戲劇研究　第7期
Journal of Theater Studies
2011年1月　頁151-172

善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究*

紀蔚然
國立臺灣大學戲劇學系教授

何：馬路那邊，有軍隊開來了！
荀：是撤退的國軍還是共軍？
——《人獸之間》[1]

前言：今昔對照

於《通俗想像》（*The Melodramatic Imagination*）[2]再版序言，作者彼得．布魯克斯（Peter Brooks）分享初期撰寫這冷僻主題時的隱憂：「研究一種備受忽略與輕蔑的概念，如通俗劇，難免沒有唯我主義的焦慮。你不禁懷疑：有人和我持相同看法嗎？有人在乎否？」[3]臺灣的反共戲劇沒有人在乎，它不僅在一般民眾記憶裡未能留下些微刻紋，在戲劇學圈內也幾乎被視爲死議題。甚至，於某些意識形態鐵板一塊的文學史家眼中，反共戲劇（或廣稱之反共文學）是戰後臺灣

* 本文爲國科會研究計畫成果。計畫原名爲「政治的戲劇、戲劇的政治：新論反更文藝政策下的臺灣現代戲劇」（97-2410-H-002-131-MY2）。

1 吳若：《人獸之間》，《中華戲劇集》第七輯（臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年），頁33。

2 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1995). 此書討論小說和通俗劇，但作者所指的「通俗劇」以十九世紀法國通俗劇爲主。

3 同前註，頁vii。

臺灣大學學術期刊資料庫

藝文史上扭曲而污穢的一頁。[4]

然而，只要嚴肅面對臺灣戲劇發展過程，反共戲劇便不容一筆帶過。於事過境遷的廿一世紀，爬梳反共戲劇的時代與理論背景，進而分析那些於藝術價值上看似「不值一顧」的文本時，研究者除了滿足自己之於史的好奇，或消極給予這段戲劇史起碼的交代外，更應從當時的視角——套用雷門．威廉斯（Raymond Williams）的術語，即當時之情感結構（structure of feeling）——出發，重新審視反共戲劇。倒過來說，亦言之成理：研究這些作品有助於理解一九四九年後臺灣局部的感應結構。於此，有必要強調「局部」，因爲反共戲劇之所以能夠蔚爲風潮，是因爲它反映了當時國民黨政府及大部分外省人的心聲，但它的興盛亦同時掩蓋、消弭了異音，並藉由炮口對外的「反共抗俄」來遮掩或抑遏戰後臺灣的內部矛盾。

風聲鶴唳的反共年代如今遠矣，而現今臺灣戲劇潮流更和反共劇運大異其趣。兩者不可同日而語，但從某些角度探究，它們之間竟有些許相通之處。布魯克斯認爲，極量（excess）乃通俗劇要素之一：「凡事都要表達出來的欲望似乎是通俗模式的基本特色。」[5]他同時指出，極量的表達形式自廿世紀起已逐漸沒落，但多年之後竟再度出現在當代西方後現代建築的美學語彙中。[6]其實自上世紀末至今世紀起，極量路線當道，何止建築，諸如電影、電視、藝術、音樂、漫畫等皆有志一同。西方例子俯拾皆是，東方亦不遑多讓。以華文電影市場之新興武俠片爲例，從張藝謀的《英雄》到陳凱歌的《無極》，乃至於近日之《十月圍城》或《小兵大將》，無一不奉「大爲美」、「多是多」（more is more）爲圭臬。（別忘了張藝謀之「印象西湖」或「麗江印象」，其粗鄙氣勢在戲劇史裡唯有西元前羅馬帝國時期於環型競技場演出水戰的戲碼足堪比擬。[7]）把目光拉到當今臺灣劇場，我們看到的景象何嘗不是一樣。臺灣商業劇團近年深受大眾喜愛，票房屢獲捷報，場場爆滿，加演不斷。他們互別苗頭，推出的戲碼看似五花八門，其實卻彷彿自同一模子鑄造而來，共同的基調不外是「新感動主義」：

[4] 參考拙作〈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。

[5] Brooks，頁4。

[6] 同前註，頁ix。

[7] 如今回顧，《臥虎藏龍》不啻古典現代主義退隱前的臨去秋波，張藝謀的《英雄》反而才是浪頭。

臺灣大學學術期刊資料庫

感傷主義、感官主義、媚俗主義。眾所周知，臺灣現代戲劇已從一九五〇年代的「話劇」升格爲「舞臺劇」，更於一九八〇年代轉換爲「劇場」；然而步入當下的劇院，心中不免發出「話劇」已借屍還魂之嘆。當今劇團所處的時空當然和一九五〇年代大相逕庭：它們所面臨的挑戰（與契機）來自全球化消費主義，來自國內紛擾不安的政局，來自個人創造力的枯竭。於是，這些劇團不約而同地走向逃避主義戲劇（escapist theatre）的新八股，耽溺於不具反省能力的懷舊感傷氛圍中，而此一路徑正迎合了人們普遍冀求於劇場裡獲得「輕娛樂」（light entertainment）的逃避心態。

反共戲劇也是逃避主義戲劇，於歇斯底里中擁抱著「類阿Q」的精神勝利。它崛起於「神州赤化」、「浩劫之後」的年代，以致對於亡國之辱和離散情結的描述是那麼的赤裸，那麼的殘酷。假使宰制當今戲劇風向的是市場機制，一九五〇年代劇運的推進力則來自處於總動員狀態的國家機器。[8]據布魯克斯之見，流行於十九世紀法國的「通俗劇乃後神聖時代（post-sacred era）的產物，其中互斥力量之對立與超戲劇化（hyperdramatization）正反映人們的需求：讓一些關乎存在的重大抉擇可以被定位、彰顯、理解、啓動，雖然這些抉擇並不源自任何超越性的信仰，人們卻賦予它們至高無上的重要性。」[9]反觀一九五〇年代的臺灣，反共戲劇則是因應更迫切需求的「危機戲劇」，發抒、宣洩「失樂園」的哀慟，並於過程中企圖神聖化原本談不上神聖的事物，如國民黨、國民政府、傳統、封建制度。

一、善惡對立的政治戲劇

現存反共戲劇大致收錄於《中華戲劇集》。於一九七〇至一九七一年出版的《中華戲劇集》共十輯，六十部劇作。總編輯委員李曼瑰（1907-1975）於第八輯序言裡寫道：「回顧二十餘年來，自由中國的舞臺雖未能經常作豐盛的演出，以劇本的數量而言，按筆者……估計，約三千左右。惜甚少出版。目前到處鬧劇本慌，而現成的劇作卻被埋沒。多麼矛盾？也太可惜了！」[10]關於上述文字有三

[8] 有關國民黨反攻大陸宣傳體制，參考林果顯：《一九五〇年代反攻大陸宣傳體制的形成》（臺北：政治大學歷史研究所博士論文，2009年）。

[9] Brooks，頁viii。

[10] 李曼瑰：〈序言〉，《中華戲劇集》第八輯（臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971

臺灣大學學術期刊資料庫

點需要說明。首先，一九五〇年代初期，反共藝文盛極一時，反共戲劇亦頗受歡迎，多部劇作曾於臺灣各處巡演。第二，約自一九六〇年代起，反共藝文漸露疲態，臺灣藝文界紛紛避走反共八股的死胡同，於現代詩和小說的領域裡另闢蹊徑，但戲劇界的突破則要等到一九七〇年代。最後，《中華戲劇集》經過徵選，編輯委員會一共收錄了六十部，「遺漏之珠，在所難免」[11]，但就其徵選劇作的條件（作者名氣、藝術性、受歡迎程度等）而言，這些劇作頗具代表性，有助於後人瞭解反共戲劇的風貌。

《中華戲劇集》按內容與形式，「分爲五類：第一，歷史劇與古裝劇；第二，現代時裝劇；第三，反共劇；第四，改編劇；第五，獨幕劇與兒童劇。」[12]如此分類有幾分道理，卻易造成誤解，讓人以爲以反共爲題的戲劇爲數不多。其實，一些改編劇本與獨幕劇（如吳若改編之《離亂世家》與《藍與黑》、雷亨利改編之《罌粟花》，以及崔巍之〈狗烹〉、李冷之〈歸心〉）都直接涉及反共議題。許多作品雖不直接處理反共議題，但仍可被歸類爲廣義的反共劇。其一，輯中的歷史劇，如《勾踐復國》（譚峙軍）、《楚漢風雲》（李曼瑰）、《收復兩京》（金馬）、《漢宮春秋》（李曼瑰）等，均採取以古喻今的手法，藉以強調「漢賊不兩立，王業不偏安」的道統，在在流露強烈的政治意識。其二，關於「現代時裝劇」——意指將時空設定在國民政府退守後的臺灣（尤其一九六〇年代）的劇作——有個普遍現象值得一提：這些所謂「現代」戲劇雖以臺灣爲背景，其實與臺灣其地與其風土民情無多大關聯。這些奉行唯心主義的劇作，以刻劃彷彿生活於真空狀態的外省中上家庭（有獨棟洋房，有汽車和司機，有部屬和僕傭）爲主，以致佔臺灣多數的本省人或不分省級的底層階級在當時的舞臺上是缺席的。而且，「現代時裝劇」雖常以兒女私情爲故事核心，內裡卻不時散發著源自山河變色的哀慟。例一，《天長地久》（吳若）以一段背景歌聲拉開序幕：

這是我們家鄉的月亮，
我們，我們遠離了家鄉。
赤禍從北方開始氾濫，
良民的熱血塗滿了中原！

年），頁1。

11 同前註，頁2。

12 同前註，頁1-2。

臺灣大學學術期刊資料庫

啊……可憐的老祖父，老祖父，
我們，我們流亡到了寶島臺灣。
啊……悵望，悵望：
中秋的月亮特別圓，
家鄉的泥土特別香。[13]

第一幕接近尾聲時，七十歲的王佑賢於中秋團員桌上，語重心長地說：

我們逃到臺灣十多年了！政府在臺灣，整軍經武，突飛猛進，我們相信蔣總統一定能帶領我們打回大陸去，所以我們活下來了！當然，我們吃了不少苦頭，可是我們總比逃離大陸的時候好得多了！比在大陸上那些受苦受難的同胞們好得更多了！[14]

例二，《長虹》（鍾雷）的情節關乎一樁公共工程弊案。劇中，地方建設與國防被視爲一體兩面，作者藉由人物之口屢屢提及金門：「簡單的說，不到金門，就無法領略金門的偉大；不到前線，就不能瞭解前線的堅強！」[15]據此，即將興建的「光陸大橋」更被賦予神聖意義：「『光陸大橋』的興建，對於本鎮經濟的繁榮，交通的便利，自然是有極其重大的價值的！『光陸大橋』這個名稱，是代表了本鎮全體居民的願望，也是我們全國軍民的共同希望——光復大陸，還我河山！」[16]由是觀之，即便多了風花雪月，許多「現代時裝劇」仍舊無法完全褪去政治的色彩，而且貫穿這些劇作的底蘊仍是反共意識，以及對家鄉的無限思念。

李曼瑰序文裡所言之「反共劇」意指以反共爲主題的多幕、原創劇作。其中，有五部將戲劇時空設定於一九四九年大陸：《人獸之間》（吳若）、《樊籠》（王方曙）、《大巴山之戀》（郭嗣汾）、《天倫淚》（劉琅）、《維新橋》（李曼瑰）。其餘劇作則將時空設定於一九四九後共產制度底下的中國，如《青青的草原》（張永祥）、《霸》（趙琦彬）等。但也有例外，有兩部劇作也將時間設定在全面赤化之後，但背景並不在中國：趙之誠之《母親》的背景設於香港，而徐天榮之《謀殺者》則設於日本。本文的分析將聚焦於時空設定於

13 吳若：《天長地久》，《中華戲劇集》第一輯（臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1970年），頁393-394。
14 同前註，頁413-414。
15 鍾雷：《長虹》，《中華戲劇集》第六輯（臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年），頁192。
16 同前註，頁268。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九四九年大陸的五部劇作，但舉證說明時，不限於此。有鑑於一般讀者並不熟悉這些劇作，於詮釋前有必要簡要介紹《人獸之間》等五部劇作的情節。

首演於一九五〇年的《人獸之間》描述荀文卿從一名上海交際花搖身一變成爲國民政府地下情報人員的經過。一九四九年春天，上海即將「淪陷」，幾位工商界與報業要人齊聚荀文卿住處，商討如何因應改朝換代的局勢。這些人包括資本家馬宏德、金融業新貴鄭越民、報社館長伍建功，以及伍之跟班聞明。四人雖心有不甘，但爲求自保，以致共同決議爲即將進城的解放軍舉辦一場盛大的歡迎會，並草擬了一篇極盡阿諛之能事的效忠宣言。四人幫要求荀文卿參加連署，但被後者拒絕；其實，荀文卿早已暗自立下反共的決心。荀文卿有兩位秘書，一男一女。男秘書劉建生一直是國民政府情報員，秘書身分只是掩護，荀文卿即受其精神感召才矢志拋棄過去的「小我」，擁抱爲國爲民的「大我」。然而，荀文卿的女秘書陳莉娜卻對共產黨充滿期待，她愛人李惠強正是共黨地下工作人員。當李惠強第一次帶上海公安局長王奇步入荀文卿住所時，「共匪」的陰謀與邪惡本性便顯露無遺。之後，各個投機份子沒一個有好下場，但無辜的阿香（荀文卿僕）下場最慘，先被姦淫之後，又被送往閘北「慰勞」解放軍，最後被一槍斃命。劇尾，劉建生被捕，死於行刑隊槍下，荀文卿在酒裡下藥，毒死了王奇，自己也壯烈犧牲。

《樊籠》[17]處理反共劇中最爲常見的素材：一個美好家庭因大陸赤化而落得分崩離析，家破人亡。朱兆年爲地方上青年領袖，對社會不公不義之事常發不平之鳴。剛開始他對共黨心存幼稚的幻想，也因此成爲共產黨員謝軍和呂瑩極力拉攏的對象。兆年之妻梁秀章的娘家曾遭共黨清算，因此她早知新政權居心叵測，可惜丈夫對她的警語充耳不聞。方耀剛乃兆年好友，同時是兆年小妹兆芬的男友。他爲國民政府工作，曾有機會逮捕謝軍和呂瑩，不意卻遭到兆年的阻撓。自此，劇情急轉直下。兆年愛上呂瑩，後者更逼迫秀章親筆捏造一封寫給耀剛的情書。不察陰謀的兆年得知此事，憤而將髮妻逐出家門。同時，謝軍用計逼使兆芬答應和他結婚。秀章獲知共黨即將清算兆年，冒死回家通風報信，但丈夫不信其言，這時呂瑩、謝軍現身，一槍擊斃秀章。兆年悔之莫及，因過分悲慟而暫時失明。正當朱家兄妹陷入絕境時，耀剛及時趕到，擊斃呂瑩、謝軍。劇末，覺悟的兆年恢復視力，而耀剛爲了持續和共黨作戰，不得不和兆芬分手。兩人相互許

[17] 王方曙：《樊籠》，《中華戲劇集》第七輯，頁157-289。創作或演出年月不詳。

臺灣大學學術期刊資料庫

諾，將來再見的日子就在共產黨消滅的時候。

《大巴山之戀》[18]曾獲一九五一年中華文藝獎金委員會戲劇獎。本劇涉及另一個悲慘的家庭。楊老太婆正直豪邁，她小叔李明德則陰險狡猾。明德利用其鄉長地位，試圖爲即將到臨的共黨鋪路。楊文龍和楊小妹爲楊老太婆親生子女：文龍優柔寡斷，毫無主見，以致受到共黨誘惑，而楊小妹則天眞無邪，富正義感。故事以楊大明的返家拉開序幕。大明爲楊老太婆「養子」[19]，他返家的目的是爲了防堵共黨滲透。大明與明德之女夢蘭本爲青梅竹馬，但因明德從中阻撓，造成兩人之間的誤會。夢蘭對其父所作所爲不置可否，對共黨更無清楚認識，導致她和大明的重逢不歡而散。兩邊政治鬥爭激烈進行，共黨鄧政委開槍打死明德，只因他辦事不力。最後，大明帶著一群義士（包括覺悟後的文龍和夢蘭）反擊成功，大夥鬥志盎然，齊聲高唱〈大巴山之戀〉。

所有反共家庭劇裡，以《天倫淚》[20]的情節最爲慘烈。離家多年後，王器終於返鄉，然此時的他已貴爲「匪軍隊長」，不再純眞。之前，他曾爲共黨幹下數起有違人性的勾當，導致人性嚴重扭曲。他的返回不但不爲家裡帶來歡樂，反而意味災難的開端。王器和鄭素貞結婚多年，但返家時卻帶回另一個愛人同志，盛景。於是，鳩佔鵲巢：盛景一直想要逼走素貞，後者最終於在走投無路之下上吊身亡。同時，爲了測試王器對黨的忠貞，元指導員和盛景堅持王器必須在大庭廣衆之下批鬥雙親。在黨的命令與親情雙重交相拉扯下，王器陷入人格分裂的狀態，只得眼睜睜看到父母受盡屈辱，直到其母不堪折磨，吞藥自殺，王器才終於覺醒。最後，雙方火拼，死傷慘重，元指導員死，王器與王父亦亡。故事結束前，反共義士陶文（王器幼時好友）帶兵前來肅清共黨，可惜遲了一步。臨死前，王器大澈大悟，說：「共產黨並不可怕！可怕的是你不敢有反共的決心！」[21]

《維新橋》[22]不僅關乎一個家庭的崩解，還涉及一個教育體制的質變。鍾維新是維新中學校長，長年辦學有成，勇於接受新觀念，因此當共黨即將接管時，他對新時代的來臨持觀望態度。鰥居的鍾校長有三名子女，國柱、國英、國雄：

18 郭嗣汾：《大巴山之戀》，《中華戲劇集》第七輯，頁291-406。

19 關於他的身世容後討論。

20 劉琅：《天倫淚》，《中華戲劇集》第七輯，頁407-582。創作或演出年月不詳。

21 同前註，頁580-581。

22 李曼瑰：《維新橋》，《中華戲劇集》第七輯，頁583-689。該劇最早出版於1956年。

臺灣大學學術期刊資料庫

長子國柱長年瘋癲，長女國英賢淑乖巧但少有主見，么女國雄則滿腦子新思潮，衷心期待共產黨時代的來臨。除外，鍾校長還收養了文保祿。面對新局勢，學校教員的態度分爲三派：于友松和陸少華（鍾校長甥）力勸衆人不可相信共黨，孟不凡則急著向新勢力靠攏，范平章和司徒美德這對夫婦則生活在象牙塔裡，不問政治。不久，保祿露出狐狸尾巴，原來他早已加入共黨，一心想要接管學校。同時，當解放軍政委陸非現身時，鍾校長的幻覺破滅了。原來，陸非曾因迷戀鍾校長之妹韻梅而殺害其夫。這次回來，陸非不但要清算鍾校長等人，還要強娶已是修女的韻梅。韻梅絕食不從，以致病亡。即便如此，國雄仍執迷不悟，爲了鞏固政治地位，先和保祿結婚，後又與陸非私通。清算開始，無一倖免。陸非要鍾校長寫懺悔書未果，而怒殺國柱。被放逐的鍾校長走在維新橋上，此時已徹底覺悟的國雄趕來。然而，陸非也帶槍追殺而至。所幸，由少華帶領的反共義勇軍及時出現。一陣混亂中，陸非死，鍾校長亡，國雄跳河自盡。

以上簡述顯示，這五部反共劇的劇情曲折離奇，劇中人物更是傷亡慘重。它們同時再現一九四九年，賦予這關鍵時刻近乎天啓的份量，正如荀文卿於《人獸之間》第一幕所言：「黃昏已經來臨，黃昏已經來臨！」[23]隨著國民政府的撤退和解放軍的到臨，世界頓時由光明轉爲黑暗。不只人物的遭遇，舞臺視覺也強化了樂園與失樂園的鮮明對照。《天倫淚》第一幕的時間設定在白日，舞臺上具體呈現一個井然有序的世界：

> 王正清家中廳堂的景象：這是一所古舊的房子，左方供奉著王家神位。神龕上擺著白瓷觀音像，香爐，佛像，神位，經書，銅罄、香燭、供果等……神龕上有一扁，上書「忠孝傳家」，兩邊的對聯是「晨昏三叩首，早晚一爐香」……屋子雖然破舊，卻很明潔。[24]

到了第二幕，時序轉爲黑夜，世界全變了：

> 這大廳裡顯得格外清淒，窗外黑得像無底的深淵。微風過處流落了它那沙沙的聲息，有如一群魔鬼偷偷的躲在神祕的深黑竊竊私語。神【龕】前懸吊的油燈在陣陣的微風裡搖落著它渾黃的光影。[25]

在如此二分的世界裡，劇中人物被類型化處理：正派、反派、騎牆派、天眞派。

23　吳若：《人獸之間》，頁33。
24　劉垠：《天倫淚》，頁409-410。
25　同前註，頁450。

臺灣大學學術期刊資料庫

正派人物包括：《人獸之間》的劉建生、荀文卿；《樊籠》的方耀剛、朱兆芳；《大巴山之戀》的楊小妹、楊大明；《天倫淚》的陶文、王毓秀；《維新橋》的陸少華、于友松。反派人物包括：《人獸之間》的王奇、李惠強；《樊籠》的謝軍、呂瑩；《大巴山之戀》的李明德、李二虎、劉司令員、周副司令員；《天倫淚》的王器、盛景、文指導員；《維新橋》的陸非、文保祿。騎牆派人物包括：《人獸之間》的馬宏德、鄭越民、伍建功；《天倫淚》的王興發；《維新橋》的孟不凡。天眞派人物包括：《人獸之間》的陳莉娜；《樊籠》的朱熙平、朱兆年；《大巴山之戀》的楊文龍、李夢蘭；《天倫淚》的王正清、王母；《維新橋》的鍾維新、鍾國雄。

以上分類並不精確，一些人物在過程中由此派變成彼派。《維新橋》裡孟不凡由騎牆派轉爲正派，而《維新橋》裡鍾國雄的轉折更是離奇，由天眞派先變成反派，最後再轉爲正派。還有，所有天眞派人物在認清共黨眞面目後，皆一一移向正派。通俗劇的世界，布魯克斯指出，建構於善惡對立（manichaeism）的邏輯之上[26]：它要人們「玩選邊的遊戲」。[27]反共劇亦如是。選邊事關生死，亦涉及道德。正派和反派人物的符號意義是鮮明的，分別象徵善或惡、道德或反道德、人性或反人性。至於騎牆派或天眞派的人物，他們彷彿善惡拉鋸之間的棋子或傀儡。他們的猶豫與游移代表道德瑕疵，幻滅或死亡通常是這些人的下場。

二、戲劇政治的曖昧地帶

在這種非黑即白的世界裡，灰色地帶是不容許存在的：國民黨代表正義的一方，共產黨象徵邪惡的一面，事情就這麼單純，不容模糊。論及通俗劇創作手法時，美國劇作家歐文．戴維斯（Owen Davis）曾言：「你不但不要避諱顯明昭著（the obvious），更必須堅持此道，從頭到尾。你必須直率地將情感往上推。你的英雄的標籤必須在他上場時便被認出，不許任何層面遭致臆測。」[28]大體而言，反共劇服膺於以上的邏輯，其所表達的情感是直接的，表達出來的事物也是顯明昭著的。

[26] 有關這方面的討論，參考Brooks，頁28-36。
[27] 同前註，頁205。
[28] 引自Michael R. Booth, *English Melodrama* (London: Herbert Jenkins, 1965), p. 15.

臺灣大學學術期刊資料庫

然而，政治戲劇（political drama）與戲劇政治（politics of drama）時而相輔相成，時而齟齬不合。戲劇政治（或可譯爲「戲劇策略」）和狹義的政治無關，它所指涉的是一齣戲劇的敘述策略：如何設定基調，如何設定時空，如何開始或結束，如何佈局，如何塑造人物，如何處理對白，如何運用視覺與聽覺效果、如何吸引觀眾等等。換言之，戲劇政治顧及的是藝術、娛樂與商業等三方面的考量。高明的政治戲劇處理政治議題，藉由辯證過程與開放形式，進行開放式的辯證。末流的政治戲劇不是被作者當作意識形態的工具，就是甘於作爲國家機器的傳聲筒。然而無論高明或末流，所有政治戲劇（亦即所有類型的戲劇）都必須和再現策略扯上關係。無可諱言，反共劇乃末流的政治戲劇；然而，即使作爲「反共抗俄」聖戰的工具，反共劇仍無法枉顧藝術、娛樂與商業這些層面。而且，這三層面之間的界限其實很模糊：藝術與娛樂有時一體兩面，而基於藝術的考量並不一定意味和票房過意不去。問題來了：在運用戲劇策略、追求可看性的同時，反共劇往往於不知不覺中摻入了雜質，不但將二元對立的框架複雜化了，甚至在敘事過程中自我解構。

細讀這五部劇作過程裡，一個關鍵疑問不斷浮現腦海：果若共產黨眞如舞臺呈現的那麼邪惡，且其邪惡的本質是如此透明見底，國民政府是怎麼垮的？最簡單的答案顯然是：共產黨很成功地掩飾其妖魔的本質，以致騙取了不知其眞面貌的民眾的信賴。或曰，反共劇的精髓不是在於呈現共黨如何掩飾面目，而是在於呈現其揭下面具後的邪惡本質。然而，事情沒那麼簡單。國民政府怎麼倒的？這正是五部劇作刻意規避卻又忍不住地從旁觸及的議題。《人獸之間》第一幕開場不久，荀文卿問劉建生：「國軍爲什麼要撤退？」[29]劉並未馬上回答，後來得知騎牆派的作爲時，激動地說道，「國民黨過去就毀在這批投機份子的手上！」[30]就劉建生而言，他們「出賣自己良心，出賣自己祖先」[31]：

劉：眞是禽獸不如！

荀：……天啊！過去爲什麼有這樣的一批官吏？

劉：不要提了吧，這種敗類終究要被歷史淘汰的。[32]

於此，關於這方面的討論戛然而止，且在之後的篇幅也不再被提起。或許，對劇

[29] 吳若：《人獸之間》，頁34。
[30] 同前註，頁34。
[31] 同前註，頁34。
[32] 同前註，頁35。

臺灣大學學術期刊資料庫

作家而言，觸及這個議題是危險的，彷彿稍有不慎便會踩到地雷，爲自己惹來麻煩。然而在一齣以歷史事件爲據、描述「萬惡共匪」的劇作裡，這個議題無法完全規避。於是，《人獸之間》採取迂迴策略，既揭露又遮掩，既發聲又消音：「不要提了吧」。《人獸之間》大量刻劃了騎牆派人士的小丑行徑，除了發揮喜感效果外，也間接批判了國民黨的腐敗。國民政府期間，這批人吃香喝辣，貴爲社會中堅，到了變天時候趕緊改頭換面，但共產黨卻沒上當。從這角度來看，被妖魔化的「共匪」反而有它「英明」之處——這樣的效果大概是作者始料未及的吧。

五部劇作中，《人獸之間》是唯一觸及這個問題的劇本，其餘四部對此皆噤聲不語，但沉默並不代表沒意見。傳統價值系統的崩解與失樂園後地獄般存在是這些作品的共通主題，但值得一問的是：紅色時代來臨之前，「樂園」是什麼樣的狀態？「樂園」眞的完美無暇嗎？其實不然，共黨來臨之前，「樂園」早已亂了。線索，就藏在次要情節裡。

《大巴山之戀》裡楊大明的身世之謎，令人好奇，而這伏筆的確爲全劇增添戲劇張力和趣味性。剛開始，我們只知大明是楊老太婆的養子；其實，他爲反派李明德的大哥所生。多年前，明德爲了錢財，夥同姊夫（楊老太婆丈夫）謀害了大哥全家，大明是唯一倖免於難的成員。事後，爲了替丈夫贖罪，楊老太婆收養了大明，視同己出。眞相大白之前，大明與夢蘭之間的戀情是很單純的男女之愛，然而一旦揭露，觀眾恍然大悟：大明差點和夢蘭犯下亂倫之罪！以上的佈局除了加深了李明德的反派色彩外，它和主線——揭露共黨邪惡本質的過程——少有呼應。觀眾該如何看待？就美學觀點而言，它是結構上的瑕疵，逸出了正軌；從娛樂（或商業）的角度審視，它卻爲反共八股的模式添加了驚奇，符合通俗劇的要求。換言之，它一方面增加娛樂效果，另一方面卻使「反共」失焦，甚或奪走了反共主題的光彩。《天倫淚》裡，亂倫眞的發生了。盛景同志爲了控制王器，處心積慮地想要趕走他的元配鄭素貞。盛景對待素貞的惡毒程度，令人髮指，但盛景最終才發現，原來從小被共黨擄走的她竟是素貞的親妹妹。這個驚奇的元素或可彰顯「邪惡匪共」的主題，亦即凡受共產思想污染之人勢必喪失人性。有趣的是，盛景獲知身世眞相後，竟從此自舞臺上消失，導致這埋伏已久的「炸彈」於引爆之後，對後來的發展毫無影響。顯然，作者爲驚奇而驚奇，下了這一步棋卻不知如何收尾。

反共劇一再強調「大我」，因此在惡人當道的動盪時代，屬於「小我」的兒

臺灣大學學術期刊資料庫

女私情應該暫被擱置。《樊籠》劇終時，相戀的方耀光和朱兆芬各奔前程，爲的是成就「大我」。《人獸之間》裡，劉建生和愛他的荀文卿保持距離，爲的也是「大我」。反諷的是，五部劇作的情節一再繞著兒女私情旋轉，而且描述了過多的三角關係。其實，兒女私情才是支撐結構的主要肌理。如此一來，主旨和情節互爲矛盾，訊息和手法相互抵消，不諦陷於自我解構的尷尬：被壓抑的卻被強調，被強調的卻被壓抑。

五部劇作裡，《維新橋》最爲「風花雪月」，在意識形態鬥爭的主軸之外，添加了許多剪不斷、理還亂的三角關係，甚至四角畸戀。如此「亂愛」關係，劇中主要人物無一倖免。重點在於，錯綜複雜的關係情境，並不是共黨接收之後才造成的，反而在失去樂園之前，孽緣已種下禍根。以「維新」標榜自我的鍾校長結婚兩次。他與第一任妻子生下國柱與國英，之後移情別戀，導致元配自殺身亡。國雄是他與第二任妻子生下的女兒。國柱一直無法走出喪母之痛，且認爲繼母害死了母親。某天，國柱用刀刺死繼母，自己也因而發瘋。國雄認爲殺母之仇不共戴天，不時揚言要國柱償命。共產黨出現後，國雄和保祿結婚，但其實保祿和她姊姊國英早有婚約。結婚後，國雄更和陸非私通，大搞三人枕頭的遊戲。鍾校長有個妹妹，叫韻梅，這個人物從未出現，但她卻影響了很多人物的命運。陸兆康是韻梅丈夫的弟弟，但他因覬覦大嫂而將大哥殺害。之後，他遠走他鄉，回來時已易名爲「陸非」，以解放軍政委的身分接管當地。不只如此，堅決反共的于友松也曾經苦戀喪夫的韻梅，但後者早已看破人事，成爲修女，長年隱居於修道院。基於病態的移情心理，友松納梅影爲妾（未明媒正娶之意）。顧名思義，梅影乃「韻梅之影」，在友松要求下，曾爲韻梅侍婢的梅影每天必須穿著韻梅的服飾，作韻梅的打扮。更複雜的還在後頭：梅影愛的其實是鰥居多年的鍾校長，後者則因自己的婚姻悲劇而生活在悔恨之中，早已心灰意懶。又，范平章和司徒美德爲一對夫婦，滿說八道，活像丑角：丈夫不問政事，只關心實驗室裡的老鼠，而妻子則滿口英文，說話怪腔怪調。作爲丑角，兩人爲沉重的基調帶來「喜感舒緩」（comic relief），原是不錯的安排，但作者顯然無法遏抑一發不可收拾的「戲劇化衝動」，硬是再拉出一條線來，強烈暗示司徒美德眞正愛的人其實是鍾校長。

天啊！如此錯亂的男女關係在一般通俗劇裡極爲罕見，在反共劇中更是獨一無二，近乎「黃色」或「色情／淫穢」（pornography）的地步了。英文「pornography」 有兩種用法。一般用法裡，指的就是「色情」，和「情色」

臺灣大學學術期刊資料庫

（erotica）有別，但兩字之間的分野其實難以釐清。在西方藝文界，評論者常用「pornography」來形容一部極力討好閱聽者、出賣藝術的作品，但該作並不一定涉及色情的題材。換言之，「pornography」多少有媚俗之意。沒人敢說一生戮力戲劇教育、信奉「寓教於樂」的李曼瑰會爲了吸引觀眾而刻意媚俗，但關於《維新橋》充斥情色元素這點，應無爭議。我們或可爲作者提出如下辯解：劇中對於三角畸戀著墨甚多，其實意在批判人們在「啓蒙」（國民黨整合大陸？或信奉基督教？）之前所犯下的愚行，正如安娜修女於落幕前所說：「慈悲的天父！赦免世界上的人無知的罪惡罷！阿門！」[33]然而，問題出在比例。如前所述，「極量」乃通俗劇的特色，不足爲奇，但《維新橋》描述風花雪月的篇幅已超過「極量」的限度，讓一般通俗劇相形見絀。誠然，反共劇需要通俗劇元素的包裝，但《維新橋》的處理方式讓人不禁懷疑：是什麼在包裝什麼？到底是「鴛鴦蝴蝶」在包裝「反共議題」？抑或「反共議題」在包裝「鴛鴦蝴蝶」？這並不是個容易回答的問題。有時，兩者相互支撐，相互包裝；有時，兩者之間呈現拉鋸或互扯後腿的情況。細究這些作品，不難看出僵化的意識形態與柔性的藝術（娛樂）考量之間的裂隙：反共劇看似「頭腦簡單」，其敘述策略卻極其複雜。

《維新橋》第一幕，鍾校長和于友松兩人有一場激辯。于友松提醒鐘校長不要對共黨心存幻想，他語帶譏諷地說：

> 現在共產主義甚囂塵上，一切又是蘇聯大鼻子第一了。共產是自由民主的堡壘，八路是人民的解放軍。反正把新名詞擺出來，天下便可以太平，在這世界上，就如同在天堂一樣了。[34]

接著，他批判的箭靶更直接了：

> 從前你們父子提倡維新運動，把歐美風帶到這維新河畔來，老百姓跟著你們走，傾向民主自由。這當然是好的，可是現在你是不是又想把老百姓從這座維新橋渡到共產黨所謂統戰、控制、專講物質與功利、不講精神、沒有道義的領域？[35]

對於于的冷嘲熱諷，鍾校長亦不甘示弱，坦白說出他對老友的看法：

> 可是你又爲什麼必定要喜歡舊的呢？衣服要穿長袍馬褂，鞋嗎要穿布鞋，

[33] 李曼瑰：《維新橋》，頁689。
[34] 同前註，頁594。
[35] 同前註，頁595。

臺灣大學學術期刊資料庫

房子也要古老的才住得舒服。書呢，是舊書好讀，戲也是舊戲好聽。（有頃，半幽默地）愛情也是舊的可貴。[36]

聽到這，于友松正色回道：「當然愛情是舊的可貴。」[37]兩人爭論的焦點，從共產黨延伸至新舊的問題。吳若改編之《離亂世家》劇中，范志英和他大嫂陶蘋與三嬸有一段以下的對話：

陶：跳舞，這邪門兒，不管生張熟李，抱在一起打溜兒，那會跳出個什麼好事兒。

嬸：如今時興這個，時興這個大概就不會錯。老三，你說是不是？

英：跳舞原不是壞事，在外國是一種正當的運動和交誼，可是到了我們中國……

陶：是不是就變壞了？所以我不學它。[38]

對於「新」或「摩登」，一般反共劇皆持保留或負面態度，對於「舊」或「傳統」則大致擁護。理由很簡單，在善惡對立的符號系統裡，共產黨代表「新」，國民政府代表「舊」。然而，一旦脫離國共之爭的議題時，關於「新舊」的呈現往往跳脫了二元對立的框架，且一旦溢出那個框架、掙脫出作者意圖的勢力範圍，辯證空間或巴赫汀（Mikhail Bakhtin）所謂之離心力（centrifugal force）自行衍生。

多數反共劇裡，「新舊之爭」與「國共之爭」互有呼應，但前者往往跳脫了非黑即白的二元論。《離亂世家》的人物簡介，如此形容加入共黨的范志婕：「爲人機智，生活放浪，不孝、不義、毫無廉恥。」[39]她剛從外地返鄉時，拒絕問候尊長，拒絕祭拜祖先。另一位人物金小姐同樣也是新時代的產物：「一頭腦『時髦』主意，會賺錢，會擺闊，愛交際、愛跳舞，什麼時髦愛什麼，有一點妖嬈，有些浪漫。」[40]金小姐只顧玩樂，不參與政治，但和志婕一般，對於舊習俗也是嗤之以鼻：「眞封建，拜什麼祖先？吃什麼團員飯。」[41]於此，「新」儼然

36 同前註，頁594。
37 同前註，頁594。
38 吳若：《離亂世家》，《中華戲劇集》第九輯（臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年），頁153-154。
39 同前註，頁104。
40 同前註，頁105。
41 同前註，頁211。

臺灣大學學術期刊資料庫

「忘本」的代名詞，其負面意涵不說自明，但全劇對於「新」的態度並非全然負面的。劇中，反共志士范志英「思想新，意志堅，身體壯，【爲】中華民國好男兒」[42]，他和美鳳（范家使女）的戀情不但打破了封建制度，還賦予「自由戀愛」正面的意涵。同爲吳若改編之《藍與黑》也呈現了新舊之爭。劇中，正面人物高大奶發表了一段「反新」的論調：

> 妳們小女孩，就是喜歡新奇，假如唐祺表妹來批評，一定說我們這佈置，又陳舊，又落伍！小妹，嫂嫂我可告訴妳！還是這樣照老樣式辦事最妥當！規規矩矩，大大方方，少落得外人瞎三瞎四的批評。像唐祺表妹，心是新奇，新過火了，現在腳步一走出這大門，背後就有人指責脊梁鼓，吐口水，搖腦袋。[43]

就全劇脈絡判斷，這一席話的諷刺箭靶其實是高大奶自己，意在凸顯她過度守舊，而她所批評的唐祺才是與時俱進的好榜樣。

又如，我們該如何看待《維新橋》的于友松？一方面，他是先知先覺的反共義士；另一方面，他卻是昏庸腐敗的冬烘先生：因苦戀韻梅未果，而竟納其婢女爲妾，並要她打扮成韻梅的模樣。「矛盾情緒」（ambivalence）一詞或許最適合用來形容觀眾對于的觀感。其實，不光是針對于友松，觀眾對於鍾校長、鍾國英、鍾國柱、梅影、孟不凡、范平章、司徒美德，甚至鍾國雄的觀感，也是充滿矛盾的。顯然，《維新橋》的世界並不如乍看時那樣黑白二分、善惡對立，有極大的部分處於灰色地帶。我們甚至可以斷言，本劇的重心不是一翻兩瞪眼的國共之爭，而是人性之幽微隱晦。如此看來，劇中大量運用情色元素，不單是爲驚奇而驚奇，它還具備深化主旨的功能。

反共劇一點也不「頭腦簡單」，除了主調，還有雜音，有時雜音甚且蓋過主調，形成眾聲喧譁的景象。《天倫淚》裡，鄭素貞被塑造爲一個「苦守寒窯」的貞節女，是封建制度的產物，也是犧牲品。素貞好不容易等到丈夫王器返家，卻發現他已另娶了共產黨員盛景爲妻。第三幕，盛景找素貞談話，希望趕走後者：

> 景：聽說你等了十多年。他結婚不久就離開家了。
>
> 素：是的。
>
> 景：你是不是希望他回來？

[42] 同前註，頁104。

[43] 吳若：《藍與黑》，《中華戲劇集》第九輯，頁250。

臺灣大學學術期刊資料庫

素：嗯。

……

景：你丈夫出去十多年你沒跟另外的人來往？

素：來往的……

景：那你爲什麼不改嫁跟你來往的人？

素：呃！你說的是這個。不，不，我從來沒有這樣想，沒有，沒有。

……

景：你是想他們爲你立個貞節牌坊？[44]

這是典型虐待狂與被虐狂之間的對立和互補：盛景的迫害使得素貞更顯得楚楚可憐，而素貞的軟弱使得盛景更加咄咄逼人。表面上，善惡二分，毋庸置疑。但就心理層面而言，雙方各取所需，似乎有求仁得仁的意味。觀衆顯然同情素貞，但盛景那句「爲你立個貞節牌坊」的諷刺，很難說不會在觀衆心裡引起共鳴。

標榜二元對立的政治戲劇最不需要的就是道德上的模稜兩可。然而，基於戲劇策略的考量，反共劇常常脫離既定正軌，駛向晦暗地帶。反共劇瀰漫右派、保守的氣息，爲了抵制共產黨標榜的「新思潮」，這些劇作轉而捍衛「舊觀念」：封建制度及其意識形態。就其實，它們本身也是封建思考的產物。然而它們對於封建社會的態度卻是既擁抱又拒斥、既捍衛又批判。這種曖昧不明的狀態，正是意識形態一板一眼的反共劇最耐人尋味之處。

結論：預知死亡紀事

反共劇神似西方通俗劇並非巧合，有其歷史因素。通俗劇風行於十九世紀，發端於法國，爾後散播至歐美各地和俄國。十九世紀末，通俗劇逐漸沒落，由寫實劇和自然主義戲劇取而代之。雖然「劇種」已遭淘汰，但通俗劇的題材、敘事模式和戲劇元素仍持續於二十世紀初發揮影響力。以易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）或契訶夫（Anton Chekhov, 1860-1904）兩位反通俗劇的作家爲例，他們的作品不時運用了通俗劇的元素，有時直接挪用，有時意在諧擬（parody）。衆所周知，中國話劇的開端深受易卜生、契訶夫、蕭伯納（Bernard Shaw, 1856-1950）等人啓發。日後崛起的劇作家如洪深（1894-1955）、田漢（1898-

[44] 劉垠：《天倫淚》，頁486-488。

臺灣大學學術期刊資料庫

1968）、歐陽予倩（1889-1962）、郭沫若（1892-1978）等人雖以易卜生寫實劇爲標竿，但他們的作品實則趨近通俗劇。即便是後世公認中國最偉大的現代劇作家曹禺（1910-1996），也無法避免通俗劇的窠臼。[45]臺灣反共劇作家深受上述作者影響，他們的政治立場雖和前輩或同輩不同，但所服膺的戲劇美學卻如出一轍。

《通俗想像》一書之所以影響深遠，在於作者布魯克斯不僅從美學的視角討論通俗劇，還更進一步探索通俗劇與十九世紀法國社會的關係。在布魯克斯之前，已有一些學者爲文討論通俗劇，其中最富盛名者屬艾瑞克．班特立（Eric Bentley）。班特立一反西方學界對通俗劇的鄙夷態度，提出如下觀點：

> 通俗劇的視野，就某層面來看，其實很正常。它和現實裡重要的面向實有呼應：那種即發、不羈的看待事物的方式。自然主義比較成熟世故，但它未必較爲自然。所謂戲劇感（dramatic sense）就是通俗劇感，從孩童的扮演遊戲便可見一斑。通俗劇不是一種特別或邊緣類型的戲劇，更不是怪異或墮落的戲劇。它是戲劇最原初的形式；它是戲劇的精髓。編寫戲劇的衝動，即概念興發那刻，就是編寫通俗劇的衝動。[46]

班特立言之成理，但布魯克斯指出：如此談論的方式很容易將「通俗劇」放大成一個無特殊指涉的形容詞。若要將「通俗劇」作爲劇種、類型來研究，則必須論及孕育它的時空和物質條件，讓它具有文化特定性（cultural specificity）。[47]布魯克斯認爲，通俗劇既非喜劇，亦非悲劇，它是現代的產物；它的興盛和法國革命之後政經社會的變化息息相關。[48]在那去神聖化的年代，善惡對立的通俗劇在思潮紛雜的十九世紀發揮了社會功能。

反共劇有其文化特定性，而孕育它的土壤與時代當然和西方通俗劇崛起的時空不同。一九四九年國民政府遷臺後，反共劇發揮了政治功能、社會功能，也同時發揮了心理治療的效益——既喚醒又催眠。不同的是，西方通俗劇發源自民間，受市場機制左右，反共劇則由國家機器強力推動。另一個相異處在於，通俗劇藉由「好人」與「壞人」的刻劃，讚頌抽象的美德，唾棄抽象的邪惡，而反共劇卻試圖將抽象的「美德」與「邪惡」具象化爲「國民黨」和「共產黨」。抽象

---

45 關於這論點，參考劉紹銘：《曹禺論》（香港：文星叢刊，1970年）。

46 Eric Bentley, *The Life of the Drama* (London: Methuen & Co Ltd, 1965), p. 216.

47 Brooks，頁xv。

48 同前註，頁43。

臺灣大學學術期刊資料庫

概念容易建構普世價值觀，具象事物卻是有時效的。

作爲一種危機戲劇，反共劇所面臨的挑戰比法國通俗劇所面臨的挑戰要來的迫切許多。這或許足以解釋，反共劇流露出歇斯底里或受迫妄想症的程度遠遠超過十九世紀的通俗劇。布魯克斯指出，「在美德與邪惡的衝突裡，邪惡既是主導力量，亦爲推動情節的馬達。」[49]他同時認爲，雖然在通俗劇裡「美德」終究得勝，但眞正勾起觀衆興味和好奇的其實是「邪惡」耀武揚威的景觀。[50]反共劇也有類似現象：反共義士大都出現在首幕前半段和尾幕後半段，過程間只偶爾現身。換言之，在英雄缺席的狀態下，邪惡佔據了「舞臺」，淋漓盡致地「表演」。我們或可因此揣測，當時觀衆的窺視情結和如今恐怖片（或鬼片）觀衆的心態有點類似：從見證恐怖的眞面貌的過程中獲得快感。但是，反共劇終究不是通俗劇或恐怖片，它所描述的歷史事件確實發生了，而且才發生不久，彷彿昨日。對那些親身經歷過家毀人亡、骨肉離散的劇作家或觀衆來說，前述之「快感說」顯然過於輕浮而有失厚道。麥可．布什（Michael Booth）討論英國通俗劇時，概括地寫道：

> 顯而易見，儘管暴力、肉體磨難、情感煉獄層出不窮，通俗劇的世界既不悲慘，亦不令人沮喪。槍戰、勒斃、吊刑、毒害、溺斃、刀刺、自盡、爆炸、火燒、山崩、地震、火山爆發、船難、火車出軌、鬼魅現形、受盡折磨的女主人公、受盡苦難的男主人公，以及可怖的壞蛋，這些不過是幸福必將降臨和美德必將神現之前冗長的序曲罷了。觀眾逕可欣賞犯罪、邪惡、恐怖，因爲他深知正義光明之劍永遠會及時出鞘……[51]

如上臆測西方通俗劇觀衆反應的觀點，並不適用於反共劇。對一九五〇年代的觀衆而言，反共劇所展示的情節應是既悲慘又令人沮喪的。較之純屬虛構的通俗劇，反共劇有其「史實」的一面，必然在部分觀衆心裡召喚出他們的切身之痛。反共劇的結局也和通俗劇的結局大異其趣。美德終獲昭顯的時刻，通俗劇正式劃下句點，不留任何餘韻。反共劇往往以無數個驚歎號作結：「站起來！站起來！這是一個行動反共的時代！不要忘掉了你們的責任！你這神聖的責任！」[52]驚歎號讓人觸目驚心，餘韻蕩漾：時間還在走，歷史尚未終結！

49　同前註，頁34。

50　同前註，頁34。

51　Michael R. Booth, *English Melodrama* (London: Herbert Jenkins, 1965), p. 14.

52　張垠：《天淪淚》，頁582。

臺灣大學學術期刊資料庫

或許，反共劇運更像是驅魔工程，其意欲驅逐的惡魔除了共產黨外，還涵括隨著挫敗而來的自我疑慮。同時，反共劇流露著受虐癖（masochism）傾向，因爲它極盡所能地述說慘絕人寰的故事、搬演折磨的過程和細節。受虐癖是一種心理病態，但誠如瑪雷安．諾伯（Marianne Noble）分析感傷文學（sentimental literature）時所言，它同時具備削權（disempowerment）和賦權（empowerment）兩種力道。[53]削權的部分在於反共劇一味耽溺於自怨自艾的情緒，將挫敗的責任歸咎於已不在場的他者，以致無力感瀰漫。然而，反共劇在自我鞭撻與聲嘶力竭的過程中釋放了負面能量。反共劇所標榜的「精神勝利」雖有點虛空且類阿Q，但此心態卻透露一股堅韌的意志，而這意志正提供了最牢靠的支撐，藉以面對當下存活的命題。在那時代，化悲憤爲力量，顯然不只是口號。

「通俗劇不能論示新社會的誕生——那是喜劇扮演的角色——只能改良舊社會」，布魯克斯如是說。[54]充滿懷舊情調的反共劇是向後凝望的，也正因這一逕回顧的視野，反共劇預告了它的死亡。隨著時代的推移，隨著人們感性的變易，狹義的反共劇讓位給「現代時裝劇」。自此，反共主題成爲背景，留爲底蘊。受虐癖是手段，也或許是必經過程，但若要正視現在、面對未來，受虐的衝動終將被另一股活化的力量消解。

[53] 有關這方面的討論，參考Marianne Noble, *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature* (New Jersey: Princeton University Press, 2000).

[54] Brooks，頁205。

臺灣大學學術期刊資料庫

善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究

紀蔚然

國立臺灣大學戲劇學系教授

研究一九五〇年代的反共戲劇有助於理解一九四九年後臺灣局部的感應結構。反共戲劇乃逃避主義戲劇，於歇斯底里中擁抱著「類阿Q」的精神勝利。它崛起於「神州赤化」、「浩劫之後」的年代，以致對於亡國之辱和離散情結的描述是那麼的赤裸，那麼的殘酷。假使宰制當今戲劇風向的是市場機制，一九五〇年代劇運的推進力則來自處於總動員狀態的國家機器。據布魯克斯之見，流行於十九世紀法國的「通俗劇乃後神聖時代（post-sacred era）的產物，其中互斥力量之對立與超戲劇化（hyperdramatization）正反映人們的需求：讓一些關乎存在的重大抉擇可以被定位、彰顯、理解、啓動，雖然這些抉擇並不源自任何超越性的信仰，人們卻賦予它們至高無上的重要性。」反觀一九五〇年代的臺灣，反共戲劇則是因應更迫切需求的「危機戲劇」，發抒、宣洩「失樂園」的哀慟，並於過程中企圖神聖化原本談不上神聖的事物，如國民黨、國民政府、傳統、封建制度。

然而，即使作爲「反共抗俄」聖戰的工具，反共劇仍無法枉顧藝術、娛樂與商業這些層面。而且，這三層面之間的界限其實很模糊：藝術與娛樂有時一體兩面，而基於藝術的考量並不一定意味和票房過意不去。問題是：在運用戲劇策略、追求可看性的同時，反共劇往往於不知不覺中摻入了雜質，不但逸出善惡對立的軌道，甚至於敘事過程中自我解構。

關鍵詞：反共戲劇　通俗劇　善惡對立　政治戲劇　戲劇政治

臺灣大學學術期刊資料庫

Manichaeism and Its Deviations: Study of Anti-Communist Drama in Taiwan

Wei-jan CHI
Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

The study of anti-communist drama of 1950s is important in the sense that it offers a better understanding of the structure of feeling in Taiwan after 1949. The anti-communist drama is undoubtedly escapist, embracing the Ah Q-like spiritual victory in great hysteria. If the driving force of contemporary theatre in Taiwan is the market, the impetus behind the emergence of anti-communist drama was the state apparatus. The anti-communist drama was the product of a 'post-sacred' era; it was a kind of crisis drama that cried out the agony and pain of diaspora. To be sure, it shamelessly served as an instrument of ideological warfare in the feud between KMT and the Red China. Yet, by posing itself as art, it could not totally ignore other concerns such as artistic merits, entertainment factors, and market value. The paper demonstrates that in the process of making itself presentable, entertaining, and marketable, the anti-communist drama was consequently and perhaps unintentionally imbued with elements that deviated from the strict code of manichaeism and thus, to a certain extent, deconstructed itself.

Key words: Anti-communist drama melodrama manichaeism political drama politics of drama

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王方曙：《樊籠》，收入《中華戲劇集》第七輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

李曼瑰：《維新橋》，收入《中華戲劇集》第七輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

_____：〈序言〉，收入《中華戲劇集》第八輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

吳若：《天長地久》，收入《中華戲劇集》第一輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1970年。

____：《人獸之間》，收入《中華戲劇集》第七輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

____：《離亂世家》，收入《中華戲劇集》第九輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

____：《藍與黑》，收入《中華戲劇集》第九輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

林果顯：《一九五〇年代反攻大陸宣傳體制的形成》，臺北：政治大學歷史研究所博士論文，2009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。

郭嗣汾：《大巴山之戀》，收入《中華戲劇集》第七輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

劉垠：《天倫淚》，收入《中華戲劇集》第七輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

劉紹銘：《曹禺論》，香港：文星叢刊，1970年。

鍾雷：《長虹》，收入《中華戲劇集》第六輯，臺北：中華戲劇藝術中心出版部，1971年。

Bentley, Eric. *The Life of the Drama.* London: Methuen & Co Ltd, 1965.

Booth, Michael R. *English Melodrama.* London: Herbert Jenkins, 1965.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Noble, Marianne. *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature.* New Jersey: Princeton University Press, 2000.

臺灣大學學術期刊資料庫