國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：吳佩珍教授

「民眾」的戲劇實踐：以日治時期台日知識人的劇本創作為中心（1923-1943）

The Theatre of "People" in Practice: Based on the Plays written by Taiwanese and Japanese Intellectuals in Colonial Taiwan (1923-1943)

研究生：吳宗佑

中華民國一〇八年七月

DOI:10.6814/NCCU201900555

DOI:10.6814/NCCU201900555

謝詞

雖說讀碩士的主要任務，是在選定的研究領域中持續精進。但過程中做的最多的，不如說是摸索做研究到底是什麼樣的狀態。能夠克服書寫學位論文中的種種難題，必須感謝我週遭眾人的善意與成全。

首先我要感謝在各個人生階段相遇，至今仍時常聯絡的朋友們：采薇、士慧、虹儀、惠閔、韋琪、楊寧、怡德。一直以來我便是任性之人，讀了碩士班後更自顧自栽入文學研究的世界，聊天不到三句就要引用文學文本或是談談理論。謝謝妳們容忍我那些無法產生共鳴的話題。即便現在我們選擇了不同的專業領域、生活在不同的地方，這樣的情誼於我依舊有重大意義。另外也感謝政大台文的同學們筱薔、盈如、虹君，學姐弟妹們琬葶、詩勤、雨婕、韡忻、雨柔、子萍、嘉俊，以及台師大的慧鈴學姐。謝謝妳們在碩班期間，對我的研究與生活難題給予的關懷與幫助。

在人文學科畢業生職涯前景堪憂的時代，讀台文碩士是讓家中長輩無法心安的選擇。在這樣的前提下，生活費的來源變成關乎個人良知的問題。因此感謝蔡欣欣教授、吳佩珍教授、紀大偉教授與陳芳明教授，願意讓我擔任各種計畫的助理，讓我有機會能為自己的決定負責。另外也得感謝政大台文所的吳慧玲助教，給我在所上工讀的機會，以及擔任計畫助理時的各種行政支援。

維持身心健康是研究生的重要任務，而重中之重則是學習與研究。感謝政大台文所老師們的嚴格訓練，以及在各處展現的研究熱忱與學者風範。那是我在讀碩士班之前從未見過，同時也讓我深感敬佩的處世態度。我也得感謝東京大學博士的八木はるな與名古屋大學博士張政傑，替我尋獲在台灣難以入手的日文資料。另外感謝論文口試委員汪俊彥教授與石婉舜教授的悉心指教，讓我知道論文尚待加強的地方。而付出最多心力的，則是我的指導老師吳佩珍教授。感謝您在知道我研究能力貧弱的情況下，依然願意手把手從論文寫作重新教起，並在書寫論文的過程中指點研究方向與解答難題。

最後，我想還是得感謝我的家人。雖然家人對我職涯的期待，時常是心裡沈重的負擔。但家人還是給了我不少支持，也從未用強硬手段阻擋我的決定。無論把這本論述仍然青澀的論文獻給誰，好像都有誠意不足之嫌。總而言之，能完成論文的我，對這個世界充滿感謝。

DOI:10.6814/NCCU201900555

DOI:10.6814/NCCU201900555

「民眾」的戲劇實踐：
以日治時期台日知識人的劇本創作為中心（1923-1943）

摘要

台灣的新劇運動與民眾運動在一九二〇年代同時興起，前行研究者根據這個歷史事實，對「新劇與民眾」進行了各種面向的討論。其中對台灣新劇演出史料已有詳細的整理，而台灣新劇的反殖民性也已成為學界共識。但筆者注意到，日治時期已有許多台灣新劇劇本，這些劇本經常描寫台灣民眾的生活。另一方面台灣總督府為了因應台灣的民眾意識生長，也開始扶植台灣青年劇的創作。殖民地台灣的日台知識人相繼以「民眾」作為創作主題，而他們對「民眾」的關注也持續在日治時期發展。這種環繞在「民眾」的戲劇創作現象，啟發了筆者以一九二〇到一九四〇年代的台灣新劇與青年劇為研究對象，發展另一種「新劇與民眾」的詮釋。

筆者依時序進行劇本的分析與詮釋，首先以一九二〇年代《臺灣民報》與《臺灣日日新報》的劇本為中心，討論台灣戀愛社會劇的生成背景與意義。接著關注一九三〇年代台灣新劇與青年劇呈現的台灣民眾，分析官、民戲劇運動對於「鄉土」的詮釋與創作目的。最後分析一九四〇年代的台灣「國民」戲劇，尋找台灣新劇中異於官方文化論述的聲音。筆者透過重讀這些劇本，找出反殖民性以外的台灣新劇性格。

關鍵詞：台灣新劇、台灣青年劇、戀愛社會劇、鄉土、「國民」戲劇

DOI:10.6814/NCCU201900555

DOI:10.6814/NCCU201900555

目次

第一章 緒論

第一節 研究動機與研究目的----------1

第二節 前行研究回顧----------5

第三節 研究方法與研究範圍----------10

第四節 章節架構----------12

第二章 現代戲劇的創作實踐：一九二〇年代《臺灣民報》與《臺灣日日新報》的新劇劇本

第一節 前言----------15

第二節 台灣知識分子的「戲曲論戰」----------16

（一）新劇本質的爭論：葉榮鐘與江肖梅的新劇觀----------16

（二）現代戲劇理論的取用：《近代劇十二講》、《編劇方法》與《編劇的理論與實務》----------21

第三節 戀愛、理想與社會批判：《臺灣民報》的新劇劇本----------24

（一）爭人權的殖民地新女性：青釗的〈巾幗英雄〉與〈蕙蘭殘了〉------25

（二）成為「文明人」的殖民地青年：少岳的〈櫻花落〉----------27

第四節 新劇的分流：在台日人與官方的動向----------29

（一）「發現民眾」的官方民眾娛樂論：乘杉嘉壽的訪台----------30

（二）寫實與前衛的並行：在台日人新劇運動----------33

第五節 批判的新觀點：《臺灣日日新報》文藝欄的新劇劇本----------34

（一）戀愛的悲劇喜劇：定田〈他們的戀情〉與志田純〈以弱者為中心〉35

（二）理想社會的面貌：藤間比露志的〈同胞〉----------37

小結----------39

第三章 「鄉土」的交錯：一九三〇年代台灣新劇與青年劇裡的農村景象

第一節 一個台灣，兩種「鄉土」----------41

第二節 殊途同歸的批判精神：《臺灣文藝》與《臺灣新文學》的新劇劇本-43

（一）啟蒙精神的延續：張深切的〈落陰〉----------45

DOI:10.6814/NCCU201900555

（二）「惡」的模樣：楊逵〈豬哥仔伯〉、藍紅綠〈慈善家〉與獨孤〈模範壯丁〉----------47
第三節 民眾・鄉土・國家的融合：日、台青年劇的發展與比較----------48
（一）鄉土愛的展現：樋口紅陽的青年劇理念----------51
（二）地方青年的道德手冊：樋口紅陽的《我們的戲劇・劇本集》--------53
（三）愛國青年的指南：〈尋訪黎明〉與〈月下之笛〉----------55
（四）奉公精神與個人意志的權衡：《大地的孕育》與《微笑的藍天》----56
小結----------59

第四章 「國民」生活的樣貌：戰爭期新劇與青年劇裡的台灣「國民」
第一節 被動員的生活與台灣戲劇----------61
第二節 打造「國民」生活：皇民化劇與台灣青年劇----------63
（一）「國民」戲劇的整頓----------63
（二）「國民」戲劇的移植：《皇民化劇入門》與《簡單的青年劇上演法》65
（三）生活即是報國：《容易演出的青年劇劇本集・第一輯》----------68
（四）愛國士兵的誕生：《青年劇劇本集第一輯》與《青年劇劇本集第二輯》----------70
第三節 「國民」的二元圖像：《文藝臺灣》與《臺灣文學》的劇本----------72
（一）前線或後方？：《文藝臺灣》「島民劇特輯」與相澤誠的〈栗子〉---72
（二）女性生活的明與暗：簡國賢的〈雲雀姑娘〉與中山侑的〈客廳〉---74
小結----------78

第五章 結論----------79

參考文獻----------85

附錄：一九二〇年代《臺灣日日新報》文藝欄登載之劇作----------97

DOI:10.6814/NCCU201900555

第一章 緒論*

第一節 研究動機與研究目的

1915年10月2日，島村抱月與藝術座抵台，準備隔日在台北朝日座進行公演。藝術座此次公演的主要劇目，除了演出當時在日本全國流行的《復活》[1]，還演出了中村吉藏的社會劇《剃刀》、《嘲笑》、《飯》，以及若干翻譯劇。此次公演由《臺灣日日新報》記者組成的文藝組織「無名會」邀請[2]，上演之前《臺灣日日新報》也撰寫專文介紹此次公演所有劇目的劇情概梗。由此可見此時台灣觀劇者對於日本新劇脈動的掌握幾無時差，其觀劇水平更是能跟上日本新劇的發展。藝術座最鮮明的特色是，既能演出迎合大眾品味的商業新劇，同時也能演出具備思想性的藝術新劇。然而藝術座演出大眾戲劇最主要的原因，是在劇團初期經營不善的情況下，島村抱月接受中村吉藏的建議才製作出全國流行的《復活》[3]。但藝術座並非僅在商業新劇有所建樹，其演出的《剃刀》、《嘲笑》、《飯》都是積極批判社會問題的劇本。藝術座演出的雙重性格，反映出日本新劇人士意識到「觀眾即民眾」進而產生的創作方向。此時積極擁抱日本新劇的日台知識人，是否因此接受到大正期的民眾劇思潮？「觀眾即民眾」的認識又如何影響台灣新劇的創作？筆者便欲在此問題意識之上，考察當時台灣新劇的創作情況。

日本民眾劇思潮流行時，正值大正民主流行的時代。當時思想界討論各種民主理論，民眾運動也逐漸形成一股改革勢力。民眾意識發展成型後，促使民眾文化的誕生。日本新劇人士注意到這波民眾思潮的存在，進而開始討論西方

---

* 本論文引用的外文資料會優先使用現有的中譯本。無中譯者則皆為筆者自譯，並由吳佩珍教授監修。筆者在此致上謝意。若譯文有文意不清或錯誤之處，文責自負。

[1] 1914 年 3 月 26 日，藝術座於日本帝國劇場進行為期六日的《復活》公演。島村抱月參考了內田魯庵的托爾斯泰小說《復活》譯本，以及法國劇作家 Henry Bataille 改編自《復活》的劇本，重新編寫成此次公演版本。此次公演設定的對象為「大眾」，以劇情簡單易懂為取向。其創舉是運用了歌曲（劇中歌），女主角松井須磨子在劇中演唱的〈卡秋莎之歌〉（カチューシャの唄）造成全國流行。後來〈卡〉還錄製成唱片《復活唱歌》，堪稱大正期流行音樂的起點。《復活》的成功讓藝術座的經營起死回生，並讓藝術座有了進行全國巡迴公演的機會。巡迴演出的蹤跡甚至遍及台灣、朝鮮、滿洲等地。詳細可參考：大笹吉雄，《日本現代演劇史：明治・大正篇》（東京：白水社，1985 年），頁 145-152。

[2] 〈無名會例會〉，《臺灣日日新報》，1915 年 3 月 8 日，第 5 版。

[3] 木村敦夫，〈大眾の時代の演劇——島村抱月と小山内薫の民衆芸術観——〉，《東京藝術大学音楽学部紀要》35 期（2009 年），頁 44。

DOI:10.6814/NCCU201900555

的民眾劇理論，最終在 1916 年於《早稻田文學》上掀起「民眾藝術論戰」。引發論戰的本間久雄引用愛倫凱（Ellen Key）與羅曼羅蘭（Romain Rolland）的民眾劇理論，發表了〈民眾藝術的意義及價值〉（民眾藝術の意義及び價值），討論了民眾劇與國民道德教化的關係。後來無政府主義者大杉榮將羅曼羅蘭的《民眾劇論》（1903）翻譯成日文，又發表〈為了新世界的新藝術〉（新しき世界の為めの新しき藝術，1917）一文挑戰本間的說法。在這場論戰中可以看到，民眾的需求成為戲劇創作時的參考資料。戲劇除了隨著劇作家對「民眾」的不同想像而產生各種樣貌，也成為連結劇作家與民眾的媒介。

殖民地台灣雖然沒有出現民眾劇論爭，但台灣新劇也與民眾運動有著緊密的連結，在一九二〇年代一同登場。楊渡指出二〇年代的台灣新劇有兩種路線，一是協助台灣文化協會進行文化啟蒙運動的文化劇團，另一則是以追求新戲劇藝術誕生的新劇劇團[4]。二〇年代同時也是民眾運動展開的年代，運動中出現了像是台灣人、資本家、中產階級、農民、工人等民眾的分類。邱坤良指出日治時期兩種重要的表演空間：一是以漢族移民的廟宇為中心，具有祭祀與慶典性質的戲曲劇場[5]，另一則是以現代化劇場為中心，具有都市消費文化性質的現代戲劇[6]。石婉舜則更進一步指出，日治時期現代化劇場興建的意義，主要在於回應台灣民眾對娛樂的需求[7]，其觀眾的組成是居住在城市裡的市民階級[8]。這代表民眾不僅是社會運動的主體，同時也是戲劇的觀眾。在上述的表演空間，也出現表演者為了吸引民眾進而創作的供需關係。這一點與日本民眾劇思潮的發生，有著極為相似的過程。

台灣新劇運動的主導者是台灣知識分子們，最主要的目的是啟蒙民眾。前行研究經常以「抵抗」為關鍵字，來描繪台灣新劇的發展。如文化劇團呼應台灣文化協會的政治立場，表現了殖民地民眾抵抗殖民統治的精神。又如星光劇團搬演現代戲劇，為的是建立起能與戲曲抗衡的新戲劇。筆者並非要推翻這個

[4] 楊渡，《日據時期台灣新劇運動（1923-1936）》（台北：時報文化，1994 年），頁 98。
[5] 邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》（台北：自立晚報，1992 年），頁 1。
[6] 邱坤良，《飄浪舞台：台灣大眾劇場年代》（台北：遠流，2008 年），頁 22-25。
[7] 石婉舜，〈高松豐次郎與臺灣現代劇場的揭幕〉，《戲劇研究》第 10 期（2012 年 7 月），頁 46。
[8] 石婉舜，〈搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010 年），頁 7。

DOI:10.6814/NCCU201900555

論點，而是想指出台灣新劇的其他面貌。台灣知識分子除了上演各種外國戲劇吸引民眾，也開始將民眾當作創作主題。從戲劇中出現的民眾，可以看出當時知識分子如何思考與描繪民眾的存在與意義。目前《臺灣民報》是觀察台灣新劇運動最主要的參考資料之一，除了報導當時新劇劇團的各種消息，也刊登了許多以台灣民眾為主題的劇本。而這種環繞著民眾而生的戲劇創作，同樣也出現在《臺灣日日新報》之上。一九二〇年代的《臺灣日日新報》開設「臺日講壇」專欄，專門轉載當時各領域專家的文章，其中也有早稻田大學教授島村民藏介紹日本民眾劇思潮的文章[9]。而《臺灣日日新報》的文藝欄亦刊登許多在台日人創作的新劇劇本，其中不乏與官方意識形態相異的作品。這些出現在台灣新劇中的民眾意識，對台灣總督府的殖民地統治產生一定程度的干擾。

為了因應台灣新劇運動的興起，台灣總督府除了進行演出取締與劇本檢閱之外，亦開始強化政府體制內的社會教育與之抗衡。總督府首先整合了在台灣各地原有的同化會、青年會、處女會等教化團體，企圖築起防堵民眾運動勢力擴張的防波堤[10]，接著再延請日本官方民眾論的代表者乘杉嘉壽來台演講[11]，試圖建立台灣的民眾娛樂機制。乘杉認為，民眾娛樂能提供民眾精神慰安。為政者除了能將民眾娛樂當作凝聚民心的手段，更可以當作促進社會教化的活動[12]。乘杉提及的社會教化，目的是培養出遵守善良風俗的國民。

從前述台灣總督府的行動來看，可以得知總督府也意識到「新劇與民眾」的議題。到了三〇年代總督府透過社會教化組織開始推動青年劇運動，並且設定了青年劇肩負起建立健全娛樂的任務。由此可見青年劇運動與二〇年代社會教育思想一脈相承的軌跡。但青年劇因其附隨於官方的背景，一般被認知為日本帝國主義的文化宣傳運動[13]。然而若從其發展的脈絡來看，青年劇可以說是由官方發起的新劇運動，是總督府嘗試以新劇作為凝聚民眾的手段，因此也是「新劇與民眾」議題中的一環。

---

[9] 島村民藏，〈演劇と民衆（上）〉，《臺灣日日新報》，1921 年 5 月 15 日，第 3 版。
[10] 宮崎聖子，《植民地期台湾における青年団と地域の変容》（東京：御茶の水書房，2008 年），頁 361。
[11] 〈全台視學講習會 四日から八日迄開催〉，《臺灣日日新報》，1924 年 3 月 4 日，第 2 版。
[12] 乘杉嘉壽，〈我國の民眾娛樂大觀 生存競爭と娛樂問題（上）〉，《臺灣日日新報》，1924 年 4 月 6 日，第 3 版。
[13] 石婉舜，〈青年劇運動〉，收於許雪姬編《臺灣歷史辭典》（台北：文建會，2004 年），頁 542。

DOI:10.6814/NCCU201900555

官、民新劇運動各有自己的民眾想像，然而彼此之間進行了何種競合還有待進一步的研究。為了考察官、民新劇運動的競合狀況，在演出史料有限的情況之下，分析兩造留下的創作劇本則是現階段可以進行的工作。筆者的這般考量，也立足在現代戲劇概念進入東亞時所產生的共時性現象之上。現代戲劇進入東亞時，促成了劇本制與導演制的成立。因此在東亞最早發展的日本近代戲劇運動，一直都有重視劇本的意見。如明治期的戲劇改良運動就提出了「劇本第一主義」[14]，一直到一九三〇年代，岸田國士依然有「演出底價值不能離開腳本存在」的看法[15]。日本新劇的概念透過日本留學生、報紙、書籍向東亞各地擴散，此時像是菊池寬的劇作、岸田國士的戲劇理論都已有中譯本[16]。從《臺灣民報》也可以看到台灣知識分子熱心介紹日本新劇，例如張我軍曾試圖在《臺灣民報》上翻譯武者小路實篤的劇本《愛慾》[17]。依此歷史情境而言，劇本絕對是觀察台灣新劇多元面向不可或缺的路徑。

再從歷史的後見之明來看，台灣新劇的成立建立在極為壓縮的社會空間之上。1924年築地小劇場成立後演出技術大幅提升[18]，這說明日本新劇的舞台技術從發軔到站穩腳步經過了至少五十年。同樣的情形若放到台灣，若以文化劇團興起的1924年到殖民統治結束，台灣新劇運動只走了二十幾年。然而殖民政權要到皇民化時期，才開始思考把台灣戲劇納入帝國文化中。台灣新劇人士在缺乏資源的情況下，舞台技術進步緩慢，形成劇本多而表演少的不平衡狀態。但從觀念接收與創作上來看，台灣新劇人士對於新劇的想像是豐富的且極具世界性。透過日文或中文戲劇專書的流播，台灣新劇人士得以掌握法國、英國、德國、俄國、愛爾蘭、中國、日本戲劇的動向。這些外國戲劇的養分，成就的是台灣新劇的概念，進一步顯現在劇本創作之上。劇本創作對於台灣新劇而言，不僅是新文體，更是勾畫實踐新劇藝術的藍圖。透過劇本的研究不僅能具體而微地檢視劇作家的新劇觀，更可以從文本中的舞台指示想像舞台效果。

從以上的整理中，筆者看見「新劇與民眾」對一九二〇年代官、民戲劇運

[14] 小櫃万津男，《日本新劇理念史．明治前期篇》（東京：白水社，1988 年），頁 321、408。
[15] 岸田國士，陳瑜譯，《戲劇概論》（上海：中華書局，1933 年），頁 3-4。
[16] 菊池寬，沈宰白譯，《戲劇研究》（上海：良友圖書公司，1926 年）。
[17] 武者小路實篤，張我軍譯，〈愛慾〉，《臺灣民報》94 號（1926 年 2 月 28 日），第 16 版。
[18] 祖父江昭二，〈新劇．築地小劇場〉，《日本大百科全書》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000122329，2019 年 7 月 31 日）。

DOI:10.6814/NCCU201900555

動者產生效應的幾條線索。到了三〇年代，官、民則開始描繪台灣的鄉土。那麼二〇年代環繞在「民眾」的新劇運動，又是如何繼續發展？到了中日戰爭時期，台灣總督府因為總力戰體制開始推動「皇民化劇」與「國民戲劇」，企圖統一台灣新劇中的民眾。而台灣新劇人士又如何應付這場調和政治認同與藝術立場的考驗？而本研究的核心，便是從考察二〇到四〇年代的台灣新劇與青年劇劇本來回應以上提起的問題，並且並進一步探究台灣新劇圍繞在「民眾」所發展出的複雜面貌。

第二節 前行研究回顧

本論的研究主題為知識分子描繪「民眾」的戲劇，具體的文本即新劇與青年劇的劇本創作。故筆者將本節分成兩部分，分別回顧日治時期台灣的新劇與青年劇研究。新劇部分以王白淵、呂訴上、楊渡、邱坤良、石婉舜、李宛儒的研究成果為主，而青年劇研究則以簡秀珍與李宛儒的研究成果為主。

（一）台灣新劇

日本殖民統治結束後，第一篇談論台灣新劇的論文由王白淵所撰。王應《台灣新生報》之邀，撰寫清代到日治時期的台灣文化。然而此文設定的台灣文化範圍涵蓋文學、美術、電影、戲劇等等，因此各部分都以簡史呈現。王在第一節文學部分就指出台灣文學與日本帝國主義不斷鬥爭，帶有濃厚的民族主義和革命性[19]，書寫後續章節時也採用同樣立場。王將研究範圍設定在十七世紀到1947年為止，兼論新、舊劇的狀況並突出台灣戲劇與中國戲劇的連結。王論觸及的改良戲、文化劇、新劇、皇民化劇，後來都成為台灣新劇研究的重要課題。就「新劇與民眾」的課題而言，王看見的是台灣新劇運動與台灣民眾運動之間緊密的精神連結。到了一九六〇年代，呂訴上出版《臺灣電影戲劇史》（1961）[20]。呂在戰爭時期曾經經營台灣銀華新劇團，也曾任職於臺灣演劇協

[19] 王白淵，〈文化〉，收於黃玉齋編，《台灣年鑑（5）》（台北：海峽學術，2001 年，1947 年復刻本），頁 1403。
[20] 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》（台北：銀華，1961 年）。

DOI:10.6814/NCCU201900555

會。呂書主要取材於親身經歷與田野調查，具備高度史料價值。然而呂書的資料相當蕪雜，包含傳統戲曲、新劇、電影、還有各種地方小戲的淵源。雖然名為「戲劇史」卻像是各種資料合集，章節之間也缺乏論述連結。呂對於台灣新劇的觀點雖然與王白淵差異不大，但呂書提供了比王論更詳盡的劇目與演出資訊，填補上當時新劇研究資料不足的缺口。

《臺灣電影戲劇史》出版之後，要到一九八〇年代才有學術成果出現。楊炤濃的碩士論文〈日據時期話劇活動研究〉（1984）便是具有代表性的著作，後來改題為《日據時期台灣新劇運動（1924-1936）》（1994）出版。兩書之間除了作者改以筆名「楊渡」出版以及加入一篇新序之外，內容並無差異。楊的研究範圍是殖民地台灣文化劇團與新劇劇團的活動，主張台灣新劇運動是「漢族對抗日本人，漢文化與日本殖民政策的奮鬥過程」[21]，而所有的思潮如自由主義、無政府主義、共產主義、社會主義，都是「以各種理論來壯大抗日運動陣容」[22]，並且指出台灣新劇運動呼應了中國近代新文化運動[23]。相較於前行研究，楊對台灣新劇運動中的殖民地歷史與政治有更細緻的呈現，為後續研究鋪展了扎實的社會脈絡。但楊的主張如同邱坤良所指出，殖民統治結束成長的台灣戲劇研究者因為接受中華民國教育，常有以中國戲劇史觀論證台灣戲劇史的習慣[24]。另外筆者認為，楊忽略了新劇運動終究不是政治運動的附庸。以楊倚重的《臺灣民報》與《臺北文物》裡的戲劇史料為例，台灣知識分子對於新劇的討論不僅限於政治，也時常談論藝術效果。《臺灣民報》上的「戲曲論戰」，便是葉榮鐘和江肖梅爭論劇本怎麼寫才算藝術。《臺灣新民報》上也有少峃指出文化劇團失敗的原因，便是沒有理解戲劇的藝術[25]。張維賢的回憶文章更是強調自己戲劇藝術的程度。整體而言，楊的詮釋承接的是王白淵的傳統，突出了新劇運動的民眾政治性格。

一九九〇年代則有邱坤良以社會文化史為觀點，對台灣戲劇進行歷史研究。邱與前行研究最大的不同，是把日治時期所有類型的台灣戲劇視為整體，並著重討論戲劇乘載的民眾文化。因此邱書的標題「舊劇與新劇」未必指的是

[21] 楊渡，《日據時期台灣新劇運動（1923-1936）》，頁 18-19。同註 4。
[22] 楊渡，《日據時期台灣新劇運動（1923-1936）》，頁 59。同註 4。
[23] 楊渡，《日據時期台灣新劇運動（1923-1936）》，頁 41。同註 4。
[24] 邱坤良，《飄浪舞台：台灣大眾劇場年代》，頁 342。同註 6。
[25] 少峃，〈臺灣演劇的管見（一）〉，《臺灣新民報》329 號（1930 年 9 月 6 日），第 11 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

「戲曲與現代戲劇」，亦可解讀成「台灣舊有的戲劇與新興的戲劇」。最明顯的例子，即是邱主張歌仔戲與文化劇都是日治時期出現的新劇種[26]。但如同邱的自承，此書的主角是戲曲。書中提及台灣的現代戲劇，僅是將其當作是民眾文化中的一段歷史。邱對於台灣知識分子主導的新劇運動，其定位與評價雖然與王白淵、楊渡等人類似，但更重要的是看見觀眾的存在。邱意圖擺脫的是文明對抗蒙昧的啟蒙觀點，並改以民眾對戲劇的需求與品味為中心來進行研究。

二十世紀的台灣新劇研究已經有不少通論性的成果，但對於單一戲劇現象的深入研究，僅止於中日戰爭之前的台灣新劇運動。石婉舜的碩士論文便以厚生演劇研究會為研究對象，探討了台灣新劇運動者在皇民化時期活動的處境。石主張跳脫「非抵抗即合作」的史觀[27]，並廣泛使用當時媒體上的報導與出版品為主要史料。石論不僅整理了厚生演劇會成立的經過，並且指出厚生演劇會與臺灣演劇協會提出的「國民演劇」互相抗衡之藝術立場[28]。石的博士論文則以現代化劇場內的新派劇與歌仔戲為研究對象，討論通俗劇場如何影響台灣現代戲劇的形成[29]。石不但挖掘出日本新派劇始祖之一的川上音二郎劇團來台公演的始末，更考證出高松豐次郎的台灣正劇對於歌仔戲與新劇的影響，對台灣正劇的劇目與內容也有完整的掌握。比起前述的研究者，石的研究除了考證史料之外，更會適當地加入劇本分析。例如在碩論中討論了林摶秋的〈閹雞〉與〈高砂館〉，在博論中也討論了黃欣與藍紅綠的劇本。石的論述也更重視台灣新劇中各種異質成分的連結，也更強調通俗劇場在台灣新劇史的評價。

新劇研究的另一個面向是作家與作品研究。在上述的研究成果中，僅有石婉舜評價了林摶秋的劇作。其他涉及到劇本分析的研究，則如鍾政瑩注意到張深切的戲劇活動與農、工運之間的關係，並分析張的新劇劇本〈落陰〉(1935)[30]；或者是像垂水千惠以《呂赫若日記》為研究對象，整理出呂赫若在日本與台灣的戲劇活動[31]；另外星名宏修就楊逵在一九四〇年代《怒吼吧，中國！》

[26] 邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》，頁 183。同註 5。
[27] 石婉舜，〈一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究〉(台北：國立臺灣大學戲劇學系碩士論文，2002 年)，頁 2。
[28] 同註 27，頁 46-48。
[29] 石婉舜，〈搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構〉，頁 2。同註 8。
[30] 鍾政瑩，〈由日據下台灣新文學的發展論張深切的戲劇活動〉(台北：中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，1984 年)，頁 103。
[31] 垂水千惠，吳佩珍譯，〈呂赫若的戲劇活動——其戲劇的挫折與文學的回歸〉，收於吳佩珍編《中心到邊陲的重軌與分軌：日本帝國與臺灣文學・文化研究（上）》(台北：臺大出版中心，

DOI:10.6814/NCCU201900555

的演出狀況，推論《怒》劇應是當時流行的抗英美戰爭宣傳劇[32]，但邱坤良則認為這次演出未必沒有抗日意識存在[33]；以上的戲劇研究大抵是作家論研究視角之下的延伸。以張深切與楊逵為例，他們在其他文類中流露的「反抗意識」便直接沿用到對他們的戲劇評價。較為全面地觀察劇作家的生平、作品、思想，則有鳳氣至純平的中山侑研究。鳳氣至以中島利郎的研究為基礎繼續蒐集資料[34]，並以「大眾文藝」來詮釋中山侑的文化活動[35]。鳳氣至指出中山侑新劇觀最關鍵的面向，即創造出一般民眾可以理解、同時也能提升台灣文化水平的新劇。但中山侑的新劇活動橫跨一九二〇至四〇年代，而鳳氣至卻僅以「大眾文藝」作為總結，未能呈現中山侑長達二十年思考「新劇與民眾」時的曲折與轉變。另外以劇作研究為中心的有李宛儒。李整理出《臺灣民報》上所有轉載劇本、翻譯劇本與創作劇本的內容與類型，並指出台灣新劇吸收易卜生劇與表現主義戲劇的線索[36]。

從以上的整理可以看出日治時期台灣新劇研究有三種主要詮釋方式。一是自王白淵以降到楊渡的研究，強調新劇運動與民眾運動的關聯及其政治主體性。另一則是以邱坤良與石婉舜為代表，從觀眾喜好來觀察台灣新劇的發展。最後是鳳氣至純平與李宛儒以作家論與劇本為中心，從中挖掘台灣新劇吸收當時文藝思潮的線索。筆者認為，上述研究已經證明了「台灣新劇與民眾」的重要性，但整體而言依然停留在社會脈絡的整理，劇本的研究則明顯不足。如楊渡、石婉舜、李宛儒都指出台灣新劇人士吸收了大正民主思潮，但對於「日本劇壇的大正民主」之民眾劇思潮則未置一詞[37]，劇本研究也還停留在資料整理階段。因此筆者藉由本研究想要追問的問題，即是台灣的劇作家如何接受當時

2012 年），頁 13-37。

[32] 星名宏修，吳叡人譯，〈《怒吼吧！中國》在中國與臺灣的上演史——反帝國主義的記憶及其變形〉，收於吳佩珍編《中心到邊陲的重軌與分軌：日本帝國與臺灣文學・文化研究（上）》（台北：臺大出版中心，2012 年），頁 108-109。

[33] 邱坤良，《人民難道沒錯嗎？——《怒吼吧，中國！》・特列季亞科夫與梅耶荷德》（台北：國立臺北藝術大學，2013 年），頁 481。

[34] 中島利郎，《日本統治期台湾文學研究序說》（東京：緑蔭書房，2004 年），頁 33-80。

[35] 鳳氣至純平，〈中山侑研究——分析他的「灣生」身份及其文化活動〉（台南：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2006 年），頁 65。

[36] 李宛儒，〈1920 年代の台湾新劇と知識人——『台湾民報』の記事分析を中心に——〉，《演劇映象学：演劇博物館グローバル紀要》（2008 年 3 月），頁 181。

[37] 此概念的提出，可參考曽田秀彦，《民衆劇場：もう一つの大正デモクラシー》（東京：象山社，1995 年），頁 11-20。

DOI:10.6814/NCCU201900555

流行的現代戲劇思潮，並且更進一步以「民眾」為關鍵字，提出對日治時期台灣新劇的其他詮釋。

（二）青年劇研究

台灣青年劇的研究多半與皇民化劇連結在一起，當上述台灣新劇研究觸及1937年後的新劇活動時才會順便一提。如王白淵談到演劇挺身隊與臺灣演劇協會時，認為它們有助於提升台灣戲劇的技術，但本質上是「帝國主義者之文化工作」[38]。呂訴上對青年劇的看法是：「這些劇團除對於演劇的技術，略有進修改進外，在民族的立場上看，是日人加強奴化教育的一種表現」[39]。邱坤良認為「青年劇是宣傳日本軍國主義的工具，且很難獲得廣大鄉間民眾的認同」[40]。石婉舜則是指出，皇民奉公會強調了青年劇運動應有的娛樂性，並且多次舉辦全島性的青年劇演習會與公演，使得台灣新劇能夠更加普及與在地化[41]。然而1942年臺灣演劇協會開始主導台灣的戲劇發展後，青年劇便被收編為戰爭宣傳戲劇的一翼[42]。前行研究雖然批判青年劇作為國策戲劇的性格，卻不約而同地留下一條「青年劇可能提升台灣戲劇文化」的線索。在這個問題意識下進行研究的，以簡秀珍的研究較為重要。

簡的研究聚焦於學藝會演出與青年劇，及其在台灣人養成現代戲劇概念時扮演的角色。簡秀珍考察宜蘭的史料並訪談當地耆老，建構出日治時期宜蘭地區的民眾，藉由學藝會兒童劇與青年劇吸收現代戲劇概念的過程。簡描繪出一個戲劇能量旺盛的殖民地台灣，但認為這些戲劇的內容與台灣的現實脫節。學藝會上的兒童劇內容多半以日本童話與愛國主義為主，不僅遠離強調兒童純潔心靈的兒童劇精神，也無法藉由戲劇讓兒童認識台灣[43]。演出青年劇雖然建立

[38] 王白淵，〈文化〉，收於黃玉齋編，《台灣年鑑（5）》，頁 1453。同註 19。
[39] 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，頁 330-331。同註 20。
[40] 邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》，頁 331-334。同註 5。
[41] 石婉舜，〈一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究〉，頁 49。同註 27。
[42] 石婉舜，〈一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究〉，頁 32。同註 27。
[43] 簡秀珍，〈觀看、演練與實踐——臺灣在日本時期的新式兒童戲劇〉，《戲劇學刊》15 期（2012 年 1 月），頁 36。

DOI:10.6814/NCCU201900555

起一套現代戲劇的訓練方法，但青年劇的內容不脫國策宣傳，觀眾也不清楚青年劇的意義[44]。

關於日治時期台灣新劇與青年劇劇本的蒐集與分析，屬中島利郎與河原功編輯的五冊《台灣戲劇・劇本集》（台湾戯曲・脚本集，2003）最為齊全。該書以全日治時期雜誌上的日文劇本與戲劇出版品為範圍，並由中島與河原撰寫作品解說、戲劇史與編寫目錄。限於編輯者的角色，其作品解說與戲劇史僅是概論式的書寫。劇本分類僅能看出年代差異，看不出實際上還有不同新劇種類的差別[45]。但無論如何此書是第一部以劇本為主角，鋪陳台灣戲劇史的重要選集。河原曾提出「為了解皇民化運動的實際情況，勢必得進行這些劇本的研究」的意見[46]。鳳氣至純平在其碩士論文中，曾經分析過中山侑在皇民化時期發表的新劇與青年劇劇本之內容[47]。在這些前行研究的基礎上，李宛儒依序整理一九三、四〇年代青年劇運動的始末[48]，也整理兩本一九三〇年代台灣青年劇劇本集《大地所孕育》（1934）與《微笑的藍天》（1936）的內容與主題[49]。

整體而言目前台灣青年劇研究一樣著重在演出史的整理，劇本與思潮的分析則還有待深入。簡秀珍與李宛儒都聚焦於青年劇的官方背景與其配合國策的特徵，但卻忽略青年劇理論的整理。筆者將嘗試沿著社會教育的發展脈絡，進行台灣青年劇的研究。

第三節 研究方法與研究範圍

（一）研究方法

---

[44] 簡秀珍，〈太平洋戰爭後臺灣的新劇活動——以地方青年業餘演劇與中央指定演劇挺身隊為討論中心〉，《戲劇學刊》8 期（2008 年 7 月），頁 48-50。

[45] 該書選了廣播劇、電影劇本、新劇、青年劇與皇民化劇，但在編輯上沒有做出明顯區隔。

[46] 河原功，《翻弄された台湾文学——検閲と抵抗の系譜》（東京：研文出版，2009 年），頁 344。

[47] 鳳氣至純平，〈中山侑研究——分析他的「灣生」身份及其文化活動〉，頁 102-112。同註 35。

[48] 李宛儒，〈日本統治下の台湾演劇——総督府が奨励した青年劇と皇民化劇をみる〉，《言葉と文化》第 8 卷（2007 年 3 月），頁 87-102。

[49] 李宛儒，〈日本統治下における台湾近代劇の生成と発展—植民地知識人の演劇活動の系譜を中心に—〉（名古屋：名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士論文，2012 年），頁 113-118。

DOI:10.6814/NCCU201900555

為了達成本論所設定的研究目的，筆者首先整理出在殖民地台灣發展的新劇理論與劇本，接著透過整理理論傳播的概況，勾勒出當時新劇人士構思新劇時的藍圖。再整理劇本創作的內容，以此考察台灣新劇人士如何消化新劇理論並且運用到創作之上。但以目前缺乏一九二〇年代創作劇本的情況之下，挖掘新劇本是必要的工作。筆者在《臺灣日日新報》中找到一批未有前行研究討論的劇本，希望透過對這些劇本的研究能補足前行研究較少碰觸的面向。接著筆者再沿著一九二〇年代台灣新劇理論與劇本創作樣貌的幾條線索，繼續整理與分析三、四〇年代的劇本創作，期待透過本研究能挖掘出台灣新劇與青年劇的其他面向。

（二）研究範圍

本論設定的研究範圍是1923年到1943年，研究對象是這段期間內發表的台灣新劇與台灣青年劇理論及創作劇本。一九二〇年代的理論擷取將會從1929年《臺灣民報》的戲曲論戰出發，其中討論到的楠山正雄《近代劇十二講》（1923）、中村吉藏《編劇方法》（1925）與能島武文《編劇的理論與實務》（1926），都反映出當時台灣知識分子的新劇觀，因此都是考察的範圍。民眾娛樂論流派繁多，但因乘杉嘉壽曾受台灣總督府之邀來台巡迴演講，其理論對於台灣民眾娛樂的建構有一定程度的影響，因此筆者便選取乘杉嘉壽的《社會教育的研究》（1923）作為考察中心。一九二〇年代的劇本將以《臺灣民報》與《臺灣日日新報》的新劇創作劇本為中心，觀察台灣新劇創作劇本如何與新劇理論共鳴。

一九三〇年代台灣新劇運動的發表據點，已從報刊轉移到各種新文學雜誌。此時也是青年團雜誌發行的鼎盛時期，台灣青年劇劇本也正式登場。因此研究對象的設定則以新文學雜誌以及青年團雜誌上登載的劇本為主。《臺灣文藝》與《臺灣新文學》刊登了較多台灣新劇的創作劇本，筆者將以這兩份文學雜誌作為主要研究對象。而台灣青年劇的創作將鎖定《社會教育》、《薰風》、《黎明》與《國光》等青年團雜誌，以及一九三〇年代出版的兩本劇本集《大地的孕育》與《微笑的藍天》。

DOI:10.6814/NCCU201900555

中日戰爭期間台灣總督府因為配合總力戰體制，開始管制島上所有戲劇活動，並動員戲劇人創作國民戲劇。官方曾出版戲劇指導手冊《皇民化劇入門》（1940）與《簡單的青年劇上演法》（1940），以及數本青年劇劇本集。因此筆者將鎖定這些官方戲劇出版品，呈現官方制定的國民戲劇標準。而戰爭期最具代表性的台灣作家集團為《文藝臺灣》與《臺灣文學》。筆者便以這兩份文學雜誌中的劇本，來看台灣在地作家們如何創作殖民地台灣的國民戲劇。

第四節 章節架構

本論共五章，按照時代順序討論日治時期台灣新劇與台灣青年劇的發展。第一章是本論的緒論，將會說明啟發筆者的戲劇議題，以及進行此研究將帶來的研究成果。接著整理台灣新劇的前行研究成果，指出本研究如何補充前行研究的不足。最後說明筆者使用的研究方法與界定研究範圍，並且依序說明各章節的安排與內容概要。

第二章先從1929年《臺灣民報》「戲曲論戰」為起點，討論台灣知識分子的新劇觀念。再從論戰中關於戲劇理論的討論，追尋當時台灣在地作家創作戀愛社會劇的緣由。最後分析《臺灣民報》與《臺灣日日新報》新劇劇本的內容，呈現台灣在地作家如何在劇本中描繪台灣。

第三章則以一九三〇年代《臺灣文藝》與《臺灣新文學》為中心，觀察台灣在地作家如何在新劇劇本中呈現台灣鄉土。另一方面官方也推動台灣青年劇，作為凝聚台灣民眾意識的文化運動。筆者將以兩方創作劇本為中心，討論劇中描繪的台灣鄉土產生了何種交錯。

第四章以總力戰體制下的戲劇動員為中心，分析台灣在地作家如何回應來自官方創作國民戲劇的要求。本章將從官方戲劇動員組織的動向，以及出版的戲劇指導手冊與青年劇劇本集，看何謂台灣國民戲劇的典型。接著再以《文藝臺灣》與《臺灣文學》的創作劇本為中心，看台灣在地作家如何呈現戰時體制下的台灣生活。

第五章為結論，筆者將串連各章研究成果，對「民眾」的戲劇實踐做一整體論述。以下為各章節目次的安排：

DOI:10.6814/NCCU201900555

第一章 緒論

第一節 研究動機與研究目的

第二節 前行研究回顧

第三節 研究方法與研究範圍

第四節 章節架構

第二章 現代戲劇的創作實踐：一九二〇年代《臺灣民報》與《臺灣日日新報》的新劇創作劇本

第一節 前言

第二節 台灣知識分子的「戲曲論戰」

（一）新劇本質的爭論：葉榮鐘與江肖梅的新劇觀

（二）現代戲劇理論的應用：《近代劇十二講》、《編劇方法》與《編劇的理論與實務》

第三節 戀愛、理想與社會批判：《臺灣民報》的新劇劇本

（一）爭人權的殖民地新女性：青釗的〈巾幗英雄〉與〈蕙蘭殘了〉

（二）成為「文明人」的殖民地青年：少岳的〈櫻花落〉

第四節 新劇在地化的分流：在台日人與官方的動向

（一）「發現民眾」的官方民眾娛樂論：乘杉嘉壽的訪台演講

（二）寫實與前衛的並行：在台日人新劇運動

第五節 批判的新觀點：《臺灣日日新報》文藝欄的新劇劇本

（一）戀愛的悲劇喜劇：定田〈他們的戀情〉與志田純〈以弱者為中心〉

（二）理想社會的面貌：藤間比露志〈同胞〉

小結

第三章 「鄉土」的交錯：一九三〇年代新劇與青年劇裡的農村景象

第一節 一個台灣，兩種「鄉土」

第二節 殊途同歸的批判精神

（一）啟蒙精神的延續：張深切的〈落陰〉

（二）惡的模樣：楊逵〈豬哥仔伯〉、藍紅綠〈慈善家〉與獨孤〈模範壯丁〉

DOI:10.6814/NCCU201900555

第三節 民眾・鄉土・國家的融合：日、台青年劇的發展與比較
（一）鄉土愛的展現：樋口紅陽的青年劇理念
（二）地方青年的道德手冊：樋口紅陽的《我們的戲劇・劇本集》
（三）愛鄉愛國的台灣青年：〈尋訪黎明〉與〈月下之笛〉
（四）奉公精神與個人意志的權衡：《大地的孕育》與《微笑的藍天》
小結

第四章 「國民」生活的樣貌：戰爭期新劇與青年劇裡的台灣「國民」
第一節 被動員的生活與台灣戲劇
第二節 打造「國民」生活：皇民化劇與台灣青年劇
（一）「國民」戲劇的整頓
（二）「國民」戲劇的移植：《皇民化劇入門》與《簡單的青年劇上演法》
（三）生活即是報國：《容易演出的青年劇劇本集・第一輯》
（四）愛國士兵的誕生：《青年劇劇本集（第一輯）》與《青年劇劇本集第二輯》
第三節 「國民」的二元圖像：《文藝臺灣》與《臺灣文學》的新劇劇本
（一）前線或後方？：《文藝臺灣》「島民劇特輯」與相澤誠的〈栗子〉
（二）女性國民生活的明暗：簡國賢〈雲雀姑娘〉與中山侑〈客廳〉
小結

第五章 結論

國立政治大學 National Chengchi University

DOI:10.6814/NCCU201900555

第二章 現代戲劇的創作實踐：
一九二〇年代《臺灣民報》與《臺灣日日新報》的新劇劇本*

第一節 前言

一九二〇年代是台灣新劇出發的時代，全台各地陸續都有文化劇團成立與公演的消息，鼎新社、星光劇團、獵人座等新劇劇團都在此時成立。同時在《臺灣民報》與《臺灣日日新報》上，也開始刊登現代戲劇理論與在地作家們的新劇創作劇本。這代表此時台灣新劇的實踐不只有演出，也包含了閱讀理論與創作劇本。前行研究多半以劇團公演的紀錄，建立台灣新劇的樣貌。他們強調台灣新劇的反殖民性格，但缺乏對戲劇理論實踐的考察[1]。筆者認為，前行研究的思考方式，遮蔽了台灣新劇與現代戲劇思潮接軌的事實。因此筆者主張以戲劇理論跟劇本創作為基礎，來看台灣新劇發展的過程。

1929 年《臺灣民報》發生「戲曲論戰」，起因是葉榮鐘投書批評江肖梅的新劇劇本創作。江引用楠山正雄[2]《近代劇十二講》（近代劇十二講，1922），與中村吉藏[3]《編劇方法》（戲曲作法，1925）裡的觀點反擊，兩人便展開了長達半年之久的筆戰。徐秀慧在討論葉的文學觀念受到魯迅影響時，提及葉在戲曲論戰中展現出「重視文藝的啟蒙性與主體性[4]」。但徐忽略的是，「戲曲論戰」引用的都是日本新劇理論專書中的概念。葉、江雖是論敵，但他們的新劇觀卻相當接近。他們都出現重視台灣觀眾的精神需求，以及如何透過戲劇呈現台灣樣

---

* 本章部分內容曾以〈「民眾」的複數想像：以一九二〇年代《臺灣日日新報》文藝欄新劇創作劇本為中心〉為名，於「爭議與和解」：2018 年國立臺北藝術大學全國碩博士戲劇學術論文研討會上宣讀。承蒙國立臺灣師範大學臺灣語文學系汪俊彥教授深具啟發性的評論，筆者獲益良多，在此致上謝意。

[1] 如楊渡與邱坤良都有這樣的傾向。詳見本論〈緒論〉「前行研究」的整理，頁 6-7。

[2] 楠山正雄（1884-1950）是明治期到昭和期的劇作家、翻譯家、劇評家與兒童文學者。畢業於早稻田大學英文科，隨後進入早稻田文學社幫助島村抱月，也曾擔任過藝術座的顧問。詳見野村喬，〈楠山正雄〉，《国史大辞典》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=30010zz149640，2019 年 7 月 31 日）。

[3] 中村吉藏（1877-1941）號春雨，是劇作家、小說家與戲劇研究者。早稻田大學英文科畢業後留學歐美，受到易卜生等現代戲劇家的影響，返國後創作方向轉為戲劇。重要劇作有〈牧師之家〉、〈剃刀〉、〈飯〉、〈嘲笑〉，與〈井伊大老之死〉等。詳見藤木宏幸，〈中村吉藏〉，《日本大百科全書》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000172322，2019 年 7 月 31 日）。

[4] 徐秀慧，〈文學、民族、革命——魯迅與台灣文人葉榮鐘〉，《魯迅研究月刊》2016 年第 10 期（2016 年 10 月），頁 17。

DOI:10.6814/NCCU201900555

貌的想法。這讓筆者開始思考，葉、江在「戲曲論戰」中呈現的新劇觀有何意義？是當時普遍流行的觀念還是個案？

然而談到台灣新劇的理論接受與劇本創作，不能忽略《臺灣日日新報》的存在。《臺灣日日新報》一直以來扮演著介紹日本新劇的角色，帶領台灣觀眾追隨日本新劇的動向。例如 1915 年 10 月藝術座台灣公演，便是由《臺灣日日新報》的記者主動接洽[5]。記者在公演前後撰寫了劇目介紹與劇評，還安排島村抱月進行公開演講，可說是善盡向台灣觀眾介紹日本新劇的責任。一九二〇年代的《臺灣日日新報》還設有「台日講壇」專欄，經常轉載知名日本新劇專家的理論文章。此外，《臺灣日日新報》的文藝欄也是在台日人發表新劇創作的重要空間。熟知日本新劇動態的在台日人，他們的劇作又會呈現哪種面貌？台灣知識分子也受到日本新劇的影響，那麼兩者之間又存有何種異同？筆者將以兩報上的戲劇理論與新劇創作劇本為中心，呈現一九二〇年代台灣的新劇觀，並釐清當時台灣新劇劇本創作的發展脈絡。

第二節 台灣知識分子的「戲曲論戰」

（一）新劇本質的爭論：葉榮鐘與江肖梅的新劇觀

1929 年 5 月《臺灣民報》的「戲曲論戰」始於討論本地作家劇作，到中後期變成新劇觀念的辯論，前後筆戰了半年之久。論戰的另一焦點是台灣新舊文人互相批評個人打筆戰時的態度，在《臺灣民報》與台中《臺灣新聞》都留下相關文字[6]。但本節的主軸是討論「戲曲論戰」的新劇觀，因此兩報上的文人筆戰便捨去不談。

論戰的起點，在於葉榮鐘指出張淑子與江肖梅對新劇認識不足：

> 自從張淑子先生在臺灣新聞紙上發表他一生一代的傑作—獨幕短劇「草索記」以來、我就覺得手癢々要拿起筆來說幾句不關緊要的閒

[5] 〈無名會例會〉，《臺灣日日新報》，1915 年 3 月 8 日，第 5 版。

[6] 論戰的《臺灣新聞》部分，可參閱由國立清華大學圖書館建構的電子資料庫「葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館」。（來源：http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/main-track.htm，2019 年 7 月 31 日）

DOI:10.6814/NCCU201900555

話、總是終於沒有勇氣、未曾寫出來。因想張先生是漢學家（恐怕是自稱的）、向來只好給崇文社做「腐儒與野僧孰為優劣論」一類「文以載道」的文學、自然不懂得新文學為何物、更不懂得「劇」為何物了。（略）不料最近竟有一位江肖梅先生出來效顰、在同紙大刊其獨幕劇（題曰「病魔」載在臺灣新聞四月五日以下）、這真叫我大吃其一驚、忍不住要在這裡來講幾句。

據說江先生平時對新文學是很有理解的人、數年前就曾經做過新體詩了、那末算來是對台灣今後新文學負有希望的人、為甚麼竟會寫出那樣糊塗的文字來、這真使我難解、也使我失望。（略）

顧「劇」是藝術中最綜合的、最具體的一種—因為是如此所以最艱難。「劇」在敘述一段事件須含有和小說同樣的文學的效力、在排演的時候俳優的舉止動作須含有雕刻的美的效力、俳優與舞台、背景與光線尤須含有繪畫的美的效力、俳優的說白的抑揚頓挫要含有音樂的美的效力、俳優的動作又須含有和雕刻、繪畫不同的舞蹈的美的效力[7]。

江肖梅回應，他在張淑子之前便已發表過兩篇新劇劇本〈黃金魔〉（1926）、〈再生〉（1928）與其他新文學作品，並非模仿前人才開始創作。至於葉批評〈病魔〉不算是新劇，江肖梅則回應：「這篇拙作的幼稚、我自己也是承認的。然而說他不是劇、好像因為幼稚把孩子說他不是人一般[8]」。江肖梅引用了楠山正雄的說法，認為「就知道音樂和舞蹈、不是不論哪一種劇都要用的[9]」。另外江肖梅也引用了法國批評家布倫退爾（Ferdinand Brunetière）的意志鬥爭論，指出：

劇是表現人的意志、對制限人的自然力的葛藤。有的與運命對抗；有的和自己對抗；有的和他人的偏見、愚痴、惡害對抗。拙作「病魔」是受著菊池寬是獨幕劇「屋上的狂人」的暗示。要用迷信做主題、描寫新舊思想的衝突呢[10]。

[7] 葉榮鐘，〈為劇申冤〉，《臺灣民報》259 號（1929 年 5 月 5 日），第 9 版。
[8] 江肖梅，〈答葉榮鐘氏的「為劇申冤」〉，《臺灣民報》261 號（1929 年 5 月 19 日），第 4 版。
[9] 同註 8。
[10] 同註 8。

DOI:10.6814/NCCU201900555

論戰一開始葉針對舊詩人的發言，看起來像是一九二〇年代「台灣新舊文學論戰」的延續。當時張我軍引用了胡適的「八不主義」以及陳獨秀的「三大主義」，呼籲台灣知識分子創作能反映現代思想與生活的新文學[11]。但到了「戲曲論戰」，連舊文人都已經開始嘗試創作新劇劇本，但內容卻還是無法反映新思潮，這才是葉撻伐的情況。這表示「新舊文學論戰」提出對革新創作形式的主張，到了「戲曲論戰」已經進展到討論形式與內容能否互相配合的階段。葉榮鐘提到他理想中的戲劇，是必須兼顧視覺與聽覺的表演藝術。但江肖梅並不認同葉榮鐘的說法，認為戲劇應該要充分表現人與社會之間的意志衝突。

葉榮鐘在下一篇連載五期的長文中，更仔細地描繪他的戲劇觀。

> 所以戲曲的成立與否第一要看牠在舞台上的效果如何面定的。劇作家若不能充分豫期著舞台上的效果是不能寫出好的戲曲來、要豫期「舞臺上的效果」(也可以叫做「劇的美」)、自然俳優的「科介」、「說白」、背景和光線色調就不能不去關心了。(略) 演出者和俳優雖然可以在「腳本」上加以整理和潤色、原則上是不能違背「腳本」的主旨的[12]。

> 大凡文藝作品應該具有一個「主題」Thema、主題就是作者在作品中所要講的意見。(略) 戲曲因為要在一定時間中使觀眾領會具體的概念的、所以主題尤要明截深刻。但是主題又要有「情節」來潤色、僅有主題而沒有情節來潤色也是不行的[13]。

> 戲曲是描寫人生的藝術、登場的人物須要個々具有真的「人間性」纔行、人又各有不同的性格、不同的心理、所謂「人心之不同有如其面」的、所以不能登場人物的性格和心理描寫清楚就不成戲曲

[11] 張我軍（一郎），〈請合力折（註：原文）下這座敗草叢中的破舊殿堂〉，《臺灣民報》3 卷 1 號（1925 年 1 月 1 日），第 5 版。
[12] 葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件——評江肖梅氏的「病魔」——〉，《臺灣民報》270 號（1929 年 7 月 21 日），第 8 版。
[13] 葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件——評江肖梅氏的「病魔」——〉，《臺灣民報》272 號（1929 年 8 月 4 日），第 8 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

了。（略）現代劇的性格描寫是要專靠人物的會話來表現的、所以人或的會話句々都要帶著性格的閃光、心理的陰影纔行[14]。

戲曲是不能離開觀眾而超然獨立的、所以戲曲的內容第一要使觀眾能充分理解、不但要觀眾能理解、還要使觀眾對牠能夠發出同情和同感纔好[15]。

江肖梅的答覆並未對以上內容提出異議，而是再次為自己的劇本辯護：

我說是受著「屋上的狂人」的暗示、不說是模倣。葉氏列舉了「病魔」和牠不同的例、反可以證明我受牠幾分的暗示、不是模倣的、而且有臺灣的地方色（Local colour）呢。要用迷信做主題、描寫新舊思想的衝突、這正是我的主題[16]。

這代表兩人大致同意葉榮鐘所描述的新劇特徵，議論的焦點其實是劇本的表現力。葉榮鐘認為，劇本的表現力等同於「戲劇的美」，營造的方法取決於對白是否合乎角色身分、是否能表現角色性格。筆者認為，葉榮鐘所討論的便是寫實主義戲劇的營造。而江肖梅正在實踐的，其實是寫實主義戲劇的在地化。江肖梅提到，〈病魔〉可說具備台灣色彩。假設江肖梅想要呈現新舊世代思想衝突，大可直接搬演〈屋上的狂人〉，但卻選擇了同樣的主題進行創作。這代表江肖梅認同必須呈現台灣當時的情境，才能幫助台灣觀眾理解何謂新舊世代衝突。從論戰內容來看，葉榮鐘與江肖梅都同意新劇要呈現台灣民眾的現代生活情境。

雖然引發葉、江二人論戰的〈病魔〉，目前因《臺灣新聞》散佚，無從得知劇作原貌。但江肖梅在論戰中提到的劇本〈黃金魔〉與〈再生〉，已收錄於作者的紀念文集《質軒墨滴》[17]。筆者在閱讀這兩篇劇本之後，認為分析它們的內容，有助於釐清兩人爭論的關鍵。〈黃金魔〉描述趙家已欠王家債務許久，而王家要求趙家把女兒素梅嫁給他們抵債，甚至還會再付一筆聘金。趙夫人季氏雖

[14] 葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件——評江肖梅氏的「病魔」——〉，《臺灣民報》273 號（1929 年 8 月 11 日），第 8 版。
[15] 葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件——評江肖梅氏的「病魔」——〉，《臺灣民報》274 號（1929 年 8 月 18 日），第 9 版。
[16] 江肖梅，〈戲曲辯論（上）〉，《臺灣民報》276 號（1929 年 9 月 1 日），第 8 版。
[17] 此資訊由論文口試委員石婉舜教授提供，筆者也循線得到劇本，在此致上謝意。

DOI:10.6814/NCCU201900555

然認為王家方案可行，但礙於素梅已有戀愛對象只好作罷。正在趙家母女一籌莫展之際，許久未有音訊的趙家長子圖南在南洋經商有成突然歸來。結局趙圖南先裝出落魄的樣子戲弄來討債的王家人，最後才說出真相還清債務[18]。〈再生〉則描述何詩勳因抽鴉片散盡家財，還將女兒素貞賣入娼寮。素貞為了躲避父親的安排，便提起曾與自己有過口頭婚約的趙堅志。她說趙堅志當初因為亡父失去依靠，只想投靠親友度日。但因為受到何詩勳的訓誡，趙堅志便發奮半工半讀考取大學，現下已是接近畢業時刻。素貞提到，趙堅志認為都是因為何詩勳的激勵，自己才有振作的動力。何詩勳聽完相當慚愧，當場將抽鴉片的器具全部打壞，打算重新做人[19]。

〈黃金魔〉與〈再生〉的情節，印證了江肖梅致力於意志鬥爭論的實踐。這兩篇劇本中的家庭，都因為財務危機而面臨家人分離的情況。家庭裡的成員都致力於解決危機，但他們因為不同的世代而做出不一樣的決定。例如〈黃金魔〉裡的母親趙季氏考慮答應王家的要求，但顧慮到女兒的戀愛產生猶疑。這顯現當時的父母認為，婚姻可以是解決債務的手段，個人意願反而不是最優先的考量。而女兒則認為兩件事不能交換，必須尋求其他的解決手段。而〈再生〉裡的父親自己做了將女兒賣入娼寮的決定，等於是將女性的身體自主權與金錢劃上等號。女兒則反對父親的安排，重申對自己婚姻的掌控權。此時婚姻觀與人自由觀的差異，顯現了台灣新舊世代的意志衝突。

〈黃金魔〉與〈再生〉呈現了意志衝突，也描繪當時台灣女性可能遭遇的問題。但此時若以葉榮鐘的戲劇觀來看這兩篇作品，便能看出江肖梅劇本的不足之處。簡單總結葉榮鐘的批評觀點，便是戲劇必須深刻地刻畫人生，才能營造舞台效果。而具體手法則是透過對白呈現人物的性格，如此才能讓觀眾明瞭問題如何形成、角色到底為何衝突。也就是說，給予觀眾足夠的細節，是創作寫實主義戲劇的基本法則。然而江肖梅的兩篇劇本幾乎都在處理角色當下的反應，對白中看不出人物的性格，也無從推敲這兩個家庭為何會遇到危機。同時這兩篇劇本危機解除的關鍵都相當突兀，如〈黃金魔〉裡消失許久的趙圖南突然回家，〈再生〉的何詩勳突然頓悟要當個好人。這些劇情上的轉折在沒有足夠

[18] 王昶雄編，《江尚文（肖梅）百齡紀念文集：質軒墨滴》（新竹市：江肖梅家屬自行出版，1999 年），頁 84-88。
[19] 同註 18，頁 89-94。

DOI:10.6814/NCCU201900555

的鋪陳之下出現，讓筆者心生這些只是為了圓滿結局強做的安排。從這兩個劇本來看，江肖梅的辯白與葉榮鐘的意見，都忠實地表達各自的戲劇觀。

在這場論戰的尾聲，還有一位紫鵑女士反駁葉榮鐘。紫鵑以《玩偶之家》上演的時空為例，指出當時觀眾因為不能理解娜拉出走的原因而撻伐易卜生。但易卜生並不因此妥協，所以才能成就《玩偶之家》的藝術高度。台灣民眾幾乎沒看過新劇，根本不具備鑑賞新劇的能力。在這樣的情況下，藝術運動的前進不需要遷就民眾的理解力[20]。但葉榮鐘依然堅持戲劇要讓觀眾理解，反而呼籲紫鵑拋棄「藝術至上主義」的戲劇[21]。

從前述幾位台灣知識分子的想法便可知道，新劇被設想為一種能呈現台灣民眾現代生活的戲劇。而在論戰中現形的，便是寫實主義的現代戲劇。然而葉、江並不滿足於外來寫實主義戲劇的上演或創作，而是追求用寫實主義戲劇呈現台灣的情境。筆者認為，要解釋他們為何會有共同的思考方式，必須要從論戰中出現的日本新劇理論書籍中尋找線索。

（二）現代戲劇理論的取用：《近代劇十二講》、《編劇方法》與《編劇的理論與實務》

「戲曲論戰」中出現相當多戲劇家與理論，但主要是引用中村吉藏《編劇方法》與楠山正雄《近代劇十二講》的內容。中村是島村抱月藝術座創始成員之一，他的社會劇代表作《剃刀》、《嘲笑》與《飯》，曾隨著藝術座到全國巡迴公演，1915 年 10 月也曾在台灣上演。楠山也是藝術座創始團員之一，他的《近代劇十二講》是當時相當流行的西方現代戲劇史專書。參照《國史大辭典》的「楠山正雄」詞條，這本書被列為楠山的代表著作。根據此書的版權頁，它在出版後的一年半內達到 14 刷。魯迅曾經將此書列入購書清單[22]，田漢也曾摘譯此書的一部分[23]。由此可見此書在當時的流行，以及深得文藝家的青睞。筆者聯

[20] 紫鵑女士，〈「戲曲成立的諸條件」的商榷〉，《臺灣民報》278 號（1929 年 9 月 15 日），第 8 版。

[21] 葉榮鐘，〈戲曲與觀眾（下）——答紫鵑女士——〉，《臺灣民報》287 號（1929 年 11 月 17 日），第 9 版。

[22] 魯迅，《魯迅日記》第 1 卷（北京：人民文學，2006 年），頁 555。

[23] 該譯文收於《田漢全集》第 19 卷（石家莊：花山文藝，2000 年），頁 570-586。第 19 卷為田漢的譯文卷，其中收錄了日本新劇家小山內薰與岸田國士理論的譯文。在岸田譯文後有一篇

DOI:10.6814/NCCU201900555

想到，編劇新手為了掌握編劇的相關知識，通常會參考專家的戲劇專書與編劇方法。當時江肖梅只發表過兩篇新劇劇作，明顯還是編劇新手，《近代劇十二講》與《編劇方法》應是在前述情境之下變成江的參考書目。

江引用的布倫退爾「意志鬥爭論」，便轉引自《編劇方法》。《編劇方法》中引用了布倫退爾的這段文字：「所謂的戲劇限制了我們，是壓迫的神祕力量，又或者是相對於自然力量的人類意志之提示。事實上它必須是對宿命、社會規範、夥伴、人類自身、或是野心、利害、偏見、愚行、人類可能的全部危害之抗爭（略）[24]」。對照江文中的關鍵字「愚痴」、「惡害」等[25]，可以看出是前述文字的濃縮。

而《近代劇十二講》是一部西方現代戲劇史，作者從現代戲劇生成的時代背景與思想談起，並分析十九世紀中期到一九二〇年代之前歐洲劇壇各種現代戲劇類型。耐人尋味的是，此書開頭第一句提到的是法國作家羅曼羅蘭（Romain Rolland）。楠山形容羅蘭是「發現民眾」的藝術家，而現代戲劇是建立在「發現民眾」之上的新藝術[26]。羅蘭在二十世紀初曾出版過《民眾劇論》（The People's Theatre，1903），呼籲劇場人士能以法國大革命之後出現的各種以民眾戲劇為基礎，並且演出能促進不同階級民眾互相調和的「民眾劇」[27]。羅蘭並不嚴格限制民眾劇的主題與形式，只要是演出民眾的歷史、生活、重大事件，都能納入民眾劇的範圍。楠山選擇以羅蘭破題，便是強調現代戲劇與《民眾劇論》共有「發現民眾」的觀點。在《近代劇十二講》中佔據大量篇幅的劇作家是易卜生（Henrik Ibsen）。易卜生經常描寫中產階級家庭中的衝突與煩惱，便是反映「觀察民眾現代生活」觀點的最佳例證。「戲曲論戰」中觀察民眾現代生活的觀點，應是來自《近代劇十二講》的啟發，同時也是《編劇方法》強調的觀點。

〈附譯〉，但沒有註明這篇譯文翻自哪篇文章。筆者比對內容之後，發現應是《近代劇十二講》中第十二講〈新戲劇與民眾劇〉的摘譯。

[24] 原文：「戯曲とは我々を制限し、又は壓迫する神祕力若くは自然力に對する人間意志の提示である。それは實に宿命に對し、社會のおきてに對し、仲間に對し、彼れ自身に對し、もしくば野心や利害や、偏見や愚擧、彼をめぐれる害惡のすべてに對して抗爭すべく（略）」。中村吉藏，《戯曲作法》（東京：金星堂，1925 年），頁 21

[25] 江肖梅，〈答葉榮鐘氏的「為劇申冤」〉。引文請參照註 10。

[26] 楠山正雄，《近代劇十二講》（東京：新潮社，1922 年），頁 6。

[27] ロマン・ロラン；大杉栄譯，《民衆芸術論：新劇美学論》，《大杉栄全集》第 10 卷（東京：ぱる出版社，2015 年），頁 80-81。

DOI:10.6814/NCCU201900555

而中村選擇創作社會劇，也是受到易卜生的影響[28]。中村認為，成功的現代劇作家都是對社會問題提出看法的思想家，就算當時日本有對社會問題不關心的劇作家，他們絕對不是應該學習的範例[29]。中村也指出，戲劇的本質是為了演出，使用的是日常生活中的寫實對話[30]。而楠山認為易卜生以降的現代戲劇特徵，便是使用日常會話來描寫現代人的生活的各種面向[31]。這兩本專書提到的現代戲劇特色，都出現在「戲曲論戰」之中。從目前的整理來看，葉榮鐘與江肖梅都相當信任日本新劇專家對現代戲劇的判斷，而江更開始嘗試將日本新劇的創作理論用在自己的創作之上。

另外筆者發現，葉、江除了引述《編劇方法》與《近代劇十二講》的內容之外，其他的戲劇知識則是引自能島武文[32]的《編劇的理論與實務》（作劇の理論と実際，1926）。葉雖然只在文章中提到能島一次[33]，但如葉認為：「戲曲是要傳布人的靈魂的最韻律的聲響（註：原文）[34]」，這句話便是翻譯自《編劇的理論與實務》中的一段：「人類靈魂最韻律的聲響（動向）[35]」。而葉提到「戲曲本質論」有布倫退爾的「意志爭鬪說」、阿折（Archer W.）的「危機說」與哈密爾敦（Hamilton O.）的對立說[36]，也是整理自《編劇的理論與實務》第二章的部分內容[37]。能島的《編劇的理論與實務》與中村的《編劇方法》最大的差異，是作者刻意用日本新劇劇本作為解說範例。能島自承在學習編劇的過程中，幾乎沒有可用的日文參考書，就算克服了語言問題，編劇書裡的例子又都是沒看過的劇本，因此想寫一部能彌補這種缺陷的編劇書[38]。筆者認為，能島

[28] 藤木宏幸，〈中村吉藏〉，《日本大百科全書》。
[29] 中村吉藏，《戲曲作法》，頁 8-10。同註 24。
[30] 中村吉藏，《戲曲作法》，頁 16。同註 24。
[31] 楠山正雄，《近代劇十二講》，頁 16。同註 26。
[32] 能島武文（1898-1978）是劇作家、劇評家與翻譯家，出生於大阪市。就讀早稻田大學英文科時，便是市村座的劇本部的作家。代表著作有《作劇の理論と実際》。詳見熊谷知子，〈能島武文〉，收於大笹吉雄等編《日本戲曲大事典》（東京：白水社，2016 年），頁 470。
[33] 葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件——評江肖梅氏的「病魔」——〉，《臺灣民報》273 號（1929 年 8 月 11 日），第 8 版。
[34] 葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件——評江肖梅氏的「病魔」——〉，《臺灣民報》270 號（1929 年 7 月 21 日），第 8 版。
[35] 原文：「人間の『魂の最も韻律的な響き（動き）』」。能島武文，《作劇の理論と實際》（東京：新潮社，1926 年），頁 38。
[36] 葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件——評江肖梅氏的「病魔」——〉，《臺灣民報》275 號（1929 年 8 月 25 日），第 9 版。
[37] 同註 35，頁 23-26。
[38] 能島武文〈序〉，《作劇の理論と實際》（東京：新潮社，1926 年）頁 1-2。

DOI:10.6814/NCCU201900555

的作法便是理論的在地化，目的是讓日本讀者能快速掌握編劇技巧。葉注重觀眾理解與戲劇在地化的想法，或多或少是從這裡得到了啟發。

筆者對照了「戲曲論戰」與三本日本新劇專書中的內容，發現其中有多處引用與精神共鳴。這說明了一九二〇年代的台灣知識分子學習新劇的時候，仍需依賴外來理論。雖然「戲曲論戰」還處於討論外來理論的階段，但葉榮鐘也同時運用理論來分析江肖梅的劇本，可說是戲劇理論在地化的一個初步嘗試。若參照一九二〇年代的台灣新劇運動史，1928 年張維賢深感台灣新劇的藝術能量不足，無法與歌仔戲抗衡，因此決定前往日本築地小劇場學習新劇技術[39]。而張返台後創辦的民烽劇團，在 1934 年新劇祭聯合演出的日語舞台上，更是選擇演出台語翻案劇。這些線索代表了台灣知識分子在台灣新劇運動開始之後，察覺到觀眾支持與新劇在地化的重要。

以《臺灣民報》「戲曲論戰」為例，可以看見台灣知識分子對於日本新劇理論的接受。透過日本新劇理論，接受到的還包括西方現代戲劇的文藝思潮。然而在論戰中，還隱藏著一條易卜生劇的伏流。易卜生劇作如《玩偶之家》、《群鬼》、《海上夫人》等，都是以中產階級的家庭與精神危機為主題，形式為日常生活會話的寫實主義劇。台灣新劇運動除了受到現代戲劇理論影響外，新劇創作劇本也與這樣的思潮共鳴。下一節便以《臺灣民報》上的新劇創作劇本為例，討論台灣新劇的內容如何反映現代戲劇思潮。

第三節 戀愛、理想與社會批判：《臺灣民報》新劇劇本

《臺灣民報》上新劇創作劇本的類型，幾乎都屬於社會劇。如張梗的〈屈原〉（1924）藉中國古典文學典故，影射當時沾染台灣政治的眾生相。其他如逃堯的〈絕裾〉（1924）批判中產階級明哲保身不問世事的態度，逢秋的〈反動〉（1928）批評社會運動的內鬥。其中出現了好幾篇以戀愛與婚姻為主題的社會劇，可說是創作主題的大宗。這個現象讓筆者想起，《臺灣民報》創刊號曾經轉載過胡適的劇本〈終身大事〉。〈終身大事〉描述田亞梅想要與戀人結婚，但受到來自父母八字不合與違反祠規的理由而反對[40]。田收到戀人的來信後，認為

[39] 張維賢，〈我的演劇回憶〉，《臺北文物》3 卷 2 期（1954 年 8 月），頁 108。
[40] 胡適，〈終身大事（上）〉，《臺灣民報》第 1 號（1923 年 4 月 15 日），第 20-23 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

自己的終身大事應由自己決定，最後下定決心追隨戀人離家而去[41]。田亞梅本著個人意識的覺醒，進而對抗社會舊慣與舊道德。宋寶珍認為，田是中國現代戲劇史上第一位娜拉型的女性角色[42]。許慧琦指出，五四文人對於《玩偶之家》的推崇，是將個人自覺與成就民族和國家的福祉連結在一起[43]。張競則指出，胡適將個人與民族連結的做法，其實是異文化傳播過程中出現的「有意的誤解」[44]。筆者認為，《臺灣民報》上的戀愛社會劇，可說是這波文藝思潮的延長線上。《臺灣民報》上的戀愛社會劇有少岳的〈櫻花落〉(1928)，以及青釗的〈巾幗英雄〉(1928)與〈蕙蘭殘了〉(1929)。以下便以這三篇劇本為中心展開分析。

(一)爭人權的殖民地新女性：青釗的〈巾幗英雄〉與〈蕙蘭殘了〉

青釗的兩篇劇本〈巾幗英雄〉與〈蕙蘭殘了〉，都是以當時台灣的新女性為主角，透過她們的所見所聞批判當時的社會問題。〈巾幗英雄〉便是從兩位高女畢業生的閒聊展開劇情。一開場，施蕙蘭就批評同學黃佩蓉對待女佣人的態度。施家雖然也有女佣人，但他們讓她就讀公學校，未來還可能讓她去讀高等女學校。接著話題轉回到成績優秀的施蕙蘭身上，黃佩蓉推測施可能成為畢業生代表。這時施蕙蘭才說出，自己曾在日本皇族來台視察的場合被抓到說台灣話，雖然已受懲處，還是連帶被取消畢業生代表資格。兩人便感慨，殖民地人民連基本人權都沒有[45]。在第二幕中，施蕙蘭與同學們在謝師宴的閒聊中，批判了當時的婚姻問題。宴席開始不久後，黃佩蓉便在校長與師長們的面前批評學校，但在場的同學都出聲制止。此時施蕙蘭便批評同學太過習慣殖民者的不公平待遇，便以自己遭遇的台灣話事件，質問現場的日人師長們何謂公平。級

[41] 胡適，〈終身大事(下)〉，《臺灣民報》第 2 號(1923 年 5 月 1 日)，第 14 版。
[42] 宋寶珍，《中國話劇史》(北京：三聯書店，2013 年)，頁 81。
[43] 許慧琦，《「娜拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變(1900s-1930s)》(台北：國立政治大學歷史學系，2003 年)，頁 121。
[44] 張競，《近代中国と恋愛の「発見」：西洋の衝撃と日中文学交流》(東京：岩波書店，1995 年)，頁 167。
[45] 青釗，〈巾幗英雄(上)〉，《臺灣民報》211 號(1928 年 6 月 3 日)，第 9 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

主任當場向校長承認自己處理此事時的疏失，校長也承認自己有錯，同時要在場學生不要將這件事洩露出去[46]。

根據鄭鳳晴的研究，〈巾幗英雄〉是改編自台南第二高女學生施快治的真實經歷[47]。筆者比對《臺灣民報》上的報導後[48]，發現劇本情節與報導內容幾乎一樣。透過施蕙蘭的經歷，作者批判當時台灣人身買賣、種族歧視與媒妁婚姻的問題。在當時的台灣僅有經濟優勢家庭，才有餘裕讓女性接受教育。但施家連女僕也能受教育，如同當作親生女兒教養，可說是落實了人人平等的普世價值。而施蕙蘭斥責日人教師歧視台灣學生，還讓教師公開認錯，簡直是替當時受到不平等待遇的殖民地民眾出一口惡氣。施蕙蘭批判蓄婢、斥責日人師長的姿態，正是劇名所指的「巾幗英雄」。以女性為反抗社會陋習的人物，是戀愛社會劇常見的手法。如《玩偶之家》的娜拉為求個人精神的獨立，選擇拋棄作為妻子與母親的社會責任。〈終身大事〉的田亞梅想要戀愛結婚，不惜離開原生家庭。而〈巾幗英雄〉的施為了自身榮譽，與日人師長辯論。這些人物都有反抗社會現實的勇氣，而且不惜激烈手段也要實踐理想。劉大杰認為，娜拉看透社會的虛偽，決定追尋真實人生，可說是現代的「超人」[49]。青釗便是遵循這種超越社會框架的新女性形象，創造出施蕙蘭這個角色。

另一個劇本〈蕙蘭殘了〉，描述白家新納陸家婢女盛蕙蘭為妾。但盛蕙蘭已有意中人，只能憂愁度日。白家小姐綺霞同情盛蕙蘭，便想幫助盛蕙蘭離開白家。綺霞在與盛蕙蘭的交談中，發現盛蕙蘭的戀人陸少庭與自己的未婚夫相熟[50]。盛蕙蘭在少庭的刻意調教之下，也熟悉自由戀愛等現代思潮。於是綺霞為了成全盛蕙蘭的戀愛，設局讓白父親眼見到綺霞的未婚夫調戲盛蕙蘭。白父在憤怒之下，當場立書休掉盛蕙蘭。盛蕙蘭以為終於能回到少庭的身邊，同時卻傳來少庭已娶日本女性為妻的消息。盛蕙蘭在極度悲傷的狀態下，拿出藏在書桌抽屜裡的手槍當場自殺[51]。

---

[46] 青釗，〈巾幗英雄（下）〉，《臺灣民報》212 號（1928 年 6 月 10 日），第 9 版。
[47] 鄭鳳晴，〈媒體中登場的殖民地新女性——以《漢文臺灣日日新報》與《臺灣民報》為主〉，收於陳萬益編，《臺灣文學論叢（上）》（新竹：國立清華大學台灣文學研究所，2009 年），頁 140。
[48] 〈臺南第二高女的怪現象〉，《臺灣民報》202 號（1928 年 4 月 1 日），第 3 版。
[49] 劉大杰，《易卜生》（上海：商務印書館，1935 年），頁 62。
[50] 青釗，〈蕙蘭殘了（一）〉，《臺灣民報》250 號（1929 年 3 月 3 日），第 9 版。
[51] 青釗，〈蕙蘭殘了（五）〉，《臺灣民報》254 號（1929 年 3 月 31 日），第 9 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

綺霞受過現代教育所以追求進步思想，而盛蕙蘭則是因為得到現代思潮的洗禮。綺霞同情盛蕙蘭的原因，除了看不慣父親納妾之外，更是為了支持盛蕙蘭打破身分階級的自由戀愛。綺霞的行動便是批評舊俗，並將現代思潮當作社會新秩序的體現。而綺霞為了幫助他人脫離困境，不惜激怒自己的父親。這種挑戰權威的作法，與〈巾幗英雄〉的施蕙蘭異曲同工。盛蕙蘭雖然是陸家婢女，但其思想水平不輸受過現代教育的新女性。這代表一般民眾即便因為出身無法接受現代教育，但若能得到思想啟蒙，其表現也能與知識分子比肩。盛蕙蘭可說是展現了《臺灣民報》啟蒙民眾，並提升台灣文化水平的立場。而盛蕙蘭的自殺，代表她對實踐自由戀愛的渴望，即便付出生命也在所不惜。白與盛在實踐現代思想時展現的勇氣，毫不遜於前述的田亞梅與施蕙蘭。

〈巾幗英雄〉與〈蕙蘭殘了〉都展現對社會問題的批判力，也揭露了殖民地統治的暗面。〈巾幗英雄〉呈現當時台灣人被日本帝國當作次等階級統治，〈蕙蘭殘了〉的陸少庭娶了日本妻，其中婢女的台詞也提到這個問題：「蘭姑娘，我們有一位日本的少奶々多好！以後我們再也不給日本人欺負了[52]。」筆者認為，這句台詞說出了當時台灣民眾的無奈。即便是經濟實力可供子女留日的家庭，也必須與日本人結為姻親才能擺脫受欺負的處境。這便是號稱文明的日本帝國難以跨越的種族界線。然而台日通婚並非〈巾幗英雄〉與〈蕙蘭殘了〉著力最深之處，下一節討論的少岳〈櫻花落〉呈現了這樣的問題。

（二）成為「文明人」的殖民地青年：少岳的〈櫻花落〉

〈櫻花落〉描述台灣左翼青年林隸生，在留日期間與日本女性國本櫻子戀愛[53]。由於櫻子父親的強烈反對[54]，兩人決定私奔到台灣結婚。但婚後的國本完全無法適應台灣的風土民情，也無法忍受自己遭受歧視，因此產生拋家棄子的念頭。結局林撞見準備離家的國本便開始勸解，但國本仍然選擇當場自殺尋求解脫[55]。〈櫻花落〉出現了台日通婚的情節，這比日治時期台日通婚小說的創作時代提前了許多。朱惠足提到，一九三、四〇年代的台日通婚小說，反映了 1933

[52] 青釗，〈蕙蘭殘了（五）〉。同註 51。
[53] 少岳，〈櫻花落（二）〉，《臺灣民報》193 號（1928 年 1 月 29 日），第 9 版。
[54] 少岳，〈櫻花落（三）〉，《臺灣民報》194 號（1928 年 2 月 5 日），第 9 版。
[55] 少岳，〈櫻花落（四）〉，《臺灣民報》195 號（1928 年 2 月 12 日），第 9 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

年「內台共婚」法令，以及皇民化時期的戰爭動員需求等歷史背景。朱也指出，台日通婚小說折射出日本帝國下國族論述與性別論述的多重意涵與矛盾[56]。也就是當兩個種族、語言、文化相異的男女，在婚姻中做的種種協商，都反映出帝國下各種論述的權力關係。但一九二〇年代並不具備前述背景，〈櫻花落〉的台日通婚破裂又具備什麼意義？

施淑認為，〈櫻花落〉是殖民地台灣的國族寓言。無法實踐理想的台日夫婦，只能選擇以死亡來回應難以扭轉的現實[57]。施的詮釋相當具說服力，但忽略了國本櫻子遭受歧視的設定。一般而言，日台通婚中的日本女性不至於遭到台灣人的輕賤或歧視，正如同〈蕙蘭殘了〉的結尾喜於能有日本少奶奶的情節。筆者認為，法農（Frantz Fanon）為殖民地異族男女通婚提出深刻的觀察：「她在愛我的同時，證明了我值得白人的愛，眾人愛我如同愛一個白人[58]。」也就是說，殖民地男性得到宗主國女性的愛，才有可能被視為與宗主國男性一樣的文明人。筆者認為，〈櫻花落〉中的林隸生便帶有法農所述的心靈狀態。

〈櫻花落〉中有一對赤城夫婦，是林隸生留日期間的左翼戰友。來自殖民地的林參與左翼運動，便是為了追求打破身分、階級歧視的進步理論。而林與國本櫻子戀愛結婚，則是實踐超越民族藩籬的自由戀愛。此時「日本」與各種進步的「文明」指標連結在一起，日台通婚可說具備「成為文明人」的意義。但回到台灣後，國本卻變成終日沈浸於打扮自己的摩登女郎，林還得勤奮工作供養國本。林曾向國本說：「當初在京的時候、我看你很是聰明、你對我的主義、也很表同意的、所以我也排去一切的障碍、和你結婚了[59]。」這證明一開始兩人決定回台，除了打算將進步論述帶回台灣，也將會繼續在台灣進行各種「主義」的行動。然而國本自承在台灣所受的遭遇是：「又在你們的中間、雖有對我表敬意的、但也不尠的常罵我說什麼『日本婆』、『番仔婆』[60]」。這句台詞點出民族身分難以跨越，也暗示進步理論未必能直接運用在殖民地。〈櫻花落〉的台

[56] 朱惠足，《帝國下的權利與親密：殖民地台灣小說中的種族關係》（台北：麥田，2017 年），頁 211-212。
[57] 施淑，〈書齋、城市與鄉村——日據時代的左翼文學運動與小說中的左翼知識份子〉，《文學星圖：兩岸文學論集（一）》（台北：人間，2012），頁 60-61。
[58] 弗朗茲．法農，陳瑞樺譯，《黑皮膚，白面具》（台北：心靈工坊，2015 年），頁 141。
[59] 少曲，〈櫻花落（一）〉，《臺灣民報》192 號（1928 年 1 月 22 日），第 9 版。
[60] 少曲，〈櫻花落（四）〉。同註 55。

DOI:10.6814/NCCU201900555

日通婚雖然意徵著進步思想的實踐，但悲劇結局無疑是難以在殖民地台灣實踐進步論述的警告。

〈櫻花落〉在標題處有個附記，寫著「贈東京磺溪會諸兄」[61]。東京磺溪會是當時東京留學生組成的彰化同鄉會[62]，作者少岳雖然生平不明，但應是與這個組織有淵源。他將這樣的劇本獻給留日的台灣青年們，如同在反省留學日本學習新知的意義。追求新知、提升台灣文化水平，這是《臺灣民報》與臺灣文化協會創設的目標。但實踐進步理論的過程中，必然伴隨理論在地化的過渡期。如何成功轉移外來理論，在地經營是必須跨越的難題。少岳之後在《臺灣新民報》曾經發表過戲劇理論文章，他提到「以後民眾的要求、就是新劇的出現始滿足他們的精神慰安呵[63]」、「植民地有植民地的特殊的社會批判，換句話說、就是有社會意識和概念的存在、才算得有價值[64]」。想必理論在地化也是少岳念茲在茲的目標。在這個意義上，〈櫻花落〉像是作者向留日學生發出的台灣實況報導。作者想要警惕他們學習新知之餘，也不可輕忽實踐理論可能遭遇的困難。

從前述三篇戀愛社會劇的內容，可以發現台灣知識分子對社會問題的批判。批判的範圍不僅限具體的社會問題，也包含了對當時進步論述的反思。《臺灣民報》新劇創作劇本，與殖民地台灣的社會問題緊密相連。同時在台日人也正在進行新劇運動與劇本創作，雙方都受日本新劇的影響，那麼在台日人的新劇將會呈現何種樣貌？接著便以在台日人的新劇創作為中心進行分析。

第四節 新劇的分流：在台日人與官方的動向

一九一〇年代曾有兩個知名日本新劇劇團來台公演，一是上山草人的近代劇協會[65]，一是島村抱月的藝術座[66]。兩個劇團的台灣公演都搬出拿手戲，由於受到台灣觀眾的歡迎，在台北公演後也都陸續在台灣西半部各大城市巡演。《臺灣日日新報》除了報導劇團演出消息之外，也都為兩團公演撰寫了劇目介紹與

[61] 少岳，〈櫻花落（一）〉。同註 59。
[62] 王燈岸，《磺溪壹老人》（台北：玉山社，2018 年），頁 43。
[63] 少岳，〈臺灣演劇的管見（三）〉，《臺灣新民報》331 號（1930 年 9 月 20 日），第 11 版。
[64] 少岳，〈臺灣演劇的管見（四）〉，《臺灣新民報》332 號（1930 年 9 月 27 日），第 11 版。
[65] 〈近代劇協會來る〉，《臺灣日日新報》，1914 年 10 月 19 日，第 5 版。
[66] 〈無名會例會〉，《臺灣日日新報》，1915 年 3 月 8 日，第 5 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

劇評。1914 年的近代劇協會台灣公演總共上演了四套劇目，第一次演出是《復活》與《熊》[67]，第二次是《故鄉》與《遺言》[68]，第三次是《哈姆雷特》[69]，第四次是《玩偶之家》與《威尼斯商人》[70]，可說是集結當時日本翻譯劇演出的經典劇目。《臺灣日日新報》記者〇生在此次公演前，特別撰寫專文介紹現代戲劇。〇生認為現代戲劇是藝術取向的戲劇[71]，透過現代戲劇可以發現現代生活的樣貌[72]。這篇專文的內容，展現了日本新劇與現代生活的關聯。

1915 年的藝術座台灣公演，也與近代劇協會台灣公演也有著類似的演出歷程。藝術座總共上演三套劇碼，第一次是《剃刀》與《復活》[73]，第二次是《飯》、《嘲笑》與《莎樂美》[74]，第三次是《熊》與《故鄉》[75]。《臺灣日日新報》除了介紹劇目與撰寫劇評之外，更安排島村抱月在台灣總督府醫學校進行演講[76]。抱月提到，討論藝術的新舊不過是在區別形式與歷史的發展，但藝術的重點不在於此，而是藝術家應當思考如何感動觀眾[77]，其中的秘訣便是引起觀眾關心現實生活的趣味[78]。抱月的主張脫胎於文藝協會時期就有的中間劇理念，他認為為了拉近藝術劇場與通俗劇場的距離，必須發展美學與價值觀介於兩者之間的中間劇[79]。而抱月的演講內容，也展現出他重視觀眾理解與劇場美學平衡的態度。從前述兩個日本新劇劇團台灣公演活動紀錄來看，現代戲劇已經傳入台灣。然而後續在台灣如何發展？對在台日人的新劇觀又造成什麼影響？筆者便以一九二〇年代的《臺灣日日新報》為中心觀察後續發展。

(一)「發現民眾」的官方民眾娛樂論：乘杉嘉壽的訪台

---

67 〈朝日座の近代劇〉，《臺灣日日新報》，1914 年 10 月 27 日，第 3 版。
68 〈第二回近代劇演題〉，《臺灣日日新報》，1914 年 10 月 30 日，第 3 版。
69 〈明日よりハムレツト 朝日座の近代劇〉，《臺灣日日新報》，1914 年 10 月 31 日，號外第 2 版。
70 〈近代劇第四回上演〉，《臺灣日日新報》，1914 年 11 月 3 日，第 3 版。
71 〇生，〈近代劇と生活（上）〉，《臺灣日日新報》，1914 年 10 月 21 日，夕刊第 4 版。
72 〇生，〈近代劇と生活（下）〉，《臺灣日日新報》，1914 年 10 月 23 日，夕刊第 4 版。
73 〈須磨子は朝日座〉，《臺灣日日新報》，1915 年 10 月 2 日，第 7 版。
74 〈三つの劇　藝術座第二回上演脚本〉，《臺灣日日新報》，1915 年 10 月 8 日，第 7 版。
75 〈「熊」と「サロメ」藝術座第三回上演〉，《臺灣日日新報》，1915 年 10 月 12 日，第 3 版。
76 〈島村氏の講演〉，《臺灣日日新報》，1915 年 10 月 4 日，第 7 版。
77 島村抱月述，〈新藝術に就いて（一）〉，《臺灣日日新報》，1915 年 10 月 5 日，第 4 版。
78 島村抱月述，〈新藝術に就いて（二）〉，《臺灣日日新報》，1915 年 10 月 6 日，第 4 版。
79 島村瀧太郎，〈演劇の第二種第三種〉，《近代文藝之研究》（東京：早稻田大學出版部，1909 年），頁 550。

DOI:10.6814/NCCU201900555

當時《臺灣日日新報》上有固定版面刊載新書消息，因此台灣的讀者能時常更新的文藝書籍上市資訊。另外如一九二〇年代出現了「臺日講壇」專欄，專門轉載當時日本各領域專家對各種社會問題的回答。「臺日講壇」也轉載過不少文藝家如金子筑水、土田杏村等人的文章，其中與戲劇直接相關的是早稻田大學教授島村民藏[80]的文章。島村在文章中簡述當時日本民眾劇運動發生的時空背景[81]，並提出在日本建立德國自由劇場經營模式的建議[82]。島村提及的日本民眾劇運動，源自於 1916 年《早稻田文學》雜誌的「民眾藝術論爭」。當時本間久雄發表〈民眾藝術的意義及價值〉（民眾藝術の意義及び價值），引用愛倫凱（Ellen Key）的觀念，來討論勞工善用閒暇時間的必要，以及民眾娛樂應具備良性精神慰安的功效[83]。到了 1919 年官民合作的國民文藝會成立，代表連日本政府也加入討論「戲劇民眾化」的行列。國民文藝會討論的範圍不僅止於戲劇，而是將戲劇併入了民眾娛樂的政策[84]，因此催生了官方民眾娛樂論。

一九二〇年代受大正民主思潮所影響的政治、文化運動，逐漸成為足以影響政治局面的力量。為了反制這股勢力，日本政府便開始建構社會教育體制，利用民眾娛樂來教化國民。倉田喜弘指出，明治時期日本政府都是以維持道德風俗為理由，監控民眾娛樂的發展。但到了一九〇〇年代出現訂定勞工休息日的問題，此時民眾娛樂變成關乎勞工恢復生產效率，以及關乎國民道德的社會問題[85]。一九二〇年代最早的一本官方娛樂論專書，橘高廣《民眾娛樂的研究》（1920），便是以國民道德與勞工生產效率為問題意識開展的研究。橘從 1918 年開始擔任十年左右的警視廳檢閱課組長[86]，而這部專書便是以橘在檢閱講座的課程資料為基礎而寫成[87]。在橘的書裡，民眾娛樂包含了戲劇與活動寫

[80] 島村民藏（1888-1970）是劇作家與戲劇研究家，畢業於早稻田大學英文科，曾任教於早稻田大學與日本大學，同時也是藝術座創始團員之一。詳見藤木宏幸，〈島村民藏〉，《日本大百科全書》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000110847，2019 年 7 月 31 日）。

[81] 島村民藏，〈演劇と民衆（上）〉，《臺灣日日新報》，1921 年 5 月 15 日，第 3 版。

[82] 島村民藏，〈演劇と民衆（子）（註：原文）〉，《臺灣日日新報》，1921 年 5 月 20 日，第 3 版。

[83] 本間久雄，〈民眾藝術の意義及び價值〉，《現代の思潮と文学》（東京：大同館書店，1920 年），頁 29-34。

[84] 大笹吉雄，《日本現代演劇史：明治・大正篇》（東京：白水社，1985 年）573-580

[85] 倉田喜弘，《明治大正の民衆娯楽》（東京：岩波書店，1980 年），頁 191。

[86] 杉座秀親，〈映画劇と演劇〉，《民衆娯楽の研究》（東京：大空社，2003 年，1920 年復刻本），參考資料 1。

[87] 橘高廣，〈告白〉，《民衆娯楽の研究》（東京：大空社，2003 年，1920 年復刻本），頁 1。

DOI:10.6814/NCCU201900555

真等演出。橘認為，追求娛樂是人的本能，但是需要具備理智的調節才不會產生不良的結果，而警察的檢閱便是幫助民眾去除不良成分的精煉工作[88]。這本書引用了夏目漱石、大山郁夫、金子筑水、左右田喜一郎等人的文藝觀，但這些閱讀，都是為了讓警察在執行檢閱工作時能不被各種文藝論述所蒙蔽[89]。由此可以看到，官方民眾娛樂論與本間久雄的民眾劇論雖然有不同的發展脈絡，但因為討論了同樣的問題而出現精神的匯流。一九二〇年代的日本政府也發現了戲劇對民眾的影響力，但其目的是要控管民眾的心靈。

在橘高廣之後能代表官方民眾娛樂論面貌的人物，便是時任文部省社會教育課課長的乘杉嘉壽。乘杉在 1923 年出版《社會教育的研究》（社會教育の研究），他認為社會教育是讓個人得到成為社會成員能力的教化事業[90]，同時包括維持國體、發揚民族精神、增進全體福祉、興盛社會共同體的精神、公共奉仕的習慣等任務，以及為了對抗外來的社會主義思想而存在[91]。乘杉將民眾娛樂的改善也列為社會教育的目標，希望戲劇改良不宜投入太多費用，並且要刪去沒有價值的內容[92]。這些關於戲劇對於道德的影響，以及掌控戲劇內容的討論，態度幾乎是一脈相承。

當時台灣總督府為了反制台灣社會運動的興起，也開始加強台灣社會教化事業的建構。台灣總督府內務局在 1924 年 3 月間，首次召開「地方改良」講習會[93]。此次講習會的議題多達十四項，大部分的專題由台灣總督府現任官員擔任講師，其中社會教化的講師就由乘杉嘉壽擔任。乘杉原訂於 3 月 4 日到 8 日訪台，最後卻留到 16 日才結束台灣行[94]。在延長行程的八日中，乘杉便到新竹、台中、嘉義、台南、高雄與屏東等地進行視察與演講。返日不到一個月，乘杉便向《臺灣日日新報》投搞，發表對民眾娛樂的見解。在這篇文章中，乘杉首先提出民眾娛樂的重要性，並建議政府建造公共的民眾娛樂場所，還要提升民眾娛樂的品質，使民眾能容易地進行娛樂活動。政府除了能將民眾娛樂當

[88] 橘高廣，《民衆娯楽の研究》（東京：大空社，2003 年，1920 年復刻本），頁 1-5。
[89] 同註 88，頁 19-21。
[90] 乘杉嘉壽，《社會教育の研究》（東京：同文社，1923 年），頁 1-2。
[91] 同註 90，頁 13-14。
[92] 同註 90，頁 115。
[93] 〈初めて開く 地方改良講習會 內務局の〉，《臺灣日日新報》，1924 年 2 月 20 日，第 2 版。
[94] 〈人事 乘杉文部事務官〉，《臺灣日日新報》，1924 年 3 月 17 日，第 2 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

作凝聚民心的手段，更可以當作促進社會教化的活動[95]。乘杉也指出，民眾娛樂中以活動寫真最受青年觀眾喜愛，因此政府必須把關活動寫真內容的制度，未來還要制定戲劇改良的方針[96]。

乘杉嘉壽此行將日本的官方民眾娛樂論帶入台灣，後來更變成一九三〇年代台灣青年劇運動的主要參考的理論框架。然而台灣青年劇運動要到一九三〇年的青年團令發布後，才有明顯的推展。但是從乘杉理論來看，便可發現乘杉理論中注重國民道德的傾向與造價便宜的戲劇，與未來台灣青年劇運動的準則雷同。看似一九三〇年代才出發的台灣青年劇運動，其實引援了許多一九二〇年代官方民眾娛樂論的內容。然而台灣青年劇與官方民眾娛樂論的問題，則留待一九三〇年代台灣青年劇劇本出現後再討論。

（二）寫實與前衛的並行：在台日人新劇運動

與台灣總督府發展社會教化事業的同時，在台日人也開始進行新劇公演。根據中山侑的說法，1925 年由藤原泉三郎等人主導的獵人座公演，是在台日人第一次新劇演出。獵人座首次公演劇目有歐尼爾的《鯨》、唐西尼的《光之門》、馬里內蒂的《客人》與有島武郎的《多摩又之死》，中山以「表現派風格」概括此次公演的風格[97]。1924 年築地小劇場的創團公演演出了戈林（Reinhart Göring）的表現主義劇《海戰》，之後也多次上演與翻譯表現主義戲劇[98]。北村喜八[99]指出，表現主義戲劇流行於第一次世界大戰前後的德國，在戲劇中呈現關於戰爭的種種情緒[100]。而表現主義戲劇反對再現客觀的自然主義戲

[95] 乘杉嘉壽，〈我國の民眾娛樂大觀：生存競爭と娛樂問題〉，《臺灣日日新報》，1924 年 4 月 6 日，第 3 版。
[96] 乘杉嘉壽，〈我國の民眾娛樂大觀：注目すべき活動寫真〉，《臺灣日日新報》，1924 年 4 月 8 日，第 4 版。
[97] 志馬陸平，涂翠花譯，〈青年與台灣（二）——新劇運動的理想與現實〉，收於黃英哲編《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）‧第一冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 469。
[98] 小田切秀雄，〈表現主義‧日本〉，《日本大百科全書》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000194111，2019 年 7 月 31 日）。
[99] 北村喜八（1898-1960）是導演與劇評家，自東京帝國大學英文科畢業後，便進入築地小劇場從事翻譯與導演的工作。詳見藤木宏幸，〈北村喜八〉，《日本大百科全書》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000062654，2019 年 7 月 31 日）。
[100] 北村喜八，《表現主義の戲曲》（東京：新詩壇社，1924 年），頁 11。

DOI:10.6814/NCCU201900555

劇，轉向直接表現人的主觀[101]。表現主義戲劇雖然揚棄寫實技巧，但題材從未脫離民眾的現代生活。獵人座公演除了折射出當時日本流行表現主義戲劇的風潮之外，其實也標誌了當時在台日人注意到前衛戲劇的目光。然而獵人座公演沒有獲得好評，當時台北高等學校的學生三杉與志三曾在《臺灣日日新報》發表劇評，批評獵人座在舞台、演技、台詞的總總缺失。但三杉卻肯定獵人座公演的意義，認為這是向演出水準低落的台灣商業劇場宣戰[102]。

在獵人座公演之後，同樣以也深受日本現代戲劇影響的在台日人公演，便是台北高等學校的戲劇之夜。戲劇之夜是台北高等學校的校慶節目，由台北高等學校的老師指導，並由學生製作與演出的戲劇公演。中山侑認為，第二屆戲劇之夜有著最高演出水準。這次公演劇目包括了羅曼的《阿梅迪與擦鞋台上的人們》、有島武郎的《多摩又之死》、高爾基的《夜之旅店》、梅爾天的《礦工》、金子洋文的《兒子》與北村壽夫的《奇怪的貨船》[103]。這一次演出與獵人座公演的最大差異，便是全部劇碼幾乎都是寫實主義與自然主義戲劇。這證明寫實主義戲劇，也對在台日人的新劇演出產生影響。

從民眾娛樂論到在台日人的新劇公演，都可以看到受到日本劇壇的影響。無論是官方政策或民間劇團公演，都屬於現代戲劇與日本民眾劇運動的延長。然而此時台灣新劇運動已經在思考現代戲劇在地化，但在台日人的新劇運動還是傾向直接搬演西洋翻譯劇與日本新劇。目前可以看見在台日人熟悉日本新劇的動態，那麼他們又會如何進行劇本創作？筆者將在下一節以一九二〇年代《臺灣日日新報》文藝欄上的在台日人創作劇本為例，討論劇本內容如何與現代戲劇理論接軌。

第五節 批判的新觀點：《臺灣日日新報》的新劇劇本

一九二〇年代的《臺灣日日新報》上刊登不少新劇劇本創作，與《臺灣民報》上的劇本在形式與議題都有可比較之處。由於尚未有前行研究留意到這批

[101] 北村喜八，《表現主義の戲曲》，頁 20。同註 100。
[102] 三杉與志三，〈獵人座を見て〉，《臺灣日日新報》，1925 年 12 月 5 日，第 6 版。
[103] 志馬陸平，涂翠花譯，〈青年與台灣（二）——新劇運動的理想與現實〉，頁 473-474。

DOI:10.6814/NCCU201900555

新劇劇本，筆者將先介紹這批劇本的規模與主題，之後才能挑選出適當的劇本進行比較。

筆者蒐集的新劇創作劇本皆刊登在《臺灣日日新報》的文藝欄上（見附錄一），劇本數量總共有 23 篇。當時《臺灣日日新報》將文藝欄命名為「星期三文藝」（水曜文藝），並向本地文藝團體徵稿[104]。投稿此專欄的劇作家除了宇田蘇秋、宮武秀敏、保坂瀧雄發表一部以上劇作，其餘都只投稿過一次。但投稿過一次的劇作家，也不乏有人主力作品是其他文類。像是藤間比露志、藤原泉三郎、藤芳三路、西川滿，當時在文藝欄發表較多新詩、小說、隨筆等作品。而劇本主題出現最多的是戀愛與家庭劇，其他還有社會批判、寓言劇等等。創作手法也不限於寫實劇，如保坂瀧雄已經開始嘗試運用表現主義的技法創作劇本。比起《臺灣民報》的創作狀況，發表在《臺灣日日新報》上的劇本不僅數量較多，主題與創作手法也較為多元。但兩者依舊有著類似的創作主流，一是有許多劇本以戀愛為主題，二是在劇本中出現社會批評。因此筆者在本節便以這兩種主題的劇本為中心進行分析。

（一）戀愛的悲劇喜劇：定田〈他們的戀情〉與志田純〈以弱者為中心〉

《臺灣日日新報》上的新劇創作劇本中以戀愛主題為一大宗。《臺灣日日新報》上的劇本描寫了各種不同的戀愛樣貌。如宇田蘇秋的〈穿越黑暗的戀情〉（闇を縫ふ戀，1924），描寫了女學校師生之間的戀情，但過程卻充滿欺瞞與死亡。又或者是宮武秀敏的〈女人〉（女，1924），以喜劇描寫當時戀愛男女之間的互動與權力消長。但這些劇本大多將場景設定在日本，僅有定田（さだま）的〈他們的戀情〉（彼等の恋，1925）與志田純的〈以弱者為中心〉（弱い人を中心にして，1926）將場景設定在台灣。這兩個劇本都聚焦於日本男性與台灣女性的交往，但卻是喜劇與悲劇的對比。

〈他們的戀情〉描寫台灣人女學校畢業生阿蘭，愛上了在台日人高商畢業生江間。但阿蘭礙於已有婚約，只好拜訪擁護戀愛論的女學校教師高木商量對

[104] 《臺灣日日新報》不是到二〇年代才設有文藝欄，而是首度將文藝欄命名為「星期三文藝」。確定了文藝欄的名稱之後，才有向本島文藝結社的徵稿啟事。「星期三文藝」當時尚未成為固定欄位，後來又易名為「星期一文藝」（月曜文藝），要到一九二〇年代後期才較固定能每週刊登。〈水曜文藝のさだめ〉，《臺灣日日新報》，1922 年 6 月 21 日，第 4 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

策。然而高木聽到阿蘭的私奔計畫，再三勸阻她打消念頭。阿蘭被高木的態度激怒，便起意即刻與江間私奔。高木對於阿蘭的指責感到慚愧，便出門尋找阿蘭。最後高木在路上遇見阿蘭與江間，確認兩人彼此相愛後便予祝福[105]。

阿蘭遭遇了當時台灣新女性們典型的處境：學校畢業後便由家人安排結婚對象，並與一位自己不太熟悉的男子進入婚姻。筆者認為，這樣的描述相當符合殖民地台灣的現實。如同洪郁如指出，當時台灣女性的學歷可說是一種新式嫁妝[106]，而新女性多半是靠「學緣」來找結婚對象[107]。也就是說當時台灣的戀愛結婚，依然必須考慮媒妁之言與門當戶對。即便自由戀愛是當時最流行的思潮，但一時之間也難以改變島上的婚姻模式。但是阿蘭拒絕島上的婚姻模式，與戀人私奔到日本結婚。她的主動與堅定展現了實踐進步理想的勇氣，可說與宛如《臺灣民報》劇本中的各種女性角色。

〈以弱者為中心〉敘述發生在台日男女之間的四角關係。日本人 A 是公學校教員，與台灣人公學校女教員 B 同居，但無法忘懷與官員妻子 C 曾經的戀愛關係。一開始 A 追問 C，先前說過一起回日本的想法是否屬實，但 C 表示不能背叛她的婚姻。A 也表示沒有辦法繼續與 B 交往，畢竟自己與 B 的語言和種族不同，也不想要再忍受台灣人對他的特殊眼光，甚至對 C 說出「現在連妳也把我當作會跟台灣人結婚的男人了吧[108]」。C 則說 B 很努力向她學習日本的習俗，為的是要讓 A 滿意。很快到了 C 的丈夫下班時間，兩人散會。但 B 已經偷聽到剛才的所有內容，沒有做出任何舉動就離開現場。A 離去之後，C 便陷入是否該與 A 再續前緣的糾結。很快 A 又回來 C 家，表示 B 不在同居處。C 雖然表示會幫忙找 B，但還是繼續揣測著 A 的想法[109]。

〈以弱者為中心〉雖然是戀愛劇，但不再著墨於實踐戀愛的理想性，而是環繞在男女關係中的欺瞞。A 與 B 這對舊侶雖然已經開始各自經營新的戀愛關係，但私底下仍尋求復合的可能。在戀愛劇多半描述一對一男女關係的時代，

105 さだま，〈彼等の恋〉，《臺灣日日新報》，1925 年 5 月 20 日，第 8 版。
106 洪郁如，吳佩珍、吳亦昕譯，《近代台灣女性史：日治時期新女性的誕生》（台北：臺大出版中心，2017 年），頁 258
107 這裡指的是透過現代學校交際圈，如同學、學長姐、學弟妹介紹，認識結婚對象的新式結婚模式。可參考註 106，頁 247。
108 原文：「現にあなたでも臺灣人と結婚してゐる男としての私を意識してゐるでせう」。志田純，〈弱い人を中心にして〉，《臺灣日日新報》，1926 年 6 月 19 日，第 6 版。
109 同註 108。

DOI:10.6814/NCCU201900555

〈以弱者為中心〉可說是開啟了戀愛劇的另外一種面向。但對 A 的優柔寡斷，C 則形容「你是軟弱的個人主義者」[110]。可說是嘲諷了把自由戀愛解讀為任意發展關係的男女。

這兩篇劇本都涉及了日男台女的戀愛。〈他們的戀情〉遵循「戀愛至上」的理路，呈現一段超越民族界線的戀愛。但〈以弱者為中心〉的台日戀情，卻呈現了民族界限的鴻溝。在這裡，又出現了台灣身分在日本帝國中遭受歧視的描述，其實也是〈櫻花落〉中「日本等同文明」的心態在作祟。由於性別角色的對調，A 的軟弱是典型的宗主國男性心態：害怕自己被殖民地同化，最終沈淪為野蠻人。然而〈他們的戀情〉的江間選擇相信進步理論，在個人自由與社會觀感的衝突之間做出自己的決定。A 則從未做出任何行動，讓 B 與 C 都陷入感情的泥沼。A 在抉擇時刻所表現出的猶疑不決，絲毫看不出受到戀愛論的影響。

（二）理想社會的面貌：以藤間比露志〈同胞〉為例

從上一節新劇劇本顯露的批判意識來看，比起《臺灣民報》的新劇劇本顯得迂迴許多。其中僅有一篇藤間比露志的〈同胞〉（同胞，1923），選擇正面迎戰社會問題。〈同胞〉批評的事件，是發生在關東大地震時的在日朝鮮人虐殺事件[111]。故事設定在地震發生兩天後，在災區巡邏的自警團員吉島，向其他團員表示不該將在日朝鮮人全部當成犯人，應該要將他們當成同胞。但這番發言隨即遭到其他團員的嘲弄。此時團員在現場遇到山田巡查，不久後也在附近發現了李朴。山田開始審訊李朴，並從戴帽子的方式發現李是朝鮮人。李解釋正在尋找日本人妻子大島，希望山田能放過他。但山田堅持不能隨便放人，同時懷疑李為了脫身，才捏造妻子是日本人。此時大島出現，證明自己的身分，並

[110] 原文：「あなたは弱い個人主義者ですわ」。志田純，〈弱い人を中心にして〉。同註 108。

[111] 關東大地震發生時，出現了在日朝鮮人暴動與在井水投毒的流言。日本政府宣稱確認過流言內容後，在 1923 年 9 月 2 日下午發布戒嚴令，聯合軍隊、警察與行政機關捉拿在日朝鮮人。人民得到軍隊提供的武器組織了自警團，將逮捕到的在日朝鮮人交給軍方或警察，同時也有就地虐殺的情況。結果不僅在日朝鮮人受害，亦有日本人與中國人被誤殺。軍方也趁機掃蕩社會主義者，如無政府主義者大杉榮一家也在此事件中遭憲兵大尉甘粕正彥虐殺。詳見松尾尊兊，〈朝鮮人虐殺事件〉，《国史大辞典》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=30010zz320110，2019 年 7 月 31 日）。

DOI:10.6814/NCCU201900555

希望山田能網開一面。在一旁的吉島也幫忙求情。但山田認為他不能決定，堅持不放人。李被抓走前感謝吉島的辯護，但相信自己不會受到日本政府的刁難。面對這個結局大島不禁痛哭，吉島也譴責山田的決策有違真理[112]。

〈同胞〉發表的時間相當的早，離關東大地震發生的時間相差一個月[113]。根據大笹吉雄的研究，〈同胞〉跟日本戲劇史上最早發表的震災主題劇本，邦枝完二的〈通俗震災記〉(1923 年 9 月)[114]，是同時期的作品。〈同胞〉的風格也與〈通俗震災記〉一樣，屬於描繪災區狀況的寫實主義劇作。藤間比露志透過劇裡的角色，表達自己對朝鮮人虐殺事件的意見。例如透過吉島的「同胞論」，便可知道藤間本著人道關懷，為在日朝鮮人的人權發聲。藉由以下對話也可得知，作者很清楚虐殺朝鮮人不是突發事件，而是源於日本社會結構中根深蒂固的族群歧視。

> 山田：妳啊，當這位的妻子，可真是名譽之事。但是啊，我可不能因為妳是日本人，就做出干涉職權的事[115]。
>
> 加代：您因為李是朝鮮人才那麼說的吧，您如果是日本人的話，李也是堂堂的同胞、陛下善良的百姓。雖然同樣都生在日本，為什麼會受到歧視呢，那也是很糟糕的事吧……請您放過可憐的同胞吧[116]。

[112] 藤間比露志，〈同胞〉，《臺灣日日新報》，1923 年 10 月 10 日，第 8 版。

[113] 據吳佩珍教授的提示，〈同胞〉應是以「朴烈事件」為靈感而創作的劇本。朴烈（1902-1974）本名朴準植，是當時朝鮮的民族主義者與無政府主義者，生於慶尚北道聞慶郡麻城面的農家，1919 年三一運動後渡日。他在朝鮮獨立運動的結社「不逞社」認識日本人金子文子（1905-1926），兩人十分投緣便決定同居。在關東大地震發生後，兩人被羅織正在準備暗殺天皇與皇太子的罪名而遭到逮捕，1926 年被判死刑，而後減刑為無期徒刑。但金子文子在 1926 年 7 月 23 日便受絞刑而死。以上資訊整理自姜德相，〈朴烈〉，《国史大辞典》(來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=30010zz436960，2019 年 7 月 31 日)。與吉見周子，〈金子文子〉，《日本大百科全書》(來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000052157，2019 年 7 月 31 日)

[114] 大笹吉雄，《ドラマの精神史》(東京：新水社，1983 年)，頁 162。

[115] 原文：山田 『君だね、これの妻といふのは、名譽な事だ、而しね、僕は君が日本人だからといって職權を左右する事は出来ないのだ』。同註 112。

[116] 原文：かよ 『貴方は李が鮮人だからそうおつしやるでしよう、貴方が日本人なら李だつて立派な同胞です善良な陛下の民草です、同じ日本に生を亨け乍らなぜ差別されるのでしよう、それも惡い事があればですが……どうぞ哀れな同胞を許してやつて下さい』。同註 112。

國立政治大學 National Chengchi University

DOI:10.6814/NCCU201900555

山田不但歧視在日朝鮮人，對於大島嫁給在日朝鮮人也深感不屑。其他的自警團員也支持山田的決定，可說是暴露了當時日本人對於維持種族界線的堅持。吉島在結尾說出：「我們觸怒了神，並在真理之前接受試煉，必須立於比諾亞洪水更可怕的神的審判之前[117]。」這句台詞透露了作者的批判立場，來自基督教的教義。來自不同思想脈絡的批判，最後不約而同關注日本帝國的歧視。〈同胞〉發揮了現代戲劇的批判精神，呈現了帝國統治下日本本土與殖民地共同的歧視問題。

小結

本章以一九二〇年代《臺灣民報》與《臺灣日日新報》為中心，重新檢視在「運動」史觀下被忽略的戲劇理論與新劇創作劇本。台灣在地的劇作家們在現代戲劇理論的影響下，開始觀察台灣民眾的現代生活。然而台灣知識分子與在台日人之間出現了發展的分歧，那便是台灣知識分子利用新劇作為批判工具，而在台日人則嘗試了不同於寫實主義戲劇的創作技法。在重讀的過程中，可以發現台灣新劇的批判精神未必完全是受到台灣社會運動的啟發，而是現代戲劇理論本來就帶著這樣的精神。但也因為同時閱讀兩方創作的新劇劇本，進而發現台灣在地作家對於社會問題的批判精神。

這些創作中出現了為數不少的戀愛社會劇，但作家並非為了吟詠風花雪月而寫，而是藉戀愛與婚姻來呈現社會問題。這些劇本中都出現了勇於衝撞體制的女性，反映出《玩偶之家》經過層層轉譯在殖民地台灣落地生根，發展成一種常見的劇情模式。在台灣人作家的創作劇本中，最常批判的是社會上的各種不平等的情況。如青釗描寫台灣女學生遭到日籍教師的刻意打壓，或是中上流家庭中普遍存有蓄婢或納妾的習慣，抨擊民族、階級到性別之間的不平等。這種批判意識來自當時各種進步思想，也帶有啟蒙台灣民眾的意思。台灣知識分子對文明進步的渴望與實踐，則透過描寫「台日通婚」的〈櫻花落〉呈現出來。〈櫻花落〉的悲劇結局除了指出當時實踐進步理論的困難之外，也暗示了台灣人急於輸入日本進步文明可能遭遇的未來。

[117] 原文：俺達は神の怒に觸れ乍ら真理の前に試練されるのだ、ノアの洪水よりも恐ろしい神の審判の前に立たなぇればならないのだ。藤間比露志，〈同胞〉。同註 112。

DOI:10.6814/NCCU201900555

在台日人的劇本雖然出現更多題材，但戀愛社會劇也是重要的創作潮流之一。這些劇本大部分將時空背景設定在日本，但也出現「台日通婚」主題的創作。「台日通婚」主題的劇本同樣也批判社會體制，但著重於體制對於個人意志的壓迫。像是〈他們的戀情〉中的情侶，便意圖逃脫殖民地實踐自由戀愛。但自由戀愛落實在現實的男女關係時往往開始變質，〈以弱者為中心〉便指出戀愛中的謊言與虛偽。而〈以弱者為中心〉的男主角除了無法忘懷舊愛，更害怕自己因為戀愛而變成殖民地民眾的一群。這種心態反映出宗主國歧視殖民地的普遍心理。然而歧視並非只發生在殖民地，日本本土也存有嚴重的族群歧視。日本政府以關東大地震的流言為由，趁機逮捕在日朝鮮人與掃蕩社會主義者。〈同胞〉從基督教的人道關懷精神出發，批評日本政府濫用國家權力迫害人民。

西方的現代寫實戲劇來到台灣，提供當時作家一種創作模式。依照作家不同的批判立場，劇本便呈現了不同的社會問題。這些劇本雖然有各自的關懷，但共有的精神便是想消滅社會上的不平等。現代戲劇對社會問題具有強烈的批判意識，一九二〇年代的台灣新劇劇本也反映了這樣的世界潮流。

國立政治大學 National Chengchi University

DOI:10.6814/NCCU201900555

第三章 「鄉土」的交錯：
一九三〇年代台灣新劇與青年劇裡的農村景象

第一節 一個台灣，兩種「鄉土」

一九二〇年代台灣新劇運動快速興起，但大多數的劇團因經營不善等因素相繼解散。其中僅有張維賢仍堅持組織台灣新劇的職業劇團，最後選擇到日本築地小劇場進修戲劇[1]。張返台後創立民烽劇團，劇團的第一次公演吸引了在台日人中山侑等人的注意[2]。不久眾人組織了「臺北劇團協會」，隨後在 1934 年舉辦「新劇祭」及聯合公演。「新劇祭」的聯合公演雖然票房與口碑都失利，但民烽劇團的台語翻案劇《新郎》引來劇評的注意。《臺灣日日新報》的劇評認為，「文教當局正大聲疾呼普及國語的現在，在鮮明的新劇運動名稱下上演的戲劇卻採用本島語言，這也許是表演者愚昧或國語能力差勁的實證[3]」。但張維賢認為，為了提升台灣新劇水平與啟蒙民眾，製作語言與內容上都能輕易理解的新劇才是當務之急[4]。「新劇祭」的共同主辦人中山侑也認同張維賢的作法，甚至認為只要能成功啟發台灣人的國民性，用台語也無妨[5]。「新劇祭」造成議論的演出語言、演出內容與民眾理解，也正是一九三〇年代台灣文藝人士之間最熱門的議題。

一九三〇年代是台灣綜合文藝雜誌發行的繁盛時期，也是鄉土文學論戰開戰的時刻。引發論戰的黃石輝發表〈怎樣不提倡鄉土文學〉，呼籲台灣作家用台灣話文寫給台灣勞苦民眾的鄉土文學，藉此普及大眾文藝[6]。黃在文末提到鄭坤五的「臺灣國風」，並認為鄭是首位台灣鄉土文學的提倡者[7]。「臺灣國風」是鄭

---

[1] 張維賢，〈我的演劇回憶〉，《臺北文物》3 卷 2 期（1954 年 8 月），頁 108。
[2] 志馬陸平，〈青年と台湾（三）—新劇運動の理想と現實—〉，《台湾時報》第 198 期（1936 年 5 月），頁 68。
[3] 志馬陸平，涂翠花譯，〈青年與台灣（四）——新劇運動的理想與現實〉，收於黃英哲編《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）‧第二冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 63。
[4] 志馬陸平，涂翠花譯，〈青年與台灣（六）——藝術運動之再省思〉，收於黃英哲編《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）‧第二冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 144。
[5] 同註 4，頁 145-146。
[6] 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，收於中島利郎編《1930 年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003 年），頁 1-2。
[7] 同註 6，頁 6。

DOI:10.6814/NCCU201900555

在《臺灣藝苑》的專欄，總共收錄與評註 37 首台灣褒歌[8]。採茶褒歌是台灣男女在進行農事時互相唱和的即興歌謠[9]，因此內容淺白易懂。由此可見黃的鄉土文學觀是以台灣話為中心，目的是為了降低進入文學的門檻。但由於黃未在文章中闡明他的主張與德國鄉土文學和左翼文學中「文藝大眾化」的關聯，後續引發關於鄉土文學的書寫語言、書寫對象、與書寫內容的多重論戰。筆者認為，鄉土文學論戰雖然沒有達成共識，但至少代表台灣作家開始思考民眾需要什麼樣的文學，並主動爭奪民眾的關注。

同時台灣總督府也開始推動以日語演出的青年劇運動，企圖建立官方版民眾娛樂。1930 年 9 月 17 日總督府頒布青年團令，透過青年團在台灣農村推動國語普及，與加強台灣民眾的國民意識。臺灣教育會社也開始發行各種青年團雜誌，推展台灣農村的青年文化運動。青年團雜誌上刊登了許多青年劇劇本，以供台灣青年將排演戲劇作為閒暇時的娛樂活動。石婉舜指出：「1930 年以降，『青年劇』逐漸受到殖民當局的重視，被視為普及日本語、加速皇民化的手段[10]。」在官方的支持下，台灣青年劇很快就累積了不少劇本，形成一股不能忽視的戲劇勢力。台灣青年劇的出現，代表台灣總督府開始利用現代戲劇來影響台灣民眾，並且企圖收編台灣文化到日本帝國文化的第一步。

李宛儒在其博士論文中，整理出一九三〇年代台灣青年劇與台灣新劇的創作劇本概況。李認為，台灣青年劇的內容反映了台灣青年團的任務[11]，而台灣新劇的內容則是遵循著「文藝大眾化」的方向發展[12]。筆者同意李對這兩個戲劇運動提出的詮釋方向，但認為這兩個戲劇運動的比較基礎應該是都呈現了台灣農村的樣貌。一九三〇年代的鄉土文學論戰思考如何描繪台灣的鄉土，以及如何降低接觸文學的門檻，此時台灣新劇的創作劇本也反映了這一波思潮。台灣青年劇是官方為了營造台灣農村文化而推行的戲劇運動，其劇本中也描繪了許台灣鄉村的人物與景象。這兩種戲劇所呈現的台灣鄉土，又會出現什麼樣的

[8] 林翠鳳，〈發民間真聲，揚台灣正音——鄭坤五〈臺灣國風〉探析〉，《彰師大國文學誌》第 33 期（2016 年 12 月），頁 6。
[9] 黃進蓮（勁連），〈台灣褒歌的情愛書寫研究〉（台南：國立成功大學台灣文學系碩士論文，2010 年），頁 7-8。
[10] 石婉舜，〈青年劇運動〉，許雪姬編《臺灣歷史辭典》（台北：文建會，2004 年），頁 542。
[11] 李宛儒，〈日本統治下における台湾近代劇の生成と発展—植民地知識人の演劇活動の系譜を中心に—〉（名古屋：名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士論文，2012 年），頁 110。
[12] 同註 11，頁 120-121。

DOI:10.6814/NCCU201900555

異同？以下便以一九三〇年代台灣新劇與台灣青年劇的創作劇本為中心進行討論。

第二節 殊途同歸的批判精神：《臺灣文藝》與《臺灣新文學》的新劇劇本

台灣綜合文藝雜誌在一九三〇年代相繼創刊，但台灣新劇創作劇本多半刊登在《臺灣文藝》與《臺灣新文學》上。《臺灣文藝》是臺灣文藝聯盟的機關刊物，而臺灣文藝聯盟是一九三〇年代台灣作家最大型的一次結盟。臺灣文藝聯盟創立的宗旨是「聯絡臺灣文藝同志互相圖謀親睦以振興臺灣文藝[13]」，聯合範圍包括不同政治立場的台灣作家與在台日人作家。臺灣文藝聯盟召開第一次籌備會時，張深切提出「提倡演劇案」與「文藝大眾化案」。一是聯盟透過自營劇團推動文藝大眾化，另一則是將文藝大眾化制定為《臺灣文藝》的創作方針[14]。「提倡演劇案」在聯盟籌備會議上引起爭議而未通過，「文藝大眾化案」則得到全體一致的贊同。但聯盟作家們對「文藝大眾化」的作法仍然沒有共識，甚至最後演變成聯盟分裂的因素之一。就如《臺灣文藝》創刊宣言提到，「我們希望把這本雜誌辦到能夠深入識字階級的大眾裡頭去[15]」。同期發表的楚女（張深切）卻說：「我們相信現在台灣最要緊的問題是提倡新劇，（略）小說和文章是識字階級極小部分之間纔能鑑賞的[16]。」在創刊號就能看到聯盟對文藝大眾化的不同想法。

筆者注意到，想要利用戲劇完成文藝大眾化的主張，早在鄉土文學論戰當中出現。黃得時在〈談談臺灣的鄉土文學〉（1932）裡主張，原住民的歌舞、台灣人的歌謠，以及歌仔戲是台灣鄉土文學[17]。黃得時認為歌謠是「一般大眾的唯一慰安物」[18]，而歌仔戲則是「戲劇的大眾化」[19]，指出歌仔戲的流行是因為

---

[13] 〈臺灣文藝聯盟章程〉，《臺灣文藝》2 卷 1 期（1935 年 1 月），頁 70。
[14] 賴明弘等，〈第一回臺灣全島文藝大會紀錄〉，《臺灣文藝》2 卷 1 期（1935 年 1 月），頁 5、7。
[15] 〈熱語〉，《臺灣文藝》第 1 期（1934 年 12 月），頁 1。
[16] 楚女，〈評先發部隊〉，《臺灣文藝》第 1 期（1934 年 12 月），頁 7。
[17] 黃得時，〈談談臺灣的鄉土文學〉，收於中島利郎編《1930 年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003 年），頁 322。
[18] 同註 17，頁 323。
[19] 同註 17，頁 325。

DOI:10.6814/NCCU201900555

「觀客無論男女老幼，盡皆會了解所演唱的[20]。」黃得時將聽覺藝術視為台灣鄉土文學，便是延續了黃石輝的鄉土文學觀。而張深切認為台灣鄉土文學與台灣話文其實是兩件事，但支持發展用台灣話文作為寫作語言。在實際創作上，張深切認為「小說的對白既能穿插臺灣話文，那末劇本方面，就應能完全適用臺灣語文了[21]」。張深切的主張也是注重聽覺，而戲劇的舞台展演則脫離文字媒介，幾乎完全倚靠聽覺傳達意義。從以上的主張來看，除了歌謠之外，最有可能實踐黃石輝鄉土文學觀的文藝形式便是戲曲與戲劇。筆者認為，這些關於聽覺理解的思考，是借重語言在階級間的流通性。即便台灣人各個階級之間對於表達台灣語的方法有所不同，卻不至於像使用華語或日語那般導致彼此間無法理解。在這個意義上，訴諸聽覺的文藝確實最有可能完成大眾化的目標。

在臺灣文藝聯盟中，批評張深切路線最激烈的作家便屬楊逵。楊多次在《臺灣文藝》上發表對「文藝大眾化」的不同見解，主張文藝屬於大眾，因此作品不能曲高和寡，但也不能因為配合群眾的品味而流於低俗[22]。當時日本文壇正流行行動主義文學[23]，楊逵也曾在《臺灣文藝》上發表過認同的言論[24]。筆者認為，楊逵發表在《臺灣新文學》的〈頑童伐鬼記〉（鬼征伐，1936），便是融合前述兩種文學主張的例證。〈頑〉描述美術學校的畢業生井上健作來台灣拜訪哥哥。井上發現哥哥住家附近的小孩沒有安全的遊戲場所，唯一合適的空地又被工廠老闆佔為私人花園。井上便為孩子們畫了一幅伐鬼圖，最後激勵小孩們用計搶回空地。也就是說，楊認為文學不能只是閱讀趣味，還要能激起讀者起身改變社會的意識。

張深切與楊逵之間還有更多論戰，但前行研究已整理出完整經過[25]，故筆者於此不再重述。雖然張、楊的立場不同，但共有的主張都環繞在爭取最多觀眾與讀者。而張、楊各自在《臺灣文藝》與《臺灣新文學》都發表過新劇劇

[20] 黃得時，〈談談臺灣的鄉土文學〉，頁 325。同註 17。
[21] 張深切，〈觀臺灣鄉土文學戰後的雜感〉，收於中島利郎編《1930 年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003 年），頁 418。
[22] 楊逵，〈藝術は大衆のものである〉，《臺灣文藝》2 卷 2 期（1935 年 2 月），頁 8-12。
[23] 行動主義文學可以指涉一九三〇年代法國作家馬爾羅、聖修伯里等人描述行動者的文學，或是實踐社會參與的作家所寫的文學。詳見渡辺一民，〈行動主義文学〉，《日本大百科全書》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000083446，2019 年 7 月 31 日）。
[24] 楊逵，〈行動主義檢討〉，《臺灣文藝》2 卷 3 期（1935 年 3 月），頁 62-64。
[25] 可參考趙勳達，《《台灣新文學》（1935-1937）定位及其抵殖民精神研究》（台南：台南市圖書館，2006 年），頁 13-24。

DOI:10.6814/NCCU201900555

本，那麼創作內容會如何反映他們的文學主張？接著筆者將以張、楊二人此時的新劇創作劇本為中心，看他們如何實踐各自主張的「文藝大眾化」。

（一）啟蒙精神的延續：張深切的〈落陰〉

〈落陰〉描述鄉村少女青薇花掉自己全部的財產，只為了進行「觀落陰」[26]尋找生母的亡魂。然而施術過程發生意外，施術者又沒有辦法解除法術，青薇便在精神過度耗損的情況下昏迷不醒。施術者不知道該怎麼解救青薇，情急之下只好坦承「觀落陰」是一種催眠術，要眾人去請醫生救治。青薇的後母趕到現場了解情況後相當生氣，便對昏迷的青薇一陣亂打。結局青薇就在這場意外中喪失性命。

張深切在劇本的最後附上了半頁的戲劇指導，指出〈落陰〉的精神是「本劇的第一義、是在新劇運動的道程上、欲使其比較容易了解的編法；第二義、是暴露扛落陰的秘密及扱破迷信；所以排演要認明用意、纔有效果[27]。」然而張維賢認為〈落陰〉雖然標榜打破迷信，但作者為了強調舞台效果而精心呈現的地獄場景，恐怕民眾最後只記得地獄景象，反而更加深了迷信[28]。此外張維賢還批評〈落陰〉開場時的「對參」毫無意義，使觀眾失去興趣[29]。因此張維賢認為，張深切無法掌握現代戲劇的特徵，所以〈落陰〉無法達成作者原先所設定的目標[30]。

筆者認為張維賢的評論雖然有其道理，卻沒有呈現出張深切的創作意圖，因此想從張深切的文藝大眾化觀點切入，重新審視〈落陰〉的意義。張深切在〈落陰〉的第一義使用「其」這個代名詞，從前後文無法判別所指何人。但筆者注意到，張深切提到〈落〉的演出一定要用台灣土腔[31]。〈落陰〉的第一句台

[26] 「觀落陰」指的是一種讓靈魂出竅到陰間的通靈術，主要形式有「觀靈」與「探亡魂」。被施術者透過「觀靈」可以了解自己的運勢，而透過「探亡魂」能與已逝的親人再見一面。詳見李豐楙、劉怡君，〈觀落陰〉（來源：https://religion.moi.gov.tw/Knowledge/Content?ci=2&cid=34，2019 年 7 月 31 日）

[27] 張深切，〈落陰〉，《臺灣文藝》2 卷 7 期（1935 年 7 月），頁 185。

[28] 耐霜（張維賢），涂翠花譯，〈劇本評〉，收於黃英哲編《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第 2 冊（台南：國家臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 151。

[29] 同註 28，頁 152。

[30] 同註 28，頁 152。

[31] 同註 27，頁 185。

DOI:10.6814/NCCU201900555

詞便是「漫且漫且！這步不着！」[32]，這個句子是用閩南語的語音來挑選用字。張深切使用閩南語寫對白便是將觀眾設定為台灣人，「其」指的正是台灣民眾。而第一義的後半句強調要讓觀眾容易理解，顯然〈落陰〉是張深切透過戲劇實踐文藝大眾化的例證。張深切認為使用閩南語對台灣觀眾是容易理解的方式，這是因為使用了民眾日常生活的語言。那麼被張維賢批評為毫無意義的「對參」戲，除了運用了日常生活的場景，也在呼應創作鄉土文學的時代思潮。使用民眾熟悉的元素，才能製造共鳴並有效地傳達劇本主旨。

第二義點出劇本主旨是破除迷信。〈落陰〉透過一次施術現場的意外，證明了「觀落陰」只是被催眠者所見的幻象。破除迷信除了啟迪民智之外，也在批判台灣社會的落後。這正是延續了一九二〇年代《臺灣民報》的啟蒙精神，同時也呈現《臺灣文藝》追求「生活改善」的立場[33]。二〇年代新劇劇本雖然深具批判意識，但討論的人權、戀愛對大多數的底層民眾而言可能過於艱深或是疏離。因此才會出現黃石輝的呼籲，用最通俗的方式創作文學。二〇年代的新劇劇本使用的書寫語言都是中國白話文與日文，而〈落陰〉除了使用台灣庶民生活中的閩南語，也開始描繪未開蒙台灣民眾的形象。

青薇的形象也不僅是民智未開，還暗藏了許多悲慘的元素。筆者留意到，青薇進行「觀落陰」是為了見她生母的亡魂。青薇到達儀式現場時已遲到許久，因為要等後母睡了才能偷偷過來。而青薇把錢藏在不容易被發現的鞋底，代表她可能無法自由運用錢財。當青薇在幻象中見到母親的亡魂時，便不顧一切要留在「地獄」。最後青薇後母知道青薇想見的是生母亡魂，氣得亂打青薇致死。從這些線索可以推測，青薇與後母相處並不和睦，所以才想藉由「觀落陰」再見生母一面。〈落陰〉在「打破迷信」主旨的背後，其實暗藏了一齣家庭悲劇。比起追求自由戀愛或族群平等而導致的痛苦，青薇的故事可說是大部分的人都可以理解的悲劇。述說日常生活中出現的小人物故事，則讓觀眾更容易理解破除迷信的重要性。

〈落陰〉呈現了台灣農村的日常景象，主旨延續了一九二〇年代台灣新劇的啟蒙精神。而〈落陰〉的人物細部動作之中暗藏言外之意，是先前社會劇還無法達成的境界。劇本描摹技法的前進以及演出語言的轉換，是為了讓觀眾能

[32] 張深切，〈落陰〉，頁 180。同註 27。
[33] 〈懸賞募集〉，《臺灣文藝》第 1 期（1934 年 12 月），頁 87。

DOI:10.6814/NCCU201900555

容易接近新劇，才能達成「文藝大眾化」的理想。從〈落陰〉可以看出，張深切的「文藝大眾化」雖然力求通俗，但主要的目的還是為了傳達進步思想與啟蒙民眾。面對這樣的「文藝大眾化」策略，楊逵作為與張深切意見不合的一方，又會如何實踐自己的文學主張？以下就以楊逵在《臺灣新文學》發表的〈豬哥仔伯〉(知哥仔伯）為例，分析他的「文藝大眾化」實踐。

（二)「惡」的模樣：楊逵〈豬哥仔伯〉、藍紅綠〈慈善家〉與獨孤〈模範壯丁〉

楊逵的〈豬哥仔伯〉與同期發表的藍紅綠〈慈善家〉(慈善家)，有著非常相似的劇情。〈豬哥仔伯〉描寫殖產公司老闆豬哥仔伯到咖啡店（カフェー）消費，看上一位女服務生（女給）花子，便帶她出場準備進行性交易。到了花子家，花子的母親認出豬哥仔伯是當年拋棄她的丈夫，花子正是豬哥仔伯的親生女兒。這段故事傳回咖啡店後便成為眾人的笑柄[34]。〈慈善家〉則描寫富農林烏頭當年因為貧窮，將自己的女兒送到孤兒院。妻子一直以來都夢想能找回女兒，但未能如願。某日夫妻吵架後，林烏頭去嫖妓。林烏頭遇到了阿卻，與她聊天後推測出阿卻是自己的女兒。林烏魚保守著這個秘密，主動幫阿卻贖身，還安排家裡的佣人王忠義娶阿卻，並給他們一筆資金到台灣東部去做買賣。最後阿卻在前往東部的火車上，向林烏魚大喊「您是一位真正的慈善家！」[35]。

截止到一九三〇年代，台灣作家們已經書寫了許多關於資本家經濟掠奪的作品，這兩篇劇本則描寫資本家破壞人倫的情況。此時台灣資本家的形象已經不只是紙醉金迷，更犯下父女亂倫。這些故事塑造出資本家惡的形象，目的便是要激起民眾的反抗意識，最後起身投入改變社會的行動。如同〈頑童伐鬼記〉的井上健作將資本家形容成鬼。當資本家的形象越偏向敗德的一方，討伐他們的理由便越理所當然。日本普羅文學也經常使用這樣的描寫手法，如小林多喜二的《蟹工船》中的淺川監工[36]，便是以殘暴與冷酷的資本家代理人形象

[34] 狂人，〈知哥仔伯〉，《臺灣新文學》1 卷 8 期（1936 年 9 月），頁。69-74
[35] 藍紅綠，〈慈善家〉，《臺灣新文學》1 卷 8 期（1936 年 9 月），頁 74-87。
[36] 《蟹工船》是日本普羅文學家小林多喜二在 1929 年發表的小說，描述在製作螃蟹罐頭的捕蟹船上，船工不堪資本家聯合國家的壓榨，最後預謀罷工抗爭的故事。淺川雖然只是監工，卻經常使用暴力壓制船工。小說中多處描寫淺川的惡形惡狀，船工們也將淺川當作怨氣的目標。

DOI:10.6814/NCCU201900555

現身。正因為淺川監工泯滅人性的個性，使得船員與雜工們有了團結的理由。

《臺灣新文學》上除了前述的新劇劇本批評資本家之外，也有一篇獨孤的〈模範壯丁〉批評台灣總督府的壯丁團政策。〈模範壯丁〉描述一名壯丁團員鄭東因為幫忙救火，最後受到嚴重燒傷入院。他的母親到醫院探病，並表達家中無人可以賺錢的憂愁。鄭東則說他不是自願的，而是壯丁團團長跟警察逼他入火場。此時鄭東的傷勢突然轉惡，一命歸西。隨後來探病的保正與壯丁團團長，帶著表揚狀跟獎牌來慰勞母親。就在現場人人都說羨慕母親得到的榮耀時，護士向母親收取醫藥費。母親沒錢，便想拿剛才得到的表揚狀來抵醫藥費。然而醫生則鄙夷地說表揚狀不值錢，拒絕了母親的要求。母親只好求醫生讓她賒欠，她願意去工作籌錢。護士也幫忙緩頰，醫生才答應要求。母親離去前，護士提醒她帶走表揚狀，母親接過來後，說著「子啊……子……你的一條生命，就換了這銅片，和這張紙……[37]」。

〈模範壯丁〉的鄭東不是自願進入火場，而是被壯丁團的長官們逼迫。號稱無私為地方事務盡心的壯丁團，其實存在著上級壓迫下屬的情況。壯丁團能提供給民眾的只有名譽，但得到名譽的老母親不僅兒子喪生、交不出醫藥費，後續還要支付喪葬費。讓老母親暫且度過難關的還是醫生的憐憫，名譽反而讓民眾身陷痛苦。〈模範壯丁〉揭露政府運用「奉公精神」的口號動員民眾參加壯丁團，最後卻讓人民陷入赤貧與死亡的絕境。

這三篇劇本呈現資本家與殖民政權惡的模樣，便是在揭露當時台灣民眾如何受到資本家與殖民地政府的壓迫。形塑惡的形象除了能激起民眾同仇敵愾的情緒之外，本身也是一種社會批評。〈落陰〉的主旨是破除迷信，也是在批評當時台灣精神狀態的貧乏。然而張深切與楊逵為了「文藝大眾化」的實踐線路分裂，但他們要達成的目的，其實也是一九二〇年代新文學啟蒙民眾與批判精神的延伸。一九三〇年代新劇劇本描寫的台灣農村，仍是充滿蒙昧、貧窮與不公的世界。接著筆者以台灣青年劇為中心，看它所呈現的台灣農村。

第三節 民眾・鄉土・國家的融合：日、台青年劇的發展與比較

可參考小林多喜二，高詹燦譯，《蟹工船》（台北：大牌，2013 年）。

[37] 獨孤，〈模範壯丁〉，《臺灣新文學》1 卷 7 期（1936 年 8 月），頁 56。

DOI:10.6814/NCCU201900555

1930 年青年團訓令發布後，台灣青年團成為推行台灣社會教育事業的主要團體。宮崎聖子指出，一九三〇年代台灣青年團的兩大目標為推動「鄉土振興」與「公民教育」。「鄉土振興」以國家產業繁榮為目標，可從「產業振興」、「生活改善」與「精神涵養」等層面進行[38]。「產業振興」指的是農業經營模式的改良，在當時的台灣特別重視多角化農業的經營[39]。「生活改善」指的是台灣婚喪喜慶方面的舊慣改善，像是廢除聘金或是減少傳統祭儀的開銷[40]。「精神涵養」強調地方公共精神與明朗的鄉土等理想[41]。而「公民教育」則是透過青年團向全島傳播標準化的社會教化內容，並養成支持天皇制國家的殖民地民眾[42]。而 1934 年臺灣教育會社首度進行青年劇的公開徵稿，徵稿主題包含「國民精神涵養、國語普及、鄉土振興、生活改善[43]」。由此可見，一九三〇年代的台灣青年劇是繼承青年團的意識形態，同時也是以農村為中心進行的官方文化運動。

筆者在第二章曾經提到，台灣總督府為了防堵台灣民眾運動蔓延，特地延請時任社會教育課課長的乘杉嘉壽來台演講[44]。而乘杉帶來的社會教育理論與官方民眾娛樂論，都成為台灣總督府的參考對象。事實上，一九二〇年代日本社會教育的興起，也是與防堵日本民眾運動擴張有關。成田龍一指出，在第一次世界大戰期間日本的都市化速度加遽，都市中西方化與現代化的新式生活形態於焉成形[45]。但農村還是保持原有的生活形態，城鄉在現代化上差距逐漸加大。但隨著電力與自來水逐漸普及到農村後，地方都市也興起過文化生活的意識[46]。由於日本因為軍事與政經需求，將國內糧食都囤積起來。米價因此上漲，使得生活品質降低，導致 1918 年 7 月爆發米騷動。當時日本富山縣的婦女們湧向鄉公所阻止糧食運走，之後還直接襲擊米店。米騷動很快就發展成全國規模的暴動，同時也刺激各種社會運動湧現[47]。社會運動讓原本的民眾意識更

[38] 宮崎聖子，《植民地期台湾における青年団と地域の変容》（東京：御茶の水書房，2008 年），頁 153-154。
[39] 同註 38，頁 154-155。
[40] 同註 38，頁 156-157。
[41] 同註 38，頁 157-158。
[42] 同註 38，頁 163。
[43] 〈青年劇脚本を公募〉，《臺灣日日新報》（1934 年 5 月 20 日），第 7 版。
[44] 見本論第二章，頁 30-33。
[45] 成田龍一，《近代都市空間の文化経験》（東京：岩波書店，2003 年），頁 159。
[46] 同註 45，頁 160。
[47] 成田龍一，李鈴譯，《大正民主運動》（香港：中和，2016 年），頁 113。

DOI:10.6814/NCCU201900555

為高漲，最後成為激發一九二〇年代民眾文化運動的浪潮[48]。

一九二〇年代的民眾文化不僅在都市展開，地方青年也開始以自己所在的地域為中心進行文化運動。他們除了希望能創造出自己的地方文化之外[49]，也透過閱讀各種書籍雜誌展開自我教育的行動[50]。其中如嫩葉會，便是農村青年主動創立的地方戲劇團體。嫩葉會的主事者安元知之透過搬演日本新劇與西方現代戲劇的名作，磨練青年的感情與提升他們的思想[51]。

日本政府也察覺民眾對民生經濟的不滿，內務省便在 1919 年 3 月發布了「民力涵養運動」訓令，接著文部省也推動「生活改善運動」[52]。這兩個官方運動都從生活改善著手，並且企圖建立國民文化來統合紛亂的民眾意識。社會教育便是在這樣的時代背景之下，成為文部省的正式部門[53]。青年團也是在這個時期，開始扮演著地方教養團體的角色[54]。筆者注意到，當時乘杉嘉壽曾為一本日本青年劇劇本集樋口紅陽[55]的《我們的戲劇・劇本集》（我等の劇・脚本集，1924）作序。書中也收入了時任內務省社會局長池田宏的推薦語，與海軍中將佐藤鐵太郎的推薦序[56]。乘杉在序當中說明了推薦原因。當時的青年男女因為親近不良思想，便開始無視國民精神。而在地方農村的青年男女因為憧憬都會生活，拋棄從祖先繼承而來的田園。同時地方缺乏娛樂機關，所以才需要在地方農村推廣青年劇，來解決前述問題[57]。由此可見《我們的戲劇・劇本集》因為得到官方的認可，成為日本青年劇的典範著作。這與台灣青年劇運動興起的背景相似。

再從《我們的戲劇・劇本集》的編輯體例來看，其中收錄了青年劇與兒童

---

[48] 成田龍一，《近代都市空間の文化経験》，頁 160。同註 45。
[49] 成田龍一，《近代都市空間の文化経験》，頁 162。同註 45。
[50] 成田龍一，《近代都市空間の文化経験》，頁 166。同註 45。
[51] 松本克平，《日本社會主義演劇史・明治大正篇》（東京：筑摩書房，1975 年），頁 650-652。
[52] 佐野浩，〈生活改善運動と生活記録運動：地方改良運動と民力涵養運動との関わりに着目して〉，《地域活化性ジャーナル》第 24 卷（2018 年 3 月），頁 70-75。
[53] 山住正己，〈社會教育〉，《国史大辞典》，（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=30010zz233290，2019 年 7 月 31 日）。
[54] 乘杉嘉壽，《社會教育の研究》（東京：同文館，1923 年），頁 423。
[55] 樋口紅陽（1889-1950）本名樋口紋太，生平未詳。樋口在一九一〇年代出版過數本偵探小說，在一九二〇年代開始翻譯童話與創作口演童話（御伽話／御伽噺），在一九四〇年代出版過數本帶有日本軍國主義色彩的青少年讀本。以上資料參考「国立國会図書館典拠データ検索・提供サービス」，（來源：http://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00120810，2019 年 7 月 31 日。）
[56] 樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》（東京：社會教育研究會，1924 年）。
[57] 乘杉嘉壽，〈序〉，收於樋口紅陽《我等の劇・脚本集》（東京：社會教育研究會，1924 年），頁 1-2。

DOI:10.6814/NCCU201900555

劇。劇本題材包括歷史與現代生活，長度都是一至三幕不等的短劇，這與一九三、四〇年代台灣青年劇劇本集的內容編排高度雷同。而日、台青年劇誕生的背景相似，也都是以建立地方業餘戲劇為目標。筆者認為，這些線索都指向《我們的戲劇・劇本集》與台灣青年劇有一定的關聯。因此討論這部劇本集的內容，將有助於釐清台灣青年劇理念生成的源頭。

（一）鄉土愛的展現：樋口紅陽的青年劇理念

上一節提到《我們的戲劇・劇本集》的生成背景，可以得知它在一定程度上反映了社會教育的意識形態。但若從書中收錄的青年劇理念文章來看，便能得知樋口紅陽的創作理念不僅僅來自社會教育。以下引用的文字雖然不在文章正文之中，但卻是理解樋口理念的關鍵。

〈我的意見〉
若要了解人，就要先了解他的娛樂。
我們的鄉土是我們的天地。
我們的戲劇，是我們鄉土的藝術。
我們愛我們的鄉土，因此也愛我們的國家。
我們愛我們的國家，因此也愛世界[58]。

這段文字將青年劇定位為鄉土藝術，並與國家認同結合在一起。這種思考模式顯然來自一九二〇年代日本流行的鄉土教育。鄉土教育的教育方法是，透過讓學習者認識生活環境的自然與文化，進而培養他們的鄉土愛與愛國心[59]。鄉土教育的愛國心與社會教育的國民意識，在精神上是相同的東西。顯然樋口的創作理念，融合了鄉土教育與社會教育。

接著樋口提到，原有的鄉土藝術如盆踊[60]含有許多猥褻元素，因此要發展

[58] 原文：「人を知らんとせば、まづその娯楽を知れ。我等の郷土は我等の天地なり。我等の劇は、我等の郷土の藝術なり。我等は我等の郷土を愛するが故に我等の國を愛す。我等は我等の國を愛するが故に世界を愛す。」樋口紅陽，〈私の言葉〉，《我等の劇・脚本集》，頁 1。

[59] 持野範男，〈郷土教育〉，《日本大百科全書》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?id=1001000064205，2019 年 7 月 31 日）

[60] 在盂蘭盆會上所跳的團體舞蹈。詳見三隅志雄，〈盆踊〉，《国史大辞典》（來源：https://japan

DOI:10.6814/NCCU201900555

青年劇這種不含低級成分的鄉土藝術[61]。樋口在《我們的戲劇・劇本集》中每篇劇本的最前面，都加註了劇本用途或上演建議。例如〈村子的和平〉（村の平和）適用於祭典[62]，〈兩個世界〉（二つの世界）適用在青年會或集會時演出[63]。從這些意見來看，樋口將青年劇當作是祭典與儀式的另一種選項。以往青年們在籌備祭典的過程中，逐漸發展出以地方為中心的相互認同。但樋口希望未來青年們可以透過搬演青年劇來交流情感，進而凝聚地方共同意識。由此可見，樋口希望將青年劇發展成新的地方文化。

另外筆者在劇本集的廣告頁中，發現樋口的頭銜是「日本童話學校校長」（日本お伽學校長）[64]，同時也發現樋口有多本童話（御伽）、兒童劇等著作。從這些紀錄可以推測，樋口應該熟悉當時日本兒童戲劇的發展。鈴木三重吉在1918年創辦的雜誌《赤鳥》（赤い鳥），是觀察大正時期日本兒童劇風格的重要指標[65]。當時《赤鳥》刊登過許多童話劇劇本，其中以久保田萬太郎[66]創作的數量最多。最後《赤鳥》雜誌社結集久保田的童話劇劇本，出版了劇本集《貓頭鷹與小孩》（ふくろと子供，1921）。鈴木三重吉為《貓》作序，介紹久保田童話劇的特色，並且紀錄了久保田對童話劇演出的建議。久保田希望無論是否戲劇專業人士，都能演出他的童話劇。如果是業餘人士的演出，背景、服裝、道具等都可從簡，甚至難以演出的部分都可以刪去[67]。久保田雖然不將兒童劇當作業餘戲劇（素人演劇），但卻可以因為演出的方便進行改動。

久保田可以從簡演出的態度，也是樋口青年劇最主要的特徵。由於青年團屬於社會教育團體，青年們本就是利用業餘時間參加。青年劇既然是青年團的娛樂，自然是一種青年的業餘戲劇。業餘戲劇的想法也展現在各種地方，如樋口認為青年劇僅需要表現情緒（気分）[68]，不需要追求寫實[69]。也就是說不需要

knowledge.com/lib/display/?lid=30010zz440470，2019年7月31日）。

[61] 樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》，頁3-4。

[62] 樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》，頁1。

[63] 樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》，頁47。

[64] 樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》，廣告無編頁。

[65] 冨田博之，《日本児童演劇史》（東京：東京書籍，1980年），頁123。

[66] 久保田萬太郎（1889-1963）為大正・昭和期的小說家與劇作家，曾經為新派劇、新劇、歌舞伎的導演。詳見戸板康二，〈久保田万太郎〉，《国史大辞典》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=30010zz152510，2019年7月31日）。

[67] 鈴木三重吉，〈序〉，久保田万太郎《ふくろと子供》，（東京：赤い鳥社，1921年），頁3-6。

[68] 樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》，頁14-15

[69] 樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》，頁19。

DOI:10.6814/NCCU201900555

雕琢表演或劇場的形式，點到為止即可。由此可見，樋口在設計青年劇表演形式時，應該是從兒童戲劇得到靈感。但樋口青年劇到底傳達了什麼訊息，還是必須回到劇本內容才能得到更進一步的理解。

（二）地方青年的道德手冊：樋口紅陽的《我們的戲劇・劇本集》

《我們的戲劇・劇本集》中總共收錄了九篇樋口紅陽創作的青年劇劇本，每個劇本都有各自的類別。其中屬於社會劇的有〈村子的和平〉（村の平和）與〈兩位傷殘軍人〉（二人の癈兵），再細分成社會悲劇〈被愛擁抱〉（愛に抱かれて）與社會立志劇〈以愛復仇〉（仇に報いる）。另外還有兩篇童話劇〈人柱〉（人ばしら）與〈裸體國王〉（はだかの王様）、一篇對話劇〈兩個世界〉（二つの世界）、一篇史劇〈少年時期的日蓮〉（少年の頃の日蓮），以及一篇諷刺喜劇〈婚後一日〉（結婚後の一日）。考慮到樋口青年劇融合了鄉土教育與社會教育的框架，筆者認為最需要關注的是社會劇與史劇的內容。社會教育的前身是通俗教育，到了一九二〇年代才改稱社會教育[70]。根據乘杉嘉壽的說法，這是向社會主義思潮宣戰，奪回對「社會」一詞的詮釋權[71]。筆者認為這裡的「社會劇」應有詮釋日本社會的意涵，如同鄉土教育希望學童能認識日本社會的狀況，青年也應該了解社會問題。歷史是建立國族認同的基礎，史劇則能當作鄉土史的材料，讓青年們建立歷史感進而發展出愛國心。接著筆者便以這兩種劇本為中心，考察樋口青年劇的意義。

〈村子的和平〉描寫佃農因為佃租爭議，正準備到地主家理論。最後地主在兒子的勸說下良心發現，願意調降佃租才解決危機。〈兩位傷殘軍人〉描寫肢體障礙者忠造遭到村人歧視。某日忠造重逢昔日戰友聊起往事，村人從對話中得知忠造因為戰爭受傷，最後從歧視轉變成敬佩他為國犧牲。〈被愛擁抱〉描寫工人三彌被發現罹患肺結核，同宿舍的人怕被感染堅持當場趕走三彌。此時同事檜山卻深感同情，收留了三彌。當晚三彌病重離世，檜山隨侍在側並送他最後一程。〈以愛復仇〉描寫兄長們怕小弟受寵最後繼承家產，便誣陷小弟偷竊，逼他離開故鄉。小弟去了墨西哥經商有成，兄長們卻敗光家產。最後兄長們只

[70] 山住正己，〈社會教育〉，《国史大辞典》。同註 53。
[71] 乘杉嘉壽，《社會教育の研究》，頁 14。同註 54。

DOI:10.6814/NCCU201900555

好去投靠小弟，但小弟沒有為難兄長，反而把自己的事業平均分給兄長一起經營。

這四篇社會劇描寫佃租爭議、傷病歧視與家庭紛爭，觸及了人與人之間的衝突。但從每一篇劇本的劇情來看，所有問題都是依賴人的善意解決。像是〈村子的和平〉的地主因為良心發現答應佃農們的要求，〈以愛復仇〉的弟弟毫不猶豫接納曾經陷害自己的哥哥。彷彿只要有愛，再多的衝突都可迎刃而解。〈兩位傷殘軍人〉與〈被愛擁抱〉都提到歧視，但卻沒有檢討或是反思歧視行為。〈兩位傷殘軍人〉的村人因為發現障礙者為國犧牲而轉變態度，接納三彌的檜山本來就不是歧視者，此時歧視不過是存而不論。筆者認為，這四篇社會劇表面上談論了社會問題，但其實只是不斷傳達相信人有良知的想法。

而史劇〈少年時期的日蓮〉描寫善日麿[72]在海邊阻止朋友虐待章魚，他的父母因此發現兒子的善心，便將他送到佛寺修行。後來母親前去佛寺探望他，但兒子因已出家修行，便請母親盡快離開佛寺。劇本中出家的少年便是日蓮宗的創辦人日蓮上人，然而劇本的主旨不在於傳達日蓮的思想，而在於描述他展現出來的堅毅個性。這種創作方式如同偉人傳記，描寫傳主的事蹟雖然重要，但更重要的是展現傳主在性格上可供人借鑑之處。這讓筆者想起樋口紅陽創作童話的經歷。河原和枝指出，童話除了取材於日本的傳說故事與西方童話，也編寫了許多歷史逸事與偉人傳[73]。而童話洋溢著國家主義色彩與個人立身處世的觀念，得以培養孩子們的價值觀[74]。筆者認為，樋口以歷史人物作為創作主題，便是想向青年們傳達立身處世之道。

這五篇劇本雖然有不同的主題，但都著重在呈現人的善意。青年劇的邏輯像是格言，某種程度上像是一本道德教科書。解決社會問題也不必深入問題核心，只要能提出最沒有衝突的解決方法即可。這樣的戲劇內容反覆強調團體和諧的重要，反映出日本近代國民國家成立時建立的「家族國家」觀[75]。李永熾指出，西方國家在建設近代國家的過程中，「國民」的形成必須與「國家」的成

[72] 日蓮上人（1222-1282）是鎌倉時代的佛教僧侶，日蓮宗的創派人。幼名為善日麿、藥丸王。詳見高木豊，〈日蓮〉，《国史大辞典》，（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=30010zz371020，2019 年 7 月 31 日）。

[73] 河原和枝，《子ども観の近代》（東京：中央公論新社，2007 年），頁 44-45。

[74] 同註 73，頁 54。

[75] 此詮釋由吳佩珍教授提示，在此致上謝意。

DOI:10.6814/NCCU201900555

立相輔相成。近代國民僅在法律上受國家管制，但道德則由國民自己管理。然而明治官僚們將天皇作為國民道德的中心，並透過「教育敕語」將忠孝訂為國民教化內容的主軸。因此國民與國家便如同家長與家人之間，是透過儒教的倫常關係產生連結。在這樣的邏輯下，國家作為家族的連續體，家人之間的愛也延伸成愛國心[76]。也就是說，青年劇當中對家人、鄰里、陌生人的愛，在家族國家觀中也等同於對國家的愛。這正是官方文化運動最想要達成的目的，教育民眾相親相愛，社會上的紛爭消失變為平穩，國家便能長治久安。然而這只能是政府的一廂情願，畢竟支撐一九二〇年代民眾文化運動，便是民眾對社會中各種問題發出的不平之聲。在這樣的民眾意識之前，樋口青年劇反而像是日本政府的逃避心態，不解決問題卻要人民相忍為國。

《我們的戲劇・劇本集》的首度出版時間為 1924 年，之後在 1929 年改名為《學校劇與露天劇：青年的對話與戲劇》（學校劇とペエシエント：青年の對話と戲劇），由大阪的弘文社重新出版。劇本集收錄的內容沒有增減，更改的只有當時推薦官僚的頭銜，因為他們已離開原職。再版的原因目前不明，但從保留原先的推薦序來看，這本劇本集應該依舊承擔著社會教育的功能。而這部劇本集重新出版後，與最早發表的台灣青年劇劇本出現的時代差距便縮短到一年左右。

（三）愛國青年的指南：〈尋訪黎明〉與〈月下之笛〉

目前筆者追尋到最早發表的台灣青年劇劇本，為青年團雜誌《社會教育》上的青年對話劇〈尋訪黎明〉（黎明を尋ねて，1931）。臺灣教育會社在 1930 年 5 月發行了青年團雜誌《社會教育》。《社會教育》刊行台灣社會教育的各種消息，內容包括演講、展覽、國語普及、活動寫真、社會教育研究等活動[77]。在雜誌上還有廣播節目表，其中有許多國語普及的節目。這些節目的類型有談話、會話、唱歌跟廣播劇，大多由地方居民負責錄製與演出[78]。但在《社會教育》上青年劇還不是民眾娛樂的重點項目，〈尋訪黎明〉一直要到第十期才出現

[76] 李永熾，〈明治日本「家族國家」觀的形成〉，《日本近代史研究》（台北：稻禾，1992 年），頁 149-152。
[77] 〈社會教育部の職員と事務〉，《社會教育》第 1 期（1930 年 5 月），頁 14-15。
[78] 〈國語普及のラヂオ放送〉，《社會教育》第 2 期（1930 年 6 月），頁 15。

DOI:10.6814/NCCU201900555

[79]。筆者聯想到，樋口紅陽的劇本集中也出現對話劇〈兩個世界〉，並附有戲劇指導：「這是以對話為主的戲劇，因為相當容易上演，適合在青年團或其他集會場合演出[80]。」也就是說，對話劇是一種簡化的演出形式，如同著重在台詞表演的讀劇演出。而〈尋訪黎明〉幾乎沒有情節，只是讓演員在台詞中說出當時台灣社會教育的概況。如果考慮到台灣青年團推動國語普及的任務，此時對話劇除了沿用原先讀劇演出的形式，也具備了讓台灣青年練習說日語的功能。目前《社會教育》僅存十一期，沒有其他青年劇劇本的情報。

到了 1932 年 6 月，臺灣教育會社同時發行了三份青年團雜誌《薰風》、《黎明》與《國光》。當時台灣總督府文教局長安武直夫，在這三份刊物的創刊號上都寫了文章，從這三篇文章可以看出三份刊物最初的定位。《薰風》是提供全島青年精神慰安的文藝刊物[81]，《黎明》是給全島青年練習日語閱讀的刊物[82]，而《國光》則是訓練初級日語閱讀能力的刊物[83]。《薰風》和《黎明》都算是綜合文藝雜誌，兩份刊物的創刊號上都刊登了文藝作品與創作方法的文章。目前 1932 年到 1934 年之間的《薰風》、《黎明》與《國光》都僅見創刊號。其中《薰風》曾刊登一篇劇本〈月下之笛〉（月下の笛）[84]，改編自牛若丸與弁慶初遇的故事。筆者認為，這篇劇本應是為了加強台灣青年的日本文化素養而寫。

1930 年到 1932 年之間，筆者僅找到〈尋訪黎明〉與〈月下之笛〉，下一批青年劇劇本便是青年劇劇本集《大地的孕育》（大地は育む，1934）與《微笑的藍天》（微笑む青空，1936）。這兩本劇本集是都經過公開徵稿與評選後結集的得獎作品，代表收錄劇本足以作為當時台灣青年劇的典範。接著筆者將以這兩本劇本集的內容為中心，看台灣青年劇呈現了什麼樣的台灣農村。

（四）奉公精神與個人意志的權衡：《大地的孕育》與《微笑的藍天》

[79] 〈青年對話劇 黎明を尋ねて〉，《社會教育》第 10 期（1931 年 2 月），頁 7-8。
[80] 原文：「これは對話を主とした劇で、極めて容易に上演する事が出来るので、青年會や其他の會合の際の上演に應はしいものである。」樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》，頁 47。
[81] 安武直夫，〈薰風の讀者に〉，《薰風》第 1 期（1932 年 6 月），頁 1。
[82] 安武直夫，〈黎明の讀者に〉，《黎明》第 1 期（1932 年 6 月），頁 1。
[83] 安武直夫，〈國光ノミナサン〉，《國光》第 1 期（1932 年 6 月），頁 1。
[84] 〈月下の笛〉，《薰風》第 1 期（1932 年 6 月），頁 4-8。

DOI:10.6814/NCCU201900555

1934 年台灣青年劇第一次的公開徵稿[85]，評審從五十餘篇投稿中選出六篇得獎作品結集為《大地的孕育》[86]。青木讓二〈大地的孕育〉為首獎，田尻實一〈勝利者〉（勝利者）與豐永青日〈生在山村〉（山村に生きる）並列二獎，山口充一〈放晴的藍天〉（晴れた青空）、川村幸一〈國旗袋〉（國旗袋）、坑子青年團〈雨過天晴〉（雨雲晴れて）則是佳作[87]。目前青木讓二與豐永青日無法確定身分，田尻實一時任台南高等工業學校書記，山口充一時任基隆市仙洞小學校訓導，川村幸一時任花蓮港廳馬太鞍公學校訓導[88]。由此可見，此次的創作參與者大多具有社會教育或學校教師的背景。

〈大地的孕育〉描寫台灣青年靠著多角化農業成功脫貧。〈勝利者〉描寫青年贏得全島國語講習會比賽冠軍的經過。〈生在山村〉述說一位熱心公益的保正殉職的故事[89]。〈放晴的藍天〉描寫鄉村女性得到眼疾，因為採用民俗療法導致病況惡化，最後尋求現代醫學的幫助終於重見光明。〈國旗袋〉描述原住民女性為了改善國旗亂放的情況，主動為村民縫製國旗袋並宣導國旗的意義。〈雨後天晴〉則是批評台灣聘金制度的不合理。得到正式獎項的三篇劇本的主題，分別是多角化農業經營、國語普及與奉公精神，是有利殖民統治維持的項目，而得到佳作的三篇屬於「生活改善」。從這些劇本的主題來看，可以看出青年劇反映了一九三〇年代台灣社會教育的意識形態。

1936 年出版的第二部青年劇本集《微笑的藍天》，與《大地的孕育》一樣收錄公開評選的得獎作品[90]。這一次的徵稿主題為國民教化與民眾的文化啟發，最後從五十七篇投稿中選出五篇得獎作品[91]。中山侑〈微笑的藍天〉為首獎，王庚申〈黎明的天空〉（夜明けの空）與茂野信一〈復甦的農村〉（甦へる農村）並列二獎，家弓武志〈黎明〉（黎明）與宇田菊生〈日之丸渡口〉（日の丸渡し）則為佳作。中山侑當時是《臺灣警察雜誌》的記者，也是得獎者中唯

---

[85] 〈青年劇腳本を公募〉，《臺灣日日新報》，1934 年 5 月 20 日，第 7 版。

[86] 《大地は育む》，收於河原功編，《台湾戯曲・脚本集（一）》（東京：緑蔭書房，2003 年，1934 年復刻本）。

[87] 〈青年劇の當選腳本を發表〉，《臺灣日日新報》，1934 年 12 月 1 日，第 7 版。

[88] 整理自中央研究院台灣史研究「臺灣總督府職員錄系統」電子資料庫（來源：http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action?viewer.xyear=1933，2019 年 7 月 31 日。）

[89] 結尾註明改編真人故事。筆者在《臺灣日日新報》電子資料庫搜尋「王清江」，確定真有其人其事。〈新店庄失三議員〉，《臺灣日日新報》，1924 年 8 月 10 日，第 4 版。

[90] 《微笑む青空》，收於河原功編，《台湾戯曲・脚本集（一）》（東京：緑蔭書房，2003 年，1936 年復刻本）。

[91] 〈青年劇腳本の當選者〉，《臺灣日日新報》（1935 年 12 月 15 日），第 5 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555

一的台灣新劇運動人士。王庚申署名松山青年團，時任基隆郵便局電信係通信事務員。茂野信一時任殖產局農務課技手，宇田菊生時任台北州內務部教育課社會教育書記。家弓武治署名玉川公學校，其餘資訊未知[92]。

〈微笑的藍天〉描寫 1935 年 4 月新竹台中大地震之後，台灣青年男女想要結婚的故事。〈復甦的農村〉描寫日本留學的台灣青年聽到震災消息後，放棄學業回台加入農村復興的行列。〈黎明的天空〉描寫守財奴在震災後覺悟，將財產捐出來的心路歷程。〈黎明〉描寫地主成全地方事務讓出私家土地，〈日之丸渡口〉則描寫國語講習所成立的過程。由於劇本集出版的前一年發生了新竹台中大地震，劇本集中有三篇都以地震為故事背景，恰好也是得到首獎的三篇。概觀《微笑的藍天》收錄的劇本，仍像《大地的孕育》一樣有著劇情公式化的感覺。這些劇本裡的人物都完全支持國策，對生活中的困難也沒有絲毫怨言。整體而言，便是劇情或人物都是順著滅私奉公的意識形態發展。基本上劇本呈現的都是和樂融融的台灣農村，也讓筆者聯想到樋口紅陽青年劇中，維持社會秩序安定優先的家族國家觀。即便在兩本劇本集的出版時間之間發生了大震災，但青年劇的樣貌卻沒有任何明顯的改變。

然而在一片追求無私的呼聲中，得到首獎的〈微笑的藍天〉出現了台灣青年的個人煩惱。〈微笑的藍天〉描述壯丁團員蔡文河賣力協助震災救援，得到地方眾人的好評。平時與蔡文河互有好感的蔡碧霞，因為震災父母雙亡也失去住家。蔡文河想藉由這個機會娶蔡碧霞，卻遭到堅持「同姓不婚」的父親反對，只好向公學校校長岸本求助。岸本確認蔡文河愛著蔡碧霞後，願意替他們說服眾人。最後在眾人的祝福中，蔡文河如願與蔡碧霞結婚。

〈微笑的藍天〉批判同姓不婚的台灣舊俗，屬於「生活改善」劇本。但中山侑不在宣傳國策上大做文章，眾人支持的理由也只是想要成全一段戀愛。此時「生活改善」除了能促進社會全體福祉，也成全了個人利益。另外像《大地的孕育》中的〈雨過天晴〉，也是批判聘金制度對台灣青年世代造成的煩惱。這篇劇本同樣也是聚焦在個人的痛苦之上，因此才需要支持廢止聘金的生活改善

[92] 作者資訊整理自中央研究院台灣史研究所「臺灣總督府職員錄系統」的電子資料庫（來源：http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action?viewer.xyear=1933，2019 年 7 月 31 日），以及註 91 的得獎劇本的報導。

DOI:10.6814/NCCU201900555

運動。雖然這兩篇作品都符合青年劇的主旋律，卻也反映出當時台灣的社會問題。

一九三〇年代台灣青年劇的創作雖然不少，但大部分的劇本情節千篇一律。這些數量龐大的作品，塑造出一種「愛鄉土」的台灣日語青年。但台灣青年劇劇本中的「鄉土」，並不是建立在對台灣生活環境的認識，僅僅是符合官方意識形態而營造出來的台灣農村景象。劇本中的台灣青年確信自己熱心公益，也相信社會教育是一種進步意識形態。台灣青年劇呈現的台灣民眾，便是在殖民統治下安居樂業的一群人。但如果從一九二〇年代的台灣新文學作品來看，台灣民眾對於殖民統治恐怕是諸多批判。而在新文學作品中全然認同殖民統治的台灣人，通常都是台灣作家嘲弄的對象。這個嘲弄的態度，便反映台灣作家不甘殖民統治的態度。即便在一九二〇年代在台日人的新劇劇本中，也很少出現全然肯定殖民統治的作品。台灣青年劇雖然是以台灣農村為中心發展的戲劇，但呈現的卻是偏離現實的台灣農村景象。

小結

本章討論了一九三〇年代台灣新劇與台灣青年劇，同時開始出現描寫台灣土的劇本。張深切在「鄉土文學論戰」中得到靈感，創作出用台灣語文以及描寫台灣農村情況的〈落陰〉。張深切的目的是透過戲劇達成文藝大眾化，創作的基礎精神則具備啟蒙民眾的思考。而《臺灣新文學》上的新劇劇本則描繪資本家與殖民者的惡形惡狀，延續了對社會問題的批判立場。這些台灣作家雖然具備不同的創作意識，但都延續了一九二〇年代台灣新劇的批判精神。

另一方面台灣總督府推行台灣青年劇運動，企圖透過戲劇來培養台灣民眾的「國民意識」。一九二〇年代日本也曾出現以農村為中心的青年劇，其中反映出來的意識形態與台灣青年劇有高度共鳴。而青年劇劇本中的民眾形象呈現類型化，劇情發展則有固定模式。這代表台灣青年團的意識形態，便是構成了台灣青年劇的基本公式。但由於青年劇描繪農村，其中少數劇本也真實反映殖民地台灣的社會問題。

在兩種戲劇運動的劇本中，台灣的鄉土出現了交錯。台灣新劇中的民眾沒有因為日本統治而開蒙，也還是受到資本家與殖民統治者的壓迫。而台灣青年

DOI:10.6814/NCCU201900555

劇裡的台灣民眾則是心中常懷滅私奉公精神，為了公眾事務犧牲個人利益也在所不惜。但若參照獨孤的〈模範壯丁〉，便能了解台灣民眾在奉公精神下所承受的痛苦。新劇與青年劇雖然同時描寫台灣鄉土，卻反映台灣在地作家在認知台灣社會時的分歧。

國立政治大學 National Chengchi University

DOI:10.6814/NCCU201900555

第四章 「國民」生活的樣貌：
戰爭期新劇與青年劇裡的台灣「國民」*

第一節 被動員的生活與台灣戲劇

1937 年 7 月中日戰爭爆發，日本採取總力戰，因此在 1937 年 8 月訂定「國民精神總動員要綱」，並於同年 10 月推行國民精神總動員運動[1]。台灣總督府在這樣的局勢下，也在 1937 年 9 月時設立國民精神總動員本部。到了 1940 年 7 月近衛文麿第二次組閣，並成立大政翼贊会。大政翼贊會推動翼贊文化活動，同時催生了地方文化運動。而台灣總督府也跟進翼贊文化運動，1941 年 4 月成立了皇民奉公會。這一連串台日連動的組織動態，便是台灣皇民化運動的主要動向。周婉窈將台灣皇民化運動的內容分成宗教與風俗改良、國語運動、改姓名以及志願兵制度，其精神為改造台灣人的文化認同[2]。其中有三項是直接對民眾的日常生活進行改造，由此可見戰時體制對生活樣貌的影響。周認為風俗改革過於瑣碎暫且不談[3]，同時指出當時台灣人不投入宗教改革與改姓名，志願兵制度則是對青年影響較大[4]。若按周的說法，皇民化運動對台灣人的影響應該有限，但為何會成為時代命題呢？筆者認為，可以從皇民化時期的戲劇來看風俗改革的影響。

台灣總督府對台灣戲劇的動員，一開始採取「舊劇漸禁主義」[5]，逐漸限制台灣戲曲的演出，並且鼓勵上演皇民化劇。黃得時認為，皇民化劇是「從敬神

---

* 本章的原始構想與部分內容曾以〈生活就是報國——中山侑的青年劇運動〉為題，於「2016 政治大學數位史料與研究論壇：往返之間——戰前台灣與東亞文學・美術的傳播與流動」宣讀。會議論文收入國立政治大學圖書館數位典藏組編，《往返之間——戰前台灣與東亞文學・美術的傳播與流動》（台北：政大圖書館，2017 年）。會中承蒙國立臺灣師範大學臺灣語文學系林巾力教授給予講評與修改意見，在此致上謝意。

[1] 赤澤史朗，〈国民精神総動員運動〉，《日本大百科全書》（來源：http://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000091077，2019 年 7 月 31 日）。

[2] 周婉窈，〈從比較的觀點看臺灣與韓國的皇民化運動（一九三七——一九四五）〉，《海行兮的年代——日本殖民統治末期臺灣史論集》（台北市：允晨文化，2002 年），頁 40。

[3] 同註 2。

[4] 同註 2，頁 72-73。

[5] 「舊劇漸禁主義」一詞由石婉舜所提出，指的是皇民化運動時對於台灣戲曲活動的管理政策。筆者認為，比起「禁鼓樂」所指的全面禁絕，「舊劇漸禁」更能呈現歷史事實。詳見：石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇（1936.9~1940.11）〉，《民俗曲藝》第 159 期（2008 年 3 月），頁 17-23。

DOI:10.6814/NCCU201900555

崇祖開始，納稅、衛生、防火等宣傳，以至於普及日語、公共道德、認識時局、改善風俗、徹底防諜等內容，融入身為皇國國民應當具備的生活方式或思想傾向的現代劇」[6]。由此可見皇民化劇是宣傳如何在生活中，將台灣人教化成日本「國民」的國策戲劇。這個做法反映官方民眾娛樂論，對戲劇在移風易俗上的信賴。而皇民化劇又將皇國國民的生活方式訂得相當寬鬆，幾乎將生活全部收編。因此若要看風俗改革在塑造「國民」帶來的影響，目前最容易的方法就是從戲劇來談。

隨著戰局變動，台灣總督府又擴大戲劇動員的範圍。1941 年 7 月皇民奉公會成立娛樂委員會，開始整頓台灣戲劇與演出的內容。接著臺灣演劇協會在 1942 年 3 月成立，成為管理全台劇團的一元單位[7]。隨著這些組織的創設，台灣戲劇活動完全被編入戰時體制。然而柳書琴指出，在 1940 年地方文化運動開始之後，振興地方文化成為台灣響應建設國民文化的新方向。此時台灣在地知識分子在打造台灣地方文化時有了發言權，使得台灣文壇出現復甦的現象[8]。趁著這一波浪潮崛起的，便是 1941 年 5 月創刊的《臺灣文學》。

《臺灣文學》由張文環主編，並集結了當時文學品味與《文藝臺灣》相異的台灣在地作家[9]。目前關於《臺》的前行研究著重於小說，以及黃得時與島田謹二對抗的台灣文學史觀[10]。石婉舜則是注意到，刊登在《臺》創刊號首篇位置的中山侑小說〈抗議〉（ある抗議，1941），寫出了大稻埕菁英對於當時台灣文化狀況的憂慮及使命感[11]。小說中提到：「公助看著這些舞台劇，心中不斷吶喊著：這不是一個國民應該觀賞的正確娛樂（略）王崑山和劉君看到這個現實而興起的感慨，如今深深感動了公助[12]」。從前述引文來看，大稻埕菁英們關心的不僅是如何改善皇民化劇團，更包含了何謂正確的「國民」娛樂。娛樂一詞在

[6] 黃得時，葉蓁蓁譯，〈作為娛樂的皇民化劇〉，收於黃英哲編《日治時代臺灣文藝評論集（雜誌篇）第三冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 64。
[7] 石婉舜，〈臺灣演劇協會〉，收於許雪姬編《臺灣歷史辭典》（台北：文建會，2004 年），頁 1157。
[8] 柳書琴，〈「總力戰」與地方文化：地方文化論述、台灣文化甦生及台北帝大文政學部教授們〉，《台灣社會研究季刊》第 79 期（2010 年 9 月），頁 127-128。
[9] 柳書琴，〈臺灣文學〉，許雪姬編《臺灣歷史辭典》（台北：文建會，2004 年），頁 1079。
[10] 可參考陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011 年），頁 159-166。
[11] 石婉舜，〈一九四三年臺灣「厚生演劇」研究會研究〉（台北：國立臺灣大學戲劇學系碩士論文，2002 年），頁 44。
[12] 中山侑，涂翠花譯，〈抗議〉，收於王德威、黃英哲編，《華麗島的冒險：日治時期日本作家的台灣故事》（台北：麥田，2010 年），頁 174。

DOI:10.6814/NCCU201900555

當時可能指涉電影、廣播節目、戲劇等，但從這篇小說的內容來看指的應是戲劇。

除了《臺灣文學》關心戲劇內容之外，《文藝臺灣》與台灣青年劇運動也關心這個問題。《文藝臺灣》曾經規劃過「島民劇特輯」，從命名方式便可知道是呼應皇民奉公會娛樂委員會的戲劇分類。而青年劇運動在中日戰爭前，便是以培養國民意識為目標的戲劇，在戰爭期也延續了這項任務。這三種不同勢力都關心台灣「國民」戲劇的內容，那麼作家會寫出什麼樣的「國民」戲劇？又會塑造出什麼樣的「國民」生活？以下便以前述三種創作勢力的劇本為中心，來看殖民地台灣「國民」生活的樣貌。

第二節 打造「國民」生活：皇民化劇與台灣青年劇

(一)「國民」戲劇的整頓

日本國民戲劇論的重要推手是飯塚友一郎[13]，從 1937 年 10 月就開始在媒體上倡導國民戲劇論[14]。飯塚指出：

> 以這次事變為契機，而提倡國民精神總動員，但作為其機關的寺廟神社、學校、教會等，包括劇場，都被動員到國家社會的文化戰線之上，必須扮演其中的角色。其實踐不是現在所見到的劣質戰爭劇，而是從真正國民精神而來的愛國劇。日本被認為是世界上優越的軍事國家，雖然自負國民極度愛國，但為何沒有任何足以宣揚以上事實的軍事劇、愛國劇？（略）將昂揚的國民愛國心，正確地反映到戲劇與電影之上的政策是必要的[15]。

---

[13] 飯塚友一郎（1890-1983）畢業於東京帝國大學法律系，曾為執業律師十年。1926 年將在學期間開始的歌舞伎研究集結成《歌舞伎細見》一書，之後便專注於戲劇研究。1932 年開始在日本大學藝術系擔任教授，著有《歌舞伎概論》、《演劇學序說》等書。詳見菊池明，〈飯塚友一郎〉，《日本大百科全書》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=1001000020053，2019 年 7 月 31 日）。

[14] 大笹吉雄，《日本現代演劇史・昭和戰中篇 II》（東京：白水社，1994 年），頁 224-245。

[15] 原文：「この事変を契機として国民精神総動員ということが提唱されてゐますが、その機関として寺社や学校や教会などゝ同様に、劇場も亦、国家社会の文化戦線上に動員されて、一役つとめなければなりません。それは現在見られるような粗末な戦争劇でなく、もつとほんとうの国民精神からほとばしり出た愛国劇です。日本は世界に冠たる軍国であると言はれ、無比の愛国民だと自負していながら、何故、そうした事実を宣揚するに足る立派な軍事

DOI:10.6814/NCCU201900555

從以上的內容可以得知，飯塚希望國民戲劇是軍事劇與愛國劇，也支持政府動員戲劇人創作國民戲劇。而石婉舜指出，台灣要到 1942 年左右才開始流行國民戲劇論，而真正開始推動則在 1943 年 5 月到 8 月之間[16]。按中日戰爭後台灣緊跟日本國民精神總動員的組織動向，國民戲劇卻遲到那麼久才在台灣造成流行，這是個值得推敲的問題。筆者認為，石的論述是將國民戲劇與 1942 年 3 月成立的臺灣演劇協會連結在一起。協會是皇民奉公會下專門管理台灣戲劇的組織，1942 年 10 月開始發行機關刊物《戲劇通訊》（演劇通信）。協會專務理事三宅正雄指出，樹立台灣新國民戲劇是協會創立的主要目的[17]。而筆者注意到，在協會之前還有一個管理台灣戲劇的官方組織，便是 1941 年 7 月成立的皇民奉公會娛樂委員會。娛樂委員會將台灣的現代戲劇分成新劇（島民劇）與青年劇進行管理[18]，新劇指的是職業劇團演出，而青年劇泛指當時的業餘戲劇[19]。從臺灣演劇協會將新劇與青年演劇挺身隊分開管理的安排[20]，可以推測延續了娛樂委員會當時的規劃[21]。

中山侑指出，這些新劇劇團是中日戰爭爆發後，從戲曲改演現代戲劇的戲班。當時因為台灣戲曲無法符合皇民化運動的方針，便遭到官方的查禁。戲班為求生計，只能改演現代戲劇形式的「改良戲」[22]。在這一波改演風潮中，基隆高砂劇場直營的歌仔戲班擇勝社在 1937 年 9 月演出了皇民化劇，得到官方的讚賞[23]。此時台灣的劇場經營者們看中皇民化劇的潛力，紛紛成立皇民化劇

劇なり愛国劇なりが一つもないのでせうか？（中略）今や折角盛り上つてきた国民の愛国心が、正しく演劇映画の上に反映するような政策を必要とするのであります。」飯塚友一郎，〈事変後の演劇・映画〉，《国民演劇と農村演劇》，轉引自大笹吉雄，《日本現代演劇史・昭和戦中篇 II》（東京：白水社，1994 年），頁 245-246。

[16] 石婉舜，〈搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010 年），頁 121。

[17] 三宅正雄，〈創刊の詞〉，《演劇通信：臺灣演劇協會會報》第 1 號（1942 年 10 月），頁 1。

[18] 中山侑，〈青年演劇運動〉，濱田秀三郎編，《臺灣演劇の現狀》（東京：丹青書房，1943 年），頁 165-166。

[19] 同註 18，頁 168。

[20] 〈臺灣演劇協會事務分掌規程〉，《演劇通信：臺灣演劇協會會報》第 2 號（1942 年 11 月），頁 1。

[21] 同註 18，頁 166。

[22] 按呂訴上的說法，改良戲是模仿上海文明戲的形式，也就是改演現代戲劇。呂訴上，《臺灣電影戲劇史》（台北：銀華，1961 年），頁 318。

[23] 同註 22，頁 319。

DOI:10.6814/NCCU201900555

團，一時造就皇民化劇熱[24]。但這些倉促成軍的皇民化劇團，其演出品質招來台灣知識分子們的批評。呂訴上認為這些劇團毫無戲劇素養，只是用低俗的劇情與歌曲來吸引觀眾[25]。王育德指出，劇團只是用現代服飾代替戲服、流行歌曲代替歌仔調[26]。黃新山呼籲劇團不該把皇民化劇當作賣點，更要努力改善演技跟劇本[27]。黃得時則指出，當時的皇民化劇流於教條，無法滿足民眾的娛樂需求，應該要讓觀眾在不知不覺中接收皇民化思想，否則可能讓觀眾心生厭煩而造成反效果[28]。由此可知，皇民奉公會的娛樂委員將職業劇團納入管理，目的是改善皇民化劇的內容。官方開始管理皇民化劇，便是要制定標準規格的「國民」教化內容。

（二）「國民」戲劇的移植：《皇民化劇入門》與《簡單的青年劇上演法》

在官方開始建立管理台灣戲劇的動員組織之前，就曾試著出版戲劇指導手冊進行內容的整頓。石婉舜指出，從 1940 年出版的江間常吉《皇民化劇入門》（皇民化劇の手引）的內容來看，便可窺見官方為皇民化劇立下準繩的意圖[29]。江間常吉首先指出台灣戲曲對民眾思想的影響[30]，因此皇民化劇要肩負起對台灣民眾的教化工作[31]。同時透過上演好的皇民化劇，打擊那些利用皇民化為口號營利的皇民化劇團，並讓皇民化劇成為台灣民眾娛樂的高峰[32]。江間也指出皇民化劇應有的五個特點：「立刻奏效且容易理解／有趣且高尚／演出不用花費太多／業餘人士也能輕鬆上演／同時對演出者與觀眾都有益處」[33]。江間也列出皇民化劇的主題，包含「納稅宣傳、防火宣傳、國語普及、公眾道德、時局

[24] 呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，頁 320。
[25] 呂訴上，〈台湾演劇の近情〉，《国民演劇》1 卷 4 期（1941 年 6 月），轉引自〈參考資料〉，濱田秀三郎編，《臺灣演劇の現狀》（東京：大空社，2000 年，1943 年復刻本），頁 6。
[26] 王育德，〈臺灣演劇の今昔〉，《翔風》22 期（1941 年 7 月），頁 60-61。
[27] 黃新山，〈本島の新劇に對する希望〉，《臺灣藝術》1 卷 1 期（1940 年 3 月），頁 60-62。
[28] 黃得時，葉蓁蓁譯，〈作為娛樂的皇民化劇〉，收於黃英哲編《日治時代臺灣文藝評論集（雜誌篇）第三冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 64-66。
[29] 石婉舜，〈搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010 年），頁 124-125。
[30] 江間常吉，《皇民化劇の手引》（台北：臺灣子供世界社，1940 年），頁 1。
[31] 同註 30，頁 3。
[32] 同註 30，頁 4。
[33] 原文為：「直ぐに役立つて解り易いこと／面白くて上品な／やるのに費用はかからないで／素人にも易く出來る／しかもやる人にもミル人にも爲になるもの」。同註 30。

DOI:10.6814/NCCU201900555

認識、風俗改善、衛生思想普及、防諜」等項目[34]。從這些主題來看，大部分都是與生活改善相關。

《皇民化劇入門》收錄了〈軍夫與他的父親〉(軍夫とその父)、〈守護黎明的人們〉(黎明を護る人々)、〈藍天〉(青空)與〈閃耀的日章旗〉(輝く日の丸)。這些劇本都手冊中的項目為主題，編寫如何在生活中發揚愛國心的內容。如〈軍夫與他的父親〉前半段描述防治蚊蟲的必要，後半段則以軍夫出征為主題。不管在劇本或劇本解說中，經常流露「盡忠報國」、「排除私心」的想法。這讓筆者聯想到，飯塚友一郎曾指出國民戲劇應是宣揚國民愛國心的戲劇[35]。這些劇本處處可見的報國意識，反映江間與日本國民戲劇論有著共同精神。從前述的整理來看，皇民化劇的整頓從業餘戲劇著手，而內容則與各種動員行動相關。

在《皇民化劇入門》出版後的半年內，總督府文教局社會課出版了《簡單的青年劇上演法》(簡單な青年劇の演出法，1940)，其中收錄了中山侑撰寫的青年劇指導文章。中山提到台灣農村缺乏娛樂活動，因此主張在農村推動青年劇運動[36]。而中山也提到，總督府為了推動皇民化運動才推行農村娛樂[37]。然而為何官方要在短短半年內推出兩本內容相近，僅在戲劇名稱上做出區隔的戲劇手冊，筆者目前沒有確切的答案。但中山曾分析戰爭期青年劇為何受到重視，在此可做為參考。中山指出，由於台灣戲曲經常在鄉間巡迴演出，是居民相當熟悉的地方娛樂。但戲曲遭到查禁之後，取而代之的新劇就必須滿足它原先扮演的角色。當時青年團已經在全台各地普遍成立，官方便認為可以將青年團的青年劇打造成地方娛樂[38]。然而青年劇原先僅作為地方青年增進個人修養的活動，此時必須轉型為具備推廣地方文化意識的戲劇[39]。筆者認為，《簡單的青年劇上演法》可能是在中山侑所說的戲劇文化轉型意識下出版的指導手冊。

《簡單的青年劇上演法》收錄了和田勝一[40]的〈勞動服村〉(もんぺ村)與

---

[34] 江間常吉，《皇民化劇の手引》，頁 6。
[35] 飯塚友一郎，〈事変後の演劇・映画〉。同註 15。
[36] 中山侑，〈簡單な青年劇の演出法〉，收於臺灣總督府文教局社會課編《簡單な青年劇の演出法》(台北：臺灣總督府文教局社會課，1940 年)，頁 1-2。
[37] 同註 36，頁 32。
[38] 中山侑，〈青年演劇運動〉，頁 173-176。同註 18。
[39] 中山侑，〈青年演劇運動〉，頁 177。同註 18。
[40] 和田勝一(1900-1993)生於奈良市邑地町，1931 年加入新築地劇團擔任文藝部長，以描寫農村的普羅戲曲〈土地・鬥爭〉與〈大里村〉受到矚目。詳見正木喜勝，〈和田勝一〉，收於大

DOI:10.6814/NCCU201900555

上泉秀信[41]的〈奉公箱〉(闇箱),以作為青年劇劇本的範例。筆者發現,這兩篇劇本都轉載自日本國民精神總動員中央聯盟編輯的《國民娛樂劇本集(第一輯)》(國民娛樂脚本集(第一輯),1940)。《國》的卷首收錄了一篇園池公功的〈業餘戲劇入門〉(素人劇の手引き),強調業餘戲劇對地方文化的重要[42]。雖然中山侑在指導文章中用了自己寫的〈微笑的藍天〉作為解說範例,但《簡》還是收錄日本作家的劇作。筆者好奇的是,為何 1931 年到 1940 年之間已經累積不少台灣青年劇劇本,但卻不拿來當作解說範例?以下便從〈勞動服村〉與〈奉公箱〉的內容,討論可能的原因。

〈勞動服村〉描述村上民子(たみ子)被選為女子青年團的分部長,決定穿勞動服前往縣裡接受召見。而她的母親阿秀不願意民子穿得那麼寒酸,便偷了村裡的米想要籌錢為女兒買新衣。最後阿秀行跡敗露,民子打算頂罪。鄰里認為阿秀平素正直,偷竊應是有難言之隱,就決定裝作什麼事都沒發生[43]。而〈奉公箱〉描述一群商人聽說地主次郎兵衛囤積了許多米,便打算用高於公定價格向他買米。次郎兵衛知道商人們的來意後,便設計他們把錢投入村裡的奉公箱,最後訓斥他們破壞交易市場平衡的行為,也不將米賣出[44]。

這兩篇劇本遵循戰時體制的需求發展劇情,其實與之前的台灣青年劇或皇民化劇的書寫策略,甚至連彼此之間的主題跟意識形態都有延續。既然如此為何又需要訂定新的指導原則?筆者認為,應是戰爭期間出現了新的國策需求,以往的青年劇可能已經不能應付時局的變化。如〈勞動服村〉宣傳女性穿勞動服的各種好處,除了提倡節儉之外,自然是因為國家要動員女性投入勞動。戰爭期間政府徵召男性出征,便需要女性填補勞動力的空缺。而〈奉公箱〉裡的商人願意以高於市價的價格向地主買米,最後可能造成囤積糧食的問題。這讓筆者想到 1918 年的米騷動造成全國規模民眾暴動,最後導致內閣的重組[45]。同

笹吉雄等編《日本戲曲大事典》(東京:白水社,2016 年),頁 703-704。

[41] 上泉秀信(1897-1951)山形縣出身,早稻田大學中途退學。曾擔任《都新聞》學藝部長與編輯次長。第二次世界大戰時擔任大政翼贊會的文化部副部長。詳見〈上泉秀信〉,《日本人名大辭典》(來源:https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=5011062128120,2019 年 5 月 30 日)。

[42] 園池公功,〈素人劇の手引き〉,收於國民精神總動員中央聯盟編《國民娛樂脚本集(第一輯)》(東京:國民精神總動員中央聯盟,1940 年),頁 5。

[43] 和田勝一,〈もんぺ村〉,收於臺灣總督府文教局社會課編《簡單な青年劇の演出法》(台北:臺灣總督府文教局社會課,1940 年),頁 33-39。

[44] 上泉秀信,〈闇箱〉,收於臺灣總督府文教局社會課編《簡單な青年劇の演出法》(台北:臺灣總督府文教局社會課,1940 年),頁 40-52。

[45] 成田龍一,李鈴譯,《大正民主運動》(香港:中和,2016 年),頁 120-121。

DOI:10.6814/NCCU201900555

時戰爭期間需要維持軍糧的穩定供應，政府當然希望民眾遵循國家的交易機制，維持國內情勢穩定。戰爭爆發改變時局，也產生了新的愛國行為標準。因此才要轉載當時日本新出版的劇本，作為台灣青年劇的新標準。這兩本手冊雖然有皇民化劇跟青年劇的區別，但都是在宣傳生活中報國行為。兩本手冊都為業餘戲劇訂定標準，而業餘戲劇負責教化的對象則逐漸擴大到全島的地方民眾。

（三）生活即是報國：《容易演出的青年劇劇本集・第一輯》

在《皇民化劇入門》與《簡單的青年劇上演法》之後，官方以大約每年一本的速度出版青年劇劇本集。1941 年台灣總督府情報部出版《容易演出的青年劇劇本集・第一輯》（手輕い出來る青少年劇脚本集・第一輯），同時收錄了青年劇與兒童劇。本節的焦點在於青年劇，兒童劇便捨去不談。《容》收錄的劇本主要以台灣現代農村生活為主題，包含長崎浩的〈收穫〉（收穫）、中島俊男的〈鬼怪〉（お化け）、中山千惠（中山ちゑ）的〈相思樹〉（相思樹）、竹內治的〈乩童往哪去〉（童乩何處へ行く）、中山侑的〈收音機之家〉（ラヂオの家），與龍瑛宗的〈美麗的田園〉（美しき田園）。另外黃得時的〈通事吳鳳〉（通事吳鳳）與西川滿的〈青毛獅子〉（青毛獅子），則改編自歷史人物與中國古典小說。以下將簡述這些劇本的劇情，再依主題進行分析。

〈收穫〉描述農民陳文亮勤奮務農，他的哥哥陳清昌卻邀請都市來的蔡火旺到家裡商討田地的買賣。鄰人因為已把地賣給蔡火旺而後悔不已，便跑來陳家與蔡火旺理論。理論過程中鄰人不小心打傷了陳文亮，蔡火旺藉機逃走。最後陳清昌認清了蔡火旺的真面目，變成一位勤奮的農民。〈妖怪〉描述一對農民夫婦在家偷藏米，而他們的兒女知道後就把米上繳給政府，並拿得到的錢去買政府債券。〈相思樹〉描述伐木工人吳春生勸伯父捐出自己的相思樹林，伯父不想便與春生起了爭執。爭執中傳來樹林起火的消息，但在搶救下火勢很快被撲滅。當天晚上伯父承認自己是縱火犯，因為不忍看到親手種植的相思樹被砍倒，寧願放火燒掉。但經過火災後伯父頓悟，即便於心不忍也應該讓樹木能物盡其用，最後同意捐出樹林。〈收穫〉呼籲民眾安分守己當個農民，反映台灣屬於後方、農業是重點產業的背景。在這個邏輯的延長線上，生產與奉獻物資便

DOI:10.6814/NCCU201900555

是當時台灣民眾的主要任務。〈妖怪〉與〈相思樹〉也都是戰時體制物資動員為主題，呼籲民眾經濟報國。

而〈乩童去哪裡〉描述乩童到處施法卻無法奏效，最後被眾人嘲笑。〈美麗的田園〉討論透過文藝活動發掘「日本精神」，並且鼓勵台灣青年不要耽於娛樂，要有往海外發展的雄心壯志。〈乩童去哪裡〉以破除迷信為主題，〈美麗的田園〉強調鍛鍊「日本精神」的重要，屬於風俗改善與公眾道德的範疇。〈通事吳鳳〉改編自吳鳳傳說，敘述吳鳳犧牲生命讓原住民放棄獵人頭習俗的過程。〈青毛獅子〉則改編自《西遊記》烏雞國部分劇情。雖然〈通事吳鳳〉與〈青毛獅子〉的場景都不是設定在現代，但內容仍然與精神的鍛造有關。翁佳音指出，日治時期吳鳳傳說受到重視，是因為其中具備有助殖民統治的「殺身成仁」與「奉公無私」的皇國精神。這兩種精神也符合皇民化運動的意識形態，因此吳鳳傳說得以繼續流傳[46]。〈青毛獅子〉通篇與時局無關，但在結尾處表達了對日本軍隊維持東亞民族共榮的謝意。雖然〈青毛獅子〉在結尾處做了相當生硬的轉折，但可以看出塑造愛國意識的意圖。

〈收音機之家〉描述台灣人家庭黃家決定買收音機的過程。黃家由祖父掌管家務，一直無視孫輩的要求不買收音機。但孫子受到徵召出征，祖父為了想要得知孫子的動態，最後決定購買收音機。〈收音機之家〉藉由劇中角色說明當時購買收音機的價格優惠，以及解釋廣播節目具有娛樂與瞭解時局的功能。這讓筆者聯想到中山侑時任台北放送局文藝部主任，進行創作的同時剛好可以宣傳自己正職的業務內容。廣播在當時是娛樂的方式之一，同時也具有國家機器的功能。日治時期廣播電台的建設都由官方包辦，製播節目的權力也都掌控在官方組織的手裡。在戰時台灣廣播電台更屬於東亞電波戰的一環，負責對中國南方與東南亞進行宣傳[47]。然而當時收音機仍屬奢侈品，固定的收聽月費也是一筆開銷，僅有經濟能力中上的家庭才有可能購置。廣播在當時兼具民眾娛樂與電波戰的任務，因此政府必須鼓勵民眾購買收音機與聽廣播，以支持廣播的存續。

從《容易演出的青年劇劇本集・第一輯》收錄的劇本來看，奉獻私人財

[46] 翁佳音，〈吳鳳傳說沿革考〉，《臺灣風物》36 卷 1 期（1986 年 3 月），頁 44-45。
[47] 呂紹理，〈日治時期臺灣廣播工業與收音機市場的形成（1928-1945）〉，《國立政治大學歷史學報》第 19 期（2002 年 5 月），頁 307。

DOI:10.6814/NCCU201900555

產、改善生活方式、鍛鍊精神、到消費行為全都屬於報國行動，形成生活就是報國的情形。生活報國除了皇民化劇與青年劇一直以來的主題，同時也反映出台灣作為後方的時局。

（四）愛國士兵的誕生：《青年劇劇本集第一輯》與《青年劇劇本集第二輯》

1942 年 6 月皇民奉公會臺北州支部出版《青年劇劇本集第一輯》（青年演劇脚本集第一輯），收錄了根室千秋的〈土〉（土）、名和榮一的〈橘子〉（蜜柑）、吉村敏的〈榮歸〉（光榮に歸る）、小林洋的〈盜馬〉（馬泥）、濱田秀三郎的〈出征的早晨〉（征く朝）、中山侑的〈軍國爺〉（軍國爺さん）與〈山頂上的一間店〉（峠の一軒屋）。

〈土〉描寫農民打算賣地賺錢，差點被掮客騙走土地。〈橘子〉描寫楊家掠奪賴家的田地與財產，因此賴木金即使與楊美純是青梅竹馬，但賴還是處處與楊作對。最後傳來楊春土戰死的消息，木金放下執念與楊家和解。〈榮歸〉描述某農家有個離家出走的兒子偷偷回家，並帶回一封志願血書。他的家人對兒子的行為感到榮耀，最後修復了家庭關係。〈盜馬〉描述某日早晨庄長家飼養的馬不見了，於是全庄開始尋找偷馬賊。最後一群女庄民在山裡找到了馬，並把馬帶回來。〈出征的早晨〉描述澄田俊二在出征的早晨，離家出走的弟弟剛好回到家裡。弟弟向家人報告自己在炭坑工作時，聽到珍珠港事件奮戰軍士的事蹟相當感動。哥哥看到弟弟一樣具備愛國意識，便能安心出征。〈軍國爺爺〉描述鄉下有一位曾擔任護鄉兵的老人，鄰里間都叫他軍國爺爺。劉家兄弟因為討論賣田地爭吵，老人便前去勸解。最後劉家的兄長改過自新，還成為志願兵。〈山上的一間店〉描寫張家在山上經營一間茶亭，張家兒子計劃把店賣給資本家。但與張家世交的村上巡查出面勸阻，並說出這間店是村上父親為了幫助張家度過難關才開的店。張家兒子感念綿延兩代的交情，便放棄賣店。

《青年劇劇本集第一輯》收錄的劇本除了延續生活報國的主題之外，卻有超過一半的劇本以志願兵為主題。當時正值太平洋戰爭爆發後半年，日本政府也在台灣實施陸軍特別志願兵制度。台灣軍事動員的動向便反映在青年劇的創作動態。〈橘子〉、〈榮歸〉、〈出征的早晨〉都強調志願兵的榮耀，也與先前「軍夫出征」的劇本一樣強調一死報國的意識形態。特別的是〈軍國爺爺〉出現

DOI:10.6814/NCCU201900555

了一位前護鄉兵，這是軍事動員主題劇本的新角色。護鄉兵指的是 1897 年乃木希典為了討伐台灣的抵抗勢力，徵召台灣人編成的民兵隊，最後因兒玉源太郎認為組織台灣人軍隊有其風險而解散[48]。而在台灣志願兵制度實行的前夕，報社便開始報導護鄉兵的事蹟，並認為他們是志願兵制度的先驅[49]。中山侑想必注意到這類報導，才在〈軍國爺爺〉當中安排前護鄉兵的角色。筆者認為，重新挖掘出護鄉兵的歷史，某種程度上是在為實施志願兵制度找到更多合理的解釋。

近藤正己指出，1938 年 2 月 18 日日本政府通過在朝鮮實施的《陸軍特別志願兵令》，卻未同步在台灣實施。因為日本政府認為台灣人與中國人同屬漢民族，無法安心讓台灣人上中國戰場[50]。即便最後官方因為缺乏兵員不得不在台灣施行志願兵制度，仍然宣稱是為了見證台灣人皇民化的程度[51]。由此可見，即使經過四十年以上的殖民統治，殖民者還是普遍質疑台灣人的國族認同。筆者認為，重述護鄉兵的歷史便是為了消除前述疑慮的心理安慰劑。因為台灣人護鄉兵加快了清除台灣抵抗勢力的進度，顯示台灣人曾經效忠過日軍。同時台灣人也可以用護鄉兵歷史，證明自己對日軍的忠誠。

將台灣軍事動員的歷史作為創作題材，影響吉村敏寫出長篇劇本《護鄉兵》（護鄉兵，1943），以及宣誓詩〈臺灣兵制史 成為士兵之路〉（臺灣兵制史つはものへの，1944）。《護鄉兵》描寫卑南族護鄉兵的故事，強調原住民精神與日本精神相通。〈臺灣兵制史 成為士兵之路〉收錄於《青年演劇脚本集第二輯》（青年演劇脚本集第二輯，1944），按時序將日本開國歷史、殖民統治、護鄉兵、軍夫、志願兵串連在一起。歷史的串連如同弭平日治時期所有發生過的武裝抗日行動，並將每個時期的台灣民眾都變成愛國皇民。

戰爭期的台灣青年劇劇本遵循國家意識形態發展，形塑出充滿愛國意識的台灣「國民」。青年劇中出現的台灣人形象，便是統治者想像出來的「模範國民」。模範國民必須配合國家對物資、精神與生命的動員，透過這些行動才能證明自己的愛國心。透過戲劇呈現愛國心，正是飯塚友一郎國民戲劇論的核心主

[48] 〈募集した護鄉兵 土匪討伐に活躍〉，《臺灣日日新報》，1935 年 6 月 20 日，第 11 版。
[49] 〈志願兵制の先驅（上）〉，《臺灣日日新報》，1941 年 7 月 29 日，第 4 版。
[50] 近藤正己，林詩庭譯，《總力戰與臺灣：日本殖民地的崩潰（上）》（台北：臺大出版中心，2014 年），頁 46-47。
[51] 同註 50，頁 52。

DOI:10.6814/NCCU201900555

張。在這個意義上，青年劇可說是殖民地台灣「國民」戲劇的範例。青年劇塑造出國家至上的台灣「國民」，那同樣關心這個問題的台灣在地作家們又會描繪什麼樣的「國民」？接著便以《文藝臺灣》與《臺灣文學》刊載的劇本來回應這個問題。

第三節 「國民」的二元圖像：《文藝臺灣》與《臺灣文學》的劇本

（一）前線或後方？：《文藝臺灣》「島民劇特輯」與相澤誠的〈栗子〉

《文藝臺灣》曾多次規劃戰爭文學相關的特刊，其中一次便是「島民劇特輯」[52]，刊登了西川滿〈開城〉（城門開く）、竹內治〈雞〉（雞）、長崎浩〈義民賴順良〉（義民賴順良）與日野康原史〈十二月八日〉（十二月八日）。〈開城〉描寫 1895 年日軍集結台北城之際，守城的陳成經過一夜思考，決定主動開城讓日軍進入。〈義民賴順良〉描寫 1895 年日軍掃蕩許紹文、許石等反抗勢力，而當地居民賴順良幫助日軍而喪生。〈雞〉描寫因殘疾無法志願出征的台灣人信烈，因為愛國心特別尊重軍人。〈十二月八日〉則描寫太平洋戰爭開戰的第一日，青年男女們聽聞開戰紛紛表達自己下一步的報國行動。從特輯的命名來看，顯然是遵循皇民奉公會娛樂委員制定的戲劇分類。這四篇劇作分別以歷史事件與現代生活為素材，傳達幫助軍人完成任務與生活報國的必要，這些行為正是在表現民眾的愛國心。從這次特輯的規劃與內容可以看出，《文藝臺灣》與台灣青年劇路線的國民戲劇異曲同工。在島民劇特輯之後，《文藝臺灣》刊登的劇本便只有相澤誠的〈栗子〉（栗，1943）與小林洋的〈後台〉（舞台裏，1943）。其中〈栗子〉對當時流行的志願兵主題有一番特別的思考，以下筆者便對〈栗子〉進行分析。

〈栗子〉描述年老的灰田市松在烏來社分教場擔任主任，同時也照料寄宿學童們的生活起居。某日學童初子的祖母因為初子母親生產，便來到分教場接初子回山裡過夜看新生兒。臨走前祖母送給市松一包栗子，市松便把栗子分給其他學童。此時市松就讀師範學校的兒子義雄突然回來，便在市松的宿舍留宿一

[52] 〈本號所載の島民劇に就いて〉，《文藝臺灣》3 卷 5 期（1942 年 2 月），頁 88-89。

DOI:10.6814/NCCU201900555

晚。夜裡等所有的孩子都睡了之後，市松便問義雄是否還想著要從師範學校休學。義雄表示並非不想當老師，而是年輕世代都想著上戰場，自己也不由得考慮是否跟進。市松則要求義雄面對自己的本心，也告訴他教育兒童未必比上戰場輕鬆。最後義雄接受父親的建議，順從自己本心選擇成為教師。

〈栗子〉呈現了一位年輕在台日人在選擇志願出征，或成為初等教育教師的徬徨時刻。當時因為台灣陸軍特別志願兵制度實施，台灣的創作劇本也反映出旺盛的出征報國意識。便是在這樣的社會氛圍，義雄才對繼續當老師產生了猶疑。市松卻認為義雄的心態是一種功名心的表現，並要他思考教師工作的意義。市松的思考雖然與主流不同，但其實沒有離國策的意識形態太遠。筆者注意到，市松任教的地方在烏來社分教場。分教場的前身是國語傳習所底下的分支[53]，但在公學校教育令發布後，則變成讓學童上學方便的附設教育場所[54]。劇本中學童都寄宿在分教場，學童初子的家也是在深山之中，確實符合現實中分教場設立的目的。市松在偏遠地區擔任教師，可謂大公無私的表率。對於公共事務無私，是台灣青年劇一直想要傳達的精神。在從劇中學童朗誦的兩段文章，一段描述神想要擴張國土並運用神力合併國土[55]，另一段則是期勉一隻小馬能長成氣派的軍馬[56]。這兩段與軍事思想相關的文章正是教學內容。也就是說，在後方擔任教師是為了要培育下一代的愛國「國民」。義雄在教師與軍人之間的抉擇，其實都還在報國的道路上。

然而若桑綠（若桑みどり）指出，在戰時男性屬於戰鬥人員，女性才是非戰鬥人員。在這種二元的性別想像下，男性的形象是殺生的勇敢戰士，而女性則是撫育戰士的「母親」[57]。〈栗子〉呈現留在後方的男子，與戰時體制中男性的典型形象相反。而在戰時體制之下，年輕健康的成年男性幾乎不可能有躲避徵召的機會。筆者聯想到，中山侑雖然是當時活躍文藝協力的在台日人作家，一樣在 1943 年接受徵召出征。義雄若是在現實中，想必也無法抵抗戰爭體制的徵召。但作家也只能在劇作中描寫這樣的個人掙扎，稍稍表達自己的非主流意

[53] 加藤春城，《臺灣教育沿革誌》（台北：臺灣教育會，1939 年），頁 188-192。
[54] 〈分教場の新設〉，《臺灣日日新報》，1939 年 3 月 3 日，第 5 版。
[55] 相澤誠，〈栗〉，《文藝臺灣》5 卷 5 期（1943 年 3 月），頁 28。
[56] 同註 55，頁 33。
[57] 若桑みどり，《戦争がつくる女性像：第二次世界大戦下の女性動員の視覚的プロパガンダ》（東京：筑摩書房，2000 年），頁 50。

DOI:10.6814/NCCU201900555

見。

（二）女性生活的明與暗：簡國賢的〈雲雀姑娘〉與中山侑的〈客廳〉

《臺灣文學》雖然不像《文藝臺灣》一樣規劃戰爭文學特輯，但同樣關心「國民」戲劇的內容。《臺灣文學》刊登的劇本有中山侑的〈客廳〉（客間，1942）、〈流雲〉（流れる雲，1942）、〈午後的雨〉（午後の雨，1943），林摶秋的〈高砂館〉（高砂館，1943），簡國賢的〈雲雀姑娘〉（ひばり娘，1943），以及吉村敏的〈床母〉（床母，1943）。這些劇本有五篇是以女性為中心，對戰爭期的台灣在地女性進行不同的描述。其中〈客廳〉與〈雲雀姑娘〉都描述了台灣女性如何決定自己的婚事，但兩者的行動卻呈現出女性「國民」形象的兩極。以下筆者便以這兩篇劇本為例，進行分析。

〈雲雀姑娘〉描述台灣少女真里子看到有一面之緣的葉山正雄即將出征的新聞，於是興起想要嫁給正雄的念頭。同時母親正在考慮真里子的婚事，因為當時早點結婚能領到政府獎勵金，於是安排女兒與資本家的兒子相親，也想順便要求高額聘金。真里子在相親時就與對象表示她心有所屬，相親結束便按照報紙上的資訊找到正雄家，說服正雄的母親讓她以新娘的名分住下來幫忙家務。住在葉山家的期間，真里子曾偷閒回家。真里子遇到父親，並解釋自己離家的理由。父親聽完大受感動，勉勵女兒要像雲雀一樣自由地活著，自己也開始投入圖畫劇（紙芝居）[58]挺身隊的工作。結尾眾人一同歡送正雄出征。

真里子一開始就表現出嫁給正雄的強烈意願，但其實兩人素不相識，也都知道男方即將出征。與其說真里子想要與正雄結婚，不如說真里子是想與「國家」結婚。而真里子在正雄母親的盤問下，表示願意將正雄獻給國家，正雄母親也才答應讓真里子暫時以新娘身分住進葉山家。同時正雄母親也表示做好將兒子獻給國家的心理準備[59]。兩位女性都有將男性奉獻給國家的理念，呼應了當時的「軍國之母」論述。若桑綠指出，「軍國之母」的任務不只是培育出戰

[58] 紙芝居是一種看圖說故事的表演節目。表演者親筆繪製圖畫，以二十張為一組插入木框，表演時一次抽換一張圖並加以解說內容。詳見宮尾しげを，〈紙芝居〉，《國史大辭典》（來源：https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=30010zz111140，2019 年 7 月 31 日）

[59] 簡國賢，〈ひばり娘〉，《台灣文學》3 卷 3 號（1943 年 7 月），頁 150-152。

DOI:10.6814/NCCU201900555

士，還要將他們送上戰場[60]。另外真里子的母親曾提到，早點讓女兒出嫁便能領到政府獎勵金。這項獎勵金代表國家缺少兵員與勞動力，因此要盡快讓女性得以增產報國。前述的〈勞動服村〉曾提到女性作為國家勞動力的必要，〈雲雀姑娘〉則補充連婚姻跟繁延後代都在國家動員的範圍之內。〈雲雀姑娘〉呈現的雖然是未婚少女的愛國心，但背後卻是「軍國之母」論述的運作。

〈客廳〉描述住在大稻埕的台灣人律師林清月，不僅自己努力過著日本式的生活，同時也將妹妹月霞拉進他的計畫。清月讓月霞過日本生活、受日本教育，更打算把她嫁給在台日人田上熊生，希望最終能將妹妹培育成真正的日本人。但月霞厭倦這一切安排，向清月表示想要離開台北回到鄉下生活。清月無法理解月霞為何突然會有這種想法，只好向身邊的在台日人女性員工磯江京子，與台灣人作家朋友李炎生討論對策。但磯江與田上互有好感，炎生也發現這件事，只有清月還執著於自己的皇民化計畫。當晚月霞便偷跑到田上的家訴苦，還留在磯江家徹夜未歸。隔天早上清月一家與炎生才發現月霞離家出走，趕緊請田上過來打聽消息。田上帶來磯江留下的信，信說明了磯江決定辭職的緣由。眾人讀完信正在思考下一步時，月霞請人捎來一封信。信上說月霞與磯江已經坐上離開台北往鄉下的快車，請眾人不必擔心她們。結局眾人讀完月霞的信，各自陷入自己的思考中。

從〈客廳〉的角色設定，幾個重要角色應有原型。如林清月是大稻埕的執業律師[61]，而且曾出資辦文學雜誌[62]，應是取材於《臺灣文學》的出資者與同人陳逸松的生平。而田上熊生有正職，業餘時間則投身青年劇運動[63]，則是取自作者中山侑本人的經驗。

〈客廳〉的主題雖然是「國民」生活，卻不是典型宣揚愛國心的國民戲劇。劇中呈現一幅台灣「國民」生活的構圖，首先透過教育與文化來建構國族認同，同時也以「內台通婚」為目標。然而執行計畫的人並非設計者清月，而是月霞要完成這些目標。月霞的教育歷程是小學校、女學校到東京的女子專門學校，畢業後返台也都留在日本人生活圈中。這種文化資本的累積不僅可能傲視

[60] 若桑みどり，《戦争がつくる女性像：第二次世界大戦下の女性動員の視覚的プロパガンダ》，頁 116。同註 56。
[61] 中山侑，〈客間〉，《臺灣文學》2 卷 1 號（1942 年 2 月），頁 215。
[62] 中山侑，〈客間〉，《臺灣文學》2 卷 2 號（1942 年 3 月），頁 111-112。
[63] 同註 62，頁 107-109。

DOI:10.6814/NCCU201900555

當時的台灣人女性，甚至連男性都未必能有這樣的際遇。客觀條件上已相當日本人化的月霞，卻對「國民」生活表現了強烈不安。因為月霞時常感覺到自己在日本人族群中像個外人，這種的疏離感並非是突發事件，而是在成長過程中如影隨形[64]。也就是說無論教養與生活方式如何接近日本人，台灣出身永遠是「國民」生活的最大障礙。這種障礙源於宗主國對殖民地的歧視，讓這些致力於「國民」生活的台灣人感到徒勞無功。

清月雖然自豪於自己過著「國民」生活，但他的行動依舊帶有殖民地民眾的徒勞。當清月對月霞回到台灣鄉下的想法感到困惑時，他的諮詢對象是日本人員工磯江。在劇中清月已是四十二歲的執業律師，既能替自己妹妹打造輝煌的學經歷，又資助磯江完成學業，還讓磯江在自己的事務所工作。無論從經濟能力或文化資本來看，清月完全優於磯江。但磯江的意見之所以重要，則是因為她的日本人出身。這代表台灣人是不是日本「國民」這個問題，決定權還是在日本人的手中。清月或許沒有察覺到，殖民民眾的認同都要得到統治階層認證的窘迫。但李炎生尖銳地指出，田上對清月的認同只是同情[65]。這種構築於血統上且無法跨越的文化自卑感，早在少畠的〈櫻花落〉（1928）就演示過了。雖然皇民化運動是由統治者發動，但卻放任對台灣人的歧視孳生。〈客廳〉可說是指出整個日治時期台灣人同化速度緩慢的癥結，便是因為統治階層永遠將殖民地民眾當作次等「國民」對待。

然而〈客廳〉談論的「國民」生活，也不只是外在形式的相似。李炎生希望清月重新考慮月霞婚事的時候，曾要清月考慮台灣人知識菁英[66]。而清月則認為現下的台灣人菁英願意接近日本人只是「迎合時局，說起來是輕浮的行為[67]」，接著又提到有一群人是「徒有形式的國粹主義者[68]」。筆者認為，這兩句話反映了中山在〈抗議〉中何謂正確的「國民」娛樂之提問。田上熊生有句台詞提到：「在所謂內地人與本島人的知識階級之間的正確交流，甚至強烈感受到新台灣文化的生命[69]。」從〈客廳〉的內容來看，當時的中山應該也還在摸索

[64] 中山侑，〈客間〉，頁 114-115。同註 62。
[65] 中山侑，〈客間〉，頁 119。同註 62。
[66] 中山侑，〈客間〉，頁 224。同註 61。
[67] 原文：「時局に迎合してゐるとか、輕薄な行為だなどと言つてね」。中山侑，〈客間〉，頁 224。同註 61。
[68] 原文：「型ばかりの國粹主義者でね。」中山侑，〈客間〉，頁 224。同註 61。
[69] 原文：「內地人と本島人の知識階級の正しい交流と言ふ事に、新しい臺灣の文化の生命を

DOI:10.6814/NCCU201900555

「國民」娛樂的內容。但從田上的台詞來看，應是表達日、台人要共築「國民」娛樂內容，不會是如皇民化運動一般上對下的指導方式。

前述種種對「國民」生活的規劃與批判都由男性提出，但用行動落實的卻都是女性。正因為女性作為實踐者，所以施行的優缺點都由女性概括承受。月霞的逃逸除了要逃離清月的掌控，更是要奪回自己生命的主控權。結局月霞的離家出走其實有跡可循，早在第一幕李炎生到林家就有暗示。李炎生說月霞有位家庭生活不順的女性朋友，便託他幫忙注意工作機會。清月聽到時立刻推論這其實是月霞本人的請託，但卻用來安慰自己月霞想回到鄉下只是說說。因為月霞連要找的工作都在都市之中，根本不可能回到鄉下生活[70]。即便如此，月霞還是回到偏遠的、且只能用台灣話溝通的鄉下祖父母家。按照劇本的描述，下了火車後還要搭製糖公司的小火車二十分鐘，再搭一個小時的軌道車才能到達祖父母的家[71]。如此偏僻的地理環境，幾乎是現代化文明未能普及的區域。月霞的教育程度已經達到當時女子教育的最高層級，但還是選擇逃離象徵現代化文明空間的島都台北。回到鄉下月霞只能用台語跟眾人溝通，更不用說要談論任何進步思想。月霞想要回到的地方幾乎是原始未開的台灣農村，可說是對自己充滿文明化痕跡的成長過程表示質疑。更何況充滿日本文化的人生，本來就是清月強加在月霞身上的結果。

眼見清月希望月霞「內台通婚」，此時月霞若再不行動就錯失奪回人生主導權的時機。因為對當時的女性而言，結婚幾乎是人生中最重大的決定。這讓筆者想起楊千鶴的小說〈花開時節〉。〈花〉的主角惠英從新女性的角度，質疑女人在求學緊接結婚的人生步調，是否能得到真正的幸福，於是決定暫緩步入婚姻[72]。月霞與惠英同是女性知識菁英，在安排婚事的前夕逃回鄉下，想必也是察覺婚姻之於女性人生的重要性。另外磯江跟李炎生都曾提到戀愛結婚的重要[73]，而月霞也清楚自己與田上之間完全沒有戀愛事實。一九二〇年代風行的戀愛論，傳達戀愛結婚是一種新道德[74]，而婚姻必須是兩位人格獨立之人的結合

強く感じたまでの事なんです。」中山侑，〈客間〉，頁 111-112。同註 62。

[70] 中山侑，〈客間〉，頁 225。同註 61。

[71] 中山侑，〈客間〉，頁 215。同註 61。

[72] 楊千鶴，林智美譯，〈花開時節〉，《花開時節》（台北：南天書局，2001 年），頁 142-172。

[73] 中山侑，〈客間〉，頁 220、222-223。同註 61。

[74] 愛倫凱，朱舜琴譯，《戀愛與結婚》（台北：國粹，1967 年），頁 17。

DOI:10.6814/NCCU201900555

[75]。結局月霞與磯江在徹夜懇談後，決定一起離開都市。筆者認為，這是重申了女性個人意志的重要，就連戰時體制也不該無條件地要求女性犧牲自己的幸福。

並讀〈雲雀姑娘〉與〈客廳〉的同時，可以發現兩劇作者在身分與對國策協力的態度上有微妙的交叉。台灣人作家簡國賢寫出完全服膺國家意識形態的作品，而青年劇運動主要領導者的在台日人中山侑，卻在劇作中表達需要對「國民」生活多一點思考。簡國賢的例子表現出戰時體制對作家的強大規範力，以至於作品完全被協力論述回收。而中山侑或許像是〈客廳〉裡的磯江京子，正因為有日本人身分才能在戰時體制中有多一點發言權。但〈客廳〉指出「國民」生活的癥結點，確實也反映了殖民地台灣永遠懸宕的種族歧視問題。

小結

台灣總督府因應總力戰體制而建造起戰時體制，對台灣民眾進行生活動員與軍事動員的需求。台灣戲劇也被編入戰時體制，扮演著動員人心的角色。其中青年劇在官方的主導下發展，變成形塑殖民地台灣「國民」生活的主要文本。隨著戰局的變化，青年劇中的愛國行動也從生活報國轉變成志願出征。青年劇的內容，告訴台灣民眾什麼叫作「國民」的愛國生活。而戰時體制不僅掌控了青年劇的發展，也影響了台灣在地作家們的創作。如《文藝臺灣》的島民劇特輯反映作家們對戲劇動員的協力，而簡國賢的〈雲雀姑娘〉完全按「軍國之母」論述而發展。

即使典型的台灣「國民」形象出現，也有作家不按照常理出牌。如相澤誠的〈栗子〉雖然沒有完全脫離模範「國民」的軌道，但重申了男性應有選擇出征或留在後方的自由。中山侑的〈客廳〉雖然討論何謂「國民」生活，卻指出台灣人無法成為「國民」的關鍵。戰時體制雖然全面收編了台灣戲劇，但仍有作家在言論檢閱的夾縫中反映了當時的社會問題。戲劇中出現兩種「國民」形象，代表官、民之間的想像持續存在著巨大落差。

[75] 愛倫凱，朱舜琴譯，《戀愛與結婚》，頁 63-67。同註 74。

DOI:10.6814/NCCU201900555

第五章 結論

筆者以「民眾」的戲劇實踐為主題，研究一九二〇到四〇年代的台灣新劇與台灣青年劇創作劇本的異同。在緒論中，筆者依時序回顧了「台灣新劇與民眾」的相關研究，並且說明論文研究目的與研究方法。從楊渡研究台灣新劇運動的反殖民性格、邱坤良將台灣新劇視為民眾文化史，到石婉舜研究厚生演劇會與國民戲劇的藝術抵抗，都可以看出民眾是台灣新劇研究的關鍵字。而筆者注意到，台灣青年劇運動以官方民眾娛樂論為基礎發展，也是將民眾作為關鍵詞。以上的線索啟發筆者，以「民眾」為框架進行對新劇與青年劇的比較。前行研究著重在演出史料的整理與研究，而日治時期留下豐富數量的劇本還有待整理。筆者考慮到在東亞現代戲劇發展過程中，劇本是劇場藝術的核心角色，閱讀劇本可以考察作家如何呈現自己的戲劇理念。目前演出史的研究成果已相當豐碩，卻少有對劇本與戲劇理論的討論，於是筆者便將劇本設定為主要的研究對象。在搜集與整理資料的過程中，筆者注意到台灣在地作家們對「民眾」的持續觀察與思考，因此便將研究範圍設定在一九二〇到一九四〇年代。

第二章以一九二〇年代《臺灣民報》與《臺灣日日新報》為研究對象，觀察台灣在地作家如何在戲劇中描繪台灣的樣貌。1929 年《臺灣民報》上發生「戲曲論戰」，台灣知識分子進行對「戲劇本質」與「創作方法」的討論。論戰主角葉榮鐘與江肖梅將外來理論運用於劇本的批評創作，便是新劇理論在殖民地台灣落地生根的嘗試。而在論戰尾聲提到了易卜生，透露寫實主義戲劇在台灣生根的線索。當時胡適受《玩偶之家》啟發而寫的劇本〈終身大事〉，曾在《臺灣民報》刊出。而《臺灣民報》刊登的劇本在主題與劇情上，都能看到呼應〈終身大事〉混合戀愛與社會批評的創作風格。青釗的〈巾幗英雄〉與〈蕙蘭殘了〉都以台灣的新女性為主角，批判台灣民眾在族群、階級與性別上受到的不平等待遇。而少岳的〈櫻花落〉則是描寫日台通婚，呈現在種族上難以跨越的障礙與殖民地民眾的自卑感。

而《臺灣日日新報》文藝欄也刊登了許多在台日人的劇作，戀愛也是在台日人劇作的重要主題。這些劇本描寫了日台通婚，也反映出種族間的不平等問題。定田的〈他們的戀情〉相信戀愛能克服一切，但志田純的〈以弱者為中心〉卻讓戀愛在不平等當中消逝。而藤間比露志的〈同胞〉以「朝鮮人虐殺事

DOI:10.6814/NCCU201900555

件」為主，批評日本政府濫用國家機器。〈同胞〉也改編了「朴烈事件」，呈現一般日本人對日朝通婚的嘲弄。台灣在地作家紛紛在劇本中批評社會問題，代表民眾意識已普遍蔓延。台灣總督府為了防堵這股批判意識繼續成長，便開始進行加強社會教育體系的行動。當時乘杉嘉壽應邀來台帶來官方民眾娛樂論，主張政府主動管理與創造民眾娛樂的內容。總督府引進社會教育的行動，為一九三〇年代的台灣青年劇運動做了理論的基礎建構。

筆者透過追蹤新劇與青年劇的發展，發現台灣在地作家與官方都注意到民眾的存在。作家們對不同的社會問題進行批判，呈現複數的民眾意識。因此台灣總督府引進官方民眾娛樂論，企圖將台灣的複數民眾統合成劃一的國民。民間與官方都發現了民眾，卻出現不同的應對方式。兩者的交錯也繼續出現在後續的戲劇發展中。

第三章觀察台灣作家與官方，在一九三〇年代不約而同開始創作描寫鄉土的劇本。台灣作家因為進行鄉土文學論戰，思考台灣話文、鄉土文學與文藝大眾化的作法。其中張深切認為可以使用台灣話文創作新劇劇本，並主張透過戲劇完成文藝大眾化。張深切發表在《臺灣文藝》的〈落陰〉完全使用台灣話文寫成，為的是讓大眾只要能聽懂就能進入戲劇的世界。而〈落陰〉描繪台灣農村底層人物因為觀落陰失敗造成的慘案，目的是喚起民眾注意破除迷信的重要。楊逵則主張，文藝大眾化是能激起台灣民眾反抗意識的文學。楊逵對文藝大眾化的意見導致與臺灣文藝聯盟決裂，自行創立《臺灣新文學》。《臺灣新文學》上楊逵的〈豬哥仔伯〉、藍紅綠的〈慈善家〉與獨孤的〈模範壯丁〉，都是描繪資本家與殖民統治者的惡，目的便是喚起民眾的批判精神。

同一時期台灣總督府開始深化青年團的組織動員力，也開始在地方推動官方文化運動。臺灣教育會社發行青年團雜誌並鼓勵青年劇的創作，目的是塑造台灣民眾的國民意識。然而在一九二〇年代，日本便出現了樋口紅陽的青年劇劇本集《我們的戲劇・劇本集》。當時的社會教育局長乘杉嘉壽為為青年劇背書，希望青年劇能夠加強地方民眾的國民意識，以及解決地方缺乏民眾娛樂的問題。日、台青年劇的興起，都是為了宣傳國家的意識形態。《我們的戲劇・劇本集》從鄉土教育與兒童戲劇得到啟發，主張青年劇是一種能作為地方文化的業餘戲劇。青年劇雖然也討論到社會問題，但結局幾乎都是避開爭端且強調團體和諧。這些劇本都反映出影響日本近代國民認同的家族國家觀。

DOI:10.6814/NCCU201900555

刊登在台灣青年團雜誌〈尋訪黎明〉與〈月下之笛〉，是為了國語普及與介紹日本文化而做。之後臺灣教育會社舉辦青年劇公開徵獎，並將得獎劇本結集成《大地的孕育》與《微笑的藍天》。兩本劇本集的主題不外乎與國語普及、生活改善、鄉土振興等國策相關，內容也不斷強調滅私奉公的精神，大致上都是按照國家意識形態發展的產物。但其中如中山侑的〈微笑的藍天〉指出同姓不婚的不合理，而坑子青年團也寫出聘金對想要結婚的貧窮青年造成經濟重擔。這些劇本雖然是因應「生活改善」的國策而寫，卻也反映了當時台灣的社會問題。

一九三〇年代台灣新劇與青年劇都開始描繪台灣鄉土，反映出爭奪民眾關注的意識。新劇劇本持續深化新劇在地化的實踐，並呈現了台灣底層民眾生活的樣貌。台灣作家作家們雖然因為理念不合而分裂，但都持續致力於啟蒙民眾與展現批判精神。青年劇雖然也描寫台灣農村的樣貌，但卻塑造出遠離台灣現實的民眾樣貌。官、民兩種鄉土的交錯，代表兩者在認知台灣社會上的巨大分歧。

第四章關注在總力戰體制之下，台灣在地作家如何保有自己的聲音。當時飯塚友一郎提出國民戲劇論，主張日本政府訂定政策動員日本劇界投入軍事劇與愛國劇的製作。臺灣演劇協會雖然遲至 1942 年 3 月成立，但官方卻早在 1940 年出版戲劇指導手冊推行「國民」戲劇。《皇民化劇入門》與《簡單的青年劇上演法》，都是以改善業餘戲劇的內容為目標，製作戲劇的方法與意識形態則是延續一九三〇年代青年劇的成果。但由於時局的變化，編輯者便轉載日本最新出版的《國民娛樂劇本集》收錄的劇本〈勞動服村〉與〈奉公箱〉，引進符合時局的國民戲劇。這兩篇劇本以生活改善與物資動員為主題，之後第一本出版的青年劇劇本集也都是收錄類似主題的劇本。而太平洋戰爭爆發後，官方決定在台灣實施陸軍特別志願兵制度，宣傳志願出征的青年劇比例也逐漸增加。而在軍事動員的需求下，出現了以護鄉兵歷史為主題的劇本。透過串連統治初期的徵召台灣人當兵的歷史與志願兵制度，台灣人的形象轉變成愛國的皇國士兵。台灣青年劇遵循戰時的意識形態，成為殖民統治者進行「國民」教化時的典型內容。

在官方強力的組織動員下，「國民」戲劇變成當時戲劇創作的重要主題。皇民化時期台灣最重要的兩個創作集團《文藝臺灣》與《臺灣文學》，也都投入

DOI:10.6814/NCCU201900555

「國民」戲劇的創作。《文藝臺灣》曾推出島民劇特輯，刊登宣揚愛國心的國民戲劇。即便《文藝臺灣》支持官方的文藝指導方針，但還是刊登對志願出征有一番另類思考的相澤誠〈栗子〉。《臺灣文學》則是出現許多以女性為主要角色的劇本，其中簡國賢的〈雲雀姑娘〉與中山侑的〈客廳〉都描寫未婚女性在戰時體制下的生活樣貌。〈雲雀姑娘〉的真里子遵循「軍國之母」論述，毫不遲疑將自己視為丈夫的葉山正雄送上戰場。而〈客廳〉的林月霞在商談婚事的階段，逃離兄長林清月強加在她身上的日本國民生活與日台通婚任務。月霞的成長經驗反映出日本殖民統治者總是以同化台灣人為目標，卻又打從心裡將台灣人視為次等國民的矛盾。而月霞的逃逸也代表了在戰時體制的夾縫中，對於個人幸福的微弱堅持。一九四〇年代的戰時體制幾乎完全控制台灣戲劇的發展，但仍有作家在限縮的言論空間中表達自己的心聲。

透過以上各章討論，筆者嘗試提出以下研究成果。第一是強調戲劇理論與劇本研究的重要性。筆者在論文中呈現台灣作家回應文藝思潮，將理論運用在創作劇本的過程。台灣新劇的批判精神不全然來自民眾運動，現代戲劇理論也強調關懷社會的重要性。同時理論也帶給作家們創作主題的靈感，如二〇年代的自由戀愛論述、三〇年代的鄉土文學、四〇年代的國民戲劇，都是理論與文藝思潮影響創作的具體例證。而寫實也是在理論影響之下，發展出來的重要創作技法。台灣作家在二〇年代描寫社會問題、三〇年代描繪鄉土、四〇年代呈現國民生活，始終以反映殖民地台灣的現狀為己任。這些劇本呈現的不只有對抗殖民統治台灣民眾，對鄉村貧窮未開的民眾與都市中遭遇歧視的知識菁英都有深刻的描寫。透過重新閱讀台灣新劇劇本，便可發現台灣戲劇史反殖民論述以外的複數民眾想像。

第二是重新評估在台日人劇作的價值。在台日人在戲劇史中，多半以官方代言人的形象出現。筆者並非打算推翻戲劇史的描述，因為像西川滿確實寫過充滿報國意識的島民劇。但如第二章討論的藤間比露志的〈同胞〉，批評日本政府在「朝鮮人虐殺事件」中濫用國家機器。又如志田純的〈以弱者為中心〉，描寫日本人對台灣人的歧視導致愛情的破滅。或如中山侑的〈客廳〉，呈現女性知識菁英在皇民化運動之下的痛苦。這些在台日人劇作，也呈現出不亞於台灣作家的批判意識。

第三是筆者在日、台社會教育的框架之中，串連起一九二〇年代到四〇年

DOI:10.6814/NCCU201900555

代台灣青年劇的發展過程。二〇年代雖然尚未出現台灣青年劇的劇本，但作為青年劇主要的發展理論的官方民眾娛樂論，隨著乘杉嘉壽來到台灣。筆者藉著乘杉嘉壽這條線索，整理出日、台青年劇在意識形態上互相呼應之處。而同屬官方國民文化運動的台灣青年劇與國民戲劇，在意識形態上也有極強的延續性。青年劇經常將生活與報國連結起來，呈現殖民統治者理想中的國民形象。這樣的形象來自掌控殖民地經濟資源的需求，也反映出日本近代家族國家觀下的道德教化。

本論文以劇本為主要研究對象，補充前行研究缺乏的研究面向。透過同時閱讀台灣人、在台日人與官方的劇本，可以看到他們對「民眾」的不同想像。本論文除了指出台灣作家劇作主題的豐富性外，也發掘了在台日人劇作的批判性。這表示，不應直接將在台日人的創作與官方意識形態劃上等號。這一點正是對抗史觀的盲點。然而本論文因為要找出新劇與青年劇之間的比較基準，未能逐一討論日治時期遺留下的豐富劇本。這些尚待研究的劇本中還有哪些對民眾的想像，有待未來繼續追蹤調查。

國立政治大學 National Chengchi University

DOI:10.6814/NCCU201900555

DOI:10.6814/NCCU201900555

參考文獻

本節首先按語言別排序，中文在前日文在後，再以編著者姓氏或筆名首字的筆劃排序。

一、文本與劇本集

（一）中文

小林多喜二，高詹燦譯，《蟹工船》（台北：大牌，2013 年）。

中山侑，涂翠花譯，〈抗議〉，收於王德威、黃英哲編，《華麗島的冒險：日治時期日本作家的台灣故事》（台北：麥田，2010 年），頁 154-175。

王昶雄編，《江尚文（肖梅）百齡紀念文集：質軒墨滴》（新竹市：江肖梅家屬自行出版，1999 年），頁 84-88。

少岳，〈櫻花落（一）〉，《臺灣民報》192 號（1928 年 1 月 22 日），第 9 版。

——，〈櫻花落（二）〉，《臺灣民報》193 號（1928 年 1 月 29 日），第 9 版。

——，〈櫻花落（三）〉，《臺灣民報》194 號（1928 年 2 月 5 日），第 9 版。

——，〈櫻花落（四）〉，《臺灣民報》195 號（1928 年 2 月 12 日），第 9 版。

青釗，〈巾幗英雄（上）〉，《臺灣民報》211 號（1928 年 6 月 3 日），第 9 版。

——，〈巾幗英雄（下）〉，《臺灣民報》212 號（1928 年 6 月 10 日），第 9 版。

——，〈蕙蘭殘了（一）〉，《臺灣民報》250 號（1929 年 3 月 3 日），第 9 版。

——，〈蕙蘭殘了（五）〉，《臺灣民報》254 號（1929 年 3 月 31 日），第 9 版。

胡適，〈終身大事（上）〉，《臺灣民報》第 1 號（1923 年 4 月 15 日），第 20-23 版。

——，〈終身大事（下）〉，《臺灣民報》第 2 號（1923 年 5 月 1 日），第 14 版。

張深切，〈落陰〉，《臺灣文藝》2 卷 7 號（1935 年 7 月），頁 180-185。

楊千鶴，林智美譯，〈花開時節〉，《花開時節》（台北：南天書局，2001 年），頁 142-172。

獨孤，〈模範壯丁〉，《臺灣新文學》第 1 卷第 7 期（1936 年 8 月），頁 51-56。

DOI:10.6814/NCCU201900555

（二）日文

〈月下の笛〉,《薰風》第 1 期（1932 年 6 月），頁 4-8。
〈黎明を尋ねて〉,《社會教育》第 10 期（1931 年 2 月），頁 7-8。
《大地は育む》，收於河原功編，《台湾戯曲・脚本集（一）》（東京：緑蔭書房，2003 年，1934 年復刻本）。
《微笑む青空》，收於河原功編，《台湾戯曲・脚本集（一）》（東京：緑蔭書房，2003 年，1936 年復刻本）。
さだま，〈彼等の恋〉,《臺灣日日新報》，1925 年 5 月 20 日，第 8 版。
吉村敏，《護鄉兵》（台北：盛興書店，1943 年）。
吉村敏編，《青年劇劇本集第二輯》（台北：清水書房，1944 年）。
狂人，〈知哥伯仔〉,《臺灣新文學》1 卷 8 期（1936 年 9 月），頁 69-74。
江間常吉，《皇民化劇の手引》（台北：臺灣子供世界社，1940 年）。
志田純，〈弱い人を中心にして〉,《臺灣日日新報》，1926 年 6 月 19 日，第 6 版。
相澤誠，〈栗〉,《文藝臺灣》5 卷 5 期（1943 年 3 月），頁 28-36。
中山侑，〈客間〉,《臺灣文學》2 卷 1 號（1942 年 2 月），頁 213-226。
———，〈客間〉,《臺灣文學》2 卷 2 號（1942 年 3 月），頁 106-125。
中山侑編，《青年劇劇本集第一輯》（台北：臺灣子供世界社，1942 年）。
藤間比露志，〈同胞〉,《臺灣日日新報》，1923 年 10 月 10 日，第 8 版。
樋口紅陽，《我等の劇・脚本集》（東京：社會教育研究會，1924 年）。
簡國賢，〈ひばり娘〉，《臺灣文學》3 卷 3 號（1943 年 7 月），頁 138-168。
藍紅綠，〈慈善家〉,《臺灣新文學》1 卷 8 期（1936 年 9 月），頁 87。
臺灣總督府情報部編，《手輕い出來る青少年劇脚本集・第一輯》（台北：臺灣總督府情報部，1941 年）。
臺灣總督府文教局社會課編，《簡單な青年劇の演出法》（台北：臺灣總督府文教局社會課，1940 年）。

二、專書

DOI:10.6814/NCCU201900555

（一）中文

王燈岸，《磺溪壹老人》（台北：玉山社，2018 年）。

弗朗茲・法農，陳瑞樺譯，《黑皮膚，白面具》（台北：心靈工坊，2015 年）。

田漢，《田漢全集》第 19 卷（石家莊：花山文藝，2000 年）。

成田龍一，李鈴譯，《大正民主運動》（香港：中和，2016 年）。

朱惠足，《帝國下的權利與親密：殖民地台灣小說中的種族關係》（台北：麥田，2017 年）。

呂訴上，《臺灣電影戲劇史》（台北：銀華，1961 年）。

宋寶珍，《中國話劇史》（北京：三聯書店，2013 年）。

岸田國士，陳瑜譯，《戲劇概論》（上海：中華書局，1933 年）。

近藤正己，林詩庭譯，《總力戰與臺灣：日本殖民地的崩潰（上）》（台北：臺大出版中心，2014 年）。

邱坤良，《人民難道沒錯嗎？——《怒吼吧，中國！》・特列季亞科夫與梅耶荷德》（台北：國立臺北藝術大學，2013 年）。

———，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》（台北：自立晚報，1992 年）。

———，《飄浪舞台：台灣大眾劇場年代》（台北：遠流，2008 年）。

洪郁如，吳佩珍、吳亦昕譯，《近代台灣女性史：日治時期新女性的誕生》（台北：臺大出版中心，2017 年）

許慧琦，《「娜拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1900s-1930s）》（台北：國立政治大學歷史學系，2003 年）。

陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011 年）。

菊池寬，沈宰白譯，《戲劇研究》（上海：良友圖書公司，1926 年）。

愛倫凱，朱舜琴譯，《戀愛與結婚》（台北：國粹，1967 年）。

楊渡，《日據時期台灣新劇運動（1923-1936）》（台北：時報文化，1994 年）。

趙勳達，《《台灣新文學》（1935-1937）定位及其抵殖民精神研究》（台南：台南市圖書館，2006 年）。

劉大杰，《易卜生》（上海：商務印書館，1935 年）。

魯迅，《魯迅日記》第 1 卷（北京：人民文學，2006 年）。

DOI:10.6814/NCCU201900555

（二）日文

ロマン・ロラン；大杉栄譯，《民衆芸術論：新劇美学論》，《大杉栄全集》第10卷（東京：ぱる出版社，2015年）。

大笹吉雄，《ドラマの精神史》（東京：新水社，1983年）。

————，《日本現代演劇史：明治・大正篇》（東京：白水社，1985年）。

————，《日本現代演劇史・昭和戦中篇II》（東京：白水社，1994年）。

小櫃万津男，《日本新劇理念史・明治前期篇》（東京：白水社，1988年）。

中村吉藏，《戲曲作法》（東京：金星堂，1925年）。

中島利郎，《日本統治期台湾文學研究序説》（東京：緑蔭書房，2004年）。

加藤春城，《臺灣教育沿革誌》（台北：臺灣教育會，1939年）。

北村喜八，《表現主義の戲曲》（東京：新詩壇社，1924年）。

成田龍一，《近代都市空間の文化経験》（東京：岩波書店，2003年）

松本克平，《日本社會主義演劇史・明治大正篇》（東京：筑摩書房，1975年）。

河原功，《翻弄された台湾文学——検閲と抵抗の系譜》（東京：研文出版，2009年）。

河原和枝，《子ども観の近代》（東京：中央公論新社，2007年）。

若桑みどり，《戦争がつくる女性像：第二次世界大戦下の女性動員の視覚的プロパガンダ》（東京：筑摩書房，2000年）。

乘杉嘉壽，《社會教育の研究》（東京：同文社，1923年）。

倉田喜弘，《明治大正の民衆娯楽》（東京：岩波書店，1980年）。

宮崎聖子，《植民地期台湾における青年団と地域の変容》（東京：御茶の水書房，2008年）。

能島武文，《作劇の理論と實際》（東京：新潮社，1926年）。

冨田博之，《日本児童演劇史》（東京：東京書籍，1980年）。

張競，《近代中国と恋愛の「発見」：西洋の衝撃と日中文学交流》（東京：岩波書店，1995年）。

楠山正雄，《近代劇十二講》（東京：新潮社，1922年）。

DOI:10.6814/NCCU201900555

橘高廣，《民衆娛楽の研究》（東京：大空社，2003 年，1920 年復刻本）。
曽田秀彦，《民衆劇場：もう一つの大正デモクラシー》（東京：象山社，1995 年）。

三、論文

（一）專書論文

1. 中文

王白淵，〈文化〉，收於黃玉齋編，《台灣年鑑（5）》（台北：海峽學術，2001 年，1947 年復刻本），頁 1403-1468。
石婉舜，〈青年劇運動〉，收於許雪姬編《臺灣歷史辭典》（台北：文建會，2004 年），頁 542。
———，〈尋歡作樂者的淚滴：戲院、歌仔戲、與殖民地的觀眾〉，收於李承機、李育霖編《「帝國」在台灣：殖民地台灣的時空、知識與情感》（台北：臺大出版中心，2015 年），頁 237-275。
———，〈臺灣演劇協會〉，收於許雪姬編《臺灣歷史辭典》（台北：文建會，2004 年），頁 1157。
志馬陸平，涂翠花譯，〈青年與台灣（二）——新劇運動的理想與現實〉，收於黃英哲編《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）· 第一冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 468-479。
————，涂翠花譯，〈青年與台灣（六）——藝術運動之再省思〉，收於黃英哲編《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）· 第二冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 139-146。
————，涂翠花譯，〈青年與台灣（四）——新劇運動的理想與現實〉，收於黃英哲編《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）· 第二冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 58-65。
李永熾，〈明治日本「家族國家」觀的形成〉，《日本近代史研究》（台北：稻禾，1992 年），頁 113-161。

DOI:10.6814/NCCU201900555

周婉窈，〈從比較的觀點看臺灣與韓國的皇民化運動（一九三七——一九四五）〉，《海行兮的年代——日本殖民統治末期臺灣史論集》（台北市：允晨文化，2002 年），頁 33-76。

垂水千惠，吳佩珍譯，〈呂赫若的戲劇活動——其戲劇的挫折與文學的回歸〉，收於吳佩珍編《中心到邊陲的重軌與分軌：日本帝國與臺灣文學・文化研究（上）》（台北：臺大出版中心，2012 年），頁 13-37。

施淑，〈書齋、城市與鄉村——日據時代的左翼文學運動與小說中的左翼知識份子〉，《文學星圖：兩岸文學論集（一）》（台北：人間，2012），頁 43-72。

星名宏修，吳叡人譯，〈《怒吼吧！中國》在中國與臺灣的上演史——反帝國主義的記憶及其變形〉，收於吳佩珍編《中心到邊陲的重軌與分軌：日本帝國與臺灣文學・文化研究（上）》（台北：臺大出版中心，2012 年），頁 59-111。

柳書琴，〈臺灣文學〉，許雪姬編《臺灣歷史辭典》（台北：文建會，2004 年），頁 1079。

耐霜（張維賢），涂翠花譯，〈劇本評〉，收於黃英哲編《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）・第二冊》（台南：國家臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 149-152。

張深切，〈觀臺灣鄉土文學戰後的雜感〉，收於中島利郎編《1930 年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003 年），頁 417-419。

黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，收於中島利郎編《1930 年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003 年），頁 1-6。

黃得時，〈談談臺灣的鄉土文學〉，收於中島利郎編《1930 年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003 年），頁 321-326。

黃得時，葉蓁蓁譯，〈作為娛樂的皇民化劇〉，收於黃英哲編《日治時代臺灣文藝評論集（雜誌篇）第三冊》（台南：國立臺灣文學館籌備處，2006 年），頁 63-68。

鄭鳳晴，〈媒體中登場的殖民地新女性——以《漢文臺灣日日新報》與《臺灣民報》為主〉，收於陳萬益編《臺灣文學論叢（上）》（新竹：國立清華大學台灣文學研究所，2009 年），頁 97-154。

DOI:10.6814/NCCU201900555

2. 日文

中山侑，〈青年演劇運動〉，收於濱田秀三郎編，《臺灣演劇の現狀》（東京：丹青書房，1943 年），頁 163-275。

———，〈簡單な青年劇の演出法〉，收於臺灣總督府文教局社會課編《簡單な青年劇の演出法》（台北：臺灣總督府文教局社會課，1940 年），頁 1-32。

本間久雄，〈民眾藝術の意義及び價值〉，《現代の思潮と文学》（東京：大同館書店，1920 年），頁 18-34。

正木喜勝，〈和田勝一〉，收於大笹吉雄等編《日本戲曲大事典》（東京：白水社，2016 年），頁 703-704。

呂訴上，〈台湾演劇の近情〉，《国民演劇》1 卷 4 期（1941 年 6 月），轉引自〈參考資料〉，濱田秀三郎編，《臺灣演劇の現狀》（東京：大空社，2000 年，1943 年復刻本），頁 1-8。

杉座秀親，〈映画劇と演劇〉，《民衆娯楽の研究》（東京：大空社，2003 年，1920 年復刻本），參考資料 1-7。

島村瀧太郎，〈演劇の第二種第三種〉，《近代文藝之研究》（東京：早稻田大學出版部，1909 年），頁 545-551。

園池公功，〈素人劇の手引き〉，收於國民精神總動員中央聯盟編《國民娛樂脚本集（第一輯）》（東京：國民精神總動員中央聯盟，1940 年），頁 1-5。

鈴木三重吉，〈序〉，收於久保田万太郎《ふくろと子供》，（東京：赤い鳥社，1921 年）頁 1-5。

熊谷知子，〈能島武文〉，收於大笹吉雄等編《日本戲曲大事典》（東京：白水社，2016 年），頁 470-471。

（二）期刊論文

1. 中文

DOI:10.6814/NCCU201900555

石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇（1936.9~1940.11）〉，《民俗曲藝》第 159 期（2008 年 3 月），頁 7-81。

———，〈高松豐次郎與臺灣現代劇場的揭幕〉，《戲劇研究》第 10 期（2012 年 7 月），頁 35-67。

呂紹理，〈日治時期臺灣廣播工業與收音機市場的形成（1928-1945）〉，《國立政治大學歷史學報》第 19 期（2002 年 5 月），頁 297-334。

林翠鳳，〈發民間真聲，揚台灣正音——鄭坤五〈臺灣國風〉探析〉，《彰師大國文學誌》第 33 期（2016 年 12 月），頁 1-22。

柳書琴，〈「總力戰」與地方文化：地方文化論述、台灣文化甦生及台北帝大文政學部教授們〉，《台灣社會研究季刊》第 79 期（2010 年 9 月），頁 91-158。

徐秀慧，〈文學、民族、革命——魯迅與台灣文人葉榮鐘〉，《魯迅研究月刊》2016 年第 10 期（2016 年 10 月），頁 14-23。

翁佳音，〈吳鳳傳說沿革考〉，《臺灣風物》36 卷 1 期（1986 年 3 月），頁 39-56。

簡秀珍，〈太平洋戰爭後臺灣的新劇活動——以地方青年業餘演劇與中央指定演劇挺身隊為討論中心〉，《戲劇學刊》8 期（2008 年 7 月），頁 31-53。

———，〈觀看、演練與實踐——臺灣在日本時期的新式兒童戲劇〉，《戲劇學刊》15 期（2012 年 1 月），頁 7-48。

2. 日文

木村敦夫，〈大衆の時代の演劇——島村抱月と小山内薫の民衆芸術観——〉，《東京藝術大学音楽学部紀要》35 期（2009 年），頁 43-58。

李宛儒，〈1920 年代の台湾新劇と知識人——『台湾民報』の記事分析を中心に——〉，《演劇映象学：演劇博物館グローバル紀要》（2008 年 3 月），頁 167-196。

———，〈日本統治下の台湾演劇——総督府が奨励した青年劇と皇民化劇をみる〉，《言葉と文化》第 8 巻（2007 年 3 月），頁 87-102。

佐野浩，〈生活改善運動と生活記録運動：地方改良運動と民力涵養運動との関

DOI:10.6814/NCCU201900555

わりに着目して〉,《地域活化性ジャーナル》第 24 卷（2018 年 3 月），頁 66-82。

（三）學位論文

1. 中文

石婉舜，〈一九四三年臺灣「厚生演劇研究會」研究〉（台北：國立臺灣大學戲劇學系碩士論文，2002 年）。

———，〈搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010 年）。

黃進蓮（勁連），〈台灣褒歌的情愛書寫研究〉（台南：國立成功大學台灣文學系碩士論文，2010 年）。

鍾政瑩，〈由日據下台灣新文學的發展論張深切的戲劇活動〉（台北：中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，1984 年）。

鳳氣至純平，〈中山侑研究——分析他的「灣生」身份及其文化活動〉（台南：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2006 年）。

2. 日文

李宛儒，〈日本統治下における台湾近代劇の生成と発展—植民地知識人の演劇活動の系譜を中心に—〉（名古屋：名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士論文，2012 年）。

四、雜誌文章

1. 中文

張維賢，〈我的演劇回憶〉,《臺北文物》3 卷 2 期（1954 年 8 月），頁 105-113。

楚女，〈評先發部隊〉,《臺灣文藝》第 1 期（1934 年 12 月），頁 5-11。

DOI:10.6814/NCCU201900555

賴明弘等，〈第一回臺灣全島文藝大會紀錄〉，《臺灣文藝》2 卷 1 期（1935 年 1 月），頁 2-7。

2. 日文

〈本號所載の島民劇に就いて〉，《文藝臺灣》3 卷 5 期（1942 年 2 月），頁 88-89。
〈社會教育部の職員と事務〉，《社會教育》第 1 期（1930 年 5 月），頁 14-15。
〈國語普及のラヂオ放送〉，《社會教育》第 2 期（1930 年 6 月），頁 15-16。
〈臺灣文藝聯盟章程〉，《臺灣文藝》2 卷 1 期（1935 年 1 月），頁 70。
〈熱語〉，《臺灣文藝》第 1 期（1934 年 12 月），頁 1。
〈懸賞募集〉，《臺灣文藝》第 1 期（1934 年 12 月），頁 87。
〈臺灣演劇協會事務分掌規程〉，《演劇通信：臺灣演劇協會會報》第 2 期（1942 年 11 月），頁 1。
三宅正雄，〈創刊の詞〉，《演劇通信：臺灣演劇協會會報》第 1 期（1942 年 10 月），頁 1。
王育德，〈臺灣演劇の今昔〉，《翔風》第 22 期（1941 年 7 月），頁 55-67。
安武直夫，〈國光ノミナサン〉，《國光》第 1 期（1932 年 6 月），頁 1。
————，〈黎明の讀者に〉，《黎明》第 1 期（1932 年 6 月），頁 1。
————，〈薰風の讀者に〉，《薰風》第 1 期（1932 年 6 月），頁 1。
志馬陸平，〈青年と台湾（三）—新劇運動の理想と現實—〉，《台湾時報》第 198 期（1936 年 5 月），頁 63-69。
黃新山，〈本島の新劇に對する希望〉，《臺灣藝術》1 卷 1 期（1940 年 3 月），頁 59-62。
楊逵，〈藝術は大衆のものである〉，《臺灣文藝》第 2 卷第 2 期（1935 年 2 月），頁 8-12。
——，〈行動主義檢討〉，《臺灣文藝》第 2 卷第 3 期（1935 年 3 月），頁 62-64。

五、電子資源

DOI:10.6814/NCCU201900555

「《臺灣民報》電子資料庫」，得泓資訊。
「《臺灣日日新報》電子資料庫」，漢珍知識網（報紙篇）。
「葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館」，國立清華大學圖書館。
「宗教知識+」，內政部全國宗教資訊網。
「臺灣總督府職員錄系統」，中央研究院臺灣史研究所。
「国立國会図書館典拠データ検索・提供サービス」，日本国立國会図書館。
「Japan Knowledge Lib」，株式会社ネットアドバンス（NetAdvance Inc.）。

國立政治大學 National Chengchi University

DOI:10.6814/NCCU201900555

DOI:10.6814/NCCU201900555

附錄：一九二〇年代《臺灣日日新報》文藝欄登載之劇作

藤間比露志，〈同胞〉，《臺灣日日新報》，1923 年 10 月 10 日，第 8 版。
宇田蘇秋，〈闇を縫ふ戀（一）〉，《臺灣日日新報》，1924 年 3 月 17 日，第 4 版。
宇田蘇秋，〈闇を縫ふ戀（二）〉，《臺灣日日新報》，1924 年 4 月 14 日，第 4 版。
宮武秀敏，〈女〉，《臺灣日日新報》，1924 年 4 月 21 日，第 4 版。
高橋正榮，〈夢想〉，《臺灣日日新報》，1924 年 4 月 29 日，第 4 版。
藤芳三路，〈血緣〉，《臺灣日日新報》，1924 年 5 月 12 日，第 4 版。
宮武秀敏，〈新時代〉，《臺灣日日新報》，1925 年 3 月 15 日，第 6 版。
宇田蘇秋，〈樺色の月〉，《臺灣日日新報》，1925 年 3 月 24 日，第 8 版。
西川滿，〈詩劇 微かなる大地の吐息〉，《臺灣日日新報》，1925 年 3 月 31 日，第 6 版。
藤原泉三郎，〈蓄音器〉，《臺灣日日新報》，1925 年 4 月 14 日，第 6 版。
未具名，〈詩劇 青春〉，《臺灣日日新報》，1925 年 4 月 29 日，第 8 版。
さだま，〈彼等の戀〉，《臺灣日日新報》，1925 年 5 月 20 日，第 8 版。
中村哲雄，〈白樺の林〉，《臺灣日日新報》，1925 年 7 月 15 日，第 6 版。
吉島秀一，〈繼母〉，《臺灣日日新報》，1925 年 8 月 28 日，第 6 版。
南川釀造，〈タイフーンの夜〉，《臺灣日日新報》，1925 年 8 月 28 日，第 6 版。
保坂瀧雄，〈橫戀慕〉，《臺灣日日新報》，1925 年 12 月 18 日，第 6 版。
狩野政美，〈夢と夢（一）〉，《臺灣日日新報》，1925 年 12 月 25 日，第 6 版。
狩野政美，〈夢と夢（二）〉，《臺灣日日新報》，1925 年 12 月 29 日，第 6 版。
莫根良光，〈父と子〉，《臺灣日日新報》，1926 年 1 月 29 日，第 6 版。
中川英一，〈龍眼の花咲く頃〉，《臺灣日日新報》，1926 年 6 月 4 日，第 6 版。
志田純，〈弱い人を中心にして〉，《臺灣日日新報》，1926 年 6 月 19 日，第 6 版。
橋本茂人，〈寂しき人々〉，《臺灣日日新報》，1926 年 12 月 3 日，第 6 版。
保坂瀧雄，〈妻と鸚鵡（上）〉，《臺灣日日新報》，1929 年 4 月 29 日，第 3 版。
保坂瀧雄，〈妻と鸚鵡（下）〉，《臺灣日日新報》，1929 年 5 月 6 日，第 3 版。
保坂瀧雄，〈輝やく星〉，《臺灣日日新報》，1929 年 5 月 13 日，第 3 版。

DOI:10.6814/NCCU201900555