戲劇研究　第6期
Journal of Theater Studies
2010年7月　頁117-148

文學作家、劇本創作與舞台呈現
——以楊逵戲劇論為中心

邱坤良
國立臺北藝術大學戲劇學系教授

一、前言

日治一九二〇年代中期臺灣新劇（現代戲劇）的萌芽，與殖民地的政治、文化環境密不可分，新劇不僅作爲舞台藝術，亦成爲政治、社會文化改革的手段，實際參與者多屬文化人，少有以演戲維生的職業演員。而文化人之中，無政府主義者——包括彰化鼎新社與張維賢（1905-1977）扮演重要的角色，前者配合臺灣文化協會活動演出「文化劇」，張氏則致力臺灣劇場藝術的提昇。當時參與新劇的人士大多同時涉及政治、文學、電影或其他文化層面，不乏以文學聞名的作家，類似張維賢、林摶秋（1920-1998）專事「演劇」者，反而不多見。

與文學作品相較，戲劇作品從劇本（情節）創作到舞台呈現，必須透過劇場、演員與觀眾的檢驗。文本、舞台空間、導演（說戲）、演員如何結合、呈現，皆有專業的排演過程，觀眾的評價更是戲劇最重視的結果，換言之，戲劇不僅是一種文化理念、文本創作，更是劇場藝術的累積與實踐。如果單從新劇團體、演出劇目、創作劇本、編導演名單來看，日治時期的臺灣新劇有琳瑯滿目的一頁，然而，大多只是演出「目錄」而已，缺乏表演資訊與評論，也無法確知其劇場效果與觀眾反應。演出的劇團壽命均甚短暫，舞台呈現如過眼雲煙，絕大部分演員背景不可考。相形之下，文學作家的戲劇創作因其「作家」形象，容易被保存，並成爲後人注意、討論的焦點。

從六〇年代以來，楊逵「壓不扁的玫瑰」、「臺灣文學的良心」的文學、社

臺灣大學學術期刊資料庫

會運動史地位，與反壓迫、爲弱勢發聲的歷史形象已逐漸確立[1]。但在一九八〇年代之前，並未有人注意到楊逵的戲劇，而後他的十餘種創作劇本「出土」，有獨幕劇、多幕劇，有街頭劇，也有電影劇本、相聲，其中不少是戰後坐牢期間（1949-1961）配合獄中文康活動而創作，這些劇本引起學界、藝文界的重視，不僅研究戰後臺灣戲劇者闢專章討論楊逵劇作，研究楊逵文學者亦注意其戲劇作品，近年更出現專門探討楊逵戲劇的著作。

然而，楊逵的原創劇本迄今只有兩齣戲做過三次演出，除了日治時期以宣揚衛生教育名義下鄉演《撲滅天狗熱》之外，《牛犁分家》曾於綠島由獄中政治受難人演出，一九八〇年又由高雄大榮高工搬演，並在全台巡演三十場。這三次都由非專業人士在非劇場空間（野台形式或農村廣場）表演，演出的目的、型態，也與一般劇場或外台戲不同，而大榮高工全台巡演《牛犁分家》三十場，更因學校董事長與楊逵舊識之故，演出時從導演到學生演員都未曾受過戲劇訓練[2]。

至目前爲止，臺灣與楊逵戲劇相關的論著，都爲碩士學位論文。焦桐（葉振富）在中國文化大學藝術研究所的碩士論文《臺灣光復初期的戲劇》（1989）首開風氣之先，他根據「出土」的楊逵十部中文創作——《豬哥仔伯》、《牛犁分家》、《勝利進行曲》、《光復進行曲》、《睜眼的瞎子》、《眞是好辦法》、《豐年》、《婆心》、《豬八戒做和尙》、《赤崁拓荒》逐一評析、討論楊逵創作背後的動機和時代意義，這篇論文隔年改以《臺灣戰後初期的戲劇》的書名在坊間發行。其後黃惠禎在政治大學中文研究所的碩士論文《楊逵及其作品研究》（1991），對楊逵戲劇作品的人物類型、角色塑造、情節安排，作進一步研究，並加上《國姓爺》、《樂天派》兩齣劇作目錄，以及《都是一樣的唷！》一劇的內容討論，這篇論文亦於1994年在坊間出版。

林安英的《楊逵戲劇作品研究》（成功大學中文研究所碩士論文，1998）則用戲劇理論觀照楊逵劇作，並與其小說創作、同時代他人作品相互對照，共評述日文劇本四篇（《豬哥仔伯》、《父與子》、《撲滅天狗熱》、《怒吼吧！中

[1] 參見陳芳明：《楊逵的文學生涯：先驅先覺的臺灣良心》（臺北：前衛出版社，1988年），頁323；以及王曉波：《被顚倒的臺灣歷史》（臺北：帕米爾書店，1986年）、楊素絹主編：《壓不扁的玫瑰花——楊逵的人與作品》（臺北：輝煌出版社，1976年）所蒐有關楊逵的評論文章。

[2] 吳曉芬：《楊逵劇本研究》（臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2000年），〈摘要〉，頁1；附錄三〈關於牛犁分家演出〉，頁231-233。

臺灣大學學術期刊資料庫

國》），以及中文劇本八篇（《勝利進行曲》、《光復進行曲》、《豐年》、《睜眼的瞎子》、《眞是好辦法》、《婆心》、《牛犁分家》、《豬八戒做和尚》），但《怒吼吧！中國》因作者缺文本而未深入討論。吳曉芬的《楊逵劇本研究》（臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2000），以「讀劇工作坊」的方式分析楊逵劇本，尤其著重各種角色或劇情安排的象徵意義，以及所具備的民衆劇場特色。她並認爲楊逵日文劇作具政治意涵，可視爲對日本殖民政府的深層反動；中文劇作則以社會批判角度解讀，例如《豬八戒做和尚》一劇，將楊逵心中「理想國」和現實臺灣社會作對照。《豬哥仔伯》中豬哥伯被定位爲殖民政府的形象，《父與子》的私生和鼎文則被視爲臺灣和日本內地的象徵。張朝慶的《楊逵及其小說、戲劇、綠島家書之研究》（臺南大學臺灣文化研究所碩士論文，2009），討論的楊逵劇本與林安英相同，著重楊逵劇作中的抗議意識與草根文學、本土文化的表現，並探討街頭劇的特色與楊逵提倡街頭劇的緣由。

臺灣前述研究楊逵戲劇創作者，多延續楊逵既有的形象，從正面的角度頌揚其人其事，討論的重心亦偏向情節主題與象徵意義，固然有助於楊逵與臺灣文學、戲劇的研究，亦可擴大臺灣戲劇史的內涵，但楊逵的戲劇理念如何形成？劇場能量如何？在新劇缺乏有利環境、劇場條件不足的情況，他的文本能否演出，似乎並未注意，或視爲理所當然。因此，研究楊逵戲劇，究竟是對作家的「愛屋及烏」，還是作家的戲劇作品本身就具有極高的藝術性或深刻文化內涵？甚至，楊逵本人如何看待自己創作的劇本？頗讓人玩味。

楊逵曾於日治昭和十年（1935）在《臺灣新聞》發表〈新劇運動與舊劇改革——「錦上花」觀後感〉，不論就研究日治臺灣戲劇生態，或楊逵個人的戲劇觀，皆極其重要，然而這篇文章從未見人引用。再者，楊逵於一九四三年改譯蘇聯作家特列季亞柯夫（TretyaKov，中文名鐵捷克，另譯特列查可夫，1892-1939）《怒吼吧！中國》，在臺中、臺北、彰化演出，日本學者蘆田肇、星名宏修在一九九七年三月皆有相關研究論文，後者更進一步討論楊逵的《怒吼吧！中國》，極具參考價值，然而一九九七年三月之後研究楊逵戲劇的學者卻未參閱這些「前人研究」及相關資料。

本論文嘗試從劇場與社會文化的角度，探討楊逵的戲劇作品與劇場經驗，重點與其說研究楊逵的劇作，不如說探索楊逵與戲劇的關連，以及近年楊逵研究延伸至戲劇議題所呈現的現象。同時，期望透過「楊逵戲劇」的研究，進一步瞭解臺灣近代戲劇發展生態，以及文學作家作品與戲劇創作、演出的關係。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、楊逵的戲劇經驗與戲劇觀照

楊逵（1905-1985）本名楊貴，出生於日治的臺南州大目降街（臺南縣新化鄉）一個以錫器手工藝維生的尋常人家，自小體質羸弱。一九一五年噍吧哖事件發生，年幼的楊逵曾從家門縫目睹日軍從臺南開往噍吧哖的砲車轟隆而過[3]。公學校卒業之後，楊逵進入臺南二中（戰後改臺南一中）就讀，尚未畢業就赴日本留學，入日本大學文學藝術科夜間部，半工半讀。旅日期間（1924-1927），東京戲劇界因小山內薰（1881-1928）創立的築地小劇場成爲新劇實驗室，呈現蓬勃的氣勢，日本左翼運動也極爲活躍蓬勃，楊逵曾參與其中，加入佐佐木孝丸的「前衛座演劇研究所」，接受築地小劇場要角千田是也（1904-1994）的演劇訓練，並幫忙做舞台裝置的工作，或客串演員，演些路人之類不重要的角色[4]。一九二七年，楊逵回台參與臺灣文化協會（新文協）與農民組合，曾多次下獄，甚至一九二九年一月與葉陶結婚前夕，也在臺南被日警逮捕，致使婚期延後[5]。然而，在當時左翼鬥爭中，楊逵及其所依附的連溫卿（1894-1957）與林木順（1904-1932）、謝雪紅（1901-1970）、王敏川（1887-1942）、簡吉（1903-1951）嚴重對立，處境艱難，最後與連溫卿一起被逐出新文協，並退出農民組合[6]。

一九二八年中，楊逵夫婦從彰化流浪到高雄，做小生意、當苦力、樵夫維生，過著最窮困的生活，〈送報伕〉就是在做樵夫時的作品[7]。一九三二年，他的〈送報伕〉獲得日本《文學評論》第二獎，奠定了他在臺灣文學界的地位。一九三四年楊逵參加《臺灣文藝聯盟》及其機關刊物《臺灣文藝》，旋退出，創辦《臺灣新文學》。一九四三年，爲臺中藝能奉公隊翻譯《怒吼吧！中國》，並於臺中、臺北、彰化的劇場演出。戰後楊逵在臺中發行《一陽週報》，推動文化

3 楊逵：〈殖民地人民的抗日經驗〉，收入王曉波：《被顛倒的臺灣歷史》，頁105-107。

4 參見戴國煇，內村剛介訪問，陳中原譯：〈楊逵的七十七年歲月——一九八二年楊逵先生訪問日本的談話記錄〉，《文季》第1卷第4期（1983年11月），頁16。另參見林梵（林瑞明）：《楊逵畫像》（臺北：筆架山出版社，1978年），頁75。

5 戴國煇，內村剛介訪問，陳中原譯：〈楊逵的七十七年歲月——一九八二年楊逵先生訪問日本的談話記錄〉，頁19。

6 參見陳芳明：《殖民地臺灣左翼運動史論》（臺北：麥田出版社，2006年），頁73-75。

7 尾崎秀樹：〈臺灣出身作家文學的抵抗—談楊逵〉，原文刊於《中國》月刊（1972年4月），收入楊素絹主編：《壓不扁的玫瑰花——楊逵的人與作品》，頁31-38。

臺灣人學學術期刊資料庫

活動。一九四九年，四十四歲的楊逵發表《和平宣言》，主張釋放因二二八事件被捕的人，並以和平方式解決當時的國共內戰，被軍法判處十二年徒刑，五十六歲時才刑滿出獄。

除了在日本短暫的劇場經歷，楊逵未曾受過專業戲劇訓練，但幼年觀看民間廟會與街頭表演的經驗，瞭解戲劇演出在民眾生活中的重要性，也使他能撰寫劇本、製作演出。他曾有〈民眾的娛樂〉一文，發表於一九四二年五月的《民俗臺灣》，敘述幼年在正月十五元宵暝、正月初九天公生（原文誤植爲十九）等節慶觀賞戲劇、說書，甚至被抓公差去裝藝閣扮楊貴妃的印象：

> ……我的父親是高興這一套的，却給我累得要死，一個六七歲的小孩子，把他帶上枷鎖一般的衣冠，綁在藝閣的鐵筋上，爲保持一定的姿勢，綁得緊緊的，好像被釘上十字架上的耶蘇；動彈不得。這樣被人抬著這一條街，遊過那一條街，遊過鎮上所有的街回來的時候，差不多快要暈倒了。[8]

楊逵特別注意民眾在休閒活動之後，「個個精神飽滿的樣子」，以及票戲後「和睦融洽」的一幕。楊逵所謂的「票戲」，應是指民間風行的子弟戲演出，參加者皆非職業演員，而是農家子弟或各行各業的「良家子弟」，他們表演的戲曲大多爲北管、南管、京劇、歌仔戲之類傳統戲曲，亦有些城鎮演新劇（話劇），演出者皆無酬勞，有時還得分攤演出經費。因爲童年的經驗，使他後來對戲曲與「街頭劇」不排斥、不主觀，能針對問題，提出自己的看法[9]。楊逵喜愛戲劇，也與其人格特質有關，他對大環境逆來順受，卻永不屈服，能以迂迴、妥協、沉默、抗議的低姿態，與當權者周旋，戲劇似乎就成爲他自我調適與宣洩的一種方式[10]。

楊逵在昭和十年（1935）發表〈新劇運動與舊劇之改革——「錦上花」觀後感〉，認爲臺灣演戲場所的吵雜，不是民族性，而是舞台劇形態所造成，「舞台

8 楊逵：〈民眾的娛樂〉，原文刊於《民俗臺灣》第2卷第5號（1942年5月），收入彭小妍主編：《楊逵全集第十卷．詩文卷（下）》（臺南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001年），頁11。

9 楊逵：〈談街頭劇〉，收入彭小妍主編：《楊逵全集第十卷．詩文卷（下）》，頁312-313。

10 有關楊逵的性格，參見葉石濤演講「楊逵的文學生涯」，收入王曉波：《被顛倒的臺灣歷史》，頁350-357。

臺灣大學學術期刊資料庫

上沒有緊湊的場景，不能讓人感動的話，觀眾注意力就不會集中在舞台上，如果一齣戲從頭到尾拖拖拉拉，就沒有必要注意舞台……，自然喧叫吵鬧。」[11]他聽說錦上花劇團有相當明顯的改革意圖，決定一探究竟，於是在霧峰觀其演出。當時他對一齣戲連演十天不以爲然，「要觀眾天天看戲，恐怕不容易，必須創作精彩的短劇才行，劇本和導演一起改革」[12]。

其實，劇團在戲院「內台」的演出型態迭有更動，一齣戲演十天，逐漸演變成五天，戰後內台戲更多以三到五天演一齣戲，劇團一個十天的演出檔期須準備數齣戲，以備日夜演出之用[13]。劇團戰前演出形態改變，是否與楊逵這篇文章有關，不得而知，至少顯現他的舞台觀察力。而他主張創作「精彩的短劇，劇本和導演一起改革」，亦符合現代戲曲表演型態。

錦上花是日治時期的一個南管戲劇團，經營者王包，臺中后里人，精通南管的前後場。相傳他在新竹香山時，買下一個即將散班的唐山七子班，成立「小錦雲」，而後改名「泉郡錦上花」。王包在這個戲班增加武戲的部份，並以壯麗的布景、明快的節奏編演新戲，招收女童學習新戲，許多戲班紛紛仿傚。從一九三一年以後的數年，爲錦上花的全盛時期，戲班經常巡迴演出，甚受歡迎，劇團人數達百人之多，爲一般野台班的四倍[14]。楊逵認爲臺灣戲曲面臨的最大問題在於缺乏好的劇本，他看錦上花演出《馮仙珠定國》[15]，「神仙忽而一出場，

11 楊逵：〈新劇運動と舊劇の改革——錦上花觀覽の所感〉，原載《臺灣新聞》（1935年10月2日至？日），收入彭小妍主編：《楊逵全集第九卷．詩文卷（上）》（臺南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001年），頁380。

12 同前註。

13 邱坤良：《飄浪舞台：臺灣大眾劇場年代》（臺北：遠流出版社，2008年），頁132。

14 邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》（臺北：自立晚報出版社，1992年），頁144。

15 《馮仙珠定國》爲臺灣南管戲（高甲戲）劇目，又名《蓋世奇女》、《安邦定國志》。《安邦定國志》爲《安邦志》、《定國志》和《鳳凰山》的合集，故事從趙匡胤的祖父母趙少卿和馮仙珠開始，講述趙匡胤一家於唐末五代的發跡過程。馮仙珠才貌雙全、允文允武，與趙少卿一見傾心，但母以趙少卿年少風流，且功名未就，將仙珠另許相國之子，馮仙珠男裝出逃，投益州節度宋天海軍中，並以軍功入朝，深獲帝寵。此時趙少卿依然懷才不遇，馮仙珠命人約少卿來京，薦讀番文，少卿被詔賜舉人，後又應試中狀元，爲儲君平王侍讀，之後在馮仙珠的幫助下平定欽安王叛亂，以功封兵部尚書，其孫即宋朝開國皇帝趙匡胤。參見童李君：〈論女作家寫史彈詞小說的特點——以《安邦志》、《定國志》、《鳳凰山》與《三國演義》的比較研究爲主〉，《名作欣賞》2009年第2期（2009年2月），頁23-26；王彩云，江皓民編：《安邦志》（哈爾濱市：黑龍江人民出版社，1988年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

忽而拿著『寶貝』掃平蕃人、俘虜蕃王，眞是俗不可耐。」[16]而改善戲曲的方法，就是把新劇運動引進戲曲。

楊逵發表〈新劇運動與舊劇之改革——「錦上花」觀後感〉時，正是脫離臺灣文藝聯盟與《臺灣文藝》，另創《臺灣新文學》之際。楊逵認爲戲曲舞台的劇本缺失，應該責備的是從事文學工作的人，而不是劇團本身，因爲「無論在哪裡，劇本都屬於作家的工作範疇。」包括歌仔戲在內的傳統戲曲層次雖然低落，「只要他們在表演方面多少有所改善，我們就應該給予相當高的評價。」[17]楊逵的看法明顯與當時新劇運動人士（如張維賢）鄙視民間戲曲的態度不同。

《臺灣新文學》所發行的十四期中[18]總共刊登七篇戲劇，而且自一卷四號起，就有「特別原稿劇本募集」的徵稿消息，廣告後並附規定，其中第一點說「和漢文不拘—在排演時口白全部改成臺灣話」，第三點則是具有鼓勵性的聲明：「截稿發表隨時—若有好的隨時發表而推遷給適當的劇團排演。」[19]楊逵除了重視劇本之外，也注意到舞台技術。他認爲傳統舞台照明常有顯著的缺失：明明說是三更時候，照明卻和白天沒有差別。他要求舞台必須明確區分，如果場景是屋外，就留下一、兩盞燈，讓人看到舞台景象，明亮的燈應全部關掉，「月夜就會是月夜，星夜就會是星夜。」[20]楊逵主張改革舞台設計時，必須同時廢除「無道具」和一些表演程式與規則。「臺灣戲劇不是選擇精彩的場面來表現，而是一幕幕串連起來，劇情的發展相當冗長。」[21]楊逵稱讚錦上花的舞台設計做了改革，藉不同的舞台設計變換場景，每一幕只演精彩的場景[22]。

楊逵寫〈民衆的娛樂〉（1942）時，皇民化運動早已全面展開「禁鼓樂」、傳統戲曲活動被強制禁止，不但職業戲班被迫解散，連各地自娛的戲曲子弟團也停止表演，對於喜歡看戲劇的臺灣民衆生活之影響自不待言。雖然仍有新劇團與各地演劇挺身隊演出皇民化劇，但與傳統的歷史傳奇、才子佳人故事相較，缺乏

16 楊逵：〈新劇運動と舊劇の改革—錦上花觀覽の所感〉。
17 同前註。
18 加上最後出版的兩期《新聞學月報》，前後共十四期。
19 《臺灣新文學》自昭和十一年（1936）五月到八月共有四次戲劇募集廣告。參見林安英：《楊逵戲劇作品研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，1998年），頁75-76。
20 楊逵：〈新劇運動と舊劇の改革—錦上花觀覽の所感〉。
21 同前註。
22 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

娛樂性。在黃得時等人的呼籲下，臺灣演劇協會在已核定的五十個劇團之外，也允許皮影戲、布袋戲團體存在。楊逵文中特別對「臺北州黃得時君試演傀儡戲博得好評，閱報後不勝慶幸，非常期望這種傀儡戲能早日推廣到民衆之中」[23]。

楊逵曾經在臺灣演劇協會主辦的一項有關「臺灣演劇之未來」的座談會，提出書面意見，內容包括：臺灣的演劇應該以臺灣現狀爲立腳點，才會興隆發展，引用外來既有的觀念，建立的演劇將如砂上樓閣。組織提昇島民文化的指導劇團，聚集全島的人材從事各營業劇團，及其它領域的演劇活動。鼓勵好的作品創作，發行腳本集，因爲沒有好腳本，是不可能有好的演劇[24]。日治時期的楊逵既注重新劇的現代性，也重視民衆娛樂、不排斥傳統戲劇的群衆性，關心演劇是「這麼不可或缺，爲什麼會沒落到這種地步」，在當時的作家、文化人中，堪稱瞭解戲劇生態的人。

從現代的舞台觀念而論，楊逵的戲劇觀點並無特殊之處，尤其戲劇首重實踐，組織或參與劇團、創作劇本、實際進行導、演工作，皆需要長時間的投入，也需要一定的社會經濟與文化條件配合。楊逵年輕時代積極從事文學創作、社會運動，少有機會組織劇團或正式製作、演出。壯年蒙受十二年的牢獄之災，雖較爲「清閒」，也確實完成數本劇作，但白色恐怖時期，身處牢獄，豈有太多的人身自由、創作心情與戲劇演出條件？楊逵所創作的戲劇，不論是心有所感，應外界要求，或配合環境需要，多少帶有因陋就簡的遊戲意味，很難登上一般的戲劇舞台。

楊逵的大部分劇本是在他過世（1985）後，家人整理遺物時才宣告「出土」[25]。相對詩文，劇本出版不易，但《怒吼吧！中國》的改編本也曾由盛興出版社出版（見本文第四節），楊逵出獄（1961）後至過世的二十餘年之間，仍寫作不輟，也經常應邀演講、參加座談會，然而，未見其有出版劇本的計畫，同樣地，藝文界、報刊雜誌敬重楊逵其人其文，也不曾特別提到他的劇本，遑論有爲他出版劇本集的構想。楊逵的創作劇本堪稱是在過世後才受到重視，如何看待、評價楊逵的創作劇本？是饒富興味而值得討論的議題。

---

23 同前註。

24 楊逵：〈臺灣演劇の未來〉，《演劇通信》第3號，1942年12月15日。

25 有關楊逵遺稿出版情形，可參閱楊翠：〈楊逵出土遺稿的內容與意義〉，《臺灣史料研究》第6期（1995年8月），頁162-165。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、楊逵的戲劇創作

楊逵在日治時期的日文劇本有《豬哥仔伯》（1936）、《父與子》（1942）、《撲滅天狗熱》（1943），改編本《怒吼吧！中國》（1943），戰後的中文劇本包括《光復進行曲》、《勝利進行曲》、《睜眼的瞎子》、《豬八戒做和尚》大多寫於綠島坐牢時期（1951-1961），前述日文劇本在一九八〇年代以後都有中譯本。楊逵作品中不乏標明街頭劇者，有《駛犁歌舞》、《漁家樂》、《豐年》、《光復進行曲》、《國姓爺》、《勝利進行曲》等，其中《駛犁歌舞》、《漁家樂》、《國姓爺》三齣因爲底稿不存，無法得見劇本原貌[26]。

楊逵的劇作多用寫實的手法，語言淺顯，情節平鋪直敘，很少使用象徵、隱喻懸疑，或誇張、怪誕的技法，也不會逐步鋪陳、營造氛圍。通篇劇本直接、平板，少有編劇技巧可言，若非注明「楊逵劇作」，一般人對這些劇本可能不予注意。楊逵的劇本很少搬演，也缺乏劇場演出紀錄，研究者大多不從劇場元素探討楊逵劇本價值及戲劇效果，而藉著劇本主題情節、對白作進一步申論楊逵的人生哲學、社會意識、政治理念與人道關懷、抗議精神。研究楊逵的戲劇，其實只在研究楊逵這個人，或作爲楊逵研究的補充材料，從戲劇形式探索文學、社會運動之外的楊逵。

戲劇的主題固然重要，但如何表現，仍有一定的劇場流程與藝術條件。楊逵的一生以文學與社會運動受人敬重，他雖喜歡戲劇、也重視戲劇，卻從未以劇作家自居，用劇場標準規範楊逵的劇作，甚至批判他的劇本，便顯得不切實際，針對其創作的人物、角色結構或其他特色做分析，或拿楊逵劇本來與同時期其他臺灣劇作家做比較研究，也無太大意義。不過，爲便於討論楊逵的戲劇，本論文仍就其劇本內容作簡要評介：

現知最早的楊逵劇本是**《豬哥仔伯》**，原刊於《臺灣新文學》1卷8號（1936年9月）。拓殖會社社長豬哥仔伯喜歡到酒家尋歡，因爲籌母親醫藥費而下海的十五歲少女阿秀第一天上班，就被經理介紹給豬哥仔伯，他摟著阿秀說：「如果你聽我的話，我要蓋棟洋樓給你住，金項鍊、珍珠項鍊，你要什麼，我都買給你。」[27]豬哥仔伯把鈔票一張一張放在阿秀的腿上，突然把嘴巴湊到她唇上，阿

26 吳曉芬：《楊逵劇本研究》，頁175。

27 彭小妍主編：《楊逵全集第一卷．戲劇卷（上）》（臺北：國立文化資產保存研究中心籌

臺灣大學學術期刊資料庫

秀大驚之下拔腿跑回家。

豬哥仔伯不死心，追到阿秀家裡，一進門就掏出錢，要臥病在床的阿秀母親把女兒「借」給她。阿秀母親張著大眼，瞪著豬哥仔伯，突然拾起木屐朝著豬哥仔伯猛打。原來婦人是豬哥仔伯的糟糠妻，而阿秀正是他們的女兒。當年阿秀母把全部積蓄交給豬哥仔伯做生意，他卻扔下母女不管。豬哥仔伯被轟出去，託人送錢包給阿秀的母親，仍被拒絕。

本劇具喜劇味道，藉著酒店生態嘲諷「會社」高階色慾薰心以及歡場逢迎諂媚、爭風吃醋的醜態，留著八字鬚、禿頭，帶著假髮的豬哥仔伯造型也充滿諷刺的趣味。全劇一路鋪陳直到後段翻轉，豬哥仔伯在阿秀家中發現自己竟然企圖染指自己女兒。阿秀母親充滿骨氣，不肯收受豬哥仔伯金錢，和豬哥仔伯惡劣的行爲形成強烈的對比。不過，這個戲劇高潮是透過跟蹤過去的酒家侍者轉述，而非由角色的語言動作或場景處理，戲劇張力自然不足[28]。

《父與子》原刊於《臺灣藝術》3卷1號至3號（1942年1月至3月），三幕劇。富商陳不治一家住在管理森嚴的華夏，乞丐模樣的老婆婆帶著兒子私生求見，被門房阻擋，雙方發生激烈爭吵。記者劉通目睹，追問之下才知老婆婆以前在不治的公司當工友，被騙失身生下私生，辭掉工作，靠幫傭撫養兒子，如今老病交迫，私生又找不到工作，不得不求助不治。老婆婆母子的遭遇受到記者與門房的同情，但不治在屋內一直以手勢暗示門房趕走他們，記者大罵不治：「畜生！好，我要來個大寫特寫，你好好記著！像這種狼心狗肺的人需要社會的制裁！」[29]然而老婆婆含恨以終，私生在無計可施的情形下，在陳不治宅前縱火，消防員前來救火，並要帶走私生，不治的兒子陳鼎文也出面，明白私生是他的兄弟：

> 鼎文：是這樣！原來就是這樣！（握住私生的手）他原來是我弟弟呀！你受苦啦！我道歉！

備處，1998年），頁19。

28 楊逵的另一版本手稿，並不以稱讚阿秀母親結尾，而是以豬哥仔伯「踢踢踏踏地出場」，大罵「經理在那裏？經理呢？畜牲，給我丟了這麼大的臉！眞是畜牲！」作結。此種安排顯示豬哥仔伯毫無反省之意，同樣的日子、事件將會繼續，阿秀母女依舊有苦無處伸，讓舞台留下一切都沒有改變的絕望感。見彭小妍主編：《楊逵全集第一卷．戲劇卷（上）》，頁45。

29 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

私生：（第一次聽到帶同情的話，發楞。然後盯視鼎文的臉）哥哥！（哭）

鼎文：嗯嗯，你叫什麼名字？

私生：不知道唉，大家都叫我偷生的。

鼎文：嗯，是嗎？今後我們要和好！（其間火勢越發大起來。大家忘記要滅火，都被這對兄弟的見面吸引住了。）[30]

劇名「父與子」暗指兩對父子關係，一是陳不治和陳鼎文，二是陳不治和他拋棄的染病私生子私生。同樣是父與子，卻是完全不同的兩種關係。陳鼎文是陳不治未來的繼承人，而私生不過是陳不治跟一個工廠女工胡搞而意外出生的孽種。私生因母亡故憤而放火燒陳家，因此入獄，出獄時陳家已建了更大更華麗的樓房。

本劇的批判對象除了爲富不仁的惡棍之外，也包括原本具有正義感，卻因私利而改變初衷的人，如記者劉通，原欲揭露陳不治的惡行，卻被買通，成爲陳家女婿；鼎文原同情私生，而以兄弟之情相待（雖然有可能只是騙私生入獄的手段），但最後卻不願與私生相見。楊逵藉著旁邊兩名記者的談話，說出社會的不公不義，而一切就如私生的囈語般虛無，一切掙扎都是徒勞，「火災的廢墟在哪裡？像夢一樣。燒了又蓋起來……蓋得越來越大……」[31]

本劇雖是三幕劇，但其承載情感並未因而有更多表現，角色也沒有較清楚的形象。情節轉折處理僵硬，陳不治感染梅毒並無交代，鼎文知曉私生身世時，當下反應有些不合理；最後不認弟弟的場面，又因記者Ａ、Ｂ對話，觀眾早能預知，戲劇效果銳減。

《撲滅天狗熱》原刊於《臺灣公論》8卷1號（1943年1月），二幕劇。老農夫林大頭的兒子出征，自己發燒臥病卻沒錢請醫生，家裡大小事落到大頭姆與女兒身上。大頭姆煩惱家裡豢養的雞鴨鵝常被偷走，必須善做雞舍，以防宵小，但田裡的農事又迫在眉睫。鄰居許春生得知，不但幫大頭姆做雞舍，又讓太太阿銀來照顧生病的林大頭。

此時，林大頭堂兄林傳旺奉李天狗之命來跟林大頭討債，原來林大頭曾爲兒子婚約的聘金向天狗借了二百圓，說好從兒子薪水逐月攤還，如今兒子出征，林

30 同前註，頁51。

31 同前註，頁55。

臺灣大學學術期刊資料庫

大頭和二女兒秀美病倒，實無力還錢。林傳旺心生不忍，未予索債。後大女兒秀英和大頭姆也先後染病，鄰居、醫生都來幫忙，唯獨天狗擔心病人「一翹辮子，連本帶利都沒有了」，所以加緊要債。當他看見林傳旺與大家一起做清掃，十分動怒：「清掃？吃著誰的飯，在這種地方幹清掃！」林傳旺明白林大頭一家人再榨也沒有油，要他稍微等一等，惹得天狗大罵，還搶走大頭姆要給阿銀買藥的錢，在爭吵中，林傳旺以手腕拭淚，說：「頭家，你不是人！是鬼，畜生。」

毫無憐憫之心的李天狗，被村民們全體一心的氣勢所懾。醫生陳少聰說了一段話：

> 唉，算啦，算啦。這種傢伙別理他。（揚起聲音）各位，辛苦了。這樣我們撲滅了蚊子啦。割稻，大頭伯父擔心的割稻也完啦。還有比這更高興的事嗎？每一個人都是村子的棟梁，就是一根也不能糟朽倒下去。我從未像現在這樣深深體驗支撐人家，而又被人家支撐活下去的強大力量。我想各位也都同感吧。[32]

「天狗熱」就是登革熱，天狗兩字呼應劇中高利貸、壓榨村民的惡霸「李天狗」。劇中農家的辛酸表露無遺：身染重病卻無力請醫生、家中雞鴨比人還受重視、兒子被徵召出征無法還錢、女兒怕自己被抓去抵債……。但就藝術性來說，《撲滅天狗熱》結構安排不佳，劇情推展也難以說服觀眾。尤其最後青年團及村人們齊聲歌唱，全體同心協力撲滅天狗熱，一下子就因爲將蚊子撲滅了，所以天狗熱也消失了，歡欣鼓舞的畫面聯結得很空虛。

《牛犁分家》爲四幕劇，情節簡單，但有時代性。第一、二幕講述日本政府將林耕南的兩個兒子強行徵召、戰敗後還忝不知恥地進行最後一波壓榨，人只好當牛來犁田。第三幕共兩場，兄弟戰後歸來，但一切已改變，弟弟妻子無法吃苦，惹出事端，氣死林耕南；父親死後兄弟分家，最後又受到親情的感動而合好。

本劇充滿濃厚的說教意味，但在情感描述部份遠較楊逵其他劇作細膩，著重兄弟、家人間的互動，所有角色的形貌、個性也較清晰，且意象使用得當，「牛」、「犁」須一起才能發揮功用，以此喻兄弟兩人應同心協力互相幫忙。楊逵藉著本劇，一方面反映日治時期臺灣農民被壓榨的情況，一方面描寫親情的不可斷絕性和重要性。

32　同前註，頁105。

臺灣大學學術期刊資料庫

《光復進行曲》是所謂的「臺語街頭劇」，用詞淺白，中間穿插大量的臺語歌曲，可以輕易讀出楊逵希望營造親切感、使本劇能夠深入民間表演的意圖。

劇情描寫荷蘭人欺壓臺灣百姓，最後鄭成功收復臺灣，解救了村民們的苦難。劇中國姓爺大喊「大家知道，臺灣是我們中國的領土……」，顯示時空環境已與國民政府「光復」臺灣相聯結，以鄭成功象徵中國政權，表達出臺灣脫離日本統治的喜悅，是爲政治服務的宣傳劇。

《婆心》是單幕劇。王太太聽先生說兒子公司的陳科長來作客，動員全家清掃環境，並準備豐盛的酒菜。陳科長來到王家，對王太太頤指氣使，又要她把在國校教書的女兒寶玉叫回來陪他，還說要各送一部汽車給王家與寶玉，連司機都由他出錢僱用。陳科長對寶玉說：「天黑了就坐汽車到酒家舞廳去，要吃什麼就什麼，要穿什麼就什麼，又同相好的這樣……這樣跳跳舞。」同時伸手抱寶玉，把她嚇得大叫：「唉呀，你這個流氓！土匪一樣的。」一旁的王先生立刻給陳科長一個巴掌，要他滾蛋。

本劇「陳科長來訪」爲戲劇事件與行動，而以王太太的「苦口婆心」作聯貫。王太太天天擔心家裡的工人偷懶，動作太慢，嫌媳婦做的菜不好吃，又會花錢，小兒子不肯用功，地也掃不乾淨。她聲稱將女兒嫁給「陳科長」是「爲了家庭的榮譽」，甚至全家責怪科長輕薄時，她也擔心得罪科長，兒子工作會受影響。最後一家子包括佣人都無法忍受，企圖離她而去，她才哭著悔過，希冀家人原諒，一家人互相諒解之時，安排警員來告知「陳科長」其實是大流氓，到處拐騙小姐作結束。

陳科長滿口酒色財氣，人物個性描述粗糙，行騙的過程也十分刻板，毫無趣味性或令人驚奇之處。不過王太太的語言活現，藉由不斷重覆的台詞「苦口婆心，你們竟把我當敵人啦！」、「天天給你大魚大肉吃，不要做事給你睡覺你就高興啦！」還有借試鹹淡名義偷吃豬肝的行爲，她「婆心」的鮮活形象呼之欲出。

《勝利進行曲》註明「臺語街頭劇」，開頭特別標明「街頭劇的特色是深入民衆中間去表演，無論台詞與歌詞都應該用方言，才可以提高觀衆的興趣與了解。」[33]戲劇場景在中國大陸福建，時間點爲八年抗戰末期，被奴役的農民苦不

33 彭小妍主編：《楊逵全集第二卷．戲劇卷（下）》（臺北：國立文化資產保存中心籌備處，1998年），頁19。

臺灣大學學術期刊資料庫

堪言，楊逵藉台籍日兵之口說出「你們受的苦還不到八年，臺灣人被日本仔凌治，已經快要五十年了。誰會甘心做牛馬奴隸！」不僅表達出臺灣人的痛苦與屈辱，長期被統治的矛盾與扭曲的心境也隱含在其中；即使如此，臺籍日兵在面對日本兵欺凌祖國同胞時，毫不畏懼地爲中國同胞挺身而出。雖然劇本不長，情節老套，但穿插許多歌曲，使場景看起來活潑熱鬧，台詞尤富趣味性：

> 老頭：唉！命苦呀！日本佔八冬歸庄走空空，牛羊雞鴨搶到無半項……
>
> 老太婆：大囝給日本仔 死，二囝抗戰溜溜去，三囝關在監獄裡……望神明保庇，保庇伊免死，留的傳後世，報冤仇呀！[34]

《赤崁拓荒》是電影劇本，且爲「三戰赤崁」的第一部，作者原定仍有第二部「重起烽火」、第三部「侵略者敗」，欲描寫郭懷一起義和鄭成功攻台逐蘭的故事，但未見收錄《楊逵全集戲劇卷》中。本劇描寫橫渡黑水溝來台的一群人，以王克明爲首，在臺灣找到了美好的自由，「沒有侵佔，沒有壓制……這裡沒有土皇帝呀！」但這樣的自由因荷蘭人的入侵而遭受掠奪，他們不得不起來保護自己的家園。雖然最後仍被荷蘭人侵占，他們還是努力不懈地繼續爭取自由：

> 王克明：……各位鄉親！我們各庄社是相依爲命的。赤崁搶光了，我們也不能倖免。我們還可以退縮嗎？大家隨時準備出動！不能參加戰鬥的老幼，馬上疏散在山洞裡，重要物品以及米糧也趕快藏好。二刻鐘以後，參加戰　的各帶武器在這裡集合！行動開始！（群眾解散，號角聲起）
>
> 群眾：二刻鐘後海灘集合！各帶武器集合！[35]

然後畫面一轉，聚焦在害怕、無助、無奈的老弱婦孺身上，雖然抵抗失敗，但他們仍不放棄希望，在劇末吶喊著「我們要忍受難苦！」、「我們要克難創造！」、「我們要堅強合作！」、「把紅毛蕃趕走！」。

劇中楊逵極力強調殖民者欺壓臺灣百姓，並安排「漢奸」（如本劇的通譯）爲虎作倀，再藉某個角色（如青年乙）之口把這種人痛罵一頓。

《睜眼的瞎子》是單幕劇，表面上大剌剌嘲笑瞎子，實際在諷刺賣女求榮的明眼人，所作所爲比瞎子還不如。本劇情節簡單，值得注意的是劇中採蓮的母親，在勸說丈夫醉生無效後，憤而帶採蓮頭也不回地回娘家去，不倚靠丈夫生活，她一段話罵得精彩：

34　同前註，頁21。

35　同前註，頁62-63。

臺灣大學學術期刊資料庫

……你我都會做，還怕什麼？這幾年來！他（指醉生）豈有賺一錢五厘回來，豈不是我們辛辛苦苦賺錢養活他的！我不高興這樣的寄生蟲，更不高興這樣的民族敗類。採蓮啊！我們走吧，除了他改過自新，我們永遠不想再看到他了！採蓮呀，我們走！[36]

然後母女倆就眞的離開了，留不事生產的醉生一人在舞台上。母親一角有充分的自我意識，不卑不亢，不會如愚婦般束手無策，這樣的女性形象少見。

本劇楊逵亦發揮了其塑造角色語言的長才，不時有靈活的台詞出現。如母親罵醉生：「你的臉皮比牛皮還要厚，砍三刀不見血。」、「屁股也要用布蓋起來，何況是臉皮！」[37]

《眞是好辦法》獨幕喜劇。性好漁色的小知哥整天在外拈花惹草，知哥嫂空閨寂寞，一日在老奴協助下，招引「相好的」入房，不意小知哥突然折回，在老奴巧妙安排下「客兄安安全全的走開了！」本劇情節簡單，但富數來寶與四句連式的語言趣味，頗能反映楊逵戲謔的功力，如：

小知哥：有人好燒酒，有人好豆腐，怪怪！爲什麼來愛著老實伯仔的媳婦？大某細姨合伙記，滿滿是，滿滿是，爲什麼單單伊一個掛著心頭剝齒離？……

老奴：眞小事，眞小事，錢那有，就不驚世事！管伊是人的牽手亦是媳婦！[38]

《豬八戒做和尙》是四幕劇，在楊逵戲劇作品中，唯一跳脫臺灣時空，而以《西遊記》爲藍本的創作。前半部份描寫豬八戒欺壓村民、佔州爲王，又在皇帝跟前巧言令色；後半部唐僧出現，收八戒爲徒，逕往西方取經，孫悟空和豬八戒卻在桃花源鬧事，連唐三藏也無法收拾。

楊逵藉這個劇本譏諷官場百態，毫無公平正義可言，另方面亦透露對宗教的看法：和尙「不事生產」、「原來就是一個要飯的！」，三藏「唸唸眞經，拜拜佛，就會上西天永生，沒有災難，也沒有痛苦。」[39]連一個孩子都無法說服，甚至還被桃花源的長老指正方向，作爲一個佛教的表徵，在劇中空有高僧的外殼、實際毫無社會地位可言。

36 同前註，頁96。
37 同前註，頁96。
38 同前註，頁167。
39 同前註，頁142-144。

臺灣大學學術期刊資料庫

這個劇本描寫生動，但情節推進古怪。唐僧在第三幕末突然出現，劇情逆轉而有斷裂之感；末了轉折也嫌僵硬，忽然一口氣改變唐僧三人觀點，同被桃花源的美好世界感化，齊聲讚嘆桃花源的建設和富足，爲一處「大同世界」，實非最佳的結局安排。

綜合楊逵的劇作來看，他的作品明顯爲主題服務，文字質樸，常使用臺語俗諺。劇本中主角多屬社會底層，或被強勢者壓迫、宰制，無法掌握自己命運的人物。情節安排大多簡單、直接，或諷刺人性的現實與虛幻，或爲農民、弱勢階級發聲，有勸善懲惡的社會教化意義。角色有時直接就其身份、性別命名，如好色的人叫豬哥仔伯或小知哥，爲富不仁的富商叫不治，被他拋棄的女工友生的兒子叫「私生」，酗酒的父親叫「醉生」等，從開頭人物出場，觀眾（讀者）很容易預知故事的發展。如就創作的時間點來看，楊逵日治時期的劇作，多爲演出而創作，雖處於皇民化運動時期，仍能傳達微言大義。戰後劇作都在獄中完成，限制多，遊戲、消遣的成分重。

四、楊逵與《怒吼吧！中國》

一九四三年由臺中藝能奉公隊在臺中、臺北、彰化公演的《怒吼吧！中國》，劇本原著是特列季亞柯夫，由楊逵改編。劇情取材一九二四年六月發生在長江流域的一段英美帝國主義欺壓中國人的史實，於一九二六年一月二十三日在莫斯科梅耶荷德劇場首演。而後，日、中與英美德、北歐都曾演出《怒吼吧！中國》。

戰前一九二〇年代末至三〇年代初期，築地小劇場與新築地劇團多次演出這齣反帝國主義、反階級壓迫的戲劇時，一向仰慕築地小劇場的臺灣作家、新劇運動人士並無《怒吼吧！中國》的相關討論，遑論上台公演。反而在太平洋戰爭爆發之後，才由楊逵改編這齣日本本國已多年不演、宣傳意味濃厚的戲劇，反映東亞戰事劇變、左翼戲劇消沉，以及戰時臺灣戲劇家、作家在決戰時刻自處之道。有關《怒吼吧！中國》在東亞（中國、日本、臺灣）的演出史，本人另有專文討論，本文僅探討楊逵演出的《怒吼吧！中國》在臺灣演出「事件」。

臺中藝能奉公會在一九四三年七月成立，它是一個什麼樣的組織，成員是誰？當時有一篇報導：

> 怒吼吧中國是一個全力投入戰爭的大眾產物。其次，是關於臺中藝能奉公

臺灣大學學術期刊資料庫

> 會的組織。這個組織包括內地人、本島人和中華人的隊員所組成。這在臺灣是未曾見過的，所以這種密切合作的方式，特別是在臺中產生，非常值得注意。但是，隊員都不是和表演有關的專才，是中部的各行各業的年輕精銳份子所組成。在他們的背後有顧問，地方的一些有力人士參加，做爲他們的後盾。當局又盡了很大的力量，所以這些事說來其實不也是一種由年輕的世代所發起的一種運動？[40]

這段資料指明所謂臺中藝能奉公會是在地方有力人士促成下，而有《怒吼吧！中國》的公演，並且得到「當局」的大力支持，參加演出者多是未有表演經驗的中部各行各業年輕人，包括日本內地人、臺灣「本島人」，而「中華人」可能是在臺灣的華僑或來自日軍控制區內的中國人。

楊逵何以改編《怒吼吧！中國》並作舞台呈現？動機令人好奇。這齣戲是繼一九四二年十二月八日起兩天，南京的中華民國反英美協會爲紀念大東亞戰爭開戰周年，由南京劇藝社在上海大光明戲院依據《怒吼吧！中國》排演的《江舟泣血記》之後，「大東亞共榮圈」再次公演《怒吼吧！中國》，劇本由楊逵根據刊登於一九四三年五月號《時局雜誌》的竹內好譯本改編[41]，竹內好的譯本是從南京劇藝社的演出本翻譯，而這個演出本是周雨人、李六艾、沈仁、李炎林等人依特列季亞柯夫原作改編，李炎林導演。

楊逵《怒吼吧！中國》開場的場景如下：

> 時間：民國三十二年一月九日午前十一時
>
> 地點：某擁護參戰民眾大會會場
>
> 寫著「擁護參戰」、「保衛東亞」、「打倒英美」等旗幟林立當中，民眾的姿影閃動著。混在那叫聲裡，從遠處聽得「參戰歌」的合唱：
>
> 打倒英米，打倒英米，中華獨立，是我們的生命根。
>
> 爲保衛東亞，大家猛進，世界和平，懸在我們雙肩。
>
> 擁護參戰，永護參戰，日旗周邊，盡是東亞衛星。
>
> 爲逐侵略者乾淨，大家猛進，東亞泰平，即是中華安寧。

楊逵的改編本於一九四四年十二月由盛興出版社以臺灣文庫單行本的形式出

---

40 浦田生：〈青年劇之意義與使命 臺中藝能奉公隊之公演之期許（上）〉，《臺灣新聞》夕刊第二版，1943年10月22日。

41 參見星名宏修：〈臺灣における楊逵研究—「吼えろ支那」はどう解釋されてきたか〉，發表於「日本臺灣學會」第二回學術大會（東京：東京大學，2000年6月3日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

版，當時楊逵正擔任這家出版社的編纂委員長[42]，他在《怒吼吧！中國》出版的〈後記〉中談到他演出這齣戲的心情：

> 這個臺灣果然會變成戰場嗎、相當多人想到這一點就禁不住煩惱起來、但這些人的態度實在是太過於輕鬆了。臺灣的要塞化、臺灣的戰場受容狀態、臺灣義勇報國隊的結成、臺灣本島人徵兵制的實施、這些所有的大動作、都在對我們下了不容許安閑、不得再守株待兔的至上命令。防衛國土、守護鄉土的重責大任已經落在我們的雙肩上。…

〈後記〉強調的是戰爭期間臺灣人「防衛國土、守護鄉土」的重責大任，臺中藝能奉公隊演出《怒吼吧！中國》的目的，基於道義培養「強烈的敵愾心」，當時楊逵並未針對何人倡議演出此劇多作說明。但在戰後一篇回憶文章〈光復前後〉中，則有清楚的說明：

> 到三十三年年底，「臺灣新聞」副刊主編田中，和「同盟通訊社」松本特派員相偕來訪。他們拿給我一篇「怒吼吧！中國」的劇本，要我改寫成適合當時情況的劇本，以供公演。我看了以後，覺得霧峰、二水兩次公演的是都碰釘子，「怒吼吧！中國」怕也演不成。他們表示這篇劇本已經經過臺中州特高課長田島看過，並且同意演出……

楊逵前述文章有兩個錯誤，一是把時間誤記成民國三十三年底（應爲民國三十二年），《怒吼吧！中國》背景也不是鴉片戰爭，而是一九二七年。

據楊逵的說法，因《臺灣新聞》的田中與同盟通信社的松本特派員來拜訪，給他看了《怒吼吧！中國》的腳本，勸他將此腳本加以修改後上演。巫永福（1913-2008）的回憶，則是「皇民奉公會」臺中州支部邀請演劇專家松居桃樓（1910-1994）爲文化界人士指導演劇理論，之後巫永福與楊逵、張星建（1905-1949）、顏春福等人合作公演蘇聯作家特洛查可夫原作戲劇《怒吼吧！

---

42 吳新榮於日記中提到，楊逵於盛興書店擔任編纂委員長，戰爭以來，日本送到臺灣的書物很少，以致臺灣的出版業激增，盛興書店就是其中之一，見吳新榮：《吳新榮日記全集》第七冊（臺南：國立臺灣文學館，2008年），頁228。另，楊逵手稿資料中所發現的《怒吼吧！中國》日文版（盛興出版部）印刷稿，上有楊逵修改之筆跡，將「序幕」中的「參戰歌」修改如下：打倒霸權，肅清漢奸，中華獨立，是我們的生命根。爲保衛東亞，大家猛進，世界和平，懸在我們雙肩。打倒英美，剷除特權，日軍壓陣，盡是東亞奴隸兵。爲掃清侵略，大家猛進，自主自立，才有眞正和平。參見彭小妍主編：《楊逵全集第一卷．戲劇卷（上）》，頁216。

臺灣大學學術期刊資料庫

中國》[43]。但巫氏在一次訪談時，又認爲是楊逵主動向日本人提議：

> 「藝能奉公會」舉辦過戲劇表演，名爲《怒吼吧！中國》（吼えろ支那，爲蘇俄作家特洛查可夫所作），在臺中、臺北以臺語演出。那時是由楊逵向日本人建議演這齣戲，由我、張星建、顏春福負責做義工，在臺中座訓練演員，財源則多由陳炘、顏春福出資。演員多爲臨時而非專業的演員。這齣戲是蘇聯作家的劇本，雖然名爲《怒吼吧！中國》，但在台上大部分都在描寫中國的衰敗，可能是這樣，日本政府才同意讓它演出吧！這齣戲演完之後，戰爭就結束了。[44]

巫永福認爲這齣戲是用臺語演出，應屬誤記，因楊逵在〈光復前後〉有詳細說明：

> 因這次演出非常成功，我和田島商量，用臺語演出一次，他也非常贊成與支持。後來，就在首陽農園的草寮裡，每周六下午到晚上，都有三、四十位青年，來參加翻譯與排練。不過，臺語的演出尚未排練完成……[45]

楊逵在前述演講時，更具體說明，當時他在花園裡組織了「焦土會」，以焦土抗日的心情召集了三十多位朋友到花園來，一邊翻譯，一邊排練這齣「臺語版」的「怒吼吧！中國」[46]。只不過，八月十四日經收音機聽到日本天皇親身宣布無條件投降，《怒吼吧！中國》的臺語排練就此中輟。

臺中藝能奉公隊演出《怒吼吧！中國》是由在臺的日本新聞界朋友向楊逵提議，或楊逵主動籌劃，其實並不重要，重要的是，演這齣戲的目的是爲了激勵軍心士氣，還是藉此「反對暴力和高壓」。依照楊逵戰後的說法，至少他視《怒吼吧！中國》爲「反對暴力和壓迫」的劇本，擔心「演不成」。楊逵懷疑不能順利上演，理由爲何？是劇中含有抗日意識或是其他技術理由？但如果楊逵當時對上演《怒吼吧！中國》曾表示悲觀，就不太可能純粹爲了迎合日本當局，至少楊逵不認爲這個劇本是在討好日本的有力人士，否則就不必擔心臺中州特高課長不予通過。

---

43 巫永福：《我的風霜歲月—巫永福回憶錄》（臺北：望春風出版社，2003年），頁86。

44 巫永福先生訪問紀錄，見巫永福著，沈萌華主編：《巫永福全集．文集卷》（臺北：傳神福音文化公司，1996年），頁364-365。

45 楊逵：〈光復前後〉，收入聯合報編輯部編：《寶刀集：光復前臺灣作家作品集》（臺北：聯合報，1981年），頁1-25。

46 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺中藝能奉公會於當年十月六日、七日在臺中「臺中座」舉行首演。臺中座是日本人經營的戲院，以新劇與日本戲劇爲主，日本來的歌舞伎也都在此表演，與演京劇、歌仔戲的「樂舞台」經營方向不同。演出期間受到「臺灣演劇協會」的支持，松居桃樓曾從臺北南下探視其排演的情形，曾參加《赤道》演出的日本女演員鮫島ゆり子並擔任《怒吼吧！中國》動作指導。當時臺中藝能奉公隊演出《怒吼吧！中國》，是推行皇民化運動與紀念日本在臺灣實施徵兵制（一九四三年九月廿三日），讓臺灣人盡到作爲「日本人」的義務，要求他們到戰場上流血。

演出期間，臺中藝能奉公會發動各界捐獻，總計募集到百七元，送交皇民奉公會的中央本部[47]，在臺中神社參拜時，又共同捐了一百元的皇軍慰問金[48]。臺中公演結束後，臺中藝能奉公會先後於臺北「榮座」（十一月二日、四日）、彰化「彰化座」（十一月廿七日、廿八日）舉行《怒吼吧！中國》發表會。在「榮座」的公演，名義上仍是爲了紀念徵兵制實施。當時新聞報導《怒吼吧！中國》劇組男女一行等四十五名，在臺北演劇協會的松居（桃樓）和竹內（治）兩個負責人的歡迎之下，前往神社參拜，並於二日的白天場及晚上場，以及四日晚上演出三場在「島都」首次公演[49]。隨後，臺中藝能奉公隊轉至彰化做「有料演出」，「入場料40錢」。臺中藝能奉公隊在中北彰三地公演，「演劇報國」的意味濃厚，通常還有參拜神社、獻皇軍慰問金的儀式。就演出的屬性而言，臺中藝能奉公會的《怒吼吧！中國》屬於青年劇，青年劇屬於行動的戲劇，要接觸民衆生活，給民衆勇氣，「並在當地發起文化運動」[50]。

《怒吼吧！中國》這齣戲敘述美英軍隊的殘虐暴行，以及中國民衆受苦的情況，新聞報導強調直接描寫決戰的精神，不只是戲劇界，一般人也對它抱有期待[51]。「此劇演出之後，受到廣大民衆熱烈的支持。在臺日本文化界、大學教授以及記者們也都非常感動。」讓楊逵感覺日本文化界的朋友，「都站在我們這一

47 佚名：〈徵兵號獻納金 蒐集百七元 怒吼吧中國演出募款〉，《臺灣新聞》，1943年11月8日。

48 佚名：〈臺中藝奉隊 感謝輝煌戰果捐款〉，《臺灣新聞》夕刊第2版，1943年11月17日。

49 佚名：〈臺中藝能奉公隊 怒吼吧中國公演〉，《臺灣新聞》第3版，1943年11月2日。

50 浦田生：〈青年劇之意義與使命 臺中藝能奉公隊之公演之期許（下）〉，《臺灣新聞》夕刊第3版，1943年（日期不明）。

51 佚名：〈臺中藝能奉公隊 怒吼吧中國公演〉，《臺灣新聞》第3版，1943年11月2日。

臺灣大學學術期刊資料庫

邊，反對暴力和高壓」[52]。楊逵在前述劇本出版〈後記〉中，還提到臺中藝能奉公隊爲「讓全島六百餘萬人每一人都能看到，而提議巡迴演出，但由於大家都有演戲以外的工作，也就胎死腹中了。」[53]這個巡演構想應異於楊逵在〈光復前後〉所云，打算將此劇用臺語再演一次，並且在首陽農園展開排練的計劃。不論如何，《怒吼吧！中國》最後因日本戰敗而失去再演出機會。

星名宏修的〈中國・臺灣における「吼えろ中　」上演史—反帝國主義の記憶とその變容〉指明臺灣談論楊逵《怒吼吧！中國》的相關文章，都未提具體證據，就下了此劇蘊藏對帝國主義批判的結論[54]。星名的質疑顯現他治學細心、嚴謹的一面。臺灣學者對《怒吼吧！中國》的看法應來自戰後楊逵的回憶，以及對他反殖民、反壓迫光榮歷史的信任。但被星名點名的著作中，對於楊逵的《怒吼吧！中國》雖然皆有其所指摘的字眼，但相互之間看法不盡相同。本人《日治時期臺灣戲劇之研究》（1992）中，認爲皇民化運動時期的臺灣戲劇——不論舊劇、新劇傳統已經中斷，除了少數演出（如林摶秋厚生演劇研究會推出的《閹雞》等劇），基本上已無甚可觀，也不認爲楊逵這齣《怒吼吧！中國》重要，才引用呂訴上有關《怒吼吧！中國》帶有控訴日本軍閥暴行之說，一筆帶過[55]。

星名的論文未觸及臺灣公演《怒吼吧！中國》時的戲劇環境與實際演出情形，包括臺中藝能奉公會爲何演出？如何演出這齣演員（包括群眾）人數衆多，場景複雜，帶有煽動性、宣傳性的戲？也未能證明楊逵戰後所謂《怒吼吧！中國》「表現了日本侵略戰爭的嘴臉，以及日本欺負中國人的眞象」，不同於「光復」前那個楊逵的想法。從另個角度觀察，楊逵在綠島監獄時期，反共復國意識型態瀰漫，楊逵作品中並未「被迫」揭發「共匪暴政」的情節或語言，卻仍有批判日本軍國主義之劇作或場景，是因爲個人的認知或獄中的特殊生態，其實不難分辨。楊逵一九六一年出獄，在臺中經營東海花園。大約在七〇年代後期才再度

52 楊逵：〈光復前後〉。

53 彭小妍主編：《楊逵全集第一卷・戲劇卷（上）》，頁214。

54 星名宏修點名的作者包括鍾肇政、焦桐、巫永福、鍾喬、邱坤良、黃惠禎等人，他又於2000年發表〈臺灣における楊逵研究—「吼えろ支那」はどう解釋されてきたか〉，再列舉臺灣曾提及楊逵《怒吼吧！中國》的研究，還有呂訴上：〈臺灣新劇發展史〉（收入《臺灣電影戲劇史》，1961年）、王曉波：〈把抵抗深藏在底層〉（《文星》101號，1986年11月）、彭小妍主編：《楊逵全集第一卷・戲劇卷（上）》（1998年）。

55 邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，頁336；呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1961年），頁328-329。

臺灣大學學術期刊資料庫

發表文章或作公開演講，也曾爲非國民黨候選人助選。從他於一九七七年八月在《中華雜誌》一六九期發表〈自主自立救中國〉，一九八四年三月擔任《夏潮雜誌》名譽發行人，至少可大概看出其晚年的中華社會主義色彩。由此觀點，他在戰爭期間演出《怒吼吧！中國》時，內心潛在中華民族主義的因子，並藉戲劇批判日本軍國主義，並非純屬臆測之詞。

五、臺灣戲劇史的文學作家、作品與戲劇演出

在二十世紀初期的殖民地臺灣面對現代文化思潮與民族自決運動，文化人、作家或投入政治、社會運動，或藉文學、戲劇闡述殖民地人民的聲音，彰顯知識份子的時代責任。文學與戲劇雖然展現方式不同，但不論從戲劇「綜合」藝術角度觀察文學，或從文學賞析劇本，文學與戲劇的關係皆密不可分，而作家（尤其小說家）兼劇作家的情形也極爲常見，歐美中日俄諸國如此，臺灣也不例外。所以楊逵在創作小說、詩、參與農民運動之餘，也從事戲劇創作，不僅楊逵如此，楊守愚（1905-1959）、張深切（1904-1965）、賴和（1894-1943）、巫永福、呂赫若（1914-1951）、中山侑（1905-1959）等作家都有戲劇作品。

然而，劇作家的創作要對戲劇史與劇場藝術發展發揮影響力，除了作家編寫劇本的能力，還要客觀的政治、社會與文化環境，也需要各種劇場元素的配合。尤其劇本作爲戲劇的核心元素，必須透過舞台（表演區）的空間平台、表演者的肢體動作與語言、音樂，以及服裝與舞台技術烘襯，營造總體的戲劇效果。劇場的劇本（情節）、表演與觀眾，常因相互之間的互動而產生明顯的定律：作家劇本因劇團或導演、演員、觀眾的喜好，常有機會在劇場呈現，作家也因爲作品被期待，產生創作的動力。

從日治時期至戰後初期，臺灣社會並未提供上述的條件，既無經常性演出的劇團，也缺乏編導演與戲劇人材培育管道；演戲的內容受到監控，創作所使用的文字／語言也被箝制。因此，文學作家即使充滿理念，參與戲劇活動，欲藉此描寫人性或揭露政治社會黑暗面，提昇社會文化水準，但未必能因而創作出感動人心或劇場樂於演出的作品，相對外國文學作家在舞台上呈現的專業性、持續性與多樣性，無法累積能量的日治時期臺灣新劇舞台，難以相提並論。

日治以降，只有在各地戲院營利演出的流動劇團（歌仔戲、南管戲或通俗新劇）因應終年日夜演出的需要，才有專屬編劇，一般非營利的新劇團體演出頻率

臺灣大學學術期刊資料庫

不高，演出時多直接就國外劇本搬演，但如何編導、如何演出，觀眾反應如何，均少被提及，也缺乏演出相關評論，及劇場藝術家的介紹。

在近年方興未艾的臺灣新劇（現代戲劇）研究中，文學作家被保留的劇本，以及文化人、作家對於新劇一些談話性資料，或配合演出的宣傳文字，常被視爲新劇史最重要的理念與研究素材。其實，這些劇本、資料皆需進一步解讀與斟酌，否則單以劇本內容或作家片段的理念，作爲臺灣新劇運動曾經出現的劇場現象，便容易流於空談，或以偏概全。

日治時期文學作家參與新劇運動，較具代表性的有張深切、張文環（1909-1978）、楊逵三人，也代表三種模式。張深切留日時期就曾經與留日學生一起演出新劇，一九二五年組「草屯炎峰青年會」，翌年成立「炎峰青年會演劇團」，演出自編自導的《辜狗變相》、《改良書房》、《鬼神末路》、《愛強於死》、《舊家庭》、《浪子末路》、《啞旅行》、《小過年》等劇。一九二七年在廣州因參與「廣東臺灣革命青年團」抗日行動入獄二年，出獄後，一九三〇年組織「臺灣演劇研究會」，在臺中「樂舞台」公演《暗地》、《接木花》。一九三四年發起「臺灣文藝聯盟」，並提出「提倡演劇案」，強調「唯有演劇才能達到文藝大衆化」，這項提案後被擱置[56]。張深切所參與的新劇運動主導性強，其劇作是爲演出而寫，較具專業新劇人性格。

以小說聞名的張文環，戰時曾以《夜猿》獲皇民奉公會臺灣文學獎。他在寫作之餘，參與日治時期重要的文化與文學團體，包括成立於東京、發行《福爾摩沙》雜誌的臺灣藝術研究會，皇民化運動期間，張文環主張戲劇應反映民衆生活，反對直接移植日本內地劇本。他參與創辦《臺灣文學》，與西川滿的《文藝臺灣》抗衡，同時也是「厚生演劇研究會」的重要成員。厚生於一九四三年在臺北市「永樂座」推出的《閹雞》，就是他的小說作品改編，由林摶秋導演，是臺灣新劇演出史的重要一頁[57]。

楊逵與前述二人屬不同的類型，他留日期間在左翼劇場活動中跑過龍套，回台後曾參與臺灣文藝聯盟及其附屬刊物《臺灣文藝》，後創辦《臺灣新文學》。皇民化運動期間，楊逵屬於臺中藝能奉公隊的一員，改編《怒吼吧！中國》由日

56 邱坤良：〈從文化劇到臺語片—張深切的戲劇人生〉，《藝術評論》第8卷（1997年10月），頁24-27。

57 參見邱坤良：〈在台日本人戲劇家與臺灣戲劇——以松居桃樓爲例〉，發表於「帝国主義と文学」研討會（愛知：愛知大學，2008年8月1-3日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

人山上正導演，在臺中、臺北、彰化隆重演出。然而，特立獨行的個性極少與新劇團體、戲劇家有長期、固定的合作關係，也未曾培養班底。他的戲劇作品基本上不是爲劇場而寫，即使《怒吼吧！中國》在劇場（如臺北榮座）演出，當時臺灣報紙有小篇幅報導，但多偏向演劇報國或反英美帝國主義的政治與軍事意義，對導演、演員、劇場、舞台技術、觀眾反應均少論述，也未見較專業的評論。

楊逵劇本所傳達反壓迫、反殖民的人道主義極爲明顯，但這些特質也經常出現在楊逵小說之中。楊逵劇本爲何缺乏演出機會，是缺乏資金、製作團隊整合不易，還是他的創作動機屬於自我遣懷，或內容難以吸引導演、演員、觀眾的興趣？楊逵的其人與文學作品研究者多，但在一九八〇年代之前，並未有人重視楊逵的戲劇作品，也未曾出現專門性研究。從楊逵的立場，他是否眞的把這些戲劇創作視爲其代表性作品，也不無疑問。

楊逵的劇本演出記錄不多，其實際表演狀況難以探討，例如日治後期演出的《撲滅天狗熱》，在何處演出、導演是楊逵或其他人？演員是誰？觀眾反應如何？皆無資料可供參考。街頭戲劇與一般劇本文學性不同，較貼近民眾日常生活，而以街頭、戶外演出方式直接與觀眾交流，所反映的群眾性、生活性亦深具社會文化意義。然而，不論是日治、國府時期，統治者對於這種明顯「聚眾」的演出型式，不是採取壓制的手段，就是利用做爲宣傳的工具。楊逵不少劇本是在綠島監獄創作，所受到的嚴格檢查、管制可想而知，遑論正式演出了。環境如此，楊逵創作的劇本，很難具體反映群眾內在眞正的問題。

一九六一年楊逵出獄，繼續勞動與寫作的生涯，也受到臺灣與國外文壇的注意，他的文學作品一再被重刊、翻譯、出版，相關的研究也不斷出爐。到他過世（1985）前夕，臺灣社會已逐步民主化，隔年臺灣解嚴之後，社會益加開放，思想言論自由。走過艱苦一生的楊逵，其崇高的形象已深刻貼印在臺灣文學史，少有人出其右。楊逵劇作「出土」、引起重視，並吸引學者撰寫論著是楊逵辭世之後的事，距今已近二十年，後來探討楊逵戲劇的年輕學者，似乎也是在眾多的楊逵論著之外，尋找另闢蹊徑的研究方向。

目前有關楊逵戲劇作品的評價皆一致撇去「劇場」與「技巧」不論，重視其背後的社會文化意義與價值，極少考慮演出實務，理由或許如焦桐所云：

> 考察楊逵的戲劇，如果僅從藝術表現來看，容易忽略作品中蘊含的複雜性，尤其在絕大部分作品還只是初稿的情況下，想比較貼切地了解楊逵的

臺灣大學學術期刊資料庫

創作特色，最好能避開表現手法這一技術層面。[58]

如所周知，文學作品的偉大與否，不能單獨訴諸文學標準，但一篇作品能不能算是文學，則應以文學尺度作判斷。文學作品如此，戲劇更應做如是觀。討論戲劇作品固然有各種切入點與賞析方法，然而，單就劇本主題、思想、故事情節、演出意義做討論，則與其小說的文學表現與訴求並無明顯差別。楊逵劇本反映楊逵的人格特質與時代性，但情節類型化，藝術性並不高，這類情節其實與通俗新劇的結構相似，但後者基於演出的需要（時間長度、戲劇效果），會增添錯綜複雜的情節，不斷製造高潮，這方面就需要有較固定的劇團組織與具表演能力的演員，才能發揮劇本效果。楊逵的劇本除非有即興能力強、表演能量扎實的演員，藉著特別的表演型式（如戲曲、歌舞）演出。否則，劇本至多只是案頭劇或教化劇，極難經常出現於舞台。

六、結語

年輕時代的楊逵，生命的重心在從事社會運動與文學創作，並在原來的小說、詩創作之外，亦參與戲劇。楊逵關心戲劇的原因，在於他一向注意底層的生活，瞭解一般市井民眾較無閱讀習慣，但有看戲的嗜好，因而希望利用戲劇的特質與群眾性，選擇生活性的題材，透過民間音樂、歌舞與生活語言的運用，走進民眾，直接教育民眾。

另外，楊逵人格特質中潛藏的慧黠、戲謔性格，容易感受戲劇的表演性與遊戲成分，即便身處皇民化運動狂潮之中，或戰後蒙受白色恐怖牢獄之災，仍能苦中作樂，因應官方政策，編寫劇本。於此，與他有接觸過的作家、學者多有所感受，鍾肇政就曾意有所指地說：

楊氏被逼參與「皇民化劇」運動，竟異想天開編寫了劇本《撲滅天狗熱》（天狗熱爲當時流行的熱病），強烈地諷刺榨取農民的高利貸李天狗。此劇不但未遭隻字刪除刊登在一份雜誌上，還似乎在各地公演。楊氏簡直可稱之爲神通廣大。[59]

研究臺灣文學史的日本學者尾崎秀樹也曾做如是觀：

58 焦桐：《臺灣戰後初期的戲劇》（臺北：臺原出版社，1990年），頁93。
59 鍾肇政：〈光復前的臺灣文學：史論〉，《聯合報》第12版，1979年6月1日。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 楊逵在表面上遵循國策的同時，也在積極深入到農民中間。他帶領著巡迴劇團，以報國演出隊的名義活動在農村。其演出內容，實際上強烈地貫穿著臺灣人的、具有階級性的尖銳視角。在當時的臺灣，有因爲「皇民化」而苦惱的作家，但與之相反，也有像楊逵這樣的作家。他把批判的矛頭指向高利貸者的同時，也即指向了日本的統治。楊逵以寫「島民劇」的手來反擊，這就是他深邃、迂迴的抵抗方式。[60]

「像楊逵這樣的作家」「神通廣大」不因「皇民化」而苦惱，反而還能把批評鋒頭指向統治者，這應是楊逵戲劇可以觀察的角度。因此，在太平洋戰爭最後決戰時刻，楊逵仍能與臺中藝能奉公會演出「擁護參戰、擁護參戰，日旗周邊盡是東亞衛星」的《怒吼吧！中國》。也因此，雖然楊逵在日治皇民化運動期間的文學活動與作品曾留下具爭議性、枝節性的話題，提供後來研究者一些討論空間[61]，但相對其他走過決戰時期的重要作家，是否曾爲皇民文學作家、寫過皇民文學作品的陰影揮之不去，楊逵的文人氣節未曾受到懷疑，甚至他所主導的《怒吼吧！中國》在大部分討論楊逵作品或日治時期演劇活動的論著中，也常被記上一筆，賦以「民族」，甚至「反日」（軍閥）的色彩。

楊逵在臺灣戲劇史所展現的另一個意義，是作家的戲劇觀照，他重視戲劇的現代性，也注意群眾性與文化傳統，跟二〇、三〇年代新劇文化運動人士一味排斥戲曲與廟會，不論是酬神的戲班、子弟團演出，或戲院售票的內台表演（主要是歌仔戲），都是其革除對象的情形極爲不同[62]。楊逵注重戲劇的功能性，肯定傳統戲曲功能，他對民眾戲劇的態度是「有不好的地方就應該糾正，引導他們改進」。「奉公班」主辦的戲劇演出，「要先去做，然後再進一步指導他們改正缺點，因爲袖手旁觀是不可能期待有好成果的。」不過，他特別提醒做法必須立足

---

60 尾崎秀樹著，陸平舟，間ふさ子譯：〈決戰下的臺灣文學〉，《舊殖民地文學的研究》（臺北：人間出版社，2004年），頁195。原文〈決戦下の台湾文学〉刊載於《文学》に補筆（1961年12月-1962年4月）。

61 張恆豪曾有〈超越民族情結重回文學本位—楊逵何時卸下「首陽農園」？〉（《文星》第99期〔復刊號〕，1986年9月，頁119-124）一文，引發王曉波的批評，參見王曉波：〈論《和平宣言》及《「首陽」解除記》——《被顛倒的臺灣歷史》自序〉，《被顛倒的臺灣歷史》，頁1-50。

62 參見邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，頁208-210。

臺灣大學學術期刊資料庫

於臺灣民俗：「脫離了風俗習性，還能冀望有什麼好的期待呢？」[63]這種今日看來極其泛泛的觀念，在日治時期的文化界、新劇界，卻是不常聽見的聲音。至今讀楊逵的〈新劇運動與舊劇之改革——「錦上花」觀後感〉與〈民衆的娛樂〉、〈談街頭劇〉，仍可感受他對戲劇的理解與熱誠。

有劇場理念與庶民的戲劇觀，尚難完成戲劇作品，楊逵的戲劇作品多屬街頭劇，與劇場內的演出性質不同，充滿遊戲性與群衆性，反映他與民同樂、好玩的生活面。但戲劇（包括街頭劇）一旦演出，從劇本、導演、表演到服裝、道具，仍需要一群人合作。除非能整合人力、全心投入，或社會提供良好的戲劇製作與演出環境，否則，仍難有演出機會，遑論產生深刻的作品。楊逵的劇本不是曠世鉅作，除了強烈的社會意識之外，就戲論戲，實多屬遊戲之作。然而，此無損於楊逵作爲臺灣文學史最受尊重的作家之一，而他所創作的劇本對於瞭解楊逵所處時代環境，及其人格特質，也提供另一種觀察與研究素材，有助於「楊逵研究」的深化。

63 楊逵：〈新劇運動と舊劇の改革—錦上花觀覽の所感〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

文學作家、劇本創作與舞台呈現
——以楊逵戲劇論為中心

邱坤良
國立臺北藝術大學戲劇學系教授

近二十年來，日治時期台灣新劇史的研究者日多，以文學作家戲劇作品爲題材者也不乏其人，楊逵戲劇作品的研究成果尤爲豐碩。然而，戲劇創作，除了創作者本身的能力，還要客觀的政治、社會經濟與文化環境，也需要各種劇場元素的配合。從日治時期至戰後初期，台灣社會並未提供上述的條件，既無經常性演出的劇團，也缺乏編導演與戲劇人材培育管道；演戲的內容受到監控，創作所使用的文字／語言也常被箝制。

尤其楊逵劇本多屬街頭劇型式，有些是在綠島監獄創作，不論是日治、國府時期，統治者對於這種明顯「聚眾」的演出型式，不是採取壓制的手段，就是利用做爲宣傳的工具。環境如此，楊逵創作的劇本，很難具體反映群眾內在眞正的問題，也少有正式演出的機會。

至目前爲止，研究楊逵戲劇作品的論述多偏向情節主題與象徵意義，至於作家的戲劇理念如何形成？劇場能量如何？在缺乏有利環境、劇場條件不足的情況，他的文本能否演出，似乎並未注意，或視爲理所當然。因此，從楊逵的創作劇本頌揚其人，究竟是對作家的「愛屋及烏」，還是作家的戲劇作品本身就具有極高的藝術性或深刻文化內涵？頗讓人玩味。

本論文的重點與其說討論楊逵的劇作，不如說探索楊逵研究延伸至戲劇議題所呈現的現象及所反映的問題，也嘗試從劇場與社會文化的角度，探討楊逵的戲劇作品與劇場經驗，期望透過楊逵戲劇作品的研究，進一步瞭解日治時期台灣戲劇發展生態，以及文學作家作品與戲劇創作、演出的關係。

關鍵字：楊逵　怒吼吧！中國　街頭劇　築地小劇場　錦上花

臺灣大學學術期刊資料庫

On Writer and Playwright Yang Kui's Theories and Stagings of the Theatre

Kun-liang CHIU
Professor, Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

In the past two decades, research on Taiwan's New Drama (*xinju*) history during the Japanese Occupation period has gained prominence. The works of Taiwanese writer Yang Kui are a special focus, though he is not the only writer in Taiwanese theater. Besides a writer's talent, other requirements for writers' involvement in theatre include a favorable political, social economic and cultural environment, with a combination of various theatrical elements. However, from the Japanese Occupation era to the postwar period, Taiwan society not only lacked these conditions, but also failed to nourish theater intellectuals such as directors and actors. Theater troupes neither held frequent performances nor created and performed freely.

Most of Yang Kui's theatre work was performed street theater style. Both Japanese and the Chinese Nationalist Party (KMT) governments oppressed such theatre, or used it as mere political propaganda. Therefore Yang Kui's drama could hardly reflect the real inner problems of the masses, and had little chance to be staged.

So far most discourse on Yang Kui concentrates on his theater works' themes and symbolic meanings. Nevertheless, how he formed his concept of the theatre, how the dynamics of his theatre were created, how his context was played out in all kinds of unfavorable dramatic environments—all go unnoticed or just taken for granted. Therefore, this paper aims to unravel the social phenomena and issues related to Yang Kui's theatre, researching the development of Taiwanese theater during the Japanese Occupation period and the relation between literature and script writing, as well as performances from Yang Kui's works.

Keywords: Yang Kui　Roar China　Street Theater　Tsukiji Shogekijo (Tsukiji Little Theatre)　*The Brocade Flowers*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

井手勇：《決戰時期臺灣的日人作家與皇民文學》，臺南：臺南市立圖書館，2001年。

王曉波：《被顛倒的臺灣歷史》，臺北：帕米爾書店，1986年。

吳素芬：《楊逵及其小說作品研究》，臺南：國立臺南大學教育與經營管理研究所國語文教學碩士班碩士論文，2005年。

吳新榮：《吳新榮日記全集》第七冊，臺南：國立臺灣文學館，2008年。

吳曉芬：《楊逵劇本研究》，臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2000年。

呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961年。

尾崎秀樹著，陸平舟，間ふさ子譯：《舊殖民地文學的研究》，臺北：人間出版社，2004年。

巫永福：《我的風霜歲月—巫永福回憶錄》，臺北：望春風出版社，2003年。

_____著，沈萌華主編：《巫永福全集．文集卷》，臺北：傳神福音文化公司，1996年。

佚名：（廣告），《臺灣新聞》第3版，1943年11月26日。

____：〈臺中藝奉隊 感謝輝煌戰果捐款〉，《臺灣新聞》夕刊第2版，1943年11月17日。

____：〈臺中藝能奉公隊 怒吼吧中國公演〉，《臺灣新聞》第3版，1943年11月2日。

____：〈徵兵號獻納金　蒐集百七元　怒吼吧中國演出募款〉，《臺灣新聞》，1943年11月8日。

林安英：《楊逵戲劇作品研究》，臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，1998年。

林樊（林瑞明）：《楊逵畫像》，臺北：筆架山出版社，1978年。

邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，臺北：自立晚報出版社，1992年。

_____：〈從文化劇到臺語片——張深切的戲劇人生〉，《藝術評論》第8卷，1997年10月，頁23-41。

_____：〈在台日本人戲劇家與臺灣戲劇——以松居桃樓爲例〉，發表於「帝國主義と文學」研討會，愛知：愛知大學，2008年8月1-3日。

_____，《飄浪舞台：臺灣大衆劇場年代》，臺北：遠流出版社，2008年。

星名宏修著，莫素微譯：〈「血液」的政治學——閱讀臺灣「皇民化時期文學」〉，《臺灣文學學報》第6期，2005年2月，頁19-57。

浦田生：〈青年劇之意義與使命　臺中藝能奉公隊之公演之期許（上）〉，《臺灣新聞》第2版，1943年10月22日。

_____：〈青年劇之意義與使命 臺中藝能奉公隊之公演之期許（下）〉，《臺灣新聞》第3版夕刊，1943年（日期不明）。

張恒豪：〈超越民族情結重回文學本位—楊逵何時卸下「首陽農園」？〉，《文星》第99期（復刊號），1986年9月，頁120-124。

張朝慶：《楊逵及其小說、戲劇、綠島家書之研究》，臺南：國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文，2009年。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳芳明：《楊逵的文學生涯：先驅先覺的臺灣良心》，臺北：前衛出版社，1988年。

彭小妍主編：《楊逵全集第一卷．戲劇卷（上）》，臺北：國立文化資產保存研究中心籌備處，1998年。

_____：《楊逵全集第二卷．戲劇卷（下）》，臺北：國立文化資產保存研究中心籌備處，1998年。

_____：《楊逵全集第九卷．詩文卷（上）》，臺南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001年。

_____：《楊逵全集第十卷．詩文卷（下）》，臺南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001年。

焦桐：《臺灣戰後初期的戲劇》，臺北：臺原出版社，1990年。

黃惠禎：《左翼批判精神的鍛接：四〇年代楊逵文學與思想的歷史研究》，臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2004年。

_____：《楊逵及其作品研究》，臺北：麥田出版社，1994年。

楊逵：〈臺灣演劇の未來〉，《演劇通信》第3號，1942年12月15日。

____：〈光復前後〉，收入聯合報編輯部編：《寶刀集：光復前臺灣作家作品集》，臺北：聯合報，1981年。

____：〈日本殖民統治下的孩子〉，《聯合報》第8版，1982年8月10日。

楊素絹主編：《壓不扁的玫瑰花——楊逵的人與作品》，臺北：輝煌出版社，1976年。

楊翠：〈楊逵出土遺稿的內容與意義〉，《臺灣史料研究》第6期，1995年8月，頁162-165。

戴國煇，內村剛介訪問，陳中原譯：〈楊逵的七十七年歲月——一九八二年楊逵先生訪問日本的談話記錄〉，《文季》第1卷第4期，1983年11月，頁8-30。

鍾肇政：〈光復前的臺灣文學：史論〉，《聯合報》第12版，1979年6月1日。

_____：《鍾肇政回憶錄（二）》，臺北：前衛出版社，1998年。

中島利郎，河原功，下村作次郎編：《日本統治期臺灣文學文芸評論集》第1-5卷，東京：綠蔭書房，2001年。

尾崎秀樹：〈臺灣文學の近情〉，《文學評論》第2卷12號，1991年6月14日，頁192。

河原功，中島利郎編：《日本統治期臺灣文學臺灣人作家作品集》第1卷楊逵，東京：綠蔭書房，1999年。

星名宏修：〈中國．臺灣における「吼えろ中國」上演史—反帝國主義の記憶とその變容〉，《日本東洋文化論集》1997年第3號，1997年3月。

_____：〈楊逵改編「吼えろ支那」をめぐって〉，收入臺灣文學論集刊行委員會編：《臺灣文學研究の現在》，東京：綠蔭書房，1999年。

_____：〈臺灣における楊逵研究—「吼えろ支那」はどう解釋されてきたか〉，發表於「日本臺灣學會」第二回學術大會，東京：東京大學，2000年6月3日。

蘆田肇：〈「怒吼罷，中國！」覺書き：「Рыуи Китаи」から「吼えろ支那」，そして「怒吼罷，中國！」へ〉，《東洋文化》第77號，1999年3月。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫