

台灣現代劇場的 他者凝視與詮釋政治 以中國大陸為例（上篇）

A Politics of Interpretation on
Taiwanese Modern Theatre:
The Gaze from Mainland China I

于善祿 Shan-Lu YU
國立臺北藝術大學戲劇學系專任講師



I

我自從2000年參與中華戲劇學會以及第三屆華文戲劇節之後，就斷斷續續、零零星星地蒐集到當代華文戲劇學界和評論界對於台灣現代劇場的若干資料，也接觸到部分戲劇學者和評論家對於台灣現代劇場的觀點。在接下來的這篇論文裡頭，我想要處理的是，中國大陸戲劇學者和評論家做為台灣現代劇場的「他者」（下文提到「他者」時，基本上指的是中國大陸戲劇學者和評論家），「如何」「凝視」台灣現代劇場，以及「為何」這樣或那樣地詮釋台灣現代劇場，這兩道命題牽涉到方法論（如何？）與目的論（為何？），也牽涉到台灣現代劇場倘若做為一個持續建構中的形象，在他者的凝視之下，究竟呈現出何等的樣貌。特別要提出的是，當我在處理這些關於他者凝視台灣現代劇場的方法論、目的論、形象學甚至是敘事學的過程當中，我的立場與視域也是有趣的，畢竟我還是站在台灣現代劇場的本土研究基礎上，側身引頸翹望他者對台灣現代劇場的凝視與詮釋政治，再從「同中求異，異中求同」的比較戲劇觀點中，檢視自我凝視與他者凝視中的台灣現代劇場形象的差異性，以及造成此差異性深層結構的政治、社會與文化因素究竟為何。就某種程度而言，我的立場與視域可能是尷尬與矛盾的，甚至也可能是抵拒或妥協的，但我的最終目的，無非是想透過多重視域（自我凝視、他者的凝視與想像、想像設身他者的自我凝視等等）的交疊，檢視台灣現代劇場可能出現的疊影樣貌。

關於台灣現代劇場的研究，多數人所熟悉與所掌握的，多半都是台灣本地戲劇學者或評論家所論述的階段性成果。比如鍾明德的「小劇場世代論」，將1980年代台灣小劇場運動史的發展，分為

兩個主要的階段，即第一代小劇場（1980-1985）與第二代小劇場（1986-1989），分別論及成因背景、作品的美學特色與政治潛意識，並將其放在戰後台灣戲劇發展史以及東西方劇場交流的脈絡中，藉以檢視1980年代台灣小劇場運動中的現代性特徵。又比如王墨林的「台灣身體論」，借助東西方哲學經典與日本戰後身體論述，將身體「以區分性差異的方法」，參照「弱勢族群中的排除構造」，「對國家、道德、理性等各種權力裝置，通過身體以作為一種呈現上的說明」，以「找出相對於中心、主流、體制的不可理解性」¹，並以此論及1970年代至1990年代的台灣劇場與身體文化，此二者與政治戒嚴之間的錯綜關係。再比如馬森的「兩度西潮論」，將台海兩岸的近百年現代戲劇發展，置於「西潮東漸」的「影響→接受→創造」文化模式中，看待一度西潮（十九世紀末至二十世紀初的西方現代主義劇場）與二度西潮（二十世紀中葉的西方現代主義劇場與後現代主義劇場）如何對「中國現代戲劇」（主要是台海兩岸）產生影響。另外，像是邱坤良以「歷史社會學」的角度切入台灣新劇史與大眾戲劇史的研究，以及近年將台灣戲劇史的研究置放到東亞區域（主要是台、日、中、韓、俄等）地理框架中，企圖將陸地史觀翻轉成海洋史觀，檢視其間各國戲劇的交流與影響情形；石光生與段馨君不約而同以「跨文化劇場」的途徑探索台灣劇場的面貌，或者是徐亞湘與石婉舜等學者以史料考古及口述歷史的方式梳理日治時期的台灣戲劇發展，甚至是紀蔚然以「話語分析」的方法重新「處理」1950年代反共抗俄劇的社會文化語境等等，這些都是目前本地學者關於台灣現代劇場研究，較為擲地有聲且有所影響的階段性學術成果。

這些學術研究成果，透過出版、教學、評論、學術研討會、論文集、專案計畫成果報告書等學院

機制或文藝社會學的管道，縱使多多少少引來不同的批評或挑戰，但這些論述與反論述的總體表現，都只是更強化原論述模式的影響力，也是本地其他學者觀看台灣現代劇場的主要參考座標系，大致形構了近二十年來台灣現代劇場研究在地與自我凝視的詮釋觀點，若將其置放在當代華文戲劇／亞洲戲劇／世界戲劇的框架中來看，也強烈地展現出自我發聲的話語權與文化建構的主體性，令後來者與外來者，在提出另類視域時，需要更加地細緻化，或者別具洞見：對本地的後來研究者而言，想要在前人的學術成果與累牘充棟的資料中，運用不同的研究方法與理論途徑，梳理出不同的敘事脈絡，甚至挑戰或顛覆既有的學術成果，誠屬不易；境外的研究者，經常囿於社會文化情境的隔閡，以及資料的斷層或殘缺錯漏，想要達到與本地學者同樣的鞭辟入裡，也絕非易事，特別是當代劇場的研究，除了劇本文史論述資料的蒐集、分析與判讀之外，同樣重要的是，演出現場性與劇場性的感知與掌握。然而，我想指出的是，研究者對於演出現場的在場與缺場，只是相對性的客觀條件之一，並不必然構成研究成果孰優孰劣的問題；在本論文的思辨過程中，他者的觀看方式與詮釋目的，才是我所關心的重點。

II

1982年2月「中國青年藝術劇院」演出了姚一葦（1922-1997）編劇、陳顛（1929-2004）導演的《紅鼻子》，在北京、上海、濟南、青島及煙台等地共演了119場，上海人民藝術劇院和內蒙古一個地方劇團也排演了這齣戲，當時造成兩岸文化界相當大的轟動；而該劇組的舞台創作經驗、導演構思、舞台演出劇本、走位圖、演員與舞台工作人員的創作體

會、介紹姚一葦及其劇本的文章、訪談、姚一葦母親石小靜寫給中國青年藝術劇院的信件、姚一葦弟弟姚公騫感情充沛的短文、演出回響文章、劇照、人物速寫圖、舞台設計圖等相關資料，則在林克歡的主編之下，彙集成了《〈紅鼻子〉的舞台藝術》（北京：中國戲劇出版社，1984）一書。林克歡當時擔任中國青年藝術劇院的文學部主任，在該劇院想排一齣台灣戲的意念之下，他到圖書館做了一陣子的研究，最後選出姚一葦創作於1969年的《紅鼻子》²，交由陳顥執導，結果除了演出轟動之外，林克歡也因緣際會成了兩岸戲劇交流的重要窗口，白先勇、馬森、王墨林等一批台灣戲劇界與文化界人士，從此與他有過從甚密的交流，不但他家成為「台灣劇協駐京辦公室」³，他也因此掌握了大量台灣戲劇資料，關於這個部分，下文還將專節討論，此先不贅。中國青年藝術劇院《紅鼻子》這個演出之所以具有代表意義，主要是因為它是兩岸自1949年分治以來，大陸戲劇舞台上首次上演的台灣現代戲劇，規模之大、格調之高、影響之廣，至今都還能感受到其餘波盪漾。

由於該戲是由陳顥導演，她對於劇本的內涵理解與創作構思，幾乎為這齣戲的主旨大意和創作目的定了調。從歷史與民族的情感面，她指出「海峽兩岸的文化交流隔絕了三十多年，雖然我們大陸的人民和台灣同胞的心是息息相通的，但是我們畢竟對台灣同胞的生活了解不多，可以說是陌生的。……這個戲能在首都舞台上演，對於增強大陸人民與台灣同胞的骨肉情誼，加深大陸人民對台灣社會現狀的了解，促進海峽兩岸的文化交流，具有重大的意義。」（p. 31）她認為排演這齣戲的目的在於：「能激發起人們對生活在海峽彼岸骨肉同胞的眷戀深情和意識到儘管社會制度不同，但我們的民族精神卻是一脈相承的，希望我們的年青一代能引起對比、聯想和思考！」（p. 3）她也「深深感到，中華民族的傳統美德一向是歌頌和擁護利他精神，反對利己主義，海峽兩岸的炎黃子孫在這一點上是息息相通的。」（p. 5）她將《紅鼻子》視為了解台灣當代社會現實的一面透鏡，「樸素而真實地展

現了台灣現實社會的許多層面，他們自私自利的人生態度和疏離、冷漠的人際關係，他們掙扎在生命線上的痛苦和不安，貧富之間的懸殊和隔膜形成鮮明的社會階層的對照。」（p. 5）從她的藝術認知而言，導演這齣戲，「要展現社會各階層間的鮮明階級區分和對抗。必須著力揭示聚集到旅館來的人們間細微的人物關係變化以及社會地位、身分特徵。」（p. 6）

這不單單是陳顥對《紅鼻子》一劇的理解與詮釋主軸，也是她對整套資本主義制度的批判與省思，甚至是對社會主義價值的推崇與昂揚。表面上以中華民族情感聯結為文化統戰策略，內裡的結構上仍是意識形態的唯物辯證，從中華民族的文化情感，到政治經濟學的意識形態，內外包抄地進行文化情感式的統戰與召喚。動之以情，說之以理，策之以意識形態。導演這齣作品的最後目的，還是希望對大陸觀眾產生對社會主義更強烈的信念，表面上是文化目標，實際上是政治目的。1980年代初期國際政治處於後冷戰時期，兩岸政治對壘依舊，再加上透過情治機關所蒐集、提供的台灣社會與政情資料，會出現如此「內政外文」的策略與論調，並不令人感到意外。

對我而言，其實最有趣的是，陳顥與該劇組人員以《紅鼻子》做為凝視台灣社會民情的一道透鏡，並非所有劇組人員都像陳顥這麼熱情地擁抱《紅鼻子》。從演員的立場而言，比如飾演紅鼻子的馮福生剛拿到劇本，「讀後覺得平平，興味全無，不僅劇作的風格陌生，全劇沒有扣人心弦之情節與矛盾衝突，哲理的闡述令人費解，而且我所要扮演的紅鼻子這一角色，需要獨唱、跳舞、雜耍、小丑表演等，技巧性極高，令人咋舌。」（p. 197）飾演葉堯治的徐金增也表示，「初讀姚一葦先生的劇本《紅鼻子》，我並不喜歡。覺得這個戲沒有故事情節，人物對話平淡，對此種寫作風格和戲的結構不熟悉、不習慣。」（p. 211）扮演何美麗的張玄在初讀劇本時也覺得，「不是一下就理解劇本和人物的，劇本的新穎、奇巧使我有些迷惑，對人物既感新鮮又有些把握不定。」（p. 224）他們採取斯

坦尼斯拉夫斯基體系做為進入角色與舞台表現的主要途徑，充分地體驗與體現角色，有些演員更從香港、閩南地區的文化樣貌，試圖以「趨近」與「想像」的方式，「跨越」台灣海峽，「進入」《紅鼻子》的戲劇世界／台灣社會情境。

在這樣的「單點透視」裡，可以看得出來，劇組創作人員運用極度的情感想像能力去豐富角色的生命與形象，似乎要將中斷三十多年的民族情感，畢其功於一戲，距離前次較大規模的兩岸戲劇交流，那已經是1940年代的歷史了，新中國劇社（1946）、上海觀眾戲劇演出公司（1947）、南京國立戲劇專科學校劇團（1948），均曾在抗日勝利後來台公開演出；而在《紅鼻子》之後，也陸續有馬森的《弱者》（南京市話劇團，1985）、張曉風的《和氏璧》（中央實驗話劇院，1986年8月）和《自烹》（上海人民藝術劇院，1987年11月）、白先勇的《遊園驚夢》（廣州話劇團，1988）、貢敏的《蝴蝶蘭》（四川省人民藝術劇院，1990年夏）、胡金銓的《蝴蝶夢》（北京人民藝術劇院，1994年冬）等先後被搬上大陸舞台⁴。隨著1987年台灣解嚴、1988年台灣開放大陸探親，兩岸的戲劇文化交流逐漸熱絡起來，1990年代初期更達到一個高峰，不論是大陸演台灣的劇本，還是台灣演大陸的劇本，或者是劇團的互訪演出、戲劇學界的學術交流，質量均有所提昇。

我將《〈紅鼻子〉的舞台藝術》這本資料匯編，做為本論文的切入點，絕對有其史實時點的需要，企圖指出近三十年兩岸戲劇交流以及大陸戲劇學者與評論家凝視台灣現代劇場的較早代表性起點，並指出這個凝視方法的若干特色：過度的民族主義熱情，以及情感豐沛的修飾文字，幾乎淹沒了他者凝視台灣現代劇場的理性與冷靜，以「血濃於水」的情感召喚，將台灣現代劇場視為「少小離家」的漂泊異鄉客，並且以單點透視的管窺之見，將劇中所呈現的文本世界等同於台灣社會的真實情境，無視或無法視台灣現代劇場在當時正大舉進行「實驗劇場」風潮的現實，也無法將《紅鼻子》與1980年代中期大陸的「探索劇」熱潮進行比較，在

1978年改革開放後的時空背景下，只能將台灣現代劇場的發展與以美國為代表的資本主義社會文化邏輯做連結，當台灣將大陸描繪成「水深火熱」的同時，大陸也將台灣想像成「自私自利」、「疏離冷漠」、「痛苦不安」與「貧富懸殊」，台語俗諺所說的：「龜笑鰲無尾，鰲笑龜頭短」，指的就是這種現象。然而，不容忽視的是，這種以民族主義情感做為跨越與交流的他者凝視法，一方面不可避免地內含「一個中國」不容分裂的政治潛意識（其實也是政治顯意識），另一方面也是往後三十年多數大陸戲劇學者和評論家，凝視台灣現代劇場的主要視野。

III

相對於上一節所述及的陳顯與其劇組創作人員，或是林克歡做為戲劇評論家，田本相則是以戲劇學者的身分，推動華文戲劇界的文化交流，並主編大陸、台灣、香港、澳門等地多部相關的現代戲劇史述或概況簡介，其中《臺灣現代戲劇概況》（北京：文化藝術出版社，1996）可以做為我們討論與觀察大陸戲劇學者凝視與詮釋台灣現代劇場的另一個切入點。1994年10月，田本相隨「大陸戲劇家訪問團」首次抵台訪問，在此之前，他早已結識許多台灣的戲劇學者，當時他所任職的中國藝術研究院話劇研究所，由於階段任務與研究項目的規劃，將台灣戲劇的研究正式列入該所的計畫進程，但他坦誠：「最大的困難就是缺乏資料，到有關研究機構和圖書館尋找，也少得十分可憐。應當承認，在大陸，較之台灣文學研究來說，台灣戲劇的研究大大地落後了。而尤其激勵我們的是1994年初，我們收到吳靜吉博士寄來的《大陸戲劇的介紹及對兩岸戲劇交流的展望》，越發使我們感到必須急起直追了。」⁵，所以他首次訪台期間的主要任務，就是收集資料，並在過程當中，結識更多的台灣戲劇界學者與朋友，吳靜吉、鍾明德、賈亦棣、邱坤良、貢敏、牛川海、侯啟平、馬森、黃美序、汪其楣、王墨林、焦桐、林偉瑜、劉信成、廖杏娥

等人，要不就是贈書、要不就是提供相關建議與資料給田本相，我也在朋友的輾轉介紹之下，協助撰寫該書的上篇第六章〈80年代以來臺灣小劇場的發展〉（pp. 33-50），一方面開啟我與華文戲劇界的交流，並對其進行相關的研究至今，另一方面也展開我與田本相的忘年之交，我們總是在不同的城市與不同的場合相遇，交換戲劇研究的心得。

《臺灣現代戲劇概況》全書分為上下兩篇，上篇簡述台灣現代戲劇的歷史與現狀，下篇重點介紹十四位台灣現代戲劇人物，包括李曼瑰、姚一葦、馬森、黃美序、王生善、貢敏、張曉風、閻振瀛、汪其楣、吳靜吉、金士傑、賴聲川、李國修及鍾明德，並有田本相所寫的〈前言〉、〈代結束語：海峽兩岸文化交流的現狀與前瞻〉、〈後記〉，從書的整體架構來看，工整無奇，不走偏鋒，平實簡要地概述了台灣現代戲劇的歷史敘述、戲劇人物、戲劇團體、戲劇院校，除了部分戲劇人物的重點介紹，以及偏重劇本文學性的剖析（劇情大綱、創作特點）之外，較多是資料的羅列與堆疊，這也成為日後大陸戲劇學者凝視台灣現代劇場的主要方式之一。大陸幅員遼闊，不見得每位戲劇學者都有像田本相或林克歡等人的際遇，有心凝視台灣現代劇場卻從未或很少看過台灣現代戲劇演出的戲劇學者，他們就憑靠數量多寡不等的資料，以及使用戲劇文學的解讀方式，對台灣現代劇場進行想像與猜測，有的更是在既有的想像與猜測之上，繼續進行想像與猜測。

田本相在該書的〈前言〉中，開宗明義地寫道：「台灣戲劇，在這裡是指台灣話劇，是中國戲劇的組成部分。台灣的現代戲劇的發展，同整個中國現代戲劇的發展，是緊密相連的。儘管我們對台灣現代戲劇還缺乏系統的深入的研究，但以我們的膚淺的了解，可以說，台灣現代戲劇的發展同整個中國戲劇的發展，無論是淵源、脈絡、模式、骨相等，不僅是形似，而且是驚人地神似。有的論者，常常強調兩岸文化發展的不同之處，直到戲劇文化的不同，甚至認為我優彼劣或彼劣我優。當然，要看到種種不同之處，但更要看到其共同的命運，共

同的經驗，共同的課題。在當前，能夠多看到共同和共通之處，是更為有益的。……過去的中國話劇史的著作，由於種種原因，往往不能將台灣戲劇編入。做為話劇史的研究者，對此也是不安的。這部小書，是實現我們歷史願望邁出的第一步。」（pp. 1-2）如此斬釘截鐵的論調，無論在當時或是現在，大概都會讓台灣的戲劇人士深感不可思議，在缺乏系統研究與膚淺的了解之下，仍然武斷地論定兩岸現代戲劇發展的緊密相連與形神相似，在當時還激起了部分台灣現代戲劇學者的危機感與抗拒感，比如鍾明德便在接下來的幾年之間，連續指導出好幾本關於台灣戰後現代戲劇的碩士研究論文；同時也體認到，台灣現代劇場的在地研究質量與優勢，肯定是大陸戲劇學者所無法企及的，台灣現代劇場是文藝研究最後能夠堅守的一座碉堡。

再者，在這本小書之後，果真有越來越多的中國話劇史論著，只要作者關心所及（但不一定有能力），多半都會在書中列入台灣現代劇場的相關章節，甚至全書討論台灣現代劇場。舉例來說，廈門大學台灣研究院台灣研究中心教授朱雙一，專研台灣文學，論述頗豐，台灣現代劇場研究雖非其專長，但他仍在剛出版的《臺灣文學創作思潮簡史》（北京：九州出版社，2010）一書中，硬是塞進〈多媒體詩和後現代小劇場〉一小節（pp. 313-315），且重點也只放在賴聲川和表演工作坊的《那一夜，我們說相聲》、《暗戀桃花源》，以及在另一節〈從老兵悲歌到眷村史乘〉（pp. 290-294）裡頭，提及《寶島一村》。其次，像是江少川與朱文斌所主編的《臺港澳暨海外華文文學教程》（武漢：華中師範大學出版社，2007），做為大陸高校文學史系列教材，並由華中師範大學出版，肯定會在相關學校科系裡，經由教學機制，發揮一定的影響力，倘若我是其中的某一個師範學生，透過這本文學教程，關於台灣現代劇場，通通被壓縮在第一編第五章〈臺灣戲劇、影視文學〉（彭耀春執筆，pp. 109-119），我只能認識到李曼瑰和姚一葦的戲劇簡介，而且還可能被底下這段文字描述所誤導：「在李曼瑰為推展台灣當代戲劇而借助官方或帶有

官方色彩的外殼外，更為實質的是：在官方色彩的掩護下，李曼瑰所苦心經營、勉力推動的台灣劇運悄然反撥，越來越從官方走向民間，從官辦走向民辦，從單一走向多元，戲劇演出越來越偏離台灣官方話語，越來越邊緣化，終於釀成80年代充滿反叛性的生機勃勃的小劇場運動。而李曼瑰本人也在這過程中逐漸遠離台灣政權。」（p. 113）帶有過度詮釋與簡化歷史的危險，缺乏描述舉證其間許多台灣現代戲劇人物的前仆後繼；可能我就帶著這樣片面的理解從某個師範大學畢業了，當然我也可能就繼續將這樣片面的理解教導給我的學生，台灣現代劇場在一定程度範圍內就不斷地被「縮寫」。而類似的台灣現代劇場學科化與教程化的傾向，在大陸是越來越多了，缺乏當下劇場性的觀察，偏重以戲劇文學性的、「擬全觀」式的通盤概述，卻產生更為狹隘的知識框架，即使資料不足、論述不全、觀點不清，但只要在「中國話劇」的概念架構底下，將台灣現代劇場收編進「書寫—知識—權力」的網絡中，甚至將台灣地區化，與香港、澳門兩個特別行政區的現代劇場并置對待，施展「現實政治將台灣邊緣化與地區（方）化，文化政治卻將台灣現代劇場收編」的兩手策略，政治正確地行使「寫中納台」的文化／政治收編霸權。

在《〈紅鼻子〉的舞台藝術》和《臺灣現代戲劇概況》這兩本書的開拓性影響之下，出現了類似陳軍《工與悟：中國現當代戲劇論稿》這樣的論著，我所指的是姚一葦劇作的研究效應，從1982年2月中國青年藝術劇院演出姚一葦的《紅鼻子》之後，近三十年來大陸戲劇學者關於姚一葦劇作的書寫不絕於縷，我比較想探討的是陳軍的《工與悟：中國現當代戲劇論稿》。該書共分三輯，包括戲劇思潮與文體研究、戲劇作家作品研究、戲劇批評與論著評議，關於姚一葦的戲劇觀與劇作特色就有三篇專文，與該書另外論及的劇作家老舍、曹禺幾乎等量齊觀，可見姚一葦的劇作在其論著中的重要性，為該書作序的顧文勳認為陳軍「論姚一葦的三篇文章，分別剖析和論述了這位台灣戲劇大師的戲劇觀、其劇作的主题特色和藝術特色，揭示出一系

列值得我們學習和借的理論主張和創作經驗，特別是在戲劇理論研究和戲劇創作實踐中如何恰當地處理現代意識與傳統精神、民族化和現代化、文學性與劇場性、戲劇探索的無限可能性與藝術經典應有的恆常性等一對對矛盾之間的關係，於我們都具有現實針對性和指導意義。」（pp. 2-3）但實際上陳軍的專文卻有些寫作與論述上的毛病：【1】比如他說《X小姐》是姚一葦為第二屆實驗劇展創作的一部荒誕派戲劇（p. 173）。但第二屆實驗劇展舉辦於1981年，而《X小姐》發表於1991年，是姚一葦「面對外在環境的丕變，他更以相當悲觀、相當失望的心境，寫下了極度哀愁的劇本《X小姐》，發表在《中國時報》人間副刊。」⁶絕不可能是為第二屆實驗劇展而寫的；類似的資料錯漏之處還不少。【2】行文過於寬泛，經常有去歷史化的論斷，自由心證。比如「探究台灣後現代戲劇形成和生長的原因則與台灣戲劇直接受歐風美雨的侵蝕有關，各種外來戲劇思潮和流行觀念裹挾著台灣戲劇向前發展，而唯獨失去了台灣戲劇的自我個性和定位。」（p. 174）我們卻從頭到尾看不到陳軍對「台灣戲劇的自我個性和定位」有任何描述或界定。事實上，這兩個陳軍所犯下的毛病，在許多凝視台灣現代劇場的大陸戲劇學者論著中也多少有之，不勝枚舉，有些甚至是以訛傳訛，增添更多的不確定性與不熟悉感；既想要清晰自信地凝視台灣現代劇場，卻礙於種種限制，部分大陸戲劇學者呈現出如此的矛盾與焦慮，只能以更多曖昧不明的文字迷障來掩飾，諷刺的是，如此一來則更自曝其短。

■注釋

- 1 王墨林，《臺灣身體論》，5。
- 2 1969年7月發表於《文學季刊》；1970年由台灣大專院校學生聯合在台北首演，由趙琦彬導演，演出場地在台專青年活動中心的大禮堂，紅鼻子神賜由作家劉墉飾演。
- 3 《南方週末》專訪林克歡。2010年9月1日，取自<http://magazine.sina.com/nfweekend/20081212/2008-12-12/000665023.shtml>
- 4 林克歡，〈兩岸戲劇交流〉，原發表於香港《信報》，1997年10月22日，後收錄於《詰問與嬉戲》一書中，119-121。
- 5 田本相，〈後記〉，收錄於《臺灣現代戲劇概況》一書中，193-195。
- 6 王友輝，《姚一葦》，161。