

歌仔戲《臺灣・我的母親》劇本探析

The Analysis of Taiwanese Opera “Taiwan-My Mother”

歐宗智

Tsung-Chih O

臺北縣清傳高商校長

Principal, Ching-Chwan Commercial Vocational School

【摘要 Abstract】

黃英雄歌仔戲劇本《臺灣・我的母親》，改編自李喬大河小說《寒夜三部曲》第一部《寒夜》，雖在情節安排以及閩南語書寫方面都還有值得商榷之處，但瑕不掩瑜，此劇未受原著所束縛，嘗試更動情節，有著主題思想深刻、人物頗具個性、曲文通俗優美、旁白能夠善用道地閩南語等優點。整體而言，其原著改編之結果，堪稱精緻、成功，可說是臺灣歌仔戲精緻化、現代化的絕佳例證。黃英雄從事歌仔戲劇本創作之用心，以及在鄉土文學方面的才情，值得我們給予高度肯定。

Huang, Yin Shoun Taiwanese Opera “Taiwan-My Mother”, which is adapted from Lee, Chau's novel “Cold Night 3 serials”, first serial “Cold Night”. Although the arrangement of the story and the writing of Min Nan language have a few disputable areas, this opera is not limited by the original script. Instead it is more characteristic with graceful and enjoyable music, The use of the Min Nan language provides greater fluency. On the whole, it is a successful adaptation of the original. It is a masterpiece to make the Taiwanese Opera more delicate and modern. We should respect that Huang, Yin Shoun has devoted his life to both Taiwanese opera and the Taiwanese literature. This work is an example of such dedication.

〔關鍵詞 Keyword〕:

李喬、《寒夜三部曲》；歌仔戲；黃英雄；《臺灣・我的母親》

Lee, Chau; “Cold Night 3 Serials”; Taiwanese Opera; Huang, Yin Shoun; “Taiwan-My Mother”

壹、前言

發軔於臺灣社會的「歌仔戲」，曾經是臺灣常民主要的娛樂方式之一，只因歷經時代的變遷，老歌仔戲與舞臺歌仔戲未能隨著藝術文化的發展而與時推進，乃逐漸凋零頹廢。直到一九七〇年代，臺灣頻遭退出聯合國、中日斷交、中美斷交等外交挫敗，國際上的孤立使臺灣人民開始重視本土，進而產生文化認同危機，許多表演團體自此無不思考如何改良傳統，讓傳統藝術轉型發展，歌仔戲亦然（註 1）。歌仔戲的現代化，首須克服「題材劇目陳舊」的問題，除劇團本身的創作之外，教育部亦透過舉辦徵文比賽，鼓勵歌仔戲劇本的創作；對「歌仔戲」情有獨鍾的黃英雄，近年來就藉由此一方式而嶄露頭角，創作了多部精緻的歌仔戲劇本，為臺灣歌仔戲注入了活力（註 2）。而黃英雄歌仔戲劇本《臺灣・我的母親》，正是臺灣歌仔戲精緻化、現代化的絕佳例證。

貳、故事題材源流探析

黃英雄（1948-），臺灣省嘉義市人，美國波特蘭州立大學戲劇系畢業，雙修戲劇與電影。曾任耕莘青年寫作會理事長、耕莘實驗劇團藝術總監、東吳大學及警察專科學校戲劇指導老師、國立藝專武術指導老師，現專職編劇、導演。其作品文類主要為劇本和小說，內容以探索人性為基調，著重描寫人際的鬥爭與心理的掙扎，深刻剖析嚴肅的生死問題（註 3）。曾獲教育部文藝創作獎、教育部歌仔戲劇本獎、新聞局優良劇本獎、文建會優良舞臺

劇本獎、佛光山文學獎、聯合報小說獎，也創作了電視劇本四百多集。後來，認為拓展「戲劇人生」永遠不嫌晚的黃英雄更獻身歌仔戲新劇創作（註 4），用心用力，榮獲教育部歌仔戲劇本首獎，成績斐然。

黃英雄自言，歌仔戲《臺灣・我的母親》改編自李喬同名長篇詩集（註 5），並曾編寫成《咱來去蕃仔林》客家舞台劇，在臺北社教館演出，後被河洛劇團相中，再次由他改編成歌仔戲，於臺北國家戲劇院演出（註 6）。論者認為，這部由本土作家以本土為題材編創的現代劇場歌仔戲，構設出新氣象，有別於野台戲而受到官方、學者及藝人極度重視（註 7）。

事實上，李喬長篇詩集《臺灣・我的母親》脫胎於李喬大河小說《寒夜三部曲》第一部《寒夜》（註 8），長篇詩集《臺灣・我的母親》共分十六章，計二九一〇行，約二萬九千字；小說《寒夜》共分十章，約二十八萬字。李喬長篇詩集《臺灣・我的母親》分章較小說《寒夜》為細，猶如小說《寒夜》之精華梗概。只是新詩與小說的寫作形式，差異甚大，反而是小說與戲劇基本上是類屬性質的，且「對話」與「賓白」、「唱文」在形式上較為接近，是以歌仔戲《臺灣・我的母親》縱然為了配合搬演，自《寒夜》第三章「出草・著天釣」才開始編寫，分為十場，在人物和情節上也都有所更動、調整，但綜觀之，歌仔戲《臺灣・我的母親》與小說《寒夜》相互對應的程度（註 9），遠遠高於長篇詩集《臺灣・我的母親》，故黃英雄自序謂「歌仔戲《臺灣・我的母親》，改編自李喬同名長篇詩集」

(註 10)，未若曰「歌仔戲《臺灣・我的母親》，改編自李喬大河小說《寒夜三部曲》第一部《寒夜》」來得正確。

參、《臺灣・我的母親》之情節結構分析

李喬《寒夜三部曲》三冊，共約九十萬字，是繼鍾肇政《臺灣人三部曲》之後完成的本土大河小說（註 11），也是以臺灣歷史為背景的歷史素材小說。李喬著重於闡發來臺開墾拓土的漢移民，與臺灣這塊土地錯綜複雜的情感，強調他們對土地的情誼，也描述了土地對這些移民生死以之的密切關係，他們為土地而生，為失去土地而戰，奮勇抗暴，保鄉衛土，在異地的魂牽夢繞都在土地。《寒夜三部曲》赤裸地展示了強烈的本土回溯意願（註 12）。其中第一部《寒夜》（註 13），寫受水患侵襲、往深山開發的彭阿強一家人，和原住民爭奪土地，努力求生存的情形；目的在描述人類如何面對天災地變、疾病、飢餓等困難，是比較抒情、田園式的純文學筆調（註 14）。

至於黃英雄根據《寒夜三部曲》第一部《寒夜》改編而成的歌仔戲《臺灣・我的母親》，將《寒夜》原來的十章，分成十場，包括：「序場 惡耗」、「第一場 出殯」、「第二場 婚禮」、「第三場 衝突」、「第四場 天災」、「第五場 分枝」、「第六場 離家」、「第七場 戰後」、「第八場 洗腳」、「第九場 抗暴」。各場劇情梗概如下：

序場 惡耗：彭阿強帶妻兒至苗栗蕃仔林開墾數年後，欲將領養的童養媳燈妹

與么兒人秀送作堆，未料人秀卻突然罹患當時無藥可治的惡疾「著天釣」而死亡。

第一場 出殯：彭阿強之妻蘭妹責怪燈妹八字硬，命帶掃帚，燈妹欲跳河自盡，幸義勇劉金漢及時救了她。原著則並未指明尋短的燈妹係何人所救。

第二場 婚禮：彭阿強等村民開墾的良田因惡棍葉阿添勾結官府，反而變為阿添舍所有。為符合當墾首的條件，彭阿強聽從村人許石輝建議，說服劉金漢入贅與童養媳燈妹完婚。

第三場 衝突：彭阿強申請墾首之事遭退回，村人聚商因應之道，時為狂風驟雨欲來之前夕。

第四場 天災：颱風肆虐，滿目瘡痍，彭家次子人華妻芹妹生下一女，人華對開墾山林信心盡失，令彭阿強大為震怒。

第五場 分枝：彭家命運頻遭打擊，一方面次子人華夫婦離家出走，燈妹不幸產下畸形女嬰，另一方面，貪婪的墾首葉阿添要求蕃仔林村人繳交八十兩開墾補償金，令村人苦惱不已。

第六場 離家：義勇劉金漢自認不適合拿鋤頭，終於離開彭家。彭阿強忍住悲痛，認為年輕人不懂土地的真義。當時，傳來清日兩國交戰的訊息。

第七場 戰後：甲午戰後，臺灣歸日本人統治，幸而人華夫婦重返蕃仔林。然葉阿添又勾結日本政府欺壓眾人，彭阿強遂帶領村人起而反抗。這時，參與抗日活動的劉金漢也回到蕃仔林避風頭。

第八場 洗腳：燈妹為歸來的丈夫劉金漢洗腳，兩人談論土地的真義，凸顯全劇的主題。

劉金漢卻毫不所動，未能接受其情意，偏偏只愛燈妹一人？對此劇中未做交代，令人不解。當燈妹因眾人認為她八字硬以致剋死未婚夫人秀，苦悶心結難解而投河自盡，劇中安排劉金漢及時救了她，於是兩人感情獲得進一步發展的機會。原著《寒夜》對劉阿漢後來入贅彭家的內心掙扎頗多著墨，劇本《臺灣·我的母親》則略而未寫，是以劇中劉金漢毫不遲疑就同意入贅，難免予人說服力不足之感。

劇中，將劉金漢塑造為講義氣的男子漢，當他看到墾首葉阿添霸占蕃仔林村民土地，便挺身而出，打抱不平，跟葉阿添理論：「這兒是阿強伯仔伊歸家伙仔辛辛苦苦來蕃仔林開墾的，是按怎你拿尺隨便量量就變成你的？」(107) 提出警告：「人講天無照甲子 人嘛是愛照天理 不通以為無人可加你治」(107-108) 為結局之刺殺葉阿添埋下了伏筆。他也不迷信，阿星師特地為金漢與燈妹選了端午午時入洞房，唱曰：「燈妹八字有卡硬 端午午時陽最盛 乾陽正時真分明 陰煞遠避萬事成」(111) 金漢不以為然，唱答：「世間甘有這種的代誌 剋來剋去真怪奇 我和燈妹歡歡喜喜 尅某若同心何必懷疑」(111)

婚後，原本拿槍的劉金漢覺得農墾的前景不佳，乃向彭阿強表達離開蕃仔林的強烈意願，一心想出外尋求發展，充滿了豪情壯志，唱曰：「男兒立志在四方 不是我心肝真梟雄 只想出去見彼落大風浪 忍痛離開我嘛心茫茫」(141) 結果劉金漢單獨離去，直到清日戰後，日本占領臺灣，劉金漢參加抗日行列。後來戰事失利，劉金漢逃回蕃仔林，當夜，燈妹一邊

替金漢洗腳，一邊聽丈夫敘述逃亡經過，這時劉金漢已經領悟到土地的真義，唱曰：「今日才知阿爸的意思 不管人在世間活多久 土地親像咱人的身軀 一切攏是上蒼來所賜」(155) 由於先前在劇情上未作足夠的鋪延，所以劉金漢對於「土地」觀念的轉變，予人牽強之感。最終一幕，劉金漢自人群中衝出，一舉刺殺墾首葉阿添，此在「第一場 出殯」已有伏筆，這也充分凸顯劉金漢衝動、暴烈的個性。

綜觀之，黃英雄劇作《臺灣·我的母親》的劉金漢，性格鮮明，有著充滿男子氣概的形象，足見劇作家刻畫人物之用心。

三、童養媳燈妹

劇作《臺灣·我的母親》的燈妹，是歹命的臺灣傳統女性，其際遇令人鼻酸。燈妹在全劇十場之中，出現了八場，唱詞一一六句，是全劇裏面唱詞僅次於劉金漢的角色，讀者或觀眾可透過她的唱詞，窺知其心情；賓白次數則只有四十九次（註25），比彭阿強和劉金漢少，可知較不強調其推展情節的功能。

燈妹八字不好，被送到彭家當童養媳，結婚前夕，未婚夫人秀罹患急症暴斃，養母蘭妹罵她：「妳這個剪刀柄鐵掃首阿星師講妳命格令人愁 我不聽才會乎人秀來承受 阮彭家後悔將妳留」(104) 燈妹未反駁，只是說：「一切攏是阮的命。」(104) 原本要尋短，未料被義勇劉金漢所救，成了「不信邪」的劉金漢的妻子。後來，燈妹不幸產下畸形女嬰，她也認命。此一苦情形象，十分突出。儘管苦命，但燈妹深知感恩，當劉金漢要求帶她一起離開蕃仔林，出外去打拚，她不忍拋

下彭家，唱道：「爹娘對我恩重如山 冒然離開心難安 人情義理尚蓋難 離開以後咱就無相干」(141)於是她獨自留在家鄉，吞忍劉金漢「放子又擱放某」的悲苦。所以說，燈妹是一位念恩情、講義理的女性。

燈妹命格硬，十足堅強，但她也有女性溫柔的一面。比如洞房花燭夜，劉金漢發現她怕雷聲，這讓金漢對她更加憐愛。

「第八場 洗腳」是極特殊的一幕，燈妹為歸來的丈夫洗腳，自然地流露出燈妹身為女性的溫柔，確是十分生動的性格刻畫。

貫串《寒夜三部曲》的主角是燈妹，她也是全書主題「土地」的象徵(註26)，不過劇本《臺灣·我的母親》似未能充分凸顯此一象徵意義，是以黃英雄特別安排了「第八場 洗腳」，讓燈妹一邊為丈夫洗腳，一邊藉此談論土地的真義。然而就劇情結構言，其斧鑿之痕顯而易見，未若原著《寒夜》呈現主題時手法之自然。

四、其他人物

劇本《臺灣·我的母親》除了主要人物彭阿強、劉金漢、燈妹外，其他人物尚有彭阿強之妻蘭妹、彭家長子人傑、人傑之妻良枝、彭家次子人華、人華之妻芹妹、彭家三子人秀(註27)、彭家么女美玲、貪婪的壟首葉阿添、劉金漢的跟班林水、相命仙阿星師、村人許石輝與柯三塘、日本軍官鈴木等，裡面最值一提的是本劇衝突的根源—壟首葉阿添。

葉阿添在「第一場 出殯」現身，表示擁有「壟首」的身分；「第三場 衝突」裏，葉阿添要求蕃仔林村民簽訂不平等的土地租約，雙方不歡而散；「第五場 分枝」，葉阿添提出蕃仔林村民給付八十

兩申請開墾補償金的條件；「第七場 戰後」，葉阿添勾結日本官府強迫蕃仔林村民訂約；「第九場 抗暴」，葉阿添帶著日軍前來蕃仔林，跟彭阿強為首的村民爆發激烈衝突，葉阿添死在劉金漢之手。葉阿添在《臺灣·我的母親》劇中，隔場出現，主要在推展情節，他每次出現都為村民帶來壓力，製造更大的衝突，讓村民痛恨不已，其中以彭阿強所說的一番話，最能勾勒葉阿添的形象：「你一生只會靠官府的勢頭，霸佔民田，淫人妻房，你會天壽絕代，死了入油鼎，你半暝醒來良心會安嗎？」(160)到了最後一場，所營造的戲劇張力達到最高點，當葉阿添命喪黃泉，一時大快人心，只是蕃仔林村民的苦難尚未過去，眼前仍然是「長夜漫漫」。

回顧臺灣歷史，「異族統治」乃是臺灣人心中永遠的痛，《寒夜三部曲》記載了殖民統治者的恐怖、小老百姓的悲哀、領導反抗者的平凡與偉大，以及官商勾結的漢奸文化，黃英雄改編自《寒夜》的《臺灣·我的母親》也利用對比手法，刻意凸顯少數臺灣人如葉阿添者，結合外來勢力以壓榨臺灣老百姓的醜惡面貌，並且諷刺其國族身分認同的無知或無恥，這可以說是頗為有力的「後殖民論述」(註28)。

伍、《臺灣·我的母親》之曲文唸白分析

傳統戲中，唱詞往往發揮「揭示內在情感」的戲劇作用；唸白則在「推動劇情」方面，擔負起較多的功能之外，亦會考慮到提供演員發揮頓挫抑揚白口功夫的需要，是以多半較為繁複。不過，王安祈

謂，當代新戲在唱詞形式上，不再限於七言或十字，句式也未必以「上四下三」和「三、三、四」為標準體式，而是力求靈活變化，積極開拓更大的揮灑空間。作曲者甚至於「歡迎」編劇寫出參差不齊的唱詞，以提供腔調設計時的靈感。至於當代新戲的唸白方面，通常只在戲劇範圍之內，並無額外的「表演藝術展示」，是以「對白」多過「獨白」，且較為簡鍊，不再像傳統戲那樣繁複了（註 29）。黃英雄歌仔戲劇本《臺灣·我的母親》亦復如此，此劇改編自李喬原著《寒夜》，在情節安排、人物塑造以及思想內涵方面，劇作者能夠發揮的空間較小，然而「曲文唸白」則因戲劇形式的關係，須將小說的敘述文字和人物對白，重新改寫為唱詞，其中所蘊含之創造性十分可觀，幾乎都是原著所無，足見劇作家投注的心血甚多，並且取得了突破性的成果。

一般而言，劇本《臺灣·我的母親》的唸白，主要在推展故事，無傳統戲劇之獨白，是以全劇節奏十分明快。至於唱詞的特色，茲分述如下：

一、句式之變化

黃英雄歌仔戲《臺灣·我的母親》亦如前述王安祈所言，劇本唱詞句式力求變化，大體言，以四句聯為主，偶爾插入對句。四句聯裡面，絕大部分是每句七字至十一字，其中又以每句九字者最為頻繁，幾達半數之多。且唱詞四句，很少是每句字數皆同或都不同者，經統計，四句聯每句字數皆同者有五組（註 30），四句聯每句字數皆異者有九組（註 31），其他的四句聯則是二至三種字數變化排列，頗為靈活，可以說與傳統戲劇唱詞句式之工整，

大異其趣。

二、詞采之自然與聲韻之美

明代李開先於《西游春野詞序》提出「用本色者為詞人之詞，否則為文人之詞」的觀點，認為通俗的表達、質樸的風格乃曲詞之本色。黃英雄歌仔戲《臺灣·我的母親》劇本無疑是李開先「本色論」之具體實踐，其唱詞充滿自然本色，讓觀者覺得親切。試看劇中眾人合唱的開場詩：「彭家開墾今有成 四時佳氣村人敬 鼓吹八音吹不停 百年好合鸞鳳和鳴 夫妻全憑是緣份 婚姻之禮遵古訓 阿伯阿嬤攔牽孫 大家相娶要看新郎君」（94）再如「第一場 出殯」裡，彭家人秀病故，燈妹深感內疚，唱道：「是我歹命剋死了人秀 害人害己我惹人愁 何必強留人間飲苦酒 一旦無常萬事休」（106）又如「第六場 離家」，蘭妹安慰女兒畸形的劉金漢，唱曰：「家若和是萬事興 家不和是萬世凝 囡仔出世要隊咱吃穿 這是前世冤仇這世還」（139）其內容之白話、通俗、自然，婦孺能解，亦如明代徐渭《題昆侖奴雜劇後》所說之「越俗越家常越警醒」也。

當然，黃英雄歌仔戲《臺灣·我的母親》的閩南語唱詞，各聯率皆講究押韻，讀者或觀眾當可輕易感受到劇作家為提升聲音美感所付出的努力，值得吟唱再三，令人回味不已。茲列舉數例如下：

「第一場 出殯」，燈妹自嘆歹命：「莫非出世落土時 人的運命相差何止千里 歹命燈妹無法度加伊相比 樹上鳥隻連理枝 又見人秀在彼邊搖手 伊是不甘我一人在空房守 情願與他共渡一舟 潮湧春江四處遊」（104-105）前四句

「時」、「枝」協韻；後四句則換韻，「手」、「守」、「舟」、「遊」也都押韻。

「第四場 天災」，彭阿強不畏天災，誓言打拚到底：「我帶全家開墾這個所在 早就不驚有啥的阻礙 一定要乎土地稻穗開 要乎全家吃飽『無弟代』」（125）二、四句的「礙」、「代」皆押韻。

「第七場 戰後」，蘭妹埋怨墾首葉阿添：「咱是無捨也無偷 墾戶永遠是伊作頭 按呢是逼咱無地走 無定著咱全乎伊趕出咱的兜」（146）第一、二、四句的「偷」、「頭」、「兜」皆協韻。

「第八場 洗腳」，劉阿漢對未來抱持希望，唱道：「咱也不是欠伊的債 世間那會有這種問題 就算我無官廳彼種勢還有咱的後代一批攔一批」（156）首句句尾的「債」與第三句句尾的「勢」、第二、第四句句尾的「題」與「批」，乃是隔句押韻。

「第九場 抗暴」，眾人於出發前合唱：「透早聽到雞仔的叫聲 眾人已經來到廟埕 點香插在金爐鼎 這擺準備要拚輸贏」（157）第一、二、四句的「聲」、「埕」、「贏」皆協韻，莫不流露聲音之美。

但是，歌仔戲《臺灣·我的母親》既已公開搬演，其劇本唱詞卻皆未註明唱腔曲調，無法讓人更進一步深入去體會歌仔戲聲情之美，豈不遺憾！且少部分唱詞，同一四句聯之用字有「重出」者，如「姻緣若是天註定」與「恍恍不安心未定」之「定」（116）、「嫁雞隨雞嫁狗隨狗走」與「不是忍心強要走」之「走」（130）、「彼工義軍反攻竹塹城」與「後來日軍攻入城」之「城」（145）、「遇到歹人卻是無奈何」與「墾首捨咱的土地要如何」之

「何」（156）等，此皆宜儘量避免。

另外，值得進一步探討的是本劇的閩南語書寫。原著《寒夜》的小說背景是客家，黃英雄將之改編為歌仔戲，以閩南語來呈現，可謂別具趣味。深諳閩南語者，對於劇作家運用的詞語如「早起」（早餐，94）、「逗相共」（一起幫忙，107）、「歸家伙仔」（全家人，107）、「序大人」（父母長輩，109）、……等之貼切，必然會心一笑。然而，閩南語普遍存在著「有音無字」的老問題，如何於文字寫定之後，兼顧音義，讓讀者完全意會了解，向來莫衷一是。黃英雄劇本《臺灣·我的母親》同樣也遇到此一難題，諸如「心蒲仔」（童養媳，95）、「氣魯」（氣惱，96）、「印」（頂嘴，96）、「卡接」（經常，96）、「傳」（準備，97）、「陳」（響起，98）、「閒慢」（不夠能幹，98）、「娶」（帶引，94、99、140）、「叨位」（何處，102、129）、「起肖」（發瘋，105）、「督好」（剛好，112）、「啥密」（什麼，113）、「一腳手指」（一只戒指，115）、「參商」（商量，121。註32）、「春扮」（放手一搏，125）、「轉臍」（剪去臍帶，129）、「翹頭」（工作，130）、「隊」（跟從，139）、「甲」（「甲咱」、「土甲砂」：和我們，150、155；「掄甲」：掄得，154）、「葛機煞」（糾葛沒完沒了，155）、「手西」（手勢，158）、「恩望」（希望，162）……等之文字寫定，頗有爭議，甚至於有直接音譯者，都尚待商榷。而且唱詞或對話裡，夾雜了「儘管」（97）、「怎麼」（99、141）、「拉我」（105）、「這兒」（107）、「不會」（109、116、130）、「裡面」（119）、「跟過去」（126）、「走得遠遠

地」(142)、「鑽營」(147)、「剛才」(153)、「別以為」(159)……等等，分明是普通話，令人覺得突兀！此應予改進，以求全劇整體風格的統一。

陸、《臺灣·我的母親》之思想內涵分析

曾永義謂：「戲劇的一般目的雖然是給予觀眾娛樂，但是優良的劇作家往往在娛樂之中，寄寓某種嚴肅的思想。有了某種嚴肅思想的蘊含，然後戲劇才有深度。」(註 33)由於原著《寒夜》主題思想呈現上的用心用力，黃英雄歌仔戲劇本《臺灣·我的母親》在這方面也刻意保留「原味」，一般而言，表達堪稱平實，茲分述於下：

一、土地意識

彭瑞金認為，《寒夜三部曲》是陷日五十年間臺灣土地變貌的縮影，先民的土地愛戀史，他們靠土地成活、愛土地，也勇敢的承擔了土地帶來的劫難(註 34)。李喬也自承，「土地的痛苦」才是《寒夜三部曲》的核心(註 35)。土地代言人彭阿強的一言一行，當然傳達了極強烈的土地意識，已如前述，即使劉金漢放棄開墾而離開了，彭阿強依然不改其志，說：「我永遠不會對土地失望，因為土地一直甲咱返陣作伙。」(150)此外，李喬藉由燈妹「洗腳」的一幕，巧妙地將土地意識提升到哲學層次，深化了全劇的思想內涵。而黃英雄歌仔戲《臺灣·我的母親》同樣透過「第八場 洗腳」，刻意表達上述的主題思想，燈妹一邊替戰後返家的金漢洗腳，一邊唱道：「用力掄到你的腳

掄甲雙手酸攞麻 搓了一層一層的土甲砂甘講人和土永遠葛機煞」。(154-155)頓悟之後的劉金漢，說：「不止是蕃仔林的人，全天下的人那個人不是為了土地在拚命？妳甘知影？土地帶乎人生命和痛苦，嘛帶乎人希望，但是不管啥人將來嘛攞愛返去土內……」(155)的確發人深省。終場前，眾人合唱：「一生開墾為土地 恩望田園會當世傳世 恩怨要向啥人來討債 一股英靈幽幽隨風吹」(162)又再次點出了全劇的主題。

關於思想內涵，原著《寒夜》有著農民因為充滿對土地的愛，進而流露出「天人合一」的意識，這是臺灣小說裡極少見的特異主題，可惜黃英雄在本劇中未做處理，或許是「戲劇」形式在這方面原就難以表現的緣故吧！

二、反抗精神

如同日據時期小說所反映，在日本苛酷殖民統治下，臺灣人民一再遭受官署、財團會社、地主的剝削壓榨(註 36)。《寒夜三部曲》也充滿了臺灣人硬頸的反抗精神，李喬即言：「反抗來自生活，為生活而反抗。」(註 37)而改編自《寒夜》的歌仔戲《臺灣·我的母親》，由清朝末年直到日治時期，蕃仔林村民始終受到勾結官署的墾首葉阿添所欺凌，以彭阿強為首的蕃仔林村民，以及劉金漢等人，忍無可忍，終於挺身抗暴，呈顯殖民統治者與既得利益者殘酷無情的面貌，同時也表現出臺灣人為了保有土地以及生命尊嚴的氣概，令人氣憤填膺，熱血沸騰。最後，全劇的最高潮是墾首葉阿添被刺身亡，頂罪的彭阿強亦中槍不治，全劇反抗精神的表現，於此推向了頂點。

歌仔戲《臺灣·我的母親》之土地意識與反抗精神，乃是傳統戲劇十分少見的中心主題，無疑皆為結構主義論者所謂的「內涵語碼」(Connotative code) (註 38)，具有比較抽象的意義，值得我們細細去欣賞、品味。

柒、結語

歌仔戲到目前為止，仍是一種尚未定型、尚未成熟的地方戲劇 (註 39)。所以歌仔戲未來依然有著極大的發展可能性。謝柏梁指出，戲曲的發展應注意「民間性」和「群眾性」(註 40)。李喬亦指出，如果歌仔戲不能將現實人間，或寫實呈現，或變形演出，歌仔戲就難免被判出局命運 (註 41)。曾永義則提出歌仔戲「精緻化」的訴求，即「講求深刻不俗的主題思想」、「情節安排須緊湊明快」、「排場須醒目可觀」、「語言須肖似口吻機趣橫生」、「音樂曲調講究多元豐富性」、「演員的技藝須精湛，學養修為須精進」等 (註 42)，這確是臺灣歌仔戲未來應走的方向。無庸置疑，臺灣歌仔戲隨著時代的變遷，非得積極從事現代化的變革不可，其中新戲劇本的創作尤為首要之務，而且創作時應掌握上述種種原則，以及維持寶貴的鄉土性格。至於黃英雄歌仔戲劇本《臺灣·我的母親》，雖在「情節安排」和「閩南語書寫」方面都還有值得商榷之處，但瑕不掩瑜，此劇未受原著所束縛，嘗試更動情節，有著主題思想深刻、人物頗具個性、曲文通俗優美、賓白能夠善用道地閩南語等優點。整體而言，其原著改編之結果，堪稱精緻、成功。黃英雄從事

歌仔戲劇本創作之用心，以及在鄉土文學方面的才情，值得我們給予高度肯定。※

附 註

- 註 1 參楊馥菱撰，臺灣歌仔戲史（臺中：晨星，2002 年 12 月），頁 152。
- 註 2 黃英雄於民國八十五年參與臺北市政府舉辦的戲劇季，受邀編寫了歌仔戲比文招親，在臺北社教館連滿三場，增添其對歌仔戲劇本創作的熱情與動能，他當下暗自立下宏願，有生之年，一定要為臺灣留下一百本的歌仔戲劇本。此外，他也參加教育部歌仔戲劇本創作比賽而獲獎。（參見黃英雄撰，「種子落地·生命開始」，歌仔戲劇本臺灣·我的母親自序，見羅漢腳仔（頁 6-8:7）。黃英雄之創作野心，由此可見。其後黃英雄所創作歌仔戲劇本，包括比文招親、再生緣、羅漢腳仔、財神請鼓掌、臺灣·我的母親、聖劍平冤等，結集為羅漢腳仔上下二冊（臺北：文史哲，2002 年 7 月初版）。
- 註 3 參見國家圖書館當代文學史料網頁所載。
- 註 4 見林啟仁撰，「巧筆刻寫戲夢人生——黃英雄」青溪雜誌第 470 期（2003 年 8 月），頁 52-53。
- 註 5 見黃英雄撰，「種子落地·生命開始」，歌仔戲劇本臺灣·我的母親自序，見羅漢腳仔（頁 6-8:8）。又，李喬長詩臺灣·我的母親（臺北：草根，1995 年 9 月初

- 版)。
- 註 6 同上註。
- 註 7 參楊馥菱撰，臺灣歌仔戲史（臺北：晨星，2002 年 12 月），頁 154-155。
- 註 8 李喬大河小說寒夜三部曲 第一部寒夜（臺北：遠景，1981 年 2 月）。
- 註 9 參閱本文附錄一：「小說寒夜、長詩臺灣·我的母親、歌仔戲臺灣·我的母親分章分場對應表」。
- 註 10 黃英雄撰，「種子落地·生命開始」，歌仔戲劇本臺灣·我的母親自序，見羅漢腳仔，頁 6-8：8。
- 註 11 李喬說，所謂族群，是在土地上長遠生活累積的結果，和歷史及生長背景息息相關。從事文學創作的人，總是會想把自己族群的歷史和生命寫下來，這樣的小說寫成很大很大的作品時，就是所謂的「大河小說」。見李喬「土地的苦戀——從「寒夜三部曲」談臺灣的大河小說」，黃金鳳記錄，中央日報第 22 版中央副刊，1999 年 11 月 1 日。
- 註 12 參閱彭瑞金撰，「臺灣新文學運動四十年」（臺北：自立晚報，1991 年 3 月第一版），頁 168-169。
- 註 13 李喬，寒夜三部曲（臺北：遠景，1981 年 2 月初版），共計三部，第一部寒夜，第二部荒村、第三部孤燈。
- 註 14 李喬主講，「土地的苦戀——從「寒夜三部曲」談臺灣的大河小說」，黃金鳳記錄，中央日報 第 22 版 中央副刊（1999 年 11 月 1 日）。
- 註 15 曾永義編著，中國古典戲劇的認識與欣賞（臺北：正中，1991 年 11 月臺初版），頁 306。
- 註 16 苦楝樹又稱「吊頸樹」，深具象徵意義。
- 註 17 所謂「受難」(Suffering)，照亞里斯多德的解釋：「受難可以界定為一種破壞或痛苦性質之動作，諸如舞臺上之謀殺，肉體之折磨、傷害，以及其他類似者。」（參姚一葦譯註，詩學箋註（臺北：中華書局，1966 年），頁 54。
- 註 18 此處劇情，黃英雄亦略作修改，原著是燈妹為自己洗腳，並非替丈夫洗腳。當然，改編之後，足以營造燈妹做為人妻溫柔的一面。
- 註 19 曾永義編著，中國古典戲劇的認識與欣賞（臺北：正中，1991 年 11 月臺初版），頁 320。
- 註 20 王安祈撰，當代戲曲（臺北：三民，2002 年 9 月），頁 102。
- 註 21 參本文附錄二，「黃英雄歌仔戲 臺灣·我的母親 主要人物出場及唱詞、賓白統計表」。
- 註 22 黃英雄劇本，臺灣·我的母親，見歌仔戲劇本集 羅漢腳仔（臺北：文史哲，2002 年 7 月），頁 94-162：125。以下凡引用劇本原文，皆於括號內書明頁數，不另詳註。
- 註 23 臺灣島自清初，在原住民後住民之間畫一條界線，界線上駐守的傭兵就是「隘勇」。見李喬撰，「長詩」臺灣·我的母親（臺北：草根，1995 年 9 月），頁 15。

- 註 24 參見本文附錄二：「黃英雄歌仔戲臺灣·我的母親主要人物出場及唱詞、賓白統計表」。
- 註 25 參見本文附錄二：「黃英雄歌仔戲臺灣·我的母親主要人物出場及唱詞、賓白統計表」。
- 註 26 李喬說：「寒夜三部曲是以名叫燈妹的女人的一生貫串全書，一燈化作千萬燈，母親除了是生我的女人之外，更是孕育萬物、大地的化身。通過母親，生命才有可能。人間生命的循環不息，在於有一個母體的存在，母愛的觀念和對大地的愛連在一起，就是我這部小說的主題。」見李喬主講：「土地的苦戀——從寒夜三部曲談臺灣的大河小說」，黃金鳳記錄，中央日報 第 22 版 中央副刊（1999 年 11 月 1 日）。
- 註 27 原著寒夜之彭家三子為「人興」，么兒為「人秀」，劇本臺灣·我的母親將「人興」省略，想必是力求精鍊之故。
- 註 28 所謂「後殖民」，是文化上的一種「去殖民」（decolonization）的行動。它旨在檢討舊體制在既有社會所造成的傷害，同時也在重新建立屬於自我主體的文化內容。以上參見陳芳明撰，後殖民臺灣——文學史論及其周邊（臺北：麥田，2002 年 4 月），頁 258。
- 註 29 參王安祈撰，當代戲曲（臺北：三民，2002 年 9 月），頁 104。
- 註 30 見羅漢腳仔之臺灣·我的母親，頁 96-96、102、104、115-116、121、137、137-138、141、150。
- 註 31 見羅漢腳仔之臺灣·我的母親，頁 98、101、132、154、158-159。
- 註 32 頁 121 寫成「參商」、頁 128 則寫為「參詳」。「參商」雖有參與商量之意，但「參商」亦可解釋為「星宿」，是以仍依說文曰：「參，與也；詳，審議也。」寫成「參詳」較宜。連雅堂即採此說，見臺灣語典（中華叢書編審委員會，1973 年 4 月再版），頁 101。
- 註 33 曾永義編著，中國古典戲劇的認識與欣賞（臺北：正中，1991 年 11 月臺初版），頁 313。
- 註 34 彭瑞金撰，「大地的悲愴樂章——李喬的「寒夜三部曲」」文訊 第 6 期（1983 年 12 月），頁 280。
- 註 35 李喬撰：「「寒夜」心曲」文訊 第 6 期（1983 年 12 月），頁 272。
- 註 36 歐宗智撰，走出歷史的悲情——臺灣小說評論集（臺北：臺北縣政府文化局，2002 年 12 月初版），頁 49。
- 註 37 李喬撰：「「寒夜」心曲」文訊 第 6 期（1983 年 12 月），頁 273。
- 註 38 結構主義論者羅蘭·巴特（Roland Barthes）謂，從文學得到的認知，要透過不同的示意系統或「語碼」（code）；「語碼」則包括疑問語碼、動作語碼、內涵語碼、象徵語碼、文化語碼五種。參閱鄭樹森撰：「白先勇「遊園驚夢」的結構和語碼——一個批評方法的介紹」，見周英雄、鄭樹森合編，結構主義的理論與實踐（臺北：黎明文

化，1980 年 3 月，初版），頁 163-176:168。

註 39 電視歌仔戲導演陳聰明所言，見電視週刊 第 742 期（1976 年 12 月 27 日）。

註 40 謝柏梁撰，中國分類戲曲學史綱（臺北：臺灣商務印書館，1994 年 6 月），頁 337。

註 41 李喬撰，「在場的藝術」，歌仔戲劇本臺灣・我的母親推薦序，見羅漢腳仔，頁 3-5：4。

註 42 曾永義撰，「臺灣歌仔戲之現況及其因應之道」收錄於海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集（臺北：行政院文化建設委員會，1996 年出版）。

【附錄一】

小說《寒夜》、長詩《臺灣・我的母親》、
歌仔戲《臺灣・我的母親》分章分場對應表

小說《寒夜》分章	長詩《臺灣・我的母親》分章	歌仔戲《臺灣・我的母親》分場	備 註
一、彭家闖入蕃仔林	一、我們來去蕃仔林喔	—	
二、隘勇的日子	二、隘勇群像	—	
三、出草・著天鈞	三、荒野裡燒 五、無常 無常	序 場 惡耗 第一場 出殯	原著《寒夜》之「出殯」寥寥數語，歌仔戲則加以鋪延。
四、厝屎嚇蕃	四、生活 生活	—	
五、冒出『墾戶』來	六、土地 土地	第三場 衝突	
六、兒女情	五、無常 無常 七、招贅入彭家	第二場 婚禮	長詩「無常 無常」之部分。
七、人禍天災	八、人禍天災 九、天災人禍	第四場 天災	
八、變	十、變遷 十一、化變	第五場 分枝 第六場 離家	
九、東洋蕃來了	十二、血淚之什 十三、心祭 十四、本土抗戰	—	歌仔戲僅於「第八場洗腳」口頭帶過。
十、漫漫長夜	十五、土地生命 十六、寒夜漫漫	第七場 戰後 第八場 洗腳 第九場 抗暴	

【附錄二】

黃英雄歌仔戲《臺灣·我的母親》

主要人物出場及唱詞、賓白統計表

一、彭阿強：

分 場	出 場	唱 詞 句 數	賓 白 次 數	備 註
序 場 惡耗	✓	—	5	
第一場 出殯	✓	4	16	
第二場 婚禮	✓	—	3	另唸4句吉祥話
第三場 衝突	✓	4	14	另唸2句
第四場 天災	✓	8	8	
第五場 分枝	✓	12	9	
第六場 離家	✓	4	12	
第七場 戰後	✓	20	8	
第八場 洗腳	—	—	0	
第九場 抗暴	✓	10	12	
合 計	九場	62	87	

二、劉金漢：

分 場	出 場	唱 詞 句 數	賓 白 次 數	備 註
序 場 惡耗	✓	6	4	出場即開唱
第一場 出殯	✓	12	11	
第二場 婚禮	✓	32	17	
第三場 衝突	✓	—	1	
第四場 天災	—	—	—	
第五場 分枝	✓	16	10	
第六場 離家	✓	24	13	
第七場 戰後	✓	—	1	
第八場 洗腳	✓	24	10	
第九場 抗暴	✓	4	4	
合 計	九場	118	71	

三、燈妹：

分 場	出 場	唱 詞 句 數	賓 白 次 數	備 註
序 場 惡耗	✓	8	3	
第一場 出殯	✓	32	7	
第二場 婚禮	✓	20	12	賓白項含有科無語
第三場 衝突	—	—	—	
第四場 天災	—	—	—	
第五場 分枝	✓	8	5	
第六場 離家	✓	16	5	
第七場 戰後	✓	8	5	
第八場 洗腳	✓	20	11	
第九場 抗暴	✓	4	1	
合 計	八場	116	49	