

改良與文明的想望—臺灣新劇起源及現代戲劇史書寫中的三個討論

一、前言

回首臺灣現代戲劇的流行與發展開端，可上溯自日治時期的「新劇」。新劇研究學者邱坤良的定義較接近「概念性的分類」，且所指涉的「幾乎可以涵蓋所有非傳統戲曲型式的戲劇」，他並且將現代戲劇在臺灣發端後所衍化出的各個分支劇種，如「改良戲」、「文明戲」、「文化戲」、「皇民劇」以及戰後風行一時的「胡撇仔劇」皆可大致化約為本質上與傳統相對的「新劇」之中¹。事實上，以上所述各分支劇種名稱仍然各有其不同階段的歷史語境與演出型態上的相異處，概稱為「新劇」一詞方便指涉所有相對於「舊」及「傳統」的戲劇型態，然未來仍需將逐一梳理這些概括於新劇大傘之下的各個分支劇種，始能建構出臺灣現代戲劇發展的更完整形貌。

作為臺灣現代戲劇的起源與濫觴，「新劇」已跨越了將近一百年的光陰，其發展狀態的起承轉合亦與臺灣的歷史脈絡有密切關聯。臺灣戲劇的研究自日治時期便有殖民政府官方之下的研究及統計報告出現，如臺灣總督府文教局社會課印行的《臺灣に於ける支那演劇及臺灣演劇調》(1928)、濱田秀三郎編《臺灣演劇の現状》(1942)（其中包括竹內治的〈臺灣演劇誌〉與中山侑〈青年演劇運動〉）及總督府所編《警察沿革志》第二篇的〈臺灣新劇運動活動〉等²，然而戰後戲劇史裡關於新劇的書寫竟付之闕如了將近 40 年，期間僅有呂訴上的《臺灣電影戲劇史》(1961)裡出現「臺灣新劇發展史」一書裡有專章，然而內容也大多是由前述之日治時期官方研究中擷取。新劇的研究要直至 90 年代以後戒嚴的解除與本土意識的崛興才開始被重新審視，日治時期前後的新劇研究以邱坤良的《舊劇與新劇(1895-1945)》、楊渡的《日據時期臺灣新劇運動》(1923-1936)及焦桐的《臺灣戰後初期的戲劇》為代表。而戰後的新劇或胡撇仔戲的研究亦由邱坤良自 1995 年起，主持了「新劇演出及相關表演文化綜合研究」與「傳統與現代之間——臺灣新劇劇本蒐集整理計劃」等一系列的研究計劃，展開大量田野調查，並完成了《臺灣新劇演出資料彙編》³五卷。臺灣戰後的新劇文化在邱坤良的重新整理下，

¹ 邱坤良《舊劇與新劇(1895-1945)：日治時期臺灣戲劇之研究》，臺北市：自立晚報，1992 年，頁 302

² 邱坤良《舊劇與新劇(1895-1945)：日治時期臺灣戲劇之研究》，頁 13

³ 其中包括報章中新劇相關論述五十二篇，報導、廣告約二千頁，三千七百餘則、劇團照片一百餘張、公文書函五十餘種以及四十年代左右之演出入門票四十餘張、雜誌中短篇劇作十五篇等，編為《臺灣新劇演出資料彙編》五卷(Ciou, Kun-Liang《臺灣新劇演出資料彙編》，宜蘭：傳統藝術中心，2001-2002 年)

始重新被正視並初步建構其演出型態的論述。2000 年的總統大選後，臺灣經歷首次戰後國民黨政府掌政後的首次政黨輪替，民進黨籍陳水扁的勝選使得「臺灣之子」的國族認同意識達到最高峰，向來被學界視為不登大雅堂的「胡撇仔」⁴及相關新劇研究由黑翻紅，開始出現在媒體與學術論文中。⁵石婉舜、林鶴宜、謝筱玫、簡秀珍、陳慧玲及美國學者司黛蕊 (Teri J. Silvio)等研究者開始分別以日治前後新劇或戰後的胡撇仔戲為主題各有其精彩論述，這股重新追尋臺灣文化主體認同的風潮也延伸至劇場舞臺上，金枝演社自《臺灣女俠白小蘭》(1995)後便以胡撇仔戲的美學再現作品聞名。

事實上，臺灣新劇的發生並沒有清楚的線性脈絡可循，其發展過程更觸及了臺灣與整個東亞地區因為「連續殖民」與「多重殖民」⁶而帶來的跨文化交流與影響作用，可以說新劇史即是整個東亞現代戲劇的接受與殖民史。本文並無意將新劇的各個階段性發展作一綜覽，而擬重新檢視新劇的起點，也就是臺灣現代戲劇的萌發之處，並觀察當代臺灣戲劇史論著中對於臺灣現代戲劇發展詮釋上的一些問題。

二、川上音二郎來臺時間點上的謬誤

日治時期以前的臺灣，除了原住民的歌舞與祭典活動之外，由中國來的移民間盛行的是南管、北管、潮戲等中國傳統地方戲曲，以歐洲中心(Euro-centric)概念發展出的現代戲劇(contemporary theatre)則要到 1895 年日本殖民臺灣後才衍生。撰述第一本臺灣戲劇史專著《臺灣電影戲劇史》的呂訴上，以橫跨戰前戰後歷史見證人身份援引了眾多不易掌握的第一手史料與親身見聞，因此在戰後戲劇史料缺乏的狀況下，呂的論述往往成為戰後臺灣戲劇研究者引述資料時的主要來源，並盤據著臺灣戲劇史典律(canon)的崇高地位⁷，以下這段敘述即可在目前大部分戲劇專著及研究期刊裡發現其蹤影：

⁴ 胡撇仔一辭，或作「黑碟子」、「烏撇子」等，實由日語“オペラ”讀音而來，歌仔戲名伶廖瓊枝表示，「胡撇仔」原先乃用來指稱新劇。台灣光復後，新劇表演興盛，演劇中並夾雜流行歌曲，有人遂以「opera」來稱呼這種又唱又演的表演類型，後來由於歌仔戲也增加流行曲調演出形式與新劇相去不遠，「opera」之稱遂被沿用到變體的歌仔戲上。(黃雅蓉《野台歌仔戲演出風格之研究》，文化大學藝術研究所碩士論文，1995 年，頁 10-11)

⁵ 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

⁶ 吳叡人指出：「臺灣殖民經驗的特徵之一在於：歷時的「連續殖民」經驗—清帝國、日本、國民黨，以及並時支配結構上的「多重殖民」—殖民母國(外來政權)／漢族移民／原住民。」(〈台灣後殖民論綱：一個黨派性的觀點〉，《思想》，第3期，2006年，頁95)

⁷ 石婉舜〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9-1940.11)〉，《民俗曲藝》，159 期，2009 年 3 月，頁 11

臺灣最初的新演劇「改良戲」是誕生於民前一年五月四日，由自日本新演劇元祖川上音二郎劇團來臺北市朝日座(按：「座」)上演，起初的劇情是社會悲劇，博得好評。該團演完後，次年旋由日人莊田(警界的警部補即巡官退職者)和「朝日座」的主人高松豐次郎等，模仿它就開始組織臺語改良戲劇團，應募來的一批臺灣人演員，都是當時在臺北的流氓⁸。(底線為筆者所加)

引文中所提到的川上音二郎(1864-1911)為日本現代戲劇發展過程中的靈魂人物。日本自明治維新後，政治、經濟、文化皆受到西化影響，一切以歐美作為將自己建設成為「現代」、「文明」、「開化」國家的典範。日本的演劇界也不自外於此股風潮，首先嘗試的是傳統歌舞伎的改造。根據石婉舜的研究，曾參與自由黨，極關切政治時局的川上由當「講釋師」(說書人)與表演流行於京阪地區的滑稽短劇—「俄(にわか)狂言」開始，便在其演出中加入對政治社會的諷刺性，並在明治二十四年(1891)將他的新戲劇定名為「書生劇」，爾後又被定稱為「新派劇」⁹。這類新派劇在藝術型式上是一種改良的歌舞伎，但內容則與歌舞伎不同，打破幕府時代戲劇不准反映現實生活的禁忌，以反映當時政治、社會問題為演出題材¹⁰。川上在三度赴歐美的現代戲劇考察之旅後，將具寫實主義風格的戲劇引介回國，推廣「正劇(Drama)運動」，日本戲劇史學者大笹吉雄認為「川上音二郎的正劇運動，就結果而言，是促進了日本現代戲劇的誕生」¹¹。

跟據呂書的敘述，日本新派演劇「書生芝居」的創始人川上音二郎在民前一年(1911)五月曾率團來臺，在臺北「朝日座」¹²劇場演出「社會悲劇」，在他離去後的隔年(1912)，由在臺日人莊田以及「朝日座」的主人高松豐次郎¹³模仿川上的演出而組成臺語改良戲劇團。然而在《臺灣日日新報》裡的報導似乎與呂書上所言的事件發生時間點有重大差異。川上音二郎確實曾於 1911 年五月至六月間來臺並於臺北、臺南、臺中巡演新劇，但其實早在 1909 年十月即有記者察覺中國的文明戲熱，提出希望在臺的上海戲班能演出以臺灣故事為內容的「改良戲」

⁸ 呂訴上《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961年9月，頁293

⁹ 石婉舜〈川上音二郎的《奧賽羅》與臺灣—「正劇」主張、實地調查與舞臺再現〉，《戲劇學刊》，第8期，2008年，頁7-30

¹⁰ 劉崇稜《日本文學史》，臺北：五南圖書，2003年1月，頁427-428

¹¹ 大笹吉雄，《日本現代演劇史 明治・大正篇》，東京：白水社，1985年，頁58(轉引自石婉舜〈川上音二郎的《奧賽羅》與臺灣—「正劇」主張、實地調查與舞臺再現〉，頁16)

¹² 「朝日座」於1906年9月開幕，位於臺北今中華路一段21巷巷口附近，座主為高松豐次郎。明治、大正年間以來為台北主要電影、戲劇混合劇場，並有旋轉舞台裝置。(徐亞湘《史實與詮釋—日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》，宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處，2009年4月，頁70)

¹³ 高松豐次郎，1872年11月生，日本福島縣人，1897年東京明治大學畢業。1903年1月，組織「臺灣同仁社」，接受愛國婦人會臺灣分會的邀請來臺，於臺灣各地播放電影，並拍攝了臺灣統治狀況的首支記錄片，後於臺灣各大城市興建戲院並組織劇團，建立龐大演藝王國。(徐亞湘《日治時期中國戲班在臺灣》，頁82；呂訴上〈臺灣的電影製作〉，收入《臺北文物·北部新文學新劇運動專號》，第3卷第2期，臺北市文獻委員會，1954年8月，頁92)

¹⁴，此處之「改良戲」指涉的應該是十九世紀末年隨著西方帝國開始進入中國後，劇界開始萌生對傳統戲曲的改革化戲劇型式，其內容「強調戲劇的社會作用、藝人社會地位的提高、編演『時事新戲』」¹⁵，演出型態則為傳統戲曲與西方戲劇的綜合與過渡，演員常著西服但仍按照戲曲程式作工演出。

未隔幾日，果然就出現了臺產改良戲的籌備消息：

〈菊黃楓紫〉艋舺凹口街有內地人莊田某。在該地開設戲館。募集嗜好之青年。教演改良戲。其劇目皆係本島近事。如陳秋菊到龍山寺進香。及歸降事。頗有可觀。聞待學成後。將稟請當道許準開演。以圖得利。有戲癖者皆拭目以俟也。(改良戲) (《漢文臺灣日日新報》，第 3470 號，1909 年 11 月 12 日，第七版)(底線為筆者所加)

此處所指內地人莊田也許就是呂書裡的莊田，在報導中，莊田募集了臺灣青年加以訓練，且將演出採擷自「本島近事」的劇目，對看多了古路戲舊劇的臺灣觀眾而言，自是對這個新劇種的上演期待不已¹⁶。隔年(1910 年)六月，由莊田訓練的改良戲終於演出，觀眾的反應則是感到新奇有餘卻對使用純口白的話劇型態仍不甚習慣¹⁷，也許這場未臻成熟的演出才是臺灣史上出現的第一場改良戲，然而在這場演出之後，莊田的改良戲也就此消聲匿跡。

真正帶給臺灣劇壇影響的應該是緊接續在莊田演出之後出現，由高松豐次郎¹⁸帶領的「臺灣同仁社」的演出。根據日日新報上的記錄，「臺灣同仁社」的演出消息於 1910 年八月起開始出現¹⁹，距離莊田的演出僅不到兩個月，同仁社的

¹⁴ 報導裡言：「支那改良戲之風。固自上海汪笑儂倡之。其後已頗有繼之者。本島舊劇界固難望此。然既有上海班在。必非不能也。不知該班中亦有熱心者否。苟其有之。則臺灣故事盡多。已可演個不了矣。(新戲串)」、「桂香月影」，《漢文臺灣日日新報》，第 3452 號，1909 年 10 月 28 日，第 5 版)

¹⁵ 徐亞湘《史實與詮釋一日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》，頁 117

¹⁶ 報導裡言：「大龍峒新組子弟班。每日演習藝曲。漸就純熟。再經一二月。或可登場。亦未可知。然所習皆舊班本。不如艋舺新組改良戲之足以先聲奪人也。(一梨園)」(《漢文臺灣日日新報》，第 3641 號，1910 年 6 月 16 日，第 5 版)

¹⁷ 在〈蟬琴蛙鼓〉裡對這場演出有如下評論：「情景逼真。其口白悉用島語。亦□推陳出新。惟係內地人所教。體態舉止。未能悉中時宜。且不用歌曲。未免寂寞。若從此缺點。再加斟酌。則可以止於至善也。(改良戲)」(《漢文臺灣日日新報》，第 3643 號，1910 年 6 月 19 日，第五版)

¹⁸ 高松豐次郎(1872-1952)，日本福島縣人，1901 年邊來臺從事電影放映工作，1909 年已在臺灣成立八個劇場，1909 年 5 月成立「臺灣正劇練習所」，隔年開始演出，1910 年另成立「臺灣演藝社」訓練臺灣少女奇術、魔術等技藝。(岩崎潔治《臺灣實業家名鑑》，台北：臺灣雜誌社，1912 年，頁 51；許雪姬《臺灣歷史辭典》，台北：文建會，2004 年，頁 687,885 (轉引自徐亞湘《史實與詮釋一日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》，頁 70-71))

¹⁹ 在 1910 年 8 月 4 日，第 3682 號的《漢文臺灣日日新報》報導〈臺灣正劇開演之一夜〉：「同仁社社長高松創設之臺灣改良正劇。經於大昨夜開演。演題為薄命壯丁周文氏。是夜招待賓客盈座。因其語言易曉。情態逼真。婦人女子多有為之泣數行下。……據高松社長雲。是蓋初演。尚未臻於習熟。有缺憾處。不妨指正。」此應為臺灣同仁社的首度演出；同年 10 月

演出使得「改良戲」大受本地觀眾歡迎，甚至有傳統戲班為投觀眾所好也開始穿插改良戲在其中²⁰，亦有戲院開始自中國、自內地(日本)邀請改良戲團來臺演出。

對照報刊記錄後，呂訴上書中所載臺灣改良戲的起始時間點顯然較日日新報上的報導整整晚了兩年，也就是說，實際上在 1910 年以前便已有日人製作、臺灣人參與演出的所謂「本島」改良戲出現，而非如呂所敘述，要等到 1911 年川上音二郎來臺帶動了新演劇風潮後始有。這個時間點上的誤植卻一直為大部分的臺灣戲劇專著沿用，並形成「臺灣現代戲劇的萌發是受到川上音二郎來臺演出影響而產生」的直接影響論²¹。

筆者曾於碩士學位論文《臺灣廖添丁劇場研究》²²裡在討論日治時期《廖添丁》改良戲時提出這個時間點上的疑惑；此外，戲曲研究者徐亞湘在去年出版的《史實與詮釋：日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》(2009)中亦指出了「莊田籌組改良劇團的時間在川上音二郎一行來臺之前，此可謂臺灣現代戲劇溯源的重要線索。」(頁 119)。事實上，臺灣現代劇場的萌生應是同時受到來自日本及中國的戲劇變革風潮的交互影響之下而萌生，川上音二郎的演出也許曾為臺灣劇壇帶來了新視野，然而日人莊田以及對臺灣藝能界瞭若指掌的高松豐次郎，也許才是開創臺灣改良戲的第一人；此外，大量被邀請來臺灣巡迴演出的中國劇團亦以日新月異的演出型貌與舞臺技術在全臺各地戲院傳播傳統戲曲開始形變與改革的種子，因此一個新劇種實非在一人一地一時的條件下即能迸生而出。

另外，值得再深入檢視的是，呂訴上所撰述這本被戰後戲劇論者們作為史料主要來源的《臺灣電影戲劇史》，事實上根據邱坤良的考察²³，其中大部分內容皆轉載自日治時期的日本學者研究報告—竹內治的《臺灣演劇誌》、中山侑的《青年演劇運動》與伊能嘉矩的《臺灣文化志》，卻鮮少註明出處，因此在無法辨別何部分為作者的個人論述、何部分為引用其他著作的情形下，也意謂著呂訴上其實也間接的在以臺灣人為作者身份的著作裡傳遞著的其實是殖民者的思維。日本與西方殖民最大相異處為日本的東亞殖民屬於同種族間的殖民關係，因此作為殖民者，日本只有強調自身西化過的體質始能拉開自己與被殖民者的位階，以「教化」及「開發」被殖民者的心態鞏固自身地位，貶抑被殖民者的傳統價值以提供

21 日，第 3747 號上亦有〈正劇好評〉一文報導臺灣同仁社演藝部至嘉義廳公園內之嘉義座演出的消息。

20 〈菊部陽秋〉報導：「近者淡水戲館所演天仙班。因欲投觀客之嗜好。每夜□以改良戲一二齣間乎其間。顧改良戲不重唱念。且無須乎唱唸。防乖體例也。又其戲以能恰合實情者為佳。」(《漢文臺灣日日新報》，第 3708 號，1910 年 9 月 3 日，第 5 版)

21 例如戲劇學者馬森即歸納出：「臺灣早期的新劇運動主流是由日本的新劇直接移植而來，與大陸經西方移植後自行探索的路線不盡相同。」(〈臺灣早期的新劇運動〉，《新地文學》，第 2 卷 2 期，1991 年 5 月，頁 175)

22 陳慧勻《臺灣廖添丁劇場研究》，台南：國立成功大學臺灣文學研究所碩士學位論文，2005 年 7 月

23 邱坤良《飄浪舞台—臺灣大眾劇場年代》，臺北：遠流出版，2008 年 11 月，頁 352-353

其邁向「現代化」的機會，陳光興在其《去帝國：亞洲作為方法》中提及殖民者與被殖民者的關係時認為：

殖民同化的內在矛盾就在於它高度的攻擊性，它要你去承認自身文化的低劣性，要你丟去存在的尊嚴，積極地去取得、學習外來統治者高高在上的一切，能夠這樣做的前提是得先對自己痛苦地否定，接著你的模仿永遠都被他認為不太像，甚至被告知你永遠不可能變成我們，因為你們本質上的低劣性²⁴。

呂著作裡對於皇民時期的改良歌仔戲看法顯然複製的即是殖民者觀點，歌仔戲與中國傳統戲曲均被殖民者的論述建構為一種淫靡與落後的傳統劇種，而相對的，「新劇」即是代表「文明開化」的一方。在此二元對立的統治思維之下，作為日本「新劇」開山鼻祖的川上音二郎應是能協助殖民者在戲劇領域裡樹立絕對權威的人物，因此當 1902 年川上首度拜訪臺灣時，官方立場的《臺灣日日新報》便以〈川上音二郎丈の談話〉為題，大篇幅連載了十三回的專題報導。川上於此行並前往吉貝島（澎湖）採擷當地「土著」的田野資料，以作為他改編莎士比亞劇《奧塞羅》時，劇中主人公被指派前往弭亂之「海賊之島」的背景資料，劇中出現的臺灣人不是「歸順紳士」就是「生蕃」²⁵。此劇完全體現殖民者觀看被殖民者的獵奇與帝國之眼，且清楚揭示了在戲劇中建構殖民體系之下的階級體系。因此，在此是否也可以稍大膽的推測臺灣的現代戲劇開端被有或無意的與川上音二郎銜接上，這會不會不僅僅是年代與資料騰寫、呈現上的謬誤而已，而更是殖民帝國統治下的一環策略？

三、改良戲與文化戲的階級之爭

即使從文獻裡確知臺灣的現代劇場萌生於 1909 年前後的改良戲，並成為當時的普遍娛樂活動，然而在許多日治時期知識份子的心中似乎並非如此，他們所認定的正統新劇不是「改良戲」，而是由成立於 20 年代以後的「星光」、「鼎新」與「炎峯」等由留日知識份子所創之劇團以及附加在臺灣文化協會活動之下的「文化劇」。臺北市文獻委員會曾於民國四十三年舉辦了一場「北部新文學・新劇運動座談會」，席間邀集了日治時期臺灣作家、文人，如吳新榮、楊雲萍、廖漢臣、王白淵、龍瑛宗、吳濁流、呂訴上及張維賢等人，以日治時期的文學與戲劇活動為討論主軸。創立「星光演劇研究會」與「民烽演劇團」的張維賢當時便對於臺灣新劇的發端曾留下此段口述記錄：

²⁴ 陳光興《去帝國：亞洲作為方法》，臺北：行人出版，2007 年 1 月，頁 131

²⁵ 石婉舜〈川上音二郎的《奧賽羅》與臺灣「正劇」主張、實地調查與舞臺再現〉，頁 7-30

臺灣新劇運動的發端不大明瞭，就是臺北的星光，彰化的鼎新，霧峰的炎峰等幾個劇團，到底哪個團先興起，我也是不明白的。

在同一號期刊中收錄張維賢的另一篇文章〈我的演劇回憶〉裡，張維賢亦在敘述「星光演劇研究會」首齣戲的籌備與演出時稱此為「臺灣有史以來的第一次新戲」²⁶。而於臺灣出生的日人作家中山侑在其刊於《臺灣時報》上的〈青年與臺灣(二)—新劇運動的理想與現實〉一文中說：「據說本島新劇運動的肇始，最先是在臺中州一個叫霧峰(現在的大屯郡霧峰庄)的地方，大約大正 14 年(1925)年初，由幾位本島人組成的新劇研究團體「炎峰劇團」」²⁷。《臺灣電影戲劇史》作者呂訴上則推崇地說：「臺灣的新劇，嚴格地說起來是以席上的張維賢先生從築地小劇場回臺後才開始的，這以前大概是張先生剛才所說的屬於文明戲的，但是文明戲以前還有改良戲的一段。」²⁸

1921 年，曾留學於日本、中國的臺灣知識菁英集結創立了「臺灣文化協會」，以啟迪民智，謀求臺灣文化之向上為宗旨，意圖由文化知識角度對抗日本殖民強權。1923 年文化協會在第三屆定期總會中提出決議事項第六條己項中增列：「為改弊習涵養高尚趣味起見特開活動寫真(電影)會音樂會及文化演劇會²⁹」。正式將演劇活動納為例行文化啟發活動之一，各地文化劇在一時之間蔚為風氣，這些由知識份子們主導的新劇乃被稱為「文化劇(戲)」。著名文化劇團體有周天啟的「鼎新社」(1924)、張維賢的「星光演劇研究會」(1924)及由張深切主持的「草屯炎峰青年演劇團」(1924)、「臺灣演劇研究會」(1930)等等。這個由知識份子主導的戲劇型態的起源由《臺灣新民報》上一篇由署名少岳所撰之〈臺灣演劇的管見〉一文裡可見端倪：

近來文化漸漸地向上，大家對於藝術亦漸漸有鑑賞的眼力，所以對在來的舊劇已經生出厭惡起來了。自然要向別方面要求一種來替換它，而滿足他們的渴望，這是事實³⁰。

從這段引文裡可以觀察到，在日本殖民下成長並赴日接受教育的臺灣青年透過已西化的殖民者，啟蒙了他們的民主與民族自決概念，但相對的也衍生出對於「傳統」、「守舊」的批判聲浪，文化劇的興起正是墊基在此種「雅」與「俗」、「文明」與「未開化」的二元對立思維之上，如同前揭陳光興所述的殖民心理歷程，對於自己「痛苦的否定」正是殖民者扭曲被殖民者文化後的結果。

²⁶ 張維賢〈我的演劇回憶〉，《臺北文物·北部新文學心劇運動專號》，第 3 卷第 2 期，臺北市文獻委員會發行，1954 年 8 月，頁 949

²⁷ 中山侑〈青年與臺灣(二)—新劇運動的理想與現實〉，收入黃英哲主編《日治時期臺灣文藝評論集·雜誌篇》，臺北：國家臺灣文學館籌備處，2006 年 10 月

²⁸ 《臺北文物·北部新文學心劇運動專號》，第 3 卷第 2 期，臺北市文獻委員會發行，1954 年 8 月，頁 856

²⁹ 葉榮鐘等著《臺灣民族運動史》，臺北：聯經，1971 年，頁 294

³⁰ 《臺灣新民報》，第 330 號，1930 年 9 月 13 日

以演出型式而觀，其實大部分的文化戲演出與改良戲及文明戲相差未已，仍是以「語言、動作為主要表現手段，採用分場分幕的近代的編制方法和寫實的化妝服裝、裝置、照明，表現當代的生活面貌和歷史故事的近代話劇」³¹，差別在於演出的劇本除了通俗劇之外，也出現許多批判階級與封建思想之作，如《社會階級》、《良心的戀愛》、《虛榮女子的反省》等等，且由於其演出多附加於文化協會在各地舉辦的講習會活動之間，因此演技與藝術性並未放置在優先考量³²，擔任《臺灣日日新報》「菊部陽秋」戲劇專欄主筆，也引介了中國傳統及改良戲劇團前來臺灣巡演的漢文記者李逸濤由於熟悉新、舊戲的起承轉合歷程，對於新劇的演出即有以下批評：

蓋新劇有不合時人眼者三。一新劇即文士劇。言皆成章。不能如通俗講演之明快。二新劇表情作用。言論機關實居過半。自然有類于敷衍。三新劇以高尚為主。力避叫囂。致人多嫌其冷淡³³。

由此段評論可得知新劇以口白為主的表演型態，比起仍以歌舞為主軸的傳統戲曲、改良戲、文明戲與歌仔戲，終究偏離了當時大眾觀戲的習慣，理念先行的結果也常使得文化劇成為「枯燥無味，沒點藝術的表現，若不客氣地說，簡直是一種變態的演講會」³⁴。

推究這段現代戲劇的開端歷程被省略的因素，也許能由楊渡所寫的這段話裡見其端倪：

由改良戲到上海民興社，再到吳鴻河的演出。很明顯地標示著受外來影響的移植性格極重的戲劇內容與演出形式。改良戲劇曾有過表現漢民族移民（《周成過臺灣》與抗日民間英雄形象《廖添丁》），但亦是受日人之支配的。而更重要的是，它並沒有因戲劇形式之轉變而承載了當時臺灣在殖民統治下的生活社會面貌，更多是在休閒的目的下的演出。³⁵

換言之，改良戲顯然因為沒有如文化戲一般能利用戲劇以「載道」、「傳遞民族思想」及「抵抗殖民者」的功能而被排除於臺灣戲劇史的論述之外，僅扮演著「休閒」、「大眾娛樂」角色的改良戲作為一個現代戲劇的起點顯然有其稍嫌不足之處，然而多採「臺灣近事」呈現「臺灣在殖民下的生活社會面貌」，如「陳秋菊到龍山寺進香」、「台南奇案」、「廖添丁」、「林投姐」等的反而是「改良戲」而非

³¹ 楊渡《日據時期臺灣新劇運動(1923-1936)》，臺北：時報文化出版，1994年，頁97

³² 其中當然也有少部分例外「藝術派」劇團，例如張深切的「草屯炎峰青年演劇團」以及張維賢所帶領的「星光演劇研究會」，張維賢曾赴日本築地小劇場學習劇場技術，並規劃各種劇場研習講座，是日治時期相當重要的新劇人。

³³ 〈菊部陽秋〉，《臺灣日日新報》，第7558號，1921年6月19日

³⁴ 〈文化劇的勃興〉，《臺灣民報》，第165號，1927年3月13日；〈歌仔戲的流弊〉，《臺灣民報》，第165號，1927年7月10日

³⁵ 楊渡《日據時期臺灣新劇運動(1923-1936)》，臺北：時報文化出版，1994年，頁48

「文化戲」。

後殖民理論學者邱貴芬討論及戰後的大中國意識主宰現象時曾援引傅科(Michel Foucault)的「知識性暴力」(epistemic violence)以及由這樣暴力所建構出的「真理的王國」(regimes of truth)概念，傅科認為「真理的建立無法獨立於權力的運作(operation)之外；真理的成立端賴所謂「知識階層化」(hierarchization of knowledge)的過程，這過程逐漸建立一套系統來排列各類知識(或文化)，分配它們的位階，而在地庶民知識文化(*le savoir des gens*)就往往被編派為位階較低的、相對於「科學」、「真理」的「非真理性」知識³⁶。因此不管是日治時期的殖民同化運動或是戰後國民黨的戒嚴與思想管制年代，都是此類「知識性階層化」的實踐，此系統透過與各式各樣的文化機器，如教育、媒體、文學與科學研究日日散播，使人們生活、浸淫在此系統之下，所思所想其實皆在此框架之內難以跳脫，也難以察覺被定型的意識型態的全貌。日治時期第一才子呂赫若對新、舊劇的想法即是「知識階層化」的具體例證，他對於臺灣當時「新劇」的盛行（依其成文年代而言，他所指的應是皇民化運動之下以演出臺灣新劇為名目的改良式歌仔戲），認為「大部分是通俗劇」，兼具「沒有必然性，毫無道理的事件發展、感情與心理變化」，因此想極力主張「視演劇文化為無物，不負責任地將內地的演劇文化水準降低」的商業劇團無用論，並建議應改稱其為『改良劇』³⁷。他在另一篇名為〈演劇教養的必要〉的日記裡更明確表達：「現今，臺灣的新演劇運動被要求遵循皇民奉公運動，這是無須贅言的，儘管其理念包含地域的特殊性但亦需同時具有國民演劇的精神…(中略)…既然國民演劇是立基於日本演劇傳統的時代適應性，那麼在今日的臺灣演劇運動中，對於日本演劇傳統的研究與吸取是比什麼都重要的事」，亦認為「現在的臺灣新劇被稱之為『新劇』是多麼滑稽的一件事³⁸」，從這幾段話裡已清楚體現一個被殖民地的知識份子歷經 40 年的殖民統治之後，已將「日本>臺灣>中國」的邏輯完整內化的結果³⁹，對於呂赫若或者當時的臺籍知識份子而言，臺灣的演劇必需要以殖民母國為標準來發展才是正確路線。因此，投射殖民者文明的「文化劇」自然優位於仍存在許多中國傳統戲曲屬性的「改良戲」與「歌仔戲」，被視為是臺灣現代戲劇的正宗開始，並延伸

³⁶ Foucault, Michel (1980), *Power/Knowledge: Selected Interviews and other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, pp. 82, 131; Smart, Barry (1986), "The Politics of Truth and the Problem of Hegemony", *Foucault: A Critical Reader*, Oxford and New York: Basil Blackwell Ltd, pp. 164) (轉引自邱貴芬〈「大和解」回應之三〉，《臺灣社會研究季刊》，第 43 期，2001 年 9 月，頁 131)

³⁷ 〈新劇與新派〉(1942.9.8)，《呂赫若日記》，台南：國家臺灣文學館，2004 年(轉引自垂水千惠〈1942-1943 年呂赫若之音樂、演劇活動〉，《戲劇學刊》，第 8 期，2008 年，頁 77)

³⁸ 〈演劇教養的必要〉(1944.2.23)，《呂赫若日記》(轉引自垂水千惠〈1942-1943 年呂赫若之音樂、演劇活動〉，《戲劇學刊》，第 8 期，2008 年，頁 79)

³⁹ 更多討論請見陳光興〈去冷戰〉，《去帝國：亞洲作為方法》，臺北：行人出版，2007 年 1 月，頁 177-247

至皇民化運動時「純棉」與「酥胡」劇團的路線之爭⁴⁰。

四、留白的戰後劇場史

戰後，這套「知識階層化」系統在前一個剛離去的殖民者仍陰魂未散之際又轉換了另一套，對於從國共內戰裡撤退至臺灣的國民黨政權究竟該如何被定義，至今於學界仍未有非常明確的結論，陳光興將之定義為「全球冷戰體制下的流亡政權」⁴¹，而根據吳叡人的看法，如何去定義殖民其實是依「不同族群在重層殖民歷史結構中的位置，深刻影響了該族群對『殖民』、『反殖民』、『去殖民化』與『後殖民』意義的理解」⁴²而有所差異性。筆者認為，雖然漢人對原住民以及漢人各族群之間仍存有不對等的權力關係，但是若以土著化的所有漢族移民，也就是 1945 年以前便遷臺的「本省人」以及原住民而言，共同面對的都是 1949 年以後來臺的「外省政權」，若以此觀點為基礎，「去殖民化意味著擺脫國民黨外來政權統治，達成『臺灣是臺灣人的臺灣』之民族解放目標，因此，臺灣政治的去殖民化，始於 1990 年代李登輝主政下的民主化與政權本土化，完成於 2000 年之政黨輪替」⁴³。

然而即便政治上的去殖民已達成，真正耗費心力的工作卻是「心靈的去殖民」⁴⁴，1945 年日本殖民政權離去以後，接收臺灣的國民黨政權便開始建立其以中華文化為中心的威權政府，對內，由於國民黨政府認為台灣長期受到日本的「奴化教育」影響，因此必須強化台灣民眾的國家觀念與民族意識，以使台灣社會「中國化」，根絕台人「奴化的舊心理，建設革命的心理。」⁴⁵，因此「國語」的推行與教育的全面中國化皆是首要任務；而對外，根據陳光興的研究，他認為二次戰後由於美蘇兩大陣營的切割，為了鞏固政權，南韓、臺灣與日本的右翼政權開始和美國緊密結盟，展開與萬惡共匪搏鬥的時代，影響所及，臺灣基本上是用美式的社會科學研究方法來認識自己的社會；受美國教育或是親美的政治人物及官僚一直掌握著權力的位置，以美國為範本構築我們的政治、社會與學術制度⁴⁶。

⁴⁰ 「純棉」劇團又被稱為「正統」劇團，因恪守新劇傳統，多使用劇本演出。而「酥胡」則為日文「スフ」的音譯，為日文「ステープル・ファイバー(staple fiber)」的略稱，即指人造纖維，「酥胡」為與「純棉」相對，有「假的」、「較差的」之意，最初指日治末期因皇民化運動禁演舊劇而轉型生存的歌仔戲團。(石婉舜《一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究》，國立台灣大學戲劇學系碩士論文，2002 年 1 月，頁 11-12)

⁴¹ 陳光興《去帝國：亞洲作為方法》，頁 229

⁴² 吳叡人〈台灣後殖民論綱：一個黨派性的觀點〉，頁 96

⁴³ 吳叡人〈台灣後殖民論綱：一個黨派性的觀點〉，頁 96

⁴⁴ 吳叡人〈台灣後殖民論綱：一個黨派性的觀點〉，頁 97

⁴⁵ 陳儀致陳立夫函，收入陳鳴鍾等編《台灣光復和光復後五年省情(上)》，中國：南京出版社，頁 58

⁴⁶ 陳光興〈去冷戰〉，《去帝國：亞洲作為方法》，頁 177-247

於是國民黨政權所展現出來的內外矛盾特性是一方面要求甫脫離日本殖民的臺灣人盡快「去日本化」，重新填補入大中國思維，對外則以美國價值來架構整個國家，此亦造成了戰後戲劇史論述上的斷裂現象。

當代的戲劇研究者們談及戰後的臺灣戲劇發展多以「二二八事變」為分界點，說明經此事件後「本土劇人、知識菁英被殺的殺，捕的捕，這顆炸彈不僅爆裂了戲劇工作者的理想，也粉碎了臺灣劇壇的元氣」⁴⁷，臺灣劇人由戰前「曇花一現的活躍後，立即歸於沈寂」⁴⁸，自此之後「臺灣的各種戲劇也被全面收編，匯入反共抗俄劇運動的激流」⁴⁹，或一言以蔽之言：「國民政府遷臺後，臺灣本土產生的臺語話劇不久即全面為國語話劇所取代」⁵⁰、「一九四九年以後，可以說只有國語話劇的活動，而無臺語『文化戲』的繼續發展，參與戲劇工作的主力，也都是外省來臺的人士」⁵¹，而呂訴上的《臺灣電影戲劇史》裡論及 288 後的戲劇發展時則明顯以反共抗俄劇作為敘述主體。

儘管鍾明德認為五 0 年代的反共抗俄劇並無法銜接日治時期的新劇與中國的話劇傳統，在現實上亦與臺灣本土背離，「從六 0 年代以後到八 0 年代小劇場運動興起之前，臺灣的話劇活動幾乎完全為國民黨政府所控制，侷限在大專院校的圍牆內外，編、導、演、設計日趨僵化，了無生意」。然而反共抗俄劇仍然佔據了臺灣 50 年代戲劇史的主流論述，而反共抗俄劇之後的臺灣戲劇發展狀況，以馬森的說法最為普及，他認為「六、七 0 年代可以說是臺灣現代戲劇主動吸收西方當代劇場的經驗，加以醞釀、消化、昇華」⁵²，其中以由李曼瑰主導的「小劇場運動」以及由《現代文學》及《劇場》雜誌成員引介西方現代主義思潮為代表，並為 1980 年代由蘭陵劇團開啟的第一代小劇場運動鋪陳，馬森稱此為「中國現代戲劇的兩度西潮」⁵³，他的這個概念也成為戰後戲劇史的主流觀點之一。

這個文學與劇場界的西潮現象亦應證了陳光興所論述的戰後冷戰結構體制下，美國以資本、文化滲透型式對亞洲進行的新殖民體制，鍾明德評述第一代小劇場運動時即認為：「依賴美、日的前衛潮流而發展，不只是戲劇地再現臺灣此時此地被殖民化(美/日化)的結果而已，更是本身即再造(reproduce)了這種被殖民化的過程⁵⁴」。此外，另一個值得注意的另一個現象是，不管是反共抗俄劇、現代主義時期的劇本創作一直到 80 年代第一代小劇場運動，不僅參與成員大多為 1949 年以後來臺的「外省人」，由劇目主題的挑選而言，其中具代表性者如：

⁴⁷ 焦桐《臺灣戰後初期的戲劇》，臺北：臺原出版社，1990 年 6 月，頁 39

⁴⁸ 焦桐《臺灣戰後初期的戲劇》，頁 39

⁴⁹ 焦桐《臺灣戰後初期的戲劇》，頁 57

⁵⁰ 鍾明德〈未完成的宏圖——從臺北看現代戲劇〉，《表演藝術》，第 28 期，1995 年 2 月

⁵¹ 馬森《西潮下的中國現代戲劇》，臺北：書林出版社，1994 年 10 月 1 日，頁 211

⁵² 馬森《臺灣戲劇——從現代到後現代》

⁵³ 馬森《中國現代戲劇的兩度西潮》，台南：文化生活新知出版，1991 年

⁵⁴ 鍾明德《臺灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》，頁 26

金士傑的《荷珠新配》、姚一葦的《碾玉觀音》、張曉風的《武陵人》與《和氏璧》以及黃美序的《南柯後人》等等，顯然也多是以中國文化為主軸思維的新演繹⁵⁵。一直要到 1986 年第二代小劇場運動，由於政治上的解嚴，「戲劇地再現臺灣此時此地的欲望」也才得以付諸實現⁵⁶。一條未銜接上日治時期現代戲劇的開端，直接由西方現代主義潮流引領之下誕生的臺灣現代小劇場脈絡就這樣被呈現於戰後現代戲劇史的書寫裡。然而，由「本省人」參與的現代劇場果真在戰後的臺灣戲劇史裡缺席？在經歷 228 事件與白色恐怖年代之後便就此消聲逆跡，一點痕跡也不留？戰後曾因為語言轉換而噤聲一段時間的本省籍作家，在 70 年代也曾在鄉土文學運動中重新發聲並參與臺灣主體文學的建構歷程，那麼，本省劇人究竟是徹底缺席於臺灣劇界或是被主流論述留白？

事實上，戰後新劇以「胡撇仔戲」之名現身，成為彼時大部分本省觀眾的觀戲回憶，至 1952 年為止，登記有案的劇團即有 328 團（包括新劇團、歌仔戲劇團、採茶戲劇團與布袋戲劇團等等）；而戲院亦由戰後初期的一百餘家至 50 年代中期後擴張至 480 家⁵⁷。當時全臺灣由繁華都市至窮鄉僻壤的戲院裡，日夜皆有不同的戲上演，上戲院看戲顯然正是當時民眾主要的娛樂活動。然而對於官方而言，這些台語新劇卻被視為不登大雅之堂的地方戲之流，缺乏「戰鬥」與「教育」精神，對於「國語」運動的推行更是毫無助益⁵⁸，也因此如此興盛一時的新劇時代卻仍要等到邱坤良自 90 年代以後才開啟一系列戰後新劇田野調查、文獻整理研究計劃的進行始能重新被定位，其研究成果並於 2008 年付梓出版為《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》⁵⁹一書。其它如林鶴宜、劉南芳、謝筱玫等亦開始由歌仔戲研究的觀點切入，重新檢視「胡撇仔戲」的價值。

當時的中國國民黨中央改造委員會也曾在推行地方戲劇的改造時試圖收編胡撇仔戲，因此除了邀集學者專家召開會議討論「如何改進台灣地方劇」，以使「地方戲具有反共抗俄的內容和意識」；籌組「台灣省地方戲劇協進會」輔導並補助地方戲劇演出更為健康、政治正確的作品，並成立官方台語劇團示範演出《女匪幹》、《延平王復國》及《還我自由》等反共劇⁶⁰。然而這些積極的改造動作，除了影響部分民間劇團，如「大台灣」、「藝友」、「新藝峰」等劇團偶爾演出反共

⁵⁵ 然而其中也有值得注意的例外，例如 1979 年汪其楣帶領文化大學藝術研究所戲劇組學生演出八個實驗劇，其中除了演繹馬森、陳若曦與朱西甯等外省籍主流文人作品之外，也改編了黃春明與王禎和兩位當時著名鄉土文學作家的小說。

⁵⁶ 鍾明德《臺灣小劇場運動史—尋找另類美學與政治》，頁 124

⁵⁷ 莫光華〈臺灣省地方戲劇協進會簡介〉，《臺灣文獻》，第 45 卷第 3 期，1994 年 9 月，頁 287

⁵⁸ 當時許多中國劇人十分反對以台灣方言演出話劇，如張望在〈展開台灣的話劇運動〉中即說：「(前略)如果真的以方言來演話劇，那就完全誤解了話劇的意義，同時也失掉了話劇是中國整個新型綜合藝術的意味。因為話劇如以任何的方言演出，就會失去所以成為話劇藝術的價值的，這個道理只要看得懂話劇的人都能瞭解它的真諦。」(《台灣新生報》，1946 年 9 月 21 日)

⁵⁹ 邱坤良《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》，臺北：遠流出版，2008 年 9 月

⁶⁰ 呂訴上《台灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961 年 9 月，頁 396-403

作品，以及在「地方戲劇比賽」⁶¹中編演反共劇參賽之外，對於主要仍賴票房收入以維生的職業劇團而言，這類以政策先行的劇本往往有千篇一律、落入類型窠臼的毛病，自然不若演出人間男女的風花雪月、情愛糾葛來得受觀眾歡迎，因此官方既無法成功讓「地方戲劇」加入反共復國的行列，也對這些實質上並不具批判性、對政府而言不痛不癢的職業劇團莫可奈何，只有聽任他們似野草閒花般在戲院與戲院間自然生滅。

然而「胡撇仔戲」就像日治時期被官方、知識份子打落「舊」與「傳統」一方的「改良戲」、「文明戲」與「傳統戲曲」一般，仍然以其具韌性的庶民體質強大的存活著，並能隨時反應時代風潮與觀眾喜好而不斷調整演出形貌，大量的時代性流行產物往往能即時的被應用於新劇的演出裡，如新興的電影技術、臺語流行歌及臺、日語電影情節等等，演員的表演風格亦呈現自日治時期開始，受到史坦尼斯拉夫斯基(Stanislavski)寫實表演體系⁶²與日本新派劇⁶³的總合影響。

對於戰後胡撇仔戲裡所流露出的濃厚日本氣息，此現象也許可以很容易被評論為殖民地時期同化政策的遺毒或臺灣人媚日親日的證明⁶⁴，然而根據一篇臺灣史研究者陳培豐對戰前至戰後三種類型演歌所作的研究裡，他提出了一個很有趣的觀察與論點，日治時期流行的臺語流行歌以七言句式居多，且大部分是臺灣民謠、歌仔戲調、山歌等傳統歌曲，從詞曲創作者的身分、背景其創作心態而觀，並沒有明顯與刻意的去強調和日本演歌之間的「類似」，而是強調自己與日本殖民者的「差異」⁶⁵。戰後，大量翻唱自日本演歌並填上臺語歌詞的「日歌臺唱」才成為市場主流，「一反戰前試圖與日本演歌維持『差異』的意向，戰後臺灣人開始用積極主動的態度，在一種幾近共時性的狀況下和這個前殖民者一起聽唱演歌」⁶⁶，但在唱詞的轉譯上卻是以「具有主體性的態度挪用與日本之間的『類似』，來散發源自『不平等認知』所萌生的怨念，繼而凸顯出與外省族群之間的『差異』」⁶⁷。臺語演歌的戰前戰後兩種光景呈現的正是一種後殖民情境，若以此檢視同樣

⁶¹ 「地方戲劇比賽」由「地方戲劇協進會」舉辦，始於民國四十一年(1952)，每年舉辦一次，規定凡各縣市登記有案之甲乙種地方戲劇團，均一律參加，並補助六千元。比賽分為三組進行：1.內台歌仔戲組；2.話劇(包括歌舞劇、客家班、南管組)；3.掌中戲(包括皮影、傀儡及其他各類乙種劇團)、外台歌仔戲組。共分北中南三區舉行。(莫光華〈台灣省地方戲劇協進會簡介〉，頁 292)

⁶² 例如星光演劇研究會的創辦人張維賢即兩度赴日研習演劇技巧，並認為在未來的新劇運動的前行的路上，一定要按著斯坦尼斯拉夫斯基的「體系」走，否則就不要走演劇這條路。(藍博洲〈尋者臺灣新劇運動的旗手—宋非我〉，《聯合文學》，第 9 卷第 6 期，1994 年 4 月，頁 400)

⁶³ 在邱坤良所作新劇演員訪談中，許多演員皆曾提及在演出中加入武士刀、唱日本歌等元素，在表演風格上也有加重唸白語音與誇張手勢的「信百戲」路線出現。

⁶⁴ 陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像—重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《臺灣史研究》，第 15 卷第 2 期，2008 年 6 月，頁 103

⁶⁵ 陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像—重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，頁 79-121

⁶⁶ 陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像—重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，頁 98

⁶⁷ 陳培豐〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像—重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，頁

作為大眾流行文化的新劇，戰後被國民黨政府統治下，多由本省劇人參與的胡撇仔新劇中所流露出的濃厚日本色彩是否也正是藉由召喚前殖民者，以突顯與目前統治者在擁有許多相同根緣文化的狀態之下的「相異之處」，胡撇仔劇在看似無章法的多元文化拼貼之下，在音樂、服裝風格及電影情節中皆可找到大量模仿日本文化的影子，是否其中隱性呈現的是庶民對當權者的某種態度與認同，此點則值得往後再另闢篇章作更深入闡述。

五、小結

事實上，探究臺灣的現代劇場究竟是由何者在何時何地開啟的並不是重點，而是劇場如何在時代的轉換之間，經過重層影響後開始形變、質變的過程，而在這個過程中的每個環節都應該是值得被審視與正視的，在環環相扣的過程發生之後，一個劇種始能逐漸衍化為今日我們所見；始能映照我們所經歷的每個過往。更值得關注的是這樣的一種劇場在當時受到普羅大眾的評價與接受度為何，這個評價背後所涵括的正是一個社會在面對環境變革時所採納的態度。

臺灣作為一個歷經連續殖民與正在經歷多重殖民的國家，所積累下的問題都還需要忍痛重新揭開傷口，梳理清創後才會邁向癒合的狀態，陳光興認為：

去殖民的意義不在於找尋「純種」、「純粹」的主體性，而在於「祛除」殖民主義過程中所強加的保守因子及單一性、層次化的思考架構，在於「解除」於歷史遭遇、碰撞過程中所深植的反動情結⁶⁸。

筆者在本文裡先提出臺灣現代戲劇開端的年代校誤，以及此文獻的誤植及引用之廣泛度所造成的影響；第二個討論的是在臺灣在日本殖民時代以及戰後國民黨政府的不同政權之下，國家意識型態所建構出「知識階層化」體系裡值得再次檢視與確認的問題。日治時期，臺籍知識份子在民族立場上雖然是抵抗殖民者的，但卻也在殖民體系內建構出一個隱性認同殖民者的思維框架，於是代表文明的「文化戲」與代表庶民的「改良戲」成為對立的兩面。而到戰後，在國民黨政權主導之下，內部中國化，外部美國化的矛盾拉開了 1949 年前後來臺人民的距離，因此以中國為知識與權利核心的臺灣戲劇史建構開始產生斷裂，戰後的臺灣戲劇史未能承接上日治時期現代戲劇的發展，而是由反共抗俄劇與西潮影響之下的現代戲劇為開端，並以 80 年代蘭陵劇場以降的小劇場運動為結果，本省劇人所參與的胡撇仔新劇在 90 年代以前未受學界正視。邱坤良曾談及臺灣戲劇史中存在的

此矛盾，他認為臺灣出版的戲劇史書籍仍以中國戲劇／曲史居多，內容則以討論中國上至民初以及 1949 年以後的現代戲劇與京劇為主，即使近年來學界已重新開啟臺灣史研究，然而「臺灣戲劇史仍然容易與『地方戲劇』聯想。有關臺灣當代戲劇創作、展演、研究的戲劇史，仍然掛在中國戲劇史的架構下」⁶⁹，因此他認為：

臺灣戲劇史若要從中國戲劇史的「臺灣篇」定位破繭而出，不必然需要「懷著取代主導論述的目的」，執意去顛覆中國以自我為中心的主導論述，最重要的是，發展自身的「文本策略」(textual strategies)，彰顯臺灣特有文化脈絡下的戲劇發展，以及獨立論述的基礎⁷⁰。

承邱所述，欲釐清殖民迷霧並建構一個清晰的臺灣戲劇史之時，需要時刻自我提醒的即是否在試圖建立主體價值之時反而更確立的是前殖民者對被殖民者所架設的框架，因此「去臺灣的極度中國化」與「去中國的極度本土化」皆是在此過程中需避免再度陷入的陷阱，衷心期待臺灣在仍持續發展的戲劇史書寫中能建構出一個體現多元面相、流動的戲劇史。

⁶⁹ 邱坤良《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》，頁 346-348

⁷⁰ 邱坤良《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》，頁 364