

# 姚一葦

1922  
~1997

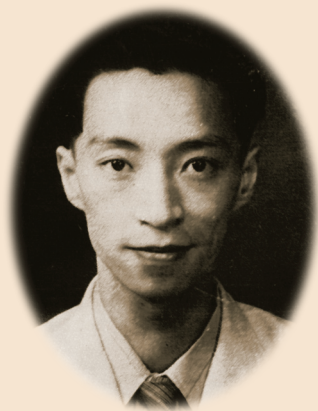
台灣戲劇教育的領航者

國立台南大學戲劇創作與應用系副教授 王友輝 撰文



姚一葦先生，本名姚公偉，祖籍南昌，生於江西鄱陽。1946年大學畢業後與范筱蘭女士結褵，共有二子一女。1983年其妻病逝，稍後再娶李應強女士相伴。1997年，先生因心血管疾病驟逝於臺北。

先生1946年渡海來臺，任職於臺灣銀行凡卅六年。1957年起，先後應聘至藝專、政工幹校及文化學院等校兼課。1982年自銀行提前退休，參與國立藝術學院（今台北藝術大學）建校籌備工作，並擔任首任戲劇學系主任兼教務長，奠定其臺灣戲劇教育史上舉足輕重的地位。



▲（圖：姚海星女士提供）

## 序 終身的教育信念

姚一葦先生在大學時期所寫的〈後臺斷想〉<sup>1</sup>這篇散文裡，他描述了在廈門大學唸書時，參與話劇演出，在後臺的心情：

你們這戲劇的拓荒者，你這不可輕侮的力量，你們要創造什麼就創造什麼，你們前面是這樣一條輝煌的路——雖然是充滿雜草與蘼蕪的，雖然是被別人歪曲過的，而你們是可以清除它們的，只要多用一點力氣。

透過這樣一篇帶有浪漫精神的短文，我們可以看到他對戲劇創作的基本信念，更可以了解後來在1980年代規劃、舉辦「實驗劇展」，以及創立國立藝術學院戲劇學系時的觀念和理想。

在他生前居住的興隆山莊書房門口，掛了一幅藍布門簾，上面的題字是拓印自魯迅家訓書法：「橫眉冷瞪千夫指，俯首甘為孺子牛」，正是這樣的精神，建立了

1. 姚宇，《聯合文學》第一五二期，110~112頁，1997.6。



姚先生在臺灣現代戲劇教育史上舉足輕重的地位。

事實上，他對戲劇的熱情，不僅奉獻在戲劇教育蕁路藍縷的開創之中，更表現在劇本創作和戲劇及美學理論的著述上。

同時，姚先生對臺灣教育的貢獻不僅僅在於戲劇方面，也不僅僅限於學院之中，其在戲劇、文學、美學和藝術批評的實踐，以及推動戲劇展演、躬親文學雜誌編輯等面向之中，更展現了社會教育無遠弗屆的力量，使他成為臺灣當代文學、藝術發展脈絡中，極為重要的導師與舵手。

## 「姚一葦」的幕啟與幕落

姚一葦先生，本名姚公偉，祖籍南昌，1922年生於江西鄱陽。十六歲時隻身往吉安中學就讀，旋即遭遇戰亂隨校遷徙，後考進廈門大學電機工程系，因個人志趣及課業壓力，於二年級時轉至銀行系。廈大因避戰火而搬遷到福建長汀，先生再度隨校遷移，以校為家。1946年年初大學畢業後，隨即與同校的范筱蘭女士結婚。姚先生於該年九月一日先行渡海來臺，十月一日便任職於臺灣銀行任辦事員，次年將妻與子均接來臺灣，後共有二子一女。

卅六年台灣銀行的任職，成為他「安家」的重要支柱，但是姚先生的「立業」卻不在銀行，而是開啟於1957年，藝專張隆延校長邀約的一場戲劇演講，從那時開始，姚先生白天在銀行任職，假日及夜間便展開他在臺灣專業戲劇教育的默默耕耘。在銀行任職時，因為家庭經濟沉重的負擔，姚先生不求升遷，但求溫飽，枯燥的辦公生涯中以讀書為樂，曾利用公餘時間翻譯馬克吐溫小說《湯姆歷險記》，1953年由正中書局出版時，王夢鷗先生為他取名「姚一葦」，從此對外開始以此為名。

1980年六月初，姚先生生命中最重要伴侶范筱蘭罹患了乳癌，歷經多年的治療，1983年一月十七日凌晨，范筱蘭病逝。范筱蘭對姚先生而言，是生命中第一個看重他的知己，婚後三十八年的生活，他可說完全依賴妻子的照顧，妻子病逝後，他面臨了有生以來最嚴酷的生命考驗。

1983年十一月，姚先生和同為藝術學院同事的李應強結為連理。這段婚姻，對他而言，或許永遠是一個極為困難、無法也無需解釋的決定，續弦的妻子並無法取代范筱蘭在他心目中的地位，但是，至少讓他在茫然無措的鰥居生活中，找到一個可以說話、可以照顧他生活起居的人。1992年三月，他在接受口述自傳的訪問中表示，他的決定是一項冒險，所幸他沒有看錯人，再婚的生活對他而言，





是成功的。

1992年，他正式從國立藝術學院退休，但仍在研究所裡授課，每週仍要風塵僕僕地從木柵搭車，一路顛簸到關渡，繼續他無法放下的教育志業。1993年，姚先生便因心臟缺氧幾乎暈倒，在接受導管擴張手術後仍偶有頭暈的現象，血壓時高時低。病癒後他曾經表示，他不畏懼死亡，但是，他害怕自己因為中風成為一個沒有行動能力、無法思考的無用之人。

1997年四月五日，姚先生七十五歲生日當天，他完成了生前最後一篇文章〈被後現代遺忘的——觀《英倫情人》抒感〉，文中充分表露他對人間摯愛真情的感動，同時，他接受了《聯合報》副刊的專訪，對自己的一生所學做了評比：「劇作第一、理論第二、散文第三、翻譯第四、舊詩第五。」

同時，他苦口婆心地提出閱讀及創作的忠告：「想到要做就馬上去做，『當下 writing』，這是相當重要的。……還有一點就是，不要被這個時代迷惑了，從前那個貧困的時代卻有著豐富的文學，現在大家都富裕了，希望不要反而讓文學衰亡了……」殷殷與創作者共勉的他，不曾被時代所迷惑，自始至終都堅持著文學藝術的古典理想，但是，死神的腳步去而復返，終究強將他的人生大幕急促拉下。

1997年四月八日下午，姚先生上完他在國立藝術學院戲劇研究所的最後一堂課，爽朗地向學生道別，表示第二天他只是要到臺大醫院做例行的檢查，揮一揮手，他轉身將身影留在關渡的山丘上，一步步走向漸漸黯淡的暮色。

由於血壓仍不穩定，四月十日，他經醫生建議再度進行心導管手術；午夜，在心臟血管中植入支架、原已手術成功，卻因為突發性心肌梗塞，陷入深沉的昏迷，長達十一個小時的急救，二度動手術仍然迴天乏術，四月十一日上午十時卅二分，姚先生的人生大幕遽然落下，面對給予他一生熱烈掌聲的至親、摯友、學生和同人們，曾經與他在人生旅途一同走走看、所有相識與不相識的觀眾們，他，甚至來不及謝幕！

## 貳 學校戲劇教育的實踐歷程

從1949年國民政府退居臺灣以來，反共與恐共的情結，以及歷史的錯綜複雜糾結成金科玉律的「反共抗俄」意識形態，它以有形無形的力量滲透到社會各個角落，並且主導了整個時代的文藝創作。由於外在形勢的逐漸改變，以及韓戰後美軍第七艦隊的協防臺灣海峽，使得臺灣本島不安定的恐慌漸趨穩定；經濟上，「三七五減租」等等的制度的實施也使得尖銳對立的土地問題稍得改善，紡



織業、製鞋業等的輕工業開始形成，整體而言經濟情況逐漸好轉，社會也漸趨穩定；再加上留學生的出國與回流，西方現代主義的思潮逐漸被介紹到臺灣，對傳統價值產生一定的質疑。前述種種原因交互影響之下，臺灣社會在文學藝術上也開始了本質上的改變。

這是如《筆匯》、《現代文學》等文學性雜誌得以創刊的歷史背景，在此同時，國民政府似乎也意識到「戲劇」在政治運作上的重要性，因此從1951年起，陸續有政治工作幹部學校（簡稱政工幹校，亦即後來的政戰學校）、國立藝術學校（亦即後來的藝專，現在的臺灣藝術大學）、文化學院（亦即後來的文化大學）等校成立了戲劇相關科系。戲劇成為臺灣正規藝術教育中的重點學門，固然表現出政府意識到放任不如主導的強力手段，從另一個角度來看，多少具備了培養戲劇人才的用意。

姚先生歷年曾受聘任教於藝專、政工幹校和文化大學等校，爾後更一手創建了國立藝術學院戲劇學系，由其教學經歷中，便可一窺臺灣戲劇專業教育的發展脈絡。

### 一. 藝專授課時期

1955年，臺灣成立了第一所「國立藝術學校」，設有影劇、國劇和美術印刷三科，最初校長由賀翊新擔任，1957年，由張隆延繼任，學校並正式遷入板橋校址上課，1960年之後改制為「國立臺灣藝術專科學校」，一般稱為「藝專」。偶然的機會裡，張隆延在公路局車上知道台灣銀行裡有一位戲劇專家姚一葦。於是，張隆延便親自拜訪姚先生，後來更邀請他到學校做一次演講。姚先生自訂了一個演講題目：「幕」，專講舞臺上升起落下的那一塊布幕。演講結束後，張隆延對著臺下的師生們說：「這是第一幕。」

之後，姚先生戲劇人生的大幕果然升起，憑著那一場演講的測試，張隆延先是聘請他第二學期到學校代課，新學年開始，姚先生便接到「教授」的新聘書，公餘時間到藝專任教。姚先生從此開始了他的教書生涯，也因此漸漸為人所知，埋下了後來從事戲劇教學和劇場活動的許多因緣。

### 二. 幹校授課時期

就在姚先生走出銀行，意外地步入戲劇教育領域的時刻，正巧也是臺灣大專院校戲劇教育開始草創的時代，張隆延對他來說，是一個關鍵人物，而後一手提拔姚先生的，更以人稱「曼老」的李曼瑰莫屬。



李曼瑰，早年曾經在燕京大學研究中國古典戲劇，又曾留學美國，從事編劇工作，在大陸時代即活躍於戲劇界；到臺灣之後，她更以其親密的黨政關係和立法委員的身分，先後成立了許多戲劇社團，到處奔走募款地致力於推動戲劇的演出，她並且毫不忌才地拔擢新人，甚至設法送年輕人出國深造，可說是愛才惜才的戲劇愛好者。早在在1962年三月，曼老擔任政工幹校影劇系系主任，便力邀姚先生，以專車接送他到幹校上課。在幹校除了戲劇系之外，姚先生還在補修學分班中開課，所開課程都是「戲劇原理」和「現代戲劇」兩門課，例如痲弦、趙琦彬等人都是那個時代的學生。

### 三. 文大授課時期

1963年，當時的文化學院成立了戲劇系，李曼瑰擔任創系系主任，次年便再邀姚先生利用週六下午的時間，到文化戲劇系開設「西洋戲劇史」，研究所則是利用晚上開設「美學」課程。1965年則是請他在文化藝術學門戲劇組開課，當李曼瑰出國訪問期間，便請他代理研究所戲劇組主任之職，1966年，姚先生正式擔任戲劇組主任，和李曼瑰、張隆延等人共事，這段期間，除了授課，大部分戲劇組研究生的論文都是由姚先生指導的，這些研究生也多半成為後來台灣專業戲劇教育學府中，極為重要的教師或創作者。

1966年，便有文大藝研所的研究生們，開始利用晚上時間到姚先生家裡，隨著姚先生「私塾式」的授課方法上課。在學校裡，姚先生是一個不苟言笑，甚至上課都不會討好學生地講笑話的嚴肅老師，在家裡，顯然較為放鬆，儘管講課的態度依然嚴謹，但是空間的不同總是讓他卸下了威嚴。據目前在國立台北藝術大學任教的陳玲玲表示，在姚先生家裡上課時，學生可以喝

▼ 1977年於文化大學講課  
(圖：姚海星女士提供)





茶、喝咖啡，吃著師母所準備的小點心，休息時甚至師生一起抽煙、天南地北地聊天。這樣書香燈影的情境，對姚先生的許多學生來說，都是極為深刻的記憶。

#### 四. 國立藝術學院的創建

1983年姚先生的妻子范筱蘭因病去世，姚先生面臨生命中最殘酷的考驗時，國立藝術學院的創辦，彷彿成為他「活著」的重要理由之一，他以「嚴父慈母」的姿態，對辦學嚴格把關，對師生慈祥照顧，填補了他白天大部分的時間，就像當年東渡到臺灣，隻手建立一個家一般，他成為戲劇系的大家長，開始了他戲劇教育的歷史責任。

1979年二月，行政院決定籌設一所培育藝術創作、展演及學術研究人才之獨立院校，草擬「國立藝術學院建校計畫綱要」，十月廿二日正式核定成立了國立藝術學院籌備處，由鮑幼玉主持，後來並擔任建校後第一任院長，同時最早聘請了汪其楫加入籌備工作。那時姚先生仍在銀行上班，鮑幼玉兩度到銀行看他，後來在1982年春天，正式邀請他擔任戲劇系的籌備主任。

面對猶如要在沙漠中培育綠苗般的創系事務，以及接踵而來的人情說項，求好心切的姚先生因而憂心忡忡無法安眠，曾一度萌生退意。最後，仍是那一股對戲劇的熱誠，以及對戲劇教育的使命感，使他全心全意投入建校創系的工作。

1982年，國立藝術學院正式成立，姚先生擔任首任教務長並兼任戲劇學系主任。七月一日，國立藝術學院在大學聯考的同一天，以獨立招生的方式，展開臺灣大專院校藝術專業教育史上的新頁。

姚先生辦學的理念是人才第一，第二是設備，第三才是房子，他創辦戲劇系有幾個從籌備之初即有原則：

第一，要創辦一個真正的「劇場系」。所有劇場演出的十八般武藝都必須能夠親自動手完成，因此，場地、設備和訓練都是必要的條件。

第二，要維持劇場的專業訓練。師資除了學歷，還必須具備專業執行的能力，他認為，沒有好的老師，一切的劇場理想皆成泡影。因此他竭盡所能，內舉不避親、外舉不避仇地在國內外到處打聽，網羅專業人才加入教學的行列。

第三，要堅持五年制的特殊學制。他認為，中國現代劇場及劇場教育體制固然源自於西方，但是，中國戲劇仍有固有的傳統，甚至自成一個表演體系，為了得以學貫中西，並有能力建立自己的劇場體系，他認為四年的課程對學生而言負擔過重，因此主張以五年的學制完成教育養成。



第四，要實施獨立招生的入學考試制度。他認為劇場系的學生應有「別材」與「別趣」，不能只會唸書，而應該在劇場各部門具有特殊的天賦，並且要能對劇場工作「著迷」，而大專聯考依照分數分發的制度，所招收的學生在素質上、興趣上恐怕都將無法滿足劇場系的需求，因此主張獨立招生，並且加強術科考試。

國立藝術學院以一個新成立、毫無知名度的學校，特立獨行的方式招生後，出乎意料之外地有許多人報考。二十年多後，回首檢驗姚先生當年高度理想化的堅持，對比國立藝術學院成立之初所培養、後來加入臺灣現代劇場的畢業生們，他這一樹覆蓋繁花的綠葉，他「俯首甘為孺子牛」的苦心，畢竟是開花結果了。這一切，如果沒有姚先生人文氣質中高度浪漫的前瞻和信仰，大刀闊斧的理性開創格局和胸襟，一個理想的藝術教育空間，將不可能在新時代將要起步的臺灣藝術教育界成為事實。

後來，姚先生已屆退休年齡，交出了系主任的重擔之後，他仍然關心系務的發展，當年氣盛的老師們為了系務爭論不休時，他總是不急不徐地冷靜分析、發表意見，而成為戲劇系辦學的最高指導原則。

## 參 社會文藝教育搖籃的推手

姚先生除了學校教育的貢獻之外，在社會教育部分也有其不可忽視的貢獻，尤其是在社會戲劇展演、文學刊物編撰，以及聯合、中時和自立等報系所舉辦重要文學獎的評審上，都可見其奉獻心力的痕跡，堪稱為臺灣近當代整體社會文學、藝術發展過程中，極為重要的舵手。

### 一. 推動實驗精神的劇展

1977年，在俞大綱教授的鼓勵和支持下，姚先生曾經以文化學院藝術研究所戲劇組，包括了陳玲玲、詹惠登、于玉珊、石光生、曾西霸……等研究生為班底，對外公開徵求演員，演出了他自己創作的劇本《一口箱子》。其中，參與演出的演員則包括了後來在臺灣現代劇場中名聲響亮的李立群、金士傑等人。

他在《一口箱子》演出特刊中曾這麼寫著：「……我們這次的演出屬於實驗性質，但是所謂實驗，絕不是一時的興之所至，而是在一定的學術基礎上，經過慎密的策劃、思索、集中許多專業人員的智慧和能力，和融匯許多不同的意見，而後建立藍圖、再按照藍圖逐步施工……一個國家或社會的戲劇的成長，一定要經過許多人自各種不同的角度與方式從事實





驗。……實驗並不表示成功……但實驗的勇氣與精神卻是成功的基礎……」

這一系列以「實驗」精神做為標竿的演出普遍受到好評，然而其意義更在於開啟了學術界以嚴謹的製作態度和方法，結合社會同好參與劇場演出的先例，這也正是後來姚先生創辦國立藝術學院所遵循的重要信念之一。

1979年，姚先生接任了李曼瑰所創立的「中國話劇欣賞演出委員會」主任委員的職務。當時，中國話劇欣賞演出委員會所舉辦的演出活動中，以「世界劇展」和「青年劇展」最為重要。不甘心只是因循舊路的姚先生，便透過這個組織，在總幹事趙琦彬的協助下，以一年三十萬的有限經費，具體實現了他在劇場中的夢想，臺灣現代劇場的新枝，在老幹上冒出了蔥綠的嫩芽，也敲響了幕起的一聲鑼。

1980年開始，姚先生廣邀劇場的老少同好積極籌備，一連五年舉辦了「實驗劇展」，在讓參與者沒有票房壓力、創作自由的理想下，臺灣現代劇場開始了新的生命。對於這個實驗性的演出活動，他的觀念相當明確，首先，演出必然是帶有實驗性質的新創作品，其次，一定要賣票，一方面為有限的經費找到活水源頭，另一方面則是希望在觀眾中建立「買票看戲」的觀念。同時，為了吸引媒體的注意而擴大影響力，他主張集中演出力量，以劇展的形式在臺北南海路的國立藝術館推出。

姚先生戲劇文學與劇場結合的理想，在「實驗劇展」中具體實現了，期間演出了三十四齣新創的作品和兩個世界名劇，更重要的意義在於，配合著社會威權時代的鬆動，它帶動了年輕人投入現代劇場演出的風氣，戲劇不再是一個僵化的、森密不可碰觸的禁地，儘管「……『實驗劇展』並沒有能夠對社會乃至於文化起多大的決定性作用，它呈現出來的成果，也僅止於劇場觀念的自省，和劇場藝術的開花，留下一些



▲ 1977年《一口箱子》演出 劇照為男主角李立群  
(圖：姚海星女士提供)

為識者津津樂道的優秀作品。但是這些作品依然有其劇場的價值和藝術上的成績，在形式上不但打破當年的傳統，提供了一個新的劇場視野，同時，作品中對人生所提出的看法也有其完整的見解……」<sup>2</sup>。

在「實驗劇展」中的創作者們，或深造或繼續留在劇場中，有許多人成為1982年創立的國立藝術學院主要授課教師；而1986年之後臺灣現代劇場的蓬勃，與五屆實驗劇展的舉辦，更有著不可割裂的歷史因緣。

## 二. 文學欣賞與批評的奠基

1959年，王夢鷗曾邀請姚先生到政治大學演講，因而認識了政大中文系的尉天聰，不久尉天聰便邀請姚先生為其所創編的雜誌《筆匯》寫稿。姚先生陸續寫成〈論莎士比亞戲劇的演出〉和〈戲劇動作〉兩篇文章，從此，他開始接觸到臺北藝文界例如許國衡、劉國松、莊喆，以及陳映真等人，他們都有著熱愛文學藝術、懷抱浪漫理想的傲氣和呆氣，相聚時往往分享彼此在文學藝術創作上的夢想和創見。

第二年，姚先生在未掛名主編的情況下，接下了《筆匯》雜誌的實際編務工作，從1960年八月起，《筆匯》的編輯在他的參與下，以專號的形式，陸續推出了獨幕劇、詩、電影、批評、小說、現代繪畫運動等等專號特輯，在臺灣現代文學藝術的啟蒙階段，開啟了一扇探視西方文學藝術的窗口。

1961年十一、十二月最後兩期合集出版後，《筆匯》終於因為經費的短絀，結束了它在文學藝術領域中的浪漫夢想。

《筆匯》雜誌對姚先生而言，不僅僅是編輯事務的參與，更重要的，他無意間為自己創造了一塊發表自己觀念與想法的園地，成為《筆匯》重要的寫稿人。繼《筆匯》之後，《現代文學》也創刊了。《筆匯》醉心於當代、強調當代的反叛性，其刊載範圍除了文學之外，廣及戲劇、繪畫、電影和現代詩，而《現代文學》基本成員大部分來自臺大外文系，雜誌內容則是以介紹西方當代文學作品為主，西化的程度也是遠大於《筆匯》。

1961年底，《筆匯》停刊之後，姚先生又回到了上班、教書的簡單生活，第二年，王文興因為《現代文學》規劃中的「史特林堡專號」而找到了姚先生，他於是為《現代文學》寫出了〈史特林堡與現代主義〉，文中從史特林堡作品風格

2. 王友輝，〈臺灣實驗劇展研究（1980～1984）〉，刊於《藝術評論》第十一期，頁197～220，2000.10。



的衍變、對戲劇思潮及舞臺風尚特質的影響、個人生命歷程與作品的交互影響等等角度，指出史特林堡的創作開啟了戲劇的現代主義大門，同時更直言史特林堡乃是一個「內省型」的作家，其作品挖掘出個人經驗的內心世界，創作者的生命其實與作品已經合二為一。

這個對於作家「內省型」與「非內省型」的對比分類，後來姚先生在1965年發表的〈論風格〉中有進一步的闡述，而將之歸納為探討藝術品風格形成的四種面向之一，不但是《藝術的奧秘》整本書中的主力章節，事實上也形成了姚先生分析諸多劇本的重要切入觀點之一，同時更顯示出他對自己劇本創作上的自我認知和期許。

1963年，白先勇和王文興、歐陽子、陳若曦等人都已經大學畢業，他們所創辦的《現代文學》面臨了無人可以維繫的窘境。白先勇在出國留學前夕，將姚先生和余光中、何欣、水晶等人請到了家中，以「託孤」的心情要將《現代文學》的編務工作交給他們。於是大家決定在1963年六月起，雜誌改為季刊。幾經波折，最後是由一葦和余光中、何欣三人掛名顧問，實際上則擔負起《現代文學》的編輯重任。姚先生等三人接任後，在彼此共識之下，做了幾項重要的決定，其一，三人共同拉稿、輪流主編；其二則是將雜誌改為以創作為主，翻譯為輔；其三，完全不考慮商業性，歡迎各類獨特、新奇的作品；其四，不做消極的、破壞性的謾罵，只重視創作；其五，各類文學作品一視同仁，尤其強調希望能有戲劇的創作；最後，希望將雜誌推廣到社會，而不要侷限於同人之間而已。

從這些決定中，不難看出姚先生在文學藝術上的理想，他曾在〈我與現代文學〉一文中寫到他在主編第十九期時，收到來自各方的稿件，內心的愉快和興奮，不可名狀：

我感到我們的文學真的要起飛了，文學的時代已經到臨了。我們得要好好的愛護它，培植它，讓它開花結果。

這樣的心情，其浪漫和後來一葦推動「實驗劇展」時，是完全相同的。

但是，三個人的合作關係只維持了一年，余光中在一九六四年秋天赴美，便



▲ 1991年於家中書房（圖：姚海星女士提供）



僅由姚先生和何欣兩人負責。1966年後王文興返國，姚先生便將棒子徹底交還原主。可是，姚先生與《現代文學》的緣分仍然未盡，儘管主編幾次更替，他也不再過問編輯之事，卻仍然陸續供稿。《現代文學》1973年一度停刊，1977年復刊後第二年年底，姚先生又臨危受命地獨自接下主編工作，五年二十期過去，直到復刊號再度停刊為止。

事實上，1966年，將《現代文學》編輯工作交棒還給王文興之後的姚先生，似乎又按捺不住缺乏挑戰的日子，當尉天驄集合了陳映真、劉大任、七等生、黃春明等人，準備再辦一本文學雜誌而找上了他時，他欣然同意開始了《文學季刊》的撰稿和編輯工作。

1967年，當他主編《文學季刊》時，向王禎和邀稿，王禎和寫出了〈嫁妝一牛車〉，姚先生自陳，當他看到了這篇小說，不懂臺語的他連看了幾遍，笑到眼淚都流下了來，認為是真正的「鄉土文學」而極力推薦刊登，登出之後引起不少批評和討論，姚先生便請這些《文學季刊》的年輕人們到家裡吃飯，之後，姚先生便會坐在半新半舊的籐椅上，攤開寫滿娟秀小字筆記的紙張，以討論古典文學作品的嚴肅態度和美學理論的方法開始開講，仔仔細細地將小說拆解分析，而由許南村（陳映真）記錄下來，寫完之後再交給姚先生校改。這次的經驗，不但拉近他和王禎和等《文學季刊》同仁的感情距離，也為姚先生找到一種「寫」文章的另類模式，後來又有第二篇，是白先勇的〈遊園驚夢〉，由施叔青記錄。陸陸續續的，姚先生的文學批評便由此開始。對這批六〇年代在文壇開始起步的年輕文學創作者而言，姚先生永和竹林路素樸的家，是他們真正走入文學的課堂，也是小說欣賞與批評的學習開端。

在姚先生中年早期參與編輯的《筆匯》、《現代文學》和《文學季刊》三本文學雜誌中，不涉政治，只談文學和創作，除了白先勇、歐陽子、王文興之外，陳映真、王禎和、七等生，乃至於後來的施叔青、李昂、黃春明等人，他們早年的重要小說也都是在這三本雜誌中嶄露頭角的。姚先生從此時開始，以用不完的精神力，如老圃園丁般呵護著幼苗，他至死不渝地堅信「文學不死」的信念，或許孤獨，或許寂寞，但是後來這些幼苗一株株都卓然有成，成為臺灣現代文學發展史上的奇花異木。

由於姚先生在文學批評的獨樹一格，他自1977年起，陸續擔任聯合報文學獎、時報文學獎，以及自立晚報百萬小說文學獎等的評審，對於文學獨到的品味



與嚴謹的批評態度，挖掘了如駱以軍等優秀年輕小說創作者。姚先生在晚年曾經自比與風車巨人爭戰的唐吉哥德，雖然老矣，卻仍願意執起生鏽的長矛，騎上瘦馬，為文學繼續奮鬥，這樣恆久熱情的姚一葦先生，正是如陳映真所寫，「在暗夜中掌燈，讓荒蕪開出花朵」的真正推手。

## 肆 理論著述的苦心耕耘

姚先生一生除了劇本的創作之外，極為重要的是他在戲劇理論、美學以及藝術批評的論述，然而以姚先生個人來說，他並非從理論起家，而是先成為一個藝術的愛好者，接觸了藝術之後，才開始從作品中歸納整理出觀念，進而形成自己的理論體系，在戲劇與文學的領域中，姚先生尤其重視劇本乃至於文學的創作，認為藝術的理論是從創作中延伸整理出來的，因此他後來自我評比一生所學時，說自己「劇作第一、理論第二」的重要原因。

以姚先生在學院中講授的課程來看，其「劇場藝術」是將戲劇放在劇場的演出情形中來探討，而不是孤立在戲劇文本中談論的；「戲劇原理」則分為戲劇本質論、戲劇形式論以及悲劇論、喜劇論講授。另外，「高級美學」則從美學方法論開始談起，將哲學的美學和科學的美學做為方法論的兩極，形成思辯美學和實驗美學兩個論題，接著討論遊走在兩極之間的許多美學方法；其次，便是「美感經驗論」，他從感覺出發，探討人類的直覺、知覺、想像、感受、統覺到最後的結論；最後，便是「美的範疇論」，這是從抽象的美學過渡到具體藝術的探討，換句話說，是將藝術的實體置入美學的觀念中加以討論。

姚先生不但課堂上教學嚴謹認真，在教學備課上更是高度的自我要求，他透過教學的過程，一點一滴撰寫講稿，爾後才逐步整理成書，因此備課的過程其實正是他形成理論架構的思考過程。

除了課堂上的講授之外，姚先生在他所參與編務的《筆匯》、《現代文學》以及《文學季刊》等文學雜誌中所撰寫的戲劇或美學的文稿，後來或多或少被補充修改，甚至重寫，而成為日後出版為專書之重要基礎，也都表現了其長年以來，在戲劇理論和美學上的思考歷程，早年出版的《戲劇論集》、《藝術的奧秘》、《美的範疇論》等戲劇理論與美學的書籍，都是如此經過時間淬煉才逐步成書的。

事實上，開始撰寫這些論文時，一葦並沒有寫成一本書的想法，他只是憑著當時的感受與直覺，找到一個感興趣的問題便鑽研下去，然後因為雜誌出刊的需



要而寫成文章。這種「無所為而為」的態度，毋寧是一輩從事文學藝術理論及創作的精神。

姚先生在理論上的著述方式其實是他身處的環境有關的，當姚先生初始教學時，戲劇教育是一片荒漠，還處於開疆闢土的年代，不但有觀點具分量的中文書籍極少，更遑論教本了，因此姚先生決定自己編寫教材，他一字一句地將上課的講稿寫下來，上課時對照著講稿解說，再加以補充相關的劇本資料。由於他是自學出身，大學以來不斷地廣泛閱讀劇本，對劇本的熟悉程度使他善於舉例，聽他所講的課，理論觀念整理自不同的書籍以及他個人的創見，例證則是靠著他驚人的記憶力，以及在書上畫線的習慣，言簡意賅地將所有的劇本情節對照理論逐一講解。

儘管平日銀行的工作忙碌依舊，他仍然充滿熱情地將每一門課的講稿書寫下來，這樣的習慣一直延續不斷，每教一門課，最後總是會寫成一本厚厚的教學講義，幾年下來，更是夾滿寫在便條紙上、日曆紙背後的新增資料；泛黃的紙張，密密麻麻記錄著日積月累的閱讀和思考成果，透過這樣的思考，更逐漸建立起他在戲劇和美學理論上的架構。

1959年，姚先生在《筆匯》雜誌所發表的〈戲劇的動作〉，以亞里斯多德《詩學》（Poetics）中所論述的動作觀為源頭，架構出西方戲劇理論的脈絡，並旁徵中國戲劇理論家李漁《閑情偶記》中〈論主腦〉的觀點，而成為姚先生後來成書的《戲劇原理》主要架構，也是他在戲劇理論上重要論述的開端。1961年六月，他再撰寫〈戲劇的時空觀〉在《筆匯》連刊三期，以西方戲劇發展史中，時間集中與時間延展等兩大時空處理傳統，闡述戲劇時空處理在戲劇形式上的重要性，而形成《戲劇原理》一書中，「戲劇形式論」的基礎。

1991年起，姚先生在大學、研究所兩度當他學生的王友輝紀錄之下，利用暑假期間，以在家私塾口述的方式，將他一生戲劇理論的心血結晶《戲劇原理》整理出版，這本從亞里斯多德《詩學》出發的戲劇理論，為當代的臺灣劇場，留下了一本具有完整思想體系和脈絡、深具歷史意義且幾乎堪稱唯一的戲劇理論書籍。

1993年，姚先生又逐篇完成了《審美三論》一書的各個篇章，還興致勃勃地在國立藝術學院戲劇研究所裡開講了「藝術批評」這門課，他原先的理想是希望藉由跨所的研究生共同切磋，將1972年曾經講授的美學批評觀念，增補晚近蒐集的新資料，以全新的面貌重新檢視他思考已久的美學批評概念，後來，姚先生再





將此講稿由王友輝整理，交由三民書局出版。

當《藝術批評》修訂完成付梓的同時，他又開始計畫將他多年閱讀分析經典劇作的心得，在家以「私塾」的方式口述講解，他希望王友輝能夠再次將這些對於劇作重要的評論觀點紀錄下來。

1997年二月寒假期間，這門最後的「私塾」課程在只有兩位學生的情況下開始了；三月三十日，講課後的休息時間，李應強端出姚先生最歡喜吃的烤蕃薯，他開心地像個孩子，邊吃邊讚歎烤蕃薯是天下美味，也邊規劃要開始找家出版社談出版計劃。黃昏的暮色漸漸籠罩了四周，他炯炯的眼神在漸漸暗去的暮靄中顯得光亮異常，未來似乎充滿了喜悅和希望，但是，那堂課卻是姚先生在家私塾的最後一堂課，姚先生意欲留下他評比戲劇文本的《名劇分析》，卻成為不可能出版的遺憾。

## ⑤ 枝葉茂密成蔭的一代導師

姚先生一生藉由文章的書寫將思考付諸於文字，表現出文人以文章淑世的信念，姚先生畢生未從事任何政治性的活動，但是他春風化雨、提携後進，甚至以創作和學術研究，親身見證了1960年代以來臺灣文學藝術的發展，他的影響力恐怕比任何一位在政治環境中位極高官的人都來的重要而實際。「萬不可去做空頭文學家」的魯迅遺言，對他而言，的確是終身奉行不踰。

姚先生終其一生，無所目的溯源書海而能出入古今、無罣無礙，檢視其一生多面向的成就，自然不能忽略他自學出身的事實，他終其一生著作等身，計有劇作十五種，除了二十二歲那年所寫的第一個劇作《風雨如晦》從未發表之外，其餘劇作均已集結出版，部份劇作並有英、日、德、韓等多國語文翻譯；除此更有學術論著七種、散文及評論五種、翻譯小說兩種，以及為數頗為可觀、從未公開發表的古典詩詞。姚先生自身極為重視劇本文本的創作，咸認為理論來自於創作，因此他自評一生所學而認為「劇作第一，理論第二」，是他重要觀念所在。

他在1979年，擔任中國話劇演出欣賞委員會主任委員時，在趙琦彬等多位學生的協助下推動「實驗劇展」，一如他編輯《筆匯》、《現代文學》、《文學評論》等文學刊物，以及擔任聯合報、中國時報和自立晚報的文學獎評審時，提携年輕創作者一般，鼓勵了許多年輕人投身於劇場的展演與創作，發掘了後來台灣現代劇場眾多的創作與教育人才，更是他在學院之外的教育奉獻，為九〇年代以後蓬勃的臺灣現代劇場活動奠定了相當深厚的基礎。



無論是在藝術領域尚待開發拓墾的戒嚴時期，或是經濟奇蹟、全面民主化引領台灣邁入國際大舞台的解嚴時期，姚先生以不忮不求的處世態度，自學完成戲劇與美學的論述；以文學雜誌的編輯，建構自己和他人理論和創作的書寫舞臺；以五屆實驗劇展的推動，奠定臺灣現代劇場的發展契

機；以別材別趣的教育理念，成就一所劇場學系的理想付諸實現；他理性與感性兼具、古典與現代互容的智慧，令他擺脫自己的創作窠臼、創新格局；思想中的湖海寬廣，讓他能夠處濁世而傲然，而他虛懷自惜的人格特質，不僅在人前終究能夠不留污跡，更恰逢其時地在臺灣戲劇藝術教育的領域中，成為一位可以從多個角度研究、樸素篤實卻札根深厚、枝葉茂密成蔭的一代導師。



▲ 關渡元年與人偶合照（圖：姚海星女士提供）



## 參考文獻：

- 王友輝（2003）。姚一葦。臺北市：國立台北藝術大學。
- 姚一葦（1968）。藝術的奧祕。臺北市：臺灣開明書店。
- 佛洛伊德著，符傳孝、賴其萬譯（1972）。夢的解析。臺北市：志文出版社。
- 姚一葦（1975）。姚一葦戲劇六種。臺北市：華欣文化事業。
- 姚一葦（1977）。詩學箋註。臺北市：臺灣中華書局。
- 姚一葦（1977）。姚一葦文錄。臺北市：洪範書店。
- 姚一葦（1978）。美的範疇論。臺北市：臺灣開明書店。
- 姚一葦（1979）。欣賞與批評。臺北市：遠景出版社。
- 俞大綱（1979）。戲劇縱橫談。臺北市：傳記文學出版社。
- 李曼瑰（1979）。李曼瑰劇存，第四冊。臺北市：正中書局。
- 張之傑編纂，戴月芳、羅吉甫主編（1980）。臺灣全記錄。臺北市：錦繡出版社。
- 姚一葦（1984）。戲劇與文學。臺北市：遠流出版社。
- 姚一葦（1987）。我們一同走走看—姚一葦劇作五種。臺北市：書林書店。
- 俞大綱（1987）。俞大綱全集。臺北市：幼獅文化。
- 姚一葦（1988）。戲劇論集。臺北市：臺灣開明書店。
- 姚一葦（1989）。欣賞與批評。臺北市：聯經出版社。
- 姚一葦（1989）。戲劇與文學。臺北市：聯經出版社。
- 魯迅（1990）。且介亭雜文末編。臺北市：風雲時代出版社。
- 薛化元主編（1991）。臺灣歷史年表 終戰篇 I II III。臺北市：聯經出版社。
- 姚一葦（1992）。戲劇原理。臺北市：書林書店。
- 姚一葦（1994）。X小姐·重新開始。臺北市：麥田出版社。
- 馬森（1994）。西潮下的中國現代戲劇。臺北市：書林出版公司。
- 姚一葦（1995）。戲劇與人生。臺北市：書林出版公司。
- 姚一葦（1996）。藝術批評。臺北市：三民書局。
- 邱坤良、李強編（1997）。劇場家書—國立藝術學院戲劇系演出實錄。臺北市：書林出版社。
- 初安民總編輯（1997）。聯合文學一五二期。臺北市：聯合文學雜誌社。
- 紀念姚一葦先生學術研討會學術論文集（1998）。臺北市：中華戲劇學會。
- 陳映真主編（1998）。暗夜中的掌燈者。臺北市：書林出版公司。





- 姚一葦（2000）。姚一葦戲劇六種。臺北市：書林出版公司。
- 王友輝（2000）。臺灣實驗劇展研究1980~1984。藝術評論十一期。臺北市：國立藝術學院。
- 2000第三屆華文戲劇節學術研討會論文集（2002）。華文戲劇的根、枝、花、葉。臺北市：中華戲劇學會。
- 釋惠敏總編輯（2002）。關渡20。臺北市：國立臺北藝術大學。
- 莊永明總策劃，晏山農等著（2002）。學術台灣人。臺北市：遠流出版社。
- 白先勇（2002）。樹猶如此。臺北市：聯經出版社。

### 影像紀錄及網站：

- 陳傳興攝錄。姚一葦口述自傳。臺北市：1991~1992。
- 姚一葦學術網網站。《<http://yaoyiwei.tnua.edu.tw/>》。

