

國立臺灣大學文學院戲劇學系



碩士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

一九二、三〇年代臺灣知識分子新劇與中國戲劇
的關係探討

On the Relationship between Taiwan's New Drama by the
Culturally Enlightened and China's Drama in the 1920s and 1930s

解佳蓉

Chia-Jung Hsieh

指導教授：林鶴宜 博士

Advisor: Ho-Yi Lin, Ph.D.

中華民國 105 年 6 月

June 2016

摘要



臺灣新劇形成的兩大影響來源：日本與中國，前者的影響研究在近年來日益深積，然而後者的影響研究仍有很多空白，可說長期停留在「受文明戲及五四戲劇影響」這樣籠統的認識上，未追究其中的實質內涵，解釋其影響程度、範圍和時間究竟如何。本論文透過臺灣新劇人士在臺灣、日本、中國三地的往來活動，以及戲劇思潮、戲劇文本的流通，重新回溯日治時期臺灣新劇史，藉以釐清臺灣知識分子新劇與中國戲劇的實質關係及其限度為何的問題。論文有三個主要章節：第二章探討 1920 年代中國新文學運動與廈門通俗教育社，如何促使臺灣新劇的萌發，又由於這樣的學習經驗不足以深化臺灣新劇的發展，其影響力在 20 年代末期以後被日本所取代。第三章討論的是臺人在日本與中國劇界的接觸，焦點放在 30 年代吳坤煌和左翼劇人的交流上。第四章則是分析在臺演出的中國劇本。

關鍵字：新劇、留學生、吳坤煌、左翼戲劇、廈門通俗教育社、中國劇本

Abstract



The formation of Taiwan's New Drama was majorly influenced by Japan and China. While the former's influence has been vastly studied in recent years, the research on the latter's influence has remained marginal with a vague understanding that "Taiwan's New Drama was under the influence of by China's Crude Stage Play (bûn-bîng hì) and May Fourth Drama" without investigating its essence and explaining the scope, period, and degree of influence. On this account, in order to clarify the substantive relationship between Taiwan's New Drama promoted by the culturally enlightened and China's drama and its limitations, the author is dedicated to explore the history of Taiwan's New Drama during the Japanese rule period through the exchange activities of Taiwanese new dramatists in Taiwan, Japan, and China, as well as the New Drama trend and the spread of texts. There are three main chapters in this study: in Chapter Two, the author discusses how China's New Literature Movement and Amoy (Ē-mîng) Popular Education Club motivated Taiwan's New Drama in the 1920s, and how the influence was replaced by Japan since the late 1920s due to the fact that the insufficient learning experience failed to accelerate the development of Taiwan's New Drama. In Chapter Three, the author discusses the Taiwanese people's contact with China's drama circle in Japan, focusing on the exchanges between Ngô Khun-hông (1909-1989) and left-wing dramatists in the 1930s. Lastly, in Chapter Four, the author analyzes the Chinese scripts played in Taiwan.

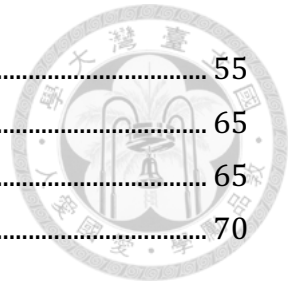
Keywords: New Drama, overseas student, Ngô Khun-hông, left-wing theatre, Amoy Popular Education Club, Chinese script

目錄



摘要.....	I
ABSTRACT	II
目錄.....	III
表目錄.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機及研究題旨.....	1
第二節 研究方法及範圍界定.....	2
第三節 「新劇」、「文明戲」等詞語的多義性及其意義.....	4
第四節 新劇論著研究回顧.....	6
第二章 中國新劇運動影響的探討：1920年代臺灣知識分子的新劇視野.....	11
第一節 背景：「中國」的意涵.....	11
第二節 印刷媒體與新劇觀念的生成.....	15
一、1954年的回顧.....	15
二、印刷媒體與「文學界」.....	17
三、中國劇本登載及意義分析.....	22
四、影響來源的轉折：以葉榮鐘的戲劇觀為中心.....	28
第三節 「廈門通俗教育社」考察.....	35
一、福建現代戲劇發展及戲劇史論著回顧.....	36
二、廈門通俗教育社的組織及戲劇觀.....	38
三、文化與通俗：與臺灣新劇的對照.....	43
第三章 臺人在日本與中國劇界的接觸.....	47
第一節 1920年代臺灣留學生的新劇初試.....	47
一、「東京臺灣青年會」的演劇餘興.....	47
二、少數與中國人士戲劇交流的紀錄.....	51
第二節 1930年代參與中國留學生演劇——以吳坤煌為中心.....	53
一、三〇年代東京的臺灣文藝團體.....	53

二、吳坤煌的戲劇軌跡.....	55
第三節 回返島內：臺灣左翼戲劇的出現.....	65
一、臺灣左翼戲劇的淵源與特性.....	65
二、「文藝大眾化」理念下的新劇再出發.....	70
第四章 二、三〇年代在臺演出的中國劇本.....	77
第一節 劇本的流通、傳演和檢閱.....	79
第二節 劇本類型：大異其趣的「新劇」.....	84
一、「五四」風潮所及的劇本.....	85
二、「改良新戲」.....	85
三、化裝演講劇本.....	87
四、電影相關的劇本.....	88
第三節 戲劇的主題.....	89
一、階級問題.....	90
二、毒害.....	90
三、婚戀、女性.....	91
第五章 結論.....	105
參考文獻.....	111



表目錄



表 2-1 《臺灣民報》登載之中國劇本：	23
表 2-2 「為『劇』申冤」相關文章一覽表（依時間順序）：	31
表 4-1 劇本來源統計：	77
表 4-2 日治時期在臺演出的中國劇本:.....	96

第一章 緒論



第一節 研究動機及研究題旨

臺灣新劇大約形成於 1920 年前後，它是以劇本、演出、戲劇主張回應時代變革的文化產物。新劇的發展背景及歷程，既持續受到島嶼外來的影響，也不斷融合再造出自身的特殊面貌，從人的移動、思潮與文本的流動來認識新劇的思考取徑，是這本論文的敘述主軸。

論文題目「一九二、三〇年代臺灣知識分子新劇與中國戲劇的關係探討」及內容架構，是基於幾點考量而形成。臺灣新劇的兩大影響來源：日本與中國，前者的影響研究在近年來日益深積，尤其在探究殖民統治與臺灣戲劇發展的互動關係上有相對豐富的成果，然而後者的影響研究還有很多空白，可說仍停留在「受文明戲及五四戲劇影響」這樣籠統的認識上，未再往下追究。然而這個認識實應引發更多提問。如所周知，戰後幾篇關鍵的憶述文章長期占有詮釋戰前新劇史的重要分量，知識分子新劇有文明戲痕跡的印象，主要出自新劇活動者張維賢的敘述；「文明戲」一詞在現今學術界定上，是指二十世紀初在中國形成的戲劇型態的泛稱，不過「文明戲」在張維賢的理解中究竟所指為何，卻是個問題。五四戲劇主要見於《臺灣民報》與新劇團的演出劇目當中，這又有什麼意涵？質言之，臺灣新劇在發展中曾滲入中國戲劇因素，這是基本事實，不過這也仍是相當片面的觀念，引述者往往缺乏多重資料的驗證和梳理，進一步判斷其影響程度、範圍和時效究竟如何。正因如此，本論文意圖探討中國戲劇因素在臺灣知識分子新劇中的實質效應及其限度的問題。

在此問題意識下，論文將會觸及其他相關議題，例如留學生的演劇活動。一般認為，1920 年前後臺灣知識分子開始投入新劇活動，是由赴日本、中國求學的留學生所帶動。這不禁令人好奇，留學生們是在怎樣的文化環境中對戲劇發生興趣？他們可能看過哪些表演，汲取何種戲劇知識？在留學地又是基於什麼動機演劇，如何組織、規劃演出？這些種種細節我們難知其詳，但仍可從少量紀錄中來理解。中國留學生方面，「廈門通俗教育社」是新劇史裡一個耳熟卻又陌生的團體，根據張維賢的回憶，到廈門讀書的留學生們受這個在當地盛行一時的團體所刺激，回臺之後便結合同好一起演戲，因此該團體的來歷十分值得了解。日本留學生方面，張深切、吳三連、張暮年等人在日本演劇的經驗，經常在新劇史裡被提及，因為其發生時間點早於島內臺灣人新劇，是臺灣人在日本接受戲劇文化

薰陶的證明，也是張深切戲劇人生的開端。然而此事並非孤例，在二〇年代初期臺灣民族運動中扮演重要角色的團體「東京臺灣青年會」，也曾試演新劇並留下詳細記錄，頗具有留學生演劇的代表性，值得加以探討。

在戰前，張深切、楊逵、巫永福、張維賢，都在日本多少有過戲劇啟蒙的經驗。近年來最常被談論的是吳坤煌，目前臺、日學者對於吳坤煌的生平活動已有相當研究，他本於左翼政治立場，與日本、中國、朝鮮各民族人士進行文藝交流，活躍的身影讓人印象深刻。基於題旨，本文側重的是他與中國留學生一起演戲的經歷，並從他的幾篇戲劇文章，窺看其對彼岸中國劇界抱持什麼想法。以吳坤煌做為接點，接著討論的是二、三〇年代各地風起雲湧的左翼思潮對於島內新劇所產生的影響。早期新劇史較少探討三〇年代的情形，然而一般認為，這是臺灣政治運動失敗進而轉向文藝運動的時期，這也是當時新劇發展的主要背景。

在許多方面，日治時期臺灣文學的研究論述可以提供借鑑，例如二〇年代新舊文學論戰、三〇年代鄉土文學論爭，多少涉及新劇的討論與實踐。戲劇與文學都在差不多的時間點上開始朝向現代化邁進，不過兩者的藝術本質、活動空間、發展進程皆有不同，必須分辨這些文學論述放在戲劇領域是否適用。

日治時期是個文化組成複雜的時代，像各種原色投入流動的水中，交互混成不再是任何原色的新色彩。有關臺灣與中國文化連結的論述，一些臺灣研究的學者頗有警覺意識，指出臺灣文學被收編在中國官方主導的歷史建構底下的現象¹。如果檢視中國現代戲劇史或閩南地區地方志裡日治臺灣新劇史的書寫，姑且不論各人史觀的差異，我們同樣可以發現一些異於常識、過於簡化或只用二手資料的問題²；具體來說，這些情況的發生，是對部分陳舊的歷史詮釋沿用成說，忽略新的研究成果，或不去尋覓新的文獻史料之故。有鑒於此，唯有持續深究，注入多重的觀察面向，我們才能避免對新劇的片面認識，並提出或許更合理的主張。

第二節 研究方法及範圍界定

論文運用報刊雜誌作為主要研究材料，臺灣方面，二〇年代主要使用《臺灣民報》系統、《臺灣日日新報》，三〇年代則使用文藝雜誌如《福爾摩沙》、《南音》、《明日》、《先發部隊》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》等等，據此對照新劇參

¹ 如陳芳明：〈從發現臺灣到發明臺灣——現階段中國的臺灣文學史書寫策略〉，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》（臺北：麥田，城邦文化出版，2011年），頁193-207。

² 例如田本相總主編，方梓勳、胡志毅分冊主編：《中國話劇藝術通史》第3卷（太原：山西教育出版社，2008年），頁3-7。以及第二章第三節提到的閩南地區的戲劇史、地方志等。

與者的回顧，勾勒當時新劇活動的面貌。中國之報刊雜誌、檔案記錄、憶述文章等資料，由於數量繁瑣龐大，多仰賴電子資料庫及學術搜尋網進行檢索，如「民國時期期刊全文數據庫」、「大成老舊期刊全文數據庫」、「讀秀」等。

論文的時間範圍訂在 1920 至 1937 年之間，也就是從知識分子新劇萌芽初期到中日戰爭爆發前，新劇奠定基礎的這段主要時期；偶爾也略及 1920 年以前或 1937 年以後的情形，例如早在新知識分子關注戲劇前，傳統文人便已呼籲要改良戲劇，觀點也頗為新穎，只是缺乏實踐。從戰前、戰中到戰後的戲劇生態雖隨著大環境的巨變而有明顯轉折，卻未曾完全斷裂，部分人員和劇目從戰前流向戰後，也有人在戰時停止活動，戰後又躍躍欲試。中國戲劇因素自然也隨之轉變，不過限於篇幅和能力，文中討論還是以戰前為主。

在論文中，「新劇」指的是日治時期臺灣的現代化戲劇，一來這是當時用語，二來它的詞義比「現代戲劇」來得寬廣、有彈性，適合描述臺灣戲劇現代化進程中，內涵尚未確定而具有可塑性的表演體制。「知識分子新劇」的脈絡則如前言，一般認為最初是留學生在留學環境中耳濡目染，開始把演戲當成文化節目，不但在留學當地演出³，也在島內懇親會之類的場合中演出⁴，爾後少數人有了組織劇團的熱情和行動。日治時期的「知識分子」一詞，容易讓人聯想學者吳文星所說的受精英教育的新興社會領導階層⁵，然而多數新劇參與者沒有這樣的社會地位；事實上，當時受教程度愈高的人，愈會投入專業領域或社會運動中更有力的戰鬥位置，無暇顧及演劇。因此這裡所謂「知識分子」，不以教育程度和社會地位來判定，也不見得都是「意識形態與文化的生產者」⁶——但部分人確實符合文化生產者的身分——而是採寬泛的界定：接受現代思想而產生文化自覺意識，欲以戲劇進行文化啟蒙工作兼自娛娛人的活動者。目前有論者分別使用「知識分子」⁷，或是「知識青年」⁸、「知識人」⁹、「文化人」¹⁰等詞，指的都是這群相似文化背景的戲劇人。本文選擇使用「知識分子」一詞，並採取上述寬泛的界定，以避免討論對象的限制。基於同樣理由，論文中也盡量不用「新劇運動」而是用「活動」稱之。

³ 〈臺灣留閩學生聯合會〉，《臺灣》第 4 年第 1 號，1923 年 1 月，頁 49。

⁴ 磯溪生：〈彰化學生懇親會に就いて〉，《臺灣》第 3 年第 8 號，1922 年 11 月，頁 59。

⁵ 吳文星：《日治時期臺灣的社會領導階層》（臺北：五南，2008 年），頁 83-139。

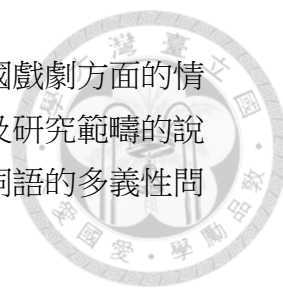
⁶ 雷蒙·威廉士（Raymond Williams）著，劉建基譯：《關鍵詞：文化與社會的詞彙》（臺北：巨流，2003 年），頁 195。

⁷ 林鶴宜：《臺灣戲劇史》（臺北：臺大出版中心，2015 年），頁 190。

⁸ 邱坤良《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五—一九四五）》（臺北：自立晚報，1992 年），頁 308。

⁹ 石婉舜：《搬演「臺灣」日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010 年），頁 160。

¹⁰ 邱坤良：《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》（臺北：遠流，2008 年），頁 125。



論文以臺灣新劇作為討論的主體，雖也有不少篇幅談到中國戲劇方面的情形，但大多是交代背景，沒有產生新的論點。以上是題目名稱及研究範疇的說明。接下來，本文想稍微探討日治時期「新劇」、「文明戲」等詞語的多義性問題。

第三節 「新劇」、「文明戲」等詞語的多義性及其意義

如所周知，「新劇」一詞在當時臺灣報刊上有很多含意，它所指涉的內容物需從上下文來判定。例如在《臺灣日日新報》上最常見的意思是劇團「新編排的戲曲劇目」；二〇年代採茶戲、歌仔戲形成大戲開始盛行，亦被稱為「新劇」，藉以區分亂彈、四平、布袋戲等更早通行民間、廟會祭儀中的「舊劇」¹¹；1921年上海民興社文明戲班來臺演出，也被稱為「新劇」¹²，而文明戲一時之間的稱呼還有「新派劇」¹³、「文士劇」¹⁴等。另外，高松豐次郎主持的臺灣同仁社演出「臺灣正劇」，也有「文明戲」¹⁵、「新派臺灣劇」、「臺灣改良戲」¹⁶等多種稱呼。由此可知，除「新排劇目」的意思外，「新劇」這個詞在1920年前後——後來也有一些——廣泛指稱「非傳統廟會戲曲」的多種戲劇類型，此時尚無鮮明的現代性意味，對舊劇也較無攻擊性。同時，臺灣因為同受中、日語彙的影響，文明戲、新派劇、文士劇等各詞又有混用的現象，只要是非戲曲演唱的戲劇型態，便可能會依照文章執筆者的理解而任意冠用。總之，在1920年前後幾年裡，這些詞語的用法都還未形成共識確定下來，不能以現在的戲劇學觀念來界說。

部分戰後的新劇史著述強調「文明戲、新派劇、改良戲→新劇」這種進化觀念，其中蘊含「新劇」——狹義指稱日本新劇或中國話劇——才是戲劇現代化的完成樣態的認定。然而，什麼是戲劇現代化完成的標準？再者，在戰前臺灣名為文明戲、新派劇、文士劇等的演出究竟面貌如何，實際上難以釐清，因此把它們與「新劇」截然劃分開來的說法並不具有說服力，也無法簡單從史料上的戲劇稱呼來切分戲劇發展階段。

1923年十二月¹⁷彰化鼎新社的成立，常被視為是知識分子組織新劇團標誌性

¹¹ 如張淑子：〈就臺灣戲劇而言〉，《臺南新報》第11550至11554號，1934年3月6、8、9、10日。

¹² 〈新劇開眼〉，《臺南新報》第6923號，第6版，1921年6月16日。

¹³ 〈支那新派劇〉，《臺灣日日新報》第7306號，第6版，1920年10月10日。

¹⁴ 〈菊部陽秋〉，《臺灣日日新報》第7558號，第5版，1921年6月19日。

¹⁵ 徐亞湘：《日治時期中國戲班在臺灣》（臺北：南天，2000年），頁83。

¹⁶ 石婉舜：《搬演「臺灣」日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》，頁56。

¹⁷ 鼎新社成立時間有1923年、1925年兩種說法，在此採取張維賢所說的、時間較早的說法。楊

的開端，這是由 1954 年張維賢（耐霜）〈臺灣新劇運動是述畧〉這篇回顧文章所帶來的深刻印象。然而我們應了解，知識分子新劇決非始自歷史書寫篩選出的一場演出，一次性、絕對性的誕生，而應視為一段時間歷程。此外即使是歷史在場者或也會有未知之事，譬如下述發生時間更早的演出，就未納入該文的回顧之內：在鼎新社成立前，曾有數場非文化協會系統，全由臺灣人籌劃製作的完整演出，此即以黃欣為首的臺南第一公學校同窗會（簡稱「一公同窗會」）義演活動。

1923 年 9 月 1 日日本關東大地震，臺灣各地紛紛發起義捐活動。9 月 8 日《臺南新報》報導，一公同窗會將於該月 16、17 日在大舞臺舉行義捐演藝會，他們編寫三部「新派劇」，由葉書田¹⁸、張壽齡擔任導演，現已每夜排練；演藝會另有講解地震原理、演奏、魔術等活動¹⁹。接下來又有三篇相關報導²⁰，列出演藝會參與名單數十人（表演組有八位），並介紹劇本內容——在此報導改稱「文明戲」。兩部滑稽短劇名為《勞心勞力之教育家》、《嫖苦》；主要劇目《恐怖之影》由張壽齡所作，劇情長達六幕，描寫衣錦還鄉的「南洋客」為富不仁、豪奢炫耀，其子又因賭博導致家破人亡，最終淪為乞丐。該劇立意規戒青年，情節起伏，架構完整。報導稱當晚演出的內容「極力描畫社會狀態，雜以詼諧」，觀眾男女老少逾三千人，劇場難以立錐。據聞之後他們又到臺北、臺中、臺南等地公演募款²¹，並組成「臺南南光演藝團」，此即 1927 年擴編之臺南共勵會演藝部的前身²²。

誠如前言，當時新派、文明戲各詞有混用的現象，指的都是非戲曲、以說白為主的戲劇型態，是殖民地臺灣混成的「新劇」。一公同窗會的組織及其後的南光演藝團，顯然已具備臺灣新劇團體的條件：導演、編劇、演員全是臺灣人，而且到各地進行非商業性巡演，劇本也屬於具有教育意義的社會劇。臺南共勵會演藝部在二、三〇年代演出頻仍，可謂經營最穩定的新劇團體²³，原因是會長黃欣

渡：《日據時期臺灣新劇運動（一九二三—一九三六）》（臺北：時報文化，1994 年），頁 57。

¹⁸ 葉書田（1893-1974），臺南人，南社成員，畢業於廈門鼓浪嶼英華書院。參見吳毓琪：《臺灣南社研究》（臺南：南市文化，1999 年），頁 405。

¹⁹ 〈義捐演藝會〉，《臺南新報》第 7735 號，第 5 版，1923 年 9 月 8 日。

²⁰ 〈義捐演藝會後聞〉，《臺南新報》第 7739 號，第 5 版，1923 年 9 月 12 日；〈一公同窗會演藝〉，《臺南新報》第 7741 號，第 5 版，1923 年 9 月 14 日；〈一公同窗演藝會〉，《臺南新報》第 7745 號，第 5 版，1923 年 9 月 18 日。

²¹ 盧嘉興著，呂興昌編校：〈記臺南固園二雅之黃茂笙、黃谿荃昆仲〉，《臺灣古典文學作家論集（下）》（臺南：南市藝術中心，2000 年），頁 816。

²² 黃美月：《臺南士紳黃欣之研究（1885-1947）》（臺北：國立臺灣師範大學歷史學系在職進修碩士班，2005 年），頁 74。

²³ 石婉舜：《搬演「臺灣」日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》，頁 98、225-227。

舉足輕重的社經地位予以支持。黃欣²⁴（1896-1947）為臺南名紳，明治大學法科專門部畢業，曾任臺南州協議會員、臺南州教育委員等職，1921年獲任總督府評議員，是臺人評議員中極少數受新式教育出身者²⁵。黃欣愛好文藝，參加詩社「南社」，亦創作劇本，1927年入股成為臺南大舞臺的董事，更方便共勵會演出。政治傾向上，黃欣的人脈廣闊，與辜顯榮來往密切，也不排斥文化協會，黃家姻親系譜同時連結著兩邊知識分子、士紳階級；按其言行，一般不認為是官方御用派。臺南共勵會以促進地方文化為旨，分設社會教育部、講演部、體育部、演藝部、音樂部等部門；演劇也以改良社會為訴求，不涉敏感政治，張維賢曾說共勵會：「就怕當時日本政府誤會，才取名為文士劇的，但他們的『文士劇』除名稱之外，一切都與文化戲相同。」²⁶

以上不憚其煩的描述，是要闡明臺灣知識分子新劇的脈絡，從一開頭就不是只有進步青年短暫經營的新劇團而已，我們還需留意各地社會教育脈絡的存在。1932年林獻堂長子林攀龍發起的霧峰「一新會」，性質亦屬社會教育事業，其成立目的在於「促進霧峰庄內之文化」，「是為社會奉伺（仕），不是鬥爭團體」²⁷。一新會也演出新劇，不過沒有專門的演藝部；它雖與霧峰林家有關，從其宗旨來看，與二〇年代文化協會相關的新劇團不是同一個脈絡。再把話說回來，黃欣是新、舊兼學的知識分子，與殖民者友好，但不染政治是非，既非官方也非文協，以「文士劇」之名「自清」不是沒有道理。其憑豐渥的資金和人脈，投資劇場，設立了演劇維持最久的團體，可謂自成一格，與其他新劇團背景並不相同；然而共勵會歷來演出劇目，多為具社會意識的寫實劇，這一點也和其他新劇團無異。過去的新劇史多未作區分，藉此補充說明，有待日後再作探究。

第四節 新劇論著研究回顧

各時期的臺灣新劇研究，都在對前人研究的承襲、補充或修正中，逐步深化新劇歷史的認識內涵。以下幾部戲劇論著內容、時間、劇種等範疇不盡相同，在此僅就戰前新劇的部分加以評介。

在戰後首部戲劇專著出版前，歷來已累積不少新劇相關的論述、回顧文章及

²⁴ 黃欣生平，參見何鳳嬌，陳美蓉訪問記錄：《固園黃家：黃天橫先生訪談錄》（新店：國史館，2008年）；黃美月：《臺南士紳黃欣之研究（1885-1947）》。

²⁵ 吳文星：《日治時期臺灣的社會領導階層》，頁175。

²⁶ 耐霜：〈臺灣新劇運動述畧〉，《臺北文物》第3卷第2期（1954年8月），頁85。

²⁷ 關於一新會的研究，可參見周婉窈：〈「進步由教育 幸福公家造」——林獻堂與霧峰一新會〉，《海洋與殖民地臺灣論集》（臺北：聯經，2012年），頁313-364。

討論記錄。對於戰前新劇史有所奠基者，如志馬陸平（中山侑）〈青年與臺灣〉、耐霜（張維賢）〈談臺灣的戲劇——以臺語戲劇為主〉、王井泉〈演劇的回憶〉、王白淵〈臺灣演劇之過去與現在〉，以及《臺北文物》三卷二期「北部新文學新劇運動專號」中的數篇文章等等。這些文章內容，或是出於參與者的親身經驗，或是蒐集資料寫成，也有的是承襲舊文的材料和觀點²⁸。這些文章皆成為後人研究的基礎資料。

1961年出版的呂訴上《臺灣電影戲劇史》，是作者以親身經歷和豐富的資料蒐集編撰而成。這本著作的意義在幾個方面：一、逾半世紀後，呂訴上其人其書已成為今人反思戲劇史建構的對象²⁹。二、該書內容固然有不少疑誤，仍可利用大量駁雜的人名、劇名、劇團名作為關鍵詞，輔助尋找更多可信資料，例如藉由重複出現的人名，看出劇團人員流動的情形，重複出現的劇名也說明了該劇的流行趨勢。三、就本論文相關的「臺灣新劇發展史」一章而言，在找不到史料文獻的情況下，內容仍多被後人沿用。《臺灣戲劇史》可謂研究者修正歷史及拓展視野的出發點，裡面不可忽視的豐富史料與明顯缺陷，都促使人們一邊仔細檢驗其正確性，一邊探索它的未盡之言。

1991年出版的馬森《中國現代戲劇的兩度西潮》³⁰，以半章的篇幅敘述「日治時期臺灣的新劇運動」，由於該書的主要論點在於西方戲劇思潮的傳播與戲劇進化論，所以提到日治時期新劇，也多在描述日、中方面帶入的影響，至於臺灣內部文化混融的特殊性與自發創造力，皆欠缺討論，也極少說明臺灣社會與新劇發展的關連性。該文使用的是二手材料，對臺灣新劇的認識大體不出前人，卻又有些出自個人史觀的簡化推論，例如認為方言戲曲如歌仔戲是「不能忘懷中國文化」，而邀上海民興社來臺也是基於「民族情感」，諸如此類；2006年經修訂再版，也未把新的研究成果納入書中。顯然，把僅僅八頁的日治臺灣置於書中的功能，是為了「橋接」此地理空間到戰後的中華民國；作者的書寫策略，反映本土戲劇在早年部分研究視野中被邊緣化的現象。至於進一步討論臺灣戲劇置於「中國現代戲劇」書題下的史觀議題，可參看邱坤良的意見³¹。

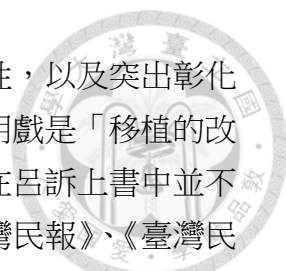
楊渡（楊炤濃）《日據時期臺灣新劇運動（一九二三—一九三六）》一書是其於1984年完成的碩論，在1994年出版。此為繼呂訴上後第一本耙梳臺灣新劇

²⁸ 例如王白淵〈臺灣演劇之過去與現在〉及其後的耐霜〈臺灣新劇運動述畧〉應曾使用同一批文獻材料，兩者行文頗有類同處；王白淵說其文章材料是由周天啓、王井泉、簡國賢所提供。

²⁹ 例如邱坤良：〈臺灣戲劇史的論述與書寫——兼評呂訴上《臺灣電影戲劇史》〉，《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》，頁349-359。

³⁰ 馬森：《中國現代戲劇的兩度西潮》（臺北：聯合文學，2006年），頁147-154。


³¹ 邱坤良：〈臺灣戲劇史的論述與書寫——兼評呂訴上《臺灣電影戲劇史》〉，頁347-349。



史的專論。該書的最大特點，是強調新劇反殖民主義的政治調性，以及突出彰化鼎新社和星光劇團的歷史地位。作者樹立標誌性開端，認為文明戲是「移植的改良戲」，鼎新社成立之後才是「展開戲劇的新紀元」。這個觀點在呂訴上書中並不特別突出，楊渡會如此歸納，應出於其所運用的資料多是《臺灣民報》、《臺灣民族運動史》、《臺灣社會運動史》等知識分子觀點或側重政治事件的記錄，又受到張維賢文章的影響，故而將鼎新社當成起點。而突出鼎新社的連帶效應，就是也將該社成員在中國留學、受廈門通俗教育社影響的這個背景突顯出來。起點之說在各方重複引述下逐漸變成固定的新劇史觀念，不過這很容易因為發現新的文獻材料而不成立。如同本文前言，戲劇現代化應視為有各種目的不同的團體參與其中的一段時間歷程；若設定美好而絕對的起點、將文明戲與新劇斷然切割、或一逕認定知識分子新劇必然反舊劇和反殖民，這些直觀思維將可能侷限新劇視野的擴展，需謹慎反思它們的適當性。

1992年邱坤良《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五—一九四五）》一書的寫作意義，在於反省九〇年代以前的現代戲劇史論著長年忽視日治時期的問題。舊劇及歌仔戲部分，該書運用田調及文獻材料，從社會史角度探討戲劇與民眾生活的緊密關連，以及各劇種劇團的構成和發展變遷。新劇部分，標題設定為「臺灣戲劇與近代政治」，可知作者也著重於新劇的政治性格，不過不同於楊渡站在知識分子的視角，邱書有意平反遭知識分子貶抑的舊劇、歌仔戲，強調它們扎根日常社會的生命力和韌性，是新劇無法取代的特質。本書將新劇活動分成兩個時期：「近代民族運動時期的新劇」和「皇民化時期的新劇」，不過由於九〇年代史料出土有限，1930年代至戰前時期談得很少，內容基本不出呂訴上書，未顧及三〇年代文藝大眾化思潮對知識分子產生的影響，故而逕將舊劇與新劇的支持者二分，推論臺灣沒有文人為舊劇辯護。

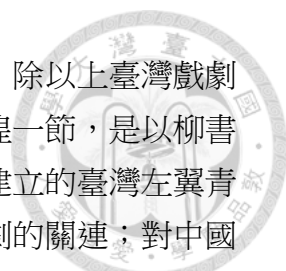
2000年以後，新劇史研究的內容和認識架構趨於豐富。邱坤良於2008年出版《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》，闡論日治時期新劇如何涓流成戰後的職業新劇團、臺語電影，直到六〇年代在大環境變遷中銷聲匿跡，可視為《舊劇與新劇》一書的延伸研究。此外，2013年出版《劇場與道場，觀眾與信眾：臺灣戲劇與儀式論集》收錄多篇新劇相關論文，其中〈文學作家、劇本創作與舞臺呈現——以楊逵戲劇論文中心〉一文指出楊逵關切群眾性、不一味排斥戲曲的戲劇觀念；〈理念、假設與詮釋：臺灣現代戲劇的日治篇〉一文在耙梳日治臺灣現代劇場脈絡的同時，提醒研究者應掌握當時劇場的實際生態及困境，避免根據片段資料做擴大解釋。誠然，在資料有限的情況下，如何釐清事實，合理地將戲劇學轉化成有效的歷史、社會分析取徑，是新劇研究者需要深思的課題。



石婉舜的博士論文《搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》以發生在「通俗劇場」、演給臺灣人觀賞的戲劇為研究範疇，探討臺灣現代戲劇的起源問題。作者指出新劇的三個源頭：一是 1910 年代由殖民者主導的「臺灣正劇」，影響歌仔戲與早期的新劇；二是 1920 年代起知識人追求戲劇現代化的臺語新劇，而所謂「新劇運動」是以張維賢民烽劇團作為定調，因為「運動」須具備戲劇的理念、方法和策略；三是殖民地學校教育體制下的校園戲劇活動，是以練習「國語」為旨的日語新劇。此總結分析，呈現了臺灣戲劇現代化的多重性：戲劇現代化不是在較早的單一時間點上完成，而是次第並重疊發生在殖民統治時期的前、中、後期；也不是由單一的民族、文化身分和動機所推動；最終所謂「現代化的」戲劇樣式，也不是只有通過向日本、中國學習的西方現代戲劇，而是同時產生美學體質混雜的「殖民地新劇」。與本論文相關的第六章「新劇運動的出發、理念與『社會劇』」，先以張維賢為主要討論對象，爾後提到 1930 年代中期以前，「儘管在劇團數量上變少，卻是新劇運動進一步扎根的年代」，原因是文藝雜誌提供了發表平臺；知識分子也因重視大眾文藝而逐漸轉變對歌仔戲的態度。不過該論文對於這些情形僅點到為止，未多作闡論，仍然留下三〇年代討論的空間。

李宛儒於 2012 年完成的博士論文《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》，旨在爬梳日治時期臺灣知識人的戲劇活動系譜，據其章節規劃，此系譜可分為三種脈絡：一是至二〇年代為止的「近代劇」諸相，包含臺灣正劇、文明戲、文化劇；二是臺灣知識人的新劇運動；三是三〇年代以降的青年劇。整體而言，該論文是在固有研究的基礎上，就數個主題上做更進一步的探討及資料補充，例如演劇取締制度、青年劇的發展等，也充分運用《臺灣民報》資料整理劇目。尤其，作者運用了過往的戲劇史書寫未充分利用的三〇年代文藝雜誌，使戰前三〇年代的戲劇創作及論述獲得更多揭示。該論文有以東亞為範疇的比較討論，當論及張維賢的留日經驗，作者以同在築地小劇場活動的中國、朝鮮留學生為對照，指出殖民地人無法像中國一樣自由搬演左翼劇目，故只能傾向追求戲劇技術的精進，此論點儼然呼應了戰後視張維賢為「藝術派」的評價。不過本論文不同意這個看法，認為被殖民者僅能退居技術面的觀點，將模糊張維賢等人視藝術為政治實踐的重要本質。另外，論文中雖已涉及留日學生及左翼戲劇的議題，不過止於個案對照，未進一步探討三地留學生在此背景下有過的互動。

以上論著，對於臺灣新劇和中國戲劇的關係皆未細究。徐亞湘《日治時期中國戲班在臺灣》利用豐富的報刊資料，探討中國戲班渡臺演出的情形，其研究方



法及著眼於臺灣和中國戲劇交流的研究途徑，對本文有所啟發。除以上臺灣戲劇專著外，論文還參考不少其他重要研究，例如第三章有關吳坤煌一節，是以柳書琴《荊棘之道：臺灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》一書所建立的臺灣左翼青年跨海活動之研究框架作為基礎，再往前探討吳坤煌與中國戲劇的關連；對中國左翼戲劇活動的定調，則是參考葛飛《戲劇、革命與都市漩渦—1930年代左翼劇運、劇人在上海》一書的研究。還有種種相關參考著作，留待章節內容中再引述提出。



第二章

中國新劇運動影響的探討：

1920 年代臺灣知識分子的新劇視野

第一節 背景：「中國」的意涵

1920 年代前期，最具代表性的臺灣政治運動即是「議會設置請願運動」，這個運動是以追求臺灣自治為目標，乃是希冀獲得平等參政權，又能保持臺灣文化特殊性的體制內路線。學者周婉窈指出：「如果在臺灣歷史上，我們要找陳哪個時點，居住於臺灣的人開始以臺灣為思考範疇，開始自稱臺灣人，那麼或許這是個明顯的起點。」³²此政治運動催生了以「臺灣」為單位的思維概念，又藉由《臺灣青年》、《臺灣》乃至《臺灣民報》等刊物為平臺，累積標誌臺灣特殊性、主體性的論述文章，「臺灣人」的框畫邊界逐漸清晰，這是抵抗日本殖民主義而造就的成果。不過，二〇年代前期反殖民的臺灣意識雖已顯現，卻未形成具有絕對排他性的臺灣民族主義，也就是說，漢民族意識對於一些知識分子而言仍有深厚的思想作用，故而懷有「中國/臺灣」雙層認同結構³³，各人情況有所不同。

就臺灣知識分子在反殖民運動中賦予中國的關係定位與期待程度，日本學者若林正丈曾有如此分析。他認為臺人普遍因文化、歷史、血緣上的同質性，以及眼見中國自辛亥革命之後政治、社會的革新變化，而對其懷抱「祖國」般的憧憬。從 1911 至 1927 年這個階段，依照不同個人、群體在日本殖民體制下受益程度的多寡，對中國的期待度、回歸的急切度也有所差別，而可分為「祖國派」和「待機派」兩種。「祖國派」的主張是：「為了從日本統治中得到解放，與其採取直接跟日本戰鬥，不如回大陸去為祖國的建設效力，俾祖國早日強盛起來，台人的解救才有希望，因此要利用從日本的大學所學到的近代知識參與祖國建設。」而所謂「待機派」，則是在評估中國情勢後暫對中國的支援不予期待，先

³² 周婉窈：〈臺灣議會設置請願運動再探討〉，《臺灣史料研究》第 37 期（2011 年 6 月），頁 26。

³³ 若林正丈著，台灣史日文史料典籍研讀會譯：《台灣抗日運動史研究》（臺北：播種者出版社，2007 年），頁 459-460。



謀求以島內自身力量推動社會變革，隨時保持民族意識³⁴。這種分類並非固定，個人的立場可能隨時在二者間轉變，無論何者，中國是這些知識分子圖謀從日本殖民下解放的想像出口。

若林正文以 1918 年留學日本、後曾赴中國考察的黃呈聰為例，說明夾在中、日兩大文化先進國之間，「中國—臺灣」這一條文化通道的性質：黃呈聰在〈論普及白話文的新使命〉一文中，提出要對輸入臺灣的日本文化設置防衛性的「過濾器」，只願接受諸如交通、衛生、開發等物質文化，而將同化政策下灌輸的精神文化排拒在外；相對地，在精神文化上則主張連結中國，期盼通過學習中國的途徑，得以與世界文化相連，進而成為「世界的臺灣」³⁵。這也是當時知識分子會以中國新文化運動作為臺灣文化運動的參照模式，主張使用中國白話文，藉此對抗官方日文，並在報上轉載諸多中國新文學創作、包括現代劇本的原因。基於地緣和認同傾向，赴中國留學人數也連年日增，在主要集中城市如上海、廈門等地均有組織反殖民團體，立場自然也比在日團體來得激進。反映在戲劇方面，直接者有 1924 年「閩南臺灣學生聯合會」根據臺灣時事演出《八卦山》、《無冤受屈》二齣新劇³⁶，間接者則是留學生在群聚地廈門觀摩戲劇演出，帶回新劇劇本及表演方法。

不過，須留意的是，期待重歸中國版圖並非所有臺灣知識分子的集體共識，有部分人對中國的態度模糊，寧可相信臺灣人自身改造社會的力量。且不可忽略的是二〇年代中期以後，因社會主義興起而形成一股臺灣自決的呼聲，若林正文稱之為「臺灣革命派」，此乃 1927 至 1931 年階段由國際共產主義運動主導下出現的主張，提倡者加強臺灣與日本左翼革命的聯繫，不同於「祖國派」、「待機派」對中國國民革命的期待³⁷。蕭阿勤則將之界定為「激烈的反殖民運動」³⁸（相對於「改良主義的反殖民運動」），認為在威爾遜民族自決和列寧馬克思主義的影響下，這一派的觀點是把台灣當成中、日兩個民族之間的「弱小民族」，換言之，中國雖與臺灣有諸多相似和密切關係，但分屬兩個不同的民族。蕭阿勤解釋，大多數在中國組成的臺灣團體，實則是「在呼籲中國支持反殖民運動的同時，也強調了臺灣未來的政治自主權」³⁹。這是二〇年代後半期臺灣社會情勢的

³⁴ 若林正文：《台灣抗日運動史研究》，頁 175-176。

³⁵ 若林正文：《台灣抗日運動史研究》，頁 235-242。

³⁶ 劇本內容是「根據彰化北白川宮遺跡碑毀損案的所謂募兵事件寫成」，見王乃信等翻譯：《台灣社會運動史（一九一三～一九一六年）》，第一冊文化運動（臺北：海峽學術，2006 年），頁 128。

³⁷ 若林正文：《台灣抗日運動史研究》，頁 177-181。

³⁸ 蕭阿勤：《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（臺北：聯經出版社，2012 年），頁 81-82。

³⁹ 蕭阿勤：《重構台灣：當代民族主義的文化政治》，頁 84。

重要變化。如今我們較熟悉的新劇青年，如張維賢和主要鼎新社成員等，皆屬於無政府主義者，政治光譜與議會設置請願運動的民族主義者不同，雙方的對立在1926、27年逐漸檯面化，這些待到下章再論。雙方雖政治意見不同，不過文化啟蒙的方法策略似乎沒有明顯差異，均認為文化運動是政治運動的一體兩面，如同《臺灣民報》社論所言：

文化運動是一切運動的基礎。在全體民眾沒有完全覺醒以前，任你社會運動家怎樣叫嚷社會改造，任你政治運動家怎樣鼓吹民權的伸張，也不過是做一場空夢罷了。故欲使社會運動以至政治運動最有效地實現，非借文化運動之力叫醒全體民眾的徹底的覺醒不可。⁴⁰

這段話清楚說明，在實務操作上，須先對大眾進行文化啟蒙工作，才有辦法喚起群眾的政治意識；就理論層次而言，知識分子因受日本大正民主思潮的影響，認為一個民族的文化成熟度，決定該民族是否享有自決權，是故創造文化特殊性是民族自治或獨立的必要條件⁴¹。如前所述，二〇年代他們選擇創造臺灣新文化的途徑，乃是借鑑中國五四新文化運動破舊立新的改革模式。

五四運動對日治臺灣文化有深刻影響是歷史事實，正如若林正丈提到「20年代前半期可視為臺灣抗日史的五四時期」⁴²，當時領頭革新的臺灣知識分子，無論其所宣揚的價值內涵，抑或操作啟蒙的手段，皆與五四新文化運動相仿。不過，八〇年代以後，諸多學者也就五四的話語壟斷和神話化予以檢討，提醒應用較平衡的眼光看待這個歷史背景。例如陳芳明便認為五四的影響力「不宜誇大」，因對日文書寫世代的臺灣作家而言，五四「並非思想啟蒙的關鍵」⁴³；在時間分期上，也可借鑑王德威把目光投向晚清，重新思考五四作為「現代」的起點及典範是否恰當的問題，他指出：「五四作家急於切斷與文學傳統間的傳承關係……接收了來自西方權威的現代性模式，視之為唯一典範，從而將已經在晚清亂象中萌芽的各種現代形式摒除於『正統』的大門外。」⁴⁴同樣在戲劇領域中，也有學者認為不該忽視五四以前的戲劇型態，粗疏地視之為未盡成熟的話劇雛形⁴⁵。在這些反思的交互聲音中，五四是一個什麼樣的戲劇時間點，又該如何解釋

⁴⁰ 〈社說·文化運動的目標〉，《臺灣民報》第79號，1925年11月15日。

⁴¹ 吳叡人：〈福爾摩沙意識型態——試論日本殖民主義下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919-1937）〉，《新史學》第17卷第2期（2006年6月），頁145。

⁴² 若林正丈：《台灣抗日運動史研究》，頁260。

⁴³ 陳芳明：《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》（臺北：麥田出版，2011年），頁203-204。

⁴⁴ 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（臺北：麥田出版，2003年），頁38。

⁴⁵ 松浦恆雄：〈文明戲的實像——中國戲劇的現代自覺〉，《城市知識分子的二重世界：中國現代性的歷史視域》（上海：上海古籍出版社，2005），頁253-254。



其與臺灣的繫連？

雖然清末以來西方戲劇的概念就已開始流入中國，《新青年》一直是最顯眼的文化標誌，不少戲劇史均把現代戲劇的起點，放在 1918、19 年胡適、陳獨秀、歐陽予倩、劉半農、傅斯年等人對於戲劇的討論上。這些知識分子將西方戲劇理論和劇本介紹到中國，態度鮮明、批判直快，製造文藝風氣導向，吸引大眾對現代戲劇的關注與討論。不過歸根結底，大多數《新青年》文人對戲劇的貢獻在於「提倡」，而非「實踐」或學理深究⁴⁶。以胡適為例，其充滿嘗試性、概念先行的劇本《終身大事》，在文壇劇界聲名至鉅，卻不能算是最出色的戲劇作品。換言之，從戲劇論述和推廣的角度來說，五四作家群確有重大意義，但在戲劇實踐上則成果較少，甚至於將其理念放在真實的劇場環境中便顯得不切實際。

至於在新、舊劇問題上，《新青年》雖然維持了討論的開放性，使支持舊劇的張厚載能表述自身看法，但最終，傾向廢除舊劇仍是該雜誌的主調。相對地，在其他的報刊上面，一些真正受過西式戲劇訓練及從事戲劇工作的知識分子，反而主張改革舊劇而非完全廢除⁴⁷。事實上，中國現代戲劇運動從民初至整個二〇年代，一直產生著各種不同的戲劇主張、試驗，例如 1925 年左右，由留美的余上沅、趙太侖等人推動的國劇運動，檢討了五四戲劇觀點的偏頗，認為應該擷取舊劇的養分加以利用，醞釀出真正具有民族特性的現代戲劇⁴⁸。但是像這一類的戲劇觀點都未對臺灣知識分子新劇產生影響力。

以上是中國戲劇背景的簡單回顧。本章接下來的討論，將憑藉印刷媒體來做觀察，並從「戲劇觀念」與「劇場實踐」兩方面分而述之。第二節將探討印刷媒體對新劇觀念形成的意義，嘗試證明：胡適一派人的論述觀點被部分臺灣知識分子無條件採納，直到二〇年代下半期出現了變化。至於劇場實踐方面，因胡適等人無法作為示範，臺灣留學生勢必取徑遠離中國文化論述中心的廈門學習，此為第三節的討論。

在進入日治時期以前，本文想先從戰後五〇年代新劇回顧者提出的幾個基本定調談起，從中解釋論文如此展開的理由。

⁴⁶ 陳平原：《觸摸歷史與進入五四：一場遊行·一份雜誌·一本詩集》（台北：二魚文化，2003 年），頁 92。

⁴⁷ 亦有主張維持舊劇現狀者，如留歐的宋春舫在〈戲劇改良平議〉一文中介紹歐洲歌劇（Opera）與非歌劇（Drama）併行不悖的發展歷程，認為音樂是中國戲劇之「主腦」，批評主張專用白話劇者「大抵對於吾國戲劇毫無門徑又受歐美物質文明之感觸遂致因噎廢食創言破壞」。見宋春舫：〈戲劇改良平議〉，《宋春舫論劇第一集》（上海：中華書局，1923 年），頁 261-265。

⁴⁸ 余上沅編，《國劇運動》（上海：新月，1927 年）。



第二節 印刷媒體與新劇觀念的生成

一、1954 年的回顧

1954 年八月臺北市文獻委員會季刊《臺北文物》三卷二期發行「北部新文學新劇運動專號」⁴⁹，除了舉行座談會外，該期中收錄多篇新劇、新文學的回顧文章，是了解日治時期文藝活動十分重要的資料記錄。戲劇方面的文章有：(1) 耐霜（張維賢）〈臺灣新劇運動述略〉、(2) 呂訴上〈七七抗戰後的臺灣劇運〉、(3) 張維賢〈我的演劇回憶〉、(4) 王一剛（王詩琅）〈臺北日人的新劇運動〉等四篇。分配上，戰前臺灣人新劇由張維賢撰寫，戰爭時期由呂訴上負責，以配合他們兩人的主要活動時期，至於臺北日人這篇，王詩琅應是根據中山侑〈青年與臺灣〉一文所作。

1954 年五月舉辦的「北部新文學、新劇座談會」，相關與會者共二十一人，多數是文學界人士，新劇界的代表同樣是張維賢、呂訴上二人。從會議記錄可以看出，他們兩個人的發言身分不太相同，張維賢是依據自身經驗和片段記憶做發言，而呂訴上當時已在整理戲劇史，故有些資料性的考察。呂訴上的觀點後來集於《臺灣電影戲劇史》一書中，張維賢此後則未有著作，故包括座談會記錄在內的三篇資料，就是戰後的他對於日治時期新劇發展全部的回顧。

張維賢寫作的兩篇文章性質不同：〈我的演劇回憶〉是其戲劇生涯的自述，〈臺灣新劇運動述略〉部分出於自身經驗，部分應有參考其他資料。他對彰化鼎新社、新竹新光社、基隆民運新劇團等幾個中部以北、互有合作的劇團較有掌握，南部的戲劇活動則幾乎付之闕如，這與 1947 年王白淵所寫的〈臺灣演劇之過去與現在〉⁵⁰一文情形相似，顯示他們或有地緣限制，或者使用了差不多的材料、說法。張維賢的幾個總結性看法，對於日後的新劇史建構影響頗深：

一、他認為臺灣人的「新劇」是經過「文明戲」階段後才開始，兩個階段以他在日本學成歸臺後成立的民烽劇團作為分界，呂訴上也附和此說法；同時，臺灣新

⁴⁹ 臺北市文獻委員會發行：《臺北文物》第 3 卷第 2 期（1954 年 8 月）。

⁵⁰ 王白淵：〈臺灣演劇之過去與現在〉，《臺灣文化》第 2 卷第 3 期（1947 年 5 月），頁 1-5。



劇全盛期是在 1934 年「新劇祭」之際⁵¹。

二、臺灣新劇運動的萌芽，是以 1923 年十二月彰化鼎新社的創立為發端，而且鼎新社與星光演劇研究會的成員，都曾受廈門通俗教育社的影響⁵²。

三、他提到：「臺灣新劇運動的特色，是當時一般熱心者所提倡，並不是出自文學界的人士，或文學青年，而是由一種好奇心做中心，反對原來的舊戲，已發生厭惡的人們發動而來的。」⁵³

四、他在座談會上說明自己對戲劇產生興趣，是因為看了胡適的劇本⁵⁴；文章裡也談到，當時他認為舊劇與實際人生距離遙遠，「及至讀了幾本國內的新劇本，如田漢、徐公美、侯曜、歐陽予倩等諸人的作品，頗覺興奮。不禁大呼大跳地，以為我理想中的真戲，已發生在祖國了！」⁵⁵

以上陳述是探討問題的出發點，作為戰後最具代表性的回顧資料，張維賢提到了五四時期的戲劇和文明戲，這兩個戲劇概念是臺灣與中國戲劇的接點，故須究明其中的實質內涵。在緒論中，本文曾指出二〇年代前後報刊使用「新劇」、「文明戲」等詞語的多義性現象，及至戰後，此處張維賢所謂「文明戲」的意涵也不甚明確，從前後文脈來看，似是形容演法簡易粗陋之意，並非指某種特定的戲劇類型⁵⁶，如此一來，知識分子新劇是否果真曾受中國文明戲的影響？留學生究竟可以在廈門得到什麼樣的戲劇經驗？若要釐清問題，必須回溯廈門通俗教育社的演出方法，才能找到答案。

另外，如同張維賢的經驗所示，五四戲劇不是以演出形式、而是印刷形式傳入臺灣，因此我們必須藉由印刷媒體去追問人們「看」了哪些新劇。換言之，新劇不是只在劇場予以觀眾耳目視聽的新鮮感受，也同時是一種抽象的文藝觀念，藉由劇本、戲劇資訊、文藝理論等進入臺人的閱聽中；我們無法忽略印刷媒體如同劇場一樣，是傳輸新劇觀念的重要平臺，兩者併行，從而構成臺灣人的新劇視野。若作如是觀，張維賢說的「文學界」也具有一定作用。

新劇觀念的傳散過程多是由知識分子位居第一線，同時擔任吸收者和傳遞者

⁵¹ 〈北部新文學·新劇運動座談會〉，《臺北文物》第 3 卷第 2 期，頁 10-12；耐霜：〈臺灣新劇運動述畧〉，《臺北文物》第 3 卷第 2 期，頁 85。

⁵² 耐霜：〈臺灣新劇運動述畧〉，頁 83-84。

⁵³ 耐霜：〈臺灣新劇運動述畧〉，頁 83。

⁵⁴ 〈北部新文學·新劇運動座談會〉，頁 11。

⁵⁵ 張維賢：〈我的演劇回憶〉，《臺北文物》第 3 卷第 2 期，頁 205。

⁵⁶ 張維賢的用法，像是歐陽予倩所說的：「文明戲一直成為諷刺的對象。臺上只要是演得不好、過火的、有點帶胡鬧的表演，人們就會說這是『文明戲』。」歐陽予倩：〈談文明戲〉，《中國話劇運動五十年史料集》第 1 輯（北京：中國戲劇出版社，1958 年），頁 48。

的角色。基於知識背景、期待目標、實踐方法等差異，知識分子們大致可分為三類：第一類是倡議戲劇改良的傳統文人；第二類是撰文提倡或討論新劇，但沒有參與演劇的新知識分子，亦即所謂「文學界」，如張我軍、蔡孝乾、葉榮鐘等，廣義來說也包括引介中國劇本的《臺灣民報》編輯者；第三類則是新劇活動者，也是歷來的戲劇史著重探討的對象。他們的參與程度或有不同，但都對二〇年代新劇環境的生成有所出力，下文將依序討論。

最後附帶一提，這期《臺北文物》是認識日治時期新劇的導引，但它不僅指向過去，也提示著五〇年代的時空狀態。座談會上文學、新劇人數比例的懸殊，隱隱暗示著新劇活動者在戰後的凋零，他們後來不是不演了，就是隱沒於時間淘洗中無人聞問，唯有曾留下隻字片語者如王井泉、張深切、張維賢、楊逵等，或有幸被歷史書寫者，才會被記得。此外，當時的政治氛圍也隱約牽制著他們的言語，以張維賢為例，從其戰前的言行可知，除了追求戲劇的藝術性之外，無政府主義的政治信念亦是他極為核心的演劇動機，這在民烽演劇研究會時期十分明顯，但在戰後的文章裡全無一絲透露。學者王明珂曾如此分析自傳書寫：「個人或群體都選擇、重組或遺忘一些過去，以符合某種社會群體的認同，或作為適存於現實社會的策略。」⁵⁷從下一期《臺北文物》「新文學、新劇運動專號續號」被禁一事，便可知道言論出版的緊繃狀態⁵⁸，這也是參考這些文章必須了解的前提。

二、印刷媒體與「文學界」

（一）傳統文人

1920年之交，在新知識分子還未集中注目戲劇之前，傳統文人首發先聲，寫下一系列戲劇論說文，此即彰化崇文社於1919、1920年以「淫戲淫書盡革議」和「戲劇改良論」為課題在《臺灣日日新報》上的公開徵文，前一題目大體不出傳統上警惕淫俗、端正德性的傳統論述思路，相對地，受近代思潮影響下的戲劇改良問題自晚清以來廣受探討，尤能體現傳統文人如何吸收與挪用現代化的戲劇觀念和話語。

有一比喻特別切用於所有作者對戲劇的看法，「戲劇改良論」第三名的許子

⁵⁷ 王明珂：〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》第34卷第3期（1996年9月），頁150。

⁵⁸ 許雪姬：〈台灣研究三部曲：由鮮學經顯學到險學〉，《思想》第16期（2010年7月），頁81-82。

文言道：「戲雖小道，亦文明之利器，改之為貴。乃法語之功效，南北極之冒險精神，東西洋之開化程度，莫不從戲劇中來也，莫不從改良上成也，而猥曰廢之。」⁵⁹顯見其主張改良而非廢除戲劇，是著眼於戲劇的傳播文明用途。「利器」一詞也見於楊肇嘉文中：「文明之利器有三，戲劇居其一，蓋開化之道，與新聞同功也。」⁶⁰許子文在 1918 年〈維持漢學策〉⁶¹一文中，解釋三種文明利器分別是演劇、小說和新聞，其說法不知源於何處，不同於慣常為人所知的梁啟超之言：「犬養木堂語于曰，日本維新以來，文明普及之法有三，一曰學校，二曰報紙，三曰演說。」⁶²但二者的出入，卻也顯示了不同地域、時代和身分權力的文人士人所欲、所能推動文化事業的差異性。

許子文的文章較有意思的地方，是其進一步說明戲曲需要改良之處，不僅是與「人」相關的劇本、演員人格素質，也包含與「物」相關的畫景舞台、演劇道具、音樂等。原因是戲劇能夠運用這些劇場元素，創造出世界各地的歷史、地理景觀，使觀眾只要看戲就有如行千里路般的功效。這種把舞台放大成世界或把世界比擬為劇場，藉以觀照全球情勢、世界史地的設想，出現於多篇徵文之中，如第二名的東山處士：

古今世界一大演戲場也。戰爭風雲一大演武劇也。事物經營，一大演文劇也。蓋以幻跡論。以廣義言，則世界無在非戲場，無事非戲劇也。夫以世界為戲場，世事為戲劇而論方今生存競爭，優生劣敗，普天之下，無不爭奇□巧，改換文明之事物，改造美備之乾坤。況區區一部分之戲場，一部分之戲劇，而可墨守舊張，因沿故事乎？⁶³

傳統文人雖不脫使戲曲成為勸善懲惡的教化工具這一傳統思維，然而更值得留意的是，部分作者顯然已受到二十世紀初期以來現代思潮的影響，字句中不乏新潮語彙、觀點的援用，如上所舉之文明利器說、天演競爭說，劇場與世界的互喻等等。這些話語雖不無用來增添文采豐富性之嫌，但於同時，他們看待戲劇的眼光、想像之寬闊，卻是後來新知識分子多批判少抒情的行文語調中未曾出現過的。

⁵⁹ 許子文：〈崇文社課題·戲劇改良論（上）〉，《臺灣日日新報》第 7229 號，第 5 版，1920 年 7 月 25 日。

⁶⁰ 楊肇嘉：〈崇文社課題·戲劇改良論〉，《臺灣日日新報》第 7232 號，第 6 版，1920 年 7 月 28 日。

⁶¹ 許子文：〈崇文社課題·維持漢學策〉，《臺灣日日新報》，第 6602 號，第 5 版，1918 年 11 月 6 日。

⁶² 梁啟超：〈傳播文明三利器〉，《梁啟超選集》下卷（中國文聯出版社，2006 年），頁 568。

⁶³ 東山處士：〈崇文社課題·戲劇改良論〉，《臺灣日日新報》，第 7228 號，第 6 版，1920 年 7 月 24 日。



除此之外，觀照世界戲劇情勢的發展，是徵文比賽中另一種論述策略。例如獲選第四名的澎湖梅生，即舉出西方及日本戲劇家地位，說明戲劇之於社會改革的重要性：

以嘗觀之歐美各國，及我帝國內地，其奉優伶為社會教育家，與報館記者，著作文豪，同其崇拜。政府提倡之，人民扶助之，社會獎勵之，文士揄揚之。良以優伶者，負有改良風俗，啟迪民智，灌輸學識，激發人心之重任，足以補教育之不及。為人民之導師，故其藝術則任人評判，其腳本則供人研求，且其性質非含有宗教之意味，即具有歷史之概觀。⁶⁴

第九名陳梅峰的文章，則顯示了對西方文藝思潮的演進，以及中國戲劇改良的認識：

然改良云者，其必如現歐洲之曲藝家，其演劇亦與夙昔迥異。昔之所謂浪漫派者，今則進而為寫實派，昔之所謂迎合社會之觀瞻者，今則進而革除社會之汙點。……蓋吾謂際此時代之急宜改良者，必也如十年前，大名鼎鼎之汪笑儂，落落大方之劉毅舟等，創辦二十世紀舞臺於申江。其宗旨在尊重優伶之人格，革除曲本之調詞，且假舞臺為現身說法地位。⁶⁵

這些隻字片語顯示，在新思潮的洗禮下，作者們已嘗試跳脫傳統歷代戲劇改良論述的模式，轉以將議題放在新時代的語境架構下來討論。這些文章的觀點、遣詞和結構，與清末以降中國諸多戲劇改革的文章非常近似，當他們模仿的成分愈多，就愈說明他們對於該時代論述走向有準確地掌握，而這種寫作方法也實不比新知識分子來得落後，差別只在談論對象是新劇還是舊劇罷了。此外，傳統文人關注舊劇、新知識分子關注新劇，這樣的設想也非全然準確，例如後文將提到的傳統文人張淑子，不僅重視新、舊戲劇改良，也閱讀新文學書籍，數度寫作新劇劇本⁶⁶。

綜言之，傳統文人的戲劇觀念已明顯有變化跡象，作為臺灣最早一批戲劇論述，加上其所登載的《臺灣日日新報》是當時流通最廣的報紙，應有助於培養新

⁶⁴ 梅生：〈崇文社課題·戲劇改良論〉，《臺灣日日新報》，第 7231 號，第 6 版，1920 年 7 月 27 日。

⁶⁵ 陳梅峰：〈崇文社課題·戲劇改良論〉，《臺灣日日新報》，第 7240 號，第 6 版，1920 年 8 月 5 日。

⁶⁶ 張淑子自言：「至於劇也，鄙人本無素養，蓋為臺灣之戲劇，全無藝術之演做，且有傷風壞俗，到處均受該地人士排斥，因以不忍見聞，乃生一種痴心，思有以改革之，故以淺慮之設想，竭誠訓練，等待他日有所得時，使欲為劇界奔走，此乃鄙人之宿志也。」淑子：〈大悟前非（一）〉，《臺灣新聞》，1929 年 5 月 17 日。其舊劇改良理念，見於淑子：〈就臺灣戲劇而言〉，《臺南新報》第 4 版，1934 年 3 月 10 日。

戲劇觀念生成的環境。而本文在進入新知識分子的討論前，先簡略述及舊知識分子的戲劇觀，意在避免把臺灣新劇的出現當作「新」戲劇觀念的起點這種斷裂的歷史思維。正如學者黃美娥所提醒：

從新、舊文學對立的『斷裂關係』來說明臺灣新文學的生成進程，不免忽略了傳統文人在『過渡時代』與文明有所呼應的新思維結構、若干文學改良言論，以及各式文體書寫的求新求變實踐，這對於其後新文學的產生其實有所支援和滋養，發揮了一定的催化之功；⁶⁷

（二）新知識分子

臺灣新文學運動是以介紹中國文學革命的形態開始，當時臺灣並未與中國的文壇情勢即時同步，而是晚了幾年，待到 1923 年黃呈聰、黃朝琴等人在《台灣》上介紹白話文，二地的文學運動才正式連結起來⁶⁸。如同張維賢所言，「文學界」不是臺灣新劇最有力的推動者，是由於中國新文學運動對新劇的重視，這些新知識分子在介紹中國新文學之際，也裙帶引介了新劇觀念，因而文章受五四影響的痕跡明顯。

張我軍在 1924 年引發新舊文學論爭的文章〈糟糕的臺灣文學界〉之中，批判傳統文人作詩只為遊戲賞玩、沽名釣譽，形式上墨守陳規，無法跟上世界趨勢，所以該被淘汰。在這種文學進化論的觀點中，他介紹西洋文學從古典主義、浪漫主義一路演進到現在的「新理想主義」、「新現實主義」，鄰近的日、中皆已跟上腳步，臺灣文壇也要儘快跟上：「現在的時代，無論什麼都以世界為目標，如政治、如外交、如經濟等等都是世界的，文學也不能除外，所以現代的文學，已漸趨於一致，而世界的文學的成立，也就在眼前了。然而還在酣睡的臺灣的文學，卻要永被棄於世界的文壇之外了。」⁶⁹張我軍所說的「世界的文學」，與前述知識分子呼籲臺灣要成為「世界的臺灣」旨趣相同，皆是出於現代性落後的焦慮，要迎頭趕上，唯有割除舊文學之積弊，學習「世界文學」之內涵。

世界文學與傳統文學的差異，不僅是思想、形式、各流派主義等，也包含了文類的重要程度，陳獨秀曾向國內介紹：「現在歐洲文壇第一推重者，厥唯劇

⁶⁷ 黃美娥：《重層現代性鏡像：日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》（臺北：麥田出版，2004 年），頁 16。

⁶⁸ 河原功：《台灣新文學運動的展開：與日本文學的接點》，頁 136。

⁶⁹ 張我軍：〈糟糕的臺灣文學界〉，《張我軍全集》（台北：人間出版，2002 年），頁 5-6。



本，詩與小說退居二流，以其實現於劇場，感觸人生也。」⁷⁰當時知識分子特別留意西方現代戲劇，是因其能深植人心而有利理念的傳播，對照之下，中國的傳統戲曲和民初文明戲使他們感到失望，達不到心中認定戲劇應有的模樣，歐陽予倩甚至斷言：

吾敢言中國無戲劇……何以言之？舊戲者，一種之技藝。崑戲者，曲也。新戲萌芽出茁，即遭蹂躪，目下已如腐草敗葉，不堪過問。……戲劇者，必綜合文學、美術、音樂及人身之語言動作，組織而成。有所本焉，劇本是也。劇本文學既為中國從來所未有，則戲劇自無從依附而生。⁷¹

歐陽予倩以西方標準定義「戲劇」，認為「戲劇」在中國從來所未有，可謂所言甚重。回頭來看，張我軍也不認為臺灣有真正的戲劇，不過他以「戲曲」稱之，寫道：「臺灣的文學，除詩之外，似乎再沒有別種的文學了。如小說、戲曲等不曾看見，所以現在臺灣差不多詩就是文學，文學就是詩了……」⁷²又由於「戲劇」從來所未有，一旦引介來臺，便彷彿成為新知識分子所專門握有的文類，被網羅到新文學運動的陣營中。這種印象，可從舊詩人對新知識分子的批評中看出：「今之學子……自命時髦。吾不知其所謂新者何在。其所謂新者，無非西人小說戲劇之言焉。其一滴沾沾自喜，是誠埴井之蛙不足以語汪洋之海也噫跼。」⁷³從此隱然可見在新、舊文壇紛爭中初來乍到的「戲劇」被安於什麼樣的位置上。

其實張我軍大多關注白話文學的提倡，對戲劇所提甚少，他只建議對新文學有興趣的人，要「多讀中外的好的文學作品（詩、戲曲、小說等）」⁷⁴。而在〈研究新文學應讀什麼書〉一文中，唯一建議研讀的戲劇書籍是《易卜生集上下》。雖說易卜生在中、日均蔚為風靡，王白淵甚至仿《玩偶之家》創作一篇〈玩偶の家〉，然而張我軍身為一名「胡適崇拜者」⁷⁵，我們仍可猜測，推崇易卜生主義的五四戲劇應對其產生一定程度的影響。

1925年蔡孝乾作〈中國新文學概觀〉一文，介紹鄭伯奇、冰心、魯迅、俞平伯等人的創作，用意是使讀者了解中國新文學的「文體和趨向」。戲劇一類，選的是早在《臺灣民報》第一、二期即登載過的胡適《終身大事》。他評價到：「這篇帶有著易卜生的『問題』劇的色彩，完全含有處理問題性質，文字雖不多，但是語語切實，字字逼真，替對於婚姻問題地煩悶的青年男女，下一個解

⁷⁰ 陳獨秀：〈現代歐洲文藝史譚〉，《新青年》第1卷第3號（1915年11月）。

⁷¹ 歐陽予倩：〈予之戲劇改良觀〉，《新青年》第5卷第4號（1918年10月），頁37。

⁷² 張我軍：〈糟糕的臺灣文學界〉，頁6。

⁷³ 張我軍：〈為臺灣的文學界一哭〉，《張我軍全集》，頁12。

⁷⁴ 張我軍：〈糟糕的臺灣文學界〉，頁7。

⁷⁵ 蕭阿琴：《重構台灣：當代民族主義的文化政治》，頁93。

答。終身大事！是不能以鬼神之語、算命之言解決的，不錯這個問題，在本篇裏解答四個大字，就是『自己決斷』。」⁷⁶此語雖無太多新的見解，也算是《臺灣民報》上第一篇劇本評論。綜合以上，以張我軍、蔡孝乾為例，1924、25年間《臺灣民報》上發表文章的文學界知識分子，除了胡適及易卜生頗為推崇，我們看不到其對新劇是否有其他更多的認識。

戲劇理論方面，張我軍雖曾在文章中提到希臘悲劇、三一律、莎士比亞等名詞，但都點到為止，未深入述說。反倒是非新知識分子主要陣地的《臺灣日日新報》，在1926年7月刊登了一篇〈西洋古代戲劇〉⁷⁷，是報紙上第一篇專門介紹戲劇思潮的文章。該文一路從古希臘羅馬戲劇、文藝復興時期，介紹到近代的浪漫主義、自然主義、寫實主義和象徵主義，解釋各思潮遞嬗的原因，舉出各個時期、國家重要劇作家，雖篇名取為「古代戲劇」，亦已大致勾勒出古今歐洲戲劇史的整個輪廓。

三、中國劇本登載及意義分析

《臺灣民報》上對中國新劇的引介還是以登載劇本為大宗。二〇年代《臺灣民報》總計刊登過十四部劇本，其中日本劇本一部，臺人創作六部，轉載中國劇本則有七部（列於下表），占全部一半之多，對當時仍不熟悉現代劇本形貌的普遍閱讀大眾起到示範的作用⁷⁸。這七部作品中除了《終身大事》以外，其餘皆未曾在臺灣搬演過。整體而言，劇本創作在當時仍未足純熟，有的甚至夾帶敘事體、詩體，不具備上演的條件，但也因此展示不拘一格、各種嘗試的風貌。

當時臺人已經注意到劇本可演性的問題，張維賢於1936年指出：「一般都說劇本有『讀的劇本』（lesedrama）和『劇場劇本』（theatredrama），我記得大約從十年前開始，就這個問題一直議論紛紛。其結果，似乎清楚地區分了『讀的劇本』是文學，『劇場劇本』是戲劇。」⁷⁹從他的區分中，可知戲劇人士更關注於劇場實務操作的層面，至於報刊編輯則未必有相同的判斷基準。劇本的選擇與該報紙媒體的立場、任務大有關係，在新文化運動的使命下，可以想見將劇本視為

⁷⁶ 蔡孝乾：〈中國新文學概觀（五）〉，《臺灣民報》第15版，1925年6月1日。

⁷⁷ 〈西洋古代戲劇〉，《臺灣日日新報》第4版，1926年7月19、21、22日。

⁷⁸ 據統計，從1923到1930年《臺灣民報》更名前，該報刊登的中國新文學作品數量為：小說四十六篇、新詩二十六篇、散文三篇、雜文兩篇，由此可見劇本所佔數量並不多，這或許與整體文化趨向有關。登載細目詳見羅詩雲：《郁達夫在台灣：從日治到戰後的接受過程》（臺北：政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2009年），頁58-61。

⁷⁹ 耐霜：〈劇本評〉，《日治時期臺灣文藝評論集》（第二冊臺南：國家臺灣文學館籌備處，2006年），頁149。

「文學讀本」的編輯，會更著眼於其中的主題思想，而非劇場性。如此，這些劇本具有什麼樣的內涵？又展示了什麼樣的劇本體例，從而為我們映射出臺人對劇本可能有的認識？



表 2-1 《臺灣民報》登載之中國劇本⁸⁰：

《臺灣民報》 登載時間	作者	劇名	原出處，附註
1923/4/15、 5/1	胡適	終身大事	《新青年》1919 年第 6 卷第 3 期
1925/5/11	陳大悲（誤 植為胡適）	說不出	《晨報》1921 年 8/14、15；又 見於《戲劇》1921 年第 1 卷第 6 期(後有作者附註)
1927/9/4	桃心	我不自由	《民鐘報》時間不詳
1927/12/4、 11、18、25	汪靜之	新時代的男女	《山朝》1927 年第 1 卷第 1、2 期（原有副標「五四運動的獨幕 劇」）
1928/3/11	苑約	溪邊一野外的 故事之一	《民鐘報》時間不詳；最初應登 於《晨報副刊》1927 年 9/13、14
1928/7/29、 8/5	吳江冷	平民的天使	《心潮》時間不詳(疑為 1923 年 第 1 期)
1928/9/9、16	炎華	蜜月旅行	《婦女雜誌》1927 年第 13 卷第 8 期

從內容上來看，這些劇本大部分皆投射出二〇年代思想、社會的變動情況，這或許是《臺灣民報》編者有意識的選擇結果。無獨有偶的是，七部劇本中共有五部以「婚戀」關係為背景。在現代思潮的洗禮下，自由戀愛和婚姻是臺灣知識分子從 1920 年起便不斷提倡的進步思想，將「婚戀」納入題材的文藝創作更是屢見不鮮。若按照劇本風格、置入意識型態的多寡來區分，這五部「婚戀」劇可分為以趣味取向為主、以及帶有明確社會呼籲企圖的劇本兩類。前者如《溪邊》、《我不自由》二劇，篇幅短小，比較像是遊戲式的案頭作品。

⁸⁰ 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：名古屋大學國際言語文化研究科博士論文，2012 年），頁 58。

《溪邊》帶有烏托邦式的浪漫情懷，描寫偏遠村莊裡一對兩小無猜男女的打情罵俏，運用許多花草蟲獸的自然意象，雖當時的白話文在如今看來雖稍感滯塞不通，但依然富有詩意。《我不自由》是一齣關於丈夫在外嫖妓回家後被妻子毆打的通俗鬧劇，對白簡單而動作誇張，意在搏君一笑。這既是沿襲傳統「悍妻」的喜劇模式，劇中結尾丈夫在可憐受辱後口口聲喚「我不自由」，亦是刻意反轉了當時流行的「婚姻自由」口號——原本指涉更多的是女性的自由和人權，在該劇中則改以戲謔兩性關係在新時代中的倒換。

若說《我不自由》只是挪用流行語彙的遊戲之作，炎華的《蜜月旅行》一劇對於時下社會現象的檢討意圖就更為明確。該劇本是 1927 年《婦女雜誌》以「慕歐風徒學皮毛」為題目公開徵文的入選之作，劇情描述一對受新文明洗禮的新婚夫妻想到杭州度蜜月，卻遭到母親以傳統習俗「新婚不能空房、非滿月不能出外住宿」為由而反對，丈夫慕歐則夾在母親與妻子梅麗雙方意見中左右為難：

梅麗：老年紀的人，思想當然是頑固的，但我們是新時代的青年，應該打破一切違反時代性的種種；難道你的母親迷信，我們就應該跟著迷信嗎？消息傳到外邊去，豈不要被同學們說笑。

慕歐：是啊！你的說話不錯！我也是這樣想，但是母親老是不答應的，我們該怎麼辦呢？

梅麗：不答應，我們也應該去，你往常談吐，主張家庭革命，是很激烈的！我在婦女裏，曾經拜讀過你的幾篇很嚴肅的關於家庭革命的論文，難道達到了自己身上，就有法無使處嗎？

梅麗如同《我不自由》裡的妻子般，「新女性」的強勢形象被塑造得活靈活現，在該徵文主題下，其用意自然是藉妻子對蜜月旅行的執念來諷刺時人附庸時髦的作風。較有意思的是劇中對白和人物的安排：夫妻自許為「新時代的青年」，口中朗朗不絕「家庭革命」、「盡先知覺後知」、破除迷信等用語，更有一位代表傳統觀念信奉者的母親出場，以突顯新、舊世代的思想矛盾。這種「義正辭嚴」的慷慨腔調和家庭衝突模式的來源，明顯是《終身大事》一類五四戲劇所慣用的手法。只是《蜜月旅行》的作者在指摘「徒學皮毛」之時，將二元對立的模式予以翻轉，把揶揄的對象轉換到了新世代身上，又淬鍊出五四話語中的陳腔濫調（cliché），製造讀者皆能心領神會的反諷趣味。

無論如何，「女性」或「新時代的青年」已成為二〇年代劇作家信手拈來的符號，其源頭可上推到五四戲劇。胡適《終身大事》示範了《新青年》雜誌所推崇的「社會問題劇」之樣貌，且胡適名號響亮，這大概是解釋其何以最先被引介

來臺一般直接聯想到的原因。寫在劇前，胡適被鄭重介紹到：「胡博士乃中華思想界的第一新人。他的令先君，前清的時代，曾到臺灣做官，博士平時的著述，也常常念著臺灣。」接著說明劇本：「這一類的戲，西文教做 *Farce* 譯出來就是遊戲的喜劇。是博士受北京米國同學會的拜託，代他們拼出來的。豈知這編好文字一經發表出來，感動著全國家庭，受各界非常讚美。」⁸¹該劇在《臺灣民報》第一期的「俱樂部」一欄登場，由於該刊是初次發行，關於欄目「俱樂部」的性質，編者特別註明：「本欄全欲慰安讀者起見，不論何人有較滑稽的詩文小說或諧談，可以惠稿，佳作者當有薄贈。」從徵稿取向來看，「俱樂部」無疑是以搏君一笑的閱讀趣味為取向的文藝欄位⁸²。按此線索推敲，《終身大事》雖為承載五四意識的代表作，劇本所具備的娛樂效果，應也是編輯者所考量的面向。如此也就能理解，為何會有一些以趣味消遣為主而沒有太多社會意圖的劇本出現在《臺灣民報》上了。而《終身大事》雖自我界定為「遊戲的喜劇」，也在後人偏向強調社會意識的詮釋下愈來愈顯「嚴肅」。

這七部劇本中，真正「嚴肅」的劇本亦所在多有。《新時代的男女》劇中時間設定在 1919 年五月四日當天，情節描述一群北大、北京高師的男女學生在五四遊行示威之後，聚集於主角李疑古的書房，熱議當日追打章宗祥、曹汝霖、陸宗輿等賣國賊的壯舉，並朗誦呈大總統請願書，一切安排有如五四事件的還原再現。爾後，作為舊思想代表的父母及舊式婚姻的媳婦上場勸解，乃至雙方激辯一番。不同於前述幾個劇本只探討婚戀主題，該劇的論題包羅了許多思想革命的要點，既談政治，也談婚姻、孝道倫理等，不同主題在每一段落輪番拋出，父子之間的衝突如同新舊思想的辯論賽，向觀眾演說的特徵明顯。

寫於 1919 年的《終身大事》和 1927 年的《新時代的青年》，均描寫著青年在新時代中的醒覺，家庭是社會結構下第一層的桎梏牢籠，離家出走勢在必行。而時隔八年的「出走」，比對二者已可見嬗變之跡。《終身大事》仿照「娜拉」之設定，主角歷經從壓抑被動到自信出走的心理變化過程，然而其轉折點並非出於自我頓悟，而是受未婚夫「你該自己決斷！」一話的點醒，走的方式又是留下字紙默默離去，可說自覺性大打折扣⁸³。《新時代的男女》則不再費墨於人物思想的

⁸¹ 胡適：〈終身大事（上）〉，《臺灣民報》第 20 版，1923 年 4 月 15 日。

⁸² 「俱樂部」欄名只使用了一期，第 1 卷第 2 號（1923.5.1）起改名為「文藝欄」，第 2 卷第 19 號（1924.10.1）增設「學藝欄」，第 60 號（1925.7.12）後取消「文藝欄」，統稱「學藝欄」。張耀仁：〈想像的「中國新文學」？以賴和接任學藝欄編輯前後之《臺灣民報》為析論對象〉，《2007 青年文學會議論集：臺灣現當代文學媒介研究》（臺北：文訊雜誌社出版，2008 年），頁 44-45。

⁸³ 張春田：《思想史視野中的「娜拉」：五四前後的女性解放話語》（臺北：新銳文創，2013 年），頁 96。

成長，男男女女一上場就轟轟烈烈，搖旗吶喊鼓吹革命。劇中雖不免有「革命加戀愛」套式作為點綴，但很明確地「革命」才是第一要務：

疑古：（依然鎮靜，不可侵犯）我又憎惡一切壓迫別人奴隸別人的人！我憎惡官僚政客，土豪劣紳！我憎惡軍閥帝國主義！我憎惡資本家大地主！我憎惡博士教授學閥！我憎惡老頭子，老太婆！我並且憎惡父親與母親！

文齋：（仍坐在地下，）唉唉！氣死我了！氣死我了！逆子！逆子！唉唉！

李太太：（站起，左手揩淚，右手指玉捐）你這不要臉的女人，厚臉皮的女人！狐狸精！迷了我的兒子，把我的兒子迷得不孝順了，還要把我的兒子騙了去！

玉娟：（態度從容而自然。）李太太！我和疑古不過朋友罷了，也不是我迷他，也不是他迷我，我們要好的時候在一塊兒，將來不要好的時候，仍舊可以我管我，他管他，各人分開！誰要騙你的兒子！

疑古：媽媽！我今夜並不是為了她要去，沒有她我也要去，而且我們又不是一道去，各人走各人的路，各人道各人的地方。

李太太：（向疑古，）你到那裏去呢？

疑古：我要到廣東去，孫中山先生在廣東成立軍政府快要一年了，我要到孫先生那裏去學習革命。……

《新》劇劍拔弩張的戲劇氣氛層層疊加，到了末尾處，戲劇高潮營造得極具張力，甚至上演父毆子的拳腳戲，從上引一段亦可見主角白白激進、赤裸的程度。該劇本在《臺灣民報》上分以四期刊載，是七部劇本中最長的一部，然而第四期卻未能通過當局檢閱，盡遭塗黑削除，使當時的臺灣讀者未能見其全貌。還原第四期內容，其中包含的是對傳統孝道的批判及最後離家出走的情節，並未涉及敏感的政治議題；反倒在第一期中，部分內容批評了二十一條合約及日本帝國主義的侵略，但除「日本」二字用XX代替外，未有其他刪減更動。據此推斷，劇末人物語言愈發具有煽動性、顛覆性，或許是導致第四期全文刪除的原因。

另一個與《終身大事》不同之處，在於劇中「群體」的概念更為明確：

疑古：四萬萬同胞不是說好聽的，我們要做到全中國人都是真正親兄親弟一樣，或者比親兄親弟還要好。賣了四萬萬同胞的血汗就和賣了我的生命一樣。

疑古：我們現在所宣傳的只限於大城市，我們有幾個人相議此後要把全國中等以上學校都組織起十人團來，十個人一團，做事比較緊密些，各十人

團都到鄰近鄉村小市鎮去演講，將來可以使全國農民工人商人都知道愛國，這樣中國才有點希望。

胡適認為 1923 年以後進入了集體主義的時代，「無論民族主義運動或共產革命運動，皆屬於這個反個人主義的傾向。」⁸⁴在此情形下，劇中時間雖設定在 1919 年，為個人幸福而出走的「娜拉」，顯然已被關注整體社會、奔赴革命現場的青年志士所替代。而這種對「同胞」的呼告，在臺人眼中或有一番特別感觸。

1925 年登載的陳大悲《說不出》及 1928 年吳江冷《平民的天使》是兩部脫開青年追尋理想的模式，更加關注社會階層問題的劇本。《說不出》以啞劇及鮮明的象徵形式表現農民的困境，以切合農民有苦「說不出」的寓意。內容描寫老農臣服於「偶像」（一尊土偶）的權威之下，被各種惡魔壓榨，受新式教育出身的小農雖不懼偶像，但受金錢、戀愛等的誘惑而不能堅定立場，最後老農的犧牲讓小農們醒悟，合力搗毀偶像、殺死惡魔，豎起「還我自由」的大旗。全劇情節簡單，頗具實驗色彩，據陳大悲記述：「本劇於十年八月十六晚第一次在中央公園露天舞台試演，為湖南急賑會籌款，觀眾約三四千人。臺下除掌聲外竟沒有一些兒聲息。這是北京的智識界幫助我們成功的。」⁸⁵顯然上演時頗獲好評，也有觀眾在報紙投書與作者討論演出情況⁸⁶。

《平民的天使》則描寫熱愛藝術的知識分子無意間旁聽到工廠女工的對話，了解到工人在工作中受壓榨，而休閒時間又因身分低下而無法參與文化活動，缺乏藝術消遣，故現身為女工歌舞一曲以撫慰心靈。雖然《平民的天使》把目光放在社會階級問題，看似略觸及了二〇年代中期以來逐漸興起的社會主義文藝創作的題材，但實際上劇中知識分子仍以指導地位凌駕於工人階級之上，「天使」非指在生活中掙扎的女工們，而是為她們帶來藝術陶冶的知識分子。

以上除《溪邊》外，描寫新世代的人如何回看另一群未跟上時代的人，幾乎是所有劇本共同的特徵。此外，也可看出《臺灣民報》挑選引介中國劇本的編輯取向：一種是帶有濃厚啟蒙主義色彩的劇本，劇中知識分子身影突出，或凜然對抗傳統禮教，或帶領下層民眾的進行智識改造；此類劇本映射出臺灣新文化運動的方向，也與該刊物自詡為臺灣民眾「指導者」⁸⁷的定位相符。另一方面，戲劇

⁸⁴ 轉引自呂芳上〈1920 年代中國知識分子有關情愛問題的抉擇與討論〉，《無聲之聲（I）：近代中國的婦女與國家（1600-1950）》，頁 89。

⁸⁵ 陳大悲：〈說不出（獨幕啞劇）〉，《戲劇》，1921 年第四卷第六期，頁 45-51。

⁸⁶ 鄭岳平：〈啞劇「說不出」的討論〉，《晨報副刊》第二版，1921 年 10 月 26 日。陳大悲回應見〈復鄭岳平君批評啞劇「說不出」的信〉，《晨報副刊》第二、三版，1921 年 10 月 27 日。

⁸⁷ 「本報是臺灣人唯一自主的言論機關，我們可以不客氣說，一面是為臺灣民眾的代言者，一面是為臺灣民眾的指導者。」，〈社說·本報的使命〉，《臺灣民報》第 141 號，1927 年 1 月 23 日。

的娛樂性也必不可少，所以轉載數部喜劇劇本。至於劇本的藝術表現手法，雖大多是主流的寫實之作，但讀者亦能看到兩部較為象徵主義式的劇本（《溪邊》、《說不出》），大致反映當時中國劇本一方面對以易卜生為代表的寫實主義戲劇倍感尊崇，另一方面，現代主義的戲劇觀如象徵主義、表現主義等也充滿興趣的創作情況⁸⁸。雖然劇本登載數量不多，或也可為臺灣讀者帶來一點中國劇本創作情況的認識。

四、影響來源的轉折：以葉榮鐘的戲劇觀為中心

葉榮鐘（1900-1978），彰化鹿港人，幼時曾受傳統文學書房和公學校教育，後由林獻堂資助兩度赴日留學，1930年畢業於日本中央大學政治經濟科，擔任林獻堂的秘書。雖作為新知識分子，對新、舊文學均有深涉，著作匯集舊體詩、現代散文、文學評論及歷史書寫等諸多方面。或由於留日的知識背景，葉榮鐘對於中國新文學運動的評價和態度，與前述以中國是瞻的臺灣新知識分子有不少差異。

二〇年代《臺灣民報》上登載的劇本、演出報導和戲劇評論，多數篇幅皆以單篇為限，不是具有系統性、主題性質的文章。唯一長時間刊載與並引發各界注目討論的，是1929年由葉榮鐘〈為「劇」申冤——讀江尚梅氏的獨幕劇〉一文所掀起的一連串筆戰。這場筆戰被文學研究者定位為延續1924年以來張我軍為首的新舊文學論爭的一環⁸⁹，但若從戲劇的角度來解讀其內涵，則顯示出，隨著時序接近三〇年代，葉榮鐘和一些參與筆戰的作者，他們的戲劇觀念和養分來源，已與四、五年前的張我軍等人大相異趣。在論爭接近尾聲的同年十一月，葉榮鐘於日本完成《中國新文學概觀》一文，1930年六月由東京新民會以《新民會文存第三輯》為名出版。這一篇跨入三〇年代，目的在檢討五四新文化運動迄今十年來中國現代文壇發展的文章，正體現了臺灣知識分子對中國新劇認識的轉變。以下本文就這兩種文本，探討1920年代末期知識分子的戲劇觀念。

（一）《中國新文學概觀》

《中國新文學概觀》是第一本臺人撰寫的中國新文學概論書籍，全書約三萬多字，內容包含清末以來中國文學的演進流變，以及各種文類、代表作品的介紹

⁸⁸ 陳白塵、董健：《中國現代戲劇史稿 1899-1949》（北京：中國戲劇出版社，2008年），頁64。

⁸⁹ 翁聖峯：《日據時期臺灣新舊文學論爭新探》（臺北：五南，2006），頁138-139。



檢討。由於時間、地域阻隔，該文不免需大量引用既有的文學史資料，如胡適〈五十年來中國之文學〉，然而葉榮鐘也非一味複述這些文學史觀，而是在此基礎上，闡述自己對中國新文學的見解和評論⁹⁰。

葉榮鐘認為，中國新文學運動雖發展得如火如荼，新興作家與作品層出不窮，但「在那汗牛充棟的作品中，除起兩三部的傑作而外，盡是粗製濫造的文學水平線下的作品」⁹¹。在介紹「戲曲」⁹²一節中，更是開宗明義道：「新文學作品中『戲曲』的成績要算最劣的。」並引述陳西滢的話：「一般的劇本，恐怕還比不上文明戲，因為文明戲裡的人物雖然同樣的荒唐，言語同樣的無味，可是它們的情節至少比較興奮些。」⁹³眾所周知，「甲寅中興」後文明戲日漸商業化，以聲色渲染、情節離奇通俗吸引觀眾，被批評為墮落、庸俗的劇種；又由於體制尚不固定，中西元素摻雜，被視為未脫胎換骨的「早期話劇」⁹⁴，其「戲劇位階」可說遠低於五四後在知識界佔據主流地位的新劇。然在此背景下，葉榮鐘卻特意引用了陳西滢這段文字，可見檢討中國新劇缺失的立意甚明，一反過往臺灣知識分子一逕推崇新劇的主調。

葉榮鐘在該文中闡論兩大論點：第一，他認為劇本是「文學的要素」與「劇的要素」的結合，中國劇作家缺少實際的劇場經驗，光靠在「外國人的著書上用功夫」，實無法寫出能在劇場上發揮效果、並了解觀眾心理的劇本。此外，戲劇產業整體結構的不良，劇作家、劇場和觀眾三者皆沒有能力容納好劇本的演出，導致劇作家得不到應有的待遇，更可能惡性循環削減創作能量。葉榮鐘直言：

但莫論如何現在的中國沒有好戲曲是無可諱言的事實，不但沒有好戲曲，就是劇作家也幾乎是沒有的，現在除起田漢、歐陽予倩、洪深等幾人是專門的作家，其餘如丁西林、郭沫若、徐公美、陳大悲等皆是副業的。……作品之中較好的只有丁西林的《一隻馬蜂》及其他幾篇獨幕劇，田漢的《咖啡店之一夜》、徐公美的《歧途》、陳大悲的《幽蘭女士》等，郭沫若的《三個叛逆的女性》，文學的要素雖然很豐富，但劇的要素似乎很貧弱。⁹⁵

⁹⁰ 洪銘水：〈葉榮鐘論「五四」新文學與「第三文學」的提出〉，《葉榮鐘早年文集》（臺中市：晨星，2002），頁24。

⁹¹ 葉榮鐘：〈中國新文學概觀〉，《葉榮鐘早年文集》，頁217。

⁹² 葉榮鐘在該文中通用戲曲、新劇二詞，指的都是現代戲劇。未免混淆，本文皆通稱新劇，惟引用處仍保留原文。

⁹³ 葉榮鐘：〈中國新文學概觀〉，《葉榮鐘早年文集》，頁244。

⁹⁴ 松浦恆雄：〈文明戲的實像——中國戲劇的現代自覺〉，《城市知識分子的二重世界：中國現代性的歷史視域》（上海：上海古籍出版社，2005），頁253-254。

⁹⁵ 葉榮鐘：〈中國新文學概觀〉，頁245。

由於劇作家的缺乏導致整體劇場營養不良，此無異也是觀照臺灣劇界困境的一番思考。而這段話不但顯示葉榮鐘豐富的劇本閱讀經驗，亦反映臺人接觸中國新劇劇本的情況。葉榮鐘只在臺、日兩地活動，卻對中國劇作家所知甚詳，而張維賢在成立星光演劇研究會前，也曾讀過田漢、徐公美、侯曜、歐陽予倩等人劇本⁹⁶，推想通過報刊書籍的流通傳播，在臺灣或日本，應能獲知不少中國的戲劇現況。

第二，葉榮鐘在談及中國的新、舊劇之爭時認為，若完全按照新劇的體制來改良舊劇，那就是「舊劇的滅廢而不是改良」。舊劇之所以至今仍佔有優勢，是因新劇提倡者未認清中國的社會現實，對西方戲劇模仿過頭：

……新劇運動走錯了路，新劇運動的指導者硬欲輸入些西洋的作品來強制中國人的趣味，又把那和中國人的生活無關痛癢的「社會問題劇」來平地起風波，強要中國人去理解、去思索。我們若憶起文學革命運動的翌年，《新青年》馬上就發行易卜生專號，胡適開首就寫「終身大事」的事實，自然可以明白當時的指導者所抱的態度了。⁹⁷

1918年《新青年》對易卜生的引介高捧，使戲劇與社會結合有了穩固的西方理源依據，往往被視為觸發二〇年代中國新劇運動的關鍵點。葉榮鐘站在十餘年後審度這個「起點」，認為五四知識分子提倡的社會問題劇是少數人唱高調，根本不符中國觀眾的習慣趣味，新劇運動朝此方向前進而不知修正，無怪乎會失敗。如何才能在理想與現實中取得平衡？他認為不如回頭借鑑舊劇，舊劇最可貴之處是含有音樂、舞蹈的豐富形式與觀賞趣味；新、舊劇的最佳出路，惟新劇運動者拋棄陳見，二者互相截短補長：舊劇改善內容之空虛，新劇則向舊劇學習如何從表現形式上抓住觀眾的興趣，如此新劇才有光明的前途。由於臺灣新劇運動者模仿的是中國新劇運動的道路，顯而易見地，這番闡述亦是借他山之石反思臺灣新、舊劇問題的情況。無獨有偶，葉氏這般觀點亦曾有人提過，1927年《臺灣民報》上一篇〈歌仔戲怎樣要禁？〉，提議新劇劇本之取材、對白都應以臺灣為本位，才不致使觀眾感到隔閡；在形式上，「文化劇似乎重在說話，至於歌唱音樂還是輕看的，總是歌劇在一般的民眾的感興是更深刻的」⁹⁸，這與葉氏看重舊劇的音樂、舞蹈元素不謀而合。在臺灣新知識分子普遍鄙視舊劇、歌仔戲的氣氛下，此等建議是比較持平且考量現實的，不可諱言在這種對比式的分析文章中新劇始終作為主體，舊劇則是附屬的參照物，只是當新劇難以為一般民眾所接受，

⁹⁶ 張維賢：〈我的演劇回憶〉，《臺北文物》第三卷第二期，頁105。

⁹⁷ 葉榮鐘：〈中國新文學概觀〉，頁246。

⁹⁸ 〈歌仔戲怎樣要禁？〉，《臺灣民報》第139號，第4版，1927年1月9日。



知識分子也不得不回頭分析舊劇的優勢。

葉榮鐘作為二〇年代末期新、舊兼學的新知識分子個體，從張我軍等人到葉榮鐘，可以看出對中國新劇態度的轉折：從二〇年代初的推崇、引介、模仿，幾年之間轉為對其進行更具體的分析檢討。臺人對島內自己的新劇演出雖時有詬病⁹⁹，但未見把批評矛頭指向島外「模範」者，葉榮鐘對五四新劇毫不含蓄的質疑，無疑在臺灣新知識分子書寫中是史無前例。而其直言不諱、實事求是的文風，在下面的論爭中更為顯著。因參與者眾多、討論內容更廣泛，葉榮鐘及其同代人戲劇見解，也可從中更進一步窺出。

(二)「為『劇』申冤」論爭

這場論爭的起因，是葉榮鐘看了江尚梅¹⁰⁰的獨幕劇本《病魔》後，在《臺灣民報》上發表〈為「劇」申冤——讀江尚梅氏的獨幕劇〉一文，批評對新文學頗有涉獵的江尚梅仿效舊文人張淑子¹⁰¹的短劇《草鎖記》，寫出自稱是「劇」而不是真正戲劇的東西，言下之意指摘江、張二人趕時髦寫新劇劇本，卻對戲劇為何物根本不了解。葉氏復加說明，戲劇是綜合的藝術，由各種複雜條件構成，劇作家必須完善考慮到各個方面才能創作周全；尤其臺灣新劇正值起步，「凡對新文學有多少理解和同情的人，處在這重大的時機應該慎重來培養護持，使牠不致初出洞門就走錯了路」¹⁰²。

該文名目上是批判江尚梅的劇本，卻先拐彎辱罵張淑子的劇本是「又臭又長，令人嘔吐的文字」，字裡行間冷嘲熱諷，如此便引發傳統文人陣營的討伐，以及其他新知識分子加入聲援，造成了長達半年的論爭。

表 2-2 「為『劇』申冤」相關文章一覽表（依時間順序）¹⁰³：

⁹⁹ 如一記者：〈歌仔劇的流弊〉，《臺灣民報》第 165 號，第 14 版，1927 年 7 月 10 日。

¹⁰⁰ 江尚梅（1899-1966），新竹縣人，臺灣國語學校師範部畢業，創作文類包含古典詩、新詩、散文、小說、劇本、評論等。曾任職於新竹地區公學校及《臺灣文藝》、《新大眾》雜誌。1950 年代以後陸續編輯《臺灣民間故事》。

¹⁰¹ 張淑子（1881-1945），台中埧雅人，傳統漢學出身，亦頗好新學，曾參加大雅吟社、臺灣文社等傳統文社，任職公學校、《臺灣新聞》及《臺南新報》漢文部編輯主任。對臺灣戲劇頗有己見，1934 年於《臺南新報》發表〈就臺灣新劇而言〉一文。另編、著有《精神教育三字經》、《家庭社會教化三味集》、《臺灣俚語童謠集》、《革命本省迷信講解》等書。見張惠芳：《張淑子及其作品研究》（臺南：臺南大學臺灣文化研究所，2010 年）。

¹⁰² 〈為「劇」申冤——讀江尚梅氏的獨幕劇〉，《臺灣民報》第 259 號，第 9 版，1929 年 5 月 5 日。

¹⁰³ 張淑子和江尚梅的劇本今已不存。1929 年的《臺灣新聞》亦不存，所有文章皆為葉榮鐘留存剪報。見「葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館」<http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/>。

作者	篇名	刊名，刊登日期 (1929)	戲劇相關
張淑子	《草索記》(現不存)	《臺灣新聞》?	
江尚梅	《病魔》(現不存)	《臺灣新聞》4/5	
葉榮鐘	〈為「劇」申冤——讀江尚梅氏的獨幕劇〉	《臺灣民報》5/5(4/19 寫於東京)	v
張淑子	〈讀報質疑——致問葉君〉	《臺灣新聞》5/9	
張淑子	〈新文學、劇〉	《台灣新聞》5/17	v
江尚梅	〈答葉榮鐘氏的「為劇申冤」〉	《臺灣民報》5/19(寫於5.6)	v
葉榮鐘	〈敬覆淑子〉	《臺灣民報》6/2(5/13 寫於東京)	
傍觀者	〈就某君與張先生問答所感而言〉	《臺灣新聞》6/14	
南屏	〈勸告榮鐘君〉	《臺灣民報》6/30	
施華鼓	〈致葉榮鍾君書〉	《臺灣新聞》7/4	
雲萍生	〈「討論的態度」「台灣」——文藝隨想之一〉	《臺灣民報》7/7	
諸羅山人	〈可笑南屏先生戴假面具〉	《臺灣新聞》7/9	
劍雲	〈就為劇申冤的後果而言〉	《臺灣新聞》7/13	
林秋桂	〈我也進一句忠言〉	《臺灣民報》7/14	
芝蘭生	〈豫告與葉君榮鐘絕交書〉	《臺灣新聞》7/16	
葉榮鐘	〈戲曲成立的諸條件——評江尚梅氏的「病魔」〉	《臺灣民報》7/21、28、8/4、11、18、25(6/16 寫於東京)	v
林大義	〈讀林君的『我也進一句忠言』有感〉	《臺灣新聞》7/23	
一村(陳虛谷)	〈容我也來忠告一聲〉	《臺灣民報》7/28	
太平生	〈張先生遇犬記〉	《臺灣新聞》8/3	

陳述	〈我也說一句不平〉	《臺灣新聞》8/4	
一村	〈寄葉君的一封信〉	《臺灣民報》8/18、25、 9/1	
一棒生	〈警葉青牛書〉	《臺灣新聞》8/22、23	
西日生	〈閒話〉	《臺灣民報》9/1、8	
江尚梅	〈戲曲辯論—再答葉榮鐘氏〉	《臺灣民報》9/1、8（寫 於8/26）	v
紫鷗女士	〈「戲曲成立的諸條件」的 商榷——致葉榮鐘氏的一 封信〉	《臺灣民報》9/15、10/20 重複刊登（8/22 寫於南 京）	v
葉榮鐘	〈戲曲與觀眾—答紫鷗女 士〉	《臺灣民報》11/10、17 （11/2 寫於東京）	v

如表格所示，論爭的結果是形成兩種類型的文章，一類是新、舊文人陣營分別以《臺灣民報》、《臺灣新聞》為基地，撰文互相攻訐，形成所謂新舊文學論爭；另一類則是討論戲劇問題的文章，參與作者是葉榮鐘、江尚梅和紫鷗女士。有意思的是，此三人分處日本、臺灣和南京三地，而共同以《臺灣民報》作為討論平臺，顯現該報在臺灣知識分子之間提供跨域交流的媒介功用。而地域背景的不同是否也能反映三人戲劇知識的殊異？例如，在南京的紫鷗女士巧合地對易卜生、《娜拉》多所申論發揮，不禁讓人聯想易卜生主義在中國的盛行不衰；而在臺、日的葉、江二人則流露了對日本文壇、劇界的熟稔、信服之意。

由於《病魔》劇本現已不可得見，我們無從得知葉榮鐘對該劇的批評是否準確，但藉此辯論所展開的，知識分子對戲劇觀念的各自闡述顯然更值得關注。為把焦點從謾罵導回「討論學理」的正途，葉榮鐘在數月後發表一篇長文〈戲曲成立的諸條件——評江尚梅氏的《病魔》〉，重點不在江氏的劇本上，而是將該劇作為失敗範例，探討劇作法（dramaturgy）的問題。該文提出幾項見解：

1. 戲劇成立的首要條件是要能在舞台上演出，劇作家的職責，便是預期劇本的演出效果，因此寫劇本時需考量動作、說白、舞台呈現、光線等各方面因素。又劇本佔有整個戲劇演出的中心位置，導演要以不違背原作之精神為第一原則。
2. 戲劇必有「主題」，主題需靠「情節」潤色，戲劇情節又要如同小說一般具備「文學的表現」力，才能維持觀眾的興趣。而「維持觀眾的興趣，這就是



戲曲的生命」。

3. 劇中人物要從性格、心理去描寫，使其顯露「人間性」。
4. 戲劇結構有起、承、轉、合的次序關係，每一幕既是各自獨立，又需前後連貫、照映，以維持全劇結實的統一性、緊張感。不可為維持場面隨便添加不必要的人物、情節。結局需是一個自然的結果。
5. 關於戲劇的本質，普遍被接受的說法是布輪退耳（F. Brunetiere）、阿折（W. Archer）危機說、哈密爾敦（O. Hamilton）對立說三種。

在文章裡，葉榮鐘的寫作策略是夾引大量「文化先進國」的論述，例如在強調劇本乃以演出為核心價值時，引菊池寬語：「不能在舞臺上演的戲曲，是和不能抽煙水管、不能汲水的水杓一樣，極端來講，那樣戲曲完全沒有存在的價值。」當其與江尚梅對默劇的看法有所歧異時，葉氏參考的是日本春秋社《文藝辭典》的定義；提到人物的「人間性」一詞，顯然是來自於未經轉譯的日文語彙。該文援引的作家、文藝人士計有：岸田國士、土田杏村、菊池寬、能島武文、易卜生、中村吉藏等，日人佔絕大多數。身在日本的葉榮鐘，自然十分容易接觸這些文論資料，又從他對中國新劇極有自信的分析批評來推敲，日本應是建立葉榮鐘戲劇知識的來源。

葉榮鐘有取得日文資料的地利之便，而身處臺灣的江尚梅，也對日本著作所知甚詳。他說明《病魔》的主題是表現新、舊思想的衝突，此乃受菊池寬劇本《屋上的狂人》¹⁰⁴的暗示而作，並在〈答葉榮鐘氏的「為劇申冤」〉和〈戲曲辯論一再答葉榮鐘氏〉二文中，分別援引了楠山正雄〈近代劇十二講〉、中村吉藏、廚川白村、《近代文學十講》、小山內薰〈演劇與文學〉等著述，為其與葉氏相左的戲劇觀點作印證。

從此可以得見，二〇年代末期的臺灣，日本戲劇論述的影響力已凌於早年中國五四的影響之上，另外已為人所熟知的是張維賢在 1928 年赴日學習劇場實踐，這些加總起來，明白顯示了意欲深入學習戲劇知識的知識份子，當時選擇的唯一路徑就是接受日本的知識洗禮。

¹⁰⁴ 菊池寬《屋上の狂人》內容描寫父母找來巫女治療先天瘋癲的哥哥，而遭受新式教育的弟弟制止的故事。葉榮鐘認為劇中主題不在淺顯地描寫新舊衝突或打破迷信，而是邊緣人生存艱難，「縱使把他醫好了也未必就是他的幸福」。在中國該劇由田漢譯成中文，集為《菊池寬劇選》出版。



第三節 「廈門通俗教育社」考察

依照上一節對臺灣知識分子的分類，本節將要探討的是新劇活動者與中國之間的關連性。提及臺灣知識青年在島內演出新劇之始，各家新劇史皆會提及赴中國留學生受「廈門通俗教育社」影響，回臺後既偶然、亦順應時勢地引發了臺人一連串新劇活動的契機，此說最早見於耐霜（張維賢）〈臺灣新劇運動述略〉，相關記述段落如下：

臺灣新劇運動，萌芽於民國十二年末。初期從事這運動的，可以說是全由廈門通俗教育社的出身者為主體，其中雜有一部分日本留學生。因受當時日本的新派劇影響，在東京高砂寮開館式時，於同樂會遊藝節目中，初次表演「金色夜叉」，演出頗為不錯，歸臺後，這班人雖有幾位參加，但主體卻是廈門班。

民國十二年十二月，彰化鼎新社成立，係由廈門讀書歸來之陳崧、潘爐、謝樹元等為中心組織的，他們因受當時盛極一時之廈門通俗教育社的影響，於放假回台時，揪合同志……組織而成，公演社會階級獨幕笑劇，「良心的戀愛」五幕社會劇為發端。

民國十三年，有摘星體育會員陳奇珍先生的朋友，陳凸先生自廈門回臺。他曾參加過廈門通俗教育社的文明戲，因見摘星會會員，都是不滿現在所有舊戲的，遂加以鼓勵，不久成立了「星光演劇研究會」……這是北部第一次的新劇公演。自此以後，臺北的新劇熱，特別旺盛，劇團如雨後春筍，到處有新劇研究組織。¹⁰⁵

從上可見，在此之前雖已有過日人主導的「臺灣正劇」，也有臺人在日本嘗試演劇的紀錄，但張維賢認為扭開二〇年代中期新劇遍地開花契機者，乃源自於廈門留學生的指導和投入，由此或可推測，由於臺人普遍不了解新劇演出的實際情況，這些留學生帶回來的廈門經驗，應有相當程度影響了這段時期臺灣新劇的樣貌。關於演出型態，張維賢提到廈門通俗教育社演的是「文明戲」，呂訴上也指出彰化鼎新社是「含有政治運動性的文明戲劇團」¹⁰⁶。這不禁讓人好奇，被歐

¹⁰⁵ 耐霜：〈臺灣新劇運動述畧〉，頁 83-84。

¹⁰⁶ 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁 296。

陽與倩認為在上海已趨於衰敗的文明戲¹⁰⁷，如何在廈門仍發揮效應？臺灣留學生在當地究竟見識到了什麼樣的戲劇景象？除演出方法的學習外，扣合本章題旨，本文更想探問的是戲劇觀念的問題：廈門通俗教育社的戲劇主張為何？是否也影響了臺灣青年，進而形構他們的戲劇觀？又，這一批留中學生的戲劇觀，與上節所謂文學界知識分子有何異同？

或限於史料缺乏，由廈門通俗教育社延伸的這一條線索迄今未有研究者再往下探究。為釐清這些疑問，本節首先概介福建、廈門地方現代戲劇的發展，其次是廈門通俗教育社的歷史成因及組織狀況。此外，探討文明戲、中國現代戲劇和臺灣新劇這三者之間的承續、交互和背反關係，與戲劇理念上的異同，將會是釐清上述臺灣與中國相交問題的關鍵所在。

一、福建現代戲劇發展及戲劇史論著回顧

就目前所蒐集到的福建戲劇史著作¹⁰⁸，從晚清至 1920 年代，現代戲劇從萌芽到確立這一階段，戲劇史書寫普遍重視的戲劇事件，以及由這些事件所建構出來的戲劇史面貌，可綜合整理出以下幾項要點：

一、福建現代戲劇的起點，是以赴日本留學並參加「春柳社」的閩縣人林天民，於 1912 年回閩成立第一個劇團「文藝劇社」作為開端。林天民寫於 1939 年的〈三十年來我們的新劇運動〉，說明了回鄉籌組劇團的動機：「回國以後，歐陽予倩先生便在上海開始他真正的藝術生涯，我卻跑到福州家鄉當一個工程師，看到福州戲劇的落後，和社會上種種怪象，便決心來試一試我的新劇運動。」¹⁰⁹林天民集合志同道合者成立劇團後，極力規劃預備演出工作，不但進行演員表演訓練，還改造舊式舞台以符合新劇演出的需求。據稱文藝劇社的演出方法並非當時流行的文明戲，而是具有完整的劇本和導演、排演制度的話劇¹¹⁰。該團演出劇目既有《北伐》、《愛國魂》、《國民捐》等應合民初政局時事之作，也有《茶花

¹⁰⁷ 歐陽予倩將 1917-1924 年分期為文明戲的衰敗時期，並認為其實到 1918 年就以停滯不前。見歐陽予倩〈談文明戲〉，《中國話劇運動五十年史料集》第一輯（北京：中國戲劇出版社，1958 年），頁 58。

¹⁰⁸ 本文參考著作有：1982 年《福建新文學史料集刊第一輯》的〈福建話劇史料輯要〉、1997 年《閩台文化交融史》、1999 年《廈門文化藝術志》、2008 年《福建省志·文化藝術志》、2008 年《閩南戲劇》、2008 年陳翹〈福建話劇活動裡史述略〉等。

¹⁰⁹ 顧文勛：〈「春柳社友」林天民的新劇活動與劇本創作——「未刊話劇史料拾零」之一〉，《中國話劇研究第十一輯》（北京：中國傳媒大學出版社，2008 年），頁 65。

¹¹⁰ 同顧文勛前引文，頁 72。



女》、《不如歸》、《雙淚碑》、《血手印》等通俗劇目¹¹¹。

二、由青年、學校師生所演出的愛國劇、時事劇，為戲劇史側重記述的面向。以2008年出版的《閩南戲劇》為例，其中提及的演出大多與反日、反軍閥的政治運動有密切關連。就廈門一地，有下列事件：

廈門光復後，廈門各中小學的教師、學生積極自編自演新劇目——文明戲，在演武場（今廈門大學大操場）連續演出3天，其中有結合時勢教育的新劇目——《滿清終局》。……此外，演出的劇目還有諷刺抽大煙（鴉片）、鼓舞北伐（北上抗擊清軍）等等。1913至1922年間，廈門先後成立了益智新劇社、通俗教育社新劇團等文藝團體，成員都知識界的戲劇愛好者，劇本多半是自編的，有《徐錫麟刺殺巡撫思銘》、《秋瑾就義》、《紅花慘案》、《杜十娘》等。¹¹²

在反日愛國運動的基礎上，廈門革命黨人開展勸募救國儲金運動。他們結合反日反袁的宣傳活動，組織廈門白話劇社，進行義演，由傅振箕編寫《亡國鏡》劇本（共四幕），劇情以羅馬帝國的強暴喻日本帝國主義，以猶太王子自私和反動映射袁賊（指袁世凱）。……在廈鼓演出後，泉州商會和一些進步人士，邀請廈門白話劇團赴泉州公演……據統計廈、鼓、泉三處義演共收獻金和票資達3000多元，悉數存入中國銀行為救國儲金。

113

由此可知，民初以來廈門戲劇一直能反映全國的局勢脈動；然而相對地，上演通俗劇目的職業劇團情況如何，在該戲劇史裡幾乎沒有提及。

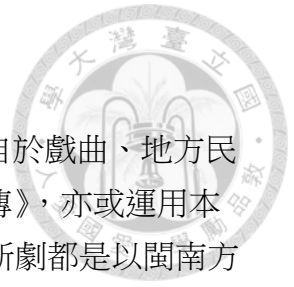
三、在發展進程上，戲劇史強調了福建與全國戲劇主流的同時共進。如陳翹〈福建話劇活動歷史述略（1907-1945）〉一文，將三〇年代以前的福建現代戲劇分期為：1907-1918年「福建新劇的誕生時期」、1919-1930年「五四運動、新文化運動時期及『五卅』慘案後的校園演劇熱潮時期」，這大體上符合一般中國現代戲劇史將五四運動視為主要時間分水嶺的作法。作者於總結中更特別引用一段1941年福建省教育廳發表的宣言：「福建的戲劇運動並未落入後面，福建的戲劇運動始終配合著國民革命的進展，沒有一個時期與時代脫節過。」¹¹⁴從「春柳社」到「五四」等標誌性符號的使用，可知福建現代戲劇史的編排，大體上也依

111 同顧文勛前引文，頁65。

112 陳世雄、曾永義主編：《閩南戲劇》（福州市：福建人民出版社，2008年），頁121-122。

113 《閩南戲劇》，頁123。

114 陳翹：〈福建話劇活動歷史述略（1907-1945）〉，《戲劇學刊》第8期（2008年7月），頁109。



附在一般中國現代戲劇史的框架中。

四、由於閩南的地方戲曲極為活躍，在新戲中也可見到不少來自於戲曲、地方民間故事的題材，如《謝靈舍》與改編自《陳三五娘》的《荔鏡傳》，亦或運用本地新聞時事，如《陳總殺媳》、《紡紗之死》等¹¹⁵，另外，不少新劇都是以閩南方言演出。

五、這些戲劇史皆不忘納入臺灣的戲劇情況，強調臺灣新劇與廈門、福建的聯繫關係。其中內容多直接運用二手資料，如《臺灣電影戲劇史》和《警察沿革誌》，內容大同小異，未見對臺灣新劇提出更新的研究。

六、文明戲、話劇在福建的時空分佈、流變如何？關於此點，由於所有戲劇史都把話劇當成撰述的主要重心，故未仔細分辨。此外，民國初年當「文明戲」一詞甫出現在福建的時候，用法相當混淆，有民眾以「文明戲」一詞來指稱「話劇」的現象¹¹⁶。

綜合以上，我們雖可大致看出從民國成立至二〇年代福建現代戲劇的發展情況，然由於這些戲劇史多是地方志中的一個章節，依附「正統」戲劇史觀——如愛國劇、青年學生演劇、話劇等——的意味濃厚，而富有民間性、通俗性的戲劇景觀幾乎付之闕如。至於對廈門通俗教育社的描述，則多伴隨介紹臺灣新劇而出現，或者簡單介紹一二，內容並不多。

二、廈門通俗教育社的組織及戲劇觀

（一）「通俗教育」之源流

顧名思義，廈門通俗教育社之創立，與「通俗教育」的概念有密切關連。「通俗教育」一詞早在 1905 年就出現在報刊上，在前後時期亦出現了其他相近的詞語，如平民教育、民眾教育等，不同研究者對這些名詞有著不同的闡釋和分期，但大體上它們的中心主旨並無太大差異，指的都是社會教育，即「家庭教育、學校教育以外一切教育活動的通稱」¹¹⁷。晚清以來，中國教育界鑑於日本、歐洲社會教育的成效而將之引入中國，認為要新民強種，不能光只靠學校教育、菁英教育，更重要的是須使占大多數的中、下階層提昇知識水準。基於此，教育

¹¹⁵ 《閩南戲劇》，頁 128。

¹¹⁶ 《閩南戲劇》，頁 125。

¹¹⁷ 楊才林：《民國社會教育研究》（北京：社會科學文獻，2011 年），頁 21。

的內容和實施辦法，自然也是要能夠貼近生活、為民眾所能接受的。

「通俗教育」一詞應用在官方機關名稱上，乃見於 1915 年由教育部成立的「通俗教育研究會」。該會的創立目的有其歷史因素：「值此國基甫定，民習未純之時，使非於此項教育積極提倡，不徒人民之德慧不開，社會將日趨於下，而蚩蚩者氓乏適宜之訓化，尤懼無以定志氣而正趨向，其於國家前途關係甚劇。」¹¹⁸時值民國初年，國內局勢未穩，政府基於安定社會的需要，提昇普遍國民的智識教化有刻不容緩的迫切性。根據「通俗教育研究會章程」，該會的研究科目分為三股：小說、戲曲、演講，這三方面皆是承續晚清以來的啟蒙運動所著力推動的項目¹¹⁹。至於各項目的實質工作內容為何？就戲曲股而言，職掌事項如下：

- 一、關於新舊戲曲之調查及排演之改良事項。
- 二、關於市售詞曲唱本之調查及搜集事項。
- 三、關於戲曲及評書之審核事項。
- 四、關於戲曲研究書籍之選擇事項。
- 五、關於活動影片、幻燈影片、留聲機片之審核事項。¹²⁰

從上可見，通俗教育研究會主要負責的工作是調查及審核各種戲劇相關的出版、演出活動。爾後，該會代表政府約束力，對戲劇演出的限制趨於嚴格，1916 年審查章程明中訂「凡私人或戲劇團體編演之戲劇，均須經本會審定後方准演唱。」¹²¹，並在 1920 年發文通行各省要求照辦¹²²。該研究會除搜集、審核劇本之外，也自編新、舊劇本數十種，供各界劇團排演。為與民間劇團搭起聯繫管道，戲曲股專設「交際員」一職負責接洽事務¹²³，凡有不良之戲劇演出，則由警察廳予以取締¹²⁴。

劇本褒獎、禁止及要求修改之標準如下所列，凡審核通過或不通過之劇本名

¹¹⁸ 「教育部關於設立通俗教育研究會呈併大總統批令」（1915 年 7 月 18 日），中國第二歷史檔案館編：《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化（江蘇古籍出版社，1991 年），頁 101。

¹¹⁹ 有關研究，參見李孝悌《清末的下層社會啟蒙運動 1901~1911》（臺北：中央研究院近代史研究所，1998 年）。

¹²⁰ 「教育部關於設立通俗教育研究會呈併大總統批令」（1915 年 7 月 18 日），《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，頁 102。

¹²¹ 「通俗教育研究會審查戲劇章程」（1916 年 12 月），《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，頁 166。

¹²² 「教育部為推行改良與獎勵戲劇致各省長都統咨」（1920 年 9 月 1 日），《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，頁 169。

¹²³ 「第三次大會會議」（1915 年 12 月 27 日）。朱有瓚等編：《中國近代教育史資料匯編：教育行政機構及教育團體》（上海：上海教育出版社，2007 年），頁 381。

¹²⁴ 「教育部關於取締不良戲劇、小說致京師警察廳公函」（1920 年 4 月 19 日），《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，頁 168-169。



單隨時更新，讓劇團作為演出依據。從這些標準中，可以看出通俗教育所倡導的戲劇是何種面貌：

一、褒獎：1.編演戲劇，其事實深合勸懲本旨，而唱白復明瞭雅馴者。2.編譯或排演國外劇本，有益於中國人心風俗者。3.唱優良腳本，卻能發揮編者之旨趣者。4.改革舊劇不良之點而有益於世道人心者。

二、禁止：1.情節淫穢、有傷風化者。2.凶暴悖亂，足以影響人心風俗者。3.劇情荒謬，顯悖人倫道德者。4.倡論邪說，意圖煽惑者。

三、修改：1.劇中某過場或某語涉及淫邪，有傷風化者。2.情節離奇，淆亂觀聽者。3.形容過當，易起反感者。4.意在勸懲而反近誘惑者 5.詞句鄙陋不通者。6.種種動作，涉及危險者。¹²⁵

除上述褒獎之第二點，推薦可以演出有益世道人心的「國外劇本」，較能看見一些「新」的影子外，劇本的調查搜集及優劣判定，對象都是舊劇，原因是當時的新劇仍不成氣候，不被認為可以擔起實踐通俗教育的重任。蔡元培也在 1916 年臨會演講中表示：「竊謂新劇初起，其感化社會之力或尚不如改良之舊劇，蓋舊劇之體裁久已印入人心而新劇則尚未習慣，又編演者程度幼稚，或不足以動人，故不能與舊劇相抗衡也。」¹²⁶換言之，從通俗教育的立場出發，務實比發展新文藝來得更為重要，在胡適等人於《新青年》上大力提倡新劇之前，新劇還未進入官方教育體系的視野中。直到 1920 年代，新劇的演出方法日益為民眾所接受，也就有了廈門通俗教育社新劇股這類團體的出現。

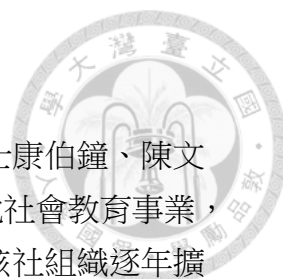
李孝悌指出，清末之際啟蒙運動的流程，是先由民間社會自發性地推動作為開端，運動達到一定普及程度後，政府感受到其重要性，再著手加以組織化、制度化，由上而下施行啟蒙政策¹²⁷。此互動模式一直延續到民國以後，政府既置辦公立啟蒙事業，也督導私人成立的通俗教育機構¹²⁸，是故民間與政府的角色乃是相輔相成，這也就是廈門通俗教育社之類的團體和政府之間的關係。

¹²⁵ 「通俗教育研究會章程」(1916 年 12 月)，《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，頁 166-167。

¹²⁶ 〈蔡元培在通俗教育研究會演說詞〉(1916.12.27)，《中國近代教育史資料匯編：教育行政機構及教育團體》，頁 391。

¹²⁷ 李孝悌：《清末的下層社會啟蒙運動 1901~1911》，頁 215。

¹²⁸ 根據 1917 年的統計，私立通俗教育會遠比公立的數量來得多，而福建省當時共有六所通俗教育會，皆為私立。詳見「通俗教育會概況」(1917 年 4 月)之「各省通俗教育會一覽表」，《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，頁 110。



（二）廈門通俗教育社¹²⁹

鑑於廈門學校眾多，然民間風氣仍閉塞不通，廈門地方人士康伯鐘、陳文總、李漢青等十餘人於 1921 年成立廈門通俗教育社，推行當地社會教育事業，經福建省教育廳批准登記在案，是廈門第一家通俗教育機構。該社組織逐年擴大，每年一次廣徵社友，第一年約有三百人參加，五年之間即達到上千人的規模，可見在當地活動極為活躍。社內共分七股：總務、交際、會計、教育、編輯、演講、新劇，每股各設一位主任及若干社員負責股內事宜。廈門通俗教育社涉足的事業範圍甚廣，除了義學、演講、發行刊物等教育活動以外，舉凡政治、慈善、醫療、遊藝、城鎮建設等方面均有參與，可說在廈門地方十分具有影響力。而新劇股在整個組織中，貢獻尤其重要：

然社務日益發達，開費亦隨之日多，於是又議以新劇股演劇鳩資，藉資挹注。遂於十一年之元旦，在中華戲院開幕，彼時觀眾之踴躍，為向來所未有，故初次之嘗試，成績即甚佳。自是以往，舉凡社中所需經費，多賴此股之收入，故得發展社務以至於今。¹³⁰

除籌措社內運作所需的經費，新劇股還為外界進行演劇募款，如贖回膠濟鐵路運動、水災助賑、捐濟兵禍災民、籌建學校、紅十字會、消防隊、公廁、修築馬路……等等，概括了諸多社會事業。能籌措這麼多的經費，可想而知其新劇公演受到歡迎的程度。自從廈門通俗教育社新劇股的成立，加上二〇年代各學校演劇日益興盛，帶動了廈門新劇的整體發展。據社員陳佩真描述，在此之前，廈門各戲劇團體皆單打獨鬥，資源無法整合，「到了本社成立的時候，才將各學校各團體舊日的劇員、聯合起來，成一個有系統的組織」且「觀眾的心理，亦漸漸傾向於新劇方面，舊劇幾為所推翻」¹³¹。由於未見更多資料，無從佐證廈門通俗教育社是否真有這麼大的本事，不過這話透露出新劇股的組成，應是結合了各方既有的零散力量而來。據股內統計，演員的成分中，學界占十分之八，工商界占十分之二，前後總共有一百人加入過，平時則維持約三十左右人數，而年齡上尤以二、三十歲的學生、青年占大多數。由此可見，劇團成員大多不是固定班底，可能也多非職業劇場工作者，而是大家志願參加。在當地求學的陳凸及其他臺灣留學生，可能就是以這種方式加入其中。

廈門通俗教育社的戲劇主張為何？此問題關乎我們如何在各種戲劇觀念層出

¹²⁹ 目前所見對廈門通俗教育社介紹最完整的資料，是 1927 年該社所編撰的《廈門通俗教育社年鑑》，以下內容皆出於此，不另註明。《廈門通俗教育社年鑑》（廈門：出版者不詳，1927 年）。

¹³⁰ 李維修：〈社史〉，《廈門通俗教育社年鑑》，頁 61。

¹³¹ 陳佩真：〈新劇股之經過及將來〉，《廈門通俗教育社年鑑》，頁 77。

變化的時代中為其定位。該社以通俗教育為方針，應會依循通俗教育研究會有益世道人心的演劇規範，然而前幾年刮起的五四新文化運動浪潮，多少對通俗教育的戲劇理念添上一些新的質變。

陳佩真深知各界戲劇觀念的歧異，他分析現下情形是：一些「非智識階級」仍把演員看成過去娼優一般的低俗職業，不知戲劇在今日地位已然提昇，通俗教育的戲劇正是要演給這一類人看；「道學先生」頑固不化，認為新青年是破壞傳統的洪水猛獸；「歐化派」對通俗教育戲劇的異議在劇本上，固執於藝術至上，凡事皆要以藝術作為標準不可。這三類中，陳佩真尤其把矛頭指向「歐化派」：

說本社的劇股、劇本多屬陳腐，每拿易卜生、蕭伯納、沙士比亞，一些不和地方情形的劇本，來做比例。殊不知純重藝術，或含什麼高深主義的戲劇，只好演給智識階級看，程度低淺的人是看不到的。我們斷不能犧牲教育的功用，以供給藝術家的批評。所以本社新劇股拿表面適合觀眾心理的劇本，以誘其觀聽，才在中間借題發揮，好像小孩有病，怕他不服藥，把藥混在食物裏進去，這是通俗教育初期的辦法，……我們也曾一回試演、『咖啡店之一夜』¹³²不終幕而觀眾星散殆盡，這不是一個明證嗎？¹³³

在這三種觀念的檢討中，可以看出廈門通俗教育社對其自身的定位，若放在新、舊二元對立的框架中，它不欲被歸類傳統「道學先生」的一邊，而是自詡為與時俱進的新青年身分；然此剝除書名號的「新青年」，又不同於《新青年》裡西方文藝至上的「歐化派」。這點出了「新」的意義並非只有學習西方一途，循序漸進的社會教育，也是革新且更務實的作法。廈門通俗教育社所演之新劇，並不是要走在戲劇現代化的前端，以陳真佩貼切的比喻來說，而是要擔當一個循循善誘的「投藥者」，只是由戲曲這一帖「舊藥方」，換成了新劇這一帖「新藥」。

廈門通俗教育社搬演過的劇目，有取自傳統、歷史題材者如《程嬰》、《蘇秦》、《買臣棄妻》、《壽昌尋母》；古詩題材如《孔雀東南飛》、《木蘭從軍》等；取自地方事件如《黃仿西》、《虐婢記》；較貼近現代社會者，有時事劇《華僑痛吏》、《五卅慘案》，電影改編《春閨夢裡人》、《慈母》，文明戲《社會鐘》、《家庭恩怨記》，翻譯劇《一磅肉》、《白雪塔》，和一些自編劇本等等，共計一百二十餘本，總類包羅萬象¹³⁴。例舉中未見五四劇作家劇本，而都是符合大眾口味的題材故事，主要目的是要寓教於樂。從演出的豐富盈餘，可想見當地民眾對於演出內

¹³² 田漢的獨幕劇，發表於 1922 年《創造季刊》創刊號，內容描述青年在都會咖啡店發生的戀愛糾葛。

¹³³ 陳佩真：〈新劇股之經過及將來〉，《廈門通俗教育社年鑑》，頁 78。

¹³⁴ 陳佩真：〈新劇股之經過及將來〉，《廈門通俗教育社年鑑》，頁 79。



容，以及以新劇作為娛樂活動的接受度應該相當之高。

雖以教育目的為最高指標，廈門通俗教育社也考慮在未來，使演劇逐步向藝術化發展，以期有朝一日能演出「最高文藝」的可能性。社員趙真如提到，作法是一方面迎合觀眾趣味，一方面又在潛移默化中抬高觀眾的欣賞力：

……帶有文藝化的戲劇，這種不可多演，因為多演了最足以殺觀者的興趣，但在排演的數日內間安插一日，則絕對無妨的事，即足以殺觀者的興趣，也不過一日而已。大凡人情罕見責怪，多見則常，當日由有鑼鼓的舊戲，進而為無鑼鼓的新劇，大家何嘗慣，但久則亦安之。¹³⁵

趙真如從民間觀察出發，認為民眾能從慣看舊劇，變成如今以看新劇為樂，需要時間慢慢改變習慣，而不是由知識分子帶頭強制轉換的。雖不少人曾提出如何在由舊到新的過渡時期中演出「過渡戲」¹³⁶，然皆是紙上談兵，真正有能力去實踐的，唯有這般從民間角度看問題的通俗教育機構。

三、文化與通俗：與臺灣新劇的對照

從以上敘述中可以發現，廈門通俗教育社的戲劇觀念，與在臺灣知識分子新劇可說有一定的出入：後者對民眾的戲劇啟蒙，採取的手段是斷然二分的新舊對立的模式，批判舊劇毫不留情，無論劇目或戲劇手法，都不願借鑑舊劇；前者則訴求通俗易懂、寓教於樂，設定的觀眾以非智識階層為主，願意循序漸進地培養民眾欣賞新劇的習慣，且戲劇藝術的提昇並非其主要任務。因此，臺灣新劇青年在戲劇觀念上，應未受廈門通俗教育社太多影響，更多仍是承襲了五四思潮的思想模式。

如前所述，由於印刷媒體的助益，臺灣青年較容易接觸到中國新文化思潮、讀到中國劇本，而要親見現代戲劇究竟如何演出，則沒有太多機會。張維賢提到星光演劇研究會最初是由廈門返台的陳凸為中心做戲，「也只能算是一種文明戲，不能算做甚麼新劇。我對新劇發生興趣是因為看過了中國新文學運動後胡適的劇本。」¹³⁷張維賢這一類的回憶，一直讓人認為臺灣留學生在廈門學習到的是文明戲演法。不過在《廈門通俗教育社年鑑》中，並未提到該社是否採用的是文明戲的演法，僅能從吸引觀眾興趣是其表演上的首要任務，加上常演劇目中也確

¹³⁵ 陳佩真：〈新劇股之經過及將來〉，《廈門通俗教育社年鑑》，頁 83-84。

¹³⁶ 如傅斯年：〈戲劇改革各面觀〉，《新青年》第五卷第四號（1918年）。

¹³⁷ 〈北部新文學新劇運動座談會〉，頁 11。

有幾齣文明戲劇本來判斷，此一說法應有可能，但也未有足以確認的資料。

什麼是文明戲的演法？文明戲以幕表制為特色，但在上演時會漸漸固定對話、演法，進而可能產生完整的劇本；廈門通俗教育社和星光演劇研究會等臺灣新劇團體，大多依據劇本演出，因此不能以此認定其演出是否為文明戲。又，文明戲偶有夾說帶唱、或加入戲曲音樂、或有程式性動作，這些舊劇成分過濃，應也不會被臺灣新劇所採用。因此張維賢所指的或許是在表演方法的借鑑，由於文明戲在晚清民初之際有以演劇施行社會教育的需求，在語言、表情、情緒上起伏誇張，以此吸引觀眾，有時也直接向觀眾宣傳說教，商業化後亦維持這樣的風格，與五四以後的現代戲劇相比，便顯得較為渲染粗糙。¹³⁸

二〇年代的廈門、福建，同時如火如荼地進行著校園演劇，學校師生對現代戲劇理論有較充分的認識，演法應該更近於現代戲劇，但可能由於多屬玩票性質¹³⁹，在當地聲勢也不如廈門通俗教育社來得興盛，因此回憶者很少從這個方面連結臺灣新劇脈絡。廈門通俗教育社新劇股的成員既是以學生、青年占大多數，那麼他們不無可能也採用、或部分採用現代戲劇（話劇）更加寫實自然的演法。

事實上，臺灣所能接觸到的演劇來源眾多，無論來自日本、中國或在臺日人的演出，都可能促發臺人新劇開花的機會。陳崧、潘燼、謝樹元、陳凸等受廈門通俗教育的啟發，可以說是一段恰好的歷史機緣，碰上文化協會推廣與臺灣青年正對演劇充滿熱誠的當下，造就了臺灣新劇發展的機會。

總結以上，本章探討 1920 年代中國如何影響臺灣的新劇環境，並分成戲劇論述與劇場實踐兩方面來說。在戲劇論述上，文學界知識分子在文字中反映了五四新文化運動對他們的深刻影響。中國戲劇論述雖非只有一家之言，但因臺灣新文化運動的亟欲破舊立新的改革需要，他們選擇借鑑胡適等人提倡的戲劇理念，而又將這些觀念轉介給臺灣的讀者。然而新劇並非他們最熱衷推動的文化事業，所以也就沒有更進一步研究，直到二〇年代末期，葉榮鐘等人的文章反映出日本戲劇論述對臺灣知識分子的影響力，已凌駕於中國之上。劇場實踐方面，廈門通俗教育社與臺灣新劇的關連，只發生在演出經驗的學習上，前者未對後者的戲劇觀念產生影響，而我們已有後見之明，這種經驗亦並不足以深化臺灣劇場的發展，使得不滿足的張維賢有了赴日學習戲劇之舉。因此可以說，中國新劇運動是部分臺灣知識分子接觸新劇的重要起點，背後有著借鑑中國知識分子文化啟蒙道

¹³⁸ 關於文明戲演出特色，見王風霞：《文明戲考論》（廣州：廣東高等教育出版社，2011年），頁 32-36。

¹³⁹ 熊佛西：《戲劇大眾化之實驗》（正中書局，1936年），頁 11。

路的意圖；臺灣新劇的進步，則有待知識分子向日本劇場學習。







第三章

臺人在日本與中國劇界的接觸

本章是由三個各自獨立又互含內在連繫的子題所構成：第一、二節同以東京為據點，探討臺灣留日學生從二〇年代跨度到三〇年代，其戲劇活動在社會、思想的更迭中產生什麼變化。第一節以留學生的餘興演劇為焦點；第二節是「與中國接觸」題旨的核心所在，探討的是左翼跨國戲劇交流中，臺灣人吳坤煌的身分定位問題；第三節則通過左翼思想在東亞的蔓延，將視點返回島內，探討臺灣左翼戲劇的面貌。

第一節 1920 年代臺灣留學生的新劇初試

一、「東京臺灣青年會」的演劇餘興

臺灣青年前往日本留學的原因，與島內欠缺平等的教育制度有關。日本殖民政府規劃的教育方針，以培養殖民地經濟所需的技術型勞力為主。1922 年以前，教育採隔離政策，臺人無法獲得與日人相同的修業年數及知識水準；1922 年新臺灣教育令頒佈後，中等以上教育機關雖開放臺、日人共學，受教比例仍相差懸殊¹⁴⁰。在此情形下，凡欲升學且經濟許可者，多半留學海外，又因語言、交通、就業等考量，選擇赴日留學的人數最多。相較於殖民地，日本本地對臺人的箝制寬鬆不少，留學生們遂得以親沐於 1910 年代以來刮起的民族自覺、民主思潮中，吸收進步思想，獲得島內沒有的自由出版空間，而成為領導二〇年代以降臺灣社會運動的主要力量。

1919 年林獻堂、蔡惠如等人聯合留學生，在東京成立「新民會」，冀以日本為根據地合法推動臺灣的社會革新。不久後，又有純由留學生組成的「東京臺灣青年會」，以「涵養愛鄉心情，發揮自覺精神，促進臺灣文化之開展」為宗旨；此後直到 1927 年青年會分裂前，新民會士紳幹部退居幕後，大部分活動皆以東京臺灣青年會的名義來進行。青年會主要事業包括：提倡六三法廢撤和議會設置

¹⁴⁰ 吳文星：《日治時期臺灣的社會領導階層》（臺北：五南，2008 年），頁 87-89。

請願運動、1920年起發行機關刊物《臺灣青年》(後更名《臺灣》、《臺灣民報》)、1923年起學生組織暑假文化演講團回臺巡講，喚醒民眾自覺意識等等¹⁴¹。1927年受社會主義熱潮的影響，青年會增設「社會科學研究部」，很快如同臺灣文化協會的命運，左傾學生漸占主導地位，以致內部分裂，右翼人士退出，重啟新民會活動，由楊肇嘉等人帶領推動臺灣地方自治¹⁴²。

以上簡要介紹東京臺灣青年會的發展概況；它向外是一個社會運動團體，向內同時也帶有同鄉會的性質，為在日臺人提供聯誼聚會的機會，此面向是本文關注所在。從其機關誌的紀錄可知，青年會固定於每年春、秋兩季舉行例會，歲末或年初召開總會。會議內容大致上是報告會務及活動近況、提案與決議、選舉幹事、邀請來賓或成員演講等等。正式的會議結束後，會員經常一起聚餐和觀賞餘興節目。餘興節目均由會員自行組織、表演，最常見的是演奏、唱歌，偶爾也有變魔術、百面相等特殊節目，為嚴肅的會議之餘，帶來輕鬆同樂的氣氛¹⁴³。音樂表演最為頻繁，想是因為會彈奏樂器的成員較多，而且只要一個人上臺，就能成為一段節目。相對地，戲劇表演耗費周章，需要人力、物力、時間來準備，組織困難度較高，在1924年秋季例會上便有「當日諸女士間有演劇之計畫，因無準備之餘時而中止」¹⁴⁴的情形發生。

戲劇方面，據葉榮鐘《日據下臺灣大事年表》記載，1921年青年會曾經決議組織演劇團¹⁴⁵，不過還未找到其他資料佐證。1922年青年會分設德育部、智育部、群育部、體育部、文藝部等幾個部門¹⁴⁶；很快隔年，文藝部在春季例會上

¹⁴¹ 《臺灣社會運動史》第1冊，頁20-31。

¹⁴² 〈東京新民會重新開始活動〉，《臺灣民報》第8版，1928年1月1日。

¹⁴³ 《臺灣民報》中記載的餘興節目如下：1924年10月年秋季例會：「女子音樂學校學生之菅女士肯為一同出場彈奏之一事也，……次者是紅青綠三組織競技，各組各盡其能，發揮其好技藝，得陳朝景君、王熙宗君、郭國基君、王瑞原君諸氏之獨唱，亦是會員之幸福者也，郭君唱馬賊歌、王君唱番歌，其他皆是南曲或北曲與專門家比之不遜色者不少」，《臺灣民報》，1924年11月11日。1924年12月總會：「或變奇術或吹奏口琴唱歌曲等」，《臺灣民報》，1925年1月21日。1925年4月（記載日期可能有誤）東京青年會卒業生送別會：「音樂學校女子部生陳招治女士伴奏，特為我等二奏洋絃，李君之神技妙手，夙為所仰，持今日竟使百餘會者，神遊月裏而忘返，善哉，妙手之神技也」，《臺灣民報》，1925年4月21日。1925年12月冬季總會：「講演後大家喫了茶菓，有志的兄弟姊妹陸續出來奏樂，就林慶旺君的洋絃、林玉蓮女士的剛琴、蔡錦霞林時鐘林玉蓮陳淑女諸女士的合唱，皆大搏好評，諸女士肯出來演奏，真是錦上添花」，《臺灣民報》，1926年1月10日。1926年3月留京卒業生送別會：「最後有奏樂、彈琴、獨唱等，各種的餘興，頗集一時的樂趣」，《臺灣民報》，1926年4月4日。1926年5月東京臺灣青年會春季大會：「先有松原千加土氏一團之『口風琴』演奏，繼有會員王祖蔭、黃鳴銓、施振興三君，或胡弓演奏、或北調巧音、又有柳家氏之『百面相』技術」，《臺灣民報》，1926年6月6日。

¹⁴⁴ 〈東京臺灣青年會秋季例會狀況〉，《臺灣民報》，1924年11月11日。

¹⁴⁵ 葉榮鐘：《日據下臺灣大事年表》（臺中：晨星，2000年），頁176。

¹⁴⁶ 臺灣青年會幹事：〈臺灣青年會總會狀況〉，《臺灣》第4年第2號，1923年2月1日，頁59。

試演新劇，劇目為《盜西瓜》（西瓜を盗む）和《自由戀愛》。演出經過被記錄下來，分別是〈東京臺灣青年會春季例會狀況——痛快な一つの新しい試〉¹⁴⁷、署名六腳生的劇評〈我が青年會の演劇を觀て〉¹⁴⁸二文，此為目前關於二〇年代留學生演劇最完整的資料，通過文章，我們得以一窺當時情況。

兩齣戲的劇情大意如下：《盜西瓜》描寫一個貧窮小孩因沒錢買西瓜給病重的母親而哭泣，遇到見義勇為的少年襄助，後來以一連串偷西瓜和抓小偷的舉動製造笑料。《自由戀愛》分為三場，第一場描述一對兄弟在公園看見一位美女，都有心向她求婚，然而也都自認貌不如人，遂趁夜晚睡覺時，偷偷把對方的臉塗黑。第二場是美女在家中對父親講述自由戀愛的道理，此時一名搞笑自稱「美國倫敦北京大學的戀愛博士」的男子前來求婚，未被接受而傷心離開。爾後倆兄弟也紛紛前來求婚，因黑臉而被父女當成鬼，被僕人趕走。第三場，兄弟莫名其妙地回到家後互看到對方的臉，不禁哈哈大笑；拿鏡子給對方瞧，才知道自己臉上也被塗黑的事，最後整齣戲在笑聲中落幕。

兩劇的情節均簡單易懂，宜於帶動氣氛，《盜西瓜》大悲大喜、渲染力十足，《自由戀愛》則是一齣笑鬧劇，藉滑稽舉止和懸念引人發笑。據六腳生介紹，《盜西瓜》基本上按照日本的版本¹⁴⁹演出，日文臺詞變動不大；《自由戀愛》中有部分場景以臺灣話演出，使觀眾倍感親切。前述兩篇文章對演出成果大致抱以好評，認為業餘愛好者經過短短數日排練能有這樣的成績，十分難能可貴。

此次演出地點在東京傳通院前的西川洋食店，青年會多次在此召開例會，多則可容納近二百人左右¹⁵⁰，但不是正式的劇場環境，舞臺空間頗為狹小。在此情形下，他們仍盡量運用燈光、道具使食堂劇場化，以表現劇中的時空情境。例如《盜西瓜》的場景在鄉村郊外，他們便成功以「簡單的舞臺裝置合宜地呈現了讓人心曠神怡、涼爽的初夏夜景，又在園主扮演稻草人的場面中，藉由打出夜晚的燈光而表現出魔幻印象」。這種同歡會的場合上，演員表現自然是品評重點，表演能力如何端看個人造詣。六腳生提到：

主角們表現得較為熟練，而配角們則是臨時跑龍套沒有練習過，他們上臺

¹⁴⁷ 青年會幹事：〈東京臺灣青年會春季例會狀況——痛快な一つの新しい試〉，《臺灣》第4年第6號，1923年6月10日，頁79-84。

¹⁴⁸ 六腳生：〈我が青年會の演劇を觀て〉，《臺灣》第4年第6號，1923年6月10日，頁84-87。

¹⁴⁹ 未找到原劇出處，不知是否與吳三連、張深切等人演出的《盜瓜賊》為同一劇目？祈望識者指教。

¹⁵⁰ 〈東京青年總會概況〉，《臺灣民報》第12版，1924年2月11日。

後手足無措，需舞臺監督偷偷提示及打手勢的情形屢屢可見……配角乍看之下演起來簡單，其實不然，表演上反而更需要熟練度和特殊技能，這想法在我過去觀賞留日中國青年諸君的演劇時就存在了。

這段描述，一來指出配角練習不足的問題，另一方面也讓人聯想到張深切在東京初次演出，原也是小配角，接受張暮年指導之事。可以想像青年會的戲劇班底，應是由幾位戲劇愛好者發動，再拉同學好友們作伙加入而成，程度因而參差不齊。由於劇中多是喜劇的類型角色，不但要掌握表演的程式性，整體造型亦是重點看頭，窮人、老人、女性（女形）、博士、青年等形象，皆需適當的戲服、化妝來襯托，更需導演調動場面節奏，由此想見，準備上頗花費一番功夫。為了呈現出現場氣氛和劇評描寫的生動性，關於演員的表現，大致摘引如下：

G 君的鄉下人老百姓模樣和扮演少年的 H 君的熟練度皆好，H 君嚎泣之際，一直大笑絕倒的觀眾好像被潑了一身冷水，場面歸於寂靜，這一刻的情景，真想拍成影片和錄音下來讓臺灣的兄弟姐妹們看看。

陳君所飾之兄長，無論其內在的沉穩厚度或感情的自然流露，都相當出色，但服裝上看起來沒下什麼功夫。扮演主角的 K 君身體清瘦與病人形象相當吻合，表情、動作和臺詞的研究也十分精湛。飾留學生的 T 君動作有些不自然，但語調上亦有優點。雖這麼說不免對未鑽研過女形的 T 君有點苛刻，他的確有表現出女子可愛的地方，但如果多研究臺詞的話會更好。

此回演劇並非青年會的第一次，也非最後一次；文章預告該年秋天將有另一場演出，學生也打算把戲帶回島內。這股嘗試演劇的動力，來自東京豐富的戲劇環境給予留學生們的耳濡目染。這群大多在歷史中遺失姓名，以縮寫表示的 G、H、T、K 君等，成為臺灣新劇可能的首批生力軍。瀏覽這些吉光片羽般的側寫，便可明白人們起初登臺所懷抱的興奮、熱情，全然超乎啟蒙致用的動機。只是身為現代知識分子，觀劇總難止於趣意，即便看的是兩部笑鬧劇，六腳生在文末仍遍舉各國戲劇教育為例，闡明學生演劇的意義是社會教育，演員自身也要在演出的體驗中，涵養鑑賞力、反思力和人格情操。

除了青年會，留學生演劇還有一些零碎紀錄。例如由北師事件¹⁵¹被退學學生在東京組成的「文運革新會」，在 1926 年召開二週年紀念會時亦曾「演劇助

¹⁵¹ 1924 年 11 月臺北師範的臺灣學生因不滿校方偏袒內地學生及修學旅行地點等問題而罷課要求校方改善，導致三十餘名學生遭退學處分。參見林柏維：《臺灣文化協會滄桑》（臺北：臺原，1993 年），頁 161-162。



興」¹⁵²。但這些資料都缺乏細節，只能使我們知道留學生演劇不時發生而已。1922年八月在一場彰化留學生懇親會上，有幾名學生臨時起意，演出一齣有關婚姻改良的新劇¹⁵³。能臨時表演，自是源於留學時期的經驗。

二、少數與中國人士戲劇交流的紀錄

在日臺人一向尋求與中國人士的聯絡：1907年林獻堂在奈良巧遇梁啟超，向其請益如何爭取臺灣自由；1919年蔡惠如、林呈祿、蔡培火等與中國人士等共組「聲應會」以促雙方交流；新民會創立即以「謀求與支那人同志取得聯絡」為方針¹⁵⁴，由黃呈聰、蔡惠如跨足中、日兩地進行工作；1927年左傾後的東京臺灣青年會在或許未知國共分裂的消息前，也議定要積極聯絡中國國民黨¹⁵⁵。不過，雙方互動的過程中，常會出現語言隔閡的問題。例如林獻堂、梁啟超因口譯不順而採用筆談；蔡惠如在聲應會用北京官話演講，卻講得和臺灣話差不多，所以底下臺人都聽得懂¹⁵⁶；中國人士馬伯援在青年會演講，臺人「雖不解其普通話，而可捉其大概，一同皆滿足」¹⁵⁷。一般交流尚可猜測大意或筆談溝通，但語言不通暢，自然難使雙方湊在一起演「話」劇。《臺灣民報》上唯一一則戲劇交流的報導，是1923年四月間中國留學生為山西旱災舉行籌賑演藝會，東京臺灣青年會也共襄盛舉，演出《金色夜叉》，不過不是雙方同臺合演。節目內容如下：

第一天

1. 提琴
2. 廣東音樂
3. 芋頭 (Potato)
4. 金色夜叉 (臺灣青年會員出演)
5. 大魔術
6. 財色之結果 (七幕)

第二天 (劇學研究社社員出演)

1. 阿修羅一幕
2. 復活三幕
3. 詩與散文 (日語) 一幕
4. Le miserable (レ、ミゼラブル) 一幕¹⁵⁸

表演五花八門，按出場順序，《金色夜叉》不是當天壓軸，第二天「劇學研究社」應為中國留學生劇團，惜未見更多相關資料¹⁵⁹。

¹⁵² 〈餘錄〉，《臺灣民報》，1926年11月28日。

¹⁵³ 磺溪生：〈彰化學生懇親會に就いて〉，《臺灣》第三年第八號，1922年11月，頁59。

¹⁵⁴ 《臺灣社會運動史》第1冊，頁24。

¹⁵⁵ 《臺灣社會運動史》第1冊，頁40。

¹⁵⁶ 葉榮鐘：《臺灣人物群像》(臺中：晨星，2000年)，頁232。

¹⁵⁷ 〈東京臺灣青年會秋季例會狀況〉，《臺灣民報》，1924年11月11日。

¹⁵⁸ 〈留日山西學生籌賑演藝會〉，《臺灣民報》第8版，1923年5月1日。

¹⁵⁹ 不知是否為名稱、成立時間相近，1921年由田漢等留學生成立的「皆也劇學研究社」？且待

1920年前後張深切在中學時代與張暮年、吳三連、黃周、張芳洲等人同演《金色夜叉》、《盜瓜賊》之事，據其描述，演出場地是在「中華青年會館」，而且「會館幾位幹部好像有田某、歐陽某和馬伯援等人幫忙了我們的化妝和演出」，故其喻為「中臺合演的序幕劇」¹⁶⁰。按文索驥，這座會館全名「中華留日基督教青年會館」，隸屬於1905年成立之「中華基督教青年會」，可謂中國人在東京的大本營，最早附屬在日本基督教青年會院內時，是著名春柳社演《茶花女》的地點¹⁶¹；1910年從日本院區遷出，獨立於東京神田區北神保町，繼續充作中國留學生重要的聚會場所，內有宿舍、圖書室、娛樂室、會議室、運動場、食堂等設施¹⁶²。不僅中國學生受其庇護，東京臺灣青年會的例會也多次在此舉行。臺人出入其間，多少承蒙中國人的協助，前文馬伯援（1884-1939）應就是這個中介人。馬伯援畢業於早稻田大學政治系，曾參加同盟會，1918至1937年之間出任中華基督教青年會幹事，在此職務下照顧中國留學生生活，被日本當局認定「向留學生宣傳排日思想」而登上「要視察並要注意支那人」名單¹⁶³；他曾與臺人共組聲應會、赴東京臺灣青年會演講、拜訪高砂寮等等，可惜在其日記中未記下這些交流情形，惟寫到其對日本友人說：「假使貴國對朝鮮、臺灣改變政策，中日親善，必可達到目的。」¹⁶⁴可想是從中日關係來看待臺灣問題。他協助張深切等人演出，乃是盡地主之誼，而非有戲劇專長。至於前面說的「田某、歐陽某」之身分，呂訴上直指是田漢和歐陽予倩¹⁶⁵。此二人與中國留學生演劇確實有深厚的淵源，略加考證，田漢於1916到1922年秋之間留學日本¹⁶⁶，時間上較符合，然而歐陽予倩於1921、22年主要處在南通、上海等地¹⁶⁷，而且歐陽予倩與田漢二人是在1922年田漢回國後才在結識的，故對此說暫予保留。

眾所周知，自春柳社以來，中國留日學生一直是中國現代戲劇、文學的重要推動者，甚至有「中國的文壇的大部分，是由幾個日本留學生支配著的事實」¹⁶⁸

日後考證。見小野信爾：《五四運動在日本》（日本：汲古書院，2003年），頁296-297；小谷一郎著，王建華譯：〈關於王道源以及「青年藝術家聯盟」的事〉，收於上海魯迅紀念館編《上海魯迅研究.2013.春》（上海：上海社會科學院出版社，2013年），頁154。

¹⁶⁰ 張深切著，陳芳明等編：《張深切全集》卷1《里程碑》（臺北：文經，1988年），頁200。

¹⁶¹ 關於春柳社演出地點的考證可見鍾欣志、蔡祝青：〈百年回顧：春柳社《茶花女》新考〉，《戲劇學刊》第八期（2008年），頁258-259。

¹⁶² 實藤惠秀著，潭汝謙、林啟彥譯：《中國人留學日本史》（北京：北京大學出版社，2012年），頁142-143；小野信爾：《五四運動在日本》，頁4。

¹⁶³ 《五四運動在日本》，頁347。

¹⁶⁴ 馬伯援：《三十年的贖話》（新竹：馬必寧等家屬出版，1984年），頁150。

¹⁶⁵ 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華，1961年），頁294。

¹⁶⁶ 田漢年表，參見田漢著，《田漢全集》編委會編：《田漢全集》第20卷（石家莊：花山文藝，2000年），頁596-588。

¹⁶⁷ 歐陽予倩年表，參見蘇關鑫編：《歐陽予倩研究資料》（北京：知識產權，2009年），頁17-18。

¹⁶⁸ 沈綺雨：〈日本的普羅列塔利亞藝術怎樣經過它的運動過程〉，《創造社資料（上）》（北京：知

這樣的說法。中國赴日留學人數之多¹⁶⁹，足以造就中國文藝圈在日本的形成，在大正時期留日而後投身戲劇工作較出名者有田漢、鄭伯奇、夏衍、沈西苓等，他們大多攻讀無關藝術的學科，卻皆深受日本文化環境的洗禮，致使日後人生道路從實學轉向藝術¹⁷⁰。在日本萌生戲劇熱情的田漢，他在出版的書信、日記中熱切訴說著讀劇、觀劇、創作的日常經歷，為異地同時的中國讀者展演一名留日青年浪漫的生活風貌¹⁷¹。對照之下，由於社會現實的差異，同時期的臺灣留學生鮮有從實學轉向文藝的例子，尤其當時社會運動仍有進展的餘地，作為餘興的戲劇，自然不被視為一項真正的事業。留日時有過戲劇經驗的楊逵、張深切，也都是先參加社會運動而遇到瓶頸後，才回頭重拾文藝、戲劇。歸結言之，在日本發生的留學生餘興演劇可謂為臺灣新劇的發展前史，雖然未產生具影響力的劇團，但若沒有這些熱鬧、偶然、興致勃勃的嘗試，也就難有接後更多火花了。

二〇年代初期留學生所接收的文藝思潮呈現多元面貌，中期以後，無產階級文藝路線逐漸突出，在左翼浪潮的推進中，臺人在日本的文藝團體開始形成，戲劇也被納入文藝策略的一環。這是下一節進入三〇年代要探索的內容。

第二節 1930 年代參與中國留學生演劇——以吳坤煌為中心

一、三〇年代東京的臺灣文藝團體

從二〇年代到三〇年代，文藝活動在臺灣留學生中的重要性逐漸提昇，並且從餘興性質，轉為有規劃、組織的文藝策略，這是由於政治運動受壓制難以突破，進而轉向文藝使然。留日團體的結成和解散，與日本政府開始大力掃蕩左翼分子有關。1927 年左傾的東京臺灣青年會很快在 1929 年的大取締中衰潰沒落。其中成員林兌，於 1932 年三月王白淵與一批新赴日本的青年如張文環、吳坤煌等人，組成「東京臺灣文化同好會」，該會有「日本普羅列塔利亞文化聯盟」（克

識產權出版社，2010 年），頁 308。

¹⁶⁹ 統計數字見實藤惠秀著，譚汝謙、林啟彥譯：《中國人留學日本史》（北京：北京大學出版社，2012 年），頁 97、389。

¹⁷⁰ 在日本有過戲劇活動的是田漢、沈西苓、鄭伯奇、夏衍是回國後才陸續開始戲劇事業，他們各自從事戲劇工作的起點，可參見鄭伯奇：《憶創造社及其他》（香港：三聯書店，1982 年），頁 189；夏衍：《夏衍全集》第十五卷（杭州：浙江文藝，2005 年），頁 85。

¹⁷¹ 此即書信集《三葉集》與日記《薔薇之路》。關於田漢留日時期的戲劇經歷，亦可參見劉平：《中日現代演劇交流圖史》（北京：三聯書店，2012 年），頁 146-248。

普)子團體的性質，以發展文藝為目的，但其實也有藉文藝掩護政治活動的作用在¹⁷²。很快同年九月，成員紛遭逮捕，同好會也隨之解散。

月餘，王白淵、張文環、吳坤煌等人出獄，為避免新團體重蹈政治紅線，決定採取穩健合法的路線，與新加入的巫永福、蘇維熊等人，於 1933 年三月成立「臺灣藝術研究會」，並發行機關刊物《福爾摩沙》，專心於「創造真正臺灣人所需要的新文藝」¹⁷³，削減文章中的政治激進性。島內團結共組「臺灣文藝聯盟」之後，1935 年初臺灣藝術研究會便化歸為文藝聯盟東京支部。從以上簡述，可看出臺灣留日團體從二〇年代初期民族社會運動和同鄉親睦性質，轉為左傾，再轉向文藝化的過程。

學者張文薰曾指出《福爾摩沙》作家的特殊性：相較於島內文化圈，臺灣藝術研究會因與「帝都」的文化脈動同步而抱持論述的自信心，在鄉土文學論爭中獲得發言的權威¹⁷⁴。此外，他們身處的地理位置易與日、中、朝鮮人士互通聲息，因而心懷參與、推動世界性文化串連的企圖。《福爾摩沙》創刊辭寫道：「臺灣地理屬於祖國大陸和日本中間的臺灣人，好似一個橋樑，有必要將雙方的文化互為介紹，藉以貢獻繁榮東亞之文化。」¹⁷⁵自許為「橋樑」的角色定位，顯然不同往昔張我軍等人嚮往中國民族文化的依附姿態；巫永福亦曾清楚表明：「很多人很喜歡強調中國五四運動新文學對日本時代臺灣文學的影響，而且太過強調了，這點我不能同意，至少，我們辦福爾摩沙雜誌時，並未受到影響。」¹⁷⁶

戲劇方面，東京臺灣同好會設有演劇部¹⁷⁷；臺灣藝術研究會也設有演劇部，負責人是張文環、黃波堂¹⁷⁸；迨至成為文藝聯盟東京支部，文聯曾派劉捷赴往協助設立演劇研究會¹⁷⁹。最後皆未見成果。因此可以說，三〇年代的留日學生的戲劇活動，並不以團體為單位，而應視作個人的活動。臺灣藝術研究會成員們雖結合一起，彼此又各有不同的意識型態和側重的文藝項目，戲劇上最突出者，莫過於吳坤煌。因此探討他的戲劇活動是本節重點所在。

172 參見張文薰：〈1930 年代臺灣文藝界發言權的爭奪〉，《臺灣文學研究集刊》創刊號（2006 年 2 月），頁 105-125。

173 〈創刊之辭〉，《福爾摩沙》第 1 號，1932 年 7 月，頁 1。

174 張文薰：〈1930 年代臺灣文藝界發言權的爭奪〉，頁 117。

175 〈創刊之辭〉，《福爾摩沙》第 1 號，1932 年 7 月，頁 1。

176 黃得時：〈日據時代台灣新文學運動〉，《歷史、文化與台灣（二）》（臺北：臺灣風物雜誌社，1992 年），頁 214。

177 《臺灣社會運動史》第 1 冊，頁 62。

178 《臺灣社會運動史》第 1 冊，頁 66。

179 〈編輯後記〉，《臺灣文藝》第 3 卷第 4、5 期合併號（1936 年 4 月 20 日），頁 68。



二、吳坤煌的戲劇軌跡

(一) 踏足劇場

關於吳坤煌的生平和出土資料已詳細收錄在近年出版的《吳坤煌詩文集》中，以下稍加介紹他的思想、性格，以及投身劇場的時空點。吳坤煌（1909-1989），南投人，就讀臺中師範學校時期，因抗議殖民差別待遇而遭退學後，1929年前往日本留學，學籍在齒科學校、神學校、日本大學藝術專門科、明治大學文科之間流轉。他的文藝養分不全來自學校，而是悠遊於東京各種場所、聚會、團體積累而成；生活約如其友劉捷所言：蜃居圖書館、逛書店、聽名人演講、參加座談會、參觀百貨公司免費的遊藝會展覽會、到喫茶店欣賞音樂或與文人作家交談等等¹⁸⁰，先進「帝都」供以俯拾即是文化薰陶。在此環境中，吳坤煌既活躍於臺灣人之間，也廣闊結交在東京的中、日、朝鮮友人，積極突出的身姿被《福爾摩沙》同仁貼切稱為「熱情家」、「活動家」¹⁸¹，最著名的事是他曾促成朝鮮現代舞蹈家崔承喜訪臺，造成臺灣各界轟動¹⁸²；與中國詩人雷石榆的交往，也為臺灣注入島外文學的新鮮氣氛¹⁸³。

吳坤煌的書寫集中於新詩和文藝評論兩種。最能透露其思想淵源的文章是1933年發表的〈臺灣的鄉土文學論〉，文中大量援引列寧、史達林、藏原惟人等的論述，顯示鮮明的無產階級立場。他在文末提出，民族文化運動的最終目標，是要邁向世界民族統一的國際性社會主義；這個觀點，可視為他廣交國際友人的行動指標。在日本期間，吳坤煌曾於1932、1937年兩度落獄。1932年《臺灣日日新報》以「組織文化社團，企圖赤化臺灣/首腦為臺灣人木村俊男，即吳坤煌/以東京之神學校為根據地暗潮洶湧」為題報導逮捕行動，指出吳坤煌的思想轉折，是從甘地主義轉向欲以馬克思主義解放臺灣。此次出獄後，吳坤煌不為震懾，行動愈發積極。在1937年的逮捕報導中，出現以下描述：

（吳坤煌）前年左右更進一步意圖通過階級性的戲劇演出，來聯合朝鮮、臺灣、支那等三民族運動的統一戰線……又和三·一劇場、メザマシ會劇團、新協劇團、中華劇團、朝鮮劇團等皆有所關係，經常或佯裝合法、或以非法方式利用舞臺號召大眾；並利用「北村敏夫」、「楨葉」筆名頻繁於

¹⁸⁰ 劉捷：《我的懺悔錄》（臺北：九歌，1998年），頁76-78。

¹⁸¹ 吳燕和、陳淑容編：《吳坤煌詩文集》（臺北：臺大出版中心，2013年），頁217。

¹⁸² 相關研究詳見下村作次郎：〈現代舞蹈和臺灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，收於邱貴芬、柳書琴主編：《臺灣文學與跨文化流動：東亞現代中文文學國際學報》第三期，臺灣號（臺北：文建會，2007年），頁159-175。

¹⁸³ 柳書琴：《荊棘之道：臺灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》（臺北：聯經，2009年），頁314-321。

《生きた新聞》、《時局新聞》投稿，宣傳赤化思想之事實。¹⁸⁴

依據這篇報導的指控，吳坤煌的跨民族戲劇活動，等於是其參與東亞民族解放運動的掩護。話說從頭，吳坤煌踏入劇場的起因是經濟資助中斷，為謀生計而到築地劇場當日給五角的臨時演員¹⁸⁵。此後他漸熱衷於劇場事務，1933年底脫離《福爾摩沙》編務工作，原因是：

一來種種想法與作法不同，二來我參加了日本新戲劇運動，並在東京築地小劇場受訓練，再者，當時來日研究的眾多中國大陸的戲劇家、各方面的文學作家、留學生都要我做他們的橋樑，教日語、翻譯工作、參觀活動等等，叫我無暇去參涉一本非大眾化的雜誌了。¹⁸⁶

如同《福爾摩沙》的發刊辭，吳坤煌也以「橋樑」自喻投入國際交流的角色及任務。具備語言優勢的臺灣人，彷彿在日、中之間安然尋得自處之道。然而這種樂觀期望果然成真？柳書琴指出：「在反帝運動中他們是獨立的中心主體，在統一戰線中與其他民族平等合作。但是另一方面，依附於以中、日民族為運動中心的國際陣線，他們也難免成為戰線中的邊緣客體。」¹⁸⁷此話提醒，對臺灣文化人在東京跨國左翼運動的角色份量不應過度解讀。那麼，聚焦於戲劇活動，多采多姿的吳坤煌個人位置究竟在哪裡？吳坤煌對自身戲劇經歷的敘述十分有限。在八〇年代黃武雄的訪問中，吳坤煌只說到：

民國廿一年參加了東京築地小劇場新劇工作，就其工作之便，並在該新劇團訓練班二年半，此間受到日本戲劇界權威村山知義、秋田雨雀、丸山定夫等作家、演員之指導，獲益良多。

民國廿五至廿六年間，參加了東京築地小劇場的演出，如：莎士比亞的「華士特」、島崎藤村的「黎明前」等新話劇工作，又與韓國的三·一劇團及中國留日作家合作導演了「洪水」、「雷雨」、「五奎橋」、「視察專員」等新劇工作。¹⁸⁸

綜合以上報導和回憶，吳坤煌戲劇活動的時間進程大致是：1932年被捕前後初次涉入劇場，經過兩年半的戲劇訓練，1933年始與中、日人士密集交往，1935

184 《吳坤煌詩文集》，頁 306。

185 劉捷：《我的懺悔錄》，頁 66。

186 吳坤煌：〈懷念文環兄〉，《吳坤煌詩文集》，頁 221。

187 柳書琴：《荊棘之道：臺灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》，頁 326-327。

188 黃武雄：〈詩人兼戲劇家——吳坤煌〉，《日據時代台灣新文學作家小傳》（臺北：時報，1980年），頁 102-103。

到 36 年間密集參與中國留學生演劇，直到 1937 年二次被捕為止。

吳坤煌似乎是三〇年代中期臺人投入日本劇場極少數的個案。如果他在這場跨國性交流中果然扮演具份量的角色，我們理應可從他方資料證實其自述的正確性。藉由學者如下村作次郎的研究¹⁸⁹，吳坤煌在戲劇交流中的「存在感」稍得顯影，然而出土資料依然有限，很多時候研究者們僅能依據、信賴吳坤煌的個人說法，再從旁補充相關背景脈絡。歷史中隱晦難識的身影，再次呼應臺人作為「邊緣客體」的歷史情境。基於題旨，本文聚焦於吳坤煌參與中國學生演劇的這一段戲劇經歷，從中國留學生的記述中，勾勒當時吳坤煌身在其間的演劇環境，再盡量找尋吳坤煌的蹤跡。

中國留學生的演劇情形見於當時報刊和留學生憶述兩種，另外曾熱心幫忙演出的秋田雨雀在日記中也有一些記錄。前行研究中，日本學者如小谷一郎、飯塚容、北岡正子等皆曾運用這些資料梳理中國留學生文藝活動史，不過著眼點在日、中兩方的交往互動，甚少談及臺灣人的情況；臺灣學者柳書琴曾在《荊棘之道：臺灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》一書中關注吳坤煌戲劇交流經歷，不過在其巨幅的旅日青年文學活動史建構中，戲劇乃眾多文藝項目之一，不算是焦點所在；爾後又有吳坤煌的專文研究，提出各民族藝術流亡者聯合形成「左翼文化走廊」的概念¹⁹⁰。在這些研究基礎上，本文希望能往前推進，透過以「橋樑」自喻的關鍵詞，探尋吳坤煌在劇場中的位置和身分，以及他於戲劇書寫中的中國想像。

（二）參與中國留學生演劇

「九一八事變」後中國留學生曾出現反日歸國潮，然在 1934 年左右，由於匯差有利而又創下一波留學高峰¹⁹¹。所謂「留學生」也未必名符其實，不少人只在學校掛個名，以取得居留日本的身分¹⁹²。無論所為何來，中國留學生人數之多，足以在東京造就可觀的文化圈，促使文藝活動的興旺。三〇年代留下紀錄的戲劇演出，集中在 1935 到 37 年中日戰爭爆發為止，期間成立的留學生劇團，可說呼

¹⁸⁹ 下村作次郎：〈台灣人詩人吳坤煌の東京時代（1929 年-1938 年）——朝鮮人演劇活動家金斗鎔や日本人劇作家秋田雨雀との交流をめぐって〉，《關西大學中國文學會紀要》第 27 期（2006 年 3 月），頁 31-49。

¹⁹⁰ 柳書琴：〈左翼文化走廊與不轉向敘事：臺灣日語作家吳坤煌的詩歌與戲劇游擊〉，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》（臺北：臺大出版中心，2015 年），頁 162-198。

¹⁹¹ 《中國人留學日本史》，頁 87。

¹⁹² 林煥平：〈從上海到東京——中國左翼作家聯盟活動雜憶〉，《左聯回憶錄》（北京：知識產權出版社，2010 年），頁 538。

應著國內的政治角力，分成左翼與非左翼兩派。左翼劇團人員多所重疊，按時間先後有「中華同學新劇公演會」（首演時間為 1935 年 4 月）、「中華戲劇座談會」（首演於 1935 年 11 月）二團；非左翼學生組織的劇團為「中華國際戲劇協進會」（首演於 1935 年 11 月）。1936 年，為響應國內統一抗日方針，三個劇團排除立場歧見，合併成「中華留日戲劇協會」，成員包括國民黨員、共產黨員以及臺灣人和滿州人¹⁹³。比對劇團傾向，吳坤煌參與的演出確皆出於左翼一脈，按時間排序如下：

1935.4-5 「中華同學新劇公演會」演出《雷雨》，神田一橋講堂
1935.10 「中華同學新劇公演會」演出《五奎橋》，神田一橋講堂
1935.11 「中華戲劇座談會」演出《視察專員》，築地小劇場
1936.5 「中華留日戲劇協會」演出《洪水》，神田一橋講堂

由劇目觀之，報紙所謂「階級性的戲劇演出」、「利用舞臺號召大眾」不是毫無道理：《視察專員》¹⁹⁴為俄國果戈理的劇作，在 1921 年出版已有中譯本，內容諷刺官員貴族的貪汙腐敗，學生將之搬上舞臺的第一件事，便是把背景從十九世紀俄國換成中國，自然批判的矛頭也對準中國官員和資產階級¹⁹⁵；洪深的《五奎橋》內容描述農民為了抗旱與舊勢力鄉紳的對抗，田漢的《洪水》則刻劃受洪水氾濫之苦的老百姓，兩劇都是借自然災害揭示社會底層的悲劇命運。曹禺《雷雨》雖也有明顯的階級對立，不過按作者原意，此劇饒富意趣之處是首、尾兩幕瀟灑的詩性、隱喻和古老時空感，類似於希臘悲劇的調性¹⁹⁶；留學生為縮減演出時間，刪頭去尾，反倒合意於直逼現實、暴露問題的左翼文藝詮釋¹⁹⁷。

¹⁹³ 顏一煙：〈「中華留日戲劇協會」簡憶〉，《上海戲劇》第五期（1980 年），頁 46-47。稍晚尚有 1937 年成立的「中華留日劇人協會」，此劇團與吳坤煌活動無關，故不列入討論。

¹⁹⁴ 《視察專員》中國當時譯作《巡按》，日本譯作《檢察官》，即今譯之《欽差大臣》。最早中譯本為歌郭里著，賀啟明譯：《俄國戲曲集第一種：巡按》（共學社，1921 年）。

¹⁹⁵ 有學生描述，《視察專員》因為「太逼肖目前中國的社會狀況了，所以在公演不久，我們的留學生監督，以不肖的戲劇集團，竟敢把這劇演得似模似樣的，實在把堂堂大國的面子挖破了。於是來了一個佈告週知，以後的演劇活動，須得監督的批准。」鍾秀：〈中華同學在東京演劇的近況〉，《知用學生》第 1 卷第 7 期（1936 年 4 月），頁 136。

¹⁹⁶ 曹禺：〈「雷雨」的寫作〉，《雜文》第二期（1935 年 7 月），頁 34-35。

¹⁹⁷ 《雷雨》雖廣受歡迎，有些「進步」人士仍批評過於宿命論，例如臺下看戲的郭沫若便評論道：「人生已可成為成為黑暗的運命之主人了。作者對於這一方面的認識似乎還缺乏得一點，因此他的全劇幾乎都蒙罩著一片濃厚的舊式道德的霧圍氣，而缺乏積極性。」郭沫若：〈關於『雷雨』〉，《東流》第 3 卷第 4 期（1936 年），頁 34。導演吳天亦反對原劇的設計，認為刪去首尾，並讓「新興人物」魯大海在結尾出現，才能達到全劇的完善與統一。吳天：〈「雷雨」的演出〉，《雜文》第 2 期（1935 年 7 月），頁 34-35。

擔任《雷雨》導演之一的中國留學生杜宣¹⁹⁸提到，日人認為中國劇本太過粗糙而不感興趣，惟如《雷雨》這般出色的劇本，才比較被觀眾看得起¹⁹⁹。據聞，臺下觀眾除中國人以外，日本智識階級占大約十之三、四²⁰⁰，因此演出不只是團體內部的娛樂節目，還是對外公演，需有一定水準。日本的戲劇環境迥異於同時期下的中國劇界。留學生的演劇心態，亦不同於國內的日漸職業化、商業化的傾向，頗保有二〇年代愛美劇的特徵。留學生自辦雜誌《劇場藝術》上，刊登一篇〈東京的新劇環境——中國同學怎樣在東京上演新劇〉，言明學生演劇的自我定位應當是「學習的，試驗的；研究室式的；同人刊物式的；而不是完成的，商業臭的」，故要以契珂夫、法國自由劇場、德國表現主義和早期日本築地小劇場等為榜樣。

儘管要面臨諸多窘境²⁰¹，與此同時，他們也擁有得天獨厚的機會，得以近距離觀摩日本優秀劇團，浸沐於豐富資源中。例如《藝術劇場》給予特別會員的福利有：

- ……（丙）參與本社主辦的戲劇藝術座談會（每週開辦，日本新劇界先進的劇作家、演出家、劇場經營者、演員等，按順序選讀、演講名劇），
- （丁）本社介紹加入六大劇團，有研究生、裝置（六人會）、照明（頭山照明研究所）、跳舞（高田せい子舞蹈團）、音樂研究等，以學好專業技術，回國後共同從事戲劇運動。²⁰²

可見當時中國人透過管道進入日本劇團學習，應非難事。再以《雷雨》演出為例，當時由於學生能力有限，導演採多人制，演員從平時較活躍的留學生中挑選，而舉凡舞台、布景、燈光、化妝等專業工作，無不通過秋田雨雀找來築地劇場各領域人士幫忙²⁰³。此後，中國學生負責導、演，日本劇人指導技術的合作關

¹⁹⁸ 杜宣（1914-2004），1932年加入共產黨，1933年參加中國左翼戲劇家聯盟，並組織三三劇社，劇社解散後留日，是留學生中較具左翼戲劇資歷者。

¹⁹⁹ 杜宣：〈30年代初期中國留學生在東京的文學活動〉，《杜宣文集》第5卷，頁234。

²⁰⁰ 淒其〈東京的新劇環境——中國同學怎樣在東京上演新劇〉，《劇場藝術》創刊號（1935年10月），頁17。

²⁰¹ 例如經濟上，「演一次劇，至少須要四五百塊錢；在東京以四、五毛錢的票價，在收容三、四百人的小劇場，上演兩、三晚，恐怕很難不賠本的。所以在這裡從事劇藝的人，除了不應當妄想剩錢……也要節省自己的日常生活費，大家湊起來演劇……。」見淒其〈東京的新劇環境——中國同學怎樣在東京上演新劇〉，頁17。

²⁰² 小谷一郎：《東京「左聯」重建後留日學生文藝活動》（上海：上海社會科學出版社，2012年），頁159-160。

²⁰³ 杜宣：〈憶《雷雨》首次上演〉，《杜宣文集》第7卷（上海：上海文藝出版社，2004年），頁276-277。〈日本留學時代演劇活動的回憶〉，頁249-253。

係，成為經常模式。日方協助者不乏知名戲劇家，這些相處的美好經驗，為日後憶者再三見證：

左翼戲劇家千田是也、秋田雨雀、山川幸世諸先生……經常來幫助導演，多方面給我們指導。此外伊藤熹朔親自幫助我們設計和製作舞台裝置；清洲絲米子女士親手給我們化妝；日本的音樂家們，幫我們伴奏；「新築地」、「新協」兩個左翼劇團，幫我們租借幾十個角色的服裝和上百件的大小道具等等。²⁰⁴

相較日本劇人突出的身影，行文至此，要面對的問題是：吳坤煌的被捕報導和個人憶述，皆清楚指明他的參與確有其事，然而反過來搜尋中、日人士的相關記述，卻難以察覺吳坤煌的存在。日本方面，目前僅由下村作次郎的研究得知，1935年十一月七日秋田雨雀在日記的備忘錄中，記下「北村敏夫」的地址，正文則簡單記載當日與杜宣、吳天的會晤²⁰⁵；中國方面，杜宣、顏一煙二人數篇廣受援引的回憶文章，均未提到自言加入導演工作的吳坤煌。吳坤煌隱形於歷史書寫中，有各種可能：參與人數眾多無法一一記下、年代久遠被遺忘、礙於戰後兩岸隔閡無法寫出、吳坤煌涉入不深不值一記，或者既非中國人亦非日本人而被忽略等等。無論如何，歷史書寫上的遺落，彷彿再三呼應著當時臺人在國際交流中的曖昧處境。

所幸，有一位似乎不是劇團中堅份子的中國留學生，在1936年一份國內校園刊物《知用學生》上發表一篇〈中華同學在東京演劇的近況〉，介紹東京各留學生劇團的情況，其中提到成立於1935年六、七月間、會員約有五十餘人的中華戲劇座談會，「會的顧問為日本戲劇家北村敏夫氏等」²⁰⁶。這不但證實了吳坤煌參與其間的真實性，也得知他的身分並非學生中的一員，而是被視為來自日本劇界的「顧問」，並列於其他劇團的顧問，包括山川幸世、金須堯士、伊藤喜朔、歐陽予倩、唐槐秋等之間。吳坤煌進入日本劇場的時間，約早於這波留學生演劇兩年左右，的確有可能被當成顧問、前輩。遺憾的是其中細節仍舊不得而知。

由於臺灣文藝聯盟東京支部成立戲劇部門的構想沒有落實，吳坤煌戲劇活動的意義，與其說是臺灣團體與日、中之間的串聯，毋寧應視為個人的活動。目前

²⁰⁴ 顏一煙：〈憶中華留日戲劇協會〉，編輯部編：《文史資料選輯》第9輯，總109輯（北京：中國文史出版社，1987年），頁140。

²⁰⁵ 下村作次郎：〈台灣人詩人吳坤煌の東京時代（1929年-1938年）——朝鮮人演劇活動家金斗鎔や日本人劇作家秋田雨雀との交流をめぐって〉，出處，頁44-45。杜、吳二人皆中國留學生，是《雷雨》、《視察專員》等劇的導演。

²⁰⁶ 鍾秀：〈中華同學在東京演劇的近況〉，頁135。

可知同時期曾參與中國留學生演劇的臺灣人還有何非光²⁰⁷。何非光早年參加張深切的「臺灣演劇研究會」，大約於 1931 年左右前往上海，因緣際會成為電影演員；1935 年被遣返回臺，隔年轉往日本留學，因有電影資歷，被中國學生推舉擔任 1937 年公演《復活》的導演之一。何非光在日本時似乎沒有明顯的政治傾向，戰時在重慶拍攝抗日電影，49 年後留在上海。他的生平較為中國人所知，故在日本的導演經歷也保留在中國留學生的憶述中。吳坤煌和何非光可謂展現了兩種參與留學生演劇的不同途徑。日治臺灣新劇史的書寫，往往是由參與者的生命經歷一塊一塊拼成整體時代的戲劇面貌。這些漂流於臺、日、中三地的劇人，隨著身世際遇的變化而在異地經驗不同的戲劇人生，尤能體現東亞格局下的文藝風潮和變貌。就吳坤煌而言，三〇年代左翼文化是他的背景色彩，即使他和其他類似經歷者仍有待更多發現，也已隱然折射出一個時代的面貌。

至於吳坤煌怎麼看待中國新劇？此問題可從吳坤煌介紹中國新劇的文章來理解。

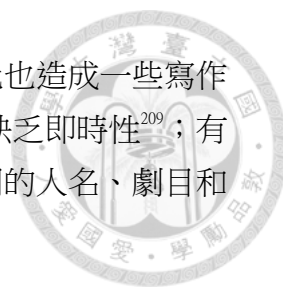
（三）對中國劇界的認識

除了參與中國留學生演劇，吳坤煌對時下中國劇界的認識也體現在他所撰寫的幾篇文章裡。文章發表在日本雜誌《テアトロ》上，分別是：

1. 〈中國通信〉，刊於 1935.8
2. 〈農民劇團與露天劇：中國通信〉，刊於 1936.5
3. 〈出獄後的田漢與南京劇運〉，刊於 1936.5

這三篇文章旨在向日本讀者介紹 1935 至 36 年間中國戲劇、電影的情況，但凡提及的戲劇演出，吳坤煌幾乎都予以正面評價，可見對中國劇界的友善態度。〈中國通信〉是一篇新聞摘要，描述幾個不同地方的劇壇、電影消息；〈農民劇團與露天劇：中國通信〉乃關於河北定縣等地農民劇的發展情形，以及統一戰線下的中國文學界；〈出獄後的田漢與南京劇運〉篇幅較長，內容介紹 1935 年田漢出獄後，號召各方人馬齊聚南京公演之盛況。題目雖名為「中國通信」，吳坤煌實際

²⁰⁷ 何非光生平可見於黃仁編：《何非光：圖文資料彙編》（臺北：電影資料館，2000 年）、何琳編：《銀海沉浮：何非光畫傳》（臺中：中市文化局，2004 年）、張深切《里程碑（下）》、三澤真美惠：《在「帝國」與祖國的夾縫間：日治時期臺灣電影人的交涉與跨境》（臺北：臺大出版中心，2012 年）等書。另一位早年演過新劇、後來也投入電影圈的臺灣人是張芳洲（張秀光），他是張深切的朋友，也曾留學日本，爾後到上海發展，張深切自傳中不時可見其身影，另外可參考呂訴上的介紹。呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁 21。



上是根據在日本的所見資料寫作，未真正看過這些演出²⁰⁸，如此也造成一些寫作侷限，例如介紹的演出往往和文章刊登時間相隔約半年以上，缺乏即時性²⁰⁹；有一些錯誤之處²¹⁰，語焉不詳亦在所難免。文中大量羅列欠缺說明的人名、劇目和劇團，對日本讀者來說也不易理解。

文章許多地方頗能反映吳坤煌的政治偏好，例如他大力推崇描寫底層人民悲劇命運、並在蘇聯電影節獲獎的左翼經典電影《漁光曲》，標舉這是一部「栩栩如生地描寫了當今中國社會，可說是理解當代中國的最佳媒介」；他批判「獨裁官僚」蔣介石的新生活運動和電影統制，認為中央宣傳委員會對電影產業的規劃是「基於國粹主義而設計」；他亦對諸多左翼刊物遭查禁感到不滿。另一方面，文中由中國各地代表性戲劇事件組合而成的圖像，並非純粹來自左翼，而大致可分為三種類型：一、不標舉政治立場的職業劇團，如「中國旅行劇團」；二、社會教育體制下的劇團和戲劇大眾化實驗，如濟南省立劇院與民眾教育館、定縣農民劇；三、「轉折期」的左翼劇團，亦即轉入商業市場，獲得蓬勃發展。

為說明背景，在此稍微回顧中國左翼戲劇的發展。1927年國共分裂後，許多劇人的左傾態度日益明確，1929年出現是第一個標舉無產階級戲劇的劇團「上海藝術劇社」，雖在一年後即被查封，但戲劇家紛紛起而表態，尤以田漢的左轉聲明〈我們的自己批判〉最為著名。上海是左翼運動的中心，為加強團結，1930年諸多劇團聯合組成「上海劇團聯合會」，1931年「左翼戲劇家聯盟」（簡稱「劇聯」）在共產黨領導下成立，是為聯盟成員的指導單位。

1931年九月「劇聯」通過六項行動綱領，前三項關於戲劇，後三項關於電影：要而言之，是戲劇工作者應深入工廠、學校、農村和小市民生活，組織演出揭露資產階級醜態、擁護社會主義思想的戲劇。根據不同群眾特徵，演劇內容和形式要符合農、工的日常生活經驗，譬如利用雜耍、社戲、廟戲，使群眾能夠充分理解、接受。至於無產階級電影，也要生產暴露階級問題的劇本，自製電影，組織電影研究會、戲劇講習班培養人才，並對反動電影界進行鬥爭²¹¹。按此綱領，實踐以農、工為主的「戲劇大眾化」是左翼劇團的首要目標。然而，三〇年代初期走向學校、工廠、農村郊區的左翼劇團，往往因政治壓迫、經濟困窘而曇

²⁰⁸ 下村作次郎：〈台灣人詩人吳坤煌の東京時代（1929年-1938年）——朝鮮人演劇活動家金斗鎔や日本人劇作家秋田雨雀との交流をめぐって〉，頁 41-42。

²⁰⁹ 演出時間參見劉念渠：〈一九三五年國內劇壇〉，《山東省文化藝術志資料彙編》第 2 輯（山東：編輯辦公室編印，1984年），頁 153-183。

²¹⁰ 例如〈中國通訊〉「近期劇界消息」第一段中，小學女教師名為「王光珍」而非「王女珍」；演出地點應為「陶陶大戲院」而非「陶口大戲院」。

²¹¹ 文化部黨史資料徵集工作委員會編：〈中國左翼戲劇家聯盟最近行動綱領〉，《中國左翼戲劇家聯盟史料集》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁 17-19。

花一現，若想長期在偏鄉進行戲劇活動，惟如熊佛西等從事體制內的社會教育。1935 年之後，許多左翼劇人為求生存而「改變戰略」，轉入商業運作機制下的電影圈、劇場²¹²。即使 1936 年國、共決議統一戰線，執政當局放寬限制，使得左翼劇人能較自由地走向工廠、鄉村演戲，然往者鮮矣，左翼戲劇實際上已難脫離市場經濟的制約²¹³。

吳坤煌寫作時間恰逢 1935、36 年的轉折，文章裡錦簇繁榮的劇壇風景，不光是無產階級、革命、主義的，同時也是職業化、市場化和明星化的。如何在市場、美學、政治檢查和革命理想之間取得協調，尤是一項考驗。舉例而言，吳坤煌文章裡介紹的「上海舞台協會」，是左翼劇人走進商業劇場的指標，首演打著田漢劇作的招牌，演員陣容則集結當紅的影劇明星如金燄、王人美、袁牧之等人，因此廣受各界矚目。然而演後諸多劇評，實際上不如吳坤煌所言「普遍獲得好評，戲劇很優秀，而且演員素質整齊」那麼簡單。有些人批評《回春之曲》既要放入抗日元素，又要以糾纏的三角戀吸引觀眾的興趣，根本是「硬湊」、「濫調」²¹⁴，明星制也招來議論²¹⁵。

限於手頭資料，吳坤煌有其不見之處是能夠理解的。若再往下探究，內容完整、態度明確的〈出獄後的田漢與南京劇運〉一文，更值玩味。事件背景是 1935 年二月田漢在上海被捕，後移監南京，數月後保釋出獄，但仍限居南京，受到監控。危難之際，田漢仍號召應雲衛、馬彥祥、洪深、唐槐秋、歐陽予倩等人，組成「中國舞台協會」，編演多齣劇目。南京是為首都，參與者又皆是劇界首屈一指的人物，吳坤煌熱烈形容「如一頭巨象從群獸中出現，震撼了十二月的南京，使中國劇團達到最高潮。」並認為此次演出的意義：

不僅具有地理上的意義，更能克服因藝術家自尊而生的本位主義與英雄主義，使原本分散的勢力能為了『建設民族戲劇』的共同目標而團結一致，揚棄自我本位而共同努力。²¹⁶

吳坤煌對劇本、演出水準皆大為盛讚。不過末尾一段雜誌編輯的「編輯部訊」，

²¹² 中國左翼戲劇的嘗試、受挫及趨向市場之始末，可參見葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦——1930 年代左翼劇運、劇人在上海》（北京：北京大學出版社，2008 年）。

²¹³ 葛飛：〈戲劇大眾化實踐的政治空間及其承擔者——兼論「劇聯」組織性質的演變〉，《中國現代文藝論叢》第 2 卷（上海：上海人民出版社，2007 年），頁 133-143。

²¹⁴ 黃喆：〈記「上海舞台協會」的上演〉，《舞台藝術》第 1 期（1935 年 3 月），頁 87。

²¹⁵ 例如張庚寫於 1936 年的文章，探討了導演制與演員中心制如何權衡的問題，在他看來：「所謂的明星制度，也可說是導演制度極端相反的發展」，「這次公演中，充分表現了個人技術的進步，同時也充分表現了這公演中完全沒有了導演的地位。」見張庚〈中國舞台劇的現階段——業餘劇人的技術的批判〉，《張庚文錄》第 1 卷（長沙：湖南文藝，2003 年），頁 35-39。

²¹⁶ 《吳坤煌詩文集》，頁 161。

似乎指出其中別有隱情：「關於田漢最近的行動眾說紛紜，如魯迅的看法與筆者便大不相同。編輯部將盡可能詳加調查，以便做更正確的報導。」

「眾說紛紜」的原因大致是如此：國民黨政府對田漢十分禮遇，雖限制他不能返回上海，但同意可在南京「搞搞戲劇活動」，田漢遂成立中國舞台協會，參加者除上述人士之外，包括時任國民黨宣傳部的王晉笙。國民黨不斷透出友善態度，甚至想出錢幫忙貼補劇團虧損，這一切均難免落人口實²¹⁷，甚至成為數十年後文革批鬥的一筆舊帳²¹⁸。此即編輯部指出田漢行動「眾說紛紜」的原因。魯迅與田漢的齟齬原已存在，對南京公演亦不以為然，認為田漢有如「轉向」的日本左翼作家林房雄，立場不堅，「現正為南京政府（當然同時也為藝術）大肆活動，儘管如此，卻還說正義和真理隨時都附在他田君身上，可就覺得他有點問題了。」²¹⁹魯迅在日本比田漢名聲更響，他的意見日本編輯部自然不會忽視。至於演出本身，根據當時參與人員的憶述，可說依舊保持田漢一貫匆促成事的風格，好壞風評不再贅言。

從吳坤煌的文章裡，我們其實難以看出他對中國究竟認識多少。頻繁演出的背後是左翼戲劇在市場機制下做出的妥協，對此，吳坤煌知與不知，贊同或不贊同，這些都無法從文章中還原。可以知道的是，吳坤煌對彼方的中國劇界，始終保持期待、友好的態度。這座文字搭建的「橋樑」，毋寧是吳坤煌與理想中國的連結。至於實際走訪中國的張維賢，則又描述出另一幅圖景。張維賢在〈我的演劇回憶〉中提到，民烽劇團在新劇祭公演成功後，因臺灣新劇的客觀環境尚不成熟，遂決定前赴上海考察戲劇，並投入綿薄之力。此語道出張維賢對中國劇界也曾有所想像和期待。然而親眼所見卻非如此：

民國二十三年春到上海，適逢唐槐秋氏的旅行劇團，在南京公演。當時調查他的劇團組織，及社會反響。後由友人介紹去拜訪鄭伯奇先生，告以來意和臺灣劇運實況。伯奇先生說：「你還是回到臺灣去的好，再繼續努力工作。中國的話劇還不成，比日本慢五十年。論實際的舞臺演出，還不如你所說的臺灣。在大陸工作，會使你失望。把你的熱情，回到臺灣繼續努力，定有希望。」²²⁰

²¹⁷ 有關「中國舞台協會」始末，可見當時參與者之一馬彥祥的回顧文章。馬彥祥：〈中國舞台協會演出始末——為紀念田漢同志逝世 15 週年作〉，《文化史料叢刊》第 7 輯（北京：文史資料出版社，1983 年），頁 46-66。馬彥祥：〈中國舞台協會演出始末（續）——為紀念漢同志逝世 15 週年作〉，《文化史料叢刊》第 8 輯，（北京：文史資料出版社，1984 年），頁 28-42。

²¹⁸ 田申：《我的父親田漢》（瀋陽：遼寧人民出版社，2004 年），頁 94-96。

²¹⁹ 魯迅大辭典編委會編：《魯迅大辭典》（北京：人民文學出版社，2009 年），頁 284。

²²⁰ 張維賢：〈我的演劇回憶〉，《臺北文物》第 3 卷第 2 期（1954 年 8 月），頁 112-113。

張維賢仔細分析中國戲劇的不足之處：劇本臺詞不懂凝鍊；舞臺設計「可說毫無藝術，舞臺照明、效果、裝置、很少統一，如照明只有配光，看不出時間和季節」；演員則「少有深刻的性格表演」、「各演各的戲，全不一致」、「只想個人自我炫耀，盡情賣弄」；指導者則照本宣科，做表面功夫，態度上敷衍了事。最終他下的結論是：一切恰如臺灣過去的文化戲。這番批評可謂嚴厲。大概因為張維賢以日本的訓練作為標準，原本把中國當成另一個學習對象，卻發現中國竟然未達自己的標準而感到失望使然吧。與張維賢三地旅行後所呈現的態度相比，吳坤煌顯然對中國新劇懷抱期許與想像。

第三節 回返島內：臺灣左翼戲劇的出現

一、臺灣左翼戲劇的淵源與特性

從海外左翼戲劇往下延伸的問題是，臺灣本島情形又是如何？吳坤煌參與日本左翼劇場的時分約在 1933 年以後，當時日本左翼運動實已因政府的整肅檢舉而趨近沒落。向前追溯，日本左翼戲劇運動發展起來的時分，大約在 1920 年代初期，對臺灣的影響也從二〇年代開始，在此先稍加簡述日本方面的歷史脈絡，以作為討論臺灣情形的參照。至於同時期的中國左翼戲劇發展，除了吳坤煌這一條線外，和島內沒有直接的關連。

日本早在 1919 年即出現具左翼思想的業餘工人演劇團，指標性的起點則是 1922 年左翼雜誌《播種人》（『種蒔く人』）同人的演劇活動。1923 年東京大地震毀壞諸多劇場，左翼活動亦遭藉機鎮壓，不過也出現了劫後生機，例如土方與志和小山內薰懷抱復興演劇的熱情，成立了「築地小劇場」。《播種人》停刊後，也另起爐灶籌辦《文藝戰線》，相關文學家、評論家等八十餘名結成「無產階級文藝聯盟」（プロレタリア文芸聯盟），旗下設置演劇部。爾後，該聯盟先是排除無政府主義者，1927 年受到當時福本主義「分離結合論」的影響，不斷切割路線，前後分裂成「無產階級藝術聯盟」、「勞農藝術家聯盟」、「前衛藝術家聯盟」等團體，附屬劇團也隨之分成「無產階級劇場」、「前衛劇場」、「無產者劇場」等。1928 年發生大規模逮捕日本共產黨相關人士的「三一五事件」²²¹，重創左

²²¹ 此為 1928 年 3 月 15 日針對日本共產黨進行的全國逮捕行動，總共千餘人被捕，其中四百多人以違反治安維持法為理由遭到起訴。

翼運動，各方深感團結之必要，遂在藏原惟人呼籲下成立「全日本無產者藝術聯盟」（簡稱「納普」（ナップ）），發刊《戰旗》，而所屬「無產階級劇場」、「前衛劇場」合併為東京「左翼劇場」，爾後各文藝部門又決議自組聯盟，而於 1929 年形成「日本無產階級劇場同盟」（日本プロレタリア劇場同盟，簡稱「普羅特」（プロット）），來到了左翼戲劇最旺盛的階段²²²。日本左翼戲劇與共產黨密切連結，也深受左翼文藝理論的指導、影響。1930 年藏原惟人發表〈普羅藝術家的新任務——向確立共產主義藝術邁進〉，「普羅特」據此揭示戲劇運動布爾什維克化（共產黨化）的方針，此即戲劇內容須嚴格遵循共產主義意識型態，把目標放在工廠、農村，以公演、移動劇團、勞工農民劇團等型態宣傳共產思想，並以無產階級寫實主義——限定以無產階級的觀點描寫社會現實——作為唯一創作方法²²³。藏原惟人發表多篇具文藝指導性的文章，其理論援自俄國，而又流傳東亞中國、臺灣等地，形成漣漪般的影響力。1931 年「納普」改組為「日本無產階級文化聯盟」（簡稱「克普」），1932 年又遭大檢舉，重要幹部紛紛被捕、「轉向」，左翼文藝運動遂潛入衰退期。

從上可見，日本左翼戲劇有理論指導、強調黨性和緊密的組織關係。回頭對照臺灣的情形。臺灣左翼思想興起於二〇年代初期，1927 年文化協會分裂，連溫卿等共產主義一派驅逐了文協中的民族主義派，標誌島內左翼政治勢力的抬頭。最初與共產主義者同屬文協左翼光譜中的，還有無政府主義者。與日本、中國的情況不同，臺灣新劇和左翼的聯繫，是以無政府主義者作為主體。臺灣無政府主義運動大概在 1923 年左右始具雛形，以臺北、彰化兩地最為活躍。1926 年在日人小澤一的號召下，成立主張無政府主義的「黑色青年聯盟」，成員包括彰化一批熱衷新劇的青年，如陳崧、潘爐、周天啓、謝塗等；1927 年「孤魂聯盟」成立，成員有張維賢、周合源、林斐芳等。二〇年代臺灣無政府主義者所組成的劇團，人員有所重疊，先後出現彰化鼎新社、彰化新劇社、星光演劇研究會、宜蘭民烽劇團、民烽演劇研究會等劇團²²⁴。不過，這些劇團的演出究竟呈現多少左翼思想，卻很難說；其所演劇目時常是基於改良風俗、打破舊習的文化啟蒙觀，或者是描繪世態人情的通俗劇，不見得都有鮮明的階級性或無政府主義色彩。

至於其他文化劇團，在文協左傾後仍持續活動了一段時間，且有意合併成一

²²² 參見河竹繁俊：《日本演劇全史》（東京：岩波書店，1959 年），頁 1078-1083；劉柏青編：《日本無產階級文藝運動簡史 1921-1934》（長春：時代文藝出版社，1985 年）全書。

²²³ 大笹吉雄：《日本現代演劇史：昭和戰前篇》（東京：白水社，1990 年），頁 535-536。

²²⁴ 《臺灣社會運動史》第 4 冊，頁 11-28。



團，然而很快因人員檢舉和文協排除無政府主義者等因素，文化劇漸告曲終²²⁵。時至 1930 年，文協豐原支部甚至以「小資產階級的遊戲」為由終止演劇部²²⁶，拉遠了戲劇與左翼的距離。不過在同一年中，也出現兩則事例，更清楚地呈現左翼思想滲入戲劇領域的情形。

其一，1930 年八月張深切在臺中成立「臺灣演劇研究會」，目的是實踐其所主張的「文藝大眾化，須從演劇作起」²²⁷。不久，《臺灣新民報》上出現一篇署名曝狂鐘的〈張深切所引導的臺灣演劇研究會將走入那一條路？〉²²⁸，該文寫道，眾人對臺灣演劇研究會的期待原是：「一、將于停頓中的臺灣無產階級鬪爭史上開一新紀元，二、將于混沌的臺灣劇界打箇先鞭。」然而以張深切為首的一派，卻主張「為藝術而藝術」，以戲劇「魔醉」大眾，排擠主張以戲劇揭露階級問題的另一派。文中並引述張深切的自我申辯：若走無產階級路線，將遭受嚴重彈壓，「他是不要做的，如果要做，他是要比農組和文協，還要左翼的！」。張深切在日後的回憶錄中澄清，不可能編出「為藝術而藝術」的劇本，反而因劇本中有強烈民族主義色彩，因此屢遭警察干涉²²⁹。由此可見，民族主義和無產階級的左、右路線之爭擴散到戲劇領域，原本意義寬泛的「文化啟蒙」已不堪為用，意識型態的交鋒於焉登上戲劇舞臺。

其二，1930 年張維賢的「民烽演劇研究會」成立。其宗旨宣言寫道：

教育是由觀念將欲念的繼起與暗示聯合，準備新的秩序，與既成的遺傳性因襲調換。此為觀念與意志聯結之一面。要喚起社會的共同感受，確立社會的協同者，唯有藝術始能做到。

請看看過去所有真正的藝術家、思想家，有誰不曾希望消滅遺傳的社會屬性、習慣，剷除奴隸劣根性，以建設一個理想合理的人生之自主自治的社會生活？……現在的藝術已失去其本來面目，變成怪物。故不僅徒受形式的拘束，成為諂媚少數特殊階級的玩具，更演出反動的角色、愚弄民眾，令民眾永遠隸屬於他們的主人。²³⁰

這段話凸顯了藝術的政治性功能，是在於召喚大眾的共同情感，合力改變過去因社會分層所造成的不平等；為達成藝術的真義，眼下藝術家的任務是對抗諂媚、

²²⁵ 《臺灣社會運動史》第 1 冊，頁 303-304。

²²⁶ 〈藝術研究會演劇部決定中止〉，《臺灣新民報》第 319 號，第 6 版，昭和 5 年 6 月 28 日。

²²⁷ 《張深切全集》卷 2，頁 524。

²²⁸ 曝狂鐘：〈張深切所引導的臺灣演劇研究會將走入那一條路？〉，《臺灣新民報》第 335 號，第 11 版，昭和 5 年 10 月 18 日。

²²⁹ 《張深切全集》卷 2，頁 526-527。

²³⁰ 《臺灣社會運動史》第 4 冊，頁 25。

愚民、反動的偽藝術，創造「真正的」藝術。

甫從日本築地小劇場學習歸臺的張維賢，曾在論述上頗為積極。數月後，在盟友黃天海、林斐芳等人辦的無政府主義雜誌《明日》²³¹上，再發表〈藝術小論〉一文，延伸「民烽劇團宗旨宣言」之旨，演示其觀念中的藝術論。該文分節探討幾個問題：「藝術是什麼東西」、「藝術的目的」、「藝術為什麼原故隨（墮）落到這個田地呢？」、「藝術品是從何而出」。通篇重點有三：第一，張維賢心目中藝術的定義和目標是：「傳達人家的感情和思想，將自己的思想、感情傳染給別人，意識的喚起自己以外的人之共感的東西。」「藝術的真意義是在於為著全人類的幸福途上，結合人人前進，去實現自主自治的真正的美滿的人生社會不可缺的東西。」這番對於藝術作用力的見解，頗符合無政府主義的核心特徵，即重視人與人之間的合群互助，並對未來社會滿懷樂觀的烏托邦色彩。第二，當提到藝術的墮落時，張維賢除了抨擊資產派藝術之外，也直率批判時下高舉的無產階級文藝方針：

普羅藝術大家們！你們所反對的我們老早就已經反對了，你們所反對的根據和我們所反對的根據大有不同。這就是對藝術的根據概念的把握的相異。我在這裡要說一句，就是普羅藝術不是你們的專賣特許品，普羅藝術是普羅藝術，定不是藝術的全部。²³²

「你們」和「我們」的衝突，或可理解為共產主義者與無政府主義者分道揚鑣後，張維賢對於前者獨佔發言權的批評；另一層意涵是，他不反對把藝術當成階級革命的武器，反對的是意識型態凌駕一切，便不去充分認識藝術到底是什麼。這點出了意識型態與藝術美學間的張力關係。從「民烽演劇研究會」按部就班的訓練方法，可知張維賢對戲劇有極高的美學追求，然而切莫以為張維賢傾向美學就是去政治的——即使張在戰後自述中少談政治性的一面——按其觀點，戲劇需通過完善的美學演繹使臺下觀眾產生「共感」，進而達到戲劇的社會功能；因此，戲劇美學的精進和政治意識的關係應是相輔相成的，而非犧牲美學，以潦草的戲劇手法宣傳政治。第三是關於文藝大眾化的主張。張維賢認為現代社會「分業制度」的生產方式，使藝術家和藝術專門化，如商人和商品一般，破壞了「由生活中生產出來的真正藝術、由人類的衝動而形成的真正藝術」。因此，唯有不去區分智識勞動者和體力勞動者，而從勞動生活中創作藝術，大眾文藝才能真正

²³¹ 雖然《明日》的成員和內容皆有明顯的無政府主義色彩，不過編輯者卻否認雜誌有特定立場傾向。關於雜誌的研究，可參考鄒易儒碩論：《無政府主義與日治時期臺灣新文學——王詩琅之思想前景與文藝活動關係研究》（臺北：政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2009年），頁62-71。

²³² 張維賢：〈藝術小論〉，《明日》第1卷第3號（1930年9月），頁7。

映照大眾的思想情感。

在 1932 年二度赴日之前，張維賢除了組織民烽劇團，還曾經參加 1931 年六月由臺、日人共同組成的「臺灣文藝作家協會」，不過涉入程度並不清楚²³³。該會有鮮明的無產階級立場，意圖聯繫、模仿日本的文藝團體「納普」和「普羅特」²³⁴，然而飽受當局壓制，只維持一年多的有限活動。為使文藝接受對象從知識分子轉到勞、農階層，該協會曾計畫成立「臺灣演劇同盟」²³⁵，以戲劇普及文藝，最終未果。

「臺灣文藝作家協會」似乎沒有發揮太多影響力，但有幾項特點值得留意，它點出：一、臺灣有著不同於日本無產文藝運動的特殊性，就是階級問題加上殖民問題。二、臺灣是異民族混居之地，故文藝運動具有跨民族合作的特性。三、協會雖由馬克思主義者所成立，但組織鬆散，以「探究和確立臺灣的新文藝」做包裝；又由於臺灣的文藝和左翼思想發展皆仍幼弱，故能稱得上「普羅列塔作家」的人實際並不存在²³⁶。以上幾點，雖是針對協會本身的情形，卻也揭示三〇年代臺灣左翼文藝活動的普遍特質。例如在跨民族合作這一點上，可看到最先在《臺灣新民報》上介紹日本左翼戲劇的便是日本人²³⁷，爾後諸多臺人籌辦的文藝刊物、活動，也都不乏日人的參與。

以上舉以張深切、張維賢兩則相關的事例，尤其是張維賢 1930 到 32 年之間的活動，說明左翼思想滲入新劇領域的情形。臺灣左翼戲劇的界定，可結合下述兩種見解：研究西方左翼戲劇的李時學認為，「左翼戲劇」是一種以政治傾向而非藝術手法作為劃分的戲劇類型，因此「無論屬於何種流派，使用何種題材，採取何種戲劇形式，呈現何種風格，凡表現出較強左翼傾向，具有一種鮮明的革命意識型態特徵的戲劇，均可劃入左翼戲劇的範圍。」²³⁸更重要的是，一旦藝術被官方統制，成為意識型態的宣傳機器（如史達林時期的俄國），左翼精神也不復存在²³⁹。因此「左翼」的核心價值必是批判的、反抗的、理想的，尤其要對抗主

²³³ 王詩琅在戰後表示：「成立當初參加的張維賢、王詩琅兩人對於該會始終未曾參加過任何的活動，也未嘗為「臺灣文學」雜誌寫過東西。」不過該文隱去該會的左翼傾向以避免麻煩，所以真實情形還有待確認。王一剛（王詩琅）：〈臺灣文藝作家協會——臺、日文藝工作者首次的攜手〉，《臺北文物》第三卷第三期（1954 年 12 月）。

²³⁴ 《臺灣社會運動史》第 1 冊，頁 417-418。

²³⁵ 〈劇團組織を提唱す！〉，《臺灣文學》第 2 卷第 1 號，1932 年 1 月。

²³⁶ 《臺灣社會運動史》第 1 冊，頁 421-425。

²³⁷ 丸楠禮仁：〈左翼劇場公演の「暴力團記」を觀る〉，《臺灣新民報》第 15 版，1931 年 10 月 3 日；〈農民劇中の白眉「土地・闘争」の印象—東京新築地劇團公演〉，《臺灣新民報》第 15 版，1931 年 12 月 12 日。

²³⁸ 李時學：《顛覆的力量：20 世紀西方左翼戲劇研究》（廈門：廈門大學出版社，2012 年），頁 20。

²³⁹ 李時學：《顛覆的力量：20 世紀西方左翼戲》，頁 212-217。

流意識型態。另外，借鑑陳芳明對日治臺灣左翼文學的定義，他強調的則是與日本、中國發展上的差異：

臺灣的左翼文學並非純粹是以馬克思主義思想為最高指導原則。如果從這個角度來理解，臺灣的左翼文學並不能夠與以社會主義思想為基礎的作品相提並論。中國與日本的左翼作家，不僅有理論的指導，並且有組織的紀律，作品顯現出來的階級立場特別清晰。……反觀臺灣作家，階級立場固然也很鮮明，背後並沒有堅實的理論基礎，更沒有黨的權力支配。²⁴⁰

是故陳芳明認為臺灣左翼文學應採取廣義的界定，凡「注意到存在於社會內部的階級問題」即屬之；最重要特徵，便是把階級衝突「置於殖民主義的脈絡」中，亦即前面提到的，臺灣左翼意識是由階級問題加上殖民問題所形成。臺灣左翼戲劇的內涵與以上敘述雖然相近，卻也不盡然相同。與文學不同的是，新劇即使到了三〇年代也仍處於摸索階段，加上戲劇演出耗費甚鉅，不能不考量經濟盈虧，原已捉襟見肘的政治運動者自然難加利用，使得臺灣左翼戲劇不口呼革命、沒有強烈的政治宣傳性，有的是出於階級關懷的人道色彩。

臺灣民眾黨在 1931 年二月被命令禁止，臺灣共產黨也在該年九月覆滅，臺人的政治訴求僅存右翼的溫和路線。知識分子由政治運動轉向文藝，獲得長足進展，文藝團體和出版物叢出。往後左翼精神內化於「文藝大眾化」這個包裹三〇年代整體文化特徵的詞彙中，據此檢討過去得失，尋找未來出路。

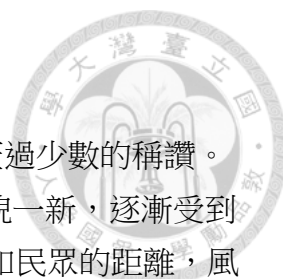
二、「文藝大眾化」理念下的新劇再出發

1931 到 34 年臺灣文壇發生影響甚鉅的鄉土文學/臺灣話文論戰。論戰各方分歧點，主要在於「鄉土文學」一詞的界定、以及究竟要使用臺灣話文或中國白話文作為書寫語言，這兩大議題的爭辯上²⁴¹。由此，知識分子注意到作品的內容和語言，應盡量貼近社會生活，以大眾作為創作和接受的對象。「文藝大眾化」原屬左翼話語，由俄國傳到日本，再到臺灣時，已減少原本的理論和政治性，受不論左、右、新、舊立場的知識份子所挪用²⁴²，是論戰各方以一個概念各自表述的最大共識。在此思維下，歷史演義、民間故事、民謠等庶民文化漸受重視，戲

²⁴⁰ 陳芳明：《左翼臺灣：殖民地文學運動史論》（臺北：麥田出版社，2007年），頁18。

²⁴¹ 論戰相關研究，參見陳淑容：《一九三〇年代鄉土文學/臺灣話文論爭及其餘波》（臺南：南市圖，2004年）；論戰文章收錄於中島利郎編：《1930年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003年）。

²⁴² 趙勳達：《「文藝大眾化」的三線糾葛一九三〇年代台灣左、右翼知識份子與新傳統主義者的文化思維及其角力》（臺南：成功大學臺灣文學研究所博士論文，2009年），頁26-85。



劇方面最顯著的變化莫過於對歌仔戲的重評和借鑑。

自 1920 年代歌仔戲流行以來，知識分子的撻伐聲浪始終蓋過少數的稱讚。石婉舜指出，二〇年代晚期歌仔戲班為求生存而自行改良，面貌一新，逐漸受到認可²⁴³。事實上知識分子本身也有所反省，意欲拉近智識階級和民眾的距離，風靡各地的歌仔戲無疑是思考問題的最佳範本；然而他們又難以捨去文化進步主義，對歌仔戲的評述便摻雜著這兩種價值觀。舉例來說，作曲家陳君玉認為大眾化的歌謠應「產於本地、合於理想、合於日常生活」，歌仔曲正屬此類；他驚嘆歌仔曲的流行力迅速凌駕諸曲之上，又談到歌仔戲在島內外皆大受歡迎，然淫俗粗鄙，「倘能得有心人出為改良改良完成為一種的藝術品。那末！歌仔曲也未嘗為壞吧！」²⁴⁴。黃得時視歌仔戲為「鄉土文學」三種之一（另外兩種是先住民族的歌舞、臺灣人歌仔：山歌、小唱、兒歌），盛讚歌仔戲橫空出世，「專用純然的臺灣話作歌詞，臺詞（口白）使觀客們無論男女老幼，盡皆會了解所演唱的。這點堪稱在本島的演劇史上，劃了一個的時代。戲劇的民眾化也是必然的趨勢。」²⁴⁵卻也感到其「時常惹出不祥的事體」，希望藝術家、劇作家指導改革。

1936 年臺灣文藝聯盟曾舉辦一場「綜合藝術座談會」²⁴⁶，邀集不同領域專家對談臺灣鄉土藝術的動向，在場許多人都表達對歌仔戲的看法。音樂家鄧雨賢說道：

臺灣音樂的水準是不高，可是一開始就在西樂上孤注一擲的話，大眾難以理解，結果又會和大眾脫節。因此我認為應該從改良臺灣音樂著手；例如：歌仔戲中有很多很多低俗而缺乏藝術性的地方，所以要先改寫旋律或改善歌詞。

畫家陳澄波提到：

在演劇方面，低俗的「黃腔」歌仔戲也擁有絕對的流行勢力。這樣下去，永遠不可能提昇民眾的藝術思想。因此，我認為，不只是美術，音樂、演劇也都要從淺顯的近處著手，然後推展到遠處的高水準藝術，這不就是我們藝術家當前的理想嗎？

²⁴³ 石婉舜：〈尋歡作樂者的淚滴：戲院、歌仔戲與殖民地的觀眾〉，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》（臺北：臺大出版中心，2015 年），頁 252-253。

²⁴⁴ 君玉：〈臺灣歌謠的展望〉，《先發部隊》第 1 號，1934 年 7 月 15 日，頁 11-15。

²⁴⁵ 黃得時：〈談談臺灣的鄉土文學〉，《黃得時全集》卷 4（臺南市：臺灣文學館，2012 年），頁 32。

²⁴⁶ 〈文聯主辦之綜合藝術座談會〉，《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第 1 冊，頁 404-413。



時任臺北市會議員的陳逸松也表達意見：

經濟問題方面，看看臺灣傳統歌仔戲，就可以斷定臺灣島民並不見得負擔不起……必須用傳統演劇的形式做基礎。因為西洋劇是西洋人的生活形式，也是意識型態的表現，西洋人可能很了解；可是這會兒戲裡跑出一個男爵，臺灣又沒有男爵，只有內地人或部分本島人知識分子才知道什麼是男爵。

種種發言，可見知識分子對歌仔戲在戲劇大眾化議題中的看法，終究帶有一種旁觀、指導的態度。比較有具體主張的，是楊逵對「錦上花劇團」²⁴⁷的觀察。楊逵在〈新劇運動與舊劇之改革——「錦上花」觀後感〉一文寫到，他與友人討論戲劇問題，一致贊同「必須把新劇運動引進歌仔戲」，看過南管劇團「錦上花劇團」的演出後，希望能組織研究機構，與相關人才「加入這個劇團的改革」。這似乎意味戲劇大眾化，與其依賴現實上難以成功的新劇運動，不如寄望於民眾喜愛的歌仔戲或戲曲形式。這不僅消融了戲曲與新劇的對壘，更授與前所未有的期待。楊逵看完「錦上花」演出《馮仙珠定國》一劇的感想，是情節、表演和劇場設計等方面皆應更精鍊化、合理化和寫實化；這三項特質加上現代技術，就是要「引進」戲曲的新內涵²⁴⁸。

「錦上花劇團」的戲曲改革引發中部文化人士積極討論²⁴⁹，這可能是半年多後楊逵等人組成「臺中演劇俱樂部」的重要機緣。事實上，1936年——風雨欲來的戰前一年——臺灣各地均泛起一波組織劇團的設想及行動，時有「新劇運動再出發之際」²⁵⁰這般樂觀想法。其中包括看似停頓在1934年的張維賢。張維賢在1936年〈談臺灣的戲劇——以臺語戲劇為主〉²⁵¹中，提到演劇的氣氛「呼之欲出」，召喚人們積極參與演劇的活力和決心。若說二〇年代文化劇的面貌是繁

²⁴⁷ 「錦上花劇團」的來歷參見邱坤良：〈文學作家、劇本創作與舞台呈現——以楊逵戲劇論為中心〉，《戲劇研究》第6期（2010年7月），頁122。

²⁴⁸ 楊逵：〈新劇運動與舊劇之改革——「錦上花」觀後感〉，《臺灣新聞》1935年10月2日至？日，收錄於《楊逵全集》卷9，頁376-382。

²⁴⁹ 「出現了一種意見，主張慢慢和傳統職業劇團合作，一點一滴進行改革的同時，也上演新編寫的劇本。最近，職業劇團「錦上花」的公演顯示出改革的意圖，以這場公演為契機，這個意見驀然成為臺中一帶關心舞臺劇的人士的注意焦點。最熱烈支持這個意見的是莊垂勝，而林獻堂、林烈堂、楊肇嘉、張煥桂、洪元煌等人也是熱烈的支持者。」楊逵：〈臺灣文學運動的現況〉，《文學案內》第1卷第5期，1935年11月1日，收錄於《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第1冊，頁293-294。

²⁵⁰ 《臺灣新文學》於五月〈消息通〉、八月〈新劇運動の再出發に際して〉，盤點各地成立或正籌劃中的劇團。見《臺灣新文學》第1卷第6號，1936年7月7日，頁95；第1卷第7號，1936年8月5日，頁5。

²⁵¹ 耐霜：〈談臺灣的戲劇——以臺語戲劇為主〉，《臺灣新文學》第1卷第9號，1936年11月5日，收於《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第2冊，頁210-215。

茂而早謝，三〇年代知識分子的工作便是檢討前期問題，再次出發。

劇團如何在劇場中改進新劇，如果不留下文字記錄便難以知曉；文學家則往往由劇本入手，認為新劇的幼弱，與臺灣劇本的缺蕪大有關連。例如賴慶認為劇本是為演出而作，演劇不振，連帶削弱劇作家的創作力²⁵²；楊守愚則反過來認為臺灣作家忽略劇本創作的重要性，「讓各新劇團去拿不合於臺灣的外國戲曲勉強來表演」²⁵³。無論何者，皆強調演劇和劇本相輔相成，應創作合於臺灣情狀、可供劇團上演的劇本。

三〇年代劇本創作數量提昇的原因，正如楊守愚呼籲的「宜多促進發表機關」，是眾多文藝雜誌提供了發表空間使然。在這些文藝雜誌中，小說和劇本通常並列為主要的徵求項目；對內容的要求，反映各雜誌不同的理念傾向。舉例而言，《南音》之「懸賞創作募集」如下：

- 一、體裁 1.小說·戲曲（壹萬字以上至二萬字）
2.詩·歌（俗歌兒歌在內不論長短）
3.時聯（對聯橫披門葉合一付也好，單單對聯也好）
 - 二、內容 以上三種不拘文言、白話、漢字臺灣話文尤好，以現在或過去五十年中，臺灣之自然政治、經濟、社會為背景，無論都市與田庄不論屬何階級之生活之全面或片面
 - 三、獎品 1.一等五十圓、二等三十圓、三等十五圓、等外佳作五圓
2.一等十圓、二等五圓、三等二圓、佳作一圓、其餘入選者皆有薄贈
3.同上
- 以上獎金貳百圓係關心臺灣文化之某篤志家提供
- 四、截止與發表 1.昭和七年四月十五日截止、六月一日發表
2.同 三月十五日截止、四月十五日發表
3.同 二月十五日截止、三月十五日發表

²⁵² 賴慶：〈文藝的大眾化怎樣保障文藝家的生活〉，《先發部隊》第1期，1934年7月15日，頁6。

²⁵³ 楊守愚：〈小說有點可觀，閑卻了戲曲，宜多促進發表機關〉，《先發部隊》第1期，1934年7月15日，頁8。



五、審查員 目下交涉中

六、入選作品、版權概歸本社，不論有無入選，原稿恕不寄還，如因作家之都合上，有何要求，儘可豫先向本社比接

如上所見，劇本和小說併為首項，獎金最高，徵稿時間也較長。然而投稿數量卻截然相反，最終徵得小說四篇，戲曲一篇，新詩二十首，舊詩四十四首，歌（文言）四〇，時聯七十五對²⁵⁴。唯一劇本，可能是刊於第九、十號上的《媼媒媼》²⁵⁵，而作者在交稿時也未完成全部的劇本²⁵⁶。該劇場景設在現代臺北市，情節探討賣身到有錢人家的婢女的悲劇命運，反映當時人身買賣的陋俗。《南音》是提倡臺灣話文的重鎮，核心人物葉榮鐘曾在雜誌上主張「第三文學」路線，認為臺灣文學應超越貴族文學和普羅文學，以臺灣風土人文作為創作立足點：「一個社會的集團，因其人種、歷史、風土、人情應會形成一種共同的特性，這樣的特性是超越階級以外的存在。所以臺灣人在做階級的分子以前，應先具有一種做臺灣人應有的特性。」²⁵⁷此主張可從徵文內容要求「不論屬何階級之生活」清楚看到。

1934 年左、右翼知識分子擱置路線爭議，在文藝大眾化的共識下結成臺灣文藝聯盟。機關誌《臺灣文藝》徵稿亦以小說、劇本為主，內容要求「有關臺灣的傳記、歷史，以及以臺灣人的生活為主的作品與有助於提升生活品質的作品」，傑出劇本還擁有「由本聯盟的戲劇研究部公開實際演出」的機會²⁵⁸。該刊總共發行十九期，登有日人劇本三部，臺人八部，其中五部以中文書寫²⁵⁹，不過都沒有上演過的紀錄。

張深切在臺灣文藝聯盟 1934 年「第一回臺灣全島文藝大會」上，即力倡發展演劇的必要性，理由是：「演劇是藝術的最高峰，容易使大眾了解尤其是容易使不識字階級看得來，可以說是實現藝術大眾化的最有力的藝術。」具體措施有組織演劇股份公司、聘請演劇家及音樂教師、招生訓練、廣募劇本等等。然而反對者以為演劇是營業事業，需要投注大量資金，與其由尚無能力的聯盟去籌辦，

²⁵⁴ 〈懸賞係啓事〉，《南音》第 1 卷第 8 號，1932 年 6 月 13 日，頁 24。

²⁵⁵ 悲鴻生：《媼媒媼》，《南音》第 1 卷第 9/10 號，1932 年 7 月 25 日，頁 54-66。

²⁵⁶ 第十一號「編輯後言」提到：「悲鴻生君作的媼媒（五幕悲劇）因為作者的都合，本期未能刊出，按於後期陸續登載，請讀者諸公原諒。」然而在第十二期之後，雜誌因禁止發行而停刊，故未能見劇本全貌。《南音》第 1 卷第 11 號，1932 年 9 月 27 日，無頁碼。

²⁵⁷ 〈第三文學提唱〉，《南音》第 1 卷第 8 號，1932 年 6 月 13 日，無頁碼。

²⁵⁸ 〈懸賞募集〉，《臺灣文藝》創刊號，1934 年 11 月 5 日，頁 87。

²⁵⁹ 這八部臺人劇本分別是：守愚《兩對摩登夫婦》、曙人《虛榮悞》、張榮宗《外交部事務官》（日文）、德音《『天鵝肉』》、邱春榮《結婚的理想》、董祐峰《森の彼方で》（日文）、張榮宗《貂蟬》（日文）、張深切《落陰》。

不如還是交給戲劇愛好者自行去辦較為妥當²⁶⁰。此後，文藝聯盟以雜誌為核心事業，但其中成員始終有演劇的構想。1935年臺北支部的張維賢、蔡德音等人曾計畫組織演劇研究部²⁶¹；1936年即將解散的前夕，文藝聯盟也放出明年將有第一回公演的好消息²⁶²，然而終究是「沒資金一切免談」²⁶³，成為未竟之業。

與臺灣文藝聯盟分道揚鑣，1935年由楊逵等人另起爐灶籌辦的《臺灣新文學》雜誌，投稿要求「描寫臺灣的現實或歷史」²⁶⁴。雜誌第四期以降，出現專門徵募劇本的「特別原稿懸賞募集」²⁶⁵：

近來新劇的研究，與新劇團的組織計畫漸見擡頭，島民對於新劇也漸懷抱關心來了。但是各實際的關係者所苦的總是在劇本難。老實我們也未嘗看出一篇值得注目的劇本出世。這是從事文學的兄弟們的責任。本社鑑及此現狀，為提高新劇運動，相信我們要盡力去找好的劇本，所以深望全島作家對這點特別用工努力，以副時勢的要求。

規定：

- 一、和漢文不拘（在排演時口白全部改為臺灣話）
- 二、長短不拘（一幕至三幕特別歡迎）
- 三、截稿發隨時（若有好的隨時發表，而推遷給適當的劇團排演）
- 四、報酬一篇十圓以上
- 五、版權歸於本社
- 六、原稿要註明「特別原稿」

該刊前後共登載七部劇本，六部為臺人創作，其中兩部以中文寫作²⁶⁶。如前所述，臺灣新文學社成功在1936年八月組成「臺中演劇俱樂部」，對臺灣演劇環境的重新檢討，強調要做實質的工作，「排除過去那種忽視客觀情勢的輕率作法」²⁶⁷，是演劇方面較有成果的文藝團體。

²⁶⁰ 〈第一回臺灣全島文藝大會記錄〉，《臺灣文藝》第2卷第1號，1934年12月18日，頁5-6。

²⁶¹ 蕙舒：〈書信：希望二三〉，《臺灣文藝》第2卷第6號，1935年6月10日，頁45。

²⁶² 〈編輯後記〉，《臺灣文藝》第3卷第6號，1936年5月29日，頁96。

²⁶³ 〈臺灣文學當前的諸問題——文聯東京支部座談會〉，《臺灣文藝》第3卷第7、8號，1936年8月28日；收錄於《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第1冊，頁111。

²⁶⁴ 〈懸賞募集〉，《臺灣新文學》第1卷第2號，1936年3月3日，頁14。

²⁶⁵ 〈特別原稿劇本募集〉，《臺灣新文學》第1卷第4號，1936年5月4日，頁86；第1卷第5號，頁90；第1卷第6號，頁94；第1卷第7號，頁80。標點符號經修改。

²⁶⁶ 這六部劇本分別是：廢人《鎖在雲圍的月亮》（中文）、黃一純《俺い等は拳》、獨孤《模範壯丁》（中文）、狂人（楊逵）《知哥仔伯》、藍紅綠《慈善家》、黃有才《斷崖の上》。

²⁶⁷ 林朝培：〈關於「臺灣演劇俱樂部」的籌組過程〉，《臺灣新文學》第1卷第8號，1936年9



順帶一提，站在官方立場的《臺灣時報》，徵文「以健全的演劇達到教化本島男女青年為國民，並有助於本島民眾的文化啟發和趣味提昇」為旨，題材要求「以喚起公民自覺為宗旨，與國民涵養、國語普及、鄉土的振興及改善相關」²⁶⁸，與臺人主辦的雜誌有明顯差別。

綜觀這些雜誌登載的劇本，包含家庭、婚戀、養女、迷信、階級等不同題材，當時創作者仍在摸索劇本的寫作方法，因此敘事上多屬平鋪直述的寫實劇，篇幅簡短，人物善惡對照分明，情緒直白流露，少有懸念，或訴諸悲情、或用諷刺筆法暴露社會問題。此外，不少劇本運用歌唱元素，寫出戲曲、歌劇、唱片劇本、詩劇等類型的劇本，可知受歌仔戲和唱片工業興起的影響²⁶⁹，戲劇嘗試方向不只有「話劇」而已。在此僅提及幾個比較特別的作品。董祐峰《森の彼方で》²⁷⁰以詩劇形式寫成，對話意象豐富，帶有烏托邦的象徵色彩。廢人《鎖在雲圍的月亮》²⁷¹改編自張資平的長篇小說《愛力圈外》，該劇長達五幕，因有小說可憑藉，人物關係和情節交織明顯比其他原創劇本來得複雜。大部分劇本的地理背景都設在臺灣，張榮宗《外交部事務官》²⁷²時空設在 1933 年的滿州國，內容關於一個冒充外交官、東大法學畢業的臺灣人，到滿州國鬼混，詐騙舞女，最後被警官抓獲審訊的故事，反映當時臺灣人到滿州國發展的歷史情境。

最後，有劇本創作，自然會出現劇本評論，然而大多屬泛泛之語，只有張維賢〈戲曲評〉²⁷³是以「劇場劇本」的角度提出具體批評。編劇、劇評和演劇有著同根共生的關係，在困厄的戲劇環境中，難有一方能獨立健壯地發展。不過正如同前面提到的，三〇年代的知識分子始終契而不捨地嘗試，社會環境和政治意識型態雖在 1937 年急轉彎，累積下來的經驗、能量仍隨著時間汨汨匯入戰時皇民劇，以及戰後初期的臺語新劇之中。

月 19 日，收錄於《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第 2 冊，頁 164-166。

²⁶⁸ 〈青年劇募集〉，《臺灣時報》昭和 10 年 6 月號，1935 年 6 月，頁 65。

²⁶⁹ 石婉舜：〈尋歡作樂者的淚滴——戲院、歌仔戲與殖民地的觀眾〉，頁 89。

²⁷⁰ 刊登於《臺灣文藝》第 2 卷第 5 號，1935 年 5 月 5 日，頁 82-84。

²⁷¹ 分五期連載於《臺灣新文學》第 1 卷第 2-6 號，1936 年 3 月 3 日至 7 月 7 日。

²⁷² 刊登於《臺灣文藝》第 2 卷第 1 號，1934 年 12 月 18 日，頁 142-148。張榮宗被吳新榮稱為「文聯現在唯一的劇作家」，見《吳新榮日記》1935 年 8 月 10 日，臺灣日記知識庫，瀏覽日期 2015.12.23。

²⁷³ 耐霜：〈戲曲評〉，《日治時期臺灣文藝評論集》第 2 冊，頁 149-152。



第四章

二、三〇年代在臺演出的中國劇本

前言

第二章曾探討《臺灣民報》登載的中國劇作，它們的內容呼應臺灣知識分子的啟蒙理念，並兼有示範中國白話文及劇本文體寫作的功能，不過除了《終身大事》之外，其餘皆未演出，所以接受對象也僅限於識字的讀者，相比之下演出劇本接觸的對象層面更為廣泛²⁷⁴。日治時期臺灣新劇採用的劇本，主要源於中國、日本和臺人的創作這三種。根據當時報刊及《臺灣電影戲劇史》為主的資料統計²⁷⁵，1923 到 1937 年之間的劇目多數作者不明，約有五十多部；其次是作者可考的臺灣劇本，約有三十多部；中國劇本目前看到的有三十部；日本劇目較少，常演的只有《金色夜叉》、《父歸》²⁷⁶。也許因為漢文化背景相通之故，劇團傾向從中國尋找適合上演的劇本。以上的計算固然不盡精確，因為沒有留下紀錄者不知凡幾，劇名相似者也無從判斷是否為同一劇目²⁷⁷，不過在進入討論前，還是有必要提供大概的數量概念（見表 4-1「劇本來源統計」）。

表 4-1 劇本來源統計：

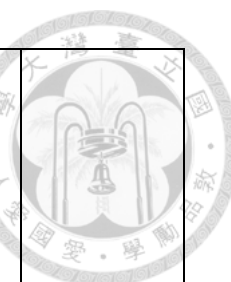
來源	劇名	數量
作者不明	辜狗變相、改良書房、聘金廢止、一夢十二年、母女皆拙、你先死、芙蓉劫、火裡蓮花、滑稽（阿片生活）、子淚、召集令、孔雀東南飛、是誰之錯、乞食的社會、	56

²⁷⁴ 本章探討的是由臺灣知識分子新劇團所演之中國劇本，時間界定在 1920 年代到 1937 年戰爭爆發以前，因此中國來臺的文明戲班，以及受其影響組成的本地文明戲劇團，如上海民興社、臺灣民興社、臺南黎明新劇團等，它們所演的文明戲劇目並不包括在討論之中。

²⁷⁵ 表 4-1、表 4-2 的整理，主要根據《臺灣民報》、《臺灣新民報》、《臺灣日日新報》、《臺灣電影戲劇史》等資料，另參考李宛儒〈臺灣新式戲劇的早期發展〉、邱坤良《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》、《灌園先生日記》等。各家記載的時間、場次或有出入，但劇目基本相同。李宛儒曾根據《臺灣民報》整理在臺演出的中國劇本，本文比對前述其他資料和《中國現代戲劇總目提要》後，另發現一些新的劇本。李宛儒：〈臺灣新式戲劇的早期發展〉，收於袁國興主編：《清末民初新潮演劇研究》（廣州：廣東人民出版社，2011 年），頁 234-235。董健主編：《中國現代戲劇總目提要》（南京市：南京大學，2003 年）。

²⁷⁶ 相對而言，日人劇團和殖民教育下的校園演劇，演的都是日本劇本或從日本翻譯的西劇，不過這些不在臺灣新劇團的討論範圍內。

²⁷⁷ 相似劇名者如《薄命花》（汪仲賢）與《薄命之花》、《愛情與黃金》（洪深）與《愛情及黃金》，相同劇名者如《自由花》、《馬介甫》、《逆子》等，這些都不能確定是否源自中國。



	自由花、戀愛的勝利、非自由之自由、薄命之花、愛之勝利、愛情是神聖、黃金與美色、水裡蓮花、馬介甫、生命之光、迷信之可驚、不良少年、新舊婚姻之結果、白蓮、算命先生、是誰之過、為何故、大正六年、飛馬招英、愛情之神聖、鄰居小姐、人生進行曲、江湖仁義、愛的偶像、大悟徹底、哭甚麼、玉潔冰清、甚麼病、糟糠之妻、湊巧、職務妨礙耶、流氓的落魄、一隻蜜蜂、酒之公判、深呼吸、還俗、雙簧(?)、慈母殺子、千歲爺、四人三藝(?)、頑頭點頭(?)、心	
臺灣	張文祥刺馬(陳崧)、情海濤/黃金地獄(薛玉龍)、論語博士、暗地、接木花、神鬼末路、愛情於死、舊家庭、浪子末路、啞旅行、小過年、人(以上張深切編)、迷信的家庭(張晴川編)、算運的倒運(曾得志編)、恐怖之影(張壽齡編)、勞心勞力之教育家、上不正則下歪、假銅像、暗夜明燈、嫖苦、屠戶、戰慄(以上由一公同窗會/南光演藝會/臺南共勵會編)、破滅的危機、人格問題、危機一髮、自己創造、盲目之愛(以上黃欣編)、封神臺、月下鐘聲、民眾聲、戇大老、春夢、新的生活、淚海孤舟(以上黃金火編)、犧牲(林太平編)	35
中國	黑籍冤魂、社會階級、代理丈夫、終身大事、良心、良心的戀愛、新聞記者、新人的生活、闊人的孝道、復活的玫瑰、刀痕、可憐閨裏月、回家以後、父權之下、我的心肝肉兒、潑婦、棄婦、酒後、一串珍珠、飛、何必情死、心田純潔的窮人、火之跳舞、一個銅片、摘星之女、藝術家、咖啡店之一夜、幽蘭女士、湖上的悲劇、歧途	30
日本	金色夜叉、父歸	2
西譯劇 278	噫無情(即悲慘世界)、國民公敵、一美元、秋、少年維特之煩	5

推敲起來，那些作者不明的劇目可能也多由臺人所作，只時當時僅供演出使

278 「西譯劇」指的是透過日本管道而來的西方(題材)劇本，但若是中國翻譯的西劇如《社會階級》，則仍歸於「中國」一類。

用，沒有出版發表，所以不易保存下來；即便知道作者的臺灣劇本，多數也未曾出版而難見原貌。相對地，島外傳入的劇本多是印刷出版品，經過大量複製而不易佚失。因此雖然遺憾，如欲探究臺灣新劇的演出內涵，勢必需從占總數量約五分之一、且得見全貌的中國劇本著手。以下的討論，第一節是關於劇本的流通、檢閱和傳演過程，第二、三節將探討劇本的類型和主題情節。

第一節 劇本的流通、傳演和檢閱

為因應知識和言論傳播的需求，清末民初以來中國出版界呈現一片蓬勃氣象。自從《新青年》起而推廣效法西方的現代戲劇，現代劇本的創作開始出現在各種報刊之上；到了 1924 年左右，各地叢出的大小劇團需要劇本來演出，環境有利於創作及銷售，於是劇本的單行本也日漸增加²⁷⁹。於此同時，臺灣新劇正值起步之際，臺人漸有創作劇本的嘗試，同時也向島外尋找適合演出的劇本，這便與報刊書籍的進口有關。

臺灣進口中國書報的方法，除了個人利用各種管道郵購、託購之外²⁸⁰，1926 年文化書局、1927 年中央書局等積極引介新思潮的書店相繼開辦，業者到上海商務印書館、中華書局、開明書店等大書店採購大量書報，使得中國出版品的主要進口地由福建轉移到上海²⁸¹。臺灣但凡要出版或進口出版品，都需先通過殖民當局依「臺灣出版規則」、「臺灣新聞紙令」規定進行之檢閱，被取締者通常基於妨礙風俗（猥褻、色情方面）、安寧（政治社會方面）兩方面的理由²⁸²，通過檢閱者才能發行銷售。從《臺灣出版警察報》的檢閱紀錄可知，中國出版品輸入量非常龐大，光是 1930 年一年之間，中國的報刊有二十三萬份、圖書更高達二百零

²⁷⁹ 洪深：〈導言〉，收於趙家壁主編：《中國新文學大系·第九集戲劇集》（上海：良友，1935 年），頁 70。

²⁸⁰ 「因感島內中文圖書之衰微，除被託購的不算外，各人也盡量選擇名著和雜誌，帶回贈送親友。」普丞：〈日據時期之中文書局（上）〉，《臺北文物》第 3 卷第 2 期，1954 年 8 月，頁 135。

²⁸¹ 蔡盛琦：〈日治時期臺灣的中文圖書出版業〉，《國家圖書館館刊》91 年第 2 期，2002 年 12 月，頁 81-87。

²⁸² 詳見河原功：〈日本統治期台湾での「檢閱」の実態〉，《2005 年度財団法人交流協會日台交流センター 日台研究支援事業報告書》（財団法人交流協會：2005 年 9 月）；徐千邦：《日據時期檢閱制度下的台灣左翼文學》（臺北：政治大學臺灣文學研究所，2013 年），頁 20-38。



九萬份之多²⁸³，而諸如《學生文藝叢刊》、《東方雜誌》、《婦女雜誌》、《小說月報》、《語絲》、《戲劇月刊》、《文藝月刊》、《電影雜誌》等文藝、綜合性報刊，都確有進口。從現存的賴和藏書中，也能看到不少賴和蒐藏的中國書報²⁸⁴，佐證中國出版品確實構成一些知識分子日常閱讀重要的一部分。

臺人取得中國劇本的方式，大約也是通過上述的幾種途徑：郵購、個人從中國攜回，或透過書店進口購買。《社會階級》、《良心的戀愛》據呂訴上所言是留學生從廈門帶回來的²⁸⁵；另外像是《我的心肝肉兒》、《代理丈夫》，由於發行面不廣，推測可能也是由個人攜回。至於哪些劇本是由書店進口就比較難以確認，不過像熊佛西《青春底悲哀》，侯曜《復活的玫瑰》、《棄婦》、《春的生日》，徐公美《歧途》等劇本集均出自「商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書」系列，因為來源集中，有可能是從上海整批進口的圖書。值得注意的是，中國劇本數量雖達三十部之多，但很多劇本都是出自此套叢書，或是收錄在同一部劇本集中，因此新劇團蒐羅劇本的範圍其實不如想像中多元（參見表 4-2「在臺演出的中國劇本」之「原出處」一欄）。

除了出版品的檢閱之外，劇本在上演前，還需經戲劇檢閱的手續。戲劇檢閱規則幾經更迭，戰前尚無由臺灣總督府下達的全臺法規，只有以州、廳為單位的地方性法規；1920 年代以後，各地的演藝相關法規日益完備和細節化，內容包含劇場建設方面的硬體規範，以及表演內容、演藝人員、觀眾等軟體規範²⁸⁶。新劇接受的是二〇年代以後法規的規範，之前的法規便不在此贅述。1923 年臺中州頒布「演藝觀覽物規則」²⁸⁷，要求演出內容不得違背勸善懲惡之旨、猥褻、暴力、政治性言論、妨礙公安風俗等；劇本方面，僅規定在表演前二十四小時內向郡守及警察署長申請表演許可時，要繳交題目和有詳細臺詞的劇本。其後，1926 年臺北州頒布之「興行規則」²⁸⁸，在劇本規定上有更明確的細節：

第二節 劇本

²⁸³ 不二出版編：《『台灣出版警察報』解說・禁図書新聞リスト》（東京：不二出版，2001 年），頁 23。《臺灣出版警察報》是臺灣總督府警務局檢閱禁止報紙、圖書的紀錄，現存原本第 6 至 35 號（1930 年 1 月到 1932 年 6 月），參見台灣總督府警務局保安課図書掛編：《台灣出版警察報》復刻版（東京：不二出版，2001 年），卷 1-5。

²⁸⁴ 賴和紀念館，賴和期刊目錄：http://cls.hs.yzu.edu.tw/laihe/B1/b22_2a.htm。賴和藏書：http://cls.hs.yzu.edu.tw/laihe/B1/b22_2.htm。瀏覽日期：2016.4.22。

²⁸⁵ 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁 296。

²⁸⁶ 相關研究，參見三澤真美惠：《殖民地下的「銀幕」：臺灣總督府電影政策之研究（1895~1942）》（臺北：前衛，2001 年），頁 49-64；石婉舜：〈臺灣總督府戲劇（曲）政策之研究（1895-1945）〉成果報告書，財團法人國家文化藝術基金會（93-2）。

²⁸⁷ 臺中州令第 49 號「演藝觀覽物規則」，《臺中州報》第 573 號，大正 12 年 12 月 22 日。

²⁸⁸ 臺北州令第 23 號「興行規則」，《臺北州報》號外，大正 15 年 10 月 7 日。



第六十條 演出需根據經由本令檢閱通過之劇本，否則不能上演。

第六十一條 欲受檢閱之劇本，需備齊左列事項及劇本兩部（非日文的劇本需附上翻譯），並在公演五日前向知事提出申請。

一、地址、姓名，團體則為事務所之所在地、名稱及代表者的地址與姓名。

二、類型、題名、幕數、場數

三、作者名

四、冊數、各冊的頁數（含封面）

五、檢閱後最初公演的年日月

第六十二條 依照前述規定提出申請之劇本，若無公安風俗及保健之障害而經核准後，一部劇本蓋檢印並交還提出申請者。

第六十三條 檢閱後若欲變更的劇名或內容，應先得到知事的認可。

第六十四條 劇本的檢印損毀或多部劇本需蓋印時，備妥事由後上繳劇本向當廳提出蓋檢印之申請。

第六十五條 根據第八十八條第一項第四號之規定禁止上演的劇本，應立即向當廳提出檢印之消除；限制上演的劇本在妥當變更後，需即刻向當廳提出認印之申請。

在制訂「興行規則」之前，臺北地方劇本的檢閱似乎流於放任的狀態²⁸⁹。王井泉在〈演劇的回憶〉一文中提到，1925年星光演劇研究會在新舞臺舉行第一回公演時還不用檢閱劇本，可以任意增刪臺詞，待到1927年第二回公演時，「就頒布了演劇取締法規，需要檢閱劇本以及演員的執照；為圖方便所以為了五張的執照以及劇本翻譯徹夜趕工。」²⁹⁰可見臺北「興行規則」頒布之後，新劇團就須依照法規申請演出。1930年臺南州²⁹¹、新竹州²⁹²和1933年高雄州²⁹³等地，也先後制訂了興行規則，明確規範劇本檢閱的辦法；臺南、高雄的規則中提到，劇本若在其他州廳檢閱通過，則不必再經過本州的檢閱即可上演。

從劇本檢閱的角度，可以部分解釋為什麼各劇團常重複上演相同的劇本，一來是省去短期內重複申請檢閱手續的麻煩，二來如王井泉所言，中國劇本還須從漢文翻譯成日文，實在頗花功夫。劇團辛苦排練完成的劇目自然也不會只演一

²⁸⁹ 〈法令略解：新二州令制定要目〉，《臺北州時報》，昭和2年1月17日，頁78。

²⁹⁰ 王井泉：〈演劇的回憶〉，收錄於黃英哲主編：《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第3冊，頁177。

²⁹¹ 臺南州令第4號「興行場及興行取締規則」，《臺南州報》第353號，昭和5年3月11日。

²⁹² 新竹州令第11號「興行規則」，《新竹州報》第372號，昭和5年5月10日。

²⁹³ 高雄州令第5號「興行取締規則」，《高雄州報》第784號，昭和8年4月18日。

次；此外，新劇團彼此間似乎沒有競爭關係，反而時有合作、指導的關係，這使得劇本更容易在劇團之間流通。舉例而言，基隆民運演劇研究會的指導者是星光劇團的張維賢²⁹⁴，而鐘鳴演劇研究會是由解散的星光劇團成員組成²⁹⁵，若對照表 4-2「臺灣演出情形」一欄，會發現這也許是《黑籍冤魂》在三團之間傳授的痕跡。又例如新竹新光社曾聘請彰化新劇社的周天啓幫忙導演²⁹⁶，兩團也曾聯合巡演，劇目便會有所重疊。

戲劇法規實際施行的情況，可再從幾則報導中了解。1925 年十月彰化留學生文化劇團在大甲申請演出時，當地警察堅持要他們繳交詳細的劇本，並說「取締上舊者（按：舊劇）不必詳細，新者（按：新劇）非寫出腳本與演劇時對照〔否則〕不能取締」，使他們準備不及而取消公演；然而翌日另一場演出中，「有柳川巡查部長正式臨監，而無持詳細之腳本，對照取締，亦能得平穩通過」，因此新劇團認為警察要求繳交詳細劇本，就只是藉機刁難罷了²⁹⁷。這則報導顯示 1925 年臺中地方的新劇團對於已頒布施行的劇本檢閱辦法仍不熟悉，而警察執法也有寬緊不一的現象。不過自此之後，《臺灣民報》上未再出現新劇團向警察爭辯要不要交詳細劇本的情況，這可能意味著劇本檢閱辦法已被熟悉且視為常態。二〇年代以降各地制訂的興行規則，雖然不是針對新劇而產生的，卻很「適時地」在新劇日漸興盛的時候法規趨於細緻化，使地方警察有監管的法源依據。

不過，正所謂上有政策下有對策，劇本即使經檢閱許可，演員也不見得會按照劇本表演。例如 1928 年七月彰化新劇社在宜蘭公演的情形：

彰化新劇社這回由宜蘭讀書會為後援，於去三日起在宜蘭公會堂開演了。而初夜開演了的翌日，便召屈出者肅阿乖，該劇團員謝有丁、劉慶章三氏到警察課，以前夜開演復活的玫瑰第五幕時，謝有丁氏為農夫，劉慶章氏為樵夫，互相對答的時候，說及農夫終日黽勉工作，還不得獲日常充饑的麵包，其原因都是被資本家剝削，自今以後是不得不互相團結，為階級向上計，和他抗爭云。以這項的說話，是不照劇本為理由，對右記三名即決各處罰科料十圓了。²⁹⁸

²⁹⁴ 〈基隆·新劇着試演好況〉，《臺灣民報》第 199 號，第 6 版，昭和 3 年 3 月 11 日。

²⁹⁵ 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁 312。

²⁹⁶ 〈新光社排演新劇〉，《臺灣民報》第 135 號，第 7 版，大正 15 年 12 月 20 日。

²⁹⁷ 〈大甲之文化講演及懇親會一餘興有文化劇極呈盛況〉，《臺灣民報》第 74 號，第 6 版，大正 14 年 10 月 11 日。

²⁹⁸ 〈新劇社開演警官無理阻害〉，《臺灣民報》第 217 號，第 4 版，昭和 3 年 7 月 15 日。報導中的劉慶章還曾現身於 1929 年 1 月 14 日林獻堂的日記中，該篇日記生動描述了劉慶章又一次演劇被罰錢的經過：「……見一巡查縛一犯人，其犯人向余脫帽，余問其何事，他以名刺與我，觀之，方知為台灣農民組合大甲支部常任委員劉慶章。他言在基隆演文化劇，被罰金，抗不繳納，

《復活的玫瑰》原劇第五幕，寫男主角因失戀而離開城市，遠赴鄉村從事教育工作；當地村民心性質樸，缺乏教育，有人聽說了男主角的戀愛史而對其人品感到不大信任。由此可知，該劇作者的原意是要塑造主角與村民、啟蒙者與被啟蒙者的形象差異，村民們只是過場的配角，於主旨根本無關輕重。彰化新劇社的改編可謂神來一筆，善用村民閒話的時機向觀眾發出政治性號召，翻轉原劇中村民無知和缺乏反抗意識的形象。有關違反戲劇法規的處理，此則報導所提供的訊息是：警察對左翼思想頗為敏感，但不知何故沒有即時中止演出，而是事後才把相關人等召至警察課；劇中插入政治宣傳，未被當成嚴重的違法情事，而是根據興行規則罰以科料；警察也未立刻禁止該團接下來的公演，而是當事人抗議不服裁決，「該警察課大發脾氣，並不附添理由，馬上取消是日的開演」。

另一則可供對照的是，張深切的演劇研究會在臺中公演，臨監官事先警告不得超出劇本臺詞，否則將即時中止。然而待到演完以後，警察才發覺演員雖全部按照劇本演出，但「單看劇本，實在沒感覺到那麼激烈，及看見了演出，加上表情動作，才知道這兩部劇本內容都有問題，以後禁止公演。」後來張深切以不收門票的「試演」名義再度上演該劇，警察一時無「法」可以取締，傳張深切至派出所，兩方花費一番功夫討論「試演和公演的分別及法律的取締範圍」，最後警察堅持命令解散，但已經演完了²⁹⁹。

從這些實例可以看到，警察對於演出內容的管理有劇本檢閱和現場臨監兩道關卡，劇本檢閱理應已排除不合法的劇本，然而真正要怎麼演，就考驗著雙方的應變能力；劇團偶有讓警察措手不及的演法，警察方面，原則上會依興行規則來取締，但雙方若對執法有意見不合時，警察看來終究有強制執法的權威性。附帶一提，臨監官的職責和作用，也不僅僅是在現場比對劇本和演出有無出入而已。臨監的重要目的，是藉由觀察民眾生活不可或缺的戲劇活動來洞悉民情，演出時觀眾的人數、身分階層、興趣和反應，都透露著社會的狀態³⁰⁰。從這個角度來說，劇場便成為了觀眾、劇團和警察三方直接交會、各取所需之所在。

綜言之，劇本由中國引至臺灣，需歷經諸多過程方能搬上舞臺，在此歷時與跨域的過程中，可能由於各種原因的介入而改變劇本的原貌，彰化新劇社演《復活的玫瑰》即是一例。然而，除了這個例子顯示演員趁機加入政治內容外，沒有更多資料可以說明，劇本是否改動、又出於何種原因而改動。例如：劇團是否任憑所好而改編劇本？或修改劇本以應付檢閱？警察檢閱後是否刪剪片段方准上

今早在草屯庄被拘，欲對我借金十元以繳納，若無，必定要受禁錮。余如數與之。」

²⁹⁹ 張深切：《張深切全集》卷 2，頁 526-528。

³⁰⁰ 橘高廣：〈臨監席に着て〉，《臺灣警察協會雜誌》第 84 期，大正 13 年 5 月 25 日，頁 45。

演？演員的表演是否讓劇本產生變化？這些問題都難以確認。事實上，預設跨海來臺的劇本會有些變化也未必是對的，例如 1939 年鐘鳴新劇俱樂部曾演出《新聞記者》，根據當時的劇評記錄³⁰¹，該次演出內容與原劇一致，連人名都沒有更動。

除了《新聞記者》，還有幾部中國劇本在 1937 年後也仍持續演出：《復活的玫瑰》、《何必情死》、《藝術家》、《棄婦》，其劇名前面常會冠以「愛情悲劇」、「社會悲劇」、「諷刺劇」、「社會劇」等幫助宣傳的主題分類³⁰²，這是戰前已有的廣告習慣；劇本雖然相同，過去新劇團強調啟蒙和教育，而今看重的或許更是劇情中通俗的人情倫理故事。皇民化時期這些劇本的「中國」出身大概不會特別強調，不過在此要指出，早在戰前的二、三〇年代，劇本從哪裡來、是誰寫的劇本，便已不是特別重要的事，因為新劇團雖常演中國劇本，但並不把劇本來源當成宣傳推銷的招牌，新劇似乎也未形成劇作家中心制。此外，這裡還牽涉到劇本文化景觀的問題。張維賢在演出西方翻譯劇本時，必須將內容改編成「符合本島民情」³⁰³，才能讓觀眾接受；中國劇本的漢文化背景則較無此困擾，方便直接搬演，某些特定的舞臺布景、人物身分、用語等等，可能會帶給觀眾一些特定的中國印象，不過就以上幾部演到戰時的劇本而言，這些元素也很容易在地化、或轉換成中性而無特定地域指涉的。因此，從以上兩個方面來看，相對於臺灣印刷媒體引介的中國文藝作品，明確標示作者出處、有中國白話文特殊的用詞和語體，進而在二〇年代創造一種共同體的閱讀感；新劇演出裡的「中國」符號之於觀眾、劇團，可能不那麼明顯，甚至無關緊要，這就可以解釋劇本何以能一直演到戰爭時期。

第二節 劇本類型：大異其趣的「新劇」

雖然中國劇本在臺灣皆以「新劇」之名上演，各劇本原本各自被歸屬的戲劇類型，其實並不全然相同。它們的創作時間，從最早的 1908 年到最晚的 1929 年，跨度長達二十年；隨著戲劇現代化的進程，劇本儼然是時間軸上的記號，標

³⁰¹ 新開教：〈鐘鳴新劇俱樂部の皇民化劇を觀て〉，《臺灣警察時報》第 280 期，昭和 14 年 3 月 5 日，頁 28-34。

³⁰² 石婉舜：《搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》，頁 138-139。

³⁰³ 志馬陸平（中山侑）：〈青年與臺灣——藝術運動之在省思〉，收於《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第 2 冊，頁 144。

示著各階段戲劇的流行與演變。在此將這些劇本分類並稍作分析，作者、創作時間及出處的整理，參見表 4-2「在臺演出的中國劇本」。



一、「五四」風潮所及的劇本

占最多數還是在五四前後、由現代戲劇運動所催生的劇本，包括胡適《終身大事》，陳大悲《良心》、《幽蘭女士》，熊佛西《新聞記者》、《新人的生活》，歐陽予倩《回家以後》、《潑婦》，徐公美《父權之下》、《歧途》、《飛》，田漢《咖啡店之一夜》、《火之跳舞》、《湖上的悲劇》，侯曜《復活的玫瑰》、《刀痕》、《可憐閨裏月》、《棄婦》、《摘星之女》、《一串珍珠》，丁西林《酒後》、蒲伯英³⁰⁴《閻人的孝道》等。他們參加劇團、寫劇論、譯介西劇、辦戲劇學校，劇本創作只是整體實踐當中的一環。這些劇本通常有明確的啟蒙意識，劇情安排也常有相似之處，即採用社會寫實劇的切入角度，兼採通俗劇般的情節、人物經營，這些特點可在第三節劇本分析中見到。另外也有一些不講大道理的喜劇，如丁西林《酒後》、熊佛西《藝術家》。二〇年代的中國劇本尚處於摸索階段，雖不盡成熟，但精神可佩。五四劇人曾在提高藝術和符合大眾趣味之間擺盪，洪深在 1935 年《中國新文學大系·戲劇集》的〈導言〉以不少篇幅回顧了這些反省的聲音³⁰⁵；上述的劇本創作模式，大概也是受到這兩種拉力的作用而形成的作法。

二、「改良新戲」

《黑籍冤魂》被稱為「改良新戲」，這是三十部中國劇本裡，創作時間最早的一部，由夏月珊改編自吳趸人同名短篇小說而來。夏月珊（1868-1924）為京劇演員，受清末社會思潮影響，致力戲劇改良運動，往往編演切合時事、鼓吹進步精神的劇本，1908 年與夏月潤、潘月樵等創建上海代表性的西式現代劇場「新舞臺」。劇本《黑籍冤魂》的主旨乃是告誡世人煙毒之弊，由夏氏本人扮演染上毒癮的主角；內容講述一位富家子弟因抽鴉片導致家破人亡，最終在街頭現身說法，勸世戒毒的故事。1908 年起該戲在丹桂茶園、新舞臺等地上演百餘次，轟動一時，因此在 1916 年被拍成電影³⁰⁶。從小說、戲劇到電影，三種表現形式的轉換

³⁰⁴ 蒲伯英（1875-1934）曾任《晨報》總編輯，主張戲劇改革，曾與陳大悲成立「新中華戲劇協社」，籌辦《戲劇》月刊，創辦人藝戲劇專門學校等。其生平可參見蒲耀瓊〈憶父親〉，興普、永貞〈蒲殿俊傳〉二文，收錄於蒲伯英著，中國戲劇家協會四川分會等編：《閻人的孝道》（四川，1990年），頁 65-126。

³⁰⁵ 洪深：〈導言〉，《中國新文學大系·第九集戲劇集》，頁 33-38。

³⁰⁶ 李遠達：〈試論改良新戲《黑籍冤魂》的藝員與觀眾互動〉，《漢語言文學研究》第 4 卷第 4

呈現了大眾生活消費空間的流行趨向。要認識該劇，可從 1911 年文明書局印行的《黑籍冤魂圖說》著手，書中內含詳細的劇情說明書和四十多張清楚的劇照。劇照最特殊之處，莫過於精緻而寫實的陳設布景——大戶人家的廳堂、臥室，到街景、衙門、墓地、茅草房，隨主角每下愈況的境遇而輪流更替。從申報廣告可知，時常「新添異樣布景」正是該劇用來吸引觀眾的作法³⁰⁷。除此以外，眾演員裝扮角色，在相機前擺出生動到位的神態、動作凝結於最富張力的瞬間，確使讀者有「手此一編，無異躬歷劇場，目睹全豹」之感。從精美印刷的《圖說》到豐富的布景，說明《黑籍冤魂》在選材、製作、演員和宣傳上的面面俱到，可謂戲劇改良加啟蒙大眾，又兼顧商業利益的成功典範。

「改良新戲」是當時廣告上的用語，內涵實為改良京劇。1912 年，上海老德勝班把《黑籍冤魂》帶到臺北淡水戲館演出³⁰⁸；二、三〇年代臺灣新劇團也幾度搬演，採用的必然是不同於京劇班的演出形式。不過，從「改良新戲」到「新劇」，兩種演出的差異再大，也或許仍有交會的地方。若說《黑籍冤魂》有什麼不可拋棄的核心概念，或許就是「現身說法」的手法。「現身說法」在原著小說裡是一種混淆虛實的雙層敘事結構：作者本人（小說家）在路上遇見垂死的主角，主角交給他一本自述一生如何吸鴉片而致沈淪的冊子，他便把內容抄錄下來，公諸於眾，故以下（第一人稱的小說）內容，即是主角的「現身說法」。關於中國小說敘事模式的複雜問題這裡不再深究。與戲劇文本相比，戲劇開場時並沒有前面這一段「戲中戲」，因此「現身說法」的意思也有所轉變。鄭正秋介紹《黑籍冤魂》：「繇是播諸歌詠，緣聲達意，因意造形，現身說法，顯然呈現其象於丹桂劇場。言者無罪，聞者足戒。有同嗜者，且矍然心動，譔然顏赧，怨懟懊憊，以求自拔者比比焉。」³⁰⁹ 這裡所指的是表演和敘事的融合：演員不只在「扮演」人物，而彷彿是人物的「化身」；劇情鋪展則如翻閱那本冊子，由這位「化身」在一幕一幕中親身自述吸毒之惡，此劇故足以撼動人心。1931 年埔里有一篇題為〈現身說法演改良劇〉³¹⁰的報導，介紹這齣改良劇各幕，是一個富人逐步衰敗及一個窮人逐步向上的經過，不知是否援用了以上「現身說法」之意，姑記於此。

期，(2013 年 12 月)，頁 93-94。

³⁰⁷ 李遠達：〈試論改良新戲《黑籍冤魂》的藝員與觀眾互動〉，頁 96。

³⁰⁸ 徐亞湘：《史實與詮釋：日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2006 年），頁 151。

³⁰⁹ 《黑籍冤魂圖說》，收於谷曙光編：《京劇歷史文獻匯編·清代卷 9 圖錄（上）》（南京：鳳凰出版社，2011 年），頁 566。

³¹⁰ 〈現身說法演改良劇〉，《臺灣新民報》第 389 號，第 9 版，昭和 6 年 11 月 7 日。



三、化裝演講劇本

《良心的戀愛》是一部化裝演講劇本，此乃作者谷劍塵³¹¹為其所參與的「少年宣講團化裝演講部」所作。如同本文第二章所言，戲劇啟蒙不只出現在學校及商業劇場，許多時候是由各地方的社會教育團體來擔當。這種組織通常籌辦諸多業務項目，演劇是其中一項，意在藉由戲劇吸引民眾觀賞，以達教育之效。是以演出的規劃，主要考量的是宜於聚眾及教育群眾，不是發展藝術。

少年宣講團成立於1912年，是上海一個私立社會教育團體，團務包括演講、設義務學校、圖書館、讀報社及文藝展演等方面。在部門分類中，化裝演講部隸屬於演講股（另含：定所宣講、遊行宣講、電影演講等）而非遊藝股（國技、音樂、幻術、歌舞等），在當時頗具名聲，專門表演警世啟民的故事：

表演以來，講題不下百餘起，在滬自開演講大會表演外，亦時赴內地舉行，借邑廟、戲臺表演，觀者恆數千人。應各團體服務，亦必時有潛移默化之效。厥功其偉，為滬團體研究化裝演講之著名者。³¹²

所謂化裝演講，就是演講和戲劇的結合，藉由劇情及表演吸引民眾觀賞。其起源可追溯至晚清改良戲的「言論派」³¹³腳色；然因運用戲劇的形式，卻不注重藝術性，嚴謹度較低，有人站在戲劇本位批評「內容與結構可以隨意而行，不究一切形式」、「不惜利用文明戲中低級趣味及其他一切手法以鼓起聽眾的興味」³¹⁴等等。谷劍塵以親身實踐的經驗撰寫〈化裝演講之新的理論和實際〉³¹⁵一文，系統性地介紹化裝演講的內涵及與戲劇的異同。化裝演講的體裁可分三種：一是「單人製」，即由一位演員/講者化裝登場，一半表演、一半演講，類似簡單的獨腳戲，比如扮演一個饑寒交迫的賭鬼，說明自己的身世和賭博的壞處；二是「解釋製」，此或者是戲劇結束後添加一段演講，或者是講者出入劇情中闡釋事件的意義；三是「表演製」，這與一般戲劇很相近，只是演員時而會直接、間接地教育觀眾。換言之，化裝演講有靈活的表演策略，表演者可以在演員和講者的身分

³¹¹ 谷劍塵（1897-1976）先是加入上海少年宣講團，1921年參與創立「上海戲劇協社」，後來進入電影界，寫過多篇電影論述。其生平可參見張偉：《談影小集：中國現代影壇的塵封一隅》（臺北：秀威資訊科技，2009年），頁35-38。

³¹² 〈少年宣講團之團務〉，《國貨月報》第1卷第1期（1924年），頁1-3。

³¹³ 此即任天知「進化團」受日本新派劇影響，為了宣傳政治改革訴求，演員會即時發揮，對臺下觀眾說大道理。見歐陽予倩：〈談文明戲〉，《中國話劇運動五十年史料集》第1輯，頁54-55。

³¹⁴ 閻哲吾、趙波隱：〈我們底教育戲劇運動發端〉，轉引自劉念渠：〈一九三四年中國戲劇運動之回顧〉，收錄於劉子凌編：《話劇與社會：20世紀30年代中國話劇文獻史料輯》（北京：人民出版社，2014年），頁164。

³¹⁵ 谷劍塵：〈化裝講演之新的理論和其實際〉，《教育與民眾》第6卷第2期（1934年），頁316-333。

之間游移轉換；劇本可長可短，可以寫成幕表，也可有完整臺詞；舞臺、燈光視場地條件可有可無。以上特點皆十分便於迅速組織宣傳、切入要點、吸引大眾，這也是在侷促的戰爭期間，化裝演講依然流行的緣故。

按上述分類，《良心的戀愛》屬於「表演製」。劇本有完整的格式（人物設定、舞臺指示、臺詞及分幕），長達七幕的劇情曲折懸宕，還有大跨度的時空場景。劇情描述一對可憐父女因戰禍欠債，女兒婉貞被債主逼做小妾，後又被賣到妓院；未婚夫誤其已死，另外認識了崔小姐，不料婉貞逃出妓院就醫時兩人相遇，未婚夫決心堅守婚約，而同樣具有新思想的崔小姐，為了「良心的戀愛」，也願意成全他們。此劇本與一般的劇本幾無二致，閱讀上稍有點「化裝演講」色彩之處，是正面角色的臺詞都頗長，藉機教育觀眾。例如：崔母抱怨丈夫不懂儲蓄，到處做社會服務時，崔父便言：「虧你說得出來，我不得不破費一點功夫和你講箇明白了。」而後大談國家困境與國民責任的問題。不過當時的戲劇也時常借題發揮、大發議論，所以二者實在無從區分。1921年上海戲劇協社成立時，谷劍塵、應雲衛等少年宣講團化裝演講部的團員，也列身於創始成員中，由此可見兩種表演形式的密切關連³¹⁶。

四、電影相關的劇本

清末民初戲劇改良運動大張旗鼓的同時，另一種劇院裡的新興娛樂事業——電影，也正快速成形。中國引進電影之初，人們是以戲劇的概念來想像電影，拍片者不知如何運鏡，架著機器讓演員在鏡頭前演戲，以膠卷再現戲劇。電影和劇界人員、資源時有重疊，彼此互相為用。從1905年譚鑫培拍京劇電影，1910年代文明戲劇人夾帶熱門劇目（如《黑籍冤魂》）投身影業，迨至電影地位屹立不墜的1920年代，大小電影公司以上海為中心，展開激烈的市場競爭³¹⁷，如歐陽予倩、洪深、汪仲賢、谷劍塵、侯曜等劇人，在此時期都曾經擔任電影的編劇或導演。

話說臺灣的情形也頗為類同。臺灣人雖從1925年起開始嘗試拍片，不過當時電影業的主體是巡迴放映業，參與巡映而又演過新劇的人不少，如周天啓、陳崧（鼎新社）曾組旭瀛社巡映公司，詹天馬（星光新劇團）、盧丙丁（臺南文化劇

³¹⁶ 應雲衛：〈回憶上海戲劇協社〉，收錄於《中國話劇運動五十年史料集》第2輯（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁1。

³¹⁷ 參見杜雲之：《中華民國電影史（上）》（臺北：行政院文化建設委員會，1988年），頁20-128。

團)、呂訴上(賽牡丹劇團)、周日星(臺北博愛協會、麗明演劇協會)等擔任辯士,另外前章提到,心懷電影夢而前往中國的何非光、張芳洲也演過新劇³¹⁸。

戲劇、電影的劇本互相改編的情形很多。在臺演出的中國劇本裡,從戲劇編成電影的有《黑籍冤魂》、《復活的玫瑰》、《棄婦》,由電影編成戲劇的有《一串珍珠》(原著是小說)。其中可以確定《復活的玫瑰》的戲劇和電影³¹⁹皆在臺灣演過。在表 4-2 中,侯曜的名字顯得特別突出,因為他的劇本數量最多,而且不少拍成電影。侯曜也是受五四影響的一代人,在大學時期編寫具社會意識的劇本,1925 年加入理念相同的「長城畫片公司」開始編導電影,1926 年左右轉入「民新影片公司」,便漸漸丟棄社會問題劇的風格³²⁰,這點從《復活的玫瑰》1924 年戲劇與 1928 年電影版本的對照中可以看出來(詳見後文)。

最後需要說明的是,有兩部劇本在本論文寫作期間未曾得見:測天《代理丈夫》為一幕「趣劇」,大意是丈夫與小販變裝,偷溜出門,被妻子揭穿毆打的故事³²¹;陳滌慮《我的心肝肉兒》為二十幕之「家庭寫真劇本」,劇情不明,有微卷藏於北京中國國家圖書館,且待日後再做補充。

第三節 戲劇的主題

三十部中國劇本中,除了幾部精短的喜劇、趣劇以外,大部分都是在探討社會問題。社會問題大概可粗略分為階級、毒害、婚戀三個主題,而以婚戀劇的數量最多。婚戀劇往往也會涵蓋其他的社會面向,只是劇情以婚戀作為主線,而對於婚戀的種種干預,便是社會病徵的顯影;女性議題也常包含在婚戀主題之中。另有一部劇本《可憐閨裏月》以反戰作為主題,此題材較為少見。本文將著重於婚戀主題的探討,關於階級、毒害兩個面向的主題情節,在此僅挑出幾部劇本,稍作劇情概述。

³¹⁸ 呂訴上:《臺灣電影戲劇史》,頁 18-22、301-302、305-306、307-308。

³¹⁹ 呂訴上:《臺灣電影戲劇史》,頁 18。

³²⁰ 杜雲之:《中華民國電影史(上)》,頁 93-96、108-109。

³²¹ 《中國現代戲劇總目提要》,頁 122。



一、階級問題

以階級問題為主題的劇本，通常明顯突出人物地位身分的對比，讓觀眾知道的戲劇針對的是階級結構問題，而非一般的善惡對立。另有一些劇本中有勞工罷工的事件（《父權之下》、《新人的生活》、《刀痕》），但不是劇情主線而是戲劇元素，意在加強負面角色的負面形象。

《社會階級》³²²的情節很簡單，是以貴族＜商人＜銀行雇員＜婢女＜車伕＜黑奴＜乞丐等，上下層人們一輪輪求婚和拒婚的行動，形成不斷重複結構的趣味。

《闊人的孝道》³²³描寫一位大官幫母親過壽而生出的社會怪象。其中一句臺詞傳神道盡劇中不同階級命運的差別：「你老太太就該做生、享福；我底媽就該氣得生病；菊枝的媽就該氣死；金剛鑽的媽就該死了裝在棺材裡還不得清淨。一樣骨肉做成的人，你的媽就是媽，別人的媽就連螞蟻也不如；無非因為你是個闊人。」

《火之跳舞》³²⁴寫貧病交加的工人一家因與蠻橫的收租人發生爭執，釀成火災。隔岸的富人家庭正在談論絲襪、狗和改造中國等陳腔濫調之時，發現失火，都跑到露臺上欣賞，年輕人隔岸觀火，愜意地伴隨火光跳舞，直到火勢延燒到自家工廠，主人才氣急敗壞過河巡視。翌日工廠懸賞緝拿縱火者，工人跳出來自首，要其他工人伙伴們去換賞金以改善生活，大家都勸慰他打消此念，一旁卻有個偵探出現硬要捉人，受欺辱的工人終於忍無可忍，大喊工人團結：「弟兄們，大家死命掙脫我們的枷鎖吧。能夠能解放我們的是我們自己的力量！」

二、毒害

除《黑籍冤魂》以煙毒之弊作為主題外，《新聞記者》、《新人的生活》、《良心》等也提到了毒害，但都是作為戲劇元素或背景，不是主題。

《新聞記者》³²⁵描寫記者胡天民向某經理的女兒馬嘯蘭求婚被拒後，威脅要在報上公開其父親的醜事；表面上熱心公益、為贖路籌款運動奔走，實際上卻是

³²² 獨譯：《社會階級》，《娛閒錄》第 16 期，1915 年，頁 46-56。

³²³ 蒲伯英：《闊人的孝道》，頁 1-53。

³²⁴ 田漢：《火之跳舞》，收於田漢著，董健等編：《田漢全集》第 2 卷（石家莊：花山文藝出版社，2000 年），頁 33-80。

³²⁵ 熊佛西：《新聞記者》，收於氏著《青春底悲哀》（上海：商務印書館，1924 年），頁 41-68。

個的鴉片大王。父親想用女兒婚姻來息事寧人，但另一位求婚者——表哥周超羣，聽見這段恐嚇後，出面勸告胡天民，不要違背新聞記者「有聞必錄」的信念，更不該藉此恐嚇他人，記者之職應要「替人類辦些有益的事業」云云。胡天民聽其曉以大義後沈思半晌，悔悟而去，馬嘯蘭也因此答應了表哥的婚約。

《良心》³²⁶是難得一見有兩條敘事線的劇本。主線描述在萬國拒毒會的演講中，會長兼醫學博士劉約翰公布「平等液」、「天然腦汁」等藥品化驗出嗎啡成分，實為毒藥，為此得罪了上海馳名的醫藥大王白湘五。白氏登報污其名譽，並派同夥的道學家、洋報總編輯等前去威脅遊說，皆被劉約翰斥退。副線是劉約翰的夫人接到電話，稱劉約翰因汽車爆炸受傷住在某旅館中，匆匆前去，卻發現床上躺的是舊情人汪占鰲。劉夫人驚欲奪門而出，忽然閃光燈一亮，被人拍了照片，原是白湘五設下的陷阱。白湘五要劉夫人簽名背書「平等液無毒」以換取照片，二人爭執間，桌上的釘子意外插入白的左胸，門口又有人放槍射殺白湘五。劉約翰來驗屍，劉夫人被警方當成嫌疑犯，最終汪占鰲自首開槍殺人，並說出白湘五如何利用自己策劃陷阱等等。這番告白得到了劉氏夫婦的原諒，稱汪是「良心主義底同志」，全戲就在三人哭著握手之下落幕。

三、婚戀、女性

婚戀主題的劇本同質性頗高，經常運用相似的人物安排、元素和戲劇結構。由於《復活的玫瑰》³²⁷在臺灣上演次數最多，在此以這部劇本為例說明，再延伸探討其他劇本。以下是各幕的情節大綱：

第一幕：男主角余曉星在公園作畫，內容是一幅象徵「自然之美」與「精神之愛」結合的玫瑰花。他的女友林秀雲的哥哥林天健抱著易卜生《海上夫人》上場，兩人由書本內容論及戀愛的真義，認為要讓無智識者也懂得享受愛情，就要從事教育運動。此時秀雲姍姍來遲，一副無限憂傷、欲言又止的樣子，二男感到奇怪。林家兄妹離開後，曉星歎頭歎腦的表弟李心靈登場，開心地說將與一位女學生結婚，名叫秀雲，曉星聽了震驚不已。

第二幕：婚禮當天，在充斥著傳統禮俗的新房中，曉星隨著鬧洞房的眾人前來，見到秀雲而痛苦離去。秀雲趁四下無人時拿出曉星的相片端看，然後以剪刀刺喉自殺。

³²⁶ 大悲編：《良心》，《晨報》，第7版，1920年6月4日至6月16日。

³²⁷ 侯曜：《復活的玫瑰》（上海：商務印書館，1932年）國難後第1版，頁1-47。

第三幕：曉星在家燒毀過往的情書，其父進來，說已幫他訂下與表妹（即李心靈之妹）的親事，原因是看上了對方家的權勢地位。曉星以無愛情的婚姻不道德，還有近親通婚的弊病為由極力反對。之後天健前來，向他說明秀雲婚事的來龍去脈：因為心靈是個馱子難娶門當戶對的老婆，李家便又將原已作廢的兒時婚約舊事重提，所以才有這莫名出現的親事。曉星與天健一同憤慨抨擊父母之命、金權至上的傳統婚姻觀念。曉星說他有志改造社會，打算去做鄉村教育工作。此時秀雲自殺的消息傳至，曉星後悔錯怪了她的心意。

第四幕：秀雲自殺未遂，李家發現她是為曉星情死，遂要退婚。天健和母親前來探望秀雲，並幫她離婚。

第五幕：在鄉村間，兩個村民閒聊，一人稱讚曉星的學問人品，另一人則聽說曉星的情史而對他的道德感到懷疑，但後來仍被說服要把小孩送到學校給曉星教育。過後，秀雲形色淒慘地到此祭拜父親的墳墓，她自言離婚後被親友、社會唾棄，世上再難以容身，正當預備再跳湖自殺時，被曉星即時撞見，施以人工呼吸救活。兩人終於重逢，決心一起改變黑暗的社會，走向愛與自由之路。

前文提到《復活的玫瑰》的電影也曾經在臺灣放映過。電影劇情的前半段與以上所述大致相同，不同之處從第五幕開始：曉星拒絕與表妹結婚之後，隻身前往香港，住在一個朋友家裡並受到朋友妹妹的青睞；另一方面，秀雲離婚後亦赴香港，意外發現曉星同在當地，茫茫人海中登報招之未果，又欠下旅館房債，處境十分淒涼。一天在路上看見曉星乘車而過，離迷恍惚中被另一輛汽車擦撞，而駕駛卻正好是曉星那位朋友，便把秀雲帶了回去。這對戀人將要重逢之際，秀雲又因一張照片而誤會曉星移情別戀，大受刺激跑去跳海，最後曉星也跳了海而將之救起³²⁸。

對照戲劇和電影版本，兩者之間最大的出入在於男、女主角離家以後，去的究竟是鄉村還是香港——這兩地的地景及其寓意，可說是天差地別。劇情走向分歧的原因很清楚：侯曜編導的電影，雖已被認為較有社會批判意識，但電影終究是要依循投資獲利的資本規則運作，為了增進票房，必須主打愛情劇千迴百轉的況味，自不宜保留原劇第五幕太過濃厚的教育意味。此外，在無聲電影的時代，影片也難以言語說教，反而視覺感官才是重點，這也就是為什麼電影不拍單調的鄉村，不讓男主角去實踐教育理想，轉而前往風華萬象的現代城市——號稱「小倫敦」³²⁹的香港——捕捉穿梭街頭的翩翩男女，淒慘迷離又破鏡重圓的曲折愛情

³²⁸ 張其琛：〈復活的玫瑰本事〉，《民新特刊》第6期（1927），頁2-3。

³²⁹ 《復活的玫瑰》電影到香港取景，一位劇組人員描述了他在船上眼見香港的第一印象：「遠望海島上的建築物很整齊壯麗，及船漸駛漸進。只見全島俱是疊疊的翠石，依依的綠樹，高山上有

心理。

侯曜自言受易卜生的影響，故在劇本《棄婦》中也仿照《玩偶之家》也刻畫離家出走的女性，但重點放在於離家之後女性在社會叢林生存的困境。女主角吳芷芳受丈夫婆婆的欺侮，憤而帶著受虐的婢女採蘭一同出走，並進入報館工作。報館正在籌備「女權運動特號」，眾員工私下卻都輕視女性的能力，芷芳不但薪水較低，還遭到壓榨和調戲，於是又憤然參加「女權同盟會」從事婦女運動，希望爭取女性參政和教育權。然而同盟會遭地方紳士以「女子無才便是德」為由破壞，調動區長強令解散。後來芷芳、採蘭離開城市，到鄉間耕食，既不被鄉民所理解，又遇上土匪擄走採蘭。走投無路之下，芷芳被尼姑救回庵中，然而一層層黑暗社會的網羅使其精神混亂，整齣戲就在癡狂噫語和佛號的交錯聲中結束³³⁰。當時有觀眾評論此結局太過消極，作者讓芷芳覺醒得不夠徹底，甚至芷芳離家後早該自謀再嫁，不該保守「性道德」，可見開放式結局或好人不得善終這種戲劇性安排，並不合於一般人對「問題劇」的功能想像。

從以上兩劇可以發現，侯曜的創作習於運用女性的「犧牲」來反映問題，不過除了上述這些偏向社會寫實式的營造，還有一種是偏向浪漫主義式的，比如：《摘星之女》中，女主角被強逼作軍人的姨太太，為了幫助藝術家男友早日完成畫作，獻出鮮血以代替一時欠缺的紅顏料；《刀痕》的女主角勇於追求真愛，捨棄位高權重的未婚夫，在抗議場合中為男友擋了警察一刀而導致破相。種種「犧牲」的用意，一方面是藉由外在威脅突出個人的意志及理想，另一方面女性受難是古今中外的敘事傳統，向來為觀眾同情，容易激發同理心。當然，如果一部社會問題劇以愛情、人情作包裝，最好能同時兼顧議題和戲劇效果的平衡，如果傾斜到其中一邊，就會像《復活的玫瑰》電影中秀雲的跳海，實在很難分說她究竟是為家庭社會所逼，還是被愛情的盲目所逼。

二〇年代中國產生了諸多運用相似人物、情節公式的劇本，在臺演出的劇本裡，除了上述幾個侯曜的劇本，還有《良心的戀愛》、《新人的生活》、《新聞記者》等，基本架構皆十分相像，大體而言：一、年輕人的婚戀受阻，女性被當成利益交換之物，破壞者若非保守的家長，就是有權勢地位之人；二、女性陷入危機，無力自己掙脫困境；三、男主角擁有進步思想和行動力，通常是年輕有為的學生、藝術家或社會運動者。它們都利用新舊、正反的二元對立，以及好人送

縱橫的馬路，海港內有林立的兵艦，馬路上的汽車上下如梭，海港內的汽船往來若織.....。」這般由香港風情運生的新鮮和興奮感，自然也是電影透過取景要展現給觀眾的。見汪龍溪：〈香港拍景雜記〉，《民新特刊》第6期（1927），頁10-12。

³³⁰ 調乎：〈看了棄婦以後〉，《婦女週報》第68期（1925年1月11日），頁3-4。

遭磨難的衝突危機，呈現「個人—家庭—社會乃至國家」的結構性問題。

當一個戲劇模式不斷重複成陳腔濫調，便會出現一些劇本以翻轉此模式來製造新趣。歐陽予倩在《潑婦》中，描寫一對具有新思想的夫妻談了戀愛而結婚，婚後丈夫卻任由家裡幫忙暗中納妾，聰明的妻子不但拆穿丈夫高唱「女性解放」的假面，還撕掉姨太太的賣身契，揣著姨太太去過自由的生活。《回家以後》描寫留美高材生腳踏兩條船，在美國另結新婚，原本想回國後與鄉下的髮妻離婚，卻發現妻子思想成長，而且有新式女子所沒有的好處，因此陷入兩難之中。這兩部劇本都在諷刺「新青年」的表裏不一，顛覆知識男性的形象，提升女性自主性，然而同樣不免有人物刻化單調的毛病。

不過話說回來，如果一套戲劇公式能夠正面、反面一再運用，那就表示它確有效用。有論者認為：「通俗劇表演在混亂的共和國早期，因為它向難纏的問題提供了清晰的答案，對於趣味不高非知識份子的城市流行文化消費者來說特別有吸引力。」³³¹此話雖指電影，但是以簡單的故事、直白的價值判斷，把新思想傳遞給大眾，這同樣是以通俗劇作為包裝的五四戲劇的追求。這段引文可以修正之處在於，通俗劇其實是知識分子與非智識觀眾難得的交集點——不僅觀眾喜歡看通俗劇，不少劇作家也樂於這樣去寫。歐陽予倩曾說，縱然傳入中國的西方戲劇流派，各有各的精神價值，但他眼下主張寫實主義，因為「革命的中國用不著藏頭露尾虛與委蛇的說話，應當痛痛快快處理一下社會的各種問題」。他所說的寫實主義，並不講究客觀模仿的形式面向，只取社會批評的面向；而要「痛痛快快」，自然便要善惡分明、大刀闊斧地說，觀眾喜歡看又看得懂，才能痛快。當時臺灣需要的也是這種新劇，因此像是侯曜劇本集中偏向非寫實的作品（如《春的生日》、《離魂倩女》等），就沒有上演的紀錄。

女性與婚戀是普世永恆的創作主題。日治時期臺灣小說也經常以女性的悲劇命運隱喻臺灣，表現社會關懷³³²。由於臺灣、中國婦女運動訴求相仿，新劇團拿中國劇本上演也還算切合題旨，不過臺灣人自己創作的劇本，自然更能反映現實面臨的問題，例如針對聘金制度、殖媒嫖等議題的劇本，便與時事議題密切結合。根據學者楊翠的研究，日治時期臺灣婦女問題可分為四大面向：婚姻、經濟、教育、參政，其中最早形成、獲得最多討論的是婚姻問題，1925年前後是倡議自由婚戀的輿論高峰³³³。就如同《棄婦》劇情設計裡女性的壓迫乃來自一層層

³³¹ Paul Pickowicz：〈通俗樣式和中國電影的五四傳統〉，轉引自李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945（增定版）》（香港：牛津大學出版社，2006年），頁117。

³³² 陳芳明：《左翼臺灣：殖民地文學運動史論》，頁106。

³³³ 楊翠：《日據時期臺灣婦女解放運動：以〈臺灣民報〉為分析場域（一九二〇—一九三二）》（臺北：時報文化，1993年），頁214。

連鎖的社會結構——臺灣的特殊性是還加上殖民統治這一層面。楊翠指出臺灣女性受「資本家—殖民者—父權」三重結構的壓迫，而又因普遍臺灣人民皆受此結構所壓迫，所以婦女運動的目的，便不光是為女性發聲：

就彼時的時代運動氛圍而言，「婦女解放」自身並不認為是最迫切的要務；經由婦女解放所釋放出來的能量，以達到社會、民族之整體解放，此方是當時進步男女心目中的當務之急。³³⁴

新劇搬演諸多婚戀、女性主題的劇本，正好切合 1920 年代以來的時代氛圍；婚戀劇情節通俗，表面上沒有直接的政治性，容易通過檢閱，卻能觸發觀眾同情共感的心理，而對女性議題關注的氣氛，實有助於凝聚整體社會運動的動能。

³³⁴ 上揭楊翠文，頁 93。

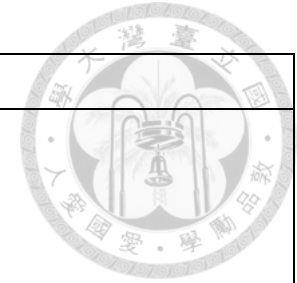


表 4-2 日治時期在臺演出的中國劇本：

	劇名	幕數	作者	原出處	臺灣演出情形（以下僅列有時間記錄者，此非完整的上演紀錄、演出次數）	備註
1	黑籍冤魂	23	吳趼人小說 夏月珊排演	1907.1 吳趼人同名小說發表於 《月月小說》1：4。1908 年編 排成戲。劇本見於： 1909.3-5 〈黑籍冤魂·新劇〉， 《圖畫旬報》； 1909.11 起〈世界新劇·黑籍冤 魂〉，《圖畫日報》87-123 號； 1911 《黑籍冤魂圖說》，文明書 局出版	1912 「上海老德勝班」於淡水戲館、 1927.5 「星光劇團」於臺北永樂座、 1928 「基隆民運演劇研究會」於基隆平民俱樂部樓上，該團至少演過 2 次、 1934 「鐘鳴演劇研究會」於臺北及各地巡迴	* 「改良新戲」 * 1916 幻仙電影公司拍 成電影
2	社會階級，又名：黃金塔、鳴不平	1	莫里哀著 獨譯	1915.3.2 《娛閒錄》16 期	1925.10 彰化留學生文化團於大甲、 1926 「彰化新劇社」	* 《憤世嫉俗》改譯 * 1909.1 陸鏡若等之 「申西會」首演於東京 * 由廈門通俗教育社攜 回（呂訴上語）

3	代理丈夫	1	測天	1918 吳江中學新劇股手抄本	1926.8.15 彰化有志青年演於彰化座	* 「趣劇」
4	終身大事	1	胡適	1919.3 《新青年》6 卷 3 號	1924 「星光演劇研究會」、 1925.10 「星光演劇研究會」於臺北新舞臺、 1926.1.27 「臺灣藝術研究會」（臺北稻江青年）於臺北、 1926.4 「彰化新劇社」 1926.4.22 「星光演劇研究會」於臺北永樂座	* 作者自稱「遊戲的喜劇」
5	良心	5	陳大悲	1920.6 《晨報》7 版	1926.11.23-24 新竹「新光社」於新竹座、 1927.1.27-29 新竹「新光社」於基隆新聲館、 1927.5 「星光劇團」於臺北永樂座、萬華戲院、 1927.6.26-29 新竹「新光社」於臺南南座、 1927.8 新竹「新光社」於臺中、 1932.5.25-26 「蝴蝶演劇研究會」於臺中樂舞臺	
6	良心的戀愛	7	谷劍塵	1922.8.24-9.17 《民國日報·覺悟》	925.1.30 「鼎新社」於彰化座、 1925.7 「臺灣學生同志聯盟」於和美（遭禁演）、 1925.10 彰化留學生文化團於大甲、 1928.6 「新光社」於苑裡、	* 少年宣講團化裝演講劇本 * 由廈門通俗教育社攜回（呂訴上語）





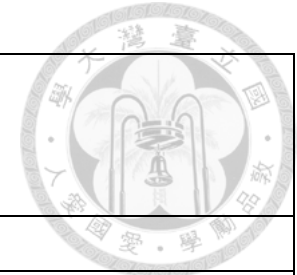
					1928.7.24 「彰化新劇社」於員林員樂座、	
7	新聞記者	1	熊佛西	1922.4.19-23 《晨報副刊》； 1924.1 初版《青春底悲哀》劇本集（商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第 1 種）	1927.6.26-29 新竹「新光社」於臺南南座、 1927.8 新竹「新光社」於臺中、 時間不明，基隆「民運新劇團」、 1928.7.19 彰化「新劇社」於員林員樂座、 1934 「鐘鳴演劇研究會」於臺北及各地巡迴、 1935.10 「鐘鳴新劇俱樂部」於臺北第一劇場	
8	新人的生活	2	熊佛西	1924.1 初版《青春底悲哀》劇本集（商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第 1 種）	1928.7.20 彰化「新劇社」於員林員樂座	
9	闊人的孝道	4	蒲伯英	1923.11-1924.4 《晨報副刊》； 1924.5 《闊人的孝道》劇本集（晨報叢書第 17 種）	1928.6.7 「麗明演劇協會」於臺北太平町、 1928.6.17 「新光社」於彰化、 1928.6 「新光社」於苑裡	
10	復活的玫瑰	5	侯曜	1924.3 初版《復活的玫瑰》（商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第 2 種）	1927.2.19 新竹「新光社」於新竹座、 1927.3.3 新竹「新光社」於新竹座、 1927.6.26-29 新竹「新光社」於臺南南座、 1927.7.8 新竹「新光社」於臺中、 1928 臺南「共勵會」演藝部於臺南南座、 時間不明，基隆「民運新劇團」、 1928.7.3-6 彰化「新劇社」於宜蘭公會堂（次	* 1927 拍成電影（民新） * 1928 電影曾在臺灣巡映



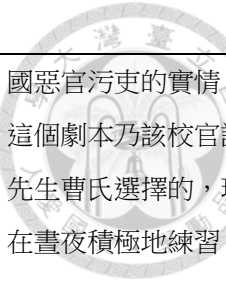
					<p>日遭罰款禁演)、</p> <p>1928.7.19 彰化「新劇社」於員林員樂座、</p> <p>1929.5.1 「文運演劇團」於基隆、</p> <p>1932.5.25-26 「蝴蝶演劇研究會」於臺中樂舞臺、</p> <p>1932.11.19 「一新會」、</p> <p>1932.12.18 「臺南共勵會演藝部」於臺南宮古座、</p> <p>1933.2.11-12 「臺南共勵會演藝部」於臺北新舞臺、</p> <p>1934 「鐘鳴演劇研究會」於臺北及各地巡迴、</p> <p>1935.10 「鐘鳴新劇俱樂部」於臺北第一劇場</p>	
11	刀痕	3	侯曜	1924.3 初版《復活的玫瑰》(商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第 2 種)	時間不明，基隆「民運新劇團」	
12	可憐閨裏月	5	侯曜	1924.3 初版《復活的玫瑰》(商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第 2 種)	<p>時間不明，基隆「民運新劇團」</p> <p>1928 春假，「星光劇團」於永樂座(〈我的演劇回憶〉)</p> <p>1932.11.20 「一新會」</p>	
13	回家以後	1	歐陽予倩	1924.10 《東方雜誌》21 卷 20	1925.8.23-24 「鼎新社」於彰化	* 收入 1935 年《中國

				號；1928.5 上海戲劇協社編《劇本匯刊》第2集，商務印書館出版		新文學大系·戲劇集》
14	咖啡店之一夜	1	田漢	1922.5《創造季刊》1卷1期； 1924.12《咖啡店之一夜》劇本集（中華書局出版）	1932.12.17「臺南共勵會演藝部」於臺南宮古座	* 《臺灣日日新報》上記為「珈琲店之一夜」
15	父權之下	1	徐公美	1924《進德季刊》3卷2期； 1926.5初版《歧途》戲劇集（商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第6種）	1927.1.27-29 新竹「新光社」於基隆新聲館、 1927.2.19 新竹「新光社」於新竹座、 1927.3.3 新竹「新光社」於新竹座、 1927.6.26-29 新竹「新光社」於臺南南座、 1927.8 新竹「新光社」於臺中、 1934「鐘鳴演劇研究會」於臺北及各地巡迴 1934.12.8-9「臺南共勵會演藝部」於臺南大舞臺	
16	歧途	4	徐公美	1926.5初版《歧途》戲劇集（商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第6種）	1933.10.16-17「臺南共勵會演藝部」於臺南大舞臺	
17	我的心肝肉兒	20	陳滌慮	1924.11 廈門徐振亞發行（中國現代戲劇總目提要）	1926.4「彰化新劇社」、 1926.11.25-26 彰化新劇社於新竹座、 1927.8 新竹「新光社」於臺中、	* 「家庭寫真劇本」

					1928.7.21-23「彰化新劇社」於員林員樂座、	
18	潑婦	1	歐陽予倩	寫於 1922，1925.3 上海戲劇協社編《劇本匯刊》第 1 集	1931「臺南共勵會演藝部」於臺南宮古座	* 呂訴上誤為田漢作
19	棄婦	5	侯曜	寫於 1922.11，1925.5 初版《棄婦》(商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第 3 種); 1925 侯曜《影戲劇本作法》，泰東出版社，後附電影劇本	時間不明，基隆民運新劇團、 1935.10「鐘鳴新劇俱樂部」於臺北第一劇場	* 1924 拍成電影(長城畫片公司出品)
20	酒後	1	凌淑華小說 丁西林改編	1925.3《現代評論》1 卷 13 期	1925.8.9 文化協會夏季學校講習員於林獻堂邸	
21	摘星之女	2	侯曜	寫於 1924.8.15，收於 1928.10 初版《春的生日》戲劇集(商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第 9 種); ?《摘星之女專號》電影說明書	1932.11.20「一新會」	* 1925 拍成電影(長城畫片公司)
22	一串珍珠		莫伯桑小說 侯曜改編	電影劇本，《一串珍珠》特刊	1928「臺南共勵會演藝部」於臺南南座	* 1926 年電影(長城畫片公司出品) * 「警世哀情佳片」 * 臺南共勵會也可能直接改編自小說



23	飛	1	徐公美	1926.5 初版《歧途》戲劇集（商務印書館文學研究會通俗戲劇叢書第6種）	1933「民烽演劇研究會」於永樂座	
24	藝術家	1	熊佛西	1928.7《小說月報》9卷7號	1935.10「鐘鳴新劇俱樂部」於臺北第一劇場	
25	幽蘭女士	5	陳大悲	1921.1《晨報》；1928.8《幽蘭女士》，上海現代書局出版	1934.12.8-9「臺南共勵會演藝部」於臺南大舞臺	* 收入1935年《中國新文學大系·戲劇集》
26	何必情死		鄭正秋	1928《電影月報》第6期	1934「鐘鳴演劇研究會」於臺北及各地巡迴、 1935.10「鐘鳴新劇俱樂部」於臺北第一劇場	
27	心田純潔的窮人	5	鄒勁生	1929《學生文藝叢刊》5卷8期	1930.2.9「臺南赤崁勞動青年會」於臺南	* 臺南演出記為「社會劇四幕」
28	火之跳舞	3	田漢	寫於1929.6，1929.7《摩登》2期；1930.6初版《田漢戲曲集》第5集，現代書局出版	1931.11.6「臺南共勵會演藝部」於臺南宮古座	* 呂訴上記為《火之踏舞》，時間誤為1930
29	湖上的悲劇	1	田漢	1928《南國半月刊》第5期； 1931.4《田漢戲曲集》第4集，上海現代書局出版	1935.11.13-14「臺南共勵會演藝部」於臺南宮古座	* 《臺灣日日新報》上記為「湖上悲劇」
30	一個銅片	不明	不明	不明	1927.9.27 高等商業學校之遊藝紀念會於臺南公會堂	* 1927.9.25《臺灣民報》：「劇名聽說是『一個銅片』表現中

						 <p>國惡官污吏的實情， 這個劇本乃該校官話 先生曹氏選擇的，現 在晝夜積極地練習 著。」</p>
--	--	--	--	--	--	---



第五章 結論



臺灣知識分子新劇與中國的連接點，一般認為是建立在文明戲和五四戲劇這兩種性格矛盾的戲劇類型之上，因此本論文由此出發，探問它們的實質影響力究竟如何。五四戲劇是很明顯的標誌物，它們出現在《臺灣民報》和新劇團的演出劇目中；至於文明戲對臺灣新劇有所影響，此說主要來源於張維賢的戰後憶述。本文曾在第一、二章指出「文明戲」一詞具有不同層次的用法，必須放回使用者的時空和話語情境下才能正確掌握。戰後張維賢口中的文明戲，時而像是表演粗糙的貶義詞，時而像是指這個劇種；就後者而言，他提到臺灣留學生受廈門通俗教育社影響而回臺演劇，而該社演的是文明戲，因此我們容易聯想起初臺灣知識分子新劇，可能也是文明戲的演法。本文考察廈門通俗教育社，雖未發現直接證據，能說明他們是否採用文明戲的表演形式，但是可以明顯看出，該社的戲劇觀念與二〇年代的臺灣知識青年截然不同。廈門通俗教育社以社會教育為宗旨，透過演劇接觸民眾並循序漸進的施予啟蒙，才是主要的，因此他們不避諱演出傳統、民間、通俗、符合民眾生活趣味的劇目；他們也反對立刻附會五四思潮，上演文藝化的現代戲劇。不過這是就內容而言，不代表他們也排斥已經流傳在閩南地區的現代戲劇表演方法。分辨廈門通俗教育社是否「純粹」為文明戲，也許沒有太多的必要，因為文明戲本來便擁有不斷吸納各種元素的特質。可依據張維賢的話語往下推論的是，臺灣知識分子新劇在演出方法和戲劇觀念上，有影響來源分化的現象，他們只仿效廈門通俗教育社的演出方法，戲劇觀念則取法另外的管道，新文化運動中主流的啟蒙及批判思維，對他們影響甚深。

二〇年代上半期，臺灣新文化運動借鑑中國五四文化運動的新舊衝突模式，提倡新劇的知識分子，大多猛力抨擊舊劇、歌仔戲，把啟蒙民眾、戲劇娛樂型態的汰舊換新視為任務，這是臺灣新劇與五四戲劇暗合處。不過究實而論，五四時期生產的論述和創作，並非等質滲透到臺灣各個新文化領域，中國新文學和中國現代戲劇的影響力不能等同視之。臺灣新知識分子對五四論述的承襲，明確表現在二〇年代沸沸揚揚的新舊文學論爭中，而這些爭執的焦點是文學和書寫語言，雖偶爾牽涉戲劇，但比例上可說非常稀少。在論爭中，新劇被當成一種新興文體，網羅在新文學陣營中，「文學界」的知識分子如張我軍、蔡孝乾等人在推廣中國新文學時，裙帶提及了胡適、易卜生這兩位指標性人物，但皆欠缺深論。換言之，當時臺灣報刊上未能見到有深度的五四戲劇論

述。本文以葉榮鐘的文章及其參與的論爭為例，說明在二〇年代末臺灣知識分子們明顯是以日本戲劇論述的作為典範。為了充實戲劇知識和實踐上的匱缺，臺灣人很快選擇了日本這條學習通道。

劇本方面，中國現代戲劇因素較為顯著。《臺灣民報》曾登載多部中國劇作，目的是示範中國白話文和劇本體裁的寫作。此外，在二、三〇年代臺灣新劇團也搬演不少中國劇本，它們大多是以通俗情節反映各種社會面向的寫實劇，有些劇本成為劇團的常演劇目，持續流傳到戰爭時期、甚至戰後。由於當時並未形成劇作家中心制，觀眾應不甚在意劇本來源、作者是誰的問題，而且至少在戰爭時期，劇本應已抽換成無中國色彩的中性內涵，才能夠安然地演下去。

「知識分子新劇」只是個方便討論的集合概念，指這一群接受現代教育出身的人們，共同參與了臺灣戲劇現代化的行列。若將他們還原回形形色色的個人，其實會發現他們的戲劇立場和觀點並不真的全然相同。例如文中提到的幾位人物：張維賢是重視戲劇美學的無政府主義者，民烽劇團的主張及活動，可謂其理論與實踐結合的成果；因為保持嚴謹的藝術眼光，張維賢不但反對舊劇、歌仔戲，對於早期新劇的表現和臺人劇本創作皆頗為嗤鼻。楊逵則懷抱另一種態度，他在三〇年代主張把新劇技術引入戲曲加以改革，而非斷然毀棄舊劇；而其劇作深刻的底層關懷和控訴，更甚於創作技法的鍛鍊。葉榮鐘雖不涉足演劇，但觀察力十分敏銳，早在 1929 年便提出新、舊劇應互相補足，才能兼顧藝術與娛樂；他非左翼文人，卻也提議可以效法日本無產階級戲劇運動，演出易於大眾理解、而非「高踏派」的作品³³⁵。張深切除了在 1925、1930 年兩次短暫組織劇團之外，在臺灣文藝聯盟中也力倡將戲劇當作發展項目之一，可惜始終沒有落實；他自己編寫帶有啟蒙色彩的新劇劇本，不在意舊劇改革，但是贊成把傳統民間故事、歷史題材納入劇本中，使新劇與民眾既有的趣味相連³³⁶。楊逵、葉榮鐘、張深切等人的戲劇觀察側重點並不相同，但相較於張維賢，彼此似乎又比較接近，原因是他們都從文藝大眾化的角度，思考承載文化內涵的戲劇該如何普及民眾生活的可行出路。總而言之，三〇年代文藝風氣為之一變，確實使知識分子有更實質的戲劇思考，而非只是對立批判。但由於組織劇團太過困難，各個文藝團體如東京臺灣同好會、臺灣藝術研究會、臺灣文藝作家協會、臺灣文藝聯盟及其支部、臺灣新文學社等，皆有規劃演劇的設想，但真正能結成並演出者極少。因而只能伺機而動，先藉當時叢出的文藝雜

³³⁵ 葉榮鐘：〈戲劇與觀眾——答紫鵲女士〉，《葉榮鐘早年文集》，頁 212-213。

³³⁶ 〈《臺灣文藝》北部同好者座談會〉，收於《日治時期臺灣文藝評論集（雜誌篇）》第 1 冊，頁 128。

誌提供發表平臺，鼓勵臺灣人創作「描寫臺灣」的劇本。

三〇年代的臺灣湧現一股蓬勃的文藝力量。才數年前，《臺灣民報》上還曾有過如此感嘆：「暑假已過，內地及中國的留學生，大都各向自由的天地，去享受他們的自由權。但是跼促的臺灣，從此又要感覺寂寞與無寥了。」這段文字繪聲繪影地描述了島內環境的空悶之感，被動且無力，有賴海外留學生注入新鮮氧氣。本文在第三章考察留日的東京臺灣青年會及其他零星的演劇活動，這些演出通常是正式聚會後的餘興節目，他們最初單純而興致盎然的新劇嘗試，不是出於啟蒙致用的動機，沒有「嚴肅」意義，如今看來反而覺得彌足珍貴。他們也與中國人士有所來往，留下少量的戲劇交流記錄，不過不同於中國留學生因人數眾多而文藝發展熱烈，當時臺灣留學生多半專注於實學或社會運動，在日本還不足以真正形成文化圈，要待到 1933 年臺灣藝術研究會成立時，才形成實質的文藝團體。在其中，最熱衷戲劇，經常出入日本劇場的人物就是吳坤煌。

以過去的研究為基礎，本文側重探討吳坤煌與中國相關的兩個面向，一是他參加中國留學生演劇的情形，二是他對中國劇界的認識及想像。由當時報紙和晚年吳坤煌的自述可得知，他大約從 1932、33 年起，約有四、五年的時間間續活動於日本劇場中，與日本、中國、朝鮮各民族左翼人士進行戲劇交流，並曾在中國留學生劇團的公演中擔任導演之職。然而，在其他相關參與者的記述中，吳坤煌卻沒有什麼存在感。本文先大致勾勒中國留學生演劇情形，說明當時中國學生呼應國內局勢，劇團也有左、右之分，左翼劇團人員有所重疊，而吳坤煌參加的也確都出自左翼一脈。中國留學生們抱持著實驗、業餘、小劇場的精神籌演，劇場技術方面多受日本劇人的指導和協助。本文發現一筆新的資料，指出吳坤煌曾以「顧問」身分參與其中，且被該文章作者當成是「日本戲劇家」，將其日本筆名「北村敏夫」與其他知名劇人並列相提。雖仍欠缺具體細節，但這至少證明吳坤煌確實曾加入中國留學生演劇活動，身任若非導演、就是指導性的角色。

吳坤煌在日本雜誌上介紹中國戲劇的三篇文章，反映出他的左翼傾向和對隔海中國劇界的友善態度。由於他的寫作素材非源於親身經驗，加上在其中一篇關於田漢的文章裡，雜誌編輯部對他的說法抱持疑慮，據此本文提出一種詮釋：吳坤煌的想像投射與中國實際情形可能有一段落差，其寫作之時，中國左翼劇人多困於現實的經濟制約，集中在城市裡向商業化、明星化發展，真正走近底層農村人民的反而是體制內的社教團體；再者，張維賢曾前往中國一探究竟，最後也失望而返。因此希望成為中、日之間「橋樑」的吳坤煌，無論是在

他人歷史書寫中的隱形、或者他對中國認識的模糊，皆隱然透露邊緣與隔閡的曖昧性。

整體來說，這本論文一方面在處理題目所揭示的主要問題，另一方面也任憑好奇心的延伸而探觸其他的新劇議題。兩千年以前的幾部重要戲劇史著作，仍然是現在認識戰前臺灣人新劇的入口，本文既以這些研究成果為立足點，也嘗試與之對話，提出自己的觀察及解釋，補充其未盡之言。換句話說，戰前臺灣知識分子新劇的架構和內涵目前似乎大致確定，常用一套標準而適切的話語去述說它，但在基礎觀念跟既定印象之下，還有沒有「意外」可言？我想答案是肯定的，因為新劇史的「缺席者」還遠遠多過「現身者」。如果某些人、事、物原在歷史視野中並不存在，爾後才被發掘深論，小的發現可以豐富觀察面向，然而大者將可能改變我們的既有認知，甚至是整體解釋的方向。

相較於文學以字紙為載體，保存較為容易；新劇資料少，多數參與者面目模糊，演出也欠缺記錄。因此，目前的戰前臺灣新劇史並不是以繁複堆疊的小片段所組成，而是仰賴關鍵資料、說法建立起來的。如此一來，敘述者記憶和觀點的限制，很可能會轉移成研究者的限制。以第二章談到的 1954 年《臺北文物》上持有話語權的呂訴上和張維賢為例，面對呂訴上，我們知道要謹慎檢驗其所提供的素材，留意他民族意識的轉變之於史觀的作用；但相對地，似乎少有論者對張維賢的說法予以同等的客觀檢視。原因或許是，呂訴上歷史書寫者的身分較為明顯，而張維賢則多被視為歷史現場的見證者之故吧。然而要由其話語一探新劇究竟，不能忘記張維賢有地緣限制、有個人對戲劇優劣的價值判準，當時也有難言之隱，這些都是歷史記憶和建構的老問題。

試著把目光朝向已知事物的邊緣、差異之處移動，我們也許能看到既有新劇視野的包含邊界到哪，並慢慢找回在那之外的缺席者。論文寫作過程中，當我初次見到臺南文化劇團登上竹竿搭建的戶外簡陋舞臺的照片時³³⁷，感到十分意外，因為這動搖了原以為只有戲曲才演外臺戲的想法；這張照片提示一件事，報刊上的新劇報導，多半是劇院演出的預告宣傳或回顧，外臺新劇是否也曾是知識分子接近民眾的嘗試作法？舞臺上衣冠整齊的知識分子一字排開拍照，與臺下板凳上好奇扭動的孩童形成對比，若只把婦孺和俚俗表演聯想在一起，這個畫面大概會產生一些視覺衝擊。又有另一張照片³³⁸，逼仄的室內舞臺上有十多位演員，穿著混搭，各有舉止，看不出戲劇時空設定，也不知是在休

³³⁷ 黃信彰：《工運歌聲反殖民：盧丙丁與林氏好的年代》（臺北：北市文化局，2010年），頁 52。

³³⁸ 黃信彰：《工運歌聲反殖民：盧丙丁與林氏好的年代》，頁 55。

息還是正在演出，但臺下擠滿觀眾，小孩紛紛湊在舞臺邊上觀望。看到這裡，不禁也要對新劇是離民眾遙遠、「乏味的演講」，這般概括式的批評打上問號。同樣活動於臺南，緒章提到的黃欣和臺南共勵會也是個不及細辨的「意外」案例。他們創作不少新劇劇本，也演出不少別人沒演的五四劇本，而且固定每年至少公演一次，可謂比「典型的」知識分子新劇團還要完備。如果忽略此新劇團體，就可能簡單推論臺灣知識分子新劇必皆多少含藏反殖民的企圖。

除上述可以繼續開發的議題外，限於時間和能力，這本論文還留下不少日後需補足和深入研究的地方。最大的空缺是，本文僅觸及臺灣左翼戲劇發展的基本輪廓，然而此議題必須同時納入在臺日人的作為，了解他們與臺人交集活動、與日本帝國戲劇圈的聯繫，如此才能有完整的掌握。此外，從葉榮鐘一節延伸，當時人到底吸收什麼樣的戲劇知識，這或許可由當時私人或圖書館藏書加以認識。以上是為總結。



參考文獻



一、報紙與雜誌

(一) 臺灣

(戰前)

《臺灣》1922-1924 (臺北：東方文化書局復刻本)

《臺灣民報》(臺北：東方文化書局復刻本)

《臺灣新民報》(臺北：東方文化書局復刻本)

《臺灣日日新報》(電子資料庫，臺北市：漢珍數位圖書公司，2005年)

《臺南新報》(臺南：國立臺灣歷史博物館、臺南市立圖書館復刻本，2009年)

《臺灣文學》(臺灣文藝作家協會，1931-1932年)

《臺灣文藝》(臺北：東方文化書局復刻本)

《臺灣新文學》(臺北：東方文化書局復刻本)

《臺灣警察協會雜誌》(電子資料庫，日治時期期刊全文影像系統)

《臺灣警察時報》(電子資料庫，日治時期期刊全文影像系統)

《福爾摩沙》(臺北：東方文化書局復刻本)

《明日》(明日雜誌社，1930年)

《南音》(臺北：東方文化書局復刻本)

《先發部隊》(臺灣文藝協會，1934年)

(戰後)

《臺灣文化》(臺北：臺灣文化協進會)

《臺北文物》(臺北：臺北市文獻委員會)

(二) 中國

以下資料取自大成老舊刊、中文期刊全文數據庫、讀秀等電子資料庫：

《月月小說》

《娛閒錄》

《民國日報·覺悟》

《民新特刊》

《知用學生》



《現代評論》
《晨報》
《晨報副刊》
《東流》
《東方雜誌》
《新青年》
《婦女週報》
《戲劇》
《雜文》
《國貨月報》
《舞臺藝術》
《教育與民眾》
《電影月報》
《學生文藝叢刊》

二、文書


《臺中州報》（電子資料庫，日治時期圖書影像系統）
《臺北州報》（電子資料庫，日治時期圖書影像系統）
《臺南州報》（電子資料庫，日治時期圖書影像系統）
《新竹州報》（電子資料庫，日治時期圖書影像系統）
《高雄州報》（電子資料庫，日治時期圖書影像系統）

三、專書

山東省文化廳文化藝術志編輯辦公室編：《山東省文化藝術志資料彙編》第2輯（山東：編輯辦公室編印，1984年）
大笹吉雄：《日本現代演劇史：昭和戰前篇》（東京：白水社，1990年）
小野信爾：《五四運動在日本》（日本：汲古書院，2003年）
三澤真美惠：《殖民地下的「銀幕」：臺灣總督府電影政策之研究（1895~1942）》（臺北：前衛，2001年）
三澤真美惠：《在「帝國」與祖國的夾縫間：日治時期臺灣電影人的交涉與跨境》（臺北：臺大出版中心，2012年）
中國話劇運動五十年史料集編輯委員會編：《中國話劇運動五十年史料集》第1輯（北京：中國戲劇出版社，1958年）

- 中國作家協會福建分會，福建師範大學中文系編：《福建新文學史料集刊第一輯》（福州：中國作家協會福建分會，福建師範大學中文系，1982年）
- 中國人民政治協商會議全國委員會文史資料研究委員會編：《文化史料叢刊》第7輯（北京：文史資料出版社，1983年）
- 中國人民政治協商會議全國委員會文史資料研究委員會編：《文化史料叢刊》第8輯，（北京：文史資料出版社，1984年）
- 中國第二歷史檔案館編：《中華民國史檔案資料匯編》第3輯（江蘇古籍出版社，1991年）
- 中島利郎編：《1930年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉，2003年）
- 文史資料選輯編輯部編：《文史資料選輯》第9輯，總109輯（北京：中國文史出版社，1987年）
- 文化部黨史資料徵集工作委員會編：〈中國左翼戲劇家聯盟最近行動綱領〉，《中國左翼戲劇家聯盟史料集》（北京：中國戲劇出版社，1991年）
- 不二出版編：《『台灣出版警察報』解說・禁図書新聞リスト》（東京：不二出版，2001年）
- 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（臺北：麥田出版，2003年）
- 王乃信等翻譯：《臺灣社會運動史（一九一三～一九一六年）》，第1冊文化運動（臺北：海峽學術，2006年）
- 王乃信等翻譯：《臺灣社會運動史（一九一三～一九一六年）》第4冊無政府主義運動、民族革命運動、農民運動（臺北：海峽學術，2006年）
- 王風霞：《文明戲考論》（廣州：廣東高等教育出版社，2011年）
- 本書編委會編：《熊佛西戲劇文集（上）》（上海：上海文藝出版社，2000年）
- 台灣總督府警務局保安課図書掛編：《台灣出版警察報》復刻版（東京：不二出版，2001年）
- 田漢著，田漢全集編委會編：《田漢全集》（石家莊：花山文藝，2000年）
- 田申：《我的父親田漢》（瀋陽：遼寧人民出版社，2004年）
- 田本相總主編，方梓勳、胡志毅分冊主編：《中國話劇藝術通史》第3卷（太原：山西教育出版社，2008年）
- 左聯回憶錄編輯組編：《左聯回憶錄》（北京：知識產權出版社，2010年）
- 朱有瓚等編：《中國近代教育史資料匯編：教育行政機構及教育團體》（上海：上海教育出版社，2007年）
- 宋春舫：《宋春舫論劇第一集》（上海：中華書局，1923年）

- 余上沅編，《國劇運動》（上海：新月，1927年）
- 杜雲之：《中華民國電影史（上）》（臺北：行政院文化建設委員會，1988年）
- 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1991年）
- 李孝悌：《清末的下層社會啟蒙運動 1901~1911》（臺北：中央研究院近代史研究所，1998年）
- 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945（增定版）》（香港：牛津大學出版社，2006年）
- 李時學：《顛覆的力量：20世紀西方左翼戲劇研究》（廈門：廈門大學出版社，2012年）
- 杜宣：《杜宣文集》（上海：上海文藝出版社，2004年）
- 吳毓琪：《臺灣南社研究》（臺南：南市文化，1999年）
- 吳文星：《日治時期臺灣的社會領導階層》（臺北：五南，2008年）
- 吳燕和、陳淑容編：《吳坤煌詩文集》（臺北：臺大出版中心，2013年）
- 何琳編：《銀海沉浮：何非光畫傳》（臺中：中市文化局，2004年）
- 何鳳嬌，陳美蓉訪問記錄：《固園黃家：黃天橫先生訪談錄》（新店：國史館，2008年）
- 谷曙光編：《京劇歷史文獻匯編·清代卷9圖錄（上）》（南京：鳳凰出版社，2011年）
- 邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五—一九四五）》（臺北：自立晚報，1992年）
- 邱坤良：《飄浪舞臺：臺灣大眾劇場年代》（臺北：遠流，2008年）
- 河原功：《臺灣新文學運動的展開：與日本文學的接點》（臺北：全華，2004年）
- 河竹繁俊：《日本演劇全史》（東京：岩波書店，1959年）
- 周婉窈：《海洋與殖民地臺灣論集》（臺北：聯經，2012年）
- 林柏維：《臺灣文化協會滄桑》（臺北：臺原，1993年）
- 林鶴宜：《臺灣戲劇史》（臺北：臺大出版中心，2015年）
- 侯曜：《棄婦》（上海：商務印書館，1925年）
- 侯曜：《復活的玫瑰》國難後第1版（上海：商務印書館，1932年）
- 侯曜：《春的生日》國難後第1版（上海：商務印書館，1933年）
- 若林正丈著，台灣史日文史料典籍研讀會譯：《台灣抗日運動史研究》（臺北：播種者出版社，2007年）
- 柳書琴：《荊棘之道：臺灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》（臺北：聯經，2009年）

- 
- 馬伯援：《三十年的臆話》（新竹：馬必寧等家屬出版，1984年）
- 馬森：《中國現代戲劇的兩度西潮》（臺北：聯合文學，2006年）
- 徐公美：《歧途》（上海：商務印書館，1926年）
- 徐亞湘：《日治時期中國戲班在臺灣》（臺北：南天，2000年）
- 徐亞湘：《史實與詮釋：日治時期臺灣報刊戲曲資料選讀》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2006年）
- 翁聖峯：《日據時期臺灣新舊文學論爭新探》（臺北：五南，2006年）
- 張深切著，陳芳明等編：《張深切全集卷1·里程碑》（臺北：文經，1988年）
- 張炎憲主編：《歷史、文化與台灣（二）》（臺北：臺灣風物雜誌社，1992年）
- 張我軍：《張我軍全集》（台北：人間出版，2002年）
- 張庚：《張庚文錄》第1卷（長沙：湖南文藝，2003年）
- 張偉：《談影小集：中國現代影壇的塵封一隅》（臺北：秀威資訊科技，2009年）
- 張春田：《思想史視野中的「娜拉」：五四前後的女性解放話語》（臺北：新銳文創，2013年）
- 梁啟超：《梁啟超選集》下卷（中國文聯出版社，2006年）
- 陳平原：《觸摸歷史與進入五四：一場遊行.一份雜誌.一本詩集》（臺北：二魚文化，2003年）
- 陳淑容：《一九三〇年代鄉土文學/臺灣話文論爭及其餘波》（臺南：南市圖，2004年）
- 陳白塵、董健：《中國現代戲劇史稿 1899-1949》（北京：中國戲劇出版社，2008年）
- 陳世雄、曾永義編：《閩南戲劇》（福州：福建人民出版社，2008年）
- 陳芳明：《左翼臺灣：殖民地文學運動史論》（臺北：麥田出版社，2007年）
- 陳芳明：《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》（臺北：麥田出版，2011年）
- 彭小妍主編：《楊逵全集》卷9（臺北：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001年）
- 黃武雄：《日據時代台灣新文學作家小傳》（臺北：時報，1980年）
- 黃仁編：《何非光：圖文資料彙編》（臺北：電影資料館，2000年）
- 黃美娥：《重層現代性鏡像：日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》（臺北：麥田出版，2004年）
- 黃英哲主編：《日治時期臺灣文藝評論集.雜誌篇》（臺南：國家臺灣文學館籌備處，2006年）
- 黃得時著，江寶釵主編：《黃得時全集》卷4（臺南市：臺灣文學館，2012年）

年)

《廈門通俗教育社年鑑》(廈門:出版者不詳,1927年)

楊翠:《日據時期臺灣婦女解放運動:以《臺灣民報》為分析場域(一九二〇—一九三二)》(臺北:時報文化,1993年)

楊渡:《日據時期臺灣新劇運動(一九二三—一九三六)》(臺北:時報文化,1994年)

廈門文化藝術志編纂委員會編:《廈門文化藝術志》(廈門:廈門大學出版社,1997年)

葉榮鐘:《臺灣人物群像》(臺中:晨星,2000年)

葉榮鐘:《日據下臺灣大事年表》(臺中:晨星,2000年)

葉榮鐘:《葉榮鐘早年文集》(臺中市:晨星,2002年)

董健主編:《中國現代戲劇總目提要》(南京市:南京大學,2003年)

雷蒙·威廉士(Raymond Williams)著,劉建基譯:《關鍵詞:文化與社會的詞彙》(臺北:巨流,2003年)

葛飛:《戲劇、革命與都市漩渦——1930年代左翼劇運、劇人在上海》(北京:北京大學出版社,2008年)

楊才林:《民國社會教育研究》(北京:社會科學文獻,2011年)

熊佛西:《青春底悲哀》(上海:商務印書館,1924年)

熊佛西:《戲劇大眾化之實驗》(正中書局,1936年)

菊池寬著,沈辛白譯:《戲劇研究》(上海:上海良友圖書,1926年?)

趙家璧主編:《中國新文學大系·第九集戲劇集》(上海:良友,1935年)

蒲伯英著,中國戲劇家協會四川分會等編:《闊人的孝道》(四川,1990年)

實藤惠秀著,潭汝謙、林啟彥譯:《中國人留學日本史》(北京:北京大學出版社,2012年)

鄭伯奇:《憶創造社及其他》(香港:三聯書店,1982年)

鄭培為、劉桂清主編:《中國無聲電影劇本(上)》(北京:中國電影出版社,1996年)

劉柏青編:《日本無產階級文藝運動簡史 1921-1934》(長春:時代文藝出版社,1985年)

劉捷:《我的懺悔錄》(臺北:九歌,1998年)

劉平:《中日現代演劇交流圖史》(北京:三聯書店,2012年)

劉子凌編:《話劇與社會:20世紀30年代中國話劇文獻史料輯》(北京:人民出版社,2014年)

歐陽予倩:《歐陽予倩全集》第1卷(上海:上海文藝出版社,1990年)

魯迅大辭典編委會編:《魯迅大辭典》(北京:人民文學出版社,2009年)



盧嘉興著，呂興昌編校：《臺灣古典文學作家論集（下）》（臺南：南市藝術中心，2000年）

錢鴻競等編：《創造社資料（上）》（北京：知識產權出版社，2010年）

蕭阿勤：《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（臺北：聯經出版社，2012年）

蘇關鑫編：《歐陽予倩研究資料》（北京：知識產權，2009年）

四、論文

下村作次郎：〈台灣人詩人吳坤煌の東京時代（1929年-1938年）——朝鮮人演劇活動家金斗鎔や日本人劇作家秋田雨雀との交流をめぐって〉，《關西大學中國文學會紀要》第27期（2006年3月）

下村作次郎：〈現代舞蹈和臺灣現代文學——透過吳坤煌與崔承喜的交流〉，《臺灣文學與跨文化流動：東亞現代中文文學國際學報》第3期，臺灣號（臺北：文建會，2007年）

小谷一郎著，王建華譯：〈關於王道源以及「青年藝術家聯盟」的事〉，《上海魯迅研究 2013 春》（上海：上海社會科學院出版社，2013年）

王明珂：〈誰的歷史：自傳、傳記與口述歷史的社會記憶本質〉，《思與言》第34卷第3期（1996年9月）

石婉舜：〈臺灣總督府戲劇（曲）政策之研究（1895-1945）〉成果報告書，財團法人國家文化藝術基金會（93-2）

石婉舜：《搬演「臺灣」日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學系博士論文，2010年）

石婉舜：〈尋歡作樂者的淚滴：戲院、歌仔戲與殖民地的觀眾〉，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》（臺北：臺大出版中心，2015年）

呂芳上：〈1920年代中國知識分子有關情愛問題的抉擇與討論〉，《無聲之聲（I）：近代中國的婦女與國家（1600-1950）》（臺北：中研院近史所，2004年）

李孝悌：〈民初的戲劇改良論〉，《近代史研究所集刊》第22期（1993年6月）

李宛儒：〈臺灣新式戲劇的早期發展〉，收於袁國興主編：《清末民初新潮演劇研究》（廣州：廣東人民出版社，2011年）

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：名古屋大學國際言語文化研究科博士論文，2012年）

- 李遠達：〈試論改良新戲《黑籍冤魂》的藝員與觀眾互動〉，《漢語言文學研究》第4卷第4期，（2013年12月）
- 吳叡人：〈福爾摩沙意識型態——試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919-1937）〉，《新史學》第17卷第2期（2006年6月）
- 松浦恆雄：〈文明戲的實像——中國戲劇的現代自覺〉，《城市知識分子的二重世界：中國現代性的歷史視域》（上海：上海古籍出版社，2005年）
- 河原功：〈日本統治期台灣での「検閲」の実態〉，《2005年度財団法人交流協会日台交流センター 日台研究支援事業報告書》（財団法人交流協会：2005年9月）
- 邱坤良：〈文學作家、劇本創作與舞台呈現——以楊逵戲劇論為中心〉，《戲劇研究》第6期（2010年7月）
- 周婉窈：〈臺灣議會設置請願運動再探討〉，《臺灣史料研究》第37期（2011年6月）
- 柳書琴：〈左翼文化走廊與不轉向敘事：臺灣日語作家吳坤煌的詩歌與戲劇游擊〉，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》（臺北：臺大出版中心，2015年）
- 徐千邦：《日據時期檢閱制度下的台灣左翼文學》（臺北：政治大學臺灣文學研究所，2013年）
- 許雪姬：〈台灣研究三部曲：由鮮學經顯學到險學〉，《思想》第16期（2010年7月）
- 張文薰：〈1930年代臺灣文藝界發言權的爭奪〉，《臺灣文學研究集刊》創刊號（2006年2月）
- 張耀仁：〈想像的「中國新文學」？以賴和接任學藝欄編輯前後之《臺灣民報》為析論對象〉，《2007青年文學會議論集：臺灣現當代文學媒介研究》（臺北：文訊雜誌社出版，2008年）
- 張惠芳：《張淑子及其作品研究》（臺南：臺南大學臺灣文化研究所，2010年）
- 黃美月《臺南士紳黃欣之研究（1885-1947）》（臺北：國立臺灣師範大學歷史學系在職進修碩士班，2005年）
- 陳翹：〈福建話劇活動裡史述略〉，《戲劇學刊》第8期（2008年7月）
- 葛飛：〈戲劇大眾化實踐的政治空間及其承擔者——兼論「劇聯」組織性質的演變〉，《中國現代文藝論叢》第2卷（上海：上海人民出版社，2007年）
- 趙勳達：《「文藝大眾化」的三線糾葛一九三〇年代台灣左、右翼知識份子與新傳統主義者的文化思維及其角力》（臺南：成功大學臺灣文學研究所博士論文，2009年）

鄒易儒碩論：《無政府主義與日治時期臺灣新文學——王詩琅之思想前景與文藝活動關係研究》（臺北：政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2009年）

蔡盛琦：〈日治時期臺灣的中文圖書出版業〉，《國家圖書館館刊》91年第2期（2002年12月）

鍾欣志、蔡祝青：〈百年回顧：春柳社《茶花女》新考〉，《戲劇學刊》第8期（2008年7月）

顏一煙：〈「中華留日戲劇協會」簡憶〉，《上海戲劇》第5期（1980年）

羅詩雲：《郁達夫在台灣：從日治到戰後的接受過程》（臺北：政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2009年）

顧文勛：〈「春柳社友」林天民的新劇活動與劇本創作——「未刊話劇史料拾零」之一〉，《中國話劇研究第十一輯》（北京：中國傳媒大學出版社，2008年）

五、網站

大成老舊刊全文數據庫：<http://laokan.dachengdata.com>

中文期刊全文數據庫：www.cnbkcsy.com

日治時期期刊影像系統：<http://hyerm.ntl.edu.tw:2136>

葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館：<http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/>

臺灣日記知識庫：<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/index.php?title=首頁&oldid=455842>

賴和紀念館，賴和期刊目錄：http://cls.hs.yzu.edu.tw/laihe/B1/b22_2a.htm。賴和藏書：http://cls.hs.yzu.edu.tw/laihe/B1/b22_2.htm

讀秀：<http://www.duxiu.com>