戲劇研究　第3期
2009年1月　頁193～216

# 重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之論述[1]

紀蔚然
臺灣大學戲劇學系教授兼系主任

「戰爭是和平 自由即奴役 無知爲力量」
——喬治．歐威爾，《一九八四》

## 前言

毋庸置疑，一個時代的主流意識在在影響當時的藝文生產。在臺灣，1990後迄今的民主時期，崛起的本土意識及其論述曾強勁地引領著藝文的風向，而於極權時期，官方文化政策對藝文的掌控更是無孔不入。1950年代，臺灣的現代戲劇很政治，當時的戲劇活動可被通稱爲「政治的戲劇」：由官方主導而產生直接觸及政治議題的戲劇。無論從任何角度衡量，反共戲劇並沒多大藝術價值，但若單就美學尺碼或意識形態予以漠視，甚或全盤否定，則我們所採取的戲劇史觀未免狹隘了些。此項研究試圖綜觀戲劇學界對反共戲劇的評價，進而重新檢視五〇年代反共戲劇人士之理念。

「政治的戲劇」與「戲劇的政治」往往是兩碼事。甚至在極權制度底下，軟性的戲劇和硬梆梆的官方教條並不如想像中那麼契合，即使一心配合政府起舞，戲劇這種藝術形式本身的政治性（美學追求、敘事策略、娛樂考量、對白

[1] 本論文爲國科會專題計畫「政治的戲劇、戲劇的政治：新論反共文藝政策下的臺灣現代戲劇（1950-1970）」之研究成果。計畫代號爲：96-2411-H-002-054。初稿發表於臺灣大學戲劇系主辦：「探索新景觀：2008劇場學術研討會」，2008年10月31日。會中承徐亞湘教授指教，會後由林鶴宜教授提供史料，特此一併致謝。又，本文爲五〇年代戲劇研究的理論部分，於後將針對戲劇文本進行分析。



臺灣人文學術期刊資料庫

修辭等等），往往於「同聲附和」（voice）的主調中摻合了「異音」（counter-voice）。本研究旨在反駁一個廣爲接受卻未經檢驗的看法——反共藝文政策下的戲劇論述與創作不足觀——藉以指出：權力與主體的關係並非一面倒，主體服膺權力召喚的同時亦有「失序演出」的潛意識抵拒，正如一意抵拒的行動體（agent）會於無意間附和權力的「說溜了嘴」（Freudian slip）是一樣的。換言之，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之間的謀和，並非想當然耳地天衣無縫。倘若我們要「還原」——應說「接近」——歷史眞相，仔細研讀當時的理念與劇作，找出敘述邏輯裡的矛盾和罅隙，關照其題材擇取、形式包裝、文字運用及戲劇手法，以填補過去研究之不足，實有迫切必要。這項工程的重要性並不限於我們如何看待1950至1970之間的戲劇發展，它會進而改變我們如何理解1970之後的變化。一般咸認，1950、60年代的戲劇充其量是政治附庸，1970年代的戲劇探索則屬規避政治、以現代主義形式探索爲主的風貌：前者的觀點過於泛政治，後者的視角太去政治，均有再探的必要。作爲初步研究，本文討論的範疇無意涵蓋五〇年代所有關乎反共戲劇的書寫，僅以主要人士的論述爲例，細查其立言基礎，以及語意間較易爲人忽略的雙聲（double-voiced）現象，雖無能勾勒歷史的完整風貌，卻足以對約定俗成的看法提出修正。

細讀有關五〇年代臺灣反共戲劇史爲數不多的書寫，不難發覺一些共通現象。首先，篇幅很少，較之涉及1980以降現代戲劇的長篇宏論，此時期的戲劇顯然不被正視。再者，流水帳居多，編年羅列了一堆劇團和戲碼，絕少針對戲劇理論與文本進行剖析。更令人憂心的是，大部分學者對於反共戲劇的評價並無顯著差異，儼然那是一段不具爭議、毋需論證的臺灣戲劇史。事實上，鮮有一段歷史不具爭議性，除非它不被重視，除非它被敷衍的態度交差了事。

就產量而言，1950至70期間的「話劇」頗爲可觀，據李曼瑰（1907-1975）粗估，幾近三千餘部，雖已散逸多半，卻也有六十部被收錄於《中華戲劇集》[2]。1950年「中華文藝獎金委員會」創設後，於優渥獎金以及內化黨國中心思想雙重刺激下，反共抗俄戲劇蓬勃發展，不只劇作家踴躍發表，而且劇團如

[2] 李曼瑰：〈序〉，《中華戲劇集》(臺北：中國戲劇藝術中心，1971年)，頁2。全套十輯，此篇序文出現於每一輯首頁。全套之六十部劇作可依戲劇時空粗分爲三類：其一，背景爲1949年前後的中國（包括以香港爲背景之劇作）；其二，背景爲1949年之後的臺灣；其三，背景爲古代。



臺灣大學學術期刊資料庫

雨後春筍般紛紛成立[3]。根據《臺灣新文學思潮史綱》一書，1950至1965年間乃反共文學的「氾濫階段」，從事「戰鬥文藝」的「作家高密度生長」：「僅1950至1953年這三年……作家便多達1500人至2000人，並出版有長篇小說10餘種，中篇小說20餘種，短篇小說近30種，詩集約20種，劇本約20種，漫畫與歌曲10餘種，合計有一百二三十種之多。」[4]誠然，這時期的戲劇品質良莠不齊，且當時認定爲佳作而收錄於《中華戲劇集》的諸多劇作，藝術上的總體表現令人失望。但是，從勾勒臺灣戲劇發展的角度而言，後人不宜再以「國家意識形態的產物」一語略過，亦不宜以輕忽的態度草草應付。爲了填補臺灣戲劇史論在此階段的空隙，爬梳反共戲劇的論述與創作有其意義，既可深度了解反共戲劇的立論基點、再現形式、敘事特色、時代意義，亦可從字裡行間一窺戰後外省劇運人士之集體潛意識。囿於篇幅之限，本文將聚焦於「政治的戲劇」這一部分，針對反共戲劇的兩種論述進行剖析：其一，晚近學者對反共戲劇的觀察與評價；其二，當時積極參與劇運人士的戲劇論述。

## 沒有爭議的爭議

晚近臺灣文學圈對於五〇年代的歷史評價爭議不斷，至今仍無定論。葉石濤把那個時代的作品批評得一文不值：

> 不幸，他們的文學來自憤怒和仇恨，所以五〇年代文學所開的花朵是白色而荒涼的；缺乏批判性和雄厚的人道主義關懷，使得他們的文學墮爲政策的附庸，最後導致這些反共文學變成令人生厭的、劃一思想的、口號八股文學。……作家的根脫離了民眾日常生活的悲苦和歡樂，他們的文學無異是空中閣樓，只是夢囈和嘔吐罷了。[5]

對葉石濤而言，當時掌控著臺灣文壇的大陸作家，「都斤斤計較於意識形態的

[3] 「中華文藝獎金委員會」由張道藩擔任主委，其他委員爲羅家倫（1897-1969）、狄膺（1895-1964）、程天放（1899-1967）、張其昀（1901-1985）、曾虛白（1895-1994）、陳雪屏（1901-1999）、胡健中（1906-1993）、梁實秋（1903-1987）、陳紀瀅（1908-1997）、以及李曼瑰等十位。見焦桐：《臺灣戰後初期的戲劇》（臺北：臺原出版社，1990年），頁55-57。

[4] 趙遐秋、呂正惠主編：《臺灣新文學思潮史綱》（臺北：人間出版社，2002年），頁219。

[5] 葉石濤：《臺灣文學史綱》（高雄：文學界雜誌社，1991年），頁88-89。

臺灣大學學術期刊資料庫

鬥爭的狹窄領域，缺乏透視全民族遠景的遠大眼光，終於在文學史上交了白卷。」[6]如此全面抹殺的立場或許受到同路人的認同，但其毫不遮掩的意識形態隨即招致多方非議，其中最嚴厲的反駁來自龔鵬程。他列舉一些文學現象，藉以證明當時「文壇的整體大勢並未被反共戰鬥所壟斷，能否視之爲主流，也都還大成問題。」[7]前者全盤否定這段文學史，語氣偏激，已失史家應有的學術視野，後者以教誨的口吻提出史學基本要件，行文極盡譏嘲揶揄之能事，強辯地認爲反共文學於當時並非主流。葉石濤鮮明的發言位置與薄弱史觀，已有多位學者提出針砭，毋需重述[8]。於此，有必要細究龔鵬程的論述，藉以指出爲何他有「強辯」之嫌。龔鵬程的行文策略著重於挑剔「本土學者」（除葉石濤外，還有鍾肇政）的語病，爲了證明五〇年代的作家並非各個如葉所言「都斤斤計較於意識形態的鬥爭」，他摘錄一段出自《新生報》副刊的文字：「我們要戰鬥，也需要休息。我們要嚴肅，也需要輕鬆。我們要反共，也不必把所有雖非反共但無害於反共的東西，一概斬盡殺絕。」[9]據此，以及梁實秋和幾位女作家的例子[10]，龔鵬程企圖將單音的蕭索粉妝成多音的風華，將一片肅殺氣氛描繪得過於雲淡風輕了。誠然，當時已出現藝文人士「迂迴曲折地對官方文藝政策展開了的幽微反動」[11]，如直接挑戰官方的《自由中國》雜誌（1949年成立）[12]，又如1954至56年間成立的「藍星詩社」、「創世紀詩社」、「現代詩社」，以及1956年由夏濟安創辦的《文學雜誌》和1957年之《文星》。這些團體的共同信念是「人的文

6 同前註，頁88。

7 龔鵬程：〈臺灣文學四十年〉，《臺灣文學在臺灣》（臺北：駱駝出版社，1997年），頁52。

8 有關葉石濤史觀的評論，參考呂正惠：〈評葉石濤《臺灣文學史綱》〉，《戰後臺灣文學經驗》（臺北：新地文學出版社，1992年），頁317-330；王德威：〈一種逝去的文學？——反共小說析論〉，《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》（臺北：麥田出版股份有限公司，1998年），頁141-158；陳芳明：〈葉石濤的臺灣文學史觀之建構〉，《後殖民臺灣：文學史論及其周邊》（臺北：麥田出版股份有限公司，2002年），頁47-68。

9 龔鵬程：〈臺灣文學四十年〉，頁51。

10 同前註，頁51-54。

11 語出徐照華，此爲他對應鳳凰〈張道藩《文藝創作》與五十年代臺灣文壇〉一文所作的回應，收錄於東海大學中文系編：《戰後初期臺灣文學與思潮論文集》（臺北：文津出版社，2005年），頁545。

12 有關《自由中國》與五十年代文學發展的關係，參考朱雙一：〈《自由中國》與臺灣自由人文主義文學流派〉，收入何寄澎主編：《文化、認同、社會變遷：戰後五十年臺灣文學國際學術研討會論文集》（臺北：行政院文化建設委員會，2000年），頁75-106。



國家圖書館學術期刊資料庫

學」，以別於僵化的教條宣傳，不過他們的反共基本立場和官方倒是一致的：紀弦的「六大信條」之一即爲「愛國反共，追求自由與民主」，而《創世紀》的三大主張之一便是「徹底肅清赤色……流毒」[13]。無論這些人的反共論調是否發自內心，或只將「反共」當成爭取創作空間的護身符，它間接證明了一個現象：反共的確是那個年代的主調。

葉石濤和龔鵬程的例子顯示，意識形態之對立乃爭議的癥結，兩方面對這個議題多了情緒快意，少了冷靜深思，彷彿孰是孰非端賴讀者的政治立場傾向天平的哪一端。相較之下，楊照、王德威兩位則秉持審愼的態度，就此段文學史提出啓發反思的論點。於〈文學的神話．神話的文學〉，楊照於內文小標題裡直書：「我們和反共文學間存在一道鴻溝。」[14]他指出，論及臺灣的現代文學，白先勇、王文興、余光中、王慶麟、洛夫等人的作品「廣泛地被奉爲學習臺灣文學的必讀經典。」[15]這些作家的著作「已經根深柢固地被視爲是『我們的』文學」[16]，然而：

> 反共文學就不是這樣。在我們和反共文學作品之間存在著一道鴻溝，先入爲主地認爲那不是「我們的」文學。我們當然不能否定反共文學存在過的歷史事實，然而概念在、歷史陳述在，作品卻消失不見了。一般的文學讀者、文學愛好者，不會覺得有一種趨力逼著他必須去接近反共文學作品、去熟悉它們的寫法、它們的腔調。[17]

爾後，王德威於〈一種逝去的文學？〉發出更深沉的呼籲：

> 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；它的「八股」敘事學是辯證國家與文學、歷史與虛構的最佳（反面？）教材。在海峽兩岸一片重寫文學史的風潮裡，我們對反共文學的審思不應僅止於猛打落水狗的心態而已。我們要問，反共文學如何主導了一個時代臺灣文學的話語情境？如何抹銷周遭的雜音？如何銘記歷史的傷痕？又如何迎向一己的宿命？更弔詭的

[13] 參考趙遐秋、呂正惠主編：《臺灣新文學思潮史綱》，頁251-52。

[14] 楊照：〈文學的神話．神話的文學〉，《文學、社會與歷史想像：戰後文學史散論》（臺北：聯合文學出版社，1995年），頁113。

[15] 同前註，頁114。

[16] 同前註。

[17] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

是，反共文學眞是一種已逝去的文學麼？[18]

相較於文學界彼來我往的論爭，在反共戲劇史的書寫裡，卻找不到任何異議的波瀾。我們深深感受，戲劇學者與其書寫題材之間，明顯存在著如楊照所言之「一道鴻溝」，也強烈體會到，在這些學者的意識裡，反共戲劇彷彿「已逝」：它似乎只是戰後戒嚴肅殺氛圍的「惡果」，爲了顧全完整的歷史論述，學者不得不「處理」它，卻不願或不屑嚴肅以待，以致有關反共戲劇的論述裡，極難嗅出一絲爭議。吊詭地，它間接構成了沒有爭議的爭議。

毫不例外，五〇年代的戲劇論述完全附和國家政策的大方向，發聲者對反共戲劇多表認同和讚許。身爲國民黨戰後初期文藝政策的主要舵手之一，張道藩（1896-1968）於1952年提出他的「三民主義文藝觀」：

> 以反共抗俄爲內容的作品，即是三民主義的文藝作品。不僅可以消除赤色共產主義的毒素，而且導引國民實踐三民主義的革命理想。文藝的反共抗俄，是反侵略的，從而發揚我們的民族主義精神；文藝的反共抗俄，是反極權的，從而發揚我們民權主義的眞諦；文藝的反共抗俄，是反鬥爭、反清算、反屠殺的，從而發揚民生主義的精義。[19]

如是一言堂透過政府、學校、媒體、軍隊等國家機器的推波助瀾，受到廣泛而熱烈的響應，戲劇界的參與更是如火如荼。縱使1950-56期間出現了檢討聲浪，大部分的指陳皆聚焦於劇本品質與客觀條件的檢討，對於基本方針則毫無異議。例如，王藍於1956年指出了流行於當時影劇文本脫離現實的通病，但他強調「我們當然需要揭發匪俄醜態的劇本」：「如果我們能夠繼續不斷并且能夠加強改進製片與話劇的演出，我們的全體軍民，將會在身心得到歡愉，情感得到安慰，胸襟獲得洗滌之後，精神百倍地獻身復國大業。」[20]類似的立場一直延續至解嚴前的八〇年代。1984年，鍾雷討論五〇年代劇運時，如此回顧著：「爲了配合國策的需要，同時也出於小我對於大時代的責任感，來臺初期的文藝，以反共的、愛國的、戰鬥的作品蔚爲主力，話劇創作當然也不例外。」[21]隔年，吳若與賈亦棣合著《中國話劇史》，論及五〇年代時，有這麼一段文字：「我國之話劇運動在晉

---

18　王德威：〈一種逝去的文學？〉，頁141-42。

19　張道藩：〈論當前文藝創作的三個問題〉，《文藝創作．創刊週年紀念特刊》（1952年），頁4。

20　王藍：〈從現實生活中發掘影劇題材〉，《聯合報五週年紀念特刊：展開影劇復興運動》第8版，1956年9月16日。

21　鍾雷：〈五十年代劇運的拓展〉，《文訊》1984年第9期，頁112。



臺灣大學學術期刊資料庫

入反共抗俄期間，已一切須從頭做起，差幸由於政府各有關部門之培植及一般戲劇從業人員不懈之努力，若干年後，話劇隊伍從新茁壯，劇本創作亦大有可觀。」[22]兩位作者以一種不說自明、無庸辯議的道理解釋，「由於國家奮鬥之總目標在於反共抗俄，劇本之內涵，亦須爲切合需要……現在所需要之劇本，需要在思想上揭露所謂『馬列主義』之邪惡與反動之本質。」[23]因當時正值非常時期、存亡之際，認同反共藝文的人士，從五〇年代一直到八〇年代，對於戲劇是否應爲政治附庸此一議題鮮少提及。

一直要等到解嚴後，如此千篇一律的論述才逐漸消逝，取而代之的是另一種千篇一律、蓋棺論定式的書寫。焦桐於《臺灣戰後初期的戲劇》的緒言裡寫道：

> 大致上，五〇年代的戲劇無論題材或功能俱是反共抗俄、戡亂戰鬥，國民黨動員一切文藝人力來爲反共國策作宣傳，在當時的政治、社會環境，反共本身是一個重要而嚴肅的課題；但政治的目的不能就是戲劇的目的，政治企圖的成功往往是戲劇藝術的失敗，政治的單元化往往造成戲劇的模式化，抗戰劇如此，反共抗俄劇亦然。這是特殊時空背景下的產物，到了五〇年代末，僵硬的戲劇形式、內容，已被觀眾、被劇場摒棄。本土劇人已完全銷匿，反共抗俄劇人們已完成他們階段性的戲劇主張，和政治使命。[24]

如上的立場爲後來的評論定了基調，繼起之學者評家鮮少能脫離這種略帶「屈尊俯就」（condescension）的口吻。馬森於1980年討論《荷珠新配》時，順筆提及國民黨遷臺前後的戲劇概況，把焦點放在當時的客觀條件與時代因素，針對反共戲劇的功過隻字未提[25]。於《西潮下的中國現代戲劇》一書，馬森討論「光復後臺灣的話劇運動」時，秉持中性筆觸，但其整體觀感，尤其是對本土戲劇人士的同情，不出焦桐的視野[26]。於《臺灣戲劇史》，林鶴宜批判的語氣便直接、強烈許多，指出戒嚴的雷厲風行對現代戲劇造成了禁錮：

> 戲劇之吸引人，是因爲它能夠抒發人們內心的情緒和感受。在劇場中無論

22 吳若、賈亦棣：《中國話劇史》（臺北：行政院文化建設委員會，1985年），頁218。
23 同前註。
24 焦桐：《臺灣戰後初期的戲劇》，頁11。
25 馬森：〈話劇的既往與將來——從《荷珠新配》談起〉，原刊於《時報雜誌》，第46期（1980年10月19日），收入吳靜吉編著：《蘭陵劇坊的初步實驗》（臺北：遠流出版社，1982年），頁89-100。
26 馬森：《西潮下的中國現代戲劇》（臺北：書林出版社，1994年），頁207-219。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 編導、演員或觀眾，情緒都是向外投射的，而所謂「共鳴」，便是創造者（編、導、演和設計）和觀眾情感投射的交集點。戲劇一旦淪爲政策傳聲筒，所有的投射管道都被逆倒過來承受種種教條旨令的「操練」，那麼不僅不足以娛樂、陶冶，還必將壓迫精神，無怪乎人人視看戲爲畏途。[27]

以上焦桐或林鶴宜對反共戲劇的評價不但過於概括、失之武斷，且底蘊裡流竄著一股根深柢固的政治潛意識。首先，論述的字裡行間夾帶著一個偏頗的主觀認知，亦即將反共戲劇，甚或1950至1970期間的戲劇，視爲脫離藝術「正果」的產物。因此反共戲劇無須正視、重視、重探、細究，儼然國家機器強力主導而出的「私生子」，讓人不願相認，卻不得不認，只好斜眼睨視。正如楊照所言，如此的心態，並不是因爲反共文學年代久遠，「是因爲意識裡先入爲主認定反共文學與當下此刻文學的『斷裂』。」[28]文學界如此，戲劇圈亦然，對臺灣戲劇學界而言，七〇年代以降的活動才是歷史著眼的焦點，反共戲劇彷彿只是時代錯誤。

再者，這些評論未曾針對單一或多數反共戲劇理論或文本進行細部研牘，學者們總立於後見俯瞰的制高點，以綜覽的描述將反共戲劇的理念與創作一網打盡。主要原因或許是他們將反共戲劇視爲「過渡」的產品——如焦桐所言，「反共抗俄劇人們已完成他們階段性的戲劇主張，和政治使命」——因此大可簡約陳述，一筆帶過。早期在西方學界歧視的眼光裡，尤其是十六、十七世紀期間，中古世紀戲劇一度被視爲「過渡的戲劇」，彷彿它的存在只是爲文藝復興鋪路，不具研究意義。然而，日後有關此期戲劇的探討，確實讓我們重新認識它獨有的色彩與價值。「過渡說」是危險的，它多少帶有文化沙文主義，潛意識裡二分了「純正」與「變種」，或「成熟」與「幼稚」；它同時是文化達爾文主義的思維，「過渡」意味「未完成的演化」，亦同時暗示著某種終極標的。若以此進化史觀來看待臺灣戲劇，則郭小莊「雅音小集」[29]（1979年創立）主要的成就僅限於爲後起的京劇改革鋪路？而張曉風於七〇年代的戲劇實驗，相較於風起雲湧的八〇年代，其意義只是前兆[30]？任何人都不可能接受如上化約的歷史定論，何獨反共戲劇可被如此輕忽而不引起爭議？

---

27 林鶴宜：《臺灣戲劇史》（臺北：國立空中大學，2003年），頁215-16。

28 楊照：〈文學的神話．神話的文學〉頁114。

29 有關郭小莊詳盡的評論，參考王安祈：《光照雅音：郭小莊開啓臺灣京劇新紀元》（臺北，相映文化事業公司，2008年）。

30 除了零散的碩士論文外，臺灣戲劇學界至今尚未有人對張曉風戲劇進行嚴謹的研究。

臺灣大學學術期刊資料庫

不至引起爭議的主要原因在於，大部分的學者認爲反共戲劇乃政治力強行介入的「直接」產物，乃由上而下、政策引領創作的結果。依此，戲劇墮爲宣導政策的工具，且從世局的角度來看，當時的戲劇無異冷戰初期氛圍的犧牲品，只有爲國族神話效力的責任，可無暇顧及藝術的提升。這樣的結論並不背離史實，但忽略了另一個重要的元素：當時戮力編劇的作家極有可能內化了黨國的意識形態，以及它的藝文政策，以致全盤或大致接受政府的基本教義。內化過程難以釐清：到底是作家們先消極地逆來順受，歷經洗腦儀式，爾後逐漸相信，或者是他們親身體會、歷經家國變色，而自主地將反共視爲信仰，甚至爲「存在理由」（raison d'être）？無論如何，最不可能的情況是，所有的反共劇作家都是犬儒主義的實踐者，都違背良心只爲了高額獎金而創作，只爲了自保而虛應政策。從這個角度來看，有些鼓吹或響應反共藝文人士的「誠意」不容小覷，即使後見之明告訴我們，這些人的執著將戲劇導入了藝術的墳場。

於〈後現代主義，或晚期資本主義的文化邏輯〉一文，詹明信（Fredric Jameson）論及晚近「主體已死」的流行論調時，作出以下的提醒：

> 有關這個觀點有兩個可能的論述——其一是歷史主義的立場，認爲在古典資本主義、以家庭爲核心的時期，原本存在的、具有中心的主體（centred subject）於現今組織性官僚系統底下，已蕩然無存，另一則是較基進的後結構主義立場，認爲所謂完整的主體自古以來從未存在，只是以意識形態的幻象顯現而已——我的見解顯然傾向前者的說法；無論如何，後者總得把「表象建構出的現實」（reality of appearance）納入考量。[31]

換言之，即使後結構主義的論調不假，即所謂的「主體」自古以來只是幻覺，但一個相信中心、深信個人自主的年代（如文藝復興），它所孕育出的文明，和一個認定主體已潰散分裂的年代（如後現代）所創造的文明，兩者之差異天壤有別。即便只是幻覺，一旦被人們信以爲眞，「假象」便具「實相」的建構力量。

---

[31] 原文如下：“Of the two possible formulations of this notion—the historicist one, that a once-existing centred subject, in the period of classical capitalism and the nuclear family, has today in the world of organizational bureaucracy dissolved; and the more radical poststructuralist position for which such a subject never existed in the first place but constituted something like an ideological mirage—I obviously incline towards the former; the latter must in any case take into account something like a ‘reality of appearance’.” Fredric Jameson, “Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism,” in *Postmodernsim: A Reader*, ed. Thomas Pocherty (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), p. 72.



臺灣大學學術期刊資料庫

質言之，一些反共劇作家的「誠意」來自他們將後世認爲的「謊言」（如反共救國、共產黨爲一切罪惡的淵藪、三民主義統一中國等等）視爲不容辯駁的「眞理」。於是，他們義憤塡膺地寫下了一部接著一部的反共劇，若基於意識形態或純美學的理由，率爾將這些著作打入戲劇史的陰暗角落，則我們的後見之明顯然是被蒙蔽著的，而我們對臺灣戲劇史的認識將不夠全面，且極可能因偏狹而傲慢。當時反共八股的誇飾修辭（hyperbole）不可勝數，生活於民主時代的我們或搖頭笑嘆，或嗤之以鼻，似乎沒有多加評論的必要。「現代的政令宣導，尤其是二次大戰期間，」亞瑟．雪柏（Arthur Sherbo）指出，「顯示了，只要一再被重複、長篇幅地重述，對眞相最爲乖戾的扭曲仍會被人們接受。」[32]正如白先勇所言：

> 國民政府遷臺之始，即提出響噹噹的「反攻復國」口號，從火車站到酒瓶標紙上隨處可見，可謂無所不在。這官方的神話正好代表了流放者的心態：從大陸逃來的人，不過以臺灣爲臨時基地，好發他們的美夢，希望有一天回到海峽的彼岸。國民政府統治臺灣初期，這種神話在人民的政治心理上根深蒂固，沒有人敢懷疑；當時的文學作品自然也反映在這方面，不免產生麻醉的作用。[33]

「由此可知」，趙遐秋和呂正惠如此結論：「『戰鬥文藝』在當時背景下的出現，既是國民黨當局爲穩定人心、欺騙民衆、加強『心防』所採取的一種應急措施，也在客觀上充當了大陸來臺人員撫慰動盪不安心理的麻醉劑。」[34]所言甚是，但「欺騙民衆」則有待商榷。值得推敲的是，當時的政府及其附和者以義正詞嚴的姿態發表文藝戰鬥宣言時，當事人是否意識到那是如雪柏所言之「對眞相最爲乖戾的扭曲」？從科學的觀點，我們無從確認。在無法確認他們的姿態發自於惡意犬儒前，給予「起碼公道」（benefit of the doubt）是合理的。從歷史情境的角度，這些人歷經了一場時代浩劫之後，對共產主義的懼怕與嫌惡應是眞切的，因此所謂惡意欺瞞的說法恐怕簡化了歷史情境下的複雜心理層面。

---

32 Arthur Sherbo, *English Sentimental Drama* (Michigan: Michigan State University Press, 1957), p. 32. 作者於討論「英國感傷戲劇」時，提到該劇種善於重複的特色。有關他的論點，於下一階段討論反共戲劇文本時，會有較詳盡的分析。

33 引自趙遐秋、呂正惠主編：《臺灣新文學思潮史綱》，頁212。原文出自白先勇：〈流浪的中國人——臺灣小說的放逐主題〉，收入《白先勇自選集》（臺北：花城出版社，1996年），頁407。

34 趙遐秋、呂正惠主編：《臺灣新文學思潮史綱》，頁212。

臺灣大學學術期刊資料庫

## 合理懷疑

雖然在晚近（尤是解嚴後）的學術論述裡，「反共戲劇」不外招致八股樣板、膚淺幼稚、國家附庸、悖離現實等等負面評價，但對當時積極參與劇運的部分人士而言，「戰鬥文藝」完全符合現實需要，且被賦予神聖的使命。正因如此，呂正惠於1992年弔詭地寫著：「在當時的情況下，唯一具有『現實』意義的文藝，是『眞正』的反共文藝。」[35]於此，呂正惠的見解與四年後「欺騙民眾」的說法相左。最簡單的解釋是，呂正惠修正了之前的觀點。然而，他前後不一的立場正凸顯這個議題的曖昧層次，亦意味著學者面對五〇年代不知所以的複雜情緒。若一味睥睨，則問題不大，應無曖昧兩可的不安，一旦我們以冷靜審愼的態度試著理解時，一堆惱人問題便如滾雪球般而來：歷史的「眞相」可還原到什麼地步？史學的「客觀視野」確實存在或只是自欺欺人？以「同情」的眼光看待反共藝文是否意味「平反」？難不成是爲既得利益者，或更嚴重地，爲當時的政權背書？然而，重新檢視一段爲人忽略的戲劇（文學）史未必與「平反」或「背書」有關。細讀反共戲劇的論述有助釐清當時主流意識的思考脈絡，並進一步於緊密邏輯的語彙修辭裡，一窺隱約存在的裂隙，以及摻雜其中的解構因子。

與「起碼公道」一體兩面的是「合理懷疑」。並非每位熱烈號召或響應反共文藝的人士都眞心受到理念感召，都基於崇高無私的出發點：有些人居心叵測，有些人虛以委蛇。周棄子曾於1956年指出，不少人藉反共之名結黨營私，撻伐異己[36]。當時活躍於戲劇圈的省籍「劇人」（當時的通稱）呂訴上即爲顯著的一員。早於1947年，呂訴上便已發表〈怎樣使臺灣戲劇成爲三民主義的戲劇〉一文，指出臺灣戲劇文化的問題不在於它水準的高低，而是如何成爲三民主義的「模範戲劇文化」：

> 根據中國整個民族實際情形的需要，三民主義戲劇理論實踐的方式，可以確定爲：
>
> 1. 以民族主義爲前提，自然要首先負起組織感情的使命。
> 2. 以民權主義爲手段：本省民前因受日本統治，關於政治訓練全無，自然要負起訓練情感的使命。

35 呂正惠：〈現代主義在臺灣〉，《戰後臺灣文學經驗》，頁9。

36 周棄子：〈腳踏實地說老實話——讀《文學雜誌》創刊號〉，《自由中國》15卷7期（1965年10月），頁22-23。

臺灣大學學術期刊資料庫

3. 以民生主義爲中心：自然要迅速負起使生活安定有建設性的使命。[37]

他的論調和前述張道藩1952年的「三民主義文藝觀」大致相同；乍看之下呂似乎更具先見之明，其實早在國民黨撤退臺灣之前，張道藩已有類似的主張。1957年，呂訴上以回顧的視野讚嘆戲劇的豐收：

> 自民國四十年度起，臺灣的劇運業已進入第四個時期，這也可以說是由戡亂劇進展到反共抗俄劇的時期。而從臺灣的地方劇運動來說，實在是盛況空前的一年……我們最感得興奮的，是黨、政、軍、社教等團體，對於這個運動的關心；而且社會上對於地方劇的改進和推動工作也抱著極濃厚的興趣。這話有根據沒有呢？有的，如每次的試演，能夠受到大量觀眾的熱烈支持和鼓勵，就是最具體的顯示。[38]

呂訴上此處雖強調地方劇，爾後他將此段文字收錄於《臺灣電影戲劇史》時，論述的關照面已涵蓋了話劇活動[39]。呂訴上的論點常常失之武斷或一廂情願。例如，作者於1954年寫著：

> 光復以後臺灣劇運，有兩個顯著的特點：就是大陸劇運開始直接輸入臺灣，大陸劇人來到臺灣，協助臺灣劇運的開展。其次，就是臺灣劇運和大陸劇運的匯流，經大陸劇運和劇人不斷的進入，使本來自成一系的臺灣劇運，和外來的匯合一起，凝結成一支更有力的臺灣戲劇勁旅。[40]

耐人尋味的是，到了出版《臺灣電影戲劇史》時，呂訴上大致沿用前文，卻增加一些文字，現以底線顯示：

> 光復以後的臺灣劇運，有兩個顯著的特點，就是大陸劇運開始直接輸入臺灣，大陸劇人來到臺灣，協助臺灣劇運的開展。其次，就是臺灣劇運和大陸劇運的匯流。<u>戲劇是劃分不出省界的，劇人也沒有本外省的分別</u>，經大陸劇運和劇人不斷的進入臺灣，使本來自成一系的臺灣劇運，和外來的匯合一起，凝結成一支更有力的壯大的臺灣戲劇勁旅。[41]

呂訴上的「匯流說」悖離史實：臺灣劇人受制於語言障礙和政治高壓，於二二八

---

37 呂訴上：〈怎樣使臺灣戲劇成爲三民主義的戲劇〉，《正氣月刊》1卷6期（1947年），頁36。

38 呂訴上：〈光復後的劇運（五）〉，《臺北文物》5卷2/3期合刊（1957年1月），頁46。

39 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版部，1961年），頁395-410。

40 呂訴上：〈光復後的臺灣劇運：臺灣省行政長官公署時期〉，《臺北文物》3卷3期（1954年12月），頁74。

41 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁332。

臺灣大學學術期刊資料庫

事件後已多數退出戲劇界。誠如馬森指出，「呂訴上以上的話實在是說得太過於樂觀了。呂的話只能代表當日臺灣劇人的一種期望，但卻並不是以後發展的事實。」[42]另一種解讀應也成立：呂訴上的言論代表當時某些擁抱政府政策人士一廂情願的想法，且從其後來強調「不分省籍」的文字研判，呂訴上不但流露了源自省籍分野的焦慮；尤其當我們憶及林摶秋「噤聲歸去」[43]、簡國賢遭受槍決[44]、張維賢有家歸不得[45]，呂訴上的「加註」更予人欲蓋彌彰之感。

呂訴上無戲劇科班背景，所有的理念均賴自學及劇場實務經驗累積而得[46]。以上幾個抽樣段落足以顯示，作者推動劇運的一股衝勁無人可及，對於戲劇活動的觀察、記錄更是戮力而為。「以今日的環境檢驗呂訴上」，邱坤良寫道：「可能有人會質疑他的政治色彩與投機性格。但從他的時代審視，或許就能體諒一位臺灣影劇專家當時的處境，甚至能了解呂訴上的深謀遠慮。對呂訴上而言，生命最大的意義似乎就在生存，能生存才有生活。」[47]然而，呂訴上毋寧是「變色龍」：這位三民主義的戲劇尖兵，不但於日據時期積極參與「皇民奉公會」麾下之「臺灣演劇協會」[48]，更於期間「帶著文化官員……跑來要抓演舊戲的劇團」[49]。後人該如何持平看待呂訴上於光復後的轉變，除了將他歸類為「投機份子」？

有時，呂訴上逢迎拍馬的心態幼稚可笑：「自然簡單說來，三民主義戲劇理論的本體，就是『三民主義』。但三民主義的產生，根源於民生哲學；所以三民主義戲劇的理論根據，即以民生哲學為基礎，同時，總理是三民主義的創造者，他的遺教，自可作三民主義戲劇理論的準繩；總裁是三民主義的繼承者，他的言論，自可作為三民主義戲劇理論的軌範。」[50]有時，他的謬論荒誕不經。例如，他將公共衛生的發展與戲劇的發展成正比看待，認為西方近代因「醫學急速的發

42 馬森：《西潮下的中國現代戲劇》，頁209。
43 參考石婉舜：《林摶秋》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2003年），頁127。
44 同前註，頁129。
45 參考曾顯章：《張維賢》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2003年），頁133-34。
46 有關呂訴上的生平及著作，參考邱坤良：《呂訴上》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2004年）。
47 邱坤良：《呂訴上》，頁19。
48 同前註，頁58-73。
49 吳紹蜜、王佩迪：《蕭守梨生命史》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，1999年），頁37。
50 呂訴上：〈怎樣使臺灣戲劇成為三民主義的戲劇〉，頁36。

臺灣大學學術期刊資料庫

展，戲劇也跟著飛躍起來……如臺灣一般的家庭，能夠保持明朗清潔，臺灣的大眾跑路之時，能夠不分男女老幼取著同一步調，整列姿勢，開始前進，臺灣的戲劇必定能成爲中國第一，不，世界第一流的戲劇的，這並不是筆者的獨斷或逆說。」[51]於他層出不窮的「逆說」裡，我們可以感受到強烈的「狂熱主義」（fanaticism），至於那份狂熱乃基於生存、名位、戲劇，或三者合一，則難以分野判斷了。

## 雙重思考

狂熱主義是當時的傳染病，它的本質乃非理性；然而它時而狡猾地以理性的面貌示人。

當時的戲劇界裡，呂訴上爲省籍劇人的代表人物，而外省籍的代表人物則是李曼瑰。本省籍的呂訴上屬民間，外省籍的李曼瑰代表官方；呂沒喝過洋墨水，李曾兩度赴美研讀西劇。前者雖「具有豐富的黨、警訓練經歷，能與官方合作，執行任務，因而成爲最被黨政單位信任的臺灣戲劇代表」[52]，他不像李曼瑰一樣，深受黨國重用而置身決策核心：後者於1946年膺選爲國民大會代表，於1948膺選爲立法委員，而「中華文藝獎金委員會」成立時，她即是委員之一[53]。

李曼瑰對戲劇的教化意義深信不疑。「戲劇乃屬社會教育的範疇」，她說：「而且最能發揮社教的效力，所謂變化氣質，移風易俗，有賴於戲劇教育者甚大。」[54]在一次爲後人津津樂道的立法院質詢文裡，李曼瑰這位「從不發言的啞巴」[55]首次疾呼爲文藝請命，呼籲政府應設立專門機構來推動文藝發展：「我們政府，由於在大陸經過一場左翼文壇的打擊，更不得不承認文藝的力量。現在我們要反攻復國，正需要一枝文藝隊伍去和共匪作思想上的鬥爭，更需要培養一群富有活力，長於創作的文藝作家，來作青年的精神領導。」[56]1963年「臺北話劇

51　呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁553-54。
52　邱坤良：《呂訴上》，頁133-34。
53　有關李曼瑰之生平與著作，參考李皇良：《李曼瑰》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2003年）。
54　李曼瑰：〈戲劇與教育〉，《中央日報》第3版，1962年2月15日。
55　李曼瑰：〈陽明山會談應談文藝〉，《立法院公報》第28會期第1期（1961年10月25日），頁96。
56　同前註，頁91-92。

臺灣大學學術期刊資料庫

欣賞演出委員會」成立之甫，李曼瑰的感言語重心長：

> 高尚的戲劇富藝術性，具教育意義，……。卑陋的戲劇，專以色情號召，以低級趣味吸引觀眾，其爲害之大，使人耽迷墮落、喪心病狂，甚至誘惑青年，誤入歧途，敗壞國民道德，莫此爲甚！……際此戡亂時期，戲劇藝術更要表彰自由中國的精神。固然我們不必渲染反共八股，堆砌標語口號，但民族意識必須灌注，正確的民主思想必須宣揚……。我們戲劇界的任務是要透過戲劇藝術，達到光復大陸、復興民族、創造本位新文化的遠景。……能在自由中國激起愛國家愛民族熱情，……而啓發青年正確的方向。[57]

相較於呂訴上於歷史定位上頗具爭議，李曼瑰至今仍廣受後人愛戴，除了因爲她在戲劇教育層面發揮了極大的影響力以外，也因爲自1940年代至70年代期間，她的論述立場始終如一。如此一來，我們或可說她的執著或迷誤「情由可原」？值得細究的是：在她的「理性」論述裡，一種蟄伏的「歇斯底里」（hysteria）隱約可感，而充塞於論述內「雙重思考」（doublethink）的軌跡更耐人尋味。「雙重思考」一詞出自喬治．歐威爾小說《一九八四》，意指：

> 「雙重思考」意指一個心智同時持有兩個相互矛盾的信念，並同時認同兩者的一種能力。政黨的菁英人士理解到記憶應朝哪個方向修正，因此知道他在耍弄現實，但藉由「雙重思考」的運作，他自滿地認爲現實並未遭受破壞。這個過程必須是有意識的，否則它無法被精確地執行，但它同時必須是無意識的，否則它將夾帶著虛假的感覺，而衍生罪惡感……既睜眼說瞎話，又打心底相信那些謊言；先是遺忘於己不利的事實，然而一旦那件事實有利於己時，只要情勢需要便可把它從遺忘的國度拉回現實；既否定客觀現實的存在，卻又同時審視著被自己否定的客觀現實——這些都是不可或缺的要件。[58]

---

57 引自李皇良：《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62-63。

58 原文如下：“*Doublethink* means the power of holding two contradictory beliefs in one’s mind simultaneously, and accepting both of them. The party intellectual knows in which direction his memories must be altered; he therefore knows that he is playing tricks with reality; but by the exercise of *doublethink* he also satisfied himself that reality is not violated. The process has to be conscious, or it would not be carried out with sufficient precision, but it also has to unconscious, or it would bring with it a feeling of falsity and hence of guilt….To tell deliberate lies while genuinely believe in them, to forget any fact that has become inconvenient, and then,



臺灣大學學術期刊資料庫

反共文藝相關文件裡，因「雙重思考」或「雙向言說」（doublespeak）所衍生的邏輯或修辭上的裂隙處處可見。鼓吹反共抗俄人士一方面標榜「反極權」，另一方面以密不透風的論述爲專制政體背書；一方面倡言「民主」、「民權」，另一方面以排他性極強的語調封閉了其他的聲音。他們的宣導邏輯簡單而有效：只要是反共，即等同反極權，等於追求民主。支持反共戲劇的人士一再強調「自由」的可貴，更不忘搬出「自由中國」以別於極權的赤色大陸；然而，無論呂訴上也好，李曼瑰也罷，他們口口聲聲的「自由」是需要被限制規範的，和西方民主制度裡的「自由」相去甚遠。關於這點，容後詳述。

事實上，反共戲劇的「八股」毋需等到1960年代或解嚴後，才爲衆人詬病；於它大肆推展的同時，反八股的批評已此起彼落，且這些聲浪大都來自鼓吹反共戲劇的人士。王藍於1956年提出了戲劇「必須有『超八股』的，眞實的，豐富的，新鮮的資料」的呼籲[59]。兩年後，徐鉅昌於〈反共戲劇總檢討〉裡，更以嘲弄的口吻把反共戲劇的公式化大大揶揄一番：

> 那幾個不變的概念便是：共匪都是蘇俄的走狗，都是破壞倫常綱紀的匪類。共匪一旦天良發現，可以懸崖勒馬，將功贖罪；「國特」忠貞不渝，必能高呼萬歲，罵賊而死。人民被逼上絕路，是要造反的。共匪的特務，是無孔不入的。國恨家仇，是該用鮮血洗滌的。只有自由中國和三民主義，才是樂園和眞理。[60]

甚至，文藝總舵手張道藩自己也承認，反共抗俄的作品缺乏藝術價值，大都落入窠臼[61]。這些散見於報章雜誌的「反省」乃「雙重思考」必然衍生的吊詭：一方面強行置入反共的八股，另一方面不樂見八股的反共。張道藩於1956年呼籲作家不要受制於教條：

> 我們來到自由中國，僅祇有一個念頭，一切要從頭做起。幸而自由的天地，是最適宜文藝成長的泥土。作家們可以從腦子裡抽淨乏味的教條，排除枯燥的公式，拋棄生硬的八股，有充分的寫作自由，爲發揚人性而寫

when it becomes necessary again, to draw it back from oblivion for just so long as it is needed, to deny the existence of objective reality and all the while to take account of the reality which one denies—all this is indispensably necessary." George Orwell, *1984* (New York: Signet Classic, 1950), p. 214.

59 王藍：〈現實生活中發展影劇題材〉，頁2。

60 引自李皇良：《李曼瑰和臺灣戲劇發展之研究》，頁13-14。

61 焦桐：《臺灣戰後初期的戲劇》，頁64。

臺灣大學學術期刊資料庫

作，爭取生存而寫作。[62]

呂訴上於倡議戰鬥戲劇時，亦不忘呼籲道，社會「還是需要有富於藝術味的，浪漫而潤澤的戲劇。」[63]對呂而言，戲劇之爲戰鬥工具乃天經地義，但它更須以娛樂爲前提：

> 政治如果不會利用戲劇，可說是很愚昧。不過，「利用戲劇」，並不是就是意味著宣傳或啓蒙。利用戲劇，做宣傳或啓蒙之用，可以說是爲政者不知道戲劇是什麼，而且，是不知道利用的方法。利用戲劇，一見非常容易，其實是很困難的。要怎樣利用它，須經過一番的考慮，決定正確的方針，最爲緊要，如果，過於露骨地利用它，結果，必定把戲劇的大眾性，甚至娛樂性都沖淡下去。[64]

同樣地，李曼瑰不時於同一話語中，運用了後語抵消前言的矛盾邏輯：「固然我們不必渲染反共八股，堆砌標榜口號，但民族意識必須灌注，正確的民主思想必須宣揚。」[65]她一再強調戲劇的教化力量，也不忘強調藝術品質——對她而言，兩者並行不悖，不時以亞里斯多德、希臘悲劇、莎士比亞爲例佐證[66]。在她的絕對語彙，以及其他人的絕對語彙裡——「必須」如何，「必須」怎樣——我們見識到了不容異己駁辯的封閉論述。

和同期論述相仿，李曼瑰的語調看似「革命」，立場其實是反動的。「雙重思考」在她討論二十世紀西方劇壇時最爲顯著，時而讚嘆它「輝煌燦爛」，時而批評它「畸形混亂」：「許多細流，未能匯成巨川。沒有時代的代表風格，更難指出領導時代的發言人。」[67]她對諸位名家既褒又貶，似乎拿不定主意，這不單只是因爲她對西方戲劇的認識過於淺薄，更因爲西方的「先鋒隊……前進、奮鬥、創造」[68]，對她既是威脅又是鼓舞。當她譴責「鐵幕內的極權，獨裁，暴政」[69]，已於無意間指向了國民黨的極權、獨裁、暴政。然而，我們一再被提

62 張道藩：〈戰鬥文藝新展望〉，《文藝創作》第57期（1956年），頁6。
63 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁555。
64 同前註，頁546。
65 李曼瑰：〈台北話劇欣賞演出委員會的成立與展望〉，收入李曼瑰教授遺著編輯委員會編：《李曼瑰劇存》（四）（台北：正中書局，1975年），頁273。
66 李曼瑰：〈戲劇與教育〉。
67 李曼瑰：〈廿世紀的劇壇〉，《文藝論叢》（臺北：幼獅書店，1968年），頁275。
68 同前註，頁281。
69 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

醒，她是和「自由」、「民主」站同一陣線的。

雙重思考的現象在張道藩的論述裡更形嚴重。他善以口號條列的方式說教，如眾所皆知的「六不五要」[70]，以及戰鬥文藝的「五種」[71]目標。然而，他不時自稱反教條。他強調藝術可爲「宣傳」——「宣傳」即「載道」「說教」[72]——並以中國古典詩詞小說、蘇俄托爾斯泰、杜斯托也夫斯基，以及歐美作家爲例，說明這些文豪的創作「未因作載道的宣傳而有損其藝術價值」[73]。「六不」之一爲「不表現浪漫的情調」，但他同時呼籲作家們「都須以寫實主義的創作方法來和浪漫派的技巧相綜合」——「也可說是浪漫的寫實主義」[74]。他認爲文藝需走「寫實主義」的路線，但反對西方寫實主義的唯物傾向，亦不贊同唯心論者的世界觀，因此揉合兩者的「唯生世界觀」才是「三民主義的寫實主義」[75]。「三民主義之所以偉大」，張道藩說：「就在它是現實的、眞理的，無一句話不是從現實裡得出的結論。」[76]綜觀之，他的言論看似具學理根據，其實不知所云，且矛盾百出：可於一句話語中同時標榜實證和先驗——經過實證的「現實」只爲了維護不容辯駁的「眞理」。揭櫫「民族意識的文藝」之眞諦時，他指出三民主義不但反共產主義，而且「反侵略」、「反極權」、「反資本主義」[77]。然而，他對於右傾、法西斯的國民黨政權卻是極力擁護。如此「精神分裂」之徵兆不能單以張道藩（刻意）誤解西方文藝思潮來解釋，它源自雙重思考。

瀰漫於五〇年代的雙重思考有其歷史脈絡。早在1920年代，中國知識份子曾就「民主與獨裁」掀起一場論戰。蔣廷黻（1895-1965）堅持專制乃建國的必

70 「六不」：不寫社會的黑暗面、不挑撥階級仇恨、不帶悲觀色彩、不表現浪漫的情調、不寫無意義的作品、不表現不正確的意識；「五要」：要創造我們的民族文藝、要爲最受苦痛的平民而寫作、要以民族立場而寫作、要從理智裡產生作品、要用現實的形式。張道藩：〈我們需要的文藝政策〉，原刊於《文藝先鋒》1卷1期（1942年），頁數不詳，收入《張道藩先生文集》（臺北：九歌出版社，1999年），頁597-626。

71 分別是「爲民族的生存而戰鬥」、「爲政治的改革而戰鬥」、「爲國民生活的改革而戰鬥」、「爲社會上各種改革而戰鬥」、「爲宗教信仰自由而戰鬥」。見〈論文藝作戰與反攻〉，《文藝創作》第25期（1953年），頁1-3。

72 張道藩：〈論當前自由中國文藝發展的方向〉，《文藝創作》第21期（1953年），頁3。

73 同前註，頁3-4。

74 張道藩：〈三民主義文藝論〉，原刊於《文藝創作》第35期（1954年），頁12，收入《張道藩先生文集》，頁657。

75 同前註，頁649-51。

76 張道藩：〈我們需要的文藝政策〉，頁601。

77 張道藩：〈三民主義文藝論〉，頁630-31。

臺灣大學學術期刊資料庫

要階段[78]。如此的言論引發多方迴響，如錢端升以獨裁「能爲大多數人（幾乎是全體人民）增進福利」爲由，主張專制體制[79]，或如張弘認爲「從當今的國際環境，從吾國過去、現在與將來的過程上觀察，均需要專制。」[80]論戰另一陣營之代表人物以胡適（1891-1962）爲首，他極力反對專制，理由是「我不信中國今日有能專制的人，或能專制的黨，或能專制的階級。」[81]胡適一度以開玩笑的口吻指出民主憲政乃「幼稚的政治制度」——「我們看看世界的政治制度，只有民主憲政是最幼稚的憲政學校，最適合於收容我們這種幼稚阿斗。」[82]於爾後的文章，胡適才轉以嚴謹的論述提倡民主憲政[83]。當時的胡適頗有以一敵百、一夫當關之架勢，然而到了五〇年代，他的聲音愈趨薄弱且有變調的跡象。要之，諸如張道藩、李曼瑰等菁英份子，他們服膺的是前述的「專制論」。於是，「一黨專政的民主」這矛盾修辭成了他們的立論基石。1939年，葉青爲這種立場所做的辯護頗具代表性：

> 談到民主問題，我們很驚奇的是毛澤東開口「實現民主政治」閉口「實行民主政治」那一些話，好像民主政治在中國沒有實現一點，甚至也沒有實現過似的。今天的國民政府，是國民黨掌握政權的實踐形態。因爲國民黨是民黨，民主黨（民權主義），並且是革命的和眞正的民主黨，而任何民主國家底政權不僅必由黨還必由民主黨來掌握，所以國民黨政府是人民的和民主的革命政府。明乎此，可知國民黨底一黨專政是國民的民主專政，比蘇聯共產黨底一黨專政之爲無產階級專政的要民主一些。[84]

即便專制與民主水火相容，張道藩、李曼瑰等人在雙重思考引導下，深信兩者可茲互補。回顧那個瀰漫著雙重語境的年代，不禁令人想起喬治．歐威爾

78 參考蔣廷黻：〈革命與專制〉，《民主與獨裁論戰》（臺北：龍田出版社，1981年），頁1-6；與同書裡的〈論專制並答胡適先生〉，頁19-24。

79 錢端升（1900-1990）：〈民主政治乎？極權國家乎〉，《民主與獨裁論戰》，頁35。

80 張弘：〈專制問題平議〉，《民主與獨裁論戰》，頁131。

81 胡適：〈再論建國與專制〉，《民主與獨裁論戰》，頁15。

82 同前註，頁17-18。

83 參考《民主與獨裁論戰》裡，〈一年來關於民治與獨裁的討論〉，頁39-52；〈中國無獨裁的必要與可能〉，頁157-62；〈從民主與獨裁的討論裡求得一個共同政治信仰〉，頁289-92；〈民主與極權的衝突〉，頁449-60。

84 葉青：〈與毛澤東論民主問題〉，《反共抗俄理論精華》（臺北：中華文物出版社，1956年），下集，頁138-39。

臺灣大學學術期刊資料庫

《一九八四》裡的名言「戰爭是和平　自由即奴役　無知爲力量」[85]：正話可以反說，逆言可爲正道。

## 結　語

1960年，李曼瑰從西方引進了「小劇場」的概念。二十世紀初小劇場運動（little theatre movement or la petite scène）的驅動來源，主要是巴黎以安湍（André Antoine）爲首的「自由劇場」（Théâtre Libre），以及都柏林以葉慈（W. B. Yeats）爲首的「艾比劇場」（Abby Theatre）。這個運動的初始立場是左傾、反中央、反主流、反（內在）殖民；是民主的、社區的。因此當這個概念被李曼瑰引進臺灣，且受到官方鼎力支持時，令人不得不讚嘆文化轉借的乾坤挪移。如此（至今）未經檢視的移花接木，（至今）不受議論的改頭換面，應是「雙重思考」下政治的戲劇衍生出不可解的時代弔詭。

「小劇場」這個辭彙一直沿用至今。1979年，姚一葦接任「中國話劇欣賞演出委員會」主任委員，與趙琦彬、婁春喜等人著手推動「實驗劇場」運動。這個運動在某方面和李曼瑰的「小劇場」有所呼應，但在另一層面卻意味著和官方的八股與教條含蓄的切割。到了風起雲湧的八〇年代後期，「小劇場」以更多元、更加反體制的形式動員起來，此時的「小劇場」與六〇年代的「小劇場」，兩者的精神已南轅北轍了。1990以降，在後現代主義風潮和消費社會成形的雙重衝擊下，臺灣的「小劇場」產生了另一種質變。「小劇場」的問題，與其他關乎臺灣現代戲劇發展史上的傳承、轉折和斷裂，都亟待我們重新探索，而回溯的源點之一，便是一直被我們疏忽的五〇年代。

[85] 原文爲：“WAR IS PEACE / FREEDOM IS SLAVERY / IGNORANCE IS STRENGTH”. George Orwell, 27.



臺灣大學學術期刊資料庫

# 重探一九五〇年代反共戲劇：
## 後世評價與時人之論述

紀蔚然

無論從任何角度衡量，反共戲劇並沒多大藝術價值，但若單就美學尺碼或意識形態予以漠視，甚或全盤否定，則我們所採取的戲劇史觀未免狹隘了些。此項研究試圖綜觀戲劇學界對反共戲劇的評價，進而重新檢視五〇年代反共戲劇人士之理念。本研究旨在反駁一個廣爲接受卻未經檢驗的看法，藉以指出：權力與主體的關係並非一面倒，主體服膺權力召喚的同時亦有「失序演出」的潛意識抵拒，正如一意抵拒的行動體（agent）會於無意間附和權力的「說溜了嘴」（Freudian slip）是一樣的。換言之，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之間的謀和，並非想當然耳地天衣無縫。倘若我們要「接近」歷史眞相，仔細研讀當時的理念與劇作，找出敘述邏輯裡的矛盾和罅隙，關照其題材擇取、形式包裝、文字運用及戲劇手法，以填補過去研究之不足，實有迫切必要。囿於篇幅之限，本文針對反共戲劇的兩種論述進行剖析：其一，晚近學者對反共戲劇的觀察與評價；其二，當時積極參與劇運人士的戲劇論述。這項工程的意義並不限於我們如何看待1950至70之間的戲劇發展，它會進而改變我們如何理解1970之後的變化。作爲初步研究，本文討論的範疇無意涵蓋五〇年代所有關乎反共戲劇的書寫，僅以主要人士的論述爲例，細查其立言基礎，以及語意間較易爲人忽略的雙聲（double-voiced）現象，雖無能勾勒歷史的完整風貌，卻足以對約定俗成的看法提出修正。

關鍵詞：反共戲劇　台灣現代戲劇　1950年代　主體　權力　雙重思考

臺灣大學學術期刊資料庫

# Revisiting Anti-Communist Drama of the 1950s : Later Historians vs. Contemporary Exponents

Wei-Jan CHI

No matter how we look at it, it is a fact that the anti-communist drama of the 1950s bears little artistic interest. However, if we dismissed its overall output simply from the aesthetic or ideological point of view, our views of history of Taiwan modern theatre would then be limited, not to say, narrow-minded. This paper aims to first delineate how the dramatic activities of the 1950s have been assessed by later generations and then analyze how contemporary exponents of the time made a strong case for the misguided movement. The primary purpose of the paper is to reexamine a period in history that has long been overlooked. In order to gain a better sense of the interwoven relations between politics and drama of the time—marked at times by outright complicity, while at other times by suppressed incompatibility—it is imperative that we scrutinize the movement's dramatic manifestos and search for gaps, silences, or contradictions in their rationale that at first glance appears seamless.

**Key words:** anti-communist drama  Taiwan modern theatre  the 1950s  subject power  "doublethink"



臺灣大學學術期刊資料庫

# 徵引書目

王安祈：《光照雅音：郭小莊開啓臺灣京劇新紀元》，臺北：相映文化事業公司，2008年。

王德威：〈一種逝去的文學？——反共小說析論〉，《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》，臺北：麥田出版股份有限公司，1998年，頁141-158。

王藍：〈從現實生活中發掘影劇題材〉，《聯合報五週年紀念特刊：展開影劇復興運動》第8版，1956年9月16日。

石婉舜：《林摶秋》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2003年。

朱雙一：〈《自由中國》與臺灣自由人文主義文學流派〉，收入何寄澎主編：《文化、認同、社會變遷：戰後五十年臺灣文學國際學術研討會論文集》，臺北：行政院文化建設委員會，2000年，頁75-106。

吳若、賈亦棣：《中國話劇史》，臺北：行政院文化建設委員會，1985年。

吳紹蜜、王佩迪：《蕭守梨生命史》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，1999年。

呂正惠：〈評葉石濤《台灣文學史綱》〉，《戰後台灣文學經驗》，臺北：新地文學出版社，1992年，頁317-330。

_____：〈現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察〉，《戰後台灣文學經驗》，頁3-42。

呂訴上：〈怎樣使台灣戲劇成爲三民主義的戲劇〉，《正氣月刊》1卷6期，1947年，頁36-40。

_____：〈光復後的台灣劇運：台灣省行政長官公署時期〉，《臺北文物》3卷3期，1954年12月，頁74-89。

_____：〈光復後的劇運（五）〉，《臺北文物》5卷2/3期合刊，1957年1月，頁46-50。

_____：《台灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961。

李皇良：《李曼瑰》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2003年。

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

李曼瑰：〈陽明山會談應談文藝〉，《立法院公報》第28會期第1期，1961年9月22日，頁91-96。

_____：〈戲劇與教育〉，《中央日報》第3版，1962年2月15日。

_____：〈廿世紀的劇壇〉，《文藝論叢》，臺北：幼獅書店，1968年，頁260-285。

_____：〈序〉，《中華戲劇集》，臺北：中國戲劇藝術中心，1971年，頁1-5。

周棄子：〈腳踏實地說老實話——讀《文學雜誌》創刊號〉，《自由中國》15卷7期，1965年10月，頁22-23。

林鶴宜：《台灣戲劇史》，臺北：國立空中大學，2003年。

邱坤良：《呂訴上》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2004年。

胡適、蔣廷黻等著：《民主與獨裁論戰》，臺北：龍田出版社，1981年。

徐照華：回應〈張道藩《文藝創作》與五〇年代台灣文壇〉，收錄於東海大學中文系編：

臺灣大學學術期刊資料庫

《戰後初期台灣文學與思潮論文集》，臺北：文津出版社，2005年，頁544-546。

馬森：〈話劇的既往與將來——從《荷珠新配》談起〉，原刊於《時報雜誌》第46期，1980年10月19日，收入吳靜吉編著：《蘭陵劇坊的初步實驗》，臺北：遠流出版社，1982年，頁89-100。

____：《西潮下的中國現代戲劇》，臺北：書林出版社，1994年。

張道藩：〈我們需要的文藝政策〉，原刊於《文藝先鋒》1卷1期，1942年9月，頁數不詳，收入《張道藩先生文集》，頁597-627。

_____：〈論當前文藝創作的三個問題〉，《文藝創作．創刊週年紀念特刊》，1952年，頁1-24。

_____：〈論當前自由中國文藝發展的方向〉，《文藝創作》第21期，1953年，頁3。

_____：〈論文藝作戰與反攻〉，《文藝創作》第25期，1953年，頁1-3。

_____：〈三民主義文藝論〉，原刊於《文藝創作》第35期，1954年，收入《張道藩先生文集》，臺北：九歌出版社，1999年，頁628-685。

_____：〈戰鬥文藝新展望〉，《文藝創作》第57期，1956年，頁6。

陳芳明：〈葉石濤的台灣文學史觀之建構〉，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，臺北：麥田出版股份有限公司，2002年，頁47-68。

曾顯章：《張維賢》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2003年。

焦桐：《台灣戰後初期的戲劇》，臺北：臺原出版社，1990年。

楊照：〈文學的神話．神話的文學〉，《文學、社會與歷史想像：戰後文學史散論》，臺北：聯合文學出版社，1995年，頁111-122。

葉石濤：《台灣文學史綱》，高雄：文學界雜誌社，1991年。

葉青：〈與毛澤東論民主問題〉，《反共抗俄理論精華》下集，臺北：中華文物出版社，1956年，頁138-149。

趙遐秋、呂正惠主編：《台灣新文學思潮史綱》，臺北：人間出版社，2002年。

鍾雷：〈五十年代劇運的拓展〉，《文訊》1984年第9期，頁111-121。

龔鵬程：〈台灣文學四十年〉，《臺灣文學在臺灣》，臺北：駱駝出版社，1997年，頁39-92。

Sherbo, Arthur. *English Sentimental Drama*. Michigan: Michigan State University Press, 1957.

Jameson, Fredric. “Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism.” in *Postmodernism: A Reader.* ed. Thomas Docherty. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

George Orwell. *1984*. New York: Signet Classic, 1950.

臺灣大學學術期刊資料庫