

基調講演

知識人與近代台灣的大眾娛樂市場—以林搏秋的戲劇、電影軌跡為中心的考察

石 婉舜（臺灣·清華大學·臺灣文學研究所·副教授）

1920年代由台灣文化協會主導的文化啟蒙運動，係以殖民地民眾為啟蒙對象，廣採包含演劇、電影在內的手段推動，場所亦隨機而自由。在此過程中出現了像歐劍窗、張維賢這樣的人，他們追求新劇的職業化以改變大眾娛樂市場裡「墨守陳規」、「換湯不換藥」的舊劇主流。與這兩位的曲折歷程相較，晚他們一個世代的林搏秋從東京白領與知識階級支持的新宿座紅磨坊起步，當他回到台灣，接起新劇運動的薪火，成功地向大眾娛樂市場邁出第一步。

西方波瀾壯闊的啟蒙思想，在十九世紀後期先後進入東亞諸國的思想界。掌握思想與讀寫能力的知識人，試圖藉演劇以啟迪民智、推動家國的改造，幾乎是東亞社會的共同經驗。其中，具有深遠劇場傳統的日本與中國，正是在此過程中，從原有的大眾娛樂市場裡，蛻變出戲劇的「現代」。同時期的台灣社會，在日本殖民統治之前，由於長年移墾社會的性質，全島規模的「大眾娛樂市場」並未出現。「演劇興行」這種以近代都市戲院作為主要場域的商業活動，係由日本殖民者輸入台灣，而後落地生長並迅速擴及全島的新興產業。殖民地知識人從戲院這個空間裡「發現大眾」，則是1920年代以後的事了；記者黃旺成的戲劇活動提供很好的說明。

在此，我們特別考察林搏秋的戲劇起步以及由他編劇的舞台劇《閹雞》(1943)與電影《阿三哥出馬》(1959)，從中可見林搏秋在戰前戰後的劇本創作上具有跨期的一貫特徵：他的作品思想在左右翼光譜上居於中間，而他關注底層人物，通俗幽默的語言、民俗元素的運用與喜劇性營造，在在延續並推進文化啟蒙世代知識人的志業與理想，實現了1920年代知識人介入大眾娛樂市場的願景。不過，此時已是1950年代晚期——以台灣語為主要語言的台灣近代大眾娛樂市場即將凋萎的前夜，況且，檢閱制度在此期間從未寬貸。

基調演講

知識人與近代台灣的大眾娛樂市場——以林搏秋的戲劇、電影軌跡為中心

石婉舜

各位與會同仁各位來賓，很高興有這個機會在此分享我目前對於林搏秋研究的一點心得。在此也感謝細井教授的邀請，以「大眾」作為大會的關鍵詞來說，林搏秋先生是台灣現代演劇與電影史上知識人介入大眾娛樂市場的成功案例，就讓我從這個角度來回應大會的關心。我的專長是台灣的現代戲劇，個人有幸在 30 幾年前林搏秋先生尚且健在的 1990 年代找到他，並對他進行口述採訪，但是他很重要的劇本手稿，一直要到近年因為主持台灣文學館《林搏秋全集》編纂計畫，才有機會進一步整理掌握。

林搏秋先生在太平洋戰爭期間的台灣文壇成名，他以編劇、導演身份投入新劇運動以及戰後台語電影的攝製，他的作品開藝術之先河，在台灣文學、戲劇與電影史上留名。今天的演講，我主要介紹林搏秋先生，包括他在戰前的戲劇成就，也將指出他在戰後 1950、60 年代創建片廠、拍攝電影，其實是對 1920 年代啟蒙志業的跨時期延續，他是台灣從脫殖民到再殖民過程中「最後的啟蒙世代」。

壹·近代台灣的大眾娛樂市場

首先，我們先來看台灣現代大眾娛樂這個背景是怎麼出現的。台灣人口構成的漢人比例首次超過原住民，是在「國姓爺」鄭成功的時候。從那個時候開始，台灣逐步發展成以漢人為主的移墾社會。這個時期民眾娛樂依附著信仰，娛樂的內容來自移民的原鄉——以中國大陸東南岸閩粵一帶的民俗演劇活動為主。一般認為台灣從移墾社會轉為定居社會的時間是在 1870 年代，相當於日本的明治初期，在這個社會轉型過程中，來自原鄉的民俗演劇活動也跟隨漢人拓墾的腳步逐漸在地化——採用當地的語言、歌謠、題材等。不過，在日本領有台灣的 1895 年之前，台灣並沒有像中國沿岸都市一樣，出現茶館、戲園一類常設的專門演劇場所，此時演劇活動仍作為祭祀活動的一環在民間活躍著。

馬關條約之後，日本領有台灣。台灣總督府進行基礎建設，促成近代台灣的現代化，1908 年西岸縱貫鐵路通車，讓原本由東西橫向河川阻隔的地形被南北貫通，全島一體的連帶感逐漸形成。在此背景下，出現所謂的「近代台灣的大眾娛樂市場」。這個市場係由新興的興行產業逐步開發出來，自高松豐次郎在縱貫鐵路沿線城鎮興建戲院的 1910 年前後，即以全島為規模而急劇發展著。通過漸次齊備的鐵公路網，以分佈在大城小鎮的戲院為根據

地，尤其 1920 年代，戲院的數量高度成長。從【圖表】可以看出，1932 年的戲院數比起 1921 年，成長了 4.3 倍。直到戰爭統制之前，興行業者們訴求不同族群觀眾，主要按日、台族群劃分而形成各有觀眾訴求的經營策略。

現在，無論從哪個角度看，1920 年代都是非常關鍵的時代，在大眾娛樂方面也是。且不論日人娛樂，光看台人娛樂的部分，根據此時戲院裡來自中國的戲班的活躍情形，台灣大眾娛樂市場可說是中國演劇文化末端的延伸。也在此時，都市化與交通的便利助長歌仔戲從民間歌舞小戲結合講唱文學，進一步茁壯發展成本土新劇種，並不斷在戲院中吸收不同戲班、劇種之所長，迅速成長為這個新興大眾娛樂市場中最受歡迎的主流商品。歌仔戲受到歡迎的程度，很快讓殖民者產生戒心，認為有礙同化政策的推動，因此自 1930 年代中期起開始採取「舊戲漸禁主義」。

貳·知識人與近代新劇運動

1920 年代從大環境來看，殖民政策改弦易轍採取同化主義，政府制定新法令承諾殖民地人民在各項權益上向內地看齊，米糖經濟也帶來經濟成長。但是，此時長成的第一代接受新式教育的台灣知識份子，由於他們受到中國辛亥革命、弱小民族獨立思潮與韓國三一運動啟示，對他們而言，各方面看似都有進步的殖民地榮景僅是表象，實則差別待遇更加明顯，社會上階級分化的情況更加惡化。所以，菁英們一方面前往東京向帝國議會爭取設置台灣自治議會，即「台灣議會設置請願運動」（1921-1934），一方面在台灣島內成立「台灣文化協會」（1921-1931）以宣揚近代知識、推動文化啟蒙運動，以政治與文化運動雙軌並進，力圖改善台灣的處境。

近代台灣史上有一條很有名的記載，是說台灣文化協會在 1923 年 10 月召開的總會上做出一項決議：「為改弊習，涵養高尚趣味起見，特開活動寫真、音樂會及文化演劇會」，這裡所說的「文化演劇」就是近代台灣新劇運動的先聲。從廈門、東京留學返台的菁英們與地方上的進步青年合作，他們根據留學地的新劇經驗，雨後春筍般地組成演劇團體上演戲劇，「文化劇」之名不脛而走。同時，他們反對大眾喜好的歌仔戲，認為不論戲劇形式或者內容，都是文化落後的象徵。台灣文化協會發行的機關報《臺灣民報》（後改名《臺灣新民報》）自中國、日本轉載新劇劇本，提倡新劇創作，促成與社會文化運動共振的最早的一批新劇本誕生。

邁入當局箝制思想的 1930 年代，台灣文化協會的演劇活動沉寂下來，新階段裡引領新劇運動繼續前進的代表人物是張維賢。這位早在文化劇年代就開始活躍的劇運先鋒型人物，曾為了找尋台灣新劇運動的出路幾度前往中國、日本取經，包括兩度前往築地小劇場見學。

他先後主持民烽演劇研究會（1930）與民烽劇團（1933），將日本翻譯的西方現代戲劇經典翻案改編成台語劇，同時從日本引入了劇場實務與演員身體訓練方法。1930年代同時期也是社會運動轉入文化運動，新文學期刊大量出現的年代，這些期刊大多提供園地給戲劇，不論是發表劇作或引介思潮，左翼作家楊逵則在其主編的文藝期刊上舉辦劇本徵獎，提倡戲劇評論。劇運至此有全方位開展之勢，不過，卻也遇到根本的語言問題。

新劇運動採用大眾的語言演出，卻因為台語沒有文字化的緣故，所以在劇本的翻譯、創作與推廣上均出現困境，台語新劇難以推動。以劇本創作為例，新文學運動在1930年代出現書寫語言的爭議——是要採取中國白話文來撰寫，還是要採取能與台灣生活相應的台灣話文撰寫，或是直接採用已與近代文明接軌的日文撰寫？——這個爭議還沒獲致結論，中日戰爭就爆發了。1930年代，殖民地官方與各級學校提倡青少年劇，也使成長中的日語世代可能比他們上一個世代在劇本寫作上更早獲得系統性引導的機會。總之，在中日事變前夕，在劇本創作的書寫語言上，就並存有中國白話文、台灣話文與日文三種，而且，此時日文已以一種優勢語言之姿，凌駕其他語言之上。

1930年代，台語新劇運動一方面獲得開展，一方面卻也因為語言問題而遲遲難進，劇運人士希望進入主流市場取代歌仔戲的夢想變得遙不可及。中日事變之後，當局厲行國語運動之下，以台語為戲劇語言的第一個劇運世代瞬間沈寂下來。在同化政策下受教育成長的新世代普遍能操持日語，儘管戰爭期間的戲劇活動多帶有戰爭宣傳與動員的目的，他們仍在青年劇運動中獲得戲劇磨練的機會。1943年間，獲有「新劇運動的黎明」之譽的、由林搏秋主持的厚生演劇研究會公演，即是在第一個劇運世代與日語世代的結合下而誕生的。

以上稍嫌冗長的交代了脈絡，是為了介紹今天演講主題的主人翁林搏秋，因為他在戰爭期的戲劇活動以及戰後的電影事業，皆可上溯戰前新劇運動與文化啟蒙運動之淵源。在介紹林搏秋的生平之後，我們將以1943年舞台劇《闍雞》與1959電影《阿三哥出馬》這兩個極具企圖心的作品，來說明林搏秋所繼承的「啟蒙志業」。

參·林搏秋的戲劇系譜

林搏秋是台灣桃園人，他的父親白手起家，因務礦而致富。他在讀完中學校四年級（應唸五年）後轉往日本求學，1942年夏天從明治大學政治經濟科畢業。根據他自己的敘述，從小愛看戲的習慣延續到日本，大學時代最常出入的劇場就是當時白領階級、大學生趨之若鶩的紅磨坊新宿座。還是大學生的他即寫劇本投稿到該劇團，且受到文藝部前輩的指點，因此大學一畢業，林搏秋就得到機會加入紅磨坊，期間還被派去支援東寶影業兩部電影的拍

攝。林搏秋真正在紅磨坊文藝部工作的時間可能不到半年，卻成為他後來回到台灣從事劇場創作、籌建片廠攝製電影的重要參照經驗。

他在紅磨坊階段創作的劇本皆不存，但值得一提的是《陣頭指揮》這部戲。故事取材自報紙刊載的社會實事：原本跟下屬有衝突的近衛師團指揮官在跟下屬交換角色度過一日之後，變得較能相互理解與體諒。林搏秋把故事從部隊搬到一間旅社，人物改成旅社主人與僱員的關係。戲劇上演後，林搏秋被警察找去詢問，並且受到一夜拘留，理由是戰爭期間不宜上演「有階級思想」的戲劇。這一夜的牢獄之災，讓林搏秋初次認識到藝術創作有條「政治紅線」的存在。

1943年初，林搏秋原本要被借調到滿映，卻在前往滿洲途中取道台灣探親，被台灣演劇協會（當時台灣戲劇的統制機關）以台灣罕有戲劇人才為由給留下來。林搏秋於是留在台灣，同時指導家鄉青年劇活動、在演協擔任指導員、跟本土派藝文人士往來，最後，他選擇跟本土派藝文人士結盟，辭去演協的工作。

如前面提到張維賢等人在1930年代做的事，台灣的新劇運動尚在業餘階段，且困頓於語言問題未獲解決而踟躕不前。當時的日本，在戲劇現代化的道路上，是東亞幾個演劇文化深厚的國家中走得最早、也最快的。當林搏秋抵達東京的1938年，移植自西方的「新劇」早已在那裡立穩它的腳跟十餘年。林搏秋是第一個以職業劇作家身份進入東京劇壇的殖民地台灣人，親身經歷了成熟且已多元分化的日本大眾娛樂市場的運作，他的創作能力與劇場實務經驗，都是台灣劇運人士長年渴求而尚未可得的。

接下來看《閻雞》這齣讓他名留青史之作。我們先來看永樂座這間戲院，它位於台北市台灣人商業中心「大稻埕」的心臟地段，昭和18（1943）年9月2-8日這個檔期，是由一個半年前結成的素人劇團「厚生演劇研究會」在此進行創團公演。永樂座是台灣新文藝的地標，更是與新劇運動、台人自製電影淵源深厚的場所。「厚生演劇研究會」的負責人是王井泉，他經營的「山水亭」是一家臺菜餐廳，也是台北著名的文藝沙龍，同時他還身兼戰爭期兩大文學刊物之一的《台灣文學》雜誌社的負責人、更是早年跟張維賢一起投身劇運的老將。領銜負責這次公演成敗的人則是島都文化界的新人林搏秋，挾其東京劇壇「首位台灣本島人劇作家」的身份而受到文化界矚目。團員是向桃園、士林、新莊等地的青年團徵募而來。重頭戲《閻雞》改編自同時代的名家名作，以一間漢藥房的興衰史隱喻對台灣人民族性的檢討與期許，豐富的戲劇性以及劇情與音樂充分結合的通俗化手法，獲得觀眾熱烈迴響、也受到知識界「新劇運動的黎明」等好評。劇團原本預計通過這次演出，邁向職業化，卻因戰爭局勢變化的關係而未能實現。

太平洋戰爭期間厚生的結社與公演，其實是在當局推動青年劇運動與提倡「國民演劇」的框架下謹慎從事。結社前後，林搏秋從王井泉、張文環等前輩身上受到本土人文精神的感

召，公演前夕，他在報紙上撰文喊出青年劇運動就是「第二次新劇運動」。這是繼承新劇運動薪火的宣示，也是向殖民主進行戲劇話語權的爭奪。不過，更重要的是，林搏秋在這次公演中包辦了四齣戲劇的編導工作，積極回應了台灣新劇運動長期對編劇人才的渴求，以及皇民化時代人們對「演我們的故事」的渴望。這也是為什麼當代去殖民的台灣戲劇史書寫，仍視這次演出——即使是日語戲劇——為台灣現代戲劇的里程碑之作。

順道一提，這次演出的送審劇本、照片都有被保存下來，幾位創作的當事人也留下了一些珍貴的口述歷史，我們得以根據這些資料進一步去還原演出狀況，使劇中採用的民樂、勞動歌謠、以及所呈現的信仰與日常性儀式動作，對當時觀眾所傳遞、發揮的意義，獲得更為準確的掌握。

戰後國府接收台灣的翌年，厚生演劇研究會成員復出活動，此時劇運的語言困境不再，原擬開枝散葉，卻因二二八事件與接連而來的白色恐怖而旋起又止。戰後台灣社會再次進入由外來政權少數統治多數的類殖民狀態，自 1920 年代薪火相傳的新劇運動，在劇運人士面臨動輒喪命的嚴峻挑戰下，終致啞啞失聲。林搏秋也在此時選擇放棄戲劇，返鄉接掌家業。

肆·啟蒙志業在玉峰

戰前，由於殖民主義對台灣本土電影產業的抑制，演劇活動始終為大眾娛樂市場裡的主流。一直要到戰後 1950 年代後期，民間資本投入台語電影的攝製，掀起台語片旋風，演劇的主流地位方才受到動搖，而逐漸讓位給電影。

在台語電影初興起的年代，不只林搏秋，幾位屬於啟蒙世代的新劇運動者，都紛紛現身集資拍片。對他們來說，電影是繼演劇之後得以使「文藝大眾化」獲得進一步實現的新媒介。其中張深切就曾說：「我們對台語片的好壞不無道義上的責任」，話語中透露的利他主義，無疑是啟蒙志業的戰後延續。林搏秋投入電影事業則是幾位延續啟蒙志業的知識人當中，投入資本最大，最受矚目，影片也獲得評價最高的一位。

隱身山林的林搏秋是在一個偶然的機緣下，觀賞到當時跟拍搶拍風潮下顯得「粗製濫造」的台語片。他受到啟蒙世代的大前輩、曾任台灣省民政廳廳長的楊肇嘉的支持與鼓勵，重新聯繫藝文界故舊，創辦「玉峰影業有限公司」，興建規模設備獨步全臺的「湖山製片廠」。在他的奔走下，主要的支持者除了楊肇嘉，尚且包括成名於日治時期的作家張文環、音樂家呂泉生以及舞蹈家李彩娥等人，玉峰影業可說是戰前啟蒙世代與藝文菁英在戰後的最後一次集結。玉峰以民間之力興建高規格片廠，採不簽約的辦學方式培訓演職員，藉以提升電影環境、回饋社會，帶有高度的理想性格。林搏秋曾在片廠落成典禮上發下豪語：「我就

不相信台灣人在台灣拍攝台語片，台語片會不興旺起來！」而他選擇以台灣最高山「玉山之峰」作為電影公司的圖騰標誌，亦顯見其自我期許的精神高度。

玉峰影業先後出品《阿三哥出馬》、《嘆烟花》(上、下集)、《錯戀》、《五月十三傷心夜》與《六個嫌疑犯》等五部電影，皆由林搏秋本人擔任導演，自任編劇或編劇指導。林搏秋先生不論創作舞臺劇或電影，都是採取優先完成完整劇本的劇本中心創作模式，亦是臺灣新文學運動以來戲劇、電影文類的重要開拓者。身為日語世代，林搏秋在戰後的劇本創作先以日文寫成，再請人翻譯成臺語文，他本人再做最後的定稿。林搏秋的語文選擇及創作歷程反映臺灣知識人的戰後思考及堅持，以此延續日治以來臺灣文化運動的能量。

我們來看一下玉峰影業創業之初的宣傳影片，這是國家電影中心在 1990 年找到林搏秋先生之後，獲其捐贈修復的，收錄在今年六月國家電影中心出版的「林搏秋經典台語電影數位珍藏版」中。〔播放影片〕影片的旁白是台語，介紹了新落成的片廠與新片《阿三哥出馬》的拍攝狀況。（旁白詳見附錄）

我們要特別看一下玉峰的創業影片《阿三哥出馬》，這是一部世態喜劇電影，以張三這位底層小人物因為中獎受人鼓動而參選市議員的情節，貫穿全劇，最後張三落選，原先的鼓動者態度一百八十度轉變，張三回到最初的身份。影片嘲弄了不正當的參選動機，以及以權勢論交的炎涼世態。有意思的是，影片呈現了完整的選舉過程，從參選登記、競選活動、發表政見、到投票開票作業等。這讓人不禁想到鼓勵林搏秋投身電影產業的楊肇嘉正是日治時期台灣地方自治運動的先驅人物，也是戰後國府逐步落實地方自治所仰仗的本土人才。台灣的「縣市長選舉」與「台灣省議員選舉」都在 1950 年代第一次發生，是當時輿論的主要話題。當我們把這部影片置於近代台灣地方自治的脈絡下理解，其中隱含近代民主政治、民權教育等觀念，正與啟蒙世代的關注一脈相承。

戒嚴統治下的台灣，有惡名昭彰的各種思想檢查制度，電影也不例外。《阿三哥出馬》這部在今天看來沒什麼「思想問題」的電影，在上映前夕卻因為種種莫須有的政治聯想而幾度檢查不通過，待通過上映時，整部電影已經被修剪得失去原貌。玉峰影業由於受挫於電檢制度，加上電視很快出現，還有辦學的理想性格不利實際營運，林搏秋終於在幾度觀望後解散演職員，停止拍片。不過，他的電影作品特有的人文精神獨樹一格，是現存臺語電影中獲得最高評價者。

從目前我們可以掌握的林搏秋戲劇、電影劇本中，看到他的思想位於左右翼光譜的中道位置，而他同情底層人物，通俗幽默的語言、民俗元素的運用與喜劇性營造等，都是他得以實現 1920 年代知識人介入大眾娛樂市場、提升台灣文化願景的難以被取代的創作特色。我們今天回顧林搏秋的戲劇電影道路，看到台灣近代知識份子意圖介入大眾娛樂時的曲折與

不易，從 1920 年代開始到 1960 年代始終艱辛。之所以如此，自然跟台灣連續陷入殖民地處境有關。林搏秋的電影年代，其實也是以台灣語為主要語言的台灣近代大眾娛樂市場即將凋萎的前夜，新一波的國語運動狂潮正要襲來。今天從知識人介入的角度來理解近代台灣的大眾娛樂市場，無疑是一種逆說式的理解。這個大眾娛樂市場在戲劇近代化的條件與歷程上，與日本、中國在許多時候或許看似接近，卻又大相逕庭。

附錄：《阿三哥出馬（預告片）》旁白稿

□□□兩年多，□□部、攝影房、技術管、教室、□□□、化妝室、□□演技訓練。敝公司的宗旨是：希望對台灣電影界，貢獻我們小小力量，跟各位先生共同發揚電影藝術，日夜努力到今天。現在，讓小女帶領各位參觀拍片。咦，好熱鬧，不知在拍什麼片？拜託各位幫忙看仔細。【影片／乞丐歌】

阿三哥出馬，□□□□喜劇片，不曾看台語片的觀眾，請你光臨指教，阿三哥出馬，保證能讓你滿足；愛看台語片的顧客，更不要失去這個機會，阿三哥出馬，一定會讓你相信，台語片在進步中。

咦，又有一位小姐浮出來，這位就是本片的女主角，□□□□的麗英小姐，□□□□□，非常驕傲的少女。【影片】麗英小姐，平常是□□□，□□□一大批追求者跟在身後，結果也要靠女主角。這個就是我們男主角阿三哥，啊唷，怎麼打赤膊？【影片】人若要真要走壞運，□□□也會碰壁，□□□□，但千萬不要失望，運氣若在跑，□□□也會假掰一下。不要受驚，阿三哥要做議員了，拜託親愛的觀眾，拜託一票，阿三哥要選議員了，拜託拜託！

【影片／司公調】

阿三哥出馬，通片笑虧，保證你到現在，不曾看到這麼有趣的電影，從到尾讓你笑不完。從戲院笑到你家，在你家想到還要起愛笑，讓你笑到流眼淚，但是這眼淚中，包含人生的真理。這是敝公司所希望要送給貴客的禮物，也是本公司不惜資本拍這部阿三哥出馬的目的。【影片】

豐富的笑虧，輕鬆的諷刺，美妙的劇情，華麗的佈景，□□動聽的歌曲、舞蹈。人客，你是否眼花撩亂？為什麼一下時裝一下古裝呢？因為這就是……，嗯，還是不說較好。相信你來看本片，你一定感心跟誇讚。

阿三哥出馬描寫雕直人的故事，他的生活□□□□笑，但是他若悲傷，我們也會替他流眼淚 真心來同情他，因為這樣善良的阿三哥，咱街頭巷尾也碰得到，說不定就住在你隔壁也說不定。【影片】

親愛的觀眾，趕緊來看阿三哥。阿三哥要自□□到□□的距離，來看你的好鄰居，阿三哥的故事。感謝各位，聽小女的話，當然要叫咱阿三哥出來致謝，因為伊現在拍片中【*預告片在此中斷】

（石婉舜／聽取整理）

基調講演

知識人と近代台湾の大衆娯楽市場—林搏秋の演劇、映画の軌跡を中心に

石 婉舜（台湾・清華大学・台湾文学研究所・副教授）

1920年代、台湾文化協会が主導する文化啓蒙運動は、植民地の人々を対象に演劇、映画を含む手段を用いるもので、場所には何も拘束がなかった。この活動の過程で、欧剣窓や張維賢のような人々が現れ、「きまりにこだわる」「薬湯の湯だけ替えて薬を替えない」式の大衆娯楽市場既有の演劇を変えるために、新しい演劇の職業化を追求した。この二人が経た紆余曲折に比べると、一つ後の世代の林搏秋は起点が東京のホワイトカラーとインテリに支持された新宿ムーラン座であり、台湾に戻った頃は新劇運動が盛んで、順調に大衆娯楽市場に一步を踏み出した。

西洋の壮大な啓蒙思想は、19世紀後半に東アジア諸国に入った。イデオロギーとリテラシー能力を得た知識人は、演劇を用いて人々に知的刺激を与え、国の変革を推し進めようとした。これは東アジア社会の共通経験と言える。そのなかでも演劇の長い伝統をもつ日本と中国は、既存の大衆娯楽市場の中から演劇の「現代」を生み出そうとした。同時期の台湾社会では、日本の植民統治以前、長年にわたって移民による開墾時代であり、全島的な大衆娯楽市場はまだ存在していなかった。「演劇興行」という近代都市の劇場を主たる上演場所とする商業活動は、日本人によって台湾にもたらされ、その後定着して急成長を遂げ、全島の新興産業となった。植民地のインテリが、劇場という空間で「大衆を発見」したのは1920年代以降のことであった。記者黄旺成の演劇活動はこれに関する適した説明となっている。

ここでは林搏秋の演劇活動の始まり及び彼の脚本による舞台劇『閩鷄』（1943年）、監督した映画『阿三哥出馬』（1959年）を考察する。それにより、林搏秋の作品は、戦前・戦後の区切りを跨いで一貫した特性をもつことが見いだせる。すなわち彼の作品は、思想的には左右両翼の中間に位置し、最下層の人々に注目して、通俗的でユーモアのある言葉と民俗的要素を用い、コメディー仕立てにするもので、文化啓蒙運動を推進した人々の志と理想を継承して前進させ、1920年

代の知識人が大衆娯楽市場に関与して生み出したかった理想を実現したのである。しかし当時はすでに 1950 年代後期、すなわち台湾語を主要言語とする台湾の近代娯楽市場の失速前夜であり、その上検閲制度がまだ容赦ない時期でもあった。

知識人と近代台湾の大衆娯楽における市場の関係性
——林搏秋の演劇、映画の軌跡を中心に

石婉舜

ご参席の皆様、林搏秋研究の現在の状況を皆さまと共有する機会を頂き、大変嬉しく思います。お招きくださった細井教授に、深く感謝申し上げます。今回のシンポジウムは「大衆」がキーワードなので、林搏秋が台湾現代演劇と映画の歴史において、知識人として大衆娯楽市場に介入して成功した例であるという観点からお話したいと思います。私の研究対象は台湾の現代戯劇で、幸運なことに三十数年前、1990年代にご健在であった林搏秋を探しあて、インタビュー調査を重ねました。しかし重要な資料である彼の脚本は、つい最近になって、台湾文学館『林搏秋全集』編集プロジェクトを主宰として立ち上げ、やっと更に整理し掌握する機会が巡ってきました。

林搏秋は太平洋戦争の時期に台湾文壇で名を成し、脚本家、演出家として新劇運動及び戦後台湾語映画の撮影に身を投じました。彼の作品は芸術をリードし、台湾文学や演劇、映画の歴史に名を残しました。本日の講演では、主に林搏秋の戦前の演劇における功績を紹介し、戦後1950、60年代の映画製作所の創設と映画製作にも言及して、それが1920年代に彼が志した路線の延長線上にあったことをお示しします。林搏秋は台湾の脱植民地から再植民地化の過程における「最後の啓蒙世代」でした。

一、近代台湾の大衆娯楽市場

まず、台湾現代大衆娯楽の背景がどのように出現したかを見てみましょう。台湾の人口構成における漢民族比率が原住民を超えたのは「国姓爺」、鄭成功の時代でした。以降、台湾は漢民族を主とする移民開墾社会として発展しました。この時期の人々の娯楽は信仰に付随するもので、その内容は主として移民の故郷—中国大陸東南沿岸の閩粵地域—の民俗演劇活動でした。一般的には、台湾が移民開墾社会から定住社会に変わったの

は 1870 年代とされており、日本の明治時代初期に当たります。この社会変遷の過程で、本来の故郷の民俗演劇活動も漢民族の開拓開墾の進捗に応じて台湾ローカル化、すなわち当地の言語、歌謡、題材を取り込みました。しかし、日本が台湾を植民地とした 1895 年以前は、台湾には中国沿岸部の都市のように、常設の茶館や劇場のような演劇上演の専門空間はなく、この時期の演劇活動は祭祀活動の一環として、民間で活発に行われていました。

下関条約締結後、日本は台湾を領有します。台湾総督府はインフラ整備を進め、台湾の近代化を促進しました。1908 年、西岸に縦貫鉄道が開通、東西に河川で分断されていた地形を南北に貫通させ、やがて全島一体の連帯感が形成されました。これを背景に生まれてきたのが「近代台湾の大衆娯楽市場」です。この娯楽市場は新興の興行産業によって徐々に開発されたもので、高松豊次郎が縦貫鉄道沿線の町に劇場を建設したのは 1910 年前後になります。すなわち全島規模で急速に娯楽市場が発展していきました。鉄路・道路網が順次整えられたことで、大都市や小さい町に分布する劇場が娯楽市場の拠点になっていきますが、特に 1920 年代は劇場の数が急増しました。グラフを見てわかるように、1932 年の劇場数は 1921 年の 4.3 倍に達しています。戦争による統制以前まで、興行業者は異なる観客群、主として日本人観客と台湾人観客を分け、各々の好みに合った経営戦略により、興行していました。現在、娯楽市場史を眺めると、1920 年代は、どの角度から見ても極めて重要な時代ですが、大衆娯楽においても同様でした。日本人の娯楽はさておき、台湾人の娯楽に注目すると、この時期の劇場では中国大陸から来た劇団が活躍しており、台湾大衆娯楽市場は中国演劇文化の末端が延伸したものになっていたと言えます。またこの時期は、都市化が進み、交通の便が良くなったことが後押しし、民間歌舞や簡単な芝居と文学が結合して歌仔戯という台湾生まれの新しい演劇（タイプとしては京劇などと同様の歌、セリフ、身体動作としては立ち回り、しぐさなど型のある演技術をもつ一細井注）が形成されました。劇場では歌仔戯の劇団が代わるがわる上演し、各々の長所を吸収しあって急速に成長して、歌仔戯は大衆娯楽市場において最も人気のある主流商品になり

ました。歌仔戲がどれほど人気があったか、植民地支配者はその人気に警戒心を起こし、同化政策の妨げになると考えて 1930 年代中期から「旧劇漸禁主義」を導入しました。

二. 知識人と近代新劇運動

1920 年代全体を見れば、植民地政策が同化主義を採択し、新しい法律は植民地の人々に内地同様の権利を許し、砂糖経済の成長も促しました。しかし、この時代に育った新しい教育を受けた知識人達は中国の辛亥革命、弱小民族の独立思潮と韓国の三・一運動の影響を受け、各方面で発展した植民地というのは表面的なものだったと認識するようになりました。実際のところ台湾人と日本人の待遇の差は明らかで、社会上の階級分化の状況はより悪化していました。そのため、エリート達は東京の帝国議会に台湾自治議会の設置を訴え（「台湾議会設置請願運動」1921-1934）、一方、台湾では「台湾文化協会」（1921年-1931年）を成立し、台湾の状況を改善するために、近代知識と文化の啓蒙活動を行い、政治的・文化的運動を同時に進めました。

近代台湾史には、台湾文化協会が 1923 年 10 月の総会で出した、有名な決議案があります：

「弊習を変え、高尚な趣味を養成するため、写真、音楽会、文化演劇会を特別に開催する。」

この「文化演劇」とは近代台湾新劇の苗です。アモイや東京への留学から戻ってきたエリートは、地方にいる新しい思想をもつ青年と協力し、留学先で得た新劇の経験に基づいて次々と劇団を設立して公演を行いました。こうして「文化劇」（文化演劇。台湾近代新劇運動の開始期の名称）の名前は瞬く間に広がっていきました。彼らは同時に、大衆が好む歌仔戲についてはその旧劇形式にせよ、内容にせよ、文化的後進の象徴とみて反対していました。台湾文化協会が発行した『台湾民報』（のちに『台湾新民報』と改称）は、日本

や中国の新劇の脚本を転載し、新劇の創作を提唱して、社会文化活動と共振する最も早期の新劇脚本の誕生を促しました。

台湾当局が思想抑制を図った 1930 年代、台湾文化協会の演劇活動は落ち込みます。新しい段階に入った新劇活動を継承し、継続を導いた代表的人物は張維賢でした。彼は文化劇時代の早期から活躍した人物で、台湾新劇の道を開くために、中国や日本に何度も赴き、築地小劇場も二度訪れています。1930 年に民烽演劇研究会、1933 年に民烽劇団を組織し、日本で翻訳された西洋現代劇の名作を翻案して台湾語劇にし、日本の劇場実務や演者の訓練方法を取り入れました。1930 年代は社会運動が文化運動に転じ、新文学の雑誌が大量に生まれた時代です。これらの雑誌は演劇に脚本の発表や新しい思想の紹介の場を提供しました。左翼作家の楊逵は、自身が編集長を務める文芸雑誌に演劇賞を設けて脚本を募集し、演劇評論を行うことを提唱しました。このように演劇は全面的に発展する勢いを得ましたが、根本的な言語の問題にぶつかってしまいました。

新劇運動は大衆が用いる言語で上演します。しかし、台湾語は文字化されておらず、脚本の翻訳、創作、普及において困難に直面し、台湾新劇運動を展開する上で障害となったのです。脚本創作を例にすれば、1930 年代の新文学運動では書面語に関する論争が起きました。中国語の口語で書くべきか、それとも台湾生活に応じた台湾語で書くべきか、あるいはすでに近代文明に沿った日本語で書くべきか。論争の結論は出ないまま、日中戦争に突入しました。1930 年代、植民地の官側と各種学校は青少年演劇を推奨しましたが、これは成長期の日本語世代に対し、脚本創作において、上の世代よりもより早く、系統的なガイダンスを与える機会でもありました。総じていえば日中戦争までは、脚本創作の言語は中国語、台湾語、日本語の三種が併存していましたが、この時に日本語が優位にたち、その他二種を凌駕しました。

1930 年代、台湾新劇運動は一面で発展しましたが、もう一面では言語の問題で停滞していたため、新劇運動関係者が抱いていた主流の市場に踏み入り、歌仔戯に取って代わるという夢は実現しませんでした。日中戦争後、台湾当局は国語運動を推進したため、台湾

語を演劇言語として活躍していた第一世代の新劇運動は瞬時に沈黙せざるを得ませんでした。同化政策の下で教育を受けた世代は日本語を使いこなせるため、戦時中の演劇活動の多くは宣伝や動員を目的とするものだったとはいえ、青年演劇活動の中で演劇の力を磨く機会を得ることができました。1943年、「新劇運動の夜明け」と讃えられる林搏秋主宰の厚生演劇研究会の公演が行われ、最初の新劇運動世代と日本語世代の合作による公演となりました。

ここまでは林搏秋を紹介するための前置きでした。彼の戦争中の演劇活動及び戦後の映画事業は、いずれも新劇運動と啓蒙運動を源とするからです。ここからは林搏秋の経歴を紹介した後、1943年の舞台劇『閻鶏』と1959年の映画『阿三哥出馬』という二つの野心的な作品を紹介し、林搏秋が継承した「啓蒙志業」について説明します。

三. 林搏秋の演劇に関する経歴

林搏秋は台湾桃園の人で、彼の父親はゼロから起業し、木炭業で財を成しました。彼は中等学校4年(本来なら5年)修了時に日本に留学し、1942年の夏、明治大学政治経済学部を卒業しました。彼自身の叙述に基づくと、幼い頃から演劇を見るのが好きだったが、それは日本に来てからも変わらず、大学時代に最も出入りしていた劇場は当時ホワイトカラーと大学生の支持を得ていたムーランルージュ新宿座でした。大学生時代に脚本を書いてムーランルージュ新宿座に送り、ムーランルージュ新宿座の文芸部の先輩の指導を受けていました。大学を卒業するとすぐにムーランルージュ新宿座に入り、東宝撮影所に派遣され、二本の映画撮影を手伝いました。林搏秋がムーランルージュ新宿座文芸部で仕事をしていたのはおそらく半年にも満たなかったのですが、後に台湾に戻って演劇創作に従事し、撮影所を作って映画製作を行う上で、重要な経験となりました。

彼がムーランルージュ新宿座で書いた脚本は1本も残っていませんが、その内のひとつ『陳頭指揮』という作品は是非紹介したいと思います。これは、部下と上手くいかない

近衛師団の指揮官が、一日だけ部下と肩書きを交換して過ごしたところ、互いに理解しあうことができたという新聞記事を改編したものです。林搏秋は舞台を軍隊から一軒の旅行会社に変え、人物設定は旅行会社の社長とスタッフにしました。この作品の上演後、林搏秋は警察に捕まり尋問を受け、一晚拘留されました。戦時中は「階級思想」のある演劇は相応しくないとされていたため、この一晚の牢獄体験により、林搏秋は芸術創作には政治的レッドラインがあることを認識しました。

1943年初め、林搏秋は満州映画協会に駆り出されることになっていましたが、満州に向かう途中、親に会いたいと台湾に寄った際、台湾演劇協会（当時の台湾演劇統制機関）が、台湾では珍しい演劇人材であると彼を引き留めました。林搏秋は台湾で故郷の青年演劇を指導し、台湾演劇協会で指導員を務めました。また、本土派の文芸人と交流し、結局、本土派の文芸人と同盟を結び、台湾演劇協会を辞めました。

先に張維賢の1930年代の事績について言及しましたが、当時の台湾の新劇運動はまだアマチュア段階にあり、その原因となっていた言語の問題は未解決のままでした。当時の日本は演劇現代化の途上にあり、東アジアで演劇文化の厚みがある国の中では最前線にいました。林搏秋は1938年に東京に到着しましたが、当時の東京は、西洋の「新劇」を移植し、それに自らの足場を置いて10年以上たっていました。林搏秋は職業脚本家として東京の劇団に入った最初の植民地台湾人で、成熟した多元文化の日本の大衆娯楽市場の運営を体験しました。林搏秋の創作能力や現場の実務経験は、台湾演劇関係者が長年にわたって望み、手に入れられないものだったのです。

続いて、林搏秋を有名にした作品『閩雞』を紹介します。まず、永楽座という劇場を見てみましょう。この劇場は台北市の台湾人商業センターである「大稻埕」の心臓部に位置しています。昭和18（1943）年9月2日から8日まで、この劇場で、半年前に組織された素人劇団「厚生演劇研究会」が公演を行いました。永楽座は台湾の新文芸のランドマークで、新劇運動、台湾人の自家製映画のルーツと深くかかわる場所でもあります。「厚生演劇研究会」代表の王戸泉は、台湾料理のレストランで台北の著名な文芸サロンでもあ

る「山水亭」の経営者で、また、戦争期の二大文学刊行物のひとつである雑誌『台湾文学』の責任者でもあり、更には早くから張維賢と共に演劇活動に身を投じた重鎮でもありました。今回の公演の成功あるいは失敗の責任は、台湾文化界の新人である林搏秋が負っていました。彼は東京の劇壇で「最初の台湾本島人脚本家」として注目を集めており、団員は桃園、士林、新莊から応募をしてきた青年でした。『闖雞』という作品は、同時期の小説を脚色したもので、漢方薬局の衰退を描き、台湾人の民族性に対する検討と期待のメタファーになっています。その豊かな演劇性、ストーリーと音楽の融合は通俗化の手法として有効で、観客の熱狂的な反応を呼び、知識層からも「新劇運動の夜明け」等、好評を得ました。劇団は今回の上演を経てプロを目指す計画でしたが、戦況の変化により、それはかないませんでした。

太平洋戦争の間、厚生演劇団結成と公演は、実際のところ当局が推進する青年演劇運動や、提唱する「国民演劇」の枠組みの中で、慎重に行われました。劇団結成前後、林搏秋は先輩の王井泉や張文環等先輩から得た地元の人道主義的精神に触発され、公演の前夜、青年演劇運動は「第二次新劇運動」と新聞に書きました。これは新劇運動の灯を継承するという宣言であり、支配者に対して演劇による発言権を奪い返すという宣言でもありました。より重要なのは、林搏秋が今回の公演で四演目の脚本・演出を担ったことで、台湾新劇運動が長期にわたって抱えてきた脚本家・演出家不足という問題に応え、皇民化時代の人々の「私達の物語を演じて」という要望に応えたことで、それもあって現代の植民地化を排除した台湾演劇史に「この公演は一日本語で上演されたとはいえ一、台湾の現代演劇の一里塚となった」と記されたのでした。

ついでに申し上げれば、この公演の検閲脚本や写真はすべて保存されており、創作に携わった数名の貴重なオーラルヒストリーも残されているので、私たちはこうした資料に基づいて、当時の公演の様子を再現することができます。劇中で用いられた音楽、労働歌をはじめ、人々の信仰や日常的な儀式動作等からは、当時の観客に何を伝え、どのような意義を発揮したのか、より正確に把握することができます。

戦後、中央政府が台湾を接收した翌年、厚生演劇研究会のメンバーは活動を再開します。この時、演劇運動における言語のジレンマはもはやなく、演劇を発展させようとしませんが、二・二八事件とそれに続く白色テロにより、またも中断に追い込まれました。戦後の台湾社会は、再び外来政権の少数派が多数派を統治する植民地のような状況に陥りました。1920年代から続いてきた新劇運動は、演劇運動関係者の生死を賭けた厳しい挑戦の下、ついに声を失います。林搏秋も演劇を諦め、家業を継ぐために故郷に帰りました。

四. 玉峰での啓蒙志業

戦前、台湾本土の映画産業は植民主義による抑制を受けていたため、演劇活動が終始大衆娯楽市場の主流でした。1950年代後半になってようやく民間資本が台湾語映画製作に投資され、台湾語映画がブームになり、主流だった演劇の地位を脅かし、徐々に映画にその座を譲ることになりました。

台湾語映画の始まりの頃、林搏秋だけでなく、何人かの啓蒙世代に属する新劇運動関係者も映画製作に力を注ぎました。彼らにとって、映画は演劇に続く「文芸大衆化」を実現できる新しい媒体でした。張深切はかつて次のように述べています：

「我々は台湾語映画の善し悪しについて、道徳的責任がないわけではない。」

この言葉からは、利他主義であること、啓蒙志業を戦後も引き継いでいることがうかがえます。林搏秋は映画事業に投じた啓蒙志業を引き継ぐ知識人たちの中で、投資した資本が最も大きく、最も注目され、作った映画が最高の評価を得た人物です。

隠居生活を送っていた林搏秋は、ある偶然の機会に、アップの多用や素早く撮影する風潮の下、顕著に現れた「粗製濫造」の台湾語映画を見ました。彼は啓蒙世代の大先輩であり、かつて台湾省民政庁庁長を務めた楊肇嘉の激励を受け、再び文芸界の友人たちと連絡を取り、「玉峰影業有限公司」という会社を設立し、台湾で最も規模が大きく、設備が整っている「湖山製片廠」を建設しました。彼の奔走により、主たる支持者には楊肇嘉の

ほか、日本統治時代に名を成した作家の張文環、音楽家の呂泉生、舞踊家の李彩娥などが集まり、玉峰影業は戦前の啓蒙世代と文芸エリートが、戦後になって最後に集結した会社となりました。玉峰影業は民間の力を借りて立派な映画撮影所を建て、会社と契約せずに学ぶ方式で俳優、スタッフを育て、映画環境を強化し、コミュニティーに還元するという高度な理想的性格を帯びていました。林搏秋は落成記念式典で、

「台湾人が台湾で台湾語映画を作れば、台湾語映画が繁栄しないとは思えない！」と豪語します。会社のロゴは台湾で一番高い山である「玉山之峰」で、自ら期待する精神的な高さをも表しています。

玉峰影業は連続して『阿三哥出馬』、『嘆烟花』（上、下）、『錯戀』、『五月十三傷心夜』、『六個嫌疑犯』など五本の映画を作りました。どれも林搏秋が監督、脚本あるいは脚本指導を担当しています。林搏秋は演劇においても、映画においても、完全な脚本を完成させ、脚本中心で創作するスタイルを優先する、台湾の新文学運動以来の演劇、映画ジャンルの貴重な開拓者です。日本語世代の林搏秋は、戦後の脚本創作において、まず日本語で完成させ、それを台湾語に翻訳してもらい、最後に必ず自分で確定稿を作りました。林搏秋のこうした言語選択及び創作過程は、日本統治以来の台湾文化運動のエネルギーを継続するための、台湾知識人の戦後の考え方や粘り強さを反映しています。

次に玉峰影業が創業時に作った宣伝映像を紹介します。これは国家電影中心が1990年に林搏秋を訪ねた後、寄付を受け修復したもので、今年六月に国家電影中心が出版した『林搏秋經典台語電影數位珍藏版』に収められているものです。

(映像を流す)

ナレーションは台湾語で、落成した新映画製作所と新作『阿三哥出馬』の撮影状況を紹介しています。(ナレーションは文末参照)

玉峰影業の創業一作目である『阿三哥出馬』を見てみましょう。これはコメディ映画です。主人公の張三は下層の小人ですが、宝くじに当たって周囲の人々に勧められるまま市議会議員選挙に出馬します。全編選挙運動の様子を描きますが、最後に張三が落選する

と、彼を支持していた人たちは態度を百八十度翻し、張三は元の身分に戻ってしまいます。この映画は不正な動機で選挙に出馬することや、権力で人間関係が成り立つことを風刺しています。さらに面白いのは、選挙過程のすべて、立候補の手続きから選挙活動、政見発表、開票作業、選挙結果の公表まで描かれていることです。これは林搏秋を激励し、映画業界に復帰させた楊肇嘉が、日本統治時代の台湾自治運動の先駆者で、戦後中央政府が徐々に地方自治を実行するにあたり、頼った地元の人材でもあったことを思い浮かべさせます。台湾の「県市長選挙」と「台湾省議員選挙」はいずれも1950年に初めて行われ、当時の世論の主要な話題でした。この映画を近代台湾の地方自治という文脈で理解すると、その中に近代民主政治、民権教育などの観念が隠されており、まさに啓蒙世代の関心と同じです。

戒厳令下の台湾は、悪名高い各種の思想検査制度があり、映画も例外ではありませんでした。『阿三哥出馬』は現代であれば何の思想問題もありませんが、当時は上演前に様々な意図せぬ政治的連想があると何度も検閲が通らず、上映の許可が出たときには、修正やカットで本来の姿は失われていました。玉峰影業は検閲制度に挫折し、加えてテレビが間もなく出現し、更に養成方式における理想は実際の運営に資するものではなく、林搏秋はやむなく俳優やスタッフを解散させ、映画撮影を停止しました。しかし、彼の作品に特有の人道主義的精神は唯一無比で、現存する台湾語映画の中で高く評価されています。

現在、私たちが把握している林搏秋の演劇と映画の脚本から見ると、彼の思想は左翼と右翼の中間に位置しています。比較的貧困である人たちに寄り添い、分かりやすくユーモアのある台詞、民俗的要素の運用と喜劇性の取り入れ方等、すべて彼が1920年代に知識人が大衆娯楽市場に介入し、台湾文化のビジョンを向上させ、他と取り替えられないものにした創作の特徴を実現したものです。私たちが現在、林搏秋が歩んだ演劇と映画の道を振り返ると、台湾近代知識人が大衆娯楽に介入する際の紆余曲折と困難を見出すことができますが、これは1920年代から1960年代まで続いてきたもので、それは台湾が継続的に植民地状況にあったこととも関係します。林搏秋の映画時代は、台湾語を主な言語

とする台湾の近代大衆娯楽市場が衰退に向かい、国語運動の新しい波が襲ってくる時期でした。本日は知識人が介入した角度から近代台湾の大衆娯楽市場を理解しましたが、これは一種の逆説的理解とも言えます。台湾の大衆娯楽市場が、演劇の近代化の条件と過程において、日本や中国と類似した点もあるかもしれませんが、大いに異なる部分もあるでしょう。

付録：『阿三哥出馬』（予告編）》ナレーション

□□□二年余り、□□部、撮影現場、技術管理室、教室、□□□、化粧室、□□演技訓練。

弊社の趣旨：台湾の映画業界に対し、ささやかな貢献ができればと希望します。皆様と共に映画を発展させるために、昼夜問わず努力して今日に至ります。それでは少女が皆さまをお連れして、撮影現場を参観しましょう。にぎやかですね！何の映画を撮影しているのでしょうか？皆様、よくご覧になってください。

【映画/乞丐歌（乞食の歌）】

「阿三哥出馬」、□□□□コメディ、台湾語映画を観たことのない皆様、どうぞご指導くださいませ。「阿三哥出馬」という映画は必ずあなたに満足させます。台湾語映画をよく見るお客様、この機会をお見逃しなく。「阿三哥出馬」は必ずあなたに台湾語映画が進歩していると信じさせます。

もう一人の少女が出てきました。こちらはこの映画の主人公で□□□□の麗英さん、□□□□、非常に傲慢なお嬢さんです。【映画】麗英さんは普段は□□□、□□□沢山の彼女のファンが後についていきます。どうするかはヒロインが決めます。こちらは男の主人公阿三哥です。おお、なぜ腕が赤くなっているのか。【映画】人はもし本当に運が悪ければ、□□□も壁にぶつかります。□□□□、しかし絶対に失望しないでください。運気がもし逃げているなら、□□□□ちょっとやったふりをしてください。驚かないでください。阿三哥はもうすぐ議員になります。親愛なる観客の皆様、一票ください。阿三哥はもうすぐ議員になるので、お願いします、お願いします。【映画/司公調】

「阿三哥出馬」はコメディ映画です。あなたは今までこんな面白い映画をきっと観たことがないでしょう。最初から最後まで笑いが止まりません。映画館から家まで笑って、家で思い出すとまた笑ってしまうでしょう。涙が出るほど笑わせてくれます。しかし、その

涙の中には人生の真理が隠れています。これは弊社が皆様にお贈りしたいプレゼント、弊社が時間やお金を惜しまずこの映画を完成させた目的でもあります。

沢山の笑い、軽やかな風刺、美しい物語、華麗な背景、□□感動する歌曲、ダンス。皆様、よく見えるでしょうか？どうして現代の衣装になったり、古代の衣装になったりするのでしょうか？なぜならば、これは…うん、やはり言わない方がいいでしょう。あなたは見終わったらきっと感心して褒めてくれることでしょう。

「阿三哥出馬」は真面目人間の物語です。彼の生活は□□□□笑、しかし、もし彼が悲しんでいたら、私たちは彼のために涙を流して、心から彼に同情することでしょう。このように善良な阿三哥は、あなたの身近にもいるかもしれません、あなたの隣に住んでいるかもしれません。【映画】

親愛なる観客の皆様、今すぐ阿三哥を観に来てください。阿三哥は□□から□□の距離で、あなたに会いに来る良き隣人、阿三哥の物語。皆さまありがとうございました、少女の話聞いてくださり、もちろん我らが阿三哥にも出てきて感謝の言葉を述べさせます。今彼は撮影中なので【予告編はここで中断】

(石婉舜／聴き取りしたものを整理)

(翻訳 岩田弥生・監訳 細井尚子)