戲劇研究　第20期
Journal of Theater Studies
2017年7月　頁39-64
DOI: 10.6257/JOTS.2017.20039

從星光到鐘聲：張維賢新劇生涯及其困境*

邱坤良
國立臺北藝術大學戲劇學系教授

前言

臺灣在日治時期出現的新劇，是現代文明產物，有別於傳統戲曲，是當時文化人藉以批判殖民政治與封建迷信，鼓吹「文化向上」寓教於樂的展演型式。不論戰前、戰後談論新劇，必定會提到張維賢（1905-1977）這個代表性人物。張氏自己於一九五四年在《臺北文物》第三卷二期同時刊登兩篇內容相近的回憶性文章——〈臺灣新劇運動述略〉與〈我的演劇回憶〉，[1]成爲戰後臺灣研究日治時期新劇的重要資料。

筆者於一九九二年出版《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》[2]時，有關張維賢新劇運動的探討，基本上都仰仗其兩篇文章，以及《臺灣總督府警察沿革誌》第二篇〈領臺之後的治安狀況（中卷）臺灣社會運動史〉（以下簡稱《臺灣社會運動史》）第四節「孤魂聯盟與無政府主義之演劇運動」、[3]《臺灣日日新報》、《臺灣民報》、《臺灣新民報》等日治日文與中

* 本論文承蒙兩位匿名審查人提供寶貴意見，謹此致謝。

1 張維賢（耐霜）：〈臺灣新劇運動述略〉，《臺北文物》3卷2期（1954年8月），頁83-85；〈我的演劇回憶〉，《臺北文物》3卷2期（1954年8月），頁105-113。

2 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：自立晚報文化出版部，1992年），頁302-314。

3 臺灣總督府警務局：《臺灣總督府警察沿革誌．第二編．領臺以後の治安狀況（中卷）臺灣社會運動史》（1933年）復刻版（東京：綠蔭書房，1986年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

文報刊，外加呂訴上一九六一年出版《臺灣電影戲劇史》與幾篇討論臺灣戲曲及新劇運動的碩士論文。[4]拙著在論述張維賢與新劇運動上也順著前述著作的脈絡，並無新的發現。

事隔二十多年，大批中日文報紙雜誌與戲劇相關資料（如作品、日記、文集）已被整理、出版，並建立電子檔，查閱方便，臺灣戲劇研究風氣大開。張維賢依舊是其中必被論述的新劇人物，並且出現以他爲中心的著作。[5]所有的研究偏重張維賢在一九二〇至三〇年代參與的新劇運動，包括張氏本人所受日本、中國的戲劇概念啓蒙、影響，及其組織星光演劇研究會，並做盛大演出，至東京築地小劇場學習以及一九三〇年代前期創辦民烽演劇研究會、民烽劇團，參加臺北「新劇祭」。

幾十年來，「臺灣新劇第一人」已與張維賢劃上等號，這個稱號的來源，王詩琅早在日治時期便聽他親自說過這句豪語，「臺灣新劇第一人」的自稱，反映張維賢對新劇的雄心壯志。王詩琅也認爲「一般社會人士對那個時候的新劇，苟稍有認識，或是留心的人，恐怕誰都會點頭承認」。[6]從張維賢的經歷來看，他做爲日治時期臺灣新劇第一人，名符其實，尤其他留下的兩篇文章，以「夫子自道」參與日治時期臺灣新劇運動，成一「家」之言，奠定他在臺灣新劇史的地位。

張維賢的新劇經歷豐富，後人對他深刻的印象仍然是星光演劇研究會，但星光爲何僅僅三年（1925-1928）就拱手讓人，這個殘存的「星光」後來如何衍變？與星光演劇研究會的理念有何不同？另外，講述張維賢事蹟，最津津樂道的是他曾加入築地小劇場，但他在築地扮演什麼角色？有何具體資料佐證？

學術的研究前修未密，後出轉精，本是常軌，新一代的張維賢研究者勤於搜

4 例如楊炤濃（楊渡）：《日據時期的新劇運動》（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1970年）。

5 如曾顯章：《張維賢》（臺北：國立臺北藝術大學，2003年）；間ふさ子：〈日本殖民地時期臺灣の演劇活動にみる大衆化と抵抗——張維賢の系譜から〉，《比較社會文化研究》15號（2004年），頁23-32；間ふさ子後來在《中国南方話劇運動研究1889-1949》第三章〈臺灣新劇第一人——張維賢の演劇活動〉也有所論述（日本：九州大學出版社，2010年，頁51-72）；李宛儒：〈植民地台湾の新劇発展と張維賢——日本留学の影響をめぐって〉，《演劇学論集》第47號（2008年秋季），頁21-40。

6 王詩琅：〈新劇臺灣第一人——悼張維賢兄〉，《臺灣文藝》革新號第3期（1997年），頁152-159。

臺灣大學學術期刊資料庫

尋資料，勇於發掘問題，提出自己的觀點，對於擴大臺灣研究的範疇，加深戲劇理論基礎，有推波助瀾的效益。不過，今人的研究仍多循著〈臺灣新劇史述略〉、〈我的演劇回憶〉的書寫理路，正向看張維賢與臺灣新劇重要性，較少針對他所提供的資料作鑑定與辯證。張維賢的兩篇文章出版的年代仍是白色恐怖的一九五四年，當時臺灣研究是一種禁忌，書寫臺灣的文章除非遵循黨國觀點，否則動輒得咎。最明顯的，在臺日人曾經帶動的新劇運動戰後成爲不重要的「邊緣」，也漸被忽略。以「王一剛」筆名撰寫〈在臺日本人新劇運動〉（《臺北文物》三卷二期）的王詩琅，在以「榮峰」筆名編輯〈臺灣新文學、新劇運動人名錄〉，登錄對象就排除日籍人士，因爲「另有系統」。[7]

在去日本殖民「遺毒」的大環境下，張維賢的文章是否因若干政治避諱，而影響了書寫觀點？他的著作強調星光劇團與臺灣文化協會無關「是這一劇團特色」，也不提第二次中日戰爭時期滯留在上海的事實。[8]《臺灣社會運動史》謂張維賢、黃天海等人「立意推行合法的演劇運動，雖缺少資金仍組織了劇團，熱衷於以演劇做宣傳運動」。[9]今人所做的研究，只是在既有資料（如張氏兩篇文章及民烽劇團宗旨宣言）之下，對他所處的環境與演出活動做更多的背景記述，並增加其生平事蹟（家庭、子女、事業），或對星光演劇與劇目表格化，讓人一目了然。但就資料蒐集、引用與論述上，基本脈絡仍相差不遠，張氏著作中隱晦不清的部分依然乏人去作交待。換言之，從張維賢研究切入，固然可明瞭日治時期臺灣新劇運動的脈絡，但所暴露的問題同樣可探討張維賢時代的新劇生態環境，以及難以掙脫的困境。

一、張維賢的新劇經歷

一九二五到一九三四年的十年間，先後以星光演劇研究會／星光劇團與民烽劇團公演的劇目，有些知道劇作家姓名（如胡適《終身大事》、尾崎紅葉《金色

[7] 王詩琅（榮峰）：〈新文學、新劇運動人名錄〉，《臺北文物》3卷3期（1954年12月），頁90-96。

[8] 參見曾顯章：《張維賢》，頁104-112。

[9] 臺灣總督府警務局編：《臺灣總督府警察沿革誌（三）》（臺北：南天書局，1995年復刻版），頁875；王乃信等譯：《臺灣社會運動史（1913-1936）》第四冊（臺北：創造出版社，1989年），頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

夜叉》、熊佛西《這是誰的錯》、陳大悲《良心》、夏月珊《黑籍冤魂》、侯曜《可憐閨裡月》與《復活的玫瑰》、徐公美《飛》與《父權之下》、佐佐春雄《原始人的夢》〔原始人の夢〕、達比特賓斯基〔David Pinski〕的獨幕劇《一弗》〔*A Dollar*〕、易卜生〔Henrik Johan Ibsen〕《國民公敵》〔*An Enemy of the People*〕、拉約斯美拉〔Lajos Bíró〕《新郎〔花婿〕》），也有不知屬於原創劇作還是即興之作的《母女皆拙》、《你先死》、《芙蓉劫》、《火裡蓮花》、《黃金與美色》、《生命之光》等。[10]

後來的研究把一九二五到一九二八這三年間星光的演出都歸屬張維賢，主要依據爲何？星光如何製作一齣戲？何人擔任編劇、導演？眞如張氏〈我的演劇回憶〉謂全體演員忠於劇本，「所以既無監督（領導），亦無導演的環境裡，能夠拼湊成戲……」[11]其演出的劇場能量與藝術性爲何？哪一齣戲可以算是張維賢的代表劇？這些問題至今仍然難以理解。〈我的演劇回憶〉、〈臺灣新劇運動述略〉經常被引用，幾已爲張維賢新劇運動定調，數十年來學者所知道的張維賢新劇活動大約可依此分三個階段：

（一）一九二四至一九二八年：一九二四年是臺灣新劇運動史的重要年代，鼎新社與星光演劇研究會先後出現，這兩個新劇團體都與廈門通俗教育社有關。以星光來說，起始於摘星體育會之陳期綿（奇珍）[12]曾參加廈門通俗教育社文明戲的朋友陳明棟（陳凸）自廈門回臺，糾集同好開始推動新劇，首先就是研究胡適的《終身大事》，並推動試演會，以陳明棟爲導師，在陳期綿大厝內自架舞台。最初這個同好組織，稱爲「臺灣藝術研究會」，成員包括張維賢、王萬得、潘欽信、陳總、陳期綿、翁寶樹、王井泉、范新傳等等，開辦時張氏謂「頗得好評，因此自信心大爲增強」[13]。

但在試演之後的檢討會上，內部意見相左而告分裂，在這個時間點，張維賢和陳明棟、王井泉、陳期綿、翁寶樹、范新傳等人，另邀賴麗水、楊木元、王井

10　以現在的譯法，張維賢星光／民烽演出的劇作中，達比特斯基應譯爲大衛品斯基，它的獨幕劇《一$》（*A Dollar*）被收錄在《十篇劇本》（*Ten Plays*）中。

11　張維賢：〈我的演劇回憶〉，頁107。

12　陳期綿，呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1961年）作「陳期棉」，頁305。

13　張維賢：〈臺灣新劇運動述略〉，頁84。

臺灣大學學術期刊資料庫

泉、楊旭、蔡建興、唐金富、余玉火加入，成立星光演劇研究會，[14]「又新加入歐劍窗先生、詹天馬、蔡建興、葉連登諸先生」，一九二五年十月，星光在臺北新舞台正式公演，並於一九二六年正月到宜蘭公演，一九二七年在永樂座爲愛愛寮募款義演，一九二八年又以「星光劇團」名義在永樂座連演十天。[15]當時的星光是一個業餘組織，參與者各有職業，利用夜晚的時間排戲，希望以新劇推動社會改革。

（二）一九二八至一九三〇年：張維賢在日本東京展開學習生涯，這是一九二八年初星光分裂後，張維賢首次赴築地小劇場學習。根據他的自述，在築地收穫頗多，但詭異的是，一九二七至一九三〇年間日本劇場的盛事是俄國特列季亞科夫《怒吼吧，中國！》（吼えろ支那）由大隈俊雄翻譯成日文，築地小劇場於一九二九年八月三十一日至九月四日在本鄉座演出，青山杉作、北村喜八導演，而後在名古屋御園座、京都市公會堂、寶塚中劇場公演各地展開巡演。從築地小劇場分裂出來的新築地劇場則於一九三〇年六月十四日至二十四日，前後十天在市村座演出十二場的《怒吼吧，中國！》，導演土方與志。一九三一年一月一日起再演十五天十七場，一九三三年二月十三日至二十日又於淺草的水族館劇場公演八天。[16]兩個劇團的演出都獲得好評，張維賢當時人應在日本，但未見前去觀賞或在著作中提到這齣左翼劇作。[17]

相對地，當時東京的中國青年藝術家沈西苓、許幸之、司徒慧敏等人曾進入築地小劇場學習，並見證《怒吼吧，中國！》演出過程，成爲中國最早推動《怒吼吧，中國！》演出的主要人物。一九二九年十月籌設的左翼作家聯盟，創立第一個左翼劇團——上海藝術劇社，創造社的鄭伯奇爲社長，重要成員包括留日的夏衍、陶晶孫以及前面提到的沈西苓、許幸之、司徒慧敏等人。上海藝術劇社於一九三〇年春籌演《怒吼吧，中國！》，不意突於四月底被查封，《怒吼吧，中國！》的演出也胎死腹中，反倒是歐陽予倩的廣東戲劇研究所，於一九三〇年六

14 臺灣總督府警務局編：《臺灣總督府警察沿革誌（三）》，頁892。參見王乃信等譯：《臺灣社會運動史》第四冊，頁23-24。

15 張維賢：〈臺灣新劇運動述略〉，頁84-85。

16 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：印刻出版社，2013年），頁364- 369。

17 同前註，頁362- 367。

臺灣大學學術期刊資料庫

月在廣州國民黨黨部禮堂以粵語演出。[18]

（三）一九三〇至一九三四年：一九三〇年張維賢自日回國，結合原星光演劇研究會的一部份成員，在今南京西路蓬萊閣附近成立民烽演劇研究會，開始招收新生。民烽演劇研究會／民烽劇團時期，演出劇目與以往劇目不同，所搬演的是歐、日及中國劇作，在表演型式上也接近日本新劇的演法。但接著「才覺得臺灣人中，很難培養出好演員」，因此於一九三三年初再度赴日，到東京的舞蹈學院去學習達達魯庫羅茲（Dalcroze Eurhythmics）的律動運動「使身體各部能自由使用後，再作道理」，[19]半年後回臺再度糾集昔日研究生，另外加入幾個新進的，一面研究學習，一面準備組織劇團，宋非我就是在此時加入。

依前述張維賢文章所述，他的新劇生涯每個階段幾乎都充滿前景，「（一九二四年以來）每年都有公演，每演必定客滿，但別的劇團卻並不盡然。考其因素，當時只有這個比較像樣的劇團，固然也是原因之一。而各演員的忠於本位、認眞研討，於劇本的用意立場，無不面面顧到。演出時，互相斟酌招呼，可說無人自恃才能，賣弄角色。」[20]雖然張氏稱每次演出都極成功，結果每個階段的計畫皆草草結束，理由只歸因於諸如「團員中無人熱心協助劇團的發展與經營或資金不足」。

一九二五到一九二八年是「星光演劇研究會」演出最頻繁的時期，演出引起廣大的迴響。不過，團員之間因意見不合所產生的矛盾也逐漸浮現。張維賢與哪些人意見不合？因爲資料不足，難以斷言。[21]《臺灣社會運動史》有一段文章記述一九二五年「臺灣藝術研究會」《終身大事》試演會後分裂的情形：但在其檢討會上和王萬得、潘欽信、陳總等人意見相左而告分裂，張乞食（張維賢原名）等人組織了「星光演劇研究會」[22]。

王井泉〈演劇的回憶〉（演劇の思出）以及〈一粒麥不死——從「民烽」到「厚生」的回憶〉（一粒の麥は死なず——「民烽」から「厚生」への思

18　同前註，頁395-396。
19　張維賢：〈我的演劇回憶〉，頁110。
20　同前註，頁107。
21　王乃信等譯：《臺灣社會運動史（1913-1936）》的說法是王萬得、潘欽信、陳總等人，頁24。
22　同前註，頁23-24。

臺灣大學學術期刊資料庫

出），[23]也說第一次退出的是王萬得等人，第二次是「除了陳期綿，還有兩、三人退出」，第三次意見不合是一九二八年星光在永樂座公演十天之後的永久決裂。與張維賢站在同一陣線的王井泉說明劇團一九二八年二月的氛圍：「在宜蘭三天之內，晝夜大爆滿，衆人皆興高采烈，但該來的日子總算來臨，張維賢、楊木元與我（王井泉）將星光的招牌留給他們，退出了劇團。」[24]

一九二八年初的星光因團員意見紛歧而潰散，這是何等大事？但張維賢僅在〈臺灣新劇運動述略〉文章中輕描淡寫，不慍不火，一筆帶過：「一九二八年以星光劇團名義在永樂座連演十天之後，嗣後同仁意見紛歧，不滿現狀，終於分道揚鑣而停止活動。」[25]不知是張維賢與同仁間有不足爲外人道的苦衷，還是君子交絕不出惡聲的美德？對照他對傳統戲曲大力批判，[26]以及好友王詩琅所認識的張維賢秉性硬直不阿，「凡事固執己見，不願採納別人的建議」，[27]迥然不同。前述第一階段分裂是同仁不合、分道揚鑣；第二階段在築地「得自由出入各部門任意學習」，並常去早稻田大學的坪內逍遙紀念演劇博物館查閱劇場資料。張維賢一九三〇年結束在日本二年學習的原因是「因爲與先慈的約定期滿，不得不如期整裝賦歸」；第三階段結束民烽是因爲理想無法實現，演員又不易培養，「才決心去上海，一面擬考察劇運和實際舞台活動，一面也許可以爲大陸的劇運盡一分努力」[28]。

星光停止活動後的同仁動向，依目前的資料，無法清楚張維賢、王井泉、楊木元等人退出時，其餘班底是否立即以星光名義做任何演出活動，或許他們只是接下星光那塊「招牌」而已。一九二八年星光演劇研究會／星光劇團解體，雖然張維賢在文章中有「柳暗花明又一村」的瀟灑，但內心深處應該是極度失望的。他在築地小劇場的學習或演出情形不得而知，但歷經洗禮之後，對之前的新劇生

23 王井泉：〈演劇の思出〉，《臺灣文學》創刊號（1941年9月），頁20-23；〈一粒の麥は死なず——「民烽」から「厚生」への思出〉，《興南新聞》（1943年8月9日）。

24 王井泉：〈演劇の思出〉，頁20-23。

25 張維賢（耐霜）：〈臺灣新劇運動述略〉，頁85。

26 張維賢提倡新劇，視傳統戲曲爲「死板板地毫無變化，與吾人的實際生活，距離遙遠，似乎沒有關係，反覺得是多餘的」，演員下流，與「星光」同仁出身「中流社會」極大不同。見〈我的演劇回憶〉，頁105。

27 王詩琅：〈新劇臺灣第一人——悼張維賢兄〉，頁186。

28 張維賢：〈我的演劇回憶〉，頁112。

臺灣大學學術期刊資料庫

涯——主要是星光演劇研究會的前後四年（1924-1928），產生懷疑、否定。[29]

張維賢內心的反省，相較一九二五年星光演劇研究會再度在臺北「新舞台」演出的意氣風發，簡直不可同日而語，當時他認爲這次公演效果輝煌，包括未曾看過戲劇的人都天天來看，甚至閤第光臨，衆口同聲視爲好戲，連過去不許女人及子女看戲的家長，反而敦促子女來看，[30]顯然對當時「星光」的演出效果甚爲滿意。但一九三四年民烽演劇研究會招收到研究生只有二十幾名，有的因家長反對，有的因爲經濟關係貧困難以爲繼，外埠欲來的住宿亦成問題，[31]這時的張維賢顯然比星光演劇研究會時期務實多了。

張維賢對星光解體的寥寥數語，與其說出於謙沖自牧，不如說是自認鶴立雞群的優越感，讓他跟未曾到過築地小劇場的新劇人士有所區隔，拋棄星光的過去，而以民烽演劇研究會／民烽劇團作爲其新劇運動的再出發，並銜接一九二六年起在臺日本人的新劇運動脈絡，而一九三三年在臺北永樂座演出，「這一次被認爲臺灣初次唯一的新劇公演」，[32]這裡的新劇是有特別意義的。灣生中山侑有段話可傳達他對張維賢與民烽演劇研究會／民烽劇團的肯定：

> ……「民烽劇團」的目的，一言以蔽之，就是把新劇介紹給本島人大眾。……（張維賢）本著想帶給本島人大眾眞正成爲心靈糧食、能對他們有所啓蒙的戲劇的熱情，而從星光演劇研究以來就毫不懈怠地持續實踐新劇運動的知識分子。昭和6、7年（1931、1932）左右，張維賢爲了學習眞正的新劇，特地到東京加入「築地小劇場」，接受新劇運動的洗禮，嚐盡後台實際的辛勞……。[33]

29 「……但一入築地小劇場，便覺得人家已是發育健全的成人，自己只好算是出世不久的嬰孩，於演劇眞諦，絲毫不懂，如舞台設備的周到科學化、照明設備的完全、舞台效果的用心、舞台裝置與演員服裝及照明關係周密用功，是臺灣的任何人想像不出的。至於演技的技巧和用功，更難盡情描述。」同前註，頁108-109。

30 同前註，頁106。

31 同前註，頁109。

32 同前註，頁111。

33 參見志馬陸平（中山侑）：〈青年與臺灣（三）——新劇運動的理想與現實〉（青年と臺灣（三）——新劇運動の理想と現實），原刊《臺灣時報》第198期（1936年5月1日），參見黃英哲主編：《日治時期臺灣文學評論集》第二冊（臺南：國家臺灣文學館籌備處，2006年），頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、張維賢與臺灣新劇

日治時期的臺灣新劇深受日本與中國的戲劇影響，大致有兩個系統，其一就是在臺日本人的新劇運動，其一爲臺灣人的新劇運動。前者主要是在臺日人戲劇家的新劇團體與臺北高校的新劇祭，後者則分別受到日本、中國的影響。前述不同系統的臺灣新劇並非涇渭分明，而是曾經相互參與。同樣是「新劇」，臺灣的新劇與日、中的「新劇」不盡相同。日本的「新劇」是專有名詞，有別於傳統戲劇（歌舞伎），不同於新派劇和川上音二郎推出的「正劇」[34]，「新劇」強調專業的戲劇訓練與非商業性的演出，多採西洋劇作的日譯本，論時間可上推一九〇九年坪內逍遙文藝協會、小山內薰與第二代市川左團次創辦的自由劇場，與一九一三年島村抱月與松井須磨子的「藝術座」，到一九二四年小山內薰與土方與志成立築地小劇場時，日本新劇已眞正成熟。[35]一九一五年島村與松井的「藝術座」來臺灣巡演（臺北、新竹、臺中、嘉義、臺南、高雄、基隆），前往觀賞的臺灣文化人應該不在少數，賴和在〈隨筆〉中即提到「我曾擲去五圓的觀覽料（費），去看須磨子的復活（劇名），雖然被在傍的日本人疑作小偷，教坐近我的他的奧樣（日語，太太）小心著，但是爲著藝術的愛護，受些冤枉有什相干。」[36]

中國的「新劇」與「文明戲」並沒有明顯的區分，[37]曾爲文明戲演員的陳大悲與歐陽予倩等人在一九二〇年代提倡「愛美劇」，強調以非職業性的專業演出取代以賺錢爲目的的「文明戲」。[38]一九二〇年代後期，「話劇」一詞確定，象

---

34 川上音二郎所師法的「正劇」是西方Drama的型式，而在推出莎士比亞劇作時，以「正劇」旁注「ドラマ」稱之，意指非傳統歌舞伎，或借歌舞伎部分內容與形式的新派劇。他的「正劇」與其說是一種戲劇流派或創作主張，毋寧視爲戲劇態度與實踐，注重新劇場的建設和新演員的培養。其實，川上演藝人生的不同階段經常推出戲劇理念，如早期的書生劇，而在「正劇」稍後，他也提倡「革新劇」。參見邱坤良：《理念、假設與詮釋：臺灣現代戲劇的日治篇》，《戲劇學刊》第13期（2011年1月），頁7-34。

35 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）》，頁358-360。

36 賴和：〈隨筆〉，《臺灣新民報》345號，1931年1月1日。

37 歐陽予倩認爲「初期話劇所有的劇團都只說演的是『新劇』，沒有誰說文明新戲。新戲就是新型的戲，有別於舊戲而言，文明兩個字是進步或者先進的意思。文明新戲正當的解釋是進步的新的戲劇。」見歐陽予倩：〈談文明戲〉，收於《歐陽予倩全集》第6卷（上海：上海文藝出版社，1990年），頁81。

38 「愛美劇」相關論述部分可參見陳大悲：《愛美的戲劇》（北京：晨報社，1922年）、

臺灣大學學術期刊資料庫

徵中國現代戲劇進入新的階段。臺灣的新劇所指涉的範疇也很廣，幾乎傳統戲曲型式之外的所有現代戲劇都可稱爲「新劇」，也曾經有一段「愛美劇」時期。一九二四年築地小劇場出現之後，在臺灣的日本人深受鼓舞，一九二六年以「新劇祭」爲開端，由中山侑與臺北高校生主導新劇活動。「當時在臺的年輕日本教授、學生對戲劇頗有熱忱，文化水準低的臺灣不能滿足他們的需求，常在暑假期間回日本，接觸日本的新劇活動，吸收新鮮的中央的文化空氣回來，而能上演思想性的劇本。」[39]

張維賢在築地時間與日本新劇有接觸，一九三四年三月以民烽劇團名義參加臺北劇團協會主辦的「新劇祭」，與其他四個日本人劇團在榮座聯合公演，以臺語演出《新郎》……。爾後接續這個傳統的是皇民化運動期間成立的厚生演劇研究會（1943），主要人物林摶秋、張文環等人皆以承繼一九二〇年代後期中山侑、王井泉、張維賢第一次新劇運動之後的「第二次新劇運動」自居。[40]從中山侑、張維賢到林摶秋代表的臺灣新劇有清楚的運動脈絡、目標與藝術特質，表現在劇場最明顯的是，有劇本、導演排練制度，一天只演一場，不同於文化戲時代以鼓吹「文化向上」爲目標，較輕劇場藝術性，或鐘鳴、鐘聲、（後）星光這類演出連續劇情、劇目日夜不同的流動劇團。

張維賢新劇生涯中與林獻堂有一段小插曲，一九二九年初的林獻堂日記提到他與張維賢的會面：

> ……張維賢來，商他們新組織一演劇團，請余援助。余不知其底蘊，辭之。[41]

愛好戲劇的前臺灣文化協會總理林獻堂，出錢出力領導臺灣民族運動，與當時的

《戲劇ABC》（上海：世界書局，1931年）、《表演術》（上海：商務印書館，1936年），以及邱坤良：《附逆與抗敵：汪精衛政權的戲劇界》，《戲劇研究》第15期（2015年1月），頁117-148。

39 志馬陸平（中山侑）：〈青年與臺灣（二）——新劇運動的理想與現實〉（青年と臺灣（二）——新劇運動の理想と現實），原刊《臺灣時報》第197期（1936年4月1日）。參見黃英哲主編：《日治時期臺灣文學評論集》第一冊（臺南：國家臺灣文學館籌備處，2006年），頁475。

40 林摶秋：〈今日臺灣戲劇的創作——桃園雙葉會之一二事〉（臺灣演劇の作今——桃園双葉會のことなど）（《興南新聞》，1943年5月3日）。

41 林獻堂：《灌園先生日記》，收於許雪姬、鍾淑敏主編：《灌園先生日記（二）：一九二九年》（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處、近代史研究所，2001年），頁23。

臺灣大學學術期刊資料庫

音樂界、舞蹈界多有來往，也資助若干藝文作家從事創作、展演，[42]不過他對當時蔚爲風氣的新劇團體，如張維賢組織的「星光演劇研究會」或「民烽演劇研究會」，顯然沒有太多的關注，竟然「不知其底蘊」，值得玩味。

張維賢進入築地學習，回國創辦民烽演劇研究會，走的路線明顯以日本新劇爲圭臬，同樣在大稻埕出現的新劇團，參與者很多是與張維賢同時期的前「星光」成員，歐劍窗、翁寶樹等人走的路線，雖然「標榜業餘性，以打破舊禮俗、舊禮教爲目標，破除封建迷信」，[43]但如何演出？仍可能帶有文明戲、愛美劇的色彩。

星光演劇研究會分裂之後，部份的團員組織「鐘鳴演劇研究會」，時間應在一九二八至二九年之間，成員包括康菊人、翁寶樹、葉連登、林金龍、丁朝枝，及新加入的若干女性，團址在太平町林金龍住宅，名單上未見歐劍窗。

鐘鳴做全臺巡演後再度分裂，依呂訴上的說法，是因曾帶廈門歌仔戲班、樂團赴廈門、南洋演出的王接基招募團員赴南洋，契約十八個月，鐘鳴的演員多被吸收，重組「鐘鳴新劇團」，赴廈門與南洋演出，而後幾經轉手，先後以「福建民聲新劇團」、「福建華僑民聲劇團」之名滯留南洋，直至戰時。[44]留在臺北的鐘鳴演劇研究會，中止活動七個月後，再由葉連登主持，召集會員重組「鐘鳴新劇俱樂部」，會址在太平町中華會館樓上。[45]當時的名單包括歐劍窗、葉連登、翁寶樹、康菊人、張淵福、李水生、郭德發等人。

鐘鳴新劇俱樂部是業餘的演劇團體，「自掏腰包租戲台，作戲給人家看，這樣就喜歡」，[46]並曾於一九三六年發行《鐘鳴會報》第一號，版式二十四開，六十二頁，油印，以日文刊行，[47]演出的劇目多屬通俗教化劇，風格延續文化劇精神，諷刺封建迷信，宣揚自由戀愛。「鐘鳴」與「民烽」代表戰前的三〇年代臺灣最主要的兩種新劇路線。「鐘鳴」系統而後由業餘變成職業，由文化走向商業，演員在各劇團之間遊走，分分合合，都是在困厄的時空環境中尋求生存的方

42 參見邱坤良：〈林獻堂看戲——《灌園先生日記》的劇場史觀察〉，《戲劇學刊》第16期（2012年 7月），頁7-35。

43 李宜洵採訪整理：〈台語片編劇第一把交椅——張淵福訪談紀錄〉，參見鍾喬主編：《電影歲月縱橫談》（臺北：財團法人國家電影資料館，1994年），頁365-367。

44 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁313。

45 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁312-313。

46 見李宜洵採訪整理：〈台語片編劇第一把交椅——張淵福訪談紀錄〉，頁365。

47 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁312-313。

臺灣大學學術期刊資料庫

法。

歷來研究日治時期的臺灣新劇傳統，多從民族主義、藝術角度去探討「文化人」如張維賢、林摶秋、張深切等人的新劇運動，很少注意到走商業路線的新劇團，以及這些活躍在新劇舞台的「做戲人」。「文化人」與「做戲人」其實難以區隔，戲劇演出的文化取向與商業利益也非完全對立，劇團可以標榜藝術與社會責任，也可能看重票房、迎合觀眾口味，其差異性並非完全取決於不同的劇團或演員，政治、社會環境及表演與觀眾互動無寧是更重要的因素。

三、歐劍窗與新劇的商業劇場

張維賢〈我的演劇回憶〉開頭有一段話：

> 我現在講的演劇，是自民國十二年以來，與從前所謂舊戲發生對立的臺灣新演劇——文化戲（即文明戲）及新劇（即話劇），與現在所謂的新劇不同。[48]

這幾句話乍看明白，仔細再看，就充滿玄機。此時臺灣仍處於禁錮、對日治時期藝文活動敏感的年代。張維賢所謂的新劇——新演劇是指涵蓋文化戲（文明戲）及新劇（話劇），符合臺灣本土的新劇生態，但臺灣的文化戲與中國文明戲不完全相同，而新劇就是話劇的說法也有語病，或許張維賢的本意是指中國的話劇，在臺灣亦屬於新劇的範疇。這句話最值得注意之處，在於「其新劇與現在所謂新劇不同」。張維賢堅持新劇運動路線，民烽劇團更是接替一九三〇年代中期以來，在臺日本人的新劇傳統，他不認同的「現在所謂新劇」，是走商業路線的新劇團（例如在全臺巡演的鐘鳴和後來的星光與鐘聲），兩者之間距離甚遠。

鐘鳴與後星光、鐘聲系統可以歐劍窗爲代表。依王井泉的說法，在尚未組織星光演劇研究會之前，是由張維賢與文化協會青年讀書會會員王萬得等人共同合作，但因意見不合而分裂，便以張維賢、楊木元、歐劍窗、陳期綿、翁寶樹與王井泉爲中心，組織星光演劇研究會，在新舞台演出，跟歐劍窗同時進入星光的有詹天馬、葉連登、蔡建興等人，[49]歐氏在舞台上扮演各種角色，也常反串女性，從此新劇成爲其後半生的職志。

48　張維賢：〈我的演劇回憶〉，頁105。

49　王井泉：〈演劇の思出〉，頁20。

臺灣大學學術期刊資料庫

歐劍窗世居大稻埕，父親歐陽德原籍廣東新會，在南洋一帶經商，後輾轉來臺，入贅大稻埕陳家，生下獨子取名藤，因承雙祧故稱陳歐陽藤。日本領臺後清查戶籍，以陳歐陽藤與日人名氏混淆，擅改爲陳歐藤。歐劍窗遂棄原名而以「歐劍窗」的名號行世。他的詩文師承原籍板橋、別號劍樓的趙一山，曾自組詩社，取名「潛社」，後易名「北臺吟社」。平常在大稻埕霞海城隍廟前的「浪鷗室」設帳授徒，學生甚多，包括後來成爲靜江月之夫的李水生。歐劍窗不但以詩文聞名，也精於醫術，在盲腸炎仍是重大疾病的時代，他有一個救人無數的獨門秘方，以咸豐草（俗稱痟查某）加其他藥草煎煮而成，裝在紅露酒瓶中，只需兩瓶就能見效，因而名聞遐邇，辛奇中學時嘗服此藥見證了它的功效。[50]

一九三九年，鐘鳴新劇俱樂部創立不久，歐劍窗另與大稻埕「乾元行」藥行店東張清秀合組職業劇團——「星光新劇團」，作巡迴演出，以翁寶樹爲導演，團員有原來的「鐘鳴」成員，包括康菊人、張淵福、葉連登、林金龍、李水生、郭夜人、陳天枝（天炮枝）、矮仔財、陳媽恩及潘金蓮、林勤、鄭妙香等女士，未滿十八歲的少女黃瑞月（靜江月）也成爲劇團的一員，她是張清秀姨妹之女。曾經追隨張維賢參加新劇祭、並於戰後組織「聖烽演劇研究會」在中山堂演出《壁》、《羅漢赴會》的宋非我（本名宋獻章）也加入星光新劇團。[51]這個「星光」與張維賢時代的「星光」南轅北轍，爲方便區隔，本文稱一九二八年星光演劇研究會／星光劇團分裂後的星光新劇團爲「後星光」。

當時中日戰爭正酣，臺灣的殖民政府一方面壓制傳統戲劇活動，再方面則鼓吹皇民劇，新舊劇團紛紛高舉皇民劇團大旗。「後星光」在各地巡迴演出一年後，因財務糾紛，歐劍窗脫離「後星光」，另組「鐘聲新劇團」，招納了「後星光」部分班底，包括宋非我夫婦，宋氏並成爲鐘聲的演員兼導演。而「後星光」則以張清秀與靜江月家族成員爲主，包括靜江月及其夫李水生，弟黃志清及其妻朱愛，其他還有英英、田清（陳清泉）、陳蘭等人。此後，「後星光」、「鐘聲」成爲臺灣新劇最重要的劇團，一直到戰後的一九五〇年代，許多新劇演員都

50 辛奇：訪談紀錄，1996年3月5日、1996年4月8日、2000年3月15日；小雪：訪談紀錄，1994年10月8日、2000年3月15日。

51 宋非我在接受藍博洲採訪時，說民烽劇團參加新劇祭演出《新郎》，他在這齣戲中反串「瘦姑媽」一角，獲得最佳演技獎。參見藍博洲：〈尋找臺灣新劇的旗手——宋非我〉，《聯合文學》9卷6期（1993年4月），頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

曾經待過這兩個劇團。[52]

鐘鳴演劇研究會、鐘鳴新劇團、鐘鳴新劇俱樂部，以及（後）星光新劇團、鐘聲新劇團，這些堪稱星光演劇研究會衍異出來的新劇團體，多屬通俗的商業劇場，已與張維賢時代的新劇運動漸行漸遠。戰後的一九四〇年代後期、一九五〇年代通俗新劇團仍然盛極一時，其中「後星光」與「鐘聲」的歷史可以追溯二〇、三〇年代臺灣的新劇史脈絡，也與張維賢的「星光演劇研究會」間接有關。歷經「皇民化運動」與戰後二二八事變、白色恐怖的政治環境，以及廣播、電影、電視對舞台的衝擊，「星光」、「鐘聲」的演員不斷轉換舞台，也不斷改變角色。直至一九六〇年代電視全面進入家庭，影響各地戲院的經營，紛紛改建成商場、公寓或辦公大樓，包括新劇在內的內台戲沒落，最終銷聲匿跡。

歐劍窗比張維賢大二十歲，兩人關係如何？因爲資料缺乏不得而知，但彼此的良性互動應該不多，張維賢的文章中僅〈臺灣新劇運動述略〉提到試演會後「又新加入歐劍窗先生……等人」這幾個文字。[53]若從他們的背景做分析，可以看出兩人思想不同，戲劇觀念亦異。歐劍窗是一位傳統漢醫兼詩人，富民族精神，新劇是其實施社會教化的重要手段，張維賢則是思想前進的文化人，強調劇場的藝術性，政治立場傾向無政府主義。

一九四二年，「臺灣演劇協會」成立，作爲統制臺灣劇團的主要機關，此時的張維賢已停止新劇活動。當時登記有案的四十餘劇團眞正出身新劇者只有「後星光」、「鐘聲」等少數劇團而已，其餘大多由歌仔戲班脫胎而成的「改良」劇團。相較之下，「後星光」、「鐘聲」所代表的還算是臺灣新劇的傳統，也視爲臺灣通俗新劇的「正宗」，演出依劇本排演，號稱「純棉」，有別於歌仔戲改裝或走日本時代劇的新劇團，被稱爲「ファイバ」（fiber），有雜牌、假冒的意味。[54]

張維賢對劇場充滿使命感，一心一意想成立專業劇團實現理想，但在詭譎多變的時代環境中，始終未能如願；反倒是在大稻埕行醫、授徒的歐劍窗獲得當地商家的支持，他的詩友、學生也成爲劇團的班底，最後，因緣際會，成爲職業

---

52 邱坤良：〈臺灣職業新劇團變遷〉，《飄浪舞台：臺灣大眾劇場年代》（臺北：遠流出版公司，2008年），頁123-151。

53 張維賢：〈臺灣新劇運動述略〉，頁84。

54 ファイバ，新劇的分派，一派是走傳統新劇路線的「純棉」，一派是有歌仔戲味道的「ファイバ」，有替代品之意。參見邱坤良：《飄浪舞台：臺灣大眾劇場年代》，頁123。

臺灣大學學術期刊資料庫

新劇團的主要創始人。戰爭末期，歐劍窗被日警以抗日的罪名逮捕下獄，凌虐致死。而後，其子陳媽恩成爲「鐘聲」領導人，後來又由田清、陳蘭夫婦接手。[55]

四、從張維賢看日治期臺灣新劇發展困境

新劇在一九二〇年代配合臺灣文化運動，批判日本殖民統治，宣揚「文化向上」，也能逐漸凝聚群眾情感，分辨族群意識。不過，它的劇場效果如何？中山侑在敘述一九二〇年代臺灣本地人新劇運動源始時，有一段話：

> 據說本島新劇運動的肇始……據說動機是由於當時將迎接創立二週年（一九二六），新劇氣勢如虹的「築地小劇場」，而在東京接受戲劇洗禮的本島人留學生們，回到自己的故鄉霧峰，想要靠自己的雙手達成公演戲劇的心願……演出的劇目都採用支那劇的劇本，即使他們的動機有一些符合新劇運動目的，可是遺憾的是在劇本的選擇和技巧的拙劣上，似乎只有業餘戲劇的水準。[56]

中山侑所謂臺灣人有運動目的的劇團、劇本的選擇和技巧拙劣，似乎只有業餘的戲劇水平，可作爲日治時期臺灣大部份新劇團體的寫照。

臺灣新劇無法開花結果，一部分係因殖民地政府的控制而無法伸展，然日本政府對於戲劇活動的管制（管理）措施，不只限於臺灣，也包括日本「內地」，管制的方法隨著政治局勢而有不同。[57]從一九三一年九一八（滿州）事變後，日本政府對戲劇的管制變本加厲，一九四一年五月，日本政府公布新修正的「治安

---

55 戰後，國民政府以其一生忠烈，頒發表揚令，並將他在城隍廟附近的住處改爲劍窗里以茲悼念（1990年3月進行區里行政調整，劍窗里與附近四里整併成永樂里）。參見邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，頁339；莊永明：〈詩人．仁醫．戲劇家——歐劍窗殉難〉，《臺灣紀事》（臺北：時報文化出版，1991年），頁188。

56 志馬陸平（中山侑）：〈青年與臺灣（二）：——新劇運動的理想與現實〉（青年と臺灣（二）——新劇運動の理想と現實），《臺灣時報》第197期（1936年4月1日）。參見黃英哲主編：《日治時期臺灣文學評論集》第一冊，頁468-469。

57 江户時期幕府對於歌舞伎的演出始終採取「禁制」的立場，將劇場列入政府管制，多次發布禁令，並且以防火、治安以及風俗的理由，限定劇場的設置區域予以集中管理。大致而言，明治時期對於劇場的管理比較寬鬆。但是，大正時期因爲共產主義逐漸在日本蔓延，尤其是在1917年蘇聯共產革命之後，左翼思想在文學、藝術以及戲劇當中形成風潮，政府對於劇場的態度，逐漸轉向嚴格的管制。參見菅井幸雄：《新劇の歷史》（增補版）（東京：新日本出版社，1984年），頁26-27、55-56。

臺灣大學學術期刊資料庫

維持法」，明文規定禁止一切「企圖改變國體」的行爲，只要警察與治安單位判斷「具有準備的行爲」，立即可以進行逮捕行動。大東亞（太平洋）戰爭以後，戲劇更明顯非依文化政策而發展，而是配合國家總動員體制，作爲「文化力」的一環。[58]日本政府可以根據「治安維持法」隨時終止戲劇表演，解散劇團、逮捕劇團團員，這個高壓管制一直持續到戰爭結束。

日治時期臺灣新劇運動體質薄弱的另一個原因是專業人材匱乏，劇團旋起旋滅，加上層出不窮的殖民地問題，臺灣文化運動人士關注政治、文化、工農議題，所要奉獻的心力分散，更難累積劇場能量。張維賢注重劇場的文化性與藝術性，民烽時期更是親力親爲，打點演出大小事。一九三三年在永樂座推出的四齣戲，除徐公美的《飛》是中文書寫，其餘佐佐春雄、達比特賓斯基、易卜生的作品都由張維賢一人翻譯。他的兩篇新劇文章以積極進取的態度回首過往，對於某些具關鍵性的細節雲淡風輕，但字裡行間仍可看出他對當時劇場條件欠缺、人材不足的隱憂。[59]

張維賢有一位志同道合的追隨者黃天海（1904-1931），比他還大一歲，兩人同爲無政府主義者。黃天海曾於一九二七年八月二十五日與張維賢一起參加在新竹舉辦的新舊文協關於臺灣社會運動「雄辯會」，是上台演說者之一，成爲新文協宜蘭分部重要幹部。一九二八年十二月六日在宜蘭街組織宜蘭民烽劇團，提倡新劇運動，欲破除從來惡弊，革新社會，並於隔年一月公開排演。黃天海使用「民烽」之名早於張維賢，但這個劇團創立應出於張氏的建議或指導，宜蘭「民烽」的團名也可能是兩人共同想出來的。一九三〇年四月黃天海參加張維賢的「民烽演劇研究會」，並在當年六月十五日的「發會式」中擔任劇團訓練講師，主講「近代劇概論」。如此熱衷新劇的文化人，卻不幸於一九三一年中病逝，享年僅二十七歲，與妻子許月里剛結婚數個月而已。[60]

---

58 參見八田元夫：〈太平洋戰爭中の演劇〉，日本《演劇年鑑》（東京：北光書房，1947年），頁57-59；倉林誠一郎：《新劇年代記》（東京：白水社，1969年）〈戰中編〉，頁365-370。

59 張維賢云：「好在當時的觀眾對於新劇認識不深，對於舞台裝置的欠缺，都能寬恕演員。」正因運動性大於藝術性，隨著文協的分裂，新劇運動快速煙消霧散。而後帶「文化劇」性質的劇團少了戰場，追求劇場藝術的劇團，又如張維賢所謂「出世不久的嬰孩，於演劇眞諦絲毫不懂。」張維賢：〈我的演劇回憶〉，頁108-109。

60 有關黃天海的事蹟，可參考陳偉智：〈一個無政府主義者的軌跡：黃天海與《明日》雜誌〉，《臺灣文學研究彙刊》第17期（2015年12月），頁73-104。

臺灣大學學術期刊資料庫

縱觀從戰前到戰中的臺灣新劇舞台，基本上乏善可陳，論其原因，主要關鍵是劇場人材不足，缺乏好的編導與演員，舞台技術多在摸索階段，劇團的創作、演出難以吸引觀眾。此外，臺灣人劇本的臺語書寫也是一大問題，劇團文本（劇本）使用的文字攸關排演，根據劇本，演員以身體與舞台語言傳達戲劇情節，也是與觀眾溝通的重要媒介。

日治時期新劇舞台語言關鍵不在是否用日語或臺語，而在於語言背後所代表的戲劇藝術與文化意義。當時的新劇演出多直接採用日文劇本，就算歐洲劇作，也是日譯本，日文之外，亦有不少從中文劇本改編，因爲臺語（閩南語）的字、音未有一套共同認定的書寫標準，創作劇本不管是從中文還是日文轉換成臺語演出，演員很難據文本逐字逐句精準地表演。張維賢在一九三〇年六月創辦民烽演劇研究會／民烽劇團，演員須先接受研究所的課程訓練，其中除了演劇與文學、藝術相關的課程，亦安排「臺灣語研究」課程，由連雅堂擔任授課教師。

一九三四年三月底民烽劇團參加「臺北劇團協會」「新劇祭」，演出拉約斯美拉原作、張維賢翻譯的《新郎》。這個劇場活動在西門町「榮座」舉行，觀眾以日人占多數，張維賢認爲「若用日語演出，現有的民烽團員，需費很多時間，恐怕尚不易演好」，才決定仍以臺語演出。語言既受限制，與日本人觀眾之間交流明顯受到影響。兩年後，張維賢發表〈談臺灣的戲劇——以臺語戲劇爲主〉（1936.11），討論臺灣新劇難以發展的原因，包括「語言問題（臺灣白話字）尚未解決」在內的八大原因。[61]可知張維賢已注意到臺語在表演舞台的重要性。

皇民化運動期間，日本官方的戲劇政策，是要所有劇團用日語，演出反映皇民精神的新劇（皇民化劇）。當時的職業新劇團劇本書寫雖用日文，舞台上的戲劇語言仍以臺語爲主，有些劇團因演出頻繁，劇本創作、排練皆力有未逮。多採幕表戲型式，僅記分場大綱或劇情概要，由演員即興演出。一九四二年四月，「臺灣演劇協會」與「臺灣興行株式會社」成立，對臺灣戲劇實施一元化指導與

[61] 其他原因還包括：有財力的人們就算覺得有必要，還是很不積極又不切實際；沒有財力的人們再怎麼焦急也無濟於事；業餘劇團一概不存在；劇場方面沒有任何同情和理解；幾乎沒有任何實際從事劇團的人才；來自警察神經過敏的刁難，以及臺灣幾乎沒有劇作家。張維賢（耐霜）著，涂翠花譯：〈談臺灣的戲劇——以臺語戲劇爲主〉，原刊《臺灣新文學》1卷9期（1936年11月5日），參見黃英哲主編：《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210-215。

臺灣大學學術期刊論文授權

監督、經營，計劃五年內要讓臺灣戲劇全面以日語演出。[62]然因絕大多數劇團積重難返，加上三年之後太平洋戰爭結束，隨著國民政府接收臺灣，以日語演出的新劇從此斷絕。

結論

日本從明治後期、大正、昭和初期到戰時，不同時期有不同的對臺政策，對戲劇的態度也寬嚴不一。大約一八九五年至一九三〇年之間，日本殖民當局容許臺灣傳統戲劇，但限制與政治、文化與工農運動聯結的新劇、文化劇。第二次中日戰爭爆發前夕，皇民化運動如火如荼展開，戲台上——至少在表面上——只剩下日本官方主導的皇民劇。

近年的臺灣新劇研究，著重殖民地時期臺灣文化人爭取政治、社會文化地位，不畏困難地投入現代戲劇（新劇）運動的精神，較常被提及的要角，有張維賢、張深切、楊逵、林摶秋、張文環、呂赫若、吳坤煌以及日人中山侑，他們所參與的戲劇經歷絕大部份活動性遠大於劇場性。楊逵戲劇的社會運動屬性明確，張維賢長期投入新劇運動，曾經創辦星光演劇研究會、民烽演劇研究會，也曾赴日學習戲劇，加入築地小劇場，展開他的劇場藝術運動，其餘張文環、吳坤煌、呂赫若皆以文學聞名，喜歡戲劇，是日治時期重要作家。張文環曾參與林摶秋的厚生演劇研究會演出，評價甚高；吳坤煌與日中韓左翼表演藝術界頗有交往；呂赫若的日記中亦透露對劇場的興趣，並著手編寫劇本。

然而，從結果論來看，這些先賢的理想都沒有機會眞正落實，進而對臺灣戲劇產生影響，雖看得出他們對新劇有滿腔熱血，也難以具體看到他們爲新劇留下什麼，這不是他們個人才氣不足、創作力有限，而是大環境的困頓。從日治戰前、戰中到戰後的政治環境變遷，臺灣新劇發展顛簸不停，成果難以累積，很不容易出現重要的劇團、劇作家、表導演，這是臺灣歷史的不幸。劇場閱歷豐富的張維賢尚且如此，遑論其他新劇運動者。戰後之初臺灣新劇雖有短暫的演出，但在政治操弄下難以爲繼，從日治到戰後的傳統戲曲尚能一脈相傳，新劇則前後幾乎完全隔絕。主導臺灣戲劇發展的是來自中國的戲劇家，日治時期傳承下來的新劇運動完全噤聲，如船過水無痕。

[62] 十河隼雄：〈國語劇推進論〉，《演劇通信》10期（1943年3月11日）。

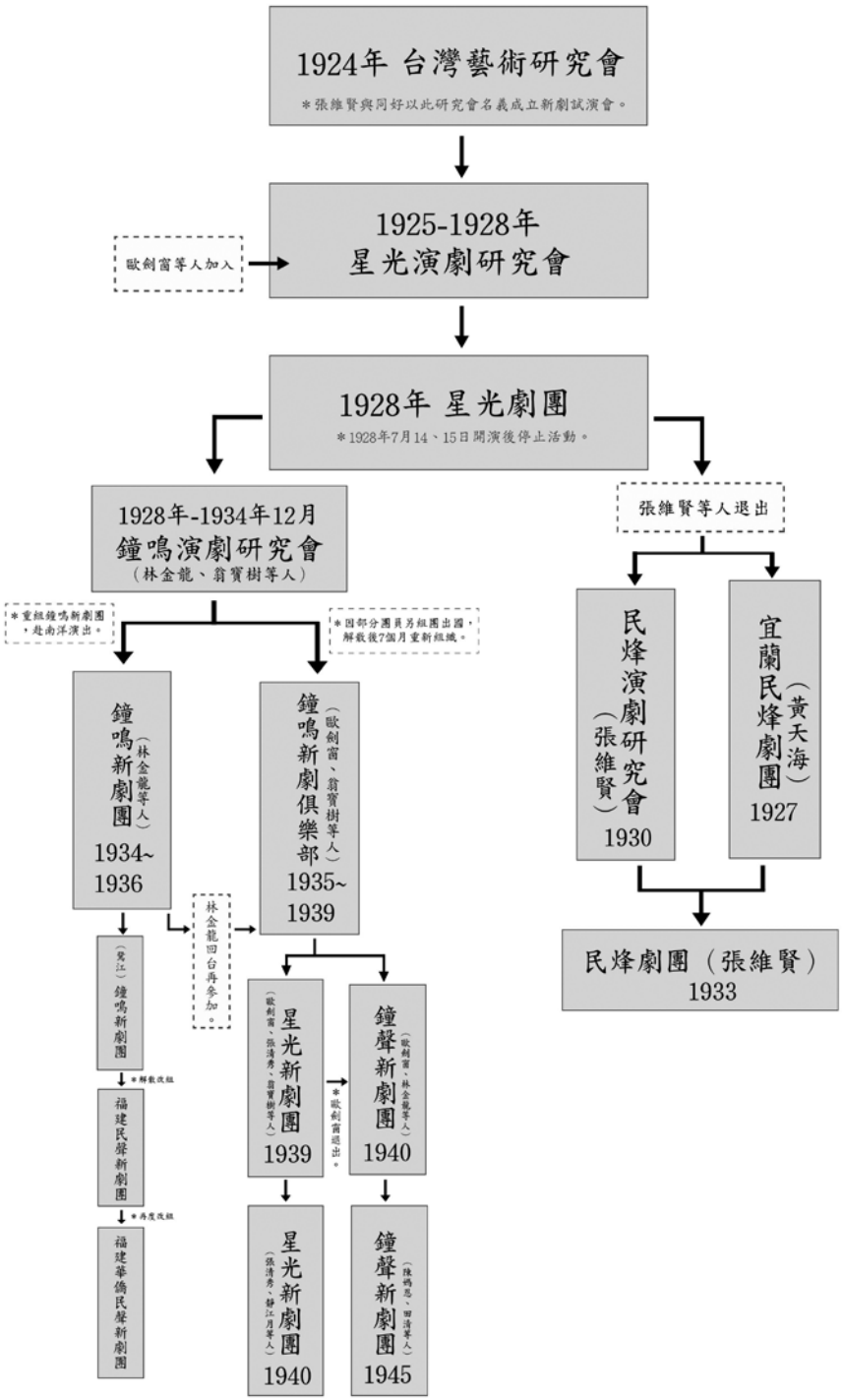
臺灣大學學術期刊資料庫

戲劇首重實作，從理念到舞台實踐，需要一定的劇場條件。現階段臺灣戲劇史研究並非單純的資料蒐集與議題開發，而在於戲劇史觀與資料蒐集、解讀的方法論，新劇運動人士的「文化」理念之外，須檢視其劇場能量，討論新劇史的生態因素，也比敘述表象重要，換言之，在追循新劇運動人士蹤跡的同時，更應檢討當時的新劇有多少發展空間？其劇場能量扎實精彩或淺薄脆弱、人材寂寥？以張維賢來說，他有豐富的新劇生涯，也重視劇場藝術，後來的研究者在欽佩他堅持新劇理念的同時，亦應檢驗他在劇本、表導演方面，有哪些具體表現值得稱述？哪一齣戲是他的代表作？那時代的觀眾對哪一齣劇作印象深刻？晚近研究者對日治新劇參與者不斷加持，使其劇場經歷都變得重要無比，堪稱「筆墨寥寥，而士氣滿滿」。然而，日治時期新劇運動果如某些研究者論述的熱絡、人材輩出，爲何成不了氣候？這些「成果」去哪裡了？

張維賢與臺灣新劇研究近年雖屬熱門研究題材，但成果有限，除了大環境的束縛，另一個原因是臺灣新劇研究起步太慢，文獻史料不足，又輕忽田野經驗，不能趁著實際參與者健在時多做紀錄、研究，以至日治時期臺灣新劇環境生態難以確實掌握。張維賢一九七〇年代還在世，這部活字典並未受到學術界、藝文界的重視，從未有人對他作口述歷史，或讓他作更多的現身說法，因而無法在〈臺灣新劇史述略〉與〈我的演劇回憶〉的基礎上，開發新劇相關議題，強化新劇運動研究的質素，令人扼腕。

臺灣大學學術期刊資料庫

星光新劇系統簡表



臺灣大學

從星光到鐘聲：張維賢新劇生涯及其困境

邱坤良

國立臺北藝術大學戲劇學系教授

臺灣在日治時期出現的新劇，是現代文明產物，是當時文化人藉以批判殖民政治與封建迷信，鼓吹「文化向上」寓教於樂的展演型式。不論戰前、戰後談論新劇，必定會提到張維賢（1905-1977）這個代表性人物。做爲臺灣新劇第一人，張維賢名符其實，尤其他的兩篇文章〈臺灣新劇史述略〉、〈我的演劇回憶〉，以「夫子自道」參與日治時期臺灣新劇運動，成一「家」之言，後來的研究者也多循著書寫理路去看待他與新劇運動重要性，對星光演劇與劇目表格化，但就資料蒐集、引用與論述上，基本脈絡仍然相差不遠。

張氏文章出版的年代是白色恐怖的一九五四年，在「去日本殖民遺毒」的大環境下，是否有所避諱而影響書寫觀點？著作中隱晦不清的部分依然乏人去作交待。今人研究把一九二五至一九二八這三年間星光的演出都歸屬張維賢，主要依據爲何？星光的演出，如何製作？何人擔任編劇、導演？劇場能量與藝術性爲何？哪一齣戲可以算其代表劇？拱手讓人後的星光與其理念有何不同？張維賢事蹟最津津樂道的是曾加入築地小劇場，他在築地扮演什麼角色？有具體資料佐證？這些問題至今仍然難以理解。從張維賢研究切入，固然可明瞭日治時期臺灣新劇運動的脈絡，同時也可探討張維賢時代的新劇生態環境，以及難以掙脫的困境。

關鍵字：張維賢　新劇運動　星光演劇研究會／星光劇團　鐘聲新劇團　歐劍窗

臺灣大學學術期刊資料庫

From “Xing-Guang” to “Zhong-Shen”: Zhang Weixian’s New Drama Life and its Predicaments

Kun-liang CHIU
Professor, Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

Taiwan New Drama (xinju, 新劇), which appeared during the Japanese Colonial Period, was the product of modern times. It was the way that the intellectuals at that time judged the colonial politics and superstition of feudalism, and advocated upgrading the culture in an educational and entertaining way. When people talked about the New Drama before and after the war, they would definitely mention the representative figure, Zhang Weixian (1905-1977). Zhang Weixian deserved the title of pioneer of the Taiwan New Drama. Particularly, his two articles, “The General Description of Taiwan New Drama” (〈臺灣新劇史述略〉) and “My Memoirs of New Drama” (〈我的演劇回憶〉), which described his participation in Taiwan New Drama during the Japanese Colonial Period, have developed his own specific statements. Researchers after his time also follow his statements to see his importance in the Taiwan New Drama Movement, and to diagram the performances of the “Xing-Guang Theatre”. However, there is no divergence between their collection, quotations and discussion about the research of Zhang Weixian.

Zhang’s article was published in 1945, the year of Taiwanese White Terror, under the circumstances of “extinguishing the harmful influence of Japanese Colonialism,” so there is a question whether there were any taboos influencing his writing. There are still obscurities waiting to be clarified in Zhang’s writing. Is there any evidence in accordance with present research which attributes Xing-Guang’s performances during 1925-1928 to Zhang Weixian? How were the Xing-Guang’s performances produced? Who were the scriptwriters and the director? What was the energy of the theatre and its artistry? Which play can be viewed as his masterpiece? Was there any change of the idea of the Xing-Guang Theatre after it had been surrendered to others? Being one of the members in Tsukiji Little Theatre was one of Zhang Weixian’s achievements; what place did he play in Tsukiji Little Theatre, and is there any specific evidence to prove it? These are still puzzles. The research on Zhang Weixian can be viewed as an understanding of the Taiwan New Drama Movement in the Japanese Colonial Period, and we can also discuss the environment of New Drama at that time from the research, moreover, to see the predicaments that were difficult for them to break through.

臺灣大學學術期刊資料庫

Keywords: Zhang Weixian New Drama Movement
Xing-Guang Theatre Seminar/ Xing-Guang Theatre
Zhong-Sheng New Theatre Ou Jian-Chuang

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

八田元夫：〈太平洋戰爭中の演劇〉，日本《演劇年鑑》，東京：北光書房，1947年。

十河隼雄：〈國語劇推進論〉，《演劇通信》10期，1943年3月11日。

小雪：訪談紀錄，1994年10月8日、2000年3月15日。

王乃信等譯：《臺灣社會運動史（1913-1936）》，第四冊，臺北：創造出版社，1989年。

王井泉：〈演劇の思出〉，《臺灣文學》創刊號，1941年9月，頁20-23。

_____：〈一粒の麥は死なず——「民烽」から「厚生」への思出〉，《興南新聞》，1943年8月9日。

王詩琅：〈新劇臺灣第一人——悼張維賢兄〉，《臺灣文藝》革新號第3期，1997年，頁152-159。

王詩琅（榮峰）：〈新文學、新劇運動人名錄〉，《臺北文物》3卷3期，1954年12月，頁90-96。

呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961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：自立晚報文化出版部，1992年。

_____：《飄浪舞台：臺灣大眾劇場年代》，臺北：遠流出版公司，2008年。

_____：《理念、假設與詮釋：臺灣現代戲劇的日治篇》，《戲劇學刊》第13期，2011年1月，頁7-34。

_____：〈林獻堂看戲——《灌園先生日記》的劇場史觀察〉，《戲劇學刊》第16期，2012年 7月，頁7-35。

_____：《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：印刻出版社，2013年。

_____：《附逆與抗敵：汪精衛政權的戲劇界》，《戲劇研究》第15期，2015年1月，頁117-148。

李宛儒：〈植民地台湾の新劇発展と張維賢——日本留学の影響をめぐって〉，《演劇学論集》第47號，2008年秋季，頁21-40。

李宜洵採訪整理：〈台語片編劇第一把交椅——張淵福訪談紀錄〉，收入鍾喬主編：《電影歲月縱橫談》，臺北：財團法人國家電影資料館，1994年。

志馬陸平（中山侑）：〈青年與臺灣（二）——新劇運動的理想與現實〉（青年と臺灣（二）——新劇運動の理想と現實），《臺灣時報》第197期，1936年4月1日。收入黃英哲主編：《日治時期臺灣文學評論集》，第一冊，臺南：國家臺灣文學館籌備處，2006年。

_____：〈青年與臺灣（三）——新劇運動的理想與現實〉（青年と臺灣（三）——新劇運動の理想と現實），原刊《臺灣時報》第198期，1936年5月1日。收入黃英哲主編：《日治時期臺灣文學評論集》，第二冊，臺南：國家臺灣文學館籌備處，2006年。

辛奇：訪談紀錄，1996年3月5日、1996年4月8日、2000年3月15日。

臺灣大學學術期刊資料庫

林摶秋：〈臺灣演劇の作今──桃園双葉會のことなど〉，《興南新聞》，1943年5月3日。

林獻堂：《灌園先生日記》，收於許雪姬、鍾淑敏主編：《灌園先生日記（二）：一九二九年》，臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處、近代史研究所，2001年。

陳大悲：《愛美的戲劇》，北京：晨報社，1922年。

_____：《戲劇ABC》，上海：世界書局，1931年。

_____：《表演術》，上海：商務印書館，1936年。

陳偉智：〈一個無政府主義者的軌跡：黃天海與《明日》雜誌〉，《臺灣文學研究彙刊》第17期，2015年12月，頁73-104。

倉林誠一郎：《新劇年代記》東京：白水社，1969年。

張維賢（耐霜）：〈臺灣新劇運動述略〉，《臺北文物》3卷2期，1954年8月，頁83-85。

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

_____ 著，涂翠花譯：〈談臺灣的戲劇── 以臺語戲劇爲主〉，原刊《臺灣新文學》1卷9期，1936年。收於黃英哲主編：《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。

莊永明：《臺灣紀事》，臺北：時報文化出版，1991年。

曾顯章：《張維賢》，臺北：國立臺北藝術大學，2003年。

間ふさ子：〈日本殖民地時期臺灣の演劇活動にみる大衆化と抵抗── 張維賢の系譜から〉，《比較社會文化研究》15號，2004年，頁23-32。

_____：《中国南方話劇運動研究1889-1949》，日本：九州大學出版社，2010年。

菅井幸雄：《新劇の歷史》（增補版），東京：新日本出版社，1984年。

楊炤濃（楊渡）：《日據時期的新劇運動》，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1970年。

臺灣總督府警務局：《臺灣總督府警察沿革誌．第二編．領臺以後の治安狀況（中卷）臺灣社會運動史》（1933年）復刻版，東京：綠蔭書房，1986年。

臺灣總督府警務局編：《臺灣總督府警察沿革誌（三）》，臺北：南天書局，1995年復刻版。

歐陽予倩：〈談文明戲〉，《歐陽予倩全集》第6卷，上海：上海文藝出版社，1990年。

賴和：〈隨筆〉，《臺灣新民報》345號，1931年1月1日。

藍博洲：〈尋找臺灣新劇的旗手──宋非我〉，《聯合文學》9卷6期，1993年4月，頁12-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫