

舞台上的兇賊與義賊—— 評述日治至戰後的新劇*《廖添丁》

陳慧勻**

摘 要

廖添丁作為臺灣最富盛名、最經典的俠盜人物，自其被擊斃的1911年到2006年的當下，在將近百年的時光中，其傳說故事不斷憑藉著各種媒體的孳乳、衍化，傳播於整個臺灣社會，除了最具代表性的吳樂天講古以及連載於《學友雜誌》上，由廖漢臣執筆的連載小說《台北城下的義賊——廖添丁》之外，廖添丁那高潮迭起的生平也不斷的出現於各種類的劇場舞台上，此也顯示了這個故事的極具票房吸引力。

因此從戰前至戰後，不管劇場如何發展變革，總是會有劇團選擇這個故事作為演出題材，因此本文乃藉由追尋廖添丁在話劇舞臺上的蹤跡，由日治初年的改良戲開始，到文明戲與文化戲裡的廖添丁，一直到戰後競演廖添丁的胡撇仔新劇風潮，討論廖添丁在早年的黃金新劇時光中究竟如何被「形塑」以及如何在劇場中「形變」的軌跡。

關鍵字：廖添丁、新劇、改良戲、文化戲、胡撇仔

* 臺灣的「新劇」依戲劇研究者邱坤良先生所定義屬於一種「概念性的分類」，且所指涉的「幾乎可以涵蓋所有非傳統戲曲型式的戲劇」，他並且將現代戲劇在臺灣發端後所衍化出的各個分枝劇種，如「改良戲」、「文明戲」、「文化戲」、「皇民劇」以及戰後風行一時的「胡撇仔劇」皆化約為本質上與傳統相對的「新劇」之中。（邱坤良《舊劇與新劇(1895-1945)：日治時期臺灣戲劇之研究》，臺北市：自立晚報，1992年，頁302）

** 目前為英國埃克塞特大學戲劇系博士候選人。

壹、前 言

貳、《廖添丁》的發端—改良戲

參、文明戲與文化戲中的廖添丁

肆、戰後初期的《廖添丁》新劇盛況

伍、結語——廖添丁餘影

壹、前言

廖添丁作為臺灣最富盛名、最經典的俠盜人物，自其被擊斃的 1911 年到 2006 年的當下，在將近百年的時光中，其傳說故事不斷憑藉著各種媒體的孳乳、衍化，傳播於整個臺灣社會，除了最具代表性的吳樂天講古以及連載於《學友雜誌》上，由廖漢臣執筆的連載小說《台北城下的義賊——廖添丁》之外，廖添丁那高潮迭起的生平也不斷的出現於各種類的劇場舞台上，此也顯示了這個故事的極具票房吸引力。

因此從戰前至戰後，不管劇場如何發展變革，總是會有劇團選擇這個故事作為演出題材，因此本文乃藉由追尋廖添丁在新劇舞臺上的蹤跡，由日治初年的改良戲開始，討論至戰後競演廖添丁的胡撇仔劇²風潮，討論廖添丁在早年的黃金新劇時光中究竟如何被「形塑」以及如何在劇場中「形變」的軌跡。

貳、《廖添丁》的發端—改良戲

廖添丁首度出現於臺灣戲劇舞臺上伴隨著臺灣現代戲劇的發跡，在《臺灣日日新報》裡於明治四十二年(1909)十月開始有記者察覺中國的文明戲熱，提出希望在上海戲班能演出以臺灣故事為內容的「改良戲」。³未隔幾日，果然就出現了台產改良戲的

² 胡撇仔一辭，或作「黑碟子」、「烏撇子」等，實由日語「オペラ」讀音而來，歌仔戲名伶廖瓊枝表示，「胡撇仔」原先乃用來指稱新劇。臺灣光復後，新劇表演興盛，演劇中並夾雜流行歌曲，有人遂以「opera」來稱呼這種又唱又演的表演類型，後來由於歌仔戲也增加流行曲調演出形式與新劇相去不遠，「opera」之稱遂被沿用到變體的歌仔戲上。(黃雅蓉，〈野台歌仔戲演出風格之研究〉，文化大學藝術研究所碩士論文，1995年，頁 10-11)

³ 所謂改良戲即是表演型式相對於傳統戲曲的新劇種，不再以歌舞程式動作為主，而以口語對白為主要表演

籌備消息：

〈菊黃楓紫〉艋舺凹口街有內地人莊田某。在該地開設戲館。募集嗜好之青年。教演改良戲。其劇目皆係本島近事。如陳秋菊到龍山寺進香。及□降事。頗有可觀。□待□成後。將稟請當道許準開演。以圖得利。有戲癖者皆拭目以俟也。(改良戲) (《漢文臺灣日日新報》，第3470號，1909年11月12日，第七版)

在報導中，莊田募集了臺灣青年加以訓練，且將演出採擷自「本島近事」的劇目，對看多了古路戲舊劇的臺灣觀眾而言，自是對這個新劇種的上演期待不已。隔年(明治四十三年，1910)六月，由莊田訓練的改良戲終於演出，觀眾的反應則是感到新奇有餘卻對使用純口白的話劇型態仍不甚習慣，也許這場未臻成熟的演出正是臺灣史上出現的第一場改良戲，然而在這場演出之後，莊田的改良戲也就此消聲逆跡。真正帶給臺灣劇壇影響的應該是接續在莊田演出之後出現，由高松豐次郎帶領的「臺灣同仁社」。

高松豐次郎在募集了臺灣演員後，即聘請高野氏擔任導演，由其演出劇目來看，題材的選擇則與日本新派劇類似，以當時的臺灣社會時事為主，劇目有：《薄命壯丁周文氏》、《洪禮謨》(艋舺紮褲子弟洪禮謨耗盡家產臥軌自盡故事，又稱為「火車棟仔」)、《斷髮奇談》、《兇賊廖添丁》、《無情恨》(周成過臺灣故事)、《巨賊簡大獅》、《愛國婦人》⁴等等。然而他們並未使用劇本，而是採用「幕表制」⁵的方式演出。

廖添丁是在明治42年(1909)年11月時被楊林陷害身亡，這個新聞在當時也引發社會輿論的大肆討論，隔年開始，「廖添丁效應」逐漸在民間發酵，百姓紛紛在私下前往廖添丁埋葬地祭祀，而關於廖添丁的靈異事蹟也在耳語間傳播開來，高松豐次郎似乎是察覺了這個題材的可演性，於是他打鐵趁熱的在明治44年(1911)8月即推出名為《兇賊廖添丁》的改良戲，在當時這應該屬於一齣「社會刑案劇」，而非「民間故事劇」。靠著廖添丁特殊行止的話題性，以及新聞報刊上連篇報導的精彩追捕過程，「臺灣同仁社」相信這齣戲會以其精彩的戲劇性獲得觀眾的喜愛。在《臺灣日日新報》的日文欄及漢文欄上皆記載了《兇賊廖添丁》一劇的開演：

〈朝日座の新藝題〉朝日座臺灣正劇は相變らす好人氣なるが今夜よりの

型態，初始的改良劇演出型態似乎與日本的新派劇類似，是混雜了舊劇(歌舞伎)與西方話劇表演型態特點的過渡劇種，因此除了「以對話代替唱曲」這一點較接近西方的話劇，其他部分仍沿用舊劇的演出型態。在由傳統戲曲邁向現代劇場的過程間，先後出現了幾個名稱，如：「改良戲」、「文明戲」、「文化戲」、「新劇」乃至戰後的「胡撇仔戲」皆屬於臺灣現代戲劇的幾個發展階段名稱。

⁴ 此處析歸納呂詠上，《臺灣電影戲劇史》(頁293)及《臺灣日日新報》中所出現劇目。

⁵ 歐陽予倩曾說明幕表戲：「就是沒有劇本只靠一張幕表演戲之謂。編劇的人並不寫出完整的劇本，只根據傳統、筆記或者小說之類，把故事編排一下，把它分成若干場，每一場按照故事的排列分配一些角色，有時寫明上下場的次序，有時不寫，有時註上按照情節非說的台詞，有時連這個也沒有。排戲的時候，只要把角色排好，把演員的名字寫在劇中人的下面；大家聚攏來，把戲的情節和上下場的次序說一說，那就編和導的責任都盡了。」(歐陽予倩〈談文明戲〉，收入《歐陽予倩全集—第六卷》，中國：上海文藝出版社，1990年，頁180-238)

替り藝題として「兇賊廖添丁」を出演せるがこれは彼が跳梁當時の事實と□遂に警官の為に包圍され銃殺さる□に至るまでを勸善懲惡の脚色としたるものにて全部は多くの蕃數となるゆ□前編下編の兩回に分ち引續き開演すべしを雲ふが同正劇は之を以て一先開演し基隆座に移り開演を同時に目下同座に於て開演中なる東京新吉藝妓連の一行朝日座に乗□み來る予定なりと⁶

〈正劇齣目〉朝日座所演臺灣正劇。自戲臺改用迴轉機械。已免停滯。茲聞十七夜齣目。乃演兇賊廖添丁扮商人入劫土城江旺家。至八裏盆被殺而止。共二十餘幕。須兩夜聯演乃完。其事皆本地風光。必大有可觀可知已。

7

報導中敘述了同仁社將於朝日座演出由真人實事改編而成的《兇賊廖添丁》，並以此人物作為對世人勸善懲惡的警惕。演出內容應是參考日日新報上的報導再稍加改名換姓、加油添醋而成，由廖添丁劫取土城江旺財物開始，至其被殺身亡而止，共有二十多幕，分為兩天演出。這齣改良戲演出後應頗受觀眾歡迎，雖未見劇評，在大正2年(1913)的日日新報上卻出現了《廖》劇將再度演出的消息：

〈正劇開演〉淡水戲館。自上海班去後。久寂寞無聲。近稻江二三股東特向高松同仁社。聘請臺灣正劇。鳴鑼開演。本二十二夜續演廖添丁全齣。座中設色。比朝日座尤為雅觀。開贖期僅剩四五天。以後該劇即要航渡內地扮演。非數年不能歸臺。有嗜好者當必爭先一觀也。⁸

《廖》劇在能夠在睽違兩年後再度被推出，顯見此劇在初演時反應必已不惡，才會被同仁社選擇作為炒熱淡水戲館，甚至是跨海前到日本巡演的代表劇碼。而廖添丁之所以被選擇作為劇場演出的題材，也許便在於這是甫發生未久且轟動全省的熱門社會新聞，話題性足夠，媒體也提供了豐富的劇情素材來源之故。

至於參與當時改良戲演出的演員，據新劇運動者張維賢回憶：「參加演出者，都係不怕受人輕視的失業者或流氓，(當時做戲，頗受歧視，視為不登大雅之堂。)所以被稱為流氓戲。」⁹呂訴上也認為因改良戲劇團的演員多是臺北市流氓，因此才被稱作「流氓戲」，另外呂文中還提到參與劇團的幾位演員：「主要演員有林火炎及陳阿達兩人男扮女主角，黃國隆扮老生，土牛扮反角如廖添丁亦由他扮演的。」¹⁰由這段敘述也可知

⁶ 〈朝日座の新藝題〉，《臺灣日日新報》，第4035號，1911年8月17日，第7版

⁷ 〈正劇齣目〉，《漢文臺灣日日新報》，第4035號，1911年8月17日，第3版

⁸ 〈正劇開演〉，《漢文臺灣日日新報》，第4776號，1913年9月22日，第6版

⁹ 張維賢，〈我的演劇回憶〉，《臺北文物·北部新文學新劇運動專號》，第3卷第2期，臺北市文獻委員會，頁105

¹⁰ 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961年9月，頁293

當時演出改良戲者皆為男性，劇中女角亦由男性反串，顯見當時女性參與戲劇演出的風氣仍未盛。而有「流氓戲」之稱則可能是因當時大眾觀點仍視「戲子」為不務正業的閒人所參與的工作，因此不無貶抑的意味存在。當然也可能真的因為流氓較有空閒，願意大膽嘗試演出以賺取外快，因此當時也許便出現不少由真正的流氓扮演流氓角色的情形出現，如《兇賊廖添丁》中的廖添丁由反角土牛扮飾即為一精彩例證。

另外，為什麼日政府竟准許他們演出這個帶有反抗色彩的戲劇？由其劇名稱廖添丁為「兇賊」，以及以專扮反角的土牛來飾演廖添丁來看，廖添丁在劇中的形象似乎並未被升格為「義賊」的英雄地位，在演出的相關報導中也說明此劇有勸善懲惡的作用存在，所謂的「懲惡」指的正是廖添丁最後被害身亡的結局，顯然臺灣同仁社有意識／無意識的選擇了呈現偏向殖民者官方立場的廖添丁形象，也使得《廖添丁》能在官方注目下安然演出數年。這個創作於近百年前的《廖添丁》劇場始祖，較之後來孳乳出的各種廖添丁劇場版本而言，是最缺乏傳奇色彩的廖添丁形象。

參、文明戲與文化戲中的廖添丁

林清文在民國 69 年(1980)曾在《自立晚報》副刊上發表了一篇散文〈廖添丁與我〉，文中提到他初次見到舞臺上廖添丁的回憶畫面：

我首次看到「廖添丁」是遠在五十年前的事了。那時候我還在國校唸書，由於有一偶然的機會在故事一家戲院的舞臺上看到了他，那是話劇「義賊廖添丁」的他。……嗣後及我長大事隔十幾年來，再也未得看到夢裏英雄「廖添丁」。¹¹

若由本文出刊時間往前推算，林清文所見到的《廖添丁》演出年代大約是在 1930 年前後，當時風行於臺灣的新劇依其性質可分為兩類：(一)文明戲；¹² (二)文化戲。¹³

此處所指的「文明戲」正是源自於中國「春柳社」一脈，與「改良戲」風格相近的現代戲劇起源之一。臺灣的文明戲潮流開啟自大正 10 年(1921)上海「民興社」的抵台演出，當時《臺灣日日新報》的漢文記者李逸濤偶然在福州欣賞到「民興社」文明

¹¹ 林清文，〈廖添丁與我〉，原載於《自立晚報》副刊，後收入黃勁連主編《南瀛文學選》，台南縣立文化中心出版，1991 年 10 月，頁 53-54

¹² 馬森定義中國的「文明戲」是「介於中國傳統戲劇和後來依照西方現代劇規格發展而成的一種過渡形式。」(馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，臺北：書林出版社，1994 年 10 月，頁 71)

¹³ 「文化劇(戲)」即指日治下，以政治運動(包括文化協會、農民組合、工友總聯盟、臺灣民眾黨等抗日團體之運動)為主體而展開的文化運動中的一環。(楊渡，《日治時期臺灣新劇運動》，臺北：時報文化出版，1994 年 8 月，頁 95)

戲的演出，覺得有引進臺灣的商業價值，遂與民興社主持人鄭天光簽訂合同，大正 10 年(1921)6 月 10 日於臺北「新舞臺」首演，標榜的是「男女合演」，演出《莫名其妙》、《賣花結婚》、《行善得子》、《骷髏跳舞》等輕鬆喜劇及《黑夜槍聲》、《新茶花女》、《袁世凱》等正劇，並以擁有現場伴奏的樂團在舞臺旁鬧場為演出特色。¹⁴然而因劇中對白悉用北京話，為使臺灣觀眾減少語言隔閡，上演前乃安排先由「辯士」作劇情解說，此舉果然奏效，「民興社」在兩個月的賸期間巡演至台中、嘉義、台南等地皆頗受觀眾歡迎，因此在大正十五年(1926)又再度來台演出。上海「民興社」的巡演果然引發台人對文明戲的興趣，因而促成幾個臺灣文明戲團的成立，當時在台南麻豆經營戲院的劉金福即聘請上海「民興社」的姚嘯悟、瞿夢軒兩位演員留台指導，並吸收部分改良戲劇團「寶來團」成員，於大正 10 年(1921)前後組成臺灣的「民興社」文明劇團。

臺灣「民興社」多以河洛語演出，除演出上海「民興社」的原有劇目之外，更編演取材自臺灣故事的劇碼以貼近本地觀眾，《廖添丁》¹⁵即是其中代表，此劇的演出證明了這個故事仍被劇人們視為能吸引觀眾的好題材。臺灣「民興社」的演出賣座不惡，然而卻維持不久即告解散。¹⁶另外，曾任上海「民興社」劇情解說的台南人吳鴻河亦在大正 12 年(1923)籌組文明戲班「台南黎明新劇團」巡迴全台，其演出活動持續至大正 17 年(1928)前後。上述兩團體的演出可以說是承繼日治初年的改良戲至中國文明戲的新劇脈絡，然而因為發展至此已然成為「中國文明戲的末流」，¹⁷因此被視為「只能算是一種追求商業利益下的移植與拷貝罷了」，¹⁸演出品質的越發趨向粗製濫造也使得文明戲僅能風行於一時片刻，僅管如此，在文明戲中仍有某些新穎的劇場觀念，如以樂隊現場伴奏及多樣的舞臺佈景設計等，也被繼起之臺灣劇場吸收與承繼下來了。

1930 年代的《廖添丁》不僅被擅演男女私情、家庭倫理情節的文明戲團揀擇為演出劇碼，還意外的曾出現在由臺灣知識份子主導的「文化戲」裡。1921 年，曾留學於日本、中國的臺灣知識菁英集結創立了「臺灣文化協會」，以啟迪民智，謀求臺灣文化之向上為宗旨，意圖由文化知識角度對抗日本殖民強權。1923 年 10 月 17 日文化協會在第三屆定期總會中提出決議事項第六條已項中增列：「為改弊習涵養高尚趣味起見特開活動寫真(電影)會音樂會及文化演劇會。」¹⁹正式將演劇活動納為例行文化啟發活動

¹⁴ 蔡奕欽，《臺灣新劇始末》，《表演藝術》，第 10 期，1993 年 8 月，頁 86

¹⁵ 1922 年 12 月 3 日的《臺灣日日新報》上曾刊載了「民興社」的夜間演出劇目即《廖添丁前編》一劇。(〈新舞臺之劇目〉，《漢文臺灣日日新報》，第 8090 號，1922 年 12 月 3 日，第 6 版)

¹⁶ 徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》，臺北：南天書局，2000 年 3 月，頁 84-86

¹⁷ 根據馬森的研究，中國的「文明戲」到了五四運動前夕的一九一八年已經是日末窮途欲振無力了，失敗的原因則歸罪於「幕表戲」的流於草率和演員的日漸腐化，已遠離文明戲初始時懷抱的改良主義理想。(馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，臺北：書林出版社，1994 年 10 月，頁 74)

¹⁸ 徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》，臺北：南天書局，2000 年 3 月，頁 89

¹⁹ 葉榮鐘等著，《臺灣民族運動史》，臺北：聯經，1971 年，頁 294

之一，各地文化劇在一時之間蔚為風氣，隨著「臺灣文化協會」成員們所闡揚的文化啟蒙運動，新劇開展出更為有機(organic)的「介入社會」路線，這些由知識份子們主導的新劇乃被稱為「文化劇(戲)」。著名文化劇團體如周天啟的「鼎新社」(1924)、張維賢的「星光演劇研究會」(1924)及由張深切主持的「草屯炎峰青年演劇團」(1924)、「臺灣演劇研究會」(1930)等等。

1955年，劉枝萬於《公論報》〈臺灣風土〉一欄上發表〈廖添丁托夢〉²⁰一文，在第一段裡講述他的《廖添丁》觀戲經驗，也正巧記錄下一段《廖添丁》文化劇的演出足跡：

廖添丁的故事，在臺灣是家喻戶曉的。我自幼至今，看過關於他的白話戲，或所謂文化劇，已不知幾次。記得每逢演此戲時，觀眾均非常擁擠，蓋因其合於在日警壓制下的臺胞心理之故乎。尚記得當時文化協會會員曾義演此戲，場場客滿，熱鬧得很，在宣揚民族精神方面，當然它是效果卓絕。後來它被禁止了，恐怕亦是由於此原因罷。

由這段敘述得知臺灣文化協會也曾演出以廖添丁故事為題材的文化戲，而他們之所以演出此劇，其背後動機為激發普羅大眾的「抗日民族精神」。這也說明了同一個題材，由不同的創作者所勾勒出的可以是完全相異的輪廓。在日治初年「臺灣同仁社」演出的改良戲《廖添丁》中，廖添丁被形構為官方視野下的「兇賊」，也是賞善罰惡的實際例子；到了臺灣「民興社」的文明戲裡，因為廖添丁犯案過程衍生的離奇曲折情節而擁有商業性及票房；而到了文化協會的文化戲裡，廖添丁顯然因為其犯案行為所挑釁的對象不僅是官方，更是異族殖民者，此與文協致力抵禦的對象正不謀而合，因此他的「抵抗行為」開始被除罪化，並被冠上「抗日義俠」之冕，文化協會注視廖添丁的角度也許亦是成就今日廖添丁英雄形象的基礎之一。

文明戲或文化戲裡的《廖添丁》演出內容為何？在報紙及劉枝萬文中皆未提及演出情節，但是林清文的〈廖添丁與我〉一文則讓我們一窺30年代的《廖添丁》故事形貌，他述說兒時見到的《廖添丁》故事梗概如下：

遊手好閑的廖添丁一日備受父母責罵，決意外求發展，遂淪落黑社會裏，仗義勇為、鋤暴安良、劫富助貧等幹了一番轟轟烈烈的事蹟，「廖添丁」所到地方惡霸強權聞風失色。因此免不了成為日警當局追緝的對象。他曾拜過一位金瓜寮的老拳師學武，懷有一身的好功夫，在日警屢次的圍捕中大顯身手，把一批猙獰的日警打得落花流水、狼狽不堪，安然脫離法網、逃

²⁰ 枝萬(即劉枝萬)，〈廖添丁托夢〉，刊於《公論報》〈臺灣風土〉，第192期，1955年1月3日，第四版

之天天。還有一幕和大台奸辜顯榮的對台精彩好戲，造成劇情的高潮。²¹

觀察林清文所敘述的《廖添丁》情節，顯示至 30 年代，廖添丁的「義俠」形象已被庶民意識完全建構，因此情節著重在與日警的對立、打鬥以及將他們打得「落花流水」上，「抗日」成份顯然已被添加入。而廖添丁與辜顯榮的對峙橋段則寓寄百姓們對「台奸」之類人物的憎惡。另外，劇中也出現了虛構的廖添丁師父——金瓜寮老拳師，此亦顯示廖添丁的的史實在二十餘年的發展中已出現許多曖昧的空間，人們開始虛構更多傳奇細節乘隙加入這個故事裡，讓廖添丁故事的傳奇性發展得更為完全。而也因為此時的《廖添丁》已具有更明顯的抵抗行為，因此《廖》劇在思想箝制更嚴密的皇民化時期乃被禁演，至戰後才又出現。

另外，根據劉枝萬的敘述，《廖添丁》在日治時期是常見的戲碼，「場場客滿」的票房保證應該是諸團體皆不約而同選擇這個題材的原因，也正是這個題材的不退潮流，讓《廖添丁》竟一路參與了由改良戲開始，每一個階段的臺灣劇場變革，直至戰後，《廖添丁》劇場不但未消失於舞臺上，更在蓬勃的內台戲時光中被推向另一個極致的高峰。

肆、戰後初期的《廖添丁》新劇盛況

(一)戰後初期的臺灣劇界與戰後胡撇仔戲的風行

1945 年 8 月 15 日，日本天皇透過廣播放送出日本戰敗投降的消息，臺灣人民欣喜若狂的準備重回心嚮已久的祖國懷抱，國民政府為接收臺灣乃成立行政長官公署，並派任夏濤聲任宣傳委員會主任委員，即臺灣戲劇行政機構的第一任最高主管，在接收臺灣初始時尚未制定任何有關戲劇的法令，仍就地依照原有辦法，但是對於過去皇民化時期所有被日本政府禁演的中國舊劇則全部開禁，因此民間的傳統演劇活動也即刻恢復蓬勃發展的狀態。²²

當時的國民政府認為臺灣長期受到日本的「奴化教育」影響，因此必須強化臺灣民眾的國家觀念與民族意識，以使臺灣社會「中國化」，根絕台人「奴化的舊心理，建設革命的心理。」²³為了達成這個目標則必須提倡「國語」、嚴禁日語，事實上，直至戰前全台的日文普及率已達 75% 左右。因此行政長官公署乃以范壽康為首的文教班底

²¹ 林清文，〈廖添丁與我〉，原載於《自立晚報》副刊，後收入黃勁連主編《南瀛文學選》，台南縣立文化中心出版，1991 年 10 月，頁 54

²² 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961 年 9 月，頁 333

²³ 陳儀致陳立夫函，收入陳鳴鍾等編，《臺灣光復和光復後五年省情(上)》，中國：南京出版社，頁 58

組織「國語推行委員會」，而「戲劇」即是「推行國語」的方針之一，負有宣揚祖國文化的使命，也同樣被視為「刻不容緩」的工作。²⁴也因此，行政長官公署及國民政府前後公佈了幾條戲劇管理規則，正式將戲劇納入思想管轄範圍下。

戰後初期的新劇原本延續皇民運動前的文化批判傳統，台籍知識份子與劇人們紛紛重新籌組劇團進行演出，例如台南的王育德與黃昆彬的「戲曲研究會」演出《幻影》、《鄉愁》、《新生之朝》等劇；辛金傳、楊文彬組織「臺灣藝術劇社」；宋非我、王井泉、張文環、江金章等人成立的「聖烽演劇研究會」在臺北中山堂演出簡國賢作的《壁》與《羅漢赴會》；由林搏秋、賴曾、張冬芳等人組成的「人劇座」演出林搏秋編的《罪》與《醫德》。而另一方面，中國劇人也受邀來台演出與臺灣劇人進行交流，如「新中國劇社」即曾在臺北演出《鄭成功》、《牛郎織女》、《日出》、《桃花扇》等劇目；²⁵歐陽予倩與田漢等中國劇人亦曾來台。然而這些本省、外省間的頻繁交流狀態卻在民國 36 年(1947)的「二二八事件」後隨著肅殺的政治氣氛而緘默了，這道因隔閡而產生的裂隙對戲劇、文化、社會亦留下深切的痛楚，王育德自此流亡日本；簡國賢在 50 年代的整肅行動中被殺身亡；宋非我則遠走他鄉，在福建等地擔任對台廣播工作後終老於香港的養老院裡；「新劇第一人」張維賢則轉行從此不再插手戲劇界。²⁶臺灣文化甫自殖民者的輕錮中脫離，卻需要馬上接收另一個政權的文化傳統，誠如老作家葉石濤所言：「由於傳統的中斷，使得他們愛與死的故事埋葬於歷史的墳墓裏。」²⁷而臺灣劇界也成了「破車胎的劇運」。²⁸

二二八事件後，臺灣自 20 年代以來，隨著現代化腳步而萌生的文化劇傳統也暫告中斷，更精確一點來說是在國民政府大力推行「國語運動」以後，由知識份子參與並以方言發聲之現代劇場的消聲逆跡。其後雖偶有少數具批判意識的劇場演出，²⁹出現在媒體上的主要仍是由中國劇團或軍中演劇隊演出的《女匪幹》、《大巴山之戀》、《人獸之間》等反共抗俄劇，或是《清宮外史》、《嶽飛》、《文天祥》之類的古裝劇。隨著戒

²⁴ 邱坤良，《臺灣劇場與文化變遷》，臺北：臺原出版社，1997 年 10 月，頁 176-177；許雪姬，〈臺灣光復初期的語文問題〉，《思與言》，第 29 卷第 4 期，1991 年 12 月，頁 158

²⁵ 焦桐，《臺灣戰後初期的戲劇》，臺北：臺原出版社，1990 年 6 月，頁 33-38

²⁶ 邱坤良，《臺灣劇場與文化變遷》，臺北：臺原出版社，1997 年 10 月，頁 181

²⁷ 葉石濤，《臺灣文學史綱》，高雄：春暉出版社，1987 年 2 月 1 日，頁 79

²⁸ 陳大禹，〈破車胎的劇運〉，《臺灣新生報》，1948 年 1 月 1 日

²⁹ 如由省教育廳支援組成的「實驗小劇團」，成立時分為國語、台語兩組，國語組由王淮負責，台語組由陳大禹負責，兩組互相觀摩，希望融合本省和外省劇運。他們曾於 1947 年十一月一日演出由陳大禹編劇的《香蕉香》(又名《阿山阿海》)，內容為以俏皮的方式描寫「二二八」事件前後本省和外省人間因語言和生活習慣差異而衍生的誤會，並依現實情形以北京語、河洛語、日語穿插演出。然而戲演到一半已引起場中觀眾的混亂，第二天即被勒令禁演(焦桐，《臺灣戰後初期的戲劇》，臺北：臺原出版社，1990 年 6 月，頁 52)；另外，還有 1947 年，由當時師院生蔡德本在嘉義朴子以河洛語演出由曹禺《日出》改編的《天未光》，1949 年他於師院組織「台語戲劇之友社」，演出《天未光》及翻譯自有島武郎《ども又の死》的《阿丁的死亡》等劇，期望「提高語言的格調，進而發揚臺灣文化」。(蔡德本，《蕃薯仔哀歌》，臺北：遠景出版社，1995 年 11 月，頁 43-47)

嚴令的實施，也揭示了由「中華文藝獎金委員會」所推動的「反共抗俄文學」時代的來臨，民國 44 年(1955)政府更提出「戰鬥文藝」概念，文學、戲劇等原屬於文化的領域皆被動員來協力三民主義國策的推動，原本不被鼓勵的台語話劇亦於此時被收編。³⁰

那麼，在這些頻繁的反共抗俄劇演出之外呢？被歸列於「臺灣地方戲劇」(包括新劇、歌仔戲、歌舞雜技、綜藝等)名稱之下的新劇是否也如文化劇一般死寂？也許我們可以先由官方的統計數據來看，戰後初期，依法向行政長官公署登記的第一批劇團共有一百三十三個表演團體，屬於話劇團體的共有十九團。而在民國 41 年(1952)官方成立「地方戲劇協進會」以來，核准登記有案之劇團共有三百二十八團，³¹主要為歌仔戲團，其次是布袋戲團，新劇團則大約維持在二十至四十團之間，但總數應不僅於此。³²因為新劇團雖與歌仔戲、布袋戲劇團一樣，必須參加「臺灣省地方戲劇協進會」以及一年一度舉行的「地方戲劇比賽」，不過也常有劇團因積欠會費或其他理由被除名或放棄參加比賽，因此這些劇團的名單不會出現於公會名冊或參賽者名單中。³³另外，當時被歸列為「舊劇」的歌仔戲班，如「拱樂社」、「明華園」、「新錦珠」等，亦有日戲演古路戲碼、夜戲演「胡撇仔劇」的習慣。如此看來，台語新劇的數量在戰後即不斷成長，並在 50 至 60 年代間達於鼎盛，當時全臺灣由繁華都市至窮鄉僻壤的戲院裡，日夜皆有不同戲碼的新劇、歌仔戲、布袋戲輪檔上演中，搭配上動聽的流行歌曲及粉妝玉琢的美麗明星，締造出內台戲的好票房。

(二)胡撇仔戲《廖添丁》的流行與傳播

撰寫過電影劇本《一隻鳥仔哮啾啾》的鹽份地帶作家黃崇雄曾如此描述過新劇《廖添丁》的風行情形：

現在三十歲以上土生土長於斯土的人，該不會忘記當年「廖添丁」(後禁演，新劇團改為胡劍榮)上演的盛況吧！筆者當時就讀國校，天天不缺席上滬汪戲院報到，有錢去看，沒錢也去看戲尾，至今那幕英勇任俠、不畏強權、

³⁰ 民國三十九年(1950)，由臺灣省改造委員會籌組「台語劇團」，由呂訴上任團長，公開招募團員，排演反共抗俄劇本《還我自由》、《女匪幹》在臺灣各地巡迴演出，免費招待觀眾達四萬人。(呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961年9月，頁402)

³¹ 莫光華，〈臺灣省地方戲劇協進會簡介〉，《臺灣文獻》，第45卷第3期，1994年9月，頁287

³² 根據邱坤良歸納出現於《地方戲劇》雜誌及參與地方戲劇比賽資料，歸納出當時新劇團體大致有：大臺灣、日月、日光、木群、白蘭、百玉、廣愛、國風、黑貓、南光一團、南光二團、新峰、新生活、新白蘭、新文和、孔雀、海家班、海風、正鐘聲、松鶴、明玉、大振豐、錦華興、大中華、快樂、天勝、映星、海燕、藝人、藝能、南美、南都、萬花、新日月、金馬、金貓、新巴黎、雙十、雙鳳、燕芬等等。然而劇團與演員流動性大、團名一改再改，因此實際數據亦難以掌握。(邱坤良，《傳統與現代之間——臺灣新劇劇本蒐集整理計劃》，宜蘭：傳統藝術中心，2001-2002年，頁5)

³³ 邱坤良主持，《傳統與現代之間——臺灣新劇劇本蒐集整理計劃》，宜蘭：傳統藝術中心，2001-2002年，頁5-6

除奸濟弱的廖添丁的影像仍烙印於心中，但大部分的人卻不知轟動全台的

「廖添丁」劇本的作者就是林清文先生。³⁴

戰後新劇團所演出戲碼，為吸引觀眾而力求情節的詭譎曲折，題材來源則包羅萬象，可以由歌仔戲、京劇、歐美日小說、電影以及社會新聞中汲取靈感，稍加改編即可成為新劇的戲碼，古裝戲如：《西施》、《西遊記》、《史可法》、《潞安州風雲》等；時裝戲如：《淚海》、《白馬山恩愁記》、《奈奈子審判》、《博多夜船》、《賭國仇城》、《娼窟淑女淚》等等。而《廖添丁》亦屬當年各新劇團的熱門定目劇之一，那麼誰又是戰後作此劇的原創者呢？根據黃崇雄的說法，《廖添丁》的作者為林清文，本節一、二段所述及改良戲、文明戲以及文化劇中《廖添丁》的演出情形，文獻顯示了《廖添丁》自1911年起便持續出現在劇場中，林清文亦曾於兒時觀賞過《廖添丁》的演出，因此他會在戰後重拾此劇作為新劇演出題材也是可能的過程，那麼林清文是否確實是戰後開始撰寫《廖添丁》劇本的劇作家第一人？

1. 戰後編作《廖添丁》第一人——林清文

事實上，林清文在日治時期即是一個曾在《臺灣新民報》、《興南新聞》上發表〈上海女郎〉、〈夜來香〉、〈煙霧〉等小說的文藝青年，本欲以文學為職志，然而因藏有三民主義書籍而被日警追緝，趁夜離家的林清文徒步由佳里走到善化，遇到在「日月新劇團」工作的好友吳門(呂訴上表弟)，從此踏上他飄浪二十七年的劇場路。初時林清文以「森揚人」為筆名發表過《太陽的都市》、《結婚問答》、《母愛的力量》、《洞房花燭夜》、《寡婦怨》等言情劇與許多間諜劇，在禁鼓樂、舊劇的皇民化時期聲名大噪，場場爆滿，「森揚人」成為炙手可熱的新劇作家，一年後又跳槽到「日光新劇團」。皇民化末期，臺北大稻埕富商謝火爐和朋友組織「臺灣新劇株式會社」，一口氣收購「鐘聲」、「星光」、「國風」、「國事」、「日月」、「日光」等十幾個新劇團，由呂赫若擔任文藝部長，而林清文則擔任編劇股長一職，他於此時期的重要劇作為《從地上爬起來》、《空中的傘兵》。至日治末期，新劇已呈現頹勢，而林清文在擔任編劇股長不久後也因肺病回鄉休養。



左：黃崇雄 右：林清文
翻攝自吳錦發主編《懷念的人物》。
(台北：前衛出版社，1984年8月)

³⁴ 黃崇雄，〈新劇劇作泰斗：林清文〉，收入吳錦發編《懷念的人物》，臺北：前衛出版社，1984年8月1日初版，頁71

戰後初期歌仔戲大盛，而新劇則正待重新起步，林清文再度被邀集加入「新生活劇團」，根據邱坤良所作的新劇田野調查記錄，「新生活」團長為張利達與洪玉葉夫婦，因為他們兩人皆為馬戲團單車特技演員出身，因此「新生活」的演出型態是先由張氏夫婦表演半小時的特技後，才接演新劇。³⁵在林清文加入「新生活」後，也開始計劃為「新生活」編撰一齣轟動劇界的新戲碼，此時他想起兒時看過的《廖添丁》，當年童蒙的林清文在看過這齣戲後便回味不已，他說：「從那時候起，在我一顆小小的心靈裏，烙印著一個敬佩的英雄偶像『廖添丁』了。」³⁶因此在已遠離日本殖民的時代裡，林清文想也許可以重現這齣戲，然而這個點子並未獲得劇團同伴的贊同，原因是老閩認為《廖添丁》是政府禁演的劇目，因此不可能通過教育廳審閱這一關。³⁷顯然當時由行政長官公署所訂定的「臺灣省劇團管理規則」對於民間劇團而言的確具有相當的約制力，也證明《廖添丁》在戰後初期並未非被官方認可的劇目。而林清文顯然對這道官方審查的關卡自有對策，他先到八里及蘆洲等地搜集廖添丁資料後，再依憑一些傳聞與自己的構想編寫出劇本。為順利通過審查，他特別在劇本中強調廖添丁的「抗日」作為，以官方喜愛的八股文字，愷切陳述廖添丁的民族大義：

提起「廖添丁」就聯想到辜顯榮，我自小痛恨日警的無道殘暴，更增惡一班無恥的禦用台奸，為要激發臺胞的民族大義，為要抨擊甘作日寇走狗的漢賊，更要的是為這本「廖劇」能夠審閱順利過關，我刻意塑造的「廖添丁」不祇是個義賊，也不止於一個義俠，正是一個志氣凜烈的抗日志士了。

38

並將劇本定名為《抗日志士廖添丁》，此舉果然也讓「新生活」順利獲得《廖》劇的准演證。戰後除了「星光」、「鐘聲」、「新臺灣」、「大臺灣」等劇團仍有劇本演出之外，大部分新劇團大抵以「幕表制」演出胡編戲，故多無劇本。而林清文以其資深劇作家身份，能為「新生活劇團」編撰《廖添丁》劇本並通過官方審核准演，確實可能是戰後編演《廖添丁》的第一人。另外，根據曾參與「鐘聲」、「海風」、「世紀」、「雙美」等劇團的資深新劇演員游啟東先生口述：「頭一代演廖添丁的是阿海仔、然後是阿水仔，以這兩個人演得最專業，也比較有知名度」，³⁹若參照邱坤良「日治末期～光復後新劇劇團一覽表」⁴⁰裡的記載，「新生活」的男主角正是阿海與阿水兩人。由以上所述

³⁵ 邱坤良，〈飄浪舞臺——臺灣職業新劇團變遷〉，臺北：「臺灣社會文化變遷學術研討會」，2000年5月，頁348

³⁶ 林清文，〈廖添丁與我〉，收入黃勁連主編《南瀛文學選》，台南縣立文化中心出版，1991年10月，頁54

³⁷ 林清文，〈廖添丁與我〉，收入黃勁連主編《南瀛文學選》，台南縣立文化中心出版，1991年10月，頁56

³⁸ 林清文，〈廖添丁與我〉，收入黃勁連主編《南瀛文學選》，台南縣立文化中心出版，1991年10月，頁58-59

³⁹ 筆者，〈游啟東訪談記錄〉，2005年7月2日，於桃園游啟東宅

⁴⁰ 邱坤良，〈臺灣新劇活動研究(1945-1970)〉，行政院國家科學委員會，1995年12月，頁45-48

可推論「新生活」即是戰後最早演出《廖添丁》的元祖劇團，而他們所出品的《廖添丁》也是當時新劇界公認品質最佳的。

2.從「廖添丁」到「胡劍榮」——因「撿戲」而風行

「新生活劇團」演出《廖添丁》後轟動的程度為何？林清文先生自述：

一經演出，頗合觀眾胃口，一時就轟動起來，到處巡迴上演頗受佳評，創造破天荒的票房記錄，天天爆滿，真有欲罷不能之勢。自從「廖劇」推出後，「廖添丁」確實替老闆撈了一筆鈔票，也為我們帶來一片活氣，同時和我的關係越來越密切，感情也更加濃厚了。……從此我一直跟著「廖添丁」走遍全省各地大小戲院足有兩年之久。⁴¹

兒時曾是《廖》迷的黃崇雄也說：「那陣廖添丁是每次演每次滿台！」；⁴²而曾參加「新生活劇團」，並演出《廖添丁》配角的資深新劇演員張水來則明確指出：「『新生活』素以演出《廖添丁》著稱」。⁴³因此我們可由這些相關人士的回憶諸詞拼湊出當年《廖添丁》風光滿園的畫面，林清文編作《廖》劇後，自此「新生活」即持續演《廖添丁》一劇至少達兩年之久，此劇受觀眾歡迎的程度可見一般。另外，根據新劇人士訪談記錄所述，當時演出《廖添丁》的劇團除了「新生活」之外，至少還有「新人劇團」、「鐘聲劇團」、「萬花劇團」、「雙美劇團」、「拱樂社歌劇團」、「新菊聲歌劇團」、「新南光劇團」及「黑貓歌舞團」等等團體，幾乎囊括戰後有名的新劇團。「雙美劇團」團長游美雲女士即說自她十三歲出來演戲以來，便一直有排《廖添丁》這類戲來做。她認為當時會有許多劇團皆演《廖》劇是因為「都是他撿他的，他撿他的這樣，原祖我就不知道是從哪裡來的？」⁴⁴

游女士所說的「撿」即是「撿戲」，當時每個劇團或多或少都有叫座的「名劇」，如「星光」劇團的《奈奈子審判》即因為受觀眾歡迎而成為「星光」的招牌劇，別的劇團眼見如此也紛紛推出有類似劇情的新劇。⁴⁵當時因無所謂「著作權」的保障觀念，許多小劇團常派人去大劇團「撿戲」，即是偷學別劇團的戲碼，尤其在胡編劇盛行的時候，因多數劇團缺乏編劇而出現許多「戲賊」，各團間撿來撿去的結果常導致劇情丟三

⁴¹ 林清文，〈廖添丁與我〉，收入黃勁連主編《南瀛文學選》，台南縣立文化中心出版，1991年10月，頁59

⁴² 筆者，〈黃崇雄、陳豔秋訪談記錄〉，2004年5月19日，於台南赤崁擔仔麵

⁴³ 〈張水來（水來仔伯）訪談錄〉，收入邱坤良，《新劇與電視劇之研究》，行政院國家科學委員會，1997年2月，頁46

⁴⁴ 筆者，〈游美雲訪談記錄〉，2005年3月14日，於高雄游美雲宅

⁴⁵ 邱坤良，〈飄浪舞臺——臺灣職業新劇團變遷〉，臺北：「臺灣社會文化變遷學術研討會」，2000年5月，頁353

落四、破洞百出，輾轉流傳多團後也許連原創者不識其本來面目了。⁴⁶

「新生活」以《廖添丁》一劇一炮而紅後，當然也引起其他劇團的覬覦，紛紛派人混入觀眾席裡偷學戲，而其他劇團與劇團之間也會相互撿戲，也因此才会有新劇演員打趣說：「我阿，去到那班嘛撞到人家在做廖添丁，到哪裡嘛撞到人家做廖添丁！」⁴⁷《廖添丁》正是透過這個獨特的新劇撿戲文化而成為各家劇團的熱門劇碼，演遍全台，成為3、40年代以後出生的中壯年一代兒時的經典回憶。甚至在民國47、8年左右，此劇也因為過於轟動而遭到官方禁演，⁴⁸「結果仍是人山人海，觀眾欲罷不能」。⁴⁹在官方眼中，廖添丁應屬抗日義俠之屬，為何仍被禁演？原因可能是觸及了民國44年(1955)由「臺灣省改良地方戲劇委員會」所通過的十三項地方戲劇禁演標準中的第六項：「誇大描寫盜匪流氓等非法行為而有誣盜作用」以及第七項：「表示重大犯罪行為不予法律制裁而有鼓勵作用」。⁵⁰林清文雖已力求呈現出廖添丁抗日的民族層面，然而廖的舉止畢竟屬於非法的範疇，演出他的故事也等同於鼓勵觀眾的犯罪行為，對於戰後即訂立「動員戡亂臨時條款」，以權威主義統治臺灣的國民政府而言，為避免增加統治上的紛擾，絕對是需要革除的不良示範。

3.如竹蒿般節節相連的《廖添丁》情節

戰後大部分新劇團沿續了日治時期改良戲與傳統戲班的習慣，僅有「單片」提詞及大綱；或因為演出檔期過於緊密根本沒有時間編寫劇本，皆採「幕表戲」的表演型態。戰後的新劇團同樣是利用這種便利省時的方式作戲，「即編劇、導演把情節大綱告訴演員，由演員自己發揮，即興的味道很重，一般稱為『胡編戲』」，⁵¹由於作這類的胡撇仔戲不但可簡省人力，題材亦能隨時作彈性更動，豐富的即時性與新鮮感也使得這類戲更受觀眾歡迎，因此50年代之後，幾乎現存的新劇團都改作「胡撇仔戲」。

胡撇仔戲的演出，由於目的在於吸引觀眾看完今天的戲後明天會再度前來，因此多以強調高潮起伏的「相交(勾)戲」⁵²方式演出，即是如今日的連續劇一般每天的結尾要勾連著第二天的起始，有經驗的編劇若能把情節安排得當，往往會在最後一幕前的

⁴⁶ 謝筱玫，〈歌仔戲胡撇仔劇目研究〉，收入《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003年9月，頁200

⁴⁷ 筆者，〈游美雲訪談記錄〉，2005年3月14日，於高雄游美雲宅

⁴⁸ 林佛兒於訪談中曾提及《廖》劇被禁一事：「大概在民國四十七、八年左右，我上次有看過一張禁廖添丁的省政府公文，因為廖添應是一個賊嘛，雖然是義賊，而且很風行……他這團一直做，影響到後來就把他人格化了，後來被禁了就把他換一個名字叫《胡劍榮》。」（筆者，〈林佛兒第二次訪談記錄〉，2004年5月13日，於林佛兒台南宅）

⁴⁹ 林清文，〈廖添丁與我〉，收入黃勁連主編《南瀛文學選》，台南縣立文化中心出版，1991年10月，頁72

⁵⁰ 詳見《臺灣新生報》，1955年6月16日

⁵¹ 邱坤良，〈臺灣新劇活動研究(1945-1970)〉，行政院國家科學委員會，1995年12月，頁34

⁵² 邱坤良，〈新劇與電視劇之研究〉，行政院國家科學委員會，1997年2月，頁50

換幕間安排五分鐘左右的「前說」，內容不外是預告隔日的精彩內容，或說些「請大家待會戲結束順走，若看得喜歡明日請再光臨」⁵³的客套話。而最後一幕也會在最扣人心弦的一刻便暫停，吊足觀眾胃口，讓觀眾明天不來看也不行。

本文前段曾提及林清文撰寫《廖添丁》劇本通過教育廳審查的過程，另外在焦桐《臺灣戰後初期的戲劇》一書所列舉的「四十年來的戲劇書目」⁵⁴的記錄中，於1954年一欄也出現了一本由林清文撰寫並印行的劇本《廖添丁》，⁵⁵由此看來，「新生活」是遵循劇本演出的「純棉」派劇團嗎？似乎並不然，林佛兒曾表示「新生活」在演出《廖》劇時：「從頭到尾他沒有劇本，那些演員跟著十幾年都是在演這個東西」；⁵⁶而陳豔秋亦說：「林清文那時就是用講的，用廖添丁、紅龜這些人，然後再講情節，他每天都是不一定固定的版本阿！隨在人編的」。⁵⁷《廖》劇在極受歡迎的狀況下，每一檔期皆要連續演出十天，一演就持續兩年將近七百多日，⁵⁸林清文其實不太可能在這麼緊迫的狀態下寫出大量的劇本，也許他最初的確為交付官方審查而寫下第一集的《廖添丁》劇本，演出後發現觀眾反應不錯，始以「幕表制」排演出接續下去的《廖添丁》。

以原有的廖添丁故事為材料，究竟要如何編出那麼多集的《廖添丁》？根據林清文的敘述，《廖添丁》其實是以「單元劇」的型態演出，「每單元的劇中必有一個典型的強梁惡霸出現，相對的被壓迫欺凌的是一些貧窮孝子啦、軟弱書生啦、忠厚百姓啦、貞節烈女啦、孤貧寡婦啦等等」，⁵⁹以單元來編戲的方式就是當時新劇團普遍的應對法則。也曾經檢過《廖添丁》來演出的雙美劇團游美雲女士則有更為清楚的說明，她說每一團所演《廖添丁》第一集的故事內容都是差不多的，皆從廖添丁在家鄉的生活演起：

頭一集就是他們家都壞德性，伊老爸很愛打麻將，母親就是擱談戀愛嘛，他就不時在跟人打架什麼有的沒有的，警察要抓他，他就跳離開故鄉，出來在社會遛，後來就離開牛罵頭臭水莊去臺北那個艋舺，有在賣麵的，有在抓龍的，有一些笑話，人家發生吵架，他就來打抱不平嘛，開始刑事就

⁵³ 林清文在「新生活」劇團任職期間即是擔任「前說」的工作。（林佛兒，〈我的父親——林清文先生〉，收入林清文，《太陽旗下的小子》，臺北：林白出版社，1989年4月，頁9）

⁵⁴ 焦桐，《臺灣戰後初期的戲劇》，臺北：臺原出版社，1990年6月，頁225

⁵⁵ 事實上，在林佛兒及黃崇雄、陳豔秋等人的訪談中，皆表示林清文參與演出的《廖添丁》皆是以講戲方式排演，並未使用具體的劇本，而筆者查詢了焦桐製作此表所參考文獻亦未見此劇本的出現，因此《廖添丁》劇本是否確實存在並發行仍值得存疑。

⁵⁶ 筆者，〈林佛兒訪談記錄〉，2004年3月11日，於林佛兒台南宅

⁵⁷ 筆者，〈黃崇雄、陳豔秋訪談記錄〉，2004年5月19日，於台南赤崁擔仔麵

⁵⁸ 游美雲曾說：「我十三歲演到二十七歲結婚阿，一年三百六十五天只有休息一天，過年三十暗暝嘛！都沒有休息過，生病也要上場阿，我嫂嫂若生子，攏歇差不多三天而已，沒辦法沒人阿，我這個嫂嫂大肚子也在演男主角，用搵巾下去束，她要穿西裝。」（筆者，〈游美雲訪談記錄〉，2005年3月14日，於高雄游美雲宅）

⁵⁹ 林清文，〈廖添丁與我〉，收入黃勁連主編，《南瀛文學選》，台南縣立文化中心出版，1991年10月，頁59

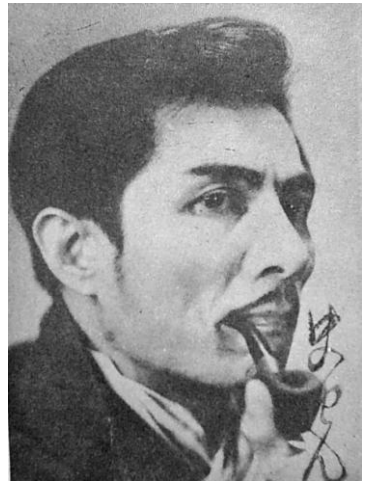
要抓他，從此以後他就過著走路流浪的生活，頭一集就是有遇到辜顯榮。⁶⁰

大抵每個團所演出的《廖添丁》頭一集皆與人們所熟知的廖添丁故事相去未遠，那麼各團可以隨心所欲發揮的重點便在於廖添丁到臺北闖盪之後的事，只要未脫離廖添丁的基本性格，各團大可把道聽塗說來的故事加上對廖添丁的諸多想像，將廖添丁的故事填入「黑社會爭地盤」、「脂粉與愛情」、「社會新聞」等各劇團擅長杜撰的情節，游美雲即說明：

出來社會溜之後就隨在人家編、隨在人家做，它就變一節一節的你甘聽有？好比說他來到嘉義有什麼家庭糾紛還是有流氓欺負什麼人還是怎麼樣…，他幫他解決以後就離開嘉義，然後就另起爐竈另外再找一個故事。它就是沒有連續的，可比說我們這班做安內，別班也不一定做安內，因為我們可以這節跳到那一節，他們也可以這節跳到那節，黑白跳，因為是一節一節的嘸免按這一直做。⁶¹

胡撇仔戲的編作方式正如游女士所形容，就像竹子一般節節相連，然而各節間卻又不需有連貫性存在，可獨立發展如同單元劇一般，只要主角永遠是原班人馬即可，因此我們可依照如此的編劇特性稱這些胡編戲為「竹蒿戲」。編劇們利用了廖添丁四處逃亡的生活，正好可以將臺灣各鄉鎮發生的奇聞異事改頭換面一番以加入主線，即能串連成一齣高潮迭起、想演幾集皆可的「廖添丁臺灣歷險記」。發展到「胡劍榮」時期，更可不拘於原劇的時代背景，也因為時空的脫離使得表演上的脫序是被觀眾允許的，因此廖添丁不再留長辮、穿招牌「臺灣衫」，改以著瀟灑西裝、嘴叨大「煙吹」（煙斗）的西式摩登造形登場，劇情上也更加天馬行空甚至國際化，黃崇雄回憶印象最深刻的是「新生活」就曾演出胡劍榮過香港，並遇上香港十八大哥，牽扯出黑社會走私內幕的劇情。⁶²由《廖添丁》情節的一路變體，顯示了胡撇仔戲具有如海綿般強大的吸收力，可以不斷在劇情上求新、求變、求奇詭，更吸收了電影的敘事手法與技巧，正因為「商業」是它的基調，因此當時的「新劇」也是最能與時代脈動一同呼吸生息的劇種。

另外，通常一齣《廖添丁》的角色基本結構皆為：主角（廖添丁）、女角、反角及丑角等四類，編劇皆以此四類角色架構起《廖添丁》的基本模式。女主角與反派人物常



林清文飾演《胡劍榮》中香港十八大哥其中一角。翻攝自吳錦發主編《懷念的人物》。（台北：前衛出版社，1984年8月）

⁶⁰ 筆者，〈游美雲訪談記錄〉，2005年3月14日，於高雄游美雲宅

⁶¹ 筆者，〈游美雲訪談記錄〉，2005年3月14日，於高雄游美雲宅

⁶² 筆者，〈黃崇雄、陳豔秋訪談記錄〉，2004年5月19日，於台南赤崁擔仔麵

依各劇團的編作並不特定指為某人，而製造笑果的丑角則大部分皆為紅龜仔與土角兩個人物，在雙美劇團的《廖添丁》中則無紅龜，卻增加了豬哥亮一角。⁶³據林佛兒所言，紅龜仔是由林清文創造出來的角色，⁶⁴這個虛構的人物卻在 60 年代吳樂天的說書廣播中被發揚光大，成為比真實存在的土角更有名聲的丑角。

4.《廖添丁》餘波與新劇的衰頹

新劇最盛行的時間約在 50 年代，而 50 年代中期到 60 年代初期也正是台語電影最黃金的時光，做為同一個時空背景下流行的大眾文化，電影也提供來自新劇的編導、演員另一個展現才藝的空間。⁶⁵因此由靜江月領導的「新人劇團」⁶⁶也在民國 44 年(1955)解散後改拍台語片，第一部戲即《廖添丁》，由團員黃志青擔任男主角、英英與靜江月為女主角，其他演員為蘇金龍、翁典雅、陳財興、林瑞甫等人。此片乃由「華利電影公司」製作，導演為唐紹華，於民國 45 年(1946)12 月 20 日在「台北」、「第一」兩家戲院上映兩天，亦打出「台語片王」的稱號，賣座尚可，然而一度也曾因為內容遭到新聞局修剪而影響上映。⁶⁷

唐紹華原本以拍攝國語片為主，因為國語片賣座不佳而跟上拍攝台語片的風潮，在《地方戲劇雜誌》裡有一篇唐導演的訪談，其中提到他其實不懂台語，因此以拍攝國語電影的方式來拍攝此部電影。對於廖添丁，唐紹華則是極度推崇其愛國志士層面。⁶⁸除了這部電影之外，甚至是廖添丁的替身胡劍榮也曾登上大銀幕，民國 52 年(1963)，由著名台語電影導演李泉溪執導，以「新南光劇團」為班底拍攝了《遊俠胡劍明》，主要演員為小白光、月春鶯、小秀鳳、林桂甘、月中桂及石富美等人。⁶⁹民國 45 年(1956)第一部三十五釐米的台語電影《薛平貴與王寶釧》一演出票房即告捷，全島票房狂滿，自此開始台語電影成為觀眾娛樂的新趨勢，新劇演員紛紛轉往電影路線發展。另一方面，新劇在發展至顛峰後，也逐漸在長期缺乏正規編劇的情形下再無

⁶³ 游美雲表示當年豬哥亮一角由她的二哥游啟東扮演，後來游啟東乃將這個名字推薦給今日電視歌廳秀名主持人豬哥亮作為藝名。(筆者，〈游美雲訪談記錄〉，2005 年 3 月 14 日，於高雄游美雲宅)

⁶⁴ 林佛兒在訪談中說：「講到紅龜仔我就要講。紅龜仔當然是一個虛構的人，你知道吳樂天嗎？吳樂天後來講廖添丁嘛，我是不知道他有承認還是沒承認他受我父親影響極大……他作困仔的時陣一定有去看這個新劇，我可以證明他是受我父親的影響，因為在所有的傳記裡面沒有一個叫紅龜仔的，實際人物沒有，那這個是我父親創造出來的」(筆者，〈林佛兒訪談記錄〉，2004 年 3 月 11 日，於林佛兒台南宅)

⁶⁵ 邱坤良，〈新劇與台語片互動關係之研究(1955-1970)〉，收入《臺灣新劇活動研究(1945-1970)》，行政院國家科學委員會，1995 年 12 月，頁 1-2

⁶⁶ 「新人劇團」的前身為「星光劇團」，原屬於日治時期歐劍窗所領導的「鐘鳴劇樂部」系統，民國二十七年(1938)「鐘鳴」分裂為「鐘聲劇團」與「星光劇團」，「星光」的團主是鳳山姨(靜江月母親，民國四十年(1951)乃更名為「新人劇團」，四十二年(1953)又分裂出新人二團。(邱坤良，〈臺灣新劇活動研究(1945-1970)〉，行政院國家科學委員會，1995 年 12 月，頁 5)

⁶⁷ 葉龍彥，〈春花夢露——正宗台語電影興衰錄〉，台北：博揚文化，1999 年 9 月，頁 78

⁶⁸ 徽熹，〈訪「廖添丁」導演——唐紹華〉，《地方戲劇雜誌》，第二期，1956 年 4 月 20 日，頁 14

⁶⁹ 根據薛惠玲、姚立群主編，〈陳子福手繪電影海報集〉，台北：行政院文化建設委員會，2000 年，頁 47

新意可言，充斥著陳腔濫調的情節，而在長期競爭下，各劇團為搶檔期也不斷降低製作成本，影響所及使得每齣劇的製作更為粗糙草率，劇團的衰微使得演新劇的戲院亦大幅減少。對新劇造成更大衝擊的是在 60 年代興起的電視，觀眾在家即可欣賞到戲劇與歌舞，嚴重影響戲院的營業與劇團的生存，新劇的流金歲月終究隨著荒圯的戲院走入歷史。然而《廖添丁》並未隨新劇消逝，反而在新劇的熱演潮中更確立了他經典人物的地位。

伍、結語

劇場作為一種藝術型態，總是扮演著反映社會現狀與集體意向的鏡子角色，因此透過《廖添丁》從日治時期乃至戰後的戲劇形象，亦能約略從另一個非史料面相的廖添丁勾勒出劇場背後那個社會的輪廓，在改良戲與文明戲的裡的廖添丁，所投射的是台灣作為殖民地初期的官方視野，而在這其中民間觀點其實是缺乏的；隨著台灣文化協會的文化抗日活動的炙烈，文化戲裡的廖添丁開始被台灣民眾們賦予「抗日」的代表任務，並逐漸晉升為庶民英雄的標竿人物；而到戰後胡撇仔戲裡的廖添丁已然成為各地方劇團的受歡迎定目劇，不若被全力支持的京劇，不受官方青睞的胡撇仔戲在沒有任何官方補助情況下卻如野草閒花般，遍開於全臺各地鄉鎮市井間，這個現象是否也呈現了某種當時臺灣本省庶民觀眾群對於國民政府重中國輕臺灣地方性的文化反抗？這些問題都值得再另闢場域論述，期待本文能開啟廖添丁研究中，除了史料、社會學性之外的另一種藝術新視野。

參考書目

石婉舜(1994.7)〈嘎然弦斷—林搏秋與新劇〉，《文學臺灣》

(2002)〈一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究〉，國立臺灣大學戲劇學系碩士論文

- 林清文(1989)《太陽旗下的小子》，臺北：林白出版社
- (1991)〈廖添丁與我〉，收入黃勁連主編《南瀛文學選》，台南：台南縣立文化中心出版，頁 53-60
- 林鶴宜(2003)《臺灣戲劇史》，台北：國立空中大學
- 呂訴上(1961)《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部
- 枝萬(即劉枝萬)(1955.1.3)〈廖添丁托夢〉，刊於《公論報》〈臺灣風土〉，第 192 期，第四版
- 邱坤良(1992)《舊劇與新劇——日治時期臺灣戲劇之研究》，臺北：自立晚報出版
- (1995)《臺灣新劇活動研究(1945-1970)》，行政院國家科學委員會
- (1997)《臺灣劇場與文化變遷》，臺北：臺原出版社
- (1997)《抗爭與認同——臺灣戲劇現場》，台北：玉山社
- (1997)《新劇與電視劇之研究》，行政院國家科學委員會
- (2000.5)〈飄浪舞臺——臺灣職業新劇團變遷〉，臺北：「臺灣社會文化變遷學術研討會」，頁 365-366
- (2001-2002)，《傳統與現代之間——臺灣新劇劇本蒐集整理計劃》，宜蘭：傳統藝術中心
- 徐亞湘(2000)《日治時期中國戲班在臺灣》，臺北：南天書局
- 徐亞湘編選(2001)《臺灣日日新報死台南新報戲曲資料選編》，台北：宇宙出版社
- 陳豔秋(1987.12)〈寫下臺灣新劇史輝煌的一頁——新劇劇作家林清文先生〉，《文訊月刊》，第 33 卷:171-173
- 黃雅蓉(1995)〈野台歌仔戲演出風格之研究〉，文化大學藝術研究所碩士論文
- 黃崇雄(1984)〈新劇劇作泰斗：林清文〉，收入吳錦發編《懷念的人物》，臺北：前衛出版社
- 焦桐(1990)《臺灣戰後初期的戲劇》，台北：臺原出版
- 楊渡(1994)《日據時期臺灣新劇運動(1923~1936)》，台北：時報出版
- 葉石濤(1987)《臺灣文學史綱》，高雄：春暉出版
- 葉榮鐘(1971)《臺灣民族運動史》，臺北：聯經出版社，1971 年
- 葉龍彥(1999)《春花夢露——正宗台語電影興衰錄》，台北：博揚文化
- 蔡德本(1995)《蕃薯仔哀歌》，臺北：遠景出版社
- 歐陽予倩(1990)《歐陽予倩全集——第六卷》，中國：上海文藝出版社
- 劉崇稜(2003)《日本文學史》，臺北：五南圖書
- 戴國輝、葉芸芸(1992)《愛憎二二八》，台北：遠流出版事業
- 徽熹(1956.4.20)〈訪「廖添丁」導演——唐紹華〉，《地方戲劇雜誌》，頁 14
- 謝筱玫(2003)〈歌仔戲胡撇仔劇目研究〉，收入《百年歌仔：2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心

訪談記錄

陳慧勻，〈林佛兒訪談記錄〉，2004年3月11日，於林佛兒台南宅

陳慧勻，〈林佛兒第二次訪談記錄〉，2004年5月13日，於林佛兒台南宅

陳慧勻，〈黃崇雄、陳豔秋訪談記錄〉，2004年5月19日，於台南赤崁擔仔麵

陳慧勻，〈游美雲訪談記錄〉，2005年3月14日，於高雄游美雲宅

陳慧勻，〈游啟東訪談記錄〉，2005年7月2日，於桃園游啟東宅