

新加坡華語戲劇的左翼現代性實踐： 以表演藝術學院為例 (1965-1976) *

沈豪挺**

摘要

本文透過左翼現代性的視角，分析新加坡獨立初期的華語劇團如何實踐具中國色彩的左翼思潮。本文認為左翼對華語劇團而言，是一種追求公意的精神與素樸的生活態度。華語劇團一方面透過「體驗生活」去理解底層人民的困境，並轉化為戲劇演出，向大眾傳遞社會不平等的現象；同時實踐苦行主義的生活方式，恪守道德規範來追求社會平等。這些作為旨在回應新加坡發展主義政策所造成的社會階層化，以及所衍生追求物質、耽於逸樂等社會現象。

關鍵字：新加坡、華語戲劇、表演藝術學院、左翼現代性、苦行主義

* 筆者感謝兩位匿名審查委員的細心審閱，並提供寶貴的修改意見，特此致謝。

** 國立暨南國際大學東南亞學系博士候選人。

一、前言

二次大戰以後，在新加坡邁向獨立建國的過程中，華語戲劇扮演著重要角色，¹戲劇團體與當時鼓吹反殖民的學生運動、工人運動有著密切關係（柯思仁，2005: xiii），共同追求國家的獨立自主。1966 年以後，受到中國文化大革命的思潮影響，華語劇團出現愈趨左翼色彩的傾向，如 1973 年 10 月生活劇社文藝晚會的演出特刊便強調「我們要多上演本地創作，反映本地勞動人民的生活，暴露這個不合理社會壓迫人民、剝削勞動的事實」（向民，1973: 30）。如此的要求，反映了新加坡獨立建國初期許多華語教育源流群體（以下簡稱華語群體）曾有過與執政者迥異的國家發展想像。²然而這樣的想像，過去隨著行動黨凝聚國族認同與國家建構的需要，曾被施以壓迫因而噤聲，在近十年來則因政治逐步開放出現更多記錄與陳述，但卻經常淪為對國家壓迫的控訴且與行動黨之間形成二元對立，未能深入理解這些左翼群體的思維，而本文即是企圖以華語戲劇的角度切入，論析立場左傾的華語群體如何想像與實踐左翼思潮。

新加坡華語戲劇在不同時期皆呈現對國家時局與社會現實的關懷及批判，在 1919 年受到中國五四運動影響，已展現強烈的社會意識，而在 1920 年代批判民間陋俗、1930 年代提倡社會主義思想、1940 年代聲援抗日活動，均與當時的政治思潮緊密相連（柯思仁，2005: xv）。1950-1960 年代，新加坡華語戲劇有著更大的發展，當時新加坡的戲劇活動，往往與這些民間運動關係密切，無論是人員、組織或是理念上皆是如此（詹道玉，2001）。以該時期而言，在全世界反殖民的浪潮下，戲劇運動的焦點在於建立共同馬來亞的理念，戲劇演出呈現對於多元文化族群共融的想像，呼應了政府追求新馬共同邁向獨立的要求（柯思仁，2005: xv）；1965 年新加坡獨立後，在面對行動黨政府為求經濟快速發展，採取吸引

¹ 本文所指涉的華語戲劇，意指以華語發音的劇場演出，也包含舞蹈、詩歌朗誦等形式。就本文而言，研究範疇不限於舞臺上的表演，而是涵蓋了整體的劇團活動，包含劇團生活、劇本創作、日常活動等。

² 在英國殖民時期，殖民政府因統治需求而在新馬地區施行以英語為主要的教育系統，而華人、馬來人各種族的母語教育體系也同時存在，以華語教育而言，新加坡的現代華語學校始於 1899 年，在這樣特殊情況下，從 19 世紀末以來新馬地區華人因所受教育源流的差異，而產生華語教育源流與英語教育源流兩種群體，隨著 1965 年新加坡獨立後語言政策的調整，兩種教育源流並存的情形便逐漸消失（郭振羽，1985）。

外商投資，壓縮勞工福利的經濟政策（Chen, 1983），戲劇工作者則呈現批判官方政策、為弱勢階級發聲的戲劇演出。

現有新加坡左翼運動的研究中，傾向官方的主流論述始終把這群民間活動者，特別是華語教育源流群體視為親共產主義、具華文沙文主義的叛亂份子（Huang, 2008: 80），如同李光耀常以「暴民」、「邪惡手段」、「顛覆」等字眼來形容這些群體，甚至表示這些群體將使新加坡成為「亞洲的古巴」（李光耀，2000）。然而自2001年哈柏（T. N. Harper）出版 *Comet in our sky: Lim Chin Siong in history* 一書，試圖以英國國家檔案駁斥反對黨領袖林清祥為馬來亞共產黨成員，新馬兩地似乎出現一股書寫歷史的熱潮（何惜薇，2012），³企圖為官方歷史所否定的群體重新評價，彰顯這些人對於反殖獨立運動的重要性，並陳述這些群體是在何種受壓迫處境，如經濟政策造成的社會階級對立、語文政策對族群文化的消滅，以致民間群體展開社會抗爭，並證成這些抵抗活動的合理性與正當性⁴。綜觀上述文獻的論點，對於左翼運動的理解過於執著是否為馬來亞共產黨的爭論（潘婉明，2012），但有無馬共身份與抗爭的正當性並無關聯，且部分文獻亟欲擺脫左翼運動中共產主義的標籤，也無助於理解左翼群體抗爭的意義及背後的思維。

論及新加坡華語戲劇與左翼思潮的關聯，過去新加坡文學史／戲劇史的研究將1960-70年代的部分戲劇演出歸納為「左翼思潮戲劇」，並比較該時期作品內容的差異及流變（方修，1999；韓咏紅，2000；謝詩堅2010）。而專論1960-70年代新華文學／戲劇的研究則指出，左翼戲劇盲目地抄襲文革話語，而忽略了在地實情，最終無以為繼（朱成發，2004；程映虹，2008）。另外，關於單一作家的研究，柯思仁曾探討新加坡劇作家郭寶崑1980年以前的作品，分析創作中所涉及的集體主義、階級意識等理想主義色彩。他認為郭寶崑的創作在新加坡獨立初期與行動黨的意識形態相互呼應，但隨著執政者政策施為及文革風潮的激化，以致郭寶崑的作品背離了國家的發展方向（柯思仁，2005: xxv）。從既有華語

³ 林清祥為新加坡1950至1960年代工會領導人及左派政治領袖，人民行動黨成立初期的重要成員，1961年因路線之爭退出人民行動黨，另組社會主義陣線，1963年2月2日被行動黨政府以從事顛覆活動的罪名被捕入獄（馬來西亞的另一面編輯委員會，2002）。

⁴ 相關研究見Poh Soo Kai, Tan Jing Quee and Koh Kay Yew (2009)與Tan Jing Quee, Tan Kok Chiang and Hong Lysa (2011)等著作。

戲劇研究觀之，多數探討戲劇文本與左翼思潮的關聯，而認定其立場激進且背離社會現實。若僅從文本理解華語戲劇，而缺乏對劇團活動有著整體性的關照，並無法更理解這些文本及話語對於劇團行動以及該時期社會情境的特定意涵，產生如同主流官方論述的刻板評價。另外，儘管柯思仁及韓咏紅等人主張當時的左翼戲劇具備理想主義的正面特質，但並未更進一步討論所謂理想主義的具體內涵為何。

陳光興（2006: 12）指出，冷戰結構對東亞區域最大的影響是妖魔化共產主義的世界，並製造出反政府等同於支持共產黨的意識形態，因而中斷了反思資本主義的左翼思潮。以新加坡的左翼研究來說，受限於政治考慮以及冷戰二元結構的影響，諸多研究若非侷限在反共意識形態，便是仍圍繞在回應行動黨政府的壓迫與指控，而無法開展更多的研究議題，特別是新加坡左翼思潮與中國之間內在聯繫的討論，在行動黨政府「華文沙文主義」與「共產主義」的雙重指控下，更是付之闕如。因此，本文將轉移關注的焦點，以華語戲劇為例，透過左翼現代性的視角試圖論證現有研究未曾充分討論的面向，亦即在中國左翼思潮的影響下，新加坡華語群體的左翼實踐乃作為一種素樸的生活態度與追求道德公意，以對抗發展優先的資本主義政策，及隨著資本主義而來的西方享樂文化，並強調為底層發聲、從自身積極實踐平等的精神。

本文的時間斷限為 1965 至 1976 年，此一時期為華語劇團左傾化最為明顯的時期，特別是 1966-1976 年中國文革期間，華語劇團無論在內容演出或是日常活動，均出現了仿效毛澤東主義的色彩，諸如勞資衝突、階級鬥爭等議題，皆是常見的戲劇題材。另外，1965 年新加坡獨立後所採取發展優先的經濟政策，乃為該時期華語劇團質疑批判的焦點。再者，本文的研究個案——表演藝術學院於 1965 年成立，在學院成立之初，從劇團課程安排及訓練即可看到所蘊含的左翼思想，而 1976 年行動黨逮捕郭寶崑、吳麗娟等藝文界重要領袖後，左翼華語戲劇活動便逐漸衰微。因此選擇此一時間斷限，能夠更為理解華語劇團如何在中國左翼思潮的影響下回應社會現實。

以下的討論共分為五個部分，首先將先界定何謂左翼現代性並追溯其思想資源；其次將陳述獨立後新加坡的歷史脈絡，特別是因應國族建構所產生的政策施為，以理解該時期華語戲劇是在何種政經脈絡中產

生；第三將敘述 1920 年代以來中國左翼思潮傳遞新馬地區的情形，了解在左翼思潮的影響下，華語群體如何產生一種對中國既能發展又平等的想像，並投射在戲劇演出；接下來則以表演藝術學院為例，分別從反資本主義戲劇與健康藝術兩種戲劇主軸，分析華語劇團如何實踐左翼現代性的想像，此部分不以戲劇文本作為討論核心，而是更聚焦於文本的產生過程、劇團的日常活動及其所處的社會／歷史脈絡。

二、左翼現代性

本文所指涉的左翼現代性，意指受中國毛澤東主義啟發，一種反資本主義現代化的現代性（汪暉，1997: 136），其結合了盧梭（Jean-Jacques Rousseau）對道德品質的追求，俄國民粹主義以人民為中心、馬克思主義對資本主義的批判等諸多思潮，具體內涵包含建立公意社會，⁵視平等為重要價值，批判個人享樂主義生活觀，高度自我要求，以群體利益優先等價值。關於左翼現代性從盧梭到毛澤東主義的思想脈絡，史華慈（Benjamin I. Schwartz）與邁斯納（Maurice Meisner）兩位史家提出了許多寶貴的見解。史華慈認為有關公意社會的追求可追溯至啟蒙時代盧梭對於以理性主義為現代性核心價值的批判，理性主義者相信人類的問題可以透過物質的發展、技術與科學的進步得到解決，即工程取向（engineering approach）（Schwartz, 1996: 209）。然而盧梭認為個人與社會的內在道德品質更勝於工程—技術的追求，促成社會幸福的關鍵是人的道德品質。另外，盧梭並未完全否認科學，而是認為科學技術應是在道德社會的範圍內並與之協調，簡言之，個人與社會的道德品格應居於核心的地位（Schwartz, 1996: 213）。

史華慈進一步指出，有關盧梭的公意社會觀，馬克思（Karl Marx）持有相異的看法，他認為追求私利的個人與群體，無法實現公意。他不再討論如何實踐公意的問題，而認為非個人的歷史力量，即資本主義生產方式的發展過程，將能使社會達到道德目標，並同時享有技術經濟與物質文化（Schwartz, 1996: 180）。邁斯納則指出，馬克思一方面對於資本主義提出深刻的批判，諸如工人在工廠分工化與技術化下產生自我與

⁵ 公意依據盧梭的詮釋，是指由人民結合所形成的公共人格，全體人民的公共利益，有別於個體意志的自私與狹隘（盧梭，1987）。

工作的異化 (Meisner, 1982: 38)。另一方面，他則認為現代工業資本主義是社會歷史發展過程中必須且進步的階段，因為資本主義方能供應社會主義社會的物質條件，資本主義對於無產階級的壓迫與剝削，也將成為無產階級尋求解放的動力 (Meisner, 1982)。

與盧梭所倡議的道德社會理想密切相關的思潮，還包含19世紀俄國民粹主義。邁斯納指出，民粹主義思潮與馬克思同樣對於西方資本主義有著強烈批判，民粹主義認為資本主義所帶來的腐敗與墮落，將使人們喪失美德與自我犧牲的精神。也因此民粹主義認為未受污染的農民與村社將是達至社會主義理想社會的主要群體，他們的落後狀態將有助於繞過資本主義的茶害，而直接邁向社會主義，如此的觀點迥異於馬克思肯定資本主義存在的意義。民粹主義否定了歷史發展論，而呈現了深刻的唯意志論，認為人的意識力量能決定社會現實 (Meisner, 1982: 83)。另外，必須強調的是，民粹主義者並非提倡落後，而是主張利用技術成果為人民的利益服務，而非作為壓迫他們的新工具 (Meisner, 1982: 81)。這種道德為中心以及唯意志論的觀點，在毛澤東主義中有著更深刻的體現，史華慈以「德性統治」來描述文化大革命的意涵，他認為文革除現實權力鬥爭之外，還有一個道德要求，亦即「把人民組織起來粉碎一切自私自利、結黨營私的圖謀，建立一個使每個社會成員都充滿公共德性的社會」。⁶而邁斯納則以苦行主義描繪毛澤東主義，意指一種既有烏托邦式預言又有經濟發展思想的意識形態。內涵極具道德性，諸如自私是罪過，自我克制是美德，以及儉樸、勤奮和忠誠等規範。另外邁斯納進一步指出，苦行主義本身不是目的，而是服務於更高利益與目標，其旨在於使中國人民改造自己，實現馬克思主義曾提及未來共產主義烏托邦中「真正人的生活」 (Meisner 1982: 121)。而毛澤東對於苦行主義的強調，也可視為他對於資本主義現代化的抵抗與批判，這種批判並非基於現代化本身，而是基於革命與民族主義的立場 (汪暉, 1997: 136)，簡言之，他所批判的資本主義，更聚焦在西方具帝國主義侵略性質的資本主義。

⁶ 此觀點為蕭延中所翻譯《史華慈論中國》一書中對於史華慈觀點的詮釋 (蕭延中, 2006: 140)。

以新加坡獨立後的脈絡而言，資本主義化身為現代化經營的跨國公司及市場邏輯的西方享樂文化，前者融入在獨立後行動黨國族建構（nation-building）的方案當中，後者則自英殖民時期便普遍盛行於日常生活。而華語群體的左翼現代性實踐，即是對於上述兩者的抵抗，而這樣的抵抗未必全然背離政府論述，部份理念兩者仍有重合之處。以下將展開本文的主要討論，首先將簡述獨立後新加坡國族建構方案的政策施為，以理解華語群體的受壓迫根源。

三、獨立後新加坡國族建構下的政策施為

新加坡獨立初期，行動黨政府在國際情勢及國內族群比例等現實考慮下，不若其他民族國家以塑造國族神話傳統來凝聚國族意識，而是以「求存意識」作為凝聚國家認同的方式，強調國家面對國際與國內威脅的脆弱性，以一種受困心態並許諾富裕的願景來尋求施政的合法性。具體作為包含發展優先的經濟政策，以及隨之而來獨尊英語的語言、教育政策（Brown, 1998）。就經濟政策而言，新加坡在1965年獨立之初，面對社陣競爭、新馬分合、印尼對抗與英國撤軍等一連串內外交迫的情勢下，行動黨政府施行了典型的發展主義政策，鼓勵外來投資與自由競爭，追求快速的經濟效果並保護資本家利益。為了吸引國際資本，國家強化勞動紀律，控制勞動成本，並限制工會的談判空間（Chen, 1983）。發展政策雖使新加坡持續經濟成長，也使得新加坡發展局限在國際體制的框架並導致經濟持續不平等。對於外國公司在新加坡所產生的盈餘，無法獲得金錢上的直接回饋，僅能期望外國公司將盈餘再行投資於新加坡（Heyzer, 1983: 114）。此外，隨著景氣榮枯，外資公司也往往也因應獲利減退而展開裁員，如1974年在新加坡的美國電子廠、紡織廠與木材廠皆展開裁員行動，估計6個月當中有兩萬名工人失去工作（Heyzer, 1983: 110）。

人民行動黨所實行發展主義的治國原則另一個明顯特徵為獨尊英語的語文政策，獨立初期政府基於保持多元種族的平衡，仍以華語、馬來語、淡米爾語及英語等四種語言為官方語言。但在發展的考慮下，逐漸提升英語的地位。如1967年行動黨終止了從自治以來每年一度的「國語（馬來語）宣傳週」的活動，且行政官員也開始於各種場合談論英語的

重要性。⁷ 1966年，政府針對學校教學施行英語搭配民族語言的雙語政策，此項政策使得英語的地位愈顯重要（郭振羽，1985: 73）。1970年代以後，行動黨施行以英語為主的多語政策更為明確，如在行政文書中以英語作為工作語言，1975年南洋大學改英語為教學語言，自此華語教育更趨衰微。

華語的衰微令華語群體備感邊緣化，若我們比較當時兩種語言群體的薪資水準，更可以看出華語群體處於劣勢的情形，根據1966年男性全職雇員月薪（表1）的調查，若以完成中學教育的雇員來看，在10-19歲的區間，兩種教育源流的薪資差異並無太大；然而在20-29歲區間，受華語教育者則為279元，受英語教育者為585元；在30-39歲的區間，受華語教育者為344元，受英語教育者薪資為848元，兩者薪資差異更為擴大。由此表觀之，兩種群體在職場上的差異不僅在於畢業後求職的難易，同時職場生涯的發展過程中，英語群體往往能有更好的發展，有機會獲得更好的薪水。

表 1、已受訓全職雇員（男性）的平均月薪，1966 年

語文源流／年齡	10-19	20-29	30-39
完成華文中等教育	\$178.85	\$279.54	\$344.37
完成英文中等教育	\$181.70	\$585.42	\$848.42

資料來源：Unpublished Worksheets, Sample Household Survey, Singapore, 1966.⁸

相較於世界其它地區左翼思潮的萌發，往往孕育在極度窮困的環境，如清末以來的中國在長年戰爭下，為數廣大農民處於一窮二白的境地，共產主義成為他們得以翻身的寄託（Meisner, 1982: 158）。以新加坡而言，獨立後在發展優先與獨尊英文政策的雙重影響下，讓許多本就屬於底層的華語群體更處於劣勢，而中國文革所要求的社會平等為這些劣勢者提供了另一種理想的想像（吳新慧，2003: 209）。特別在 1970 年

⁷ 如1967年9月，教育部常任秘書關世強在一次國際會議中，強調英文對新加坡經濟發展的重要性（郭振羽，1985: 110）。

⁸ 統計資料轉引自吳元華（1999: 278）。

代後，工業化高速發展造成工傷意外頻傳，華語教育漸趨凋零等種種現象，強化了華語群體不滿的情緒，促使左翼思潮的蔓延與盛行。

四、左翼思潮的傳遞與想像

在討論華語劇團如何想像左翼思潮之前，我們必須先對於來自中國的左翼思潮如何傳遞至新加坡有所理解。左翼思潮的傳播與中國國民黨與共產黨間的政治鬥爭、新加坡華人對中國的認同、以及冷戰格局下中共的輸出革命政策有著極大的關聯。1927年4月國民黨實施清黨，迫使許多親共人士前來新馬地區，這群南來的親共成員，包含了新聞記者、教師等背景，他們其中一部份與原先新馬地區國民黨內部左傾人士合作，於1928年成立了南洋共產黨，此為馬來亞共產黨的前身（楊進發，1977: 70）。馬來亞共產黨在新加坡所建立的各種週邊組織，包含工會、婦女組織、學生團體，一直是散佈左翼思潮的主要來源（張虎，1980: 120）。另一部份親共人士則投身新聞工作，諸如胡愈之、沈茲九與張楚琨等人，他們於1940年代所主導的《南僑日報》、《風下雜誌》等刊物，便是致力於宣傳中國與共產主義思潮的主要刊物（林萬菁，1978）。

關於新加坡華人對中國的認同，最早可以追溯至19世紀末新加坡華文學校的設立，以及孫文的革命黨與康有為的保皇黨相繼前來新馬宣揚政治理念，均促進了當地華人對於中國的民族意識（古鴻廷，1994: 204-205）。1949年中華人民共和國的成立後，新加坡華人區分為親中派及親臺派。就親中派而言，在1950年代初期，即有大批華人青年因嚮往中國的美好，前往工作或升學，他們與新馬當地的書信往來經常顯現中國建設的積極面，強化了新加坡華人的想像（魯虎，2014: 59）。而該時期親中國派的新加坡華人中，企業家陳嘉庚相當具代表性，⁹他當時大力支持《南僑日報》、《風下雜誌》等刊物，使得中共能有計畫地向新馬地區宣揚中國的建設成就，及鼓吹華人民族主義。另外，陳嘉庚所撰寫的《南僑回憶錄》與《新中國觀感集》等書籍，皆在描述1940年代他

⁹ 陳嘉庚在中日戰爭時期，支持蔣介石政府抗日，曾多次領導新馬地區籌賑運動，聲援中國。然而在1940年2-12月他訪問了延安、重慶等中國共產黨的根據地，對中共有著良好印象。因此提出國共合作抗日的主張，與蔣介石剿共行動有所衝突，再加上他與國民黨有其他嫌隙，終致與國民黨決裂，轉向支持中共（楊進發，2007: 135；葉鐘鈴，2007: xi）。

參訪中國建設發展的情形，這些報刊、書籍對於當時新馬華人理解中國共產黨及中國社會極具影響力（潘婉明，2013: 173）。

隨著二戰結束，美蘇對立的冷戰格局形成，在中國的國共兩黨鬥爭日趨白熱化的情況下，中共開始有計劃地以文化活動進行對外宣傳工作，透過發展國際書店，將毛澤東著作及《人民畫報》等中國刊物，譯成英文並傳遞到國外¹⁰。其中香港被中共視為輸出革命以及宣傳左翼思想的最佳根據地。當時中共在香港成立了許多宣傳機構，如新華社的香港分社、以及長城、鳳凰及新聯等電影公司，均大量輸出宣傳中國成就及左翼思潮的書籍、刊物及電影（袁小倫，1999），如中國的《紅旗》雜誌與香港的《七十年代》雜誌。在新加坡獨立以後，傳播中國的相關消息，主要由當時最大反對黨社會主義陣線所發行的《陣線報》、《人民論壇》等刊物所傳播，同樣也經常刊載與中國有關的消息。

檢視這些宣揚中國的各式媒介，所呈現的中國主要包含三個面向，其一為敘述中國如何「快速」、「全面性」邁向現代化的過程；其二是描繪中國如何走出自己的道路，創造一個無人富有、無人挨餓的平等社會；其三則是在這樣的制度底下，如何使國家到人民都能捨棄物質誘惑，注重道德品質。如1972年2月號《七十年代》一篇〈何炳棣教授談中國近況〉提到他受邀參訪中國的印象，包含中國地貌如何從兒時記憶的農村景象轉變為現代化城市，而日常街坊如何提供平價的飲食，讓人人均能夠負擔。¹¹又如1975年3月號《七十年代》訪問美國耶魯大學中國語文系趙浩生教授，則提及他在北京公車站目睹了有人無意間遺落皮夾，但沒有人會據為已有的現象（趙浩生，1975: 56）。這些報刊所呈現的中國，未必是當時中國真實的情況，甚至可以說，多數內容都是中共政府刻意美化而與真實情形有所落差。但這些媒體卻提供給新加坡華人、甚至整個東南亞地區華人，一個富強、新生的中國形象。這樣的形象對於當時因政府發展政策所致，而受到剝削的新加坡底層華人而言，產生極大的吸引力，連帶使他們更能認同中國所傳遞的左翼思潮。

在戲劇方面，新加坡左翼戲劇受到毛澤東文藝思想影響甚鉅，特別

¹⁰ 引自中華人民共和國出版史料，1950年12月16日，《出版總署關於聯營書店由政府投資改為公私合營》通報，廳密字第1055號。

¹¹ 何炳棣為當時美國芝加哥大學歷史系教授，此篇報導整理自他在1971年12月24日美國哥倫比亞大學的「中國統一討論會」的發言稿。

是 1942 年毛澤東所發表〈在延安文藝座談會上的講話〉這份中國文藝界「綱領性」的文件（洪子誠，2008: 16），強調文藝必須反映社會現實、勞動人民的思想情感（連奇，2011），此文藝觀在新加坡各個時期的社會情境中展現了不同的戲劇訴求，如前述提及 1960 年代初的多元馬來亞意識與獨立後批判政府的發展主義政策（連奇，2011）。在中國文革之後，華語戲劇愈趨左傾，主要幾個大型劇團包含藝術劇場、表演藝術學院及兒童劇社等劇團的演出內容與戲劇論述，可看出承襲了毛澤東所倡導「社會主義現實主義和革命浪漫主義兩結合」的藝術形式¹²，強調戲劇除表現底層人民生活之外，還必須反映尖銳對立的矛盾、塑造英雄人物的形象，諸如「階級鬥爭」、「三突出」、「樣板戲」等皆是此類藝術模式（洪子誠，2008: 275-279）。如藝術劇場於 1974 年所推出《阿添叔》、表演藝術學院於 1968 年演出的《喂，醒醒！》、《掙扎》等劇，便是描繪底層人民困苦，談論階級鬥爭的作品；又如兒童劇社於 1970 年代所推出的「兒童文藝晚會」綜合演出，儘管內容與一般兒童話劇無異，但手勢、舞蹈、臺詞等演出形式與內容，均近似於文革樣板戲（兒童劇社，1972）。

關於華語戲劇文革化的傾向，程映虹、朱成發的研究均指出該時期華語戲劇盲目地仿效文革內容，是脫離社會現實而以失敗告終（朱成發，2004；程映虹，2008），若僅以戲劇內容與形式觀之，確實部分劇團的演出，明顯背離新加坡的社會現實，也因此劇團未能長久經營。但若觀察劇團整體的日常活動、戲劇演出與論述，可發現部分劇團批判新加坡獨立初期經濟政策的演出與主張，同樣反映了中國左翼思潮中社會平等與道德性的理想，而表演藝術學院即是極為鮮明的個案。

五、為底層發聲：反資本主義戲劇、體驗生活運動

新馬文學史家方修曾謂，1960-70 年代新加坡華語戲劇的作品受到世界性思潮所影響，反映了對現實的不滿，並描繪階級鬥爭、工人農民生活的心酸以及下層社會生活的困苦（方修，1999: 15）。方修所描述的對

¹²「兩結合」的藝術形式為 1958 年毛澤東所提出，該形式也是中國文革時期的文藝思潮主流（洪子誠，2008: 260）；有關新加坡華語戲劇文藝理論的討論，可見南方藝術團（1975: 28）。

象即表演藝術學院（以下簡稱學院）於1967年以後所展演的作品，所謂的「世界性思潮」即為1966年中國所發生的文化大革命，而學院該時期的作品，亦可稱為「反資本主義」戲劇，所演出的內容，直接或間接批判了新加坡獨立後行動黨政府所實行的經濟政策。中國的左翼思潮提供了戲劇工作者追求社會公平的啟發與想像，促使他們走入與體驗底層社會，並以戲劇作為「為底層發聲」的媒介。本節主要討論學院為創作劇本所推行的「體驗生活」運動，描述劇團如何透過該活動去理解底層人民的生活情形，並發展出反資本主義戲劇。其中先簡述學院的發展歷程，並描繪體驗生活運動及其演出，以論證劇團如何以此達到「為底層發聲」的目的，及其背後干預政府國族建構的意涵。

表演藝術學院於1965年7月1日由郭寶崑與吳麗娟夫婦所創立，1973年7月更名為實踐藝術學院，郭與吳為當代新加坡重要的表演藝術工作者，在1960年代學院與其它劇團最大的差異在於同時強調藝術的專業訓練與演出實踐，參與學員必須接受一段時期的訓練並獲得認可後才能參與演出，從劇團課程安排、團體活動、內部會議等日常活動觀之，都能夠發現所蘊含的左翼思維，以戲劇理論課程而言，便包含辯證唯物論、歷史唯物論等與馬克思理論相關的科目。而隨著畢業學員越來越多，1972年5月畢業學員共同成立南方藝術團，劇團成立後與學院持續保持密切關係，並由郭寶崑擔任藝術團的戲劇指導，戲劇訓練與演出手法均承襲了學院的模式。

在學院的演出劇碼部分，創辦之初所演出的幾部劇作，主要為改編自國外作品，包含1966年《考驗》、1967年翻譯自美國黑人話劇的《黑魂》以及同年12月的《高加索的母親》，這些作品在當時均引起極大的迴響，其中《高加索的母親》譯自德國知名劇作家布萊希特（**Bertolt Brecht**）的《高加索灰瀾記》，引起新加坡觀眾熱烈討論，根據馬來西亞學者克裡申·吉（**Krishen Jit**）的說法，這可能是布萊希特首次引介到東南亞（柯思仁，2006）。儘管這些演出引自國外作品，並非擷取本土素材所創作，但從題材選擇來看，已可看到學院對於描繪社會底層、強調階級意識作品的偏好。

在幾部翻譯作品受到好評後，學院開始以本土題材進行創作，受到東西方左翼思潮的影響下，內容呈現強烈的階級意識，回應了當時行動

黨政府的發展主義政策所造成社會階層化的問題。其中最具代表性的作品包含1968年的《喂，醒醒！》、1969年的《掙扎》、1970年的《青春的火花》。這三個作品皆顯示了對資本家的批判、對底層群眾的關懷，以及對崇尚物質價值觀的鄙夷。以《青春的火花》一劇來說，描述幾位在絲襪工廠工作的年輕女性，如何在資方的壓迫、以物質利益分化勞工等種種困境中，共同向資方爭取權益的過程。這些充滿階級意識的演出，與新加坡獨立後全力吸引國際資本以發展經濟的方向有所抵觸，《掙扎》、《青春的火花》等劇也因此遭到禁演，¹³甚至在1976年，郭寶崑、吳麗娟夫婦和他們的團員，也因宣揚左傾文化等罪名，被政府以內部安全法令審訊、拘留。¹⁴其中吳麗娟於1個月後被釋放，獨立負起學院的運作，而郭寶崑則於1982年才獲得釋放。

當學院以本土題材創作，基於「藝術來自生活」的信念，並使戲劇演出能夠更真實呈現底層人民的生活困境，1967年以後學院大規模展開「體驗生活」運動（柯思仁，2013: 123）。學院通常以四人為一組前往體驗的地點，範圍包括了新加坡、馬來西亞的漁村、礦場、工地、膠園及黃梨園等地，透過真正的實作，去瞭解底層社會的生活情形（柯思仁、陳慧蓮，2011: 217）。1972年南方藝術團成立後，延續了這樣的精神，持續推動「體驗生活」運動（韓永元，1987: 2）。綜觀當時的演出內容，都是經過「體驗生活」的歷程，集體創作出為底層發聲的內容。舉例來說，學院在1975年《學習匯報演出特刊》，即詳盡地刊載了成員們體驗生活的心得，及如何發展為演出內容的過程。以其中一篇名為〈我來到了紡織廠〉的心得為例，作者詳述了她實地在紡織廠工作的見聞，包含污濁、悶熱且缺乏安全措施的工作環境，工友們長年超時工作，即便生病也不得請假的慘況，以及資方製造工友間的矛盾，以防止工友間相互串聯、抗議（燕，1975: 22-24）。這些見聞心得經學員們集體構思後，以舞蹈的方式呈現出紡織工人們的工作情景以及對廠方的抗爭（實踐藝術學院，1975: 5）。

體驗生活對於文藝工作者最大的意義在於理解所謂底層人民「受壓迫」與「窮困」的實際情形，並進一步反思行動黨政府經濟政策所帶來

¹³ 郭寶崑將《青春的火花》重新改編為《成長》，於1975年由南方藝術團公演。

¹⁴ 新加坡內政部1976年5月27日文告，轉引自蒂凡那（1976: 223）。

的負面影響。同時在某些體驗生活中，也讓劇團成員見識到外國資本家貪婪及剝削，激起某種民族主義的情緒。如吳麗娟曾提到：

其實當時因為經濟上的關係，新加坡對於外資的討好，尤其是對日本人的討好，討好到我們覺得有點 Xia suey（閩南話，丟臉），我們在自尊上也覺得很不舒服，也有這樣的問題。而日本人是看到我們需要這個東西，來這邊有一些日本老板實在壞，那時候很刻薄，很壞，因為我們也有人進去工廠體驗生活，知道他們那種歧視，那種優越感。¹⁵

從以上的敘述來看，學院所展現的反資本主義意識，不僅是勞工階級對資本家抗爭，批判資本主義對底層人民的剝削，也蘊含著對行動黨政府引自外資政策，以致跨國企業對新加坡國族尊嚴傷害的反思。而吳麗娟對於新加坡國族尊嚴傷害的批判，與毛澤東批判歐美現代化資本主義中所蘊含中國民族主義思維相仿。汪暉曾以「反資本主義現代性」來形容毛主義，他認為毛主義對於歐美資本主義的批判並非對於現代化本身，而是在民族主義的立場批判現代化資本主義形式（汪暉，1997: 136）。所謂「民族主義的立場」意味著毛主義所批判的是夾帶著帝國主義與殖民主義意識的現代化發展形式。若從吳麗娟的敘事觀之，她對於外資的跋扈及政府刻意討好的不滿，反映了華語劇團的抵抗不僅批判資本主義，也同時質疑隱藏在資本主義背後的殖民主義思維。

整體來說，學院的體驗生活運動，是戲劇工作者理解底層人民生活，蒐集創作素材的重要步驟，透過這個步驟，才得以創作反映底層社會的作品，再透過戲劇的媒介，促使更多人知曉社會的不平等與底層人民的處境。而「為底層發聲」可視為學院對抗資本主義現代性的實踐。在新加坡獨立後的脈絡中，資本主義現代性意指新加坡發展主義的經濟政策，亦即行動黨政府的國族建構計畫的具體施為。換言之，學院的作為確實干預了行動黨政府的國族建構計畫。前面提及，行動黨政府以「求生存意識」並許諾富裕願景作為凝聚國家認同的方式，具體作為包含引進國際資本，發展經濟；同時透過媒體、學校進行意識形態的灌輸，使國民認為自我利益與國家利益一致，培養對於國家經濟成就的自豪感，忽

¹⁵ 引自吳麗娟口述歷史資料（柯思仁、陳慧蓮，2011: 245）。

略暫時性的經濟不平等（Brown, 1998）。而學院的體驗生活與戲劇活動卻傳遞了發展政策所造成對底層人民的剝削，以及國族情感受辱的圖像。這些戲劇活動所傳達的訊息，顛覆了行動黨政府由上而下所傳遞的意識形態，強化了國族建構計畫的負面印象。

六、素樸的生活觀：正派藝術、健康文化

表演藝術學院的戲劇演出除具備「反資本主義」的特質外，另一個積極面向即是追求「正派藝術、健康文化」，這樣的主張繼承了1950年代反黃運動的精神（方修，1999: 15），一直是該時期華語戲劇反覆出現的主軸，戲劇內容經常出現抨擊娛樂及奢侈文化，在演出手冊、戲劇評論也有著抵制好萊塢電影、嬉皮文化，甚至是狄斯奈樂園等西方「灰黃文化」的訴求；同時在劇團生活中也力行素樸與高度自律的生活方式。這些被歸類為「灰黃文化」的內容，便是市場邏輯下的西方享樂文化，哈柏稱之為「美國主義」及「物質主義」（Harper, 1999: 292）。這些論述呈現了華語戲劇在當時受中國左翼思潮影響下所表達的社會階級意識，而「素樸」、「自律」的要求，也反映了毛澤東主義中苦行價值觀。換言之，華語劇團對於素樸生活的追求，意味著一種唯意志論、追求社會公平的道德實踐。本節首先將陳述反黃運動的起源及其發展，接著以表演藝術學院為例，透過劇團日常生活的描述，說明華語劇團如何力行素樸生活，並論證「素樸生活」如何成為實踐左翼現代性與追求社會公平的體現。

反黃運動始於1953年華校中學生所發起的座談會，在1950年代，來自歐、美、日等國的電影、雜誌書報、歌臺表演在新加坡相當盛行，內容多半以低級趣味和色情刺激來娛樂觀眾，從中賺取商業利益。1953年10月，一名16歲少女莊玉珍被性侵殺害，這起案件震驚當地社會，當時中正中學分校學生舉辦座談會討論該事件，並認為黃色文化是引起該起命案的根源，因而發起抵制黃色文化。此訴求得到新加坡各華文中學如中正總校、華僑中學、南僑女中等學生們群起回應，¹⁶此運動後來更獲得

¹⁶ 原文為文斌於1953年《荒地》第六期所著〈我們為什麼要發起反黃文化運動：附組織的經過〉一文，引自莊樂田所編《英殖民地時代：新加坡學生運動珍貴史料選》一書（文斌，2012: 130）。

星洲華文中學生聯合會、婦女聯合會及星洲農民協會等各類民間團體的響應，此即為反黃運動。¹⁷

1959年6月新加坡自治後，行動黨政府大力推行掃黃政策，具體措施包含取締被認定具黃色題材的刊物、掃蕩情色場所，與加強電影審查（Huang, 2008: 87）。該政策施行後受到民間團體相當大的支持，如1959年10月4日，汎星工聯會主辦反黃運動週聯歡晚會，吸引了千餘名觀眾參與，許多工會群體均有代表參與（行動週刊，1959）。整體來說，自治後的反黃運動不在僅限於反對色情題材的文化，而是更進一步批判黃色文化所蘊含的殖民意識，如在「康樂音樂研究會10周年文藝晚會」特輯中，主席劉天成（1964: 2）便指出：

黃色文化是殖民主義者用來麻醉人民的思想，以遂其長久統治人民的工具。因此，站在為人民服務的立場的本會，是不可也不能漠視它的猖狂橫行的，本會是有義務堅決地掌握我們所熟悉的現實主義藝術，去和黃色文化進行不妥協的鬥爭。

從這樣的宣稱還可以看到，所謂的反黃運動與「為人民服務」的左翼話語相結合，強調透過推廣健康、正派的文藝活動，以服務勞苦大眾（朱成發，2004）。在如此的語境下，凡是未能反映底層人民生活，突顯人民生活困境，諸如討論愛情、個人興趣等這類題材，如西方言情小說、瓊瑤小說、武俠小說、抽象派的繪畫等，也被歸類為墮落、委靡的思想及文化。進一步而言，戲劇社群對於享樂文化的界定，乃發展出一套以「公意」為指標的判準，符合公意或能增進公意者，即屬於得以接受的文化。以1965年《小紅花舞蹈》演出特刊中一篇〈發展健康舞蹈〉為例，文章中就提到：「發展舞蹈藝術必須先釐清『為誰而舞』的基本問題，方能解決『舞些什麼』的問題，若是舞蹈工作者都能為人民大眾而舞，而排除為個人名利、享樂而舞，那麼便不會出現『阿哥哥』、『靈魂舞』等低俗的舞蹈」（關心，1965）。以上敘述反映了學院對於西方享樂文化的因應之道，同時也透露了戲劇社群對於藝術的道德標準。

戲劇社群在追求正派藝術的同時，也要求抗拒物質享受，追求簡樸

¹⁷ 原文為湯巡於1956年8月《時代報》特號（2）所著〈群策群力 全面反黃 星洲學生、文化、職工等團體發表意見〉一文，引自莊樂田所編《英殖民地時代：新加坡學生運動珍貴史料選》一書（湯巡，2012: 139）。

生活與高度自我要求，主張自我應奉獻於集體，而非顧慮個人利益。舉例來說，多位受訪者都曾提到，在學院的劇團生活中他們會仿效大鍋飯的形式用餐，由資深的團員共同出資採買伙食，幹部輪流負責烹飪食物，提供給全體社員用餐，¹⁸菜色力求簡單，以突顯集體主義以及簡樸的精神。一位受訪者提到在他參與學院活動時，某次的午休時間，因一時嘴饞未與團員共同食用大鍋飯，而至外面的小鋪食用雞飯且無意間遭其他團員撞見，受訪者的行為即於學院某次「批評與自我批評」會議中被提出檢討，被評為過於重視享樂，未能克制欲望，與劇團成員集體行動。¹⁹

所謂「批評與自我批評」會議，乃是劇團成員為確保自我能夠徹底實踐正派藝術、苦行精神，在劇團內部討論時所進行的會議。這樣的形式源自於1942年中國延安整風運動，毛澤東為了肅清黨內從五四運動以來的自由民主思想，使黨員全盤毛澤東化，而要求幹部重新精讀馬列文獻，並進行批評與自我批評（高華，2001；金達凱，1954: 44）。以新加坡與馬來西亞而言，當時馬來亞共產黨，或是社會主義陣線均有類似的活動。²⁰在1970年代學院內部會議中，也有著相仿的議程，它的形式乃由團員輪流主持會議，並以1-2名在場團員為批評對象，讓所有成員提出缺點，最後由個人自我檢討。據筆者的多位受訪者表示，「批評與自我批評」盛行於當時華語劇團當中，²¹團員間彼此檢討的多半是關於日常生活的細微瑣事是否符合道德標準，如前述筆者所提及的雞飯事件，或者是反省自我過於冷漠，未能積極助人等內容。²²

如此自我批判的陳述，也經常刊載於學院出版的演出特刊當中，這

¹⁸ 受訪者韓先生，1970年代表演藝術學院／南方藝術團成員，訪談時間，2012年4月17日，訪談地點：新加坡卡迪地鐵站組屋區；受訪者楊先生，1970年代表演藝術學院／南方藝術團成員，訪談時間，2015年6月24日，訪談地點：新加坡國家圖書館。

¹⁹ 受訪者黃先生，於1974年加入表演藝術學院，訪談時間：2014年3月3日，訪談地點：新加坡皇后鎮地鐵站附近組屋區。

²⁰ 以馬來亞共產黨而言，在〈1948年5月馬共五中全會決議要點〉中便提到黨內自我批評的要點（21世紀出版社，2012: 167）。社會主義陣線的部分，在林清祥於1964年所發表〈自由散漫思想根源與各種表現〉一文，也提到關於「批評與自我批評」的重要性（馬來西亞的另一面編輯委員會，2002: 177-183）。

²¹ 受訪者韓先生，1970年代表演藝術學院／南方藝術團成員，訪談時間，2012年4月17日，訪談地點：新加坡卡迪地鐵站組屋區；受訪者黃先生，1970年代表演藝術學院成員，訪談時間：2014年3月3日，訪談地點：新加坡皇后鎮地鐵站附近組屋區。

²² 舉例來說，在1976年學院《學習匯報》演出特刊中，一篇名為〈老伯與我〉的文章中，即是陳述作者未能即時協助正在推著載有重物推車的老伯，而感到羞愧（蓉，1976）。

些敘述通常有固定的模式，描述作者在參與劇團前的自私、迷惘或是挫折，接著陳述作者參與劇團活動，並接觸所謂「進步」的左翼思想與同儕的指正後，心境產生轉變，對於過去的墮落感到羞愧，而希望為人民大眾更加努力。如 1973 年《學習音樂晚會演出特刊》中一篇名為〈我學習音樂的經過〉，作者描述他生長於家境優渥的家庭，在父母的培育下他的鋼琴技術有了很好的基礎，並希望能在音樂界有所作為。然而在參加劇團集體活動後，接觸了「一切文藝源於生活」、「文藝來自群眾又必須服務群眾」等概念，以及參與體驗生活活動，對於音樂有了更高的認識，瞭解音樂工作者要能真正投入生活，用音樂來反映勞苦大眾的心聲，甚至為此放棄出國深造音樂的機會，因為只有留下來與伙伴一起推廣與普及正派音樂，才是真正為人民服務的藝術工作者。作者最後在文末強調「自己階級出身和認識不深更需要深入到生活中磨練，徹底改造自己的世界觀」（尚學，1973）。

這些再三強調「克制欲望」、「自我要求」、「奮發向上」的陳述中，得以看見當時學院內部所盛行「批評與自我批評」的風氣，也能夠理解「批評與自我批評」如何作為團員自我要求，貫徹苦行精神的手段。另外，敘述內容無論是用字遣詞、書寫筆法與毛澤東〈講話〉的內容相當雷同，如前述文章所提到「一切文藝源於生活」的理念出自於〈講話〉中關於「文學藝術的源泉」論題；而該文作者從普及正派音樂與提高自身音樂素養兩個角度來作為出國與否的評斷標準，明顯應用〈講話〉中「文藝工作中的普及和提高的關係」辯證模式。²³而改造自身世界觀的陳述，也與毛澤東所謂文藝作家必須改造自己的思想情感的主張相近。整體來說，這些訴求與毛澤東的苦行主義中的道德性要求有著高度的相似性。毛澤東在面對 1949 年獨立後中國百廢待舉的社會處境與多數的窮苦農民，他透過這個價值觀來激勵多數的貧困農民必須忍受暫時的艱苦，以迎向共產主義的烏托邦世界。而對新加坡戲劇社群而言，苦行價值觀則給予他們一種啟發及指引，來作為抵抗所謂「灰黃文化」以及追求正派藝術的依據。

²³ 在〈講話〉中有諸多文藝工作中普及和提高的討論。簡單來說，毛澤東認為思考普及與提高，同樣也要從工農兵所代表的一般人民立場去思考，亦即文藝必須依工農兵的需求來普及大眾文藝，並在工農兵群眾的基礎上去提高文藝的水準（毛澤東，1966: 854-863）。

如果我們將學院的體驗生活以及隨之而來的反資本主義戲劇演出視為戲劇社群對於追求平等的努力，企圖讓更多人知曉社會不平等的情形。那麼苦行主義則可視為戲劇社群實踐平等的內在作為。對戲劇社群乃至華語群體而言，他們所抵抗的資本主義現代性不僅是發展優先的政經結構下，對底層人民的忽略與壓迫，更深層的是市場邏輯思維下強調商業利益的西方享樂文化。在面對西方享樂文化所灌輸注重逸樂的生活態度，苦行主義即可視為華語群體與之對抗的策略與姿態。誠如漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt）所言：「如果人們一心追求以享樂主義、消費至上為特徵的個人幸福，就很難想像他們能體會社會美德和公共福祉的夢想（Schwartz, 1996: 222）」。因為唯有克制欲望，保持素樸的生活方式，方能貫徹自身對於公意社會的追求。換言之，對公意社會的追求，亦是以道德為核心的左翼現代性對抗行動黨政府所代表的理性、發展思維的現代性，以及西方享樂主義的生活觀。

另外，需特別注意的是，華語群體對於公意社會及平等的追求，有別於中國文化大革命由國家領袖所發起，蘊含現實政治動機的政治運動；也不同於從政府體制思考如何在形式上實踐平等。牟宗三（2003: 171）曾經指出，西方近代歷史上所追求的權利、自由與平等，皆為形式的概念，只要政治上有權利、自由與平等的形式，至於個人主觀地如何表現此自由，充實此平等，那屬於個人的範疇，不必追問。然而華語群體對於平等的實踐與西方的形式平等有所差異。新加坡華語戲劇社群的實踐，是由民間所自發，藉由自身的生活態度的改變，恪守道德規範，來實踐平等。換言之，華語群體所實踐的平等，是一種積極的平等，他們並非思考如何藉由制度來達致平等，而是強調透過自身的努力與克制來促成平等。

七、結語

本文以表演藝術學院為例，試圖論述其於 1960-70 年代劇團生活與戲劇演出的背後意涵及與左翼思潮的關聯，過去研究認為 1960 年代末以後的華語戲劇的發展，由於受到中國文化大革命的啟發，出現充滿階級意識、關懷底層的演出，這些演出被視為具顛覆思想，且忽略社會現實。若從學院所盛行的體驗生活及其反資本主義戲劇活動觀之，學院所揭露

資本家的剝削與社會不平等，是對新加坡發展主義政策及其所衍生貧富差距擴大、國族尊嚴受傷等現象的反思。另外，若從劇團活動的角度分析，可發現他們的理念、實踐並不涉及政治體制的變革，而是一種生活理念，與官方論述及作為有高度相似性。以學院成員苦行主義的實踐而言，這種精神是該時期新加坡左傾的華語群體所共有的特質，並受到李光耀的讚揚與高度評價。如他曾說：他們所過的斯巴達式的艱苦生活，對追隨者產生莫大的影響，大家競相模仿，互相激勵，以顯示同樣的自我克制的精神…（李光耀，2000: 298）他們為我們設下很高的障礙…，要跟他們競爭，我們必須向人民證明我們跟他們一樣有決心，一樣具有奉獻的精神（葉添博、林耀輝、梁榮錦，2012: 314）。簡言之，反資本主義戲劇揭露了獨立後新加坡現代化過程中底層社會的困境，而苦行主義的作為則受到政府稱許與效法，皆在在說明華語劇團所代表的華語群體，其作為並非昧於現實。然而華語劇團的行動干預了行動黨政府獨立後以追求經濟發展作為國族認同建構的方針，也導致 1976 年郭寶崑、吳麗娟等人遭逮捕的結果。

參考文獻

· 中文

- 21 世紀出版社。2012。《戰後和平時期（二）》。吉隆坡：21 世紀出版社。
- 文斌。2012。〈我們為什麼要發起反黃文化運動：附組織的經過〉。莊樂田編：《英殖民地時代：新加坡學生運動珍貴史料選》，頁 130-131。新加坡：草根書室。
- 方修。1999。《戰後新馬文學大系：戲劇集》。北京：華藝出版社。
- 毛澤東。1966。《毛澤東選集》。北京：人民出版社。
- 古鴻廷。1994。《東南亞華僑的認同問題（馬來亞篇）》。臺北：聯經出版。
- 史華慈（Schwartz, Benjamin I.）。2006。《史華慈論中國》（*China and Others Matters*）（蕭延中譯）。北京：新星出版社。
- 向民。1973。〈生活文藝晚會：觀後討論〉。收於生活劇社編：《文藝晚會演出特刊》，頁 27-30。新加坡：生活劇社。

- 朱成發。2004。《紅潮，新華左翼文學的革命潮》。新加坡：玲子傳媒。
- 牟宗三。2003。《牟宗三先生全集 10：政道與治道》。臺北：聯經出版。
- 行動週刊。1959。〈工會舉行反黃週的意義〉。《行動週刊》，10月3日，頁2。
- 何惜薇。2012。〈政治氣候放晴帶動書寫歷史左邊出現補白？〉。《聯合早報》，11月11日。
- 吳元華。1999。《務實的決策：人民行動黨與政府的華文政策研究，1954-1965》。新加坡：聯邦出版社。
- 吳新慧。2003。〈與時代的浪潮同浮沉：韓山元訪問錄〉。《圓切線》，6: 192-209。
- 李光耀。2000。《李光耀回憶錄》。臺北：世界書局。
- 汪暉。1997。〈當代中國的思想界狀況與現代性問題〉。《天涯》，5: 133-150。
- 兒童劇社。1972。《春到人間文藝晚會演出特刊》。新加坡：兒童劇社。
- 尚學。1973。〈我學習音樂的經過〉。表演藝術學院編：《學習音樂晚會演出特刊》，頁15-17。新加坡：表演藝術學院。
- 林萬菁。1978。《中國作家在新加坡及其影響（1927-1948）》。新加坡：萬里書局。
- 金達凱。1954。《中共的思想改造》。香港：友聯出版社。
- 南方藝術團。1975。《成長演出特刊》。新加坡：南方藝術團。
- 柯思仁。2005。〈另一種理想家園的圖像〉。柯思仁、潘正鐳編：《郭寶崑全集第一卷華文戲劇 1：1960/1970年代》，頁xiii-xxvii。新加坡：實踐表演藝術中心、八方文化創作室。
- _____。2006。〈新加坡當代文化景觀的創造者：郭寶崑〉。《讀書》，8: 21-28。
- _____。2013。《新加坡華文戲劇史》。新加坡：新加坡國家博物館。
- 柯思仁、陳慧蓮。2011。〈口述歷史訪談（一）（二）〉。陳鳴鸞編：《郭寶崑全集第八卷》，頁203-253。新加坡：八方文化創作室。
- 洪子誠。2008。《大陸當代文學史 上編（1950-1970年代）》。臺北：秀威資訊。

- 袁小倫。1999。《戰後初期中共與香港進步文化》。廣州：廣東教育出版社。
- 馬來西亞的另一面編輯委員會編。2002。《林清祥與他的時代：林清祥與新加坡的故事（上）（下）》。吉隆坡：朝花企業社。
- 高華。2001。《紅太陽是怎樣升起的：延安整風運動的來龍去脈》。香港：香港中文大學。
- 張虎。1980。《早期馬共歷史之分析研究》。臺北：黎明文化出版社。
- 連奇。2011。《新加坡現實主義華語話劇的思潮演變（1945-1990）》。新加坡：春藝出版社。
- 郭振羽。1985。《新加坡語言與社會》。臺北：正中書局。
- 陳光興。2006。《去帝國，亞洲作為方法》。臺北：行人出版社。
- 湯巡。2012。〈群策群力 全面反黃 星洲學生、文化、職工等團體發表意見〉。莊樂田編：《英殖民地時代：新加坡學生運動珍貴史料選》，頁 139-143。新加坡：草根書室。
- 程映虹。2008。《毛主義革命：二十世紀的中國與世界》。香港：田園書屋。
- 楊進發。1977。《戰前星華社會結構與領導層初探》。新加坡：新加坡南洋學會。
- _____。2007。《新馬華族領導層的探索》。新加坡：青年書局。
- 葉添博、林耀輝、梁榮錦。2012。《白衣人：新加坡執政黨背後的故事》。新加坡：聯合早報。
- 葉鐘鈴。2007。《陳嘉庚與南洋華人論文集》。吉隆坡：陳嘉庚基金工委會。
- 蒂凡那編。1976。《社會主義的實現：新加坡之道路》。新加坡：聯邦出版社。
- 詹道玉。2001。《戰後初期的新加坡華文戲劇（1945-1959）》。新加坡：八方文化。
- 實踐藝術學院。1975。〈紡織舞〉。實踐藝術學院：《學習匯報演出特刊》，頁 5。新加坡：實踐藝術學院。
- 蓉。1976。〈老伯與我〉。實踐藝術學院編：《學習匯報演出特刊》，頁 28。新加坡：實踐藝術學院。

- 趙浩生。1975。〈二次中國歸來答客難〉。《七十年代》，3: 53-61。
- 劉天成。1964。〈主席的話〉。康樂音樂研究會編：《慶祝十周年紀念文藝晚會特輯》，頁 1-2。新加坡：康樂音樂研究會。
- 潘婉明。2012。〈馬來亞共產黨史的產生與問題〉。《人間思想》，1: 155-169。
- 。2013。〈流動的「在地」與「跨域」：馬來亞共產黨史再思考〉。楊昊、陳琮淵編：《臺灣東南亞研究新論：圖像與路向》，頁 163-178。臺北：紅葉文化。
- 魯虎。2014。《新馬華人的中國觀之研究》。新加坡：八方文化。
- 燕。1975。〈我來到了紡織廠〉。實踐藝術學院編：《學習匯報演出特刊》，頁 22-24。新加坡：實踐藝術學院。
- 盧梭（Jean-Jacques Rousseau）。1987。《社會契約論》（*The Social Contract*）（何兆武譯）。臺北：唐山出版社。
- 謝詩堅。2010。《中國革命文學影響下的馬華左翼文學》。吉隆坡：韓江學院。
- 韓永元。1987。〈十五年的足跡〉。南方藝術研究會編：《南方藝術研究會十五周年紀念特刊》，頁 2-6。新加坡：南方藝術研究會。
- 韓咏紅。2000。《新加坡獨立後的華語戲劇研究（1965-1978）》，新加坡國立大學中文系碩士論文。
- 關心。1965。〈發展健康舞蹈〉。表演藝術學院編：《小紅花舞蹈演出特刊》，頁 16。新加坡：表演藝術學院。

• 西文

- Brown, David. 1998. Globalisation, Ethnicity and the Nation-state: The Case of Singapore. *Australian Journal of International Affairs*, (52)1: 35-46.
- Chen, Peter S. J. 1983. Singapore's Development Strategies: A Model for Rapid Growth. Pp. 3-26 in Peter S. J. Chen, ed., *Singapore Development Policies and Trends*. Singapore: Oxford University Press.
- Harper, T. N. 1999. *The End of Empire and the Making of Malaya*. New York: Cambridge University Press.

- Heyzer, Noeleen. 1983. International Production and Social Change: A Analysis of the State, Employment and Trade Unions in Singapore. Pp. 105–128 in Peter S. J. Chen, ed., *Singapore: Development Policies and Trends*. Singapore: Oxford University Press.
- Huang, Jianli. 2008. Political Vanguard: PAP Leaders of the Chinese-Speaking Community. Pp. 79–108 in *The Scripting of a National History: Singapore and Its Pasts*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Meisner, Maurice. 1982. *Marxism, Maoism & Utopianism*. London: The University of Wisconsin Press.
- Poh Soo Kai, Tan Jing Quee and Koh Kay Yew, eds. 2009. *The Fajar Generation: The University Socialist Club and the Politics of Postwar Malaya and Singapore*. Petaling Jaya: SIRD.
- Schwartz, Benjamin I. 1996. *China and Others Matters*. London: Harvard University Press.
- Tan jing Quee, Tan Kok Chiang and Hong Lysa, eds. 2011. *The May 13 Generation: The Chinese Middle Schools Student Movement and Singapore Politics in the 1950s*. Selangor: Strategic Information and Research Development Centre.

Chinese Drama and the Practices of Leftist Modernity in Singapore: A Case Study of the Performing Arts Studio, 1965–1976

Hao-Ting Shen

Ph.D. Candidate, Department of Southeast Asian Studies,
National Chi Nan University

Abstract

This article analyzes how Chinese theatrical groups interpret and practice leftist thoughts with Chinese characteristics through their performances and daily lives. Existing studies either view educated Chinese groups in the 1960s and 1970s as well-armed communists or violent rebels, or tend to argue that the practitioners of the leftist movements didn't have the identity of the Malaya communist party. Most of these perspectives center on the bipolar logic of communist versus non-communist instead of understanding the real implication of the leftist movement. This paper employs "leftist modernity" as the theoretical framework to show that there was an aspect beyond armed struggle which has not been fully discussed, and argues that the meaning of the leftist practices of the Chinese theatrical groups was an attitude of simple living and a search for the welfare of the public as a whole. The Chinese theatrical groups tried to deeply understand the bottom people's lives through "Going into life". On the other hand, they practiced a plain life of asceticism and strictly observed morality in pursuit of social equality. These were responses to the beliefs of the prevailing developmentalism policies and the following side-effects such as materialism and hedonism.

Key words: Singapore, Chinese drama, Performing Arts Studio, leftist modernity, asceticism