

戲劇詮釋下的基隆風貌 —以《高砂館》、〈基隆七號房慘案歌〉為例

沈惠如
經國管理暨健康學院

摘要

關於基隆戲劇演出的記載，多半以北管、傳統戲曲為主，新劇的演出紀錄並不多。然而在台灣的戲劇史料中，卻有兩部與基隆有關的赫赫有名的劇作，一是由日治後期「厚生演劇研究會」成員林搏秋以基隆為背景所寫的劇本《高砂館》；一是根據日治時期的新聞事件所改寫的民間歌仔〈基隆七號房慘案歌〉，該事件也改編成電影。這兩個故事，有著濃濃的基隆在地情味，也使得「基隆」這個地方在台灣戲劇史上被凸顯了出來。有趣的是這兩個劇作中，《高砂館》雖是一個虛構的故事，卻有著真實的時代背景，呈現真實的時代氛圍；而〈基隆七號房慘案〉雖是一個真實事件，卻是在戲劇虛構的包裝下流傳開來。戲劇真實與虛構的界限，在這兩個劇作中被模糊了，而這也正是戲劇迷人的所在。

本文即從這兩個故事出發，分析劇作中所描述的基隆，以及其對基隆歷史的再現（representation），並探討戲劇手法如何對地方歷史進行詮釋。

關鍵詞：高砂館、基隆七號房慘案歌



The Interpretation of Keelung in the Drama – Example of Gao Sha Guan and The Song of Keelung Room No.7 Murder Case

Hui-Ju Shen

Ching Kuo Institute of Management and Health

ABSTRACT

According to the record of Keelung Drama, it mainly presents Pei-Kuan (北管) and traditional drama, the new story did not present a lot in the record. However in Taiwan Drama's History, there are two very famous stories related to Keelung. The first one 《Gao Sha Guan》(《高砂館》) is written by the member of 「Hou Sheng Drama Research Group-Lin Tuan-Ciou」(「厚生演劇研究會」- 林擗秋), this story was born during the end era when Japanese dominate Taiwan. Another one 〈The Song of Keelung Room No.7 Murder Case〉(〈基隆七號房慘案歌〉) is base on the news happened in Japanese dominion time, this story also became a movie. Both of these two stories chose the location Keelung as background, and it made Keelung be noticed in Taiwan Drama's history. The most interesting thing is, though 《Gao Sha Guan》(《高砂館》) is a fictitious story but has a true background and timing, it showed a real period atmosphere. And 〈The Song of Keelung Room No.7 Murder Case〉(〈基隆七號房慘案歌〉) is a real story, but spread around by drama. The real and fictitious line is blurred in these two stories, and it is the attraction of a Drama.

This article will start from these two stories, to analyze the location Keelung in the drama, the representation of Keelung's history, and study how the drama interpreted the area history.

Keywords: Gao Sha Guan(《高砂館》)、The Song of Keelung Room No.7 Murder Case (〈基隆七號房慘案歌〉)

戲劇詮釋下的基隆風貌 —以《高砂館》、〈基隆七號房慘案歌〉為例

沈惠如
經國管理暨健康學院

卡西爾在《符號形式哲學》中指出：人是符號的動物，通過符號活動便創造出了文化；而人類精神文化的形式如語言、神話、宗教、藝術、科學、歷史、哲學等無一不是符號活動。¹以戲劇來說，它一向就是百姓喜聞樂見、用以表達心聲的形式，其效果立即而明確，即便是搬演古代故事亦可藉古喻今，因此自然成為文化傳播的載體。

戲劇自元代以來，便常搬演「時事劇」，因為時代接近、事件熟悉，容易引發討論、引起共鳴；如果是選擇演出當地所發生的故事，那就更具親切感了，畢竟「人不親土親」！且由於在地的風土民情、歌謠小調、習俗掌故等均可納入內容素材，使得劇作展現出區域風情，別具一格。戲劇既是一種可資呈現地方文化的載體，那麼如果我們反過來從戲劇作品有意或無意所透露出來的在地氛圍，亦可藉以一窺區域文化的特質。

基隆在清朝中葉開始，因為礦產的關係，發展極為迅速。基隆河流域不但產出沙金，且蘊藏有豐富的優質煤礦。1875年，清廷將一直沿用的「雞籠」名稱改為「基隆」，取其「基地昌隆」的吉祥意義；1895年，日人佔領台灣的第一年，基隆港即積極籌劃展開五期的築港工程，此後，基隆市的經貿地位變得日益重要。1916年，基隆港的貿易額已超過淡水，甚至一度超越高雄港，而成為台灣最主要的商港。1924至1931年，基隆升格為「市」，成為當時台灣第四大都市。1941年，太平洋戰事爆發，基隆由於其主要物資吞吐港及海軍基地的地位，在大戰末期首當其衝，成為美軍轟炸的首要目標。

在歷史的進程中，基隆一直立於關鍵、樞紐的地位；在地理的位置上，也由於是海港、山城和礦都的綜合體，交織成異樣的城市風情。日治時期，當基隆港取代淡水港成為北部第一大港之後，城市商業活動日益興盛，在短時間內基隆港已成為繁華之地。相對地，娛樂機構的需求也變多。當時僅有位於哨船街的日式劇場「基隆座」和玉田街的臨時劇場「福德戲園」，但這兩個劇場已無法容納更多來台演出的中國戲班的活動，因此，在西元1924年3月，由基隆劇場株式會社斥資4萬餘元，在1913年為慶祝日皇大正登基所建的高砂公園內，興建以播放活動寫真（電影）和演出中國戲劇為主的混合戲院「新聲館」。新聲館的落成標示著基隆戲劇發展的里程碑，往後來台演出的中國戲班在等待輪渡回返中國前，大多都會在此演出。²

關於基隆戲劇演出的記載，多半以北管、傳統戲曲為主，新劇的演出紀錄並不多。然而在台灣的戲劇史料中，卻有兩部與基隆有關的赫赫有名的劇作，一是由日治後期「厚生演劇研究會」成員林搏秋以基隆為背景所寫的劇本《高砂館》；一是根據日治時期的新聞事件所改寫的民間歌仔〈基隆七號房慘案〉，該事件也改編成電影。這兩個故事，有著濃濃的基隆在地情味，也使得「基隆」這個地方在台灣戲劇史上被凸顯了出來。有

¹ 參見吳格言（2004.3），《文化傳播學》，頁212，北京，中國物資出版社。

² 參見邱坤良（1992），《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究》，頁189，台北，自立晚報。徐亞湘（2000），《日治時期中國戲班在台灣》，頁22、82、266，台北，南天書局。

趣的是這兩個劇作中，《高砂館》雖是一個虛構的故事，卻有著真實的時代背景，呈現真實的時代氛圍；而〈基隆七號房慘案〉雖是一個真實事件，卻是在戲劇虛構的包裝下流傳開來。戲劇真實與虛構的界限，在這兩個劇作中被模糊了，而這也正是戲劇迷人的所在。

本文即從這兩個故事出發，分析劇作中所描述的基隆，以及其對基隆歷史的再現（representation），並探討戲劇手法如何對地方歷史進行詮釋。

一、虛構的真實：《高砂館》

《高砂館》是林搏秋以日文發表於1943年4月出刊的《台灣文學》雜誌中的劇作，在塵封半個世紀後，由黃書倩翻譯，刊載於1998年7月號《文學台灣》27期（高雄市：文學台灣雜誌社，頁158~189），是「厚生演劇研究會」創團首演的劇目之一。

林搏秋，1920年出生於桃園，十六歲赴日本求學，三年後進入明治大學，開始接觸現代戲劇，並且以幾齣風格清新的劇作而受到矚目。大學畢業之後，由於林搏秋在戲劇上的突出表現，而有機會進入日本最大的電影公司之一「東寶影業」擔任副導演，大量接觸電影製作的觀念與技藝。1943年返台定居，成立「厚生演劇研究會」，編導《高砂館》、《閩雞》等四齣戲，於台北永樂座公演，演出大獲成功，而巧妙地運用了台灣背景、語言、歌謠，在內容與形式上都帶有高度文化抗爭色彩的《閩雞》，更成為台灣新劇史上的經典劇作之一。1946年繼續舞台戲劇工作，並接掌家庭經營礦牧事業，分別為「大豹煤礦」與「嘉美牧場」。後來因為日籍導演的一句話：「台灣的電影水準，比日本相差三十年」，遂使他奮起，於1958年創辦了「玉峰影業公司」，並在台北縣中湖鄉興建「湖山製片場」，號稱是當時台灣最大的電影製片廠。「湖山製片場」從拍攝到後期製作都可以獨力完成，不少設備甚至是土法煉鋼自行研發的產物，並以近似電影學校的規格訓練演員，後來分別在台灣、香港成名的張美瑤、凌雲就是出身於此。1959年，執導影片《阿三哥出馬》與《嘆煙花》上、下集。1960年執導《錯戀》，由於對角色心理的刻劃細膩深入，公認是台語影片中的傑作。1965年執導《五月十三傷心夜》（又名：《女性的條件》）與《六個嫌疑犯》。林搏秋在玉峰時期一共拍攝了五部台語片，可惜玉峰創業的時機正值台語電影景氣遽變的下坡期，數年之間，林搏秋的電影文化理想也就隨著玉峰影業的結束與湖山製片廠的沒落而畫下句點。

從資料中我們並沒有發現林搏秋有住基隆的紀錄，但以他常常往返東京的經歷看來，他對於基隆港有深刻的印象，也是理所當然。在這齣戲中，有兩個時間點值得關注，第一是劇作內容發生的背景：民國二十六年，那正是對日抗戰的前夕，劇中的情節適足以反映那時的局勢、景況。第二是劇作首演的時刻，正值皇民化末期，相關記載也凸顯了那時台灣戲劇的處境，以下分別敘述：

（一）雙重歷史記憶：劇作內容與演出實況

1、民國二十六年，基隆港邊——

「高砂館」是 1930 年代的旅館，位於今日基隆市中正路一帶，依山傍水。這是一間類似居酒屋的店面，有旅館部和餐飲部，《高砂館》的故事就從此地展開。

《高砂館》劇情敘述 1937 年的基隆港邊，一家名為「高砂館」的餐旅店內，主人吳源等待前往滿州工作五年、音訊全無的兒子木村回家，分租高砂館餐飲部的阿富女兒——阿秀，也等待著與木村一同前往滿州的情人國敏。

霧笛聲響起，阿九帶來船入港的消息，只是期盼再度落空。自廣州遣返的客男客女投宿旅店，一週後，客女被客男拋棄……；遭阿秀拒絕的曾先生調職花蓮港；木村隻身歸來，向沒有等到國敏的阿秀求親：「帶著二老，前往滿州共渡下半輩子。」目送客女離去，阿秀無言地望著港邊，沒有回答。

此劇對於戰爭陰影下港邊小人物那種抓不住未來、但生活必須繼續的描寫十分深刻。該劇的主線，是阿秀等待著遠赴滿州打拚的男友、吳源等待著同去滿州的兒子，這間接說明那個時代的基隆人，興起了一股海外淘金熱；但無論是盼著情郎或兒子，都透露著海港城市「等待」的宿命，這個宿命，也成了貫穿全劇的符碼，只見一有船進船出，阿秀、吳源就急忙衝了出去，但往往是沮喪而歸，進進出出之間，客人也跟著來來往往，於是另一些等待的故事便陸陸續續上演。自廣東返台的客男客女，感情在現實生活的磨難中一點一滴被侵蝕，男的選擇在基隆分手，女的試圖挽回，最後男的不告而別，女的卻發現已懷有身孕，終於還是傷心的離開……渡輪舵手曾先生是個鰥夫，一直暗戀阿秀，這一天終於鼓起勇氣說出來，阿秀卻告知已有未婚夫國敏，曾無奈，只好離開。後來，高砂館主人吳源的兒子木村自滿州歸來，卻得不到父親的諒解，在嗜酒老頭牛松的勸說下，父子終於合好。木村帶來國敏情變的消息，阿富、阿秀母女傷心失望，此時局勢動盪，高砂館生意大不如前，木村想要帶父親一同去華北工作、生活，也力邀阿秀一同帶著母親前去「共度下半輩子」，在一陣漫長的等待之後，「未來」似乎露出了曙光。

台北帝國大學教授瀧田貞治曾評論此劇說：

那是一種速描劇，並非說他是粗陋的描寫，而是指他抓住了匆忙陋巷中永恆的人性，再透過優秀的組合將其展現。

此劇在對港口小人物的親情、愛情、友情甚至是對陌生人的關懷，正符合了前述「抓住了匆忙陋巷中永恆的人性」。著名的台灣文學家王昶雄也曾說：

高砂館一劇是以基隆一家老舊旅館間居酒屋為背景的人生素描，多樣的人物交織穿梭，展現各自的悲歡喜怒，討喜的幽默手法貫穿全劇，夾雜著如泡沫般時而浮現又消逝的哀愁感。

《高砂館》一劇，透露著幾許哀愁感和抑鬱感，是戰爭陰影下殖民地老百姓的心情寫照。劇本在對話中有意無意提及山東丸、山西丸、遣返船，還有因戰時通貨膨脹引起的物資困難等，這些看似對時局輕描淡寫的手法，其實正是一種情緒的點染；透過離鄉／歸鄉的情節，我們發現到內陸發展十分不易（如劇中提及的滿州、華北、廣東等），無數的

希望從基隆港升起，卻又失望而歸，然而，理想的追逐前仆後繼，該劇的最後，阿秀對木村邀其母女同往華北的婉轉求婚未置可否，兩人走到窗邊有這樣一段對話：

阿秀：（望著窗外海面）船要過防波堤了。

木村：（走到窗邊）啊，向夕陽開過去了。真漂亮，那艘是山西丸嗎？

阿秀：……

木村：現在華北正下大雪呢。

阿秀：一定很冷吧？

（兩人就此無言。阿富端著盛滿菜的臉盆由內出。）

阿富：發什麼呆？紅紅的夕陽照進來囉。做生意了，做生意了。（大聲嚷嚷）

（年輕的兩人無視於阿富的喊聲，凝望著華北的上空。）

—— 落幕 ——

旅店和港口的出發／靠岸雙重意象，在這段對話中被凸顯出來，年長的阿富「做生意了，做生意了」的喊聲可說是戰時台灣人在世道艱難中圖生存的生命原動力的象徵，而劇作家對木村和阿秀的未來採「開放式結局」（open ending）處理，則是提供 1943 年台灣未來的思索空間。³

2、民國三十二年，台北大稻埕「永樂座」——

《高砂館》的首演，是在大稻埕「永樂座」。永樂座是位於台北市當時的商業重心大稻埕迪化街中，原建築物位於永樂市場北面迪化街四十六巷內，為錦記茶行老闆陳天來眾多事業中的一項。現已拆除改建。1923 年 5 月 6 日開幕，1924 年落成啟用之時，劇院設備完全、建築斑斕，擁有 1,200 個座位，是當時臺北最先進完善的戲劇表演場地。日治時期的「永樂座」舞台見證了臺灣近代戲劇的發展，包括：流行一時的福州戲與京戲、方興未艾的歌仔戲還有萌芽不久的臺灣新劇（文化劇）等，特別是新劇運動幾次重要的演出都選擇在「永樂座」上演。

初期仍有戲班登台演出連台本戲或戲曲表演，隨著商業和娛樂型態的改變，後成為日治時期台灣人「專屬」的電影院。除了演出台灣電影與話劇，由林獻堂、蔣渭水領導的台灣文化協會也常在那裡開大會。1931 年有「台灣孫中山」之稱的抗日先賢蔣渭水過世，其告別式就在永樂座舉行，當日全台有五千餘民眾前來致意。

1945 年「永樂座」更名「永樂舞台」，不久後再改為「永樂戲院」，仍作為專供戲劇上演的場地。1948 到 1953 年間，顧正秋的「顧劇團」在「永樂戲院」長期演出京劇，為戰後京劇在臺灣發展的重要基礎之一。1954 年起，「永樂戲院」轉為電影放映和舞台演出混合經營。1960 年「永樂戲院」在舞台表演沒落與新興電影院的競爭下正式停業。

「厚生演劇研究會」的首演，還有著下列的記載：戲（指《閻雞》）演到一半，忽

³ 參見石婉舜（2002.1），《一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究》，頁 89，台北，國立台灣大學戲劇學系碩士論文。

然停電，戲劇被迫停演，反而激動了現場觀眾，反覆唱那些過去被日本政府禁唱的台灣民謠，光是「丟丟銅仔」就唱了四、五遍。有些熱情的觀眾還跑出去買手電筒，站在舞台兩側，以手電筒代替舞台燈光，要求繼續演出。可見在《高砂館》演出的當下，呈現了「厚生演劇研究會」對主流價值的疏離及厭戰態度，也是殖民地人民藉由大眾劇場尋求自我認同的明證。

（二）在皇民與殖民的夾縫中

自 1937 年的盧溝橋事件開始，一直到二次大戰結束的 1945 年為止，日本在台灣的殖民統治邁向了另一個階段。為了要台灣人「真誠」、「同心協力」，因此除了取消原來允許的社會運動外，乃由同化政策更進一步，積極從精神上企圖消滅台人的民族意識，生活上脫離漢民族或南島民族樣式與色彩，全力進行所謂「皇民化運動」。在戲劇演出部份，全台灣的歌仔戲團只剩改演「改良戲」的少數劇團苦撐，所謂的「改良戲」就是改穿和服演歌仔戲，表面上雖然是「皇民化劇」，但內容本質仍然是歌仔戲，只是台詞改了，把「朝廷」改為「公司」，「皇帝」改為「董事長」，腔調還是歌仔戲的腔調。由於只有審核合格的劇團才能參加演出，並且只准演出日本戲，所有演藝場所改以配給方式列管，因此歌仔戲的演出受到了很大的箝制。

根據《戲夢人生——李天祿回憶錄》的描述，李天祿的布袋戲團，亦被迫演「皇民劇」，木偶穿上日本和服，講日本話，配樂則用唱片放西樂，木偶拿著武士刀在台上砍來砍去。巡查天天坐在戲場裡監看。皇民奉公會還強迫將台灣所有的戲劇，納入編制，禁一切帶有中國文化色彩的戲劇藝術。1941 年日本突襲美國珍珠港，美國參戰，從此太平洋戰事劇烈，殖民政府甚至要求台灣人改日本姓名，初始只有 160 人改，後來由於改姓名的家庭，無論在吃穿的物資配給，就學就業，都明顯優厚，所以到大戰結束，改姓人數增加至二萬人。

然而在皇民化劇盛行期間，卻產生了日治時期新劇運動最後一個重要戲劇團體，也是藝術成就最高者——「厚生演劇研究會」。據石婉舜的研究，「厚生演劇研究會」的結社原因，除成員們對改革新劇現狀的懷抱由來已久外，更直接來自松居桃樓籌備《赤道》公演的刺激。「厚生演劇研究會」的成員多與《台灣文學》有關，1941 年 7 月「皇民奉公會」中央本部娛樂委員會正式成立後，《台灣文學》成員如張文環、王井泉、中山侑等人，隨即於 8 月成立「台灣鄉土演劇研究會」，意圖改革台灣新劇皇民化的現狀；1942 年 10 月中旬，再與呂赫若醞釀組織「演藝會社」，但時間不長。從這兩次的戲劇結社，可見成員們一直以來對新劇現狀的不滿與企圖改革的渴望。1943 年，台灣戲劇界最高指導者松居桃樓籌備《赤道》公演，引導青年劇運動走上法西斯主義戲劇的道路，這與《台灣文學》成員所關心、致力的人文藝方向——重視地方、發展鄉土——大異其趣。《赤道》一劇，以南洋某處機場為舞台，敘述開拓南方航路的故事，劇中強調戰時堅守個人崗位的「滅私奉公」精神，以及不屈不撓的戰鬥意志。但明眼人一看即知是向觀眾鼓吹戰爭精神以及宣傳帝國南進思想，所以被視為法西斯主義的戲劇道路。⁴

⁴ 參見石婉舜（2003.7），《林搏秋》，頁 97，台北，國立臺北藝術大學。

眾人在王井泉經營的「山水亭」中熱切討論，決議在舞臺上與松居桃樓的「藝能文化研究會」一較長短。團名採用「厚生」，二字源於中國古籍《書經》裡「正德利用、厚生惟和」，日本戰時推動「厚生運動」，以閒暇娛樂統制與健康增進運動為其主要內容，「厚生」二字遂成為當時的熱門用語。「厚生」不僅字義淳善，且與呂泉生早先成立的「厚生音樂會」互相呼應，兩者為姊妹團體。

1943年4月29日為日本「天長節」（天皇誕生紀念日），成員們刻意低調地於「山水亭」舉行成立大會。負責人為王井泉，編導部主任為林搏秋，顧問有謝火爐、張文環、名和榮一、呂赫若、呂泉生等人。王井泉與新劇運動的淵源既早且深，還是業餘曼陀林演奏者，林搏秋是留日編劇兼導演，張文環為新文學運動作家，呂赫若身兼作家與劇作家，呂泉生則是音樂家，都是當時的文化菁英，製作群可謂一時之選。另外，招募研究生35名（男25名，女10名），包括桃園、士林、新莊、三重等地有志青年。

是年9月3日起，連續四天於臺北永樂座演出，劇目選出《閩雞（前篇）》（兩幕六場）、《高砂館》（四場）、《地熱》（四場）、《從山上看見的街市燈火》（三景）等四齣，都由林搏秋自編自導：《閩雞》改編自張文環的同名小說，《地熱》為紅磨坊時期舊作《水平坑》改名，《高砂館》呈現的是小人物生活悲喜劇，而《從山上看見的街市燈火》則是一齣多所嘗試的音樂童話劇。這次公演盛況空前，在各方要求下又在7、8日加演兩場，立下臺灣新劇於皇民時期的輝煌記錄，而《閩雞》、《高砂館》二劇因編導手法出色、舞臺技術成熟，更是大獲好評，在當時即被譽為台灣新劇運動的劃時代作品。尤其《閩雞》一劇，首演時林搏秋安排呂泉生指揮「厚生音樂會」演唱台灣民謠，一首是〈丟丟銅仔〉，一首是〈六月田水〉，改以男聲合唱，竟使觀眾如醉似醒，陶然不覺地手舞足蹈，可見在皇民化運動禁錮下的人心對昔日熟悉的民謠的渴求。或許正是因為音樂的感染力過於動人，第二日即被日警認為太富有民族色彩而禁唱。公演結束後，由於戰局日漸緊迫，日本當局再度加強對島內藝文界的統治，「厚生演劇研究會」的後續演出計畫變得窒礙難行，其運作亦不得已而中輟。

雖然「厚生演劇研究會」歷時短暫，但成就頗高，在戰火與皇民化運動的雙重壓力下，仍以傳遞新劇運動薪火自期，不僅堅持反映人生、維護傳統的理念，且致力於劇場藝術的提昇，他們代表著接受殖民地教育的台灣年輕世代知識分子的覺醒，在台灣新劇發展史上具有重要意義。⁵

二、真實的虛構：〈基隆七號房慘案歌〉

〈基隆七號房慘案歌〉是台灣民間說唱歌仔的一個唱段，亦是根據真實新聞事件所改編的歌謠。然而在編成七字歌謠的過程中，參酌了電影、傳說做適度的修改，雖然與原來的社會新聞事件有一段距離，但因為民間歌謠傳唱廣遠，儼然取代了原來的事件，成了眾人心目中認定的「慘案」。

⁵ 參見石婉舜（2002.1），《一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究》，台北，國立台灣大學戲劇學系碩士論文、石婉舜（2003.7），《林搏秋》，台北：國立臺北藝術大學。

(一) 歌仔與歌仔冊：

「歌仔」是台灣說唱藝術的代表之一，民間小調俗曲「錦歌」、「雜錦歌」是它的雛型，而後流行於台灣社會，又衍生新的名稱與曲調形式，稱為「歌仔」、「七字仔」、「相褒歌」、「台灣雜念」、「念歌」、「乞食調」等。它可以是最簡單的「念歌」或「念歌仔」，也可以匯聚眾多歌仔調，加上身段台詞而成歌仔戲。「歌仔」原先應是以口頭流傳的方式，由喜好者或民間藝人以「半說半唱」、「似說似唱」、「說中帶唱，唱中帶說」的形式說唱，後來為了便於記憶或傳誦，漸有人將其唱詞用文字紀錄下來。最初是手抄本，大約在清末，廈門的會文堂、博文齋等書局開始將「歌仔」的唱詞刊印成小冊子出版，一般就稱之為「歌仔冊」或「歌仔簿」。其唱詞通常以「七言四句」或「七字仔」形式寫成，每四句一段，四句皆押同韻；藝人演唱時以大廣弦或月琴等樂器伴奏，視場面而斟酌說與唱的變化。這類通俗讀物，早期是由上海、廈門等地的書局刻印後運銷台灣，後來台灣的玉珍書店、竹林書局、文林書局等都曾發行鉛印本，形成歌仔調與歌仔冊的風潮。⁶

關於歌仔的表演型態和內容，連雅堂在紀錄台灣風俗人情、語言社會的著作《雅言》中說道：

〈孔雀東南飛〉為述事詩，猶今之彈詞也。台南有盲女者，挾一月琴，沿街賣唱；其所唱者，為《昭君和番》、《英台留學》、《五娘投荔》，大都男女悲歡離合之事。又有採拾台灣故事，編為歌詞者，如《戴萬生》、《陳守娘》及《民主國》，則西洋之史詩也。⁷

在這段敘述中，已有歌仔表演型態的描述和初步分類。歌仔冊的內容，大致可歸為以下五類：

1、歷史故事與民間傳說：

此類大多是從戲曲改編而來，如中國歷史傳說中的三國系列故事，〈石平貴與王寶釧〉、〈薛仁貴征東〉、〈周公桃花女鬥法〉、〈李三娘白兔記〉、〈山伯英台〉、〈陳三五娘〉、〈大舜耕田坐天〉等。另一類則是台灣歷史傳說，如〈鄭國姓開台灣〉、〈甘國寶過台灣〉、〈台灣朱一貴歌〉、〈昭和敗戰〉、〈義賊廖添丁〉等。

2、社會事件與軼聞：

如〈通州奇案殺子報〉、〈周成過台灣〉、〈林投姐〉、〈基隆七號房慘案〉、〈青竹絲奇案〉（以上四個故事被稱為「台灣四大奇案」）、〈二林奇案〉、〈台南運河記〉、〈苓雅市場大火災〉、〈乞食開藝旦〉等。

3、勸善果報類：

專門議論世情、傳播當時社會認同的傳統價值觀。如〈人生勸化〉、〈社會勸世歌〉、〈運命天注定〉、〈勸煙花〉、〈船過水無痕〉等。

⁶ 參見曾永義（1988），《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北，聯經出版公司、張炫文（1998），《歌仔調之美》，宜蘭，國立傳統藝術中心。

⁷ 參見連橫（1991），《台灣語典》，頁194，台北，金楓出版社。

4、男女情挑類：

此類歌詞呈現了禮制禁錮下的男女情愛，其中大多是以採茶時男女公對答搭唱的「相褒」形式，如〈茶山相褒〉、〈煙花女配夫〉、〈姨仔配姊夫〉、〈農場相褒〉等。

5、禮俗事物與趣味幻想：

表述民間生活百態，如〈食新娘茶講四句歌〉、〈戶神蠓仔大戰歌〉、〈萬項事業歌〉、〈貓鼠相告歌〉等。

(二) 民間觀點的再現：〈基隆七號房慘案歌〉始末

所謂「基隆七號房慘案」，是發生在 1934 年下半年間，一件震驚全島的殺妻分屍、滅屍案。兇手是「吉村恆次郎」及其妾「屋良靜」，並於當年 11 月 6 日被捕。對於該案描述最詳盡的是《台南新報》漢文版，以下便根據該報 11 月 6 日至 12 月 30 日的報導勾勒慘案的過程。

1、原始慘案經過：

吉村恆次郎，1891 年生，事發當時住基隆天神町九七番地，任職台灣總督府交通局書記兼技手，1915 年娶同縣宮氏為妻。1930 年罹患腸病，聽說喝酒可以改善，遂染上酒癮。1931 年，與在基隆高砂公園內飲食綠庵的女中（廚房幫傭）屋良靜有私情，宮氏得知後常去痛罵屋良，屋良雖輾轉換職，但仍與吉村繼續交往。1933 年 11 月，屋良為吉村生下一女春子，吉村乃納屋良為妾，宮氏更恨之。1934 年 10 月 20 日晚上，春子中毒病危，吉村一夜看顧，宮氏生氣的說，看顧有什麼用，我會趁你們不注意的時候扭斷他的脖子。吉村敢怒不敢言。10 月 22 日，春子病逝，24 日舉行葬禮時宮氏鬧場，25 日夜宮氏唆使長子吉村克之手持尖刀跳入屋良屋中恐嚇取財，26 日早宮氏又唆使克之前往屋良家對她拳打腳踢，26 日晚屋良忍無可忍，哭著對吉村說如果你真心愛我，請殺了你妻子為我報仇。吉村應允，趁 28 日長子克之出門旅行，傍晚拿錢給次男吉村正之、長女吉村登志子，教他們去基隆劇場看影劇，八點半宮氏入浴，九點就寢，吉村趁宮氏熟睡以毛巾悶死宮氏，將屍體裝入帆布袋，僱人力車運至屋良家。二人還出門買分屍用的菜刀、鋸子、空石油罐。29 日早照常上班，晚間七點半至屋良家與屋良一同分解屍體，裝入四罐兩箱，然後出門借釣船、買魚餌，佯裝要去釣魚。兩人協力將兩箱屍體運往基隆港大正棧橋，駛至基隆港白燈臺及社寮島（今和平島）之間的海上，將裝屍的箱子推入海中，釣魚道具亦棄之水中。

吉村行兇的當晚，恰有兩個警員經過，曾聽到婦女呼救聲，以為只是夫妻吵架，後來發現宮氏失蹤，乃報告長官秘密偵查。11 月 2 日，基隆內港發現可疑被袋，4 日提訊吉村，5 日在燈塔北東方約半里處發現裝有屍塊的石油罐，6 日命吉村與屋良對質，各自坦承所犯罪行。

這個事件的發展十分轟動，當時的報紙報導猶如長篇小說引人入勝，甚至對分屍的

步驟過程詳實描寫⁸。此外，在公審判決時，還得發放旁聽卷控制人數，且看以下報導：

本案為島內從來所未有之重大殺人案，被告人尤其是堂堂台灣總督府交通局官吏，大為世人所注目，屆時開廷（按：應為「庭」，「廷」乃受日文漢字的影響），遠近好奇者，必以千計，擁擠於公廷。裁判長有鑑及此，雖不能禁止旁聽，亦當有以制限之，決定發行旁聽卷，以防雜踏。⁹

因為旁聽卷有限，最後還得抽籤決定。一向高高在上的日本人，「尤其是堂堂台灣總督府交通局官吏」，竟犯下如此慘絕人寰的罪行，對台灣人來說，心中自然會有強烈的好奇，想要親眼一窺究竟，這也就是為什麼《台南新報》在公判後隔天開始，即以連載的方式連續八天鉅細靡遺的報導此案始末的原因。

2、歌仔〈基隆七號房慘案歌〉與原案不同之處：

上一段敘述此一樁殺人分屍案的新聞事件時，並未提及「七號房」這個地點，原來七號房是指兇手棄屍前所住的旅館房間，這是後來傳聞添加的。但在歌仔冊〈基隆七號房慘案歌〉中，除了故事架構與原案相同外，還有許多細節包括人名皆有不同，這顯然是經過民間觀點的重塑，其間轉折也頗耐人尋味。

〈基隆七號房慘案歌〉最早的版本是刊行於 1958 年由張玉成編著、嘉義新環球出版的歌仔冊，其後尚有 1959 年的新竹竹林書局版本。張玉成本〈基隆七號房慘案歌〉開頭是這樣唱的：

彼是日本的時代，有看電影恁著知，新劇塊做亦未醜，歌詩是我編出來。（張玉成本頁 1）

也就是說，1958 年的〈基隆七號房慘案歌〉，與 1957 年同樣以「基隆殺妻分屍案」為題材拍攝的電影《基隆七號房慘案》有某種程度的關聯。〈基隆七號房慘案歌〉的內容如下：日治時代住在基隆哨船頭一帶的日本人野村與妻子千代育有一子一女，生活安逸幸福。但野村不滿現狀，仍流連酒家，對煙花女阿雲一見鍾情，他不念結髮情，便娶「細姨」進門。婚後，個性溫和的千代對待阿雲情同姊妹，阿雲替野村生有一子，卻不知身染何種惡疾，病況危急，千代細心照料，還念經祈求菩薩保佑，但仍無力回天。阿雲一心認為兒子之死為千代所害，在野村面前搬弄是非，並教唆將千代殺害。某天晚上，野村拿錢騙兩個孩子去戲台看戲，自己卻在家中將千代掐死，並將屍體剁成數塊裝入油桶，待隔天天剛亮，用拖車載到港邊丟棄。原以為天衣無縫的計畫，因兩名釣客釣起棄屍的油桶而事跡敗露，當時的警察廳介入調查。警察無意間在野村家隔壁的理髮店聽到住戶談到晚上隔壁常傳來女人的哭聲，因而循線找到野村。最後破案還有貓兒相助，一

⁸ 詳見柯榮三（2004.6），《有關新聞事件之台灣歌仔冊研究》，台南，國立成功大學台灣文學系碩士論文。

⁹ 參見《台南新報》1934 年 12 月 8 日，八版漢文欄。

隻小貓從廚房傳出叫聲，從櫥櫃底下叨出一件血衣，野村原本辯稱阿雲因月事來才染有血跡，但野村兒女都指認血衣為其母所有，終使野村與阿雲伏首認罪。

而電影《基隆七號房慘案》，主角名字換成吉田村、妻子竹美、酒女靜子，內容大致是妻妾打架、夫毆打妻、妾要求夫二擇一、夫與妻談判、妻不允、夫一時氣憤將之扼斃、夫被逮補歸案、後悔莫及、被判極刑上繳臺。

從歌仔和電影的內容亦不盡相同的情形看來，應該是歌仔〈基隆七號房慘案歌〉的名稱承襲電影的片名，意在藉電影的知名度，達到吸引聽眾、讀者的目的，也因此喧騰一時的「基隆殺妻分屍案」，就因此被定名為「基隆七號房慘案」。

雖然〈基隆七號房慘案歌〉的故事比較直接承襲新聞事件，但在內容上還是有些許不同：

1、人物形象不同：

根據新聞報導，元配妻子被殺其實是她諸多挑釁的行徑，才讓兇手及小妾忍無可忍，但在歌仔冊中，可能無法交代如此複雜的前因後果，因此把元配妻子塑造成性情善良溫順的婦女。

到者經過有二年，忽然阿雲亦續生，阿雲幼子續染病，千代亦無惜著錢，
千代心肝好女德，一心絕無想切極，亦無省款的試刻，對伊阿雲亦盡力，
盡力共伊鬥照顧，哪知幼兒吡末路，千代比到也恰苦，阿雲罵伊心肝粗，
千代你很好步數，皆我小子用暗步，天天貢鐘甲貢古，害我小子面帶黑。
(張五成本頁3)

千代子精心照顧阿雲所生的孩子，孩子卻夭折了，阿雲認為是千代子念經詛咒孩子致死，大罵千代子狠心，千代子百口莫辯，只能委屈往肚裡吞。阿雲還向丈夫野村哭訴，無理取鬧的認為是野村唆使千代子害死自己的小孩，逼得野村決定殺妻向阿雲表明心跡：

野村阿雲手牽手，牽卜座車四繪遊，千代在家暗自憂，對天對地直直求，雙人出門著想計，卜害千代伊一个，利用省款恰仔細，哪留千代是敗家，
野村即講返來去，我即出手締死伊，彼裕哪乎咱締死，卓作肉醬續滅屍。
(張五成本頁5)

2、兇手悔悟：

在新聞事件中，兇手並無悔意，還在法庭上與小妾互相推諉責任，但歌仔冊則不同，當刑警從學校帶著野村的兩個小孩，指認血衣是母親千代子所有，而車夫也指認無誤，野村自認殺妻事跡敗露，看著無辜的孩子，終於坦承是因小妾阿雲誤會千代子咒死孩子

而起恨意，對野村不斷蠱惑，而野村也色令智昏，遂親手殺妻：

野村看子即哭淚，皆子講你母授開，你斧貪著小姨水，誤聽小姨的事非，
誤聽小姨的計謀，千事萬事斧不著，元配某子未曉惜，即著害子無父母，

.....

野村的我頭能痛，阿雲不時大小聲，講伊害死伊的子，叫我結果伊性命，
今日千代能滲死，亦是野村做不是，我哪無閣娶小姨，未免夫妻來分離，
到者是我來做錯，由在檢查卜如何，代志阿雲甲我做，應皆兩命要照無，
是無便解个移地，美子政夫恁二个，不免怨嘆你老爸，是我誤殺好賢妻。

(張玉成本頁 12~13)

歌仔冊的編寫，往往都有警世、勸世的主題，不像新聞事件著重事實經過的陳述。這可能也是歌仔冊對此一慘案的描述，以悔悟為結尾的原因。試看這則歌仔的結尾：

勸咱大家著學好，即款代志不可學，田像彼款一時錯，三條性命一齊無。

(張玉成本頁 14)

說唱文學除了訴說故事之外，以警語作結是常見的現象，除了闡明善惡果報的觀念，也帶有導正視聽的社會責任。

三、結語

石婉舜引述王昶雄當年評論說，《高砂館》像一幅淡墨速寫的人生切片，在小小居酒屋裡，人生悲歡離合像泡沫般浮現又消失，沈鬱裡又帶著討喜詼諧的幽默手法。2003年台大戲劇系將《高砂館》搬上舞台，當時的導演傅裕惠說，《高砂館》的情境是抑鬱的，1937年台灣被捲入中日戰爭，家國命運開始浮動，林搏秋以相當簡約、凝煉手法將當時的台灣人生活濃縮於虛構的高砂館。有人聯想起老舍的《茶館》，有人聯想起俄國劇作家契訶夫，台大戲劇系主任林鶴宜則說，《高砂館》沒有《茶館》那麼龐大的歷史架構，也不那麼赤裸刻畫，但含蓄手法卻顯得品味更高。為了使原劇作更豐富，導演還在劇本中增加了宦門子弟吳少爺與梨園女伶芙蓉雪這兩個人物，把當年中國戲班在基隆戲館演出所可能產生的事件也融入到劇情中，使得劇本更加豐富和貼切。在這個劇本中，特別強調大船入港、出港的汽笛聲，以及基隆最有名的雨聲，充分掌握基隆的特性，呈現在地氛圍。

2006年11月25日，基隆市雞籠文史協進會舉辦「文化資產愛現工作坊」，邀請國寶級念歌藝人楊秀卿回到基隆故鄉「開唱」，以月琴說唱歌仔「基隆七號房慘案」及「戶神蠓仔大戰歌」，展現基隆豐富的文化資產，也勾起老一輩過去聽歌的回憶。從小在基隆長大的楊秀卿與其夫婿楊再興一同說唱台灣與基隆的民間故事，格外具有意義。楊秀卿首先帶來一曲「戶神蠓仔大戰歌」，內容描述蠓仔（蚊子）與戶神（蒼蠅）為了一塊

臭肉大打出手，蠔仔打輸，請來壁虎、蛇、黃蜂等好友助陣，展開一場動物大戰。各種動物之間「仙拚仙」的場景在楊秀卿生動、幽默的台語口白詮釋下，全場笑聲不斷。雞籠文史協進會理事長曾子良指出，該首歌的原作者宋文和也是基隆人，創作的時代背景正值大陸漳、泉兩州移民來台，常因信仰、風俗習慣差異而起爭執，甚至最後引發械鬥，雙方死傷慘重。

當時的作者借用動物的形象反映社會百態，詼諧地點出人性的好鬥，對應今日的政治紛擾與族群分裂，仍相當具有醒世意味。而「基隆七號房慘案歌」是台灣史上第一件分屍案，也是教人「歹路不能行」的勸世歌。在場的年輕人對此相當好奇，議論紛紛；老人家則大多是兒時聽聞此事，細節已記不清楚。

事隔百年，後人對慘案發生的真實地點仍眾說紛紜，據哨船頭當地耆老的說法，案發地極有可能是位在今日基隆義二路與正義路附近；而所謂的「七號房」，有人說就是野村家的門牌號碼，另有一說是指當時的棄屍地點，也就是基隆港七號碼頭。對照文獻上記載的旅館房間號碼，顯然是眾說紛紜，頻添幾許傳奇色彩。

盧非易在評論導演張作驥以基隆為背景拍攝的電影《黑暗之光》中說道：

在從新歷史主義（new historicism）的角度來看，傳統真實與虛構的定義本來就已（該）解構。小說戲劇對過往事件的虛構描述，並不必然較引經據典的歷史論著來得虛假。Hayden White 即說，歷史其實不過是另一種小說罷了。從再現（representation）的觀點來看，無論以文字或影像呈現事件，最終都只是一種主觀的再現真實（represented reality），而非客觀的絕對真實。¹⁰

從以上這兩齣劇作的分析，我們可以清楚的得知，戲劇隱然已成功的再現基隆歷史，喚起庶民集體的生活記憶。

¹⁰ 參見盧非易〈黑暗之光〉，引自「台灣電影資料庫」，<http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/index.htm>。

參考文獻

- 1、石婉舜（2003.7），《林搏秋》，台北，國立臺北藝術大學。
- 2、石婉舜（2002.1），《一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究》，台北，國立台灣大學戲劇學系碩士論文。
- 3、吳格言（2004.3），《文化傳播學》，北京，中國物資出版社。
- 4、邱坤良（1992），《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究》，台北，自立晚報。
- 5、徐亞湘（2000），《日治時期中國戲班在台灣》，台北，南天書局。
- 6、連橫（1991），《台灣語典》，台北，金楓出版社。
- 7、曾永義（1988），《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北，聯經出版公司。
- 8、張炫文（1998），《歌仔調之美》，宜蘭，國立傳統藝術中心。
- 9、柯榮三（2004.6），《有關新聞事件之台灣歌仔冊研究》，台南，國立成功大學台灣文學系碩士論文。
- 10、林搏秋著，黃書倩譯（1998.7），《高砂館》，《文學台灣》27期，高雄市，文學台灣雜誌社，頁158-189。
- 11、張玉成編著（1958），〈基隆七號房慘案歌〉，嘉義，新環球出版。

