

王育德的戲劇觀與其創作——從〈台灣戲劇的今昔〉到《僑領》
Ong Iok-tek's Concept of Drama and His Creation: From "The Past and Present of
Taiwanese Drama" to "Overseas Chinese Leader"

國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士 陳鈺琪

摘要

王育德自幼就展現出對戲劇的濃厚興趣。就讀於臺北高等學校期間，曾利用暑假隨當時著名的國風劇團巡演，了解劇團生活的方方面面，並撰文發表於臺北高等學校的班級刊物，其後更發表小論文〈台灣演劇的今昔〉，記錄當時台灣的戲劇發展狀況，這也是現存王育德討論戲劇的最早作品。

而進入東京大學之後，王育德也不曾忘情戲劇，時常往築地小劇場、紅磨坊等處觀劇。戰後，更應黃昆彬等人的邀請，開始戲劇活動。1945年10月25日發表了戰後第一齣臺語新劇《新生之朝》，王育德除編寫劇本外，也執導並飾演男主角，該劇獲得巨大的成功。隨後王育德又發表了《幻影》、《青年之路》等劇作。同時，在1946年的《中華日報》副刊日文版也刊出了數篇王育德的文學、戲劇論。

1949年，王育德流亡日本後，在戲劇方面似轉為無聲。實際上，他仍未忘情戲劇，除廣為人知的歌仔冊相關研究外，他尚於《台灣青年》、《華僑文化》發表戲劇相關的隨筆、電影相關的評論，也曾從事戲劇的譯作。更在1985年的世台會上，推出了王育德最後一齣，也是目前唯一劇本仍存世的戲劇作品——《僑領》。

本文將依照時序梳理王育德的戲劇相關論述與活動發展，整理出王育德的戲劇觀的變遷及其對臺灣戲劇發展的貢獻。並就《僑領》的文本，分析探討王育德戲劇觀的實踐，以及其語言在劇本中應用的特色。

關鍵字：王育德、《新生之朝》、《僑領》、新劇、演劇研究會

一、緒論

提及王育德，多數人直接想到他是第一位臺語博士，為臺語研究奠定了重要的基礎；或是影響了無數人的經典臺灣史著作《台灣：苦悶するその歴史》（台灣：苦悶的歷史）；又或是他創立台灣青年社，長年為臺灣獨立運動奮鬥的身影；甚或是為了臺灣人原日本兵的補償問題四處奔走，成立了「台灣人元日本兵士補償問題を考える会」（臺灣人原日本兵補償問題思考會），卻甘心以事務局長隱藏其名，承擔一切事務工作，全力為臺灣人爭取權益，直至燃燒殆盡的令人感動的故事。

但若循溯王育德的生命歷程，我們會看到少年王育德的夢想，一開始他並非期望成為語言學家、歷史學家，或政治運動家，而是盼望著能夠踏上文學與戲劇之路，為臺灣的文化做出貢獻。在〈哥哥王育霖之死〉一文中，他提及常和哥哥王育霖辯論人生觀問題，而他稱自己懷抱的是「文學的人生觀」。¹雖僅只一句話，卻鮮明地展現出少年王育德對文學的信仰與憧憬。

確實，就讀於臺北高等學校的時期，王育德受到哥哥王育霖的影響，加入了辯論社與文藝部，²並開始在校刊《翔風》與班刊《シルエット》（Silhouette）發表作品，類型包含小論文、小說、短歌、見聞記等。之後王育德考入東京帝國大學，就讀於文學部支那哲文學科。³戰爭期間，他也持續觀摩藝文活動。二次世界大戰終戰後，在臺南，他活躍於藝文界，除於龍瑛宗編輯的《中華日報》副刊日文版發表小說、隨筆等，也應黃昆彬的邀請，開始戲劇活動。

在戰後初期，王育德的戲劇活動，始自 1945 年底，若以 1949 年 7 月流亡海外作為結束，合計不到四年。時間雖短，卻實實在在的臺灣的戲劇史上佔有一席之地。1945 年 10 月 25 日，他作為編導並演出的《新生之朝》是戰後第一齣臺語新劇，⁴大受好評，鮮活的演技讓他名滿府城。1946 年 10 月 11 日王育德又演出熊佛西的《屠戶》一劇，該劇也是戰後第一齣以臺語搬演中國新劇劇本之創舉。⁵這段期間他還創作及演出了《偷走兵》、《鄉愁》、《幻影》、《青年之路》、《野玫瑰》、《十年後》等作品。⁶

這些充滿拚勁的戲劇實踐，因政治因素而被迫畫下句點。但王育德心中對戲劇的熱情並未就此熄滅，仍發表與戲劇相關的文章。更因為在戲劇的實踐中了解到語言的重要性，使王育德毫不猶豫地踏上了臺語文的研究之路。

而在更大的框架下，若把王育德放入臺語文學的歷史當中，更可以發現王育德的思想與實踐都是先鋒般的存在。在戰後長期島內無法談論臺語文的狀態

¹ 王克雄、王克紹編，《期待明天的人：二二八消失的檢察官王育霖》，（台北：遠足文化，2017），頁 270-271。

² 王育德著，吳瑞雲譯，《王育德自傳》，臺北：前衛，頁 191。

³ 王育德著，吳瑞雲譯，《王育德自傳》，臺北：前衛，頁 207。

⁴ 徐亞湘，2015，〈省署時期臺灣戲劇史探微〉，《戲劇學刊》21，頁 73-96。

⁵ 徐亞湘，2015，〈省署時期臺灣戲劇史探微〉，《戲劇學刊》21，頁 73-96。

⁶ 陳鈺琪，2019，〈關於王育德〈於屠戶演出之際〉及創作年表等問題〉，《臺灣文學史料集刊》9，頁 89-100。

下，王育德在日本卻身體力行的開始臺灣文學研究與創作，雖然因為政治環境與空間的距離而使他的成就未能直接影響臺灣島內，但是從他開始擴散出的影響實不可小覷。

重新檢視王育德的作品，雖然 1940 年代創作的劇本已不存，卻仍有不少關於戲劇、電影的論述（詳如附表一），篇數雖不多，但內容卻很精要，準確地展現出王育德的戲劇觀。本文將梳理這些作品，並且著眼於王育德唯一現存的劇作《僑領》，以了解王育德的戲劇觀與其創作的實踐。

二、青春的敏銳意識：〈臺灣演劇の今昔〉

王育德生於富豪之家，因此家中時以戲劇作為娛樂，父親還投資劇團。若提及王育德對戲劇的意識何時萌芽，最早應可推及其幼時常常陪伴祖母到戲院看戲。他在自傳中提到：

「歌仔戲是臺灣固有的唱戲，無論身段、臺詞、唱法，和京戲一模一樣。但上演的戲目內容不像京劇廣泛，大概都是些《三伯英臺》或《陳三五娘》之類的，不是讓小百姓們心裡蹦蹦跳跳的，就是一把鼻涕一把淚。年幼的我多少也能感受到場邊的氣氛，然而我更熱心的，是向祖母要到瓜子或熱呼呼的包仔、水餃。

後來我之所以對戲劇、歌仔冊產生濃厚興趣，出發點或許就在這裡。」⁷

唯細究王育德到底何時開始具體意識到戲劇的重要性？就必須回溯到王育德就讀於臺北高等學校的時期。臺北高等學校以自治的學風聞名，在這裡，王育德享受了愉快的高校生活。在自傳中，他提及曾跟隨國風劇團一起至斗南、斗六一帶巡迴演出⁸，並將隨團生活十天的見聞寫成文章，刊登於臺北高等學校的班級刊物《シルエット》⁹。

基於實際見聞的經驗，當時王育德撰述了〈臺灣演劇の今昔〉（臺灣演劇的今昔）一文，並將之投稿於校園刊物《翔風》，獲得刊登。這篇文章由於較長，同時之前未有翻譯收錄於其全集中，¹⁰所以似乎較不為研究者所重視，目前所見只有徐聖凱的碩士論文¹¹曾提及此文，並概略說明本文內容。徐聖凱並提出本作

⁷ 王育德著，吳瑞雲譯，《王育德自傳》，臺北：前衛，頁 26-27。

⁸ 王育德著，吳瑞雲譯，《王育德自傳》，臺北：前衛，頁 190-191

⁹ 王育德著，吳瑞雲譯，《王育德自傳》，臺北：前衛，頁 193。可惜的是直至目前《シルエット》尚未出土，故無法得知其見聞錄的實際內容。

¹⁰ 雖無翻譯收錄於全集中，但是在國立台灣文學館的典藏品中，有一份由葉笛翻譯成中文的手稿。典藏號為 NMTL20070280037。本文所引原文參考葉笛翻譯並由筆者稍作修正。

¹¹ 徐聖凱，〈日治時期臺北高等學校之研究〉。（國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2009。）

品展現了臺北高等學校臺籍學生對臺灣歷史與傳統的探索，並且說明其創作緣由是希望能「紀錄消失的舊臺灣」。

分析本文，則可依據文章內容概分為兩大部分。第一到三章可視為第一部分，討論臺灣演劇的發展歷史及各劇種的特色；剩餘的四到七章是第二部分，分項討論臺灣演劇的各項要素，包括演員（俳優）、腳本（劇本）、觀眾等。

誠如徐聖凱所提出的，當時的創作緣由是為了「紀錄消失的舊臺灣」。可以發現王育德確實懷抱這樣的心情，他在文中也提到：

假如一地的文化風俗，於演劇可獲得最真摯的表現，那麼研究臺灣的演劇，也就等於研究臺灣的文化風俗了。更何況在臺灣，演劇是五百萬島民唯一的文化與娛樂機關，所以更不用說了。這篇稚拙的小論文要是能夠成為了解臺灣風俗民情的參考，並使之獲得關心，那麼本文的目的也就充分達成了。¹²

那麼，這篇文章到底採取甚麼樣的角度進行記錄呢？第一部分，王育德概括地以時間軸為主，介紹了臺灣的演劇種類及演出狀況。中日戰前包含文化戲、中國來的戲班與歌仔戲，其中歌仔戲被視為臺灣演劇的主體，並且採用了相當多的篇幅來敘述戰前的戲劇演出與觀賞情景。也對布袋戲、傀儡戲、皮影戲都略為記述。而中日戰後則簡單分為極為低級的歌仔戲、改良戲與新派戲三種，最後說明因有閒婦人票戲，成為「戲箱」¹³追捧明星等，造成歌仔戲的風紀敗壞問題。

其中值得一提的是，王育德在分析戰前的戲劇時就已經注意到臺灣話無法標記的困境。他寫道：

作為秘密，在劇團不喜歡讓人看歌仔戲的腳本……用臺灣白話寫腳本的人也有，但是那是非常困難的。臺灣話大部分能口說，書寫卻沒有可適當對應的漢字。¹⁴

不過，這似乎只是王育德在臺語的問題意識的初步萌芽。在〈臺灣演劇の今昔〉一文中，語言並未被提升到最重要的討論層級，因為文章後半也提及：

臺灣人一般說來，口齒伶俐。證據就是那富有韻味的台灣話卻沒有適當的標記文。他們的手比嘴巴慢得多。¹⁵

¹² 《翔風》，22，頁 56。筆者參考葉笛譯文並稍作修正。

¹³ 「戲箱」，台語讀為「hi-siunn」，即「演員死忠的支持者」，也就是現在所謂的「粉絲（fans）」之意。

¹⁴ 《翔風》，22，頁 59。筆者參考葉笛譯文並稍作修正。

¹⁵ 《翔風》，22，頁 66。筆者參考葉笛譯文並稍作修正。

這裡顯示的是注意到臺灣話難以表記，原因則歸為「手比嘴巴慢得多」，而未進階討論如何書寫臺灣話等較為細節的問題。

綜觀全文，我們可以發現，對當時的王育德而言，更重要且急切的是「臺灣的戲劇需要改革」一事。

在第一部分第三節〈事變後の演劇〉中，可以感受到王育德以相當熱切的筆調敘述新派劇。

值得研究的這一派(新派戲)委實給予臺灣島民極大的希望和期待，應該說它們發現能延命的戲劇的活路，是真值得矚目的。¹⁶

而為何臺灣的演劇需要活路？其一是由於在皇民化政策的陰影之下，臺灣的傳統戲劇被嚴格地審查、限制，失去了能夠發揮的空間。其二則是因為臺灣戲劇界的弊病甚多。關於這一點，這在第二部分中，他隨著戲劇的三大要素詳述其情。

第一要素是演員。述及臺灣人多認為演員是賤業，是以演員生活混亂、甚至有如奴隸。就算是新派劇，也未必都是有思想的演員，更有部分日本人導演、指導人等徒有虛名，但卻糜爛無能。並因為劇團的集體生活，使得演員欠缺私生活的體驗，而就算是稍有思想的演員也只重視模仿而未能重視研究的重要。王育德認為這部分亟需改善，方能增進演員的表演藝術深度。

而除了指出臺灣戲劇在演員這方面的不足之外，王育德也注意到演員的待遇普遍不佳，又因為生活困頓而作出一般人不能理解的金錢花用選擇，再加上沒有正確的思想指導，因此演員才會陷入缺乏創造力的狀態。這部分除展現出王育德跟隨國風劇團巡迴的實際觀察外，也顯示出他對人的關懷與理解——唯有讓演員的待遇提升，先得到溫飽與尊重之後，才可能進一步推動改變。

第二個要素是腳本。王育德提出新派劇雖能顯出皇民化運動的實績，而且內容豐富，但是演出效果未必如同腳本所展現的。而舞台裝置也應當重視起來。在習於歌仔曲的臺灣戲劇界，沒有主題歌是新派劇的一大缺陷，如能如歌仔戲般有相應的曲子，應該能使戲劇更有效且流暢美麗。

在腳本部分，王育德看重吸引觀眾的喧鬧武戲以外的人情劇、社會劇與喜劇，認為這些戲劇的藝術性強，可以表現出輕鬆的幽默與巧妙的諷刺。他並強調須要發揮臺灣的在地性，唯有臺灣在地的人才能了解臺灣人對戲劇的愛好與需求，王育德於文中寫道：

不僅臺灣，任何一地的戲劇，都只有靠該地的住民才能賦予其鮮活的生命與發揮其真實的價值。臺灣的戲劇發展端賴有無出自臺灣人之手的真

¹⁶ 《翔風》，22，頁 61。筆者參考葉笛譯文並稍作修正。

摯的脚本。¹⁷

至於做為第三個要素的觀眾，王育德則希望觀眾也能有進步的觀念，揚棄過去將演員視為賤業、戲劇只是娛樂的傳統想法，方能真正將戲劇提升為藝術。這問題的解方則寄託於投身劇團的有志之士的引領之下。

在末段的結語中，可以發現王育德似乎也在這研究中展現了參入臺灣演劇的意欲，他寫道：

至今都被等閒視之，恐怕將來也將如此的臺灣的戲劇，卻意外地給予了我們必須掛心的重要的主題。我們今後將以甚麼樣的態度來接續？臺灣戲劇的成敗端在我們的手中，這麼說也是不言過其實的。¹⁸

這段話似乎也預示了王育德在戰後初期四零年代的戲劇創作與實踐。作為臺北高等學校學生的王育德，在這篇論文中展現了相當的敏銳度。雖然尚未直接接觸創作，也因為時代背景因素而相對較不重視語言問題，並將皇民化政策的成效如何作為論述要點之一，但是能夠從自身隨國風劇團巡迴的經驗及對臺灣戲劇的研究中，歸納發現到臺灣戲劇及語言的問題，這是相當敏感且犀利的看法。

三、戰後的臺語新劇活動：戲曲研究會

王育德從臺北高等學校畢業後，經過一年的重考，終於進入東京大學文學部。但由於二次世界大戰的戰情緊張，因此僅就讀一年，便不得不輟學回臺。他短暫地在嘉義市役所擔任雇員，並於戰後的 1945 年 9 月起，應黃昆彬之邀，組成「戲曲研究會」，從事戲劇活動。¹⁹

這段時間是王育德的戲劇活動最廣為人知的部分。包括余佩真、岡崎郁子、徐亞湘等人均有研究論述。余佩真指出王育德透過戲劇的演出創作展現了對臺灣這塊土地的現實關注，²⁰而岡崎郁子指出王育德這時所發起的戲劇活動是通過戲劇使用臺語啟蒙民眾，展開劃時代的運動並收到了一定的成果。²¹徐亞湘則指出王育德的活動是日治時期演劇的傳承，劇作特色是社會關懷與批判精神，並且使用臺語為語言創作。²²這些論文均相當一致地指出王育德的戲劇活動

¹⁷ 《翔風》，22，頁 64。筆者參考葉笛譯文並稍作修正。

¹⁸ 《翔風》，22，頁 67。筆者參考葉笛譯文並稍作修正。

¹⁹ 王育德著，呂美親譯，《漂泊的民族》，臺南：臺南市政府文化局，頁 195-216。

²⁰ 余佩真，《王育德的文學、語言、歷史觀之研究》（國立臺北教育大學臺灣文化研究所碩士論文，2006）。

²¹ 岡崎郁子，〈戰後初期王育德之思想與文藝〉，《第六屆中華民國史專題論文集》，臺北：國史館，頁 579-97，2002.12。

²² 徐亞湘，2015，〈省署時期臺灣戲劇史探微〉，《戲劇學刊》21，頁 73-96。

的特色是在關懷社會與啟蒙民眾。

在這段時間可視為王育德原創編導並演出的戲劇作品共計有五齣。其梗概如下：

《新生之朝》是一雙幕劇，描述臺灣女孩陳惠珠在養父母家受盡欺凌，日後回到親生父母家卻誤解自由為放縱的故事。並藉此諷刺當時的社會通病。《偷走兵》則是抨擊日本憲兵的橫暴並提醒「學徒兵」的悲哀。²³《青年之路》也是雙幕劇，主角臺灣青年於戰後從海南島歸來，卻因偷竊香菸被捕，其兄代替他去坐牢，並在出獄後感嘆社會黑暗的故事。²⁴《鄉愁》內容則是表現了對在日同胞的同情，至於《幻影》則只知其名，而不清楚其全貌。此外，尚有一篇僅完成劇本創作而未上演的《獎學金》。

而除了這五齣作品之外，王育德尚演出了三齣其他劇作家的劇本。包含他自己改編的英國作家史蒂芬生的《十年後》，以及由他人執導，他作為男主角演出的中國劇作家熊佛西的《屠戶》、陳銓的《野玫瑰》。

王育德在這段時間裡非常積極地參與戲劇活動，這也讓筆者關注到，其實王育德對戲劇的思考是有發展脈絡性的。他在四〇年代的戲劇實踐，其實許多概念都承繼〈臺灣演劇の今昔〉一文中所提示而來。如：重視臺灣人喜好的音樂、重視臺灣話這種語言的表記方式、重視臺灣人自己所撰寫的腳本、重視知識分子對社會的影響力等。

首先，關於重視音樂的部分。在〈演劇を通じて〉（透過戲劇）一文中，²⁵王育德曾經提到《鄉愁》一劇甚獲好評，而《幻影》一劇採取了歌劇（オペラ）的形式，卻因作者與觀眾有所乖離而獲得了不好的評價。當然，從文字無法確知到底《幻影》使用的歌劇形式為何，但是可以想見這是在與〈臺灣戲劇の今昔〉中提到的「應重視音樂」的同一脈絡思考下，作出的大膽嘗試。因王育德對歌仔冊的強烈興趣，可以推測他所謂的「歌劇」，可能正近似所謂的「胡撇仔戲」的呈現方式。

而關於語言表記的部分，目前讓人深感可惜的是，王育德在四〇年代的戲劇作品，我們都只能了解大要或是名稱，因為當時王育德的活動未有劇本流傳，也少有劇評等紀錄，²⁶導致難以對這一階段他的戲劇活動做更為深入的研究。最直接的原因可以從王育德在〈臺灣話的研究〉²⁷一文中得知：

²³ 王育德著，〈臺灣光復後的話劇運動〉，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁 189-193。

²⁴ 岡崎郁子，〈戰後初期王育德之思想與文藝〉，《第六屆中華民國史專題論文集》，臺北：國史館，頁 579-97，2002.12。

²⁵ 王莫愁著，刊載於《中華日報》日文版，1946年10月21日，臺南。

²⁶ 目前所見與王育德演出戲劇相關劇評唯有刊登於《中華日報》的兩篇作品。其一為龍瑛宗撰寫，刊登為1946年10月15日的〈新劇運動的前途：我看熊佛西作品《屠戶》〉；其二為黎韋壁撰寫，刊登1946年11月15日的〈介紹「青年之路」〉。

²⁷ 收錄於王育德著、呂美親譯，2017，《漂泊的民族》，臺南：臺南市政府文化局，頁 157-162。

我決意研究臺灣話的直接動機在於，立志要發明臺灣話的標記法。因為，我透過戲劇活動而了解到，臺灣話沒有適當的標記法的問題。……也曾有書店想出版我的戲曲，卻被我拒絕了。因為劇本若不能用我想用的發音來讀，那就不有趣了。

可見當時由於沒有適當的標記臺灣話的方式。那麼，當時他到底採用甚麼方式來撰寫劇本呢？這點我們可以從他的自傳中一窺堂奧。

當時的台灣，已經可以自由地講台灣話了，所以我以台灣話呈現所有台詞。然而，台灣話沒有一套為眾人接受即廣為人知的文字系統，所以我只好用歌仔冊式的漢字來寫劇本。台灣話因為有不少非源自漢語的詞彙，所以也沒辦法全部以漢字書寫，必須借用別的漢字來標記，這也是歌仔冊的漢字向來的形式。²⁸

另外，王育德還遭遇了另一個始料未及的問題：學生只接受過日語教育，無法讀懂劇本，因此他必須一字一句地將臺語傳授給該劇的演員並糾正其發音，他說：

這些(台語發音)是討論演技以前要解決的問題，剛開始的兩星期。根本就是即席的台灣話訓練所。²⁹

由此可以見得，當時雖然能以歌仔冊式的漢字進行劇本的撰寫，王育德卻不願意以那樣的形式出版。在他來說，歌仔冊式的漢字雖然能夠表達意思，但是那是立基於他曾經在私塾學習漢文，能夠見字而尋覓相應的讀音，但對於受日語教育而未曾進過書房的人來說，那樣的方式是無法直接表達臺灣話的語音的，自然也就無法讓人了解臺灣話的聲音的生動性與妙趣。

誠如1920年代臺灣新文學運動中所起的爭辯，如何標記臺語方能為人所理解，並可以對應正確的臺語發音？王育德在這時已經明確地感受到困頓。較之在臺北高等學校時期對語言問題的朦朧感知，在這個時期王育德透過戲劇活動的實踐，更進一步地發現了語言問題之所在。

至於劇本的撰寫與知識份子的責任等理念，從他所從事的戲劇活動本身就能具體了解王育德的理念實踐。此外，我們更可以從王育德也在《中華日報》發表的戲劇相關隨筆、評論，窺見王育德當時的所思所見。包含：〈臺灣演劇の確立—栄光に輝く茨の道〉(台灣戲劇的確立——光輝閃耀的荊棘之道)³⁰、

²⁸ 王育德著、呂美親譯，2017，《漂泊的民族》，臺南：臺南市政府文化局，頁 213。

²⁹ 王育德著、呂美親譯，2017，《漂泊的民族》，臺南：臺南市政府文化局，頁 214。括號中說明為筆者所加。

³⁰ 王育德著、蕭志強譯，〈臺灣戲劇的確立——光輝閃耀的荊棘之道〉，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁 161-163。

〈「屠戶」の上演に際して〉（於「屠戶」上演之際）³¹及〈演劇を通じて〉³²。

除承續在臺北高等學校時期的想法之外，在這些文章中，我們也能看見實際從事戲劇活動後王育德的轉變。如在〈臺灣演劇の確立—栄光に輝く茨の道〉文中他提出：（1）劇場是文化的結晶體，作為一種綜合藝術，甚或可以說是最重要的藝術，臺灣人應該放棄錯誤的成見，重新認識戲劇應有的內涵與面貌，塑造正確的戲劇傳統。（2）臺灣戲劇的墮落是因為知識分子不願投入，使得戲劇的娛樂性過度被強調而喪失了藝術性。（3）即使是曾被寄予厚望的新派劇，也因被利用作為皇民化的政策工具，演出慘不忍睹。（4）要重新發展戲劇，必須強迫知識水準較低的戲劇工作者吸收更多知性養分、並須要有高教養、態度積極的年輕人參與。才能發揮戲劇匡正社會現實，使社會向上提升的功能。

當時臺灣社會已脫離日本統治，可見王育德對新的社會也懷抱期望，想要在這樣更新的時世當中為戲劇尋找出路。他積極批判過去的皇民化運動對戲劇的傷害，並試圖扭轉臺灣社會對從事戲劇者視為賤業的印象，提升戲劇與戲劇從業工作者的社會地位。

〈「屠戶」の上演に際して〉表面看似單純為觀劇者進行觀劇前導介紹，但是在文中安排了對戲劇的基礎知識及劇作家的介紹，利用文章進行社會教育的企圖明確，也藉此呼籲社會重視戲劇，給與戲劇應有的資源

〈演劇を通じて〉一文則概略地敘述了其參與戲劇活動的心路歷程。初時缺乏自信，是在〈新生之朝〉獲得成功後才了解到自己的能力，並提及因為戲劇活動而背負了相當大的債務等甘苦談。而在本文中王育德提出，要改革社會，使台灣脫離封建的桎梏而走向自由與幸福，戲劇的力量大於文字的傳播，並能從觀眾處收到直接的回應，後續更能化為現實的活動力，展現出大眾的時代精神。就如同〈費加洛的婚禮〉³³被稱為法國大革命的前奏曲，抑或是〈波爾蒂契的啞女〉³⁴作為比利時革命的契機，他認為自己的戲劇活動負有同等的使命，應為此動員一切力量，並強調要重視戲劇對社會的巨大影響力。

綜觀王育德在這個時期的創作，可以發現這個時期的王育德對戲劇的認知以較臺北高等學校時期更為深入，跳脫了皇民化時期對新派劇的天真期待，而能以實際從事者的角度來審視那時的戲劇發展，將戲劇視為能夠代表當地文化的一種綜合藝術，也把戲劇活動視為自己重要的使命，進行各種形式的嘗試，使戲劇本身作為改革社會、推動大眾觀念變化的重要工具，以青春的熱情積極

³¹ 王莫愁著，刊載於《中華日報》日文版，1946年10月9日，臺南。中文翻譯見於：陳鈺琪，2019，〈關於王育德〈於屠戶演出之際〉及創作年表等問題〉，《臺灣文學史料集刊》9，頁89-100。

³² 中文翻譯見於：龍瑛宗等著、黃意雯主編，2017，《1946年《中華日報》日文版文藝副刊作品集：中文譯注（下）》，臺南：國立臺灣文學館，頁281-284。

³³ 〈費加洛的婚禮〉是奧地利作曲家莫札特的歌劇作品，創作於1786年，內容主要在揭露與諷刺封建貴族。本作品發表後，1789年即發生法國大革命。

³⁴ 〈波爾蒂契的啞女〉是法國作曲家丹尼爾·奧柏的作品，創作於1830年，直接鼓舞了比利時人民反抗荷蘭統治，同年比利時成功完成獨立革命。

付出。並且在戲劇的創作與演出的實踐中，更進一步地體會了臺語文的問題，並踏上了日後研究臺語文的起點。

四、流亡日本後：無法忘懷的臺灣戲劇與電影

在 1946 年《青年之路》的上演，使得王育德收到教育處來的公文糾正，並通令全省遊藝會性質的話劇劇本必須經過審閱。³⁵而在二二八事件後，王育德的哥哥王育霖不幸受難失蹤，戲曲研究會的夥伴黃昆彬也被捕，感受到自身強烈危險的王育德不得不選擇流亡之路。在 1949 年 7 月 4 日離開臺灣，經由香港轉往日本，此後不曾再踏上故土一步。³⁶流亡日本期間，王育德重回東京大學，並進行臺灣語的研究。並與黃昭堂等人一起創立了「臺灣青年社」，開始從事臺灣獨立運動，並於 1975 年開始臺籍日本兵求償運動等活動，直到 1985 年心肌梗塞過世。

流亡日本後，似乎王育德的主要活動就是臺語文研究與臺灣獨立運動。然而，我們無法忽略的是，他並未忘情文學與戲劇。在文學方面，他師從中河與一習寫小說，³⁷並提出了在日本的戰後第一篇臺灣文學研究〈文學革命對臺灣的影響〉³⁸，陸續在《臺灣青年》雜誌上發表書評，於 1983 年集結出版了《臺灣海峽》³⁹一書。而在戲劇方面，王育德除了私底下將菊池寬的劇本《父歸》⁴⁰翻譯為臺語外，也撰寫了數篇關於戲劇、電影的文章，刊載於《華僑文化》與《臺灣青年》雜誌。

身處海外，王育德對於臺灣戲劇的改革無從著力。而身處臺灣島內者，卻也因高壓政治環境而無法對臺灣文學戲劇進行研究。但是王育德筆耕不輟，持續關注著島內的文藝現狀。其中，他有一篇書評，評的是呂訴上的《台灣電影戲劇史》⁴¹，就可以見得他對臺灣島內電影與戲劇的關心。

在這篇文章中，他除了對呂訴上致上敬意之外，也透露出自己關心臺灣電影發展的心情，提出曾諮詢來自臺灣的留學生或訪台的遊客，希望了解情況卻不得要領。但在呂訴上的書中得到了解答，了解到臺語電影的受眾多為中下階層，劇本也無法反映現實而多是歷來傳說故事為主，製作經費也低，無法期待品質。此外，也以數據資料分析了臺語電影的發展，並提出了對臺語電影發展

³⁵ 王育德著，吳瑞雲譯，《王育德自傳》，臺北：前衛，頁 256-257。

³⁶ 王育德著，吳瑞雲譯，《王育德自傳》，臺北：前衛，頁 265-279。

³⁷ 王育德、王明理著，吳瑞雲、邱振瑞譯，《台灣獨立運動啟蒙者王育德自傳暨補記》，臺北：前衛，頁 310。

³⁸ 王育德，〈文學革命の臺灣に及ぼせる影響〉，日本中國學會第十回大會，1958.10。

³⁹ 王育德著，黃國彥譯，《臺灣海峽》，臺北：前衛，2002。

⁴⁰ 王育德，2019，〈菊池寬《父歸》（戲劇）試譯〉，《臺灣文學史料集刊》9，頁 2-44。

⁴¹ 王育德著，賴青松譯，〈在「文化沙漠」上綻放的花蕊——呂訴上《臺灣電影戲劇史》〉，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁 247-253。

受限的同情。王育德這麼說：

電影藝術乃是綻放在一國文化的頂點之上，如果文化水準過於低下，無論如何也開不出美麗的花朵。但另一種情形是，電影若有國家資助保護、有政府做強力後盾的話，還是可以有相當的成績。……台灣應該適用第二種情形，不料卻被政府（=國民黨）完全的遺棄，甚至歧視。⁴²

除了電影外，王育德自然也未忽略戲劇部分。他提出了對呂訴上體察上意製作出的戲劇是否真能開創歌仔戲的新面目的疑問，也提出了因政治導致臺灣人失去創作自由，又加上語言的不同而被中國人輕蔑，致使臺灣成為「文化沙漠」的悲傷。只是王育德終究沒有放棄希望，在文末他說「只要臺灣還存在著呂訴上這樣的人，『文藝復興』應該就在不遠的未來。」⁴³

還有兩篇歷來較少被注意的文章，顯示了王育德對臺灣島內的關注與期許。這兩篇文章是以「翁傑」為名發表的〈「偏安」映画の標本——「薇薇的週記」を見て〉（「偏安電影的標本——我看「薇薇的週記」」⁴⁴及〈「坊やの人形に」拍手——高い水準を行く台湾人の映画〉（為「兒子的大玩偶」拍手——邁向高水準的臺灣人的電影）⁴⁵，前者發表於1963年，後者則發表於1984年，時隔二十年，但這兩篇文章對照閱讀非常有意思。

這兩篇文章正好是王育德記錄自己在日本兩次觀賞臺灣電影的心得，巧合的是，兩部電影都是由小說改編。1963年他看的是林海音原作的「薇薇的週記」，1984年他看的則是黃春明原作的「兒子的大玩偶」。雖然有這樣的共通點，但對王育德而言，從他給予文章的標題就可知道，二者間的高下相差甚遠。

〈「偏安」映画の標本——「薇薇的週記」を見て〉在介紹「薇薇的週記」之外，還談了一部紀錄片「中國繪畫的藝術」，內容是畫家黃君璧的創作記錄。但不論是哪一部，王育德都著眼於影片內容中對當時臺灣生活的過度美化以及與臺灣土地、社會的乖離。例如，紀錄片中黃君璧畫的是峨嵋山水，王育德提出：

然而，令人疑惑的是，他為什麼不畫「陽明山望明月」或「烏來瀑布」或「霧靄中的日月潭」呢？是因為錢去寫生太花錢，或者是「心不在

⁴² 王育德著、賴青松譯，〈在「文化沙漠」上綻放的花蕊——呂訴上《臺灣電影戲劇史》〉，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁247-253。

⁴³ 王育德著、賴青松譯，〈在「文化沙漠」上綻放的花蕊——呂訴上《臺灣電影戲劇史》〉，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁247-253。

⁴⁴ 王育德著、陳奕中譯，〈「偏安電影的標本——我看「薇薇的週記」〉，《王育德全集：蔣政權統治下的台灣》，臺北：前衛，頁211-215。

⁴⁵ 〈「坊やの人形に」拍手——高い水準を行く台湾人の映画〉，《台灣青年》，290（1984年12月），頁25-29。

此」呢？⁴⁶

而關於「薇薇的週記」，他則提到譯名把「週記」改為「diary」，並認為這是欺瞞外國人的手法。原因是：

但事情沒這麼天真！週記一旦成為訓導主任、安全主任等調查學生思想的統制手段，若被貼上「思想有問題」的標籤，那就是攸關生死的「黑資料」了。⁴⁷

電影的故事內容更被王育德評為一般，電影手法也沒有可多著墨之處。文章最末，王育德提出了十分辛辣且直接的疑問與批評：

最奇怪的是，影片中沒有拍進任何一個像臺灣人的人，女傭人或當差者都是說得一口漂亮北京話的中國人，令人似乎都感覺不到「反攻大陸」的緊迫氣氛。反正反攻大陸也只是國民政府的口號而已，但難道不能更具體呈現現實的庶民生活的一面嗎？總之，這是一部描繪中國難民的上層階級生活的假相，是膚淺而沒有任何價值的「偏安電影」。⁴⁸

換言之，王育德認為「薇薇的週記」無論故事上或是語言的運用上，實質都無法展現出當時臺灣的真正樣貌，而只是呈現中國難民的上層生活。這樣的評論與王育德向來的戲劇觀完全切合，所以他會給予這樣尖銳而毫不留情的評論也是自然而然。

那麼，在〈「坊やの人形に」拍手——高い水準を行く台湾人の映画〉中，他又是怎麼看待這部電影的呢？相當有趣的是，本文開篇第一句，王育德寫下的是：「來到日本後，第一次去看臺灣的電影。」當然這並不是事實，畢竟在1963年曾經看過「薇薇的日記」，這麼寫是為了後文的論述所埋下的伏筆。

王育德先概括性的介紹了電影的形式與主題：「以六〇年代前半的貧困臺灣下層階級的「小人物」的生活的悲歡，作為共通的主題。另一個共通的主題則是臺灣獨特而明朗的南國風景。」⁴⁹接著敘述三段故事的內容，並加以評論。

對「兒子的大玩偶」這一段，他關注到其中的臺詞全部使用臺語，並評論內容如下：

擔綱妻子一角的女演員（筆者註：楊麗音）有著都會的臉孔，有點太

⁴⁶ 王育德著、陳奕中譯，〈「偏安電影的標本——我看「薇薇的週記」〉，《王育德全集：蔣政權統治下的台灣》，臺北：前衛，頁 211-215。

⁴⁷ 同前注。

⁴⁸ 同前注。

⁴⁹ 〈「坊やの人形に」拍手——高い水準を行く台湾人の映画〉，《台灣青年》，290（1984年12月），頁 25-29。中文為筆者自行翻譯。

漂亮，但我喜歡。而主人公在火車站附近被便意催促，急急忙忙、來不及脫下全身的裝束，就衝進古老的骯髒公廁之類的部分，雖寫實卻幽默，引起了我的微微苦笑。應該是三段中最好的吧？⁵⁰

而「小琪的那頂帽子」似乎是王育德較不中意的一段，他對於內容的配種有所疑惑，最後讚賞的是影像的呈現部分。他這麼說：

第二段讓觀眾的興趣自然地一分為二，對於重點放在哪一線我感到有點困惑。因為在意所以再次重讀了原作，發現在電影裡壓力鍋的比重過重。但我認為，海邊的景色之類的影像是三段之中最美的。⁵¹

至於「蘋果的滋味」，王育德也給予好評，對導演的手法予以讚賞。

第三段單純易懂。將腥臊的政治問題似乎要正面出現之處，高明地取而代之，不愧是喜劇式的製作技巧。（據說導演萬仁是中國人第二代）⁵²

我們可以發現，何以王育德會將這篇文章的副標題為「高い水準を行く台湾人の映画」？正是因為這部電影明顯與「薇薇的週記」不同，不僅反映了臺灣的人、事、時、地、物，更在創作的技巧與內容上均有所提升。而在王育德關心的語言運用部分，更是生動熟練地使用了臺語表現。王育德在文中數次提到語言，他強烈地意識到語言的運用昭顯了臺灣社會的變動。他說：

那麼，這部電影對我們而言，首先是關心著如今的臺灣的語言如何演變的電影。語言當然不是電影的主題，但是言語是在電影的主題之上，促使我們思考的東西。⁵³

最後，王育德更把「兒子的大玩偶」與「薇薇的週記」觀後感相對照，獲得對臺灣的未來展望非常樂觀的結論：

如果「薇薇的週記」是中國人的電影的話，「兒子的大玩偶」可以說是台灣人的電影。當然，在這部電影中，對壓迫的抵抗微不足道，也沒有對於未來的展望的暗示。然而，在這二十年間，台灣確實朝向台灣人的方向移動著，是不會錯的。⁵⁴

⁵⁰ 〈「坊やの人形に」拍手——高い水準を行く台湾人の映画〉，《台湾青年》，290（1984年12月），頁25-29。中文為筆者自行翻譯。

⁵¹ 同前注。

⁵² 同前注。

⁵³ 同前注。

⁵⁴ 同前注。

會寫下這樣的話語，應該是因為「兒子的大玩偶」這部電影既符合了王育德的戲劇觀，又可以看出臺灣的現實變遷，因而讓王育德非常感動而充滿希望之故吧！即使看不出抵抗，也沒有明確的未來展望，但是確確實實在電影中反映出了臺灣社會的縮影，也就是照見了臺灣人所想、所要、所喜愛的部分。「兒子的大玩偶」作為臺灣電影新浪潮的代表作，果然是當之無愧的。

五、最後的作品：《僑領》

1950年在東京大學復學以後，王育德專注於臺語文研究，並在1960年修了博士課程，於1969年正式取得博士學位，是第一位以臺語研究取得東京大學博士者。從1950年到1985年過世為止，王育德完成了多篇關於臺語的論文，並出版了《臺灣語常用語彙》⁵⁵，連載《臺灣語講座》⁵⁶，並研發了「王一式」、「王二式」的臺語標記方式。這些成果讓我們可以說，在戰後初期戲劇創作時，困擾他的臺語問題，已在他的研究中得到解決。

為何如此斷言呢？實際上根據的就是1985年東京世台會「臺灣之夜」上演的《僑領》⁵⁷一劇。歷來研究者似乎不太注意這個劇本，目前尚未看到任何研究提及。而當時似乎評價也不甚佳，據王育德的女兒王明理女士回憶所言，演出當時的反應也不熱烈，王育德本人似乎也有點失望。但是事隔三十數年後的今日，再一次來讀這劇本，卻發現它是王育德戲劇觀的具體集大成的實踐。

(一)《僑領》的內容與價值

從臺北高等學校時代至今，王育德對戲劇的概念一直不變的是，必須要具備對社會的關懷，並且使用臺語演出。而《僑領》一劇正符合了這兩項條件。

《僑領》一劇為獨幕劇，演出的時間是60分鐘左右，劇本由日文與臺語並用書寫而成。故事大要是在日華僑總會會長吳財順與臺灣獨立運動者黃瑞信、黨外立法委員鄭明憲之間的互動對話，演出了當時僑界對臺灣獨立運動的態度，另提及相關的時事，諷刺國民黨與共產黨政權同樣不重視人權。並鼓勵臺灣獨立運動者要堅持信念，團結一致。

在《僑領》故事中很明顯地可以看到王育德將自身投射於角色之中，獨立運動者「黃瑞信」應該就是他的化身。在大學任教，並且自費出版《臺灣文學評論集》四處販售，從事臺灣人原日本兵補償運動等。在劇中，他藉由黃瑞信之口大量地提出自己對臺灣歷史、獨立運動的看法，可以說是另類的思想教育。也顧及了臺下的觀眾所面對的現實——在日本支持臺灣獨立的人們。這些概念與他在戰後的戲劇觀是一致的。王育德也藉由本劇挖苦了轉向財富經營的

⁵⁵ 王育德著、陳恆嘉譯，《臺灣語常用語彙》，臺北：前衛，2002。

⁵⁶ 王育德著、黃國彥譯，《臺灣話講座》，臺北：前衛，2002。

⁵⁷ 王育德著，《僑領》，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁129-157。

邱永漢與寫作房中術相關書籍的謝國權，展先出了身為臺灣獨立運動者的孤高精神。

若將小說是為「故事」的創作，而將小說的範圍擴而廣之，那麼或許將發表於 1985 年的《僑領》視為戰後第一篇臺語小說也不為過，雖是臺日語並用的創作，但是臺語部分為多，且具備完整的故事性。目前臺灣文學界往往認為戰後第一篇臺語小說應該是胡民祥發表於 1986 年的短篇〈華府牽猴〉，機緣巧合的是，其內容也是與僑界的臺灣獨立運動相關，令人感到不可思議。

(二) 《僑領》的語言運用

或許是因為時代背景已經產生變化，推想在 1985 年本劇上映時，觀劇者仍以能夠說臺語者居多，是以當時並未產生熱烈反應。今日再讀，卻發現其語言的運用十分風趣幽默，且也與王育德過去的創作〈我有去焦吧咩〉⁵⁸，以及他翻譯菊池寬的劇本《父歸》的語言標記方式有所不同。

首先，在語言的運用上王育德使用押韻的方式呈現，使得文章有獨特的幽默語感，如：

吳（財順）：……什麼？攏是四人(su³-jin⁵)幫作怪的？！這款鬼話汝亦(ah⁸)鬮講啊。我問汝啦。汝褲底破一空，亦是四人幫。恁後生(hau⁷-sen¹)目珠thoah⁴thang¹，亦是四人幫。汝欲信唔？⁵⁹

也使用諺語俗話，使得語感生動而活靈活現。如：

吳（財順）：也去學謝國權寫彼號查夫查姥著變猴弄，甚麼向阿肥相偃，si-jiu-hat-the。一般人攏帶超歌神，的確有人買。⁶⁰

吳（財順）：……哈！（ためいきをつく）鄭委員，豬著豬。紅兮烏兮攏相像。轉去會記得給汝邊仔兮人講。⁶¹

其次，這篇劇本的語言運用與〈我有去焦吧咩〉及翻譯《父歸》時也相當不同。時序最早，在 1951 年翻譯的《父歸》，是以全漢字翻譯成臺語；而在〈我有去焦吧咩〉一文中，王育德採用的是漢字與羅馬拼音並行，以漢字為主，並以羅馬拼音標音，採用王二式的方法。但是在《僑領》劇本中，已改採漢羅混合運用的方式寫作。

其中部分漢字的標記也有所不同，如現行教育部台語字典中的「予

⁵⁸ 王育德著、呂美親譯，2017，《漂泊的民族》，臺南：臺南市政府文化局，頁 116-118。後文提及本文均採此版本。

⁵⁹ 王育德著，《僑領》，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁 132。

⁶⁰ 王育德著，《僑領》，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁 144。

⁶¹ 王育德著，《僑領》，《王育德全集：創作&評論集》，臺北：前衛，頁 157。

(hōo)」，在〈父歸〉中，表記是「你是『與』誰人養育的」，在〈我有去焦吧咩〉一文中，則為「愛人歡歡喜喜捧面桶水『附』我洗身軀」，在《僑領》中則呈現為「『互』日本的報紙刊及大字細字。」

又或是現行教育部台語字典中的「欲(beh)」，在《父歸》寫成「若『欲』給嫁出去」，〈我有去焦吧咩〉一文中，「目屎強『覓』輪落來」與《僑領》中「世界哪有彼號生命亦『欲』顧，生理亦愈做，獨立亦欲作的貪心的民族。」也是一例。

以及在《父歸》中作「代志」，〈我有去焦吧咩〉一文中，寫成「事志」與《僑領》中「代誌」都可看出其對臺語的標記法的想法有所改變。

與胡民祥的〈華府牽猴〉相比，胡民祥作品中仍可見相當「北京話」的語法殘留，但是王育德的《僑領》卻是相當流暢生動的臺語，這一點也彰顯了王育德作為臺語研究與創作的先驅者特質。

六、結語

本文依照時序梳理王育德的戲劇相關論述與活動發展，爬梳了其戲劇觀的發展歷程。可以看出王育德對於戲劇的基本觀念有二。

其一是繼承了日治時期以來知識份子的理想——以戲劇為啟蒙、教化的載具，並將之視為自己的重要使命，堅持關懷社會並從土地、生活出發。強調「知識分子」的使命感，信任知識分子能夠引導社會，擔負重責大任。

其二則是重視語言的使用，身為台灣人，為了台灣人而作的戲劇，採用臺灣的語言傳達出臺灣人的心聲、反映臺灣的現實，讓觀眾能體會精確的妙趣，是王育德非常堅持的。

因此，我們從〈臺灣演劇の今昔〉中，可發現到王育德對於臺語標記法的問題意識從何而來。由臺北高等學校時期隨團演出並進行戲劇研究而有了問題意識的萌芽，到1945-1949年間實踐戲劇活動時遭逢確實的困頓與探索解方，再到流亡日本後進行臺灣語研究，研發出問題的解決之道，並徹底實踐於《僑領》一劇當中。戲劇啟發了王育德的臺語文研究，也促使他實踐所學。

另一方面，王育德的戲劇觀除了一脈相承不變的兩點之外，實際上也會隨著時代的潮流而變化。從高校時期對新派劇寄予厚望，到戰後初期期許臺灣社會能改變對戲劇的觀念，再到流亡日本後對臺灣電影、戲劇及相關作品的評論、關切。我們可以看到他的與時俱進，同時也展露出他對於臺灣的戲劇和電影的未來發展，永遠充滿積極的期望。

最後，重新閱讀《僑領》，我們更可以發現到，王育德確實是戰後臺語文學界的先驅者，這篇劇作應該有更多的人重視並研究之，在內容上展現了時代的意義同時，語言的運用也十分精彩。整體而言，王育德的戲劇之路，不論在研究上或是創作上，他都走出了一條光燦的大道。

附表一、現存王育德有關戲劇的作品一覽表

序號	篇名	發表時間	文體	備註
1	臺灣演劇の今昔	1941.7.9	學術論文	發表於《翔風》22號
2	臺灣演劇の確立—栄光に輝く茨の道	1946.3.21	隨筆	發表於《中華日報》日文文藝版
3	「屠戸」の上演に際して	1946.10.9	隨筆	發表於《中華日報》日文文藝版
4	演劇を通じて	1946.10.21	隨筆	發表於《中華日報》日文文藝版
5	《父歸》(戲劇)試譯	1951.9.20	翻譯	國立臺灣文學館藏品，未發表
6	三伯英臺在臺灣	1953.12/ 1954.1	論文	發表於《華僑文化》兩期連載
7	臺灣光復後的話劇運動	1954.4	論文	發表於《華僑文化》
8	在「文化沙漠」上綻放的花蕊——呂訴上《臺灣電影戲劇史》	1962.1	書評	發表於《臺灣青年》14號
9	『偏安』映画の標本——『薇薇的週記』を見て	1963.4	論文	發表於《臺灣青年》30號
10	同情與理解的距離——尾崎秀樹《近代文学の傷痕》	1963.3	書評	發表於《臺灣青年》28號
	「中國人的臺灣化」與「臺灣人的中國化」——鈴木明《沒人寫過的臺灣》	1974.5	書評	發表於《臺灣青年》163號
11	「坊やの人形に」拍手——高い水準を行く台湾人の映画	1984.12	隨筆	發表於《臺灣青年》290號
12	僑領	1985	劇本	1985年世臺會臺灣之夜演出
11	王育德自傳	2002	自傳	遺稿
	臺灣話講座	1960-1964	小論文	於《臺灣青年》連載