

# 被動員的「鄉土藝術」： 黃得時與太平洋戰爭期的布袋戲改造<sup>\*</sup>

石 婉 舜<sup>\*\*</sup>

## 摘 要

太平洋戰爭爆發前夕的1941年間，皇民奉公會下設娛樂委員會，以樹立戰時的「健全娛樂」為目標，進行布袋戲改造。原本在皇民化運動下形同消失的本島偶戲演出，此時重獲生機。本論文從劇場史脈絡考察布袋戲改造事件的始末，側重當時本土派文化人黃得時對布袋戲復活的推動、妥協與參與，及其在主導改造過程中主要的關懷面向等。筆者認為，固然黃得時堪稱成功地完成官方賦予的任務，顯示這位本土派文化人以及布袋戲在此時已被收編入帝國戰爭動員的羽翼之下，但是在此一理解之外，事件本身尚且存在以下意義，值得我們加以留意：（一）重啟皇民化運動下布袋戲藝人的生機，使其技藝與創造力得以維繫、發展；（二）布袋戲改造過程中，「皇民化」兼有「現代化」的改革取向，開啟了戰後布袋戲在美學上的關鍵性變

---

2010.03.16 收稿，2010.08.09 通過刊登，2010.09.01 修訂稿收件。

\* 本稿曾以〈「臺灣味」的發現與搶救——戰時布袋戲改造與臺灣知識人的「地方文化」建構〉為題，宣讀於「總體戰的文化事情：殖民地後期韓國與臺灣比較研究」學術工作坊（新竹：清華大學：2009年7月25-26日）。論文定稿過程承蒙施淑、吳密察、柳書琴、陳偉智、江武昌、王梅香等諸位師長、學友賜正，謹此致謝；另對於匿名審查員所提出的中肯意見，亦一併在此申謝。

\*\* 清華大學臺灣文學研究所助理教授

革；（三）黃得時在改造過程中發表多篇布袋戲專文、提出臺灣中心的布袋戲史觀，是臺灣布袋戲研究的先驅者。

**關鍵字：**布袋戲、皇民化運動、黃得時、娛樂委員會、戲劇統制

那個時候正遇上蘆溝橋事變，一直到日本在臺的總督換成長谷川清來管臺灣的時代。（中略）所有的外臺戲都停，不能演。在臺灣的戲劇界布袋戲的同業連帶家族有好幾萬人可以說是萬分的痛苦……

——李天祿口述，電影《戲夢人生》<sup>1</sup>

## 一、前言

布袋戲這種主要以手指操弄的偶戲，並非臺灣所特有，它源自中國東南沿海地區，跟隨早期移民渡海來臺。布袋戲移入臺灣社會以來，隨著時代變遷、社會變化與人們審美意識的改變，藝師們不斷求新求變的結果是，每個世代的臺灣人都擁有屬於自己世代的布袋戲經驗。今天臺灣的布袋戲除了仍在神廟劇場活躍之外，也已演繹出影視化之後的新品種（如「霹靂布袋戲」），以及在實驗劇場中進行人／偶跨界結合演出等多元風貌；2006年初一項由臺灣政府機關主辦的「臺灣意象」票選活動，布袋戲甚至榮登榜首。<sup>2</sup>可知布袋戲被視為可以表徵臺灣文化的重要地位。

儘管深受觀眾歡迎，但布袋戲此一庶民戲劇在文化界受到重視，卻不過是1970年代晚期以降臺灣主體意識興起之後才有的事。在那之後，布袋戲藝人的經驗與技藝被快速整理、紀錄，使得原本遺留史料有限的庶民劇場，在隨波逐流、幾乎是自生自滅的命運下，也終能被看見。在這個過程中，布袋戲的「臺灣性」受到注意與討論，呂錘寬、邱坤良、呂理政、詹惠登、謝德錫、江武昌、陳龍廷、羅斌、林茂賢、吳明德、邱一峰……等學者專家，分別從名家

<sup>1</sup> 摘錄自電影《戲夢人生》（侯孝賢導演，1993年）中，布袋戲藝師李天祿的旁白敘述。

<sup>2</sup> 2005年11月到2006年2月間，臺灣政府新聞局舉辦一系列總標題為「SHOW臺灣！尋找臺灣意象」的全民票選活動，宣示「希望藉此喚起全民對臺灣這塊土地的關注，凝聚共同情感，進而促成代表臺灣的意象，在國際上發光發亮，提昇臺灣的國際能見度。」最後，24項象徵物中，由「布袋戲」脫穎而出，擊敗「玉山」、「臺北101」（當時的世界第一高樓）、「櫻花鉤吻鮭」等熱門選項，奪得第一。作為由政府宣傳部門策劃的該活動，在舉辦過程中雖不乏「定義標準何在」「投票部隊」等批評，但是，在營造一項引發國人關注與討論的話題的這個層次上，堪稱是成功的。

特長與風格、歷史源流、音樂特徵、戲神信仰乃至戲偶工藝的物質文化等研究角度，做出重要貢獻。

本論文延續筆者對戰爭期戲劇活動的關注，旨在探討既有布袋戲研究中討論未稱充分的太平洋戰爭期布袋戲改造。發生在日本殖民統治末期的此一劇場史事件，主要起因於日本殖民政府為因應蘆溝橋事變之後「大東亞戰爭」的局勢，在殖民地臺灣推動「皇民奉公運動」，致使布袋戲從遭到官方禁演卻又起死回生。呂訴上在《臺灣電影戲劇史》(1960)中，概述了戰中布袋戲改造之事實以及黃得時主導改造計畫的大致要點，然而，筆者在調查研究過程中發現，呂說實為對事件當事人黃得時於事件發生當時所撰文章的直接節錄與翻譯，<sup>3</sup> 讓人不免產生對歷史事件欠缺客觀檢驗的疑慮。呂書之後三十年，基於深入且及時的田野調查成果，呂理政在《布袋戲筆記》(1991)中以「戰爭中的布袋戲」專節，詳細闡述了劇團在接受改造之後的上演狀況與新創劇目，從而做出「到了臺灣光復以後，日本風格的布袋戲已成為過眼煙雲，但是這段時間裏，布袋戲開始採用大型舞臺布景、西洋音樂伴奏，以及新劇場觀念的介入，造成了光復後布袋戲逐漸在形式上、內涵上，求新求變的重要因素之一。」此一結論；<sup>4</sup> 可謂洞察了戰中布袋戲改造具有銜接戰前／戰後布袋戲發展的關鍵性，然而，呂理政卻未對黃得時的角色及其所確立的改造方針加以著墨。二呂之後，陳龍廷的《臺灣布袋戲發展史》(2007)在發現新史實、提出新詮釋、以及重新爬梳歷史脈絡上做出貢獻，然而略嫌美中不足的是，卻未提及戰中發展，似乎疏漏了前人研究中對戰中布袋戲改造的關注。

另一方面，做為臺灣重要的文藝評論家、作家與文學研究者的黃得時，在1930年代的殖民地文壇嶄露頭角，1940年代前葉成為戰爭期文化界的活躍人物，發表在此時期的多篇臺灣文學史論述，向來被視為具有與帝國主義的外地文學史觀分庭抗禮，樹立臺灣主體的本土文學史觀的重要性。然而，雖然檢討戰爭期文學發展或者研究黃得時的論文為數不少，但在面對黃得時執行官方政策、主導布袋戲改造此一事實的時候，論者卻大多點到為止、未及深入，而留

<sup>3</sup> 呂訴上主要參照黃得時的〈人形劇とその歴史〉(1943)一文；黃得時在1941-1945年間撰寫了多篇偶戲(布袋戲為主)專論，筆者稍後將就這幾篇文章的撰寫動機、發表時機及其重要內容做出說明與檢討。

<sup>4</sup> 呂理政，《布袋戲筆記》，頁17。

下有待填補的空缺。

再者，從晚近吳密察策劃出版的《帝國裏的「地方文化」：皇民化時期的臺灣文化狀況》來看，太平洋戰爭期間反映在民俗調查研究與文學論爭上的殖民地臺灣的文化復甦現象，不只在文藝思想與文化認同上顯示研究價值，其也因作為戰後「臺灣研究」的學術起源，而對今日研究者別具反思意義。<sup>5</sup>若將布袋戲改造放在與該書的關連上看，則其或許具有提供戰爭期藝文動員案例以及瞭解戰中文化人所扮演腳色的研究價值。

總而言之，戰中布袋戲改造計畫的研究對於不管是要深入戰爭期藝文動員狀況，還是要開展有關戰前／戰後布袋戲的延續性課題，都有其必要性；另對於黃得時研究，也可望在先行研究的基礎上做一補充。在研究方法上，本論文把布袋戲改造事件置於臺灣劇場史的脈絡底下加以考察，依序還原事件發生的背景與經過、探究改造者的關懷面向、並通過當時文化界與觀眾的回應反思事件本身，代作結論。

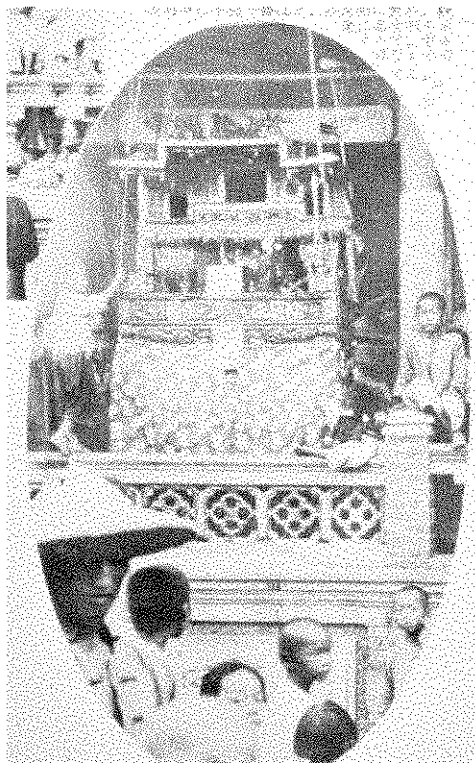
## 二、皇民化運動下的戲劇狀況

日治時期的布袋戲，相對於臺灣社會其他的「偶戲」傳統，既不若傀儡戲的儀式功能強，多在拜天公、祭煞等祭儀場合演出，也不似皮影戲的流傳僅侷限於南部高雄地區，而早在 19 世紀移入初期即流播南北，並在 20 世紀初期，迅速發展在地特色，成為歌仔戲以外，另一普及全島的庶民戲劇。相較於戲院中活躍地進行商業演出的歌仔戲，布袋戲的上演主要配合神誕節慶場合，只要容納得下戲棚的露天或室內空間都可以進行【圖一】。<sup>6</sup> 20 世紀初期以

<sup>5</sup> 詳見收錄於該書的：吳密察，〈《民俗臺灣》發刊的時代背景及其性質〉，頁 49-82；柳書琴，〈誰的文學？誰的歷史？——日據末期臺灣文壇主體與歷史詮釋之爭〉，頁 175-218。

<sup>6</sup> 一般布袋戲戲班的規模不大，通常由兩位演師（主演者與助手）以及四位樂師組成。日治時期布袋戲演出時普遍使用的舞臺叫做「戲棚」，是高、寬各約五、六尺，深約二尺的一座佛龕似的木雕舞臺。

降，隨著殖民統治趨於穩定，迎神賽會活動擴大舉辦，北中南布袋戲名家輩出，戲劇題材也不限於其他戲曲劇種的現成劇目，演師們從民間流傳的歷史故事、話本小說、乃至當代報紙連載的通俗小說等廣泛取材，不斷翻新。<sup>7</sup>



圖一：日治時期嘉義地方廟會的布袋戲演出。

(圖片提供／江武昌)

讓上述榮景幻滅的是「皇民化運動」；一個由地方警察倡導、臺灣總督府事後追認的激進式同化主義運動。<sup>8</sup>以1937年蘆溝橋事變作為歷史的分界點來看，短短三、四年間，原本漢人社會的信仰、習俗等受到嚴厲的壓制，並復

<sup>7</sup> 本論文有關臺灣布袋戲的源流與發展，主要參考呂理政，《布袋戲筆記》，以及陳龍廷，《臺灣布袋戲發展史》。

<sup>8</sup> 蔡錦堂，〈再論「皇民化運動」〉。

受到嚴密的社會監控；固有的習俗傳統，此時正如指間流沙般迅速地流失。<sup>9</sup> 在戲劇方面，原本臺灣總督府在 1930 年代中期形成「提倡新劇、改善舊劇」方針，在蘆溝橋事變後轉向「舊劇漸禁主義」，加上強制改變臺人宗教信仰的「寺廟整理運動」帶來之衝擊，兩者相乘的結果，導致漢人社會中向來與宗教祭祀緊密結合的神廟劇場文化，<sup>10</sup> 一時消失。原本「神誕必演戲慶祝，家有喜，鄉有期會，有公禁，無不先以戲者」所依存的時空秩序，遭受嚴重的破壞。由於頓失演出場合的緣故，那些原本活躍於廟口、稻埕的戲班紛紛解散，藝人們就此星散流離。<sup>11</sup>

跟神廟劇場的蕭條景況並存，1937-1941 年間，城鎮的戲院猶然提供人們尋歡作樂的去處。只是在「皇民化」大轟下，主流的歌仔戲界很快地出現變貌，如知名的臺北新舞社，早在蘆溝橋事變爆發前夕即聞風轉舵地轉型，宣布改演「新劇」，而一般戲班則標榜「改良戲」、「新歌劇」、「皇民化劇」，藉以跟漢人（戲曲）文化切割。此際如雨後春筍般湧現的「新劇」職業戲班，真正循著新劇運動追求現代戲劇的團體屬於極少數，而大體上是由歌仔戲班轉型以及臺、日投機商人新設所帶動的一時景氣。總之，此時以戲院為主要活動舞臺的劇界，呈現詭譎的活躍氣氛；相對在城鎮以外的農漁村，勞動過後欠缺娛樂的景況則益形嚴重。此一嚴峻的態勢，在日本近衛內閣啓動「新體制運動」前後，出現了鬆動的跡象。

<sup>9</sup> 以上所概述的 1937-1941 年間戲劇狀況之詳情，可另參考石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇（1936.9-1940.11）〉，收於吳密察（策劃）、石婉舜、柳書琴、許佩賢（編），《帝國裏的「地方文化」：皇民化時期的臺灣文化狀況》，頁 113-174。

<sup>10</sup> 車文明在《中國神廟劇場》中界定中國的「神廟劇場」為古代縣以下廣大鄉村唯一的公共劇場類型，在大中城市的公共劇場中，神廟劇場也與勾欄瓦舍、茶園酒樓平分秋色，其並未隨著戲劇藝術的發展與社會歷史的演進而切斷與神廟的關連，反而繼續發展並且不斷完善，形成世界上獨特的戲劇文化現象。參見車文明，《中國神廟劇場》，頁 2-4。

<sup>11</sup> 同樣在戰時「精神總動員」的要求下，日本內地也有民俗藝能活動相關的禁止令，然而日、臺兩地相較，類似神廟劇場一類臺灣固有信仰、習俗文化的禁止，卻並非只是戰爭期的一時抑制，而是臺灣總督府意圖把漢文化徹底從殖民地臺灣的社會構造中拔除，此即山本有造所說的，是殖民地臺灣與朝鮮在戰爭期間所承受的「多一道的枷鎖」——「皇民化」。

### 三、戰中「娛樂委員會」的設置

第一次歐戰結束後，新興的法西斯國家相繼針對餘暇時間的利用問題，發展出以全民為對象的積極性指導機構。譬如義大利在 1925 年創設的 O.N.D.，先是以體育為中心，從各類運動、競技、旅行的推動，逐漸擴大到教養、慰安、娛樂等等面向的餘暇指導；其本質是一種以國家主義為基調的健民運動。又如納粹德國在 1934 年設立的 K.D.F.，則在義式的健民運動基礎上進一步加以全面化與組織化，最終目的是貫徹國民精神、擴充強化生產及建設高度國防國家。日本在第二次近衛內閣時代（1940.7-1941.10）所成立的「大政翼贊會」組織，以及其推動的「新體制運動」，即是出自於對納粹德國 K.D.F. 運動的仿效。<sup>12</sup>

「新體制運動」影響臺灣總督府對於過去顯然過激的皇民化政策做出調整。吳密察的研究指出 1941 年 1 月《臺灣時報》（臺灣總督府機關報）所刊載的「皇民化的再檢討」特輯，「具有內地『大政翼贊會文化部』地方文化運動臺灣版官方宣言的性質」。<sup>13</sup> 這個特輯以新任總督長谷川清與總務長官的〈新年獻詞〉為首，而在中村哲所撰寫的總論性文章中，批判了在此之前不考慮臺灣特殊狀況的皇民化政策之不當，同時「提示此後的皇民化的施政原則乃是必須留意臺灣人的反應及其效果，提供方便合理的內容引導臺灣人改變，而不是單方面地強制臺灣人行用日本式的生活方式和文化」。這個專輯將「皇民化」重新定位為文化政策，同時檢討了改姓名、經濟生活、語言、家屋建築、寺廟、農村與農民問題等諸多面向，也涵蓋了娛樂問題。專輯中的〈娛樂としての皇民化劇〉一文，由當時任職於《臺灣新民報》學藝部的黃得時執筆，他從戲劇語言、服裝、舞臺等面向呼應了中村哲大方向性的檢討，同時強調作為

<sup>12</sup> 石川弘義（監修）《余暇・娛樂研究基礎文獻集 解說：第Ⅱ期（第 15 卷～第 29 卷）Ⅱ・解說》，頁 189-193、221-225。

<sup>13</sup> 吳密察，〈《民俗臺灣》發刊的時代背景及其性質〉，收於吳密察（策劃）、石婉舜、柳書琴、許佩賢（編），《帝國裏的「地方文化」：皇民化時期的臺灣文化狀況》，頁 49-82。



「本島人唯一的娛樂機關」的戲劇，其在題材內容上必須具有趣味性與可親性。<sup>14</sup>

作為新文化政策實行機關的，是1941年4月成立的「臺灣皇民奉公會」——殖民地版的「大政翼贊會」。三個月後，皇民奉公會中央本部新設娛樂委員會，以統籌未來在演藝、電影、音樂、其他等領域施行統制的各項準備工作。分析二十三名娛樂委員的組成名單，可以發現在總督府的警務課長、保安課長、圖書館長以外，娛樂委員們主要來自教育界與藝文界，其中尚且包括三名臺灣人——張文環（文藝作家）、黃得時（興南新聞文化部）與謝火爐（同音會管絃樂團指揮者）在內。<sup>15</sup> 跟過往相較的話，所謂的娛樂相關事務原屬警務部門之權責，教育部門為其相關單位，現在，就連臺人藝文人士也取得了發話權。

娛樂委員會成立後的數個月間，官方的《臺灣日日新報》陸續刊載了多篇與「娛樂」以及「外地文化」相關的專文或訪問，作者群包括帝國中央層級的三木清、岸田國士以及藝文界知名的森本薰、新居格、青野季吉等重量級人物，以及臺灣的新科娛樂委員與若干日人文化人在內。從這些文章的論議中，不難發現反都會、反消費主義、健全娛樂等法西斯思想的迴響，以及瀰漫著一種屬於新時代的樂觀氣息。例如堺謙三就認為「臺灣的現代文化乃至近代文化皆完全為外地文化」，「當務之急是讓臺灣文化脫離截至目前為止的殖民地文化，建設出更具發展性及創造性的文化」<sup>16</sup>。又如大政翼贊會文化部長岸田

<sup>14</sup> 黃得時，〈娛樂としての皇民化劇〉，《臺灣時報》253，1941年1月，頁96-101。

<sup>15</sup> 二十三名娛樂委員包括：一條慎三郎（北一師範囑託）、稻田尹（臺大副手）、池田秀文（北一師範教諭）、濱田隼雄（北一高女教諭）、西川滿（臺日第三部）、張文環（文藝作家）、澁原通好（青果同業組合理事）、勝山文吾（北一師訓導）、金關丈夫（臺大教授）、香久忠俊（稻江信用組合長）、神田喜一郎（臺大教授）、名和榮一（放送局演藝部）、中山侑（放送局演藝部）、武藤幸治（臺大教授）、矢野禾積（臺大教授）、山中樵（圖書館長）、深川繁治（臺灣放送協會理事）、黃得時（興南新聞文化部）、赤尾寅吉（北三高女囑託）、宮尾五郎（府警務課長）、謝火爐（同音會管絃樂團指揮者）、下村鐵男（府保安課長）、元田振能（大成火災取締役）；詳〈娛樂委員顔觸揃ふ／奉公會、二十三氏に委囑〉，《臺灣日日新報》，1941年8月22日。

<sup>16</sup> 堺謙三，〈臺灣の文化と生活〉，《臺灣日日新報》，1941年9月16-17日。

國士就「外地文化」的問題接受《臺灣日日新報》的專訪時表示，大政翼贊會的文化工作將「完全不區別內地外地」，隨後並發表一番正視臺灣特殊性、要求臺、日人雙方尊重彼此、攜手共創融合後的「新日本」的談話。<sup>17</sup> 這一系列清一色為日人發言，且看似合理、自省的殖民者言論，在殖民地的政治現實中，究竟容有「臺灣特殊性」多大的發展空間，則相當令人懷疑。例如娛樂委員濱田隼雄於同時期發表的〈論娛樂〉，即暴露了這種現實處境。

……娛樂是創造。它不能是舊娛樂的機械性變形，舊娛樂必須受到嚴厲的批判。如果因為它曾伴隨島民大眾，是大眾衷心感到歡娛的東西就捨不得將之揚棄，那可說是倒行逆施。非日本性者，與時局方向矛盾者，皆應徹底破壞揚棄。反之，就算是舊有的娛樂，但在當下也能發揮作用者也要勇於運用之。<sup>18</sup>

當「何謂健全娛樂」或「何謂外地文化」等議論觸及帝國文化想像的邊界之際，濱田隼雄的言論，則直指「皇民化」思想這個被絕對化的、無限上綱化的堅硬存在；這是 1941 年間言論界的兩極，也是娛樂委員會揚帆出發之際殖民地的政治現實。

在目前欠缺娛樂委員會一手史料的情況底下，濱田隼雄接下來的這段話多少提示了在面對即將到來的新局勢時，娛樂委員會的立場與態度：

我們必須先充分蒐集過去屬於島民的娛樂，仔細研究是什麼吸引了大眾。在對舊娛樂進行了批判與汲取之後，才有可能創造出嶄新健全的娛樂。必須戒慎的是將舊娛樂全盤否定去除的暴力性行為。如果缺乏對民俗的理解與對民族心理的洞察，只是迫於需要所硬造出的娛樂是無法屬於大眾的，因此也不會成為皇民化運動的推進力，這是我們必須銘記於心的。<sup>19</sup>

從這番發言可見，過去「舊劇漸禁主義」方針導致鄉村地區普遍欠缺娛樂，以及「皇民化劇」推行成效不彰等問題，如今一律統攝在「健全娛樂」的

<sup>17</sup> 〈外地文化の諸問題／翼贊會文化部長岸田氏との一問一答〉，《臺灣日日新報》，1941年8月28日。

<sup>18</sup> 濱田隼雄，〈娛樂について〉，《臺灣日日新報》，1941年9月3-4日。

<sup>19</sup> 同上註。

名義下受到正視，而「民俗」與「民族心理」在此際成爲「健全娛樂」的考量要件，則可說是對前述「皇民化的再檢討」特輯精神的進一步延伸與落實。

#### 四、黃得時：布袋戲是「傑出的臺灣鄉土藝術」

黃得時，1909年生於臺北州鶯歌庄（今臺北縣樹林鎮），與素有布袋戲「戲窟」之稱的新莊爲鄰。<sup>20</sup> 父親黃純青是前清秀才，日治之後改行經商致富，多年連任公職，同時也是著名的漢詩人。黃得時出生時家境已稱優渥，臺北二中畢業後負笈日本，半年後因無法適應日本氣候返臺，入臺北高等學校就讀，1933年考入臺北帝國大學文政學部，專攻東洋文學。1937年畢業後進入《臺灣新民報》社（後改稱《興南新聞》）負責主編學藝欄。黃得時在成長過程接受近代學校教育之餘，由於父親的薰陶，也浸染於古典，並接觸五四新文學的作品。1930年代初期，陸續在《臺南新報》、《臺灣新民報》等報紙以及新刊的新文學雜誌如《南音》、《先發部隊》、《臺灣文藝》上發表隨筆、評論，逐漸活躍於文壇。1940年1月加入日人作家西川滿發起的臺灣文藝家協會，並成爲機關報《文藝臺灣》的編輯委員之一。1941年1月的《臺灣時報》「皇民化再檢討」專輯，黃得時作爲唯一的臺人撰稿者，儼然已是受到殖民地當局重視的臺人意見領袖。<sup>21</sup>

1941年，是新體制運動帶動殖民地「皇民化」政策調整的一年，也是殖民地文壇內部形成臺、日人兩派勢力而終至攤牌，展開一場「臺灣文壇主體與歷史詮釋之爭」的關鍵年。根據柳書琴的研究，1930年代中期以降的殖民地文壇，出現臺、日人文藝勢力消長的特殊現象，特別在島田謹二、西川滿等人所架構的「外地文學」史觀，漠視臺灣人文學經驗的累積，卻「逐漸形成集體性的文藝路線與文化意識，並陸續推展出相映的文化論述與文藝改造行動」的

<sup>20</sup> 黃得時對新莊地區的風土人文景緻十分熟稔，在《民俗臺灣》創刊後，曾爲之撰寫〈新莊街の歴史と文化〉，文中對於新莊之爲布袋戲「戲窟」一事多所著墨。

<sup>21</sup> 本論有關黃得時的生平，主要參見江寶釵，〈在葉子的喧聲裏肅穆站起一棵樹〉以及〈黃得時年表〉。

情勢下，包括黃得時在內的一批對西川滿及《文藝臺灣》路線不滿的臺、日人作家集體退出《文藝臺灣》，另創《臺灣文學》雜誌，「企圖以本土現實主義文藝的復興別開生面」。黃得時在文壇分裂後接下來的兩、三年間，陸續發表了〈臺灣文壇建設論〉、〈輓近臺灣文學運動史〉、〈臺灣文學史序說〉等文論，並指出「臺灣文學既不在清朝文學中，也不在明治文學中，而具有其獨特性格」，簡潔有力地闡明了臺灣文學的主體立場，也批判了島田、西川等人的「外地文學」史觀。<sup>22</sup>

1941年7月，與娛樂委員會的設立同一時間，黃得時與金關丈夫、池田敏雄等人共同發起《民俗臺灣》雜誌，旨在研究、紀錄正流失、湮滅中的臺灣民俗、舊慣，他個人也在雜誌上發表有關民間傳說或民俗相關的文章。然而，這並非黃得時關注臺灣習俗舊慣之始，早在肇始於臺灣話文論爭的鄉土文學／民間文學的關懷風潮中，黃得時即發表〈談談臺灣的鄉土文學〉，文中把臺灣漢人的「歌仔」（含山歌、相褒歌、小唱和兒歌）與《詩經》〈國風〉的高度並論，並把它跟「原住民的歌舞」與「歌仔戲」直接定義為「鄉土文學」的三項主要內容。相較於同世代本土知識人對歌仔戲或「歌仔」的批判、漠視態度，黃得時顯然深諳文藝創作來自於生活，對於庶民文化中猶有藝術創造的活水源頭，亦別具洞察力。<sup>23</sup>

根據所見，娛樂委員會在成立後所採取的第一個具體行動，即是就布袋戲等偶戲是否應恢復上演的問題進行磋商。<sup>24</sup> 決定性的時刻是1941年10月3日。這一天，皇民奉公會中央本部舉辦一場「偶戲試演會」，黃得時找來久不公開演出的布袋戲、皮影戲與傀儡戲等一干好手，帶來他們的拿手絕活。試演

<sup>22</sup> 柳書琴，〈誰的文學？誰的歷史？——日據末期臺灣文壇主體與歷史詮釋之爭〉，收於吳密察（策劃）、石婉舜、柳書琴、許佩賢（編），《帝國裏的「地方文化」——皇民化時期臺灣文化狀況》，頁175-218。

<sup>23</sup> 黃得時，〈談談臺灣的鄉土文學〉。

<sup>24</sup> 娛樂委員會成立後不久的8月6日，有一名為「臺灣鄉土演劇研究會」的組織成立，儘管目前資料欠缺，然而從其理事名單來看，三名臺人娛樂委員都參與其中。筆者推測這個團體很可能是娛樂委員會下針對臺灣戲劇現況謀求解決之道的責任分組，至於偶戲是否恢復上演的議題，或許是由這個組織所提出與推動磋商也說不定。根據資料，「臺灣鄉土演劇研究會」下設「鄉土演劇」與「農民劇」兩部門；另，理事名單參見〈學藝往來〉，《臺灣文學》2，1941年9月，頁79。

會召開前夕，黃得時於《興南新聞》、《文藝臺灣》兩家重要報刊上同時發表以布袋戲為題的文章，即〈布袋戲の娛樂性〉與〈娛樂としての布袋戲〉。<sup>25</sup>從文章的發表時機來看，這兩篇文章無疑是黃得時為戰時文化統制下布袋戲發展前途公開請命、遊說的關鍵報告。例如他在〈娛樂としての布袋戲〉文中，直接破題說道：

大政翼贊會文化部有關地方文化新建設目前的政策中，有一項是地方文化的傳統維續及發揚。

將此政策放在臺灣來看時，我們會發現有許多必須維繫並發揚的屬於本島特有的鄉土藝術。

其中必須優先關注者之一便是布袋戲。布袋戲就是一般所說的偶戲，約於距今兩百五十年前由對岸的福建地區傳來本島。其後，於悠長的歲月間，逐漸的被賦予臺灣式的氣韻特色，如今不只成為傑出的臺灣鄉土藝術，也是最富於大眾性的娛樂機構，在各處皆大受歡迎。

黃得時簡潔有力地給予布袋戲「傑出的臺灣鄉土藝術」、「最富於大眾性的娛樂機構」的定位，指出在地方文化建設的政策目標下，對布袋戲加以維護並發揚的必要性。綜合兩篇文章的內容，他細述布袋戲自泉州東傳以來，在漫漫歷史長河中逐漸喪失原貌，其藝術表現已明顯呈現出與臺灣民情風土交融的在地化現象，形成「臺灣式的氣韻特色」。對此，他進一步闡述，布袋戲的「臺灣性」特徵主要表現在戲曲音樂改採「北管」上，以及，跟中國原鄉布袋戲崇尚「文齣」取向不同，已另外發展出「武齣」的流行，其中又以由藝師創新的「飛簷走壁」、「跳窗仔」等高難度技巧，最具特色。

除了從歷史、藝術層面考察證明布袋戲的價值之外，黃得時還從有益風俗與製作簡便等現實面，舉陳應該讓布袋戲恢復上演的七大理由：（一）用語淺白而洗鍊，較歌仔戲等的粗鄙用語來得莊重嚴肅；（二）題材內容多以忠孝廉節為主，人物之善惡分明，十分有益於社會教化；（三）以人偶的動作與臺詞

<sup>25</sup> 其中〈布袋戲の娛樂性〉發表於《興南新聞》1941年9月30日，第4版；〈娛樂としての布袋戲〉發表於《文藝臺灣》3：1（1941年10月），頁62-63。以下引文與摘要出處皆同，不再另註。

作為表現手段，人偶的臉部由於無從表現情感，故不會有如男女演員般的挑逗性表情，可以安心讓婦孺觀賞；（四）臺詞僅由頭手（布袋戲演師）一人負責，無須像一般戲劇要求演員讀劇、背詞，而且只要頭手勤於閱讀就會有新劇目源源而出；（五）劇團成員不超過六人、戲籠與樂器裝箱頂多也就三、四箱，在交通運輸上相當簡便，再偏遠的鄉間也能上演；（六）費用十分低廉，午晚兩場僅需十四、五圓，輕易就能舉辦免費的招待公演；（七）舞臺極為簡單，戶外、走廊或室內都可以上演，沒有電燈的地方兩盞瓦斯燈就可以過得去。這兩篇文章可以說，既是具有策略性的遊說文章，也是具有論證性的布袋戲研究專文。

試演會當天的情況，籌辦人黃得時留下以下記錄：

因為「百聞不如一見」，所以同年 10 月 3 日，在我的安排之下，布袋戲和皮影戲、十六釐米電影、傀儡戲，一起在皇民奉公會中央本部的事務室舉行第一次試演會。當天的試演內容保持原來的樣子，完全沒有增減。有關當局和委員們都對他們的精湛技巧大感驚訝，一致認為應該把它視為鄉土藝術保存下來。只不過，在作為一般民眾觀賞的娛樂方面，有兩種意見：如果嚴格篩選劇本內容的話，也不妨依照原來的樣子上演；以及在舊有的技術基礎上，再創造新的偶戲。後來，該委員會的演劇相關人員經過再三討論的結果，提出了陳請書：「熱切期盼在總督府和皇民奉公會的指導援助下，以布袋戲、傀儡戲和影戲等鄉土藝術作為母體的日本新偶戲，迅速在本島誕生並為此設立研究保存機關。」新偶戲該進行的方向就這樣決定了，我在中央總部的委託下，著手培育偶戲。<sup>26</sup>（底線為筆者所加）

當出身、背景、立場互異的娛樂委員們親自觀賞了布袋戲原汁原味的演出後，一致肯定其藝術價值，但是，卻在今後該如何發展的問題上意見分歧。一派主張嚴選劇本、恢復搬演，另一派則主張「在舊有的技術基礎上，再創造新的偶戲」。從會前一連串的奔走與遊說專文的內容來看，黃得時無庸置疑是主張「嚴選劇本、恢復搬演」的一派，而在他殫精竭慮意圖使布袋戲恢復上演的行動遭到挫折之餘，他也妥協讓步，同時受命成為偶戲改造計畫的負責人。

<sup>26</sup> 黃得時，〈人形劇とその歴史〉。

## 五、改造的過程、面向與關懷

「在舊有的技術基礎上，再創造新的偶戲」——娛樂委員會的此一決議在時隔五個月之後，有了初步的成果公開。1942年3月23日在中央本部會議室舉辦第二次試演會，上演〈和平村〉（黃得時作）與〈國姓爺合戰〉（近松門左衛門原作、陳水井改編）兩齣新戲<sup>27</sup>。根據黃得時所言，「效果比預期的好」。

試演會結束兩週後，大政翼贊會宣傳部長八並璉一在黃得時任職的《興南新聞》上，發表題為〈人形劇に期待す〉<sup>28</sup>的短文：

我國是夙以文樂偶戲享名於世的國家，此外在各地亦有許多以鄉土藝術的形態流傳者，其復興近來成為心繫藝能的人士所關心的議題。偶戲竟至今從未被動員到啓發國民的戰線上，反而令人感到不可思議。想來，大約也是因為若無法達到大師之境便難以駕馭人偶吧。就此點而言，這種手袋式的指偶，不論是製作或操作皆十分簡單，不管在何等僻遠之地皆可輕易以手工製造。且其舞臺富於動態，還有可視需要即興添加橋段等種種特色。身為大和家族之一員，衷心期望這些小演員生龍活虎地活躍於部落、工廠、鄰組常會的日子早日到來。

在這篇文章中，改造中的布袋戲沒有正式的名稱，而是冠以「這種手袋式的指偶」稱呼，且是相對於「文樂」<sup>29</sup>此一國粹的正統地位，作為「在各地亦有許多以鄉土藝術的型態流傳者」的一個案例而存在。細加考察的話，身為

<sup>27</sup> 這兩本新編劇本並未見流傳。另外，黃得時曾提到由他本人編劇的〈和平村〉，在戲服採用上使用布袋戲的原來戲服，而〈國姓爺合戰〉則屬創新嘗試，兼用和服與原來戲服。出處同上註。由此，亦或可推知黃得時對「皇民化」改造的被動性格。

<sup>28</sup> 八並璉一，〈人形劇に期待す〉，《興南新聞》，1942年4月6日，第4版。

<sup>29</sup> 「文樂（ぶんらく）」，日本特有的偶戲藝術。「文樂」獨特的戲劇形式完成於江戸中期近松左衛門、竹本義太夫時代，構成的「文樂」的三大要素包括太夫（一種說唱敘事形式）、三味線與操偶表演。

大政翼贊會的宣傳部長，八並璉一相當看重布袋戲具有製作與操作上簡便之特長，適足以勝任「啓發國民」的大任。這篇推測是由黃得時邀稿的文章，無異公開傳達帝國中央層級對布袋戲改造一事之認可與支持，或許也為黃得時本人在面對娛樂委員會內部鷹派的壓力之際，提供一份有力的保障。

大約在布袋戲第二次試演會後不久的 1942 年間，日本大政翼贊會組織「人形劇研究委員會」，戰時日本所展開的偶戲運動（日文為「人形劇運動」）即以此為起點。這個運動的發想深受納粹德國之啓發，企圖在日本獨特的偶戲傳統「文樂」之外，另創現代偶戲，以偶戲運動作為國家運動之一翼。<sup>30</sup> 完成布袋戲改造任務之後的黃得時，曾於〈無表情の表情——本島の人形劇とその將來〉（〈無表情の表情——本島偶戲及其將來〉）文中回顧此一運動並發表看法：

日本偶戲協會誕生（中略）舉辦了盛大的創會典禮，正式開始投身偶戲的推進，但這可說是一種素人戲劇，偶身是廢物利用以舊明信片、舊報紙、舊布、木片等製成，舞臺也是使用桌子或唐紙等等，雖可即興將當下事件或問題巧妙的納入簡單的劇中，但平心而論，由於戲劇效果薄弱，大部份都只能算是一時的餘興表演。<sup>31</sup>

黃得時認為這種現代偶戲欠缺技藝傳統，有其侷限性，並認為頂多適合於短劇表現，不足以展現豐富的戲劇性效果，「說起來是一種業餘戲劇」。此處行文比較參照的基礎，自然是指臺灣的布袋戲。同一文中，黃得時如此論述布袋戲的演出特長：

……本島的偶戲專以歷史故事為主，劇情長者可連續上演數週乃至數個月。其中有喜劇、有悲劇、有武俠劇、有人情劇，大致上作為戲劇不可或缺的元素可說是無一遺漏。特別是那機敏的動作、激烈的打鬥、快速的場景變換等，不論是什麼何種戲劇皆難望其項背。

因此為了將它更生為日本式的新偶戲，取材自國史的「時代劇」中的「劍

<sup>30</sup> 川尻泰司，《日本人形劇發達史・考》，頁 229-240。

<sup>31</sup> 黃得時，〈無表情の表情——本島の人形劇とその將來〉。



劇」可說最為合適。現今巡演於全島各地的新偶戲也大抵是循著這個路線來製作。<sup>32</sup>

似乎黃得時從布袋戲與「文樂」、「現代偶戲」等的一再比較中，更加確認了布袋戲藝術的獨特性與價值，從而一種既可重啓劇種與藝人活動空間，又不違背帝國方針的改造構想得以浮現；亦即，黃得時在官訂的歷史座標中，將原本演繹漢民族傳說、故事的「歷史劇」或「劍俠劇」，替換為演繹日本民族傳說、故事的「時代劇」或「劍劇」。

8月15日的第三回試演會，由經過密集培訓的「新國風人形劇團」、「小西園人形劇團」推出〈月形半平太〉與〈水戶黃門・江戶之卷〉等取材自日本歷史劇的劇目。這次演出「得到各相關人士的好評，認為有這樣的水準，就算到街頭去表演也足以扮演健全的娛樂的角色，而且還可以進一步在皇民培育和日本精神的宣揚上發揮很大的功效，所以獲准加入『演劇協會』<sup>33</sup>」，並於10月1日正式在艋舺戲園與第三世界館同時推出。至此歷經整整一年的布袋戲改造工程宣告完成，布袋戲長達五年的禁演期終於結束，而改以「日本新偶戲」的面貌問世。此一期間，皮影戲、傀儡戲也相繼加入改造，並形成布袋戲上演歷史劇、皮影戲上演童話故事劇、傀儡戲上演現代劇的區隔與定位。一直到戰爭結束為止，共有七個偶戲團體接受改造並獲得演劇協會的認可，於全島鄉間巡迴演出。<sup>34</sup>

整體來看，黃得時堪稱成功地完成布袋戲改造的任務。然而，在執行官派任務的這個理解角度之外，筆者認為整起布袋戲改造事件尚且存在以下面向，足以顯示出作為本土派文化人的黃得時的關懷，值得我們特別加以留意。

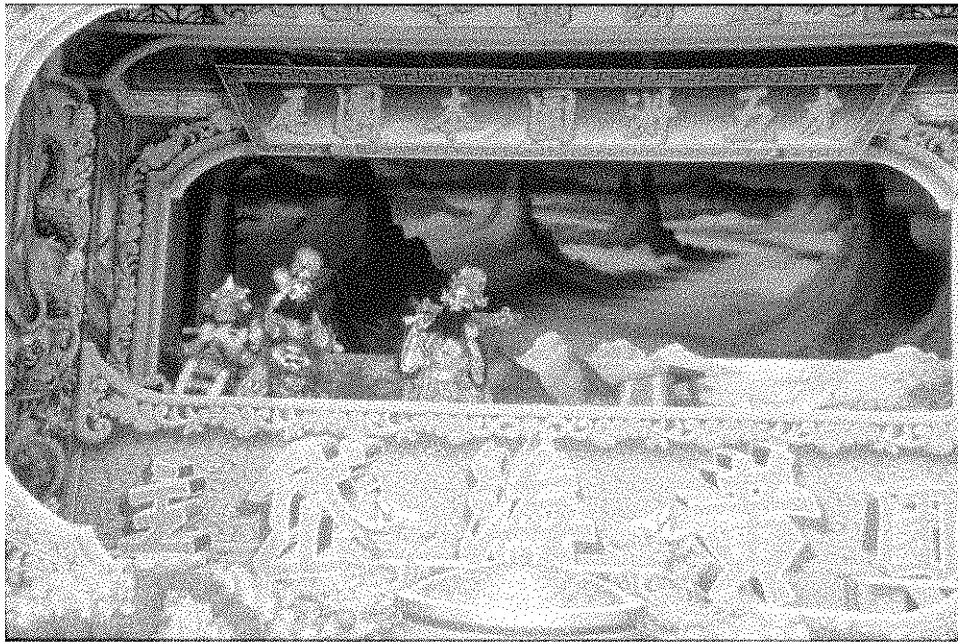
<sup>32</sup> 同上註。

<sup>33</sup> 即「臺灣演劇協會」，為娛樂委員會所籌備設置的全島戲劇的一元統制機關，於1942年3月間成立。

<sup>34</sup> 黃得時在〈無表情の表情——本島の人形劇とその將來〉提到撰文當時受演劇協會正式認可的劇團「有六、七個」；呂訴上則在《臺灣電影戲劇史》頁420稱「共七團在戰爭中上演」並列舉劇團名稱與負責人，今從呂說。

### （一）皇民化改造的同時，進行戲劇形式的現代化變革

黃得時在〈人形劇とその歴史〉中，闡述了第一次試演會之後所確立的布袋戲改造方向，包括：1. 捨棄原有的絲竹伴奏，改用西洋樂隊和伴奏唱片；2. 和服、原有的戲服並用；3. 演師的口白由辯士在場採日語進行；4. 舞臺上添加組合式布景和背景，盡可能呈現出立體感等四項。這些以「皇民化」為旨的變革，不乏混合著「現代化」的形式要件。特別像是「舞臺上添加組合式布景和背景，盡可能呈現出立體感」一項，此舉使布袋戲演出得以跨出傳統木雕戲棚一成不變的空間限制：組合式布景（含背景）一方面能製造仿若鏡框舞臺的立體感效果，另一方面由於更換簡便，使場景變換成為可能，特別有助於室內演出時加強視覺集中性、擴大效果，可說是現代化嘗試的大膽創新之舉。【圖二】



【圖二】戰後布袋戲演出在布景舞臺上的變革，實以戰中布袋戲改造為發端。

（五洲園，1988；圖片提供／江武昌）

## （二）進行臺灣偶戲的先驅性研究，提出臺灣布袋戲史觀

布袋戲改造前後，黃得時繼 1941 年間發表〈布袋戲の娛樂性〉與〈娛樂とそしの布袋戲〉等兩篇帶有遊說意圖的專文後，又陸續發表〈人形劇とその歴史〉（1943）、〈無表情の表情——本島の人形劇とその將來〉（1945）兩篇偶戲史論。這一系列文章，都是日治以來難得一見的戲劇專論，具有臺灣偶戲研究的先驅意義。而在後二篇偶戲史論中，黃得時明快地將泉州布袋戲來臺以降截至皇民化運動推行前夕為止的在地化過程稱作「臺灣偶戲史的第一階段」，而將因應「皇民化」此一官訂歷史座標的改造與實踐稱作「臺灣偶戲史的第二階段」。這樣的歷史詮釋策略其實呼應了他同時期提出的臺灣文學史理論架構，亦即一個以「臺灣」做為書寫主體的文學史觀。<sup>35</sup> 儘管從今日的角度來看，所謂「第二階段」，明顯向殖民者的意識型態傾斜，但是，一個以「臺灣」為中心的劇場史觀，確實是誕生了。在此之前，有關臺灣戲劇的文獻，多為日人對殖民地奇風異俗進行觀察、調查所留下的紀錄，罕見臺灣知識人自己的論述；日治中期的啓蒙知識份子則大多醉心於新文藝的創造，對於傳統經常視而不見，其中歌仔戲經常成為殖民地新舊知識人文明論述中的負面存在，更是眾所周知的例證。然而，以「臺灣」做為書寫主體的劇場史觀並非黃得時的獨到見解，同樣在 1941 年間，提出類似的劇場史觀者尚有王育德與呂訴上，因而可說是一時代現象。<sup>36</sup> 只是不可諱言，黃得時的視野與歷史洞察力，實為此間論者中最突出的一位。

<sup>35</sup> 有關黃得時提出的臺灣文學史的理論架構及其相關討論，參見柳書琴，〈誰的文學？誰的歷史？——日據末期臺灣文壇主體與歷史詮釋之爭〉，收於吳密察（策劃）、石婉舜、柳書琴、許佩賢（編），《帝國裏的「地方文化」：皇民化時期臺灣文化狀況》，頁 175-218；吳叡人，〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的文學史論述之初步比較分析〉。

<sup>36</sup> 關於此一「時代現象」的出現，筆者以為，臺灣漢人社會在清治晚期（19 世紀中期以降）的土著化現象，其反映在文化面所長期積累、衍創之藝文果實，此刻由於獲得官方的敘事許可，而較過往更為普遍地被知識人關注、論述所致。另外，此處提到的王育德與呂訴上的劇場史述，皆集中在人戲（與偶戲相對）部分，相關研究可參考石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇（1936.9-1940.11）〉，收於吳密察（策劃）、石婉舜、柳書琴、許佩賢（編），《帝國裏的「地方文化」：皇民化時期的臺灣文化狀況》，頁 113-174。

## 六、代結論：針對布袋戲改造的文化界與民間回應

1941 年底的偶戲試演會確定偶戲的改造方針，消息傳出之後，僅見「世外民」——後因捲入 1943 年間「冀現實主義」文學論爭的漩渦中而聞名，在傾向本島人立場的《興南新聞》上撰文呼籲布袋戲改造要本乎「愛與認識」之心。<sup>37</sup> 除此之外，一直到戰爭結束為止，並不見本島人文化界對於改造完成後的「新日本偶戲」發表任何評論或建言。究竟我們該如何理解此時知識人的沈默呢？

半個世紀之後的 1990 年代，曾於 1943 年間任職於臺灣演劇協會的林搏秋，提到當年自己是因為在執行偶戲改造工作時感到無法接受，才會在短短不到半年的時間就決定掛冠求去。

像布袋戲也叫我幫戲偶穿浴衣、舉武士刀。那要怎麼穿怎麼改呢？布袋戲偶是單手拿劍的，日本刀則是得用兩手握住，兩手一握就不能跟人廝殺了，手就不會動了。我去作說明，說這腳步手路都不一樣，他們說你就稍微改一下嘛。……最可憐的是國財伯的傀儡戲偶，那是第一名的團體，那種也要改！我幫他說情，我說這是行不通的，不然你們不要叫他演啦。……都是線的東西要怎麼改？拿刀要怎麼操作？明明是不一樣的東西。<sup>38</sup>

林搏秋在半個世紀之後的證言，清楚指出戰時官方偶戲改革的荒謬性。此外，當林搏秋被找去臺灣演劇協會工作，是剛結束日本旅居生涯初返故鄉的時候，年方二十二歲的林搏秋與島都文化界素無淵源瓜葛，也因此他掛冠求去的行為只需對個人負責。相較於此，黃得時主張讓布袋戲直接恢復上演的本來立場堪稱與林搏秋接近，卻因承接布袋戲改造任務，而在關懷、策略與取捨上顯

<sup>37</sup> 世外民，〈布袋戲の事も〉，《興南新聞》，1941 年 11 月 20 日，第 4 版。

<sup>38</sup> 石婉舜，《林搏秋》，頁 77-82。另外，曾有布袋戲專家以及匿名審查員根據此說認為林搏秋本人對布袋戲的瞭解並不深入（主要因為布袋戲中其實也有雙手握刀的角色，如關公），而質疑其證據力；筆者以為，即使林搏秋對布袋戲的認識與見解未能充分，但是，此一證言並無礙於本論文用它來說明當時本地文化人對於布袋戲改造一事的態度與觀感。

示差異，值得我們特別留意。

我們不妨重新咀嚼篇頭引述的李天祿的證言：「所有的外臺戲都停，不能演。在臺灣的戲劇界布袋戲的同業連帶家族有好幾萬人可以說是萬分的痛苦……」。當那些關懷社會與本土文化發展的臺人文化人們，在感受到偶戲改造的荒謬性之際，多少也耳聞周遭布袋戲業者及其家人的痛苦吧；就算不是這樣，至少也能體會原本戲臺下觀眾被剝奪個人信仰與娛樂嗜好等備受壓抑的心情吧。從這個角度來理解承攬下改造任務的黃得時，以及當時文化人對布袋戲改造一事的噤默，是有其必要的。

另外，布袋戲改造對蘆溝橋事變後一夕失業的藝人而言，行經五年禁演的黑暗期，反覆摸索、算計、鑽營著任何可能的生計，一旦有機會重返熟悉的戲棚幕後，還有什麼更教人振奮的呢？而豈只是藝人而已，對素來以看戲作為唯一農閒娛樂的偏遠鄉村民眾更是一大福音。著名的布袋戲藝師黃海岱晚年曾回憶當時的情景：

我們雖然手上擁有許可演出的劇本，但是為了滿足觀眾的要求，總是在演出後半段，也就是督察先生被請去喝酒作樂時，偷偷的調演戲碼，加演一段本地戲。想當時，只要鑼鼓漢樂一轉，臺下的觀眾就預知待會兒就會有好戲可看。有時在加演一段之後，群眾掌聲欲罷不能，還得一段再一段的演下去，直到深夜才息鼓。<sup>39</sup>（底線為筆者所加）

通過「日本新偶戲／布袋戲」這個媒介，觀眾在「鑼鼓漢樂一轉」的刺激之下產生身體性共鳴，從而湧出對皇民化以前生活的記憶與懷念，構成對受到嚴密社會監控的「皇民化」生活的一次又一次的、小小的集體反叛。也是這樣的案例，暴露了殖民權力所能到達的極限。

1941 年底展開的布袋戲改造並非單一事件，而是戰爭期施行全面戲劇統制的起點。以布袋戲從業者為首，殖民地戲劇界不分職業或業餘，無一倖免，相繼捲入戰爭動員的時代渦潮中，而隨著劇壇情勢丕變，關注戲劇活動的本土派文化人也將逐步陷於更趨複雜、曖昧、艱難與尖銳的處境中繼續謀求出路。有關於此，筆者將另文探討。

（責任校對：黃怡婷）

<sup>39</sup> 謝德錫（編撰），《五洲園——黃海岱》，頁 55。

## 引用書目

### 一、專書

- 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華，1961年）。
- 呂理政，《布袋戲筆記》（臺北：臺北風物，1991年）。
- 陳龍廷，《臺灣布袋戲發展史》（臺北：前衛，2007年）。
- 車文明，《中國神廟劇場》（北京：文化藝術，2005年）。
- 吳密察（策劃）、石婉舜、柳書琴、許佩賢（編），《帝國裏的「地方文化」：皇民化時期的臺灣文化狀況》（臺北：播種者，2008年）。
- 石婉舜，《林博秋》（臺北：國立臺北藝術大學，2003年7月）。
- 謝德錫（編撰），《五洲園——黃海岱》（臺北：西田社布袋戲基金會，1992年）。
- 黃得時，《黃得時評論集》（臺北：臺北縣立文化中心，1993年）。
- 濱田秀三郎（編），《臺灣演劇の現状》（東京：丹青書房，1943年）。
- 川尻泰司，《日本人形劇發達史・考》（東京：晚成書房，1986年）。
- 石川弘義（監修），《余暇・娛樂研究基礎文獻集解說：第Ⅱ期（第15卷～第29卷）Ⅱ・解說》（東京：大空社，1990年）。

### 二、報刊文章

- 黃得時，〈娛樂としての皇民化劇〉，《臺灣時報》253，1941年1月，頁96-101。
- ，〈布袋戲の娛樂性〉發表於《興南新聞》1941年9月30日，第4版。
- ，〈娛樂としての布袋戲〉發表於《文藝臺灣》3：1，1941年10月，頁62-63。
- ，〈人形劇とその歴史〉，《臺灣文學》3：1，1943年1月，頁38-41。

- ，〈新莊街的歷史と文化〉，《民俗臺灣》24，1943年6月，頁44-46。
- ，〈無表情の表情——本島の人形劇とその將來〉，《臺灣時報》28：3，1945年3月，頁36-39。
- 〈娛樂委員顏觸揃ふ／奉公會、二十三氏に委囑〉，《臺灣日日新報》，1941年8月22日。
- 〈外地文化の諸問題／翼贊會文化部長岸田氏との一問一答〉，《臺灣日日新報》，1941年8月28日。
- 塚謙三，〈臺灣の文化と生活〉，《臺灣日日新報》，1941年9月16-17日。
- 濱田隼雄，〈娛樂について〉，《臺灣日日新報》，1941年9月3-4日。
- 張文環，〈臺灣の演劇問題に就いて〉（上、下），《臺灣日日新報》，1939年7月29日、8月1日。
- 八並璉一，〈人形劇に期待す〉，《興南新聞》，1942年4月6日，第4版。
- 世外民，〈布袋戲の事ども〉，《興南新聞》，1941年11月20日，第4版。

### 三、單篇論文

- 蔡錦堂，〈再論「皇民化運動」〉，《淡江史學》18（2007.09），頁227-245。
- 山本有造，〈一視同仁、一億一心——以所謂「皇民化政策」爲中心論點〉，《臺北文獻》直字143（2003.03），頁89-105。
- 江寶釵，〈黃得時年表〉和〈在葉子的喧聲裏肅穆站起一棵樹〉，《臺灣文學館通訊》2（2003.12），頁17-39。
- 吳叡人，〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的文學史論述之初步比較分析〉，《臺灣史研究》16:3(2009.09)，頁133-163。

### 四、其他

- 電影《戲夢人生》（侯孝賢導演，1993年）。

# The Mobilized “Native Arts” Huang Deshi and the reformation of glove puppetry in the Pacific-War period

Shih, Wan-Shun\*

## Abstract

Kominhokokai (皇民奉公會, the institution in charge of the formation of imperial subjects) established a committee for entertainment affairs in 1941, right before the outbreak of the Pacific War. The committee aimed at setting up wartime models of “sound and healthy entertainments,” and initiated the reformation of glove puppetry. Native puppet theater performances, having nearly vanished under the suppression of Kominka (皇民化, formation of imperial subjects) movement, then got a new lease on life. This essay examines the whole story of this reformation through its context of theater history, lays emphasis on its leader Huang Deshi, a Taiwanese intellectual and a prominent native-culture advocate at that time, and looks into his promotion, concession and participation of glove puppetry revival, as well as his main concerns in the process of reformation. The author argues that, while Huang successfully fulfilled his mission designated by the colonial government to transform Taiwanese glove puppetry, such success symbolizes far more than an incorporation of a representative of native-culture advocates and the glove puppetry into the imperial wartime mobilization. In fact, the reformation also provided an important opportunity for glove puppeteers to maintain and develop their skills and creativity after the suppression of Kominka movement. Furthermore, the influence of modernization accompanied Kominka

---

\* Assistant Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature, National Tsing Hua University



movement along the process of glove puppetry reformation, opening a door for crucial aesthetic innovations of postwar glove puppetry. Finally, Huang proposed a Taiwan-centered view of glove puppetry history in his articles on glove puppetry published during the reformation process, pioneering the research of Taiwanese glove puppetry.

**Keywords:** Glove puppetry, Kominka movement, Huang Deshi, the committee for entertainment affairs, the official unification imposed upon drama