

現代化之下的褪色鄉土—女作家歌仔戲書寫中的時空語境

楊 翠*

【提要】

一九七〇年代至九〇年代之間，台灣經歷了不確定的、眾聲紛呈的年代，從「傳統性」到「現代性」的過渡，其實是兩種屬性的衝突、消長、置換，乃至交雜。某種「鄉土」（或謂地方傳統，在此既具空間屬性，亦具時間屬性）已然褪色剝落，而身處西化、現代化潮流的知識份子，懷抱時間的鄉愁，企圖召喚沒落的「鄉土」，歌仔戲即是其一。

陳若曦的〈最後夜戲〉即清楚透顯出此種「鄉愁」，以及以「最後夜戲」所隱喻的時代語境——這是一個時代的最後夜戲，某些傳統，終將逝去。1990年凌煙的《失聲畫眉》則透過台灣土生土長的劇種—歌仔戲—以召喚具有台灣意涵的精神鄉土。

七〇年代以來，在流行、庸俗、工具化的文化操弄機制之下，台灣「鄉土」之中的傳統藝術被現代化拋棄了，而女性身體在流行文化底下，更是工具性地成爲男性慾望觀想的客體，〈最後夜戲〉預言著舞台即將荒老，《失聲畫眉》寫出了這個年代的某個精神圖像；舞台，這個流動的封閉空間，遊走在一個一個變遷中的台灣鄉土中，演義著一齣齣不斷複製的物慾、性慾交媾的戲文。

關鍵詞：現在性 傳統 鄉土 歌仔戲 台灣在場

* 靜宜大學台灣文學系副教授。

一、前言

時序進入一九七〇年代，台灣社會精神構圖呈現複雜圖景。經濟現代化所帶來的各種變遷，資本主義生產消費模式所引發的既有價值系統鬆搖，商品化社會與文化工業產／銷機制底下，人的主體異化與精神焦慮……。當然，這些並非台灣所獨有，而是世界各現代國家所共同經歷的歷史課題，台灣由於經濟現代化的後進性，較他國稍晚觸及此一課題。以鄰近的日本為例，李永熾即指出：「都市的鉅形化、人群的團塊化、工業產品的輕薄短小化和人類回歸土地的神話性，幾乎可以說七〇年代日本的象徵情境。」^① 在此種時代情境底下，日本作家們的反思性書寫，亦形成獨特的風貌：

到了七〇年代，「內向世代」作家已相當後現代地觸及人類深層的根莖形態，同時也論及都市內人的自我喪失與「性」的喪失，都變成了團塊，所以沒有個性……

這種團塊狀的人群或都市，模糊而曖昧，已非現代的理性觀所能分辨，結構主義的神話論自然變成很重要的創作基礎。^②

李永熾所謂「團塊化」，即是指個人主體異化，文化趨向同一性、標準化。比日本的時間性稍晚，台灣的一九七〇年代，從某個方面觀察，「團塊狀」精神圖像正在形構，現代化以「急速進行式」的節奏推進，「現代性」文化元素正在積累，西方的流行文化「時潮」吸誘大眾，「自我主體」的形貌逐日模糊；另一方面，由於西化的衝擊與挑戰，消費文化中主體的異化與失落等等因素，激發七〇年代一波「追尋自我」的文化歸鄉運動。因此，七〇年代台灣社會可謂處於一方面歌頌現代社會文明，一方面緬懷傳統精神的時間界面。

再者，七〇年代台灣國際地位迭遭壓抑與挫敗，台灣在國際舞台空間中愈趨邊緣化、孤島化，國際孤兒的情境所造成的精神焦慮，反西化、反帝國主義的思想所召喚出來的民族意識與傳統鄉愁，也都成為「文化歸鄉運動」的現實土壤。然而，「文化歸鄉運動」所循走的路徑不一而足，家鄉的意象歧異，在

^① 李永熾，〈一九七〇年代的日本〉，收於楊澤主編，《七〇年代——理想繼續燃燒》（台北：時報文化出版公司，1994年12月），頁230。

^② 李永熾，〈一九七〇年代的日本〉，頁230。

「發現中國」、「論說中國」的風潮中，「中國」與「台灣」符碼微妙交疊，乃至角力拉鋸，都使台灣所面臨的「現代性」情境極之複雜，而對「現代性」的反思與批判，也並非緣自單一的本土論。因此，從這樣繁複多貌的七〇年代發展而來，七〇年代至九〇年代的台灣社會，絕非傳統／現代、落後／進步、中國／西方、傳統性／現代性、中國／台灣……等二元對立概念可以概括詮釋。

在這樣的歷史情境底下，七〇年代以來，中國／台灣、傳統／現代二組象徵符碼，如何交疊、對話、糾葛、消長，向來是筆者關切的課題。本論文即延續此一關切而來，思考自七〇年代以來，至八〇年代末之間，後現代性／現代性、團塊形構與解構團塊相互「交媾」之前，資本主義商品化機制所帶動的新興娛樂型態，對「傳統性」的空間語境、社群關係所造成的衝擊如何，以及作家對此種複雜的時代胎動，如何觀察與思索。本論文選擇女性作家以台灣歌仔戲為題的小說為討論範圍，並鎖定陳若曦的〈最後夜戲〉（1961），以及凌煙的《失聲畫眉》（1990）為討論主體。

陳若曦小說的時點，是野台歌仔戲即將由絢爛趨於沒落的時間切口；而凌煙小說的時點，則是歌仔戲早已變調、野台早已淪落的八〇年代。這兩部小說在時間脈絡上互為上下文，交疊並置，相互逆向拉出一條時間的延長線與交涉線，因此，這兩部小說皆非寫在七〇年代，卻以一個傳統的變貌，共構出一幅極具動態感的七〇年代精神圖繪。透過這兩部小說，我們可以觀見如歌仔戲這般的鄉土與傳統，如何歷經六〇年代的隱微轉折、七〇年代的巨幅震盪，而到八〇年代的全面褪色荒蕪。

這兩部小說篇幅不同，前者為短篇，後者為長篇，然而，由於筆者並不企圖對兩部作品進行一般性的比較研究，而是期望透過兩部文本的議題關聯性與時間銜接性，透析女性歌仔戲書寫中的鄉土圖景，因此，並無比較參照體篇幅不對等的問題。同時，六〇年代初，陳若曦筆下的一頁時代夜戲，亦可謂開啓九〇年代初凌煙筆下一整部歌仔戲淪亡記的序曲，如此觀之，二者的篇幅長短，亦具有特殊的時間性隱喻。

二、歌仔戲的變遷與「傳統性」／「現代性」之辯證

許多研究者均指出，清季閩粵移民自中國帶入的歌樂戲劇種類繁多，使台

灣民間歌樂戲劇的發展十分昌盛，「而若就大戲而言，其在台灣土生土長者止歌仔戲和客家採茶戲而已。」^③ 曾永義的研究指出，歌仔戲在一八九〇年代左右由宜蘭的「歌仔陣」開始發展，到宜蘭「老歌仔戲」的形成，以致於「野台歌仔戲」的發展，乃至在 1925 年進入內台演出，成為「內台歌仔戲」^④，有一段頗長的發展過程。而正因歌仔戲是台灣土生土長的劇種，因此，此一發展過程，完全是扣緊台灣在地的歷史發展脈絡，歌仔戲之興衰變遷，俱與台灣歷史發展密切相關。本文之所以選擇透過關於歌仔戲變遷的書寫，來觀看七〇年代以至九〇年代，台灣社會在「傳統性」／「現代性」之間的某個斷面，並探究知識份子如何面對此種變遷，其根據正在於：「台灣歌仔戲來自民間，是台灣民間文化的結晶；在農業社會扮演相當重要的角色。」^⑤ 一方面歌仔戲在某種程度上確然具有相當豐富的「傳統性」屬性，另一方面，它也正是不少關切台灣社會變遷的知識份子，用以寓寄「傳統性」、「鄉土性」想像的重要符碼。

如前所述，歌仔戲源自台灣本地，其形成、發展至今約百餘年，這百餘年也正是台灣歷史變動最大的時期，此間台灣經歷了複雜的政權交替、社會變遷、經濟發展、族群衝突與文化衝擊等歷程。特別是百餘年間，前半部經歷了日本殖民統治的文化支配政策，後半部則以國民黨政權所植入的中國文化為主流，再加上西方文化的衝擊，台灣在地茁長並成熟的歌仔戲，身受文化霸權三面包夾，其發展之非自主性可見一斑，因此，歌仔戲的興衰，也就見證了台灣百年史的某個斷面。

歌仔戲最初的形成與發展，即具有相當鮮明的空間與時間性意涵。就空間性意涵而言，它是從台灣在地農村社會發展出來的，與農村社會的地緣與社群關係密切，最初通常是由地方人士自組「子弟班」，業餘演出。就時間性而言，歌仔戲多是在農閒時、酬神廟會之際搬演，與台灣在地的四時節令、生活節奏密切縫合；因此，林明德指出：「鄉村的素樸情懷與秩序，與它有微妙的關係在。」^⑥ 因此，歌仔戲清楚彰顯出「台灣性」。1956 年以後，台灣社會轉型，現代娛樂型態之多樣化競爭，戲院興起，地方戲劇內台演出的機會愈來愈少，

③ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北：聯經出版公司，1988 年 5 月，頁 21。

④ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》。曾永義該書全書均在介紹歌仔戲的發展與變遷。

⑤ 林明德，〈歌仔戲的文化景觀〉，收於曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 6。

⑥ 林明德，〈歌仔戲的文化景觀〉，頁 6。

四分之三都是野台演出，而 1962 年 10 月台視、1969 年 10 月中視、1971 年 10 月華視陸續開播，電視歌仔戲一時達到顛峰，然而，現代科技介入戲劇的結果，使歌仔戲逐漸蛻變成另一個戲種，「所謂『歌仔戲』云者，在電視上只是空具的軀殼而已。」⁷ 1977 年，更由於中國國民黨政府轄下的新聞局對閩南語節目的設限，每日播出不得超過一小時，「電視歌仔戲乃再度由盛轉衰，每下愈沉，廣告由原先的滿檔，漸漸變成沒有人願意支持。」⁸

電視歌仔戲衰落，野台歌仔戲也乏人問津，在新興娛樂型態與國府政權語言文化政策底下，從在地發展、以在地語言搬演的歌仔戲，再度在主流文化詮釋權的擠壓之下，成了不入流的邊緣文化。到了一九七〇年代，受到更深邃的現代性經濟文明的衝擊，歌仔戲幾乎已經完全退出城市，退回流動的野台。然而，時代潮流持續衝擊，連迎神廟會的表演空間，也被歌舞團與野台電影所取代，歌仔戲不僅失去舞台，乃至戲劇內容亦日漸虛空化，成為不須文武場、而以錄音伴唱，甚至兼演脫衣秀的異體。及至八〇年代，台灣社會的現代與後現代相互推移，在城市空間日益華麗的同時，內台、電視、野台盡皆失落的歌仔戲，終於走向空虛與瘦薄。而與此相應的，七〇年代以來，不少知識份子與作家，即已開始為歌仔戲請命，呼籲保存傳統歷史記憶。

事實上，「傳統」做為一個過去的經驗實存，對於每個「當下」而言，卻僅是一個載體；回歸也好、批判也好，都攸關現實處境。日治時期，日本殖民政府在 1937 年蘆溝橋事變之前，對於台灣本土藝術文化，採取不壓抑並且研究了解的态度；然而蘆溝橋事變之後，因畏懼歌仔戲宣揚民族意識，下令禁演，或者必須符合日本化的要求方准其演出⁹。然而，其實在日本政府壓抑歌仔戲之前，台灣新文化運動者即已在「反傳統」的觀點底下，批判歌仔戲並倡議禁演，認為：「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，現在四處禁演的聲浪很高了。」¹⁰ 曾永義指出這是「衛道之士的反對」¹¹，這樣的論點並不精確；新文化運動者並非以「衛道」的觀點批判歌仔戲，因為

⁷ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 82。

⁸ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 83。

⁹ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 63。

¹⁰ 〈歌仔戲怎樣要禁〉，《台灣民報》第 139 號，1927 年 1 月。事實上，當時的革新陋習浪潮中，不僅歌仔戲，包括迎神廟會、聘金制度等都在他們的批判之列。

¹¹ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 61。

「衛道」表徵的是「護衛傳統性」；有意思的是，他們之所以批判歌仔戲，正是立身「現代」的敘述觀點，他們認為台灣必須現代化、文化改造，方能在日本的殖民統治中走出新路，因此，必須揚棄許多「腐敗的」古習舊俗，而歌仔戲即因屬於民間社會的某種「傳統」，因此也在應當批判之列。

同樣是新知識份子，一九二〇年代「文化現代化」、「反傳統」之際，歌仔戲被視為「傳統餘孽」，必須棄除；而七〇年代以來，新知識份子的歌仔戲論述卻完全逆轉，將「歌仔戲」視為應該回歸、或至少賦予某種鄉愁的「傳統」。七〇年代台灣社會在一幅反西化、民族主義、鄉土現實與現代性焦慮的時代圖景中，知識份子透過關懷逐漸沒落的歌仔戲，藉以召喚民族文化、歷史記憶與鄉土情感。歌仔戲做為歷史發展中的一個經驗實存，其屬性是「傳統性」無疑，然而，證諸二〇、八〇年代台灣新知識份子對歌仔戲的敘述觀點之差異，可以觀知，「傳統性」與「現代性」、「後現代性」之間的交疊辯證關係，絕非線性的斷裂或銜接如此單向度，而是更形錯雜的線圖。

本文選擇透過歌仔戲的沒落為觀照映鏡，原因即如前所述，歌仔戲的發展變遷見證了台灣百餘年的歷史流脈，而一九二〇年代、七〇年代「歌仔戲論述」之差異，也呈現出「傳統性」與「現代性」之複雜辯證。六〇年代以來，台灣文學即開始出現以歌仔戲為主題的小說，以男性作家而言，最著名的便是洪醒夫於 1978 年獲第三屆「聯合報小說獎」第二獎的〈散戲〉。〈散戲〉即在傳達洪醒夫對「傳統性」與「現代性」的思辨：

〈散戲〉以戲中戲的錯織手法，前台後台兩齣戲碼互相浸透，藉由台上「七俠五義」的荒腔走板，來展現演員現實人生的荒腔走板。在小說中，歌仔戲所表徵的「傳統性」不僅是表現形式與內容而已，還是一種生活態度與人際關係，它與電視、流行歌曲所表徵的「現代性」截然不同。洪醒夫藉由〈散戲〉，表達出人們從前現代過渡到現代，精神漂浮荒蕪的一個切面。¹²

洪醒夫之所以如此關切歌仔戲，與他的俗文學啓蒙經驗有關，他曾表示布袋戲與歌仔戲的戲文，是他最初的文學啓蒙：「我自小受這些東西的薰陶，對

¹² 楊翠，〈漂泊的魂體——論洪醒夫小說中所含蘊的「現代性焦慮」〉，收於《洪醒夫作品學術研討會論文集》（彰化縣：彰化縣文化局，2003年5月），頁73。

歌仔戲與布袋戲都極有興趣。」¹³他甚至積極為野台戲請命，認為野台戲不僅是「傳統」的，其表現形式是現代文化傳播應該採用的有效策略：「野台戲的演出是文化傳播最直接最有效的方式之一，它應該繼續存在，而且還要繼續被發揚光大起來才對。」¹⁴

女作家中亦不乏涉及歌仔戲題材的小說，如蕭麗紅《桂花巷》（1977）中，歌仔戲班演出的戲文，與高剔紅的生命故事經常出現互文、互涉的場面，而高剔紅引入的戲班小旦海芙蓉，亦與高剔紅展開一段曖昧的同性戀情。而眷村出身的作家蘇偉貞，其以眷村空間與人事為主體的《離開同方》（1990），戲班亦是從頭到尾貫串全書，與書中角色形成複雜的台上／台下之關係。雖然小說中並未說明此一「戲班」是否為歌仔戲班，但以其小說內面所流露的訊息，證之當時台灣社會野台戲的概況，應可推論即是歌仔戲班。同時，小說中也寫到，這個戲班之所以離開同方新村而又復返，是因為：「時間不對了，電視打得他們鼻青臉腫。」¹⁵時間上確然是在一九六〇年代，電視開播，歌仔戲流亡野台之際。

事實上，早在 1961 年，陳若曦的〈最後夜戲〉中即已表達對歌仔戲由盛而衰之慨嘆。而 1990 年凌煙獲自立報系百萬小說獎的長篇小說《失聲畫眉》即是以歌仔戲班的興衰為主題，應是至今為止唯一一部以此為主題的長篇小說。由於蕭麗紅的《桂花巷》與蘇偉貞《離開同方》中，戲班固然是小說情節佈局之一，但並非主體，本文選擇以陳若曦的〈最後夜戲〉、凌煙的《失聲畫眉》為討論焦點，解析兩部作品中的歌仔戲書寫，並藉以探析在文本中歌仔戲所象徵的「傳統」語境、七〇年代前後歌仔戲沒落的時空背景、歌仔戲沒落所表徵的時代意義等課題。

¹³ 洪醒夫，〈童年印象〉，收於黃武忠、阮美慧編，《洪醒夫全集·散文卷》（彰化縣：彰化縣文化局，2001年6月），頁54。

¹⁴ 洪醒夫，〈懷念那聲鑼——「牛犁分家」野台戲公演盛況啓示〉，收於黃武忠、阮美慧編，《洪醒夫全集·散文卷》，頁99-100。洪醒夫此文是為作家楊遠的劇本「牛犁分家」在台中公園演出反應熱烈而寫。

¹⁵ 蘇偉貞，《離開同方》（台北：聯經出版公司，2002年5月2版），頁180。

三、一個時代的「最後夜戲」—— 陳若曦的〈最後夜戲〉

〈最後夜戲〉的發表時間早在 1961 年，而小說中即已清楚呈顯出歌仔戲的黃昏景象，可見到了七〇年代才受到比較多關注的歌仔戲沒落的課題，其實早在一九六〇年代初期即已展現，雖然其後由於電視台陸續開播，電視歌仔戲一度蓬勃，但如前引曾永義之言，那已是變遷後的另一個戲種，至於野台歌仔戲亦受到其他表演形式的衝擊而面臨困境，陳若曦以〈最後夜戲〉為時代做了註腳。

〈最後夜戲〉幾乎可以說是洪醒夫〈散戲〉的原型；〈散戲〉之內容主題及書寫策略與陳若曦〈最後夜戲〉頗接近，都是透過雙重舞台空間的交錯互文關係，烘托出歌仔戲的沒落情境，以及歌仔戲演員的無奈命運。〈散戲〉主要關切的仍是歌仔戲的現實處境，而〈最後夜戲〉對女主角的精神內面之描寫尤其深刻細膩，小說的文字風格不脫意識流書寫的調性，然而，其精神張力卻充滿現實主義文學的沉味。許多批評家也都關注到〈最後夜戲〉中所隱含的現實主義精神，如葉維廉即推崇〈最後夜戲〉中主觀（意識、潛意識）客觀（現實世界）之間的有效交融：「〈最後夜戲〉在客觀世界和主觀意識世界之間來往無間配合有致，其最大原因是語言的逐漸凝定與控制。」¹⁶ 葉石濤認為〈最後夜戲〉中：「陳若曦用正確的語言描寫歌仔戲進行中的金喜仔的動作及其意識流的起伏，已經達到寫實的極限。」¹⁷

白先勇更看出陳若曦對舊社會中的生命個體的關切，「顯然有一種鄉愁的懷念。」¹⁸ 而夏志清則認為〈最後夜戲〉是陳若曦一九六〇年代的代表性作品之一，「顯然看出她對舊式社會中下層人士的同情與關注。《現代文學》標榜『現代』，陳秀美不論題材、寫作技巧，一點也不『現代』，倒同五四、三十年代的傳統拉得上關係。」¹⁹ 正由於〈最後夜戲〉當年是刊載於《現代文

¹⁶ 葉維廉，〈陳若曦的旅程〉，收於陳若曦，《尹縣長》（台北：遠景出版公司，1980年2月22版，初版於1976年3月），頁9。

¹⁷ 葉石濤，〈從憧憬、幻滅到徬徨——談陳若曦文學的三個階段〉，收於陳若曦，《陳若曦集》（台北：前衛出版社，1993年12月），頁244。

¹⁸ 白先勇，〈烏托邦的追尋與幻滅〉，收於陳若曦，《尹縣長》，頁36。

¹⁹ 夏志清，〈陳若曦的小說〉，收於陳若曦，《陳若曦自選集》（台北：聯經出版公司，1983年8月第9次印行，

學》，夏志清因而有如是之言，從白先勇與夏志清的評論可以說明，所謂「傳統」與「現代」，並非一個嚴明裂離的關係（無論時間性或內含屬性），從文學的形式、內容、精神各方面論述，都可能達致不同的結果。

（一）衰老的舞台—〈最後夜戲〉中的歌仔戲興衰史

〈最後夜戲〉寫歌仔戲的興衰十年間，十年前的當家花旦金喜仔，與十年後毒癮深重、面臨被團長解約困境的過氣戲旦，形成鮮明對比。小說的空間場景是在台北蘆洲，十年前後空間的地標地景置換，人們的心象圖景移轉，而歌仔戲舞台就隨著時間流動，成爲一座衰老的舞台。十年前，金喜仔的演出在蘆洲這個城鄉邊界是有再生產性的：

還記得第一次來時是十八歲，那已是十年前的事了，戲票老早搶購一空，還賣了成百張的「站票」，賞銀的紅紙條，一直貼到大門口，多少男女迷她，每晚等在後台門口……，四年前來時，附近蓋了一家電影院，正放映一部美國片，女人不穿上衣，露出大腿，和男人親嘴。但這戲院裡總還坐滿人，散了戲，客人在回家的路上還議論著金喜仔的唱工，做工。²⁰

這段描述簡要地鋪陳了歌仔戲與台灣社會變遷。一般而言，在 1956 年台語片電影興起之前，歌仔戲頗見盛況，「當時全台歌仔戲班的總數估計在五百團以上，其中大部份在戲院內營業演出，少部份在外台露天表演，營業狀況都甚佳。……光復後歌仔戲職業戲班集中於內台表演，酬神演出的野台戲多由子弟團出。²¹」然而，台語片興起的連鎖反應，卻是對歌仔戲內台戲造成排擠作用，歌仔戲名旦廖瓊枝即表示：

民國四十七年那年，內台戲開始一班班退出戲院，走入外台市場，或直接解散，先是知名度不高或營運不佳的戲班退出，到後來，民國五十一年台視成立，新興娛樂更多，營運再好的內台班也難抵潮流，於是幾乎所有內台戲班全數退出，內台戲的繁榮光景終告落幕。²²

廖瓊枝所回憶的年代，即是內台歌仔戲從繁華走到沒落的十餘年之間，也

頁 10，初版於 1976 年 5 月）。

²⁰ 陳若曦，〈最後夜戲〉，收於陳若曦，《陳若曦自選集》，頁 143。

²¹ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 67-68。

²² 紀慧玲，《廖瓊枝——凍水牡丹》（台北：時報文化出版公司，1999 年 9 月），頁 147。

正是〈最後夜戲〉的時代背景。金喜仔當年在內台歌仔戲盛況之際，戲院裡擠滿了觀眾，「賞銀的紅紙條，一直貼到大門口」；「貼紅條」正是當時歌仔戲鼎盛時所發展出來的獨特「戲箱文化」之一，在紅紙上書寫賞金所給予的對象與金額，既表徵著演員與觀眾的親密互動關係，同時也是歌仔戲班或演員重要的經濟支持來源²³。電影院的興起，外國片、台語片、國語片的市場排擠，電視無遠弗屆的取代性，十年後，金喜仔重回蘆洲，歌仔戲風華不再：

歌仔戲是一年不如一年了，台上台下，大家都知道。²⁴

歌仔戲舞台衰老，「貼紅條」減少，其所表徵的不僅是戲班營運出現困境，更由於「貼紅紙」經常是戲迷為表達愛慕與支持，直接賞給戲旦本人，因而「貼紅紙」的減少、乃至完全消失，也使得戲旦的身份被貶抑，自我認同感遭受深刻挫折。十年前金喜仔的「貼紅紙」直貼到戲院外，十年後卻連個討照片的都沒有：

「嘿！今晚居然沒有討照片的！金喜仔，不是我翻臉不認人，這樣下去總不是辦法，弟兄們要吃飯哪。合同下個月滿，你多多考慮考慮吧。我可是把話說在前了。」²⁵

金喜仔當年在當紅時生下小孩，又染上毒癮，放棄嫁做續弦的機會，守住舞台，陪著舞台一起衰老，終至與舞台一起被新時代拋棄。失去舞台之後，戲旦通常沒有多少好出路：

十年前，旦角由她挑，唱一台戲的收入可以吃喝一個月；現在老板只要不滿意，可以隨時解雇她。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。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，老來不是做商人婦，像荷花一樣，便是買幾個養女，到頭來開茶室，娼館。²⁶

戲旦的自我生命價值與未來命運，都與戲班的興衰緊密扣連，舞台空間即

²³ 關於貼紅紙之戲箱文化，參見邱秋惠，《野台歌仔戲演員與觀眾的交流》，私立文化大學藝術研究所碩士論文，1998年。

²⁴ 陳若曦，〈最後夜戲〉，頁143。

²⁵ 陳若曦，〈最後夜戲〉，頁143。

²⁶ 陳若曦，〈最後夜戲〉，頁150。

是戲旦的生活／生命空間，舞台時間即是戲旦的生活／生命時間，因此，當戲台已然衰老，戲旦也同樣走到時間的尾端，舞台空間之崩坍、舞台時間之斷裂，都關乎戲旦生活／生命的崩坍與斷裂，她們從風華走到潦倒，並非身段不美、唱工不精，而只因歌仔戲已成為被現代化拋棄的褪色「傳統」。不僅歌仔戲被驅逐到時間的墳場，戲旦的人生也如此；文中寫出，旦角的下場，老來不是做商人婦，像就是買幾個養女，開茶室、娼館，從風光的舞台，被拋擲進入性別社會的黝暗底層。

（二）褪色的鄉土—多重異質空間的暗影交疊

〈最後夜戲〉的時間意識已如前述，是站在西化（西洋電影）、現代化（電影、電視）取代在地性與傳統的時間界面，對逝去的傳統雖無特別讚嘆或標榜，但卻隱然彰顯出一種時間上的「鄉愁」。至於〈最後夜戲〉的空間語境則十分繁複，僅是一個夜晚，一座舞台，便交織出許多空間圖景：

她在台前唱著，無聊地，眼睛打量著觀眾：三十排的木板椅子只坐了一半，多半是老人和小孩；老太婆搖著紙扇，斜睨著眼睛；男人噴著紙煙，大口吞著汽水；孩子們在後頭奔跑，打架。賣冰棒的小孩低聲吆喝著，一只眼搜索顧客，另一隻眼盯著台上的她。後台傳來拆卸重物，搬移箱櫃的聲響，遲重的，不耐煩的拖拉聲。²⁷

陳若曦以台上、台下、前台、後台多重差異空間交疊錯置的手法，表現出在共時性的時間點上，舞台空間場景的錯開感，使觀眾（讀者）有著更多想像空間得以介入的縫隙。舞台原是一個標準的封閉空間，台上／台下界線分明，二者既分離又互動，台上是展演主體，卻又是被凝視、被觀看的客體；而台下則一方面是觀看主體，一方面卻又因隨舞台空間之展演內容而產生心象挪移，甚至透過舞台鏡像反影而照見自己的生命經驗，如此看來台下又是被動的。因此，舞台上下的關係十分複雜曖昧，其互相浸透、互相交涉之處甚多。而前台與後台，虛（戲）／實（人生）兩齣戲碼，當演員正在舞台進行演出之際，演員投注於角色扮演之中，扮仙扮俠扮皇帝，得以暫時抽離出後台的真實生活情境。

²⁷ 陳若曦，〈最後夜戲〉，頁144。

觀諸前引〈最後夜戲〉的這一段描述，短短幾行，卻就展現出幾個差異空間並置干涉、暗影交疊的情境，它比前述一般舞台展演空間更具繁複性，因為這其間，由於歌仔戲沒落，觀戲者稀少，演戲者心有旁騖，戲已非戲，演員非演員，觀眾非觀眾，後台也亂成一團，各種聲音雜沓，而金喜仔精神內面的心象空間，也正在演出另一場意識潛流的戲碼，多重交疊差異空間的呈現，讓一場最後夜戲，成為多場最後夜戲。小說中，原應專注於戲中角色扮演的金喜仔，竟然「無聊地」觀看起台下的觀眾，搖扇、噴煙、喝汽水、奔跑、打架、吆喝、眼神、坐在牆角的婦人，她全都聽見看見，倒像台上是觀眾，而台下才是展演的舞台。一直到她發出奇特的不像戲文的乾啞唱詞，才讓台下觀眾想起他們正在看戲，「觀眾的嗡嗡聲驟然低落下去，個個向戲台拉長了脖子，微張了嘴，頗感意料之外似地拿眼瞧她。」²⁸

台下的舞台喧鬧不休，金喜仔不再被看，倒成了觀眾。其後，換成後台的生活舞台裡，她的孩子阿寶開始大聲哭鬧，隔著布幕聲音淒厲，她精神內在的心象舞台則正與後台兒子哭鬧的戲碼對台搬演，她甚至搖起頭來，「搖到一半，忽然想起自己正在唱戲。」²⁹ 整齣戲就這樣荒腔走板地演完：

大家都掃興，金喜仔尤其洩氣。打鼓的，敲鑼的，拉弦琴的，都扔掉樂器，張開大口打哈欠。後台嘈雜起來，呼嚕呼嚕喝水的聲音，箱櫃拖離地板的嘎嘎聲，加上嘲笑，謾罵，混成一片。³⁰

最後一場夜戲，是多重差異空間並置、錯織、乃至相互映照的一個多重舞台與多元戲碼的呈現，主／客、虛／實、看／演等錯雜其間。相對於舞台，台下是一個差異空間；而相對於後台，台前又是一個差異空間；反之亦然。此一複雜的多重差異空間語境，卻又是一個十足封閉性的空間場域，無論它開幾個視窗，置身其間仍然沒有出口。這樣的空間語境，隱喻著陳若曦寫〈最後夜戲〉的一九六〇年代初期的台灣社會語境，現代化正開始形構團塊化的社會群落，人與人之間的緊密情感連帶關係變得脆薄，同一個現代化社會視窗，共時性地開展許多似乎不相干而又暗影交疊的舞台與人生，整部小說其實正是以白先勇

²⁸ 陳若曦，〈最後夜戲〉，頁 144。

²⁹ 陳若曦，〈最後夜戲〉，頁 145。

³⁰ 陳若曦，〈最後夜戲〉，頁 151。

所謂的「鄉愁」，在懷想著一整個時代的「最後夜戲」。

四、歌仔戲淪亡史—凌煙的《失聲畫眉》

(一) 《失聲畫眉》獲獎前後所反映的「鄉土寫實文學」之邊緣化

1990年，《失聲畫眉》獲《自立報系》「一百萬元一長篇小說」文學獎，這是該文學獎自開辦九年來第一部入選的作品。

一九七〇年代中期以來興起的文學獎機制，對文學創作與發展方向深具影響力，其中更以兩大報文學獎所造成的文學場域之扭變影響最大。兩大報文學獎之外，《自立報系》亦於1982年開辦「一百萬元一長篇小說」徵文活動，每兩年舉辦一次，由於獎額龐大，引起頗多注目與關切，也是一個重要的文學獎項，可惜該文學獎自開辦以來，前四屆（八年）皆無人入選，對文壇未能造成衝擊性或場域之扭轉性效能。

事實上，《自立晚報》長期所走的路線與兩大報有異，一般認為是「本土論述」的言論集散中心³¹，一九八〇年代《自立晚報》「自立副刊」在主編向陽的主持下，成為本土作家重要的發表園地，1987年解嚴後，1988年報禁解除，報業進入戰國時期，《自立報系》亦於1988年元月5日開辦《自立早報》，向陽轉任《自立晚報》總編輯，而由沈花末任《自立晚報》「副刊」主編，並且將「副刊」命名為「本土副刊」，在屬性標舉上即清楚呈現其「在地發聲」的敘述觀點、循走路徑與風格特色。整體而言，「副刊」做為一個文學媒體，當然反映了不同時代的精神圖像，可視為觀察時代精神史的一個重要視窗，特別是在台灣的特殊統治情境中，「在體制內台灣歷史教育嚴重缺席的時代裡，文學與文學媒體，成為探觸歷史脈絡與建構歷史記憶的一條重要途徑。」³²向陽即曾以「暗室出口」一語，指出「自立副刊」在台灣政治空氣尚且沉滯閉塞的時代裡，扮演著思想窗口與文化改革的重要角色³³。

³¹ 向陽即指出：「《自立晚報》生於『軍事的一威權侍從體制』之中，原來屬於國民黨人所辦的報業，卻因為吳三連的接手經營，而能逐步走出『侍從報業』的陰影，走向既不受政治力宰制、也不為經濟力量侷限的『獨立報業』典模。」向陽，〈明月下的熄燈號——《自立晚報》報業文化的反省與批判〉，收於張炎憲等編，《20世紀台灣新文化運動與國家建構論文集》（台北：吳三連台灣史料基金會，2003年3月），頁206。

³² 楊翠，〈文學媒體與地方歷史記憶——以台灣日報「台灣副刊」的在地文史參與為例〉，行政院文建會主辦，《中台灣鄉土文化學術研討會》（未刊本），頁329，2000年9月14、15日。

³³ 向陽，〈暗室出口——主編「自立副刊」時代的回想〉，《台灣日報》「台灣副刊」，2000年5月1日，第31版。

在這樣的歷史發展脈絡底下，《自立報系》於 1982 年開辦「一百萬元一長篇小說」徵文活動，雖不能論斷有與兩大報文學獎互別苗頭的意味，卻是開啓一個不同的文學視窗，擴大了文學場域的多元紛呈，曾參與該文學獎一、三、四屆決選評審的李喬即指出：「自立報社的百萬徵文活動，對於本地文化、文學、寫作各層面的影響絕對是正面的，而且成效顯然，歷歷可數。」³⁴ 可惜的是，該文學獎歷四屆八年而無人獲獎，未能產生實質作品，即無法形成主體特色，終致無法擴大其影響力。

由此歷史脈絡觀之，1990 年《失聲畫眉》以其極具本土性的特色（題材、時空背景、人物形象和語言風格），首度獲《自立報系》「一百萬元一長篇小說」文學獎，自然具有歷史性的意義。該文學獎決審委員包括葉石濤、姚一葦、李喬、施淑女、季季五人，全票通過。姚一葦讚許《失聲畫眉》：「這不是一部人人可寫的小說，這種小說的作者必要有深厚的切身體驗，敏銳的觀察力，關愛而又冷靜的襟懷，以及確切而不浮華的文字運作能力。使得我們五位委員，在反覆討論了三個多小時之後，一致投下了同意票；在我多年的評審經驗中還是頭一遭。」³⁵ 葉石濤更認為《失聲畫眉》反映了八〇年代以來商品消費文化的某個斷面：

全篇徹底地反映了台灣八〇年代的高度消費社會中，金錢至上、功利掛帥，人被異化、物化而產生人慾橫流的現狀。作者透過歌仔戲班將整個社會的沉淪都描寫出來了，這是本作品最成功的地方。

.....

封建的舊道德和新倫常之間所引發的矛盾，在作者筆下完全逼真地呈現出來，由此可見作者的觀察力十分敏銳。³⁶

由此可見，凌煙的《失聲畫眉》，藉由一部歌仔戲淪亡史，寫出了現代化社會的商品消費文化圖景，以及「傳統性」、「現代性」交疊衝突的時代界面。整部小說概約由幾個重要主題組構而成：歌仔戲淪亡史、女性的身體物化、同性戀愛情故事等。凌煙自述寫作動機：

³⁴ 李喬，〈「百萬徵文」種種〉，收於凌煙，《失聲畫眉》（台北：自立晚報社，1990 年 12 月），頁 282。

³⁵ 姚一葦，〈我讀「失聲畫眉」〉，收於凌煙，《失聲畫眉》，頁 277。

³⁶ 姚一葦、葉石濤、李喬、施淑女、季季，包黛瑩紀錄，〈關於「失聲畫眉」〉收於凌煙，《失聲畫眉》，頁 264。

在《失聲畫眉》這部小說裡，那個為學歌仔戲而不惜離家出走的慕雲，正是我的化身，所有的心路歷程，歌仔戲班裡的喜怒哀樂，點點滴滴匯集成這部小說，小說裡看不到台前的戲，因為台下一幕幕即是一齣演不完的戲，其中有赤裸裸的呈現，也有為小說世界所做的提昇，而非這部小說的用意，真正想傳達給大家的訊息，是隱藏在字裡行間，那含帶些許絕望的無聲吶喊：不要讓歌仔戲的世界變得這般面目全非！誰來拯救野台戲班的命運？³⁷

然而，凌煙《失聲畫眉》的命運也一如歌仔戲一般，顯示一九九〇年代「鄉土寫實」在文壇已逐漸乏人問津，後現代解構主義的書寫風潮則相對勃興。《失聲畫眉》得獎後，並未相對地獲得文學評論者的關注，在近乎無人討論的情況底下，很快地遭受遺忘，與四年後（1994）朱天文以《荒人手記》獲《中國時報》「百萬小說」獎所受待遇迥異；邱貴芬即指出：

除了朱天文本身已是文學界名家，自有其特定人脈關係和文學資源，加上中國時報與自立報系所擁有的媒體、行銷脈絡有一定的落差之外，在文字洗鍊方面，初出道的凌煙和行走江湖已久的朱天文相比，顯得嫩了些。另外，《失聲畫眉》走的是傳統鄉土寫實的路線，和《鹽田兒女》一樣，極難討好中產階級品味主宰的台灣文學批評界。³⁸

邱貴芬相當精闢地指出中時報系與自立報系的資源差異，以及台灣文學評論界的中產階級品味；恐怕評論者之所以對「鄉土寫實」興趣缺缺，不僅牽涉到藝術的美學觀點，此一中產階級美學觀點背後所隱含的政治觀點，或許亦是評論者重要的思惟基底。這種現象也反映出，即使在解嚴後的1990年，一般論述者皆謂「本土化」已成主流，然而，標舉「本土」的《自立報系》，其相關資源仍遠遠企及不上《中國時報》、《聯合報》系統，文學場域是否「解嚴」了？「本土」在文學場域中是否仍是邊緣？是個值得關注的課題。

（二）女體的展場·失聲的舞台

《失聲畫眉》描寫一個名叫「光明少女歌劇團」的戲班，團員來源有三種：

³⁷ 凌煙，〈自序〉，收於凌煙，《失聲畫眉》，頁3-4。

³⁸ 邱貴芬，〈女性的「鄉土想像」台灣當代鄉土女性小說初探〉，收於氏著，《仲介台灣·女人》（台北：元尊文化，1997年9月），頁90。

其一是因家貧而被賣到戲班中者，即「綁戲」³⁹，如小說中的小香，國中畢業，即因父親欠人賭債而被賣到戲班。其二是家學淵源，因自幼薰陶而主動或被動走上歌仔戲之路者，如書中的家鳳與武雄兄妹，「父親昆伯是歌仔戲的老演員，母親阿秋過去也曾是頗有名氣的小生，……武雄、家鳳從小就跟著父親在戲班長大，家鳳在小學畢業後被送到錄音班綁戲。」⁴⁰其三則是興趣使然，主動學戲，如豆油哥即因家住戲劇學校附近，深受感染，向父親要求入校學戲；小說主述者慕雲，更是從小在戲棚下長大，孺慕歌仔戲的風華，高職畢業不顧家人反對而進入戲班學戲。

由團員的三種來源可以觀知，歌仔戲演員的出身固然大多家貧，但亦不乏有興趣者，由另一方面看，亦可察知由於歌仔戲曾經風光一時，入班學戲也就成為家貧子女具有可能性的一條出路。歌仔戲興盛時期的圖景，首先可以從戲劇學校的成立觀察：一個戲種的構成，牽涉到繁複的藝術內涵與形式，歌仔戲絕非一般人所認知的「粗糙鄉土」，「舞台」是複合藝術的集合場，傳統歌仔戲在劇本、音樂、詞曲、唱工、身段、服裝、化妝、舞台，各方面都自成一個完整的藝術類門，也必須發展出一套獨特的教育與學習機制，學徒制是歌仔戲最重要的傳承方式，而戲劇學校的成立，也就說明了歌仔戲的興盛期，教／學之間創發了更豐富的發展生機。

小說中豆油哥即是戲劇學校出身，在比較嚴謹的教／學機制下打下深厚的歌仔戲根基，後來成為「光明少女歌劇團」的教戲老師：

「主要是興趣啦！因為我是台中人，剛好又住學校隔壁，看到第一期學生住在學校那種生活好像很趣味，就向我爸吵著要去那間學校上課，我爸跟拱樂社的老頭家本來就相識，講講第十二期就讓我進去了。」⁴¹

豆油哥出身的戲劇學校，即是著名的歌仔戲團「拱樂社」在台中所開設的戲劇補習學校。「拱樂社」是由雲林麥寮人陳澄三於 1952 年所成立的劇團，被認為是歌仔戲顛峰時期最具典型的代表；至 1968 年，「拱樂社」已擁有七個歌劇團和一個話劇團，由於陳澄三感到戲劇人材難求，因而於 1966 年在台

³⁹ 綁戲是指將年幼的子女送入戲班學戲，訂下幾年合約，預先領取佣金。另老一輩人也稱請戲為綁戲。見凌煙，《失聲畫眉》，頁 29。

⁴⁰ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 17。

⁴¹ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 52。

中成立「拱樂戲補習班」⁴²。「戲劇學校」之成立，自非體制內的學校形式，然而，它是在一定程度的社會需求底下所發展出來的、比一般學徒制更大型的歌仔戲教／學機制，因此，它所反映的是當年歌仔戲興盛、冀求人材的現象。然而，一九六〇年以後，「拱樂社」的野台盛景，其實也正表徵著歌仔戲由內台轉向野台的發展趨勢，以及其由盛轉衰的時間切口：

到了民國五十一年以後，內台戲更遭到空前的困難，劇團淘汰將近三分之二，曾有一年內，因經營艱困而散班者達七十七團之多。根據統計，民國五十三年，內台戲只剩下百餘團，而外台歌仔戲則增至三百餘團。⁴³

而凌煙正好出生於 1965 年，小說中以凌煙自己為模本的慕雲，其童年時期正好逢上歌仔戲由內台戲轉向野台戲的時期，親眼目睹了野台戲的風光，對歌仔戲埋下深摯的情懷，終致後來走上學戲之路：

當台上的主角穿著金光閃閃的服飾出現，集所有的光彩於一身，唱著七字仔、都馬調傾訴愛慕，唸著四句聯調情，彷彿一對粉粧玉琢的金童玉女，雖是假鳳虛凰，卻能讓他們幼稚純潔的心靈，充滿幸福美好的感覺。⁴⁴

然而，慕雲所看到的野台歌仔戲風華，在時間上其實是表徵著歌仔戲將要走入黃昏的景致。如前所述，歌仔戲之所以走向野台，乃是由於內台的戲院已被其他型態的娛樂表演排擠而失去舞台，職業戲班面臨時局嚴酷考驗，當年「拱樂社」一齣戲以四萬元聘請專家編寫劇本，從屏東一路演到台北，場場爆滿的景觀不再⁴⁵。陳澄三雖想盡辦法變革，終歸抵不過時局潮流之趨，1973 年他關閉了歌仔戲補習班，次年，「拱樂社」宣佈散班；曾永義指出，「『拱樂社』宣佈散班，可以說是內台歌仔戲所作一切努力的結束。」⁴⁶

歌仔戲之由興盛走向沒落，自然是與現代化新型態娛樂的衝擊有關，而電視歌仔戲的興起，為尋求觀眾支持，與新型態娛樂對陣，加入各種特效與聲光，其發展結果，已與傳統歌仔戲迥異，而成為一個新的戲種。再者，傳統社會視

⁴² 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 74。

⁴³ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 73。

⁴⁴ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 19-20。

⁴⁵ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 68-69。當時約在 1952 至 1956 年之際，歌仔戲也因而由幕表「說戲」走上根據劇本演出的搬演方式，使其藝術形式更形繁複。以當時物價指數觀之，四萬元價值頗高。

⁴⁶ 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 76。

戲旦為「下九流」之一⁴⁷，社會賦予他們相對低下的階層屬性，對他們懷持本質上的輕賤態度，雖然歌仔戲風光時，「戲箱文化」盛行，戲迷票友對戲旦崇拜者不少，但真正尊重及了解者則微乎其微，從慕雲父親反對慕雲學戲的理由可見一般：

「父母沒聲勢，才會送子去學戲，我們也算是一個有頭有面的家庭，妳外公做鄉長做十幾年了，妳若出去拋頭露面，臉上畫紅擦白，蹲在路邊像乞丐一樣吃飯，睡一張蓆，妳叫我們的臉要拿到那裡去？」⁴⁸

然而，此種對「優伶」戲旦階級的輕賤歧視，卻也體現了「傳統性」與「現代性」之差異。在傳統社會中，由於「優伶」被歸屬於「下九流」，其在社會階級分化上的位置，影響了階層上／下流動可能，一般學戲者多屬家貧，「無聲勢者」。而傳統非職業性的「子弟班」，由於地方性甚強，戲旦的出身歷歷可見，即使再紅再受歡迎，也無法獲致鄉里真正的尊重。然而，電視、電影演員雖也不乏家貧出身者，卻因螢幕所造成的距離上的美感，傳統對「優伶」的歧視淡薄了，崇拜感反而增強；因此，慕雲的家人認為與其入戲班學戲，不如去「跟楊麗花學」：

「如果妳若不去演歌仔戲不行的話，也可以呀！不會去跟楊麗花學，至少還是個電視明星。」⁴⁹

這段話清楚呈顯出民間文化如何在流行消費文化的衝擊下，失去其解釋權與主體性。民間文化是由民衆自主產生、自主運作的文化型態，如歌仔戲是從民間農閒休憩及迎神廟會中茁生發展；而流行消費文化則是投入大量資本，透過媒介之「文化工業」操演策略所形構的所謂「大眾文化」型態，如電視、電影、流行歌曲乃至各種消費商品；關於後者，「法蘭克福學派」之批判甚多⁵⁰。

⁴⁷ 所謂上、下九流，是台灣民間社會的階級分類，下九流子弟沒有參加科舉考試的權力。「上九流」為師爺、醫生、畫工、地理師、卜卦、相命、和尚、道士、琴棋；「下九流」則是娼妓、優伶、巫者、樂人、牽豬哥、理髮師、僕婢、按摩師、土工（挖墳、扛轎者）。見片岡巖著，陳金田譯，《台灣風俗誌》（台北：眾文書局，1987年3月），頁146-149。

⁴⁸ 凌煙，《失聲畫眉》，頁21。

⁴⁹ 凌煙，《失聲畫眉》，頁22。

⁵⁰ 德國「法蘭克福學派」，特別是阿多諾（Theodor W. Adorno）提出文化工業（culture industry）的概念，以取代「大眾文化」的概念，用以專指一種工業的現代文化型態，此文化型態底下的大眾文化，具有商品化、強制性與標準化等特徵。見陳學明，《文化工業》，台北：揚智出版，1998年3月初版二刷。

雖然晚近也有不少文化消費理論者，認為消費者可以建構自我的消費主體性，然而，回視七〇、八〇年代的台灣，以歌仔戲的發展為例，確實見證了消費文化中兩層資本之微妙消長關係—當經濟資本增加時，文化資本則相對減少；以及民間文化的文化內涵如何在消費文化市場中近乎全面潰敗的現象。

在消費文化邏輯的衝擊下，民間文化中的文化內涵亦逐漸稀薄化，歌仔戲發展出對嘴的「錄音班」，與傳統的「活戲班」表現方式大異其趣，最初自然也解決了演員人材缺乏的問題，並且能夠吸引觀眾⁵¹，然而，野台戲必須直接面對觀眾，錄音班的親和性畢竟有所落差，再者，由於錄音班的演員未必要會現場唱做，這也間接影響了歌仔戲教／學之間的嚴密訓練機制，以及其專業性的持續發展與強化。小說中即對錄音班中難以學到真正的「唱戲」而慨嘆：

慕雲為整個歌仔戲的前途感到悲哀，活戲班的演員因為教育程度差，所編的台詞與歌仔便流於低俗，錄音班所採用的錄音帶，對白雖然講究，歌詞也還算典雅，畢竟是在演做作的雙簧，就像沒有靈魂的傀儡一樣，究竟歌仔戲為什麼會走出這條雙叉路？⁵²

活戲班與錄音班的雙叉路，象徵著野台歌仔戲的雙重虛脫，唱工、做工、戲詞歌仔不再講究，外在客觀情勢令其產生發展困境，而內部主觀上歌仔戲的自我庸俗化也是歌仔戲趨於沒落的重要因素，這二者相生相衍，終致歌仔戲逐漸被現代化所拋棄。小說中，肉感姨的生涯史，即象徵著歌仔戲的淪亡史：

像肉感姨，在活戲班裡也曾經十分風光，「肉感」這兩個字就是從年輕的時候演三八得來，即使現在已經四十五歲了，依稀可見當時那一身細皮白肉是如何的吸引人，可惜遇上了歌仔戲的沒落期，為了生活，還淪落到去跳牽亡歌。

肉感姨的一生可說是一部歌仔戲變遷史，從黃金時代到繁華落盡，從輝煌的戲院到簡陋的路邊野台，他們沒有深刻的悲哀，有的只是生活的無奈，就像肉感姨常說的一句話：「為了生活，艱苦也得行。」⁵³

⁵¹ 「錄音班」的發展，仍是陳澄三所率領的「拱樂社」所創發，他挑選了旗下嗓音最優美的演員和完善的樂隊製作錄音帶，觀眾反應顯示可行，電視歌仔戲亦多採用之，然而，野台面對面的演出則未必完全合適。曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，頁75。

⁵² 凌煙，《失聲畫眉》，頁35。

⁵³ 凌煙，《失聲畫眉》，頁18-19。

活戲班歌仔戲演員淪落至唱牽亡歌，「牽亡」象徵著死亡的展演；歌仔戲班演員必須演唱牽亡歌，猶如演出自己的死亡，死亡持續演出，而亡魂則成為舞台的丑角。一個時代的轉變，經常總是掩蓋了許多舊時代的風華，這原是時代推進之際所必然產生的消長現象；然而，時代推進不僅無法提供合理的資源，以使傳統藝術文化得以順利轉型「現代化」，反而消耗其精緻性，而增益其負面性，關於此點，可從現代社會中女性身體物化益形嚴重觀見。現代化雖然使傳統的依賴體系、價值體系產生變遷，但並非一種裂離式變遷，許多傳統性的屬性在現代性中依然保有，甚且以新的型態予以強化；如父權文化體制中對女性身體之物化，在現代性中不僅未見改善，甚至在人慾橫流的社會情境中益加深化與強化。

野台歌仔戲之所以走向沒落，除前述各項原因之外，還包括受到歌舞團清涼秀、電子花車歌舞秀、脫衣秀等的衝擊，而這些種種，都是以女體做為觀看與消費客體所形構的文化樣態。小說描寫「光明少女歌劇團」為了招攬觀眾，也在戲後表演起清涼秀，團員一一換上清涼內衣與薄紗，引得「男人全擠在戲台前，踮起腳尖伸長脖子，只差口水沒流出來。」⁵⁴

小說中，口湖鄉供奉天上聖母的大廟正逢聖母聖誕，舉辦各式廟會活動，日夜的慶典氛圍截然不同；日間的神聖性與夜間的世俗性，神體與肉身，交織成廟會語境。七〇、八〇年代台灣社會處於傳統與現代的界面，而女體竟成為廟會的主體：

入夜後，電子花車就陸續開進來了，康樂晚會的舞台也已經佈置得差不多，算一算一共是三團歌仔戲，一團布袋戲，一個康樂晚會，兩台電子花車，在偏遠角落的電影不算，各種照明設備齊開，把個廟埕的夜空照耀得比白天還燦爛輝煌。

金蓮直到要開戲了才開始化妝，今晚為了要拼台，只演一小時的歌仔戲，在演歌仔戲的時候，被電子花車攬去大多數的觀眾……⁵⁵

傳統廟會活動精彩的飄戲拼台，如今變成飄女體拼台。金蓮是「光明少女歌劇團」拼台的秘密武器，她的出現，讓「光明少女歌劇團」氣勢大盛，靠的

⁵⁴ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 48。

⁵⁵ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 64。

卻不是歌仔戲：

金蓮踩著細跟的三吋高跟鞋，踏著探戈的舞步，風情萬種的咬著一朵玫瑰出現在觀眾面前，在場的觀眾立刻報以熱烈的掌聲歡迎，只為她身上那襲全部是粗線流蘇的綠色舞衣，隨者腳步的邁動，隱約可見裡面那套白蓮花的內衣褲，三朵全部用白色的珠子和亮片綴成的白蓮花，遮著重要的三點，其餘，連褲底都只是細細的一線而已。

台下黑鴉鴉的一片，剛才那陣熱烈的掌聲，又吸引不少好奇的群眾圍觀過來，和起初演歌仔戲的時候那零落的場面，實在有若天壤之別……⁵⁶

不僅如此，戲班所演出的清涼秀，應觀眾要求而愈來愈清涼，終致全裸演出，乃至最後還要用性器官表演「十八般武藝」：「像表演吞雞蛋啊，吞錢啊，喝汽水啊，才會刺激嘛！觀眾最愛看這種十八般武藝。」⁵⁷至此，歌仔戲幾乎已經完全退出舞台，戲班舞台成為女體的展示場，戲劇已經沒有存在的需要與意義，戲班新進的小香，連戲都不必學了：

豆油哥現在已經不正式教戲，所以小香進班後所學的第一件事，就是當伴舞的，只要穿著舞衣，和另一位小姐站在舞台的後方，隨著節奏晃動身體，擺擺手，為主跳的人增強聲勢就可以。⁵⁸

歌仔戲的淪亡腐朽，由外部而內部，終致被拋棄在時代潮流之外。小說之中，懷抱著發揚戲仔戲熱誠而進入「光明少女歌劇團」的慕雲，演戲時做旗軍，自看自學，演綜藝時做伴舞，每晚獻唱兩首歌，她感到自己、以及歌仔戲整個都猶如失聲的畫眉一般，「失去適合它的環境，也失去它優美的聲音。」⁵⁹慕雲終究覺悟到時代之不可抗拒、甚至無可抗辯：

歌仔戲這種和民間緊密結合在一起的民俗戲曲團體，生活雖自成一格，命運卻逃脫不出時代的巨輪；人已經迷失本性的時代，物慾橫流的時代；為了在這巨輪下苟延殘喘，當然不得不跟著迷失本性，物慾橫流了。⁶⁰

⁵⁶ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 68。

⁵⁷ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 219。

⁵⁸ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 199。

⁵⁹ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 239。

⁶⁰ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 93。

凌煙透過慕雲所做的反思，是她對歌仔戲淪亡史的深沉思索，也展現了一九七〇、八〇年代以來台灣社會變遷、價值扭變，在經濟、技術現代化的表象底下的精神荒蕪。歌仔戲做為土生土長的台灣戲曲，自是「傳統」的一部份，然而，當傳統向現代過渡，傳統中的文化資本被商品社會的經濟資本大量吞噬，傳統的優質特色稀薄、乃至消褪，而傳統中的某些負面性，卻在現代性商品邏輯底下變體再生，與商品邏輯形成共構體制，而得以強化。其中最明顯的即是女性身體的嚴重物化與性化。早期歌仔戲是因廟會酬神的目的而發展，認為女性演員的月經來時，在酬神的舞台上將褻瀆神明，而使用全男角，這種思考反應了傳統父權社會對女性身體之「污穢論述」，自是一種歧視；而歌仔戲淪落之際，女體攤陳在傳統戲種的舞台上，卻又是另類的物化與性化。

（三）角色扮演與性別置換—《失聲畫眉》中的同性戀書寫

舞台本身是一個封閉空間，台上台下、台前台後有既定的流動機制，然而，一個舞台封閉空間，卻又可以並置多種差異地點，因此，舞台在有限的框架中生產出無限可能的空間語境。由此觀來，舞台卻又極具流動性、不確定性，一個舞台可以轉變出不同的時空圖景。野台歌仔戲的舞台則更複雜。

野台歌仔戲一方面具有舞台的空間封閉性，一方面卻又是一個流動空間，精確地說，它是一個「流動的封閉空間」。通常舞台內部的空間變化較少（同樣幾齣戲，幾個佈景），然而，舞台四處移動，舞台所身處的外部空間變化甚大。再者，野台戲的舞台由於親和性較強，與觀眾的接近度較高，上台台下的流動性較強。另一方面，野台戲最特別的一點是台前與台後的交疊干涉性甚高，特別是戲仔戲沒落之後，後台（乃至前台）經常都是演員戲外的日常生活空間，多數活戲班的演員都不搭鋪，直接睡在後台（即使有些錄音班搭鋪，但鋪與鋪之間相隔甚近），生活戲台與表演戲台只隔一層佈景，舞台的封閉感與生活隱私的暴現感並置，野台歌仔戲的舞台形構成十分奇特繁複的空間語境。再加上故事時空儘是「古典時空」，而舞台則座落在「現代時空」，古今的語彙錯雜，以及複雜的性別表演空間，台前台後、上台台下的關係，便更形層層糾葛。

《失聲畫眉》除了記錄民間傳統戲種歌仔戲的淪落之外，最鮮明的主題是女同性戀的故事。書中有兩對女同性戀，豆油哥和小春、愛卿和家鳳，小說集中於描寫後一對的愛恨關係，以及因阿琴介入的三角關係之複雜糾葛。

當歌仔戲進入絕大多數是女角的時代，小生多半由女性扮演，歌仔戲舞台成爲一個性別扮演空間。女性扮演男性，因爲戲劇的要求，必須儘量揣摩男性氣質以求擬真，在擬真中有時會發展出另類的性別認同可能，如歌仔戲名演員孫翠鳳即表示，她在扮演男性角色時，其實是在實踐一種性別置換之想像：

我是因爲能夠走入這個行業，我才能夠深深地體會到，其實兩性在我身上都看得到。老實說，以一個女人來講，這輩子是女人，我常常在想說，我可不可以是男人？，因爲女人生長在這個時代，尤其是東方女人、中國的女人、台灣的女人，我們都是非常小家碧玉的、被動的，甚至於有些想法意見，會因爲環境或家庭因素而沒辦法表達，會壓抑在內心。……但是在我內心，蠻渴望就是說，我可以像男人一樣，說我該說的話，而且可以大聲地把它講出來。……當我上台演男人以後，我覺得老天爺對我蠻公平的，我在現實生活沒有辦法找到和彌補的那分遺憾，我可以在舞台上演男人演得很過癮，因爲我在真實生活中得不到這種感覺……尤其是演那種不可一世的男人，像霸王、皇帝，這種大大男人，哇！演起來更過癮，我想我這輩子都不可能這樣的心情，可是在舞台上我可以找到另外的一片天，這就是我演男人樂此不疲的原因。⁶¹

孫翠鳳這一段話彰顯出許多值得省思的課題。首先，在反串的舞台上，性別角色的摹擬乃至認同，不僅透過戲劇的科班訓練之擬真表演，也是經由多管道的供輸渠徑所造成；如孫翠鳳對戲中男性角色之認同，就是經由性別反思與想像而來，她的表演，除了是在演出劇中男性角色之外，同時也是在展演自己身爲女人而被壓抑的某些面向。其次，舞台上的性別反串，除了外在舉手投足的形象摹擬以外，還包括心理的與情感的摹擬，如此自然容易讓演員與角色在性格上產生互相浸透的可能。

再者，歌仔戲的戲碼，多屬傳統性甚強的故事文本，忠孝節義、皇帝烈士與霸王，男主角的形象通常具有極強的權威性，因此，女性演員所摹擬之男性角色，亦多屬陽剛、男性威權甚強者，透過性別認同置換，對其性別氣質之陰／陽互換的影響亦可想見。事實上，性別反串的舞台，固然是一個性別表演空

⁶¹ 孫翠鳳於2000年3月16日於宜蘭接受吳孟芳訪問時所談。見吳孟芳，《台灣歌仔戲坤生文化之研究》，國立台灣大學戲劇所碩士論文，2000年。

間，卻也正因為「表演」，性別特質必須特別分明易辨（男性反串女性，選擇以最陰性化的身體語言彰顯，反之，女性展演男性亦然），因此，反串的舞台，是一個性別氣質鮮明的展演空間。另外，此種「表演」的流動性甚少，亦即生／旦角色通常是在學戲階段即已區分，能生亦能旦的演員不多，即使演員能生能旦，卻也受限於觀眾固定的生／旦之情感投射，而難以有太大的角色流動性。如此一來，更強化了性別角色扮演／摹擬的固定性。

這樣的性別表演空間，使得反串男角的女性在前述諸種因素底下，對「男性」性別角色可能產生心理認同，而在現實生活中面對心理／生理性別認同的衝突時，亦可能形構成男性的性別認同。另一方面，舞台此一流動性的封閉空間，眾女之間，「假鳳虛凰在一起談情說愛久了，假的也會成真，何況大家都在適婚年齡階段，又少有機會接觸異性，空虛寂寞難免，即使日日同床共枕的是同性而非異性，也能互相慰藉，聊解寂寞。」⁶²

以此檢視《失聲畫眉》中的女同性戀者，也大都是性別角色分明的旦角與生角之搭配；台上演坤生、台下扮男性，台上扮旦角、台下扮女性，演出現實生活中的愛慾情愁。如豆油哥的形象：

豆油哥的身材看起來就像十七八歲，尚未發育的小男生瘦瘦小小的，絕對讓人想不到她已經是個三十八歲的老女人，嚼檳榔嚼得一口牙就像烤焦的玉米，眉心一個刀刻般的「川」字，單眼皮，短鼻樑，人中隨著嘴唇緊抵而變成一個弧度，配上尖尖的倒三角臉，化起妝來，總令人聯想到孫悟空。⁶³

相對的，豆油哥初次愛上的女性，陰性形象即相當鮮明，她是戲劇學校同學秋燕，「有著晶亮的圓眼睛，看人的時候總像一隻乞憐的小狗般。……處處顯得需要人照顧的樣子，……」⁶⁴ 她們共同生活很久，直到秋燕被押回去結婚。其後豆油哥幾次換女朋友，新女友小春也演武生，屬於保守穩重的女性。至於愛卿與家鳳的性別角色關係更見鮮明，舞台上，家鳳是坤生，而愛卿是戲旦；舞台下，兩人也以同樣的關係扮男作女：

家鳳把她攬進懷裡，愛卿微抬起頭，等著她的回答。

⁶² 凌煙，《失聲畫眉》，頁 81-82。

⁶³ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 25。

⁶⁴ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 54。

她垂目注視著愛卿，這個她所深愛的女子，雖然有些嘮叨，卻永遠不敢違抗她的心意；在她發脾氣的時候，只會逆來順受，不敢多說一句；在她寂寞的時候，懂得如何來取悅她，令她忘卻一切不如意；她們在神前發誓，要長相廝守，如有一方違背，必遭天打雷劈，不得好死。⁶⁵

這段描述清楚詮釋家鳳與愛卿的性別角色特質，除了家鳳的生理女性之外，兩人之間不僅在性別氣質上具有明顯的陽剛／陰柔之分，其性別關係、角色互動、權力政治，其實都複製了父權文化社會中異性戀的模式。台前台後性別角色的扮演都是固定的，並未形成置換的可能性，而其性別角色關係亦是傳統父權式的，愛卿幫家鳳洗衣打點，料理一切，即使在封閉舞台中四方流動，她仍一如妻子般對家鳳無微不至地照顧。後來，由於家鳳發現一張愛卿前情人的地址，兩人引發爭端，使戀慕家鳳的阿琴介入其間，形成三角戀情。情感衝突之間，家鳳首先感到不便的是自己乏人照顧：

以往她的衣服都是愛卿在洗，自從開始冷戰後，愛卿就不再幫她洗衣服，連洗澡、燒水樣樣都得自己來，以往全是愛卿在招呼，難怪有一句俗話說：「一個某，卡好三個天公祖。」⁶⁶

由此觀之，家鳳與愛卿的性別角色關係，基本上複製了異性夫妻家庭中的性別分工，家務勞動是女性的天職，即使家鳳本身也是生理女性，然而由於文化性屬的選擇性取向與認同，因此，在家務勞動方面幾乎都習慣由愛卿負責。這場三角戀情最後由愛卿的自殺未果而回歸到原來的軌道，家鳳與愛卿仍是一對，而阿琴則在同性戀情中嘗到深沉的痛苦。邱貴芬認為《失聲畫眉》中的同性情慾書寫，既展現了戲班之「傳統」（長久以來的一個現象），又具有顛覆傳統性別價值觀的力量：

這樣一個最「傳統」、最「封建」的社會其實是建築在最不傳統、最逾越父權規範的女人情慾關係之上。……儘管敘述者表面仍擁抱傳統道德價值，視戲班裡的女同性戀關係為「不正常」，但是，故事裡複雜的人事安排，其實

⁶⁵ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 76。

⁶⁶ 凌煙，《失聲畫眉》，頁 205。

暗示了顛覆這樣的傳統價值觀的伏流。⁶⁷

第一層看來的確如此，然而，若從家鳳與愛卿之複製異性夫妻關係觀之，此種顛覆性僅止於生理性之顛覆而已，仍未能及於意識思維上之顛覆。

《失聲畫眉》中，歌仔戲舞台與同性戀舞台是一個共時並置的表演舞台，甚至是一個命運互涉、互相詮釋的雙重舞台。小說中，兩對女同性戀人對於她們的愛情都懷持不確定感，認為她們沒有未來；同性戀者的沒有未來感、不見容於社會，與歌仔戲的沒有未來性、失去適合的環境，構織成相類近的時空情境；時間停駐於過去與現在的切口，而空間則是封閉的、固著的。因此，在《失聲畫眉》的舞台中，這兩齣戲的結局都是傷感的，似乎都被主流社會遠遠地拋棄在暗黑的歷史廊間，既非傳統，亦不現代，不被認同，無有出路。舞台上的歌仔戲，現實中的同性戀情，確然是兩個互涉的文本，不僅它們都具有相同的封閉空間語境、時間上傳統性（父權）甚強，而在結局上也具有趨同性，都隱喻著在現代主流社會中被邊緣化、被拋棄的的群落。

五、結論

一九七〇年代以來，台灣經歷了不確定的、眾聲紛呈的年代，由今日回視歷史，其不確定性未必是表現在各種新的可能性的創發，還有很大部份是游移在「舊」與「新」之間的複雜界面；「變」了什麼？「不變」的又是什麼？其間的曖昧關係，才是一個比較複雜的課題。

亦即，從「傳統性」到「現代性」的過渡，是兩種屬性的衝突、消長、置換，乃至交媾，亦即，其實諸多「傳統性」的因子，被選擇性地挪移到「現代性」之中，變裝換面，與商品消費邏輯共構，形成新的社會支配／依賴體系的一部份，此種特質，其實難以論定「傳統」或「現代」屬性，如《失聲畫眉》中的性別課題即是。

可以確定的是，一九七〇年代以來，至九〇年代之間，某種「鄉土」（或謂傳統性，在此既具空間屬性，亦具時間屬性）已然褪色剝落，而身處西化、現代化潮流，深受強烈的時空分離感、精神焦慮感的知識份子，懷抱時間的鄉

⁶⁷ 邱貴芬，〈女性的「鄉土想像」台灣當代鄉土女性小說初探〉，頁 92-93。

愁，企圖透過對某些事物的緬懷、發揚，召喚沒落的「鄉土」，以此重構安定的、自足的精神圖像；歌仔戲即是其一。

早在一九六〇年代，陳若曦即以〈最後夜戲〉，表達出白先勇所謂「一種鄉愁的懷念。」此種「鄉愁」，是指對舊時代人事物的懷想，而歌仔戲即是舊時代的一種隱喻。陳若曦以「最後夜戲」所預言的時代—某些傳統，終將逝去—到了七〇年代以來，1978年洪醒夫的〈散戲〉，昭告預言成真。此種傷逝之鄉愁，開始更頻繁出現在其他作家的作品之中。例如，較少以台灣在地為小說的舞台空間的施叔青，一九七〇年代亦曾返鄉，甚至有在鹿港民俗館開一個工作室的想法⁶⁸，其後雖因與丈夫同赴香港而未能實現，但她撰寫不少關於中國與台灣傳統民俗藝術的觀察與報導，從京戲到歌仔戲，從郭小莊到楊麗花，都是她的訪察對象，她甚至寫過一篇中篇的歌仔戲報導，於1985年出版⁶⁹，從中可見她的鄉土回歸之旅與歌仔戲的關係。

作家們選用一種符碼，召喚他的精神鄉土，以安頓現實的靈魂，習常可見。1980年蕭麗紅的《千江有水千江月》，透過充滿中國文化象徵符號的「女教典籍」，召喚「中國原質」的精神鄉土，1990年凌煙的《失聲畫眉》則大異其趣，透過台灣土生土長的劇種—歌仔戲—以召喚具有台灣意涵的精神鄉土。這兩種文化符號之差異，恰恰也反映出八〇年代至九〇年代台灣社會的某個發展脈絡，「台灣」從浮現、到在場，終至可以被感知。從凌煙的「得獎感言」〈落地生根〉中，即可發現她以歌仔戲為主體的「精神鄉土」，剝落了「中國鄉土」的各種象徵符號，而歸宿到以地理台灣為歸趨的「台灣鄉土」：

平劇能在台灣這塊土地紮根，為什麼和這塊土地血肉相連的歌仔戲反而逐漸凋零？我感到痛心，我相信有很多人也和我一樣痛心，為歌仔戲它像私生子的命運，也為台灣這塊蕃薯地的命運。今日的功利社會已經切斷了和土地相連的臍帶，什麼時候我們才能全面覺醒，再度落地生根？⁷⁰

凌煙所描繪的時空，除了是一個沒落的「鄉土」，還是一個複雜的「鄉土」；現代性的消費文化商品邏輯，與傳統性的父權文化共構同謀，以其共利的操演

⁶⁸ 施叔青，〈追逐成長〉收於楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代——兩岸三邊華文小說研討會論文集》（台北，時報文化出版公司，1994年11月），頁181。

⁶⁹ 施叔青，《台上台下》（台北，時報文化出版公司，1985年9月）。

⁷⁰ 凌煙，〈落地生根〉，收於凌煙，《失聲畫眉》，頁289。

策略，使得女性身體／心理既未能脫出傳統的制約，反而更形物化、異化。如小說中的金蓮，她之所以離婚，是由於丈夫嫌棄她未能生育，一句「好歹粿也得會甜，好歹查某也得會生」，雖讓她暫時脫出夫家的制約，然而，離婚後回到舞台的金蓮，卻以演出脫衣秀為業，仍未能脫出父權文化的操控機制。關於女性歌仔戲書寫中的女性意識，以及文本中女性角色與男性角色，在舞台上、／現實中（文本中的現實）所彰顯的性別位置，性別扮裝、反串的性別認同意識與精神樣態等等，值得以專文更細緻地論述，本文暫且不論，僅點出且角無論在傳統舞台與現代舞台中，都難以脫出父權文化的制約之事實。而其間，商品化更扮演了推波助瀾的作用；楊憲宏從環保的議題切入，回顧七〇年代以來的台灣社會，也認為商品邏輯底下的「利益」，是操弄文化的核心價值：

七〇年代的表層的確浮起著台灣人最貪婪、不負責任的眾生相，威權體制壓榨著每個人，頂上的人壓榨著屬下的人，被欺凌的轉而去剝削那些比他們更加弱勢的人，一個典型的弱者互相加害的社會形態，使每個人心中都蒙著陰影。……

環保七〇年代的膚淺與閃爍已逐漸蛻變成，八〇年代的流行、庸俗、工具化。⁷¹

從七〇年代的膚淺與閃爍，到八〇年代的流行、庸俗、工具化，在這樣的文化操弄機制之下，台灣「鄉土」之中的傳統藝術被現代化拋棄了，而女性身體在流行文化底下，更是工具性地成為男性慾望觀想的客體。

1961年，23歲的陳若曦，以尚仍青春的靈魂，凝視野台歌仔戲的衰老，她筆下的野台歌仔戲之死，隱喻多於實景，她的愁緒也透顯強烈的浪漫情懷；1990年，25歲，有著半年劇團走唱經驗的凌煙，儘管也很年輕，然而實際的貼近、觀察與參與，使她筆下的歌仔戲淪亡史，更如一部社會實錄，似乎為陳若曦「最後夜戲」的時代隱喻，鋪展了一個長長的註腳，流動著非關作者年齡的滄桑意識。

〈最後夜戲〉預言著舞台即將荒老，《失聲畫眉》則寫出這個年代的某個精神圖像；舞台，這個流動的封閉空間，遊走在一個又一個變遷中的台灣鄉土中，演義著一齣齣不斷複製的物慾、性慾交媾的戲文。

⁷¹ 楊憲宏，〈從膚淺閃爍到流行庸俗〉，收於楊澤主編，《七〇年代——理想繼續燃燒》，頁205、208。

Fading of the indigenous in modernization — Vanishing times in women’s writing of Taiwanese folk opera

Yang, Tsui*

【 Abstract 】

Taiwan was a time of uncertainty and cultural heteroglossia from 1970s to 1990s. The transition from traditionality to modernity was a process of conflict, rise and fall, replacement and hybridization of these two forces. A certain sense of the indigenous (or the traditional) quickly disappeared . Feeling nostalgic in the current of westernization, intellectuals tried to summon back the local spirit by different means, one of which was Taiwanese Folk Opera.

Chen Ruo-xi’s “The Last Evening Show” clearly witnessed this nostalgia and effort. As the title suggested, it described the doom of an irretrievable lose of certain tradition, like the last evening show. In 1990, Ling Yan’s *The Thrush that Lost Her Voice* turned to a native art form, the Taiwanese Folk Opera, to summon a Taiwanese spirit of homeland.

Since 1970’s, many traditional Taiwanese arts were abandoned, taken over by popular, vulgar, and instrumental culture. Women’s body, under the same mass cultural manipulation, became the object of male gaze and desire. “The Last Evening Show” foretold that “the stage” was to be wasted, and *The Thrush that Lost Her Voice* captured the spirit of the vanishing era in its own way. “The stage” was a closed but mobile space, turning out, one after another, phantoms of the

* Associate professor, Department of Taiwan Literature, Providence University

changing Taiwan, continuously playing the shows of duplicated desire for sex and materials.

Key words: modernity tradition the indigenous (xiang-tu)
Taiwanese folk opera presence of Taiwan