

應運時代而生的軍事身體與軍事劇場

吳佩芳

國防大學政戰學院應用藝術學系

講師

摘 要

本文將探究國共內戰後軍事身體之形成，如何成為軍事劇場的構成要件。其次，從劇作家李曼瑰、姚一葦、吳曉江、王墨林等人之創作，梳理軍事劇場的身體主體性。另比較上列四位劇作家與當代軍校生所演繹的劇作過程，來看待接續相生的戒嚴時期與解嚴後之軍事身體對軍事劇場之影響。希冀透過此一討論解答軍事身體與劇場面臨時代轉換的改變，會以什麼姿態來應對。

關鍵詞：軍事身體、軍事劇場、李曼瑰、姚一葦

壹、前言

本文將探究戰後軍事的身體化，如何成為軍事劇場現象的形成要素。首先，先探討何謂「軍事身體」、「軍事劇場」，並闡述在戰後戒嚴體制下，軍事戲劇的型態，以及所帶出軍事戲劇之走向為何。其次，從劇作家李曼瑰動員青年學子實踐戰鬥戲劇，形塑《國父傳》革命青年身體伊始，再到姚一葦以《孫飛虎搶親》既顛倒又錯置的身體詮釋，梳理軍事劇場的身體主體性。不過，李曼瑰與姚一葦所彰顯國家生存所需要的身體特質有其殊異之處，必須加以釐清說明。

接著，2012年由吳曉江執導的《孫飛虎搶親》，運用歌隊與演員的身體探索，將劇場身體改造成無產階級思想下的紅軍身體。筆者欲追問的是，無論是臺灣戒嚴時期，抑或是大陸文革時期，戲劇與政治二者的關係，會被特定的政治立場、軍事體制所牽動？最後，筆者以戲劇工作者王墨林為例，敘說他的劇作《黑洞3》，以及政戰學院應用藝術學系製作《與妻訣別書》，來看待戒嚴時期接續相生的軍事身體化與解嚴後的軍事劇場現象。希冀透過此一討論解答軍事身體面臨時代轉換的改變，會以什麼姿態來應對。

貳、臺灣的軍事身體化與軍藝展演現象

本文將透過軍事身體化的概念與軍藝展演現象進行探討，擬從長期支配臺灣的軍事結構出發，鑲嵌臺灣劇場的軍事意涵，釐清軍事的身體化過程，以及軍藝展演現象的歷史意義。這個探究的目的，除了藉由後現代多元表演視閥下的美學意涵，思索個人身體隨著社會境遇變化下改弦易轍的國族印記，同時，這個檢視也讓我們在梳理的過程中，正視歷史的複雜性與軍事治理的必要性。

一、軍事身體的生成與歷史意涵

臺灣政治的體制與軍事身體的歷史積澱，分別可從臺灣身體的軍事養成和社會的軍事化現象來檢視。本文所探討的概念是1945年後所經歷的政權更迭，舊政權消亡後由新政權取代的臺灣，無可避免地相繼產生去殖民與再殖民論調，但筆者認為這並不構成歷史斷裂，尤其是在臺灣人身體的軍事養成與社會的軍事化方面，明顯地受到日本軍國主義、國民政府軍事教養的雙重影響，在意涵上雖經過時間流轉遞嬗，但此事依舊透出相似性與延續性。

從戰前至戰後，臺灣社會生成軍事身體的過程，明顯地出現兩層脈絡，兩者看似不同，卻又本質接近。以日治時期來看，日本殖民政府從執政初期，即以高壓武力的控制方式，使用無所不在的警察制度，配合保甲及戶口制度，嚴格有效的監看為生成軍事身體構築了完美的背景。與此同時，在學校教育上的軍事體操訓練、戰爭時期的志願兵制度，從意識型態上著手，後續又導入身體的馴服過程，皆是讓人民的身體轉化為軍事身體的馴化方式。尤其在1937年中日戰爭爆發，臺灣被捲入戰爭漩渦，不得不被納入日本帝國的戰時體制下，一連串皇民化運動及後續皇民奉公運動的措施，更進一步將人民的身心洗刷為習於武化活動的帝國臣民，我們不得不承認，日本統治臺灣期間，的確可以看到這些過程在人民身上起了反應，對於習於軍事治理、軍事身體之生成是有實際作用的。

事實上，欲探究戰後臺灣人的軍事身體，除了前文追溯的日治時期身體與歷史脈絡之外，另一條脈絡即是探討1949年隨著蔣中正撤退來的中國軍民。這群人的歷史記憶以及形塑軍事身體的過程，與臺灣人存在殊異的軌跡，兩條不同的軸線終在1949年後匯流。中國軍人原初的軍事身體狀態，透過1902年由蔡鐸、梁啟超鼓吹軍國民教育，再至1924-1926年蔣中正在黃埔軍校的三年練兵，這些舉措的施行明白顯示是以現代的、西方的體制來造就全民皆兵的社會。

國民政府遷臺後，也將中國軍民帶至臺灣，雖然在歷史記憶及近代軍事化訓練的程度，皆與原初生長在臺灣的臺灣人民不同，但因著無情戰火持續蔓延的這個理由，兩者身體都明

顯呈現出受過軍國化、兵士化訓練的影響。對臺灣統治者而言，後續需要做的就是設法使在臺灣的中國軍民與臺灣軍民服膺在一套思想上，並以此驅動身軀，讓已習於軍事的身體，配合國家需要演繹出各種姿態。於是，在軍事治理方面，軍方引入了政治工作，並透過教育、媒體、宣傳等方式，將黨國體制、三民主義、反共抗俄、敬愛領袖等思想，一一灌輸進入士官兵的腦海中，打造現代戰爭形態中的軍事身體。另外，除了軍方，我們在社會上也看到國民黨對青年身體的塑造，亦即是透過救國團舉辦的假期活動，以寓教於樂的方式，將反共抗俄的基本「戰鬥性原則」，一併灌輸到青年學子的身上，此舉一方面擴大青年的支持，另一方面也可藉由動員與否，來穩固國家政局，掌握青年們的思想及行動。

二、軍事的劇場展演現象

剖析反共抗俄時期的美學與政治意識形態的複雜性，我們將看到，國家如何在意識形態的戰爭上，運用各類宣傳工具製造輿論，拓展「文化戰場」。當然，政治本身就是審美的一種表現，這個時期的劇作家通常將政治的意識形態，軍事統治技藝，美學特色，融入戲劇來做為宣傳或教育之用。究竟是有意識地為宣傳而戲劇，還是無意識地為教育而戲劇，反共戲劇總是透過這樣的戲劇美學形式，以劇場符碼對社會的身體進行規訓與刻劃，因此，我們可以說 1950、1960 年代的現代劇場同時具有政治及軍事意涵。那麼，帶給 1950、1960 年代的臺灣劇壇最重要的戲劇思潮是甚麼？如果我們引用皮斯卡托（Erwin Piscator）在《政治劇場》（*The Political Theatre*）的話來說：「戲劇正在使其自身軍事化」，¹這句話正好驗證了反共抗俄時期的臺灣劇場展演現象。

1950 年代，因應國際、兩岸戰事的發生與備戰需求，國民政府意圖在軍事與外交上牽制共產黨，發動軍民參軍參戰，支援前線，甚而發動文藝動員計劃，邀請作家、戲劇工作者籌組反共抗俄劇團隊。除了民間龐大的戲劇組織外，²再加上國防部總政治部提出「兵演兵」、「兵唱兵」政策，鼓勵基層連隊成立業餘康樂團隊，也同意各單位籌組傳統戲曲、國樂、輕音樂、綜藝、歌舞等三百隊以上的業餘康樂隊，執行軍中藝術宣慰工作。臺灣劇壇一時之間倒也成為國民政府黨、政、軍、校等戲劇團體的專屬舞臺。³

像這樣不管個體／集體是如何將「一年準備、二年反攻、三年掃蕩、五年成功」的口號喊得震天嘍響，以及不管這個行動口號和反攻大陸的目標是否能達成，臺海對峙的戰爭情勢依然存在，甚至透過戲劇組織的建立與文藝動員的力量，以戲劇作為宣傳的工具，不只是教育群眾，同時也改造群眾思想。可以說，戲劇的產生，皆是對當前社會的一種投射。特別是當這股巨大的意識形態，接續反共抗俄文藝、戰鬥文藝興起，逐步將電影、演劇、文藝等活動納入軍事動員體制，見證了軍事戒嚴體制的敵對狀態，所形構的臺灣現代劇場，可視為國民政府將人民的身體躍上展演舞臺的登峰之作，基本上仍是蘊含濃厚的軍事特質。因此，筆者欲梳理軍事的劇場現象，藉此闡釋這些無所不在的政治與軍事統治技藝，是如何在臺灣社會建構對戰爭和對戰爭的想像。

三、戲劇本體論：軍事戲劇與軍事劇場

解嚴前，歷史的主流論述告訴我們，1950 年代軍事戲劇的存在是為了推展反共抗俄的意識形態，並與黨國主義沆瀣一氣，以戲劇作為宣傳工具，反攻復國始終是不變的主旋律。然而，「軍事戲劇」＝「反共抗俄劇」＝「大中國主義」＝「傳統話劇」？如此的戲劇史觀將「軍事戲劇」規整到傳統話劇的脈絡裡，僅就美學觀點或意識形態就一筆抹煞了反共戲劇的藝術

¹關於皮斯卡托的《政治戲劇》論述觀點，參酌自中國藝術研究院外國文藝研究所，《世界藝術與美學第五輯》，（北京：文化藝術出版社，1985），頁 256-263。

²一時間臺灣省文化工作總隊、公路文化工作隊、自由萬歲劇團、中華話劇團、聯勤文化工作隊、自由劇藝社、中國劇社、實踐劇團、中央青年劇社、臺語劇團、中國萬歲劇團等，相繼響應反共國策。

³林鶴宜，《臺灣戲劇史》，（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015 年），頁 256。

價值，此類蓋棺論定式地將它化約為過渡的戲劇，排除在現代性的潮流之外，似乎也顯現在臺灣現代劇場史上的無足輕重。

紀蔚然認為，反共戲劇被化約為過渡的戲劇，此種「過渡說」多少帶有文化沙文主義，同時帶有文化達爾文主義的思維，因為「過渡」意謂「未完成的演化」，如此化約的歷史定論，豈能不引起爭議。值得深思的是，當反共文藝被視為「過渡」的產品，這些原有的論述語境所產生的波瀾及轉變，猶如米蘭·昆德拉（Milan Kundera）「簡化的蛀蟲」理論，不光簡化了世界的意義，還簡化了作品的意義，⁴甚至簡化了複雜歷史情境下可見與不可見的歷史構作，簡化了反共抗俄人士的身體遭遇與複雜的心理層面。因為我們極可能基於不同的論述立場、意識形態、美學理由，而忽略另一群反共作家在戰爭洗禮下所迸發的革命情感，以及隨同國民政府來臺，在國家政局邊緣化之際，連袂將民族與國家共通的語言、文化、血緣，內化為自身的黨國意識形態，以及它的藝文政策，以致全盤或大致接受了政府的基本教義，自主地將反共視為存在的理由。⁵

顯然，在這樣既定的歷史條件下，當年受到蘇聯紅軍的影響，軍中戲劇運動與國家政策結盟，國民政府不僅建立起一套關乎於電臺節目規範、電信監察實施辦法、劇團管理等運作機制，甚至為了加強文學教育和軍事功能，致力清除附著在文學實踐中的頹廢、色情、左派三害元素。⁶至於軍中劇隊則被賦予著文藝作戰的政治功能，擔負起國家的政治宣傳、政治教育的責任，不僅創造出反共文藝的風潮，甚至掌握劇場的展演形式與內涵，主導歷史定位發言權。

此時期的文藝思潮與劇場現象，往往將反共戲劇作為揭示某種政治意義而存在。在這種論說的闡述下，軍事身體體現著 1960 年的時代感與意義感，以一種對於身體的功能性使用，將身體模塑成為一個具思想忠貞性和文藝生產力的身體期待。顯然，受到冷戰、內戰、美援文化的影響，軍事身體存在於變動的 1960 年代，個人主體的追尋，似乎以集體的療癒儀式，參與了以三民主義為治國理念的政治變革。要注意的是，這個普遍被視為缺乏主體性的軍事身體，卻悄然在這個充滿現代性色彩的時代裡，以身體的翻譯性展現一定程度的文化跨國生成。

筆者認為，發生在臺灣的現代主義，帶著現代性的色彩，將西方藝術思潮引進臺灣軍事劇場，這種殊異的戲劇現象，突顯了現代主義與國內高壓政治的關係。也就是說 1945 年國府政權移轉至臺灣，歷經冷戰與內戰的雙重洗禮，從思想的啟蒙到政治的啟蒙，從「三民主義」所形塑的新文化思潮伊始，到揭櫫「戰鬥文藝」運動，再到奠定國家文藝政策的基調，皆因為政治的啟蒙役使著軍事戲劇日趨政治化，這樣特殊的政治歷史語境，萌生在戲劇上的現實主義，確實顯露出單一化、絕對化，非黑即白的思維定勢。

另一方面，戰後臺灣戲劇教育在戲劇訓練上導入史坦尼斯拉夫斯基(Stanislavski)、布萊希特(Bertolt Brecht)等人的戲劇觀，一邊在「第四面牆」傳播戰鬥思想，另一邊卻踰越「第四面牆」的阻礙，反思戰爭，討論戰爭的責任。無疑的，借助西方戲劇美學的本體論，如實地反映現實生活，開展文藝宣傳活動，帶領戲劇走向現代化的進程，為臺灣軍事戲劇揭開序幕。

參、從《國父傳》到《孫飛虎搶親》：軍事身體的政治轉化

本文擬從李曼瑰的「小劇場運動」延續至姚一葦的「實驗劇展」，透過劇場表演行動，試圖論證戲劇救國的身體意涵。筆者亦特別以《國父傳》、《孫飛虎搶親》兩齣劇作，來看相生相長的戒嚴軍事身體與解嚴社會現象。希冀通過李曼瑰、姚一葦的創作，觀察特定時空背景下的戲劇作品，以及可能重現的美學風格或美感經驗，也將進一步論析，特定的政治立場、

⁴米蘭·昆德拉（Milan Kundera）著，董強譯，《小說的藝術》，（上海：上海世紀，2004 年），頁 23。

⁵紀蔚然，〈重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之評論〉，《戲劇研究》，第 3 期，2009 年 1 月，頁 201。

⁶王德威，《歷史與怪獸：歷史、暴力、敘事》，（臺北：麥田，2011 年），頁 258。

軍事體制、武裝身體的操練對軍事身體轉化所帶來的影響。

一、1965《國父傳》：革命青年的身體

在梳理身體與革命的關係時，應該正視身體的發展對於革命可能產生的牽連與影響。筆者擬以李曼瑰倡導的復興崗戲劇活動，來看待革命青年的身體如何跟隨著政治革命而存在。首先，細究臺灣劇場的兩次劇場運動：新世界劇運、小劇場運動，二者皆是李曼瑰實際參與劇運，復興劇運的成效。1960 年小劇場運動委員會成立，隔年中央與教育部組織中國話劇欣賞委員會，賡續小劇場運動工作，李曼瑰除了舉辦常態性話劇欣賞演出，也藉由推動三一戲劇研究社及大專院校劇團，動員青年學子實踐戰鬥戲劇，發揚重慶精神。誠然，在推動劇運的過程中，每年約製作 40 多齣戲碼，積累多達兩百餘場的演出紀錄，可以看到話劇運動是如何在李曼瑰的戮力籌備下，肩負起社會教育的責任，扶植劇運邁向復興之路。

在李曼瑰主持政工幹校戲劇伊始，戲劇教育的影響力量已從學校、基層連隊蔓延至社會各階層。尤其復興崗劇運承繼了「五四」校園戲劇的傳統，是軍中戲劇的一支生力軍，以自身獨特的方式詮釋著戲劇的意義。換言之，軍校學生投入話劇運動，為觀眾傳遞思想工作，遵奉的是三民主義文藝路線，堅守的是復興崗文藝信仰。這種軍事身體的政治轉化，它的發生清楚顯示身體的教化方式，和李曼瑰貫其一生的讀書救國、學戲劇以振民心的心志，以及灌溉畢生心力經營的小劇場運動有著縝密的關係：

抗戰時期，中國大學生表現得最可愛，他們背上揹的是乾糧，小棉被，腳上蹬的是自己編的破草鞋，無分男女，分組到鄉下去為國做宣傳工作，他們腦子裏想的，只有「救國」，毫無其他雜念，他們讀書的目的，也只有一个，那就是：讀書救國。⁷

畢竟誰能掌握青年，誰就能掌握未來，這是從孫中山領導國民革命到蔣中正以「十萬青年十萬軍」號召青年從軍報國，奉行不悖的真義。當「話劇」這個西方藝術表現在五四、對日抗戰、動員戡亂的三個時期中，皆可以看到革命者面對的是如何動員、組織青年來完成劃時代的革命運動。對李曼瑰而言，欲振興話劇精神，並非倚賴政治立場或主義思想就能喚起，她亟欲讓青年成為推動劇運的力量，於是，李曼瑰藉著「世界劇展」、「青年劇展」、「戲劇節大公演」、「各校戲劇科系的畢業公演」、「暑假實驗演出」、「秋季慶典大公演」等公演計畫，在黨、政、軍、學校、劇場界的支持與挹注下，聘請羅家倫、葉公超、梁實秋、陳紀澄等文藝界人士擔任評審委員，⁸希冀透過專家指導，傳授戲劇祕藝，將之落實在演技、排練、布景、道具、服裝、技術等基礎技藝上，讓有志於接受戲劇洗禮的各地僑生、軍校生、大專青年站上劇場舞臺，有了實際參演的機會，當然，這些扶植計畫皆對官方身體的塑造有著直接的幫助。

李曼瑰於 1950 年代後期所主導的復興崗戲劇活動，以辛亥革命、對日抗戰、反共抗俄之名，提點出這個時代的主題精神、文本意涵，當然也為整個復興崗劇運帶來反共文藝「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，反共宣傳劇除了曝曬現實中最陰暗的一面，當然也如實造就反共時代所塑造的官方、革命的身體。

1965 年為「紀念國父百年誕辰」，政工幹校動員影劇系師生及校友 80 餘人參加《國父傳》演出（圖 3-1），即是李曼瑰帶領政工幹校師生，展現誠摯熱烈的愛國表現之舉。這一齣由李曼瑰、劉碩夫、吳若、唐紹華、鍾雷、周旭江合編的《國父傳》話劇，其中第二幕第六場上演國父在倫敦蒙難，幸得恩師康德黎的救助而脫險，國父旋即於倫敦對市民發表一篇簡潔明瞭，鏗鏘有力的演說：

⁷章益新，〈李曼瑰教授和劇運〉，《幼獅文藝》，第 28 卷第 4 期，1968 年 4 月，頁 85。

⁸黃珊，〈李曼瑰教授談劇運的復興〉，《中國一周》，第 891 期，1967 年，頁 13-14。

你們一定願意知道我為什麼要革命，我只說一句很簡單的話，是要建立一個民主自由、和平康樂的國家，我將稱她為三民主義的新中國，就是民族、民權、民生，也就是民有、民治、民享。最後，我要告訴大家，東方一個文明古國重新振作起來了，她要和全世界各國、各民族攜手合作，共同創造人類最高的文化，尋求最理想的生活，使得在地上如同天上一樣！⁹

透過國族主義的運作，《國父傳》裡的陸皓東、鄭士良、程奎光烈士以身殉國的身體實踐，是戰爭時期必須樹立的典範。李曼瑰藉由國父之口，力求三民主義之具體實現，既說明她是一個反共者、愛國者，同時也具備大同主義思想，當然，我們也從這位中國戲劇導師的身體力行，透過中華文藝獎金委員會、新世界劇運、小劇場運動、中國戲劇藝術中心的推廣與成立，清楚記錄著反共抗俄時期的戲劇教育所欲織就青年身體的轉化過程。



圖 3-1：政工幹校動員影劇系師生及校友演出「國父傳」。(政工幹校提供)

二、1965《孫飛虎搶親》：顛倒與錯置的身體詮釋

不過，除了軍校生通過參與劇運活動，完成在社會生活中的身分認同外，另一群大專院校青年、港澳青年、緬甸僑生所演繹的「青年劇展」和「世界劇展」，也在實際的舞臺上以合乎真、善、美的藝術形式，彰顯國家生存所需要的身體特質。李曼瑰曾在金陵女子大學、江安國立劇專等校任教，深耕戲劇教育工作多年，來臺灣後不忘拔擢新人加入劇壇，投身中國的劇運工作。姚一葦受知於李曼瑰，乃學界共知之事。在李曼瑰籌辦《青年劇展》的多幕劇展演中，中興法商學院演出了姚一葦《來自鳳凰鎮的人》。幕落，李曼瑰現身在後臺，對其劇作莫不稱許有加，對後輩姚一葦始終以朋友相待。¹⁰

即便是兩人在學識、理念交集不深，李曼瑰在擔任政工幹校影劇系系主任期間，仍以惜才愛才之姿，專車接送姚一葦至政工幹校授課。當年姚一葦的《孫飛虎搶親》、《碾玉觀音》劇作已經出書，系上學生人手一冊，從他教授中國戲劇美學、現代戲劇、戲劇創作理論的學理分析，再到劇本創作展演的實踐過程，姚一葦給予幹校影劇系學生的印象是溫文儒雅臉色紅潤，架上一幅細框眼鏡，一分高級知識份子優雅氣質。¹¹然而，另一方面，中年時期的姚一葦，個性耿直，脾氣暴躁，在劇場裡看到不喜歡的演出便會不耐煩地離席，即便是李曼瑰的作品演出也是同樣率性不留情面。¹²

延攬姚一葦加入劇壇，共同為中國的劇運工作，是李曼瑰對姚一葦的期勉，也是對中國

⁹李曼瑰，〈國父傳〉，《李曼瑰劇存（三）》，（臺北：正中書局，1979年），頁391。

¹⁰王友輝，〈姚一葦〉，（臺北：國立臺北藝術大學，2004年），頁91。

¹¹王哲承，〈四年影劇系 一世永情懷〉，《崗上劇事：復興崗戲劇集Ⅱ》，（臺北：國防大學政戰學院，2016年），頁60。

¹²同註10，頁91。

戲劇人才輩出的一種期待。從李曼瑰的「小劇場運動」延續至姚一葦的「實驗劇展」，我們看到李曼瑰正將西方小劇場體制，轉化為帶有政治潛意識的主流體制，是反共戲劇的催生者，帶有濃厚的國族主義色彩。然而，姚一葦非學院、非官方的知識分子形象，顯然與奉行三民主義的大同思想漸行漸遠。

從 1979 年姚一葦接任李曼瑰創立的中國話劇欣賞委員會，擔任主任委員一職，旋即主導一至五屆的「實驗劇展」，可視為姚一葦有意在現有的舞臺劇開出一條新路，走出現成的窠臼。¹³顯然，他主導實驗劇展，強調戲劇的主體性，不啻是對戲劇結合國族主義論述的潛在抵制，對於戲劇的信仰，遠勝於政治與國族認同的立場之上。同時，姚一葦的知識分子形象，在歷經動盪時代的磨難，對於國家介入並干涉個人身體的發展，始終保持警醒並試圖與體制劃清界線。但是這在愛國主義當道，軍事教養獲得前所未有的正當性，試圖塑造出符合國家需要的忠誠身體，所造就的國民性格從來沒有中止過，姚一葦所具備的東、西方知識分子的既儒雅又革命的特質，在時代鉅變下，有著對自我定位的摸索與反省，只是這樣的知識分子形象著實隱含著既統一又對立的矛盾性格。

1965 年完成《孫飛虎搶親》一劇，即是一齣實驗性極強的作品。¹⁴然而《孫飛虎搶親》一劇之意念，猶如元雜劇針砭時政、嘲諷世態人情之作，或因當年臺灣政治意識形態主導下所形成的文藝發展狀態，令姚一葦多所顧慮而遲遲不願搬上舞臺？至於這份顧慮是否投射自己身體內在的記憶，包括國家、歷史、戒嚴……等問題，這些課題仍待筆者後續發文細究。不過，等待了將近 50 年之後，2012 年，《孫飛虎搶親》首次結合臺灣國家戲劇院、臺北藝術大學、中國國家話劇院等藝術專業團隊通力合作得以粉墨登場。

不過，2012《孫飛虎搶親》既是臺灣劇本，大陸導演、兩岸特殊的文化觀念、政治社會傾向、美學觀點，仍是可能通過導演手法改變原劇的意義，尤其配合特定觀眾所能接受的社會語境，彰顯意識形態，仍不時反映在導演對劇本的理解與主體性上。而筆者欲以該劇的政治意識與劇場意識的交相辯證，來探討吳曉江如何詮釋姚一葦意圖指涉的顛倒與錯置，然後，接著再思考孫飛虎為何會想搶親，這個顛覆身體的革命動作，究竟隱藏了何種身體改造？

三、2012《孫飛虎搶親》：無產階級思想下的紅軍身體

從資本主義到無產階級革命，我們不能忽視了身體在經歷不同時期、不同國家政體的影響，尤其透過姚一葦創作《孫飛虎搶親》，再至吳曉江執導該劇，我們將看到一個國共殊異的政體，欲塑造出符合國家需要的身體。姚一葦的《孫飛虎搶親》取材自中國古典故事《西廂記》。此劇完成於 1965 年，戒嚴時期的文藝與政治存在著千絲萬縷的關係，此劇遲未發表或許囿於敏感議題與政治禁忌。但 2012 年兩岸攜手搬演此劇，中國大陸的表演藝術團隊又是如何理解此齣經典劇作？在這裡，筆者以導演對劇本和演出的理解，特別是關注吳曉江如何從社會文化語境出發，重新讀解《孫飛虎搶親》一劇。

在《孫飛虎搶親》劇中人物的身體遭遇，讓我們看到馬克思主義的出現、無產階級的論述，對劇中錯置的角色身體存在、對才子佳人的資產階級文化進行顛覆。諸如崔雙紋強迫阿紅換裝，阿紅無奈地說：

一個丫環還敢自己有甚麼主張，你叫我去死，我只好去死：你把我餵狼，也只得餵狼。¹⁵

吳曉江認為阿紅的角色反映了無產階級最底層、勞動人民的心聲，並認為阿紅的身體代

¹³姚一葦，〈我為什麼提倡實驗劇－蘭陵劇坊的初步實驗〉，《聯合報》，1980 年 9 月 27 日，版 8。

¹⁴劇中透過荒誕不經的迎親和不明究理的搶親過程，闡釋關於人的命運與身分認同等議題。姚一葦改編了曾被視為禁書的《西廂記》，顛覆劇中要角原型，同時灌注西方荒謬劇場與中國傳統戲曲元素，試圖檢視兩者交融後的化學反應。

¹⁵姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，（臺北：華欣文化事業中心，1982 年），頁 132。

表的是工農兵的社會主力，是階級鬥爭。然而孫飛虎怎麼會想「搶親」？吳曉江自有其見解：

因為他是一個農民，他在燈會上扮演一個張果老，結果看到小姐在那邊對他笑，然後他就看上了。看上了之後，就沒想到連年的災害，他就沒辦法生存了。這顯然就是無產階級造反的典型。¹⁶

於是，孫飛虎因「催租的逼糧的害我沒處兒躲。把心一橫兄弟們湊上十多個，佔個山頭便把強盜做」¹⁷，也被冠上了無產階級造反的典型。由此可見，從工農兵的角度，階級鬥爭的觀點切入該劇的題旨，可說是吳曉江久居中國，長期接受當地知識教育，認同該地語言習規與文化成規潛移默化下的結果。特別是吳曉江對於《孫飛虎搶親》劇作的導演闡釋，角色身體的美學改造，主要還是來自於意識形態的操作與建構。亦如吳曉江讓演員吳樾扮演強盜／儒生／將軍角色，並從語言、扮相、身段進行「一官一匪其實沒有兩樣」的符號讀解，刻意揭露人性的黑白兩面，彰顯現實社會的內在矛盾與衝突，從而形塑身體＝無產階級英雄的典型人物。

從政治層面觀點來看，劇中欲突顯劇中人物「怕官」、「親匪」的二元對立，以及對換裝與身分的嘲諷，除了令人聯想起國民政府遷臺後流亡者身分與階級的大震盪，¹⁸此外，《孫飛虎搶親》一劇是否有意將「孫飛虎」比喻成當年的「毛澤東」？即使是「蔣公與毛匪」勢不兩立，處於政治禁忌年代的姚一葦，我們無從得知他的想法。但是吳曉江對劇作的重新詮釋，不免暗示某種民族文化自身的立場。只是在現實政治裡，儘管兩岸擁有相近的文化背景，但臺灣人所認同的中華文化是否等於中國大陸的中國文化？只能說這種帶有意識型態的嫁接，不免為某種文化環境下成長的人們，展示對他者文化作品的簡單譯碼。

無論是臺灣戒嚴時期還是大陸文革時期，特定時空背景下的戲劇作品皆可能重現美學風格或美感經驗，也無可避面地被特定的政治立場、軍事體制、武裝身體的操練所牽動。即便現今兩岸早已直航，各項交流頻繁熱絡，但藝術與政治兩者的關係是密切、重疊，卻又十分弔詭。龍應臺以「北風與太陽競賽」的伊索寓言作結：

北風雖然嚴峻，但是真正達到目的的、讓人脫下戒備的，其實還是溫暖！你如果認為太陽是武器，那就把它當武器吧！¹⁹

¹⁶吳曉江，〈我和姚一葦先生“相遇”在舞臺〉，《紀念姚一葦先生誕辰 90 周年學術研討會》，（廈門：廈門大學人文學院，2012），錄音稿。

¹⁷同註 15，頁 154。

¹⁸鴻鴻，〈辛辣悲憤的亂世讀本「孫飛虎搶親」〉，<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=2058>。（檢索日期：2017 年 10 月 28 日）。

¹⁹林采韻，〈龍應臺赴美演講：文化不是武器〉，<http://news.chinatimes.com/reading/11051306/112012082400474.html>。（檢索日期：2017 年 11 月 13 日）。

文化是不是能從對岸「邊境穿越」，考驗著「文化不是武器」／「文化終究還是武器」的二元對立。至於從二元對立構築下的資本主義與共產主義的理念價值，姚一葦所借鑑布萊希特式的劇場表演身體，欲藉戲劇改造社會的理想，卻在吳曉江運用歌隊與演員的身體探索，以工農兵取代才子佳人，於是乎，當吳樾（演員）化身為白面書生／強盜張飛虎／將軍鄭恆（角色）時，無產階級思想下的紅軍身體嫣然成型（圖 3-2），這樣的指涉，從姚一葦與吳曉江所創作與詮釋的文本中，依稀可見政治力透過意識形態的渲染，讓親共、反共之間立場，分歧的價值判斷形成另一種「治政定調」，顯然，兩岸歷史的真實遠比政治、軍事上的本位主義，更加顯得複雜多變。



圖 3-2：2012《孫飛虎搶親》運用歌隊與演員進行身體的探索。（歸鴻亭提供）

肆、戒嚴身體與解嚴社會：從《黑洞3》到《與妻訣別書》

本文將從戒嚴體制走向解嚴社會的劇場身體意涵，論證顛覆體制的反動，以及參與體制內的表演實踐。以下分為兩個部分進行討論，其一是探討敵體思維建構下的政工身體，如何型塑王墨林敵體化的軍事身體，並觀察劇場身體如何以反叛的姿態，逕行對國家體制的顛覆。其二是以軍校生的身體轉換，觀察《與妻訣別書》如何賦予黃花崗烈士的身體一個再現理由，並討論革命的悖反關係。

一、軍事劇場中的戒嚴身體

劇場工作者王墨林，身上流淌著眷村第二代與軍人共舞的戰場血液，生命中背負著無法承受之重。在現代國家框架之下，王墨林的意識形態傾向，是將個人生命史建構在戒嚴時期的政治受難事件裡，並以歷史社會變遷和劇場的辯證，探討解嚴前、後的戲劇型態與劇場身體。不過，王墨林所織就的臺灣軍事劇場中的「戒嚴」、「解嚴」身體意識，明顯受到馬克斯主義歷史唯物辯證影響，當然也包括接觸《夏潮》等黨外雜誌，赴日接受左翼思想的啟蒙。不過，我們不能輕忽政工幹校對主義的灌輸、革命思想的涵養，帶給王墨林極為深刻且矛盾的思想改造過程。²⁰

²⁰以軍官養成教育來說，向革命青年、政工幹部提出建立中心思想的要求，是國家視為軍事身體發展的道德準據，但對王墨林而言，4年軍官養成教育，以及畢業後在部隊任官的10年役期，這14年的軍旅歲月所沾染的革新、動員、戰鬥的軍事體質，帶有自願與強制性的存在，反而構作了王墨林反體制的逃逸路線。

(一)敵體化的軍事身體

曾是政工幹部的王墨林，不僅要研究敵情和黨義，學習唯物辯證法則以窺破對共戰法，也必然接受影劇教育的最高使命：「闡揚民族意識，激勵真善美的民族精神」。於是，在那個由影劇系王慰誠領軍的學生演劇，上演外國劇本，翻譯世界名著，參與世界劇展，延伸戲劇領導者、創作家，演藝工作者的職志，王墨林顯然也被歸屬於真善美理想的實際戰鬥員之列。²¹然而這個長期在體制內反共鬥爭經驗的積累，以及敵體思維建構下的政工身體，在權力的發展中，早已形成國家進行規訓與教化的機制，於是一個型塑王墨林敵體化的軍事身體於焉成形。

從演繹「反共抗俄話劇」再到「左翼工農兵戲劇」，王墨林從國家機器的體制面切入，以政權來說明意識形態如何介入戲劇實踐。事實上，這種帶有現代性的國家身體與治理，因國家戒嚴體制的需要，軍隊與國家意識形態之間的緊密關係，役使軍隊展示的是一種對身體的支配，壓抑，再生產的建構。身處在國民黨與共產黨的統治歷史中，王墨林對身體主體性的追索，對於主體身分的消逝，隱含著個體的背離與拮抗，顯然，他用身體論述來傳達對國家體制的詰問，以身體作為表演的工具，試圖在美學層次上運用現代肢體語彙，挑戰現實生活對身體的異化。

當然，他的從軍體驗也經常透過演員的身體、戲劇作品來省思其政治與劇場的論述。可以發現 1994 年發表〈人間戒嚴〉一文，強調的是戒嚴體制下的從軍體驗。此外，2011 年演繹《黑洞 3》一劇，從臺灣軍事社會的發展，觀看西方軍事社會如何以人道主義之名，實踐對中東世界的軍事制裁。王墨林以批判的視角將身體模塑為社會語境的載體，將國家意識型態、全球資本主義視為顛覆的對象。不可否認的是，伊斯蘭國的崛起，不僅止於構築「戰爭日常化」現象，甚至再次召喚舊時代暴力的幽靈，影響衝擊現代政治與軍事觀念。於是，國際戰事再起，軍事主義的再度擴張，倒也喚起王墨林對於軍事戰爭的全球反思。

²¹政治作戰學校校史記載：「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」。

(二)國際戰事再起：《黑洞3》

以 2011 年版的《黑洞 3》為例，故事原型儘管為金門「八二三砲戰」戰役，卻無限延伸國際戰爭事件的軸線，欲藉「黑洞」意象控訴戰火離亂之苦，卻無力抵禦「軍事—工業—技術複合體」(military-industrial-technology complex) 的力量生成，軍事全球化儼然成為典範轉移的趨勢。儘管如此，《黑洞 3》劇場空間從高雄衛武營藝術文化中心輾轉至牯嶺街小劇場，三具陣亡士兵的亡靈，被世人遺忘在戰火肆虐的花崗岩坑穴中，不斷在泥濘中低姿匍匐，前進！砲彈如雨下的聲音，迴盪在耳際的是演員呢喃國家、戰爭、生存、死亡的多音複調，擺盪的是變形、痙攣、恐懼的軍事身體(圖 4-1)。無論如何，一種源自苦痛身體的劇場，不由分說地將觀眾的感知牽引至一種苦難的狀態，引渡著人們正視歷史的虛無與國家意識的空洞，儘管努力，仍是徒勞無功，終究尋覓不到出口。

王墨林面對解嚴之後臺灣軍事社會的態度，儼然從國家機器體制移轉至資本主義社會，面對戒嚴與解嚴的雙重性弔詭現象，王墨林時刻提醒人們，解嚴的軍事身體，仍是承續戒嚴時的遺緒，無法超越威權體制中的法西斯主義。值得深思的是，筆者認為臺灣的戒嚴與解嚴不應該呈現一種斷裂式的對立關係，而應將之視為一種接續相生的歷史共同體。畢竟，面對解嚴之後的臺灣軍事社會現象，如果仍是凝滯在批判、反對的表象意義，軍隊與國家意識型態的關係，蘊含的將會是某種再戒嚴的操弄形式，就這點而言，如何再建構臺灣的軍事身體意涵，仍是本文時刻關心且持續發展的課題。



圖 4-1：《黑洞 3》。(牯嶺街小劇場)

二、2010《與妻訣別書》：演繹三大信念底蘊下的革命身體

2000 年政黨輪替，在軍人武德與核心價值觀的新思維啟迪下，刪除國軍慶典及儀式的早點名「呼口號」，不再宣讀「中華民國陸海空軍軍人讀訓」程序，與此同時，拆解蔣公銅像，成為揮別造神運動的集體儀式性行為。只是，甚麼是信念呢？軍人信念的意欲何為？在揮別舊時代，告別舊思維，使命意識與忠誠度所欲成就現代性的軍事身體，究竟產生何種變化？我們發現，沒有了主義、領袖的國軍，唯一效忠的對象，不是個人或黨派，而是國家，也就是中華民國：

我們回顧國家的歷史，不論是英烈千秋的張自忠將軍，一江山殉國的指揮官王生明將軍，無數的國軍前輩不懼生死，一心保衛國家的犧牲奉獻精神，就是國軍的忠貞氣節、愛國情操、軍人武德的具體展現。²²

當然，國軍一直試圖在政治、軍事之間取得某種平衡，軍事院校成為培育軍事幹部在軍事訓練、政治素養的搖籃，軍校教育謹記先賢先烈的犧牲奉獻，希冀軍校生將忠貞氣節、愛

²²105 年 3 月第 3 週我們的心聲專文〈實踐武德修為，堅定忠貞信念〉，本文由國防部政治作戰局文宣心戰處提供。

國情操、軍人武德的精神與意志合而為一。不過，當這個主觀的欲想受到客觀環境的影響，尤其是這群在媒體、網路傳播發達下成長的新世代軍校生，未曾經歷硝煙瀰漫的戰爭洗禮，對承繼國軍優良傳統難有深刻的共鳴。昔日，軍人的存在價值往往透過革命來檢證，遠在辛亥革命的年代，青年的身體即被視為革命的榜樣而存在著。隨著革命激情的退卻，百年後臺灣所經歷的政黨輪替，軍事體制的調整與變革，卻造成國軍忠誠信仰的危機。我們發現，軍人身體的發展，實際顯現的，是意識形態的無以復加，以及試圖造就一個適應政權存在而需要的身體。

（一）2010《與妻書》：黃花崗烈士的紅色身體與跨海展演

當然，以軍校學生的身體建構來檢視當代的劇場身體，只是希望能在全民國防統御身體的啟發，以及紛紜雜沓的過程中釐清一些線索。然而，在這個貼近的觀察中，我們卻看到辛亥革命一百年，紅色戲劇如何賦予黃花崗烈士的身體一個再現理由。這齣以林覺民生平事蹟為主旋律的話劇《與妻書》，在編劇龔應恬，導演吳曉江以及廣東話劇團的編創與排練下，以非現實的手法表現一個現代主義之作，並以獨特的美學語彙講述一個百年前的故事。這齣劇作曾於2010年1月在廣州黃花崗劇場首演，之後應臺灣財團法人周凱劇場基金會之邀，在臺灣進行12天的巡演。

事實上，這一封作於100年前的家書，是黃花崗七十二烈士之一的林覺民在慷慨赴義前寫給妻子陳意映的訣別書信，亦被選入中、臺、港三地中小學課本的經典文章。然而觸動筆者走進劇場關注此劇的原因，當是學者牛川海所謂：

話劇是所有藝術門類中最敏感的藝術形式，因為它直指歷史和現實，直抵人心……，《與妻書》來臺巡演最重要的一個意義就是它自身作為話劇的天然屬性，決定了它必然會碰觸到兩岸交流中的敏感層面。²³

從比較的觀點來看，1949年國共內戰暫告一段落，國民黨政權與中共政權一樣，兩岸軍事對峙局勢的形成，都試圖對個體身體採取干預的立場。解嚴後，在那個兩岸三通交往熱絡的時期，賴聲川的《暗戀桃花源》、《寶島一村》跨國展演早已進軍大陸市場，摸索兩岸在歷史、情感、人文的聯想與共鳴，試圖將國民黨遷臺、軍事戒嚴、眷村文化、兩岸探親等歷史事件搬上舞臺。當然，劇場演出也同時記錄著戒嚴前、後的身體建構，這種將身體與政體結合的特質，所嫁接的政治、文化、經濟、軍事治理，在劇中都進行著深刻的體現。

不過，另一方中共的《與妻書》，選擇了以辛亥革命這樣的一個兩岸認可的題材，通過戲劇的交流來臺灣巡演，不免發現兩岸戲劇觀念與美學詮釋的迥異，亦如戲裡有多少史坦尼斯拉夫斯基、布萊希特表演體系的影子，藉由演員的身體以自身的揣摩，塑造經典的舞臺形象。然而，這些由特定歷史背景下所形成的文化驅力，不僅止於不同流派的價值觀、不同風格構作下的積累，當然也揭示了政治隱喻演變成文化隱喻的過程。

當劇中的林覺民、黃興，以及一群時而扮演留學日本的中國學生，時而扮演選鋒敢死隊的隊員，時而扮演歌隊和結婚隊伍的賓客，角色、演員、觀眾，三者間的角色轉換，以及辛亥革命對中國歷史進程的影響，正以各種革命理念的符碼，再現價值觀的方式，組織更多的起義身軀，對烈士身體進行肉體與精神的征服。透過劇中欲傳達的寓意：甚麼是生的價值？甚麼是死的權利？甚麼又是信念？可以說戲裡角色之間的交互詰問，與戲外深層的精神與浮泛的思想攻防，在往昔與今時交相錯落之中，倒也激起筆者心靈深處的波瀾。

（二）2010《與妻訣別書》：再現軍校生的革命身體與表演

正因為「話劇」的表演形式沾染著「革命」、「戰鬥」的基因，也曾在李曼瑰、王慰誠、

²³中國評論通訊社，〈大陸話劇《與妻書》觸動兩岸交流敏感面〉，

http://hkmag.crntt.com/doc/1012/8/6/7/101286751_8.html。（檢索日期：2018年06月14日）。

張永祥等人所主導的復興崗學生演劇活動，發揮政治作戰的文藝精神。《與妻書》渡海來臺，展現個人幸福與國家命運之間的抉擇與辯證，以及林覺民直抒胸臆的剖白與吶喊，這種英雄式的義憤填膺，似曾相識地出現在反共抗俄戲劇的政治迴圈裡。可以確定的是，這種身體的轉換與意志的喚醒，暮然在復興崗學生的演劇活動上得以彰顯。2010年政戰學院應用藝術學系的「建國百年畢業公演」，筆者近身參與並製作改編這齣《與妻訣別書》，並以原作《與妻書》林覺民捨生取義、陳意映「成全」與「相隨」的身體遭遇作為線索，另究軍校生的身體如何形塑家國的生存條件，並藉由新世代軍校生的觀點來質問當年先烈們何以選擇死亡的權利，討論革命的悖反關係。

此劇曾在政戰學院影劇館實習劇場、國防大學八德校區大禮堂，重現百年前烈士慷慨犧牲、從容就義的情懷。當然劇中的敘事者同時也是軍校生的雙重身分，以現代人的思維引領觀眾穿越今昔，去捋一捋那段被林覺民視為十分神往的歲月。不過，《與妻訣別書》從2010年10月開始，直至演出落幕的2011年3月，近半年的排練過程並不順遂，或因演員的表演身體無法駕馭史坦尼斯拉夫斯基、布萊希特式的表演特質，抑或是做為一個現代軍校生，無法理解百年前的年輕人對生、死的選擇。但不能否認的是，這齣愛國主義色彩濃郁之作，所隱含理想與信念之間的詰問與思辯，卻突顯既有價值觀今非昔比的困境，倒也適時召喚有志者重拾失落的核心價值。

當軍校生扮演著留學生、選鋒隊隊員、歌隊成員的角色，一次次妝點濃烈又厚重的表演層次，整齣戲也在瞬間轉換、進出角色心境的過程中保持情感上的距離。這對演繹此劇的軍校學生來說，「革命」是題中之義，究竟是甚麼力量讓林覺民、那群革命烈士義無反顧，定下了慷慨赴死的決心？如果林覺民不去日本，沒有參加選鋒隊，起義前留在福州老家，沒有參加起義，亦或是當時在西花廳審訊後寫下自白書，都是可以續存己身的抉擇，但林覺民卻選擇了死！

誠然，劇中以三塊抽象的大型景片作為舞臺背景，隨著劇情更迭變化場景：日本慶應大學圖書館的搜身屈辱、三坊七巷的眷戀之情、日本東京郊外籌備廣州起義、西花廳堂慷慨赴義(圖 4-2)、(圖 4-3)。歷史場景的快速轉換，如同林覺民置身在革命的前線和革命真正的結束，僅僅 24 歲的年輕生命稍縱即逝。一封書信字字血淚，刻劃的不僅是一段淒美的愛情，而是對國事蝸蟬的聲聲控訴，猶如責詰的巨雷，轟隆隆地劃過整個家與國。

《與妻訣別書》在不斷密集式的排練與完全投入角色創作之後，所出現陳意映的惶惑：「覺，是什麼樣的東西讓你這麼著了迷，讓你這麼不近人情？」在筆者和製作團隊反覆的磨戲過程中得到了答案：

我現在明白了，這個迷，它就是你說的信念。一個被我們經常提起，卻遠離了我們，以至於我們已經模糊了的名詞，信念！²⁴

在現實的掣肘下，百年前，滿清末年的內憂外患，甲午海戰的失敗，間接賦予選鋒敢死隊身體的一個道德使命，讓愛國意識覺醒和起義行動變成中華民國建立的條件，也因為信念的感召，讓捨生的革命青年感受著追求理想與信念的歡快。百年後，現代軍校生也在演繹《與妻訣別書》的當下，將理想轉化為「國家」、「責任」、「榮譽」三大信念，在詮釋與表演中，得以一窺心靈底蘊下的革命身體。



圖 4-2：三坊七巷的眷戀之情。(政戰學院應用藝術系)

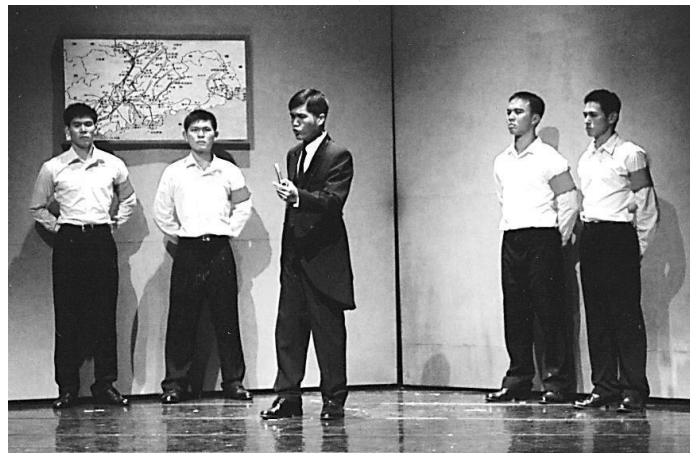


圖 4-3：日本東京郊外籌備廣州起義。(政戰學院應用藝術系)

伍、結語

在本文的論述中談及戰後軍事身體的變化，實際上無論是臺灣人或中國人，軍事身體之生成都是為了戰爭需求，無論戰前戰後這一點皆未改變。戰前中國人可能是為了抵禦列強入

²⁴龔應恬，《與妻書》，廣東話劇院，話劇劇本。

侵而身體武化、臺灣人可能是為了配合日本的侵略腳步而武化，至於戰後在臺灣的外省人或臺灣人都好，皆是為了反共復國這個理由而武化。無論何階段，武化都是為了遂行戰爭，或為了避免侵略，而無論何時、何人武化後的身體都帶有近代軍事操練的影子。

當然，以軍事身體的存在與遭遇來觀看現今的臺灣劇場藝術，是一個有趣的切入點，故本文透過軍事的社會化所產生的軍藝展演現象，將論述時序倒回 1945 年之後，國民政府播遷來臺，當時國際局勢正處在冷戰架構下，這樣的氛圍吹入軍事劇場之中，我們可以清楚見到，解嚴前的軍事劇場現象，明顯地是環繞著「三民主義」思想而生的，可以說三民主義貫穿著軍事戲劇。事實上，解嚴前特定的歷史局勢，衍生的政治支配與身體動員，織就著從秀美到崇高的軍事身體發展狀態。從李曼瑰的小劇場運動延續至姚一葦的實驗劇展，透過劇場表演行動，塑造出符合戲劇救國的身體，但是當《孫飛虎搶親》以既顛倒又錯置的身體詮釋，追索與主流體制相背而行的身體意涵，它所造成的身體衝擊更加引發關注。

本論文中筆者特別以《國父傳》、《孫飛虎搶親》、《黑洞 3》及《與妻書》等劇作，來觀看相生相長的戒嚴軍事身體與解嚴社會現象。通過李曼瑰、姚一葦、王墨林、吳曉江等人的創作，我們可以看到特定時空背景下的戲劇作品，皆可能重現美學風格或美感經驗，也無可避面地被特定的政治立場、軍事體制、武裝身體的操練所牽動。另外，從政戰學院應用藝術系製作《與妻訣別書》來看，所演繹出「國家」、「責任」、「榮譽」三大信念底蘊下的革命身體，在時代已改變了的當下，再現了軍校生的革命意念與責任，這是解嚴前、後，時代氛圍對劇作工作者的深層影響。

Military body and theatre conforming to the times

WU Pei Fang

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

Abstract

This article explores how the military body forming after the Second Chinese Civil War formed the military theatre. In addition, it tries to understand the physical autonomy of members involved with military theatre through examining the works of four playwrights, Li Man-Kuei, Yao Yi-Wei, Wu Xiao-Jiang and Wang Mo-Lin. Furthermore, it explains how the military body of the martial law era, of the time after martial law being lifted and of the period in between influenced to military theatre by comparing the four above-mentioned playwrights' works with military cadets' works. Finally, the author tries to recognize how the military body and military theatre responds to ever-changing era through this research.

Keywords : Military body, military theatre, Li Man-Kuei, Yao Yi-Wei.

參考書目

- 姚一葦，姚一葦戲劇六種，(臺北：華欣文化事業中心，2004)。
- 中國藝術研究院外國文藝研究所，《世界藝術與美學第五輯》，(北京：文化藝術出版社，1985)。
- 鍾明德，《臺灣小劇場運動史—尋找另類美學與政治》，(臺北：揚智，1999)。
- 米蘭·昆德拉 (Milan Kundera) 著，董強譯。《小說的藝術》，(上海：上海世紀，2004)。
- 紀蔚然，《重探一九五〇年代反共戲劇：後世評價與時人之評論》，(戲劇研究，3，201，2009)。
- 王德威，《歷史與怪獸：歷史、暴力、敘事》，(臺北：麥田，2011)。
- 章益新，《李曼瑰教授和劇運》，幼獅文藝 28 (4)，85，1968。
- 黃珊，《李曼瑰教授談劇運的復興》，(中國一周 891，13-14，1967)。
- 李曼瑰，《李曼瑰劇存 (三)》，(臺北：正中書局，1979)。
- 王友輝、姚一葦，(臺北：國立臺北藝術大學，2004)。