

另一種群眾想像： 現代性與殖民時期的劇場

汪俊彥

國立中興大學臺灣文學與跨國文化研究所助理教授

中文摘要

本文試著以日本殖民台灣時期二〇年代前後，在殖民結構下卻超越殖民現代性的劇場觀眾，理解一種尚未正式命名，而本文稱之為「聚眾」的另一種群眾想像，並藉此提出殖民現代性與歷史主義在目前處理殖民文學的知識學與認同問題上的盲點。本文想要透過當時劇場（尤其是白字戲與歌仔戲）的觀眾，對照殖民政權與被殖民知識分子對於人民與群眾的論述與想像，思考當時劇場如何有別於傳統對於戲曲的認識，呈現出另一種不同於殖民現代性的人民／群眾面貌。本文認為對於聚眾的理解，一方面有助於我們歷史化（historicize）戲曲，重新認識長期被視為自成系統的美學和去政治（apolitical）表演，另外一方面，也有助於我們檢視所謂「傳統戲曲」與「現代戲劇」之間知識學的（epistemological）鴻溝。

關鍵詞：殖民現代性、戲曲、現代戲劇、群眾、聚眾

A Historical Imagination of the Multitude: Modernity and Theater in Japanese Colonial Taiwan

Wang, Chun-Yen
Assistant Professor,
Graduate Institute of Taiwan Literature and Transnational Cultural Studies,
National Chung Hsing University

Abstract

This paper aims to articulate a historical imagination of the multitude, which is yet to be named in scholarship, by looking at local performances of theater during the Japanese colonial period of Taiwan in the 1920s. The paper argues that the multitude who can be found in the local performances exceed the discourse of colonial modernity by looking into the problematic of colonial modernity and historicism. Audiences of Baizixi and Gezaixi serve an example of the multitude that represents different significance from the concepts of “people” or “the masses” under the imagination of modernity of the colonial regime or the colonized intellectuals. This paper argues that the re-articulation of the multitude helps historicize xiqu (Chinese music drama) by re-examining the drama that used to be

seen as a particular and apolitical form of aesthetics. It also helps challenge the epistemological rupture between xiqu and xiju (modern drama).

Keywords: Colonial Modernity, Xiqu (Chinese music drama),
Xiju (Modern drama), the Masses, the Multitude

另一種群眾想像：

現代性與殖民時期的劇場¹

許多知識分子在「人民」或「社會」與「群眾」中摸索一種抽象而必要的根基。在這個根基之上，他們對於國家的新的理解才得以型塑。²

R. E. Karl

本文試著以日本殖民台灣時期，1920年代前後，在殖民結構下卻超越殖民現代性的觀眾，理解一種尚未正式命名，而本文稱之為「聚眾」的另一種群眾想像，提出殖民現代性與歷史主義在目前處理殖民文學的知識學與認同問題上的盲點。本文想要透過當時劇場（尤其是白字戲與歌仔戲）的觀眾，對照殖民政權與被殖民知識分子對於人民與群眾的論述與想像，思考劇場如何呈現出有別於傳統對於戲曲的認識，與另一種不同於殖民現代性的人民／群眾想像。本文認為對於聚眾的理解，一方面有助於我們歷史化（historicize）戲曲，重新認識長期被視為自成系統的美學和去政治（apolitical）表演，另外一方面，也有助於我們檢視所謂「傳統戲曲」與「現代戲劇」之間知識學的（epistemological）鴻溝。

在帝國主義與殖民主義推動的現代性世界舞台上，國族主義往往作為被侵略國與殖民地的主要表述³。殖民政權統治殖民地人民，往往以打造群眾為「國民／公民」作為計畫，但這計畫卻是透過種族的差異區別殖民地人民。被殖民知識分子則以民族主義為基礎，推動反殖民論述，卻也同樣地以想像的種族劃

¹ 本文非常感謝兩位匿名審查委員提供諸多寶貴意見，使得本文內容與論點更為完整。

² Rebecca E. Karl, *Staging the World: Chinese Nationalism at the Turn of the Twentieth Century* (Durham: Duke University Press, 2002), p.37.

³ 同上註，p.4.

分，同樣強調了以民族作為統合人民、理解群眾的主要標準，弔詭地複製了殖民主義的論述。在民族生存的關鍵時刻下，「危急存亡」成為一套規範現代、區別傳統的知識基礎。這種「人民」的論述想像，呈現了民族未來的生存希望，也緩解了亡國滅種的焦慮。換句話說，「民族——人民」之間強大的內在張力，主導了整個思考「現代人民」的方式。

戲曲作為一個「特殊的」表演種類，一開始即是出現在民族「危急存亡」的國族主義的脈絡中被命名⁴。戲曲表演在約莫百年前的社會中，有著與今日殿堂化或是邊緣化的戲曲演出不可同日而語的情形。對於當時絕大多數的觀眾而言，戲曲除了豐富了慶典與儀式之外，在日常生活中，戲曲也是重要的商業與娛樂活動之一。換句話說，當時一般民眾所認識的戲劇，正是這種有歌有唱、有敘有述、文白夾雜的表演。

這篇論文並不想透過分析白字戲與歌仔戲的內容可以多麼「現代」、使用了多少「新」的元素，又是如何不同於「傳統」，藉此證明戲曲也是現代、也能現代。因為這樣的作法只是又重複掉進了「現代 vs. 傳統」的現代性論述結構，穩定了既有的現代性暴力分類的基礎。相反的，本文想要點出的是，對於「現代」的定義，不能承繼於接受殖民現代性的論述結構之下，因為如此的定義並沒有離開現代性翻譯機制（regime of translation⁵）的暴力邏輯。也就是說，雖然透過挖掘戲曲中的現代議題，我們試圖看到傳統中也有現代，但其實並未根本地質疑何謂現代、何謂傳統與其霸權結構；反而更加深了這個暴力結構。本文認為對於現代性的定義，必須直接挑戰殖民現代性的論述，透過思考那些發聲在殖民現代性的主舞台之外、溢出殖民現代性論述的活動表徵，才有可能重新定義「台灣現代」。

本文認為白字戲與歌仔戲的觀眾，呈現了不同於知識分子與普遍的現代性（universal modernity）所呈現出的「現代人」景象。Chakrabarty 在其著作《將歐洲地方化：後殖民思想與歷史差異性》（*Provincializing Europe: Postcolonial*

⁴ 戲曲歷史的理論化，首推王國維在 1907 年著述的《宋元戲曲史》。自此之後，戲曲這一個「特殊的」表演形式得到了美學與歷史的身分確認。

⁵ 這個概念來自酒井直樹（Naoki Sakai），本文的最後一段會有詳細的討論。

*Thought and Historical Difference*⁶) 中主張以「不是歷史主義下資本主義所塑造的現代公民政治主體」來重新思考歷史，但對 Chakrabarty 而言，這個非歷史主義的現代公民往往是國族的⁷。本文一方面借用 Chakrabarty「非歷史主義現代公民」的思考，另一方面卻想提出白字戲與歌仔戲觀眾，其所展現的政治與知識學意義，正好在於「超越國族」的殖民地經驗。正因國族的出現本身就深植於殖民現代性，而文化與政治的國族性都源自於知識學上對於其與現代性的依賴關係，這種依賴關係，統束了殖民與後殖民其他的生活形態，也忽略了國族與現代性之間的共謀關係，以及其知識構成。透過對於白字戲與歌仔戲觀眾的瞭解與分析，本文想要指出這個以劇場觀眾為表現的經驗，超越了國族與現代性的連結。

在殖民現代性下，對於國家教育與統一文字的討論，可以作為觀察殖民政權與被殖民知識分子對於「國民——群眾」與「民族——群眾」想像的依據。其中又以「國語教育」與「白話文」的辯論作為核心。本論文將首先描述殖民政權在 1937 年戰爭爆發前的同化教育與戰爭後的皇民化教育論述，如何對殖民地人民有著截然不同的期待與打造，也顯示出殖民與現代中啟蒙的矛盾。在這裡，本文想要突顯殖民政權如何在殖民政策上，透過「差異的」公民教育施行，意於使本島人成為曖昧且「不全備日本國體身分的殖民地現代公民」。另外，對被殖民知識分子而言，文學中對於文字使用的討論承載著如何啟蒙大眾的內涵，本論文也以白話文與傳統漢文（文言文）的辯論，顯示出歷史主義如何以殖民現代性再現「文明序列」，在「白話文字」成為普遍、現代與進步的同義詞時，建立起文字、國家與人民之間的現代性論述。

⁶ Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton Studies in Culture/Power/History (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000).

⁷ 同前註。以台灣的劇場發展而言，以宗教與世俗的劃分作為「現代性」出現的定義，在殖民台灣的脈絡中同樣不能適用。殖民同化時期而言，當時的歌仔戲演員與觀眾，從來沒有脫離對於外台酬神等宗教性活動。就算到了戰後，戲劇活動仍然與宗教與祭祀活動脫離不了關係。這兩種戲劇活動的觀眾所呈現出的行動，無論如何並不是資產階級下的所謂「普遍意識的主體」。然而 Chakrabarty 所強調，以脫離歷史主義作為知識方法，成保持宗教行為但具有國族與反抗意識的殖民下新現代主體農民，亦無法全部解釋我這裡所關注的白字戲與歌仔戲的觀眾。其原因在於，如果 Chakrabarty 強調他的農民是「因國族而現代的」，我所關注的正是「非國族而現代的」。

接下來，本文會以出現於二十世紀初期，並在 1920 年代左右蔚為風潮的白字戲與歌仔戲作為例子，分析這種以非菁英，且以聲音語言為平台的戲劇，如何一方面在知識分子的偏見中，為非啟蒙現代性的大眾所帶來的社會混亂負責，並同時排斥了戲曲形式作為現代的可能；另一方面，則透過這兩種戲劇表演形式，探討劇場如何讓這種「另一種群眾」出現。在殖民時期絕大部分本島人沒有參政權的同時，正是在劇場這個現代空間的發展，讓這群在公共空間、知識書寫上、與知識分子的眼光中常常被忽略的「群眾」得以現身。論文試圖提出這個因劇場而「聚」的「眾」，提供思考殖民台灣人民與認同的其他想像。

一、殖民政權下的「本島人」：

人民作為一種集體政治的想像與身分範疇等概念的出現，在現代政治哲學中的討論，與民族國家體制的出現有密切的關連⁸。1894 年，中日甲午戰爭，清朝政府大敗。隔年簽訂馬關條約，台灣自此成為新興資本與帝國主義現代國家體制的日本的殖民地，直至 1945 年。日本以現代國家之姿進行對台灣的統治，「如何統治殖民地台灣人民」，作為一個爭議的議題，貫穿著整個殖民統治。基本而言，知識分子與殖民政權對於對待台灣人民的討論，大致分為兩種：「差異對待」或「一視同仁」⁹。歷史學者一般認為統治前期所遵循的法理來自於「差異對待」，認為台灣剛剛成為日本帝國的一部份，除了必須以武力維持殖民地的秩序之外，在經濟、文化、社會等等面向也與殖民本國多所不同，而必須特殊治理。而中期在 1920 年代開始，統治台灣則以「一視同仁」為依據。然而，無

⁸ 可以參考 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London & New York: Verso, 2006); Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics* (Minneapolis and London: University Of Minnesota Press, 2000).

⁹ 內地延長主義被視為日治中期的日本統治策略，其用意是差別於前期的特殊統治主義（差異對待）。內地延長主義可以視為殖民統治初步轉向「一視同仁」的變化。日治前期的殖民統治政策。是將殖民地視為異法域，制定與日本不同的制度來適應台灣的特殊情況。1896 年公布的六三法，可以視為特殊統治主義的代表；而 1921 年公布的「法三號」則趨向於實踐內地延長主義，強調在台灣應以延長實施內地法為原則，殖民地特別法為例外，雖仍保留台灣總督的委任立法權，但予以嚴格的限制，並且創設了「特例敕令」的制度，可彈性調整內地法律以便實施於台灣。黃秀政、張勝彥、吳文星，《台灣史》（台北：五南，2002 年），頁 176-9；蔡錦堂，〈日治台時期所謂同化主義的再檢討——以內地延長主義為中心〉，《台灣史蹟》第 36 期（2000 年），頁 8。

論是差異對待或是一視同仁，事實上，對於種族的想像並無二異。其同與異的差別來自於對「未來」的想像。也就是說，如果差異對待指明了兩種種族當下的差別；一視同仁則期待透過今日的差別，能換來未來的相同。簡單說，一視同仁仍根本地建立在種族差異的論述上。

如果說現代國家以科學的方法與統計有效地塑造並管理人民，國家透過教育體系建構國民，但在殖民主義的統治之下，卻是個不均質的（或說是具有時間差的）人民所組成的共同體。直至第二次中日戰爭爆發，台灣人在殖民體制下，都只能接受差異的國家教養與對待。這段時期中，本島人作為殖民地的公民，卻只是帝國的不完整的公民。這個「不完整」同時實踐於政治法令上，也再現在本島人的心態上。但這個「不完整」的殖民論述，在 1937 年戰爭爆發後，有個截然不同的轉變。要理解本島人的不完整的公民身分，透過戰爭爆發前後論述的對照，能有更清晰的掌握。

（一）不完整的公民

殖民統治中，1937 年戰爭爆發前的二十年左右的時間，一般稱為「同化政策時期」¹⁰。本文所關注的二〇年代左右的戲劇表演活動，也屬於同化時間的考察。一般學界常常認為同化時期是戰爭爆發後「皇民化時期」的前聲，而皇民化時期是同化時期延續的一貫政策的強化。荊子馨則對這兩階段的殖民統治有不一樣的觀察¹¹。他認為戰爭的爆發，根本地改變了殖民者對於本島人的統治態度。透過皇民化將台灣人「變成日本人」，殖民論述從「差異」轉變為「相同」，唯有將台灣人變成真正的日本人，將日本帝國轉化成多民族國家（multi-ethnic nation），在國家危急存亡之秋，台灣人才能在戰場上奉獻生命。換句話說，一直得到了戰爭爆發之後的皇民化時期，一個「完整的現代國家公民」才真正被賦予本島人¹²。透過同化與皇民化論述的差異，可以看出本島人在殖民政權下的不完整公民身分。

¹⁰ 黃富三、曹永和編《台灣史論叢》（台北：眾文出版社，1980年），頁346。

¹¹ 荊子馨，《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》（台北：麥田文化，2006年）。

¹² 值得注意的是，殖民論述雖然因為戰爭的爆發而改變了殖民政權對於本島人成為日本人

同化時期本島人不完整的公民身分，是建立在本島人與內地人的參政與受教權利上，由後藤新平一手奠定基礎¹³。前面已經提到，台灣殖民的歷史中，「差異對待」或「一視同仁」是殖民政權與被殖民知識分子反覆爭論的統治方式。在後藤新平主導的「差異對待」成為殖民統治的基調之前，伊澤修二主要代表了支持一視同仁的一方。在伊澤修二 1897 年辭去學務部長，離開台灣之前，他始終相信教化台灣人成為日本人是日本殖民台灣的主要目的。他曾經反對六三法之延長提案，認為教化台灣人民於現代的目的是在於有一天將台灣人變成日本民族¹⁴。然而在伊澤得不到殖民地總督的支持而辭職之後約半年，隨著兒玉源太郎 1898 年就任總督，後藤新平擔任台灣總督府的民政長官，在 1906 年之間，奠定了戰前殖民統治「差異對待」的方針。

以生物學原則作為管理台灣方式的後藤新平認為：「如果社會進化不依自然法則，直接而激進地去進行並賦予個人的權利義務，就會產生讓孱弱的個人，犧牲於狡猾之徒的弊害。漫然地導入文明於未開化的社會，無疑的是一種虐政，因為其悖逆人類進化原則」¹⁵。後藤主張台灣並不適用日本憲法，認為台灣住民是「畢竟無法同化於其他人種的支那人」¹⁶。有學者認為，後藤是拒絕「同化於民族」，但接受「同化於文明」¹⁷。然而，一如酒井直樹（Naoki Sakai）而言，民族與文明／現代（the modern），在殖民現代性形成的過程中，是共構而成¹⁸。後藤「拒絕而接受」的論述背後，其實除了隱藏著本島人與內地人的民

的想像，然而這樣的想像卻只能透過死亡改變。請參見，Leo T. S. Ching, *Becoming "Japanese.": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation* (Berkeley and Los Angeles: University of California UP, 2001).

¹³ 陳培豐，〈「同化」の同床異夢——日治時期台灣的語言政策，近代化與認同〉（台北：麥田，2006 年）。

¹⁴ 同註 12，頁 81-87。

¹⁵ 轉引自註 12，頁 109。

¹⁶ 同註 12，頁 121。

¹⁷ 陳培豐將日本的殖民教育政策分為「同化於民族」與「同化於文明」兩種。前者通常以德育教育為基礎，期待有一天能將本島人同化於日本民族；後者則以智育教育原則，主要認為對於本島人的統治在於現代化工程。這樣的分析方法清楚透析了日本殖民不同時期的主要原則，以及作為殖民者的內地人與被殖民者的本島人之「同床異夢」。然酒井直樹的觀點則是更強化了民族與文明（現代）之間的共構關係，指明了無論是同化於民族或是同化於文明，兩者正是殖民現代性的一體兩面。文明與否依賴著民族來區隔；而民族往往又建築在文明差異的想像。

¹⁸ Naoki Sakai, "Theory and Asian Humanity: On the Question of Humanitas and Anthropos," *Postcolonial Studies* 13, no. 4 (2010).

族差異之外，同時亦將現代性設定為一道無法習得而跨越的鴻溝，本島人將永遠因為「民族」而無法「現代」。

依照種族差異的原則，後藤新平推動「尊重舊慣」政策，1901年組成「臨時舊慣調查會」，由後藤本人作為會長。透過大規模地調查本島人舊有的風俗習慣，並依據舊慣調查的結果，「尊重」本島人保有其原來的習俗。這一個「尊重舊慣」政策，可以說是殖民統治下，以種族作為分類，作為分別本島人與內地人之差異的具體表現。戲曲在這樣的情形下，經過了幾次的調查研究。直至戰爭爆發，殖民政府雖有訂定劇場與演出規則，但始終沒有禁止本島人欣賞戲曲表演。相反的，殖民政府還常常邀請戲曲表演在重要節日時演出，甚至應邀於官邸¹⁹。在1920年代，當本島人知識分子批判當時普遍流行的歌仔戲時，官方也沒有強力取締²⁰。

雖然學者認為1910年代中期台灣進入新的統治階段，然就語言或教育政策而言，其實延續了在後藤新平就任民政長官時所建立以生物學原則的差別對待政策。本島人與內地人所接受的教育與期待截然不同。也就是說，同化時期的本島人尚未、也並未成為日本殖民政府所積極打造的國民；或者說，對照後來皇民化時期本島人被期待（也自我期待）「立刻」成為日本人²¹，同化時期則將成為日本人的理想無限期延長。事實上，同化時期的殖民統治從未真正認可本島人應該擁有與內地人同樣的權利義務²²。

殖民地差異的教育政策顯示了殖民現代性下，「人民」未必能成為「公民」的暴力。而同化與皇民化的論述差異，則打開了我們對於同化時期殖民政權對於被殖民者的人民想像，進而思考如何在同化時期這一階段理解台灣人民。但

¹⁹ 《台灣日日新報》第3039號，1908年6月19日，第4版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004年）。亦可參考徐亞湘，《日治時期台灣戲曲史論現代化作用下的劇種與劇場》（台北：南天，2006年），頁377、446。

²⁰ 《台灣日日新報》第9549號，1926年12月1日，第4版；第9556號，1926年12月08日，第4版。《台南新報》第8497號，1925年10月9日，第5版；第8694號，1926年4月25日，第10版。《台灣民報》第142號，1927年1月13日，第8版；第217號，1928年7月15日，第4版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004年）。

²¹ 雖然這個論述的矛盾在於：要一直到死，才能真正成為日本人。

²² 薛化元，《台灣歷史》（台北：大中國，2000年），頁70。

也是因為這樣這個不完整的公民統治，給了戲曲發展一種尚未全部被國家吞噬的「聚眾現代」。在以戲曲進入討論台灣人聚眾之前，有必要交代被殖民（本島人）知識分子如何在殖民現代性下，期待同種族的本島人民，早日成為現代世界的一分子。

（二）本島人知識分子的人民想像：個人與集體、國家與世界

接下來，本文想要透過本島人知識分子以對白話文的討論，分析台灣人民如何為殖民地知識分子所想像。從上面關於殖民政權對於本島人公民身分的討論中可以看到，成為現代公民的另外一面，就是成為國民，亦即國家組成的一分子。每一個人透過成為公民，被期許成為獨立現代人的政治資格，這也是為何殖民政權可以不斷透過「本島人尚未完全現代」而無意賦予其政治權利的解釋。在現代國家的格局下，被賦予公民權，也就代表著同時分享國家主權，成為日本國民。

殖民政府對於本島人的公民打造計畫的不完全，一方面反映出本島人並未被絕對個體化，另一方面也反映出本島人尚未完整收編於國家化的結構之中。換句話說，在同化時期的台灣，只有極少數本島人透過國家接受日文教育，另外一些人則透過傳統私塾接受漢文教育，並未全面擁有足以打造共同認同的基礎教育²³。Anderson 在其書《想像的共同體》中認為，印刷媒體是作為打造現代民族認同的平台。然而，印刷媒體也大量倚賴文字作為想像的可能性。嚴格來說，二〇年代的本島人，恐怕很難透過印刷媒體而凝聚、建立一個以日本語為國體的想像認同。

這個「無法凝聚」成了所有關心殖民地前途的本島人知識分子的最大擔憂。無法凝聚反映出本島人對於自身身分、前途與世界局勢的不關心與無意識。相

²³ 迄 1919 年止全台公學校畢業生僅佔當時總人口數 (3,538,681 人) 之 1.5%。1915 年有讀、聽日語能力者 54337 人，佔當時人口 (3,479,922 人) 之 1.6%。到了 1925 年，台人懂得日語者佔全部人口的 6%，1927 年台北州台人懂日語者佔 12.7%。即使到了 1932 年，也只佔台人人口 22.7%。另外，關於漢人書房，在 1902 年約有學生 33,592 人，到了 1930 年，只剩 5964 人。這樣的數據多少顯示在 1920 年代只有極少數的台人具有日語或是漢文能力。黃宣範，《語言，社會與族群意識台灣語言社會學的研究》（台北：文鶴，1993 年），頁 90-95。

對於殖民政權對於打造一個本島人「完整的國家公民」的不積極，本島人知識分子卻極力想要透過重新打造本島人，而使之成為「現代世界的公民」。這裡值得一提的是，兩種公民的層次。當殖民政權無意授與本島人一個國家公民的身分時，殖民地知識分子除了一方面爭取一個國家公民的完整政治權利之外，跳過國家的層級慾望成為「世界公民」是本島人知識分子另外一個想望的目標。現代世界公民代表的是對於世界局勢發展的瞭解，對於帝國主義與殖民主義雙重壓迫下，自身前途定位的覺醒。然而，這種對於世界公民的渴望，等同於接受了現代性的價值與身分，雖在殖民政權下暫時無法完成作為國家公民的身分²⁴，但卻無形中將這樣集體性、普遍性的信念深植。引此，任何得以凝聚集體意識、成就普遍性、打造現代主體的媒介，都成為殖民地知識分子努力的目標²⁵，當中又以打造統一的文字使用為最顯著的討論。

從 1920 年開始，台灣文壇上一連幾年進行了多場關於「新舊文學」的論爭，論爭中文人與知識分子主要分成了兩大陣營：一派以擁護中國五四白話文運動以來又稱之為新文學的白話文學作為書寫的形式；另一派則強力維護一般稱之為舊文學的文言文（漢文）。一般認為，1924 年張我軍發表〈糟糕的台灣文學界〉開始，新舊文學論爭正式登上台面。張我軍在文章中點出了西方文壇的發展與進步，從古典主義進化到浪漫主義，再到自然主義，而今日已發展為寫實主義，而日本也已經在明治維新之後緊追，這個時代是個世界主義的時代。唯有台灣文學被排斥在現代世界之中，而處在非常幼稚的階段。張我軍認為「台灣的詩文，從不見過真正有文學的價值」，他認為傳統舊文人從不讀些有用的書而實際應用於社會，每天只做些似是而非的詩，並認為舊文學文人只想出風頭，

²⁴ 殖民現代性不僅僅讓殖民發展成為了現代性同義詞，同時也讓殖民身分成為現代性的內在矛盾。本島人一方面接受現代性的普遍性，但卻又往往無法跳過國家性的箝制。以下的投書充分顯示出了這種殖民現代性下，普遍性與特殊性的矛盾共構。「日本人讀了世界語用著西曆的年號、這是日本人不過以國際上的慣例用之而已。但若是台灣人用了西曆的年號，這可以看做一種的叛逆、因為日本國家有固有的年號「大正〇〇年」而不用之、卻用西曆，這是一種排斥日本固有的年號的行為。」連溫卿，〈怎樣是世界主義〉，《台灣民報》，1926 年 10 月 24 日。

²⁵ 戲劇也作為知識分子極力鼓吹利用其深植民間與感染力強的特性，而作為凝聚群眾的工具之一。

並且為殖民地總督府所利用²⁶。他認為既有的台灣文學都是死文學、假文學，沒有真文學、活文學。留學於北京，深受五四新文學運動影響的張我軍，故而提倡台灣文壇對於文字的使用，應以中國白話文為師，改革文言文。「我們日常所用的話、十分差不多占九分沒有相當的文字。那是因為我們的話是土話、是沒有文字的下級話、是大多數占了不合理的話。所以沒有文學的價值、已是無可疑的了。」²⁷唯有使用一種眾人皆能使用、能表達的文字，才是文學的價值、也才是活的文學。另外，新文學也透過批判文言文，提倡思想自由，批評傳統儒教，同時也藉由文言文與日文漢文一體的淵源，批評舊文人依賴殖民政權，獲取利益。

舊文人一派，經常指責新文學為大眾文學，不用韻，毫無文學性可言，認為是下里巴詞，反對「販夫走卒」的俗。同時批評新文學對於戀愛自由的提倡，是反道德，容易造成社會不穩定²⁸。連雅堂的觀點指出了對於舊文學的擁護與新文學的指責。連雅堂認為新文學一派「未讀六藝之書、未接百家之論、未聽離騷樂府之音」就認為舊文學可廢，只是跟隨潮流，不知傳統。另外所謂新文學者，「往往追隨西方小說戲劇之餘，為井底之蛙。」這裡顯示出了兩項舊文人對於新文學的最大批評：一、罔顧傳統，二、擁抱西學。換句話說，舊文人已經清楚地意識到新文學與舊文學最大的差異，不僅僅是語言形式，而且更是「民族文化」的界線。

（三）兩種知識分子？一種論述

一場文學論戰，更強化了新舊文人之別。新式知識分子支持使用白話文，以普遍文字與文學的使用，加強與民眾的聯繫，並提倡思想解放，要求跟上世界潮流，成為現代公民。舊文人則以文言文為民族文化傳統之根，認為新文學

²⁶ 張我軍，〈致台灣青年的一封信〉，收於李南衡，《日據下台灣新文學明集》（台北：明潭，1979年），頁57。

²⁷ 張我軍，〈新文學運動的意義〉，《台灣民報》，1925年8月26日。

²⁸ 翁聖峰，《日據時期台灣新舊文學論爭新探》（台北：五南，2007年），頁110-120。

只是盲目追隨西化，根本稱不上是自己的文學，認為新文學沒有文學性，成為大眾的低級品味，並且因為思想解放，道德淪喪而有危於社會安定。

這場延續好幾年的論戰當中，又另外涉及了怎樣程度的白話才是白話？傳統通俗文言文算不算是白話？台灣人如何使用中國白話文，或是應該另成立一種以台灣人民口語習慣為基礎的台灣白話文？論戰中，許多新舊文人也都無法否認某些文章對某些人而言是白話文，對某些人而言卻是文言文。台灣話文的提出以符合台灣人不說北京話，不便使用中國白話文的需求，說明了所謂的白話與種族／族群及其想像深刻的連結。但進一步則又有人指出台灣不同的族群使用不同的語言習慣，在白話的使用上必然產生困擾。也就是說，白話文對於口語與書寫一致的要求，能多大程度上完全符合族群的使用與想像始終是個問題。目前學界已經大致將這些問題系統地呈現出來。

我想要在此特別指出的是，事實上所謂白話要求的「文言一致」一致性，在作法上，是一種相對於文言文的挑戰；但在實踐上，卻不可能是絕對標準的「文言一致」。如 Anderson 所指出，同種族／族群是透過「想像的建構」才能出現並進而分享普遍認同一樣，白話對「文言一致」的要求也是一種建立在絕對想像的建構。但如同民族當中本來的差異，想像的或經驗的，無法絕對化一樣，白話文也不可能真正達到以手寫我口的絕對的、統一的、普遍的白話。這些由白話文與文言文對立引發的後續論戰正好突顯了「白話文」事實上是作為一個論述的機制，透過這個機制區別了、也創造了「文言」、區別了「傳統」；而族群習慣與白話文的關係，也顯示了白話文的形成，創造了「民族」。白話文的論述機制本身就是族群／種族的。

史書美認為中國現代文學最大的成就之一，就是取代古典文學以致文言合一的白話文學的出現²⁹。白話文學出現的情形也發生在二〇年代的台灣。對於白話文學的思考，本文認為除了將之與古典文學相對照之外，透過細察白話文學的論述構成（discursive formation），才能進一步理解白話文學與現代性的關

²⁹ Shu-mei Shih, "Theory, Asia and the Sinophone," in *Postcolonial Studies* 13, no. 4 (2010): 477.

係。本文前面已經指出白話文學與種族之間的論述構成關係，在這裡，本文想要強調白話文學之於個人與群體的重新塑造的介入。

前面提到，白話文論述的出現來自於知識分子凝聚殖民地人民的期待，其中「提升文明，避免被淘汰」的焦慮不斷重複出現在新舊知識分子的投書與文章之中。在「凝聚而生存」同時，白話文論述另外突顯了要成為具有現代性而不被淘汰的現代人，必須通過對於自身擁有對於知識、外在環境的掌握才能完成。這也是主體建構的必要程序之一³⁰。在論戰中，新知識分子在在強調白話文作為一種各種階層（尤其是下層民眾）皆可使用的讀寫工具。換句話說，唯有透過白話文，一種以手寫我口，一種屬於大眾的、非封建的、每個人都能掌握的文字工具，才能完成打造現代公民的任務。矛盾的是，在這個打造個人式主體的同時，一種以種族作為集體性的文化論述與身分認同也共構其中。個人的就是大眾的，才是文明的、現代的。也就是說，從一開始「凝聚種族」就是「提升個人」的主要內涵。就此而言，白話文論述展現了知識分子對於打造大眾成為現代公民的想像，這個想像正好反映了以種族、文化等等為特徵的殖民現代性。殖民地知識分子期待透過這個經過白話文加持後的現代人，能成為新的文明主體，同時成為現代文明的一部份，也同時與其他文明競爭。這個建立在齊步邁入現代的「現代」，卻又得區隔「他者」。這個既是「集體」又是「個人」的現代性論述，從一開始就預設了曖昧的矛盾：相同又絕對差異³¹。

新舊文學論戰讓「群眾」的概念變得清晰，然而兩派的知識分子對於群眾卻有相當不同的理解與想像。對新知識分子而言，透過白話文學與文字的普及，所有的群眾都應該、也自然會具備自行接觸知識的能力，這種群眾是建立在個人上的。對舊知識分子而言，新知識分子的這種群眾，是低俗的、沒有層次的，也沒有文學性的；換句話說，舊知識分子仍然傾向相信一種階級式的文化教養，

³⁰ 傅柯 (M. Foucault) 對於個人如何與群體相互建構有詳細的討論。請見 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, A Sheridan trans. (New York: Pantheon, 1977).

³¹ 這個「相同卻又差異」的論述，Fabian 清楚了解釋所有文明被放在同一個線性發展過程的絕對性。這個奠基在歷史主義發展論述的帝國主義、殖民主義與資本主義，將所有的多元性，統合成一個相同而絕對差異的現代性規範。J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 2002).

由菁英主導群眾。隨著新文學逐漸獲得主流的發言權，一種以白話文學作為基礎的文學表現則已經箭在弦上了。

二、二〇年代前後的戲曲

目前研究已經關注戲曲如何在帝國主義與殖民主義的脈絡中，發展成為國族主義的象徵³²。各式各樣的戲曲表演，在國族論述中得以統合成為一套「理論而完整」的、自我證成的國家、文化美學。這一套中國戲曲美學包含了後來為一般人所理解的扮裝、虛擬性、唱腔、做工、折子等等程式性特色。分屬各種演出情境、在不同歷史社會環境發展出的戲曲表演演出，在國族主義下統合，都合併成為一套具有民族性、文化性的美學。這樣的看似以「美學」作為分類與規範的戲劇思考，卻容易且輕易忽略了每一種戲曲形式的發展歷程、歷史內涵與文化意義。

就以往的殖民時期戲曲認識，往往依照「戲劇美學」一概地將所有的戲劇演出簡單地分成「新劇」與「舊劇」。新劇基本上代表的是從所謂西方與日本翻譯與移植而來的現代戲劇；而舊劇就泛指了一切以一般所理解的中國戲劇美學為共同基礎的各種戲曲表演形式劇種。然而，這樣的思考仍受限於帝國主義與國族主義和歷史主義下所形成的戲劇知識論；二元的以「現代／傳統」包裝「帝國／民族」形式來切分劇場表演，無法讓我們看見更細緻的劇種與劇場變化的歷史意義。

進入殖民時期後的台灣，就出現了幾種與以往戲曲表演相當不同的表演形式。它們雖然具備了某些與之前的戲曲表演相似的表演風格，但透過進一步細察，這些新的劇種應具有不同的表演內涵。白字戲與歌仔戲是其中有別於殖民前即發展完成的戲曲表演的兩種殖民時期出現的表演。根據學者調查，白字戲與歌仔戲在清代的文獻中並不存在³³。從目前現存的殖民時期報紙資料顯示，這兩種戲曲表演吸引了大量的觀眾，這可觀的觀眾數量與「素質」引起了知識

³² 周慧玲，〈「國劇」、「國家主義」與文化政策〉，《當代》第107期（1995年），頁17。

³³ 林鶴宜，《台灣戲劇史》（台北縣：國立空中大學，2003年），頁136。

分子的不安，並要求殖民政權介入取締，在社會秩序上也常常引起警察的關注。對照於殖民前清領時期的演出，這種戲劇的集體性顯然不曾在戲曲表演中出現過。在殖民統治對社會的控制期待下，一種屬於現代的、公共的社會秩序不斷被強化，這兩種戲曲觀眾所顯示出的集體性，與殖民現代性所謂的「秩序」與「文明」，有著相當大的對照。

承繼前一部份對於知識分子對於打造現代公民的觀點，本文想要繼續延伸討論知識分子在論戰中及在報刊中如何批判白字戲與歌仔戲所展現出的大眾性。

前面提到，新知識分子理想的現代公民，是建立在個人作為最小文明主體單位對於民族與世界的掌握。這種「個人即是／才是群眾」的論述，必須透過啟蒙論述得到。換句話說，對他們而言，也只有啟蒙論述才是個人、民族主體化的唯一道路。面對這兩種新興戲曲所帶出在公共空間的觀眾，這些沒有經過啟蒙論述洗禮的人，新知識分子反應出相當大的排斥。而對舊知識分子而言，這些人本來即是社會的中下層階級，本來就不具備主動學習能力，從來不將其對於社會的價值放在真正的考量。

（一）知識分子眼中的戲曲與群眾

在報刊中，可以進一步看出知識分子對於這種新興戲曲的貶損，當中並且涉及對白話文學論戰的態度。

是是非非 我們自幼學習白字戲。寫的是白話文。念的是白話詩。唱的是白話曲。諸如山歌、採茶、駛犁歌、都是種種皆會的。因為世人嫌我們鄙俗不堪。不肯招呼我們。所以生意冷落。日食難度。這就無可奈何了。今回聽得台灣有人設立白話詩文社。專募白話詩文。白話歌曲。正是合我們所能。想我們出頭應募。必得高選。好了。這就是我們班中人的福氣了³⁴（白字戲班）

³⁴ 《台灣日日新報》第 8953 號，1925 年 4 月 14 日，第 4 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

這一篇顯然是由舊文人所執筆，以「白字戲班」之名反諷新知識分子對於「白話」的堅持。文章中充滿了對戲曲白字化的諷刺，認為白字戲曲的低俗不堪。一方面顯示了舊文人對於新知識分子倡導白話的反對，認為白話一樣造成低俗不堪；另外一方面，也顯示了舊文人對於戲曲作為下層階級品味的不屑一顧。

下面這則報導更透露出知識分子抱著階級的態度對於歌仔戲白字戲先天的鄙視，認為觀賞歌仔戲的觀眾，有損於其智性之發展，認為這些觀眾都在資質上均是平均之下。

基隆近信·歌戲好況 島人娛樂機關之新聲館。自舊元旦以來開演歌仔戲極博好評。婦女界尤趨之若鶩。蓋該劇唱念科白多以白話。無人不曉也。然往觀者多中流以下。若中人以上。則寥寥無幾。人智之高低。于此可見一斑。悲夫。³⁵

另外文人對於歌仔戲的內容多所涉及情色，影響風化與社會秩序亦有所不滿。從白話文論戰中，可以得知舊文人對於新知識分子啟迪大眾之後所帶來的「自由戀愛」風氣頗為不滿，認為這是罔顧道德，並且有害於社會穩定。歌仔戲與白字戲所吸引的觀眾中，有許多是女性；因此這兩種戲曲也成文人嚴厲攻擊敗壞風化的對象³⁶。

近來吾台劇界如歌仔戲。採茶等。傷風敗俗最多。而白話戲其他次之。該戲一演。則下流社會之男女無一不趨之如鶩。若縱之其入戲台演唱。則社會之頹敗立至矣。為其地方監督者。最宜嚴為注意也。³⁷

³⁵ 《台南新報》第 8255 號，1925 年 2 月 9 日，第 5 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

³⁶ 在新知識分子的文化場域：台灣民報上，亦可見其對於歌仔戲風化之批判。例如 1927 年 1 月 9 日《台灣民報》的一篇名為〈歌仔戲要禁的原因〉文章。1927 年 1 月 9 日，第 139 號。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

³⁷ 《台灣日日新報》第 9186 號，1925 年 12 月 3 日，第 4 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

連日滿園其魔力之大。誠有如是。查歌仔戲之角色。盡屬無賴之輩。近拐誘良家子女。以遂其獸慾之風演。漸次傳播。³⁸

無腔笛 ▲台灣歌仔戲之調。卑卑靡靡。僅僅一調。所唱即台灣話極易曉狎褻詞句。故無知男女。趨之若狂。到處演成偷香竊玉及淫奔種種醜聞。為有心人所欲嚴禁之也。▲其惡感化力偉大。日前連續在萬華龍山寺前開演後。老松龍山兩公學校兒童。於放課後。盛行學習歌仔戲。言之可歎此後深望家庭中。為父兄母姐者嚴為注意。此種於二國民品行陶冶上。最為有害前清時代。台灣上流家庭每勉其弟子。以學聖希賢今則不然。取法乎下。無怪其試驗入上級學校。難乎其難也。³⁹

萬殊一本 永樂座自京班往基隆後。久已寂寞不演。近忽有守願永樂座者。聘甚麼北投白字戲仔開演。始觀者甚少。近忽滿街滿巷滿市場滿工場滿四界分配一等招待券數千枚。觀者空令納十錢為茶代。便得自由觀覽。數日來不獨滿座無立錐之地。甚至滿台上空留一席。餘皆如街上普通演戲時。台上四圍男女觀客塞滿真令人不解予亦好奇心投十錢與他。入內排擠人群登樓上觀之。噫我見之矣。我知之矣。蓋投輕薄男女之所好。而愚夫俗婦之所樂。故有如此之盛況。所演不獨挑戲淫詞腳來手去。淫穢不堪。真令有心人目不忍見。耳不忍聞。比之採茶歌仔戲。其傷風敗俗尤有甚焉。安得有道之人出為矯正否噫（淫戲宜斥）⁴⁰

然座中全無規律。甚至演戲台上。亦因男女擁塞。究其盛況原因。蓋所演多淫劇。無智男女。趨之若鶩。⁴¹

³⁸ 《台灣日日新報》第 9620 號，1927 年 2 月 10 日，第 4 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

³⁹ 《台灣日日新報》第 10058 號，1928 年 4 月 23 日，第 4 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁴⁰ 《台南新報》第 7974 號，1924 年 5 月 4 日，第 9 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁴¹ 《台南新報》第 7980 號，1924 年 5 月 10 日，第 5 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

綜合而言，舊知識分子往往從階級角度對於觀賞白字戲與歌仔戲的觀眾進行批評，認為其智力與品行之不足，但這樣的觀察卻不是建立在對於表演形式的「原罪」，它們代表了傳統、代表了不進步，同時深深烙印了民族退化的痕跡。但從下面這篇文章可以看到，新知識分子將歌仔戲與舊劇戲曲相比，雖可見這兩種戲曲取材與語言與舊戲的不同，但其下層社會的身分、非啟蒙知識的滋養，仍然是其非禁不可的弊病。

我們不必從藝術上來批評台灣劇、只用一般的社會常識、來批評向來台灣的劇界、也是難免無抱不滿足和要改革的感想。向來的台灣劇不但是取材的不合時勢、就是一切的表演已經是失去劇的本來的面目、成做一種的機械的動作。在舞台上的表演和所說的科白、不但是觀眾不得意會、就是表演者也是不懂的、怎得誘起觀眾的快樂和感憤呢？在這一點已經是失去劇的全價值了。又兼台灣劇的演員盡是低級的下流社會的人居多、所以在演員的人格上更是沒卻了價值的。於是乎、近來新劇的發生的聲浪高漲了。一般對文化運動熱心的青年、要利用演劇來改革社會的惡弊提高文化、就創始了文化劇了、這在創始的中間雖未周至、但是博了很好的信用得了很多的結果了。

現在又再發生一種歌仔戲、這個和舊劇比較起來、所取的材料雖是昔時的故事、但多是如孟姜女、三伯英台、陳三五娘等的與民眾的傳說最有關係的有趣味的材料、又且所說的科白也是用台灣白話、不像舊戲說那種不明不白的、對這兩點說來卻是勝於舊戲。但是歌仔戲的發生是出自下流社會、所以其中的缺陷和弊害很多、現在四處要禁的聲浪很高了。⁴²

對新知識分子而言，這種未經啟蒙的大眾，就如同烏合之眾一般，不但不具有凝聚國家民族的功用，反而有害於民族現代的發展。最直接的例子就是，

⁴² 《台灣民報》第 139 號，1927 年 1 月 9 日，頁 4-5。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

1927年6月由蔣渭水、蔡培火、謝春木等領導成立的台灣民眾黨，直接將「反對歌仔戲」列為黨綱之一⁴³。

二〇年代開始，在日本與台灣受了新式教育的知識分子開始主動集會結社，在政治方面透過請願運動，希望增加本島人的參政權利；在社會方面，則透過許多演講活動，啟發民智。而演講會，也多次以反對歌仔戲為主題。如1929年在竹南的一次演講會中，對歌仔戲的傷風敗俗大加撻伐。

地方通信·竹南·開講演會排斥歌仔戲台灣民眾黨竹南支部、這回鑑及在該地繼續開演中的歌仔戲、頗有傷風敗俗之嫌、故此該支部於去三日午後八時起、在中港媽祖宮內開排斥歌仔戲的講演會。首由翁啟楓君述開會辭、次辯士陳九、陳萬濡、林江俊、蔡國查諸君、繼續當壇發揮雄辯、聽眾十分感動、至十時頃在盛況裡閉會云。⁴⁴

新式知識分子多次認為殖民政府放縱歌仔戲的演出，是為了打壓具有現代反抗殖民意識的文化劇與民族運動⁴⁵，也認為殖民政府在演講會舉行時，故意不取締歌仔戲，以便吸引人潮分散參加演講會的民眾⁴⁶。報刊中亦可見文章多所批評殖民政權對於歌仔戲的縱容，以下略舉幾則：

無腔笛 ▲歌仔戲流毒。全島各處盛行反對。當局卻不曾嚴禁。真不可解。或云當局之頭腦過新耶。抑臨監警官。不解台語耶。但此回新竹郡關西庄牛欄河八〇番地班主楊昂之新宜園。前月念四日。在中壢郡平鎮驛前。開演藝題。「緞攬記」劇中猥褻醜態。不堪寓目。中壢郡當局。因

⁴³ 而後在1930年，修改黨綱時改列為社會政策之一。台灣民眾黨為要求三權分立之立憲主義政黨，黨綱中以社會主義作為指導，制衡資本主義，並反對特權階級。對於社會政策的思考，則以啟蒙論述改除社會制度之缺點：確立社會生活之自由，實行男女平等，革除社會陋習。如：1、反對人身買賣，廢止聘金制度。2、提倡婚姻自由，勵行一夫一妻制度。3、普及女子教育，獎勵婦女職業。4、普及科學智識，撲滅迷信惡習。5、節約冠婚冗費，廢止喪祭奢侈。6、獎勵體育，禁吸阿片。簡炯仁，《台灣民眾黨》（台北：稻香出版社，2001年）。

⁴⁴ 《台灣民報》第269號，1929年7月14日，第6版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004年）。

⁴⁵ 邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究1895-1945》（台北：自立晚報文化出版部，1992年），頁209。

⁴⁶ 同註44，頁193。

該班紊亂風紀。對興行主嚴重訓示。處以台灣違警例違反。拘留三日間。新竹州警務部。亦鑑于台灣劇屢演風紀是紊亂之劇目故對各郡通牒嚴重取締。可謂英斷。⁴⁷

是是非非 某派出所內保正會議時。對眾人聲明禁止演唱歌仔戲。今又提倡。真出乎爾反乎爾也。(可笑)⁴⁸

另外有文人提出在國家辛苦的時期，如果在戲曲演出上大肆鋪張，則有危國家財政，也是不愛國的表現。

菊部警鐘尚不知財界反動。到處皆然。此時最悲慘者。莫如俄羅斯。繼及普國。累及南洋一帶窮民。鵠形菜色。不堪寓目。台人應宜車鑿。節儉有方。裕國為本。可為精神上之愛國。(關心者)⁴⁹

綜上所述，新舊兩種文人批判皆對歌仔戲與白字戲多所批判。舊文人的批判出自於階級的角度，本來就對這種社會下層的演出沒有好感，再加上歌仔戲內容涉及的愛情故事，風靡男女觀眾等等，更添增惡感。新式知識分子則將歌仔戲視為現代的包袱，無助於國計民生，甚至對於由歌仔戲、白字戲所引起的群眾性有所反感，認為這是殖民政府有意地培養本島人反民族的態度。

舊文人普遍來說對「群眾」概念的忽視，基本上認為戲曲低俗有害風化、毫無價值。但對積極想要掌握「群眾」的新知識分子而言，戲曲雖然代表反智，卻也代表了集體性概念的出現。他們常常認為透過改良戲曲，戲曲就可以轉身成為啟蒙的利器。下面兩則可以看出新知識分子對戲曲的期待：

⁴⁷ 《台灣日日新報》第 10055 號，1928 年 4 月 20 日，第 6 版。徐亞湘：《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年)。

⁴⁸ 《台灣日日新報》第 10262 號，1928 年 11 月 14 日，第 4 版。徐亞湘：《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年)。

⁴⁹ 《台南新報》第 7540 號，1923 年 2 月 25 日，第 5 版。徐亞湘：《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年)。

數年來。歌仔戲白字戲盛行於島內。嘻笑怒罵盡成文章。調韻聲音應絃合拍■識者謂是新文學之進化其然豈其然歟。世之改革文學者。如善鼓吹之。豈非別開生面之新文學。奚■舍近圖遠。拾人糟粕哉。⁵⁰

統觀台灣的演劇界、如前所述舊劇已經是時代錯誤、陳腐不堪了、新興的文化劇雖是良好、但是過些高級、近於有識方面的趣興、一切的科白也是很深、一般的民眾是不易理解的、雖是一種的文化劇還要使再通俗化才行。希望對藝術方面有識有趣的人士獻身出來改革指導、由台灣取材、劇本科白全部要以台灣為本位、那末就更得一番進步了。

現在所謂文化劇似乎重在說話、至於歌唱音樂還是輕看的、總是歌劇在一般的民眾的感興是更深刻的、我們還是希望有志的人們獻身的去研究組織、將現在的世評淫蕩猥褻的歌劇改革起來、能夠創造像在西洋和日本那樣的文明歌劇、來改除向來的舊戲、使台灣的演藝界進步、那末對台灣文化向上貢獻也就算不少了。⁵¹

在殖民現代性論述下，殖民地知識分子對於打造群眾成為現代主體的認識，無法允許戲曲這種不屬於現代性作為人民的集體表現。也因此，戲曲成為新知識分子眼中「無法現代」的群眾；這種對戲曲的排斥正好與舊知識分子嘲諷「白話／現代」低俗群眾的表現合流。透過戲曲在新舊知識分子的眼光之下，本文想要看出戲曲如何在殖民現代性的啟蒙論述中，成為新舊兩種知識分子的眾矢之的。雖然有些新知識分子有思考戲曲作為改良的機會，在他們的認知中，戲曲在已被納為傳統的範疇之後，無論如何無法成為打造現代群眾的媒介。文化劇、新劇、現代劇場的本質完全替換，才是真正的啟蒙之道。換句話說，殖民地知識分子一心想要打造群眾成為現代的群眾，嚴格而言，在殖民現代性的論述與期待之下，與殖民政府對於現代的想像跟目光並無二致⁵²。

⁵⁰ 《台南新報》第 8377 號，1925 年 6 月 11 日，第 5 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁵¹ 《台灣民報》第 139 號，1927 年 1 月 9 日，頁 4-5。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁵² 本研究中大多援引 1920 年代報刊雜誌的資料，討論其如何再現知識分子對於歌仔戲、白

（二）白字戲與歌仔戲

相較於殖民政府與知識分子對於白字戲與歌仔戲的態度，我們可以怎樣思考這兩種戲曲的出現和其觀眾所代表的意義？透過對於白字戲與歌仔戲的分析，本文還想進一步釐清這兩種表演如何能夠提供戲曲的歷史化（historicization），試著解釋戲曲從來就不是一種自我完成的封閉美學系統；相反的，「戲曲」種種看似相同的表演是本質上**差異**的表演，卻在國族主義知識學上被統束而理解為**相同的藝術**。在本文的前半段已經交代這個由白字戲與歌仔戲觀眾所代表的集體性，如何被殖民政權忽略，又被知識分子排斥。論文的後半段希望透過一種超越殖民現代性的閱讀，理解正是在察覺這忽略與排斥的架構中、重探殖民現代性之外，另一種有別於國家歷史、有別於殖民現代性想像的聲音。

前一部份，我們看到了知識分子排斥這兩種表演與其觀眾所代表的群體性現象。這種集體性現象說明了，一種有別於過去庶民（folk）的現代群眾正式登場。這個集體性已經不只是知識分子的想像或理想，而是真實地出現在社會之中了。

劇場的現代群眾在台灣出現與現代劇院的出現息息相關。對照中國現代室內劇場的發展，劇場先從酒館到茶園，再到新式現代舞台空間的出現。台灣卻沒有經歷酒館、茶園的時代，而一舉在殖民時期 1910 年代，開始建設了新式劇院⁵³。在新式劇院建立之前，台灣的劇場活動多以戶外的野台演出為主，偶有上層階級在家請戲演出。而戶外的野台活動主要集中在迎神賽會的儀式演

字戲等新興戲曲的態度。在目前可以掌握的文獻資料中，無論是新舊文人似乎都逃不出對於新興戲曲的輕視態度：皆以烏合之眾、無法成事（成就現代性）的角度視之。雖偶有同情與期許之意（如《台灣日日新報》第 9196 號，1925 年 12 月 13 日，第 4 版。），但其背後所透露出的意識仍堅持「改良戲曲」之必要，以利用其群眾性改造人民。換句話說，在當時，兩種現代性立場看似迥異的知識分子，無論是受限於階級因素的舊文人，或是受限於傳統必須捨棄或改良的新文人，對於這種無法掌握的新興戲曲態度，竟呈現出相當一致的意見：亦即，新興戲曲無論如何不該、也不能以既有面貌現身。本文以「知識分子」泛稱交代這種態度，為此觀察下的權宜之策；個別的文人或有些許態度上的差異，猶待往後更多的研究分析。而三〇年代以後的知識分子對於歌仔戲的態度亦有些許改變，這個部份期待以後能另文處理。

⁵³ 在台北有 1909 年落成的淡水戲館後來改名為新舞台、1919 年落成艋舺茶園、1924 年落成的永樂座等等，其他城市也約莫在同一時期出現許多新式劇場。參見徐亞湘，〈試論台灣早期商業劇場——以日治時期台北市淡水戲館（新舞台）、艋舺戲園及永樂座為例〉《民俗曲藝》，146 期（2004 年）：頁 51-111。

出，雖然戲劇演出也作為婚喪喜慶的需求或是司法懲處的手段⁵⁴，但基本而言，戲劇演出仍然是功能性的，戲劇本身並未獨立而成為活動行為的本身。一直要到殖民時期，室內劇場才正式出現，而室內劇場出現十多年間，白字戲與歌仔戲就從無到有，並在二〇年代佔據了劇院的重要演出。

有學者認為白字戲是由泉州發音的南管戲，在台灣經過在地化之後，成為一種比較接近漳州閩南語的表演。尤其在說白的部分，已經完全口語化、地方化⁵⁵。歌仔戲則是一種表演中含夾大量民歌的表演方式，其中說白語言的使用也採用台灣當地的漳州（或是漳泉混和）閩南語⁵⁶。這兩種劇種最大的共同特色是白字化，也就是在語言使用上，取代了以往戲曲演出的官話或是泉州南管，而皆改用了大多數當時本島居民使用的語言⁵⁷。這種白字化造成了劇場觀眾的大量出現，同時讓商業大眾劇場第一次出現在台灣戲劇歷史上。

所謂的白字化，從字面上看似為文字的變化，但事實上卻是一種聲音語言的轉變。有別於知識分子透過白話文希望打造一個理想的共同體現代人民，白字化形成於殖民時期的戲曲觀眾之中，一種強調與觀眾直接以本地語言溝通的表演方式。白字化，這一個看似理所當然符合更多觀眾期待的戲劇語言使用現象⁵⁸，卻透露出了社會性與戲劇性的重要訊息，也大規模地改變了原有戲劇表

⁵⁴ 張儷齡，〈臺灣現代劇場空間公共秩序之形成：人類肉體「文明化」的多重堆疊〉（新竹：國立交通大學碩士論文，2008年），頁23-7。

⁵⁵ 同註32，頁136。

⁵⁶ 同註32，頁147-57。

⁵⁷ 本島演劇可大分為真人戲（俗稱大戲）與人偶戲（俗稱布袋戲）二種，真人戲尚可再細分如下。一、正音劇屬上海、福州邊境渡海來台之純支那劇，不興露天演出，必於劇場有組織的上演。用語為北京話。二、四棚用於祭祀西琴王爺，曲調為西皮，使用弔鬼之樂器。用語為轉訛之北京話。三、亂彈用於祭祀田都元帥，曲調為福祿，使用穀仔絃之樂器。用語為轉訛之北京話。四、九甲用於祭祀相公爺，使用笛之樂器。用語為泉州語。五、白字劇藝題與四棚、亂彈、九甲等無大差別，相異點僅在於採俗語演出。六、歌仔戲以俗語演出，只是藝題鮮有正經者，幾乎皆以淫穢具挑逗性者為。《台灣藝術新報》第9號，1936年9月1日，第2卷。徐亞湘，〈日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟〉（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004年）。

⁵⁸ 在目前戲劇史的論述常常毫無質疑地認為，歌仔戲因為使用了台語，而理所當然地成為了最受歡迎的劇種。這樣的理所當然，顯然完全簡化並忽略了現代性下語言與戲劇性轉變的問題。例如亂彈戲等非使用台語的演出，仍然在很長的一段時間裡，吸引了絕大多數的台灣觀眾。邱坤良在一篇近期的文章中，已經提出這一個語言與戲劇之間的觀察。請參見邱坤良，〈理念、假設與詮釋：台灣現代戲劇的日治篇〉，《戲劇學刊》第13期（2011年），頁21。

演與觀眾的關係。從社會性而言，劇場從此脫離了儀式與廟會的演出限制，培養出了一群相當具有主動性的劇場觀眾，也因此更擴大了劇場的影響力，觀劇因而成為一個普遍的日常生活活動與消費。從戲劇性而言，之前觀眾對於官話演出的接受，透露出戲劇演出語言與日常生活語言的不必然相同，卻不影響觀眾對於演出的興趣⁵⁹；接下來文章將聚焦於白字化表演的出現，如何提供思考一種不屬於殖民政權的國家公民、不屬於知識分子期待的現代公民，而是一種超越國家與殖民現代性的群眾集體性。

（三）內台戲曲的出現：戲曲的儀式與酬神到商業演出

戲曲表演長期以來與儀式祭祀幾乎離不開。傳統民間社會中，因祭祀的舉辦，迎神賽會的戲劇表演一方面作為祭神之用，另一方面也成為庶民的娛樂。這種在鄉里之間，以寺廟作為中心，隨著不同族群聚落而酬神的演出，以亂彈戲最可作為代表⁶⁰。亂彈戲的表演參與了社會大大小小的活動，舉凡神明誕辰、廟宇慶典、還願、求平安、大小生命禮俗、村莊固定重大聚會、私人糾紛調解、犯鄉規等之都有亂彈戲曲的參與。這一時期的演出內容，以歷史故事與傳說居多，觀眾雖然在表演中得到享受，但演出的目的主要為神或是因應儀式祭典所需。然而殖民時期開始，戲劇表演卻進入了另一個階段，跨海而來的京劇表演與越來越興盛的歌仔戲與白字戲表演，隨著現代劇院的商業表演需求而出現。

目前一般泛稱這些與當時以寫實主義（Realism⁶¹）作為手法的所謂「新劇」或「現代劇場」不同的戲劇表演為「舊劇」或「傳統戲曲」。然而，這樣的劃分很容易模糊了白字戲與歌仔戲在殖民時期出現的意義。事實上，根據殖民時期報紙的記載，新興劇種的白字戲與歌仔戲已經被歸類為「現代劇」，而不同於以往以亂彈戲為代表的「舊劇」。

⁵⁹ 這種表演語言與日常生活語言不必相同的戲劇性，一方面顯示了觀眾可能具有超越單一語言的接受能力，或者另一方面也可能透露了戲劇性不全然在於對演出語言全然通曉，表演的重要性可能在於其他，如儀式、敘事、想像、音樂等超越語言的範疇。

⁶⁰ 同註 32，頁 93-5。

⁶¹ 這裡的寫實主義（Realism）當作以大寫開頭，表示接受「西方」寫實主義影響而誕生的知識分子新劇與現代戲劇，並非只是單指描述上的寫實（realist）演出。

- 一、舊劇是演歷史的（像日本劇的劍劇）重在於尚武殘忍怪奇性。
- 二、舊劇的台詞、是重形式、給觀者不易了解的。
- 三、歌仔戲是根據在於現代的、（日本新劇西洋歌劇）靜的人活劇。
- 四、歌仔戲使用台詞歌曲、是普通台灣語、觀者很容易了解。⁶²

台灣之劇界變遷應時而趨向方今文明日進。一般人心娛樂。多驅時勢之變遷。如我台劇界。多由京班。而趨於歌劇。現已由歌劇而進入活動寫真。故我台現在不論何處。皆流行影片。然台灣人一般婦女。尤多趨中國之活動寫真。蓋以其風俗韻事。其他等類。詳之熟矣而今台北市永樂座常設之中國活動寫真。良玉公司。尤能應時代之要求。時輸入最新影片。且附以台語之說明。便於了解。入場料亦廉。合於緊縮時代以故一般娛樂者。趨之若鶩。反以新舞台京班。世人視為陳腐。兼之舊正以來。霖雨作祟。新舞台猶偏於一隅。觀者不便。雖日夜開演。而座席稀稀。其原因之最大者。乃充京班張德俊。勤破台灣人少能識戲之好呆親到上海。以廉價僱出各班選餘之烏合班。或云景春班（諧音）無別腳色唱念之足賞故入場者。皆不肯捲土重來。而更趨于永樂座活劇以為快云。⁶³

島人士趣味一斑（廿三）戲劇及勸善講古 往時台灣婦女。非解放的戲劇則公開的。大戲、老戲、戲仔、採茶、傀儡。布袋戲等。無論為個人酬神吉慶。公眾寺廟祭典。殆無一不公開焉。今人設為戲園。分特等。及一二三等由是階級制度生焉。⁶⁴

這幾則 1930 年的評論跟報導點出了一些訊息：第一、殖民時期對於戲曲表演的理解並非簡單的「舊劇／傳統戲曲」—「新劇／現代戲劇」二分論；而曾有一度是「舊劇」（亂彈戲等）—「現代劇」（歌劇／歌仔戲）—「活動寫真」

⁶² 缺字為檢索文獻原樣，可推測為觀「眾」與歌仔「戲」。《台灣新民報》第 330 號，1930 年 9 月 13 日，第 11 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁶³ 《台南新報》第 10086 號，1930 年 2 月 19 日，第 6 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁶⁴ 《台灣日日新報》第 10898 號，1930 年 8 月 12 日，第 4 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

(電影)階段論；第二、收費的歌仔戲(活劇)取代公開的舊劇，受到觀眾喜愛；第三、台語作為歌仔戲與舊戲演出的重要差別⁶⁵。這些訊息都顯示了歌仔戲已經發展出與傳統舊劇不同的風格與意義，並且暗示了台語的使用與這個新觀眾、新演出的密切關係。這個新觀眾動輒成千上萬的欣賞歌仔戲演出，無論城鄉。

社會教化與歌仔戲 七星郡汐止街。去二十九日天長節祝日。學校演映教育活寫。？邀請劉克明氏講演。此邊以社會教化思想善導為主旨。方極力提倡。而他面則許可歌仔戲。于其近邊開演。淫聲披靡。紅男綠女。環觀者二三千人。⁶⁶

二十三夜北署附近。演歌仔戲。觀者數千。一時男女混雜。鬥爭數處。⁶⁷

歌仔戲的商業演出，離開了以寺廟為中心的表演場地，巡迴演出於台灣各地興建起的新式劇場空間。演出的目的也離開了以神作為奉獻的主軸，成為以人作為主要的取悅對象。劇場裡的專重不再只是鄉里因為祭祀而得以順便觀賞表演的固定班底，而是可以隨著劇團流動而跟隨欣賞的專業觀眾了。

專業的觀眾更加刺激劇團的表演方法與劇情內容。本文初步以1919到1926年間，徐亞湘主編《日治時期台灣報刊戲曲資料彙編檢索光碟》內白字戲之清樂園、錦上花、新彩雲班、新竹同樂班與歌仔戲之丹桂社之演出劇目來看，稍可辨識與考察的故事內容至少包含倫理苦情⁶⁸、神怪奇情⁶⁹、歷史傳奇⁷⁰與俠義

⁶⁵ 其中還有一點值得特別注意的是電影「辨士」講解。此時期的本島人所欣賞的中國寫真，在放映前，大多經由辨士簡單交代劇情。觀眾並不依賴「完整翻譯」的演出，也沒有妨礙欣賞。這個傳統，或許可以上溯至本島人欣賞亂彈戲與京劇時，並不依賴語言，也不以語言作為唯一戲劇欣賞的要素。絕對的語言與翻譯在劇場中的形成，與後來話劇成為主導劇場戲劇性的指標有相當大的關係。

⁶⁶ 《台灣日日新報》第10072號，1928年5月7日，第4版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004年)。

⁶⁷ 《台灣日日新報》第10247號，1928年10月30日，第4版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004年)。

⁶⁸ 例如：〈石秀殺嫂〉、〈一門三孝安安積米奉親〉、〈劉鉛訓子〉、〈鄭元和〉、〈劉錫訓子連下沉香打洞〉、〈鄭元和嫖李阿仙〉(乞丐太上鐵枝)、〈廿四孝一門三孝積米奉親〉、〈秦世美不認前妻〉、〈薄情報〉、〈孝婦挨磨〉、〈邱君備斬子〉、〈五子哭墓〉、〈孝女救親〉、〈一女配兩夫〉、〈雪梅訓子〉、〈買臣妻〉、〈鴛鴦塚〉、〈殺子報〉、〈朱買臣〉、〈八角水晶印〉、〈秦

公案⁷¹等四種類別。這些演出的共同特色是劇情緊湊與扣人心弦，劇團不斷推出全本或連台本的演出吸引觀眾透過劇情對於角色的認同，而苦情、神怪、俠義的風格則解釋了觀眾為表演而牽動。天馬行空的神怪創造、賺人熱淚的倫理悲情、天理酬償的英雄俠義，無一符合殖民政權對於現代公民或是新知識分子對於世界公民的期待，但這些劇目的價值與性情卻在這群觀眾中具體存在。對於演出內容與人物的積極認同與強烈情感的這群觀眾，主動聚集在白字戲與歌仔戲的劇場。這種認同與情感最好的例證，就是報紙新聞不時報導現實生活中的觀眾因看戲，而深受影響，進而以告白、私奔等回應由劇場表演而生成的「能（情）動力」。《台南新報》第 8062 號 1924 年 7 月 31 日第五版所載的報導，可以幫助我們窺見一二。

萬殊一本 七星郡士林庄。市場后樓仔頂。阿燕。生賣□青春女迷夢白字戲小旦張水枝。月之二十二日。往新舞台觀劇取金贈與張。二十三日再往台北某蔥頭家宅私情。聞該班欲南下。□使張逃走。如此飼金魚。寄語父母宜訓。否必門前冷落矣。⁷²

劇場表演自此以後不再是為神，不再是為少數仕紳階級；白字戲與歌仔戲的演出不為殖民政權而教化，也不為知識分子打造理想世界公民的啟蒙而安排。

世美》、〈三伯英台〉、〈訓商路〉等。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁶⁹ 例如：〈四仙姑收水鴨精〉、〈劉漢卿買金魚〉、〈陰陽會〉、〈台南大奇案林投？〉、〈東界山連白花山〉、〈收七怪〉、〈烏鴉哭狀〉、〈水蠍精〉、〈蟠蛇山〉、〈苗鳳英借屍回陽〉、〈福州奇案冤魂報仇〉、〈天公報〉、〈廉節報〉、〈五娘跳古井連益春告狀〉、〈火燒百花台〉、〈周倉收鯉魚精〉、〈魔之手〉、〈白鶴記〉等。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁷⁰ 例如：〈轅門斬子〉、〈劉世春救主〉、〈馬俊咬舌死〉、〈宋太祖登基〉、〈北海關〉、〈木桂英招親連轅門斬子〉、〈正德君游山東〉、〈漢王選正宮〉、〈大舜耕田〉、〈平安南〉、〈曹操迫宮〉、〈招君和審〉、〈狸貓換太子〉、〈血書牙痕記〉、〈寒江關〉（梨花招親）、〈孟麗君〉、〈乾隆君遊江南〉、〈金印記〉、〈玉環記〉、〈淚崩長城〉、〈賣油郎〉、〈水蛙記〉、〈八美大破金錢山〉等。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁷¹ 例如：〈八美图〉、〈包公斬皇叔〉、〈包公斬吳贊〉、〈包公案八件衣〉、〈包公進香〉、〈孝義□全〉、〈玉堂春〉、〈七□十三俠〉、〈忠孝節義傳〉、〈白虎堂〉、〈斬奸記〉、〈□巡按〉等。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁷² 徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

(四) 聚眾：另一種群眾想像

「我們日常所用的話、十分差不多占九分沒有相當的文字。那是因為我們的話是土話、是沒有文字的下級話、是大多數占了不合理的話。所以沒有文學的價值、已是無可疑的了。」⁷³

二〇年代新文學的第一人張我軍在 1925 年刊載於台灣民報一篇名為〈新文學運動的意義〉的投稿上，透過批評本島人所說的話為沒有文字的土話，強調使用白話文學的重要，並主張以中國白話文為本島人書寫的基礎。這段話也間接顯示了台灣當時多數人對於漢字的使用仍為陌生，口語占了絕大多數人的溝通方式。

細察關於歌仔戲與白字戲的記載，會發現「以白話演出，而無人不曉，因而容易散播而影響觀眾」，對於知識分子來說有相當大的憂慮與意義。

歌仔戲改良則可 本島之歌仔戲。以台語為說白及歌唱。男婦老幼俱曉。故觀者趨之如鶩。若刪去一切挑發淫興之劣劇。而易以忠孝節義。有益世道人心者。實比之演支那劇。以支那語說白及歌唱不易者。較為有益。近時之歌仔戲。與舊時之歌仔戲。間已多改良。如演大舞耕田及孟麗君等劇。則皆優美之劇。亦不必盡訾之也。惟演戲之優伶。要保持品格。知演劇旨趣。不可以此為淫媒。若如前此某婦盜鉛事件。接續發生無恐人之指當。而當局之不許演也。速妥為改良。以振台灣戲之名譽。又為班主者。最要監查優伶之品格。是望（有心人）⁷⁴

基隆近信·歌戲好況 島人娛樂機關之新聲館。自舊元旦以來開演歌仔戲極博好評。婦女界尤趨之若鶩。蓋該劇唱念科白多以白話。無人不曉

⁷³ 《台灣民報》第 67 號，1925 年 8 月 26 日。張光正，《張我軍全集》（台北：人間出版社，2002），頁 54；徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

⁷⁴ 《台灣日日新報》第 9196 號，1925 年 12 月 13 日，第 4 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

也。然往觀者多中流以下。若中人以上。則寥寥無幾。人智之高低。于此可見一斑。悲夫。⁷⁵

是是非非某街某座。某男女班合演之歌仔戲。每日鳴鑼宣傳玩其劇目。非不忠孝廉節實則全用白話淫詞。以誘無知婦女。故每夜滿員。望當道派精於是道者。調查而研究之。請為禁止。(一觀客)⁷⁶

白字劇、歌仔戲相當於內地的新派，用語採本島語，且藝題亦以現代的事實為主題，因此一般民眾較易理解。但其他戲劇則全部以怪異的北京官話演出，故演出的演員本身及大多數的觀賞者皆不解其真意。觀眾只是在現場看熱鬧及演員喧鬧的動作，以此為娛。⁷⁷

對知識分子來說，因為歌仔戲與白字戲的白話與俚俗，所以觀眾吸收容易，因此演員的品格與戲劇內容的傳遞便影響甚鉅。前面在討論知識分子如何排斥歌仔戲之時，已經提到歌仔戲多被認為淫戲，煽動少男少女，影響社會善良風氣。學者已經觀察到歌仔戲對知識分子來說的淫，認為是知識分子的偏見⁷⁸。但本文想要進一步思考為何知識分子對於自己欣賞藝妓時與淫邪無涉，但對於歌仔戲的觀感就是淫穢。這個表演者與觀眾之間性別曖昧關係，一旦對照文人雅士參與甚多的「藝姐戲」時，問題則恐怕並非歌仔戲與白字戲有多淫穢，而是暴露出知識分子對於這種新興群眾根本的不信任。

藝姐戲是由女性演員演出，演員必須兼具「聲、色、藝」。出色的容貌與才藝常常成為與文人相交的重要條件，文人也以此為獲得雅士佳名的方式。主要發展在商業都市，其觀眾主要是富商、高官、雅士等，殖民地官員也常參與其中，文人往往流連忘返，樂此不疲⁷⁹。也就是說，當上層階級的文人接觸欣賞

⁷⁵ 《台南新報》第 8255 號，1925 年 2 月 9 日，第 5 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年)。

⁷⁶ 《台灣日日新報》第 9485 號，1926 年 9 月 28 日，第 4 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年)。

⁷⁷ 《台灣藝術新報》第 10 號，1936 年 10 月 1 日，第 2 版。徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年)。

⁷⁸ 同註 18，頁 19-34。

⁷⁹ 同註 44，頁 106-20。

以女性表演為主的藝姐戲時，任何戲劇的情感交流從來就不是問題；然一旦中下層階級在歌仔戲或白字戲中，沾有任何關於情感交流的可能時，那表演就變成了淫戲。舊知識分子對於歌仔戲中下層階級的觀眾本來就帶著階級的歧視，「中流以下之人」、「無知婦女」等等，皆透露出對於這種新興群眾的智性與德行能力的懷疑。

也就是說，與其簡單描述為知識分子對於歌仔戲的偏見，或許我們可以進一步認為是知識分子對於歌仔戲的白話傳播能力影響之大、對於這種無法自我控制情感，也看似很難服從於倫理道德的群眾的恐懼之深，因此對於這種不能掌控於傳統教化或現代文明之中的群眾只能以排斥與禁止對付。他們對於歌仔戲與白字戲的態度正好暴露了這個論述。

簡單說來，白字戲與歌仔戲的參與觀眾，本來就是知識分子恐懼而不信任的新興「烏合之眾」，再加上知識分子對於白字戲與歌仔戲以本地話與觀眾直接溝通毫無障礙，強化戲劇的感染效果之下，這個具有溝通能力的白字戲與歌仔戲變成了代罪羔羊、千夫所指。

在文章前段討論殖民地知識分子對於「無法凝聚」殖民地人民，培養被殖民集體意識時，提到知識分子期望打造本島人成為一種普遍性的、現代世界的獨立公民。知識分子期待透過任何可以傳遞出去的管道宣傳，打造白話文學、新劇場運動、改良戲曲等，形塑這一體兩面的「集體意識」與「個人啟蒙」。有意思的是，當對照殖民地知識分子對於凝聚集體的呼求時，我們發現這種凝聚集體只能在啟蒙現代性的規範下實踐。對新知識分子而言，白話文代表著主動性、溝通的普遍性，也代表著晉升現代公民；但白字戲與歌仔戲中，具有凝聚與溝通能力的白字戲與歌仔戲，卻不斷被質疑其煽動人心。然而，以超越殖民現代性知識論的角度觀之，這個知識分子所懼怕的（以及後來在皇民化時期殖民政權同樣懼怕的）煽動人心的表演傳播，卻是另一種政治能動的可能，是另一種現代人民的塑造。這種以生命經驗揭露現代性國家暴力運作的「另一種群眾」，本文稱之為聚眾。

三、結論：現代性的翻譯機制

所謂的白話文，嚴格來說，是建立在對凝聚人民的必要性上而出現的。就論述層次而言，所謂的「文言文」其實是由「白話文」所創造出來作為對立的傳統語言想像。換句話說，正是因為唯有絕對的白話才能帶領人民通向全面的現代，而文言是傳統與民族永遠的包袱，所以「白話」必須被推崇，文言必須被排斥。新舊知識分子雖然對於文體的主張不同，然而對於透過一種共同的文字打造人民的立場卻是日趨一致的。在帝國主義的威脅下，殖民地的知識分子透過白話文創造了他們想像的共同體。從「文言」到「白話」，改變的不僅僅是文體，而且是對於整個國家民族與人民想像的變化。白字戲與歌仔戲也參與在知識分子這個重塑民族的想像之中。白字戲與歌仔戲受到知識分子的排斥，透露出知識分子對於這群無法凝聚而打造成為共同體，進而踏入現代文明的擔憂。這個隨著殖民現代性而來的擔憂，一種必須將文言／傳統轉化成白話／現代的張力與焦慮，正是一種現代性「翻譯機制」(regime of translation⁸⁰)的彰顯。

這裡所指的「翻譯」，不全然是一般傳統對於翻譯的理解，屬於兩種文化或語言之間的轉換。本文想透過翻譯這種「相同卻又相異」的概念，說明對知識分子而言從文言到白話，甚至從戲曲到戲劇，這些必須「改良而進步」的呼籲，就像是個翻譯的機制，不斷要求將傳統轉換成現代。

對知識分子而言，白話文想要創造以溝通與凝聚為目標的共同體，代表了唯一的一種現代性想像。但這種想像也同時共構了某些價值的原罪，例如戲曲不寫實的表演方法。知識分子認為白話文是建立凝聚的唯一溝通管道，但從戲曲表演的說白而言，其常常是文白夾雜、官腔土話混用。文白夾雜的說白卻從來沒有妨礙與觀眾的溝通。換句話說，戲曲表演的說白很難說哪些是「文言」，哪些又是「白話」，事實上也沒有區分文言與白話，因為白字戲與歌仔戲可以不

⁸⁰ 這裡借用了酒井直樹對於翻譯理論的思考。酒井認為翻譯常常不只是作為表面「理性溝通、誠實互換」的功能；相反的，翻譯機制的出現往往限制了並決定了翻譯與被翻譯的政治與文化內涵。關於翻譯機制的討論，請參考 Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997). 與 Naoki Sakai and Jon Solomon, *Translation, Biopolitics, Colonial Difference*, ed. Sakai Naoki and Solomon Jon (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006).

必限制在這個翻譯機制的想像之中。也就是說，當我們跳脫殖民現代性的視野重新思考白字戲與歌仔戲，可以發現這兩種以白字化為基礎的表演受到動輒成千上萬觀眾的熱烈歡迎、可以發現「文白夾雜」同樣具有溝通與凝聚的能力。透過這樣的對照分析，本文想指出的是，文言不代表傳統，白話也不等同現代；事實上，是現代性的翻譯機制決定了什麼作為傳統、什麼又是現代。這種稱之為「聚眾」的另一種人民概念，提供了重新思考所謂戲曲觀眾、人民、公民、本島人、被殖民者等殖民同化時期之劇場與政治身分定義的機會。

就知識學與美學定義下，「戲曲」的出現，本身就是建立在殖民主義下對於被殖民者種族化表演活動和帝國主義下國家主體宣示的文化想像結果。長久以來，戲曲在種族化與國家化的整體想像中，成為一個封閉的美學系統。這種以種族作為前提的知識思考，先驗地排除了任何「非西方戲劇」的現代性。換句話說，傳統與現代本來就是由殖民現代性的暴力所定義，在這樣的定義下，知識的論述先驗於實踐本身。

本文透過白字戲與歌仔戲的例子，試著在台灣劇場的脈絡下開啟對於殖民現代性的批判與反省。所謂的「現代」不只是一種中性的歷史發展；在這個線性歷史的想像之中，殖民現代性透過分類選擇、淘汰，也透過分類決定價值。殖民現代性的本身，就是目前知識與美學分類的暴力基礎。在這個脈絡下，以美學而言，形式已經決定了什麼作為現代，也決定了表演的文化身分。

本文試著在論文中敘述「戲曲」的出現就是個「被傳統化」的過程。任何使用程式與行當的表演、符合戲曲美學想像的演出，就直接被打入「傳統戲曲」的範疇，因而失去了「歷史化」每一種不同戲曲表演的機會。在這種傳統與現代共謀的定義下，不斷探詢傳統有多少現代的特質，不斷追問白字戲與歌仔戲有多少使用「現代」的元素，並無助於打開這個共謀的範式，更無助於理解白字戲與歌仔戲本身所承載的歷史意義。論文透過對白字戲與歌仔戲的考察，理解在殖民現代性下非殖民政權、非傳統文人與非新知識分子的表演，既非傳統亦非殖民現代性的現代。白字戲與歌仔戲的出現，正好證明了「傳統戲曲認識論」的虛擬。所有的戲曲表演，並不等於「戲曲」，各種戲曲的表演也從來不是

「傳統」。相反的，所謂戲曲的表演其實是在殖民現代性的翻譯機制下，被視為「不必翻譯、無法翻譯」的文化本質，永遠不可能成為知識分子認可的「現代」。

透過脫離殖民現代性的論述的思考，本文重新觀察劇場活動與民眾在當時的生活實踐。殖民同化時期的民眾在劇場中實踐出一套無關乎「同化於文明」，或「同化於民族」的一體兩面之現代經驗。透過白字戲與歌仔戲的出現，可以發現這個不被知識分子看中的「白字」實踐，提供對於「人民」這個概念的思考一個突破國家知識疆界的表現，呈現出「另一種人民」的形象。但這個「現代經驗」卻是不斷在知識分子對於傳統的排斥與對於不受啟蒙控制的恐懼下實踐。論文就知識分子對於底層人民的再現，配合對殖民現代性的批判，試著傾聽「無法再現的底層人民的聲音」⁸¹。透過這個白字戲與歌仔戲的聚眾經驗，本文想指出一種鑲嵌在世界史之中卻又無法被單一殖民現代性所理解的歷史敘述。

本論文以公民、人民與群眾的集體性作為現代性的表徵，在現代國家、殖民主義、殖民地知識分子和劇場，觀察「聚眾」如何作為成為一種思考與觀察歷史的方式。論文分析了殖民政權之於本島人國家公民權的想像與實踐，開啟了各種戲曲、民間活動如白字戲與歌仔戲活躍於 1920 年代的空間。殖民政權並不急著管理與控制白字戲與歌仔戲，而相當程度採取放縱的態度，讓同受殖民現代性壓力、又同時擁抱現代性的本島人新知識分子十分著急。新知識分子透過大量書寫排斥作為「新戲曲／現代劇」的白字戲與歌仔戲及其觀眾，但白字戲與歌仔戲卻持續地以集體形象介入社會。這種介入的方式，一方面顯示了新知識分子對於大眾無法掌握的恐懼，另外一方面透露出的是對於現代無法控制的威脅。對知識分子而言，一條必須導正為「同化於文明」的現代性道路必須明確。論文想要指出的是，藉由戲曲觀眾作為思考現代群眾的切面，證明無論是同化於殖民文明（智育），或是被殖民者的現代（白話文），都不能完全主導歌仔戲與白字戲觀眾的走向。相反的，白字戲與歌仔戲的觀眾提供了思考同化時期的人民與公民政治身分的另一個可能性。簡單說，以「同化於文明」所主

⁸¹ 關於底層人民（the subaltern）能不能發言的討論，請參閱 Spivak, G.C. *Can the Subaltern Speak?* In Cary Nelson, Lawrence Grossberg eds, *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), pp.271-313.

導的現代性，在戲曲劇場中，並非當時台灣人民對於現代想像的唯一選擇；反之，透過劇場的實踐，以歌仔戲與白字戲為主的「聚集群眾」行為，開拓了一條在殖民現代性與國族知識學上，長期被忽略的「另一種現代」。前文已經反覆提及，所謂「現代性」的出現是一再透過翻譯機制而「生產」出來，這個生產的過程，個體被要求作為具備啟蒙理性的世界公民，而世界公民的想像，往往又透過民族身分完成。在現代性的定義中，理性主義與民族國家是成就現代主體身分的最重要特質⁸²。「危急存亡」的生命狀態不斷強化進步的必須性，而啟蒙理性與民族身分則不斷形塑個人與群體的內涵。然而，由聚眾所觀察到的另一種現代，卻顯示出啟蒙理性不足以解釋的限制，而殖民時期的聚眾對於各式各樣劇場活動的參與，除了白字戲、歌仔戲之外，還有以非「母語」演出的京劇與潮劇等，也顯示出了民族所打造的群體內涵不足以解釋這種現代。這裡所謂非殖民性的現代，主要回應了在殖民現代性生成的過程中，以理性作為獨立個體／公民這裡想強調的是一種非國家、殖民或是知識分子主導下的群體性。這種從白字戲與歌仔戲演出中可以觀察到的現代群體性，既非我們所認知由國家現代性下分配的現代公民，亦非傳統封建的庶民，更非西方現代性下以脫離宗教而世俗化的現代定義。透過論述上的析釐，試圖挪出空間重新探討對於思考現代性的其他可能，在台灣因殖民主義而進入全球（global and universal）「現代」歷史譜系之時，想像殖民與現代之外（beyond the colonial and the modern）。

在廿世紀初期殖民政權之下，白字戲與歌仔戲切入作為知識學上理解一種現代群眾出現的觀點，對照了本島人知識分子對於單一主體的實現，被殖民者對於凝聚民族性的呼籲。相較於殖民政權與知識分子思考群眾的方式；白字戲與歌仔戲提供了另一種可以「想像（其他）現代集體性」的方式。這篇文章的初步研究，透過劇場開啟對於人民之外其他群眾想像的可能，期待有助於我們重新思索殖民現代性的知識、美學構成與其外。

⁸² 現代性的幾個特質通常包含資本主義（capitalism）、工業化（industrialization）、世俗化（secularization）、理性化（rationalization）與民族國家（nation-state）。本篇文章想要觀察的是現代性在對於個體生成過程中的群體關係，對此，理性化與民族國家扮演了最核心的價值。Chris Barker, *Cultural studies: Theory and practice*. (London and California: SAGE Publications Limited, 2003), p.444.

劇場研究受限於表演文獻與史料的難以掌握，在先天的研究條件上無法直接「還原」劇場，在後天上，既存史料中對於傳統戲曲劇場先入為主的偏見往往在批判分析上，造成了若干限制。在現階段本論文能力所及，本論文所完成的初步工作毋寧更是論述（discursive）而知識的（epistemological），期待試圖透過重新梳理「群眾」此一概念，透過否定的辯證（非殖民政權、非啟蒙知識分子），間接騰出在啟蒙主義與民族主義論述下，無法現身的「另一種群眾」。

參考書目

一、專書

- 李南衡主編，《日據下台灣新文學明集》（台北：明潭，1979年）。
- 林鶴宜，《台灣戲劇史》（台北縣：國立空中大學，2003年）。
- 邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究 1895-1945》（台北：自立晚報文化出版部，1992年）。
- 徐亞湘，《日治時期台灣戲曲史論現代化作用下的劇種與劇場》（台北：南天，2006年），頁377、446。
- 翁聖峰，《日據時期台灣新舊文學論爭新探》（台北：五南，2007年）。
- 荊子馨，《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》（台北：麥田文化，2006年）。
- 張光正，《張我軍全集》（台北：人間出版社，2002年）。
- 盛清沂、王詩琅、高樹藩，《台灣史》（台北：台灣省文獻委員會，1977年）。
- 陳培豐，《「同化」の同床異夢——日治時期台灣的語言政策，近代化與認同》（台北：麥田，2006年）。
- 黃大受，《台灣史綱》（台北：三民，1982年）。
- 黃秀政、張勝彥、吳文星，《台灣史》（台北：五南，2002年）。
- 黃宜範，《語言，社會與族群意識台灣語言社會學的研究》（台北：文鶴，1993年）。
- 黃富三、曹永和編《台灣史論叢》（台北：眾文出版社，1980年）。
- 薛化元，《台灣歷史》（台北：大中國，2000年）。
- 簡炯仁，《台灣民眾黨》（台北：稻香出版社，2001年）。
- Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London&NewYork: Verso, 2006).

- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton Studies in Culture/Power/History (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000).
- Chris Barker, *Cultural studies: Theory and practice*. (London and California: SAGE Publications Limited, 2003).
- Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe : Postcolonial Thought and Historical Difference, Princeton Studies in Culture/Power/History* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000).
- Foucault, M, A. Sheridan trans, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Pantheon , 1977).
- Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics* (Minneapolis and London: Univ Of Minnesota Press, 2000).
- J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 2002).
- Leo T. S. Ching, *Becoming "Japanese.": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation* (Berkeley and Los Angeles: University of California UP, 2001).
- Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. A Sheridan (New York: Pantheon , 1977).
- Naoki Sakai and Jon Solomon, Translation, Biopolitics, *Colonial Difference*, ed. Sakai Naoki and Solomon Jon (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006).
- Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).
- Rebecca E. Karl, *Staging the World: Chinese Nationalism at the Turn of the Twentieth Century* (Durham: Duke University Press, 2002).
- Sakai, Naoki and Solomon Jon eds, *Translation, Biopolitics, Colonial Difference*. (Hong Kong: Hong Kong UP, 2006).

Sakai, Naoki, *Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

二、論文

(一) 專書論文

Spivak, G.C. *Can the Subaltern Speak?* In Cary Nelson, Lawrence Grossberg eds, *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), pp.271-313.

(二) 期刊論文

蔡錦堂，〈日治台時期所謂同化主義的再檢討——以內地延長主義為中心〉，《台灣史蹟》36期（2000年），頁242-250。

徐亞湘，〈試論台灣早期商業劇場——以日治時期台北市淡水戲館（新舞台）、艋舺戲園及永樂座為例〉，《民俗曲藝》146期（2004年），頁51-111。

邱坤良，〈理念、假設與詮釋：台灣現代戲劇的日治篇〉，《戲劇學刊》13期（2011年）。

周慧玲，〈「國劇」、「國家主義」與文化政策〉，《當代》107期（1995年）。

Buden, Boris; Nowotny, Stefan; Simon, Sherry; Bery, Ashok; Cronin, Michael. "Cultural Translation: An Introduction to the Problem, and Responses." *Translation Studies* 2, no. 2 (2009).

Naoki Sakai, "Theory and Asian Humanity: On the Question of Humanitas and Anthropos," *Postcolonial Studies* 13, no. 4 (2010).

Sakai, N. "Theory and Asian Humanity: On the Question of Humanitas and Anthropos." *Postcolonial Studies* 13, no. 4 (2010), pp.441-464.

Shu-mei Shih, "Theory, Asia and the Sinophone," *Postcolonial Studies* 13, no. 4 (2010)

（三）學位論文

張儷齡，〈臺灣現代劇場空間公共秩序之形成：人類肉體「文明化」的多重堆疊〉
（新竹：國立交通大學碩士論文，2008年）。

三、報紙文章

連溫卿，〈怎樣是世界主義〉，《台灣民報》，1926年10月24日。

張我軍，〈新文學運動的意義〉，《台灣民報》，1925年8月26日。

四、資料庫

徐亞湘，《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：國立傳統藝術中心，
2004年）。

