戲劇研究　第30期
Journal of Theater Studies
2022年7月　頁37-72
DOI: 10.6257/JOTS.202207_(30).037

論田漢的南國小劇場運動與築地小劇場的淵源*

盧敏芝
香港都會大學人文社會科學院助理教授

引言

「小劇場運動」（Little Theatre Movement）是十九世紀末二十世紀初於歐美興起的戲劇運動，因其濃厚的實驗和藝術性質，對戲劇的現代化／現代性有著重要影響。上世紀九十年代起，華文戲劇界開展對小劇場運動的積極討論，而其內容大多環繞八十年代以來的當代戲劇發展。[1]論者已指出，這是小劇場運動的第二次浪潮，而第一次浪潮則發生於二十年代。[2]然而，由於二十年代的小劇場運動未臻成熟，僅屬探索階段，因此過去受到的關注較少，亦主要強調歐美自由劇場運動對中國早期「小劇場運動」理論的直接影響，以及其「非職業化」、「非商業化」的特質，而集中於對宋春舫（1892-1938）和倡導「愛美劇」的民衆戲劇社的討論，以及洪深（1894-1955）、熊佛西（1900-1965）、余上沅（1897-1970）、趙太侔（1889-1968）等留美學習戲劇專業的學者型劇人對中國的影

* 本文描述的工作部分由中國香港特別行政區研究資助局（項目編號：UGC/FDS16/H05/20）撥款資助。承蒙三位匿名審查人惠賜寶貴意見，筆者獲益匪淺，謹致謝忱。

1 代表性專著如南京市文化局藝術研究所、南京市話劇團編：《小劇場戲劇研究》（南京：南京大學出版社，1991年）；Mingder Chung, *The Little Theatre Movement of Taiwan (1980-89): In Search of Alternative Aesthetics and Politics* (PhD dissertation, New York University, 1992); 馬森：《八十年代臺灣小劇場運動》（臺北：聯合報系文化基金會，1993年）等。

2 代表性著作如田本相：〈中國小劇場戲劇運動的三次浪潮〉，《戲劇文學》1999年第5期，頁28-34；馬森：《中國現代戲劇的兩度西潮》（臺北：聯合文學，2006年）等。

臺灣大學學術期刊資訊庫

響。[3]

一九二七年八月，田漢（1898-1968）以上海藝術大學爲基地，主持爲期一週的「藝術魚龍會」，以此開展著名的南國戲劇運動；翌年一月創立南國藝術學院，至同年九月停辦，之後以「南國社」的名義受邀到中國各地公演，直至一九三〇年九月南國社被當局查封。過去有關南國社的研究主要集中在田漢的戲劇創作和南國社作爲文藝團體的兩個方面，[4]較少從戲劇運動的角度審視南國劇運。事實上，南國劇運在二十年代已被視爲是小劇場運動的唯一實踐者；[5]新時期以後，論者如沈仍福、劉平等亦提及田漢領導的南國劇運是中國的小劇場運動的先驅，以及田漢對築地小劇場的借鑑，但未有作更進一步的深入研究和論述。[6]

本文以田漢的南國小劇場運動爲中心，溯及築地小劇場對其的影響，在資料和內容上均力求補充目前相關研究上的空白，並希望達致以下兩個目的。首先，本文希望從劇場實踐和戲劇運動的角度，重新考察南國戲劇運動的意義。田漢作爲中國現代戲劇史上的重要先驅，其成就不單在戲劇文學的創作方面，更涵蓋

3 呂周聚：〈論中國現代戲劇與美國小劇場運動的淵源〉，《廣東社會科學》2020年第1期，頁177-184。

4 有關田漢南國時期的戲劇創作的討論，多見於戲劇史或文學史著作中，見陳白塵、董健主編：《中國現代戲劇史稿》（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁241-257；錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年》（修訂本）（北京：北京大學出版社，1998年），頁130-136。有關南國社作爲文學團體的研究，見董健：〈南國社〉，收入賈植芳主編：《中國現代文學社團流派》（下卷）（南京：江蘇教育出版社，1989年），頁939-978；Xiaomei Chen, “Tian Han and the Southern Society Phenomenon: Networking the Personal, Communal and Cultural,” in *Literary Societies of Republican China*, eds. Kirk A. Denton and Michel Hockx (Lanham, MD: Lexington Books, 2008), pp. 241-278.

5 如當時有評論指出，「中國的自由劇場運動在現在最初萌芽的時候，在我所知以內，只有田漢先生主辦的『南國劇場』」。參見重：〈自由劇場運動與中國〉，《申報．藝術界》，1928年7月2日。

6 沈仍福編的〈南國社大事記〉在1927年夏的條目下提到「田漢在主持上海藝術大學期間，還根據日本築地小劇場的榜樣，提倡小劇場運動」，但並未論及詳細情況。劉平在〈戲劇改革與小劇場運動〉中提到「在中國，最早倡導小劇場運動的是田漢領導的南國社」，並點出「南國社的小劇場運動明顯地受到了日本新劇運動（尤其是小劇場）的影響」，後來在《中日現代演劇交流圖史》中亦有提及南國小劇場與日本築地小劇場的關係，但兩者均未作深入論述。參見沈仍福編：〈南國社大事記〉，《中國現代文藝資料叢刊》第8輯（上海：上海文藝出版社，1984年），頁373；劉平：〈戲劇改革與小劇場運動〉，《大舞台》1994年第1期，頁52；劉平：《中日現代演劇交流圖史》（北京：生活．讀書．新知三聯書店，2012年），頁227-232。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲劇藝術在舞台上的理論和實踐。歷來論者討論田漢的獨幕劇，大多集中於文學性方面，而未將這些作品回置小劇場運動的脈絡中加以剖析。事實上，獨幕劇的創作符合小劇場運動的實驗精神和演出需要，而南國劇運中所呈現的去文本傾向，[7]亦側面反映出當時田漢和南國社同人對舞台性的關注甚至多於文學性。第二，本文希望聚焦於日本戲劇界在中國小劇場運動中所扮演的重要角色。過去研究較少對中國小劇場運動的第一次浪潮投放關注，亦主要強調西方對中國的直接影響，事實上日本對二十年代的中國來說是極爲重要的現代性中介，[8]而田漢的南國小劇場運動對築地小劇場運動的服膺和借鑑更是此一版圖中不可或缺的代表。最近亦有研究開始關注日本「民衆戲劇」的思想和話語與田漢的關係，[9]而田漢對於築地小劇場在內容引介上的變遷亦可體現他從小劇場運動過渡到民衆乃至左翼戲劇的軌跡。

本文分爲三部分，希望全面梳理田漢的南國小劇場運動的內容和相關資料，以及其與築地小劇場的淵源和借鑑，以至在中國現代戲劇史上的重要意義。本文首先從田漢二度訪日的經歷出發，討論他參觀築地小劇場的行程如何成爲他歸國後即行開展南國小劇場運動的重要契機，以至在政治和戲劇上的雙重轉向；之後通過整理南國社社員的回憶，從舞台演出的實踐角度，闡述南國小劇場運動如何在舞台實踐方面呼應築地小劇場，以至重新理解田漢當時的獨幕劇創作作爲先鋒劇場實驗戲劇的意義；接著指出《南國週刊》實際上是田漢引介築地小劇場的戲劇理論和實踐的重要園地，整理和分析南國小劇場運動對築地小劇場運動的理論、作品和實踐，以至南國社的左轉軌跡。

---

7 田漢畢生的戲劇創作一般都是先有劇本再作演出，但在南國劇運期間則有所例外，當時田漢的創作幾乎全是先經試演而後補寫劇本的，如《名優之死》、《湖上的悲劇》、《蘇州夜話》、《生之意志》；至於《畫家與其妹妹》、《公園之夜》、《到何處去》、《迷娘》、《新村之夜》、《秦淮河之夜》、《當》等更是僅有意念和演出，並未寫出劇本。參見明中：〈南國在南京〉，收入閻折梧編：《南國的戲劇》（上海：萌芽書店，1929年），頁136-137。

8 近年研究開始留意日本作爲中介對中國現代戲劇的影響，如劉平《中日現代演劇交流圖史》便是對這方面的資料作通盤梳理。

9 江棘：〈現代中國「民眾戲劇」話語的建構、嬗變與國際連帶〉，《文學評論》2021年第1期，頁135-143；陳思：〈《戲劇概論》與田漢民眾戲劇思想的跨文化考論〉，《文學評論》2021年第4期，頁188-197。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、田漢的二度訪日與築地小劇場

一九二七年年中，一則名爲〈上海小劇場之發起〉的消息刊登於《藝術界周刊》的「新聞」欄：

> 戲劇界消息近日異常消沉，微聞小劇場運動，正在醞釀中。中國戲劇社〔、〕南國劇社〔、〕上海戲劇協社等團體擬聯合公演，備募基金。劇界要人如洪深、宋春舫、田漢、歐陽予倩、余上沅、張彭春、江小鵝、徐志摩、張嘉鑄等連日集議，內容尚未公布。聽說歐陽予倩擬演其自編新劇某劇，田漢亦有新作排演，詳細情形，容再續誌。[10]

當時《藝術界周刊》的核心人物傅彥長（1891-1961）、張若谷（1905-1967）和朱應鵬（1895-？）任上海藝術大學教授，與出任同校教授的田漢交往密切，例如從近年整理出版的〈傅彥長日記〉可見，田漢在一九二七年與傅彥長經常見面。[11]從這則「新聞」可知，當時田漢與上海的戲劇界的一衆重要人物曾有過發起小劇場運動的討論，儘管這次聯合公演後來並未發生。在這次討論後不久，田漢便遠赴日本兩個星期，而這次赴日對田漢畢生文化事業的各個方面均有非常深遠的影響。

一九二七年六月二十日至七月二日，[12]田漢繼一九一六年至一九二二年期間

---

10 〈上海小劇場之發起〉，《藝術界周刊》第16期（1927年5月），頁17。該期《藝術界周刊》封底標注爲「民國十六年五月七日出版」，但「編者講話」的日期爲「十六年，五月二十四日」，故眞正出版日期應爲1927年5月底。

11 在〈傅彥長日記〉中，田漢的名字在1927年的出現次數僅次於張若谷（131次）和譚抒眞（64次），並與朱應鵬相同（35次）。參見傅彥長著，張偉整理：〈傅彥長日記〉（1927年1月-3月），《現代中文學刊》2015年第1期（總第34期），頁106-112；〈傅彥長日記〉（1927年4月-7月），《現代中文學刊》2015年第2期（總第35期），頁96-102；〈傅彥長日記〉（1927年8月-12月），《現代中文學刊》2015年第3期（總第36期），頁107-119；張偉：〈一個民國文人的人際交往與生活消費——傅彥長其人及遺存日記〉，《現代中文學刊》2015年第1期（總第34期），頁102。

12 過去論者大多直接引用田漢在〈我們的自己批判〉（頁47）中引用的「1927年7月」日記，而誤以爲田漢於7月下旬至8月上旬二度訪日。然而，若綜合多方面的原始資料，包括田漢在其他文章中的記載、日本報章的即時報道以至與田漢交往的多名日本作家的記載和回憶等，應可推斷田漢於6月20日從上海出發赴日，於7月2日完成行程抵滬。參見田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，《南國月刊》第2卷第1期（1930年4月），頁46。《南國月刊》第2卷第1期封面後頁標注爲「一九三〇年三月廿日」出版，惟〈我們的自己批判〉文末標注寫於四月四日，而該刊〈編輯後記〉文末標注寫於四月十五日，故該刊實際出版日期爲4月。相關日期的初步考證參見小谷一郎著，小

臺灣大學學術期刊資訊網

留學東京後第二度赴日，以南京政府總政治部宣傳處藝術顧問兼電影股長的身份，爲電影《南京》尋找攝影師，順道考察日本的電影、戲劇和新聞事業。[13]六月二十六至二十九日，田漢逗留東京四天，並在這次行程中會晤了當時日本文壇的幾乎所有重要作家，而田漢亦因此成爲與最多同時代日本作家有過交誼的中國現代作家。[14]同時，田漢在這次行程中亦詳細考察了築地小劇場，而這對他往後的戲劇和政治活動都有重要影響。

一九二七年的中國經歷了四·一二政變，日本文壇亦適值左翼思潮蠭起。是年四月，日本無產階級作家里村欣三（1902-1945）和小牧近江（1894-1978）秘密考察四·一二政變後的上海，經內山書店介紹認識了郁達夫（1896-1945）；四月二十八日，郁達夫、田漢、張若谷、傅彥長和周文達（？-？）與里村、小牧在美麗川菜館晚膳，田漢在臨別留言中寫上「全世界無產階級文學者聯合起來！」。[15]因此，田漢在六月二十六日上午抵達東京，受到里村欣三、葉山嘉樹（1894-1945）等《文藝戰線》同人迎接，但里村等人在田漢抵達日本的前一天，卻從報紙上驚悉「革命戰友」竟是以南京政府官員的身份來日，而在迎接田漢時更發現同場的竟然還有「資產階級」作家佐藤春夫（1892-1964），佐藤還用汽車把田漢載到自己的新居下榻。當時田漢和里村等人約定翌日觀看前衛座演出。

六月二十七日傍晚，田漢在參觀《報知新聞》和《朝日新聞》社後，到築地小劇場，會晤了里村欣三、秋田雨雀（1883-1962）、藤森成吉（1892-1977）、高田保（1895-1952）、金子洋文（1893-1985）、林房雄（1903-1975）、中河與

松嵐譯：〈田漢與日本——以在日時的田漢及其與日本作家的交流爲中心〉，收入伊藤虎丸監修，小谷一郎、劉平編：《田漢在日本》（北京：人民文學出版社，1997年），頁461-462；徐靜波：《近代日本文化人與上海（1923-1946）》（上海：上海人民出版社，2013年），頁146。

13 田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，頁46。

14 小谷一郎著，小松嵐譯：〈田漢與日本——以在日時的田漢及其與日本作家的交流爲中心〉，頁460、538-546。

15 相關記載參見：（1）〈同人消息〉，《藝術界周刊》第17期（1927年5月），頁17；（2）小牧近江、里村欣三：〈青天白日の国へ〉，《文芸戰線》第4卷第6期（1927年6月），轉引自《田漢在日本》，頁222-226；（3）若谷：〈珈琲〉，《申報·藝術界》，1927年11月4日，後更名爲〈珈琲座談〉，收入張若谷：《珈琲座談》（上海：眞美善書店，1929年），頁1-2；（4）郁達夫：《日記九種》（上海：北新書局，1928年），頁176-177；（5）傅彥長著，張偉整理：〈傅彥長日記（1927年4月-7月）〉，頁97。

臺灣大學學術期刊資訊庫

一（1897-1994，田漢誤作中川與一）等作家。田漢與這些作家早已彼此認識或知聞：早在一九二〇年，田漢在東京參加日、中、韓的跨國政治組織「可思母俱樂部」（Cosmo Club）時，已認識了秋田雨雀；[16] 一九二六年八月，田漢在上海見過新感覺派作家中河與一，[17]並與其「大柏過槓」；[18]著名小說家藤森成吉向田漢表示自己是岡山時代的郭沫若（1892-1978）的舊師，新小說家林房雄則與田漢談到郁達夫和中國無產階級小說集之事。在藤森成吉的介紹下，田漢得到神尾（應爲築地小劇場成員之一的神尾耕三）的帶領，「參觀築地小劇場之一切組織。於舞台背景及電器裝置視察尤詳。以爲日本劇場之最足吾人參攷〔考〕者莫如築地也」。當晚，田漢在築地小劇場觀看前衛座排演美國左翼作家辛克萊（Upton Sinclair, 1878-1968）的《哈根王子》（《プリンス・ハアゲン》，原作爲Prince Hagen，1903），佐佐木孝丸（1898-1986）演Prince「甚有熱力」，里村欣三則於酒店一場扮一警察。[19]

值得注意的是，根據秋田雨雀日記，與田漢同場觀看《哈根王子》的還有蘇聯詩人和戲劇評論家高茲納（Grigory Gauzner，1906-1934），[20]這在過去田漢研究中並未受到關注。高茲納是蘇聯梅耶荷德劇場的實習生，於一九二七年由梅耶荷德劇場派遣，以及作爲俄羅斯報紙《我們的報紙》（《наша газета》）的特派員到日本訪問半年，其間於東京、箱根、京都、奈良、大阪等地旅行。旅行期間，高茲納觀看了從日本古典表演藝術到左翼戲劇的各種舞台，並將這次旅行的記錄幾乎實時地發表於《我們的報紙》，回國後將這些文章大幅增修，於一九二九年結集出版爲《看不見的日本》（《Невиданная Япония》）。[21]高茲納在東京期間觀看了前衛座在築地小劇場的演出，並對前衛座同人發表演講，講座內容針對「想要模仿『梅耶荷德風格』一切的年輕日本劇團」，認爲他們目前「似乎沒有最合適的『技巧』來表達那重要的意識形態」，「要想令『內容』產

16 田漢：《薔薇之路》（上海：泰東圖書館，1922年），頁14。

17 中河与一：〈旅情〉（上、中、下），《読売新聞》，1926年10月14、15、17日；中河与一：〈上海瞥見〉，《文芸春秋》第4巻第10期（1926年10月），頁99-106。

18 田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，頁48。

19 同前註。

20 「シンクレア『プリンス・ハーゲン』を見た。ガウズネル君、田漢君に逢った。」秋田雨雀著，尾崎宏次編：《秋田雨雀日記》第二巻（東京：未來社，1965年），頁24。

21 伊藤愉：〈メイエルホリド劇場から来日したロシア人〉，網址：http://www.jrtf.jp/nowadays/2526.html，讀取日期2022年7月14日。

臺灣大學學術期刊資料庫

生強烈的吸引力，就必須創造強大的技術」，演講內容後題爲〈梅耶荷德的發展過程〉發表於《文藝戰線》。[22]可惜的是，目前並沒有發現田漢和高茲納交流的記載。儘管如此，這次參觀築地小劇場的經歷對田漢的重要性不言而喻：他同時親身會晤了日本築地小劇場、前衛座和《文藝戰線》等相關成員，甚至蘇聯梅耶荷德劇場的特派員，而且參觀了築地小劇場的舞台裝置和演出，這些都將對他在同年底所開展的南國小劇場運動及其舞台形式帶來深刻影響。

六月二十八日，田漢在午餐後到千駄谷訪前衛座，其間田漢因出任南京政府官員一事，與佐佐木孝丸發生激烈辯論。田漢提到儘管對南京政府不滿意，但他希望通過藝術去進行革命，「很想藉戲劇與電影等藝術之力於將向回走的革命有所補救」，這次赴日正是爲此目的，電影方面已在京都覓得一個優秀的攝影技師，「但在舞台方面想找一個優秀的舞台裝置家，很希望前衛座有所幫助」。佐佐木立刻回應道「長於舞台裝置的人我們這裏是有的，不過我們不贊成田先生你這種運動。你想在南京政府底組織裏面做革命的藝術是不可能的。假若是到武漢我們就赴湯蹈火也願意去」，而田漢則認爲「實在講所謂革命的武漢也不是那樣可以贊〔讚〕美的。所謂『南京政府』也不是沒有可做的事」。基於對南京政府的不同看法，最後雙方不歡而散。[23]過去田漢生平資料僅提到他在一九二七年八月因寧漢合流而卸職返滬，[24]實際上田漢從一九二七年八月歸國後回到上海從事南國小劇場運動，以至他於一九三〇年的公開左轉，都可以說是由這次赴日所直接促成的。田漢在著名的公開左轉宣言〈我們的自己批判〉中，事隔三年才首次記載當時雙方的見面和辯論內容，除了反映田漢對於這次赴日由本以爲受到歡迎詎料演變爲非難的耿耿於懷，其公開左轉更可看成是針對日本無產階級作家隔空所作的政治宣言；而在該節最後，田漢對前田河廣一郎（1888-1957）在一九二八年底（文中誤作「去年」）訪華見面後，稱自己爲「現任國民政府藝術顧問，以現政府的意識而募集腳本」，表示「眞不知是何所見而云然」（詳細內容參見本文第四節），[25]也明顯是針對日本左翼文壇對自己的失實指控所作的辯白和回應。

---

22 ガウズネル：〈メイエルホリドの發展過程〉，《文芸戰線》第4卷第10期（1927年10月），頁56-70。

23 田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，頁49-50。

24 如張向華：《田漢年譜》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁93。

25 田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

從中日現代文學交流的角度而言，田漢在東京的四天行程既是中國作家與大量日本作家密集交流的代表性事件，同時也見證了昭和初期的日本文壇因左右意識形態之爭所造成的激烈分裂。儘管田漢因供職於南京政府而不獲日本築地小劇場的普羅文學同人信任，拒絕借出舞台裝置家，但田漢歸國後開展的南國小劇場運動，實是多方面地回應了以築地小劇場及由其分裂出來的前衛座爲代表的日本劇壇最新發展。

二、南國小劇場運動的舞台裝置與其實驗創作之關係

田漢自日本歸國後不久，即開展轟動上海乃至在中國現代戲劇史上留下重要身影的南國劇運。一九二七年八月中旬，田漢卸除南京總政治部職務，返抵上海。八月底，田漢應上海藝術大學邀請，出任主持該校文科之職，後經全校學生推舉爲校長，遂以上海藝大爲基地，開展南國戲劇運動。十二月，田漢在上海藝大主持爲期一週的「藝術魚龍會」，[26]在上海文藝界引起極大迴響。一九二八年一月，南國電影劇社改組爲南國社，同時上海藝大解散，田漢遂著手創立南國藝術學院，院址在上海法租界西愛咸斯路（現名永嘉路）371號，成爲南國社活動的組成部分，並在該址建設小劇場。同年九月，南國藝術學院停辦，南國社受邀到各地公演，直至一九三〇年九月南國社被當局查封。[27]在南國社成立約兩年半的時間中，從內部試演到公開演出，舉行了十多次公演，影響遍及半個南中國；演出地點從室內小劇場逐步邁向戶外劇場；演出劇目多爲獨幕劇，其中大多爲田漢的自創劇目，亦有翻譯劇，甚至還有京劇，不論是屬於唯美主義、表現主義還是帶有左翼階級意識的劇作都可在同一舞台演出，[28]其舞台實踐值得細究。

從時間而言，南國劇運的開展直接受到田漢二次赴日的刺激和影響，這個前提相當重要，因可從世界主義的視野補充過去田漢研究對國內因素的過份強調，

---

26 有關「藝術魚龍會」的命名涵義，田漢曾對日本友人山口慎一作以下解釋：「魚龍」出自《辭海》「魚龍漫衍」，有「戲術」之意，亦喻小魚入水變成八丈之龍。「藝」的本字來自耕作、農業勞動，正如西洋的「culture」一詞，藝術最初的本意與勞動有關，「藝」有種子長成參天大樹之意，如《尚書．禹貢》便有「蒙羽其藝」之句。山口慎一：〈若き日の田漢のこと〉，《大安》第5卷第3期（1959年3月），轉引自《田漢在日本》，頁396-397。

27 以上田漢行誼可參見張向華：《田漢年譜》，頁93-96。

28 詳細情況可參見本文附錄「南國小劇場運動的演出情況（1927-1930）」。

臺灣大學學術期刊資料庫

正如田漢在以曲折隱晦的方式作出自我抒發和辯解的自傳性小說〈上海〉中自言：「他仔細問過自己：你究竟是愛國主義者呢，還是世界主義者呢？他的答案是：『都是的』」。[29]築地小劇場對南國小劇場運動的影響涵蓋政治和藝術兩方面，如上節所述，田漢在築地小劇場受到佐佐木孝丸和前田河廣一郎等人的非難，他在之後亦自言「南國藝術學院是因放棄藝術大學纔創辦的，而接辦上海藝大卻是離開總政治部以後的事」，[30]當中點出了審視南國劇運時不可忽略的來自國外和國內的政治影響。

目前有關南國舞台和演出情況等具體的一手資料主要見於昔日曾爲上海藝大和南國社的學生在文革結束後田漢獲平反的追悼會上的回憶文章。南國藝術學院下設文學、繪畫、戲劇三科，這些田漢的學生們有不少在往後均成爲中國現代文化界的重要人物，儘管事隔半個世紀，他們在回憶起南國戲劇運動的起點「魚龍會」時均不約而同地點出當時是直接以「築地小劇場」來稱呼自己的劇場，可見當時田漢是以築地小劇場自居和自期。如著名畫家劉汝醴（1910-1988）回憶自己在「魚龍會」中擔任舞台裝置和演員，當時以上海藝大作爲舞台的情形是：

> 上海藝大的校舍，原是一幢相當寬暢的私人住宅。樓下有客廳、餐室各一，兩屋相連，只在中間隔一道牆，而有洞門可通。同學們大家動手，把課桌緊緊密密地排在餐室裡，課桌上面鋪一條從朋友家借來的地毯，當作舞台，洞門上掛上帳幔，算作前幕。各式各樣的窗簾掛在舞台裡邊，代替了天幕和景片。這種幕布式的景片，可以隨意地左右扯移，十分方便。南國社以後歷次演出，一直採用這種景片的舞台裝置。課椅則整齊地分排在客廳裡，大約有一百多個座位。張上遮光的窗簾，打上照明，儼然是一所像樣的小劇場。同學們說這是我們的「築地」（按指日本的築地小劇場）。[31]

著名劇作家陳白塵（1908-1994）亦回憶道：

> 每次茶話會後的演出，只有一個獨幕劇，〔……〕這些演出就在上海藝大

[29] 田漢作，朱應鵬畫：〈上海〉（十四），《申報．藝術界》，1927年11月14日。相關分析可參見盧敏芝：〈「藝術的社會主義」：田漢、南國運動與左翼世界主義視野下的唯美主義藝術實踐〉，《中國文化研究所學報》第68期（2019年1月），頁116。

[30] 田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，頁33。

[31] 劉汝醴：〈記上海藝術大學的「魚龍會」〉，《戲劇藝術》1979年第3、4期合刊，頁130；收入《藝術放談》（南京：江蘇美術出版社，1986年），頁36。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 的大客廳及其相連的大飯廳中進行的。兩廳之間有雙扇大拉門，門拉開，以客廳爲觀眾席，飯廳的門便成台口。有舞台高尺許，約十多平方米，飯廳後部便是後台。舞台後側，懸一天幕，天幕前設三道以灰色布條爲主的軟幕，可分可合，配以它色布條，打上燈光，便形成千變萬化的場景了。這種舞台裝置輕便靈巧，易於攜帶，適於任何場合。1930年前後劇團蜂起，都是與這種簡便舞台裝置有關的。前台即客廳，大約四十平方米，平時可擠上百人開會，演戲時排上藤圈椅只能坐五十位觀眾。——這就是我們的「築地小劇場」了。[32]

著名戲劇活動家趙銘彝（1907-1999）的回憶亦指出，「魚龍會」是田漢的小劇場的初步試驗，同台上演歌劇（當時田漢稱京劇爲歌劇）和話劇，而在演出中發現一些從來沒有上過舞台的學生很有演劇才能，使田漢增加了信心，於是對原來比較散漫的南國電影劇社進行了整頓和改組，正式組織南國社，起草章程及工作計劃。[33]田漢由南國電影劇社過渡到南國社階段，擱置對於電影的「銀色的夢」，[34]而把藝術事業重新轉移到戲劇，可見他對小劇場運動的信心和期許。趙銘彝對南國藝術學院小劇場的描述與上述陳白塵對上海藝大小劇場的描述基本上一致：

> 〔……〕西廂樓上闢爲小劇場，舞台佔去房間的一半，餘下作觀眾席，擠著放小靠背藤椅約五十張。舞台是按田漢倡導的「最低廉舞台」設備的，只用一些灰色藍色和黑色的布片作布景材料，按當時田漢的說法是：「造成暗示的激蕩的美的幻象，不尚華麗的寫實」。這種運用布條的舞台布景，構成「南國社」的舞台新風格。由於它十分簡單，裝置攜帶都很方便，並適合於各種舞台情景，一直爲以後的許多劇團所採用，延續到「左翼劇運」時期。[35]

劉汝醴、陳白塵、趙銘彝三人的回憶不約而同強調田漢如何在有限的條件下搭建可供不同演出的舞台，僅以窗簾、布條和燈光作爲輕便靈巧的舞台裝置，便可營

---

32 陳白塵：〈上海藝大的「戲劇系」〉，《五十年集》（南京：江蘇人民出版社，1982年），頁94。

33 趙銘彝：〈回憶南國社和田漢同志〉，《文藝研究》1979年第1期，頁43。

34 田漢於1927年爲電影雜誌《銀星》撰寫「銀色的夢」專欄，講述自己與電影的淵源，文章其後結集爲《銀色的夢》（上海：良友圖書印刷公司，1928年）。

35 趙銘彝：〈回憶南國社和田漢同志〉，頁43。

臺灣大學學術期刊資料庫

造千變萬化的場景。上一節曾提及田漢自述在東京參觀築地小劇場時，「於舞台背景及電器裝置視察尤詳」，亦向前衛座同人表明希望能得到他們在舞台裝置方面的協助，而回顧田漢對南國劇運的經營，亦可見他在舞台佈置方面對築地小劇場的明顯借鑑。

除此之外，陳明中（1903-？）在〈南國藝術學院學校日誌〉中把南國小劇場稱爲「室內舞台（Theatre Intime）」，[36]其中亦可牽涉到當時日本的小劇場運動。一九三三年，田漢以「陳瑜」的筆名出版翻譯自日本戲劇評論家岸田國士（1890-1954）的《戲劇概論》，田漢自言是在一九三一年開始翻譯岸田國士在二十年代有關戲劇的幾篇論文，[37]其中有頗多篇幅專門討論小劇場運動，以至詳細談到「小劇場」與「室內舞台」（Théâtre Intime）概念的關係：

> 〔……〕在小的場子裡，人數雖少，卻有相當的密度，任望那一邊都可以遇著相熟的面孔，心裡既有一種舒服親密底感覺，舞台上的動作雖少，卻可親切有味地翫索牠的一切，這就是「Théâtre Intime」之名所由起。這個名稱譯做「小劇場」很有毛病，不如譯作「家族的劇場」。所謂「家族的」不單是指劇場內感到一種親密的空氣，同時也因觀眾覺得和舞台本身很接近。從自然主義的舞台「弟〔第〕四壁論」說，舞台與觀眾之間應有一層無形的牆壁，但因與舞台接近使觀眾甚至幻想著那層壁在他們的後面。[38]

田漢的學生們在回憶中反覆強調南國小劇場之「小」，以此說明當時南國劇運經濟條件之惡劣及其篳路藍縷，實際上正是小劇場的「小」和簡約爲中國劇壇帶來了前所未見的「舞台新風格」。正如以上田漢翻譯岸田國士的理論中指出，小劇場拉近了觀眾和舞台的距離，甚至使觀眾和舞台之間的「第四堵牆」（fourth wall）消弭於無形，從而誘發觀眾「感同身受」的參與感和戲劇氛圍，因此當時

---

36 轉引自田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，頁87。

37 「在1931年的一月抄譯了鄰邦戲劇運動家底少則五六年多則八九年前的關於戲劇底幾篇論文」，陳瑜：〈譯者的話〉，載岸田國士著，陳瑜譯：《戲劇概論》（上海：中華書局，1933年），頁1。另外，論者考證出田漢在《戲劇概論》中對岸田國士的戲劇理論其實有諸多刪改之處，而「附譯」部分其實翻譯自楠山正雄的《近代劇十二講》的第十二講，參見陳思：〈《戲劇概論》與田漢民眾戲劇思想的跨文化考論〉，《文學評論》2021年第4期，頁188-197。

38 岸田國士著，陳瑜譯：《戲劇概論》，頁65-66。

臺灣大學學術期刊資料庫

南國社的演出對觀眾極具感染力。[39]此外，通過小劇場的演出角度，亦可以反過來解釋田漢南國時期戲劇創作的整體傾向。在〈我們今日的戲劇運動〉中，田漢從「劇本文學」（Dramatic Literature）和「舞台藝術」（Stage Art）兩方面來討論戲劇運動，並引用英國現代劇場藝術理論先驅戈登·克雷格（Gordon Craig，1872-1966）的看法，而把舞台藝術的重要性凌駕於劇本文學，進而提倡所謂最低廉舞台（Minimum stage），「主張用布及木片等『單純〔』〕的材料造成暗示的激盪的美的幻影，不尙華麗的寫實」。[40]這從舞台的角度解釋了當時南國社的演出更接近一種「袖珍」的先鋒實驗藝術，而通過獨幕劇爲主的演出作爲實踐，因此當時田漢的創作以至翻譯劇的多爲象徵意味濃厚而非自然主義或現實主義的作品；又因以情調而非情節取勝，故人物角色往往只有兩三個，以著重刻劃渲染其內心情感和意志。南國前期的創作劇，例如田漢的《蘇州夜話》、《江村小景》、《古潭的聲音》、《湖上的悲劇》、《南歸》等獨幕劇均帶有「詩化」或「寫意」的色彩，這些作品中「爲藝術而藝術」的傾向在小劇場的演出中得以進一步深化，使演出和文本之間可以相得益彰。至於中期以後的創作劇，例如田漢的《生之意志》、《顫栗》、《垃圾桶》和《一致》等獨幕劇，過去論者僅將它們視爲南國社漂泊演出期間急就章的「觀念劇」，[41]實際上這幾個劇本都可歸類爲表現主義戲劇，而因築地小劇場一直以搬演表現主義戲劇爲主（參見本文第四節），故田漢的南國小劇場運動對築地小劇場的借鑑亦構成他當時創作一系列表現主義劇作不可忽視的原因。

即使到了一九二八年九月南國藝術學院於因金力兩疲停辦，未能繼續營運西愛咸斯路的小劇場，南國社輾轉於上海、南京、廣州、無錫等地進行公演，其演出仍沿用小劇場的方法。例如趙銘彝回憶一九二八年冬南國社在上海的第一次大

39 以「藝術魚龍會」爲例，多名南國社學生的回憶中均提到，公演的第一天日場只有一名遲到的觀眾，當時正演出《父歸》，其間陳凝秋有一段長白，演來聲淚俱下，導致這位觀眾「淚濕襟衫，和台上演員一起痛哭了一場」，並由此吸引了大量觀眾入場。可參見劉汝醴：〈記上海藝術大學的「魚龍會」〉，《戲劇藝術》1979年第3、4期合刊，頁131；收入《藝術放談》，頁37。

40 田漢：〈我們今日的戲劇運動〉，《民國日報·閒話·戲劇周刊》，1929年5月22日；另見《申報·藝術界·南國》，1929年5月26日；收入閻折梧編：《南國的戲劇》，頁20。

41 吳戈（吳衛民）：〈論田漢早期創作中的觀念劇〉，《雲南藝術學院學報》1999年第3期，頁66-68；田本相、吳衛民、宋寶珍：《響當當一粒銅豌豆：田漢傳》（上海：上海古籍出版社，2013年），頁57。

臺灣大學學術期刊資料庫

公演：

> 我認爲這次公演，大體上是規定了「南國社」的演劇風格：（1）打破了當時已流行的西歐話劇演出程式，它和洪深培植起來的戲劇協社的所謂「寫實」的風格完全不同，排除了形式主義的傾向，而表現出自由活潑，有豐富激情的表演風格，給觀眾以深刻的印象。〔……〕（2）舞台裝置既簡單而又富於烘托力，充分利用燈光來加強舞台的氣氛，使觀眾通過想像進入戲劇情境，而不靠環境實物堆砌的布景。（3）劇本的內容，一掃當時描寫資產階級家庭生活的範圍，反映了當時大革命失敗後知識分子的苦悶、徘徊和感傷的情緒，同時也表達出對現實社會的不滿，在某些範圍內採取批判的態度。[42]

趙銘彝從演出風格、舞台裝置和劇本內容三方面歸納南國社的演出特色，實際上這三者是互爲一體的，亦與小劇場的配置緊密相關；甚至到了南國社後期的戶外公演，實際上仍沿用這種演出方法，只是逐漸走向「民衆劇場」。例如一九二九年一月底的南京曉莊公演，南國社學生閻折梧（1907-？）如此描述道：

> 我們臨時用幾塊黑白的布，佈置成一個很「簡直美雅」的舞台。田漢氏曾笑著說過，也許我們這回就算佈置的一個「民眾劇場」（People Theatre）呢！[43]

田漢讓學生把一切台上桌椅均覆上了黑布和白布，並稱這種簡單分明的配合爲「黑白佈景」（Black and White Scene）。這簡單的佈景，配合燈光方面也作了新的試驗，只留台上的燈光，使觀衆的視線集中和增強注意力，大大加強了劇作的氣氛和感染力：《生之意志》只用了一支燭光，配合簡單的景物，充分「表現出一種陰鬱沈悶的莊重幽暗的神氣」；《顫慄》只用了一盞家常的洋油燈，而營造出「恐怖的味道」；《蘇州夜話》的佈景方面則加上帶去的屏風和複雜的道具，並且將正面布帛綴成了彩形，燈光方面則臨時加上一條橫板，點了十多個燭頭。閻折梧甚至提到當時「還想作配合反光和邊光的實驗」，只因沒有預備而作罷，但這種嘗試卻「多麼值得玩味」。[44]不久後，南國社在三月上旬赴廣州公演，閻折梧同樣指出，「我們引爲所得到的眞實的收獲，〔……〕卻全在佈

[42] 趙銘彝：〈回憶南國社和田漢同志〉，頁46。
[43] 折梧：〈南國在曉莊〉，收入《南國的戲劇》，頁159。
[44] 同上註，頁160-161。

臺灣大學學術期刊資料庫

景和燈光方面」，甚至提到「這次的試驗，愈引起田漢氏對舞台藝台〔術〕的興味」，在第二次公演時「燈光、佈景更完備而異趣得多呢！」[45]

一九二九年七月可說是南國社演出轉變的分水嶺，如日後成爲重要畫家的吳作人（1908-1997），在回憶爲南國演出製作佈景的經歷時所指出：

> 南國演戲，佈景一直用的布片，前後都用顏色冷暖深淺不同配合起來。開幕之後，加上簡陋的燈光，讓人感到它是有個空間，又很不具體。南國社開始用寫實的佈景，還是從演《莎樂美》開的頭。〔……〕這是南國社演戲以來的第一次寫實佈景。從那以後，寫實佈景就漸漸多了起來。[46]

根據上述說法，南國社一直通過簡單佈景和燈光的配合，營造出一個非寫實的空間，而這個做法在第二次旅京公演的《莎樂美》首演中被打破，從演出中逐漸增加寫實的元素。另外，在同月的旅錫公演中竟將具有濃厚感傷情調的《古潭的聲音》和左翼意識鮮明的《一致》同台演出，[47]兩劇在主題立意上可謂南轅北轍，然而若從演出形式觀之，兩劇同樣具有高度抽象寫意的實驗成分，從劇場性而言自有其相通之處。這時南國社的演出逐漸呈現出各種主題和形式的混雜和過渡，以至最終趨向寫實主義的左翼。不過，小劇場在三十年代仍有其影響力，如同前引陳白塵和趙銘彝所言，由於小劇場舞台裝置攜帶方便和適用於不同表演，儼然可作爲移動劇場，因而爲當時左翼劇團蜂起提供客觀條件，影響延續到上世紀三十年代的左翼劇運，從中亦可對照築地小劇場從小劇場走向民衆劇場的相似軌跡。

三、從《南國週刊》看南國小劇場運動對築地小劇場的引介與借鑑

築地小劇場受到德國和蘇聯戲劇的深刻影響，其創辦人小山內薰（1881-1928）被稱爲「日本新劇之父」，早年曾在歐洲廣泛考察西方戲劇，受到德國表現主義、德意志劇院及萊因哈特（Max Reinhardt，1873-1943）的影響，[48]

---

45 閻折梧：〈南國在南國〉，收入《南國的戲劇》，頁181。

46 吳作人：〈憶南國社的田漢和徐悲鴻〉，載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：《田漢：回憶田漢專輯》（北京：文史資料出版社，1985年），頁76。

47 詳細情況可參見本文附錄「南國小劇場運動的演出情況（1927-1930）」。

48 小沢万記：〈表現主義演劇と小山内薫〉，《比較文学・文化論集》1985年3月，頁94-

臺灣大學學術期刊資訊網

一九二四年與原在柏林大學攻讀演劇研究、因關東大地震而提早回國的土方與志（1898-1959）合作，成立築地小劇場。受到蘇聯左翼思潮的影響，築地小劇場逐漸變得左傾，成員更因轉向普羅戲劇而出現過幾次分裂：一九二六年，佐野碩（1905-1966）、村山知義（1901-1977）和千田是也（1904-1994）另組「前衛座」；一九二七年十月，小山內薰和秋田雨雀到莫斯科，與《怒吼吧，中國！》（*Roar, China!*）的作者特列季亞科夫（Sergei Tretyakov，1892-1939，過去曾譯作鐵捷克）晤見，[49]受到蘇聯莫斯科藝術劇院的影響；小山內薰去世後，築地小劇場分裂爲「劇團築地小劇場」和「新築地劇團」，以上三個劇團在一九二八年至一九三一年間合併爲「東京左翼劇場」。

回應以上築地小劇場的發展，田漢在一九二七年六月二度赴日時所觀看的便是分裂自築地小劇場、轉向普羅戲劇的前衛座的演出，此後他開始譯介小山內薰的戲劇作品和理論。事實上，早在一九二一年留學日本之際，田漢已在東京有樂座親炙小山內薰、菊池寬（1888-1948）、久米正雄（1891-1952）、里見弴（1888-1983）和岡本綺堂（1872-1939）等日本劇作家的演講，[50]當時田漢在上述諸人中受菊池寬影響較深，回國後亦曾致力介紹和翻譯菊池寬劇作，之後南國社更多次搬演了菊池寬《父歸》一劇，但在田漢二度訪日參觀過築地小劇場後，開始對小山內薰和築地小劇場的戲劇理論和實踐多所譯介，而南國小劇場運動亦有不少與築地小劇場呼應之處。一九二八年九月，田漢出版《日本現代劇三種》，其中收入翻譯自小山內薰的劇作《男人》（《男達》，1916）。[51]一九二八年底小山內薰病逝，田漢在《南國》發表的〈南國對於戲劇方面的運動〉一文中立即引用了小山內薰關於「民衆藝術」的一段著名文字：「要使民衆成爲我們的，我們得先成爲民衆的。我們得先一度降到民衆的『低地』從那裏牽著民衆的手，一步一步走上我們的『殿堂』〔。〕在那手夠不著的地方長著果子，叫民衆去吃，是太不近情的。」[52]這段文字來自小山內薰寫於一年前闡述

109；依岡隆児：〈日本におけるドイツ表現主義の受容——初期築地小劇場を中心に〉，《言語文化研究》第8巻（2001年2月），頁127-167。

49 秋田雨雀著，尾崎宏次編：《秋田雨雀日記》第二卷，頁37。

50 田漢：〈序〉，收入菊池寬著，田漢譯：《菊池寬劇選》（上海：中華書局，1924年），頁1。

51 小山內薰著，田漢譯：《男人》，收入田漢譯：《日本現代劇三種》（上海：東南書店，1928年），頁96-122。

52 漢：〈南國對於戲劇方面的運動〉，《南國》（不定期刊）第6期（1928年12月），封

臺灣大學學術期刊資料庫

「民衆劇」的重要文章〈對於民衆劇的某種暗示〉，[53]從中可見二十年代末的田漢相當服膺於小山內薰所領導的築地小劇場所實踐「在野的」民衆劇的立場。

一九二八年九月一日，田漢創辦《南國週刊》，南國書店發行，一期止；一九二九年七月二十八日，《南國週刊》再出一期，於南國社第二次公演時贈送；一九二九年八月二十四日，《南國週刊》正式創刊，由上海現代書局發行，南國社社員左明（1902-1941）、趙銘彝編輯，至一九三〇年六月停刊，共出十六期。升屋治三郎（原名菅原英次郎，又筆名菅原英，1894-1974）是上海「支那劇研究會」的核心成員，也是見證二十年代上海戲劇運動的日本戲劇家，且與田漢交情甚篤。[54]在他四十年代的回憶文章中，曾將戲劇協社和南國社這兩個二十年代上海重要劇團與日本的新劇運動作一比附，並提到《南國》雜誌在南國劇運中的重要性：

> 現在所述的戲劇協社和南國劇社的新劇運動，酷似日本繼文藝協會、近代劇協會而起的舞台協會、無名會、前期藝術座等的新劇運動，其後中國新興演劇運動抬頭，正好像日本築地小劇場的誕生。[55]
>
> 關於〔南國社〕文藝方面的活動〔，〕起初是出版「築地大〔小〕劇場」式的小冊子，發表演劇論及創作，其後又出版八開本，每期二百頁左右的演劇雜誌《南國》成爲發表田漢作品的主要機關。[56]

升屋治三郎提到八開本、每期二百頁左右的演劇雜誌，所指的是一九二九年五月創刊的《南國月刊》；而南國社起初所出版「築地小劇場」式的小冊子，所指的

面。

53 「民衆を吾々のものにするには、吾々が先づ民衆のものにならなければならない。吾々は先づ一度民衆の『低地』へ降りて行って、そこから民衆の手を引いて、階段を一一 、吾々の『殿堂』へ連れて来なければならない。手の届かないところへ木の実を生きらして、民衆に食べと言ってもそれは無理である。」小山内薫：〈民衆劇への或暗示〉，《演出者の手記》（東京：原始社，1928年），頁255。

54 升屋治三郎是早稻田大學教授坪內逍遙（1859-1935）的直屬弟子，以及其養子坪內士行（1887-1986）的友人。「支那劇研究會」另外兩名核心成員是塚本助太郎（1900-？）和竹內良男（？-1978）。有關田漢與「支那劇研究會」的關係，可參見小谷一郎著，王建華譯：〈20世紀20年代日中近代文學交流與上海內山書店——以「支那劇研究會」及與田漢的關係爲中心〉，收入上海魯迅紀念館編：《內山完造紀念集》（上海：上海文化出版社，2009年），頁99-112。

55 升屋治三郎著，張銘三譯：〈戲劇協社與南國劇社——上海新劇史的一節〉，《中國文藝》第8卷第3期（1943年5月），頁49。

56 同前註，頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

正是《南國週刊》。通讀十六期的《南國週刊》，可以發現其中有不少文章探討小劇場運動的理論、作品和實踐，而且幾乎每期都有與小山內薰戲劇理論和築地小劇場演出相關的內容，亦見證了南國社的左轉軌跡。

在《南國週刊》創刊的首兩期中，田漢把主要篇幅用作連載翻譯自小山內薰的文章〈日本新劇運動的經路〉，[57]因此這篇文章可視爲南國小劇場運動對築地小劇場的借鑑宣言。該文把明治末期至大正時期的日本新劇運動劃分爲三期，並作詳細評論：第一期代表爲坪內逍遙（1859-1935）主持的文藝協會，以及小山內薰與市川左團次（1880-1940）的自由劇場；第二期代表是職業演員守田勘彌（1885-1932）的文藝座與市川猿之助（1888-1963）領導的春秋座；第三期代表爲築地小劇場。至於第三期以後的新劇運動如何發展，小山內薰自言還不知道，但面前的問題是「不取兩元的路而一直走向民衆中間去」。[58]

幾乎同一時間，田漢的好友、「中國話劇的三個奠基人」之一的歐陽予倩（1889-1962）亦發表了小山內薰的這篇文章的翻譯〈日本戲劇運動的經過〉，[59]通過兩篇譯文所附後記，可以比較兩人不同的翻譯動機。歐陽予倩在文末感慨道，「戲劇運動萬不宜採用二元主義。藝術座的失敗，可爲殷鑑。回想春柳社在上海的墮落，何嘗不是一樣？」[60]藝術座由坪內逍遙弟子島村抱月（1871-1918）和松井須磨子（1886-1919）創立，因採取藝術與營利的二元主義而大獲成功，但亦使新劇運動逐漸偏離目的，歐陽予倩表示自己翻譯此文正是爲了檢討春柳社失敗的教訓。至於田漢的後記如下：

> 此文係日本新劇運動大家小山內薰氏於其前年五月二十六日所作。論日本過去新劇運動之得失及今後運動之方針皆極眞灼。中國新劇運動方在萌芽讀此可當他山之石。今者小山內氏死又半年矣。其事業向由老友秋田雨雀氏繼續，譯此文竟一面祝鄰邦新劇運動之前途多福，一面用以自勉。因爲

57 小山內薰著，田漢譯：〈日本新劇運動的經路〉，《南國週刊》（現代書局發行）第1期（1929年8月24日），頁18-26；第2期（1929年8月31日），頁57-63。原文可參見小山內薰：〈新劇運動の經路〉，《太陽》第33卷第8号增刊号「明治大正の文化」（1927年6月），頁181-190；後收入小山內薰：《演出者の手記》，頁221-240。

58 小山內薰著，田漢譯：〈日本新劇運動的經路〉，《南國週刊》第2期（1929年8月31日），頁62。

59 小山內薰著，歐陽予倩譯：〈日本戲劇運動的經過〉，《戲劇》第1卷第3期（1929年9月5日），頁91-116。

60 同前註，頁115。

臺灣大學學術期刊資料庫

我們把日本新劇運動三期的責任在一個時候擔負著。[61]

與歐陽予倩不同，田漢翻譯此文是爲了展望今後中國戲劇運動的方針。上文提及小山內薰自言面前的問題是「不取兩元的路而一直走向民衆中間去」，歐陽予倩著重的是前半句「不取二元的路」，而田漢則著重於後半句「走向民衆中間」，由此亦預示了田漢往後的民衆劇立場。田漢亦以小山內薰的築地小劇場作爲南國小劇場運動的借鑑對象，小山內薰在文中提到，築地小劇場所具有由明治末期以來獨一無二的特色，就是「我們自己有自己的劇場」。上節討論田漢歸國後即先後在上海藝大和西愛咸斯路建設「小劇場」，見證了當時的田漢對於創辦築地小劇場時期的小山內薰的戲劇理念的呼應。小山內薰在文中亦提及築地小劇場的普羅戲劇傾向，如提到分裂出來的前衛座第一回公演是盧那察爾斯基（Anatoly Lunacharsky，1875-1933）的《解放後的Don Quixote》（《解放されたドン・キホーテ》，原作爲*Osvobozdionny Don Kikhot*，1922）；第二回公演就是田漢曾看過排演的《哈根王子》，「雖以觸犯時局一時禁止上演但經刪改後卒至上演了」。[62]田漢在《南國週刊》第一期通訊刊登了鄧翼的〈小劇場之實現與劇運之將來〉，文中提到「南國是無產者的南國，南國的戲劇，是無產者的戲劇，南國運動，是無產者的運動」，並認爲「小劇場的實現尤不可緩，因爲小劇場如能成功，那麼上面的困難問題，也自然可以解決了」，[63]可見南國小劇場與築地小劇場在發展軌跡上的互相印證，以及與無產階級戲劇運動的連繫。

《南國週刊》第三期刊載了王道源（1896-1960）〈試演高爾基的夜店〉，王道源提到自己在六月時曾在東京中華基督教青年會館兩度公演高爾基（Maxim Gorky, 1868-1936）《夜店》（*The Lower Depths*, 1902），而該劇在日本最早正是由小山內薰的自由劇場演出（《夜の宿》），當時聚集了日本一流的俳優如市川左升（1872-1943）、市川左團次、市川猿之助等，獲得莫大的成功和收穫。[64]早在一九二〇年，田漢已與王道源在東京神田的中華基督教青年會館同台合作《不朽之愛》的戲劇演出，又曾共同參加跨國秘密政治組織「可思母俱樂

61 小山內薰著，田漢譯：〈日本新劇運動的經路〉，《南國週刊》第2期（1929年8月31日），頁63。

62 同前註，頁62。

63 〈通訊：二、小劇場之實現與劇運之將來〉（鄧翼致田漢信），《南國週刊》（現代書局發行）第1期（1929年8月24日），頁47-48。

64 王道源：〈試演高爾基的夜店的經過〉，《南國週刊》第3期（1929年9月7日），頁98。

臺灣大學學術期刊資料庫

部」，[65]可見兩人在戲劇和政治觀點上的契合。田漢在文末也回應道：「南國社也有意介紹此劇於中國舞台，深願得王先生的助力」，並提到「下期當發表此劇的研究」。[66]儘管《南國週刊》第四期並無登載有關《夜店》的文章，但由此可見田漢對小山內薰的演出劇目有著濃厚興趣，有意把它們介紹到中國舞台上。

在第六期中，田漢發表〈第一次接觸「批評家」的梁實秋先生〉一文，駁斥梁實秋（1903-1987）發表於熊佛西主編的《戲劇與文藝》的文章〈看八月三日南國第二次公演以後〉。[67]在此之前，第二期已有署名「逸」的〈梁實秋之中國劇運途徑談〉一文，批評梁實秋刊登在《戲劇與文藝》的寫給熊佛西的信中表示中國劇運的途徑「不在宣傳，不在實驗」，僅需要好的劇本。[68]從梁實秋與田漢和南國社同人的針鋒相對，可見他們在戲劇觀上的重大分歧：梁實秋從英美戲劇文學的背景出發，重視劇本的文學性和經典性，對劇場宣傳、觀衆、佈景等均以高雅藝術的要求作出評價；而田漢則從毗鄰的日本現代劇團借鑑，重視劇場的舞台性，並認爲從事起步當中的戲劇現代化運動不應排斥先鋒和實驗的形式。田漢爲批評梁實秋未爲稱職的劇評家，在文章第六節抄譯了共八段小山內薰的戲劇評論，內容可概括爲：（1）全面的劇評應該涵蓋劇本、演出和舞台效果；（2）同一批評家在不同評論中不應自相矛盾；（3）批評應針對劇作家的變化而變化；（4）批評家獨創的誤讀可令讀者感到無限的興味；（5）莎士比亞和歌德戲劇之所以偉大是出於劇評家錯誤的解讀；（6）劇評對伶人的藝術裨益甚少；（7）劇評家需對藝術製作有眞正的同情，才能懂得藝術的道理；（8）劇評家的任務在於把自己看戲時的印象忠實地寫出來。田漢對小山內薰戲劇評論的大量抄譯，反映了他對小山內薰戲劇評論的深度鑽研和認同。

另外值得一提的是，梁實秋所看的南國社演出劇目爲田漢的《湖上的悲劇》，以及王爾德（Oscar Wilde，1854-1900）的《莎樂美》和前田河廣一郎的

---

65 盧敏芝：〈戲劇與政治——田漢與東京神田〉，《方圓》總第8期（2021年春季號），頁141。

66 田漢附識，王道源：〈試演高爾基的夜店的經過〉，頁99。

67 田漢：〈第一次接觸「批評家」的梁實秋先生——讀〈看八月三日南國第二次公演以後〉〉，《南國週刊》第6期（1929年10月），頁268-269。文末轉錄了梁實秋的文章（頁273-280），原文見梁實秋：〈看八月三日南國第二次公演以後〉，《戲劇與文藝》第1卷第5期（1929年9月1日），頁92-97。

68 逸：〈梁實秋之中國劇運途徑談〉，《南國週刊》第2期（1929年8月31日），頁89；原文見〈通訊（一）〉，《戲劇與文藝》第1卷第3期（1929年7月1日），頁100。

臺灣大學學術期刊資料庫

《強盜》兩部翻譯劇。梁實秋嘲諷《摩登》中刊登的一篇文章盛辭讚美《莎樂美》的時代意義，並批評《莎樂美》是「唯美派的肉慾主義的戲」，認爲南國社當晚的戲還是「不要演了罷」。[69]事實上更加值得探討的問題是，被認爲富於感傷主義的《湖上的悲劇》，以及與資本主義密切相關的唯美主義代表作品《莎樂美》，何以竟可和日本普羅戲劇《強盜》同台上演？首先，田漢與南國社和相關的摩登社同人對《莎樂美》的理解和詮釋是帶有左翼觀點的，因而從《莎樂美》看出其時代性，而田漢更指出俄國Kamenny劇場以立體派的演出成功爲《莎樂美》帶來新的解釋，[70]因此田漢等人對於《莎樂美》和《強盜》同台演出並不感到有意識形態上的衝突。更重要的是，南國社的演出更多著重於舞台方面的實驗性質和效果，傾向演出具有濃厚的象徵和寫意元素的劇目，這點已在上一節討論過。此外，田漢提出《強盜》與辛克萊的《住在二樓的人》（*The Second-story Man*，1913）相表裏，[71]事實上前田河廣一郎和辛克萊的劇作均是前衛座的常演劇目，例如前衛座於一九二六年九月至十一月間曾多次上演《住在二樓的人》（日譯爲《二階の男》），可見田漢對前衛座的演出情況相當熟悉。田漢對梁實秋的觀點不以爲然，提出《強盜》「是否有明顯的訓世主義，和角色的善惡分明，且等把此劇的譯本發表再說」。[72]事實上，田漢不但搬演了前田河廣一郎的《強盜》，在之後更翻譯了全劇，[73]此譯文在過去未被發現，因此亦未收進《田漢全集》中。前文曾提及田漢曾在上海與前田河廣一郎見面，根據升屋治三郎的回憶，田漢曾招待前田河參觀南國社在上海的第一次公演；[74]從南國社演出資料來看，田漢在一九二八年十二月二十二日至二十三日於梨園公所舉行的南國社第一次在滬公演續演中特意加演前田河廣一郎的《強盜》，[75]故兩人應於此時會

69 梁實秋：〈看八月三日南國第二次公演以後〉，頁95。梁實秋批評文章爲姜敬輿：〈《沙樂美》的時代性與藝術性〉，《摩登》第1卷第2期「南國社公演專號」（1929年7月20日），頁21-32。

70 田漢：〈第一次接觸「批評家」的梁實秋先生——讀〈看八月三日南國社第二次公演以後〉〉，頁265。

71 同前註，頁261。

72 同前註。

73 前田河廣一郎著，田漢譯：《強盜》，《民眾教育月刊》第2卷第8、9期合刊（1930年7月1日），頁2-8。

74 升屋治三郎著，張銘三譯：〈戲劇協社與南國劇社——上海新劇史的一節〉，頁51。

75 參見本文附錄「南國小劇場運動的演出情況（1927-1930）」第5項「南國社第一次在滬公演續演」（1928年12月22至23日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

面。前田河在歸途中還向升屋說：「中國的新劇運動實在了不得呀！」，[76]詎料回到日本後卻在文章中帶誤導性地斥責田漢「現任國民政府藝術顧問，以現政府的意識而募集腳本」，[77]導致田漢表示「眞不知是何所見而云然」的無奈。[78]儘管如此，田漢仍將前田河廣一郎《盜人》翻譯成中文劇本《強盜》並予以發表，可見其藝術胸襟。對比起當時的田漢忙於劇運的實際行動，連自己的部分獨創劇亦未留下劇本，[79]卻願意翻譯和發表《強盜》的劇本中譯，從中也可見他對前衛座等日本普羅戲劇的重視，希望將之借鑑到中國舞台上。

之後第八期，田漢以筆名「明高」撰寫的文章〈日本「演劇實驗室」六年間之回顧〉更是值得留意，這篇文章同樣未收入《田漢全集》，卻是中國最早專門介紹築地小劇場的文章，文中圖文並茂地詳細介紹了築地小劇場從一九二四年成立至一九二九年分裂和拆毀小劇場的六年間的情況和代表作品。例如當中提到：

> 築地小劇場，爲日本新劇運動者有自己的劇場之始。從大正十三年（一九二四）六月演Goering的《海戰》起公演東西名劇達百數十篇，公演次數將近一百。於演出與舞台裝置及演作方面常保持日本劇壇全體的刺戟與先驅者的指導的立場。惜其領導者小山內薰氏歿後，本年二月末築地大起分裂，一部分仍留築地，一部分稱新築地，築地本身遂不可支持，後以土地關係於七月下旬把劇場也折〔拆〕毀了。小山內氏一代之努力付諸斷瓦頹垣，然其所播之種子固日益滋長。[80]

文中並附照片九張，首先是「築地成立後一年在鶴見花月園開紀念遊園會時所攝」，爲「築地之黃金時代」的照片，當中有小山內薰及築地小劇場研究生、女演員村瀨幸子（1905-1993）。接著是八齣築地小劇場代表作品的劇照及相關說明，分別是：（1）一九二四年六月首先公演的德國表現派作家格林（今譯戈林，Reinhard Goering，1887-1936）的《海戰》（《海戰》，原作爲

---

76 升屋治三郎著，張銘三譯：〈戲劇協社與南國劇社——上海新劇史的一節〉，頁51。

77 田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，頁51。田漢引述前田河廣一郎句，原文爲「彼れの國民政府の藝術顧問の一人である〔……〕國民政府のイデオロギーに則った新戲曲を募集してゐるのである」，參見前田河広一郎：〈支那の文學者〉，《読売新聞》「文藝」，1929年2月14日。

78 田漢：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，頁51。

79 參見本文註7。

80 明高：〈日本「演劇實驗室」六年間之回顧〉，《南國週刊》第8期（1929年10月22日），頁353。

臺灣大學學術期刊資料庫

Seeschlacht，1918）；（2）一九二五年三月上演的美國劇作家阿列兒（今譯奧尼爾，Eugene O'Neill，1888-1953）的《皇帝張斯》（《皇帝ジョーンズ》，原作爲*Emperor Jones*，1920，今譯《瓊斯王》）；（3）一九二五年五月上演德國作家威第欽（今譯韋德金德，Frank Wedekind，1864-1918）的《春之醒覺》（《春の目ざめ》，原作爲 *Frühlings Erwachen*，1891，今譯《春醒》）；（4）一九二五年五月上演俄國柴霍甫（今譯契訶夫，Anton Chekhov，1860-1904）的《三姊妹》（《三人姉妹》，原作爲*Three Sisters*，1901）；（5）一九二六年七月上演日本武者小路實篤（1885-1976）的《愛慾》；（6）英國曼殊斐爾（今譯邁斯菲爾，John Masefield，1878-1967）的《忠義》（*The Faithful*，1915）；（7）挪威易卜生（Henrik Ibsen，1828-1906）的初期作品《卑爾．謹特》（《ペエルギユント》，*Peer Gynt*，1867，今譯《培爾．金特》）；（8）俄國高爾基的《夜店》。[81]綜合全文，可見田漢著重介紹築地小劇場的前衛性，強調築地小劇場「演劇實驗室」（「演劇の実験室」）「於演出與舞台裝置及演作方面常保持日本劇壇全體的刺戟與先驅者的指導的立場」的主張，圖文並茂的作品介紹中亦可見築地小劇場主要演外國翻譯劇，尤其是表現主義戲劇等前衛作品。這建基於築地小劇場是「日本新劇運動者有自己的劇場之始」，在擁有自己的小劇場的前提下，得以專注藝術理念多於市場運作，並採用會員制保障長期的核心份子和收入。

在第十和十一期，田漢連載介紹《怒吼吧，中國！》的長文，第十期並附梅靄荷立德（今譯梅耶荷德，Vsevolod Meyerhold，1874-1940）劇院演出劇照，[82]第十一期並附築地小劇場演《怒吼吧，中國！》（《吼えろ支那》）與江馬修（1889-1975）所作《鴉片戰爭》（《阿片戦争》）的劇照。[83]近年論者已梳理《怒吼吧，中國！》從俄國到日本再到中國的傳播圖景：一九二六年，俄國左翼戲劇的中心劇場梅耶荷德劇場首演俄國未來派詩人和劇作家特列季亞科夫的《怒吼吧，中國！》，並由梅耶荷德親自指導。《怒吼吧，中國！》最先由日本作家大隈俊雄（1901-1978）翻譯成日文，經北村喜八（1898-1960）潤色後，

81 同前註，頁354-357。

82 田漢：〈「怒吼罷，中國！」〉（劇照），《南國週刊》第10期（1929年11月23日），封面後頁。

83 田漢：〈「怒吼罷，中國！」〉（劇照），《南國週刊》第11期（1929年11月30日），封底頁。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九二九年八月三十一日至九月四日由築地小劇場在本鄉座率先公演。[84]田漢是中國最早介紹《怒吼吧，中國！》的先驅，早在一九二八年八月已撰文談及這部蘇聯著名劇作。[85]田漢表示自己在兩年前已在外國某雜誌上看過《怒吼吧，中國！》一張舞台面的照片，亦即一九二六年《怒吼吧，中國！》初在俄國梅耶荷德劇場上演時的劇照；[86]前文提及田漢在一九二七年二度訪日時曾與梅耶荷德劇場的高茲納見面；而田漢亦表示對於《怒吼吧，中國！》的故事梗概介紹，是根據曾在梅耶荷德劇場（文中譯爲美葉爾霍利德劇場）看過此劇、日本普羅列塔利亞作家同盟的成員藏原惟人（1902-1991）的記錄「一九二五—一九二五〔六〕年度莫斯科劇壇之總算」所譯出，[87]筆者考證田漢所提及的藏原惟人文章來自其一九二八年出版的著作《新俄羅斯文化的研究》。[88]以上種種均可見日本在田漢譯介梅耶荷德劇場運動時扮演著重要的中介角色。除此之外，對於築地小劇場來說，《怒吼吧，中國！》的演出意味著該劇團分裂後殘留派的轉向，事實上不久後築地小劇場便與新築地劇團、左翼劇場合組「新興劇團協議會」，一九三〇年參與日本無產階級演劇同盟。田漢談到築地小劇場的「小劇場之大劇場進出」：

> 自築地小劇場解體後，日本的新劇運動似乎交了末運，但事實上豈止沒有交末運，反而發揮了他們的眞本領，更加氣焰萬丈了，他們的小劇場雖然折〔拆〕毀了，但他一個個擎槍執劍搶進大劇場了，〔……〕。
>
> 分裂後的築地，及新築地，（見前期）乃至其他的左翼劇團在日本大劇場公演都大大的成功了，他們漸次在量的方面也「獲得大眾」了。這是何等

---

84 相關梳理參見：（1）星名宏修：〈中国・台湾における「吼えろ中国」上演史：反帝国主義の記憶とその変容〉，《琉球大学法文学部紀要　日本東洋文化論集》第3号（1997年3月），頁23-58；中譯見星名宏修著，吳叡人譯：〈《怒吼吧，中國》在中國與臺灣的上演史——反帝國主義的記憶及其變形〉，收入吳佩珍主編：《中心到邊陲的重軌與分軌——日本帝國與臺灣文學・文化研究》（上）（臺北：臺大出版中心，2012年），頁65-111。（2）邱坤良：〈戲劇的演出、傳播與政治鬥爭——以《怒吼吧，中國！》及其東亞演出史爲中心〉，《戲劇研究》第7期（2011年1月），頁107-150。（3）邱坤良：《人民難道沒錯嗎？：《怒吼吧，中國！》・特列季亞科夫與梅耶荷德》（臺北：國立臺北藝術大學；新北：INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年），頁356-413。

85 壽昌：〈南國劇談・一、《怒吼啊支那》與《黃浦潮》〉，《南國》（不定期刊）第5期（1928年8月），頁58-61。

86 同前註，頁59。

87 同前註。

88 藏原惟人：〈一九二五—二六年モスクワ劇場の總算〉，《新ロシヤ文化の研究》（東京：南宋書院，1928年），頁99-116。

臺灣大學學術期刊資料庫

使我們也高興的現象！[89]

接著，田漢引用《演劇研究》上的兩篇文章，一篇批評早期的築地小劇場「陷入少數『Intelligentsia』底自己滿足，自己陶醉底結果，而忘了大衆。〔……〕最近築地小劇場進出到大劇場收得很好的成績眞可爲新劇慶幸」，[90]而另一篇則認爲「這次的進出證明築地小劇場已捨棄創立以來演劇之實驗室底態度而舉無產者的職業劇團之實」。[91]至此可見，田漢對於戲劇運動的取態，亦與築地小劇場的發展相仿，從最初的小劇場轉變爲進軍大劇場的民衆運動。另一方面，田漢對於《怒吼吧，中國！》的介紹亦見證著他把注意力逐漸轉移到俄國左翼劇場。

一九二九年十月，安娥（1905-1976）從蘇聯回國並認識田漢，[92]在此以後，《南國週刊》再沒有介紹小山內薰或築地小劇場的相關文字，相對而言這段期間則增多了介紹蘇俄戲劇的文章，[93]反映田漢在戲劇理念上亦走向全面左轉。一九三〇年四月，田漢發表公開左轉宣言〈我們的自己批判〉，六月南國社演出《卡門》被禁，九月南國社被查封，自此田漢轉向地下活動。

89 田漢：〈「怒吼罷，中國！」〉，《南國週刊》第10期（1929年11月23日），頁448-449。

90 同前註，頁449。

91 同前註，頁450。

92 盛英的〈安娥年譜〉記載安娥於1929年11月回國，並於同年經南國社學生左明介紹，來到南國社認識田漢，然而同文亦指出安娥曾以「左平」等筆名發表文章，翻查《南國》雜誌可見一篇署名「左平女士」的文章發表於1929年10月，故安娥與田漢的認識應可推早。參見盛英：〈安娥年譜（1905-1976）〉，《新文學史料》2006年第3期，頁186；左平女士：〈向著新的階段底南國——第五次會議紀錄〉，《南國週刊》第8期（1929年10月22日），頁345-351。

93 相關文章包括：（1）李雲英女士：〈蘇俄劇場印象偶記〉，《南國週刊》第9期（1929年10月29日），頁395-404；（2）李雲英女士：〈莫斯科第一馬戲院印象記〉，《南國週刊》第12期（1929年12月15日），頁580-584；（3）李雲英女士：〈看了莫斯科藝術劇院的《青鳥》之後——蘇俄劇場印象雜記之二〉，《南國週刊》第14期（1930年1月10日），頁657-668。有關李雲英女士的資料不詳，僅知她發表過以上三篇文章。目前可知安娥曾以「蘇尼亞」的筆名在《南國月刊》第2卷第2、3期（1930年5、6月）發表小說〈莫斯科〉，除此之外《南國》相關雜誌上並無其他有關莫斯科的文章，加上李雲英女士文章的發表時間與安娥歸國時間相當吻合，故筆者認爲李雲英女士很有可能是安娥的筆名。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語

本文從戲劇理論和實踐的角度，並以南國小劇場運動與日本築地小劇場的淵源爲軸心，輔以大量過往未被引用的資料，全面梳理田漢於上世紀二十年代在上海的戲劇運動，除了希望把田漢還原爲一位戲劇實踐者和文化中介者，亦分別從異國接觸、舞台借鑑和理論引介三個方面，考察和印證田漢的戲劇活動如何緊貼當時國外先鋒戲劇實驗的發展及其中的變遷軌跡。一九二七年六月，田漢在二度訪日期間參觀了築地小劇場，不但參觀了其中的舞台裝置和演出，而且會晤了與築地小劇場關係密切的日本左翼戲劇成員，以至梅耶荷德劇場的高茲納，這次行程對他之後的戲劇和政治轉向有莫大影響。由此開展的南國小劇場運動，以築地小劇場爲最重要的借鑑對象，甚至以此自稱和自許，其舞台裝置以簡約靈巧的佈景、燈光和電氣營造出千變萬化的場景和氣氛，以此拉近觀衆和舞台的距離，甚至打破觀衆和舞台之間的「第四堵牆」，繼承了號稱「演劇實驗室」的築地小劇場的先鋒戲劇實驗。這亦使我們得以從舞台的角度進一步理解南國時期的田漢大量創作象徵寫意色彩濃厚的獨幕劇的原由，而貌似主題意識形態相悖的戲劇，亦因實驗風格的一致而得以同台上演。從築地小劇場的角度亦能重新理解田漢在公開左轉前夕創辦的《南國週刊》的內容主旨及其對築地小劇場的全面引介，以至得以窺見南國劇運逐漸走向全面左轉的發展軌跡。

二十年代末，田漢逐漸轉向左翼戲劇運動，箇中轉變亦與日本的築地小劇場有著政治和藝術上的雙重呼應，而他在三十年代的戲劇運動仍與日本戲劇運動關係密切。一九三六年，出身臺灣、於東京留學的作家吳坤煌（1909-1989）在秋田雨雀主編的戲劇專門雜誌《テアトロ》上，以筆名「北村敏夫」撰寫〈出獄後的田漢與南京劇運〉一文，把當時剛出獄的田漢比擬爲中國的村山知義：

> 田漢因見報率甚高，在日本也成爲最知名劇作家，這點與剃光頭且精力充沛的村山知義非常相似。現代中國新劇壇第一人的田漢不只是最知名的劇作家與導演，村山若是日本新劇界實質的領導者，田漢便是中國新劇界的中心領導人物。[94]

[94] 「田漢は屢々報ぜられてゐるやうに日本でも最も広く知られてゐる劇作家である。がその僧侶頭であることも似てゐるし、エネルギッシュな所は正に村山知義氏そっくりである。彼が現代中国新劇壇での第一人者であることは劇作家であることや演出家として多くの仕事をしてゐることだけでない、村山氏が日本の新劇を実質的にリードしてゐ

臺灣大學學術期刊資料庫

不論是秋田雨雀還是村山知義，皆曾是築地小劇場的參與者，他們都是左翼戲劇界的重要人物，亦與田漢互相知聞。直至五、六十年代，田漢與秋田雨雀和村山知義仍有所通訊交流，[95]可見田漢畢生與日本左翼戲劇界保持著極爲深厚的淵源。

本文集中討論田漢的南國小劇場運動與築地小劇場的關係，實際上只勾勒了南國小劇場運動最重要的外部淵源，而南國小劇場運動的內涵實際上還牽涉到歐美的自由劇場運動、藝術劇場運動和民衆劇場運動等複雜背景，加上近年論者亦開始注意到長期被研究者忽視的由南國社同人集稿的其他文章，[96]篇幅所限，唯有俟諸異日。

るとすれば、彼も中国新劇の先に立つその中枢人物、それを領導してゐる大黒柱と云へる。」北村敏夫：〈出獄後の田漢と南京劇運動〉，《テアトロ》第3巻第5号（1936年5月）；轉引自《田漢在日本》，頁427。中譯本見北村敏夫著，王敬翔譯：〈出獄後的田漢與南京劇運〉，載吳燕和、陳淑容編：《吳坤煌詩文集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2013年），頁158。

95 1957年5月16日，由村山知義等人組成的日本戲劇訪問團出席在北京北海公園悅心殿舉行的座談會，與田漢等中國劇作家晤見，參見〈中日劇作家作友誼的交談〉，《戲劇報》1957年第10期，頁28。1962年，秋田雨雀病逝，田漢在悼詩中提到曾建議如先生健康許可，請作訪華之行，惜最終天人永隔，參見田漢：〈悼秋田雨雀先生〉，《戲劇報》1962年第7期，頁16。

96 陳思：〈《戲劇概論》與田漢民眾戲劇思想的跨文化考論〉，頁197。

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄：南國小劇場運動的演出情況（1927-1930）[97]

序號	公演名稱	日期	地點	上演劇目
1	藝術魚龍會	1927年12月18日至24日	上海善鐘路上海藝術大學	18日試演招待：《名優之死》、《蘇州夜話》、《江村小景》、《到何處去》、《畫家與其妹妹》（以上田漢編導）、《燒野鴨子》（唐槐秋編導）、《父歸》（日本菊池寬原著，田漢譯，朱穰丞導演） 19-24日公演：除試演日劇目外，加演《生之意志》、《未完成之傑作》（英國菲力浦斯（Stephen Phillips, 1864-1915）原著，孫師毅改譯並導演）、《潘金蓮》（歐陽予倩新編京劇），以及歐陽予倩、高百歲、王泊生登台表演京劇清唱，京劇折子戲《打花鼓》、《梅龍鎮》、《春香鬧學》、《汾河灣》串演等
2	南國小劇場旅杭公演	1928年4月18日至21日	杭州湖濱公共體育場公共演講廳	《蘇州夜話》、《湖上的悲劇》、《父歸》、《未完成之傑作》，最後一天加演《白茶》（蘇聯班軻原著）
3	南國小劇場試演	1928年6月10日至11日[98]	上海西愛咸斯路南國藝術學院小劇場	《湖上的悲劇》、《父歸》、《未完成之傑作》、《桃花源》（日本武者小路實篤原著，田漢譯）等

[97] 儘管過去已有相關記錄和整理，包括：（1）〈南國公演的過去簡記〉，收入闊折梧編：《南國的戲劇》，頁217-219；（2）張向華：《田漢年譜》，頁98-154；（3）沈仍福編：〈南國社大事記〉；（4）李歆：〈南國社幾次重要公演考略〉，《田漢南國社話劇史料整理及研究》（第一冊）（北京：學苑出版社，2019年），頁73-79。惟因以上各項資料均有不同程度的錯誤，故本文重新整理相關資料。

[98] 《南國的戲劇》作19日至20日。此處佐證資料爲〈南國小劇場明日公演〉，《申報》，1928年6月9日。

臺灣大學學術期刊資料庫

4	南國社第一次在滬公演	1928年12月15日至17日	上海方浜路梨園公所	15日劇目：《蘇州夜話》、《最後的假面》（奧地利施尼茲勒（Arthur Schnitzler, 1862-1931）原著，田漢譯）、《生之意志》、《名優之死》 15夜劇目：《蘇州夜話》、《名優之死》、《古潭裏的聲音》、《湖上的悲劇》 16日劇目：《蘇州夜話》、《名優之死》、《生之意志》、《湖上的悲劇》 16夜劇目：《湖上的悲劇》、《古潭裏的聲音》、《生之意志》、《名優之死》、《迷娘》（田漢臨時編就即興短劇） 17夜劇目：《古潭裏的聲音》、《湖上的悲劇》、《生之意志》、《名優之死》、《迷娘》[99]
5	南國社第一次在滬公演續演	1928年12月22日至23日	上海方浜路梨園公所	除以上各劇外，加演《白茶》和《強盜》（日本前田河廣一郎原著，田漢譯）
6	南國社第一次旅京公演	1929年1月16日至22日	南京大中橋半邊街通俗教育館	16日招待試演：《古潭的聲音》、《蘇州夜話》、《湖上的悲劇》、《名優之死》（由兩幕改爲三幕）、《父歸》 17日至22日公演：除上一天試演的五劇外，加演《生之意志》、《顫栗》、《最後的假面》、《未完成之傑作》，最後一晚試演《秦淮河之夜》（田漢臨時編就）

[99] 趙銘彝在《申報》的文章中提及此次公演還有約翰．沁孤《騎馬下海的人們》，惟同版的公演廣告卻沒有列載此劇。參見銘彝：〈最後的假面〉，《申報》，1928年12月15日；〈南國社第一次話劇大公演〉，《申報》，1928年12月15日。

臺灣大學學術期刊資料庫

7	南國社在曉莊臨時公演	1929年1月23日至24日	南京曉莊	23夜：《生之意志》、《顫栗》、《蘇州夜話》 24夜：《一文錢》（左明構思啞劇）、《新村之夜》（田漢臨時編就）
8	南國社旅粵公演	1929年3月7日至10日[100]	廣州大佛寺國民體育會	《顫栗》、《未完成之傑作》、《蘇州夜話》、《強盜》、《生之意志》、《名優之死》、《古潭的聲音》、《父歸》等。歐陽予倩主持的廣東戲劇研究所也插演了粵語劇《空與色》、《車夫之家》和京劇《人面桃花》、《刺虎》等。
9	南國社旅粵公演（續演）	1929年3月11、12日	廣州中山大學	不詳
10	南國社第二次旅京公演	1929年7月6日至12日	南京大中橋半邊街通俗教育館	6日招待演出：《南歸》、《莎樂美》、 7日至12日公演：除以上兩劇外，還有《湖上的悲劇》、《火之跳舞》、《第五號病室》、《古潭的聲音》、《秦淮河之夜》、《強盜》等。原定上演的《孫中山之死》遭國民黨當局禁演。
11	南國社話劇股旅錫公演	1929年7月17日至18日	無錫省立無錫中學禮堂	17日：《古潭的聲音》、《南歸》、《一致》、《顫栗》 18日：《南歸》、《一致》、《垃圾桶》、《太湖的黃昏》（詩劇）

[100] 闊折梧〈南國公演的過去簡記〉作7-12日，而根據闊折梧在書中的另一篇文章〈南國在南國〉，大佛寺國民體育會的公演爲7-10日（頁178），並在中大演劇兩日（頁186），故可知南國社在廣州中山大學的演出爲11-12日。

臺灣大學學術期刊資料庫

12	南國社第二期在滬公演	1929年7月29日、8月3日至5日	上海西藏路寧波同鄉會館	29日：因主要演員罷演，演出一場後暫停 8月3日至5日：《南歸》、《一致》、《火之跳舞》、《垃圾桶》、《第五號病室》、《湖上的悲劇》、《莎樂美》、《強盜》、《當》等
13	南國第三期第一次公演	1930年6月11日至13日	上海六馬路中央大戲院	《卡門》，上演三天後遭禁演

臺灣大學學術期刊資料庫

論田漢的南國小劇場運動與築地小劇場的淵源

盧敏芝

香港都會大學人文社會科學院助理教授

「小劇場運動」是十九世紀末二十世紀初於歐美興起的戲劇運動，因其濃厚的實驗和藝術性質，對戲劇的現代化／現代性有著重要影響。本文以田漢（1898-1968）的南國小劇場運動爲中心，溯及築地小劇場對其的影響，在資料和內容上均力求補充目前相關研究上的空白，亦希望從劇場實踐和戲劇運動的角度，重新考察南國戲劇運動的意義，以及聚焦於日本戲劇界在中國小劇場運動中所扮演的重要角色。本文首先討論田漢參觀築地小劇場的行程如何成爲他歸國後即行開展南國小劇場運動的重要契機，以至在政治和戲劇上的雙重轉向；之後通過整理南國社社員的回憶，從舞台演出的實踐角度，闡述南國小劇場運動如何在舞台實踐方面呼應築地小劇場，以至重新理解田漢當時的獨幕劇創作作爲先鋒劇場實驗戲劇的意義；接著指出《南國週刊》實際上是田漢引介築地小劇場的戲劇理論和實踐的重要園地，並重新理解田漢在戲劇活動上的左轉軌跡。

關鍵字：田漢　南國　小劇場運動　築地小劇場　小山內薰

臺灣大學學術期刊資料庫

On Tian Han's Le Midi Little Theatre Movement and its Relationship with Tsukiji Shōgekijō

Man-chi LO
Assistant Professor, School of Arts and Social Sciences, Hong Kong Metropolitan University

The "Little Theater Movement" is a dramatic movement that flourished in Europe and the United States at the turn of the 19th and 20th centuries. Due to the strong experimental and artistic nature of the little theatre movement, it has had a profound influence on the modernization/modernity of drama art. This article focuses on Le Midi Little Theatre Movement by Tian Han (1898-1968), tracing back to the influence of the Tsukiji Shōgekijō, aiming not only to fill the current gaps in related research in terms of materials and contents, but also to re-examine the significance of the Le Midi Little Theatre Movement from the perspectives of theatrical practice and movement, and to focus on the important role of the Japanese theatre to the Chinese little theatre movement. This article first discusses how Tian Han's visit to the Tsukiji Shōgekijō became an important origin for his initiation of the Le Midi Little Theatre Movement immediately after returning to China, and how it led to his left-turn in terms of politics and drama. This article then expounds how the Le Midi Little Theatre Movement echoed the stage practice of Tsukiji Shōgekijō, and also re-understands how Tian Han's one-act plays acted as a pioneering practice in experimental theatre at the time. Finally, this article points out how *Le Midi Weekly* served as an important field for Tian Han to introduce the theory and practice of Tsukiji Shōgekijō, and re-understands the left-turn of the theatrical activities of Tian Han.

Keywords: Tian Han　Le Midi　Little Theatre Movement　Tsukiji Shōgekijō　Osanai Kaoru

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

小山內薰著，田漢譯：〈日本新劇運動的經路〉，《南國週刊》（現代書局發行）第1期，1929年8月24日，頁18-26；第2期，1929年8月31日，頁57-63。

_____著，歐陽予倩譯：〈日本戲劇運動的經過〉，《戲劇》第1卷第3期，1929年9月5日，頁91-116。

小谷一郎著，小松嵐譯：〈田漢與日本—以在日時的田漢及其與日本作家的交流爲中心〉，收入伊藤虎丸監修，小谷一郎、劉平編：《田漢在日本》，北京：人民文學出版社，1997年。

_____著，王建華譯：〈20世紀20年代日中近代文學交流與上海內山書店——以「支那劇研究會」及與田漢的關係爲中心〉，收入上海魯迅紀念館編：《內山完造紀念集》，上海：上海文化出版社，2009年。

〈上海小劇場之發起〉，《藝術界周刊》第16期，1927年5月，頁17。

〈中日劇作家作友誼的交談〉，《戲劇報》1957年第10期，頁28。

王道源：〈試演高爾基的夜店的經過〉，《南國週刊》第3期，1929年9月7日，頁97-99。

升屋治三郎著，張銘三譯：〈戲劇協社與南國劇社——上海新劇史的一節〉，《中國文藝》第8卷第3期，1943年5月，頁49-51。

田本相：〈中國小劇場戲劇運動的三次浪潮〉，《戲劇文學》1999年第5期，頁28-34。

_____、吳衛民、宋寶珍：《響當當一粒銅豌豆：田漢傳》，上海：上海古籍出版社，2013年。

田漢：《薔薇之路》，上海：泰東圖書館，1922年。

____作，朱應鵬畫：〈上海〉（十四），《申報．藝術界》，1927年11月14日。

____：《銀色的夢》，上海：良友圖書印刷公司，1928年。

____譯：《日本現代劇三種》，上海：東南書店，1928年。

____：〈我們今日的戲劇運動〉，《民國日報．閒話．戲劇周刊》，1929年5月22日。

____：〈我們今日的戲劇運動〉，《申報．藝術界．南國》，1929年5月26日。

____：〈第一次接觸「批評家」的梁實秋先生——讀〈看八月三日南國第二次公演以後〉〉，《南國週刊》第6期，1929年10月，頁259-272。

____：〈「怒吼罷，中國！」〉，《南國週刊》第10期，1929年11月23日，頁445-450。

____：〈「怒吼罷，中國！」〉（劇照），《南國週刊》第10期，1929年11月23日，封面後頁。

____：〈「怒吼罷，中國！」〉（劇照），《南國週刊》第11期，1929年11月30日，封底頁。

____：〈我們的自己批判——「我們的藝術運動之理論與實際」上篇〉，《南國月刊》第2卷第1期，1930年4月，頁2-145。

____：〈悼秋田雨雀先生〉，《戲劇報》1962年第7期，頁16。

北村敏夫著，王敬翔譯：〈出獄後的田漢與南京劇運〉，收入吳燕和、陳淑容編：《吳坤煌詩文集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2013年。

臺灣大學學術期刊資料庫

左平女士：〈向著新的階段底南國——第五次會議紀錄〉，《南國週刊》第8期，1929年10月22日，頁345-351。

〈同人消息〉，《藝術界周刊》第17期，1927年5月，頁17。

江棘：〈現代中國「民衆戲劇」話語的建構、嬗變與國際連帶〉，《文學評論》2021年第1期，頁135-143。

伊藤虎丸監修，小谷一郎、劉平編：《田漢在日本》，北京：人民文學出版社，1997年。

呂周聚：〈論中國現代戲劇與美國小劇場運動的淵源〉，《廣東社會科學》2020年第1期，頁177-184。

吳戈：〈論田漢早期創作中的觀念劇〉，《雲南藝術學院學報》1999年第3期，頁66-68。

吳作人：〈憶南國社的田漢和徐悲鴻〉，收入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：《田漢：回憶田漢專輯》，北京：文史資料出版社，1985年。

李雲英女士：〈蘇俄劇場印象偶記〉，《南國週刊》第9期，1929年10月29日，頁395-404。

_____：〈莫斯科第一馬戲院印象記〉，《南國週刊》第12期，1929年12月15日，頁580-584。

_____：〈看了莫斯科藝術劇院的《青鳥》之後——蘇俄劇場印象雜記之二〉，《南國週刊》第14期，1930年1月10日，頁657-668。

李歆：〈南國社幾次重要公演考略〉，《田漢南國社話劇史料整理及研究》（第一冊），北京：學苑出版社，2019年。

沈仍福編：〈南國社大事記〉，《中國現代文藝資料叢刊》第8輯，上海：上海文藝出版社，1984年。

邱坤良：〈戲劇的演出、傳播與政治鬥爭——以《怒吼吧，中國！》及其東亞演出史爲中心〉，《戲劇研究》第7期，2011年1月，頁107-150。

_____：《人民難道沒錯嗎？：《怒吼吧，中國！》．特列季亞科夫與梅耶荷德》，臺北：國立臺北藝術大學；新北：INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年。

岸田國士著，陳瑜譯：《戲劇概論》，上海：中華書局，1933年。

明高：〈日本「演劇實驗室」六年間之回顧〉，《南國週刊》第8期，1929年10月22日，頁353-357。

郁達夫：《日記九種》，上海：北新書局，1928年。

南京市文化局藝術研究所、南京市話劇團編：《小劇場戲劇研究》，南京：南京大學出版社，1991年。

〈南國小劇場明日公演〉，《申報》，1928年6月9日。

〈南國社第一次話劇大公演〉，《申報》，1928年12月15日。

前田河廣一郎著，田漢譯：《強盜》，《民衆教育月刊》第2卷第8、9期合刊，1930年7月1日，頁2-8。

姜敬輿：〈《沙樂美》的時代性與藝術性〉，《摩登》第1卷第2期「南國社公演專號」，1929年7月20日，頁21-32。

星名宏修著，吳叡人譯：〈《怒吼吧，中國》在中國與臺灣的上演史——反帝國主義的記憶及其變形〉，收入吳佩珍主編：《中心到邊陲的重軌與分軌——日本帝國與臺灣文

臺灣大學學術期刊資料庫

學．文化研究》（上），臺北：臺大出版中心，2012年。

秋田雨雀著，尾崎宏次編：《秋田雨雀日記》第二卷，東京：未來社，1965年。

若谷：〈珈琲〉，《申報．藝術界》（1927年11月4日），收入張若谷：〈珈琲座談〉，《珈琲座談》，上海：眞美善書店，1929年。

重：〈自由劇場運動與中國〉，《申報．藝術界》，1928年7月2日。

徐靜波：《近代日本文化人與上海（1923-1946）》，上海：上海人民出版社，2013年。

馬森：《八十年代臺灣小劇場運動》，臺北：聯合報系文化基金會，1993年。

____：《中國現代戲劇的兩度西潮》，臺北：聯合文學，2006年。

陳白塵：〈上海藝大的「戲劇系」〉，《五十年集》，南京：江蘇人民出版社，1982年。

_____、董健主編：《中國現代戲劇史稿》，北京：中國戲劇出版社，1989年。

陳思：〈《戲劇概論》與田漢民衆戲劇思想的跨文化考論〉，《文學評論》2021年第4期，頁188-197。

〈通訊（一）〉，《戲劇與文藝》第1卷第3期，1929年7月1日，頁100。

〈通訊：二、小劇場之實現與劇運之將來〉，《南國週刊》（現代書局發行）第1期，1929年8月24日，頁45-50。

張向華：《田漢年譜》，北京：中國戲劇出版社，1992年。

張偉：〈一個民國文人的人際交往與生活消費——傅彥長其人及遺存日記〉，《現代中文學刊》2015年第1期（總第34期），頁100-119。

梁實秋：〈看八月三日南國第二次公演以後〉，《戲劇與文藝》第1卷第5期，1929年9月1日，頁92-97。

盛英：〈安娥年譜（1905-1976）〉，《新文學史料》2006年第3期，頁184-205。

逸：〈梁實秋之中國劇運途徑談〉，《南國週刊》第2期，1929年8月31日，頁89。

傅彥長著，張偉整理：〈傅彥長日記〉（1927年1月-3月），《現代中文學刊》2015年第1期（總第34期），頁106-112。

_____：〈傅彥長日記〉（1927年4月-7月），《現代中文學刊》2015年第2期（總第35期），頁96-102。

_____：〈傅彥長日記〉（1927年8月-12月），《現代中文學刊》2015年第3期（總第36期），頁107-119。

菊池寬著，田漢譯：《菊池寬劇選》，上海：中華書局，1924年。

董健：〈南國社〉，收入賈植芳主編：《中國現代文學社團流派》（下卷），南京：江蘇教育出版社，1989年。

壽昌：〈南國劇談．一、《怒吼啊支那》與《黃浦潮》〉，《南國》（不定期刊）第5期，1928年8月，頁58-61。

漢：〈南國對於戲劇方面的運動〉，《南國》（不定期刊）第6期，1928年12月，封面。

趙銘彝：〈回憶南國社和田漢同志〉，《文藝研究》1979年第1期，頁41-51。

銘彝：〈最後的假面〉，《申報》，1928年12月15日。

劉平：〈戲劇改革與小劇場運動〉，《大舞台》1994年第1期，頁51-53。

臺灣大學學術期刊資料庫

____：《中日現代演劇交流圖史》，北京：生活．讀書．新知三聯書店，2012年。

劉汝醴：〈記上海藝術大學的「魚龍會」〉，《戲劇藝術》1979年第3、4期合刊，頁129-131。

_____：《藝術放談》，南京：江蘇美術出版社，1986年。

盧敏芝：〈戲劇與政治——田漢與東京神田〉，《方圓》總第8期（2021年春季號），頁133-143。

_____：〈「藝術的社會主義」：田漢、南國運動與左翼世界主義視野下的唯美主義藝術實踐〉，《中國文化研究所學報》第68期，2019年1月，頁109-135。

錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年》（修訂本），北京：北京大學出版社，1998年。

閻折梧編：《南國的戲劇》，上海：萌芽書店，1929年。

小山内薫：〈新劇運動の經路〉，《太陽》第33巻第8号増刊号「明治大正の文化」，1927年6月，頁181-190。

_____：《演出者の手記》，東京：原始社，1928年。

小沢万記：〈表現主義演劇と小山内薫〉，《比較文学．文化論集》1985年3月，頁94-109。

中河与一：〈上海瞥見〉，《文芸春秋》第4巻第10期，1926年10月，頁99-106。

_____：〈旅情〉（上、中、下），《読売新聞》，1926年10月14、15、17日。

伊藤愉：〈メイエルホリド劇場から来日したロシア人〉，網址：http://www.jrtf.jp/nowadays/2526.html，讀取日期2022年7月14日。

依岡隆児：〈日本におけるドイツ表現主義の受容——初期築地小劇場を中心に〉，《言語文化研究》第8巻，2001年2月，頁127-167。

前田河広一郎：〈支那の文學者〉，《読売新聞》「文藝」，1929年2月14日。

星名宏修：〈中国．台湾における「吼えろ中国」上演史：反帝国主義の記憶とその変容〉，《琉球大学法文学部紀要　日本東洋文化論集》第3号，1997年3月，頁23-58。

蔵原惟人：〈一九二五—二六年モスクワ劇場の總算〉，《新ロシヤ文化の研究》，東京：南宋書院，1928年。

ガウズネル：〈メイエルホリドの發展過程〉，《文芸戦線》第4巻第10期，1927年10月，頁56-70。

Chen, Xiaomei. “Tian Han and the Southern Society Phenomenon: Networking the Personal, Communal and Cultural.” In *Literary Societies of Republican China.* Eds. Kirk A. Denton and Michel Hockx. Lanham. MD: Lexington Books, 2008.

Chung, Mingder. *The Little Theatre Movement of Taiwan (1980-89): In Search of Alternative Aesthetics and Politics.* PhD dissertation, New York University, 1992.

臺灣大學學術期刊資料庫