

## 馭夫有術一

# 臺灣新劇《恒娘》與歌仔戲《馴夫記》文化展演景觀初探

國立政治大學中國文學系教授蔡欣欣

### 前言：

隨著電視偶像劇《犀利人妻》的收視爆紅，外遇、出軌、包二奶等家庭婚戀問題，再度成為臺灣社會的發燒流行話題。「小三」不但成為普羅大眾所時興的討論焦點，還推波助瀾地帶動了周邊商品的製作營銷，連「斬桃花」與「拜狐仙」等民俗術數也頓時蔚為風潮。

其實不只是大眾影視偏好以此入戲，在古往今來的小說戲曲中，也不乏此類題材的碰觸，如《紅樓夢》中的王熙鳳與尤二姐，如《獅吼記》中的柳氏與秀英等。其中被清人但名倫評點為「一首翻新出奇之文」<sup>1</sup>，魯迅亦說「偶述瑣聞，亦多簡潔，故讀者耳目，為之一新」<sup>2</sup>的《聊齋誌異·恒娘》，雖同樣是以「妻妾爭寵」為故事內核，但卻別開新局，以窈深曲折的謀篇佈局與主題立意，描述了狐女恒娘運用「變舊為新」、「易妻為妾」的機智謀略，教導鄰婦朱氏成功解決「小三」的婚姻危機。

這儼然是場「大老婆絕地反撲攻防戰」的〈恒娘〉短篇文言小說，雖是蒲松齡在十七世紀的封建中國所書寫的，然其所揭示的世態人情，及所託寓的哲思說理，卻能夠在時空流轉中，不斷地被印證、觀照、解讀與新詮。如芝加哥大學蔡九迪教授指出，此簡直是當代美國雜誌經常發表的「妻子如何在丈夫面前保持性魅力，讓花心丈夫不花心」文章類型，完全可以提供二十世紀美國婦女參考<sup>3</sup>；而臺灣作家柏楊也在《堡壘集》中極力推薦，「我想每一個女孩子都應該拜讀《聊齋誌異》上那篇〈恒娘〉，恐怕是中國指出婚姻生活癥結最深刻的一篇文學作品，必須一個一個字研究，觸類旁通，發揚光大」，不僅要看，關係近者還囑咐要背誦起來<sup>4</sup>。

<sup>1</sup>清但名倫總評〈恒娘〉：「一首翻新出奇之文，窈而深，廓其有容；繚而曲，如往而復。漢文以上，兼擅其奇，不只寢食於八大家者」。歷來《聊齋誌異》的版本眾多，本文使用以乾隆趙起杲、鮑廷博編刻的青柯亭本為底本，參校乾隆間鑄雪齋抄本，並參考多家清代評註本，如但明倫、何守齋、王士禛、馮鎮巒、王芑孫、方舒研等名家評語所編著成，書中並附錄插圖，由韓欣主編《名家評點聊齋誌異》（天津：天津古籍出版社，2008.1）卷七〈恒娘〉，頁995-998。下文述及《聊齋誌異·恒娘》均引此，不再加註。

<sup>2</sup>請參見魯迅《中國小說史略》，收錄於《魯迅全集》（臺北：谷風出版社，1989.12）第九卷，頁211。

<sup>3</sup>請參見馬瑞芳《馬瑞芳說聊齋》（北京：作家出版社，2007）與〈夫婦間瞞和騙的藝術——聊齋人物談〉，載於《文史知識》1999年第1期，頁66-70。

<sup>4</sup>柏楊《堡壘集》〈愛情是相對的〉（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2000.3），頁80。

是故雅俗共賞的〈恒娘〉，以其現實意蘊與跌宕情節，遂也成為戲劇與影視所喜好改編的素材。如清代佚名的八齣《恒娘傳雜劇》<sup>5</sup>，1910年代上海演出的新劇《恒娘》<sup>6</sup>，1930年代由朱石麟編劇，上海聯華影業公司拍攝的《恒娘》電影<sup>7</sup>，以及1940年代由陶賢編劇，袁雪芬與傅全香演出的越劇《恒娘》<sup>8</sup>等。

而在臺灣的戲劇舞臺上，《恒娘》也曾現身過。如日治後期「國民精神總動員」階段（1936年-1940年），要求演出強調皇民化精神的「新劇」或是「改良戲」，故呂訴上曾為「田中三光園歌仔戲團」排演新劇《恒娘》，後也在自家的「銀華新劇團」編導演出新劇《恒娘》；而為提昇廟會劇場品質，帶動劇團創新製作觀念，激發民眾從生活親近藝文，由「財團法人國家文化藝術基金會」（簡稱「國藝會」）所策劃的「歌仔戲製作與發表專案」<sup>9</sup>（簡稱「歌仔戲專案」），也在第六屆「2011好戲開鑼·百年瘋歌仔」活動中，優選出楊杏枝為「明珠女子歌劇團」量身訂作的歌仔戲《馴夫記》。

「新劇」在臺灣是指在日治時期形成，以寫實戲劇型態演出不同於傳統戲曲的新型態戲劇，名稱上陸續出現過文化劇、改良劇、皇民劇、新演劇、話劇、青年劇等稱謂，或配合意識型態、或基於政治訴求、或區別於傳統戲曲等緣由而命名，在不同時期有著不同的演出特色<sup>10</sup>；而「歌仔戲」乃是隨著閩南移民播遷來臺的歌謠曲藝與歌舞踏搖，在臺灣落地生根茁壯；且在臺灣人文風土與其他大戲養分了涵融下，逐漸發展成熟的劇種。百餘年來繁衍流播在庶民的生活網絡中，經歷了成形發展、成熟壯大、轉型蛻變與精緻創新等不同階段，演化出本地歌仔、

<sup>5</sup> 此為吳曉鈴所收藏的清雜劇，收錄於《綏中吳氏抄本稿本戲曲叢刊》清代雜劇第二冊，（北京：學苑出版社，2004.1），頁167-222。

<sup>6</sup> 參見秋風編輯：〈劇史·恆娘〉《新劇雜誌》第一期（上海：新劇雜誌社，1914年5月），頁9。收錄於：陳湛綺責任編輯：《新劇雜誌》《民國珍稀短刊斷刊4》上海卷51，（北京：全國圖書館文獻縮微復制中心出版，新華書店發行，2006年），頁25171。

<sup>7</sup> 請參見〈早期朱石麟電影中的家、國、時代與人〉載於《當代電影》2008年第五期，頁73-78；而電影《恒娘》本事，原載於聯華影業公司《〈恒娘〉：特刊》，後收錄於《中國無聲電影劇本》下冊，（北京：中國電影出版社，1996.9），頁2105。

<sup>8</sup> 《恒娘》為越劇女子改良文戲時期的代表作之一，原先在電臺播唱，後寫成劇本，分為5幕，在分幕、布景、化妝與服裝上都有所改革創新。曾在《新聞報》廣告文宣中標榜「佈景電影化、劇情話劇化」，連演64場，創下當時越劇最高上座記錄；後大中華公司灌製了傅全香演唱的〈恒娘回思〉唱片。參引自《上海越劇志》（北京：中國戲劇出版社，1997），頁

<sup>9</sup> 有關國藝會「歌仔戲製作與發表專案」甄選辦法與專案報告，可參見國藝會網路[http://www.ncafro.org.tw/Content/plan-content.asp?Act\\_id=22](http://www.ncafro.org.tw/Content/plan-content.asp?Act_id=22)。

<sup>10</sup> 有關日治時期臺灣新劇的淵源與發展，可參見呂訴上〈臺灣新劇發展史〉載於《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1961.9初版），頁293-410；邱坤良《日治時期臺灣戲劇之研究—舊劇與新劇（1895-1945）》（臺北：自立晚報文化出版社，1992.6）、〈理念·假設與詮釋：臺灣現代戲劇的日治篇〉，載於《戲劇學刊》第十三期，2011年，頁73-74，楊渡《日據時期臺灣新劇運動（1923-1936）》（臺北：時報文化，1994），石婉舜《一九四三年「厚生演劇研究會」研究》（臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2000）、《搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》（臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010），徐亞湘《日治時期中國戲班在臺灣》（臺北：南天書局，2000），簡秀珍《環境、表演與審美—蘭陽地區清代到1960年代的表演活動》（臺北：稻香出版社，2005）等專著與學位論文均可參考。

外臺、內臺、廣播、電視、電影、現代劇場等各種表演型態，始終以堅韌的生命力與博採的吸納力在調適生存<sup>11</sup>。

在臺灣演劇史上，這兩齣取材相同，卻相隔一甲子有餘的《恒娘》改編戲齣，雖分屬於新劇與歌仔戲，卻因同是在「特定語境」(situated context)下的表演事件，竟微妙地產生了可相互觀看的研究視域。如呂訴上的《恒娘》戲齣，如何在「皇民化運動」的劇場實踐中產生？從歌仔戲改良到新劇的歷史演出語境為何？其文本敘事意蘊為何？至於新世紀楊杏枝的《馴夫記》創作與演出，其文本視角與舞臺景觀又是如何？此二者在代表著國家語權的官方或半官方組織的管控下，劇團或劇種如何轉換身份與表演型態以因應？而透過展演交流又意欲傳遞給觀眾什麼信息？凡此都是筆者想管窺瞭解的。

近年來歌仔戲與日治時期戲劇，都成為學術界關注的焦點，且隨著報刊、方志、日記、文集、照片、唱片、戲單、田野採集與口述歷史等的整理記錄，陸續開發了不少研究成果，逐漸拼貼出一些被遺忘的歷史圖像，也填補了臺灣演劇史上的部分空缺。誠如美國人類學家米爾頓·辛格(Milton Singer)所言，戲劇為有計畫(schedule)的文化事件，「封裝」(encapsulate)著可被關注的文化信息與交流行為<sup>12</sup>。因此本文即以這兩齣在臺灣上演的新劇《恒娘》與歌仔戲《馴夫記》作為研究主體，從歷史演出語境、文本敘事內涵以及展演交流景觀等面向切入觀察，初探其所呈現的「文化展演」(cultural performance)景觀。

## 壹、歷史演出語境

出身於彰化溪洲，家族曾自營「賽牡丹」歌仔戲劇團，年少時負笈日本學習攝影、電影與戲劇的呂訴上(大正四年(1915)-1970年)，身兼影劇編導家、戲劇研究者及戲劇活動家等多重身份，見證了臺灣近代電影、戲劇發展變遷的軌跡<sup>13</sup>。親身從事歌仔戲、改良戲、新劇與電影編導的呂訴上，多數配合著國家政策的訴求，因此對於戰前「皇民化劇」或戰後「反共抗俄劇」都有所著力，且留下部分劇作文本可供研究<sup>14</sup>。

所謂「皇民化劇」，根據《臺灣歷史辭典》的解釋，是因特定的演出目的和

<sup>11</sup> 請參見拙作《臺灣歌仔戲史論與演出評述》(臺北：里仁書局，2005.9)中對臺灣歌仔戲發展史的分期與敘述。

<sup>12</sup> 米爾頓·辛格提出「既包括了戲劇、音樂會、講演，同時又包括祈禱、儀式中的宣讀和朗誦，儀式與典禮、節慶以及所有那些被我們通常歸類為宗教和儀式，而不是文化和藝術的事象」的「文化展演」學說。請參見 Singer, Milton, when a Great Tradition Modernize. New York: Prager. 1972, pp. 71-76。

<sup>13</sup> 邱坤良撰著《銀華飄落—呂訴上》(臺北：文化建設委員會，2004.4)專書，對其生平、創作與貢獻進行過全面研究。

<sup>14</sup> 本文承蒙呂訴上後嗣呂憲光先生的協助，慨然提供其尊翁所遺留的「國民精神總動員」皇民化劇作手稿與圖照，作為本人的研究素材，特此感謝。而在論文寫作過程中，與石婉舜多所請教討論，在此一併致謝。

意識形態而得名，為戰時體制下的產物，主要標榜「日本精神」、鍊成皇民<sup>15</sup>。近年來如蔡錦堂、柳琴書等學者，已然對於「皇民化運動」的起源、名稱、性質與演化發展，提出了更為清晰的論述與界義<sup>16</sup>。因此在日本殖民統治「皇民化運動」(1936-1945)時期的演劇，大抵可以昭和16年(1941)「皇民奉公會」的成立，劃分為前後期。

前期以「皇民鍊成運動」為主，廢除臺灣的傳統語言、生活習俗與宗教信仰，傳統戲劇被強力箝制或禁止，但「新劇」與由傳統戲曲改換的「改良戲」仍被允許演出；後期的「皇民奉公運動」階段，先有「娛樂委員會」的籌備，後由昭和17年(1942)成立的「臺灣演劇協會」，對臺灣演劇界的進行更嚴格的管控。劇團需經過核准執業，劇本需經由總督府檢閱審定，並利用電影、廣播、雜誌、報紙等媒介，來進行各種「皇民化劇」的宣傳及巡迴演出。

因此在前期的「國民精神總動員」時期(昭和11年-昭和15年(1936-1940))，臺灣民間的原有劇團，必須演出具有皇民化精神的「新劇」或是「改良戲」，才能被允許上演，而此正是呂訴上「和臺灣的演劇發生直接關係」的開始<sup>17</sup>。昭和12年(1937)3月，「田中三光園歌仔戲團」在南投縣埔里鎮上演被禁，立即在第二天聘任呂訴上擔任導演與男主角，排演《情海風波》、《空谷蘭》、《白雲塔》、《掛名夫妻》與《恒娘》等新劇，女主角則由後來「鳳凰舞臺」歌仔戲團的老闆阿環女士與來好女士擔任。<sup>18</sup>

此為《恒娘》戲齣首次出現在臺灣演劇史上，根據呂訴上自己在《臺灣電影戲劇史》中的描述，邱坤良認為「他所排演的這幾齣戲從劇名來看，似乎有濃厚的文明戲色彩，外加『皇民』意識」<sup>19</sup>；而石婉舜則指出此次演出內容，「乃是抄自上海的文明戲，把他改良」<sup>20</sup>。兩位學者的解讀雖略有出入，但都顯示出呂

<sup>15</sup> 許雪姬總策畫《臺灣歷史辭典》，(臺北：行政院文化建設委員會，2004年)，頁592。

<sup>16</sup> 向來學界多採用昭和12年(1937)日華戰爭後，總督小林躋造提出要臺灣人「皇民化」、臺灣產業「工業化」、使臺灣成為進出東南亞基地「南進基地化」的治臺三大政策，作為「皇民化運動」的開端；但蔡錦堂指出「皇民化運動」一詞，為當時臺灣日系報紙媒體與記者對這些社會教化運動的鼓吹中誕生，後來小林總督才首次於公開場合正式使用，並將民間炒熱的「皇民化運動」議題及成果，吸收為其施政方針及業績。請參見〈再論「皇民化運動」〉，載於《淡江史學》第十八期，2007.9，頁227-245；而柳琴書〈導言：帝國空間重塑、進衛新體制與臺灣「地方文化」〉也對「皇民化運動」提出廣義與狹義的界定。請參見吳密察策劃、石婉舜、柳書琴、許佩賢編《帝國裡的「地方文化」--皇民化時期臺灣文化狀況》(臺北：播種者出版有限公司，2008.12)，頁1-48。

<sup>17</sup> 請參見呂訴上1954年5月28日在「北部新文學、新劇運動座談會」中的發言，載於《臺北文物》第三卷二期，頁11-12。

<sup>18</sup> 呂訴上，前揭書，頁318-19。筆者蒐集到一張昭和十八年八月十日「鳳凰舞臺鍊成會修了式紀念」的劇照，當初在呂訴上為「田中三光園歌仔戲團」排演新劇《恒娘》的女主角，是否會因為那時的演出，而有了其後參與「皇民化劇」鍊成訓練的因緣。

<sup>19</sup> 邱坤良《銀華飄落—呂訴上》(臺北：文化建設委員會，2004.4)，頁50。

<sup>20</sup> 石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇〉，載於《民俗曲藝》第159期，2008.3，

訴上《恒娘》與「上海文明戲」的關連性。其後在昭和13年（1938），呂訴上招考培訓演員，自籌「銀華新劇團」在全省各地巡迴，積極推動心目中的「皇民劇」演出劇目中，也出現了《恒娘》戲齣。

1938年8月「銀華新劇團」繼1937年在「天外天劇場」的公演後，再度到臺中臺中「樂舞臺」盛大公演十天。為此，呂訴上特別在海報上標榜著「臺灣改良戲」，打著「國民精神總動員」皇民化的實踐先演劇改善、「演劇救國」純然是智識階層組織的劇團、「佳評湧現！最佳人氣！彩飾夏日舞臺的本業界王者君臨」等宣傳訴求來招攬觀眾，並排出五花八門的日夜場演出劇目<sup>21</sup>，如八月九日晚上八點半的夜間節目為社會劇《恒娘》（聊齋佚事）、喜劇《流浪者的機會》、活劇《骷髏黨》。

從海報所羅列的演出劇目可知，劇作的題材來源與劇情內容極其多樣化，有擷取古代戲文的現代版如《現代陳三五娘》，有傳承自中國文明戲如《情海風波》，有改編自中日電影的如《人道》，有取材自小說與新聞時事的如《風殘梨花》與《義僕報仇》等。若以其題材內容來區分「劇類」，有以娛樂為訴求的爆笑劇與喜劇，表達市井百態的社會劇、家庭劇、人情劇、學生劇、豔情劇、實事劇，反映時代政治的軍事劇與皇民教化劇，乃至於訴求驚險刺激的偵探劇等多種類型。

大抵日場或夜場都搬演兩到三個戲齣，在劇目的安排上，應是考量到劇類特色、演出內容與舞臺效果等，以悲喜、動作、抒情等類型相互調配，以調劑冷熱引發觀眾欣賞趣味。有的戲齣甚至是連續數天的「連臺」演出，如《骷髏黨》、《情海風波》與《白雲塔》等，並穿插有歌唱與奇術的表演。就演出型態而言，其實與上海文明戲，通常先以「趣劇」開場，再加上「正劇」搬演的形式類近；只是若依據劇團海報上的劇目表列，演出順序的組合較上海多元。

依照規定當時這些演出劇本，都需要經過審查核准。大正14年（1925）日本政府為加強對管理劇團、審查演出以及管制表演場，警視廳便規定劇團在演出時必須檢附劇本二份，連同劇團代表人、住址姓名、戲劇種類、藝題〔戲碼〕、幕數、場所、劇作者姓名、冊數、頁數、最初上演之年月日資料、送經各州廳檢閱通過才能排演；但當昭和16年（1942）「臺灣演劇協會」成立後，檢閱單位便改由臺灣總督府保安課，統一執行檢閱會員劇團的劇本。因此從檢閱章中，大抵便能判斷出劇本的演出年代。

---

頁 39。

<sup>21</sup>同註 19，頁 54。

目前所見呂訴上《恒娘》劇作，為昭和14年（1939）檢閱的「國民精神總動員」時期的殖民地新劇，或者即是1937年以來所使用的文本。劇本使用印有「腳本作者呂訴上用紙」字樣的稿子書寫，在制式封面上標注著「現代劇」，題名：「教化劇恒娘」全篇，全四幕七場，臺中州北斗郡溪洲庄溪洲字溪洲參貳壹番地，呂訴上；而劇本扉頁以藝術字造型書寫：「家庭教化劇」、聊齋誌異《恒娘》、全四幕七場，腳本作者呂訴上等類同封面的基本資料；第三頁為「檢閱證」，內容有番號：第一七〇〇號，紙數：除封面之外共四十五枚，限制事項：無（表示通過），檢閱者：昭和十四年六月二十九日高雄州；第四、五、六頁為「登場人物表」有十三位登場角色，緊接著以「分幕」方式逐一開展情節內容。

至於封底則有一張呂訴上筆名「南國風」的作者照片，另下方有一制式的表格，羅列寫作時間、檢閱時間與腳本形式等相關資料，但並沒有被填寫。全劇每頁的折縫處，都蓋有「高雄州」的印信，表示檢閱過且不得任意增刪。至於劇本內文為臺、日文的混雜書寫形式，以說白為主，但也加入《桃花香》歌唱<sup>23</sup>，還有身段作表的標示，以及舞臺調度與砌末場景的說明。不過究竟呂訴上的《恒娘》劇作，與上海文明戲的關連何在？是呂訴上曾觀賞過此劇演出，還是閱讀或擁年創作，有此劇劇本，或是曾欣賞過以此為題材所拍攝的電影呢？筆者試著從有限的史料中梳理。

從日治時期的報刊與研究專著中可知，大正10年（1921）上海「民興社」曾來臺公演，在萬華、桃園和新竹三地巡迴演出了兩個月<sup>22</sup>，其主持者蘇石癡原是上海「新民社」的成員<sup>23</sup>。「新民社」為十九世紀初上海搬演文明戲的著名劇團，乃是原名鄭伯常的鄭正秋（清光緒十四年，1889-1935）所創立。其前身為與張石川合資拍攝電影的「新民公司」，多取材自古典小說話本，或是改編外國翻譯小說，以搬演「家庭劇」擅長，故事劇情淺顯易懂、通俗有趣，所以頗受到男女老幼觀眾的喜愛。

當時「新民社」的首演劇目，為鄭正秋編寫的《苦丫頭》與《奶娘怨》合併成的《惡家庭》，將家庭中的惡習現狀，描摹得淋漓盡致、傳神逼真，上演後一炮而紅「奠定新劇中興之基」；故其後鄭正秋又陸續編寫了《馴悍記》、《馬介甫》

<sup>23</sup> 在《桃花香》歌唱前，還有「喂喂~美酒好喝，服務周到，請天天來光臨呦~請來請來請來請來請來請來請來」的歌唱。而《桃花香》也許是1928年上海黎錦輝所創作，1929年發行唱片；1936年臺灣勝利公司改為臺灣《桃花香》或稱《桃花鄉》的唱片出版。

<sup>22</sup> 有關日治時期臺灣新劇的淵源與發展，請參見呂訴上、邱坤良與楊渡等前揭書，以及《臺灣日日新報》中的相關報導。

<sup>23</sup> 歐陽予倩〈談文明戲〉指出「民興社是蘇石癡主持的，他原是新民社的演員兼後臺主任，因和王無恐汪優遊不和，就退出另組民興社，在法租界共舞臺，首創男女合演」，請參見《中國近代文學論文集—戲劇、民間文學卷 1949-1979》，（北京：中國社會科學出版社，1982年）。

與《恒娘》等戲齣<sup>24</sup>。後來「新民社」分化出「民鳴社」，由張石川主事，初期演員與演出劇目都來自於「新民社」；在兩大劇社的市場競爭中，「新民社」遂在原有的家庭戲基礎上，又增添了從古典小說取材的「聊齋戲」與「紅樓戲」來衝刺票房，而「民鳴社」也立即上演這類劇目<sup>25</sup>。

有鑑於「昌明新劇而為之基礎者乎」(〈新劇雜誌序言一〉)，所以後來「民鳴社」發行了第一本文明戲刊物《新劇雜誌》，設有圖畫、言論、月旦、傳記、商榷、紀事、劇史、小說、腳本、藝府與雜俎等欄目。在「劇史」單元中收錄了《恒娘》劇情提要，或為該社自編，或為該社所演，但也可能是鄭正秋所改編的劇作。若就當時各文明戲劇團成員的流動性，以及演出劇目的重疊性來考量，「民興社」興許也曾搬演過文明戲《恒娘》，只是不知其是屬於「幕表制」，只有故事梗概，細節由演員自行發揮的演出型態；或是已然成為完整的劇作腳本，以及是否曾經在臺灣上演過。

至於呂訴上新劇《恒娘》，是否可能受到朱石麟電影《恒娘》的影響，就目前所見臺灣電影史料，並未見到有《恒娘》電影引進與放映的相關記載。只是從「銀華新劇團」的海報中，可以發現標示著「人情悲劇」「人道」，「喜劇」「戀愛教授」以及「西洋活劇」「骷髏黨」的夜間藝題，都標榜著來自於「聯華影片映畫劇化」的廣告文宣。正好朱石麟電影《恒娘》，也是由「聯華影業公司」出品的，因此呂訴上有無可能從其他管道，觀賞過此電影或是擁有此電影腳本呢？比照電影本事可知寶帶最後是「以洪夫婦即和，則家庭之間，已無其容身之地，於是自傷身世，眼淚留書，下堂而去」收尾，正與呂訴上新劇《恒娘》的「寶帶悔悟留書他去」的結尾雷同。

雖說我們沒有更多證據，可確知呂訴上《恒娘》劇作的真正來源。但石婉舜曾指出當時新劇團取得劇本的管道，有向日本國內劇團購買已經上演過的劇本；或根據島內上映電影的情節，由劇團中稍具文采的成員，加以模仿改編；或透過委託或公開募集的方式，採用臺人或在臺日人的原創劇本等三種類型<sup>26</sup>。從上述史料的梳理推測中，更可窺見上海文明戲、電影與臺灣新劇之間，可能存在著相當的密切的關連網絡。

至於2011年上演的歌仔戲《馴夫記》，編劇楊杏枝提及從十來歲時，《聊齋誌異》就曾是自己的床頭書，當時便對描寫得活靈活現，以三百年前婚姻中的夫妻心理戰為題材的《恒娘》，感到拍案叫絕。後來受到「明珠女子歌劇團」邀約擔任編劇，參與第六屆「歌仔戲專案」的全國性競賽，一則考量劇團成員以「旦

<sup>24</sup> 請參見陳白塵、董健《中國現代戲劇史稿》，(北京：中國戲劇出版社，1987)，頁72。

<sup>25</sup> 請參見王鳳霞〈文明戲中興期代表性社團—民鳴社考論〉，載於《文化遺產》2010年第3期，頁52-61。

<sup>26</sup> 同註20，頁49。

角」掛帥，一則也基於戲劇應能「反映現實人心、人情與人生」的創作理念，所以萌生將歌仔戲題材「現代化」的意圖，以便能夠「與時俱進」融入現代生活，引發普羅大眾的共鳴，但又維持戲曲「古典唯美」的藝術形式<sup>27</sup>。

所以楊杏枝決定選取《聊齋誌異·恒娘》，為劇團量身打造《馴夫記》，在經過激烈的評選競爭後，脫穎而出成為「2011好戲開鑼·百年瘋歌仔」的優選戲齣。劇團結合了「外遇」、「小三」、「包二奶」等時興流行話題，以「歌仔戲版」的《犀利人妻》為標榜，展開「喜新厭舊的老公，竟敢拈花惹草！自立自強的老婆，竟然易妻為妾！」、「老公養小三，大老婆力挽狂瀾」、「助汝婚姻重挽，破碎家庭還魂丹。還汝幸福美滿，狐仙廟馴夫保證班」的宣傳訴求，果然點燃了社會各界的觀賞期待。遂在2011年6月24日於南投草屯敦和宮、7月3日於屏東市玉皇宮、7月9日於高雄市鳳山宮等地隆重登場演出，獲得觀眾熱烈的迴響。

歌仔戲原根植於民間的歲時節慶與生命禮俗，體現著人們的生活習俗與情感信仰，緊密地融合在社會的文化網絡中，具有著酬神祭祖、提供休閒娛樂、凝聚地方情感、促進社交聯誼等功能意義。尤其在廟會神誕與歲時節慶時，於寺廟道觀前的固定戲臺或臨時戲棚上搬演的「外臺歌仔戲」，又稱為民戲、外口戲、廟口戲、野臺戲、棚腳戲等，更是劇團維生的重要命脈。只是隨著時代社會的轉型變遷，許多民間戲路逐漸萎縮，除了部分擁有「明星偶像級」藝人，或演出陣容整齊，或人脈關係深厚的劇團，仍然能維持良好戲路外；在社會經濟衰頹與惡性削價競爭的排擠下，廟會劇場越發雪上加霜，劇團演出的生存空間減少，戲棚下的觀眾更是稀疏冷清。

正由於廟會劇場生態的惡質化，嚴重打擊了劇團的營運戲路與演出品質，因此「國藝會」從2003年起策劃執行「歌仔戲專案」，謀求企業界的贊助與廟方的合作，提出超乎一般市場行情價的「重金」獎勵創作與製作經費，鼓勵劇團整合編導與編曲編腔等創作人才為劇團「量身訂作」，以製作嚴謹劇藝精良的「中小型」廟口好戲為目標。因此專案需經過資格審查、書面審查與會談會審等三次評選過程，由學者專家組成的評選團隊，根據各團提出的「製作企畫書」，評量劇團實力、創作構思、演員陣容、製作團隊與劇藝特色等，甄選出三個優秀的歌仔戲團，以輪番打頭陣的方式返回發跡地公演<sup>28</sup>。

雖然歌仔戲專案致力於「廟會劇場再造工程」，但有別於一般民戲的創作團隊、製作流程、行政文宣、舞臺配備等，已然是屬於「文化場/公演場」的外臺歌仔戲演出規模。由「宗教」功能蛻變為「藝文」性質的外臺歌仔戲，根源自

<sup>27</sup> 參考自「明珠女子歌劇團」網站「國藝會馴夫記專案」<http://www.wretch.cc/blog/twpearl/22550819>

<sup>28</sup> 有關國藝會專案的討論，請參見筆者〈催發與自化—新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉一文有較全面的討論，收錄於筆者《臺灣戲曲景觀》（臺北：國家出版社，2011.1）一書中，頁283-325。

1970年代鄉土文化思潮、政治文教政策以及學界媒體呼籲等機緣，外臺歌仔戲或轉換演出場地或擴大功能意義，而成為具有「推廣傳統藝文/打造休閒娛樂」的表演藝術。所以如「民間劇場」、「藝術下鄉」、「基層巡演」、「假日廣場」，乃至於各縣市文化中心或大專校園所辦理的藝術節等，都會以戶外搭臺形式來搬演「文化場/公演場」外臺歌仔戲。

這些「文化場/公演式」外臺歌仔戲，以比照「現代劇場歌仔戲」的製作流程與舞臺設備，有編導演、文武場與舞臺美術等專業編制與技術分工，在戲臺尺寸的規模、燈光音響的配置、布景道具的陳設以及幻燈字幕的繕打等硬體設備，都較原生態的廟會演出更寬廣齊全，用「互動開放」的觀演空間為號召，以「精緻規範」的劇藝品質為訴求，展現出兼具廟會外臺與室內劇場的優勢特質，每每都能夠吸引普羅大眾，扶老攜幼呼朋引伴來觀賞。尤其是每屆國藝會的「歌仔戲專案」，都成為社會各界眾所矚目的劇壇盛事，劇團奮力出擊舞臺競藝，觀眾蜂擁雲集品賞點評，廟方人聲沸騰香火鼎盛，企業界資助藝文行銷形象等，專案在各方的攜手合作與熱烈參與下，營造了宛若嘉年華會般的熱鬧狂歡。

綜觀日治時期的新劇《恒娘》，以及新世紀國藝會「歌仔戲專案」的《馴夫記》，二者均非在民間劇場生態中自然生發的，乃是在「特定語境」下從劇本到演出都經過公部門的語權宰制，前者必須服膺「召喚皇民」、「教化鍊成」等皇國精神的闡揚與實踐，通過對劇本檢閱以及演出督導等程序，進行對思想意識的管控；而後者從劇本甄選到演出考核，也都需依循著所制訂的評選規範，進行對劇藝品質的把關。官方的警視廳與半官方的國藝會，佔據著權力結構核心的位置，在政策或活動所提供的程序合法性下，展現宰制的正當性與論述的發言權。是以在日治時期「舊戲漸進主義」的戲劇政策下，《恒娘》由歌仔戲「改良」變身為「新劇」；而在復振廟會劇場的訴求下，《馴夫記》也從具有宗教祭儀功能的廟會外臺歌仔戲演出，蛻變為兼具文化推廣藝術性質的「文化場/公演場」外臺歌仔戲演出類型。

## 貳、文本敘事內涵

用鬼狐精怪映照紅塵俗世，以花妖物魅譜寫人生百態，內蘊著自我理想寄託的《聊齋誌異》，是清代蒲松齡（1640-1715）的文言短篇小說集。蒲松齡在述奇記異、談狐說鬼中，投射了對當時社會生活的觀察體悟，對世道人心的批判嘲弄，對道德理想的抒懷寄寓。隨著歷史的流轉，眾多學者分別從政治、文化、心理、性別、情感、文類、敘事、評點與詮釋等不同視角切入探究，《聊齋誌異》的「經典」性遂逐步被確立。全書中有不少涉及家庭婚戀的故事，其中被譽為出奇翻新的〈恒娘〉，描述了正妻與小三的婚姻攻防戰。

故事描述洪大業有一妻一妾，朱氏妻「資致頗佳」，但大業卻寵愛「貌遠遜

朱」的寶帶妾，朱氏不平夫妻反目。鄰居狄姓帛商亦有一妻一妾，妻恒娘「三十許，姿僅中人」，妾「年二十以來，甚娟好」，但狄獨鐘愛恒娘，朱氏遂向恒娘討教。恒娘首先教導朱氏，先放任丈夫與小妾同進同出，形影不離，自己則不嫉妒安靜走開，果贏得賢慧名聲；接著要朱氏不要化妝，不要穿華服「垢面敝履，雜家人操作」，讓丈夫心生愛憐；爾後於上巳日，恒娘幫朱氏妝扮得光彩炫人，大業一見驚為天人「歡笑異於平常」，欲入房歡好，朱氏再三推卻後，才「滅燭登床，如調新婦，綢繆甚懂」。

在恒娘的計謀下，大業逐漸又對朱氏「形神俱惑，唯恐見拒」。繼而恒娘進一步指點朱氏學習「秋波送嬌」、「瓠犀微露」、在床第之間「隨機而動之，因所好而投之」等方法，以便能永遠擅寵專房。其後，朱氏也以善意對待寶帶，有宴席輒邀同坐，然迷戀朱氏的大業反倒嫌棄寶帶貌醜，宴席未了便趕其離去；偶爾被朱氏逼迫在寶帶房過夜，也是「終夜無所沾染」。這遂使寶帶自暴自棄，不修邊幅，「敝衣垢履，頭類蓬葆，更不復可言人矣」，最後朱氏成功地讓丈夫重回身邊。

文中由狐狸變身的恒娘，洞悉了人類「厭故喜新」、「重難輕易」的心理，為朱氏設計了「欲擒故縱」、「以舊為新」、「欲迎還拒」與「永保魅力」等漸進謀略<sup>29</sup>，成功地轉換了「變憎為愛」、「由疏到嬖」的情勢，解救了朱氏的婚姻危機。篇末異史氏總結道，「買珠者不貴珠而貴櫝」，如同千古以來「喜新厭舊」的人性，所以無論是「媚人邀寵」或是「佞者事君」，只要能掌握此人性弱點，就能夠投其所好「容身固寵」。蒲松齡通過家庭婚姻的觀察，別有所指地批判了社會眾生與君臣朝政。

而標榜為「教化人心」的呂訴上新劇《恒娘》，場景挪移到日治時期 1930 年代前後，全劇分為三幕，第一幕場景為「洪大業家中」，開場時僕人議論紛紛，述說洪大業娶了寶帶為妾後，性格大變、夜不歸宿、放任公司不管。原配朱氏持家有道，見大業與寶帶嬉遊歸來，責問二人荒廢行徑，反激怒丈夫繼續我行我素；朱氏隔壁鄰居恒娘見狀，以自己親身經驗與心得教授朱氏。接著是第一幕「幕外」，為洪大業與寶帶盡興出遊，遇到恒娘丈夫狄原齋，三人寒暄介紹並略述近況。

第二幕場景同第一幕，開場為朱氏穿女傭人服，與僕人們一起大掃除，大業見此情景反對，朱氏說明理由；接著寶帶上場，故意攪擾大業辦公；朱氏又特意親自下廚做飯給二人吃，大業讚賞朱氏賢慧；寶帶妒忌也要進廚房表現一番，卻諸事不順，拿傭人出氣大鬧；繼而頤指氣使大業幫她拿東西，大業萌生反感。接

<sup>29</sup> 有關恒娘的戰略分析，可參見朱美祿、張中奎〈閩中較量與人生反諷—《聊齋志異·恒娘》分析〉，《安順學院學報》第 12 卷 第 6 期，2010 年 12 月，頁 6-7。

著是第二幕「幕外」，為恒娘與朱氏在公園散步聊天，要朱氏依計謀而行，並囑咐參與柯家宴會，後恒娘丈夫狄原齋前來尋找妻子返家。

第三幕場景在「柯力士住宅」，開場時柯妻阿嬌告訴丈夫舉行宴會的目的，柯力士友人李與劉抵達後，大家聊天議論大業近來的放浪形跡；後大業與寶帶前來赴宴，阿嬌與恒娘特意將朱氏精心打扮，還教導其美姿美態，帶其到花園與大業相見，大業為朱氏美貌所驚，夫妻二人攜手進入飯廳，寶帶見狀怒而離席；第三幕「幕外」，大業追趕離席的寶帶，寶帶氣憤指責大業不與朱氏離婚；而一同參加柯家宴會的李與劉，談論大業的家務事，並說明恒娘為社交界的名女人。

第四幕場景在「洪大業家中」，開場時朱氏故意閱讀書信讓大業看見，大業詢問寄件人與內容，朱氏並特意露出書信親密言語，引發大業醋意，大業表示自己還是愛著妻子；爾後寶帶上場，質問大業近來的冷淡行徑，大業指責寶帶不守婦人本分，寶帶憤而拿刀要與大業拼命，幸朱氏出面化解。後寶帶留書懺悔自己不該作為第三者介入，祝福洪大業夫妻兩人白頭偕老而離去。洪大業至此徹底醒悟，認知擁有、珍惜一個圓滿家庭，才是人生中的重要大事，夫妻二人破鏡重圓情感和好如初。

而由楊杏枝改編的歌仔戲《馴夫記》，將時空場景搬移到清末的「臺北大稻埕」，以茶商洪得用與藝旦賴寶惜的「小三」戀情，迫使原配朱雲雀求助「狐仙廟」，通過「馴夫保證班」一連串的培訓課程，終於成功地「易妻為妾」挽回丈夫的心。全劇分為九場，首場描述「大用茶行」的茶商洪得用設宴，感謝「德記洋行」的華人買辦鄭文郎，願意協助將茶葉賣到海外，並由從「雲山樓」贖身的藝旦賴寶惜來歌舞娛樂；不料原配朱雲雀突然率領家僕來福伯與來福孀前來，雲雀怒責得用迷戀煙花，寶惜辯解雲雀需反省自身，拉扯對峙時洪得用帶寶惜揚長而去，雲雀既忿恨也感嘆，突然接到由天而降的「狐仙廟馴夫保證班」傳單，心有所動。

第二場雲雀前往百年狐仙廟一探究竟，擔任住持的胡仙姑分析其知悉丈夫外遇的心理狀態，繼而說明「馴夫保證班」的業務宗旨，以及介紹協助課程的胡護法與胡侍者；第三場為雲雀遵從胡仙姑計謀，賢慧大度地布置新房、準備衣物與宴席讓寶惜入門；第四場雲雀繼續遵照胡仙姑計謀，在家脂粉不施、操持家務；接著與胡仙姑學習「變舊為新」增添魅力的撒嬌技術；第五場洪得用邀請鄭文郎前來茶行參加品茶大會，文郎被雲雀的美貌與氣質所吸引，眾賓客爭誇雲雀的美麗與賢慧；第六場雲雀命家僕阻擋得用入房求歡；第七場得用想方設法潛入雲雀房間，雲雀早已料知，故特意安排與寶惜交換房間；第八場海上颶風導致貨船淹沒，債主紛紛前往洪家討債，得用央求文郎金錢襄助，文郎提出得用需寫休書與雲雀離婚來交換。

最末的第九場則安排了三種不同的結局，一為文郎與雲雀兩人結成夫妻，前往狐仙廟拜謝胡大仙，而得用與寶惜也前來拜拜，色心未改的得用又重蹈覆轍，寶惜被鼓吹加入馴夫保證班學習；二為商船淹沒為謠言，得用與雲雀夫妻和好，寶惜與家僕阿財拐錢私奔離去，夫妻二人光鮮抱子前來狐仙廟還願謝恩，雲雀家庭事業兩得意；三為雲雀選擇專心事業，成為販賣「繡花馬甲」的跨國企業貿易家，而洪得用與寶惜則落魄地攜子，在狐仙廟口擺攤賣臭豆腐。

這兩齣由《聊齋·恆娘》取材的新劇與歌仔戲，由於「文類」的轉換，勢必重新考量演出性與戲劇性。因此在場上人物、時空背景與敘事結構方面，都有所增添變革，以便更鮮活立體在舞臺呈現故事。如標示為「現代劇」的新劇《恆娘》，以「日治時期」為故事時空，關鍵人物狐仙恆娘，變身為社交界的名女人，在公園與宴會等「公眾空間」中自由進出，為朱氏精心擘劃挽回夫心的系列戰略。恆娘告訴朱氏，「女人嫁了人後最先要研究的，就是如何對付丈夫」，並以自身為例說明經驗法則。是以戲齣中也特別描摹了恆娘與狄原齋，柯力士與阿嬌兩對夫婦，丈夫被妻子駕馭得「言聽計從」的相處關係。

至於原作的狐仙恆娘，在歌仔戲中則變身為操縱馴夫計謀的百年「狐仙廟」住持胡仙姑，且繫連起在臺灣以求取「魅（媚）」符增加「性」緣，讓男性更增「魅力」，女性更添「媚力」的「狐仙信仰」<sup>30</sup>。所以胡仙姑開設婚姻諮詢所、馴夫保證班，指出「危機就是轉機」，「【狐仙店張】狐仙廟歷史有百年，仙姑接任作住持，按耐眾位善男信女，來此參拜求神祇。神明越來越競爭，全新服務跟流行，開班授課靠本領，百年老店要轉型！」教導民眾學習狐媚功夫，以強化吸引異性的本領；同時也以新編的動感【R&B】搖滾樂風，唱出了「現在社會越來越開放，男人外遇是真普通，（國）一夜情包二奶層出不窮，大某每工心惶惶。咱要發揮咱兮專長，女性人客作專攻，替信女解決婚姻兮惡夢，從萬底深坑兮婚變地獄來解放！」的社會寫真現象，說明了辦班動機與業務目的，充滿了現代感與趣味性。

由於本劇鋪敘的是家庭婚姻問題，因此「家庭生活」遂成為當然場景，而家僕們遂也成為另類的發聲者，通過他們來串連劇情與點評人物。故如新劇《恆娘》有三場場景是安排在「洪大業家中」，讓朱家的管家、僕人與廚房等下人出場，架構起洪家的生活情境；且通過他們的對話，一些生活的細節，來勾勒出朱氏布衣素服，灑掃家園，洗手作羹湯，善待僕役等居家好女人的賢慧形象；以對比寶

<sup>30</sup>狐狸由古代北方薩滿的狐仙信仰，發展到先秦圖騰信仰中的吉獸象徵，又在漢代演化為祥符、凶兆的過渡形象，唐代時則成為物化女性的代表象徵，且在志怪小說的繼承與發展下，狐狸精怪遂逐漸被神化，成為人們辭禍祈福的崇拜對象。根據張鷟《朝野僉載》所載：「唐初以來，百姓多事狐神。...當時諺曰『無狐魅，不成村』」，可見當時民間已相當盛行狐仙崇拜。詳細闡述請參見江慧琪《先秦至唐狐狸精怪故事研究》，中興大學中文碩論，2002年；至於臺灣狐仙信仰，據說傳自江西龍虎山，東漢時有狐仙拜於張天師門下修煉道行，後傳入臺灣。此說法採錄自「狐仙堂開運命理網」，請參見 <http://www.fox-fairyland.com/index.html>

帶嬉鬧遊玩，阻擾辦公，使喚大業，怒罵下人等侍寵而嬌的跋扈行徑。

而歌仔戲《馴夫記》中亦有洪家老掌櫃來福伯與妻子來福孀，丫鬟小紅與夥計財哥等，其中最突出的是來福孀，如同新劇中的管家王媽，都對「狐狸精」寶帶多所批判，並作為原配的聲援者；來福孀協助雲雀上門捉姦，站衛兵顧守房門，以機趣俚俗的話語，「夾敘夾議」地為雲雀打抱不平，「人在講：睏破三領蓆，掠君心肝味得著！世間查甫人兮本性就是安呢啦」、「彼個妖婦侵門踏戶，將好好一個尪白白奉送出去，這種委屈啥吞兮下去？人講甘願擔蔥賣菜，毋願甲人公家尪孀」。

而為了渲染喜感，也讓舞臺更為活潑動感，「馴夫保證班」中除了承擔最重要「心理建設部門」的總教頭胡仙姑外，還有兩位「互別苗頭」的助手，分別是負責「美容美髮部門」的胡護法，以及負責「美姿美容部門」的胡侍者，專司對語態、眼神、行路、坐姿的教導。倒演運用「穿越時空」的蒙太奇方式，既寫實又虛幻地呈現「撒嬌」應對的不同類型；再延伸加入使用外國進口的「馬甲」來修飾身形，教導學習「嘴齒痛、頭殼痛、肩胛痛、腹肚痛」等「終極四連拍」的楚楚可憐嬌柔模樣，引發男性我見猶憐的護花之心。

而新劇中的「柯家宴會」與歌仔戲中的「品茶大會」，將原作中「上巳出遊」所要展示的豔裝打扮，擴寫為具體事件的發生場景，且成為引爆「愛情/婚姻」危機的衝突窗口。兩劇中的原配在此都以華服豔妝隆重登場，讓在座的賓客讚嘆不已，自己的丈夫更是驚豔萬分，新劇中寶帶因此受到冷落忿而離席，且逼迫大業要與朱氏離婚；歌仔戲中眾人的吹捧，滿足了得用的虛榮感與點燃了愛火；並彰顯因品茶而被雲雀吸引，文郎的愛意萌生，為日後「我要金錢相助免囉嗦，寫下休書斷絕尪某」埋下伏筆。

有別於原著夫妻破鏡重圓的喜慶收場，《馴夫記》為展示女性對自己命運的自主權，安排了「開放式」的三種結局：一是另覓良緣，一是重歸舊好，一是獨立自主，掙脫了以往女子服膺「夫為妻綱」的傳統宿命，體現了當代女性的獨立思考，也帶給觀眾更多的臆想空間。其實劇作中不時強調對女性自我意識的喚醒，如胡仙姑詢問雲雀參加馴夫班的動機，「汝是賭氣毋乎伊稱心如意？毋想乎別咧女人佔便宜？想要報復(人合)伊教示？抑是…珍惜過去情難離？」，企圖讓雲雀真誠面對自己，省思這段情感對自己的意義；或者是告誡雲雀「手中不可無錢銀，經濟獨立才有自尊」、「不需要去哀求獻媚，要記著：不管汝做什麼，攏毋通要忘記做汝自己！」，在經濟上要追求自主，勇敢作自己的主人。

《馴夫記》在編劇楊杏枝的「女性視角」下，組織了「雙層結構」的複語聲調。表層結構中，敘述了雲雀從「丈夫見棄」到「挽回夫心」，奮力學習以解救

婚姻危機的行為歷程；但深層結構中，展示了雲雀從遭遇婚姻挫折的惶恐不安、茫然失落，到找尋生命意義，重建自身價值的心靈成長軌跡。從編劇對戲齣的取名，已然透露出由女性掌控的發言權；相較之下，新劇《恒娘》中的女性，雖已嘗試跨越出傳統中國社會陽尊陰卑、男強女弱，以父權為主宰的性別秩序，在戲齣中談論「女人並非男人玩具」，不能像寄生蟲一樣依附；以及虛構朱氏身份為「剛從國外留學歸國，是一個走在尖端的女性，美麗且充滿女人味，她想進入社交界」的描述，寫實地展示了日治時期在「婦女解放運動」下，女性接受教育、走入職場、進入社交場合的真實影像<sup>31</sup>。

不過新劇《恒娘》尚未能完全掙脫「男性視角」，呂訴上在劇中還是再三強調家庭主婦要早起作家事，以身作則讓傭人看，反省自己從前不太理人，對丈夫也不夠溫柔「真是很對不起！」等，這或許是因為在戰爭動員的皇民化時期，家庭是鞏固國家的磐石，是社會安定的力量，所以女性要固守「陽倡陰和，男行女隨」（班固《白虎通·嫁娶》）的傳統美德，成為皇國軍事的後盾。因此全劇最後以「寶帶爭執持刀談判」以及「懺悔醒悟留書他去」的情節作結，從寶帶的留書中道出了「夫妻之間要彼此相愛，要珍惜圓滿幸福的家庭生活」的劇作主旨。

### 參、展演交流景觀

演員、劇場與觀眾，是構成戲劇演出的三大要素，演員結合了唱念作表搬演故事，劇場提供了演員表演與觀眾欣賞的場域，而觀眾則是維繫劇團演出的命脈所在。因此戲劇誠如美國人類學家米爾頓·辛格（Milton Singer）所定義的「文化展演」（cultural performance），攜帶著一定的文化信息、群體意識與觀察，可被視為是一種「升華的表達」（heightened expression）或「封裝的文化」（encapsulated culture）；且也是一種展示性的交流行為（acts of communication that are put on display），由演員與觀眾共同參與，演員牽引著觀眾的欣賞注意力，而觀眾也對演員進行表演點評，在彼此的交流互動中，建構或賦予其文化意義。

日治時期臺灣出現兩種嶄新戲劇，一為屬於「舊劇」的歌仔戲，一為「新劇」，兩者出現的時間大致相同，然卻發展迥異。中日戰爭前，歌仔戲已邁進內臺的黃金歲月，劇團總數超過三百餘團，而新劇還處於在蹣跚學步、孜孜經營的階段；中日戰爭後則情勢逆轉，新劇異常蓬勃興盛，歌仔戲卻在「舊劇漸禁主義」的時

---

<sup>31</sup>隨著 1920 年代知識份子為爭取臺灣權利，陸續發起一連串的社會運動，促使日本總督府不得不順應民意，釋放部分自治權以及制訂文化新政策，這遂使得當時女性接受教育的比率大幅提昇，走入職場就業的機會也逐漸增多，女性等同男性可隨意進出各類社交場合或遊樂場所，加入社團組織活動或是觀看遊藝表演。楊翠分析當時臺灣知識分子所積極推動的「殖民地整體解放」運動，婦女解放正是其第一步。請參見陳燕蓉、孫秀蕙、陳儀芬〈「現代化」與理想女性角色的建構：以日治時期《臺灣日日新報》為例〉，載於《第十七屆中華民國廣告暨公共關係國際學術與實務研討會》，臺北政治大學廣告學系，2009 年，頁 165-167。

間表下，逐漸萎縮<sup>32</sup>。尤其「灌輸徹底的皇國精神，振興普通教育，匡勵言語風俗，並培養忠良帝國臣民素質」的「皇民化運動」開展後，歌仔戲面臨了強制禁止或必須改良的命運，有些歌仔戲團或轉型改演新劇，如「聽到本固有的歌仔戲被禁止，便立急轉演新劇的就是德勝社」<sup>33</sup>。

雖然基隆市「高砂劇場」經營的「德勝社」歌仔戲班搶得先機，邀聘日人菊憲正編導演出愛國劇《一死報國》與《母性愛》，被視為是「皇民化」劇的先河。但從《臺灣藝術新報》報導中可知，劇團仍會上演歌仔戲。如對照歌仔戲資深藝人呂福祿對其父親呂建亭在「德勝社」演出情景的回憶，該團的歌仔戲演出，已轉型為拿武士刀、演劍術的「日本故事時代劇」<sup>34</sup>；此外王育德也為文描述觀賞當時如「登興社」等歌仔戲團的演出，「改良戲是為了蒙騙上面的人將歌仔戲稍作改良的產物，大部分跟歌仔戲團是同一團體」，在服裝上或將就使用洋服、國民服或臺灣服，但舞臺上定然有演員穿著戲服；而化妝穿戴不同於傳統；有演員拿著武士刀演出「強巴拉」武打，以西洋鼓和喇叭伴奏，但結束時則有噴吶聲或絃仔聲出現，演員演唱歌仔調，也會使用臺灣流行歌曲等<sup>35</sup>。

看起來歌仔戲演變為「改良戲」混血拼貼的劇藝風貌，似乎是皇民化政策下的產物。然若回顧在 1920、30 年代，內臺歌仔戲逐漸出現時裝劇演出，穿插歌舞雜技等曲藝表演，在歌仔戲唱片中使用西洋配樂編曲等劇壇現象，可以窺知或為商業市場的激烈競爭，或因劇種藝術對自身能量上的開發，歌仔戲開始嘗試加入、混雜等各種時興元素，此應即是歌仔戲「胡撇仔化」的先聲，只不過此屬於民間「自發性」地劇藝創新；但是到了「皇民化運動」的政治時局下，遂蛻變為歌仔戲必須採取的「改良」法則。

是以呂訴上的新劇《恒娘》，從為「田中三光園歌仔戲團」排演，到在自家「銀華新劇團」編導演出，展現了在此特殊歷史時空的政治語境。只不過當初由歌仔戲團「改良」演出的新劇《恒娘》，究竟是在題材、劇情、語言、動作、服裝、布景與音樂上，參雜入非傳統的西洋或東洋等表演元素，成為臺灣歌仔戲劇壇與藝人所稱的「臺灣新劇」、「半新劇」、「胡撇仔戲」、「channbarla」與「蝌蚪戲」等「改良戲（壞把）」演出形式；或是已然使用純正「新劇（純棉）」的形式

<sup>32</sup> 參引自邱坤良《日治時期臺灣戲劇之研究—舊劇與新劇（1895-1945）》（臺北：自立晚報文化出版社，1992.6）頁 7，以及石婉舜《搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》（臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010），頁 132。

<sup>33</sup> 昭和 14 年（1939 年）4 月 1 日《臺灣藝術新報》第五卷第四號報導：「聽到本固有的歌仔戲被禁止，便立急轉演新劇的就是德勝社，亦即率先取得了先機。但相對於其後各地新劇的蓬勃發展，此劇團的活動未免過於沈寂，如果不再積極運作，過去的努力恐將化為烏有。既然有內地人的指導者，希望他們能展現出更新、更明朗的皇民化劇。而且據聞他們仍在上演歌仔戲，如此簡直就是有枉官廳的努力宣導。無法脫去舊習而只是掛上新的名目並非真正皇民化。希望他們能深切反省，並發揮出屬於本島最初新劇團的志氣」。

<sup>34</sup> 請參見呂福祿口述、徐亞湘編著《長嘯——舞臺福祿》，（臺北：臺灣閱覽室，2001），頁 43。

<sup>35</sup> 請參見王育德〈臺灣演劇の今昔〉，《翔風》22（1941 年 7 月）臺北高等學校報國校友會發行。

搬演<sup>36</sup>，因欠缺具體資料無從得知。

至於由「銀華新劇團」演出的新劇，目前所見劇本是以日文書寫，雖說這是由於檢閱制度規定，定然要用「日文版」送審；但也可能關涉到編劇呂訴上自身的學養訓練與成長背景，在殖民地新式教育下成長，又有赴日留學經驗的呂訴上，選擇採用在語言發展上已相當成熟的日文來書寫、創作，或許是順理成章的事；至於實際演出時，究竟是採用日語或是臺語，還是參雜混合使用，可能也牽涉到演員以及觀眾的語言能力考量。石婉舜根據王育德對當時演出的觀眾現象描述，認為新劇搬上舞臺，還是採用觀眾的語言「臺灣話」，雖然當時年輕人能說流利臺語的已然不多；至於當臺語不足以表現時，便進而摻雜以臺灣腔日語，這種情況在當時堪稱普遍，這也可說是「對生活現實的如實反映」。<sup>37</sup>

在「皇民化運動」時期，演劇是「讓民眾理解崇高的皇國精神，並徹底普及『惟神之道』」的重要管道，因此在「銀華新劇團」的演出戲碼中，也不乏有強烈皇民意識的劇目，如標榜著「純然皇民化教化劇」的《皇民之燈》。昭和 14 年（1939）底，國民精神總動員臺中州支部編的《皇民化劇脚本集》，在〈軍夫の妻〉書序中，將「皇民化劇」言簡意賅定位為「教化劇」，包括了「後方精神」、「破除迷信」、「愛用國語」、「為國犧牲」、「廢除聘金」等，從效忠愛國、民眾教育到文化禮俗的教化主題；又若再對照昭和 15 年（1940），江間常吉在《皇民化劇の手引》（即《皇民化劇入門》）〈皇民化劇的演出旨趣〉中指出皇民化劇的內容，應涵蓋「納稅宣傳、防火宣傳、國語普及、公眾道德、時局認識、風習風俗改善、衛生思想普及、防諜、防犯、犯罪更生保護等目的」各面向。

是以定位為「教化劇」、「家庭教化劇」、「社會劇」的新劇《恒娘》，以社會寫真為書寫題材，以家庭婚姻為故事內容，其實是相當符合「皇民化劇」對於改善民風習俗的教化目標。江間常吉曾指出「皇民化劇」必須具有「政治性、教育性、娛樂性的目的意識」（第一編〈皇民化劇的使命〉），應是就劇場實踐性來加以考量，因為枯燥的政令宣導，或是純粹的制式說教，都很難引發觀眾的欣賞意願。是故劇團在兼顧「政治環境」與「市場機制」的雙重訴求下，選擇貼近市民

<sup>36</sup> 「酥胡」為日文「スフ(su-hu)」的音譯，「壞把」為日文「ファイバー(huai-ba)」的音譯，二語皆出自日文「ステープル・ファイバー(staple-fiber)」，特別指 viscose rayon 一類的人造纖維。石婉舜指出「酥胡」、「壞把」作為 30 年代後期的流行語，有著略帶貶抑或諷刺之意。請參見《一九四三年「厚生演劇研究會」研究》（臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2000），頁 11-12；而饒有興味的是，呂訴上在「銀華新劇團」的海報上，以斗大字體標誌著「臺灣改良戲」，是否隱約也透露與歌仔戲「改良戲」的關連性呢？

<sup>37</sup> 石婉舜提及王育德在論及「新派劇」（屬於本文所稱之「新劇」範疇）的演出語言時，曾提到「臺詞在臺灣話中採用約三成的日語，有時全部以日語上演。」但石婉舜對「三成」之說持保留態度，因為一是該時期雖有具上演日語戲劇能力的職業劇團，卻僅佔所有新劇團中的極少數；二是參照「新劇祭」劇本四種，劇中使用日語的比例普遍未達三成，她認為王育德此說可能是限於所見之故。請參見石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇〉，載於《民俗曲藝》第 159 期，2008.3，頁 52-53。有關劇作日文書寫與上演問題，筆者曾就教石婉舜，特此感謝。

百姓生活的通俗劇情，以招攬觀眾購票欣賞演出，既可以獲得商業票房利潤，又能夠宣揚皇民意識。

相較於新劇以說白為主，偶爾穿插一些歌唱；歌仔戲承繼了「結合歌舞以說白演故事」的藝術特製外，還類同其他傳統戲曲，在「演員」與「劇中人」之間，多了一道「角色」的關卡，用以彰顯人物性格與發揮表演技藝<sup>38</sup>。如洪得用以雜揉丑角與小生的「三花生」，型塑貪色求歡的花心丈夫，因此常有發噱卡通式的作表；而朱雲雀以「苦旦」應工，所以安排了眾多抒情委婉的唱腔，來演繹險成下堂妻的悲情命運；而賴寶惜則以「妖婦」的妖嬌潑辣象，詮釋介入婚姻的第三者負面形象；來福嬾則以「彩旦」誇張風趣的作表，刻畫出爽朗熱心、打抱不平的三姑六婆人物形象；至於劇中兩位「男扮女妝」的乾旦，胡侍者是劇團出身的童星，向來以童言童語、可愛嬌俏的造型參與演出；而以濃妝重彩妝扮的胡仙姑，則以半男半女、似人如妖的「日本寶塚風」造型，結合誇張的肢體語言，反串出女性嬌嗲作態的風騷妖嬈。

有意要彰顯歌仔戲的鄉土情味，《馴夫記》也費心經營了各種「臺灣」符碼，從歷史使跡到舞臺景觀，都著力展現寶島在地的人文風情。如以清末著名的大稻埕茶葉貿易，組構出茶商、藝旦與買辦的人物關係鏈，還新編了早期藝旦常唱的【共君斷約】南管曲調，其實也寓意著寶帶對洪得用的情意宣誓；不過藝旦傘舞的表演，似乎不如扇舞更貼切實際的藝旦歌舞才藝；另如供奉狐仙的民間信仰，由於近年來包二奶、小三等家庭外遇問題，以及影視藝人乞求魅力等新聞議題的發酵下，也成為社會大眾所關注的流行話語。所以戲中也特意將原本使用的生雞蛋、麻糬、水果、餅乾或米果等供品，改為臺灣風味小吃「臭豆腐」，讓其更具草根性與親民性。

另外劇中也設置了「五月十三迎城隍」的活動作為關目情節，以繫連起邀集賓客參加的品茶大會。在臺北三大廟會的霞海城隍神誕中，劇團特意安排了獅陣、車鼓陣、布馬陣與水族陣等民間遊藝的表演，來烘托廟會的熱鬧氛圍，其實也展示了劇團內部成員，過往學習藝陣與演出的生命記憶與身份意識。至於開啟雲雀另扇生命窗口的品茶大會，通過「貿易繁華聖艋舺，稻江茶米尚出名，烏龍包種銷海外，茗茶號作『福爾摩沙』」、「茶湯色如琥珀紅，帶有水果甲蜜香，經過蟲咬霜來凍，才煉成甘甜手中捧」等曲唱與表演，展示了臺灣的茶文化；且在臺灣特產「番莊烏龍」或稱「東方美人茶」的介紹中，帶出了雲雀需經過重重考驗的人生際遇。

又除了臺灣意識的展示外，編劇也加入了典型婚變的「自卑症候群」，婚姻

<sup>38</sup> 請參見曾永義〈中國古典戲劇角色概論〉，載於《說俗文學》，（臺北：聯經出版社，1980），頁 233。

諮詢的「藍海策略」，「百年老店」的企業分工，女人秘密武器「馬甲」法寶，仙姑「卡卡」、超過軍公教的「十八趴」加薪，開設美髮沙龍、美容護膚中心、按摩指壓三溫暖、健身房與模特兒經紀公司等「時興思潮」與「流行景觀」，來引發觀眾高度的共鳴；是以音樂設計也特意使用歌仔戲曲調、新調、民謠與流行歌曲等多元曲風，配合劇情內容與人物特質，來混雜演唱或作為背景配樂。如雲雀唱【雜念調】，仙姑唱新編曲調【女人經】等；而導演也參雜現代劇場與影視手法，如以「定格」方式凍結時空，用「倒帶」手法組織場面，以「英文」語彙製造趣味，用「雷射」變化劇場光影等，進行舞臺構思與場面調度，以打造出兼具「傳統/現代」，交錯「現實/虛幻」，洋溢著「綜藝化/流行感」的胡撇仔歌仔戲。

承傳著臺灣傳統戲班的家族經營模式，已成團五十年的南投「明珠女子歌劇團」，由團主率領兒女與親戚們共同打拼。有別於其它歌仔戲班的「小生」領軍，劇團以出色的「旦角」挑樑掛帥，向來以「傳統古路戲」或「胡撇仔戲古路作」的劇藝路線，展現演員特質與表演風格。而國藝會的「歌仔戲專案」的定位，訴求類同於「現代劇場歌仔戲」的製作流程與組織分工，因而劇團特別外聘訴求「現代意識」的編劇，以及「現代劇場」出身的跨領域導演參與製作。這些「臨時編組」的製作團隊，固然為劇團挹注了新活力、新思維，但無疑也對劇團的表演風格與藝術能量，形成嚴峻的考驗與艱鉅的挑戰。

「歌仔戲專案」有別於其他府會單位的匯演活動，或是民間機構提供的補助或評獎策略，國藝會始終以主動積極的態度，對劇團進行輔導扶植。所以劇團從參與中學習成長，逐步提升行政企畫的能力，開啟在地結盟的通路，奠定藝術創作的流程，與建立劇團的品牌形象。由於專案需返回各優選劇團的發源地公演，是以在地劇團需扮演「東道主」的角色，負責三團在當地與廟方的聯繫溝通、廣告文宣的設計，以及場地接待與布置等事宜，因此劇團經常會號召戲迷來協助。

雖說在「戲曲現代化」風潮下影響的當代戲曲，已由「演員中心」轉化為總體劇場，但集藝術造詣成就與行銷包裝特質的歌仔戲「偶像明星」，儼然為品牌標誌，有著無可取代的魅惑魔力。因此有不少死忠戲迷是從「追星」起端的，這些粉絲既是劇團的重要「樁腳」，具有穩固與催化票房的產值；也被組織動員成為「義工」，協助劇團處理行政文宣與服務接待。

所以「歌仔戲專案」中，各劇團的粉絲戲迷也紛紛總動員，各為其主喝采叫好，製造聲勢力拼人氣指數；甚至利用電子網絡書寫觀後感，或讚揚或批評或叫囂或交流等，儼然成為另一個場域的角度鬥爭。這遂使「傳媒網絡」成為舞臺戲棚以外，「另類」的觀演劇場與論述空間，架構起雙向互動交流的反饋機制，無遠弗屆的傳播力量，甚至強化了網絡論述的宰制權，有時甚至「連鎖催化」了歌仔戲劇壇的藝術發展。

## 結語

家庭是國家社會的磐石，婚姻是家庭的基礎與起點。但是在男尊女卑的中國傳統社會中，向來女性便處於弱勢地位，因此「妻妾成群」遂成為常見的家庭寫照，原配往往只能忍氣吞聲，逆來順受，默默接受無奈的命運安排。但是清代蒲松齡的《聊齋誌異·恒娘》，卻另闢蹊徑，狐女恒娘洞察「妻不如妾，妾不如偷」的男性心理，遂教導原配「異妻為妾」戰略來解救自己的婚姻。迂繚曲折的情節佈局與主題意涵，遂成為戲劇或影視媒體所喜好改編的素材，而誠如米爾頓·辛格所提出的「文化展演」，戲劇演出封裝著值得關注的文化信息，也在展示性的交流行為中，通過演員與觀眾的參與互動，建構或賦予特有的文化意義。

是以在日治時期的臺灣戲劇舞臺上，呂訴上也曾自上海文明戲或電影中，移植改編新劇《恒娘》，提供給歌仔戲團與新劇團演出。肇因於日治時期「皇民化運動」對傳統戲曲的管控，所以歌仔戲班也得轉型搬演「改良戲」或「新劇」，營造了胡撇仔歌仔戲發展與型塑的獨特語境。而標榜著「教化劇」、「家庭教化劇」、「社會劇」的新劇《恒娘》，一方面契合「皇民化劇」改善民風習俗的教化目標，一方面也試圖展現打撲克牌、宴會社交、俱樂部等日治時期的「現代化」景觀；不過在呂訴上「男性視角」的書寫下，然仍未能完全掙脫女性服膺男性，以家庭為上的傳統美德，這興許是基於戰爭動員的「政治時局」考量，為了向觀眾傳遞家庭組織的和樂，社會秩序的穩定，才能成為皇國軍事的後盾，裨益於社會的進步與國力的強盛的教化信息。

而近年來在官方政策的主導，藝文機構的策劃，古蹟廟宇的轉型以及劇團經營的策略等多重渠道的努力下，由「宗教」活動演變為「藝文」性質的「文化場/公演式」的外臺歌仔戲演出逐漸增多，對於廟會劇場的演出生態，劇藝品質以及觀眾培養等，都有著相當的影響效應。其中由「國藝會」策劃的「歌仔戲專案」影響厥偉，因此也成為外臺歌仔戲班兵家必爭之地。對於劇團而言，能夠從「國藝會」歌仔戲專案的激烈競爭中脫穎而出，宛如被頒發了「藝術認證」的象徵資本般。因為從公資源與評審方面所獲致的名氣、尊崇和聲望，可以提升劇團的「文化位階」，強化榮譽感與自信心；繼而又可加值轉換為「市場資本」，相生相衍出更多後續的演出機會。

獲得第六屆優選劇目的《馴夫記》，是南投「明珠女子歌劇團」特邀現代編導，以迥異於傳統歌仔戲「一夫多妻」的敘事結構，特意彰顯臺灣在地符碼，加入時興思潮與流行話題，以多元化曲風與綜藝化的表演風格，用戲謔、誇飾、通俗化的「後現代」審美情趣，展演了一齣「胡撇仔味」十足的廟口風情喜劇，並如鎔鑄宣揚了女性捍衛婚姻，及勇於追求自我的當代意識。有別於外臺民戲「活戲」型態的胡撇仔歌仔戲，「文化場/公演場」場域的胡撇仔歌仔戲，相對精緻雅

化且趨向定型「死戲」，因此反倒成為或混血拼貼，或創意顛覆，或解構重組各類劇藝元素與手法的「實驗場」，為歌仔戲開啟了無限寬廣的劇藝創意空間，誘使了不少「跨領域」的創作人才願意參與嘗試，也吸引了更多年輕族群前來欣賞與點評。

謝筱玫指出「新世紀的胡撇仔現象，正是表演藝術界對於『重建臺灣歷史記憶』的一種回應」<sup>39</sup>。綜覽胡撇仔歌仔戲的發展歷程，從早期市場競爭促成的現代化追求，到「皇民化運動」時的政治主導，戰後投合觀眾口味的多元吸納，乃至於在文化場域中的「新胡撇仔」實驗等<sup>40</sup>，各有其創生發展的歷史語境，經由或繼承延續或改革創新的展演，與各時代觀眾交流互動共構對話。是以滿載著臺灣歷史印記的胡撇仔歌仔戲，已然成為歌仔戲的「另類」傳統，與「古冊戲」分庭抗禮共生共營，甚至成為獨特的臺灣文化意象。

雖然新劇《恒娘》與歌仔戲《馴夫記》，一則代表「傳統」舊劇，一則代表「現代」新劇，但由於獨特的歷史背景與時代語境，竟讓二者從文本架構、演出樣貌、時代意涵到演出功能等面向，產生了可相互觀看、彼此對話的演出視域，而成為臺灣演劇史上別緻的文化展演景觀。

### 參考文獻：

- 一、吳書蔭主編：《綏中吳氏抄本稿本戲曲叢刊》清代雜劇第二冊，北京，學苑出版社，2004.1
- 二、呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961.9
- 三、呂福祿口述、徐亞湘編著：《長嘯——舞臺福祿》，臺北：臺灣閱覽室，2001
- 四、邱坤良：《日治時期臺灣戲劇之研究—舊劇與新劇（1895-1945）》，臺北：自立晚報文化出版社，1992.6
- 五、邱坤良撰著：《銀華飄落—呂訴上》，臺北：文化建設委員會，2004.4
- 六、柏楊：《堡壘集》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，2000.3
- 七、徐亞湘：《日治時期中國戲班在臺灣》，臺北：南天書局，2000
- 八、馬瑞芳：《馬瑞芳說聊齋》，北京：作家出版社，2007
- 九、陳白塵、董健：《中國現代戲劇史稿》，北京：中國戲劇出版社，1987
- 十、楊渡：《日據時期臺灣新劇運動（1923-1936）》，臺北：時報文化，1994
- 十一、歐陽予倩：《中國近代文學論文集—戲劇、民間文學卷 1949-1979》，北京

<sup>39</sup> 請參見謝筱玫：〈從精緻當胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，載於《民俗曲藝》2007年第三期，頁103-104。

<sup>40</sup> 請參見陳幼馨《臺灣歌仔戲的異想世界—「胡撇仔」表演藝術進程》（臺北：稻香出版社，2000.9）對臺灣胡撇仔歌仔戲發展歷史與藝術進程的討論。

中國社會科學出版社，1982

- 十二、蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，臺北：里仁書局，2005.9
- 十三、蔡欣欣：《臺灣戲曲景觀》，臺北：國家出版社，2011.1
- 十四、魯迅：《中國小說史略》，《魯迅全集》，臺北：谷風出版社，1989.12
- 十五、韓欣主編：《名家評點聊齋誌異》，天津：天津古籍出版社，2008.1
- 十六、簡秀珍：《環境、表演與審美—蘭陽地區清代到1960年代的表演活動》臺北：稻香出版社，2005
- 十七、許雪姬總策畫：《臺灣歷史辭典》，臺北：行政院文化建設委員會，2004
- 十八、石婉舜：《一九四三年「厚生演劇研究會」研究》，臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2000
- 十九、石婉舜：《搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》，臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010
- 二十、江慧琪：《先秦至唐狐狸精怪故事研究》，中興大學中文碩論，2002
- 二十一、陳湛綺責任編輯：《新劇雜誌》，《民國珍稀短刊斷刊4》上海卷51，北京：全國圖書館文獻縮微復制中心出版，新華書店發行，2006
- 二十三、王育德：〈臺灣演劇の今昔〉，《翔風》22，臺北高等學校報國校友會，1941.7
- 二十四、王鳳霞：〈文明戲中興期代表性社團—民鳴社考論〉，《文化遺產》第3期，2010
- 二十五、石婉舜：〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇〉，《民俗曲藝》第159期，2008.3
- 二十六、朱美祿、張中奎：〈閩中較量與人生反諷—《聊齋志異·恒娘》分析〉，《安順學院學報》第12卷第6期，2010.12
- 二十七、秋風編輯：〈劇史·恒娘〉，《新劇雜誌》第一期，上海：新劇雜誌社，1914.5
- 二十八、馬瑞芳：〈夫婦間瞞和騙的藝術—聊齋人物談〉，《文史知識》第1期，1999
- 二十九、陳燕蓉、孫秀蕙、陳儀芬：〈「現代化」與理想女性角色的建構：以日治時期《臺灣日日新報》為例〉，《第十七屆中華民國廣告暨公共關係國際學術與實務研討會》，臺北政治大學廣告學系，2009
- 三十、曾永義：〈中國古典戲劇角色概論〉，《說俗文學》，臺北：聯經出版社，1980
- 三十一、謝筱孜：〈從精緻當胡椒：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》第三期，2007

