

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？