

「厚生演劇研究會」初探

石婉舜*

摘 要

殖民地臺灣在接受西方近代戲劇的過程中，曾經發生過兩次戲劇運動。第一次是在一九二〇年代，由殖民地知識份子發起，為配合文化啟蒙運動而推動的「新劇運動」；第二次是發生在一九四〇年代太平洋戰爭期間，日本殖民政府基於皇民化需要所推展的「青年劇運動」。本文所探討的「厚生演劇研究會」即是出現在殖民地官方大力倡導「青年劇運動」期間，臺灣知識份子企圖扭轉官方戲劇論述的一次具體結社行動。

一九四三年間，集結了當時臺灣藝文界精英的《臺灣文學》集團，巧妙操作戰爭期間官方政策性推行「青年劇運動」的機會，籌組「厚生演劇研究會」並進行公演。有別於為軍國主義宣傳的官方美學，「厚生演劇研究會」的主事者王井泉與林博秋在公演籌備期間秉持「第二次新劇運動」之精神，提出了「鄉土的」、「寫實的」戲劇理念，企圖與一九二〇年代的新劇運動進行銜接。

若從臺灣近代戲劇發展的觀點看「厚生演劇研究會」，一方面，它突顯了戰爭期臺灣知識份子對皇民化運動下臺灣戲劇發展的主體性問題所進行的思考；另一方面，由於「厚生」的結社與公演正是在「青年劇運動」的基礎上出現，幾乎可以說，「厚生」在抗拒軍國主義美學的同時，非常弔詭地扭轉、擴大了原屬官方的「青年劇運動」的內涵。

關鍵詞：皇民奉公運動、新劇、新劇運動、青年劇、青年劇運動

* 國立臺灣大學戲劇研究所。

一、前言

本篇論文以日本時代最後一個重要的戲劇團體——「厚生演劇研究會」——為中心，從其結社動機、主事者言論到公演過程，探討該次結社公演行動在臺灣近代戲劇史上所負載的深層意義。

一九四三年四月二十九日，以《臺灣文學》集團為中心，結集了臺北文學、戲劇、音樂、美術界等各方精英的「厚生演劇研究會」（以下簡稱「厚生」）宣告成立。「厚生」成立之初，文藝部主任林博秋曾提出「第二次新劇運動」的口號，擬向上承接已經形同中斷的一九二〇年代臺灣新劇運動。其後「厚生」於一九四三年秋天在臺北永樂座發表《從山上看街市的燈火》、《閨雞》、《高砂館》、《地熱》等四齣戲劇，其中《從山上看街市的燈火》是童話劇，其它三齣戲從情節到人物都取材自臺灣鄉土。公演時，觀眾的反應熱烈，還臨時增添了加演場次。公演結束後，臺北帝國大學的瀧田貞治教授特地兩度發表劇評，認為「厚生」的公演宣告了「臺灣新演劇運動的黎明」到來。⁽¹⁾

一般認為，臺灣的戲劇活動在一九三七年以後受到了軍國主義很大的戕害：民間傳統戲曲活動被禁，走通俗路線的新劇活動相對萎縮，唯有「皇民劇」獲准上演；此外，全臺各地的青年還被組織編成「青年演劇挺身隊」，四處為軍國主義進行宣傳。在既有的戲劇史的書寫上，一九三七到一九四五年間臺灣民間的戲劇活動，呈現出上述相當單調的面貌。⁽²⁾在此背景之下，「厚生」異軍突起地把充滿鄉土情感與地域色彩的故事搬上舞臺之舉，向來被研究者視為皇民奉公運動時代的特例，甚至是戰爭期臺灣文化界具有民族意識與反日色彩的一次具體行動，而予以相當高的評價。如邱坤良在《日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》中就認為：

(1) 瀧田貞治，〈臺灣に於ける新演劇運動の黎明——厚生演劇數數の新紀錄〉，《新建設》1943年10月號，頁38-39。

(2) 目前學界對一九三七到一九四五年間臺灣戲劇樣貌的認知，基本上沿襲呂訴上在《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版部，1961）一書中所提出的觀點。

這四齣充滿民族意識的戲劇，所有編導及音樂、服裝、舞臺設計俱出自臺灣人手筆。……《鬧雞》等劇的演出在軍國主義高漲的氣氛中，反應臺灣人悲愴命運，及其在艱苦歲月中仍不放棄一絲希望。(3)

田村志津枝在〈臺灣大眾藝能的狀況〉中也提到：

〔「厚生」〕強烈地打出了民族色彩，臺詞是臺灣話，⁽⁴⁾舞臺裝置與服裝也都符合於臺灣的現實。⁽⁵⁾

在皇民化運動如火如荼的風潮之下，以逆向姿態出現的「厚生」公演，乍看之下，確實不只是特殊，還令人費解。

只是「厚生」真的就是皇民化運動時代中臺灣文化界的「反日」例證嗎？在「非合作即抵抗」的史觀之外，難道就沒有其他的可能足以解釋了嗎？本文擬回到原始史料上，嚐試從「厚生」的結社動機、成員的主要言論，以及公演的經過與迴響等三方面進行考察，企圖為「厚生演劇研究會」乃至戰爭時期臺灣近代戲劇的發展，提供新的視點與思考。

二、結社經過

一九四三（昭和18年）年五月三日《興南新聞》的〈文化消息〉欄上首度披露了「厚生演劇研究會」成立的消息。

〔4月〕29日下午三點半，臺北厚生音樂會的姊妹文化研究團體「厚生演劇研究會」在大稻埕山水亭舉行成立大會。男研究生二十五名、女研究生十名，共計三十五人。負責人王井泉，編導部主任林博秋，顧問為謝

(3) 邱坤良，《日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》（臺北：自立晚報社文化出版部，1992），頁336-339。

(4) 有關「厚生」公演時所使用的語言，焦桐在《臺灣戰後初期的戲劇》（臺北：臺原出版社，1990），頁15-16中，曾指出是採用日本語。另外，筆者也曾在林博秋生前向他求證此事。林博秋表示該次公演在語言使用上主要採行日語，僅在人名的部分——也就是彼此稱呼時，才使用臺灣話。

(5) 田村志津枝，〈臺灣の大眾藝能のありさま〉，收於《岩波講座近代日本と植民地7：文化のなかの植民地》（東京：岩波書店，1993），頁173-191。

火爐、張文環、名和榮一、呂赫若、呂泉生等人。⁽⁶⁾

從這份成立名單來看，主事者中除了謝火爐是當時橫跨織品、娛樂業的實業家之外，⁽⁷⁾ 其他幾位都與《臺灣文學》雜誌關係匪淺。

一九四一年張文環等人由於編輯路線的理念問題與西川滿對立，乃脫離《文藝臺灣》雜誌社，自組「啓文社」出版《臺灣文學》。《臺灣文學》自創刊起，「就明顯有繼承事變前新文學運動香火，並與《文藝臺灣》互別苗頭的意味。」⁽⁸⁾ 在「厚生」的創始成員名單中，張文環與呂赫若——這兩位被後世公認為代表臺灣文學成熟期的優秀小說家——當時是《臺灣文學》雜誌的主要編務負責人；王井泉則是該雜誌發行所啓文社的負責人，同時也是臺北文士喜愛聚集的「山水亭」臺灣料理店老闆；名和榮一任職於臺灣放送協會，也是《臺灣文學》的編輯委員；⁽⁹⁾ 另外，呂泉生畢業於東京東洋音樂學校，返臺後致力臺灣民謠的採集工作。⁽¹⁰⁾ 一九四三年三月下旬呂泉生結合臺北市內五十餘名音樂愛好者成立「厚生音樂會」，⁽¹¹⁾ 這便是報導所載「厚生演劇研究會」與「厚生音樂會」是姊妹文化研究團體的由來。

「厚生」的編導部主任林博秋（1920-1998），臺灣桃園人。新竹中學校四年級課程結束後負笈日本，一九四一年年底自明治大學政經科畢業。一九四二年間曾任職於著名的東寶影業公司協助攝製電影，並加入曾在一九三〇年代以「新喜劇運動」引領風騷於一時的紅磨坊劇團（ムーラン・ルージュ）之編導部門。當時，主導東京戲劇界輿論的《東京新聞》藝能版曾以「臺灣本島人第一位劇作家」的顯著標題報導林博秋。⁽¹²⁾ 林博秋在一九四三年一月中旬，頂著第一位晉身「帝都」劇壇的「臺灣本島人」劇作家的殊榮與紅磨坊的盛名回到臺灣。林博秋返臺

(6) 見1943年（昭和18年）5月3日《興南新聞》，〈文化消息〉欄。

(7) 興南新聞社編纂，《臺灣人士鑑》（臺北：興南新聞社，1943）。

(8) 見柳書琴，《戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動（1937.7-1945.8）》（臺北：臺灣大學歷史研究所，1994），頁103；另有關1941年5月張文環、中山侑等人自《文藝臺灣》出走，成立啓文社發行《臺灣文學》的過程，參見前揭書，頁88-95。

(9) 《臺灣文學》編輯委員的名單，參見1941年秋季號的《臺灣文學》，頁64。

(10) 1943年春季號的《臺灣文學》上呂泉生曾以呂玲朗之名發表依臺灣民間歌謠〈六月田水〉旋律譜曲的樂譜。這首曲子後來被用來當作《閨難》一劇的幕間插曲。

(11) 參見《興南新聞》1943年3月22日學藝版之〈文化消息〉欄。

(12) 見1942年（昭和17年）11月29日《東京新聞》藝能版。

後，隨即展現旺盛的創作力，⁽¹³⁾進而包辦「厚生」公演四齣戲的編劇及導演。

其實，在「厚生演劇研究會」結成之前，《臺灣文學》同仁至少有過兩度組織演劇團體的念頭。第一次是在一九四一年雜誌創刊後不久的八月，王井泉、張文環、中山侑、名和榮等人成立了「臺灣鄉土演劇研究會」，下設「都市演劇」與「農民劇」二部門。⁽¹⁴⁾《臺灣文學》集團的第二次戲劇結社是在一九四二年十月中旬左右，張文環、王井泉、謝火爐，加上回臺不到半年的呂赫若等人，再度醞釀組織「演藝會社」。新劇團經協調先寄身於「臺灣映畫株式會社」（社長為謝火爐）名下。返臺後待業中的呂赫若遂成為該劇團部門的第一位職員。只是這次結社的時間並不長，呂赫若在日記中記下了他的上班日期，只有十一月十九日到十二月三日的短短十五天。根據日記的記載，這次結社行動之所以夭折是由於《臺灣文學》與謝火爐在資金上的問題無法取得共識的緣故。⁽¹⁵⁾

兩度籌組戲劇社團不果的《臺灣文學》集團，究竟是在什麼樣的動機下籌組「厚生演劇研究會」呢？根據數位重要當事人的回憶，除了細節有些微出入之外，說法頗為一致。這些重要當事人包括張文環、陳逸松、林博秋與呂泉生。有關「厚生」的成立動機，可以戰後最早出現的張文環回憶作為討論基礎。那是一九六五年他為悼念王井泉所寫的〈難忘當年事〉一文。⁽¹⁶⁾我們先來看看張文環是怎麼說的：

大概是臺灣文學創刊後第三年的事。與南新聞社舉辦演劇挺身隊，主要指導者是臺灣演劇協會由日本東京聘來的松井桃樓（筆者按：應為松居桃樓）。這松井桃樓的父親是日本聞名的研究歌舞伎劇的專家。臺灣演劇

(13) 林博秋在一月中旬自東京返臺後，一、二月間兩度指導桃園「雙葉會」搬演《阿里山》，隨後在3月29日的《興南新聞》上發表充滿鄉土喜趣的獨幕諷刺劇《醫德》，緊接著於4月28日出刊的《臺灣文學》夏季號上又刊載了他的《高砂館》劇本。

(14) 有關「臺灣鄉土演劇研究會」的成立，參見《臺灣文學》1941年9月號〈學藝往來〉欄、《民俗臺灣》1941年10月號〈消息〉欄。

(15) 有關此次結社始末，參見1942年10月上旬到12月中旬《呂赫若日記》的記載。又《呂赫若日記》稿本承蒙清華大學陳萬益教授慨借，特此致謝。

(16) 張文環對「厚生」結社始末的回憶，前後發表在下列的兩篇文章中：一是〈難忘當年事〉，《臺灣文藝》1965年10月號，頁50-57；一是〈雜誌臺灣文學的誕生〉，《臺灣近現代史研究》第2號（1979年8月）。

協會的工作是臺灣戲劇的統制機關。……作品題名為「南國之花」⁽¹⁷⁾ 原作者也是日本人。所以不但我個人，臺灣文學同仁看來也不大舒服，這不滿並不是全部指導都是日本人所引起的。因為這批日人的演劇能力，我們估計沒有興南新聞那麼高，近廟欺神，興南新聞眼光何在不無疑問。於是我們也匆匆忙忙組織演劇研究會起來。⁽¹⁸⁾

這段追憶裡，張文環提示「厚生」之結社動機，起因於《興南新聞》社方戲劇結社的刺激。由於《興南新聞》社的合作對象松居桃樓是代表官方臺灣演劇協會的頭號人物，演出採用的劇本又是「內地」劇作家的作品，所以張文環說「不但我個人，臺灣文學同仁看來也不大舒服」。這份「不大舒服」的感覺，《臺灣文學》的贊助者陳逸松與後來為「厚生」公演設計音樂的呂泉生，在晚年接受口述採訪時，都明白地指出是由於《興南新聞》社上演的劇目跟宣傳戰爭有關的緣故。⁽¹⁹⁾

但由於張文環、呂泉生、陳逸松等人的說法畢竟是戰後的回憶，思及戰後臺灣曲折的歷史情境，其可信度似有保留之必要。所幸近日《呂赫若日記》出土，讓《臺灣文學》集團成員與松居桃樓一側之間「道不同，不相為謀」的隱晦情緒，得到了直接的佐證。一九四三年三月二十七日呂赫若出席了張文環所謂的「興南新聞社舉辦演劇挺身隊」的籌備會議，日記有如下之記載：

下午四點半起出席在「明治製菓」三樓召開的有關興南新聞社籌設藝能文化研究所的第一次預備會，對那些無聊傢伙們的氣焰感到錯愕。於大雨滂沱中離去。⁽²⁰⁾

雖然只是短短一筆記錄，但是對「藝能文化研究所」（筆者按：應為「藝能文化研究會」⁽²¹⁾）的描寫卻令人印象深刻。日記中沒有指名道姓指出當天出席預備會議的人氏應該包括「藝能文化研究會」的主要指導者松居桃樓吧？而呂赫若筆下「無

(17) 此處上演的劇目「南國之花」為張文環誤記，正確的劇目應是《赤道》；本文將於稍後再作說明。

(18) 張文環，〈難忘當年事〉，頁55。引文中「近廟欺神」意為「住居近於廟，卻對其神不尊敬」，見陳修主編，《臺灣話大辭典》（臺北：遠流，1991）。

(19) 陳逸松的回憶，見陳逸松口述、林忠勝撰述，《陳逸松回憶錄》（臺北：前衛出版社，1994），頁284-287；呂泉生的回憶，見石宛舜，〈嘎然絃斷——林博秋與新劇〉，《文學臺灣》1994年夏季號，頁206-208。

(20) 《呂赫若日記（1942-1944）》，未刊本，由國立成功大學陳萬益教授提供，謹此致謝。

(21) 見《興南新聞》，1943年4月12日。

聊傢伙們的氣焰」指的到底是什麼呢？我們或可從松居桃樓在會議召開後兩天發表在《興南新聞》上的〈青年與演劇〉一文中看出端倪。松居在文章裡直指「臺灣新劇」的水準普遍低下，已經成為有關當局相當頭疼的問題；他甚至還暗指在當時的臺灣，戲劇是「極下層階級人們的娛樂」。⁽²²⁾ 類似這種論調，輾轉聽在有著新劇運動淵源與戲劇理想的《臺灣文學》同仁耳裡，會產生「近廟欺神」的羞辱感！實在不是難以想像的事。

戰爭期間承繼《臺灣民報》更名出刊的《興南新聞》，被認為是較站在臺灣人立場發聲的媒體，但它在戰爭時期想要為民喉舌卻又不敢得罪當局的困難處境，其實是可以想見的。究竟《興南新聞》社方是出於主動與代表官方立場的松居桃樓合作？還是被動？我們無法得知。如果《興南新聞》社是出於主動想要舉辦戲劇活動，那麼合作的對象為什麼不選擇同樣站在臺灣人立場又有深厚戲劇淵源的《臺灣文學》集團呢？如果是出於被動必須向官方表態，難道在合作對象與上演題材的選擇上再沒有任何得以轉圜的餘地了嗎？無論如何，《興南新聞》社因與松居桃樓合作進而招致文化界強烈反彈，此一過程值得注意。

緊跟著《興南新聞》社方籌設「藝能文化研究會」的腳步，「厚生」的主事者以《臺灣文學》集團為首，他們糾集平日熟稔的青年劇團成員們——涵蓋了來自士林、新莊、桃園等地的男女演劇挺身隊成員，加上擁有五十名成員的「厚生音樂會」總共近百人，決定以實際的舞臺行動跟松居桃樓主導的「藝能文化研究會」一較長短。也就是說，「厚生」的結社動機在於爭一口氣！為的是要向「藝能文化研究會」那些帶著「氣焰」的「無聊的傢伙」們，證明自己（或說「本島人」）的戲劇能力。

三、主事者的言論

在討論「厚生」成員的言論之前，讓我們先回顧一下臺灣新劇運動的發展。一般認為，臺灣的新劇運動是在一九二三年左右開始，一直到中日戰爭爆發為止，其間總共歷經了兩次高峰。最初的新劇活動主要結合文化協會的島內啓蒙運動，

(22) 見《興南新聞》，1943年3月29日。

所以當時的「新劇」又常常被稱為「文化劇」。此一時期的新劇運動伴隨島內政治社會運動的興盛，在一九二六至一九二七年間達到高峰，旋即又因為政治的分裂與當局的檢肅而沉寂一時。這個階段的新劇由於過度強調宣傳與教化，在戲劇藝術本身的累積上顯得相當有限。⁽²³⁾ 新劇運動的另一個高峰是張維賢所組織的民烽劇團。張維賢在前述新劇運動走下坡之際，曾兩度赴東京進修，其中還包括前往當時日本新劇的發祥地「築地小劇場」見習將近兩年。一九三三年秋天，民烽劇團在永樂座上演易卜生（H. Ibsen, 1828-1906）的《國民公敵》（日譯《民眾の敵》）等劇，被當時文化界認為是臺灣第一次「真正的新劇」。翌年，民烽劇團與日人新劇團體合辦「新劇祭」活動，更將新劇運動推向藝術成熟的高峰。⁽²⁴⁾ 一九三七年中日戰爭爆發前後，懷抱新劇運動職志的劇團已不復見。歷時十餘年的臺灣新劇運動可以說就此鎩羽。

緊接著在小林躋造總督時代（1936年9月2日—1940年11月26日），由於推行激烈的皇民化運動的緣故，臺灣傳統的戲劇活動受到很大的戕害。這是一段被民間藝人稱之為「禁鼓樂」的黑暗時代。此一時期，新劇運動也銷聲匿跡，新劇界開始出現各式各樣為迎合皇民化政策所作的「變形」演出，其中不乏傳統劇種或歌仔劇團的變調演出。一時之間，「新劇」、「皇民（化）劇」、「新派劇」、「改良劇」等名稱紛紛出籠。就在同時，臺灣的青年劇活動也已鴨子滑水般展開。青年劇在早年是屬於青年團活動的一環，有的是延續公學校學藝會餘興節目的活動，有的是指導者在當局推行國語政策下所配合舉辦的活動。

青年劇運動的積極展開，始自一九四一年七月皇民奉公會中央本部娛樂委員會的成立。這個娛樂委員會中包括有演劇、音樂、映畫、其他等四個分科會。根據一九四一年四月末的調查，臺灣全島總共有男女青年團1,664團。娛樂委員會據此積極企劃、推動全島性的青年演劇運動。娛樂委員會以「島民健全娛樂自給化」與「確立地方文化」為目的，在各地陸續舉辦「青年劇指導者講習會」之類活動，希望能達到每十團之中就有一團具有上演青年劇能力的理想比例。⁽²⁵⁾ 這類講習

(23) 楊渡，《日據時期臺灣新劇運動（1923-1936）》（臺北：時報，1994），頁156。

(24) 張維賢，〈我的演劇回憶〉，《臺北文物》3：2（臺北市文獻委員會，1954），頁105-113。

(25) 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），頁174-177。

會活動的舉辦，在時間上往往長達一週，而其舉辦目的不只在於訓練地方青年的業餘演出，同時也針對職業劇團進行再教育。從涵蓋戲劇專業分工的課程設計來看，這些演劇講習會的訓練目的，不僅在於「皇民鍊成」或是「軍國宣傳」，另外還有一個未曾被討論過的層面，便是企圖建立起較「健全」的演劇機制。⁽²⁶⁾當時的青年劇運動的指導者們，多不承認臺灣既有新劇團所上演的戲劇是「正統的新劇」，基本上，他們是以日本內地發展成熟的「新劇」作為取法對象。

有了上述的認識，我們較能了解「厚生」結成後不久林博秋提出「第二次新劇運動」的背景。那是篇刊登在一九四三年五月三日《興南新聞》上，題為〈晚近的臺灣戲劇——桃園雙葉會⁽²⁷⁾的二三事〉的文章，林博秋如此破題寫道：

如果我們將十數年前中山侑氏、王井泉氏、張維賢氏苦心慘澹經營的新劇運動視為臺灣的第一次新劇運動的話，那麼最近這三四年來，在職青年們利用餘暇高喊新劇——他們自己創作劇本、進行排練、並在各地公會堂上演——以一般自稱為新劇劇團者為對手，他們所推動的新劇運動，則可以視為臺灣的第二次新劇運動。⁽²⁸⁾

在這段文字中，林博秋可以說「無視」於青年劇運動作為皇民化運動一環的現實，硬是把青年劇運動的主導權從官方釋還到民間——臺灣地方青年——的手上。林博秋巧妙地將皇民化運動中的青年劇運動納入臺灣近代戲劇發展以來的主體性脈絡裡，並與過去新劇運動的高峰——民烽劇團——作了銜接。⁽²⁹⁾

距離「厚生」公演不到一個月，八月九日的《興南新聞》又刊出了「厚生」成員的另一篇重要言論，那是王井泉的〈一粒麥子不死——從「民烽」到「厚生」的回憶〉。王井泉出身新劇運動初期的重要團體「星光演劇研究會」，同時也經歷新劇運動中藝術最成熟的「民烽劇團」。他一邊細數自己的新劇運動經驗，同時也勾勒出臺灣近代新劇發展的軌跡。值得注意的是，在這篇文章中王井泉委婉地對

(26) 此處可以1942年間各地紛紛舉辦的「演劇講習會」之類活動為例。在這種通常長達一週的研習課程中，往往安排有「演出論」、「戲曲論」、「演技論」、「扮裝術」……等近代劇團之專業課程。而這類研習活動的對象不只針對上演青年劇的「素人」們，很多時候還以職業劇團為對象。

(27) 有關林博秋與桃園雙葉會，參見石宛舜，〈嘎然絃斷——林博秋與新劇〉，頁189-223。

(28) 林博秋，〈臺灣演劇の作（原誤）今——桃園雙葉會のことなど〉，《興南新聞》，1943年5月3日。

(29) 民烽劇團的發展參見楊渡，〈日治時期臺灣新劇運動（1923-1936）〉，頁74-91。

臺灣當局的戲劇政策提出質疑：

指導作為國民福祉的演劇進行改革是當前的急務。此一改革，若是直接將內地的新劇照本宣科地移植是無法解決問題的。沒有觀眾就不能成立的演劇，必須敏銳地攝取觀眾中流動的生活感情以及時勢。觀眾需要的是什麼呢？我認為唯有將現實理想化、理想現實化之後，才會出現感人的戲劇。在臺灣樹立國民演劇一事，應該針對臺灣的特殊狀況進行考察。原封不動地將內地的新劇搬到此地觀眾的面前，內地觀眾所能感知的一切，臺灣觀眾能產生什麼樣的理解呢？難道沒有可以檢討的餘地嗎？厚生演劇研究會以創造屬於純正娛樂的演劇為目標，並為致力此一問題的解決而努力。戲劇必須是娛人的——這是戲劇的生命，同時必須是純正意味的娛樂。關於臺灣演劇的問題有許多問題正等待著我們。我們但願能與「文化常會」、「藝文」共同攜手努力、研究精進。⁽³⁰⁾

王井泉的這段文字真的是太重要了。它可以被視為「厚生」的具體戲劇論述。王井泉說：「沒有觀眾就不能成立的演劇，必須敏銳地攝取觀眾中流動的生活感情以及時勢。觀眾需要的是什麼呢？我認為唯有將現實理想化、理想現實化之後，才會出現感人的戲劇。」這番話看似模糊曖昧，但隱約可見其與西方近代戲劇的寫實主義精神遙相呼應處。西方近代戲劇史上的寫實主義揚棄了先前浪漫主義時期戲劇對人類崇高情感的追求，它著眼於大眾，企圖呈現與凡夫俗子日常生活密切相關的「真實」。

然而，王井泉花費偌大篇幅所言「在臺灣樹立國民演劇一事」究竟所指為何呢？讓我們再度回到歷史上做考察。

一九四〇年七月，近衛文麿第二度組閣。以國策智囊團「昭和研究會」與國民動員團體「大政翼贊會」為首，推行所謂的「新體制運動」。在近衛內閣中，受到大多數知識人支持而出任大政翼贊會企劃局文化部長的岸田國士與副部長上泉秀信都與戲劇界淵源深厚。⁽³¹⁾ 他們所主導的文化政策最特殊之處，在於提出由中

(30) 王井泉，〈一粒の夢は死なず——「民権」から「厚生」への思出〉，《興南新聞》，1943年8月9日。

(31) 岸田國士（1890-1954）是日本近代的重要劇作家、小說家、評論家。陸軍士官學校畢業後一度負笈巴黎鑽研戲劇。其文學、戲劇作品以法蘭西式的纖細風格著稱。1937年岸田與久保田万太郎等人創設「文

央往地方移行的地方文化論，強調重新創造地方文化的新價值。大政翼贊會的地方文化運動分別以地方文化人士與農村的青壯年層為主體，致力於傳統性文化的復甦與新興文化的移入。一時之間，有關地方民俗藝能等的調查研究活動蓬勃展開，鄉土主義的旗幟高揚。⁽³²⁾

配合「新體制」的誕生，日本戲劇界有關「演劇新體制」的構想也逐漸形成。一九四一年三月五日《東京日日新聞》揭櫫了「演劇新體制」的指導方針：

- 一、爲生產日本演劇傳統之美，特樹立有助國民文化之增進的國民演劇。
- 一、使向來被視爲一部份非生產份子佔有物的演劇，重新成爲全體國民之所有物。⁽³³⁾

此一方針，不僅嚴厲地批判了以營利爲目的的商業性演出，同時還明確地將戲劇活動定義爲「國民全體所有物」。換句話說，「演劇新體制」的構想主要是以滿足「國家目的」的需要爲前提，反對營利性舊體制，進而重新整編戲劇的相關社團組織以娛樂山巔水湄的廣大勞動者。在樹立「國民演劇」的前提之下，日本「演劇新體制」的構想是透過所謂的「移動演劇運動」與「素人演劇運動」付諸實踐的。⁽³⁴⁾而這些觀念都程度深淺不一地對臺灣當局的戲劇政策產生影響。

殖民地臺灣配合中央人事改組，一九四〇年十一月長谷川清繼任臺灣總督。原本小林躋造總督所實施的激烈的皇民化政策，自此得到調整。當時臺北帝國大學教授中村哲曾在總督府機關雜誌《臺灣時報》（1941年1月號）的「皇民化的再檢討」特輯中，執筆寫了一篇總論性文章〈作爲文化政策的皇民化問題〉，這篇文章在近來的研究中被視爲新總督對皇民化政策的調整宣言。⁽³⁵⁾在這篇帶有官方

學座」(劇團名)；並前後主持《劇作》、《悲劇喜劇》等重要戲劇雜誌編務，致力於培育劇壇後進。戰爭期間出任大政翼贊會文化部長，戰後檢討戰爭責任時，遭到革除公職處分。上泉秀信(1897-1951)早年立志作洋畫家，1921年進入《都新聞》報社後捨棄彩管，轉向劇評與戲劇創作。1940年10月受岸田國士之邀出任大政翼贊會文化部副部長。

(32) 北河賢三，〈戰時下的文化運動〉，《歷史評論》，1989年1月號，頁55-57。

(33) 《東京日日新聞》，1941年3月5日。

(34) 參見馬場辰己，〈演劇新體制と移動演劇〉，《日本演劇學會紀要》，第23號(1985)，頁46-56。

(35) 詳見Wu, Mi-cha (吳密察) "Kominka' and Taiwan's Local Culture Movement: An Alternative Context for the Emergence of Minzoku Taiwan", 52nd Annual Meeting of the Association for Asian Studies (March 9-12, 2000), San Diego, California, USA.。

宣言意義的文章中，對過去戲劇政策的批判如下：

……連散佈本島的地方神祇都打毀，是政策走得太過了，適當地保存本島獨特的歌舞音樂是安慰與安心本島人生活所必需的。否則，政治如此地干涉，將會對政治失去親愛之念。⁽³⁶⁾

同期刊登的還有黃得時的〈作為娛樂的皇民化劇〉一文。文中黃得時具體地就推行皇民化劇的諸多環節予以建言，可以說是直接呼應了中村哲大方向性的檢討。在劇本方面，黃得時認為過度的說教是過去皇民化劇以至青年劇不得人心之處，他建議在皇民化的前提下，實有必要「參酌本島人的風俗習慣」創作出「使之碰觸精神生活的幽微處，卻又不失明朗、有趣」的劇本。在使用語言方面，黃得時暗示了全面性要求對白必須使用國語（日語）的政策，是未考慮當時國語普及程度的過急之舉。另外，他也直陳過去皇民化劇的演出規定穿著和服、場景擺設必須符合內地式樣的不當，他認為應該要根據劇本情節與人物的安排，該穿和服的時候就穿和服，該穿臺灣服的場合就穿臺灣服，讓舞臺上搬演的一切合於自然，以縮短戲劇與觀眾之間的距離感。⁽³⁷⁾ 就在《臺灣時報》上刊載了黃得時對皇民化運動下戲劇政策的具體檢討後，民間也陸續出現了呼應的聲音。如王育德就發表了〈臺灣演劇的今昔〉，⁽³⁸⁾ 延續了黃得時的討論；而前述《臺灣文學》集團在同年夏末成立的「臺灣鄉土演劇研究會」，應也可視為對此一修正政策的積極回應。

在總督府方面，為呼應內地「新體制」而來的轉變，還包括前述一九四一年七月皇民奉公會中央本部娛樂委員會的成立。這個娛樂委員會中的演劇分科會主要事業有二：一是籌設統制指導全島新劇的「演藝協會」；一是促進各州廳皇奉支部之青年劇與地方事務間的活潑互動。⁽³⁹⁾ 後者的目的當然在於積極推動青年劇

(36) 中村哲，〈作為文化政策的皇民化問題〉，《臺灣時報》，1941年1月號，頁6-12。

(37) 見黃得時，〈作為娛樂的皇民化劇〉，《臺灣時報》，1941年1月號，頁96-101。

(38) 王育德1924年生於臺南，臺北高校畢業後赴東京帝國大學留學，1969年取得東京大學文學博士學位。戰後王育德以從事臺灣獨立運動而聞名，但是，他本身不只是個語言學家，同時也從事戲劇創作與戲劇史料保存工作。撰寫〈臺灣演劇の今昔〉一文時，王育德尚是臺北高等學校的學生；該文載於「臺北高校報國校友會」發行的《翔風》，22號（1941年7月），頁55-67。

(39) 中山侑，〈青年演劇運動〉，頁163-275。

運動；前者則落實於一九四二年三月十三日臺灣戲劇最高統制機關「臺灣演劇協會」的成立。⁽⁴⁰⁾就在「臺灣演劇協會」成立後沒幾天，出身松竹文藝部的松居桃樓受聘來臺，出任「臺灣演劇協會」的最高指導者。但是，從松居桃樓的言論與行動中，卻讓人看不出他對前述以中村哲爲首的皇民化政策檢討有任何積極呼應之處。

松居桃樓在三月十八日抵臺之後，馬不停蹄地巡迴全島，透過各種講習會的舉辦與新劇團的培訓活動，逐漸掌握了當時臺灣戲劇界的概貌。一九四三年四月《興南新聞》社成立「藝能文化研究會」，松居桃樓與另一位「臺灣演劇協會」指導員竹內治是主導者。在「藝能文化研究會會員募集」的告示中，有一段話應可看作是松居桃樓甚至是他背後所代表的「臺灣演劇協會」的戲劇觀：

演劇不單只是娛樂或慰安之物。它跟報紙、廣播、電影一樣，不用說，都是具有藝術性的。然而，它也具有教化、指導、宣傳的機能，必須充分使之發揮以擔負起國家所要求的文化任務。演劇此一綜合藝術的滲透力，其包藏之利害有如「武裝的兵器部隊」一般。有鑑於此，臺灣演劇界有必要提出具體的成果。身處今日之時勢，如何活用此一貴重兵器以報效國家，實在是我等之急務……。⁽⁴¹⁾

在募集告示刊登不久之後，「藝能文化研究會」公佈了上演劇目爲《赤道》的消息。該劇是曾獲昭和十六年度「國民演劇賞情報局賞」的作品，劇作者八木隆一郎。獲獎理由爲：

取材於開拓南方航路的野心力作。儘管編劇導演技術上多少有些缺點，但是並不流於時局的淺薄附和，巧妙地描寫出爲建立大東亞共榮圈而邁進的不屈魂魄。⁽⁴²⁾

劇本得獎後，東寶影業隨而將之搬上銀幕。電影版的《赤道》就叫做《南海的花

(40) 見《臺灣日日新報》，1942年3月14日。

(41) 參見《興南新聞》，1943年4月12日文化版的「藝能文化研究會會員募集」告示。

(42) 參見〈情報局的國民演劇映畫受賞式〉，《演藝畫報》，1942年5月號，頁15。

束》。⁽⁴³⁾ 電影完成後，再度獲選為昭和十七年度的「文部省推薦電影」。⁽⁴⁴⁾ 這個既符合國策又兼具創作水準的故事，很快地成為當年家喻戶曉的一支名作。「藝能文化研究會」決定搬演《赤道》，可以說是帶有官方指導意圖的示範演出吧。⁽⁴⁵⁾

新指導者帶給《臺灣文學》集團的衝擊與失望是可想而知的。正是這一股失望之情，加上自家人《興南新聞》社竟與之合作，激發了該集團組織劇團籌畫公演的積極行動。當我們回頭重新檢視王井泉的文章，不難了解松居桃樓所代表的主流戲劇觀正是王井泉所要挑戰的對象。然而，更重要的是，王井泉在這篇文章中藉檢討「在臺灣樹立國民演劇」之名，提出他的也是「厚生演劇研究會」的戲劇理念。王井泉問道：「(本地) 觀眾需要的是什麼呢？」其實，答案早含蓄地透露於字裡行間，他寫道：「原封不動地將內地的新劇搬到此地觀眾的面前，內地觀眾所能感知的一切，臺灣觀眾能產生什麼樣的理解呢？難道沒有可以檢討的餘地嗎？」換句話說，王井泉認為臺灣觀眾所需要的並不是移植自「內地」的劇本，而必須是取材自臺灣民眾生活情感的、能搏得臺灣觀眾理解的劇本。而這正是王井泉「在臺灣樹立國民演劇的問題，應該將之當作特殊事情來考察」之言論的絃外之音，也是「厚生演劇研究會」不折不扣的戲劇信念。

王井泉從新劇運動伊始即參與其中，並在一九三〇年代初期與張維賢同組民烽劇團。當時民烽所追求的戲劇，可以說是易卜生式的寫實主義戲劇；也就是戲劇者要透過戲劇的精心鋪排以呈現社會的問題，進而促成社會的改革。⁽⁴⁶⁾ 曾經擔任民烽公演舞臺上要腳的王井泉在戰爭期間所扮演的腳色，正如他自己所寫的，是「一粒不死的麥子」——在機會來臨時伺機發芽。王井泉護持新劇運動的薪火於不滅，經歷「青年劇運動」，也經歷《臺灣文學》集團的數度戲劇結社，直到將

(43) 當《興南新聞》社「藝能文化研究會」決定上演《赤道》時，其宣傳重點也在於名為「南海の花束」的群舞場面上。這應該就是張文環把「藝能文化研究會」公演劇目記憶成「南國之花」的由來。

(44) 日本映畫雜誌協會編纂，《昭和十八年映畫年鑑》，頁49。

(45) 「藝能文化研究會」《赤道》的公演時間為1943年7月26-29日，前後在臺北的榮座與第一劇場上演；此外，9月20日時值「航空日」，「藝能文化研究會」於臺北公會堂再度搬演《赤道》。張文環在〈難忘當年事〉中曾提到「藝能文化研究會」與「厚生」的公演時間，「我記得是同一時期，相差恐怕沒有一兩天」。張文環的印象可能是來自於「藝能文化研究會」在9月份的第二回公演。

(46) 民烽劇團宣言中曾明白主張藝術必須結合大眾的思想與情感，並且還疾言厲聲地批判諂媚當道、愚弄民眾的戲劇。參見臺灣總督府警務局編，《臺灣總督府警察沿革誌(三)》(臺北：南天書局，1995；復刻本)，頁892-894。

之傳遞到「厚生」成員的手上。

林博秋與王井泉兩人的文章，一篇發表在「厚生」成立之初，一篇發表在「厚生」公演前夕；一在爭取臺灣戲劇運動的主導權，一在提出明確的戲劇觀。「厚生」從醞釀結社到正式公演，可說是既審慎又具謀略。以下本文將進一步闡述當時公演的經過與演出後的迴響。

四、公演與迴響

「厚生」的公演，可以說是傾盡《臺灣文學》集團所有人力物力資源，經過四個月的苦練後，終於在一九四三年九月三日起連續六個晚上假臺北永樂座的舞臺展現其戲劇實力。首演當晚演出的是《從山上街市的燈火》與《閨雞》，第二天則是《高砂館》與《地熱》，此後比照輪流。上演第二天的《臺灣日日新報》出現〈厚生演劇大好況〉的專文報導，接著九月五日的《臺灣日日新報》再度出現與「厚生」女演員李麗華有關的「花絮」報導。到了九月六日，《興南新聞》與《臺灣日日新報》同時報導了「厚生」公演以來夜夜爆滿的盛況，並且決定追加兩場演出的消息。

「厚生」公演的四齣作品，全由林博秋一人包辦編劇與導演工作。⁽⁴⁷⁾其中有劇本流傳下來的只有《閨雞》與《高砂館》，也是此次公演中結構篇幅較龐大的兩齣。另外，從後來的劇評以及流傳的照片中可以得知《從山上街市的燈火》是一齣童話劇；《地熱》則是林博秋在紅磨坊發表的《水平坑》之改題，內容敘述礦夫不畏自然災害，決意與之搏鬥繼續採礦的故事。⁽⁴⁸⁾

《閨雞》原本是張文環發表於一九四二年夏季號《臺灣文學》上的同名小說。林博秋取其上半部，將之改編為兩幕六場的劇本。原本小說中以男女愛情故事為情節主線的安排，到了劇本之中，轉變為透過一場婚嫁而展開的「福全藥房興衰史話」。從流傳下來的《閨雞》舞臺照片裡，可以看到充滿寫實風格的舞臺設計。《閨雞》的戲劇時間設定在一九一九至一九二二年間，透過開鑿鐵路所暗示出的時

(47) 有關「厚生」公演劇目的決定，在過程中迭有更易，其中還曾考慮重演簡國賢的劇本《阿里山》。此一過程，參見曾文博，〈稽古場日誌〉，《興南新聞》，1943年8月23日。

(48) 瀧田貞治，〈臺灣に於ける新演劇運動の黎明——厚生演劇數數の新紀錄〉，頁38-39。

間感，以及切合時代背景的服裝，整座舞臺洋溢著「漢文化」的情調。不止於此，當永樂座舞臺的帷幕輕輕開啓的同時，南管「百家春」的旋律隨之緩緩流洩而出。那是由呂泉生所指揮的「厚生音樂會」所演奏。到了換幕的時候，再一次，「厚生音樂會」演唱臺灣人耳熟能詳的民謠「六月田水」與「丟丟銅仔」。根據許多參與者的事後回憶，當時臺下觀眾也都跟著忘情哼唱起來。(49)

《高砂館》則是林博秋甫發表在《臺灣文學》夏季號上的四場劇作。故事發生在中日戰爭爆發後不久，基隆港邊一家複合經營的餐飲旅店「高砂館」內。旅店內雜踏進出的人們，有人離去有人歸來，有人等候有人送別。整齣戲未見高潮起伏，劇作家卻透過貼近人物性格的語言暗示人物那不為人知而又耐人尋味的過去。於是，人物間情感的流動、以及窗外基隆港的雨絲，還有港口不時傳來的嗚嗚汽笛聲，交織成一幕幕帶著淡淡愁緒的人生即景。(50)

臺北帝國大學教授瀧田貞治看完「厚生」公演，馬上在十月號的《新建設》(皇民奉公會的機關刊物)上發表〈臺灣新戲劇運動的黎明——厚生演劇的數個新紀錄〉一文。瀧田貞治(1901-1946)，東京帝國大學國文科畢業，自一九二九年起擔任臺北帝國大學文政學部教授，專攻日本近世與近代的文學、戲劇。(51)這位在晚年林博秋口中被稱為「是我們臺灣人的朋友」(52)的瀧田貞治，在「厚生」結社排演過程中，常常到排演場觀看排練情形，甚至給予演員日語發音和聲調上的指導。他發表在《新建設》上的劇評給予「厚生」至高的禮讚——文中他將觀看「厚生」演出所得的感動跟以前在東京築地小劇場觀賞《櫻桃園》演出時所得的感動相提並論。瀧田貞治除盛讚林博秋的劇本與洗鍊的導演功力之外，也對燈光、舞臺設計與音樂部分讚譽有加。文中他提到《高砂館》是「純正的劇本」，「厚生」

(49) 這裡有一段插曲是，就在《閨難》首演結束後，「厚生」的代表人王井泉被警方找去，告知由於皇民化運動之故，該兩首臺灣民謠自第二天起不准再唱。這造成戰後有關《閨難》上演被禁的訛傳。參見呂泉生，〈王老先生（井泉兄）與我〉，《臺灣文藝》，1965年10月號，頁19。

(50) 《高砂館》劇本原載於《臺灣文學》，1943年夏季號，中文翻譯參見黃書倩譯，〈高砂館〉，《文學臺灣》，1998年秋季號，頁158-189。

(51) 瀧田貞治將他的青壯時光盡付於臺灣，他在臺灣結婚、生子，戰爭疏散期間在竹山感染瘧疾，最後竟以46歲之英年病逝於臺灣。有關瀧田貞治的生平資料，由其後人瀧田夏樹先生提供，特此致謝。

(52) 此為林博秋口述，參見筆者所藏訪談錄音帶：1990/7/14, 7/23, 10/5; 1993/12/26; 1994/1/28。

的演出是「正統的新劇」。⁽⁵³⁾顯然，在瀧田貞治這位對臺灣近代戲劇發展有著長期觀察的學者的眼中，「厚生」已從民烽劇團搬演翻譯劇的成功中，更上層樓，達到創作與技術皆別開生面的新階段。

瀧田貞治的文章在《新建設》刊出之後，似乎在文化界激盪出不少的流言。有人認為瀧田貞治是片面之詞，有人認為過譽，甚至還有人作出「投書密告」的「卑劣舉動」。⁽⁵⁴⁾這些意見的實際論點我們不得而知，但是，顯然社會地位崇高的臺北帝大教授對於「厚生」的至高禮讚，讓部分人士不以為然，尤有甚者，還為著某些不可言喻的理由採用「密告」的方式向當局施壓。瀧田貞治還有「厚生」背後的《臺灣文學》集團都同感這份壓力。他們迅速地在年底出刊的《臺灣文學》上，企劃了〈戲劇對談——細評厚生劇團公演〉的文章，讓瀧田貞治藉由訪談的方式，進一步細緻而正面地回應外界的流言批評。文章一開始瀧田貞治重申對「厚生」公演的肯定，他提醒唯有超越黨派意識的正當議論才能使真理伸張，而流言散播者應該拿出具體的反證才能據以批評。在將近八千字的文章中，瀧田貞治鉅細靡遺地檢視「厚生」公演的專業表現，諸如編劇、表演、導演技法及舞臺裝置等等，就連開幕的鈴聲配合也都在檢討之列。從而他再一次地肯定「厚生」公演是「臺灣新演劇史上劃時代的作品」！

一九四三年秋天的公演結束後，由於戰況吃緊，「厚生」原本打算繼續活動的計劃跟著不了了之，而《臺灣文學》雜誌也在同一年年底停刊。就臺灣新劇運動的意義而言，以張維賢為代表的新劇運動者，當他們在回顧、檢討過去二、三〇年代新劇運動的成績時，念茲在茲的是原創劇本與劇場專業性之欠缺。一九四三年「厚生」的公演顯然已經掙脫前人的困境，為臺灣近代戲劇的發展寫下新頁。

五、小結

在戰局逆轉的一九四三年，《臺灣文學》集團歷經兩度戲劇結社的失敗後，基

(53) 瀧田貞治或時人所謂「正統的新劇」，無非是以當時日本「內地」發展已臻成熟的「新劇」為標竿。相較於內地「新劇」的成熟，臺灣在一九二〇、三〇年代間「新劇」的發展並未與「內地」同步，可以說尚處於多方摸索嘗試的階段；因此，日本時代「新劇」一詞的使用呈現相當混亂的現象。

(54) 參見瀧田貞治，〈演劇對談——厚生劇團公演細目評〉，《臺灣文學》1944年春季號，頁70-75。

於替臺灣人爭一口氣——證明自己戲劇能力——的心理動機，組成了「厚生演劇研究會」。雖說是爭一口氣，卻非只是一時的意氣之爭。「厚生」從結社到公演一路走來，參與者無不抱持著相當嚴肅而審慎的態度。從其核心成員的發言中，我們不難看到戰爭時期臺灣新劇運動者所面臨的難題及其自我謀求的出路。其中，林博秋提出「第二次新劇運動」的口號，突顯了皇民化運動時期臺灣戲劇發展——青年劇運動——的主體性問題，「厚生」自許傳遞早年新劇運動香火的使命感在此不言可喻；王井泉則質疑戰爭時期臺灣戲劇界所扮演的下游腳色，他並藉由將「在臺灣樹立國民演劇」的問題提上檯面，進而提出「厚生」的戲劇理念——在臺灣的舞臺上搬演臺灣民眾的故事給臺灣的觀眾看。

從臺灣近代戲劇發展的角度來看，「厚生」的出現無法依既有的「非合作即抵抗」之史觀簡單論斷。那麼，我們應如何替「厚生」的出現下結論呢？我認為「厚生」是在青年劇運動——也是近代臺灣新的戲劇生態形成的重要過程——的基礎上出現的，而「厚生」的出現所代表的正是臺灣新劇運動者與殖民統治者之間，彼此較勁爭奪文化主導權的一次具體的行動。一九四三年九月，「厚生」透過公演的實踐，提出自己的一套美學價值，那是有別於傳統戲曲的，也有別於日本軍國主義的一套戲劇美學；那是一套屬於近代臺灣社會的、嶄新的戲劇觀。至於這套戲劇美學的深層內涵為何，則有待來日針對「厚生」公演的戲劇文本（drama text），乃至於公演時整個劇場文本（theatre text）做更進一步的分析與解讀了。

引用書目

- 〈北部新文學新劇運動專號〉，《臺北文物》3(2): 105-113。
- 〈悼念王井泉特輯〉，《臺灣文藝》2(9): 1-66。
- 〈臺灣電影的先行者——林博秋〉專輯，《電影欣賞》70: 12-50。
- 《映畫年鑑（昭和十八年）》。東京：日本映畫雜誌協會編纂，1943。
- 《新建設》。皇民奉公會。
- 《演藝畫報》昭和15-18年分。東京：演藝畫報社。
- 《臺灣文學》。臺北：啓文社、臺灣文學社。
- 《臺灣日日新報》，昭和17-18年分。臺北：臺灣日日新報社。
- 《臺灣時報》。臺灣總督府情報部。
- 《興南新聞》，昭和16-18年分。臺北：興南新聞社。
- 大笹吉雄
1994 《日本現代演劇史：昭和戰中篇 II》。東京：白水社。
- 北河賢三
1989 〈戰時下の文化運動〉，《歷史評論》465: 45-62。
- 田村志津枝
1993 〈臺灣の大衆藝能のありさま〉，收於《岩波講座 近代日本と植民地 7：文化のなかの植民地》，頁173-191。東京：岩波書店。
- 石婉舜
1994 〈嘎然絃斷——林博秋與新劇〉，《文學臺灣》9: 206-208。
2000 〈「臺灣本島人第一位劇作家」——青年林博秋與「帝都」戲劇界〉，交流協會日臺交流中心1999年度歷史研究者交流計劃成果報告書。
- 多仁安代
2000 《大東亞共榮圈と日本語》。東京：勁草書房。
- 呂赫若
《呂赫若日記（1942-1944）》，未刊本。
- 邱坤良
1992 《日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》。臺北：自立晚報社文化出版部。
- 柳書琴
1994 《戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動（1937.7-1945.8）》。臺北：臺灣大學歷史研究所碩士論文。
- 馬場辰己
1985 〈演劇新體制と移動演劇〉，《日本演劇學會紀要》23: 46-56。
- 張文環
1979 〈雜誌『臺灣文學』の誕生〉，《臺灣近現代史研究》2: 180-188。
- 陳逸松(口述)、林忠勝(撰述)
1994 《陳逸松回憶錄》。臺北：前衛出版社。
- 焦桐
1990 《臺灣戰後初期的戲劇》。臺北：協和藝術文化基金會臺原出版社。
- 楊渡
1994 《日據時代臺灣新劇運動（1923-1936）》。臺北：時報文化出版企業有限公司。

臺灣總督府警務局(編)

《臺灣總督府警察沿革誌(三)》復刻本。臺北：南天書局(1995)。

興南新聞社(編纂)

1943 《臺灣人士鑑》。臺北：興南新聞社。

濱田秀三郎(編)

《臺灣演劇の現状》。東京：丹青書房。

Wu, Mi-cha (吳密察)

2000 "'Kominka' and Taiwan's Local Culture Movement: An Alternative Context for the Emergence of Minzoku Taiwan". 52nd Annual Meeting of the Association for Asian Studies (March 9-12, 2000), San Diego, California, USA.

A Discussion of the Kōsei Theater Society in Japanese Colonial Taiwan

Wan-shun Shih*

ABSTRACT

Two drama movements were important in introducing the techniques and practices of western modern drama to colonial Taiwan. The first was the New Theater Movement, led by Taiwanese intellectuals in the 1920's as a part of the Cultural Enlightenment Movement; the second was the Youth Theater Movement, promoted and sponsored by the Japanese colonial government to reinforce its program of assimilation (*kōminka*) during the Pacific War. This paper discusses the Kōsei Theater Society that was established by Taiwanese intellectuals in 1943 with the aim of subverting the official discourse on drama during the Youth Theatre Movement.

The Taiwanese Literature group was composed of educated elites who availed themselves of the government's promotion of the Youth Theater Movement to organize the Kōsei Theater Society and put on public performances. Resisting the military propaganda associated with the Youth Theater Movement, the Kōsei's leaders emphasized the indigenous and realistic in their performances and aimed to draw a direct connection to the New Theater Movement of the 1920s.

From the perspective of development of modern Taiwanese theater, Kōsei reveals that wartime Taiwanese intellectuals were already reflecting on the subjectivity of Taiwanese theater under the assimilation movement. Because the Kōsei was able to be formed and put on performances in the midst of the Youth Theater Movement, we can say that the Kōsei resisted militaristic aesthetics and, consequently, subverted and expanded the government's intentions behind the Youth Theater Movement.

Keywords: assimilation (*kōminka*), New Theater Movement, Youth Theater Movement

* Graduate Student at the Institute of Theatre and Drama, National Taiwan University.