戲劇研究　第33期
Journal of Theater Studies
2024年1月　頁39-74
DOI: 10.6257/JOTS.202401_(33).039

想像異國他者
——唐十郎的「南進」題材劇作*

黃資絜
國立中山大學劇場藝術學系助理教授

前言：「南進」題材的出現

有著「前衛劇場四天王」之一稱號的日本劇作家兼導演、演員的唐十郎（1940-），他的名號對於國內戲劇圈而言並不陌生。他因家人職業的影響早早接觸戲劇界，[1]並在一九六三年成立了引領前衛戲劇風潮的知名劇團「狀況劇場」。[2]在一九八八年，他和妻子兼當家女演員的李麗仙離婚，也解散狀況劇場並另起爐灶，創立劇團「唐組」，延續以往在紅色帳篷演出的方式。[3]從狀況劇場成立以來長達六十餘年的劇場生涯裡，唐在日本戲劇界開創諸多先例，包括獨特的帳篷劇上演手法、身體論《特權的肉體論》，也寫出多部堪稱第一世代前衛劇的代表劇本。他使用的特殊劇本結構被稱作「多層的劇構造」[4]，並且被所謂

* 本文爲國科會專題計劃（112-2410-H-110-060）部份成果，初稿曾發表於臺灣戲劇暨表演產業研究學會（TATPIS）第二屆年會暨國際術研討會（2023年7月14-16日），感謝會議與談人、與會者及期刊匿名審稿委員惠賜寶貴意見。礙於篇幅，未竟之處盼能在將來的研究中陸續完善。

1 唐的父親是戰前至戰後的電影導演大鶴日出榮，使他在少年時期便以兒童演員的身分參與演出，並在大學時期擔任導演助理。詳見唐十郎，扇田昭彥訪談：〈唐十郎——水しぶきの遍歷〉，收入扇田昭彥編：《劇的ルネサンス——現代演劇は語る》（東京：リブロポート，1983年），頁209-214。

2 扇田昭彥：《日本の現代演劇》（東京：岩波書店，1995年），頁23。

3 同前引，頁38-40。

4 日文「重層的な劇構造」，或稱「嵌套構造」（入れ子構造）。

臺灣大學學術期刊資料庫

「第三世代」的八〇年代創作者繼承、加以精進，成爲日本現代小劇場的共通資產。[5]

儘管唐的重要性毋須贅言，由於他的劇論和作品皆充斥著繁複的用典、詩意的文字、跳躍的意象，無視傳統寫實主義提倡的因果關係，使相關研究不易進行。由於日本的劇評業發達，已有數本劇評合集出版，但學術研究仍相當零散。[6]此外，由於「特權的肉體論」跟帳篷劇手法幾乎吸引所有目光，多數文獻皆從表導演和空間運用著手，但唐對文字的使用功力與細膩掌握，並不亞於對身體的關注。他的劇本向來以文字量大著稱，且也活躍於小說領域，得過泉鏡花文學賞、芥川賞等老牌小說獎項。是以從文本分析的方式切入，應是合理有效的研究方式。本論文嘗試作出系統化的文本細讀，從他的諸劇作中反覆出現的其中一項重要主題「南進」切入。

所謂「南進」，一般而言意指從明治時期以來，主要由日本海軍所提倡的戰略目標，認爲國家應往東南亞海域及其周遭擴張，是一個與陸軍「北進」論對立的概念。[7]無論南或北進，兩個詞彙都極具政治意味，不單只是方向上的涵義，更代表著過去曾被包括在大東亞共榮圈內的區域。日本劇評界常用「南／北進」來稱呼唐的作品主題，而狀況劇場的初期代表作多與北進相關，如：《少女假面》（1969）、《愛的乞食》（1970）、《吸血姬》（1971）、《二都物語》（1972）等。這些劇作，都出現滿州或朝鮮半島等曾與日本帝國擴張相關的北方土地。需要特別言明的是，唐身爲反體制的前衛小劇場人，提起這些地點的用意，自然不會是爲了緬懷軍國主義或附和大東亞共榮圈。如同資深劇評家扇田昭彥所言：

> 當然，這和以侵略爲意圖的過往所謂「南進」或「北進」不同。這是自述「我要在〔註：日本〕列島上擊出風穴，召喚出在一切黑市裡流貫的風之

[5] 扇田昭彥編：《劇的ルネサンス——現代演劇は語る》，頁423-425。

[6] 關於唐的相關文獻，國內有林于竝《日本戰後劇場面面觀》當中第四篇，日本有堀切直人編《唐十郎がいる唐組がある二十一世紀》、堀切直人《堀切直人コレクション（1）新編　唐十郎ギャラクシー》、扇田昭彥《唐十郎の劇世界》、樋口良澄《唐十郎論——逆襲する言葉と肉体》），皆爲概論介紹或劇評合集。學術文章方面，則多爲針對特定作品的單篇論文，集中於早期的成名作和身體論，缺乏跨時期系統性的前人研究。本文所論及之五作品更僅見劇評，尚無學術研究。

[7] 更精確而言，「南進」會隨時代更迭而包含不同的路線和範圍，詳見矢野暢：《日本の南洋史観》（東京：中央公論社，1979年），頁12-14。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 神」的唐十郎，以充滿動感的想像力，循著被壓在底層庶民們的淒慘鮮血和暗黑夢境的軌跡，所產生的探索旅行。[8]

唐自敘他的童年風景是空襲後焦黑的東京市街，劇作也常呈現戰爭夢魘在劇中人的記憶中縈繞不去，甚至將人物捲回過去的時空。率先選擇北進題材，應該和劇作家周遭至親有關：唐的母親娘家在福島縣，在戰前該地有許多人加入滿州開墾團，唐的母親是在滿州國和韓國渡過少女時代；[9]唐的前妻、狀況劇場時期永遠的女主角李麗仙是韓國裔。由這些背景看來，唐使用北進作爲作品舞台就不令人意外。

在北進題材打響狀況劇場的招牌之際，唐也開啓了南進主題的創作，包括：出現孟加拉和緬甸場景的《孟加拉虎》（《ベンガルの虎》，1973）、提及泰國曼谷的《導盲犬》（《盲導犬》，1973）、提及印尼的《玻璃的少尉》（《ガラスの少尉》，1974）。[10]相較之下南進作品較少，而且在短短兩年間完成三作後，唐又重拾北進題材，但這些作品仍博得好評，如《孟》劇被視爲狀況劇場中期的代表作。《導》劇則是應蜷川幸雄（1935-2016）導演之邀寫成，日後也伴隨蜷川在商業劇場的成功，以明星陣容再演並吸引大量觀眾。

狀況劇場時期，南進題材的作品僅是曇花一現，隨後便面臨了劇團解散重組。成立於八〇年代末期的唐組，面對第三世代小劇場新秀引領風騷，完全不及狀況劇場的盛況，甚至有一段時期極慘澹。觀眾口味的變化固然是理由之一，但更大的影響因素在於外在社會改變。日本走入消費社會，全球化趨勢已然浮現，鄰國中國的改革開放和經濟崛起，更吸引大量日企出走。在如此背景下，唐重拾南進題材，寫下三個以臺灣和周邊地區爲主題的作品，包括：《檳榔的封印》（《ビンローの封印》，1992）、《桃太郎之母》（《桃太郎の母》，1993）、[11]《背叛之街》（《裏りの街》，1995）。過去處理南進題材時，唐的作品提及的地區都不相同，但九〇年代這一系列都與臺灣和周邊區域相關：《檳》劇提及臺北林森公園，首演更到現地搬演；《桃》劇提到位處高雄的虛構海岸「瓢簞岬」；唯一沒有出版劇本的《背叛之街》，根據節目冊所述，場景在

[8] 扇田昭彥：〈解題〉，收錄於唐十郎：《唐十郎全作品集　第三卷　戲曲III》（東京：冬樹社，1979年），頁337。

[9] 唐十郎，扇田昭彥訪談：〈唐十郎——水しぶきの遍歷〉，頁209-210。

[10] 底下時而以《孟》劇、《導》劇、《玻》劇稱之。

[11] 底下時而以《檳》劇、《桃》劇稱之。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣與沖繩間海域。[12]

臺灣系列對劇作家有何特殊意義，使他需要反覆觸及？九〇年代的日本曾有過一段「臺灣熱」——社會上對臺灣相關主題極感興趣的時期。一方面是政治局勢的影響，使得臺日間自從斷交後首度回復較爲熱絡的交流，另一方面可能是因政府推動了「國際化」文化政策，使戲劇圈瀰漫著「到國外走一遭」氣氛。唐一路走來始終抵抗著主流文化和國家政策，但從上述簡略的描述，不難看出臺灣系列作與彼時潮流有一定程度的契合。究竟唐對南進路線上的外國他者寄予何種想法？九〇年代後，他是否在經營困難下試圖向主流靠攏？最後也是本文意圖追溯的是，所謂「多層的劇構造」在他筆下如何產生、展現並演變？本文將從狀況劇場時期追溯，從早期《孟》、《導》、《玻》三劇釐清此時的創作策略。接著轉往九〇年代，先探討當時日本官方的文化政策對比社會上的「臺灣熱」風潮，再分析臺灣系列劇，以有出版的《檳》、《桃》二劇爲對象。

一、狀況劇場時期與日企的海外投資

七〇年代的日本由於經濟起飛，許多企業紛紛到海外設廠，而位置鄰近、天然資源豐富、人力便宜的東南亞是當時的首選。然而「大東亞共榮圈」的陰影猶在，東南亞各國對日本並無好感，隨著日企投資力道加強，各國不僅沒有產生國內經濟將隨之轉好的期待，反而有受到經濟控制、被「經濟帝國主義」籠罩的疑慮，有些國家更發生反日運動。

狀況劇場時期的三劇便是寫於如此的時空背景，其中以《孟》劇規模最大也最爲複雜，底下將之獨立成段；《導》、《玻》則都是獨幕劇，篇幅較短，題材和手法多有類似，故將兩作合併討論。

（一）《孟加拉虎》：被遺忘的女性下南洋史

儘管《孟》劇是唐第一次處理南進題材的作品，但以劇本主題和劇構手法，其實和以往的北進作品差異不大。甚至在選擇題材方面，或許也有私人背景的影響：唐的父親出身九州，是戰前大批民眾出走到南洋討生活的區域，也是人口販

[12] 劇団唐組：《唐組・第15回公演　裏切りの街》公演節目冊，劇団唐組，1995年。

臺灣大學學術期刊資料庫

賣盛行的地區，大量少女被拐賣到新馬等地的妓院，被稱爲「唐行姐」[13]。這類與九州的歷史脈絡相關聯的典故，以及女性處在容易受到性剝削的不利位置，也出現在本劇中。

另一個與本作極爲相關的典故，是竹山道雄（1903-1984）的少年小說《緬甸的豎琴》（1949），並有導演市川崑（1915-2008）改編成同名電影，且在一九五六年奪得奧斯卡最佳外語片獎。該書描述一支在戰爭末期才加入緬甸戰場，立刻被英軍俘虜的日本軍隊，來不及見識戰爭殘酷便迎來終戰。在和平的俘虜生活中，他們聽聞山頂上還有少數日軍負隅頑抗，派出水島上等兵前往勸降。但水島勸降失敗，並在殘兵們的自殺攻擊下與自家部隊失散。水島在試圖回到部隊的過程中，見識到日軍敗逃之際，在英帕爾地區遺留的五萬餘屍骸，即所謂「白骨街道」，震驚之餘決定出家。就如同「地獄不空誓不成佛」的地藏菩薩，他發願收集完所有遺骨才要歸國。

《孟》劇的故事主幹可說是上述小說的續作，長達三幕的舞台劇劇情相對簡單，卻有複雜的意象、人物和典故交錯其中。故事發生在七〇年代東京下町一處公廁前，水島的妻子〔水島坎娜〕[14]自從終戰那年失去丈夫音訊，已過去三十年之久，如今在當酒家女。坎娜對生死未卜的丈夫仍有執念，堅稱丈夫會寄來「馬德望的象牙」給她做印章，爲此日日在〔俗物博士〕的印章店前守候，因爲俗物是水島從前的部隊長。坎娜當過中學老師，她以前的學生、吉他手〔銀次〕跟在她身邊。當俗物終於現身，卻告訴坎娜驚人的消息：水島早在多年前就已回國當貿易商，負責將白骨街道的白骨進口到印章店製作印章。震驚的坎娜自此徘徊在東京的各知名地標，並看到一連串載譽歸國的水島幻象。水島身邊簇擁著明治時代被拐賣到南洋的唐行姐們，甚至還有人口販子〔村岡伊平治〕，眾人都邀請坎娜去南洋。但是上述歷史人物出現時，銀次都剛好不在場，故他認爲一切都是坎娜的幻覺。愛慕坎娜的銀次努力說服她脫離幻覺，與他一起留在現實中，然而最終坎娜還是追隨當過唐行姐的已故母親幻象，一同遠去。

本劇首演於孟加拉的首都達卡，以縮節版和硬背下來孟加拉語上演，之後才回到東京公演。從上述故事可見，女主角儘管身處「現在」，卻一直困於丈夫下

[13] 日文「からゆきさん」。

[14] 由於唐十郎作品中的人名經常爲頭銜、泛稱、物品、動詞等，本文在首度提及人物名稱時加上〔〕，以資辨別。

臺灣大學學術期刊資料庫

落不明的過往經歷，徬徨於過去與現在之間。劇中以坎娜總是無法弄清楚時間來表現：坎娜堅持使用一九五七年的電車回數票，認定時間就停在該年，因爲那年丈夫曾經來信；當旁人問起她跟印章店約在何時送件、何時取貨，她無論如何說不出確切的日期：

中年男子：（前略）說吧，是哪年哪月哪日送來？

女：是星期五。

中年男子：馬德望的象牙是在哪個星期五送來的！？

女：星期一一二三四五五的最後的星期五。（頁76）[15]

坎娜混亂的時間觀，令本劇得以建構出兩股拉扯的力道：一方是由銀次代表的此時、生之力量，意圖將坎娜留在現實中；另一方較複雜，主要是水島代表的死者、過去的時間。水島的任務是收集白骨，並假藉要將其安葬、購買墳地的名義到處募款，實際上卻把白骨送回國內製印章，並用募得的資金在南洋投資土地，與他一起工作的俗物敘述，他們的目的是「用名字冒瀆它們」（頁109）。這理由乍看之下荒唐怪誕，但將無名白骨重新刻成有名有姓的印章，正是一種賦名的過程，儘管刻上的並非死者原本的名字，而是活人顧客的姓氏，但這群身分不詳的南洋死者們，依舊藉此紛紛甦生。

然而水島收集來的無名骨，並不全屬於二戰陣亡士兵。在第二幕賽車場的幻象中，水島買了賽車券並且中大獎，身邊立刻聚攏了一票爲他喝采的戴頭巾女人們：

水島：大爆冷門獲利三千圓。這麼一來，又可以買進新的墳地了！

阿市：各位，爲此高興吧。又可以買進一批南方島上的墳地了。

頭巾群：（哭泣）謝謝。您眞了不起，是日本人協會之光，水島先生。這麼一來，我們又可以回到明治時代了。

阿市：你看看，大家不都感到非常高興嗎。死在南方島上的可不只有軍隊，還有妓院的姑娘們呢。我想起來了，明治三十八年的馬德望。我們跟著村岡先生一道南下，鮮美得堪比南洋的龍眼肉。阿豐，你讓大家看看。（頁118）

從白骨中甦醒的，是在更久遠以前的日俄戰爭時期，被從貧困村落拐賣到南洋的

[15] 唐十郎：《唐十郎全作品集　第三卷 戲曲III》（東京：冬樹社，1979年）。之後本文引用此書，將直接於內文標示頁碼。

臺灣大學學術期刊資料庫

唐行姐們。重獲名字的她們紛紛敘述自己的悲慘遭遇，而惡名昭彰的人口販子村岡伊平治也緊追在後登場。村岡並且向坎娜描述一段秘密過往：原來坎娜的母親〔南雅乃〕被家人賤賣去當唐行姐。但雅乃和當地原住民「坎娜族」[16]的青年相戀，意圖私奔，結果雙雙摔死懸崖下，從死去的雅乃腹中掉出了嬰兒坎娜。村岡將雅乃的屍體裝進行李箱，寄回她故鄉的東京下町，但不知爲何，嬰兒坎娜也爬進箱中被一併郵寄。村岡指責坎娜因此犯下偷渡罪，揚言要將她帶回馬德望，代替其母繼續妓女的工作。

從原先預期是二戰陣亡士兵骨骸的無名骨中，喚醒的卻是更久以前的唐行姐，劇作家在這群同樣代表「過去的時間」的人物之中，引入了男與女的對立：受到遺忘的無名士兵固然令人同情，但他們身後還有更受壓迫的庶民百姓，好比女性受到的壓榨和漠視；而嬰兒坎娜居然可以被郵寄到日本，這段離奇的身世，則表現出坎娜繼承母親身爲女性所受到的壓迫。這群來自過去的人物就此分爲男女兩陣營，雙方都想將坎娜帶去南洋，而男性都與村岡站在同一陣線。好比在第三幕，水島化身爲日企社員出現，明確道出他將坎娜帶去南洋後的規劃：

> 坎娜：你想把我賣去當洋妾[17]吧。在你買進的墳地上，你打算蓋妓院，然後把我賣去那裡當洋妾吧。
>
> 水島：現在已經不是那個時代了。我們會住進水泥蓋的高樓旅館裡，每天晚上一面俯瞰孟加拉灣，一面跳舞。然後在海上吹來的夜風裡，兩人如火般熾熱地接吻吧。偶爾也會去金邊，偶爾也會去曼谷。但不管到哪，兩人都會反覆在星空下跳舞，並交換如火般熾熱的吻。
>
> （中略）
>
> 水島：在從前的妓院上，現在蓋起了俱樂部，前面停著凱迪拉克、凱旋或日產汽車。姑娘們被叫做小姐，夜復一夜不停跳舞。來吧小姐，跟我跳舞吧，我會對你這麼說。（後略）（頁148-149）

水島用浪漫語句勾勒的願景，細究起來與村岡的妓女生意並無二致，而且他描述的場面，正是本劇演出當下七〇年代的狀況。彼時日本正因海外買春旅遊一事惡名昭彰，學者吉村貞子指出，由於日本的經濟較亞洲各國更早復甦，使得日男從

16 虛構的部族名稱。「坎娜」（カンナ）意爲「美人蕉」。

17 唐行姐的蔑稱。

臺灣大學學術期刊資料庫

七〇年代開始，得以挾較高社經地位在東南亞買春旅遊。[18]水島訴說完願景後，他更表示他倆不會是單獨上路，整個町的居民「大家都會一起去」（頁150），明示了大規模的東南亞投資潮。

藉由女性受壓迫之事，劇作家把過去和現在的時間疊合在一起，讓觀眾看到日本爲南洋帶來的壓迫就如男性對女性的壓榨利用，古今未曾改變。是以，劇末坎娜追隨母親的幻影而去，便不是因她仍受到二戰的夢魘所困。爲說服坎娜去南洋，雅乃講述了與水島的版本相似又不同的願景：

> 雅乃：我們在星空下跳舞吧。我們一面向下俯瞰孟加拉灣，我一面告訴你，你所不知道的你父親的事吧。在平靜的日子裡，一起去採美人蕉花吧。（頁158）

這段與水島相仿的台詞，藉由相互對比更加確立男女雙方的對立關係，而坎娜選擇了母親的版本，則顯示出她將原先對丈夫的執著轉移成對母親的認同。她繼承母親的受壓迫者立場，並且也將得知原住民父親的事蹟，象徵與南洋在地合爲一體。

這幅男女對峙的構圖，在創作年代緊接其後的兩作品，亦可見到進一步的發揮。

（二）《導盲犬》與《玻璃的少尉》：與反日運動相呼應

在《孟》劇中，劇作家對七〇年代日本與東南亞關係，僅在第三幕時以水島提及的願景出現，點到爲止，全劇重心仍在二戰及更早的日俄戰爭期間。不過到了《導》劇和《玻》劇，唐將更多注意力轉移到當代。

如同前面所述，日本企業在七〇年代引起東南亞各國強烈反感，最終演變成暴力反日示威，並以泰國和印尼兩國最爲激烈。泰國在二戰時期是軸心國盟友，與日本其實並無戰爭糾葛，然而在戰後由於日泰間貿易的大幅度不對等，日企雖然投資當地，卻未帶來經濟回饋，幹部均是日本人，原料也從外國引進，諸種作爲給當地人帶來極惡劣的印象。[19] 七〇年代的泰國共爆發三波大型的反日示威，

[18] 吉村眞子：〈日本と東南アジア--ジェンダーとセクシュアリティの視点から見た過去と現在〉，《社会志林》第57卷4號（2011年），頁164-165。

[19] 井原伸浩：〈1970年代の東南アジアにおける「経済支配」イメージの再検討〉，《メディアと社会》第8卷（2016年3月），頁4-5。

臺灣大學學術期刊資料庫

從一九七二年十月日本的大型連鎖運動中心「野口踢拳道俱樂部」曼谷分店被砸事件開始，由大學生發起拒買日貨運動，演變成砸毀日本商店；到了七四年一月日本首相田中角榮（1918-1993）出訪東南亞，更將反日運動推到最高峰。[20]

而在印尼，由於二戰起因之一就是日本欲取得婆羅洲石油資源，使該地在戰爭中受害甚鉅。在七〇年代的國際貿易中，印尼是東南亞唯一因爲出口石油和木材給日本而呈現入超的國家，卻也無法泯除民衆擔憂，認爲國內經濟受到把持。[21]七三年十月開始，印尼爆發一連串由大學生主導的反外資示威，並在七四年一月，同樣隨田中首相訪問印尼，大學生們發起大規模示威，並演變成暴動「馬拉里事件」（Malari incident），民衆群起攻擊日企。[22]這些暴動畫面也出現在日本新聞中。東南亞各國人民對日相高舉抗議標語，砸毀日企工廠、對豐田汽車縱火的景象，想必令向來反對國家體制、關心二戰陰影和底層百姓生活的唐印象深刻。《導》劇和《玻》劇，便分別提及了日本與泰、印之間的糾葛。

獨幕劇《導盲犬》場景，在七〇年代的東京新宿車站置物櫃前。盲人〔影破里夫〕遇上用塑膠袋吸食去漬水的〔風轉少年〕[23]，兩人一同尋找破里夫走失的導盲犬——犬王〔法基爾〕。隨後，破里夫又遇到試圖用指甲撬開三三〇號置物櫃的女子〔奧尻銀杏〕。銀杏自述丈夫每回出差前，都會沒收她初戀情人寄來的情書放入三三〇號置物櫃，並帶走鑰匙，令她必須每天前往投幣續租，好維持櫃中情書不被清除。然而丈夫已在曼谷的夜總會被泰女槍殺，鑰匙一去不返，這每日投幣的行爲只好永遠持續。隨著銀杏的敘述，初戀情人〔忠晴〕竟偶然出現。忠晴正在導盲犬學校學習馴狗術，他與銀杏互訴愛意，兩人雙雙沉入夢鄉。夢

20 タンシンマンコン・パッタジット：〈1970年代のタイにおける反日運動——その原因の再検討〉，《ソシオサイエンス》第23巻（2017年3月），頁45-46。

21 井原伸浩：〈1970年代の東南アジアにおける「経済支配」イメージの再検討〉，頁5。

22 井原伸浩：〈1970年代の東南アジアにおける非経済的な日本イメージの悪化要因〉，《言語文化論集》第38巻之1號（2016年），頁140-141；じゃかるた新聞：〈再現マラリ事件　宴一変、恐怖の闇　反日暴動から40年〉，2014年1月13日，https://www.jakartashimbun.com/free/detail/15619.html，讀取日期2023年4月22日；貞好康志：《華人のインドネシア現代史——はるかな国民統合への道》（東京：木犀社，2016年），218-221頁。

23 日文「フーテン」與「瘋癲」同音，漢字可作「風転」，是六〇末期至七〇年代盛行於東京新宿車站附近的年輕人次文化。嚮往藝文的學生族們，因爲不滿社會現況，輟學離家並群聚新宿車站，穿著奇裝異服並吸食強力膠、去漬水或服用安眠劑。類似西方的嬉皮，但更以逃避爲志向，沒有嬉皮文化中對回歸自然的追求。

臺灣大學學術期刊資料庫

中，銀杏亡夫的鬼魂登場，銀杏自比爲開槍行兇的泰女〔托赫〕，亡夫則將狗背帶綁在銀杏身上加以訓練。在馴狗過程中，亡夫鬼魂與導盲犬學校的〔老師〕逐漸重疊，而忠晴原來只是銀杏記憶中的幻象，四周湧現的狗群（其實是町內警備隊的人們）則包圍並攻擊破里夫和風轉少年。最終銀杏將投幣置物櫃抓出一個大洞，洞裡出現明亮的海洋，法基爾從海中躍出，咬斷銀杏的脖子後揚長而去。

從上述劇情可見，劇中的「南進」要素篇幅不多，僅在銀杏亡夫與泰女的糾葛上。究竟亡夫和泰女有何過節，劇本並未給予更多細節，不過此事取材自曼谷日企員工於知名俱樂部被槍殺的眞實事件。[24]此外，本劇同樣運用典故，好比唐先借用幻想小說家澀澤龍彥（1928-1987）的短篇小說《犬狼都市》的設定。該小說藉狼王法基爾之口，描述「狼族」與冰冷深淵裡的「魚族」間的對抗，當中並無太多對現實的指涉，只是藉由狼與魚，象徵野性和文明社會的對立，並且以人狼之間誕下子嗣的結局，點出野性雖看似被消滅，其實不馴的血脈仍在暗中受到繼承。[25]

《導》劇同樣把法基爾當成野性與不服從的象徵，然而劇中主要的對立，並非發生在原作的狼與魚之間，而是不服從的法基爾對比馴服的導盲犬。戲的開始先由旁白唸出導盲犬的訓練守則，稱牠們不是天生即成，而是必須「受過成爲導盲犬的正確訓練」（頁163）。另一方面，破里夫與法基爾的關係則遠非如此：

> 破里夫：可不能放著牠不管。雖然牠總是會回來，但牠是很狂野的，不是那種會服從主人命令的狗。不是那種會跟隨盲人腳步的狗。雖然牠的確是我的領路者，但牠總是跑在我前面一、兩里，在那邊等我一路嗅聞著去到牠身邊。（頁166）

破里夫稱法基爾是他仰望的「星星」，以此訓誡風轉少年：「你是沒有星星的男人。沒有星星的男人都是渣滓。沒有星星的男人，全都是在塑膠袋裡的迷路孩子。而我是有星星的。」（頁167）由這段特殊的「導盲」關係，可見劇作家將法基爾塑造成理想的具現化，「果陀」般的存在。這也是唐在過往許多作品中反覆描繪的主題：劇中人經常在追尋或等待某一英雄人物，但最終英雄若非沒有出現，便是如同本劇只有一瞬間登場。藉由澀澤小說的典故，唐描繪出一群反體

[24] 原型爲1969年9月23日的「Sunny Chateau夜總會事件」（サニーシャトー事件）。詳情可見學者赤木攻於日本泰國學會的演講，赤木攻：〈タイ研究に携わり50年〉，日本タイ学会，2019年11月9日，https://thaigakkai.org/hearing2akagi-1/5/，讀取日期2023年4月22日。

[25] 渋沢竜彦：《犬狼都市》（東京：桃源社，1962年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

制、不服從的人們，包括視覺殘疾的破里夫，和吸食去漬水並到處閒晃的風轉少年。他們沒有因身體破敗或不事生產而被塑造成負面人物，反倒是劇作家寄託理想的對象，但這些人物在結尾時，受到主流體制代表的狗群攻擊並加以排除。

相較之下，重視初戀情人甚於丈夫的銀杏，同樣屬於「不馴服」陣營，卻因身爲女性擁有性方面的價值，成爲必須被控管的對象。亡夫每逢出差便將她的舊情書鎖在三三〇置物櫃，掌控欲不言自明，日文裡三三〇更與「貞操」諧音。[26]當銀杏和忠晴同眠共寢，亡夫鬼魂出現在銀杏的夢中，講述自己的死狀，而銀杏主動把自己跟泰女托赫混同在一塊：

男人：（前略）在那女人擊發手槍的聲音響起時，我口中微微呼喚的是你的名字。銀杏！——

銀杏：在那之前叫的都是那女人的名字吧。

男人：托赫！

銀杏：你說她叫什麼來著？

男人：托赫。意思是再見或是復活。托赫。

銀杏：是叫托赫啊。

男人：銀杏。

銀杏：托赫啊

男人：銀杏，我可以去你身邊嗎？

銀杏：歡迎。

男人：……你身邊有那男人，我去不了。

銀杏：他在睡覺，沒關係的。

男人：你就是這樣，釣了很多男人吧。

銀杏：那麼，你就再轉身跑開啊。看吧，那女人在那邊等你呢，是托赫啊！

男人：（轉向後方）像這樣子轉向後面，朝你走去，你就伸手進手提包。那個人不是你。我回來了！托赫！

銀杏：於是在你眼光所及之處，有看到那個叫銀杏的女人嗎？

男人：銀杏，你在那裡是吧。

[26] 三三〇可被讀做「ミサオ」（「操」），與女性貞操同音，由「三」的訓讀（ミ）、「三」的音讀（サン）、與「〇」相近的英文字母「O」（オー）組成。

臺灣大學學術期刊資料庫

銀杏：站在你背後的女人，永遠都會是托赫。

男人：銀杏，我回來了。

銀杏：回哪裡！？

男人：回到這國家。有你在等著的這個國家啊。

銀杏：我把這國家賣了。每天、每天，慢慢的付出百圓，一點一滴終於把這國家，你出差離開的國家賣掉了。而且名字也換了。你看看，看向這邊，我是托赫喔。

（置物櫃的銀色面板上映照出曼谷的大海。男人緩慢轉身，銀杏在笑。）

銀杏：我叫托赫。意思是再見以及歡迎再度光臨。（頁191-192）

銀杏身爲合法的妻子，卻主動認同殺死丈夫的泰國風塵女，這在現實中看似不可思議，但也顯示出劇作家不以國籍爲界線區隔人物。甚至在泰國反日盛行，喚起日本社會對東南亞產生集體恐懼的當下，他讓銀杏說出「我把這國家賣了」這種敏感台詞。顯然唐更重視的並非國家民族，而是階級上的關係。

劇中將女性的守貞等同於對國家忠誠，銀杏執著於舊情書、日日投幣保全，顯示出她的「失貞」和「賣國」。由此，劇本將一般視爲國際糾紛的日泰關係，轉化爲男與女、體制內與體制外、壓迫者與被壓迫者的鬥爭。在此前提下，「正常」男性都站到壓迫者那方，彼此成爲可互換的人物，包括銀杏思念的忠晴——學習馴狗術的忠晴，顯然也將習得導盲犬老師之術，而老師的形象則跟亡夫的重疊在一塊；是以，劇末銀杏發覺忠晴只是幻覺，因爲眞實的忠晴早就站到與她對立的陣營去了。另一方面，銀杏與托赫都是「正常」日本男人投射欲望、意圖宰制的對象，因此可以站在同一陣線，成爲可互相代換的分身人物。

如此成對的「鏡像分身」，向來是唐劇作中的重要構造，《玻璃的少尉》也可見到類似手法。故事發生在飛往峇里島的客機機艙內，吹玻璃廠的女員工〔Minomi〕[27]參加了公司舉辦的南洋旅遊團，同班機的洗髮精廣告人員〔中年男子〕被她的背影和秀髮吸引，上前搭訕，希望她能參與廣告。見到Minomi的背影，中年男子回想起自己曾在二戰的婆羅洲擔任少尉，駕駛戰鬥機，遇上擁有美髮的當地少女〔嘉蘭絲〕[28]闖入機場，砸碎多架戰機的擋風玻璃。黑夜中，少尉朝少女開槍，卻不知是否擊中。隔天在長官要求下，軍隊進入當地村莊，尋找

27　本作女主角的名字帶有文字遊戲，故以拼音表示，詳後文。

28　「嘉蘭絲」（ガランス，garance）意爲「茜色」，與「玻璃」（ガラス）發音相近。

臺灣大學學術期刊資料庫

並屠殺所有手上沾有碎玻璃的少年少女。中年男子的夢魘，使他逐漸無法區分Minomi與回憶中的嘉蘭絲。另一方面，有割腕前科的Minomi自述，她很清楚這不是員工旅行，而是日資參與的印尼可口可樂公司遭到當地少年少女襲擊，人手不足，需要借調玻璃廠的員工。在她的敘述中，可樂工廠遇襲後滿地碎玻璃的情景，與Minomi割腕時地上的染血玻璃重合了。最終客機遇到亂流下墜，就如進入玻璃熔爐般熊熊燃燒。

《玻》劇的前身是一九七三年播出的廣播劇，唐在原劇的構想上再擴寫成兩倍長度，成爲一齣獨幕劇，但並未公開上演。外加原本僅有聲音表現，沒有搬上舞台的意圖，扇田評之「可說是無視於實際的舞台上演，充滿自由奔放的意象和跳躍的場面變換」。[29]如前所述，印尼的反日活動發生在七三年十月至隔年一月，完整版《玻》劇發表於七四年七月，是緊貼現實的時事劇，不過劇中許多橋段經過改寫。諸如：二戰期間大量日本戰機的擋風玻璃被當地居民擊碎，應屬虛構；在反日運動中帶頭的是大學生，而非少年少女；舉可樂工廠來代表首當其衝的日資企業，也有些牽強，不過這些改寫，應是爲了配合劇中重要的象徵「玻璃」。

在唐的作品群中，「玻璃」通常會連結到「氣味玻璃」[30]，並且成爲童年與二戰的象徵物。氣味玻璃指的是二戰時期偶爾可以拾獲的一種玻璃碎片，由於摩擦後會散發蘋果般酸味，是當時許多兒童的寶物，而那其實是以零式戰鬥機爲主的日本戰機擋風玻璃碎片。這番由來，使氣味玻璃既能勾起兒時的純眞回憶，卻又是戰機曾在上空劇烈交火的痕跡，可以喚來二戰的夢魘。唐在許多作品都提到這種玻璃，例如短篇小說〈氣味玻璃——樓閣徵信社通信〉，描述徵信社人員接下一起外遇調查案，結果發現被調查的男子雖然經常前往色情場所「偷窺喫茶店」，卻不是進行性交易，而是在裡頭和泰國女子一同嗅聞拾自泰國的氣味玻璃。[31]氣味玻璃既純眞又隱含危險的雙重性質，被和東南亞的女性形象重疊在一起。

《玻》劇也提到氣味玻璃，並且讓作中女主角帶有上述純眞又危險的雙重性

29 扇田昭彦：〈解題〉，頁338。

30 日文「匂いガラス」，實際上並非玻璃，而是壓克力的一種。由於當時壓克力加工技術不良，含有大量不純物，因此摩擦遇熱會散發酸味。

31 唐十郎：〈匂いガラス——楼閣興信所通信〉，《文学界》第39巻1號（1985年），頁136-157。

臺灣大學學術期刊資料庫

質，不過她並非單一人物，而是由兩位少女組成可互換的鏡像分身。從前述劇情可知，本劇是一架客機失事前乘客們的回憶跑馬燈，兩女互換則是中年男子和Minomi的回憶敘述互相滲透的結果。先是在Minomi的自敘中，中年男子滲入其間，變身爲經常與她「巧遇」的跟蹤男。在既像夢境又像回憶的場面，跟蹤男向Minomi訴說緣由，他口中的過往卻是中年男子的戰場體驗：

男人：出擊命令已經發布，我跑去機場，發現擋風玻璃被砸碎了。／（中略）／那時候，有個少女鑽到機翼下，懷裡抱著玻璃碎片，朝向叢林跑去。夜空中滿月高掛。我拔出手槍，扣下板機。

（拖著長長尾音的少女喊叫聲）

Minomi：你殺了她嗎？

男人：嘩啦嘩啦破裂的滿地碎玻璃，變成了紅色的彩繪玻璃。隨著時間過去，那女孩應該已被埋沒，但每晚從機場的方向，我都聽到玻璃拖著的尾音。所以說，Minomi小姐，你說你是因爲在玻璃廠工作而拖著玻璃的尾巴，那這就不是你的錯。這場尾隨，是我對我自己的尾隨。（頁219-220）

就男人所言，他對Minomi的跟蹤不是爲了她本人，而是要追逐記憶中的少女背影。然而彷彿受到敘述牽引，緊接著Minomi就轉變爲死去的嘉蘭絲，披著蛇髮追趕男人：

Minomi：（前略）我可不是喜歡那中年男子——怎樣都好，那種傢伙。只是，在夢裡的約定也太隨便了吧？說要尾隨我，說了一堆以前的經歷，然後就逃開了。於是，現在換成我要跟在那傢伙後面了。這種逆轉，該不會是那傢伙一開始就盤算好的吧？若是這樣的話，我就不是迄今爲止的我了，而是拿著紅色彩繪玻璃倒在地上的女孩。（頁222）

劇中堆疊大量與「尾」有關的意象，包括尾音、尾隨、尾巴，一路引申到最重要的「背影」，甚至連Minomi的名字也有關聯：重複的音節使人容易分不清頭尾。[32]種種意象更加強鏡像人物之相像，已到了無法分割區隔的程度。

爲何劇作家要在《玻》劇中，描繪出頭尾相連、追人者成爲被追者的循環關

[32] Minomi自我介紹的台詞：「我的名字是Minomi。Minominominominominominominomi試著這樣連續唸看看。哪邊是mi，哪邊是no，就會逐漸分不清楚了吧？」（頁211）

臺灣大學學術期刊資料庫

係？此事的線索或許在《導》劇。劇本後半部有一段反覆出現的台詞，完整的版本如下：

> 老師：這裡是黑暗的海洋。托赫！只有我跟你在這裡。你看看吧，銀杏。我倆現在離開了人們通行的航道，像螃蟹般橫行通往南方的海洋。你明白嗎？托赫擊出的子彈，遲早會射穿我的頭並朝向我的國，而你回擊射出的幻想子彈也會朝南方去。因爲它們遵循同樣的航道，被子彈劃開而燃燒的是狗毛。不用多久，在風的間隙與間隙中，所有飄動的狗毛都會一齊燃燒，而那些像我們一樣的旅人，也會一齊追趕在我們身後吧。是那樣的吧。一定是那樣的。這麼一來，我們就一點都不寂寞了。（頁205）

這段詩意的台詞，一方面刻劃出銀杏與托赫可互相代換的關係，並且從托赫擊發子彈的場景，呈現出男女對峙的態勢；另一方面，卻也有難以理解的部分，例如提到子彈「遵循同樣的航道」、「像我們一樣的旅人」等。關於用手槍射擊日本，唐曾寫到他在七三年於孟加拉達卡搬演完《孟》劇後，用黑市換得的黑槍，朝看不見的遠方日本開槍射擊。[33]可見得此舉對他來說並無負面涵義，反映出的是他對自國的襲擊願望。回到《導》劇的長台詞，學者室井尚指出，唐對這段台詞原本的構想，是他本人要在蜷川的導演現場，直接從觀眾席上起立朗誦，當中藏有唐對蜷川的呼籲：希望來自泰國的子彈與來自日本的子彈互撞，燃燒出激烈的火花。[34]換言之，這是一段帶著後設意味的演說，藏有唐隱晦的願望。

就如前面反覆提及，七〇年代日本經濟起飛步入資本主義社會，外加極左團體聯合赤軍引發一連串社會事件，大眾對左翼運動的同情和興趣全失，轉而更加擁抱消費時代。對於第一世代前衛藝術家如唐而言，儘管他的作品向來不直接涉及政治，但反體制的他應感到挫折；至於蜷川，當時他帶領的劇團「櫻社」政治色彩強烈，多名團員直接參與左翼運動，則是明確的敗北。是以看在唐的眼裡，泰國的反日運動或許不是爲日企帶來危機，而是反抗思想和不馴服的態度被異國的人們接棒繼承，在彼處出現了「和我們一樣的旅人」，一如澀澤小說《犬狼都市》的結尾。是以，唐不禁期待「來自泰國的子彈」，希冀反日運動能持續到動

---

33 唐十郎：《風にテント　胸には拳銃——パレスチナ・バングラデシュ紀行》（東京：角川書店，1976年），頁80。

34 室井尚：〈唐十郎が描き出すもう一つの世界～『盲導犬』を読む～〉，《盲導犬》公演節目冊，theatre Cocoon，2013年，無頁碼。

臺灣大學學術期刊資料庫

搖體制，如此則「我們」——如唐或蜷川這類前衛乃至左翼藝術家——「就一點都不寂寞了」。

以今日的後見之明來看，唐的期待終歸落空，東南亞反日運動並未衍生出另一波政治變動或前衛藝術革命，不過綜觀三作，唐展現對東南亞的強烈期待和認同。《孟》劇的坎娜最終認同的對象，是帶有南洋經驗的母親雅乃；在《導》、《玻》兩劇，女主角則更明確與南洋女性互爲分身。托赫和嘉蘭絲不僅像雅乃那般只是過去的幽靈，隨著反日運動擴大，東南亞展現出生猛的反抗力，令這些南洋女性充滿反叛潛能。在現實中受男性壓迫、受追逐的她們，都在夢魘中成爲追逐男性的危險幻象，因而構成了如同《玻》劇那般追人者成爲被追者、頭尾循環的關係。

二、變動環境下的早期唐組

（一）文化政策上的「國際化」，與社會上的「臺灣熱」

在結束上一段南進創作後，唐直到九〇年代初期才重拾此題材。新成立的劇團唐組初期走得相當顛簸，不僅因團員重新洗牌，更因整體環境與先前截然不同，舊有的創作策略難以施展。對表演藝術團體而言，最切身相關的因素當屬日本政府文化政策的變動。

所謂「文化政策」一詞，在日本由來已久，長久以來只被視作教育政策的一環，直到七九年首相大平正芳（1910-1980）提出「文化的時代」，才有了將文化從教育中分離的想法。[35]這是由於即將進入八〇年代經濟發達時期，人們開始追求物質之外的需求，對文化的重視應運而生。學者根本昭爲此時期歸納出幾個特徵，其中特別重要的便是「國際化的時代」——由於日企從先前的七〇年代開始向海外發展，令外國對日本產生好奇或誤解，使得政府和有志於此的民間企業有感於必須介紹日本文化，促進雙方互相理解。[36]

所謂外國對日本的「好奇或誤解」，或許還是過於委婉的說法。從前面提及

[35] 中村美帆：〈第3章　文化国家〉，小林眞理編：《文化政策の現在1：文化政策の思想》（東京：東京大学出版会，2018年），頁44。

[36] 根本昭：《日本の文化政策：「文化政策学」の構築に向けて》（東京：勁草書房，2001年），頁18-20，38-41。

臺灣大學學術期刊資料庫

的反日運動來看，日本與東南亞諸國的關係可謂之劍拔弩張。著名國際關係學者平野健一郎帶領的研究會便直接點明：自七〇年代開始，日本政府增加國際交流比重，正是受到反日運動的直接衝擊，畢竟這直接關乎海外投資的成敗。[37]此外還有一重要因素，即美國從一九六九年開始，明顯將軍事力道撤出亞洲地區，改爲借助代理人的力量，日本正適合擔任此一角色。成立於一九七二年、此後大力補助日本戲劇出國公演的「國際交流基金會」，其創立緣由便寫明「爲回饋幫助日本成爲如今的經濟大國的美國」，可見此說並非空穴來風。[38]有了這些前提，日本欲交流的對象，首先自然是投資對象的東南亞諸國，接著加入恢復邦交的中國。進入九〇年代，則加入歐美國家，並在九三年的文部省白皮書中，具體寫明要將日本社會塑造成向外推廣文化者，翻轉過去一味崇拜歐美的處境。[39]一些國內耳熟能詳的日本劇團均在此時，有了請領補助乃至出國演出的紀錄。[40]

反觀唐的帳篷劇，即便過去就有將《二都物語》帶到韓國、《孟》劇帶到孟加拉等經驗，向來都自掏腰包，以不向官方伸手爲傲。[41]九〇年代的唐組到臺灣公演依舊是自費，但畢竟是搭上這波「國際化」熱潮，究竟他們選擇出國、乃至選擇臺灣的理由爲何？

從前述日本政府主導的一連串文化政策中，可以明顯感受到臺灣的缺席，但從九〇年代開始，日本社會上正經歷「臺灣熱」，並塑造出有些刻板的臺灣印象。此事的背景首先也有政治方面的因素：自從臺日在七二年斷交後，終於在九〇年代重新恢復了官方交流。一方面是肇因於八九年的天安門事件，使得中國在國際上受到孤立；相對的，自斷交後受日本冷落的臺灣則益發民主化，並且因來自中國干預和反對的聲音在此時降低，使得臺日間有機會擴大交流，將彼此納入視野。[42]

---

37 戦後日本国際文化交流研究会著，平野健一郎監修：《戦後日本の国際文化交流》，（東京：勁草書房，2005年），頁19。

38 同上引，頁161。

39 佐藤郁哉：《現代演劇のフィールドワーク——芸術生産の文化社会学》（東京：東京大学出版会，1999年），頁150-155。

40 同上引，頁124-131。

41 大久保鷹、堀切直人：〈大久保鷹、大いに語る：無礼な役者人生40年〉，テクネ編輯室編：《紅テント劇場 唐十郎ギャラクシー/トーク篇》（東京：右文書院，2018年），頁18-19。

42 例如在1990至94年間，雙方政要官員多次互訪，層級之高都是斷交後首見。見何思慎等：〈跳脫七二年體制？1972年後臺日外交關係的持續與轉變〉，何思慎等編：《七二年體制

臺灣大學學術期刊資訊庫

此外還有經貿理由。發展至巔峰的日本經濟泡沫，其崩潰跡象已隨著金融公司逐一倒閉而顯現。這個後來被稱爲「失落的十年」、「平成不景氣」[43]的九〇年代，從開頭便顯得前途茫茫。即便如此，臺日間依然存在鉅額貿易逆差，因爲臺灣必須從日本進口原材料與生產設備，才能維持國內的加工出口，使日本長年都是臺灣最大的進口來源。[44]

最後是在文化方面，九〇年代有襲捲全亞洲的「哈日」風潮。臺灣政府在九四年解除了日本文化商品進口禁令，引起一波狂熱的進口需求，使臺灣成爲亞洲著名的「哈日」國。以文化產品的進口量而論，哈日的高峰期見於九五年間，但現象本身開始得更早。[45]同樣在此時，時任總統的李登輝（1923-2020）有意識打造「認同日本的本省人」形象，並在九四年接受國民作家司馬遼太郎專訪，以流暢日文道出對日本的懷念和認同，使他在日本成爲家喻戶曉的外國領袖。

綜合上述，低潮期的日本面對既是出口貿易財源，又被認定「全亞洲最親日」的臺灣，要不注意也難。只是此時臺日交流才剛恢復，雙方的誤解恐怕多於理解，外加剛歷經東南亞反日運動的日本，亟需安撫受損的民族自尊，因而所謂「臺灣印象」經常相當悖離現實，例如小林善紀的政治漫畫《臺灣論——新傲骨精神》即是著名例子。該書內容明顯偏頗，但它出版於二〇〇〇年，正逢九〇年代結束，不啻爲彼時一種日對臺印象的總結。

唐向來以非主流爲志業，到臺灣公演或許是受到出國演出的潮流驅使，不過他的地點選擇，明顯跟官方倡導的藝文團體「出國」——針對與日本政經有利害關係的國家——政策背道而行。只是強調與底層民眾站在同一陣線的唐，選擇搭上民間流行的臺灣熱，是否會因爲彼時雙方互相了解不足，使作品成爲「觀光客

下臺日關係的回顧與展望》（臺北：財團法人兩岸交流遠景基金會，2009年），頁12；川島眞等著，高村等譯：《臺日關係史（1945-2020）》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2021年），頁172。

43 「平成」爲明仁天皇年號，使用於1989年1月8日至2019年4月30日，與九〇年代幾乎同時揭開序幕。

44 王文岳：〈超越官方外交困境：企業與企業家於臺日關係之角色〉，收入何思慎等編：《七二年體制下臺日關係的回顧與展望》，頁221-260。

45 李衣雲從大眾文化研究的角度指出，過去國民黨政府曾全面禁止日本文化產品輸入，然而臺人有娛樂需求，國內文化產品不足以滿足所需，地下流通一直存在。是以在九四年禁令解除，隔年日本文化產品進口量便翻倍成長，乍看之下是瞬間暴增，其實只是過往的地下流通浮上表面。見李衣雲：《台湾における「日本」イメージの変化 1945-2003：「哈日（ハーリ）現象」の展開について》（東京：三元社，2017年），頁103-107。

臺灣大學學術期刊資料庫

的凝視」，甚或因過去的殖民歷史而成爲「帝國的凝視」？底下將繼續探究。

（二）《檳榔的封印》：假貨們的無國境漂流

《檳》劇的觸發點，是一九九一年日本漁船頻繁遭到不明國籍海賊洗劫事件，地點均在釣魚台列嶼西側靠近中國的海面上，前後總共九起。[46]這些搶案最後都因追查不到犯案者而不了了之，但唐深感興趣，親赴下關訪問其中一名受害船長，並結合旅遊書中對臺北的日本總督墳墓介紹，寫成本劇。[47]乍看之下，這些題材似乎使本劇的政治色彩濃厚，但經由不直接碰觸政治議題的唐之手筆，呈現的是出乎意料的內容。

全劇分爲兩幕，第二幕再分爲兩場。拄拐杖的青年〔製造〕在東京一處公廁前徘迴，他原是漁船「第二繁好丸」的通信技師。該船在釣魚台附近海域受海盜襲擊，製造的襯衫胸口被吐了不明紅色液體。爲釐清紅液體的眞相，製造來到此處，遇上兩個名牌仿冒品集團：〔露丸〕一夥和〔少爺〕一夥正在爭奪地盤。最終雙方決定合作，而在混亂中受到露丸保護的不明人物也自曝身分，原來是來自臺灣的〔楊影蓉〕，她正是製造找尋的海盜。影蓉和少爺的母親〔加津〕夫人有過約定，要用埋葬在臺灣的明石總督骨灰罈換取等重的金錢，如今她帶貨履約，希望換取臺幣；少爺卻以約定中未註明幣種爲由，只願支付價值較低的等重日圓。見交涉破裂，影蓉留下骨灰罈逃跑，衆人發覺那是放了狗骨的假罈。船長女兒〔茜〕出現，要求製造放棄追究海上的意外，回去過普通生活，但製造執意要追逐影蓉。兩人被少爺一夥追上，眞正的骨灰罈被強奪，影蓉則被下毒、不知所蹤。製造原以爲失去希望，但發覺影蓉遺留下的檳榔，嚼食後他產生幻覺，看見廁所裡出現他想回歸的那片大海，於是向海走去。

九〇年代的臺灣曾有盜版王國的惡名，然而唐並不將仿冒品視爲對原作的侵害。劇中出現兩個仿品集團，分別販售臺製跟日製贋品，雙方首領露丸和少爺還曾是一起在臺灣逛酒家的交情。是以，少爺鼓吹兩團應該合併：

少爺：你看看，小露，那些寂寞的仿冒品們。爲什麼只有它們必須被孤立

46 土屋博文：〈唐十郎様へ〉，《ビンローの封印》演出節目冊，劇團唐組，1992年，無頁碼。

47 唐表示他有「追求臨場感的毛病」，在作完上述劇情設定後，不禁希望能到現地臺灣演出，且務必要在明石總督墓址的林森公園上演，爲此拜託林海象牽線，介紹楊德昌電影事務所協助。（唐十郎：《特権的肉体論》，東京：白水社，1997年，頁178）

臺灣大學學術期刊資料庫

> 呢？爲何同樣是仿冒品，必須各走各的路呢？金色勞力士嚷著我是國產品、我是臺灣製，這樣子主張自己的故鄉是好事嗎？看看那些我們一起喝過酒的〔註：臺灣的〕五條通、六條通，懂京都的人看了可是會哭的。但是那些哭泣的人錯了，如果仿冒是錯的，爲何那些街道會是那般熱鬧！吶，我們得要讓這些沒有故鄉的物品，像那樣子熱鬧起來。（後略）（頁33-34）[48]

少爺對仿品的頌揚，乍看下只是用來說服競爭對手的話術，但全劇充斥著各種假貨，除了此處提到的假名錶、仿京都的臺灣街道，還有假血（檳榔汁）、假骨灰罈。它們是貫穿全劇的關鍵物品，其特性就如少爺所稱，沒有所謂品牌或原產地，換言之假貨並非僅是不如原作的劣品，其存在具有模糊國境的功用。此「國境消解」意象，在其他段落也有出現，好比露丸對影蓉吃的兒童餐上裝飾用的小旗子大發議論，想像一對父子看到旗幟會有什麼反應：

> 露丸：那麼，剩飯上面立著的這小旗子是什麼？這是三平食堂歷史悠久的兒童餐啊！（中略）爸爸，這小旗子，是哪個國家的旗子啊？這個嘛，以前都會放日之丸旗，現在改放白色的，因爲它會變成你所創的國家的旗幟啊！快把我塗上你的顏色吧，旗子正在對你這麼說。（後略）（頁18）

之後，露丸更稱這面白旗爲「仿冒品們的品牌旗幟」（頁74）。藉由上述對仿冒品的推崇，以及無國籍的空白小旗，劇作家刻劃出他對消解國境、無國籍狀態的關注。

劇中的無國境狀態，又可再細分爲兩種不同的立場。唐曾經提及，唐組早期他尚在摸索如何面對「後現代主義與泡沫經濟下的社會」，使得創作上遭遇瓶頸。[49]由此觀之，後現代主義與資本社會應會是此時期的關鍵字，而資本家的代表體現在人物「少爺」身上。他的眞實身分是批發商「八百萬」的少東，這名稱是戲仿日本連鎖百貨「八佰伴」[50]。該企業因爲過於快速的擴張海外事業，最終

---

48 唐十郎：《唐組熱狂集成　流体の囁き篇》（東京：ジョルダンブックス，2012年）。之後本文引用此書，將直接於內文標示頁碼。

49 唐十郎、坪内祐三對談：〈先を見せるな、先をのぞかせるな、今だけを、今しかないを演じよう！——永遠の「現在形」をめぐって〉，《Kawade道の手帖　唐十郎——紅テント・ルネサンス！》（東京：河出書房新社，2006年），頁28。

50 日文「ヤオハン」。

臺灣大學學術期刊資料庫

在九七年破產倒閉，如今較少人知，不過九〇年代正是其大力拓展國外版圖的時期；企業創立者的母親和田加津，更是日劇《阿信》[51]的女主角原型，象徵從二戰灰燼中白手起家、浴火重生的人生典範。當少爺攔下想要回到釣魚台海域的製造和影蓉，他如此威嚇兩人：

> 少爺：別小看我們八百萬。我們這偉大的批發商在臺北、新加坡、香港都有展店，如今更把觸角伸到廣州特別經濟區。也就是說我們爲了達到深入的去國境化，跟惡棍萬必須要有多麼親密、深具信賴的來往，你們好像很輕易地忘了。（頁70）

劇中讓少爺參與了名牌包與勞力士的仿冒生意固然是諷刺，不過更重要的是藉由跨國企業描繪出第一種「無國境」狀態，亦即仰仗雄厚資本進行的全球貿易。

與之相對，主角製造代表的是第二種「無國境」。從前述的故事裡，可以辨認出唐的劇作常見的構造，例如用茜和影蓉代表拉扯主角的兩股力量。茜認爲製造胸口的紅色液體只是鯊魚血，並無任何秘密可言，希望他回歸現實；相對的，製造只想著找到影蓉，深信她可以帶領他回到發生海上搶劫案的冬天，也就是過去的時空：

> 製造：冬天還沒過去。
>
> 茜：已經過去了，而且，大家都在迎接春天了呢。
>
> 製造：我不是說了，在冬天來臨前，我一定會找到〔註：證據〕。／（中略）／就算冬天眞的來臨，在我回來以前，都不要覺得冬天到了。／（中略）／請把冬天再延伸下去。（頁27）

製造對眞相執意追求，使得他的時間看似凍結，但不僅如此，他可能早已命喪海中：他肩上停著一尾會說話的馬頭魚，象徵他身在海底。在接近尾聲時，海上保安廳的公務員直接對馬頭魚和製造說：「你告訴他，製造現在不在這裡。他不是腳踏實地站在此處。他其實——我是說你，現在是活著，不，是死了並且正漂在海底深處。」（頁75）另一方面，影蓉卻認爲製造是活人，因爲她原本奉命要殺死製造，卻特意在他身上吐檳榔汁充當假血，在檳榔汁的保護下，製造應該沒死。如此，製造可說是游移在生死間未定狀態的活死人，與他執意回歸的主權有

[51] 日劇《阿信》在1983年至84年於日本首播，收視率極高，94年於臺灣播映也引起極大迴響，成爲引領「哈日」風潮的推力之一。《檳》劇於92年臺北首演的當下，惜《阿信》尚未在臺播映，否則觀眾應能對劇情有更多理解。

臺灣大學學術期刊資料庫

爭議的釣魚台海域、前來打劫的不明國籍海盜船，共同勾勒出一種混沌的無界線、「無國境」類屬。被運用於詐死的檳榔汁，也因此在劇中象徵著超越生死的力量，使得製造的生死狀態產生模糊空間。

少爺運用跨國貿易達成實際的「無國境」，顯然與製造那方充滿詩意和象徵的混沌「無國境」互不相容，兩種主張在劇中互爲對立。製造與友人〔和辻〕對話，也具體點出海上有兩種不同的跨越國境方式：

製造：在這海上，大型的漂流物是？

和辻：是經濟！

製造：小型的是？

和辻：是妄想！

製造：你是要看著經濟被吞沒、沉入海中是吧。

和辻：就算要讓我等到滿頭白髮也是。

製造：但是這些吶喊，好像是這骨灰罈讓我們說出口的。懷抱著稱霸中國的夢想，沉睡了七十年的總督骨骸。那番壯大的夢想，是不是讓我們多少染上了一點妄想的徵候？（頁66）

相較於少爺代表的「經濟」亦即跨國資本，製造的混沌狀態被稱作「妄想」，劇作家顯然是支持妄想的。而在提及總督骨灰罈時，尚觸及了敏感的「軍事南進」，不過劇作家稱其爲「壯大」、「妄想的徵候」，可看出他視之爲誇張的妄念，並不全然站在稱許的角度。只是劇作家究竟如何看待殖民歷史？由於這也涉及《桃》劇，在此先暫時擱置，待之後將兩劇合併申述之。

（三）《桃太郎之母》：詩意語言的復權

臺灣在一九九〇年發生第一起外國人謀殺案「井口眞理子命案」，是當時相當罕見的分屍案，震撼臺日社會。九二年唐組來臺演出《檳》劇期間，唐從電影導演林海象處聽聞這樁命案，對被害者家屬深感同情，隔年便以命案偵破後遺留的謎團爲主題寫成本劇，底下先說明故事梗概。

全劇共分二幕。在眞理子失蹤後第五天，她的母親曾收過一封似乎是她寄出的信，上面寫著：「媽媽請等我，我把我的『氣息』寄給妳，就快到了。」儘管如今兇案已偵破，爲了查明這封謎般的信件，眞理子的母親（未登場）委託女檢察官〔名月愛子〕，雇用了綽號「寒天堂」的私家偵探〔灰田〕。灰田曾對安

臺灣大學學術期刊資料庫

眠藥酣樂欣成癮，卻在勒戒期間獲得神奇力量，能透過寒天吸管[52]窺見不可思議的景象。然而他受雇抵臺後下落不明了一陣子，於是名月又雇用另一位偵探〔一寸〕調查灰田。

本劇從一九九三年四月七號，眞理子失蹤滿三年整的日子展開，她在東京的租屋處如今成爲灰田的女助手〔Mariko〕[53]的家。當天灰田終於回到東京，宣稱眞理子的信與她的學士論文——研究從「博山爐」吹出來的怪風——有關，令她捲入一樁神祕的迷幻藥「桃太郎之母」的謎團中。灰田認爲只要能證實該迷藥存在，必能解開「氣息」之謎，然而一寸指責灰田的推理純屬妄想，並提出他自己的推理。Mariko則把眞理子的未婚夫、藥劑師〔坂東〕找來，使衆人聽聞了更多有關迷藥的秘辛。最終灰田用寒天吸管看穿，在眞理子遺物的貝雷帽內帶中，藏有三枚被稱爲「海鬼燈」的卷貝卵囊，而她的「氣息」就在其中。灰田打開卵囊後，從裡面吹出的怪風將他吹離了舞台，消失在夜空中。

本劇的劇情更加天馬行空，不過作中有兩個主要用典，由此著手較能理解全劇的構思脈絡。其一，是譯有《西遊記》的學者中野美代子的雜文集。[54]中野觀察到，中國神話經常在蛋形物體，例如圓石中蘊含神話生物，甚或另一個世界，這應是源於古來對「蛋」的小空間裡卻能孕育出體積更大的生物的好奇。[55]在戰亂頻仍、神仙方術流行的魏晉南北朝，卵形小空間裡更出現了微縮仙境，即「壺中天」類型的故事，並且還能被做成具體的器皿，也就是「博山爐」。[56]中野將這種香爐構造稱作「葫蘆型」，並指出許多仙境故事在空間構造上也是葫蘆型——由「俗世」的大圓空間穿過窄道，進入另一個較小的圓球世界、彼世仙境。而穿越窄道後另有一個較小球型世界的意象，顯而易見的也是子宮的象徵。[57]

儘管上述爲中國典故，不過在《檳》劇的演出紀錄中，可見唐很清楚省籍問題，並不至於混淆中、臺。[58]唐曾表示針對井口案，他最同情的是井口母親的形象，也是受其觸動撰寫本劇，[59]故他援引博山爐典故，應是爲了連結到母性象徵

52 日本傳統柑仔店會將寒天凍放在吸管中作爲零食。
53 日文寫作「まりこ」，爲「眞理子」的平假名寫法。
54 唐十郎：《桃太郎の母》（東京：德間書店，1993年），頁142。
55 中野美代子：《ひょうたん漫遊録——記憶中の地誌》（東京：朝日新聞社），1991年。
56 同上引，頁50。
57 同上引，頁50。
58 詳見第二之（四）節。
59 參若愚：〈《孤島》獻給眞理子之母——唐十郎自編自演 中日名導攜手合作〉，《民

臺灣大學學術期刊資料庫

的「子宮」。上述葫蘆型結構被大量運用，諸如灰田能從吸管的「窄道」看到異象，以及劇中的空間設定。Mariko其實是眞理子的童年友人，她敘述兩人原本一起在臺旅行：

> Mariko：從高雄再往西，被侵蝕出海灣的地方再往前有瓢簞岬。這海岬和臺北西邊、靠近大陸的平潭島名字相近，甚至有人說，從這裡下潛後會從平潭島浮出來。我和眞理子在四月來到海岬邊，眞理子很消沉，說因爲不會游泳，當然沒辦法潛水，這麼一來是不是就沒資格浮出平潭島了？我就代替她潛下去，並撿回了卷貝。（頁360）

這是眞理子生前最後被目擊的場面，台詞內容仰賴的是日文諧音繫起的名稱，從虛構的高雄海邊地名「瓢簞岬」開始，以諧音連結到中國的「平潭島」[60]，海底空間則是與「窄道」相似的黑暗緊迫所在，創造出連結兩個地區的葫蘆型構造。透過空間上實際與中國相連的設定，劇作家得以順理成章援引中國的傳說典故。

另一用典，是民俗學者石田英一郎的同名研究「桃太郎之母」。石田是著名民俗學者柳田國男的學生，早期以「山人」研究打響名號的柳田，後期將研究重心轉往海上。石田延續其師對海洋周圍諸國的興趣，研究亞洲各地「隨水漂來的小人」傳說，並認爲這類故事和遠古的母系社會和信仰有關，因而有大母神和小男子的大小形態對比。[61]本劇處處可見水漂小人傳說的典故，包括偵探一寸、一寸的下游偵探社員工猿田、犬川、雉子，同名迷幻藥「桃太郎之母」等。[62]

無論博山爐或水漂小人傳說，都令人聯想到子宮和羊水，這並非巧合。紅帳篷裡的戲劇空間本就經常被比作子宮中的世界，到了劇末，唐的導演慣例是必定會打開帳篷背幕，讓主人翁朝向外界展開新的旅程，如同從子宮破水而出。在本文分析的五部作品中，除了前身是廣播劇的《玻》劇外，全數符合這項慣例，但在多數作品裡，子宮意象皆停留在象徵或聯想層面，並未眞的出現與子宮相關的

生報》，1994年12月18日，11版影視繽紛；徐正琴：〈《孤島》憶速井口眞理子離奇命案——導演林海象希望 該片能在台作世界首映〉，《聯合報》，1994年12月18日，22版影視廣場。

60 漢字「瓢簞」爲日文中的「葫蘆」。瓢簞岬的日文「ひょうたんみさき」，其中「ひょうたん」與「平潭」（ぴーたん）發音相近。

61 石田英一郎：《桃太郎の母：比較民族学的論集》（東京：法政大学出版局，1956年），頁236-237。

62 分別來自童話《一寸法師》，以及與桃太郎一起前往鬼島的狗、猴子和雉雞。

臺灣大學學術期刊資料庫

話題；反觀本劇，則是明確使用桃太郎之「母」、卷貝卵囊等女性生殖相關物。除了展現前述唐對井口母親的同情外，這些意象有何作用？根據Mariko對桃太郎之母的解釋：

> Mariko：那是我逃出平潭島時帶出來的東西。（中略）。聽說副作用既能說是改變人生，也可說是讓人生廢掉，但那味道，說是像被桃太郎之母緊抱在懷裡的感覺，而且服下它的人，必定會當場消失，好幾年都下落不明。然後，一旦回來了，整個人便會散發出聞所未聞的體驗。跟一個古老的故事很類似：晉朝時有個叫王質[63]的男人帶著斧頭上山，遇到邪鬼在下棋。他看著棋局而忘記時間，沒發覺到斧柄都朽壞了。像那樣子，藉由朽壞的斧柄道出肉眼看不見的時間流逝。就是那樣的東西。（後略）（頁369）

Mariko的眞實身分是從平潭島偷渡來臺的中國人，但劇作家對她的身世和逃亡理由並無更多著墨，只讓她曾持有桃太郎之母。這些設定顯然也是爲合理化來自中國的典故，但上段台詞不僅在重複先前的用典，更提到了「時間」。乍看之下，「時間」也是唐的慣用手法，前面論及作品都有現在時空與過去時空的並置，但本劇的特殊之處在於過去時空異常古老。好比Mariko與眞理子的友誼信物是一枚菊石化石，坂東則點出桃太郎之母的原料是海百合——被稱之爲活化石的海洋動物。劇中提及，菊石與海百合的藥效，是能令服食者回歸三億年前睡眠尚未出現時的「中間睡眠」（頁379）。

如同《檳》劇主角製造處在生死間的混沌中，這些異常古老的生物，也都處於「中間」狀態，因爲它們既有植物的外觀和名字，實際上卻是動物，並且能讓服用者進入「中間」睡眠。這些處在混沌中的生物，都令劇中的高雄海濱貌似地球生命起源之初的古海，連帶使劇中世界整個成爲「子宮」——生命尚未完全分化的混沌空間，因而存在著各種可能性。本劇同樣有唐慣例使用的鏡像人物，而且數量增加，更添上性質相反或男女莫辨的特性——有名月愛子檢察官和她的朋友〔雨宮增子〕（雨宮憎子）；灰田的一對勒戒所男病友，其中一人扮女裝；最明確的是眞理子和分身Mariko。兩個「眞理子」不但名字一樣，Mariko還扮男裝。如此設定倒不是因兩人有同性戀情誼，而是「眞理子」一如其他的成對人物，處在懸而未決的混沌之中。

63 劇本中誤植爲「王室」。日文中「室、質」同音，典出任昉《述異記》。

臺灣大學學術期刊資料庫

這些鏡像人物的「未決」，呼應了本劇的主要構造——名月必須從兩個偵探提出的兩種推理中作決斷，選出她認可的版本。灰田那方充斥著古生物和神奇迷藥，一寸則偏務實。他指責灰田的推理虛幻飄渺：「你這傢伙，讓故事無限的岔題下去，不覺得對不起名月小姐嗎？你辦不到的話就由我來做，離破案期限剩沒多少時間了。」（頁388）關於案中的諸疑點，一寸都能提出符合現實常理的解釋，換言之就是讓故事快速走向終點。例如他聲稱並不存在什麼迷藥，所謂桃太郎之母只是酣樂欣，又或者是灰田舊癮復發看見的幻覺：

> 一寸：如果他想岔開酣樂欣的話題，我就要說那是非典型酣樂欣。如果追查不到來源，就只是因爲那藥還沒到市面上販售的緣故。無論是誰吃了那藥、引起怎樣的幻覺，總之，灰田會想把那個服用者找來當證據，都不是迷幻藥的問題。是因爲語言。他的語言煽惑大家，然後從那裡擴大聯想。在這裡，語言成了迷幻藥。（後略）（頁394-395）

一寸認爲，凡事都不脫酣樂欣這種實際存在的藥物，甚至灰田那充滿妄想的敘事語言才更像迷幻藥。由此觀之，本劇其實是在用整劇的篇幅討論語言問題，兩個偵探實際上是在進行說故事比賽。就如《檳》劇描繪妄想和經濟（跨國資本）的對立，本劇的妄想也有一個對立面，而那顯然是一寸那就事論事、缺乏想像力的語言。

一寸講求現實和效率，而灰田一夥提到的各種神祕話題，因爲牽連出更多小故事，則讓本劇越來越長。所有故事都與眞理子相關，時間、生死、性別都在故事中混淆一片，令逝者的死亡狀態產生模糊空間，眞理子彷彿藉由越拖越長的敘述暫時「復活」了。順著這番邏輯，灰田便不能讓故事走向清晰明確的結局，而本劇也確實是開放式結尾。劇末當灰田找到了海鬼燈：

> （灰田把其中一枚海鬼燈放入口中。）
>
> （他站在小桌前，沒來由地用單手抓緊桌子，並用舌頭將口中的海鬼燈戳破。）
>
> （此時，他所站立的一平方公尺地面忽然動起來，就這麼載著他，撞破背幕上繪的江之島海濱風景畫，消失到不知哪裡去了。）（頁404）

最終灰田帶著故事逃脫，令本劇算不上眞正的結束或解決，也就得以迴避逝者已逝的固定結局。

唐在《檳》、《桃》二劇都展現出對妄想的支持，更借後者追究詩意語言的

臺灣大學學術期刊資料庫

力量，認爲那足以超越生死，是以劇評家長谷部浩評論道：

> 唐十郎是不是想透過這二作中藥物所產生的夢境與幻覺迴路，意圖復權戲劇原有的魅惑力量呢？然而，唐所強烈訴說的並非藥物的效果。（中略）我認爲，他的訴求是以藥的效力爲起點，將「檳榔」、「桃太郎之母」等語彙服下後，耽溺於語言的魔力，才是眞正必要之舉。（中略）九〇年代我等引頸企盼、能在戲劇中得到的快樂，必須從找回對語言的純粹信賴開始。[64]

在後現代主義盛行的九〇年代，語言的地位已不再崇高，但唐逆勢而行，展現他深信語言的力量。他的態度顯示出自六〇年代以來一以貫之的反叛，不過爲何需要透過臺灣這個「異國」呈現妄想和詩意語言？如此的呈現方式是否全無問題？

（四）妄想誕生的「前現代」場域

九〇年代的日本氣氛低迷，令右派和新國家主義大行其道，社會上普遍期望恢復民族自信，尋方設法從絕望的現實挪開視線。[65]好比現今已經相當常見的「尋求療癒」說法，正是從九〇年代後半的日本開始流行；[66]恰逢此時出現的臺灣熱，便常與「療癒」劃上等號。

此說也非一朝一夕形成，由於過去的殖民歷史，日本投向臺灣的視線素來迂迴曲折。學者荊子馨便點明，日本帝國在崩潰之際缺乏去殖民的過程，因爲它的潰決不是和殖民地長期衝突折衷，而是遭受外力打擊，使日本得以逃避思考與殖民地的關係，在戰後專心處理內政。[67]是以當日本面對所謂「親日」臺灣，無論臺方是爲凝聚自身主體性而挪用日本記憶也好，追趕大眾流行的哈日也罷，日方都傾向無視動機脈絡，單純用「親日」的表層狀況自我安慰。學者笹沼俊曉則以當代小說爲例，闡述即便是極富自覺的作家，仍難免落入上述窠臼，將臺灣刻畫成一個受女性原理支配、帶來療癒的前現代社會，與現代化、父權的日本互爲對應，換言之是「日版的東方主義」。[68]

---

64 長谷部浩：〈海の化石〉，收錄於唐十郎：《桃太郎の母》（東京：德間書店，1993年），頁296-297。

65 中村政則：《戰後史》（東京：岩波書店，2005年），頁227-229。

66 同上引，頁233。

67 荊子馨著，鄭力軒譯：《成爲「日本人」》（臺北：麥田出版社，2006年），頁41。

68 笹沼俊曉：《流轉的亞洲細語：當代日本列島作家如何書寫臺灣、中國大陸》（臺北：游

臺灣大學學術期刊資料庫

笹沼論述的作品已是二〇〇八年，自然不會與臺灣熱甫興的九〇年代完全貼合，不過唐組的臺灣系列中確實可見類似情況，並且能從兩劇不同的切入角度，看出劇作家書寫策略的轉變。首先在《檳》劇，主要的戲劇事件是女海賊楊影蓉帶明石總督骨灰罈到日本，意圖換取補償金。她之所以參與此事，是因骨灰罈被埋在她姊姊和姊夫這對外省夫婦的住處底下，使他們長期受到意圖挖掘遺骨者的攻擊和騷擾。唐的隨筆顯示他明白何謂省籍問題，而且刻意要用「本該被遺忘的日本人的骨頭」，參與這場身分認同紛爭。[69]然而唐參與的方式是貫徹自己的美學，未必會符合臺灣觀眾對省籍乃至殖民問題的期待。好比製造聽完影蓉說明原委後，表示要代日本人致上歉意，但他爲的是影蓉姊姊受到的暴力攻擊，倒不特意強調殖民歷史的存在。

由於唐冀望的是混沌的無國境狀態，一切區隔甚至連生死差異都不復存在，族群差異在相比之下就顯得不甚要緊。唐更藉由總督的骨灰罈強調此事：在接近劇末時，骨灰罈破損一角，流出苔色的水，眾人這才發覺，因爲骨灰罈長年被埋在廁所底下，骨灰早已流失，罈中只剩來自臺灣的廁所水。少爺爲了向母親交差，順手用當地的日本水回填。（頁74）最終明石總督屍骨無存，甚至不能以骨灰之姿返鄉，還被臺日兩地之水混合充填，在早已滿是假貨的本劇成爲「最大的假貨」，也象徵唐對混沌混淆的稱頌。換言之，即便唐正確理解省籍問題的原委，他仍冀望藉由這失勢的、被假造混充的過往統治者遺骸，訴諸各方「一切區隔終將消融、雜處、混合」的道理。

爲了將這番混淆美學打進臺灣，《檳》劇在細節上相當忠於現實，並不混沌含糊。劇中充斥臺灣風物，諸如以狗比喻日本警察的典故、說明外省人違建由來、鄧麗君的歌，台詞也夾雜中文跟臺語。根據當時同行的現任唐組團長久保井研回想，唐特別強調搬演異國題材的劇作時，必得「去喝過當地的水」，因此本劇不僅在臺首演，尚有團員們試吃檳榔，結果意外上癮的軼事。[70]但即使唐在《檳》劇大量放入臺灣細節，演出中使用中文字幕海報，觀眾似乎並未產生太多共感。唐提及演出期間曾接獲現地居民的抗議電話，但他們不滿的理由是，當地是「外省人」聚落一事，隨著公演宣傳再三被報紙強調，使得敏感的族群話題被

擊文化，2020年），頁99。

69 唐十郎：《特権的肉体論》，頁179。

70 久保井研：〈朱の封印〉，《ビンローの封印》公演節目單，2017年。

臺灣大學學術期刊資料庫

反覆提起。[71]這番抱怨和劇情無甚關聯，唐想利用自己的外來者立場打進臺灣、倡導混合與混沌，可說是無疾而終。唐不禁自述，他體認到了文化隔閡難以跨越，誤解不可避免。[72]

早期的南進三作因使用了多層的劇構造，主要場景仍在日本，只是偶爾穿插異國片段；同時，唐也藉由喚起戰爭記憶，極力抗拒在七〇年代日人挾較高經濟能力將東南亞諸國作爲觀光消費對象。相較之下，《檳》劇運用的大量臺灣細節，固然可解釋爲對異國材料的鑽研與考究，但似乎也顯示他不再抵抗席捲日本民間的臺灣觀光熱，因爲唐確實是從旅遊書得到靈感。[73]他舉出的參考書爲臺日共著，一半內容出自黃昭堂手筆，聚焦解釋本省人的臺灣意識，另一半是日本寫手針對臺灣的觀光看點撰文，好比〈只有總統是做不出來的——從勞力士到正露丸通通都有的臺灣假貨市場〉、〈大東亞共榮圈之夢的遺跡——如今成爲違建市場的前總督．明石元二郎之墓〉等。從這些篇名，不難看出日本面對相較下更「前現代」、「謎」般的臺灣，抱持追求異國情調的獵奇興趣，隱約呼應前述日版東方主義的傾向。

到了《桃》劇，唐不再試圖打進臺灣的社會議題，轉而探討妄想和詩意語言等抽象議題，就更加走向東方主義式描述。其實從一連串南進作品看來，以女性代表的前現代反抗力量對比男性代表的霸權階級，向來是唐採取的書寫策略；由導演手法亦可見，女性力量乃至子宮帶來的復甦，也是唐一貫的立論模式，因爲紅帳篷本身在象徵意義上就是一座大子宮。然而唐在早期南進作品中由於認同東南亞，因而設定日本女性與異國女性互爲分身，使得日本對他者、文明對原始的簡單二元對立變得混雜、複雜化。相形之下在《桃》劇，眞理子雖也有異國女性Mariko爲分身，但所有分身角色的存在卻都是爲襯托兩個偵探的說故事比賽，失去了自我與他者融合混雜的效果。甚至連異國「臺灣」也被完全架空——Mariko其實是中國人，瓢簞岬是虛構的地點，而且被與博山爐、平潭島等中國意象混

71 唐十郎：《特権的肉体論》，頁186-187。

72 同前引，頁187。唐提到在臺灣的文化誤解，話中帶著遺憾，不過久保井針對來場觀眾數量，認爲是「意氣風發的大成功」，因爲相較於唐組在日經常只有三十多名觀眾的慘澹，臺灣觀眾擠滿帳篷是久違的盛況（久保井研：〈朱の封印〉）。此外，臺灣觀眾的眞實感受或許和唐所想的不盡相同，惜礙於篇幅，以及本文聚焦於劇作家的創作意圖，觀眾的反應將留待未來繼續探究。

73 石井愼二編：《別冊宝島127謎の島．台湾——いま台湾に興奮するワケ！》（東京：別冊宝島編輯部，1991年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

合，缺乏可供指認的現實要素。「臺灣」僅提供一個相對現代日本而言更加自然原始的謎樣環境，富含生生不息的女性力量，令死去的眞理子似乎進入生死混沌的狀態，再透過詩意語言於敘述中復甦，爲其母的喪女之痛帶來些許寬慰療癒。這番虛寫策略，明顯因爲將「臺灣」描繪得原始野性而產生東方主義的問題，也令人聯想起早期日本南洋文學和冒險漫畫的傳統——生平不曾踏出國境的作者，藉由幻想出的南洋國度，寄託浪漫的冒險情懷或伸張理想；這些想像的南方因缺乏現實細節，遂可以是「任何地方」，僅是作者寄託的媒介。[74]早期南洋文學的產生是因交通和資訊流通不便，而在國際交流漸趨旺盛的九〇年代，虛寫手法便與實際情況扞格不入，唐的此番寫作策略顯然已來到表述的極限。

結語

在八〇年代的新秀劇作家如野田秀樹、渡邊惠理等人，紛紛使用前輩世代開創的「多層的劇構造」處理童年經驗、奇幻故事和個人創傷，並崛起於劇壇之際，唐身爲此技法的先驅者，卻越來越少使用之。南進題材作品的變化正呼應他的轉變，或許也透露出唐建立此種風格的動機和理念。

早期的《孟》、《導》、《玻》三劇具有錯縱跳躍的時空和古今交疊的人物，符合多層的劇構造的特徵。當時的唐對亞洲底層百姓能夠共享被壓迫經驗仍深具信心，他甚至記下一段插曲：當《孟》劇在孟加拉首演，有一位看似知識階級的男子，在演後表達他對日本被投下原子彈感到同情。原來當地人並未正確理解何謂「白骨街道」，只從字面意義聯想到落在長崎的原子彈，因此他們不覺得該劇和當地有任何關聯。三十初頭正值盛年的唐不僅不以爲意，還指出回東京公演才更可怕：「誰會害怕被誤解？在這之後等著我們的，是政客們的愚蠢夢想，那可是連誤解都不會產生的。」[75]

對異國他者的想像往往是創作者自我欲求的投射和轉化，此時的唐相信他終究會在異地找到同盟和共鳴，是以能夠無懼於現實中孟加拉觀眾的誤解。在三作中，他都採用男與女的對立和鬥爭，分別象徵現代與前現代、壓迫者與被壓迫

[74] 阮斐娜著，吳佩珍譯：《帝國的太陽下：日本的臺灣及南方殖民地文學》（臺北：麥田出版社，2010年），頁39-41；矢野暢：《日本の南洋史観》，頁154-155。

[75] 唐十郎：《風にテント　胸には拳銃——パレスチナ・バングラデシュ紀行》，頁77。

臺灣大學學術期刊資料庫

者的對立。他的立場並非想當然爾的與男性、自國日本同在，反倒屢屢將理想和認同投射在被壓迫者兼女性、異國他者那方。唐讚美前現代的混沌無序與反抗力量，並讓作中的日本女角擁有異國他者的鏡像分身，被壓迫經驗令女性們得以超越國境和時代，模糊現代和前現代的界線，自我他者融合無間。

然而唐所期望的底層人民群起逆襲並未發生，冀望他者能夠呼應、繼承前衛世代的反抗意志變得遙不可盼，臺灣系列劇似乎反映出這種悲觀看法。唐不再採用多層的劇構造，轉而在《檳》劇運用現地考察和紮實的細節描寫，但是當結果不如預期，他不再能像遭受孟加拉觀眾誤解時那般繼續樂觀，立刻在下一部作品退縮至抽象語言的探討。《桃》劇將「臺灣」架空爲符號，不僅整段殖民史付之闕如，連人類史都消滅，全劇退回地球生命誕生之始。此番寫作策略確實貼合「妄想誕生之地」的設定，卻也令他的視角趨近「觀光凝視」——劇中生死未定的混沌古海，不會在文明現代的日本出現，只會在自然原始的異國產生，使得劇中「臺灣」被浪漫化和東方化。[76]當然，唐描繪外國他者的用意向來不是爲了頌揚日本先進，而是冀望藉由他者身處的前現代狀況找到反抗和逆襲的力量，但是當唐放棄早期慣用的多層劇構造，過於簡化的日本對他者二元對立構圖，便容易令人連結到東方主義；而被架空的他者也顯示出，九〇年代唐所關切的「妄想與現實的對立」問題，其實不一定需要透過外國他者才能呈現。唐終究意識到自我和他者的不同，並讓兩者就此分離。

進入二〇〇〇年後，唐不再從事國際演出，轉而展開一系列與日本底層勞動職業相關的劇作，[77]持續走在反體制和反壓迫的道路上。南進題材雖只是創作路途上短暫出現的主題，當中的演變卻恰好可以看出唐身爲多層的劇構造的開拓者，在創作觀念上產生的變化。對唐而言，多層的劇構造不僅只是一種構劇手法，其原理更來自於他對異地、異文化底下的人們仍舊能夠共享某些痛苦經驗的信念，這才驅動他筆下的人物跳脫時空場所的束縛，共存於舞台上；當他不再能夠如此相信，甚至被席捲日本社會的臺灣觀光熱潮淹沒，也就隨之放棄運用該手法。儘管他對異國他者抱持的想望與投射可能不盡眞實，但日本現代戲劇中較少

76 厄瑞在界定觀光凝視時，提及其一類型是「浪漫式」，強調觀看者的非集體性與不受打擾，以及被看對象具備自然原始風貌；其後，此類對象擴及至具原味、自然感、較「落後」的鄉村，甚而擴展至全球一切「非比尋常」的對象。詳見厄瑞（John Urry）著，葉浩譯：《觀光客的凝視》（臺北：書林出版社，2022年），頁86-89。

77 樋口良澄：《唐十郎論——逆襲する言葉と肉体》（東京：未知谷，2012年），頁161。

臺灣大學學術期刊資料庫

處理外國題材的作品，更遑論連續創作。透過這一連串作品，唐確實對南進路線上的亞洲國家付出關心，並表達出他對湮沒在經濟榮景下、日人刻意淡忘的東亞各國戰爭傷痕始終記掛。

臺灣大學學術期刊資料庫

想像異國他者
——唐十郎的「南進」題材劇作

黃資絜
國立中山大學劇場藝術學系助理教授

集編導演於一身的唐十郎，在七〇年代帶領的「狀況劇場」，曾是第一世代小劇場中最負盛名的前衛劇團。但在歷經劇團解散重組後，九〇年代他帶領劇團「唐組」持續上演帳篷劇，面對全新降臨的消費社會，人氣不復從前，並產生一段困難的摸索時期。本文將從橫跨兩個創作時期唐持續處理的「南進」題材著手，比較不同階段下類似作品在劇構術和寫作策略的異同，包括：狀況劇場的《孟加拉虎》（1973）、《導盲犬》（1973）、《玻璃的少尉》（1974），以及唐組的《檳榔的封印》（1992）、《桃太郎之母》（1993）。藉由分析這五部劇作，並追溯當時日本社會的變化，包括七〇年代的東南亞投資潮、八〇至九〇年代日本政府的文化政策、九〇年代日本民間的臺灣熱，本論文希望探討唐在創作上的轉變，重新審視他常受忽略的九〇年代臺灣系列作，並釐清他如何使用在其後深刻影響了八〇世代劇作家們的著名「多層的劇構造」。

關鍵字：帳篷劇　日本前衛戲劇　1970年代　1990年代　東南亞

臺灣大學學術期刊資料庫

Imaging the Foreign "Other": Kara Juro's "Southward Advancement" Plays

Tzu-chieh HUANG
Assistant Professor, Department of Theatre Arts, National Sun Yat-sen University

The Japanese director, actor, and playwright Kara Juro led Jokyo Gekijo (Situation Theatre), a well-known avant-garde theatre troupe in the 1970s. In the 1990s, Kara rebuilt his troupe as Kara Gumi (Kara Troupe) and continued performing plays in his famous "red tent" with the same skill. However, consumer society was totally new to Kara and his troupe; thus, they had a difficult transition and lost most of their audience. This paper compares Kara's strategy and dramaturgy in his two writing periods by analyzing five plays on the same theme of "southward advancement", namely, *Bengaru no Tora* (1973), *Moudouken* (1973), and *Garasu no Syoui* (1974) in the Jokyo Gekijo period and *Binrou no Fuin* (1992) and *Momotaro no Haha* (1993) in the Kara Gumi period. This paper traces the social background, such as Japanese investment in Southeast Asia in the 1970s, Japanese culture policy in the 1980s and 1990s, and the "Taiwan boom" of the 1990s. Comparing Kara's plays with their social context, this paper traces changes in Kara's strategy in his two periods and rereads his two neglected Taiwanese plays for Kara Gumi; it will also clarify his use of the famous "multi-layered structure" dramaturgy which had an immense influence on the playwrights in the 1980s.

Keywords: Tent Play　Japanese Avant-Garde Theatre　1970s　1990s　Southeast Asia

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

川島眞等著，高村等譯：《臺日關係史（1945-2020）》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2021年。

厄瑞（John Urry）著，葉浩譯：《觀光客的凝視》，臺北：書林出版社，2022年。

阮斐娜著，吳佩珍譯：《帝國的太陽下：日本的臺灣及南方殖民地文學》，臺北：麥田出版社，2010年。

何思愼等編：《七二年體制下臺日關係的回顧與展望》，臺北：財團法人兩岸交流遠景基金會，2009年。

荊子馨著，鄭力軒譯：《成爲「日本人」》，臺北：麥田出版社，2006年。

徐正琴：〈《孤島》憶速井口眞理子離奇命案——導演林海象希望 該片能在台作世界首映〉，《聯合報》，1994年12月18日，22版影視廣場。

麥若愚：〈《孤島》獻給眞理子之母——唐十郎自編自演 中日名導攜手合作〉，《民生報》，1994年12月18日，11版影視繽紛。

笹沼俊曉：《流轉的亞洲細語：當代日本列島作家如何書寫臺灣、中國大陸》，臺北：游擊文化，2020年。

大久保鷹、堀切直人：〈大久保鷹、大いに語る：無礼な役者人生40年〉，テクネ編輯室編：《紅テント劇場 唐十郎ギャラクシー/トーク篇》，東京：右文書院，2018年。

久保井研：〈朱の封印〉，《ビンローの封印》公演節目單，2017年。

土屋博文：〈唐十郎様へ〉，《ビンローの封印》演出節目冊，劇團唐組，1992年。

中村政則：《戦後史》，東京：岩波書店，2005年。

中村美帆：〈第3章 文化国家〉，收入小林眞理編：《文化政策の現在1：文化政策の思想》，東京：東京大学出版会，2018年。

中野美代子：《ひょうたん漫遊 ——記憶中の地誌》，東京：朝日新聞社，1991年。

井原伸浩：〈1970年代の東南アジアにおける「経済支配」イメージの再検討〉，《メディアと社会》第8卷，2016年3月，頁1-16。

_____：〈1970年代の東南アジアにおける非経済的な日本イメージの悪化要因〉，《言語文化論集》第38卷之1號，2016年，頁131-145。

石井愼二編：《別冊宝島127 謎の島・台湾——いま台湾に興奮するワケ！》，東京：別冊宝島編輯部，1991年。

石田英一郎：《桃太郎の母：比較民族学的論集》，東京：法政大学出版局，1956年。

矢野暢：《日本の南洋史観》，東京：中央公論社，1979年。

吉村眞子：〈日本と東南アジア——ジェンダーとセクシュアリティの視点から見た過去と現在〉，《社会志林》第57卷4號，2011年，頁159-172。

李衣雲：《台湾における「日本」イメージの変化1945-2003：「哈日（ハーリ）現象」の展開について》，東京：三元社，2017年。

赤木攻：〈タイ研究に携わり50年〉，日本タイ学会，2019年11月9日，https://thaigakkai.org/hearing2akagi-1/5/，讀取日期2023年4月22日。

臺灣大學學術期刊資料庫

佐藤郁哉：《現代演劇のフィールドワーク——芸術生産の文化社会学》，東京：東京大学出版会，1999年。

長谷部浩：〈海の化石〉，收錄於唐十郎：《桃太郎の母》，東京：德間書店，1993年。

室井尚：〈唐十郎が描き出すもう一つの世界～『盲導犬』を読む～〉，《盲導犬》公演節目冊，theatre Cocoon，2013年。

貞好康志：《華人のインドネシア現代史——はるかな国民統合への道》，東京：木犀社，2016年。

唐十郎：《風にテント　胸には拳銃——パレスチナ・バングラデシュ紀行》，東京：角川書店，1976年。

_____：《唐十郎全作品集　第三巻 戲曲III》，東京：冬樹社，1979年。

_____：〈匂いガラス——楼閣興信所通信〉，《文学界》第39卷1號，1985年，頁136-157。

_____：《桃太郎の母》，東京：德間書店，1993年。

_____：《特権的肉体論》，東京：白水社，1997年。

_____：《唐組熱狂集成 流体の囁き篇》，東京：ジョルダンブックス，2012年。

唐十郎、坪内祐三：〈先を見せるな、先をのぞかせるな、今だけを、今しかないを演じよう！——永遠の「現在形」をめぐって〉，《Kawade道の手帖 唐十郎——紅テント・ルネサンス！》，東京：河出書房新社，2006年。

根本昭：《日本の文化政策：「文化政策学」の構築に向けて》，東京：勁草書房，2001年。

扇田昭彦：〈解題〉，收錄於唐十郎：《唐十郎全作品集　第三卷 戲曲III》，東京：冬樹社，1979年。

_____編：《劇的ルネサンス——現代演劇は語る》，東京：リブロポート，1983年。

_____：《日本の現代演劇》，東京：岩波書店，1995年。

渋沢竜彦：《犬狼都市》，東京：桃源社，1962年。

戦後日本国際文化交流研究会著，平野健一郎監修：《戦後日本の国際文化交流》，東京：勁草書房，2005年。

劇団唐組：《ビンローの封印》公演節目冊，1992年。

_____：《唐組・第15回公演　裏切りの街》公演節目冊，1995年。

_____：《ビンローの封印》公演節目單，2017年。

樋口良澄：《唐十郎論——逆襲する言葉と肉体》，東京：未知谷，2012年。

じゃかるた新聞：〈再現　マラリ事件　宴一変、恐怖の闇　反日暴動から40年〉，2014年1月13日，https://www.jakartashimbun.com/free/detail/15619.html，讀取日期2023年4月22日。

タンシンマンコン・パッタジット：〈1970年代のタイにおける反日運動——その原因の再検討〉，《ソシオサイエンス》第23卷，2017年3月，頁45-61。

臺灣大學學術期刊資料庫