

軍事藝術教育之推廣：從復興崗學生 演劇活動談起

吳佩芳

國防大學政戰學院應用藝術系

講師

摘 要

本文擬針對不同時期復興崗演劇活動之藝術內容，藝術形式，文宣與心戰功能進行系統性之探討，並從實踐的角度提出學生演劇活動在政戰制度轉型前後之功能與角色相應對策，希冀理論研究與實證研究結合起來，開闢新的路徑，重塑新軍藝文化，開啟前瞻性視野。

關鍵詞：復興崗、演劇活動、政戰制度、軍藝文化

壹、前言

隨著軍事院校體制變革與調整，國防大學政戰學院應用藝術學系作為國軍唯一一所藝術類系所，肩負著為國軍培育具戲劇、音樂、藝術專才之政戰幹部，為廣大基層官兵從事心戰、心輔、文宣工作，同時提振部隊凝聚力與精神戰力。事實上，應用藝術學系自民國四十年建系至今，堅持課堂教學與實務結合，乃形成軍藝特色鮮明之教育體系。尤其近年來，軍校學生演劇活動日趨頻繁而熱絡，他們的作品自軍校生活到人生百態，透過劇以載道的形式，模仿名劇演繹人生，以藝術創作來表達自己對家國、社會、人生的獨特思考。

筆者針對自身的教學經驗，梳理戲劇教學的理念與方法，並在理論與實務中進行探究，認為戲劇作為一種特殊的教育形式，能形成一種媒介與工具，應用在教學課程與學校活動，足以取得良好的學習成效。諸如應用藝術系師生參與傳統節日／國家／國軍慶典為主題的展演活動：「國際家庭日」、「建國一百年軍民聯歡晚會」、「迎接抗戰六十周年巡迴公演」等舞台劇演出，學生都能透過演劇活動與生活環境及歷史相呼應，社會齊共鳴。同時更從校園活動延伸到部隊，諸如支援國防部心衛中心教育主題至部隊巡迴輔訪；921 震災期間成立「災區兒童心理劇巡迴演出輔導團隊」，參與災區心靈重建輔導工作。另在參與社區與社會活動方面，則與台灣藝術教育館合辦「年度學生表演藝術聯演活動」、「偏鄉巡演藝術活動」，藉與大專院校學生觀摩聯演，提高軍校生演藝水準，宣傳全民國防教育，展現軍藝特質。

整體而言，政戰學院應用藝術系為國軍培養表演藝術人才，致力於軍事藝術學習研究之單位。從教育宗旨及課程規劃內容看來，本系學生的生涯、教育目標與一般大專院校相比，具有獨特指標意義。尤其在國防部「訓用合一」的前提下，軍校教師為國軍培育優秀藝術領導幹部，依據部隊任務需要而修訂的藝術專業課程，其內容均能切合學生對藝術知能的多元化、專業化的期待。

因此，從理論上而言，藝術教育理論方法都可應用於軍事、政治、文宣、心戰、心輔教育之內容，且在一定程度上能深化軍中文化與軍隊思想教育的具體成效，同時也能成為相關研究提供一定的理論印證依據和創新思維。

從實踐上而言，透過本文來重新檢視應用藝術系學系師生在「影劇領域」課程的演劇活動中對於校園／部隊／社會的實質效益。尤其國軍政戰制度轉型後之建軍思想的戰略性轉變，對軍藝文化與思想互動產生極大變化。教育必須對軍中文化建設提出了新的需求策略，因此本文係針對不同時期與階段性任務的藝術內容與形式之文宣與心戰功能進行系統性之梳理，從「學生演劇活動所具備的藝術形式與內容的創作能力」這一命題進行論證，探討從實踐的角度尋找到學生演劇活動在政戰制度轉型前後之功能與角色的相應對策，同時希冀本文的研究目的之理論與實證結合，將可預期達到開啟前瞻性視野，開闢新的路徑，重塑新軍藝文化。

貳、復興崗學生演劇活動的回顧與前瞻

上個世紀二、三〇年代，台灣話劇發展受到中國大陸五四運動的影響，在全台各地使用國語演出文明戲，自此揭開了台灣新戲劇的序幕。其中因應民族文化、伴隨社會運動而興起的文化劇運，吸引了學生演劇團體，如鼎新社(1923)、炎峰青年演劇團(1926)等的加入。他們演出自己的作品、改編經典名劇、翻譯西

方戲劇大師莫里哀、莎士比亞、易卜生、契訶夫等劇作，在「中西合璧」的劇目與實際演出中傳播現代思潮。但是這樣的一股文藝逆流一再挑動日本當局敏感的政治神經，終究換來意識形態的文化箝制，催生猶如畸形文化混血的皇民化戲劇。

一、戲劇與政治的弔詭遊戲

誠然，戲劇與政治的關係如此錯綜複雜，一群留學日本的台灣籍學生所組成的學生演劇活動，在創作中彰顯具本土與民族色彩等主題，使得話劇初期的發展一開始就肩負著救國的重任，並沿著「戲劇救國」的道路建立起革命的傳統，吹起戰鬥的號角，這是學生劇運在台灣萌芽發展的獨特現象。然而，從日治時期的戲劇抗爭過渡到台灣光復後的「反共抗俄」時期，台灣話劇自五〇年代開始得到進一步的開展。有部分學者認為「反共戲劇」是戰後台灣藝文史上扭曲而汙穢的一頁¹，似乎以政治為導向的話劇無法引起觀眾共鳴。然而對於經歷二十世紀五〇、六〇年代的人們來說，劇場舞台藝術深深嵌入普羅大眾的日常生活，反共文藝成為那個時代思潮的主流，戲劇進入了生活，生活充滿戲劇性，戲劇與生活相濡以沫。

就此而言，「反共抗俄劇」在上世紀五、六〇年代之間盛行，是歷史的必然趨勢。而反共文藝，正透過戲劇、小說、繪畫、詩歌…從集體記憶到國家歷史的方式，不斷重複書寫與演繹。而戲劇較之小說、繪畫、詩歌，前者的表演形式，通過程式化的動作，營造出真實的幻覺，更能超越現實與虛構的藩籬，悄然進入民眾的生活。尤其當戲劇承襲了「革命」、「戰鬥」的基因，一時間「國共內戰」、「文化大革命」、「反攻復國」、「反共抗俄」等劇本題材，在國內重要城市、校園、偏鄉地區日夜上演，形成全民演劇的景象。台灣衍然成為一個劇場國家，戲劇包藏政治的宿命於焉成形。當時的台灣話劇團體以黨政軍優勢，積極提倡「戰鬥文藝」，成立藝術學校，如政工幹校培育大量藝術專才投身軍藝創作。於此，戲劇舞台延伸至政工幹校的學生演劇活動，它無疑地形成一種頗為特殊的校園／社會／文化現象，值得我們關注。

二、那些年，我們一起演繹「崗上戲劇」

(一)「崗上戲劇」發展概要

國防大學政治作戰學院（前身為政工幹校）是一所軍事學府，學校教育的目的在為國軍培養文武兼修、德智兼備、上馬能殺敵，下馬能治平的軍官幹部。然而，既非純學院派的教育，又被認為「政戰是戰鬥的兵科」，於是乎，學校一切教育必須與戰鬥相結合，精研五大戰技：文宣、組織、保防、監察、民運五大工作；勤練六大戰法：思想戰、組織戰、心理戰、群眾戰、情報戰、謀略戰。

1951年，坐落於北投大屯山下的政工幹校，初肇之時即創設了「戲劇組」，隸屬業科班。1957年學校改制為專科，更名為「戲劇科」，課程內容著重於「戲劇原理」、「平劇研究」、「舞台設計」、「軍中演劇研究」、「莎士比亞戲劇研究」等。殆1970年學校由專科改制為四年制大學教育，原名「戲劇科」更名為「影劇系」，課程內容增列「電影放映」、「電影導演」、「廣播電視」等節目製作與實習課程。準此，影劇系不再偏重「舞台劇」教學，積極培養系上學生之「導」、「演」、「拍」之技能，電化教育成為日後影劇發展的主要動向。然而，為配合國軍精進調併，原藝術、音樂、影劇三系於2000年合併為「藝術學系」，下轄美術、音樂、影劇三組。2006年9月奉教育部核定調設為「應用藝術學系」。

¹ 援引自紀蔚然，〈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，頁193-216。

此番調整除了使軍藝工作推廣朝向科技化、普及化、多元化發展，更加切合軍事任務與部隊需求。除彰顯「應用藝術系」區別於民間藝術院校的教學特點，也影響現今學生劇運在表現手法與藝術形式方面的創新性。

(二)李曼瑰與崗上劇運

值得深思的是，崗上劇運自 1949 至 1960 年代一度掀起校園演劇熱潮，1970 至 1980 年代則面臨劇作主題、風格丕變的轉型期。當年李曼瑰教授接任系主任執掌系務工作，五〇年代後期到六、七〇年代帶領並影響學生劇運逐漸擺脫政治化、形式化。從反共悲劇《維新橋》到時代劇《國父傳》、歷史劇《漢宮春秋》、《楚漢風雲》，再到社會寫實劇《淡水河畔》等，李曼瑰發起的「青年劇展」、「世界劇展」，對當時的「崗上劇運」也起著重要的指導意義。就這點而言，崗上劇運固然因政治的關係，上演以「反共復國」為核心的戰鬥戲劇。但學生演劇並不因此侷限於政治宣傳，紛紛演出「西洋戲劇」、「社會問題劇」、「家庭倫理喜劇」、「教育劇」。諸如學生畢業公演《殉情記》²（羅密歐與茱麗葉）、實習展演社會喜劇《岳父大人》³、梅特林克(Maurice Maeterlinck)名劇《闖入者》⁴。甚而補修學分班十七期學生改編猶金·拉比希(Eugene Labiche)名劇《一頂草帽》代表學校參加世界劇展。姚一葦在〈寫在「一頂草帽」演出之前〉認為：

要一部戲劇生存於劇場之中，為廣大的大眾所喜愛，它必須具有可共同接受的娛樂性，「一頂草帽」正是如此⁵...

由此可見，在李曼瑰五〇年代後期主導「崗上劇運」活動開始，影劇系的展演出現了改編自社會輕喜劇、西洋戲劇為主的作品。於是乎反映人性，反映台灣現實生活的作品，漸次取代主流經典劇作：「愛國劇」、「宣傳劇」，並得到未曾發表反共宣傳劇的知識分子姚一葦的共鳴。然而從 2000 年起，崗上劇運發展走入低潮，學系面臨停招，學生劇運停擺，直至 2006 年復系後，沉寂的校園戲劇才又恢復了生機。此後，崗上劇運不僅在校園演出，甚而走出校園，演劇活動在校園內部，在社會上也產生相當的影響力。

三、崗上劇運：軍藝宣傳戰線的生力軍

前曾述及，李曼瑰 1950 至 1970 期間所創作的戲劇作品，從《漢宮春秋》一劇削弱了政治色彩，著力探討人性的枷鎖與世人的矛盾心理開始，後續所創作一系列的歷史劇、社會寫實劇，均竭力表現自己對人生的感悟。於此，原劇中強調「忠孝節義」、「教化人心」等宣傳主題做了適度調整，已然和「鬥爭，清算，口號，國旗」的反共宣傳劇，各自發展出不同的特色，做出明顯區隔。當然也為亟待養分滋養的崗上劇運，帶來了台灣前期小劇場的演劇形式。讓學生可以獨立創作，深度思考，為校園戲劇的蓬勃發展提供了生命的續航力。

(一)謳歌軍藝創作成果

李曼瑰於 1962 年離開政工幹校後，系務遂由王慰誠主持，並主導學生劇運逾十五年之久。此後學生演劇受到姚一葦、吳若、梁實秋、王生善、崔小萍、

² 〈十五期影劇系學生畢業公演「殉情記」〉，《復興崗報》，第四版，1969 年 5 月 28 日。

³ 〈影劇系十六期將作實習公演演出名劇「岳父大人」〉，《復興崗報》，第四版，1970 年 3 月 4 日。

⁴ 〈影劇系二十期舉行第一次實習公演今晚推出名劇「闖入者」〉，《復興崗報》，第四版，1971 年 6 月 26 日。

⁵ 姚一葦，〈寫在「一頂草帽」演出之前〉，《復興崗報》，第四版，1969 年 5 月 14 日。

張永祥、趙琦彬、徐天榮等名師的戲劇啟蒙與專業訓練，學生的實習演出豐富而多彩。且在 1970 至 1990 年代，畢業生多在公營電視公司、電影製片廠及各軍種藝術工作團隊執行宣慰工作，在編、導、演、舞台技術部門嶄露頭角。使得崗上劇運在校園吸引學生觀眾族群的同時，也因己身的專業能力吸引著眾多專業劇場人的注意，從校園舞台延伸到社會，部隊，繼續發揮復興崗文藝精神的影響力。

(二)軍藝的承繼與創新

近年來，復興崗學生演劇活動，走過 1980 年代「小劇場運動」，也經歷 1990 政治環境丕變，開啟了戲劇全方位的探索。崗上劇運隨著社團演出，校園劇展，畢業公演，參與社會特定主題性質展演活動，深入部隊進行巡演任務，以文宣美編，編導排練，畫作聯展，美聲饗宴等多元文藝樣式，展現學生創作的價值判斷與審美意趣。然而，背負某種意識形態下的「崗上戲劇」，存在著軍事藝術的語彙模式，它並不等同於民間的校園戲劇，但這樣特殊的文化族群唯有在藝術層次上更加提升，以深具內涵的文藝演出形式開展軍藝校園文化活動，讓軍校生在校園生活中學習責任感、使命感、以及犧牲奉獻的精神。同時，激發起軍校生對藝術的熱情，投入軍藝創作，進而在既定的藝術成規上，尋求變化，創新，突破，使學生在學習的舞台上激發生命的熱情，促成心靈自在成長。

事實上，「劇場」這個原不屬於特定族群認同的中介空間(liminal space)，受制於語言、藝術、社會階層等規範的標準，都可藉由劇場主導的文化符碼展現當代生活與思考模式。尤其是在大眾傳播媒體發達的今日，復興崗校園戲劇，這座「崗上劇場」，祛除了昔日演繹反共戲劇的痕跡，卻也使曾經面向群眾，教化群眾，引導群眾，最重要的藝術武器——戲劇，走出了主流發聲，趨向邊緣地位。國軍要如何傳達「為何而戰」、「為誰而戰的」神聖使命，如何以軍藝教化的功能佔據話語空間的主導權，走出政治主導下的創作風格，邁向個人化的多元創作，進而引發社會共鳴，仍是值得認真思考和研究的重大課題。

參、「崗上戲劇」演劇現象及其意義

昔日復興崗輪番上演一幕幕的學生演劇，可以將之喻為一齣以「三民主義文藝」命名的戰鬥戲劇。這齣大型的校園話劇，以倫理、民主、科學為內容，以革命的意識，民族的風格，戰鬥的力量，蓄積復國救國的動力，配合國策，響應文化復興運動。時至今日，一支專業創作與演劇隊伍，承繼優良傳統與創新思維，從特定軍隊出發，推及社會群眾，爭取社會認同。同時藉由藝術表演的形式，寓教於樂。換言之，作為軍中戲劇的一支生力軍，以自己獨特的方式詮釋著戲劇的意義，表達對時代的呼應，對家事國事天下事熱切的關心，探索自身在變局中的位置。因此，針對「崗上戲劇」演劇現象及其意義，筆者將從學生演劇創作發展脈絡，題材之揀選，演出形式等面向，嘗試理解軍校生在變動的時代，如何透過舞台表演探尋生存模式與體現生命價值。

一、「崗上戲劇」演劇現象與成果

(一)反共宣傳劇

事實上，昔日崗上劇運承繼了「五四」校園戲劇的傳統，通過戲劇演繹的方式豐富校園舞台。在共同演繹這齣大型話劇裡，劇本的創作與主題顯得迫切急需，反共宣傳劇、家庭倫理劇、社會問題劇、西洋戲劇、教育劇、歷史劇、

保防劇、喜劇、悲劇，戲劇創作現象十分豐富。無論是紀念東山戰役陣亡烈士張君豪夫婦愛國與殉情故事《血海花》⁶(1953)；描述抗戰勝利後，發生在中國東北地方許多可歌可泣的感人故事《虎魄情天》⁷(1962)；或是以揭發大陸人民公社的劣跡為主題的《謀殺者》⁸(1966)，抗日名劇《諜海情鴛》(野玫瑰)(1964)，甚而是演出捷克名劇《偉大的薛巴斯坦》(1967)，反共倫理劇《赤霧》(1970)、反共感傷劇《天倫淚》(1970)等。可以發現「反共宣傳劇」在五、六、七〇年代甚為流行。

此類作品被演出的目的，可謂透過戲劇的力量來改造當前險峻的政治環境。尤其國軍為便於反攻時期展開文宣活動，儲備戰地文宣資料，不僅透過民間藝術（相聲、說書、數來寶）形式徵求稿件，甚而重酬徵求「單兵及小部隊政治作戰故事」⁹、「生活教育」¹⁰、「戰鬥生活」¹¹劇本，呼籲創作者踴躍投稿、創作。至於復興崗校園則賡續推行「以軍為家」、「毋忘在莒」劇運，廣徵廣播、話劇、電影劇本，動員軍中創作者集體研究，創作新劇，冀能透過戰鬥的文藝，增進對敵鬥爭技能。

（二）展開戰鬥，反擊敵人

於此，有血有肉的革命戲劇，學生各自化身為「英勇國軍」與「邪惡匪幹」，兩股勢力，激起歷史波濤，互有消長。他們各自穿戴主流意識形態的國旗、臂章，進行公式化、口號化的宣傳，然後通過不同展演場地(部隊司令台、校園廣場、藝術教育館、國父紀念館、空中電台、電視教育頻道)、遊行路線(「國軍文康訪問團」、復興崗藝展」全省巡演)，表演著「三民主義」與「共產主義」恩怨情仇的戲劇衝突戲碼。由此可見，軍校生通過參與劇運活動，完成在社會生活中的身分認同。復興崗上的學生劇運，以革命之名，提點出這個時代的主題精神、文本意涵，當然也為整個崗上劇運帶來反共文藝「傷痕」的警醒與反思，更加映照出那個時代特殊的氛圍與詭譎的社會環境，反共宣傳劇只是曝曬現實中最陰暗的一面罷了。

（三）反共文藝：獨特的敘事成規

誠然，軍校體制的束縛，復興崗校園戲劇也曾面臨戲劇創作的困頓，尤其在演繹多齣反共戲劇之後，是否亦淪為意識形態的附庸，成為宣傳說教的傳聲筒？事實上，羅蘭·巴特(Roland Barthes)曾經主張「零度寫作」，即中性寫作。反對社會性價值判斷下的政治性寫作，但是他也視政治性寫作歷史為社會現象學的主要部分。認為政治性的革命寫作是歷史情境下的特殊產物，因為真理的代價如此沉重，革命寫作勢必以戲劇性的誇張形式呈現¹²。於此，他宣稱寫作是為了建構一種「言語活動的烏托邦」來抵抗「歷史的異化」與「階級的分裂」¹³。但是羅蘭·巴特的思想，寫作，理論，也是圍繞著現實批判而來，反主流，

⁶ 三幕七場《血海花》，由徐天榮編劇。政工幹校二期戲劇組學生於校內演出。

⁷ 〈反共劇「虎魄情天明啟公演三場」〉，《復興崗報》第四版，1962年5月30日。

⁸ 四幕反共話劇《謀殺者》，徐天榮編導，該劇曾於1966年3月12日假國立藝術館公演。該劇係以揭發大陸人民公社的惡蹟為主題，描寫梨園中人，欲圖逃脫匪徒控制，煞費周章，幾經驚險，終慶得脫魔掌，重獲自由。〈反共劇「謀殺者」今晚起在台北公演〉，《復興崗報》，第四版，1966年3月12日。

⁹ 〈國防部重籌徵求單兵及小部隊政治作戰故事〉，《復興崗報》，第一版，1971年2月6日。

¹⁰ 〈生活教育廣播劇本徵稿〉，《復興崗報》，第一版，1961年12月27日。

¹¹ 〈以戰鬥生活為主題第一名獎金六百元〉，《復興崗報》，第一版，1962年4月28日。

¹² 李幼蒸譯，《寫作的零度》，北京：中國人民大學，2008，頁13-18。

¹³ 懷宇譯，《羅蘭巴特隨筆選》，天津：百花文藝出版社，1995，頁47。

反權力，反意識形態。但此種反抗性姿態是否也將淪為另一種極端的政治性批判。

筆者認為，特定的題材未必無法產生好的戲劇作品。李曼瑰編劇，王慰誠導演的《國父傳》(1965)，寫出了革命年代的人們對戰爭生活的感悟，生命的體驗，人生的認識，於是產生了打動觀眾的藝術能量，並在國軍文藝中心創下連演七十餘場的紀錄。無疑的，任何從政治的觀點對戲劇進行批判均是不理智的舉措。服膺於主流意識形態的戲劇作品不等於膺品，戲劇藝術的價值與否，取決於劇作家如何寫，如何深掘戲劇的材料，如何創作有意味的形式。

二、「崗上戲劇」的美學引導

(一)改編西洋戲劇

值得一提的是，「復興崗戲劇」並非與「政治宣傳劇」畫上等號。尤其在六〇年代後期，翻譯並改編法國喜劇《一頂義大利草帽》(一頂草帽)開始，改編自莎士比亞劇作《哈姆雷特》(王子復仇記)、《羅密歐與茱麗葉》(殉情記)，蕭伯納劇作《丈夫的情人》，愛爾蘭獨幕劇《麥克唐洛的老婆》、梅特林克劇作《闖入者》等。從以上劇目可以發現，其中翻譯或改編自外國劇本，較之國內劇作家的作品為多。為什麼要演外國戲？中國人穿洋服，說中國話，演出外國事件，是否不倫不類？王慰誠認為：

今天在劇場裡，有些反共劇的演出，不能受到觀眾們熱烈的歡迎，其原因就是缺乏表現這種最正確、最卓越、最偉大主題思想的技巧。我們正應該藉他山之石，以供給我們這群戲劇學徒們在學習與研究中的參考¹⁴。

因此，上演外國劇本，翻譯世界名著，參加教育部舉辦的「世界劇展」，與各大專院校影劇科系、外文系演出世界名劇的意義與價值，在於提高國內的藝術水平，檢討此文類所顯現在創作上的僵局與盲點。無論是莎士比亞還是易卜生，偉大的藝術家，他不僅屬於他同時代的人，亦超越國度屬於萬世萬民的。他們的作品關懷著人類的命運與前途，不會只單純表現某一目的，不受任何教條形式所約束。因此反覆演繹世界偉大劇作家的作品，可以鼓勵崗上學子自發性地追求戲劇美學的品味，從而實現「人生的藝術化」修為，也讓「戰鬥性第一，趣味性第二」的反共戲劇多了人味少了八股。

(二)具體，寫實，形象化

如上所述，此類經典劇目的演出，所承載的思想意蘊，確實能夠跨越不同時代，使觀眾產生共鳴。以影劇系師生為紀念英國戲劇家莎士比亞逝世四百週年，應台北戲劇協會之邀，在南海藝術教育館演出《哈姆雷特》(1964)為例，首先，為了營造哈姆雷特的心理狀態，鬼魂的出現，舞台設計者乃以黑色的帷幕，黑灰色的建築，朦朧的遠景，營造荒涼陰沉感。場景轉至丹麥國王的宮殿，則用紅色為木製造華麗的宮廷生活。至於國王的懺悔室，則以黃色吊幕，呈現崇高感。在營造場景氛圍上，舞台設計、服裝化妝、大小道具等皆以具體，寫實，形象化逐一呈現。

其次，導演的二度創作，除了力求「詩的韻律，舞蹈的形象，音樂的節拍在一起，建立一個完整、沉鬱有力的悲劇形象¹⁵」，仍得面臨演出時間限制，

¹⁴王慰誠，〈影劇系本學期實習演出的劇目〉，《復興崗報》，第四版，1969年5月31日。

¹⁵武超，〈關於「哈姆雷特」的導演設計〉，《復興崗報》，第二版，1962年1月17日。

刪減不必要的對話和結構，並以「接近寫實的適當誇大方式」¹⁶，來確定其表演。甚至為求舞台道具「真品實貨」，劇中有一場掘墳戲碼，出現的死人骨頭，竟是系主任親赴國防醫學院借得，當時扮演哈姆雷特的沈毓立感慨的說：「我拿著它心裏發嘔，演完後回去，非做惡夢不可！」¹⁷

總體來說，此類劇作按照寫實主義的創作原則，遵循史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）的表演體系，具有完整的構思與排演流程。雖然僅是學生實習展演，但從嚴密的編組：編劇組同學改編劇本，導演組同學分場導戲，表演組同學扮飾要角，技術組同學負責舞台、燈光、服裝、道具等劇場任務觀之，學生演劇活動已盡可能朝向專業性，藝術完整性的演出大躍進。

（三）簡約，抽象，寫意

準此而論，「崗上戲劇」受到美學引導，在教條口號與美學之間，政治信仰與背負教化重責之間，另闢蹊徑。也因校園演劇活動，加深了軍校生對戲劇的理解與認識，培養學生對於文學、美學、哲學、歷史等人文社會科學的興趣，於是在崗上戲劇的美學引導下，影響八〇、九〇年代發展至今的校園戲劇活動，上演諸如劇作家貢敏《生命線傳奇》（1984）、姚一葦《紅鼻子》（1998）、金士傑《荷珠新配》（1998）、李國修《救國株式會社》（1998）、果戈理（Gogol）名劇《欽差大臣》（欽差大臣——千禧版）（2000）、高行健《車站》（2001）等劇作。此類演出均可見學生演劇對原劇作的適度改編，運用其他的藝術手段完成對劇作的獨特詮釋，營造舞台場景相對簡約，抽象，寫意風格。

例如《生命線傳奇》（1984）走出了鏡框式舞台，選在學校司令台前廣場，進行圓形舞台實驗演出。舞台區位的劃分已然消失，演員與觀眾拉近了距離，演員表演不再強調聲音、表情的誇張，反而力求以平實的演技征服觀眾。此劇突破傳統舞台的局限，無須寫實場景，可以將表演區延伸到任何空間，的確形成獨具特色的環境劇場演出形態。基於以上分析，復興崗學生演劇活動開始出現了以在校師生共同創作，演出，體現軍校師生在價值判斷，思想觀念，審美意趣的新軍藝精神特質，為崗上劇運帶來一股清新的人文氣息與活潑朝氣。

肆、學生演劇的狂歡儀式：國家與軍隊慶典活動

戲劇既是群體性的藝術創作，參與戲劇創作的群體來自軍校生，其作品的思想性，觀賞性，藝術性亦將隨著社會、歷史的變革產生變化。無論平時與戰時，復興崗上的軍校生透過校園戲劇這個小小舞台，輪番上演自編、自導、自演的人生大戲。應該說，所有與「國家」，「軍隊」慶典活動為主要內容：如國父誕辰紀念、總統華誕、建國百年、抗戰勝利周年、戲劇節、軍人節、青年節等慶典均可視為集體性的盛大活動，頗有幾分形而上的宗教獻祭意味。

一、狂歡的戲劇戰鬥員：鏡像中的自我與他者

被歸屬於「非直接軍事武力作戰」¹⁸的政治作戰，成立影劇學系，組織戲劇社活動，創辦復興崗文藝協會，推行新文藝運動的意義與目的為何？據政治作戰學校校史記載：

¹⁶武超，〈關於「哈姆雷特」的導演設計〉，《復興崗報》，第二版，1962年1月17日。

¹⁷張瑜佚，〈記「哈姆雷特」的演出〉，第四版，1962年1月31日。

¹⁸吳奇英，〈非直接軍事武力作戰本質屬性之研析〉，《復興崗學報》，82期，2004，頁43。

影劇的最高使命，就是闡揚民族意識，激勵真善美的民族精神。戲劇領導者、創作家、演藝工作者正是實現這個真善美的理想的實際戰鬥員¹⁹。

由此可見，為了營造真善美的理想境界，戲劇一直是 1949 年前後政府推動新文藝路線的重要對象。甚而在政工幹校成立初期，戲劇也被納入了政治作戰。在影視尚未普及的年代，作為反共先鋒的軍校學生透過戲劇的表演，為觀眾傳遞思想宣傳。可以說，戲劇的時代來臨了，學生劇運揚起青天白日的國旗，剴切批評共產暴政，揮舞雙臂向觀眾召喚：反攻反攻反攻大陸去！與此同時，作為反映時代工具的戰鬥戲劇，生活在復興崗上的軍校生，不僅是新文藝戰線的接受者，參與者，同時朝著理想中的實際戰鬥員，投入軍藝運動，承擔這個時代的階段性任務。

衍申來說，他們從自身經歷而來，既是軍校生，同時透過演員的身分在劇中演繹著不同角色的故事。與此同時，又經歷從不同角色到演員，最後回復自身的還原過程。這個過程，反饋出軍校生在「討毛救國」的校園生活中所遵循的三民主義文藝路線、反攻復國的國策立場。更精確的說，當年的「反共戲劇」猶如拉康(Jacques Lacan)「鏡像」體驗，而上個世紀五、六〇年代如火如荼進行的學生演劇活動，正是通過「自我」與「他者」的對立與內化過程，通過現實與虛構的情境來確認自我。

二、官方與民間的狂歡節慶

儀式與狂歡則是慶典活動的構成要素。崗上學生演劇的「儀式」，可謂表達信仰的一套行為模式。此儀式遵奉三民主義文藝路線，復興崗文藝信仰為基礎，在承載文化意義的參與和重建中維繫軍隊與國家、人民的關係。至於學生演劇的「集體狂歡」，在巴赫金(Bakhtin)看來是構成與現實生活相對的另類世界：

一種是常規的，十分嚴肅而緊蹙眉頭的生活，服從於嚴格的等級秩序的生活…；另一種是狂歡廣場式的自由自在的生活…充滿了同一切人一切事的隨意不拘的交往²⁰。

巴赫金的顛覆形式，可謂狂歡世界對現實世界的顛覆。而狂歡化的根源就是狂歡節本身。巴赫金認為狂歡節是民眾的節慶，與官方的節慶是截然不同的第二種生活。實際上，官方關照下的民間狂歡產物在歷史的進程中起了重要的作用。亦即各種節日慶典被重新詮釋並賦予意義，卻離狂歡的本來面貌越來越遠，儀式性特徵趨於明顯。就此而言，集體狂歡的行為被賦予了更多的政治意涵。至於復興崗演劇活動，所上演一齣齣官方／民間節日慶典與狂歡儀式，則順勢將戲劇舞台轉化為激發國民革命信仰的政治劇場。

尤須說明的是，國家與軍隊的慶典，歷經國共內戰的特殊年代，國民黨遷台，牽動了數以萬計的百姓離鄉背井，輾轉流離。反共文學是台灣當局為了完成政治的反攻之計，所賦予的文藝責任。於是乎，崗上學生演劇活動為了慶祝「總統華誕」而上演的「祝壽戲劇」，在肅穆、莊嚴，榮耀壽者一生成就，體現個體生命價值，是特殊年代軍中／社會／文化的集體記憶。

¹⁹政治作戰學校校史編纂委員會，〈第十一節影劇學系〉，《政戰學校校史》，台北：政治作戰學校，1980，頁 222。

²⁰巴赫金，白春仁譯，《陀思妥耶夫斯基詩學問題》，北京：三聯書店，1988，頁 184。

然而，無論是「青年節」前夕，影劇系學生應「教育電視台」之邀，演出電視劇「春風化雨」²¹。或是配合年度戰地政務教育及先鋒演習，至部隊勞軍巡演「反攻前奏」、「再造蒼生」、「山河重光」三齣戰鬥話劇鼓舞軍心²²。再者，於「紀念國父百年誕辰」動員影劇系師生及校友八十餘人參加《國父傳》演出，邀請到國父的恩師康德黎、國父哲嗣孫科及其家人、蔣經國夫婦前往觀賞，在當時劇壇造成不小的轟動。據孫科觀賞《國父傳》後表示：

該劇內容真實，情節生動，特別是飾演「國父」的王慶麟一角，更能將國父自然偉大的特質表現出來，誠屬難能可貴²³。

誠然，孫中山先生早在中國民主革命時期，就曾四次訪問或過境台灣，在台人心中留下了深刻的印象。對廣大的民眾來說，孫中山因學醫而革命而創建中華民國，基於對革命英雄的崇拜，對革命歷史的緬懷，這樣紀念國父百年誕辰所演繹的戲劇展演，這種集體記憶(collective memory)仍能喚起人們心靈的震顫與精神共鳴。對投筆從戎的軍校生來說，崗上演劇時而上演一人有慶，薄海歡騰的劇運活動，所承載的政治與全民慶典儀式，具有激勵人心，鼓舞戰志，發揚民族精神等指標性意義。就此而言，崗上戲劇透過戲劇的表現形式，完成一齣齣寓教於樂的經典盛宴，同時也喚起了民眾對過往歲月的憑弔，對激情年代的懷念。

三、學生演劇的狂歡儀式

回顧復興崗學生演劇活動成長的歷史進程，當年的演劇活動乃因特殊的政治和軍事環境應運而生，確實引起校內師生對崗上戲劇的熱情與關注，也在校園內培養更多的戲劇觀眾。持平而論，無論是戰爭年代或是承平時期，它不僅推動了台灣戲劇的發展，也為國軍文藝做出具體貢獻，在歷史上寫下了光輝篇章。衍申來說，學生劇運承繼了戰鬥文藝的主要任務，響應文化復興運動，發揮影劇的戰鬥力量。不僅配合國家重要慶典活動、國軍聯誼、紀念活動，亦通過戲劇演繹的方式，以自身獨特的方式彰顯軍中文藝工作的重要性：

沒有娛樂的演劇，是毫無利用價值的…所以我們要娛樂之中，加以啟蒙，啟蒙之中，給予娛樂，像這樣的娛樂藝術性，和啟蒙打成一片，才得利用它，政治作戰才能推行²⁴。

時至今日，復興崗校園演劇活動逐漸跳脫政治任務的框架，無論在劇本創作，表演風格，鑑賞能力，更加朝向多元化發展。唯一不同的是，人們已從集體的慶典儀式出走，開始轉向重視個體生存價值，在狂歡儀式中突顯個體的歡快。以復興崗校園戲劇為例，每年春天，政戰學院應用藝術系均定期舉辦「復興崗藝術季」。為期一個多月的藝術季活動，主要以學生創作和展演為主。從文宣美編、編導排練、畫作聯展，美聲饗宴，顛覆了以往嚴肅，制約，規範的官方節慶。易言之，踩街活動、創「藝」市集、是軍中文藝的豐富盛宴，也是軍校學生精神的狂歡。尤須說明的是，「復興崗藝術季」與巴赫金所謂的狂歡節存在實質的差異。亦即狂歡節源自於民間的文化傳統，強調死亡與再生的精神。但「復興崗藝術季」

²¹ 〈應教育電視台邀請演劇系學生演「春風化雨」〉，《復興崗報》，第一版，1965年3月24日。

²² 〈配合戰地政務先鋒演習影劇學系月底公演三部多幕戰鬥話劇〉，《復興崗報》，第四版，1962年3月10日。

²³ 〈孫科偕家人看國父傳〉，《復興崗報》，第一版，1965年11月27日。

²⁴ 蕭靈通，〈戲劇在政治作戰中的重要性〉，《復興崗報》，第四版，1973年6月6日。

雖然採取了民間的嘉年華形式，卻因本質屬於軍中文化，自身的顛覆性、宣洩性、大眾性皆被無形的框架所侷限。就此而言，此類校園慶典活動可以說是蘊含了狂歡式的要素，卻是有限度的狂歡。

伍、結論與建議

綜觀上述各觀點的論述，首先，本文全面關照不同時期之「學生演劇活動」組織體系、運作、參演形式走向。其次，梳理三民主義文藝路線之階段性文宣主題／思想內涵演變，從單一到多元的戲劇表現形式。再者，試圖勾勒學生演劇活動創意發想之原貌，藉此探討復興崗學生演劇活動之承繼與創新。最後，檢視軍藝創作與演出團隊如何提升文宣與心戰工作的質量與效能。

從近程觀之，透過軍校生自發性參與軍藝創作過程，不單可以培養己身領導與決策能力，同時透過團隊合作模式發展同理心與凝聚團隊向心力，就連人文素養的學習與養成，形塑未來優質領導統御人才亦復如此。從遠程觀之，塑建一支專業創作與展演隊伍，堅持與時俱進理念，承繼優良傳統與創新思維，藉由藝術表演的形式，寓教於樂，必能發揮同袍之愛、激勵部隊戰志、鼓舞軍隊士氣。同時透過藝術展演活動擴大其成效，從特定軍隊，推及社會群眾，爭取社會認同，蓄積社會大眾心理層面的精神戰力，深化全民國防理念，以利各項國防政策之執行與推動。

基此分析，筆者提出幾點建議：

一、從「瞭解」、「理解」、「認同」軍校生活中創作軍藝特色題材

處在當代環境中的軍中文藝，其價值取向出現了若干變化，以復興崗演劇活動來說，從題材選擇，主題確定，通過院方的審查，學系的演出，學院與學系因為價值判斷所帶來的困擾，不免衍生是要繼續鼓勵學生的創造性，喚起學生的主體意識，還是依循既定價值，規範學生的創意發想。筆者在應用藝術系教學的實踐過程中，發現部分學生在「軍人榮譽」與「自我認同」上產生偏差。如何展現從軍的自信與認同感，學系方面首要任務仍需從影劇，音樂，藝術的教學模式中彰顯軍藝特色。

無疑的，學生們對於「創新」，「實驗」，「前衛」的創作形式充滿熱情，卻缺乏思辨能力，不遵守劇場紀律，漠視戲劇規律，忽略完整演出的實質意義。唯有從「瞭解」軍校生活，「理解」軍校生活到「認同」的過程，要求學生觀察連隊生活，模擬軍人形象，方能創作出優質軍事題材。

不容輕忽的是，強化軍人武德教育，落實軍事課程的訓練，與應用藝術系所開設的軍藝課程，有其內在的一致性。尤其透過入伍訓練、暑期軍事訓練、軍人養成教育訓練等課程規劃，受訓學生在加深軍事訓練下的情感記憶，勇於挑戰極限，發揮團隊合作精神，都能成為塑造角色來陳述故事，通過戲劇演出，角色扮演等實踐，體驗軍人內涵的特殊體驗。

二、增列全民國防教育暑期戰鬥營—「戲劇研習營」

2006 年政戰學校為了推廣全民國防教育，設計了革新版的「全民國防戰鬥操」。透過 RAP、Hiphop、英語、台語、客語等形式，結合刺槍術，擲手榴彈的動作，將流行舞蹈與國軍戰鬥操混搭在一起，有其自身鮮明的特點，成為新一代的戰鬥健身操。「全民國防戰鬥操」採取國人喜愛的表演藝術形式，儲備寓教於樂的文宣能量，推廣至今頗具成效。筆者認為，舉凡透過文字、圖像、音像、影像、網絡等傳播功能宣傳全民國防教育工作，實有賴多元藝術之涓滴灌輸，方

能發揮無形戰力於極致。

於此，如能在國防部政戰總隊推廣的暑期戰鬥營活動之「團輔師資培訓課程」²⁵的基礎上，增列「戲劇研習營」，透過實作課程，安排至「藝宣中心」體驗「戲劇攝製」、「心戰文宣品製作」、「節目企畫製播」等課程，瞭解從事藝術工作人員之編、導、演、表等專業能力，藉由此活動體驗國軍政戰專業單位之功能與軍藝特色。

三、整合社會資源，注入「流行元素」

利用重大節日慶典展開系列文娛活動，是促進官兵在參與之中，因體悟產生認同，因自覺而實踐國軍核心價值的具體方式。亦是國軍長期以來一貫秉持的優良傳統。無論是國軍負責藝術宣慰工作之專業部隊——國防部政戰總隊藝宣中心，甚至至政戰學應應用藝術系師生的校園演劇活動，以美聲唱歌、樂器伴奏、舞蹈、戲劇、影視、畫筆等形式演繹國內各項重要慶典：諸如抗戰勝利音樂會、抗戰勝利舞台劇、八二三戰役音樂劇、建國百年軍民聯歡晚會、柳營笙歌嘉年華、軍歌的故事影片拍攝、復興崗合唱團榮民節演出、全民國防偏鄉樂教，全民國防花車遊行等。皆透過無形的精神戰力，提升國防軟實力，進而宣揚國軍昔日堅苦卓絕的奮鬥精神和不可磨滅的光輝歷程。

筆者認為，透過社會力量的參與，將「流行元素」引入部隊文宣工作，將有助於拓展全軍的文藝表演需求。以美軍和影視界合作的文化現象觀之，首先，民間軍旅音樂電視網站出現，一度成為熱播首選。其次，邀請美國歌星卡莉·安德伍德的MV《See You Again》(與你重逢)，共同創作的軍事題材音樂，頗受觀眾好評。再者，美國著名樂隊 Sean Householder 創作了《勇士之歌》一度成為美國國內流行歌曲，並在網路上普遍傳播。最後，透過與影視界的合作，製作多出膾炙人口的軍事題材影片，皆可看出商業與軍事結合的典範。如此，將「流行元素」引入部隊／社會宣慰工作，更能彰顯國軍藝工團隊「文化軟實力」價值，同時俾利國家軟實力、巧實力的展現與提升。

²⁵透過實際演練授與團康技巧內容，並將全民國防理念融入營隊課程，讓參與課程之學子瞭解國防對國家安全的重要性。

附圖：學生劇運展演活動



基隆中正堂演出反共劇《吾土吾民》(1960)



影劇系演出話劇《王子復仇記》(1961)



復興崗文藝學會第一屆年會(1962)



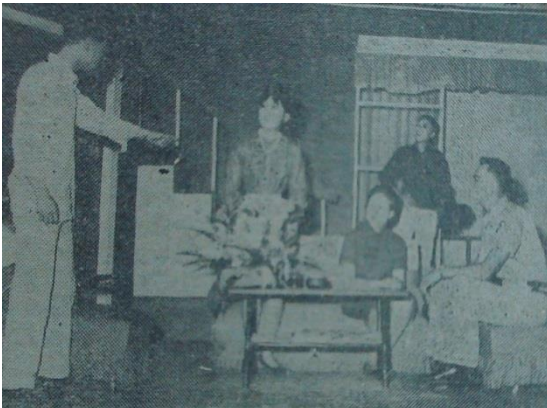
復興崗文藝學會學生社團聯演晚會(1962)



第二屆復興崗藝展巡演《遊子吟》(1963)



國軍文藝中心演出李曼瑰《國父傳》(1965)



學生班話劇社公演《歲寒圖》(1966)



學生劇展演出劉垠《天倫淚》(1970)



拍攝《復興崗一日》紀錄片(1972)



學生劇運聯演歌劇《雙城復國記》(1983)



軍紀教育月舉辦小型康樂晚會(1986)



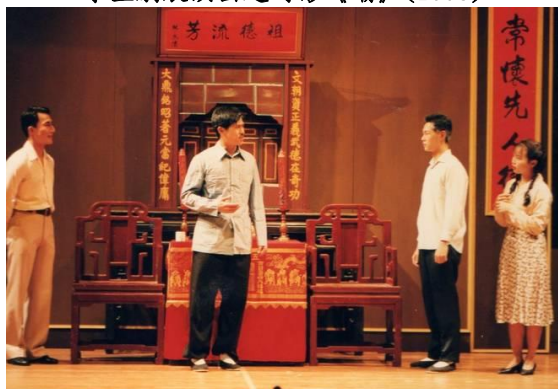
學生演劇《芳草天涯》(1989)



學生劇展演出趙琦彬《壩》(1993)



學生劇展演出丁衣《陽春十月》(1996)



學生劇展演出貢敏《子孫萬代》(1997)



學生劇展演出姚一葦《紅鼻子》(1999)



學生劇展演出《戀。北投》(2010)



學生參與《鋼鐵的八二三》音樂劇(2013)

參考書目

- 孫善甫、余毅，1968《台北：紀念節日手冊》（初版）。
- Foucault,M (劉北成、楊遠嬰譯)，1994《規訓與懲罰：監獄的誕生》，台北：桂冠圖書。
- 蘇進強，1997，《軍隊與社會》，台北：業強出版社。
- 夏忠憲，2000《巴赫金狂歡化詩學研究》，北京：北京師範大學出版。
- 彼得·伯克，2005《製造路易十四》，台北：麥田。
- 維克多·特納，黃建波譯，2006《儀式過程—結構與反結構》，北京：中國人民大學。
- 趙明義，2001，《政戰制度與國軍現代化》，台北：政治作戰學校。
- Victor W. Turner .(1969). The Ritual Process. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Getz, D.(1991). Festival, special events and tourism.New York, Van Nostrand Reinhold.
- David Picard & Mike Robinson(2002).Tourism and Cultural Change: Festivals, Tourism and Social Change.
- Pierre Bourdieu.(1989)Social Space and Symbolic Power.Sociological Theory Vol. 7,No. 1
- Beverly J Stoeltie. (1992). festival in Richard Bauman (Eds) Folklore , Cultural Performances, and popular Entertainments. New York : Oxford University Press.

Promotion of the military arts education: Starting from the Fu Hsing Kang of student theater activities

Wu Pei Fang

lecturer of Department of applied arts, Fu Hsing Kang college,NDU

Abstract

This paper for the artistic content Fu Hsing Kang drama activities at different times, art forms, propaganda and psychological warfare capabilities are systematically discussed, and students in drama activities of Taiwan's Political Warfare System function and role before and after the transition from a practical point of countermeasures, hoping theoretical research and empirical research together, opening up new paths reshaping new Army Arts and Culture, opened the forward-looking vision.

Key words : Fu Hsing Kang, theatrical activities, Political Warfare System,Military Arts and Culture