

# 展演民俗、重塑主體與新劇本土化

## ——1943年《閩雞》舞台演出分析\*

石婉舜

清華大學台灣文學研究所助理教授

### 摘要

本論文通過重新檢視1943年厚生演劇研究會留存的圖文資料，分析《閩雞》劇本的改編特色、重建演出文本之梗概，指出編導林搏秋對小說原著採取通俗化的改編策略，使之成為一齣主題思想淺顯易懂又兼具社會反省的人情悲喜劇。戲劇檢討台灣漢人的民族性，同時藉由舞台視、聽覺元素再現民俗、祭儀的場景，重新創造屬於漢民族文化的價值與自我認同。而以「民俗」入戲，尚獲得場所意涵的支持，永樂座戲院所在地大稻埕的民俗氛圍，也強化了演出效果。整體而言，在帝國空間重塑的「大東亞共榮圈」背景下，厚生不僅繼承1930年代現實主義文藝路線與文化民族主義，《閩雞》劇中採用大量民族音樂與民謠，可視為對新劇運動提出一個具體可行的美學方案，而具有重塑台灣人主體與新劇本土化的指標性意義。

關鍵詞：閩雞、新劇運動、厚生演劇研究會、民俗、文化民族主義、大東亞共榮圈

\* 本論文曾以〈搬演民俗與文藝大眾化的實現——林搏秋之《閩雞》舞台演出分析〉為題，宣讀於第十三屆國際青年學者漢學會議「華語舞臺的新聲與複調：華語戲劇暨表演研究新趨勢」（中央大學英美語文學系戲劇表演研究室、黑盒子表演藝術中心主辦，2015.10.16-18），會中承蒙評論人林鶴宜教授悉心賜教，十分感謝。兩位匿名審查員惠賜寶貴意見，在此一併致謝。本論文於最後定稿階段，與旅美音樂學者同時也是呂泉生音樂研究者孫芝君女士就論稿有關《閩雞》舞台音樂曲目的重建與分析，反覆推敲討論、彼此說服與最後確認，知音不言謝，謹此為記。

# Staging Folk Customs, Reshaping Subjectivity and Localizing Shingeki:

An Analysis of *The Capon* Staged in 1943

**Shih Wan-Shun**

Assistant Professor  
Graduate Institute of Taiwan Literature  
National Tsing Hua University

## Abstract

This essay analyzes the adaptation of the play *The Capon* and reconstructs its performance text after reexamining its historical materials left by Kosei Theatre Society. This essay points out that Lin Tuan-qiu, the director and playwright of *The Capon*, adapted the original novel for the stage with a strategy of popularization and made it a tragicomedy with both a plain theme and an undertone reflecting social issues. Besides examining the national characters of the Taiwanese people, *The Capon* employed visual and audio elements to represent Han rituals and customs on stage, aiming to re-create the self-identification and self-esteem of the Han culture. Furthermore, the performance of *The Capon* in 1943 gained environmental support to reinforce its theatrical effects on stage. Kosei Theatre society chose to stage *The Capon* in Eraku-za, a theatre house located in Dadaocheng, an area abundant with traditional cultural implications. In short, against the backdrop of “Greater East Asia Co-Prosperity Sphere” under Japanese rule, *The Capon* inherited the line of artistic realism and cultural nationalism in the 1930s, and its considerable usage of folk music and ballads could be seen as having offered an aesthetic solution for the Shingeki (New Drama) Movement, signifying the reshaping of Taiwanese subjectivity and the localization of Shingeki.

Keywords: *The Capon*, The Shingeki (New Drama) Movement, Kosei Theatre Society, Folk Customs, Cultural Nationalism, Greater East-Asia Co-Prosperity Sphere

# 展演民俗、重塑主體與新劇本土化

## ——1943年《閩雞》舞台演出分析

### 一、緣起

現在回顧日治晚期1943年厚生演劇研究會（以下簡稱「厚生」）的公演，所以在戰後歷經漫長的國府戒嚴統治仍未被遺忘，多少跟該次公演主力製作《閩雞》的傳奇性有關。「傳奇性」來自於首演場時發生的兩起真實事件：先是演出中途發生斷電意外，引來觀眾持手電筒照明舞台要求演出繼續；再是演出結束的隔日上午，製作人王井泉遭警察局傳喚，禁止劇中兩首民謠繼續演唱。由此，戰後台灣社會歷經去殖民的歷史過程，從而衍生出一些誤傳，復而形成《閩雞》是一齣「抗日民族劇」的普遍印象。<sup>1</sup> 1980年代晚期起，台灣本土研究蓬勃開展，《閩雞》劇本約於1990年出土，<sup>2</sup> 且屢經重新製作上演，<sup>3</sup> 而有關厚生結社公演的諸多歷史事實也漸獲釐清。2008年《閩雞》由國立中正文化中心重新製作、躍登國家戲劇院舞台，2015年最新版的《台灣戲劇史》中

- 1 戰後有關厚生公演史事的記載最早見於王白淵執筆的《台灣年鑑》〈文化篇〉（台北：台灣新生報社，1947.04），頁20。此後經片面強調、誤傳的流傳過程，筆者在碩士論文中曾有詳細的考察。詳石婉舜，〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉（台北：台灣大學戲劇研究所碩士論文，2002），頁3-6。另，莊永明先生在1980年代初期採訪呂泉生，並先後寫成〈民族歌謠傳薪人——呂泉生的奮鬥人生〉與〈第一齣以民謠為配樂的舞台劇——閩雞〉二文，前者連載於《音樂生活》18-31期（1981-1982）、後者為《台灣第一》（台北：文經出版社，1983）之一章，是當代關注呂泉生與1943年舞台版《閩雞》價值的第一人。由今觀之，這兩篇文章可能略有失誤或呈現時代侷限，卻在本土意識興起過程中對促進一般對日治時期戲劇活動的認識與關注做出重要貢獻。
- 2 《閩雞》劇本原以日文撰寫，出土過程不詳。就筆者親眼所見與收藏，1990年間小劇場圈即有《閩雞》台語譯本（手寫本）流傳。正式出版的則是中譯本，最早為林至潔翻譯的版本，刊載於《文學台灣》9期（1994.01），後收入汪其楣主編，《國民文選》（戲劇卷1）（台北：玉山社，2004.06）與周慧玲主編，《表演台灣彙編：劇本，設計，技術，1943》系列叢書之一《林搏秋劇作選：閩雞》（桃園：中央大學黑盒子表演藝術中心，2014.09）。另有陳明台的中譯本，收入陳萬益主編，《張文環全集》（小說集二）（台中：台中縣立文化中心，2002.03）。上述中譯本均是根據日文審查本翻譯而來，本文摘錄之劇本段落主要參考林至潔、陳明台兩種中譯本，而當譯文與日文審查本有出入時，則以審查本為依歸，擇其更準確者。
- 3 《閩雞》劇本出土後，屢經校園與公部門重新製作演出。最早的校園演出紀錄為1990年12月清華大學中國語文學系（91級）畢業公演；公部門方面，先後有1996年薪薪實驗劇團（台北市政府文藝季）、2003年大開劇團（國立台灣文學館製作）、2008年台南人劇團（國立中正文化中心兩廳院製作）等演出。

「厚生」佔有三頁篇幅，<sup>4</sup>皆可見該次公演在當代受到重視的程度，實有增無減。

似已無庸置疑，發生在日治晚期皇民奉公運動期間的《閩雞》公演已被定位為台灣現代戲劇史的里程碑，其劇本也是今人欲傳諸後世的文藝經典。不過，與上述現象矛盾的是，既然該劇如斯重要，長期以來，針對該劇予以專門分析研究的文字卻不多見。<sup>5</sup>筆者曾在碩士論文〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉（2002年1月，台灣大學戲劇學系）考察「厚生」的結社背景、成員組織、公演經過、公演劇目與演後評述等，指出厚生的公演具有「現實主義戲劇的追求」「大眾劇場」與「殖民地文化的自我認同」三點特質，當時的結論如下：

總結來說，一九四三年間，「厚生」諸氏在「地方文化運動」與「大東亞共榮圈」理念的交集中找到戰時台灣文化人安身立命的所在；「在『大東亞共榮圈』框架底下進行台灣『地方文化』的實質建設」的機會，提供《臺灣文學》文人賡續新劇運動的著力點，同時賦予「厚生」在戰爭期的合理化存在。一九四三年「厚生」在戰火逼近下進行「第二次新劇運動」，它不僅繼承、延續了一九二〇年代以降萌芽發展的新劇運動，同時更超越了新劇運動前輩的成績。「厚生」公演所展現的戲劇能力以及其透過戲劇展現對殖民地自我認同的追求，無疑宣告了台灣近代新劇的成熟。<sup>6</sup>

本論文無意對此結論進行翻案，卻認為過去研究以劇團的結社脈絡與公演始末為考察重點，對於四齣公演劇目之一的《閩雞》雖較有著墨，討論仍屬有限（僅三頁篇幅），對戲劇內涵的探討深度明顯不足，亦未正面回應一般有關

4 林鶴宜，《台灣戲劇史（增修版）》（台北：台灣大學出版中心，2015.03）。頁200-202。

5 以1943年舞台版《閩雞》為題的學術論文似乎只有：蔣萊春，〈新劇《閩雞》之研究——1940年代與1990年代演出活動之比較〉（台北：台北教育大學社會科教育學系碩士論文，2006）。該文以考察《閩雞》演出史為重點，其中有關1943年演出部分的討論，主要沿用筆者碩士論文之觀點。

6 石婉舜，〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉（台北：台灣大學戲劇學系碩士論文，2002），頁94。

「抗日民族劇」的印象。總而言之，「演出」是整起結社公演事件的核心，而特地為此次創團公演而製作的《閩雞》，正是「厚生」製作群針對「何謂『新劇』」、「何謂『國民演劇』」此等現代性提問所做出的思考與實踐。因此，欲理解「厚生」，《閩雞》的文本研究絕對是必要的一步，也是關鍵的一步。

本論文所採用的《閩雞》演出資料，主要承繼碩論階段出土的資料，包括審查版劇本、演出節目單、1943年報紙期刊的相關報導與劇評、1990年代筆者對當事人林搏秋與呂泉生的多次採訪紀錄、林搏秋本人生前私藏的一批《閩雞》照片等。另外，新增在筆者碩論之後，音樂學者孫芝君發表的有關《閩雞》舞台音樂的研究成果，<sup>7</sup>該劇完整的曲目安排能被確認，無疑是研究上的一大突破。全論擬從三種文本層次探討1943年厚生的《閩雞》公演。第一是「劇本」文本。劇本作為演出的藍圖，是由對話與舞台指示構成，而劇本的必要性則是新劇運動以來亟欲樹立的戲劇原則。《閩雞》演出留有審查版劇本，本論文根據此劇本，參照小說原著，主要就人物、情節與重要象徵，分析林搏秋的改編策略以及舞台版《閩雞》所展現的獨特的文本意義。第二是「演出」文本。它在劇本的基礎上，涵蓋了演出當時舞台上一切可見、可聞的視／聽覺符號，此處視覺符號不單指物件，還包括演員的妝容穿扮與動作姿態。當然，舞台演出是不可逆的，它瞬間即逝也無法重複，因此此處所謂的「演出」文本，更精確地說，指的是一種趨近於它的努力——盡可能利用演出所遺留的一切圖文史料、結合當事人口述，進行書面的演出重建工程。第三是「劇場」文本。此處關注戲劇三要素中，表演者以外的另外兩項：空間與觀賞者。也就是著眼於1943年《閩雞》舞台下的觀眾，從他們踏進戲院前後的空間經驗出發，去考察上演場所和演出之間的關聯。相信在上述三種文本層次的交織下，將更能逼近創作者的意圖與表現重點，也就更有助釐清《閩雞》公演的特色與價值，而能對過去的認識作出必要之補充。

7 孫芝君在《呂泉生——以歌逐夢的人生》（台北：時報文化出版公司，2002.12）與《呂泉生的音樂人生》（台北：遠流出版公司，2006.10）兩本專書中，皆對《閩雞》的舞台配樂略有提起，較完整的曲目重建則是〈呂泉生與《閩雞》的配樂——民謠入劇樂曲曲動人心〉一文，發表於《表演藝術》188期（2008.08），頁75-77。

## 二、厚生提問：何謂「國民演劇」？

厚生在1943年出現，是以1940年代殖民地文化界的復甦為背景。

近代日本以日本為主體的亞洲觀在昭和時期逐漸發展成熟，遂有挑戰歐美帝國在亞洲殖民霸權的「大東亞共榮圈」概念之提出，並做為繼「中日戰爭」之後進一步發動「太平洋戰爭」的思想根據。在此帝國擴張方針下，日本政府對內先是成立「大政翼贊會」（1940年10月）此一國民動員團體，積極推行新體制與地方文化運動，再是隨著戰爭與帝國勢力的擴大，1942年11月設置「大東亞省」管轄「大東亞共榮圈」內各地域之政務。「八紘一宇」的一統思想在各式各樣的翼贊運動被形塑，反映在文學、藝術方面，「大東亞文藝運動」於焉展開，並由日本國內擴散及整個帝國勢力範圍，文藝創作者的文化想像隨著戰局變化被制約朝向唯一目標前進，也就是「大東亞共榮圈」的建立<sup>8</sup>。此時在殖民地台灣方面，1941年1月，台灣總督府以皇民化政策的調整作為對新體制與地方文化運動的回應，對傳統文化進行再評價，進而促成殖民地文化界的復甦。柳書琴分析戰時台灣文化的甦生現象，是大政翼贊運動所主導的「地方文化振興運動」在台灣掀起的官方文化戰、1930年代中期以後浮現的在台日人文化意識、以及挪用翼贊文化論述而獲得生機的本土文化運動，三者交相促進的結果。<sup>9</sup>1941年間相繼創刊的《民俗台灣》與《台灣文學》雜誌，分別代表後兩個文化動向，而由這兩份刊物所連結、形成的台、日精英社群網絡，即為支持厚生演劇研究會結社與公演的基盤，格外值得注意。先是以張文環為首的台灣作家脫離日人主導的「台灣文藝家協會」，另外成立啟文社，發行《台灣文學》雜誌。其發刊理念繼承1930年代新文學運動的遺緒，以「文藝大眾化」、「現實主義」為基調，呈現與以日人作家為主導的《文藝台灣》（「台灣文藝家協會」的機關誌）迥異的風格。繼而是環繞著《民俗台灣》雜誌的創刊與發行，日台民間知識人基於民俗即將消滅的危機感，共同合作交流，構成

8 李文卿，《共榮的想像：帝國、殖民地與大東亞文學圈（1937-1945）》（台北：稻鄉出版社，2010.06），頁113。

9 詳柳書琴，〈導言 帝國空間重塑、進位新體制與台灣「地方文化」〉，吳密察策劃，石婉舜、柳書琴、許佩賢編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期臺灣文化狀況》（台北：播種者，2008.12），頁3。

一股以搶救民俗為旨的調查研究風潮。然而，隨著帝國戰事趨於嚴峻，《民俗台灣》在1943年底轉向，<sup>10</sup>《台灣文學》在同年底停刊，本文關注的《閩雞》公演，便是在風雲詭譎的1943年這一年秋天推出。

值得注意的還有，一間距離台北火車站不遠、位於太平町要衝之地的「山水亭」餐廳，在文化界復甦的浪潮下，很快成為志同道合的文人集結的文藝沙龍。「山水亭」是間素具特色的台菜餐廳，經營者王井泉本人熱愛文藝且為人豪爽，1920-30年代曾跟張維賢一起組織新劇運動史上重要的星光演劇研究會與民烽劇團，而他交遊廣闊且仿若現代孟嘗君般的性格，更使跨領域、跨世代的藝文人士向此間集結，山水亭因而有了「大稻埕的梁山泊」的雅號。<sup>11</sup>《台灣文學》雜誌創刊時，發行所「啟文社」一度設在山水亭，後來「厚生」結社的歷史場景，亦在此地發生。

在進一步回顧厚生的結社始末與《閩雞》演出爭議焦點以前，有必要先回顧台灣戲劇的歷史，尤其是中日事變後的跌宕變局。

台灣漢人社會的戲劇活動以戲曲為主流，在1920、30年代戲院普及的過程中歌仔戲在戲院聲名鵲起廣受新興市民大眾歡迎，卻自始成為本土文化人亟欲改革的對象，新劇運動因而發軔。1933、34年間以張維賢主持的民烽劇團為代表，新劇運動脫離摸索階段，對劇運的方法、策略有了較明確的掌握。中日事變爆發後，殖民地戲劇界遭到皇民化運動空前的衝擊，不僅傳統戲曲喪失演出空間必須轉型以求生存，劇運人士或者離開台灣或者心存觀望，劇運也一時停滯。弔詭的是，此時期職業新劇團反而如泡沫般湧現，這些劇團或以「皇民化劇」或以「新劇」、「新歌劇」為號召，演出或者夾雜著日本「新派劇」的影

10 張隆志比較《民俗台灣》1941年7月創刊號與1943年12月號的兩篇〈編輯後記〉，指出《民俗台灣》在戰爭後期轉向，已從創刊之初「作為業餘民俗愛好者園地的期待」轉變為「對『大東亞民俗學』的使命感」。詳張隆志，〈從「舊慣」到「民俗」：日本近代知識生產與殖民地台灣的文化政治〉，《台灣文學研究集刊》2期（2006.11），頁47-48。另外，有關《民俗台灣》雜誌的性質，詳吳密察，〈《民俗台灣》發刊的時代背景及其性質〉，吳密察策劃，石婉舜、柳書琴、許佩賢編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期臺灣文化狀況》（台北：播種者，2008.12），頁49-81。

11 王井泉其人其事，可參考〈悼念王井泉特輯〉，《臺灣文藝》2卷9期（1965.10）；王古勳，〈山水亭：大稻埕的梁山泊〉，《臺灣文化》7-8期（1986.12）。另有關王井泉對山水亭的經營，可參考曾品滄，〈鄉土食和山水亭：戰爭期間「台灣料理」的發展（1937-1945）〉，《中國飲食文化》9卷1期（2013.04），頁113-156。

響，多為來自歌仔戲轉型或是文化劇年代的遺緒。<sup>12</sup> 1941年7月以前述皇民化政策的調整為契機，皇民奉公會中央本部成立「娛樂委員會」。這個組織一方面為謀求地方娛樂的自給化，積極推動「青年劇運動」，一方面，本土文化人在此時獲得參與文化事務的決策機會，共同為上一階段皇民化運動造成的戲劇亂象謀求解決與本土戲劇的復興之道。前者「青年劇運動」將戲劇從業者交到地方民眾，特別是地方青年手中，具有新劇普及化的作用與效果，<sup>13</sup> 也是日後厚生招募來三十五名男女研究生成員的主要背景。後者包括張文環與王井泉，他們或者躋身「娛樂委員會」的委員（張文環）、或者從屬於其下級組織「台灣鄉土演劇研究會」（王井泉）。<sup>14</sup> 1942年4月全島戲劇一元統制機關「台灣演劇協會」正式成立，松居桃樓來台擔任主事。松居作為台灣戲劇的掌舵者，先是提出以台灣作為發展「大東亞演劇」基地的構想，在未獲中央回應之後作罷，再於1943年4月間成立「藝能文化研究會」並製作〈赤道〉一劇以響應中央政府推動的「國民演劇」。此時「台灣演劇協會」的統制對象為全島職業劇團，隔年9月再把屬於業餘戲劇的青年劇團體一併納入，在那之後，全台灣的戲劇活動庶幾無自主活動的空間了。<sup>15</sup>

根據筆者過去的考察，厚生演劇研究會的結社實肇因於「台灣演劇協會」主事松居桃樓響應中央的「國民演劇」並著手製作〈赤道〉一劇。所謂「國民演劇」，乃是近代日本在其國家主義意識型態下所發展出來的國粹的、排外的戲劇理念。日本國內在〈國家總動員法〉（1938）公布後，各界有關樹立「國民演劇」的呼聲鵲起，而在1941年間成為「演劇新體制」的主要政策之一。

12 有關皇民化運動爆發後到1940年間殖民地戲劇界的情況，詳石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的台灣戲劇（1936.9-1940.11）〉，吳密察策劃，石婉舜、柳書琴、許佩賢編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期臺灣文化狀況》，頁113-174。另，當時新劇演出「多為來自歌仔戲轉型或是文化劇年代的遺緒」的觀察，出自王井泉著，張文薰譯，〈演劇的回憶〉，黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集》（雜誌篇·第三冊）（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10），頁176。

13 筆者曾考察青年劇運動，並在碩士論文中指出「娛樂委員會的主事者不無有著以青年劇運動之名進行全島地方性新劇運動的企圖，也就是說，青年劇運動具有使台灣近代新劇運動出現更為『在地化』與『普遍化』之可能。」（〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉，頁26）另外，李宛儒與簡秀珍也對青年劇運動有進一步的研究與闡發。

14 有關娛樂委員會的人事與張文環、王井泉兩人在1943年厚生結社之前的戲劇活動狀況，詳石婉舜，〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉，頁43-46。

15 有關松居桃樓來台期間戲劇活動狀況與「國民演劇」相關討論，詳石婉舜，〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉，頁27-39。

〈赤道〉（八木隆一郎／作）為情報局「國民演劇獎」獲獎作品，得獎理由為「取材自開拓南方航路的野心力作。儘管編劇導演技術上多少有些缺點，但是並不流於時局的淺薄附和，巧妙地描寫出為建立大東亞共榮圈而邁進的不屈魂魄。」<sup>16</sup> 松居桃樓說明選擇此劇的理由為「戲劇內容所描寫的如果是內地特有的生活，對台灣人而言是不易親近的，但是〈赤道〉的舞台設在南洋，是誰都也關心的機場生活，所以我認為是條件具足」，<sup>17</sup> 欲藉搬演此劇向台灣劇壇做出示範的意圖甚明。1943年4月間，松居桃樓成立「藝能文化研究會」、製作〈赤道〉的消息傳到山水亭，一千文人深感不滿，甚至有「近廟欺神」之慨，遂有4月29日厚生演劇研究會在山水亭宣告成立之舉。<sup>18</sup>

1943年初春的山水亭已是人才濟濟，環繞著王井泉與張文環，各路文人雅士出入此間——包括記者、作家、畫家、音樂家等不同領域的文藝創作者在內，日後多成為各方卓然有成的大家，也偶爾有進步日人文人如金關丈夫、中山侑等人的現身。其中尤其是對成立劇團來說至為關鍵的編導創作人才——林搏秋（1920-1998），他是帝都東京劇壇首位（可能也是唯一的一位）殖民地台灣出身的職業劇作家。另一位關鍵人物是後來對《閩雞》公演功不可沒的音樂設計——呂泉生（1916-2008），他旅日期間曾任職於松竹演劇會社與東寶樂劇團（前身為「東寶聲樂隊」）擔任歌手。1942年冬天起，呂、林先後返台，很快就成為山水亭的座上客，兩人自此結交莫逆，且備受王井泉、張文環兩位「老大哥」的賞識與器重。<sup>19</sup>

「厚生」成立後一直到正式公演期間，他們有計劃地在《興南新聞》（前身為「台灣人唯一言論機關」的《台灣民報》）上發表了一系列戲劇論述，向社會大眾闡述戲劇立場。首先見報的是在成立消息見報的同一天、同一新聞版

16 〈情報局の國民演劇映畫受賞式〉，《演藝畫報》1942年5月號，頁15。

17 松居桃樓，〈「赤道」を觀る方へ——「藝文」第一回の公演に當りて〉，《興南新聞》，1943.05.24。

18 有關厚生演劇研究會結社經過與公演始末，詳石婉舜，〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉，頁41-76。

19 林搏秋於東京地區知名劇團「新宿座紅磨坊」文藝部任職的一段經歷，詳參石婉舜，〈東京劇壇的首位台灣劇作家——林搏秋與新宿「紅磨坊」〉，《臺灣史料研究》18期（2002.03），頁2-26。有關林搏秋、呂泉生與山水亭文人的交往，可參考石婉舜，〈林搏秋〉（台北：台北藝術大學，2003.07）與孫芝君，〈呂泉生——以歌逐夢的人生〉。

面上，編導林搏秋發表的〈台灣演劇の昨今——桃園雙葉會のことなど（晚近的台灣演劇——桃園雙葉會の二三事）〉<sup>20</sup>。文中將中日事變前殖民地文化人發動的新劇運動稱作「第一次新劇運動」，而將過去幾年間自己投入的、受政策扶掖的青年劇運動定位為「第二次新劇運動」。由於「厚生」成員主要來自士林、新莊、三重、桃園等地青年（劇）團體，林搏秋於「厚生」成立之際發表這篇文章，實有將地方上青年劇運動的主導、詮釋權由官方手中奪回的意味。事隔兩個多月，「厚生」文藝部成員簡國賢發表〈牛の涎——情熱を濕れる松明の如くに（牛涎——猶如濡浸熱情之火炬）〉<sup>21</sup>，文中以感性的文字宣示「厚生」投身戲劇改革的決心，並質疑匆促提倡國民演劇的適切性。到了公演前三週，團長王井泉發表〈一粒の麥は死なず——「民烽」から「厚生」への思出（一粒麥子不死——從民烽到厚生的回憶）〉<sup>22</sup>，在這篇具有宣言性質的重要文章裡，王井泉在回顧新劇運動的歷史之後，指出「直接將內地的新劇照本宣科地移植是無法解決問題的」、「必須敏銳地攝取觀眾中流動的生活感情以及時勢」、「唯有將現實理想化、理想現實化之後，才會出現感人的戲劇。」綜合來看，「國民演劇」涉及戰爭期間不容置疑的國家主義意識形態問題，「厚生」成員迴避對「國民演劇」理念內涵的批判與辯論，而是反覆重申本土新劇運動的歷史，並強調以土地、人民為優先的創作立場。或許可以說，「國民演劇」是厚生向當局借力使力的假議題，他們真正的理念與目標在於新劇運動的賡續，而這正是張文環、王井泉所一直念念不忘的。

先後參與公演製作團隊的藝文菁英除了王井泉（劇團代表人、製作人）與林搏秋（編劇、導演）之外，尚有文學界的張文環（顧問、小說原著）與呂赫若（顧問），音樂界的呂泉生（舞台音樂），美術界的楊三郎（布景繪製）與林玉山（公演節目單美術設計），以及戰後成名的簡國賢（導演助理）等。這群跨領域的青壯藝文世代共同攜手，自9月2日至8日，在台北永樂座推出由林搏秋總攬編劇、導演的《鬪雞（前篇）》、《高砂館》、《地熱》與《山か

20 林搏秋，〈台灣演劇の昨今——桃園雙葉會のことなど〉，《興南新聞》，1943.05.03。

21 簡國賢，〈牛の涎——情熱を濕れる松明の如くに〉，《興南新聞》，1943.07.26。

22 王井泉，〈一粒の麥は死なず——「民烽」から「厚生」への思出〉，《興南新聞》，1943.08.09。

ら見える街の灯（從山上看見的街市燈火）》等四齣戲劇作品。這些劇目中，《高砂館》與《地熱》是林搏秋在「厚生」結社之前即已發表的作品，《從山上看見的街市燈火》是齣篇幅短小的童話劇，創作時間不詳，《閩雞（前篇）》則是專門為此次公演而做的主力製作。

在決定主力製作劇目時，據說小說《閩雞》很快就獲選出線。林搏秋先行改編小說的前半，原本的打算是以「前篇」的觀眾帶動「後篇」的人氣，同時順勢讓「厚生」轉朝職業化經營。只可惜，歷史沒有給他們上演「後篇」的機會，原因是就在公演這一年，在太平洋戰區長期吃癩的美軍採取跳島反攻的戰術奏效，日軍從步步勝利逆轉為節節敗退。這一年夏末，戰局的緊張已讓人對劇團的發展無法樂觀。最終「厚生」的創團公演，也成為劇團唯一的一次公演。

9月的公演過程中，立場傾向不同的兩大報《臺灣日日新報》與《興南新聞》率皆報導了觀眾對《閩雞》的熱烈迴響。它富含鄉土色彩深得人心，不過，卻也是爭議的所在。首演場即風波不斷，先是換幕穿插演唱〈丟丟銅仔〉民謠時，舞台發生斷電意外，台下觀眾紛紛以夜間出門隨身攜帶的手電筒照明舞台要求繼續。<sup>23</sup>再是有關劇中穿插演唱的台灣民謠，先是前一晚試演會後，參與《民俗台灣》創辦的台北帝國大學醫學部教授金關丈夫，在隨後於山水亭舉行的評論會上表示：「這種土俗民謠經過改編能夠上了音樂舞台的確是台灣音樂的一大進步。」<sup>24</sup>然而，到了正式公開的首演場演出結束後，主管戲劇的警察單位立即下令禁止兩首民謠〈丟丟銅仔〉與〈六月田水〉繼續演唱。延續首演場的風波，公演檔期結束後，坊間同樣出現對公演的兩極化評價，一端是台北帝國大學文政學部教授瀧田貞治，他在演後出刊的新一期《新建設》上發表專文，對編劇、導演乃至整體舞台表現大加肯定，而給予「台灣新演劇運動

23 有關《閩雞》演出時發生的斷電意外，經呂泉生晚年向孫芝君證實，是發生在首演場幕間演唱〈丟丟銅仔〉之際。另對於斷電原因，晚年林搏秋告訴筆者，應是後台工作人員在幕後黑暗中走動不慎絆到電線所造成。

24 此為戰後呂泉生的回憶描述，詳呂泉生，〈我的音樂回想〉，《台北文物》4卷2期（1955.08），頁76-77。另外，接下來提到首演場結束兩首民謠遭到取締禁止一事，在演出當時並未有相關紀錄留下，詳情經過主要根據戰後呂泉生（當事人）的證言，相關文字除了前文之外，尚有：呂泉生，〈王老先生（井泉兄）與我〉，《台灣文藝》2卷9期（1965.10），頁19。

的黎明」的高評。<sup>25</sup> 另一端是瀧田的高評被認為是「揄揚過甚」，坊間甚至出現黑函密告刑事單位，指控該演出製作是「非國民」者所為。針對這些負面訊息，《台灣文學》雜誌社精心策劃一場名為「演劇對談」的瀧田貞治專訪。文中瀧田貞治對先前自己給過的評價進行立場與見解的進一步補充，不過，當他提到《閹雞》時卻做了這段發言：

像《閹雞》這類內容的作品，今後的上演節目還是應該不要擺進去。這是只要直視嚴厲的現實面就可以了解的事情。我並不單只是因為其懷舊性而說不行。溫故而知新、傳統即創造，也可以從這樣的觀點來談懷舊。我的意思是〈閹雞〉帶來的影響力與現實方向逆行，這樣令人擔心的東西在這種時候不要提出才好。<sup>26</sup>

從觀眾主動照明舞台、官方取締、黑函攻擊，到金關、瀧田的肯定讚揚，以及瀧田前後言論的自相矛盾中，可以看出《閹雞》的演出確實牽動了台下眾人的敏感神經，引發不同立場觀眾的強烈反應，地位崇高的台北帝國大學教授尚且因此必須交心表態。

究竟《閹雞》是一齣什麼樣的戲劇作品？厚生選擇它而不是其他作品的理由何在？而上述引文中瀧田貞治認為癥結所在的「懷舊」色彩到底意味什麼？劇中穿插演唱的民謠究竟產生了什麼作用？演出又是如何回應厚生結社所標舉的理念？這些問題至為關鍵。以下先就《閹雞》劇本的改編進行探討。

### 三、從小說到劇本

《閹雞》是1942年正邁向創作巔峰期的張文環發表於《台灣文學》雜誌的中篇小說<sup>27</sup>，主要刻畫主角月里從嫁入鄭家到投湖殉情的短暫人生。小說一

25 瀧田貞治，〈台灣に於ける新演劇運動の黎明——厚生演劇數數の新紀錄〉，《新建設》2卷10號（1943.10），頁38-39。

26 瀧田貞治，〈演劇對談——厚生劇團公演細目評〉，《台灣文學》4卷1號（1943.12），頁71。另，前述批評瀧田「揄揚過甚」與黑函指控「非國民」二事，均出自此文的揭露，詳頁70-72。

27 《閹雞》原發表於《台灣文學》2卷3號（1942.07），本論文參考陳千武的中譯本，收於陳萬益主編《張文環全集》（小說集二），頁143-190。

開始採取倒敘的方式安排月里跳車鼓的事件，當時丈夫阿勇已癡獸十年之久，月里長期壓抑的情感欲望在車鼓歌舞中宣泄，卻也因此挑戰了保守社會的道德尺度，受到娘家兄長當眾羞辱打罵。月里的婚姻來自家長安排，父親林清標跟福全藥房老闆鄭三桂的心思一樣，都想藉子女的婚事謀得家族的最大獲利。對鄭三桂而言，他早已無心於藥房經營，若能取得林家位於鐵路延伸計畫車站附近的土地，在那上面興建整片房舍，將會是穩賺不賠的生意。對略通歧黃的林清標來說，若能接辦藥房則可一償自己行醫致富的宿願。月里嫁入鄭家不久，鐵路延伸計畫取消，兩家運勢自此此消彼長。娘家接手經營的藥房生意蒸蒸日上，夫家卻有如「人在傾斜的丘陵斷面滑溜下去」般地停不住。就在公婆相繼過世，丈夫阿勇辭去工作病倒後，月里反倒被生活磨鍊得更加堅強。車鼓事件讓月里進一步從堅強的農婦蛻變成獨立自主的女性，她無視社會對婦女的規範四處打工，甚至逐漸跟幫傭對象李家的瘸子阿凜陷入戀情。月里與阿凜兩人彼此欣賞憐惜又相互支持依賴，當戀情被阿凜妻子大頭仔揭發後反倒促使兩人情感更加濃密地結合。小說最後以湖面上兩具分不開的屍體對比家門前緊抱柴閩雞流涎癡獸的阿勇，一邊是勇於追求自己所愛者的意志的實現，一邊是老舊社會抱殘守缺、窮途末路的縮影。

1940年代，「民俗」是殖民地文化、文學界的重要議題。不僅搶救民俗的調查研究蔚為風潮，文壇不分台、日人作家，也相應地湧現為數可觀的細膩刻劃或想像台灣民俗的作品。其中尤以張文環的創作具有個人特色，在當時即博得「風俗作家」之譽。在《閩雞》這部中篇小說裡，時間設定在大正時代，由殖民者帶來的資本主義文明正滲透進小鎮生活，人們則仍俯仰作息於農業社會節奏與傳統習俗中。小說中最突出的民俗書寫當屬兩次節慶的場景——月里與三桂都是在慶典場合做出逾越道德禮教之舉，節慶的狂歡與情欲的騷動交織，民俗場景被作家生動地描摹、借用。張文環以帶著距離的客觀筆觸細膩刻畫主人公月里的不幸人生，藉此揭露傳統社會投機、自私、迷信、無知又封閉的心態，對主流文化進行了深刻的檢討與反省。「閩雞」做為小說標題也是重要的隱喻、象徵，陳龍廷藉用心理分析學派的閩割情結理論，指出「閩雞」實指涉多重的對象，包括福全藥房以及鄭三桂、阿勇、月里等人的心理，乃至由阿凜

妻大頭仔所代表的欠缺理想、守舊的村民。

如果說閩雞本身的隱喻，是一種匱乏、喪失的閹割恐懼，那麼恐懼的不僅是擔心喪失雄性特徵、失去生殖的能力而已，而是在激烈競爭的現代社會中落伍，失去工作、失去競爭力、甚至失去男人的尊嚴，還有就是尋求被壓抑情慾的補償感。<sup>28</sup>

筆者頗能同意此一詮釋，「閩雞」是台灣民間在祭祀時為表禮敬所使用的雞種，在小說中則隱喻整體台灣人的命運——是資本主義世界構圖與傳統封建文化雙重束縛下的祭品。

搬上舞台後的《閩雞》共分二幕六場——取材自小說第二至第七節前半（小說原著共八節），戲劇情節從鐵道延伸消息傳來展開兩家議婚的行動，再到鄭家家運衰敗，僅剩阿勇與月里小夫妻相依為命為止。第一幕第一場戲明快建立起小鎮漢藥房人進人出的日常即景與三桂吝嗇、阿勇柔順的性格，老街坊閒談間提起林清標似乎因看中藥房生意而故意拖延兩家婚事，三桂則留意到鐵路延伸所到之處為林家的土地。第二場戲，阿金婆八面玲瓏地居中協調鄭三桂、林清標二人的利益盤算，媒合兩家的兒女婚事。第三場是婚禮的進行。<sup>29</sup>第二幕第一場戲，三桂因鐵路延伸計劃延後以及兩家締婚後林清標父子變得勢利，心頭鬱結難解終至倒下。阿勇安慰著在娘家受到委屈的月里。第二幕第二場開始時三桂已逝，鄭家搬進簡陋的農舍。明成等人無情地上門討債，阿勇被迫將家中僅剩的傢俱與每月薪水交出。阿勇對村公所的工作萌生辭意，遭母親的淚水打消。最後一場戲開始時，阿勇母親已逝，阿蕃婆前來誘唆月里賣身賺錢遭月里斥退。村公所同事送來的聘書遭阿勇撕碎，阿勇崩潰傷心痛哭。就在此時，農夫充滿活力的歌聲從門外傳來，鼓舞頹喪的阿勇誓言堅強振作，月里也高興落淚。

就劇本情節與小說原著相較，林搏秋以鐵路延伸作為戲劇的引導事件，全

28 陳龍廷，〈隱喻與對抗論述：決戰時期張文環的民俗書寫策略〉，《台灣文學學報》16期（2010.06），頁74-77。

29 審查本劇本內文並沒有第一幕第三場，筆者將在下一節中解釋說明該場次的存在。

劇重心放在福全藥房的沒落上，由鄭三桂與阿勇這對父子撐起情節主軸。為因應情節的重大調整，小說中有關月里和月里娘家的情節段落多被刪除，僅安排阿金婆說媒的一場戲在林家發生。同時，為使情節集中，林搏秋新增了小說沒有的「故舊上門討債」和「同事送來聘書」兩段情節，使鄭家的沒落與不堪處境能前後銜接，補實小說的「欠缺」。

其次，戲劇扭轉小說灰暗的色調，在寫實基礎上為之添加喜劇輕快的色彩，成為一齣悲喜劇。筆者曾就此更動詢問林搏秋本人，他表示小說的結局過於灰暗，要做給大眾看的戲「不能這樣」。由此推測，在劇本「前篇」的情節主軸被改為家族興衰的情況下，當年即使有推出「後篇」之機會，劇情最終發展可能也與小說有所不同吧。以下即以第一幕「闖雞藥房」與「議婚」兩場戲為例，說明林搏秋的喜劇手法。

在這兩場戲中，前者塑造鄭三桂吝嗇苛刻的性格，後者揭露兩個體面的仕紳家庭議婚背後其實是赤裸裸的利益交換，然而其戲劇語言與節奏卻是愉悅輕快的，時而透露著喜感。譬如戲劇開始的這個段落：

開幕時，阿通正滾動粉末白，動作卻越來越慢，終於停了下來。

三桂：阿通（大聲喊著）

（阿通頻頻地滾動粉末白，動作卻越來越慢，終於停了下來）

三桂：（悄悄地走近阿通身旁，把他的臉往上推）你這個小夥計。

阿通：好痛！好痛喔！

三桂：昨晚偷懶沒有關門，九點就去睡了，對吧！

阿通：沒有呀！九點時，太太叫我去隔壁街的清標家。十二點左右才上床呢！

三桂：十二點上床，早上五點才去打水，有五個小時，睡眠時間也足夠了，（探頭望向粉末白裡），哎呀！這傢伙連口水都淌到裡頭去了！還放了這麼多胡椒，這些就要三十錢呢！每個月領一圓五十錢薪水，就只會大口吃飯，連工作都做不好！

阿通：……（不高興地噘著嘴）

三桂：看你那副嘴臉！多說幾句，就不高興板起臉孔來了？還不快工作！（大聲斥喝！）我花那麼多錢，可不是雇你來睡懶覺的呀！  
（響起粉末白的聲音，這回起勁多了，三桂走回原來的地方。）

這個段落建立起三桂與藥房學徒阿通之間不是階級壓迫的關係，而是帶有「苛薄師傅慫徒弟」般的諷刺趣味。稍後張老師上場，捎來村長已順利安插阿勇到區公所任職的消息，此時三桂捨不得花錢送禮致謝——先是推託等收到聘書才去送禮，繼之欲以親戚送來的番薯轉送作為謝禮，最後才百般不情願地接受建議前往知名餅舖選購禮餅。由於劇作家先前已經透過兩位農夫顧客先後講價、除帳不成的插曲初步建立起三桂愛計較、小氣的形象，此處三波展示鄭三桂內心的活動，在營造喜劇趣味的同時，也坐收戲劇性反諷（dramatic irony）的效果。

到了第一幕第二場，重頭戲是阿金婆為兩家斡旋締婚的條件。深諳世故又機敏善道的阿金婆三度使得兩位精明人啞口無言，整場戲的戲劇動作與語言交替，極富節奏感。以下是阿金婆下場前的一段對話：

玉璧：女人如果像阿金嫂這樣有頭腦，就不會給人欺負了。  
阿金：哪裡！你們兩個就這樣決定吧。  
三桂：……  
清標：……（兩人互望一眼，視線立刻避開）  
阿金：玉璧嫂！請給我一杯茶。謝謝。  
玉璧：對不起。聽得入神，忘記了。對不起！（走進裡面）  
阿金：到裡面去喝好了。我先去洗啊把臉。今天真熱啊。  
（邊說邊走進裡面）

承接先前情節進展，此時三桂、清標二人被摸透他們心思的阿金婆第三度說得瞠目結舌、啞口無言，引文段落的舞台指示要求強化喜劇效果：「兩人互望一眼，視線立刻避開」，緊接著阿金婆俐落地結束話題，且臨去秋波地說了呼應上場的「今天真熱啊」的雙關語。這一小段戲可說是為機鋒十足的整場戲，做

了充滿喜趣又明快的收煞。

在人物性格塑造方面，月里的性格設定一如小說（車鼓事件以前），由原本待嫁女兒的柔弱不安形象，逐漸轉為堅強。阿勇在小說裡柔順的性格被保留在戲劇中，但是不似小說中的軟弱退縮。第二幕第二場阿勇在明成上門討債後，首次動了辭職的念頭：

阿勇：不去上班了。

月里：怎麼啦？

阿勇：提前辭職領一筆錢來還債。反正在辦公室裡也沒有辦法跟別人來往，而且大家都以白眼對待。

月里：不知道媽會怎麼想？

阿勇：那妳呢？

月里：我不管你怎樣做，反正我沒有意見。不過，不知道媽媽會怎麼想呢。

阿勇：你把媽媽請出來。（月里進去，過了一會而跟母親一道出來。）

阿嬌：你要辭掉工作？

阿勇：是啊。反正去村公所看到別人用白眼對待，也是頂難受的。

阿嬌：（放聲大哭）

阿勇：媽媽怎麼啦？如果說得不中聽，請原諒。

阿嬌：（邊哭邊說）你父親過世後，親戚、朋友都對我們冷嘲熱諷。如果你辭掉村公所的工作，附近的人更會看不起我們的。拜託！等我死了後你再辭也不晚。

阿勇：好啦！好啦！不辭職！不辭職！不要再哭了嘛！

阿嬌：媽已是不久人世的人了。（跪在三桂的靈前）三桂啊！三桂！（大聲呼叫）

月里：（擦著淚水）媽媽！這樣對身體不好啦。媽媽！（哭出來）

阿勇：媽媽！人生道路曲折不平。有一天我會再站起來，轉敗為勝的。不要再哭了。媽媽！你這麼哭，整個家裡都黯淡無光。（擦眼淚安慰母親）

(響起阿嬌和月里哭泣的聲音)

—燈光轉暗—

在這段悲情戲裡，阿勇一開始跟月里談到辭職打算時是帶著點任性與執拗的態度，而當月里請出婆婆，阿勇的念頭很快就被母親的淚水打消了。不只如此，他還表現出了小說中所沒有的成熟與承擔來安慰母親。

作為小說重要隱喻的「闍雞」，在劇中前後出現兩次。第一次是在開幕第一場戲結束前，通過經常往來藥房的明成與阿勇兩人間的閒談，以及阿勇搬動闍雞並擦拭灰塵的動作，引導觀眾將注意力轉移到店頭藥櫃的闍雞擺飾上。

明成：你祖父的時代，這間福全藥鋪，可是繁盛得不得了哦！一提起「闍雞的店」附近的村鎮幾乎是沒人不知，無人不曉的呢！現在阿通放挾刀的地方，放了兩個粉末白，泛著白白的光，三隻挾刀，白天到晚上，小夥計接連不斷的動個不停，那隻闍雞也比現在更加閃閃發亮呢！（阿通走出來）

阿通：明成爺，太太麻煩你進去一下。

明成：哦！是嗎？是關於砂糖的事吧。（走進裡頭）

阿勇：（把木刻的闍雞卸下放在桌子上，取出拂塵）。太多灰塵了，從前是那麼閃閃發亮呢！（拂拭著灰塵）

—傳來叫賣的聲音—

(燈光轉暗)

劇中「闍雞」再次出現是在最後一場戲，根據舞台指示「雕刻的闍雞放在中央正面的桌上」，也就是位於觀眾視線焦點的位置。實際演出時——參照「劇照六」，闍雞則擺在舞台正中央的「桌下」，而更顯落難蒙塵。通過「物」的媒介連結今昔，不難使觀眾聯想起上回「闍雞」出現時福全藥房的盛況，感慨在所難免。由於情節主軸的更易、人物性格的簡化與調整，「闍雞」在戲劇中少了小說裡複雜的隱喻層次，然而，正因為戲劇以鄭家沒落為單一情節線，「闍雞」的象徵功能毫不隱晦，反而鮮明直接——既是福全藥房也是鄭氏家族命運

的象徵。戲劇檢討的矛頭與其說是指向鐵路延伸與土地利益所代表的現代文明對人心的侵蝕，毋寧更指向上一代的投機性格與利己主義，而把希望放在下一代身上。

經過上文初步比較戲劇與小說原著的差異後可以發現：林搏秋捨棄以月里命運作為情節主線，也就迴避掉與傳統社會倫理規範的可能杆格。原來家族運勢之興衰起伏、人們自私投機的心理、以及面對橫逆的一時脆弱等，本就是普遍的人性課題。林搏秋採取通俗化的改編策略其意甚明，也因而使舞台版《閩雞》成為一齣富於檢討反省與勵志色彩的人情悲喜劇。至於戲劇結局的安排與表現，則留待第六節討論「民謠的作用」時探討。

#### 四、演出梗概

現代劇場為了達成演出與觀眾之間的有效溝通，當劇本（script）搬上舞台之際，需要有人統籌舞台美術、燈光、音樂、演員裝扮與表演等藝術表現，統一而完整地呈現對劇本的詮釋觀點。《閩雞》的編劇與導演為同一人，不會出現導演對劇本詮釋出入的問題，反倒正因為是同一人，編劇在對話以外的舞台指示部分呈現簡約的傾向，甚至有著將一整場戲從略的情形。針對《閩雞》演出有些部分不被劇本詳述的問題，我們現在可以參照其他演出資料加以推斷、重建。以下說明本文重建演出梗概所根據的主要資料及其來源：

1. 《閩雞》劇本（審查本）。1942年4月至島戲劇一元統制機關「台灣演劇協會」成立，嚴格的戲劇審查制度自此展開，所有戲劇上演都必須事先通過劇本審查。1990年代出土的《閩雞》劇本即為「審查本」，該版本逐頁上方的頁緣空白處蓋有「台灣演劇協會」騎縫章，並有檢閱意見，劇本正文之前亦詳附「梗概」與「演出計畫」。本論文根據之《閩雞》日文劇本，即為此版本的影印本。
2. 《閩雞》劇照。這批照片由《閩雞》的編導林搏秋私人收藏，包含了六場戲每場一張的舞台照，以及主要演員的定裝照（半身）。其中舞台照部分，基於當時攝影條件尚不足以捕捉行進間的瞬間畫面，筆者推測該批舞台照是公演前為了宣傳的目的而特別進行的拍攝。筆者自1990年拜訪林搏秋先生，並有幸在他過世（1998）前協助整理所藏影劇文物。這批《閩

雞》劇照大部分已在2003年出版的《林搏秋》<sup>30</sup>一書中公開。

3. 《闖雞》舞台音樂曲目。主要根據〈呂泉生與《闖雞》的配樂——民謠入劇樂曲曲動人心〉<sup>31</sup>一文（以下簡稱〈呂〉文），乃旅美音樂學者孫芝君根據呂泉生生前的口述訪談整理撰寫而成。本論文定稿過程中，曾與孫女士數度電郵往返，進一步就其中幾處呂老生前未具體說明配樂場次、屬於推論的部分，進行求證與確認，而對〈呂〉文有幾處修正更新。
4. 演後劇評。厚生公演結束後共有四篇劇評發表，按發表順序分別是：
  - （1）王昶雄〈燃え上る情熱——「厚生演劇」の公演を觀る（燃燒的熱情——厚生演劇公演觀後）〉<sup>32</sup>
  - （2）瀧田貞治〈台灣に於ける新演劇運動の黎明——厚生演劇數數の新紀錄（臺灣新演劇運動的黎明——厚生演劇的種種新紀錄）〉<sup>33</sup>
  - （3）中村生〈厚生演劇闖雞を觀る（厚生演劇的闖雞觀後）〉<sup>34</sup>
  - （4）瀧田貞治〈演劇對談——厚生劇團公演細目評（演劇對談——細評厚生劇團公演）〉<sup>35</sup>。瀧田貞治的身分前面已經介紹過，王昶雄是醫師作家，在厚生公演前不久因發表了小說《奔流》而受到文壇矚目。中村生筆者推測即中村哲，是台北帝國大學文政學部教授，專長是法律與政治。他主導了1941年間台灣總督府皇民化政策的調整，而後續以《民俗台灣》雜誌為中心開展的台灣民俗搶救運動中，亦頗見他的參與。這四篇劇評對《闖雞》演出的觀察描述或評論意見，是本文的重要參考。

筆者根據上述資料重建的演出文本梗概共分11段，乃是結合《闖雞》二幕六場的基本戲劇結構與音樂設計的額外的五個段落而成，後者包含觀眾進場、開場以及演出中途三次換幕等。這11段的分段與情節提要筆者表列如下，最右二列的「情節標題」與「情節摘要」為筆者所整理，希望有助於讀者快速查閱參照。表格之後再針對每一分段，根據圖文史料依序說明可確知的演出情況。

30 石婉舜，《林搏秋》（台北：台北藝術大學，2003）。

31 孫芝君，〈呂泉生與《闖雞》的配樂——民謠入劇樂曲曲動人心〉，《表演藝術》188期，頁75-77。

32 王昶雄，〈燃え上る情熱——「厚生演劇」の公演を觀る〉，《興南新聞》，1943.09.13。

33 瀧田貞治，〈台灣に於ける新演劇運動の黎明——厚生演劇數數の新紀錄〉，《新建設》2卷10號，頁38。

34 中村生，〈厚生演劇闖雞を觀る〉，《台灣藝術》4卷1號（1943.10），頁34。

35 瀧田貞治，〈演劇對談——厚生劇團公演細目評〉，《台灣文學》4卷1號，頁70-75。

值得一提的是，演出中途三次換幕亦構成三個段落，那是因為每次換幕時，就有厚生男聲合唱隊上台演場民謠的緣故。晚年呂泉生說明上演《閩雞》的永樂座舞台屬於旋轉舞台，利於演出時快速更換場景，而舞台每旋轉一次約3-4分鐘，「幕一落下，厚生的團員（按：即厚生男聲合唱隊）就走到台前去唱，下一幕開演，幕拉開，團員就退回休息區。」<sup>36</sup>

段落 編號	審查版劇本／林搏秋撰 (1943)			呂泉生口述 孫芝君紀錄整理 (2016最新修訂)		分場 標題 (筆者 整理)	情節提要 (筆者整理)
	演出計畫	時間	地點	音樂段落	舞台音樂		
一	—	—	—	觀眾進場	《威廉泰爾》 序曲	—	—
二	呂泉生編 曲、指揮 管絃樂隊	—	—	開場	新編管弦樂： 〈百家春〉	—	—
三	第一幕 第一場 演戲	大正8 年5月 上旬	三桂經 營的中 藥店	第一幕 第一場	自作背景音樂	閩雞 藥房	福全藥房的一日。學校 老師帶來阿勇內定到村 工作的消息。老街坊明 成閒談間提起林清標似 乎因看中藥房生意而故 意延宕兩家婚事，三桂 則關注起鐵路延伸的地 段；阿勇的婚事浮上檯 面。
四	—	—	—	第一次 旋轉換幕	厚生男聲合唱隊 首度上場清唱宜 蘭民謠〈丟丟銅 仔〉	—	—
五	第一幕 第二場 演戲	同年11 月	清標家 的後廳	第一幕 第二場	新編管弦樂〈弄 獅〉〔註1〕與 自作背景音樂	議婚	村裡做熱鬧的一日。三 桂來到清標家討論兒女 婚事。阿金婆為雙方斡 旋，終達成兩家締婚同 時交換土地與藥房之 約。月里對出嫁感到不 安。

36 此處呂泉生有關旋轉換幕的口述出自孫芝君來函（2016.04.04、04.06）提供的訪談筆記節錄（1997.11.23、1997.11.25、2000.01.08）。

六	—	—	—	第二次 旋轉換幕	厚生男聲合唱隊 二度上場清唱嘉 義民謠〈一隻烏 仔哮啾啾〉	—	—
七	第一幕 第三場 呂泉生編 曲、指揮 管絃樂隊	大正9 年2月 上旬	三桂家 的後廳	第一幕 第三場	新編曲〈哭調 仔〉〔註2〕	完婚	(審查版劇本無內容)
八	第二幕 第一場 演戲	大正9 年3月3 日	與前場 相同	第二幕 第一場	新編管絃樂： 〈弄獅〉、〈騎 布馬〉、〈山伯 英台遊西湖〉、 〈桃花過渡〉 (車鼓調)等 〔註1〕與自作 背景音樂	沒落	大拜拜的一日。三桂抑 鬱成疾，月里回娘家為 公公拿藥，卻飽受父兄嘲 諷拒絕，挫折失望而歸， 阿勇敢支持妻子。三桂 在外受氣倒下，被抬進家 門。明成帶來鐵路取消延 伸的消息。
九	—	—	—	第三次 換幕	厚生男聲合唱隊 三度上場清唱嘉 義民謠〈六月田 水〉	—	—
十	第二幕 第二場 演戲	同年 9月底	阿勇敢 搬進簡 陋的屋 子	第二幕 第二場	自作背景音樂	討債	明成、順清上門討債， 阿勇敢承諾以每月的薪水 還債。阿勇敢動了辭職的 念頭，被母親阿嬌的淚水 打消。
十一	第二幕 第三場 演戲	大正11 年11月	同上	第二幕 第三場	自編、作之背景 音樂。開場時由 單簧管演奏〈採 茶歌〉；全劇接 近尾聲時，男聲 合唱隊於幕後演 唱嘉義民謠〈六 月田水〉	重新 站起	阿蕃婆誘唆月里賣淫賺 外快，遭月里斥退。阿 勇敢變得脆弱而易感，月 里卻益發堅強。阿勇敢婉 謝同事陳送來的聘書， 陳離去後撕毀聘書伏案 痛哭。此時戶外傳來農 人歸途上的歌聲，病弱 的阿勇敢受到鼓舞，在月 里的扶持下誓言從土地 重新站起。

註1：在呂泉生口述的《閩雞》舞台音樂中，有一批自民俗節慶音樂取材的曲目並未能確認是在哪個場次演奏，包括〈弄獅〉、〈騎布馬〉、〈山伯英台遊西湖〉、〈桃花過渡〉(車鼓調)等。孫芝君參照戲劇情節，認為第一幕第二場舞台指示「開幕：遠處傳來鑼鼓的聲音」，只要幾個鑼鼓點，就夠象徵遠方的場景了。另在節慶曲目中，〈山伯英台遊西湖〉、〈桃花過渡〉都屬旋律性的曲

子，不甚容易摘取片段；但〈弄獅〉以鑼鼓節奏見長，節慶意味濃厚，會是比較好操作的素材。又認為第二幕第一場舞台指示「三月三日是村裡的大拜拜」，文字氣勢開闊。在單把提琴獨奏完哀怨的〈哭調仔〉後，稍喘一口氣，然後管絃樂齊發，進入大拜拜的音樂，是很有對比性的作法。（2016.04.06來函）今從其說。

註2：根據孫芝君來函（2016.03.30）說明「呂泉生回憶中一直沒主動提到他在《鬮雞》中用到〈哭調仔〉。但他曾說，1943年他到永樂市場為《鬮雞》採集民樂時，經人介紹，特別去一家歌仔戲班採〈哭調仔〉。可見〈哭調仔〉是他編曲之前需要的曲調。日後，呂老也將此曲調編成女高音獨唱曲保留，吻合戰後他對處理《鬮雞》民樂的一貫態度〔按，此處指的是戰後呂泉生把為厚生公演採集來的音樂逐一找人填入歌詞，改編成單支歌曲發表。〕」、「而且，我認為正因為呂老沒有將此曲大肆周章的改編過，而以簡約的音樂線條帶過，所以對此安排印象不深。因而談到《鬮雞》配樂時，〈哭調仔〉沒有記錄在他腦海中，但他又那麼清楚記得，同時間他去歌仔戲班採集〈哭調仔〉的經過，能解釋上述的情況。」，今從其說。

## （一）觀眾進場

當永樂座入口開啟，伴隨觀眾入座的是呂泉生現場指揮管絃樂隊演奏羅西尼（G. A. Rossini）的《威廉泰爾》序曲。這首樂曲日後一度作為香港馬場的主題樂，激昂高亢的快板節奏令人興奮。根據呂泉生口述，這段鬧場樂是出自林搏秋的要求。

## （二）開幕序曲

待舞台上下一切就緒，管絃樂隊結束鬧場樂，接替以南管曲牌〈百家春〉。此時絃管齊鳴，而呂泉生採用一面大鑼，在每一樂句的句尾「咁」一聲，帶出磅礴的氣勢，然後舞台大幕徐徐拉開，恢宏的漢藥房場景映入觀眾眼簾。

## （三）第一幕第一場：「鬮雞藥房」

情節提要：福全藥房的一日。學校老師帶來阿勇內定到村工作的消息。老街坊明成閒談間提起林清標似乎因看中藥房生意而故意延宕兩家婚事，三桂則關注起鐵路延伸的地段；阿勇的婚事浮上檯面。

這場戲一開始的舞台指示是「舞台：鄭三桂所經營古老的福全藥房，正面放置著藥品架子，其前方有黑漆漆沉甸甸的大櫃子，正顯示出藥店漫長的歷史。左邊是通向大路的門，右邊是放置硯台、處方簽等書寫用品的桌子，出入口在右邊靠近舞台邊緣的地方。開幕時，阿通正滾動粉末白，動作卻越來越慢，終於停了下來。」根據「劇照一」，演出的舞台佈景裝置悉遵舞台指示，並且顯示精細的寫實細節。整堵落地的漢藥櫃佔據視覺中央位置，在櫃台靠門



劇照一

口的一端置放著藥房的標誌——木雕闍雞，左右牆面斑駁的痕跡顯示藥房的歷史，畫面左側是藥房入口，視線可以穿透入口處門窗看到門外的亭仔腳與對面街屋，中下舞台擺設一張圓桌，畫面右側則是通往鄭家後廳的出入口。瀧田貞治曾提到《闍雞》舞台留有從觀眾席清晰可見的戶外通道，並安排行人過往走動。從「劇照一」可以清楚看到此一空間表現。

「劇照一」的畫面有三組人，視線焦點首先落在這四個人身上：由外入內的學校教師望向靠屋內站立的鄭三桂、站在櫃台後方正在抓藥的阿勇、坐在圓桌旁回頭向教師看去的明成、以及站立於右側跟教師發話的藥房老闆鄭三桂，他們熱烈地討論著、傾聽著，這是這場戲戲劇行動的焦點；傳訊者（教師）帶來阿勇已內定到村公所工作的消息，引發後續三桂與明成有關糖廠鐵路延伸，以及林家延宕婚事的議論，成為下一場戲「議婚」的動機。另一組是藥房入口處向藥房內張望的路過的農夫以及坐在門內磨藥的阿通，他們的身體姿態顯示對屋內正發生的事情漫不經心。在明成與三桂之間臨櫃的長條板凳上坐著兩位赤腳農夫，他們正蹺腳休息等候拿藥，一副事不關己的模樣。

圖中人物的裝扮反映當時的社會階級。第一組人物，特別是鄭三桂長袍馬褂與身穿官服學校教師，符合1910年代晚期地方仕紳官員的形象。第二、三組人物則以鮮明的穿著特色表現出勞工與農夫的身份。

#### （四）第一次旋轉換幕

上一場戲落幕後，舞台場景由福全藥房轉換為清標家後廳。厚生男聲合唱

隊趁此換幕的空檔出場，清唱呂泉生從宋非我處採譜得來的宜蘭民謠〈丟丟銅仔〉<sup>37</sup>。該曲曲風輕快活潑，歌詞描繪火車經過山洞水滴落下來的狀況，詞間運用大量襯字饒富趣味，頗與劇中鐵道延伸的話題呼應。

### （五）第一幕第二場：「議婚」

情節提要：村裡做熱鬧的一日。三桂來到清標家討論兒女婚事。阿金婆為雙方斡旋，終達成兩家締婚同時交換土地與藥房之約。月里對出嫁感到不安。

這場戲一開始的舞台指示是「舞台：林清標家的後廳。正面中央放著神桌。神桌前擺張大桌子，佛祖像、祖宗牌位、花瓶、佛壇用具都安放在神桌上。壁上掛著觀音像。神桌左右兩側都有紅色的門可以通往後面。浮雕套椅的中央放置一張圓桌。今天是拜拜日，所以香爐、香、燭台上的蠟燭點燃著，香煙裊裊。開幕：遠處傳來鑼鼓的聲音。三桂和清標正為了兒女的婚事熱烈地討論著。」「劇照二」顯示，林家的後廳雖未若下一場鄭家後廳的氣派，但從長壽磚牆面、傢俱質感與右邊牆面的花鳥掛圖，概屬中流之家景況。值得注意的是，阿金婆與玉璧都綁了小腳，而月里則是「天然足」，忠實呈現世代的差異。畫面上戲劇動作是阿金婆引導月里奉茶，眾人視線的焦點集中在月里身上，凸顯她被宰制的命運。本場戲在〈弄獅〉的鑼鼓聲中開場，情節則結束在月里趴在母親的膝上啜泣。



劇照二

37 呂泉生，〈宜蘭民謠 丟丟銅仔（樂譜）〉，《台灣文學》3卷3號（1943.07），頁69-71。

## （六）第二次旋轉換幕

舞台場景由清標家後廳轉換成三桂家後廳。當舞台旋轉換場時，厚生男聲合唱隊上場清唱〈一隻鳥仔哮啾啾〉，<sup>38</sup>此曲為慢板，旋律單純，歌詞簡單，直寫找無歸巢的孤鳥悲鳴。延續上一場結束時感傷的氣氛，也仿若預言般，暗示即將到來的坎坷命運。

## （七）第一幕第三場：「完婚」

情節提要：阿勇與月里行婚禮。

這場戲十分容易被忽略，因為審查版劇本內容直接從第一幕第二場跳到第二幕第一場，前後算來一共二幕五場戲，並無第一幕第三場的存在。然而，第一幕第三場確實存在，主要根據有三點：第一，《閩雞》演出節目單上，劇題下方註有「前篇 二幕六場」的文字。第二，審查版劇本在戲劇內容開始之前的篇頭部分，有全劇「時間」、「地點」與「演出計畫」的各場次說明，三者均明載「第一幕第三場」。其三，在林搏秋私人相簿中，劇照三跟其他五張劇照是按場次順序黏貼排列，符合節目單上「二幕六場」的幕別說明。既然可確認第一幕第三場的存在，那麼它的舞台演出內容又是什麼？首先仔細審視劇照三，與下一場同為鄭家後廳。左右兩道樑柱與刻於其上的對聯「勇冠乾坤千年



劇照三

38 〈一隻鳥仔哮啾啾〉為嘉義民謠，歌詞為：「一隻鳥仔哮啾啾，哮到三更至半暝，找無巢；什麼人給阮弄破這個巢，予阮掠著不放伊干休。」

景仰、秋詳肺腑萬古遺名」、右側牆壁的書畫捲軸以及壁面下半部醒目的長壽磚（昔日中流以上人家才採用的建材），顯示大戶人家的廳堂氣派。正中央神明桌上擺設神佛塑像、祖先牌位與佛壇用具以及上方懸掛的「關公」畫像（關公身後站著關平、周倉）——一般商家向以關公為「武財神」，俱反映劇中人物的精神信仰。其次，在「演出計畫」中，開幕序曲之後，各幕各場均註明「戲劇」，獨有第一幕第三場標示為「呂泉生作曲、指揮管絃樂隊」。再結合王昶雄的劇評：

呂氏充分掌握劇情動向，配樂整體上富新意而具厚重感。尤其是月里出嫁前邊聆聽父親訓誡邊抱著母親痛哭那段，或是在鄭家神祖牌位前與新郎行禮的場面，音樂跟該場面及燈光的和諧演出非常引人，飽含哀愁、嗚咽聲般的曲調徐徐沁入人心，讓我由衷感到悲涼。

畫底線處捕捉、紀錄了第一幕第三場登場人物及其戲劇動作，亦即這場戲主要呈現「月里與阿勇舉行婚禮的場面」。沒有對白，只有舉行婚禮時新人的儀式動作，襯托以哀傷的音樂，燈光容有些變化，可說是一場啞劇演出。在音樂表現上，延續先前換幕時哀歌的氛圍，孫芝君認為這場戲極可能是以單把小提琴模仿胡琴演奏新編曲〈哭調仔〉，是以王昶雄形容樂音「飽含哀愁、嗚咽般」。如此曲調襯托著婚禮儀式，構成極大的情緒張力。

#### （八）第二幕第一場：「沒落」

情節提要：大拜拜的一日。三桂抑鬱成疾，月里回娘家為公公拿藥，卻飽受父兄嘲諷拒絕，挫折失望而歸，阿勇安慰支持妻子。三桂在外受氣倒下，被抬進家門。明成帶來鐵路取消延伸的消息。

戲劇一開始的舞台指示為「鄭三桂家的大廳。三月三日是村裡的大拜拜。開幕：剛從村公所回來的阿勇拿起香向神明拜拜。村裡的鑼鼓響徹雲霄。一會兒，三桂邊咳嗽邊悶悶不樂地走出來。」場景跟上一場相同，時序設定在「三月節」（即小清明）。呂泉生為《閩雜》採集了為數不少的節慶音樂，包括〈弄獅〉、〈騎布馬〉、〈山伯英台遊西湖〉、〈桃花過渡〉（車鼓調）等，



劇照四

孫芝君認為在上一場啞劇由單把提琴獨奏完哀怨的〈哭調仔〉後，「稍喘一口氣，然後管絃樂齊發，進入大拜拜的音樂，是很有對比性的作法」。劇照四為該場戲的最後高潮：三桂抑鬱成疾復又在外受氣終而倒下，明成（攙扶三桂者）於此際捎來鐵路取消延伸的訊息無異雪上加霜，是家道中落的前兆。

### （九）第三次旋轉換幕

舞台場景由鄭家廳堂轉換成簡陋的農舍。舞台旋轉換場時，厚生男聲合唱隊上場清唱嘉義民謠〈六月田水〉。<sup>39</sup>此曲原為勞動歌曲，節奏由慢而快，間歇穿插農事勞動時的吆喝聲，有助轉換原本舞台上富戶人家的氛圍，營造鄉野農家情調。

### （十）第二幕第二場：「討債」

情節提要：明成、順清上門討債，阿勇承諾以每月的薪水還債。阿勇動了辭職的念頭，被母親阿嬌的淚水打消。

這場戲一開始的舞台指示為「三桂死後，阿勇剛搬過來的簡陋房子，右邊是通往內室的出入口，在舞台的內側放置有三桂的靈堂，中間正面是神桌、三角桌等，神主牌位（道具是三桂生前使用過的上等貨，跟整間屋子顯得不調和）兩側有簡陋的小窗子，左邊雜亂的放著家財道具，可見出昔日風光的模

39 呂玲朗，〈六月田水（民謠）〉，《台灣文學》3卷1號（1943.01），頁57。



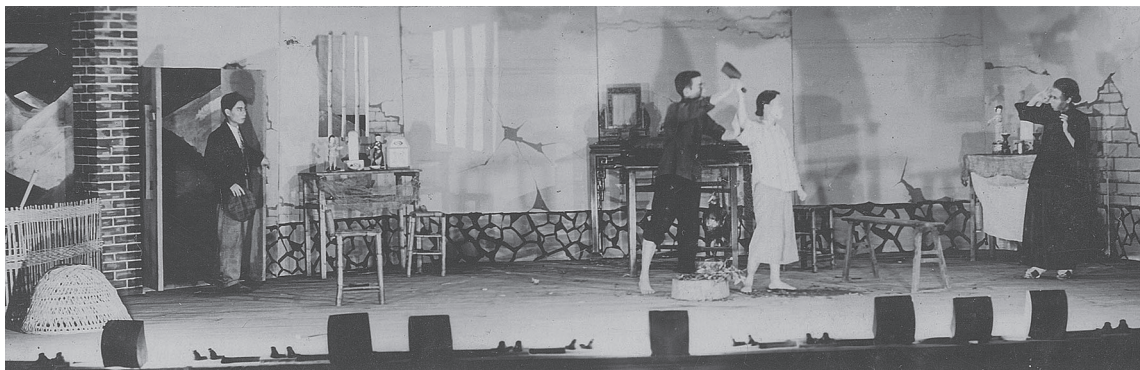
劇照五

樣。左邊的門是通往外面的出入口，外面可見到雞籠、豬舍等。」「劇照五」畫面明顯被裁切掉約四分之一，不過，仍可見舞台擺設相當忠實於劇本的指示，一方面壁面的龜裂與脫落清晰可見，與入口處的豬舍（演出時傳出豬叫聲）、地上的雞籠，訴說家境之落魄。一方面精緻的高級傢俱過於擁擠地置放著，與環境顯得格格不入。兩位鄭家的世交明成與順清左右包夾著阿勇要債，一旁是三桂未亡人阿嬌跪地懇求，媳婦月里則站在身後勸慰扶持。

### （十一）第二幕第三場：「重新站起」

情節提要：阿蕃婆誘唆月里賣淫賺外快，遭月里斥退。阿勇變得脆弱而易感，月里卻益發堅強。阿勇婉謝同事陳送來的聘書後撕毀聘書伏案痛哭。此時戶外傳來農人歸途上的歌聲，病弱的阿勇受到鼓舞，在月里的扶持下誓言從土地重新站起。

本場戲一開始的舞台指示為「跟前場相同，但，家財道具已經不見了，左邊新增一個阿嬌的靈位，闍雞的雕刻放置在正中央的桌子上。幕開啟時，月里正專心一意地在切著薯藤，不久，近鄰的阿蕃婆伸首邊探望著屋裡的樣子，邊小聲地叫喚。」「劇照六」畫面中央擺設神明桌，左右側小桌分別供奉阿勇父親三桂與新喪的母親阿嬌的靈位，桌上擺設著金童玉女、冥厝等喪葬用品，前一場戲的上等傢俱已然消失，凸顯空間的蕭瑟與淒涼。值得注意的是，藥房標誌的柴闍雞置於視線中央的神明桌下，聯繫起昔時輝煌的記憶。此劇照為情節濃縮場面：月里舉刀砍向遊說她賣身賺外快的阿蕃婆，阿勇從背後攔住她，門



劇照六

口佇立著凝望著這一切的區公所同事，他為阿勇送來聘書。人物造型上，阿勇夫妻的農家穿著，與同事陳的西裝筆挺形成對比，阿蕃婆的小腳則清晰可見。音樂方面，這場戲的開場音樂為單簧管演奏的〈採茶歌〉，配合月里蹲在地上切蕃薯藤（劇照中可見舞台中央地板上有塊圓型砧板）而展開情節。接近全劇尾聲時，厚生男聲合唱隊於幕後再次演唱〈六月田水〉。

根據本節整理的演出梗概，《闖雞》雖是以對話為主的舞台劇，但多次運用大排場的管弦樂團與合唱隊在現場演奏與演唱，顯著提升舞台音樂在現場發揮的效果，渲染力直逼音樂劇。《闖雞》劇本中對於場景陳設已有詳盡的舞台指示，劇照更豐富呈現了包括人物造型與動作姿態在內的、充滿寫實表現細節的舞台視覺景觀，可見編導透過不同階級、世代的人物造型及典型生活空間的寫實處理，將1920年代台灣人生活的縮影搬上舞台，展現詮釋觀點與立場。

## 五、劇場文本：永樂座一帶

對於戲劇研究工作，卡森（Marvin Carlson）在《表演的場所》<sup>40</sup>一書揭示，戲劇研究的對象不僅要從戲劇文本擴展到舞台演出，還有必要將「演出的場所」一體納入視野中。卡森認為戲劇事件的意義存在於觀眾前來共享，因此演出周遭的物質環境應跟演出做更好的研究連結。對卡森而言，戲劇演出的場所並非中性、透明的空間，它跟劇本一樣，也存在於社會文化脈絡之中，而跟

40 Marvin Carlson. *Places of performance :the semiotics of theatre architecture*. (N.Y. :Cornell University Press, 1989).

舞台演出的社會文化脈絡彼此相繫，時而影響文本意義的生產與傳遞。當我們懷抱卡森的提醒，重新審視「厚生」公演時，我們關注的就有限於戲劇文本或呈現在舞台上的演出文本而已，而是包括演出場地永樂座以及永樂座所在的區域大稻埕，乃至於大稻埕所處的台北市或台灣甚或帝國日本的一系列空間秩序，都會一一浮現。

1943年「厚生」的公演，從經常用來召開製作會議的山水亭、充作劇團臨時排練場的茶行倉庫、到演出場地永樂座，均位於大稻埕——這個即使到21世紀的今日，都被認為是具有高度可辨讀性的地域。如所周知，今日的台北市是在艋舺、大稻埕、城內所謂的「三市街」的基礎上發展而來。<sup>41</sup>本節關注的「大稻埕」，正是西以淡水河為界，東、南兩側以縱貫鐵道與淡水線的地面鐵道為界，北側邊界較不明顯——不過由於大稻埕街區是朝向東南擴張，北側變化不大，大體維持在連結大稻埕與三重埔的台北橋橋端附近，即「大橋頭」一帶。1922年3月實施町名改正，大稻埕不再作為行政區名稱，原有範圍內劃分出港町、永樂町、太平町、日新町、蓬萊町等町區。不過，「大稻埕」仍作為地名，廣為人們所使用。

日治時期大稻埕繼清末開港後進一步發達，成為全台灣的經濟中心，實是拜縱貫鐵路開通（1908）與基隆港建設所賜。尤其是在香港興起後，大稻埕商人不只對外輸出茶葉，也從香港輸入來自上海和日本的布匹與中藥材。鐵路連結商圈後，大稻埕一舉由河運港埠，轉變為能便捷連接中南部與海港的進出口貨物集散地，成為三個同心商業圈的中心。最內圈以淡水河流域為範圍，交易主體為日用雜貨；中間圈是以新竹——台北一日生活圈為範圍，銷售待客用品為主；最外圈涵蓋中南部，以批發布匹綢緞為主。<sup>42</sup>

日治時期大稻埕被兩條與河岸平行的南北通道筆直貫穿，一條是由早自清

41 1900年代初期，新到的統治者抱持長治久安之志，對原本的省城台北進行大刀闊斧的「手術」，透過窪地填平、拆除城牆、興建貫穿的幹道，將原本區位接近的艋舺、大稻埕、城內三市街連結形成完整一體的都市。儘管如此，城牆拆除後，縱貫鐵道與淡水線的地面鐵道仍形成三市街的具體可視的邊界。

42 根據西村睦男的整理分析，大稻埕商店的總數有1983戶，其中食物類店782戶、家庭裝飾日用品店310戶、布料服飾店214戶。詳西村睦男著，余萬居譯，〈台北市地理學研究：日據時期〉，《思與言》23卷3期（1985.09），頁3-34。

代存在的南街—中街—中北街—北街連綴起的街道（即今之迪化街），另一條則是1905年打通的太平町通。1930年台北市營巴士成立，九條營運線有四條行經太平町，為大稻埕帶來進一步的繁榮。<sup>43</sup>

以南街為代表的大稻埕心臟地帶，有別於標新立異的太平町通，貫穿永樂町的南街北街建築至今聞名，行走其間，能輕易感受到被建材、工法、樣式所凝固的時間層次，及其訴說的此一狹窄街區的歷史。大稻埕的歷史感以及開放、接納新事物的態度，通過永樂町、港町一帶建築，以一種自明的方式展現。這種氣氛情調不僅領先同為台灣人聚居地的「艋舺」，而其新舊並陳、東西兼有的建築式樣，也迥異於道路寬敞、象徵殖民權力的宏偉建築到處可見的「城內」。<sup>44</sup>

位於南街的永樂町市場與霞海城隍廟，二者僅以一東西橫向通道相隔，是大稻埕區內的著名地標，也是人潮聚集的節點。1920-30年代永樂町市場（原稱大稻埕市場，1908年設置）店舖數維持在200間上下。這些店舖販賣食料品、藥草、古物、陶器、衣服等適合本島人需求的生活日用品，提供周邊永樂町、日新町、蓬萊町、下奎府町以及原不屬於大稻埕的泉町町民日常消費。1933年的資料顯示，它的利用人口達到六萬以上（1935年台北市總人口數也不過27萬），是台北市利用人數最多的市場。<sup>45</sup>

霞海城隍廟原與媽祖宮、法主公廟鼎足成為大稻埕三大信仰中心，縱貫鐵道開通後，一方面搭乘鐵道四處進香已漸成風氣，一方面商家們為了擴張販路，擴大舉辦每年霞海城隍神誕的迎神繞境活動，霞海城隍廟遂成為全台規模最大、參與人數最多、報章報導也最多的廟會活動。鐵道局甚至必須在祭典前

43 沈方茹，〈台北市公共巴士之發展（1912-1945年）〉（桃園：中央大學歷史研究所碩士論文，2003），頁43-44。

44 第一批移住大稻埕的人是同安人，由於分類械鬥輸給艋舺的泉州人而攜帶神像到此落戶安家，並率先建造了閩南式土角、木造及磚造建築。天津條約開港（1862）後，洋商進駐啟動大稻埕與世界市場連結，強調立面的街屋建築開始出現，此時盛行洋樓與仿洋樓樣式，立面採用閩南磚與水泥作為裝飾材料。日治之後20世紀前期，鋼筋混凝土造的巴洛克式建築與現代建築先後流行，立面裝飾採用磚、水泥、洗石子與磁磚材料。詳許派崇建築師事務所編著，《台北市市定古蹟大稻埕千秋街店屋調查研究及修護計畫》（台北：台北市政府文化局，2006）。

45 根據1919年的紀錄，它的用地有3123坪，建物佔569坪。松田純三，〈日治時期台北地區市場之發展（1895-1937）〉（南投：暨南國際大學歷史學系碩士論文，2006）。

後三天加開加班車，因應流量的暴增。<sup>46</sup>宋光宇如此描述：

對台北的大盤批發商說，他們從香港和台北進口布疋綢緞，到基隆上岸再由鐵路運到大稻埕，然後藉賽會之便，招待來自中南部的小賣零售商宴飲、玩樂，也做成一年一度的買賣，把零售商所批購的貨物再經由鐵路，運送到中南部各地。對中南部的零售商來說，他們反正是上台北批購貨物，趁祭典賽會時到台北走一趟，既做成生意，也享受大盤商所提供的宴飲和迎神賽會時所特有的歡樂氣氛。這些世俗的交易和宴飲活動都在「城隍聖誕」這類神聖象徵庇護下進行。

神聖與世俗交錯的大稻埕，還以曲館林立、笙歌處處著稱。霞海城隍廟北側東西向的「獅館巷」自清代以來即是北台灣布袋戲的三大戲窟之一。今日大稻埕地區有所謂北管「八大軒社」，其中有七間在日治時期或更早以前即相當活躍。<sup>47</sup>此外，沿著獅館巷向東過了太平町通不遠，即進入以江山樓酒家為中心的遊宴享樂區。這裡散布著藝姐間。俗諺有云，「登江山樓、吃台灣菜、聽藝姐唱曲」，又稱「未看見藝姐，免講大稻埕」。藝姐是日治時期大稻埕的特殊風景，這些藝姐色藝兼備而猶工唱曲——平日裡敦聘梨園琴師教唱，大凡南管、亂彈、京調、昆腔等但憑個人資質各有所長。1930年代咖啡店「女給」文化興起，則為大稻埕處處笙歌添上摩登風貌。

被「厚生」演選來作為創團首演場地的永樂座，位於永樂市場西側的巷弄底，今已不存。戲院坐西朝東，正對永樂市場，與之距離不過幾步之遙，外觀正面牆面裝飾有西洋女神像浮雕，內設座席1500位，是棟頗稱氣派的西式劇場建築。永樂座由大茶商陳天來集資興建，於1924年初的農曆春節檔期正式啟用，是興建於大稻埕的首座戲院，也是日治時期座落於大稻埕心臟地段唯一的

46 根據宋光宇的調查研究：1909年三天祭典期間，外地來台北的乘客估計有6000人左右。1924年的三天廟會，共有60778名乘客進出台北車站。1928年在三天廟會進出台北站出入的乘客人數是84296人。而1925年台北市的現住人口總數也不過201374人。詳宋光宇，《城隍爺出巡：台北市、大稻埕與霞海城隍廟會一百二十年的旋盪（1879-2000）（中）》（新北：花木蘭文化，2013.03）。以下引文出處同，頁344。

47 蘇聖媛，〈傳統文化空間下的歌仔戲生態——以大稻埕為例〉（台北：台北藝術大學建築與文化資產研究所碩士論文，2014），頁69-75。

一間戲院。儘管日後大稻埕一帶戲院持續增加，永樂座對台灣人仍有著不凡的意義。除了作為一般映演場地之外，永樂座自1920年代文化運動興起以來即經常支持新劇運動，數度提供場地給重要團體如星光、民烽劇團演出使用，1939年間《台灣藝術新報》仍以「全島唯一的新劇道場」加以介紹。同時，永樂座也是電影發行商情有獨鍾的場地，中國電影與台人自製電影慣例在此舉行首映會。<sup>48</sup> 而如所周知，1931年蔣渭水的告別式場就設在永樂座。1943年間大稻埕已有多間戲院，包括陳天來後來在太平町通興建了設備更為新穎完備的第一劇場（建於1934），但「厚生」仍選擇在永樂座進行公演，理由無他，一如劇團自己的宣稱，那是因為永樂座具有傳承新劇運動的象徵意義。

回到卡森所說的——觀眾看戲時會帶著演出場所的空間感知與身體記憶，從以上描述的人文地景觀之，《闖雞》演出文本跟永樂座及其所在的大稻埕能產生空間記憶連結的元素實在不少。舉凡漢藥房、商家後廳、婚喪禮用品等大小舞台裝置，還有幾乎貫穿全劇的民族樂音，都是永樂座當時周遭環境的鮮明特色。此外，大稻埕作為商業區的場所特性，也跟戲劇人物鄭三桂、林清標的性格、人際糾葛相應。筆者曾問過晚年的林搏秋，當初為什麼選擇改編張文環的《闖雞》作為「厚生」的主要製作，而不是張文環的其他作品或是《台灣文學》雜誌其他同仁的作品？他回答：「因為我和文環兄較熟。」筆者認為，除此之外，從「厚生」有意識地選擇公演戲院一事來看，改編《闖雞》極可能也有「地利」因素的考量在內。「厚生」重視空間對演出象徵意義的影響，成員們聚集於大稻埕進行的活動又如此頻繁，當地空間特性提供劇本改編選材上的靈感，編導得以將劇本的空間設定與戲院周遭的環境特色予以有機連結。

## 六、展演民俗

有意思的是，「民俗」既是戰爭期文化界的重要議題，演出場所又刻意選在深富歷史與民俗暗示的大稻埕心臟地帶，而小說原著亦以民俗書寫為其特色，那麼，究竟舞台化的《闖雞》如何運用民俗、表現民俗呢？筆者認為「民

---

48 李道明，〈永樂座與日殖時期臺灣電影的發展〉，「東亞脈絡中的早期台灣電影：方法學與比較框架」國際研討會論文（台北藝術大學電影與新媒體學院電影創作學系主辦，2014.04.26）。

俗」正是《閩雞》在戲劇情節以外的演出表現重點，且是有待從劇本、演出與劇場三重文本層次的交錯中進行挖掘探勘的「潛文本」。接下來的篇幅，將從「民俗展示」、「劇場中的祭儀」與「民謠的作用」三個角度切入探討。

### （一）民俗展示

《閩雞》一共採用四個舞台場景，依序是「閩雞藥房」、「林家後廳」、「鄭家後廳」與鄭家沒落後的「農舍內」，以下逐一檢視。戲劇上演時，首先呈現觀眾眼前的是「漢藥房」這個場景。根據「劇照一」，我們看到林搏秋要求高度的舞台細節，一如劇本的舞台指示「鄭三桂所經營古老的福全藥房，正面放置著藥品架子，其前方有黑漆漆沉甸甸的大櫃子，正顯示出藥店漫長的歷史」，一個至今仍為人熟悉的漢藥房場景被忠實地再現。日治時期台灣總督府在殖民地推廣西醫，限發中醫執照，但由於民間習慣漢醫醫療，漢藥房的數量不減反增。1920年代全台人口375萬人，漢藥房數量達到3511間，平均每千人有一間漢藥房，城鎮漢藥房可說是民眾的日常保健中心。<sup>49</sup> 林搏秋在情節改編上揚棄小說原著中對漢醫的批判，以開幕場景凸顯漢藥房是主人公鄭氏父子的家族事業與生活空間，並通過高聳在上舞台中央的藥櫃，以及藥櫃的色澤、藥罐上藥材名稱的筆痕，結合牆面的斑駁感等細膩的舞台寫實，從視覺上展現漢藥房所代表的傳統醫藥知識體系與歷史感。大幕是在悠揚的管弦樂曲聲中——南管〈百家春〉旋律——慢慢拉開的，恢宏的氣勢構成一種謳歌的觀點與態度。該場戲的情節以人情風俗為主，對於民俗醫療行為的處理一反過去文化人的批判觀點，人物行動建立在喜劇基調上，連同漢藥房一起，展示了一個當時觀眾再熟悉不過的民俗場景。

緊接在開幕漢藥房場景之後直到劇終落幕為止，五場戲一共使用三個場景，分別是林家「後廳」、鄭家「後廳」以及農舍「內（廳）」。這三個景的共通性即「正廳」——傳統民宅中祀奉神明與祖先牌位且用來待客的空間。前兩景鄭、林兩家由於經商，住所為典型街屋型態——位於人口集中街市的住商

49 朱德蘭，〈日治時期臺灣的中藥材貿易〉，黃富三、翁佳音主編，《台灣商業傳統論文集》（台北：中央研究院台灣史研究所，1999.05），頁243。

合一空間。街屋通常為三進的構造，臨街第一進即店面，是做生意的場所，入內第二進的「後廳」即一般民家具有待客祭祀功能的「正廳」，第三進則是臥室等。<sup>50</sup> 劇中鄭家以漢藥房為店面，「完婚」與「沒落」兩場戲都發生在第二進的「後廳」空間，從劇照三、四可見舞台左右各有一門與店面和裡間臥室相通。全劇最後一景「農舍內」呈現作為多功能使用的農家「正廳」，劇中人在此飼養禽畜與料理廚務，生活的窘迫亦透過空間對比而凸顯。

且讓我們回顧1943年戲院外的現實世界，此時「寺廟整理運動」與「家庭正廳改善運動」已推行多年，朝向「國有神社，家有神棚」的方向落實。當時，根據當時的《大日本帝國憲法》，神道高於所有宗教並且「不屬於宗教」，台灣總督府要求台灣人民無論信仰任何宗教，均須至神社參拜，並要求民眾早晚奉祀大麻。對於家庭的正廳，1937年「台灣神職會」公布「正廳配置標準圖」，配合行政系統頒布的「神宮大麻」，要求各個家庭奉祀，欲使神棚與大麻成為家庭的精神中心。<sup>51</sup> 根據統計，官方先後頒布的大麻超過84萬枚，達全台總戶數六成左右。另，截至1942年為止，全台有361間寺廟被毀、819間廟宇移作他用，被沒收的神像有4069尊、燒毀的神像達13726尊。<sup>52</sup> 另外，對於民間祭祀習俗的程序如焚燒金銀紙、紙紮等，當局早視之為「金亭陋習」而要求改善，「寺廟整理運動」下更有「毀金亭」的直接破壞。

1943年上演的《闖雞》，林搏秋讓三個「正廳」景皆以正面對觀眾打開，觀眾的視線焦點從而落在正中央的神明桌上——包括關公、觀音等神明畫像或塑像以及祖先牌位，讓原本在現實世界中必須藏匿甚至銷毀的祖先牌位與各方神佛正大光明地再現於舞台上，且就情節與人物行動部分來看，並無對漢人傳統信仰加以批判或譴責迷信的意味。舞台上充斥著民俗細節，視覺焦點的神明桌擺設佈置就不再說了，「完婚」場舞台上懸掛著八仙彩、宮燈、平安燈

50 李東明，《台灣傳統街屋建築空間形式與再利用之研究》（台北：內政部建築研究所，2003）。

51 「家庭正廳改善運動」衍生自1934年〈台灣社會教化要綱〉中強調的「國有神社，家有神棚」的措施，亦即要在各地方廣建神社，並要求在各家庭安置神棚（日式神龕）供奉代表神社神符的大麻，以取代台灣傳統信仰與祖先崇拜，成為家庭內的信仰中心，將神道敬神重祖、效忠天皇的觀念深植於台灣人民心中。詳葉宜婷，〈日治時期中、短篇小說中神道與台灣風俗信仰的書寫研究（1937-1945）〉（台北：台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2011），頁39-46。

52 同註51，頁59。

等，最後「逼債」與「堅強」兩場戲則出現往生者靈位與金童玉女、冥厝等傳統喪葬用品。盤踞《閩雞》舞台中心位置的漢人信仰符號，使舞台人物自開場以降的一切行動——從兩家議婚交易開始歷經家運沒落到人生谷底的掙扎，皆彷彿在神佛祖先的凝視下進行，這無異是對漢人精神構圖的一種揭露。此外，舞台場景本身也像是一場場民俗展示，傳遞了跟當時搶救民俗使其免於被皇民化煙滅的文化人一致的立場，展現「厚生」同仁對民俗的親近與珍視態度。

## （二）劇場中的祭儀

「厚生」對民俗的態度並不僅通過靜態的「漢藥房」、「正廳」等舞台場景展示、傳遞給觀眾，它還揉和人物行動（如第一場戲的民俗醫療行為）與舞台上進行的種種儀式行為，對觀眾發出明確的訊息。首先來看劇中幾個看似無關情節宏旨的段落。「議婚」一場戲開始時的舞台指示「（前略）今天是拜拜日，所以香爐、香、燭台上的蠟燭點燃著，香煙嫋嫋。開幕：遠處傳來鑼鼓的聲音。三桂和清標正為了兒女的婚事熱烈地討論著。」要求讓觀眾眼看得到「香煙嫋嫋」、耳聽得見「遠處傳來鑼鼓的聲音」。接著透過陸續上場人物之間的寒暄，生動地將迎神賽會的時間感與不可見的後台環境給營造出來。尤其是阿金婆上場的段落：

阿金：（走入）唉唷！三桂兄也在這兒嗎？（用手帕擦著鼻尖）已經都十一月了，還這麼熱，剛剛經過大拜拜的地方，滿身大汗。

清標：一定是人山人海吧！大家都爭著出來看熱鬧呢！叫月里把茶端出來吧！月里，月里（對著裡面叫換），幫阿金婆端杯茶來。來，門口這邊比較涼！

阿金：（做在左邊的學士椅）三桂兄也是來看熱鬧的嗎？……

三桂：對，順便想來談談月里的事呢！〔下略〕

傳統漢人社會的生活順應農耕社會作息，發展出與之相應的宗教祭祀，阿金婆「已經十一月了」一語點出時序正進入下元節（農曆十月十五日），主祀神祇

為三界公。「三界公」掌管天、地、水界，是道教信仰中神格崇高的神祇，僅次於玉皇上帝。整場戲在熱鬧的節慶音樂〈弄獅〉中開場，待阿金婆出場後，「拜拜」、「熱鬧」的語彙在短短的段落中重複三次，從而建立起觀眾雖不可視，卻能深刻感受到、與舞台演出同步舉行酬神祭典的後台延伸空間。

此外，第二幕第一場「沒落」與第二幕第二場「討債」的一開始，劇本均載明人物祭拜的戲劇動作。兩處舞台指示如下：

#### 第二幕第一場

鄭三桂家的大廳。三月三日是村裡的大拜拜。開幕：剛從村公所回來的阿勇拿起香向神明拜拜。村裡的鑼鼓響徹雲霄。一會兒，三桂邊咳嗽邊悶悶不樂地走出來。

#### 第二幕第二場

（前略）幕開啟時，接近傍晚，三桂嫂阿嬌邊啜泣著，邊在靈前奉上拜祭的飯菜。月里在外面豬舍餵豬餌料。過不久，明成先生走了進來。

民間一般逢「大拜拜」日返家進門的上香動作、未亡人在喪期中供養亡者的祭拜動作，這兩處動作均無關情節之宏旨，幾乎只是作為即將展開的場面鋪墊背景而已。然而，舞台上這些細膩的人物動作卻呼應劇中一再暗示的戶外節慶信仰空間，營構出在肉眼可視的物質世界以外，尚存在一個不可見的精神世界，而那是同屬漢文化的人們其心靈安居的所在。

在舞台上再現儀式行為，表現得最淋漓盡致的非第一幕第三場「完婚」莫屬。從情節構成來看，這場戲位於鄭家由盛轉衰的轉折點，整場戲沒有語言，主要以儀式動作表現，搭配呂泉生編曲的〈哭調仔〉音樂，全劇氣氛自此由喜轉悲。〈哭調仔〉是1920年代歌仔戲班自哭喪傳統中吸收創新，而廣受新興市民大眾歡迎的哀歌。<sup>53</sup> 此一場戲，通過早先換幕時演唱的哀歌〈一隻鳥兒

53 石婉舜，〈尋歡作樂者的淚滴——戲院、歌仔戲與殖民地的觀眾〉，李承機、李育霖主編，《「帝國」在台灣：殖民地台灣的時空、知識與情感》（台北：台灣大學出版中心，2015.12），頁237-275。

啾啾啾〉銜接前一場結束前月里趴在母親膝頭啜泣的感傷氛圍與不安情緒，引導觀眾轉入待嫁女兒月里的內心活動，擔負諭示接下來家道中落的劇情轉折功能。小說原著的婚禮場景：「（阿勇）穿黑色克什米爾西裝，紅色的皮鞋咻咻叫著」，作家藉西式婚禮對盲目追趕現代潮流的人們予以無情的嘲弄。然而，林搏秋改編後的婚禮卻更接近於傳統形式，「劇照三」阿勇穿的是全套傳統禮服（長袍馬褂外加瓜皮帽）<sup>54</sup>。我們不妨再次咀嚼王昶雄對該場面的描述：「（月里）在鄭家神祖牌位前與新郎行禮的場面，燈光和音樂的和諧演出非常引人。」整場戲沒有對白，啞劇演出的焦點全落在演員的肢體表現上——舞台人物在燈光和音樂經營的詩意中，行禮如儀地動作著。此種以肢體結合音樂引發的情緒感染力，有時遠遠超乎言語。王昶雄在同一文章中提出另外的觀察：

隨著劇情的進展，位於我身旁的婦人靜靜地擦拭著淚水。這應該不只是廉價感傷的淚水。傑出的戲劇使人歡喜、快樂，它撫慰並激勵人心，喚起新生命，淬礪觀者追求更高理想。因為它觸動了觀眾真正的人性。<sup>55</sup>

身體，是社會記憶的一種重要方式。<sup>56</sup>《闍雞》的舞台上，那些通過演員肢體再現的各種信仰與婚喪儀式的動作，是舞台下漢人觀眾曾經共享的身體經驗，對台下屬於同一文化圈的觀眾構成召喚（interpellation）的效果，足以凝聚共同意識與情感。

### （三）民謠的作用

《闍雞》的籌備過程中，負責音樂設計的呂泉生被要求大量作曲。他曾在公演前出刊的〈排演場雜記〉中幽了自己一默：「喂，導演，不要老是欺負我

54 「劇照三」存在兩個問題，一是圖中新郎身著長袍馬褂的傳統禮服，但細看演員身型卻跟其他劇照中的「阿勇」不大相像。二是月里在此照中維持上一場戲的日常妝扮——仍打著辮子且未著禮服——而顯得不符主題。不過，當時報紙報導飾演月里的女演員陳麗華在排練期間適逢祖母過世，據此推測拍攝劇照當日現場有些權變措施也說不定。詳〈笑顏に秘む「祖母の喪」／演劇奉仕に健氣な女性〉，《臺灣日日新報》1943.09.05。

55 王昶雄，〈燃え上る情熱——「厚生演劇」の公演を観る〉，《興南新聞》，1943.09.13。

56 保羅·康納頓（Paul Connerton）著，納日碧力戈譯，《社會如何記憶》（中國上海：上海人民出版社，2000.12）。

取笑我胖。我到底要作多少曲子你們才會滿意呢？你們是何等奢侈地吃著蝌蚪〔按：指音符〕的傢伙呀！我會瘦掉的啦」。<sup>57</sup> 呂泉生為《闖雞》從田野採集了大量的民樂（包含民謠）作為素材，在上一節的演出梗概表中可以清楚看到採集成果與運用情形。尤受時人與後世矚目的，是為填補換幕空檔而安排清唱的三首民謠。此處要特別提出討論的是〈六月田水〉這首民謠，它跟〈丟丟銅仔〉、〈一隻鳥仔哮啾啾〉兩首純粹在換幕時演唱的民謠不同，〈六月田水〉不僅在幕間演唱，還被寫入情節、安排在接近劇終的關鍵位置。

最後一場戲「重新站起」開始時，阿嬌已故，阿蕃婆跑進農舍誘勸月里賣淫，鄭家家運至此幾已跌到谷底。月里在這一場戲中由持刀斥退阿蕃婆、被阿勇攔阻而後崩潰痛哭、再到快速整理情緒恢復理智，情緒轉折豐富。

阿勇：（跑進來）月里！月里！危險啊危險！

月里：阿勇！（蒙臉大聲哭出來）

阿勇：月里！把房子賣掉，我們去你娘家或者去台南。

月里：（擦乾眼淚）你聽不慣那不三不四的老太婆講的閒話嗎？

阿勇：不是。我已經很討厭這個村子了。

月里：娘家比這裡更令人討厭。我父親、哥哥都靠不住，去那裡也沒有用。去台南也毫無目的，可能比現在更壞。

阿勇：……

月里：我的事你不必擔心。

阿勇：謝謝你！月里！（含著眼淚）

月里：（笑）你真是脆弱，馬上就哭起來，真沒出息，可是，你也真是瘦多了，自母親過世以後，你簡直變了一個樣子！

阿勇：我以前本來認為起起伏伏是人生之常，但是，母親去世後，卻漸漸覺得不是那麼回事！看來，人生只要往下滑就再也停不下來了！

57 厚生演劇研究會，〈稽古場の雑音〉，《台灣文學》3卷3號（1943.07），頁41。

月里：不行，不行，不可以這麼軟弱，那會讓人看扁你哦！

阿勇：妳在母親過世後，好像變了？！（看著妻子）

月里：變成什麼樣子？

阿勇：變得堅強了！

月里：哼！是嗎？（苦笑）

這是貧賤夫妻間一段動人的對話；當月里撐起笑臉轉做堅強地嘲弄著阿勇「你真是脆弱」時，她同時流露母性，阿勇於是宣洩久藏心底的念頭……，觀眾不難感受到此時兩人在精神上的交流與依賴關係。劇作家接著安排了一段小說中沒有的情節：村公所同事送來聘書，打斷了夫妻的談話。

村公所的同事陳走進來

陳：午安！

月里：喔！是陳先生！（走進房內）

阿勇：歡迎，請坐。

陳：怎麼回事？提出辭呈後，就不來辦公室了？

阿勇：母豬生了小豬，妻子一個人忙不過來，而且……

陳：我了解，但是，其實那是你的錯覺，公所的同事們，都很擔心你的事呢！你父親過世了，經濟上有了困難，所以，基於好意，大家都不敢約你，不想讓你多花錢，並不是看不起你呀！

阿勇：我了解大家的好意，這回，開始種田耕作，光太太一個人是沒有辦法的，所以，才辭去村公所的工作，請你替我轉達我對各位同事的謝意吧！

陳：是嗎？我今天是帶聘書來給你的。（把聘書交給他）

阿勇：喔！是聘書嗎……？（接過聘書）

陳：那，因為今晚村長的助理要來我家，就此告辭了，有空請常來玩吧！

阿勇：謝謝。

陳：我會再來打擾的，請代問候尊夫人。（離去）

聽見撕毀聘書的聲音，阿勇埋首桌上哭泣。

阿勇人在落魄中對外仍努力維持尊嚴，同事陳離開後，他忍不住撕掉聘書的激烈反應，其實先前已有伏筆——家運沒落帶來職場上人情的冷暖與難堪不快。同事陳的匆匆來去與不能多留，讓阿勇感受到的不是溫暖善意，而是無可迴避的階級差距與羞辱感重上心頭。撕掉聘書是阿勇對命運、對社會不滿的宣洩。待到月里端茶出來見不到客人，看到的卻是撕破的聘書與阿勇的淚水，她忍不住責備了：「（讀著撕毀的聘書）這不是聘書嗎，你真傻，不像個男子漢，要知道是這樣，就不用辭職了，真沒出息！男人要有出息的話，21歲就已經當上了學校的訓導主任呢！（進去）」。

儘管妻子微愠地說著重話，但此時阿勇撕掉聘書之舉顯示要跟勢利人情徹底決裂的決心。妻子的責備對他彷彿不起什麼作用，真正吸引他、讓他忘卻羞辱與痛楚、停止哭泣的是「遠處傳來從田野回來的農夫唱著民謠的歌聲」。

民謠〈六月田水〉

六月田水當塊燒

鯽魚落水唧嗲唧

唧嗲唧 唧嗲尾會搖

阿勇：（停止哭泣，聽著歌）我為什麼不能向這些農夫一樣，平靜的過日子呢？（間斷）好冷哦！

月里手中拿著放豬飼料的大桶走過來。

阿勇：月里，我渾身冷得發抖。

月里：是不是感染瘧疾了？去野外時叫你戴斗笠，你偏不聽，所以才……，快點進去休息吧！

阿勇：沒事的，（聽著民謠），我明天也要到田裡，拚命地工作，怎麼能輸給那些農夫呢？

月里：是嗎？（露出笑容）母豬也生小豬了，我從明天開始也到金紙工

去工作吧？

阿勇：不用啦！用不著連妳都出去工作的！

月里：唉喲！你的臉怎麼變得慘白？

阿勇：哪裡，瘧疾這點小病，沒問題啦！

月里：可是………？

阿勇：我一定會再振作起來的。境遇是可以隨人的力量來改變的。明天起，我要堅強的活下去，怎麼可以被境遇給打敗呢？

月里：真是堅強！你，阿勇你能堅強地站起來，真令我高興呀！（高興得落淚）

阿勇出神地聽著民謠，歌聲越來越接近。

—閉幕—

下工的農夫在歸途上輕鬆愉快地哼唱著小曲，甚至彼此較量歌喉的婉轉，傳遞一派田園樂的聲音想像。<sup>58</sup> 這幅聲音圖景不僅撫慰了阿勇，也為他灌入振奮人心的生之力量。戲劇最後就在阿勇誓言改變命運、夫妻相互扶持的意象中落幕，留下懸念給觀眾：「小夫妻接下來會如何？」使其產生對上演「後篇」的期待。

〈六月田水〉是呂泉生從張文環處採集得來的嘉義民謠，歌詞重覆著「六月田水當塊燒／鯽魚落水啲嗲啲／啲嗲啲／啲嗲尾會搖」幾句，詞義大致描述六月田水在豔陽曝曬下發燙，鯽魚竄進稻禾間求取涼意而露出拼命扇搖的尾巴的情狀。孫芝君指出，「因這『啲嗲啲』佔據在句末，音型簡單且數度重複，容易被聽見，也容易被模仿，這也是民歌的重要特色。初聽此曲的觀眾即使整句歌詞記不起來，『啲嗲啲』三個字的卻不難成為散場後觀眾對此曲最清晰的記憶。」<sup>59</sup> 從戲劇構成來看，僅以一曲民謠作為交代阿勇由崩潰到奮起的「必

58 筆者原本根據曲中使用了由農務吆喝轉化成的襯字（指「啲嗲啲」）而將〈六月田水〉視作勞動民歌，然孫芝君認為該曲雖用襯字，卻因為「從歌曲旋律看，1943年呂泉生採集改編、刊登在《臺灣文藝》的樂譜，有很多小三和絃的分解音型，以十六分音符的音值演唱，這看起來需要一點良好的歌喉和較高的演唱技巧，而且記譜上還有裝飾音與強調表情的延長記號（在第13和16小節），在在顯示這不是勞動歌曲。」（2016.04.20來函），筆者接受此一解釋，並且考慮到對〈六月田水〉的樂曲分析會影響戲劇最終場的詮釋，故將討論過程記錄於此。

59 孫芝君來函（筆者私藏），2016.04.20。

要戲」，雖說未免顯得單薄。不過，上一場戲結束前阿勇與母親之間的一段對話已然鋪排了阿勇柔順卻能有承擔的性格，而此處適當的曲目選擇與現場演唱，也有助補強情節、發揮動人的戲劇力量。

順帶一提，綜觀厚生公演當時的報導與戰後憶述，皆特別著墨現場觀眾對劇中民謠演唱的熱烈回應。<sup>60</sup>然而，所有描述都僅提到三首民謠中的〈丟丟銅仔〉與〈六月田水〉，卻不包括〈一隻鳥兒哮啾啾〉，又是何故呢？筆者認為同樣以母語演唱，前兩首曲風輕快活潑，傳遞土地、大自然的能量（田水、雨水）與生命的活力，且歌詞都有容易留下印象與跟唱的襯字，是故在現場受到熱烈迴響。〈一隻鳥兒哮啾啾〉則不同，該曲曲風哀戚淒涼，可能同樣在現場受到「熱烈迴響」，只是觀眾回應的形式不同而已——猶記前述王昶雄的觀察「我身旁的婦人靜靜地擦拭著淚水」。

「民俗」，是集體記憶的一種形式。「厚生」在舞台上正面且大量地呈現民俗元素，並在永樂座／大稻埕「場所精神」暗示的推波助瀾下，巧妙融合昔日常民生活文化的情境要素，表現於舞台場景、音樂與人物動作上。「民俗」作為《閩雞》演出文本的重要構成，出現在人物對話裡的篇幅有限，卻是大量存在於舞台的視覺、聽覺與演員的肢體表現中。由民俗元素化成的舞台符號，不僅是用來建立劇中具體的時空環境，更在劇情關鍵處發揮畫龍點睛的作用——或催化舞台氛圍、或鋪陳戲劇行動。舞台版《閩雞》所創造的，正是一個透過舞台上視、聽覺符號的中介，所達成的集體交流空間。《閩雞》自第一場戲「閩雞藥房」建立起一個自我完足的漢文化空間之後，後續場景更皆以神佛祖先畫像作為視覺焦點，情節上從「議婚」一場後台進行的「拜拜熱鬧」、

---

60 有關《閩雞》演出的轟動與現場觀眾的反應，可以1943年9月4日《臺灣日日新報》〈厚生演劇大好況〉的報導為代表，報導指出「呈現幾無立錐之地的大爆滿情況。在舞台上呈現年輕人真摯努力之結晶的高砂館、鄉土劇閩雞博得絕大的好評，而台灣民謠（六月田水及其他）的合唱更是讓聽眾陶然沉醉」。另外，戰後呂泉生回憶演出現場情形時，描述頗為生動：「像張文環的作品《閩雞》搬上舞台的那一天，所有音樂伴奏，悉數以民謠歌曲配合，從頭至尾充滿著濃厚的漢民族色彩，使滿堂的觀眾陶然而不自覺手舞腳踏也。查其主要的因素不過將兩個民間流行歌謠，改為男聲合唱而已。一個是宜蘭的民謠〈丟丟銅仔〉，一個是嘉義民謠〈六月田水〉，如其〈六月田水〉全詞不過幾個字，只是『六月田水當底燒，鯽魚仔落水尾會搖』兩句，而聽眾竟能如醉似醒。」又有「厚生演劇研究會在永樂戲院舉行發表會時，〈六月田水〉和〈丟丟銅仔〉這兩支男聲合唱曲使滿座的聽眾興奮得台上台下融合在一起合唱起來了！唱個不停。不知道被聽眾們要求連續唱了多少次。」

「完婚」啞劇的婚禮祭祖、「沒落」開場時「阿勇祭祖」、再到「討債」開場時「未亡人祭奠亡夫」，接連以漢人傳統的信仰習俗入戲；鄭氏一家之興衰可說盡在神佛祖先的凝視下上演。劇終前農人以母語（閩南台灣話）演唱民謠〈六月田水〉則將劇場中的集體性氛圍帶向高潮，觀眾得以從戰爭期殖民地社會的各種壓力中暫時解放，並從結局的勵志色彩與未來希望中獲得安慰與鼓勵。

## 七、結論

若不加深究、光以劇本來論《閩雞》時，今日讀者很容易將之歸類於鄉土通俗劇吧。其實這樣的解讀無可厚非，因為，「鄉土」與「通俗」確實是舞台版《閩雞》的訴求。只是，戲劇研究是不能抽離觀眾或從時代獨立的；只要關注演出的舞台線索，並將它置回時空脈絡中觀察，就會發現以下幾點尤其值得注意：其一，《閩雞》以家族興衰取代原著女性命運作為情節主軸，調整人物性格設定，擺脫小說原著的晦暗結局，使之成為一齣主題思想淺顯易懂又兼具社會反省的人情悲喜劇。其二，編導林搏秋通過不僅語言動作，還包括佈景裝置、人物造型與舞台音樂等等視聽覺元素的運用，一再凸顯民俗氛圍，生動傳達了跟鄉土、民族文化有關的訊息；「搬演民俗」因而可說是通俗化改編策略的核心。其三，以「民俗」入戲，在《閩雞》演出中尚獲得場所意涵的支持：一方面演出戲院選擇在新劇運動歷史基地的永樂座，具有承繼新劇運動的象徵意義；一方面戲院所在地大稻埕的民俗氛圍也強化演出效果，相信是劇團選擇製作《閩雞》的重要理由。因此，從繼承新劇運動的意義上觀察《閩雞》的演出實踐，會發現厚生的通俗化策略調整／推進了它的繼承對象——民烽劇團的劇運路線。

新劇運動家張維賢追求戲劇現代化的道路，在歷經早期文化劇年代的摸索期，爾後前往中國、日本新劇界探求、進修，終於在民烽劇團時期採取「翻案劇」與現實主義的劇運路線——通過翻譯改編西方現實主義劇作以學習或模仿西方現代戲劇，進而蓄養創造本土現代戲劇的能力。相較於此，《閩雞》是本土原創的現實主義作品，已較學習、模仿階段向前跨進一步。林搏秋與呂泉生極具原創性地將包含歌仔調在內的民族音樂大量運用於戲劇中，效果直逼音

樂劇。林搏秋之所以採用這樣的創作策略，除了以音樂入戲本是他所擅長之外——出身自以輕演劇、歌舞劇聞名的新宿座紅磨坊，自小浸淫在戲曲文化氛圍中，以及長年對台灣觀眾戲劇傾向的觀察，都是可能的原因。筆者曾就此詢問林搏秋本人，他的回答是：「台灣人喜歡聽歌嘛，你看那時候大家再怎麼樣就是愛看歌仔戲，所以我們做戲就要放較多音樂進去，觀眾才會要來」。其實不只是林搏秋，在整個製作過程扮演重要支持者角色的王井泉與張文環也一樣。其中王井泉歷經1920年代的文化劇年代與1930年代的民烽劇團時期，對於新劇運動一直無法職業化、爭取不到穩定的觀眾支持深有所感。他所以在〈一粒麥子不死——從民烽到厚生的回憶〉文中反覆強調觀眾的重要，主張好的戲劇必須植基於民眾的生活與情感，應能為觀眾在現實生活與理想之間搭起橋樑，無非是從深刻的劇場實踐經驗中獲致的體認。張文環也對皇民化運動下仍具有頑強生命力的歌仔戲提出過觀察，他曾為文：「如果有資本，我想可以活用那些形式做出優秀的歌劇」。<sup>61</sup> 可以說，《闖雞》具體回應於「新劇本土化」這個課題的，就藝術形式而言，便是在戲劇中對民族音樂與民謠的創新運用；這也是新劇大眾化的重要一步。

另外，若斷然接受瀧田貞治認為厚生在新劇藝術上表現成熟的評價，難免不會衍生何為現代戲劇標準的問題。那麼，《闖雞》跟同時期其他坊間上演的「新劇」或「新歌劇」相較，究竟有何不同？從觀眾角度來看，差異或許沒有厚生成員自認的大也說不定——林搏秋曾說「我們演的新劇跟『他們』演的不一樣」。筆者認為，不妨從身體實踐這個劇場本質加以考慮。劇場，是一項身體實踐的藝術，不只表演者側如此，觀眾側也是。觀眾從他們的日常生活中暫時脫離，踏進劇場本身就是一種身體性實踐。現實主義劇場的創作者深諳此理，意圖通過對生活的再現使人們覺察生活本身存在的問題，從而能夠在離開戲院、重返日常之後起而行，促進社會的改革。因此可以說，一以大眾思想啟蒙為念、一以世俗娛樂供給為志，此即為新劇運動者追求之「新劇」與一般通俗新劇或新歌劇的差異所在。

---

61 張文環，〈台灣的演劇問題に就いて〉（上、下），《臺灣日日新報》，1939.07.29、08.01。

《閩雞》的思想淺顯易懂：在一個沒有殖民者現身的舞台世界裡，一方面通過語言手段（人物對話）對舊世代進行檢討，將希望寄託於年輕世代身上。另一方面通過非語言手段傳遞對待民俗的正面態度——舞台上經過藝術手段美化處理的民俗行為與場景。兩相交融下，展現厚生主創成員對皇民化下急遽消逝的民族文化的眷戀與自我認同，以及藉著劇場的肉身性共鳴，穿透「皇民化」、「大東亞」等迷障，對民族心靈振聾發聵，重塑文化主體的意圖。存於其中的文化民族主義思維，顯得不言可論。

近半個世紀後，筆者循線找到林搏秋本人，他詳述厚生結社起因於要跟松居桃樓主導的〈赤道〉對抗，「那是要叫我們台灣人子弟都去送死的戲，那怎麼可以！」而當筆者拿著「《閩雞》是抗日民族劇」的說法詢問創作者本人時，他如此回應：

講我們做戲是在「抗日」，實在無影。我們就是想把咱台灣人好的一面、壞的一面都在舞台上演出來，給來看戲的觀眾知道以前的人是怎樣生活，而咱的祖先曾經那麼樣打拼。不是說要跟日本人輸贏，不是那種……總講一句，咱台灣人就親像有錢人家的查某嫻，穿的是綾羅綢緞、吃的是山珍海味，但是不能有自己的主見。什麼時候才能像農夫的女兒，就像月里最後那樣，有自己一塊小小的土地，今天想種芋頭就來種芋頭，明天想種蕃薯就來種蕃薯……。<sup>62</sup>

另外，晚年呂泉生也向孫芝君說明他採用〈百家春〉做為開幕音樂的創意發想。孫芝君描述訪談當時的情景：「1997年時，他的精神尚十分矍鑠，有問必答，滔滔不絕」、「那天是深夜，大概兩三點鐘，但他的談興正進入高峰」：

《閩雞》在頭跟尾所演的是台灣人的悲哀、台灣人對生活的無奈，你騙

62 這段口述出自筆者對林搏秋的訪談錄音（1990.07.23，鶯歌）。另外，1987年間呂泉生亦曾對來訪的學者汪其楣如此闡述厚生結社的動機：「第一，我們要演出自己的戲，所以後代的子孫才會知道台灣人的生活；第二，我們要讓台灣人知道自己的缺點在哪裡？哪邊壞？哪邊好？是不是太自私呢？該怎麼做？」詳見汪其楣撰，〈閩雞〉劇本導讀，汪其楣編，《國民文選》（戲劇卷I），頁135。

我，我騙你，大家都要面子、要好看，結局是沒辦法解決的問題，對愛，也沒辦法解決。我想，如何在表演一開始就出現『台灣人』的主題？其實，這旋律（曲牌樂〈百家春〉）我很早就已經聽很多次了，我又將它改編（此處呂老開始唱旋律主題）……。旋律完畢，幕一下來，就是舞台藥店的背景……。 （1997年11月25日，呂泉生口述、孫芝君紀錄）

從兩位《閩雞》主創的憶述中，可以看到厚生結社公演無涉跟殖民主義進行正面的對抗，然而，卻明確反映了一種殖民統治下「我們台灣人」的文化民族主義立場與態度，亦即延續了學者吳叡人在探討日治時期思想狀況時所指出的「福爾摩沙意識形態」。<sup>63</sup>《閩雞》首演場兩首民謠被禁、後續場次改唱皇民化歌謠，乃至公演結束後受到「非國民」抨擊（黑函），可說即是這種「福爾摩沙意識形態」跟「大東亞共榮圈」理念直接碰撞、交涉的結果。

換個角度來看，1943年這一年，整個殖民地社會被戰爭推向極限，處於一切物資、人力乃至精神層面悉數被要求為帝國而戰的總動員狀態。厚生反對官方提倡「國民演劇」的立場明確，甚至意圖「反收編」青年劇運動到新劇運動的脈絡中。但從另一角度看，《閩雞》的公演始終受到官方准許，首演場民謠取締之後劇團也改唱皇民化歌曲作為因應，顯見劇團在處理政治問題時的彈性。那麼，我們可以如何理解舞台版《閩雞》的時代性意義呢？經過本文的討論，筆者認為厚生在「大東亞共榮圈」、「國民演劇」等時代浪潮沖刷下，仍站穩本土優先、大眾優先的立場，明確地宣示對新劇運動現實主義道路的繼承與闡揚，終而在通俗化改編策略的成功運用下，創造出屬於台灣土地與人民的本土原創「新劇」；這便是1943年《閩雞》公演的價值與意義，也是留給後人的啟示。

至於，那位坐在永樂座檢閱席的殖民地執法者，想必他也深刻感受到了《閩雞》劇場的力量。那是，觀眾對中途斷電意外自發地採取補救的行動；那

63 吳叡人，〈福爾摩沙意識型態——試論日本殖民統治下台灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919-1937）〉，《新史學》17卷2期（2006.06），頁127-218。

是，當厚生男聲合唱隊上場演唱民謠之際，觀眾對母語的、節奏感強烈的〈丟銅仔〉、〈六月田水〉無可遏抑地做出身體性回應。這股來自戲劇現場的力量，讓執法者感受到失序的威脅，因而必須動用檢閱權對《閩雞》進行取締。也正是這股力量吧，它暴露了殖民地當局以「大東亞」為名而宣揚的各種主義理念的矛盾，亦即，帝國的矛盾。



## 參考資料

### 一、專書

- 黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集》（雜誌篇·第三冊）（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10）。
- 台灣新生報社編，《台灣年鑑》（台北：台灣新生報社，1947.04）。
- 石婉舜，《林搏秋》（台北：台北藝術大學，2003.07）。
- 吳密察策劃，石婉舜、柳書琴、許佩賢編，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期台灣文化狀況》（台北：播種者出版社，2008.12）。
- 宋光宇，《城隍爺出巡：台北市、大稻埕與霞海城隍廟會一百二十年的旋盪（1879-2000）（中）》（新北：花木蘭文化，2013.03）。
- 李文卿，《共榮的想像：帝國、殖民地與大東亞文學圈（1937-1945）》（台北：稻鄉出版社，2010.06）。
- 李承機、李育霖主編，《「帝國」在台灣：殖民地台灣的時空、知識與情感》（台北：台灣大學出版中心，2015.12）。
- 李東明，《台灣傳統街屋建築空間形式與再利用之研究》（台北：內政部建築研究所，2003）。
- 汪其楣主編，《國民文選》（戲劇卷 I）（台北：玉山社，2004.06）。
- 周慧玲主編，《林搏秋劇作選：鬪雞》（桃園：中央大學黑盒子表演藝術中心，2014.09）。
- 林鶴宜，《台灣戲劇史（增修版）》（台北：台灣大學出版中心，2015.03）。
- 孫芝君，《呂泉生——以歌逐夢的人生》（台北：時報文化出版公司，2002.12）。
- ，《呂泉生的音樂人生》（台北：遠流出版公司，2006.10）。
- 莊永明，《台灣第一》（台北：文經出版社，1983）。
- 許派崇建築師事務所編著，《台北市市定古蹟大稻埕千秋街店屋調查研究及修護計畫》（台北：台北市政府文化局，2006）。
- 陳萬益主編，《張文環全集》（小說集二）（台中：台中縣立文化中心，2002.03）。
- 黃富三、翁佳音主編，《台灣商業傳統論文集》（台北：中央研究院台灣史研究所，1999.05）。
- Paul Connerton著，納日碧力戈譯，《社會如何記憶》（中國上海：上海人民出版社

社，2000）。

Marvin Carlson, *Places of performance: the semiotics of theatre architecture* (N.Y.: Cornell University Press, 1989).

## 二、論文

### （一）期刊論文／作品

〈悼念王井泉特輯〉，《台灣文藝》2卷9期（1965.10）。

〈情報局的國民演劇映畫受賞式〉，《演藝畫報》（1942.05），頁15。

中村生，〈厚生演劇閩雞を觀る〉，《台灣藝術》4卷10號（1943.10），頁34。

王古勳，〈山水亭：大稻埕的梁山泊〉，《台灣文化》7-8期（1986.12）。

石婉舜，〈東京劇壇的首位台灣劇作家——林搏秋與新宿「紅磨坊」〉，《臺灣史料研究》18期（2002.03），頁2-26。

西村睦男著，余萬居譯，〈台北市地理學研究：日據時期〉，《思與言》23卷3期（1985.09），頁3-34。

吳叡人，〈福爾摩沙意識型態——試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成(1919-1937)〉，《新史學》17卷2期（2006.06），頁127-218。

呂泉生，〈王老先生（井泉兄）與我〉，《台灣文藝》2卷9期（1965.10），頁19。

——，〈我的音樂回想〉，《台北文物》4卷2期（1955.08），頁76-77。

——，〈宜蘭民謠 丟丟銅仔（樂譜）〉，《台灣文學》3卷3號（1943.07），頁69-71。

呂玲朗，〈六月田水（民謠）〉，《台灣文學》3卷1號（1943.01），頁57。

厚生演劇研究會，〈稽古場の雜音〉，《台灣文學》3卷3號（1943.07），頁41。

孫芝君，〈呂泉生與《閩雞》的配樂——民謠入劇樂曲曲動人心〉，《表演藝術》188期（2008.08），頁75-77。

張隆志，〈從「舊慣」到「民俗」：日本近代知識生產與殖民地台灣的文化政治〉，《台灣文學研究集刊》2期（2006.11），頁33-58。

莊永明，〈民族歌謠傳薪人 呂泉生的奮鬥人生〉，《音樂生活》18-31期（1981-1982）。

陳龍廷，〈隱喻與對抗論述：決戰時期張文環的民俗書寫策略〉，《台灣文學學報》16期（2010.06），頁74-77。

曾品滄，〈鄉土食和山水亭：戰爭期間「台灣料理」的發展（1937-1945）〉《中國飲食文化》9卷1期（2013.04），頁113-156。

瀧田貞治，〈台灣に於ける新演劇運動の黎明——厚生演劇數數の新紀錄〉，《新建設》2卷10號（1943年10月號），頁38。

——，〈演劇對談——厚生劇團公演細目評〉，《台灣文學》4卷1號（1943.12），頁70-75。

## （二）學位論文

石婉舜，〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉（台北：台灣大學戲劇研究所碩士論文，2002）。

沈方茹，〈台北市公共巴士之發展（1912-1945年）〉（桃園：中央大學歷史研究所碩士論文，2003）。

松田純三，〈日治時期台北地區市場之發展（1895-1937）〉（南投：暨南國際大學歷史學系碩士論文，2006）。

葉宜婷，〈日治時期中、短篇小說中神道與台灣風俗信仰的書寫研究（1937-1945）〉（台北：台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2011）。

蔣茱春，〈新劇《鬧雞》之研究——1940年代與1990年代演出活動之比較〉（台北：台北教育大學社會科教育學系碩士論文，2006）。

蘇聖媛，〈傳統文化空間下的歌仔戲生態——以大稻埕為例〉（台北：台北藝術大學建築與文化資產研究所碩士論文，2014）。

## （三）研討會論文

李道明，〈永樂座與日殖時期台灣電影的發展（初稿）〉，「東亞脈絡中的早期台灣電影：方法學與比較框架」國際研討會論文（台北藝術大學電影與新媒體學院電影創作學系主辦，2014.04.26）。

## 三、報紙文章

〈笑顔に秘む「祖母の喪」／演劇奉仕に健氣な女性〉，《臺灣日日新報》，1943.09.05。

〈厚生演劇大好況〉，《臺灣日日新報》，1943.09.04。

王井泉，〈一粒の麥は死なず——「民烽」から「厚生」への思出〉，《興南新

聞》，1943.08.09。

王昶雄，〈燃え上る情熱——「厚生演劇」の公演を観る〉，《興南新聞》，1943.09.13。

松居桃樓，〈「赤道」を観る方へ——「藝文」第一回の公演に當りて〉，《興南新聞》，1943.05.24。

林博秋，〈台灣演劇の昨今——桃園雙葉會のことなど〉，《興南新聞》，1943.05.03。

張文環，〈台灣の演劇問題に就いて〉（上），《臺灣日日新報》，1939.07.29。

——，〈台灣の演劇問題に就いて〉（下），《臺灣日日新報》，1939.08.01。

簡國賢，〈牛の涎——情熱を濕れる松明の如くに〉，《興南新聞》，1943.07.26。

#### 四、其他

石婉舜採訪記錄，「石婉舜訪談呂泉生錄音」（台北：1990.07.14）。

石婉舜採訪記錄，「石婉舜訪談林博秋錄音」（鶯歌：1990.07.23、10.05；1993.12.26；1994.01.28）。

孫芝君來函，石婉舜藏，2016.03.30、04.04、04.06、04.20，內容包含「孫芝君採訪紀錄：孫芝君訪談呂泉生筆記」之節錄（1997.11.23、11.23、11.25；2000.01.08）。

