

日治時期師範學校校歌初探

張倍純*

摘要

本文以蒐集五首日本統治台灣時期的「師範學校校歌」的歌詞內容為文本，分析其內涵，進一步從中了解日本帝國主義下師範學校的校歌內涵。

日本總督府於來台初期即認知設置師範學校的必要性，則校歌和校訓、校徽、校旗常成為學校的代表，而現今的文獻並沒有相關研究，本文擬以師範學校「學校校歌」為主題，探討歌曲的由來、背景以及學校校歌歌詞的內容分析和對學童的教育影響。在唱歌教育方面的研究，希望本文能系統性的考察日治時期師範教育的校歌教育教材內容，透過搜集整理師範學校相關史料及前人研究結果，以了解當時日治時期師範學校校歌的歌詞內容狀態。

經分析結果，得知日治時期的「師範學校校歌」分別具有以下幾種內涵：一、學校地理位置景觀的描述；二、學校特色、物產與名勝；三、對學生的期許、勤勉同學；四、政治型態、對天皇、皇太子、神社及日本帝國相關；五、具有「台灣」意象之符號。

從以上的特色可以窺見，日治時期師範學校的校歌，多含有該學校的地理環境、自然環境、物理環境、歷史環境、學生應有的態度、校訓、道德目標、對未來的夢想或希望等等。

關鍵語：師範學校、校歌、日治時期、師範教育

* 國立台北教育大學台灣文化研究所 史學組研究生碩二。

一、日治時期師範教育背景與校歌的產生

日本治台初期日本政府爲了解決語言不通的問題，創立了「國語傳習所」與「國語學校」（當時「國語」即「日語」）。伊澤修二在《臺灣教育意見書》中，將殖民地教化概分爲「目下急要之教育事業」與「永遠之教育事業」兩大類，是將開拓臺、日雙方語言思想的溝通途徑視爲實施殖民地教育的前提，因此便把建立提供語言學習的設施定爲首要之務。1898年（明治三十一年）八月，依據總督府頒佈有關公學校的內訓，確立任用師範學校畢業生爲公學校訓導的方針。²從《台灣教育沿革誌》中可以得知日本總督府隨著公學校教育的普及，設置師範學校的必要性。

在學校教育與社會教育來說，音樂是重要的教育內容。唱歌科對於國語學習的效用，可從當時美國駐台領事J. H. Arnold 的報告書中得證：「只有親自造訪本地學童的唱歌課，才能感受到此課程作為日常行事的妙用，漢人兒童喜歡唱歌，也比日本少年有更好的音感，愉悅的心沈浸在自己的歌唱中，因此之故，經由音樂來進行語言教學效果更好。」³從此處我們可以很清楚的知道，音樂對於人民的影響是有多麼的深刻、不可輕忽。

1919年1月「台灣教育令」發布後，總督府於1919年（大正八年）4月1日，公佈「台灣總督府師範學校官制」，將原來的國語學校本校改爲台北師範學校，分校改爲台南師範學校，成立了依據「台灣教育令」的師範學校。⁴而在師範教育下要以養成「鍛鍊精神、磨勵德操」並「富於忠君愛國志氣」的教員。⁵所以在學校的教育目的，在使台灣人「去舊國之夢，發揮新國民精神」，這就是所謂的「日本化」的國家主義教育觀。⁶

音樂教育的發軔，在台灣初始的發展與日本相同，經由伊澤修二引入，從《小學唱歌集》開始傳播，無論是第一附屬學校的生徒或者是第一回講習員，1896年6月以後，這種以德育涵養爲中心的音樂教育，經由殖民教育的傳入，毫無保

² 李園會著，國立編譯館主編，《日據時期台灣師範教育制度》，台北市：南天，1997，頁41。

³ 轉引自E. Patricia Tsurumi 著，林正芳譯，《日治時期臺灣教育史》，宜蘭：仰山文教基金會，1999，頁49。

⁴ 李園會著，國立編譯館主編，《日據時期台灣師範教育制度》，台北市：南天，1997，頁115。

⁵ 《台灣教育沿革誌》，1896年「台灣總督府國語學校規則」第三章第十六條，頁549。

⁶ 孫芝君，《日據時代台灣師範學校音樂教育之研究》，台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997，頁11。

留的為台灣所接受，成為台灣音樂教育發展的原點。⁷

唱歌於當時日治時期為公學校的課程之一，並且強調「唱歌科和國語科相互配合之下的教育成果，具有重大意義」，對台灣兒童來說，唱歌可以加強日語（國語）學習，不但要學會唱歌，更要學會朗讀歌詞。⁸

賴美鈴教授曾於 1998-1999 年進行調查訪問，受訪者為就讀日治時期公學校的前輩，結果顯示就讀公學校的前輩對「式日⁹」歌曲印象深刻。¹⁰筆者認為日本總督府於來台初期即認知設置師範學校為早晚的事，則校歌和校訓、校徽、效旗常成為學校的代表，而現今的文獻並沒有相關研究，本文擬以師範學校「學校校歌」為主題，探討歌曲的背景以及學校校歌歌詞的內容分析和對學童的教育影響。

筆者選定五所師範學校校歌，探討歌詞的內容分析和唱歌教育的影響，期盼有助於了解日治時期師範教育學校的校歌。

二、校歌

1900 年 4 月總督府當局公告設台北、台中、台南三所師範學校，並通知各縣務必加緊籌備，得以開始上課，是為台灣人民接受師範教育之開始。¹¹如同矢內原忠雄所說，1919 年以前，台灣的施政方針，是「以兒玉、後藤政治為基調，根據對台灣社會特殊性之認識，社會方面尊重舊習慣；政治方面則對台灣人施予差別的警察專制統治，其內容為治安之安定、島內產業資本主義之發達、日人官僚及資本勢力之確立，以及對教育設施之漠視等。」¹²直至 1919 年「台灣教育令」的頒布，乃確立了台灣人的教育。強調台灣教育以德育為主，目的其實是在涵養日本國民性格，並且決定以師範教育為主，故此決定獨立設立師範學校。

⁷ 孫芝君，《日據時代台灣師範學校音樂教育之研究》，台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997，頁 15。

⁸ 賴美鈴，〈日治時期台灣教科書研究〉，《藝術教育研究》第三期，2002，頁 39-52。

⁹ 依據岩井正浩於《子どもの歌の文化史二〇世紀前半期の日本》的說法為「學校長、較原籍學生，於祝日大祭日時合唱適當的歌曲。」並且配合日本的「三大節」，學校必須舉行儀式，稱之為「式日」。

¹⁰ 詳見賴美鈴，《台灣音樂教育史研究（1895-1945）》，國科會專題研究計畫成果報告：NSC88-2411-H003-006，1999，頁 55。

¹¹ 吳文星，《日據時期台灣師範教育之研究》，台北市：臺灣師範大學歷史研究所，1983，頁 19。

¹² 佐藤源治，《台灣教育の進展》，台北，1943，頁 202-215。

「校歌」是學校活動常使用的歌曲，「它不但代表著一個學校的校風、精神和特色，更可經由熟練的傳唱，增進學生對學校的親和感和凝聚力。」¹³筆者蒐集的師範學校校歌包括有〈台北第一師範學校〉¹⁴、〈台北第二師範學校〉¹⁵、〈新竹師範學校〉¹⁶、〈台南師範學校〉¹⁷以及〈屏東師範學校〉¹⁸這五首校歌，其中筆者認為相當重要的〈台中師範學校〉經由學校校史室文件中搜尋，只見其中描述著對於日治時期的校歌即已廢棄不用，並且毫無保留歷史之意；至日治後期 1943 年設置的〈彰化青年師範學校〉至戰後以該校為「軍國教育與皇民化教育的溫床」為由廢止，當中校歌更無從蒐集起。筆者認為於日治時期的校歌收集選樣上有一定的難度存在。

校歌是學校的精神象徵，校歌的歌詞內容通常會傳達創作者、學校主政者或當時的教育理念，透過歌詞的內容的不同，可以顯現學校的特色。在透過不斷傳唱的過程中，對師生都會產生潛移默化的效果。¹⁹在記憶中，從國小、國中、高中以至大學，雖然唱過每首母校的校歌，聽過這些校歌，隨著畢業又換了一首校歌，卻從未去思考過其中所包含的內在蘊義，以及其中的意識形態，又或者是否存在著祖國情懷。

其中，吳文星教授於 1979 年發表的碩士論文《日據時期台灣師範教育之研究》，雖然並非以音樂教育為主題，但兼而述及日治時期師範學校的音樂課程，音樂教師、音樂活動等，涉及相關台灣音樂教育歷史研究有極大的啟發。²⁰對於日治時期的教育政策有概略性的了解，以此期望評估本論文之學校校歌之特質與依據。

目前國內對校歌的相關論文研究有廖英秋《雲林縣各級學校校歌研究》²¹以及林玉如《校歌研究－以台北市高中（職）及國中校歌為例》²²僅以這兩篇為主要研究相關校歌之部分，在數量上明顯不足，以上研究，有其開創性的貢獻，更

¹³ 賴錦松，〈國民小學校歌製作與運用研究－屏東師院輔導區內國民小學校歌探析〉。《屏東師院學報》7：299-378，1994，頁 299。

¹⁴ 安東正次作詞，一条 真一郎作曲。

¹⁵ 高野辰之作詞，剛也貞一作曲。

¹⁶ 作詞者不明，山田文雄作曲。

¹⁷ 小山朝丸作詞，岡田守治作曲。

¹⁸ 作詞者不明，高原久勝採譜。

¹⁹ 陳聰明，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展。第二冊，學校建築篇/校歌校旗篇》，國史館台灣文獻館，2005，頁 147。

²⁰ 孫芝君，《日據時代台灣師範學校音樂教育之研究》，台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997，頁 2。

²¹ 廖英秋，《雲林縣各級學校校歌研究》，國立台北師範學院音樂研究所，碩士論文，2004。

²² 林玉如《校歌研究－以台北市高中（職）及國中校歌為例》，國立台北藝術大學音樂學系碩士在職專班，碩士論文，2005。

值得深入研究。

自日治時期的教育政策以及政治環境背景的關聯性，看見國家力量如何透過教育達到內化的社會控制，並且探討教育政策如何落實到校園空間，如何對個體進行管控與規訓。校歌為校園的精神象徵，是一種異質空間的表現，因此分析校歌文本能看見國家力量所傳達的政治意識形態以及其特殊的地理意涵。

三、校歌歌詞內容分析

本論文所蒐集的五首日治時期師範學校校歌歌詞，即本論文進行分析的基本文本。經詳加研析，其內容所涉之意涵、意識形態、價值觀念或國家認同，概可分別從以下數項來了解。各項內容並非互相排斥，而是多元並具的。亦即同一首歌可能同時具有多項內容性質。

(一) 學校地理位置景觀的描述

校歌歌詞中的山川、河流常作為一種「情感的依附」。而這些文本中的地景呈現，通常極具「地方性」，能清楚看見校園座落位置的地理環境特色，從師範學校校歌中也經常描寫到，例如：

〈台北第一師範學校〉²³：「檳榔の朝かけ 道を説くは……大屯やまの 岩が根なす……南風薫ずる 芝山巖の…。」

〈台北第二師範學校〉²⁴：「方蘭丘上（ほうらんきゅうじょう） 礎（いしずえ）固く…亜熱の風に その身を鍛え 榕樹（アコー）の陰に その智を磨く…七星山頭（しちせいざんとう） 高さを仰ぎ 淡水河辺（たんすいがわべ）清きを眺め…名も高砂の 南の島は」

〈新竹師範學校〉²⁵：「新高山の 雲の色 芝山巖（しざんがん）の 緑濃し」

〈屏東師範學校〉²⁶：「輝き昇る旭日に 大武の峯の彌崇く」

1980年代中期之後，地理學界出現一種新的空間「容器觀」，即所謂的「規訓空間」（disciplined space）—誰能控制、操縱空間，誰就能取得社會的主導地

²³ 安東正次作詞，一條 真一郎作曲。

²⁴ 高野辰之作詞，剛也貞一作曲。

²⁵ 作詞者不明，山田文雄作曲。

²⁶ 作詞者不明，高原久勝採譜。

位，這是一種空間的權力論述。²⁷

歌詞文本中的地景，是一種情感的依附，不管是「縣市尺度的地景」或者是「跨越區域尺度的地景」，創作者描寫青山河流並抒發國家思想的理想抱負，校歌歌詞以學生熟悉的地景入題，希冀藉此引起共鳴。²⁸像新高山（玉山）為臺灣第一高峰，具有指標性的意義，可以作為全島學校校歌的素材。對學校所在地地理景觀的描寫，學校的山川名、景色，通常都是校歌歌詞的素材之一。

（二） 學校特色、物產與名勝

校歌歌詞往往傳達著學校教育理念方針與地方特色等訊息。如：

〈台北第一師範學校〉²⁹：「南風薰ずる 芝山巖の...。」

〈台北第二師範學校〉³⁰：「霖雨の二季は 翼を収め 快晴二季は 雲居を翔くる...四季花咲き 常夏常盤 我等耕道 未来に笑みて 正しく深くこの土をすきて 香ぐわし木の實 作らむ数多...。」

〈新竹師範學校〉³¹：「芝山巖（しざんがん）の 緑濃し 青空高く 横たわる...」

學校所在地的特色、物產與名勝，或者是將山川擬人化，這是很常見的校歌素材之一，而山川又會以所涵蓋的範圍或是具有指標意義影響遠近學校的使用。³²配合學校地方特色、物產和名勝，實情實景，更能表達學生對學校的情感與懷念。

這三所師範學校校歌都有相當鮮明的地方特色，包括歌詞中的地名與景物。日治時期的校歌大多如此，主要原因在於當時的《教育經營事典》規定歌詞的具體內容應有該學校的教育方針、理想、特徵與地域環境。³³

（三） 對學生的期許、勤勉同學

²⁷ <http://www.wretch.cc/blog/ntugeogcamp/6722282>，〈校歌的地理學分析－校園的「空間規訓」與自身的抵抗〉，文章發表日期 2009/01/31，（查詢日期 2009/09/11）。

²⁸ <http://www.wretch.cc/blog/ntugeogcamp/6722282>，〈校歌的地理學分析－校園的「空間規訓」與自身的抵抗〉，文章發表日期 2009/01/31，（查詢日期 2009/09/11）。

²⁹ 安東正次作詞，一條 真一郎作曲。

³⁰ 高野辰之作詞，剛也貞一作曲。

³¹ 作詞者不明，山田文雄作曲。

³² 陳聰明，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展。第二冊，學校建築篇/校歌校旗篇》，國史館台灣文獻館，2005，頁 148。

³³ 賴美玲，〈日治時期台灣公學校「式日唱歌」與校歌〉，台灣風物，57(4)，2007，頁 103-143。

這是校歌最主要的部份，也是每一首校歌必備的部份，大部分都是一些做人做事的道理，像是要努力學習、樂觀進取、堅忍不拔、鍛練身心、堂堂正正做人、做好國民、要好好報效國家社會等等。³⁴例如：

〈台北第一師範學校〉³⁵：「智徳を学びの 窓の練れば み空に理想の光
うごき 淡水の河の たきつ瀬なす 操持清かれ 吾等が友...。」

〈台北第二師範學校〉³⁶：「威容の嚴たる 我等の学校 我等健児は 和合
に笑みて...その智を磨く 遠大は望み 剛強は意志...。」

〈新竹師範學校〉³⁷：「希望（のぞみ）遥（はる）けき 我らが学び舎」

〈台南師範學校〉³⁸：「知徳を練磨す 健児ぞ我等...育英報国 理想も
高く 努めて息まざる 健児ぞ我等 努めよ努めよ 世にも尊きその使命 励
めよ励めよ 世にも雄雄しきその理想。」

〈屏東師範學校〉³⁹：「不断の歩み示さずや 誓ふ心は芝山巖...自ら鍛え勵
まずや 力尊く瑞竹に。」

在行爲目標上，以「修練」、「實踐」等行爲性質的教育啓發；以「技能」、「能力」的外在行爲爲評量目標，結合了「情操」、「性格」的內在養成。⁴⁰故這些對學生的期許、勤勉同學努力向上的校歌在五首師範學校皆可一探究竟。

（四） 政治型態、對天皇、皇太子、神社及日本帝國相關

日本殖民台灣採行與本國相同的天皇教育體制，並將神道推進納入教育體系中，因此很多學校的校歌出現與天皇、神社及日本帝國相關的歌詞，像是敕語、黃恩浩蕩、光榮之國、神社的參拜等。⁴¹例如：

〈台北第一師範學校〉⁴²：「天津日高照る現御神（あきつみかみ） 仰げ
ばかしこし 御代の光...聖勅かがやく 神の御国...殉国の御霊 しろしめさむ
...。」

³⁴ 陳聰明，《棟花盛開時の回憶：日治時期畢業紀念冊展。第二冊，學校建築篇/校歌校旗篇》，國史館台灣文獻館，2005，頁 148。

³⁵ 安東正次作詞，一条 真一郎作曲。

³⁶ 高野辰之作詞，剛也貞一作曲。

³⁷ 作詞者不明，山田文雄作曲。

³⁸ 小山朝丸作詞，岡田守治作曲。

³⁹ 作詞者不明，嵩原久勝採譜。

⁴⁰ 孫芝君，《日據時代台灣師範學校音樂教育之研究》，台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997，頁 53。

⁴¹ 陳聰明，《棟花盛開時の回憶：日治時期畢業紀念冊展。第二冊，學校建築篇/校歌校旗篇》，國史館台灣文獻館，2005，頁 149。

⁴² 安東正次作詞，一条 真一郎作曲。

〈台南師範學校〉⁴³：「世界にまたなき 歴史を持てる 皇国に生まれし 甲斐こそあれと 桶盤浅頭（とうばんせんとう） 勅語畏み...四海に溢るる み恵み浴みて 啓南の使命 我こそ負へと 育英報国 理想も高く...。」

〈屏東師範學校〉⁴⁴：「永久に聖なる道の為 身をも魂をも捧げなむ... 久遠の誇り日の御旗 仰ぎ手て日毎文に武に...生命めでたき大御代の 恵み天地に満たさなむ。」

其中〈台南師範學校〉⁴⁵幾乎整首都在「傳承生為皇國臣民的榮幸...我們是擔承啟南的使命，揭舉育英報國的理想」充滿了對日本帝國及天皇的讚揚。則採錄到相關與天皇、皇太子、神社及日本帝國學校的校歌歌詞頗為常見。

在教育的過程中，爲了使每個學生的主體意識以及身體經驗，能在最短的時間以及最有效率的情況下，時時的與國家、政權意識形態相互連結，將個體的情感完全從屬於國家的政權意識形態，所以會不斷透過公民課、軍訓課或者民族精神教育等此類課程的訓練，舉行升降旗典禮等與國家意識形態息息相關的儀式活動，並且對所有學生主體進行規訓、管教以及監督，確保意識形態教化之效。而各種機制力量與規訓的過程，爲了在最有效率的情況下運作，便轉化成一條條清晰可見的規範與標準，成爲一系列的考核與評鑑過程，它們結構著整個校園體系與空間運作，也結構著所有學生主體的思想與身體經驗。因此，原本屬於個人主體的思想意識與身體經驗，便在學校透過權力機制與規訓過程的作用下，被組織了起來，成爲一種集體化的、制度化的經驗。

筆者認爲日治時期學校校歌的產生爲了避免學童學校教育之於認知中國與台灣間關係的搖擺思考中，雖然身處在台灣，但是又好像對對岸有著一種莫名的情愫存在，在這種心理底下，學校校歌出現於日本帝國、日本天皇、皇太子、神社讚揚的詞句較以隱晦修飾，雖然從師範學校校歌中無法確切以足夠文本選樣得知是否因爲如此所以較少出現，則待後期全面性研究可以佐證此項。

日本統治台灣希望教育台灣人效忠日本帝國，在學校教育體制中，透過教科書的編撰、教育敕語的宣讀、在學校中奉安殿及校內神社的建造，以及學生每天例行的膜拜等種種措施，來達到同化的目的。校歌是全校師生經常傳唱的歌曲，在當時的政治氛圍中相信也是爭取同化的重點之一。⁴⁶

尤其又是以日本總督府在師範學校的設置意念下，是希望培育師範畢業生

⁴³ 小山朝丸作詞，岡田守治作曲。

⁴⁴ 作詞者不明，嵩原久勝採譜。

⁴⁵ 小山朝丸作詞，岡田守治作曲。

⁴⁶ 陳聰明，〈棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展。第二冊，學校建築篇/校歌校旗篇〉，國史館台灣文獻館，2005，頁 150。

能於國語傳習所、小學校及公學校的教員、私塾教員。故卻有少部分學校完全沒有與同化政策相關的詞句，可以說是較為少見，如〈新竹師範學校〉⁴⁷、〈台北第二師範學校〉⁴⁸。

(五) 具有「台灣」意象之符號

在教育政策上，校歌常被用來作為「教化」的工具，從台灣有校歌之初也就是日治時期以來，都有這樣的現象。用傅柯的話來說就是，校歌是校園空間規訓的一環，除了歌詞內容欲傳達的意識形態之外，傳唱與演唱場合也同時規訓著個人的思想與身體，久而久之便成為一個好管教的「柔順的肉體」。⁴⁹例如：

〈台北第一師範學校〉⁵⁰：「高砂の島も 普天の下 教化はあまねし 率土の浜…。」

〈台北第二師範學校〉⁵¹：「名も高砂の 南の島は…。」

〈新竹師範學校〉⁵²：「新高山の 雲の色 …常夏（とこなつ）の国 台湾に」

在敘事主體上，這三所師範學校校歌的歌詞，中介了一個他者於日本（殖民國）與台灣（被殖民地）之間，而這一個位居之間的他者是敘事歌詞的主體。

歌詞中採用這一個中介的主體來敘事，意在連結兩個原本不相同的政治主體，意在日本同化其殖民地，以期在意識形態上將殖民地收編版圖。然而，這一個主體是模糊難辨的，但這個主體都要台灣的學生們同日本一起，共享大日本的精神與理想。⁵³此時都具有共同的教育目標，不過台灣總督府已經注意到加入與台灣事物、景色、地理等等相關的歌詞。

日治時期的校歌的內容，透過地區熟知的地方特色與自然景觀，賦予殖民者要傳遞給殖民者的意義。在歌詞中，敘事主體的配置也提點了當時日本與台灣之間的政治關係，亦即日本極力將台灣人民改造為日本皇民的意圖。

⁴⁷ 作詞者不明，山田文雄作曲。

⁴⁸ 高野辰之作詞，剛也貞一作曲。

⁴⁹ <http://geosheep.pixnet.net/blog/post/3599610>，〈校歌的地理學分析—校歌作為教化意識型態的工具(日治時期篇)〉，文章發表日期 2010/01/03，(查詢日期 2010/01/09)。

⁵⁰ 安東正次作詞，一条 真一郎作曲。

⁵¹ 高野辰之作詞，剛也貞一作曲。

⁵² 作詞者不明，山田文雄作曲。

⁵³ <http://geosheep.pixnet.net/blog/post/3599610>，〈校歌的地理學分析—校歌作為教化意識型態的工具(日治時期篇)〉，文章發表日期 2010/01/03，(查詢日期 2010/01/09)。

四、從「校歌」內容看在台灣師範教育的內容性質分析總覽

上一節以「師範學校校歌」的歌詞為文本，析分出五項內容性質，並舉代表歌曲為例。然而舉例僅有取樣作用，不能全面知悉五首「師範學校校歌」的曲名及其內容性質。因此以下試將五首「師範學校」作一校歌曲名，並逐項檢視其所包含的內容，以●符號標出。逐項列表如下。

內容 校歌	描學校 述校地 理位置 景觀的	勝學校 特色、 物產與 名	同對學 學的 期許、 勤勉	政政治 治型態、 對天皇、 皇太子、 神社及 日本帝國 相關	符號 具有「 台灣」 意象之
台北第一師範學校	●	●	●	●	●
台北第二師範學校	●	●	●		●
新竹師範學校	●	●	●		●
台南師範學校			●	●	
屏東師範學校	●		●	●	

從表中看出每首校歌都透過傳達對學生的期勉來不斷地內化學生對自我角色功能的定位，另一方面藉由天皇、神社等的具體符號與想像中的國家做連結來達到國家意識形態。

中世紀神學家馬丁路德就曾體會歌曲在宣傳上的作用，他認為音樂的地位「僅次於神學。魔鬼恨惡音樂，因為音樂可以逐斥誘惑，驅走邪念」。馬丁路德希望為男女兒童辦學，在他的學校裡，不會唱歌的人不准教書，也不許講道⁵⁴；就此來說，「音樂」擁有一定的魔力，托爾斯泰就曾言：「音樂應該是國家的事業，這種具有危險魔術力量的音樂，必須由國家控制」⁵⁵

歌曲在政治的宣傳上也是如此。所以統治者利用歌曲、音樂來激發民心的認同與支持，特別是專制獨裁政權更是一般。納粹德國是一個典型的例子。曾經

⁵⁴ 詳見 Jacques Barzun 著，鄭明萱譯，《從黎明道衰退—五百年來的西方文化生活》(上)，台北市：貓頭鷹出版社，頁 65-66。

⁵⁵ 轉引自黃友棣，《琴台碎語》，台北：東大，1984，頁 207。

歷經希特勒納粹主義崛起的 Sebastian Haffner 在 1939 年的回憶錄中就提到：「我們彷彿生活在戰爭狀態下，不過那場戰爭非常滑稽—它的各種勝利都是用歌聲行軍隊伍換來的。突擊隊、黑衫隊、希特勒青年團、德意志勞動陣線，以及其他五花八門組織的成員不斷在街頭列隊行進，高聲合唱〈君可見東方的朝霞？〉或〈布蘭登堡邊區的原野〉等歌曲。」專制、絕對主義的政權透過歌曲進行政治宣傳，由此可見。⁵⁶

在學校教育與社會教育來說，音樂是重要的教育內容。在戒嚴時期的台灣當局，威權統治者不免透過教育政策與文化政策試圖的利用傳播媒體，就當時齊而言大量的播放所謂的「愛國歌曲」，這些必然與政權當局有密切的關係。就如同蔣介石所提：「音樂足以表現民族盛衰與國家之興亡。我們在這反共抗俄戰爭與革命建國事業中，一定要培養民族的正氣，鼓舞戰鬥的精神，以發揚滔厲的氣概，篤實光明的風度，貫注到音樂與歌曲，來糾正頹廢的音樂和淫靡的歌曲。」⁵⁷從此處我們可以很清楚的知道，音樂對於人民的影響是有多麼的深刻、不可輕忽。

校歌是學校的精神象徵，校歌的歌詞內容通常會傳達創作者、學校主政者或當時的教育理念，透過歌詞的內容的不同，可以顯現學校的特色。在透過不斷傳唱的過程中，對師生都會產生潛移默化的效果。⁵⁸在記憶中，從國小、國中、高中以至大學，雖然唱過每首母校的校歌，聽過這些校歌，隨著畢業又換了一首校歌，卻從未去思考過其中所包含的內在蘊義，以及其中的意識形態，又或者是否存在著祖國情懷。於此，筆者在此探討台灣於日治時期以來師範教育脈絡下的轉換，也分析於台灣在經過「日治」師範教育體系後的統治之下，透過校歌的內涵，所帶給學生的國家意識、教育政策和教育理想的變化。

五、結論

伊澤修二在《臺灣教育意見書》中，將殖民地教化概分為「目下急要之教育事業」與「永遠之教育事業」兩大類，是將開拓臺、日雙方語言思想的溝通途徑視為實施殖民地教育的前提，因此便把建立提供語言學習的設施定為首要之務。規劃殖民地教育，目的在推廣國家主義的教育理念，亦即實施所謂「日本化」的教育。師範教育體系正式確立於 1919 年，在加上以「同化主義與內地延長主義」為殖民統治政策時期，音樂課程則成為推行國語、宣揚日本風俗文化及同化

⁵⁶ 詳見塞巴斯提安·哈夫納(Sebastian Haffner 著，周全譯，《一個德國人的故事：哈夫納 1914-1933 回憶錄》，台北：左岸文化出版，2008 年，頁 276。

⁵⁷ 蔣介石，《民生主義育樂兩篇補述》，台北：中央文物，1953，頁 65。

⁵⁸ 陳聰明，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展。第二冊，學校建築篇/校歌校旗篇》，國史館台灣文獻館，2005，頁 147。

台灣人成為日本人的工具，意圖讓台灣人民在潛移默化之中，接受執政者所灌輸的國家意識。⁵⁹

綜觀全台各公私立高中的校歌，不難發現，不同時代因為不同的政治環境，作為教化意識形態的工具的校歌，歌詞的內容便有很大的差異。從師範學校校歌的研究中，可以發現當時台灣的音樂教育政策、音樂教材的編撰皆深受日本內地影響。對殖民者日本而言，在台灣學校教育中加入唱歌科的課程，並不單純只是為了培養學童的美學素養，更重要的是要藉由校歌來輔助國語（日語）習、宣揚日本文化、塑造天皇思想、強健學童體魄，以這樣的方法推行國語（日語）與強化國族意識的作法。

周嘏瑞〈怎樣寫校歌〉一文中提及創作四首校歌的經驗，就校歌的原則就有說到「要能寫出學校所在地的實情實景、要能配合國家的教育目標、要能表達學生對學校的情感與懷念……要能和國家現在所實施的教育目標與政策相配合……」⁶⁰透過日治時期留下來的學校校歌資料，見證了當時的台灣師範教育下的音樂創作，反映出政府體制下的國家意識型態為中心，以及台灣社會對不同文化的兼容並蓄。

宣唱校歌的行為本身就是一種「合唱」，而「合唱」這個行為本身即有「社會鏈結（social bonding）」⁶¹的功能，強化族群間的認同，學生個體藉此表現同為學校的一份子。校歌，落實於校園空間之中，除了是意識形態教化的最直接表現，在傳唱的場合之中也有著時間管制與身體規訓的作用。師範學校則培育初等音樂教育的師資，日治時期台灣學校音樂教育主要發展的空間與傳播途徑。

師範教育方面，特別傾注全力於品性的陶冶與國語的熟練，如此才能穩固普通教育的資源與基礎。⁶²無論是日本內地或台灣總督府，此時都具有共同的教育目標，不過台灣總督府已經注意到加入與台灣事物、景色、地理等等相關的歌詞。如同歌謠上日本會用臺灣的曲調填上皇民化的歌詞，這樣融合了臺灣自身相關的事物，這種宣傳手法更容易被臺灣學生所接受。

校歌有著歷史意義與時代性價值，更緊緊連繫著當時代人們的濃烈情感，因此妥善的紀錄與保存舊校歌應有其必要性。⁶³學校校歌乃透過一個學校個人與團體間對於學校所存在與形象的內發性主觀隸屬的心之所嚮，這樣的認同包括對

⁵⁹ 林旻誼，《摩登時代的音樂生活：日治時期公學校唱歌教育與唱片產業之探討》，國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文，2008，頁 10。

⁶⁰ 周嘏瑞，〈怎樣寫校歌〉，國民教育，24：4，4-6，1982，頁 6。

⁶¹ 社會鏈結，意指社會群體間的認同感建立，使得群體維繫彼此間的關係。

⁶² 林茂生著，林詠梅譯，《日本統治下台灣的學校教育——其發展及有關文化之歷史分析與探討》，台北：新自然主義，2009，頁 161。

⁶³ 廖英秋，《雲林縣各級學校校歌研究》，國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文，2004，頁 240。

政權、疆域、人民、文化、民族、地理等不同層次的認同概念。不論校歌文本中意識形態教化的企圖，不同時代背景所創作的校歌，見證了國家政治環境的演變過程，或許可將校歌視為「紀念品」般地保留下來，作為一個時代的見證，供教育史或者社會科學研究另一個可分析的文本。

【附錄】

台北第一師範學校校歌

作詞：安東 正次 作曲：一条 真一郎

1

天津日高照る現御神（あきつみかみ） 仰げばかしこし 御代の光

高砂の島も 普天の下 教化はあまねし 率土の浜

2

檳榔の朝かげ 道を説くは 皇運扶翼の 高き使命

蕃山のゆふべ 教を布く 任こそ重けれ 邦家の爲

3

聖勅かがやく 神の御国 匂うは桜の はなのかざし

大屯やまの 岩が根なす 心身明なれ 吾等の友

4

智徳を学びの 窓の練れば み空に理想の光うごき

淡水の河の たきつ瀬なす 操持清かれ 吾等が友

5

たふれて已まむの かたき誓い 南風薫ずる 芝山巖の

殉国の御霊 しろしめさむ 心のかがみは 曇らぬ月

台北第二師範學校校歌

作詞：高野辰之 作曲：岡野貞一

1

方蘭丘上（ほうらんきゅうじょう） 礎（いしずえ）固く

威容の巖たる 我等の学校 我等健児は 和合に笑みて

亜熱の風に その身を鍛え 榕樹（アコー）の陰に その智を磨く

遠大は望み 剛強は意志

2

七星山頭（しちせいざんとう） 高きを仰ぎ

淡水河辺（たんすいがわべ）清きを眺め 我等飛鳥（ひちょう）は 使命に
笑みて

霖雨の二季は 翼を収め 快晴二季は 雲居を翔くる

遠大は望み 剛強は意志

3

名も高砂の 南の島は

四季花咲き 常夏常盤 我等耕道 未来に笑みて

正しく深く この土をすきて 香ぐわし木の実 作らむ数多

遠大は望み 剛強は意志

新竹師範學校校歌

作詞：不明 作曲：山田文雄

新高山の 雲の色

芝山巖（しざんがん）の 緑濃し

青空高く 横たわる

常夏（とこなつ）の国 台湾に

希望（のぞみ）遙（はる）けき

我らが学び舎

台南師範學校校歌

作詩：小山朝丸 作曲：岡田守治

(莊重に且つ力を込めて)

1

世界にまたなき 歴史を持てる
皇国に生まれし 甲斐こそあれと

桶盤浅頭(とうばんせんとう) 勅語畏み
知徳を練磨す 健児ぞ我等

2

四海に溢るる み恵み浴みて
啓南の使命 我こそ負へと

育英報国 理想も高く
努めて息まざる 健児ぞ我等

努めよ努めよ 世にも尊きその使命
励めよ励めよ 世にも雄雄しきその理想

屏東師範學校校歌

作者不明 採譜：高原久勝

1

輝き昇る旭日に 大武の峯の彌崇く
聳ゆる見ても競わずや 皇御国の御民我
高き希望に新しき 使命あまねく果さなむ

2

夜昼息まず注ぎ行く 下淡水の水清く
不断の歩み示さずや 誓ふ心は芝山巖
永久に聖なる道の爲 身をも魂をも捧げなむ

3

久遠の誇り日の御旗 仰ぎ手て日毎文に武に
自ら鍛え勵まずや 力尊く瑞竹に
生命めでたき大御代の 恵み天地に満たさなむ

參考文獻

專著

- 王則文、許錫慶、黃得峰、顏義芳，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展。第四冊，社會教育篇-王則文/日治時代公立學校一覽表-許錫慶、黃得峰、顏義芳》國史館台灣文獻館，2005。
- 末光欣也，《台湾の歴史：日本統治時代の台湾：1895-1945/46 五十年の軌跡》，臺北市：致良，2004。
- 吉野秀公，《台湾教育史》，台北市：南天，1927。
- 吳文星，《日據時期台灣師範教育之研究》，台北市：臺灣師範大學歷史研究所，1983。
- 李明芳，《台灣文化政策的政治經濟分析》，國立中山大學政治學研究所碩士論文，2002。
- 李園會著，國立編譯館主編，《日據時期台灣師範教育制度》，台北市：南天，1997。
- 李筱峰，《台灣民主運動四十年》，台北：自立晚報，1987。
- 周麗玉主編，教育部訓育委員會編審，《春風化雨「國民中學導師手冊」》，台北市：張老師，1993。
- 林文龍，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展。第三冊，制服篇/「修學」旅行篇/時局篇/「內地進學」篇》，國史館台灣文獻館，2005。
- 林玉如，《校歌研究－以台北市高中（職）及國中校歌為例》，國立台北藝術大學音樂學系碩士在職專班碩士論文，2005。
- 林玉体，《台灣教育史》，台北市：文景，2003。
- 林玉体，《台灣教育面貌四十年》，台北：自立晚報，1987。
- 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，國立政治大學歷史學系研究所碩士論文，2001。

林旻誼，《摩登時代的音樂生活：日治時期公學校唱歌教育與唱片產業之探討》，國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文，2008。

姚浙生、李淑鈴、王則文，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展。第一冊，總論/課程篇-姚浙生，附錄 大事記-李淑鈴/教育法令索引-王則文》國史館台灣文獻館，2005。

派翠西亞.鶴見 (E.Patricia Tsurumi) 著，林正芳譯，《日治時期台灣教育史》，宜蘭市：仰山文教基金會，1999。

孫芝君，《日據時代台灣師範學校音樂教育之研究》，台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997。

徐南號，《臺灣教育史》，台北：師大書苑，1993。

張春興，《教育心理學》，台北：臺灣:東華，1933。

張統星，《台灣光復後—北師音樂教育發展史(並祝北師壹百週年校慶)》，台北：樂韻，1997。

淺見雅子、北村真一，《校歌—心の原風景》，東京：學文社，1996。

許佩賢，《台灣近代學校的誕生—日本時代初等教育體系的成立(1895-1911)》，國立台灣大學歷史學研究所博士論文，2001。

許瀛方，《台灣日治至戒嚴時期愛國歌曲之國家認同意識研究(1895~1987)》，國立台灣師範大學教育研究所碩士論文，2001。

陳聰明，《棟花盛開時的回憶：日治時期畢業紀念冊展。第二冊，學校建築篇/校歌校旗篇》，國史館台灣文獻館，2005。

黃友棣，《樂海無涯》，台北市：東大，1995。

經典雜誌編著，《台灣教育 400 年》，臺北市：經典雜誌，2006。

廖英秋，《雲林縣各級學校校歌研究》，國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文，2004。

鄭梅淑，《日據時期台灣公學校之研究》，私立東海大學歷史研究所碩士論文，

1988。

戴寶村著，林呈蓉譯，《簡明台灣史（中日對照）》，南投市：國史館台灣文獻館，2007。

蘇顯星，《戰後台灣文化政策變遷歷程研究－歷史結構分析》，國立台南大學鄉土文化研究所碩士論文，2001。

鐘清漢，《日本殖民地における台湾教育史》，東京：多賀出版株式會社，1993。

期刊論文

吳博明、楊慧文，〈建構學校文化的一條路徑—談國小校歌創作〉，國民教育，38：8，1998。

周大風，〈漫談校歌的創作〉，中華音樂文化教育雜誌，57，72—73，1992。

周嘏瑞，〈怎樣寫校歌〉，國民教育，24：4，4-6，1982。

徐玫玲，〈音樂與政治—以意識形態化的愛國歌曲為例〉，輔仁學誌：人文藝術之部，29，207-222，2002。

陳虹文，〈日本據台殖民教育政策之研究——以公學校國語教科書為例〉，台灣教育史研究會通訊，18，2-8，2001。

黃兆強，〈校訓、校歌、校長〉，文訊月刊，198，44-45，2002。

賴美鈴，〈日治時期臺灣公學校唱歌教育—「式日」歌曲與校歌初探〉，台灣教育史研究會通訊，48，2-15，2007。

賴美鈴，〈淺談日治時期臺灣公學校唱歌教材之來源〉，台灣教育史研究會通訊，18，22-28，2001。

賴美玲，〈日治時期台灣公學校「式日唱歌」與校歌〉，台灣風物，57(4): 103-143，2007。

賴錦松，〈國民小學校歌製作與運用研究—屏東師院輔導區內國民小學校歌探析〉，《屏東師院學報》7：299-378，1994。

魏靖峰，〈教「國歌歌詞」經驗談〉，中國語文，86:4=514，44-46，1999。

網路資料

<http://mojim.com/cnh0710.htm>，魔鏡歌詞網，（查詢日期 2009/05/06）

<http://www.geocities.jp/abm168/KOUKA/album.html>，日本統治時代の台湾に於ける各種学校の校歌、寮歌、其の他の歌謡等，（查詢日期 2009/04/30）

<http://www.wretch.cc/blog/ntugeogcamp/6722282>，〈校歌的地理學分析－校園的「空間規訓」與自身的抵抗〉，文章發表日期 2009/01/31，（查詢日期 2009/09/11）

外地文學？臺灣文學？——論西川滿及其

《臺灣縱貫鐵道》民俗書寫

摘要

西川滿，一位自稱熱愛臺灣，將臺灣視為第二故鄉的日本人，畢生的創作絕大多數皆是以臺灣歷史、民俗、人文為題材，創作出詩集、散文、小說等，這樣的文藝工作者，是隸屬「臺灣文學」？還是「日本文學」？回應島田謹二的「日本文學在臺灣」的外地文學觀點，西川滿並無捨棄原先異國情調的一貫風格，而是加上戰爭時期殖民政府所需的文學報國觀，寫出大量描述真實民俗的《臺灣縱貫鐵道》。相對於臺籍作家筆下的民俗風情目的在於呈現真實生活面貌，內含改革、反帝的臺灣文學一貫傳統，西川滿《臺灣縱貫鐵道》的臺灣民俗書寫因與同樣書寫民俗的臺籍作家作品本質上的差異，而在臺灣文學上地位有所不同。

西川滿文學實踐是以「日本」為中心，藉由書寫臺灣民俗襯托出異國主義的幻想情調，呈現出「外地文學」特質，表達「日本文學在臺灣」的文學價值，具有「把臺灣從不健康的土地變成東洋的寶庫」的深層涵義，與臺籍本土作家的熱愛故鄉的臺灣文學有極大的差異。然而不可否認的是，出現在日本統治時期的「臺灣」的西川滿文學確實寫下「日治時期臺灣文學」的一頁，於是乎，書寫臺灣風貌卻不兼具臺灣意識的西川滿作品可從日本文學的領域之角度探討——為邊陲的「外地的日本文學」代表；同時也是百家爭鳴的「日治時期臺灣文學」之實例。

關鍵詞：西川滿、《臺灣縱貫鐵道》、外地文學、民俗書寫

壹、何謂民俗書寫：

「民俗」可以說是人類社會中從生產到生活，從物質到精神，從心裡到口頭再到行為，所有形成慣制、時代傳承的現象¹。無論是未開化或已進入文明的國家，都存有民俗信仰，所以民俗學在多數國家裡都被視為社會人為科學中重要的一支，加以珍視、發揚。

最早將「民俗」當作一門學問來研究並稱之為「民俗學」(Folklore)為英國的湯姆士(William John Tomas)在1864年所提出，自此以後民俗學的研究不僅方興未艾，世界各國也走出不同的發展路線，如英國民俗學與人類學較靠近；法國的民俗研究則是從民族學開始；德國則是以民間文學的採集開始；日本的民俗學研究自起初便具有東方觀，理論基礎為「進化論」²，紛紛使民俗學的研究更見具體與規模，但學界對於民俗的定義、分類、研究範疇等看法並不一致。據聯合國科教文組織在1979年召開的「亞洲口頭傳統文化研究會議」所提出的分類，民俗的內涵包括：

- 1、口頭傳說、民間故事、神話、傳說、史詩、民歌、歌曲、民間口語、諺語、謎語、兒歌，不成文法及悼歌等。
- 2、習慣行為上的傳說、信仰、儀式、風俗、筵宴與節慶、舞蹈與戲劇，遊戲與手勢等。
- 3、物質文化的傳統，如藝術品、工具、建築、手工藝品、服飾、食物與藥物、劇場、木偶，剪紙等。
- 4、音樂傳統，舞蹈，戲劇，儀式與節慶中的音樂傳統³。

從上可知民俗的內涵強調的是各民族間語言文字、生活習慣、信仰儀式，以及因習慣、信仰所衍生的文化傳承和物質文明發展等要素等。

臺灣民俗學發展，自日治之後有較大的進展，其原因與殖民政治有關，本文抽取出小說中常見的陪襯——臺灣民俗部份，作為分類臺灣文學的論述基準，因此臺灣民俗題材寫的最多的日本人士西川滿立即被突顯，其定位為何？進一步以《臺灣縱貫鐵道》為例，分析戰爭期間西川氏的民俗書寫有何特殊意義，輔以簡介臺灣小說中之民俗書寫意義，對比出西川滿文學理應歸屬於「日本文學」之下抑或「臺灣文學」之列。

貳、臺灣小說的民俗風情：

有關日治時期臺灣小說所反映的漢人習俗研究，大致上有許俊雅《日據時期臺灣小說之研究》⁴的第三章第一節「批評舊社會的陰暗面」部份，及其〈日治時期臺灣小說筆

¹ 原載於烏丙安《中國民俗學》，轉引自周星主編，《民俗學的歷史、理論與方法·上冊》，北京：商務印書館，2006，P271。

² 以上參閱張紫晨，《中國民俗與民俗學》，臺北：南天，1995年8月，P1-8。

³ 參閱行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處網站：2009.07.01 最後閱讀。

<http://www.hach.gov.tw/hach/frontsite/cms/articleDetailViewAction.do?method=doViewArticleDetail&menuId=503&contentId=1365&isAddHitRate=true&relationPk=1365&tableName=content&iscancel=true>

⁴ 許俊雅，《日據時期臺灣小說之研究》，臺北：文史哲，1995年。

下的民俗風情》⁵、彭瑞金〈臺灣新文學民間信仰態度及其影響〉⁶、殷豪飛〈日治時期臺灣小說之漢人習俗研究〉⁷、曾慧敏〈張文環小說中的鄉土民俗書寫〉⁸等。這些論述勾勒出臺灣文壇自新文學萌芽以來，小說家對於民俗書寫的態度、利用的情形，透過民俗此一社會心態的橫截面刻劃臺灣民族性格或對傳統文化從事深廣的省思。然而作品中對於民俗風情並非全然讚揚，有時是批判，更多時候則是省思，其背後的原因無非冀望臺灣文化傳承與轉變成氣象一新。以下粗分四類為臺灣新文學運動以來小說中的民俗風情舉隅。

(1) 對民族性的剖析：

賴和〈不如意的新年〉⁹描述日本政府推行陽曆新年，街上一點年味都沒有，十分冷清毫無節日氣息，但是本島人民最先想到的竟是賭錢，「那些以賭維生的人，利用奉行正朔的名義，已在十字街路開廠設賭，用以裝飾些舊曆化的新年氣氛而已。」賴和藉此批判臺灣人的嗜賭性格。至於呂赫若〈財子壽〉則是極力批評人性的貪婪。母親過世、妻子生病，海文都無動於衷，他只忙著注意自己是否吃虧，喪禮一結束，便急忙向窮弟弟海山要債，小說中藉習俗「耙砂」的詳細描繪反襯出海文的薄情不孝¹⁰。

(2) 對女性的關注：

日治下臺灣小說裡的女性多是處境乖舛之因，根源於「重男輕女」的傳統觀念。（此觀念也帶動養女風氣之普遍。養女、童養媳一方面可以幫忙做家事，一方面也省卻了男子成婚時聘金的開支，解決貧困家庭男性無法成婚的問題。）男女地位的不平等，具體表現在「買小妾在本島人社會並不強迫作任何道德上的反省。」¹¹且女性連離婚的自由也沒有，正如呂赫若〈月夜〉所言：「我重新體認到結婚是女人一生最大的任務。如果是男人，因不幸的婚姻而過著不幸的生活雖是不爭的事實，卻不會像女性那樣，導致自己全部生涯都破滅。…（略）…只要一次解除婚約，就已經喪失能選擇理想中結婚對象的資格。」¹²女性悲慘命運與臺灣被殖民景況的鏡像重疊，而成爲新文學小說家的常見題材，也顯示作家對女性／臺灣感到強烈的焦灼感。

(3) 宗教信仰活動的描繪：

臺灣傳統社會的宗教信仰、生活習俗等多半有根深蒂固的保守力，但自臺灣改隸以來，功利主義喧囂直上，社會日漸浮糜，迎神賽會的鋪張、婚喪禮俗的奢侈，可說已到令人傾家蕩產的地步；使得祭拜媽祖、王爺等多有感恩之意的宗教活動，也因此染上劣質的因子，成爲文人筆下撻伐之物。

〈鬥鬧熱〉¹³是賴和的第一篇小說，同時也是近代知識分子對封舊社會發聲之作。

5 許俊雅，《見樹又見林——文學看臺灣》，〈日治時期臺灣小說筆下的民俗風情〉，臺北：渤海堂，2005年。

6 彭瑞金，《臺灣文學史論集》，〈臺灣新文學的民間信仰態度及其影響〉，高雄：春暉，2006年8月。

7 殷豪飛，〈日治時期臺灣小說之漢人習俗研究〉，國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文，2004年。

8 曾慧敏，〈張文環小說中的鄉土民俗書寫〉，國立屏東教育大學中國語文學系研究所碩士論文，2007年。

9 賴和，〈不如意的新年〉，《賴和全集》，臺北：前衛，2000年，P83。

10 呂赫若，林至潔譯，〈財子壽〉，《呂赫若小說全集》，臺北：聯合文學，1995年7月，P257、258。

11 龍瑛宗，〈植有木瓜樹的小鎮〉，收錄在向陽主編，《二十世紀臺灣文學經典·小說卷·日治時期》，臺北：聯合文學，2006年1月。

12 呂赫若，林至潔譯，〈月夜〉，《呂赫若小說全集》，P319。

13 賴和，〈鬥鬧熱〉，《賴和全集》，臺北：前衛。

小城居民因為媽祖慶典而回憶起往昔地方上拚熱鬧的風光，之後兩庄村民為在媽祖聖誕的慶典比賽哪邊熱鬧，而不惜一擲千金。賴和諷諫迫使窮人典當衫被、耗盡老本的變相陋習，也表達自身期盼文化革新與社會進步的理想。

朱點人的〈島都〉¹⁴更是一篇因為建醮活動被迫捐款而家庭破碎的極端案例。史明與街頭小販的父親、兩歲小弟相依為命，某天地方上的有力人士不顧居民的經濟狀況，恣意決定舉辦大型建醮活動，強迫史家捐獻，史明父親無奈只得賣掉幼兒以支付鬧熱所需的「公錢」。鬧熱過後，悲傷的父親終因思念幼子導致精神錯亂而投河自盡，青年史明也走向社會改革之途。

日治時期描述宗教活動當然不止這兩部作品¹⁵，但大體上都是在不涉及教義的前提下，對民間信仰活動的負面現象進行批判，也就是「臺灣新文學可以說受到新文化或社會運動的『綱領』的影響，把消除迷信惡習，作為運動的綱領或指針。」¹⁶

(4) 民間慣習的描寫：

許多風俗並未受到日本統治，以及農村普遍貧窮的影響而式微。如蔡秋桐〈興兄〉¹⁷論及新嫁娘入門不可踏及門檻的禁忌；翁鬧的〈羅漢腳〉¹⁸述及主角收到驚嚇，其母為其收驚的情形；呂赫若的〈玉蘭花〉可以看到文中的小祖母如何為鈴木善兵衛招魂，末了拿著香緊緊抱著鈴木的衣服邊走邊喊：「鈴木先生！回來吧！鈴木先生！回來吧！」¹⁹

偏僻的山村似乎有利於民俗的保存。在張文環〈夜猿〉²⁰這篇作品中從採筍、留筍的方法與標準，到製作筍乾的生產週期；從開工前的抓到山豬得祭拜土地公，到養鵝防蛇的民間習俗等，有關民俗的描述俯拾即是。在看似溫馨田園的民俗圖繪中，最後苦幹實幹的男主人不免仍挫敗了，實亦隱藏了張文環對殖民體制的批判²¹。

作家筆下的風土民俗描述，展現奇風異俗並非首要目的，而是藉以呈現其背後的文化哲學的意蘊，突顯在風俗影響下的真實生活面貌，批判陋習是對傳統文化反省的重要切入點，臺灣作家對陋習已呈顯強烈的批判，消極面希望藉風俗文化下的相關書寫，達到省思，進而改革的目的；積極面則是面臨日本殖民文化的侵略，保留純正的臺灣正道，避免被日同化。因此皇民化時期，面對日本官方推動一連串摧毀臺灣傳統文化的政策，引起不少知識分子重視臺灣民俗的研究工作。在文人以對民俗質疑的外衣下，掩護其欲傳達的鄉土情懷性與抗日色彩。故臺灣新文學的民俗書寫是另一種左翼文學的思考方式與表現。

參、西川滿——日本文學？臺灣文學：

在臺灣文學起飛的年代，賴和、楊逵、呂赫若、吳濁流等臺籍人士作品，無論書寫文字為中文抑或日文，皆受到熱烈的讚賞與討論，但日治時期在臺的日本文人，如濱田

¹⁴ 朱點人，〈島都〉，《王詩琅、朱點人合集》，臺北：前衛，1991年。

¹⁵ 如楊守愚〈移溪〉、〈美人照鏡〉（見《楊守愚集》，臺北：前衛，1991年）、張文環〈論語與雞〉（《張文環全集·第二卷》，臺中：臺中縣立文化中心，1992年3月）等。

¹⁶ 彭瑞金，《臺灣文學史論集》，P34。

¹⁷ 蔡秋桐〈興兄〉，《臺灣作家全集——楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，臺北：前衛，1991年。

¹⁸ 翁鬧〈羅漢腳〉，《臺灣作家全集——翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，臺北：前衛，1991年，P84。

¹⁹ 呂赫若〈玉蘭花〉，《呂赫若全集》，1995年，P409。

²⁰ 張文環，〈夜猿〉，《張文環全集·第二卷》，1991年。

²¹ 許俊雅，〈日治時期臺灣小說中的民俗風情〉，P141。

隼雄²²、佐藤春夫²³等人所寫出的文學作品卻應如何定位？這個難題又以西川滿引起廣大爭議。

西川滿（にしかわ みつる，1908－1999）出生於日本福島縣會津若松市。三歲時隨雙親來臺灣，其間除 1927－1933 年返日就讀大學外，直到 1946 年因日本戰敗離臺，滯臺時間約三十年。自早稻田大學文學部法文科畢業後，返臺任職《臺灣日日新報》。西川在中學時期即開始寫作，初期寫詩，其後發揮驚人創作力，小說、隨筆、評論等皆有大量作品。其創辦的以及主編的雜誌，主要有早期的《扒龍船》，中期的《愛書》、《媽祖》、《臺灣風土記》到日治末期的《文藝臺灣》等。即使戰後回到日本，西川氏依舊從事有關臺灣歷史民俗文藝工作，一生共百餘篇創作。後人近藤正己撰文整理西川滿作品堪稱詳細²⁴。

作品絕多數描寫臺灣的歷史與風土的西川滿，如小說《梨花夫人》、《赤嵌記》、《臺灣縱貫鐵路》、詩刊《華麗島》等，卻始終未能進入「臺灣文學」的研究之門，其原因與日本比較文學界泰斗島田謹二（しまだ きんじ，1901－1993，1929 年到 1944 年任教於臺北帝國大學）提出的「外地文學論」有關：

臺灣文學作為日本文學的一翼，成為外地文學——特別是南方外地文學是有其意義的。由於和內地的風土、人、社會不同，自然會產生異於內地，獨特的文學。而顯示此種特色的即稱為外地文學²⁵。

換言之，所謂外地文學的概念，是特別用來指陳日治時期在臺日人作家與作品的特殊性，具有與臺灣本土作家區分之意。殖民地的日籍作家寫出母國作家未能呈現的生活經驗，這種充滿異國情調（exoticism）的書寫方式，使處於邊緣地位的日本文人有機會進軍中央文壇²⁶。

西川滿的特殊性引起張良澤與陳映真的筆戰。陳映真首先於《文季》發表〈西川滿與臺灣文學〉²⁷一文，抨擊張良澤的西川滿觀點。陳映真引用近藤正己論述認為張氏推崇的「西川式臺灣」僅是「人工的、空想的、幻想的」、「二世」殖民者心中的樂園，呻吟在日本帝國下鐵蹄下真實臺灣生活與臺灣人民，西川滿是視而不見的。這樣何能斷定

²² 濱田隼雄（1909－1973），小說家。生於宮城縣仙臺市。祖先代代是伊達藩的高級武士。東北帝國大學畢業。在臺北高等學校時，與中村地平、鹽月昶等創刊同人雜誌《足跡》發表作品。大學時代參加學生運動、農民運動。從高校生的三年，及大學畢業後在臺灣擔任教職，至一九四六年戰後回日本，濱田隼雄在臺灣居住十四年黃金歲月。早期的作品都是以臺灣為背景，代表作品是 1942 年出版的《南方移民村》。《南方移民村》另有黃玉燕譯，臺北：柏室科藝出版中文本，2005 年。

²³ 佐藤春夫（さとう はるお，1892－1964），小說家、詩人，一生著作等身，於大正 9 年（1920）六月下旬至十月中旬訪問臺灣、福建兩地遊歷，並將旅程近四個月的所見所聞，以臺灣為舞臺創作出十篇作品，如〈旅人〉、〈霧社〉、《殖民地之旅》等。《殖民地之旅》另有邱若山譯，臺北：草根出版中文本，2002 年。

²⁴ 近藤正己，〈西川滿札記—上—〉，《臺灣風物》，第 30 卷第 3 期，1980 年 9 月。〈西川滿札記—下—〉，《臺灣風物》，第 30 卷第 4 期，1980 年 12 月。

²⁵ 島田謹二著，葉笛譯，〈臺灣文學的過去、現在和未來—下—〉，《文學臺灣》，第 23 期，1997 年 4 月，P174、175。關於島田的外地文學論述，可參閱柳書琴，〈誰的文學？誰的歷史？——日據末期臺灣文壇主體與歷史詮釋之爭〉，《新地文學》，第 4 期，2008 年 6 月。

²⁶ 陳芳明，〈皇民化運動下的四〇年代文學〉，《聯合文學》，2000 年 5 月，P159。

²⁷ 陳映真，〈西川滿與臺灣文學〉，《文季》，1 卷 6 期，1984 年 3 月。後收錄陳映真，《西川滿與臺灣文學：政論及批判卷》，臺北：人間，1988 年。

西川氏為充滿「臺灣意識」、「熱愛鄉土」的臺灣作家？陳映真進一步指出：

在殖民地中，對於文化，一貫存在著兩個標準。從殖民支配者的文化以觀，對殖民地的「故事・傳說・風習」，莫不「卑俗」。但從被殖民民族自身的立場以觀，這些故事、傳說和風習，儘多優美而刊族自傲之處。即使從更激進的革新立場去看，殖民地反抗的知識份子固然也在自己的文化中看到其鄙陋、落後的成分痛加撻伐，但這又與以日本立場，以事不干己的態度，從愛殖民地神秘、異國興趣味，既連腐朽、衰敗的東西也大加讚美，兩者之間，有迥然不同的意義²⁸。

張良澤則以〈戰前在臺灣的日本文學——以西川滿為例——兼致王曉波先生〉²⁹為自己辯護。文中援用引起攻擊的原作〈戰前の臺灣に於ける日本文學——西川滿を例として〉自譯版本，點出作家西川滿「完全以臺灣作為自己的故鄉而生活」、「發行作多的文藝雜誌」、「出版作多的文學著作」、「積極協力於『皇民化運動』」是其為諸多在臺日本作家典型的原因。同時張氏認為西川文學的意義在於「深植『臺灣文學』的意義於臺灣人之中」、「把臺灣文學的民間文藝昇華於芬芳的文學殿堂」、「培養臺灣人作家」、「開拓了日本『外地文學』的領域」等。文末重申此文標題為「日本文學」，而非「臺灣文學」，即使西川滿吃臺灣的蓬萊米長大，依舊是驕傲的日本人，「西川滿的臺灣文學，絕不是為了臺灣人——被統治階層的臺灣文學，而是為了『在日本文學史上佔一特異之地位』的臺灣文學。」

儘管他的作品多半以臺灣為題材，而且到處可以看到臺灣話（福建話）；但是能理解他的作品的，會稱讚他的作品的人，幾乎都是日本人。換句話說，他作品中的臺灣，充其量只是日本人看到的臺灣，只是一個能滿足當時日本人之嗜好的臺灣。反之，看在當時臺灣人眼中，西川滿的作品彷彿隔著一道鴻溝，令人無法理解吧³⁰！

中島利郎亦認為西川滿的努力與日本政府在臺推動的「內臺同化」有相同的處境——無法真正落實，期許應將西川滿文學視為戰前居臺日本作家，或者是住在日本殖民地的日本作家的典型例子，進行進一步的研究。

肆、《臺灣縱貫鐵道》的民俗書寫：

日治末期的 1940 年代，皇民化運動如火如荼的同時，臺灣地方鄉土書寫亦大鳴大放，張文環、呂赫若、龍瑛宗皆創作出大量內含臺灣習俗的作品，而日籍的西川滿也不

²⁸ 陳映真，《西川滿與臺灣文學：政論及批判卷》，1988 年，P56。

²⁹ 張良澤，〈戰前在臺灣的日本文學——以西川滿為例——兼致王曉波先生〉，《文季》，2 卷 3 期，1984 年 9 月。

³⁰ 中島利郎，〈「西川滿」備忘錄——西川滿研究之現狀〉，收錄於黃英哲編，涂翠花譯，《臺灣文學研究在日本》，臺北：前衛，1994 年 12 月，P126。關於西川滿作品中的臺灣話研究，可見陳藻香，〈西川滿臺灣時代作品中之河洛話〉，《臺灣文學與社會・第二屆臺灣本土文化國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣師範大學，1997 年 4 月。

遑多讓。陳芳明認為這個現象是「大政翼贊會振興地方文化」的影響：

從一九三七年至一九四〇年之間，由於臺灣重要的文學刊物《臺灣文藝》、《臺灣新文學》相繼遭到停刊，整個文壇呈現死寂的狀態……（略）……除了一份大眾化的刊物《風月報》的存在以外，屬於臺灣人雜誌實際上以全然消失。……（略）……必須要到一九四〇年大正翼贊會成立，日本政府透過這個組織開始在殖民地與佔領地推行振興地方文化，臺灣作家才獲得創作的空間。³¹

大政翼贊會由當時內閣近衛文磨發起，一個「紮根於全體國民的組織」，企圖利用國民輿論來對抗軍部勢力。雖然大政翼贊會的理想終究未能實現，其強調「國防國家」的概念，與對「地方文化」、「外地文化」的提倡，連帶使殖民地文學受到重視。在「國防國家」的概念下，國家及國民的任何潛力皆不容忽視，還要盡可能發揮至極致，以便達到「東亞新秩序」的目標，所以「文化」的效用備受重視，提倡振興「日本本地」的地方文化及日本本地以外的「外地文化」³²。顯然的，大政翼贊會的精神與內容，臺灣島上的日籍作家與臺籍作家有了各自的解讀與表現。儘管大政翼贊會被更支持國策的「皇民奉公會」所取代，此時西川滿的回應方式一是虛構臺灣歷史，一為耽美臺灣民俗。

〈探疏記〉³³由郁永河〈裨海記游〉改編而來，文中不見清領時代原住民野蠻的形象，充斥和番和平共存的景象，甚至扭曲郁永河對臺冷眼旁觀的態度，改造成對臺傾心仰慕。〈龍脈記〉³⁴則是描述劉銘傳時代建造鐵路的故事，將臺灣人重視風水的習俗，與抗拒現代化畫上等號，暗示只有外國人才能帶給臺灣進步。虛構臺灣歷史最嚴重的非〈赤嵌記〉³⁵莫屬。〈赤嵌記〉以「螟蛉子」³⁶的臺灣習俗為藉口虛構鄭氏三代的宮廷內鬥，更是善用鄭成功之母的日本人形象，刻畫出瞭望大海、感懷自己身上留著日本人血脈的鄭克臧。

「皇民化時代代表作」³⁷的《臺灣縱貫鐵道》，原本為正編〈白鷺之章〉，描寫北白川宮能久親王在 1895 年甲午戰後如何帶領日軍接收臺灣為主題，原定續編〈連霧之章〉則接續 1896 年以後臺灣縱貫鐵路的開發史，以縱貫鐵路全通作為盛大的結束，隨著第二次世界大戰的結束、日本喪失治臺權，〈連霧之章〉也胎死腹中。《臺灣縱貫鐵道》原先連載於西川本人創辦的《文藝臺灣》，後期則刊登在與《臺灣文學》合併的《臺灣文藝》直到結束，因故未能出版成書，直至 1979 年在日付梓出版，臺灣於 2005 年發行中譯本³⁸。故事從 1895 年 5 月 29 日黎明，領臺的日本軍艦抵達基隆外海，到日本軍最高指揮官，能久親王於 10 月 28 日在臺南病逝的為主，其所到之處民情、典故之介紹為輔，大量的戰況描寫使其帶有史詩意味。

³¹ 陳芳明，〈皇民化運動下的四〇年代文學〉，《聯合文學》，2000 年 5 月，P158。

³² 柳書琴，〈戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動〉，國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1993 年，P59—60。

³³ 西川滿著，葉石濤譯，〈探疏記〉，收錄在《西川滿小說集 1》，高雄：春暉，1997 年 2 月。

³⁴ 葉石濤譯，〈龍脈記〉，《西川滿小說集 1》，高雄：春暉。

³⁵ 西川滿著，陳千武譯，〈赤嵌記〉，收錄在《西川滿小說集 2》，高雄：春暉，1997 年 2 月。

³⁶ 指稱異姓的養子，原則上異宗異姓間抱養，現已泛稱所有異姓的養子。參照吳瀛濤，《臺灣民俗》臺北：眾文，1990 年 1 月，P105。

³⁷ 近藤正己，〈西川滿札記—上—〉，《臺灣風物》，1980 年 9 月。

³⁸ 西川滿著，黃玉燕譯，《臺灣縱貫鐵道》，臺北：柏室科技藝術，2005 年。

目前關於西川滿的研究不算少，但較專門論述《臺灣縱貫鐵道》僅朱雙一與劉紅合著〈日本殖民侵略的自供、掩飾和美化——日據後期在臺日本作家長篇小說析論〉³⁹、朱惠足〈帝國主義、國族主義、「現代」的移植與翻譯：西川滿《臺灣縱貫鐵道》與朱點人〈秋信〉〉⁴⁰，與邱雅芳〈向南延伸的帝國軌跡——西川滿從〈龍脈記〉到《臺灣縱貫鐵道》的臺灣開拓史書寫〉⁴¹等 3 篇。朱劉論文認為《臺灣縱貫鐵道》中在日、德的高尚對比下，清、臺民族性的不可取暴露無遺，西川滿欲徹底切除臺灣與對岸的關係，此文兼論濱田隼雄《南方移民村》、庄司總一⁴²《陳夫人》。朱惠足討論同為歷史文學表象，分別以殖民者與被殖民者對「鐵路」這個現代產物的不同觀點，解讀臺灣「殖民現代性」。邱雅芳則是認為《臺灣縱貫鐵道》風格並非耽美浪漫，而是使用大量史料的寫實作品，以呼應當時島田的「外地文學論」。邱氏探究重點為西川滿如何將政治語言、帝國思維融入臺灣開發史。這 3 篇文獻並無針對其「民俗書寫」部份進行探究，以下試論西川滿在極力融合歷史史料，提供了我們對於日軍領臺時的另一種認識和想像下，臺灣民俗書寫在文中運用的情形，略分為以下幾類論述：

(一) 多神崇拜的臺灣信仰：

西川滿善用宗教力量進行個人風格書寫已是特色，如《華麗島顯風錄》⁴³中的〈城隍廟〉、〈天上聖母〉、〈七娘媽生〉等，乍看下接近臺灣人生活的描寫，卻隱藏著帝國語言。以「千人傘萬人朝拜地」形容屋頂上翹的大廟，不僅點出基隆這個雨都的特色，並傳神描繪出受到萬民景仰的天上聖母⁴⁴。食客顧振泉於一波波人潮逃向獅球嶺的同時，卻往供奉媽祖的慶安宮前進，取得籤詩「功名得位與君顯／前途富貴喜安然／若遇一輪明月照／十五團圓照滿天」，下定決心投靠日本，還向日軍說：「等候日本軍來，日本軍必勝，有這樣的神諭。」(P58)；而重情意的簡秀興心急余清吉下落，進入清領時代不准民眾踏入的「官廟」——城隍廟內，擲筊詢問「城隍爺！余總兵還在臺北嗎？」(P279)得到「不在」的正確答案。神明精準的回答與「日軍必勝」神諭相呼應。「有應公」這種陰間神明的代表，在歷史的演變下已成為臺灣人民生活的重心 (P325)；祠堂是傳統漢人重要祭祀場所，賦有慎終追遠的重要意義，卻遭到附近部落暴民的破壞，西川滿藉由日軍道出「至少我們要把沒有破壞的部份，儘快確保才好.....」(P145) 這種寬大、仁愛的胸襟，將日軍的優秀軍紀置於至高的地位，同時也是粉飾帝國主義的高竿話術。

(二) 前清陋習與民族性的對比：

纏足、鴉片可說是臺人重大的陋習，也是許多臺籍知識份子欲改革的目標⁴⁵，在日

³⁹ 朱雙一、劉紅，〈日本殖民侵略的自供、掩飾和美化——日據後期在臺日本作家長篇小說析論〉，《臺灣研究集刊》，第 90 期，2005 年 4 月。

⁴⁰ 朱惠足，〈帝國主義、國族主義、「現代」的移植與翻譯：西川滿《臺灣縱貫鐵道》與朱點人〈秋信〉〉，《中外文學》，第 33 卷第 11 期，2005 年 4 月。

⁴¹ 邱雅芳，〈向南延伸的帝國軌跡——西川滿從〈龍脈記〉到《臺灣縱貫鐵道》的臺灣開拓史書寫〉，《臺灣學研究》，第 7 期，2009 年 6 月。

⁴² 庄司總一 (1906—1961)，小說家，生於日本山形縣，六歲時跟行醫的父親來臺。1940 年發表《陳夫人》，1942 年以該書獲得第一屆大東亞文學獎。《陳夫人》另有黃玉燕譯本，臺北：文英堂，1999 年 6 月 10 日。

⁴³ 《華麗島顯風錄》是大量地把臺灣的風物、習俗加進而創成的，充滿詩意的短篇故事集，1935 年起連載，並未成單行本發行。最初在 1981 年的東京，西川滿本人所主持的「人間之星社」以限量本的形式，只發行了 75 份，中日對照本則由臺北：致良，1999 年出版。

⁴⁴ 《臺灣縱貫鐵道》，P54。之後若從此書引用，則在 () 內表示頁碼，不以附註方式註明出處。

⁴⁵ 此部份可參照蔡依玲，〈從解纏足到自由戀愛：日治時期傳統文人與知識分子的性別話語〉，國立臺北

人西川滿的眼中又是如何呢？纏足後只能穿小鞋，行走並不方便（P103），在臺灣卻常見纏足女子（P281）。鴉片更是禍國殃民，軍紀優良的日軍正對抗敵軍時，理應在前線奮勇殺敵的清朝官吏知府黎景嵩卻是閉著眼睛，津津有味的吸食鴉片（P305），所以簡秀興看破了，決定開始新生活、學日語。辮髮則是民族認同的指標，從「要斷辮髮，要解放婦女的纏足」（P124）與「昨天之前的簡秀興，以如那豬尾似的髮辮一起從這世界消失了！」（P305）可知清國與日本勢力的消長。西川滿還以軍紀嚴謹的日軍與臺民惡劣行徑的對比，塑造日本就是臺人的救世主的形象——「立刻看到一個辮髮男子從火車頭旁邊逃了，手上還拿著一把螺絲鉗子」（P67）；上尉軍官所看到的母親責打孩子，及其憎惡的打，人群只是旁觀（P116）；連外國人口中的臺灣人民也是「他們完全缺乏教養」、「他們妨害、陰謀、賄賂、掠奪」（P97），被挖翻的枕木、被破壞的鐵路、「不只是電信線路被切斷，連電線桿都從根被挖走」（P143-144），所以「使這塊土地成爲名副其實的黃土，就是我們的使命」（P124）、「要救真的良民，使臺灣成爲皇土，除了使其折服以外，別無他法。」（P269）。

（三）獨特的臺灣物產與景色：

日軍初來乍到，對於臺灣人民不同的生活型態感到新鮮也是常情，以下略以「食／住／其他」分類列舉：「食」有烏龍茶及鐵觀音，還鉅細靡遺的描述飲茶的步驟（P72、310、282）、煮豬腸的清湯、炸鴨子的大拼盤等料理（P146）、稀飯（P73）、蘿蔔乾（P195），連顧振泉吃的芭樂也成爲西川滿書寫的對象（P94）。值得注意的則是日臺人不同的蕃薯食用方法，日人直接烤來吃，臺人則是以番薯籤的方式保存、充飢（P38、89）。「住」有土角造的民房（P81、271）、紅磚房（P88、133）、貼著金漆寫的對聯之家（P211），還有因爲國際貿易所帶來的洋式建築（P284）、頗具特色的官廳（P152），顯示臺灣建築的中西合璧。「其他」則有簡秀興老家門前飼養鴨子的情形（P193、197），「盆浴」更是日本沒有的習慣（P178），臺灣的夾竹桃（P91、93）、三斑魚（P113）等隻字片語，顯現出不同於內地的風情。

西川氏不著痕跡將臺灣物產、民俗融入文章之中書寫，看似無心又像刻意呈現，雖於「總督府始政典禮」、「宴會與餘興」兩章節加入大量的日本文化（P161-172），帶來的效果卻是凸顯臺灣的特殊之處。臺灣風情可以「甘蔗叢中曳杖來，亂沙成徑市門開，始信南海風物異，鳳城三月賣黃梅。」（P122）一詩做爲總結。

《臺灣縱貫鐵道》由戰地記者、攝影記者的筆記和鏡頭出發，在他們的觀察內容與紀錄過程中，鋪衍出殖民地政府的重大任務——軍事領臺與平定民亂。酷熱的天氣阻礙日軍的步伐，人們無法忍受太陽的毒辣，戰馬也紛紛倒下：

被擔架抬著的熱病患者們，也好不容易躲開了太陽之直射，甦醒過來。

那熱得燙腳的沙，擔心他燙傷。穿著草鞋都熱，赤腳怎麼受得了呢？

地面宛如燃燒似的。鐵蹄因為被燙得火紅，連馬都倒下的也有。（P288-291）

臺灣雨水豐沛的特色使得日軍的戰鬥幾乎與鐵道的破壞與修復同步前進或停滯，不僅妨礙鐵路的修復，更是日軍的絆腳石：

而且雨下個不停，山呼引霧，連風都增強了。……（略）……這裡之難走根本不能相提並論（P44）

而雨越下越大，車輪一帶眼看著淹水了。（P44、136）

酷熱、多雨、不良的衛生環境、超越想像的瘴癘，使平定叛亂的任務受到拖延，與第三聯隊長伊崎良熙中校相同罹患瘧疾者不在少數（P365），更出乎意料的是，比起戰勝幅員廣大的清國，征服小小的臺灣叛軍所需時間竟如此之久。以上雖不屬民俗範疇，卻有助於內地日人對臺灣的想像、感念初期領臺的艱困，尤以第一人稱敘述的記者手記，令讀者易於模擬、製造想像，顯得戰爭既真實又極富臨場感。

回顧「外地文學」論點，島田認為以往的異國情調僅是描寫土俗的外表風俗，容易形成旁觀者沉溺的外在興趣，所以應加上心理層次描寫，才能成為萬人肯定的文學作品⁴⁶。因此《臺灣縱貫鐵道》所呈現的民俗風情，加上史料的大量運用，讓這部作品擁有「戰爭文學」與「寫實主義」的雙重美學。

伍、結語：

改隸以來臺灣作家皆以啓蒙者自居，在異族統治的時代，對民族文化的自我反省、不斷檢討，一方面避免臺灣風俗文化被殖民者侵凌取代，同時對為人詬病的陋習，如買賣童養媳、婦女或是婚姻制度的不合理等議題，他們搖動筆桿寫下呼籲臺灣社會改進，如張文環〈老娼撲滅論〉、陳紹馨〈童養媳〉及呂赫若〈媳婦仔の場合〉等⁴⁷，尤以「迷信」、「陋習」等腐舊傳統，更是不遺餘力的批判，反映在實際文本之中。臺籍作家筆下的民俗風情目的在於呈現真實生活面貌，內含改革、反帝的臺灣文學一貫傳統。即使賴和、朱點人、呂赫若、張文環等人的作品雖非以采集、紀錄民俗的角度書寫，卻是真真實實從臺灣本位出發，展現鮮明的臺灣意識，將其羅列至「臺灣文學」毫無爭議。

對照島田謹二在〈臺灣文學的過去、現在和未來〉，將臺灣文學發展區分為三個階段，分別為 1895—1905 年第一期、1906—1930 年的第二期、1931 年後的第三期，這種「日本文學在臺灣」的外地文學觀點，吸引在臺日本作家的追隨，西川滿便是其中的佼佼者。西川滿並無捨棄原先一貫的風格異國情調，而是加上戰爭時期殖民政府所需的文學報國觀，寫出大量真實卻又虛構的《臺灣縱貫鐵道》。

「南方憧憬」西川滿在文學表現上的堅持，然而面對緊張的戰爭情勢，他認為應該書寫有關當下，也就是戰爭、皇民的相關文學作品⁴⁸，結合這兩點的創作使得其作品中常見漢人習慣行爲，如祭拜祖先、到廟宇求籤詩，也有因不知瓜子正確吃法而被識破的日軍等，這些都是西川式的「異國情調」；至於簡秀興這位忠誠部下營救清朝總兵余清勝

⁴⁶ 島田謹二，〈臺灣文學的過去、現在和未來—下—〉，P180。

⁴⁷ 以上出自《民俗臺灣》第3卷第11期，臺北：東都書籍會社臺北支店，1943年11月。

⁴⁸ 林中力，〈西川滿「冀現實主義」論述中的西方、日本與臺灣〉，《中外文學》，第34卷第7期，2005年12月。

的與主線脫節的劇情，則是為日本內地讀者感受領臺初期深入「敵軍」的虛構；而大量的、史實的戰況與歷史人物描寫，則為面對島田謹二之期許的回應，為此，他在一年間涉獵總督府圖書館所藏的一切資料、文獻，還親自搭乘火車體驗北白川宮能久親王的進擊路線⁴⁹。不管是真實、虛構還是改寫，目的都是表達出小說創作者的中心主旨。最極致表達西川滿的中心思想便是「軍人眼中只有天子／知道天子而不知道有自己／為何而生為天子而生／為何而死為天子而死」（P264），故《臺灣縱貫鐵道》也可以說是日治末期在臺日人外地文學、文學報國的範本。

西川滿關於臺灣題材、民俗相關的作品，不啻《臺灣縱貫鐵道》而已，戰後回到日本仍繼續相關創作，延續在臺灣時的「華麗島文學」，這麼大量創作臺灣題材的文藝工作者，卻得不到臺灣文學史的青睞，其原因為臺日作家本質上的差異。據游勝冠研究，臺灣文學至少有以下 3 種意義：

- 一、從中國立場所掌握的「臺灣文學」，……（略）……臺灣文學是中國文學的支流，所謂臺灣文學就是「在臺灣的中國文學」。
- 二、以臺灣立場、臺灣意識標明的「臺灣文學」，……（略）……「臺灣文學」也應該是不從屬於「中國文學」的獨立個體。
- 三、為與大陸的「中國文學」有所分別而提出的「臺灣文學」，既為分別兩岸文學而提出，除了是以地理上的「臺灣」來指稱此地產生的文學⁵⁰。

若以此界定作家與其作品在臺灣文學上的位置，西川滿文學顯然非「在臺灣之中國文學」，且出現在「地理上的臺灣」為不爭的事實，當中是否隱含的「臺灣意識」其實才為西川滿文學受人爭議的主因。

西川滿的文學實踐是以「日本」為中心，藉由「臺灣民俗書寫」襯托出異國主義的幻想情調，呈現出「外地文學」特質，表達「日本文學在臺灣」的特殊價值，具有「把臺灣從不健康的土地變成東洋的寶庫」的深層涵義（P347），與臺籍本土作家的熱愛故鄉的臺灣文學有極大的差異。然而不可否認的是，出現在日本統治時期的「臺灣」的西川滿文學確實寫下「日治時期臺灣文學」的一頁，於是乎，書寫臺灣風貌卻不兼具臺灣意識的西川滿作品可從日本文學的領域之角度探討——為邊陲的「外地的日本文學」代表；同時卻也是百家爭鳴的「日治時期臺灣文學」之實例。

參考資料：

專書：

西川滿著，黃玉燕譯，《臺灣縱貫鐵道》，臺北：柏室科技藝術，2005 年。

西川滿著，葉石濤譯，《西川滿小說集 1》，高雄：春暉，1997 年 2 月。

⁴⁹ 《臺灣縱貫鐵道》，P387。

⁵⁰ 游勝冠，〈臺灣文學本土論的興起與發展〉，東吳大學中國文學研究所碩士論文，1991 年。另由前衛出版專書，1996 年。

西川滿著，陳千武譯，《西川滿小說集 2》，高雄：春暉，1997 年 2 月。

吳瀛濤，《臺灣民俗》臺北：眾文，1990 年 1 月。

許俊雅，《見樹又見林——文學看臺灣》，臺北：渤海堂，2005 年。

許俊雅，《日據時期臺灣小說研究》，臺北：文史哲，1994 年。

吳密察監修，遠流臺灣館編著，《臺灣史小事典》，臺北：遠流，2002 年 1 月。

陳明臺，《臺灣文學研究論集》，臺北：文史哲，1997 年 4 月。

期刊論文：

殷豪飛，〈日治時期臺灣小說之漢人習俗研究〉，國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文，2004 年。

柳書琴，〈戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動〉，國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1993 年

張修慎，〈戰爭時期臺灣知識份子心中關於「民俗」的思考〉，《臺灣人文生態研究》，第 9 卷第 2 期，2007 年 7 月。

張隆志，〈從「舊慣」到「民俗」：日本近代知識生產與殖民地臺灣的文化政治〉，《臺灣文學研究集刊》，第 2 期，2006 年 11 月。

林巾力，〈西川滿「糞現實主義」論述中的西方、日本與臺灣〉，《中外文學》，第 34 卷第 7 期，2005 年 12 月。

朱雙一、劉紅，〈日本殖民侵略的自供、掩飾和美化——日據後期在臺日本作家長篇小說析論〉，《臺灣研究集刊》，第 90 期，2005 年 4 月。

朱惠足，〈帝國主義、國族主義、「現代」的移植與翻譯：西川滿《臺灣縱貫鐵道》與朱點人〈秋信〉〉，《中外文學》，第 33 卷第 11 期，2005 年 4 月。

邱雅芳，〈向南延伸的帝國軌跡——西川滿從〈龍脈記〉到《臺灣縱貫鐵道》的臺灣開拓史書寫〉，《臺灣學研究》，第 7 期，2009 年 6 月。

柳書琴，〈誰的文學？誰的歷史？——日據末期臺灣文壇主體與歷史詮釋之爭〉，《新

地文學》，第 4 期，2008 年 6 月。

陳芳明，〈皇民化運動下的四〇年代文學〉，《聯合文學》，2000 年 5 月。

陳芳明，〈殖民地傷痕及其終結〉，《聯合文學》，2000 年 9 月。

近藤正己，〈西川滿札記—上—〉，《臺灣風物》，第 30 卷第 3 期，1980 年 9 月。

近藤正己，〈西川滿札記—下—〉，《臺灣風物》，第 30 卷第 4 期，1980 年 12 月。

初探《行過洛津》中優伶的性別認同

國立台北教育大學 台灣文化研究所

朱香婷

摘要

一直以來，台灣因歷史背景與地理環境，經常聚集來自不同身分的族群，為一移民社會，因而龐大且繁複的遷移經驗與歷史記憶不斷交疊；庶民的經驗及記憶貼近生活，不過對於比起庶民更為低下的階級，更能反映時代的浮浮沉沉。東方社會對於性的解讀趨於保守，然而性卻非在生活中如此隱而不談，甚至在戲劇中也有所呈現。傳統表演戲劇多由男扮女相，造成雌雄莫辨的迷離情境，使得優伶也對於自身的性別界定產生懷疑，然而當真正的女性出現，意識到差異時，即會造成一種混亂的狀態，進而尋求自我認同。因此，本文以《行過洛津》一書為例，藉由優伶許情對映時代，也開啓性別與情慾的議題，並連結《荔鏡記》中許情的角色，從中探討由戲劇內至外性別認同的建構與轉折。

關鍵詞：行過洛津、性別、認同

一、前言

本論文以《行過洛津》一書為研究對象，探討主角許情對性別的建構、覺醒乃至認同的轉折，企圖形塑出邊緣化角色一伶人的面貌。

施叔青，1945年生於台灣鹿港，紐約市立大學戲劇碩士，17歲時以處女作〈壁虎〉登上文壇，曾被台灣知名作家白先勇評有「夢魘鬼氣」，將她的作品與中國唐朝詩人李賀相比擬。寫作之餘並從事平劇、歌仔戲研究，曾任教於政大及淡江大學，並曾擔任東華大學的駐校作家。七〇年代與呂秀蓮合辦以宣揚新女性主義為主的拓荒者出版社，其主要目的為引介西方女權運動理論。1977年赴香港任職香港藝術中心亞洲節目部策畫主任，現今專事寫作。施叔青作品獨樹一格，融合六十年代的現代主義思潮與鹿港古鎮的鄉土色彩，是她早期小說的主調。比較擅長描寫複雜的人際關係，在小說技巧的表現上受張愛玲的影響，非常強調小說的藝術性。著有《憐細怨》、《維多利亞俱樂部》、香港三部曲：《她名叫蝴蝶》、《遍山洋紫荊》、《寂寞雲園》、《微醺彩妝》、《枯木開花》、《兩個英列達·卡蘿》、《行過洛津》、《風前塵埃》等。

《行過洛津》故事主軸主要從清嘉慶年間台灣當時第二大港洛津(今稱鹿港)發展。內容以泉州七子戲與南管戲班演員許情的回憶談起，採倒敘方式，許情共三度從福建泉州渡海來台演出，從十六歲首次來台，到數十年後決定在台定居，自有其心情上的轉折。許情身為一介男子，卻在戲台上變身為女兒身，下戲後仍然擺脫不了女兒身所帶來的「優勢」(為男人所包養)，加上這些優勢為他帶來的益處，使得他不論在服飾與身體上都被強勢主導，進而成為比女人還女人的陰性化角色。然而外在環境及身體天生賦予的變化，使得他漸漸了解自己的形象與身體並非他原本被設定的位置，因此歷經時間與空間的變遷，人事物的物換星移，終於讓他找尋到自我。

一九六〇年代以前「性別」與「認同」是較為固定不變的概念，「性別認同」則多採取二元對立的認知，期望將性別角色定型，然而隨著時代的演變，「性別」、「認同」與「性別認同」，不單單僅有一種定位，強調差異及混雜，如戴維·賈里(David Jary)所言的性別認同：

是與男女氣質的文化定義有關的自我意識，性別認同與其說是外顯的不如說是主觀經驗。這是男性或女性心理特徵的內化。性別認同產生於自己與

他人互動的複雜過程。異性裝扮和變性身分的存在，表明性向不僅僅賴於性別(sex)，而是由性別認同建構而產生的。¹

因此，性別認同應是包括性傾向、身體及情慾的多元解放，以達到生理與心理雙方面的認同。

本文二、三章即以戴維的理論為基礎，嘗試建立優伶(許情)自身如何由男轉女的認同，而回歸至對原性別(男性)的認同，這其中的認同至覺醒的轉變，放置台灣早期的移民社會中的邊緣化角色－優伶顯得特殊。第二章將許情與三位覬覦他的男人做一連結，從中看出男人的想望加諸於許情身上，從另一層面解讀也是權力的壓迫使然，許情無法不但無法逃脫甚至有些耽溺其中；第三章則由歌妓阿娼實為對照，虛為帶領之下，讓許情明白他們不屬於同國，由原本的身與心的認同轉向心理層面乃至生理層面的解放。

二、 權力壓制下的認同

早期社會中，歌仔戲的角色大多由男性扮演，社會地位低下，娼妓和優伶同為下九流人物，而娼妓還有嫁人翻轉地位的機會，而優伶卻無法有此機會，許情身為一名優伶，是男扮女相的男旦，在戲裡是風靡全場，但是下戲後卻無法回歸其原本面目；又因為洛津(今鹿港)靠海，船隻往來絡繹不絕，「船上的男人有其生理需要，卻視女人上船為不祥之事，因此多養男寵來滿足生理需求」²，久而久之成爲一種風氣，戲班的旦角遂常成爲其掠奪的對象。然而，不單單只是吸引船夫，由於優伶的角色如同西方中古時代的「閹人歌手」³，比起一般的女性更爲柔媚，他們的職業也未受到尊重，在男性沙文主義的影響之下，許多男性視其爲可操控的對象，成爲了眾人搶奪的對象，《行過洛津》文本中藝名月小桂的許情，即是一例。許情自小即加入戲班，原是扮演小生，因爲生得脣紅齒白，明眸皓齒的模樣，在班主女兒過世之後，更是連演出小生的機會都沒有，接受了

¹ 戴維·賈里(David Jary)、茱莉亞(Julia Jary)著，周業謙、周光淦譯，〈性向認證〉，《社會學辭典》，貓頭鷹出版社，1998，頁 283。

² 此項論點根據《行過洛津》內容。

³ 十七、八世紀閹人歌手的盛行，所謂的閹人歌手一般在男童時期(7 歲至 12 歲)就施行閹割手術，只除掉睪丸。經過訓練，成年後既有男子的體格和肺活量，又能保持著童聲時期的聲帶和喉頭。

小旦的訓練，當時的嚴厲訓練是記憶猶新，

最後怒氣沖天的師傅換來一支木棍，大聲喝道：「死教不會，不成才的死困仔，叫你兩隻腳併緊，是不是胯下那兩粒丸子碰來碰去礙事，不如我去拿刀割下，閹公雞一樣把你閹了！」⁴

實在害怕被閹割，加倍苦練終於抓住要訣……在夢中商手護住自己的胯間，保護自己……⁵

可看出他對於被閹割的害怕，留下了伏筆；而長期打罵式的壓抑，使得他漸漸不懂反抗，也沒有辦法逃脫出別人所加諸於身的枷鎖，甚至依附別人所給予的權利/餽贈，漸漸內化成自己是女兒身的意識，期望從這樣的身分中獲取一些連他自己也不清楚要的到底是什麼的力量，

許情/月小桂只能用身體承歡，除此之外，他一無所有。」⁶

另一層面來說，這樣邊緣化的角色，又能獲得什麼？

烏秋，是洛津八郊之一的南郊益順興的掌櫃，一開始他看上的是飾演五娘的玉芙蓉，卻在看見他下戲後的樣子而打退堂鼓，

烏秋認為伶人的嘴型最重要，氣口的轉換、行腔的抑揚頓挫不能齜牙咧嘴。⁷，而月小桂/許情的唇形線條猶如山巒，笑起來又有酒窩若隱若現，讓他深深著迷，將自身的想望投射於所能掌控的對象身上，許情即由他所包養，然而僅只是看見許情在戲裡迷人的丰采還不夠，

想到年齒尚雅，喉音未改的許情，他是不是可以按照自己的審美要求，將這童伶修冶調教，把他雕成一個比女人還要女人，塑造成他心目中的理想的女性形態，供他玩賞？⁸

烏秋要的是許情下戲之後，能完完全全成爲一個他心目中的女人形貌，依據真實生活中的理想女性的美來雕琢許情，從美白皮膚到衣飾選擇，皆是取自於戲曲中的靈感卻又有所區隔。在極盡勸誘之下，又可以稱做脅迫之下，許情毫無選擇的改變自己的樣子，

⁴ 施叔青，《行過洛津》，頁 79

⁵ 施叔青，《行過洛津》，頁 79

⁶ 施叔青，《行過洛津》，頁 212

⁷ 施叔青，《行過洛津》，頁 31

⁸ 施叔青，《行過洛津》，頁 75

喔，真的嗎？那阮呢？戲棚上搬查某旦，也可以算作假的查某嗎？⁹

同時也對自己的性別產生了質疑。然而，許情經由改造後，漸漸喜歡上烏秋為他訂製的衣服，使自己等同於烏秋買的衣服，認同女性角色¹⁰，也讓自己為了烏秋而活，

為了討好烏秋，給他一個意外的驚喜，許情偷偷地為他纏足……一想到烏秋等著看他小角小步花磚面，裹了腳，會使烏秋對他更深憐蜜愛，便忍痛練習走路。¹¹

甚至只要烏秋開口，他就願意離開戲班，和他在洛津廝混下去。他從無所依憑到認同的歸屬感，其實源自於男性權力的宰制，雖然許情本身也為一名男性，但是身分上、衣著上使得他忽略了一般男性所應有的優勢。

石家三公子與同知朱仕光皆是許情所欲逃離烏秋的跳板對象，

當時還是藝名月小桂的他，天真地想利用自己的身體來換取他想得到的自由，屈意迎合石家三公子床上的種種奇癖，以為借著萬和行石家的錢勢，他得以擺脫郊商掌櫃烏秋，脫下假男為女的妝扮，回復本來面目。除了用身體交換，他一無所有。¹²

然而卻沒想到身不由己的情況，使他落入了身心俱疲的窘態。別無選擇的，讓石家三公子扣留，與玉芙蓉隨侍在側，終日尋歡作樂，內心深處卻充滿空洞，到同知朱仕光將他們自石家「救出」帶入府中，看見的是蒼白又蠟黃的臉，神情彷彿與世隔絕，而許情又落入了更高的權力機制，白天扮戲，晚上被囚禁於堆雜物的棧房；同知朱仕光原本謹守中原的道德禮教，卻抵擋不住內心的慾望，又加上來到這無人管束的海島，

他被自己狂恣的情慾給嚇住了。那個道貌岸然舉止有度的朝廷命官到哪裡去了？……他花了好一番功夫說服自己，把他的放浪形骸歸結於外放這化外的異地，沒有尺度制度可循，才會允許自我放縱，才会有這種違反常態

⁹ 施叔青，《行過洛津》，頁 76

¹⁰ 引自林芳玫(2007)：〈地表的圖紋與身體的圖紋—《行過洛津》的身份地理學〉，《台灣文學研究學報》第五期，2007.10，頁 271 的表格。

¹¹ 施叔青，《行過洛津》，頁 212

¹² 施叔青，《行過洛津》，頁 22

的行為。¹³

許情終於被留了下來，繼石家三公子之後，又一人利用自己的權勢將他壓至身下，恣意妄為，直到群眾的抗議，才讓許情逃脫出這樣的束縛，身心俱疲之下，又回到了烏秋身邊。

這樣歷經了烏秋、石家三公子及同知朱仕光的宰制，許情的性別認同從一開始對烏秋的屈意討好，願意並樂意為他改造自己，使身體受制於男兒身的事實性，到後來女性的柔媚特質吸引了他人的覬覦，先是石家三公子的挾持，後是同知朱仕光的禁錮，許情夾在這三股勢力以及戲班所給予的回憶和壓力中，明白了他一心認同的角色無法真切為他帶來任何好處，只是一再的被打壓，毫無自主性，甚至於最後有了被閹割的威脅存在。

從許情自由與不自由的同志情慾遭遇，他的身體空間，其實都掌握在他人手中，這有如他的名字許情(閩南語與「苦情」諧音)一樣，只有當他性別意識覺醒之後，他才能當自己的主人。¹⁴

從歷史層面來看，許情所受到的權力宰制，其實也終有灰飛煙滅的時候。同知朱仕光從來是以大中原主義的思維看待台灣這片土地的人事物，尋歡作樂也只是一時的；而烏秋與石家的產業在歷史的變遷之下，不可能永遠發達昌盛，

萬合堂大厝深處，那一頂屋子一樣大的紅眠床，於今何在？」¹⁵

曾經榮耀一時，機關算盡卻逃不出老天爺命運的安排，留下的是萬般辛酸，然而身處於當時情境中的許情，萬萬料想不到加諸於他身上的權力，最後是什麼也沒留下，時間的流逝，使得他也不不再是原本受壓制的男旦月小桂了。

三、 我本男兒身的覺醒

¹³ 施叔青，《行過洛津》，頁 309

¹⁴ 引自羊子喬(2007)：〈從性別認同到土地認同一試析施叔青《行過洛津》的文化拼貼〉，《文學台灣》，2007.4，p.217。

¹⁵ 施叔青，《行過洛津》，頁 22

從小時候到進入青春期，許情並無自主意識可以支配自己的身體，尤其是身為優伶，在上一章提及他被宰制的過程，並逐漸形成對於女性的認同感，然而在他認識了阿娟之後即有所轉變，對於自身原有的想法

喔，真的嗎？那阮呢？戲棚上搬查某旦，也可以算作假的查某嗎？¹⁶

這次是為了取悅烏秋綁躑，算是他心甘情願的吧？！」(p.161)¹⁷

產生了懷疑；又因為阿娟，讓他發現兩人性徵上的不同，使得性徵給予許情自我認同過程中的關鍵位置卻又避開了生理決定論。此處所謂的「覺醒」，是指他從原有的價值觀，認定自己為一女性角色，因為與他人(阿娟)之間的人際互動，所以造成價值觀認定上的崩解。

阿娟為後車路歌妓珍珠點的養女，目的也是要被培養成為一名歌妓，當時的社會價值觀女子需要纏足，纏足自五代李後主始倡導，講究美人腳的纖妙應從「掌上看」，也因為男人為性別上的優勢，金蓮的產生，來自於男人的渴望，讓男人能夠晝裡憐惜，夜裡撫摸，這種為滿足男人慾望的迫害，即讓阿娟及當時代的女性受盡苦楚，許情就是在這樣的情況下與阿娟相見。被綁小腳的阿娟以及受壓迫的許情，在某種程度上皆屬於權力宰制下的一群，被賣或是失去身體自主權，兩人同病相憐，經驗近似重疊，使許情發展出相濡以沫的感情，也從中發現差異，造成覺醒。

認識阿娟之後，他們展開一場女同性戀者(lesbian)的情愫與姐妹情誼，也讓許情形構出自己真正的性別意識。一開始，他被當作是女生，也認為自己是女生，許情羨慕阿娟擁有嬌小玲瓏的小腳，希望自己也能綁小腳來取悅烏秋。此時的許情仍舊滿足於與烏秋的關係，阿娟給他更多的機會近距離觀察纏腳後婀娜多姿的女性體態，以便揣摩讓烏秋歡喜，

為了討好烏秋，給他一個意外的驚喜，許情偷偷地為他纏足……一想到烏

秋等著看他小角小步花磚面，裹了腳，會使烏秋對他更深憐蜜愛，便忍痛

¹⁶ 施叔青，《行過洛津》，頁 76

¹⁷ 施叔青，《行過洛津》，頁 161

練習走路。¹⁸

然而突如其來的意外，讓他看見了他與阿嬭的不同，

許情伸出雙手，按住自己平坦的胸前，阿嬭那兩粒萌芽的初乳，小小的，他想像如果把他的手覆蓋上去，一定是剛好盈盈半握，柔軟如綿，是許情自己胸前所欠缺的。他面對的是一個真的女的。」¹⁹

也讓他明白

他一廂情願地以為就是女人的舉止，直到面對阿嬭十指纖纖，摺疊做勞作的那雙手，他才恍然，戲棚上只是模擬作態，哪有阿嬭這樣一舉手一投足自然可人！²⁰

他以為沒有人看出他的真實性別，而他也極力模仿女人的所有樣子，賣力迎合烏秋，最終卻被自己的體悟嚇到，

究竟什麼他本來的面目？這個泉香七子戲班的小旦月小桂，烏秋寵愛的變童其實也不十分清楚。²¹

多次近距離相處，許情觀察到兩人身體外表的不同，他和阿嬭並肩站在菱花鏡前，他這個看起來古怪而陌生的人，與鏡中人凝視的瞬間，他與「她」分離了，他的身與心分開來了，終於明白他和阿嬭不是同類；許情開始反省過去視為理所當然的男性象徵，自以為成功的女性化行爲，都只是外在形式的模仿，遇到阿嬭，自己其實就是一個冒牌貨，自己也不再完整了。

無意中，阿嬭發現了許情假男爲女，但是她對他沒有絲毫恐懼，也不感覺到威脅，更不敢在她惡意逗弄之後占有她，甚至還敢取笑他「胯下多出來的那塊贅肉，帶著走路，不嫌礙事嗎？」；相反的，許情則發現阿嬭胸前隆起的乳房是自己所沒有的，女性看見的是多餘的，男性則指稱是缺乏的，這與社會中一般認定男性陽具所具有的優勢大不相同，而他在她的面前，竟成爲了去勢的男人。在與

¹⁸ 施叔青，《行過洛津》，頁 212

¹⁹ 施叔青，《行過洛津》，頁 210

²⁰ 施叔青，《行過洛津》，頁 210

²¹ 施叔青，《行過洛津》，頁 213

阿娟對戲時，穿著女服扮演陳三，讓他空有一種愛戀式的欲望，卻無力有任何進攻，一次的決心逃離使得他得以拿陳三的戲服去向阿娟證明，計畫失敗，使得他始終沒有在阿娟面前卸下女裝。女性角色所帶給他的辛酸，使他展現了兩個層面的向上階級邁進的企圖：由女性真切成為男性，同時由戲劇中的婢女益春變做公子陳三，並希冀帶走阿娟到泉州過一般夫妻的生活。女性終究是受壓迫的，許情揭穿了烏秋所言「台灣女性稀少，所以女性社會地位高」的謊言，而企圖回歸本來的面目。

因為阿娟，許情讓自己從過去被壓制的情況中覺醒，然而覺醒了並非代表可以真正恢復男兒身，他經歷過一段可能被閹割的危機。男性青春期最大的特色就是變聲，一旦變了聲，無法再繼續唱小旦，就會被逐出戲班，在烏秋的眼中，「一切都才開始，怎麼就要結束了？」他沒有辦法忍受他一心調教的變童就這樣失去，他只想到要用自己的方法，也認為許情該用他的方法，好讓他的計畫能夠順利實行，已經覺醒的許情，有著青春期變聲而失去舞台的機會，對於被閹割的恐懼又再度出現，他決定要逃離，雖然石家三公子和同知朱仕光都曾是他欲歸屬的對象，他卻也明白只是羊入虎口，他無法再依賴任何有權勢的角色，經過萬般掙扎，終於回歸男兒身。真正回歸男兒身之後，他多次進出洛津，始終不曾停留，對於他心心念念的阿娟，只覺得自己不是完整的人而不敢靠近，只敢默默守候，進而決定在洛津定居，開始從原先的性別認同轉向土地認同。

四、 結論

台灣社會一直位於邊緣化的位置，如同許情這個優伶的角色也一直被邊緣化的對待。《行過落津》文本中，並不單單只探究性別議題，歷史、空間、戲劇音樂等議題，作者都多有著墨，這些議題也都能互相交錯探討、比較。性別這個議題，主要探討的是主角許情的轉變，原為一名優伶，只在台上賣弄風情，不料下

戲之後，還得承戲迷之意，甚至出賣自己的身體，乃至由裡到外皆內化成一完整的女性，然而這樣的完整並非是真正的完整，委屈自己及內心原本即承載的恐懼，使得他在自以為的情況中有鬆動的一環；遇見了使他真正醒悟的人之後，他還是無法忘懷自己在內化的過程中，所得到的喜悅，只是無論如何，也抵擋不了那名為愛戀的襲擊，產生了反抗的力道，在反抗的過程中，並不如想像中的平順，甚至連他的愛戀也無處可宣洩，最終卻還是掙脫認同女性的制約，轉向回歸男性本色，從認同到覺醒的過程中，或許也可以投射到歷史的解讀之中。本文僅探討主要與許情有所聯結的角色(烏秋、石家三公子、同知朱仕光、阿嬭)，若將許情安置於陰性化的角色，則可以與其他陰性角色做一比較。

※參考書目

(一) 專書類

1. 范銘如(2002)：《眾裏尋她：台灣女性小說縱論》，台北：麥田出版社，2002年。
2. 梅家玲編：《性別論述與台灣小說》，台北：麥田出版社，2000年。
3. 潘慧玲編：《性別議題導論》，台北：高等教育有限公司，2003。
4. 戴維·賈里(David Jary)、茱莉亞(Julia Jary)著，周業謙、周光淦譯：《社會學辭典》，貓頭鷹出版社，1998年。
5. 顧燕翎主編：《女性主義理論與流派》，台北市：女書文化事業有限公司，2001年。
6. 施叔青：《行過洛津》，台北市：時報文化出版企業股份有限公司，2003年。
7. 邱貴芬：《仲介台灣女人》，台北市：元尊文化，1997年。
8. 廖炳惠：《關鍵字 200》，台北市：麥田出版社，2003年。

(二) 期刊類

1. 林芳玫：〈地表的圖紋與身體的圖紋—《行過洛津》的身份地理學〉，《台灣文學研究學報》第五期，2007年10月，p.259-288。

2. 羊子喬：〈從性別認同到土地認同—試析施叔青《行過洛津》的文化拼貼〉，《文學台灣》第 64 期，2007 年 4 月，p.214-220。
3. 張瑞芬：〈行過歷史的紅氈--讀施叔青《行過洛津》〉，《文訊》第 219 期，2004 年 1 月，p.21-23。
4. 黃啓峰：〈《行過洛津》的歷史書寫研究--從小說人物看後殖民現象中的權力運作〉，《國立中央大學中國文學研究所論文集刊》第 10 期，2005 年 7 月，p.95-107。
5. 李元貞：〈論台灣現代女詩人作品中「身體」與「情慾」的想像〉，《中外文學》第 28 卷第 4 期，1999 年 9 月。

(三) 論文類

1. 黃恩慈：《女子有行—論施叔青、鍾文音女遊書寫中的旅行結構》，國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2007 年。

東港迎王祭典七角頭組織之研究

摘要

東港迎王平安祭典能在每三年都盛大舉行，七角頭組織是其中最重要的群眾力量，八天七夜的祭典，角頭組織沒有一天會缺席，組織的成員也是繼一般民眾外，最為靠近祭典活動的一群。東港迎王祭典由七角頭各區域內的男丁積極參與，負責祭典時五個千歲爺的轎子，還有中軍府和溫府千歲的轎子。這是除祭典委員會之外，參與程度最深的地方組織。他們穿著統一的轎衫，合力扛著神轎，舉著涼傘，不會發生一般祭典中的鬥爭事件，是因為他們是以為地方祭典犧牲奉獻的心在參與祭典，也因堅持著溫王信仰才能代代相傳，一屆接著一屆的參加。

可角頭是如何發展出來，組織內部成員編制如何，這是一般看祭典是看不出來的。民眾在祭典期間能看到七角頭穿著顏色統一的轎衫，扛著花俏的神轎，卻也不知道其轎衫顏色的差異，以及角頭成員如何傳承下去。七角頭組織是需要被了解，藉由田野調查與文獻資料，以此屆 98 年己丑正科平安祭典為例，來研究七角頭組織的內涵。

關鍵詞

七角頭、東隆宮、迎王祭典、大千歲、王爺

一、前言

東港迎王平安祭典能在每三年都盛大舉行，七角頭組織是其中最重要的群眾力量。七角頭在早期被稱做為七角頭廟，是將其與地方公廟結合，才有這名稱出現。這幾年經過學者的調查與實地觀察，才了解到將其稱作七角頭廟是不對，應該將其獨立出來。祭典期間，七角頭有各自負責的職務，除了有轎班扛神轎之外，角頭內的副理、參事等等，也必須負責祭祀事宜。八天七夜的祭典，角頭組織沒有一天會缺席，組織的成員也是繼一般民眾外，最為靠近祭典活動的一群。

可角頭是如何發展出來，組織內部成員編制如何，這是一般看祭典是看不出來的。民眾在祭典期間能看到七角頭穿著顏色統一的轎衫，扛著花俏的神轎，卻也不知道其轎衫顏色的差異，以及角頭成員如何傳承下去。這些都是本文主要的問題意識。

在許多文獻資料中並沒有許多關於角頭組織的資料，尤其在東港有些角頭組織是在近幾年才發展出社團法人一類的團體，所以早期的資料中還是將角頭與地方廟宇結合。許多有關東港迎王平安祭典的資料中，主要都是以研究王爺信仰為主，較少碰觸到角頭組織的部份。而謝宗榮在其《台灣的廟會文化與信仰變遷》¹有稍說明角頭組之中總理等人的產生方式，並以附錄的方式列表出大千歲姓氏與角頭、大總理名稱。在李豐楙《東港迎王—東港東隆宮丁丑正科平安祭典》²一書中，有一小章節說明角頭與其地方氏族的關係。東港東隆宮會在每屆祭典都製作一本秩序冊，以此屆《2009年己丑正科迎王祭典專輯》³為例，秩序冊內所提及七角頭的部份，是每個角頭的委員與其編制下的人員，並將名稱與照片列出。

文獻資料所能提供的是有限，故筆者在進行田野調查期間，訪問了幾位角頭組織的人員，將文獻與所訪談到的資訊做個整合，以此屆 98 年己丑正科平安祭典為例，來研究七角頭組織的內涵。

二、七角頭組織

東港迎王祭典由七角頭各區域內的男丁積極參與，負責祭典時五個千歲爺的轎子，還有中軍府和溫府千歲的轎子。這是除祭典委員會之外，參與程度最深的地方組織，七角頭是支撐活動進行最不可獲缺的龐大力量。

東港迎王祭典的角頭組織一共七個，分別為下表一所示之七角頭。「從社會

¹謝宗榮，《台灣的廟會文化與信仰變遷》（台北：博揚，2006）。

²李豐楙，《東港迎王—東港東隆宮丁丑正科平安祭典》（屏東：東隆宮，1998）。

³東隆宮，《2009年己丑正科迎王祭典專輯》，2009。

組織的觀點而言，角頭組織代表村庄、街鎮、城市人群組織的內部分割，和其他地緣有相當程度的關係。」⁴以學者的觀點來看，角頭組織是有很深的地緣關係。根據筆者至各角頭廟進行田調的訪談結果，廟方人員說明其角頭組織在村落形成時就出現，以前村落有各自的角頭組織，負責地方的防禦、除了保護居民的工作，另外則是在農閒的時候負責神明的祭祀活動。每個角頭組織都有其聚集的地點，通常是在村里當地的廟宇，另外神轎與祭祀器具等也都放於廟宇中，所以角頭組織常會和地方廟宇結合。

發展至今角頭組織已經不需要在地區廟宇進行集會，但是傳統的習慣還是稱地方廟宇為角頭廟，因此在非角頭人員看來會誤以為這些角頭是地方廟宇的組織，故稱之為七角頭廟與七角頭。而七角頭廟的發展有學者認為其是以該區的公廟為依附主體，當東港公廟舉行宗教活動時，七角頭各自請出該角頭廟宇的主神共同參與，也因此七角頭與公廟間有著密不可分之關係。⁵

當地的角頭組織已經形成一個類似團體的組織，如圖一所示社團法人安海街轎班協會。七角頭有屬於自己轎班的神轎與香爐，神轎就是在祭典期間參與活動的轎子，香爐則稱為爐主爐。特別的是，有香爐並無神像，所有大小事項要請示的均是跟此香爐祭拜或是擲筊，平常香爐是由爐主請回家供奉，爐主為三年一輪，擲筊選出來，但是只有轎班人員才有資格參與擲筊。爐主所要做的是早晚奉茶、初一十五犒軍。看似簡單，但為期三年每天均不間斷，非常辛苦，但被選當爐主等於是受王爺公的欽點，是很光榮的。

圖一：社團法人安海街轎班協會



⁴林美容，《祭祀圈與地方社會》（台北：博揚，2008），頁 27。

⁵陳進成，〈迎王·平安·王船祭〉：《歷史月刊》，第 135 期，（1999，4），頁 16。

轎班組織有個名冊，名冊登記的是轎班的成員，雖然參與祭典的七角頭成員眾多，但並不是每個參與的人都是轎班的成員，所謂轎班的成員正確來說是指名冊上有名字在上的才算，要加入轎班雖屬於自由意願，但是得到東隆宮向溫王爺或是中軍府擲筊，得到同意後才能登記在名冊上。

一般來說屬於哪個角頭是不能隨意更換，因為角頭是種“認血跡”的組織，祖先是哪個角頭後代便是哪個角頭。角頭名稱雖為街名，但是經過時代的演進，街的範圍已不再明顯，現在只能大概指出在哪個範圍。因此當屬於哪個角頭後，不會因為搬家到另外個角頭區域就參加另外的角頭組織，一切都依原本登記名冊的角頭組織為主。

因為是認血跡，所以角頭的人員會一代一代的傳承下來，雖然不一定家族男性成員都會加入轎班，但是家族內起碼會有一個人的名字登記在名冊上。以筆者所訪談的安海街轎班成員阿賢為例，他家族登記在名冊上的是叔叔的名字，屬於安海街的角頭組織，所以當他參加祭典時等於是代替叔叔來參加的，服裝是可以向角頭組織購買，但是頭上戴的魯笠卻只能向叔叔商借，一個家族有人來參與即可。

七角頭的職務是由抽籤決定，抽籤時間在每科祭典過三天，於平安宴上進行。其在溫王爺的見證下抽出下屆的角頭職務。抽籤共抽兩輪，第一輪有一到七個號碼是抽順序，所謂的順序是指抽第二輪的順序，第一輪如抽到一號，那麼第二輪就是第一個上去抽籤，第二輪才是抽職務。而角頭組織內部人員的排制，抽到負責的大千歲的角頭會選出一名大總理，另外每個角頭也會選出一名副總理與參事，而在大總理下各設內、外總理一名，參事一名是由各角頭擔任過大總理、副總理以上職務的人來擔任以協助祭典的各項事宜。大總理、副理…等人選均是以家中男性長輩的名字參與投標，而由標金的高低來決定。因此在祭典期間七角頭是以高效率的轎班組織，凝聚當地民眾參與其事，各展實力，這也被視為東港地區重要的歷史象徵。

大總理在祭典如圖二所示是擔任主祀官，副總理則為陪祀官，所有關於迎王祭典的儀式都要參加，例如祀王、宴王…等。內、外總理則是除了要參與祭典儀式外，由圖三可見祭典期間也要負責請各千歲的副令。祭典結束後，除了溫王的令牌外，在送王時大千歲到五千歲和中軍府的令牌會被請上王船送走。

只有負責溫府千歲的角頭爐主可以在祭典過後將溫王的令牌請回家供奉，可是當角頭一旦抽到負責溫王職務，在三年內到祭典來臨之前，所有東隆宮溫王爺

的活動此角頭均要帶著轎班的轎子出來替溫王服務。

根據筆者訪談安海街角頭成員陳鶴升的結果，對角頭來說，能抽到負責大千歲是無上的光榮，負責大千歲的大總理所穿的衣著和其他角頭不同，金黃色長掛與藍色長褲，其他的副理參事等都是穿藍色長掛與黑色長褲，因此當大總理走出會特別顯眼，因為有個大千歲的銜頭在。甚至有聽說當過大總理的人過世，要求將大總理的衣物穿著入葬。除此負責大千歲的角頭會得到許多香客的供奉，所以有種說法「迎大千歲會大發」，但主要是因為大千歲是領玉旨來探訪人間，所以祭典期間內以大千歲官階最大，一般民眾想要許願或是有何要求，對象都會是以大千歲為主，所以當抽到大千歲的時候，會有角頭將轎班內的涼傘全部換新。因此第一理想是抽到大千歲，其次便是溫府千歲和中軍府。

表一：東港迎王祭典七角頭與其區域

角頭名稱	角頭區域
下角頭	現今豐漁橋以南的三漁一海的三漁(豐漁，盛漁，興漁三里)這區域
崙仔頂	現今三漁一海的鎮海里這區域
安海街	現今通明街以南，博愛路以東，現今的光復路以西並包含福德街與東隆街這區域
下中街	現今中正路以東，中山路以南，通明街路以北，博愛路以西這區域
頂頭角	現今東港橋以南，和美街以北，中正路以西至河堤邊至東港國小橋前這區域
頂中街	現今頂中里、頂新里一部份等區域
埔仔角	現今新勝街，新基街，和美街這區域

圖二：祭典儀式由大總理主祭



圖三：手執令牌的外總理



三、角頭組織與祭典

一般認為角頭組織是屬於東隆宮的組織，實際上並不然。正確來說角頭組織是個屬於東港當地的組織，它代表著東港當地的民眾的群力來舉行著迎王平安祭典，而東隆宮所扮演的是當地的溫王爺信仰中心，提供場地與相關人員，整個迎王祭典的儀式幾乎都會在東隆宮進行，例如過火、祀王、宴王…等，而且參與儀式的人員多為七角頭組織，例如圖四所示角頭敬王參與的只有角頭轎班人員，因此才會說七角頭組織是整個祭典的重要力量。

祭典期間七角頭間是以不同顏色的衣服來作區別⁶，從 95 年丙戌科迎王開始東港出現了象徵七角頭顏色的燈籠掛於東港鎮內，如圖五所示。學者認為這種穿同款式的衣服是有意識的，對內具有強烈的血緣、地緣的認同感，對外則是足以炫耀其身分，以示區別於非轎班、非陣頭者，也強烈區隔於其他角頭的轎班、陣頭。七種顏色各代表著不同的職務，並不是代表角頭，因此顏色是固定的，七角頭每屆輪到不同的職務，便會穿上不同顏色的轎衫。以筆者所製上屆 95 年丙戌正科（表二）與此屆 98 年己丑正科（表三）角頭組織表格可見，例如大千歲的角頭轎衫為黃色，遷船時負責的是王船身。

轎衫向各所屬角頭領取，但並非免費領取，是需要繳交轎班費。常久以來七角頭人員參與祭典，除了說必須放下原本的工作，八天七夜的行程他們都是用雙腳行走，還必須扛著神轎、涼傘，常常祭典結束會雙手和肩膀紅腫，雙腳起水泡，會對於祭典如此出錢出力，就是基於為家鄉、祭典犧牲奉獻，還有就是對於信仰的堅持。

根據林美容教授的說法：「台灣人常常用『人家拜就跟著拜』、『從祖先以來就拜到現在』，來形容他們的信仰行為，前者暗含庄社人群的慣習，後者意味著傳統的延續。台灣的民間信仰基本上是民俗的、習俗的存在，也就是慣習與傳統的實踐」⁷延續著這個傳統表示對於祖先既有信仰的堅持，而遵守著慣習則表現出對於角頭組織與祭典的認同。

⁶李豐楙，〈迎王與送王：頭人與社民的儀式表演—以屏東東港、台南西港為主的考察〉；《民俗曲藝》，第 129 期，(2001，1)，頁 22。

⁷林美容，《祭祀圈與地方社會》(台北：博揚，，2008)，頁 6~7。

圖四：角頭敬王



圖五：代表職務顏色的七燈籠



表二：95年丙戌正科七角頭轎衫顏色與其所代表職務

角頭名稱	崙仔頂	埔仔角	下頭角	安海街	下中街	頂頭角	頂中街
祭典職務	溫府千歲	大千歲	二千歲	三千歲	四千歲	五千歲	中軍府
轎衫顏色	藍色	黃色	淺紅色	黑色	淺綠色	紫灰色	白色
遷船分配部分	溫府千歲神轎	王船身	中桅、中帆	前桅、前帆	後桅、後帆	前錠二付	後錠二付

表三：98 年己丑正科七角頭轎衫顏色與其所代表職務

角頭名稱	崙仔頂	頂頭角	下頭角	安海街	頂中街	埔仔角	下中街
祭典職務	溫府千歲	大千歲	二千歲	三千歲	四千歲	五千歲	中軍府
轎衫顏色	藍色	黃色	淺紅色	黑色	淺綠色	紫花色	白色
遷船分配部分	溫府千歲神轎	王船身	中桅、中帆	前桅、前帆	後桅、後帆	前錠二付	後錠二付

七角頭人員參與祭典的熱忱度是非常高，祭典對於他們來說就像小過年似的，「當『祭典』來臨時，民眾除了捐錢做『神明戲』來熱鬧鄉里外，家家戶戶都要設筵請客來和鄰鄉親友溝通感情。」⁸家家戶戶在外擺上香案，祭典幾天香案就擺上幾天。另外在遶境的四天內還會選上一天辦桌，遶境分為北中南和農區共繞四天，依照住家的位置是屬於遶境的哪一區辦桌就辦在哪天。

依照東港人的說法，祭典期間在外生活的當地人都會回鄉參與祭典，因此家人可以團圓相聚在一起，遶境的時候陣頭隊伍數量非常多也很熱鬧，行經哪區就等於在消除此區的邪煞，辦桌除了可以團圓之外，另外的目的也是希望千歲爺能夠在經過住家時消除邪煞。辦桌的規模大小是不一定的，有民眾會在住家外搭帳篷擺上五至十桌，也會在家裡擺個一兩桌，所以祭典對於東港人來說，是聯絡情感也讓民眾有個休息、交誼等的時機。

七角頭參與祭典雖然屬於自願性質，但是他們的行事還是會依照規定。依筆者田調所得知，有此一條規定「七角頭人員不能打架鬧事，違者不能參加祭典三科」除了角頭間彼此不能有爭執，角頭與一般民眾有爭執也算。三科祭典等於是九年，從這條規定可以知道角頭人員是非常注重祭典的，不然幾科不能參加並無

⁸董芳苑，《台灣宗教大觀》（台北：前衛，2008），頁 125。

大礙，可是他們以身為角頭轎班為榮，因為發生讓祭典不順利的事的話，等於是讓王爺公洩氣，所以角頭成員定會嚴格遵守規定。

角頭間彼此的競爭是反映在神轎與表現上面，如圖六可見各角頭的神轎是極盡花俏又誇張，當七頂裝飾非常誇張的神轎停在廟埕時，是很漂亮也吸引人的，這是角頭間的一種競爭方式。此外就是角頭人員如多屬年輕人，人數又眾多，祭典期間就會全程扛著神轎，如果是人數較少的角頭就不一定會用扛的方式，而是在神轎下加裝輪子用推的，所以神轎用扛（圖七）或用推的（圖八）也是角頭的表現方式。

圖六：裝飾華麗的神轎



圖七：扛神轎



圖八：推神轎



七個角頭分配到不同的職務，固隊伍的順序也是有意義的。請王當天會是負責溫王爺的角頭排最前，再來便是中軍府、五千歲、四千歲、三千歲、二千歲，大千歲會走在最後，就是「溫王帶頭，大王押後」的順序，會有這樣順序出現是因為溫王爺是在地的神明，是以主人的身分接待五位千歲，身為客人的五千歲要在溫王的帶領下巡狩東港，主人要開路所以必須得走在最前頭。

七個角頭組織有其重要的社會功能，代表著溫王信仰的香爐是每個角頭的信仰中心，除了是此區角頭的精神支柱，也是構成此角頭團結的主力。角頭在區域內早期肩負著地方的防禦責任，每逢神明誕辰、歲時節慶…等特殊時節，角頭也便扮演著團結鄉里，帶頭參與盛事的角色。

雖然經過時代的變遷，但是東港地區的角頭組織卻不會消失，經由平安祭典將角頭組織穩定發展下來，成為固定的祭典主力，而祭典也因為有角頭組織才能順利的舉行。角頭組織因其內部有制度性的規範，才能代代相傳發展下去。「就廟宇組織的特徵言，其中不出於地方老大（長老）的領導與經營。」⁹角頭內有擲筊選出的爐主，主要負責爐主爐的祭祀，另外成立社團法人的角頭還會有委員

⁹董芳苑，《台灣宗教大觀》（台北：前衛，2008），頁 119。

會，因為爐主三年一任幾乎不會重複，而委員會的人員雖然也要改選，但是成員通常對於祭祀事務都很熟悉，因此委員會重要的任務是協助爐主。能成為角頭組織的頭人，管理一個角頭組織，代表其在地方上是有領導能力，頭人的存在不只是團結鄉里的象徵而已，也代表著其角頭是有制度性的組織。

角頭組織在地方上還有著社交的功能，每屆祭典每個角頭轎班人數都會有增減、替換的現象，一起走過了八天七夜的祭典轎班成員通常會產生一種緊密的情感。「我群意識與我群情感形塑了各式各樣的民間信仰的組織與活動，而藉著共同的祭祀組織與祭祀活動，也增強了我群認同（identity）與我群的結合（solidarity）。」¹⁰因此根據林美容教授的這句話來解釋，角頭組織可以說因祭典加強了角頭組織的族群認同與結合。另外在角頭聚會的地點也會是當地的社交中心，供角頭成員和地方民眾前往，故其社交功能是很凸顯。

四、結語

東港迎王平安祭典中七角頭組織是其中很重要的民眾力量，重要的地方不在於角頭的轎班出來扛神轎而已，而是代表著地方的整合與民眾參與的熱忱。角頭的成員都是一代接著一代傳遞著這個任務，所以七角頭組織的成員幾乎都是和東港有深深血緣與地緣關係的人民。以“認血跡”方式傳承下去的角頭組織，其對於地方的凝聚力是很高的，而所屬角頭組織不會改變，是跟著祖先的加入而加入，這也是種家族的傳承。

對於既要出錢又得出力的祭典，角頭組織卻以身為角頭為榮，他們穿著統一的轎衫，合力扛著神轎，舉著涼傘，不會發生一般祭典中的鬥爭事件，是因為他們是以為地方祭典犧牲奉獻的心在參與祭典，也因堅持著溫王信仰才能代代相傳，一屆接著一屆的參加。而角頭組織因有其完整的編制才能穩定的發展，以擲筊方式所選出的爐主，固定在初一十五時祭祀溫王香爐，角頭內的大小事宜也都必須請示之，因此也可以說是角頭組織是因為溫王信仰而更加緊密。

依筆者訪談有角頭成員說，會參加角頭可能是因為祖先和溫王爺許下願望，當願望達成時，還願的方式之一，便是加入角頭轎班，世世代代為溫王爺服務。這樣的觀念一代一代傳承下來，代表著飲水思源報答王爺公，堅守承諾代代都是轎班。筆者所訪談的安海街角頭成員為了回鄉參與祭典，特地向公司請了年假趕回，可見角頭成員是將三年一次的祭典視為大事。東港地區的角頭組織表現出許

¹⁰林美容，《祭祀圈與地方社會》（台北：博揚，，2008），頁9。

多道德傳統，同時也是其愛鄉愛土的大愛表現。

五、參考資料

- 李豐楙，《東港迎王—東港東隆宮丁丑正科平安祭典》（屏東：東隆宮，1998）。
- 李豐楙，〈迎王與送王：頭人與社民的儀式表演—以屏東東港、台南西港爲主的考察〉，《民俗曲藝》，第 129 期，(2001，1)，頁 1~42。
- 林美容，《祭祀圈與地方社會》（台北：博揚，2008）。
- 東隆宮，《2009 年己丑正科迎王祭典專輯》，2009。
- 洪佳正，《東隆宮三百年特刊》（屏東縣東港鎮文史學會，2005）。
- 陳進成，〈迎王·平安·王船祭〉：《歷史月刊》，第 135 期，(1999，4)，頁 15~22。
- 董芳苑，《台灣宗教大觀》（台北：前衛，2008）。
- 謝宗榮，《台灣的王爺廟》（台北：遠足文化，2006）。
- 謝宗榮，《台灣傳統宗教文化》（台北：晨星，2003）。
- 謝宗榮，《台灣的廟會文化與信仰變遷》（台北：博揚，2006）。
- 謝宗榮，〈東港迎王傳統與王船藝術〉：《歷史月刊》，第 124 期，(1998，3)，頁 14~22。