

# 鄉土的「發現」： 日治時期台灣知識分子對於 歌仔戲態度的轉變

白春燕

國立臺北藝術大學戲劇學系兼任助理教授

呂政冠

國立清華大學台灣文學研究所博士、  
雲林縣古坑華德福實驗高級中學教師

## 中文摘要

在日治時期的台灣，歌仔戲於二〇年代快速發展，在商業劇場中取得空前成功，成為廣受庶民、尤其是婦女喜愛的舊劇。然而，歌仔戲卻被新舊知識分子視為「淫戲」，不論是新知識分子還是舊知識分子，官方還是民間，皆一致反對並議禁歌仔戲。徐亞湘在《日治時期臺灣戲曲史論》中指出，新知識分子表現出對「遲到的現代性」的焦慮意識，而舊知識分子則反映了維護社會風教的父權心態。至於歌仔戲被視為「淫戲」，主要是由於從業人員的表演詮釋所致，其原因可以追溯至「階級的差距」。這種差距導致掌握話語權的知識分子對歌仔戲界的不認同，從而造成知識階級與庶民階級之間的斷裂和對立。不過，知識分子對歌仔戲的態度在不同時期有所變化，在三〇年代他們開始有條件地接受歌仔戲。本文關

注知識分子對於歌仔戲態度的轉變，試圖從鄉土文學興起的背景來解釋知識分子對歌仔戲從反對到接受的過程。本文指出，知識分子對於歌仔戲的接受起因於對鄉土的「發現」。由於同化政策的滲透，知識分子產生了文化焦慮，開始「發現」鄉土。在鄉土文學觀點的啟發下，他們將視角轉向「民」，並改變了對「俗」的評論角度，逐漸調整對於台灣本土劇種歌仔戲的判斷與介入的方式，最終將歌仔戲納入他們認可的鄉土藝術範疇之內。

關鍵詞：歌仔戲、鄉土文學、知識分子、文化焦慮

**The Discovery of Nativist Literature:  
The Transformation of Taiwan  
Intellectuals' Opinions towards Gua-á-hì  
during the Japanese Ruling Period**

Pai, Chun-Yen

Adjunct Assistant Professor,  
School of Theatre Arts,  
Taipei National University of the Arts

Lu, Cheng-Kuan

Ph.D.  
Institute of Taiwan Literature,  
National Tsing-Hua University  
Chinese Teacher,  
Gukeng Waldorf Experimental High School

**Abstract**

During the Japanese ruling period in Taiwan, Gua-á-hì (Taiwanese opera) experienced rapid development in the 1920s, becoming widely popular among the folks, particularly women in commercial theater. However, Taiwan intellectuals and the colonial government regarded Gua-á-hì as an obscene drama, and proposed

banning it. The theater scholar, Hsu Ya-Hsiang, in *The history of Taiwan's Classical Theatre During the Colonial Period* argues that new intellectuals exhibited an anxiety related to “belated modernity”, while the traditional intellectuals reflected the patriarchal mentality to maintain social morality in the discussion of banning Gua-á-hì. The labeling of Gua-á-hì as “obscene” was primarily due to the interpretative performances of its practitioners, a perception that can be traced back to “class difference.” This divide led intellectuals, who wielded significant influence over cultural discourse, to reject the Gua-á-hì milieu, resulting in a rift and antagonism between the intellectual elite and the common populace. However, the intellectuals’ opinions toward Gua-á-hì evolved over different periods, and by the 1930s, they began to accept it conditionally. This paper examines the transformation in intellectuals’ perspectives on Gua-á-hì, attempting to explain the process of opposition to acceptance within the context of the rise of nativist literature. And we thought that the intellectuals’ acceptance of Taiwanese opera originated from their “discovery” of nativist literature. As assimilation policies permeated society, intellectuals developed cultural anxiety and began to “discover” their native heritage. Influenced by the principles of nativist literature, they shifted their focus to the “people” and revised their critique of the “folklore,” gradually adjusting their judgment and approach to Gua-á-hì. Ultimately, they integrated Gua-á-hì into the realm of native art that they acknowledged.

**Key words:** Gua-á-hì, Nativist literature, intellectuals, cultural anxiety

# 鄉土的「發現」： 日治時期台灣知識分子對於 歌仔戲態度的轉變

## 一、前言

在日治時期，新劇（非傳統戲曲形式的戲劇）尚未引進之前，整個台灣都是舊劇的天下。當時除了從中國渡海來台的京劇等舊劇外，還有台灣本土發展出來的歌仔戲。歌仔戲在二〇年代從地方小戲（落地掃）逐步吸收京劇的元素，迅速發展為登台大戲。歌仔戲吸收了舊劇的元素，同時保持唱台語歌仔的表演形式，深受一般民眾，尤其是婦女的喜愛，在商業劇場獲得廣大迴響。

然而，由於歌仔戲初發展時多以男歡女愛的故事為基底，如「山伯英台」、「陳三五娘」等，內容常包含男女角色互相唱和甚至調侃的情節，因此在初期被知識分子視為「淫戲」。不論是台灣的新知識分子還是舊知識分子，亦或是殖民官方，都一致反對，甚至倡議禁止歌仔戲。

二〇年代是知識分子對於歌仔戲提出最多反對論述的時期，雖然也曾出現較中性的改良論，但僅限於少數人的意見，未獲得廣泛支持。可以說，此時知識分子對歌仔戲幾乎到了水火不容的態度。然而，值得注意的是，到了三〇年代，當知識分子的文學關懷從「新舊文學」轉向「鄉土文學」<sup>1</sup>時，卻開始紛紛表達接受

---

<sup>1</sup> 林中力注意到三〇年代知識分子關懷焦點的變化，正是本文欲討論的現象。不過，林中力關心的是知識分子「轉向」後在民間文學所做的實踐，而本文則著重於探討此種轉變背後的心理因素。林中力，〈向「民間」靠近：台灣三〇年代文學論述及其文化意涵〉，《台灣文

歌仔戲的新看法。例如，連雅堂（1878-1936）在 1932 年時，基於「鄉土文學」的觀點，主張改良歌仔戲作為社會教育的用途<sup>2</sup>。從此可見，在三〇年代的文藝氣氛中，知識分子在這十多年之間對於歌仔戲的態度產生了很大的轉變。

以往關於知識分子對歌仔戲接受史的研究，主要著重於探討知識分子為何反對歌仔戲。徐亞湘在分析知識分子的精神圖像時指出，新知識分子的反對源自於對「遲到的現代性」的焦慮意識，而舊知識分子則出於「維護社會風教」的心態。汪俊彥進一步指出，無論是新知識分子還是舊知識分子的反對，實際上都來自於恐懼心理。這種恐懼心理的存在，反面暗示了歌仔戲在當時具有「聚眾效應」的重要價值<sup>3</sup>。

在此基礎上，筆者想要進一步關注三〇年代知識分子對歌仔戲的論述，思考並分析知識分子在二〇與三〇年代之間從排斥到接受歌仔戲的轉變現象。因此，本文著重於釐清知識分子對於歌仔戲態度的轉變反映了何種心理轉折，並探討這種思想變化是在回應怎樣的歷史情境。本文首先歷時性地梳理知識分子反對及接受歌仔戲的論述，接著對比知識分子提倡台灣鄉土文學的背景，分析知識分子將歌仔戲納入鄉土文學範疇的思想精神，探討他們對歌仔戲態度的轉變反映了什麼樣的時代語境。

## 二、歌仔戲反對論

在日本統治初期，殖民政府為了穩固統治基礎，並未禁止包含傳統戲曲在內的台灣舊俗；只有在統治最初的一兩年曾短暫禁止演戲，目的是為了防止「匪徒」利用外台演劇聚眾舉事<sup>4</sup>。到了領台後的第四年，即 1898 年，開始出現地方禁演的報導，是某地方官員以「傷風敗俗」為由，自發地出面制止採茶戲演出<sup>5</sup>。到

---

學研究學報》第 13 期（2011 年 10 月），頁 313-335。

<sup>2</sup> 連雅堂（連橫），〈雅言（31）〉，《三六九小報》，1932 年 4 月 16 日，第 4 版。

<sup>3</sup> 徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》（台北：南天書局，2006 年），頁 19-34。汪俊彥，〈另一種群眾想像：現代性與殖民時期的劇場〉，《台灣文學學報》第 22 期（2013 年 6 月），頁 111-151。

<sup>4</sup> 徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》（台北：南天書局，2006 年），頁 3。

<sup>5</sup> 不著撰人，〈禁採茶戲〉，《臺灣日日新報》，1898 年 7 月 19 日，日刊第 5 版。

了 1911 年，官方頒布了戲館取締規則，對紊亂公共治安或敗壞風俗的齣目予以重罰<sup>6</sup>。不過，此條規則主要針對來自中國的戲班在劇場裡的演出，因為此時歌仔戲尚未進入商業劇場。

事實上，在歌仔戲未遭受抨擊之前，甚至曾有機會參與官方慶典表演。例如，在 1913 年 10 月 17 日的圓山開運稻荷大祭典中，除了日本演藝活動之外，還安排了台灣本地的歌仔戲、偶戲、廣東煙火等表演節目<sup>7</sup>。由此可見，台灣歌仔戲在初期曾被視為具有民俗價值的表演形式，並且承載了庶民文化的意義。

後來，隨著歌仔戲逐漸在台灣各地的民間社會盛行起來，廢禁歌仔戲的言論大約在 1914 年開始浮現。例如，1914 年（大正 3 年）8 月，《臺灣日日新報》的「彈琴蛙鼓」專欄記錄了歌仔戲在台北地區大流行的情況<sup>8</sup>。同年 11 月，《臺法月報》中開始出現議禁的輿論，有一位自稱「愛竹翁」的日本人在其撰寫的〈臺北より〉一文中表達了這種看法：

如某氏在大正教會（按：協會）所述：「台灣有一種名為歌仔戲的唱劇，身穿戲服的男女在台上相擁，淫猥至極，又高唱歌謠，極度敗壞風俗。此類表演頻頻出現於大稻埕一帶，然警官不諳土語，致無法制止。」此類之事甚多。<sup>9</sup>

此處的某氏指的是台北實業家楊潤波。他曾在 1914 年「大正協會」例會中向日本人介紹歌仔戲引發的問題，這是目前可知最早的議禁歌仔戲的意見<sup>10</sup>。在此時期，台灣新文化運動尚未展開，可以確定楊潤波的議禁言論並非基於追求新文化的現代啟蒙觀點，而是站在封建社會的教化立場所發表的言論。當時，歌仔戲雖然仍屬新興的地方戲，還未具備登台演出的大戲體質，但其盛行狀況甚至

<sup>6</sup> 不著撰人，〈取締演唱淫戲〉，《臺灣日日新報》，1911 年 1 月 26 日，日刊第 2 版。

<sup>7</sup> 不著撰人，〈圓山開運稻荷大祭典 玉替の催あり〉，《臺灣日日新報》，1913 年 10 月 4 日，日刊第 7 版。

<sup>8</sup> 不著撰人，〈蟬琴蛙鼓／北部各處之歌仔戲近大流行〉，《臺灣日日新報》，1914 年 8 月 23 日，日刊第 6 版。

<sup>9</sup> 愛竹翁，〈臺北より〉，《臺法月報》8 卷 11 期（1914 年 11 月），頁 77。原文為日文，筆者中譯。

<sup>10</sup> 不著撰人，〈大正協會例會〉，《臺灣日日新報》，1914 年 11 月 4 日，夕刊第 3 版。楊潤波之名在文中誤記為「楊瀾波」。

連在台的日本人都能觀察到。由此可見，歌仔戲在民間社會廣受流行的程度不言而喻。

事實上，楊潤波於 1914 年（大正 3 年）議禁歌仔戲時，歌仔戲甚至還處在外台戲的階段，尚未能進入內台劇場演出。根據徐亞湘的考察，歌仔戲要等到大正中後期才進入商業劇場，並且在昭和初年贏得票房上空前的勝利<sup>11</sup>。因此從商業與大眾文化的角度來看，大約要一直到二〇年代左右，才開始出現舊知識分子及殖民政府官方禁演歌仔戲的聲浪。以下是 1925 年、1926 年《臺灣日日新報》的報導，說明了歌仔戲開始流行及被禁的動向：

近來思想複雜，習尚不辦（按：辦）雅俗，言動多趣卑鄙。觀于（按：於）歌仔戲之流行可知，去歲（按：1925 年）以來，此樣歌仔戲，勢如雨後筍，層出不窮。……當道卻下，謂此後不論何處，俱不許演此等戲云。<sup>12</sup>

中流以下舊式男女，近亦漸趨於時式，尤嗜淫穢之戲劇，其最害社會者，莫甚于（按：於）歌仔戲。斯戲原出乎採茶，專以山歌為唱工，穢言淫語作科白，經官廳宣禁，變種曰歌仔戲，且美其名曰改良戲。<sup>13</sup>

從這兩則報導的文字中可以推測，記者可能是台灣舊知識分子，因為這些報導反映了台灣舊知識分子及殖民政府官方倡議禁止歌仔戲的態度。從另一個角度來看，這些報導實際上提供了歌仔戲從 1925 年（大正 14 年）開始大流行的證據，同時也顯示了當時政經菁英對歌仔戲的反彈與攻擊。官方以「傷風敗俗」為由禁止歌仔戲，是出於社會治理的觀點，認為這種「不道德」或「淫靡」的演出形式會引發社會問題。而知識分子則透過社會階級中隱含的貶抑論述，將批評的矛頭指向歌仔戲的觀眾群，認為這是一群「中流以下舊式男女」的人群，是無法分辨雅俗而趨於下流的群眾。

<sup>11</sup> 徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》（台北：南天書局，2006 年），頁 47-48。

<sup>12</sup> 不著撰人，〈桃園 禁演歌戲〉，《臺灣日日新報》，1926 年 6 月 27 日，日刊第 4 版。

<sup>13</sup> 不著撰人，〈耳濡目染〉，《臺灣日日新報》，1925 年 9 月 17 日，夕刊第 4 版。

歌仔戲在當時就像野火般蔓延，迅速發展起來。例如陳鏡波（生卒年不詳）觀察到，自 1925 年起，歌仔戲在台北城風靡，僅僅三年的時間就已經在全台流行開來。然而，這種全「民」風潮的狀況，在舊知識分子的眼中卻被視為「紊亂風紀、破壞家庭、使青年男女狂熱、墮落」等問題<sup>14</sup>。

儘管歌仔戲開始出現流行風潮之始即遭官方與舊知識分子的杯葛，但作為台灣本地的劇種，其本身便是以地方傳統與民間文化作為戲種孕育的母土，既已在當時的台灣民間出現風靡之勢，又怎是官方三言兩語就可阻擋的呢？此外，從口頭傳播論的角度來看，歌仔戲傳播的速度已遠遠超過傳統口傳社會的傳播效率。由此可以推測當時歌仔戲的傳播方式，已經加上了一層商業資本主義的傳播動力，不同於過去口頭傳統的形式。如若考量到三〇年代唱片工業在台初興之時，以歌仔戲唱片作為當時的大宗產品的現象<sup>15</sup>，我們甚至可以認為，此時歌仔戲的流行，其實是台灣大眾文化初興的跡象。

隨著歌仔戲的蓬勃發展，抨擊聲浪也隨之高漲。不論是官方報紙如《臺南新報》、《臺灣日日新報》，還是台灣人的發聲機關《臺灣民報》，都以負面批評的角度報導歌仔戲。雖然殖民官方基於社會秩序和治安問題考量，開始對歌仔戲演出進行取締，但成效並不顯，更引發台灣各地知識分子開始向官方陳情。例如，大甲醫生彭清靠（彭明敏之父）等人曾於 1926 年聯署陳情，要求警察單位制訂有效取締歌仔戲的辦法。以下是陳情書的全文：

#### 陳情書

演劇以帶有純真味又具懲惡勸善者為上乘，若予人壞印象者，應斷然禁止。近來各地方盛行一種俗稱為歌仔戲的演劇，其內容猥褻，助長淫風，不僅上演男女問題，歌詞音樂帶有亡國之調，演員多為無賴漢，到處誘拐

<sup>14</sup> 松山 鏡波（陳鏡波），〈臺灣の歌仔戲の實際の考察と地方青年男女に及ぼす影響〉，《臺灣教育》第 346 期（1931 年 5 月），頁 59。

<sup>15</sup> 例如陳培豐便曾指出台語流行歌曲在萌發時期，雖曾有如〈烏貓進行曲〉（1929 年）、〈桃花泣血記〉（1932 年）、〈跳舞時代〉（1933 年）等標榜「文明女」歌曲的出現，具有話題性與震撼力，但是消費市場卻更青睞如〈雪梅思君〉（年份不詳）、〈月夜愁〉（1933 年）、〈雙雁影〉（年份不詳）等傾訴女性獨守暗室，並兼具台灣傳統「歌仔曲」特色的歌曲。陳培豐，《歌唱臺灣：連續殖民下臺語歌曲的變遷》（新北：衛城，2020 年），頁 40-41。

良家婦女，造成事端。此般情事決非少數，當局已然嚴禁，但彼等巧妙借用其他劇種名義，實則演出歌仔戲，博得無智民眾之喝采。我大甲地方素以純樸良風為自豪，然近來此等演劇屢屢妨害善良風俗。而且，婦女夜間觀戲，白晝貪於睡眠，影響當地最大的副業——製帽工作。若繼續放任之，勢必貽害地方，故應擬訂足以遏止此等淫戲之方法。期盼當局特別注重此問題，英明果斷制訂徹底嚴禁之方法。特此陳情連署。

大正 15 年（按：1926 年） 月 日

彭清靠、卓登桂、林士安、王對、張興來、張新春、王勇、  
康水受、黃清波、黃清吉、黃棟、柯添丁、林炳焜、莊源、  
李浚川等人（按：聯署人地址省略）<sup>16</sup>

此封陳情書首先從展演形式（上演內容、歌詞音調）和演員素質兩個方面入手，指出歌仔戲不但缺乏懲惡勸善的效果，反而引發犯罪或事端，嚴重影響了社會治安。接著，為了說服官方禁絕歌仔戲，從經濟發展的角度出發，強調婦女觀眾夜間觀戲，影響了她們在白天從事製帽工作，進而造成了生產力的下降。

這次的陳情事件主要是為了阻止大甲當地楊某等人組織歌仔戲公司的計畫<sup>17</sup>。其中許多陳情人士是台灣文化協會的會員<sup>18</sup>，這次的陳情事件可以視為他們對台灣新文化運動的具體回應。台灣新文化運動是受到當時西方現代思潮影響的新知識分子所發起，以台灣文化協會為核心，推動的一系列行動。他們認為傳統戲劇的抽象表現形式無法滿足對社會現實的思考需求；所演的內容主要取材自

<sup>16</sup> 彭清靠等著，〈大甲地方遏止歌仔戲聯署陳情書〉，（來源：<https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2019.031.0298.0001>，2024 年 1 月 20 日）。原文為日文，筆者中譯。以往議禁歌仔戲的史料只見於當時報刊，此為難得一見的手稿文獻，故全文譯介。

<sup>17</sup> 不著撰人，〈六千零六號注射〉，《臺灣民報》，1926 年 4 月 11 日，第 7 版。不著撰人，〈歌仔戲鬧輪講演會〉，《臺灣民報》，1927 年 11 月 13 日，第 2 版。不著撰人，〈如是我聞〉，《臺灣民報》，1927 年 11 月 13 日，第 12 版。

<sup>18</sup> 彭清靠、李浚川是台灣文化協會評議員，參見：不著撰人，〈台灣文化協會報告（上）〉，《臺灣民報》，1925 年 11 月 15 日，第 14-15 版。彭清靠、李浚川、王對、黃清波、黃清吉、林士安是大甲日新會會員，卓登桂為大甲農民協會會員，都是台灣文化協會外圍團體，參見：不著撰人，〈大甲日新會開總會〉，《臺灣民報》，1928 年 1 月 22 日，第 6 版。不著撰人，〈大甲農民協會開創立發起人會〉，《臺灣民報》，1928 年 1 月 22 日，第 6 版。

古代的忠孝節義、王侯將相等故事，與一般民眾產生隔閡，無法適應時代的變遷。因此，他們對當時廣受庶民喜愛的歌仔戲提出了強烈的批評。

舊知識分子對於歌仔戲同樣持反對意見。例如，熱衷傳統戲曲的羅秀惠（羅蕉麓，1866-1942）曾表示對於歌仔戲的厭惡之情：「謂歌子戲，冶鄙不堪觸目，不寒而慄。當在不禁之列，若以此表示台灣劇界，野蠻其尚可問乎。」<sup>19</sup>由此看來，當歌仔戲成為一股無法阻擋的文化風潮時，新舊知識分子都加入了這一場文化論述之中，使得反對歌仔戲成為了難得的新舊知識分子間的共同立場。

歌仔戲受庶民大眾喜愛，卻遭到知識分子反對的這種現象，徐亞湘、汪俊彥皆分別從新舊知識分子的角度提出觀點。徐亞湘認為，新知識分子表現的是對於「遲到的現代性」的焦慮意識，舊知識分子則是抱持社會教化思想，從父權觀念出發，表現出「維護社會風教」的心態<sup>20</sup>。汪俊彥則認為，新知識分子批判的是歌仔戲的演出形式，以有害於民族現代化發展而反對；而舊知識分子批判的不是戲劇本身，是從社會階級出發，批評觀眾的下層社會身分<sup>21</sup>。

兩位論者的觀點略有差異，但都指出了知識分子反對歌仔戲的心理因素：新知識分子基於殖民現代性的啟蒙論述，而舊知識分子則抱持著封建社會階級觀念。

至於日本殖民政府對於歌仔戲的禁止或取締，基本上與台灣新知識分子的現代化方向一致。不同之處在於，前者是出於使台灣人成為現代化的「國民」，並且維持社會秩序以便於統治的考量，而後者則是出於矯正社會風氣以建立新文化，使台灣人成為現代的「民族」的意圖。

無論如何，不論是日本殖民政府或台灣新舊知識分子，對於歌仔戲的態度都是由上而下、菁英式的思維，未能將底層群眾的需求納入考量之中。那麼，台灣知識分子何時才會開始意識到群眾的需求呢？這需要等到他們的眼光從追求現

<sup>19</sup> 蕉麓（羅秀惠），〈祝三六九小報二週年（四）〉，《三六九小報》，1932年9月23日，第2版。

<sup>20</sup> 徐亞湘，《日治時期台灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》（台北：南天書局，2006年），頁19-34。

<sup>21</sup> 汪俊彥，〈另一種群眾想像：現代性與殖民時期的劇場〉，《台灣文學學報》第22期（2013年6月），頁130。

代性轉向發揚台灣鄉土特色時，才能真正體認到歌仔戲的價值和優點，從而提出歌仔戲的接受論。

### 三、歌仔戲接受論

知識分子對歌仔戲的接受是一種漸進的過程，因此本小節考察知識分子開始接受歌仔戲的論述裡，包括有條件接受的改良論。最早提出歌仔戲改良論的是1927年1月在《臺灣民報》上發表的文章〈歌仔戲要怎麼禁？〉。該文作者認為歌仔戲取材於社會實況，採用台灣白話，具有音樂優美和舞蹈輕快等優點，但基於「改良社會」的命題，認為有必要予以禁止。然而，這位作者並非完全主張禁止，而是提倡改良，希望有見識的人能夠站出來指導：

希望對藝術方面有識有趣的人士獻身出來改革指導，由臺灣取材，劇本科白全部要以臺灣為本位，那末就更得一番進步了。<sup>22</sup>

在這裡值得關注的是，作者提出了「戲劇的所有元素應以台灣為本位」的觀點，這顯示了新知識分子的關注焦點已轉向台灣土地。這意味著他們的視野不再僅限於西方現代性，而是重新關注起台灣本土文化。然而，這樣的觀點在二〇年代並不普遍，並未引起當時知識分子的共鳴。黃得時（1909-1999）在戰後發表的〈臺灣新文學運動概觀〉一文中，感慨當時沒有人站出來為歌仔戲的改革奔走<sup>23</sup>。直到三〇年代，知識分子的歌仔戲接受論才開始逐漸浮現。

1930年3月，《臺灣日日新報》刊登了一篇來自署名為「九牧後人」的讀者的投書，題為〈歌仔戲能改良社會教育可以利用〉。這篇文章開始關注戲劇的受眾問題：

臺灣各地方，向來一時流行歌仔戲。蓋其演唱最通俗的，一般無智兒女子，類能知之，故極欣賞也。……如善利用之，則於下層階級，既能徹底普及，而因改造其心理狀態，容易收功矣。<sup>24</sup>

<sup>22</sup> 不著撰人，〈歌仔戲要怎麼禁？〉，《臺灣民報》，1927年1月9日，第4-5版。

<sup>23</sup> 黃得時，〈臺灣新文學運動概觀（上）〉，《台北文物》3卷2期（1954年8月），頁23。

<sup>24</sup> 臺北 九牧後人，〈歌仔戲能改良社會教育可以利用〉，《臺灣日日新報》，1930年3月15

這篇文章的作者不再專注於二〇年代知識分子最關心的妨害風化問題，而是開始思考觀眾的喜好和取向。他發現歌仔戲的通俗性可以成為社會教育的有效載體，因此提出了歌仔戲接受論。當知識分子的視野轉向本土時，他們不僅發現歌仔戲的通俗性可作為社會教育手段，還發現了它代表著台灣本土特色的藝術價值。

從 1931 年開始，出現了將歌仔戲視為鄉土藝術的接受論。例如，陳鏡波在 1931 年 5、6 月連載的〈臺灣の歌仔戲の實際的考察と地方青年男女に及ぼす影響〉中，首先論述了歌仔戲的發展史，接著指出了歌仔戲帶來的社會問題，最後提出了以下建議：

我實在沒辦法無條件地贊成現在的歌仔戲，當然，我也不是將這個屬於本島人大眾娛樂的歌仔戲全盤排斥的粗野人。我期望的是，去除它的缺點，予以藝術性的改良，然後將它作為民謠劇介紹給母國的人們。看看近來被大力提倡的鄉土藝術！歌仔戲其實擁有很多符合這種藝術的要素。……在此期盼有識之士、指導者、戲劇家、鄉土研究家，能夠將這個造成重大風俗問題的歌仔戲予以改造及革新，引導至正道，淨化風紀，建構成出色的鄉土藝術形式。<sup>25</sup>

面對歌仔戲所帶來的社會問題，陳鏡波不再像二〇年代的知識分子那樣重視議禁，而是轉向重視歌仔戲的大眾娛樂性和鄉土藝術價值，認為歌仔戲可以發展成代表台灣的「民謠劇」，因此提出了改良論述。陳鏡波所提到的「鄉土藝術」，從他的文章刊載在《臺灣教育》這一點來看，可以推斷他是在回應台灣教育界正積極提倡的鄉土藝術運動，而這個運動的源頭是來自日本的鄉土教育運動。

根據橋本恭子的研究，三〇年代初期，日本內地的鄉土教育運動在殖民政府的推動下迅速傳入台灣，整個教育界全力發展鄉土研究，大量出現以「鄉土」為名的書刊。然而，這些鄉土讀物所依據的是統治者的歷史觀，其目的在於讓台灣

---

日，夕刊第 4 版。

<sup>25</sup> 松山 鏡波（陳鏡波），〈臺灣の歌仔戲の實際的考察と地方青年男女に及ぼす影響（二）〉，《臺灣教育》第 347 期（1931 年 6 月），頁 110。原文為日文，筆者中譯。

的兒童認識「殖民地台灣」，以培養鄉土意識，推行國民教育，最終目標是培育對國家忠誠的國民精神<sup>26</sup>。根據橋本恭子的解釋，日本出現鄉土教育和鄉土文學的背景，主要源於二十世紀初德國的鄉土文學運動（Heimatkunst）。當時，日本為了應對國際情勢的變化，尤其是九一八事變後所面臨的危機，急需建立起更加堅固的國家意識。因此日本政府一改原本模仿歐美教育制度的作法，轉而提倡鄉土教育運動，以「回歸鄉土」、「回歸田園」的理念來培養健全的國民。這種「日本主義鄉土教育」的提倡，代表了日本政府對於國家意識建構的一種轉變，也反映了當時法西斯主義在日本思想界的影響力<sup>27</sup>。

在釐清了鄉土教育運動的本質實際上是「日本主義鄉土教育」之後，我們再次來看陳鏡波的發言位置。當陳鏡波以鄉土藝術的角度評價歌仔戲時，是否了解殖民政府推行鄉土教育的真正目的？雖然無法確定，但可以肯定的是，陳鏡波受到了當時台灣教育界鄉土研究風潮的影響，從而領悟到歌仔戲作為台灣本土藝術形式的價值。這股風潮使得鄉土藝術和鄉土文學成為當時的主流趨勢，即使台灣知識分子持有不同於殖民政府的國族想像，他們仍然可以自然而然地支持鄉土文學的發展。

除了陳鏡波之外，《三六九小報》此時也出現了許多從鄉土文學角度討論歌仔戲的文章。首先是連橫（1878-1936）在1932年4月連載的〈雅言〉中表達對歌仔戲價值的看法：

臺北近有歌仔戲，亦曰白話戲，則由車鼓采茶而演進者也。其說唱皆用臺語，且能演亂彈所演之劇，故婦女輩喜觀之。然編劇者既無藝術觀念，而演之者又多市井無賴，故每陷於誨淫散俗之事。余意此劇頗合鄉土文學，如得有心人而管理之，腳本腳色，均為選擇，求適現代，為社會教育之補助，則其號召感化之力，比之改良戲、文士劇尤為易兮。<sup>28</sup>

<sup>26</sup> 橋本恭子，〈在台日本人的鄉土主義：島田謹二與西川滿的目標〉，收於吳叡人等著，吳佩珍主編，《中心到邊陲的重軌與分軌（中）》（台北：臺大出版中心，2012年），頁341、361-362。

<sup>27</sup> 同註26，頁363。

<sup>28</sup> 連雅堂（連橫），〈雅言（31）〉，《三六九小報》，1932年4月16日，第4版。

連橫認識到歌仔戲所引發的社會風紀問題與以往知識分子的看法並無不同，也提出了與歌仔戲接受論者相同的改良論。然而，他更進一步地認為，作為鄉土文學的一環，歌仔戲在號召與感化力上勝過外來的改良戲或文士劇，更適合作為社會教育的輔助。連橫這一觀點標誌著知識分子對歌仔戲正面接受的起點，更重要的是，這個觀點的提出在於將歌仔戲視為台灣鄉土文學的一部分。

必須注意的是，《三六九小報》之所以提倡鄉土文學，並非受到殖民政府的鄉土教育運動影響，而是在回應當時台灣文壇的鄉土文學熱潮。黃得時在 1932 年對於當時的文壇動向做了以下的描述：

近年來，提倡台灣鄉土文學的人，漸漸多起來了。過去兩三年來的台灣文學界，幾乎完全被鄉土文學這個問題占領去。老實說一句：對這黑暗茫無所主的台灣文學界，似乎放下了一點明燈一樣。

什麼是台灣的鄉土文學呢？……據我一個人的見解現在所有的，就是左記的三種 1.先住民族（生蕃）的跳舞，和那時所唱的歌。2.台灣人（廣東人、福建人）的歌仔（山歌、小唱、兒歌）。3.歌仔戲。（中略）

歌仔戲這幾年來盛行全島，到處博得好人氣，尤受婦女們的歡迎。這是才脫了向來的因襲，而進到戲劇的大眾化。……專用純然的台灣話作歌詞，台詞（口白）使觀客們無論男女老幼，盡皆了解所演唱的。這點堪稱在本島的演劇史上，劃了一個的時代。戲劇的民眾化也是必然的趨勢。……極力除去前述的缺點，使台灣的歌仔戲，會由初步進入到藝術的殿堂裡去。<sup>29</sup>

黃得時的這篇文章具有兩個重要特點：首先，他將歌仔戲歸入鄉土文學的範疇，肯定了歌仔戲的本土價值；其次，他將歌仔戲歸入戲劇史述之中，認為它在台灣戲劇史上標誌著劃時代的發展，對於提升歌仔戲在社會中的地位具有重大意義。值得關注的是，這個時候的歌仔戲不僅在台灣本島盛行，還開始向外傳播。例如，

<sup>29</sup> 黃得時，〈談談台灣的鄉土文學〉，原稿寫於 1932 年 7 月 14 日於台北高校圖書室，出處未見，應發表於《台灣新民報》，收於中島利郎編，《1930 年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003 年），頁 322-325。

1934 年台灣歌仔戲曾在廈門劇場演出，其宣傳單上形容它為「台灣鄉土藝術之歌劇」，顯示將歌仔戲視為台灣的鄉土藝術代表的觀點已經逐漸普及<sup>30</sup>。

歌仔戲的活躍也促使知識分子反省二〇年代的新劇（文化劇）運動失敗的原因。楊達（1906-1985）在 1935 年的〈臺灣文學運動の現狀〉一文中指出，新劇之所以失敗有著多方面的原因。除了在籌集人力和財力方面本就面臨著重重困難外，新劇在演出形式上也斷然棄絕台灣原有的戲劇元素，因此未能獲得民眾的接受。為了克服新劇所面臨的困境，楊達提出了一個解決方案，即將歌仔戲納入新劇的範疇中。他說：

從前（四五年前）我曾經遇到一位久未見面的友人（目前在東京研究電影）。我們談論文學，然後話題轉及演劇運動，一致認為新劇運動必須納入「歌仔戲」才行。到現在，我仍然相信這個見解合乎時宜。<sup>31</sup>

楊達對於台灣新劇運動失敗的反思，實際上反映了當時許多新劇運動者或文化人士對此已經有所注意。楊達這篇文章指出新劇人士倡議與歌仔戲合作的動向：

這陣子出現了一種意見，主張（新劇）應與職業舊劇團合作，這樣可以逐步改革，然後試著演出新編劇本。職業劇團「錦上花」最近表現出改革企圖，並做了一場公演。以此為契機，台中地區關心演劇的人們開始注意與職業舊劇團合作的意見。最熱烈支持這個意見的是莊垂勝氏，而林獻堂、林烈堂、楊肇嘉、張煥珪、洪元煌等人也是熱烈的支持者。我想在不久的將來，他們將會以某種形式呈現具體的成果吧。<sup>32</sup>

楊達提及的這些倡議者大多是新文化運動相關人士，其中一些甚至是二〇年代新劇運動的參與者或相關人士（如莊垂勝（1897-1962）、林獻堂（1881-1956）、洪元煌（1882-1958））。他們倡導與歌仔戲合作的提案，標誌著新文化運動者思想的

<sup>30</sup> 情網餘生，〈續篇香國落花記（50）〉，《三六九小報》，1934年9月13日，第3版。

<sup>31</sup> 楊達，〈臺灣文學運動の現狀〉，原載於《文學案內》1卷5號（1935年11月）。轉引自彭小妍主編，《楊達全集第九卷·詩文卷（上）》（台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001年），頁369。原文日文，附有中譯，筆者重譯。

<sup>32</sup> 同註31。

重大轉變。原本新劇運動是新文化運動的一環，在二〇年代是以反對歌仔戲為前提，然而在 1928 年至 1931 年間多數已經停止活動<sup>33</sup>。已然失敗的新劇運動者打算重新出發，卻尋求與之前所反對的歌仔戲合作。這種思想上的轉變顯示出新文化運動者對歌仔戲的態度由反對轉變為接受，其原因在於他們的關注焦點已從原本的現代化轉向鄉土文化，因此開始重視歌仔戲的群眾影響力和文化價值。

楊逵在 1935 年底提出的這項台中地區將歌仔戲納入新劇改革的倡議，似乎是當時唯一可見的新知識分子與歌仔戲合作的動向。遺憾的是，其後的發展並不清楚。然而，由於當時即將進入全面戰爭時期，包括禁鼓樂等皇民化政策陸續開展，台灣人自主進行新劇或歌仔戲的活動幾乎是不可能的。因此，這個時期新知識分子對於歌仔戲的興趣僅限於研究或倡議，要等到戰後短暫的自由時期，才有可能與歌仔戲進行實際的合作。

新知識分子與歌仔戲的首次合作出現在戰後相對自由開放的時期，主導人是左翼文學家徐瓊二（原名徐淵琛，1912-1950）。徐瓊二與楊逵等人在三〇年代都是提倡新文化運動的文學家，延續了自二〇年代以來台灣文化協會的文化脈絡。他於 1949 年 3 月組織了業餘劇團「鄉土藝術戲劇團」，並在同年 7 月演出改良歌仔戲《白蛇傳》，引起了藝文界的關注<sup>34</sup>。然而，徐瓊二在隔年 1950 年被判處匪諜罪而遭處死，而當時官方認可的戲劇主流是外省人的話劇，這使得新知識分子與歌仔戲的合作最終無法持續下去。新知識分子與歌仔戲的合作，必須耐心等到解嚴之後才能見到曙光<sup>35</sup>。

<sup>33</sup> 關於台灣文化協會的新劇運動研究，可參考白春燕，《日治時期台灣文化協會新劇運動系譜（1921-1936）》（台北：新文豐，2023 年）。

<sup>34</sup> 鄉土藝術戲劇團部，〈關於「歌劇」的演出〉，《公論報》，1949 年 7 月 21 日，第 3 版。不著撰人，〈鄉土藝團明起公演節目分民歌、舞蹈、歌劇三部改良歌仔戲「白蛇傳」堪重視〉，《公論報》，1949 年 7 月 21 日，第 3 版。李觀，〈改良歌仔戲的先聲有感鄉土藝術團公演〉，《公論報》，1949 年 7 月 27 日，第 6 版。

<sup>35</sup> 在徐瓊二與歌仔戲合作的前後，呂訴上（1915-1970 年）已在職業歌仔戲界相當活躍，這顯示知識分子和歌仔戲界的合作並未因徐瓊二之死而斷絕。然而，本文聚焦於徐瓊二身為二〇年代反對舊文化的新文化運動者，他對歌仔戲藝術價值的重視顯示出新文化運動者對於歌仔戲的正面評價。

#### 四、知識分子的文化焦慮

以上從歌仔戲反對論及接受論兩個面向，指出日治時期知識分子對於歌仔戲態度的轉變：在二〇年代，知識分子抱持歌仔戲反對論，因為他們專注於啟蒙現代性，希望打造具新文化素質的台灣人，因此反對屬於舊文化的歌仔戲。然而到了三〇年代，知識分子的態度轉為歌仔戲接受論，因為他們開始關心鄉土文化並提倡鄉土文學，發現歌仔戲具有本土藝術價值，並接受它對群眾的影響力。由此可見，歌仔戲是在鄉土文學風潮下被接受的。

台灣鄉土文學的提倡可以追溯到左翼文學家黃石輝（1900-1945）的〈怎樣不提倡鄉土文學〉一文，該文於1930年8月發表後，引發了一系列長達數年的鄉土文學及話文論戰<sup>36</sup>。

關於黃石輝的鄉土文學觀，可以從他和廖毓文（1912-1980）兩人的對話看出。廖毓文指出鄉土文學源自十九世紀末的德國，並不具有階級性，也沒有歷史的必然性。他質問同為左翼文學家的黃石輝為何提倡鄉土文學<sup>37</sup>。黃石輝的回答是：

我提（按：提倡）鄉土文學確有「歷史的必然性」，換句話說，就是追隨臺灣社會的「需要」。<sup>38</sup>

只是（按：你，指廖毓文）以為我所主張的是「臺灣文學」，不是「鄉土文學」。在我的意見，我既然把台灣規定做一個鄉土，則臺灣文學和鄉土文學也就沒有爭執的必要了。<sup>39</sup>

<sup>36</sup> 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，《伍人報》，1930年8月16日至9月1日。轉引自中島利郎編，《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003年），頁1-6。關於三〇年代鄉土文學論爭研究，可參考橫路啟子，《文學的流離與回歸：三〇年代鄉土文學論戰》（台北：聯合文學，2009年）。

<sup>37</sup> 廖毓文，〈給黃石輝先生——鄉土文學的吟味〉，《昭和新報》，1931年8月1日、8日。轉引自中島利郎編，《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003年），頁65-68。

<sup>38</sup> 黃石輝，〈鄉土文學的檢討——再答毓文先生〉（發表處不明）。轉引自中島利郎編，《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003年），頁109。

<sup>39</sup> 黃石輝，〈所謂「運動狂」的喊聲——給春榮克夫二先生〉，《臺灣新民報》，1933年10月29日-31日。轉引自中島利郎編，《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003年），頁411。

黃石輝認為，他提倡鄉土文學是為了滿足台灣的「需要」，因此這樣的鄉土文學具有歷史的必然性。他將台灣視為一個鄉土，因此這樣的鄉土文學便是台灣文學。儘管黃石輝沒有明確說明台灣的「需要」是什麼，但從他的支持者郭秋生在論戰中的以下論述可以看出，所謂的「需要」是指搶救台灣本土文化。郭秋生（1904-1980）在〈建設「臺灣話文」一提案〉談論身處特殊環境的台灣人之現況：

台灣語的固有文字……差不多走入自然消滅的行程中了……統治殖民地的術策不外同化、自治、解放這三個行程，尤其是同化的術策確實是治者（按：統治者）理想的頂完善，就是殖民地的原住民套上本國的文化。換句話說用本國語代替殖民地原住民的固有言語；用本國的生活樣式代替殖民地原民（按：原住民）的固有生活樣式，於是逐漸去勢殖民地原住民的固有精神、固有族性，而後便可以安然坐享當該殖民地的原住民萬年從順，對帝國絕對奉公。<sup>40</sup>

郭秋生指出，帝國統治下的殖民地同化政策旨在以帝國的語言、文字和生活方式來替代原有的文化，進而漸漸削弱殖民地的精神特質和民族認同。他強調目前台灣的文字已經面臨近乎消失的危機。透過郭秋生對台灣現況的描述，我們可以理解黃石輝所未明言的「需要」實際上指的是保存台灣民族的精神和文化，以對抗殖民統治對台灣文化的削弱。

由此看來，黃石輝的鄉土文學論述表現的是一種結合民族和階級的殖民地左翼文學觀。也就是說，黃石輝這種複雜的文學觀顯然不同於只關注階級問題的左翼文學。他在提倡無產階級文學的同時，也將民族主義的思考納入其中，因為他認為有必要保存台灣的民族特性。面對這樣複雜的文學觀，我們必須要問：它到底反映了知識分子何種曲折的心理狀態？其中是否存在必然性的時代處境？為了解答這些問題，筆者借用以下施淑對於殖民地知識分子的觀察。

---

<sup>40</sup> 郭秋生，〈建設「臺灣話文」一提案〉，《臺灣新聞》，1931年7月7日起連載33回。轉引自中島利郎編，《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003年），頁32。

施淑引用詹明信（Fredric Jameson）對於第三世界知識分子遭遇「現代化」衝擊時的掙扎和反應之觀察，指出日治時期台灣知識分子表現出的兩階段式思想面貌：

（一九）二〇年代，……以啟蒙理性為指導思想的文協知識分子作家，……避免不了西風壓倒東風的亞洲式文化抵抗和失敗的命運……普遍由理性進化的觀念和人道主義角度，檢視台灣封建文化、台灣傳統士紳階級的思想性格。……一九三〇年，繼文化協會左右翼分裂，台灣社會思想運動由資本主義的溫和改良派變換為社會主義的「大眾化」路線之時，黃石輝以〈怎樣不提倡鄉土文學〉一文開啟了台灣話文和鄉土文學論戰……透露著對鄉土認同和族群處境的焦慮情緒。（中略）

與此有關，從一九二八年到一九三二年，《台灣民報》和《台灣新民報》……總計約三十篇的報導和批判文字裡，攻擊和批判的理由毫無例外地指向歌仔戲的「傷風敗俗」。這現象或可作為二、三〇年代，台灣知識人在確認台灣鄉土時的文化焦慮的一個旁證。<sup>41</sup>

施淑指出，台灣知識分子在殖民文化的強勢滲透下，產生了對台灣鄉土傳統（台灣特殊性）失落的危機意識，從而呈現出兩階段式的思考面貌。首先在二〇年代，知識分子以西方啟蒙理性為指導原則，追求理性進化，使得包括歌仔戲在內的鄉土文化（舊文化）成為批判對象。到了三〇年代，隨著同化政策的推進，知識分子發現台灣精神及文化日益消失，從而疾呼鄉土文學的必要性。換句話說，台灣知識分子在二〇年代因啟蒙理性的焦慮而反對鄉土文化，而到了三〇年代又因喪失鄉土文化的焦慮而接受鄉土文化。黃石輝正是因為這種喪失鄉土的焦慮，而提出了殖民地獨特的左翼文學觀。

因此，黃石輝的鄉土文學雖然從左翼階級意識出發，但他引入了左翼文學所排斥的地域概念，將台灣文學定義為具有地域性的「台灣文學」。這樣的文藝觀不符合左翼文學的世界觀，卻能直面殖民地問題。在殖民地的特殊處境下，必須

<sup>41</sup> 施淑，〈想像鄉土·想像族群——日據時代台灣鄉土觀念問題〉，收於曾健民編，《台灣鄉土文學·皇民文學的清理與批判》（台北：人間出版社，1998年），頁69-70。

強調民族特色，才能避免因同化統治而喪失民族精神和文化。因此，殖民地左翼文學家的黃石輝，基於對喪失鄉土的焦慮，在只強調階級觀點的左翼文學中加入了民族概念的考量。

因此，知識分子對於歌仔戲的態度從反對轉變到接受，是源於他們在二〇、三〇年代兩個時期不同的文化焦慮，而這種曲折的心態是台灣人在面臨殖民統治的同化滲透時形成的。知識分子試圖對抗同化勢力、搶救台灣文化，因而開始提倡鄉土文學。歌仔戲因此被納入鄉土文學的範疇，並進一步獲得知識分子的肯定。

## 五、結語

日治時期，台灣知識分子對歌仔戲的排斥言論早在歌仔戲尚未進入商業市場、還只是發展中的小戲時就已存在。反對歌仔戲的言論頻繁出現在報刊上，然而，儘管歌仔戲界不斷受到批評，這種戲劇形式依然在民間廣受歡迎。知識分子的反對並不足以影響庶民大眾的娛樂喜好，隨著新式現代劇場對演出的需求，歌仔戲快速成長為大戲，並成為庶民大眾最受歡迎的戲劇形式。此時，知識分子的反對論述充斥於報刊，製造出知識界與歌仔戲界之間對立的假象。但實際上，這只是新知識分子的單方面排斥，因為沒有輿論聲量的歌仔戲界根本無法反駁或參與討論。

在過去，知識分子常以一種由上而下、菁英式的思維，用「雅／俗」、「現代進步／傳統落後」的二元區分方式來否定歌仔戲的表演形式及觀眾素質，並未將底層群眾的需求納入考量範圍。然而，隨著鄉土文學的提倡，到了三〇年代，知識分子對待歌仔戲的態度開始轉變。

知識分子提倡鄉土文學的背後存在著一種文化焦慮，這是他們面對二〇和三〇年代兩個時期不同的文化情境所反映的心態。這種文化焦慮帶來的複雜心態，是在台灣殖民統治和同化政策的歷史背景下形成的。在二〇年代，知識分子急於追求現代性，排斥所有不符合啟蒙理性思維的舊文化，包括歌仔戲在內。然而，到了三〇

年代，他們意識到殖民統治的同化力量隨著現代化進程的推進而逐漸滲透，為了對抗這種同化勢力，開始提倡鄉土文學，試圖保護台灣特有的精神和文化。

在這樣的殖民地歷史情境下，知識分子從追求現代性的立場轉向推崇台灣鄉土特色。在鄉土文學觀念的啟發下，知識分子將視角轉向了庶民階層，並改變了對於「俗」的評價觀點，將歌仔戲納入他們所認可的「俗」的範疇之內。他們意識到歌仔戲具有本土價值和聚眾優勢，因此提出了歌仔戲接受論。

因此，知識分子對於歌仔戲的接受起因於對鄉土的「發現」。鄉土一直存在，但由於對於「俗」的觀點不同，知識分子並未能及時確認自己對鄉土的認識。知識分子從反對到接受歌仔戲的過程，說明了他們對鄉土的重新認識，並解釋了他們探討「俗」的價值和認知問題。在這個過程中，他們逐漸調整了對於台灣本土戲劇形式歌仔戲的評價和介入的視角。

## 參考書目

### 一、專書

中島利郎編，《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003年）。

白春燕，《日治時期台灣文化協會新劇運動系譜（1921-1936）》（台北：新文豐，2023年）。

吳叡人等著，吳佩珍主編，《中心到邊陲的重軌與分軌（中）》（台北：臺大出版中心，2012年）。

徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》（台北：南天書局，2006年）。

陳培豐，《歌唱臺灣：連續殖民下臺語歌曲的變遷》（新北：衛城，2020年）。

彭小妍主編，《楊逵全集第九卷·詩文卷（上）》（台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001年）。

曾健民編，《台灣鄉土文學·皇民文學的清理與批判》（台北：人間出版社，1998年）。

橫路啟子，《文學的流離與回歸：三〇年代鄉土文學論戰》（台北：聯合文學，2009年）。

### 二、期刊論文

汪俊彥，〈另一種群眾想像：現代性與殖民時期的劇場〉，《台灣文學學報》第22期（2013年6月），頁111-151。

林巾力，〈向「民間」靠近：台灣三〇年代文學論述及其文化意涵〉，《台灣文學研究學報》第13期（2011年10月），頁313-335。

### 三、雜誌文章

松山 鏡波(陳鏡波),〈臺灣の歌仔戲の實際的考察と地方青年男女に及ぼす影響〉,《臺灣教育》第346期(1931年5月),頁59-63。

松山 鏡波(陳鏡波),〈臺灣の歌仔戲の實際的考察と地方青年男女に及ぼす影響(二)〉,《臺灣教育》第347期(1931年6月),頁107-110。

黃得時,〈臺灣新文學運動概觀(上)〉,《台北文物》3卷2期(1954年8月),頁23-24。

愛竹翁,〈臺北より〉,《臺法月報》8卷11期(1914年11月),頁77。

### 四、報紙文章

不著撰人,〈禁採茶戲〉,《臺灣日日新報》,1898年7月19日,日刊第5版。

不著撰人,〈取締演唱淫戲〉,《臺灣日日新報》,1911年1月26日,日刊第2版。

不著撰人,〈圓山開運稻荷大祭典 玉替の催あり〉,《臺灣日日新報》,1913年10月4日,日刊第7版。

不著撰人,〈蟬琴蛙鼓／北部各處之歌仔戲近大流行〉,《臺灣日日新報》,1914年8月23日,日刊第6版。

不著撰人,〈大正協會例會〉,《臺灣日日新報》,1914年11月4日,夕刊第3版。

不著撰人,〈耳濡目染〉,《臺灣日日新報》,1925年9月17日,夕刊第4版。

不著撰人,〈台灣文化協會報告(上)〉,《臺灣民報》,1925年11月15日,第14-15版。

不著撰人,〈六千零六號注射〉,《臺灣民報》,1926年4月11日,第7版。

不著撰人,〈桃園 禁演歌戲〉,《臺灣日日新報》,1926年6月27日,日刊第4版。

不著撰人,〈歌仔戲要怎麼禁?〉,《臺灣民報》,1927年1月9日,第4-5版。

不著撰人,〈歌仔戲鬪輪講演會〉,《臺灣民報》,1927年11月13日,第2版。

不著撰人,〈如是我聞〉,《臺灣民報》,1927年11月13日,第12版。

不著撰人,〈大甲 日新會開總會〉,《臺灣民報》,1928年1月22日,第6版。

不著撰人，〈大甲農民協會開創立發起人會〉，《臺灣民報》，1928年1月22日，第6版。

不著撰人，〈鄉土藝團明起公演節目分民歌、舞蹈、歌劇三部改良歌仔戲「白蛇傳」堪重視〉，《公論報》，1949年7月21日，第3版。

李觀，〈改良歌仔戲的先聲有感鄉土藝術團公演〉，《公論報》，1949年7月27日，第6版。

情網餘生，〈續篇香國落花記（50）〉，《三六九小報》，1934年9月13日，第3版。

連雅堂（連橫），〈雅言（31）〉，《三六九小報》，1932年4月16日，第4版。

鄉土藝術戲劇團部，〈關於「歌劇」的演出〉，《公論報》，1949年7月21日，第3版。

臺北 九牧後人，〈歌仔戲能改良社會教育可以利用〉，《臺灣日日新報》，1930年3月15日，夕刊第4版。

蕉麓（羅秀惠），〈祝三六九小報二週年（四）〉，《三六九小報》，1932年9月23日，第2版。

## 五、電子媒體

彭清靠等著，〈大甲地方遏止歌仔戲聯署陳情書〉，（來源：<https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2019.031.0298.0001>，2024年1月20日）。

