

金黃耀彩合慶共榮

文 | 張信吉 國立臺灣文學館

金是貴重的，嫩金軟絲質感特殊，金也代表豐收慶成，2019 臺灣文學金典獎為 18 人次頒贈殊榮，其中包括 3 位第一次出書的文學新人，在此深致賀喜。

贈獎喜事是個短暫的儀式，但那榮耀時刻卻是步步迭踏的實踐歷程。2019 年臺灣文學金典獎徵獎規則變革頗大，創作可投組詩，圖書不分文類、容納多元、獎勵新人、獎額擴大；套句時下用語：主辦單位很有誠意。編輯部特邀館長於截稿之際撰寫專文，讀者可以從規則的改變看到臺灣文學金典獎面對時代需求的作為，同時也可以讀到撰稿人對於媒體傳播和學術研究的力度。

此外這一期的專題：你不（用）知道的臺灣文學，責任編輯王雅儀發揮其專注臺灣古典文學的學術專長，規劃了 7 篇不算小的小文章，介紹臺灣文學史內有關於作家及作品，不常被提起、但絕對促咪的各種小故事。編輯自言，不講理論、不談脈絡、不關心解構與建構，只從趣味出發，促進開懷，有益健康。舉凡打麻將、登山、逛書店等等各種休閒娛樂活動，和吃月餅、看戲、養寵物的小故事，其實非有研究還真寫不出來，就像從古典籍挖出 7 顆黃色炸彈，透過當代作家的巧思，引爆炸藥的熱能當量。

另一個專題延續前期新戲劇與新思想，本期以「新戲劇與新語彙」介紹日治時期新劇運動者面臨的挑戰，特別針對戲劇的語言與身體的表現和社會潮流進行分析，另 1 篇為日本學者所寫，分享劇場設備、觀眾、演員互為影響的日本戲劇發展與觀察。戲劇作為文學一類，成為本館關注的業務之一，我們邀請了 2 位劇評家觀賞今年的《咬人貓》讀劇，並寫出不同面向的評論，盼望戲劇演出連帶更多文化詮釋的露出。

人的故事是說不完的，因此戲劇會一直存在。誠如本期典藏視窗的文章所言，劇作家的一口皮箱，現在已入藏本館，存放在庫房，稍稍的靠近它一些，長期混和著樟腦丸的氣味迎面而來。這樣的氣味，是種安定，像敘說：人在這裡，文學在這裡。歲末之際，邀請大家或動或靜，合慶此刻。✎

本期專題 |

你不(用)知道的 臺灣文學



責任編輯 | 王雅儀 國立臺灣文學館

本專欄介紹臺灣作家與作品的趣味小故事，各種你聞所未聞的臺灣文學小事典，有打麻將、登山、逛書店、看戲等各種休閒娛樂活動，有美味可口的臺灣月餅小故事，也有臺灣文人與家裡毛小孩的溫馨互動。有古典、有現代，有動也有靜，各種你沒注意過的臺灣文學小故事一次大放送。在學術研究上雖然不受用，但能幫助讀者釋放腦內啡，生成開心，有益於個人身心健康。



臺南十二文青的在地生活

12 則臺南古典文學家的小故事

文、圖 | 王雅儀 國立臺灣文學館

先知人後論文，本文蒐羅古字號臺南12文青有趣有料的生活點滴，彙成一篇貼近日常的生活誌，作者有所本，不亞於「素行偵防」，文人裸出紙本，雅好一覽無遺。

認識臺灣文學就從認識臺灣文學作家開始吧！《紅樓夢》金陵十二金釵大家都聽過是嗎？但是在清末、日治時期的臺灣，有十二位臺南在地的文學家是否沒人知道呢？自清代開始，臺南就是臺灣的政治、經濟、文化中心，臺灣古典文學的發展可以說就是從臺南開始延伸的，臺灣文學館建築所在的臺南州廳，也正是臺南文化的中心點，許多臺灣古典文人的生活大小事，就是在這附近發生的。

覺得古典文學很難懂嗎？覺得古文漢詩不好閱讀嗎？如果閱讀文本太難，那麼，就從認識這些作家開始吧，閱讀臺灣古典文學，就從吸收臺灣古典文學作家的八卦入門。

讀書人只會每天在家讀書嗎？詩人就是終日吟詩嗎？清末日治的文人都在幹什麼呢，絕對不是只有每天兢兢業業的吟詩寫文章維繫一線斯文，這些古典作家都是立體的，雖然生活

的年代距離我們現在有點遙遠，但他們也一樣放假開心、上學上班厭世，一樣有喜怒哀樂。我們現在騎著摩托車呼嘯而過的巷弄，就是這些人步行踏過的街道。就讓這十二位清末日治的臺南老中青三代文青來帶大家認識古典文學作家與作品吧。

南英吃麵、國琳加菜——人人都愛擔仔麵

臺南小吃遠近聞名，尤其擔仔麵更是箇中翹楚，小小一碗吃巧不吃飽，混合肉燥香味的麵條，無時無刻總是引人垂涎三尺，南社詩人趙雲石有一首描寫擔仔麵的詩，「五味調和玉縷珍，輕挑夜叫六街巡。南瀛食譜添佳點，一段豚香動雅人」，寫到擔仔麵總是吸引著半夜餓肚子的風雅之人，而這些人之中也包含了古典詩壇的兩位大將——許南英與蔡國琳。

《臺南文化》有一篇〈擔仔麵史話〉，文

章裡面就寫到二位嗜吃擔仔麵的詩人，蔡國琳與許南英。連景初在文章寫到，聽說蔡國琳（1843-1909）常去吃洪芋頭擔仔麵，而且每次都吩咐「麵下多點不必放菜」，但是當老闆下麵後，他又常常手刀在旁邊抓了一把青菜丟進去，詩人愛吃擔仔麵的形象栩栩如生，彷彿等等出門買麵就會遇到詩人與我們一同排隊等候，實在有夠親切。

另外一個擔麵迷許南英（1855-1917），則是每每穿著長衫蹲坐在小凳上大吃特吃，別人問他，你怎麼不去桌子邊坐著吃，南英就說「吃擔仔麵不蹲在擔仔旁，就不夠味道啦！」南英本人真是太率性了，這段文字簡直構成了一幅生動的「南英吃麵圖」，讀臺灣古典詩、吃臺南小吃擔仔麵而不知道南英吃麵和國琳加菜的八卦，怎麼可以呢？如果能回到 18 世紀末的臺南街頭，是否要手刀幫國琳再投入一把青菜，然後和南英一起蹲著吃麵呢？

黃得時的阿爸黃純青（1875-1956），是臺北瀛社的詩人，他在昭和 12 年（1937）來到臺南時，終於吃到了垂涎已久的臺南擔仔麵，一口氣連吃了二碗，意猶未盡地寫下「臺南擔麵垂涎久，兩碗初嘗素願酬」的詩句，只是不知道當時臺北人純青是否覺得擔麵太甜呢？¹

延伸閱讀



趙鍾麒-擔仔麵



許南英詩作



黃純青詩作

芷香發狂、丙丁破窗——原來電視劇都是真的

臺南南社臥虎藏龍，詩人的職業背景各不相同，有教師、醫師、士農工商、各行各業的人才都聚集在這個社團內寫作古典詩。其中也有富二代文青，就是王芷香。王芷香（1896-1929）曾在詩裡自言「癸丑，時年十八與槐哥同入南社」，說自己是在癸丑年也就是 1913 年、18 歲這一年跟著槐哥加入南社的。這個 18 歲的年輕人，是個斯文俊秀、才華洋溢的文青，年紀相仿的社友許丙丁說他的詩作風格「構思富麗，情意濃厚飽滿」、「清新哀豔」，充滿著纖細的情感。

王芷香的父親王雲從，是臺南的富商，在大正四年（1915），曾經出售大東門外的土地予臺南耶穌教長老會蓋學校，應該就是現在的臺南神學院吧。這樣的一個富二代，也是一個認真工作的年輕人，在大正年間，曾在臺南新報社上班，與社友黃拱五、楊宜綠、蔡維潛、趙劍泉同為漢文編輯部成員，直到 1923 年 9

月底與趙劍泉一起離開報社。

事情就是從離開報社之後開始的，家道富有、身為獨子的王芷香，母親早逝，而富豪家庭內錢多是非也就跟著多，所以像八點檔連續劇一般狗血的情節，就在王家真實的上演了。

王芷香與繼母不合，繼母恨他入骨，幾次召術士來作法要加害他，傳聞芷香甚至曾經寫信警告父親「符咒有靈，吉人無後」，跟阿爸提醒，如果這個符咒有效的話，你就要沒有兒子了啦，以此委婉地說出繼母的歹意。

年復一年家庭不睦的狀況下，或許是血液中天生纖細敏銳的情感，導致他的精神狀況出了問題，1925年以後狀況更嚴重，後來被繼母陳鳳囚禁於暗室，並斷絕戚友探視，被禁錮的王芷香整日胡言亂語、毀壞器具、有時赤身裸體、整夜哭嚎，1926年1月，南社社友許丙丁、林延年、葉占梅、王榮達等人與岳父曾右章，併同警察，破窗將王芷香救出。被救出後，王芷香一度好轉，北上與北部詩友聚會吟詩，不過後來還是因病大概34歲就過世了。

對於王芷香的離世，最不捨的應該就是社友許丙丁（1900-1977），許丙丁文章中多次寫到王芷香，以薄命詩人稱呼他。許丙丁雖然夥同社友救出了王芷香，但是仍然找不回風流自賞、詩文清新香豔的芷香。²

槐青辦報、子宏掌櫃—— 如兄如弟亦友亦親

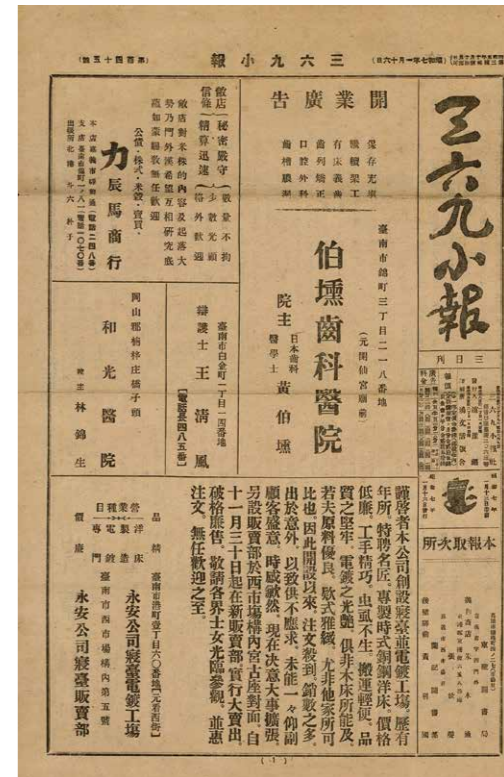
聽到「掌櫃」這個名詞，是否聯想起武俠小說內龍門客棧掌櫃呢，本文要介紹的當然並非是小說深藏不露的高手掌櫃，而是詩人掌櫃吳子宏。吳子宏（1890-1960）是臺南同裕質屋的掌櫃，質屋就是當舖，同裕質屋位於臺南市白金町，這不是一間簡單的當舖，而是被作為桐侶吟社秘密基地的當舖。

桐侶吟社是大正12年（1923）4月3日創立於臺南市的古典詩社，社員多與南社、春鶯吟社重疊，之所以用「桐侶」為社名，就是為了紀念同裕經理人涂湖，「桐侶」與「同裕」諧音。吳子宏是桐侶吟社的社長，也是同裕質屋的掌櫃，掌櫃就是質屋的第二把交椅，保管現金及當入贖出的金銀飾物。1931年同裕當舖資金有問題，涂湖妻服鼠藥自殺，高齡75歲的涂湖受極大打擊，報紙後來未繼續報導同裕質屋的消息，不過很有可能後來當舖經營有問題，所以1936年時，吳子宏是在港町慈生堂工作。在同裕當舖擔任掌櫃的吳子宏，其形象應該就是一手拿筆、一手拿算盤的、一邊寫詩、一邊記帳的人物吧。

戰後臺南市有一份報紙，名為《鯤聲報》，創辦人為高懷清（1891-1976），字槐青，應該就是前面所提與王芷香一同入社的槐青，

目前《鯤聲報》僅存有一小部分收在臺灣圖書館。高懷清在民國35年（1946）4月申請創刊《鯤聲報》，創刊時是5日刊，每次出刊有兩個版面，當時地址設在臺南市中正路二段，跟臺文館位在同一條中正路上，文學館在中正路頭，也就是1號，而鯤聲報社是在現在已經沒有分段的中正路二段上。據《臺南市志稿》卷五〈文教志〉記載，該報的停刊時間是民國42年（1953），在長達八九年的時間，都是高懷清一人獨資經營，在戰後報紙副刊還有連載說愚的文學史，說愚應該就是謝雪漁（1871-1953），謝雪漁出身於臺南，為蔡國琳學生，長高懷清約二十歲，雖然後來北漂加入瀛社，變成半個臺北人，但是在戰後臺南的一份報紙內，竟然出現謝雪漁講述文學史的專欄，這些文人台面下的交遊情誼、往來互動，令人有許多遐想與感動。可惜這樣一份臺南在地的報紙，已經被臺南人所遺忘，甚至現在連老臺南人也忘記中正路曾經有二段了。

高懷清與吳子宏除了是詩社社友之外，高懷清有詩〈旅夜懷子宏胞兄〉，吳子宏也有同韻和詩〈次懷清胞弟寄韻〉，據高懷清後代言，高懷清本姓吳，後過嗣予高家，兩人之間的關係，除了詩社社友之外，或許在血緣上更有連結呢。³



《三六九小報》第145號第1版
昭和7年（1932）1月16日
國立臺灣文學館典藏NMTL20090210057

鐵濤說鬼、雅福談笑—— 就從白金町那間編輯室開始吧

中西區的一間辦公室裡，有人一手持煙一手執筆，正在刷刷刷的趕稿。有人一邊大聲聊天一邊打麻將，話聲嘈雜，幾乎擊破耳膜。辦公室的隔壁，印刷機正在轟隆隆奮力工作著，加上辦公室電話鈴聲，整間辦公像是正在搬演武戲的大戲臺一般的熱鬧；這是位於白金町三丁目96號（今忠義路二段與民權路二段交叉一帶）三六九小報辦公室的日常。

延伸閱讀
許丙丁線上展

有沒有臺灣古典文學家的八卦？急！在線等！



上／日治時期南社與三六九小報同人共遊高雄湖內區寧靖王之墓。右起：趙雅福、蔡培楚、連橫、李兆偉、王開運、張振樑、林清泉。(黃隆正提供)
左下／《三六九小報》新年增刊號
昭和7年(1932)1月3日
國立臺灣文學館典藏NMTL20090210054
右下／三六九小報主筆洪鐵濤
國立臺灣文學館典藏R20140020010

小報的上班時間自由，遲到或是早退也沒有人在意，報社總是有眾多訪客來來去去的，可能是剛剛下班的警察許丙丁經過報社來聊天，也可能是因出差回到故鄉臺南、順道來報社訪友的陳逢源，小小的辦公室每天總是熱鬧非凡。報社的兩大主筆洪鐵濤與趙雅福，正努力趕著當日進度，準備在下班後陪趙雲石一起趕火車、代表南社參加明日在臺中的全島詩人大會。

三六九小報主要編輯為趙雅福和洪鐵濤，除此兩人外，還有趙雲石、王開運、譚瑞貞、蔡培楚、李兆壩等客座編輯員。翻開三六九小報，雖然小報的作者五花八門，例如有名為子曰店主、變態偉人、剃刀先生、野狐禪室主、古意童、小衙門給仕等，彷彿各篇文章都由不同人執筆，但如果當時日本官方有推行編輯或投稿人實名制的話，那麼應該能發現小報內的文章大多還是出自洪鐵濤和趙雅福兩人筆下。

他們都寫些什麼樣的文章呢？小報內洪鐵濤最具特色的文類就是短篇小說，尤其他主持

了幾個講鬼故事的專欄，例如：鬼語、續聊齋、新山海經、霜猿夜話、睡魔室細墨等單元，都是講述鄉野奇談、妖鬼精怪的故事，有會變成人頭的西瓜鬼、七孔流血的長舌鬼婦、被主人虐待致死的甕怪、上門討交替的水鬼等。至於圓臉不時勞力費心盆榕又要趕著參加以成社的趙雅福，文章幽默風趣，有多篇文章都刊在開心文苑欄，顧名思義，專欄裡面都是一些看了令人開心的文章，例如他有一篇〈戲擬牛頭馬面黑白無常上閻羅王辭職書〉，裡面就寫牛頭馬面、黑白無常想要聯合起來向閻羅王請辭，其一是因為工作量太大，因為陽世枉死的鬼，比起往昔，種類暴增太多了，例如死於意外的火車擋鬼、摩托車鬼，另外還有虛榮鬼、雙面刀鬼、白日鬼、齷齪鬼，抓不勝抓。其二世因為工作環境差，鬼多路又遠，又沒配車，整天疲於奔命。再來就是鬼比鬼差兇，鬼差都壓制不了啦。這短短的小文章，就好像是在諷刺1930年代的職場困境，幽默而有趣味，這就是趙雅福的文章。⁴

延伸閱讀
QR Code
洪鐵濤與《三六九小報》

有沒有臺灣古典文學家的八卦？急！在線等！

曾聽某位文物蒐藏家轉述一個聽來的故事，連城璧曾在岳帝廟附近替人解籤，所得之資費是為了資助連橫撰寫《臺灣通史》。連城璧現今留下來的詩作不多，目前僅見其孫連平原收藏的手稿抄本一種，已收於《全臺詩》第 26 冊，其與連橫的唱和之作也不多，僅有一首五律寫道〈胞弟雅堂自臺中歸，邀集南社諸子於籟軒，是夜瘦雲詩先成，於是各步其韻〉，是連橫自臺中回故鄉臺南時，南社友人共同聚於謝石秋之籟軒所寫之詩作，該場聚會由陳渭川率先成詩，因此其他社員則依陳渭川的韻腳為詩。

連橫寫作《臺灣通史》，有詩〈臺灣通史刊成自題卷末〉，第一首「傭書碌碌損奇才，絕代詞華漫自哀。三百年來無此作，拚將心血付三臺。」又自言「余臺人也，誓撰此書，以報臺灣。」可見得連橫是抱持著十分熱血的态度在著述。雖說連橫之孫自言三代單傳，但是連橫確實有一胞兄連城璧，且在連橫撰寫通史之時給予許多助益，可惜這些兄弟之間的情誼與互助，或許也隨著時間而湮滅不為人知了。

《臺灣通史》約在大正 9 年（1920）刊行，連雅堂曾在詩裡自言撰述通史之時，受到吳德功（1850-1924）襄助甚多，可惜的是，《臺灣通史》書前撰序的人並沒有吳德功、洪棄生等臺灣文壇的前輩，書前有多篇序與題字，臺灣人的部分僅有櫟社詩人林資修所撰之序，這一本由臺灣人撰述並書寫臺灣的歷史，除了林資修之外，未見當時其他臺灣文學界的看法，著實可惜。

延伸閱讀

連橫-詠史

●通史社訂正 臺南連雅堂君所著臺灣通史。此次全部付梓。交臺灣通史社發行。與人預約購取。前日廣告文中。云每部金十圓。係每部前金十圓。又臺灣二字。為手民誤植作業。特此訂正。

〈通史社訂正〉，《臺灣日日新報》1920年4月7日，第6版

●通史下冊出矣 連雅堂氏所著之臺灣通史。今其下冊亦已出版。有志四篇。列傳六十。又有寫真十數葉。均不易得之物。全部三冊定價十二圓。郵費三十錢。其發行所為大稻埕建昌後街臺灣通史社。而北門內街宏文社亦有寄售云。

〈通史下冊出矣〉，《臺灣日日新報》1921年5月4日，第6版

道。馬術練習中。衝倒同庄黃理通之雇人簡仁義。年七十四。仁義身負重傷。生命危篤云。
●金包里發生疑似 三日前金包里管內加投庄土名太平。郭秀英年二一。同一五三郭氏緣年二一兩名。有流行性腦脊髓膜炎之嫌疑。隔離中昨日重松防疫醫官出張同地採菌檢驗。
●稻江醫院增築 稻江醫院每年夏期。入院患者增加。至有不能收容者。自前已著手增築新病舍。新築病室平屋造二棟。各有十五室。全部可收容三十名云。
●臺灣通史付梓 連雅堂君數年以來。苦心孤詣。撰述臺灣通史。脫稿已久。近將付梓。頃先為出版豫約。該書洋裝三大冊。漢裝六冊。凡一千二百頁。寫真在外。每部定價金十圓。郵費十八錢。至四月三十日豫約截止。定八月三十日出版。有次預約者。可函知大稻埕建昌後街林本源第一房事務所內臺灣通史社。該書之特色有五。臺灣無史。志乘又缺。徵文考獻。衆以為難。而此書則網羅舊籍。旁證新書。參以聞見。又得清宮檔案而撰述之。故能言之詳寔。其特色者一。近時作家。頗述臺事。刊出之書。無慮十數。非失之偏。則失之畧。而此書起自隋代。終於割讓。凡千餘年間。源々本々。鉅細無遺。其特色者二。史有兩體。一為編年。一為紀事。而此書則畧倣史漢。紀以提其要。志以分其類。傳以詳其人。表以明其事。若網在綱。有條不紊。其特色者三。左圖右史。古有明徵。輒近以來。尤

〈臺灣通史付梓〉，《臺灣日日新報》1920年4月1日，第6版

城壁解籤、雅堂撰史 同為南社社員的真兄弟

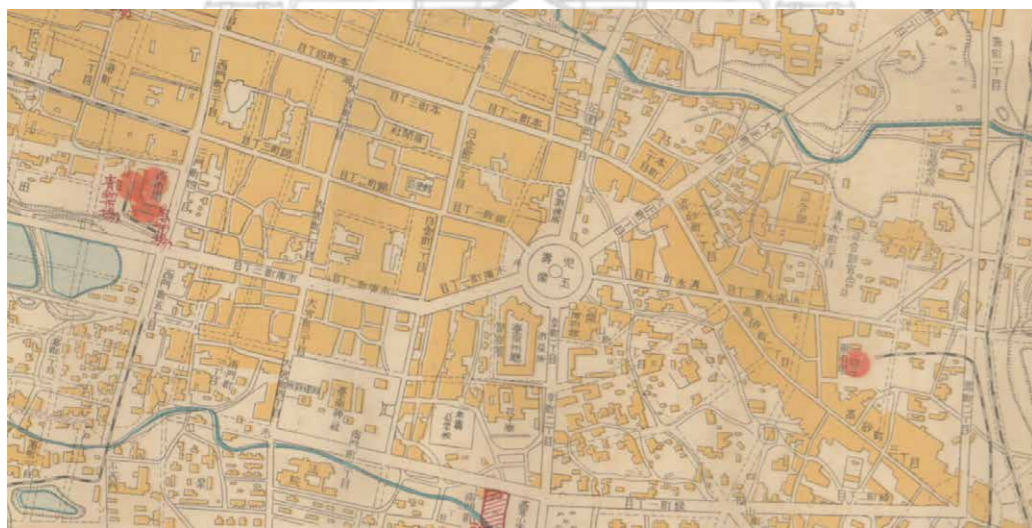
這個解籤的連城璧不是古龍筆下《蕭十一郎》的公子哥，他是《臺灣通史》作者連橫的大哥，連城璧（1873-1958）與親弟弟連橫（1878-1936）相差 5 歲，兩人都是南社社員，連城璧考過科舉，是秀才。根據明治 30 年（1897）《臺灣新報》「臺南各區舉人貢生廩生訓導秀才」以及昭和 11 年（1936）「臺南市內前清秀才尚十有九人健在」所載，南社社員之中在清治時期曾取得秀才資格的有：趙

雲石、邱學海、陳鳳昌、林珠浦、楊鵬搏、胡殿鵬、連城璧、韓子明、陳筱竹、鄭指陳、林馨蘭、郭蔡淵、蔡張鴻、謝石秋，其中趙雲石和邱學海是廩生，另外還有舉人蔡國琳及羅秀惠。一般俗稱的秀才就是生員，生員又依學問高下分成若干種，廩生也是生員的一種，是指在正額內錄取者，每月可以領取官府發放的廩食，所以稱為廩生。

除了南社之外，連城璧也曾經參加過臺南西山吟社，西山吟社社員內有七位秀才，所以又稱為「西山七秀」，連城璧正是七秀之一。



南社同人在延平郡王祠合照。前排座中者（左五）為削瘦顴骨高的趙雲石
前排左起：陳筱竹、謝石秋、黃欣、謝友我、趙雲石、謝群我、楊宜綠、蔡培楚、許子文
中排左起：陳逢源、葉書田、未知、洪鐵濤、王芷香、吳子宏
後排左起：未知、釋慎淨、釋成圓、陳圖南、高懷清、趙雅福、未知、蘇樹梧
國立臺灣文學館典藏NMTL20190150016



1928年臺南市全圖兒玉壽像附近
中央研究院人社中心GIS專題中心 (2018). [online] 臺灣百年歷史地圖. Available at: <http://gissrv4.sinica.edu.tw/gis/twhgis/> 2019.11.20

雷公雲石、二世雅祐—— 小學生阿明的煩惱

我叫阿明，住在石像附近，我最好的朋友是同班的阿德，他家住在本町二丁目。我和阿德是末廣公學校二年級的學生。升上二年級後，我們的級任老師變成趙老師，名字是趙雅祐。趙老師身材很瘦，臉頰也很瘦，顴骨高高的，經常發脾氣，有點暴躁，有時候會拿藤條打我們，每次一生氣就會發出尖銳的聲音大聲罵人，因此大家都很怕他，還給他取了個外號叫「雷公」。但他並不是我認識的唯一一個雷公。

大概從五、六歲開始，每天幼稚園下課後，我爸爸就叫我到阿德家的書房學漢文，和阿德還有阿德的哥哥阿霖、阿德的堂兄弟們一起上課。阿德家的書房請了一個清代的秀才來教我們，秀才老師也姓趙，正是級任趙老師的父親，叫作趙雲石。聽說他學問非常好，他也是臺南古典詩社南社的社長，漢詩和書法都很

厲害。我不知道詩社到底都在幹嘛，但是我知道阿德他爸爸有時候會贊助詩社的活動，而且我知道他們詩社有時候都在臺南公園或是運河那邊一起吃吃喝喝辦活動，好像非常有趣。但是趙老師有點兇，書沒背好，他會用手指頭敲我們的頭，而且他也很瘦，眼神很凌厲，被他的眼光一掃，我們大家都不敢亂動。因為他很兇，聲音又很大，所以他的外號也是雷公，為了區別他們父子兩人，我和阿德就叫他們是雷公一世和雷公二世。

我和阿德白天跟著二世學新教育，晚上跟著一世學漢文，一中一西、一古一今，我覺得我們的腦袋都要打結了。阿德說他不想再繼續讓雷公二世教了，因為他真的太兇了，阿德想要轉校，他已經下定決心要努力準備轉學考試，一定要考上南門小學校，脫離雷公二世。如果阿德離開末廣公學校，那我一個人在學校也沒有意思啦，我也要努力拼轉學考試，和阿德一起考上南門小學校。⁵ ☒

1. 參考資料：連景初〈擔仔麵史話〉，《台南文化》第9卷第1期，頁14。
2. 參考資料：《全臺詩》第55冊，王芷香提要（臺南：國立臺灣文學館，2018），頁459。
3. 參考資料：許丙丁〈當舖考源及臺南市質屋業〉，收於《許丙丁作品集》下冊（臺南：臺南市立文化中心，1996），頁518。《全臺詩》第55冊，吳子宏、高懷清提要（臺南：國立臺灣文學館，2018），頁1、351。三六九小報社自149號（1932.0129）起，報社往南遷移至末廣町二丁目169號。
4. 參考資料：頑〈編輯室墨餘〉，《三六九小報》第398號，1934年11月26日，第2版。邱濬川〈綠波山房摭談〉，《三六九小報》第347號，1934年6月6日，第4版。贅仙〈戲擬牛頭馬面黑白無常上閻羅王辭職書〉，《三六九小報》第95號，1931年7月26日，第2版。
5. 參考資料：《王育德自傳》，〈末廣公學校〉（臺北：前衛出版社，2002.07）頁78-84。《台灣話講座》，〈第十講談「書房」〉（臺北：前衛出版社，2000.04）頁105-110。《期待明天的人：二二八消失的檢察官王育霖》，〈關於書房〉（臺北：遠足文化，2017.01）頁101-104。

日治時期的寶可夢狂潮

打麻雀

文、圖 | 許明珠 國立臺中科技大學通識教育中心助理教授

從唐代的「葉子戲」、明代「紙牌」、「馬弔」、清中葉以後「碰和紙牌」發展成現代麻將。清代古籍記載麻將盛行於達官貴人，名之曰「看竹」，現代人麻將桌的功能是怡情防癡呆，還是為了競賭贏錢？博戲之風期來以久。

源自中土過水英美

你只要不玩遊戲就渾身不對勁嗎？你的痛苦，他們都懂。現今熱門的「桌遊」麻將，其實從百年前就開始腐蝕眾人的身心！

麻將，舊稱馬將、麻雀。是由唐代的「葉子戲」演變而來，「葉子戲」在明代時始稱「紙牌」，又稱「馬弔」，明朝末年已頗為風行，明代小說家馮夢龍《馬弔牌經》便是一本有關如何打馬弔的專書。

麻將大概是在清中葉以後出現的，相傳源自浙江寧波。據說是寧波文人陳魚門（1817-1878）於同治三年（1864）將「碰和紙牌」張數增加，並改作竹骨材質，成為現代麻將的雛形，到了清代後期開始盛行。徐珂《清稗類鈔》就提及：「光、宣間，麻雀盛行，達乎諸侯大夫及士庶人，名之曰看竹，其意若曰，何可一日無此君也。」無論是達官貴人還是平民

百姓，一天沒打麻將都無法忍受啊！可見即使清代禁賭法令完備又嚴厲，也難以壓制麻將的風行。

鴉片戰爭後，西方賭博管理方式進入中國，清政府才給予賭博合法化，賭博風氣也就更加興盛。1920年間，隨著英、美的流行，麻將竟變成「國粹」，轉化為中國古老智慧的精華，反向傳回中國。不但民間蔚為時尚，高官、富商、知識分子也熱烈參與，到了當局不得不明令禁止的地步。明治42年（1909）《臺灣日日新報》標題「京師將禁雀局」，內文寫著：「中國十八行省賭博盛行，莫如麻雀之局，官家開場聚賭……商更無論也。京師為首善之區，麻雀之局，比之二十二行省更盛行無忌。」高官公然聚賭，富商就更不用說了，身為首都的北京賭風竟比其他城市更盛。

這樣的情形不只中國官方察覺，當時日人



劉訥鷗上海時期（1926-1940年）使用之麻將牌
國立臺灣文學館典藏NMTL20080280002 劉漢中捐贈

井上紅梅考察中國風俗，也有〈賭博の研究〉專章簡述中國賭博風氣並介紹各種賭具，其中「麻雀」一節 20 餘頁，談麻將的起源與遊戲規則。

愛賭才會贏的臺灣人

清代民風，以廣東省人最嗜賭，福建其次，臺灣作為福建省轄管，嗜賭風氣同樣興盛。官方雖明令禁止，卻因為不肖官員包庇營私，也無法真正禁絕賭博歪風。藍鼎元《鹿洲初集》就說：「臺灣賭風最盛，兵民皆然。」只要是廟會市集，光天化日之下，就有人糾眾聚賭。

《彰化縣志》也提到士農工商卒伍喜愛賭博擲骰，輸光的人束手觀戰，但贏家也沒真的拿到錢，都被放賭的人拿走。賭客除了以現金作賭資，還有以稻、穀、桑、麻、衣裳、器皿等典當抵押的，有人輸到賣妻鬻子、家破人亡，仍不悔悟。

且清代臺灣不時發生賭博糾紛，已造成社會秩序動亂，乾隆 47 年（1782）漳泉械鬥，就是廟會聚賭爭執引起的對立。因地方多有賭場，故光緒元年（1875）福建巡撫王凱泰告示臺屬軍民嚴禁聚賭，並作「戒賭俚歌一百句」，下令要求淡水同知遍貼曉諭：「訪悉臺地賭風最盛，當經出示嚴禁在案。茲恐未能一

律痛改，特撰俚歌百句，以代苦口之勸，合行出示曉諭」。

俚歌內容不僅先宣示無論兵民「犯者即枷杖」，開場聚賭者，則受「初犯杖一百，併要徒三年」等嚴重刑責。其後更為民眾分析種種不利的處境，如「輸贏用籌碼，悉聽頭家計，豈知一結算，盈千并盈萬。現交不能欠，無錢借貸湊，重利受滾盤，變產還亦願。」不僅害得富貴子弟落魄潦倒，一般民眾辛苦收入付諸賭場，還被不良無賴、官吏所害，「因此多爭鬧，鬥毆釀命案，街鄰受波累，弱者受其殃。窮漢輸了錢，空手不能還，潛思偷與竊，遂變為賊盜。」苦口婆心地勸誡百姓千萬不可陷溺賭博。但這樣軟硬兼施，似乎起不了太大作用，賭博風潮一路從清代吹到日治。

麻將在臺灣

1895年，臺灣割讓給日本，政權移換，賭博陋習還是存在社會之中，戈春源《賭博史》描述：「臺灣賭博自清朝以來，一直很盛行。乾隆年間，已有賭徒『蹲踞街巷以相角逐』的記載。在日本殖民統治五十年間，賭風不減。」

根據官方資料《臺灣總督府統計書》、《臺灣犯罪統計》的記載，賭博犯罪率至1936年達至高峰，平均每萬人中有53名賭博犯。其中，賭博犯罪率的地方差異很大：臺北州最高，南部地方與東部地方次之，新竹州與臺中州最低。明治43年（1910）曾任臺北地方法院檢察局、覆審法院檢察局檢察官的日人小野得一

郎，也提及臺灣人特別愛賭，賭博族群「不限於下層民眾，連仕紳階級都耽溺於此。」

那麼，麻將又扮演什麼樣的角色呢？日本剛治臺時，臺灣民眾多在廟前聚賭或私設賭場，賭具多是「四色牌」、「天九」、「豆仔」、「花會」、「骨牌」、「牙牌」、「十二字牌」等，尚未有「麻雀」娛樂。直到1920年代，英美流風所至，日本先受影響，才傳入臺灣。

麻將原先是日臺航線上的郵輪、商船的船員、旅客，用來打發時間的娛樂，剛傳入臺灣時，是臺銀、電力或三井物產等機關的員工假日餘暇的休閒活動，經過熱心推廣，有銀行或會社組成「麻將黨」等類型的社團，終而在大稻埕括起風潮。這些社團將麻將視為象棋、圍棋一類的遊戲，彼此以競賽為樂，吸引不少知識分子加入。

當時麻將在島內流行十分迅速，好比近年的「精靈寶可夢GO」狂潮，遊戲一出現之後，各地相繼成立俱樂部、雀會，作為休閒娛樂，不過若涉及金錢，則會被政府界定為賭博。

自1920年後的《臺灣日日新報》報導因麻將賭博被捕的新聞漸多，而且案件遍布全島各地，犯案的人涉及各種職業、各種階層，官、警、教、商等被捕者也不少，光是一年之中，因為麻雀賭博、或因麻雀俱樂部被拘捕，可能就達上百人。

台南賭醫吳新榮

1926年的《臺灣日日新報》報導：「嘉義街近來內臺人士，又麻雀之戲，其見流行，



1941年9月吳新榮（後排右3）與《臺灣文學》同仁合影於小雅園
國立臺灣文學館典藏NMTL20100020371 黃得時捐贈

知識階級之沾染尤深。」不久，臺南也開始流行，有說：「中流以上人士，樂此不疲。邇來臺南市，多有嗜此者。」

吳新榮（1907-1967）是臺南鹽分地帶著名的醫生詩人，他的日記裡留下許多關於麻將的紀錄，但這並不是因吳新榮過度沉溺或者賭技高超而引起注意，主要是他留下的日記呈現打麻將如何與他的生活產生關聯，十分有趣，也佐證了麻將正是當時知識分子圈內一種熱門且受歡迎的休閒活動。

吳新榮在日記裡首次提到麻將是1933年9月18日。他說：「這一天沒什麼病人，到將軍庄看普渡，後來找登芳氏、榮宗氏打兩環

麻將。」這時候的吳新榮是27歲，前一年9月才剛開始經營佳里醫院。

之後斷斷續續都有打牌的活動，其中1937、1938兩年是牌局活動最密集的時候，打麻將常常跟喝酒、粉味等活動連結在一起。這兩年密集打牌，也逐漸影響吳新榮的生活、工作，使得他對打麻將的心情頗為矛盾，既熱切又抗拒。

1938年4月吳新榮提到和清吉、培初、清波等人開桌較勁，吳新榮大勝，一群人都覺得應該把「不淨之財」花光，於是起前往臺南喝酒玩樂。和朋友這樣熱烈有趣的來往，讓吳新榮感受到生命的活力。有一回和鄭漢、郭

丙午諸友方城大戰後又到西美樓招妓飲酒，回到家已經三點，沒地方睡，六人於是再度開桌打牌，他在日記上寫道：「啊，痛快哉！啊，徹底哉！青春行樂當及時！」

不過到了隔天，吳新榮卻開始自我反省：「到底這樣下去可以嗎？到底得到多少樂趣呢？到底得到甚麼好處呢？」自此之後，遊樂與戒賭的念頭交雜，他曾經將麻將牌交給友人石錫純保管，告訴對方：「這副麻將牌，只要你住在佳里期間，請你永久保管。做為醫生，持有此道具，將導致墮落哩。」但這次吳新榮戒賭未能成功，1939年1月4日，他更深切反省：

打麻將本身作為娛樂並不壞，不好的是：一、打得正投入時，患者上門，帶給大家困擾；二、第二天早上無法早起，對患者產生時間上的不便。這樣下去，絕對不行。今年應該做到：一、廢止麻將；二、一定得早起。這是我人生的一場挑戰。此難題，我非戰勝不可。

打牌已經影響了他的工作。在這之後一年多，1940年3月8日這一天，吳新榮痛下決心戒賭，將麻將牌丟進糞坑，寫道：「一切的惡習在今年應該全部戒除，因為我家長子今天開始上學了。」甚至原來一起嘻笑玩樂的朋友變成了「惡友」，還說：

一切的交友，都是始於麻將，終於麻

將。一開始只是為了好玩，然後賭吃喝，賭菸酒，最後甚至於賭上金錢。種種感情的惡化及種種怠惰多由此產生。

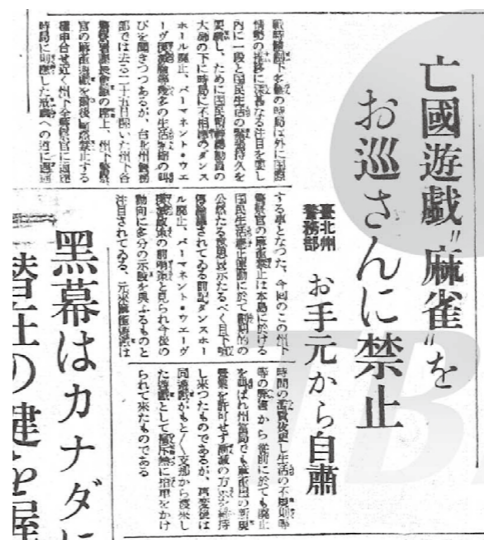
隔數日，又再重申一次自己要戒掉麻將，且覺得「這個決心就像把自己的孩子送上戰場一樣的悲壯」。這一次，吳新榮終於真的戒賭成功，之後打牌次數明顯地減少。最後一次記載打麻將是1958年，與朋友去旅社，老闆娘竟邀打牌，吳新榮說：「這是我昔時的好戲遊，我也無意拒絕，竟連打二床，初小贏，後微勝，但虛度時間至上午六時。」從敘述上可以感受到吳新榮對於麻將的態度已經從熱切轉成平淡。

一種麻將多種感受

梁啟超有句名言：「只有讀書可以忘記打牌，只有打牌可以忘記讀書。」貼切形容打麻將帶來快樂，卻也可能造成生活荒廢。這種矛盾的心情正呈顯社會對麻將遊戲／賭博兩種截然對立的態度。

日治時期臺北謝汝銓、彰化洪能傳、新竹林鍾英都曾以古典詩表達他們對於麻將的看法，一種麻將帶給臺灣文人多種不同的心情感受。謝汝銓在〈北投竹枝〉說「披襟年少競游情，親按紅牙唱渭城。麥酒鯨吞豪一打，醉餘麻雀戰深更」，寫年少荒唐，整夜狂飲啤酒、打麻將的情景，頗為生動。

洪能傳的麻將則有不同景象，是與朋友悠



「亡國遊戲"麻雀"をお巡さんに禁止臺北州警務部お手元から自肅」，臺北州警務部。《臺灣日日新報》1938年1月28日，第11版。

閒共處的平靜時光，他在〈感作〉詩裡寫道：「功業未成人欲老，琴書聊以慰鄉愁。爭名奪利久無心，種竹栽花樂自吟。有事西疇蓑笠伴，閒敲麻雀對知音」，自言無心於爭名奪利，只願蒔花吟詠以自娛，如果能再與知音好友打打麻將，悠閒度日，那就太棒了！洪能傳對於打麻將的態度是閒適悠然的，與謝汝銓寫年輕人玩樂的氛圍完全不同。

另外，林鍾英〈麻雀〉寫「麻雀消閒日夜娛，醉心更甚戲樗蒲。堪嗟風靡牽全局，百廢年來一念無」，則點出打麻將必須有較長的閒暇時間，否則如果沉浸其中，可能就會完全忘了世俗瑣事。

正因麻將好遊戲好競賭，沉迷的人太多，影響社會風氣與治安，所以禁止的聲浪也不小。有認為麻將會荒廢年少青春的，也有認為

麻將崇洋媚外，敗壞風俗的。陳懷澄（筆名陳惱公）作〈吾鄉雜作八首〉打油詩，序云：「吾鄉群眾，為惡風鼓盪，由儉入奢由奢而至沒廉恥，農工商勿論矣，士習尤甚，余目擊心傷，不禁發為悲憤有打油詩之作。願我士人各知自愛，勿為陋俗所移」，詩云：「蚩蚩男女尚洋裝，麻雀旋開賭博場。本是中華遊戲具，唾餘偏要拾西洋。」

如前所述，台灣的賭博犯罪率至1936年達至高峰，之後賭博犯罪率呈現緩降的態勢。或許是戰情越來越吃緊，賭博這種無益於社會的遊戲，與「亡國」連繫在一起，遭日本官方嚴格下令禁止。

直至1945年8月15日，日本真的失去臺灣，次月10日，吳新榮在日記裡寫道：

夕上，洪權、陳培初、徐清吉、鄭國津、楊加興諸君來訪，因為雨天無所可去，所以發議要打麻雀。

此麻雀是島田刑事，戰爭終結了後，為記念所贈。六人輪打至深夜，得大勝！

至夜半，又透風起來。明明的換朝代（按：換朝代）年冬，今年已做兩個的風颳了。

顯然時局大變，「亡國」無法消滅打牌帶來的樂趣。當時離終戰不到一個月，吳新榮「打牌自家中，悠然見颶風」，閒看改朝換代，是不是很有陶淵明心遠地自偏的味道呢？

第2期
你也遊戲成癮了嗎？

你愛看的戲 黃旺成都說出來了

文 | 曾子玲 崑山科技大學講師 圖 | 國立臺灣文學館

郁永河17世紀末來臺灣採硫磺，曾寫下「里巷彌日不演戲」歌詠臺灣人演戲酬神的詩句，戲在戲園，也在街頭巷尾或者是在廟埕。古人看的是高甲戲、梨園戲、北管戲、採茶戲、京戲、歌仔戲、四平戲、閩劇、掌中班，今人進電影院或打開電視、網路手機，可以看日劇、韓劇、美劇、泰劇等各種影片，工具普及讓現代人享有看戲的日常樂趣；人生有戲看，最重要。

一起看戲吧

臺灣戲曲活動從清代開始就十分興盛，康熙年間來臺的郁永河就曾寫下「里巷彌日不演戲」的詩句，提到臺灣街頭巷尾，沒有一天不演戲的，從早期的梨園戲、七子戲，以及乾隆嘉慶以後流行的亂彈戲，都是日治時期以前主要流行的劇種。

到了日治時期，由於新式舞臺的建立，引進了大量的中國戲班，包含上海京班、福建閩班等等，帶來了更精緻的表演藝術、生動的舞臺布景與豐富的劇目，直接間接地促進了臺灣本地戲曲的發展，看戲成為當時百姓重要的娛樂活動，甚至於不只看戲，同時也學唱戲、演戲。

至於讀書人對於戲曲的喜愛其實不亞於一般民眾，但對於總抱持淑世理想、很矜持的知

識分子來說，又不能單純只從娛樂效果來看戲，總是要賦予教化的意義，給予戲劇評論與批判。

黃旺成（1888-1978）一生經歷豐富，最可貴的是他一生幾無間斷的日記，內容包含了豐富的看戲紀錄，透過《黃旺成先生日記》可以看到當時都是誰愛看戲？看的又是什麼戲？了解日治與戰後初期文人們的戲劇休閒活動。

據日記所寫，幾乎三天兩頭就有看戲活動，而且逐年增多，劇種包含高甲戲、梨園戲、北管戲、採茶戲、京戲、歌仔戲、四平戲、閩劇……幾乎無所不包，甚至不再是「以歌舞演故事」的改良戲。這些戲劇都是黃旺成與朋友熱衷欣賞與討論的，有時與家人、與妻子，有時與朋友、與學生，黃旺成的看戲紀錄，具體呈現了臺灣人愛看戲的情形。

什麼戲沒關係 只要有戲看

日記通常不會清楚記錄劇種、劇目，尤其是在廟口看戲，通常沒有特別說看了什麼戲。1918年以前，黃旺成任教新竹公學校期間，這時期看戲的地點多半在宮廟前，或村子的廣場，多半是因為神明生日，或迎神賽會，如1912年2月25日為舊曆正月初八，演「天公生」之戲，這是臺灣演戲最主要的理由，臺灣文人也都熱衷於廟會慶典活動。而這類演戲都十分熱鬧，有時有數臺戲同時演出，三五好友、家人隨興而往，如1915年7月30日觀音媽生日當天，黃旺成就與朋友李君一起去看戲，日記寫：

七時半鄭君來共出招李君，再來式君家，適式君招子出遊，片刻即還。李君探論維新俊傑之爭論事畢，一同往觀音亭看戲（大三台、小一台），至九時出南門，無戲而還。

在各種嚴肅繁瑣的公務結束後，黃旺成與朋友一同前往觀音亭看戲，日記中並註明這天的戲很熱鬧，而且很多地方都有演戲。黃旺成七時半出門拜訪朋友，九點就轉往南門，逗留的時間不長，可能是因為演出不夠吸引人，不夠盡興，所以又轉往南門看別的戲，最後無戲可看只好回家。

這類演出通常不載明劇目，僅提起看了九甲戲、子弟戲、掌中班等等，鮮少有所評論，偶爾提及：「竹蓮寺前有三四臺戲，瀟灑班新華鳳最膾炙人口。」偶而有較嚴厲的批評，這



侯榕生於舊金山的京戲演出
國立臺灣文學館典藏NMTL20070120167 劉枋捐贈

也就是知識分子對社會教化的關心：「乃金精娘娘射殺楊文廣子，淫殺兵卒，備極羞態，婦女子之觀者何以？」這天黃旺成與鄭元璧、戴良一起到醉香居用餐後，又一同到外馬祖宮看演九甲。這齣劇改編自《楊文廣平閩十八洞》，演金精娘娘與宋營參軍李伯苗成親降宋的故事，不過黃旺成卻認為這樣的劇情，不適合婦女觀眾觀看。當時各類劇種中，掌中班，也就是現在所說布袋戲，可說是演出次數最頻繁、最受歡迎的。

除了神明生日時，街頭巷尾常有戲劇表演之外，婚喪喜慶時也常有各種戲劇表演。例如日治時期的天長節，也就是天皇生日，也常演戲。例如1916年10月31日天長節，當日在公園有「素人芝居」、「藝妲唱」、「支那芝居」的演出，藝妲唱是廟會常見的表演，遊藝妲以做唱的方式演出，當時文人結交藝妲，私人宴飲也常邀請藝妲演唱戲曲，「支那芝居」當為京劇，而「素人芝居」就是業餘演員的演出。

追星看戲賞布景

戲園就是文人看戲的主要場所，進戲園看戲的態度也不同於逛廟會或駐足里巷般的隨意，觀眾對於劇目、演出水準、表演藝術會比較講究，因此對於演員也會特別重視，甚至在看完戲之後也會有很多劇評。

例如 1919 年 7 月 30 日，黃旺成去看鴻福正音班，特別提到小生月月紅、旦小桂雲，認為演出「頗有可觀」。1921 年看桃園女班，黃旺成則有「武陵春聲美、早粉色美、子都美藝美，外無可取者」，這些聚焦在演員的評語。

1921 年 11 月醒鐘安京班至臺中樂舞臺演出，樂舞臺是 1920 年落成的，位於臺中初音町，約在現在中區，是一棟二層樓的新式娛樂機構，約可容納一千五百人。一日，黃旺成與好友蔡遜庭、玉欽、基印、世珍聚談，又想邀老妓白仔杏一起出去玩，可惜白仔杏不在，又聽說白仔杏可能往樂舞臺看戲，所以一行人又到樂舞臺找人，但也沒找到。後來眾人突發奇想，想邀名角崔金花，但崔金花不肯，一行人離開後，路上又遇到陳萬山，遜庭放話要出「五十金」邀崔金花，於是陳萬山又回去交涉，但金花很大牌仍不肯答應。第二天黃旺成到樂舞臺看戲，當天戲碼是《莊子破棺》與《活捉呂蒙》，《莊子破棺》演莊子偽裝暴病身亡，又化身楚王孫調戲妻子的故事；《活捉呂蒙》又叫做《玉泉山》、《關公顯聖》，演關公死後，靈魂不滅，活捉呂蒙又驚嚇曹操，曹操因此得頭痛之症。雖然戲演得精彩，但黃旺成卻

心繫著崔金花，因此日記裡就有「崔金花不見，興味蕭然」的紀錄了。

可見當時文人去戲園看戲，有時候關注的並不是戲劇，而是演員。就像現在「追星」的我們，去聽演唱會，衝著超強卡司陣容而追某部劇、看某部電影，目的也不純然是在聽歌或看戲，而是關心演唱或演戲的人。

戲園裡除了演員很受矚目之外，舞臺布景設計也是觀眾很關心的。日治時期來臺演出的京班大多是上海京班，講究舞臺布景與各項噱頭，例如有一次演出《紅樓夢》故事《饅頭庵》，戲院便大肆宣傳今晚要演「饅頭庵空中飛人」。當時黃旺成在蔡蓮舫家中擔任家庭教師，便帶著頭家的兒子伯涼先去买票，由於宣傳很成功，當天的票幾乎賣完了，1921 年 11 月 24 日的日記寫著：

末齣饅頭庵乃尼姑智能與秦鐘公子鍾情，致死後出夢，乃在紗幕內盪鞦韆作蝴蝶舞，所謂空中飛人即此也，無甚稀奇，蓋為吸收人氣而設也。

黃旺成日記裡所說空中飛人，據徐亞湘在《史實與詮釋：日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》一書，曾揣測這可能就是吊鋼絲的表演，可見戲班布景搭設十分別出心裁，在 1921 年的臺灣，就已經有吊鋼絲的演出了。

除了追星、欣賞華麗的布景之外，當時的文人對於新型態的「改良劇」也很支持。改良劇又稱文化劇，屬於話劇而非傳統戲曲，不過



臺灣文化協會的文化劇演出實景，左為黃金火。
國立臺灣文學館典藏NMTL2019016 林章峯捐贈



臺灣文化協會的文化劇演出實景，演員的服裝呈現臺灣本土及日本殖民近代化的西洋風格
國立臺灣文學館典藏NMTL2019016 林章峯捐贈



1927年10月17日臺南文化劇團第二回演藝紀念合照
國立臺灣文學館典藏NMTL2019016 林章峯捐贈

黃旺成對於這類的戲劇也表現出高度的興趣與支持。例如 1921 年 9 月 12 日的日記，寫到他與頭家蔡蓮舫一起去樂舞臺看民興社的演出，黃旺成連看了四天，特別稱讚其中一齣演「外國偵探事」的齣目，他寫下了劇評：「盜賊之兇惡令人警，偵探之勇猛令人壯，書記生之俠義令人敬，蘭姑隻守身令人愛」，極力稱讚其人物刻畫之鮮明。可見除了傳統戲曲之外，當時的文人對於文化劇的接受度也很高。

看別人演 不如自己唱

除了看別人演戲、唱戲之外，當時的文人更常自己唱。1926 年臺南南社在運河口舉辦

中秋觀月會時，當天除了有黃欣表演魔術之外，還有許丙丁、戴汝修變把戲。接著大家紛紛唱起車鼓、手踊（日本舞）、採茶戲、婆歌，雖是小戲也是戲曲。後來彌陀寺的王兆麟和尚覺得他們唱得不夠精緻、沒有精神，便忍不住自己唱了一段西皮〈討魚稅〉，聽得滿船拍手喝采。在這場喧鬧活潑的觀月會裡，戲曲表演正是最好的助興活動之一，日治時期文人的生活情趣就從這些活動裡具體而生動地表現出來了。

日治時期的知識分子對於戲曲之喜愛是明顯可見的，南社的社員陳渭川（1879-1912），曾經組織了臺灣第一個本土京班，

幾乎傾家蕩產的投入，對於臺灣戲劇可說是具有劃時代的地位。

說到戲劇發燒友，最著名就是臺南許丙丁（1900-1977）了，許丙丁在戰後成立天南平劇社，跟著票一起學唱京劇，甚至粉墨登場。另外，臺中樸社張麗俊（1868-1941）也是戲劇愛好者，《水竹居主人日記》裡常常提到他到廟口「玩梨園」，張麗俊所謂的玩梨園除了是單純看戲之外，當然也可能是自己也投入其中學戲與演出。至於黃旺成，則曾在 1919 年間參加定期的「亂彈會」例會，會中活動有時是看亂彈戲，有時則是擊鉢吟。雖然目前還沒有看到黃旺成和張麗俊唱戲的直接資料，但是當時的文人除了聽戲看戲之外，有更多是因為興趣而學著唱、學著搬演的。

不關風化體 縱好也枉然

知識分子看戲最常見的一個問題就是太「一」，一邊看戲，總是要一邊強調戲劇的教化功能。臺灣的文人大多和黃旺成一樣，終究很難只是單純看戲，所以黃旺成同時代的知識分子，也常在報紙上評論當時來臺的演出團體，並對臺灣戲劇的改革提出建言。1929 年《臺灣民報》刊載了葉榮鐘與筆名紫鵲女士，雙方對於「戲曲成立的諸條件」、「戲曲與觀眾」

等議題的筆戰，也顯現了臺灣文人對於戲曲文化的關切與憂心，對於戲曲的道德意義的重視。

高明在《琵琶記》開場詞裡就說了一句「不關風化體，縱好也徒然」，認為戲曲的價值在於能有風化的功能，但是，戲劇是否一定要有教誨人心的功用、具備教育的功效呢？難道就不能只是單純欣賞美好的音樂、清亮的聲音、感人的情節嗎？

日治時期的知識分子到底都看什麼戲呢？從黃旺成的日記來看，其實他們什麼都看，可能是在街頭巷尾、或者是在廟埕、或者是在戲園裡看戲，看的戲有高甲戲、梨園戲、北管戲、採茶戲、京戲、歌仔戲、四平戲、閩劇、掌中班，什麼都看，甚至對於新式的改良戲也非常有興趣。就像我們現在打開電視可以看劇，進電影院可以看電影，在網路上可以看日劇、韓劇、美劇、泰劇等各種戲劇影片一樣，選擇很多也很豐富。除了看戲之外，這些知識分子也會自己學著唱、學著演；像我們現在追星一樣，喜歡特定的演員，成為他的頭號粉絲。可見得不管時空怎麼變遷，戲劇裡精采的劇情、演員亮麗的外表、精湛的演技，總是能夠吸引大眾、帶給人們許多的歡樂與趣味。

自己的書店自己開

文 | 邱于芳 國立臺灣文學館 圖 | 國立臺灣文學館

古書肆今書店，讀書愛書買書，繼而開店，書的魔人古今都有，你多久沒有看書、買書了？

你愛逛書店嗎？喜歡到寬敞明亮、種類齊全的折扣書店挑一本新書；還是窩在巷弄裡的二手書店一個下午，慢慢尋寶；或是滑動螢幕，享受「中午前訂明天可超商取貨」的方便快捷？

近年來，不斷聽見老字號書店歇業的消息，如臺北重慶南路的金石堂、建弘書局，臺中豐原三民書局，連鎖書店代表誠品的第一間書店——敦南誠品，也即將向大家告別，甚至還有以「一間會消失的書店」做為賣點的快閃書店出現。隨著閱讀習慣、知識獲取方式改變，書店的價值也受到挑戰。其實最一開始，臺灣人費盡周折，只為擁有一間屬於自己的書店……。

開設書店的使命感

日治時期，日人和臺人都有閱讀漢文書籍的需求，而漢文書房（也就是民間私塾）與公學校都實施漢文教育，然而漢文卻正在一點一

點流失。這是因為日本政府實施同化教育，公學校中的「漢文課本」竟與國語課本相同，僅是將日文漢譯，大量灌輸「明治天皇」、「臺灣神社」等大和思想！不過上有政策，下有對策，此舉引發人民的無聲抗議：漢文書房暗地使用清政府出版的教科書；臺灣家長們則白天將孩子送入公學校，晚上再上書房「補習」，以免孩子被洗腦了。知識分子們有感於漢文化恐隨著漢文消逝，掀起一波漢文復興運動，也因此產生創立「屬於自己的書店」——漢文書店的念頭！

日治時期書店經營者的自白

傳統文人出身的知識分子黃春成，曾經和連震東在連橫的授意之下，於1927年在臺北太平町開設「雅堂書局」（今延平北路一帶）。根據黃春成在戰後回憶當時經過，認為相對於日人開設的書店，當時並沒有「書店」規模的漢文書局，只有賣歌仔戲、章回話本的舊書鋪子。



1927年黃春成與連橫合設雅堂書局
來源：《臺灣日日新報》1927年7月6日夕刊第4版

1920年代前後，臺灣人經營的書店有逐漸增加的趨勢，1925年黃茂盛於嘉義創立蘭記書局，1926年蔣渭水在臺北創立文化書局，1927年連橫在臺北創辦雅堂書局，同年，臺中莊垂勝、張濬哲等人創立中央書局，這些書店以販售漢文書籍為主，有的也兼賣日文書籍。各家書店販售的書籍因營運者的選書品味與經營策略，會有些許不同。黃春成曾說，在「雅堂書局」創立時，當時已有蔣渭水開設「文化書局」，但文化書局以販售新學、新思潮相關書籍為多，在古籍方面則較少涉獵，所以雅堂書局就以販售傳統文學相關的書籍為主。

另一位日治時期的書店經營者謝雪紅則回憶，1929年在臺北太平町開設「國際書局」時，主要專門販售從日本進口的社會科學書籍，是一間以販售新思潮相關書籍為主的書店。

這群懷抱理想的知識分子，在當時為開設「屬於我們自己的書店」，可謂費盡心思，要販賣什麼樣的書，從哪裡引進，都需要親自把

關，甚至飛到國外親自挑選。而如何引進更是一大難題，許多以販售漢文書籍為主的書店，在引進漢文相關書籍時，便遭遇日本殖民政府官員為難，如何躲過日人查緝，是他們開設書店時遇到的最大困難。

黃春成說，當時書店最頻繁出入的「顧客」就是警察，幾乎要踩平了國際書局和文化書局的門檻，對雅堂書局的訪查當然也是家常便飯。黃春成回憶，有位讀者被警察搜到「三民主義」等「禁書」，坦承是從雅堂書局購買，於是警察便來「光顧」書店。警察和黃春成來到後院書庫，因為工讀生不小心，把禁書大喇喇亂丟在床上，忘了收拾，警察一到後院便一目了然，警察對著黃春成笑了笑，他也只能以苦笑回應，臨走時警察帶走禁書，不忘開玩笑：「今天貴店生意真好，一早就碰上我們交易這麼多書！」黃春成也只能陪笑說：「賒帳記得還啊！」黃春成事後回憶，人沒有被警察帶走，已是不幸中的大幸。事件發生後，連橫立刻趕到書店，碎念工讀生太不小心，黃春成回覆會再拿幾本禁書到警察局探探當局的態度。警察在黃春成應答自若、誠意滿滿之下，只命他之後不要再賣禁書，便輕輕放過。而值得慶幸的是，因為被床上的書轉移了焦點，所以有一箱擱在床邊的雜書、完全都屬於禁書一類的，居然因禍得福而沒被帶走！

號二十四百一第

報 民 灣 臺

日十三月一年二和昭

螺郵使局向斗六郡提出辭呈，不知何故，部長竟在該局暗中將那辭呈押收了。聞保正們謂他私自沒收人家的書信，將以此為問題，徹底的與他計較云。

中央俱樂部已開辦

去年中部各地有志者所創立的中央俱樂部，今已開辦，其內分兩部，一曰版書部，專以介紹漢文和文的新文化書刊，一曰旅館部，以供同志的集合處。旅館部因還物色不到適當的地址，尙未實現，此刻只先將版書部是年頭正式開辦了。

版書部現開設於臺中市寶町，由中國及日本採辦來書刊共有三千餘種，如經濟、政治、社會學、思想、哲學、科學、戲劇、醫學、地理、歷史、小說、雜誌之類，無不悉數羅列。此外如各種教科書、字典、尺牘、書畫字帖、名畫匾聯、各種筆墨文具俱備。自開辦以來購者絡繹不絕，大有應接不暇之勢，島內同胞從此也免

《臺灣民報》1927年1月30日第7版

自己的書店自己開

知識分子們開書店的初衷，除了嚴肅的復興漢文化之外，也有對於西方的文藝交流形式懷抱憧憬的，中央書局的經營者莊垂勝便是如此。留日歸臺的莊垂勝，是臺灣文化協會的健將之一，就讀東京明治大學期間，醉心法國的沙龍文化，回臺後徵得大雅張家的張濟哲、張煥珪兄弟支持，以募股的形式，集資臺幣四萬元，成立俱樂部，出資人大多都是文協成員。

1925年，中央俱樂部的「創立事務所」成立，開始募集資金，並將趣意書、起業目論見書、起業預算書，以及定款製作成冊。這個俱樂部預計設有食堂部與會客、談話室，並置辦圖書部。圖書部會販售漢文書籍，也置有中文書報供成員閱讀，同時兼賣文具用品、運動用品，及其他學用品。期待提供知識分子吸收新舊知識、交流理念的空間場所，也活絡漢文的日常使用。這樣複合式的經營，讓人彷彿走進了「博客來」的實體書店呢！

人們殷殷期盼俱樂部帶起中部的文化活動，《臺灣民報》也多次報導。1926年12月12日，《臺灣民報》刊登〈中央俱樂部將辦書局〉新聞，宣告中央俱樂部開始籌備書局部，並將在1927年開幕。同是文協影響下發起的書店，蔣渭水一人創立的文化書局，比起採用募股形式的中央書局自由許多，因此在1926年就開幕了。

1927年1月3日開幕後，中央書局陪伴臺灣人、臺中人走過70年的歲月。可惜的是，原先預計設置的旅館部與食堂部，因時勢變遷、人事更替而沒有實現。即使如此，繽紛精彩的圖書部仍然帶動了一股全民閱讀風潮，吸引許多「名人」光顧。

誰是書店VIP——閱讀是全民運動

中央書局販售的書刊，經由莊垂勝從中國及日本採辦，種類多達「三千餘種」，包括經濟、政治、社會學、思想、哲學、科學、戲劇、

醫學、地理、歷史、小說、雜誌等，以及各式教科書、字典、尺牘、字畫匾額、文具等等。莊垂勝選書的其中一個目標，就是希望透過販售相關書籍，帶動臺灣人對自身民族性的思考和臺灣教育問題的關注。

莊垂勝精心挑選的書，都是被哪些讀者帶回家了呢？從林獻堂（1881-1956）、葉榮鐘（1900-1978）、吳新榮（1907-1967）、呂赫若（1914-1950）、黃旺成（1888-1978）等人的日記裡，可發現讀書人逛中央書局的紀錄。林獻堂身為發起人之一，他自己就是中央書局的大顧客，他曾兩次大量選購書籍，在1937年1月5日那次，甚至還一次買了七十



1952年臺中市街道圖標示的中央書局
中央研究院人社中心GIS專題中心 (2018). [online] 臺灣百年歷史地圖
Available at: <http://gissrv4.sinica.edu.tw/gis/twhgis/>
2019.12.10

餘種圖書，隔天莊垂勝送書到林家時，林獻堂還殺價因此獲得了五折的優惠。對於在中央書局買的書籍，林獻堂非常滿意，常常一口氣讀完，1931年3月2日在日記寫下：「昨日在中央書局購《歐洲縱橫秘史》，今朝盡讀之。」

另外，葉榮鐘也經常到中央書局看書、買書，曾在日記寫道：「歸途在中央書局買了兩本書，一本是譚正璧的《詩歌中的性慾描寫》，一本是孫福熙的《歸航》，書局實在沒有書可買了。」頻繁逛書店買書的葉榮鐘，已經到了無書可買的地步啦。

1927年7月黃旺成在中央書局買了《太陽》雜誌，1942年呂赫若日記也有「在中央書局看中國戲劇《山海關》，被偉人所感動」的紀錄。1943年臺南吳新榮去臺中旅行時，也曾經在中央書局買了《大陸史の十二人》，吳新榮覺得在書籍欠缺的情況下買到這些書，真是意外的收穫，而特別開心。

雙方滿意，就是好交易

臺中櫟社社長傅錫祺（1872-1946），也曾在1929年到中央書局買書，留下「買《中國六大文豪》一冊，二角、《中國文學批評史》一冊一角二分、《爪哇一瞥》一冊三角」的紀錄。那麼，以1929年的物價來看，一本書定價「二角」、「一角二分」，到底是便宜還是貴呢？



戰後中央書局圖書目錄
國立臺灣文學館20010022464、20010022576



1930年臺籍教師每月平均薪資為52元，1930年11月7日林獻堂與家人到關子嶺旅遊，住在洗心館，旅館住宿費一人一天是二元，中餐一元，買書一本，等於可以住在溫泉旅館吃一次中餐，由此看來，當時的書籍價格並不便宜。

不過，黃春成則認為，價格不是問題，是否能吸引讀者的好奇才是重點，因為書和知識並非民生必需品，因此在銷路上多少受到限制，但是只要一標榜「禁書」，就會被讀者搶購，連那些吝於掏錢買書的人都會馬上購入，平時賣一元、兩元都有人嫌貴的書，但禁書賣到四元五元、甚至十元仍大受歡迎，造成禁書價格往往高於一般書籍。

熄燈之際看點燈之初

書店從日治時期到戰後初期，一直扮演著重要的知識傳播角色。然而現在「逛書店」的意義已不盡相同，逐漸減少的閱讀人口之中，便於攜帶的電子書、充滿溫度的紙本書，也有著各自的擁護者。在許多書籍講求電子化的現在，仍有不少創作者堅持嚴選特殊紙質、設計充滿巧思的封面內頁，來擄獲消費者的心。

經歷蓬勃發展後，書店又再次面臨挑戰。在眾多老字號書店相繼熄燈之際，遙望當初好不容易點起的一盞盞書店燈。下次我們有目標或隨意地走進書店、翻動書頁時，或許對於書店與書，會別有一番感受呢！

周定山嚴選 日治時期熱門登山路線

文、圖 | 鄭筑庭 周定山全集編纂計畫專案助理

周定山刻有一枚「曾踏破了中央山脈」印章，跟隨他的文學文物舊蹤，讀者可以穿越時空，來到1935年的雪山登高路線，飽覽櫻花盛放的「番界」繽紛。

「登山」新運動

你喜歡爬山嗎？喜歡的是沿途看風景，還是和山友互相扶持的情誼？臺灣人又是什麼時候開始登山的呢？林枚君於《臺灣登山一百年》（臺北：玉山社，2008）中詳細爬梳，日治時期，日本依據現代化的殖民治理方針，開始調查臺灣的林野與土地、實施理番政策，才使得1905年後，臺灣出現、興起了新的休閒活動——「登山」。

2013年周定山家屬捐贈給國立臺灣文學館的大量文物，提供周定山研究新的史料與文本，其中從〈埋伏坪觀櫻記〉、〈中央山脈紀遊詩〉、與〈續中央山脈紀遊〉三篇作品可以發現周定山在日治時期也搭上這股登山熱潮，現在就一起跟著阿山去爬山吧！

跟著阿山爬雪山

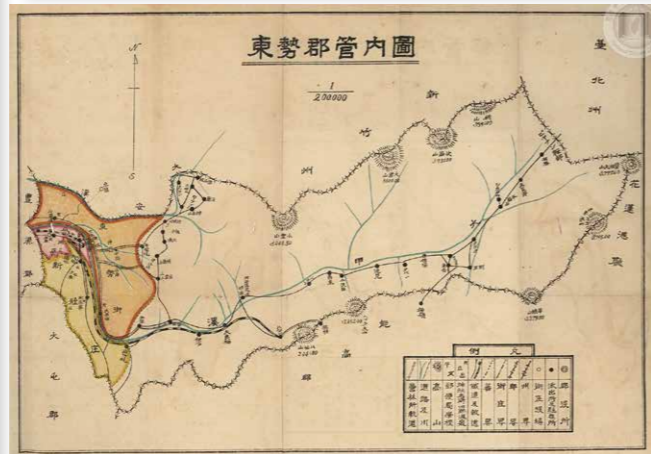
周定山《一吼漱帚集》有篇〈埋伏坪觀櫻記〉，是1935年2月17日周定山等人前往

埋伏坪社的賞櫻遊記。

埋伏坪位於今日臺中市和平區的雙崎部落，這趟賞櫻之旅是由大雅張家的張煥珪發起的，張煥珪命司機駕駛自動車「八零八」號，載著張聘三、楊基先、黃再添、張耀東與周定山等人一同去賞櫻，當時埋伏坪屬於「番界」，要進入番界得事先申請，並從東勢進入，於是一行人先到了石岡遇到劉曉邨後，與陳順振在東勢會合。

周定山等人在東勢郡役所（現已拆除）等待陳順振與日本警察交涉入番手續，文中描述郡役所「占地大約六百坪，外觀很壯美。盡用摩登式的建築，聞為臺中州第一，真是內山宮殿也」，可見廳舍非常豪華。

不久，陳振順出現，顯露情況不妙的表情，大夥兒擔心此次行程泡湯，便派楊基先再前往交涉。果然，楊基先一出馬，警察科長便如見故友般與楊基先暢談，並順利取得進入番界的許可。



周定山(右一站立者)與友人合影於東勢福德橋前
國立臺灣文學館典藏NMTL20140050179
周定山家屬捐贈

上/東勢郡役所，下/1940年東勢郡役圖
《昭和十四年度東勢郡勢一覽》，國立臺灣圖書館「日治時期圖書影像系統」

十點半，周定山等人準備上山，沿途皆是楓樹紅葉繽紛，不久便到了管理「番界」的牛欄坑派出所，派出所前立了一塊大木板，上頭寫著兩個大字「番界」，陳振順下車說明來意後，一行人便又開始上山。這之後山路變得彎曲險峻，在經歷不斷的顛簸與高低曲折的車程後，一行人看見一片三百多甲地、造林組合所有的芭蕉林，這時一群原住民孩童與婦人也突然出現，驚奇地看著自動車與周定山一行人。
周定山一行人下車走到埋伏坪社的墓地，墓地周圍種滿櫻花、落英繽紛，周定山望著皆

改為日本式、墓碑文字也都使用五十音的原住民墓地，感嘆原住民因受到日本統治，連墓地都必須改變。
埋伏坪駐在所的員警接待周定山一行人並講述埋伏坪的歷史，傳聞劉銘傳曾沿著大安溪進入番界「開山撫番」，而原住民憑著對於山勢的了解，在高處埋伏，將清兵全軍覆沒，清兵的頭顱則成為原住民戰士們英勇的證明。日人持地六三郎曾有詩描述這段往事：「據險築圍壯似城，開田設學虜心平。徽軍曾是與屍處，遍地靡蕪春草生。」



埋伏坪的櫻橋
國立臺灣文學館典藏NMTL20140050185
周定山家屬捐贈

駐在所員警接著得意地介紹新建築的烏石坑製材廠，並帶領他們參觀，他們一行人來到名為「陳協和材木部烏石坑事務所」的製材廠，事務所代表為 1935 年已取得烏石坑木材採取權的陳葉烈。
周定山等人離開製材廠後又回到埋伏坪，埋伏坪社的原住民孩童皆穿著和服、講著流利的日文，而頭目家除了依舊燃燒柴火外，其餘的擺飾皆已現代化，這樣的情景讓周定山對於日本「理番政策」的成功感到震撼，下午一點半，周定山一行人便下山，結束此次的出遊。

雖然此行周定山一行人並未登上雪山，但依據《昭和四十年東勢郡役一覽》(臺中州：集和堂印刷部，1940)的「東勢郡管內圖」即可知道，他們一行人走的就是日治時期要登上雪山的路線。

跟著阿山爬合歡山

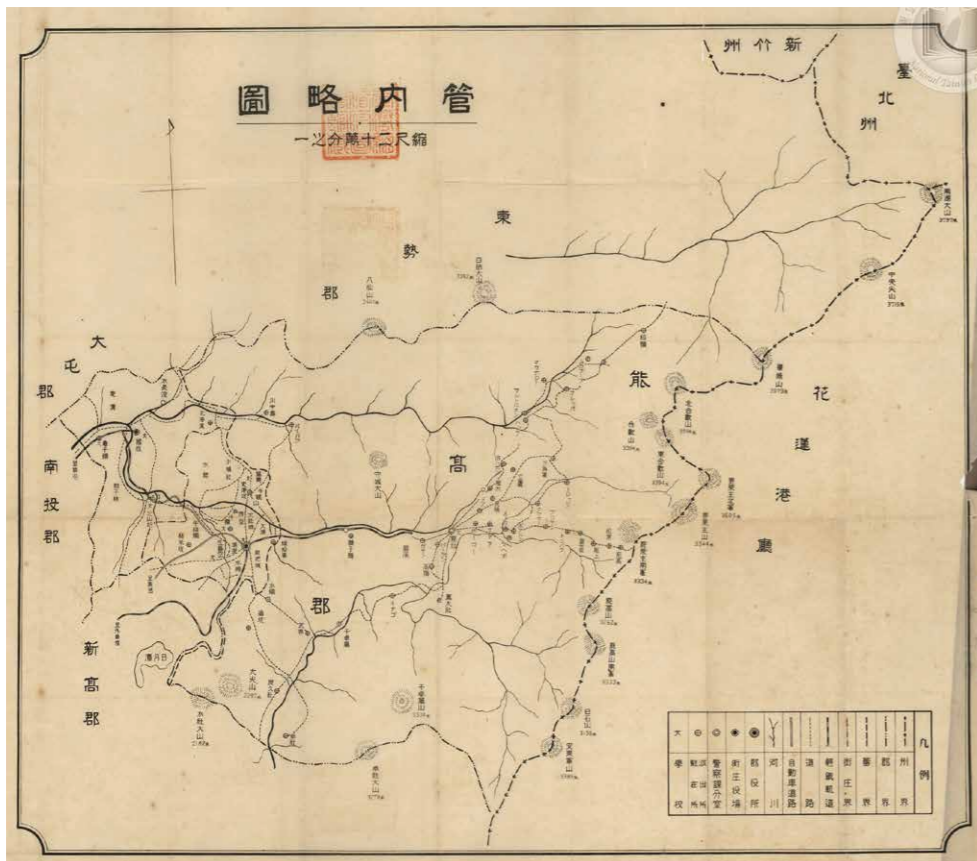
1941年7月4日至1941年9月22日，周定山在《詩報》上連載〈中央山脈紀遊詩〉組詩，共有11首，講述周定山從埔里出發，前往合歡山的登山旅程。

由《能高郡管內概況》(臺中市：齋藤丸信堂，1933)一書中收錄的能高郡地圖，可以得知日治時期若要登上合歡山，需先到達埔里，埔里當時是蔗糖產地，有用來運送甘蔗、貨物及載人的「臺車」可進入霧社，到霧社後即可到達合歡山。

1934年張麗俊在其《水竹居主人日記》中也有記錄，他從日月潭出發欲前往霧社，先從日月潭乘坐自動車往埔里，在埔里能高郡役所下車後，再乘坐臺車，臺車沿著眉溪到達人止關，張麗俊一行人下車，但因當時霧社事件才發生沒幾年，因此對於是否要上霧社躊躇不定。

從上述能高郡地圖及《水竹居主人日記》的記載，可以推測 1941 年周定山的中央山脈

5
用登山來解宇宙千載迷吧!



1933年能高郡地圖
《昭和七年能高郡管內概況》，國立臺灣圖書館「日治時期圖書影像系統」

登山之旅，應該也是先到埔里，沿途經過觀音瀑布、人止關，再到霧社、萬大社，才去登能高山與合歡山，最後沿著眉溪下山回埔里。

在〈中央山脈紀遊詩〉內，周定山除了描寫登山的沿途景觀，也透露日本殖民政府為了掌控臺灣山林資源，與原住民之間的角力衝突。第一首〈留人峽〉中寫道：「雄峙山門萬仞奇，人蕃曾此界嚴施。八紘一字關何用，名以留人峽最宜。」留人峽就是人止關，是眉溪

流經所形成的大峽谷，由於峽谷地形，原住民容易防守，雖然此處曾是漢番的分界，卻也無法抵擋日本人的入侵。

離開人止關後，周定山前往霧社並寫下〈雨中霧社觀櫻〉：「輕車飛棧道，身渺覺懸空。躍澗魚吞霧，穿山鳥喚風。人疑花濺血，天遣雨啼紅。試問櫻心事，淋漓淚滿叢。」來到霧社賞櫻，在他眼裡櫻花的紅卻像是花濺了血般，彷彿所有的櫻花都在哭泣。可能就是因



周定山刻「曾踏破了中央山脈」印章
國立臺灣文學館典藏NMTL20140050148
周定山家屬捐贈

為 1930 年的霧社事件，造成賽德克族死傷慘重，才使得周定山有觸景傷情的感慨。

離開霧社後，快要登上合歡山的周定山非常興奮與自豪，他在〈合歡山途中〉寫道：「斷崖萬仞一泉號，身立雲端氣自豪。踏破中央山脈後，始知造物也爭高。」認為自己此趟登合歡山之旅已經踏破且征服了中央山脈，他還曾在手刻的印章白文寫著「曾踏破了中央山脈」呢！

上述〈中央山脈紀遊詩〉共 11 首：〈留人峽〉、〈觀音瀧〉、〈雨中霧社觀櫻〉、〈萬大社途中〉、〈雨中登萬大山〉、〈萬大社雜

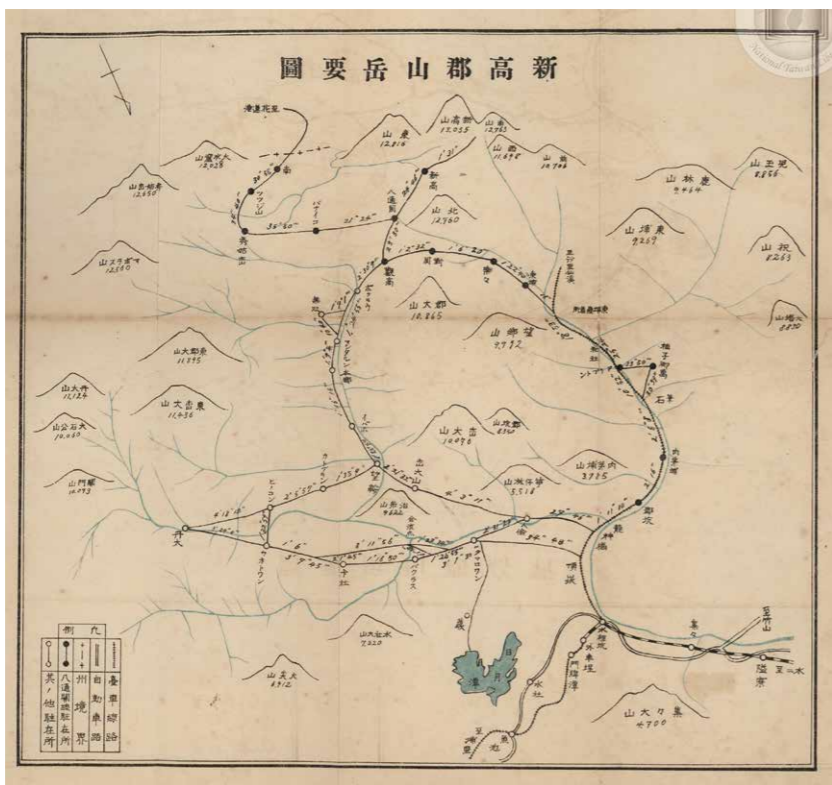
詠〉、〈能高峰〉、〈合歡山途中〉、〈合歡山〉、〈雲海〉、〈夜渡眉溪〉。光是看著題名，想像自己穿越峽谷與瀑布，眼見血紅的櫻花，在雨中登山與夜裡渡溪的驚險，就彷彿與周定山一同冒險般，相當有畫面感！周定山於 1941 年 10 月 6 日又在《詩報》上發表〈中央山脈放歌〉一詩，全詩表達此次征服合歡山後的神清氣爽，尤其最後兩句「茲遊一洗胸中宇宙千載迷，歸來兩袖巖壑擊掌呼奇絕」，登了山之後，像宇宙般無敵大的煩惑都一掃而空，簡直要擊掌歡呼啊，最能印證此心情。可見此行對詩人意義非凡，歸來後仍然回味無窮。

跟著阿山爬玉山

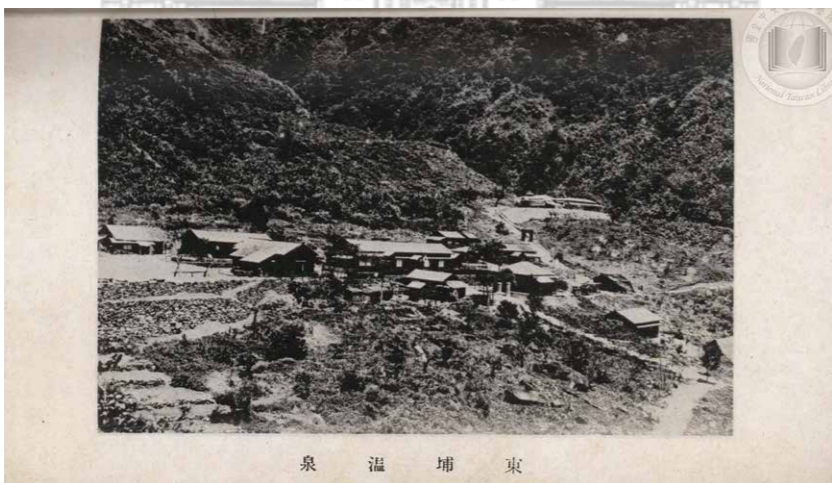
1942 年周定山在《詩報》連載〈續中央山脈紀遊〉24 首，記錄周定山從水里出發到集集，再上望鄉，到東埔泡溫泉，其後往下到日月潭、埔里與魚池的登山旅行。

周定山此次的旅行路線，即為日治時期登新高山（今玉山）所走的熱門路線，但這次周定山只到了東埔溫泉，並未繼續前行登新高山。

從《昭和十一年版新高郡管內概況》（臺中市：臺灣新聞社，1936 年）中的「新高郡山岳要圖」可得知，當時若要登上新高山，第



1936年新高郡地圖
《昭和十一年版新高郡管內概況》，國立臺灣圖書館「日治時期圖書影像系統」



《新高郡概況昭和十四年》，國立臺灣圖書館「日治時期圖書影像系統」

一條路線可從二水搭火車至水里，再轉搭臺車到東埔，後登上新高山。蔣竹山在《島嶼浮世繪：日治臺灣的大眾生活》（臺北市：蔚藍文化，2014）的〈登新高山：培養新國民的身體與精神〉一文也提及1926年6月23日的《臺灣日日新報》〈臺北第一二高女決定新高山登山團身體已嚴重檢查〉報導，即說明這群女學生登新高山的路線，她們先從臺北火車站到二水車站，轉乘集集線到水里，再到龍神橋坐臺車上東埔溫泉，並於東埔溫泉洗塵後，夜宿八通關，隔天登上新高山。

第二條路線即從埔里到魚池，再到日月潭，後至水里再搭臺車到東埔。1935年9月21日林獻堂《灌園先生日記》裡也說，他一直有登上新高山的願望，但因關節炎的關係，遲遲不敢登山，但有人告訴他從水里到東埔駐在所皆可搭乘臺車，不須徒步，林獻堂因此決定要登上新高山，他從霧峰坐火車到水里，到水里後先至日月潭涵碧樓休息，隔天再坐著臺車經過頂崁、郡坑、內茅埔、筆石、和社，最後於東埔下車，再上八通關登上新高山。

綜合以上史料記載，從周定山〈續中央山脈紀遊〉24首內容可以推測，周定山當時應是從集集出發，先在水里的旅社休息，再到龍神橋坐臺車上東埔溫泉，下山則在水里先見了同樣參與集萍吟社的詩友謝源榮、蕭紹弓，再

從日月潭與魚池下山。相對於〈埋伏坪觀櫻記〉與〈中央山脈紀遊詩〉，周定山在〈續中央山脈紀遊〉中較多記錄此趟登山旅程的沿途風光，對於原住民則較少深刻的記述。

從「登山」看臺灣山林歷史

看完周定山與他的快樂夥伴的登山遊記，你是否也感到驚訝——他們在當時就已攀登過臺灣「必爬」的最美高山！雖然不是每一趟旅程都有「攻頂」，但登山前的忐忑、登山中的期待、登上山頭遠眺的「神清氣爽」，歸來後的細細回味，每一段美好都是他們一直「往山裡去」的原因。

周定山在〈埋伏坪觀櫻記〉、〈中央山脈紀遊詩〉及〈續中央山脈紀遊〉雖然都透露出登山、賞櫻、泡溫泉的喜悅，但在記錄這些喜悅之餘，作為一名漢人知識分子的他，也透過文學作品記錄日本殖民政府藉由現代化的管理控制臺灣的山林資源。為了控制臺灣的山林，原住民必須接受現代化的管理，漢人也參與其中，甚至還是享受了現代化管理成功後才可發展的觀光休閒熱潮。

當我們今天重新閱讀這些作品時，不僅是觀看一段過去的紀錄，更是了解從日治時期開始的登山熱潮，及背後所隱藏的臺灣山林歷史。☒

第 5 期

用登山來解宇宙千載迷吧！

食月餅不忘搏狀元

從小小中秋節俗看臺灣文人們的大大心願

文 | 林韻潔 國立成功大學歷史系博士生 圖 | 國立臺灣文學館

臺灣的飲食文化多元而雜燴，一個月餅可以各自表述，也可以從典籍脈絡、在地踏查尋繹出「臺式月餅」的前世今生，令人每天可享用月餅，盼本篇也能承奉紙上雅趣。

2019年9月14日，己亥年中秋節甫過不久，一名網友在臺灣最大的網路論壇上發表了一篇梳理臺灣各類月餅源流以及為「臺式月餅」斷定身世的文章，其言豐原某名店所製的小月餅及蛋黃酥是臺式月餅的濫觴，因其改變了傳統製餅技術，故「自創」了蛋黃酥云云。此文因為還附有臺灣各大餅店的品嚐點評，一經發佈立刻獲得了大批網友的叫好，紛紛讚其「專業！」、「月餅王」、「你月餅系？」、「別說了，朕封你為卡路里王！」，但一片恭維中，卻也有細微的臺中老居民以及神岡老牌餅店愛好者的反駁聲音出現：「我是豐原人，我不覺得你講的那些叫做月餅」、「錯誤連篇，臺式月餅是綠豆椪不是蛋黃酥」、「跟臺中人說蛋黃酥是月餅，應該沒人理你」等等……在中秋節後上演了一場熱鬧非凡的月餅歷史大亂鬥。

中秋擲骰爭奪大麵餅

閱讀這篇網路文章，加上臺灣每到中秋都要上演一次的彰化蛋黃酥排隊盛況的新聞，不由得讓人開始好奇那麼臺灣的月餅到底是什麼、真的有所謂臺式月餅嗎？或是——更大範圍的來說——臺灣人到底是怎麼過中秋節的呢？

康熙24年（1685）蔣毓英版的《臺灣府志》記載：

中秋，祀當境土神，俗尚與二月同，蓋春祈秋報之意。是夜，士子遮為燕飲賞月，製大麵餅一塊，中以紅朱塗一元字，用骰子擲以奪之，有秋闈奪元之想。

也就是說，至少從17世紀末開始，臺灣的中秋節就已經有兩種活動，一是祭祀后土，

一是（知識份子小圈子）擲骰遊戲，其中擲骰遊戲還配有專用點心——也就是「大麵餅」。

這個「大麵餅」究竟有多大呢？因為《臺灣府志》中沒有記錄尺寸，所以不知道康熙朝時候的月餅細節，但是在兩個世紀之後，光緒20年（1894）由屠繼善主纂的《恆春縣志》說：

月餅：大小如碟，十枚為一疊，俱圓如月；中秋祀月、賞月及投贈用之。豐於糖，味尚不遜。

可以知道在清領的最後一年，臺灣的月餅的尺寸跟盤子一樣大，外型跟滿月一樣圓，可以堆疊，可作為中秋祭拜的祭品，或是賞月時搭配著吃的點心，或是用來餽贈朋友，味道甜滋滋的還不差。

而且這個「大麵餅」似乎並不只出現在中秋節，也可以作為一般日常應酬贈答的禮物，比《恆春縣志》兩年前成書的《澎湖廳志》（光緒18年，1892年）就說：「親朋有送銀牌手鐲如內地者，有送月餅桃麵者」，所以在1892年當時，慶賀嬰孩新生時，親友也會贈送月餅這樣的大麵餅來表示心意。

或許月餅之所以得名，除了因為中秋節賞月時食用之外，也因為其外型與圓月一樣。南社詩人秀才林珠浦（1868-1936）有詩〈臺灣節序故事雜詠八首〉，其中一首〈中秋之月餅〉

詩說：「欣將餅膩祝中秋，名士由來莫匹儔。巧製團圓形似月，紅綾裏處用相酬」，隱隱地透露了這樣的訊息。

三十公分大團圓餅

在東亞飲食文化圈中，跟碟子一樣大、可層層疊放而不倒的麵餅並不是臺灣獨有，光緒30年（1906）出版的《燕京歲時記》，即記載著北京中秋時「至供月餅到處皆有，大者尺餘，上繪月宮、蟾、兔之形，有祭畢而食者，有留至除夕而食者，謂之『團圓餅』」。因為一塊月餅直徑將近三十公分，所以至少一百年前，某些地區（包含臺灣）吃月餅是必須切成一塊一塊分著享用的。

擲骰奪元好兆頭

再回到蔣毓英《臺灣府志》，短短67個字中表明，除了（必須切分著吃的）大麵餅之外，臺灣士人還會在麵餅表面用硃砂寫「元」字，並擲骰遊戲以博得好兆頭。可惜《臺灣府志》同樣地沒有提供細節，「紅朱塗元」、「擲以奪之」單憑字面陳述皆讓後人感到雲裡霧裡的抽象。幸好，這種「中秋擲骰搏餅」的遊戲在臺灣似乎連續傳承三百年而未斷，以至於在政權更迭之後，致力於保存臺灣民俗慣習的文人，還能在殖民者創辦的民俗刊物中，紀錄了三世紀前臺灣士人的中秋遊戲的輪廓。

潘迺禎在那本現在奇貨可居的《民俗臺灣》雜誌中，記述了士林的讀書人除了「分別以吟詩、作詩、詩會、下棋、彈揚琴等來賞月度中秋」外，還會「玩著以中秋餅命名學位階級的骰子」，而這遊戲的規則是：

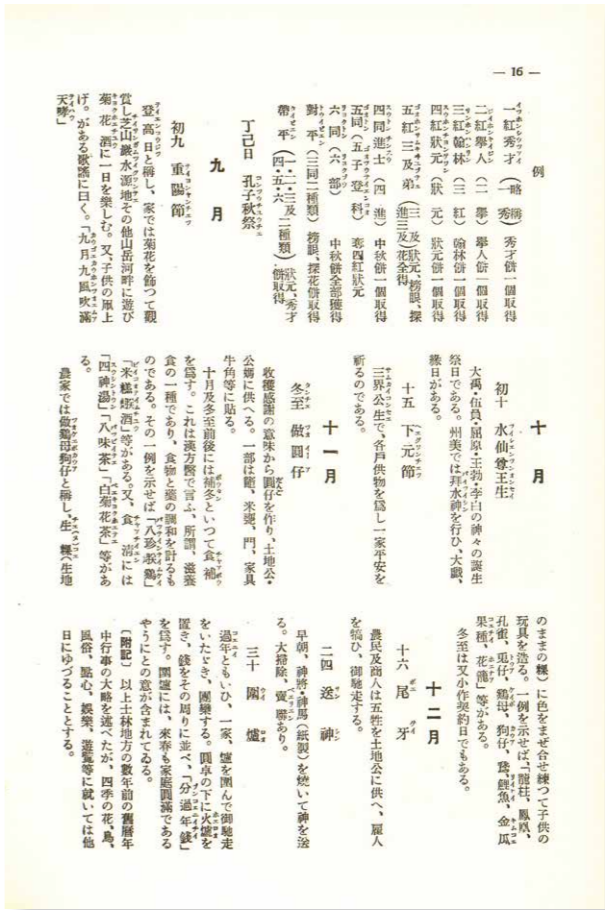
將骰子於碗內轉動，依其數目即可得其階級的中秋月餅，骰子有六個，以四點紅為最高點。

- 例
- 一紅秀才（簡稱一秀） 得秀才餅一個
 - 二紅舉人（二舉） 得舉人餅一個
 - 三紅翰林（三紅） 得翰林餅一個
 - 四紅狀元（狀元） 得狀元餅一個
 - 五紅三及第（三及進三及） 得狀元、榜眼、探花
 - 四同進士（四進） 得中秋餅一個
 - 五同（五子登科） 奪四紅狀元
 - 六同（六部） 中秋餅全部獲得
 - 對本（三同二種類） 得榜眼、探花餅
 - 帶本（一、二、三及四、五、六 二種類） 得狀元、秀才餅

假設 1685 年臺灣的骰子是六面體且點 1 及點 4 塗朱的話，那麼上述十條規則翻譯成白話就是：

1. 擲出一個 4 點 + 五個其他數字，得秀才餅一個；
2. 擲出兩個 4 點 + 四個其他數字，得舉人餅一個；
3. 擲出三個 4 點 + 三個其他數字，得翰林餅一個；
4. 擲出四個 4 點 + 兩個其他數字，得狀元餅一個；
5. 擲出五個 4 點 + 一個其他數字，得狀元、榜眼、探花；
6. 擲出四個同樣的數字 + 兩個其他數字（如 3333+2&5），得中秋餅一個；
7. 擲出五個同樣的數字 + 一個其他數字（如 33333+2），獎同四點紅；
8. 擲出六個同樣數字，中秋餅全部獲得；
9. 擲出三組兩種同樣數字（如 33+22+55），得榜眼、探花餅；
10. 擲出兩組三種同樣數字，且以點 3 為分界者（如 222+555、333+666 才算，444+666 不可），得狀元、秀才餅

雖然十種階級中，比四點紅及五點紅難度高的所在多有，但是最受臺灣士人青睞的似乎還是四點紅及五點紅，例如鈴木清一郎《臺灣舊慣習俗信仰》也說「凡是能擲出四、五紅點的人，就被認為是『取秋闈奪元之兆』」，連橫（1878-1936）《臺灣通史》也提到「誅書



潘迺禎〈士林歲時記〉所載中秋擲骰遊戲
《民俗臺灣》第一卷第六號 頁16
國立臺灣文學館典藏NMTL20100021535 黃得時捐贈

元字，擲四紅奪之」，四紅、五紅何以是最高等級的奪獎目標呢？推測是因為：第一，四點是有塗朱最大點值，而臺灣對朱紅色一向抱持好感；第二，在朱紅的基礎上，同時擲出四個和五個朱紅圓點有著「多紅多圓」的寓意。可能由於臺灣長期民生多艱苦，環境險惡，所以沒有什麼比「討吉祥」、「好兆頭」更能讓本地居民們感到安慰欣喜的了。直到現在，無論婚喪喜慶或店鋪取名，還是有許多臺

灣人樂諧音遊戲而不疲，從最基礎的「棗生桂子」到「啃得雞」等，不一而足；這也解釋了為什麼最大點不是六個四點，因為閩南語的「六」與「落」同音，在考試之前拿到一個「落」是不祥的，所以拿到最大點「六」才不開心哩。相同的情形也出現在鄰近的亞洲國家韓國，李氏朝鮮的士子舉業前不吃章魚，也是因為章魚在韓國讀／寫作「落締」，與落第的「落」同字同音，為了避免觸霉頭、折損考運，

第 6 彈
月餅系是你？！

所以韓國人考試之前不吃章魚。

臺灣人習慣在諧音中寓祈祝福與希望，所以，對尚無功名的士人來說，若是月圓之夜、骰子碗內又出現滿滿的大紅圓點，那麼「狀圓／狀元」的諧音的確是一個絕佳的好兆頭，暗示了他們能在科舉試場獲得成功，將來得以順利進入國家治理體系。

有求必應好好神月華

其實在臺灣，「月圓」、「餅圓」、「點圓」等發音與「元」相同的事物，似乎都很容易成為士子文人們理想的吉兆。陳逢源（1893-1982）在《民俗臺灣》也有一篇記錄民俗的文章，這篇文章與「月華」有關：

月華究竟是如何來歷的神明現已不得而知，只知祂是在牆角穿紅色袍子，只要是人世間一切的心願祂都會答應的好好神。據說月華經常出現的夜晚是舊曆的一月十五日，或六月七日。

據說昔時有個幸運者如此向月許願，他的心願是「父作高官，子中狀元，一妻一妾賢且美」。

向太陰之神月亮訴說內心渴望的原因乍看之下似乎難解，但如果將「月華」與「中秋」的習俗並置觀察，很可能人們向月華求「狀元」之願的原因也是來自於月亮之外型，不管



《民俗臺灣》封面上的臺式結婚大餅
《民俗臺灣》第三卷第一號封面
國立臺灣文學館典藏NMTL20100021548 黃得時捐贈

如何，月亮總是「成圓」。陳逢源說：「『狀元遊街』，是讀書人夢寐以求的最大的心願。」小小的一個中秋擲骰搏餅遊戲，其間隱藏的是數百年來不盡其數的臺灣士人們「一日看盡長安花」的渴望。

有趣的是，這廂臺灣文人為狀元及第操碎了心，但那廂殖民知識份子對這種吉兆遊戲似乎無所用心。與陳逢源差不多年代的灣生藝術家立石鐵臣（1905-1980），雖然從小就浸淫在臺灣風土中，但當他有一年到士林大族楊雲萍（1906-2000）家過中秋時，卻沒有記錄任何諸如「奪元」之類意圖出人頭地的情事，立石所關注的，只有「對家鄉的月亮有強烈執念的楊雲萍」、「因為返鄉激情所以混淆了朱樂與文旦的楊雲萍」，還有「拼命吃著中



陳逢源〈月華の傳説〉《民俗臺灣》第二卷第六號 頁23
國立臺灣文學館典藏 NMTL20100021541 黃得時捐贈

秋盛宴的自己」。

依照立石的陳述，臺灣的中秋節留在他心裡印象是「如今我仍醉心於這些好吃的佳餚上，無法釋懷」，頗有前衛饕客的架式；對於月亮，他則直言「對我來說，月亮的造型無法以他物來比擬」，這句話在文章的脈絡中或許是對著向月亮投射了太多鄉情的楊雲萍而發的牢騷，抱怨其過度浪漫化了「士林之月」。但若放在本文中，同時可以作為臺灣民俗轉變的一個隱喻：當月圓只是它自身而不再與狀元諧

音時，印證著清領到日治的選拔制度變革同時改變了人們的行為模式，就如同 2019 年的臺灣，雖然仍有特定區域依舊舉辦著擲骰活動，但這個活動確實已成為「特有文化活動」，而非家戶皆曉的「民俗」了。現在過中秋，家家戶戶皆是忙著置辦烤肉材料、大啖葷腥；少有人是拿著骰子吆喝著四點紅、分著尺餘狀元大麵餅吃，那種士子文人將功名成就的願望乞靈於圓月的素樸行為，也已經封存在曾經照過科舉年代的今月裡。☒

執子之手，鏟屎到老

資深鏟屎官心聲大解密

文、圖 | 侯惟嘉 國立臺灣文學館

寵物陪伴人由來已久，犬貓、鸚鵡九宮見諸古籍，文學的功能從多識草木鳥獸之名開始，同時也記錄了人們與有情萬物互動的點點滴滴。

你是狗派、貓派還是鳥派？根據農委會 2017 年的全國家犬貓數量統計，臺灣本島的寵物狗有 177 萬多隻、寵物貓則有 73 萬多隻，合計超過 250 萬隻。但鏟屎官一職可不是現在才有，在臺灣這塊土地上，早就有各種描述作家與動物情誼的作品，無論你是哪一派，現在就一起來看，早期臺灣文學中鏟屎官與動物們的故事吧！

有點毛毛的，家有阿貓阿狗

〈愛狗將軍劉永福〉是連景初在《臺南文化》第 8 卷第 3 期發表的文章，文中描述臺灣民主國大將軍劉永福愛狗的一面。劉永福擁有的大批軍犬，是當初助越抗法獲勝的俘虜。後來他奉派幫辦臺灣軍務，在臺南時駐於總鎮

署（今臺南轉運站、臺南公園一帶），據耆老所言，他每次乘轎外出時，共 8 人抬的大轎內，常有愛犬相隨；總鎮署內亦蓋有犬舍，愛犬不離左右。1895 年返回中國前夕，他命令手下將印信與愛犬們，先送至「的利士號」輪船上去。為官者將印信視為第二性命不稀奇，但他臨走前還掛心這些軍犬，吩咐手下把愛犬們護送至船上，可見其護狗心之殷切。

日治時期，臺北詩人駱子珊（1901-1969）曾寫〈家狗〉二首，第一首「搖頭擺尾性溫馴，門戶須防夜向晨。展草韓盧知報德，背恩反噬枉為人」，描寫溫馴乖巧的家狗徹夜守護門戶安全，以狗的知恩對比人的忘恩；第二首「黃耳傳書事不磨，守門防夜績偏多。欣他馴養知人意，蠢彼豚兒奈若何」，同

樣讚揚乖狗狗守門的事蹟，還開了兒子玩笑，說家狗善解人意、簡直比兒子還要聰明。

相較於個性溫馴乖巧的狗，同時期的詩人，對貓則有諸多抱怨。臺北陳薰南（1892-？）有詩〈叢書被貓抓破嘆〉，寫道：「辛苦購求共友生，彼貓胡為恣狂亂」，抱怨貓把辛苦蒐購來的書籍當作貓抓板，「紙片紛紛難認補，追責同思非妙算。去貓來鼠害匪輕，不善置藏生憤惋」，貓咪把紙張碎成片片，要補也不能補了！想要對貓發脾氣，但冷靜想想，與其向貓究責，惹得牠離家出走、引來鼠害，不如還是自己默默把書收好！

同是貓奴的好友張純甫（1888-1941）、黃水沛（1884-1959）於是寫詩回應。張純甫說：「蠹蟬之間鼠竊餘，所失還堪一一案」，我家的書都被蟲和老鼠吃光了。「狂貓雖得入君筭，能慎啟閉尚可扞」，你家的貓雖狂，至少還能顧家、驅鼠，不錯了啦。言下之意就是請陳兄自己摸摸鼻子認了吧！黃水沛則說：「溺矢滿紙初疑貓，籌思鼠輩來暗算」，我的書上都是排泄物，本來懷疑是貓，結果竟是遭鼠輩暗算。「君貓我鼠等其患，頗欲相憐作詩案」，你家的貓調皮，我家是老鼠搗蛋啊！詩



愛地球不耗能環保碎紙機示意圖

人互相「討拍」的情景，猶如當今寵物社團中，時常可見奴才們秀出主子們的「藝術創作」。

不過，家有碎紙貓的陳薰南還有另一首〈老貓〉，寫道「老貓多睡鼠跳梁，驅黠知他齒已荒」，講述家中貓整日睡覺，以致於老鼠囂張地四處跑，因為他年紀大了、牙齒已經掉光了啊，「冬晴花下時添趣，曉起人前每索糧。悵念先慈憐愛久，難同墓拜豈相忘」，在冬日和煦的陽光下曬得暖呼呼地睡覺，睡醒了就任性地吵著吃飯，但惦念著是母親的貓，也就延續著母親對牠的憐愛。可見奴才們抱怨歸抱怨，字裡行間仍是充滿溺愛。

貓狗大戰，籠鳥池魚之殃

有些文人的家裡不只侍候一位主子，各主子之間是否能和平相處呢？彰化詩人吳德功（1850-1924）有詩〈歸書館〉，詩裡說道：「黃犬臥當門，兩眼睜睜視。黑犬認得主，搖頭兼搖耳。花貓抱花眠，聞聲忽驚起。躊躇向主看，嗥呼叫不已」，詩人在戰亂後終於回到老宅，家裡的小黃小黑和小花各以不同的反應

相迎，有的傻呼呼，只覺得來人面熟睜大眼直看；有的很機靈馬上親切招呼；有的有起床氣，因為睡覺被吵醒氣撲撲鬼吼鬼叫，場面熱鬧溫馨而有趣。

其他人可沒這麼幸運了。臺南詩人許南英（1855-1917）的表弟陳鳳昌（1865-1906）有一篇文章〈貞犬〉刊登在《三六九小報》，文章提及表哥許南英，在大的像個村落一般的



窺園一隅 許敦谷繪

窺園（今臺南府前路臺灣銀行一帶）內，飼養一隻白底黑花紋的乳牛狗，不但能勇敢地趕跑小偷、機警地發現大蛇潛伏；看見廚房中的雞、鴨、魚肉，也不曾偷吃。只不過，這隻靈巧的狗宛如家中的風紀股長，只要看見家中的貓找機會偷吃，就找牠打架、向南英打小報告。久而久之成了隻「顧貓怨」的狗，貓看到牠都會閃得遠遠的。

前述為鼠患相當苦惱的臺北詩人黃水沛，也曾經控訴家裡的貓不捉老鼠、反而抓傷鸚鵡。櫟社詩人傅錫祺（1872-1946）也有相同困擾，寫下詩句「凭窗或叱貓驚鳥，倚枕頻聞鼠嚙箱」，並註解「貓近階下鳥籠，則籠中秦吉了驚躍，至不可名狀」，秦吉了，是鳥名，就是俗稱的九官鳥。傅錫祺寫家中貓半夜不睡



南英家白底黑花紋的乳牛狗示意圖

延伸閱讀



〈第三話：我養了一隻狗〉
國立臺灣文學館圖書室粉絲專頁

覺，偷偷摸摸地靠近鳥籠，惹得籠內的九官鳥被貓嚇得吱吱叫，傅錫祺也被吵得整夜沒睡好。南投張達修（1906-1983）去潭子拜訪傅錫祺時，曾寫下〈冬日遊潭子澹廬呈鶴亭前輩〉，當中「香催花檻鳥能言」，也提及傅錫祺養了一隻南洋產的、比鸚鵡還會說話的秦吉了（九官鳥），這應該就是前面所提及、被貓嚇壞的那位苦主呀！

臺北詩人楊仲佐（1875-1968）也感同身受，他說「吾家養一貓，搏鼠技殊精。既免翻廚擾，亦無竊食驚」，家貓捕鼠技術非常高超，家人從不擔心廚房食物被貓翻找偷吃。又說「復畜一小鳥，置在錦花棚。嬌喉時百轉，彷彿如調箏」，除了貓之外，家裡也養了一隻小鳥，歌聲婉轉動聽。但偏偏沒想到，兩者就像瑜亮一般無法共處，小鳥好幾次差點死在貓爪下，為了避免發生憾事，後來詩人只好將小鳥放生了。新北詩人黃純青的貓則是抓傷池中金魚，游來游去樂悠悠、活潑潑的魚兒，竟無

端遭到貓爪攻擊，讓詩人感嘆：「錦鱗活潑雨廉纖，春水池塘半尺添。憐汝浮游遭爪禍，不如養晦學沉潛。」

前述總是處境危險的鳥兒，若單獨飼養，就相對安全許多了。臺南詩人吳萱草（1889-1960）拜訪曾菊花家，曾寫「綠鸚哥叫晉茶來」；臺南詩人羅秀惠（1865-1943）〈無題三十首步梅癡韻〉亦寫「後院鸚哥供應客，呼名聊藉慰阿儂」；瀛社詩人林夢梅〈秋日游草山三首〉則寫「旅舍旗飄一字巴，鸚哥喚客坐評茶」。無論家中、旅舍，都可看見聰穎的鸚鵡善於說話、主動呼喚客人的身影。

不願面對的生離死別

然而，生離死別是養寵物必須面對的殘酷課題，也有不少詩作哀悼寵物的逝去。新竹詩人何鏡輝的〈吊愛犬エス墓〉，回憶從前回家總有愛犬迎接、幫忙傳遞書信，如今只能卻獨自迎客，即使時隔一年還是悲痛不已：「荒塚森森事可哀，擺頭無復接余來。花前曾記逢人吠，月下時為守我回。昔欲寄書賴黃耳，今難迎客醉青醅。最憐此是週年別，魂若歸兮奠一杯。」

瀛社詩人顏笏山（1872-1944）也曾寫

〈哭愛犬指路〉，家中呵護備至的愛犬死於輪下，遙想從前拿拐杖緩步時牠的追隨、貼心將食物分給貓兒吃的情景，心中充滿不捨：「憶自信墜地時，家人愛護過嬰兒。突聞一旦罹輪禍，老少居鄰共淚垂。散步扶筇尾後隨，分羹每飯共貓兒。」嘉義詩人許夢樵的愛犬不幸因車禍去世時，好友簡竹村、蕭嘯濤亦寫〈夢樵詞兄愛犬被轢書以慰之〉來安慰他。

嘉義詩人楊爾材（1882-1953）也寫詩悼念車禍過世的家貓，「文章壯威儀，麒麟尾又妍」，有著美麗麒麟尾的虎斑貓，「不嫌食無魚，自甘隱酒泉」，穿梭在他開設的酒場，從不嫌棄沒魚可吃，「捕鼠籌善策，終夜不遑眠。吾家無長物，詩書賴保全」，且善於捕鼠，家裡的書籍都交給牠保全。這麼乖巧又勤勞的貓，也難怪詩人如此懷念。詩人連國材則有詩〈失貓有懷〉，「吾家小豹去難尋，直待更深月色沈。汝竟忘情貪富貴，朱門魚肉駐歡心」，寫自己不慎讓家中的貓走失，踏著夜色不停尋找仍然未能尋獲。只得猜測貓是貪戀富貴人家好吃的魚肉，來說服愧疚的自己。

嘉義詩人張李德和（1893-1972）則寫〈悼鸚鵡歌〉哀悼逝去的鸚鵡，「家中兒女名盡識，欲水欲餅求自知。最愛落花生味好，聲



1939年黃溪泉與勇士合照
1939年黃溪泉送勇士入營訓練上中國戰場，左二為黃溪泉，右二為葉廷珪。（黃隆正先生提供）

聲說謝解人頤」，慧點的鸚鵡記得所有家中兒女的名字，要水、要食物都能清楚表達，得到了最愛的落花生還會說謝謝。「次男久旅記還真，見面呼名歸意陳。時作雞啼聲啾啾，時鳴狗吠更怡神」，孩子離家日久歸來，鸚鵡還是認得且主動打招呼。有時模仿雞聲啾啾、有時學狗汪汪叫，逗得全家人都非常開心。「卅載春秋成一夢，情留墨客斷吾魂」，有他陪伴的30年歲月彷彿一場夢，只留下詩人還在失魂落魄地傷心。

寵物因年老、意外去世都很令人傷感，在

戰爭頻仍的時代，更有狗兒被迫與家人分離。勇士是出生在時任臺南市議員（後任臺南市長）葉廷珪家的小狗，是一窩幼犬中的狗王，後來被葉廷珪兒子南門國小的黃家同學抱回家養。原本葉家不願意把狗王送走，想用別隻幼犬替換，但當時「喊水會結冰」的黃溪泉先生氣魄地說「叫葉廷珪自己來換」，所以後來勇士還是留在黃家，備受家人疼愛。

1937年7月中日戰爭爆發，軍人、軍犬需求都大增。1938年，勇士的爸爸 Art（アールド）在軍犬大賽中得名被徵召入伍，隔年

勇士和弟弟 X (エクス) 也被徵召。送勇士入營那天，牠的日本名字改為雄姿 (Yushi，和勇士同音)，旗上雖寫著「贈」字，黃家人卻是百般不願意。某天黃家小孩在固園前院的車子底下發現勇士，牠在受訓期間因思念家人偷溜回家，又怕被發現會給主人帶來麻煩，不知道躲了多久。家人看到勇士回家又開心、又心疼，特別準備牛肉給牠。但勇士是有軍籍的軍犬，軍部總是會上門找狗，黃溪泉先生只得找來攝影師，讓家中小女孩 (黃溪泉六女黃瓊



黃溪泉六女黃瓊華與勇士合照
黃家小女孩與偷跑回家的勇士合照，是勇士在黃家的最後一張照片。(黃隆正先生提供)

華) 和勇士合照留念。小女孩摟著她最愛的大狗狗，卻完全擠不出笑容。勇士前往中國戰場後在槍林彈雨中聯絡援軍立下戰功，事蹟還上了《臺灣日日新報》，然而報導提及勇士的爸爸已經戰死，後來勇士也沒有回家了。照片中的女孩現在快要 90 歲了，雖然黃家和勇士的緣分不長，但至今提起勇士，依然是滿滿的思念。

面對狗兒逝去的傷痛，有些人選擇尋找「接班狗」，延續他們對狗兒的愛。1970 年



1970年代吳燕生長女吳北向、次女吳北和與狗咪咪在吳家花園合照，左起吳北向、吳北和。
臺灣文學館典藏 批次流水號201900800132
吳北和捐贈

左右，臺中詩人吳燕生 (1915-1976) 與兒女亦曾在臺中太平冬瓜山吳家花園飼養狼犬「花麗」、米克斯「咪咪」，據說吳燕生次女吳北和最愛的就是咪咪，照片中她將牠抱在懷中，顯然相當疼愛。吳北和後來到臺北養了一隻貴賓狗、到澳洲養了一隻西施狗，都取相同的名字「咪咪」，將對牠的愛不斷延續，令人動容。

執子之手，鑿屎到老

聽了那麼多鑿屎官的心聲——奴才們對於貓抓鼠、狗守門的稱讚；對於貓抓書、狗竊食的抱怨，我們可以發現，從前養貓多是為了捕

鼠、養狗多是為了防盜，相較現在多了些「工具性」的目的。然而，這些被戴上項圈、掛上名牌的「寵物」，仍是比在街頭流浪的幸運得多了。1925 年的《臺南新報》，刊載了政府當局因野犬咬人事件，於是展開流浪犬撲殺的政策，唯有「飼主掛牌者」可倖免。

儘管從古到今，保護者與動物之間的角色有了非常大的轉變，從寵物變成伙伴，從主人變成奴才，但無論如何，仍可從文學作品中見到與我們極其相似的、鑿屎官們又愛又恨的抒發，與面對生離死別所展現的濃烈情感。書房亂七八糟的詩人提醒我們把書收好；寵物發生意外的詩人則提醒我們繫上牽繩的重要。同樣生活在世界上，人與動物如何共處，動物與動物之間怎麼磨合，亦是當今相當重要的課題。文章的最後，提醒大家以領養代替購買、以教養代替棄養，「執子之手」，就要「鑿屎到老」呀！

▲野犬獸類。臺北西南
北兩警察署。自本月初旬
至本月下旬。施行野犬撲
殺。惟飼犬有掛牌者則不
殺。乃每為飼犬而咬傷
行人者。則尤不可不注意
也。如市內策地町一丁目
九番地。川崎松壽邸所飼
之犬。於九日午前九時。
咬傷龍山寺町三丁目。黃
李氏花年十六之左足。又
若竹町二丁目三番地。西
本田甚所飼之犬。咬傷同
町遠藤幸雄年十五之左足
是又防不勝防矣。

《臺南新報》，1925年5月9日，第5版

新語言與新身體

日治時期新劇運動者面臨的挑戰與探索

臺灣引進新戲劇，進而鼓起時代風潮，事後檢視這種新的表演模式，透過學者專題講座之言，我們始得以還原百年前的新興藝術勝況，從戲劇的兩大內在媒介：語言與身體的表現良劣，到外在的社會潮流的聲勢大小，新戲劇隱然蔚為風華而成為生根於臺灣的藝術形式。

戲劇是透過語言與身體的媒介，來表情達意的一種藝術形式。大約在 1990 年前後，日治時期的戲劇史料開始被發現、重視，當時的我深受一張照片吸引：這是日本在臺灣結束其殖民統治前兩年，在臺北永樂座的一次戲劇演出，那次演出總共上演了四齣戲，但就照片顯示的《鬧雞》這齣最有名，這次公演結束就被讚譽為「臺灣新劇運動的黎明」而被寫進歷史。當年受到吸引，主要因為這張照片讓我們看到一個相當成熟的寫實舞臺，不僅如此，還有演員表演的姿態、化妝、服裝等，都相當細膩地傳達角色的身分訊息。我因此感到十分好奇，在原本只有漢人戲曲活動的臺灣社會，新劇，是如何邁出它的步伐，經歷怎麼樣的過程，才走到所謂「黎明」的階段。就一種新的戲劇體裁之所以能夠成立，它必須克服語言與身體的這兩個要件，提出個人對新劇運動的觀察。

(一)

在近代臺灣史上，1920 年代實在是很有趣的年代。這是殖民地社會趨於穩定，「都市化」剛起步的年代，專門演戲看戲的固定場所——戲院，快

新戲劇與 新語彙

本期專題 II

責任編輯 | 林佩蓉 國立臺灣文學館

1920年代臺灣新文學運動興起，展開各樣的文學形式，透過文本作品，知識分子向大眾敘述文化可以改變生活、可以面對困難處境、抵抗威權。

本期延續64期，以「影響·新劇場」所承辦的新劇論壇的內容為基底，以「新戲劇與新語彙」為題，介紹新劇風潮；除此之外，本專題邀請戲劇評論家、觀察者吳思鋒，從本館的「逆旅一九四九：臺灣戰後移民文學展」特展中，延伸討論《果貿媽媽劇場》、《穿越魔幻舊左營》兩部劇作，以劇場工作坊的方式，觀看、聆聽當代戲劇的新語彙以及透過身體展演，戲劇所要說的生命故事。

速普及起來，並且從這裡誕生了「歌仔戲」。我們必須記住幾個事實，當時都市裡的戲院是新興產業，歌仔戲則是一種新冒頭的流行文化，這跟廟會酬神場合以及主要上演的劇種「亂彈戲」大不相同，分屬都市文化與宗教的不同場域。戲院裡歌仔戲之所以吸引人，當然很大的一個因素是它採用觀眾聽得懂的語言，而戲班總是求新求變迎合觀眾喜好的努力也是關鍵。不過，對於感時憂國的知識人來說，他們眼中的歌仔戲不過是「換湯不換藥」的舊時代產物罷了。

從大環境來看，此時殖民統治政策改弦易轍為內地延長主義，米糖經濟帶來經濟成長下，社會上階級的分化日益明顯。第一代接受新式教育的知識份子長成也在此時，他們於留學地接觸了新思潮，回到臺灣之後，跟島內的進步份子結合，發動各項社會運動，這之中就包括了「新劇藝術節」要紀念的臺灣文化協會在內。那

些日本、中國的臺灣留學生，在當地接觸西方 Drama 影響下產生的「新劇」（中國後來定名為「話劇」），這種新形式無疑啟發他們對戲劇革新的想像，也讓他們體驗到文字閱讀以外的演出感染力。吳舒潔老師曾詳細闡述臺灣留學生在中國參與的廈門通俗教育社活動是一個例子，另外，稍早留日的張深切等人在東京參與的留學生演劇活動又是另一個例子。他們差不多同個時候回來臺灣，新的戲劇種子隨之落土萌芽。

新劇運動是以「文化劇」打前鋒的。這在戲劇史上有一條很有名的記載，是說臺灣文化協會在 1923 年 10 月召開的總會上做出一項決議：「為改弊習，涵養高尚趣味起見，特開活動寫真音樂會及文化演劇會」。根據這項決議，各地文協成員陸續組成演劇團體上演戲劇，「文化劇」之名不脛而走，另外臺灣文化協會發行的機關報《臺灣民報》也自中國、日本轉載新劇劇本，文協成員

對戲劇的立場主張顯得不言而喻。

如前面提到，都市中戲院的演劇活動，屬於新興都市文化的一環，它提供人們休閒娛樂的去處。對新知識份子而言，新劇象徵文明，戲院中或許偶爾會有類似話劇的演出，但內容盡是迎合觀眾口味的媚俗產物，他們心儀的新劇是西方觀念劇的系譜——期待戲劇能反映甚至解決現時社會的問題，讓觀眾在進戲院娛樂之餘還能多做思考。1920 年代，以文協成員為主的劇運人士視演劇為權力場域，意圖介入主導，教化民眾；他們不只在戲院，也走向地方上其他允許演出的空間如廟埕、機構禮堂等地「逢場作戲」。一時間，新劇團體如雨後春筍，遍佈南北。戲劇上演的型態有獨立的演出、也有作為演講會或其他活動穿插的。演出的內容自然回應著同時代的進步議題，在關注文化啟蒙的外衣下，實則觸及了民族、政治、經濟、農民、勞工

等等層面，可以想見，自然是殖民地警察監控的目標。不過，最重要的仍是觀眾的反應，那又是如何呢？這些由素人粉墨登場的演出在時興的熱潮中，卻也不乏夾帶質疑：《臺灣民報》幾次刊載批評檢討的聲音——既無聲色之娛，又流於說教。1920 年代晚期，當局展開嚴厲思想箝制的前夜，一千有志於新劇的人士已心知肚明，戲劇不是學校學藝會的短劇演出，若劇運的目標是要進入戲院取代戲曲（歌仔戲），那麼新劇運動尚有漫漫長路要走。

（二）

日治時期的新劇，用今天的概念，相當於「臺語話劇」。它主要想表達的是當代人的生活，而非過去。因此，在採用大眾日常溝通的語言——臺語之外，相對於韻白夾雜的戲曲語言，它需要一套嶄新的舞臺語言，從今天的理解來看，那會是相當接近於日常生活卻又

不等同於生活的新語言。舞臺語言的淬煉原本可以通過演員表演或通過創作劇本二者進行，然而，當日本、中國學習西方戲劇的時候，是直接移植了劇本中心思維，貶抑表演中心的劇場傳統；殖民地臺灣的情況自然也不例外。可以說，新劇運動在淬煉新語言的這項時代功課上，有著劇本中心的前提。

剛開始，在文化劇演出時，劇人們多是拿中國、日本的現成劇本作依據，我們也推測，由於中國白話文、日文不是劇人的母語的緣故，極可能在排練現場是由部分能看懂日文、中國白話文的人協助理解，讓不熟悉該語文的演出者也能對劇本有所掌握才上臺。1920 年代《臺灣民報》上創作劇本的書寫語言，多採中國白話文，也可看到夾雜著臺灣話文慣用語、俗諺的作品。邁入當局箝制思想的 1930 年代，一方面新劇運動在演劇活動上沉寂下來，但劇本創作的數量隨著新文藝期刊的湧現而增加不少，在書

寫語言上增加了臺灣話文的表現；另一方面，官方、各級學校對青少年劇的鼓勵，也使成長中的日語世代比他們上一個世代提早獲得磨練劇本寫作的機會。這個階段劇本創作的書寫語言就有中國白話文、臺灣話文與日文三種。

張維賢這位早在文化劇年代就開始活躍的劇運先鋒型人物，曾為了找尋臺灣新劇運動的出路幾度前往中國、日本取經，先後成立星光演劇研究會（1924）、民烽演劇研究會（1930）與民烽劇團（1933），在他的堅持下，1934 年由臺北日、臺劇運人士主辦的「新劇祭」中，民烽劇團採用臺語演出，可說是對劇運思考既具主體性堅持又富有前瞻性與戲劇認識深度的人。在一篇發表於 1936 年《臺灣新文學》的〈談臺灣的戲劇——以臺語戲劇為主〉文章裡，張維賢既檢討文化劇沒落的原因，同時也根據現況提出八點困境，其中「語言問題（臺灣白話字）尚未解

決」、「臺灣幾乎沒有劇作家」兩點都跟新戲劇的語言問題有關。1930 年代初期的文壇興起臺灣話文論爭，但終究未有結論，臺灣話文的書寫問題懸而未決。沒有穩定統一的書寫系統，不只閱讀不易，更阻礙創作。若是劇本的書寫語言與演出不一致的情況（譬如日文劇本臺語演出），排練場上的演員可能就必須透過口頭轉譯才能理解進而掌握劇本，演出效果自然不可能穩定。張維賢洞察到新劇運動的遲遲不進的原因，除了來自外部，也有來自內部、跟創作直接相關的根本性問題。

另外，從同一篇文章中，我們看到張維賢對新劇運動抱持必須專業化的體認。在他回溯檢討文化劇沒落的十點原因中，跟演員表演相關的部分就佔一半：「大部分都不太認真」、「完全沒有人指導」、「想用功卻沒有可用功的對象，也沒有文獻可查」、「幾乎都沒有戲劇方面的遺產」、「演技粗

糙、鑽研不足（也就是沒什麼看頭）」，然後他自己又說「沒什麼看頭」和「不認真」是文化劇沒落的主因。這解釋了此前他幾度赴中國、日本的動機理由，他渴望有系統地學習「新劇」的知識與技能。最早赴中國取經的軼聞大家或許聽過，這是張維賢自己在戰後的憶述，他說在中國遇到的劇運前輩告訴他，要學戲劇應該去日本。

張維賢從日本東京的築地小劇場帶回了達克羅茲方法，這是 20 世紀初瑞士音樂教育家 E. Dalcroze 發展出來的一套律動法，重視音樂與身體動作及反應的訓練，受到普遍地採用，後來它的影響力擴大到舞蹈、戲劇領域，到今日都還在傳授使用。張維賢自己雖未多加說明，但是從他對表演者身體覺察力的重視，可知此時張維賢已經意識到新劇運動對新身體的需要。

（三）

1933、34 年間，張維賢才從自組劇團的實務經驗中摸索出隱約可行的方向，然而很快中日事變爆發，臺灣進入皇民化時期，第一個劇運世代的活動在此畫上休止符。新世代是能普遍能操持日語的一代，他們在 1930 年代成長，從戰爭動員目的的青年劇運動中獲得磨練機會，最後在 1943 年一部分與新劇運動合流，締造了後來的「新劇運動的黎明」公演。

各位現在從投影幕上看到《簡單的青年劇演出法》書影，這是一本出版於 1940 年，大約五十頁的小手冊，內容主要就劇場實務的每一個環節，從導演、演員的職責到「劇本是什麼」，接著從讀劇到排練、再到舞臺各個設計部門，然後整排、公演，最後則有獨立的「作劇法」單元，教導讀者怎麼創作劇本，甚至附上一齣短劇範例。日治晚期像這樣的戲劇指引手冊不只一本，臺灣總督府

出版好幾本這類劇場實務指南與劇本集，當然都由日文寫成，目的主要提供臺灣全島兩千個以上的青年團體，希望十團裡面就有一團具有演戲宣傳的能力。

隨著戰爭局勢升高與戰場擴大，原本不太有自由表達與創造空間的年代，卻意外因為皇民化政策的調整帶來文壇復甦的新鮮氣流。1943 年 4 月，在「厚生演劇研究會」在山水亭結社成立，團長是著名臺菜餐廳山水亭的老闆王井泉，他是《臺灣文學》雜誌社的骨幹、還是早年追隨張維賢的老劇人。他招攬了才從東京回到臺灣不久的林搏秋主持編導部門，團員主要來自桃園、士林、新莊的青年團。林搏秋是臺灣第一位在「帝都」職業劇團任職的劇作家，他從臺灣文學雜誌社成員身上感受到本土人文精神的召喚，公演前夕，在報紙上撰文喊出青年劇運動就是「第二次新劇運動」！這是繼承新劇運動薪火的宣示，也是向殖

民主進行戲劇話語權的爭奪。更重要的是，林搏秋將其在東京的專業歷練注入到劇團中，這次公演的重頭戲《閩雞》即以具有人文色彩的通俗性獲得成功。回到我們關注的新語言與新身體議題來看的話，此時無論是書寫語言或是舞臺語言都別無選擇地只能選用日語，於是產生另一個語言困境，那就是演出時劇團必須在觀眾席安排通譯人員協助日語能力普遍沒那麼好的觀眾能夠理解。

另外，表演的身體性方面，此時「厚生」的成員雖然跟張維賢的團員同為素人，不過，作為從小接受「殖民地少國民教育」成長的日語世代，他們經過教育規訓的身體比起上一代來，要更具有現代的同一性。在《閩雞》這個作品裡，林搏秋向呂泉生要求了包含民謠在內的大量的民族音樂為演出襯底或幕間插曲，劇終時舞臺人物也有一首民謠合唱曲，而這些音樂歌謠並非南管、北管或民謠等民族音樂的原汁原味，

而是管弦樂的重新編曲。換句話說，《閩雞》公演的表演者身體正是以西洋七聲音階的音感與身體感為基礎的身體，即便是演員均為素人的情況下，表演者的身體早已從生活與教育的改變中朝向新劇所需要的「現代身體」質變，為新劇做出了準備。

以上試著從劇場實踐的角度，去考察從海外留學生演劇起算短短不過 20 年的新劇運動歷史，主要著眼於劇人們如何面對新劇的語言與身體的問題。最後我想指出張維賢確實觸及也意識到了這兩個根本問題，也曾努力克服；戰爭期間主體性是被壓制的，卻也有「新劇運動的黎明」出現。我們可以看到，如何去建構新戲劇，其實既是本體的也是主體的問題。或許值得今日思考的是，日治時期新劇運動未獲解決的，眼前還是不是個問題？

台詞的音樂性與表演的身體性

「現代」影響下的日本演劇

現代化以前的日本戲劇，具有階級性的受眾層次，1920年代之後戲劇進入大眾的時代，具有娛樂、藝術思想兩翼飛翔特色；發展到當代，舊時代的音樂性台詞消失了，出現新時代生成的身體表演型態；日本學者分享劇場設備、觀眾、演員互為影響的日本戲劇發展與觀察。

文
——
細井尚子
日本立教大學教授

我的指導教授說過這樣的話：「戲劇學者必須跟戲劇表演人員不斷的學習」，這段話帶給我許多啟發。我來說明日本演劇是如何受到「現代」的影響。

日本戲劇的情況是，在「新劇」出現之前，每個種類的表演跟觀眾都有相當密切的關係。現代以前的日本表演按支持層的階級而有階級性，譬如天皇只接觸宮廷或寺院的「式樂」（儀式用的表演）、「舞樂」（有舞蹈）、「雅樂」（沒有

舞蹈），明治以後才有機會觀賞「歌舞伎」、「能樂」。明治政府為了創造出作為現代國家合適的文化，而向西洋各國學習。現代以前的教育按照職業、身份有各自的教育要求和內容。明治維新的教育制度學習西洋各國，而且全國國民統一。一起合唱、一起動作對現在的人來說，可能不覺得新奇吧？日本在明治以前的音樂、歌唱不太適合於現代的合奏、合唱，另外類似體操的也只有武術，也不會大家一起做統一

的動作。個人在日常生活里面的身體動作也跟現在的不一樣，連走路方法也不一樣。當時小學課程學習的內容都採用西洋式，如歌謠、音樂、體育、舞蹈、國語等等課程。新教育制度培養出 現代日本國家的日本人，他們的身體、感情、教養都跟現代之前不一樣。

至於新的思想傳播，就用新聞、小說等新的媒材，同時把日語的寫法和發音統一起來。在創造新日本的過程中，不只人們的觀念、生活樣式等，連娛樂方面也有很大的變化。娛樂方面的變化大約要到大正、昭和年代才在娛樂市場上穩定，從明治維新後用了幾乎半個世紀的時間在探索——這段時間可說是為了等待受新教育培養的現代日本人成長到足以在社會上掌握一定的地位、權力所需要的時間，也就是由現代日本人掌握日本，才可以實現現代日本國家。需要注意的是，現代以後在日本娛樂市場上出

現的各種表演形態，都不是憑空單獨出現的，它們都互相影響、共同構成整體環境。

具體來看，1880 年代，首先宣傳新思想是用講的，就是「演說」，它因效果不好而開始添加演唱的形式，後來又加上簡單的身體動作、情節、打扮等等向戲劇方向發展；這就是壯士劇、書生劇。明治時期表演者也開始出現內、外行之分，內行是指世襲各項技藝的傳承者，從小學習為了表演所需要的舞蹈、音樂能力等等。外行則是因應那些新型態的表演者，他們是在長大成人以後才開始表演，因此他們的身體並沒有為表演儲備什麼基本功。再加之 行的在世上被看不起，外行則 有受過這種鄙

。提倡「演劇改革」的第一聲是 1886 年從政治、經濟、學術界產生的，主要的訴求是提高作品、劇作家的地位，以及建設新劇場。過去的日本劇場環境相當不衛生，如果要向外

國人展示日本的文化，除了演出什麼內容以外，還有演出空間的問題。

接下來我要播放川上音二郎創作的〈オッペケペー〉錄音，這是 1900 年在巴黎萬國博覽會時錄下的。川上音二郎是將演說方式發展到演唱方式的人們之一，被認為是「新派」（當時出現的所有新表演的總稱，相對於歌舞伎稱「舊派」）的創始人之一。他取得在演藝場表演的資格，〈オッペケペー〉受到非常大的歡迎。此時期的日本新派劇有兩種不同含意的指涉，一個是向西洋戲劇方向走的；另一個則吸收歌舞伎的表演方式。舊派歌舞伎界也有改革，採用非歌舞伎界作者寫的作品，被稱「新歌舞伎」。開拓「新歌舞伎」之一的坪内逍遙 (1859-1935) 在 1904 年發表《桐一葉》，這部作品打破歌舞伎人物的二元對立，讓人物形象不是單純呈現好壞，而是描寫人物的多面性，

這就是「新歌舞伎」的特點。下面播放坪內逍遙的新歌舞伎劇作〈杳手鳥孤城落月〉。坪內逍遙嘗試改編歌舞伎的動機是他在幼時接受諸多的傳統表演養分，後來接受西方教育，又專擅莎士比亞戲劇，於是嘗試把兩者進行諸多結合。川上音二郎由於自己無法跳舞，因此他對不需跳舞的歐洲的台詞劇（Drama）評價很高，因而提倡「正劇」（＝台詞劇），後來被認為是新劇的萌芽。接下來再請各位分別聆聽坪內逍遙主持的文藝協會與川上音二郎的《威尼斯商人》讀劇，比較兩者間有何差別？是不是坪內逍遙的保持日本傳統的朗讀音調，而帶有一定的音樂性，川上的卻是在捨棄傳統之餘，有點兒進退失據了？

除了前述的兩種不同體系的台詞劇，還有由第二代市川左團次主導的「自由劇場」，總共有三種類別。川上音二郎

的台詞劇是最早的；後期接手坪內逍遙的學生島村抱月，則是延續坪內逍遙的改革方向——重視大眾性；最後左團次是名歌舞伎的優秀演員，受到歐洲現代劇影響，他的表演身段相當漂亮。1910年代開始，在以上三種新劇外，還有模仿歐洲 Opera 的「歌劇」，與受到歐洲劇場設計影響的新劇場，逐漸受到許多觀眾注意。另外，我再以文藝協會中由島村抱月、松井須磨子成立的藝術座，說明新劇的成功改編案例。在他們製作的作品中，其中《復活》劇中的曲子〈卡秋莎之歌〉細緻描寫卡秋莎這位女主人翁的心情，結果觀眾在觀賞完那次演出後相當喜歡這首歌，發行唱片後仍受到相當的歡迎。

此時活用歌舞伎特點的寶塚少女歌劇團，引進一位教導日本舞蹈的老師，他在 1917 年便說過：我們劇團的這些女孩子跳舞，比學校學藝會的水準

還差，因為她們都是外行，之前沒學過表演所需要的身體訓練。早在 1915 年，就是她們初演的第二年，歌舞伎演員第七代松本幸四郎（曾協助日本第一個少女歌劇團體「白木屋少女音樂隊」擔任導演）看了她們的演出後說：作曲、歌詞都是純日本式，對編的舞很合適；下半身的動作設計跟交響音樂隊的西洋音樂合得來，上半身的動作則很靈巧地採納日本舞蹈，這兩種不一樣的動作不顯眼地混合，真不簡單。幸四郎指出的這點特色，寶塚歌劇到現在依舊保持。

寶塚少女歌劇的培養機關寶塚音樂歌劇學校第一次請來西洋舞蹈的專案教師是岸田辰彌（1892-1944）。他先進入帝國劇場歌劇部第二期學習芭蕾舞，然後進入淺草的歌舞劇協會，1919 年參加小林一三（寶塚少女歌劇的創立者）企圖男女合演而組織的「男子養成

會」，該團體同年就解散。解散後岸田留在寶塚少女歌劇團，在寶塚音樂歌劇學校教導西洋舞蹈，之後那些少女們就開始變成會跳西洋舞蹈的身體了。

1920 年代，少女歌劇系統的劇團很多，大規模的除了寶塚少女歌劇團，還有松竹少女歌劇團。它是比寶塚少女歌劇團晚八年成立，但後來少女歌劇的特點——包括扮演男性角色演員的短髮、Revue 式的舞蹈等，都是由松竹少女歌劇開始。松竹少女歌劇附屬於大興行公司松竹，跟電影並行。松竹少女歌劇的演員從芭蕾舞學起，做出能跳芭蕾舞的身體。松竹少女歌劇的 Revue 形式的舞蹈是向京都藝妓、舞妓為了外國人而創造的「都踊」學習的，松竹公司對傳統的各種表演都熟悉，所以不管西洋的、日本傳統的，在舞台上好用就吸收，跟寶塚歌劇只向西洋學習的姿態不一樣。

1920 年代做為戲劇進入大眾的時代，新劇分兩條路，一個是普及化，就是為了大眾表演，帶著娛樂性。另一個是重視藝術性、思想性。後者的代表團體是築地小劇場，它的成立，足以標誌新劇發展的里程碑。築地小劇场的中心人物是土方與志與小山內薰。小山內薰除了推動這個劇團外，他還參與過歌舞伎、新派劇、電影……等等製作。築地小劇場在 1930 年代由於許多人加入勞動運動或共產主義而與小山內分道揚鑣，土方則仍舊不變地追求藝術性。

順道一提，日常生活的身體的確也影響演出的新劇身體。明治時代末期到大正時代，日本有文化生活運動，包含有改善房屋、女學生的校服洋裝化等，整個日常生活的概念幾乎全面重新建構，因此這樣才能接受演出新劇的身體。甚至是音樂教育的影響也相當大。原

本傳統的日本音樂只有不包含 Fa、Si 的五音，結果轉成七音，同時傳統的日本音樂不注重節奏感，音樂的節奏端賴表演者的表演，自從學習西洋音樂後，固定的節奏便成為主流。

總括起來，現代以前日本的表演台詞都有音樂性，在現代生成的新表演形態中，模仿西洋戲劇的結果就出現沒有音樂性的臺詞。再看看表演的身體，有音樂性臺詞的表演身段都有舞蹈性，而新劇表演者的身體沒有舞蹈性，背後隱藏著現代日本生活樣式的變化、日常生活裡面身體動作的變化。

最後，除了觀眾、演員相繼改變外，如果劇場設備沒有改進，不可能有後續的表演型態相應發展。日本傳統的舞臺高度低、深度小，跟受西洋影響的現代舞臺完全不一樣。☒

棄置與遺忘的地方敘事，校園劇場的當代變貌

《果貿媽媽劇場》、《穿越魔幻舊左營》

劇場在當代有新的變貌，觀眾經歷有實有虛，混雜紀實與虛構，正反映創作者對所在場址的認識。於是，與其說我們經歷了一場懷舊之旅，倒不如說透過表象的「舊」，體會地方的「深度」。本篇作者以全觀俯瞰的角度，邀請讀者看戲，同時也看到當下文化政策所影響的新戲劇的詮釋過程。

文 圖
——
承天瀾、鉉琉工作室
吳思鋒 劇場文字工作者

在看「逆旅一九四九：臺灣戰後移民文學展」的時候，吸引我的並非作家的抒情字句，而是在那些字句背後，若隱若顯的，民眾在大動盪中的顛沛流離，即便隨著時代「狀似」相對平穩下來，仍然剝除不了或逐漸修復的，難以言說的「那些什麼」。而劇場做為身體實踐的場所，有時候或許更能接近那些落在語言之外的模糊曖

昧的感知，就像這是去年初在果貿新村活動中心看了一場《果貿媽媽劇場》的工作坊呈現，由台南的民眾劇場工作者曾靖雯受中山大學之邀，前往帶領數次劇場工作坊的成果，譬如有少女時代逢戰亂嫁給軍人，先生給她豐足的物質生活、帶讀詩詞，也教她做家鄉的涼麵；也有人自我揭露家中有個無血緣關係的爺爺，但一家人卻和



《果貿媽媽劇場》社區長青演員



融共處，究原由，亦為大時代動盪下，陌生人彼此接納包容的產物。

就一般看戲經驗，很少很少會是走進社區活動中心，在仍貼著反共愛國標語的小禮堂，看著一群眷村居民述說著不合時宜的移動故事，尤其在眷村日益消逝抑或轉型文創園區，以及政治與文化上不斷「台灣化」的的現今，她們的故事變

得幾乎不叫做「記憶」，而是「遺忘」。

雖然媽媽們在臺上講著各自的故事，並透過互相扮演對方故事中的不同人物，譬如有個媽媽（其實已經當阿嬤了）女扮男裝那位迎娶少女的軍人，臺上的言行舉止簡直讓臺下笑翻，那首先不是出自表演的雕琢，而是彼此熟稔之後，透過扮演來互動／互逗的趣味，但

是從這些故事裡面，卻有共通的主題：「戰爭」、「離散」與「記憶」，或者，這也是呼應王德威「後遺民寫作」的一個劇場片刻。

《果貿媽媽》源自「國立中山大學科技部人文創新與實踐計畫」的「渡·左營」，這只指整體計畫發生在左營區的展演，這只是一部份，另外還有一部分發生在別區。「渡·



《穿越魔幻舊左營》新戲劇虛實繽紛劇場。

左營」還包括《穿越魔幻舊左營》、「聲景地圖」、「私房食譜」。當天呈現後，在場所有人享用的便是「私房食譜」的美味料理，不用想也知道，很快一掃而空。在這項明顯結合產官學的人文創新與實踐計畫，意味著「校園戲劇」正在遠離過去的涵意，意思是，現在的校園戲劇已經不只是「學生組織、演出」的戲劇（雖然是不是那麼以學生為絕對發起

者始終有待商榷，但這部分不在本文討論之列），變得更複雜，而是與國家整體教育、文化治理（如地方創生、學校社區化），以及跨學科的組合產生更緊密的牽連。

漫遊者劇場《穿越魔幻舊左營》則展演於蓮池潭一帶，演出集合地點在左營蓮潭的郭家百年古厝（「聲景地圖：舊左營聲景採集成果展」的展覽地點亦位於此）。就前者，顧

名思義，觀眾必須跟著主要由學生分組發展的四個作品，不斷移動腳步，同時也在不斷自我調度或受到挑撥各種感官，以整個身體知覺迎面環境、表演與地方史交織的漫遊者劇場，譬如當觀眾行經巷弄，一則關於 AI、植物、都更的敘事便從耳機裡傳遞出來，展示在我們視覺面前的，則是抽象化的舞蹈，相互組合為多重感官的敘事體，由是，仄縫間的植物生



補圖說



補圖說

長與城市發展、科技社會之間連帶了起來；譬如經由熱力四射的嚮導帶我們認識消逝的老戲院、市場、紅燈區，以及流浪魔術師曾住過的旅館；譬如走入一間一樓由咖啡館掩護，嚴刑拷打的空間，觀眾必須扮演犯人、觀察員、士兵等，並為不同角色在空間裡設定相對的行為準則；也會進入糕餅老店與舊書店，品嚐與逛書架之餘，亦有如實的介紹或在環境之中的演出。

以上的觀眾經歷，有實有虛，混雜紀實與虛構，但基本上都反映創作者對所在場址有一定的過程去認識、觀察與劇場建構。於是，與其說我們經歷了一場懷舊之旅，倒不如說我們在一種非線性的時間感中

漫遊，為的是鑽入線性時間觀的裂縫，挖出排除、遺忘、棄置的時間殘骸。所以我們雖然走的是「舊左營」，但這個「舊」卻不是無止盡的衰頹，而是通過相對幽暗的景觀與道路，體會「地方」的深度。

如前段所述，《果貿媽媽》與《穿越魔幻》都是架構在「科技部人文創新與社會實踐計畫」大旗號下的一個小齒輪。該計畫曰之「社會實踐」，其實是潛在宣告學校在新自由主義的影響下，不能再只是獨立的教育機構，而是變成與地方文化、地方經濟，乃至地方創生的某種社區設計團隊。這種一開始就是跨系所（領域）結構、回應更大的文化、社會命題的組成型態，已然表明無論是非科

班生的校園戲劇或戲劇系的學期／年製作，慣常以先行編寫好腳本，需要完整劇場設計元素的戲劇，在這樣的語境似乎派不上用場（或效率過低），以致像《果貿》與《穿越》分別使用的社區劇場、漫遊者劇場的類型，反而會在此時一躍而上，成為學校履行社會實踐時可資使用，藉以與在地（化）共謀的文化、社會媒介。教育的政治性，已然開始分化進擊更多領域。

因此，《果貿媽媽》與《穿越魔幻》的可貴不只在於呈現／演出的結果令人欣喜，更在於能否藉此拉出了一個與上位政策保持反身審視、製造張力空間的距離。☒

區辨差異與相同， 探尋連結的可能

評《咬人貓》讀劇演出

文 | 李嘉瑾 影評人 圖 | 國立臺灣文學館

藉由身體和語言的藝術演出，《咬人貓》帶給劇評家一道思想的課題，臺灣文學金典獎作品讀劇，鼓舞劇場活動，同時提供戲劇詮釋的機會。

如果動物之真正價值不在「適合食用」而在「適於思考」，筆者在《咬人貓》一劇中看見的，是劇作家如何透過食用的變形與暴力，引領觀眾進入「人」與「非人」等意義，與其中關係如何轉變的討論中。經歷阮劇團葉志偉所導的《咬人貓》洗禮後，筆者跌入記憶中的那堂「人與動物關係史」課程。

「我們正在擦亮一面動物的鏡子來尋找自我。」

這是文化研究者哈拉蕙（Donna Haraway）曾說過的一語，在動物無法自主發表言論，或作為人類的我們終究只能試圖逼近，想像動物的所思所感，這樣的困境下，課程老師以此話點破為什麼動物與人類關係史仍舊有其研究價值。而今，《咬人貓》一劇除了人與動物、自然的關係，也創造人與死神、與山鬼、與自身幻覺，甚至是與「精神病患」互動虛幻場景，從每個角色兒時與動物的連結出發，如何由難分你我的混沌狀態，硬是因為社會化、教化或規訓等成長過程，而拔除原先的緊密連結，過程中是因為撕裂被掏空，所以選擇遺忘痛楚呢？又或獲得如何在人類社會行駛與運作權力的技術，而因此能夠穩定自身存在的價值呢？為什麼我們需要拔除與自然的連結呢？拔除，然後呢？

病，如何產生？

在如此龐大複雜的命題，不僅是動物倫理，更可以拉到人類身陷區分彼此的運作機制中，劇作家卻以親近簡單的懸疑殺貓案為主線。角色亞因不斷從浪貓中途中心領養貓隻給女友于放飼養，卻反覆遭其殺害，此循環



讀劇片段，阮劇團。

帶出了精神病患與照顧者的矛盾與煎熬。照顧者的亞因望著過去健康的于放，產生了對情侶關係的匱乏，不願接受精神疾病作為她的一部分，而誤以為只要讓于放有貓陪伴，她便可以康復，但卻反倒落入替女友收拾貓屍的輪迴中，亞因無法理解造成于放精神疾病的創傷是如此巨大而深層，這並非換隻貓飼養即可解決、換來康復的。

患者于放在一次次與動物建立關係中迷失了，在與外婆一同傷害原先親近的狗群中解離了。她認知到，作為人類，與動物的差異足以傷害殺死牠們，而緊密關係只會讓牠們更加靠近死亡，意識到此事，她封殺內心深處認為人與動物純然情愛的交流可能，動物對她而言帶有工具性，而工具性是世界恆常的道理，因此未意識到此事，或對殺害動物感到質疑的人類，于放棄如敝屣，然而諷刺的是，其中又包含再次愛上貓咪 Kurochan 的她自己。面對動物天性上親近而毫無保留的陪伴，于放的內心產生了動搖，如同再次相信童年時曾與狗群親密親愛的可能。

也因此，當殺貓懸案走至結尾，揭露于放目睹 Kurochan 遭車輾斃，因而分離出陪伴她的幻覺 V，反覆殺掉 V 如同殺掉自己。於此，可見劇作家批判「分類」造成的殘暴，先是人面對動物劃出彼此差異，在差異中建立物種規範與界線，跨越界線付出情感的人違反規範而受到制裁，試圖進入界線內的被劃分為低階的物種更是以非人方式遭殘忍對待驅離，付出的情感遭受到制度質疑，制度引發其對自身情感的自我審查。甚至，是對自己不符合人類標準的審查，於是于放產生了想讓健康的亞因離開非人自己的想法，殺貓也成為某種宣告關係破局的威嚇，但其實追究情感來源，仍是源自于放對亞因同樣毫無保留的愛。

物件的同與不同——象徵物件的再詮釋

《咬人貓》本身要討論的問題複雜而龐大，其在寫實故事線卻相當清晰，觀眾只要處於接收資訊的位置便可以理解故事脈絡，那劇作家究竟是做了什麼，讓筆者可以反覆回溯故事場景的畫面，思考角色彼此的參照呢？是其大量運用畫面、物件與台詞相互詮釋的過程，讓觀眾在已知的線索中，又再次被投放類似的訊息，進而開始對過分巧合產生質疑而尋求相互詮釋的可能。

劇作家頭尾以不知名「少年」為主角，以他的死亡作為開頭，在吞食大量水煮蛋後溢血而死，並由實驗室工作人員拖出，又以他的重生為結尾，蛻去白色束縛衣後，終於說了劇中唯一完整且大量的獨白。對照的是于放殺害多數貓隻，最終與死神交易，離開人世肉體的過程。之於少年，他最終重生，卻又好似進入人類語言的世界，之於于放，她被死神審判換來愛貓的幻覺，卻好似解脫了。

場景與台詞相互詮釋的例子也發生在其他場次。第一場的于放在黃昏照映鐵窗，產生金色方格光輝的房內，稱貓咪拍動翅膀飛出窗外，對照的是死神手裡拿著捕捉靈魂的金色鳥籠，以及于放自稱殺害貓隻的原因在於，望著窗外的牠們好似被這棟建築所囚禁，更呼應了劇本不斷提及的人造物對於人與外界的隔絕。又或，于放與死神交易過程的台詞提到神愛世人、神於生命逝去時接走他，使之解脫，但表演者具體確實的交易過程，讓信徒禱告，奇蹟神奇發生帶有某些諷刺，甚至奇蹟更以燃燒三個氣球來表示三種階段，連結到賣火柴小女孩悲歌的縮影。



導演與劇作的同與不同——讀劇形式下，相互指涉的玩味所在

原先就已充滿各式象徵意涵的劇本，以讀劇形式呈現，「劇本」這樣一個物件存在於舞台變得合理，觀眾和演出之間達成了某種忽視此物件的潛協議，所以當「劇本」忽略的潛協議又因為導演趣味的指涉而有了其他意涵，譬如當亞因前往繩紋時，劇本作為道具，寫著大大的「繩紋」二字，便讓筆者有了「讀劇本身能否作為一種演出形式」的提問，而非如今劇場圈較常認知的，「尚未成熟」或是「迫於經濟考量」下二等的表演策略。

特別想提的是，當角色亞因進入山林尋找掛著貓屍的魔樹時，導演安排表演者對著觀眾席照射手電筒，沿著走道進入觀眾席探索，並且讓原先出現在劇本中的「有東西在

「草叢竄動」一詞有了更多想像。筆者連結到許多恐怖片中，當事者不過是因為屬於不同界，處在平行時空，而無法眼見彼此「盡在眼前」的設定，觀眾成了山林中的靈體，如日常所稱的「好兄弟」，也因為身處暗處，連結幽暗陰森的意象，彼此又無法直接涉入各自的生活，只是靜靜地望著，格外幽默風趣，而當觀眾投射觀看的意念到舞台時，「有東西在草叢竄動」又會給予筆者錯覺，如同這世界的意念因為足夠強大，而引發了平行時空的某些效應。



此外，《咬人貓》劇作中的「少年」在這次讀劇演出中以「機器人」呈現，讓劇作討論的「非人」意涵更加豐富。機器人外貌矮小，面板畫面上有著一雙卡通式可愛的眼睛，外表則似迪士尼動畫英雄人物「杯麵」，圓潤純白兼具療癒感，帶有電子音的話語斷斷續續，如同初踏語言世界的嬰孩，在世人常見的談話語氣中，凸顯精神疾病患者對世事不同於常人所感的冷靜，其中張力在於漠然冷酷與嬰孩的純真同存於這位「少年」，致使尾聲的大獨白顯得心痛而深刻。

而關於于放血腥對待自身產生的幻覺 V 的手段，如以筷子插入眼窩翻攪並下嚥等，導演則運用了真實的水煮蛋，舞台上呈現于放將水煮蛋放入各式廚具烹煮的過程，水煮蛋的意象又正好對上了少年序場吞食水煮蛋而死的意象，其意象持續延伸到導演用來作為逝去靈體的白色汽球。白色氣球裝著發亮的彈珠漂浮在舞台高處，或被于放作為許願用途而刺破殺害的靈體，最後以尾聲少年獨白中提及「蛋」的各種可能，讓整齣劇白色圓體都有更豐富的詮釋。

相互指涉的路徑是，先意識到不同，才又因為認知到相同處，而產生彼此互為解釋的可能。劇作家運用台詞與場景物件的相似，或角色之間權力關係的相互參照。導演則在詮釋可能上擴展劇本與感官，讓其互為補充文本，觀眾也成為劇作再詮釋的元素。觀眾在觀賞過程中憑藉相同與差異去把握意義，筆者更進一步地想詢問，在差異與相同的認知途徑中，我們是否有第三條路可以去拓展與戲劇的連結？我們不斷尋找連結的原因是什麼？我們劃出相同，尋求連結的原因是什麼？

《咬人貓》私密的奇幻故事 與觀眾可能的錯讀

文 | 劉悉達 國藝會專案評論人 圖 | 國立臺灣文學館

在《咬人貓》裡，貓既是貓，也非貓，貓會咬人，人也會吃人。影評人如是說：「《咬人貓》難以解讀，但是對白強烈，形成的戲劇張力就像皮膚受刺，咬進人心」。

在野外的「咬人貓」，蕁麻科蕁麻屬植物，外觀帶有刺毛，常生長於海拔約 500 ~ 3000 公尺山區陰暗潮濕林下，人體若不慎觸及，便隨即紅熱腫痛，令人疼痛難耐，因故得名。2017 年臺灣文學獎劇本創作金典獎得主曾廷詒的《咬人貓》，與上述的植物並無關係，而是一部風格奇幻並略帶有象徵主義的作品，著重於表現主角個人的意念及其背後所象徵的精神，於是在《咬人貓》裡，貓既是貓，也非貓，貓會咬人，人也會吃人。又如角色少年，時而是安陵カオル的助理，時而又化身為幻像，無不混淆觀眾對於整體敘事的理解，使《咬人貓》成為隱晦神秘的作品，即便筆者將嘗試解讀作品，仍可能存在錯讀。本作雖難以解讀，卻藉由力道極強的對白——內容不乏對資本社會與人類媚俗的批判，仍使之成為一部具戲劇張力的作品，如會咬人皮膚般的植物咬人貓，深深地咬進讀者與觀看者的心靈。

在第一場中，于放將自己與貓反鎖於房中，亞因不得而入，對話從亞因找襪子起頭，關心于放的健康——如同一般的同居情侶一樣，屬於日常且平凡的。于放似乎已無法跟現實連結，頻頻地將話題帶向亞因自身，她追問亞因的病史，要求一間看得見地平線且陽光能照入的房子，最終帶出「動物」這個主題的存在。在開場，能看見于放與亞因已陷入膠著且分離的關係，就如同隔著一扇門般，在一起卻也不在一起，亞因所做的是不斷接近卻被拒絕，而于放心理狀態已瀕臨瘋狂，她妄想亞因的腳會長出翅膀飛去，最重要的是，他們的貓到底是不是 Kurochan？是或不是同一隻貓怎麼會難以判斷？于放問明天還會有貓嗎又意味著什麼？開場即呈現著令人緊張卻摸不著頭緒的神秘氣氛。

展覽
與
活動
EXHIBITION
AND
EVENT

比起第一場令人困惑的對話往來，第二場亞因與 Stacia Liu 的對話顯得相對踏實，交代了亞因在網路上認養貓咪，卻無法向原收養者回報貓咪現況，然而對話的斷裂感持續存在，Liu 不斷沉浸在自己寵愛貓的世界裡自說自話，亞因卻似乎無話可說，最終在亞因單方面欲結束對話時，Liu 立刻強勢地要將 Miruku 要回，似乎也看出劇作家對於網路交談的不確定性與對「俗人」隱隱的批判。同時，劇作中另一個主要角色，安陵カオル也用訊息的虛擬形態登場，他帶著恐嚇且戲謔的語氣告訴亞因，他知道所有事情，並指引亞因前往繩紋找回「心愛之物」。在第二場結束後，故事似乎有了線索，亞因在各處尋找無主之貓，並將這些貓一律稱為 Kurochan，無論是黑是白，而這些貓的下場是被埋入了地底之下，這一切是為了「拯救」他與于放的關係。





讀劇一瞥。

第三場的空間來到了戶外，亞因接受安陵カオル的指示後立刻驅車前往繩紋，只是繩紋並不存在於地圖當中，在迷途當中，一位婆婆出現在路邊，誤認亞因為鬼怪，在婆婆的口中，讀者得知繩紋並非地名，亦非村莊，而是一個被認為具有靈力足以鎮邪的大水池，古早時人們因為害怕死貓帶來的煞氣，將貓屍帶往吊掛。亞因得知後堅持前往，婆婆語帶保留勸他「盡人事，順天意，毋通強求」，亞因不得其意，最後婆婆如魔法般在他手上畫了記號並吐了一口唾液，告訴他「在往見返的路上，若肚子餓了，便要注意路邊的招牌」。第三場中的篇幅雖然短，卻給出了極多的訊息，一個不想投胎徘徊在人間的山鬼，一個渴望解脫卻欲往神秘之處的人類，在對談間交換了「人定勝天」與「聽天由命」的生命觀，而劇作在幻想與現實間的編撰營造出的奇幻風格，亦在此處達到高峰，地名見返與萬榮皆是真實存在於花蓮的，然繩紋則無此地，多是指日本舊石器時代中的一個時期，而操台語口音的婆婆在這個充滿日本文化意象的作品顯然突兀。肚子餓了就會見到的地方，則不難令人聯想到臺灣「魔神仔」的傳說，醫學上的解

釋是因當事人脫水及飢餓所產生的幻想，若從這個方向理解，亞因如果能因饑餓而找到繩紋，那將是哪裡，又是真是假，令人好奇。

到了第四場與第五場，于放與 V、和身份原來是死神的安陵カオル皆有大量的對話，說是對話，毋寧說是于放一人的自白，V 與死神只是做為揭穿于放的角色，而全劇的核心也在這兩場當中漸漸清晰。在這裡可以得知于放的心理狀態與世俗人類行為漸漸脫節的過程，她被亞因求婚所用的花束嚇暈，這裡的暈，一來可能是來自於她對於花的過敏，二可能是來自於她心理上對人類行為模式的不屑，帶出的是她與亞因在關係上認知的差異。她渴望擺脫人的肉身限制，更渴望擁有貓的眼睛，或其他動物的身體本能，在道德上她又認為人類不該如此傲慢到不去接受自身的缺陷，要注意的是，于放多次用「人類」一詞，筆者倒認為這裡的人類更像只是她本人，現實中極少聽說以萬物之靈自居的人類夢想成為動物，即便有人如此聲稱多半也只是笑話。這裡的于放，已漸漸從人類固有的行為跟理智解離，成為更接近動物的物種，於是殺戮並不存在罪惡，她不過是另一隻咬貓的貓，人類文明上的倫理觀對她再不適用。于放與安陵カオル的組合，更是有趣的扭轉了人與神之間的位置，面對死神，她不卑不亢，甚至討價還價，對於 Kurochan 死去的創傷，讓她以殺貓作為招喚死神前來索討她靈魂的籌碼，只為再見愛貓一面，已完全失去生之欲望，面對于放，死神即便字字珠璣，亦對即將消失的于放循循善誘，不難看出她仍擁有善的質地，善的死神對上視死如歸的人，多麼諷刺。

在這兩場當中，有不少動作安排，看似分離其實又連貫，于放在房間內與 V 的躲貓貓遊戲，最終演變成于放肢解躲在籠中的 V，並吃下 V 的雙眼，死神到于放住處要收走被于放殺害的貓魂時，要求于放幫忙看著鳥籠，于放掀開布罩，看見的是自己眼窩空洞的頭顱，隨後昏厥過去，死神抓走最後一隻靈魂。似乎暗示著，于放不斷殺害貓，也等於殘害著自己，在失去人類身份的同時，她與貓漸漸成為一體，再沒有物我，Kurochan 就是于放的執念，也是于放自己。

下一場，亞因終因飢餓而滾落山崖掉入水中，來到了繩紋，少年手上繫著三顆白色氣球從黑暗走來，氣球代表的是什麼？仍不得而知。亞因在

幻覺中醒來，將少年誤認為于放，自顧自著向少年示愛、求婚，隨著時間的推進，亞因的幻覺讓他越來越執著，在他吻了少年的那一刻，少年的氣球又破去一顆，彷彿倒數著某事的到來。少年終於出聲但只能斷斷續續，亞因聽不清楚的是，少年在告訴他，他不是于放，並要他趕緊回家，在來得及之前。亞因不聽勸，最後一顆氣球終於也破了，筆者認為氣球代表之事已相當明顯。「水」在本作中有著明確的死亡意象，在第五場死神造訪于放時，房間地面是被五公深的水所覆蓋著的，我想，在第六場結束時，如同于放，亞因也死去了。

最終場，場景轉往一顆掛滿半人半獸模樣骷髏的大樹，意味此地已不屬於人間，骷髏們隨後甦醒，在安陵カオル的帶領下列隊遊行歌唱。在死後，亞因與于放終於有了一個完整而具互動性的對話，我們看到愛情常始於意外，過程總是充滿盼望，然而卻總要回歸到各自的心魔，亞因的忌妒促使了 Kurochan 的死亡，而于放終於說出「她厭惡動物的真相」，也說出在她重鬱的期間，只有 Kurochan 完全信任她，她對貓的愛勝過任何人。重演了 Kurochan 死去那天的對話後，于放尖叫慟哭，亞因睡去。骷髏們的遊行隨之停止，最後，于放同其他的骷髏重新回到樹上，正式成為陰間之魂，掛著骷髏的樹體也崩解消失。徒留亞因醒來後，仍抱著鳥籠，期望著三個人完整的家，如同在路上遇見的婆婆一樣，被困在不屬於陰間，亦不是人間的地方。

此作有兩個不斷出現的角色與元素，一是少年，他顯然並非僅是「人物」，但那究竟象徵什麼，他是吃蛋的人，亦被蛋所傷，少年也是死神的助理，卻會打噴嚏，他帶來死亡的倒數計時器，在人死前卻充滿憐憫。二是「吃」，如于放所言：一切都是食物，沒有一種關係跟食慾無關。吃的動作在本作不斷出現，少年吃蛋，花貓吃了小鳥，于放吃了 V 的雙眼，鄰居是吃人的人，那麼吃又是什麼呢？僅是簡單的表達生命的脆弱或物種間的弱肉強食嗎？

若說此作原就有象徵主義或神秘主義的意圖，那麼去追問意義亦是徒然，觀賞的方式不妨交給最直覺的感官，該顫慄就顫慄，該疑惑就疑惑，即便讀者有所錯讀，那被錯讀的亦有自己的生命。而用讀劇的表現形式來

呈現《咬人貓》，筆者認為某些點上是有些不及的，《咬人貓》的劇本不易讀，很難用一次的語言表現便讓觀眾抓住故事核心而隨之入戲，其次是劇本在空間與氣氛的視覺塑造上十分強烈，部分場景的描寫光憑想像就足以令人恐懼，但讀劇形式扁平化了空間感與人物的表現，以機器人扮演少年更令人莞爾，機器人圓滾滾的眼睛一直動阿動，肅穆的氣氛也一再被打斷。筆者認為，聆聽讀劇與閱讀是相當不同的，在閱讀中可來回反芻，聆聽卻是稍縱即逝。很明顯的是，在劇場有限的預算中，難以完整表現出《咬人貓》的場景設定及特殊效果，讀劇形式亦是不得不的選擇。然未來若能改編為影像作品，或是漫畫，則會令人期待。

不得不提的是，筆者認為本作是部個人且私密的作品，若缺少那些與現實生活連結的對白，甚至顯得自溺，就如同劇作家所言「我總是寫著過於私密的劇本」，這並不是一部欲與讀者及觀眾溝通之作，也不打算反映現實，即便有著部份如說教般的對白，批判的也並無指定的對象。我想可以說，與其在看一部完整的故事，倒不如說是沉浸在劇作家所營造出的氛圍中，而那文字確實可畏卻又不禁令人想像，那些該是什麼場景。即便我花了相當篇幅試圖讀懂，都僅是捕風捉影般，若劇作有著自己的生命，那麼我的強勢詮釋，似乎也成了褻瀆。☒



讀劇一瞥。

裝幀易容

藝術史看待文學的另一視角

文、圖 | 葉仲霖

博物館與外部資源聯合策展不在少數，但是把艱澀的文物修護專業化為可親近的展示就難能可貴了；當學院師生進入大眾文化空間，提供他們的「裝幀易容」成果，其過程稱滿另類自我學習和互相觀摩的教育元素。

「無巧不成書：裝幀易容的旅程」一展 2019 年 10 月在國立臺灣文學館藝文大廳正式開展，特別的是它由國立臺灣文學館與國立臺南藝術大學藝術史學系暨藝術史評與古物研究碩士班合辦。該系副教授林素幸老師帶領八位同學一同策展，而我就是其中的一員，整個展覽的策畫與完成對我來說，是相當特別的經驗。

在策展過程中，我們一開始便在展覽主題的設定上遇到挑戰。由於此次展覽主要是從裝幀的角度來觀看書籍，而我們一開始徵集的展品主要是近現代的書籍，想聚焦討論的是透過書籍裝幀的演變來看文明開化。然而，團隊經由數次與臺文館的討論，最後改成論述整個書籍裝幀在東亞的發展脈絡與近代西方書籍裝幀對於東亞的影響。展覽主軸轉換後，我們首先面臨到的問題就是展品的變更、徵集與展覽論述的重新書寫。

因為展覽主軸的轉換與展品的變更，我們首先面對的挑戰是：近現代前的展品我們要去哪裡徵集呢？這個問題困擾了我們許久，最後由林素幸老師尋求其他收藏家，希望能從中借到相關展品。也因此，我參與了拜訪收藏家、挑選展品與登錄展品資訊等千載難逢的工作機會。在此過程中，我不但學習到如何登錄借展物件清單，還學習到如何跟收藏家溝通展覽內容。

在整個展覽架構上，我們以五個展區來論述裝幀史，從原本近現代的第四展區「巧奪添書」與第五展區「童心印記」增加第一展區「刻骨銘書」、第二展區「卷軸心事」與第三展區「蝴蝶展翅」。新增的三個展區主要是探討書寫文字的載體演變，論述從卷軸裝、經摺裝、蝴蝶裝、包背裝與線



於收藏家中測量文物尺寸。

裝書的裝幀發展，並且在線裝書的部分置入其他東亞國家線裝的特點，且我們也在展區獨立設一個展示東亞印刷的發展與製書工具，希望觀眾們能更加了解製書的工序與工法。另外，原本的兩個展區以近現代由西方的裝幀工藝因明治維新傳進日本，再藉由日本傳入中國與台灣，而在這個脈絡下，本團隊提出在其它書籍裝幀展覽中較少提及的兩個部分，分別為「限定本」與「童書」。在限定本方面，我們以西川滿為主角，其因限定本與裝幀風格受到法國地方主義的影響，製作出以臺灣民俗為設計概念的限定版書籍，並藉由裝幀形式的不同（插圖顏色、材質），有著版本之分。另外，在「童心印記」一區，童書因為日本大正時期因西方對兒童的重視，形成了童心主義的風潮，也影響當時許多裝幀師，如恩地孝四郎或竹久夢二。近代童書的崛起雖然深受西方影響，但童書或啟蒙書在東方亦有其裝幀發展脈絡，由東方的線裝與西方的精裝，最後到全球化後，發展出許多吸引兒童五感體驗的書籍，如布書與立體書。

在這次策展的過程中，撰寫展品說明也是給我們很大的啟發。一開始我們一直在學校做報告的觀點來書寫，但從旁協助我們策展的臺文館館員們一直提醒我們：這是一場展覽，是要給一般民眾觀看的，而非只有學者專家，所以，我們開始學習將艱澀的內容重點化、科普化，這是這次參與策展中學習到最重要的一點。另外，為了配合展覽，我們除了學習裝幀



策展團隊開始於展場放置展品。

史的課程外，另外還有影片剪輯的課程，藉此練習如何透過影片的方式來簡介展覽，與用其在社群媒體吸引觀眾，以及學習線裝書的製作。臺文館方面，在蘇碩斌館長的全力支持下，更是安排數次的教育訓練，包括最先進的 Beacon 導覽、圓盤印刷機的操作，及無酸紙支撐架的製作方式，以便運用在展示書籍支撐與保護。

除了上述展覽架構的確定與相關教育訓練外，佈展也是我們這次學習到最多的地方之一。對於我或是一般沒有佈展經驗的人來說，一直以為佈展或許就是把展品放在展櫃裡就好了，但實際上並非如此。我們在策展過程中一直討論：展櫃數量放得下所有展件嗎？如果放不下，該如何取捨？因此在還沒將展品放入展櫃前，我們便一件件的確定尺



跟設計公司學習如何黏貼展區說明。

寸，並模擬展櫃的尺寸，之後確定各個展件哪些要用壓克力展示架，哪些要用無酸紙支撐架覽展示。

另一部分，展場的視覺規劃雖然是由設計公司處理，但我們也要與其溝通，所以設計公司在架設展板與其他作業時，我們也在旁觀看與協助，從中才了解到，原來還有電線管路的問題、實際架設時的效果是否與想像的一樣以及許多展場的限制如何克服。然而展場的展板布置好，便開始架設展櫃並放入展品。在此，我們也會因應現實狀況，重新調整展品的位置與順序。

除了上述的佈展外，我們同時也進行著相當重要的導覽訓練。導覽是一種用口語的方式，在有限的時間清楚且簡單的論述整個展覽。一開始時，我們幾位參與策展的同學還需看稿，不但講述得支支吾吾，還用詞艱澀，在經過老師的教導及與同學們的排練後，便越來越順了。一切備齊，就剩開展了，當時心情其實緊張又期待，事後證實果然與大



古代書籍裝幀形式工作坊的現場教學狀況。

《夢獸之島》腳本作者 訪談側寫

文、圖 | 江昺崙 國立臺灣文學館計畫專案人員

展覽
與
活動
EXHIBITION
AND
EVENT

豐富的文學館藏品，是一座名山寶庫，館員以不自設藩籬的業務思維，開發出一套VR實境遊戲《夢獸之島》，也實踐博物館多元機能，除了「入藏」，還有「應用」願景；本篇透過訪談筆調，漫談開發機緣和過程，同時也披露遊戲腳本得獎者值得人們知道的創作背景。

家努力是值得的，開幕有許多貴賓和觀眾熱烈參與，導覽時也提出問題與指教，幾場的工作坊參與的民眾更是熱烈。

這次的展覽對我來說，真的是學習到了許多，也把在學校學的學識藉此發揮出來，像是博物館學與博物館倫理的學理概念可以用來檢視自己在策展過程中的思考與行動；文物維護的基礎知識應用在製作無酸紙支撐架與文物持拿等細節

上；藝術史學的方法運用在裝幀的書寫，進而將藝術史學系三位一體的概念實踐在這個展覽之上。另外將專業知識科普化與導覽也是讓我相當有成就感的一部份，像是常常有小朋友好奇展場中的印刷機，藉由手動操作機器的機會，便可教導小朋友與家長了解到印刷的概念與操作；導覽則是將我們所知與他人交流，如常常遇到對書籍有興趣或長期關注的觀眾便常常有導覽的需求，在當中就可以彼此論述認為的書、裝幀與文學，像編定文學選集般的，以主題為圭臬，沁入幻炫的焦點。

除了上面講述的歷程，這次策展時無不思考「裝幀」二字的意義，也許是為此畫下總結。裝幀是書籍的製本工藝；是藝術與設計以圖像的方式存在於文本的一種方法；它或許也是是藝術與文學以書籍為媒介，呈現人類的圖文想像的另一方法，經歷數千年來，所謂「書」的演變，形成了一個脈絡，而我們藝術史家便想以「裝幀」跨合「文學」，論述出我們與文學的關係。☒



策展團隊合影，前排右起為葉子菱、林素幸教授、陳亞琪、林淑娟。後排右起為葉仲霖、鄭婷、李恆慧、蔡政杰。缺席一位黃歆。



臺灣文學館在 2019 年夏天推出了 VR 實境遊戲《夢獸之島》，結合作家珍貴文物，以奇幻冒險為背景，讓小朋友戴上 VR 眼鏡後，可以身歷其境地進入文學冒險的世界，跟龍瑛宗、葉石濤及林海音等作家互動。

這套《夢獸之島》是臺文館第一次將文物藏品做成的遊戲，一開始為什麼會有這樣的觀念呢？這其實是本館的大膽發想，臺灣文學館典藏了許多文物，但在推廣介紹這些文物的時候，都太過專業了，大概只有同溫層會想要看，所以如何行銷館藏，也變成了臺灣文學館的重要課題之一，組長林佩蓉如是說，她同時分享各項業務互相結合的過程。

緣於文化部在 2018 年執行「臺灣行卷——博物館示範計畫」，研究典藏組就透過此計畫將館內重要文物，進行 3D 掃描建模的數位典藏工作，

並且援引時下正夯的遊戲開發模組，嘗試讓這些文學藏品的閱覽跳出「文青舒適圈」，將作家文物背後精彩有趣的故事，透過科技被大眾所看見。

在發想階段，那時候 PC 遊戲《返校》曾引起一陣風潮，這套以白色恐怖為背景的遊戲，意外地大受歡迎，甚至還登上 Steam（遊戲販售平臺）的熱門榜。這代表遊戲可以是一個載體，去傳播原本嚴肅且距離大眾很遙遠的歷史故事。還有一個例子像是高雄捷運的「高捷少女」，用動漫的形象取代過往嚴肅的官方圖示及標語，不知不覺就可以拉近跟民眾的距離。所以研究典藏組就決定嘗試看看，用 VR 遊戲的方式來推廣文學文物。

但一開始出發就遇到了難題：遊戲要怎樣放進這些嚴肅的文學材料？團隊成員台南大學林信志老師提供一個想法：過去博物館都是由專業策展人規劃，專家說了算；但當代的博物館應該站在一個開放給全民的角度，由民眾一起來參與「策展」的過程。所以我們可以把藏品及資料丟出來，由民眾來閱讀，來書寫腳本，決定藏品的故事要怎麼說。這是國外的博物館最近新興的一個概念，叫做「Crowdsourcing」（群眾外包，或者翻譯做「集眾智慧資源」）。

當時跟研究典藏組合作的遊戲公司「愛迪斯科科技」了解館方有這樣的點子，同意共同參與這項挑戰。臺灣文學館就在 2018 年舉辦了「臺灣文學數位遊戲腳本」徵件活動，以林海音的大象玩偶收藏、姚一葦的皮箱、張深切徒步旅行之名人題字錄、龍瑛宗的輪椅、以及葉石濤的藤椅為範圍，參賽者可以挑選自己有興趣的文物，寫一段故事，並且敘述如何將這個故事嵌進遊戲裡面。

經過專家們評選之後，學生組首獎由潘秋如與潘瑩真姊妹共同創作的《夢獸之島》獲得。腳本誕生之後，交給愛迪斯科科技公司進行開發，終於這一套《夢獸之島》的 VR 遊戲，在 2019 年 5 月問世了。臺文館乃利用暑假期間的每個週末，在大廳展示這套遊戲，提供 VR 設備給遊客體驗。大家都對夢獸們可愛的造型，以及身歷其境的 VR 互動感到印象深刻。沒有 VR 設備的讀者朋友，也可以用手機或平板，到 Google play 或 App store 搜尋「夢獸之島」，便能免費下載遊戲來玩。

《夢獸之島》命名典故，來自前輩作家葉石濤在〈府城之星，舊城之月〉一文裡寫到：「作家本來猶如一隻吃夢維生的夢獸」。葉老感嘆作家一面寫作，一面要兼顧生活並不



秋如（帶VR眼鏡者）跟瑩真在試玩遊戲。

容易，但在遊戲腳本創作者的奇思妙想下，「夢獸」就成了遊戲裡的大魔王，玩家必須蒐集作家的文物，設法解謎、闖關，最終才能打敗夢獸，讓世界恢復和平。

腳本徵文得獎的作者潘秋如與潘瑩真姊妹兩人，分享了撰寫腳本的細節，以及參與這次活動的心路歷程：

姊姊潘秋如是戲劇所的研究生，剛寫完碩士論文；妹妹潘瑩真大學剛畢業，對於博物館非常有興趣，最近剛到臺南的一間博物館上班。

兩人小時候就對遊戲就很有興趣，特別是妹妹瑩真，國中時期非常沈迷線上遊戲「楓之谷」，特別是對於遊戲世界裡充滿想像力的怪物與場景著迷。例如說「魔法森林」裡面有樹妖、綠水靈等跟森林有關的可愛小精靈與小動物。雖然後來因為課業關係，爸媽希望瑩真可以減少遊戲時間，不過也因為童年的遊戲經驗，讓她們能創作出《夢獸之島》豐富活潑的架構。

長大後，秋如就讀臺灣文學系，對於用戲劇及遊戲來推廣臺灣文學很有興趣；而瑩真很喜歡逛博物館，喜歡到處看展覽，對於策展非常有興趣。所以在偶然機會下，秋如看到臺文館遊戲腳本的徵選比賽，剛好都符合兩人的志趣，於是就決定一起來參加比賽。

利用暑假空暇，秋如以宮崎駿的動畫，勾勒出一個幻想的世界，然後拉著瑩真不斷討論故事內容，寫完一段就討論，如果瑩真覺得奇怪就重新寫過，慢慢把大綱生出來。

秋如對劇本創作很有經驗，大學時候因為南榕廣場的事件，寫過一齣戲來紀念鄭南



潘秋如(左二)、潘瑩真(右二)一家人與蘇館長合照。

榕。她在創作的過程中，會很嚴謹地參考敘事理論，例如坎伯的《千面英雄》就帶給她許多啟發。秋如也認為「文本裡任何東西出現都有它的意義」，每個細節都有它的隱喻存在，所以她的劇本非常精巧。另一方面，她們兩人也很喜歡看日本動漫，所以平常就會從動漫當中蒐集靈感，慢慢累積成遊戲腳本的素材。

正式進行創作的時候，兩人開始投入作家作品的研究，她們到圖書館翻閱《臺灣現當代作家研究資料彙編》，認真閱讀作家的生平、作品與照片，以及跟文物相關的資料，找出她們覺得最有感觸的段落，編寫出完整的故事情節。

例如說之所以選「夢獸」當主題，就是因為她們看過葉石濤的生平及作品，慢慢揣摩。秋如看到葉石濤的自傳裡，有著一種「宇宙性的關懷」，就將這個概念放在設計理念的核心，希望借鏡五位文學家，讓玩家培養宇宙性的關懷。但葉石濤的作品太過遼闊深奧，所以秋如一頭栽進去葉石濤的心靈世界，就難以自拔。而她又堅持一定要把資料都整理過再寫劇本，所以她一直到截稿前兩天，都還未能下筆。讓瑩真非常擔心：「天啊，那我們有可能寫完嗎？」

瑩真在書寫林海音一關的時候，腦海裡出現一篇〈讓我們看海去〉的畫面。雖然林海音小時候住的地方看不到海，但那是作品裡的一些意象與隱喻。這篇短文是在說林海音小時候認識一位年長的鄰居哥哥，兩人常常在一起聊天。可是有一天她發現這位哥哥原來是小偷，後來就被警察抓走了，林海音當時非常訝異，她認為好人跟壞人界線是很模糊的。長大之後，林海音用這個童年的小故事，來隱喻政府的白色恐怖，很多人被貼上「壞人」標籤，但其實是非常善良的好人。

這個故事對應到瑩真的遊戲腳本，她想透過「惡夢獸」這個角色，象徵著極權政府，

也將林海音當時被壓迫的心情描寫出來。所以雖然是給大眾遊玩的遊戲腳本，但瑩真跟秋如還是有將作家幽微的心境，很有技巧地放了進去。

也因為瑩真跟秋如撰寫的過程中非常細膩，劇情及世界觀非常詳盡完整，她們原本思考的概念像是冒險遊戲一樣，是要讓玩家可以長時間沈浸在遊戲裡的，所以才會寫出很長的對話，甚至設計了作家的絕技。不過後來由於腳本要轉換成給小朋友玩的 VR 遊戲，時間也壓縮在大約 15 分鐘可以破關的限制，所以大量的細節，例如人物對白及角色設定，都因為 VR 遊戲本身的限制，不得不捨棄掉，這是非常可惜的地方。

但 VR 遊戲的好處是，它可以創造出非常綺麗的幻想世界，例如夢獸與它所存在的世界，秋如就認為有一種好萊塢皮克斯的感覺，畫面非常漂亮。而且遊戲的空間感，會讓人有一種非常具體、非常有說服力的感受。VR 生動的畫面，以及技術補足了文學細節遺失的缺憾。瑩真也認為，以林海音到世界各地蒐集的「象偶」為例，在文字劇本上不容易呈現，但是放在 VR 上面，就會變得非常生動，可以看到每隻象偶的紋路等細節，這很令人驚豔。

秋如跟瑩真寫完這篇腳本之後，收到不少人的鼓勵，一些高中老師都來詢問說，是否有合作機會，以後可以繼續開發給中學生的學習遊戲？她們曾想過未來嘗試繼續往文學改編及腳本創作這方面發展，不過因為她們才剛畢業，目前工作都還很忙，也還沒有積蓄，所以不太有餘裕專職創作。未來可能先用兼職的方式來嘗試，先累積一些作品及經驗吧。由衷期待她們姊妹倆能合作寫出更多精彩的作品！

目前《夢獸之島》是臺文館推出的第一套遊戲，後續也會開發不同型態、不同主題的遊戲。林佩蓉組長說：「未來我們有個長遠的目標，希望能慢慢打造一個『故事庫』。把我們改編過的遊戲，文物資料，依照類型、適合遊玩的年齡，分門別類放進這個故事庫裡面。如果有學校老師想要進行相關教學，就只要到我們的故事庫裡面去尋找就好了。」

下一套臺文館將推出以文學家劉吶鷗為背景的《1940》，不同於《夢獸之島》的 VR 冒險模式，《1940》是推理解謎的遊戲類型，預料《1940》將會有更多的創新，遊戲將於 2020 年上半年推出，敬請期待。☒

文學椪餅 · 愛情籤詩

文、圖 | 陳昱成 國立臺灣文學館

展覽
與
活動
EXHIBITION
AND
EVENT

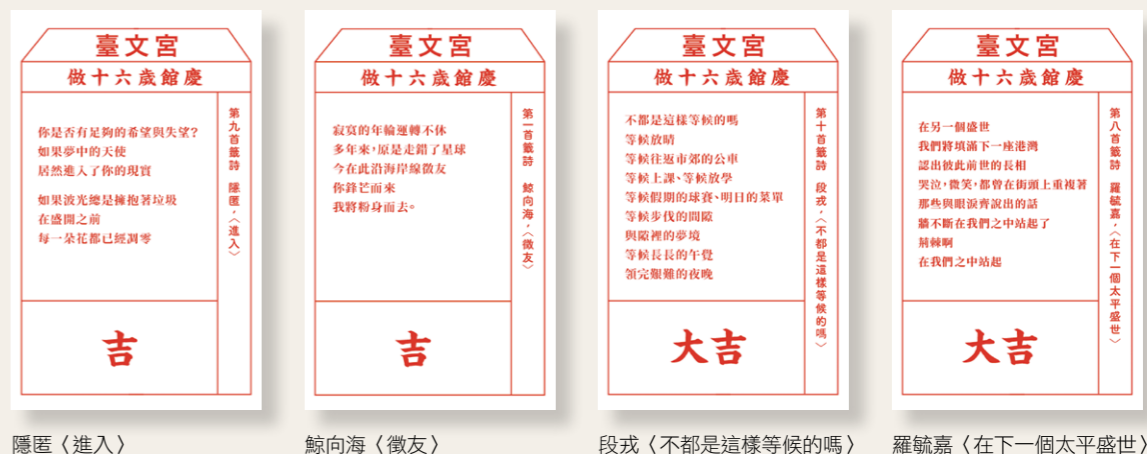
每年10月中下旬，是臺灣文學館慶賀立館的日子，執事們把青春的詩歌變成一種遊戲，邀請觀眾一起來慶生，在16歲成年禮中，佐以椪餅款待。

作16歲一向是臺南人的傳統禮俗，也是臺南人引以為傲的成年禮，在國立臺灣文學館過16歲的日子，咱們也回歸傳統，不僅發送具有相當代表性的「椪餅」，也取材自鄰近的「開隆宮」，大膽製作8款愛情籤詩，作為「文學椪餅」贈送。

將作家的詩句以創意融入商品，作為推廣，是本次活動的初衷，坊間也不少這樣的應用，例如某大企業的飲冰室茶集系列飲料，引詩行銷。這次的館慶小活動，館方嚴謹地選出了8位詩人的作品，分別是隱匿〈進入〉、鯨向海〈徵友〉、段戎〈不都是這樣等候的嗎〉、羅毓嘉〈在下一個太平盛世〉、任明信〈葬海〉、潘柏霖〈世界末日了我想給你抱抱〉、鴻鴻〈有時候〉、吳音寧〈危涯有花〉，女性3位，男性5位。選文標準，是期盼貼近年輕人的心靈，最好能與愛情靠近。而在青春迷濛的歲月裡，追求愛情的途中，難免有「吉」與「大吉」，彷彿進入「臺文宮」廟中求籤。然而比較有挑戰性的是，籤詩無法容納太多的字句行數，因此在截錄詩人的作品時充滿了挑戰，因為，要能從片面幾行詩句了解詩人想傳達的作品完整性，也算是個小冒險。

就以近來相當受到喜愛的任明信〈葬海〉詩句，邀請大家進入8位詩人們的愛情詩篇：

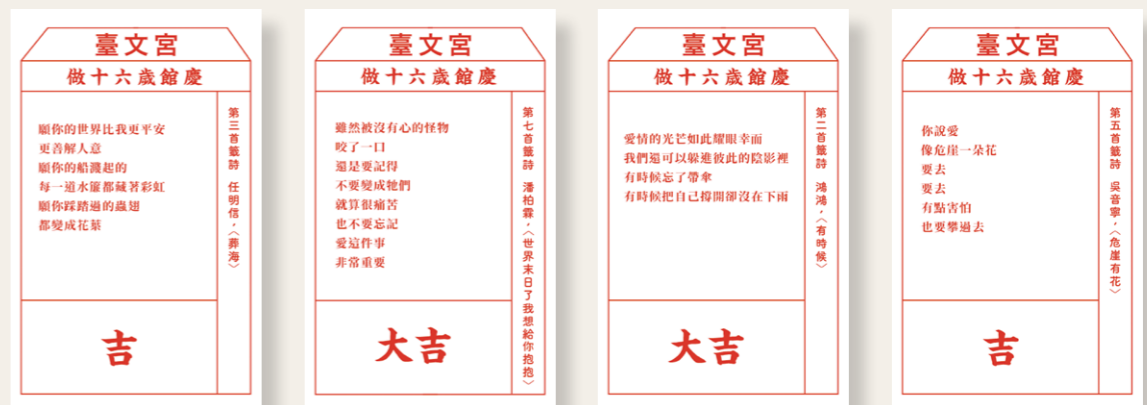
願你的船濺起的
每一道水簾都藏著彩虹
願你踩踏過的蟲翅
都變成花葉



隱匿〈進入〉 鯨向海〈徵友〉 段戎〈不都是這樣等候的嗎〉 羅毓嘉〈在下一個太平盛世〉



舊來發老店椪餅。



任明信〈葬海〉 潘柏霖〈世界末日了我想給你抱抱〉 鴻鴻〈有時候〉 吳音寧〈危涯有花〉



改變規則以突破

2019 臺灣文學金典獎新制度始末

文 | 蘇碩斌 圖 | 國立臺灣文學館

館長偕同夥伴們擘劃臺灣文學金典獎變革，將文林藝術競匯一爐的海選盛況，深入淺出娓娓道來，構成文學獎的臺灣史；本篇宏觀於發展與傳播，也應接當代紛至沓來的挑戰，揭示「發掘青年、鼓勵多元、支持創新」，自我超越的團隊目標。

文學創作孤獨的個人行為，透過文學獎而聚集，可以挖掘感覺最靈敏的風向鵝，開拓一種時代的新品味。創作與競獎的連繫，有如武俠世界一般。

武林中人，莫不藏身深山洞窟、勤奮修練絕招，所為何來？暫且不論雙手互搏就不亦樂乎、或苦等敵手而獨孤求敗的特異案例，絕大多數的江湖人物，一定都有比武競技場的經驗，譬如街頭擂臺、門派大會、武林盟主之類。

文學圈子，彷彿武林。文學人將最隱微的情感、最深奧的現實，以最技巧的文字表達出來，目的當然不是藏諸名山，而是期待讀者的共鳴。他最想知道的，應該是自己苦思的一筆是否精準擊中讀者的心靈？然而一如武林好漢的戰場不會在市集，文學高手也不能只在商業比輸贏。文學獎，應該就是文學場域的純粹競技場。

成立於 2003 年的國立臺灣文學館，既是國家級的專業博物館，也擔負文學政策的落實。臺灣文學獎的任務，始於文建會 2001 年首辦的徵文比賽，一路發展過來，由偏重「創作徵文」性質，逐漸增加「出版圖書」的比重，獎制規矩其實一直在調整。不過，如同今日所見的「臺灣文學金典獎」，這一屆的變幅相當大，而且具有高度實驗性（文類不分、獎項增加、新人加碼……），因此特別向關心文壇的朋友報告。這篇文章，將由回顧「文學獎的臺灣史」來闡述「為何改變遊戲規則」。

文學獎的臺灣史

當代臺灣各地的文學獎約有五十個，各有用途，主要的獎勵對象，不外「創作品」及「出版書」二類。出版書的獎項，是作者、企畫、編輯、出版的一整個產業鏈之結晶，在當代無疑有愈來愈重要的角色；然而創作獎是以不曾問世的新作品為主，才是臺灣歷史最長久的文學獎原型。



30本入圍圖書巡迴展示，構成文學盛境。

臺灣戰後第一個可考的文學獎，應該是 1950 年「中華文藝獎金」。那時政府眼中的臺灣，是百廢待舉、思想傾左的時刻，必須將擁有利筆的文學人納入系統性的聯繫控管、獎善罰惡。中華文藝獎金委員會（簡稱「文獎會」）就扮演獎勵之工作。「中華文藝獎金」因為評獎委員包括羅家倫、陳紀滢、李曼瑰、梁實秋等文學名家，輩份及影響力的含金量都十足，因此獎項明文規定的「反共抗俄」精神，樹立了戰後臺灣初期的文學獎之「道統」特色。「中華文藝獎金」只辦理七年，但是之後 1954 年國防部設立「國軍文藝獎」接力辦理，延續戰鬥文學及反共文學的露出管道。文學獎，還是文學附庸政治的樣貌。

1970 年代臺灣文學史最重要的事件，應該就是「兩大報文學獎」。二十年經濟政策成功之賜，臺灣文學終得以稍離政治，在閱讀市場找到一片天。《聯合報》和《中國時報》正是最大的支持者。彼時臺灣還在戒嚴時期，限定印三大張、只有十二個版面的報紙，還願撥出一大張、四個整版的「副刊」刊登文學作品，雖然一方面是因為文學是最無害的輿論，但也可見文學在微解放時代是唯一有重量的思想。

1976 年「聯合報文學獎」的前身「短篇小說獎」先登場，1978 年「時報文學獎」



加入，初期各屆投稿作品經常都超過一千件，既是文壇盛況、也是創作者的饑渴。「聯合報短篇小說獎」是林海音和痲弦擔任副刊總編以來獨重「小說」的傳統，在1994年更名「聯合報文學獎」加進「散文」獎項。「時報文學獎」始自人間副刊總編高信疆的本土現實關懷，以「小說」和「報導文學」為基礎，1979年增加「新詩」獎項。兩大報文學獎競逐三十餘年之間，雖然屢有穿插其他獎項，但是「小說」、「散文」、「新詩」三大文類幾乎穩穩成形，2005年《自由時報》的「林榮三文學獎」再加入文學獎行列，獎項也是「短篇小說」、「散文」、「新詩」三大類為主，另加「小品文」一項。

兩大報文學獎的競逐期間，1990年代臺灣社會在由下而上的「社區總體營造」氣氛下，文學獎也同時在各個地方開花。1993年南瀛文學獎帶頭的「地方文學獎」快速崛起，各個縣市政府都投入鼓勵地方新人書寫，2000年後又有校園文學獎冒出，除了高中大學院校的鼓勵，還有「臺積電青年創作獎」、「青年超新星獎」的加碼，全民書寫運動真的已卓然有成。

目前臺灣每年大約有五十個文學獎，絕大多數是「創作類」，為臺灣文壇挹注一千名文學獎得主，是臺灣拔擢文學新人的重要途徑。而各種文學獎的獎項，基本上仍以「小說、散文、新詩」為構成原則，也形成臺灣一般人定義「文學」的基本圖像。

本屆遊戲規則變更的脈絡

由這一段文學獎的臺灣史來看，臺文館2003年成立之際，臺灣文壇已有大量的不同層級的文學獎，而且以「創作徵文」為主要對象。因此2005年臺文館接續文建會而辦理「臺灣文學金典獎」，就鎖定在獎勵「出版圖書」——這是期待文學作者初寫成的創作，能夠經歷編輯企畫、裝幀出版、市場考驗之後，在更成熟的狀態之下接受評選。

換個方式來，文學的意義很遼闊，至少包含兩種價值：一種是精神價值，意指作者個人苦心創作的思想產品，另一種是物質價值，意指以文字符號構成書本而在市場流通的經濟產品。若說以徵文為對象的文學獎，是著眼於精神價值，那麼，以出版圖書為對象的文學獎，不僅注意文學的精神價值，也期待關照文學的物質價值。

畢竟，藝文工作者的生存權、工作權，是國家不能忽視的困境。因此，承擔文化政策使命的「臺灣文學金典獎」之設定，也就刻意由多數華文創作獎勵中區隔出來，只專注於尚待茁壯的「母語文學」及「戲劇文學」之創作獎勵。

在兼重文學精神與物質價值的初衷之下，「臺灣文學金典獎」因此特別不同於其他

文學獎的則是「長篇小說」的獎項。過去的文學獎以徵文為主，因此基本文類中的小說，都是指短篇小說。除了1980年代《自立晚報》辦過幾次一直沒有得主的「百萬小說獎」，1994年起舉辦三屆且一度掀起熱潮的「時報文學百萬小說獎」，臺灣的長篇小說確實缺乏獎項鼓勵。

過去十餘年間，臺文館的「臺灣文學金典獎」機制，漸以每年選出長篇小說大獎、每兩年選出散文大獎、新詩大獎，為臺灣文學的三大文類鞏固力量。

然而，進入2010年之後，大眾媒體時代產生劇變，各種新創、跨界的文學形式挾帶新媒體大量湧現。結果，「書寫／閱讀」的上下結構不再穩定，作者未必高高在上、讀者逐步展現力量。還有，「小說／散文／新詩」的三元結構也不再穩定，重現江湖的報導文學、知性散文，以及新興奪目的非虛構寫作、散文詩，不斷在各種好書榜受到討論。

「臺灣文學金典獎」十餘年來的成果雖然備受讚譽，但也無法漠視新時代的文學巨輪滾過來的事實。這一兩年也收到諸多文學界期許金典獎改革的建議，尤以獎類獎額太少、名單難見驚喜等。

2019「臺灣文學金典獎」，就在這個脈絡下展開新設計。名單缺少新面孔驚喜的改善，較易解決，很快決議增設新人獎，並且由一開始的每年一名，最後鄭麗君部長期待能有更多新人獎勵，而定調每年三名。

獎類獎額太少的改善，一開始也很快定調「鼓勵多元創作、支持新創文類」的目標。但落實的方法就遭遇大量技術困難，原本打算只增加近年火熱的非虛構寫作獎一個文類。然而問題跟著來了——散文詩給獎嗎？劇本給獎嗎？未來冒出的跨界文類逐一給獎嗎？各個獎項強弱不一又要如何設定獎金？最困擾的，要召集幾個評審團來應付多元文類？

最後的設計，就是2019「臺灣文學金典獎」備受討論的「不分文類」。技術上，只要召集一個評審團。至於，如何判定文學作品？特定文類是否遭到霸凌？評審有否雅量閱讀不專長文類？評審如何交換意見？都經團隊逐一討論、設計。

夏天的兩個月，二批評審團先後在臺南美食之最國華街的旅店被關了三天，日夜閱讀、密集開會、說服與被說服、產生名單。隨著贈獎典禮完成，呈現出來的雖然是大膽假設、小心測試的實驗結果，但也是當今臺灣文學可以自我超越的具體一步。☒

2019 臺灣文學金典獎

圖書類評審觀察筆記

文 | 楊蕙如 攝影 | 莫佩珊

年度金典徵件，評審入闖3日，百本選粹，終於產生各類優異作品；可以說資深青壯各路咸集，在新舊閱讀習慣交會的當代，文學館嘗試為作家鏈結更多資源。

「臺灣文學金典獎」是年度文學代表作加冕的重要指標之一，十五年來，金典獎得獎作品勾勒出臺灣文學發展版圖，見證了臺灣文學作家長期耕耘的成果，金典獎本身也因金典作品的能見度提高而更加明亮閃耀。

2019年7月，金典獎籌措變革事項，比往年延後一個月展開徵獎收件，準備期間，我們諮詢文壇各界人士商討文學環境的變化與需求，依法修正獎補助要點，多方溝通爭取獎項擴增，徵獎文類不設限以及贈獎典禮移師臺北辦理等內容調整，試圖將崇高的文學金典獎邊界推移，讓年度小說、散文、新詩、非虛構書寫、劇本等文學作品皆有機會參與，也洽談相關可能資源，提供出版社群體與金典獎有更多的鏈結。此外，因應時代變化，服務大眾的報名平台首次採用線上網路報名，促使參與大眾更實際的感受到數位時代的便利性。

所幸，今年度圖書類總收件量大幅提升，我們共收到147件作品，參賽數量為往年的2倍之多，吃重的評審工作濃縮於緊迫時間裡的各環節銜接運行，推動金典獎朝實踐的腳步邁前，我們刻不容緩。

各文類評審匯聚，討論機制進入入闖

從收件到評審，從贈獎到書展推廣，金典獎以文學產業的「發動機」為目標，廣邀來自出版界、藝文評論、專職作家及學者等對象加入圖書類評審行列，對於評審日前一個月的百本圖書閱讀量，以及三天兩夜進駐臺南，如入闖般的評審會議規劃，工作份量十分吃重，獲邀評委多所猶疑，但勇於承擔的評審委員，普遍多有著榮耀參與的心情，這些令我們感謝不已。

圖書類金典獎特殊的「評審團」制度分為複審與決審兩階段，「評審團」是各由七名來自文學評論、專職作家、學者、藝文創作者、金典獎得主等對象所組成，他們必須是當年度沒有作品參賽的文藝工作者，評審組成的年齡層、性別、專業領域也在考量範圍。此外，在這次安排裡，每位評審還須短暫停留於臺南城市三天兩夜，確保充分地閱



複審討論

讀及討論所有參賽作品，評審進程交由評審團主席全程掌握，並肩負產生最後共識的責任。金典獎仰賴評審的品評準則，每次會議總能發現評審們以公正開放的態度，進行文學觀點交會，爭辯游說激盪來回是常見的景象，書櫃上的參賽書籍隨著評審天數消長搬移，深夜各評審客房裡的夜讀，應更是別有一番滋味。

評審會議場邊記

從複審到決審，一致被評審看好的是洪明道《等路》，評審中《等路》被視為綜合各家之長，作品完成度高，極具潛力深度，有著開啟新鄉土文學路途的氣勢，不僅蓓蕾獎實至名歸，納入金典獎高度也夠資格。詩集方面，此次詩集參賽量占總作品數達三分之一，入圍圖書裡選出十本詩集，凸顯出小說的式微，特別強而有力。評審討論裡屢次提及大部分詩集作品都清晰地反映出作者意志，編排設計頗具想法，但回歸文學而論，讀完一本詩集後的餘味和迴響，能否支撐讀者心智結構中打開縫隙或創造空間等條件是評審們較為在意的焦點，《開房間》及《我害怕屋瓦》兩本詩集的同台競技，聚焦於編輯力及文字爽朗或深沉等不同詮釋表達上更為清晰，各有特長，最終也雙雙獲得蓓蕾殊榮。



決審討論

所有獎項之中，討論最久的是「金典獎」究竟獎落誰家？經歷複審縝密考量而來的30本入圍圖書文類各異，並非所熟悉的以文學性程度作為本質衡量，反而需翻轉本位角度思考，從作品質地出發來檢視文學定位，如《日常的中斷：人類學家眼中的災後報告書》，若從作者的角度而言，《日常的中斷》涉及文學向度的跨越、日常採集的難度，甚至包括：報導書寫中倫理上的問題、紀實和虛構等描述的功課準備，書寫的難度越界了文學框架，是否值得我們以金典獎肯定？又如《煙囪之島：我們與石化共存的兩萬個日子》是一本多人參與書寫的作品，由作家房慧真進行章節彙編，節制的縮減個人散文或雜文式的書寫，以精湛的技巧表現在報導文學的內容布局與鋪排，若非本次不分文類的徵獎標準挪移，也許金典獎將錯過與《煙囪之島》交會的深刻紀錄。

然而，當眾多評審關注於文學反映當代生命樣貌，沉浸於新文體的風格悸動的同時，也有評審提出是否忽視資深作家作品及老讀者們的品味，以《海角相思雨》來說，作家阿盛幾乎與散文劃上等號，以雅文寫俗，經典的示範古典文學在當代創作的運用，不同於知性散文所提供的內容大量衝撞散文本來的寫作形式，作家阿盛依然堅持自我風格，擁有自我書寫類型的語言操作，如同心圓般的書寫環繞，傳遞文學語言價值的存在

依舊。同樣處於對於同一主題持續書寫的作品還包括《問津》，決審階段裡，評審提出了若以傳統讀詩的方式閱讀，將錯失理解《問津》更多的可能性，散文化的詩作呈現，曾一度讓評審們陷入迷惘，討論再三，直到「羅智成故事雲」的觀點切入，逐漸明朗詩人以詩境的手法融入更多情節的新文體表現，《問津》以打破框架，無束於任何文體之詩味流暢敘事，讓人有所想像。

金典獎年度大獎由張貴興《野豬渡河》獲得，張貴興以絢麗的筆法書寫日本殖民下的婆羅洲砂拉越豬芭村，立體呈現了熱帶雨林中生猛的求生意志，殖民者的殘暴，住民的反抗，大自然的暴虐，鴉片帶來的幻覺，神話中的魔幻，讓人目不暇給，獲得多數評審給予高度的評價，因此一致決議，將年度百萬獎金頒給張貴興《野豬渡河》。同場獲得金典獎作品還包括：賴香吟《天亮之前的戀愛：日治台灣小說風景》作者如同說書人一般，敢於提出評論，串連不同時間、焦點及脈絡，題材艱難、工程浩大，彙理為文學創作主體的知識份子時代景象，值得讚許；唐諾《我有關聲譽財富和權勢的簡單思索》反映出作者十分飽學，透過故事方式不斷引出具體思考，提供準確性很高的思考材料，舉重若輕，雖為炫學但並不造作；夏曼·藍波安《大海之眼：Mata nu Wawa》在文化衝擊反思、記憶知識辯證上極具深度，感覺作者越來越尖銳，有著更有自信批判的突破。

臺灣文學金典 2.0 時代來臨

處於文學環境不斷變動的「臺灣文學金典獎」將秉持與時俱進，致力打造文學界穩定的競賽平台為訴求，透過今年度(2019)的多項創新變革，可以稍稍看見不分文類徵獎已帶動文學邊界的再思考，新增設的蓓蕾獎也讓文學新人在進入文壇的第一步站穩奠基，而贈獎典禮盛會結合「影視媒合會」的首次嘗試，真正的將文學金典書單轉化為「故事基地」活力助益 IP 產業，創造各種可能。



未來，逐年透過年度金典的選拔、媒合機制及文學外譯到國際書市等鏈結，將有機會結合吸引跨域人才投入文學、活絡臺灣文化內容的生態圈，共同開創臺灣文學金典 2.0 時代榮景。「臺灣文學金典獎」我們 2020 見。☒



多語競歌的時代

2019 臺灣文學金典獎母語新詩評審側記

文 | 張信吉 圖 | 國立臺灣文學館

臺灣是多元族群共居之島嶼，眾聲喧嘩的母語文學是臺灣文學的一大特色；文學館有責任讓民眾能夠認識、欣賞作家在這塊土地所創作的優美文學作品，2019年度透過臺語、客語、原住民漢語詩歌的徵選活動，可以看出台灣當下是個多語競歌的時代。

語言是人類社會的資產也是文明發展的重要指標，臺灣文學館早在 2008 年度，首度辦理本土母語創作獎，迄今不輟。同年的「愛疼惜母語特展」、「Phah-phu-kng 館訊母語文學專欄」「本土母語常設展」陸續開辦，體現臺灣是多元族群共居之島嶼，及其相關文學社會現象。

要落實於業務工作，涉及的語種多元，數量高達廿餘種的臺灣原住民母語（維基百科列 28 種）的審閱實屬困難，再加上本館機構屬性並非原住民族行政類型，因此以「身分區別漢語書寫」的折衷方式呈現於文學徵獎。而且母語創作獎過去更是零基預算的新創業務，配合經費與人力的現實，一開始是原民、客、臺 3 語種，小說、詩歌、散文 3 文類分別於各年度輪流舉辦，像極了民間「博爐主」的規律。九年完成一大週期之後，2017 年起各語種同一年度一起徵獎，呈現多語競歌的景象，文學園地的耕耘與收穫，可以說各個時序都展現不同的特色。

今年辦理的母語文學創作類為「臺語新詩」、「客語新詩」、「原住民漢語新詩」3 項，各項取入圍至多 5 名，得獎者取 2 名，不分名次，同享金典榮耀。過去創作獎得獎者均取 1 名，今年聽取各方意見後，首度增列 2 名，以符合創作人才濟濟多土的實情。

這 3 項文學獎在 2017、2018 年度，分別辦理過小說、散文的徵選，整體而言 2019 年度投件的情形，各語種件數比往年都有成長，總計有 62 件。本次以 1 首詩的概念，不限行數徵集，以組詩的型態來報名的很多。創作者傾力而為，母語賽事逐漸受到文壇的矚目與重視，雖沒有異常爆量的現象，實有與年累積的成果，在文學傳播多元化的當代社會，持續辦理傳統型態的徵文本就不容易，文壇的需求回饋也給我們館方正向的鼓勵。

筆者依序辦理「原住民漢語新詩」、「臺語新詩」、「客語新詩」3 場複決審會議，聆聽其過程並予實錄留檔，茲整理其精彩過程，以饗關心母語創作的讀者。

原住民漢語新詩創作競賽篇

7 月 29 日在臺灣文學館文學教室，進行原住民漢語新詩創作獎複決審會議紀錄，推選董恕明委員擔任主席，評審委員另有：瓦歷斯·諾幹、卜袞·伊斯瑪哈單·伊斯立端。



左起原住民新詩評審委員卜袞、瓦歷斯、董恕明。

透過票選，計選出入圍：〈被遺忘的姓名〉、〈十二個今天〉、

〈Bayes〉、〈平地人〉、〈采風番社圖外〉。其中〈十二個今天〉、〈Bayes〉兩篇名列前茅，掄獲今年的創作獎作品。評審委員不僅提出對整體作品的看法，更對族語、詩歌以及徵獎辦法的規範，彼此詮釋自己的審稿的標準。

有關「原住民族漢語新詩」這個設定，涉及原住民族語的處理，有些作品因為有使用翻譯，翻譯時作者沒有完全翻譯成中文書寫的方式，會失去更多傳播的機會。無論是原住民的詩，還是一般的詩，如果認為它是一首詩，即有做為詩的基本條件。對評審而言，這個基本條件應該就是語言文字的表達，詩很容易被字數侷限，但在有限字數裡能夠創造出各種可能，這也是詩的強項。身為一位具有原住民身分的作者，挪用自己的族語是理所當然的事情，徵獎簡章內也特別說明，如果以族語創作必須附上華文對照，就詩文學的認知，所謂的華文是可讀的文學作品，倘若只是單字單詞的連結，就不屬於詩的形式。

就內容的表現，本次投稿所寫主題蠻多元，以中文書寫計巧來看，多數作品都很自然，只是在裡面看到的深層文化隱喻比較少，可能是因為作者有文化連結上的挑戰，這樣的作品就會導向詩的張力跟布局為重的藝術表現。不過，能稱之是「原住民的詩」，除了藝術效果之外，作品裡的文化意識跟現代性連結而形成的隱喻，或者作者透過文化名稱所表現的象徵，以及對文化的寄情，這些都是值得關注的課題。優異的作品必須包含族群主體性，這項標準 3 位評審委員的要求一致。

有關原住民漢語文學的創作相較於非原住民作家的漢語創作，究竟有無「本質上」的區別？歷年來都是評審過程必須面對的核心問題。就詩而言，偏重原創性和技巧的表現。誠如這次複決審會議評審主席董恕明所言：「得獎的 2 篇〈十二個今天〉和〈Bayes〉，不論在題材、形式和語言上，都表現得圓熟飽滿。〈十二個今天〉透過對「時間」的有意作



為，以凝斂的筆觸抽繹生活現場中的常與非常，連綴起「父親／我／部落」的興衰飄零；〈Bayes〉則是以豐富的細節和繽紛的文字，編綴言說「一個不存在的名字」，使存在與不存在之間的無奈、荒誕與諷刺，包裹在瑰麗的光暈中，迷離閃爍。入選之作〈被遺忘的姓名〉、〈平地人〉和〈采風番社圖外〉，則在現實批判、諷喻醒世、抒情描寫都各擅勝場，惟在詩的「言有盡而意無窮」處，略遜於金獎詩作。」創作之路天寬地闊，期待他日原住民朋友更有新篇！

臺語新詩競賽篇

繼原住民漢語新詩之後，8月1日在本館的齊東詩舍會議室辦理今年的臺語新詩獎複決審會議，路寒袖委員被推選為主席，並與陳豐惠委員、胡長松委員3人共同審查，胡長松曾在2008年以臺語小說〈金色島嶼之歌〉獲贈首屆母語創作金典獎。

主席路寒袖十分熟諳議事技巧，很快就取得委員對評審方式的共識。除了使用投票之外，在議決之前也保留個別喜好的作品特別推薦的機會，以避免遺珠之憾。經過數次的假投票以及逐篇的討論，由30篇而12篇，再縮小為8篇，議決之前成為6篇競逐入圍的局面。由於各篇都充分討論，委員們最後表決1篇出局，議決的結果是：金典獎：編號6〈布袋〉、編號17〈失落的批信〉。

入圍作品：編號2〈新美街1號〉、編號6〈布袋〉、編號17〈失落的批信〉、編號23〈顛倒〉、編號26〈一隻尾蝶仔〉。以下是入圍作品討論摘錄。



蕭淑貞副館長(後)偕臺語評審左起陳豐惠、胡長松、路寒袖合影。

編號2〈新美街1號〉

這篇是寫白萩在府城的事情，在這次的30首詩裡面，這首比較有重視創作技巧，具有詩質。臺語書寫已經發展多年的情況下，創作者不能停留在用臺語寫的就是詩的觀念。臺語只是語言而已，語言有自身深層的文化特色，但是很多創作者在寫的時候卻沒有顧及詩的藝術性。但是詩不只是語言，還包括結構、旋律、節奏和音樂性，這些問題都要兼顧，這首詩整體看來較為凌亂，未能周全兼顧。路寒袖主席特別提出，臺灣文學獎須用較為嚴格的標準審視，畢竟金典獎一首詩給得獎者10萬元，其他地方性文學獎的獎金都沒這麼高。

編號6〈布袋〉

這首詩的型態引發委員熱烈討論，路寒袖表示：「這首詩我讀了2天，它有40節，基本上這種結構並不能說是組詩，因為大部分組詩可能每一節或每一章都有一個小標題，但這首詩只有使用號碼。我把它當作臺語敘述詩，因為他把他爸爸跟臺灣史全部的發展都連結在一起。主角人生十分曲折，原本是莊稼人，讀書時考到警察，當警察時為人公正，結果抓賭徒的時候抓到地方勢力、角頭、議員、黑道的人，後來被陷害涉案。這個小角色在寫臺灣史，雖然寫了40節，但都沒有混水摸魚，覺得每一節都有用心，即便有一小部分景致描寫，但我覺得那是必要的。寫這首長詩作者必須思考結構，就像看電影的時候，槍擊聲不可能從頭開始直到電影結束，卻沒有加入一點愛情故事或浪漫情節，所以在這裡有加進一些內心描寫及柔情的部分。綜合以上，「布袋」這個主要意象我覺得使用得很好，與主角整體呈現密不可分的狀態，不僅描寫細膩，也有仔細思考寫作手法。」胡長松則說：「這篇對我而言評審起來很衝突。臺灣文學獎到底要選出什麼？有沒有可能挑一個比較一般、比較不一樣的作品，比如抒情敘述詩？它整體結構比較鬆散。詩如果沒有限定行數的話訊息含量會過高。」陳豐惠也認為詩篇較長，結構並沒有修飾得完美，但從作品裡可以看出感情鋪排得很滿，讀過之後也覺得寫得很精采。

編號17〈失落的批信〉

白色恐怖這種坎坷文學在現今的臺灣永遠寫不完，我們無法體會長達54年的遺書一直都寄不出去、無法傳給兒孫輩的那種痛，所以我們只能一直書寫。在詩質跟題材控制方面，作者寫的是批信的失落，所以我覺得他的意念集中在失落，其實失落不好寫，作者要一直寫它可能的存在為何，再反面寫那種失落。這首詩可以感受到臺語詩的藝術



重量，對歷史具有一種創新性。作者本身有一定的思想高度，詩的語詞在閱讀時能有雙關感，例如「未亡人被打破的青春」、詩中的「繩」跟「解」這兩個字，這個字在臺語裡是繩子的意思，綁了又解開，主角跟他的未亡人約定用鞋帶做信號，如果他被轟到面目全非，有鞋帶能讓他的未亡人確定死者是不是他，讀到這裡時令人悲痛，生命的見證是那些血。寫跟歷史有關的詩時，不管是大型歷史還是小型歷史，選取題材是最重要的功夫。這首詩描寫被槍擊的時候，先跟他的妻子約定好，要穿布鞋、手插口袋，這是事實，照理來說沒什麼詩質，可是他把它安排在這裡時，原先不是詩的語言，反而變得很有詩質。作者好像沒有很注重文字雕刻，不過整首詩充滿詩的一種悲情，整體處理得很好。

編號 23 〈顛倒〉

作者用很簡單的文字，寫對於爸爸退休後開始種田有什麼想法。雖然沒什麼特別之處，可是這種父親跟小孩之間的感情應該是現實家庭生活中會出現的情形。這篇作品書寫親情，和〈布袋〉主題類似。

編號 26 〈一隻尾蝶仔〉

它的結構也算不小，形式也處理得很好，雖然形式不是作者獨創，但是臺語詩比較少看到這種寫法，它是一個在白色恐怖時被槍殺的小孩回去跟他的妹妹、爸爸、媽媽的對話，媽媽有她自己的說法。再來是他過世時，作者將他跟他媽媽內心感情的想法用雙線進行的模式書寫，這部分處理得很好，整首詩氣氛安排得宜，主題也是白色恐怖受害者。

不知作者是不是故意將這首詩安排成長句的形式。因為它有的部分很多句，有的部分卻只有兩句，詩句長度有所落差，但是依內容而言應該要再分行才對。它是富有感情的一首詩，但是在結構上個人覺得有一點小毛病。

由於 3 位評審在過程中都提過詩行長度的問題，決選之後，對這個獎項建議：

任何詩類均應限定彈性行數，大概是 20 ~ 40 行、30 ~ 50 行之類的區間，否則會造成長句詩的產生。如果參賽作品都使用長句詩會造成一種創作詩的流行，也會有變相鼓勵參賽者可以使用這種寫作手法的感覺。不過參賽作品形式多樣、議題深刻、結構井然、質的優秀，則顯現臺灣新生代與知名作家持續筆耕的耐力與成果。



客語評審曾貴海

左起劉慧真、利玉芳客語決賽後，在館前燈箱合照。

客語新詩競賽篇

第 3 場的母語創作複決賽會議，創作獎評審於 8 月 25 日在臺灣文學館文學教室召開，評審委員計有：劉慧真、曾貴海、利玉芳，推請劉慧真擔任主席。

會議開始劉慧真主席徵得大家同意，以每人選取 5 篇的方式進行初步選擇，結果有 9 篇出爐，經過討論之後，由編號 1〈樑項瓦雀兒〉、編號 5〈望妻石〉、編號 12〈送分 ngai` 故鄉个泥肉〉、編號 15〈對中國南方來个老舖娘人〉、編號 18〈牆系列組詩〉5 篇入圍。摘錄討論過程。

編號 1 〈樑項瓦雀兒〉

主席劉慧真：

令人欣賞的地方是架構流暢，它的三段式結構讓人覺得有點像三幕劇。第一段他講兒時玩伴跟家人的事，隨著時光流逝，他開始懷念起這些人。第二段寫人的成長，他不見得都是用新的感覺。是一首感情樸素的詩，可是抓不太到某些東西，有童年、中年的回憶跟老年，用麻雀這個客體帶動串接。這個客體將麻雀擬人化，用牠說出自己的心聲，但是有時候太跳了，客家這部分的元素其實不夠多。

編號 5 〈望妻石〉

很像分行散文，詩的味道比較淡，語言漫長。這種感情在現代社會很少出現，但是如果這是年輕人寫的，是不是只在想像？語言有欺瞞的性質。



編號 12〈送分 ngai` 故鄉个泥肉〉

這首詩有點散文化，但是這首詩很清楚地表達客家情感，對客家人而言，尤其是北部客家人，這是非常崇高的問題，雖然已經來臺灣三四百年，但是對土地的認同卻還在建立中。這首詩的文字也沒有很多缺點，寫得蠻清楚的，這個是有政治性的，所有文學都有政治性，只是有隱性跟顯性之分。我們被迫存在，怎麼連結？怎麼變化？怎麼化成互動？怎麼產生影響？剛開始書寫客家詩時，通常都會描述客家人的生活記憶跟勞動狀況，倘若客家詩沒有往外延伸到內在的東西，以便共同面對歷史跟家園世界的話，客家詩可能就會一直守著一些自我感覺良好的作品，這篇作品它透過書寫產生一個跟外界傳達的身分。長期以來的客家詩都會寫過往或是情感層面的東西，但是這首詩有比較關懷現實，這個現實關懷有回溯到歷史跟土地認同，而且困難的是即使臺美人在異鄉的情況下，這個土地還是能夠建構認同的行動或信念。泥肉是很當地的用詞，雖然它是散文詩，但是很有內容，作者的野心蠻大的，回歸自己的土地，跟家鄉的泥肉有所連結。

編號 15〈對中國南方來个老舖娘人〉

這首詩的結構是一開始寫戰爭，再來是他的出生，然後寫阿盼妹年老了才終於發現爸爸的下落，這種敘事方式在客家詩裡比較少看到。

第一段爸爸緊張地等待孩子出生，拉到最後時，70 歲的老人看到自己爸爸的名字，在結構上刻意有前後對照跟呼應，戲劇張力蠻強的，而且作者基本上應該有某種田野基礎，有些詞彙讀來不太能理解，但是瑕不掩瑜，他的結構跟情感都是蠻特別的。客家話有 6 種，語言十分深奧。這首詩用第三人稱進行書寫，似乎有時是海陸腔，有時候是饒平腔，應該不是作者本人的親身經歷，文字運用跟整體結構缺點較少，看起來蠻平均的，作者傾向使用較具文學性的字眼。客家詩大部分都是敘述詩為主，敘述詩裡夾雜著抒情詩，可能是因為客家人硬頸，在外面不太表達感情。這首詩寫出大時代離散的歷史性跟悲劇性的感受。

編號 18〈牆系列組詩〉

客家詩有一個盲點跟牢籠，很少有詩人寫當代或近代的臺灣客家人跟客家人共同面對的歷史性跟命運性。這個作品直接挑戰這個問題，牆是一個阻擋，做一道臺灣人跟客

家人的牆，很多牆擋住我們要走的路，所以它的主題都跟當代客家人面對的問題有密切關係，雖然有 6 首成一組詩，但每一子題都以此為主題。在詩裡可以看到客家人面對的問題從苗栗的土地正義到全島到外籍移工，這首詩的視野在所有作品裡面最廣闊，富有含歷史深度跟社會關懷的心胸。

這 6 首組詩每一首詩都稍微用不同的技巧，很巧妙地連成 1 組。因為標題是「牆」，所以到第 6 首的時候談到出路，基本上跟第 1 首提到把牆打破，首尾呼應。這首詩讓人在看到某種現象後，有熱血沸騰或是義憤填膺的感覺，但最後很和緩地回到積極面。

描繪大埔事件的客家詩極少，這是近代史裡的一個景象，客家人間彼此迫害，用陰險且殘酷的方式，逼使他人只能以死相抗。他把牆如同柏林圍牆那樣推倒，另外也有談到生態及前途的問題。甚至還談到客家族群的語言基本法、客家人講客家話的權利，他的視野跟我們身處的時代所面對的問題非常契合，重點是作者不僅沒有迴避這些議題，反而還簡潔有力地表達自己的想法。

一開始覺得作者野心太大，但是全部看完後，就能認可他的詩在語言這方面的表現，同時這也是 1 篇主題完整的作品。詩的視野落實在真實的生活經驗，詩中也透過描寫炒菜的各種日常動作，體現在家庭主婦這個身分上亦不遑多讓。

3 位委員最後決定由 5 篇入圍作品中，以序位法來選取，2 名得獎作品是：編號 12〈送分 ngai` 故鄉个泥肉〉、編號 18〈牆系列組詩〉；入圍：編號 1〈樑項瓦雀兒〉、編號 5〈望妻石〉、編號 15〈對中國南方來个老舖娘人〉。

誠如劉慧真主席的結論，透過在公部門的提倡和資源的投注下，期待打開母語書寫的風氣，也盼望各種文體作品日漸累積、推陳出新，從日常語言到文學語言的淬煉，繼續在文學園地努力精進。劉慧真也建議修訂徵獎辦法，讓已經獲得各類獎項首獎者，做出某些限制，以使公共資源更為普及。整體而言，三項有關母語書寫的徵獎，臺灣文學館面對社會逐年進化的挑戰，也保持著持續徵詢各方意見，並期待與文壇共同經營，相信一步一腳印的精神必能為多語種的社會作出微薄的成果。☒



看見文壇耀眼未來

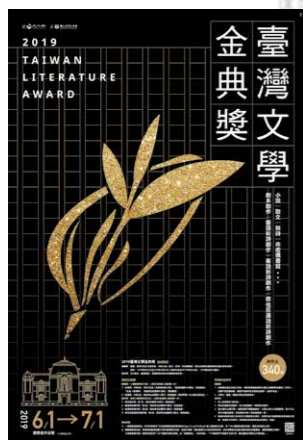
2019 金典獎贈獎典禮小記

文 | 楊蕙如 圖 | 莫佩珊、Openbook閱讀誌

2019臺灣文學金典獎得主在臺北萬豪酒店接受贈獎，期待藝術創作亦能延伸更多文化經濟機會，臺文館卯力應對社會結構的變遷，為文學深埋基礎，為作家維繫更多資源。

「臺灣文學金典獎」之於臺灣文壇，具有年度經典指標之意涵。2019 臺灣文學獎將「金典」納入獎名，年度視覺以 LOGO 為主體，採嶄新金黃色系登場，強調作家們孜孜矻矻書寫，累積沉澱而成就於文壇金典之形象。金典獎以榮耀光芒之姿，再現著臺灣文壇崇高殿堂的歷史厚度與豐富意涵，傳遞這是一處由文學人長年經營成長而來的共享舞臺。

2019 臺灣文學金典獎贈獎典禮移師臺北舉辦，首次由南方北移，將原本固著於本位角度挪移，主動地邀請作家與出版產業、跨域媒體共同疊合於同一平臺空間，轉化文學能量為產業驅動力，集結目光焦點凝聚於作家與出版業群體夥伴，回歸以文學人為亮點成為本次贈獎典禮最重要的事。



2019臺灣文學獎視覺



蘇碩斌館長致詞



文學吟歌演出



贈發圖書類入圍證書

金典獎變革，創造新亮點

往年，贈獎典禮多為得獎者接受歡呼，親朋好友齊聚祝賀的場域，今年典禮結合 2019 臺北電視內容交易及創投媒合會於 11 月 12 日盛大地在臺北萬豪酒店舉辦，增添文學跨域開發的商機潛能。典禮前，由文化部人文司舉辦一對一面談活動，媒合出版社與國際影視買家洽談版權跨域合作內容，參與出版社平均每日安排 3-5 場以上媒合交易洽談，啟動文學改編快速進入跨域產業的前端籌備。

贈獎典禮於當日晚間 7 時於四季廳展開，由「2018 臺灣文學獎」劇本創作得主馮翊綱擔任主持人，馮翊綱以相聲劇裡的幽默題材開場，搭配入圍及得獎影片流程贈發圖書類入圍證書、創作類獎項以及圖書類的蓓蕾獎、金典獎及年度金典大獎。

典禮與會者包括入圍及金典獎得主、各文類評審委員、出版社代表、臺灣文學作家、影視媒合單位買家代表及文化部彭俊亨次長等文壇友人共同參與，齊聚慶賀臺灣文學年度金典出爐。

獎項方面，今年度圖書類擴大文類徵獎變革，增設金典獎名額、金典年度大獎及首次為新人而設的蓓蕾獎項，入圍作品多達 30 本，贈獎典禮當天有多位年輕作家出席，彰顯新生代文壇接棒的繁盛；而在創作類方面，獎項涵蓋劇本創作獎、臺語新詩創作獎、客語新詩創作獎、原住民漢語新詩創作獎等四大類。評審團認為，本年度得獎作品形式



臺語新詩創作獎贈發

圖書類金典獎得主齊聚

多樣，議題深刻，結構井然，質地優秀，顯現臺灣新生代與知名作家持續筆耕的耐力與成果，也看見創作道路上不斷湧現新人面貌和開創視野。

真誠，鼓動著我們翻開書本傾讀

典禮中，最為動人的畫面在於作家現身與真摯地說出內心所思與感謝，在各獎項贈獎人導引下，原住民詩人卜袞提出原住民書寫環境困乏與作家栽培不易的景況，並聲援得獎者黃璽是他從小看他長大的原住民青年作家；臺語詩人路寒袖則嘉勉臺語創作能量旺盛，新人輩出，榮景在望；客語創作由作家劉慧真代表致詞，懇切地期望未來客語書寫的人氣與題材能逐年拓展。

而最令人期待的圖書類金典獎及年度大獎贈發，由得獎者影片帶出獎項，片中透露出每位作家的日常與寫作觀，貼切地詮釋了如何成為金典背後辛勤點滴。幕後裡，拍攝團隊抓緊時間趕赴全臺各地尋找金典作家，確保即時傳遞出每位得獎者所追求的文學核心價值，值得我們感謝再三。

而最讓全場喧騰的，是金典年度大獎的贈發，由張貴興《野豬渡河》以絢麗的筆法書寫日本殖民下的婆羅洲砂拉越豬芭村題材，獲得多數評審給予高度的評價奪得百萬獎金，典禮現場聯經出版社同仁以近乎全數出席方式聲援，全場起身歡騰祝賀，2019年臺灣文壇金典《野豬渡河》以文學之筆，帶領我們走出現實，打開想像關切他方，讓閱讀成為一場時空旅程，鼓動著我們不斷追尋，隨著書本向前探去。

文學沃土，需要更多資源加入開墾

此次，文化部彭俊亨次長出席此文壇盛事，擔任贈獎人並一一向得獎者們祝賀，他代表文化部表示：為了讓文化藝術作品有機會進入產業界，文化部將持續作為出版與影視跨產業的後盾，希冀透過金典獎平臺，讓「以影像說故事的人」關注臺灣文學並找到「以文字說故事的人」。而臺灣文學金典獎贈典禮移師臺北，正是為了讓這些今年最佳的文學書單，透過媒合會的推廣，創造各種可能。未來，臺灣文學將外譯到國際書市，成為媒介到影視產業的先行隊伍，有效結合文化部近年大力推動的內容經濟，擴增臺灣文學視野、匯集文學長流。

想像將年度臺灣文學金典，以文學群體自然交融的方式慶賀一年裡的付出，臺灣文學金典獎作為平臺，將大家繫在一起，將是年度最美的文學世代傳承畫面。而變革過程裡的冒險與責任擔當勇氣，讓此時更顯得得來不易與甜美，讓我們以行動力來支持臺灣文學年度盛會，期待2020臺灣文學金典獎。☑



金典耀彩。

典藏視窗

父親、女兒和衣櫥裡的皮箱

文 | 林佩蓉 國立臺灣文學館 圖 | 國立臺灣文學館

姚一葦的皮箱

器物 / 姚海星捐贈 / 長 51× 寬 89× 高 25.5cm
入藏登錄號 NMTL20120282345



飄洋過海的旅途，往前往後一望無際，上岸的那一刻，新的人生就在眼前展開。「父親的節省，不是刻意，而是不願意花無謂的心思，在生活的花用上。」談起父親姚一葦，同為戲劇研究者的姚海星沉靜的說著。生活上的食衣住行，方便、堪用就好，這只真皮皮箱，耐

用、耐磨、空間大，只是重了些，但是它與姚一葦一起把人生還有文學，從海的那一邊移到這座島嶼，落腳，定根，安居，創作、生生不息。

那是一個戰火動盪的時代，姚一葦就讀廈門大學，學校在哪裡，他就到哪裡，帶著一口皮箱，存放對文學的熱愛，對創作的熱情。皮箱與他共同移動的時刻，他寫下〈風雨如晦〉這部十萬多字的劇作，在二次世界大戰後的國共內戰裡寫成；以「風雨如晦」為名，不改其志，再險惡的環境，摧毀不了他心中巨大的文學夢，局勢越來越糟，哪裡有路可去呢？他把〈風雨如晦〉手稿，輕輕放在這口皮箱裡，和一些書籍、衣物，與妻子搭上開往臺灣的船。皮箱靜靜的在一個角落，記憶著所發生的一切。

「這口皮箱一直放在木柵家的衣櫥裡，那是有點深度的衣櫥，剛好可以平放這口皮箱，母親會將我們小孩的衣服放在裡面……那個鈕扣原本都生鏽也有斷裂，沒想到你們把它修好，又整理

得這麼漂亮……」，穿過姚海星老師的眼鏡，彼時她正仔細端詳我們所拍的文物照，緩緩說著：「後來有輕便的行李箱後，父親就再也不曾使用這口大箱子了，實在太重了啊，只好一直在衣櫥裡，媽媽折放好我和哥哥們的換季衣服，平整的收放」。在不同季節轉換之際，皮箱就會打開，發散出一種被記憶的味道。

的確有股味道，即使已典藏在本館的庫房裡，稍稍靠近它一些，可以聞到像是長期混和衣櫥裡樟腦丸的氣味。說也奇怪，這樣的味道，讓人安定，這樣的皮箱像是在敘說它所典藏的記憶：姚一葦在這裡，文學就在這裡。✎

作家介紹

姚一葦（1922 - 1997），本名姚公偉，1946年來臺，銀行退休後，創辦藝術學院戲劇系，為著名戲劇家、文學家、評論者，一生創作十多部戲劇，著作等身。