

〈散戲〉、〈最後夜戲〉中的歌仔戲文化與性別政治

曾秀萍

國立臺灣師範大學臺灣語文學系助理教授

ocean2013@ntnu.edu.tw

摘 要

洪醒夫（1949-1982）的〈散戲〉（1978）與陳若曦（1938-）的〈最後夜戲〉（1961）是台灣小說中再現歌仔戲文化與演員生活的經典作品。隨著時代環境的變遷，小說中的戲班成員成為現代社會中的從屬階級，在作品中呈現某種程度的「失聲」或「失語」的狀態。然而，男女兩性在歌仔戲班的位置及處境並非完全相同，本文將以〈最後夜戲〉和〈散戲〉為主要文本，分析小說中男、女成員的再現有怎樣的差異？兩性的身體、話語、敘述和歌仔戲文化、鄉土建構間形成哪些不同的關係？檢視歌仔戲演員「失聲」、「失語」與「失身」的痕跡，探討以歌仔戲文化所代表的台灣鄉土建構和性／別文化交纏的意識形態，以及其中的弔詭之處，據此進行反思。

文中指出小說敘述往往在「緬懷（歌仔戲）過往輝煌」的「共同的記憶」中，男女兩性因為性別位置與權力關係的差異，其記憶與被記憶的方式，以及因應當下的行為、態度也有所不同。男性常沈湎於過去的輝煌與顯赫中，而對於當下的困境呈現「失語」的狀態；而女性作為團員則是呈現「失聲／失身」的窘境，不僅須在戲台上做出不合宜的表演，更要在戲台外兼差維生；還有身為女人與人母的掙扎，每每在角色扮演及轉換間與他人、自我相衝突。這兩篇小說均投注了對母職的關注，然而兩者的走向大不相同，隱約透露了作家性別位置對母職與女性自我認同間的抉擇與價值觀的差異。

本文將以性別政治批判性的角度重新審視〈散戲〉，並以〈最後夜戲〉作為參照來指出，探討這類小說時須將性別因素並置討論，避免讓小說中豐富多樣的訊息，完全籠罩在鄉土論述、民族主義的大傘之下，以釐清各項權力關係，找出更多失聲的從屬階級，進而建構融合重層歷史、性別政治、美學傾向等多元混雜的關係性論述。

關鍵字：性別政治、歌仔戲、鄉土女性、洪醒夫、陳若曦

一、前言

洪醒夫（1949-1982）的〈散戲〉（1978）與陳若曦（1938-）的〈最後夜戲〉（1961）均是台灣小說中表現歌仔戲班生活的代表作，兩者皆呈現以工商業為主的當代社會中，過去曾風光一時的歌仔戲已逐漸被其他新興娛樂所取代，逐漸被邊緣化；加上社會長期對戲班演員的偏見、歧視與階級差異，歌仔戲班中的演員正如同逐漸沒落的戲曲，也淪為當代社會中的從屬階級。兩篇小說均呈現出戲班演員的邊緣屬性與失聲狀態，以戲班演員對未來生活型態的選擇、猶豫和掙扎，凸顯歌仔戲的沒落、鄉土文化的式微與演員們的徬徨。曾在 1978 年獲得第三屆聯合報小說獎的第二獎的〈散戲〉尤被視為經典，並多次被選入國文教科書。¹只是歷來有關〈散戲〉的研究與教科書的詮釋多著眼於鄉土的闡釋，²忽略了當中幽微的性別政治與矛盾張力。因此本文將以陳若曦的〈最後夜戲〉作為對照，指出〈散戲〉固然道出了歌仔戲與戲班的當代困境，然而這些困境放在男、女兩性不同的演員身上卻有不同的課題；換言之，兩性在小說再現中的位置與處境並非完全相同，無法僅放在「鄉土」或歌仔戲文化的大傘下做概括性的討論，須更仔細區辨其中的權力與差異。

目前論述多半把男性團長金發伯及演員們視為歌仔戲文化沒落下的悲劇英雄或人物，³僅有謝世宗的研究曾指出男性團長的內、外在矛盾，但尚未觸及性別面向的批判（謝世宗，2010：180）。而楊翠的研究觸及〈最後夜戲〉，但也僅置於鄉土沒落的大脈絡下討論，未有更多的性別觀點切入，該文僅針對《失聲畫眉》有較多的性別課題討論（楊翠，2008）。因此，本文將並置分析〈最後夜戲〉和〈散戲〉，探討兩篇均描寫歌仔戲文化與演員心境的小說，男、女性人物呈現怎樣的差異？這些差異背後又反映怎樣的性別文化意涵？

歌仔戲在兩篇小說中均是鄉土想像的投射，因為歌仔戲是發源與成熟都源自台灣鄉土的原生劇種，在日治初期初步形成「本地歌仔」，1920 年代發展為野台歌仔戲的「大戲」形式，並走向商業化與職業化，早期的男性子弟班轉為職業劇團，並有了女性演員、女班歌仔戲團。同時也走入室內劇場進行商業性演出，成為「內台歌仔戲」，是歌仔戲第

¹ 從以前國立編譯館的部編本，到現在各出版社的中學國文教科書，均有收入〈散戲〉，如《高中國文》翰林版、龍騰版、康熹版、南一版、三民版，《高職國文》東大版等。

² 如黃武忠《洪醒夫評傳：洪醒夫文學觀與人物圖像之研究》（2004）等。

³ 如楊翠〈漂泊的魂體——論洪醒夫小說中所蘊含的「現代性焦慮」〉（2000）、彭瑞金〈趕不上時代腳步的小人物——洪醒夫〈散戲〉〉（1994）、許俊雅〈失去舞臺的小人物——談洪醒夫及其小說「散戲」〉（1999）、陳玫惠〈洪醒夫〈散戲〉析探〉（2006）、莊文福〈永遠的鄉愁——洪醒夫小說中的鄉土情懷〉（2006）、朱銘潔〈論洪醒夫小說中的悲劇意識〉（2005）、吳宛蓉〈析論洪醒夫鄉土小說中的人物形象〉（2008）。

一個黃金時期。到了 1937 年中日戰爭爆發，因日本推行皇民化運動，歌仔戲遭禁演，一度受挫（楊馥菱，2002：25-28）。

直到戰後，歌仔戲再次重生，全台歌仔戲班紛紛成立並進入戲院演出，成就了歌仔戲第二個黃金時期。此時台灣由農業社會轉型為工業社會，大眾娛樂習慣也隨之改變。1950 年代，收音機逐漸普及，1954 年「廣播歌仔戲」開播，同時歌仔戲業者也與電影業結合，拍攝「電影歌仔戲」。在台語電影興起之前，全台歌仔戲的數量在 500 團以上，且多在戲院內演出，營業狀況甚佳，可謂歌仔戲發展的極盛時期。到了 1960 年代，電視台相繼開播，加上各種新興娛樂興起，內台戲班開始式微，到了 1964 年僅剩百餘團，其餘多轉向外台歌仔戲，自此歌仔戲的榮景不再，逐漸走下坡。1962 年到 1980 年代，「電視歌仔戲」有過幾波短暫的風潮，卻因新聞局對閩南語節目的設限，歌仔戲觀眾也逐漸流失。直到 1980 年代，隨著本土文化的復振，原本箝制方言的法規解除，並開始由官方與民間合作，推出精緻歌仔戲，讓歌仔戲重回戲院，進入「現代劇場歌仔戲」的階段（楊馥菱，2002：25-28；曾永義，1988：67-69，91-96；蔡欣欣，2005：3-11）。

陳若曦的〈最後夜戲〉正寫於歌仔戲由盛轉衰的 1961 年，洪醒夫的〈散戲〉則寫於外台歌仔戲班處境更為沒落的 1978 年。〈散戲〉的獲獎，一方面顯示了鄉土文學風潮的方興未艾與受到肯定，另一方面卻也反映鄉土文學興起與鄉土文學論戰以來，對於台灣鄉土文化消逝與國家認同的危機感。謝筱玫和楊翠的研究均指出，歌仔戲作為台灣主體性文化與國族認同的表徵，是不少關切台灣社會變遷的知識份子用以寓寄「傳統性」與「鄉土性」想像的重要符碼（謝筱玫，2007：79-109；楊翠，2008：256），⁴〈散戲〉與〈最後夜戲〉也不例外。在這兩篇小說中，它與鄉土、國族建構間存在怎樣的弔詭？兩性的身體、話語、敘述又和歌仔戲文化的建構形成哪些不同的關係？本文試圖一層層探索從屬階級「失聲」與「失身」的痕跡，及其背後的意識形態與弔詭，據此進行反思。

〈散戲〉雖較為晚出，但因獲獎與多次被選入教科書，其知名度在〈最後夜戲〉之上，歷來研究也多推崇〈散戲〉在鄉土人物、敘事上的貢獻。⁵然而，本文將從性別政治的觀點指出，僅從鄉土修辭分析〈散戲〉的不足，並以〈最後夜戲〉作為參照，批判〈散戲〉中的性別意識，因此下文將先分析〈散戲〉，再分析〈最後夜戲〉，並進行比較。

⁴ 另可參見蘇碩斌〈戰後台灣歌仔戲流變的社會學分析〉（1992）。

⁵ 參見註釋 2、3。

二、男性的「失語」，女性的「失身」

〈散戲〉敘述「玉山歌劇團」在歌仔戲風光不再，加上演出狀況頻傳的情況下，團主宣告將在當晚演出招牌戲碼《精忠岳飛》之後，便解散戲班。〈散戲〉猶如一場歌仔戲的輓歌。這部小說以歌仔戲的沒落來召喚一個昔日豐饒的「原鄉」，可謂是傳統鄉土小說的經典類型。值得注意的是，在〈散戲〉所描述的歌仔戲輓歌中，與其互為表裡的卻是女性的「失身」——失去其在台上應有的身段、表演與尊嚴，尤其以劇團的當家小生秀潔首當其衝。秀潔本來是戲班的台柱，岳飛更是她的拿手好戲，也是劇團招牌戲。然而就在劇團與康樂隊、布袋戲拼台時，她不得不屈從於團長金發伯的指揮，做出令自己都錯愕的演出，小說如此描述這段過程：

秀潔下了台，在後台抽烟。金發伯突然指著她，大聲對她說：「沒有辦法了，妳給我唱！妳唱！妳的歌喉比她們好！」秀潔驚訝地說：「唱什麼什麼！？」……「唱流行歌！把觀眾拉過來，我們『玉山』是最優秀的，怎麼可以輸？」「您，您以前不是說……」「以前是以前，現在是現在，現在我叫妳唱，妳就唱！呵呵！唱，把他們唱過來！……」她不敢相信，這是不可能的，他以前說，一個學歌仔戲的人去唱流行歌，就像一個規矩的婦道人家討了客兄一樣！……金發伯粗暴的說：「叫妳唱妳就唱！囉嗦什麼！」她站到台上來，扯開嗓門唱：梨山有個姑娘……台下馬上有許多人轉過身來，看見她穿一身戰袍，頭戴盔甲，站在戲台中央一動不動的唱，有些人便喊叫，吹口哨，甚至吆喝起來：「搖下去！搖下去！搖呀！怎麼死死的不會動？」她慌了，真的不由自主的搖了起來。唱了一段，搖了一會兒，突然想起自己飾演的是忠孝兩全大義凜然的岳飛，頭戴盔甲身穿戰袍的岳飛，怎麼唱起這樣的歌來？一時百感交集，覺得她嚴重的侮辱了先賢，而自己也被什麼給侮辱踐踏了！……康樂隊那邊舞台上出來一個穿迷你裙的女人，抓起麥克風怪里怪氣的大叫：「你們看，……穿戰甲的岳飛大將軍在唱『梨山癡情花』，哈哈，我們不知道岳飛的歌喉這麼好！來，姊妹們，我們陪岳將軍唱一段！」……（洪醒夫，1978：18-20）

在這段小說敘述中，前有觀眾吆喝鼓譟，後有金發伯的命令，一旁還有對手康樂隊成員的嘲諷，秀潔縱使煩躁吃驚、五味雜陳，但她的身體卻不由自主擺盪起來。此時的秀潔「既是岳飛，也不是岳飛」，因為從扮相看，她的確仍有著「岳飛」的外表，然而從演唱歌曲、身段上而言，她早已不是「岳飛」這個角色。

而更為緊張的不只是戲台上的扮演，還有戲裡戲外的「認同」——此時「她既是秀潔，卻也不是秀潔」，因為這個身體並不屬於她自己，而是分別屬於三批人馬——金發伯、康樂隊、觀眾。秀潔的女性身體要滿足不同的團體與觀眾，唯獨不屬於她自己，也因此秀潔淚如雨下，「她覺得她的軀體已經不屬於她了，這一切的一切，都不是她的。她一路唱一路搖，淚水崩潰似的灑個不停，好不容易唱完了，找個藉口，慌忙下台。」（20）⁶

然而，當秀潔做了這些違反自己歌仔戲訓練與意願的演出下台後，「卻看到金發伯在後台哭著叫著，拿酒瓶砸自己的頭，許多人拉他扯他，扯成一團」（21）。和競爭對手拼台時，在戲台上「失身」、被視為丟人現眼的是女性，而發送命令的男性團長不僅躲在台後，秀潔下了台還得面對他自暴自棄的窘境。在歌仔戲被各種新文化勢力夾擊時，女性成為抵擋外界的肉身，男性反而成為只會對內發威又自暴自棄的肉腳——「自從他命令她唱流行歌曲以後，他就一敗塗地，從此一蹶不振，變成一個整天哼哼哈哈、喝酒、打盹、逢人便訴說『玉山』輝煌時代的故事的老頭。」（23）若秀潔忍不住勸說，金發伯便會暴跳如雷，以倚老賣老的姿態責罵秀潔：「我會做歌仔戲，做得真正好，轟動全省的時候，你都不知道還在哪裡咧，輪得到你來說我？」（23）

當金發伯的好友給劇團出了「蜘蛛美人」的點子，藉此吸引觀眾入場，卻也等於是欺騙觀眾之舉，大家只是心照不宣。「這段日子裡，金發伯難得講話，他端了一把小圓凳，坐在入口處懶散的收錢，每晚散場後，喝一碗米酒，便去睡覺。一切事情，都由那個江湖朋友包攬。」（25）直到金發伯和那朋友爭吵後這友人一去無蹤，「蜘蛛美人」才告落幕，然而若「問金發伯為何事吵架，他不說原因，只是鐵青著臉，用顫抖的手指著人的鼻子，大聲吼叫：『你們都給我收拾行李，回家去，不可以過這樣的日子！』那聲音，不像金發伯，像一頭受傷的猛獸！」（26）

不論是沉默以對，或是不管事，抑或者是突然間暴怒，凡此種種都彰顯金發伯這底層男性既自暴自棄卻又威權的一面，既不願放下身段，也不願承認自己的不足與時代的變遷；更不可能暴露內在的軟弱無助，只是如同「一頭受傷的猛獸」，終日酗酒、自暴自棄，甚至欲以酒瓶自殘，其在大環境中因「失勢」而變成一個「去勢」又「失語」的男人。⁷

⁶ 以下行文中引用洪醒夫〈散戲〉之處僅標示出處頁碼。

⁷ 邱貴芬的研究曾指出，去勢的男人常成為鄉土文學男性作家筆下的主要人物。她以黃春明〈莎喲娜拉·再見〉（1973）、陳映真〈夜行貨車〉（1978）、王禎和《玫瑰玫瑰我愛你》（1984）三篇小說說明，這與台灣長期被殖民的歷史相關，小說中的男性往往要面對日本的前殖民關係和美國以跨國經濟形成的新殖民壓迫，以

金發伯這種鬱悶失語卻又情緒化的表達，正如 Radhakrishnan 在〈Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity〉中所指：在現代化、西化浪潮和國族主義的性別分工下，男性已經變成外在、經濟、世俗、政治的，而無法表述自己的內在。在此情況下，由男性主導的民族主義意識形態，無法產生自己的歷史與內在的認同，而將民族的內在、宗教、精神編派由女性承擔（Radhakrishnan, 2001）。此說固然有理，但若更仔細地對照〈散戲〉的情節與金發伯的寫照，或可進一步將此論述轉換為以下說法：以男性為中心的民族主義也有其歷史與內在認同，只是此認同往往被記憶並且被敘述、建構為一種「輝煌的過去」，而無法面對失落的當下。

但男性縱使「失語」、「失勢」，也只是小說中的一部份，金發伯另一部份的男性話語卻是權威、不可侵犯的。如前所述，劇團幾次演出形態所做的改變，不論是叫扮演岳飛的秀潔唱流行歌曲，或是要她扮演「蜘蛛美人」，都是金發伯下的命令與指示。

值得注意的是：「蜘蛛美人」雖是騙人的把戲，也有違金發伯原本對歌仔戲的「堅持」（縱然此「堅持」亦可能隨時／隨勢變動），但就秀潔而言，她「心裏甚至對這個江湖朋友滿懷感激，因為不管如何，他總算把她從葬列裏拉出來了」（25）：

這些年大家生活都苦，劇團的生意是壞到不能再壞了。後來，實在無可奈何，就兼做喪家的生意，牽魂陣、五子哭墓等等，什麼都來，生活勉強過得去。然而，秀潔實在不喜歡，她不喜歡喪事的氣氛，害怕見到棺材，害怕見到喪事裏許多哀痛的場面，也厭惡在喪葬的行列裏刻意扭動臀部搖擺行進，這些舉動與她扞格不入；自學戲開始，她一直學著男人的舉止氣派，演戲也大都反串男主角，所以十分不習慣這些誇張的女人動作。於是有時便會發發牢騷，說著說著，就掉眼淚。（洪醒夫，1978：23）

從前幾段的敘述中不難發現，當劇團經營、生存有困難時，便需要女性演員「兼差」，出賣身體與聲音；但金發伯又打從心底瞧不起這類變形混雜的演出——「像一個規矩的婦道人家討了客兄一樣！」（19）這個批評辭令凸顯了兩個問題：一是所謂歌仔戲「傳統／正統」與變質／變調的課題；⁸二是女性作為傳統戲曲／民族內在、精神性載體問題。當正統歌仔戲以「規矩的婦道人家」為喻，而以「討客兄」作為歌仔戲「變質」的嘲諷時，形成一種非常弔詭的情況：女性既是男性為主導的「民族傳統」寄託「原鄉／鄉土想像」所在，有聖潔不可侵犯之處，如「純正」傳統戲曲和「女神」般的形象，另一方面卻也

及台灣不同種族間的內部殖民問題，因而造成男性的無能與去勢的焦慮，因此，如何重建雄風、贏回男性尊嚴，也成為這類小說的主要課題（邱貴芬，1997）。

⁸ 詳見第四節的分析。

是個讓歌仔戲「墮落沈淪」的「共犯」——是女性的「移情別戀」、「與其他男性有染」才讓歌仔戲「變調」。

因而女性既是應該保持聖潔的女神象徵，卻同時是失去貞潔被咒罵的「替罪羔羊」；然而真正發號施令、改變演出形態的幕後主導者往往是男性團長，以及以男性為主、凝視女體的觀眾，這台前台後的兩種男性角色才是造成歌仔戲「走調」的主因。然而，小說透過論述修辭怪罪女演員，由此可知，在這類的鄉土、國族論述形構中，女性既是傳統文化、民族精神的載體，卻也只是客體。

當「國族」、「國體」或某些「傳統」動搖時，「女體」與女子的「性」，往往成為男性口中以及相關論述裡未必合乎邏輯卻可理所當然的敘述與連結。在此情境中，女性正如 Radhakrishnan 所言：「成為飄動的符號，隨意男性給她意思，脫離具體的歷史情境，成為寓言」(Radhakrishnan, 2001)。女性究竟是什麼、其所思所想、所作所為究竟為何一點也不重要，重要的是她如何被連結與利用，成為男性、國族論述下的寓言，一個隨意派定、意涵飄動的符號。

三、兩個女人的戰爭：戲台上 / 下 V.S. 母職上 / 下

〈散戲〉中令歌仔戲墮落與沒落的替罪羔羊不僅是女性的身體與聲音，更還有一向被稱頌、標榜為女性所獨有「母性光輝」。〈散戲〉中最大的衝突便是由母職所引爆，小說中秀潔與阿旺嫂為了歌仔戲作為職業與母職間所產生的矛盾爭執不休，原本正在台上演出的阿旺嫂為了安撫受傷哭鬧的小孩而匆忙下場，秀潔卻認為阿旺嫂不論如何都不該在演出進行中離場：

「……那段戲最重要；妳怎麼可以離開？」

「吉仔撞到木箱子，頭上撞一個大包，哭不停，我哄他，騙他，無效，只好帶他去吃冰！」

「難道妳不知道馬上就有妳的戲？」

「知道，我怎麼不知道！」

「知道還偏偏要去？」

「妳，妳不知道，一個做母親的……」

「我怎麼不知道，怎麼不知道妳兒女命好，稍微哭一下，就不得了啦，戲也不演啦……」

「喂，喂，妳講話要有良心，妳知道妳在講什麼嗎？我給你講，吉仔頭上撞一個大包，哭個不停，我才帶他們去的！老實給你講，這邊的人也不是捨不得孩子哭的，剛才在戲臺上，妳跟我講小的在哭，我給妳說管他去哭，有沒有，有沒有，妳憑良心講……平常時，小孩哭哭沒有關係，要是出了意外……」(洪醒夫，1978：28)

由於身為團長的男性只願意沉醉於「輝煌的過去」，既不願意正視現實，也不願對現狀多發一語，只是在失意與失志中，流露出失語與失勢的沈默頹唐，因而在這「當下」的情境中，反而成為秀潔與阿旺嫂「兩個女人的戰爭」。

但弔詭的是：不論這場衝突、辯論誰是誰非、誰輸誰贏，阿旺嫂與秀潔在小說的出現是為了「消失」——用以彰顯歌仔戲的沒落，因而這場「兩個女人的戰爭」反倒變成引爆歌仔戲團倒班的導火線。〈散戲〉雖以女性人物主述，但小說真正的主角卻是「歌仔戲」本身。女性的出場、退場、衝突，往往是為了烘托歌仔戲班艱難的處境。因而女性在小說中縱使「發聲」也是「失聲」，秀潔如此，阿旺嫂更是如此。

在小說隱約透露出「歌仔戲至上」的宗旨與敘述腔調中，女性不只被敘事情節一再「去性化」，如：秀潔作為小生，阿旺嫂、翠鳳作為母親；而被迫扭腰擺臀的演出則被視為如同「討客兄」。然而在〈散戲〉這首歌仔戲的輓歌中，甚至連母親的角色也被犧牲，作為疼愛孩子的母親，阿旺嫂的母職在秀潔的指責中成了歌仔戲式微的因素，母職也被指責為歌仔戲沒落的「代罪羔羊」：

秦香蓮（阿旺嫂）回到戲台邊，一面叮嚀孩子們不要亂跑，一面輕描淡寫的跟她打招呼：「散戲啦？」

「是啊！」她心裏有氣，嘴下便不分輕重起來：「這場戲演得好差，演員不負責任，草草散了！」

阿旺嫂不知是聽不出她話裏有話，還是故意裝迷糊，仍然淡淡地拋下兩句話來：

「對啊！沒有觀眾，大家都沒有精神。」

秀潔突然咬牙切齒地說：「不管有沒有觀眾，戲都應該好好演！」

(洪醒夫，1978：27)

做個「好母親」和當個「好演員」之間形成一場難以取舍的拉鋸。而頗為奇妙的是，當秀潔、阿旺嫂這兩個女人的戰爭如火如荼的交鋒時，團長金發伯倒像是局外人，在遠處觀望。整場突發狀況中，金發伯只有在戲台上飾演包公時，見演對手戲的阿旺嫂臨時退場時，失態地罵了一句：「這個查某實在不識禮數，ㄟ仔哭一下有什麼大驚小怪？誰人的

「囡仔不哭？」(15) 這突如其來的失言，讓眾人大吃一驚，最後靠著翠鳳的機警、創新的台詞才圓了這場戲。但下了台的金發伯只是在遠處，「木然地看著他們，他抽著菸，始終不發一語」(29)。在戲台下，反而是秀潔成了金發伯的代言人，但同樣具有女性身分的秀潔非但無法同理阿旺嫂，反倒像是代替團長訓斥了阿旺嫂一番。在此狀態下，秀潔的觀點和金發伯隱然統合，藉由秀潔的嘴來道出金發伯的憤慨、淒涼與無奈。

然而縱使金發伯有其內在悲憤、不得志而鬱鬱寡歡，但在〈散戲〉中唯有金發伯在戲裡／戲外的男性身分、權力、地位是相統合一致的，在戲裡是包公、金兀朮，在戲外則是發號施令的團長，毫無戲台上下、權力位置、角色轉換的矛盾衝突。但對比其他女性，不論是秀潔、阿旺嫂還是翠鳳，縱使在戲裡她們是盡忠報國的將領岳飛、王宮貴族的公主、國太，但在戲外她們卻是再平凡不過的「母親」(阿旺嫂、翠鳳)或「預備成為母親」的女人——即使責備阿旺嫂的秀潔在為將來盤算時，也已經開始把孩子也納入考量。這些「當下」與「未來」自身的女性角色，造成她們對歌仔戲演員身分的質疑與衝突，戲台上的表演、作為歌仔戲演員的職業生涯，無疑是和她們戲台下的女性認同、長期的生涯規劃有相當的扞格。

當這些女性為了歌仔戲與自身的未來感到惶惑時，真正讓歌仔戲班走調的卻是金發伯，當他命令歌仔戲演員唱歌、引進蜘蛛美人時，大家只是嚇呆了、跟著做，卻沒人敢指責；彷彿這一切只是迫於現實的無奈，小說的敘事腔調對金發伯的同情多於責備。不過細究小說的情景變化，讓歌仔戲產生質變的是金發伯，只有他握有戲班「變」的權力，為何小說中出現的卻是「兩個女人的戰爭」呢？

〈散戲〉雖敏銳點出女性與母親的困境，但這些女性的困境並非小說主調想凸顯的重點，對於歌仔戲傳統、台灣鄉土文化沒落的哀嘆才是重點所在。這種敘述與論述形構正如同 Chatterjee 所指出的，民族主義往往成為一張「統攝性大傘」(Chatterjee, 2001)，把民族／國家凌駕於其他範疇如性別、階級、宗教等之上；在敘述上，它提供一套整合性的「語法」和「修辭」，把性別、階級、宗教等統攝其下(陳順馨，2004：2-3)。在閱讀〈散戲〉這類與台灣鄉土、國族建構緊密相關的小說時，我們必須明辨其修辭策略以反思其中隱含的偏見與危險，避免文學論述、國族主義與父權意識型態形成共謀結構。

更進一步分析，小說中「兩個女人的戰爭」不只是秀潔和阿旺嫂兩個不同的個體，秀潔自己也分裂成兩個「女人」，一個是與阿旺嫂爭辯、慷慨陳述對歌仔戲態度忠貞的自己，一個則是「絕對不讓自己再繼續維持這個樣子」，另做盤算的自己：

其他人都吃驚的圍攏過來，他們好似不敢相信，一向溫順乖巧的秀潔也會跟人吵架；大家七嘴八舌的勸，兩個人並不因此罷休，反而越說越激烈，各個馬不停蹄嘩哩嘩啦講一堆，除了三、兩句彼此挑別的話語以外，大部分的話都在表明心跡，陳述自己對歌仔戲的正確忠實的態度，語調十分慷慨激昂。勸架的人聽了，也慷慨激昂起來，也同樣大聲地搶著表明他們對歌仔戲的態度，到最後，大家都開口在講話，一時人聲鼎沸，分不清誰是敘述者，誰是聽眾。至於阿旺嫂與秀潔，早就被許多聲音隔開了，她們都聽不到對方在說什麼，卻賣力的講個不停。（洪醒夫，1978：29）

從這段敘述裡不難發現，其實說什麼並不重要，「表態」才是重點。歌仔戲在此成了人人宣示「效忠」的對象，即使誰也聽不清誰的話語，但秀潔還是慷慨激烈、賣力地講個不停。但轉念間，她想到了自己的過去、現在，乃至於將來：

以前出去唱流行歌曲的人，現在個個收入都比她好，她從不去計較，也不拿自己與她們相比。她後來也在戲臺上唱過流行歌，甚至做過「蜘蛛美人」那樣的事，不過，這是完全不同的兩回事，兩相比較，她慶幸自己起碼還能維持現在這個樣子；雖則她已暗暗下了決定，不管如何，絕對不讓自己再繼續維持這個樣子了！唉！是應該老老實實待在家裏了，秀潔想，回去跟年邁的父母學種田，將來不要太挑剔，找個安分勤懇的種田人嫁了，生幾個孩子，好好教導他們，也不必規定他們必須有什麼大成就，只要安安分分做人，不學歌仔戲就可以了！是了，就是這樣，去跟金發伯說。（洪醒夫，1978：29-30）

在前頭慷慨激昂的表明心跡背後，卻是另一種自我的衝突、分裂與背叛。在這些揣度的背後，展現的也是秀潔對未來生涯的不安與茫然，而且這些茫然是因歌仔戲而來。從此段小說敘述中，可以發現秀潔當個需要拋頭露面的歌仔戲演員，和她的原生家庭價值體系是相衝突的，「出外」、「演戲」與「在家」、「種田」是相衝突的，凸顯女性離家可能被賦予的污名：不安分、不老實、不孝。不難想見秀潔出外演戲所背的壓力，縱使她面對阿旺嫂時辯論得理直氣壯、振振有詞，私下面對自己與未來時卻不免動搖、暗下決心離開戲班，甚至認為將來不論孩子怎麼發展，只要「不學歌仔戲就可以了！」——這不啻是推翻自己前一輪的慷慨陳詞，在忠誠表態的背後，迫於現實的困境與女性認同的矛盾，以致對其所宣示「效忠」的歌仔戲的一種背反。

換言之，身為男性長者金發伯面臨的是歌仔戲沒落的衝擊與戲班經營的課題，這兩種外在困境讓他無法面對與自處；而其他女性團員不僅得面對歌仔戲沒落的外在困境，還得擔負起各種自己也無法認同的「兼差」工作，甚至必須放棄母職、尊嚴以賺取外快

營生、維持歌仔戲團的運作。長期不穩定的生活和職業婦女蠟燭多頭燒的處境，更造成其成為主流所認可的「好女人」、「好女兒」、「好母親」及「好演員」的多重困境。

四、另一種母親／女人：〈最後夜戲〉中的金喜仔

陳若曦〈最後夜戲〉裡的歌仔戲女演員金喜仔，也同樣有「身不由己」的情況。小說全篇多半透過意識流的手法，描寫過氣的旦角金喜仔在一個晚上中，台上、台下的心理變化，交織著她對自身、小孩、歌仔戲前途的種種考量與矛盾糾結。金喜仔的「身不由己」泰半是由毒癮和母親角色所引起，形成戲裡／戲外的衝突、掙扎；然而，在「身不由己」的同時，她還可以熟練而機械化的念台詞、做身段。在〈散戲〉中，演員與母職的衝突主要藉由秀潔與阿旺嫂兩人的表現、對話形成拉鋸，而〈最後夜戲〉將這兩股衝突集中在金喜仔一人身上。

金喜仔原本「願意為孩子犧牲一切，只要保有他」，也因此「放棄一次嫁人做續弦的機會，也失去觀眾的愛戴……可是，這一切只換來更悲慘的結果」（陳若曦，2001：136）——在生存與吸毒中惡性循環：「她早已看出這個連環鎖：生存，吸毒，生存……它緊緊鎖住了她，再也逃不掉」（陳若曦，2001：136）。而這無止盡的迴圈當中更夾雜了對孩子又愛又恨的情節，不過小說中鋪陳較多的是，她作為一個母親的痛苦：

突然，一聲淒厲暴虐的哭叫在空中爆炸，碎裂的聲音射穿她的耳膜，直敲向她腦膜。……阿實在何嬌的懷裡哭喊……暗黑的嘴唇扭曲成漏斗狀，一張臉形成一只剝了殼的臭皮蛋。……突然一個支持不住，孩子從她懷裡滾出來，跌到地板上，渾身抽搐，顫抖，癱成一團，像一只刺蝟。金喜仔急急走過去。隨著孩子四肢的抽搐，她的心開始往下沉。讓荷花抱去吧！她覺得厭倦起來。……孩子在金喜仔的懷裡翻滾，尋找奶頭，鼻涕和眼淚在他胸口挖了兩道深溝。她解開胸衣，露出左邊乾癟的奶。孩子咬住奶頭，用力吮，哭聲逐漸低沉。金喜仔眉毛緊皺起來；孩子初長成的牙齒咬嚙她的奶頭，直啃進她的肺葉，她的心臟。……孩子吮不出奶水，狠力把奶頭往外拉扯。金喜仔的手指一節節痠攣起來，咬住牙才沒喊叫出來。（陳若曦，2001：134-135）

作為一個母親，金喜仔自然對孩子也有心生憐惜與愧疚的時候，但總不若因為小孩而感到的痛苦掙扎那般強烈。小說有諸多關於小孩的「恐怖」描述，如：小孩的哭聲在「空中爆炸」、射穿她的耳膜、直敲腦膜；而當孩子滾到地板上時，像一隻「刺蝟」；孩子吸奶時「咬嚙她的奶頭，直啃進她的肺葉，她的心臟」；甚至連孩子的笑容都變成揮之不去

的夢魘：

「媽媽媽……」阿寶在懷裡蹬腳呼喊。她睜開眼，孩子對她露齒笑，眼睛也是笑嘻嘻的，唇皮薄薄地展成弧形，帶著一份逗弄人的、惹人憐愛的神情。她一眼不眨地注視著這笑容。它逐漸擴大，擴大……就像她當年見到的那朵笑容，充滿了誘惑和野性。她突然感到困惑、緊張，覺得又被它壓得喘不過氣來。這朵笑容已經被自己埋藏了一年多，現在偏在阿寶身上復活。一剎那間，那一段荒唐、墮落的日子，那金喜仔竭力要忘記的一串日子，都回來了。那朵笑容曾經可怕地吸引了她，使她為它瘋狂，為它吸毒，甚至懷孕。那是一段可怕的日子呀！金喜仔痛苦地回想著，覺得喉嚨被它噎住，頸子被它挾住，轉不過頭，換不成氣。回憶令她渾身禁不住顫抖起來。（陳若曦，2001：138-139）

小說的種種描述雖顯示小孩也淪為毒蟲的無辜與悲哀，但更多的是金喜仔迫於現實的厭倦。面對小孩的哭鬧，金喜仔不像〈散戲〉裡的翠鳳、阿旺嫂般耐心的擁抱、呵護小孩，反而感到厭倦與厭惡。這固然和她亟欲擺脫不堪的過去與害她染上毒癮的男人相關，另一方面也暗示著金喜仔充分感受到作為母親和演員兩者的衝突，以及隨後必須面臨的抉擇。

金喜仔雖然不似秀潔或阿旺嫂般爭吵著宣示著對歌仔戲的忠誠，她卻更加明白自己「愛唱戲」：

她愛唱戲，除了唱戲，她想不出還會做什麼事。一般旦角的下場她很清楚，老來不是嫁做商人婦，像荷花一樣，便是買幾個養女，到頭來開茶室和娼館。可是她才廿八歲呢！如果她振作的話，她很可以再唱幾年，積一點錢。但是，那就得花上半年戒毒，而且，還得放棄孩子。啊！一旦仔細思想，一切都亂如麻了。（陳若曦，2001：136-137）

金喜仔明白自己愛唱戲而且還有年輕的本錢，若重新振作，必然還可有番作為。她既不願嫁作商人婦，也不願開茶室、娼館，成為老鴿，縱使那是一條可以想見也比較容易的路。然而從金喜仔最後的決定看來，即使她得放棄孩子、戒毒半年，她仍然選擇了演戲生涯。因而所謂「最後夜戲」或許並非是真正的「最後」，而是她告別過去的最後一場戲。在這場戲後，她要將孩子送人領養，擺脫她一直想脫離的回憶、人生與母職：

孩子對她笑，眯著眼，薄薄的唇展成媚人的弧線，三顆牙齒露出來，吃吃地對她笑著。金喜仔瞪著他，瞪著，瞪著，自己的臉扭曲起來。突然，她站起來，把孩

子放在地上。「喂，不必給我理箱子，荷花明天來，我要晚一天走。」何嬌聽了，在角落裡坐直了身子，不相信地揉著眼睛。金喜仔霍地站起身來，挺直了腰，自己動手繼續拆頭飾。孩子獨個兒在地上爬。（陳若曦，2001：139）

〈最後夜戲〉在整篇赤裸而沈重的外在描述與心理刻畫後，最後這一段縱使仍有沈重的氣氛圍繞，對於「孩子獨個兒在地上爬」的敘述也猶有不忍，但從「她站起來，把孩子放在地上」的那一刻起，似乎也宣告了母子間分離的決定，擁有一種自主新生活的希望——「金喜仔霍地站起身來，挺直了腰，自己動手繼續拆頭飾」——這幾乎是整篇小說中金喜仔頭一次如此充滿自信的身體語言，其女性主體在此也展露了新的可能。

與〈散戲〉相較，宣稱對歌仔戲十足忠誠的秀潔心中卻盤算著放棄戲班生活，過著家中期待的生活——種田、結婚生子、而孩子只要不學歌仔戲就好。在職業與母親扮演上掙扎的金喜仔最後選擇了歌仔戲。〈最後夜戲〉雖然不乏對歌仔戲觀眾流失的感慨，更多的卻是女性演員對自身生涯規劃的矛盾與掙扎。小說所透露的沈重，比較是屬於金喜仔個人的身世之感與女性生存困境，而非哀輓歌仔戲文化沒落。

這差異或許是在陳若曦寫作〈最後夜戲〉時，不論鄉土論述或台灣論述均尚未勃興，台灣都市化、商業化的狀況也不若洪醒夫寫作〈散戲〉之際，但我更認為這其中凸顯了洪醒夫、陳若曦兩位作家創作的性別位置與文學場域，以及對於女性自主關注上的差異。在台灣戰後的文學發展浪潮中，不論是先行的反共文學或後起的鄉土文學，均和國族（主義）論述密切相關，而陳若曦出道時深受現代主義洗禮，恰恰在前後兩股潮流中與國族論述保持相當距離。這種與國族疏離的狀態固然與當時白色恐怖的政治氛圍有關，另一方面和現代主義文學及其技法著重個人內在的探討密切相關——藉由個人自我的發掘，逐漸滋長了個人主義意識，尤其對於位居性別弱勢的女性自覺與同志認同產生深遠的影響。⁹邱貴芬就曾指出，1960年代起，女性小說積極探索內在心理幽微之處，〈最後夜戲〉便是其中的代表作之一（邱貴芬，2001）。而洪醒夫創作〈散戲〉時，正值鄉土文學論戰之際，當時對於鄉土文化沒落、台灣主體性的焦慮，超越了其對性別政治的關懷與思考，而形成〈最後夜戲〉與〈散戲〉不同的態度與性別再現。

⁹ 這裡借鑑了誠如朱偉誠對同志文學與現代主義潮流的看法：「同志書寫或同性戀呈現在一九六〇年代臺灣的出現，都直接或間接地與當時的現代主義風潮相關。而臺灣現代主義之所以有助於此的原因，在我看來，其實正在於它後來飽受鄉土派與本土派批評的那些特色，即：外來移植、去政治化、乃至與現實無涉等……然而也正因為它與既有寫作傳統明顯有所距離（但這並不代表上述的評價有理），現代主義時期的作品才得以擺脫不論是現代中國文學還是本土臺灣文學襲擊一切的「感時憂國」精神與政治關切，轉而真正探索個人內在私密的心靈世界與慾望糾葛，而非總是認為後者無涉大局，或是頂多將之視為前者的轉喻或者寓言，好將它毫無自主性地統攝於國族命運的大關切之下。……可見臺灣現代主義因為政治高壓之故被迫或是刻意自外於這個國族主義的文學傳統，反倒為自主的同志呈現開啓了難得的空間」（朱偉誠，2005：14）。其見解雖是針對同志書寫而發，但從女性書寫與女性自覺的層面上看，也頗有異曲同工之妙。

洪醒夫的〈散戲〉雖也注意到女性／母親的困境與兩難，但在敘事腔調上更同情代表歌仔戲「正統」的男性團長金發伯，以此視角來呈現對歌仔戲沒落的失落，因而即使以秀潔這個女性角色作為視角時，也呈現了女性困境，但其在公開場合的發言、態度卻和金發伯相似，因此秀潔這個女性角色反而成為「失語」的金發伯發聲的代言人；換言之，洪醒夫雖在〈散戲〉中創造了女性角色，卻也讓「女性」消失。而陳若曦的〈最後夜戲〉在凸顯職業母親兩難困境的同時，似乎暗指了一種解決的可能——或許，擺脫傳統女性與母親角色的限制才是女性的出路。

此外，這兩篇小說還顯示了一種有趣的對比：看似堅持歌仔戲文化的〈散戲〉主角們散了戲，放棄對歌仔戲的堅持，而看似彰顯個人主義色彩的〈最後夜戲〉卻凸顯了對歌仔戲演出的愛好與執著。這讓我們意識到 Radhakrishna 提醒的，所謂政治提供的「視野」（horizon），是由性別、階級、性、族裔等多種相對的力量共同運作所達致的平衡。因此，它必須是一種綜合的文化政治的產物，任何一個範疇都不能單獨成為一種統攝性的力量，而要從中探討出其角力、對話與不平衡的關係（Radhakrishna, 2001: 3）。因而無法簡單地將〈散戲〉與〈最後夜戲〉兩者僅視為同樣探討歌仔戲與戲班困境之作，兩個作家和文本所透露的性別政治、身分位置、時代氛圍、族群政治和文學場域，均有若干差異，必須更細膩的檢視與區別，才得以觀察其中的矛盾、弔詭與張力所在。

五、記憶的「失憶」，「混雜」的建構

在這兩篇小說中除了兩性被記憶、敘述的方式不同外，其對歌仔戲文化、論述的建構也值得注意。不難發現不論是〈散戲〉或〈最後夜戲〉在外台演出的同時，都夾雜了許多歌仔戲以外的聲響、動作，尤其是〈最後夜戲〉在金喜仔一個人的內心獨白與觀點外，還夾雜了許多聲音，包括她自己心裡的聲音、唱詞、歌仔戲台上的鑼鼓聲、賣冰棒的吆喝聲、孩子們在後頭奔跑玩耍的聲音和哭聲、後台拆卸重物、搬移箱櫃的聲音等等。這些嘈雜的聲響一方面表示金喜仔內在的紛雜，無法專心演戲，另一方面暗示歌仔戲的沒落，其後段接續的便是她三度來蘆洲每況愈下的描述。這些喧鬧的場面是歌仔戲等舞台如常的寫照，不論是傳統戲劇的戲台或說唱藝術茶館皆然，為何這種戲棚下再平凡也不過的喧騰，在過氣的歌仔戲演員眼裡、小說的敘事中變成失序的表徵？

〈散戲〉把「正統」歌仔戲的沒落視為「突然」間發生的事，而且是外部因素造成：

歌仔戲自有歌仔戲的生命，金發伯說，我們的不景氣只是暫時的，不久就會很好。伊娘咧，他說，那些「新劇」，流行歌，搖來搖去，愛來愛去，都是現世，無恥！

他很憤慨，歌仔戲都是有憑有據的，教人忠孝節義，有什麼不好？過一段時間，所有的人都會反悔，都會回頭來看歌仔戲，不要灰心，我們會有希望！然而，那時已經有不少人去唱流行歌了，她們打扮得妖嬈冶豔，賺的錢都比她多，樣子很是神氣！其實要唱流行歌也不是很困難，秀潔有很好的歌喉，大家都公認的。但是，金發伯說：不行！餓死了也不能去唱流行歌！他說，一個學歌仔戲的人去唱流行歌，就像一個規矩的婦人家討了客兄一樣，那是無恥！（洪醒夫，1978:11-12）

這些歌仔戲演員百思不得其解：「喜歡歌仔戲的人都不知哪裏去了！」（14）李香秀《消失的王國——拱樂社》（2006）¹⁰紀錄片卻把這種質變指向歌仔戲改革者本身，如：陳澄三及其他歌仔戲團等對錄音、舞台燈光背景、歌舞場面等的使用。因此在閱讀與解讀這些歌仔戲文本時，不能把小說或電影當成歌仔戲歷史的延伸，而應認清小說或電影再現過程中的選擇、排除、編碼都充滿庶民與知識份子的記憶與失憶。

表面上知識份子、作家、讀者對歌仔戲沒落的慨嘆似乎只是情感性因素，然而他們會對什麼歷史事件與記憶產生「情感」也與建構脫離不了關係。這些倫理、情感的建構必與認識論相關，否則何以台灣沒落的傳統藝術文化眾多，歌仔戲卻特別引發作家與觀眾的感傷與共鳴？謝筱玫研究指出：歌仔戲成為台灣國族／鄉土論述的表徵，有其歷史發展與台灣意識崛起的脈絡和契機。尤其在鄉土文學風潮、解嚴與政黨輪替的政治、社會氛圍中，歌仔戲逐漸取代代表中國正統的京戲，而以「台灣製造」的本土文化之姿，成為國族建構中不可或缺的戲劇代表。¹¹

若借用 Chatterjee 對國族主義問題意識和主題證成的觀點而論（Chatterjee, 2001），台灣在建立「本土（國族）意識」時，問題意識的生成相對迅速（如：要建立台灣（文化）意識），卻未充分討論主題證成——什麼是台灣文化、意識？為何有些是、有些不是？以至於有落入單一、排他的危險。在歌仔戲小說中，必須要問的是：何謂「變調」的歌仔戲？又是以什麼作為「正統」的標準？為何〈散戲〉中主導「變調」的男性團長、〈最後夜戲〉中演員吸毒的情節不會遭受質疑，而 1990 年得獎、出版的《失聲畫眉》卻因寫出歌仔戲班演員中的同性情欲而備受攻擊？所謂傳統文化、鄉土論述的界線又在哪裡？¹²

¹⁰ 李香秀導演所拍攝的紀錄片《消失的王國——拱樂社》於 1999 完成、放映，2006 年由新北市夏日紀事音像文化有限公司發行 DVD。

¹¹ 謝筱玫對包含流行歌曲、現代服飾、音樂等混雜因素的「胡撇戲」作為歌仔戲的一個流派，和台灣國族論述間的分合與認同有精采的討論（謝筱玫，2007：79-109）。

¹² 凌煙《失聲畫眉》（1990）。關於《失聲畫眉》的爭議與相關討論，可參見曾秀萍〈鄉土女同志的現身與失聲：《失聲畫眉》的女同志再現、鄉土想像與性別政治〉（2016）。

在〈散戲〉中金發伯認為「新劇，流行歌，搖來搖去，愛來愛去，都是現世，無恥！他很憤慨；歌仔戲都是有憑有據的，教人忠孝節義」（11）。然而對於歌仔戲都是「教人忠孝節義」這種判斷，也是一種「選擇性的記憶」。事實上歌仔戲的庶民性讓其在發展過程與演出中充滿俚俗的趣味與活潑創新的可能，金發伯口中批評的新劇、流行歌曲、舞動身體等元素也成為歌仔戲的特色之一。更何況歌仔戲融合流行歌曲、樂器、服裝等表演並非戰後才開始，而是從日治時期、皇民化以降的「胡撇仔戲」、「改良戲」而來，若否認了這項歌仔戲的戲劇「傳統」與新變，無疑也是否定了殖民時期的歷史記憶，以及歌仔戲文化本身所擁有的庶民精神和創新的生命力（謝筱玫，2007：79-109）。

然而，小說中這種較為俚俗的蹤跡往往容易被抹除。雖然觀賞這類型的表演方式與觀眾已越來越多，甚至比所謂「忠孝節義」者佔市場優勢；但就小說敘事發展而言，這類更為底層、庶民的表演形態，在小說中雖被「再現」也更被貶抑，成為更為失聲的從屬者。換言之，它們在小說中的出現，往往是為了消失，這類胡撇戲乃至展現歌仔戲各種變貌的「形跡結構」容易被小說敘事的主調所抹除，以襯托「忠孝節義類」歌仔戲的「正統性」。換言之，這是一種知識份子／寫作者對「歌仔戲」與「鄉土」的「想像」，而非歌仔戲文化演變的真實狀況。

鄉土文學以降，一種對於「台灣鄉土」的懷想與民族主義式的介入，往往本質化了所謂「鄉土」的純粹與美好，卻忘了這群讓他們慨嘆、使得歌仔戲變質的觀眾，也是曾經欣賞歌仔戲的觀眾。所謂對歌仔戲熱情的「純真」觀眾來自「鄉土」，難道那些被視為「冷漠、不純真、墮落」的觀眾，不也是來自於同樣的「鄉土」嗎？鄉土原本就是個混雜的場域，知識份子和小說家若一味追求所謂的鄉土的「純真」或「純正」，無異會是一場又一場的失落與失真。

六、結語

本文分析〈散戲〉與〈最後夜戲〉指出兩者或多或少透露了對歌仔戲，乃至寄予其所代表的台灣鄉土純淨化的懷想，即使兩者寫作年代相差十幾年，卻不約而同以「過去」的「演出盛況」來表達這份今不如昔的慨嘆。建構一個輝煌的過去，似乎成了台灣小說再現歌仔戲的「共同記憶」。然而這樣的「記憶」同時顯示了若干「失憶」，如：獨尊歌仔戲古戲路並排除多元表現形態。但有趣的是，小說中混雜的各項元素有意無意揭露了所謂「單一」與「純淨」鄉土／歌仔戲的不可能。

在這「共同的記憶」中，男、女兩性因為性別位置與權力關係之差異，其記憶與被記憶的方式，以及因應當下的行為、態度也有所不同。在〈散戲〉中身為男性團長的金發伯，沉湎於過去的輝煌與顯赫中，對於當下的困境卻呈現「失語」狀態；而女性作為團員則是呈現「失聲／失身」的樣貌，不僅在戲台上要順應流俗與團長的命令，做出不合戲中角色的表演，更要在戲台之外兼各種差事維生。而在此中，更還有身為女人與母親的掙扎，讓團員們每每在角色扮演和轉換間與他人、自我相衝突。

兩篇小說都透露身為演員要當職業婦女又要兼顧母職的兩難，在〈散戲〉中秀潔雖不斷宣示自己對歌仔戲的忠誠，並指責阿旺嫂因母職而怠忽演員職守，卻也暗地盤算著自己和孩子的未來都要與歌仔戲劃清界限。〈最後夜戲〉中的金喜仔卻毅然決然的將孩子送人領養，而自己堅持「愛唱戲」的道路前進。這或許與〈最後夜戲〉寫作年代還在 1961 年，台灣社會尚未進入工商業高度發展的社會有關，歌仔戲的景況相對於〈散戲〉時讓演員感到更有前景和希望。但另一方面也透露作家性別、書寫位置及其所面對的文學場域，對於母職與女性自我間的抉擇和價值觀有所不同。

本文認為歌仔戲文化與小說常被視為台灣鄉土與國族建構中重要的一環，然而除了鄉土、國族之外，必須也將性別、時代、作家、文學環境等因素並置討論，以釐清當中各項關係與位置，找出更多失聲的從屬階級，才不致讓小說中豐富多樣的訊息，籠罩在民族主義的大傘之下；進而建構融合重層歷史、性別政治、美學傾向等多元混雜的關係性論述。

引用書目

一、中文書目

- 朱偉誠，2005，〈另類經典——臺灣同志文學（小說）史論〉，收錄於朱偉誠主編，《臺灣同志小說選》，台北：二魚，頁 9-35。[Chu, Wei-cheng. (2005). *Alternative Classic—Historiography of Taiwan's Tongzhi Literature (Fiction)*. In Wei-cheng Chu (Ed.), *Anthology of Taiwan's Tongzhi Fiction* (pp. 9-35). Taipei: Fish & Fish.]
- 朱銘潔，2005，〈論洪醒夫小說中的悲劇意識〉，《中國語文》，第 97 卷第 1 期，頁 99-106。[Chu, Ming-cheian. (2005). The Tragic Consciousness in Hong Xing-fu's Fiction. *Chinese Language and Literature*, 97(1), 99-106.]
- 吳宛蓉，2008，〈析論洪醒夫鄉土小說中的人物形象〉，《研究與動態》，第 17 期，頁 57-83。[Wu, Wan-jung. (2008). The Theory of Characters' Images in Hong Xing-fu's Native Soil Novel. *Research and Direction*, 17, 57-83.]
- 李香秀，2006，《消失的王國——拱樂社》，新北：夏日紀事音像文化有限公司。[Lee, Hsiang-hsiu. (2006). *The Lost Kingdom*. New Taipei: Summer Chronicles Pictures.]
- 邱貴芬，1997，〈性別／權力／殖民論述：鄉土文學中的去勢男人〉，收錄於邱貴芬，《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》，台北：元尊文化，頁 178-200。[Chiu, Kuei-fen. (1997). Gender/Power/Colonial Discourse: Castrated Men in Hsiang-Tu Literature. In Kuei-fen Chiu, *Mediating Taiwan and Women: Reading Taiwan through Postcolonial Feminism* (pp. 178-200). Taipei: Meta Media.]
- 邱貴芬，2001，〈導論〉，收錄於邱貴芬主編，《日據以來台灣女作家小說選讀（上）》，台北：女書文化，頁 3-50。[Chiu, Kuei-fen. (2001). Introduction. In Kuei-fen Chiu (Ed.), *Anthology of Taiwan's Female Writers' Fictions since the Japanese Colonial Era (I)* (pp. 3-50). Taipei: Fembooks.]
- 洪醒夫，1978，〈散戲〉，收錄於洪醒夫，《黑面慶仔》，台北：爾雅，頁 5-31。[Hong, Xing-fu. (1978). Drama Dissembled. In Xing-fu Hong, *Dark Face King-Ah* (pp. 5-31). Taipei: Elite.]
- 凌煙，1990，《失聲畫眉》，台北：自立晚報。[Ling, Yan. (1990). *The Silent Thrush*. Taipei: Independence Evening Post.]
- 莊文福，2006，〈永遠的鄉愁——洪醒夫小說中的鄉土情懷〉，《研究與動態》，第 13 期，頁 19-37。[Chuang, Wen-fu. (2006). Eternal Nostalgia—The Feeling of Hsiang-Tu in Hong Xing-fu's Fictions. *Research and Direction*, 13, 19-37.]

- 許俊雅，1999，〈失去舞臺的小人物——談洪醒夫及其小說「散戲」〉，《人文及社會學科教學通訊》，第10卷第3期，頁13-24。[Hsu, Chun-ya. (1999). A Nobody Who Lost the Stage—On Hong Xing-fu and His “Drama Dissembled”. *Newsletter for Teaching the Humanities and Social Sciences*, 10(3), 13-24.]
- 陳玟惠，2006，〈洪醒夫《散戲》析探〉，《中國語文》，第99卷第6期，頁35-50。[Chen, Wen-hui. (2006). An Investigation of Hong Xing-fu’s “Drama Dissembled.” *Chinese Language and Literature*, 99(6), 35-50.]
- 陳若曦，2001，〈最後夜戲〉，收錄於邱貴芬主編，《日據以來台灣女作家小說選讀（上）》，台北：女書，頁130-139。[Chen, Ruo-xi. (2001). The Last Evening Show. In Kuei-fen Chiu (Ed.), *Anthology of Taiwan’s Female Writers’ Fictions since the Japanese Colonial Era (I)* (pp. 130-139). Taipei: Fembooks.]
- 陳順馨，2004，〈導言一：女性主義對民族主義的介入〉，收錄於陳順馨、戴錦華主編，《婦女、民族與女性主義》，北京：中央編譯出版社，頁1-26。[Chan, Shun-hing. (2004). Introduction (I): Feminist Intervention in Nationalism. In Shun-hing Chan & Jin-hua Dai (Eds.), *Women, Nation, and Feminism* (pp. 1-26). Beijing: Central Compilation & Translation Press.]
- 彭瑞金，1994，〈趕不上時代腳步的小人物——洪醒夫〈散戲〉〉，收錄於林武憲主編，《洪醒夫研究專集》，彰化：彰化縣立文化中心，頁166-169。[Peng, Jui-chin. (1994). A Nobody Left Behind the Times—Hong Xing-fu’s “Drama Dissembled.” In Wu-shian Lin (Ed.), *Research Anthology of Hong Xing-fu* (pp. 166-169). Changhua: Changhua Cultural Center.]
- 曾永義，1988，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北：聯經。[Zeng, Yong-yi. (1988). *Development and Transformation of Taiwanese Opera*. Taipei: Linking.]
- 曾秀萍，2016，〈鄉土女同志的現身與失聲：《失聲畫眉》的女同志再現、鄉土想像與性別政治〉，《淡江中文學報》，第35期，頁1-35。[Tseng, Hsiu-ping. (2016). Gender Politics of Native Lesbians: Lesbian Representation and Nativism Imagination in *Silent Thrush*. *Tamkang Journal of Chinese Literature*, 35, 1-35.]
- 黃武忠，2004，《洪醒夫評傳：洪醒夫文學觀與人物圖像之研究》，台北：聯合文學。[Huang, Wu-zhong. (2004). *A Critical Biography of Xing-fu Hong: The Researches in His Conception of Literature and Characters in His Fictions*. Taipei: Unitas.]
- 楊翠，2000，〈漂泊的魂體——論洪醒夫小說中所蘊含的「現代性焦慮」〉，收錄於陳建忠等著，《洪醒夫作品學術研討會論文集》，彰化：彰化縣文化局，頁61-98。[Yang, Tsui. (2000). Wandered Soul and Body—“Anxiety of Modernity” in Hong Xing-fu’s Fictions. In Chien-chung Chen et al., *Conference Proceedings of the Studies of Hong Xing-fu’s Works* (pp. 61-98). Changhua: Changhua County Cultural Affairs Bureau.]

- 楊翠，2008，〈現代化之下的褪色鄉土——女作家歌仔戲書寫中的時空語境〉，《東海中文學報》，第 20 期，頁 253-282。[Yang, Tsui. (2008). Fading of the Indigenous in Modernization—Vanishing Times in Women’s Writing of Taiwanese Folk Opera. *Tunghai Journal of Chinese Literature*, 20, 253-282.]
- 楊馥菱，2002，《台灣歌仔戲史》，台中：晨星。[Yang, Fu-ling. (2002). *History of Taiwanese Opera*. Taichung: Morning Star.]
- 蔡欣欣，2005，〈台灣歌仔戲八〇年代以來之發展〉，收錄於蔡欣欣，《台灣歌仔戲史論與演出評述》，台北：里仁，頁 3-42。[Tsai, Hsin-hsin. (2005). The Development of Taiwanese Opera since 1980s. In Hsin-hsin Tsai, *Historiography of Taiwanese Opera and Critique on Performance* (pp. 3-42). Taipei: Leezen.]
- 謝世宗，2010，〈洪醒夫小說中的戲劇模式與象徵子題——一個敘事學的分析〉，《臺灣文學研究彙刊》，第 7 期，頁 161-191。[Shie, Elliott S. T. (2010). Dramatic Modes and Symbolic Motifs in Hong Xingfu’s Short Stories—Towards a Narratological Analysis. *NTU Studies in Taiwan Literature*, 7, 161-191.]
- 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》，第 155 期，頁 79-110。[Hsieh, Hsiao-mei. (2007). From “Refined Gezaixi” to “Opela”: Discourses of Gezaixi under the Changing Taiwanese National Identity. *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore*, 155, 79-110.]
- 蘇碩斌，1992，〈戰後台灣歌仔戲流變的社會學分析〉，國立臺灣大學社會學研究所碩士論文。[Su, Shuo-bin. (1992). *A Sociological Analysis of Postwar Taiwanese Opera*. Master’s thesis, Department of Sociology, National Taiwan University, Taipei, Taiwan.]

二、英文書目

- Chatterjee, Partha. (2001). The Nationalist Resolution of the Women’s Question. In Gregory Castle (Ed.), *Postcolonial Discourses: An Anthology* (pp. 151-166). UK: Blackwell Publisher Ltd.
- Radhakrishnan, R. (2001). Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity. In Gregory Castle (Ed.), *Postcolonial Discourses: An Anthology* (pp. 190-205). UK: Blackwell Publisher Ltd.

The Culture of Taiwanese Opera and Gender Politics in “Drama Dissembled” and “The Last Evening Show”

Tseng, Hsiu-ping

**Assistant Professor, Department of Taiwan Culture, Languages and Literature,
National Taiwan Normal University**

Abstract

Hong Xing-fu's "Drama Dissembled" and Chen Ruo-xi's "The Last Evening Show" are two classic works of fiction which represent the culture of Taiwanese opera and performers' lives in Taiwan. As time and social conditions change, performers in Taiwanese opera troupes have become the subaltern class in modern society, and are presented as "voiceless" or "aphasic" in the texts. However, social positions and situations of male and female members in Taiwanese opera troupes are not the same. This essay explores the different representations of male and female performers in "The Last Evening Show" and "Drama Dissembled", and discusses the formation of particular relationships between, on the one hand, gendered bodies, discourses, and narratives, and culture of Taiwanese opera, and the construction of native land/nation on the other. This essay aims to trace how these performers have been made voiceless, aphasic, and bodiless, in order to unpack the paradoxical intersections of Taiwan's native land/nation and gender/sexuality.

These two texts both present a collective memory of "reminiscing about the glorious past". Nevertheless, the differences in genders and power relations influence how male and female performers remember the past, and how they are remembered by others. While male performers often indulge themselves in the glorious past, they are aphasic when facing current obstacles. On the other hand, female performers are put in the position of "voiceless" and "bodiless". They not only have to present unsuitable performances on stage, but also have to do part-time jobs to make a living. They even try hard to strike a balance between the role of an independent woman and that of a mother, resulting in contradictory relations between themselves and others. These two texts both focus on motherhood, but their different emphases seem to reveal how authors' gender identity affects female characters' view on motherhood and self-identity.

This essay argues for a reconsideration of gender politics in “Drama Dissembled” and “The Last Evening Show”, and attempts to clarify a variety of power relations. Gender factors in the two texts are explicitly identified to avoid messages being lost in umbrellas terms such as nativism and nationalism. It is hoped that by doing so, the voiceless subaltern class can be identified and a relational narrative of multi-faceted histories, gender politics, and aesthetics can be constructed.

Keywords: gender politics, Taiwanese opera, female in native land, Hong Xing-fu, Chen Ruo-xi