

《東華漢學》第 36 期；155-204 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2022 年 12 月

歌仔戲劇本《黃虎印》之歷史書寫探析

楊馥菱*

【摘要】

2008年唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院演出歌仔戲《黃虎印》，該劇是施如芳改編自姚嘉文的同名原著小說，是臺灣大河歷史小說改編為傳統戲曲的作品。傳統戲曲界的「本土化」早已於90年代開啟，至今仍是方興未艾的議題。本文先就臺灣傳統戲曲史上以本土為題材的劇作進行整理與爬梳，範圍包括歌仔戲、京劇、豫劇戲曲劇種，藉以看出《黃虎印》在臺灣傳統戲曲劇場上的價值與意義。此外，施如芳所編創具臺灣意識的幾部劇作，《黃虎印》可視為她歷史書寫系列之第一部，編劇家關懷國族身分與土地認同的精神昭然若揭。《黃虎印》劇中不同人物因為1895年短暫的臺灣民主國的成立，而對於身體自主的掌握出現變動，包括遺民身體的犧牲、新國民身體誕生，他／她們在局勢不明的社會動盪中，在歷時性與共時性的社會進程中所顯露的差異／交混、對話／獨白，凸顯出劇作家歷史書寫觀的文化現象與深層意涵，本文試圖從

* 臺北市立大學中國語文學系副教授

劇作家對於人物形象的刻劃與形塑，藉以探看《黃虎印》劇本的歷史書寫。

關鍵字：黃虎印、施如芳、姚嘉文、歌仔戲、歷史書寫

一、前言

80年代許多文學家投入政治，卻因遭遇牢獄而寫出政治小說；也有因為參與政治活動遭受政治迫害，進而轉為文學創作；更有遠離政治選擇明哲保身，藉文學以諷刺政治。可見觸及臺灣敏感歷史及政治議題的作品，是80年代文學界的一大特色。1979年美麗島事件爆發，隔年姚嘉文因參與黨外民主運動被判處12年有期徒刑。1987年解嚴前夕，姚嘉文服刑七年餘假釋出獄¹，自立晚報出版社出版其獄中完成的三百萬字《臺灣七色記》²，《黃虎印》即是《臺灣七色記》中的一部。姚嘉文在接受訪談時曾提到創作過程：「在構思《台灣七色記》時，我選擇以事件決定題材，以事件發生的意義決定主旨，所以我是先研究故事的材料、及其所產生的意義和影響，再來鋪陳小說中人物和故事」³，著者以歷史史

* 感謝兩位匿名審查委員給予的寶貴意見，使本文修改後的論述更周延。謹此敬申謝忱。

¹ 姚嘉文（1938年-），國立台灣大學法律系研究所碩士（1968），赴美加柏克萊大學研究（1972），韓國韓京大學榮譽法學博士（2004）。曾任輔仁大學及文化大學法學副教授（1969）、民主進步黨黨主席（1987）及民進黨中常委、第二屆立法委員（1992）、總統府資政、國立清華大學兼任副教授、考試院院長（2002）。小說創作、專論及著作豐富，著有《虎落平陽》、《古坑夜談》、《護法變法與》、《黨外文選》、《台灣七色記》、《台海一九九九》、《台灣辯護人》、《司法白皮書》、《南海十國春秋》、《我們的台灣》、《十句話影響台灣》、《台灣條約記》、《霧社人止關》等書。

² 《臺灣七色記》共計三百萬字，分為七部，各部書名與內容分別為：《白版戶》（西元383年河洛人故事）、《黑水溝》（1683年臺灣天地會）、《洪豆劫》（1786年林爽文事件）、《黃虎印》（1895年臺灣民主國抗日）、《藍海夢》（1945年臺灣光復）、《青山路》（1971年臺灣退出聯合國）、《紫帽寺》（1984年泉州人故事），以七個臺灣歷史大事件作為主題進行鋪寫，是臺灣重大進程與文化的長篇歷史小說書寫，歷來被視為臺灣大河小說代表之一。

³ 廖俊逞，〈沒有皇帝的歌仔戲舞臺——姚嘉文 vs. 施如芳一對談《黃虎印》的創作與改編〉，《PAR 表演藝術雜誌》第186期（2008.6），頁31。

料出發，企圖以小說建構歷史。關於《臺灣七色記》的特殊性，向陽提到：「歷史小說的寫作，對於任何一位作家來說都是高難度的挑戰。當時的姚嘉文以律師從政，參與黨外民主運動，因美麗島事件下獄，而能在獄中堅定心志，大量閱讀台灣史文獻與著作，斟酌歷史和小說之間的虛實，研磨歷史小說的敘事模式，寫出台灣人的故事，更屬不易。在強調事實根據的歷史和以虛構為法的小說書寫之間，《台灣七色記》的推出，無疑又為台灣文學向來較匱乏的歷史小說增添了風采。這是晚出於鍾肇政《濁流三部曲》、《台灣人三部曲》、李喬《寒夜三部曲》，早出於東方白《浪淘沙》的歷史大河小說。」⁴，因此大量史料及歷史事件，成為該部小說的一大特色。

《黃虎印》所描述的時代背景，緣起於1895年「馬關條約」，清政府將臺灣割讓給日本，臺灣各地為抵抗日本統治而發生的「乙未戰爭」。光緒二十一年（1895）5月2日唐景崧於臺北宣布建立臺灣民主國，唐景崧為大總統，丘逢甲為副總統兼團練使，南部軍備劉永福為民主大將軍，年號「永清」，以「藍地黃虎」為國旗，刻印國璽「民主國寶印」。小說故事背景設定在臺灣巡撫唐景崧及當地仕紳籌組臺灣民主國的歷史事件，情節鋪敘即是圍繞民主國的國璽「黃虎印」而展開。《黃虎印》共計70萬字，小說按照歷史時間脈絡建構為八章，每章再分為八個小節，八章皆以地名訂為標題：〈基隆河〉、〈獅球嶺〉、〈臺北城〉、〈滬尾港〉、〈大稻埕〉、〈新店溪〉、〈觀音山〉、〈深坑口〉。《黃虎印》的第一章及第二章為甲午戰爭議和以及臺灣民主國成立前的國際局勢，第三章及第四章為臺灣民主國的成立與失敗，臺北城的情況與暴動，第五章為日軍進臺北城，臺灣民主國遷移南部，第六章至第八章為各地武裝抗日及南臺灣民主國的滅亡。

2008年6月12-15日唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院演出歌仔戲《黃虎印》，該劇是施如芳改編自姚嘉文的原著小說《黃虎印》。編創的緣由

⁴ 向陽，〈台灣人的集體記憶：讀姚嘉文歷史小說〉一文收錄於姚嘉文，《霧社人止關》（臺北：草根出版社，2006.3），頁3。

係因施如芳應姚嘉文之邀而進行改編，《黃虎印》雖公演於2008年，劇本則是完成於2005年，2006年2月由玉山出版社出版《黃虎印歌仔戲新編劇本》，2008年施如芳為唐美雲歌仔戲團首演整體修編，同年7月演出修編本刊登於《戲劇學刊》⁵。施如芳的劇作大都為原創，改編臺灣小說的戲劇創作，除了《黃虎印》，尚有取材自賴和〈富戶人的歷史〉、〈善訟的人的故事〉兩篇小說而創作的劇本，不過這兩齣戲尚未正式演出，僅有學者傅裕惠到韓國交流時，翻譯成韓語演了其中一段⁶。

歌仔戲《黃虎印》改編自姚嘉文同名小說，由於性質上屬於改編創作，牽涉原著作者的理念與思想，雖然整個作品是以小說為依歸進行修編，然而由於小說與戲曲的屬性不同，所謂的改編不可能是全盤照收，也不可能脫離原著的主題思想。小說與戲曲的創作手法是不同的，簡單來說，小說為敘述體，戲曲為代言體。大陸學者沈新林比較「小說」與「戲曲」的不同曾提到：「小說是語言藝術，話本是口頭話語，而小說是書面語言。小說是敘述體，說話的底本和小說文本是敘述者的話語，其中總有一個或隱或顯的、置身於故事之外的敘述者。戲曲則不同，它屬於表演藝術，其本質在於表演，包括唱、念、做、打、舞等，觀眾不喜歡讀劇本，而又不嫌重複、樂此不疲的看戲，其原因蓋出於此。戲曲主要是代言體，戲曲文本是戲曲人物而非作者的話語。戲曲的主要表達方式是表演，其中沒有一個敘述全部故事的人，只有將戲曲中各個人物的行動、對話貫穿起來，才形成一個完整的故事。⁷」文類的跨界是常見的表現手法，小說和戲曲之間的改編更是習以為常。小說改編為戲曲，

⁵ 施如芳，〈《黃虎印》（The Seal of 1895）〉，《戲劇學刊》第8期（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2008.7），頁169-216。本文《黃虎印》戲曲的討論，所參據的是施如芳刊登於《戲劇學刊》（2008.7）的修編演出本。姚嘉文於小說之外，另有《黃虎印》劇本，以及施如芳於2006年2月由玉山出版社出版的《黃虎印歌仔戲新編劇本》，則不在本文討論範圍。

⁶ 見施如芳，《願結無情遊：施如芳歌仔戲創作劇本集》（臺北：聯合文學出版社，2010.11），頁361。又筆者於2022年5月7日訪問施如芳。

⁷ 參見沈新琳，《同源而異派——中國古代小說戲曲比較研究》（南京：鳳凰出版社，2007.4），頁56。

編劇往往選取原著中某一人物事件，重新鋪陳改編故事，更甚而大幅度修改，從新的角度詮釋故事，塑造全新的藝術形象。由於當代劇作家主體意識強烈，他們在原有故事情節框架的基礎上重新予以建構，以新角度詮釋原著故事，又或者將原著小說脫胎換骨，顛覆原來的主題，創造新的藝術形象。

臺灣傳統戲曲改編自小說的戲曲作品不乏佳作，舉例而言，1996年復興劇團（前身為臺灣戲曲學院京劇團）《阿Q正傳》，改編自魯迅同名小說，編劇為大陸劇作家習志淦。1998年復興劇團於國家戲劇院演出《羅生門》，該劇取材自日本作家芥川龍之介於1915年創作的短篇小說《竹藪中》，由鍾傳幸、宋西庭改編成京劇。2003年10月國光劇團於臺北市新舞台演出《王熙鳳大鬧寧國府》，取材於清代曹雪芹《紅樓夢》，該劇由大陸劇作家陳西汀於1965年所編劇。2003年國光劇團《閻羅夢—天地一秀才》，改編自馮夢龍《鬧陰司司馬貌斷獄》，編劇為大陸劇作家陳亞先，修編為王安祈、沈惠如。2006年國光劇團《金鎖記》，改編自張愛玲的同名小說，由王安祈、趙雪君編劇。這些作品都曾得到廣泛討論，無論主題思想、情節結構到演員表現，都有卓越表現。關於臺灣傳統戲曲改編自小說的作品見附錄一：「小說改編戲曲作品舉要」。

有論者提出日治時期至今，國家對歌仔戲的「治理」，以及知識份子對歌仔戲的接受，在性質上由「風俗治理」、「意識型態治理」轉變為80年代迄今的「文化治理」——透過「文化場」的機制（審查、監督、評鑑）與知識份子的參與，歌仔戲圈開始自願性地對國家「告白」、透明化自身，而國家機制則進一步滲透至歌仔戲的表演美學、劇團組織經營型態與創作模式的治理⁸。但無可否認的，80年代本土意識與本土文學的覺醒，是臺灣人省識自己歷史與身分的契機，歌仔戲與時俱進，變遷乃是戲曲劇種的必然演化，時代在改變，審美趣味也隨之改變，小說界掀起帶動的鄉土文學運動，刺激戲曲界也思考本土意義與身分認同。政

⁸ 李佩穎，《我們賴以生存的『戲』：試論歌仔戲圈的國家經驗》（新竹：國立清華大學社會學研究所碩士論文，2008.6）。

治的「操弄」或許能樣板、規範戲曲的內涵與形式，但戲曲的內在藝術與編劇家的企圖，是能夠一定程度的翻轉政治命題的框架。

對於以大時代歷史事件為背景，又篇幅長達70萬字的《黃虎印》來說，要改編成三個小時內舞台演出完成的歌仔戲，是相當棘手且富挑戰的。以下先對於臺灣戲曲的本土題材創作進行爬梳與說明，傳統戲曲界的「本土化」早已於90年代開啟，至今仍是方興未艾的議題。對於臺灣戲曲史上以本土為題材的劇作有所認識與瞭解，可看出《黃虎印》在臺灣劇場上的價值與意義，而編劇施如芳關涉臺灣議題的幾部劇作，是她關懷國族身分與土地認同的精神展現。本文《黃虎印》戲曲的討論，所依據的是施如芳刊登於《戲劇學刊》（2008年7月）的修編演出本，該劇本如何從小說擷取情節與元素？在跨界戲曲時究竟會遇到什麼困難？兩種文類的調和必須取捨的關鍵是什麼？又編劇以戲曲為載體，借臺灣民主國歷史史實傳達自己的歷史觀，編劇側重的是什麼？關心的是什麼？又如何在中運用戲曲元素加以詮釋？另外，《黃虎印》劇中不同人物因為1895年短暫的臺灣民主國的成立，而對於身體自主的掌握出現變動，包括遺民身體的犧牲、新國民身體誕生，他／她們在局勢不明的社會動盪中，在歷時性與共時性的社會進程中所顯露的差異／交混、對話／獨白，凸顯出劇作家歷史書寫觀的文化現象與深層意涵，本文試圖從劇作家對於人物形象的刻劃與形塑，藉以探看《黃虎印》劇本的歷史書寫。

二、臺灣戲曲的本土題材創作

臺灣戲曲的本土題材創作一直是受矚目的風潮。臺灣的大戲劇種：京劇、豫劇、歌仔戲皆有以本土故事題材為對象進行編創，其中尤其以歌仔戲劇種最早提出。歌仔戲界早在90年代末便開啟「以臺灣戲演臺灣故事」的創作，需先說明的是，囿於篇幅與個人能力，本文所討論的範

嘯，界義在閩南語系，時間斷代為1990年代迄今，演出場域為現代劇場（戲曲電視節目及偶戲不包括在內）。以此而論，筆者界義「以臺灣戲演臺灣故事」為：以土生土長的歌仔戲或歌仔戲跨界歌舞劇的形式，以臺灣歷史為主軸的題材，搬演曾經發生於這塊土地上的人事物的真實故事，所進行的戲劇展演。讓生長於這塊土地上的臺灣人民得以藉由戲劇內容，認識臺灣歷史文化中的人物與事件。⁹

首開「以臺灣戲演臺灣故事」創作此一風潮的是1997年高雄歌劇團的《打鼓山傳奇》¹⁰，由已故汪志勇教授編劇，內容是描述明代林道乾在打鼓山招兵買馬劫富濟貧的一段歷史，該劇以地域故事為題材，呈現在地的歷史事件與文化風情；2000年河洛歌子戲團《臺灣，我的母親》取材自李喬的長篇小說《寒夜三部曲》的第一部《寒夜》，並參考黃英雄的客家舞臺劇劇本《咱來去番仔林》，描述臺灣和移民開墾土地及臺灣被日本佔領前後的情形，是河洛歌子戲劇團創團以來最具臺灣本土色彩與政治立場的代表作，劇中描述清末民初彭阿強一家人來臺開墾，為守護土地與天災搏鬥，與清朝貪官抗爭，並抵制日軍惡勢力的故事。由於是以李喬的大河歷史小說為題材，企圖以戲說史，挖掘臺灣歷史的真

⁹ 臺灣傳統戲曲中，以臺灣本土為創作題材的劇種，並演出於現代劇場的（戲曲電視節目及偶戲不包括在內），除了歌仔戲，還有京劇、豫劇與客家大戲。京劇有國光劇團90年代的「臺灣三部曲」：《媽祖》、《鄭成功與臺灣》、《廖添丁》，以及《快雪時晴》；豫劇有臺灣豫劇團：《曹公外傳》、《美人尖》、《梅山春》、《金蓮纏夢》；客家大戲則有榮興客家採茶劇團：《大隘風雲》、《潛園風月》、《膨風美人》、《一夜新娘一世妻》、《花園女》、《中元的構圖》。「以臺灣戲演出臺灣故事」此一概念是由劉鍾元先生及施如芳在2000年訪談時所提出的概念（見施如芳，〈卸除華麗形式，戲說臺灣故事〉，《PAR表演藝術》第87期（2000.3），當時兩人所謂臺灣戲是指歌仔戲。今筆者將此一概念加以擴大，並重新定義為以閩南語系為主，範圍為1990年代迄今，演出於現代劇場的戲曲以及歌仔戲跨界音樂劇的作品。

¹⁰ 參見張繻月，《歌仔戲劇本中的台灣意識研究——以《東寧王國》《彼岸花》《台灣，我的母親》為例》（高雄：高雄師範大學國文系國文教學碩士論文，2006.1），頁21。

實面貌，因而具有歌仔戲史上的「臺灣意識」指標意義¹¹。臺灣幾百年來的被殖民歷史，造就島民移民性格與身分認同的游移，受壓迫、被摧殘成為共同經驗。

事實上，「以臺灣戲說臺灣故事」一直是河洛歌仔戲劇團製作人劉鐘元（1933-2019）擱在心頭上的大願，他曾經說：「如果能製作一齣以『二二八（事件）』為背景的戲，劇團收起來也沒有遺憾了。」劉鐘元要說的「臺灣故事」是足以在解嚴後的眾聲喧嘩裡，表達普遍人民史觀的歷史事件，而《臺灣，我的母親》，正是這樣一齣展現「修史」企圖心的戲¹²。劉鐘元自2000年起所製作具臺灣意識的歌仔戲作品計有六部，除了2000年《台灣我的母親》，還有2001年的《彼岸花》，該劇移植莎士比亞的《羅蜜歐與朱麗葉》（*Romeo and Juliet*）故事，加上「漳泉械鬥」的歷史事件背景，除了具有跨文化編創的意義，還具有臺灣歷史回溯的意涵，以及臺民群族衝突的反思；2004年的《東寧王國》描述鄭成功之子鄭經在臺灣本土建立「東寧王國」的始末，劇本主要是根據郭弘斌的《鄭氏王朝—臺灣史記》為藍本加以改編。該劇著重在鄭氏宮廷的衝突與王位之爭，以及鄭成功祖孫三代驅荷開臺的事蹟；2005年《竹塹林占梅》，主要刻畫清朝詩人林占梅的一生，並牽扯當時臺灣兵備道丁曰健、秋日觀、鄭如材及八卦會首領戴潮春等真實人物，呈現臺灣仕紳彼此敵對的困境，討論清政府「以臺制臺」的手段；2008年《風起雲湧鄭成功》敘述鄭成功反清復明的一生，鄭成功兵退鼓浪嶼，由鹿耳門登陸臺灣，以其有生之年反清復明，歷來對於鄭成功多著墨於英雄形

¹¹ 所謂「臺灣意識」在文學界的意義，根據葉石濤所言：「既然整個臺灣的社會轉變的歷史是臺灣人民被壓迫、被摧殘的歷史，那麼所謂『臺灣意識』—即居住在臺灣的中國人的共通經驗，不外是被殖民的、受壓迫的共同經驗；換言之，在臺灣鄉土文學所反映出來的，一定是『反帝、反封建』的共同經驗，以及筆路藍縷以啟山林的，跟大自然搏鬥的共通紀錄，而不是站在統治者意識上所寫出來的，背叛廣大人民意願的任何作品」。（〈臺灣鄉土文學史導論〉，《葉石濤全集（評論卷二）》（國立臺灣文學館，2008.4），頁15。）

¹² 參見施如芳，〈卸除華麗形式，戲說臺灣故事〉，《PAR 表演藝術》第87期（2000.3）。

象，鮮少談論他棄文從武之心路歷程，該劇重新刻畫鄭成功的事蹟與形象，為此劇之最大特色；2014年《大稻埕傳奇》講述安溪人周成渡臺後，發跡拋妻另娶的民間傳說，意圖翻案「周成過臺灣故事」。可見劉鐘元為臺灣戲（歌仔戲）演臺灣故事（臺灣意識）所做的努力。關於河洛歌子戲團在臺灣意識上的有意為之，李佩穎提到：

河洛的本土創作系列，意圖是十分明確與堅定的。與他團不同，河洛用「國家」的眼光看台灣，試圖建立一個以台灣為國格的歷史敘事，「壓迫」與「覺醒」是其戲劇的主軸。透過台灣人意識的凝聚與覺醒、以及揭露、傳播「曾經」出現在台灣的王國歷史等等，河洛企圖以「瞭解」來顛覆台灣作為「被統治者」的既定想像。瞭解史實，就會發現歷史洪流中存在著許多的可能性與機會去選擇不同的路徑，現實可能只是「偶然」，而非「必然」。¹³

河洛歌子戲團試圖以歌仔戲建立以臺灣為國格的歷史敘事，作品中呈現臺灣人民被壓迫與覺醒，成為戲劇的主軸，凝聚了臺灣人的國族意識。

以臺灣戲演臺灣故事至今仍是方興未艾的議題，關於這類作品之歷來劇作與劇情，據筆者所見，從1997年代迄今（2022年11月）已有37齣，其數量遠超過臺灣其他大戲劇種（京劇、豫劇、客家大戲）。這或許與歌仔戲是本土發展生成的劇種，先天劇種特質、音樂旋律與語言聲腔，更能貼近人民有關，由本土劇種來演出本地歷史、人文、風土民情也就更為順理成章。有關歌仔戲以本土題材創作的作品，（見附錄二：「歌仔戲之本土題材作品舉隅」）。這些作品就其表演形式而言，無論是單純的歌仔戲（劇種）演出，抑或歌仔戲跨界的融合表現，都可以看出劇團以戲貼近本土，省思文化與歷史的企圖。就其主題思想而言，無論是大小題材，嚴肅與否，也展現出不同層面的多元主題探討，都是在為臺灣這塊土地發聲。

¹³ 李佩穎，《我們賴以生存的『戲』：試論歌仔戲圈的國家經驗》（新竹：國立清華大學社會學研究所碩士論文，2008.6），頁128。

臺灣傳統戲曲，以臺灣本土為創作題材的劇種，除了歌仔戲，還有京劇與豫劇。國光劇團90年代的「臺灣三部曲」：《媽祖》、《鄭成功與臺灣》、《廖添丁》，以及《快雪時晴》¹⁴；臺灣豫劇團則有：《曹公外傳》、《美人尖》、《梅山春》、《金蓮纏夢》¹⁵，這些作品大都是起因於官方命題，為順應本土意識的趨勢與潮流所製作，演出後也都引起廣大迴響。只是這些作品雖以臺灣本土的人物或歷史為題材入戲，其中未必涉及國族想像與身分認同的議題，可以說是透過戲曲傳遞本土文化的歷史呈現，傳播臺灣這塊島嶼上的光譜軌跡。若要真正觸及臺灣意識的身分認同與國族家園的辯證，則需以更嚴謹的角度來審視，尤其是編劇家的創作企圖與國族意識的定位，更是影響一齣戲的命題與深度。

上述歌仔戲、京劇、豫劇的本土題材作品中，筆者注意到編劇家施如芳的作品，相較於其他編劇家，可說是相當具有「臺灣意識」。施如芳所創作的劇本橫跨歌仔戲、京劇、豫劇、崑劇、越劇、現代戲劇、音樂劇，其作品更締造十年連續於國家劇院演出的紀錄¹⁶，藝文界與學術界對都對其作品相當注意。整體說來，施如芳在2007至2014年之間，主要作品多在歌仔戲劇種，2015年之後，她的編劇重心則拓展至其他戲劇領域，甚至是創作出多種戲劇元素融合的跨界作品，可說是相當多產量與全方位的編劇家¹⁷。若依據劇本公開的時間來看，施如芳的歌仔戲《黃

¹⁴ 《媽祖》於1998年4月17-19日國家戲劇院首演；《鄭成功與台灣》於1999年1月1-3日國家戲劇院首演；《廖添丁》於1999年10月22-23日國家戲劇院首演；《快雪時晴》於2007年國家戲劇院首演。

¹⁵ 《曹公外傳》於2003年10月3-4日臺北國家戲劇院首演；《美人尖》2011年4月21-22日臺北城市舞台首演；《梅山春》2014年5月24-25日高雄大東文化藝術中心首演；《金蓮纏夢》2022年5月21-22日臺北臺灣戲曲中心首演。

¹⁶ 見施如芳，《願結無情遊：施如芳歌仔戲創作劇本集》（臺北：聯合文學出版社，2010.11），封底。

¹⁷ 施如芳的歷來作品，據筆者統計有：《梨園天神》（1999）、《榮華富貴》（2001）、《添燈記》（2002）、《大漠胭脂》（2003）、《無情遊》（2004）、《人間盜》（2005）、《梨園天神桂郎君》（2006）、《帝女·萬歲·劫》

虎印》(2006年)、京劇《快雪時晴》(2007年)、歌仔戲跨界音樂劇《當迷霧漸散》(2019年),探討臺灣人的國族身分迷惘與認同,以歷史書寫的角度重新詮釋臺灣人民對於國族的想像、期待、失望、堅守、盼望。

唐美雲歌仔戲劇團演出的《黃虎印》¹⁸,描述臺灣1895年的一段歷史,中日甲午戰敗,清廷割讓臺灣給日本,巡撫唐景崧成立「臺灣民主國」,並以「黃虎印」為國璽印信。日軍攻入臺灣,唐景崧倉皇逃離,「臺灣民主國」如曇花一現,臺灣人雖拼死保護印信,仍不敵日軍,藉由當時歷史事件刻畫時代大亂局中臺灣人的痛苦與堅持;國光劇團演出的《快雪時晴》¹⁹,為京劇與國家交響樂團NSO的跨界合作,該劇以臺

(2006)、《快雪時晴》(2007)、《黃虎印》(2008)、《凍水牡丹》(2008)、《黑鬚馬偕》(2008)、《湯顯祖在臺北:掘夢人》(2009)、《紅樓夢:芙蓉女兒》(2009)、《花嫁巫娘》(2010)、《大國民進行曲》(2010)、《燕歌行》(2012)、《亂紅》(2012)、《巾幗·華麗緣》(2013)、《狐公子綺譚》(2014)、《孽子》(2014)、《悲欣交集—夢迴李叔同》(2015)、《路》(2015)、《紅樓·音越劇場》(2016)、《飛馬行》(2016)、《天光》(2017)、《當迷霧漸散》(2019)、《凍水牡丹II灼灼其華》(2021)。根據施如芳自己的陳述,她最早的一齣戲曲作品是《梨園天神》(1999),該劇是她與其夫婿柯宗明合編,同時也是唐美雲歌仔戲劇團的創團作品,2006年施如芳再將之大幅更動改寫為《梨園天神桂郎君》,從同一題材兩度編創的角度來看,施如芳對於劇本創作的自我要求相當高。見施如芳,《願結無情遊:施如芳歌仔戲創作劇本集》(臺北:聯合文學出版社,2010.11),頁363。

¹⁸ 2008年6月12-15日,「唐美雲歌仔戲劇團」於國家戲劇院演出《黃虎印》。由唐美雲、許秀年主演,還特邀羅北安、朱德剛、朱陸豪參與演出。

¹⁹ 「國光劇團」《快雪時晴》首演於2007年國家戲劇院,睽違十年,於2017年再度登上國家戲劇院,2018香港文化中心大劇院演出,2019年臺中國家歌劇院「2019 NTT 遇見巨人」系列再度搬演。2019年除當家老生唐文華、京劇天后魏海敏的「經典版」外,特邀中生代京劇菁英盛鑑、京劇小天后黃宇琳攜手主演「菁英版」。2007年導演為李小平,2017年為戴君芳,根據戴君芳導演的自述:「此次復排,在音樂與劇本幾乎不更動的前提下,除了延續李小平導演為全劇五場戲所設定的戲劇色彩與表演手段,為考量日後巡演需求,《快雪時晴》的舞美、影像皆由原班人馬重新設計,去除繁重的佈景陳設,賦予更簡潔、流動的表演空間,豐富且細膩的視覺語彙。特別是貫串全劇的水墨意象,從混沌宇宙、歷史水鏡、時空之門、到旋舞不止的毛筆字等,運用互動科技,與表演對話,讓水墨不只是串場角色,

北故宮國寶「快雪時晴」帖顛沛流離落腳臺灣為題材，點出「落葉歸根」、「哪兒疼我哪兒是我家」的意涵；一心戲劇團演出的《當迷霧漸散》²⁰，為歌仔戲與音樂劇的跨界融合，該劇以臺中霧峰的林獻堂為主角，面對改朝換代，在爭取民主自治的過程中，林獻堂國族意識與身分認同的追尋過程，而劇中林獻堂一句「國在哪裡？家在哪裡？」扣緊臺灣人身分認同的疑問。

三部戲皆以物吟詠，借物發揮。藉由「物件」背後所具有的意義展開劇情，《黃虎印》是以1895年臺灣人民鑄造的「黃虎印」為信物，藉物引事，道出臺灣民主國的一段歷史；《快雪時晴》則以1945年被國民政府帶來臺灣的「快雪時晴帖」為物件，虛構快雪時晴帖收件人張容一千多年的流離顛沛，藉歷朝歷代移民／遺民的共同命運的領會，暗喻外省族群的歸屬與認同；《當迷霧漸散》則是以林獻堂1956年收到孫女寫的家書為物件，林獻堂自問為何不歸臺，開啟林獻堂的自我追憶與身分追尋。《黃虎印》是臺灣歷史上確有其事的「臺灣民主國」成立事件；《快雪時晴》是臺北故宮確有其物的鎮館之寶；《迷霧漸散》則是確有其人的臺灣仕紳。筆者以為三部作品的前後對照與呼應，可以看出施如芳的臺灣意識與歷史關懷。邱貴芬在分析後殖民文化現象時曾謂：「如果臺灣的歷史是一部被殖民史，臺灣文化自古以來便呈現「跨文化」的雜燴特性，在不同文化對立、妥協、再生的歷史過程中演進。「無史」、「歷史消失」是所有被殖民社會的共同經驗，而重建重新發現被消失的歷史，則是所有被殖民社會步入後殖民時代，從事「抵殖民」文化建設

而能潛入文本，勾勒觀者內在情思。」參見2017年《快雪時晴》節目手冊。此外，關於2007年與2017年這兩次演出的比較，亦可參考武文堯：〈游目騁懷，暢敘幽情《快雪時晴》〉（刊載於「表演藝術評論台」，2017年11月1日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26624>，檢索日期2022年2月17日）

²⁰ 2019年「臺灣戲曲藝術節」的旗艦製作《當迷霧漸散》，由「一心戲劇團」製作，匯集臺灣藝術界的菁英，由施如芳編劇、李小平導演，演員除了劇團當家兩位小生孫詩詠、孫詩佩，還特邀歌仔戲天后許秀年、金枝演社藝術總監王榮裕、國光劇團老生鄒慈愛、傳藝金曲獎得主黃宇琳及古翊汎共同演出。

工作的第一步」²¹。「以臺灣戲演臺灣故事」或者以「臺灣意識」為主題的劇作，基本上都是試圖重建被殖民社會的共同經驗，是編劇家重建被漠視、被消失的歷史，也是「抵殖民」的一項實踐行動。

《快雪時晴》及《當迷霧漸散》是施如芳原創劇本，歌仔戲《黃虎印》則是改編自姚嘉文同名小說，由於性質上屬於改編創作，牽涉原著作者的理念與思想，與其他兩部原創作品當分開討論，筆者另有專文討論《快雪時晴》及《當迷霧漸散》，本文聚焦於《黃虎印》歌仔戲劇本的討論。

三、《黃虎印》編劇的歷史書寫

姚嘉文曾將《黃虎印》改寫為劇本，選擇以歌仔戲作為轉換其作品的管道與媒介，他將原著小說修改為十回：第一回「東洋和尚」、第二回「黃虎金印」、第三回「拜印立國」、第四回「盟難苦情」、第五回「苦海救助」、第六回「救印情恨」、第七回「破相面容」、第八回「水困火劫」、第九回「山川成廟」、第十回「三雄祭印」²²。姚嘉文自謙無法全面掌握歌仔戲藝術，因而該劇本並未演出。2008年施如芳為《黃虎印》首演整體修編，同年6月12-15日由唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院首演，7月演出修編本刊登於《戲劇學刊》²³。該劇本共分為十個場次，各場次未訂標題。整齣戲的十個場次及內容分別為：「序場」內容為先民勇渡黑水溝來臺開墾定居；「第一場」清朝馬關條約割讓臺灣給日本；「第二場」全臺島民群起激憤時勢混亂；「第三場」臺灣仕紳奔走臺灣

²¹ 參見邱貴芬，《仲介臺灣·女人：後殖民女性觀點的臺灣閱讀》（臺北：元尊文化企業股份有限公司，1997.9），頁154-155。

²² 參見施如芳，《黃虎印歌仔戲新編劇本》原著作者序（臺北：玉山出版社出版，2006.2），頁15。

²³ 施如芳，〈《黃虎印》（The Seal of 1895）〉，《戲劇學刊》第8期（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2008.7），頁169-216。

民主國獨立；「第四場」臺灣民主國正式成立；「第五場」北臺灣民主國潰敗；「第六場」日軍進入臺北城五個月後瘟疫危難；「第七場」黃虎金印從糞坑重現；「第八場」為保護黃虎印血命祭印；「尾聲」黃虎印永藏深坑²⁴。本文即是以刊載於《戲劇學刊》的修編演出本為研究範圍。

要將小說《黃虎印》改編成歌仔戲，關涉到原創與改編之間的連結與置換，除了不同文類轉化的磨合與協調，還有小說家與編劇家的歷史觀與文化觀的差異。其間小說家與編劇家在改編過程中如何達到某個程度的共識？編劇要如何從70萬字中擷取在兩三個小時內戲曲演出所需的情節？改編過程所遇到的困難為何？這些問題是在進行編劇家歷史書寫討論之前需要先釐清的。

根據施如芳在〈沒有皇帝的歌仔戲舞臺——姚嘉文vs.施如芳—對談《黃虎印》的創作與改編〉中的陳述：

剛捧讀三大冊的《黃虎印》小說，直覺在讀『磚頭書』，艱難而苦澀，姚先生對很多歷史背景描述、分析之不厭其詳的程度，讓你覺得像是一邊讀小說，一邊『不由自主』地在查參考書，例如『馬關條件簽訂前，日本偷襲佔領澎湖』這件事，在小說中是一

²⁴ 除了這十個場次及內容，筆者另將《黃虎印》的故事概要簡述如下：男主角楊太平是孤兒，在巡撫衙門作兵勇，女主角許白露是巡撫唐景崧的監印官許大印的女兒。太平一直對白露心生好感，即使白露早已與做生意的李家定下婚約。許大印忙於臺灣民主國的成立，怕女兒孤單，讓太平來陪伴，兩人因此變得熟稔。隨著日軍登陸，唐景崧潛逃，民主國十日便亡，總統府遭劫，許大印為護黃虎印而身亡，白露慘遭廣勇性侵，太平護送她去大稻埕李家，卻遭悔婚；白露意外懷了廣勇的孩子，李家隨便找個人要將她嫁出去之際，太平前來帶走了她。白露雖自認殘花敗柳，但心裡仍期待太平會接受她。在天地會頭人妻的鼓勵下，太平勇敢說出想要娶白露為妻的心願，白露感動落淚。眾人找到黃虎印，頭人妻要頭人為太平和白露主持婚事，此時卻傳來日本人即將攻打的消息。太平與白露終結連理，白露夢見自己肚子消了，黃虎印也扔了，與太平自在行走山間。醒來後，太平承諾白露會將孩子當作自己親生的。白露只想與太平做個平凡夫妻，擔憂太平會為黃虎印送命，但是太平心中早有想法。最終太平仍是為了保護黃虎印，與前來搶印的日本人一同掉入礦坑遭到活埋。十多年後，白露帶著長大的孩子前來礦坑，合掌膜拜悼念這段歷史與楊太平。

大段關於日本戰略分析的長篇對話。我讀得到原著的法政素養和歷史見解，卻苦於想像不出戲劇所需要的畫面和動感。直到讀到許白露把黃虎印丟到『屎學仔』去，我才眼前一亮。『屎學仔』就是傳統糞池，這個道地又鮮活的河洛語彙，讓我嗅到了那個時代台灣庶民生活文化的氣味，而許白露就是這兒面臨生死交關，情急之下，她把父親許大印千交代萬交代的國印給甩到糞池裡去了，我從這個甩印動作，看見一個閨女的三分茫然七分怨，這場景配上這情節真『經典』啊，而且幽默感十足！我當場在書上做記號『錄用』它做為『黃虎印落難』的重要象徵，後來更細細琢磨，把這段提煉成『大我／小我』、『男人／女人』一明一暗的對話，是這齣戲的一個小高潮。²⁵

編劇在爬梳《黃虎印》時也深為其沉重的歷史，而感受到改編上的困難，編劇家的戲感竟是出自於原著中小旦「甩印」至「屎學仔」的情節，而萌發「小我」（臺灣人民的一份子）到「大我」（臺灣民主國）、「男人」（抗日漢人）到「女人」（黃花閨女）的對比，成為這齣戲高潮之一。

至於姚嘉文對於歌仔戲劇本的期待，他曾表示：「黃虎印是一個象徵，故事怎麼編沒有關係，但不要違背歷史的精神，我只有對這點特別堅持。」當原著作者對自己創作的小說主題相當清楚，又對於原著歷史事件及史觀有一定堅持，編劇所面對的困難與挑戰，在於如何將觀眾原本陌生的原著，改編成歌仔戲通俗普遍的敘事方式，「所以我在寫的過程是既緊張又痛苦，因為既要有大我，又要有小我，既要傳達原著所承載的歷史背景、主題意涵，故事又要編排得讓觀眾有所感，這對編劇而言，是很大的挑戰。」²⁵而我認為身為一個編劇，呈現在舞台上的作品，也不是讓觀眾去接受一整套思想，而是讓他們體驗那個時代，身處那樣關鍵時刻的人的故事，如果觀眾被感動了，就會去進一步去感同身受去

²⁵ 廖俊逞，〈沒有皇帝的歌仔戲舞臺——姚嘉文 vs. 施如芳一對談《黃虎印》的創作與改編〉，《表演藝術》，第186期（2008.6），頁31。

想他們為什麼這麼做。姚先生經歷過戒嚴時代的大風大浪，並經由創作走了很長的一段歷史長河，所以他對做什麼事說什麼話都「不驚不閃」，但我不是的，我改編這部作品，是我這個世代的心眼一路探索，一路解自己的惑，可說是步步為營。」²⁶面對歷史小說的改編，編劇需面對的最大問題應該是在史觀上的處理，臺灣的歷史一直是臺灣當權者規避的敏感地帶，而臺灣的主權問題至今仍是紛擾的議題，姚嘉文在看過施如芳的劇本之後曾提出：「我只有對一個地方有意見，就是台灣和清朝的關係，她借用哪吒『削骨還父、割肉還母』的典故來形容，但我以為台灣跟清朝應該並不存在父母養育之恩。台灣大部分的漢人是從唐山來，對唐山有情感，對清朝政府未必有情感。所以最後我建議改成『唐山拋棄，滿清不在』，這段我改得還蠻得意的，她也從善如流，其他地方我改得不多。」²⁷可見得《黃虎印》之餘姚嘉文，最重大的意義是臺灣的身分血統定位。

不過，小說與戲曲畢竟是不同文類，小說與戲曲各有獨特敘述方式，小說中錯綜複雜的人物事件，都是戲曲舞台上難以完成，因此改編不可能包容原著所有情節。小說的故事情節複雜，前後鋪墊照應，人物和人物之間的關係交織在事件和情節發展中。戲曲的時空背景相對固定，只能擇一至二條主線，一個事件，幾個人物，按戲曲舞台演出規律選擇適合表演的情節。改編要以戲曲的結構特點重新安排情節，加上受限於演出時間長度，戲曲結構的詮釋方式，勢必需要對原著小說的情節進行取捨。而在取捨上，施如芳認為編劇所看重的是人物形象如何飽滿，「寫新編戲的第一要務是「說故事」，「黃虎印」這個故事，無疑的，是姚先生以虛構的人物、情節，來詮釋他所認知的這段台灣歷史，這是姚先生的創作。身為一個改編者，從頭到尾，我就是運用這個做了很多功課的素材，把情節兜攏，把人性寫飽滿，讓觀眾感受得到人物的呼吸，讓歷史在戲曲舞台上活出情味來，我覺得這比「爭取」對黃虎印

²⁶ 同前註，頁 32。

²⁷ 同前註，頁 32。

的詮釋權更有意義。」²⁸演員運用唱念做打程式把人物形象活出歷史，化虛構為實境，讓觀眾藉由舞台演出，重新認識臺灣歷史與國族定位，這是編劇施如芳的任務與期待。

一齣具國家意識的歌仔戲，是編劇家運用戲把「國家」做（演）出來，不同群體（團長、編劇、導演）的國家經驗構成臺灣政治的「當下」，因此更多元的微觀國家民族誌，透過戲曲的展演，刻印觀眾的內心，而被記載下來。臺灣割讓日本之際，臺民從「中國子民」到「新日本國民」，如此身分巨變的歷程，所導致的思想轉變究竟包括那些內容？又只短短成立一百多天的「臺灣民主國」²⁹，對於當時的臺灣人來說，「國家」（臺灣民主國）與「新國民」的想像究竟為何？筆者認為從《黃虎印》中的幾位主要人物對於身體的掌握或許可以探看。劇中臺人特別強調或重視哪些信念與堅持？這有益提供給本文在「認同」視域之外，用新觀點去開拓不同以往의 文本解讀方式。1895年短暫的臺灣民主國的成立，劇中不同人物對身體自主的掌握，包括遺民身體的犧牲、新國民身體誕生，在局勢不明的社會動盪中，劇中人物在歷時性與共時性的社會進程中所顯露的差異／交混、對話／獨白，凸顯劇作家歷史書寫觀的文化現象與深層意涵。

關於臺灣與清朝的關係，雖有史書與史論辯證於前，又有原著小說洋洋灑灑70萬字，然而編劇家的族國族識與身分認同，還是可從劇本上略探一二。首先，劇本第一場，編劇設計悟野、長短腳及楊太平的對話，在戲的一開始便定位了基調。悟野是假借和尚身分打探臺灣軍情的日本人，長短腳參與天地會，對清朝心生不滿，楊太平則是臺灣孤兒。三人

²⁸ 同前註，頁 34。

²⁹ 總統唐景崧見形勢已經無法控制，6月4日喬裝難民攜家帶眷出城，搭上德國商船逃往廈門。唐景崧設於臺北的臺灣民主國政府在日軍武力逼迫下完全崩潰。而後以劉永福為首，設於臺南的新政府，持續一百多天後，劉永福見大勢已去，10月17日喬裝逃往廈門，臺灣民主國在10月19日宣告滅亡，臺灣民主國僅維持148天。

各有不同成長背景與立場，但三人對於臺灣與清朝之間關係，語句中盡是包藏對清朝的疏離與不滿：

長短腳：日本現在是國富兵強，滿清自稱天朝，卻腐敗無能，哼！
三十多年前太平天國起義若能改朝換代，就不會有甲午年，整個北洋艦隊去予日本打到溶了了的笑話了！

悟野：（不動聲色）呵，長短腳曾經是太平天國的天兵，和清國皇帝不同心呀。

太平：現在站在這，天高皇帝遠，無代誌。（嘟囔著）講是遠在天邊，不過有時又近在眼前呀——

悟野：怎麼說？

太平：（吟）台灣不在皇帝的腳兜，和伊不是田無溝來水無流；戲文若出聖旨湊，台頂個個就三跪九叩頭。

（悟野發笑，長短腳搖頭憤慨。）

長短腳：（吟）昏君橫柴夯入灶，卻對百姓教忠又教孝，教到有一工會打拳頭和人對大砲，（長嘆一聲）唉！

（唱）諸葛亮較賢也得扶阿斗。³⁰

同一場，楊太平說道廣東有起事，要讓朝廷車跋反（推翻朝廷），後場歌者幕後唱：「（歌者唱）帝國氣數將盡註當敗，無疑牽拖到台灣來；是福抑是禍、是好抑是歹？無的確，唐山放捨、滿清不在，咱合該順隨潮流拼將來。」³¹臺民對於清朝的陌生與不安，以及對於自己的身分與認同，該有新的體認。巡撫唐景崧的監印官許大印面對日本即將統治臺灣，人心惶惶之際仍不願回唐山，祈願把臺灣當作自己的根：「（唱）當年阿爹苦渡黑水溝，但望散葉開枝代代留」；唐景崧成立臺灣民主國時，他甚至高唱：「生逢其時多光彩，民主為名種籽栽，驚天動地新時

³⁰ 施如芳，〈《黃虎印》（The Seal of 1895）〉，《戲劇學刊》第8期（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2008.7），頁172。

³¹ 同前註，頁174。

代，峰迴路轉做主裁。」³²然而當日本攻入基隆，唐景崧見機逃亡，許大印感慨：

許大印：啊，是黃虎印，民主國之寶印！

（憤慨地）唐景崧唐總統呀，你竟然還未戰，就放印放人民！

（唱）有道是為官之人不離印，你臨危只知影保自身，敢講民主國短命氣數盡？區區十日光景實可憐！這印，不中用了呀。（一轉念）不，台灣自來就是三年一反、五年一亂，日本若軟土深掘，百姓絕對不肯束手就縛的——

（唱）民心思變不甘受辱，抗日保國是平常，保全印信有大用，指引台灣何去何從。³³

在生死存亡的片刻，許大印甚至對女兒白露說出：「民主國還沒亡呀，身為監印官，理當和印同生共死啊。」最後犧牲性命也要保全黃虎印的許大印，以生命祭祀臺灣民主國，而為了奪印殺害許大印的並非日軍，而是唐景崧自廣東廣西招募來的廣勇兵。

同樣已在臺灣深根，視臺灣為自己家鄉的楊太平和長短腳，對於臺灣民主國的期待雖有不同，但不若許大印般一意孤擲的以性命獻祭，而有不同觀點與際遇呼應臺灣的處境，即使劇末也犧牲了性命，但卻經歷過一番思索反省的過程。臺灣孤兒楊太平在巡撫衙門作兵勇，他表示自己的身世：「（唱）父母抱過心頭才會在，無驚無閃有膽看將來，可比活水會合成大海，腳底釘根不驚做風颭。」「（唱）禽獸大漢也會知反哺，問著出身我就紅目眶，一窟死水哪會有出路？水無源頭定得變荒埔。」³⁴從臺灣孤兒吐露的失根茫然，暗喻著臺灣的先天命運，清朝割讓臺灣，臺灣就像孤兒一般被遺棄，臺灣「亞細亞的孤兒」情結，再度被提出。臺人心目中對於清朝的疏離，也表現在唐景崧將臺灣民主國年號「永清」時臺民的反應：（第四場）

³² 同前註，頁 180。

³³ 同前註，頁 185。

³⁴ 同前註，頁 179。

某民眾：聽講唐總統把年號號做「永清」。

太 平：永清？

眾 人：永清、永清。

長短腳：（不屑）哼！講什麼立國，心還未「清」哩！」³⁵

太 平：不過，（用手指出）黃虎旗、黃虎印、文武百官，還有這個「堂堂」的總統，臺灣民主國敢會假的嗎？

長短腳：（諷刺地）臺灣民主國？這齣戲是搬得像真的一樣，不過，日本兵一入城，起鼓到煞戲目一下睨而已。行啦，快來去準備啦。（拉太平下）³⁶

長短腳在劇中形塑為草莽性格的長者，來臺落地生根多年，和楊太平同為天地會兄弟，涉世較深的他，言談間盡是對於臺灣民主國的不屑一顧。當唐景崧逃亡，臺北城呈現無政府狀態，編劇在演員身段與唱詞設計上大不同：（第五場）

OS：（太平吟）初擺做匪類、哪會知講行就行？

（太平、長短腳上；設計身段，長短腳玩世不恭，太平則身心大受衝擊。）

長短腳：（吟）無行、天地會哪會這出名！

太 平：（吟）誰知堂堂總統也會加咱騙吃騙吃，

長短腳：（吟）聽講伊腳底摸油、有吃攔有掠，咱兄弟搶無庫銀、是白費心情。

太 平：（吟）廣勇領無軍餉、搶店擱燒城，百姓無依無偎、第一驚人影；不知影許先生敢會去偎親成？³⁷

若楊太平的孤兒形象象徵著臺灣先天命運，那麼長短腳則是臺灣移民性格中堅韌的島民形象，對於未卜的將來及變動的局勢，以冷漠及疏離來

³⁵ 同前註，頁 183。

³⁶ 同前註，頁 184。

³⁷ 同前註，頁 187。

保持距離。相對於男性人物（許大印、楊太平、長短腳）的處理，編劇對於女性人物（許白露）的刻畫則深具國族暗喻與殖民意涵。許白露在馬關條約簽訂時，曾勸父親離開職務（唐景崧衙門掌印官）一起回唐山，在父親勸說下才留臺。在廣勇暴動闖入衙門時，許大印以性命護印身亡，臨死前交代女兒要「寶惜」此印，於是許白露帶著「黃虎印」逃離，將它拋入「屎墜仔」糞池以免被搶，白露卻因此遭遇廣勇性侵：

白露：（悲聲）啊、啊！我是身在何處呀？

（唱）惡夢一瞬間，匪徒放肆摧紅顏；上蒼無開眼，此身雖在心已殘。³⁸

藏匿了黃虎印，臺灣民主國印璽雖免於落入盜匪手中，但卻也因此身體遭受催殘，甚至因此受孕。這悲慘的際遇，最終還是由臺灣孤兒楊太平陪伴承受。第六場楊太平至李家接走被李家退婚的許白露，才知道白露曾遭遇廣勇性侵且懷有身孕：

太平：（大驚）什麼？（回想）原來那天我去搶庫銀的時候，她——（盡在不言中）哎，我不知道小姐這麼苦。

（唱）天地一個變，找誰追究？無辜受災、軟孱的女娘，伊人生從此變苦酒，我良心今後勿自由。

白露：哎呀！

（唱）白露已是殘花敗柳，身懷孽種誰人肯收？前塵如夢不堪回首，莫怪知情伊滿面愁。³⁹

女性／國家／土地三者之間往往具有緊密連結的關係，文學上女性往往與土地緊密連動，土地在國家敘述和身分認同建構過程中是很重要的——一個環節，土地甚至是召喚國家想像的一個重要象徵。Floya Anthias和Nira Yuval-Davis在《種族化的界線》（*Racialized Boundaries*）對女人在國家塑造過程中所擔任的腳色歸納為：生育、文化傳承、國家的象徵、說服

³⁸ 同前註，頁 188。

³⁹ 同前註，頁 193。

男人當兵作戰、直接參與國家戰鬥⁴⁰。殖民地的婦女在抵殖民抗爭中往往具有多層次的「功用」，在象徵層面上被當作殖民地傳統文化的傳承者與國族的圖騰，在實際層面上更扮演繁衍種族的角色，甚至直接參與抵殖民戰爭⁴¹。

許白露遵照父親的囑咐以臺灣為家，在動亂時未內渡，她以遺民之姿，守住黃虎印，以身體的非自主犧牲換取黃虎印的保存，而遭遇性侵所孕育的新生命，正是母親／臺灣／土地包容一切的象徵。即便許白露非自願懷有身孕，臺灣孤兒楊太平以自身孤絕的命運來看待，將未出世的孩子視為己出。

白露：（唱）身懷六甲非自願，怨恨胎兒歹種傳。

太平：（唱）真心晟伊會美滿，有樣看樣就勿番。

白露：（唱）將心比心勿傾分。

太平：（唱）歹代船過水無痕。

白露：（唱）囡仔落土有名分。

太平：（唱）太平惜花會連盆。⁴²

楊太平指出「歹代船過水無痕」，此處呼應土地的包容與涵養，臺灣歷史本為多元跨文化，混合／融合為臺灣自古以來的先天命運。

劇末長短腳及楊太平為了和日人悟野搶奪黃虎印，三人都埋入礦坑，同樣為臺灣民主國獻祭生命，以身體的自主權，換取臺灣民主國的尊嚴與存在。編劇於此設計幕後演唱：

（歌者在幕後與歌隊相和唱。）

OS：（歌者唱）英雄本無種。

OS：（歌隊和）自古英雄本無種。人間無道呀—

OS：（歌者唱）人間無道造英雄。（迴音）人間無道造英雄！⁴³

⁴⁰ 參考邱貴芬〈後殖民女性主義〉收錄於顧燕翎主編《女性主義理論與流派》（臺北：女書文化事業有限公司，1996.9），頁247。

⁴¹ 同前註，頁248。

⁴² 施如芳，〈《黃虎印》（The Seal of 1895）〉，《戲劇學刊》第8期（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2008.7），頁202。

從這段唱詞，可以看出編劇將長短腳及楊太平視為英雄，他們是臺灣民主國的英雄。至於許白露誕生下的新生命，是臺灣這塊土地包容眾生萬物的象徵，也是一個民主認同的誕生。劇本的描述：

（白露遙望流過山下的溪水，向昔日礦坑處合掌膜拜。）

白露：（唱）樹枝為香，流水作酒，山嶺是道場，黃虎寶印無地收，草民祭印誰思量？志氣傳家傳千秋。太平洋，你看，囡仔大漢了，我已經開始牽他的手，教他學寫字了，他曾問起他阿爹是誰？我告訴他，你的阿爹是一個憨——（笑了起來）英雄…⁴⁴

許白露帶著孩子認祖歸宗，曾經護印身亡的楊太平是臺灣民主國的英雄，也是許白露孩子的爹。一個民主國的誕生與逝去，只是時間軸上的兩個相對的點，不曾消失的是歷史帶給我們的寶貴經驗。為此，編劇於劇末描述：

老農：囡仔，老歲仔告訴你，這個草埔土鬆地脆，若再落一擺那種會崩山的大雨，不必去掘，黃虎印自然就會現身啊。

OS：（歌者唱）思想起——（白露和老農兩區燈稍暗，動作持續。）
（歌者浮現於舞台。）

歌者：（唱）一場春夢，來去無痕，無驚無閃，朗朗乾坤，前人成敗，豈可輕論？總是亞洲、民主之魂。⁴⁵

《黃虎印》，可說是宣揚了所謂領土主權可以被分割或做重疊存在的國家主權觀念，強調臺灣地位未定論。此處可以藉由Doreen Massey談空間政治的概念作為切入角度，Massey認為我們應該摒棄傳統視地方為一個地理定點，具有單一、特定身分認同的地理區域。一個地方並沒有固定的歷史意義反而是一塊上面生活有著利益衝突的不同社群的土地。「土地」想像因而不必然表示歌詠，也不必然表示懷舊，「土地」想像可以

⁴³ 同前註，頁 207。

⁴⁴ 同前註，頁 209。

⁴⁵ 同前註，頁 209。

是介入的姿態，探討這塊土地上曾經發生或正在發生的社群關係，想像不同勢力如何爭權詮釋、界定這個地理領域主要指涉意義的活動。「土地」想像不是與所謂「固定」（fixity）、「懷舊」（nostalgia）聯想，而是著眼於不同勢力折衝互動過程的活動⁴⁶。

許信良在《新興民族》談論臺灣人抗日成立的「臺灣民主國」提到：「可是，不管是臺灣民主國或武裝抗日活動，卻又注定無法持久，很快就崩潰了。因為移民社會的根本價值就不是非得跟人家鬥得你死我活的。俗話說『臺灣人放屎攪沙未作堆』，仔細想也是有道理的。不管是什麼樣的信念口號，都沒有辦法讓臺灣人真正團結起來，貢獻身家所有的一切，主要還是移民心態在作祟，無論如何不相信有如此全力一搏的必要，總是相信這邊讓步放棄了，還有不知藏在哪裡的塊餅可以吃，犯不著拚死命。⁴⁷」歷史經驗造就了臺灣人認同的猶疑與模糊，國家認同與凝聚力極為艱難。劇中長短腳對清朝及臺灣民主國的不信任，許白露見局勢不妙想回唐山，都是移民性格的展現。當然劇中曾為黃虎印獻出生命的人物（許大印、長短腳、楊太平）是原著對於移民性格的重新包裝與期待。而編劇則是透過劇中人物為自己發聲，唱出內心的想法，雕塑人物形象，以及幕後歌隊的唱白寄寓編劇的歷史關懷與立場思想。國家是一群共同經歷臺灣歷史衝突，磨練出勇於捨棄，擅於接受新文明的精神的人民。其中，文化記憶、歷史想像和國家建構之間具有不可切分的關係，歷史記憶的重整實際上也是進行文化的重塑，而文化重塑的目的在於建構新的國家敘述。

⁴⁶ Doreen Massey 的看法轉引自邱貴芬，《仲介臺灣·女人：後殖民女性觀點的臺灣閱讀》，頁 79-80。

⁴⁷ 許信良，《新興民族》（臺北：遠流出版社，1995.3），頁 232。

四、結語

80年代本土意識與本土文學的覺醒，是臺灣人省識自己歷史與身分的契機，小說界掀起帶動的鄉土文學運動，刺激戲曲界也思考本土意義與身分認同。首開「以臺灣戲演臺灣故事」創作此一風潮的是1997年高雄歌劇團的《打鼓山傳奇》，2000年河洛歌子戲劇團《臺灣，我的母親》，取材自李喬的大河小說《寒夜三部曲》的第一部《寒夜》。事實上，「以臺灣戲演臺灣故事」，一直是河洛歌子戲團創辦人劉鐘元所致力於的，從2000年至2014年河洛歌子戲團所製作的具臺灣意識的歌仔戲作品共有六部，可說不在少數。

被王德威譽為「當代臺灣戲曲的最佳詮釋者」的編劇家施如芳，在近年的創作中，其主題充滿強烈臺灣意識省思的作品，有歌仔戲《黃虎印》、京劇《快雪時晴》、歌仔戲跨界音樂劇《當迷霧漸散》，這三部作品都是探討臺灣人的國族身分迷惘與認同。施如芳以歷史書寫的角度重新詮釋臺灣人民對於國族的想像、期待、失望、堅守、盼望，可視作施如芳的「臺灣意識三部曲」作品，筆者認為將作品作為獨立文本，進行研究與分析，可看出編劇歷史書寫的內涵與價值。

1987年解嚴前夕，姚嘉文服刑七年餘假釋出獄，自立晚報出版社出版其獄中完成的《臺灣七色記》，《黃虎印》即是《臺灣七色記》中的一部。《黃虎印》所描述的故事背景，緣起於1895年《馬關條約》，清政府將臺灣割讓給日本，臺灣各地為抵抗日本統治而發生的乙未戰爭。故事背景為當時臺灣巡撫唐景崧及當地仕紳籌組臺灣民主國的歷史事件，整部劇情圍繞民主國的國璽「黃虎印」而展開，共計八個章節，70萬字。姚嘉文曾將《黃虎印》改編為歌仔戲劇本，然而他自謙無法全面掌握歌仔戲藝術，因而該劇本並未演出。之後他找了施如芳合作，兩人經過多次討論與改寫，施如芳先是於2006年出版劇本書《黃虎印歌仔戲

新編劇本》，2008年施如芳為《黃虎印》首演整體修編，同年6月12-15日由唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院演出，7月演出修編本刊登於《戲劇學刊》。

一部《黃虎印》牽涉的層面包括：歷史史實／小說文學／戲曲藝術，三者之間的跨界與轉換，各有其著重的基礎與元素，小說家與編劇家所側重的表現手法、情節刻畫、人物形象與主題意涵也不盡完全相同。清代李漁《閒情偶寄·詞曲部·結構第一『密針線』》：「編戲有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成。剪碎易，湊成難，湊成之工，全在針線緊密。一節偶疏，全篇之破綻出矣。每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者，欲其照映，顧後者，便於埋伏。照映埋伏，不止照映一人、埋伏一事，凡是此劇中有名之人、關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到，寧使想到而不用，勿使有用而忽之。」針線緊密、埋伏照應為李漁戲曲創作的要件，所強調的是作品結構的緊密連結。歷史小說改編戲曲，除了結構要針線緊密前後照應之外，還需顧及人物形象活脫立體，更重要的還有主題思想的表現，尤其內容關涉歷史史實，更是無法迴避政治立場的意識形態。

雖然歌仔戲《黃虎印》是由小說改編而成，原著的主題思想、情節結構、人物形象都有所本，但編劇在梳理70萬字小說時，也從自身的創作經驗，進行了取舍予與添化，呈現舞台上的《黃虎印》，已是跳脫原著框架與文字描述，讓乙未戰爭的歷史退居幕後，讓無名小卒撐起場面，化虛為實、化實為虛。關於《黃虎印》戲曲改編的意義，筆者認為主要表現在這幾點：小人物的形象化、歷史史實的淡化、大我／小我的辯證、民族意識的昇華這四個特點。施如芳在《黃虎印》中「割臺予日」、「拜印登基」、「棄印逃亡」幾個歷史場景，皆以後場「歌者」帶過。而歷史事件中的大人物（唐景崧）始終沒登場，反倒是虛構的小人物（許大印、許白露、楊太平、長短腳）各個都成了民族英雄。在人物設定與形象刻畫上，編劇甚至特意著墨，讓人物經歷小我／大我的辯證之後，

能夠淬鍊出動人的民族（臺灣）意識與土地認同，這是編劇寄寓自身想法於劇本的最大意義所在。

除此之外，1895年短暫的臺灣民主國的成立，劇中不同人物對身體自主的掌握，包括遺民身體的犧牲、新國民身體誕生，透過劇中人物對於身體的自主也可看出編劇的歷史書寫精神。許白露以遺民之姿，守住黃虎印，以身體的非自主犧牲換取黃虎印的保存，而遭遇性侵所孕育的新生命，正是母親／臺灣／土地包容一切的象徵。楊太平的孤兒身世，暗喻著清朝割讓臺灣，臺灣就像孤兒一般被遺棄，而他「惜花會連盆」，願意接納許白露性侵懷上的孩子，更是呼應土地的包容與涵養，臺灣歷史本為多元跨文化，混合／融合為臺灣自古以來的先天命運。許大印、長短腳、楊太平為保全黃虎印而陸續犧牲生命，呈現出小人物與大英雄的反差形象，化生命的長度為寬度，化有限為無限，觀眾看著劇中小人物為著心中的理念奮力一搏，從而產生「悲劇的喜感」的感動⁴⁸。

施如芳曾提到：「我越來越感到人的軟弱與渺小，整編《黃虎印》的時候，非常渴望寫出面對苦難的敬意，和面對歷史的幽默感。舉例來說，我開始懷疑有人明明知道會死、還會『勇敢赴死』？無論是知識份子如許大印，或草莽小民楊太平，若讓他們有退路或多一秒的猶豫空間，我相信黃虎印再偉大，也比不上他們對白露的依戀，他們為白露貪生怕死才是人性之常。⁴⁹」面對歷史小說的改編，編劇需面對的最大問題應該是在史觀上的處理，臺灣的歷史一直是臺灣當權者規避的敏感地帶，而臺灣的主權問題至今仍是紛擾的議題，然而編劇以為人性的趨吉避凶與貪生怕死才是常態，面對時代苦難所生發的敬意，唯有在人性試

⁴⁸ 朱光潛於其〈悲劇的喜感〉一文中提到：「悲劇的主角只是生命的狂瀾中的一點一滴，他犧牲了性命也不過，一點一滴的水歸原到無涯的大海。在個體生命的無常中顯出永恆生命的不朽，這是悲劇的最大的使命，也就是悲劇使人快意的原因之一。」《文藝心理學》（臺北：臺灣開明書店，1999.1新排一版），頁303。

⁴⁹ 廖俊逞，〈沒有皇帝的歌仔戲舞臺——姚嘉文 vs. 施如芳一對談《黃虎印》的創作與改編〉，頁34。

煉下，一切劇情才能顯得有溫度，於是編劇還是以更貼近人性的人我關係來面對黃虎印國璽。

邱貴芬在〈歷史記憶的重組與國家敘述的建構：試探《新興的民族》、《迷園》及《暗巷迷夜》的記憶認同政治〉一文提到：「表面上，回憶歷史似乎只是存載資料，但是這些歷史記憶之間的衝突及明顯的權力角力關係卻彰顯了歷史書寫一向潛伏的政治運作，歷史記憶不僅是等待拯救，以免被遺忘的既存往事，歷史是建構現在、掌控未來的資本。傳統史家相信，相對於國家機器操縱、扭曲的史傳，民間存在著被壓抑卻無法完全抹拭的人民集體記憶。透過挖掘、呈現被壓抑的民間記憶，「歷史真面目」將得以重見」⁵⁰。筆者相信戲曲界的本土題材，以及具臺灣意識主題的劇作，同樣是透過挖掘、呈現被壓抑的民間記憶，透過戲曲舞台的演出，讓「歷史真面目」得以重現，而透過一系列身分認同與國族想像的演出，臺灣人民的民族意識也進行了辯證、校正與歸檔。編劇掌握以戲說故事的敘事功能，在虛構與寫實的雙重性中，一方面發揮劇情的虛構功能，編劇家可以比實證史學家擁有更多的想像空間，以歷史為舞臺，形塑從主觀發想的情境與細節；另一方面又以信仰為基礎，凝聚各世代的共同記憶，投射以現實，創造出以土地、族群為基礎的受壓抑共同體。國家是一群共同經歷臺灣歷史衝突，文化記憶、歷史想像和國家建構之間具有不可切分的關係，當編劇在進行歷史記憶的重整，實際上也是進行了文化的重塑，而文化重塑的目的在於建構新的國家敘述。

另外一提，2022年11月25-27日「許亞芬歌仔戲劇坊」於臺灣戲曲中心推出歌仔戲《黑水溝》⁵¹，也同樣改編自姚嘉文同名小說，由吳國禎編劇⁵²。《黑水溝》亦為《臺灣七色記》之一部，顯見姚嘉文的牢獄之

⁵⁰ 參見邱貴芬，《仲介臺灣·女人：後殖民女性觀點的臺灣閱讀》，頁202。

⁵¹ 歌仔戲《黑水溝》共分為：序場〈黑水溝〉、第一場〈同心〉、第二場〈期望〉、第三場〈佈署〉、第四場〈監國〉、第五場〈對峙〉、第六場〈抉擇〉、第七場〈團結〉、尾聲〈天地會〉。

⁵² 吳國禎為文化部國家電影及視聽文化中心董事、公視臺語臺《心所愛的

作《臺灣七色記》受到歌仔戲界的青睞。姚嘉文的強烈臺灣意識小說，二度成為歌仔戲劇團的盛大公演，此一現象除了說明歌仔戲劇種向來關懷本土題材，長年「以戲說史」在臺灣傳統戲曲上的意義。而改編歷史小說，藉由史觀來說戲的方式，是臺灣劇作家歷史書寫的再創造，也是劇團發揮土地歸屬感的情感表現。

附錄一：小說改編戲曲作品舉要

時間	劇團	戲曲類型	原著小說	改編劇目
1992年	新生代劇坊	京劇	香港 金庸 《射鵰英雄傳》	射鵰英雄傳
1992年	陸光國劇隊	京劇	台灣 高陽 〈假官真做〉	苗疆風雲
1996年	國立復興劇團	京劇	魯迅 《阿Q正傳》	阿Q正傳
1998年	國立復興劇團	京劇	日 芥川龍之介 《竹藪中》	羅生門
1998年	唐美雲歌仔戲團	歌仔戲	法 卡斯頓·勒胡 《歌劇魅影》	梨園天神
2000年	河洛歌仔戲團	歌仔戲	台灣 李喬 《寒夜》	台灣，我的母親
2002年	國立國光劇團	京劇	明 馮夢龍 《喻世明言·鬧陰司司馬貌斷獄》	閻羅夢
2003年	國立國光劇團	京劇	清 曹雪芹 《紅樓夢》	王熙鳳大鬧寧國府
2006年	國立國光劇團	京劇	中國 張愛玲 《金鎖記》、 《怨女》	金鎖記
2006年	國立國光劇團	京劇	台灣 高陽 《胡雪巖》	胡雪巖
2007 2011 2014年	當代傳奇劇場	京劇	明 施耐庵 《水滸傳》	水滸108三部曲
2008年	唐美雲歌仔戲團	歌仔戲	台灣 姚嘉文 《黃虎印》	黃虎印
2014年	國立國光劇團	京劇	清 曹雪芹 《紅樓夢》	探春
2016年	國立臺灣戲曲學院 京劇系	京劇	明 吳承恩 《西遊記》	西遊演義

時間	劇團	戲曲類型	原著小說	改編劇目
2016年	明華園歌劇團	歌仔戲	台灣 洪醒夫 《散戲》	散戲
2016年	奇巧劇團	歌仔戲	日 大佛次郎 《鞍馬天狗》	大佛次郎
2017年	榮興客家採茶劇團	客家戲	台灣 王瓊玲 《駝背漢與花姑娘》	駝背漢與花姑娘
2018年	明華園戲劇團	歌仔戲	台灣 施達樂 《小貓》	俠貓
2019年	秀琴歌劇團	歌仔戲	台灣 王瓊玲 《良山》	寒水潭春夢
2020年	唐美雲歌仔戲團	歌仔戲	日 紫式部 《源氏物語》	光華之君
2020年	榮興客家採茶劇團	客家戲	台灣 王瓊玲 《一夜新娘》	一夜新娘一世妻
2021年	榮興客家採茶劇團	客家戲	明 吳承恩 《西遊記》	《西遊記·女兒情》

附錄二：歌仔戲之本土題材作品舉隅

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
1997年	高雄歌劇團	打鼓山傳奇	汪志勇	化用高雄林道乾其妹「打鼓山（今高雄市鼓山）埋金」的傳說。劇情主要描述明代林道乾在打鼓山招兵買馬劫富濟貧的一段歷史。
2000年	河洛歌仔戲團	台灣，我的母親	黃英雄	改編自李喬的長篇小說《寒夜三部曲》的第一部《寒夜》，並參考黃英雄的客家舞臺劇劇本《咱來去番仔林》。劇情內容主要描述臺灣移民開墾土地及臺灣被日本佔領前後的情形，展現出人的「土地意識」，以及反抗墾首、殖民者的「反抗精神」，為傳統歌仔戲少見的中心主題。
2000年	陳美雲歌劇團	荊桐花開	楊杏枝	以「甘國寶過臺灣」故事原型重新編作的歌仔戲劇本。全劇係以國寶與伊娜之間的戀情為主線，牽引出異文化間的角度與衝突。而劇中穿插平埔族公廨祭祀、跳戲、烏卜等活動，呈現阿立祖與媽祖、男性與女性在不同族群的地位高低、大小腳等形象或關係的對照，具體呈現並探討甘國寶「過臺灣」的種種現象，更直指「有唐山公、無唐山媽」的血緣之說。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2001年	河洛歌仔戲團	彼岸花	江佩玲	時空背景設定在清領時期的艋舺，以當時漳州泉州移民械鬥為元素，再佐以莎士比亞《羅密歐與茱麗葉》的愛情情節，成就出可悲可泣的三角戀情，凸顯種族衝突的悲歌。
2002年	明華園歌仔戲團	鴨母王	陳勝國	內容取材朱一貴抗清史實，是該團首次取材自台灣本土故事的劇作，也是該團第一齣清裝劇。劇中台語、華語、客語、英語口白、唱曲雜陳。在劇情方面，則有部分偏離史實，如將史實中的貪官污吏王珍塑造成義薄雲天的官吏，甚至與朱一貴之妹定終身，使得朱一貴抗清的歷史真相不明。
2004年	一心戲劇團	番薯上的鐵支路——烽火英雄劉銘傳	孫富勳	以台灣首任巡撫劉銘傳為主角，並刻劃其一生主要事件——中法戰爭、興建現代化建設（如：鐵路），訴說臺灣先賢們開墾拓荒、華路藍縷的奉獻，抵禦外侮、荒塚無名之悲戚，以及劉銘傳先生無私無怨地朗月胸襟，呈現出先聖先賢大無畏的精神。
1994年 2004年	河洛歌仔戲團	東寧王國	陳永明	描述臺灣史上第一個由漢人建立的王朝，劇本主要是根據郭弘斌的《鄭氏王朝—臺灣史記》為藍本加以改編。該劇著重在鄭氏宮廷的衝突與王位之爭，以及鄭成功祖孫三代驅荷開臺的事蹟。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2005年	春美歌劇團	青春美夢	吳秀鸞、牧非	描寫『台灣新劇第一人』張維賢推動新劇的故事，從張維賢18歲認識少女美智子開始，一直演到張維賢30歲遠赴上海躲避日警拘捕。全劇以愛情為經，思想為緯，重現張維賢的青春事蹟，並運用戲中戲形式貫穿，除了歌仔戲外，也呈現多樣化的音樂風貌，反映出張維賢身處的日治時代。
2005年	藝人歌劇團	貓	張繡月	演出抗日英雄林少貓的故事。
2005年	河洛歌仔戲團	竹塹林占梅—潛園故事	陳永明	主要刻畫清朝詩人林占梅的一生，並牽扯當時台灣兵備道丁曰健、秋日覲、鄭如材及八卦會首領戴潮春等真實人物，劇情呈現出政治因素所造成的臺灣仕紳彼此敵對的現象。
2006年	新世華歌劇團	抗日英雄—盧聖公傳	羅文宛	以南臺灣的「典寶橋抗日事件」為題材，描述盧石頭與三百多位抗日義士壯烈犧牲的故事。而此劇也將傳統車鼓陣融合劇中，為一大亮點。
2008年	唐美雲歌仔戲團	黃虎印	施如芳	改編自姚嘉文同名歷史小說，主要描述甲午戰爭後，巡撫唐景崧成立「臺灣民主國」，刻「黃虎印」為印信。而當日軍攻入臺灣，唐景崧倉皇逃離，雖臺灣民主國曇花一現，卻展現臺灣人民捍衛印信及土地的義勇精神。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2008年	河洛歌仔戲團	風起雲湧鄭成功	陳寶惠	書寫鄭成功兵退鼓浪嶼，由鹿耳門登陸臺灣，以其有生之年反清復明事蹟。歷來對於鄭成功多著墨於英雄形象，卻不知昔日儒生棄文從武之心路歷程。而河洛歌仔戲團敷演歷史事件，重新刻畫鄭成功的事蹟，為此劇突破。
2010年	蘭陽戲劇團	開枝浹葉	游源鏗	故事改編自李喬「寒夜三部曲」的首部曲「寒夜」，訴說先人來臺灣這片土地開墾，經過天災人禍的磨難，仍堅持立足的決心，呈現出臺灣人捍衛家園與土地的勇氣與決心，展現在地的關懷與堅持。
2012年	蘭陽戲劇團	楊士芳-碧血丹心望曉霞	游源鏗	描寫宜蘭第一位進士楊士芳為抵抗異族高壓統治，以「團結就是力量」做為「還我河山」之堅忍不屈的剛烈精神。楊士芳於光緒年間，出任仰山書院山長，影響文風深遠，更因「碧血丹心望曉霞」詩句，建以「碧霞宮」供祀岳武穆王。此劇可窺見先人留存的風範，使觀眾在心中拳拳服膺、或聚首以緬懷。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2012年	臺灣歌仔戲班	郭懷一	劉南芳	以歌仔戲詮釋荷據時期歷史，揭開漢人、平埔族人與荷蘭人共同的歷史記憶。劇情描述17世紀荷蘭人憑仗船堅炮利殖民臺灣，卻有荷蘭牧師努力向平埔族人傳福音，而荷蘭統治當局施行經濟掠奪，向臺灣人課徵血稅，不顧牧師勸阻，挑撥西拉雅族人與漢人互相殘殺，搜捕偷渡客，最終引發漢人反抗，爆發「郭懷一事件」。臺灣人當時死傷慘重，雖然起義失敗，卻動搖了荷蘭的統治地位；
2012年	蘭陽戲劇團	媽祖護眾生	蔡逸璇	述說臺灣的民間重要信仰媽祖的故事。林默娘的動人傳說以及守護臺灣人的軼聞，交織出苦海度迷津，守護婆娑紅塵的主題。
2012年	秀琴歌劇團	安平追想曲	王友輝	以【安平追想曲】流行歌謠的民間故事為基礎改編，原為陳達儒有感於臺灣被殖民的歷史與島國宿命，所想像出來的19世紀末兩代母女的愛情悲歌。但經劇團演出，使愛情故事與歌仔戲百年歷史緊緊相扣，如上半場有三月瘋媽祖、陣頭遊街、藝閣遶境及歌仔戲落地掃的庶民文化，下半場則有皇民化運動背景，讓歌仔戲百年命運與發展躍上舞台。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2014年	河洛歌仔戲團	大稻埕傳奇	陳永明	此劇意圖翻案「清代臺灣四大奇案」之一——「周成過臺灣」。講述安溪人周成渡臺後發跡拋妻另娶的民間傳說。周成在臺因經營茶葉生意而致富，據說其店鋪就在朝陽街上，與大稻埕有緊密的地緣牽繫，以此名篇似乎也頗為合宜。
2015年	蘭陽戲劇團	蔣渭水	陳永明	刻畫臺灣日治時期重要的民族運動人物蔣渭水。蔣渭水先生因著與生俱來的鄉土關懷，昇華為民族意識及社會改革的動力，在日治時代提出具體批判與主張，從臺灣本島發聲，向外拓展反帝、反殖民之解放思維。該劇如史詩般的劇情基調，以歌仔戲時而壯美、時而柔情的詮釋，融合精湛特技手法及現代舞臺元素，深切刻劃無私的革命情感，生死與共的情操。
2016年	明華園歌劇團	散戲	黃致凱	改編自作家洪醒夫同名短篇小說，以喜劇元素重塑原著的悲情，並藉由虛實交錯的戲中戲，描述民國五、六零年代，台灣歌仔戲受到影視產業衝擊，從最風光的內台戲院被迫流浪野台，在這個表演者與經營者都措手不及的年代，台上台下共同交織了一齣既悲催又可笑的時代大戲。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2017年	薪傳歌仔戲團 台灣國樂團	凍水牡丹—風 華再現	施 如 芳	以臺灣歌仔戲國寶級藝師廖瓊枝的劇藝人生進行演出，透過國樂、歌仔戲、創作曲及多媒體之結合，重現時代氛圍，記述「臺灣第一苦旦」的愛恨與人生際遇，在音樂與戲曲之間，溫柔跳躍，綿密交織出的新演出形式。
2018年	唐美雲歌仔戲團	月夜情愁	邱 坤 良	重現已被人遺忘的連鎖劇演出型態與西皮、福路分庭對抗的歷史時光，讓觀眾走進昔日職業戲班與業餘子弟團臺上臺下的生活環境與感情世界。本齣除了採用戲中戲演出歌仔戲，全戲主要是以臺語舞臺劇型式展演，而這種型式其實是承襲自臺灣民間戲曲或新劇（現代戲劇）的戲劇傳統。
2018年	明華園戲劇團	俠貓	黃 致 凱	改編自作家施達樂的臺客武俠小說《小貓》，演繹抗日義士林少貓的故事。透過將現代劇與傳統戲曲歌仔戲巧妙搭配，多元跨界下，《俠貓》蛻變成一齣有濃濃歌仔戲元素的臺語音樂劇。此外劇中融合了臺語、客語、日語及河南方言，以符合時代背景各族群的語言使用與隔閡，進一步帶出文化符碼上的多元性，如：宋江陣、客家人的元宵攻炮城、流氓拳的兼採各武術所長，指出在清末至日治時期的臺灣各族群相處情形靈活地表現在舞台演出上。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2018年	秀琴歌劇團	府城的飯桌仔	陳慧勻	以臺南美食為主題，運用現代戲劇融合傳統歌仔戲的方式演出，透過唱唸與身段，深刻呈現府城飯桌的回憶與濃厚的人情味。劇中有青少女獨享的「薑味烤雞」、父親壽誕所吃的「大滷麵」及能凝聚家人情感的「春餅」等。可說是融合了視覺、聽覺、嗅覺與味覺的歌仔戲美味劇場。
2018年	唐美雲歌仔戲團 台灣豫劇團 明華園天字戲劇團 春美歌劇團 勝秋戲劇團 淑芬歌劇團	見城	劉建愷	以高雄和鳳山縣舊城作為歷史故事背景，融合歌仔戲、豫劇等傳統戲曲以及環境劇場的舞台劇。全劇透過「築城、攻城、拆城、住城」來講述鳳山縣舊城從明鄭時期、清領時期、日治時期、戰後時期等各個時代的更迭。
2018年	薪傳歌仔戲團	夢斷黑水溝	童錦茂	講述在大時代的威權體制下，先民從唐山渡海來臺尋找世外桃源的追夢故事，「勸君切莫過臺灣，臺灣恰似鬼門關，千個人去無人轉，知生知死亦是難」，這一段話道盡唐山過臺灣的歷史悲歌，並有鑑於許多臺語文的美逐漸被大眾所遺忘，所以本劇採用許多臺灣俚語，要喚起大家對我們所生長的這塊土地文化的記憶。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2019年	秀琴歌劇團	阿牛弄牛犁	邱佳玉	本劇與竹橋慶善宮牛犁歌陣合作，是臺南藝陣傳承扎根與推廣發展計畫的一環。內容結合牛犁歌的藝陣及歌仔戲傳統文化，取材牛犁陣頭傳統歌曲，創作全新劇本，深入淺出演繹西港刈香淵源、牛犁歌陣特色以及傳承意義，演出更保存了來自歌舞小戲的樸實韻味。
2019年	秀琴歌劇團	寒水潭春夢	王瓊玲	以王瓊玲鄉土小說《美人尖》〈良山〉改編，全劇以「悔恨」與「寬恕」為核心，演繹親情、友情與愛情難解的糾葛外，亦深入探索人性本質及人情冷暖。演出中同時帶出許多特色風俗，如寺廟建醮、過火科儀等，透過演出，讓觀眾看見更多元的臺灣文化。
2019年	一心歌劇團	當迷霧漸散	施如芳	以臺灣議會之父林獻堂的一生為主題。該劇以倒敘手法揭開序幕，開宗明義就說明不談情說愛，而是要探究林獻堂為何不願回家的謎題，並透過劇中三段戲中戲來體現林獻堂不同時期的心境。劇中還另外安排說書人一角「辯士」，作為跨越時空串聯劇中元素的全知人物，以補足敘事結構跳躍的不連貫問題。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2021年	春美歌劇團 金枝演社	雨中戲台	紀蔚然	以「金枝演社」創辦人王榮裕的母親——歌仔戲名伶謝月霞為敘事，其經歷內臺外臺歌仔戲班，傳統戲與胡撇仔均有擅長，於是藉由謝月霞的藝術底蘊，推出此劇試圖為「胡撇仔戲」重新發聲，某種程度上發揮了扭轉其負面社會印象的影響力，更讓觀眾看到台灣歌仔戲百年發展的樣貌，充分展現出一個歌仔戲人物生命。
2021年	薪傳歌仔戲團 台灣國樂團	凍水牡丹Ⅱ— 灼灼其華	施如芳	訴說「台灣第一苦旦」廖瓊枝的一生，為第一集的續篇。形式以歌仔戲為基礎，結合大編制國樂，搭配現代舞、多媒體影像，交織敘事和「戲中戲」的演繹手法，透過音樂劇訴說國寶藝師廖瓊枝身處保守傳統社會的生命境遇，及其三代母女情感糾葛，進而呈現身教和言教；這齣戲刻畫女孩、女人乃至母親的演變，從怨恨尋得勇氣，從剔透如珍珠的淚光，蓄積愛的力量，打造一台感人的跨界樂劇。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2022年	唐美雲歌仔戲團 台灣豫劇團 明華園日字戲劇團 尚和歌仔戲劇團 勝秋戲劇團 春美歌劇團 明華園天字戲劇團 秀琴歌劇團	船愛	劉建愷	以高雄在地歷史著筆，從拆船那一頁風華說起，構築高雄人們記憶中，大溝頂與酒吧街那繁華中的幸福與愛。此劇融合臺灣本土胡撇仔戲、台客搖滾以及原住民古調吟唱，使觀眾陷入在臺灣唯一活歷史的環境劇場。而舞台建築體是高雄造船工業技術打造出獨特的鋼板曲面，採180度影像視角，以天地為幕、打破邊際限制，彷彿展開一段奇幻故事旅程。
2022年	明華園戲劇團	海賊之王—鄭芝龍傳奇	黃致凱	描寫鄭成功之父鄭芝龍的故事，以大航海時代為故事背景，重返天下英雄齊聚臺灣，亞洲地區被捲入前所未見的風暴時刻。本劇在設計上，動用軍艦造型登上舞台，劇情凸顯出海上世界沒有公法、沒有規則，一切秩序尚未建立。而臺灣這片土地從一座孤懸海外之島，變身成為兵家必爭的戰略要地，各路豪傑必須在驚心動魄的人性爭伐中殺出血路。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2022年	正明龍歌劇團	黑皮夫人	邱佳玉	改編自嘉義縣地方民間傳奇，黑皮夫人又稱「豬娘娘」，是嘉義縣東石鄉港口村的地方守護神。本劇跳脫最原始的宗教神話色彩，注入親情、母愛的元素，讓孩子知道愛護生命的涵義。劇情上減少「神仙」色彩，將嘉義地方流傳的守護神「黑皮夫人」以人的角度詮釋，將民間流傳神話故事改編，併入人性的探討以及價值觀的確立。
2022	蘭陽戲劇團	英雄再現—蔣渭水	陳秀真編劇、石惠君劇本修編	蔣渭水的民族主義思想從小受到父親與漢學教師張靜光的啟發，在臺灣大學就學期間，接受西方教育，結交志同道合朋友開啟政治興趣。一生中，原配石有守護著蔣渭水在宜蘭的家，也等待守護他一生；紅粉知己陳甜，協助蔣渭水走上政治，是生活與理想的重要伴侶。蔣渭水為改造國民素質，提升臺灣文化，傳播自由平等的人權思想。不幸英年早逝，風範長存。本劇著重在蔣渭水生命中的兩個女人的刻畫。

時間	劇團	劇目	編劇	劇情概要
2022	許亞芬歌子戲 劇坊	黑水溝	吳國禎	改編自姚嘉文《臺灣七色記》小說之一《黑水溝》。東寧王國鄭經晚年，有意將天下託付世子鄭克臧。朝中要臣陳永華卻暗中謀劃「反清復明」，並交付親信李望山。李望山在交託之際與監國府侍婢陳素面約定終身。不料遭遇陳素面母親反對，兩人請託養父「順風烏號」船主郭舵公，協助促成，但仍然遭遇阻撓。對於東寧國的滅與生，注入更多愛與恨的故事。

主要徵引文獻

一、近人論著

(一) 專書及專書論文

朱光潛，《文藝心理學》。臺北：臺灣開明書店，1999.1新排一版。

沈新琳，《同源而異派—中國古代小說戲曲比較研究》。南京：鳳凰出版社，2007.4。

邱貴芬，《仲介臺灣·女人：後殖民女性觀點的臺灣閱讀》。臺北：元尊文化企業股份有限公司，1997.9。

姚嘉文，《臺灣七色記》。臺北，自立晚報出版社，1987。

——，《霧社人止關》。臺北：草根出版社，2006.3。

施如芳，《黃虎印歌仔戲新編劇本》。臺北：玉山出版社，2006.2。

許信良，《新興民族》。臺北：遠流出版社，1995.3。

葉石濤，〈臺灣鄉土文學史導論〉。《葉石濤全集（評論卷二）》，國立臺灣文學館，2008.4。

顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》。臺北：女書文化事業有限公司，1996.9。

(二) 期刊論文

施如芳，〈卸除華麗形式，戲說臺灣故事〉，《PAR表演藝術》第87期，2000.3。

——，〈《黃虎印》（The Seal of 1895）〉，《戲劇學刊》第8期（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2008.7），頁169-216。

——，《願結無情遊：施如芳歌仔戲創作劇本集》，臺北：聯合文學出版社，2010.11。

廖俊逞，〈沒有皇帝的歌仔戲舞臺—姚嘉文vs.施如芳—對談《黃虎印》的創作與改編〉，《表演藝術》，第186期，2008.6。

（三）學位論文

李佩穎，《我們賴以生存的『戲』：試論歌仔戲圈的國家經驗》。新竹：國立清華大學社會學研究所碩士論文，2008.6。

張繡月，《歌仔戲劇本中的台灣意識研究—以《東寧王國》《彼岸花》《台灣，我的母親》為例》。高雄：高雄師範大學國文系國文教學碩士論文，2006.1。

（四）網路資料

武文堯，〈游目騁懷，暢敘幽情《快雪時晴》〉，刊載於「表演藝術評論台」，2017年11月1日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26624>。
檢索日期 2022年2月17日

Selected Bibliography

- Chu, G.C.: *Art Psychology*, Taipei: Taiwan Kai Ming Books, Jan 1999, new edition.
- Shen, H.L.: *Different Schools of the Same Origin — A comparative study of ancient Chinese fictions and operas*, Nanjing: Feng Huang Publishing, April 2007.
- Chiou, G.F.: *Broker Taiwan • Women: Taiwanese reading from the perspective of post-colonial females*, Taipei: Yuan Zun Culture, September 1997.
- Yao, C.W.: *Seven Colors of Taiwan*, Taipei, Independence Evening Post, 1987.
- Hsin, H.L.: *Emerging Race*, Taipei: Yuan-Liou Publishing, March 1995.
- Shih, R.F.: “Removing the fancy forms, telling the stories of Taiwan”, *Performance Art Review*, 87, March 2000.
- Shih, R.F.: “The Seal of 1895”, *Taipei Theatre Journal*, 8 (Taipei: School of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts, July 2008), pp. 169-216.
- Yeh, S.T.: “Introduction to the History of Taiwanese Native Literature”, *The Collected Works of Yeh Shih-tao (Critique Volume 2)*, National Museum of Taiwan Literature, Apr 2008.
- Liao, J.C.: “Taiwanese Opera Stage with an Emperor—Chia-wen Yao vs. Ru-fang Shih – Dialogue on the creation and adaptation of *The Seal of 1895*”, *Performing Arts Review*, 186 (June 2008).
- Gu, Y.L. (ed.): *Theories and Schools of Thoughts of Feminism*, Taipei: fembooks publishing house & bookstore, September 1996.

Historical Writings around Taiwanese Opera Script *The Seal of 1895*

Fu-Ling Yang*

Abstract

Tang Mei Yun Taiwanese Opera Company performed Taiwanese opera *The Seal of 1895* at the National Theater in 2008. Adapted by Shi Ru-Fang from the original novel of the same name by Yao Chia-Wen, the play is a work of adaption from a Taiwan's historical roman-fleuve into a traditional opera. The "localization" of traditional opera has already started in the 1990s and is still a burning issue. The article first organizes and sorts out the plays with local themes in the history of Taiwanese traditional opera, including ones of Taiwanese opera, Beijing opera, and Henan opera, so as to unveil the value and significance of *The Seal of 1895* in Taiwan's traditional opera theater. Among the several plays with Taiwanese consciousness that Shi Ru-Fang has written, *The Seal of 1895* can be regarded as the first in her historical writing series, where the playwright's spirit of caring about national identity and place identity is clearly revealed. In *The Seal of 1895*, the establishment of the short-lived Republic of Formosa in 1895 brings changes to different characters' control over their body autonomy, involving sacrifice of remnant bodies and birth of new national bodies. The differences/interfusions and dialogues/monologues these characters disclose in the middle of social unrest of unclear situations and the diachronic and synchronic social process highlight the cultural phenomena and deep meaning of the playwright's reflections within her historical writing. The article attempts to explore the

* Associate Professor of Department of Chinese Language and Literature, Taipei University

historical writing of the play of *The Seal of 1895* from the characterization and shaping of the characters by the playwright.

Keywords: *The Seal of 1895*, Shi Ru-Fang, Yao Chia-Wen, Taiwanese opera, historical writing