



呂赫若作品〈牛車〉中之社會思想及人道關懷在戲劇 文本中的演繹

張連強

國立臺灣藝術大學戲劇學系副教授

摘要

近年來，臺南人劇團的《閩雞》；綠光劇團的《清明時節》、《苦瓜》、《單身溫度》、《押解—菜鳥警察老扒手》；魏瑛娟導演的《西夏旅館·蝴蝶書》；公共電視中的《一桿秤仔》；明華園與故事工廠的《散戲》；阮劇團的《嫁妝—牛車》等臺灣文學作品被大量改編成影、視及舞臺劇等不同媒體形式進行呈現演出。

本研究以2019年臺灣青年劇團改編自呂赫若(1914-1950)之〈牛車〉所演出的舞臺劇作品《巨輪》及客家電視劇《台北歌手》改編演出中的戲中戲之內容為研究對象，呂氏於1935年發表的〈牛車〉獲刊於日本《文學評論》雜誌，成為繼楊逵〈送報伕〉之後第二位進入日本文壇的臺灣作家作品，也是日據時期躍登日本中央文壇最年輕的小說家，自此其作品便受到各界矚目。〈牛車〉一文描寫日據時期臺灣人於殖民統治下之生活景況，在社會變遷下，底層人民的真實寫照，與過渡時期的頑抗心理。

本研究關注之處在於不同傳播媒介拓展文學的表達形式，以改編過程為觀察脈絡，分析從小說到舞台劇文本的轉換過程間出現的跨媒介互文現象與呂赫若作品中所蘊涵的社會思想與人道關懷，除了彰顯其文學價值之外也深具意義。

關鍵字：呂赫若、跨媒介互文、改編、〈牛車〉、《巨輪》、《台北歌手》



The Interpretation of Social Thoughts and Humanitarian Concerns in Lu He Ruo's Work "The Bull Cart" in Dramatic Texts

Chang Lien-Chiang*

Abstract

In recent years, a large number of Taiwanese literary works have been adapted into different media forms such as film, television and stage plays for presentation.

This research focuses on the content of the play within the play adapted from the stage play "The Great Wheel" by the Taiwan Youth Theatre Company in 2019 and the Hakka TV drama "Taipei Singer".

His "The Bull Cart" published in 1935 was published in Japan's "Literary Review" magazine, becoming the second Taiwanese writer to enter the Japanese literary circle after Yang Kui's "The Newspaper Delivery", and the youngest to leap into the Japanese central literary circle during the Japanese occupation period. The novelist, since then his works have attracted attention from all walks of life. The article "The Bull Cart" describes the living conditions of Taiwanese under colonial rule during the Japanese occupation period. Under the social changes, the true portrayal of the people at the bottom and their recalcitrance during the transition period.

The focus of this research lies in the expansion of literary expression in different media. Taking the adaptation process as the observation thread, it analyzes the phenomenon of cross-media intertextuality in the process of transition from novel to stage play and the social thought and social thought contained in Lu He Ruo's works. Humane care, in addition to highlighting its literary value, also has profound significance.

Keywords : Lu He Ruo, Cross-media intertext, Adaptation, "The Bull Cart", "The Great Wheel", "Taipei Singer".

* Associate Professor, Department of Drama, National Taiwan University of Arts.



一、前言

文學作品透過其形式、內容、語言文字、節奏、律動...等特質，可以呈現出人類內心的真情與感動，藉由作者個人心靈的真實及特殊的性情與世界觀，得以一一呈現。呂赫若的成名作〈牛車〉是將殖民統治情形勾勒得最為清楚的一部小說，小說中的主人翁楊添丁與其妻阿梅本是趕牛車載貨物為生、窮苦且沒土地資產的農民，由於汽車的出現，他找不到雇主，因而忍飢挨餓備受身心折磨，阿梅也淪為出賣靈肉的妓女，他很想振作起來，租田耕種來改善生活，可是卻需先繳予地主一筆可觀的費用，一家連三餐溫飽都成問題貧無立錐之地的農民，哪來的這筆錢？無知又求助無門的他，只好鋌而走險，迫而去偷鵝，結果身陷牢獄，毀滅了他以及處於貧農之境的一家。

此篇作品具有不容忽視的時代意義，可看出呂赫若的小說世界，橫跨在日暮途窮的農業社會和正蓬勃發展的工商業經濟繁盛的型態之間，呈現出農民個人依存社會卻無力順應經濟型態劇烈變化的問題。2018年客家電視台推出了一檔客家文學大戲《台北歌手》¹及2019年臺灣青年劇團演出之舞臺劇《巨輪》²，兩劇的創作中皆與呂赫若之作品〈牛車〉有跨媒介互文之現象，皆描寫出低層人民不斷的挫折與不幸導致的絕望。

透過爬梳相關的文獻，得知呂氏一生關注著民族的自由平等、社會中的貧富差距與低層人民的生活苦痛，他不僅透過文學作品展現，更化成了實際行動企圖改造社會。他的人生雖然短暫，但集作家、教師、音樂家、演員、編輯、記者與社會運動者於一身充滿傳奇又深具魅力的一生，讓研究者有更想進行深入探討其作品的強

¹ 《台北歌手》為客家電視臺時代劇，2018年4月2日上檔，講述「臺灣第一才子」作家呂赫若的故事。

² 《巨輪》改編自呂赫若最為人所知的小說〈牛車〉，由黃顯庭編導，詹慧玲，郭陽山主演，廖婉琳舞蹈編排；2019年4月27日於臺中中山堂，青年高中影視科師生近七十位演員演出。



烈動機。

二、呂赫若傳奇的生平事蹟及作品簡介

臺灣文學作家呂赫若(1914-1951)，被譽為「臺灣第一才子」，³ 雖然英年早逝，但卻替臺灣文壇寫下燦爛的一頁。他本名呂石堆，筆名呂赫若，呂氏之筆名為呂赫若乃是因為崇拜朝鮮作家張赫宙(장혁주)，便以「赫若」為筆名，「若」為比張赫宙還年輕的意思。⁴他生於日據時期臺灣的臺中廳葫蘆墩支廳潭仔墘區(今臺中市潭子區)，曾祖父原居桃園龍潭，後遷居臺中，出身於地主階級。

1929 年，呂赫若進入臺中師範學校就讀，時逢國際經濟環境急遽變化，全球經濟大恐慌，日本出現社會主義運動、農工運動，大部分知識份子便傾向於馬克思主義，以期能解決國內政治經濟之困境；而在殖民地的統治者更與資本家聯合，剝削臺灣人民，將臺灣推向悲慘的境地。

因為受到當時的社會思潮與農工運動的影響，臺灣知識份子也開始推崇社會主義與馬克思主義，呂赫若也不例外，他特別喜愛閱讀跟馬克思主義有關的書籍雜誌，雖然出身於地主階級，卻以破除階級，關懷人道為己任，透過日文吸收很多西方、日本的文學思潮，開始正視臺灣社會所遭遇的苦難。⁵

1934 年，呂赫若從臺中師範學校畢業，任教於峨眉國小，完成小說處女作〈牛車〉，1935 年刊於日本《文學評論》雜誌二卷一號，在該號的〈編輯後記〉中編輯

³ 「臺灣第一才子」之稱號，最早出現於《民眾日報》所舉辦的一場臺灣文學討論會，後來整理發表於該報，名為《臺灣文學研究室》，其中一篇標題為〈臺灣第一才子的小說藝術－呂赫若的文學評價〉。而《呂赫若小說全集》(林至潔，1995)及《呂赫若作品研究》(陳映真等著，1997)也都冠上「臺灣第一才子」。

⁴ 巫永福：〈呂赫若的黑點滴滴〉，《文學臺灣》創刊號，1991 年 12 月，頁 13-15。

⁵ 江漢津：〈一個老紅帽的白色歲月〉，《臺灣日報》第 23 版(1996 年 10 月 23 日)。



人渡邊順三特別說明：

創作欄的呂赫若氏是住在臺灣的新人。受到當選本誌募集小說楊達氏〈新聞配達夫〉的刺激，突然間臺灣文壇之活躍令人驚訝，所以在此又介紹一位臺灣的新人作家，是本誌非常引以為傲的。這篇〈牛車〉是比〈新聞配達夫〉更優的佳作，故敢以推薦。⁶

〈牛車〉精練的文學技巧及冷靜的筆觸，讓呂赫若受到文壇矚目，開始了他的文藝創作之路。

1936年，〈牛車〉被中國作家胡風譯為中文，與楊達〈送報伙〉、楊華〈薄命〉，同時選入《朝鮮臺灣短篇集—山靈》，由中國上海文化出版社出版。⁷成為日據時代首次被介紹到中國的臺灣小說。爾後呂赫若不斷以日據時期臺灣底層人民的生活為主題，作品反映時代、描繪出當時女性與殖民地人民受壓迫的悲哀，從呂赫若在日記裡抄錄的一段話，可以看出他對文學的理念，是希望以寫實的文學創作之美，來消滅現實社會的黑暗，這段話是這樣的：「正因有希望光明而厭惡黑暗的、不易止息的希求之心，所以希望文學從根徹底描寫黑暗，以達到克服黑暗。」⁸

1939年，熱愛音樂的呂赫若辭去教職，進入東京武藏野音樂學校聲樂科就讀，也曾參加東寶劇團，展現他的藝術才華。1942年，呂赫若自日本返臺，擔任《興南新聞》記者，並加入張文環主編的《臺灣文學》，發表了〈財子壽〉、〈風水〉等小說。

1940年，與王井泉、林搏秋、張文環、呂泉生等人籌組「厚生演劇研究會」，推動臺灣劇場運動，同年，〈財子壽〉榮獲「第二回臺灣文學賞」，〈風水〉也被選入

⁶ 渡邊順三：〈編輯後記〉，《文學評論》二卷一號，1935年，頁194。

⁷ 胡風：《朝鮮臺灣短篇集—山靈》，（中國，上海文化出版社，1936年）。

⁸ 此句為呂赫若日記中抄錄自小田切秀雄的〈間隙的克服〉，《中央公論》二月號。呂赫若著，鍾瑞芳譯：《呂赫若日記》，（臺南市，國家臺灣文學館，2004年）。頁74。



《臺灣小說選》。

1944 年，小說集《清秋》，由清水書局出版，為戰前臺灣作家唯一出版的小說集。戰後，呂赫若無比熱情地歡迎新時代，他加入三民主義青年團，擔任臺中分團籌備處股長，以善盡知識份子的社會責任。同時擔任臺北第一女中音樂教師，以及兼任《人民導報》新聞記者，並且在中山堂舉辦音樂會，擔任男高音。國民政府接收臺灣之後，禁止臺灣民眾使用日文，所以許多臺灣的作家被迫停筆，但呂赫若卻以良好的學習能力，迅速的學會中文，並能以中文從事創作，他用略為生澀的中文發表了：〈戰爭的故事—改姓名〉、〈故鄉的戰事——一個獎品〉、〈月光光：光復以前〉等作品，都在訴說日本殖民政府壓迫臺灣人的故事。

1947 年 2 月發表短篇小說〈冬夜〉，主要是描繪國民政府接收臺灣之後，因為政治腐敗造成社會混亂及民眾生活困苦的現象，小說的最後以一場暴動結束，正好預言了二二八事件的發生。他在推出了最後一部小說作品〈冬夜〉後，便停止文學創作，轉而積極參與人民解放運動與武力抗爭，1950 年，參加「鹿窟武裝基地」時，被毒蛇咬傷，因延誤送醫而命喪黃泉，戲劇性的結束了短短 38 年的人生。

三、呂赫若社會思想及人道關懷之文學基調的形成

二十世紀初，社會主義浪潮橫掃全球，對時勢敏感的作家因之普遍具有從人道主義到共產主義，程度不等的社會主義傾向，這些訊息最直接的是透過留學生以及報紙雜誌的管道傳輸入臺。

日據時代的作家以深厚的人道主義關懷，從封建地主、資本主義、殖民統治的勾結壓迫著手，廣泛描寫臺灣農工、女性的悲歡離合，勾勒社會、時局遽變的隱憂，接受世界新思潮的知識份子，面對現實生命的種種扭曲糾結首先察覺與戮力追尋出



路。呂赫若的文學創作正是此種歷史、背景下的產物，世界社會主義思潮，尤其是歐美人道主義與馬克思階級道德主義、臺灣本島的社會文化運動，特別是文化協會左右傾辯而導致的新文學轉向，再者是中國新文學與社會主義的新興力量，都左右呂赫若的文學理念及作品的精神內涵。

林至潔回憶初識呂赫若時，他的社會小說〈風水〉剛發表，冷峻的文字風格，強烈的悲憫精神引起不小的震撼，尤其是他對佃農等勞動階級的同情更引人側目，因為他的出身並沒有激發社會主義滋生的背景，然而由於文化界、讀書界閱讀同情貧農之類主題的人道主義作品成為一種品味與流行。⁹呂赫若為置身其中的知識份子，潛藏的悲憫天性由接觸而受到激發，並且從精神認同至成為擁護者甚且實踐者，乃理所當然。

呂赫若的人道之愛，常藉由小說裡的知識份子或女性的角色來表達；他以寫實的風格，通過人物與情節的營構，展現出臺灣知識份子對現實生活的關切與追求，表現出了他對現實充滿人道主義式的關懷，卻又無力扭轉乾坤的歷史悲感與失落。對於象徵落伍、愚昧、封建的文化傳統，知識份子對其不人道的箝制亦進行不可避免的批判，除了一般性控訴不公無理的題材外，對女性問題的反思是諸多論題中最具代表性，且產生質量俱豐的作品。

日據時期臺灣知識份子對於人的命題，與個人存在價值發出持續性的關切，交織出臺灣知識份子的思想風格與特殊面相，這是受到歐洲啟蒙運動後漸興的民主自由精神、科學理性的態度，與社會主義對人的解放之訴求共同醞釀形成的，所以他

⁹ 林至潔遇見呂赫若時是在日據時期台籍知識份子的文學沙龍聚會上，它和當時的「臺灣帝大醫學院」讀書會，是當時最著名的兩個讀書會，帝大組成分子以學生、醫師為主，所讀的書以舊俄人道主義小說家如托爾斯泰、杜思妥也夫斯基等外國作品為主；文學沙龍以臺籍作家、愛好文學的中產階級青年為主，所討論主題較貼近社會現實面，較具有現實主義的社會關懷精神。見黃靖雅：〈悲愴的傳奇-林至潔印象中的呂赫若〉，《聯合文學》10卷12期，1994年10月，頁92-93。



們的小說風格大致集中在對人的自覺尊嚴與存在意義的思索，對個人人格之強調，及階級的解放等方面，¹⁰意圖藉之引導臺灣人追求解放自主尊嚴的理想社會。

我們面對這些文字理論或文學創作時，應理解他們身處歷史轉折期的現實挫敗感與被撕裂的無力傷痛，盡可能貼近日據時期臺灣知識份子的存在感受與歷史情境，才能了解日據時期臺灣文學創作或理論系統的氛圍。

四、互文性理論意義的轉變

為將文學建築在專門和特定的語言基礎之上，二十世紀六十年代，學術界建構了大量的文學理論，結構主義與解構主義，皆於文本理論的背景下產生。從結構主義到解構主義，互文性理論建構歷經了漫長的過程。

互文性概念的產生背景是結構主義和文本創作研究，互文性處於文本的引用、模仿、套用等傳統手法，以及現代理論的交叉點上，在現行理論中佔有重要地位。而不容忽視的，互文性讓我們懂得並分析文學的一個重要特性，即文學織就的、永久的、與它自身的對話關係。

(一) 結構主義下的「互文性」理論

結構主義的文本理論著重於探討文本現象背後的普遍性深層結構，尋求文本中語意符號間的制約與影響。互文的意義正是從文本內部關係產生的。結構主義語言學以辯證方式，認可了符號的意義。Roland Barthes(1915-1980)指出：

¹⁰ 全球經濟大恐慌、殖民統治、資本家又聯袂剝削台灣人民，加以日本國內出現的社會主義運動、勞工運動，促使台灣知識分子憧憬馬克思主義，相信社會主義是人類的新希望，而若干作家往往背負人道主義，以破除階級自許，他們的共識是設身處地敘述弱者的徬徨和苦悶、控訴苛酷的現實生活、關懷人的命運，視之為作家的天職。呂赫若躬逢其時，深沉地寫出他的經驗與見聞。參見林明德：〈呂赫若的短篇小說藝術〉收於陳映真等著《呂赫若作品研究》，(臺北，文建會，1997年)，頁 24-25。



在古典領域裡，可從能指法則推斷出所指法則(反之亦然)；兩種重合的合法性，彼此相互確認，「文」的字面意義存在於其所自及所向的存放器裡，存在於須保持或重新尋獲的規範意義的存放器裡。如此，「文」完全成為各類揭示學的對象，從能指的「重建」，人們自然地轉入所指的有則可循的解釋裡。某個意義、獨一無二的意義、「真實的」意義、決定性的意義，棲居於文裡，在這個範圍內，「文」就是作品的名稱。正是這種科學的「方法」(「正本」、「原本」)，專斷地確定了一成不變的閱讀法則。¹¹

Julia Kristeva(1941~)剛開始提出的「互文性」是根據語言符號構成的文本內部的研究而產生的，跟文本以外的現實世界毫無關聯，所以從根本上來說只是狹義的概念。Kristeva的互文性概念是從Bakhtine的文本理論中衍生出來的。¹²根據Bakhtine的說法，文學中自我意識從萌芽到極致發展的過程中，文本與文本間的互文性產生了對話，這些小說語言是自我意識或隱蔽的。Heisenbergian在其不確定原理中闡述：「對於物質的最小的基本例子來說，每一次觀測過程都會引起嚴重的干擾。」¹³由於觀測者總是在改變被觀測者，因此要描述客觀世界幾乎是不可能的。傳統和現代小說壓抑了文本的對話性，後設小說作者具有將對話性和多指向的意識暴露出來的職能。

(二) 解構主義下的「互文性」理論

當解構主義風潮來臨，理論家們開始為互文性的意義開拓更大的可能性，讓它走得更遠。K.Stierle在《虛構文本的閱讀》中的說明，使「互文性」的意義有了更

¹¹ 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，屠友祥譯：《文之悅》，(上海，上海人民出版社，2002年)，頁87。

¹² Michael Payne 著，李爽學譯：《閱讀理論：拉康、德希達與克麗絲蒂娃》，(臺北，書林出版公司與國立編譯館，1996年)。

¹³ 渥厄·派特茨(Patricia Waugh)著，錢競、劉雁賓譯：《後設小說—自我意識小說的理論與實踐》，(臺北，駱駝出版社，1995年)，頁4。



深遠的擴張，他寫道：

文學的虛構文本以文本空間的面貌出現，在這一空間，所有的文本因素都與其餘所有因素相聯繫。因為虛構文本的偽指本質預先設定每個概念都必須放到所有概念的背景下來看。文本作為一個文本空間，其餘各種潛在的聯繫無限制地增衍。從讀者的角度看，這種文本乃是一種反思的空間，或反思的媒介。讀者可以對它一步一步探討，卻無法窮盡。¹⁴

在解構主義的前提下，文本必然沒有穩固的結構和明確指向的意義，更無所謂中心或邊緣之分，它只能是一個有待解讀及詮釋的開放性文本，其意義可無限推廣及延伸至多元化的意義。

互文性理論後來逐漸發展成後現代主義裡的文本觀，與解構主義的文本理論有很密切的關聯。一個被解構後的開放性文本，與其他文本間的關係是相互影響的，使文本隨時隨地都可以被重新書寫和排列。Kristeva 還指出：

文本是使直接瞄準資訊的交際話語與以前或同時的各種陳述文發生關係，並重新分配語言順序的管用語言實體。因此可以說，文本是一種生產力。這一定意味著：首先，文本與其所處的語言關係是一種(破壞—建立型)的再分配關係，人們可以更好地通過邏輯類型而非語言手段來解讀文本；其次，文本是眾多文本的排列和置換，具有一種互文性；在一部文本的空間裡，取自其他文本的陳述文相互交匯與中和。¹⁵

¹⁴ 施蒂爾勒(K.Stierle)著，程介未譯：《虛構文本的閱讀》，(四川：文藝出版社，1989年)。轉引自董希文：《文學文本理論研究》，(北京，社會科學文獻出版社，2006年)，頁229。

¹⁵ Julia, Kristeva “The Bounded Text, Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art”(London: Cambridge University Press, 1980), p.36. 轉引自董希文：《文學文本理論研究》，(北京，社會科學文獻出版社，2006年)，頁227-228。



廣義來說，互文性可指某文本與賦予該文本意義的所有文本符號之間的關係，它包括對該文本意義有啟發價值的歷史文本及圍繞該文本的文化語境和其他社會意指實踐活動，所有這些構成了一個潛力無窮的知識網絡，時刻影響著文本創作及文本意義的闡釋，這種觀點的代表理論家是以強調解構批評而聞名的 Roland Barthes、Jacques Derrida 與 Julia Kristeva 等人。

對 Barthes 而言，文本當中的內涵和意義不是最重要的。他更看重的是文本如何產生出意義。文本不是一個已經完整成形的編織品，它無時無刻不在被編制及延伸當中。「文本」本身就是過程，而不是結果。Barthes 認為解構批評就是先在文本裂隙中發現矛盾以顛覆先在的穩定結構，然後對文本進行重新書寫。¹⁶

1982年 Gérard Genette 所著的《隱跡稿本——二級文學》(Palimpseste: La littérature au second deg)一書決定了「互文性」概念從廣義到狹義的過渡。使互文性這一術語不再含混不清，而且把它從一個語言學的概念決定性地轉變為一個文學創作的概念。¹⁷

Genette 提出了「跨文本性」(transtextuality)的概念。他把跨文本性定義為「所有使一文本與其他文本產生明顯或潛在關係的因素」。¹⁸他認為跨文本關係可分為五種類型，第一類是 Kristeva 提出的「互文性」；第二類 Genette 稱之為「副文本」或「類文本」；第三種文本的類型是「後設文本性」，指一篇文本和它所評論的文本之間的關係；第四類是「超文本性」，也就是某個文本繼承了或延伸了某個先前的文本，它們之間延續關係可以是隱性的；被 Genette 稱為最抽象和最暗含的第五類是「統

¹⁶ 董希文：《文學文本理論研究》，(北京，社會科學文獻出版社，2006年)，頁218。

¹⁷ 蒂費納·薩莫瓦約(Tiphaine Samovault)著，邵煒譯：《互文性研究》，(天津，天津人民出版社，2002年)，頁17。

¹⁸ 熱拉爾·熱奈特(Gérard Genette)等著，史忠義譯：《熱奈特論文選—批評譯文選》，(開封，河南大學出版社，2008年)，頁56。



文性」，也叫做「廣義文本性」，指的是一種純粹類屬的關係。¹⁹

Genette 最大的貢獻在於他清楚地分開了過去被混淆的兩種關係，把它們各自劃歸為互文性和超文本性。他認為，「互文性」指的是兩篇文本的共存，也就是甲文和乙文同時出現在乙文當中。「超文本性」指的是一篇文本的延伸，乙文從甲文延伸出來，但甲文並不切實出現在乙文中。他的「超文本性」使我們可以縱觀文學史，並瞭解它的一大特性：文學來自模仿和轉換。即是「通過簡單轉換(transformation simple)或間接轉換(transformation indirect)，或稱為模仿 imitation)把一篇文本從已有的文本中延伸出來。」²⁰通過對其他繪畫、音樂等藝術實踐領域多向美學的審視，我們可以看出這一點的重要性。

解構主義雖然反對結構主義的封閉、穩定文本觀，但其顛覆的工具仍是文本間的複雜聯繫，它是從結構主義所忽視的地方開始建構其理論的，它解釋了文本意義的不確定性和游移性。

簡而言之，結構主義文本理論和解構主義文本理論都提出了「互文性」概念，但其出發點和詮釋的意義卻不相同。結構主義以互文性的概念來解釋符號科學，透過文本間的結構功能去強調文本整體的互文關係，再整理出互文性過程中產生的文化意涵。而後結構主義則是利用互文性概念去反駁符號科學，揭露文本中的自由詮釋空間來突顯文本內意義的不確定及多種可能性，這無疑顛覆了結構主義中的二元對立關係。²¹

(三) 跨藝術互文

¹⁹ 同上註，頁 57-63。

²⁰ 蒂費納·薩莫瓦約(Tiphaine Samovault)著，邵焯譯：《互文性研究》，(天津，天津人民出版社，2002年)，頁 21。

²¹ 陳永國：〈互文性〉，《外國文學》第 1 期，2003 年，頁 77。



「互文性」跨出傳統文學文本這個概念，最初的體現是 Genette 提出的「超文本性」，但只是作為一個枝節存在，互文性理論主要仍然停留在文學文本的階段。當跨領域互文已經成為一個普遍甚至主流現象時，逐漸有學者認為應該為這樣的互文現象建立一個更完整的理論框架跟意義解釋。

劉紀蕙在《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》提出了「跨藝術互文」這個名詞，去解釋不同類型的藝術作品之間異質的符碼系統交涉的現象，及其可能產生的狀況。²²

W.J.T. Mitchell 認為，早期的跨藝術研究更傾向於比較研究。他曾經強調雖然任何文本必然與其歷史脈絡有某種對應，但是若僅以藝術斷代史或是主題的觀點研究比較藝術，則時常會使研究者受限於知識結構的預設，而無法處理另類歷史或是反向記憶與抗拒的問題。²³

「跨藝術研究」的出現說明了「比較藝術」的理論已經不足以涵蓋不同文本間的對比及相互影響的現象，從「比較藝術」轉向「跨藝術研究」，此間研究路徑的差異呈現了兩者理論發展的不同取向。「比較藝術」傾向於從文化史的斷代或是共同主題的觀點切入，來討論文學與其他藝術之間的雷同或是影響關係。

但是，學者們逐漸發現斷代概念並無法涵蓋任何時期的研究。所以，學術界便重新思考文學與其他藝術的會合是否有更合適的研究起點。劉紀蕙便是在「跨藝術研究」和「互文性」理論的基礎上，提出了「跨藝術互文」的概念的。

任何一種形式的文本，包括文學、音樂、雕塑、繪畫、建築、舞蹈、戲劇、電

²² 劉紀蕙：《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》，（臺北，三民書局，1994）。

²³ 劉紀蕙：〈框架內外：跨藝術研究的詮釋空間〉（代序），《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，（臺北，立緒文化出版社，1999年），頁7。



影都是藝術的範疇。所有藝術品的形成，可以含有多層論述與多層符號系統的交織。這裡所謂的多重論述或是多重符號系統，是指藝術文本結構中鑲嵌、構織的多種引文，而每一個「文本中的文本」都牽連起文化史或藝術史中的環節，也牽連起此環節所指涉的論述意識形態或意義背景，而產生所謂的「互文」作用。²⁴

這理論源自 Roland Barthes 把文本比喻成「編織物」的概念，他認為所有文學文本都是開放性的，永遠可以編入新的元素，或被編入其他文本當中。他曾用「編織物」、「立體畫」與「立體音響」三種意象來說明文本內符號系統的複合多元與異質構織的特性，把文學看成「一個多度空間，由各種非原創性的文字交織、撞擊、融合。文本是從無數文化中心帶來的引文編織物(tissue)」。²⁵文本引用的選擇，跟藝術家的批判立場和歷史觀點有很大的關係。從創作者在作品中引用的論述架構或是傳統的文本，可以看出他們的用意及創作意識。

當兩種或以上論述並置時，論述間必定產生矛盾與摩擦，對立的層次也將因應論述之間的差異性而產生，接而造成意義的張力。論述與論述之間的差距越大，被拉扯開的意義空間也就越大，激盪出來的文本效果或是意義指涉範圍也就愈廣。

五、跨媒介的改編

文學改編理論有很多不同的說法，大致區分為兩種：一種要求忠於原著；另一種認為可以自由改編，不應受原著的束縛。在討論之初，大多數人都堅持忠於原著的主張，但隨著討論日趨成熟，多數學者傾向認同改編是可以適度，甚至因應需求而進行大幅度的「改編」。

²⁴ 同註 22，頁 2。

²⁵ Barthes, Roland "The Death of the Author", Image, Music, Text, essays selected and translated by Stephen Heath, (New York: Noonday Press, 1988), pp. 142-148。



一般認為，由文學改編的作品，其藝術價值多難以超越文學文本，這當中其實含有對改編作品的「歧視」成分。改編作品礙於表現形式的差異，通常無法「完整」的再現原著文本，因此被界定難以超越前者。其實改編作品雖由原著而來，卻有可能青出於藍。但即便改編作品藝術成就高於原著，原著既有的地位，無法被撼動及取代的原因，便在於它的原創性和啟發性。兩相比較之下，原著是明顯佔優勢的。改編作品一旦無法超越便難免落得詬病下場，即便超越，也多半被認為是原著提供了雄厚的根基。

至於改編的類型，王光祖等人在《影視藝術教程》一書中，提到改編的四種方法，再現式改編、節選式改編、取材式改編及重寫式改編。²⁶曾西霸提出的三種改編方式包括忠於原著、混合、自由的改編。²⁷Louis Giannetti 認為改編一般可分為忠實改編(faithful)、無修飾改編(literal)以及鬆散改編(loose)。忠實改編盡量靠近原著精神，得盡量找對等的語言表達。無修飾改編大致限於舞台劇，因為舞台劇的基本模式為(動作和對白)，重點在於時空觀念轉變而非語言。鬆散改編只保留了原著的意念、狀況或某個角色，然後再獨立發展成新的作品。²⁸無論哪一種分類方式都只是為了方便歸類，實際上改編作品很少有完全符合某個改編類型，大多數的改編作品都是介於各改編類型之間。

從小說到戲劇文本的改編，是一個跨媒介的重組過程，當中涉及的因素，包括改編者對原著的解讀、創作風格、個人背景、當時的社會...等，這些因素都賦予了改編作品的詮釋意義，體現了解構主義下，跨媒介互文性如何使一個文本在眾人的解讀下呈現其多元及開放性。

²⁶ 王光祖、黃會林、李亦中著：《影視藝術教程》，(北京市，高等教育出版社，1992年)，頁149-154。

²⁷ 曾西霸：《夢想者一號—電影編劇的流程與技巧》，(臺北，亞太圖書，2005年)，頁146-147。

²⁸ Louis Giannetti 著，焦雄屏等譯：《認識電影》，(臺北，遠流出版社，1998年)，頁38-388。



小說與舞台劇的觀眾群不同，對作品的要求也有一定差異，考量戲劇文本的演出需求，改編者必須於改編過程中，針對差異及需求對原著小說情節進行增加或刪減。從以往的「忠於原著」，演變成原著與改編文本間的互文關係。文學文本與戲劇文本之間的關係，多以「改編」一詞概括並進行文本的比較分析。

但相對來說，「改編」更傾向於單向的創作模式，跨媒介互文卻可以雙向甚至多向式的發展，無盡延伸，相互影響。相同的文本在不同的媒體的相互影響與交涉下，豐富了彼此，也使改編文本產生了不同的文化意涵。

六、跨媒介文本中的互文

以下分別將《台北歌手》及《巨輪》中的跨媒介互文現象比較說明如下：

(一)《台北歌手》中的互文

1. 貧賤夫妻百世哀的情境

小說中的阿梅，常常為了生計與添丁吵架，外出去工廠賺錢，回家還要照料家中小孩。男主角添丁失去了賺錢的能力，在家中地位低下，整天被妻子阿梅數落，抬不起頭來，始終對於現實看不清，不知自己為何淪落至此。小說中寫道：²⁹

哼！給自己找台階下。雇用與不雇用都在於你。只要認真地請對方雇用，又怎麼會不被雇用呢？窩囊的人…(頁 53)

連老婆都得把小孩放在家裡，不是去甘蔗園，就是去鳳梨工廠，否則明天的飯就無著落。(頁 54)

²⁹ 呂赫若著，林至潔譯：《呂赫若小說全集(上)》，(臺北縣，印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2006年)，頁 53。以下小說引文直接於文後標頁碼，不再重覆。



說是不景氣、不景氣。會有工作卻賺不到錢的事嗎？是誰每天為吃飯的米傷透腦筋啊。不為家裡著想的男奴、畜生。(頁 72)

「到底在做什麼…每天做這些令人感到厭煩的事。你是個男人，竟然這麼窩囊嗎」忽然轉向別處，終於落淚。(頁 78)

阿梅正面看著丈夫，非常生氣地大叫。(頁 83)

阿梅發出悲鳴，身子後仰，抓起身邊的飯碗，扔向男人。(頁 159)

《台北歌手》中此片段的表演為：³⁰

阿梅走進家裡，看見孩子打翻東西，衣服弄髒，火大的說：「佢會搵到恁屙糟接，又要忒麼个，衫服過搵著恁屙糟，你就自家洗哈，阿姆來煮飯。」

在添丁數落阿梅不早點回家煮飯，讓兩個小孩餓肚子後兩人開始吵了起來，阿梅不甘示弱地予以反擊，開始細數添丁的無用，大聲咆哮說：

「一日賺無三十 錢个目鳥仔…，你佬著坐等米就會在天頂跌下來係無，毋係佢去工廠做事，你看細人仔愛嘍麼个。」

添丁反駁說自己很努力掙錢，早早就起床出外打拼時，阿梅露出一副不屑的表情說：

「屁卵，麼人知你出去放麼个鬼，佢看接毋係睡目、賭徼就係去尋細妹仔啦。」

小說中的阿梅對於添丁拉的牛車始終賺不到錢無法理解，自己都已經去工廠工作，生活還是如此困苦，殊不知他們悲慘的命運，是日本殖民下現代化機器的引進，生產工具的變革所導致的；汽車取代了牛車，因此生意一落千丈，添丁拉的牛車賺不到錢無法養家，是社會大環境的改變所造成的，並非個人可以撼動的。

³⁰ 參考樓一安執導：《台北歌手》，(客家電視台，2018年)。客家電視劇《台北歌手》第二集客語對話。



2. 出賣靈肉以求家人溫飽

男性以勞動換取金錢，當男性無法以出賣勞力維生時，女性卻以身體換取生活，³¹小說中對阿梅出賣身體的描述有：

阿梅裝作毫不知情，經過部落時，會和認識的人交談幾句，一點也沒有露出從事那種行業的表情。對她來說，維繫生命的「錢」比現在的傳言更重要。(頁 77)

為了衝破難關，連妻子也淪落到獸道。(頁 80)

為了家，作了痛苦的決定，如此的賣身，我真傻啊！(頁 83)

電視劇《台北歌手》中此橋段也有互文，而其中的差異點是在《台北歌手》中由阿梅主動提出出賣身體以維生，阿梅把身體換取生活的物品，她唯一能想到的、唯一的籌碼也就是自己的身體，出賣身體也是滿足男人對性的慾望滿足罷了。

(二)《巨輪》中的互文

2019 年由臺灣青年劇團所改編的〈牛車〉所演出的舞臺劇作品《巨輪》，乃是以毀滅事件中的核浩劫，做為故事的背景，《巨輪》將時空拉至 2079 年核爆後的廢墟中，人類所建立起來的文明，在核脈衝的摧毀之下消失殆盡。倖存的人類中，權勢階級移往地底生活，靠著地表上窮困的人民用人力轉動巨輪運送空氣到地底以維持生命。《巨輪》與〈牛車〉相對應的是，故事設定在喪失技術的未來世界，人類開始重建文明，進行技術的提升，跟日據時期從傳統農業社會開始發展成工業機械現代化有異曲同工之妙。

而住在充滿輻射汙染的地面上的倖存者與安逸生活於地底下上層階級，也與日據時期殖民統治下的臺灣產生的階級制度也有所呼應。如同其他末日幻想的作品一

³¹ 陳映真等：《呂赫若作品研究：臺灣第一才子》，(臺北市，文化建設委員會，1997 年)，頁 251。



樣，《巨輪》故事著眼於倖存者的心理、維持人類生存及團結的方式，此時人類與為了生存開始戰鬥，去抵擋現實生活的壓迫，也對應著日據時期人民在殖民制度與現代化衝擊下的苦苦掙扎。

現將《巨輪》演出的不同場次與原著小說〈牛車〉的互文性比較如下：

	〈牛車〉		《巨輪》
上半場	楊添丁的家庭窘境。	第一幕	楊添丁的家庭窘境。
	楊添丁工作四處碰壁。	第四幕	楊添丁工作四處碰壁。
	友人阿生委託楊添丁載貨。		友人阿生委託楊添丁載貨。
	牛車夫擊倒石標。	第五幕	楊添丁推倒石碑扭傷腳。
楊添丁與阿梅大打出手。	楊添丁與阿梅大打出手。		
下半場	楊添丁與阿梅去請保正調停。	第一幕	楊添丁與阿梅去請村長調停。
	楊添丁決定與阿梅存錢租佃耕地。		楊添丁決定與阿梅存錢租佃耕地。
	楊添丁在車上打瞌睡，被警察罰錢。		楊添丁推倒石碑，牛車被警察沒收。
	楊添丁向阿梅要錢未果，憤而離家。	第二幕	楊添丁向阿梅要錢未果，憤而離家。
	楊添丁偷鵝後，進到市集。		楊添丁與小林潛入村長家偷鵝。
	楊添丁被警察抓到，失去了音訊		楊添丁被村長開槍擊斃。

資料來源：研究者整理



(三) 內涵意義的互文

經研究者發現在所有文本中，其內涵意義上都有著在階級壓迫方面的互文，階級的壓迫來自於臺灣傳統主佃體制。日本製糖資本在臺灣的獨佔擴張，把貧困農民驅離，將耕地圈為會社所有的蔗作農園；製糖會社與日本帝國主義的財閥資本家強奪土地，真正擁有土地的只有資本家與地主，³²資本家與地主相互勾結，獲取彼此的最大利益。

所有文本中的悲慘皆與添丁拉牛車無以維生有關。添丁所拉的牛車為什麼無法維生？與日本資本主義制度息息相關。原本走在道路中間的牛車，現在被限制只能靠邊走，道路中間要讓給汽車、腳踏車。由於生產工具的變革帶來了生活的困境，造成牛車業、轎夫、水車…等職業的沒落和相關勞動的失業與貧困化。這些都是日本資本主義引進工業化所造成的，在資本主義制度下，臺灣無產階級的剝削就更加嚴重。

七、結論

本研究以呂赫若小說〈牛車〉，與臺灣青年劇團所演出的舞臺劇作品《巨輪》及客家電視劇《台北歌手》在改編演出中的內容為研究對象，分析從小說到舞台劇文本的轉換過程間出現的跨媒介互文現象與呂赫若作品中所蘊涵的社會思想與人道關懷。

不論身在何處，呂赫若關心臺灣的心境始終未曾改變，他的創作題材從未脫離臺灣社會，也因此造就他獨特的寫實主義文學特質。呂赫若強烈的政治社會意識，

³² 同上註，頁 296-297。



深深的滲透在忠於現實的作品中。他有著厚重堅實的生活基礎，及對待生活極其嚴肅真誠的態度。正因如此，使他的作品既有鮮明堅定的社會思想傾向、階級立場，又讓人覺得真實可信，感人至深。具體言之，他的文學創作力圖通過家庭的矛盾糾葛與複雜變化，來揭露和抨擊社會，特別是農民家庭的悲苦、婦女的悲慘命運、封建大家庭的道德淪喪、迷信肆虐……等，也提出了對日本人橫暴統治的強烈控訴，對豪強劣紳的撻伐，有著強烈的社會意義和現實主義精神，他的作品更客觀而冷雋，正確地反映了現實。

〈牛車〉這篇發表於 1935 年的小說裡，社會變革以不饒人、既成事實的姿態闖入農夫楊添丁的生活，呂赫若運用對比強烈的事件來塑造受經濟生產結構轉型所苦的農夫形象，並藉此表現無知農民一步步被逼到社會邊緣的角落，最後淪入獸道的主題之外，也以激烈的情感表現遭受機器文明逼害的強烈不滿，明示「機器奴，畜生，我們的強敵」的憎恨，甚至安排經常在拘留所鑽進鑽出的林老在生活無著落時故意犯罪讓政府養，反襯正經做事是傻瓜的諷刺事實，這一嘲諷式人物的出現，為楊添丁步上偷盜的路程預作伏筆，林老這類妥協型的人物，對日據時代無力為自己做主的臺灣人而言，無異昭示身為次等國民的臺灣人，只能無奈的屈從環境。

具人道關懷社會思想的呂赫若為宣揚理念，在其作品背後接近群眾並在本質上具備了為弱勢發言、悲天憫人的理想主義者抱負，所流露出來的文學家救世思想，除了顯現出呂氏的文學基調之外，其思想內涵更是值得我們讚揚的。

近年來，許多文學作品被改編成戲劇或影視作品，不管呈現的手法為何，都有助於原本不熟悉原作的觀眾在欣賞作品後，對原作進行再探求的動作。研究者為戲劇教學工作者，對於戲劇的功能，除了娛樂之外，深深覺得還必須要有教育的功能，若能藉由名著的改編，將文學與劇場結合，透過不同媒介的創作呈現，讓觀眾透過



不同的呈現方式而產生移情與共鳴，進而產生出對社會更大的影響力，此就是身為文學及戲劇工作者們在未來更應努力的目標和方向了。

參考書目

1. Louis Giannetti 著，焦雄屏等譯：《認識電影》，(臺北，遠流出版社，1998 年)。
2. Michael Payne 著，李爽學譯：《閱讀理論：拉康、德希達與克麗絲蒂娃》，(臺北，書林出版公司與國立編譯館，1996 年)。
3. 王光祖、黃會林、李亦中著：《影視藝術教程》，(北京市，高等教育出版社，1992 年)。
4. 江漢津：〈一個老紅帽的白色歲月〉，《臺灣日報》第 23 版(1996 年 10 月 23 日)。
5. 呂赫若著，林至潔譯：《呂赫若小說全集(上)》，(臺北縣，印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2006 年)。
6. 呂赫若著，林至潔譯：《呂赫若小說全集》，(臺北，聯合文學，1995 年)。
7. 呂赫若著，鍾瑞芳譯：《呂赫若日記》，(臺南市，國家臺灣文學館，2004 年)。
8. 巫永福：〈呂赫若的點點滴滴〉，《文學臺灣》創刊號，1991 年 12 月，頁 13-15。
9. 林明德：〈呂赫若的短篇小說藝術〉收於陳映真等著《呂赫若作品研究》，(臺北，文建會，1997 年)。
10. 施蒂爾勒(K.Stierle)著，程介未譯：《虛構文本的閱讀》，(四川，文藝出版社，1989 年)。
11. 胡風：《朝鮮臺灣短篇集—山靈》，(中國，上海文化出版社，1936 年)。
12. 陳永國：〈互文性〉，《外國文學》第 1 期，2003 年，頁 77。



13. 陳映真等：《呂赫若作品研究：臺灣第一才子》，(臺北市，文化建設委員會，1997年)。
14. 曾西霸：《夢想者一號——電影編劇的流程與技巧》，(臺北，亞太圖書，2005年)。
15. 渡邊順三：〈編輯後記〉，《文學評論》二卷一號，1935年，頁194。
16. 渥厄·派特莎(Patricia Waugh)著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說—自我意識小說的理論與實踐》，(臺北，駱駝出版社，1995年)。
17. 黃靖雅：〈悲愴的傳奇-林至潔印象中的呂赫若〉，《聯合文學》10卷12期，1994年10月，頁92-93。
18. 董希文：《文學文本理論研究》，(北京，社會科學文獻出版社，2006年)。
19. 蒂費納·薩莫瓦約(Tiphaine Samovault)著，邵煒譯：《互文性研究》，(天津，天津人民出版社，2002年)。
20. 劉紀蕙：〈框架內外：跨藝術研究的詮釋空間〉(代序)，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，(臺北，立緒文化出版社，1999年)。
21. 劉紀蕙：《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》，(臺北，三民書局，1994年)。
22. 樓一安執導：《台北歌手》，(客家電視台，2018年)。
23. 熱拉爾·熱奈特(Gérard Genette)等著，史忠義譯：《熱奈特論文選—批評譯文選》，(開封，河南大學出版社，2008年)。
24. 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，屠友祥譯：《文之悅》，(上海，上海人民出版社，2002年)。
25. Barthes, Roland “The Death of the Author”, Image, Music, Text, essays selected and translated by Stephen Heath, (New York: Noonday Press, 1988), pp. 142-148。



26. Julia, Kristeva “The Bounded Text, Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art” (London: Cambridge University Press, 1980) , p.36.

