戲劇研究　第22期
Journal of Theater Studies
2018年7月　頁83-106
DOI: 10.6257/JOTS.201807_(22).083

臺灣一九五〇年代國語話劇的過渡與重整

徐亞湘
國立臺北藝術大學戲劇系教授

前言

第二次大戰結束後，因接收臺灣的國民黨政府「去日本化」、「再中國化」的文化施政，以及戲劇相關法令的頒佈實施，日治以來的臺灣新劇傳統因而中斷，國語話劇遂成爲彼時臺灣劇壇的主流，並由來臺演出的職業話劇團、軍中演劇隊、業餘話劇團及學生演劇等共構出「臺灣劇運」成果，此實爲「五四」以迄抗戰之中國話劇傳統在臺灣的集中壓縮展示及橫向移植。[1]待一九四九年底，國民黨政府因內戰失利撤遷來臺，新一波對具有共產黨員身分、左傾、「陷／附匪」劇作家及其作品，進行了查禁與禁演，加上僅有少數的中國劇人隨國民黨政府來臺，於是，此一殘缺、變異的「自由中國」國語話劇在臺灣取得了獨尊的身分。彼時此與中國話劇傳統的繼承、選擇、割裂及過渡現象，以及面對驟變的政治局勢又必當爲之的文化重整作爲，對後來臺灣的國語話劇發展及戲劇教育都產

[1] 參見徐亞湘：〈進步文藝的示範：戰後初期曹禺劇作於臺灣演出史探析〉，《戲劇學刊》第16期（2012年7月），頁37-56；徐亞湘：〈戰後初期中國劇作在臺演出實踐探析〉，《戲劇研究》第12期（2013年7月），頁121-164；徐亞湘：〈一個戲劇的公共輿論空間——戰後初期臺灣報紙的戲劇特刊分析〉，《戲劇研究》第14期（2014年7月），頁51-72；徐亞湘：〈省署時期臺灣戲劇史探微〉，《戲劇學刊》第21期（2015年1月），頁73-96；徐亞湘：〈戰後初期抗戰戲劇在臺灣的演出分析〉，《戲劇》總164期（2015年12月），頁50-63；徐亞湘：〈新中國劇社來臺演出考辨分析〉，《戲劇研究》第19期（2017年1月），頁83-110等六文。

臺灣大學學術期刊資料庫

生了深遠的影響。

然而，面對此一難以迴避且關鍵發展的一段臺灣戲劇史，過往常因彼時其巨大的反共抗俄形象而爲當代戲劇研究者刻板化及簡單化書寫，從而該有的文化脈絡關照、實際發展狀況及後續影響皆隱而未彰。[2]是故，對於國府遷臺初期國語話劇之演出、劇人、劇團、劇作、文藝政策、人才培育及其相關現象的分析，實有進一步探究與釐清的必要。比如，當時來臺的話劇從業人員的專業背景爲何？軍中劇隊與業餘話劇團體的演出及人員相互流動情形？困擾當時劇壇的編劇荒、劇本荒、場地荒等現實問題是如何得到改善解決？軍中文藝的推動對國語話劇的發展有何影響？主流的反共劇創作演出以外的題材面向爲何？國家機器如何動員話劇創作及影響話劇發展？中國話劇傳統又是如何地被繼承與割裂？……以上諸多問題的進一步討論，都將對我們觀察處於時空及創作雙重過渡的臺灣國語話劇重整現象，以及反思、評價此段臺灣戲劇史的意義，會有極大的幫助。

本文的論述時間範圍，以一九四九年十二月國府遷臺以迄一九六二年教育部成立推動劇運、輔導戲劇演出的專責單位——「話劇欣賞演出委員會」爲界，亦即主要聚焦在一九五〇年代臺灣的國語話劇發展進行討論。[3]研究材料則主要運用當時相關學術作品及劇人的回憶性著作，另外，還參考彼時的國語創作劇本及報紙新聞報導，期許盡量將所有涉入時代情境的不同文本含納進來，以試圖揭示這段臺灣戲劇史的形貌及其內在關係。本文的論述架構，「前言」首先交代研究旨趣、問題意識及研究目的，第二節分析在時空驟變之際，國語話劇因劇本荒而導致的演出過渡現象，第三節則分析因時造勢而形成的演員及編劇集結現象，第四節觀察國府如何透過文藝政策、組織成立、獎金獎勵、劇展舉辦及校系的開辦等，進行「自由中國」國語話劇的重整作爲，最後在「結語」提出總結式見解。

---

[2] 相關彼時反共戲劇的討論，紀蔚然已有二文〈重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之論述〉及〈善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究〉，分別從研究史及劇本文本二方面進行相對深入的分析。另有王淳美博士論文《臺灣戒嚴前期的《中華戲劇集》研究》亦有相關討論。

[3] 我認同楊照對於歷史研究之西元紀元斷代的看法。「時間是恆常向前的連續流動，然而卻總得切割開來才能爲意識所掌握。斷代的習慣裡，用西元數字切割是最武斷的，卻偏偏又是最普遍的。誰規定每十年、二十年該有個變動、變化供人寫入歷史，……沒有辦法，這套紀元切割方式已經內化成爲我們生活的一部分，我們只能用當下的生活邏輯來趨近歷史、來掌握對過去的談論、整理。」見楊照：《霧與晝：戰後臺灣文學史散論》（臺北：麥田出版社，2010年），頁28。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、劇本荒下的演出過渡

一九四九年十二月，中華民國政府退守臺灣，面對政治上的重大挫敗及中共的軍事威脅，加強對臺嚴密控制的措施更形必要，武裝文化思想以抗拒赤化威脅及塑造統治正當性遂爲首先要務。在一九五〇年代的文化論述、政策、運動脈絡裡，從文化改造、軍中文藝、文化清潔到戰鬥文藝，強調的無非是反共抗俄意識形態及繼承中華文化正統的正確性，[4]做爲時代文藝一環的戲劇，自然成爲被動員及整編的對象。然而，國共隔海的政治對峙及文化阻隔後，在臺灣的國語話劇團體，無論是軍中劇隊、公民營劇團、業餘劇社，以及學校話劇社團，馬上因爲政治上的意識形態問題，面臨可演劇目的大幅縮減。劇本荒，於是成爲彼時劇人的共同焦慮及國語劇壇的窘境。其實，不分本外省民眾對於思想紅線的警覺，自一九四九年的「四六事件」及同年五月宣佈戒嚴即已開始。

臺灣從一九四九年五月二十日開始戒嚴，爲了防止共產主義思想的入侵，隔年三月十八日東南長官公署核准「臺灣省戒嚴期間新聞紙雜誌圖書管制辦法」實施，開始大力掃除一九四五年到一九五〇年間出版或已在市面流通的反動書刊，[5]只要是「爲共匪宣傳」、「詆毀國家元首」、「違背反共抗俄國策」、「足以混淆視聽影響民心士氣或危害社會治安」、「挑撥政府與人民情感」的圖畫、文字及言論，[6]亦即凡帶有左翼思想之個人與出版社，以及著者或譯者已經「陷匪」的圖書刊物，將一律被視爲反動書刊而遭到查禁。之後由臺灣省政府與臺灣警備總司令部合編出版《查禁圖書目錄》數次，以分發各相關單位做爲沒收禁書的依據。爲了避免有所疏失遺漏，該目錄還特地在「說明」第三點「使用查禁圖書目錄應行注意事項」載明：

（一）凡有下列情形之一而未編入查禁圖書目錄者，概予查禁。

1.匪酋匪幹及附匪份子之著作及譯作，以及匪僞書店、出版社出版之書

[4] 林果顯：《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）——統治正當性的建立與轉變》（臺北：稻鄉出版社，2005年），頁17-81；陳康芬：《斷裂與生成——臺灣五〇年代的反共／戰鬥文藝》（臺南：國立臺灣文學館，2012年），頁53-97。

[5] 蔡盛琦：〈一九五〇年代圖書查禁之研究〉，《國史館館刊》第26期（2010年12月），頁77-78。

[6] 民國三十九年三月十八日東南長官公署（卅九）署防字第一三二號代電核准實施「臺灣省戒嚴期間新聞紙雜誌圖書管制辦法」第二條。

臺灣大學學術期刊資料庫

刊。[7]

從著／譯者意識形態及左傾出版社（如文化生活出版社、上海晨光出版社、開明書店等）二方面下重手，確實達到了書刊流通查禁範圍的極大化。儘管圖書內容可能與政治、思想無涉，但都會因著／譯者的「附匪」事實、內容涉及文化清潔運動欲掃除之「赤色的毒」、「黃色的害」、「黑色的罪」，[8]以及爲被認定爲左傾出版社而將其圖書全部查禁，加上正值「反共抗俄」思想箝制、政治肅殺的年代，所以扶植中共壯大的蘇俄其文學、劇作亦在犯禁之列。

根據一九六六年版《查禁圖書目錄》登錄者，一九五〇年代被查禁的話劇劇本計有曹禺（1910-1996）創作的《雷雨》、《日出》、《北京人》、《正在想》及翻譯的《柔密歐與幽麗葉》、曹禺與宋之的（1914-1956）合著的《黑字二十八》、夏衍（1900-1995）的《心防》、《法西斯細菌》、李健吾（1906-1982）創作的《新學究》、改譯的《風流債》、《喜相逢》、《花信風》、《金小玉》及翻譯的《愛與死的搏鬥》、林柯的《沉淵》、柯靈（1909-2000）的《恨海》、吳天（1912-1989）的《春歸何處》、《春雷》、師陀（1910-1988）的《大馬戲團》、袁俊（張駿祥，1910-1996）創作的《萬世師表》、《美國總統號》、翻譯的《林肯在依利諾州》、歐陽予倩（1889-1962）的《桃花扇》（1947年臺北「新創造出版社」版）、徐訏（1908-1980）的《生與死》、吳祖光（1917-2003）的《嫦娥奔月》、《捉鬼傳》、黃宗江（1921-2010）的《大團圓》、顧仲彝（1903-1965）改編的《殉情》、《衣冠禽獸》、陳白塵（1908-1994）的《魔窟》、老舍（1899-1966）的《老舍戲劇集》及俄國劇作家果戈理（1809-1852）的《巡按使》、契訶夫（1860-1904）的《三姐妹》、《櫻桃園》、《萬尼亞舅舅》等。[9]

上述所列之查禁劇本，相對於一九四九年之前的中國話劇創作（含翻譯劇、改譯劇[10]）數量可謂微乎其微，只不過，因爲絕大多數的話劇作家皆已「身陷匪

[7] 臺灣省政府、臺灣警備司令部編印：《查禁圖書目錄》（南投：臺灣省政府，1966年），「說明」頁1。

[8] 陳康芬：《斷裂與生成——臺灣五〇年代的反共／戰鬥文藝》，頁62-70。

[9] 臺灣省政府、臺灣警備司令部編印：《查禁圖書目錄》，頁3-194。

[10] 改譯劇主要是指將原劇本（包括外文的和已有的中譯本）的人物、時間、地點、情節內容、精神等進行部分或全部中國化改編而成的翻譯劇本。參見劉欣：《論中國現代改譯劇》（上海：上海書店，2011年），頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

區」，他們的劇本在當時的臺灣也難有搬演機會。此與中國話劇傳統割裂、頓時造成無戲可演的現象，除了官方主導積極獎勵反共劇創作以應時需之外，各話劇團體也因不同的演出目的與需求而有其應變之策，致使在反共抗俄演述成爲唯一及正確之道前，曾經短暫出現過具有過渡特質的多元演出景致。尤其是一九五〇年，一些「陷／附匪」作家的劇本創作及其改譯劇、翻譯劇、抗戰劇[11]等，或因相關資訊未明，或因查禁力度未嚴之故，而還能在臺灣的國語劇壇上得見，對其之改編本，亦在改換面目之後，或隱去原著／譯者之名，或變換劇名而得以暫行於一時。

比如在一九五〇年，就有空軍傘兵第二團靖海劇團演出洪謨（1913-?）的《黃金萬兩》、鐵路局話劇社及省立臺灣師範學院（以下簡稱省立師院）藝術系演出周彥（1909-?）的《朱門怨》、省立師院社會系演出陳銓（1903-1969）的《野玫瑰》、省立師院戲劇之友社及金門十八軍十一師飛馬劇隊演出李健吾的《以身作則》、裝甲兵司令部特勤隊演出于伶（1907-1997）的《大明英烈傳》、臺灣省工礦公司工程劇團演出李健吾改譯自法國劇作家薩爾杜（Victorien Sardou，1831-1908）《托斯卡》（Tosca）的《金小玉》、裝甲兵火牛劇團演出費穆（1906-1951）、黃佐臨（1906-1994）、顧仲彝等改編自秦瘦鷗（1908-1993）同名小說的《秋海棠》、演劇三隊演出黃佐臨的改譯劇《樑上君子》、包蕾的《火燭小心》、中國青年反共抗俄聯合會戰時工作隊、勘建劇團演出趙清閣（1914-1999）的《此恨綿綿》、社會劇團演出陳白塵的《結婚進行曲》、竹南三六師話劇隊演出吳祖光的《捉鬼傳》、宋之的、夏衍、于伶合著的《草木皆兵》、陸軍儲訓班新聲劇隊演出周貽白（1900-1977）的《陽關三疊》等戲。[12]之後，還有一九五八年空軍高射砲司令部崑崙劇隊演出過周彥的抗戰歷史名劇《桃

[11] 抗戰劇就廣義來說，泛指1937年7月至1945年8月對日抗戰期間所有的話劇劇本創作，而其狹義概念，則指創作以戲劇爲文化武器，擔負抗戰救國任務，以宣傳、教育、動員爲目的，舉凡與抗戰相關之歌頌與敵人英勇鬥爭、歌頌愛國／歷史英雄、歌頌戰時正面進步人物、借歷史故事以古喻今／激勵人心、反映時局生活問題、強調軍民合作、呼籲民族團結共同抗日、與國內黑暗勢力鬥爭、描繪敵後鬥爭及敵僞醜態等題材的劇本皆屬之。

[12] 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版部，1962年），頁371-408；孫越：《如歌年少．孫越》（臺北：麥田出版社，2014年），頁62、106；黃美序：《貢敏》（臺北：文化建設委員會，2004年），頁172；邵玉珍：《留住話劇歷史的表演藝術家》（臺北：亞太圖書出版社，2002年），頁35；馬驥伸：〈70年一覺戲劇夢（下）〉，《聯合報》D3版，2017年5月25日。

臺灣大學學術期刊資料庫

花扇》、一九五九年陸光話劇隊演出過魏于潛（吳琛，1912-1988）於上海淪陷時期的知名話劇《釵頭鳳》及一九六一年新潮劇藝社演出宋之的之《武則天》等。[13]

影劇演員孫越（1930-2018）在其回憶錄《如歌年少．孫越》一書中即曾提及，一九四九年他隨軍來臺後進入裝甲兵獨戰四營水牛劇隊之後，即常演黃佐臨的改譯劇《樑上君子》且獲致不錯的觀眾迴響：

> 《樑上君子》這齣舞台劇，……舞台效果奇佳，在哪兒演，都受歡迎，更何況看膩了「反共抗俄」的宣傳戲。所以，我們不止光給軍中演出，還派出人去，與各地、各機關、各學校聯絡，不敢說所到之處萬人空巷，至少承包的團體各個單位都非常滿意。[14]

我們雖然難以確認這些劇目在彼時的演出比例及藝術表現，但此過渡與例外現象，似爲在可演劇目驟減、新劇未能足夠補充情況下之必然。這個政府與劇團之間面對劇本荒的默契與默許，也展現在對「陷／附匪」劇作家作品的改編上。畢竟，在臺灣的外省劇人，他們過往的話劇閱讀及實踐經驗與此密切相關，進行必要、無害的改編及劇名更動，是當時劇人權變以換取演出機會的思維策略，此以時空改換、呼應局勢的新戲之姿，中國話劇傳統得以此番面貌於臺灣短暫續存。如一九五〇年，省立師院戲劇之友社演出李行（李子達）改編自陳白塵《歲寒圖》的《歲寒知松柏》、臺北市影劇工作者爲慶祝蔣總統復職演出的《天橋群相》乃改編自曹禺的改譯劇《正在想》、[15]臺灣省婦女福利協進會附設劇團演出改編自張駿祥《邊城故事》的《邊城曲》、[16]萬象影業公司萬象劇團演出張徹（1923-2002）改編自沈浮（1905-1994）《重慶廿四小時》的《臺北一晝夜》、怒吼劇團演出改編陳白塵的《群魔亂舞》爲《百醜圖》、空軍通海大隊飛熊劇團演出改編自楊村彬（1911-1989）《清宮外史》的《西太后》、東南文化工作團演出張英（1919-2013）改編自吳祖光的同名話劇《文天祥》、空軍崑崙劇隊演

13 邵玉珍：《留住話劇歷史的表演藝術家》，頁36、74、194。

14 孫越：《如歌年少．孫越》，頁80。

15 《正在想》是1940年曹禺於四川江安國立劇專任教時改譯自墨西哥作家約菲納．尼格里的獨幕劇《紅絲絨的山羊》，爲其唯一的喜劇作品。1950年3月，臺北市影劇作工作聯合公演此劇時，隱去原作者而註明「集體改編」，宗由導演。而據1966年版《查禁圖書目錄》載，該劇本於1958年7月15日由臺灣警備司令部查禁在案。

16 導演楊文璞，演員有王玫、杜彤、李行、唐菁、田豐、馬驥伸等。見馬驥伸：〈70年一覺戲劇夢（下）〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

出改編趙清閣《生死戀》的戡亂劇《金雞心》等。[17]

臺籍戲劇史家呂訴上（1915-1970）曾對一九五〇年國語劇壇的演出劇目進行觀察，他認爲除了小部分的新戲創作之外，其餘演出「不是舊戲重演，就是根據舊戲略加改編，把抗戰意識改爲反共抗俄意識而已」。[18]這樣的演出因應其實自有其時代的合理性。試想，這些外省劇人多爲二、三十歲的年輕人，相關人生及創作經驗還不足，這些陪伴其過往專業學習、鍛鍊的劇目，已在其閱讀與有限的演出經驗中強化與內化，霎時間大部分被禁止演出，在新劇未能即時補充之前，理解並呼應時代變動的「改編」似爲過渡良方，一可暫時抒解眼下劇本荒的困境，二則仍承繼了中國話劇傳統的優點可確保演出劇本質量。馬驥伸在一回憶其話劇經歷的文章裡也曾提到這樣的演出因應、過渡現象：「自此（四六事件）以後，除了改編外國劇本和少數抗戰時期作品，只能演出反共宣傳八股，我們沒有合適劇本可選，校方（省立師院）對我們也轉冷淡，『戲劇之友社』也就默默解散。」[19]另外，呂訴上在談到改編自沈浮抗戰名劇《重慶廿四小時》的《臺北一晝夜》演出時，即曾肯定該劇在時代上價值：

> 在當時劇本荒極端嚴重的情形下，該劇的演出雖然覺得有些牽強，但有戲演出總比空喊強得多，因此大家仍寄予無限的希望。[20]

呂訴上雖道出了彼時劇壇上的窘態及改編上的問題，但其政治附庸性格做出的詮釋是我們解讀時必須留意的。另外，資深影劇記者黃仁也曾提到，一九五〇年爲響應政府救濟大陸災胞號召的影劇界聯合大公演《文天祥》，即被當時的觀眾及報紙讚譽爲「超越重慶話劇水準」：

> 「文天祥」演出的成功，給當局和觀眾帶來信心，奠定臺灣劇運發展的基礎。從此，話劇走出學校和軍中，與大眾生活結合，不只影人劇團、軍中劇團可演出賣票，學校劇團的演出照樣可以賣錢。[21]

這股改編風，在整個一九五〇年代持續地進行，且以具諜報、愛情等通俗特質

---

17 林黛嫚：《李行的本事》（臺北：三民書局，2009年），頁96；呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁379、382、383。

18 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁371。

19 馬驥伸：〈70年一覺戲劇夢（下）〉。

20 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁382。

21 黃仁：《臺灣話劇運動的黃金年代》（臺北：亞太圖書出版社，2000年），頁9。李行導演曾於訪談時提及，他1949-1951年就讀省立臺灣師範學院時參加校內話劇社團——戲劇之友社，在校外的公演即是售票演出。

臺灣大學學術期刊資料庫

的劇目爲主。如一九五一年勘建劇團爲響應一元獻機運動在埔里演出改編自陶熊《反間諜》的《八十八號間諜》，[22]一九五四年實踐劇團改編陳銓的抗戰間諜名劇《野玫瑰》爲反共劇《天字第一號》、[23]自由中國勝利劇團也改編演出李健吾改譯的《金小玉》爲《一代紅伶》，[24]一九五六年參演新世界劇展的文藝悲劇《春歸何處》，乃虞君質（1912-1975）改編自費穆等著之《秋海棠》，另一參演作品喜劇《乘龍快婿》則是沈瑛改編自洪謨的改譯劇《美男子》（又名《雛鳳于歸》）。[25]

畢竟原劇作的文學、戲劇價值已有定論，在彼時臺灣因劇本荒而有的改編情形，或因演出需求急迫導致改編時間匆促，或因改編者能力所限而品質欠佳，又或因內容時空改換的粗糙硬套等不同原因，一些求「劇」若渴而來的慌亂現象，確實也引起了當時劇界部分人士對此不利劇運推展的擔慮：

> 影響所及，「炒冷飯」、「改頭換面」、「粗製濫造」等等不良現象，無不應運而生。……然而，自由中國的劇運，卻在他們的「欣然」與「得意」之間，被糟蹋得不成樣子了。[26]

另外，劇本審查尺度的標準不一、自由心證，也加重了劇本荒的程度及挫敗劇人的演出熱情。一九五五年《聯合報》一篇〈劇本第一〉的文章，就曾提到一九五三年自由中國勝利劇團演出改編自李健吾翻譯本《費嘉洛婚禮》的喜劇《家花香》，因爲劇中出現母親愛戀兒子的情節，「有損中國人傳統倫理觀念」而遭到省教育廳命令禁演；而該團的另一齣戲《一代紅伶》也因「意識不正確」而觸犯禁忌等。在適合演出的劇本有限，又需面對難以捉摸審查尺度的情況下，「爲了這許多理由，寧可不演，這就是這些年來話劇運動走下坡的主要原因」。[27]

---

22 〈埔里演劇募款獻機〉，《聯合報》第5版，1951年9月25日。陶熊爲四川江安國立劇校第四屆畢業生，《反間諜》一劇爲1941年其爲該屆畢業公演所創作，導演爲同班同學彭行才、高衡。

23 哈公：〈評「天字第一號」〉，《聯合報》第6版，1954年5月25日。

24 〈勝利劇團排演一代紅伶〉，《聯合報》第3版，1954年8月15日。資深話劇演員藍蘭飾女主角金豔芬。

25 黃仁：《臺灣話劇運動的黃金年代》，頁13-15；〈中華實驗劇團排演「春歸何處」〉，《聯合報》第6版，1956年3月8日；〈乘龍快婿昨晚登場〉，《聯合報》第3版，1956年4月2日。

26 〈藝文壇外 劇本成荒〉，《聯合報》第6版，1952年12月31日。

27 〈劇本第一〉，《聯合報》第6版，1955年11月28日。

臺灣大學學術期刊資料庫

整個一九五〇年代，適合演出的劇本荒情形一直存在，並未因中華文藝獎金委員會（以下簡稱文獎會）、教育部等各種劇本徵集活動而產生一大批主題正確、反映國策的劇本而有所改善。因爲，得獎作品不見得適合面對市場演出，且能得到劇團青睞搬演的機會更屬少數。整體觀之，一九五〇年代前期的劇本荒，可以說是面對頓時無戲可演的「荒」，當時劇壇採取以偷渡演出「陷／附匪」劇作家的創作／翻譯／改譯作品以爲過渡；一九五〇年代後期的劇本荒，則是面對適合可演之戲過少的「慌」，甚至軍中演劇亦有此情形。劇作家丁衣（1925-?）在他一九五九年出版的《父母親大人》單行劇本中，時任康樂總隊隊長胡蓉第爲其作「序」即道：「全劇結構嚴謹，起伏分明，人物性格突出，當此軍中劇本荒的時候，這是一個有份量，有娛樂性，有教育性的喜劇。」[28]面對這樣的情形，劇壇則是以後起之秀的劇作家如劉琅、趙琦彬（1929-1992）、張永祥（1929-）、徐天榮（1923-2009）等人，以反映社會現實問題的時裝寫實劇作以爲過渡。

二、演員與編劇隊伍的集結

國語話劇在一九四五年國民政府接收臺灣之後，即以重塑中國文化、推行國語運動而在臺灣全面開展，透過來臺的中國職業話劇團、軍中演劇隊、外省業餘劇人及教師、學生，超過四十位中國知名劇作家的六十個以上的劇作在戰後四年集中壓縮於臺演出，此時在臺的國語話劇演員以軍中演劇隊成員、業餘劇人、學校學生爲主，[29]數量還不算太多。一直到一九四九年下半年，二百餘萬軍民隨國府陸續遷臺，其中即包含不少的話劇演員，其並與之前在臺的話劇演員匯流，共同推動起國府遷臺初期的國語劇運。

當時這批來臺的話劇演員，以隨各軍種話劇隊來臺者佔最大宗，其次，遷臺之中國電影製片廠影劇演員及上海國泰影業公司來臺拍攝電影《阿里山風雲》滯臺的影劇演員亦爲數不少。[30]其中，隨各軍種話劇隊來臺的演員，他們的專業背

28 胡蓉第：〈序〉，收入丁衣：《父母親大人》（臺北：康樂月刊社，1959年）。

29 參見徐亞湘：〈戰後初期中國劇作在臺演出實踐探析〉一文。

30 原在重慶的中國電影製片廠，附設有演出話劇的中國萬歲劇團。抗戰勝利後復員至南京、上海，1949年因內戰失利，人員、設備陸續撤遷來臺，初安置於高雄岡山，並以中國萬歲劇團名義演出話劇，並支援萬象影業公司拍攝《阿里山風雲》，1951年北遷至北投復興

臺灣大學學術期刊資料庫

景殊異多元，幾乎是中國話劇發展及戲劇教育的縮影，在大時代的洪流中，他們意外地匯聚在臺灣的國語劇壇上，彼此交流並發揮專業。如演劇三隊的成員多由國立劇專的畢業生組成，而新六軍政工隊隊長劉碩夫、裝甲兵獨戰營政工隊的隊長朱貫一及馬驥等亦皆是國立劇專校友，[31]大鵬話劇隊隊長姚展則於抗戰時曾在廣西省立藝術館與館長歐陽予倩共事，[32]另外，隨軍隊來臺者有常楓（1923-）、梅冬尼出身「滿州國」的哈爾濱劇團，張冰玉（1926-2014）曾爲滿洲映畫協會演員，陶述（1923-）曾爲南京的中國戲劇學會（戴涯主持）演員，葛香亭（1917-2010）爲上海金星影劇訓練班出身，雷鳴（1923-2001）爲上海淪陷時期的職業劇團上海藝術劇團（團長費穆）演員，王宇（1922-）來臺前曾參加上海藝人劇團、中國實驗劇團的演出，曹健（1922-2002）曾活躍於濟南劇社，沙麗文則曾演於知名的中國旅行劇團（唐槐秋主持）等。[33]

出身中國電影製片廠及其所屬中國萬歲劇團的演員有王玨（1918-2015）、宗由（1913-1984）、井淼（1913-1989）、羅蘋、房勉、古軍（1916-2007）、王庭樹、田琛、威莉等人。其中以王庭樹最爲資深，他於一九三〇年代初與江青（時名李雲鶴）同畢業自山東省實驗劇院（院長趙太侔），宗由和威莉則在抗戰

崗。上海國泰影業公司爲一私營電影公司，由柳中亮、柳中浩兄弟主持經營，1949年中在臺拍攝《阿里山風雲》的劇組員工因上海淪陷，由徐欣夫等改組爲「萬象影業公司」留臺發展。

31 國立劇專（校）來臺校友計有第一屆（1935年入學）的貫亦棣、方守謙、董心銘、吳宜晨（女），第三屆（1937年入學）的喬文彩，第四屆（1938年入學）的彭行才，第五屆（1939年入學）的曾霓俠、梁碧雲（女），第六屆（1940年入學）的崔小萍（女，話劇專科）、陳文泉（高職科），第七屆（1941年入學）的王生善（高職科），第八屆（1942年入學）的林若錡、雷亨利（高職科），第九屆（1943年入學）的王遠軍（女）、陳永祥（高職科），第十屆（1944年入學）的田開烈、羅健卿（話劇科）、張方霞、高前、林偉錚（女，高前之妻）、陳汝霖、馬擇南（金馬）、楊秀澄（女）、陳林（高職科），第十一屆（1945年入學）的馬驥、金姬錙、浦靜（女）、劉璞（高職科），第十二屆（1946年入學）的魏平澳（高職科），第十三屆（1947年入學）的錢通（專科表演專業）、孫煥（高職部），以及劉碩夫等人。參見《劇專十四年》編輯小組編：《劇專十四年》（北京：中國戲劇出版社，1995年），頁457-466；貫亦棣、封德屏總編輯：《劇專同學在臺灣》（臺北：中華文化復興運動總會，1999年）一書；李乃忱編著：《國立劇專史料集成》（北京：中國戲劇出版社，2013年）（三卷本）一書；趙友培：《文壇先進張道藩》（臺北：重光文藝出版社，1975年），頁479-480；李皇良：《李曼瑰和臺灣戲劇發展之研究》（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年），頁115-116。

32 孫越：《如歌年少．孫越》，頁184。

33 參考邵玉珍：《留住話劇歷史的表演藝術家》一書。

臺灣大學學術期刊資料庫

前即在南京參加中國戲劇學會的演出。而隨上海國泰影業公司來臺拍片的演員，則在抗戰時期的重慶多有職業演劇的經驗，如崔冰、李影（1923-2005）爲中華劇藝社（應雲衛主持）演員、藍天虹（1924-2007）爲中央青年劇社（張駿祥主持）演員、張茜西（1928-2004）爲孩子劇團演員等。

這一批話劇演員來臺時的年紀約在二十多至三十多歲之間，年輕正盛，抗戰時期分別在大後方、淪陷區及「滿州國」已累積了一定的話劇、電影演出經驗，其中多人並且已是蜚聲劇壇的職業話劇演員。再加上以軍眷身分來臺，曾於上海藝術劇團、苦幹劇團（黃佐臨主持）演出的盧碧雲，以及已先來臺的國立劇專第六屆校友崔小萍（1922-2017）、一九三〇年代即已走紅話劇界的上海劇藝社（于伶主持）主要演員藍蘭（藍馥清，1912-1966）、熱衷於話劇藝術的省立師院教育系學生李行等人。一九五〇年代臺灣國語劇壇的演員人才不少，除了活躍於話劇界，他們同時也爲臺灣的國語電影、廣播劇及影劇教育多有貢獻。

可惜，彼時臺灣的國語話劇環境並不健全，除了軍中劇團待遇相對穩定、演員生計較無壓力外，民營劇團得面對劇本荒、場地荒、缺乏演出班底、無固定製作經費及高額稅捐等不利商業劇場發展的諸多問題。所以，民營劇團難以持續穩定發展，數量上雖說不少，但演員總是熟面孔，多爲同一批人遊走於不同劇團之間演出。劇評人藝公就曾在報端憂心地指出這種「有名無實」的情形阻礙了劇運的推展：

> 現在的劇團，卻是有名無實，今天幾個劇人湊在一起，演一台戲，臨時用一個劇團名義演出，到戲演完，劇團名存實亡，大家散伙，明天再用另一個劇團名義演出。所以，劇團只有一張登記證，一個名義，或是一個光棍的團長或老板，沒有團員，自然也沒有組織，這種有名無實的劇團，如何能振興劇運呢？[34]

當劇團沒有也無法有長期發展的規劃，熱愛話劇的業餘、專業演員又需遊走各團不斷接演以維持一定的經濟收入，以及難有排練場地及劇場可提供劇團足夠的進館、演出時間時，壓縮排戲時間爲十天或半個月，倉促趕排出戲，就成爲彼時臺灣國語劇壇的常態，甚而，抗戰時期大後方爲對抗草率「突擊」出戲而有強調排練重要性的「磨光」主義，又被舊調重談並大聲疾呼。[35]民營話劇團體能有固定

[34] 藝公：〈話劇運動的實質問題〉，《聯合報》第6版，1960年10月5日。

[35] 〈「中萬」劇團第一炮 「清宮殘夢」加緊趕排中〉，《聯合報》第6版，1956年4月1日。

臺灣大學學術期刊資料庫

合作的演員並維持經常性演出，甚至要有眞正的職業劇團出現，才是讓國語話劇演員能安定地進行戲劇創作及藝術鍛鍊的基本環境。可惜，彼時的政治局勢、語言生態及文藝政策未能有力支持，國語話劇演員充其量只能在軍中、公營劇團寄生，以及奔波於民營劇團的商業性演出或兼職他業暫圖生存而已。之後，這批話劇演員部分進入政工幹校與國立臺灣藝術學校（臺藝大前身）影劇科系任教，培育了臺灣第一批受過學校專業訓練的影劇人才，而其後於電影、廣播劇及之後電視領域的專業發揮，更讓其話劇藝術的延續與影響得以延伸。

不似國語話劇演員在國府遷臺時有相對多數量的集結，除了張道藩（1897-1963）、李曼瑰（1907-1975）、王平陵（1898-1964）、唐紹華（1908-2008）等在抗戰時期有劇本寫作經驗且具一定知名度者隨國民政府來臺之外，因爲絕大多數劇作家皆身於「匪區」，而於彼時產生了嚴重的「編劇荒」現象。「劇本荒」一如前節所述有其過渡的演出因應之道，「編劇荒」則在內化黨國中心思想、話劇專業流動及高額獎金誘發的多重作用下，在一九五〇年代迅速形成一龐大的「編劇」隊伍，共構出劇本創作及出版高度發展的短暫「榮景」。

一九五〇年起，一方面因意識形態、思想箝制導致嚴重「劇本荒」而有演出劇本的大量需求，一方面又因文獎會、教育部社會教育推行委員會、臺灣省教育廳等單位以高額獎金徵集反共抗俄劇本，促使著彼時一批文人、劇人紛紛投入話劇劇本寫作的行列，儘管他們原先多是文學創作見長，或是話劇導表演專擅，或僅是粗具影劇編劇經驗而已。比如，以《人獸之間》獲得首屆文獎會多幕話劇類第一名的吳若（1915-2000），來臺前僅有少數的獨幕劇寫作經驗；[36]以《憤怒的火焰》一劇得到隔年文獎會多幕劇類第一名的王方曙（王靜芳，1916-

「今日的臺灣劇壇所以不能吸引廣大的觀眾群，在演出上沒有實行磨光主義是爲一大主因，曾有人嘲笑今日的演戲是搬家主義，認爲導演一□戲，像是搬一次家一樣，不過帶著一家大小服裝家俱等從排演場到劇場而已。三五天排演一個大戲，背熟了戲詞就登台，一切都可以在『台上見』，導演的職責，似乎只是擺擺地位，也就無怪乎以往的劇運，步趨低潮了。」抗戰時期，在桂林、重慶的話劇界，曾有過藝術創作方式、目的不同的論爭，田漢和許多青年戲劇工作者主張以「突擊」的方式，縮短排戲時間快速出戲以多爭取演出機會，並擴大話劇的政治、社會影響力，而歐陽予倩等人則主張藝術應予「磨光」，認爲藝術越是「磨光」才越有力量。參見黃世智：〈中國現代戲劇傳統在桂林文化城〉，《藝術探索》2009年3期，頁6。

36 中國戲劇藝術中心出版部編委會編：《中華戲劇集》第一輯（臺北：中國戲劇藝術中心出版部，1971年），頁821-825。

臺灣大學學術期刊資料庫

2002）實爲中文、書法研究背景；[37]同樣曾以《大巴山之戀》獲文獎會獎金的郭嗣汾（1919-2014）亦以小說創作爲主，僅在抗戰時有少數的編導經驗；[38]另一被譽爲第一部反共劇《尾巴的悲哀》的作者鍾雷（1920-1998），更是來臺後才開始話劇劇本創作；[39]而彭行才、劉碩夫、雷亨利、王生善（1921-2003）、高前、陳文泉、馬驥、金馬等「劇作家」，雖曾於國立劇專接受過專業的戲劇教育，但在來臺之前也從未在編劇方面有特殊表現，而是以導演、表演專長。另外，如丁衣、趙之誠（1916-1980）、鄧綏寧（1914-1996）、周旭江、劉垠、李果、姜龍昭（1928-2008）等，亦是來臺後才開始從事話劇劇本創作的。

我們可以說，是特殊的年代讓兼寫話劇劇本的編劇（他們多在軍中演劇隊、國營、教育單位任職）在短時間內高密度生長，他們不論是書寫符合政治主調的反共戲劇，還是藉歷史劇、時代時裝劇的寫作呼應反共意識、家園思念及社會現實問題，[40]雖說「戲劇爲政治服務，編劇爲政治吶喊」的時代特質明顯，但透過大量話劇劇本的創作，的確在鍛鍊編劇創作能力、養成話劇電影編劇人才及解決彼時話劇演出的「劇本荒」上，起著積極正面的作用。更難得的是，多位編劇如李曼瑰、王紹清、鄧綏寧、雷亨利等後來透過專書書寫及編劇教學，培養了臺灣第一批受過專業訓練的編劇生力軍，張永祥、趙琦彬、貢敏（1931-2016）等政工幹校影劇系畢業生，就在這一波的編劇潮中嶄露頭角，編寫出色劇作並終身以影劇劇本寫作爲職志者。

三、以黨國權力進行話劇重整

國民黨檢討和共產黨長期政治鬥爭失敗的主因之一實乃文藝工作上的失敗，[41]國府遷臺後，整個文藝政策即以反共抗俄總動員、實踐三民主義思想爲核

37 中國戲劇藝術中心出版部編委會編：《中華戲劇集》第七輯（臺北：中國劇藝術中心出版部，1971年），頁843-844。

38 中國戲劇藝術中心出版部編委會編：《中華戲劇集》第七輯，頁844-855。

39 中國戲劇藝術中心出版部編委會編：《中華戲劇集》第六輯（臺北：中國戲劇藝術中心出版部，1971年），頁811-813。

40 紀蔚然於其〈善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究〉一文，將此劃歸爲廣義的反共劇。

41 張其昀：〈中央黨部紀念週上　張其昀報告新文化運動〉，《臺灣新生報》第6版，1950年4月18日。張其昀時任中國國民黨中央委員會宣傳部部長。

臺灣大學學術期刊資料庫

心，藉以動員、整編、控制文藝隊伍，進行文化改造再造，以溝通全國人民的思想，集中其意志與力量進行「文藝反攻」。反映在話劇界，首先是以查禁並禁演「陷／附匪」劇作家作品爲主要動作，此時以消除「赤色毒素」的意味較濃。隨後，則以文武雙管齊下的方式，全面動員黨政軍及民間相關資源，漸漸發展爲整合國家戲劇施政的領導性訴求，於是，國家機器與文化霸權兩者交互作用，在民間、在軍中展開文藝運動，戲劇遂成爲高度政治化的工具。[42]

在民間方面，一九五〇年四月，張道藩奉國民黨總裁蔣中正指示創設文獎會，經費由黨中央財務委員會支應，以「獎助富有時代性的文藝創作，以激勵民心士氣，發揮反共抗俄的精神力量」。[43]在十一項獎助類別中包含獨幕劇（話劇、街頭劇、廣播劇皆可）、多幕話劇二類，投稿作品經評審入選後，或提供稿費補助寫作，或提供優渥獎金予以獎勵。[44]以一九五一年王方曙的四幕反共話劇《鬼世界》爲例，他從投稿的六十六部稿件中脫穎而出（入選9部），他獲得了相當於當時公務員十個月薪水的一千三百元稿費，[45]似此高額稿費補助，對於吸引文藝界、話劇界人士投入反共劇本創作起著一定程度的鼓勵作用。[46]尤其獲獎劇本多於文獎會附屬之《文藝創作》月刊上登載，對於其閱讀流通及演出實踐更有直接的幫助。另外，文獎會自第二年起，亦挪撥近二分之一的經費補助文藝團體，以創作「有積極性、奮鬥性、警惕性、創造性，足以發揚中華民族精神，爭取反共復國光榮勝利的文藝作品或文藝活動」，當時的話劇團體若公演反共抗俄戲劇即可依實際工作需要提出申請並予以補助。[47]

---

42 陳俐如：《政治與戲劇：以崔小萍的經歷爲中心》（臺北：國立臺北藝術大學戲劇系碩士論文，2005年），頁62；陳芳明：《臺灣新文學史（上）》（臺北：聯經出版事業公司，2016年），頁266。

43 趙友培：《文壇先進張道藩》，頁295、384。

44 以1951年爲例，評審通過之獨幕劇劇本稿費補助，每本200-500元，多幕話劇則每本600-2000元；而經評定獲獎之獨幕劇本獎金，第一名3000元，第二名2000元，第三名1000元，多幕話劇劇本則第一名5000元，第二名4000元，第三名3000元。見〈中華文藝獎金會　明年度徵文辦法 稿費照舊獎金提高〉，《聯合報》第3版，1951年12月28日。文獎會中負責劇本評審者爲該會委員李曼瑰與陳紀瀅。

45 王方曙：〈天生和戲劇分不開〉，《文訊》32期（1987年10月），頁98-99；〈作家日多 作品日增 文獎會發表一年收稿統計〉，《聯合報》第3版，1951年12月29日。

46 該會主任委員張道藩曾提及，文獎會成立於三十九年四月，獎助兼施，使老作家繼續努力，新作家不斷出現；他們創作的情緒提高起來，臺灣的文藝空氣濃厚起來。見趙友培：《文壇先進張道藩》，頁383。

47 趙友培：《文壇先進張道藩》，頁323。文獎會第二年經費爲218,000元，以120,000元獎助

臺灣大學學術期刊資料庫

在一九五六年停辦之前，文獎會一直是獎／助兼施，先以稿費補助及高額獎金徵求反共戲劇劇本，收編並鼓舞了一批書寫「正確」主題意識的話劇編劇，並且照顧了他們的生活，接著提供獲補助及得獎劇本刊登、出版的機會，意圖擴大徵獎之工作績效及社會影響，最後再鼓勵並補助話劇團體演出這些作品，讓反共抗俄的意識型態透過戲劇形式在觀眾心中強化並內化。在那個一般話劇劇本刊登難、出版難、演出難的年代，[48]文獎會從劇本徵集、刊登出版到演出補助一條鞭式的反共戲劇製程，其構思及執行其實是相對周延縝密的。焦桐曾對文獎會於反共抗俄戲劇運動扮演的關鍵角色，有如下的敘述：

> 在那風雨飄搖的年代，臺灣的社會經濟還在毀滅線上掙扎，「文獎會」所提供的獎賞，不啻誘導所有文藝人力投入反共宣傳工作，文藝創作從此進入意識形態掛帥的時代，臺灣的各種戲劇也全面收編，進入反共抗俄劇運動的激流。[49]

雖然，「所有文藝人力」、「全面收編」等詞失之於主觀及絕對，畢竟一九五〇年代仍有相當比例的話劇劇本及演出內容與反共無涉或僅爲部分臺詞呼應，許多劇人仍企圖在「正確」的縫隙中尋找「無害」的市場生存可能，而努力維持住藝術創作的主體性。如李曼瑰的《時代插曲》強調青年與時代的關係，叢靜文（1927-2004）的《春風吹綠湖邊草》討論養女問題，劉垠的《鼎食之家》關懷青少年問題等。[50]不過，反共戲劇透過劇本徵獎、出版及高比例演出而形成時代的整體印象及劇場主旋律，確是不爭的事實。當時，除了文獎會，教育部社會教育推行委員會、省政府教育廳、新聞處、國防部、中央青年劇社等「公家」單位也都提供獎金徵集能反映時代精神、反共抗俄的劇作，[51]而出版有話劇劇本者如

作家，以98,000元補助文藝團體活動。

48 上官耀祖：〈關於劇本獎金〉，《聯合報》第6版，1952年5月27日。

49 焦桐：《臺灣戰後初期的戲劇》（臺北：臺原出版社，1990年），頁56-57。

50 我認同紀蔚然教授對於彼時劇作家創作主體性的看法：「反共劇作家未必是全然喪失自主性的應聲蟲，且當時的文學創作與官方政策的謀和，並非想當然耳地天衣無縫。」見紀蔚然：〈重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之論述〉，頁194。李行導演提供《鼎食之家》劇本，於此鳴謝。

51 以教育部社會教育推行委員會爲例，該會「爲加強戲劇教育、貫徹反共抗俄國策」，徵求劇本的內容需符合「闡揚固有道德者、表揚革命先烈忠貞事蹟者、表現建設成績者、暴露俄帝共匪罪行者」，凡不在徵集範圍內之作品不提付審查。見〈加強戲劇教育　教部徵求劇本〉，《聯合報》第2版，1952年2月8日。而臺灣省新聞處於1950年「爲加強反共抗俄之宣傳與鼓舞劇作家之寫作」舉辦徵集反共抗俄劇本活動，計得29本劇本。見曾虛白：

臺灣大學學術期刊資料庫

文藝創作出版社、改造出版社、正中書局、康樂月刊社等，亦多具黨政軍色彩，可政策配合反共劇本的出版。[52]整個一九五〇年代，可以說是高度配合國策全面鼓勵、獎助反共戲劇寫作的年代。然而，這些爲稿費、獎金而寫的得獎劇作，其實能獲得民營劇團青睞而得以演出的比例並不高，儘管得到了出版，甚至劇本還廣爲贈閱及鼓勵劇團排練演出，過於明顯的主題意識及對於劇場效果的忽視是少見舞臺搬演主要的兩個原因。一篇分析彼時「劇本荒」的文章點出了部分編劇的投機心理：

> 這些（常得獎）劇本作家並不關心劇作的效果如何，卻能隨人事而轉移，一方面趕應急需，同時，又要應邀參加徵選。因爲他們深知社教當局所要的是什麼，只要應付少數評審的朋友，利益均霑，名利雙收，何樂而不爲？至於劇本是否爲觀眾所需要，是否予觀眾有益，甚至是否能演出，則是公家的事了。[53]

因彼時是政黨合一、以黨領政的威權年代，政治性權力與文化性權力相互強化，支配與動員的特質明顯，範圍之廣及力度之大皆是無法否認的事實。文獎會與關係密切的中國文藝協會之間，[54]以及與救國團所屬中國青年寫作協會、[55]省黨部所屬臺灣省婦女寫作協會等單位合作，統整了所有文藝寫作團體，有計畫地培植反共劇作家、演出及出版反共劇本，充分展現動員、主導的成果。當劇本創作與政治干涉的界線模糊，編劇對於權力的配合與屈服，也使得自身全然失去批判能力及自我主體的思考。

話劇團體部分，國府則以國家資源成立一系列黨政軍系統的話劇團隊，以納編大部分話劇人員而爲黨國所用，諸如省黨部各文化工作隊、國防部康樂總隊與各軍種所屬話劇隊、教育部中華實驗劇團、三民主義青年團之中央青年劇社、救國團的幼獅劇社等。其中，以國防部康樂總隊所轄各演劇隊及各軍種所屬話劇隊

〈引言〉，收入趙之誠：《海嘯》（臺北：民治出版社，1950年）。

52 康樂總隊的「康樂月刊社」，截至1959年9月，計出版多幕話劇25本，獨幕劇6集20齣。見丁衣：《父母親大人》，頁105-107。

53 〈冷眼旁觀談劇本荒〉，《聯合報》第8版，1959年9月30日。

54 中國文藝協會成立初期的工作經費由文獎會支援提供。見趙友培：《文壇先進張道藩》，頁298。

55 該會成立於1953年，成立目標爲「團結中國的文藝青年，組成一支堅強的筆的隊伍，向反共救國的目標邁步前進」，初始會員250餘人，一年後已擴大至3000餘人，學校分會與地方分會已達10個。

臺灣大學學術期刊資料庫

數量最爲龐大，除了主要的勞軍任務演出之外，也多有民間單位邀演及面向社會的公演。而後三者爲官方資助的專業性劇團，常配合國家慶典及相關政治運動或劇運的推行，而有招待軍民免費觀賞的大型話劇演出。

爲求「自由中國」軍中文藝及影劇人才的培育與紮根，國府則於一九五〇年代前期先後創辦政工幹校影劇系及國立臺灣藝術學校影劇科，[56]師資皆爲隨國府來臺的外省話劇劇人，國語話劇透過制度化的教學設計及人才養成，進一步地確認其權威性。當然，二校系也確實爲臺灣培育出不少優秀的影劇人才，如張永祥、趙琦彬、貢敏、聶光炎、邵玉珍等人。

軍中文藝的提倡及國軍新文藝運動亦是一九五〇年代國府施政著力的重點，更是快速應付反共事業需要、鞏固官方論述，以及政治動員主宰臺灣劇壇的一股重要力量支柱。由蔣經國擔任主任的總政治部，透過「國軍文藝金像獎」比賽鼓勵官士兵寫作反共劇本，並舉辦大型康樂競賽提供各軍中劇團演出、觀摩反共話劇機會。而半官方的民間組織則對此全力配合推動，如中國美術協會、中國戲劇協會、中國音樂協會即曾聯合組織「軍中文藝工作總隊」，囊括彼時「自由中國」最優秀的劇團、劇人共同參與，並赴各地演出《句踐復國》、《光武中興》二劇。[57]封德屏曾中肯地總結軍中文藝的歷史價值及影響，此亦有助於我們瞭解展現在彼時話劇上的意義：

> 不管它的政治意圖爲何，它確實促進了軍中文藝與社會文藝的結合，臺灣多數作家語文轉換和現代文學尚未茁壯的時候，「大兵文學」繁榮了文學的園圃，而在創作多元化、新的媒體紛紛出現、文化政策自由開放後，軍中文藝的時代「任務」及特質已逐漸淡去，它的功能也逐漸消解，但不可否認的，「軍中文藝」、「大兵文學」卻是臺灣文學發展過程中特殊的一段歷程，它對作家的養成、文學風潮的興起，都有相當的貢獻。[58]

國語話劇在一九五〇年代的進展與強化，我們的確不能忽略軍中對文藝工作推動及主導的力度，此支配性極強的引導動作，對於國語話劇從創作、出版、演出到人才養成，都產生了一定的影響。

如果說整個一九五〇年代國府對國語話劇的重整作爲，是建立在服膺於國家

56 張英：《打鑼三響包得行》（臺北：九寶建設，1999年），頁55-57。

57 〈自由中國藝術界 組隊定期到軍中〉，《聯合報》第2版，1952年2月9日。

58 封德屏：〈國民黨來臺後軍中文藝的推展〉，《民國文學與文化研究》第3輯（2016年12月），頁76。

臺灣大學學術期刊資料庫

意識形態下文藝政策的施行，動員並統整黨政軍所有的資源及場域，並以反共戲劇之劇本創作、出版、演出及人才培育爲手段所建構的，觀察其作品產出及演出聲勢無異是相對成功的，但通過此近似題材寫作及演出的不斷重複，其高度同質性及風格化的擬像複製，其實並不符合或滿足於彼時劇人及一般民眾對於臺灣劇運發展的期待。不然，劇本荒、場地荒、劇運衰頹等劇人的共同憂慮何以橫亙整個一九五〇年代？尤其演出場地問題未能妥適解決，一直是國語話劇重整網絡中的一大漏洞與缺憾。以臺北市爲例，一九五〇年代前期只有中山堂是條件最好的劇場，但其租金價高及其兼具公眾集會所的功能而無法滿足多數的演出需求；再則，常演話劇的北一女中禮堂及鐵路局禮堂則因使用限制較多、劇場舞臺亦欠理想而爲人所詬病；民營劇場如大華、環球二戲院雖然也提供少數檔期供話劇演出，後又終因其劇場條件欠佳及以戲曲演出爲主的功能設定而僅能短暫抒解場地荒問題而已。[59]直至一九五六年國民黨劃撥所屬新世界戲院做爲專門演出話劇的場所，並舉辦一年多的新世界劇展，[60]曾短暫爲國語劇壇帶來一道曙光。不過，終至一九五〇年代結束，雖有一九五七年國立藝術館的落成啓用，但終究未能有效解決場地荒的問題。[61]

結語

國府遷臺後，雖以國家權力、意識型態引導著國語話劇的劇本生產及演出，並整合當時黨政軍資源及文藝網路進行話劇重整，形塑出「政治的戲劇」[62]這樣

[59] 關於當時大華、環球二戲院演出話劇的侷限及弊病，1955年有一報紙投書的觀察頗有參考價值：「固然，這類小戲院較有上演話劇的機會，……不過爲院方的便利，找話劇來『墊檔』，所以永遠不容許有充分的準備工作，結果大大損傷了藝術的完整。同時，因爲是『墊檔』性質，也永遠無法培養話劇的基本觀眾，等到上了幾個戲，觀眾剛有點熟悉，院方卻要移作別用，來唱『紹興戲』或者『上海灘簧』了。而且，這類戲院的舞臺，大致都十分糟糕，又小又矮，後臺既無餘地，離觀眾又太近，所以既不能演景多的戲，又不能要天幕，更造成不了舞臺幻覺，永遠不會有夠水準的演出。」見沈思：〈劇場問題〉，《聯合報》第6版，1955年9月21日。

[60] 黃仁：《臺灣話劇的黃金年代》，頁9-12。

[61] 據周一彤統計，1957-1961年間國立藝術館演出話劇最多者爲同屬教育部之中華話劇團（六檔）及國立藝專（四檔），餘則三一劇藝社有兩檔話劇演出，二十世紀正風話劇社和遠東劇藝社各有一檔話劇演出而已。見周一彤：《南海劇場複刻版1957-2007》（臺北：國立臺灣藝術館，2008年），頁204。

[62] 紀蔚然：〈重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之論述〉，頁193。

臺灣大學學術期刊資料庫

巨大的時代形象。此「反共的中國劇場」高密度展演的同時，其實，讓彼時國語話劇的發展困在一個自我封閉的空間裡。在這裡，不僅中國話劇傳統、歐美戲劇及蘇聯戲劇大都缺席，與世界戲劇隔絕之後，單一的舞臺景觀僅剩下某些刻板印象及官方論述的不斷重述與強化。另一方面，外省籍編劇必然地忽略臺灣的歷史經驗與幾乎不涉及其生活範圍外的臺灣社會現實寫作，也使得劇作與臺灣本土文化結合的可能變爲虛無。一如薩依德於其《東方主義》一書中提到東方學專家的角色特質：「他們的魔術和神話，以一種自我設限又自我加強的性質，設限於一個封閉系統。」[63]彼時的國語話劇發展又何嘗不是如此，其大量同質性的創作，不也是在以一種自我設限又自我加強的封閉系統中所構築出來的自由中國話劇神話。不過，彼時以國家之力對國語話劇進行重整的同時，其必然的過渡與延續現象是我們所需留意的，尤其是在面對劇本荒時，對「陷／附匪」劇作家所著／翻譯／改譯作品的演出及改編，證明了劇人面對時局驟變時對中國話劇傳統的堅持與權變，以及在單一主旋律中複調和聲的事實。而演員多元背景的瞭解分析及認知編劇之何以迅速集結，則有助於我們進一步理解彼時國語話劇發展的實貌。

王德威曾在其〈一種逝去的文學？〉一文中給予反共文學時代的理解：「不論我們如何撻之伐之，反共文學是臺灣文學經驗中重要的一環，它的興起與『墮落』與彼時的政治環境緊緊相扣。」[64]而楊儒賓在《一九四九禮讚》一書中，也從文化的角度透析一九四九年之後的臺灣，整合島內本土文化與島外大陸文化後「眞正有較完整、清晰的文化主體性格，這是比傳統還傳統、比現代還現代的新漢華文化。」[65]我們如果對國府遷臺後外省劇人的戲劇作爲與國語話劇發展，如在過渡中對中國話劇傳統的繼承、戲劇人才的引入與培植等有更多的文化理解及關照，那麼，對於一九五〇年代的國語話劇及反共戲劇，是不是該有再認識與再評價的必要呢？

63 薩依德著，王志弘等譯：《東方主義》（臺北：立緒文化事業有限公司，1999年），頁99。

64 王德威：〈一種逝去的文學？〉，《如何現代，怎樣文學：十九、二十世紀中文小說新論》（臺北：麥田出版社，2008年），頁141。

65 楊儒賓：《一九四九禮讚》（臺北：聯經出版事業公司，2015年），頁80、97。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣一九五〇年代國語話劇的過渡與重整

徐亞湘

國立臺北藝術大學戲劇系教授

二戰結束後，因接收臺灣的國民黨政府「去日本化」、「再中國化」的文化施政，以及戲劇相關法令的頒訂實施，國語話劇遂成爲彼時臺灣劇壇主流，由來臺演出之職業話劇團、軍中演劇隊、業餘話劇團及學生演劇共構出的「臺灣劇運」成果，實爲五四以迄抗戰之中國話劇在臺的集中壓縮展示。待一九四九年底，國民黨政府因內戰失利撤退來臺，新一波對具共產黨員身分、「陷／附匪」及左傾劇作家作品的禁演，導致殘缺、變異的中國話劇在臺取得獨尊身分，彼時此與話劇傳統割裂但又必當爲之的文化重整作爲，對後來的臺灣話劇發展及戲劇教育都產生深遠的影響。

我們不宜以反共戲劇概括整個一九五〇年代臺灣國語話劇的發展。在國民黨政府主導反共戲劇創作、演出之前，國語話劇曾出現頓時因劇本荒而導致演出犯禁劇本的過渡現象，是爲中國話劇傳統在臺灣的變形延續；而話劇演員的多元背景及因寫作獎勵而有的編劇集結現象，則對彼時的話劇演出、戲劇教育及影視發展有深刻的影響；再則，國民黨政府以國家機器進行文化霸權形塑，透過文藝政策、組織成立、獎金獎勵、劇展舉辦及校系開辦等措施，有效重整了「自由中國」的國語話劇發展樣態，此一自我設限又自我加強的封閉戲劇系統，是臺灣戲劇史上一段值得留意的反共戲劇之外的複調現象。

關鍵字：臺灣　國語話劇　反共戲劇　文化重整　張道藩

臺灣大學學術期刊資料庫

Transition and Reorganization of Mandarin Drama in Taiwan in the 1950s

Ya-hsiang HSU
Professor, Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

Since the end of World War II, the implementation of cultural policies for "de-Japanization" and "re-sinicization" by the Nationalist government (the National Government of the Republic of China) who took over Taiwan, and the promulgation and implementation of drama laws and regulations, have made Mandarin drama mainstream in Taiwan's drama industry at the time. The outcome of the "Taiwan theater movement" co-constructed by professional drama troupes, military drama troupes, amateur drama troupes, and student drama troupes performing in Taiwan substantively displayed a centralized and condensed representation of Chinese dramas in Taiwan from the May Fourth Movement until the beginning of the war. Toward the end of 1949, the Nationalist government retreated to Taiwan after losing the civil war. A new wave was set off of banning communist performances, forbidding those who might be "communist occupied/communist attached" and prohibiting leftist drama authors, causing incomplete and variant Chinese dramas to achieve a dominant status in Taiwan. At the same time, the cultural reorganization practices that separated from the drama tradition, and were yet deemed inevitable, had a profound influence on the development of Taiwanese drama and drama education.

It is inappropriate to summarize the development of Taiwan's Mandarin drama in the 1950s with anti-communist drama alone. Prior to the Nationalist government-led anti-communist drama creations and performances, Mandarin drama had gone through the transition from playing banned drama scripts due to a shortage of scripts, which was the continuation of the transformation of Chinese drama tradition in Taiwan. The multi-faceted background of the drama actors and the phenomenon of "screenwriters gathering" for writing rewards on the other hand had a profound impact on drama performances, drama education, and television development at the time. Furthermore, regarding the Nationalist government's cultural hegemony shaping through the state apparatus, by using cultural and art policies, establishment of organizations, incentive bonuses, drama exhibition holdings, school department commencement, and other measures, the "free China' Mandarin drama development was effectively reorganized. This self-imposed and self-reinforced closed drama system is a polyphonic phenomenon outside anti-communist drama worth noting in the history of Taiwanese

臺灣大學學術期刊資料庫

drama.

Keywords: Taiwan　Mandarin drama　anti-communist drama
cultural reorganization　Chang Tao-Fan

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文獻資料

丁衣：《父母親大人》，臺北：康樂月刊社，1959年。

王方曙：〈天生和戲劇分不開〉，《文訊》32期，1987年10月，頁98-99。

王淳美：《臺灣戒嚴前期的《中華戲劇集》研究》，臺南：國立成功大學中文系博士論文，2004年。

王德威：〈一種逝去的文學？〉，《如何現代，怎樣文學：十九、二十世紀中文小說新論》，臺北：麥田出版社，2008年。

中國戲劇藝術中心出版部編委會編：《中華戲劇集》第一輯，臺北：中國戲劇藝術中心出版部，1971年。

_____：《中華戲劇集》第六輯，臺北：中國戲劇藝術中心出版部，1971年。

_____：《中華戲劇集》第七輯，臺北：中國戲劇藝術中心出版部，1971年。

呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1962年。

邵玉珍：《留住話劇歷史的表演藝術家》，臺北：亞太圖書出版社，2002年。

李乃忱編著：《國立劇專史料集成》，北京：中國戲劇出版社，2013年。

李皇良：《李曼瑰和臺灣戲劇發展之研究》，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年。

林果顯：《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）──統治正當性的建立與轉變》，臺北：稻鄉出版社，2005年。

林黛嫚：《李行的本事》，臺北：三民書局，2009年。

周一彤：《南海劇場複刻版1957-2007》，臺北：國立臺灣藝術館，2008年。

紀蔚然：〈重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之論述〉，《戲劇研究》第3期，2009年1月，頁193-216。

_____：〈善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究〉，《戲劇研究》第7期，2011年1月，頁151-172。

胡蓉第：〈序〉，收入丁衣：《父母親大人》，臺北：康樂月刊社，1959年。

封德屏：〈國民黨來臺後軍中文藝的推展〉，《民國文學與文化研究》第3輯，2016年12月，頁55-79。

徐亞湘：〈進步文藝的示範：戰後初期曹禺劇作於臺灣演出史探析〉，《戲劇學刊》第16期，2012年7月，頁37-56。

_____：〈戰後初期中國劇作在臺演出實踐探析〉，《戲劇研究》第12期，2013年7月，頁121-164。

_____：〈一個戲劇的公共輿論空間── 戰後初期臺灣報紙的戲劇特刊分析〉，《戲劇研

臺灣大學學術期刊資料庫

究》第14期，2014年7月，頁51-72。

_____：〈省署時期臺灣戲劇史探微〉，《戲劇學刊》第21期，2015年1月，頁73-96。

_____：〈戰後初期抗戰戲劇在臺灣的演出分析〉，《戲劇》總164期，2015年12月，頁50-63。

_____：〈新中國劇社來臺演出考辨分析〉，《戲劇研究》第19期，2017年1月，頁83-110。

孫越：《如歌年少．孫越》，臺北：麥田出版社，2014年。

陳芳明：《臺灣新文學史（上）》，臺北：聯經出版事業公司，2016年。

陳俐如：《政治與戲劇：以崔小萍的經歷爲中心》，臺北：國立臺北藝術大學戲劇系碩士論文，2005年。

陳康芬：《斷裂與生成──臺灣五〇年代的反共／戰鬥文藝》，臺南：國立臺灣文學館，2012年。

張英：《打鑼三響包得行》，臺北：九寶建設，1999年。

黃仁：《臺灣話劇運動的黃金年代》，臺北：亞太圖書出版社，2000年。

黃世智：〈中國現代戲劇傳統在桂林文化城〉，《藝術探索》2009年3期，頁5-9。

黃美序：《貢敏》，臺北：文化建設委員會，2004年。

焦桐：《臺灣戰後初期的戲劇》，臺北：臺原出版社，1990年。

曾虛白：〈引言〉，收入趙之誠：《海嘯》，臺北：民治出版社，1950年。

楊照：《霧與晝：戰後臺灣文學史散論》，臺北：麥田出版社，2010年。

楊儒賓：《一九四九禮讚》，臺北：聯經出版事業公司，2015年。

賈亦棣、封德屏總編輯：《劇專同學在臺灣》，臺北：中華文化復興運動總會，1999年。

臺灣省政府、臺灣警備司令部編印：《查禁圖書目錄》，南投：臺灣省政府，1966年。

趙友培：《文壇先進張道藩》，臺北：重光文藝出版社，1975年。

蔡盛琦：〈一九五〇年代圖書查禁之研究〉，《國史館館刊》第26期，2010年12月，頁75-130。

劉欣：《論中國現代改譯劇》，上海：上海書店，2011年。

《劇專十四年》編輯小組編：《劇專十四年》，北京：中國戲劇出版社，1995年。

薩依德著，王志弘等譯：《東方主義》，臺北：立緒文化事業有限公司，1999年。

報刊資料

《臺灣新生報》

《聯合報》

臺灣大學學術期刊資料庫