

# 時空流轉，劇場重構： 十七世紀臺灣戲劇與戲劇中的臺灣\*

邱坤良

國立臺北藝術大學戲劇學系教授

## 前言

五百年前的臺灣，無論高山、平地或附屬小島，所見多為南島語族，少有漢人足跡。然閩粵沿海一帶宋元以來即為海上貿易中心，元代在澎湖設巡撫司，明初曾沿其制，但於洪武二十年（1387）裁撤，並禁止閩粵人民私自出海。不過，冒險犯禁至臺灣、南洋、日本捕魚、貿易或做各種營生者，仍不絕於途。十五、十六世紀的大航海時代，西方海權國家陸續東來，臺灣成為海商／海盜與西方殖民帝國競逐的場域，也揭開近代史的新頁。十七世紀前期，擁有強大艦隊的鄭芝龍、鄭成功父子勢力不僅在中國東南沿海、臺灣，也曾通行於東亞到東南亞一帶。

十七世紀的臺灣，荷蘭、西班牙、明鄭、滿清政權更迭頻仍，國際局勢變化多端，臺灣的族群與戲劇活動是否呈現特殊而多元的現象，例如：在臺荷蘭人、西班牙人的紀念性宴會或族群生活中是否有戲劇演出？以走私貿易為生的日本商人（浪人）形成的聚落，有無日本傳統戲劇、謠曲演出，皆因史料缺乏，無法確定，亦不易判斷。不過，同樣很難「保證」這些臺灣的外來者絕對沒有戲劇活動。

荷據至入清之前的臺灣（1624-1683），戲劇相關的資料極少，十七世紀九

---

\* 本論文審查期間，承蒙匿名審查人提供寶貴意見，謹此致謝。

○年代所見文獻，卻又有臺人「好戲劇」，甚至狂熱到「爲世道人心之玷」、「爲全臺之弊俗」的記載，「好戲劇」的臺灣人傳統，是清領之後的臺灣社會現象，抑或荷據、明鄭時期漢人社群生活文化之一斑？

臺灣早期的戲劇活動顯露臺灣移民社會的特質，但也涉及另一層次的問題：討論十七世紀臺灣戲劇，戲劇史研究的「臺灣」，其所涵蓋的區域與空間範圍，除了臺灣、澎湖，還包括哪些地方？原住民、漢人族群之外，在臺荷蘭人、西班牙人、日本人的戲劇活動是否也是臺灣戲劇史的一部分？這些與十七世紀臺灣關係密切的國家，在其本國戲劇作品中是否提到臺灣？如何描寫臺灣？尤其鄰近的日本人所瞭解或想像的臺灣或臺灣戲劇，是何種樣貌？

十七世紀的臺灣戲劇文獻不徵，加上研究起步較晚，少有人注意到荷據、明鄭時期的「戲劇」，近年研究風氣雖開，但針對臺灣早期戲劇做專門研究者，仍不多見。目前爲止，只有英國劍橋大學教授龍彼得（Piet van der Loon，1920-2002）曾引述荷蘭文獻討論臺灣與東南亞華人戲劇活動；<sup>1</sup>另外，常住臺灣的荷蘭學者羅斌（Robin Erik Ruizendaal）曾撰寫〈荷蘭文獻中的臺灣早期戲劇活動〉<sup>2</sup>一文，研究資料雖有限，討論不多，但可視爲荷蘭、明鄭時期臺灣戲劇研究的一個開端。

本文嘗試就有限的史料，結合一些非史料，勾畫十七世紀臺灣戲劇生態，所要討論的，不僅僅是十七世紀（荷蘭、明鄭至清初）臺灣戲劇可能的舞台空間、表演形式與內容，也可視爲臺灣早前戲劇史研究方法論的探討。

## 一、族群：十七世紀前期臺灣的戲劇

討論荷蘭、西班牙與明鄭時期的臺灣戲劇，在演出資訊匱乏的情形下，或可從其社群生活切入，推測可能的活動軌跡。原因在於戲劇緣起於人類天性（如模仿、遊戲）以及祭儀與社群活動，各族群對戲劇的定義即使不同，形式與內容有別，藉著表演作爲崇拜神祇或自然萬物，整合社群關係、抒發情感的媒介，應是普遍存在的現象。隨著文明的推展，戲劇呈現不同的文化層次與表演內容，並在敬神儀式與休閒娛樂之外，成爲官方儀典的工具，相對地，戲劇家也常藉作品批

---

<sup>1</sup> 龍彼得：《明刊閩南戲曲絃管選本三種》（臺北：南天書局，1992年），頁26-28。

<sup>2</sup> 羅斌文章刊登於《臺灣的聲音》（水晶唱片，1997-1998），頁78-83。

判政治，反映社會問題。戲劇既是一群人的表演行動，探討臺灣早期的戲劇活動，社群生活（如人數、居住環境）及其文化傳統（如生命禮儀與祭儀形式），便是重要的觀察點。

臺灣在荷據之前，只有散居各處、人數不多、屬於南島語族的原住民，也有些季節性停留的中國商人、漁民，來此捕魚或與原住民交易，在明代官方文書中，雞籠、淡水、北港等地名經常出現。<sup>3</sup>一六〇二年荷蘭在巴達維亞（今雅加達）設立聯合東印度公司，一六二一年在美洲設西印度公司，與西方海上國家爭霸，阿姆斯特丹成為十七世紀世界貿易中心。當時的荷蘭，名義上仍為西班牙屬地，南部十省與西班牙人相同，大多信仰天主教，北部信奉新教（喀爾文教派）的尼德蘭七省則組成烏支勒斯特同盟（Union of Utrecht），對西班牙進行獨立戰爭，最後取得勝利。<sup>4</sup>

荷蘭於一六〇四年、一六二二年兩度進占澎湖，後與明朝達成協議，於一六二四年轉向臺灣，進占臺南外海的沙洲，在大員（今臺南安平）建熱遮蘭城（Zeelandia，今安平古堡）。荷蘭治臺政策深受重商主義影響，以經濟與利益為主要考量，本地的行政長官聽命於總部設於巴達維亞的聯合東印度公司總部。荷蘭據臺之後，開始規劃普羅岷西亞市鎮，<sup>5</sup>召募中國東南沿海居民前來開墾，種植稻米、蔗糖或通商。作為統治階層的荷蘭人具有絕對權力，所有耕地主權亦屬荷蘭國王所有，稱為「王田」，開墾的漢人和原住民皆為佃戶。

一六四四年後，荷蘭統治的臺灣每年召開「地方會議」（Landdag，但有數年未曾召開），由原住民頭人代表其村社出席，會議內容包括討論長官提出的

<sup>3</sup> 明萬曆年間的福建巡撫許孚遠（1535-1596）在〈疏通海禁疏〉云：「東南邊海之地，以販海為生，其來已久；而閩為甚。閩之福、興、泉、漳襟山帶海，田不足耕，非市舶無以助衣食；其民恬波濤而輕生死，亦其習使然；而漳為甚。」許孚遠提到當閩南同安、海澄、龍溪、漳浦、詔安等處漁民，「每年於四、五月間告給文引，駕使鳥船，稱往福寧卸載海港捕魚，及販雞籠、淡水者，往往私裝鉛、硝等貨潛去倭國；徂秋及冬，或來春方回。亦有藉言潮、惠、廣、高等處糴買糧食，徑從大洋入倭；無販番之名，有通倭之實……。」〈疏通海禁疏〉原蒐入〔明〕許孚遠撰：《敬和堂集》，《明清檔案彙編》第1輯第1冊（行政院文化建設委員會，2004年），頁146-149。

<sup>4</sup> 1609年荷西停戰，但至1648年，西班牙才承認荷蘭北部七省獨立。南部傾向西班牙的十省，1830年才獨立為比利時。

<sup>5</sup> 普羅岷西亞建城工程進度緩慢，至荷據後期才與大員的熱蘭遮城並稱臺灣兩大市鎮。見江樹生譯註：《梅氏日記：荷蘭土地測量師看鄭成功》（臺北：漢聲雜誌社，2003年），頁22。

政治提案、聽取頭人治下屬民的上訴等等。一六四四這一年也設立熱蘭遮市參議會，作為市民代表機關，歐洲人和漢人在參議會都有席位。<sup>6</sup>

另外，從一五七〇年代起，日本的浪人就結合中國海盜，以臺灣、澎湖作為巢穴，騷擾對岸的中國大陸與南方海域，而後越過臺灣，到呂宋、越南從事貿易。一五九三年十一月初，豐臣秀吉（1537-1598）計畫招諭臺灣，引起各國疑懼，德川家康（1543-1616）掌權（1600）後，一反豐臣秀吉對外政策，致力與海外諸國締結友好關係。日本學者岩生成一根據陳第《東番記》、林謙光《臺灣紀略》等書判斷，荷蘭在臺灣築城之前，日本人已在太麻里島對岸北線尾暫時停留，「搭寮經商」，日本船也在臺灣的太麻里停泊，目的在躲避明朝海禁政策，並與對岸來的中國船進行走私貿易。<sup>7</sup>

荷蘭人在興築熱蘭遮城時，先在北線尾設商館與中日商人交易，後鑒於蓋有商館之砂地甚為狹隘，無法供更多中國人及日本人居住，加上北線尾缺乏飲用水，且有淹水之虞。一六二五年一月十四日首任臺灣長官宋克（Martinus Sonck）召開議員開會，決議要到對岸的淡水溪旁建館，並開發新的城鎮。東印度公司也相信選定之地區有淡水河川，土地肥沃，並有野獸、魚類棲息之沼澤，沿岸魚類亦多，將吸引中國人及日本人前來定居。<sup>8</sup>這個新市鎮後命名為普羅維西亞（Provintia，赤崁街），含荷蘭七省聯合之意。

荷蘭占領臺灣這一年，鄭成功在日本平戶出生（1624），兩年後，西班牙也在北部基隆、淡水一帶建立據點，與馬尼拉成犄角之勢，屏障其既有的利益，也作為進一步與中國通商的基地。西班牙在基隆島（社寮）建聖薩爾瓦多城，滬尾（淡水）則有聖多明哥城（Fuerte de Santo Domingo，今之淡水紅毛城前身）。一六二七年後興建教堂，傳教士足跡遍及淡水塞納村落（淡水社）一帶。西班牙名義上佔領北臺灣十八年（1626-1644），實際上只是點狀的管理，一六四四年被荷蘭人驅逐。<sup>9</sup>一六六一年，據廈門、金門與閩粵沿海抗清的鄭成功，經鹿耳

<sup>6</sup> 韓家寶著，鄭維中譯：《荷蘭時代臺灣告令集·婚姻與洗禮登錄簿》（臺北：曹永和文教基金會，2005年），頁48-50。

<sup>7</sup> 見岩生成一：〈在臺灣的日本人〉，收入村上直次郎、岩生成一、中村孝志、永積洋子著，許賢瑤譯：《荷蘭時代臺灣史論文集》（宜蘭：佛光人文社會學院，2001年），頁165。

<sup>8</sup> 參見岩生成一前引文，頁167-168；江樹生譯註：《梅氏日記：荷蘭土地測量師看鄭成功》，頁22。

<sup>9</sup> 參見曹永和：〈明鄭時期以前之臺灣〉，《臺灣早期歷史研究》（臺北：聯經出版公司，

門攻台，隔年荷蘭守軍投降，開啓臺灣的明鄭時代，直至一六八三年被清朝所滅。

荷據時期在臺荷蘭人數不詳，很難透過其社群活動瞭解生活場景，以及在儀式慶典或日常閑暇時是否有戲劇演出？當時東印度公司的各殖民地，已知若干善於繪畫的舵手、船醫，能把船隻所到之處的民族、動物和當地物產畫下來，<sup>10</sup>是否也有在臺荷蘭人及其雇用的歐洲傭兵扮演戲劇，作為娛樂消遣？或邀歐洲劇團來臺灣「宣慰」殖民地官員或「僑胞」？

北部的西班牙勢力範圍，未見西班牙人社群的相關戲劇記錄。另據一六二六年西班牙人繪製的「臺灣島荷蘭人港口圖」標示，在北線尾北方隔一水道的對岸，畫有三棟長屋，記為「日本人的村落」（Lugar de los Joponeses），並註有「中國人五千一百名」和「日本人一百六十名」，<sup>11</sup>一六二六年濱田彌兵衛事件，導致幕府將軍下令海外日本人回國，不得進行海外貿易。<sup>12</sup>在此之前，臺灣日本人的群居生活中，尚未出現日本傳統藝能的演出記錄。

在荷蘭統治下各族群中，最可能出現戲劇演出者，首推漢人聚落。荷蘭興建熱蘭遮城前夕，漢人出入大員者估計二、三千人，定居者則在一千至一千五百人之間。荷蘭據臺後，廣召募漢人來臺開墾，大量種植稻米與蔗糖，耕地面積激增，<sup>13</sup>一六三八年十一月單是在荷蘭人支配地區內的漢人，約有一萬至一萬一千

---

2000年），頁37-97。

<sup>10</sup> Rund Spruit：〈奇眉異目：描繪亞洲〉，收入國立臺灣歷史博物館籌備處主編：《荷蘭時期臺灣圖像國際研討會——從時間到空間的歷史詮釋》（臺南：國立臺灣歷史博物館籌備處，2001年），頁123-132。

<sup>11</sup> 1626年「臺灣島荷蘭人港口圖」，原圖藏西班牙塞維亞印地亞斯德檔案館，摹本現藏臺灣博物館，乃在臺日人清水雪江於1935年應臺灣總督府委託繪圖。參見陳其南：《臺博物語：臺博館藏早期臺灣殖民現代性記憶》（臺北：國立臺灣博物館，2010年），頁20-21。

<sup>12</sup> 1627年日本商人帶領十六名新港社人前往日本，提議將福爾摩沙主權獻給幕府，但遭到拒絕，隔年武裝的日本商船返回大員，新任的荷蘭長官奴易茲（Pieter Nuyts）堅持搜船，並囚禁新港社人，日本船船長濱田彌兵衛突帶人進入奴易茲官邸，設計挾持奴易茲，要求荷蘭評議會賠償貨物損失，並釋放新港社人，日本當局並斷絕日、荷貿易活動，奴易茲自願被引渡到日本後，遭受五年的軟禁，日荷貿易才又恢復，不過，1635年幕府又禁止日本進行海外貿易。濱田彌兵衛事件，參閱林景淵：《濱田彌兵衛事件》（臺北：南天書店，2011年），頁75-90。

<sup>13</sup> 荷據末期，臺灣耕地面積從1646年的3000甲增至13000甲，農業收入也大增。中村孝志：《荷蘭時代在臺灣歷史上的意義》（臺北：稻鄉出版社，1997年），頁37。

名，從事捕鹿、種植稻穀和蔗糖以及捕魚等活動。明末流寇舉事、滿清入關，明朝搖搖欲墜，移居臺灣的閩粵漢人大增。一六四八年《荷蘭長崎商館日記》記載，逃出中國的移民已超過了七千人。<sup>14</sup>一六五〇年，臺灣長官Nicolaes Verburgh估計，在臺灣的中國移民已達一萬五千人。到一六六一年鄭成功發兵臺灣時，大員附近「已形成一個除婦孺外，擁有二萬五千名壯丁的殖民區」。<sup>15</sup>

荷蘭時期臺灣漢人多來自閩粵，而閩粵地區節令祭祀演戲歷史悠久，不僅是報賽田社的農耕禮儀，海上生活者演戲、酬神的風氣同樣盛行。當時的臺灣已出現漢人崇拜的神祇名稱，也有寺廟存在，<sup>16</sup>在臺灣的漢人數目，無論初期的數千或後期的數萬人，形成聚落型態殆無疑問，戲劇必然成為重要的社會活動。

一六五二年在赤崁附近農村開墾的郭懷一（？～1652），不滿荷蘭人壓迫，決定在當年的中秋夜起事，因事機不密，引起荷蘭官方注意，乃提前率領一萬六千名漢人進攻赤崁，但被荷軍結合原住民所弭平。郭氏選擇中秋夜舉事，有節令意義，如日期明顯，且具社日、團圓的象徵意義，而一萬六千人響應，或屬誇張，至少亦反映漢人聚落一定的規模與凝聚力。<sup>17</sup>

荷蘭在一六六二年退出臺灣之後，仍試圖恢復，伺機而動。明鄭治臺初期重心放在南部，北部（如雞籠、淡水）只作為流放罪犯之地。一六六四年八月二十七日，荷蘭艦隊開入雞籠港，重修舊有城堡，安置二百四十人的兵力，以及二十四座大砲，維持對外貿易，還安排一位傳教士執掌禮拜事宜，也與淡水居民維持往來。<sup>18</sup>一六六四年春節，荷蘭翻譯官Johannes Melman曾來大員停留數日，目的在了解荷蘭戰俘狀況。他在一份報告中，對於當時大員戲劇活動，有簡單卻極重要的描述：

在城市裡，而且在整個大員地區，只看到四、五千人，因為是他們的新

<sup>14</sup> 根據巴達維亞總督狄門（Antonio van Diemen）向公司十七人董事會提出的報告書，見湯錦台：《大航海時代的臺灣》（臺北：貓頭鷹出版社，2001年），頁120。

<sup>15</sup> 同前註。

<sup>16</sup> 翁佳音：〈影像與想像——從十七世紀荷蘭圖畫看臺灣漢番風俗〉，收入國立臺灣歷史博物館籌備處主編：《荷蘭時期臺灣圖像國際研討會——從時間到空間的歷史詮釋》，頁69。

<sup>17</sup> 郭懷一事件，參見村上直次郎（日文譯注）、中村孝志（日文校注）、程大學（中譯）：《巴達維亞城日記》第3冊（臺北：臺灣省文獻委員會，1990年），頁121-122。

<sup>18</sup> 陳國棟：《臺灣的山海經》（臺北：遠流出版公司，2006年），頁133。

年，他們大部分人在街道上看戲和參加其他娛樂活動。<sup>19</sup>

有四、五千人的大員，新年期間大部分人到街道上看戲，這是明鄭統治時期臺灣年節演戲盛況，亦應為荷蘭時代臺灣漢人的新年風俗習慣。

一六七〇年荷蘭歷史學家達帕兒（Olfert Dapper）出版《荷蘭東印度公司對於中國沿海及其帝國的重要活動》，書中對臺灣原住民的社會組織（包括宗教、風俗）以及荷蘭人與漢人在臺情況有所觸及，當時荷蘭人退出臺灣已過八年，達帕兒的資料部份來自蘇格蘭人David Wright與荷蘭宣教師George Candidius、翻譯官Johannes Melman的筆記或報告。其中Wright在鄭成功攻台（1662）前即已在臺灣生活數年，Candidius於一六二七至一六三一年、一六三三至一六三七年兩度在臺灣停留，Melman則如前述，曾於一六六四春節時到過大員。Dapper書中有一段與戲劇有關：

……中國人比我們陶醉在戲劇裡，因此無數的年青人以演戲維持生活。他們稱呼發明戲劇的人為Scheekong（相公），而把祂當作一個神……。中國人那麼喜歡戲曲，好比一個人脫離一個災難時，他不會像一個基督徒在教堂感謝上帝，但他們會安排一個戲劇表演感謝他們的神。有的團在整個帝國四處旅行，有的停駐在主要商業城市，為的是參與節日與宴會時的演出，甚至有的地方每一個酒館有它自己的演員……。但這些人（中國戲曲演員）真的是社會的下層人物，也是邪惡的流氓……。演員被邀請演出時早已準備好他們的劇本……為了方便主人可以選擇他們想看的一齣戲，這些劇本都在一本他們給主人看的很厚的書裡。……幾乎一切是用唱的方式表達，口白極少。演員跟著每場戲的需要，穿著非常漂亮的服裝。<sup>20</sup>

Dapper敘述的中國戲曲演出活動，包括戲神（相公爺或田都元帥）信仰，演戲酬神消災，劇團巡迴演出，也常駐酒館（茶樓、酒樓）表演，演出時主人有「點戲」的習俗或嗜好，演出的戲曲唱多白少、行頭華麗……，這些都符合戲曲的特色，不過，Dapper未曾到過臺灣，他所指涉的，未必發生在臺灣，可能是中國閩粵一帶的戲曲活動。

<sup>19</sup> Olfert Dapper, *Gedenkwaardig Bedry der Nederlandsche Oost-Indische Maetscha ppyeopde Kusteen in het Keizerrij van Taisin go fsina* (Amsterdam: Jacob van Meurs, 1670), pp. 372-373. 引自羅斌：〈荷蘭文獻中的臺灣早期戲劇活動〉，《臺灣的聲音》（水晶唱片，1997-1998），頁78-83。

<sup>20</sup> Olfert Dapper前引書，頁271-274。

鄭克塽降清（1683）後的臺灣人口統計，在二十五萬人左右。<sup>21</sup>當時以臺南爲中心，南及恆春，北迄雞籠、淡水，皆有點狀的開墾。依宋代以降社戲傳統與明代文人演戲風氣，<sup>22</sup>以及移墾時代戲劇作爲整合社群關係的漢人習俗，明鄭時期漢人演戲應時十分頻繁。

已故荷蘭籍英國劍橋大學教授龍彼得（Piet van der Loon），曾有論文談及一五八九至一七九一年間的海外中國戲曲活動，他引用十七世紀初英國人在印尼的記錄，說明中國帆船每次進港或出港都要演戲。當時日本長崎華人人數不足五千，已有中國戲班，並且有戲神、相公爺（田都元帥）的寺廟。他並以東南亞戲劇演出資料證明有中國人聚落的地方就有中國戲班，龍彼得教授所敘述的東亞及東南亞戲劇生態，同樣可印證十七世紀的福建與臺灣戲劇活動史。<sup>23</sup>

## 二、從明入清：臺灣人的「好戲劇」

鄭芝龍、鄭成功兩代經略臺灣及附近海域，與東西方強權抗衡，進而終結其在臺灣的勢力，從漢人的觀點，深具歷史意義。尤其鄭成功父子率南明將士及其眷屬移入臺灣，訂官制、設郡縣、建聖廟、辦學校，<sup>24</sup>寓兵於農，招徠福建沿海移民，增加勞力，<sup>25</sup>所建立的漢人社會與農耕文化，有別於以往季節性移民或以

<sup>21</sup> 陳紹聲：〈人民志·人口篇〉，《臺灣省通志稿》（臺灣省文獻委員會，1964年），卷2，頁164。

<sup>22</sup> 社戲傳統可以陳淳（1153-1216）〈上傳寺丞論淫戲書〉、〈上趙寺承論淫祀〉所見漳州演戲情形，以及陸游（1125-1210）、劉克莊（1187-1269）詩文所見爲代表；參見邱坤良：〈臺灣近代民間戲曲活動之研究〉，《國立編譯館館刊》第11卷第2期（1982年12月），頁249-282；明代文人家班可以明末張岱（1597-1679）描述家中戲班情形爲代表，參見〔明〕張岱著，馬興榮點校，《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》合集（上海：新華書店，1982年）；以及俞大綱：〈張岱的戲劇生活〉，收入《中國古典文學論文精選叢刊》戲劇類一（臺北：幼獅文化事業，1984年），頁539-550。

<sup>23</sup> 龍彼得：《明刊閩南戲曲絃管選本三種》，頁27-28。

<sup>24</sup> 鄭成功父子理定行政區域，並改臺灣爲「東都」，將當時荷蘭人所築的熱蘭遮城改爲「安平鎮」，城內的普羅民遮城附近一帶則改稱「承天府」，府下再設置「天興」、「萬年」二縣，作爲治理臺灣的最高行政機構。鄭經嗣位後又將「東都」改爲「東寧」，「天興」、「萬年」由縣制改爲州制，詳訂行政區域，設保甲制度，開拓對外貿易，大事經營。

<sup>25</sup> 鄭氏在臺的土地政策，是將荷蘭人原有的王田收編於官府，改稱官田，並獎勵鄭氏宗室與文武官吏招徠移民從事開墾，各區土地再按區分發予駐地兵開墾，稱爲營盤田。此外，更改進農業技術，發展民間工業，奠定漢人社會的經濟基礎。



經濟性作物爲主的種植模式，農耕禮儀與社祭活動結合，有祭祀必演戲的漢人傳統得以沿襲與深化。入清之前，臺灣漢人廟宇已由荷蘭時期的一座——吳真人（保生大帝）廟，增到三十九座。<sup>26</sup>寺廟的建立象徵傳統祭祀、社火、演戲的型式也出現於臺灣，而在民間演戲的傳統之外，當時的王公貴族、官吏、文人階層，亦不乏經歷南明小朝廷或家班演戲者，<sup>27</sup>縱然兵馬倥傯、山河有變，但私人堂會式的戲劇活動，即使規模不大，表演技藝未必精湛，但遺風應猶在，永曆十八年（1664）死於澎湖的明末遺老同安人盧若騰（1599-1664）晚年有〈觀劇偶作〉云：

老人年來愛看戲，看到三更不渴睡，嗔喜之變在斯須，倏而猗猗倏嫵媚，……無數矮人場前觀，優孟居然叔敖類，插科打諢態轉新，竟是收場成底事……祇應飽看梨園劇，潦倒數杯陶然醉。<sup>28</sup>

這首詩所述未必爲臺澎的戲曲表演（可能是金門），但仍可作爲明鄭臺灣官紳戲劇活動的一個例證。

清康熙二十二年（1683），臺灣改朝換代，歸滿清管轄，並在福建省之下設臺灣府，轄臺灣、鳳山、諸羅三縣。不久適逢編纂《大清一統志》，詔告天下各進其郡縣之志，以資修葺，臺灣府縣的修志工作同時啓動，《臺灣府志》以及諸羅、臺灣、鳳山三縣縣志也在短期內完成。而後行政區迭有變化，廳縣府續有增設，出現在清代文獻（如方志、文人筆記、詩集）的戲劇活動也逐漸增加，且有較詳細的描寫。

康熙三十六年（1697），明鄭滅亡後的第十四年，浙江仁和人郁永河來臺探勘硫磺，他從臺南鹿耳門登陸，適巧碰到「海舶」在媽祖廟前演戲酬神，有〈竹枝詞〉記其事：「肩批鬢髮耳垂瑤，粉面紅唇似女郎；馬祖宮前鑼鼓鬧，侏離唱出下南腔」，具體描述一個南管（下南腔）童伶班演戲的時空環境與演出原因，

<sup>26</sup> 陳漢光：〈從臺灣方志看明鄭的建置〉，《臺灣文獻》第9卷第4期（1958年12月），頁81-97。

<sup>27</sup> 《桃花扇》有不少場景記述滿清大軍南下，偏安江左的南明危在旦夕，但朝廷與文人社團（如復社）仍然演戲不輟。福王元夕排演阮大鍼的《燕子箋》因角色不定，大爲傷神，雖爲戲曲故事，卻反映明末文人演戲之一斑。參見孔尚任《桃花扇》，二十四齣〈罵筵〉、二十五齣〈選優〉。

<sup>28</sup> [明]盧若騰：〈島噫詩〉，《臺灣文獻叢刊》第245種（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1968年），頁15。

以及演員年齡、化妝造型。<sup>29</sup>郁永河這段戲劇史料，印證前述漢人在海舶進出港口的演戲傳統。

第一部記臺人「好戲劇」的高拱乾《臺灣府志》（以下簡稱高志），是康熙三十四年（1695）修成，隔年付梓。時任分巡臺廈道的高拱乾自述「臺郡無誌，余甫編輯」，又云「較諸郡守蔣公所存草稿，十已增其七、八」，這位「蔣公」是首任臺灣知府（1684-1688）的奉天錦州人蔣毓英，他於康熙二十四年（1685）著手修《臺灣府志》，二年之後定稿，但在他調升江西按察使前，並未刊行，後來才由其子孫付梓。

高志因最早問世而被視為「官修方志之鼻祖」（方豪語），其體制、書寫方式對後來之修志也產生影響。《高志》卷七〈風土志·漢人風俗〉，敘述臺灣漢人「間或侈靡成風，如居山不以鹿豕為禮、居海不以魚鱉為禮，家無餘貯而衣服麗都，女鮮擇婿而婚姻論財，人情之厭常喜新、交誼之有初鮮終，與夫信鬼神、惑浮屠、好戲劇、競賭博，為世道人心之玷，所宜亟變者亦有之。」<sup>30</sup>「好戲劇」在當時以高拱乾為代表的官員眼中，已是一個負面的「陋俗」了。

同書〈風土志·歲時〉記：「立春前一日，有司迎春東郊，備儀仗、彩棚、優伶前導。看春士女，蜂出雲集，填塞市中，多市春花、春餅之屬，以供娛樂。元夕，初十放燈，逾十五夜乃止，門外各懸花燈。別有閑身行樂善歌曲者數輩為伍，制燈如飛蓋狀，一人持之前導遨遊，絲竹肉以次雜奏；謂之『鬧傘』。更有裝束昭君、婆姐、龍馬之屬，向人家有吉祥事作歌慶之歌，悉里語俚詞，非故樂曲……二月二日各街社里逐戶斂錢，宰牲，演戲……中秋山橋野店，歌吹相聞……。」其中已點出節令祭祀的演戲，以及經費的來源（逐戶斂錢）。《高志》成書的年代距離明鄭滅亡（1683）不過十二年，它對臺人戲劇活動簡單敘述，所反映的當時社會演戲習俗，有幾點值得思考：

（1）一個「好戲劇」的臺灣社會如何形成？是明鄭、甚至荷蘭時期即已出現的現象，抑或清領之後，在臺漢族人數激增，社火、社戲的習俗移植所致？《高志·風土志》云：「凡此歲時所載，多漳、泉之人流寓於臺者；故所尚，亦大概相似云。」漢族既有此習俗，明鄭三世在臺灣建都設府縣，「興市廛，構廟

<sup>29</sup> [清] 郁永河：《裨海紀遊》卷上，《臺灣文獻叢刊》第44種（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959年），頁15。

<sup>30</sup> [清] 高拱乾：〈風土志〉，《臺灣府志》（臺北：中華學術院臺灣叢書，1968年），卷7，頁182。

宇，招納流民，漸近中國風矣」，此「中國風」應包含前述宋代以降的祭祀戲劇傳統，與明代文人家班演出遺風。明鄭、荷據時代漢人尚不多，戲劇活動或許規模不大、頻率較低，但藉戲劇作為祭祀禮儀以及處理人際關係媒介的情形，應已存在。

(2) 入清之後，修志風氣漸開，透過方志，民間戲劇活動得以留下痕跡。然《高志》記臺人「好戲劇」，未就戲劇之演出內容與形式有所闡述，又視為「世道人心之玷」，這些文字顯示高拱乾個人「戲無益」的主觀認知，或如文人、士大夫階層習慣以傷風敗俗、迷信浪費的「淫戲」、「淫祀」罪名，加諸民間的戲劇活動？如果高拱乾視「好戲劇」為全臺之弊俗，其他修志者亦可能厭惡此「弊俗」，而認為無敘述價值。因此，許多方志無戲劇記錄，究竟係修志文人反戲劇的態度，還是單純反映戲劇活動確實不存在？蔣毓英的《臺灣府志》並無臺人好戲劇之說，能否因而推論蔣氏修志時，臺人尚無演戲習俗，至高拱乾時，短短幾年之間，民衆才由不好戲劇到「好戲劇」？事實上，明清閩粵各府縣志書固然在〈風俗志〉（或風土志）透露民好演戲、看戲的隻字片語，但未有戲劇活動記錄的方志更多。

(3) 高拱乾臺灣先民「好戲劇」為「世道人心之玷」之說，也見於其他方志，如成書於康熙五十六年（1717）的周鍾瑄修《諸羅縣志》卷八〈風俗志·漢俗〉云：「夫衣飾侈僭、婚姻論財、豪飲呼盧、好巫、信鬼、觀劇，全臺之敝俗也。」<sup>31</sup>又成書於乾隆五十七、八年（1792-1793）的《鳳山縣志》卷七〈風土志·漢俗〉云：「夫服飾僭侈、婚姻論財、好飲酒、喜賭博、子不擇師、婦入僧寺、好觀劇、親異姓，全臺之敝俗也。」<sup>32</sup>

不同方志用相同或類似的文字敘述地方性戲劇活動，或反映各地演戲現象，但其描述的具體內容則係相互參考、抄襲的結果，不僅好戲劇乃世道人心之玷、好觀劇是全臺敝俗的負面敘述輾轉流通，其他歲時節令、祭祀演戲的描寫也多千篇一律。<sup>33</sup>

面對早前的戲劇活動生態，時空環境的關照不能忽略，同樣渡海來臺，明鄭時期移民，多得到官方鼓勵，清朝在乾隆末期之前，大部分時間實施海禁政策，

<sup>31</sup> [清]周鍾瑄：《諸羅縣志》（臺北：中華學術院臺灣叢書本，1968年），頁132。

<sup>32</sup> [清]陳文達：《鳳山縣志》（臺北：中華學術院臺灣叢書本，1968年），頁80。

<sup>33</sup> 邱坤良：〈臺灣近代民間戲曲活動之研究〉，《國立編譯館館刊》第11卷第2期（1982年12月），頁249-282。

限制移民來臺，移民來臺之後的墾植生活多仰賴地緣（同鄉）、血緣（宗族）關係，祭祀與戲劇活動便成為整合社群組織的重要媒介，也是個人調冶身心、參與社會的表徵。清初文獻一再記述臺灣民間「俗尚演戲」的情形，具體的表演內容與劇藝水準則鮮少敘及，原因應係當時能以文字作記錄的演員、觀眾不多，官吏、文人纂修方志則重戶口、田賦、物產，視戲劇為小道或「陋俗」，極少正面敘述戲劇的表演形式與內容，更少針對戲劇活動的人事多作著墨。演戲與相關民風習俗也不列入「文教」或「藝文」範疇，因此方志所見戲劇與實際演戲情形應有極大的落差，有戲劇記錄的方志所敘述的內容未必是根據田野調查，沒有戲劇記錄的方志，也未必就代表當地無演戲活動。

### 三、《臺灣外誌》裡的戲劇表演

歷史研究首重史料，並根據其當事者是否直接記錄，而有一手、二手或直接、間接史料之分。小說係文學創作型式之一，若就敘述的人物、事件內容來看，多有誇張、主觀、虛構的成份，特別具有歷史背景的小說，或虛實相雜，或真假難分，通常難登史料的大雅之堂。然而，小說創作的歷史背景與社會環境，及其關注的人文現象，牽涉人性與實際生活情形，歷史人物透過小說的描寫，往往更加鮮活，也具參考價值。早期臺灣戲劇史料缺乏一手史料，即便二手資料亦極難求，最常被引用的資料之一，便來自小說。

清人江日昇《臺灣外志》第十一卷〈何斌獻策取臺灣，黃梧密疏遷五省〉，有一段記述永曆帝（桂王）敗走緬甸時，南明局勢危急，荷蘭通事何斌適時向鄭成功獻策謀求臺灣：

……帝被吳三桂所逼，議欲走緬甸。成功聞之，歎歎嘆息，而心愈煩，適臺灣通事何斌侵用揆一王庫銀至數十萬，懼王清算，業令人將港路密探。於元夕大張花燈、煙火、竹馬戲、綵笙歌妓，窮極奇巧，請王與酋長卜夜歡飲。斌密安雙帆並艍船一隻，泊於附近。俟夜半潮將落，斌假不勝酒，又作腹絞狀，出如廁，由後門下船。飛到廈門，叩見成功……。<sup>34</sup>

鄭成功接受何斌建議，興兵攻台，這時揆一尚渾然未覺，「當於元夕赴何斌

<sup>34</sup> [清]江日昇著，吳德鐸標校：《臺灣外志》（上海：古籍出版社，1986年），頁184-185。

之請，燈酒笙歌，酣樂達旦。」何斌乘隙逃逸，揆一還以爲他醉酒，等到次晨找不到人，方知早已遁逃，仍以爲是因侵用公款怕被治罪，「豈料引師奪國。」<sup>35</sup>

《臺灣外志》爲章回小說體裁，有康熙甲申年（四十三年，1704）序，除《臺灣外志》外，亦有作《臺灣外記》、《臺灣外紀》者，內容寫鄭氏家族始末，從第一卷〈江夏侯驚夢保山，顏思齊敗謀日本〉到第三十卷〈施將軍議留臺灣，大清國四海太平〉，起自明天啓元年，終於清康熙二十三年（1621-1683），前後六十三年。作者江日昇家族曾爲明鄭部將，故對鄭氏事蹟甚爲熟稔，雖以小說形式述說明鄭與臺灣故事，但真實性頗高，亦具史料價值。<sup>36</sup>

與江日昇《臺灣外志》書名相似，常被混爲一談的是《臺灣外誌》，亦作《臺灣外志》，係清代嘉慶辛酉六年（1801）謝氏（名不詳）根據江日昇的《臺灣外志》修輯而成的章回小說，沒有江書中許多書牘奏疏與作者的詩評時事，也無一般章回小說常見的詩詞作章回起承轉合，襯托人物情境，全書的回目亦不工整，但加入許多鄉野傳說與街談巷議，篇幅反較《臺灣外志》多出一倍。<sup>37</sup>這部章回小說目前所知，有五十卷一百回《臺灣外志》<sup>38</sup>與十九卷一二六回本《臺灣外誌》，《臺灣外誌》全書分前、後傳，前傳爲《繡像明季孤忠五虎鬧南京》，一名《臺灣外誌五虎鬧南京增像全圖三王造反》，又作《五虎鬧南京正集》，十五卷六十三回，後傳爲《繡像五虎將掃平海氛記》，又作《繡像五虎鬧南京續集》，四卷六十三回，《臺灣外誌》內文在稱呼鄭成功與明鄭王朝諸將時，偶而出現「鄭逆」或「甘（輝）賊」的用法。

《臺灣外誌》中常出現異人異事（例如隱身術），在歷史部分也有乖違之

<sup>35</sup> 同前註，頁189。

<sup>36</sup> 方豪：〈臺灣外志兩抄本和臺灣外記若干版本的研究〉，《文史哲學報》第8期（1958年7月），頁21-96。吳德鐸：《臺灣外志》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁5-7。

<sup>37</sup> 黃典誠〈臺灣外記與臺灣外誌考〉認爲「外誌」輯書爲漳州人，字數比「外記」（外志）多出一倍，「外誌」刪去許多書牘奏疏，加入許多街談巷議，見黃典誠：〈臺灣外記與臺灣外志考〉，《廈門大學學報》第7本，（該學報無出版年月），頁1-47；方豪認爲該學報第七本出版時間不可能早於1936年，見方豪：〈臺灣外志兩抄本和臺灣外記若干版本的研究〉。

<sup>38</sup> 五十卷一百回本《臺灣外志》，現藏大連圖書館，江蘇省社科院明清小說研究中心編：《中國通俗小說總目提要》（北京：中國文聯，1990年）；林鶴宜：《臺灣戲劇史》（臺北：國立空中大學，2003年），頁52。臺灣的《臺灣外誌》有廈門會文堂石印本（1922）、廈門新民書社石印本（1929），參見柯榮三：〈石印本小說《繡像掃平海氛記》的發現〉，《東方人文學誌》第1卷第4期（2002年9月），頁149-169。

處，例如清初三藩之亂平西王吳三桂，結合平南王尚可喜子之信，和靖南王耿繼茂子精忠反清，《臺灣外誌》卻敘述「三省王吳三桂病故，清明珠王受三桂世子吳天忠之禮，爲其上表承襲王位。後耿精忠與吳王私議約臺灣鄭經立盟反清……」<sup>39</sup>，因此，《臺灣外誌》的史料價值遠不及江日昇的《臺灣外志》，亦少受學界重視。不過，《臺灣外誌》後傳第一卷第三回〈何斌密獻臺灣圖，鄭王祝天水再漲〉，記荷蘭通事何斌「購買官音」的文字，敘述何家演戲情事，卻是許多臺灣戲劇史研究者最早接觸的「史料」：

……何斌即執掌大通事。總理買賣。出入錢銀大事。自己又設數名小通事。料理諸事。自己安閑。自此揆一王。令夾板船。運載五穀土產。往外洋發兌。民人見台地好景。俱移來住。甚是鬧熱。多有商船。赴台買賣。但揆一若有事務。必問何斌方行。這何斌雖有權柄。不敢作威害人。一味和氣。故番官及軍民欽仰。這何斌每年亦有數萬兩銀入手。不喜娶妻。廣造住宅花園。園中開一漁池。直通鹿耳門。有時尚興。乘小船到鹿耳門釣魚遊玩。家中又造下二座戲台。又使人入內地。買二班官音戲童。及戲箱戲服。若遇朋友到家。即備酒席看戲。或是小唱觀玩……。<sup>40</sup>

《臺灣外誌》不是荷據或明鄭時代的著作，但上述何斌買官音戲童、戲衣、戲箱的描繪，卻常被用來說明荷據或明鄭時代臺灣戲劇活動的實例。日人竹內治在戰時出版《臺灣演劇誌》（1943），便引用前述《臺灣外誌》後傳繡像平海氛記中「……但揆一若有事務，必問何斌方行，這何斌雖有權柄。不敢作威害人……家中又造下二座戲台。又使人入內地。買二班官音戲童。及戲箱戲服。若遇朋友到家，即備酒席看戲，或小唱觀玩。……」<sup>41</sup>而後呂訴上、廖漢臣等人敘述臺灣戲劇史，也多以荷蘭時期何斌家班演戲開場，但「揆一」被誤植爲「撥一」。<sup>42</sup>

<sup>39</sup> 佚名：〈鄭王氣死磚子城 黃梧霸佔探花街〉，《臺灣外誌後傳繡像五虎將掃平海氛記》（廈門：會文堂書局，1929年），卷1第6回，頁19。

<sup>40</sup> 前引書卷1第3回〈何斌密現臺灣圖 鄭王祝天水再漲〉，頁6。本文所引《臺灣外誌》文字標點符號依原書，未作更動，下同。

<sup>41</sup> 竹內治：〈臺灣演劇誌〉，收入濱田秀三郎編：《臺灣演劇の現況》（東京：丹青書房，1943年），頁35。

<sup>42</sup> 戰後呂訴上在其《臺灣電影戲劇史》中沿用這一段資料，又把荷蘭臺灣長官揆一寫作「但撥一」。見呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版部，1961年），頁164；另《臺灣省通誌》亦引《臺灣外誌後傳繡像五虎將掃平海氛記》：「這何斌……家中又造下

何斌家中建造三座戲台，又從「內地」買二班官音戲童與戲箱戲服，有朋友來訪則做堂會式演出，雖屬小說家言，但與上文敘述江日昇《臺灣外志》「元夕大張花燈、煙火、竹馬、戲綵、歌妓，窮極奇巧，請王（揆一）與曾長卜夜歡飲」相似，就南明官紳階層演戲習俗，或荷據時期一個富有的漢人通事生活而言，自屬可能。何斌從中國招聘的官音戲童，應是演唱崑曲或北方語系戲曲的童伶（囡仔）班。不過，這段資料顯示的意義，未必是何斌「整」哪種「官音」的戲童，而是官紳輕男女私情的土腔小戲，重南北詞曲體例傳奇題材的大班大戲，《臺灣外誌》裡的鄭成功就有這種看戲習慣（見後）。

江日昇《臺灣外志》有關戲劇的資料極少，亦無何斌購買官音戲童的相關敘述。《臺灣外誌》對戲劇活動卻多有描繪，除了上述這段經常被引用的資料，出現在《臺灣外誌》的戲劇紀事極為豐富，但因史料價值不高，不被歷史學者重視，亦未引起戲劇研究者注意。《臺灣外誌》屢次提到演戲「只是要官音，方為有趣，土腔不要」，又說金門只有一台官音，號為皇帝戲，這是總兵陳龍買的一台孩童班，<sup>43</sup>地方豪傑卻又結交土腔戲姐，名為「戲闖」。小旦若向戲闖丟眼色，亦即「駛目箭」，雙手一舉「人若見之，皆稱體面」，所述實為民間演戲生態。鄭成功的部將陳魁奇到「坪腳」看戲，曾迷上小嬌連，而後就喜歡看童伶演戲：

……時泉州新到一班戲童。俱是聲色俱全。但漳州城鄉俗。所有豪俠。俱要交結土腔戲姐。名為戲闖。故陳魁奇亦喜看小嬌連。通戲班子。亦甚敬重魁奇……是日聞的小嬌連在東門外田霞社王公廟演唱。……<sup>44</sup>

---

二座戲臺，又使人入內地，買二班官音戲童及戲箱戲服，若遇朋友到家，即備酒食看戲或小唱觀玩。可見三百年前，已有大陸戲劇，傳入本省。但係私有戲班，除少數人士，譙飲之時，偶得觀之，一般尚無機會欣賞。」見臺灣省文獻委員會編纂，廖漢臣整修：《學藝志藝術篇》，《臺灣省通志》第1冊（臺北：眾文圖書公司，1980年），卷6，頁1。

<sup>43</sup> 《臺灣外誌後傳續像五虎將掃平海氛記》卷4第61回〈唐大人金門訪友 陳龍爺漳州伏罪〉：「（唐大人）既然正是要辦酒席。何不演唱一臺戲更妙。待我多取銀兩與你。叫一班戲來唱若何。陳芳笑曰。豆乾店演戲請酒。不合人議論。唐大人有錢作暢漢。有怕什麼議論。只是要官音。方為有趣。土腔不要。陳芳曰。金門小去處。只有一臺官音。號為皇帝戲。唐大人問曰。皇帝幾時管起戲來。陳芳曰。就是漳州碩人橋街的陳龍。有功來此作總兵官。令人買了一臺小戲。江南名曰小祥興。共二十餘個孩童。但十三四歲的聲色俱全。服色新奇。不論官員紳士軍民人等。全臺俱是紋銀四兩毫。無短少若要請俱全之銀一齊交。請開箱之時。須全臺戲文點完。」

<sup>44</sup> 佚名：〈顏思齊心交劉亨 陳魁奇初會謝祥〉，《臺灣外誌前傳續像明季孤忠五虎闖南京》（廈門：新民書社再版，1929年），卷1第6回，頁18。

《臺灣外誌》有關劇種的討論，極具趣味性，《臺灣外誌前傳繡像明季孤忠五虎鬧南京》第三卷第二十八回〈鄭國姓沙溪聘賢 陳魁奇賭場鬧事〉，敘述鄭成功與部屬投住鄉間旅店，因天氣懊熱、蚊蟲又多，店家建議鄭成功一行人去前村看七子班：

……可去前村看七子班。至三更後涼爽。就好睡。陳豹曰。受不得這蚊蟲咬。不免去走一遭。……陳豹自思。若要前往。必須一人相伴。方有趣味。即對國姓曰。員外。此時天熱。蚊多難睡。員外同往看戲好麼。國姓曰。若是官音我就去看。奈是戲童我不去看。

上有所好者，下屬自受影響——國姓爺不去看戲，下面的人也不敢去。陳豹被國姓拒絕之後，連邀數人，都無人肯陪同，最後只有陳魁奇願一起前往，但他一心想看戲童，兩人走了二、三里後「已聞鼓聲，只不知在何處」：

……陳豹大惱曰。可恨店家這匹夫。騙我離店一里。卻走三四里。還未見戲影。魁奇曰。不要忙。鑼鼓聲漸近。二人走又一里。已聞曲散。魁奇停步曰。來的錯了。陳豹曰。何以錯。魁奇曰。此聲音明是大戲。陳豹曰。有戲便好。不管他大小戲。總是看戲。魁奇曰。大七子班。多是五六十歲不妙。陳豹曰。既到此。豈有空回。魁奇曰。早知是老戲我亦不來。……<sup>45</sup>

魁奇沒想到「坪腳」上演的是老戲——《梁灝》<sup>46</sup>，魁奇有些失望，倒是陳豹「有戲便好，管他大小戲」。緊接著，這部小說卷三，第二十九回（聘賢鄭國姓假館 無聊陳魁奇愛看戲），又有一段描述陳魁奇站在「坪腳」遠處，看到「小嬌連」戲童演唱〈五娘賞花〉的情境：

……忽聞前面有小嬌連戲童。魁奇暗思。小嬌連還在此。未知可認得我麼。不覺已到枰腳。恰好演唱五娘賞花。就立遠遠觀看。此二小旦有十四歲。身體細細。嬌媚可愛。但枰上小旦。早已看見陳魁奇。知他前後做過泉州提督。今又看戲。喜其有情。……且說小旦遍遇賞花。亦感其情。即丟錯地與他。就是相敬之意。<sup>47</sup>

<sup>45</sup> 前引書卷3第28回〈鄭國姓沙溪聘賢 陳魁奇賭場鬧事〉，頁7。

<sup>46</sup> 《梁灝》演宋朝梁灝八十歲中狀元，公孫同科，是大梨園下南基本劇目之一，劇中朱秉貞放紅葉招親膾炙人口。陳嘯高、顧曼莊：〈福建的梨園戲〉，《華東戲曲劇種介紹》第1集（上海：新文藝出版社，1955年），頁99-114。

<sup>47</sup> 佚名：〈聘賢鄭國姓假館 無聊陳魁奇愛看戲〉，《臺灣外誌前傳繡像明季孤忠五虎鬧南



「小嬌連」班演《陳三五娘》（荔鏡記）中的〈五娘賞花〉，二小旦（五娘、益春）嬌媚可愛，舞台場景、演員表演情境，及與觀眾的互動描述極為細膩。陳魁奇回去後慫恿鄭成功看戲：

小將聞的小嬌連旦。十分出名。小將連往三日。果然聲色俱美。令人可愛。今日演唱。便去處少停一觀。若何。國姓曰。吾不曉土腔曲。看他何益。魁奇曰。總是閑事。前去一遊。方見小將眼力不差。國姓曰。如此便往。但不與眾人知道。<sup>48</sup>

原本對土腔戲不感興趣的鄭成功，經不過魁奇一再邀約，也有了前往看戲的興致，因而在戲坪腳親身經歷了台上台下互別苗頭的情境。

……出門只見魁奇探頭招手。國姓向前問曰。戲在何處演唱。陳魁奇曰。現在城內。我已探知路徑。便同進城。頃刻間已到台腳。小嬌連已演賞花。二人就在遠處立看。果見兩個小旦。生的如花似玉。嬌嬌可愛。國姓見了。心中大喜。正在觀看。那戲旦早已把眼色向魁奇一丟。魁奇故意閃在一邊。傍人這道丟與國姓。互相議曰。這戲箱生的一表人才。從未見過。國姓不知何故。密對魁奇曰。方纔那戲旦。因何雙手把我指一指。又相我丟眼色。傍人一齊看我。交頭接耳。卻是何故。……<sup>49</sup>

《臺灣外誌》雖為通俗小說，但對於戲劇空間場景與演員穿關，以及相關戲曲名詞，如「坪腳」、「戲童」、「官音」、「大戲」、「小戲」、「七子班」及「老戲」、「戲箱」、「放目箭」（錯地）、「戲闖」的瞭解與描繪，十分準確，顯示作者是一位愛看戲、也懂戲的人，對民間戲劇活動與舞台元素，以及觀眾看戲習俗頗能掌握。以「戲箱」為例，前引何斌購買「戲箱戲服」的「戲箱」與上文的「戲箱」，意思不同。「戲服戲箱」係指裝載行頭的容具，與北方戲班（如京班）所謂「戲箱」用法相同，但第二十九回講「閩地之人好做戲箱」的習慣，「小旦敬戲箱。皆去錯地送他。小旦若向戲闖丟眼色。雙手一舉。人若見之。皆稱體面。……老少皆作戲箱，是習成爲例」，這裡的戲箱是指熱情、慷慨的戲迷。上述戲旦丟眼色，有稱「放目箭」，亦作「錯地」、「駛目箭」，通常

京》卷3第29回，頁9。

<sup>48</sup> 佚名：〈李昌用計救國姓 左虎連夜入縣衙〉，《臺灣外誌前傳繡像明季孤忠五虎闖南京》，卷3第30回，頁10-11。

<sup>49</sup> 同上註。

觀眾賞錢，戲旦放「錯地」回報。<sup>50</sup>《臺灣外誌》中描述戲旦在臺上放目箭的情節，生動有趣，尤其魁奇見戲旦把眼色向他一丟，還故意閃開，讓目箭射向國姓爺，引起周遭觀眾注目，描寫得活靈活現。

《臺灣外誌》並非史書，它所描繪的戲劇場景與演戲習俗、演員與觀眾互動，亦非明鄭時期的戲劇記錄，然從內容來看，卻反映清朝中葉之前——也可能包括十七世紀閩南即已存在的戲劇生態。

#### 四、東亞舞台：十七世紀（臺灣）的戲劇想像

十七世紀八〇年代以前的臺灣看不到太多的戲劇史料，但從戲劇的角度，它本身卻是一座變幻多端的東亞舞台，類似一六二八年荷日爆發的濱田彌兵衛事件，便是這個東亞舞台經常發生的紀實大戲，出身海商（海盜）家族的鄭成功（國姓爺），更是國際間充滿想像的臺灣象徵——滿清眼中的海上逆臣，漢族尊崇的民族英雄，日本劇場的傳奇角色，而出現在荷蘭人的臺灣故事中，卻又是殘酷的暴君模樣。

西元一六六一年五月四日，奉命到鄭成功軍營求和，卻被扣留的荷蘭聯合東印度公司土地測量師菲立普·梅（Philippus Daniel Meij van Meijenstein），惶恐地跪在鄭成功面前，近距離看著這位令人敬畏的將軍。後來他的日記生動地描繪鄭成功的真實面貌與動作習性，「他身穿一件未漂白的麻紗長袍，頭戴一頂褐色尖角帽，式樣像便帽（muts），帽沿約有一個拇指寬，上頭飾有一個小金片，在那小金片上掛著一根白色羽毛。他的後面站著兩個穿黑綢長袍的英俊少年，每個都拿著一面很大的鍍金扇……。兩旁則站著五、六個最主要的官員，一律穿黑色衣服。」<sup>51</sup>

敘述過鄭成功的造型與周遭場景，梅氏接著記錄他對鄭成功的印象：

我猜他年約四十歲，皮膚略白，面貌端正，眼睛又大又黑，那對眼睛很少

<sup>50</sup> 近代臺灣戲班有此習慣，並稱迷戀戲班名角的戲迷為戲箱。何以稱「戲箱」？王育德曾解釋「在臺灣把非常熱情的戲迷稱為『戲箱』（hi-siu），意思是就像演員的行李箱一樣，無論何時何地都跟到底」，參見王育德著，吳瑞雲譯：《王育德自傳》，收入《王育德全集》（臺北：前衛出版社，2002年），頁15；一般解釋是戲迷常餽贈所迷戀的演員頭飾、衣物，足以充實演員行頭之故，臺灣與閩南戲曲界至今仍沿用這個稱呼。

<sup>51</sup> 江樹生譯註：《梅氏日記：荷蘭土地測量師看鄭成功》，頁35。

有靜止的時候，不斷到處閃視。嘴巴常常張開，嘴裡有四、五顆很長，磨得圓圓、間隔大大的牙齒。鬍子不多，長及胸部。他說話的聲音非常嚴厲，咆哮又激昂，說話時動作古怪，好像要用雙手和雙腳飛起來。中等身材，有一條腿略為笨重，右手拇指戴著一個大的骨製指環，用以拉弓。<sup>52</sup>

鄭成功形象亦出現在荷蘭傳教士韓布魯克（Anthonius Hambroek，1607-1661）的殉教事蹟中。這位傳教士於一六四八年來臺，在現今臺南一帶傳教，並將部份福音譯為原住民語。一六六一年五月，鄭成功攻克普羅岷西亞城後，韓布魯克及妻子和未婚的女兒成了俘虜。當時荷蘭長官揆一正堅守著熱蘭遮城。鄭成功要韓布魯克等人到有一千一百人防守的熱蘭遮城勸降，並告以倘若立刻開城門投降，全城的生命財產均將予以保障。韓布魯克在熱蘭遮城見了揆一，也看到兩個已出嫁的女兒。對於鄭成功的招降，揆一以「縱使曝屍於此地，亦要死守此城」回報，韓布魯克亦勸城內荷蘭人堅強抵抗。當時揆一和女兒都勸韓布魯克留下來，但他堅持回到鄭軍所在的普羅岷西亞，結果那位「暴君」下令不留活口，韓布魯克連同所有荷蘭人，包括無辜的幼童都被殺害。

消息在荷蘭國內快速流傳，有一份附插圖的小冊子報導這個事件，還刊登熱蘭遮城圖與包括韓布魯克在內四名牧師被處決的圖片。根據荷蘭作家藍柏（Lambert van der Aalsvoort）的研究，韓布魯克的事蹟最早刊行於一六六三年的德文小冊子《前年歷史大事紀》，韓布魯克的死難，被當作鄭荷交戰中英勇犧牲的殉道者，他的故事在歐洲基督教世界極為流傳。<sup>53</sup>不過，荷蘭劇作家諾姆森（Joannes Nomsz，1738-1803）根據其事蹟創作劇本《韓布魯克傳》（*Anthonius Hanbroek, of de belegering van Formosa*，1775）之前，荷蘭的戲劇舞台尚未見有關韓布魯克或國姓爺的演出資料。

荷蘭戲劇原以宗教劇（神祕劇、奇蹟劇和道德劇）為主，十五至十六世紀逐漸由宗教劇轉化成世俗的宗教內容。十七世紀初脫離西班牙統治後，荷蘭戲劇活動伴隨科技、經濟的進步，而趨向繁榮。<sup>54</sup>荷蘭十七世紀劇作家中，馮德爾

<sup>52</sup> 同前註。

<sup>53</sup> 有關韓布魯克殉難的事蹟可參閱藍柏（Lambert van der Aalsvoort）著、林金源譯：《福爾摩沙見聞錄——風中之葉》（臺北：經典雜誌，2012年），頁47-51。

<sup>54</sup> Hubert Meeus（現為Antwerpen大學教授）針對1626-1650這段時期第一次出版或演出的190部荷蘭劇本所做的統計與分析，以主題來說，1626-1630這段時期主要為荷蘭本國歷史，因為此時荷蘭在軍事方面有不少成就；1645-1650則多為描寫歐洲或羅馬的歷史，因

（Joost van den Vondel，1587-1679）擅長以聖經故事或民族史題材創作悲劇。一六六七年馮德爾出版他的劇作《崇禎：中國帝國的衰落》，描寫明朝末代崇禎皇帝的悲劇。內容甚多不符史實，卻反映那時荷蘭人對中國、亞洲的好奇多於瞭解。

諾姆森的《韓布魯克傳》亦名《福爾摩沙圍城記》，創作的時間距韓布魯克殉難已逾一百年，曾在阿姆斯特丹劇院演出，當時還有各種銅版畫以此為題材。<sup>55</sup>日治時期，日本作家山岸祐一曾將這個劇本譯為《悲劇：臺灣的圍攻》（《悲劇 臺灣の攻圍》），作為臺灣文化三百年的紀念活動，於昭和八年（1933）一月起在《臺灣時報》連續刊登五期。<sup>56</sup>根據山岸譯本，窺知這齣戲共五場，每場三至七幕不等，<sup>57</sup>場景都是一六六一年的熱蘭遮城內，出場的主要角色有七：

韓布魯克（Antonius Hambroek）：牧師

克納利亞（Cornelia Hambroek）：韓布魯克之女，斐德列克之妻。

揆一（Fredrik Cajet）：熱蘭遮城守備隊司令官

斐德列克（Fredrik Cajet De Jonge）：揆一之子

范登布瑞克（Van Den Broek）：士官，斐德列克友人。

Xamti：國姓爺使者。

伊莉莎白（Elizabeth）：克納利亞之友。

---

為荷蘭在歐洲越來越強大，自認為如同古羅馬盛世一般。以題材來說，除了歷史或聖經故事之外，託寓式的戲劇已經很少了。雖然悲劇仍占多數，但1634年後喜劇的結尾愈來愈多，可以推論人民對國家或是自身環境愈來愈持樂觀的態度。Hubert Meeus, “Genres in het ernstige Nederlandse renaissance toneel 1626-1650,” *De Zeventiende Eeuw* 3 (1987): 13-24.

<sup>55</sup> 村上直次郎（日文譯注）、中村孝志（日文校注）、程大學（中譯）：《巴達維亞城日記》第3冊，頁20-21。

<sup>56</sup> ノムツ原作，山岸祐一譯，〈悲劇 臺灣の攻圍〉，《臺灣時報》1933年1月號，頁147-167；1933年2月號，頁138-157；1933年3月號，頁178-201；1933年4月號，頁154-179；1933年5月號，頁127-143。

<sup>57</sup> 一般劇本分幕分場，多半一幕之下有若干場、景，山岸祐一翻譯《悲劇：臺灣的圍攻》分成五場，每場有三至七幕的情形，較為少見。

茲將《悲劇：臺灣的圍攻》分場大綱列表於下：

場次	地點 時間	出 場 人 物	分 場 大 綱
第一場（共四幕）	1661年：熱蘭遮城	第一幕：克納利亞、伊莉莎白 第二幕：克納利亞、范登布魯克、伊莉莎白 第三幕：克納利亞、揆一、范登布魯克、伊莉莎白 第四幕：克納利亞、伊莉莎白	克納利亞擔心家人、丈夫的安危，友人伊莉莎白安慰她，並鼓勵她應堅強地以作為軍人妻子與牧師女兒為榮。 范登布魯克來告知斐德列克無事的消息，但克納利亞父母消息不明，范並說明基督徒浴血抗戰。 揆一安慰媳婦，表達將以軍人與基督徒身分拯救媳婦的家人。 困守熱蘭遮城的荷蘭人議論國姓爺，散布投降或成為荷軍俘虜的人，會受到荷蘭人的虐待，而他的屬下俘虜的荷蘭人可當成奴隸賣掉。 國姓爺凶暴的手段，讓荷蘭人深感恐慌。 克納利亞與伊莉莎白祈禱陷入敵軍之手的牧師平安。
第二場（共五幕）		第一幕：克納利亞 第二幕：克納利亞、伊莉莎白 第三幕：克納利亞、斐德列克、伊莉莎白 第四幕：斐德列克、克納利亞、揆一、伊莉莎白 第五幕：揆一、斐德列克、克納利亞、范登布魯克、伊莉莎白	夜裡，克納利亞思念家人。 克納利亞與伊莉莎白討論國姓爺攻熱蘭遮城的可能性，克納利亞持續祈禱。 克納利亞與丈夫相見。 揆一回報克納利亞在敵營中的家人平安無事。 國姓爺將派使者來，斐德列克提醒父親不要掉以輕心。
第三場（共五幕）		第一幕：克納利亞、伊莉莎白 第二幕：韓布魯克、克納利亞、伊莉莎白、臺灣「番兵」 第三幕：韓布魯克、揆一、克納利亞、伊莉莎白、臺灣「番兵」 第四幕：韓布魯克、范登布魯克、克納利亞、伊莉莎白、臺灣「番兵」 第五幕：韓布魯克、范登布魯克、克納利亞、伊莉莎白、國姓爺使者（Xamti）、臺灣「番兵」	荷蘭兵都去守城，只剩臺灣「番兵」一名。（牧師在後方出現） 牧師說明家人皆無事。國姓爺派他前來勸降。克納利亞心情好轉，但牧師說她不了解這個「殘酷傢伙的心」，揆一與韓布魯克見面，韓布魯克已有遲早被殺的覺悟。 國姓爺的使者求見面，揆一命其進入。 使者說荷蘭占領中國沿海土地不當，褻瀆基督教神靈。 揆一唸鄭成功給牧師的信 暴戾的基督徒啊， 你，明天日落前沒到軍營投降 必將這些俘虜於城牆前上吊或斬首 此非吾殺之，其乃汝殺之…… 他的命運全憑汝一言定奪 牧師對死亡沒有恐懼，使者稱讚基督教國家中的人是真正的勇士。
第四場（共七幕）		第一幕：克納利亞 第二幕：克納利亞、伊莉莎白 第三幕：克納利亞、斐德列克、伊莉莎白 第四幕：韓布魯克、揆一、斐德列克、克納利亞、伊莉莎白、范登布魯克 第五幕：韓布魯克、揆一、斐德列克、克納利亞、伊莉莎白 第六幕：韓布魯克、揆一、斐德列克、克納利亞、國姓爺使者、伊莉莎白、范登布魯克 第七幕：韓布魯克、國姓爺使者	克納利亞擔心丈夫與家人安危。 圍城中的荷蘭人非常恐懼國姓爺的暴力性攻擊。 眾人勸牧師留在城內，但牧師顧慮在國姓爺魔掌中的妻女安危，不願獨自偷生，揆一贊成他的決定。 國姓爺使者來聽取揆一最後的決定，到底是要交出牧師或是開城投降？ 揆一拒絕投降，斐德列克表達要與牧師一同受死的心意。克納利亞情緒激動。 使者稱讚牧師是個了不起的人物，建議他與其死於不潔的國姓爺劊子手之手，不如從容自盡。 牧師說自殺會讓自已與家人名譽受損，願將生死交由神之手，遵從神給予的命運。
第五場（共六幕）		第一幕：克納利亞 第二幕：克納利亞、伊莉莎白 第三幕：克納利亞、斐德列克、伊莉莎白 第四幕：揆一、斐德列克、克納利亞、伊莉莎白 第五幕：韓布魯克、揆一、斐德列克、克納利亞、范登布魯克、伊莉莎白 第六幕：揆一、斐德列克、克納利亞、范登布魯克、伊莉莎白	伊莉莎白來說荷蘭士兵知道牧師決定回到國姓爺軍營，全軍集結大喊：「不能殺韓布魯克牧師」。 揆一傳達牧師最後的心願：「最後一定是永遠的離別，訣別之際絕對不能優柔寡斷」。 牧師給女兒交代遺言，表示自己是為國民名譽而死，要她照顧家人。 克納利亞知道父親要在母親面前被斬首。 范登布魯克從城牆上可以看到牧師的頭。 克納利亞幾乎昏倒，其他人也非常哀痛。

諾姆森這齣戲當時在荷蘭的實際演出情形及其劇場效果，因資料所限，無法得知。<sup>58</sup>若從山岸翻譯的劇本觀察，這齣戲的情節基本上沿著前述歷史或傳聞進行，較明顯的差異只在韓布魯克在熱蘭遮城的兩個女兒，在這齣戲中只有一位女孩——克納利亞。戲文平鋪直述，許多場景是由劇中人物敘述帶過，而非由角色藉由對白、動作演出戲劇情節，整齣戲宗教、道德意味濃厚，韓布魯克被塑造成大義凜然的殉道者。鄭成功沒有出現在劇中，但透過使者及其他角色的對話，這個「卑劣」的「邪教徒」、「海盜」、「魔鬼」，兇猛冷酷的形象，卻也明顯，換言之，這齣戲是以荷蘭與基督教的角度，詮釋韓布魯克縱然全家人受到威脅，仍忠於他的「真理」，毫無畏懼地昂首面對敵國異教徒，終以身殉職，而劇中的人物、情節，其源頭基本上係十七世紀八〇年代傳教士、東印度公司所認知的荷鄭戰爭始末與韓布魯克的殉教事蹟，從劇本上看不到戲劇的創造性。

日本作家村上臺陽就山岸祐一日譯本再三閱讀之後，在其「讀後感」仔細檢討這整齣戲的結構，認為它比較適合作文學閱讀，不適合在舞台上搬演，只有大概一幕三場是具有舞台效果的。<sup>59</sup>村上把韓布魯克比擬作日本戰國時期為德川家康殉難的鳥居強右衛門（1540-1575），<sup>60</sup>兩相比較，日本人處理國姓爺題材是賦予日本化與英雄化，與荷蘭劇作家將韓布魯克殉難事蹟神聖化並醜化鄭成功的手法不同。

一六六二年鄭成功取占臺灣，是東亞大事件，其傳奇已在國際間流傳。一七一五年日本劇作家近松門左衛門（1653-1724）所創作的《國性爺》首演，這齣氣勢宏大的淨琉璃作品，原是為大阪竹本座的營業考量，當時第一代竹本義

<sup>58</sup> 2011年6月6日荷蘭萊頓大學在歷史系退休教授Dr. J. L. (Leonard) Blussé van籌劃之下演出這齣戲，由Dr. Ton Harmsen根據諾姆森原著改編，劇名改為《海盜與牧師》（*De Piraat en de Dominee*），劇中除原著的人物角色，還增加敘述者與國姓爺、韓布魯克夫人等角色，並有歌隊演出，演員包括來自臺灣的交換學生。見王雅萍相關報導<http://yeddapalemeq.blogspot.tw/2011/06/hambroeks-daughter-cornelia.html>，讀取日期2012年1月20日。

<sup>59</sup> 村上臺陽：〈悲劇臺灣の攻圍を讀む〉，《臺灣時報》1933年9月號，頁64-68。

<sup>60</sup> 鳥居強右衛門故事發生在1575年，這一年四月，武田勝賴率領一萬五千大軍，攻打甲斐通往三河的必經之路——長篠城，守將是德川家康的女婿奧平信昌，守城軍只有五百人，武田軍攻了半個月仍未攻陷。信昌家臣鳥居強右衛門到岡崎向家康求援，家康立刻答應，但強右衛門回長篠城途中，被武田軍捕獲，武田軍要求強右衛門在長篠城門外呼叫：「援軍不會來，快開城門投降！」藉以打擊守軍士氣；強右衛門佯裝答應，來到城門前，卻大叫：「主公援軍很快會來到！你們要堅守下去！」，立刻被武田軍所殺，但他的行為激勵了守軍士氣。

太夫逝世（1714），繼承人竹本政太夫嗓音沉悶，難以擔當大任，身為輔佐人的近松與竹本座主人竹田出雲為挽回頹勢，決定創作《國性爺合戰》，並運用新的戲劇手法與舞台效果。演出之後，賣座鼎盛，氣勢空前，創下三年內連演十七個月的記錄，當時的大阪人口約三十萬人，以此計算估計當時總共有百分之八十的大阪人看過這齣戲，《國性爺合戰》也被視為近松作品中水平最高的傑作。<sup>61</sup>這齣戲之所以動人，除了近松編劇技巧與舞台技術，亦與它的題材吸引日本觀眾有關。尤其當時日本幕府鎖國，日本商人、浪人乃至藝人，對同時代跨國流傳的鄭成功故事應亦充滿想像。

《國性爺合戰》的劇情離奇流宕，舞台宏大多變，充滿異國情調，又以機械控制裝置，頗能發揮劇場效果，而優美華麗的唱白和豪爽的武打動作也打動觀眾。尤其原被擔心無法承擔義太夫大任的政太夫，在說唱劇中最重要的第三段「獅子城」和第五段表現傑出，一躍而成名角。《國性爺合戰》獲得好評，也被歌舞伎接納，一七一六年秋天起，先後在京都、江戶歌舞伎舞台演出，成為淨琉璃、歌舞伎的重要劇目，後來也出現在現代劇場，築地小劇場就曾演出過這個劇目。築地創辦人小山內薫曾如是說：「這個演出的目的不是內容而是外觀，旨在全新的特殊嘗試。」<sup>62</sup>小山內薫版的《國性爺合戰》劇本盡量以不更動近松原作的故事內容為原則，但是卻將原來淨琉璃當中大量的敘述，改以對話性的台詞和舞台指示的方式來呈現，以此排除文學性的要素。當時的報章雜誌對小山內薫這齣戲的評論褒貶互見，但是，小山內薫版改寫《國性爺合戰》劇本的最大目的，是為日本找尋新的「國劇」。在小山內薫之前，曾有多人對於歌舞劇有新的嘗試，但是，小山內薫在演出許多契柯夫、易卜生等西方的翻譯劇本之後，透過《國性爺合戰》這齣戲的種種實驗，想要為日本的戲劇摸索一個未來的方向，無

<sup>61</sup> 河竹繁俊：《概說日本演劇史》（東京：岩波書店，1966年），頁206-208。堤精二：《國性爺合戰》（東京：日本古典文學會，1972年），頁7。

<sup>62</sup> 倉林誠一郎《新劇年代記：戰前編》引《都新聞》1928年10月15號青青園的評論：「和藤內這個日本人率軍而起，無疑是令人自豪的事；近松將同時代的時事搬上舞臺更是入時；當時日本很難看到外國的風俗，近松的這一劇作滿足了人們的好奇心，這些都是這齣戲成功的因素。他也認為古劇的生命多半不在其內容上，而在其外觀上，這出戲兼用東西古今的音樂，包括洋樂的進行曲、中國劇風格的伴奏等，大演打殺的場面，以及第一場中貝勒王拿著仿造馬形做成的鞭子登場的設置，雖多少有些不倫不類的中國劇之嫌，但是不容否認的是，其相容並包、意欲創造全新的藝術的大膽嘗試，單單這一點，就是值得在戲劇史上提及的築地小劇場的價值。」倉林誠一郎：《新劇年代記：戰前編》（東京：白水社，1972年），頁223。

論其嘗試是否成功，皆具意義，這亦顯示《國姓爺合戰》在現代裡仍然充滿著各種可能性。

近松在一六六一年臺灣易主時年方九歲，其童年是否已聽聞國姓爺傳說，不得而知，但日本人對古典中國原本就帶著崇敬，出身日本的鄭成功在中國英勇抗敵，或亦讓日本人產生光榮感；一六八三年鄭氏政權滅亡，同樣是東亞大事，此時的近松已是三十歲成年人，作為一個職業的江湖藝人，對國姓爺家族傳奇有所理解與想像，並不讓人訝異。從《國姓爺合戰》劇情來看，頗多與史實不符，尤其國姓爺寫成國性爺，吳三桂也做了扶明抗鞏的 hero。<sup>63</sup> 劇情的怪異，一如馮德爾對崇禎與中國的印象，這些日、荷戲劇雖與臺灣戲劇無直接關係，多少反映十八世紀的東西方劇作家對十七世紀臺灣的想像，而諾姆森的劇本《韓布魯克傳》，無疑地，也是第一部西方人有關臺灣的戲劇創作吧！

近松《國性爺合戰》的流傳，反映鄭成功傳奇已具跨文化、全球化雛型，國際對臺灣的想像與後來日本人對臺灣以及臺灣戲劇的觀感，應有關連。日治時期臺灣成為日本南進的基地，一九四一年底太平洋戰爭爆發之後，當時在臺灣指導皇民劇的松居桃樓，有在臺灣建立大東亞戲劇中心的藍圖。桃樓係明治時期戲劇家松居松翁之子，他認為臺灣能領導大東亞諸民族文化，係因日本內地位置偏北，臺灣相對與南方諸國較近，而且三百年間吸收了中國及其南方諸民族的文化特色，創造出令大眾喜愛的戲劇，因此有潛力吸引海峽對岸的廈門、廣東及居住在馬來半島、泰國、菲律賓、印尼居民的共鳴，松居桃樓呼籲臺灣創造出新穎、雄渾、高雅的大東亞戲劇，以及專業劇作家、演員、舞台美術設計家，領導大東亞諸民族走向正確文化方向。<sup>64</sup>

從結果論來說，日本殖民政府要在臺灣建立大東亞戲劇中心的構想，只是空談，沒有實現的機會。<sup>65</sup> 但反映臺灣在早期戲劇史的一個特質：它的精彩不在漢族節令祭祀的演戲，更不在類似荷蘭通事何斌的家班，而是它本身就是創造戲劇

<sup>63</sup> 近松所編寫的劇本《國性爺合戰》，描述明代思宗烈皇帝時，右將軍李踏夫私通鞏朝王，殺死皇帝，滅了明朝。大司馬將軍吳三桂救下幼年的皇子隱藏在九仙山，帝妹梅檀逃過劫難，漂流到日本肥前平戶，被和藤內（國性爺）搭救。和藤內是曾做過明臣的老一官和日本妻子所生。老一官得知明國危急，十分吃驚，便攜妻回到大明，並走訪前妻的女兒錦祥女之夫甘輝將軍請求援軍，甘輝為錦祥女與和藤內之母的精神所感動，決心救援。和藤內被封為國姓爺延平王，與甘輝一道大破敵軍，最終成功地恢復了明朝。

<sup>64</sup> 松居桃樓：〈臺灣演劇論〉，《臺灣時報》1942年1月號，頁66-72。

<sup>65</sup> 邱坤良：《日治時期臺灣戲劇研究》（臺北：自立晚報出版部，1992年），頁329-330。



的舞台，列國之間——明與清、明與荷、明與日、日與荷、西與荷的縱橫捭闔，讓十七世紀的臺灣戲劇充滿傳奇與想像。

## 結語

宋代以降，閩粵一如其他地區（如浙江），祭祀演劇的風氣極為興盛，並隨著早期移民足跡所至，移植在海外各地漢人社群生活之中。十二世紀後期陳淳（1153-1217）在〈上傳寺丞論淫戲書〉所提到的漳州戲劇風氣，若不論其演出內容（傀儡或其他戲曲）的興衰更迭，與近代臺灣民間演戲習俗幾無二致，所不同者，在於對這類活動的價值判斷——迷信、情色與浪費的淫戲，具祭祀功能的儀式劇或有益世道人心的教化劇？

十七世紀的臺灣國際局勢詭譎多變，絕大部分歷史現場不只在臺灣、澎湖，也包括中國、東亞、東南亞諸國與西方殖民帝國，它所呈現的戲劇活動充滿各種可能性。討論荷蘭、明鄭時期的臺灣戲劇活動，在漢族、原住民之外，可能涉及荷蘭、西班牙、日本的族群，場景也不只限於臺、澎，應注意當時周圍國家、族群的戲劇現場重構。尤其荷蘭與明鄭在臺灣海峽兩岸有近二十年重疊的歷史，臺灣戲劇史的時空等於橫跨臺灣與中國閩粵，對於同時期閩粵戲劇資料的解讀亦為建構臺灣戲劇史的一部分。另外，日本的若干地區（如長崎、平戶），與荷蘭東印度公司總部所在的印尼雅加達，以及東南亞漢人與不同族群的戲劇活動，亦應作為與臺灣戲劇史相互印證的資料。

雖然存在不同時空、不同族群的戲劇，或有不同指涉，但它屬於一群人的集體表演活動，十分明確。十七世紀出現在臺灣的戲劇，不管源自何時何地，它的發展與臺灣時空環境緊密結合，也反映當時的社會結構。然而，相對中國、日本豐富的戲劇史與劇場活動，早期的臺灣戲劇史相關資料匱乏，也無法看到表演團體、演員或作品，但不代表當時的臺灣沒有戲劇活動。十七世紀若干文獻所見臺灣戲劇的內容與形式，大多需要進一步解讀，如何解讀？除了寄望更多的史料、文物浮現之外，尚可透過不同時空的戲劇經驗，以及社群的生理與心理因素，包括戲劇的遊戲性質，以及與儀式、宗教的淵源，借重經驗與想像，勾畫戲劇發生的環境，以及表演者與觀眾的位置，重建戲劇的社群活動結構。

十七世紀末清代臺灣戲劇活動熱烈，與在臺漢人驟增有關，然與明鄭、荷蘭時代漢人社會活動相較，主要差異應是規模大／小之別，而非有／無問題。高拱

乾《臺灣府志》提到的臺灣人「好戲劇」，無論上推至何時，基本上是臺灣社會史的普遍現象，而早期的戲劇史以庶民為主體，缺乏宮廷、文人參與，它所形成的脈絡，根植在土地上（報賽田社）與生命禮儀（婚喪喜慶與社會人脈）的社群基礎，一部戲劇演出史，基本上也是一部移民社會活動史。戲劇演出成為民衆生活的一部分，也是不同社群的連結。

而作為臺灣最早的住民——原住民族的歌舞儀式，與漢人戲曲或現代戲劇形式不同，就現今經驗來看，原住民歌舞雖不具漢人或西方「戲劇」標準的角色扮演、情節衝突等要素，但儀式性質濃厚，族群互動性強烈，對自然環境與部落生活的歌頌與描述，也頗具「戲劇性」，原住民的戲劇史有其建構與論述空間，但非從漢人戲曲脈絡觀看。清代漢人文獻描述原住民族的「番戲」、「賽戲」、「扮戲狀」字眼，<sup>66</sup>係以漢人觀點、漢字語言習慣，想像原住民「戲劇」，與原住民的表演並無直接關係。就十七世紀臺灣戲劇史的主要內容而言，它脫離不了漢族移民與帝國主義殖民史。從這個角度觀察，那個世紀的臺灣戲劇研究其實是劇場重構的過程，也是充滿想像的戲劇歷史。

<sup>66</sup> 清嘉慶十六年（1811）《清一統志》〈臺灣府·番民〉則記載：「〈鳳山縣熟番〉……婚娶名曰『牽手』。女及笄，構屋獨居，番童以口琴挑之，喜則相就。遇吉慶，輒豔服簪野花，連臂踏歌，名曰『番戲』。」這是對康熙三十五年（1696）歸化的鳳山熟番的「番戲」之描寫。《諸羅縣志》也記述「番俗」在九、十月收穫完成之後，賽戲過年，社中男女老幼盛裝赴會，男子頭上插著五色鳥羽作為裝飾，「酒酣，當場度曲」，男女無定數，耦而跳躍，曲喃喃不可曉，無談諧關目，每一度，齊咻一聲，以鳴金為起止，薩鼓宜琤琤若車鈴聲，腰懸大龜殼，背向內，綴木舌於龜板，跳躑令其自擊，韻如木魚。」參見周鍾瑄：《諸羅縣志·風俗志》，卷8，頁162。《諸羅縣志》成書於十八世紀初（1717），但有關原住民「賽戲」、歌舞的描述，應為清代之前，即已存在於原住民部落的儀式與習俗。

# 時空流轉，劇場重構： 十七世紀臺灣戲劇與戲劇中的臺灣

邱坤良

國立臺北藝術大學戲劇學系教授

臺灣的近代史始於十七世紀初期，戲劇史活動則多見於入清（1683）之後，在此之前的資料極為匱乏，但不代表十七世紀前期的臺灣沒有戲劇活動。當時的臺灣曾是海商／海盜與西方帝國主義競逐的場域，也是明清爭戰之地，臺灣戲劇史的荷蘭、明鄭時期，因為國際局勢，呈現特殊而多元的現象，值得探究。

具體而言，荷蘭佔據臺灣，展開三十八年殖民統治的一六二四年，鄭成功在日本平戶出生，而後這個「日本人」，回到福建，成為明國人，長大後率領南明軍隊反抗滿清，並於一六六一年轉攻臺灣，迫使荷蘭勢力退出。從當時臺灣的族群觀察，除了原住民歌舞所包含的戲劇性，漢人社會戲劇活動有跡可循，若干荷蘭人亦記錄其節令祭祀的戲劇演出情形。作為統治階層的荷蘭人，社群生活中有無荷蘭或歐洲戲劇演出？日本人聚落是否有戲劇、謠曲演出？皆不得而知，值得關注的是明鄭滅亡時，日本人劇作家近松門左衛門（1653-1724）已是三十歲成年人，他所編寫的劇本《國性爺合戰》，雖與史實頗多不符，卻反映當年日本對臺灣議題的興趣，亦可能為當時臺灣與日本的戲劇關係留下一絲線索。再從鄭成功登陸鹿耳門後，強迫荷蘭傳教士韓布魯克（Anthonius Hambroek）勸荷蘭守軍投降，韓氏反要求荷軍強力抵抗，因而被鄭軍處死，成為鄭荷交戰中的殉道者。百年後，荷蘭劇作家諾姆森（Joannes Nomsz, 1738-1803）創作《福爾摩沙圍城記》（*Anthonius Hanbroak, of de belegering van Formosa*），曾在阿姆斯特丹劇院演出。這些戲劇資料多少反映十七世紀臺灣題材的國際化現象。

日治的皇民化運動期間，日本統治階層為了遂行其「大東亞復興」的迷夢，曾一度有意在臺灣建立「大東亞戲劇中心」，呼應了十七世紀的這段歷史背景。後來雖然沒能付諸實現，卻反映了臺灣早期戲劇史的特質，它既是多種文化的戲

劇匯聚之地，身處多政權的交會衝擊，本身也是創造戲劇的舞台。

關鍵字：近松門左衛門      《國姓爺合戰》      《福爾摩沙圍城記》      韓布魯克  
鄭成功（國姓爺）

# Changes of Time and Space, and Reconstruction of the Theatre: The Seventeenth Century Taiwanese Theatre and Taiwan in Theatre

Kun-liang CHIU

Professor, Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

The modern history of Taiwan begins from the early 17th century, and the history of dramatic performances dates from the beginning of the Qing dynasty (1683). Before that, few performances were recorded, which does not, however, mean there were no dramatic performances. At that time, Taiwan was the area that traders, pirates and the western imperialists scrambled for; it was also the place fought for by the Ming and Qing dynasties. The history of drama in Taiwan during the Dutch and the Koxinga periods is worth researching because it shows unique and multifaceted responses to the international situation.

In Taiwan in 1624, the 38-year domination by the Dutch began; it was also the birth year of Koxinga (Zheng Chenggong) in Hirado, Japan. When this “Japanese man” came back to Fujian, he became a subject of the Ming dynasty. As an adult, he led the Southern Ming army fight against the Qing dynasty; in 1661, he turned to Taiwan and forced the Dutch to withdraw.

To observe the ethnic groups in Taiwan during that time, there are some clues of the Han people’s drama performances that can be traced in the dramatic elements of the aborigines’ songs and dances, as well as some Dutch records of the Han people’s seasonal festivals. It is worth wondering whether the Dutch, being rulers of the Han people, staged Dutch or European drama performances in the communities. It is also unknown if there were any drama performances in the Japanese communities. However, after the Koxinga era was destroyed, there was a Japanese playwright Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), who in his thirties wrote *The Battles of Koxinga* (*Kokusen’ya Kassen*). Although it was far from the historical truth, it reveals the interest of the Japanese in Taiwanese issues, and it also provides clues about the relation of Taiwan and Japanese drama. Moreover, after Koxinga landed successfully on Luermen, he forced the Dutch missionary Anthonius Hambroek to persuade the Dutch to surrender. However, Hambroek told the Dutch to fight back instead, and

was killed by Koxinga. He became a martyr of the dispute between the Dutch and Koxinga. A hundred years later, a Dutch playwright Joannes Nomsz (1738-1803) wrote *Anthonius Hanbroek, of de Belegering van Formosa*, which was performed in the theatre in Amsterdam. These dramas more or less reveal the international situation of the issues in 17th century Taiwan.

During the Japanization Movement, the Japanese rulers tended to pursue their dream of revival of Greater East Asia by deliberately establishing Taiwan as a Center of Greater East Asian Drama, which responded to the historical background of 17th century Taiwan. The dream was finally unrealized, but it showed the historical characteristic of early Taiwanese drama: it is a multi-cultural integration under the impact of different regimes, and is itself also a stage for creating dramas.

**Keywords:** Chikamatsu Monzaemon    *The Battles of Koxinga (Kokusen'ya Kassen)*  
                  *Anthonius Hanbroek, of de Belegering van Formosa*  
                  Anthonius Hambroek    Koxinga (Zheng Chenggong)

## 徵引書目

- 中村孝志：《荷蘭時代在臺灣歷史上的意義》，臺北：稻鄉出版社，1997年。
- 王育德著，吳瑞雲譯：《王育德自傳》，收入《王育德全集》，臺北：前衛出版社，2002年。
- 方豪：〈臺灣外志兩抄本和臺灣外記若干版本的研究〉，《文史哲學報》第8期，1958年7月，頁21-96。
- 江日昇著，吳德鐸標校：《臺灣外志》，上海：上海古籍出版社，1986年。
- 江樹生譯註：《梅氏日記：荷蘭土地測量師看鄭成功》，臺北：漢聲雜誌社，2003年。
- 竹內治：〈臺灣演劇誌〉，收入濱田秀三郎編：《臺灣演劇の現況》，東京：丹青書房，1943年。
- 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961年。
- 村上直次郎（日文譯注）、中村孝志（日文校注）、程大學（中譯）：《巴達維亞城日記》第3冊，臺北：臺灣省文獻委員會，1990年。
- 村上直次郎、岩生成一、中村孝志、永積洋子著，許賢瑤譯：《荷蘭時代臺灣史論文集》，宜蘭：佛光人文社會學院，2001年。
- 村上臺陽：〈悲劇臺灣の攻圍を読む〉，《臺灣時報》1933年9月號，頁64-68。
- 邱坤良：《日治時期臺灣戲劇研究》，臺北：自立晚報出版部，1992年。
- ：〈臺灣近代民間戲曲活動之研究〉，《國立編譯館館刊》第11卷第2期，1982年12月，頁249-282。
- 佚名：《臺灣外誌前傳繡像明季孤忠五虎鬧南京》，廈門：新民書社再版，1929年。
- ：《臺灣外誌後傳繡像五虎將掃平海氛記》，廈門：會文堂書局，1929年。
- 周鍾瑄：《諸羅縣志》，臺北：中華學術院臺灣叢書本，1968年。
- 郁永河：《裨海紀遊》，《臺灣文獻叢刊》第44種，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959年。
- 林景淵：《濱田彌兵衛事件》，臺北：南天書店，2011年。
- 林鶴宜：《臺灣戲劇史》，臺北：國立空中大學，2003年。
- 河竹繁俊：《概說日本演劇史》，東京：岩波書店，1966年。
- 松居桃樓：〈臺灣演劇論〉，《臺灣時報》1942年1月號，頁66-72。
- 俞大綱：〈張岱的戲劇生活〉，收入《中國古典文學論文精選叢刊》戲劇類一，臺北：幼獅文化事業，1984年。
- 柯榮三：〈石印本小說《繡像掃平海氛記》的發現〉，《東方人文學誌》第1卷第4期，2002年9月，頁149-169。
- 翁佳音：〈影像與想像——從十七世紀荷蘭圖畫看臺灣漢番風俗〉，收入國立臺灣歷史博物館籌備處主編：《荷蘭時期臺灣圖像國際研討會——從時間到空間的歷史詮釋》，臺南：國立臺灣歷史博物館籌備處，2001年。
- 陳文達：《鳳山縣志》，臺北：中華學術院臺灣叢書本，1968年。
- 陳其南：《台博物語：台博館藏早期臺灣殖民現代性記憶》，臺北：國立臺灣博物館，2010

年。

陳國棟：《臺灣的山海經驗》，臺北：遠流出版公司，2006年。

陳紹馨：〈人民志·人口篇〉，收入《臺灣省通志稿》，臺灣省文獻委員會，1964年。

陳漢光：〈從臺灣方志看明鄭的建置〉，《臺灣文獻》第9卷第4期，1958年12月，頁81-98。

陳嘯高、顧曼莊：〈福建的梨園戲〉，《華東戲曲劇種介紹》第1集，上海：新文藝出版社，1955年。

高拱乾：《臺灣府志》，臺北：中華學術院臺灣叢書本，1968年。

倉林誠一郎：《新劇年代記：戰前編》，東京：白水社，1972年。

曹永和：《臺灣早期歷史研究》，臺北：聯經出版公司，2000年。

張岱著，馬興榮點校：《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》合集，上海：新華書店，1982年。

許孚遠：〈疏通海禁疏〉，原刊《明經世文編 敬和堂集》，收入《明清檔案彙編》第1輯第1冊，行政院文化建設委員會，2004年。

堤精二：《國性爺合戰》，東京：日本古典文學會，1972年。

湯錦台：《大航海時代的臺灣》，臺北：貓頭鷹出版社，2001年。

黃典誠：〈臺灣外紀與臺灣外志考〉，收入《廈門大學學報》第7本。無出版年月。

臺灣省文獻委員會：《臺灣省通志稿》，臺灣省文獻委員會，1964年。

臺灣省文獻委員會編纂，廖漢臣整修：〈學藝志藝術篇〉，收入《臺灣省通志》第1冊，臺北：衆文圖書公司，1980年。

盧若騰：〈島噫詩〉，《臺灣文獻叢刊》第245種，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1968年。

龍彼得：《明刊閩南戲曲絃管選本三種》，臺北：南天書局，1992年。

韓家寶著，鄭維中譯：《荷蘭時代臺灣告令集·婚姻與洗禮登錄簿》，臺北：曹永和文化基金會，2005年。

藍柏（Lambert van der Aalsvoort）著、林金源譯：《福爾摩沙見聞錄——風中之葉》，臺北：經典雜誌，2012年。

羅斌：〈荷蘭文獻中的臺灣早期戲劇活動〉，《臺灣的聲音》，臺北：水晶有聲出版社，1997-1998年，頁78-83。

ノムツ原作，山岸祐一譯：〈悲劇 臺灣の攻圍〉，《臺灣時報》1933年1月號，頁149-167；2月號，頁138-157；3月號，頁178-201；4月號，頁154-179；5月號，頁127-143。

Rund Spruit：〈奇眉異目：描繪亞洲〉，收入國立臺灣歷史博物館籌備處主編：《荷蘭時期臺灣圖像國際研討會——從時間到空間的歷史詮釋》，臺南：國立臺灣歷史博物館籌備處，2001年。

Hubert Meeus, "Genres in het ernstige Nederlandse renaissancetoneel 1626-1650," *De Zeventiende Eeuw* 3 (1987): 13-24.