

**Staging the Lower Class:  
The Amateur Spoken Drama in the Overseas  
Defending Diaoyutai Movement, 1971-1977**

Po-Hsi CHEN

**「下層階級站到舞臺前」：  
海外保釣運動中的業餘話劇(1971-77)\***

陳柏旭\*\*

\*本文曾先後於科技部人文社會科學研究中心補助學術研究群暨經典研讀班郭松棻作品與手稿研讀會(計畫編號: MOST 110-2420-H-002-003-MY3-SB11004)、國立清華大學華文文學研究所、科技部人文社會科學研究中心、劍橋大學亞洲與中東研究學系、倫敦亞非學院臺灣研究中心發表。感謝黃美娥、汪俊彥、張文薰、張必瑜的評論以及所有與會師友及三位匿名審查人提供寶貴的意見。修改過程中蒙林書嫻、華陽提供建議,李黎女士提供了參與在保釣話劇活動中的第一手見聞,在此一併敬致謝忱。若有任何訛誤,文責由筆者自負。

\*\*英國劍橋大學亞洲與中東研究學系博士後研究員。

通訊地址: Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, Sidgwick Avenue, Cambridge, United Kingdom, phc41@cam.ac.uk。

## 摘要

話劇改編是1970年代海外保釣運動在藝文方面的主要活動。由於保釣運動以反抗帝國主義為主要的政治議程，既有研究多將此一階段的話劇表演視為政治運動的附屬。然而，保釣期間的話劇運動也提出相應的劇論，在創作的實踐中透過對悲劇的重新定義，反思留學生的買辦性格、提出婦女議題等，因此，分析話劇運動有助於我們掌握保釣運動的精神面貌。本文透過現存的話劇劇本、劇評，以及分析「保釣小說」中對海外釣運期間話劇表演的呈現，討論話劇之於臺灣劇場運動史書寫的意義。受到全球1960年代激進思潮的影響，身處1970年代初美中臺關係的巨變之中，海外港臺留學生透過文學作品重新認識中國。其中，通過對曹禺的《雷雨》(1934)、《日出》(1936)等名作進行改編，乃至批判，保釣運動繼承了「五四」以來的問題意識，例如階級與宿命的辯證、女性的獨立自主等等，同時也將「五四」的弑父意識嫁接在流寓美國的臺灣留學生家庭上。在「釣運轉統運」後，雖然左派學生在政治立場上認同社會主義中國，然而為了動員海外臺灣留學生的情感，話劇的題材反而轉向以本土議題和海外留學生切身的處境為主，形成形式上認同中國大陸，內容上卻趨向戰後臺灣本土社會的矛盾。最後，透過研究「保釣小說」對「保釣話劇」的再現，本文認為小說家將戲劇前臺與後臺之間的界線改寫為革命與親職之間的衝突，藉此重新探討保釣運動中公領域與私領域的關係。最終，探討海外釣運期間話劇的表演，可以適度彌補1949年以前兩岸劇團的交流至1980年代以後的小劇場運動這兩個時段之間臺灣左翼劇運上的空白。

關鍵詞：李渝、保釣運動、話劇、曹禺、留學生

## Abstract

The staging of Chinese spoken drama (huaju) in the United States was a short-lived yet crucial theatrical movement in the Defending Diaoyutai Movement during the 1970s. Since the Diaoyutai campaign was mainly a political and diplomatic—not literary and aesthetic—movement, scholarship mostly regards spoken drama as a supplement to the political movement. However, although these spoken drama performances were mostly used to mobilize students, they nonetheless developed drama theory. An analysis of the overseas spoken drama movement allows us to better grasp how the Defending Diaoyutai Movement critiqued the comprador character of U.S.-educated intellectuals, and addressed the women question. This study examines the significance of spoken drama in the history of theatre in Taiwan by analyzing the theatrical scripts and reviews in comparison with the fictional representations of theatrical performances. Under the influence of the “global sixties” and the fraught triangular relationship between Taiwan (ROC), the U.S., and the PRC, overseas students from Taiwan and Hong Kong began to refamiliarize themselves with modern Chinese history through literary works. Against this backdrop, the adaptation—and sometimes criticism—of Cao Yü’s *Thunderstorm* (1934) and *Sunrise* (1936), resonated with the major issues passed down from the May Fourth Movement. Moreover, these adaptations transplanted the anti-traditionalist consciousness of the May Fourth onto the Oedipal complex in the overseas Chinese families. As the leftist students of the movement turned to support socialist China, paradoxically, the spoken drama turned to explore issues of local and overseas Taiwanese communities. By comparing the spoken drama with the novels about the Defending Diaoyutai Movement, this essay argues that the novelists use the boundary between the front- and backstage in theatrical performances to symbolize the gendered division of labor during the movement. In so doing, these novels rewrote the front stage as the revolutionary discourse in the public sphere that sometimes encroaches on the private realm embodied by motherhood. In conclusion, an examination of the overseas spoken drama during the Defending Diaoyutai Movement enables us to mend the gap between the periods between 1949, when cross-Strait theatrical interactions ended, and 1980, when the independent theatre movement began.

**Keywords:** Li Yü, Defending Diaoyutai Movement, spoken drama, Cao Yü, overseas students

## 一、導言

海外話劇運動是1970年代在北美華人學生社群發起的保衛釣魚臺運動（以下簡稱保釣運動或釣運）在文藝方面的嘗試。釣魚臺事件發生之前，在「來來來，來臺大，去去去，去美國」的留學政策影響下赴美的一代臺灣留學生，便已在1960年代中後期受到美國反越戰、民權運動、婦女解放運動的洗禮，開始接觸激進思潮，並透過在西方大學校園所能取得的現代中國歷史研究館藏或者文學、影像等媒介重新認識新中國的革命。釣魚臺事件發生後，由於政府爲了維繫戰後與美、日同盟的東亞冷戰體制，在保疆衛土上消極不作為，使得部分來自港、臺的留美華人學生轉趨認同新中國作爲「中國」的國際正統代表。如同陳映真爲《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯》寫的導言所述：

重新認識新中國運動，除表現爲回國探訪—採訪—報告（報導）的形式，還有幾個重要形式：（一）搜開祖國三〇年代左翼文學作品；（二）閱讀並自導、自排、自演三〇年代的進步話劇，如曹禺的《日出》和《雷雨》；（三）新編新劇，或改編當代島內文學作品演出，以及（四）搜集一九四九年以來新中國的紀錄片和劇情片，在北美釣運團體間巡迴放映觀賞。（陳映真2006: 8）

迄今有關釣運期間的藝文活動研究，多聚焦於在釣運前後崛起的著名小說家如郭松棻、劉大任、李渝、張系國等人在釣運沉寂以後的小說書寫。<sup>1</sup>然而，這些小說作品畢竟多半是釣運沉寂之後，保釣老將驀然回首，回顧釣運起落的後見之明。但從前引文中可以見得，其實話劇運動才是保釣運動期間的藝文活動核心。因此，考察保釣運動期間的話劇活動，也有助於我們理解1970年代留學生的精神面貌。

保釣運動中的業餘話劇活動鮮少被當作一個單獨的藝文實踐運動來探討，<sup>2</sup>除了由於陳映真（2006: 9）所說的「可惜在異鄉他國，運動不久退潮，釣運文藝的成果不免飄零」這層因素之外，可能還有以下幾點原因：其一，由於這一波劇運發生在海外，資料搜羅不易，對本土文學論興起以

1 此一觀點以王德威（2001）爲代表。王文中涉及的郭松棻、李渝、劉大任、李黎，除了後來以小說家名世之外，俱在本文所探討的北美保釣話劇運動期間扮演要角。

2 可能只有朱雙一（2017: 23-28）曾根據收錄在《春雷之後》的文獻大篇幅討論。

來的臺灣文學史論影響也有限。儘管劉大任、郭松棻早在赴美留學以前於1960年代便曾供稿《現代文學》，並參與在《劇場》的戲劇排演活動，但在戰後臺灣文學史、戲劇史的書寫上，仍難以將保釣的話劇運動嫁接到1980年代中後小劇場運動的興起。其二，由於釣運中的主要知名作家如劉大任、郭松棻、李渝等人集體左轉認同社會主義中國，因此在意識形態與政治理念上，亦難以將這一波話劇運動的社會主義中國認同傾向整合進1980年代「小劇場」運動興起後關照本土議題的臺灣戲劇史論。其三，即便以亞美（Asian American）或華裔美國（Chinese American）文學史的觀點，乃至華語語系（Sinophone）的觀點出發，相關研究側重在當時北美的華人劇社、戲劇演出的文化，多聚焦在分析華埠演出的京劇、粵劇劇團或者梅蘭芳、黃柳霜等穿梭於中美之間交流的菊壇名伶。<sup>3</sup>因此，保釣運動期間發生的業餘話劇活動也不見容於亞裔美籍劇場或華裔美籍劇場史的討論。可以說，無論從臺灣文學史、中國文學史、劇場史、海外華人文學史等領域來說，都無處安放保釣中發展的話劇活動。

然而，自詡繼承五四運動的保釣運動人士透過重新搬演五四時期著名的劇作，重新認識五四以來的中國，並且透過話劇繼續探討許多五四遺留下來的問題，諸如中國人的民族性格、婦女問題等等，同時也透過話劇創作來回應海外留學生社群面對到的，異於五四時期的新問題，如兩岸關係、留學生的買辦性格等等。因此，透過研究釣運中的話劇實踐，我們也可以管窺1970年代海外華人學生群體的諸多面向。

本研究旨在透過釣運文獻中關於話劇的報導、劇本及劇評，探討釣運期間海外話劇運動之於海外華人學生運動的時代意義，討論以下問題：話劇演出與保釣運動之間的關係為何？只是緊密依附保釣的政治運動，還是發展出了相對自主的藝術實踐？自命踵武五四精神的海外保釣運動，如何徵引中國話劇運動當中的「悲劇」觀念，探討家國、階級、女性等五四

---

3 華裔戲劇學者王仁璐（Yen Lu-Wong）寫於1976年的〈華美劇場〉一文注意到，當時在美國的華裔美國劇場幾乎都在美國當地出生的移民後代為主，僅有少數來自臺灣的移民，但無法推測王仁璐具體所指的包不包括保釣學生的話劇實踐（Wong 1976）。

以來的問題意識？又如何弭平五四時期的中國與戰後臺灣之間的差異？在異地他鄉搬演現、當代中國的話劇，既與同時期的中國戲劇發展隔絕，也自絕於同期的美國社會，對於留學海外的港、臺學生而言，演出的意義為何？此一時期的話劇活動與其他文藝實踐（主要是小說）之間的關係又是如何？筆者將論證，保釣中的業餘話劇運動一個顯著的特點——尤其是在對曹禺的劇作改編上——是悲觀的宿命論與積極的階級話語之間的張力。除了探討新中國的話劇作品搬演，筆者也將檢視若干由海外留學生針對戰後臺灣政經議題自編、自導、自演的話劇作品。最後，本文研究關於釣運的小說家張系國、劉大任如何透過小說的再現，追憶當時話劇運動的面貌，並討論這些小說如何以戲劇的「前臺」與「後臺」空間化的比喻，重新詮釋運動當中「公領域的革命」與「私領域的家庭」之間的潛在衝突。

## 二、海外保釣業餘話劇運動概況與臺灣劇運

目前坊間關於20世紀臺灣進步或左翼戲劇運動的書寫，多半以1920年代殖民時期的新劇為濫觴，繼而1945年光復以後，兩岸短暫數年間的劇作家交流，將中國大陸五四運動以來進步話劇作家如曹禺、歐陽予倩引入臺灣，與臺灣本土的左翼劇作家如簡國賢、宋非我、陳大禹、林搏秋、辛奇等遙相呼應。<sup>4</sup>然而在白色恐怖的壓制之下，政府以「反共抗俄」為基本的戲劇綱領肅清藝文界，因此使得左翼的戲劇創作橫遭中斷（邱坤良1997b: 12），例如簡國賢在白色恐怖期間亡命槍下，宋非我遠走中國，林搏秋、辛奇則轉向臺語製片。在這樣的背景敘述之下，治劇場史的評論家多認為1960年代以後的臺灣戲劇轉向西方存在主義戲劇、荒謬劇場、史詩劇場、殘酷劇場，乃是「背離了擬寫實主義的話劇傳統」以及「背棄了傳統話劇書寫及演出的方式」（馬森1996: 21）。要一直等到1970年代末的美麗島事件，開啓了1980年代以蘭陵劇坊的《荷珠新配》發端的「小劇場」或「實驗劇場」運動。（鍾明德1999）在這樣以臺灣本島為地理範疇的線性戲劇史書寫中，多不見釣運期間滯留美國的臺灣留學生的話劇改編活

4 有關中國戲劇與社會主義的最新研究，見Chen 2023。

動，極有可能是由於這些話劇活動發生在美國，相關劇目、劇本、劇評多在北美華人社群間流傳，缺乏傳回到臺灣本地的管道，因此對1970年代以後的劇場運動有無影響，仍有待考察。<sup>5</sup>

若說釣運中的話劇活動與同期臺灣本土的劇場運動史的關係不明，那麼不妨將保釣話劇運動放在「全球60年代」（global sixties）的脈絡中考察。對參與在保衛釣魚臺運動的臺灣留學生而言，全球60年代的意義，是使得前此受到國民黨政府反共教育影響下的年輕學生透過歐美的學潮看見新中國的崛起。保釣期間曾參與在話劇運動中的幾位著名作家赴美（進而左傾）以前，在臺灣就讀大學期間便已經有了左傾的思想準備。1960年代中後進入柏克萊大學（University of California, Berkeley）就讀的郭松棻、劉大任早先已在臺灣有劇場編導、演出的經驗。郭、劉兩人皆參與創辦《劇場》雜誌，譯介當時歐美的藝文理論思潮。劉大任與邱剛健合譯貝克特（Samuel Beckett）的《等待果陀》（*Waiting for Godot*），並且於1965年9月在臺北市耕莘文教院演出；儘管由於風格晦澀，即便是當時都會區的年輕人也難以明白箇中深意，但《等待果陀》仍在藝文圈掀起一波後續討論：演出之後，參與該劇演出的陳映真、劉大任分別發表文章批判現代主

---

5 有匿名審查人提及，發生在美國的保釣運動，並沒有因為距離上的遙遠就對1970年代以後的臺灣文學產生影響。比方左派作家及文學史家（如陳映真）亟力暢言保釣運動中發展出的文藝實踐先是在文化大革命期間從新中國傳到北美，影響到當時在北美的港臺留學生，而後港臺留學生再透過個人的書寫影響臺灣的文學界。然而，若要論證發生在美國的保釣運動直接或間接影響臺灣文學的發展，具體的例子恐怕僅有1972年從美國移居臺灣並於隔年引發「現代詩論戰」的唐文標（郭紀舟1995: 18-19; 邱士杰2013: 66之註112），以及郭松棻1974年以筆名發表在香港左派刊物上的〈談談台灣的文學〉一文（羅隆邁1974）。後者曾經由王拓在〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉大幅徵引進入臺灣文壇，進而為鄉土文學論戰開了第一槍（王拓1980）。陳映真藉此斷定海外的保釣運動直接介入了臺灣文學史後來的發展。然而，〈談談〉一文主要畢竟是在回應臺灣的文學創作與評論界模仿歐美國文學風格的現象，並沒有論及保釣運動期間的海外話劇活動。在其他保釣文學健將的書寫中，亦幾乎未見關於海外話劇的討論。截至本文截稿之前，筆者所搜羅到的作品只有《日出》、《雷雨》、《黎明之前》、《慶團圓》四部劇本仍完整保存：《日出》、《雷雨》現藏於北京清華大學釣運文獻館，《黎明之前》是以手抄本的形式流傳（現藏於新竹清華大學釣運文獻館），《慶團圓》則刊印於海外華人圈之間流通的雜誌。據此判斷，由於傳播不易，保釣的話劇活動實對當時及後來的臺灣劇場運動發展影響有限。感謝匿名審查人的提醒。

義文藝（許南村1966；劉大任1966）。1966年，黃華成則在大臺北畫會的展覽宣言中暗諷陳、劉兩人為「假共產黨」，宣告了《劇場》的現代、前衛派與寫實派的分裂。<sup>6</sup>

郭松棻及其髮妻李渝、摯友劉大任所留學的柏克萊大學，無疑是美國民權運動的重鎮之一，先後發生言論自由運動（Free Speech Movement）、黑豹黨（Black Panther Party）、學生民主聯盟（Student for a Democratic Society，簡稱SDS）所引領的激進風潮。除了閱讀柏克萊圖書館豐富的中國文學、歷史館藏之外，重新認識中國最直接的方式是透過幾種視覺影像，包括1930年代的上海左翼電影、美國左派導演格林（Felix Green）與中國官方宣傳社會主義實驗的紀錄片（如《紅旗渠》[1971]）以及樣板戲（例如《紅色娘子軍》[1960]、《沙家濱》[1964]）等。這些影像在柏克萊校園內廣泛映演，進一步刺激了留學生自發性地搬演中國話劇。劉大任（2010: 84）在小說〈遠風有風雷〉中暗示：當時釣運中的話劇運動是受到上述視覺媒介影像（社會主義中國的樣板戲、紀錄片）所啓發。雖然〈遠風有風雷〉是虛構作品，但仍有一定的參考價值。<sup>7</sup>

根據《春雷之後》所彙整的資料，釣運期間的話劇運動從1971年「日出劇團」在加州灣區演出曹禺的《日出》（1936）開始，到1977年「二·二八事件」三十週年在紐約舉行的紀念活動演出《慶團圓》為止，前後至少延續了七年。<sup>8</sup>換言之，話劇的演出差不多貫穿了整個釣運的起落。如

---

6 郭松棻在這當中的角色則比較曖昧。雖然在後來的海外保釣運動中，郭松棻被視為左派的大將，不過在劉大任出走《劇場》後，郭松棻並未跟進與《劇場》決裂，反而還參與演出了黃華成的實驗電影《原》，並且在美國留學初期仍持續擔任《劇場》編務。不過，在反共的年代，郭松棻在1960年代初便已輾轉透過沙特（Jean-Paul Sartre）接觸到介入社會的文學理念，並且其在釣運期間影響到1970年代末的鄉土文學論戰（見前註）。相較於李渝、劉大任，郭松棻在話劇活動中的角色比較不顯著。

7 除此之外，「保釣五人團」於1971年前往大陸參訪期間亦觀賞過樣板戲的演出，不過，雖然五人團中的王正方也參加過日出劇團，但樣板戲是否影響海外留學生的話劇，或者反過來說，觀賞階級鬥爭的戲劇對於他們日後政治鬥爭是否有影響，目前並沒有很直接的證據。見王正方、王春生（1973）。關於延安時期的地下劇團經驗，在中華人民共和國成立之後如何在憶苦思甜等活動中重新在現實生活的政治場景被搬演，見DeMare（2015: 219）。

8 如果根據王正方的說法，話劇運動甚至可能持續更久。王正方（2008: 130）回

果以美、日簽訂《沖繩返還協定》的1971年起算作為釣運的開始，一直到1976年文革結束標誌釣運的沒落，這段期間實際登載史冊的話劇演出次數也許稱不上多（見附錄表一）。<sup>9</sup>但必須注意的是，釣運期間的話劇演出悉數由業餘愛好者自行組成、籌款、編劇、排演，且西起舊金山、洛杉磯，東至紐約、波士頓，中部的五大湖區都曾經自發性地成立業餘劇團。考量到當時海外留學生極其有限的人力、時間、資源、背景訓練，甚至在沒有活字印刷技術的情況下，劇本、節目表往往全憑手抄，更有甚者，國民黨在海外的特務也不時透過監控，甚至以吊銷護照、威脅劇組成員在臺親屬等手法加以打壓、騷擾，話劇活動能夠持續貫穿幾乎整個1970年代，已屬不易。<sup>10</sup>

眾所周知，釣運的發生與1970年代國際關係的巨變和華人留學生對美、中、臺關係的反思息息相關。1971年五、六月間，隨著中華民國退出聯合國，美國與中華人民共和國之間外交關係漸趨正常化，釣運也逐漸進入左右分裂的階段。柏克萊大學的左派港、臺學生成立的「日出劇團」此時於加州灣區演出曹禺的《日出》。<sup>11</sup>同一時期的活動還包括放映中共宣傳影片、接待中國大陸乒乓球隊到美訪問、聯繫「美中人民友好協會」等（劉源俊1991: 209）。因此可以說，保釣期間業餘話劇的開展是配合著中美關係的改變開始的。同（1971）年10月上旬，東岸的「國聲話劇社」在波士頓公演《日出》，據說前後四天吸引了近千名觀眾，「在波城小小的中國社會裡是近年來最轟動的盛舉」（《群報》2006: 823）。延續著《日出》公演的成功經驗，日出劇團於1973年在加州再度搬演曹禺的劇作，這次演出的是其更為著名的經典作品《雷雨》（1934）。《雷雨》於1973年

---

憶道，1973年在東岸畢業後到西岸加入「日出劇社」，「六、七年間大夥合作無間，製作演出了大小十五齣話劇」。根據這樣推算，日出劇社的活動可能至少持續到1980年左右。至於在此之後是否仍有持續，或者轉型為其他的文化或政治活動則尚待考察。

9 在此對海外保釣運動興衰的年代劃分參照鄭鴻生（2012: 10）的說法。

10 關於排練話劇資源的匱乏，例見姚立民（2006: 816）；國民黨海外勢力對保釣話劇運動的打壓，見王正方（2008: 132）與《群報》（2006: 823）。

11 最初公演節目表上稱「北加州保衛釣魚台話劇社」。當時的節目表與演出劇照可見郭松棻（2015a: 6-7）。

四、五月間先後在西岸的加州柏克萊大學小劇場、舊金山華埠、洛杉磯等地公演。值得一提的是，在加州的《雷雨》彩排錄影帶甚至橫渡美國，流傳到了東岸的觀眾之間。在此之前，在紐約也曾經在「百老匯的外外圍」上演過《雷雨》。<sup>12</sup>

正由於保釣期間的話劇演出與政治運動的發展高度重合，劇運的實踐與批評也高度政治化。這首先最明顯地表現在對曹禺話劇的改編上。本文首先要指出，保釣期間的話劇活動對曹禺的改編乃是奠基在對曹禺的批判之上。不只是整個釣運在1970年代經歷「左右分裂」，下文將指出，保釣話劇運動也將話劇的議題做出了左右的區分。值得注意的是，美國東西岸的演出都對曹禺的《雷雨》原作進行了大規模的改編：東岸版最主要的變動是將發生在民國初年大宅院中的故事移花接木到1970年代的臺灣社會；西岸版則淡化了原作中的宿命論，強化了階級衝突的話語。有關《雷雨》在保釣劇運中的改編，後文將進一步探討。

只不過，著重在改編中國大陸1930年代以來的劇碼，畢竟對於成長於臺灣、留學於美國的海外知識分子而言有著生命經驗上的隔閡，因此海外臺灣留學生漸漸開始自編、自導、自演更為切身相關的議題，舉凡歸國學人、買辦性格、兩岸關係、戰後臺灣對美國的經濟依賴等等，不一而足。在此，保釣的話劇運動產生了一個有趣的現象：雖然就政治理念而言，這些由左翼學生組成的劇團、劇作對新中國的社會主義實踐心生嚮往，但在話劇的創作內容上，為求博取觀眾同情共感的戲劇效應，情節卻將發生在中國大陸的原作改編為發生在臺灣的背景。儘管留學生透過美國大學圖書館的中國文學、歷史館藏來臆想社會主義中國的發展現狀，但在實際搬演劇目時，卻不得不透過演繹1970年代臺灣社會的現狀來迎合留學生的情感。

---

<sup>12</sup> 「百老匯的外外圍」指的是相對於百老匯的外圍在1960年代初出現一批在主要劇場外圍的小規模演出，「外外圍」則指「散落在曼哈頓各處的更小型劇場」，「通常是一些初出茅廬，具有日後問鼎百老匯雄心的青年藝術家的營壘，因為名氣不夠響亮，製作成本低，所以容許不同形式的實驗和摸索，可以磨練技藝，同時也成了培養百老匯劇人才的苗圃。」此一說法見蔣孫（2006: 827）。紐約的《雷雨》公演並沒有具體記載日期。

文化大革命結束之後，隨著美國與中華人民共和國建交、與中華民國斷交，保釣話劇運動的走向也從左翼的階級話語轉向了統一派的民族主義訴求。1975年在威斯康辛大學麥迪遜校區（University of Wisconsin-Madison）中國同學會劇社自編自導的三幕劇《黎明之前》（不是田漢1937年的同名劇作），又名《春到人間》，於農曆新年晚會演出，「以留學生最切身的事情為主題」（威斯康辛大學中國同學會1975: 1）。可以說，此一時期某些話劇劇本的創作，把李渝從曹禺話劇中指認出的被壓抑的階級話語，從民初的中國北方大宅院脈絡抽離了出來，安插在戰後臺灣的核心家庭故事裡。1975、1976年，「紐約劇社」在紐約哥倫比亞大學（Columbia University in the City of New York）曾公演關於上海反內戰、反飢餓、反迫害運動的《洪流》。1977年，在「二·二八事件」30週年紀念的系列活動中，在紐約華埠附近的合作大禮堂演出了《慶團圓》。<sup>13</sup>其中，《慶團圓》原作劇本中以1975年中共釋放戰犯事件為背景，書寫一對因國共內戰而失散的夫妻最終在北京破鏡重圓的故事，可以看作是「釣運轉統運」在文學上相當直接的反應；不過，1977年在紐約演出時，背景則被改為因二二八而失散的一對底層夫妻，雖然故事最終同樣以夫妻在中國大陸團聚作收，但也已可看出海外一部份保釣人士的認同逐漸從統運趨向臺獨認同的過程。值得一提的是，由於保釣話劇運動相關研究素材稀缺，目前雖有北美僑報上的劇評留下，但劇作本身卻往往徒有存目，沒有劇本，或者徒留劇本，但未有論者留下評論文字。《黎明之前》、《慶團圓》是少數既保有完整劇本也有相關評論的文本，後文中也將就此進行深入分析。

### 三、宿命與階級的變奏：曹禺悲劇的改編

保釣運動當中最先被搬上劇臺演出的作品是曹禺的話劇《日出》、《雷雨》，這反映出釣運左派學生對話劇藝術形式的進步意涵有一定的敏

---

13 同場活動還包括圖片展覽、臺灣歷史和鄉土人物、大會演講、幻燈片、歌仔戲《台北橋頭》、表演唱臺灣礦工歌、合唱等。另有座談會講題：臺灣問題的解決、臺灣經濟的分析與展望、蔣經國和蔣介石統治臺灣手段的異同、臺灣當局的特務活動、臺灣歷史文物等。可見話劇演出是一系列政治活動的一部份。

感程度。<sup>14</sup>《雷雨》發表近一世紀以來，曾有諸多改編版本，不過目前為止的曹禺研究尚未注意到釣運期間華人留學生的改編版本。<sup>15</sup>耐人尋味的是，海外保釣運動的曹禺作品公演並不是曹禺的劇作第一次出現在有臺灣背景的劇場——甚至也不是第一次被臺灣人改編。早在光復初期的1946年，曹禺的《雷雨》就已經隨著戰後國府「去日本化，再中國化」的政策來臺巡迴演出，該年11月由外省人組成的「青年藝術劇社」在臺北中山堂及臺中各演出三場。1947年底至1948年初更有上海的職業劇團受邀來臺演出，足跡遍及北、中、南，除了讓外省觀眾一飽眼福外，對「許多地方尚未看到過大陸的話劇演出」的本省觀眾而言，也有機會「看到他們精巧的布景、洗練的演技、變換的燈光」，對臺灣的戲劇運動也造成一定的影響（呂訴上語，轉引自徐亞湘2012: 42）。甚至在臺灣觀眾尚不諳國語的情況下，為了更有效地增強臺灣觀眾對中國話劇的理解，曾經有省立師範學院英文系學生蔡德本將曹禺的《日出》改編成臺語版的《天未亮》。<sup>16</sup>然而，隨著後來國共內戰的形勢益發緊繃，批判的思想遭到壓抑，因此對臺灣的戲劇影響或許有限（徐亞湘2012: 51）。甚至後來由於曹禺「附匪作家」的身分，其劇作在臺灣一律遭到禁演（王正方2008: 132）。除了臺灣本島，即便海外，其實這也不是曹禺的劇作第一次搬上舞臺。在中日戰爭期間，舊金山華人社區就曾經公演過《雷雨》（菊孫2006: 827）。

不過，海外保釣運動當中將曹禺的《雷雨》改編為臺灣的社會情境，倒極有可能是《雷雨》改編史上的第一次。紐約演出的版本根據北京1950年代的英譯本再行刪節，將原長四小時的劇本刪節為兩小時。<sup>17</sup>

- 
- <sup>14</sup> 曹禺話劇與左翼的關係，例見劉思遠（Liu Siyuan 2016）。感謝姚佳琪惠告此書。
- <sup>15</sup> 舉例而言，錢理群整理出的〈曹禺戲劇演出年表（1935-1990）〉中在1970年代也並未搜羅保釣運動當中上演的《日出》、《雷雨》。見錢理群（2007: 408-409）。耐人尋味的是，歷史上，《雷雨》的首演就是發生在海外——日本，1935年由「中華話劇同好會」在東京演出（菊孫2006: 827）。
- <sup>16</sup> 見徐亞湘（2012: 43）與藍博洲（2000: 257）。其實海外的保釣話劇活動當中，由於也有香港學生參與在其中，也有些許語言溝通上的問題，受限於篇幅本文未及討論。見姚立民（2006: 821）與王正方（2008: 132）。
- <sup>17</sup> 見菊孫（2006: 827）與Ts'ao（1958）。劉大任（2010: 86）在小說〈遠方有風雷〉中提供一些選擇曹禺劇本的過程：「劇作家和劇本都大名鼎鼎，雖然臺灣沒有幾個人熟悉，聽說過的人卻不少。人物和地點改一改，好像立刻點石成

李渝的〈在海外推展話劇運動是時候了〉提供了許多改編上的細節。<sup>18</sup> 最為顯著的改編是「爲了增加時代感，一九七三年的《雷雨》在舞台上出現時，發生地點已從四、五十年前的天津搬到了七〇年代的台北。」（李渝2015b: 379）。李渝認爲儘管出身傳統地主階級的曹禺注意到了舊社會的階級、性別壓迫，然而《雷雨》最終卻訴諸由「雷雨」所象徵的不可知力量——命運——來擺佈戲劇的走向：

《雷雨》是以這樣一個紳商家庭在新舊兩種潮流沖激下的敗滅做爲主幹而寫的，這原本是一個強有力的主題，能夠深刻地帶出歷史感和社會感。然而由於曹禺過份強調了男女戀愛和宿命論，這股社會力或歷史力在原作中並沒有產生作用。周家的悲劇原應是在歷史進展中的一個典型悲劇，有廣泛的代表性，在原作中卻變成了個人的或家庭的悲劇。追尋這悲劇的由來時，曹禺不向社會、歷史中去尋找，卻將它歸之於命運之神的手在黑暗處神秘而無情地擺弄著人們。（李渝2015b: 378）

李渝在此提出了兩種「悲劇」的方向，一是「在歷史進展中的一個典型悲劇，有廣泛的代表性」，其悲劇的由來要向「社會、歷史」條件去追索；而另一種是「個人的或家庭的悲劇」，受到「命運之神」的支配。由此，可以看出日出劇團版本中的《雷雨》顯然有意要從宿命論朝向階級話語改動。配合此一方向，身爲導演之一的李渝在若干處著手進行改編，包括：「加重了資本家如何剝削勞工這一在原劇中不重要的故事線路，而使它成爲主題」、從魯媽的臺詞中「刪去了許多悲觀、悵然的宿命論的話」、讓魯大海「態度堅強，向老闆周樸園交涉礦工們的要求」。總之，李渝認爲改編的結果是「下層階級站到舞台前面來了」，階級張力取代了「命運」這種悠悠蒼蒼的抽象力量。因此，李渝甚至認爲柏克萊日出劇團的《雷雨》改編超越了原作，因爲改編版展現出了「下層階級那種特有的高貴的形象充滿自信和決心」（*ibid.*: 381）。

受到全球60年代左翼的影響，保釣左派在藝文批評上慣常的路線之一是批判象徵主義不可名狀的力量隱去了階級的衝突乃至鬥爭。李渝（*ibid.*:

---

金，大家都覺得跟自己的生活息息相關了。」

<sup>18</sup> 有關李渝改編《雷雨》的詳細討論，見胡子沛（2020）。

379) 引用未名社作家楊晦對曹禺的批評：「那樣眼睜睜的現實問題，我們的作者，卻一定要強調『雷雨』，強調不可知的力量」。李渝在這裡的批評方式其實類同於郭松棻在1960、1970年代的文學批評範式。保釣期間，郭松棻（2015b: 120）在〈戰後西方自由主義的分化——談卡繆和沙特的思想論戰〉曾經批評卡繆（Albert Camus）的《瘟疫》（*La Peste*, 1947）用象徵化的黑死病作為人類無法抵抗的宿命力量，「以一種不可抗拒的疾病的黑影罩在一場激烈的人為鬥爭之上」，因而淡化了法國在納粹佔領期間的反抗與鬥爭：

對實際介入歷史，參與鬥爭，卡繆並不表熱衷。他寧願將自己從歷史事件中抽離，而對「生命一般」採取疏遠的焦距，然後再作宿命論的觀點。納粹的兇悍、蓋世太保的酷刑、法國人民的地下抗敵，這些事實不從歷史的發展、社會結構中的矛盾去刨根問底，卻整個歸咎於冥冥間那股超然存在的力量。（郭松棻2015b: 121）

郭、李夫婦強調階級壓迫、貶抑宿命論的批評方式，除了為海外話劇運動定性，其實也可以看作是透過對曹禺劇作的批判，以凸出保釣話劇運動的價值觀。

儘管〈在海外推展話劇運動是時候了〉可能是保釣劇運中第一篇較為系統性、理論性探索話劇形式的文章，然而篇幅畢竟不長，其後也未見更深刻的論述。在缺乏進一步闡發的情況下，以階級衝突為普遍悲劇，以家庭倫常、男歡女愛為宿命論的悲劇，這種二分難免失之簡單。畢竟，自五四「新女性」話語以降及至「革命加戀愛」的左翼文學公式，自由戀愛的解放乃至女性的性解放，向來與國族、階級等解放話語有著千絲萬縷的關係。更具體而論，《雷雨》原作中繁漪的性壓抑形象，與其所身處的傳統社會的束縛也是密不可分。因此，繁漪對性禁忌的僭越本身，已經是對傳統倫理道德束縛的一種挑戰。如同錢理群（2007: 22）所分析，繁漪「衝決傳統倫理道德的束縛，不惜放棄以至褻瀆在傳統中視為最神聖的母親的尊嚴，權利，赤裸裸地要求著一個男人對一個女人的情慾與性愛，確實駭世驚俗、震撼人心。」很可惜在此李渝未能如錢理群採取更辯證的觀點去看革命與戀愛、階級與命運之間的雙重變奏，而是將「男女戀愛」的主題視為外在於「紳商家庭在新舊兩種潮流沖激下的敗滅」的這股「社會力

或歷史力」（李渝2015b: 378）。不過李渝的批評在本文當中提及的核心問題，在保釣運動隨後搬演的幾部話劇作品中將反覆出現。

將從封建走向現代的過程中一座中國宅第內發生的倫常悲劇，改編成戰後臺灣社會的故事，可以預見幾點可能的問題：其一，心向社會主義中國的臺灣左派學生，無論是基於國民黨政府在保衛釣魚臺方面力有未逮，還是由於早在1960年代末來到美國柏克萊大學閱讀中國近代史、蒐集、閱讀30年代的中國文學，這些經驗與發現雖然與發生在中國的革命理念相合，但對其實際發展卻難免陌生。其二，因此保釣運動中左派學生的話劇實踐，不免必須訴諸透過留美臺灣學生更熟悉的臺灣議題，如同日出劇團公演的《雷雨》就將場景重新設定在經濟起飛下的戰後臺灣。但是，當發生在民國初年北方大宅院的悲劇，物換星移到了以核心家庭為主的戰後臺灣，後者面臨的家庭衝突，畢竟已不同於封建倫常與新式觀念的衝突，其話劇形式亦難免與內容格格不入。如一篇劇評也提到的：

把舊社會的家庭悲劇搬進七〇年代，不免使人有時代錯誤之感。過去那種層層重重的複雜家庭關係，在現代家庭中不易體會。那種後母、前子、少爺、下女間不正常的關係，不能說當今台灣社會上沒有，但可以說發展方式會很不同。因此，使觀眾感覺《雷雨》的關係太過戲劇化。在這種感情體會下，不容易引起共鳴。  
（蕊2006: 833）

其三，在1970年代的外交巨變下，留美港臺學生似乎將公演對象鎖定華人留學生群體內部，對美國社會的態度則基本上抱持著反帝國主義的仇視心態，加上劇團規模、語言藩籬等問題，因此似乎並沒有與美國社會對話的企圖。

東岸的《雷雨》公演是目前關於文獻記載當中唯一以英語演出——因此也是少見的有與西方觀眾對話企圖——的劇碼。一篇劇評點出《雷雨》的敘事結構與西方觀眾有根本的價值觀衝突，在此不妨大篇幅引述：

對於美國的觀眾而言，「命運弄人」已有很好的希臘古典劇，無需通過一個異國的半中不西的家庭（當年上海〔按：應為天津〕的資本家是舊封建與新殖民的奇怪產兒）和一樁太多巧合的錯綜事件來體會它。而勞資對立，工人同資本家的鬥爭在現時的美國也不需通過潛在的父子對立、兄弟相爭來詮釋。它可以專門針對

這個主題作更爲深入和廣泛的表現。至於「報應」，那就更是西方人所感到陌生的了。這就是何以舞台上的魯媽面對親生的一對兒女孽緣已鑄，請求放他們私奔而去時，仰天嘶喊說：「天呀，這是我的錯，要罰也都罰在我一個人身上吧！」而舞台外的洋觀眾只能瞠目以對，搞不清這有什麼必要了。甚至於當劇中人揭開了倫理的秘密，明白這是一場骨肉相殘，兄妹亂倫，父子同槽的可怕錯誤時，震驚、悲痛、狂呼，所謂「劇力萬鈞」的頃刻，洋觀眾的反應卻是忍不住大笑，悲劇竟有演變成滑稽劇的危險。（菊孫2006: 829）

這個段落恐怕是揆諸釣運期間海外報章論述話劇的文字中，最富理論潛力的一段，因爲該文並沒有如其他大部分的觀後感一般，只是將話劇公演視爲同期政治運動的附屬，而是從戲劇理論的角度評論戲劇。該文從中西悲劇根本的差異出發，討論西方社會對《雷雨》的接受，甚至記錄下了當時「洋觀眾」的觀劇反應，值得讀者藉此探究保釣話劇運動對於悲劇的理解。如前文所述，李渝在釣運初期將話劇的「宿命」與「階級」對立起來。從本篇劇評來看，這一組對立顯然在各地的《雷雨》改編演出都是重要的問題意識。

在此，該劇評人先樹立了三組中西悲劇的對照：首先，他認爲西方觀眾已經有他們所熟習的悲劇形式——「希臘古典劇」。而汲取此一西方形式融入中國的作品，對西方觀眾而言則只能是不倫不類、「半中不西」的雜種形式。其次，作者認爲階級問題與家庭倫常的探討方式應該切割開來，以此批評《雷雨》透過父子反目、兄弟鬩牆等乖違三綱五常的情事喻寫資本主義社會裡的勞資糾紛。再者，論者總結，由於英語版的《雷雨》改編在形式上採取半中不西的戲劇形式、在內容上用中國的倫常觀來演繹西方資本主義社會的勞資問題，因而其結果也是不倫不類，有使探討嚴肅悲劇意義的劇目淪於「滑稽劇」之虞。

姑且不論該評論家樹立起來的中西對立在戲劇理論上是否都成立，<sup>19</sup>從引言可以看出在中西之間的夾縫中，以在美華人爲主體演繹的話劇活動在與當地交流的過程中所面臨的困難。由於話劇的演員、劇評、觀眾皆身處異鄉，使得劇評不免須從西方的觀點來審視、評判中國話劇演出的成

<sup>19</sup> 例如，是否西方悲劇中真的就沒有「報應」的觀念，也是值得細究的中西悲劇比較問題，囿於篇幅不在本文討論範圍之內。

敗。其答案是否定的：該劇評認為中西社會在悲劇的接受上，由於根源迥異，價值觀念更是隔閡，反正演給「洋觀眾」看，他們也無法共情，而只能「瞠目以對」，其潛台詞似乎是：中國人的話劇應該限縮在華裔的社群內部。但劇評似乎忽略了，也許在曹禺所寫的背景中，悲劇的根源正源於「半中不西的家庭」本身及內含了傳統封建價值與新式觀念之間的衝突。畢竟《雷雨》的故事——如同劇評自己也注意到的——就是關於「舊封建與新殖民的奇怪產兒」的父執輩「資本家」與嚮往新時代進步價值觀念的子一代之間的衝突。這個價值觀上的衝突，自然必須通過父子之間的世代衝突來呈現；在鈞運進入中後期以後，我們將看到，儘管話劇在內容上從改編曹禺轉向書寫臺灣本地及海外臺灣人社群自身的議題，但這種透過書寫忤逆父親來清理階級關係的模式，仍然在日後的保鈞話劇中保留了下來。

上文所徵引的諸篇評論文字中，最顯著的特色是，當保鈞話劇的作家及評論家在挖掘中國社會的「悲劇」根源時，傾向先將悲劇劃分為兩種對立的型態——一種是左派式的、從歷史與社會尋找苦難的根源，另一種則是將家庭倫常的悲劇歸咎於在黑暗中擺佈人類的宿命之手。這種（西方式的／左派的）悲劇與（舊中國的／右派的）宿命的二分法，顯然是受到全球60年代思想的激化，想透過表演與劇評對20世紀初以來的中國話劇藝文表演形式進行清算，藉此將冥冥之中決定人類命運的宿命論，定位成中國社會千百年以來沉痾的源頭。

#### 四、「鈞運轉統運」下的伊底帕斯情結：話劇中的歸國學人與買辦性格

雖然在保鈞運動中，曹禺的戲劇公演多半被表述為正面成功的經驗，但同時改編其劇作的留學生也已經意識到故事取材必須嵌合臺灣留學生的生命經驗。劇評都提到海外華人留學生觀眾畢竟並不熟悉新中國的題材例如土地改革鬥爭等議題，因此還是必須透過臺灣的題材來贏得共情。龔忠武（2006: 813）於紐約《華報》上發表的〈創造海外華人的新文藝〉，文末提出保鈞文藝應當追尋的方向，其中有一點就是「反映海外自己的生活感受和歷史經驗」。如此一來，「有了屬於自己的，充滿活力的文

藝之後，海外華人所感受的將是落實感而非失落感，將是生根感而非無根感。」前文引述的《雷雨》劇評結尾也提出：「為美國的亞洲人青年戲劇者借箸代籌，從實際生活中提煉材料編寫合於這一代人的戲劇，試驗新的演出形式，似乎是較為可行的道路。」（菊孫2006: 830）

對於當時在北美的學生而言，可以從「實際生活中提煉」的材料莫過於他們自身的留學經驗。如同創作於1976年、可能是保釣話劇中唯一直接以學生參加保釣運動為主題的《我們這一代》所言：「演出者是學生，看戲的也是留學生，再沒有比留學生這個題材更親切、更實際了」（威斯康辛大學中國同學會1976: 2）。而根據《我們這一代》的演出前言，此一時期在美臺灣留學生的精神面貌是：

在七十年代以前，大多數留學生自覺是失落的、無根的一代；在別人的國家裏，一方面感於彼邦樓高車快的文明，一方面憾於自己國家民族的落後，加上個人生活中的或多或少的失意，於是有不知何去何從的感覺。〔…〕至於那在心靈深處的國家民族意識，也早給重重的困惑掩蓋了。苦悶和失落，便是留學生這時的心情。（威斯康辛大學中國同學會1976: 2）

至於要如何從「無根」到「生根」，《我們這一代》的集體創作團隊給出的答案是在北美的保釣運動與在中國的文化大革命遙相呼應，「在海的那邊，和我們有同樣血統的人們，正在改天換地，創造出亙古未有過的世界，我們其中一些較為敏感的，已感覺到他們傳過來的震盪……」（ibid.）。本劇集體創作團隊進而將文革與在臺灣的國民黨政府保釣不力兩相對照，認定是「當政者的懦弱與無能」使得海外的留學生群體頓時驚醒，「明白到要追尋自己真正的根，現在我們找到了認同的對象，再也不是一群漂泊的流浪兒了……我們事實上是有一根的一代！」可以見得，對於當時參加話劇運動的左傾留學生而言，從「無根」到「生根」的關鍵是透過認同中國的社會主義革命運動在海外紮根。<sup>20</sup>

只不過，當時北美保釣運動當中對於文革期間中國發展的態度並不一致。固然有如上文分析的左傾學生群體以文革中國為「根」，但也有人對中美關係正常化以後的中國持保留態度。張系國的《昨日之怒》當中，將

20 有關威斯康辛大學麥迪遜校區臺灣留學生的政治認同，亦見Cheng（2017; 2021）。

矛頭對準在尼克森（Richard Nixon）出訪北京之後相中即將開放的中國市場，斡旋於美、中、臺三地之間的機會主義者，賣弄著「歸國學人」的名號在兩岸之間牟利的洋博士：

至於尼克森訪問大陸後，紛紛跟著左轉的一批所謂海外學人，他們才是真正的投機份子。〔…〕這些人多半是教授、工程師、作家，原本就在美國有些地位的人物。當初他們沒有一個參加過保衛釣魚臺運動，因為他們怕這會影響自己的名譽地位，尤其怕美國人找他們的麻煩。等到尼克森也訪問大陸了，他們發現左傾不但無害，反而對自己事業有幫助，這才一窩蜂地往大陸跑。什麼群眾運動，人民路線，才哇啦哇啦掛在嘴邊亂嚷。他們從前回臺灣是**歸國學人**，被人家捧到天上。現在回大陸又是學人，也被人家捧到天上。這些人是永遠不會吃虧的。那一邊能滿足他們的虛榮心，那一邊能夠讓他們過足特權階級的癮，他們就倒向那邊……（張系國1979: 221-22，粗體為本文作者所加）

《昨日之怒》當中有許多諷刺海外知識分子醜態的描繪。由於張系國在保釣運動中往往被歸類為自由派，因此，《昨日之怒》針對保釣左傾機會主義「歸國學人」的諷刺曾經招致過一些批評（例見趙迅如2006）。一般認為，張系國於1976年發表的《昨日之怒》是最早以保釣運動為主題的文學作品。不過若是將釣運期間業餘的話劇作品也計入廣義的「保釣文學」，其實在1975年已經有題材、關切都很類似於《昨日之怒》的話劇作品。<sup>21</sup>從目前仍保留下來的「釣運轉統運」後的話劇劇本可以看出，在《昨日之怒》出版以前，左派留學生陣營內部就已曾對寓居美國的華人、海外博士生「歸國學人」的身分與買辦性格多所批判。

1975年由「中國學生同學會」在威斯康辛大學麥迪遜校區演出的三幕劇《黎明之前》（又名《春到人間》）以及1977年配合二二八紀念活動在紐約華埠演出的《慶團圓》，皆以歸國學人為主要探討的議題。雖然受限於場地、經費等限制，這些劇目規模有限，只不過是一時一地的臺灣學生會配合春節晚會聯歡所排演的節目，甚至不若前文討論的曹禺劇作改編還有在東西岸巡迴演出。饒是如此，或許正由於軟硬體條件極其受限，劇本必須更加凝鍊，表演中觸及的議題恐怕更具代表性，更能反映當時留學生

21 關於留學生文學，另見王智明的分析（王智明2007; Wang 2013）。

群體所面對的最迫切的問題，包括「歸國學人」的買辦性格、博士學位繼續與否、跨國外資設廠剝削臺灣鄉村勞動力等，不一而足。歸國學人的買辦性格這個主題最鮮明地集中在《黎明之前》的張家父子這條劇情線上：張家入籍美國後在美國開設公司，再以外資為名義回臺投資設廠，由於其外資的身分，能夠獲得臺灣政府減稅的優惠，並剝削臺灣相對廉價的勞動力，是當時賺取兩頭利益的典型買辦階級。至於在美國學院工作的長子大偉，則是感歎由於種族歧視等因素，政通人和無門，只有被壓榨的分，也因此無法升遷謀得終身職（tenure）。張老先生則以典型華人官場家父長的姿態指導大偉「天下烏鴉一般黑」，入鄉隨俗，哪怕是用賄賂、塞紅包的手段，也要打開晉升的方便之門。大偉則認為這些小手段也無濟於事：「可是我並不覺得人家老美就因此尊重我們啊。你看這幾年外交上一敗塗地，人家把我們當破鞋子踢過來、踢過去。」（威斯康辛大學中國同學會劇社1975: 14）這裡反映的是臺美關係變遷下，留洋的買辦階級一方面有面對外交困局、種族歧視的種種無奈，但同時仍善用居於臺美之間的位置牟利。在《慶團圓》中的父親亦復如此：

去年夏天你們回台灣，我都替你們找好門路了，連來回機票都不必自己掏腰包，還可以做「歸國學人」，上電視，出風頭！偏偏你就是不識好歹，死也不肯，說什麼這種便宜不想佔！唉，想起來我又有氣，我看你在這裡大概也不懂鑽門路，從來就沒看見你請什麼系主任來吃頓飯啊什麼的，這樣子怎麼行啊？（李黎1977: 52）

此前關於《慶團圓》的討論，只有化名程步奎的鄭培凱當時曾經在海外刊行的《海內外》刊物進行細部討論。鄭培凱於〈在紐約看《慶團圓》有感〉一文中，對原著劇本與公演的異同之處做過細緻的比對，並指出本劇的意義在於「超出了對於華人流寓美國的諷勸，而指向海外華人與祖國的關係，點名了生活在海外的華人與國內（不管是大陸還是臺灣）的政治動向、社會聯繫仍然是息息相關的」（程步奎2006: 852），但並未點出本話劇劇本的著者即為留美華人作家李黎。目前學界在討論李黎的作品時，多著重在她後來以〈譚教授的一天〉探討的學院鬥爭、或者探討女性身體政治的作品如《袋鼠男人》（王德威2001: 390-391）。然而，如果我們將「保釣話劇」納入「保釣文學」的考察範圍，會發現釣運期間李黎也曾執

筆話劇原著劇本，而《慶團圓》所設計的話劇情節，也為她近年考證歷史文獻後寫出的《白鴿木蘭》埋下伏筆。<sup>22</sup>

《黎明之前》與《慶團圓》兩部話劇的敘事結構驚人地相似：故事的主人翁同是在美國求學期間受到1960年代民權運動、婦權運動洗禮的學人，他們的上一輩則都是國民黨政府的黨國大佬（《黎明之前》中的張老先生身兼教授與立法委員、《慶團圓》的李登魁也是黨國高官）。由於老一輩在臺灣過慣了養尊處優的生活，感歎赴美後失根飄零，又沒有人隨侍在側，遂興起把在臺灣的幫傭聘到美國繼續供他們差遣的念頭。《慶團圓》中的李家之所以流寓美國，乃是因為在1970年代初期中美關係正常化後，李父「要不是看這時局不行了」，懼於「國民黨即將垮台」，而無奈做出的選擇（李黎1977: 51; 程步奎2006: 849）。兩齣劇共同的衝突點都爆發在僑居美國的黨國遺老與在美留學第二代之間的價值觀衝突：父輩由於在臺灣身為權貴階級，習於養尊處優，因此處處顯擺家父長姿態，並認為差遣幫傭是理所當然，是「勞心者」與「勞力者」的天然之別（劉文愷2006: 825）。子女一輩的張大強（《黎明之前》）和李文賢（《慶團圓》）則由於成長在1960年代的美國，思想受到民權運動、婦權運動啟發，政治態度上趨向激進，最終反而與幫傭結盟，挺身與身為黨國權貴的父親對抗：在《慶團圓》中，李家的年輕一輩協助歐巴桑（原著劇本為「大娘」）揭露李父的偽善面貌，突破重圍，重回中國大陸與丈夫團聚；在《黎明之前》中，則是頂著「嬉皮頭」的張大強指責父親在臺灣設的廠房沒有提供保險，在臺灣城鄉差距急遽擴大的年代，變成與政府攜手剝削鄉村勞動力的幫兇，導致女性淪為酒家女，男性則落得必須跑船討生活的命運。故事的最後，張大強聯合在美國「跳船」另謀工作機會的阿雄（幫傭王媽之子）清算父親：

大強：爸爸，既然你這樣說了，我要跟你說清楚。你試問問自己，阿雄有哪一句話說錯了？你是不是氣他撕破你臉皮？說實在他不問你，我還要問你：你當了立法委員幾十年，立了什麼法？

22 李黎（2019）在新作《白鴿木蘭》書寫素未謀面的公婆先是加入國軍抗日，在二戰後則在臺灣參加共產黨地下黨的家庭遺事。話劇《慶團圓》當中有夫妻在國共內戰之後失散的橋段。如果我們將兩部作品都納入李黎的文學生涯考察，可以看出其作品在探索女性身體政治以外的連續性。

你連阿雄都瞧不起，你在為誰立法？！（向大偉）〔…〕哥哥，你不是說叫我好好念書，等你暑假以「歸國學人」身份回去，就可以幫我找職位？現在我要告訴你們，我主意早就訂了，我回台灣要走自己的路，你們可以不用為我費心了，我絕不會和你們合伙去剝削人民，也不會用虛名去招搖！我看我們也該醒醒了！（威斯康辛大學中國學生會1975: 29）

如同前一節所分析，以權貴家庭子女一輩對三綱五常的忤逆來描寫年輕世代的反保守主義，是發生在美國的釣運話劇運動中將曹禹的問題意識所保留下來的部分，本節稱之為釣運中在美臺灣人家庭中的「伊底帕斯情結」。如果根據前文李渝的說法，讓「下層階級站到舞台前面」，刻意把工人提到前臺來——即便恐怕只是知識分子想像出的勞動者形象，有時顯得單薄或者不連戲——也許算是保釣劇運的特點之一。

伊底帕斯情結恐怕是「保釣話劇」作品與「保釣小說」的一個重大分野。在此簡單將「保釣小說」界定為曾參與在保釣運動中的學生作家書寫的小說，本文涉及的劉大任、郭松棻、李渝、張系國的小說，均在此列。張系國的長篇小說《昨日之怒》強調左右分裂對運動造成的傷害，以及左派陣營內部機會主義者與理想主義者這一類同代人之間的意識形態衝突；相較之下，在劉大任的中篇小說〈遠方有風雷〉（2010）中，衝突則主要發生在左派學生內部理論與實踐之間的斷裂，以及在「男主外，女主內」的傳統分工下，保釣運動當中的夫妻失和被用來代指公、私領域的衝突（容後詳述）。在上述可歸類為「保釣小說」的作品中，衝突點都不在保釣留學生與他們的父執輩之間的世代衝突，而是同代之間的左右之爭、理論與實踐的斷裂，以及公私領域之間的衝突——日後郭松棻以戰後到白色恐怖初期為主題的〈月印〉（1984）在書寫地下黨革命時，甚至將地下黨人的「革命」寫成一場「絕後」的運動，反映的或許是在海外失根飄零的保釣運動缺乏後人踵繼的處境，更遑論營造世代之間的衝突了。相較之下，《黎明之前》、《慶團圓》等「保釣話劇」的戲劇衝突點則多放在前文所分析的世代差異（乃至世代衝突）上。透過弑父情結去刻畫學生運動的反傳統性格，恐怕可以說是自詡為「五四」運動海外傳人的釣運從曹禹的劇作改編中習得的主要問題意識——《黎明之前》最終結束在「春雷已

經響了」（*ibid.*: 30），也隱含著向曹禺的《雷雨》致敬的用意。<sup>23</sup>只不過五四對傳統封建父權的批判，到了戰後海外留學生的脈絡，變成對於國民黨政府「黨國」遺老父權的清算。

## 五、婦女議題與小說回顧中的保釣話劇

延續著「娜拉出走」以來的「五四」性別話語，《日出》與《雷雨》中展現對中下階層女性議題的關切，在保釣的話劇運動中也同樣沒有缺席。1974年上半年甚至出現完全由華人婦女自行組成的「文社」在紐約創社，以提倡女性權利為宗旨，並曾分別在該年三月、五月上演獨幕劇《桂蓉媳婦》，以紀念三八婦女節、五四運動週年等重大節日。目前留存下來的文獻中缺乏足夠的劇本支撐對「文社」實際活動範圍的考察，不過從現有的劇評、回憶錄以及後來相關的小說作品中，仍可稍加重建保釣話劇運動對女性形象的探討、話劇團對女演員的培力（empowerment）作用、以及對性別分工的反思。

本節首先整理出保釣話劇運動中所提出的婦女議題與性別話語。弔詭的是，由於左派的保釣運動對階級話語的重視，使得婦女議題的提出往往伴隨著對婦女議題的壓抑，因為女性被囊括在國族、階級話語當中，使得性別與國族、階級有時成為互斥的議題。以保疆衛土為主要訴求的保釣運動，有時以陰性化的象徵將領土比擬為須受到男性保衛的女性，不免有沿襲男性中心的民族主義性別話語之嫌。其中一個顯著的代表，是郭松棻化名為羅龍邁於《戰報》上的〈打倒博士買辦集團！〉一文中，將臺灣比喻為養女，「博士買辦集團」則是皮條客，「時常帶美國大兵回家，再去姦汙自己的家鄉」（郭松棻2015a: 125）。可以看出，在進步的反帝國話語底下，保釣運動所呈現出的婦女、性別話語有時反而是相對保守的。

其次，這些話劇提出了女性之間彼此隱含的壓迫關係或者利益衝突，比方資產階級婦女與女性家傭之間、或者女學生與家庭主婦之間的衝突。

---

<sup>23</sup> 保釣作為在海外廣續五四傳統的學生運動說法，見郭松棻（2015b: 96-100）。

本節最後將透過分析小說改編中的話劇情節，探討小說如何運用話劇舞臺空間化的象徵，將「男主外、女主內」的性別分工改寫為公領域的革命與私領域的親職關係之間的對立，這一點也頗能反映作家在保釣運動沉寂後的反思。

保釣話劇運動中對女性議題最完整的論述，見於李渝1973年為《桂蓉媳婦》在紐約的公演節目單上撰寫的「演出的話」。《桂蓉媳婦》又名《婦女代表》，於1952年在中國東北發表、首演，是關於新中國成立初期農村婦女爭取自身地位的故事。該劇場景設定在中華人民共和國成立之初，東北的農村婦女張桂蓉衝破習慣與舊風俗，參加生產勞動和社會活動，並受到來自婆婆、丈夫的刁難，最終以自己勞動成果教育家人的故事。從《桂蓉媳婦》的場景來看，故事顯然是藉著刻畫農村的封建禮俗與新中國女性的政治參與，以此為新中國清算舊社會的縮影。保釣運動何以選擇《桂蓉媳婦》來搬演，暫且不得而知，也許是想藉此了解社會主義中國在政治與性別方面的發展。以此而論，李渝「演出的話」與其說是關於《桂蓉媳婦》本身，不如說是藉著《桂蓉媳婦》的公演來抒發其對於女性與政治參與的觀點。日後自承保釣期間私淑西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）的李渝（2015a: 384）在〈演出的話〉裡開宗明義寫道：「女性佔世界人口的一半，然而這一半人口的大部份都沒有自主的權利，不能盡情發揮作用，被以男性為中心的不合理社會所束縛。」在「男主外、女主內」的傳統性別分工下，男性的工作獲得承認，女性的家務勞動則遭到「蔑視」。李渝結論道：

女性主義運動顯然不是與男性為敵，要打倒男人，或者把他們趕到廚房和育嬰室去。而是要為女子在這不合理的社會中爭取一個定點。在這一個定點上，女子也要成為社會能動力的一份子，要與另一半人類齊進，來共同建設合理而平等的制度。在這個新制度裡，人的價值是以能力和智慧為基點，不是性別。（李渝 2015a: 385）

目前為止，關於海外保釣運動的研究，多半沒有聚焦於女性在運動中的角色。探討保釣的話劇運動有助於我們補足運動中的性別觀點。儘管李渝在〈演出的話〉中未及直接闡釋女性與話劇演出之間的關係，但後文將進一步說明，縱貫保釣運動之起落，這個「男主外、女主內」的性別分工

始終是運動內部不斷摸索的議題。而話劇的演出與劇評，往往在男性作家的政治宣言之餘，表述女性議題的空間。

對此一階段的李渝來說，婦女議題必須與階級話語一同關照：「貧窮本就是辛苦的，貧窮的女人更是雙重辛苦，她們暗無天日的生活才是更為深切的社會悲劇」（*ibid.*）。在《桂蓉媳婦》「演出的話」中，她進一步將女性分為被豢養的名媛淑女、淪落風塵的酒家妓女，至於僥倖躲過火坑的底層婦女仍難逃落入車間廠房，成為廉價勞動力的命運。可以看出，李渝透過《桂蓉媳婦》抒發的觀察還是放在1970年代臺灣城鄉差距加劇的架構下來談女性的議題，而不是社會主義中國的婦女突破農村封建的社會議程。因此儘管《桂蓉媳婦》的演出顯示了海外保釣人士在理解新中國婦女議題上的努力，卻也反映出由於地理空間上的隔絕而造成的限制。

即便如此，從日出劇團於1970年代初排演的話劇來看，仍能看出保釣話劇運動透過觀看中國大陸樣板戲與社會主義紀錄片來修改女性形象的嘗試。其特色是將以往溫順柔弱的婦女形象改寫為堅毅勇敢、逆轉命運的巾幗英雄。李渝在改編《雷雨》時也依照這種公式來改寫女性的形象。在〈在海外推展話劇運動是時候了〉一文中，李渝將改編版的魯媽一角與樣板戲中的女性角色做了以下對比：

一個本是周樸園性愛下的犧牲品變換成周家罪惡的勇敢揭發者，最後表現出了毅然拋下雖是骨肉卻是相反階級的周萍，帶領著下一代昂首走出周家大門的硬骨頭精神。魯媽被重新賦予了堅強的靈魂，她在舞臺上的身影使我們不禁想起了李奶奶（紅燈記），盼水媽（龍江頌），沙奶奶（沙家濱）這種形象不同、精神卻一樣的舞台上的英雄人物。（李渝2015b: 380）

李渝批評曹禺對女性解放議題走得還不夠遠，並且將魯媽與階級話語、階級對立更加緊密地扣連嵌合在一起。改編版當中魯媽出走的結尾復沓了「娜拉出走」以來的老調，卻仍無法真正回答那個魯迅式的提問：魯媽走後怎樣？就她對曹禺的批評來看，甚至可以說，李渝並不樂見過度將焦點集中在婦女議題本身，因為相關的再現不免流於男歡女愛和家庭血緣的討論。在重階級而抑情慾的討論範式中，家庭血緣固然是舊社會的禮俗，而自由戀愛仍舊只不過是小資產階級的情趣。

當演出內容從改編中國話劇轉向自編、自導、自演關於臺灣留學生的切身經驗時，女性走出家庭的禁錮仍然是主要的議題之一。在《黎明之前》的開場，張家媳婦秀芬與妹妹秀清正在外開婦女座談會，參與創辦刊物。張老先生表示不以爲然，原因是出身中國大陸的他們「幾十年前」就在大陸經歷過抗日學潮、愛用國貨運動，但是張老先生選擇了「明哲保身，古之名訓」：

老先生：女權，婦女解放，有什麼好談！老調子，幾十年前就有了。婦女解放運動在我唸大學的時候就有人談了，現在台灣不也有人照樣在談？祇不過有些字眼兒忌諱一點，「解放」兩個字不用，叫做「女權運動」就是了。可是啊，談來談去，有甚麼用！你看看這一代，女人還不是乖乖的呆在家裡，跟我們那一代有什麼不一樣？（威斯康辛大學中國同學會1975: 4）

不明究理的姊妹回家後興仍高采烈地與兩老分享婦女座談會上的討論：

老太太：〔…〕你們今天座談到底談些甚麼呀？

老先生：你不是說女權嗎？

秀清：（眉飛色舞）今天大家在談婦女的職業問題，到底我們女孩子唸了書，是不是就這樣呆在家裡燒飯帶孩子，甚麼都不管……

老太太：不呆在家裡誰管家呀？在台灣有佣人侍候，太太還可以出去做事。在這裏，佣人也沒有，像秀芬，怎能出去做事？

秀清：就是呀，姐姐還不是也唸了碩士。可是話說回來，這些也有辦法克服的……（ibid.: 6）

女性婚後由於育嬰而須放棄公領域的參與（求學、工作乃至社會運動），是後來小說作品在回顧保釣時一個常見的議題。保釣話劇中往往透過年長婦女幫傭的設置，提點資產階級婦女對勞動婦女間接剝削的問題——這點大概也可理解爲曹禺作品在保釣話劇中殘留的問題意識。這也許是因爲在保釣團體實際的實踐上，有類似模仿公社式的集體生活，女性在這種嶄新的實驗當中也在重新摸索公私領域之間的界線。

李渝自己於寫作〈《桂蓉媳婦》演出的話〉、〈在海外推展話劇運動是時候了〉的同一年寫成的短篇小說〈雨後春花〉（1973），雖然不是話劇作品，但也反映出不同階級、職業的女性難以組織起來，彼此利益考量不

同的問題，因此不妨在此加以對照分析：故事中，「P城姐妹會」成立近一年，起先是在「婦女解放運動」的大纛下自發性組成，一度多達50人參與成立大會，在類似西方女性主義活動「意識提升」（consciousness raising）的場景中互相傾訴女性的困境，舉辦聯誼、讀書等活動並出版通訊。然而，在故事開始時，規模已經萎縮至不到十人，隨著故事的回顧，讀者漸漸明白起因是意識形態與利益的分歧。最激進的左派女學生阿芳認為「革命不是『請客吃飯』」，因而動輒為他人貼上「反動派」、「修正主義」標籤，導致其他未參與的人覺得組織「是左派，是共產黨，很怕」（李渝2015c: 388）。不過這個類公社的組織面臨的最大問題並不完全是意識形態立場，而是女性成員之間的階級差異：女學生、家庭主婦、職業婦女之間利益考量大異其趣：已婚婦女多主張托育服務，但激進左派則認為「辦托兒所是給小資產階級錦上添花，我們婦女會是要投入進步運動的，不是來給你看小孩的！」（ibid.:390）這種激進左派的立場導致已婚會員對組織心生不滿。最終，主角阿英向曾經在華埠參與學生運動（應該即為保釣運動）的又梅請益。又梅在面臨保釣運動式微時，獲得曾於麥卡錫主義年代在當地與右派發生過激烈鬥爭的「唐山伯」苦工（即華裔移工）指導，「勸我們要和民衆生活在一起，走實際的和收斂的道路」（ibid.: 392）；阿英這才恍然大悟，姐妹會還是必須照顧到已婚婦女托兒、駕駛等日常生活上的需求。

集體經營的方式變成了左派內部分裂的關鍵之一。女性的母職（motherhood）在公領域與私領域之間的掙扎，乃至往往決定回歸私領域的生活，對公領域（的革命話語）造成挑戰，這種現象不能輕易視作女性對革命的背叛——這是李渝（乃至其他男性小說家）在保釣運動過了巔峰之際所做出的深刻反省。私領域對公領域的反撲，在保釣運動沉寂以後的小說作品中，會被釣運小說家改寫為戲劇後臺對前臺的反撲。保釣最具代表性的兩部小說裡——自由派（甚至有時被打為右派）的張系國所寫的長篇小說《昨日之怒》、左派的劉大任所寫的中篇小說〈遠方有風雷〉——不約而同都有對話劇運動的呈現，雖然篇幅並不長，但從中可以看到一個有趣的錯位現象：自由派作家將保釣話劇運動描寫為對婦女有解放的潛力，左派作家卻反而將話劇運動改寫為革命的限制。

先看保釣運動中屬於自由派的張系國。《昨日之怒》的女主角王亞男從小便是眾人追求的校花，在大學赴美交流期間早早與知名學者、成功企業家洪顯祖結了婚。但後來在「布克萊」（即柏克萊）大學與左派嬉皮革命分子發展出婚外情，因而捲入保釣運動的洪流。在保釣運動中，亞男透過話劇公演的演出機會，重新獲得了女性的主體性：

曹禺的劇本，在保釣運動時突然在留學生間流行了起來。幾齣曹禺的名劇，到處都有人在排演。他的劇本和魯迅的雜文一樣，成為大家的必讀物。王亞男義不容辭參加了當地保釣會「日出」的演出。儘管洪顯祖一再反對，她還是每天去排練。在洛城的演出十分成功，她隨即成為中國人圈裏經常掛在嘴邊的人物。她突然又像當年學生時代一樣，無論到哪裡都有人指指點點，品頭論足的談她，使她有一種揚眉吐氣的感覺。終於又有人注意到她了！她再也不是洪顯祖個人的女奴。她在釣運裏找到她能夠扮演的角色。「女中豪傑」，有人這麼捧她，她也很樂意聽到這種稱讚。從此她不施脂粉，每天穿著樸素的衣服，忙著參加各種聚會，發表有關婦女解放運動的意見。她成為公認的釣運領袖人物。（張系國1979: 178）

《昨日之怒》的這段文字畢竟是小說創作，而非實際出自參與話劇運動的女演員回憶錄。然而，這仍然是極少數描寫（女）演員透過保釣運動的話劇演出獲得培力的經驗，實屬難得。不過弔詭的是，亞男獲得的培力經驗並不完全是由於捨棄小我，完全融入在學生運動、群眾運動的大我中。恰恰相反，正是由於照在話劇女演員身上的鎂光燈，將她重新從被形容為「主奴」的婚姻關係中解放出來，但這種「解放」畢竟是建立在亞男個人的明星光環上，讓她得以重溫自己中學時代受到追捧的矚目。亞男在運動中的話語權正是來自李渝曾經批評過的「明星制度」。李渝（2015b: 381）在回顧《雷雨》的公演時說，日出劇團「採用的是集體經營的方式：有主意大家出，有困難大家解決，有勞力大家分攤著做。這種集體而又民主的方法掃除了個人主義、風頭主義，和明星制度」。不過這也並不代表小說中的亞男完全沉浸在個人的美貌和光環中。運動畢竟改變了她對自我形象的塑造——這一點在李渝（2015c: 391）小說〈雨後春花〉有同樣的設置：「又漂亮又伶俐書又念得出色」的又眉，同樣是在參加了學生運動後「變成了眼前這樸素實在的社會工作者」。在他們各自的小說作品中，張系國與李渝似乎都想藉著「不施脂粉」的形象來描繪女性受到革命影響的蛻變。

如果說，自由派的張系國寫出的是女性透過話劇演出從私領域解放出來進入公領域參與的過程，那麼弔詭的是，在左派的劉大任筆下，話劇活動所代表的政治運動反而成了公領域對私領域的侵蝕。在〈遠方有風雷〉中「灣區」的「B大」（顯然同樣是柏克萊大學）也成立了類似集體公社的組織。敘事者的父、母親在這個組織裡仍然符合傳統的男主外、女主內分工，母親負責採買的角色正好落入了李渝所說的：

當婦女長期滯留在家中，很容易和外界大環境失聯，除了在買菜購物之際知道了一些物價的升降之外，不容易看見世界發生了什麼事，得到什麼新知識，久而久之，眼光逐漸縮小在家屋之內，除了柴米油鹽雞毛蒜皮之外，不再去動其他的腦子。（李渝 2015a: 385）

也許是劉大任有意要與在釣運中與他絕交的張系國對話，同樣是在一個公演曹禺《日出》的場景裡，由於飾演顧八奶奶的同學在臺灣的家人受到國民黨當局的壓力，被迫臨時退出演出。情急之下，敘事者的父親未經過同意就擅自指派敘事者的母親接替。結果：

我平常就是個儘量避免交際的人，別提粉墨登臺演戲，一向連課堂裡都是沉默寡言慣了的。時間上又那麼緊迫，爲了背臺詞，睡覺做夢都會夜半驚魂，嚇出一身冷汗。更何況，顧八奶奶那個角色，是名十里洋場的交際花，說話要求嗲聲嗲氣，舉手投足又要騷包誇張，硬叫我扮演，實在痛苦萬分。

演出那天晚上，我偷偷掀開大幕，發現臺下觀眾滿坑滿谷，座無虛席，發覺穿著三吋高跟鞋的自己的腿，一下軟了，感覺就要昏倒。後來，阿貞跟我說，那時真夠擔心，握著你的手，汗濕得跟水淋的一樣，沒想到，你一出場，像是立刻換了個人，居然連一個螺絲都沒有！

她不知道的是，雖然對付過去了，從頭到尾，我一點都沒有融入角色，只一味背誦臺詞，全身心的力量，都在應付胸腔裡面幾乎隨時爆炸的猛烈悸動。

這筆賬，不能不算在你父親頭上。（劉大任 2010: 87-89）

與《昨日之怒》的亞男充分享受出演話劇帶來的鎂光燈與話語權不同，在〈遠方有風雷〉中，敘事者的母親被迫粉墨登場，雖然仍不無培力效果，但這一幕也成爲運動團體決裂的伏筆（「不能不算在你父親頭上」）。這裡對於婦權運動慣常批判男主外、女主內，鼓勵女性出外追

求自我的論述做出一個意外的翻轉：婦女參與公領域的革命運動被改寫成「被迫」的結果；能夠自由自在地留在私領域反倒被呈顯為最具主體性的展現，被迫進入公領域反而是對女性主體性的剝奪。

透過話劇前臺與後臺的女性，劉大任將私領域的家庭改寫為公領域革命運動的侷限。〈遠方有風雷〉的故事是關於釣運當中左派陣營內部如何分裂的過程。最終，團體中的小吳和阿貞赫然發現兩家竟是世仇：本省人小吳的父親是二二八事件的受難者，而外省人阿貞的父親恰恰是該起政治案件的劊子手。然而，在這個類公社的組織中，一切的私人決定都必須交付集體解決。爲了彌合這段裂痕已無法癒合的婚姻，敘事者的父親再一次地未經敘事者母親的同意，就擅自決定將腹中的胎兒讓給不孕的小吳和阿貞夫婦，以解決這樁婚姻危機，導致敘事者母親暗中發動一場「政變」：將敘事者帶回臺灣（ibid.: 134-135）。在這個運動內部決裂過程中，話劇的演出反而變成最具代表性的導火線。

也許因爲話劇在保釣運動當中最主要的目的是動員群眾，因此在諸如改編版《雷雨》中更想呈現出的是階級壓迫的面向。但在多年以後，運動參與者透過小說書寫的回望，呈現出的卻是動員的困難，以及革命運動的界線。其結果，反而造成左派與中間（右）派的錯位：中（右）派透過重寫話劇的搬演過程，呈現革命的理想主義以及對於女性演員意識喚醒的培力，但左派所呈現出的，卻反而是這種理想主義的侷限：由男性代表的公領域對由女性代表的私領域的蠶食鯨吞，只是不斷透過脅迫的手段，將女性的能動性再一次地收編進公領域的革命理想主義話語當中。以此，話劇舞臺的「前後臺」之間的矛盾，成爲了運動「公私領域」之間的衝突的象徵。

## 六、結論

保釣運動期間的話劇演出是留美臺灣學生重新認識中國在文藝實踐方面的重要組成。本文試圖補足既有保釣研究文獻在話劇運動研究方面之不足。某種程度上，可將1970年代海外的業餘話劇運動看成有意透過批判曹禹來繼承五四精神的運動。雖然曹禹的劇作一度在1945至1949年間隨著

兩岸的戲劇交流引進臺灣本地，但1950年代隨即遭到禁絕。釣運中的話劇活動賡續了此一部分的血脈；甚至，首次將曹禺的話劇情節改編成臺灣背景的作品，可能也出現在這段期間。至於與1980年代發生在臺灣本土的小劇場運動之間的關係，則由於劇本、劇評的傳播不易，話劇運動的相關劇本、劇評多半沒有即時流傳回臺，難以考察其對臺灣本地的劇場運動實質的影響。釣運話劇中「左翼」與「統運」的元素，更是1990年代以後勃興的本土意識與資產階級民主路線所要遺忘的對象。<sup>24</sup>

隨著保釣運動本身漸趨沉寂，附屬於保釣運動的這一波業餘話劇活動也差不多在1970年代末無疾而終。究其沒落的原因，除了由於保釣運動本身的短暫，還有以下因素：其一，無論是起初收歸國土的愛國號召，還是後來演變為反帝國主義乃至民族統一運動，保釣運動主要畢竟是針對政治、外交的運動。藝文上的實踐固然回應了許多當時臺灣社會以及海外留學生面臨的問題，然而在技術、客群乃至藝術觀念上，未及發展成自給自足的劇團。其二，保釣的話劇運動主要是由留學生及海外知識分子課餘閒暇自發投注資金、時間而成，加上國民黨動用海外勢力以吊銷護照、威脅在臺家屬等手段打壓，內外在各觀條件上有種種的限制，既難以落地生根，也回不了臺灣。其三，在1970年代美中臺三地關係的巨變當中，保釣知識分子追尋自我認同的過程纏夾不清，藝文的形式與內容上也難以在美、中、臺之間摸索平衡：釣運轉統運下，雖然認同社會主義中國為祖國，但又對中國大陸的土地改革、農村婦女等題材陌生，必須訴諸留學生群體更為熟悉的臺灣本土議題、海外「歸國學人」的買辦性格等問題。這是在當時「兩個中國」之間選擇形式與內容上的混亂。另一種混亂則是發生在留學生群體與美國社會之間：保釣的話劇運動基本上只鎖定當地華人觀眾，缺乏與美國社會對話的企圖——前文《雷雨》英語改編版的劇評反映出中、西悲劇形式可能在形式與價值觀上與西方社會有所不同，使得西方觀眾難以真正理解《雷雨》中封建倫常的崩壞。

即便如此，若是保釣的話劇運動能夠匯聚足夠的資源與創作能量，進

---

<sup>24</sup> 感謝匿名審查人的意見。

一步探索這類問題，也許從中能發展出更深刻的作品、劇論，乃至尋求與西方社會對話的形式，也未可知。畢竟，儘管性質業餘，資源有限，然而保釣的學生話劇運動並非沒有試圖提出劇論，其最顯著的反映是在對悲劇的二分定義上。受到全球60年代的激化，除了保釣運動路線在安娜堡國是會議（1971）後走向左右分裂之外，對悲劇的呈現方式也同樣形成了左右分裂——「悲劇」被左派賦予歷史、社會的意義，而「宿命」則被批判為中國式的、去歷史化的命定論。

保釣話劇運動從曹禺的戲劇開始，透過改編曹禺來批判他們認為曹禺作品中的封建性格，以此建構對海外留學生群體自身的關懷。曹禺作品最顯著的影響，在於提供了探索宿命與階級的問題。箇中關於封建倫常的議題，對於以核心家庭為基本單位、正經歷經濟起飛的一代臺灣學子固然陌生，但是五四運動留下的弑父意識，倒是在保釣運動的其他話劇中也聽見了迴響。弑父意識又扣連回1970年代受到美國激進思潮影響的華人留學生與父執輩黨國遺老之間的世代衝突。然而，儘管釣運中的話劇保留五四「世代衝突」的命題，但出身戰後臺灣小家庭的留學生，與曹禺劇作中的民初大宅院畢竟已有顯著的隔閡，產生了時間（五四到保釣）與空間（中國大陸和北美）上的斷裂。

本文另從互文與跨文類觀點著重比較了「保釣話劇」與「保釣小說」文類的異同之處，期能藉此提供保釣藝文活動更全面的觀點。本文認為，在釣運期間，婦女議題反而透過話劇提出最完整的主張，雖然往往馬上被國族、階級話語吞噬，使得一部分的女性關切（尤其是家庭主婦的日常生活所需）遭到否定。這一點也許與釣運發生的當下，女性群體內外部面臨不同職業、階級的區分有關。而在保釣小說對保釣話劇的改寫中，最深刻的反省是透過劇場臺前與幕後的二分，提出了對男主外／女主內、公領域／私領域、革命／親職的辯證。

儘管保釣的話劇運動雖然看似短暫，但在許多參與者日後的創作中仍留下痕跡。前已述及的《昨日之怒》、〈遠方有風雷〉自不待言。透過材料的挖掘，筆者也發現《慶團圓》出自留美小說家李黎之手，凡此種種，對於我

們研究幾位「保釣老將的小說」（王德威2001）均能有新的啓發。此外，曾將陳映真〈將軍族〉改編為話劇作品的王正方，後來先後經唐文標及華裔美籍導演王穎（Wayne Wang）介紹涉足電影圈，並且將話劇排練的橋段寫進香港導演方育平執導的電影《半邊人》（1983）中，甚至粉墨擔綱男主角，讓陳映真〈將軍族〉的話劇改編版在香港新浪潮電影中留下了印記。李渝寫於1989年——另一個不免令人反思革命退潮的年分——的短篇小說〈夜煦〉，從一位平劇戲迷的觀點出發，描述一位平劇女伶及胡琴師被國民黨指為共匪特務，兩人輾轉逃亡回到中國大陸，但又在（可能是文革的）公審中遭批鬥為「名伶」與「國特」（李渝1991: 18）。女伶於一次批鬥中失語後，兩人雙雙遭流放到與西伯利亞一河之隔的中國東北邊疆勞動。從此，胡琴師每天賦歌一首，在十年弦歌不輟後，終於喚回了女伶的記憶，最終兩人連袂重回臺前演出。〈夜煦〉生動地以社會主義中國為背景，透過戲劇的前後臺來刻畫大時代天涯飄零的愛情，也許頗能反映保釣話劇運動的身世。這些電影、文學上的精彩描寫，都可以追本溯源到保釣業餘話劇運動的藝文實踐。保釣藝文散落四處的餘件與迴聲，值得學界進一步探索。

## 附錄：

表一：保釣運動期間話劇公演

日期	劇目	作者	地點	劇團	觀眾	
1971年 5、6月間	《日出》	曹禺	加州灣區	日出劇團 (北加州保衛釣魚 臺話劇社)		
1971年 10月6-10 日	《日出》	曹禺	波士頓	國聲話劇社		
不詳	《雷雨》	曹禺 改編	紐約			改編為英 語、二幕劇
1973年 4月8日	《雷雨》	曹禺	柏克萊大 學小劇場	日出劇團		改編為臺 灣背景
1973年 4月18日	《雷雨》	曹禺	舊金山華埠	日出劇團		
1973年 5月19日	《雷雨》		洛杉磯	日出劇團	1000	加州三場合 計約2000
不詳	《三塊錢國幣》	丁西林	加州	日出劇團		獨幕劇

1974年 3月24日	《桂蓉媳婦》	孫芋 改編自《婦女代表》	紐約哥倫比亞大學	紐約文社		紀念3月8日婦女節
1974年 5月4日	《桂蓉媳婦》			紐約文社		五四運動紀念日
1974年 秋冬	《變》	自編自導自演		威斯康辛麥迪遜大學中國同學會劇社		配合朗誦
1974年 秋冬	《我愛夏日長》	自編自導自演		威斯康辛麥迪遜大學中國同學會劇社		
1975年 農曆新年	《黎明之前》 （又名：《春到人間》）	自編自導自演		威斯康辛麥迪遜大學中國同學會劇社		
不詳	《四海之內》	自編自導自演		威斯康辛麥迪遜大學中國同學會劇社		
1975年 5月10日	《洪流》		哥倫比亞大學劇院	紐約話劇社		首演
1975年 10月	《海峽兩岸是一家》			威斯康辛麥迪遜大學中國同學會劇社？		
1976年	《我們這一代》	自編自導自演		威斯康辛麥迪遜大學中國同學會劇社		舞蹈劇
1976年 1月10日	《洪流》		紐約伯斯藝術中心	紐約話劇社		
1976年 1月24日 （推測）	《胸懷祖國，放眼世界》			威斯康辛麥迪遜大學中國同學會劇社		
1976春	《慶團圓》	李黎	華府			首演
1977年 2月27日	《慶團圓》	李黎	紐約華埠合作大禮堂		700餘	二二八事件三十週年紀念
1977年	《將軍族》	陳映真 王正方導演	舊金山（五場） 洛杉磯（一場）	日出劇團		四幕三景
1977年後	《將軍族》	陳映真 王正方導演	紐約（數場） 費城（一場）			
不詳	《家在臺北》					
不詳	《火種》					
不詳	《東方欲曉》	李黎				
不詳	《放洋》	不詳				廣東劇
不詳	《瞎了一只眼》	不詳				國語劇
不詳	《阿慶嫂》	不詳				

## 引用書目

## 一、中文書目

- 《群報》(Qun Bao)。2006 [1971]。〈《日出》在波士頓成功演出〉  
 “Richu zai Boshidun chengong yanchu” [The Staging of *Sunrise* a Success  
 in Boston], 《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺  
 醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）》*Chunlei zhibou:*  
*Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji - juexing, juejie, rentong,*  
*huigui (1972-1978)* [After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-  
 fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification,  
 Return (1972-1978)], 龔忠武 (Gong, Zhong-Wu) 編, 頁823。臺北  
 (Taipei) : 人間 (Renjian) 。
- 王正方 (Wang, Zheng-Fang)、王春生 (Wang, Zheng-Fang and Wang, Chun-  
 Sheng)。1973。《臺灣留美學生在中國大陸的見聞》*Taiwan liu Mei*  
*xuesheng zai zhongguo dalu de jianwen* [Witness Accounts by Overseas Taiwanese  
 Students in the United States]。香港 (Hong Kong) : 文教出版社  
 (Wenjiao chubanshe) 。
- 。2008。《我這人話多：導演講故事》*Wo zheren hua duo: daoyan jiang gushi*  
 [I am a Talkative Person: A Director Tells Stories]。臺北 (Taipei) : 九歌  
 (Jiuge) 。
- 王拓 (Wang, Tuo)。1980 [1977]。〈是「現實主義」文學，不是「鄉土  
 文學」〉“Shi ‘xianshi zhuyi’ wenxue, bushi ‘xiangtu wenxue’”  
 [“Realist” Literature, Not “Nativist Literature”], 《鄉土文學討論  
 集》*Xiangtu wenxue taolun ji* [Discussions on Nativist Literature], 尉天驄  
 (Yü, Tiancong) 編, 頁100-119。臺北 (Taipei) : 遠景 (Yuanjing) 。
- 王智明 (Wang, Chih-Ming)。2007。〈敘述七〇年代：離鄉、祭國、資本  
 化〉“Xushu qiling niandai: lixiang, ji guo, zibenhua” [Narrating the 1970s:  
 Diaspora, Remembrance and Capitalization]。《文化研究》*Wenhua jianjiu*  
 [Router: A Journal of Cultural Studies] 5: 9-49 。
- 王德威 (Wang, David Der-Wei)。2001。〈秋陽似酒：保釣老將的小說〉  
 “Qiuyang si jiu: badiao laojiang de xiaoshuo” [Autumn Sun Tastes Like  
 Wine: Fiction by Veterans of the Defending Diaoyutai Movement], 《眾聲喧  
 嘩以後：點評當代中文小說》*Zhongsheng xuanhua yihou: dianping dangdai*  
*zhongwen xiaoshuo* [After Heteroglossia: Brief Commentaries on Contemporary  
 Chinese Fiction], 頁388-393。臺北 (Taipei) : 麥田 (Rye Field  
 Publishing) 。

- 朱雙一 (Zhu, Shuang-Yi)。2017。〈「世界華文文學研究」學科創立前史——「保釣」後旅美華人的「新中國」認同熱潮與文學交流〉“‘Shijie Huawen wenxue yanjiu’ xueke chuangli qianshi—‘Baodiao’ hou lümei huaren de ‘xin zhongguo’ rentong rechao yü wenxue jiaoliu” [The Pre-History of the Foundation of ‘World Sinophone Literary Studies’ Discipline: Overseas Chinese ‘New China’ Identification and Literary Interactions after ‘Baodiao’], 《世界華文文學論壇》 *Shijie Huawen wenxue luntan* [Forum for Chinese Literature of the World] 3: 16-36。
- 李渝 (Li, Yü)。1991 [1989]。〈夜煦——一個愛情故事〉 *Ye xü - yige aiqing gushi* [Nocturnal Warmth: A Love Story], 《溫州街的故事》 *Wenzhou jie de gushi* [Stories from Wenzhou Street], 頁1-42。臺北 (Taipei) : 洪範 (Hongfan)。
- 。2015a [1973]。〈《桂蓉媳婦》演出的話〉“*Guirong xifu yanchu de hua*” [Notes on the Performance of *Daughter-in-Law Guirong*], 《郭松棻文集：保釣卷》 *Guo Song-Fen wenji: baodiao juan* [Selected Works by Guo Song-Fen: The Baodiao Volume], 李渝、簡義明 (Li, Yü and Chien, I-ming) 編, 頁384-386。臺北 (Taipei) : 印刻 (INK)。
- 。2015b [1973]。〈在海外推展話劇運動是時候了〉“*Zai haiwai tuizhan huaju yundong shi shihou le*” [It Is Time to Promote the Spoken Drama Movement Overseas], 《郭松棻文集：保釣卷》 *Guo Song-Fen wenji: baodiao juan* [Selected Works by Guo Song-Fen: The Baodiao Volume], 李渝、簡義明 (Li, Yü and Chien, I-ming) 編, 頁377-383。臺北 (Taipei) : 印刻 (INK)。
- 。2015c [1973]。〈小說《雨後春花》〉“*Xiaoshuo ‘Yühou chunhua’*” [‘*Spring Flower after Rain*’: A Story], 《郭松棻文集：保釣卷》 *Guo Song-Fen wenji: baodiao juan* [Selected Works by Guo Song-Fen: The Baodiao Volume], 李渝、簡義明 (Li, Yü and Chien, I-ming) 編, 頁377-383。臺北 (Taipei) : 印刻 (INK)。
- 李黎 (Li, Li)。1977。〈慶團圓〉 *Qingtuanyuan* [A Celebration of Reunion], 《海內外》 *Haineiwai* [Domestic and Overseas] 7: 51-61。
- 。2019。《白鴿木蘭：烽火中的大愛》 *Baige mulan: fenghuo zhong de daai* [Pigeon and Magnolia: Love amid Flames of War]。臺北 (Taipei) : 印刻 (INK)。
- 谷若虛 [龔忠武] (Gu, Ruo-Xu [Gong, Zhong-Wu])。2006[1975]。〈創造海外華人的新文藝〉 *Chuangzao haiwai huaren de xin wenyi* [Creating New Literature and Art for Overseas Chinese], 《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）》 *Chunlei zhihou: Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji - juexing*,

- juelie, rentong, huigui (1972-1978)* [*After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification, Return (1972-1978)*], 龔忠武 (Gong, Zhong-Wu) 編, 頁 810-813。臺北 (Taipei) : 人間 (Renjian)。
- 邱士杰 (Qiu, Shi-Jie) 。2013。〈試論陳映真的社會性質論〉 Shilun Chen Ying-Zhen de shehui xingzhi lun [On Chen Ying-Zhen's Theory of Social Formation]。《現代中文學刊》*Xiandai zhongwen xuekan* [Journal of Modern Chinese Literature] 6: 48-67。
- 邱坤良 (Ch'iu, K'un-Liang) 。1997。《歷史記憶與民眾觀點：台灣劇場與文化變遷》*Lishi jiyi yu minzhong guandian: Taiwan juchang yu wenhua bianqian* [Historical Memories and the People's Perspectives: Taiwanese Theatre and Cultural Transformation]。臺北 (Taipei) : 臺原 (Taiyuan)。
- 姚立民 (Yao, Li-Min) 。2006 [1975]。〈海外劇運的萌芽〉*Haiwai juyun de mengya* [The Burgeoning Overseas Theatrical Movement]，〈春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）〉*Chunlei zhihou: Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji - juexing, juelie, rentong, huigui (1972-1978)* [After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification, Return (1972-1978)]，龔忠武 (Gong, Zhong-Wu) 主編, 頁815-821。臺北 (Taipei) : 人間 (Renjian)。
- 威斯康辛大學中國同學會 (Chinese Student Association, University of Wisconsin) 。1975。《黎明之前》*Liming zhiqian* [Before Dawn]。新竹 (Hsinchu) : 國立清華大學釣運文獻館 (Baodiao Archive, National Tsing Hua University)。
- 。1976。《我們這一代》*Women zhe yidai* [Our Generation]。新竹 (Hsinchu) : 國立清華大學釣運文獻館 (Baodiao Archive, National Tsing Hua University)。
- 胡子沛 (Hu, Zi-Pei) 。2020。〈曹禺劇作與1970年代海外保釣運動中的演劇熱〉*Caoyu jüzuo yu 1970 niandai haiwai Baodiao yundong zhong de yanjü re* [Cao Yu's Theatrical Scripts and the Trends of Performance in the 1970s Overseas Baodiao Movement]。《台灣研究集刊》*Taiwan yanjiu jikan* [Taiwan Research Journal] 2: 102-110。
- 徐亞湘 (Hsu, Ya-Hsiang) 。2012。〈進步文藝的示範：戰後初期曹禺劇作於臺灣演出史探析〉*Jinbu wenyi de shifan: zhanhou chuqi Cao Yu jüzuo yu Taiwan yanchu shi tanxi* [A Paradigm of Progressive Literature and Art: An Exploration of Cao Yü's Plays in Taiwan during the Early Post-World War II Period]，〈戲劇學刊〉*Xiju xuekan* [Taipei Theatre Journal] 16: 37-56。

- 馬森 (Ma, Sen) 。1996。〈八〇年以來的台灣小劇場運動〉 *Balingnian yilai de Taiwan xiaojuchang yundong* [The Little Theatre Movement in Taiwan since the 1980s]，〈1986-1995台灣小劇場：台灣現代劇場研討會論文集〉 *1986-1995 Taiwan xiaojuchang: Taiwan xiandai juchang yantaohui lunwenji* [Little Theatre in Taiwan: Conference Proceeding of Contemporary Theatre in Taiwan, 1986-1995]，吳全成 (Wu, Quan-Cheng) 編，頁19-28。臺北 (Taipei)：行政院文化建設委員會 (Cultural Construction Commission, Executive Yuan)。
- 張系國 (Chang, Shi-kuo) 。1979 [1976] 《昨日之怒》 *Zuori zhi nu* [Anger from Yesterday]。臺北 (Taipei)：洪範 (Hongfan)。
- 許南村 [陳映真] (Xu, Nan-Cun [Chen, Ying-Zhen]) 。1966。〈現代主義底再開發：演出《等待果陀》底隨想〉 *Xiandai zhuyi di zai kaifa: yanchu Dengdai Guotuo di suixiang* [The Re-Development of Modernism: Random Thoughts on the Performance of *Waiting for Godot*]，〈劇場〉 *Juchang* [Theatre] 4: 268-269。
- 郭松棻 (Guo, Song-Fen) 。2015a。《郭松棻文集：保釣卷》 *Guo Song-Fen wenji: baodiao juan* [Collected Works by Guo Song-Fen: The Baodiao Volume]，李渝、簡義明 (Li, Yü and Chien, I-ming) 編。臺北 (Taipei)：印刻 (INK)。
- 。2015b。《郭松棻文集：哲學卷》 *Guo Songfen wenji: Zhexue juan* [Collected Works by Guo Songfen: The Philosophy Volume]，李渝、簡義明 (Li, Yü and Chien, I-ming) 編。臺北 (Taipei)：印刻 (INK)。
- 郭紀舟 (Guo, Ji-Zhou) 。1995。〈1970年代台灣左翼啓蒙運動——《夏潮》雜誌研究〉 *1970 niandai Taiwan zuoyi qimeng yundong - Xiaichao zazhi yanjiu* [The Left-Wing Enlightenment Movement in 1970s Taiwan: A Study of *China Tide*]。臺中 (Taichung)：東海大學歷史系碩士論文 (Master's thesis, Department of History, Tunghai University)。
- 陳映真 (Chen, Ying-Zhen) 。2006。〈突破兩岸分斷的構造，開創統一的新時代〉 “Tupo liangan fenduan de gouzao, kaichuang tongyi de xin shidai” [Breaking through the structural division between the two sides of the Taiwan Strait and creating a new era of unification]，〈春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）〉 *Chunlei zhihou: Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji - juexing, jue lie, rentong, huigui (1972-1978)* [After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification, Return (1972-1978)]，龔忠武 (Gong, Zhong-Wu) 編，頁4-14。臺北 (Taipei)：人間 (Renjian)。
- 程步奎 [鄭培凱] (Cheng, Bu-Kui [Cheng, Pei-Kai]) 。2006[1977]。〈在紐約

- 看《慶團圓》有感》“Zai Niuyue kan *Qingtuanyuan yougan*” [Thoughts on Watching *A Celebration of Reunion* in New York], 《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）》 *Chunlei zhihou: Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji - juexing, juelie, rentong, huigui (1972-1978)* [After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification, Return (1972-1978)], 龔忠武 (Gong, Zhong-Wu) 編, 頁846-853。臺北 (Taipei) : 人間 (Renjian) 。
- 菊孫 (Ju, Sun) 。2006。〈觀雷雨雜感〉 Guan Leiyu zagan [Random Thoughts on Thunderstorm], 《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）》 *Chunlei zhihou: Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji—juexing, juelie, rentong, huigui (1972-1978)* [After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification, Return (1972-1978)], 龔忠武 (Gong, Zhong-Wu) 編, 頁827-830。臺北 (Taipei) : 人間 (Renjian) 。
- 趙迅如 (Zhao, Xun-Ru) 。2006。〈保釣英雄今何在？——評張系國小說《昨日之怒》〉 “Baodiao yingxiong jin hezai? - ping Zhang Xi-Guo xiaoshuo Zuori zhi nu” [Where Are the Baodiao Heroes Now?: On Chang Shi-kuo’s Fiction Anger from Yesterday], 《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）》 *Chunlei zhihou: Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji - juexing, juelie, rentong, huigui (1972-1978)* [After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification, Return (1972-1978)], 龔忠武 (Gong, Zhong-Wu) 編, 頁2364-2365。臺北 (Taipei) : 人間 (Renjian) 。
- 劉大任 (Liu, Da-Ren) 。1966。〈演出之後〉 Yanchu zhihou [After Stage Performance], 《劇場》 *Juchang [Theatre]* 4: 267。
- 。2010。〈遠方有風雷〉 Yuanfang you fenglei [Wind and Thunder from Afar], 《遠方有風雷》 Yuanfang you fenglei [Wind and Thunder from Afar], 頁13-163。臺北 (Taipei) : 聯合文學 (Unitas Literary Monthly) 。
- 劉文愷 (Liu, Wen-Kai) 。2006 [1975]。〈評新編話劇《黎明之前》〉 Ping xinbian huaju *Liming zhiqian* [On Newly Adapted Spoken Drama Script *Before Dawn*], 《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）》 *Chunlei zhihou: Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji - juexing, juelie, rentong, huigui (1972-1978)* [After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification, Return (1972-1978)], 龔忠武 (Gong, Zhong-Wu) 編, 頁824-8326。臺北 (Taipei) : 人間

（Renjian）。

- 劉源俊（Liu, Yuan-Jun）。1991。〈我所知道的留學生保釣運動〉“Wo suo zhidao de liuxuesheng Baodiao yundong” [The Overseas Student Baodiao Movement That I Know]，《風雲的年代：保釣運動及留學生涯之回憶》*Fengyun de niandai: baodiao yundong ji liuxue shengya zhi huiyi* [Turbulent Era: Memories of the Baodiao Movement and Studying Abroad]，邵玉銘（Shao, Yuming）編，頁183-218。臺北（Taipei）：聯經（Linking）。
- 鄭鴻生（Zheng, Hong-Sheng）。2012。〈解嚴之前海外臺灣左派初探〉Jieyan zhiqian haiwai Taiwan zuopai chutan [A Preliminary Investigation of Overseas Taiwanese Leftists before the Lifting of Martial Law]，《人間思想》*Renjian sixiang* [Renjian Thought Review] 1: 8-48。
- 蕊（Rui）。2006 [1973]。〈《雷雨》觀後〉*Leiyu guanhou* [After Watching Thunderstorm]，《春雷之後：保釣運動三十五週年文獻選輯——覺醒、決裂、認同、回歸（一九七二—一九七八）》*Chunlei zhihou: Baodiao yundong sanshiwu zhounian wenxian xuanji - juexing, juelie, rentong, huigui (1972-1978)* [After Spring Thunder: Selected Volumes on the Thirty-fifth Anniversary of the Baodiao Movement: Awakening, Split, Identification, Return (1972-1978)]，龔忠武（Gong, Zhong-Wu）編，頁831-833。臺北（Taipei）：人間（Renjian）。
- 錢理群（Qian, Li-Qun）。2007。《大小舞臺之間：曹禺戲劇新論》*Daxiao wutai zhijian: Cao Yu xijü xinlun* [Between Big and Small Stages: New Views on Cao Yu's Theatre]。北京（Peking）：北京大學出版社（Peking University Press）。
- 鍾明德（Chung, Ming-Der）。1999。《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治，1980-89》*Taiwan xiaojuchang yundong shi: xunzhao linglei meixue yu zhengzhi, 1980-89* [A History of the Little Theatre in Taiwan: In Search of Alternative Aesthetics and Politics]。臺北（Taipei）：揚智（Yang Chih）。
- 藍博洲（Lan, Bo-Zhou）。2000。《天未亮：追憶一九四九年四六事件（師院部分）》*Tian weiliang: zhuiyi yijiusijiu nian siliu shijian (shiyuan bufen)* [Before Daybreak: In Remembrance of the April 6th Incident in 1949 (the Part on Normal College)]，臺北（Taipei）：晨星（Morningstar）。
- 羅隆邁 [郭松棻]（Luo, Long-Mai [Guo, Song-Fen]）。1974。〈談談臺灣的文學〉“Tantan Taiwan de wenxue” [On Taiwanese Literature]，《抖擻》*Dousou* [Spirited] 1: 48-56。

## 二、英文書目

Chen, Xiaomei. 2023. *Performing the Socialist State: Modern Chinese Theater and Film*

*Culture*. New York: Columbia University Press.

- Cheng, Wendy. 2017. "This Contradictory but Fantastic Thing: Student Networks and Political Activism in Cold War Taiwanese/America," *Journal of Asian American Studies* 20(2): 161-191.
- . 2021. "The Red Star Will Rise Over Madison," *Amerasia Journal* 47(2): 373-375.
- DeMare, Brian James. 2015. *Mao's Cultural Army: Drama Troupes in China's Rural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liu, Siyuan. 2016. "Modern Chinese Theatre," in *Routledge Handbook of Asian Theatre*, edited by Siyuan Liu, pp. 311-327. New York: Routledge.
- Ts'ao, Yü. 1958. *Thunderstorm*. Peking: Foreign Language Press.
- Wang, Chih-ming. 2013. *Transpacific Articulations: Student Migration and the Remaking of Asian America*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Wong, Yen Lu. 1976. "Chinese-American Theatre," *The Drama Review: TDR* 20(2): 13-18.