

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

《皇民？歡戲。》及其創作報告

And Wenxiu Sings On

陳政宏

Cheng-Hung Chen

指導教授：林智莉 副教授

吳政翰 講師

Advisor: Chih-Li Lin, Associate Professor

Cheng-Han Wu, Instructor

中華民國 111 年 6 月

June 2022



國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

《皇民？歡戲。》及其創作報告

And Wenxiu Sings On

本論文係陳政宏（學號 R07129017）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 111 年 6 月 28 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：

林智荊

(指導教授)

吳政翰

(指導教授)

洪惠如

陳文卿

系主任、所長

謝世政

(簽名)

誌謝



有關後殖民理論的接觸，最早是在研究所三年級下學期「西方戲劇或劇場專題」的資格考試中，彼時的考試題目即為「後殖民文學與戲劇」。在我閱讀相關理論書籍、劇本之後，便引發對於這個理論的興趣及思考，並萌生了寫作與這一理論相關作品的念頭。

升四年級的暑假期間，結合劇本殺¹、日本殖民時期臺灣、歌仔戲班等元素，我創作了《繁華攏戲夢》這個劇本殺作品，並以此作為原型，提請林智莉教授、吳政翰老師擔任我畢業劇本的指導老師，更在四年級上學期選修由謝筱玫老師開設的「後殖民文學與戲劇」課程以精進對後殖民相關理論、創作之了解，終於順利完成本作。

有關劇本殺的寫作，起初是希望能透過這個形式讓「觀者／玩家」藉由扮演劇中角色、感受日本殖民時期歌仔戲班的氛圍，並在經歷整個故事「後 (post)」，能夠開展觀眾對「殖民」的思考（當然，後殖民的概念並非如此簡單）；而之所以選擇這一背景，則是因為以臺灣現行劇本殺作品而言，較少關於臺灣的故事。

本想著劇本殺的故事已經算是完整，然而在正式開始寫作畢業劇本並深入了解更多理論時，卻面臨到過於留戀舊有設定、理論認識不夠精確、形式轉換尚需思考等諸多問題。因此創寫到最後，基本上這已經是兩個平行時空的故事了。

在《皇民？歡戲。》的創作過程中，吳政翰老師除了對我的創作理念、劇情大綱嚴格要求之外，更透過一次次的對談，讓我能夠反思理論與自身的關聯，並探尋自己關注的究竟是什麼？又打算透過這齣戲、這個故事提出什麼問題？以上種種，都給我帶來非常多的啟發；透過這次的創作經驗，我也學習並實際接觸到許多創作時應注意的重點，作為畢業前的最後一次創作經驗，著實受益匪淺。

¹ 劇本殺（英語：Murder mystery game，又譯謀殺之謎）是一種透過玩家扮演劇本中的角色、解決劇本中謎題，從而達成遊戲或體驗目的的角色扮演遊戲。

而林智莉老師雖然總是謙虛的表示自己並非劇本創作的專家，但總能在每次的討論中提出相當精準的見解及反饋；且智莉老師對於傳統戲曲的專業，也實實在在的成為我創作的養分，加上老師的臺語非常「輾轉（liàn-tóng）」，也給予我在語言使用上的諸多建議，實是受用無窮。

猶記得在研究所二年級時曾經旁聽過大學部「劇本導讀」課程，這堂課即是智莉老師與政翰老師一同授課，分別導讀「中國及臺灣戲劇」和「西方戲劇」之相關戲劇作品，如今可以同時受到這兩位老師的指導、並創作出一部結合中西方戲劇及臺灣元素的作品，真的非常榮幸。

畢業劇本的口試委員沈惠如老師及汪俊彥老師也給予了我許多建議與指教。沈惠如老師同時是我在東吳大學中國文學系時期的老師，猶記得當初研究所甄試入學的推薦信還是沈老師所寫，如今能請到老師擔任口試委員，真的非常幸運；而我雖然未曾有幸上過汪俊彥老師開設的課程，但之前投稿的作品曾得到汪老師的評論與建議，如今能再次得到老師的指教也相當開心。

此外，由於我與政翰老師是因「戲劇構作方法與實踐」的課程結緣，因此在創作之初老師便特別安排林冠廷同學擔任我的「戲劇構作」並陪伴我共同討論、交流；冠廷同學應是除我之外閱讀本作最多次的人，但每次他都能重新提出作品當下的問題，讓我非常佩服，也多虧他自始至終的創作陪伴，才讓這個作品能有如今的模樣。

同時，也感謝研究所時期每一位指導過我劇本創作、表演、導演、製作課程的老師們，一點一滴的教誨都是這次創作不可或缺的一部分；以及所上的同學，或給我許多創作或準備上的建議，或出席旁聽我的口試、情義相挺。

最後，特別感謝思達學姊這一年的各種批評、指教、鼓勵、督促以及陪伴，讓我有機會發現到自己身上許多莫名的習慣，並能去反思這些習慣背後的邏輯，重新了解自己；也感謝父母讓我能做自己喜歡的事情，當初懷揣著忐忑、不安，甚至意外的心情入學，如今終於通過口試，多虧家人們的支持。當然，也要感謝外婆的照顧。

這部作品及創作報告能有如今的成果，實有賴於發生在我生活中的每件事情，以及出現在我身邊的每個生命；不過這次的成果只是一個階段性的節點，不論我或這個作品都仍有許多成長的空間，因此期望這個作品（當然還有劇本殺作品）在修改之後，能有機會呈現在更多人眼前，因為這始終是一齣需要觀眾的「戲」，也希望大家在看完之後都能「歡戲」。

摘要



本論文包含劇本《皇民？歡戲。》及其創作報告兩個部分。

劇本部分，講述的是日本殖民時期臺灣一個歌仔戲班的故事。由於皇民化的影響，故事主角許文秀身處的歌仔戲班面臨改制的危機，並被迫前往日本新劇劇團學習，藉此她也展開一段關於「身份認同」的旅程，在經歷一系列的事件後，許文秀終於意識到自己究竟想成為什麼人、演唱什麼戲。

本劇以「什麼是臺灣人」作為問題意識，試圖探討後殖民論述中有關「主體建構／重構」的議題。

而在創作報告部分，則針對劇本創作理念、引用文獻進行完整回顧，並爬梳構作劇本時所設計的元素及編創方法，最後進行總結式的自我評估，以完整闡述整部劇本之創作過程。

關鍵詞：《皇民？歡戲。》、後殖民主義、身分認同、日本殖民時期、歌仔戲班、
胡撇仔戲

Abstract



This paper consists of two parts: the play *And Wenxiu Sings On* and its creation report.

The play is about a Taiwanese opera troupe which is active during the Japanese colonial period. Due to the influence of the "Kōminka movement", the troupe is forced to undergo reformation, and Xu Wenxiu, the protagonist of the play, is forced to study in a Japanese shingeki troupe. Therefore, she embarks on a journey in search of her identity. After a series of events, Xu Wenxiu finally knows who she wants to be and what drama she wants to sing.

The play takes "What is Taiwaneseess?" as its problematic, and attempts to explore the issue of "subject construction/reconstruction" in the postcolonial discourse.

In the creation report, a review on the cited literatures will be conducted. Then, the ideas ,literary devices and writing techniques of the play will be further explained. Finally, a self-assessment will be made in order to conclude the entire playwriting process.

Keywords: *And Wenxiu Sings On*, postcolonial theory, identity, Japanese colonial period, Taiwan Opera Troupe, O-pei-la-hi (胡撇仔戲)

目錄



口試委員審定書	1
中文摘要	5
ABSTRACT.....	6
目錄	7
第一部分 皇民？歡戲。	9
第一幕	11
第一場.....	11
第二場.....	13
第三場.....	20
第四場.....	25
第五場.....	28
第二幕	32
第六場.....	32
第七場.....	36
第八場.....	37
第九場.....	43
第十場.....	46
第三幕	52
第十一場.....	52
第十二場.....	55
第十三場.....	58
第十四場.....	62
第十五場.....	66

第十六場..... 69

第二部分 創作報告 71

壹、 前 言..... 72

一、 創作動機..... 72

二、 問題意識及題解..... 75

三、 創作報告架構..... 77

貳、 文獻回顧..... 78

一、 後殖民理論..... 78

二、 日本殖民時期文化研究..... 81

三、 歌仔戲相關資料..... 83

參、 創作理念及實踐..... 87

一、 身分／是什麼人..... 87

二、 語言／說什麼話..... 90

三、 劇種／唱什麼戲..... 93

肆、 劇本構作之學理基礎..... 96

一、 英雄旅程..... 96

二、 劇中劇..... 98

三、 丑角／說書人..... 107

伍、 自我評估..... 111

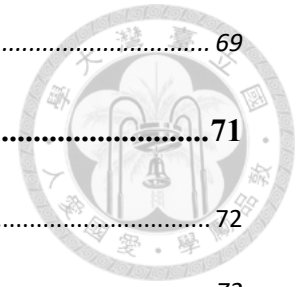
一、 作品架構..... 111

二、 逐場概念之傳達..... 112

三、 自我評估..... 114

陸、 結 語..... 118

參考資料..... 119





第一部分 皇民？歡戲。

皇民？歡戲。



角色

許文秀：女，家興社當家小生。

陳家興：男，家興社班主。

老 四：男，家興社戲先生。

李漢吉：男，家興社當家丑角。

江阿美：女，家興社旦角，陳家興之妻。

陳文英：女，家興社旦角，陳家興與江阿美之女。

鈴木先生：男，日和新劇團團長。

桃太郎：男，日和新劇團團員，日本人。

雉 雞：男，日和新劇團團員，日本人。

白 狗：男，日和新劇團團員，日本人。

猴 子：男，日和新劇團團員，日本人。

家興社團員：男女皆有，團員。

廟 公：男，保安宮廟公。

警 察：男，日本警察。

桃 子：女，陳文英之女。

第一幕



本劇以臺語（閩南語）、日語為主要語言，使用日語處會另行註記。

李漢吉同時有旁白性質，會有一單獨空間用以跳出劇情進行旁述。

第一場

歌仔戲台。西元 1937 年 4 月 25 日。

鑼鼓聲。

幕啓。

千秋牌²上寫「昭和十二年三月十五日，恭祝保生大帝聖誕千秋，請戲者保安宮」；水牌³上寫「岳母刺字」，一旁道具箱寫有「家興社」字樣。

許文秀扮岳飛，陳文英扮岳母，江阿美扮岳飛妻，歌隊不登場。

下段以歌仔戲形式呈現。

燈亮。

歌 隊：（唱）賢母刺字淚紛紛，只為勉兒雪國恨、忠於君，
繡花針墨兒身刺，精忠報國志不移。

歌隊演唱過程中，岳母刺字，岳飛妻端著刺字用的東西，一邊抹著眼淚。

岳 母：（白）吾兒，為娘今日在你身軀刺下「精忠報國」四字，你敢知影為啥？

² 千秋牌：代表神明，以紅紙書寫，有三部分，包括日期、神明節慶、請戲者等，於一棚戲結束後燒毀，表示神明離去。

³ 水牌：原為道具的一種，劇情中官方公告所用。後戲班運用此名，將當日演出之劇目書寫於木板或紙張，以告知觀眾。

岳 飛：(白) 母親大人，你這是希望我會使「一生精忠，以報國家」。

岳 母：(白) 那你說來，哪裡為國？哪裡為家？

岳 飛：(白) 大宋為國，中原為家。

岳 母：(白) 這擺來去殺賊，應當奮勇爭先，若是不敵金人、袂當迎二聖回朝，
你休要轉來見我。

岳母同岳飛妻下。

鑼鼓響，岳飛起唱。

岳 飛：(唱) 一別娘親了無期，家國存亡歹時機，
為了忠義難有孝，不退金兵不煞心。

鑼鼓響，岳飛下。

戲散，燈光轉換。

李漢吉上。

李漢吉：開戲散戲，散戲開戲，這就是我們「家興社」每日的行程。今天的故事

是岳飛岳王爺出兵前，他老母給他刺字的故事，當然沒有我的戲份……。

哎唷，新來的朋友可能不知道，我是李漢吉，大家都叫我「蕃薯」，是
這個戲班的丑角，在這齣戲裡是扮「油炸粿」、秦檜的角色。

可能有很多人不知道這「油炸粿」跟這個「秦檜」有什麼關係，其實是
這樣的，大家都知道，岳王爺最後是給秦檜害死的，有一個賣油餅的人
知道後，就把油餅捏成秦檜夫妻的模樣，然後放到油鍋內底去炸，才有了
了這油炸秦檜、油炸粿。

其實呀，我感覺秦檜這個人真可憐，為什麼？因為他也是為他現在的頭
家服務嘛，反倒是這個岳王爺不識好歹，要把之前的頭家請回來做主，

這樣現在的頭家哪可能會同意嘛？這就是不會做人；再說，一直打仗、戰爭，最苦的還是老百姓，油炸粿這樣也是為了和平嘛。

哎唷！好啦！我知道大家都喜歡岳王爺，尤其喜歡我們文秀扮的岳飛，這麼帥氣、這麼瀟灑。哀！（突然裝可憐）不過大家知道嗎？其實文秀也是真可憐，小時候被人家賣來戲班，也不知道自己的老爸、老母是誰，不像岳王爺，一生扛著岳家的大旗，為著中原打拼……。

哎唷！歹謝歹謝，講了太多，其實說這些是想要給文秀討個好彩，今天是「大道公」生，也是我們文秀的生日，所以若是有想給文秀一些賞金、紅包，都可以給我，我絕對不會把這紅的暗藏起來去買蕃薯，多謝大家！

李漢吉與觀眾互動，收取紅包、賞金。

燈光轉換。

第二場

慶功宴。西元 1937 年 4 月 25 日。

席間充滿聊天聲，但皆未開動。

李漢吉、許文秀、老四、陳文英、江阿美坐主桌，其他團員坐另一桌。

李漢吉：好了，大家聽我講一下。

聊天聲漸小。

李漢吉：剛才班主講他有事情要處理，叫我們先吃不用等他。

眾人：好！開動，開動！

李漢吉坐入主桌。許文秀上。



李漢吉：哎唷！我們當家的小生來啦。

眾人起哄，許文秀不語。

李漢吉：是怎樣？怎麼看起來這麼鬱卒？

許文秀：沒有，蕃薯伯，沒事。

李漢吉：沒事怎麼皮笑肉不笑？

陳文英：師姐，難道是今天我「刺字」刺的太大力了？

眾人笑。

許文秀：沒有啦，應該是太累而已，大家趕緊吃。

江阿美：好啦，沒事就好。(給許文秀夾菜)來，文秀，多吃一點。

許文秀：好，多謝師娘。

老四：文英今天表現得不錯，岳母的氣勢都有做出來。(給陳文英夾菜)來。

陳文英：謝謝師父。

李漢吉：老四平常都誇文秀、不誇自己的徒弟，今天真難得。

老四：當初班主將女兒交給我來調教，對她當然要格外嚴格。

江阿美：當初把文英交給你真是選對了，來，老四，我敬你一杯。

老四：大嫂客氣了，你的表現也越來越好了。

江阿美與老四對飲。

許文秀還是悶悶不樂的樣子。

陳文英：對了，蕃薯伯，你不是幫師姐收了紅包？啊你是收去哪裡？

李漢吉：對啦，在這（拿出紅包），文秀，今天生日要快樂捏。

許文秀：這是你幫我收的賞金嗎？蕃薯伯，太感謝你了！

李漢吉：哎唷，看到紅包就不傷心了啊？

許文秀：沒有啦。

眾人笑。

老 四：你們有觀眾給的賞金真好，不像我這個戲先生，只講戲不登台，只有月俸可以領。

李漢吉：那不然你改天也自己登台唱個岳飛？

陳文英：我可不敢給師父刺字。

眾人笑。

老 四：好啦，文秀，生日快樂，我沒有包紅包你會怪我嗎？

許文秀：不會啦四叔，若不是你安排我演主角，我也沒辦法得到那麼多賞金，這包就算你給我的。

李漢吉：咦？這包不是我給你收的嗎？

眾人笑，並紛紛祝許文秀生日快樂。

李漢吉：好啦，拿了紅包就要開開心心，別鬱卒了。

許文秀：嗯，知道了。

停頓。





老 四：文秀，剛剛班主跟你收賞金的時候是不是又唸你了？

許文秀：嗯，他要我不要膨風。

李漢吉：（打斷）收賞金？收什麼賞金？

許文秀：觀眾給的賞金啊，師父不是都會跟大家收七成的賞金？

李漢吉：七成？哪有可能啦！你也拜託！

老 四：什麼？

李漢吉：你也有被收嗎？

老 四：我是戲先生，負責安排故事又沒登台，哪有觀眾的賞金可以收。

陳文英：師姐，阿爸跟你收了七成的賞金？

許文秀：是啊，難道只有我要繳嗎？師娘，怎麼會這樣？

江阿美：這……我也不知道，你師父做什麼決定都不跟我商量的……。

老 四：文秀十年辛苦熬成主角，在台上討觀眾喜愛，得了賞金卻要被扣，還只有他要被扣，這說不過去吧？

許文秀：就是說啊！這都連續扣了一兩年了，加在一起都不知道被扣去多少了。

李漢吉：好啦文秀，你年輕，也花不了這麼多錢啦。

許文秀：話不是這樣講，錢還是很重要的。

停頓。

江阿美：好啦，文秀，雖然我不知道是什麼原因，但你師父收你賞金一定有他的道理，等一下我也包一包紅的給你，希望你別生氣。

許文秀：（頓）不敢，多謝師娘。

老 四：哪有什麼道理，我看他拿錢就是要去捧日本鬼子的屌脬⁴。

⁴ lān-pha, [名] 陰囊。雄性外生殖器的一部分，包藏睪丸的囊。



江阿美：老四，你怎麼這樣講你大哥啦……。

老 四：不然為什麼要讓文英嫁給日本人？這還不算捧他們孬胚？我沒這種大哥。

李漢吉：好了啦，沒憑沒據的不要亂說。

許文秀：師父這幾天好像真的在跟日本人談生意。

老 四：你怎麼知道？

許文秀：他剛剛說的，說最近都在跟日本人談生意，還跟我說要好好學日本話，以後會派上用場，罵了我一頓。

老 四：我們唱歌仔戲的學什麼日本話。

李漢吉：他說的也有道理，現在是日本時代，學些日本話還是好的。

江阿美：對呀，（對老四）你跟家興的阿爸是日本人，他用這個身分跟日本人交流，我們的戲班才能經營的這麼好呀。

老 四：來看戲的人都講河洛話，跟日本人有什麼關係？我看他是想把我們都變日本人。（頓）文英，你是班主的女兒，他讓你嫁給誰我沒意見，但你同樣也是我的徒弟，就算嫁給日本人也不可以沒有氣節……。

陳文英：師父，每次我阿爸罵了師姐你就要唸我，我剛剛一直很專心吃飯欸。

老 四：我……。

眾人笑。

李漢吉：好啦，趕緊吃，這個沙西米要趁新鮮吃才好吃。（給許文秀夾菜）來，文秀，多吃一點。

許文秀：謝謝蕃薯伯，剛剛對你大小聲，真抱歉。

李漢吉：不會啦。

江阿美：老四，這沙西米是花大錢準備的（給老四夾菜），來。

老 四：（頓）好，多謝大嫂，剛才失態了。

江阿美：嗯，不要緊。

陳文英：好啦師父，你就把這個沙西米當成日本人一口一口吞掉就好了。

江阿美：別亂說話。



眾人笑。

老 四：好啦，來吃來吃。

李漢吉：這樣才對，一家伙歡歡喜喜、和樂融融多好……。

陳家興上。眾人放下手邊筷子。

眾 人：班主。

陳家興：大家一邊吃，我這邊有兩件事情要跟大家宣佈一下。(頓) 首先，是我女兒文英的婚事，大家都知道過幾天他就要嫁給「日和新劇團」的團長鈴木先生(鈴木さん / Suzuki-san)，日期訂好了，就在下星期，大家鼓掌慶祝一下！

陳家興帶頭鼓掌。

陳家興：好了，第二件事，就是我們「家興社」接下來要跟「日和新劇團」合作演出；等大家把日本話學好，我們也能自己做戲，慢慢的我們要變成日本人，當然要演日本的戲，對吧！大家鼓掌！

陳家興帶頭鼓掌，但反應不如剛才熱烈，反而出現錯愕、質疑的聲音。

老 四：看吧，我就說我們要被變成日本人了。

團員甲：班主，演日本戲是啥意思？我們不是歌仔戲班？



陳家興：現在政府不讓演歌仔戲了，我們要改演日本戲，聽說只要好好演就會有很多福利跟補助……。

團員乙：（打斷）什麼日本戲？我們的戲迷都是臺灣人，看什麼日本戲？

團員丙：好啦，有話好好說。

老 四：班主「大人」，我們都不會講日本話，是要怎樣演日本戲？

陳家興：我剛說過了，會跟「日和新劇團」合作，他們會教大家說日本話。

團員丁：怎麼會這樣？

老 四：你現在是辦一場婚禮，順便把我們戲班也嫁過去嗎？

江阿美：老四……。

李漢吉：班主，那明天晚上的戲也不演了嗎？今天才剛唱「刺字」，還有好多段沒唱。

陳家興：不唱了，我剛剛跟廟公講好了。

團員甲：那戲迷們知道嗎？

陳家興：他們明天就會知道了。

老四憤而拍案而起。

老 四：那我們的人怎麼辦？都不需要跟我們商量的嗎？

陳家興：反正這件事情我已經決定了，希望大家能尊重這個發展方向。

老 四：這什麼不負責任的決定？

陳家興：我是班主，如果有誰不滿意可以離開。

老 四：幹，你這什麼鬼話？

老四衝上前去就要動手。

有人攔著、有人對陳家興的決定表示不滿，場面頓時混亂，直到李漢吉不慎摔倒。



李漢吉：哎喲！我的蕃薯腰啊！

燈暗。

第三場

三合院內埕。西元 1937 年 4 月 26 日。

老四獨在李漢吉房門外。

燈亮。

許文秀上。

許文秀：四叔，蕃薯伯說他的腰好多了，反正明天不用演，要你別擔心。

老 四：好，沒事就好。

許文秀：那我就先回房了。

老 四：等一下。

許文秀：還有什麼事情嗎？

老 四：文秀，你想唱日本戲嗎？

許文秀：日本戲？怎麼可能？我都不知道那在唱什麼。

老 四：那你還想再從頭學、再被打十年，再被隨意的苛扣賞金嗎？

許文秀：這種事情怎麼可能有人願意……。

老 四：文秀，你跟著我唱戲吧。

許文秀：什麼？

老 四：陳家興不做歌仔戲，我做。我決定自己弄個戲班，你底子好、扮相好，

你來我這，我不會抽你的賞金，還會給你分紅。

許文秀：是真的嗎？



老 四：當然是真的，我不想辜負我們的戲迷。

許文秀：但是，我不知道，我可能沒辦法……。

老 四：他自己不是說了嗎？不滿意的可以離開，那你也可以。

停頓。

老 四：你還在猶豫什麼？

許文秀：四叔，你知道……我簽的是賣身契。

老 四：那我們就偷偷走，買賣子女是違法的，就算他去找警察也沒用。

許文秀：這……。

陳家興上。

陳家興：你們都在啊。

許文秀：師父。

陳家興：文秀，漢吉怎麼樣？

許文秀：蕃薯伯好多了，沒什麼問題。

陳家興：嗯，你回去吧，我跟你四叔有話說。

許文秀：知道了。

老 四：不用回去，有什麼話直接就说吧。

陳家興：有他在不方便。

老 四：不方便的話就我先說。

陳家興：什麼？

老 四：你還是決定做鬼子戲嗎？

陳家興：別亂說話。

老 四：說鬼話的戲不就是鬼子戲嗎？



陳家興：你怎麼就是不明白？日本戲是接下來的趨勢。

老 四：你說的是趨勢還是靠勢，你自己心裡清楚。

陳家興：靠勢又怎樣？當日本人的福利那麼多，我們生活都能變得更好；而且接

下來就是規定不能唱歌仔戲，我們還能怎麼辦？

老 四：總會有辦法的。

陳家興：有辦法？辦法又不是你在想，別說得那麼輕巧。

老 四：陳家興，你當初為什麼要做歌仔戲，你是都忘記了嗎？

停頓。

陳家興：文秀，你先回去。

許文秀：知道了。

老 四：他哪裡也不去，他要跟我走。

陳家興：跟你走？什麼跟你走？

老 四：他要跟著我繼續唱戲。

陳家興：你在講什麼瘋話？

老 四：你如果不想做戲班，那就給我做。你演你的鬼子戲，我做我的歌仔戲；

你怕日本人、我不怕，我會做得比你更好。

停頓。

陳家興：這樣看來我怎麼勸也沒用了。

老 四：你要勸什麼？

陳家興：我本來是要來勸你繼續跟我做戲的。

老 四：不可能，你知道我為什麼要做歌仔戲，只是你一直以為我在開玩笑。

陳家興：你當然是開玩笑，為了你那個無聊的理想，你連性命都不要了嗎？



停頓。

老 四：反正我明天就要走，然後我會帶走跟我有一樣想法的人。

許文秀：四叔……。

陳家興：文秀不會跟你走。

老 四：什麼？

陳家興：文秀簽的是賣身契，不是學藝子弟，更不是你徒弟，你不能帶走他。

老 四：文秀不會說鬼子話，跟你留在這裡有什麼用？

陳家興：他可以學。

老 四：怎麼學？再被你打十年嗎？我看你根本就是把他當成你的搖錢樹而已。

陳家興：你在說什麼？

老 四：大家都知道了，整個戲班你就只扣文秀的錢。

停頓。

陳家興：文秀，回房。

老 四：他不回，他會跟我走！

陳家興：陳家廣你鬧夠了沒？

停頓。

老 四：你記得我叫陳家廣，那你應該記得阿母為什麼那麼不開心，也知道我為什麼要繼續唱下去。

老四下。



許文秀：四叔？四叔！

沈默。

許文秀：師父，那我也先回去了。

陳家興：文秀，你想跟他走是嗎？

許文秀：我……，我只會唱歌仔戲。

陳家興：你不會講日本話可以慢慢學，現在環境越來越差，之後不能唱歌仔戲，

你跟著老四是不會有好日子的……。

許文秀：師父，你為什麼要那麼聽日本人的話！

停頓。

陳家興：為什麼？你問這個問題不覺得好笑嗎？

許文秀：什麼？

陳家興：你要是不聽我的話你就走，就當我沒你這個徒弟。

陳家興轉身欲下。

許文秀：師父，你也要拋棄我嗎？

停頓。陳家興下。

燈光轉換。

第四場

房中。西元 1937 年 4 月 26 日。



許文秀與陳文英，兩人正在收拾東西。

許文秀：文英，這些衣服你都不要了嗎？

陳文英：這些不是舊了、破了，就是以後都穿不到的，阿爸說帶過去會丟面子的東西就不用帶了。

許文秀：這些都是好東西，怎麼會丟面子。

陳文英：日本人的好跟我們的好是不一樣的。

許文秀：說的也是。

停頓。

許文秀：文英，你可知道四叔為什麼這麼討厭日本人？

陳文英：怎麼突然這麼問？

許文秀：師父和四叔雖然是親兄弟卻時常為日本人的事情吵架，真是搞不懂。

陳文英：我聽說阿公在他們很小的時候就回去日本，將他們兄弟四人都丟給阿嬤照顧，是後來我阿爸長大可以分擔家務，日子才有變得比較好。

許文秀：四叔就是因為這樣討厭日本人？

陳文英：可能還有其他原因，我也不知道。

許文秀：嗯，雖然我沒怎麼見過日本人，但我也不喜歡他們。

陳文英：師姐，阿爸要你學日本話、扣你賞金，你心中可會怨嘆？

停頓。



許文秀：其實學日本話或學歌仔戲都沒什麼，師父養我、教我，雖然嚴厲，但也給我一身本領。但是扣錢，（頓）當初就是因為家裡沒錢我才會被賣到戲班，所以我就想要拼命賺錢……。

陳文英：那你想去師父的新戲班繼續唱歌仔戲嗎？

許文秀：什麼？

陳文英：你們剛剛在外頭說得那麼大聲。

許文秀：你都聽到了？（頓）說實在話，我也不知道，但我一點都不想跟日本人來往……。

陳文英：師姐，如果唱歌仔戲就不用跟日本人來往，那我為什麼要嫁給日本人？

許文秀：這……。

停頓。

陳文英：我還記得阿爸要我嫁給那個鈴木先生的那一天，他跟我拜託，說如果我不嫁，我們的戲班就唱不下去了。

許文秀：為什麼？

陳文英：我也不知道，可能跟日本人也有關係吧，但那個當下我的腦中卻想起了一段唱。

許文秀：哪一段？

陳文英以歌仔戲唸唱方式呈現。

陳文英：（唱）轉眼回望是長安，孤蓬萬里何時還。

愁雲連天無盡路，雁門關上別故土。

懷抱琵琶別漢君，西風颯颯走胡塵。

朝中甲士千千萬，始信功勞在婦人。



許文秀：這是〈昭君出塞〉的唱段？

陳文英：當初匈奴發兵進犯，中原三關失守、主將陣亡、朝廷告急，昭君為漢朝江山黎民著想，寧願出塞和番。

許文秀：打不過，卻用女子求和，比起岳王爺，這個漢王真是太沒骨氣了。

陳文英：師父常說旦角的一舉一動都是美，一言一行都是德，心中牽掛家國大義，腳步手路都是禮儀，這是女子最標緻的模樣。

許文秀：嗯，四叔也有和我說過。

陳文英：但是你有想過嗎？戲裡的女子不是為了國家而活，就是為了男子而活。

昭君為大漢、岳母為兒子，更好笑的是都已經經過千年，我們家還在跟別人和親。

許文秀：文英……。

陳文英：阿爸說等我嫁給日本人之後，我們就會慢慢變成日本人，那變成日本人之前，我們又是什麼人呢？

停頓。

許文秀：昭君出塞之前是漢人，你既然是家興社的小旦，應該要算是「家人」。

陳文英：是嗎。

停頓。兩人相視而笑。

陳文英：這些戲服都扔掉吧，以後都用不到了。

許文秀：（頓）文英，歌仔戲，你也要扔掉嗎。

陳文英：嗯，昭君都扔掉了，我也應該扔掉。

停頓。



許文秀：那我也把戲服都扔掉吧。

陳文英：師姐，你不繼續唱歌仔戲了嗎？

許文秀：嗯，我是家興社的人，也是你的「家人」呀。

陳文英：但是你不是昭君呀。

許文秀：但是我也不是岳飛呀。

停頓。

陳文英：好吧，我明白了。為人子女，還是只能聽話。

許文秀：嗯，（頓）而且如果不聽話，我會再被拋棄的。

燈漸暗。

第五場

三合院內埕。西元 1937 年 4 月 26 日。

三合院。

戲班眾人收拾東西。

燈亮。

老 四：大家聽我說，我知道很多人都沒辦法接受昨天晚上的決定，只是覺得無路可走才不敢吭聲；所以，我決定拿出我所有的私蓄來辦一個戲班，雖然沒辦法保證大家的薪水，但至少可以唱自己擅長的戲，也不用去跟什麼鬼子劇團學講鬼子話，如果願意的就跟我走。

江阿美：老四，你是什麼意思？



老 四：大嫂，我決定要自己組班，繼續唱歌仔戲，多謝你們的照顧。

江阿美：怎麼這樣？你要走，家興知道嗎？

老 四：他在做那個決定的時候就應該知道了，總要有人為戲迷負責。

李漢吉：（玩笑）你這戲班沒有薪水，那有沒有管吃住？

江阿美：蕃薯大哥，你怎麼跟人家起哄了？

老 四：吃住我會想辦法，絕對不會委屈大家。

團員甲：你這樣拆團，班主有同意了嗎？

老 四：班主說不唱歌仔戲，有經過大家同意嗎？

團員甲：這……。

團員乙：老四，我跟你走。

老 四：好。

江阿美：等一下，你也要走？

團員乙：阿美姐抱歉，我覺得老四說得有理，班主的決定我還是沒辦法接受。

團員甲：班主這麼做也是為了我們好啊！

團員乙：我不想唱日本戲，你想唱你就留下來。

團員甲：你怎麼這樣講……？

李漢吉：又走一個。

老 四：文秀，你決定的如何？

江阿美：你還想帶走文秀？

許文秀：四叔，我簽的是賣身契，我沒辦法跟你走。

老 四：我不是說了嗎？賣身契是犯法的，你不必被他約束。

許文秀：四叔，雖然師父對我很嚴厲，但師父師娘對我畢竟有養育之恩，如果我在這個時候離開，我不就成了不孝之人了嗎？

江阿美：文秀……。

老 四：但是接下來……。

許文秀：（打斷）四叔，我很喜歡唱歌仔戲。也很羨慕你有這樣的勇氣跟本錢，



但是我真的沒辦法。

老四：……好吧，你想清楚就好。

江阿美：老四，你真的要走？

老四：阿美姐，抱歉，若是大家以後在這裡待了不順，要再來我的戲班我一定都歡迎，就是這樣，大家保重。

老四、團員乙下。

江阿美：老四！

團員丙：班主夫人。

江阿美：你也要跟老四去唱戲嗎？

團員丙：不是，我只是想我都這個年紀，再學新戲太難了，我還有一家伙要養，所以我不打算繼續唱了。

江阿美：你要改行是嗎？

團員丙：對，可能做一些小買賣吧。

江阿美：但是你要走，至少也要……。

團員丙：我會等班主來親自跟他說的。

團員丁：阿美姐放心，我會留下來的，畢竟我也沒什麼其他手藝了。

有人走、有人留，就算班主上來也沒辦法阻止，場面漸轉無聲。

燈光轉換。

李漢吉的旁白。

李漢吉：走一個、又走一個，意見不合的事情在任何時代都會發生，可惜我扮的「油炸粿」還沒登台戲班就散了。(頓)說起來，老四這個人還是很了不起的，為了戲迷、為了自己的理想出走；其實岳王爺也是這樣的人，

怪不得這麼多人喜歡岳王爺的故事，對吧？

什麼？你問我可有要走？我當然是繼續跟著這個戲班啦，我是丑角、是「油炸粿」捏，為了過好日子，乖乖聽日本人的話也是「(日)沒問題(大丈夫 / Daijōbu)」的啦！「(日)謝謝(ありがとう / Arigatō)」

捏！

燈暗。

第二幕



第六場

排練場。西元 1937 年 12 月 16 日。

「日和新劇團」排練《桃太郎大戰鬼之島》中「討伐惡鬼」的片段。

鈴木先生作為導演；桃太郎、雞、狗、猴由日本人扮演；鬼王由許文秀扮演；其餘惡鬼們由原本「家興社」的團員扮演。

演出過程中桃太郎、雞、狗、猴等人講述日語，惡鬼們講述臺語。

燈亮。

雞狗猴：（唱，日）桃太郎、桃太郎。

你腰上所掛著的黍麵糰子，請給我一個吧。

桃太郎：（唱，日）給你吧、給你吧。

從此以後你跟我去征討魔鬼的話，我就給你。

雉 雞：（日）主人，這裡應該就是鬼王的房間了。

桃太郎：（日）嗯，大家千萬要小心。

白 狗：（日）主人，請你待在我的身後，我會保護您的安全。

猴 子：（日）沒事的，我會打敗所有惡鬼的！

音效，惡鬼降臨。

許文秀扮鬼王上；原家興社團員扮惡鬼，翻著跟斗上。

桃太郎：（日）大家小心！

鬼 王：來者何人？



桃太郎：(日) 我是桃太郎，是來打敗你這個低俗醜陋的妖怪的！

鬼 王：就是你吧？殺害了我鬼島的子民！

桃太郎：(日) 休說鬼話，我們刀下見真章！

鬼 王：鬼群！

惡鬼們：在！

鬼 王：給他們一點手段瞧瞧！

惡鬼們：是！

音效，正邪大戰。

惡鬼們展示武打身段，雞、狗、猴明明沒有打到，他們卻直接往後翻走。

桃太郎則與鬼王（許文秀）展開大戰，數合之後，雞、狗、猴加入戰局，將之擊敗。

桃太郎：(日) 看招！

鬼 王：啊！你……你們車輪上陣，算什麼好漢……（倒地）。

桃太郎：(日) 是你輸了！

雉 雞：(日) 全都住手！你們的王已經倒下，快快投降，可饒你們不死！

桃太郎將腳踩在鬼王身上。

惡鬼們住手，跪下投降。

白 狗：(日) 就是因為你們這群惡鬼的存在才讓我們的百姓不能安居樂業！

猴 子：(日) 主人，我們把這些鬼全都殺了吧！交給我就可以了！

桃太郎：(日) 不，我們不能殺他們！

猴 子：(日) 為什麼？

桃太郎：(日) 若是我們隨意殺人，那跟這群惡鬼又有什麼兩樣呢？



猴 子：(日) 可他們是惡鬼啊！主人！

桃太郎：(日) 他們是因為生長在這惡劣的環境才會成為惡鬼的！

猴 子：(日) 這……。

雉 雞：(日) 主人，那我們應該怎麼做？

桃太郎：(日) 我要教育他們！我要給他們帶去知識跟法律！我要讓他們變成帝國的臣民！

雉 雞：(日) 主人，您真是太聰明了！

白 狗：(日) 主人，您真是太善良了！

猴 子：(日) 主人，您真是太偉大了！

桃太郎：(日) 這都是多虧了你們啊！

雞狗猴：(唱，日) 走吧、走吧。

無論到哪裡我都跟著你，成為你的侍從一起走。

桃太郎：(唱，日) 前進吧、前進吧。

一口氣攻破對方吧，粉碎惡鬼居住的島。

燈光轉換。

鈴木先生：(日) 好，請暫停。

眾 人：(日) 是。

鈴木先生：(日) 文秀，沒事吧？

許文秀：(日) ……是，沒事。

鈴木先生：(日) 桃太郎，你的態度要再謙卑一些，我們這個戲要講包容，若是你表現得太過傲慢，怎麼當台下孩子們的英雄？就算打贏，也不能踩在人家身上啊，會帶壞小孩子的。

桃太郎：(日) 好好好，我明白了。

鈴木先生：(日) 惡鬼們，剛才打鬥的部分，雞狗猴都還沒碰到你們、你們就被

彈開，這樣實在太誇張了，請務必注意。



停頓。惡鬼們很吃力地聽著。

鈴木先生：(日) 文秀，翻譯一下。

許文秀：嗯……鈴木先生是說……，是說打鬥的時候……。

鈴木先生：(日) 怎麼了嗎？

李漢吉：鈴木先生是說，剛才在打鬥的時候太假了，要等他們打到之後再翻。

團員甲：蕃薯兄，他們每次打都來真的，要是大家不提早翻，真的會受傷的。你

看文秀，今天都被打了多少下。

鈴木先生：(日) 有什麼問題嗎？

李漢吉：(日) 鈴木先生，他們說雞狗猴的力氣太大，要是真的打到會受不了的。

桃太郎：(日) 還真是弱不經風的惡鬼啊。

桃太郎、雞、狗、猴訕笑。

鈴木先生：(日) 好吧，排練的時候就算了，演出的時候一定要打到才能退開。

李漢吉：(日) 好的。(對團員們，以臺語) 鈴木先生說，現在就算了，演出時要

打到之後再翻，大家就配合一下吧。

團員甲：好吧。

鈴木先生：(日) 漢吉先生，真是多謝你的翻譯，你的國語進步很多，我剛剛靈

機一動，想安排一個新的角色給你。

李漢吉：(日) 真的嗎鈴木先生？可是再過兩天就要演出，這樣來得及排練嗎？

鈴木先生：(日) 沒事的，我知道你們之前的演出也是沒有劇本、臨場發揮，所

以我相信你一定沒問題的。

李漢吉：(日) 那大概要做什麼事情？

鈴木先生：(日) 我想應該會是一個翻譯的角色，具體內容我明日會再跟你說。

李漢吉：(日) 好的，多謝鈴木先生。

鈴木先生：(日) 最後是文秀，你的角色在後半段必須使用國語演唱，如今還是

不夠流利的話真的不行，希望你今晚可以好好練習。

許文秀：(日) ……是，我知道了。

鈴木先生：(日) 好了，今天就到這邊，大家辛苦了。

眾人：(日) 謝謝鈴木先生，辛苦了。

燈光轉換。眾人下

許文秀來到李漢吉進行獨白時的單獨空間。

第七場

空地。西元 1937 年 12 月 17 日。

夜幕降臨，許文秀獨自坐在月下以日語演唱桃太郎的歌曲。

許文秀：(唱，日) 走吧、走吧。

無論到哪裡我都跟著你，成為你的侍從一起走。

前進吧、前進吧。

一口氣攻破對方吧，粉碎惡鬼居住的島。

真有趣、真有趣。

把魔鬼擊潰得片甲不留，把戰利品嘿呀用力搬走吧。

停頓，許文秀似是忘詞。

李漢吉上。

李漢吉：(唱，日) 萬歲、萬萬歲。

跟隨的狗、猴子、雉雞都一起，嘿呀奮力推車。

許文秀：蕃薯伯？

李漢吉：其實這就是一首稱讚日本英雄的歌，若是理解就很好記了。

許文秀：嗯，謝謝你蕃薯伯。

李漢吉：你怎麼自己在這裡練習？是不是今天鈴木先生說的話讓你傷心了？

許文秀：沒事啦。(頓) 蕃薯伯，恭喜你，得到一個新的角色。

李漢吉：哎喲，多謝。

許文秀：蕃薯伯，你怎麼可以這麼快就學會日本話？

李漢吉：有嗎？

許文秀：有啊，我們同時進來的團員都沒有學那麼快。

李漢吉：那可能是因為我是丑角的關係吧，做丑角本來學什麼都要快。

許文秀：喔……，那有什麼秘訣嗎？

李漢吉：嗯，不要想太多就好了。

許文秀：什麼意思？

李漢吉：如果一直想說那是「日本」話，就會覺得很難學會，只要把它想成是一種話、隨便說的「話」就可以了。

許文秀：(頓) 聽不懂啦。

燈光轉換。許文秀回到舞台空間，李漢吉下。

第八場

劇院。西元 1937 年 12 月 19 日。

「日和新劇團」《桃太郎大戰鬼之島》演出現場。

許文秀扮鬼王；李漢吉扮勤勉；桃太郎、雞、狗、猴由日本人扮演；惡



鬼們由原本「家興社」的團員扮演。

延續前場歌曲，惡鬼們一邊唱歌、一邊做著機械式的工作；雞、狗、猴等則在一旁監督。



歌 隊：(唱，日) 桃太郎、桃太郎。

你腰上所掛著的黍麵糰子，請給我一個吧。

燈漸亮。

惡鬼們：(唱，日) 給你吧、給你吧。

從此以後你跟我去征討魔鬼的話，我就給你。

白 狗：(日) 主人真了不起，自從他想到這個主意之後，大家的生活變得越來越好了。

猴 子：(日) 那當然，不過這之中也有一點我的意見。

雉 雞：(日) 少胡說，當初明明就是你提議要殺光惡鬼的。

猴 子：(日) 但後來我也幫了不少忙吧？

桃太郎上。

桃太郎：(日) 這是當然的，要不是有你們三個的幫助，鬼之島也不會變得如此美好。

三 人：(日) 主人。

桃太郎：(日) 今天都還順利吧？

白 狗：(日) 主人，一切都很順利，這些惡鬼都非常認真的工作。

桃太郎：(日) 很好，還有呢？

猴 子：(日) 每一個惡鬼都有好好反省，並且好好學習我們的語言及知識。



桃太郎：(日) 這真是太好了，還有呢？

雉 雞：(日) 有些惡鬼已經成功獲得改良，甚至能教導其他惡鬼，讓他們變得更加美好。

桃太郎：(日) 這是非常偉大的成功啊！我要見一見那個惡鬼。

白 狗：(日) 是。叫「勤勉 (Kinben)」前來。

桃太郎：(日) 勤勉？

白 狗：(日) 是的主人，那是他的名字。

桃太郎：(日) 你們為他取了新的名字？

猴 子：(日) 沒錯，因為他相當勤勉，所以我們使用勤勉來當作他的新名字。

桃太郎：(日) 這是個不錯的名字，相信他一定是個優秀的惡鬼。

雉 雞：(日) 是的主人，勤勉不會讓你失望的。

李漢吉扮勤勉上。

李漢吉：(日) 主人，我是勤勉。

桃太郎：(日) 勤勉，據說你已經學會許多我們的語言及知識了？

李漢吉：(日) 是的，主人。

桃太郎：(日) 很好，那今日就讓我看看你的本事，白狗，召集群鬼。

白 狗：(日) 是。

白狗拿出哨子一吹，惡鬼們放下手邊工作，翻滾、利用華麗的武打動作，來到桃太郎面前。

桃太郎：(日) 勤勉，現在就由你來擔任我的翻譯。

李漢吉：(日) 是。

桃太郎：(日) 現在，我要宣布一件事情。

李漢吉用臺語翻譯，重複桃太郎的話，過程中李漢吉盡力翻譯，並模仿桃太郎的動作，但因為沒有排練過，反而鬧出笑話。



李漢吉：現在，我要宣布一件事情。

桃太郎：(日) 由於大家的表現非常好。

李漢吉：由於大家的表現非常好。

桃太郎：(日) 我們決定讓你們有機會成為我們的子民。

李漢吉：我們決定讓你們變成我們的兒子。

桃太郎：(日) 可以穿上我們華麗的服裝。

李漢吉：可以穿上我們貴參參的衣服。

惡鬼錯落的發出噗哧的笑聲。

停頓。桃太郎瞪了惡鬼們。

桃太郎：(日) 可以祭拜我們的神明。

李漢吉：可以祭拜我們這些神明。

桃太郎：(日) 並且可以冠以我們的姓名。

李漢吉：並且可以讓我來給你們取名。

桃太郎：(日) 你是鈴木 (Suzuki)。

李漢吉：你是「輸輸去」。

桃太郎：(日) 你是本田 (Honda)。

李漢吉：你是「予人踏」。

惡鬼們發出噗哧的笑聲。

停頓。桃太郎再次怒視惡鬼們。



桃太郎：（日）這就是我們賜予你們的榮耀。

李漢吉：這就是我們給你們的榮耀。

桃太郎：（日）感恩吧！

李漢吉：感謝我吧！

惡鬼訕笑。

因李漢吉一直模仿桃太郎的動作，讓他覺得很不舒服。

桃太郎：（日）混帳東西！

李漢吉：幹你娘！（頓）……咦？有這句嗎？

眾人安靜。

桃太郎：（日）我忍你很久了，我可不是猴子好嗎？

李漢吉：（日）猴子？

猴子：（日）白痴，不是說我。

李漢吉：（日）阿勒？

桃太郎：（日）臭老頭，欠揍是吧？

桃太郎推了李漢吉一下使他摔倒。

許文秀上前阻止。

許文秀：你在幹嘛？

桃太郎：（日）你這個臭老頭一直搞笑，是在諷刺我嗎？

許文秀：什麼？



李漢吉：(日) 沒有啦，主人，不好意思。

許文秀：蕃薯伯，沒有這段吧？他怎麼突然推你？

李漢吉：沒關係，蕃薯伯身體好，推一下不會怎樣。

許文秀：怎麼不會怎樣？受傷怎麼辦。

桃太郎：(日) 欸，你那是什麼眼神？有什麼意見嗎？

許文秀：怎樣，我說錯是不是？

李漢吉：好啦，沒事啦，(日) 大人，不好意思、不好意思。

團員甲：蕃薯兄，你也不用一直不好意思，是他們不對。

團員丁：就是說，以前在戲班哪有這種事情，現在錢領得少就算了，還隨便打人。

桃太郎：(日) 有什麼意見是不是啊？說國語！

許文秀：說什麼鬼子話，你說臺語啊！

桃太郎：(日) 講不聽嗎？老子叫你們說國語！

團員甲：說國語我就會一句，(日) 混帳東西！

白 狗：(日) 說什麼？欠揍是嗎？

團員甲：想動手是吧？

場面頓時混亂，有人動手、有人勸。

鈴木先生上。

鈴木先生：(日) 幹什麼！快把大幕降下來！各位觀眾不好意思，這……這不是戲的一部分……，喂！還不快住手！

燈漸暗。

第九場

辦公房。西元 1937 年 12 月 24 日。



陳家興獨自坐在桌前，身體不是太好的樣子一直咳嗽。團員甲在一旁。
燈亮。

團員甲：班主，都是我太衝動了……。

陳家興：這不是你的問題，不必自責。

團員甲：班主……。

陳家興：你也不必再叫我班主，錢你拿到了，就去做你想做的事吧。

團員甲：但是我能到哪裡去？

陳家興：去哪裡都好，你的日本話進步了，想去哪裡都可以……。

團員甲：(打斷)班主，這裡是我長大的地方，我不像別人可以拿了錢轉頭就走。

陳家興：這裡……已經不是從前的那個地方了。

陳家興咳嗽了起來。

團員甲：班主？

敲門聲。

陳家興：誰啊？

許文秀：(僅聲音)師父是我，文秀。

陳家興：等一下。

團員甲：班主……。

陳家興：你走吧，記住，無論如何，好好活下去才是最重要的。



停頓。團員甲向陳家興深鞠一躬，陳家興見狀後也起身欠身回禮。

團員甲轉身下，許文秀上。

陳家興坐下。

許文秀：師父。

陳家興：上禮拜的事情有結果了，你們這次鬧得還真大。

許文秀：師父，這件事情不是我們的問題，是他們……。

許文秀欲言，卻被班主的一連串咳嗽聲打斷。

許文秀：師父你沒事吧？

陳家興：沒事。（頓）是誰的問題已經不重要了。

許文秀：什麼？

陳家興：文秀，我已經跟鈴木先生說好，請他看在文英的份上，讓你繼續待在日
和新劇團學習，就算沒有重要的角色也沒關係……。

許文秀：師父！為什麼我還要回去那裡？

陳家興：為什麼？這當然是為了能當日本人……。

許文秀：師父，我才不想當日本人！

陳家興：你說什麼？

許文秀：我已經很努力嘗試了，但他們始終都覺得我們是賤民、是惡鬼，就算學
會他們說的話、他們演的戲、他們唱的歌，他們還是不領情。

陳家興：你怎麼講不聽？不管他們領不領情，現在就只有變成日本人才有活路！

許文秀：師父，我們唱歌仔戲也能活啊！

陳家興：前幾天才發佈命令要嚴格禁止歌仔戲，我們還唱什麼唱！

陳家興情緒激動，隨之是一連串的咳嗽。



許文秀：師父……，你沒事吧？

陳家興揮揮手表示沒事，隨之深嘆一口氣。

停頓。

陳家興：文秀，你的日本話學的怎麼樣？

許文秀：什麼？

陳家興：我是說，(日)你的日本話學的怎麼樣了？

許文秀：(頓)……還可以，為什麼突然問這個？

陳家興：之後還是要繼續努力才行。

許文秀：什麼？

陳家興從抽屜拿出一張賣身契、一個信封。

陳家興：這是給你的。

許文秀：給我？

陳家興：對，(將東西遞給許文秀)這是你的賣身契，信封裡面是一些錢。

許文秀：(頓)這是什麼意思？

陳家興：會說日本話的話，就算不唱日本戲也不會過得太差的。你走吧。

許文秀：師父，走是什麼意思……？

陳家興：你不是不想去新劇團、不想當日本人嗎？

許文秀：什麼意思？為什麼我不去新劇團就得離開？我想留在家興社都不行嗎？

師父！

陳家興：別叫我師父，你不想學日本戲，我就不是你的師父了。

許文秀：你這是要拋棄我嗎？為什麼？為什麼我都這麼努力了你還是要拋棄我？
當初你不是說會將我當作親生女兒一樣照顧的嗎？

陳家興：你不想當日本人，我就沒辦法照顧你了。

許文秀：(頓)二十多年，只因我不願做日本人你就不要我？好，日本人我不當，
這些東西(指賣身契與信封)我也不要了，你自己留著吧。你要知道，
這次是我不要你。

許文秀下。

陳家興：這樣也好……。

忍耐許久的陳家興終於咳出血來。

燈暗。

第十場

保安宮。西元 1938 年 12 月 31 日。

許文秀在打掃。廟公在一旁。

燈亮。

廟公：文秀，這邊掃一掃之後就可以關門了。

許文秀：今天怎麼這麼早？

廟公：因為明天是日本新年，為了鼓勵大家去神社參拜，我們這兩天不開廟門。

許文秀：為什麼？我們明明是臺灣人，為什麼要管日本新年？

廟公：我們在日本新年的時候關門，在農曆新年時警察大人才不會管得太嚴格，
說起來大家都已經一起生活這麼久了，也希望能夠和平相處。



許文秀：(自言自語) 和平……相處嗎？

廟公：行了，文秀，等等關了門就快去吃飯吧。

許文秀：好，多謝廟公，要不是你我真的無處可去了。

廟公：不用謝，你也是我看著長大的，我總不捨得你流落街頭吧。(頓) 不過家興也真是的，他都沒有留點錢給你嗎？

許文秀：師父……班主他有留一些東西，但是我不想收。

廟公：是不想收，還是不敢收？

許文秀：這是什麼意思？

廟公：你不想收下可能是因為傷心，但這也是因為你覺得要是真的收下，你就不能回去了。

許文秀：我……我才不想要回去。

廟公：文秀，我是可以收留你，但是你心中尚有牽掛，不如回家和他道個歉，相信他也不會追究的。

許文秀：廟公，他說如果我不當日本人，他就沒辦法照顧我，這樣說起來我也沒有家可以回去了。

停頓。

廟公：好吧，那你真的不再唱戲了嗎？

許文秀：唱什麼戲？日本戲我學不來、歌仔戲我也都忘記了。

停頓。廟公本想再勸許文秀，卻又覺得算了。

廟公：若是不記得也沒關係，我可以教你，我以前也是學過幾天丑角呢。

許文秀：真的嗎？廟公是跟蕃薯伯偷師嗎？

廟公：對呀，學了丑角，看什麼事情都能歡歡喜喜的，不會有那麼多限制。



許文秀：嗯，確實是這樣沒錯。

廟公：所以你也要寬心一點，知道嗎？

許文秀：（頓）知道了，多謝廟公指點。

廟公下。許文秀準備去關門。

陳文英上，此時他已懷有身孕。

許文秀：不好意思，我們要關門了……。

陳文英：師姐，你果然在這裡。

許文秀：文英？你怎麼……？

陳文英：你來的第一天廟公就跟阿母報信，是阿爸不讓他來找你，說你在這會過得比較好，要廟公好好照顧你。

許文秀：什麼？師……師父他……？

陳文英：不說這麼多了，你快跟我回去吧！

許文秀：回去哪裡？

陳文英：當然是家裡啊！阿爸都快不行了！

許文秀：你說什麼？

陳文英：他得了肺癆，現在都已經昏迷了！

許文秀：怎麼會這樣？文英，你慢慢說，不要急！

陳文英：那天演出中斷之後，我夫君本來要那個演桃太郎的演員賠償，誰知道他反而報警說我們的戲不講國語、不愛國，他是為此才反抗的，還跟警察胡說八道，結果不只新劇團、連家興社都跟著被罰了一大筆錢，戲班都被迫解散了！

許文秀：什麼！戲班解散？

陳文英：就是說啊，發生這種事情，阿爸直接氣病了。

許文秀：……他們不都是日本人嗎？為什麼要這樣互相陷害？



陳文英：我也不知道，可能……可能還是有些人不希望我們變成日本人吧。

許文秀：所以他才會要我回去新劇團嗎？（頓）為什麼這麼重要的事情他都不跟我說？

陳文英：他……阿爸他可能不希望你操心吧。

許文秀：我又不是小孩了……，那師娘還好嗎？

陳文英：你離開之後他一直很擔心，還跟阿爸大吵一架，那天我剛好回家，我從沒有看過他們吵得那麼嚴重。（頓）師姐，你跟我回去，我們路上再說。

許文秀：等等，文英，我……我不能走。

陳文英：什麼？

許文秀：我當初說了那些話……，我沒有臉回去。

陳文英：師姐，阿爸不會介意的！

許文秀：但是我……。

停頓。陳文英取出一個信封。

陳文英：師姐，我知道是你心中介意，阿爸還清醒的時候留了一封信給你，不然你看完再做決定吧。（頓，陳文英將信封交給許文秀）師姐，雖然現在家興社已經沒了，但不管怎樣你都是我們的「家人」。

陳文英下。

許文秀猶豫了一陣，終於揭開信封。

燈光轉換。

許文秀：文秀，這應該是這十多年來寫給你的第一、也是最後一封信。

自你被賣來戲班我就想過千百種你出師後的模樣，甚至想過你變成全臺灣最好的小生。只是時代變得太快，在政令面前只能放棄過去的一切

重新開始；但是我想，你還年輕，一定還有機會重來，是我想得太好了。當年你的賣身契上寫道成年之後可以二十倍的買價為自己贖身，這十年來，從你的賞金裡抽的部分也存到足額的金錢，還多出一百圓左右的現金，我想這些應該夠你安身。

你自小就很在意錢，總覺得要是有錢就可以做任何事，還記得你說過，要是有錢當初就不會被賣掉；那時我想，不管怎樣我都會一直養著你。確實，錢很重要，沒有錢就沒有好生活，可惜為了戲班我把錢都賠進去，沒辦法再養你，不過有這些現金，應該夠你過上好一陣子。

既然這麼你不想當日本人，那就過好生活，別再唱戲了。

許文秀看著信紙出神。

鑼鼓響。

許文秀：別再唱戲了？別再唱戲了？

（唱）怒髮衝冠，憑闌處，瀟瀟雨歇。

抬望眼，仰天長嘯，壯懷激烈。

三十功名塵與土，八千里路雲和月。

莫等閒，白了少年頭，空悲切。

停頓。

許文秀：師父，這是你教給我的第一段唱詞，還記得四叔說這首「滿江紅」是要勉勵我們好好學習、莫忘家國的唱詞，若是我不繼續唱下去，我不就空悲切了嗎？（頓）師父，真抱歉，是我對不起你、讓你操煩了，我會好好生活，但我也會把你教我的東西繼續唱下去，因為我是臺灣人，就是要唱歌仔戲。



許文秀下。

燈光轉換。

鑼鼓聲接葬禮音效。

李漢吉上。

李漢吉：唱下去、唱下去，是臺灣人就要唱歌仔戲？

難道說，臺灣人就一定要唱歌仔戲嗎？還是說唱歌仔戲的才是臺灣人？

歌仔戲的故事是來自中原，那麼文秀想當的臺灣人又是什麼人？嗯……

我也不知道。

沒過多久，家興過世了。猶記得當年他剛來這裡的時候，舊的戲班經營困難，是他帶來很多新的東西改良整個戲班，我才能夠著唱到現在，沒最後竟然是這樣的下場。

家興的葬禮結束後，大部分的人做起其他生意，因為學過日本話的關係，日子過得不算太差；而文秀還有一些人則去了老四的戲班唱戲。我喜歡唱戲、唱什麼戲都可以，哪裡能唱我就去哪裡唱，老四是熟人，唱起來也比較習慣，所以我也去了。

嗯？你問唱什麼戲？確實，現在規定不能唱歌仔戲。但是有人唱就會有人看，有政策就會有對策……，所以，不論是什麼人、不論唱什麼戲，有戲能唱就要歡歡喜喜，歡歡喜喜才能過日子！對吧？

燈暗。

第三幕

第十一場

歌仔戲台。西元 1939 年初至 1940 年 2 月 11 日。



本場跨越一長段時間，舞台上以片段方式呈現。

許文秀扮岳飛，團員扮部將。

燈亮。鑼鼓響。

岳 飛：(唱) 保國衛民守節風，忠心義膽春秋同？

運籌帷幄將軍事，鬥陣衝鋒戰士功。

隨著走位，概念上來兩軍交鋒處。

唱完本段時，團員扮敵將首領上。

部 將：(白) 啟稟元帥，頭前就是番兵首領了！

首 領：(白) 來者何人？

岳 飛：(白) 我乃岳飛元帥，奉命討伐恁遮的蕃兵！

首 領：(白) 就是你吧？殺害我大金子民的真兇！

岳 飛：(白) 休說廢話，看招！

鑼鼓響。岳飛與首領大戰起來，接著幾人輪番上陣圍攻首領，就像第二幕時桃太郎與雞、狗、猴圍攻鬼王一様。

交手沒多久，哨聲響。



團 員：(僅聲音) 警察來了！

岳 飛：(白) 哏！看招！

對比之前酣暢的打鬥，岳飛隨意給首領一招，讓他應聲倒地。

隨後，眾人匆忙下。

警察上。

警 察：(日) 可惡！跑得還真快！

警察下。

同時，李漢吉扮秦勉上。

秦 勉：(白) 我，秦勉，秦檜、秦大人心腹，奉命前來宣旨。這擺一定要除掉岳飛這號心腹大患。

鑼鼓聲，秦勉下。

許文秀扮岳飛、團員們扮部將上。

岳 飛：(念) 雄師直搗黃龍府，北伐滅金答聖朝！

(白) 眾位將軍！

眾部將：(白) 元帥！

岳 飛：(白) 我營缺少糧草，也曾到京中催取。為啥不見到來？

秦勉上。

秦 勉：(白) 金牌到。



岳飛、部將跪。

岳飛：(白) 臣等迎接。

秦勉：(白) 聖上有旨，岳飛將軍北伐有功，速速進京，論功領賞。

岳飛：(白) 進京領賞？毋過這陣大軍正與金兵作戰，正所謂「將在外」……。

哨聲響。

團員：(僅聲音) 警察來了！

岳飛：(白) 是！我馬上回京！告辭！

秦勉：(白) 誠好！

眾人匆忙四散下。

警察上。

警察：(日) 別跑！

警察猶豫了一下要往哪邊追，隨後往其中一邊追下。

許文秀扮岳飛，團員們扮村民們上。

村民甲：(白) 元帥，咱因為元帥掃蕩金兵，才會使保全性命。聽講元帥意欲進京，咱前來阻攔。萬望元帥，莫要進京！

岳飛：(白) 逐家遮是為何？朝廷發來十二道金牌，要我速速進京，論功領賞。我若不去，豈不是違背朝廷？

村民乙：(白) 元帥，現今奸臣當道，若是元帥進京，恐有差池呀！

岳 飛：(白) 我阿母驚我一時失足，佇本帥背上刺了「精忠報國」四字，所以我一生只圖盡忠。倘若違旨，我忠在哪裡？

村民甲：(白) 這……這是家己人害死家己人啊！

岳 飛：(白) 共啥乜害死？我這是為著國家啊！



鑼鼓聲，岳飛起唱。

岳 飛：(唱) 靖康恥，猶未雪；臣子恨，何時滅？

駕長車……。

哨聲響。

團 員：(僅聲音) 警察來了！

岳 飛：(唱) 駕長車，緊來倒轉去！

眾人匆忙四散下。

燈暗。

第十二場

房公室。西元 1940 年 2 月 11 日。

老四、許文秀討論著最近警察頻出的事情，二人苦惱狀。

燈漸亮。

沈默。

許文秀：四叔，最近警察抓得越來越嚴了，被抓到了還要罰一筆錢，這樣下去不



是辦法啊！

老 四：哀……你有什麼想法嗎？

許文秀：要不然我們先改做其他生意，等將來能唱的時候再來唱？

老 四：唱了一輩子戲，我們還能做什麼生意？

許文秀：做什麼都比現在好吧？

老 四：你說什麼？

許文秀：現在這樣躲來躲去根本賺不到錢，每天都吃蕃薯籤飯，這個月演完，下個月又不知道要到哪裡去演……。

老 四：文秀，你是不想繼續唱戲了嗎？

許文秀：我想唱，但現在就是不能唱呀！

老 四：說不能唱，我們不是都唱到現在了嗎？

許文秀：每天都唱兩句就跑，這也算是唱嗎？

老 四：是你自己說臺灣人就是要唱歌仔戲的，當初的志氣呢？

許文秀：四叔，我們現在連飯都快吃不飽了，還能有什麼志氣？

老 四：文秀，你現在是跟你師父一樣，只想吃飽，忘記自己是哪裡人了嗎？

停頓。

許文秀：四叔，我本來就是個無父無母的孤兒，本來就不知道自己是哪裡人。

老 四：不是的文秀，我不是那個意思……。

沈默。

許文秀：不然這樣吧，這個月我們還是繼續唱，只要警察來的時候改演日本戲就行了，如果下個月還是……。

老 四：（打斷）你說什麼？演日本戲？



許文秀：現在只說禁止鼓樂跟歌仔戲，沒說不能演日本戲，以我跟蕃薯伯的日本話應該沒問題，我們可以演《桃太郎》。

老 四：這絕對不行，這樣哪裡還是歌仔戲？

許文秀：四叔，這是我們唯一可以繼續演出的辦法了。

老 四：我是班主，我說不行就是不行！

許文秀：你是班主，但你考慮過這個戲班嗎？

老 四：我怎麼沒考慮過？

許文秀：最近這個月的餐費都是我出的你知道嗎？你當然不知道，因為你只想著自己的戲要怎麼唱下去！

老 四：我……。

停頓。老四無言以對。

許文秀：四叔，我真的累了，也要沒錢了……，我們試著跟他們和平相處吧。

老 四：為什麼？我就只是想好好演歌仔戲，怎麼就這麼難呢？

沈默。老四長嘆了一口氣。

老 四：文秀，我想到了，你不是會演《桃太郎》嗎？我們明天就演《岳飛大戰太陽島》。

許文秀：什麼？太陽島？

老 四：對，就是太陽島，島上的人全部都穿日本衫、拿日本刀，他們愛講日本話、愛唱日本歌。然後你來當岳飛，去把他們都殺光。

許文秀：這怎麼可能？演這種戲的話我們會散班的！你不要命了嗎？

老 四：我很認真，他們要我改說他們的話、演他們的戲，我們的英雄就應該站出來為我們說話！

許文秀：四叔！你是想把你所有的心血都賭進去嗎？

停頓。老四被許文秀喝斥了之後回過神來。

老 四：對，哎呀，我開玩笑的，別當真、別當真……。

停頓。

許文秀：四叔，你還好嗎？

老 四：沒事，你先回去吧，你剛剛說做生意的事情，我會再想想看的。

許文秀：好，那明天的戲還要演嗎？

老 四：（頓）嗯，先照你說的那樣做吧，總不能對不起觀眾。

許文秀：好，我知道了，四叔早點休息。

許文秀下，老四靜靜看著一旁岳飛的裝束。

燈漸暗。

鑼鼓聲。

第十三場

歌仔戲台。西元 1940 年 2 月 12 日。

千秋牌上寫「正月初五日，恭迎新春，請戲者保安宮」；水牌上寫「盡忠報國」。

許文秀扮岳飛，李漢吉扮秦檜，其他團員扮禁卒（看守罪犯的獄卒）。

秦 檜：（白）岳元帥，你既官居顯爵，為何按兵不動、又克扣軍餉。從實招來！



岳飛：(白) 秦大人，此言差矣。想我殺退金兵百萬眼見就要成功；忽奉聖旨，叫我回京領賞，哪會使講我按兵不動？那十三座大營，三十餘萬人馬，若是克扣軍餉，怎會當安然如故？我岳飛一點忠心，惟天可表！

(唱) 我將身許國盡忠心，十載功勞四海深。

通番的罪名難招認，皇天后土表我心。

秦檜：(白) 不用大刑，你定不招。來人，大刑伺候！

眾禁卒：(白) 是！

禁卒架住岳飛，開始大刑伺候。

岳飛無力、痛苦貌。

秦檜：(白) 岳飛！你招不招！

岳飛：(白) 好，我招認便是！

(唱) 神武後軍都督統，少保武昌開國公。

幼讀詩書習武功，壯年掌軍揚威風。

皇上召我保大宋，母訓要為國盡忠。

金兵無數歸我朝，百千鐵甲逃如風。

十二道金牌召回轉，權臣誣陷我降番。

受刑絕不怨朝廷，我主仁義又英明。

權臣通敵毒計定，謀誅忠臣加罪名。

岳飛如今若喪命，天地無私是非明。

權臣奸佞必報應，岳飛招認是實情、招認是實情。

秦檜：(白) 吡！本官要你招認通敵大罪，誰叫你敘功勞？

鑼鼓聲突然響了一聲。

警察上。

許文秀、李漢吉見狀即刻改說日本話。



李漢吉：(日) 那個……你是何人？

許文秀：(日) 我……我是桃……桃太郎是也！你又是何人？

李漢吉：(日) 喔……我是鬼王，就是你殺了我鬼島的子民吧？

許文秀：(日) 我是來討伐你的！看招！

許文秀震開原本架住他的「禁卒」，與李漢吉開始對招。

哨聲，警察中斷演出。

警 察：(日) 別演了！別演了！

燈光轉換。

李漢吉、許文秀迎上前去。

李漢吉：(日) 大人，請問有什麼事嗎？

警 察：(日) 你們真是說不聽，不是說不能演歌仔戲了嗎？

李漢吉：(日) 大人，我們這是《桃太郎》呀！

警 察：(日) 欸？

許文秀：(日) 是啊，我是桃太郎，他是鬼王。

警 察：(日) 那……既然是桃太郎怎麼會穿成這樣呢？

許文秀：(日) 那是因為我們只有這種衣服。

警 察：(日) 既然如此那就不應該演出。

停頓。許文秀面有愠色但也不敢說什麼。



李漢吉：(日)知道了大人，真不好意思。

警 察：(日)沒事，下次注意就行，演日本戲可以，但是讓桃太郎穿漢服算什麼樣子，對吧？

李漢吉：(日)是的，我們明白了。

警 察：(日)不過你們演的還是挺不錯的，武打的部分很好看。

李漢吉：(日)是！謝謝大人！

老四著帥盔戰甲，手持長槍上。

老 四：(白)喇！鬼子！看你岳爺爺如何教訓你們！

眾人發愣。

警 察：(日)你這是在做什麼？

老 四：(白)莫講鬼話！我乃岳飛、岳鵬舉，奉中原正統之名擊退鬼子，還百姓太平！

許文秀：岳飛？

老 四：(白)沒有錯，我才是岳飛！鬼子，接招！

老四開始舉槍亂揮亂刺，許文秀、李漢吉、警察等眾人開始閃避。

警 察：(日)可惡！你想幹嘛？

老 四：(白)就是你吧？鬼王！要大家都穿你的衫、學你講話、唱你的戲！看我來將你擊敗！

老四舉槍揮向警察。



警 察：(日) 搞什麼？快住手！

眾人上前阻止老四，但老四還是用長槍打中警察的頭部。

燈暗。

第十四場

警局。西元 1940 年 2 月 13 日。

警局外，李漢吉在場上。

燈亮。

李漢吉：沒什麼意外，老四被抓起來了，他一個人扛下所有責任，和警察大人說這一切都是他的主意，戲班的人不知道他會這樣，希望他別讓戲班解散，那位被打的警察大人很好，不打算刁難戲班，聽他講來，他也是讀過書的人，能夠瞭解老四為什麼那麼生氣；我自己沒讀書，所以不知道有什麼事不能忍？在現在這個時代，任何跟中原有關的東西都不能存在。

(頓) 這樣看起來是沒辦法繼續唱戲了，好不容易演到「油炸粿」，卻只說個句詞就沒了。真是太可惜、太可惜了。

許文秀上。

許文秀：蕃薯伯。

李漢吉：文秀來了呀？

許文秀：嗯，來看四叔。

李漢吉：看看也好，他應該有話要跟你講。



許文秀：蕃薯伯接下來有什麼打算嗎？

李漢吉：我聽說接下來可以改日本名字，改了之後好像會有很多福利，我也想改改看，貪財貪財。

許文秀：原來如此，不過做了日本人不會有什麼限制嗎？

李漢吉：做什麼人都會有限制的，而且蕃薯伯不是說過嗎？不用去想「日本」，反正人生短短幾十年，迷迷糊糊就過去了，好好做「人」就行。

許文秀：（頓）嗯，這次我聽明白了，蕃薯伯，你要保重。

李漢吉：嗯，你也要保重。

李漢吉欲下，但停頓了一下，回頭問了許文秀。

李漢吉：文秀。

許文秀：怎麼了蕃薯伯？

李漢吉：你會覺得我是漢奸嗎？

停頓。許文秀想了想後會心一笑。

許文秀：你怎麼會是漢奸？你是漢吉啊！

李漢吉與許文秀相視而笑，隨後李漢吉下。

燈光轉換。

警察帶老四上，轉換為警局內。

警 察：（日）請注意時間。

許文秀：（日）是，謝謝。

警察下。



老 四：文秀，你來了呀？

許文秀：嗯，四叔，我給你帶了一些東西，你在裡面還好嗎？

老 四：很好，多謝關心，待在這裡讓我想起了很多事情。

許文秀：是嗎？

老 四：記得八歲那年，阿母帶著我跟陳家興……大哥，一起去廟會，那也是我第一次看戲，又有唱又有打、非常精彩，阿母說那是「歌戲」，是大家都喜歡的東西；記憶裡那也是唯一能讓滿面憂愁的阿母露出笑容的東西。所以我跟大哥約定好，長大之後要學戲、做戲，讓阿母永遠歡喜。只可惜，我們都還沒有做出什麼成就，阿母就走了。過了這麼多年，大哥他……也忘了這個約定。

許文秀：四叔，我想師父沒有忘記這個約定。

老 四：他就是已經忘記，是那個不知名的日本阿爸讓阿母這麼憂愁，他才會一直想要當日本人。

許文秀：四叔，讓你母親憂愁的不是日本人，是生活才對；我想師父一直想當日本人，也是希望我們都能歡喜的活著吧。

停頓。

老 四：是這樣嗎？（許文秀點點頭沒有回答）結果大哥真的說對了，我真的是沒有本事。

許文秀：沒有這種事，師父有師父厲害的地方，四叔有四叔厲害的地方。

老 四：（頓）那時候我跟他去不同的地方做戲，結果我去的地方，士紳們都很反對歌仔戲，說這是淫戲，沒有規矩；又提倡新劇、說日本話，我就很看不起這些人。後來我想，我要把中原的故事、做人的道理都說到戲裡，



讓那些人看看我的志氣，結果根本沒人了解。

再後來，我到家興社，他說我做戲要靈活一點，結果真的吸引好多戲迷；

當然，還有你的關係，你唱得真好，我想你們才是最厲害的。

許文秀：四叔，你過獎了。

老 四：所以文秀，我想把戲班交給你，請你繼續唱下去。

許文秀：但是現在管制越來越嚴重，可能也不會有人再看戲了。

老 四：不會的文秀，只要有人的地方就需要有英雄，只要有英雄就會有戲。

許文秀：四叔，岳王爺都死了，還有誰是英雄？

老 四：……你可以的，你可以做大家的英雄。

許文秀：（頓）四叔，你為什麼一定要唱戲？

老 四：為什麼？……為什麼？

停頓。

老 四：因為「歌戲」是大家都喜歡的東西，是能讓大家歡喜、露出笑容的東西。

許文秀詫異的看著老四，突然笑了出來。

許文秀：這真是個好原因。

老 四：（頓）嗯，我差點都忘記了。

許文秀：四叔，你真厲害。

老 四：我厲害？我厲害就不會被關在這裡了。

許文秀與老四相視而笑。

老 四：文秀，雖然岳王爺死了，但故事還在；這裡的人太苦，我希望你可以把



戲唱下去。

許文秀：嗯，我會想清楚的。

警察上。

警察：(日)時間到了。

許文秀：(日)是，謝謝。

許文秀起身向老四鞠了個躬；老四沒有言語，看了一眼許文秀後，隨警察下。

燈暗。

第十五場

墓地。西元 1940 年 4 月 5 日。

陳家興的墳前，許文秀、江阿美一同祭拜。

服裝上，許文秀與江阿美的服裝偏向西式、日式，而不再是中式裝扮。

燈亮。

江阿美：家興，今天是清明，文秀來看你了，最近還是不能唱戲，他都在照顧我，希望你可以保佑他一切平安，如果有機會的話，找個好人家……。

許文秀：(打斷)師娘，我沒有想要嫁人。

江阿美：好啦，不然你自己說。

許文秀：師父，我來看你了。還記得直到我可以登台出演主角之前，你都不准我這樣喊你，你說丟臉、沒有我這樣不成材的徒弟；現在沒戲唱了，不知道還能不能喊你師父。我會好好生活的，希望你可以保佑我一切順利。



江阿美：文秀，師娘永遠是你的師娘，你只要平安師娘就很開心了。

許文秀：嗯，（頓）師娘，你說為什麼我們當初要唱戲呢？

江阿美：你師父當初就是做戲班的呀。

許文秀：但明明有那麼多事可以做。

江阿美：（頓）可能是因為他自己也喜歡吧。

許文秀：那你喜歡嗎？師娘？

江阿美：喜歡，以前女孩子是不能唱戲的，是因為遇到你師父我才有機會上台，
所以我很感謝他。

許文秀：嗯。

陳文英偕一女童上，二人皆著和服。

陳文英：桃子（ももこ / momoko），你跑慢一點。

女 童：外婆！

江阿美：桃子來了呀？

陳文英：桃子，快叫文秀阿姨。

女 童：文秀阿姨好。

許文秀：桃子真乖，今天穿得這麼漂亮呀。

女 童：嗯！

陳文英：阿母，師姐。

江阿美：鈴木先生呢？

陳文英：他去處理演出的事情了。

許文秀：你們都還好吧？

陳文英：還好，鈴木先生對我很好。

許文秀：那就好。（頓）現在這樣子讓我想起了我們最後一次唱戲的時候。

陳文英：師姐說的是〈刺字〉吧？



許文秀：嗯。

陳文英：(唱) 賢母刺字淚紛紛，只為勉兒雪國恨、忠於君，
繡花針墨兒身刺，精忠報國志不移。

許文秀：(唱) 一別娘親了無期，家國存亡歹時機，
為了忠義難有孝，不退金兵不煞心。

江阿美：你們唱得還是跟那時候一樣好呢，可惜現在不能再唱了。

女 童：外婆，為什麼不行呀？這個那麼好聽。

江阿美：因為現在只能演國語的戲呀。

女 童：喔……。

女童自顧地用日語的幾個單詞、帶入方才許文秀與陳文英演唱的旋律。
女童認真可愛的模樣讓陳文英與江阿美笑了起來，一旁的許文秀則出神的看著身穿和服、以日語演唱的女童。

江阿美：桃子，你在幹嘛？

女 童：外婆你笑什麼啦？你不是說只能用國語唱嗎？

陳文英：沒什麼，你唱得真好！我從沒有想過可以用國語來唱這些戲。

女 童：真的嗎？阿姨你覺得好聽嗎？

許文秀：(回過神來) 是呀，真好聽，之後阿姨把這些戲編一編唱給你聽，好嗎？

女 童：好呀！那到時候阿姨也要教我唱！

許文秀：嗯，沒問題！

陳文英：師姐？你要教桃子唱？

江阿美：文秀？你忘記你四叔就是因為演這個才會……。

許文秀：師娘、文英，你們放心，這就是一種「戲」而已。

女 童：什麼戲呀？

許文秀：嗯……這個戲就叫做……。



燈暗。

鑼鼓聲。

第十六場

歌仔戲台。西元 1940 年 4 月 22 日。

千秋牌上寫「三月十五日，恭祝保生大帝聖誕千秋，請戲者保安宮」。

燈亮。

李漢吉獨在場上，著日式戲服，用臺、日交雜的語言呈現下段台詞。

李漢吉：大家好、(日) 大家好！

(臺) 今天保生大帝聖誕千秋，感謝保安宮的邀請，同時感謝大家捧場。今天的戲厲害了，有好聽的流行歌曲、華麗的服裝造型、還有精彩好看的故事！

許文秀上，著華麗的日式戲服。

許文秀：蕃薯伯，你又搶我的話。

李漢吉：抱歉抱歉，我想說你在換裝，我就先來開場，想說很久沒跟觀眾朋友見面嘛！來來來，班主你請！(日) 請！

許文秀：大家莫見怪！讓我來重新介紹，我是班主許文秀，今天要給大家帶來的最新潮的歌戲，欸？不是歌仔戲，是日本人說的「オペラ (Opera)」，雖然叫做胡撇仔，但絕對不是黑白撇撇喔！你問這叫什麼戲？我們就叫他「皇民歡戲」！大家要歡喜啦！

場邊傳來歡笑、鼓掌聲。

鑼鼓聲。

燈光漸暗。隨著燈光，戲裡的好戲開鑼，可以看見眾人同歡的景象。

劇終。





第二部分 創作報告

《皇民？歡戲。》創作報告



壹、前言

一、創作動機

有關這部作品的創作動機，應從筆者接觸後殖民主義（post-colonialism）之理論談起。

在認識這一理論之前，筆者對於「殖民」的想像始終停留在歷史課本中幾個抗日事件的名詞，以及 19 世紀新帝國主義興起下列強瓜分非洲、拓展殖民地的現象；而對「後殖民」的初步想像，則認為其應是在殖民時期之後針對該時期的省思。

因為這樣粗淺的認知，加上潛意識認為日本殖民時期已是近百年前發生的事情，因而認為「後殖民」與自身沒有太大關聯，雖然曾將之放入臺灣的歷史脈絡中思考，卻始終以旁觀的角度在認識這一理論，從未想過與自身的連結。直到閱讀陳芳明〈後現代或後殖民——戰後台灣文學史的一個解釋〉一文後，筆者才有新的啟發。

文中，陳芳明將國民政府來臺後的戒嚴時期（1949–1987）定義成一段「再殖民」的過程，並將 1980 年代臺灣認同文學歸入「後殖民」而非「後現代」的範疇：

後殖民主義與後現代主義的性格相當接近，這可能是台灣部分學者容易產生混淆的主要原因。後現代主義在於解構中央集權式的、歐洲文化理體中心（logocentrism）的敘述，而後殖民主義則在瓦解中心／邊緣雙元帝國殖民論述。兩種思潮都在反中心，並主張文化多元論，以及首肯「他者」

(the other) 的存在地位。因此，常常引起論者的混淆。不過，後現代主義發源於資本主義高度發達的歐美，後殖民主義則崛起於第三世界。更值得注意的是，後現代主義的最終目標是在於主體的解構 (deconstruction)，而後殖民主義則在追求主體的重構 (reconstruction)，這兩種思潮在很多場合是可以互相結盟的，但是其精神內容必須分辨清楚。⁵

對於是否能將戒嚴時期稱為殖民，可能需要再根據殖民主義 (colonialism) 的定義進行討論；然而這篇文章引發的思考，是將這一時期及其後造成的現象置入「殖民／後殖民」的語境中討論，檢視臺灣文學中的「遺緒 (legacy)」⁶。

借用上述觀點，筆者試圖以「被殖民」的角度檢視自身可能受到哪些意識形態的影響，進而發現自己：時常會將「不好意思」掛在嘴邊，做任何事之前都會擔心自己「打擾」到他人；在公共場合使用臺語會感到不自在，並會下意識地降低音量；就算沒有犯錯，看到警察還是會不自覺閃避眼神。

而在仔細思考之後會發現，未嘗犯錯卻常將「不好意思」掛在嘴邊，可能是來自儒家思想及日本文化的影響⁷；在公共場合說臺語會不自在，可能是源於日本殖民政府及國民政府的「國語運動」讓「國語」變得比其他語言更「高級」；遇到警察會不自覺閃避眼神，則可能是因為在「不聽話就會被警察抓走」這類觀

⁵ 陳芳明著：〈後現代或後殖民——戰後台灣文學史的一個解釋〉，《後殖民台灣——文學史論及其周邊》（台北：麥田出版社，2011年2月），頁9。

⁶ 在《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》一書中荊子馨提到布魯斯·康明思 (Bruce Cumings) 對殖民地 (colony) 與遺緒 (legacy) 中「遺緒」的定義是：「殖民主義這種與眾不同的歷史經驗的後續。遺緒可能是正面的、負面的或中性的」。而在書中荊子馨將焦點從「殖民遺緒」轉到「文化遺緒」，目的不只是為了追索殖民母國的文化在後殖民國家的象徵秩序中如何展現與延續，更是為了檢視殖民主義的運作方法，但不是從它的發展邏輯的角度，而是它作為一種無法消解的困境的角度。而在本文中，筆者採用的也是偏向荊子馨所言「文化遺緒」的定義。荊子馨 (LEO T. S. CHING) 著，鄭力軒譯：《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》（台北：麥田出版社，2011年5月），頁28-29。

⁷ Leslie Nguyen-Okwu：〈The island that never stops apologising〉，《BBC》（2018年11月），搜尋時間：2022年6月3日。網頁來源：<https://www.bbc.com/travel/article/20181031-the-island-that-never-stops-apologising>。

念的灌輸下，警察被形塑成威權的象徵。而這些思想可能透過長輩或是所處的社會，最終影響到我們。

於是，筆者開始思考自己對殖民本質的認知，可能是指一強勢民族、國家對另一弱勢民族、國家的侵略，除奪取被殖民者資源外，更試圖在政治、思想、文化上對被殖民者進行影響、控制；因此，筆者在前段之所以不能確認國民政府在戒嚴時期的作為可否被定義為「殖民」，可能也是在潛意識中認為我們屬於同一民族，而這個潛意識——或更準確的說是「認同」的形成，可能正是來源於在政治、思想、文化上的「被建構」。

在意識到自身可能被哪些概念或意識形態所「殖」後，才有機會跳脫束縛，開始自身的「解殖」，而這也是後殖民論述中的重要目標之一；換句話說，若是未曾意識自己由哪些文化組成或受到哪些意識形態的影響，如何知道自己是什麼人？又該如何建構／重構自己的主體？

誠如陳芳明所言，後殖民主義以「追求主體的重構」作為目的，而這又與「轉型正義」有著某些相似之處。但不像轉型正義是以審判、賠償、調查真相作為方法，且有相關單位的促進；後殖民論述中的「解殖」追求的是更個人且需要自我意識的一段破而後立的過程。

作為一種方法，「解殖」為反思提供動力，讓主體運用新的觀點提供質疑自身習慣或意識形態背後邏輯的可能，而在理解這些邏輯之後，便有機會進行主體的重構，而筆者便是想要書寫這樣的作品，並且提供這樣的動力。

為此，筆者並未從戒嚴時期（如前所述，對於戒嚴時期是否能稱作「殖民」尚有討論之空間）切入，而是選擇將故事背景擺在殖民事實較無爭議的日本殖民時期，將「後殖民論述」置入劇中，以期引發觀者對「殖民／解殖」及「主體建構／重構」之一系列思考。

二、問題意識及題解



在本作第十場的末尾，許文秀提到：「因為我是臺灣人，就是要唱歌仔戲。」引發李漢吉的回應：「難道說，臺灣人就一定要唱歌仔戲嗎？還是說唱歌仔戲的才是臺灣人？歌仔戲的故事是來自中原，那麼文秀想當的臺灣人又是什麼人？」

藉著李漢吉之口，這也是筆者的提問。

誠如前文所述，目前筆者無法確認戒嚴時期是否屬於殖民，乃是因為潛意識認為我們是同一「民族」，因此很確認是否屬於殖「民」行為。而也是這樣的疑問讓筆者進一步的思考我們到底屬於什麼民族？是中華民族、漢族，還是有所謂的「臺灣民族」？

回歸筆者自身，雖有身為「臺灣人」的意識，但對於「什麼是臺灣人？」或「臺灣人是什麼樣的人？」都沒有準確答案，或甚至沒思考過這一問題。

因此筆者便將這一問題置入劇中，成為本作的問題意識。

筆者相信，這一問題隨著時代流轉會產生不同的解答，甚至「會不會有解答？」，或「需不需要有解答？」都是可以討論並能共存的，恰如陳芳明所言後殖民思潮之重點在於「反中心，並主張文化多元論，以及首肯『他者』(the other)的存在地位。」各種各樣的觀點都應該得到包容，並且那應是不受威權控制、脅迫而產生的觀點。

因此，之所以將本作命名為《皇民？歡戲。》，除了希望在劇名點出「日本殖民時期」及「歌仔戲」兩大元素之外，更能展現某種包容的特性；並透過問號的設置，在題目上引出對於「皇民」二字的提問，同時以「歡戲」二字對應臺語「歡喜(huann-hí)」之諧音，展現整齣戲歡快、包容的質感。

說起日本殖民時期，有著諸如「日治時期」、「日據時代」、「日本時代」等不同稱呼，這是在關照這段歷史時的不同看法及不同的意識形態，也是對這段歷史難以定論之狀態的展現。

以「治」而言，給人某種「治理」正當性、合法性的感覺，而容易忽略日本

的殖民事實；以「據」而論，卻反之放大其「佔據」的事實，忽視其相對正面的改變。由此可見，就算經歷百年，我們對這段歷史的態度及意識還是相當曖昧。

然而不論好壞，日本殖民一事確實在我們生活周遭留下痕跡，並對臺灣文化產生一定程度的影響，除了前段所舉的關於筆者自身的實例之外，更反映在語言部分。如在「臺語」之中便包含許多日語或日式外來語的元素，像是劇中出現的「生魚片 (sa-sí-mih／さしみ)」，還有在本劇末尾處提到的「胡撇仔 (ôo-phia-tá／オペラ)」。

劇中提到的「胡撇仔」是代表「歌劇 (Opera)」的意思，雖然與後來「胡撇仔戲」的定義不同，卻是其命名的起源⁸；而「胡撇仔戲」的形成及概念，則是本作中相當重要的元素。

在林鶴宜《臺灣戲劇史》中提到：

「皇民化」運動時期禁演戲曲，甚至連傳統服裝都遭到禁止。少數歌仔戲劇團，不願退出舞台，為別開生路，以「臺灣新劇」(現代戲劇)為名，穿上現代時裝，改文、武場為留聲機，對白和演法一如歌仔戲，南部稱「改良戲」。也有的穿上和服演出「時代劇」(日本古裝歷史劇)或宣傳日本帝國精神的「皇民劇」，這一段過程，使得歌仔戲吸納了新劇的表演方法，還有許多不同於傳統戲曲的舞台元素。根據已逝名伶蕭守梨的說法，這段時間的歌仔戲班常常背著日本警察偷偷演出歌仔戲。往往演的是傳統劇目(如《征東》、《征西》)，演員卻穿和服，綁頭帶，拿武士刀，這便是戰後「胡撇仔戲」大興的背景。⁹

透過胡撇仔戲形成的脈絡，可以感受到這一形式背後強大的包容性及生命力，那是一種可以為了存續、帶給觀眾歡樂，而不斷吸收、改良的特性，是相當自由、

⁸ 謝筱玫：〈胡撇仔及其歷史緣由〉，《中外文學》第31卷第1期(2002年6月)，頁157。

⁹ 林鶴宜著：《臺灣文學史》(台北：國立臺灣大學出版中心，2015年3月)，頁178。

並且相當能反映筆者心中「臺灣人」及「臺灣性」的劇種。而這也是啟發筆者將故事背景選在歌仔戲班的一個重要原因。

因此，本作最主要的問題意識還是在探尋「什麼是臺灣人、臺灣性」之上，然而與其說這部作品是要追尋一個答案，不如說是希望能透過劇本的演繹，產生一種自我反省，提供探詢這一問題的可能。

三、 創作報告架構

本篇創作報告在架構上會以「文獻回顧」、「創作理念及實踐」、「劇本構作之學理基礎」、「自我評估」等四個部分為綱，呈現本次創作的理論及實踐。

第二章「文獻回顧」，由於筆者選擇日本殖民時期的歌仔戲班作為故事背景，因此在這個章節除了針對後殖民理論進行爬梳之外，還會整理日本殖民時期臺灣的文化、生活景況，並結合胡撇仔戲的理論、戲班生活狀態等，進行完整的梳理。

第三章「創作理念及實踐」，筆者會針對創作中「身分」、「語言」、「劇種」等三個理念的設計進行闡述，並在梳理的過程中進一步檢視作品是否真正將這些理念傳達給觀眾。

第四章「劇本構作之學理基礎」，則會將重點放在對劇作中使用到的編劇手法及編創理論進行闡述，試圖透過這些理論的實踐達到探討命題的目的，並加深作品本身的厚度。

第五章「自我評估」，則會試圖以劇評的角度解析本作結構，並對劇作進行逐場提問，檢視每一場次是否達到預期的效果。

最後將總結上述四個部分，檢視本作是否回歸創作初衷，並提出在寫作過程中得到的啟發，及透過創作這一作品對原初問題意識產生新的看法。

貳、文獻回顧



由於本作是以後殖民論述出發，透過日本殖民時期歌仔戲班故事探討有關認同及主體建構／重構之問題。因此本章節筆者將從「後殖民理論」入手，先就認同問題進行爬梳，再簡述劇作中借鑑的後殖民理論；其後針對「日本殖民時期文化研究」及「歌仔戲相關資料」等兩個部分的文獻資料進行回顧。

一、後殖民理論

後殖民主義是 1970 至 1980 年代誕生的一種思潮和學術理論，主要目的是反思殖民主義，並強調在文化、知識領域內對殖民主義的反思與批判。

由於本作的故事背景是在臺灣，因此本節主要聚焦於日本殖民理論的研究分析，如荊子馨 (LEO T. S. CHING)《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》、阮裴娜 (Faye Yuan Kleeman)《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》¹⁰等著作為主要參照對象；並參酌法蘭茲·法農 (Frantz Fanon)《黑皮膚，白面具》¹¹、愛德華·薩義德 (Edward W. Said)《東方主義》¹²、班納迪克特·安德森 (Benedict Anderson)《想像的共同體》¹³等專著，以針對後殖民理論進行爬梳。

在《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》一作中，荊子馨藉由一段臺灣原住民前往日本要求賠償、歸還死者靈魂的故事開啟對於身分認同的探討，提醒讀者注意諸如「日本」、「日本人」、「日本民族性」等概念是如何被建構、發明，

¹⁰ 阮裴娜 (Faye Yuan Kleeman) 著，吳佩珍譯：《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》(台北：麥田出版社，2010 年 9 月)。

¹¹ 法蘭茲·法農 (Frantz Fanon) 著，陳瑞樺譯：《黑皮膚，白面具》(台北：心靈工坊，2007 年 1 月)。

¹² 愛德華·薩義德 (Edward W. Said) 著，王志弘、王淑燕、莊雅仲等譯：《東方主義》(新北：立緒出版社，1999 年 10 月)。

¹³ 班納迪克特·安德森 (Benedict Anderson) 著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》(台北：時報出版，2010 年 5 月)。

以及這些概念是如何影響到那些「曾經是日本人」的人民身上。

作者提到，除了政治和經濟的剝削之外，日本殖民主義的問題更在於它將日本文化與傳統強加在臺灣人與原住民身上，在〈同化與皇民化之間〉這一章節中，荊子馨提到「信仰」的重要性：

……值得注意的不僅是透過對天皇的「信仰」而成為「日本人」的「信念」，也包括殖民意識形態自身的外在表現形式。要成為「日本人」不僅得具備內在的信仰，更重要的是還必須配合一連串的肢體行為（拍掌以及高喊「天皇陛下萬歲！」）；這些肢體行為「不只是從屬於內在信仰的外在表現形式，更是產生內在信仰的機制本身。」換句話說，這些表演性的儀式，是殖民認同的產生基礎而非結果。這是意識形態的物質化，或如富山一郎所說的「規律」（規訓），對於塑造「成為日本人」這項意識形態的關鍵。富山一郎在研究琉球「日本化」的作品中指出，「成為日本人」並不僅是信仰或意識形態問題。而是藉由「日常生活的身體實踐」並在這樣的氛圍中想像出來的。¹⁴

據此敘述可見，日本帝國在形塑認同的方式，不只在信仰上的控制，更是透過外在儀式在改變臺灣民眾的習慣，而這些儀式本身就是一種「禮制」概念的展現。

筆者此處的禮制指的是每個文化背後的規範，小如西方傳統的吻手禮、中國傳統的拱手禮；大到不同民族、國家特有的婚禮、葬禮、成年禮。灌輸被殖民者這些禮制，相當於從外部改變他們身上的文化習慣，並建構起他們對這一習慣的想像與認同。

而有關想像與認同的建構，美國學者班納迪克特·安德森的著作《想像的共同體：民族主義的起源與散布》。這一用來分析民族主義形成的概念認為，一個

¹⁴ 荊子馨：〈同化與皇民化之間〉，《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》，頁 129。

共同體的形成是由認知他們自己是團體一份子的人們之想像所建構而成。

在班納迪克特的定義下，民族被認為是「一種想像的政治共同體——並且，它是被想像為本質上有限的（limited），同時也享有主權的共同體」¹⁵，也是因為對這一共同體的認同，使得「數以百萬計的人們甘願為民族，這個有限的想像，去屠殺或從容赴死」¹⁶。

而以此呼應前段在日本殖民時期的同化與皇民化政策，其實都是一種對「日本帝國」、「日本人」的想像的建構。

在信仰的認同之外，在〈民族意識的起源〉一章節中，班納迪克特還提到「國語」概念的形成是影響民族意識興起的另一個關鍵因素。

由於資本主義及印刷術的發展，特定方言或文字成為書寫語言得以流通，並進一步被定義成行政甚至是國家語言；起初國語的設置是為方便國家的統治及管理，但隨著國語概念的發展，逐步建構出其作為一種權力語言的存在，而成為民族乃至國族意識成型的重要關鍵。

而有關臺灣語言與認同關係的著墨，在阮裴娜《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》中〈語言政策與文化認同〉一節中，有深刻的關照。

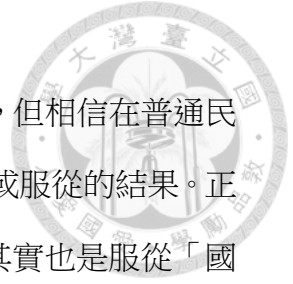
這時期台灣人的語言認同經過幾個階段的轉換，在統治階段初期，當台灣人與中國的淵源仍然強烈而殖民政府尚未強力實施語言同化政策時，大部分知識份子的語言優勢是某種漢文形式。慢慢地隨著殖民的深化而弱化了與大陸的連帶性，他們開始在一個新近被強調在地化的在地族群認同語言——台灣話，以及篤定參與擴大中的帝國殖民語言——日語之間作出抉擇

17

¹⁵ 班納迪克特·安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，頁 41。

¹⁶ 班納迪克特·安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，頁 43。

¹⁷ 阮裴娜著：〈語言政策與文化認同〉，《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》，頁 167。



雖然本段是就書寫語言的角度講述知識份子、文人作家的抉擇，但相信在普通民眾間也存在著口語方面的選擇，而這種選擇同時也是某種認同或服從的結果。正如筆者在前言處提到的「在公共場合說臺語會感到不自在」，其實也是服從「國語」的結果，認為在「公共」的空間中，應以「國語」進行對話。

民族的想像及語言的選擇皆是建構／重構後殖民語境下身分認同的關鍵，然而後殖民主義的「後 (Post)」並非僅止於在殖民統治結束後自身主體的重建，而更有與殖民對話、甚至對抗的意味。

在《文化的位置》(The Location of Culture) 當中霍米巴巴 (Homi K. Bhabha) 便指出，被殖民者模仿殖民者的語言，然而無論腔調上學得有多神似，在本質上依然還是被殖民者，正如日本在臺灣雖實行一系列的同化政策，但仍存在差別待遇；而殖民者也會從一開始試圖改變被殖民者的心態，變成自我質疑。¹⁸

正因如此，擬仿 (mimicry) 成為一種對殖民者不自覺的反抗行為，而關於這一概念的具體呈現，筆者將在有關「胡撇仔戲」文獻資料的回顧中說明。

上述有關「認同建構」、「語言」、「擬仿」等是本作中比較重要的概念，故在此處展開回顧；當然，後殖民理論還有諸如「揉雜」(hybridity)、「融合」(syncretism)、「離散」(diaspora) 等與種族或少數民族相關的重要概念，但因本文之重點在於創作本身之報告，故不多作贅言。

二、日本殖民時期文化研究

為更了解日本殖民時期這一背景，筆者參考許多與該時期之日常生活有關的資料，如王慧瑜《日治時期臺北地區日本人的物質生活 (1895 – 1937)》¹⁹、嚴漢

¹⁸ Homi K. Bhabha : The Location of Culture. 2004. London: Routledge.

¹⁹ 王慧瑜：《日治時期臺北地區日本人的物質生活 (1895 – 1937)》(國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2007年6月)。

廷〈日治時期臺中市街飲食業的發展與經營〉²⁰、陳玉箴〈日本化的西洋味：日治時期臺灣的西洋料理及臺人的消費實踐〉²¹等；以及其他有關制度及現象，如石丸雅邦《台灣日本時代的理蕃警察》²²及林實芳〈就子賣落煙花界——日治時期台灣色情行業中的婦女人身買賣〉²³等論文；試圖透過多篇學術論文及相關的文獻資料構建出當時的風貌。

在《日治時期臺北地區日本人的物質生活（1895－1937）》中，王慧瑜詳實記述當時臺北地區的物質生活，並針對社會屬性、住所與交通、餐飲方式、衣著樣式等進行詳細介紹，雖然是以在臺日人為主要對象，但也不乏與臺灣人生活的比較。

在〈收入與開支〉這一章節中，王慧瑜自臺灣日日新報整理出幾個重要的表格，包含「1909年臺北地區臺灣人平均每人每天生活費」²⁴、「1937－1938年臺北地區日本人生活各方面支出比例」²⁵，當中除可見日本人與臺灣人之間的消費差距之外，更能看到臺灣人主要開銷的內容，進而推測當時的價值觀念。

如以「生活支出比例」為例，臺人勞動者在飲食方面的支出高達百分之七十，比起日人領薪階級、日人勞動者、臺人領薪階級都高出百分之八到十的比例，且在保健方面的支出比例較其他階級少，便可想像當時底層臺灣人的生活狀態。

而在《日治時期臺中市街飲食業的發展與經營》中，嚴漢廷將當時臺中市街景象、消費活動、商業發展、人口組成清楚羅列，並從飲食業的發展與經營入手，為筆者在針對彼時社會環境的想像上提供很好的藍圖。

至於林實芳〈就子賣落煙花界——日治時期台灣色情行業中的婦女人身買賣

²⁰ 嚴漢廷：〈日治時期臺中市街飲食業的發展與經營〉，《區域與社會發展研究》9期（2008年12月），頁29－55。

²¹ 陳玉箴：〈日本化的西洋味：日治時期臺灣的西洋料理及臺人的消費實踐〉，《臺灣史研究》第20卷第1期（2013年3月），頁79－125。

²² 石丸雅邦：《台灣日本時代的理蕃警察》（國立政治大學政治研究所博士論文，2008年7月）。

²³ 林實芳：〈就子賣落煙花界——日治時期台灣色情行業中的婦女人身買賣〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第23期（2007年6月），頁93－141。

²⁴ 王慧瑜：《日治時期臺北地區日本人的物質生活（1895－1937）》，頁32。

²⁵ 王慧瑜：《日治時期臺北地區日本人的物質生活（1895－1937）》，頁34。

賣)中提及的買賣子女的現象，除了爬梳自清領時期買賣婦女的現象，更從各式法規入手，探討背後隱匿的父權及將女性商品化的現象，而這些資料也能展現出當時臺灣人的家庭關係。

對創作而言，上述這些文章在本作中的作用可能與「臺灣史」相關的資料同樣重要，對了解日本殖民時期百姓的生活景況起到很大的作用，畢竟若是不知道當時的物質生活、飲食產業狀態，及日本人、臺灣人在當時的生活景況，是很難站在現代的立場勾勒出當時的故事。

三、歌仔戲相關資料

在歌仔戲相關的文獻部分，筆者參考林鶴宜《臺灣戲劇史》及線上《歌仔戲主題知識網》²⁶整理之資料，及以胡撇仔戲為主要研究對象的謝筱玫〈胡撇仔及其歷史緣由〉、〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉²⁷、陳幼馨《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》²⁸、陳慧玲〈由胡撇仔戲的發展談外台歌仔戲與通俗文化的融合〉²⁹等多篇論文，建構筆者對歌仔戲史脈絡及胡撇仔戲這一形式背後意涵的理解；並透過陳昱馨《高雄市歌仔戲劇團經營與管理之研究》³⁰對歌仔戲班的研究，完善筆者在劇作中對戲班元素的刻畫。

有關日本殖民時期的戲劇史及歌仔戲的發展史是本作核心，在《臺灣戲劇史》中林鶴宜詳實整理自荷領（1624）到現代（1980–2013）臺灣戲劇之發展，透過對每一時期政治社會環境的關照，分析不同劇種盛衰的過程，也對這些劇種進行詳細的介紹。

²⁶ 歌仔戲主題知識網：<https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw>。

²⁷ 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期（2007年3月）。

²⁸ 陳幼馨：《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》（國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2009年6月）。

²⁹ 陳慧玲：〈由胡撇仔戲的發展談外台歌仔戲與通俗文化的融合〉，《臺灣戲專學刊》10（2005年1月），頁151–165。

³⁰ 陳昱馨：《高雄市歌仔戲劇團經營與管理之研究》（國立中山大學藝術管理研究所碩士論文，2006年6月）。

著作中，林鶴宜對於日本殖民時期新劇及歌仔戲起源、發展、流變之脈絡的整理，都讓筆者能更加清楚的了解該時代的戲劇風氣及社會背景，也就自然能更加理解後來胡撇仔戲形成的原因及其背後所乘載的隱喻。

在〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉中，謝筱玫便提到：

Michel de Certeau 對於日常生活中「上有政策、下有對策」有一套深入有趣的分析。他指出。「對策」(tactics) 是弱勢小民的藝術：他們對於強加在自己身上的規範，能找到一種迂迴解套的方法，並且從中獲得樂趣。雖然還是只能在這個強加於身的系統中運作，但是他們在統治者的視線範圍內用這些限制創造出異於統治者始料未及的東西，這種再創造，可以理解為一種反抗的形式。同樣地，這種似是而非的曖昧創造，跟後殖民研究者 Homi Bhabha 所提出的「仿擬」(colonial mimicry, 或譯「殖民學舌」) 有異曲同工之妙。因為並非照單全收的模仿複製，而使得這個曖昧創造物「酷似、但非全是」(almost the same, but not quite)。³¹

在這篇論文中，謝筱玫從國族的角度關照臺灣自 1980 年代起從「精緻歌仔戲」到「胡撇仔戲」的發展景況，由於這一表演形式內涵的混雜性與臺灣歷史的混雜性得以連結，加上這一形式「隱含了一段殖民統治的過去、一段塵封的歷史」³²，使得「新世紀的胡撇仔現象」成為「表演藝術界對『重建臺灣歷史記憶』的一種回應」³³。

正是因為這樣的論述，啟發筆者將身分、國族認同與胡撇仔的發展脈絡做出連結，發展出這一故事。

在針對日本殖民時期歌仔戲的發展，及胡撇仔戲背後隱含之國族意識進行爬

³¹ 謝筱玫：〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，頁 101 - 102。

³² 謝筱玫：〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，頁 100。

³³ 謝筱玫：〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，頁 103 - 104。

梳之後，筆者想回歸到對於歌仔戲班資料的整理。

而在《高雄市歌仔戲劇團經營與管理之研究》中，陳昱馨透過對於高雄市歌仔戲劇團的經營及管理進行完整的介紹，首先根據歷史探詢當地的歌仔戲劇團的發展，再根據劇團的消長的狀態探究目前高雄市歌仔戲的生態，並以管理學的角度進行分析研究。

在其〈日治時期的歌仔戲劇團〉³⁴一節中針對歌仔戲劇團組織架構上的研究整理，包含內台、外台、職業、業餘等不同形制戲班的組織結構、營運情形、薪資概況等都有非常完整的紀錄，雖然文中有關日本殖民時期的篇幅不多，卻同樣給筆者很大的幫助。

最後，則是由國立傳統藝術中心架設的《歌仔戲主題知識網》，當中詳細記載許多關於歌仔戲的術語，並且清楚的解說這些術語所代表的意義，透過這些紀錄，筆者也能更加了解這歌仔戲工作者們的語言習慣。

除上述文獻之外，筆者也參考同時期的相關小說及戲劇作品，如吳濁流講述知識份子在大時代下身分追尋的小說《亞細亞的孤兒》³⁵；在日本殖民時期有實際演出的林搏秋的劇本《閩雞》³⁶、《高砂館》³⁷，都為筆者對該時代氛圍產生更多想像。

此外，講述大時代下小人物的故事如《茶館》³⁸、《活著》³⁹也為筆者在敘事上提供參照；而有關戲班的電影如《霸王別姬》⁴⁰、《虎度門》⁴¹，則幫助到筆者思考如何建構一個戲曲演員在戲班中的狀態及整個戲班氛圍。

³⁴ 陳昱馨：《高雄市歌仔戲劇團經營與管理之研究》，頁 13 – 20。

³⁵ 吳濁流著：《亞細亞的孤兒》（新北：遠景出版社，1993 年 9 月）。

³⁶

³⁷

³⁸ 老舍著：《茶館》（台北：南方出版社，2022 年 3 月）。

³⁹ 張藝謀執導，余華原著：《活著》。上海電影集團公司（上海電影製片廠），年代國際（香港）有限公司（1994 年 5 月）。

⁴⁰ 陳凱歌執導，李碧華原著：《霸王別姬》。北京電影製片廠，湯臣（香港）電影有限公司，中國電影合作製片公司（1993 年 1 月）。

⁴¹ 舒琪執導：《虎度門》。嘉禾（香港）有限公司，高志森影業有限公司（1996 年 4 月）。

通過對上述文獻資料之閱讀、參考，筆者得以建構出一個相對完整的時空，並在其中探討「什麼是臺灣人」這一核心的問題意識，至於「如何探討」、「如何將這些運用在作品當中」，筆者將在後續的章節中詳細闡述。



參、創作理念及實踐



「什麼是臺灣人」這一問題意識，歸根結底是關於身分認同的提問；而影響身分認同的關鍵可能包含性別、種族、文化、語言、地緣等諸多元素。在這個故事中，因筆者選定日本殖民時期的歌仔戲班作為背景，故將探討重點放在身分、語言及劇種（文化藝術）三個元素之上，試圖從「是什麼人、說什麼話、唱什麼戲」的概念探討認同形成的原因及主體重構的可能。

創作理念上，筆者以許文秀的故事作為主線，將「身分／是什麼人」、「語言／說什麼話」、「劇種／唱什麼戲」等三個概念提到他與觀眾面前，建立「臺灣人（日本人）就要說臺灣話（日本話）、演臺灣戲（日本戲）」的偽論述，再透過李漢吉的提問破除這一論述，並讓觀眾重新思考「什麼是臺灣人」、「什麼是臺灣話」、「什麼是臺灣戲」。

本章筆者將先從作品架構層面的設置入手，討論每一場次中「身分／是什麼人」的論述如何被建構；再點出本作中有關「語言／說什麼話」的設置，如何反映角色的認同；並在最後闡述重要登場角色對「劇種／唱什麼戲」的意識形態之形成及流動，以詳細闡述筆者的創作理念及實踐。

一、身分／是什麼人

身分認同的問題一直存在生活當中，在群體社會中如何界定自己的身分？我們與他者的關係及異同為何？我們如何向他者介紹自己？這都是有關認同的議題。

從許文秀的角度出發，這齣戲即是他的一趟建構、重構認同的旅程，因此在本作的每一場次中，筆者都安排有與身分之認同相關的情節或對白，目的即是讓許文秀透過不同的行動及反應，來回答這一命題。試列舉如下表：

場次	本場與身分認同之關聯
1	透過劇中劇岳飛自知「大宋為國，中原為家」，對比許文秀（或大部分劇中人）的困境，即「不知自己屬於哪裡？是哪裡人？」。
2	透過戲班眾人對「說什麼話（語言）」、「看什麼戲（文化藝術）」跟「是什麼人（認同）」之間關係的辯論，帶出這些人認為臺灣人與日本人間存在差異（暗示「臺灣人與日本人不同」的思想已經浮現）。
3	強調「聽話」這件事情，必須聽從班主的話、許文秀才不會被拋棄，也是這種「害怕被棄」的心理，造成許文秀不得不「聽從」威權。以此對應當時臺灣的處境，指涉在殖民當下，「聽話」就對了。
4	再次展現「不聽話」及「被棄」之間的關係之外，展現許文秀目前的認同僅建立在「我是家興社的人」之上，並未上升到國族的層次，也暗示他的身分（臺灣）都是陳家興（日本）說了算。
5	透過混亂、紛雜的狀態展現眾人在認同選擇上的差異。 在許文秀身上，只能看見他因為順從而選擇的認同（日本人）；但在李漢吉身上，卻似乎存在著某種彈性。
6	透過日本導演（鈴木先生）及日本故事（桃太郎）的呈現，展現文化及價值觀念的入侵；同時展現許文秀在對「國語」學習上的抗拒態度。
7	點出許文秀因「聽話」、沒有正視內心的抗拒而造成的迷失，及李漢吉在認同上強大的包容力。
8	表現許文秀勉強、缺乏省思的認同只會激發（對日本人的）抗拒及不適而終於發生衝突，對應的是身分認同的問題不能透過別人來形塑。
9	許文秀首次表達自己「不想當日本人」的態度，也表示著主體意識的崛起。
10	透過許文秀在拋下一切、自我放逐（到保安宮）的行為後卻仍有煩惱及牽掛，來表現自棄造成的是再一次的迷失；透過班主留下的信件、病危

場次	本場與身分認同之關聯
	<p>的消息及戲班解散的事實，讓他重新面對並確立自己的身分，進而得到「要當臺灣人、要唱歌仔戲」的答案。</p> <p>同時，也透過李漢吉對這件事情的質疑，引出本作「什麼是臺灣人」的關鍵提問。</p>
11	<p>經歷前面場次的鋪陳來到本場，連續幾段岳飛的戲都表現出岳飛的忠心，但隨著警察闖入而一再被打斷，反而形成一種荒謬；而這樣的荒謬的堅持又與許文秀在第一幕最後對「聽話」的堅持及第二幕最後對自己「是臺灣人就要唱歌仔戲」的堅持形成一種對話。</p>
12	<p>透過許文秀「孤」的狀態（認為自己無父無母、不屬於任何地方），與老四（知道自己來自哪裡、堅持什麼）做出區別；並透過本場與第十一場的連結，將第十場「什麼是臺灣人」的問題再次推到觀眾面前。</p>
13	<p>透過許文秀與李漢吉為應付警察而改演《桃太郎》的方式，展現出某種彈性及包容力，並暗示這可能是認同議題的某種解方。</p>
14	<p>透過李漢吉包容的態度及老四對唱戲的初衷，讓許文秀開始反思自己想成為怎樣的臺灣人？要做怎樣的歌仔（臺灣）戲？</p>
15	<p>透過桃子天真的話語及表現，許文秀想通自己應該唱的「就是一種『戲』而已」，而跳脫了身分的制約。</p>
16	<p>透過許文秀與李漢吉最後演出的開場，展現出兼容的氛圍，也是對認同問題的新的解答。</p>

透過架構本身的設置，讓包含許文秀在內的所有角色都必須面對身分認同的問題，而正因每個角色都有不同答案，使劇作並非單純在回答問題或灌輸思想，更能讓不同的意識形態進行辯證。

在故事前兩幕筆者將認同的議題拋出，並在最後一幕將「什麼是臺灣人」的

核心命題推到許文秀面前，透過他對一系列事件的態度、選擇、行動，建構出屬於許文秀的答案，並引發觀眾對「臺灣人」這一概念建構／重構的思考。



二、語言／說什麼話

劇作中，筆者以「臺灣話」作為主要語言，並將「日本話」穿插於其中，除希望呈現時代氛圍外，更想透過語言來談論「認同」一事。

為何著重語言？語言認同在殖民時期又有何重要性？筆者在「文獻回顧」一章中已稍稍提過，本節想談的便是劇本角色對語言認知所隱含的身分認知。

(一) 臺灣話／臺灣人

筆者認為，對自己所說語言的認知，在一定程度上反映對自身身分的認知，例如在本作第八場許文秀與日本演員們的爭論：

桃太郎：（日）有什麼意見是不是啊？說國語！

許文秀：說什麼鬼子話，你說臺語啊！

此處許文秀建構出「不是日本人、不講日本話」及「日本不是國、日語不是國語」的態度，在宣告自己所使用的語言是「臺語」的同時，其實也隱含著自己身為臺灣人內涵。

在第二場中老四提到：「來看戲的人都講河洛話，跟日本人有什麼關係。」及同場後半段陳家興宣佈改演日本戲時團員乙提到：「我們的戲迷都是臺灣人，看什麼日本戲？」

受到這兩句話的影響，許文秀建構出對身分與語言關係的認知，並藉由認為「自己是臺灣人」或「我們都身處臺灣」因此要「使用臺語」，反映他對日語及

日語作為國語的抗拒。



(二) 日本話／日本人

劇中除老四之外，大部分的主要角色都有使用到日本話，但亦對這一語言有不同程度的認知及接受，撇除對日本人（鈴木先生、日本演員、警察）角色而言日本話本就是母語，陳家興、李漢吉的接受度相對高出其他人，而接受的原因又有所區別，雖然劇中沒有明確寫出，但可試列表如下：

角色	接受程度	接受原因
許文秀	由中至低 再由低至高	最早在「聽話」基礎下進入「日和新劇團」學習日本話，但努力之後發現自己不想成為日本人，而造成接受程度降低；然在見識到老四反抗的下場，並在李漢吉與女童的影響下，漸漸放開心態接受。
李漢吉	高	因身為丑角而「將語言作為工具」，認為這就只是一種「話」，而較少受到國族意識的影響。
陳家興	高	因希望成為日本人並過上更好的生活而選擇接受。
江阿美	中高	劇中雖沒有他使用日本話的場景，但江阿美是個以夫為天的女性，因此丈夫認為好的，他都能夠接受；在第十五場也曾提到「現在只能演國語的戲」之類服從的言論。
陳文英	由中至高	劇中沒有他使用日本話的場景，但陳文英是個認命的角色，雖在第二場表現出對「和親」質疑的態度，但因鈴木先生對他和善，而在對日本人／日本話的接受程度有逐漸提升。
老四	低	老四於劇中至始至終都沒有說過日本話，根深蒂固的思

角色	接受程度	接受原因
		想讓他無法接受，因此才會在自己的語言被剝奪後選擇實質的反抗。



透過語言的接受程度，可以看見這些角色在認同上的區別，同時日本話更有「國語」的意味存在，在表述時選用「國語」、「日本話」、或「鬼子話」指涉這一語言，都理所當然存在不同的意識形態，而這也是本作中的重要設置。

(三) 河洛話／中原人

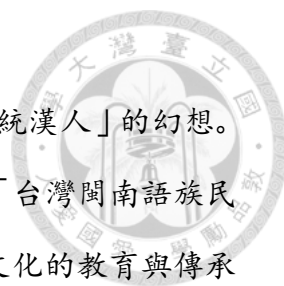
最後是河洛話與中原之間的認同關係。

「河洛」一詞，實有黃河、洛水之意，中原意象相當明顯，具體正名過程，可見梁焯輝〈臺灣閩南語正名－「河洛」乎？「福佬」乎？「貉獠」乎？〉一文，然此並非本處重點，於此僅觀其結論：

筆者以為，臺灣閩南語族民族自尊心的淪喪，民族文化的滅絕，教育界的無知，從他們所用鄙稱的「福佬」與「鶴佬」二詞，可見一斑。自古至今，有那一個族群如此作賤自己而不自知的。子曰：「必也正名乎。...名不正則言不順，言不順則事不成。」臺灣閩南語族在本土文化的教育環境中，首要之務就在正名，「ho11 lo53」一詞所對應的漢字，就是「河洛」二字，若無此一認知，民族文化的教育與傳承必將失去意義，所作的一切努力，終將成為空談。⁴²

再觀朱真一於〈異哉！台灣人的「河洛」及「中原」意識〉一文中提到：

⁴² 梁焯輝：〈臺灣閩南語正名－「河洛」乎？「福佬」乎？「貉獠」乎？〉，《鵝湖月刊》333期（2003年3月），頁53。



其實「河洛」及「貉獠」之爭的核心，在於台灣人的「正統漢人」的幻想。像上述網站台灣漢學教育協會秘書長梁炯輝所寫，這是「台灣閩南語族民族自尊心的淪喪」，若不用「河洛」一詞，那麼「民族文化的教育與傳承必將失去意義，所作的一切努力，終將成為空談」。可見不少台灣人不論 Holo 或客家，對「河洛」或「中原」意識有不少的憧憬。⁴³

透過這兩段敘述可以發現，在使用「河洛」表示所用語言時，有其「中原意識」蘊含其中；因此在本作中，筆者也讓老四以「河洛話」來指稱自己所使用的語言，以展現他更深層次的「中原意識」。

如上所述，透過角色對不同語言之認知的著墨，試圖帶出「說什麼話」與「是什麼人」之間的關係，再透過李漢吉認為的：「只要把它想成是一種話、隨便說的『話』就可以了。」來破除這身分與語言之間的關係，以引發觀眾對於語言認同的思考。

三、 劇種／唱什麼戲

對劇種的認同，即是對文化藝術的認同，自然也能像語言一樣涉及到身分的認同。

劇中最重要的「歌仔戲」到「日本新劇」，最後再到「胡撇仔戲」的設置，其實就是不同認同及意識形態之間的對話；也因此劇中角色在新劇／歌仔戲之間的選擇，便會因此被上升到日本／臺灣（或中原）之間認同的選擇。

⁴³ 朱真一：〈異哉！台灣人的「河洛」及「中原」意識〉（2008年10月，搜尋日期：2022年5月20日），美國加州聖地牙哥台灣同鄉會。

原文網址：<http://www.taiwancenter.com/sdtca/articles/10-08/8.html>。

尤其在第二幕最後及第三幕筆者不斷在歌仔戲中置入中原意識，使得對歌仔戲的認同變得更加曖昧，進而引發許文秀及觀眾對「歌仔戲是什麼」以及「臺灣人是什麼」的探詢，並在最後激盪出一個新的產物，那是新的劇種，也是新的認同與新的意識形態。

以下即羅列出本劇中角色對劇種認同的部分：

角色	劇種認同	原因
陳家興	歌仔戲到 日本戲	自小與老四約定一同做歌仔戲，但隨著時局改變（皇民化運動），覺得只有演日本戲才能有好的生活。
老四	歌仔戲	自小認為歌仔戲才是能給母親帶來笑容的東西，也曾與兄長陳家興約好要一起做歌仔戲，但隨著政令萌生出反抗的態度，反而對「做歌仔戲」變得越來越偏執。
李漢吉	單純的戲	對李漢吉而言，最早認同的可能是歌仔戲，但隨著日本戲的出現，他放開心態，將這些劇種都當作單純的戲。
許文秀	歌仔戲到 日本戲到 歌仔戲到 胡撇仔戲	<p>自小學習歌仔戲並從中得到自信，卻因為師父陳家興的決定必須放棄改學日本戲。學習的過程中因內心牴觸而難以適應，甚至到後來因受到日本人欺壓而對日本戲產生抗拒的態度，並萌生自己「作為台灣人、要唱歌仔戲」的決定。</p> <p>然而在此之後卻因為生活、政令等種種壓力而漸漸退縮，最後是在李漢吉、桃子等人的啟發下才能超脫歌仔戲與日本戲的二元，得到對胡撇仔戲這一形式的想像及認同。</p>

透過這四名角色的劇種認同，以及李漢吉對臺灣人與唱歌仔戲之間關係的提

問，反映出四種截然不同的意識形態，並讓這些意識形態互相對話，最後作用、影響到許文秀以及觀眾，引發其對自身的思考。



以上即為筆者在創作理念上的想像及實踐，然而若是劇作中僅有這些部分的設置是遠遠不夠的，因此筆者將在下一個章節中，詳細闡述有關本作之構作及學理基礎。

肆、 劇本構作之學理基礎



若是不能吸引觀眾，或是無法清楚地講述一個故事，那麼縱使有再崇高的理念都無法被看見；而這樣的道理也顯示了構作技巧的重要性。

誠如筆者在「創作理念及實踐」一章中提到，本作是以許文秀的故事作為主線，來針對問題意識進行探討。因此在劇本的構作上，筆者採用三幕的方式結構故事，並使用「英雄旅程」、「劇中劇」、「說書人」等三個編創理論，試圖讓本作能更加有效的吸引觀眾進入劇情，進而引發對於問題意識的思考。

本章即就劇中使用到的構作技巧及編創理論進行闡述，以完善本篇創作報告。

一、 英雄旅程

為更好的描寫許文秀身分認同的整段過程及成長改變，筆者在編劇技法上參考約瑟夫·坎伯（Joseph John Campbell）《千面英雄》當中「英雄歷險」的概念。

在書中，約瑟夫·坎伯提到：

……英雄的歷險通常會遵循前述的核心單位模式：與俗世隔離，穿透到達某種能量來源，然後是滋養生命的回歸。……不論關注的領域（宗教、政治或個人）為何，真正的創造性行為可由那些死於俗世而後復生者來作為代表，這個事實舉世皆然；而英雄在這期間發生了什麼事，才造就他以一位重生、偉大而充滿創造力者的姿態回歸世界？人類對此的看法，也都普遍一致。因此，我們唯有透過普世共有的經典歷險過程，以效法為數眾多的英雄人物、再次見證早已被揭示的個中道理。這不僅有助於我們瞭解這些意象對當代生活的意義，同時也得以瞭解人類心靈在目標、力量、困境

和智慧各方面的同一性。⁴⁴



對應到劇作中，許文秀於第二場得知家興社要改演新劇，便是其「舊世界的崩毀」及「冒險的開始」，過程中每個事件、每段經歷都在他身上產生影響、為他帶來改變，使他最後得到嶄新的成長及認同。

三幕的設置，恰如英雄旅程「啟程、啟蒙、回歸」的三個階段，許文秀從第一幕啟程加入日和新劇團，再從第二幕的事件中產生自我意識的啟蒙，並在第三幕完整建構／重構主體後回歸新的平衡。而在各種事件的堆疊、推進之下，筆者構建出這趟完整的歷程，並在藉由這段旅程讓許文秀成長之餘，得以探詢「什麼是臺灣人」這一核心議題。

此外，在許文秀的旅程中，筆者也同時展示出幾個不同的意識形態在他身上的作用，比如陳家興對「過好的生活」的執念、老四對「正統歌仔戲」的堅持，以及李漢吉「隨遇而安」的態度；就像作用於我們身上不同的意識形態，不斷告訴我們該往哪個方向前進，而我們終需回應這些聲音。

作為主角，許文秀最終搓合這些聲音，整理出一套屬於自己的想法，並以此為自己對「臺灣人」的回答。當然，這並非就是唯一且最終的解答，就像劇中的每個角色都有找到屬於自己的答案，而在後殖民的語境下，這些答案都可以並陳、且是可以受到尊重的。

因此對筆者而言，本作的主題、寫作的目的，始終是在探尋一個「問題」，而非說明「許文秀的意識就等於臺灣人的意識」；這也是筆者想要透過英雄旅程的手法來表達的，許文秀雖是這趟旅程的主角，但卻不是唯一的主角，每一個角色的想法都在劇中、也都在他的身上發生。

⁴⁴ 約瑟夫·坎伯（Joseph John Campbell）著，朱侃如譯：《千面英雄：70年經典新編紀念版，從神話學心理學到好萊塢編劇王道》（台北：漫遊者文化，2020年6月），頁44。

二、劇中劇



提起英雄，在這個故事中也存在另外三位「英雄」，分別為岳飛、王昭君與桃太郎。

綜觀歷來有關後殖民論述的戲劇作品，不難發現劇中劇的手法被廣泛利用，比如黃哲倫《蝴蝶君》(M. Butterfly) 中的《蝴蝶夫人》(Madama Butterfly)、阿瑟爾·富加德 (Athol Fugard)《島》(The Island) 中的《安蒂岡妮》(Ἀντιγόνη)、德里克·沃爾科特 (Derek Walcott)《啞劇》(Pantomime) 中的《魯賓遜漂流記》(Robinson Crusoe) 等作品，皆透過劇中劇的手法達到與經典對抗、翻轉權力關係、或是隱喻等效果。

因此筆者也希望能透過「戲班」這一元素之便引用戲中戲的手法，將岳飛故事、昭君出塞及桃太郎的故事放入本作之中進行經典的重述與對話。

(一) 岳飛

岳飛的故事在劇中分別在第一場、第十一場及第十三場出現，內容包括「岳母刺字」、「車輪大戰」、「百姓攔路」、「十二道金牌」、「盡忠報國」等五個片段(此五個片段是筆者自行命名)，劇中故事、唱詞部分參考自《戲考》、《傳統戲劇輯錄·歌仔戲卷·拱樂社劇本》，及 1983 年華視葉青歌仔戲《岳飛》。

筆者之所以選用岳飛故事，除較為人所知外，更因其本身即是「抵禦外侮」的代表人物；就像對岳飛而言金人是外族，對許文秀而言日本人也同樣是外族。

透過扮演岳飛這一角色，筆者讓許文秀的故事與岳飛的故事之間產生對話，雖身處類似的境遇卻有著截然不同的選擇，而這些選擇也僅是立場問題、並無好壞之分，同時也引發觀眾對於經典(岳飛故事)背後思想(盡忠報國)的重探。

除此之外，筆者在岳飛故事的選段中也特別引用對白的設計，試圖使其與許文秀的故事產生連結，試列舉如下：

1. 第一場



在「岳母刺字」的故事中有如下對白：

岳 母：（白）吾兒，為娘今日在你身軀刺下「精忠報國」四字，你敢知影為啥？

岳 飛：（白）母親大人，你這是希望我會使「一生精忠，以報國家」。

岳 母：（白）那你說來，哪裡為國？哪裡為家？

岳 飛：（白）大宋為國，中原為家。

岳 母：（白）這擺來去殺賊，應當奮勇爭先，若是不敵金人、袂當迎二聖回朝，你休要轉來見我。

這段對白發生在岳母刺字後提醒岳飛要一生精忠、以報國家，並點出「大宋為國、中原為家」的意識形態；然而作為扮演者的許文秀卻是一名孤兒，自幼被賣到戲班而不知父母、無以為家。

筆者以這段故事作為開場，側面揭露本作關於「身分認同」的問題意識，並透過岳飛「聽從」母親的話，為接下來許文秀「聽從」師父陳家興的話埋下伏筆。

2. 第十一場

劇中第二次出現岳飛故事已是第三幕的開端，隨著時代越發壓抑，岳飛故事只能片段的進行，而為了快點下台、結束這場戲，「英雄」也只能選擇「妥協」。

筆者在此選擇同一齣戲的不同段落，在情節上能產生時間推移的效果；而在角色上，雖然扮演者都是許文秀，但經歷前兩幕的種種事件之後再次扮演岳飛的許文秀，卻能在觀感上產生不一樣的韻味。

本場第一段岳飛大戰首領的故事「車輪大戰」取材自〈王佐斷臂〉，故事中

「首領」即是以雙槍陸文龍作為原型。而之所以在此處選擇「車輪大戰」的片段，也是為呼應第二幕開場時桃太郎對戰鬼王時與雞、狗、猴的「車輪大戰」。

透過兩齣不同劇種、劇情，卻有同一內容的英雄故事形成一種對照，當初被討伐的「鬼王」是由許文秀所扮演，而今再次扮演起討伐金兵的「岳飛」，透過身分的錯置，也讓觀眾能感受當中的辯證關係。

而隨著警察的入場，酣暢淋漓的打鬥瞬間落幕。

第二段則是「十二道金牌」的故事，同時也是岳飛故事接近尾聲時的重大轉折點，而隨著警察的闖入，使得這裡的岳飛開始變得不正經。試看本段對白中筆者的安排：

秦 勉：（白）聖上有旨，岳飛將軍北伐有功，速速進京，論功領賞。

岳 飛：（白）進京領賞？毋過這陣大軍正與金兵作戰，正所謂「將在外」

……。

哨聲響。

團 員：（僅聲音）警察來了！

岳 飛：（白）是！我馬上回京！告辭！

秦 勉：（白）誠好！

原本岳飛正要開始與這位傳令小將辯論，展現他英勇的雄風，然而卻隨著警察的上場，讓他不得不盡快「妥協」尋求下台的機會。也是這樣的安排，讓岳飛不只變得荒誕，更有一種「英雄的憋屈」，而這種憋屈正好可以反映到許文秀身上，他明明在前一場才立下大志要好好做台灣人、唱歌仔戲，現在卻是這樣的下場。

第三段的「百姓攔路」部分是參考《戲考》中的片段，透過村民的角色反映百姓對岳飛的愛戴，卻也同時反映岳飛此人的「愚忠」，恰恰也能對比許文秀在



此刻的堅持。

在戲劇結構上，大戰、傳令、歸途這三段故事，本應表達出岳飛的英勇、忠誠，以及深得民心的狀態；卻在一次次地打斷下營造出完全相反的憋屈、愚蠢的感覺。

透過數次警察闖入的情節打斷扮演的過程，讓許文秀回歸現實並意識到自身的困境；而日本警察的闖入，一方面是來自歷史情境的設置，另一方面也象徵舊戲劇中的舊觀念在此刻、當下的失效。

3. 第十三場

本段「盡忠報國」是岳飛受審的片段，按照岳飛故事，此處本應由羅汝楫這一角色進行審判，然為避免新增角色造成觀眾負擔，加上此處希望營造李漢吉扮演秦檜的意象，故而選用秦檜這一角色進行審判。

雖在第一場時李漢吉便預告自己要扮演秦檜，卻在本場才終於以此角色登台，目的是希望觀眾在經歷前段故事的鋪陳之後，再看這兩個角色的重合，能產生對刻板印象（秦檜故事）背後意識形態（叛國、漢奸）的重探。

角色狀態上，對比前一場（第十二場）老四問道：「是你自己說臺灣人就是要唱歌仔戲的，當初的志氣呢？」時，為了生活的許文秀只能選擇妥協；不像此刻岳飛就算遭受大刑，也堅定自己的立場。

因此，在許文秀本人演唱到「招認功勞」的片段，尤其是「幼讀詩書習武功，壯年掌軍揚威風。皇上召我保大宋，母訓要為國盡忠。」時，因為他在現實生活中與劇中人岳飛形象之間的落差而產生一種對比，進而能讓觀眾比較並思考這兩者之間的關係。

在本場次當中，除正戲演出外還包含老四因不滿而扮岳飛大鬧戲台的小插曲，而老四的行為，則正是他的堅持到達極致、迷失自我的表現；透過老四的登台，將許文秀透過扮演而在一定程度上等於岳飛的關係，替換成老四等於岳飛的

關係，而岳飛的結局同時也能呼應老四的結局，兩人都受到母親影響（老四會想做戲也是因為母親）、為自己所堅持的理念奮戰，然而卻始終難敵外族、也難敵大勢所趨。



在這五段岳飛故事的脈絡中，許文秀自岳飛的故事及命運中解套，兩段故事於開端處重疊，透過扮演的的方式，扣合兩人在開場時「聽話」的態度；然而隨著劇情流轉，許文秀在經歷各種事件之後便與「岳飛」的故事線漸行漸遠，走出屬於自己的英雄旅程。

（二）王昭君

王昭君的故事在劇中僅被陳文英提及而並未完整演出，嚴格來說不算劇中劇的手法，然因昭君故事亦對許文秀有所影響，故同樣在此闡述。見第四場：

陳文英：我還記得阿爸要我嫁給那個鈴木先生的那一天，他跟我拜託，說
如果我不嫁，我們的戲班就唱不下去了。

許文秀：為什麼？

陳文英：我也不知道，可能跟日本人也有關係吧，但那個當下我的腦中卻
想起了一段唱。

許文秀：哪一段？

陳文英以歌仔戲唸唱方式呈現。

陳文英：（唱）轉眼回望是長安，孤蓬萬里何時還。
愁雲連天無盡路，雁門關上別故土。
懷抱琵琶別漢君，西風颯颯走胡塵。

朝中甲士千千萬，始信功勞在婦人。

許文秀：這是〈昭君出塞〉的唱段？

陳文英：當初匈奴發兵進犯，中原三關失守、主將陣亡、朝廷告急，昭君為漢朝江山黎民著想，寧願出塞和番。

許文秀：打不過，卻讓女子求和，比起岳王爺，這個漢王真是太沒骨氣了。

陳文英：師父常說旦角的一舉一動都是美，一言一行都是德，心中牽掛家國大義，腳步手路都是禮儀，這是女子最標緻的模樣。

許文秀：嗯，四叔也有和我說過。

陳文英：但是你有想過嗎？戲裡的女子不是為了國家而活，就是為了男子而活。昭君為大漢、岳母為兒子，更好笑的是都已經經過千年，我們家還在跟別人和親。

許文秀：文英……。

陳文英：阿爸說等我嫁給日本人之後，我們就會慢慢變成日本人，那變成日本人之前，我們又是什麼人呢？

情節上，陳文英因即將嫁給日本人鈴木先生、認知到自身主體性的佚失而有此感慨；在結構上，筆者透過王昭君的故事與旦角演員陳文英產生聯繫，透過這兩個角色在命運上的相似，引出王昭君、陳文英、許文秀三人同樣作為女性並做出的相同選擇，然而隨著故事發展，他們卻走出完全不同的道路。

比起劇中劇，在此置入王昭君的故事更像是對經典的提問，隨著陳文英點破的「戲裡的女子不是為了國家而活，就是為了男子而活」這一現象，並進而提出「變成日本人之前，我們又是什麼人」這一重要提問，也成為許文秀開始進行自我探尋的重要原因之一。



(三) 桃太郎

最後是有關桃太郎的故事，除了桃太郎原著中「討伐惡鬼」的段落之外，筆者另外新增「教化群鬼」的片段，分別至於第六場、第八場及第十三場。試圖在展現新劇風貌之外，進一步藉此表述殖民者的想像或企圖。

在〈戰時在台日本人戲劇家與台灣戲劇——以松居桃樓為例〉一文中邱坤良提到：

面對台灣人日本人化的大勢所趨，參與台灣戲劇活動的日本人，關懷台灣，同情被殖民者，也是站在日本立場，希望提升台灣戲劇水準，使它能在日本帝國扮演重要角色。他們期盼的台灣戲劇，是能以「國語」演出，符合日本精神的新劇。⁴⁵

如上所述，當時參與戲劇活動的日本人是對臺灣戲劇有所期待的，因此筆者才會安排鈴木先生在改編的桃太郎故事中植入更多殖民主義的思想，試圖展現鈴木先生此人的意識形態，雖然他在劇中對陳文英相當友善，卻仍是處於殖民者的角色。

除此之外，桃太郎故事在每個場次的安排上都另有目的，詳見下文：

1. 第六場

承接上文，作為新編桃太郎的導演，鈴木先生在這個作品中展現出自己的價值觀念：

桃太郎：（日）若是我們隨意殺人，那跟這群惡鬼又有什麼兩樣呢？

⁴⁵ 邱坤良：〈戰時在台日本人戲劇家與台灣戲劇——以松居桃樓為例〉，《戲劇學刊》12期（2010年7月），頁25。



猴子：(日) 可他們是惡鬼啊！主人！

桃太郎：(日) 他們是因為生長在這惡劣的環境才會成為惡鬼的！

猴子：(日) 這……。

雉雞：(日) 主人，那我們應該怎麼做？

桃太郎：(日) 我要教育他們！我要給他們帶去知識跟法律！我要讓他們變成帝國的臣民！

在排練告一段落，鈴木先生也曾向扮演桃太郎的演員說道：「你的態度要再謙卑一些，我們這個戲要講包容，若是你表現得太過傲慢，怎麼當台下孩子們的英雄？就算打贏，也不能踩在人家身上啊，會帶壞小孩子的。」

在劇情上，筆者透過這樣的設置，讓觀眾看出鈴木先生對於這齣戲的期許，以及他本人對待臺灣社會的態度，他希望透過戲劇的方式表述自己的理想，並告訴他的觀眾他們日本人並不是單純要佔領或侵略這裡，而是要讓這裡變成更好的地方，以合理化殖民事實。

在結構上，許文秀從原本扮演受人尊敬的岳飛，變成如今人人喊打的鬼王，是在身分上的錯置，當然，還有筆者在前段提到的第十一場中，透過「車輪大戰」的再次錯置；而讓相對帶有歧視心態的日本人扮演桃太郎這樣的英雄角色，也是希望能加強這份錯置感。同樣都是希望引導觀眾對於經典的反思及重探。

2. 第八場

在第八場「教化群鬼」的這一部分中，筆者安排一段轉譯的橋段鬧出的笑話，指涉當時日、臺之間的矛盾，也讓許文秀意識到自己的努力始終未有成效。

在劇情上，對比第六場在排練場的情境，本場透過在演出現場的突發狀況，提升衝突造成的危機感；李漢吉的臨場翻譯造成笑料，也惹惱桃太郎的扮演者，認為他在諷刺自己。

這段戲啟發自法農《黑皮膚，白面具》中〈黑人和語言〉一章節中提到的：「對一個黑人講蹩腳法語，是在惹惱他，因為這表示他就是『講蹩腳法語的人』」⁴⁶設置上，筆者翻轉這個過程，讓日語使用者的桃太郎扮演者感到被冒犯，進而打斷演出的進行。

透過桃太郎與鬼島故事的置入，也象徵著日本人與臺灣這座島嶼之間的關係，在作為殖民者的日本人眼中臺灣島就是一座充滿惡鬼的島嶼，他們的作為不過是在拯救這座島上的惡鬼，就算是看似理想的說詞，其實背後也是包含著濃厚的歧視意味；而這點也可在鈴木先生將「臺語」指涉為「鬼所使用的語言」一事上，至於語言的部分筆者在「創作理念及實踐」一章節已經討論過且並非本節重點，便不在此處重複了。

3. 第十三場

在第十三場中由於日本警察的出現，使得許文秀與李漢吉轉而扮演起桃太郎的故事，原本的審判者秦檜變成鬼王，而被審者岳飛變成伐鬼的桃太郎。這次演出的「再現」，也在身分上形成轉換的功效。

情節上，這是一種化解危機的方法；結構上，透過這樣的轉換將岳飛與桃太郎的故事並置，觀眾也可以發現當中岳飛對抗金人、桃太郎對抗惡鬼的二元本質，其實僅是立場問題，進而從這樣非黑即白的套式中跳脫，找尋多元並立的可能。

除上述作用外，劇中劇也有展現時代氛圍的功能，透過呈現歌仔戲班熱鬧的氛圍、日本新劇團工作的環境，試圖引領觀眾進入日本殖民時期景況；同時在結構上幫助劇情的敘事，並與主角的故事線產生對話。

⁴⁶ 法蘭茲·法農（Frantz Fanon）著，陳瑞樺譯：《黑皮膚，白面具》，頁 103。

三、丑角／說書人



說書人這一手法在戲劇作品中相當常見，在這一角色的引導下觀眾得以快速進入故事世界，並且能在場次間穿梭連結，或是達到填補資訊的功能，以幫助完整劇情，並讓節奏更加流暢。

在老舍《茶館》中的大傻楊其實就是說書人的角色，劇中大傻楊打著鼠來寶，達到穿針引線、承上啟下的作用，除了推進劇情，更讓整體的戲劇節奏變得更加流暢，而這也是啟發筆者運用說書人這一手法進行敘事的關鍵。

除此之外，也由於本作的故事背景設定在日本殖民時期，然而筆者欲探討的主題卻是關於後殖民時期的身分認同問題，因此筆者也試圖運用說書人的設計，帶領觀眾進入「後 (Post)」的語境。

確立這一手法後，便要決定該由何人說書。

在傳統戲曲的舞台上，丑角除了插科打諢之外，同時也有跳出劇情與觀眾互動、對話的功能。因此，在思考其合理性及脈絡之後，筆者決定以一名丑角來擔任本作的說書人。

李漢吉這個名字的設計有其意味，「漢」是漢人、「吉」是吉祥，是相當貼近漢文化的命名；然而以臺語來讀卻又成了「蕃薯」的諧音，而蕃薯又有臺灣人的代稱之意⁴⁷。命名上的複雜性，也代表他身分上的多重性，這也是為何選擇這個角色擔任說書人的主要原因。

本作中李漢吉穿梭於戲裡戲外，故事中他是丑角演員、是家興社眾人的前輩；在故事之外他負責穿針引線，起到串接場次、交代故事、補充資訊、評論人物及事件的作用，也讓全劇節奏變得流暢。李漢吉分別在第一、第五、第十、第十四等四個場景以說書人的身分登場，以下分論其作用：

⁴⁷ 「番薯仔」是一個閩南語詞彙，許多臺灣人會以「番薯仔」自稱。番薯生命力旺盛，是早期漢人移民賴以為生的重要作物之一，因為在貧瘠的環境也能成長，且形狀也酷似台灣島的形狀，所以番薯強韌的生命力、也象徵著台灣人不屈不撓的精神。



(一) 第一場

作為開場性質的一段獨白，其對象不僅是劇中劇的觀眾，同時也是這齣戲的觀眾；透過這段獨白，李漢吉帶領在場觀眾進入日本殖民時期，並將大家的目光聚焦到許文秀身上，同時將戲中的岳飛與許文秀連結，讓觀眾能在接下來的劇情中感受、對比二者截然不同的歷程。

此外，作為劇中人，李漢吉也透過這段對白中關於秦檜故事的描述，展現出自己的心態，建構相對輕鬆的氛圍。

(二) 第五場

在經歷一個晚上，老四離開的決定導致戲班分崩離析，李漢吉在此處以小結而帶有評論性質的介紹：

李漢吉：走一個、又走一個，意見不合的事情在任何時代都會發生，可惜我扮的「油炸粿」還沒登台戲班就散了。（頓）說起來，老四這個人還是很了不起的，為了戲迷、為了自己的理想出走；其實岳王爺也是這樣的人，怪不得這麼多人喜歡岳王爺的故事，對吧？

本段，李漢吉講述戲班的現狀及對於現況的看法，在插科打諢之餘，也將岳飛的故事與「為理想出走」的概念扣合，暗示最後老四與岳飛類似的結局。

此外，李漢吉同時向觀眾提到自己的決定，對比許文秀幾經掙扎最後決定聽話的過程，李漢吉的決定顯得輕而易舉，雖然結果都是遵從戲班的發展方向，但李漢吉更有其主動性；而作為丑角，他也為現今戲班支離破碎造成的沈鬱氛圍帶來一絲趣味。

(三) 第十場



隨著許文秀的覺醒、意識到自己想「做臺灣人、唱臺灣戲」之後，李漢吉卻反問道臺灣人與歌仔戲的關係，以引發觀眾進入新的思考：

李漢吉：唱下去、唱下去，是臺灣人就要唱歌仔戲？

難道說，臺灣人就一定要唱歌仔戲嗎？還是說唱歌仔戲的才是臺灣人？歌仔戲的故事是來自中原，那麼文秀想當的臺灣人又是什麼人？嗯……我也不知道。

隨著後續劇情的發展，許文秀也會面臨這個問題，並找到這個問題的答案，而也正是這個問題的先行，觀眾才會將目光鎖定在許文秀追尋答案的過程。

本段作為全劇的轉折處，收束前段劇情，李漢吉交代當年陳家興剛到戲班的故事，也開展接下來要到老四戲班的劇情，也算是承上啟下的作用，並在最後提到「歡歡喜喜才能過日子」這樣的概念，對應本劇「歡」的調性。

(四) 第十四場

在老四大鬧戲台之後，李漢吉再次透過一段獨白進行總結及交代，並帶評論意味的表示不能理解老四的決定，也是在暗示任何意識形態走到極端都不是好事。試看下文：

李漢吉：沒什麼意外，老四被抓起來了，他一個人扛下所有責任，和警察大人說這一切都是他的主意，戲班的人不知道他會這樣，希望他別讓戲班解散，那位被打的警察大人很好，不打算刁難戲班，聽他講來，他也是讀過書的人，能夠瞭解老四為什麼那麼生氣；我

自己沒讀書，所以不知道有什麼事不能忍？在現在這個時代，任何跟中原有關的東西都不能存在。



隨著這段敘述，李漢吉認為現在的環境沒辦法再繼續唱戲，雖然劇末還另有希望，卻是相對悲觀的態度。而在獨白過後他與許文秀的對話中，也彷彿在將自己一部分的生活態度、意識形態交接給許文秀，讓他產生新的體悟。

隨著故事進入尾聲，李漢吉在最後一場重新以類似說書人的角色做開場，但此時許文秀的狀態卻已與第一場時不同，於是他接過李漢吉的話，成為自己故事的主述者，也象徵著話語權的追回及主體性的重構。

以上幾個部分即為筆者在構作本作時採用的編創技法，透過英雄旅程、劇中劇、說書人等學理做為基礎，試圖先將觀眾帶入許文秀的故事，體會整個故事的發展及該時期的景況，以便更加巧妙的引發觀眾一同思考關於「什麼是臺灣人」的議題，而非僅進行理念的說教。

伍、 自我評估



在針對本作進行自我評估前，筆者會先就作品逐場的設置目標進行分析，再根據逐場概念之傳達進行簡述，最後再做總結式的自我評估。

一、 作品架構

在作品架構的部分，筆者以許文秀的故事作為主線，透過三幕劇的方式開展他的認同之旅，而這段旅程分別是第一幕的「因聽話而成為日本人」、第二幕的「從成為日本人到成為臺灣人」及第三幕的「建構／重構臺灣人」。

在每個幕次中又細分成五到六個場次，筆者按逐場發生的、對許文秀而言的重大事件及場景設置目標列舉於下表呈現：

場次	對許文秀而言的重大事件	設置目標
1	家興社演出現場。	呈現許文秀舊生活的風貌。
2	陳家興宣佈戲班改制。	迫使許文秀進入自我探尋的旅程。
3	陳家興可能會拋棄他。	讓許文秀看似有離開的選擇，卻似乎別無選擇。
4	受陳文英影響，決定留下。	展現許文秀因為「聽話」而留下。
5	舊戲班的瓦解。	呈現眾人的決定，及許文秀對此的見證及無奈。
6	在排戲過程中的不如意。	呈現許文秀在新環境中格格不入的狀態。
7	得到李漢吉的安慰。	作為許文秀與李漢吉首次對手戲，呈現李漢吉與許文秀之間的差異。

場次	對許文秀而言的重大事件	設置目標
8	與日和新劇團決裂。	讓許文秀決定拒絕成為日本人。
9	選擇離開家興社。	呈現許文秀自主意識的萌發。
10	決定要當臺灣人。	呈現許文秀確立自我認同。
11	來到老四的戲班希望貫徹理念，演出卻遭受重重阻礙。	呈現許文秀選擇「當臺灣人」之後的困境。
12	選擇向生活妥協。	呈現完成身分認同之後再次遇到的難題及自我妥協。
13	老四襲擊日本警察。	透過老四的執念，對比出許文秀在意識上的猶疑。
14	老四做戲初衷對他的震撼。	讓許文秀意識到做戲的根本。
15	女童的作為讓他產生反思。	呈現許文秀想通語言與戲的本質，完成整趟旅程。
16	演出胡撇仔戲。	呈現新生活的風貌。

三個幕次、三個循環，直到最後一個場次，許文秀終於完成從「啟程（成為日本人）」到「啟蒙（拒絕成為日本人）」、從「啟蒙」到「回歸（成為臺灣人）」的旅程，並在最後呈現出新生活的風貌。

二、逐場概念之傳達

在整理完主線架構及逐場設置的目標後，本節筆者進一步對劇作中的每一場進行提問，以確認逐場「想傳達的概念如何傳達？」且見下表：

場次	本場概念之傳達
1	以劇中劇的方式作為開場，揭露這是一個戲班的故事及當時演出景況，並透過劇中劇揭露本作針對「認同」議題的探討。
2	透過慶功宴的形式帶觀眾認識每個角色及角色間的關係，並帶出兩個主要的立場（意識形態）在戲班內部的流動；最後透過陳家興的決定，將「成為日本人」的意識形態翻上檯面，導致戲班支離破碎。
3	透過老四與陳家興之間的衝突展現出兩個意識形態（理想／生活，同時也是中／日）之間的衝突，以及許文秀在這兩個衝突之下的選擇。
4	藉由陳文英對於自己嫁人這個決定的「順從」，使許文秀也決定留在戲班，同時點出班主對於金錢、好的生活的嚮往可能是來自童年的不足（意識形態的構成原因）。
5	透過眾人各持主見、戲班解散的群像，指涉在威權（陳家興，也是日本政府）底下，不同聲音、各有顧慮的混雜集體，最終只能四散。
6	透過到日和新劇團的排練，及劇中劇《桃太郎大戰鬼之島》的呈現，將日本的文化、語言帶入故事中，與第一幕形成對照；並透過鈴木先生給予建議的階段，將「教化／同化」的意象點出；同時也展現「日本人」的不同模樣，及他們與臺灣人之間互動的關係。
7	透過許文秀與李漢吉的第一次對談，點出李漢吉與許文秀之間尤其是認同上的差異。
8	演出現場。將日、臺衝突搬上檯面，努力學習卻給日本人帶來戲謔似的反感，加深同化的困難、並形成許文秀主動拒絕同化的契機。
9	許文秀正式拒絕成為日本人，因此換來的卻是（自以為的）被棄，再次回到「孤兒」的形象。
10	讓拋下一切（被棄／自棄）的許文秀來到「保安宮」這個帶有神聖意味的場域；並藉陳文英帶來的消息，將許文秀帶回現實，重新面對自己的

場次	本場概念之傳達
	議題，也透過這個消息，許文秀在心中確立自我認同。同時再讓李漢吉叩問這一認同本質。
11	再次透過劇中劇開啟本幕，透過「車輪大戰」連接桃太郎討伐鬼島時的景象，暗示這兩者本質上並無不同；並在同時本場讓日本警察（公權力）不斷出現，展現許文秀的堅持及歌仔戲在威權時代下的困境。
12	來到辦公室中，許文秀和新任班主老四的地位已經接近，不像從前只能聽話，更可以發表自己的想法；本場展現戲班在皇民化時期（尤其是後期）的戲班困境，也是老四此人認同上的困境，並展示執著的認同在威權之下可能造成的後果。
13	為了「生存」發展出妥協演出桃太郎故事，然而更執著理想的老四卻選擇反抗的道路，造成戲班的危機。
14	警局中，老四與許文秀的對話，並透過老四的失敗（以及班主的失敗）和希求，為許文秀接下來的選擇鋪陳。
15	墓地在此作為「黎明前夕」的象徵，雖是最昏暗、充滿死亡意象的場域，但透過天真無比的女童的提問，確立許文秀的認同。
16	作為收尾，許文秀完成旅程，胡撇仔戲、也是許文秀嶄新的選擇及認同。

透過以上的設計，讓每場的功能不僅是敘事，更能串起關於認同的提問，讓每場每幕環環相扣，展示一趟完整的旅程。

三、自我評估

在闡述完架構及其設置目標，以及每一場希望達到的效果之後，本節希望以觀者的角度重新檢視這些設置，再就其他層面進行補充，以完成本節的自我評估。

若是作為一名觀者，只能透過舞台上的畫面及劇本中的台詞來判斷這齣戲的內涵。因此筆者試圖挑選出對筆者而言，每一場次中最重要的台詞，來與前述設置比較，以判斷是否有達到筆者預期的成效。下以表列之：



場次	本場次最重要的台詞
1	劇中劇中岳母提到：「那你說來，哪裡為國？哪裡為家？」及李漢吉提到「其實文秀也是真可憐，小時候被人家賣來戲班，也不知道自己的老爸、老母是誰，不像岳王爺，一生扛著岳家的大旗，為著中原打拼……。」。
2	老四說：「來看戲的人都講河洛話，跟日本人有什麼關係。」 團員乙也說道：「我們的戲迷都是臺灣人，看什麼日本戲？」
3	許文秀問道：「師父，你為什麼要那麼聽日本人的話！」 陳家興道：「你要是不聽我的話你就走，就當我沒你這個徒弟。」
4	陳文英問道：「阿爸說等我嫁給日本人之後，我們就會慢慢變成日本人，那變成日本人之前，我們又是什麼人呢？」
5	李漢吉獨白：「說起來，老四這個人還是很了不起的，為了戲迷、為了自己的理想出走；其實岳王爺也是這樣的人，怪不得這麼多人喜歡岳王爺的故事，對吧？」
6	桃太郎在戲中言道：「我要教育他們！我要給他們帶去知識跟法律！我要讓他們變成帝國的臣民！」
7	李漢吉：「如果一直想說那是『日本』話，就會覺得很難學會，只要把它想成是一種話、隨便說的『話』就可以了。」
8	許文秀與桃太郎關於「語言」的爭論。 桃太郎：「(日)有什麼意見是不是啊？說國語！」 許文秀：「說什麼鬼子話，你說臺語啊！」
9	許文秀：「我已經很努力嘗試了，但他們始終都覺得我們是賤民、是惡

場次	本場次最重要的台詞
	鬼，就算學了他們說的話、他們演的戲、他們唱的歌，他們還是不領情。」
10	<p>許文秀想通：「因為我是臺灣人，就是要唱歌仔戲。」</p> <p>及李漢吉的提問：「是臺灣人就要唱歌仔戲？難道說，臺灣人就一定要唱歌仔戲嗎？還是說唱歌仔戲的才是臺灣人？歌仔戲的故事是來自中原，那麼文秀想當的臺灣人又是什麼人？」</p>
11	岳飛詞：「我阿母驚我一時失足，佇本帥背上刺了『精忠報國』四字，所以我一生只圖盡忠，縱有奸臣弄權，本帥斷不在意。倘若違旨，我這忠在哪裡？」
12	許文秀言道：「四叔，我本來就是個無父無母的孤兒，本來就不知道自己是在哪裡人。」
13	老四玉石俱焚式的對日本警察說道：「要大家都穿你的衫、學你講話、唱你的戲！看我來將你擊敗！」
14	<p>李漢吉：「做什麼人都會有限制的，而且蕃薯伯不是說過嗎？不要去想『日本』，反正人生短短幾十年，迷迷糊糊就過去了，好好做『人』就行。」</p> <p>及老四：「『歌戲』是大家都喜歡的東西，那是能讓大家歡喜、露出笑容的東西。」</p>
15	女童天真唱戲的過程及許文秀：「師娘、文英，你們放心，這就是一種『戲』而已。」
16	許文秀：「我是班主許文秀，今天要給大家帶來的最新潮的歌戲，欸？不是歌仔戲，是日本人說的「オペラ (Opera)」，雖然叫做胡撇仔，但絕對不是黑白撇撇喔！你問這叫什麼戲？我們就叫他「皇民歡戲」！大家要歡喜啦！」

在整理完上述台詞後反觀前述的逐場設置，其實大部分都能對應得上，但也可能因為這是筆者自己的作品，因此對關鍵性的台詞特別敏感，也自然將其視作該場次最重要的台詞。

不過，整體而言筆者自我評估後認為整部作品的脈絡及架構尚稱流暢，然而在歷史考究的部分尚有待加強。

例如當時外台戲班實際演出的劇目為何？當時日本新劇團體是否會演出桃太郎的故事？當年的唱詞、劇本又是如何？究竟何時開始「嚴格取締」非國語的演出……等一系列問題，都沒有詳細的文獻資料可以佐證。

在形式上這是舞台劇，雖然未必要完全還原或符合歷史原貌，且觀眾對歷史真實的要求也許不如對影視作品的要求來的嚴格，但若能更貼近歷史，將有益於作品帶領觀眾進入日本時期、感受時代氛圍，並進而引發相關的議題及討論。

還原背景並非易事，除了文獻資料的回顧更需要實際走訪，才能見識到冰冷資料背後屬於人的溫度。這也是本作目前比較可惜，也是未來有機會創作類似的作品時應該注意的部分。

整體而言，這次的創作是筆者至今在架構經營上最完整的作品，在大綱書寫的階段幾經琢磨，因為問題意識模糊的關係而一改再改，直到二稿完成後整理出問題意識，才在建構大綱、編排情節、經營對白時能更加準確。也是因為這樣的創作的過程，讓筆者意識到劇本創作的過程中問題意識是非常重要的，相信有此概念之後，必能幫助筆者在未來的創作中更具方向。

陸、結語



本作筆者以日本殖民時期歌仔戲班的困境入手，讓觀眾進入殖民／後殖民的語境當中，再透過許文秀的成長故事建構「是什麼人、說什麼話、唱什麼戲」這一偽命題，並用李漢吉的質問來引發思考，使觀者在能此語境下以「解殖」作為方法，為固有的概念進行提問，並在提問的過程中尋求臺灣人之主體性的建構與重構，進而找尋「什麼是臺灣人」這一問題的答案。

在將劇本的創作動機、問題意識、創作理念及學理基礎從頭整理後會發現故事本身還是有些可以繼續發展及修改的空間，對於各種理論的理解及編創技巧的把控若能更加準確，相信也能對作品的質量有所提升。


然而在對整個作品進行爬梳後，筆者自評本作還是有扣回到創作之初衷，即運用這一作品探討的關於認同的問題；並且在創作的過程中，筆者自身也得到對於這一問題的啟發。雖不敢說自己已然完成對主體的建構或重構（畢竟這是一輩子的事情），但這個作品將會成為起始，讓筆者將這趟旅程繼續發展下去。

參考資料



一、專書

1. 王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂。1980。《戲考》。台北：里仁書局。
2. 中央研究院數位文化中心。2018。《臺中歷史地圖散步》。台北：台灣東販。
3. 老舍著。2022。《茶館》。台北：南方出版社。
4. 阮裴娜 (Faye Yuan Kleeman) 著，吳佩珍譯。2010。《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》。台北：麥田出版社。
5. 吳濁流著。1993。《亞細亞的孤兒》。新北：遠景出版社。
6. 邱坤良主編，張嘉容、陳衍吟、曾顯章、秦嘉嫻編輯，洪惟仁、徐福全、陳恆嘉、陳健銘審訂。2001。《傳統戲劇輯錄·歌仔戲卷·拱樂社劇本》。宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處。
7. 汪其楣選編。2004。《國民文選·戲劇卷 I》。台北：玉山社。
8. 佳亞特里·斯皮瓦克 (Gayatri C. Spivak) 著，張君玫譯。2006。《後殖民理性批判》。新北：群學出版。
9. 法蘭茲·法農 (Frantz Fanon) 著，陳瑞樺譯。2007。《黑皮膚，白面具》。台北：心靈工坊。
10. 林鶴宜著。2015。《臺灣戲劇史》。台北：國立臺灣大學出版中心。
11. 約瑟夫·坎伯 (Joseph John Campbell) 著，朱侃如譯。2020。《千面英雄：70年經典新編紀念版，從神話學心理學到好萊塢編劇王道》。台北：漫遊者文化。
12. 班納迪克特·安德森 (Benedict Anderson) 著，吳叡人譯。2010。《想像的共同體：民族主義的起源與散布》。台北：時報出版。
13. 荊子馨 (LEO T. S. CHING) 著，鄭力軒譯。2011。《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》。台北：麥田出版社。

- 
14. 黃哲倫 (David Henry Hwang) 著, 張生譯。2010。《蝴蝶君》。上海: 上海譯文出版社。
 15. 愛德華·薩依德 (Edward W. Said) 著, 王志弘、王淑燕、莊雅仲等譯。1999。《東方主義》。新北: 立緒出版社。
 16. Athol Fugard ; edited with an introduction by Dennis Walder. 1993. The township plays. Oxford : Oxford University Press.
 17. Derek Walcott. 1980. Remembrance & Pantomime : two plays. New York : Farrar, Straus, and Giroux.
 18. Homi K. Bhabha : The Location of Culture. 2004. London: Routledge.

二、期刊論文

1. 林實芳。2007。〈就子賣落煙花界——日治時期台灣色情行業中的婦女人身買賣〉。《女學學誌：婦女與性別研究》第 23 期：頁 93 – 141。
2. 陳慧玲。2005。〈由胡撇仔戲的發展談外台歌仔戲與通俗文化的融合〉。《臺灣戲專學刊》10：頁 151 – 165。
3. 陳玉箴。2013。〈日本化的西洋味：日治時期臺灣的西洋料理及臺人的消費實踐〉。《臺灣史研究》第 20 卷第 1 期：頁 79 – 125。
4. 梁焜輝。2003。〈臺灣閩南語正名—「河洛」乎? 「福佬」乎? 「貉獠」乎?〉。《鵝湖月刊》333 期：頁 48 – 53。
5. 謝筱玫。2002。〈胡撇仔及其歷史緣由〉。《中外文學》第 31 卷第 1 期：頁 157 – 174。
6. 謝筱玫。2007。〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉。《民俗曲藝》155：頁 79 – 110。
7. 嚴漢廷。2018。〈日治時期臺中市街飲食業的發展與經營〉。《區域與社會發展研究》9 期：頁 29 – 55。

三、學位論文

1. 王慧瑜。2010。《日治時期臺北地區日本人的物質生活（1895-1937）》。國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文。
2. 石丸雅邦。2008。《台灣日本時代的理蕃警察》。國立政治大學政治研究所博士論文。
3. 陳幼馨。2009。《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》。國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文。
4. 陳昱馨。2006。《高雄市歌仔戲劇團經營與管理之研究》。國立中山大學藝術管理研究所碩士論文。

四、影視作品

1. 陳凱歌執導，李碧華原著。1993。《霸王別姬》。北京電影製片廠，湯臣（香港）電影有限公司，中國電影合作製片公司。
2. 張藝謀執導，余華原著。1994。《活著》。上海電影集團公司（上海電影製片廠），年代國際（香港）有限公司。
3. 舒琪執導。1996。《虎度門》。嘉禾（香港）有限公司，高志森影業有限公司。

五、網路資料

1. 朱真一。2008。〈異哉！台灣人的「河洛」及「中原」意識〉。
（搜尋日期：2022年5月20日）。美國加州聖地牙哥台灣同鄉會。
原文網址：<http://www.taiwancenter.com/sdtca/articles/10-08/8.html>。
2. 魏宏晉文，卜華志圖。1993。〈「蕃薯」，「芋仔」配〉。（搜尋日期：2022年

5 月 22 日)。台灣光華雜誌。原文網址：

<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=fcab7e9e-9689-4797-9013-78ed6ab7ae81>。



3. Leslie Nguyen-Okwu。2018。〈The island that never stops apologising〉，《BBC》
(搜尋時間：2022 年 6 月 3 日)。

網頁來源：<https://www.bbc.com/travel/article/20181031-the-island-that-never-stops-apologising>。

4. Ramble Taipei 漫步台北。2017。〈「三小」？「胡撇仔戲」？漫談台灣獨有之原創戲曲-歌仔戲〉。(搜尋日期：2022 年 5 月 22 日)。Blogger。

原文網址：<http://rambletaipei.blogspot.com/2017/01/blog-post.html>。

5. village88。2012。〈皇民化時期的台灣戲班生態〉。(內文摘自呂福祿口述，廖秀容記錄整理。唐山過台灣。台灣時報台灣文。2009 年 12。)。

(搜尋日期：2022 年 5 月 22 日)。隨意窩。

原文網址：<https://blog.xuite.net/village88/twblog/173146553>。

六、線上資源

1. 教育部臺灣閩南語常用字典：

https://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/default.jsp。

2. 歌仔戲主題知識網：<https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw>。

3. 維基百科：<https://wikipedia.org/>。

4. iTaigi 愛台語：<https://itaigi.tw/>。