

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



當代臺語音樂劇中日治時期的再現：

以《青春美夢》、《四月望雨》、《渭水春風》、  
《我是油彩的化身》為例

Representing Japanese Colonial Period in Taiwanese  
Musicals: On *A Beautiful Dream of Youth*, *April Rain*,  
*The Impossible Times* and *Wo Shi You Cai De Hua Shen*

邱筱茜

Hsiao-Chien Chiu

指導教授：謝筱玫 博士

Advisor: Hsiao-Mei Hsieh, Ph.D.

中華民國 108 年 7 月

July 2019



國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

當代臺語音樂劇中日治時期的再現：以「青春美夢」、「四月望雨」、「渭水春風」、「我是油彩的化身」為例

Representing Japanese Colonial Period in  
Taiwanese Musicals: On *A Beautiful Dream of Youth*, *April Rain*, *The Impossible Times*  
and *Wo Shi You Cai De Hua Shen*

本論文係邱筱茜（學號 R02129001）在國立臺灣大學戲劇學  
研究所完成之碩士學位論文，於民國 108 年 7 月 15 日承下  
列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

謝心政

（指導教授）

邱筱茜

林鶴宜

系主任、所長

謝心政

（簽名）



## 謝辭

本篇論文得力於指導教授謝筱玫老師、口試委員林鶴宜老師、汪俊彥老師的指導，以及人類所的李喬河同學的協助，得以完成。也感謝陪伴在身邊的朋友同學，芝萱、安、月綺、文聖、無限量供應愛與心靈支持；感謝我的父母提供充足的經濟基礎；以及大方贈與研究資源的音樂時代。

最後感謝正在圖書館翻開這本論文的你。因為你的閱讀，讓我覺得自己的寫作與研究有了更積極的意義。但是……這篇論文在口試的過程中，得到了許多的意見，也讓我發現尚有未能釐清整合的概念，目前仍在大刀闊斧地進行修改（也就是你現在看到的版本仍是一個粗糙的初稿）如果需要引用請來信與我聯繫<sup>1</sup>，也祝福你寫作的過程一路順利，能夠順利的說出自己想分享給世界的知識與看法。

---

<sup>1</sup> 我的連絡信箱是 [seinesunset@gmail.com](mailto:seinesunset@gmail.com)



## 摘要

本篇論文以臺語音樂劇《青春美夢》、《四月望雨》、《渭水春風》、《我是油彩的化身》四個作品為討論對象，這四部作品分別是以日治時期的臺灣人物張維賢、鄧雨賢、蔣渭水、陳澄波為主角，本文將討論這四個出現在臺灣意識興起後的作品如何替觀眾建構日治時期，以及建構出何種日治時期的樣貌。

八〇年代後臺灣意識興起，歷史、文學等方面皆展開了以臺灣為主體的思考方式，在這樣的背景下《青春美夢》為了回應臺灣意識，在劇情編排上去除了張維賢人生中的中國經驗。而《四月望雨》、《渭水春風》、《我是油彩的化身》向觀眾展現出強烈的介紹意圖，試圖填補之前黨國教育下臺灣史的空白，向觀眾介紹具備「現代性」特質的主角，以及現代、摩登的殖民時期。若將戰後臺灣的戒嚴統治納入考量，會發現這些作品對於現代性的提倡，其實具有抵抗現實政治的積極意義，而非是殖民主義的殘存。

另外由於這些作品出現於臺灣意識出現後的社會，並不著重描寫主角如何處理身份認同的過程，在作品中不是迴避這個問題，就是直接讓主角認定自己為臺灣人，不再游離於日本、中國、臺灣之間。除此之外，劇中的臺灣人角色亦沒有表現出被殖民者的臣屬心態，在言行各方面的表現上，都未受殖民者建立的族群階序影響，被創作者賦予了不卑不亢的英雄色彩。這些作品可視為臺灣在戰後黨國體制下的雙重殖民後嘗試恢復自信的過程，然而在這些過程中，為了建立臺灣人的英雄特質，也丟失了殖民情境下臺灣人作為次等族群的歷史傷痛。

關鍵詞：後殖民、日治時期、音樂劇



## Abstract

This thesis focuses on four Taiwanese Musicals “A Beautiful Dream of Youth”, “April Rain”, “The Impossible Times”, “Wo Shi You Cai De Hua Shen”. Those musical’s story are talking about Japanese colony period and base on the real person. In additions those works are created after democratization and in the wave of awaking Taiwanese consciousness. This thesis is try to analysis how those works to represent Japanese colony period.

In Taiwan’s 80s, the protester from Tang-wai(黨外) rebuilt the history and literature tradition. Their view points are very different from the government in the martial law period which based on China-centred thinking. The protester from Tang-wai created Taiwan consciousness which means Taiwanese have their own subjectivity and don’t attach China anymore. To response the raising of Taiwan consciousness of audience, “A Beautiful Dream of Youth“cut china experience of main character ( Zhang Weixian ) . To audience, in Japanese colony period only can see Zhang Weixian lived in Taiwan and Japan, and this period means a beautiful dream.

On the other hand, “April Rain”, “The Impossible Times”, “Wo Shi You Cai De Hua Shen” intent to introduce colony period to audience. Therefore, those works are like a Journey, to show audience how the main character lives. However, we can notice that the Journey is focuses on showing colonial modernity. It’s looks like Taiwan’s society is tripped by colonialism, but if we realize the society of martial law period, it can be positive as against to government’s historical view.

Those four musical be created in the period of Taiwanese identity raising. Therefore, we are hard to see the identity process of Taiwanese characters in plots. In those works, Taiwanese character’s identity is specific and direct, without doubt. On the other side, those work avoid to describe racial discrimination of colony period. Those musicals give their main characters heroic temperament, but at same time, losing the chance to discover the trauma of colony period.

**Key words** : Post Colony, Japanese Colony period, Musical



## 目錄



口試委員會審定書.....	i
謝辭.....	ii
中文摘要.....	iii
英文摘要.....	iv
目錄.....	v
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機、對象.....	1
第二節 背景介紹.....	3
第三節 文獻回顧.....	9
第四節 研究方法與章節架構.....	14
第二章 《青春美夢》——臺灣、日本、中國.....	18
第一節 張維賢生平介紹.....	18
第二節 《青春美夢》劇情簡介.....	21
第三節 疏離的中國.....	23
第四節 重塑日治時期的權力結構.....	29
第三章 《四月望雨》——傳統與現代.....	34
第一節 鄧雨賢生平介紹.....	34
第二節 《四月望雨》劇情與戲劇結構.....	37
第三節 家庭與事業的對立.....	41
第四節 體制的壓迫與正面的日本人形象.....	47
第五節 《四月望雨》的時代意義.....	52



第四章《渭水春風》——多元抵抗形式的展現.....	55
第一節 蔣渭水生平介紹.....	55
第二節《渭水春風》劇情簡介.....	61
第三節 臺灣人角色的日常抵抗.....	64
第四節 蔣渭水的反殖民運動與文化協會的意義.....	69
第五節 霧社事件.....	72
第六節 正面的日本人形象.....	76
第五章《我是油彩的化身》——迴避歷史的敘事.....	78
第一節 陳澄波生平介紹.....	78
第二節《我是油彩的化身》劇情與戲劇結構.....	82
第三節 陳澄波的年表.....	85
第四節 殖民之後的二二八事件與轉型正義 .....	92
結論 .....	99
參考文獻.....	107
附錄一 .....	116







## 第一章 緒論

### 第一節 研究動機、對象

在現今的臺灣，假使未對日本殖民時期有所了解，也會有些許淺略的印象。因為它殘存於生活的各個角落，像是顯而易見的總統府、北投溫泉館、文學館紀州庵、散落在巷弄中宿舍群，或味覺——那些開立於日治時期的老店，甚至是政治籌碼——如 2014 年底的台北市長選戰，連戰稱柯文哲為「青山文哲」，來自「日本官」的家庭。即使未曾經歷過日治時期，日治時期的遺跡也依然與現在的生活交織在一起。

我寫作這篇論的理由十分簡單且個人。雖然我出生於民主化後的臺灣社會、成長在臺灣意識興起的年代，但對於日治時期的歷史知識仍相當缺乏，或者說有一種偏差。以至於在「後殖民與戲劇」的課堂初次讀到《亞細亞的孤兒》時，像是發現了新大陸般地震驚。驚訝的點有兩個，一是日治時期的臺灣人對中國抱持著母國情感（不論這份情感最後將幻滅與否），二是殖民者對於漢人的歧視、差別待遇與破壞漢人傳統文化的手段，遠比我想像中暴力許多。這兩點與我在生活中感受到的，以及在一些通俗電影、連續劇看到的日治時期形象，有著極大的落差。

基於日常印象與歷史的落差，我揀選了《青春美夢》（2005）、《四月望雨》（2007）、《渭水春風》（2010）、《我是油彩的化身》（2011）四個作品作為研究對象。這四部作品都可歸類為臺語音樂劇。《青春美夢》雖是歌仔戲，但用結合歌曲、舞蹈的戲劇形式來定義音樂劇的話，歌仔戲也可被歸入其中；同時，這四部作品都曾於國家戲劇院（觀眾席 1498 席<sup>1</sup>）或城市舞台（觀

---

<sup>1</sup> 〈室內演出場地介紹〉（無日期）。2019 年 7 月 28 日，取自：國家表演藝術中心國家兩廳院網頁 <http://npac-ntch.org/zh/venues/intro>

眾席 1022 席<sup>2</sup>) 等中、大型場館演出，除了首演的檔次之外亦有加演，在演出結束後也能看到針對該作品發表評論或甚至是學位論文，是相對來說較具知名度與代表性的作品。

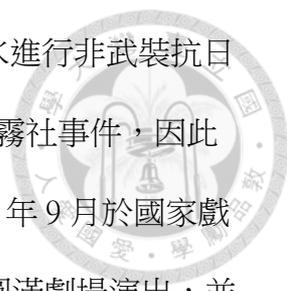
《青春美夢》由「春美歌劇團」製作的歌仔戲，由張旭南導演、吳秀鶯與江牧非編劇、郭春美領銜主演，講述新劇運動者張維賢發展新劇事業之歷程，並搭配虛構的臺日戀情作為故事副線。該劇首演於 2005 年，是文建會（現文化部）主辦的「廟口歌仔戲大拼台」活動之節目，並於隔年至台北城市舞台售票演出，其間亦於台南、高雄等地巡演，並舉辦清唱會，至 2015 再次於高雄春天藝術節演出，共演出 15 場。2005 年與 2015 年的演出版本皆有發行 DVD，該劇的劇本也在 2011 年由傳統藝術中心籌備處出版。對於觀眾來說，是一個即使是錯過演出，也能夠輕易取得觀賞資源的製作。

《四月望雨》與《渭水春風》皆為「音樂時代」的音樂劇作品。《四月望雨》由「音樂時代」的藝術總監楊忠衡創作劇本，楊士平擔任導演與劇本編修。此齣戲是臺灣第一齣使用臺語左為主要語言的音樂劇，故事以臺灣音樂之父鄧雨賢為主角，圍繞在他的家庭、愛情、事業三個方面。該劇由永齡教育慈善基金會委託製作，2007 年六月於國父紀念館首演、於 2008、2010 年兩度在國家戲劇院上演，創下三年內共二十八場的演出紀錄，其熱潮也引發兩本以此為題的碩士論文。該劇除了發行 DVD 之外，亦有發行單純收錄音樂曲目的原聲帶。

《渭水春風》則是由符宏征擔任導演，編劇除了楊忠衡外，尚有從事戲曲編創的林建華。該劇講述「臺灣第一熱血男兒」、日治時期社會運動者蔣渭水的

---

<sup>2</sup> 〈城市舞台〉(2017 年 4 月 5 日)。2019 年 7 月 28 日，取自：臺北市藝文推廣處網頁 [https://www.tapo.gov.taipei/News\\_Content.aspx?n=777D804A71CDD1F1&s=564E2D6D109E2D5E](https://www.tapo.gov.taipei/News_Content.aspx?n=777D804A71CDD1F1&s=564E2D6D109E2D5E)



故事。《渭水春風》的劇情有明顯的主、副線，主線講述蔣渭水進行非武裝抗日成立文化協會、民眾黨的歷程；副線的部分則刻畫賽德克族的霧社事件，因此劇中除了臺語、日語的使用外，亦有賽德克族語。該劇在 2010 年 9 月於國家戲劇院首演，2011 年 11 月與長榮交響樂團合作，又至臺中戶外圓滿劇場演出，並作為中華民國建國百年系列活動。2016 年時，以大稻埕戲苑營運五週年開幕戲的身份於大稻埕戲苑再次演出。這個作品並沒發行 DVD 或劇本書，目前僅有原聲帶 CD 在市面上流通。

最後是《我是油彩的化身》，這個作品也是中華民國建國百年活動之一，並列為兩廳院「民國藝百」系列的重要節目。《我是油彩的化身》的編劇、導演分別王友輝與梁志民，這是一部傳記色彩相當濃厚的音樂劇。這齣戲以陳澄波為主角，情節的安排完全貼合陳澄波的人生經歷的先後順序，講述其結婚、至東京求學、赴上海教書、遭遇二二八等經歷。《我是油彩的化身》由嘉義市政府委託臺灣師範大學承辦製作，2011 年 10 月 7 日於臺北國家戲劇院首演時，當時的總統馬英九、副總統吳伯雄等政要人士皆前往觀賞，受到媒體諸多關注。之後《我是油彩的化身》陸續於台中、高雄、嘉義演出合計 13 場。《我是油彩的化身》也被嘉義市政府視為行銷城市意象的一環，由政府擔任發行單位，發行了演出錄像的 DVD、原聲帶 CD 與劇本書。本篇文章將依序討論以上這四個作品如何替觀眾構築出日治時期的樣貌。

## 第二節 背景介紹

「日治時期」是指日本對臺灣進行殖民統治的期間，也有論者稱「日據時期」強調其武裝佔據之意。過往臺灣對於此時期，大多稱「日據」，直到陳水扁就任總統後頒布了《海洋教育與教科書用詞檢核計畫》，指出使用「日據」並非

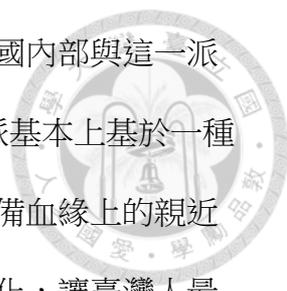
中性詞彙，建議改使用「日治」加以取代，造成國小、國中、高中的教科書上「日據」一詞全面改為「日治」。本文在這裡使用「日治」一詞，一方面是基於習慣，因為自己在國高中期間建立臺灣史基礎知識的階段時，所接收到的是「日治」一詞。另一方面是，臺灣根據〈馬關條約〉割讓給日本，具有法源上的依據，並非只是日本單方面使用武力強行佔據臺灣，因此選用統治而非佔據一詞。

1895年日清戰爭，位於清朝帝國邊陲的臺灣被當作賠償品，在清朝戰敗後轉移給日本，使日本成為亞洲第一個殖民帝國。然而作為殖民帝國的日本在領有臺灣初期並不順利，首先遭遇到臺灣人四處蜂起的反抗行動、殖民地官員士兵水土不服、嚴重財政赤字等問題，使得日本政府一度想將臺灣賣給法國。不過基於臺灣作為「南方鎖鑰」的關鍵地理位置，以及日本面對西方列強的面子問題——想證明日本（作為亞洲的一員）也有治理殖民地的能力，臺灣最終仍被留下。

事實上日本在領有臺灣初期，臺灣有成為非殖民地這個選項，也就是被編入帝國之內，成為日本的一縣或一道<sup>3</sup>，如同北海道或沖繩。這個主張由當時擔任臺灣事務局委員的原敬所提出，他的理由即是日本人與臺灣人並非白人與有色人種的關係，皆是黃種人，加上臺灣與日本地理條件的接近與通訊設備（海底電纜）的完備，臺灣應該作為國土的一部分<sup>4</sup>。而結果顯而易見，原敬的觀點並沒有被當局採納，臺灣以殖民地的定位存在。不過原敬在之後成為內閣總理大臣，也多少影響了對殖民地治理的政策，例如將總督由武官改為文官，並讓臺灣適用日本內地的法律，也就是所謂的內地延長主義。

<sup>3</sup> 日本的行政單位層級分為「都道府縣」，即一都（東京都）、一道（北海道）、二府（京都府、大阪府）與四十三縣。

<sup>4</sup> 小熊英二。〈臺灣領有〉。吳玲青譯。《近代化與殖民：日治臺灣社會史研究文集》。薛化元編。臺北：臺大，2012年。



原敬的主張基本上可劃入「同化主義」一派，而在日本帝國內部與這一派相對的是以後藤新平為代表的「特別統治主義」。同化主義一派基本上基於一種西方列強帶來的威脅感，主張日本人與臺灣人皆是黃種人，具備血緣上的親近性，因此應不顧成本地對臺灣人施予同化教育，使臺灣人日本化，讓臺灣人最終成為忠順的國民。這樣的主張不只出現在政府內部，甚至出現在《高山國》雜誌——這本在日治時期由在臺日本人創辦、對於總督府的批判總是不遺餘力的雜誌。《高山國》在第三期就曾刊登一篇〈誰說臺灣是新領土〉（誰か台湾を新領土といふ）的文章<sup>5</sup>，宣稱台灣島上在四百年前已有日本人移居與此，並強調鄭成功為日本人的後裔，認為臺灣是日本舊有領土的回收而非新領土的取得，因此當盡快地教化、同化臺灣人，使他們成為日本人，而非持續擴大日本人與臺灣人的差異。

另一派，後藤新平則認為，臺灣人與日本人在種族上有根本上的不同，應該用適合臺灣人的方式來治理他們，以他的話來說就是鯛魚和比目魚本來就是構造不同的魚種，無法強迫眼睛長在兩側的鯛魚變成長在同一側的比目魚<sup>6</sup>。表面上似乎是尊重殖民地的殊異性，不過就後藤新平實際上的作為來看的話，這個殊異性的主張是將臺灣人視為次等的民族，好讓殖民政策的差別待遇有合理的藉口。就臺灣人的角度來看，殖民帝國內部的兩派爭論，都只是殖民者由自己的利益出發，不是為了保障日本帝國能擁有不會反抗的恭順子民、就是為了方便榨取殖民地豐厚的經濟利益。

因此帝國的中央政府雖用盡心思來治理殖民地，對領臺初期大部分的臺灣人來說，其統治與暴政無異。特別是當時來臺的日本官員、士兵素質低落，任

---

<sup>5</sup> 〈誰說臺灣是新領土〉（誰か台湾を新領土といふ）。《高山國》（高山国）。1900年9月。

<sup>6</sup> 蕭宇辰、林辰〈臺灣吧第0集『賣台？後藤桑の如意算盤』〉（2014年9月1日）。2019年7月10日，取自: Youtube Taiwan Bar  
[https://www.youtube.com/watch?v=eHTV\\_Xdrkp8&list=PLwltru4bLdHzcRkKwF-D1\\_ectvG2akjVb](https://www.youtube.com/watch?v=eHTV_Xdrkp8&list=PLwltru4bLdHzcRkKwF-D1_ectvG2akjVb)



意掠奪臺灣人財產、殺害毆打臺灣人、破壞傳統廟宇建築等惡行惡狀更是時有所聞<sup>7</sup>，造成臺灣人對日本人觀感不佳，也加深了漢人對日本統治的不滿。漢人的武裝抗日行動一直持續到了 1915 年的「噶吧嘓事件」後，才算告一段落，此時已是日本領臺二十年之際。之後雖無大型武力反抗事件，但並不代表臺灣人對日本的統治心悅誠服，仍有議會設置請願運動、農民反抗運動持續在進行。

議會設置請願運動起源於東京的「新民會」，這是由當時前往日本的臺灣留學生在 1920 年組織的社團。在一次大戰期間，美國總統威爾遜主張民族自決，在戰爭結束後許多殖民地紛紛獲得獨立，這樣的思潮也鼓舞了當時的臺灣留學生，進一步去思索臺灣的未來與定位。起初新民會的成員多主張要求日本撤廢施行於臺灣的六三法，讓憲法可施及臺灣，使臺灣人享有與日本人相同的權利。不過林呈祿認為此一主張等於認同了日本的同化主義，臺灣的文化將被泯滅，臺灣人將失去自己的文化。因此林呈祿認為應改為爭取殖民地的自治。而實現殖民地的自治就是要有殖民地自己的議會，由殖民地的住民選出自己的議員，因而催生了議會設置請願運動。就現今多元文化主義的角度來看，林呈祿一邊強調臺灣的殊異性，一邊主張享有平等的權利是相當容易理解的，不過對當時的殖民政府來說，享有相同權利就意味著要付出相同的代價——成為日本人，因此斷然否決了議會設置請願運動。即使臺灣人歷經十五次、持續十四年不斷請願，日本帝國也絲毫不受動搖<sup>8</sup>。

而農民運動同樣也興起於二〇年代，最知名者為發生於 1924 年的二林事件。該事件起因於二林的林本源製糖株式會社長期對於甘蔗的收購價格過低，導致農民成本虧損，爆發農民與糖廠的衝突。由於日治時期蔗農被規定甘蔗只

---

<sup>7</sup> 小熊英二。〈臺灣領有〉。吳玲青譯。《近代化與殖民：日治臺灣社會史研究文集》。薛化元編。臺北：臺大，2012 年。頁 67-70。

<sup>8</sup> 此段對於議會設置請願運動的描述，是參考小熊英二的〈異身同體之夢——臺灣議會設置請願運動〉論文，收錄於《近代化與殖民》



能賣給該區域的糖廠，甘蔗的秤重與計價都由糖廠決定，栽種甘蔗還必須向糖廠購買肥料，導致蔗農幾乎無法從中獲益，甚至虧損連連。二林事件後，引發了各地蔗農群起要求糖廠提高收購價格的風潮。1927年後，臺灣的農民運動逐漸左傾<sup>9</sup>，與臺灣共產黨合流，不過在1929年二月十二日政府大規模檢肅後，農民運動被迫轉入地下化而逐漸衰微。

對臺灣的知識份子來說，與殖民政府雖有著諸多衝突，但也並非全面否定殖民政府的作為。對於日本所施行的現代化、西化，許多知識份子樂於接受的。臺灣知識份子也曾與殖民者站在同一陣線，一同批判歌仔戲的低俗不堪入目、宗教迷信的落後、蓄髮纏足等陋習不文明。而近代化的物質文明，也滲入了中上階級的生活之中，咖啡、巧克力、電話、相機等等。因為星期制帶來的閒暇時間，也讓聽音樂會、看展覽、跳舞、看電影成為娛樂。而近代教育體系，也使得女子有機會受教育，踏出閨閣。上層階級的女孩也能在家中栽培下成為學校教員、護士甚至醫生，顛覆了過往漢人對女性角色功能的想像。

1936年年底，臺灣被迫加入日本戰爭的動員，開始了皇民化運動，目的是要使臺灣人能成為日本人，對天皇產生效忠之心，成為國家在戰爭期可用的資源。皇民化運動從語言、宗教、文化娛樂等方面著手進行。首先是國語（日語）的推行，並限制臺灣人母語的使用，能流利使用國語與願意改姓名的家庭，家門口可懸掛政府發給的「國語家庭」牌子。國語家庭享有諸多好處，家中成員能得到較好的教育資源外，若任職於公務體系也較容易獲得升遷，在戰爭期間也享有較好的物資配給。而宗教信仰的部分，政府則是透過寺廟整理運動，裁併廟宇，使臺灣廟宇數量減少，並推廣神道教，廣設神社，強制臺灣人

---

<sup>9</sup> 李健鴻〈臺灣農民運動章總論〉（2012年1月4日）。2019年7月28日，取自：臺灣大百科全書。<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=100225>

在家裡祭奉神宮大麻，取代祭祀祖先牌位的習慣。而藝術文化方面，也都在皇民化期間，淪為政府政策或意識宣傳的工具，像是演劇挺身隊透過戲劇向農民眾宣揚愛國情懷與政府的軍國主義；另有文學奉公團、美術奉公團、音樂奉公團等，也都是藉藝術之名行宣傳、改造之實。

1941年起，日本因戰事吃緊，在臺灣實施志願兵制度，欲募集臺灣人到前線打仗，原本只預計招募一千人，卻有四十二萬多名臺灣青年前來報名<sup>10</sup>，甚至流行起「血書志願」，以血掌印或血書的方式來表達自己對國家的效忠之心。但此現象也並非反映了皇民化教育的成功，成功改造了臺灣人的心靈與認同，讓臺灣成為為天皇效忠的日本人。不同個體與不同的世代之間對於皇民化與認同有著不同的看法。像受私塾教育長大的林獻堂，雖未曾正面反抗過殖民政府，但在皇民化運動期間仍暗自維持過農曆年、祭祖的習慣，也不認為有必要換穿日本和服，在戰爭期間也僅是消極地配合政府的各種政策<sup>11</sup>。而成長於日治時期受新式教育的葉盛吉，則在前往東京求學後，困惑起日本人與臺灣人之間的身份認同<sup>12</sup>。至日本戰敗，臺灣總共有二十萬名青年加入日本的「聖戰」投入到戰場，而全體臺灣人民也都在皇民化運動下成為支援前線的後勤部分。但這之間也並非強迫或自願、兩個逕渭分明的認同問題而已。政治認同，本來就非固著凝滯的，在戰爭期間，更會因戰爭局勢的改變或個人際遇而出現流動。

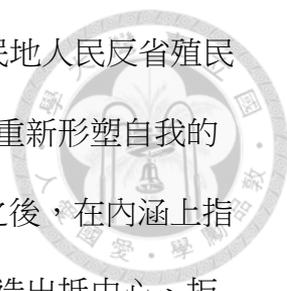
戰後，臺灣交由戰時的敵對國中華民國接收，有人歡欣迎接，也有人持續對自己的身份感到困惑，不過在來不及理清的情況下，臺灣社會又遭遇了二二八事件，使得關於日治時期議題的討論在公共領域上禁絕<sup>13</sup>。

<sup>10</sup> 周婉窈。《臺灣歷史圖說》。臺北：聯經，2012。頁 224。

<sup>11</sup> 陳翠蓮。《臺灣人的抵抗與認同》。臺北：遠流，2008。

<sup>12</sup> 陳翠蓮。《臺灣人的抵抗與認同》。臺北：遠流，2008。

<sup>13</sup> 公共領域，意指政治場所、政治活動、傳播媒體等不特定向人們開放的生活領域。其相對詞是私領域，如個人思考，家庭內部、親密朋友間的談話。歷史記憶進入公共領域後，與當前的社會議題接合才有機會被闡述，發展成普遍被接受的集體經驗、敘事模式，進而建構集體認



歷史學者周婉窈曾說：「殖民地擺脫殖民統治之後，是殖民地人民反省殖民統治，揚棄其所導致的臣屬心態，掙脫殖民者之思維與論述，重新形塑自我的時機。」<sup>14</sup>「後殖民」的「後」指的不只是時間上的殖民統治之後，在內涵上指向對殖民經驗的反省，以及如何清除殖民統治的威權遺緒，創造出抵中心、拒絕單一的論述。然而臺灣在日本殖民者離去後，迎來的是國民黨的威權統治，臺灣的殖民歷史被編入黨國的抗日記憶之中，將臺灣人殖民地的抗日行動，與中華民國對日軍的抵抗劃上等號，未注意到臺灣作為殖民地的特殊性。臺灣一直要到民主化之後，才迎來了真正的「後殖民」時期，才有機會開始探索與官方論述不同的記憶，並且發表於公共領域中。

### 第三節 文獻回顧

在文獻回顧的部分，本文將分為兩大類來處理。第一類是針對研究對象本身，第二類是針對「日治時期」的記憶如何被處理。

第一類的文獻回顧，主要為劇評和碩士論文。《青春美夢》在 2015 年於高雄春天藝術節演出的版本，有謝筱玫在表演藝術評論台所發表的劇評一篇<sup>15</sup>。該文點出舞台上使用的張維賢照片既是全劇的框架，也提醒觀眾此劇主角是真實人物，具有向大師致敬的意味。並指出編劇透過人物設定向觀眾交代當時的社會背景，也因為時代設定之巧思，使胡撇仔不合邏輯地置入各種時代、元素的特色變為合理。

《四月望雨》則有兩本相關碩士論文研究。其一是〈鄧雨賢戲劇形象研究

---

同，而催發集體行動的力量。

<sup>14</sup> 同註釋 7，頁 303。

<sup>15</sup> 謝筱玫〈十年一覺《青春美夢》〉（2015 年 6 月 5 日）。2019 年 7 月 1 日，取自：表演藝術評論台。<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=16852>

一以《鄧雨賢－返鄉路》與《四月望雨》為核心》<sup>16</sup>該文比較題中兩部劇作，將劇情對照文獻紀錄與紀錄片中對鄧雨賢的描述，指出因鄧雨賢與流行唱片產業的密切相關，其情歌創作又與自由戀愛連結，使其情感世界形象與現實有巨大落差。而另一本碩士論文〈臺灣音樂劇《四月望雨》研究－原創、改編與詮釋〉<sup>17</sup>將《四》置於臺灣音樂劇發展的脈絡中，探討音樂劇與臺灣文化的交融關係，並針對場面調度與音樂使用做詳細分析，認為該劇成功結合鄧雨賢的音樂作品與西洋音樂，但為了劇情推展順利，鄧雨賢的音樂成了塑造歷史氛圍配角。而在劇情與角色的設定上，雖有呈現臺灣複雜歷史之意圖，但觀眾難以感受到；同時全劇標榜臺灣音樂劇，主要使用臺語發音，也使得觀眾群有所侷限。

第二本碩士論文的作者，也在表演藝術評論台發表過《渭水春風》劇評一篇（針對 2016 年於大稻埕戲苑演出的版本）<sup>18</sup>。該文一方面質疑觀眾能否接受音樂劇形式所描繪的蔣渭水，一方面也指出該劇更動歷史、誤導觀眾之嫌，但或許礙於劇評篇幅的緣故，並沒有具體闡述不合史實之處為何。

最後關於《我是油彩的化身》的劇評同樣也是刊登在表演藝術評論台上。其中一篇來自王墨林<sup>19</sup>，他批判了該劇政治介入文化藝術的生產模式，大量公部門的介入使得整齣戲配合著「中華民國在臺灣」的政治意識形態，呈現濃厚的政策意味。並直指該劇「在情節安排上刻意排除傷痛的歷史記憶，而把個人的生命政治縮小範圍至對家庭成員間的情感渲染，並煽情地發展成為一齣家庭倫

<sup>16</sup> 吳靖苡。〈鄧雨賢戲劇形象研究－以《鄧雨賢－返鄉路》、《四月望雨》為核心〉。國立中興大學中文研究所，2011 年。

<sup>17</sup> 林子惠。〈臺灣音樂劇《四月望雨》研究－原創、改編與詮釋〉。國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，2016 年。

<sup>18</sup> 林子惠。〈誰的文化？誰的記憶？《渭水春風》〉（2016 年 3 月 23 日）。2019 年 7 月 3 日，取自：表演藝術評論台。<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=19274>

<sup>19</sup> 王墨林。〈別天真了，這哪是一齣戲而已〉（2011 年 10 月 15 日）。2019 年 7 月 3 日，取自表演藝術評論台。<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=809>

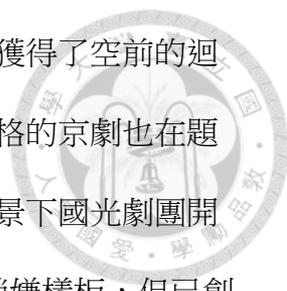
理大悲劇」未呈現出陳澄波因為其台灣人的身份面對歷史情境所遭遇的困境，僅是重現了戒嚴時期對臺灣史的疏隔。另一篇為施如芳<sup>20</sup>的評論，她指出《我是油彩的化身》並未均衡地呈現陳澄波的遺孀在白色恐怖所受的經歷，也認為陳澄波作為臺灣人在日治時期所經歷的文化、民族衝突未被表達出來。

就前行的評論與研究來看《青春美夢》被放置於胡撇仔發展歷程來討論，《四月望雨》則是主角形象與音樂有較充足的討論，而《我是油彩的化身》則因臺灣轉型正義尚未完成，主角的歷史、政治意涵敏感，使得該劇歷史記憶的處理方式遭致批判。

若以「日治時期記憶再現」這個主題來看的話，碩士論文〈台灣廖添丁劇場研究〉<sup>21</sup>可作為一個重要的參考。該文考察分析自1911年高松豐次郎製作的《兇賊廖添丁》、「民興社」（1922）與「台灣文化協會」（1930）所製作的《廖添丁》（1930）、戰後「新生活劇團」、「鐘聲劇團」、「黑貓歌舞團」演出的新劇廖添丁、雲門舞集《廖添丁》（1979）、「國光劇團」的京劇《廖添丁》（1999）以及「明世界掌中戲園」的《俠盜廖添丁》、「清水劇團」的《清水有個廖添丁》跟大稻埕偶戲館《義賊廖添丁》系列（2003-2005）等作品。該文注重劇場與社會變動「相互餵養、同步呼吸生息」的關係，指出不同情境脈絡下所生產出的廖添丁作品的差異性：日治時期由官方製作的廖添丁為兇賊形象、劇情宣揚善罰惡的教條，但在民興社的改良戲中則加入了庶民想像，轉為挑釁日警的「抗日英雄」作為抵當殖民者的精神符號；戰後新劇團則為商業需求發展出花俏劇情、融入臺灣各地的傳奇，變成十天一檔的連續劇，角色也不拘時代背景順應流行改穿西裝，幾乎脫離原本的故事架構；七〇年代在「回歸鄉土」的社

<sup>20</sup> 施如芳。〈等待完整的意義〉（2011年10月11日）。2019年6月30日，取自：表演藝術評論台。<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=695>

<sup>21</sup> 陳慧勻。〈台灣廖添丁劇場研究〉。國立成功大學台灣文學研究所，2004年。



會氛圍中，雲門舞集的《廖添丁》展現強烈的抗日英雄形象，獲得了空前的迴響與票房。之後，隨著政治自由化與臺灣意識的提升，中原性格的京劇也在題材、表現手法上追求本土化，來尋求觀眾的認同，在這樣的背景下國光劇團開啟「臺灣三部曲」系列製作，《廖添丁》雖在角色設定、情節稍嫌樣板，但已創造出立體的殖民者形象（展現思鄉、面對背叛、喪失摯友等多重面向），凸顯出京劇在台灣發展出異於中國的性格；清水劇團與大稻埕偶戲館的製作則是在「本土化」的浪潮下，對在地文化挖掘再現，用以凝聚地方生活意識，因此廖添丁的英雄色彩被減少，試圖解構政治強加於廖添丁身上的形象，將它還原至「人」的層面。

另外在電影、紀錄片的領域，對於日治時期如何被呈現也有許多充足的討論。首先是邱貴芬在分析紀錄片《跳舞時代》的文章<sup>22</sup>中指出，日治時期在千禧年之後作為現代性的仲介角色更被彰顯，日治時期的正面性也被凸顯。林怡君在〈書寫的斷裂：日本記憶在台灣的轉換〉<sup>23</sup>也抱持類似的觀點，認為近代對日治時期的詮釋展現出不同於日治時期作家的友善。過去日治時期作家表現出殖民的「殘暴」被轉換為「秩序」、文明對農村的「侵略」則被轉為「進步」。

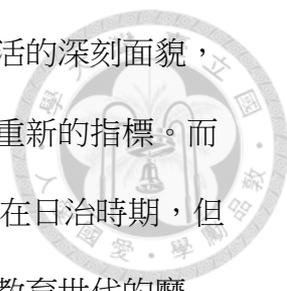
另外在林初梅〈日本記憶的流轉—《梅花》、《稻草人》、《多桑》、《海角七號》〉<sup>24</sup>則梳理了戰後臺灣社會對日本記憶模式的改變。該文指出 1970 末的《梅花》塑造了刻板的中華民國史觀下的抗日愛國意識，當中情節對白有諸多不符合史實之處、語言的使用也不自然、日本人也表現出刻板的奸惡，整體來說忽視了戰前臺灣人的生命歷史經驗，是失憶的象徵。而《稻草

---

<sup>22</sup> 邱貴芬。〈「日本」記憶與台灣新歷史想像〉。《台灣文學 30 年菁英選：評論 30 家（下）》李瑞騰。臺北：九歌，2008 年。

<sup>23</sup> 林怡君。〈書寫的斷裂：日本記憶在台灣的轉換〉。《台灣學誌》7（2013 年 4 月），頁 89-120。

<sup>24</sup> 林初梅。〈日本記憶的流轉—《梅花》、《稻草人》、《多桑》、《海角七號》反映的時代軌跡〉。《海翁台語文教學季刊》8（2010 年 6 月），頁 15-22。



人》在內容上跳脫了樣板的抗日刻畫，挖掘出殖民時期農村生活的深刻面貌，雖語言使用以中文、日語夾雜不夠寫實，但仍是日治時期記憶重新的指標。而90年代的《多桑》探討了戰前戰後的世代差異，場景雖不是設在日治時期，但透過角色的刻畫表現出受日治時期統治的一代，與戰後受黨國教育世代的摩擦；而《海角七號》則是連結了新世代的日本流行文化（哈日）與在地日本殖民歷史記憶，串連起世代間對日本的印象。

另外，赤松美和子的〈現代臺灣電影中「日本時代」的敘述—以《賽德克·巴萊》、《大稻埕》及《KANO》為中心〉<sup>25</sup>則是分析近年來幾部受歡迎、以日治時期為背景的电影。該文先以數據點出臺灣製電影最市場中，以日治時期為題的电影受到歡迎的事實，接著分析魏德聖導演、監製的作品。認為魏德聖透過日本人角色對臺灣人贖罪、讚美，（如《海角七號》日籍教師寫給台灣學生的書信：「我不是拋棄你，而是捨不得你」；《嘉農》中日本人錠者博美對嘉農學生的喝采：「戰場的英雄！天下的嘉農！」《賽德克·巴萊》日本軍人鎌田讚美原住民的抵抗精神如同日本武士道）作為戰後六十年日本對臺灣殖民歷史沈默的補償。而葉天倫《大稻埕》充滿具有「日治」氛圍但不合乎史實的元素與事件（如錯置的名曲〈望春風〉、名畫〈南街殷賑〉），透過假想經驗的懷舊，創造出不傷害中華民國（臺灣）、日本、中國任何一方的敘事。

針對魏德聖的电影作品尚有碩士論文一篇<sup>26</sup>，指出《賽德克·巴萊》所建構主體的精神形式是絕對唯一沒有多元的可能，而《海角七號》試圖以日治時期

---

<sup>25</sup>赤松美和子。〈現代臺灣電影中「日本時代」的敘述—以《賽德克·巴萊》、《大稻埕》及《KANO》為中心〉。《戰後台灣的日本記憶—重返再現戰後的時空》林初梅、所澤潤。台北：允晨，2017，頁191-225。

<sup>26</sup>黃文胤。〈殖民歷史記憶與「台灣」想像：以魏德聖《海角七號》、《賽德克·巴萊》、《KANO》為例〉。國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所，2015年。作者認為賽德克族人必須透過犧牲，「以鮮血洗淨靈魂」才能成為神聖、完美崇高的靈魂（也才具備被稱為「賽德克·巴萊」的資格）是要求個體拋棄個人利益，服從，並以此來區辨我群、他群，這樣的思考方式類似法西斯主義。

間作為不同族群共有的集體記憶，但卻以福佬為中心的在地想像，形成多元向中心靠攏、被中心吸納的情況，並且排除外省人的記憶。《KANO》則是無條件擁抱現代性，忽略背後殖民者的剝削，將現代性預設為普世價值，並作為不同族群融合的關鍵。

最後〈臺灣歷史戰爭紀錄片中的日本記憶與認同〉<sup>27</sup>這篇碩士論文以紀錄片《阿嬤的秘密》、《綠的海平線》、《赤陽》為討論主軸，認為這些作品有別於戰後官方的「仇日」記憶，其抗日、對殖民的控訴，因慰安婦、少年工兵、監視員的特殊身份（曾作為日本而參與戰爭）成為臺灣抗日敘事的另一種可能。基本上這些針對日治時期記憶的討論，除了分析作品本身外，也注意到日治時期記憶階段性的轉換過程，並著重作品生產時對應的時代背景與意義。

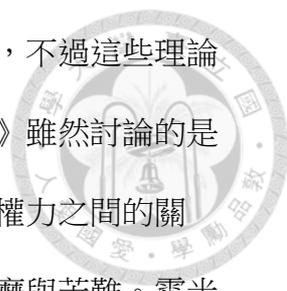
#### 第四節、研究方法章節架構

本文的研究對象分別為《青春美夢》、《四月望雨》、《渭水春風》、《我是油彩的化身》，基本上以演出錄像資料作為分析素材。除了台詞與情節外，導演手法與演員的詮釋也會一併納入分析的範圍中。《青春美夢》與《我是油彩的化身》有出版劇本，因此在這兩個作品的討論中，劇本的書寫也會一同納入考量。

在研究方法上，本文並未援用西方後殖民理論家的理論作為基礎。而是將劇本提及的情節，與相關的歷史研究相互參照。就建構論來說，所謂的史實並非真實，仍然是權力不斷爭鬥，獲勝的一方獲得詮釋、塑造歷史的權力。本文希望透過將作品與其它素材、文獻比較對照，來理解到這些作品呈現了怎樣的

---

<sup>27</sup> 蕭智帆。〈臺灣歷史戰爭紀錄片中的日本記憶與認同〉。國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所，2014年。



日治時期，以及有什麼樣的意涵。雖然未直接引用後殖民理論，不過這些理論仍提供本文觀看與分析作品的視角。例如薩伊德的《東方主義》雖然討論的是西方與東方之間的關係，不過它使我注意到知識系統的建構與權力之間的關係。而法農的《黑皮膚白面具》提醒了被殖民者心靈所承受折磨與苦難。霍米·巴巴對於殖民權力結構的看法則為本文的第四章第三節提供了分析的視角，也就是殖民權力並非完全被殖民者所掌控，殖民者與被殖民者之間有二元對立之外的其他可能。

接下來是章節架構的部分，本文的二、三、四、五章將依序討論《青春美夢》、《四月望雨》、《渭水春風》、《我是油彩的化身》，每章的前兩節都會固定說明該劇的主角的生平，並簡介劇情來幫助讀者理解之後的分析。

在第二章的部分，將藉由張維賢〈我的演劇回憶錄〉一文以及編劇對劇中愛情線的安排，來論證《青春美夢》在敘事上刻意排除張維賢的中國經驗。在這一章的另一節將透過對劇中角色人物的分析，來論證編劇重塑了殖民歷史的權力結構，使全劇的面貌更符合社會當下的臺灣認同。

接下來在第三章將藉由對鄧雨賢的父親與鄧雨賢的妻子之考察，來說明《四月望雨》刻意建構出家與唱片產業相對的形象——前者傳統、後者現代。而另外一節將透過情節與角色的分析，來說明《四月望雨》將殖民的壓迫指向背後的體制，而非台上出現的角色。

第四章將以《渭水春風》中展現的抵抗形式作為各節討論重點，並分為三個部分。首先討論其中臺灣人角色非正面衝突的日常抵抗；其次討論蔣渭水的非武裝抗日，嘗試指出編劇的鋪寫手法使劇中文化協會的歷史意義消散。最後以劇情的副線——霧社事件做為討論重點，在這個部分將援用相關的歷史論文，指出《渭水春風》修改霧社事件史實之處，以及當中居主導地位的漢人觀

點。

《我是油彩的化身》這一章將援用美術史的研究成果，來檢視《我是油彩的化身》刻意排除了陳澄波生命裡哪些經驗。而另外一節將把焦點轉移至戰後，透過對照二二八的歷史研究，來分析《我是油彩的化身》是如何處理二二八，並探討這樣的處理方式是否對臺灣社會產生負面影響。

結論的部分，本文將依照身份認同、殖民現代性、殖民壓迫三個方向加以統整。嘗試理解這四齣戲並不著墨於身份認同過程的描寫模式與臺灣社會有何種關聯。在殖民現代性的部分，我將透過對戰後臺灣歷史的梳理，來說明這些作品對於現代性的提倡，其實具有抵抗現實政治的積極意義。關於壓迫的部分，將整理各齣戲處理殖民統治壓迫的方向，並點出將殖民壓迫歸結於殖民體制的寫作手法，將導致追究歷史責任的困難。

最後，在這個章節附帶說明對於音樂劇這個劇種與臺語看法。本文對於音樂劇採用寬鬆的定義。認為只要是合舞蹈、音樂演唱的戲劇形式，都可稱為音樂劇。音樂劇與歌舞劇這兩個詞彙經常被混用，但對於臺灣某些劇場工作者來說，音樂劇與歌舞劇不同。音樂劇必須更進一步去符合「歌曲推動情節」、「歌詞是角色台詞的延伸」這兩個條件，而這個定義也是根據百老匯當前的主流音樂劇形式而來。像法國音樂劇《小王子》、《鐘樓怪人》或是日本寶塚歌劇團的作品，劇中的歌曲若未推動劇情只是構成華麗、抒發情感的場面，在狹義的音樂劇定義下，則更適合被歸入歌舞劇或歌舞秀。本文所討論的四個作品當中的每一首歌未必都符合「音樂推動情節」的要件，當中有些歌曲只是讓角色抒發心情，或歌詞過於「詩情畫意」不像是該角色會說出的話。但由於本篇論文的重點是日治時期如何被再現在舞臺上，因此並不特別討論這些部分。

另外。本文標題「臺語音樂劇」的「臺語」，所指的是現今臺灣地區最大族

群河洛人（閩南人）原本使用的語言。「臺語」就字義上來說，的確應當包含了臺灣島上通行的語言，包含客語、原住民語、中文等，但考慮到日常生活中習慣的用法，以及「閩南語」也存在於馬來西亞地區，馬來西亞亦曾被日本統治，為了使標題符合研究對象、避免混亂，折衷之下選擇使用臺語一詞。

## 第二章 青春美夢



《青春美夢》是 2005 年文建會主辦的外台歌仔戲匯演中「春美歌劇團」的作品，劇情以臺灣新劇推動者張維賢的愛情故事與實踐新劇的歷程為主軸。

### 第一節 張維賢生平介紹

張維賢有著「臺灣新劇第一人」的稱號，「新劇」指的是日治時期間，臺灣間接西化的現代戲劇，其「新」是相對於傳統戲曲的「舊」。1909 年高松豐次郎在臺北成立的「正劇練習所」可說是臺灣現代戲劇的起點。當時高松豐次郎受伊藤博文之託，來台放映紀錄片外，也積極籌組興建劇院，並招募無業者加入「正劇練習所」，在朝日座演出《可憐的壯丁》；然而在當時觀客寂寥，並沒有對臺灣民眾產生太大的影響。<sup>28</sup>

直至 1921 年蔣渭水籌組「文化協會」，新劇才在臺灣知識份子中蔚為流行。「文化協會」經常舉辦演講、電影欣賞會、戲劇活動，以求臺灣民眾文化智識水平的提升。當時許多新劇社團與「文化協會」關係密切，即使與「文化協會」政治理念有所出入的團體，也都帶有藉由戲劇達成社會、政治改革的目標。在 1923 到 1932 年間，全台各地共出現了二十一個新劇社團，可說是蔚為風潮。這波「新劇運動」是由知識份子所主導的，大抵來說他們將戲劇定位為實踐民族、社會運動的工具，這時期的「新劇運動」仍未將新劇發展成獨立、成熟的藝術體系。

但在新劇運動中，仍有人鍥而不捨地追求新劇的藝術形式，也就是張維賢。張維賢於 1905 年出生於大稻埕望族，其家族是著名商行「怡和」的經營

---

<sup>28</sup> 林鶴宜。《臺灣戲劇史》。臺北：國立臺灣大學，2015 年。頁 199。

者。十八歲的他從佛教中學林畢業後，至香港、華南一帶遊歷；返台後，與好友陳奇珍、王井泉等人成立了「星光演劇研究會」，1925年在臺北新舞臺戲院演出胡適的《終身大事》，以及獨幕笑劇《母女皆拙》、《你先死》等五齣戲。

1928年，「星光」在永樂座連演十天，創下新劇公演最久的紀錄。

張維賢十分用心鑽研劇場藝術，為了使新劇的表現方式更加成熟，能與當時的舊劇匹敵而吸引觀眾，遠赴東京的築地小劇場學習。回台後成立了「民烽演劇研究會」，設立「臺灣語研究」、「演劇概論」、「演劇史與排演課程」等科目，來培育專業的戲劇人才。1933年張維賢的「民烽劇團」在大稻埕的永樂座首次演出，演出劇目包括徐公美的《飛》、易卜生《國民公敵》、達比特賓斯基《一\$》以及佐佐春雄《原始人的夢》（由張維賢改編）。這次演出使用了全新的照明舞台設備，加上受過訓練的演員，獲得各界的肯定。隔年「民烽」參與「新劇祭」，與日本人的劇團拼台演出。「民烽」以台語演出拉約斯美拉《新郎》得到觀眾熱烈的迴響，聲勢甚至高過其他參加的日本劇團，也使張維賢名副其實地作為「臺灣新劇第一人」<sup>29</sup>。

除了投身戲劇藝術外，張維賢同時也是一位無政府主義者。無政府主義與社會主義等左派思想，興盛於十九世紀末的西歐，抱持著反對帝國主義與資本主義的立場。臺灣的第一個個無政府組織—「臺灣黑色青年聯盟」是由日人小澤一指導創立，但僅只活動一年，就遭警察取締而告終。這一年內「黑色青年聯盟」也只是在新竹、嘉義、高雄等地宣傳演講，尚未有真正的政治革命行動。「黑色青年聯盟」遭取締後，由在台日人稻垣藤兵衛籌組「孤魂聯盟」繼續組織臺灣的無政府主義者，張維賢、周合源、施乾等人也加入其中，然而也

<sup>29</sup>邱坤良。〈從星光到鐘聲：張維賢新劇生涯及其困境〉。《戲劇研究》20(2017年7月)。頁39-63。

是短短一年，成員就遭政府逮捕而後解散。《警察沿革誌》裡是如此評論臺灣的無政府主義者的，它寫道：「臺灣的無政府主義運動一直都不活躍，在政治運動與民族運動中，未曾取得領導的地位。但他們都在戲劇運動中，首開先鋒，以戲劇為革除弊習、改善風俗的媒介，對戲劇素質的提升及其所參與的政治運動，作了最初也最具影響力的啟示。」<sup>30</sup>

日治時期臺灣的無政府主義者並沒有真正實踐任何激進的政治行動，但如彰化的「頂新社」、新竹的「星光社」的成員都是有著無政府主義的政治動機，而籌組了新劇社團，希望透過新劇的活動來達到政治理念的宣傳。張維賢成立的民烽劇團就帶有這樣的期許，他在宣言中提到：「藝術的目的，即是在教育群眾以正確的觀念，來糾正人類無窮的慾望；並暗示群眾協力迎接一個嶄新的秩序之來到，而得改變傳統陋習……至於要建設社會大同的理想，惟有靠藝術來成全了。」<sup>31</sup>然而張維賢在臺灣最後的新劇活動，就只停留在 1934 年的新劇祭。新劇季結束後張維賢帶著妻兒前往上海，這也是因為日本政府對於左翼、反政府運動者的監控日漸嚴謹。

在上海的張維賢繼續家族的貿易事業。在曾顯章所寫的《張維賢》中，提到這段期間，張維賢表面上是經商，實則可能參與無政府主義者複雜的政治行動。當時張維賢與日本海軍部關係匪淺，與「右派」激進擁護天皇、從事情報任務的兒玉譽大夫合組「和鼎公司」。兒玉譽大夫在上海主導的「兒玉機關」，透過鹽、鐵、毒品、武器的秘密交易，替日本軍隊謀得大量資金，而「和鼎公司」就是「兒玉機關」的白手套。透過這樣的身份，張維賢知道了日本將準備出售大量的鴉片至中國各地，並從中得到大量的軍用資金。於是張維賢搶先在

<sup>30</sup> 臺灣總督府警務局編。《臺灣總督府警察沿革誌》，轉引自曾顯章著《張維賢》，頁 97。

<sup>31</sup> 曾顯章。《張維賢》。台北：國立臺北藝術大學，2003 年。頁 95。

出貨前，完成了燒毀鴉片的壯舉。這件事的紀錄來自於一本日文書《沒有墓碑的無政府主義人像》（墓標なきアナキスト像）當中記載張維賢行動結束後就下落不明。1949年，張維賢返台，然而連他的家人也未能清楚，張維賢當時在上海到底經歷了哪些，因此關於這個階段的事實，仍有待更多資料來拼湊。

戰後的臺灣新劇層短暫蓬勃活動，然而這些職業新劇團已與當初提倡「文化向上」的新劇有所不同，許多職業新劇團甚至是由歌仔戲改良而來。返台後的張維賢，並未繼續從事劇場活動，轉而經商，但並不順利。直至1958年，張維賢與朋友合組「東陸影業公司」，以他的戲劇專才從事臺語電影拍攝的工作。這部不惜成本製作的《一念之差》並未在商業上引起成功，因票房不佳而提早下片。晚年的張維賢過著低調的生活，與年輕時意氣風發的大稻埕少爺形象極為不同，最後於1977年逝世。

## 第二節 《青春美夢》劇情簡介

《青春美夢》是一齣描繪張維賢青年時期，投入製作新劇的故事，並以他的戀愛故事作為劇情副線。全劇共分三場，場下又分景，從張維賢成立星光演劇研究會後要進行首次公演的故事開始說起。這三場分別是「大稻埕的青春少年」、「築地的尋夢人」、「臺灣新劇大師」，清楚標示張維賢的三段人生歷程。劇中的角色如張才（張維賢的弟弟）、王井泉（張維賢的好友）都是真實存在的；但愛情副線的人物—美智子、金花、鈴木卻都是虛構的。

這齣戲的第一個場景，安排在大稻埕城隍廟口的廟會。藉由這樣的場景，編劇帶出了張維賢對於舊劇的批判態度，以及對於新劇的嚮往，並安排了女主角美智子出現，讓兩人一見鐘情。張維賢為了與美智子有更进一步的接觸，邀請美智子去看他的星光劇團的演出。下一景美智子欣賞完演出與張維賢在公園



內聊天，觀眾可藉由他們唱出的內心獨白，明白兩人的情意，但兩人都因各自有婚約而未有進一步的行動。為了化解尷尬，美智子另開話題，建議張維賢到東京學習新劇，並送了一把口琴給張維賢當禮物。此時因追趕小偷也來到公園的金花撞見兩人，金花是張維賢家中的童養媳，然而張維賢向美智子介紹時，說金花是她的妹妹，並讓手下趕緊送金花回家。再下一個景，場景換到張維賢的家中，發生了兩件事。首先是日本警察岸本因張維賢參與黑色聯盟要來逮捕他，但在張維賢的母親賄賂之後此事不了了之；次來是張維賢直白地告訴金花，兩人並無結婚的可能。這兩件事促使張維賢的父親認為他不受教，勉強同意讓他前往東京，期許他見過世面後會變得懂事一些。

第二場描寫的是張維賢在日本的生活，分兩景。第一景著重於張維賢在築地小劇場學習表演的過程，並穿插張維賢與美智子相互思念的曲目。這一景也是四角戀中的鈴木首次出場，初到日本的張維賢接受美智子的好友——鈴木許多的幫助，然而張維賢並不知鈴木是美智子的未婚夫，兩人真誠地作為好友交往。第二景則簡短演出張維賢在東京街頭參加反對帝制的抗爭行動，但並無交代張維賢加入行動的契機，後續的劇情也難以看出此場景的事件帶來的影響，此景比較像是編劇為了刻畫張維賢作為無政府主義者而出現的段落。

到了第三場，劇中的場景回到臺灣。第一景寫張維賢回到臺灣後直奔美智子的婚禮，在婚禮現場張維賢才知道鈴木就是美智子要結婚的對象。知道此事的張維賢勉為其難地祝福了兩人的婚姻，並將美智子送她的口琴還了回去。到了第二景，時間已經來到了新劇祭。張維賢與美智子在會場巧遇，張維賢問美智子為何選擇背叛兩人的愛情，試圖挽回；但美智子表示自己必須接受父母的安排，兩人已經不可能了。接著日本警察岸本出現，告知張維賢他的劇本因為沒有送審而不能參加新劇祭的評選，鈴木見狀則上前圓場，氣氛緩和後鈴木邀

張維賢加入製作「皇民劇」的行列，但張維賢拒絕，美智子幫腔解釋張維賢拒絕的原因，導致鈴木勃然大怒離去。

第三場的第三景是全劇的最末。首先藉由一群警察四處抓壯丁，來交代現在進入了戰爭時期，要「效忠日本天皇，出兵南洋」；接著時空轉換到碼頭邊，藉由王井泉的台詞來讓觀眾知道張維賢因為得罪了總督府，總督府要藉機抓他去南洋當兵最為懲罰。整個場景的主要事件就是，王井泉勸張維賢快點搭船逃離、張維賢與母親、王井泉人道別。到了最後美智子終於出現，張維賢與她並無對話，兩人只有默默注視對方。劇情到此告終，舞台上接著投影出張維賢當年演出的照片跟沙龍照，搭配終曲〈往事如煙〉替全劇劃下句點。

### 第三節 疏離的中國

《青春美夢》的劇情主要分成張維賢的新劇事業，與他的戀愛故事兩部分。這兩部分又因劇中張維賢所搬演的劇目產生連結，使得自由戀愛這個議題在劇中被強調。在自由戀愛的主張下，張維賢選擇了美智子而非金花，也暗示了現代化的日本是張維賢心之嚮往的對象。

自由戀愛這個主題在《青春美夢》中被反覆強調。在第一場第二景裡，張維賢單獨對美智子表演了一段《終身大事》，台詞是：「我真不明白如今都已經是啥麼時代啊，傳統的觀念，再把我們束縛著，說啥麼就要門風相對。我不管，我自己的婚姻，我自己的戀愛，我要自己作主，假使妳愛我，妳就跟我走——」事實上胡適原本的《終身大事》並沒有這個段落，情節也完全不同，或許是為了能夠簡明地突出《終身大事》的意旨而做了這樣的改編。在第三場的新劇祭，劇作家也安排了《新郎》作為戲中戲演出一位母親成全女兒與情郎私奔的故事。節錄如下：



新娘：阿母，你要原諒我！我是不得已的！

新娘母親：明日新郎若是來，我們要如何對人交代？

新娘：妳就說，新娘半暝偷走，甚麼消息攏沒留落來。

新娘母親：（驚訝）你要對人走，那叫做「私奔」，在咱庄頭若傳出

去，妳叫我和你阿爸欲安怎做人！我不答應。

新娘：阿母，妳尚疼我，妳知道我不會行歹路。嫁邱阿舍，有錢沒人

品，我沒幸福。

新娘母親：你對他也無幸福，他啥麼攏無，生活環境是尚現實的。

新郎：阿嬪，放心，我會打拼賺吃，也會好好照顧阿蓮她。

新娘母親：攏是你，誘拐我的女兒，查甫人的嘴無一句準話，終尾你

也是會騙我的女兒！

新郎：不會，我願意咒誓、我跪在土腳咒誓——

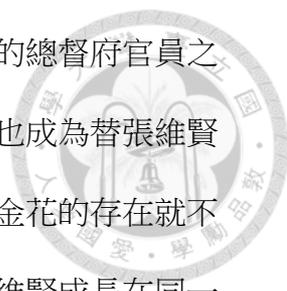
（母親見兩個年輕人跪地祈求，有些動搖了，她拿出一個小錢袋，裡

面有一些些的金子，都拿給女兒……）

母親：你們緊走、緊走！

這段戲中戲最後以《桃花泣血記》的主題曲作結。由王井泉唱著「文明社會新時代，戀愛自由才應該。階級約束是有害，婚姻制度著大改。」清楚點出要「自由戀愛」的理念。

《青春美夢》的張維賢在感情上面對的也是自由戀愛與傳統婚約的課題。張維賢有自幼一同成長的童養媳金花，但張維賢並不愛她，張維賢所愛的是在廟會一見傾心的日本女子——美智子。美智子與金花的形象對比相當鮮明，美



智子則是有著捲髮，穿著西式洋裝、拿陽傘，而編劇替她設定的總督府官員之女的身份，使得她能在張維賢被警察為難的時候，出手協助；也成為替張維賢安排往東京學戲，最後又幫助張維賢逃往上海的人。相較之下金花的存在就不是張維賢完成目標的「助力」而是「阻力」了，金花雖然與張維賢成長在同一時代，但在劇中卻未看到金花如張維賢一樣受到新思潮的影響，產生衝突或改變。在形象上金花穿著傳統漢服唐裝，梳著兩條大辮子，加上童養媳——中國傳統婚姻習俗下產生的身份，使得她在劇中幾乎成為傳統漢文化的象徵。

在這個地方暫且可以把金花與美智子區分成兩組對立的象徵，金花是殖民者尚未進入前傳統的、漢人文化的代表；美智子則是殖民者、現代性的象徵。但美智子的現代性，更進一步來說是西化的，隱藏了日本的傳統。從演出影像來觀察的話，會發現美智子與張維賢相處的時候，身上穿著的是洋裝；只有在她回到家中、結婚後才改換和服。也就是說劇中的張維賢，看到的美智子並不是日本傳統文化的那一面，而是西洋的、現代的。甚至在劇中美智子也不太願意去強調自己具有「優勢」的日本人身份。在第一次美智子與張維賢等人見面時，她脫口而出：「臺灣人也會演新劇喔」王井泉聽了之後接著問：「小姐！聽你的口氣難道不是臺灣人？」美智子隨即以「我的意思是說沒看過台灣人演的新劇」帶過，但沒有正面回答王景泉的問題。

張維賢、美智子、金花的三角戀中，金花則是一開始就被排除在外，在戲中自由戀愛的主題下，童養媳——這個傳統婚約的身份，註定她必須出局。也因此劇中金花除了質問張維賢為何不愛他之外，再無法有任何積極的作為來扭轉這個局面，導致她在這段戀情中處於邊緣的位置。相較之下美智子在劇中則是佔據了所謂的通俗愛情劇中女主角的位置，雖然最後未與張維賢修成正果，但她與張維賢有專屬的主題曲〈愛情若來〉這段反覆出現的旋律，加深了

兩人愛情在劇中的份量。

在《青春美夢》中，張維賢的戀情裡金花是位處於邊緣的位置。同樣的在這齣戲當中張維賢學習新劇的過程，中國的位置也處於邊緣。日治時期的臺灣新劇除了受日本影響外，也受中國戲劇的影響，兩者並非絕對分明，有時也相互影響。當時上海「民興社」曾來台演出文明戲，巡迴全島。「文明戲」一般來說指的是使用鑼鼓開場、保留傳統戲曲行當分工，沒有劇本只有分場大綱的「幕表制」演出形式。然而在當時這個詞彙仍是個相當含混的概念，幾乎是相對於傳統戲曲的戲劇形式都能被稱作「文明戲」，在實際使用的情況也包含了依據本演出，沒有角色行當分配的現代話劇形式。「民興社」當時來臺產生了影響力，當時成立的「臺灣民興社」、「臺南黎明新劇團」都是演出「文明戲」的團體。<sup>32</sup>

星光演劇研究會的成立與「廈門通俗教育社」有關。當時張維賢的好友陳奇珍認識了剛從「廈門通俗教育社」回臺的陳凸，陳凸有演出「文明戲」的經驗，於是陳奇珍糾集同好，以陳凸為師著手研究胡適的《終身大事》，並在家中舉辦了試演會，當時這個團體稱為「臺灣藝術同好會」，在這之後張維賢與陳奇珍、陳凸、王井泉又另組「星光演劇研究會」，並邀請詹天馬、歐劍窗等人加入。<sup>33</sup> 這段期間除了胡適的作品外，尚搬演了陳大悲的《良心》、夏月珊的《黑籍冤魂》、侯曜的《可憐閨裡月》、《復活的玫瑰》以及徐公美的《飛》、《父權之下》等中國劇作家作品。

然而這段經歷在《青春美夢》中以簡短的篇幅被帶過。在劇中一開始張維賢感謝王井泉替他帶來胡適的《終身大事》劇本，而有了以下的對話：

<sup>32</sup>林鶴宜。《臺灣戲劇史》臺北：國立臺灣大學，2015年。頁190。

<sup>33</sup>邱坤良。〈從星光到鐘聲：張維賢新劇生涯及其困境〉。《戲劇研究》20(2017年7月)，頁43。



井泉：哪有啦！我是拜託以前教我北京語的老師，順便從上海轉回來的！

維賢：上海的新劇發展比咱卡進步，都是因為人家有這些文學先輩編寫劇本。好！果然是先輩寫的，內面的內容和易卜生的戲劇精神完全共款！

只靠著台詞呈現，也很容易因為表演的彈性而被忽略，例如在 2015 年於高雄的演出錄像中，張維賢的台詞就只剩後面那一句。<sup>34</sup>而追究張維賢對於新劇的興趣，也許可以往前推到他中學畢業後前往華南旅行的經歷，他曾在〈我的演劇回憶〉中提到：「那個時候，我剛由南洋、華南一帶旅行回來：跳出冷靜、素樸的孤島，飽受各式各樣的刺激，開始對於人生社會探求的時代。及至讀了幾本國內的新劇本，如田漢、徐公美、侯曜、歐陽予倩等諸人的作品，頗為之興奮。不禁大呼大跳地，以為我理想中的真戲，已經發生在祖國了！但是格於環境，總是也無法在孤島實現這種理想……<sup>35</sup>」雖然張維賢在 1934 年赴上海考察中國劇運時想法已改變，認為中國的劇本尚未發展成熟，燈光等舞台技術也十分落後；但這些移動到中國的歷程都沒被寫進這齣戲裡，相較於用整個第二景來交代張維賢在日本的生活，張維賢的中國經驗幾乎是被邊緣化。《青春美夢》只讓觀眾看見張維賢在臺灣、日本的場景，將最後的場景收在張維賢前往中國的碼頭邊，若搭配劇名來看，前往中國這件事似乎也就暗示著「青春美夢」的結束。

<sup>34</sup> 吳秀鶯、江牧非等。《青春美夢十週年紀念版》。高雄：春美歌劇團，2016 年。

<sup>35</sup> 張維賢。〈我的演劇回憶〉，《臺北文物》3:2，1954。105-113。



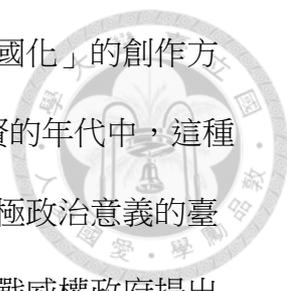
在上述的段落，可以看到《青春美夢》中場景地理上的安排、愛情線的劇情，都讓中國處於邊緣化，這樣的創作選擇與當時的社會氛圍有關。《青春美夢》的首演是 2005 年的 7 月。2005 年恰巧是臺灣意識、臺灣認同高漲年代。2000 年的總統大選，陳水扁當選總統，在其任內除了延續李登輝臺灣化政策外，也完成了在護照上加註臺灣、修訂歷史教科書等政策，臺灣人的認同也在 2004 年升到最高點——有 45.7% 的臺灣住民認同自己是臺灣人<sup>36</sup>。臺灣認同使得臺灣人得以區分出中國與臺灣的不同，加上現實政治中，中國對臺灣的軍事武力恐嚇、經濟貿易威脅，更加深了這樣的區別性。臺灣認同的興起，也影響了藝術、文化的創作。自西元 2000 年以來，原本慣以中國（中原）故事為題材的歌仔戲，將目光轉移回臺灣本身，出現以臺灣的歷史出發的作品，像是楊杏枝編寫的《刺桐花開》，以及黃英雄、陳永明改編《寒夜三部曲》的《臺灣，我的母親》。事實上《青春美夢》的編劇在創作這部作品時，就希望作品能書寫近代臺灣、回應臺灣的主體意識。

編劇吳秀鶯與江牧非在創作理念中提到：「但我一直覺得歌仔戲劇本除了古冊戲、胡撇仔戲外，是不是呈現的主題人物有可能越來越近代……尤其是臺灣主體意識越來越強的時代，可以演台灣的近代人物啊！何必一直任劇團遊走於不確定的朝代、虛擬的人物，非古非今、亦古亦今的胡撇仔世界。<sup>37</sup>」之後在 2015 年的重製版本中的訪談，吳秀鶯也再次提到「時裝歌仔戲一定是可以開出一條路來的。其實更值得鼓勵的就是說，鼓勵一些編劇的人寫一些台灣近代的人物，不一定只有中國的歷史，忠孝節義的那些故事。<sup>38</sup>」編劇選擇張維賢作為

<sup>36</sup> 若林正文。《戰後臺灣政治史》。台北：台大，2014。頁 432。

<sup>37</sup> 江牧非、吳秀鶯。《精彩好戲歌仔戲劇本集青春美夢》。宜蘭：國立傳統藝術總處籌備處，2011。頁 26。

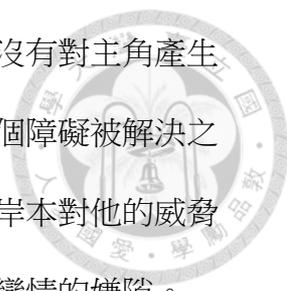
<sup>38</sup> 此段為吳秀鶯在公視表演廳青春美夢的製作團隊專訪中所說。2015 年 11 月 29 日播出。  
<https://www.youtube.com/watch?v=6tmzzCeBtkA>



題材，是為了更符合現在社會的臺灣意識，也可以說是「去中國化」的創作方向，將關注的重點由「中國的」返回「臺灣的」。然而在張維賢的年代中，這種與中國相對的臺灣認同尚未成形。現在我們所認知的、具有積極政治意義的臺灣認同，是在八〇年代後伴隨著臺灣民主運動出現的，用來挑戰威權政府提出的中國國族想像，也因此造成了《青春美夢》讓張維賢真實的中國經驗邊緣化，整齣戲以臺灣和日本主軸。

#### 第四節 重塑日治時期的權力結構

接下來的部分要討論《青春美夢》是如何處理日治時期關於日本的部分。《青春美夢》中主要出現的日本角色有三個，分別是美智子、鈴木、岸本。岸本在劇中的職業是警察，就戲劇的角色功能來說他是替張維賢製造障礙與危機的人。在第一場第二景的時候，張維賢和岸本在公園為了一位乞丐是不是賊而起了衝突，岸本說：「我是大人，我代表天皇，我的話就是命令……」張維賢不滿，岸本和其他警察欲對張維賢施暴，但這個衝突隨即就被總督府副佐之女——美智子制止了。岸本在這齣戲裡，所代表的是殖民政府的權威，他固然對主角的陣營——也就是觀眾所認同的那一方形成壓迫和威脅，但他造成的危機往往都會很快被化解。又例如在第一場的第三景，岸本衝進怡和號大廳要逮捕張維賢時，被張父大罵一句「八該野鹿呢！」就改變態度並接受賄絡，原本即將被捕的張維賢，又立刻平安無事。而在 2015 的演出版本中，岸本在最後離去時，自以為威風地昂揚大笑卻被噙到，立刻變成喜劇效果，原本樹立的威權形象也因此消解。另外，岸本也是劇中三個日本人中，唯一明顯表現出殖民者「種族優越」的角色，最明顯的就是岸本在新劇祭以「住去，巴該野鹿！臺灣豬仔！」辱罵張維賢時，但這個衝突也隨即被鈴木化解，岸本就聽令離去。



岸本代表殖民政府的威權，但從劇情上來看，這個威權並沒有對主角產生太大的影響；因為岸本帶來的障礙總是會很快被處理，同時這個障礙被解決之後，主角的心理、思維模式並未產生變化，張維賢並沒有因為岸本對他的威脅就變得更懼怕日本殖民者、或更討厭，也沒有構成他對美智子戀情的嫌隙。

而美智子和鈴木在這齣戲裡，則是另外的日本人形象。美智子與鈴木都與張維賢友好，不像岸本直接表現出對臺灣人的歧視，在鈴木與張維賢首次見面時，鈴木極其友好地說了：「張先生，如果有什麼需要，免客氣，因為你是美智子在臺灣的朋友，也照顧過她，我還要多謝你！」在邀請張維賢加入演劇挺身隊時，也保持著禮貌：「我們文化部提倡『演劇挺身隊』，想邀請你加入，一同為新劇打拼，你願意參加嗎？」直到張維賢拒絕後，兩人才真正撕破臉，鈴木才改用威嚇的手段。

在從台詞和劇情看起來，鈴木像是一個主張族群平等的日本人，他未曾因張維賢是臺灣人就看輕他，反而將他當成難得的新劇人才。甚至在新劇祭岸本為難張維賢時，鈴木還向張維賢道歉。然而在細微之處，仍可以看出鈴木內心對臺灣人的歧視。在劇中新劇祭時，岸本因為張維賢的劇團沒有送審劇本要取消他參加評選的資格，張維賢不服，鈴木居中調解時說了：「今暗總共十幾團比賽，其中只有他們這團是用台語演出，『保護』當然要『保護弱勢』，這樣才能表現我們日本的泱泱大度。」言下之意是臺語其實是不如日語的語言。在2015年的演出版本中飾演鈴木的演員，很明確地朝向這個方向詮釋，以至於當鈴木「話中有話」地替張維賢爭取權益時，張維賢情緒並沒有和緩，反而是延續方才的憤怒同時訝異地看著鈴木。

美智子與鈴木相同，並未明顯表露自己身為日本人的優越感。除了第一次見到張維賢時說的：「你們臺灣人也會演新劇喔」之外，在其他台詞與情節中她



都自在平等地與張維賢相處，兩人也未曾有過因為種族、身份而引起衝突。美智子幾乎是一個完美的形象，既能理解張維賢的想法，又能給予各種協助，像是協助他到築地小劇場學習、給他最後逃難時所需的船票。在劇中美智子與張維賢的戀情，表面上看起來本身是沒有任何障礙的，其障礙是來自外力——美智子的父親逼她與鈴木結婚。然而編劇最後仍然安排這對臺日戀人未成眷屬，或許一方面是為了符合史實，但另一方面或許也暗示了美智子其實對這段戀情有所顧慮；若以國族作為隱喻的話，也許是表明了政治上，臺灣雖遠離了中國，但若尋求依附日本也只是徒勞之舉，因為日本並不打算接納臺灣。

張維賢與美智子，本來就各有婚約而不可能結合，但張維賢選擇扭轉局面，說服父母不與金花結婚；而美智子卻選擇遵守父親替她訂的婚約。相較於戲中戲演的男女私奔、追尋自由戀愛的橋段，美智子的決定對觀眾來說更顯諷刺。劇中張維賢在美智子婚後與她意外相遇，張維賢要美智子解釋為何要嫁給鈴木，美智子說因為無法說服父母只好聽命，張維賢繼續追問：

張維賢：你不是這人呀！以前那個有思想、有主張的美智哪裡去了？我們都是這個時代的人，門當戶對不是問題。就算是不共款的民族，不共款的國家，那又怎樣？為什麼妳不能誠實面對咱的感情？除非妳……根本不愛我……

美智子：（不覺脫口而出）你明明知道我對你的感情……

接著在兩人對唱的曲子，張維賢鼓勵美智子勇敢做自己，面對兩人的感情，但美智子仍拒絕，不願捨棄與鈴木的婚姻。美智子雖然沒有明說，但從她最終的抉擇可以看出，她對兩人的戀情仍有顧慮、沒有信心；但這與他愛不愛張維賢

是無關的。作為觀眾從美智子的其他言行判斷，自然相信她極愛張維賢；正是因為她非常愛張維賢，卻又沒有行動來成全自己的愛情，才顯得兩人實際上身份懸殊，連美智子自己都不相信這樣的戀情能被實現。

美智子最後的抉擇知她之前的言行、形象有巨大的反差，就像張維賢說的「之前那個有思想、有主張的美智哪裡去了？」但這也是這個角色有層次且真實的地方。在殖民的政治環境下，身處不同種族，即便相愛也無法如戲中戲裡的青春男女一樣選擇私奔。因為族群的階級性始終存在於美智子心中，因此即便她深愛張維賢，也認同自由戀愛的理念，她仍無法跨越心中潛藏的恐懼，而選擇接受父母的安排。美智子在劇中是作為一個正面的日本人角色，相較於岸本非常明顯的邪惡日本人的表現，以及鈴木最後對張維賢施壓一由正轉邪，美智子一直都是觀眾認同的正面形象，但編劇並沒有讓美智子夢幻地跨越殖民情境的所有障礙，相反地讓美智子在最後回歸到日本人這個身份，意識到她與張維賢的差距，而造成了整齣戲最大的遺憾。

然而我認為對劇中的張維賢來說，他未必能夠感受到美智子的這一層顧慮。對主角張維賢來說，劇作家替他建構的日治時期，雖然存在著殖民者的威權壓迫，但總是可挑戰、可逃逸的，就像他可以屢次挑戰岸本，不服從他說的話；也可直接拒絕鈴木要他參與皇民劇的要求。當他挑戰這些威權時，結果總是平安無事，即使是最後差點被抓去當兵，他仍有辦法搭船逃離這個險境。對觀眾來說，這樣日治時期其實並不可怕，因為當觀眾跟隨著主角穿梭於劇情時，會發現權威可以挑釁；特別是在觀看演出時，演員郭春美的自身的氣場又勝過其他飾演日本角色的演員，更展現出意氣風發、無所畏懼的大稻埕少爺形象，而整個殖民背景像是他的舞台，他總是能展現自信，游刃有餘地面對殖民者的欺壓。

再加上張維賢無政府主義者的身份，使得現實殖民歷史中，臺灣人被榨取壓迫的現實在在劇中被弱化，而歸將之歸結於階級問題。在劇中張維賢的父母責備他參與孤魂聯盟的抗爭行動時，張維賢解釋：



維賢：我不是抗日，不是討厭日本人，我只是不滿他們對老百姓的愚民政策，還有壓迫、迫害……

張父：我就沒有感覺有受迫害，我日子過得很好！<sup>39</sup>

同時加上第二幕張維賢在東京參與反對帝制、反對剝削、反戰的抗議，也展現日本底層人物受到的迫害，殖民體制下因族群的差異壓迫，延伸成為階級與專制政權的壓迫。又張維賢本身就出生於富裕家庭，當故事圍繞他展開的時候，自然也較難看到日治時期臺灣底層農工階級面對的困境。

青春美夢首演的時間，正是臺灣社會建構自身主體性之時，也是臺灣意識高漲的年代。在這樣的氛圍下《青春美夢》重新詮釋了日治時期的樣貌，主角張維賢的形象既不卑微，在行動上也不畏懼強權，是一般觀眾容易喜愛的英雄形象。透過這樣的主角形象，使得日治時期的權力結構被重整，使其更符合千禧年之初臺灣自信高昂的社會氛圍。在這個重述歷史的過程中，過去被殖民者的臣屬心態也獲得解放，就像劇中依循著臺灣本身的審美觀給了美智子紅色的和服作為結婚禮服，隨意在句子的句尾加上「です」(desu)、「でしょう」(desho)充當日文，完全是依循臺灣的、庶民的日本想像來編排當中的日本元素。總結來說，《青春美夢》一方面標明了日本人與臺灣人的區隔，暗示了兩者不可能結合，同時也重塑殖民歷史中臺灣人的地位，以符合當代的社會氛圍。

---

<sup>39</sup> 《青春美夢》，頁 55。

### 第三章 《四月望雨》——傳統與現代

《四月望雨》是音樂時代劇場於 2007 年製作的作品，以日治時期臺人作曲家鄧雨賢為主角，講述他與歌手純純的三角戀、發展流行音樂事業的故事。



#### 第一節 鄧雨賢生平介紹

鄧雨賢生於 1906 年，出身桃園龍潭的地方望族，其曾祖父、祖父、叔公皆為秀才，父親鄧旭東亦有深厚的漢學修養，先後任職於龍元公學校、總督府國語學校，以客語教授漢文。鄧雨賢自幼隨父親遷居臺北，原為客家人的他，受周圍環境影響，也學會閩南語。他在艋舺公學校畢業後，於 1920 年進入總督府台北師範學校就讀。

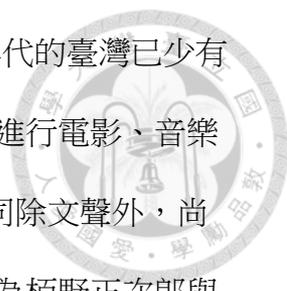
鄧雨賢與日治時期多數的藝術家相同，開始接觸西方藝術是因為師範學校的教育。當時公學校、小學校皆設有唱歌科，主要希望學生能「培養美感、涵養德性」，但更重要的是能與國語科（日文）配合，加強學生對國語的記憶背誦，因此當時的唱歌教科書中有不少曲子的歌詞，都是來自國語科的課文<sup>40</sup>。

鑑於音樂科的重要性，師範學校為了培育出全能的教師，相當注重師範生的音樂教學能力，幾乎每間教室都配置了鋼琴，也成為當時臺灣人接觸西洋音樂的主要管道<sup>41</sup>。鄧雨賢進入總督府台北師範學校後，在日籍教師一條慎三郎的教導下，學會了小提琴、鋼琴的演奏技巧。但學校設立的重點在於培養殖民地初等教育的教員，並非專業的音樂家；因此鄧雨賢在畢業後，先擔任四年公學校的教員，隨後赴東京音樂學校學習理論作曲。

1931 年鄧雨賢從東京求學歸來，先是擔任臺中地方法院的通譯，不久後辭

<sup>40</sup> 賴美玲。〈日治時期臺灣音樂教科書研究〉。《藝術教育研究》3(2002 年 5 月)，頁 35-56。

<sup>41</sup> 林瑛琪。《臺灣的音樂與音樂家》。台北：五南，2013。頁 128。



職加入文聲唱片，替日語流行歌〈大稻埕進行曲〉譜曲。30年代的臺灣已少有武裝抗日事件，都市穩定發展、所得提升，使上層階級有餘裕進行電影、音樂等藝術工業的消費，促成了唱片工業的發展<sup>42</sup>。當時的唱片公司除文聲外，尚有博友樂、東亞、勝利、以及陳英芳蓄音器商會等，最知名者為栢野正次郎與日本蓄音器商會<sup>43</sup>合資成立的臺灣古倫美亞（コロムビア）株式會社。當時的唱片內容更是百花齊放，流行歌、歌仔戲、布袋戲、南北管、勸世歌、笑話都在其中，也有直接代理、發行中國的唱片<sup>44</sup>。

因〈大稻埕進行曲〉開啟知名度的鄧雨賢，於隔年 1933 年被陳君玉延攬進古倫美亞，成為專任作曲家，與李臨秋、周添旺等作詞人合作出〈四季紅〉、〈月夜愁〉、〈望春風〉、〈雨夜花〉等代表作。鄧雨賢的作品在當時受到消費者的喜愛，具有商業價值，與王雲峰、蘇桐、邱再福等人合稱為流行歌壇四大金剛<sup>45</sup>；其作品受歡迎的原因，是鄧雨賢實踐了本身信仰的藝術觀點。

鄧雨賢在 1936 年「臺灣藝術聯盟」舉辦的「綜合藝術座談會」上曾說：

「平常總覺得，不但音樂，我想畫家、文學家也一樣，認為藝術只是他們這些研究者的獨佔品，是和大眾游離的東西，自己高高在上，有輕視一般大眾之嫌。……如果可能藝術家應該和大眾更緊密的結合在一起，從而來完成未來的使命。幸而我和唱片公司有關係，有較多的機會接近大眾；不可客氣的說，現在

---

<sup>42</sup> 林瑛琪。《臺灣的音樂與音樂家》。臺北：五南，2013。頁 176。

<sup>43</sup> 日本蓄音器商會（簡稱日蓄）是最早將唱片工業引進臺灣的公司，1910 年在東京設立後，隔年就在臺北設立出張所（日文的「出張」為出差之意），並在 1914 年邀請臺灣客家樂師到東京錄製第一批唱片，但是卻銷售不佳。1930 年栢野正次郎和日蓄合資，成立了臺灣古倫美亞株式會社，和日蓄共同進行唱片的產製和發行，一直到 1943 年。這十幾年間，總共發行了一千多張臺灣音樂唱片。

資料來源：

王櫻芬。〈做出臺灣味：日本蓄音器商會臺灣唱產製策略初探〉。《民俗曲藝》192（2013 年 12 月），頁 9。

<sup>44</sup> 國立臺灣大學圖書館〈台灣本土唱片公司〉（僅有年份 2015、無日期）。2019 年 3 月 5 日，取自：留聲台灣

[http://education.digital.ntu.edu.tw/taiwanhistory/twvoice/keepvioce\\_02\\_b.html](http://education.digital.ntu.edu.tw/taiwanhistory/twvoice/keepvioce_02_b.html)

<sup>45</sup> 林瑛琪。《再現台灣 097——鄧雨賢》。臺中：莎士比亞，2007。頁 40。

的臺灣藝術已經成為一部分白領階級的娛樂機關，實在需要改進和大眾一同鑑賞的態度。」<sup>46</sup>對鄧雨賢來說藝術應與大眾的生活能密切結合，因此他也認為西洋音樂固然有可取之處，但西洋音樂尚未得到大眾的理解，因此不必一味追求西洋化<sup>47</sup>。

在這樣的觀念下，鄧雨賢雖受西洋音樂教育，卻也積極採集地方小調作為創作元素，如〈七字調〉、〈悲調〉、〈客人調〉等；同時他在西方樂理的作曲的基礎上，運用中國的五聲音階作為主體結構，以符合臺灣人的聽覺習慣。在創作調時，他也考慮歌詞平仄聲律與音樂的配合，這也使得作品易於聆聽、演唱，而有更高的傳唱度<sup>48</sup>。

1937年中日戰爭爆發，皇民化運動下，日本政府推行「臺灣新音樂」，禁唱臺語歌曲。〈雨夜花〉、〈月夜愁〉、〈望春風〉也被填上擁護聖戰的日文歌詞，成為軍歌。1939年鄧雨賢前往東京，在東京古倫美亞本社以「唐崎夜雨」的筆名發表了〈月光下的鼓浪嶼〉<sup>49</sup>（月のコロンス）、〈鄉土部隊勇士的來信〉（郷土部隊勇士から）、〈蕃社姑娘〉（蕃社の娘）<sup>50</sup>三首歌的曲子。〈鄉土部隊勇士的

<sup>46</sup> 轉引自林瑛琪的《再現台灣 097——鄧雨賢》，頁 32。原文刊載於 1936 年 3 月號的《台灣文藝》雜誌。

<sup>47</sup> 原文為：「這是一個過分崇信西洋文物的時代，當然西洋文物有不少可以攝取的地方，但西洋音樂也有腐敗的地方，所以不一定非西樂不可。臺灣音樂水準較低，一開始就推行西崇的話，大眾不容易理解，結果會使音樂和大眾分離。所以就原有的臺灣音樂（例如歌仔戲）改作 Melody，或改善歌詞。我的意思是應該從這些地方著手；本人在四、五年前就開始研究這些問題。」這段話一樣是鄧雨賢在「綜合藝術座談會」上的發言，刊載於 1936 年 3 月號的《台灣文藝》雜誌。

<sup>48</sup> 林瑛琪。《再現台灣 097——鄧雨賢》。臺中：莎士比亞，2007。頁 24-35。

<sup>49</sup> 此曲由中山侑作詞，描寫廈門鼓浪嶼的姑娘，在月光下思慕戀人的情懷。該歌曲鄧雨賢採用了中國五聲音階的宮調式，製造出了中國風情。

資料來源：

〈【聲音】月光下的鼓浪嶼〉（無日期）。2019 年 3 月 1 日，取自中研院數位文化中心開放博物館。

[http://openmuseum.tw/muse/digi\\_object/6ce842076046a40d22b258addfaffb09](http://openmuseum.tw/muse/digi_object/6ce842076046a40d22b258addfaffb09)

<sup>50</sup> 1939 年發行，由原原白也作詞、佐塚佐和子演唱，歌詞描繪的是原住民少女對於愛情的嚮往。佐塚佐和子是日本殖民政府理蕃通婚政策下誕生的混血兒。父親是霧社事件殉職的員警佐塚愛祐，母親是泰雅族馬西多翁社頭目的女兒雅娃伊。佐和子曾赴日東洋音樂學校學習，畢業後成為古倫美亞唱片的專任歌手。

來信〉在 1939 年發行，由中山侑作詞，演唱者是日本古倫美亞的歌手松平晁，歌詞內容描寫生長於臺灣的日本人士兵前往 frontline 打仗，懷念故鄉的香蕉以及椰子樹滿佈的風景，歌詞最後以「上岸與敵軍交手是得意之事，長江千里也要積極地前進」來宣揚投入戰爭的榮譽感<sup>51</sup>。

在東京發展的鄧雨賢，不久就因女兒患痢疾病逝返台，並在 1940 年辭去古倫美亞唱片公司的工作，與妻子鍾有妹遷居新竹芎林，兩人一起在芎林公學校任教，並組織竹東交響樂團、舉辦音樂會。此時期的他仍因應戰時繼續創作時局歌曲，如慶祝竹東神社建立而寫的〈芎林小唄〉，也曾替推廣種植地瓜的政策寫宣傳歌曲<sup>52</sup>。1942 年鄧雨賢與鍾有妹響應皇民化運動，分別改名為「東田曉雨」和「東田富壽美」。兩年後鄧雨賢因課務以及皇民奉公服務工作過於繁重，積勞成疾，在朋友邀約的赴宴歸途中，突然發病，於 1944 年 6 月 11 日逝世。

## 第二節 《四月望雨》劇情與戲劇結構

《四月望雨》是以鄧雨賢自東京求學歸來的 1931 年作為故事起點、鄧雨賢病逝為結束，以音樂劇的方式呈現，全劇共有二十八首歌，分上下兩幕。全劇依鄧雨賢的生平經歷順序發展，提及鄧雨賢與純純的曖昧戀情、鄧雨賢替流行歌作曲的過程，也描繪該時代流行音樂產業的其他人物。

第一幕以〈序曲：台北花都〉拉開序幕，歌詞描繪大稻埕市場熱鬧的情況，接著鄧雨賢唱出：「音樂是我熱情的生命，我要打拼做一個男子漢，寫出鄉

---

<sup>51</sup> 原文為：「敵前上陸お手の物，長江千里も意気でゆく」

資料來源：

〈鄉土部隊勇士から〉(2019 年 8 月 15 日更新)。2019 年 8 月 15 日，取自：國立臺灣歷史博物館——臺灣音聲 100 年

<https://audio.nmth.gov.tw/audio/zh-TW/Item/Detail/a3a48134-74df-4670-8223-7ff303eef312>

<sup>52</sup> 臺灣鄧雨賢音樂文化協會。《臺灣歌謠的春雨——鄧雨賢傳》(臺北：華品文創，2016)，頁 20。

親父老的心聲，作曲唸歌，唱給你們大家聽。」<sup>53</sup>表達出他對音樂的熱情。接著鄧雨賢與朋友來到了波麗露咖啡館，與純純第一次相遇。鄧雨賢在朋友的慫恿下展現了自己高超的琴技，讓純純留下印象。而在咖啡館內的古倫美亞文藝部主編陳君玉與大學生吉村祥一和鄧雨賢三人都同時對純純產生好感，但沒有人有行動。接著咖啡館外出現了電影《桃花泣血記》的宣傳隊伍，眾人被宣傳曲吸引，激起鄧雨賢替流行歌寫曲的想法。

第二場是鄧雨賢回到家中與父親產生了爭執。劇中首先刻畫了鄧雨賢的父親以家中廳堂為私塾教課的情景，然後帶著小提琴穿著西服酒醉的鄧雨賢入內，形成衝突場面。父親責備鄧雨賢辭去法院通譯的公職，並批評做音樂是不入流的事。父親離去後，鄧雨賢獨自抱怨夢想不被人理解，妻子鍾有妹聽到後要他體諒週遭的人，但鄧雨賢仍堅持要朝理想前進，最後妻子表示願意守候鄧雨賢，等待他闖蕩事業歸來。

在下一場鄧雨賢就靈光乍現寫出了〈大稻埕進行曲〉，但這一場主要是讓歌隊呈現華麗的場面，而不把重點放在鄧雨賢的寫作過程；並藉由〈大稻埕進行曲〉的內容來表達這齣戲的時代背景是文學、藝術、電影、自由思想流行的摩登時代。接著場景轉換到純純家門外，吉村祥一向純純告白但被婉拒，純純逕自入家門，獨留吉村祥一在外。

下一場演鄧雨賢在古倫美亞唱片訓練歌手的情況，鄧雨賢對愛愛、珍珍等其他歌手的表現皆不滿意，最後由純純試唱詮釋〈望春風〉表現出色，鄧雨賢決定由她來錄製這首歌。接著時間轉換，來到〈望春風〉大賣、銷售一空的場景，鄧雨賢與純純因故獨處，兩人合唱主題曲〈四月望雨〉表達對對方的情

---

<sup>53</sup>楊忠衡、王友輝等。《四月望雨》。臺北：音樂時代，2009年。影像資料，從 00:04:03 處開始。

意。而舞台的另一端是鄧雨賢的妻子鍾有妹在家中等待尚未歸來的鄧雨賢，唱的是移調的〈四月望雨〉——〈飯菜涼了你知否〉，表達自己失落，但仍願意等待丈夫歸來的心情。

劇情至此，大抵看出了鄧雨賢、鍾有妹、純純的三角戀架構。下一場純純對於追求者吉村祥一感到厭煩，想找正在和陳君玉聊天的鄧雨賢替她解圍，但鄧雨賢礙於旁人的眼光並沒有出手相救，反倒是陳君玉主動化解這個尷尬的場面。接著陳君玉與支持軍國主義的日本白鳥發生衝突，遭旁人制止。此時有人通報，戰爭開打，臺灣進入戰時狀態，必須支援日本帝國。眾人對於戰爭感到徬徨，不知下一步該往何處，同時哀嘆摩登、幸福的跳舞時代結束。

第二幕一開場是眾人響應皇民化運動，排演改良劇，穿著和服排演日本皇后弄丟一條花布巾的故事。由於和純純排戲的男演員表現不好，最後由這齣戲的作曲——鄧雨賢親自示範和純純對唱，終於順利完成排練。在純純與鄧雨賢對唱的歌曲中，兩人仍存在著曖昧的情感，然而純純看到鄧雨賢的妻子跑來通知他家中女兒重病的消息後，就決定不要再繼續等待這段沒有結果的戀情，於是在下一場答應與即將從軍的吉村祥一交往。在純純接受吉村告白的咖啡廳內，同時也零碎發生許多事，包括害怕從軍的青年哭倒在地、陳君玉因純純與吉村祥一交往憤而離去、鄧雨賢因自己的歌曲被改成軍歌而生氣，栢野政次郎勸他要注重大局，不要侷限自己的理想，幫助祖國打贏戰爭，讓戰爭即早結束。接著空襲發生，栢野政次郎為了搶救公司裡的臺灣民俗音樂資料而匆匆離去。鄧雨賢、純純還有其他古倫美亞的歌手，因擔心栢野的安全，空襲結束後紛紛去找他。

但下一場並沒有交代栢野的生死下落，場景來到鄧雨賢遷居芎林之後的生活。芎林國小的校長要鄧雨賢籌劃政令宣導音樂會，但鄧雨賢以很久沒作曲，

對戰爭之事沒研究為理由婉拒，但校長仍然堅持，兩人僵持不下，臨去前校長表示自己是為了他好才要他這麼做，因為現在許多家庭都改姓名、成為國語家庭，而有更好的物資配給。校長離去後，鄧雨賢一番思索後決定改名為東田曉雨。

接著時間來到政令音樂會，擔任要角的純純沒有出現，此時陳君玉出現告知鄧雨賢純純身心狀況不佳，兩人急忙前往純純開的咖啡店內，見到純純因無法接受吉村祥一戰死而精神異常，傷心過度的純純最後死在鄧雨賢懷中。接著下一景時空來到兩年後鄧雨賢在芎林的家，鄧雨賢臥病在床，由妻子在旁邊照顧，此時的鄧雨賢感念妻子對他無怨無悔的照顧與付出，妻子也表達自己對鄧雨賢的愛，兩人互訴衷情後，鄧雨賢在妻子的懷中去世；接著響起日本戰敗的天皇玉音廣播。最末，除了鄧雨賢外的眾人一同合唱《終曲》，表達對鄧雨賢的感恩思念。

《四月望雨》的戲劇結構並未像是佳構劇般逐步堆疊到高潮後落下收尾，而是以鄧雨賢為核心，刻畫了許多他所處的時代的片段，沒有貫穿全劇的事件，帶領著觀眾前進；更多時候是描繪人物在特定情境或事件下表現出的情感狀態，或者某種立場。像是各自分開的場景描繪，而非事件連續相互影響，導致結局的發生。

舉例來說，第二場鄧雨賢與父親爭執時，觀眾固然可以看見，父親反對鄧雨賢去做流行音樂，但實際上這個衝突對鄧雨賢之後的行動並沒有任何影響，意即不影響下一個場景的劇情。因為鄧雨賢在吵完架後仍是堅持要從事音樂事業，想法並未改變，而之後也沒有做任何事情來改變情況。鄧雨賢與栢野政次郎的衝突也是類似的情況，鄧雨賢不滿自己的歌曲被改為軍歌，但栢野要他不要在意，但劇情接著安排栢野在空襲下落不明，也就更難看出兩人立場不同，



究竟會對鄧雨賢的人生產生什麼樣的影響。

配角陳君玉在第七場與日本人的爭執，同樣的也沒有延續到下一個場景。接觸過馬克思主義、去過北京的陳君玉，在咖啡廳內表達對日本殖民與軍國主義不滿，與日本人白鳥衝突，但這個衝突轉瞬即逝，在服務生的勸阻下陳君玉放棄與白鳥爭執，接著咖啡廳外就出現了唱著改編〈望春風〉軍歌的軍隊，轉移了舞台焦點。但對日本不滿的想法，如何影響他面對純純跟日本人吉村交往，觀眾在劇中是無法明確觀看到。而陳君玉作為鄧雨賢的好友、劇中配角，他與日本人的爭執，也沒有對主角鄧雨賢帶來影響，鄧雨賢並沒有因為他與日本人衝突而遭致任何的困難、障礙，也沒有改變他的想法。這些劇中的事件雖然不是環環連貫相扣，是獨立存在，但都有助於展示角色的立場或性格。

## 第二節 家庭與事業的對立

在這些展示的立場中，鄧雨賢的家與其外的唱片世界形成明顯的對比。家庭的空間被設計為傳統漢人文化的象徵，也是與日本文化、西洋文明衝突的地方。

第二場〈漢學傳統〉，燈亮後就是鄧雨賢的父親——鄧旭東，身著長袍在家中開設的私塾中教導學生的場景。而佈景使用了傳統三合院的正廳，神桌後放著斗大的書法字「漢」，並加上「東漢家聲遠」、「南陽世澤長」的對聯。在鄧父帶領學生朗讀完〈百家姓〉後，有學生問總督府要頒佈政令讓大家說國語（日文），以後就不能學漢文該怎麼辦：

鄧父：是啊，總督府頒布臺灣教育令，要停止漢文教育。說不定以後連自己的語言也不能說了。總督府這麼做，是不是要讓我們忘



記自己是誰？根源在哪裡？

鄧母：不要在學生面前說這些。

鄧父：我現在不說，什麼時候才能說？祖父、父親、叔叔都是漢家的秀才，我不維持漢家傳統，誰來維持？要我別說這些，妳看（指鄧雨賢妻子懷中抱的嬰兒）等孩子長大變成日本人，到時候連祖父、祖母都不認得了。（對學生）我說你們，漢文要好好學，不但自己要學，將來你們的兒子、孫子也全部都要學。一代一代傳下去。這是我們漢人的文化，不能讓它折損，知道嗎？<sup>54</sup>

在這樣的基礎上，穿著西服、抱著小提琴、醉醺醺哼著歌的鄧雨賢出現，就顯得非常突兀。隨後父子兩人起了衝突，鄧父反對鄧雨賢從事流行樂的工作，鄧雨賢指著神桌後的「漢」字說：「現在全世界這麼進步，這些老古董連中國人自己都不要了！」父親回以：「你認為自己很聰明，很進步嗎？告訴你，你還淺呢！」<sup>55</sup>接著批評街上流行的音樂全都是不三不四、見不得人的東西，從事流行音樂的工作是有違門風。這一景與前一景鄧雨賢自東京歸來，陶醉在大稻埕的熱鬧、繁華形成反差，一方面指出殖民政策排擠了原有的漢文化傳統，一方面也表現出西洋文明催生新的娛樂形式，挑戰了原本仕族的價值觀，接受新教育的一代與上一代產生隔閡，形成世代衝突。

但為了凸顯日治時期新舊文化的衝突，又限於作品長度的限制，鄧雨賢的父親被描繪為單一、堅守漢文化的形象。然實際上鄧雨賢的父親，從 1900 年就

<sup>54</sup> 《四月望雨》影像，00:21:41 處。

<sup>55</sup> 《四月望雨》影像，00:23:22 處開始此段對話。

進入殖民者的教育系統工作，擔任桃園的龍元公學校的漢文科的老師，八年後轉任總督府國語學校<sup>56</sup>，至 1931 年才退休<sup>57</sup>。鄧旭東有三十一年的時間任職於殖民地的新式教育體系，同時也見識過校內的西洋運動、藝術等課程<sup>58</sup>，又願意將鄧雨賢送往東京留學學習西洋音樂；他在接納現代文明與守護漢文化之間，在不滿日本人的語言政策、但也曾經是殖民體系的協力者身份之間，也許會有更複雜的認同表現。

在第二場架構出家與鄧雨賢想追求的流行音樂事業，是相對立的狀態。而鄧雨賢的妻子——鍾有妹的角色也被歸納在家、傳統的這一邊。雖然現實中的鍾有妹畢業於「臺北第三高等女學校」，屬於受新式日本教育的、解纏足「新女性」一代，但在劇中她總是以身著傳統漢服、梳著漢人髮髻的形象現身。

鍾有妹就讀的「臺北第三高等女學校」，在當時除了培育殖民地的基楚師資外，也是臺灣精英階層妻子的搖籃。因此能成為「中、上流婦人」的教養課程受到重視，除了基本的地理、歷史、國語、家事科外，還包含茶道、插花、聲樂、鋼琴、繪畫、網球、俳句等才藝課程，西餐禮儀與社交舞也是必須的。<sup>59</sup>這些課程構築出「中、上流婦人」的階級文化，也就是兼具傳統日本與近代西方的生活方式，並精通日語與日本禮儀，為的是能與精英階層的丈夫享有相同的文化視野與嗜好。

然而在《四月望雨》中鍾有妹畢業於「高等女學校」的經歷是隱而不見的，觀眾看到的鍾有妹總是身著漢服、出現在「家」中，對於鄧雨賢的音樂理

<sup>56</sup> 芝原仙雄編。《台北師範學校三十年會志》，頁 452。轉引自何義麟〈鄧雨賢的成長與求學歷程之考察〉。

<sup>57</sup> 《臺灣總督府官報》1931 年 3 月 31 日，國史館臺灣文獻館館藏，典藏號 0071031209a006。

<sup>58</sup> 鄧旭東在〈台北師範學校創立三十週年所感〉中有段描繪北師的教育情形：「全校在學，多至八百餘人，五花十色，此頌彼絃，擊劍庭球，聲聞校外。」擊劍指的是日本劍道、庭球是網球。聲聞校外，指的是歌唱與合唱等課程。本篇文章收錄於芝原仙雄編《台北師範學校三十年會志》，頁 301。轉引自何義麟〈鄧雨賢的成長與求學歷程之考察〉。

<sup>59</sup> 洪郁如。《近代台灣女性史——日治時期新女性的誕生》。臺北：臺大，2017。頁 184-185。

想也不甚了解，只是因為那是丈夫的事業所以予以支持。這樣的角色形象，也讓鄧雨賢的後代在欣賞完演出後提出批判。鄧雨賢的嫡孫、也是「鄧雨賢音樂文化協會」的理事長鄧泰超就指出「鄧雨賢之配偶鍾有妹絕非如劇中所演的愚蠢、柔弱的女性。她在日據時代所讀的學校是三高女（今中山女高）以當時的環境而論，她是一受過高等教育的女性，可說是一位溫柔又兼具客家才德的婦女。」<sup>60</sup>

鄧泰超的批判可歸咎於鍾有妹的角色在戲中被劃限在代表傳統的一方，是摩登、時尚的純純之對照組，她未能接軌上鄧雨賢喜愛的流行音樂世界，也未曾出現在咖啡廳或唱片行等空間，參與或理解鄧雨賢的工作；甚至兩者之間是衝突的。像是第二場鄧雨賢在〈我的夢，我的世界〉一曲中對鍾有妹的唱詞是「放我走、讓我飛」<sup>61</sup>顯然的「家庭」成為侷限他的地方；而當他的事業越成功、越忙碌，希望有丈夫在身邊的鍾有妹也就越覺孤寂冷清。從角色來看，創作者為了製造家庭環境在殖民體制下的衝突感，鄧旭東與鍾有妹都被囿限在單一面向，其人物本身如何真切的與日治時期互動則難以被看見。

另一邊與家相對的時代氛圍是摩登、熱鬧的。序幕的〈序曲〉與第三場的〈大稻埕進行曲〉旋律、副歌相同，只是〈序曲〉第一段的主歌寫的是鄧雨賢歸台的心情，而〈大稻埕進行曲〉則是兩段主歌都在描寫大稻埕的城市風貌。在〈序曲〉時，觀眾大致已能建立繁華、現代的時空印象；第三場這首歌完整出現時，觀眾更可以看到舞台上穿著西裝、洋裝、和服、漢人服飾的男男女女，一同愉快歌舞，再次加深繁華、自由的時代印象。〈大稻埕進行曲〉歌詞如下：

歌隊：大船碼頭世界行，

<sup>60</sup> 臺灣鄧雨賢音樂文化協會。《臺灣歌謠的春雨傳·鄧雨賢》。台北：華品，2016年。頁64。

<sup>61</sup> 《四月望雨》影像，〈我的夢，我的世界〉這首歌由00:20:00處開始。

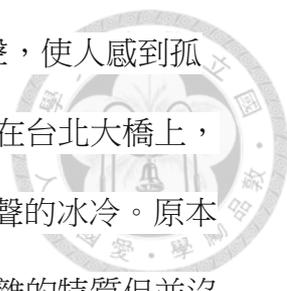


茶行鹽館淡水岸，  
藝旦的美麗身影，  
江山樓頂拼輸贏。  
波麗露啊山水亭，  
自由的思想最時興，  
文學歌謠藝術和電影，  
不論什麼，我們都不怕！  
都不怕！都不怕！文明的腳步就要踏堅定，我們是臺北城外，  
繁華現代的大稻埕！  
都不怕！都不怕！文明的腳步就要踏堅定，我們是臺北城外，  
繁華現代的大稻埕！

二十世紀向前行，  
文明走入臺北城，  
美麗花都的形影，  
要和東京拼輸贏。  
黑貓姐啊黑狗兄，  
跳舞的腳步就要踏堅定，  
自由開化爬山又過嶺，  
無論什麼，我們都不怕！  
都不怕！都不怕！跳舞的腳步就要踏堅定，我們是臺北城內，  
文明的黑貓黑狗兄！  
都不怕！都不怕！跳舞的腳步就要踏堅定，我們是世界一等，  
摩登的黑貓黑狗兄！<sup>62</sup>

歌詞先是勾勒作為貿易樞紐的大稻埕，接著列舉藝旦間江山樓、西餐廳波麗露、臺菜館山水亭，展現和、洋、漢三種元素並置的時空，並強調自由、文明、摩登、無所畏懼的特質。然而 1932 年，由鄧雨賢作曲的〈大稻埕進行曲〉並不是這個樣貌。1932 年的〈大稻埕進行曲〉是日文歌詞，並非如《四月望雨》的版本用台語演唱，歌詞由文聲唱片的文藝部撰寫，內容只是單純描繪大

<sup>62</sup> 《四月望雨》影像，由 00:31:22 處開始。



稻埕的四季夜晚風景跟心境<sup>63</sup>。詞意為：春夜裡江山樓的胡琴聲，使人感到孤寂；夏夜太平町的咖啡廳，傳來令人懷念的爵士樂聲響；秋夜在台北大橋上，聽見淅瀝的流水聲；冬夜在繁星點點的裏町通<sup>64</sup>、感受到女笛<sup>65</sup>聲的冰冷。原本的〈大稻埕進行曲〉雖然也提及咖啡廳與江山樓，展現中西混雜的特質但並沒有特別提及文明、摩登等特質。

《四月望雨》版的〈大稻埕進行曲〉強調大稻埕的摩登、文明的特質，可從這個製作的宣傳標語——「重返大稻埕的摩登繁華的『跳舞時代』」<sup>66</sup>略知一二。「跳舞時代」原為鄧雨賢 1933 年的所作的歌曲，歌詞為陳君玉所寫，讚頌自在享樂、自由戀愛的現代生活。這首歌後來也成為 2003 年上映，由郭珍弟、簡偉斯所拍攝的紀錄片的片名。《跳舞時代》紀錄片內容是透過老照片、蟲膠唱片、愛愛女士的訪問，來構築當時流行音樂產業的面貌。該片以〈跳舞時代〉這首歌開頭，並搭配青年男女在公園內划船、跳舞的影像，展現出不同於過往悲情的殖民地印象。導演簡偉斯曾表示自己第一次聽到〈跳舞時代〉這首歌時，對於當中的歌詞「文明女」、「自由志」、「逍遙自在」展現出的文明快樂氛圍感到訝異，顛覆了她對殖民時期高壓、戰爭、貧窮的想像。<sup>67</sup>

紀錄片〈跳舞時代〉開展出日治時期的不同面貌，而《四月望雨》則在這個基礎上加以整合，它一方面想展現日治時期繁華的都市樣貌，另一方面也沒

---

<sup>63</sup> 歌詞如下，引自 臺灣鄧雨賢音樂文化協會，《臺灣歌謠的春雨——鄧雨賢傳》（臺北：華品文創，2016 年），頁 73。

春の夜更けて 江山樓の心をえぐる 胡弓の音に 獨りゾ思ふ 獨りゾなやむ。  
夏の夜更けて 太平町のなつかしカフエ 青い灯ほのか ツヤズ響く ツヤズ響く。  
秋の夜更けて 大橋の上月影あびて きくやくすがた 影はながれる 影はながれる。  
冬の夜更けて 裏町通り人影うすく 星チラホソト アンマの笛も その音寒し。

<sup>64</sup> 巷弄或小路之意。

<sup>65</sup> アンマの笛。為日本傳統民俗樂器，經常用於歌舞伎或現代演劇中，用來表示風聲，或營造場景的氛圍。

<sup>66</sup> 請參見附錄的照片。

<sup>67</sup> 簡偉斯，〈《跳舞時代》的台語嘉年華〉，《海翁台語文學教學季刊》第八期，2010 年，頁 25。

有打算迴避文明生活對傳統文化的衝擊，以及殖民政策的壓迫。



#### 第四節 體制的壓迫與正面的日本人形象

《四月望雨》以中日戰爭爆發作為上下半場的分界，上半場尚未進入戰爭階段，在某些段落可以藉由台詞，感受到劇中角色對於殖民政府的不滿，像是前面提到鄧旭東對國語政策的批評；或是陳君玉在咖啡店對鄧雨賢說：「日本政府早晚會把我們台灣人變成大和民族的一部分，到時候，我們台灣文化就危險了！」<sup>68</sup>在下半場，戰爭爆發，主角鄧雨賢也經歷了製作皇民劇、創作被改為軍歌、改姓名、籌備政令宣傳音樂會等事件，這些具體事件理應會使跟隨著主角體驗的觀眾，更進一步感受到殖民政府的壓迫，然而《四月望雨》卻未全然這樣處理。

首先是排演皇民劇的場景，演員為了響應皇民化運動，全部改換和服，搬演天皇與皇后的故事。然而扮演戲中戲天皇的演員，先是偷吃便當，接著又不斷忘詞；而飾演皇后的演員則以誇張的歌仔戲演法來詮釋劇情，使導演終於受不了而發怒。這整個段落充滿笑鬧、詼諧的橋段，節奏也十分明快。而接著鄧雨賢為了示範戲中戲歌曲的唱法，親自與純純排練，兩人藉著歌詞曖昧傳情，最後兩人甚至牽著手愉快地走向舞台底端。對觀眾來說，皇民劇的排練反而成為一件有趣的事，甚至成為提供男女主角談戀愛的場合。

第二個是鄧雨賢聽到自己的〈雨夜花〉被改為日本軍歌時，憤怒地說出「我才不承認這是我寫的」，接著向古倫美亞的社長栢野政次郎抱怨：

鄧雨賢：難道你沒有聽到《榮譽的軍伕》跟《軍夫之妻》這兩首歌，他們

<sup>68</sup> 《四月望雨》影像，從 01:04:32 處開始。

怎麼能遂意竄改我的音樂，也不打聲招呼。改寫我也是無所謂，  
但是改到整首歌變得亂七八糟，你說我怎麼不會生氣。



栢野：現在不是說這些事情的時候。

鄧雨賢：不然我什麼時候才能講？

栢野：現在中國已經正式向我們宣戰，誰還會去在意音樂是誰寫的。雨賢先生，你想想，這場戰爭拖越久，犧牲者就越多，白白流血，白白犧牲，這有什麼意義呢？現在唯一的辦法，就是儘早結束戰爭是不是？所以從現在開始，大家都不要再堅持自己的理想與觀念，大家團結起來，努力幫助祖國打贏這場戰爭，這樣才能夠回到過去的正常生活。直到現在你還為了自己的音樂生氣，這對大家有什麼好處呢？

鄧雨賢：不然我應該要怎麼做？

栢野：我們都是天皇的子民，只要照自己的本分做事，這樣就可以了。<sup>69</sup>

不論是出於真心或利害考量，鄧雨賢將事情的重點放在歌曲被改寫得亂七八糟。而劇中沒有其他段落可看出，鄧雨賢的作品被改為鼓勵日本征戰中國的歌曲，作為漢人的他是怎樣的感受，也就將這段對話的重點導向戰爭對創作者的影響，而非殖民情境下會發生的特定情況。加上飾演栢野的演員選擇以溫和的方式勸說鄧雨賢，而非展現上位者的權威，使得鄧雨賢與栢野看起來像是意見不同，但平等的關係。最後鄧雨賢對於栢野提出來的建議感到不滿，甚至可以直接別過頭不理會栢野，使得受壓迫的感受並不強烈。

另一方面，音樂被改為軍歌這件事，對鄧雨賢這個角色來說是理應必須是

<sup>69</sup> 《四月望雨》影像，從 01:34:13 處開始。

一個需要被解決的障礙；在角色解決這個障礙的過程中，觀眾能看見這件事的重要性，就算最後失敗了，觀眾也會因此同感角色的悲痛。然而劇中鄧雨賢對這件事的處理，僅僅是向栢野抱怨；當這件事解決不了時，所產生的憤怒，也未延續累積到下一個事件，因此不能使得鄧雨賢的情緒逐步上升；相反地，因為鄧雨賢無法處理、不去處理，也就使得它的重量感逐漸在戲中減少。

最後要討論的是鄧雨賢搬到芎林在公學校裡任教，校長到鄧雨賢的家中拜訪，希望他能組織政令宣傳音樂會，但鄧雨賢拒絕的段落。

校長：雨賢老師，這些只是小事，怎麼藉口這麼多？

鄧雨賢：對不起，不過請校長找別人負責，我真的是寫不出來了。

校長：是寫不出來還是不願意寫。難道替我們皇軍做一兩首歌曲，你就這麼痛苦嗎？

鄧雨賢：對不起！

校長：你……雨賢老師，我是為你好才找你做這件事的，你知道嗎？現在外面的人怎麼說你，人家都說你對「我們」日本國皇民化運動不滿，現在我們學校的所有老師都響應皇民化運動，不但變成國語家庭，而且也都歸化改為日本姓名，就剩你沒改，為什麼？你這樣要是被上面的人發現，會有多麻煩你知道嗎？

鄧雨賢：校長，不是我有什麼不滿，我真的是寫不出來……

校長：真囉唆！好了，我這樣交代，你就這樣辦理，其他的就不用多說了。現在營養品、物資都很難找，就算你不為自己想，也多少要為你的孩子著想。我知道你來芎林教書很委屈，但是我剛剛說的話，

請你好好想一下。<sup>70</sup>



由演員選擇的口音來看，校長的角色應是臺灣人。校長以勸說、命令等手段來使鄧雨賢屈服，也沒有給予鄧雨賢拒絕的空間。但最後校長斥喝鄧雨賢，迫使他直接答應時，卻出現了一個變化，飾演校長的演員，開始焦躁、心虛地搖扇子，使這個角色出現了另一個層次。這個動作讓觀眾可以察覺到校長的不安，也就是他雖然要鄧雨賢舉辦政令宣傳音樂會，但當一切成定局、說好時，他自己也感到害怕。所以最後他告訴鄧雨賢的話，同時也是告訴自己的，這樣做可以得到更好的物資配給。這個詮釋方向使校長——殖民者的代理身份，消解了前面建立的敵對、壓迫。

雖然劇情往下發展鄧雨賢仍因改姓名一事感到痛苦，而借酒消愁，但此時觀眾已明白痛苦不是執行這件事的校長造成的，而是背後的制度與環境。回過頭來看栢野的部分也一樣，他並不是壓迫鄧雨賢的角色，他只是因為他的身份與鄧雨賢有不同的想法，鄧雨賢的痛苦來自於未現身的殖民政府，擅自將他的音樂改為軍歌。當觀眾隨著主角穿梭劇情時，可以感受到在這個歷史情境下使人不滿或陷入痛苦的，並不是舞台上其他任何一個角色，而是來自於背後遙遠模糊的殖民政府。

《四月望雨》中將漢人受壓迫的矛頭指向殖民政策，然而這些與政策、體制碰撞的事件也沒有延續下去。這樣的編寫策略造成角色的情緒感受無法累積，事件的重要性也因此降低。像鄧旭東第一場對語言政策不滿，憂心漢文化的消失，但接下來的場景並沒有在這個事件上繼續疊加，鄧旭東這個角色也沒有再出現。或像鄧雨賢被迫改姓名這件事，觀眾可以看到這件事讓鄧雨賢煩悶

---

<sup>70</sup> 《四月望雨》影像，從 01:46:08 處開始。



苦惱，但隨後鄧雨賢就找尋到能維持漢人認同的日本名，並欣然接受。但如果改了日本名，之後什麼困難都沒有發生，也不會有影響，一開始又何需花力氣煩悶苦惱？而讓鄧雨賢痛苦許久的「政令宣導音樂會」，前一場鄧雨賢與校長為此爭執，下一場觀眾只看到鄧雨賢和眾人在開演前認真張羅，但隨後鄧雨賢就跟著陳君玉去找純純，場景和劇情重心也隨之轉移。之後也沒交代「政令宣導音樂會」的主辦跟主唱者不在是如何被處理。而如果政令宣導音樂會是可以隨便辦理、敷衍政府的話，那一開始其實校長也不必為此費心。這樣的戲劇結構帶給觀眾一種殖民政策的壓迫「其實並不會怎樣」的感受；也就是固然會有感到不適的時刻，但過了就好了。

但殖民歷史產生的「傷痕」之所以是「傷痕」在於「痕」是留下痕跡，痕跡會跟隨在人身上，並影響接下來的生活的。如果抹滅了劇中角色每一次與殖民政策碰撞的痕跡，沒有影響到之後的選擇，那麼這些碰撞最終也會在角色的人生中顯得無足輕重了。

另一方面《四月望雨》的日本人角色都未對「日本人」這個身份感到優越，劇情也沒有呈現殖民情境中，因種族不同造成的階序差異或歧視。劇中兩個主要日本人配角，分別是栢野政次郎與吉村祥一，栢野的部分在前面已提到，他與鄧雨賢能平等相處，加上劇情安排他在空襲時，不顧危險跑去拯救公司裡的臺灣民俗音樂資料，更凸顯了他對臺灣民俗的重視，而非一心只想同化或貶低臺灣原有的文化。

而吉村祥一這個角色，在劇中是台北帝國大學的學生、及純純的追求者。但這個角色主要使用的語言是台語，包括他表達心聲的獨唱曲〈街燈伊知影〉也用台語唱。這樣使用語言的方式，讓他感覺起來更接近母語是臺語的臺灣人。另外，吉村追求純純時，始終與她保持著一定的肢體距離，即使兩人不小



心靠太近，吉村也會立刻後退一步，並鞠躬致歉。在互動的過程中，他也注重純純的感受，例如他邀請純純跟他回故鄉看櫻花，純純委婉推辭，他不放棄繼續邀約時，感受到了純純是真的拒絕，也就識趣鞠躬、目送純純離開。或是當他知道純純喜歡雨賢後，吉村也就自動遠離，不再糾纏；直到出征前在朋友的鼓勵下，他才又鼓起勇氣，拿著花去告白。這些表現使得吉村的外在形象成為守禮份的大學生，讓他的追求不對純純形成壓迫。

《四月望雨》的確處理了殖民情境下，臺灣人感受到的痛苦，這些痛苦來自文化上的不同卻被強制同化，或因戰爭爆發被迫響應戰間期的政策。但因為不同種族而受到次等的待遇或歧視是沒有直接在台上出現的。特別是「歧視」是人與人互動的行為，如果角色沒有意識到日本人與臺灣人之間的權力結構，歧視也就不會在台上發生、被觀眾看見。因此《四月望雨》固然展現了臺灣人角色痛苦或憤怒的狀態，但被殖民者與傳統文化在殖民體制下被視為次等的，則沒有表現出來。這個狀況與上一章《青春美夢》的情況類似，都是在重新架構日治時期臺灣人與日本人的權力結構。

#### 第四節 《四月望雨》的時代意義

《四月望雨》先是創造出繁華、摩登的日治時期景象，接著在這之中加入了與傳統文化、殖民地政策衝突的段落。然而因為編寫策略的關係，使得這些衝突，不能真正影響角色的人生，而未能反映殖民記憶中的傷痕。然而就另一個角度來看，《四月望雨》處理日本人角色的方式跳脫了過往對殖民者的刻板印象，也就是殖民者未必歧視被殖民者，相互尊重與愛情都是可能在這之間發生的。

另外《四月望雨》是第一部臺語音樂劇，也是音樂時代的「臺灣系列首部

曲」其語言與題材選擇上的意義，其實已大於其實際呈現的內容。臺灣當代劇場中的音樂劇，並非由傳統戲曲或民間說唱藝術發展而來，而是直接轉植自西方劇場。1987年製作的《棋王》是臺灣首部音樂劇，之後綠光、果陀等劇團也陸續製作音樂劇，但皆使用中文作為主要語言<sup>71</sup>。

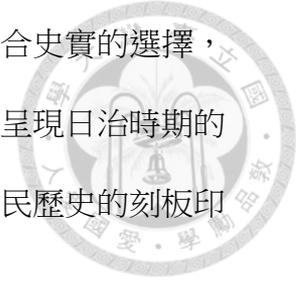
回顧臺灣歷史，在解嚴之前，臺灣各族群的母語在公共領域是被禁止與壓抑的。直到1993年，教育部才將母語列為中、小學的教學範疇（但此時期仍不包含原住民語，只侷限在臺語、客語）至2001年教育部才將鄉土語言（母語）納入正式課程之中，2007年行政院通過「國家語言發展法」草案，將國家語言定義為「臺灣固有族群使用之自然語言及臺灣手語」，使得臺灣各族群的母語獲得平等地位。<sup>72</sup>

母語在過去的「國語運動」下，被賦予落後、粗俗、不得體的文化形象。在學校的規訓中，使用母語將受到懲處，而「國語」才是能接收新知、符合升學考試的語言。《四月望雨》先是讓鄧旭東以臺語教學生朗讀百家姓，接著又用客語讀了白居易的〈燕詩〉，表現了客語與台語運用於古典文學美感。而編劇在書寫歌詞時，某些段落也刻意採用類似古漢詩的體裁，像是第二幕第三場的曲子：「雨弦聽音花落土，東邊出日西邊雨，田螺點水天翻烏，曉來風吹一夜露，雨過天青凝心湖」打破了過去臺語不能精緻典雅的形象。另外過去臺語難以與現代文明、都會等概念連結，但《四月望雨》用台語提到了唱片、電影、跳舞、自由開化等詞彙，並用台語來勾勒都市生活，也使台語能連結上現代、進步的意象。再加上劇中的主要人物不是舉止典雅、不然就是新潮時尚，皆不是粗鄙者，使得語言與角色連接後，連帶賦予了正面形象。從這樣觀點來看《四

<sup>71</sup> 林子惠。《臺灣音樂劇《四月望雨》研究——原創、改編與詮釋》。臺灣藝術大學戲劇所碩士論文，2016年。頁14。

<sup>72</sup> 「國立臺灣文學館——臺灣語言政策大事紀」  
[http://dig.nmtl.gov.tw/taigi/02sp/04\\_list.html](http://dig.nmtl.gov.tw/taigi/02sp/04_list.html)

《四月望雨》以臺語為主，混雜客語作為表達的語言，不僅只是符合史實的選擇，也具有重塑語言形象的意義。與其說《四月望雨》不夠深刻地呈現日治時期的樣貌，不如說它是挑戰了戰後威權統治時期，對於語言還有殖民歷史的刻板印象。



## 第四章、渭水春風

《渭水春風》是 2010 年由臺北市文化局委託音樂時代劇場製作的作品，以日治時期非武裝抗日運動者蔣渭水為主角，並加入霧社事件作為劇情副線。這齣戲在音樂時代網站的官方網站上，以「不可不知的臺灣故事」、「重現大稻埕百年風華，喚起臺灣民族的真情勇氣」<sup>73</sup>作為介紹詞，展現了回應臺灣意識的意圖。

### 第一節 蔣渭水生平介紹

蔣渭水，生於 1891 年宜蘭。父親蔣鴻彰在宜蘭城隍廟口替人看相維生，家境雖不富裕，但蔣鴻彰堅持將蔣渭水送進漢學私塾受教，而非選擇未來較具競爭力的公學校。蔣渭水八歲時入私塾，拜漢儒張鏡光為師。張鏡光除了漢學修養深厚外，也曾因專寫文章諷刺政府，而遭牢獄之災，歷史學者戴月芳認為蔣渭水的民族意識，源於這樣的成長背景<sup>74</sup>。

蔣渭水直至 16 歲才進入公學校就讀，隔兩年考上了臺灣總督府醫學校。蔣渭水在醫學院校中已展現了對政治的熱情，曾發起募款運動，聲援在廣東的孫中山；也曾與杜聰明、翁俊明等人計劃刺殺袁世凱。同時他經營冰店和銷售日用品的東瀛商會<sup>75</sup>，以這些場所掩人耳目作為有志之士的聚會場所。經過預科一年、本科四年的醫學教育後，蔣渭水以第二名的優異成績畢業，至宜蘭內科就職；然而隔年就搬遷到大稻埕，自行開立「大安醫院」，之後也兼營酒菜館「春風得意樓」。在蔣渭水的自述中，在大稻埕的前五年，雖然結交了不少朋友，但沒有真正有相同理想、氣味相投的人，這段日子他甚少組織、參與政治

<sup>73</sup> 〈音時劇目——渭水春風〉（無日期）。2019 年 4 月 9 日，取自：音樂時代劇場，<https://www.allmusic.com.tw/article/52>

<sup>74</sup> 戴月芳。《發現臺灣：蔣渭水》。臺中：莎士比亞，2007。頁 4。

<sup>75</sup> 蔣渭水於 1913 年開設了冰店和東瀛商會集會場所，用來掩護在校內發起的政治運動。資料來源：

〈蔣渭水年表紀事〉（無日期）。2019 年 4 月 7 日，取自：財團法人蔣渭水文教基金會。<http://www.weishui.org/p/lifetime.html>

活動，自認為是「無意義的日子」<sup>76</sup>。直到 1921 年春，蔣渭水在宴席上認識了林獻堂，並認同林獻堂「議會設置請願運動」的政治理念，隨後也投入請願運動，曾兩次擔任代表赴日上京請願<sup>77</sup>。



「臺灣議會設置請願運動」源自於在臺灣施行的「六三法」，使原本只是行政機關的臺灣總督府獨攬行政、司法、立法大權，臺灣也成為非日本憲法效力所及的地域。「六三法」在 1896 年實施，原訂三年後撤廢，但不斷延長施行，直至 1906 年修訂為「三一法」。「三一法」雖稍為限制了總督府的立法權限，但整體來說臺灣人的權益並沒有因此改善。原本林獻堂與在東京留學的青年知識份子希望撤廢「六三法」<sup>78</sup>希望享有與日本內地住民同樣的權利；然而在明治大學修過殖民政學的林呈祿，認為撤廢六三法等於接受了日本「內地延長主義」，臺灣人將接受同化而無法保有原有的文化特殊性，因此提出了議會設置的想法，希望能保有臺灣的特殊性，同時提升臺灣住民的參政權利。

林呈祿的主張很快地獲得林獻堂與留學生們的支持，然而對於日本帝國政府來說，既保有特殊性又享有相同權力的概念是無法接受的——即便林呈祿援用了殖民者的論述，先是肯定六三法是「基於民俗風情之立法」<sup>79</sup>接著主張「大日本帝國是一立憲法治的國家，臺灣是屬於帝國版圖的一部分」<sup>80</sup>因此臺灣住民（包含在臺日本人）應享有與日本內地相同權利，但議會設置請願運動仍被指為圖謀民族獨立<sup>81</sup>，而受到反對。林獻堂在請願運動中受到總督府軟硬

<sup>76</sup> 蔣渭水。〈五個年中的我〉。《台灣民報》第六十七號，1925 年。

<sup>77</sup> 林伯欣。《蔣渭水先生逝世七十週年專刊》。臺北：財團法人蔣渭水研究基金會，2001。頁 23。

<sup>78</sup> 其實正確來說在當時已改為「三一法」但因為與「六三法」內涵太像，他們還是習慣稱「六三法」。

<sup>79</sup> 小熊英二著，郭雲萍譯。〈異身同體之夢——台灣議會設置請願運動〉。《近代化與殖民》。臺北：台大，2012。頁 306。

<sup>80</sup> 同上注。頁 312。

<sup>81</sup> 同上注。頁 331。

兼施的打壓，而暫時退出；1923年蔡培火和蔣渭水成立了「臺灣議會期成同盟」作為專門推行議會設置請願運動的社團，也被總督府以違反治安法為由檢舉，蔣渭水因此入獄，社團成員共有四十一人被收押，五十八人遭搜索問訊<sup>82</sup>。然而請願運動並沒有因此終止，一直持續到了1936年，總共請願了十五次。

參與「議會設置請願運動」的同時，蔣渭水也籌組了「臺灣文化協會」來從事臺灣人的文化啟蒙與教育。讀報社是文化協會初期投入最多心力的工作，全台共設有十三處，讀報社的型態類似小型圖書館，陳列中國、日本、臺灣出版的各類書報，因為普羅大眾識字率低，附設有專人導讀書籍跟朗讀報紙，也經常在此舉辦演講活動。除了演講外，文協也連續三年舉辦夏季學校，聘請不同領域的專業人士教授知識，像是由林茂生<sup>83</sup>講解「西洋文明史」、蔡培火教授「科學概論」、畢業於明治大學法學專業的律師鄭松筠講解「法律」<sup>84</sup>；除此之外，也透過文化劇、美臺團電影放映<sup>85</sup>等活動，吸引民眾前來觀賞，而藉機推廣政治理念。

1920年代的臺灣除了受到美國總統威爾遜（Thomas Woodrow Wilson）提出的民族自決理念影響之外，無產階級運動與左翼思想也在知識份子間流行。文協內部也因為政治理念的不同而漸分派系。1927年文協第六次會員大會，連溫卿與王敏川帶了四十多名所謂的「無產青年」入會，在會議中形成極大的勢

---

<sup>82</sup>林伯欣。《蔣渭水先生逝世七十週年專刊》。臺北：財團法人蔣渭水研究基金會，2001。頁29。

<sup>83</sup>生於1887年，1919年取得日本東京帝國大學文學部哲學學士，是臺灣第一位取得東京帝國大學學士者，於1929年取得美國哥倫比亞大學哲學博士。戰後協助國民黨接收帝國大學，成為臺灣大學教授，但多次於公開批評政府作為，在二二八事件中被警察帶走後一去不復返。

<sup>84</sup>戴月芳。《發現臺灣：蔣渭水》。臺中：莎士比亞，2007。頁20。

<sup>85</sup>美台團是在文協成員中，由具有教育經驗的青年組成。巡演放映時，三人一組，一人負責電影放映機器，兩人擔任辯士，替當時的黑白無聲電影解說。由於無聲電影本來就有許多詮釋空間，美台團的辯士經常延伸畫面的內容，使之與文協的政治理念相結合。參考自林柏維。《台灣文化協會滄桑》。臺北：臺原，1998。

力，強行表決通過他們私下擬定的議案；林獻堂、蔣渭水、蔡培火等人雖仍被選為重要幹部，但對於這樣奪權的作法感到不滿，遂於隔天宣布辭職；另於同年七月另組臺灣民黨，後改為臺灣民眾黨。之後由連溫卿領導的「新文化協會」也成為左派色彩濃厚的組織。

一同離開文化協會的蔣渭水與林獻堂，政治理念也非完全相同。蔣渭水深信民眾為政治運動的根本，提倡「民眾第一主義」，要「喚醒民眾、組織民眾、訓練民眾」<sup>86</sup>。1928年在蔣渭水的主導下又成立了「臺灣工友總聯盟」來扶助農工團體，是當時最具影響力的工人組織。對蔣渭水來說民眾運動與階級運動必須同時並行，擁護農工的階級利益，才有可能促成全民的解放運動，就如同他提出的口號「同胞須團結，團結真有力」。但這樣的想法不被保守派的林獻堂認同，加上「臺灣工友總聯盟」不斷擴大反而主導了民眾黨的運動方向，在1930年林獻堂與蔡培火又另組「臺灣地方自治聯盟」與臺灣民眾黨分裂，民眾黨在之後也確立了「以農工為中心的民族運動」路線<sup>87</sup>。

臺灣民眾黨除了重視農工階級的權益外，對於總督府統治也經常予以批判，像是要求保甲制度撤廢、反對始政紀念日<sup>88</sup>，最著名的就是反對「鴉片特許」和揭發「霧社事件」。1929年總督府公布〈臺灣阿片令施行規則〉，嚴禁日本人吸食，卻重新發鴉片吸食者許可證給臺灣人，此舉無疑是總督府為了專賣營收，而罔顧臺灣人戒除鴉片的需求。蔣渭水先是以民眾黨的名義向總督府提出抗議，接著又致電報給總督府的上級——日本中央政府的拓務大臣松田源治，最後決定發電報給日內瓦的國際聯盟，控告總督府以鴉片毒害臺灣人，來

<sup>86</sup>林伯欣。《蔣渭水先生逝世七十週年專刊》。臺北：財團法人蔣渭水研究基金會，2001。頁53。

<sup>87</sup>戴月芳。《發現臺灣：蔣渭水》。臺中：莎士比亞，2007。頁32。

<sup>88</sup>林伯欣。《蔣渭水先生逝世七十週年專刊》。臺北：財團法人蔣渭水研究基金會，2001。頁53。

抑止總督府的作為。此舉果然使總督府的鴉片政策變成國際問題，引起關注，國際聯盟於 1930 年二月也派遣委員來臺調查。

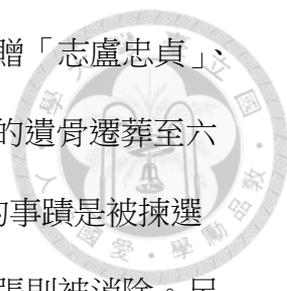
同一年十月底，賽德克族的霧社群部族因不堪過重的勞役、壓迫與文化衝突，趁霧社公學校舉行聯合運動會時襲擊參與的日本人，導致日本官民、婦孺一百多人喪生，而總督府為了報復不惜出動大批軍警，也利用其他部族原住民對霧社群的嫌隙，威脅利誘他們加入圍剿的行列，最終導致賽德克族霧社群逾千人死亡。民眾黨於十二月初向拓務大臣發出抗議總督府的電報，指出總督府理番政策失誤引發此次反抗事件，同時違反國際公約使用毒氣殺害原住民。此事引起日本中央政界的震驚，也進一步轉變成內閣政治的問題，引起內閣倒閣<sup>89</sup>。這兩次的事件使得總督府將蔣渭水與臺灣民眾黨視為眼中釘，1931 年二月十八日，在民眾黨舉行第四次黨員大會時，遭到北警察署長查禁，以違反〈治安警察法〉為由宣告解散民眾黨，並逮捕蔣渭水與主要幹部。蔣渭水出獄後，已無法再組織政黨，但仍積極在《臺灣新民報》上發表對時局的意見，然不久後就因感染傷寒，於八月五日病逝。

蔣渭水過世後，《臺灣新民報》刊載了林獻堂、楊肇嘉等多位同志的悼詞，連日本人經營的《新高新報》也以「臺灣人救主蔣渭水長逝」為題報導<sup>90</sup>。八月二十三日舉行大眾葬，參加者達五千餘人，北警察署也派出武裝警力戒備；《臺灣新民報》以全版報導了這次的葬禮，當時於「真開寫真館」工作的蘇家財甚至攝影記錄了葬禮的過程，留下大眾葬的紀錄片。然而大眾葬的紀錄片遭殖民政府禁止播映，原本計畫出版的《蔣渭水全集》也遭警察查扣、焚毀<sup>91</sup>。

<sup>89</sup> 戴月芳。《發現臺灣：蔣渭水》。臺中：莎士比亞，2007。頁 32。

<sup>90</sup> 蔣朝根〈蔣渭水最後的驚嘆號！〉（無日期）。2019 年 4 月 16 日，取自：財團法人蔣渭水文教基金。<http://www.weishui.org/p/burial.html>

<sup>91</sup> 林伯欣。《蔣渭水先生逝世七十週年專刊》。臺北：財團法人蔣渭水研究基金會，2001。頁 73。



日本戰敗後，臺灣迎來中華民國政府的統治。政府前後致贈「志慮忠貞」、「民族正氣」的匾額給蔣渭水的家屬<sup>92</sup>。1952年，政府將渭水的遺骨遷葬至六張犁公墓，並冠上「抗日民族英雄之名」。但與此同時蔣渭水的事蹟是被揀選的，抗日的一面被強調，關於「階級」、「社會主義」等政治主張則被消除。另外，相較於蔣渭水的「風光」，蔣渭水的弟弟蔣渭川，與蔣渭水的養女蔣碧玉則是政府不願多談的，前者於二二八事件中差點死於警察槍下，後者因丈夫加入共產黨而成為白色恐怖受難者的遺孀。

1980年代，黨外運動興起，抗日的蔣渭水再次受黨外運動者注意。然而這次被強調的是蔣渭水反壓迫、抵抗、要求自由民主的精神。黨外人士闡述蔣渭水的抵抗精神，言下之意即是黨外運動者要學習他的精神，反抗國民黨一黨獨大類似殖民的專橫統治。2001年陳水扁以國家元首身份出席蔣渭水逝世七十年紀念會，致贈了「臺灣精神」的題字；行政院長張俊雄則稱蔣渭水為「自由民主先驅、愛國愛鄉典型」。之後民進黨在其執政任期內，也將國道五號命名為蔣渭水高速公路，以茲紀念。

相較於民進黨或所謂「本土派」、「獨派」對蔣渭水詮釋，國民黨的繼任者則強調蔣渭水心儀孫中山，是國民黨的支持者的面向。九〇年代後，國民黨在本土化、臺灣化的潮流下，為了在選舉中贏得更多選票、爭取本省人的支持，必需強調國民黨與臺灣的連結。而曾經聲援孫中山、又與本省人有著相同日治經驗的蔣渭水，成為論述的絕佳的素材。2005年，蔣渭水的照片被當時的黨主席馬英九高掛在中央黨部的牆面上以示尊崇，隔年又將大同區的錦西公園改為渭水紀念公園。在馬英九的總統任期內，也發行了蔣渭水紀念幣。國民黨推崇

---

<sup>92</sup> 林伯欣。《蔣渭水先生逝世七十週年專刊》。臺北：財團法人蔣渭水研究基金會，2001。頁74、75。

蔣渭水的同時，也強調他是國民黨的秘密黨員（因為曾募款資助孫中山，早年是同盟會的成員）、承襲孫中山的精神者，並以「臺灣孫中山」稱呼蔣渭水。於是藉由蔣渭水，國民黨的創黨歷史，與臺灣人的殖民歷史被編織成了一體，藉以論述中國國民黨與臺灣的密不可分。

對於國民黨來說，蔣渭水連結了中國與臺灣。初期國民黨政府將蔣渭水的殖民地抗日，與中國抵抗外國侵略的抗日結合成一體；後來國民黨失去一黨獨大的權威，在選舉的政黨競爭中，強調了蔣渭水與國民黨創黨史的連結。而國民黨的反對者（先是黨外運動者後是民進黨）則是藉由強調蔣渭水的抵抗精神，並將抵抗精神轉化為臺灣精神，認為國民黨也是如日本一樣都是「外來政權」而必須反對。他們經常論述的方向是蔣渭水的理念是「要民主」、「反權威」，而蔣渭水的親友在戰後也有不少人受國民黨迫害，若能活至今日，也會成為反對國民黨的人<sup>93</sup>。由上述可知，蔣渭水在過世後，在臺灣政黨政治現實中，不斷被各取所需地加以詮釋，也使得「蔣渭水」一詞，存在多樣的政治意涵。

## 第二節 《渭水春風》劇情簡介

《渭水春風》共分上下兩幕。全劇除了交代蔣渭水的政治運動外，也安排了他與側室陳甜的愛情故事，做為吸引觀眾的焦點。開頭的序場是蔣渭水逝世五十週年，媒體記者訪問居於慈雲寺的陳甜，希望得到有關蔣渭水的生平事蹟，然而陳甜拒絕回應。在記者離去後陳甜念起了多年前自己寫給蔣渭水的信，接著蔣渭水出現、與陳甜對唱〈世界恬靜落來的時〉，歌曲結束後，時光倒

<sup>93</sup> 林冠妙〈陳儀深：馬英九拿蔣渭水來建構臺灣史觀〉（2015年10月17日）。2019年5月1日，取自：民報 <https://www.peoplenews.tw/news/ea66a2a7-132c-45b4-a505-37a23b8f7d94>  
民報編輯部〈一個渭水：各自表述〉（2015年10月21日）。2019年5月1日，取自 <https://www.peoplenews.tw/news/d6421ea7-50fe-482e-b023-da343e96eead>



流，回到了 1920 年代的大稻埕。

在 1920 的大稻埕，場景聚焦於蔣渭水開設的春風得意樓。由藝旦唱京劇關公「水淹七軍」開場，席間的日本警官水野表達了自己雖身為日本人但也十分景仰關公。在眾人酒酣耳熱之際，蔣渭水的朋友說起了蔣渭水年輕的故事，帶出了蔣渭水過去在醫學校替孫中山募款，並打算用細菌謀殺袁世凱一事。警察佐佐木聽聞此事十分憤怒，欲制止這場談話，但被水野勸阻，氣氛又恢復熱絡。接著蔣渭水的妻舅石煥長帶著謝文達自東京歸來，石煥長要蔣渭水投入政治運動，但蔣渭水稱自己已和過去不同，不會輕易衝動行事。

下一場，蒼方樓的藝旦李菜與女侍陳甜，在春風得意樓外遭兩位有錢人調戲，蔣渭水與他的好友稻垣藤兵衛出手制止。稻垣被李菜吸引；蔣渭水欣賞陳甜，並被她的處世哲學感動，暗自決定要再次投入政治運動，也與陳甜約好要教會她讀書寫字。

接著場景轉移到大稻埕外的貧民窟——李菜所居住的地方。稻垣帶著蘋果來探望李菜，但李菜不敢接受他的好意，並認為這裡不符合他的身份地位，要他趕快離開。周圍的居民也對李菜和稻垣議論紛紛，以為稻垣是李菜的客人，暗指兩人有肉體上的關係。此時李菜的哥哥出現，透過哥哥的衣著外觀、口音，觀眾才能意會到原來李菜是原住民而不是漢人。李菜的哥哥塔道諾干直接表明了自己對日本人統治的厭惡，拿刀威脅稻垣離去。

接著場景回到蔣渭水這邊，此時蔣渭水已娶陳甜作為側室，並寄信給林獻堂，邀請他加入文化協會，林獻堂答應，但內心暗自擔心蔣渭水採取的運動路線過於急躁，會與總督府直接衝突。但文化協會依舊順利成立，第一次理事會召開時，警察水野與佐佐木都到場關切。佐佐木警告蔣渭水不要有革命的想法，但被蔣渭水斥喝，水野識趣地帶著佐佐木離去。接著眾人歡唱文化協會會



歌，結束了第一幕。

第二幕第一場演的是裕仁太子視察臺灣。太子行經大稻埕時，蔣渭水混在人群中藉機高舉議會設置請願運動的布條，而遭警察逮補。下一場蔣渭水進到獄中，遭獄中的流氓欺負，然而在蔣渭水表達對他們的同情，並認為他們的錯誤其實是社會造成的之後，獄中流氓受到感動決定追隨他，拜他為師。隨後時間推移到蔣渭水出獄，林獻堂與黨內同志來迎接他出獄。

另外一邊稻垣得知李菜的部落與總督府的關係日漸緊繃，擔心李菜的安危要李菜跟他一起走，但李菜拒絕。李菜的哥哥看見稻垣出現，要他代替那些施行苛政的日本人償命，稻垣爽快答應，留在原地等塔道諾干殺了他。

接著場景又轉換到蔣渭水這邊，蔣渭水得知孫中山病逝的消息，哀傷之餘決定要採取更激烈的運動路線。蔣渭水開始四處演講，並自述成立臺灣民眾黨，是為了作為「台灣人解放運動的總機關」。蔣渭水在演講中遭佐佐木制止，但他不以為意。在警察離開後，民眾黨的幹部陳其昌拿出設計好的黨旗給蔣渭水看，眾人高唱「同胞須團結，團結真有力」，此時林獻堂出現，表明自己的理念已與民眾黨不合，將辭職離開。

場景又回到李菜與塔道諾干這邊。舞台上先是投影日治時期賽德克族的照片，並揚起賽德克族的傳統曲調，接著傳來飛機襲擊聲，燈亮後，塔道諾干負傷回到族人身邊，告訴他們莫那魯道交代若山頭不保，族人就回到祖靈身邊。接著舞台上的賽德克族以抽象肢體舞蹈表現出激烈爭戰的景況，舞蹈結束後族人紛紛倒地。意外地，稻垣身著軍服突然出現，佯裝成鎮壓的軍隊，實際上要來救塔道諾干，但塔道寧死也不願與稻垣一同離去。最後，李菜趕到，塔道諾干在臨死前握住稻垣的手，要他以後好好照顧李菜。

從埔里回到大稻埕的稻垣，直奔民眾黨的黨部，帶來霧社事件被鎮壓的狀

況，包括死亡人數、用毒瓦斯等不人道行徑。蔣渭水承諾稻垣會將消息傳達出去，並向國際聯盟提出抗議。接著水野拿著民眾黨發出的傳單，來到黨部，以好友的身份要蔣渭水停止宣傳總督府的鎮壓行動，但水野的長官要求立刻逮捕蔣渭水，蔣渭水被帶走後，民眾黨的黨部也遭到砸毀。

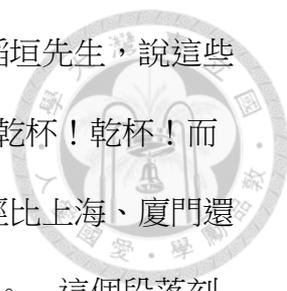
下一場，蔣渭水從牢獄歸來，然而家中景況蕭條，他自己的身體狀況也不好。蔣渭水為了償還債務，要家中的長工阿財把電話拿去典當，同時將祖傳的龍銀交給他當作遣散費，阿財感念蔣渭水照顧不捨離去，但蔣渭水堅持。阿財離去後，蔣渭水感嘆自己的際遇，接著病情急劇惡化，死在陳甜的懷裡。

最後一場由陳其昌出面向大家宣佈蔣渭水過世的消息，舞台也佈置成靈堂，眾人悼念蔣渭水，送葬隊伍出行。水野見送葬隊伍，要部下放行、不得無禮，佐佐木也對蔣渭水的靈柩鞠躬致意。之後舞台降下黑紗，響起蔣渭水的遺言：「臺灣革命社會運動，已進入第三期。勝利迫在眉睫，凡我青年同志須極力奮鬥，舊同志亦應加倍團結，積極援助青年同志，期望為同胞解放而努力，實所至望。」結束全劇。

### 第三節 臺灣人角色的日常抵抗

《渭水春風》的開場設在春風得意樓，表面上歌舞昇平，日本人與台灣人一同飲酒作樂；但內部卻潛藏台灣人與日本人的衝突。

酒席間客人們歡欣聊著大稻埕十分繁華，日本警察水野就說了「你們臺灣人應該要知道感謝天皇陛下，在日本帝國天皇英明的統治下，才有可能過上這樣的好日子啊！」蔣渭水的好友稻垣藤兵衛接著說：「我們亞洲人一定要強盛起來，這樣才不會讓西方人看不起啊！像中國這樣，到現在還不是連年戰爭，人民的生活一樣苦，可憐啊……」水野與稻垣發言時，其他的飾演臺灣客人的演員



是安靜聽著的，但為了活絡氣氛，客席間有人立刻接著說：「稻垣先生，說這些不愉快的事情幹嘛？人生得意須盡歡，今宵有酒今宵醉，大家乾杯！乾杯！而常客李老闆也接著說：「對啦對啦，說到咱的大稻埕，現在已經比上海、廈門還要進步，也比香港還要繁華熱鬧了，管那些有的沒的是要幹嘛。」這個段落刻畫出日本人與臺灣人的地位階序，透日本人說話臺灣人必須安靜聆聽，且不反駁，建立出日本人位階較高的形象。在這個階序關係中也展現出臺灣人的抵抗策略，他們不是正面衝突，去制止對方的言論；而是利用酒席的氛圍，將話題帶往一個不問政治、只管享樂的方向，來終止日本人那些會使人不舒服的話題。

這個將話題轉向的策略也出現在之後唱〈勇敢的水兵〉的段落。水野先自信地誇讚日本帝國的軍事實力，接著舉杯大喊「天皇陛下萬歲！萬歲！」與稻垣、佐佐木兩人唱起了〈勇敢的水兵〉（勇敢なる水兵）。這首歌是由日本詩人佐佐木信綱作詞，音樂家奧好義作曲。歌曲內容描述甲午戰爭中，日本作戰砲擊敵軍的浩大場面，並寫到一名士兵即便身受重傷仍只問副艦長敵軍的戰艦是否已被擊沈，並讚揚這樣的精神是尊貴勇敢。在水野他們唱第一段時，其他在場的臺灣人並未加入，而是在台上各自做自己的事，有人喝酒、有人聊天、有人看著水野他們，跟著旋律打拍子。

但在這首歌的間奏，臺灣人加入了舞蹈的行列，而舞蹈的動作是以士兵行進的步伐加以延伸編排。間奏結束後，舞台上的臺灣人角色也一同加入合唱的行列，跟日本人一起完成第二段的水兵之歌。而第二段的歌詞內容<sup>94</sup>，講的正是為國犧牲的士兵，臨死前仍在意敵軍是否覆滅的情景，並唱到「凡我皇國之國

---

<sup>94</sup>歌詞為：子彈的破片飛散，傷人不留情。其中有一名水兵，他血流殆盡。作戰雖奮不顧身，終倒地不起。生命也奄奄一息，只剩一口氣。水兵的微弱目光投向副艦長，艦長正望著他。憐惜在臉上 他用盡全身力，嘶啞大聲喊。敵人的軍艦定遠，是否已擊沈。此語雖短意義深，情重又理真。凡我皇國之國民，必知其神髓。將之印烙在心胸，永懷其精神。

民、必知其神髓，將之印烙在心胸、永懷其精神」。相較於第一段指描寫戰爭情景、士兵慷慨犧牲<sup>95</sup>；第二段更強調了作為天皇的臣民，應以國家為前提犧牲，並將這個精神謹記於心。

雖然從表演上看不出臺灣人角色為什麼加入這首歌，但總之他們是加入了，他們在合唱中說出了這些宣揚日本軍國主義色彩的歌詞，在舞蹈上也表現出如士兵般僵硬規矩的身體。但歌曲結束後，臺灣人的反應則相當值得玩味。臺灣人在歌曲結束後歡欣地拍手，並說：「這首歌，多好聽呢！」透過「好聽」這個詞彙，他們重新解釋了這首歌的意義，他們消除了歌曲日本帝國的軍國侵略思想，只注重它的旋律性。也就是說，他們轉換了這首歌的重點，他們不去提及裡面的軍國主義，也不去爭論其對錯，而是直接無視，把〈勇敢的水兵〉從頌揚軍國主義之歌，轉變成酒席間助興的歌曲。臺灣人固然加入了這首歌，一起高聲讚揚過日本對中國的侵略，但這些歌詞並不構成意義，對他們而言只是一段旋律優美的音節。

除了轉向的策略外。在這個場景中也可以看到臺灣人直接反對日本人的意見。在石煥長帶著謝文達來找蔣渭水，石煥長勸蔣渭水加入林獻堂的政治運動時：

石煥長：你應該聽過美國威爾遜總統所說的「民族自決」的主張，每一個民族都應該主張自己的公平權利，我們台灣人的事，我們台灣人就應該要有權利決定。

水野敬夫：石桑，你的用意雖然很好，但是每一個地方都不相同，要用不

<sup>95</sup>第一段歌詞為：萬里無雲晴方好，氣爽又天高。風和日麗浪亦靜，黃海正安寧。水面無痕似明鏡，映照海天清。瞭望前方突變起，煙峰昇天際。炸裂空氣的雷聲，非來自天邊。上下交織的閃電，刺穿了海面。到處是濃煙密佈，佔據著藍天。驕傲的太陽失色，蒙塵看不見。海戰現僵持不下，戰況正激烈。男子漢前仆後繼，寧死不退卻。來自勇士身體中，尊貴的鮮血。將甲板漆成深紅，疊疊又重重。



同的方法來管理。

佐佐木：是的，你想想看，以前清國統治的時候，你們台灣哪有文明？日本政府來台灣實施「六三法」就是要讓你們有保障，讓你們有好的生活，現在要搞什麼請願，沒必要嘛！

石煥長：警官先生，很抱歉我不同意你的看法，我是認為不管是在什麼地方，人民應該都是平等的。

謝文達：我們不是反對日本人的統治，我們只是爭取一些台灣人應有的權利而已。不然蔣先生你說呢？

蔣渭水：民族自決，當然是很好。不過，哥，我已經不是以前那個衝動的年輕人了。我是覺得很多事情都需要好好考慮一下。

從上面這段對話，可以看到石煥長直接否定了水野和佐佐木，同時飾演石煥長的演員以堅決的態度表達，導致氣氛變得緊繃，謝文達才趕緊出面緩和說「我們並不是反對日本人的統治」，並將這個窘境交給與日本人友好的蔣渭水處理。

《渭水春風》雖寫了這些直接表明的反對立場，但這也不意味著若角色附和日本人，就是真的贊同。在某些部分透過演員的表演，替原本的台詞上增加了不同的意涵。在春風得意樓的酒席間，當水野向李老闆陳述日本帝國是如何的強大而必定能打敗俄羅斯時，李老闆笑著以回應日文「はい、はい、はい」（對、對、對），接著水野舉杯大喊「天皇陛下萬歲！萬歲！」一旁的李老闆在一聲「喔」之後也趕緊大喊「萬歲」。表面上李老闆的台詞，都是順應著水野，但是他的態度卻展現出對水野的敷衍。當水野一本正經說著日本的軍事實力時，李老闆則是態度輕鬆地笑著說「對、對、對」不但沒有要承接話題之意，



也沒有被水野感染上充滿熱情的態度，認真地看待日俄戰爭的情況，看起來只是因為對方是日本警察，不得已只能陪笑贊同他的看法。而李老闆在大喊萬歲前加了一聲「喔」更是表現出一種「配合日本人的時候了」的趣味感，也展現出他內心其實不認同，但在這個當下他必須跟身邊的日本人一起大喊萬歲。雖然李老闆表現出了應酬場合的敷衍、客套，但導演並沒有安排飾演水野的演員察覺到這些，這也使得居於上位的殖民者，在這裡顯得單純、好應付。

往下的段落《渭水春風》更表現了，當一個殖民者面對多數的被殖民者時，反而可能居於下風。在稻垣拜訪李菜這一場中，稻垣藤兵衛雖為日本人，但在貧民窟這個空間並沒有享有優越的地位。他一走進這裡就先被其他居民視為「他者」，被觀察、打量、竊竊私語。其他人也不相信稻垣是真心喜歡李菜，覺得兩人只是肉體關係，甚至有人直接在稻垣面前告訴李菜：「日本人就是只會喝酒、玩女人，玩完就丟一邊，李菜你要小心一點！」

而塔道諾干回來後，直接展現了對稻垣的不滿要他離去，甚至警告他「這裡是我的地盤，你如果敢在這裡撒野，小心我斷你手腳。」稻垣也堅定表達自己的立場，表示自己能理解貧民窟的處境，但事情這樣也非他所願，自己是「很有誠意來和你們當朋友」然而塔道諾干聽到之後並不領情，嘲諷稻垣後拔刀要他離開。稻垣雖不怕塔道的威脅，但在李菜的苦勸下，也只能不情願地離去。從結果上來看，反而是殖民者遵循了被殖民者的意見。

由此看來《渭水春風》建立出的日治時期，殖民者與被殖民者的權力關係相當複雜，它並沒有將這齣反抗殖民統治主題的戲，寫成日本人單向壓迫臺灣人，臺灣人只能屈從；而是展現出被臺灣人多元的抵抗策略，包括轉移話題、重新詮釋軍歌、予以敷衍、安撫，甚至會視情況去挑戰日本人的地位。

#### 第四節 蔣渭水的反殖民運動與文化協會歷史意義

《渭水春風》以蔣渭水的殖民地政治運動為主要劇情，聚焦在蔣渭水在政治上的抵抗行動，因此演出他舉布條抗議、入獄、演講等情節。這些情節都很明確地展現出蔣渭水與殖民政府處於相對的立場，也透過蔣渭水屢次無畏警察的取締、威脅，堆疊出蔣渭水的反抗精神。然而殖民情境下的種族差序對蔣渭水有何種影響，在劇中是沒有被明說的。

何謂殖民？研究日治史的學者陳翠蓮認為：「殖民不只是一個社會群體移住到另一個地區從事政治經濟活動而已，更重要的是在殖民母國與殖民地之間，建立了政治上的從屬關係。……殖民主義的權力關係不止建立在政治宰制上，更有深入肌理的支配模式，即在文化上發展出「殖民論述」，形成一種殖民者/被殖民者對應於優越/低劣、高級/低俗的知識體系，在這種刻意建構出的意識形態下徹底摧毀被殖民者的自我認知。……簡而言之，這種將被統治者在政治上從屬化，文化上污名化的權力支配型態就是殖民統治。」<sup>96</sup>

族群間的優劣、高低之分，是殖民者論述的基本架構。但在《渭水春風》裡，水野說「在日本帝國天皇英明的統治下，（你們臺灣人）才有可能過上這樣的好日子」時蔣渭水並不在場；佐佐木說「以前清國統治的時候，你們台灣哪有文明？」時蔣渭水背對觀眾，無法得知蔣渭水的感受。而更進一步來說，水野與佐佐木的發言，在這裡更像是提出不同的意見與看法而已，因為蔣渭水並沒有因這些發言而遭遇自我認知的困境，或感受到貶低陷入痛苦而做出什麼行動。

不去提及蔣渭水如何看待殖民統治下族群階序問題，也使得蔣渭水成立文化協會一事的歷史意義，較難被理解。在前面有提到文化協會的功能是啟迪民

<sup>96</sup> 陳翠蓮。《臺灣人的抵抗與認同》。臺北：遠流，2008。頁 25、26。

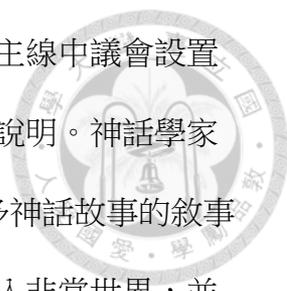
智，具體內容為舉辦演講、讀報社，教導民眾關於衛生、法學、哲學、歷史等知識。按蔣渭水的〈臨床講義〉一文，臺灣人是「智識的營養不良」，需要施予「大量」的「正規教育、補習教育、幼稚園、圖書館、讀報社」才能擺脫「世界文化的低能兒」症狀<sup>97</sup>，文化協會則是用來解決這樣的狀況。

那文化所指的内容究竟為何？文化運動又想要達到怎樣的目標？陳翠蓮在《臺灣人的抵抗與認同》一書指出，二〇年代臺灣文化運動者所追求的「一是人格自由，二是自覺與尊嚴。亦即，喚起臺灣人能自覺，不再為奴隸、懵懂無知，要像個『人』一樣，有獨立人格，有尊嚴，有自由的生存著。」<sup>98</sup>這樣的概念延伸出來的信念就包含了「精神文明、尊嚴、自由、民主、平等、法治、人類理性」，這些也是知識份子急欲推廣、宣傳的理念。回頭來看，知識份子對文化的追求，是根基於殖民的情境底下，臺灣受到日本人的差別待遇與壓迫。知識份子一方面在殖民統治下，接受了殖民者的想法感受到自身的落後，一方面因現實更加渴求西方近代文明的價值所提倡的平等、自由，而迫切地追求近代文明，期待能早日加入世界文明的行列，擺脫所受的壓迫。

因此，殖民者建立的知識系統，是如何影響蔣渭水、蔣渭水又是如何接受轉而追求文明並作為一個抵抗策略，這個過程如果沒有被清晰展示，那麼文化協會的成立在劇中則會顯得有些刻意，彷彿是預設了文化協必然出現一樣。但對觀眾而言，他們是順著舞台上發生的一切去理解這段歷史故事的。觀眾在劇中文化協會成立前，從舞台上收到的資訊有，臺灣人未能享有參政權，以及殖民統治下有許多人陷入貧窮。沒有參政權、貧窮與蔣渭水成立啟迪民智的社團，乍看之下是無法理解其關聯性的。

<sup>97</sup> 蔣渭水〈臨床講義〉。《文化協會會報》第一號。1921年。

<sup>98</sup> 陳翠蓮。《臺灣人的抵抗與認同》。臺北：遠流，2008。頁108。



不過《渭水春風》仍透過劇中蔣渭水的角色行動，串起了主線中議會設置請願運動與文化協會的成立。往下將「英雄旅程」的概念加以說明。神話學家坎伯（Joseph John Campbell）在其著作《千面英雄》指出了眾多神話故事的敘事原型：即是英雄在他的平凡世界受到召喚，展開冒險旅程，進入非常世界，並在其中歷經苦難，最後將寶物或神奇的魔力帶回原本的平凡世界。坎伯的概念被好萊塢的知名製片人兼編劇克里斯多夫沿用，並發展出適用於商業電影編寫、小說的故事結構。克里斯多夫在編劇工具書《作家之路》中將主角的「旅程」劃分為十二個階段：「平凡世界、歷險的召喚、遇上師傅、跨越第一道門檻、試煉：結交盟友遇上敵人、進入到洞穴的最深處、苦難折磨、獎賞、回歸之路、復甦、帶著仙丹妙藥歸返。」在實際寫作應用上，這十二個階段替創作者架構出基本的情節骨架，各個階段可以自由增減取捨、變化順序。

若對照克里斯多夫提出劇情發展十二階段，會發現《渭水春風》前半場戲裡，蔣渭水的行動是相當規矩地按照著個模式進行。《渭水春風》首先建立了主角的平凡世界（繁華的大稻埕酒樓，主角蔣渭水在酒樓與日本人一起飲酒作樂），接著平凡世界出現變化召喚主角展開旅程，但主角不願意（也就是石煥長來告知議會請願運動，要蔣渭水投入政治運動，但蔣渭水拒絕），接著主角遇到師傅<sup>99</sup>改變想法、展開旅程，踏入了非常世界（對應到蔣渭水遇到陳甜，想法被改變，並著手成立文化協會，開始政治運動之路）。

這樣的編劇手法，確保觀眾在觀看時，順著主角的行動可以接受文化協會的出現，不至於覺得突兀。議會設置請願運動，在這邊是召喚蔣渭水投入政治運動的契機，文化協會的成立也就意味著蔣渭水進入非常世界——投入政治運

---

<sup>99</sup> 指如恩師一般的角色，他們會去教導英雄，引領他走上冒險之路，但這只是基本的原型，可以變化出不同的樣貌。

動。但是歷史上文化協會的真正意涵，則難以被察覺到了，因為它的內涵並沒有被鋪陳。《渭水春風》鋪陳的是角色的行動，以至於文化協會的成立變成一個模糊的政治行動，僅代表蔣渭水在這齣戲投入政治運動的起點。



## 第五節 霧社事件

最後，要討論的是劇情中的副線，也就是李萊、塔道諾干的部分。塔道·諾干在歷史上真有其人，只是在電影《賽德克·巴萊》上映前，多數人並不知道他。《渭水春風》的首演在《賽德克·巴萊》之前，也就是說對台下的大多數的觀眾而言，對於這個角色並未先有一個約略的認知或概念，因此更容易接受舞台上所要展示的訊息。這或許也是《渭水春風》在副線要演霧社事件，但卻沒有選擇知名的莫那魯道，而選了塔道諾干的原因。

霧社事件發生於 1930 年十月二十七日，持續兩個月，參與此事的賽德克族霧社群<sup>100</sup>在日本人的軍事武力攻擊下幾近滅絕。霧社事件的起因可歸於繁重的勞役剝削、原住民婦女與日人通婚卻遭到拋棄，以及日本政府破壞了賽德克族的傳統習慣與律法（Gaya）——獵人的槍枝被日本人沒收，頭目在部落的地位也被駐在所的警察取代。一般對霧社事件經過的記載為：十月七日莫那魯道的長男達多莫那在婚宴上邀請日人吉村入宴飲酒，吉村拒絕並以手杖打達多莫那的手，這在賽德克族的文化中是非常不禮貌的行為，達多莫那覺得自己受侮辱於是毆打吉村。事後，莫那魯道多次到駐在所請求官方的原諒，然而官方並未領情。莫那魯道擔心遭到官方嚴懲，損害家族威望，於是利用族人對勞役的不滿起事，於二十七日趁著霧社公學校的運動會，襲擊殺害日本人一百三十九名

---

<sup>100</sup>賽德克族下有三大語群，分別是霧社群（Tgdaya）、道澤（Toda）、土魯庫（Truku）這三大語群，因爭奪獵場與資源分配問題，有複雜的歷史恩怨，日本人也經常使用族群間的嫌隙，使之爭戰來消滅原住民的勢力。



塔道諾干與莫那魯道都是屬於霧社群。塔道是荷戈社的首領，與莫那魯道的馬赫坡社關係密切，有姻親關係。塔道諾干繼任頭目是因為原本的頭目——他的哥哥呼克諾干，被日本人毆打致死。呼克諾干在打獵歸途中遇到警察，呼克與他們分享獵物，警察也拿出酒來，呼克喝完酒後想離去，但因為語言上的誤會，警察以為呼克罵他笨蛋，而將他打至重傷。一週後呼克諾干因傷不治死亡，這也讓塔道諾干埋下對日本人的仇恨，而參與霧社事件<sup>102</sup>。

二十七日的襲擊，霧社群族人取得短暫的勝利，然而消息傳出後，日本軍方使用大批的軍警、武器攻入山區，並藉其他部族對霧社群的不滿，鼓勵他們加入圍剿行列。在持續兩個月的攻擊下，霧社事件才告一段落。霧社群參與此事件的六個分社，總共喪生 1234 人，超過霧社群人口的一半<sup>103</sup>。

另外，值得一提的是塔道諾干的女兒，高山初子，也就是花崗二郎的妻子，夫妻兩人都出身荷戈社，同樣是政府刻意打造出的高度日化原住民。霧社事件中二郎自殺，而初子因懷孕，在族人與丈夫的勸說下，逃至巴蘭社活了下來。不過這兩個高度日本化的人，並沒有在《渭水春風》出現，《渭水春風》使用了李菜，來表達賽德克族與日本人間在對立之外，可能存在另一種關係——相愛。

關於李菜這個角色，在我目前查閱的文獻中，無人有提及塔道諾干有一個妹妹在大稻埕當藝旦。不過鄧相揚《霧社事件》一書中提到部落內會「有離職

<sup>101</sup> 周婉窈。〈試論臺灣戰後對於霧社事件的詮釋〉。《台灣風物》60:3（2010年九月）。頁 11-57。

<sup>102</sup> 劉雅婷。《從賽德克人之歷史與其 Gaya 探討電影「賽德克·巴萊」》中興大學歷史學系碩士論文。2012。頁 85-89。

<sup>103</sup> 周婉窈。〈試論臺灣戰後對於霧社事件的詮釋〉。《台灣風物》60:3（2010年九月）。頁 18。

日警誘騙原住民女族人到平地及日本內地賣身以賺取金錢的事情發生」<sup>104</sup>也算合理的角色設定。

但劇中讓人不解的是，稻垣初次去李菜家時，塔道諾干也在，隨後還拿出小米開始整理。讓人極為困惑這個場景究竟是在台北，還是台中霧社？若是在霧社山上部落，李菜的鄰居又怎會都是漢人？若是在台北，身為頭目的塔道諾干為何會出現？而且還是一副久居於此的樣子。另外還有語言問題，塔道諾干與李菜交談使用賽德克族語，但這兩人與稻垣交談用的都是流利的台語。不禁讓人疑惑，為何不是使用日文？畢竟日本人在霧社設立了公學校、製材廠、駐在所，但賽德克族聚落內漢人人數並不多，學會日文的機率似乎比漢文大。

不過不論是使用台語或日語，在面對稻垣的情況下，塔道與李菜都無法使用自己的母語表達，而落入別的語言、別的文化思考之中。劇中塔道所講的是非常流利的台語，使得語言與他身上的原住民服飾形成強烈的衝突感，這個衝突感也讓他在死前將李菜託付給稻垣時更令人感到難過：這個角色不但被日本人剝奪了性命，也被漢人剝奪了語言。

另一方面，李菜與稻垣戀愛時，兩人互訴情意也都是使用台語，他們並沒有嘗試教對方自己的母語，或是發展出一套混雜的語言來溝通，而是選擇用既有的共通語言來表達。這個使用語言的方式，像是肯認了台語才是有效的溝通工具。換言之，兩人身份（日本人與賽德克族）造成的問題，能透過台語解決，但他們以自己的語言尋求解決之道的可能性，在舞台上是不見到的。這使得台語產生一種中立性和調和性，彷彿台語能夠解決日本人與賽德克族的衝突一般。延伸來說即是以台語作為母語的漢人，有能力解決日本人與賽德克族的衝突（就像劇情裡蔣渭水知道霧社事件後，立即發新聞傳播出去，希望總督府

<sup>104</sup> 鄧相揚。《霧社事件》。台北：玉山社，1998。頁 61。

受到制裁)但這樣的想法其實也否定了賽德克族內部自己解決的可能性,或者說造成了一種賽德克族的問題需要漢人來幫忙解決的假象。

另外,李菜與稻垣相愛的情節,固然展現了賽德克族與日本人關係的多樣性,但相對史實來說似乎又太過理想化。歷史上塔道諾干的確有個姊姊是跟日本人在一起。塔道諾干的姊姊娥賓諾干,曾嫁給日本人近藤勝三郎<sup>105</sup>,但後來被拋棄。近藤受聘於日本政府埔里撫墾局,當時日本政府鼓勵官員與原住民通婚,藉由婚姻關係,進一步取得山林資源與土地,並控制原住民的行動。這是慣有的伎倆,近藤勝三郎在與娥賓諾干結婚前,就已經先娶了巴蘭社頭目的女兒為妻。

娥賓的故事就不如李菜與稻垣相愛來的浪漫。近藤和娥賓在一起,只是殖民者為了滿足掠奪資源的野心;而稻垣反過來為了李菜冒險進入山裡的戰區,之後還帶著李菜逃跑,將她藏到淡水的鄉下。但歷史資料上,霧社事件結束後,隔年四月,政府刻意縱容素有嫌隙的賽德克族道澤群襲擊霧社群,使霧社群又有 214 人被殺害<sup>106</sup>,人口又再度銳減幾近滅族。歷史上的賽德克族其實未能如李菜一樣,在霧社事件脫逃並受到日本人的庇護而生存下去。

《渭水春風》在支線選用了霧社事件,與主線構成了武裝、非武裝抗日完整佈局,使觀眾看到兩個不同的反抗路線,並透過蔣渭水辦的《臺灣民報》報導霧社事件,將這兩條線合而為一。然而為了讓這兩條線能夠交織,以及顧及情節起伏,改動了歷史上的塔道諾干,讓他不合時宜地出現在臺北城(或者說其他人不合理的出現在霧社),對於霧社事件的起因也無詳細描述。

<sup>105</sup>近藤勝三郎,日本德島縣人,受聘於日本政府埔里撫墾局,因為能說霧社群的語言,又頗有交際手腕,故能自由進出霧社內山,受到政府重用。

<sup>106</sup>周婉窈。〈試論臺灣戰後對於霧社事件的詮釋〉。《台灣風物》60:3(2010年九月)。頁19。



《渭水春風》在道垣告訴李菜：「我在治安部的朋友最近有消息，說最近你們族人和政府關係很不好，隨時都有可能起衝突，政府的態度很強硬，但是你們的頭目反抗的決心也很強，好像有什麼計畫一樣……」後，接下來場景就到了霧社事件，觀眾無法得知部落內的族人是如何、又為何會有這樣的行動。霧社事件在這齣戲裡，就以一個模糊的武裝反抗行動呈現出來。這一點與劇中蔣渭水的情況類似，舞台上經常能夠明確看到「抵抗」這件事正在發生，但對於角色起身抵抗的原因卻交代得模糊。觀眾固然能從戲裡看到賽德克族人作戰反抗，但背後賽德克族 **Gaya** 精神與殖民者的近代文明的衝突，觀眾則難以透過劇情理解。

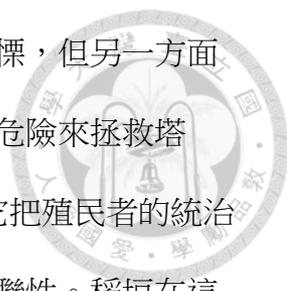
#### 第六節 正面的日本人形象

最後是關於稻垣藤兵衛的部分。稻垣藤兵衛也是歷史上存在的人物，他從京都同志社大學畢業後來到臺灣，先是擔任了新竹州角板山的警察，後轉到總督府內工作，但沒多久後就辭去公職，在大稻埕設立了「稻江義塾」與「人類之家」。「稻江義塾」以非常便宜的價格，讓貧困的兒童能接受與公學校相同的教育。「人類之家」專注社會救助事業，提供弱勢者居住空間、醫療救護，也有職業介紹等服務<sup>107</sup>。稻垣也從事罷廢娼妓運動，鼓勵當時受到不平等待遇的性工作者逃出火坑；另外他也經常參與文化協會所舉辦的活動，予以支持。《渭水春風》的稻垣展現出來的價值觀與行動，大致上符合文獻上對稻垣藤兵衛的記載，然而深入霧社山區營救塔道諾干一事，則似乎有些超過了。

在劇中道垣在飛機轟炸後，在一堆屍首中找到了重傷的塔道，嘗試要救塔

---

<sup>107</sup> 林江臺。〈超越臺灣而愛臺灣——日治時期稻垣藤兵衛的社會改革與救助行動〉發表於〈史地學術暨錢穆思想研討會〉2012。頁 19。



道離開。這個情節一方面讓觀眾對日本殖民帝國的轟炸感到顫慄，但另一方面也讓他們無法生成對日本的厭惡，因為稻垣緊接著就冒著生命危險來拯救塔道。《渭水春風》讓觀眾對於「日本」一詞產生多重的印象，它把殖民者的統治與個人區分開來。區分開的結果就是，壓迫未必與日本產生關聯性。稻垣在這齣戲裡，並不是作為政府官員或統治階層，他是作為個人而行動的。另外，這個情節讓觀眾很難在觀看後去咎責。因為鎮壓行動這並不是台上某個角色決定後發生的，它是直接出現，這意味著觀眾看不見造成這個決定的日本人，使人為發動的鎮壓，看起來更像是一場突如其來的非人為災難。但是歷史事件終究是人的決定所造成，當觀眾忽略了造成事件的日本人與其報復心態之惡，只看見了良善的個人——稻垣，也就讓追究日本人歷史責任的空間縮小。

總結來說《渭水春風》積極地回應了當代社會中的臺灣意識，為了回應這個意識，在情節上多少調整了史實、或削弱事件的歷史的意涵。特別是兩千年之後，《跳舞時代》紀錄片一出，殖民統治帶來的現代文明被視為遺產，台灣人也以歷經日治時期作為自身與中國的區隔，社會大眾對日本殖民記憶，開始存有正面的部分。這使得配角稻垣藤兵衛在這齣「抵抗殖民」的戲裡擔當了「正面」的形象，脫離史實地到霧社嘗試拯救塔道諾干。

最後補充說明，稻垣作為「孤魂聯盟」創辦者的身份在劇中被裁剪掉。「孤魂聯盟」是日治時期無產階級青年的組織，參加這個組織的人，有第二章提到的張維賢，以及創辦愛愛寮的施乾。事實上這齣戲裡，關於無產階級的部分都被刪除了，包括劇末蔣渭水的遺言也被修改。蔣渭水的遺言原本是「臺灣革命社會運動，已進入第三期。無產階級的勝利迫在眉睫……」但在《渭水春風》裡只剩下「勝利迫在眉睫」。

## 第五章

### 《我是油彩的化身》——迴避歷史的敘事

本章節要討論的是《我是油彩的化身》(以下簡稱《我》)，這是一齣以日治時期畫家陳澄波一生經歷為經緯的音樂劇，傳記色彩濃厚，故事起於陳澄波的童年，終於二二八事件的處決。這齣戲是由嘉義市政府編列三千萬預算，委託國立臺灣師範大學承辦製作<sup>108</sup>，該劇於 2011 年國慶日的週末首演時，國民黨諸多政要人士都前往觀賞，而國民黨的文傳會副主委洪孟楷(在當時為嘉義市的文化局局長)，更將這齣戲視為國民黨對二二八轉型正義的實踐<sup>109</sup>。



#### 第一節 陳澄波生平介紹

陳澄波是臺灣現代美術巨擘，也是第一位以油畫入選日治時期日本最權威美展——帝國美術展覽會(簡稱帝展)的臺灣人。他生於 1895 年嘉義，父親為前清秀才陳守愚，作為私塾先生受聘在外，故陳澄波由祖母林寶珠撫養長大。陳澄波 12 歲時以超齡學童身份進入嘉義第一公學校就讀，畢業後應屆考上「總督府國語學校」，受美術老師石川欽一郎的啟蒙開始學習西畫。

國語學校畢業後，陳澄波在家鄉擔任六年小學教師，之後赴日東京美術學校圖畫師範科學習。1926 年，陳澄波以油畫作品《嘉義街外》(嘉義の町はづれ)入選日本最帝展，隔年又以《夏日街景》(街頭の夏気分)入選第八回帝展、以《皇室博物館》入選第一回台灣美術展覽會(簡稱台展)。1928 年陳

<sup>108</sup> 〈嘉義市議會第八屆第四次定期大會市長施政總報告〉(2012 年 10 月 11 日)。2019 年 5 月 10 日，取自：嘉義市政府。<http://www.chiayi.gov.tw/議會報告/第八屆第四次定期大會施政報告簡報.pdf>

<sup>109</sup> 洪孟楷在公視的節目有話好說中提到，他們(國民黨)製作了《我是油彩的化身》這齣戲，並在國慶日當日演出且邀請國家元首與陳澄波的後代前來觀賞，認為此舉證明了國民黨一直以來都沒有逃避轉型的課題。

〈二二八事件七十二週年！中正紀念堂與轉型正義(公共電視——有話好說)〉(2019 年 2 月 28 日)。2019 年 3 月 1 日，取自 Youtube PTSTalk <https://www.youtube.com/watch?v=LnEIUNxQcC0>

澄波往來於臺日之間，以《龍山寺》入選第二回台展；同年在廈門旭瀛書院舉辦個展，並以《空谷傳聲》、《錢塘江》入選福建美展。

1929 年於東京美術學校研究所畢業後，陳澄波轉往上海任新華藝術大學西畫科教授，並成為國民政府特派日本工藝委員，於 1931 年代表中華民國參展芝加哥博覽會。1929 年十月，描繪西湖風景的作品《早春》入選了第十回帝展；隔年，同樣是描繪中國風景的《普陀山的普濟寺》入選第二回東京聖德太子美術奉讚展，該展覽會是為了表彰聖德太子帶領日本邁向文明化國家而設立。這一年陳澄波將家人接至上海同住，並兼任昌明藝術專科學校師範科主任。

1932 年，一二八事變導致上海局勢不穩，陳澄波決定返回臺灣。回臺後他經常於嘉義、淡水兩地活動寫生，留下《嘉義街景》（1934）、《淡水風景》（1935）等名作，同時積極籌組臺灣的畫會與展覽。1935 年他與廖繼春、顏水龍、立石鐵臣等畫家成立了臺陽美術協會，當時所舉辦的臺陽美展是民間主辦的畫會中最具規模的，在徵選、評選作品的制度上皆仿照官辦的台展。

隨著二戰的爆發，總督府推行皇民化運動，臺灣畫壇也被捲入其中，官辦的展覽中紛紛出現呼應戰爭時局的作品。臺陽美術協會也舉辦了「臺灣作家皇軍慰問展」。1941 年陳澄波加入「日本圖畫工作協會」該協會替戰爭期間處於不穩定工作狀態的藝術科教員、藝術家提供轉職就業的斡旋，並支援展覽、研習、演講等活動。1943 年陳澄波擔任「臺灣美術奉公會」理事。

1945 年 8 月日本戰敗，臺灣脫離日本殖民統治，由中華民國接收，陳澄波擔任「嘉義市各界歡迎國民政府籌備委員會」的副主任委員並加入國民黨。他懷抱著提升臺灣住民美術教育程度之理念，參與地方自治選舉，於 1946 年 3 月當選首屆嘉義市參議員。隔年，二二八事件的軍民衝突由台北延伸至嘉義，國民政府軍隊被嘉義民眾圍困於水上機場，陳澄波因通曉北京話，成為談和代

表，前往機場談判，卻在機場內遭受軍隊扣押。在未通知家屬的情形下，陳澄波於 1947 年 3 月 5 日在嘉義車站前遭公開槍決。

陳澄波過世後，在白色恐怖的政治氛圍下，陳澄波的畫作其收藏者無不藏匿或是退還給家屬，直至 1979 年三月才有了首次公開展出。解嚴前後幾年，民間與海外運動者對二二八事件的關切，使得政府不得不陸續回應，出版《二二八事件研究報告》，成立「財團法人二二八事件紀念基金會」，並立定《二二八事件處理與補償條例》<sup>110</sup>。在二二八被認為是政治災難的背景下，1989 年起陳澄波畫作價格開始迅速升高，1993 年的拍賣會中《黃昏淡水》以 1017 萬元高價賣出。

解嚴後許多直接、間接表現二二八事件的「二二八美術」作品中，也有不少選擇以陳澄波為題，像是郭東榮《陳澄波的最後》（1994）、黃錦芳《懷念勇者陳澄波》（1995）、歐陽文《血染車站廣場·嘉義二二八》（1999）、蘇振明《陳澄波之死》（2000）……等。現今臺灣二二八紀念館入口處右邊也擺放著陳澄波的塑像，牆上也懸掛陳澄波的畫作《嘉義遊園地》（1937，又名：嘉義公園）。由此觀之，在臺灣社會中，陳澄波二二八事件的政治受難者形象相當鮮明。

另一方面，與二二八受難者相聯繫的形象是陳澄波熱愛祖國（中國）的形象。其畫作《慶祝日》描繪臺灣人迎接新政府的喜悅，以及「吾人生於前清，而死於漢室者，實終生之所願也」的自述，都是形塑這個形象的重要依據。這個形象事實上是在戰後透過畫家謝里法與藝術史家顏娟英的論述，逐漸建構而成，使陳澄波成為「被祖國背叛的愛國者」。但在近期的研究中，藝術史家李淑

<sup>110</sup>此條例後被修正為《二二八事件處理及賠償條例》「補償」與「賠償」雖只有一字之差，但「補償」所代表的意涵為國家沒有任何錯誤；因此在民間團體的要求下，終於於 2007 年被修正為「賠償」。

珠認為「祖國愛」只是陳澄波的一個面向。在《表現出時代的 Something》一書中，李淑珠認為陳澄波的作品《雨後淡水》與《日本二重橋》事實上是皇民化運動期間具有戰爭時局意味的作品，可歸為日本的「聖戰美術」。

所謂的聖戰美術，指的是提倡大東亞戰爭正當性、表現為正義而戰的意識形態之作品。<sup>111</sup>李淑珠對《雨後淡水》的考據簡略說明如下：《雨後淡水》畫面的三分之二是閩式建築與綠樹，被建築包夾的小路上有一行送出征的隊伍，行者手持畫有日本圓形紅太陽的旗幟。送行隊伍雖不是佔據畫中最大面積，然而卻是視覺集中之處。陳澄波的淡水系列作品，向來以當地的特色建築作為主角；然而在這幅畫中，閩式建築成為了「送出征」的背景。如果不是繪畫手法上還殘存「淡水系列」的影子，由繪畫的內容來看也像是臺灣其他鄉鎮，難以判斷為淡水。事實上這幅畫原本題名為《送役圖》，是在 1994 年第一次展出時，被主辦單位台北市立美術館改為「雨後淡水」。若將作品名稱還原回《送役圖》，這就是一幅描繪為台籍出征者送行的作品。

另一幅作品《日本二重橋》在李淑珠的考證下，認為繪製年代應由 1927 修訂為 1939 至 1940 間，也就是皇民運動運動、二戰期間。「二重橋」為通往日本天皇皇居之道路，在戰後轉為觀光名勝之前，其象徵代表的是皇居、日本皇室。二重橋在戰爭期間，是可替代天皇的「御真影」（天皇肖像畫）作為常民膜拜的對象。1940 年 1 月號 的日本雜誌《アトリエ》就曾刊載二重橋的版畫廣告，文案寫著「建議各家庭、學校、公司行號必須至少張貼一張，一來可作為

<sup>111</sup> 聖戰美術可粗略分為兩類，直接與間接。分類為直接的在內容上是描繪作戰現場、大後方的物資補給製造、奉公服務等。間接形式描繪的，通常以日出、櫻花等日本精神象徵做為主題；也有像陳永堯的《小軍使》畫面上僅有成群的鴿子，但實際上描繪的是軍用鴿，或是林榮杰的《蓖麻與小孩》，畫面中心是手持蓖麻葉的小孩，然對照當時新聞就可發現，蓖麻可提煉發動飛機的潤滑油，殖民政府正在推行「愛國蓖麻」的種植。間接的聖戰美術作品，通常需要輔佐畫題、或是參照當時時代背景，仔細觀察才能嗅出其戰爭意涵。

宮城遙拜的對象，二來可彰顯國民精神總動員」<sup>112</sup>而陳澄波的妻子張捷也曾表示，這幅畫收藏在白川公學校時，任何經過的人都需對畫脫帽敬禮，以示尊敬。加上這幅畫的落款使用了「謹寫」，是在描繪天皇、皇族為主題的作品會使用的落款方式，充分顯示這並非一幅單純的觀光名勝寫生。

李淑珠在《表現出時代的 **Something**》最後歸結出，陳澄波的作品並無法被詮釋為表現某種單一政治意識形態。舉例來說，若將陳澄波歸類為關懷本土、具有臺灣意識的藝術家，那麼在面對他的作品《清流》（描繪西湖風景）或是《戰災》（描繪上海受砲火轟擊的商務印書館）時，就會碰到瓶頸。因此她認為陳澄波作品中所表現的是寫實，表現時代真實的樣貌，就如同陳澄波的創作理念：「率直地表現出在現實世界中遇到的每個重要主題」。

就上述陳澄波的人生簡歷來看，的確也無法歸結他具有何種單一的國家認同，就如同陳澄波在新華藝術專科學校任職的名片一樣，正面標明祖籍福建漳州，背後也寫著東京美術學校畢業、日本帝展入選等經歷<sup>113</sup>，它們同時存在，且複雜地交織。但《我》並沒有呈現出如此複雜交織的國族政治經驗，相反的她盡量去除與歷史、政治相關的部分。

## 第二節《我是油彩的化身》劇情與戲劇結構

《我》或許是為了完整表現出陳澄波人生各階段的重要經歷，全劇時空跨幅大，在敘事上顯得零碎。《我》的場景編排，比較像是編劇讓觀眾看見陳澄波各段時期的生命切片，並非是佳構劇逐步堆疊的戲劇結構。若由角色的內在目標與行動來看的話，會發現的場次之間角色的行動目標未必能聯繫。為了方便

<sup>112</sup> 李淑珠。《表現出時代的 **Something**》。台北：典藏藝術，2012年。頁 64。

<sup>113</sup> 〈陳澄波上海任教名片〉（無時間）2019年5月19日，取自陳澄波——從北緯 23.5 度出發 <http://chenchengpo.asdc.sinica.edu.tw/treasures?id=B109&pid=0501>

說明《我》的劇情，以下用表格的方式呈現：



場次	劇情摘要
第一場：嘉義	陷入人生困境的美術系學生阿慶，在父親的遺物中找到一封給他的信，裡面夾了一張陳澄波的簡報，透過歌曲場景轉換阿慶來到 1908 年的嘉義。
第二場：1908 嘉義	陳澄波的祖母向觀眾簡介陳澄波的身世，描述他出生於臺灣被割讓的那一年，母親因難產而死。祖母為了讓澄波能進入公學校就讀，要澄波去跟二叔一起生活，澄波為了像秀才父親一樣能讀書寫字，雖然不捨與祖母分別但願意接受此安排。
第三場：1911-1915 嘉義	陳澄波被二叔誤會玩耍偷懶而遭虐待，心情低落以樹枝在沙地上畫畫，阿慶出現與他一起畫畫。陳澄波決定以後要成為一位畫家。
第四場：1918-1923 嘉義	陳澄波與保正的女兒張捷拜堂成親；時間跳至數年後陳澄波欲到東京學畫，但丈人不予支持，張捷典當自己的嫁妝資助陳澄波。
第五場：1924 嘉義	張捷、祖母等人為陳澄波送行。
第六場：1926 嘉義/東京	阿慶以旁白簡介陳澄波在東京學畫的生活，是相當勤奮認真。陳澄波以歌曲表達對故鄉的思念，隨後陳澄波得知入選帝展獲得日本同學的恭賀。
第七場：1929 嘉義/東京	陳澄波與張捷通信互表思念；陳澄波寫信給王濟遠表示將按照石川的建議，放棄到巴黎留學改赴上海任教。
第八場：1930 上海	陳澄波至碼頭接張捷與女兒紫薇、兒子重光。
第九場：1931 上海	陳澄波與張捷、紫薇、重光聊天，內容提及白蛇傳傳說與陳澄波當選中國當代十二位代表畫家，作品將至芝加哥展覽。
第十場：1932 西湖	陳澄波教導學生繪畫，並說明山水畫中留白的概念，遠方響起戰爭的砲火聲。
第十一場：1932 上海	陳澄波帶家人避難，中國士兵從張捷身上的袋子搜出日幣，認為陳澄波與家人皆為日本人，要將之逮捕，陳澄波表明自己是台灣人但無用，最後靠著校工出面求情

	<sup>114</sup> ，陳澄波一家才安全離開。
第十二場：1933 嘉義	張捷與紫薇等陳澄波返家，紫薇誤以為陳澄波遇難而傷心。最後陳澄波平安歸來，全家歡喜團聚。
第十三場：1933-1937 嘉義	陳澄波與二女兒碧女在公園作畫，碧女因無心作畫遭陳澄波責備而生氣離去，陳澄波暗自希望女兒能了解其苦心。
楔子：1937 嘉義	以投影歷史照片，搭配阿慶演唱的歌曲，告知觀眾臺灣也被捲入二次大戰中。
第十四場：1939-1945 臺灣/嘉義	陳澄波向陳春德買了一支藍色的陽傘給紫薇作為嫁妝。場景轉換，群眾與陳澄波手持中華民國國旗，開心慶祝脫離殖民迎接光復。
第十五場：1947 臺灣	二二八事件蔓延至嘉義，陳澄波被推選為談和代表。至嘉義水上機場時，被士兵押解入獄。場景轉換，陳澄波在獄中寫遺書，隨後槍聲響起。
尾聲：2011 嘉義	群眾歌隊唱曲目〈油彩的化身〉

往下我將更進一步說明這齣戲的場景間的斷裂特質，先從陳澄波首次登場的第二場看起。從這一場的台詞與內容來看，陳澄波的目標是要像父親一樣學會讀書寫字，但到下一場觀眾很難看到這個目標的延續。第三場演的是陳澄波被叔父虐待，並不是說這個情節偏離了主題，導致場景間失去聯繫，而是觀眾在這個情節裡看不到陳澄波內在思考與外在行動跟上一個場景的連續性。一個較能讓觀眾感受到連續性的編排手法是這樣：陳澄波受到虐待，這件事影響他進而去思考繼續要求學還是放棄。但是劇情並沒有朝向這個方向，只演出了陳澄波因被打心情不好在沙地上作畫，接著產生了以畫家為志業的念頭，對於觀眾來說這個轉折來得非常快速，因為前一場陳澄波是因為想跟父親一樣能讀書寫字所以才到二叔家住的，但在這一場觀眾並沒有看到他為什麼最後選擇了畫

<sup>114</sup> 在演出版本中，校工是以賄絡的方式（將錢塞入士兵的手中），讓士兵放過陳澄波一家；然劇本中並沒有寫出這樣的舞台指示。

圖的過程，而是看到陳澄波直接就決定以後要畫畫。

往下，觀眾對於結婚典禮以及陳澄波和張捷談戀愛的情節可能會有些焦急，因為它又與上一場失去關聯性；不過幸好在後半場重點又回到了陳澄波對於繪畫的追求。然而之後的情節對於習慣佳構劇結構的觀眾來說，可能會有些辛苦，之後的段落一直到第十場的最末（戰爭爆發）陳澄波的繪畫生涯都沒有遇到阻礙與衝突，劇情十分平淡，台詞與劇情比較像是在向觀眾交代陳澄波的人生經歷，去了哪些地方，得過哪些獎，創作了什麼作品。而沒有障礙也可以歸因於主角陳澄波的目標不明，觀眾雖然知道了陳澄波想畫畫，但卻不知道要畫到什麼程度，是畫到進入帝展就算達成目標，還是要畫到成為名留青史的畫家才行？由於觀眾無法理解角色的行動方向，因此也不太能跟著同理陳澄波得獎、參展的意義，台詞於是成了像百科全書般的說明文字。

這齣戲的上半場，幾乎都將主軸圍繞在繪畫上，在第十場最末中日戰爭爆發後，劇情也沒有提及此事對陳澄波繪畫事業的影響。接下來的場景也如同之前一樣充滿了斷裂性，角色內在目標仍然不能聯繫，有些場景的主題甚至難以看出與陳澄波繪畫生涯的關聯性，特別是光復之後的。

基本上，我認為在觀看《我》的時候，若將他當成一部戲——特別是商業劇場所流行的佳構劇，嘗試在之中尋找一個完整的故事的時候，必然是會大失所望。因此我認為不妨將《我》看作一份融入歌舞的陳澄波年表，編創者嘗試以音樂、舞蹈、視覺等元素，讓年表相較於單純的閱讀更具吸引力。那麼這份年表對於日治時期的陳澄波底寫了什麼，又遺漏了什麼，則是一個值得關注的問題。

### 第三節 陳澄波的年表

首先，對照一下第一節陳澄波的生平，會發現這份歌舞化的年表，少了陳澄波在總督府國語學校，受石川欽一郎<sup>115</sup>教育而開始接觸西洋的繪畫的部分。在《我》裡陳澄波的繪畫啟蒙的場景，並沒有日本人石川欽一郎、也沒有國語學校的出現，而是由說書人的角色——生活在 2011 年的阿慶陪陳澄波在沙地上作畫，接著舞台上就投影出陳澄波早期的素描作品《馬》。

從書畫到油畫當是臺灣社會一個重要的轉變，它不只是媒材上的，還包括觀看與創作的方式也不盡相同。西洋油畫的風景畫是要去寫生，畫家被要求描繪眼前所見之物，必須直視現實風景；但傳統水墨是去臨摹畫譜上松柏竹菊與山石，畫出心中想像的山水。臺灣社會是在日治時期之後才興盛西畫，在此之前皆流行水墨畫，且局限於仕紳階層。家貧又想要學習油畫的陳澄波，在日治時期除了教會學校外，也只剩下殖民地的教育體系可以接觸到了。不過《我》卻略過了陳澄波生平這個重要的起點，改以非寫實的手法處理。

另外一個省去的地方是，陳澄波在二戰間，不論是自願或非自願，他都是

---

<sup>115</sup>石川欽一郎是陳澄波西洋繪畫的啟蒙導師。臺灣在日本殖民之前，興盛水墨書畫，多是士紳階級才能接觸到的活動。但日本殖民統治下，西洋繪畫被納入正規教育當中。陳澄波就讀的國語學校師範部乙科（供台籍學生就讀），在 1902 年開始有了圖畫科課程，在課表上僅佔一小時，這一小時意味著殖民政府沒有要培育藝術家，只要培育協助殖民統治的教師。但靠著日籍圖畫科老師課後的額外指導，也培育出倪蔭懷、廖繼春、陳澄波等現代藝術人才。石川欽一郎被認為是臺灣近代西洋美術、美術教育的啟蒙者。在臺期間除任教於國語學校外，也組織七星畫壇、台灣水彩畫會，並積極提倡戶外寫生活動，同時也促成首個臺灣官方美術展覽（在此之前只有日本文部省主辦的「帝國美術展覽會」）—臺灣美術展覽會的成立。石川多次於《日日新報》、《臺灣時報》發表藝術相關文章，致力於美術推廣，其發展出的審美風格也成為台灣風景畫主流，藝術史學者廖新田認為「沒有日人石川欽一郎的推動，風景畫也無法在台灣成為一個主流的藝術形式」

石川欽一郎推廣風景畫，同時也替臺灣建立的風景觀。他初到臺灣時曾誇讚臺灣的風景「從船的甲板上遠眺基隆景色，最令人欣賞的是自然的色彩飽滿，山峰線條強而有力。」、「紅簷黃壁搭配綠竹林，效果十分強烈，相思樹的綠呈現日本所未曾見的沉著莊嚴，在湛藍青空襯托下更為美妙。」認為臺灣風景比日本更美，然而在他二次來台所發表的文章中，卻認為臺灣的風景缺乏深度與內蘊，徒有陽剛粗硬的氣質。如此的反差，凸顯了石川的思考邏輯，一直是以「日本為主體，台灣為客體」他在〈台灣地區的風景鑑賞〉一文中曾提到：「鑑賞臺灣的風景，首先一定要對照著，從日本的風景角度來考慮。」石川將臺灣的風景定義成一套詞組：光線強烈、顏色濃豔、粗獷、單調、缺乏神秘感。這樣的定義來自於以日本為主體的對照，日本是陰鬱柔和、風流跌宕，台灣是粗獷豪壯、缺乏精神層面。因此不論是初次見到臺灣對臺灣的景色感到驚艷，或受後期對臺灣失去新鮮感而開始批判，石川的內心始終都是以日本作為核心進行比較。

曾加入、成為戰爭後勤支援的一部分。陳澄波曾繪製過《日本二重橋》跟《雨後淡水》（《送役圖》）這兩幅聖戰美術的作品，他也在 1943 年擔任美術奉公會的理事，美術奉公會是皇民化運動下政府召集畫家、漫畫家所組成，負責繪製具有戰時意識、皇民精神的海報、漫畫宣傳品。但《我》的劇情中完全忽略陳澄波的這個面向，僅以肢體和歌曲表現出二戰時，戰爭殘害生命的可怕。

以上是《我》忽略的部分，那麼有寫到的部分，又透露出哪些訊息給觀眾呢？首先是對於「日治時期」這個背景的詮釋。《我》以〈熱鬧滾滾的嘉義市〉一曲開場，向觀眾建構陳澄波身處的時代環境。這首歌的場景設在嘉義市的市場，當中呈現的是「南風輕搖」、「漸漸翻新的都市」、「啤酒涼涼喝一嘴」、「也有好玩的布袋戲」的都市景象，在曲調或舞台的色彩運用上，也都展現歡快的風格。同時觀眾能看到身穿和服與唐裝的舞群和樂地隨著音樂起舞，展現出種族間無衝突的日治時期。

接著《我》把「公學校」——第一場情節的關鍵點，詮釋為一個跟漢學私塾差不多的地方。在劇情裡祖母問陳澄波想不想去讀書，陳澄波與祖母的對答如下：

少年澄波：（點頭）阿爸是秀才，我當然嘛希望跟阿爸同款會曉讀冊寫字

阿嬤：是啊！恁二叔雖然厝裡也不是太好，呀不過總比你跟阿嬤卡好點

薄，這樣你也才有機會去公學校讀冊啊！

少年澄波：阿嬤……

阿嬤：你以後事事項項攏愛聽恁二叔的話，現在吃苦，以後就會卡輕可，

知曉否？

少年澄波：（點點頭）阿嬤你放心，我會乖乖聽二叔的嘴，你看，我今天撿

柴剪很多呢！

在這段對話中「秀才」、「讀書寫字」、「公學校」被串聯成一組概念。但事實上公學校的教育內容與傳統的漢學私塾在形式與內容上有極大的不同。

1898 年日本政府頒布「臺灣公學校令」，以辦公學校來取代施政初期的國語傳習所，作為台灣正式的教育機構。其目標是為了讓臺灣人養成「國民性格」並精通國語」（精通日文）。公學校雖在 1937 年前提供漢文教育<sup>116</sup>，但漢文教育僅僅是作為招募學生的誘餌，與為了應付科舉考試而設立的私塾教育核心完全不同。

公學校的《漢文讀本》在內容上主要是關於自然地理、現代文明事物（如車、燈、會社、銀行等）的介紹，和台灣陋習（吸食鴉片、纏足）的批判，以及「明治天皇」、「大日本帝國」等政治思想的置入<sup>117</sup>。雖然教學的一樣是漢文，但殖民地教育更重要的目標是讓日本帝國的權威能夠建立，透過「現代文明生活」、「隸屬日本帝國」的觀念灌輸，試圖教育出遠離中國帝國的新生代，這也可能導致公學校學生與原生家庭產生疏隔。然而在這裡，公學校看起來只是單純作為一個取代傳統書房提供教育的地方。在往下的場景，在張捷與陳澄波的洞房花燭夜，兩人想起小時候其實曾見過面，是在公學校的走廊上，公學校也成為聯繫兩人情感的存在。但公學校的意義以及在生活上可能帶來的衝

<sup>116</sup>總督府初期設立國語傳習所進行漢文教育，後設公學校成為正式教育機構。初期公學校的漢文教育，被放置在讀書科中，讓學生以台語誦讀四書；然至五六學年，這些經典必須改用日語訓讀。至 1905 年才單獨設立漢文科，然時數不斷減少，最後甚至改為選修，可按學校自行決定是否留存。

<sup>117</sup>舉例來說《漢文讀本》的卷五第二十五課《貯金》先由傳統的儲蓄觀「積穀防饑」帶入，接著說「貯金不可貯於家中，宜貯於銀行，或寄郵便局」。「銀行」、「郵便局」為日本殖民政府設立的現代金融機構。成立於 1899 年的臺灣銀行除了發行貨幣外，也擔任扶植日本企業的責任；而郵隸屬於臺灣總督府的郵政體系，亦是官營事業。透過課文，殖民政府嘗試將儲蓄的觀念改為需依附在殖民政府提供的金融機構。除了生活習慣的改造外，〈天長節〉（卷三·第十四課）、〈始政紀念日〉（卷四·第八課）、〈台灣神社〉（卷四·第十四課）、〈仁德天皇〉（卷五·第一課）、〈粟田真人〉（卷五·第二十一課）更是直接介紹日本的歷史與人物與宗教。〈我國〉（卷五·第二十課）這一課除了講述上古日本歷史、誇讚天皇恩澤，更要求學生們「凡我儕臣民，當思如何，盡忠愛國以期鴻圖永固駿業彌張也」。總括來說公學校雖教授漢文，但其效用是不可能等同於傳統漢學書房，兩者在文化的核心思維上就有所衝突。

突，觀眾則無法看見。

往下《我》描寫了 1926 年陳澄波在東京，學習繪畫並入選第七屆的帝國美術展會的場景。這一場先是以日文歌曲，描繪日本四季風景開場。陳澄波也接著唱出「一種春天的色緻，抹在藍藍的白雲天；青春是酸澀甜的記憶，笑容在少女嘴唇邊，紅橙黃白青和紫，所有春天的色緻，勾勾纏纏，纏纏綿綿攏在我的目矚邊，手中彩筆一枝，畫未盡這春天的景緻。」表達自己對日本景色的讚賞，歌曲中也提及自己思念臺灣的親人，但並不後悔來到此地。接著透過旁白說明，觀眾得知陳澄波入選帝展。陳澄波的日本同學隨後陸續出現在台上，用日文向陳澄波表達祝賀，表現出了他們對陳澄波日夜努力作畫的敬佩，如下：

日本同學 1：恭喜、恭喜，真是不簡單，看來以後我們要更加努力才能趕得上陳君的成就！

日本同學 2：陳君真的努力，白天上課，晚上還去畫室，我們是大大的慚愧啊！

往下阿慶說出：「澄波的日本同學開始尊敬他了」言下之意之前不尊敬，那不尊敬是指能得到尊重的平等相處還是歧視——阿慶並沒有多做說明，將話題轉到了其他地方。最後，陳澄波在這一場的最末表達了自己的得獎心得：「我最希望將這個好消息告訴我在家鄉的妻子，還有我的啟蒙老師石川欽一郎先生」在這樣的場景之中，觀眾能看到的就是「得獎」以及獲得日本人的祝賀與稱讚，但它的意涵是什麼呢？因為劇本本身的斷裂結構，光從這樣的單一場景，

其實是很難理解其意涵的。陳澄波入選帝國展覽，不單是一個畫家入選了一個美術展覽，而是一個被殖民者獲得了殖民政府美術類別的最高殊榮。

要論及帝展的意義，不得不提及地方色彩來幫助說明。概略來說，地方色指的是「在作品中特別表現出臺灣的風景、風土、人物、動植物等取材於本土的題材，或是呼應時代性的富有臺灣特色之風格形式，並且強調經由寫生的表現手法呈現」舉例來說黃土水的《山童吹笛》（入選第二回帝展）、陳澄波《夏日街景》（入選第八回帝展）、廖繼春《有香蕉樹的庭院》（入選第九回帝展）、與陳進的《合奏》（描繪吹奏中國傳統樂器的少女，入選第十五回帝展）都可算是具地方色彩的作品。地方色彩的問題在於，加深了殖民體制下中央日本與地方臺灣的政治思維。「地方」是依存於中央、且異於中央的身份，因此其任務是展現讓中央感興趣、符合想像的面貌，像是殊異的植物景觀、氣候、風俗民情。

因此地方色彩雖然讓日治時期的臺灣畫家們開始直視臺灣風景，然而這個挖掘台灣自我特色的過程中，受到殖民框架的引導，臺灣也成為「異國情趣」下的他者。地方色彩一方面鞏固了臺灣的從屬身份，確立其作為南方、未開發、原始的屬性，另一方面也讓畫家歌頌鄉土風物之美，來分散對殖民現實的不滿。因此在官方展覽中，無不鼓勵這種地方色彩的呈現，並將之作為一種殖民政績的宣傳。符合地方色彩的作品容易入選官方美展，藝術家也會因此直接獲益，並透過官方美展的權威性確立社會地位，成為有尊嚴的身份。矛盾的是，這個社會地位向上流動的事實，恰恰反映了殖民情境下台人所受的壓迫。日治時期的名閥士紳楊肇嘉就基於民族主義的立場，慷慨贊助藝術家與展覽活動，期盼臺籍畫家能在帝展爭一席之地、嶄露頭角，藉美術換得臺人尊嚴與以待能與日人平起平坐。

因此陳澄波的作品入選帝國展覽其意義不只是個人的追求與榮耀，也是殖民情境下被殖民者必須證明自身嘗試換取平等的寫照，但《我》只讓觀眾看見陳澄波入選帝展的喜悅之情。

接下來我要討論場景轉移到上海的部分。在《我》中上海被構築出摩登繁華的形象，說書人阿慶透過《黃浦江畔》唱出「華洋交會風華現，十里洋場摩登先。世紀西風文明變，百年滄桑轉眼間。」並說了「1930年代的上海，是中國人進入現代化的指標之一，上海灘一片欣欣向榮的景象……」在繁榮的上海灘場景中，劇情演了陳澄波到碼頭迎接從臺灣來的妻子小孩，一家人團聚，在舞台上形成和樂溫馨的場面。

下一場，時間移到一年後，陳澄波與家人在客廳內聊天，陳澄波愉悅地提起自己過去在臺展無鑑查展覽過的作品《西湖》，要代表中國去參加芝加哥博覽會了，同時提到自己當選了「中國當代十二位代表畫家」的其中一員。台詞中的芝加哥博覽會，指的應是1933年在芝加哥舉辦的萬國博覽會，此博覽會日本也有參加。不過觀眾只能看到陳澄波因代表中國參加的喜悅，對於日本一方是不能代表或是陳澄波不想代表則未多加描述。往下陳澄波提到自己寫信給石川欽一郎表達了想當臺展審查評審的意願，不過石川回覆要他藉機留在中國繼續學習。事實上要到第十五屆的臺展，也就是1934年，才首次有了臺灣人評審，在此之前都是日本人。《我》寫到陳澄波想當台展評審，但被拒絕，不過此事前無鋪陳後無延伸，即便寫到了，觀眾也很難了解之中的意涵。

基本上《我》因為作品場景間的斷裂性，導致了就算書寫到陳澄波的認同或遭受歧視（沒有受到與日本人相同的待遇）等被殖民者的歷史困境時，觀眾仍無法了解其真正的歷史意涵，因此台上呈現出來的意義就只剩下人物間的親情與愛情。另一方面，場景的斷裂性，導致劇中陳澄波在日治時期經歷的經

驗，未能影響到之後回歸國民黨統治的情節，也產生了觀眾理解二二八的困難。



#### 第四節 殖民之後的二二八事件與轉型政治

首先《我》對光復後的臺灣社會描寫相當少，在劇本上只有第十四場的最末，劇情是陳澄波給女兒紫薇買傘做嫁妝，隨後場景轉換，舞臺上投影陳澄波的作品《慶祝日》，陳澄波與其家人列隊歡迎。劇本上舞台指示寫：「正當大家喜氣洋洋時，一列接收臺灣的中國兵的剪影從背景走過，落魄的模樣讓所有用力揮舉『歡迎中華民國』標語和國旗的手漸漸停了下來，群眾們面面相覷，不知道該如何才好」，下一場即跳到陳澄波準備前往水上機場與軍方談判。

事實上二二八事件源自於戰後臺灣人認為終於擺脫殖民時期因「種族」不同，造成的經濟剝削、政治壓迫與心靈上次等公民的自卑，然而不久後，又感受到在「同種族」的政權下，仍面臨差別待遇，於是發生了擴及全島的二二八事件。但是《我》在前面對日治時期的刻畫過於侷限，以至於二二八事件的成因在此也未能表現出來。加上對於戰後的臺灣社會《我》只用了極短的篇幅去描繪，觀眾難以在心中建立確實的場景，像是物價飛漲、省籍任用差異、官員貪污枉法等社會問題，導致觀眾只能依其歷史知識自行補充事件的成因。以下簡述二二八事件始末。

臺灣在光復後的幾個月，各項問題逐漸浮現，貿易局與專賣局以低價強行收購糖、米、煤炭等原料，並高價賣出，1946年3月31日的《華盛頓郵報》以「中國人對臺灣的剝削更勝於日本」（Chinese Exploit Formosa Worse Than Japs Did）為題進行報導，指出當時臺灣面臨物價飛漲，貪污舞弊、軍警等執法人員不守紀律，濫用暴力等狀況。1946年9月30日的《民報》也指出米價上漲、青



年失業與貧富差距等問題。另一方面中國來的官員也未能體諒臺灣人在日治時期養成的語言、文化習慣，反而以「奴化」一詞來貶低臺灣人，進一步以語言不通為由，縮減公務員任用臺灣人的比例，也給付他們較低的薪資。1946年底台灣社會流傳的《臺灣建設歌》唱著：「衣食本無憂，生活竟難求。建設真自由！建設真自由！安住本無憂，康樂應吾求。建設真自由！建設真自由！」<sup>118</sup>雖然是以積極的心態面對光復後的種種困境，但也反映出民間已醞釀著對政府不滿的情緒。

1947年2月27日專賣局查緝私菸時，因不當使用公權力，造成民眾一死一傷。激憤的群眾先是前往永樂町派出所，接著前往憲兵隊第四團團部，要求交出開槍的兇手，但被團長張慕陶威脅勸退。由於此事尚未解決，隔日民眾前往專賣局台北分局繼續要求交出兇手，但仍得不到妥善的回應。大批群眾轉往長官公署抗議，在未進入長官公署時，衛兵舉槍掃射造成兩人死亡、數人受傷，群情激憤。於是部分臺灣人將對政府的不滿轉嫁於外省人身上，出現毆打外省人、焚燒貨品等行為。當日下午，群眾佔領中山公園的廣播電台，告知全臺各地臺北的情況。

二二八事件於3月2日時延及嘉義。由彰化、台中南下的青年聚集在嘉義車站前，有人帶頭演講，呼籲青年加入反抗政府行列。當日下午嘉義市民集結包圍市長官邸，市長孫志俊在市議員的庇護下，逃至憲兵隊尋求保護。此時民眾陸續包圍警局並接收槍枝，市區狀況混亂，有外省人被打，專賣局嘉義分局的員工宿舍也被民眾包圍焚毀。3月3日嘉義市召開市民大會，由參議員、三民主

---

<sup>118</sup> 斯土斯民臺灣的故事。 <https://the.nmth.gov.tw/nmth/zh-TW/Item/GetSpecialDetail/c721f1e2-002b-4e00-bfe5-18d60409ff36?exhibitionId=cb023922-dac6-479e-ba8c-0078b8ae86a4>

義青年團等幹部為主，臨時組成「嘉義市二二八事件處理委員會」（簡稱處委會）來應付局勢。

3月4日清晨，嘉義市市長將在憲兵隊避難的外省人轉往水上機場安置，並將憲兵隊移至山頂仔的營區，然後砲擊市區，造成學生三人死亡，軍民對峙激烈。臺北二二八處理委員會得知嘉義情況後，向嘉義處委會喊話，要市民忍耐勿做犧牲，承諾政治問題將由處委會全省代表討論、解決。此日嘉義處委會暫停行動，然而軍民對立狀況並未解決，市區亦有流氓趁亂違法行動，於是負責組織民兵的陳復志向鄒族原住民部隊請求協助。

3月5日，鄒族原住民下山協助，聯合從臺中、斗六、竹山、新營等地來應援的民眾約三千人向紅毛埤彈藥庫、水上機場發動攻擊，成功佔領發電廠和水源地。市長答應談和，但在接到空軍空投的糧食與資源後，原本同意停戰的軍隊再度衝出機場攻擊民眾，造成民眾三百多人死亡，使軍民雙方再度進入緊張關係。3月7日省議員劉傳來向軍方提供白米、蔬菜、豬肉等食物，並恢復水電供應，希望事件和平解決。8日時軍方到市區與嘉義處委會談判，此日陳儀向南京請求支援的援軍已登陸基隆，而高雄區已遭國軍清剿。嘉義處委會向軍方提出繳械談和的條件，但國軍未答應。

10日時，民軍最後一次攻擊水上機場，處委會提議談和，但軍方完全置之不理。隔日陸軍二十一師四三零團與南部防衛司令派來的援軍抵達嘉義，處委會為了減少傷亡企圖做最後努力，由省議員劉傳來、市參議員邱鴛鴦、陳澄波、潘木枝等八人前往談判。邱鴛鴦得外省籍嘉女校長杜宇飛說情而被放回，劉傳來被放回但附帶安排歡迎市長、軍隊進入市區的條件，其餘人士全遭軍方扣押。12日時軍隊進入市區鎮壓，於18、23、25日接連遊街槍決16人。陳澄波

於25日在未通知家屬的情況下被槍決，軍方為達殺雞儆猴的效果，讓屍體暴露於廣場，直至下午四五點才准家屬收屍。

就整個二二八事件來看，它是民眾對於政府不滿情緒的爆發，並嘗試要求政治改革，在這個過程中國家以暴力鎮壓的手段作為回應。不過《我》並沒有展現國家以其巨大的軍事資源，對人民進行鎮壓的場景。在劇中第十五場，陳澄波與其他議員是這樣討論二二八事件：

澄波：唉！兩邊這樣打來打去，整個嘉義市亂操操，咱這些老輩的若是不出來協調，予代誌愈鬧愈大，這後果會不堪設想。

女議員：……那些政府官員被關在水上機場裡面，沒米沒水，講起來也很可憐。

男議員：咱是不是要派幾個人過去講講咧，大家互相有了解，莫通互相對立。代誌沒那麼嚴重嘛！

澄波：你這話講得有在理。咱這些做議員的，無論安怎，總是有責任予大家一個安定咯安全的生活。

女議員：咯安條鬧下去，不知影會咯出什麼代誌，沒這樣啦，歸氣咱這些議員，再招幾個地方上有頭有臉的人，去價他們講講，哪有自己人打自己人的道理？你講對否？

這個場景應當是3月11日時，處委會得知中央援軍以抵達嘉義，前往水上機場希望事件以和平的方式解決。當時水上機場的軍隊應已接獲中央空投的食物、裝備補給、也已恢復水電，省議員劉傳來早已在七日主動向軍方提供糧食，並非劇中所說的沒米沒水。更重要的是軍方在這天得到中央陸軍的援助，陳澄波

要去處理的不應只是民間與政府軍對雙方混戰的衝突而已，是大規模軍隊，以及實力單薄的民兵間的衝突。而劇中以「派幾個人過去講講咧，大家互相有了解，莫通互相對立。代誌沒那麼嚴重嘛！」把二二事件視為臺灣人民與中華民國政府互不了解產生誤會而產生，既偏離了戰後臺灣的社會事實，也忽略二二八事件中民眾要求政治改革的企圖。

劇中陳澄波與其他議員討論完二二八的狀況後，隨即被推選為和平使者，前往談判。舞台上場景轉換到水上機場，陳澄波隨即被士兵押走。接著就出現了陳澄波伏地寫遺書的場景。遺書內容以投影方式在舞台上呈現，而舞台上的焦點是在陳澄波所唱〈玉山積雪〉的部分，也是全劇的情感高潮。隨後槍聲響起，舞台燈暗。而下一場演出的是歌隊讚詠陳澄波成為了油彩的化身，但劇中未用任何方式處理家屬所面對的傷痛與接下來的白色恐怖，這點也是施如芳在其評論中所批判的<sup>119</sup>。最後全劇就在歌隊唱著：「向春天的風景借色彩，有紅有青色也有白；看山看水天看雲彩，看花看楓葉看樹海：畫一幅心中美麗的圖，感謝上蒼對咱看顧。最親是故鄉的人和土。」歌詞中結束。

這樣的處理方式，並不咎責政府未經公開審判、私自進行的國家暴力對個體造成的傷害。它讓陳澄波在二二八的死亡轉為悲壯浪漫的情懷，忽視臺灣社會真實因二二八存在的歷史傷痕。而由陳澄波寫遺書時所唱的《玉山積雪》歌詞來看：

玉山高高就天，靜靜遠遠在天邊。

看顧山腳的百姓，伊永遠攏不甘離開。

有熱情才是溫柔，有勇氣才能自由。

---

<sup>119</sup>表演藝術評論台。https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=695

有慈悲才沒冤仇，有藝術才贏得過千秋。



劇中的陳澄波選擇以寬恕來面對政府的暴力，以藝術的永恆來代替短暫的生命。這使得被槍決的場景成為一個昇華的儀式，陳澄波成為像玉山般的臺灣守護精靈。觀眾固然從中體會到陳澄波對藝術的熱情、對人世的慈悲心，但在這樣的情緒宣染下，也容易遺忘背後還存在著肇事的兇手，以及真實承受痛苦的家屬。陳澄波的死亡，不應該被美化處理為一個只有犧牲成仁、渲染淒惻美感的場景。這種將二二八的焦點放在無悔犧牲、追求寬恕而不咎責的態度，事實上與中華民國政府在八〇年代面對黨外挑戰時的回應策略一致。

1983年起海外臺獨運動以二二八事件作為立論基礎，認為國民黨政府在二二八進行大規模屠殺，事後又長期欺瞞社會隱藏歷史，呼籲臺灣人應認清其本性，脫離大中華思想、自主獨立。此舉使得中華民國政府不得不出面回應，由國家安全局主導的《拂去歷史明鏡中的塵埃》於1986年在美国加州出版，目的就是反駁海外臺獨運動的主張。該書由蘇僧、郭建成等人將警備總部、國防部情報局、內政部調查局、情治單位相關的報告筆錄、資料整理論述而成，但沒有延續國民黨過往的論述，不強調二二八事件是日本遺毒造成的暴動或共產份子的陰謀叛亂，也不提及本省人毆殺外省人；反而強調台灣人及其善良仁義，竭盡所能地救援外省同人同胞，而這種同胞愛展現，體現了台灣人與中國人互為一體，因此談論與追究二二八事件，就是揭開傷疤、破壞「團結、和諧、安寧」的社會氛圍。民間應該做的就是讓這個「誤會」造成的痛苦記憶慢慢被時間沖淡，不要讓對二二八事件曲直、對錯的評論破壞了和諧。

即使是解嚴後，對於臺灣民主化貢獻良多的李登輝，就任總統時對二二八事件的處理方式仍是標榜「和解寬恕」而不去追求真相與兇手。在族群和諧名

義下，加害者被縱容、隱匿，另一方面透過建碑、金錢補償等形式化的方式，受害者被要求必須原諒、寬恕、和解。歷史學者陳翠蓮在〈歷史正義的困境〉一文中提到，若未對舊政權的不義罪行進行咎責，選擇遺忘，在社會公義不彰的情況下，受害者的心靈將繼續承受折磨，傷痕難以痊癒，導致報復怨懟的心情持續存在<sup>120</sup>。

《我》由公部門出資的製作，更被國民黨視為實踐轉型正義的政績，其政治性不言可喻。但如王墨林在其劇評中所言，《我》試圖以去政治的編導手法來消除其政治性，恰巧呈現了這齣戲在現實政治上保守的立場，並展現出宛若戒嚴時期疏隔的台灣歷史<sup>121</sup>。「去政治」本身即是不可能的，當選擇不談論的時候，所展現的也是一種政治立場。由嘉義市市政府出版的《我》劇本，在序文中導演提到陳澄波的兒子陳前民先生在觀看整排後對演員說出的話：「這麼多年，每提到或看到父親的事蹟或遺作，對家屬們就是一次傷害，那種割心的疼痛，不是旁人可以理解的……但唯有讓不知道真相的後世子孫，去了解它，才能夠避免一次又一次地重蹈歷史的覆轍。」<sup>122</sup>這段話裡關於「真相」的意涵，我想執政者也許至終都無法理解。戲劇雖然沒有挖掘歷史真相的義務，但我認為也不應該成為遮掩住真相的屏障。

<sup>120</sup> 陳翠蓮。〈歷史正義的困境—族群議題與二二八論述〉。《國史館學術集刊》第十六期，2008。

<sup>121</sup> 表演藝術評論台。https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=809

<sup>122</sup> 王友輝、梁志民。《我是油彩的化身》。嘉義：嘉義市政府，2012年。頁8。

## 結論

在結論的部分，我想先提及前面幾個章節未談、但後殖民研究中經常討論的問題——身份認同。《四月望雨》中的鄧雨賢的確為皇民化改姓名運動感到痛苦，因此他的妻子告訴他：「我知道你就是你，名字對我來說並不重要，重要的是我希望你歡歡喜喜，快快樂樂，這樣就好了。」但鄧雨賢在妻子離開後，仍有以下的獨白：「姓名不重要，我就是我……但我是誰呢？」接著在聽到雨聲後說出「雨，我就是雨啊！我想通了、我想通了，我可以叫做東田曉雨啊！」而唱出了以下的歌詞：

Karasaki (唐崎) 我是誰，唐崎夜雨<sup>123</sup>哪一位？

Higashita (東田) 亂心意，東田曉雨換名字。

無論東田或唐崎，清香猶原是茉莉。

要做苦早一陣雨，要予樂音傳千古。

在身份認同的議題上，主角鄧雨賢在日本（國家）與中國（血緣文化）之間的思考並沒有太久，很快地就以現實生活的幸福與否作為考量，來作為解決方案。因此角色最後得到的答案是音樂家的身份認同，也就是歌詞中的「要予音樂傳千古」。以職業認同來回答國族身份認同，似乎是「文不對題」，但「文不對題」也展現出劇中角色（或編劇）的逃避傾向。

在《渭水春風》中，文化協會第一屆理事會的場景中，也藉由〈臺灣，我們的名〉提出身份認同的困境，歌詞如下：

---

<sup>123</sup> 唐崎夜雨是鄧雨賢到東京的古倫美亞本社工作的時候，發表樂曲所用的藝名。



陳其昌：荷蘭來的紅毛番，說咱實在有野蠻，  
明朝禁界又禁海，變成孤兒無人管。

眾青年：咱是啥米人？咱是啥米人？咱是啥米人？咱是啥米人？

滿清聖祖攻台灣，到底誰從關外來？

日本總督換九次，無把台灣放心內。

咱是啥米人？咱是啥米人？咱是啥米人？咱是啥米人？

林獻堂：咱不用再被人管來管去。咱不用再感覺無依無靠。

蔣渭水：這是咱的地，這是咱的厝。

今仔日，咱要大聲喊出來。

合唱：「臺灣人」就是咱的名。今仔日等咱來改變壞運命！

「臺灣人」就是咱的名。明仔日等咱去創造新將來！

這首歌藉由臺灣島上不同政權的交替歷史，帶出臺灣人身份認同的困惑。從歌詞分配上可以看到，主角蔣渭水並不是提出認同問題的人，是引領大家找到答案的人，他提出了以地域為主的認同，讓「臺灣人」這個答案在提問後浮現。不過觀眾並看不到蔣渭水是從何得到「臺灣人」這個答案，「臺灣人」的答案在劇中看起來像是蔣渭水本質必然存在的認同傾向，必然選擇了地域臺灣而非現實政治的日本或是血緣文化上的中國。

《我是油彩的化身》當中也有一個與身份認同有關的情節：陳澄波與家人在中日戰爭爆發後四處避難時，遭遇士兵搜索，士兵在行李間搜出了日幣，問他們是不是日本人，陳澄波立刻說自己是臺灣人，但士兵不相信將他們扣押，後來陳澄波的中國人好友出現，賄賂士兵，陳澄波一家人才平安離去。不過，「臺灣人」是為了求生所說的片面之詞，還是其內心的想法，或者是兩者兼

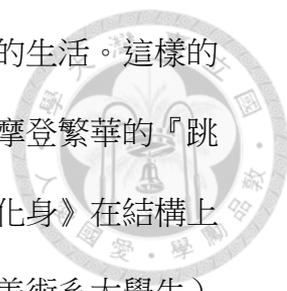
具？編劇似乎逃避回答這樣的問題，並沒有將這個情節往下延伸發展，進而影響主角的行動，將問題留給觀眾自行思考。

這些作品提及認同議題時，都不著意於描寫在臺灣/生活的地方、日本/國家、中國/血緣之間是如何流動、改變（或者說掙扎）的過程。過程是缺席的，不是直接給出答案，就是逃避性地處理。在臺灣意識的影響下，直接給出答案者彷彿告訴觀眾，身份認同的答案不證自明，因為臺灣意識就是那樣固有的存在；而逃避身份認同問題者，也許是創作者在編寫的過程意識到了主角的認同其實並非固有的存在，是不斷游移更改，甚至與當下社會的臺灣認同不相符；但音樂劇本身就是商業性質強烈的劇種，挑戰觀眾的主流意識顯然不是明智的抉擇（更遑論劇中主角的後人多半都存在，而且還成立了基金會來宣揚先祖的功績），於是選擇了逃避。

但不論如何，過程都是缺席的，相較與《亞細亞的孤兒》花了一整本書來呈現這個過程，這四個作品並不認為身份認同的過程（或說掙扎）有書寫的必要性，《青春美夢》甚至直接略過這個議題。這個差別我認為可歸結於：這些作品出現的年代，歷經殖民統治的本省族群已不再被差別對待，無需再去煩惱，自己是誰為什麼會受到差別待遇；二是臺灣社會已發展出臺灣民族主義的論述，民族主義是一套關於自己是誰的敘事，因此大多數人都接受了「不論移住時間的先後，只要是為臺灣奮鬥的人都是臺灣人」<sup>124</sup>的概念，而這個民族的界線範圍，也與政治現實上國家統治的範圍一致，與過去的中國民族認同更具備穩定性，因此也無需再去提問、找尋答案。如果身份的流動過程是不是重點，那重點是什麼呢？

我認為這四齣戲都著重於「介紹」，向觀眾「介紹」日治時期的樣貌，與人

<sup>124</sup>若林正文。《戰後臺灣政治史:中華民國臺灣化的歷程》。臺北：臺大，2014年。頁336。



物的生平事蹟，整齣戲像是帶領觀眾進行時光之旅，觀看角色的生活。這樣的意圖在《四月望雨》、《渭水春風》的介紹詞「帶您重返大稻埕摩登繁華的『跳舞時代』」、「重現大稻埕百年風華」可略知一二。《我是油彩的化身》在結構上更是直接體現了這樣的目標，安排了說書人阿慶（一個現代的美術系大學生）在場景間充當旁白，向觀眾解釋陳澄波的現況。《青春美夢》雖然沒有這麼明顯，但其劇中情節事件皆是規矩地按照張維賢的生平發生，也向觀眾清晰介紹了他學習新劇的歷程。

這個「介紹性」也凸顯了臺灣社會在殖民結束後對日治歷史的疏隔。特別是國民黨政府在二二八事件後與白色恐怖期間，在公共領域上禁止對日治歷史的討論<sup>125</sup>，導致臺灣在學術上對於日治時期的梳理遲至九〇年代後才開始。而國民黨一黨專政期間，所制定的教科書內容，更是將臺灣史作為中國史的附帶，只強調日治時期的武裝抗日，與殖民地的臺灣人心繫中國。這也反映出了為什麼這四個作品的主角，為什麼都具備著一定的現代性（或者說西洋性）：張維賢是現代戲劇藝術的實踐者、鄧雨賢是流行音樂產業的作曲家、蔣渭水創立了臺灣第一個現代政治體系的政黨，同時也是現代醫學教育培育出來的醫生、陳澄波是一名油畫家。這四位主角本身的現代性經驗，是過去黨國政治下的歷史教育未曾提及的。對於觀眾來說，舞台上雖是時間的重返，但內容上卻是一個全新未知的世界。

也因此《四月望雨》、《渭水春風》與《我是油彩的化身》中皆可以看到，編劇不厭其煩地利用歌曲或台詞，來描繪日治時期繁華的都市風貌，以及

---

<sup>125</sup> 國民黨政府將二二八一部分的起因歸咎於日治時期御用紳士煽動民眾以圖謀獨立。可參見1947年4月臺灣全省警備總司令部，給上級的〈臺灣二二八事變報告書〉。拂塵專案附件第六卷〈台灣二二八事變報告書〉流水號 340.2 5502-3，國家發展委員會檔案管理局藏。

現代生活體驗的美好。但這種對殖民現代性的讚揚是否要視為殖民主義的殘存呢？我認為在臺灣的情況必須要將二戰後的歷史考慮進去，才能定論。

二戰結束後，臺灣由中華民國政府接收，基於二戰間日本與中國敵對的關係，中華民國政府在臺灣展開一連串「去日本化再中國化」除了積極向臺灣人宣傳中國當前的法律制度與三民思想外，政府也躁進地在隔年廢除報紙的日文欄，無視臺灣人在語言轉換上的困難；更糟的是臺灣人在日治時期養成生活習慣與對日語的使用被指為「奴化」延伸出「精神頹喪」、「自卑心理」、「沒有民族情感」<sup>126</sup>等指控，在官方媒體《臺灣新生報》的社論中，也經常出現要求臺灣人改日化習慣、語言，以達到「肅清思想毒素」。

當然剛從殖民地統治脫離的臺灣人是不會同意這樣的言論，更何況他們也經過了各種武裝或非武裝的殖民地抗爭行動。本省籍知識份子很快就在論戰中予以回應，他們先澄清自己並非沒有中華民族情感，並開始對日本殖民重新評價，以臺灣法治、科學、衛生、經濟等皆悠先於中國本地的「日本統治近代化論」作為對外省人、政府論述的反擊。在吳濁流的小說《無花果》中，就有一段非常適合說明：「在（戰後）接收人員當中，知識水準相當低劣者很多，他們因第一次坐火車而高興，對一按開關就會亮的電燈感到很珍奇，至於自來水從壁上跑出來而嚇一跳的人也相當多。像這種有興趣的接收逸事，給本省人留下茶餘飯後的談笑資料」<sup>127</sup>這樣的言論其實是本省人因為奴化論感到被貶抑，進一步的自我防衛，文學家王白淵說得又更直接了：「（中華民國）接收臺灣，就是接收日本，從低級的社會組織，來接收高級的社會組織，當然是不容易的。」<sup>128</sup>

<sup>126</sup> 陳翠蓮。〈去殖民與再殖民的對抗:以一九四六年「臺人奴化」論戰為焦點〉。《臺灣史研究》第九卷第二期，2002年。頁149-153。

<sup>127</sup> 吳濁流。《無花果》。臺北：草根，1995年。頁164。

<sup>128</sup> 陳翠蓮。〈去殖民與再殖民的對抗:以一九四六年「臺人奴化」論戰為焦點〉。《臺灣史研究》



奴化論的論戰雖然不久後就因為二二八事件而禁止公開討論，不過在八〇年代「殖民統治近代化論」又再度變形出現。在黨外運動以論述臺灣意識來取代政府的中國意識時，他們提到日本人的現代化統治建立的基礎建設與經濟活動，促成臺灣意識的形成，全島的融合為一個整體，產生了命運共同體的感受。這樣的論述進一步推展為，讚賞殖民統治推動的社會經濟現代化，像是王育德所說的「享受近代化的恩惠」<sup>129</sup>

提倡殖民統治下的現代文明遺澤，不應該只單純視為殖民主義的殘存，若將它放在二戰後臺灣的政治脈絡，會發現其具有抵抗現實政治的意義。另外一個值得注意的地方是，對於西方殖民地的被殖民者來說，宗主國的文化與文明現代的生活方式是密不可分的；但對於臺灣（亞洲殖民者的殖民地）來說可不是這麼回事。日本作為殖民者的同時，國家內部也進行著西方文明生活與傳統大和文化衝突、調和。日本殖民政府在施予對臺灣人的同化政策時，也經常思考著這件事，對於他們來說讓臺灣人脫下漢服穿上西裝，並不代表已經完成了同化，得更進一步穿上和服才行；但另一方面日本人又是憑藉著對西洋文明的持有，來論證自己比臺灣人更加優越，這也就產生了論述上的漏洞，意味著當相同膚色、外型難以看出區隔的臺灣人得到西洋文明時，也就取得了與日本人同等的地位。而回過頭來檢視，會發現臺灣對於殖民統治遺澤的評價，其實大部分都是針對具備西洋性者，鮮少有人提及日治時期裡穿著和服或信仰神道教是一件是多值得感恩的事。

最後，我要將結論回到前面二、三、四章的分析中，重複提到的壓迫與抵抗的主題。《青春美夢》、《四月望雨》、《渭水春風》中的殖民壓迫壓迫都看到了

---

第九卷第二期，2002年。頁174。

<sup>129</sup> 轉引自，蕭阿勤。《重構臺灣》。臺北：聯經，2012年。頁298。

臺灣人的抵抗策略，有的直接反抗，有的迂迴（像《渭水春風》中，臺灣人的日常抵抗都選擇不起正面衝突，而是將殖民者的話題轉向）而壓迫在這些作品裡也經常有裂隙、不穩固、不能持續進行。

《青春美夢》、《四月望雨》的情況是，日本警察角色與殖民政府替主角帶來的阻礙經常會快速地被解決，而解決之後的衝突經驗，並無法看出如何影響主角往後的選擇。這使得殖民壓迫更像是單一突發狀況，並非長期持續的。

另一方面，在《四月望雨》與《渭水春風》裡的主要的日本人配角，他們都不是真正的壓迫者，像稻垣藤兵衛積極協助受壓迫的臺灣人，或是積極守護臺灣民俗音樂的柏野政次郎，也都不是令人畏懼生厭的殖民者形象。在這兩齣戲裡真正壓迫的來源，源自於這些角色之外，指向背後的體制。因為並不是這些配角真的做了什麼，導致劇中鄧雨賢的歌曲被改為軍歌，或霧社事件爆發。相反的，這兩齣戲都致力於將日本人角色與日本人殖民統治區分開來，告訴觀眾殖民統治固然有惡劣之處，但日本人（也就是台上的角色）多半善良。然而將壓迫歸於體制，也導致了咎責的困難，等於是將歷史傷痛歸咎為集體的錯誤而難以檢討，然而歷史的每一瞬間也都是人的決定造成的，正是因為曾經有人這樣選擇了，而造就了那些事件。

人類對於過去的探索，往往是基於現在的需要。表面上是過去帶領著我們到了現在，然而實際上卻是我們為了現在、未來前進的方向，而去找尋過去。本文所討論的四部作品，都創作於臺灣意識出現後。《青春美夢》、《四月望雨》、《渭水春風》肯認以臺灣為主體的思維模式，補充了過去中國民族主義下官方歷史敘事的空白，也重塑了殖民時期殖民者與被殖民者的關係，兩者都促成了臺灣人在雙重壓迫的歷史中自信的回復；但在編寫上為了回應臺灣意識或顧及情節起伏，有些情節未能依照史實或真實的傷痛記憶去處理；而《渭水春

風》的賽德克族，也在漢人為主體的思維下，失去了話語權。另外，《我是油彩的化身》同時排除了日治時期與戰後的壓迫描寫，這種將外在政治環境抽離角色生命的敘寫手法，導致全劇故事由斷裂的場景組合而成，日治時期也形成徒具日本視覺元素的背景。



## 參考資料



### 專書

- 王友輝、梁志民。《我是油彩的化身》。嘉義：嘉義市政府，2012年。
- 王甫昌。《當代台灣社會的族群想像》。臺北：群學，2003年。
- 江明珊編。《我們的二二八》。臺北：國立臺灣歷史博物館，2017年。
- 李欽賢。《台灣近代美術創世紀—倪蔣懷、陳澄波與黃土水見證台灣史》。臺北：五南，2013年。
- 李筱峰、陳孟絹。《二二八消失的臺灣菁英》。臺北：玉山，2015年。
- 李淑珠。《表現出時代的Something》。臺北：典藏藝術，2012年。
- 林伯欣。《蔣渭水先生逝世七十週年專刊》。臺北：財團法人蔣渭水文教基金會，2001。
- 林柏維。《台灣文化協會滄桑》。臺北：臺原，1998年。
- 林瑛琪。《再現台灣 097——鄧雨賢》。臺中：莎士比亞，2007年。
- 林瑛琪。《臺灣的音樂與音樂家》。臺北：五南，2013年。
- 洪郁如。《近代台灣女性史——日治時期新女性的誕生》。臺北：臺大，2017年。
- 克里斯多夫·佛格勒著。《作家之路》。蔡娟如譯。臺北：商周，2011年。
- 若林正丈。《戰後臺灣政治史：中華民國臺灣化的歷程》。臺北：臺大，2014年。
- 周婉窈。《臺灣歷史圖說》。臺北：聯經，2009年。
- 吳秀鶯、江牧非。《青春美夢》。宜蘭：國立傳統藝術總處籌備處，2011。
- 吳濁流。《亞細亞的孤兒》。臺北：草根，1995年。
- 吳濁流。《無花果》。臺北：草根，1995年。

- 
- 荊子馨著。《成為日本人：殖民地台灣與認同政治》。鄭力軒譯。臺北：麥田，2006年。
- 陳培豐：《同化の同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，臺北：麥田，2006年。
- 陳翠蓮：《台灣人的抵抗與認同》，臺北：遠流，2008年。
- 黃英哲：《「去日本化」、「再中國化」：戰後台灣文化重建 1945-1947》，臺北：麥田，2007年。
- 鄧相揚。《霧社事件》。台北：玉山社，1998年。
- 曾顯章：《張維賢》，臺北：國立臺北藝術大學，2003年。
- 臺灣民間真相與和解促進委員會。《記憶與遺忘的鬥爭：臺灣轉型正義階段報告書》新北：衛城，2015。
- 臺灣鄧雨賢音樂文化協會。《臺灣歌謠的春雨——鄧雨賢傳》。臺北：華品文創，2016年。
- 蔣朝根編：《第一屆蔣渭水研究學術研討會論文集》，臺北：財團法人蔣渭水文化基金會，2009年。
- 蕭阿勤。《重構臺灣》。臺北：聯經，2012年。
- 戴月芳。《發現臺灣：蔣渭水》。臺中：莎士比亞，2007。

### 單篇論文

- 小熊英二。〈異身同體之夢——台灣議會設置請願運動〉。郭雲萍譯。《近代化與殖民》。薛化元編。臺北：台大，2012。
- 小熊英二。〈臺灣領有〉。吳玲青譯。《近代化與殖民：日治臺灣社會史研究文集》。臺北：臺大，2012年。



赤松美和子。〈現代臺灣電影中「日本時代」的敘述—以《賽德克·巴萊》、《大稻埕》及《KANO》為中心〉。《戰後台灣的日本記憶—重返再現戰後的時空》。

林初梅、所澤潤。台北：允晨，2017年。

邱世杰。〈蔣渭水與臺灣社會主義運動的起源〉。《第一屆蔣渭水研究學術研討會論文集》。臺北：財團法人蔣渭水文教基金會，2009。

邱貴芬。〈「日本」記憶與台灣新歷史想像〉。《台灣文學30年菁英選：評論30家（下）》。李瑞騰。臺北：九歌，2008年。

陳芳明。〈後殖民或後現代：戰後台灣文學史的一個解讀〉。《書寫台灣：文學史、後殖民、後現代》。周英雄。臺北：麥田，2000年。

張隆志。〈殖民現代性分析與臺灣近代史研究：本土史學史與方法論芻議〉。《跨界的臺灣史研究：與東亞史的交錯》若林正文、吳密察。臺北：播種者文化，2004年。

駒込武著。〈臺灣未完成的去殖民化〉。李維楨。《近代化與殖民：日治臺灣社會史研究文集》。薛化元。臺北：臺大，2012年。

#### 期刊論文

王櫻芬。〈做出臺灣味：日本蓄音器商會臺灣唱產製策略初探〉。《民俗曲藝》182（2013年12月），頁7-58。

吳叡人。〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成〉。《新史學》17:2（2006年6月），頁127-218。

邱函妮。〈創造福爾摩沙藝術—近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉。《美術史研究集刊》37（2014年9月），頁123-215。

邱坤良。〈從星光到鐘聲：張維賢新劇生涯及其困境〉。《戲劇研究》20



(2017年7月), 頁39-63。

林怡君。〈書寫的斷裂：日本記憶在台灣的轉換〉。《台灣學誌》7(2013年4月), 頁89-120。

林初梅。〈日本記憶的流轉—《梅花》、《稻草人》、《多桑》、《海角七號》反映的時代軌跡〉《海翁台語文教學季刊》8(2010年6月) 頁15-22。

周婉窈。〈試論臺灣戰後對於霧社事件的詮釋〉。《台灣風物》60:3(2010年九月), 頁11-57。

夏嵐、磯部祐子、森賀一惠。〈胡適の独幕劇「終身大事」について〉。《富山大学文学部紀要》58(2013年2月), 頁233-251。

陳翠蓮。〈去殖民與再殖民的對抗：以一九四六年「臺人奴化」 論戰為焦點〉。《臺灣史研究》9:2(2002年12月), 頁145-201。

〈歷史正義的困境—族群議題與二二八論述〉。《國史館學術集刊》16(2008年6月), 頁179-222。

賴美玲。〈日治時期臺灣音樂教科書研究〉。《藝術教育研究》3(2002年5月), 頁35-56。

簡偉斯。〈《跳舞時代》的台語嘉年華〉。《海翁台語文學教學季刊》8(2010年6月), 頁22-33。

趙勳達。〈蔣渭水的左傾之道1930-1931:論共產國際「資本主義」第三期理論對蔣渭水的啟發〉。《臺灣文學研究》4(2013年6月), 頁131-165。

楊永源。〈石川欽一郎台灣風景中「地方色彩」的建構〉。《藝術學研究》3:2(2008年5月), 頁73-119。

劉亮雅。〈近期小說對日治時期的重新記憶：以《鴛鴦春膳》與《睡眠的航線》中的反記憶、認同與混雜為例〉。《清華學報》45:3(2015年9月), 頁457-

486。

顏娟英。〈近代台灣風景觀的建構〉。《國立臺灣大學美術研究集刊》9（2000年9月），頁179-206。

蕭阿勤。〈抗日集體記憶的民族化：台灣一九七〇年代的戰後世代與日據時期臺灣新文學〉。《台灣史研究》9:1（2002年9月），頁181-239。

謝筱玫。〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉。《民俗曲藝》155（2007年3月），頁79-110。

### 研討會論文/其他

林傳凱。〈春風野火中的承認與揚棄——對1947年「二二八」雙園抗爭軌跡的歷史社會學詮釋〉發表於「2013臺灣社會學會年會——臺灣社會的再轉型：與東亞國家之比較」2013年。

林江臺。〈超越臺灣而愛臺灣——日治時期稻垣藤兵衛的社會改革與救助行動〉發表於「史地學術暨錢穆思想研討會」2012年。

陳翠蓮。〈重讀蔣渭水：其抵抗論述與形象塑造〉。行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告。2008年。

### 學位論文

李佩瑄。《從漢文讀本看日治時期公學校漢文化教育的近代化》。國立臺灣師範大學臺灣文化及語言研究所，2010年。

余靜華。《歷史敘事、認同建構與政治能動——以臺灣1970年代非武力抗日運動史探討為例》。國立清華大學社會學研究所，2007年。

吳靖苡。《鄧雨賢戲劇形象研究——以《鄧雨賢——返鄉路》、《四月望雨》為核





心》。國立中興大學中文研究所，2011 年。

林子惠。《臺灣音樂劇《四月望雨》研究—原創、改編與詮釋》，國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，2016 年。

陳慧勻。《台灣廖添丁劇場研究》。國立成功大學台灣文學研究所，2004 年。

黃文胤。《殖民歷史記憶與「台灣」想像：以魏德聖《海角七號》、《賽德克·巴萊》、《KANO》為例》。國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所 2015 年。

解佳蓉。《一九二〇、三〇年代臺灣知識份子新劇與中國戲劇的關係探討》。臺灣大學戲劇研究所，2016 年。

鄒易儒。《無政府主義與日治時期台灣新文學——王詩琅之思想前景與文藝活動關係研究》。政治大學臺灣文學研究所，2010 年。

蕭智帆。《臺灣歷史戰爭紀錄片中的日本記憶與認同》。國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所，2014 年。

蕭恬媛。《鄧雨賢作品研究》。臺北師範學院國民教育研究所碩士論文，2003 年。

## 影像資源

吳秀鶯、江牧非等。《青春美夢十週年紀念版》。高雄：春美歌劇團，2016 年。

郭珍弟、簡偉斯。《跳舞時代=viva tonal》。臺北：公共電視，2003 年。

符宏征、殷正洋等。《渭水春風》。臺北：音樂時代，2011 年。

梁志民、洪榮宏等。《我是油彩的化身》。嘉義：嘉義市政府，2012 年。

張旭南、郭春美等。《青春美夢》。高雄：春美歌劇團，2007 年。

楊士平、江翊睿等。《四月望雨》。臺北：音樂時代，2009 年。

## 網路資源



- 王墨林。〈別天真了，這哪是一齣戲而已〉（2011年10月15日）。2019年7月3日，取自表演藝術評論台。<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=809>
- 林子惠。〈誰的文化？誰的記憶？《渭水春風》〉（2016年3月23日）。2019年7月3日，取自：表演藝術評論台。<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=19274>
- 林冠妙。〈陳儀深：馬英九拿蔣渭水來建構臺灣史觀〉（2015年10月17日）。2019年5月1日，取自：民報<https://www.peoplenews.tw/news/ea66a2a7-132c-45b4-a505-37a23b8f7d94>
- 李健鴻。〈臺灣農民運動章總論〉（2012年1月4日）。2019年7月28日，取自：臺灣大百科全書。<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=100225>
- 施如芳。〈等待完整的意義〉（2011年10月11日）。2019年6月30日，取自：表演藝術評論台。<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=695>
- 蔣朝根。〈蔣渭水最後的驚嘆號！〉（無日期）。2019年4月16日，取自：財團法人蔣渭水文教基金。<http://www.weishui.org/p/burial.html>
- 謝筱玫。〈十年一覺《青春美夢》〉（2015年6月5日）。2019年7月1日，取自：表演藝術評論台。<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=16852>
- 蕭宇辰、林辰。〈臺灣吧第0集『賣台？後藤桑の如意算盤』〉（2014年9月1日）。2019年7月10日，取自: Youtube Taiwan Bar  
[https://www.youtube.com/watch?v=eHTV\\_Xdrkp8&list=PLwItru4bLdHzcRkKwF-D1\\_ectvG2akjVb](https://www.youtube.com/watch?v=eHTV_Xdrkp8&list=PLwItru4bLdHzcRkKwF-D1_ectvG2akjVb)
- 民報編輯部。〈一個渭水：各自表述〉（2015年10月21日）。2019年5月1日，取自：  
<https://www.peoplenews.tw/news/d6421ea7-50fe-482e-b023-da343e96eead>



- 〈二二八事件七十二週年！中正紀念堂與轉型正義（公共電視——有話好說）〉（2019年2月28日）。2019年3月1日，取自：Youtube PTSTalk  
<https://www.youtube.com/watch?v=LnEIUNxQcC0>
- 〈台灣本土唱片公司〉（僅有年份2015、無日期）。2019年3月5日，取自：留聲台灣  
[http://education.digital.ntu.edu.tw/taiwanhistory/twvoice/keepvioce\\_02\\_b.html](http://education.digital.ntu.edu.tw/taiwanhistory/twvoice/keepvioce_02_b.html)
- 〈音時劇目——渭水春風〉（無日期）。2019年4月9日，取自：音樂時代劇場，<https://www.allmusic.com.tw/article/52>
- 〈室內演出場地介紹〉（無日期）。2019年7月28日，取自：國家表演藝術中心國家兩廳院網頁 <http://npac-ntch.org/zh/venues/intro>
- 〈城市舞台〉（2017年4月5日）。2019年7月28日，取自：臺北市藝文推廣處  
[https://www.tapo.gov.taipei/News\\_Content.aspx?n=777D804A71CDD1F1&s=564E2D6D109E2D5E](https://www.tapo.gov.taipei/News_Content.aspx?n=777D804A71CDD1F1&s=564E2D6D109E2D5E)
- 〈陳澄波上海任教名片〉（無時間）。2019年5月19日，取自陳澄波——從北緯23.5度出發 <http://chenchengpo.asdc.sinica.edu.tw/treasures?id=B109&pid=0501>
- 〈鄉土部隊勇士から〉（2019年8月15日更新）。2019年8月15日，取自：國立臺灣歷史博物館——臺灣音聲100年  
<https://audio.nmth.gov.tw/audio/zh-TW/Item/Detail/a3a48134-74df-4670-8223-7ff303eef312>
- 〈嘉義市議會第八屆第四次定期大會市長施政總報告〉（2012年10月11日）。2019年5月10日，取自：嘉義市政府。<http://www.chiayi.gov.tw/議會報告/第八屆第四次定期大會施政報告簡報.pdf>

〈【聲音】月光下的鼓浪嶼〉（無日期）。2019年3月1日，取自：中研院數位文化中心開放博物館

[http://openmuseum.tw/muse/digi\\_object/6ce842076046a40d22b258addfafbf09](http://openmuseum.tw/muse/digi_object/6ce842076046a40d22b258addfafbf09)

〈蔣渭水年表紀事〉（無日期）。2019年4月7日，取自：財團法人蔣渭水文教基金會 <http://www.weishui.org/p/lifetime.html>

## 其他

《臺灣總督府官報》1931年3月31日，國史館臺灣文獻館館藏，典藏號0071031209a006。

《公學校漢文讀本·卷六》。臺灣總督府編定。1922年。臺大圖書館藏。



ALL MUSIC  
音樂時代

口碑橫掃  
四度感動

# 四月望雨

台灣音樂劇的驕傲  
帶您重返大稻埕摩登繁華的「跳舞時代」

四季紅的純真 月夜愁的淒苦  
望春風的羞澀 雨夜花的哀憐  
傳唱三〇年代，台灣歌謠之父  
夢想、希望、破滅與重生的故事

鄧雨賢

台北【國家戲劇院】  
**5/7~9**

領銜主演 / 江翊睿、洪瑞襄、程伯仁、張世瑛、陳何家及流浪舞蹈劇場  
總監製：王偉忠 | 監製：謝念祖 | 藝術總監 / 原創劇本：楊忠衡  
製作人：房樹孝 | 音樂總監 / 作曲編曲：冉天豪 | 導演 / 劇本改編：楊士平  
歌詞：王友輝、楊士平、楊忠衡 | 編劇：謝念祖 | 歌劇詮釋指導：歐世芬 | 服裝設計：林俊正 | 燈光設計：方孫正 | 舞台設計：陳佳龍

委託創作 / 永齡基金會 主辦單位 / 國家戲劇院 合作贊助 / 台北昆崙昆崙有限公司  
票價：500、800、1200、1500、1800、2200、2500、3000元  
購票請洽國家戲劇院售票系統、音樂時代劇場(02)2388-3080