戲劇研究　　第15期
Journal of Theater Studies
2015年1月　　頁117-148
DOI: 10.6257/JOTS.2015.15117

附逆與抗敵：汪精衛政權的戲劇界*

邱坤良
國立臺北藝術大學戲劇學系教授

前言

一九三七年七月七日第二次中日戰爭爆發後，日軍採取以華制華的策略，在北平成立王克敏領導的華北中華民國臨時政府（1937.12.14），在南京則先後扶植以陶錫三爲會長（後由原副會長孫叔榮接任）的「南京自治委員會」（1937.12.23-1938.3.28）、[1]梁鴻志爲首的中華民國維新政府（1938.3.28）。

爲了維持和平、繁榮的景象，日軍讓佔領區民眾的日常生活、娛樂依舊。以古都北平而言，一九三七年三月方才開幕、可容納一千四百名觀眾的新新劇院，在日軍進駐後，各大名角照常登台，「每天日夜兩場演唱，場場滿座，在北京所有戲院中，算是最興旺的」。[2]許多劇團除了在北平演出也常到外地演出，當時的「滿州國」便是劇團嚮往之處。[3]

一九三八年九月二十二日南京維新政府與華北臨時政府合組聯合委員會，日本政府並未在外交上正式承認這幾個由其一手扶植的傀儡政權，一直在尋找更有

* 本文審查期間，承蒙二位匿名審查人提供寶貴意見，謹此致謝。

1 經盛鴻：《南京淪陷八年史（上）》（北京：社會科學文獻出版社，2013年），頁224-250。

2 葉龍章：〈戲園〉，蒐於馮大彪主編：《北京前事今聲》（上海：三聯書店，2007年），頁69。

3 《中國京劇史》描述當時北平名角到滿州國演出的盛況：「一九三八年金少山、譚富英兩劇團來滿後，名利雙收，次年一九三九年來滿之名伶更形踴躍。前半年有李盛藻、言菊朋兩劇團渡滿。後半年則李萬春、李少春兩劇團相繼而來。一九四一年又有葉盛章、朱琴心、葉盛長等率富連成科班來『新京』演出。」北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》（中卷）（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁452。

臺灣學術期刊資料庫

利用價值的人選。一九三八年十二月二十九日，中國國民黨副總裁兼國防最高會議會副主席汪精衛公布建議書（即艷電），呼應日本首相近衛文麿一九三七年底兩度發表中日相互提攜，建立東亞新秩序的對華聲明，而後與夫人陳璧君暗中脫離重慶，輾轉經河內飛上海，於一九三九年五月六日抵達上海，展開其日華（汪）提攜的和平、反共、建國運動，跟隨者都是對時局悲觀，或認爲應與日本一面抵抗、一面交涉，儘速結束戰爭者。[4]

一九四〇年三月二十九日維新政府結束，隔天汪精衛的國民政府「還都」南京，並於四月二十五日在南京國民大會堂舉行盛大的典禮，而後的中國形成詭譎的局面，既有日軍與國共的戰爭，南京與重慶皆有國民政府與中國國民黨中央、黨旗、國旗，[5]還出現「分裂的中國，統一的海關」之特殊現象。[6]太平洋戰爭爆發後的一九四二年一月，汪精衛通令「全國」推動新國民運動，實現「大東亞解放」。[7]一九四三年一月，汪政權對英美宣戰，八月收回租界，[8]要求「國民應絕對服從領袖汪精衛與國家之統治，暴露蔣介石、共產黨背叛東亞、背叛中國之罪惡。」[9]

日軍席捲華北、華中時，有不少中國知識份子仍留在日軍控制區。留美香港學人傅葆石曾討論一九三七至一九四五年，在「灰色上海」的中國知識分子所採取的三種態度：隱退、反抗與合作，並以作家王統照、戲劇家李健吾和一群在雜誌、出版社的文人爲三種類型的代表。除了與日軍合作的文人代表之外，傅教授把隱退、反抗的人歸納爲消極抵抗與積極抵抗。與日軍合作文人不多，在汪精衛

4 參見周佛海：〈回憶與前瞻〉，收入《周佛海回憶錄》附錄，張玉法、張瑞德主編：《中國現代自傳叢書》第三輯（臺北：龍文出版社，1995年），頁103。

5 汪政權中華民國國旗加「和平反共建國」字樣。

6 戰前歷任海關總稅務司發展出一種與中國內外戰爭保持距離、維持中立和態度超然的海關「協力政策」，南京汪政權的海關因而曾與重慶政府的海關維持十二個月「兩個政府、一個海關」。張志雲：〈分裂的中國與統一的海關：梅樂和與汪精衛政府（1940-1941）〉，蒐於周惠民主編：《國際法在中國的詮釋與運用》（臺北：政治大學人文中心，2012年），頁114-148。

7 〈全國新國民運動推動計劃〉，引自上海檔案館編：《日僞上海市政府》（北京：檔案出版社，1986年），頁918-919。

8 國際租界的收回，請見Robert Bickers, “Settlers and Diplomats: The End of British Hegemony in the International Settlement, 1937-1945” in *In the Shadow of the Rising Sun: Shanghai under Japanese Occupation*, eds. Christian Henriot & Wen-hsin Yeh (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

9 〈參戰宣戰計劃〉，引自上海檔案館編：《日僞上海市政府》，頁949-957。

臺灣大學學術期刊資料庫

領導下，發起和平運動，「幻想通過委曲求全、與日和談的方式，挽救這個由國民黨無能的政客和非理性的多數派所誤導的國家。」[10]

上述分類方法對當時的上海藝文界或有代表性，卻未必能反映戲劇的生態，畢竟一齣戲的搬演，是一群戲劇工作者與觀眾一次性的活動，它的本質與呈現方式與文學或其他藝術類型不盡相同。戲劇作爲一種表演行業或藝術型式，通常在組織運作（劇團）、演出者（編導、演員、樂師）與觀眾參與之間形成社會脈絡，可稱之爲戲劇界或娛樂界。有中國戲劇史學者認爲第二次中日戰爭期間是上海話劇史上的黃金時代，職業話劇出現異常的繁榮，許多限於環境不能發表文章的作家改寫劇本，許多不寫劇本的人開始寫作了，帶來了劇本創作的熱潮。創作的成就按題材來說，大致反映在三個方面：歷史劇、改編劇和現實劇。[11]然而，這八年除了孤島時期，[12]還包括太平洋戰爭爆發後（1941.12.8）孤島陷落時期，同時也與汪精衛政權部分重疊。

太平洋戰爭爆發後，上海話劇市場的商業投機更加濃厚，一九四二年這一年上海演出八十多部戲，「大部分跳不出色情、詭苛、荒誕的圈子，而大部分更是既成的和改編的戲。」[13]原來在上海租界從事劇場、力主抗日的劇團、劇作家，在國民黨統治區／「淪陷區」來來去去，並在日軍控制區持續戲劇演出。以傅葆石《灰色中國》書中列爲抗日文人代表的李健吾（1906-1982）爲例，「孤島」消失後，他仍繼續在日軍控制的上海從事戲劇工作。這位孤島時期抗日劇運指標性人物，何以能來去自如？是孤島時期的劇團、劇作家在日軍控制租界之後，原來的反日與批判色彩日益隱晦，轉以商業、低調的態度作戲？而日軍爲了維持表面的歌舞昇平，容忍曾經參加抗日劇運的戲劇家？或當時影劇界的生態環境就是如此？

---

10 傅葆石著，張霖譯：《灰色上海，1937-1945：中國文人的隱退、反抗與合作》第一、二、三章（北京：生活、讀書、新知三聯書店，2012年），頁25-204。

11 丁羅男主編：《上海話劇百年史述》（桂林：廣西師範大學出版社，2008年），頁111、147。書中所謂改編劇應包括改譯劇。

12 所謂上海孤島，係指蘇州河以南，英美的公共租界和法租界，二戰初期，法國向德軍投降，其上海租界落入德意日勢力範圍。

13 汪俊在〈一年來上海劇團的變遷與演出〉指出「年內賣座最好的是《水仙花》、《歸去來兮》、《鄉箋淚》、《綠窗紅淚》、《楊貴妃》、《花島英雄》、《大馬戲團》、《夢裡京華》、《春》、《鴛鴦劍》、《北京人》、《雲彩霞》等，就這些劇目的名稱來看，即可理解一般的劇本的主要內容。劇人們索性直率搬演《潘金蓮》，畢竟潘金蓮的賣座是不會衰的。」見《太平洋周報》第1卷49期（1942年），頁932。

臺灣華語學術期刊資料庫

近年討論汪精衛政權的著作甚多，[14]也有若干針對戰時戲劇的論述，[15]不過，多從左翼或民族主義立場，以抗日戲劇爲論述主軸。至於日軍或汪政權控制區的中國戲劇界呈現甚麼生態？並未引起太多的關注，至今仍乏人研究。本文擬從有限的戲劇資料，重構汪政權統治區的戲劇活動，主要討論與汪政權有關係的劇團、導演、演員，包括汪政權「官方」創辦的劇團、支持和平運動、配合日本軍方政策性演出的「民間」劇團，或接受日本、汪政權補助的劇團，亦即親日（汪）劇團，而非在日軍控制區的所有戲劇活動，包括作商業演出的劇團。討論對象偏重話劇，此因傳統戲曲都演出古代戲文，情節較不碰觸、反映現實政治；空間則以上海、南京爲中心，此因上海係中國第一都會，劇場也一枝獨秀；南京的劇場雖不發達，卻是汪政權的首都，有其政治與文化意涵，能看到汪政權「戲劇界」的凝聚力與號召力。

一、汪政權的「戲劇界」

上海自二十世紀開始，就是中國新劇（話劇）的重心，一九三七年十一月日

14 例如黃美貞：〈汪精衛傀儡政權是怎樣建立起來的？〉，收入上海復旦大學歷史系中國現代史研究室編：《汪精衛漢奸政權的興亡》（上海：復旦大學出版社，1987年），頁68-126；蔡德全：《汪精衛評傳》（四川：人民出版社，1987年）；經盛鴻：《南京淪陷八年史》（北京：社會科學文獻出版社，2013年）。在歐美史學界一開始也對汪精衛與軸心國的合作抱持負面看法，在1970年代，美國重新研究汪政權，這時的代表作是：Gerald Bunker, *The Peace Conspiracy: Wang Ching-wei and the China War, 1937-1941* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972); John Boyle, *China and Japan at War, 1937-1945: The Politics of Collaboration* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1972; Han-sheng Lin,"A New Look at Chinese Nationalist 'Appeasers,"' in *China and Japan: Search for Balance since World War I*, eds. Alvin Coox & Hilary Conroy (Santa Barbara, CA : ABC-Clio Books, 1978). 但汪政權研究在1980年代中期消失了。直到近十幾年來，美國史學界對汪政權的研究重新回溫，但是成果也不能稱爲豐碩，只有一篇研究回顧，一篇論文、一本編輯專著和一本專書。研究回顧：Chen Jian-yue, "American Studies of Wang Jing-wei: Defining Nationalism," *World History Review* 2.1 (2004): 2-34. 論文：Brian Martin, "Collaboration within Collaboration: Zhou Fohai's Relations with the Chongqing Government, 1942-1945," *Twentieth Century China* 34.2 (2009): 5-88. 編輯專著：David Barrett & Larry Shyu eds., *Chinese Collaboration with Japan, 1932-1945: The Limits of Accommodation* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2001). 專著：Timothy Brook, *Collaboration: Japanese Agents and Local Elites in Wartime China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005).

15 例如邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》（北京：北京大學出版社，2012年）；丁羅男主編：《上海話劇百年史述》，第三章〈上海話劇的黃金時代〉（1937-1949）。

國立臺灣大學學術期刊資料庫

軍進駐上海之際，因爲局勢不穩、盜匪猖獗，附近城鎮、鄉村稍有資產者反而紛紛湧入，使得上海人口激增，黑市橫行。[16]對一般民眾而言，在日軍控制下，國事既無可談，乃群集而談戲、看戲，因而劇院（茶園）林立，並且刺激小型劇報風起雲湧，各報副刊亦多專開戲劇欄。[17]

當時租界有由演劇救亡隊成員組成的青鳥劇社，不久因內部人事糾葛而解散，[18]繼之而起的是于伶、李健吾、顧仲彝等人組織的上海劇藝社（上劇），與璇宮劇院簽訂長期合同，後亦曾與辣斐花園劇場簽約。較健全的劇團還包括唐槐秋的中國旅行劇團（中旅）、以電影演員爲號召的天風劇團，以及黃佐臨、姚克、吳仞之等人脫離上劇後另組的上海職業劇團（上職）。[19]另外，上海業餘劇團亦相當蓬勃，經常有演出。[20]

一九三八年十二月成立的日本興亞院，曾有一份調查報告指出，[21]重慶政府絕對沒有失去與稱之爲孤島的上海，在政治、經濟、文化上的連鎖，外務省曾對駐日的英美使節提出改組公共租界的重大要求，公共租界當局也發布了「不保護政治活動」的布告。或因如此，上海「孤島」時代的劇運雖有可能受到英、日的干擾，卻仍蓬勃發展，[22]許多戲一演就是數月。[23]一九四一年底太平洋戰爭爆發後，日本與汪精衛政權對英美宣戰，原來在租界活動的上劇、上職、天風先後解散，情勢有了改變。然而，上海的演戲活動並未因此中斷演出，「孤島」時期的

16 關於上海在抗戰爆發至太平洋戰爭爆發之時的治安和社會問題，請見：魏斐德：《上海歹土：戰時恐怖活動與城市犯罪，1937-1941》（上海：上海古籍出版社，2003年）。

17 鏡溥：〈最近滬上梨遊藝業興盛之原因〉，《十日戲劇》1卷22期（1938年3月），頁12。

18 青鳥主導者爲阿英（錢杏邨）、于伶（尤競）、吳仞之、歐陽予倩等人，租新光大戲院爲演出據點。不過，「青鳥分子複雜，組織也鬆弛無力」，見顧仲彝：〈十年來的上海話劇運動〉，原刊《戲劇雜誌》第三卷第一期（柳木森、戈戈主編），蒐入曹樹鈞主編：《顧仲彝戲劇論文集》（北京：中國戲劇出版社，2004年），頁195。

19 中國旅行劇團係唐槐秋於一九三二年創辦，曾長期在京津演出，一九三五年中旅數名團員，因政治事件被捕，中旅在這些團員出獄後返回上海，後在北平改爲新中國劇團，終戰前已跡近解散。

20 顧仲彝：〈十年來的上海話劇運動〉，見曹樹鈞主編：《顧仲彝戲劇論文集》，頁183-187。

21 參見邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》，頁23。

22 顧仲彝：〈十年來的上海話劇運動〉，頁176-210。

23 一九四一年農曆新年，上海劇藝社推出根據巴金同名小說改編的《家》，也天天客滿，連演四十三天，後又續演數次。三月二十二日，天風劇團最賣座的是姚克《清宮怨》，由費穆導演，於七月十七日至九月二十七日連演九十多場，其他如曹禺的《雷雨》、佐臨的《樑上君子》與張愛玲小說改編的《傾城之戀》也有不錯的成績。

國立臺灣大學學術期刊資料庫

戲劇家仍然活躍。費穆在天風的基礎上，組織上海藝術劇團（上藝），上職的部分班底由黃佐臨出面組織苦幹劇團，上劇的舊人也重組美藝劇團。苦幹一度曾與上藝結合，在英商西洋歌舞劇場改裝的卡爾登劇院演出，黃佐臨、顧仲彝、費穆根據秦瘦鷗小說改編、聯合編導、石揮主演的《秋海棠》，從一九四三年十二月二十四日至隔年五月九日演出二百餘場，邵迎建稱這齣戲爲上海淪陷區後期的象徵標誌。[24]

至於親日的劇團，戰爭初期有遠東劇團，只用一輛大卡車作爲舞台，巡迴於各鄉村間，專門演出符合日中提攜、和平反共的劇碼，原隸屬親日團體大民會宣傳部。一九四〇年三月三十日，汪精衛「還都」南京，遠東劇團由上海遷至南京，改隸汪政權宣傳部，由鍾壬壽（亦作鍾任壽，1902-1979）、陳大悲（陳聽奕，1887-1944）擔任正、副團長。[25]鍾壬壽係臺灣屏東萬巒客家人，畢業於臺灣總督府國語學校，曾通過日本普通文官考試，後由友人引薦，擔任汪精衛政府宣傳部參事，歷任合作事業管理委員會委員兼秘書長、安徽省建設廳長等職。[26]他並非劇界出身，擔任遠東劇團團長屬於政治任命，與長期投入新劇、愛美劇的陳大悲明顯不同。

內政部長陳群「見南京觸目蕭條之狀，以爲繁榮南京當以秦淮河爲始。」恢復秦淮河游艇畫坊，「其次知照太平洋、六華春、華業嵩等酒店恢復營業，並保護之。」再次，「勉勵戲院營業，著職員夜間由部送票往觀唱書」[27]，首都大戲院、新都大戲院、中喜電影院（原首都電影院）、國際劇場（原世界大戲院）先後重新營業，演出的戲劇則以戲曲居多。[28]「還都」之後，南京仍無電影製片廠，但話劇演出頻繁，外埠劇團常蒞「京」公演，許多認同汪精衛和平反共建國的戲劇界人士在此聚集，「無非是想把這座苦悶的石頭城，也能活躍地滲入點興奮劑。」[29]南京因而成爲上海之外汪政權「轄區」戲劇較興盛的城市。

---

24 邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》，頁211-222。

25 佚名：〈最近的上海劇團〉，《太平洋周報》第1卷第8期（1942年），頁18-19。

26 鍾壬壽主編：〈主編自介〉，《六堆客家鄉土誌》（屏東：常青出版社，1973年），頁695-696。

27 李文濱：〈陳群其人〉，收入華東七省市政協文史工作協作會議：《汪僞群奸禍國紀實》（北京：中國民史出版社，1993年），頁169。

28 經盛鴻：《南京淪陷八年史》，頁738。

29 戴策：〈南藝一年〉，收入周雨人編：《怒吼吧中國！南京劇藝社特別公演》（南京：南京劇藝社，1943年），頁68。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九四一年三月「還都」周年紀念，汪政權的宣傳部籌畫慶祝活動，並統一創作宣傳劇本。根據《太平洋周報》報導，遠東劇團聲稱以最強的導、演陣容與整齊的工作團隊，在南京劇院演出，受到汪政權高層與日本派遣軍的讚賞與支援，期間宣傳部通令動員民眾進劇場觀看，並在上海、蘇州、鎮江、無錫、杭州、蚌埠等地巡迴演出，從一九四一年一月演到當年的九月。[30]在遠東劇團影響下，日軍佔領的省市政府也紛紛效法，設立職業劇團，先後排演《和平之光》、《新桃源》、《啞夫人》與《火燭之後》等。

太平洋戰爭開打之後，日軍進駐租界，一時雷厲風行，顧仲彝謂日軍搜捕「重慶份子」，實行恐怖政策，封鎖交通，管制糧食，文藝界躲的躲，走的走，劇團解散，活動停止，有一個多月，上海沒有話劇的演出。[31]一九四二年一月，汪政權提倡新國民運動時，遠東劇團改名新國民劇團，由導演王少陵帶隊，先後在上海卡爾登、璇宮、西海、明星、卡德等大戲院公演《保衛大東亞》，以及符合「和平建國」意味的《四郎探母》與攻擊英美同盟國的《英美的末日》等劇。[32]

一九四二年初，汪政權軍委會政治訓練部也創辦「建國劇團」，代表人是曾任政治訓練部第二廳廳長的武仙卿。[33]他是後來叛逃至重慶的陶希聖之學生，以治中國社會經濟史著稱。他曾撰文強調一面抗戰一面建國，對日抗戰必須先求國內統一，才能求對外的獨立，[34]他當建國劇團團長亦屬政治性功能，而非基於劇場經驗。除了劇團活動，汪政權並推動成立「中華畫片劇協會」，以連環圖畫方式，表現富政治宣傳意義的戲劇情節。

汪政權曾計畫創辦一所國立戲劇學校，南京也出現中國戲劇協會、劇人協會、中日文化協會話劇委員會等組織，加上前述的新國民劇團、建國劇團、南京劇藝社、新中國劇團，以及唐懷秋領導、以商業演出爲主、不問政事的中國旅行劇團，南京的戲劇活動似有蓬勃的跡象。支持「和運」的戲劇家基本上都自認在

30 《（僞）中國國民黨中央執行委員會宣傳部工作報告》，藏〔南京〕中國第二歷史檔案館，參見經盛鴻：〈日僞對南京文藝界的控制與利用〉，《民國檔案》2004年第2期，頁94-100。

31 顧仲彝：〈十年來的上海話劇運動〉，頁183-187。

32 佚名：〈最近的上海劇團〉，《太平洋周報》第1卷第8期（1942年），頁18-19。

33 國民政府文官處印鑄局編：《國民政府公報》1929年26號，頁10。

34 武仙卿：〈抗戰建國之精神動員〉，《政論旬刊》第1卷11期（1938年11月），頁6-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲中華民國／中國國民黨推動劇運，而且把它與現代戲劇運動聯結，而這個中華民國／中國國民黨是自重慶中華民國／中國國民黨出走，另立的「中央」。

李六爻在一九四〇年《中報》的文章「要政府諸公認清了戲劇的使命，和它的力量，忽視了戲劇，就是忽視了社會，忽視了教育，忽視了宣傳」，[35]顯示他對汪精衛政府的戲劇活動仍有一些期待。一九四二年的《太平洋周報》有一篇文章提到當時的「首都劇壇」：

> 國府還都後，許多文化人也隨著來到南京，最初有人發起組織中國戲劇協會，範圍非常廣大，差不多政府的次要人與文化多少有點關係的人都被拉作發起人，印章程、開籌備會，聲勢相關浩大，可是雷聲大、雨點小，結果，籌備了幾個月的戲劇協會，也終於籌備而已，始終沒有「擇吉開張」。[36]

中國戲劇協會的流產，反映南京的戲劇界欲振乏力的窘境，連戲劇協會這樣的聯誼性組織也無法成立、運作。汪政權後續的劇運消沉、蕭條，主要原因之一是許多參與者陸續投入汪政權官僚系統或從事黨務工作，例如前述武仙卿後來擔任南京師範學校校長、中國國民黨中央候補監察委員，又如南京劇藝社社長戴策也擔任財政部、教育部次長和中央宣傳部副秘書長，另外一位曾與戴策籌劃國立戲劇學校、「本身是音樂家，並對戲劇有深湛的研究」的河北安新人周學昌（1898-1952）[37]先後擔任南京特別市長、立法院秘書長，與陳大悲同在中國新劇史有一席之地的徐公美，曾在周學昌任南京市長前當過教育局長（當時市長爲蔡培）。

討論中國現代戲劇的變遷與發展，很難不談電影，兩者互動密切。電影興盛時吸引舞台的編導、演員與觀眾；同樣地，電影沒落時，銀幕編導、演員觀眾紛紛回到舞台，影劇兩棲成爲普遍的現象。太平洋戰爭期間，製作電影的膠片來源斷絕，新片不多，西洋片亦不能輸入，加上燈火的限制，上海電影業一蹶不振，話劇趁機活躍起來，許多電影編導演組織劇團或參加話劇演出。

當時的電影、戲劇界聞人，浙江吳興人張善琨（1907-1957）乃日軍控制區最具活動力的影劇人物，曾拍攝《夜半歌聲》（1937）、《木蘭從軍》（1939）

---

35 李其謙（李六爻）：〈向愛好戲劇者的呼籲〉，南京《中報》遊藝版（1940年12月21日）。

36 青雨：〈首都劇壇觀火錄〉，《太平洋周報》第1卷26期（1942年），頁377。

37 邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》，頁211-222。

臺灣大學學術期刊資料庫

等著名影片。他早在一九三七年就創辦新華電影公司，八一三淞滬戰爭前，亦經營黃金榮創辦的共舞台，靠排彩頭戲作號召，曾長期賣滿座，[38]一九三九年六月日本人在上海成立日滿華共同出資的中華電影公司（中影），一九四〇年底，中影取得汪政權賦予獨佔的發行權，範圍包括華中、華南、華北與滿州。日軍進入租界後，中影進一步取得中外電影的發行特權，將發行一元化，[39]由褚民誼任董事長，川喜多長政任副董事長。[40]張善琨則組織「中華聯合製片股份有限公司」（中聯）。一九四三年「中聯」與「中影」以及日本人經營的「上海影業公司」合併，改名爲「中華電影聯合股份有限公司」（華影），由中央宣傳部部長林柏生擔任理事長，張善琨任總經理，[41]實權仍操在日籍的副理事長川喜多長政之手。中聯、華影先後拍攝一百多部影片，內容多不離日華親善、大東亞戰爭的主題。

戰爭期間日軍或汪政權對影劇活動一如國統區，有一定的規範。一九三八年七月三十日，督辦南京市政公署制定「本市工商業登記審核及發給許可證各種手續」，要求遊藝場（戲劇、電影等）要經「政府」審核許可，還需送「該館憲兵分隊認可」。另外，針對演出市場，制定《南京市管理公共娛樂場所及藝員規則》，對從業人員、經營管理、演出內容均有嚴格規範，公共娛樂場所未經督辦南京市政公署核准登記，發給許可證，不可開業（第四條），所表演戲劇遊藝「應於先二日開明劇名節目，送呈社會局審查核准後，始得表演。」（第二十三條），「前項核定劇碼，應依次演唱，不得私自加演……。」（第二十四條）

這項「規則」規定戲劇遊藝內容有下列情形之一者不得表演，「一、違背政綱者，二、有傷國體者，三、妨害治安者，四、有礙風化者，五、有危險性者，六、有悖人道者，七、提倡迷信者，八、其他不良事宜之表演。（第二十七條）」，「藝員公演時，登記證須隨身攜帶，以備檢查。（第三十條）」。[42]其

38 趙炳生：〈六十春秋話天蟾〉，見中國戲曲志上海卷編輯部編：《上海戲曲史料薈萃》第三集（上海藝術研究所，1987年），頁119-124。張古愚：〈上海劇場變遷紀要〉，見中國戲曲志上海卷編輯部編：《上海戲曲史料薈萃》第一集（上海：上海藝術研究所，1986年），頁88-95。

39 左桂芳、姚立群：《童月娟》（臺北：國家電影資料館，2004年），頁65。

40 邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》，頁191。

41 另有一說，宣傳部駐滬辦事處處長馮節爲總經理，張善琨任副總經理。

42 參見經盛鴻：〈日僞對南京文藝界的控制與利用〉，《民國檔案》2004年第2期，頁94-100。

臺灣大學學術期刊資料庫

中「違背政綱、有傷國體」等同規範演出者的政治立場與意識型態，不過，能否嚴格執行，值得懷疑。

一九四〇年十月二十九日汪政權立法院通過《電影檢查法》修正案，其中增列一條禁止「違反三民主義及現行政策」的內容。[43]太平洋戰爭後，汪政權與日本軍方有加強控制電影、戲劇活動的趨勢。一九四三年一月汪政權對英、美宣戰，展開國民精神總動員運動，停止放映美英敵國影片，各電影院只能放映日本、希特勒（德國）、滿洲國以及上海由日本掌控的各電影廠製作的影片，而在日本進入決戰階段，從本國到殖民地、佔領區，皆強調戰鬥性戲劇的必要。汪政權的上海於四月十四日公布施行「上海特別市戲劇檢查規則」，規定上海任何戲劇由市宣傳處辦理檢查，[44]對於內容穢褻戲劇，市府嚴令禁演。[45]

終戰前一年，上海重要劇團有華藝、苦幹、中旅、南國、春華、天祥、銀星、同茂、天風、綺光、綜藝、大中、國華、南藝、聯藝、新藝、國風等，「還有三四批開碼頭的劇人，在平、津、漢口、南京、杭州、蘇州等地輪番演出」，[46]其中新藝、國風是在一九四〇年八月解散後，費穆於一九四四年重組的劇團。這些劇團或劇場藝術家對汪政權的態度如何，值得玩味。當時出現在汪政權「所屬機關團體」的話劇團體，除了「不經常演出者未列入」的劇團，被汪政權列爲「轄區」重要的劇團有五團，名單如下：[47]

名稱	負責人	演出戲院	地址
聯藝劇社	張善琨	蘭心大戲院 麗華大戲院	長樂路桂林路口 洛陽路成都路口
苦幹劇社	（黃）佐臨	巴黎大戲院	泰山路五五〇號
新藝劇社	費穆	卡爾登大戲院	黃河路南口
國風劇社	費穆	金城大戲院	北京路貴州路口
國華劇社		金都大戲院	洛陽路正陽路口

時序進入一九四五年初，當時的上海人，雖不知戰爭將在七個月後結束，但

43　同前註。

44　佚名：〈戲劇檢查規則〉，上海《申報》（1944年4月23日）。

45　如《盤絲洞》、《紡棉花》、《蝴蝶夢》、《戲迷傳》等妨害風化內容穢褻之戲劇，予以禁演。佚名：〈市府令禁演〉，上海《申報》（1944年5月6日）。

46　參見周雨人：〈中國劇壇近況〉，《申報月報》，第3卷第4期（1945.4.16），頁110-111。

47　佚名：《汪僞政府所屬各機關部隊學校團體重要人員名錄》（臺北：學海出版社，1998年），頁140-141。

臺灣大學學術期刊資料庫

日本在太平洋戰場節節敗退，民心士氣消沉，已是衆所周知的事。上海市宣傳處特別於一月二十四日召集戲劇、申曲及雜劇負責人三十多名懇談，希望能多上演振奮民氣之劇本，以協力戰時宣傳工作，並強調糾正宣傳處以往的弊端，「不准再有賄賂需索等情事發生」。[48]

綜觀第二次中日戰爭的日軍與汪政權對話劇有政策性的督導與管控機制，也三令五申約束「轄區」戲劇界，卻未能看到效果，終戰前汪政權底下的戲劇界仍存在這樣的現象：「影星劇團何其多也，大家都打起影星旅行劇團的幌子」，[49]不過，八年期間「淪陷區」也未發生重大的劇團違規事件，或聽聞戲劇家下獄或遭受凌虐、禁止演出的情事。終戰以降，中國官方或民間書寫的戰時戲劇史活動，都以「抗戰戲劇」爲論述主軸。弔詭的是，當時由日軍與「汪僞政權」統治的上海，竟是戰後學者所謂「話劇史上的黃金時代」，[50]最盛時有十三家戲院同時上演話劇。[51]

汪政權時代戲劇演出試整理如下表：[52]

演出日期	演出團體	演出劇目	備註
1941.5-6月間	中國戲劇協會	《啞夫人》	陳大悲改編劇本，陳大悲、蔡瑾及魏建新導演
1941.5-6月間	中央宣傳團	《我們要活》、《更生中華》、《喇叭》、《流寇隊長》	雷逸民導演
1941.1-9月間	遠東劇團	《火燭之後》	陳大悲改編劇本

48 見佚名：〈戲劇界懇談〉，上海《申報》（1945年1月25日），不久，市宣傳處修正戲劇檢查規則。

49 「呂玉堃、姜明等在揚州，徐華園、湯傑和梅熹都自成一軍在南京大打對臺，華北有顧也魯，鹽化的「南藝」和賀賓徐立，明星暗鬥勢不兩立，徐風也算是上海明星，其他還有王元龍、周劬、林默予等，眞是明星太多了。而眞有比較實力的還是最近去的上海影人旅行劇團，有岳楓、高占非、舒適、慕容婉兒等，他們跋涉到華北去，何嘗不是想騙幾張鈔票。」見龔英：〈影星現形記——二十年來影壇怪現像〉，《上海影壇》第2卷第6期（1945年），頁21。

50 丁羅男主編：《上海話劇百年史述》，頁111、147。

51 包括卡爾登、新光、辣斐、麗華、金城、金都、蘭心、九星、龍門、天宮、皇后、綠寶、巴黎、美華、上海等十三家戲院，見周雨人：〈中國劇壇近況〉，《申報月報》第3卷第4期（1945年4月16日），頁111。

52 依據周雨人：〈中國劇壇近況〉一文，以及當時相關報刊如《太平洋周報》、劇團演出特刊等整理。

臺灣大學學術期刊資料庫

1942年初	建國劇團	《父歸》、《一個未登記的同志》、《劉三爺》	
1942.1月	新國民劇團（前身爲遠東劇團）	《保衛大東亞》、《四郎探母》、《英美的末日》等	由導演王少陵帶領，在上海卡爾登、璇宮、西海、明星、卡德等戲院演出
1942.4.4	南京劇藝社	《僞君子》	李炎林導演、李六爻主演
1942.4.18	南京劇藝社	《理想夫人》	徐卜夫導演
1942.4-5月間	中央宣傳團	《守財奴》	導演應爲雷逸民
1942.11.7	南京劇藝社	《狄四娘》	張道藩改編自雨果《Angelo》，李炎林、蔡瑾主演
1942.12.8~9	中華民族反英美協會	《江舟泣血記》	由李六爻、周雨人等聯合導演，在上海大光明戲院
1942.12.26	南京劇藝社	《愛與罪》	
1943.1.30~31	南京劇藝社	《怒吼吧，中國！》	南京大華大戲院
1943.6.5~9	中國劇藝社	《怒吼吧，中國！》	北京眞光電影院
1944	新國民劇團	《雷雨》、《秦淮月》、《怒吼吧，中國！》	
1944.冬	星星劇團	《怒吼吧，中國！》、《秦淮月》、《富貴浮雲》	

二、汪政權代表性劇團：南京劇藝社

戰時日軍控制區或汪政權底下的民間劇團多走商業路線，雖然參與「和運」的戲劇界人士（如前述李六爻），一再呼籲各界要認清戲劇的使命與社會教育責任，但缺乏具體可行的策略，沒有獲得太多的回應，與汪政權相關的劇團組織也多鬆散無力。成立於一九四二年四月中旬的南京劇藝社（南劇），同仁不乏左翼的上海戲劇協社成員（如戴策、李炎林）或現代戲劇先驅（如陳大悲、徐公美），算是較專業的戲劇團體，可視爲汪政權的代表性劇團。

南京劇藝社的社長戴策（1912-?）是湖南寧鄉人，曾遊學巴黎，一九三一年

臺灣大學學術期刊資料庫

的春末回到上海，他在一篇文章中提到與歐陽予倩的「雙重誼屬」，原來預備「在上海聯絡話劇的同志，大規模的來介紹莫利（里）哀的劇作」，不過後來離開上海到南京，此事便不了了之。[53]戴策來南京的時間應該是一九三三年，那時中國文藝社中輟的《茶花女》（原由謝壽康導演）委託戴策接手，中間得到同屬上海戲劇協社成員的顧仲彝和袁牧之協助，演員有許多南京中央大學和金陵大學學生。[54]戴策在一九三七年春離開南京，出任汪精衛領導的中國國民黨中央秘書廳主任秘書兼第二處處長，汪精衛「還都」時，再度回到南京，在外交部長褚民誼底下擔任僑務局長、條約司長，被外界視爲褚的四大金剛之一。[55]

南京劇藝社原屬沒有組織的聯誼性團體，演出由李炎林導演的莫里哀《僞君子》（1942年4月4日）之後，才推定徐公美起草組織法和工作大綱，正式成立劇社，每月接受汪政權補助。[56]

南京劇藝社的第二部戲是《理想夫人》（1942年4月18日），由徐卜夫導演，成績遠不如《僞君子》。這兩齣戲均爲三幕一景，是爲了節省布景經費，後又演出雨果《項日樂》（Angelo）改編的《狄四娘》（1942年11月7日），以及當年曾被廣州市社會局禁演的《愛與罪》（1942年12月26日）等。南劇排演《狄四娘》時改變方針，由送票招待改爲社員制，開始徵求社員，結果竟擁有基本社員九十餘和普通社員一千餘。戴策自嘲：「這數目在上海說出來會被人笑，但在南京已經是泱泱大團了。」[57]值得注意的是汪精衛政權底下的南京劇藝社演出的《狄四娘》，劇本改編者係重慶國民政府的文化高官張道藩，先後於一九三六年、一九四三年由中國文藝社出版，一九四三年正中書局出版，列爲國立戲劇學校叢書，顯示當時日軍與汪政權控制下的演出，審查流程寬鬆，南京與重慶政治與意識形態的差異，並不太反映在戲劇舞台上。

---

53 戴策：〈南藝一年〉，收入周雨人編：《怒吼吧！中國——南京劇藝社特別公演》，頁67-74。

54 同前註。

55 其他三人爲吳凱聲、周邦俊、王永康，參見陳春圃：〈汪精衛集團投敵內幕〉，收入陳美眞編：《僞廷幽影錄》（北京：東方出版社，2010年），頁67-114。

56 「在決定演《僞君子》的時候，大家都捏著一把汗，因爲《僞君子》的成敗是於南京劇運有關的，可是在那時候什麼都缺乏，誰也沒有把握……。《僞君子》的僞君子是劇壇宿將李六爻飾演，……上海劇藝社的重整旗鼓，也是他的大力……。」見張次龍：〈南京劇藝社〉，《太平洋周報》第1卷第73期（1943年），頁1542。

57 戴策：〈南藝一年〉，收入周雨人編：《怒吼吧中國！南京劇藝社特別公演》，頁74。

臺灣大學學術期刊資料庫

南京劇藝社社員名單裡的陳大悲與徐公美皆是中國早期新劇史的著名人物。陳大悲（1887-1944）浙江杭縣人，早年參加任天知的進化團，成爲文明戲演員，有「天下第一悲旦」之稱。而後鑑於當時的文明戲流於庸俗，與歐陽于倩等人提倡愛美劇，強調以業餘、專業的演出取代以賺錢爲目的的文明戲，他參加上海民衆戲戲劇社與北京實驗劇社，從演員到編導，從戲劇到電影，身體力行。陳大悲著作甚多，評價不一，主要編導作品《幽蘭女士》（1928）流傳很廣，洪深曾對此劇評論，「一致地用出奇的事實與曲折的情節來刺激觀衆，結果戲是有勁了，但也成爲空想的鬧劇了。」[58]

陳大悲曾在國民政府外交部任職，中日戰爭期間，在汪政權的外交部任職。[59]除了參加南京劇藝社的《怒吼吧，中國！》演出，陳大悲曾於一九四三年應《江漢日報》社之邀請，赴武漢導演這一齣戲，此行似乎也有在武漢組織劇團的目的。[60]武漢做完戲之後的陳大悲行蹤隱晦不明，卒於一九四四年八月十九日，死因成謎。

徐公美（1901-?），江蘇松江人，一九二二年進入蒲伯英、陳大悲的北京人藝戲劇專門學校，隨後興趣由戲劇擴及電影，在黎民偉和黎北海兄弟的民新影片公司附設的上海民新影戲專門學校學習，曾赴日就讀日本大學社會系，並考察電影教育事業。徐公美有若干影劇編導演作品，[61]其戲劇創作的時間都在戰前的一九三〇年代，有四幕劇《歧途》、獨幕劇《父權之下》、《飛》，明顯受到當

58 其他論述部分有《愛美的戲劇》（1922，晨報社）、《戲劇ABC》（1931，世界）、《表演術》（1936，商務），劇本部分有《幽蘭女士》（1928，現代）、《張四太太》（1929，現代），小說部分有《人之初》（1934，國際新聞社等）、《紅花瓶》（1933，國際新聞社），以及其他翻譯外國戲劇理論與小說作品。見韓日新編：《陳大悲研究資料》（北京：中國戲劇出版社，1985年），頁101。

59 李民牛、陳步濤：《化蛹爲蝶：中國現代戲劇先驅陳大悲傳》（廣東：花城出版社，2013年），頁126。

60 陳大悲滯留武漢的原因有不同說法，他的孫子陳步濤在陳大悲的傳記《化蛹爲蝶：中國現代戲劇先驅陳大悲傳》提到，陳大悲留在武漢是爲了不願進入汪精衛政府的中日文化協會，因他日本留學時期的學友山本太郎奉日本政府派到協會工作，成爲日本侵略戰爭的合作者，陳大悲原以爲可以喚醒山本太郎的良知，失敗後陳大悲選擇了離開，「更主要的是他對山本太郎屢次想讓他進入中日文化協會工作甚是不滿」「在陳大悲內心深處，他知道自己進入汪僞政府工作僅是爲了養家……」，同前註，頁128-129。

61 包括《僞君子》（1926）扮演陳壯飛；參與制作過的電影有《偵探血》（1928）擔任編劇；《和平之神》（1926）擔任副導演（導演侯曜），也曾與向培良一起爲商務印書館主編《戲劇小叢書》，其中包括徐公美撰的《農民劇》（上海：商務印書館，1925年）。

臺灣學術期刊資料庫

時流行的西方寫實劇，如易卜生《玩偶之家》、《國民公敵》的影響，主題明確，忠奸分明，戲劇的衝突來自對立的兩方——新與舊、進步與傳統、自由與束縛等等，其中《飛》被張維賢引入，在臺灣演出。[62]

相較陳大悲，徐公美加入汪政權的意識型態更爲明顯，他曾經在《三民週刊》發表〈一個維新政府官吏的自白〉，文章中說明他爲何由國民黨委員，而且擔任中央黨部專門委員的身分爲維新政府工作。根據這篇文章，徐公美是在一九三八年四月五日「過橋」，成爲汪政權的一員，他進一步解釋，所謂「過橋」，是「過上海四川路之橋也」，他說「過橋」後，從上海到南京，最感困難的，「便是將如何工作這課題」，他幾經考慮，歸納出兩句話：「反共和平爲手段，救黨復國爲目標。」[63]

南京劇藝社在一九四三年初推出《怒吼吧，中國！》，排演期間，汪精衛發表〈國民政府宣戰布告〉，戴策在公演特刊的〈刊首語〉裡高舉民族主義大旗：「國父遺囑有『廢除不平等條約』一語，並且諄諄喚著我們應於『最短時期促其實現』。……友邦日義兩國已先後宣告廢除在中國取得的不平等條約，惟有始作俑者的英美依舊歧視我們，所以在大東亞戰爭爆發後的第一年第一月第一日，中華民國正式向英美宣戰了……。」[64]南劇公演《怒吼吧，中國！》明顯是爲了迎合上（日軍、汪政權）意而演出的政治宣傳劇。

三、汪政權的劇場標記：《怒吼吧，中國！》

二〇〇五年，中國現代戲劇史家出版的《抗戰戲劇》，列舉五十八齣「抗戰戲劇」，其中包含《怒吼吧，中國！》，編者以一九三三年紀念九一八兩週年上海戲劇協社演出爲本，強調「演出獲得成功，極大地鼓舞了人民反帝抗日的熱情，群眾要求抗日的浪潮一浪高過一浪。」[65]《抗戰戲劇》並沒有提到這齣戲於抗戰時期多次在日軍控制區配合「時局」演出，利用劇中英國艦長、美國商人欺壓中國船夫、壓脅地方官吏的情節，作爲大東亞共榮圈合作抗敵的工具，這一齣

62 邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》（臺北：自立晚報文化出版部，1992年）。

63 徐公美：〈一個維新政府官吏的自白〉，《三民週刊》1939年第8期，頁21-22。

64 戴策：〈刊首語〉，收入周雨人編：《怒吼吧！中國——南京劇藝社特別公演》，頁2。

65 田本相、石曼、張志強：《抗戰戲劇》（開封：河南大學出版社，2005年），頁12-13。

國立臺灣大學學術期刊資料庫

戲也成爲日軍與汪政權在太平洋戰爭之後較具體的戲劇代表作。

《怒吼吧，中國！》（*Roar China!*）是俄國劇作家特列季亞科夫（Sergey Mikhailovich Tretyakov，1902-1939）根據一九二四年六月十九日發生在四川萬縣的一樁國際衝突事件改編，於一九二六年初在莫斯科梅耶荷德劇院首演，而後流傳全球，東亞的日本、中國左翼劇團皆曾演出這齣反帝、反階級迫害的鼓動戲劇。然而，一九三〇年代初至太平洋戰爭之前少見中日兩國劇團演這齣戲，太平洋戰爭爆發後，《怒吼吧，中國！》突然以另一種面目在上海、北平、南京、武漢，和「滿州國」的大連、奉天（瀋陽）以及日本殖民地臺灣等地演出。有關特列季亞科夫《怒吼吧，中國！》的創作緣起、劇場風格、國際流傳的情形，以及包括汪政權時期配合時局推出的《怒吼吧，中國！》，筆者已有專書《人民難道沒錯嗎？：《怒吼吧，中國！》．特列季亞科夫與梅耶荷德》[66]，在此不贅述，僅舉上海中華民族反英美協會主演的《江舟泣血記》與南京劇藝社演出的《怒吼吧，中國！》的演出環境再作申論。

首先登場的是太平洋戰爭開戰一週年的一九四二年十二月八日、九日兩天，由中華民族反英美協會「主催」，在上海大光明戲院推出，劇本改編蕭憐萍（蕭平）、導演是不久前（1942.7）才爲張善琨的中聯導演《蝴蝶夫人》的李萍倩，舞台監督屠光啓，並以《江舟泣血記》取代原有的《怒吼吧，中國！》劇名。[67]蕭憐萍曾敘述《江舟泣血記》公演的緣由：反英美協會總幹事李國華爲紀念「大東亞戰爭」一週年，打算集結上海戲劇界及電影界所有的力量來舉行公演，他央求上海中華電影公司的張善琨支持，張自身事務繁忙，命令部下陸元亮協助，由於他們的關係，大批上海影劇演員參與這次的演出，[68]嚴俊飾艦長、呂玉堃飾演船夫乙、周曼華飾演道尹女兒、周起飾演美國商人阿斯萊（哈雷）、姜明飾船伕計長興（老計）、顧也魯飾演翻譯，此外，李麗華、陳雲裳、龔秋霞等人擔任合唱，負責音樂的是梁樂音與陳歌辛。

「主催」中華民族反英美協會曾將劇本呈「上級」日本軍報道部檢閱，上

66 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、臺北藝術大學聯合出版，2013年）。

67 《江舟泣血記》所參考的文本是羅稷南根據波利亞諾夫斯卡和芭芭拉．尼克遜的英譯本中譯，這個英譯本應是直接就特列季亞科夫俄文原作（1930年刊行）英譯。

68 未人：〈觀感〉（二）云：「除路珊外，大部分都是中聯的演員」，上海《申報》（1942年12月11日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

海艦隊的司令長官吉田善吾擔任這次演出的顧問，報道部也列名後援團體。一九四四年十二月編印的汪政權所屬各機關部隊學校重要人員名錄，[69]可找到中華民族反英美協會，當時這個協會常務理事兼書記長是有特務背景的翦建午，未見李國華列名，可能在《江舟泣血記》演完不久後調職。

《江舟泣血記》把原作九環（幕）改成四景，是《怒吼吧，中國！》劇本流傳史更動最大的一次改編，幾乎刪除了原著的第一環，而將第二、三、四環以及第七環的部分容納爲第一景〈在炮艦金虫號的船面上〉，原著第五環的部分發展成第二景〈道尹公署〉，第六環部分與第八環發展成第三景〈老船夫家〉，第九環發展爲第四景〈墓地〉。《江舟泣血記》與特列季亞科夫原著有相當差異性，全劇重點在於「打倒英美」（英美帝國主義對華侵略），兩名抵死的船夫最後並沒有被執行，因爲當艦長宣布還有兩分鐘行刑時，突然接到上海來的急電，命令船艦即刻開向上海。這個版本成爲戰爭後期「大東亞共榮圈」演出《怒吼吧，中國！》的主要參考本。

上海演出《江舟泣血記》之後一個多月，南京劇藝社亦決定公演《怒吼吧，中國！》。該社以蕭憐萍的《江舟泣血記》爲藍本，由周雨人、李六爻（李其謙）、沈仁、李炎林等人編劇，李炎林導演，與《江舟泣血記》較大的差異是，南京劇藝社採用電影蒙太奇的拼貼倒敘手法，增加了〈序幕〉和〈尾聲〉。〈序幕〉的時空爲汪精衛發表對英美宣戰當天的民衆集會，一位老年人（縣長）上台，訴說自己親身經歷的一個故事，〈尾聲〉又回到〈序幕〉的大會會場，中間的四幕與蕭憐萍版本大同小異，較明顯的差別是，第四景（幕）中的兩名船夫恢復被處死的悲劇命運，結尾也刪除了英國軍艦趕往上海鎮壓革命的情節。老人再度出場，慷慨激昂地說：「我在十五年前就說過，總有一天，會把英美人趕出中國，替我們死難同胞報仇的，現在這一天果然來了。」最後，在群衆高呼「打倒美英帝國主義，東亞民族聯合起來，中華民國萬歲，東亞民族解放萬歲！」台後齊唱〈參戰歌〉的歌聲中，結束全劇。

這齣《怒吼吧，中國！》於一九四三年一月三十、三十一兩天，在南京大華大戲院公演，下午和晚間各一場。演出前的一星期，中央社發出的通訊稿，

[69] 佚名：《汪僞政府所屬各機關部隊學校團體重要人員名錄》（臺北：學海出版社，1998年），頁98。

臺灣大學學術期刊資料庫

已爲這齣戲定調爲「一部英美侵華史」。[70]首演當日的新聞則指陳《怒吼吧，中國！》是「反英美群衆劇」，以萬縣事件爲背景，「內容暴露過去英美帝國主義者在中國之種種橫暴行爲」，演員達百餘人多。南京劇藝社的演出旨在「作一次大規模的戲劇宣傳」。[71]兩天的演出招待學生、政府官員、外賓、軍警、公務人員和民衆代表觀賞，第二天（1943年1月31日）的下午場，並由南京中央電台現場實況轉播。

周雨人等人改編的《怒吼吧，中國！》，縣長的戲加重，演出這個角色的，正是劇本改編者之一的李六爻。[72]周雨人在〈《怒吼吧，中國！》上演記〉指出，這齣戲的佈景、舞台較爲遜色，關於佈景，在過去南京劇壇上本來就沒有多大成就，這次也沒什麼進步，比較第一幕逼眞，炮艦上的炮台和瞭望台是費去相當工程的，第二、三幕平平，第四幕佈景還相當精巧。最糟的是天幕，遠不及過去國民大會堂所裝置者，最大的原因是大華大戲院的舞台不深，而銀幕又不能移動。[73]

南京劇藝社推出《怒吼吧，中國！》後，新國民劇團以及大批業餘劇團聯合組織的星星劇團，皆曾演出這齣戲。[74]北平的中國劇藝社（中藝）也於一九四三年六月五日至九日在籠罩「擊滅英美」氛圍中的北平演出這齣戲，中藝創辦人王則是滿洲映畫協會（滿映）的負責人、導演，曾擔任《民衆報》編輯長。中藝《怒吼吧，中國！》導演爲河合信雄與劉修善，依日本學者杉野元子的考證，實際執行導演工作的是舞台監督「木人」，本名陸柏年（1920-1943）。[75]中藝的演出本是以南京劇藝社的改編本爲底本，但刪除《序幕》和《尾聲》，戲劇結構與《江舟泣血記》相同。因爲王則的關係，這齣戲的主要演員來自滿映所屬演員，以及北平各劇團精英。

---

70 中央社的新聞稿刊登在《民國日報》南京版，1943年1月23日，標題爲「一部英美侵華史：怒吧中國劇本 南藝社定期假大華特別公演 劇情慷慨激昂歡迎各界觀演」。

71 張次龍：〈南京劇藝社〉，《太平洋周報》第1卷第73期（1943年），頁1542。

72 周雨人稱讚李六爻「把這個角色演得最爲凸出，他演劇眞有隱，排戲時一絲不苟，眞心研究，上演時才能發揮眞的情緒，這次他飾委曲求全但又深明大義的縣長，在他個人演劇史上應該是空前的。」周雨人：〈《怒吼吧，中國！》上演記〉，《大道》第1卷第3期（1943年7月），頁92-94。

73 同前註。

74 參見周雨人：〈中國劇壇近況〉，《申報》第3卷第4期（1945年4月16日），頁112。

75 見杉野元子：〈二つの青春：中薗英助と陸柏年〉，收入杉野要吉編：《淪陷下北京1937-45：交争する中国文学と日本文学》（東京：三元社，2000年），頁146。

臺灣學術期刊資料庫

綜觀一九四二至一九四三年間，配合日軍及汪政權「大東亞聖戰」密切演出的《怒吼吧，中國！》或《江舟泣血記》製作規模龐大，看起來攻勢凌厲，然而雷大雨小，沒有看到明顯的演出效果，也未見汪精衛或陳公博、周佛海這些首腦蒞臨演出現場。

四、敵乎？友乎？——誰是「附逆」戲劇家？

第二次中日戰爭期間的日軍或汪政權「轄區」的戲劇界，有具民族主義抗日意識者，有商業利益掛帥者，也有響應汪政權和平建國運動（和運）者。

一九四二年《太平洋周報》上有一篇文章，把「和運」同志與七七事變以後在物質缺乏的死亡線上，爲戲劇努力的各工作團、演劇隊相提並論。[76]周雨人亦曾撰文指出：「觀乎全面焦土抗戰正日緊一日，內地人民猶都動員從事抗戰；處於租界上之人士理應如何埋頭苦幹，表現驚心動魄之事業，以作復興運動之基礎，其實並不盡然，笙弦鼓管，依舊如昔，歌舞昇平，勝過當年。」[77]這段文字敘述，彷彿汪政權底下的戲劇與國共的戲劇如同策略聯盟。

研究戰時電影的日本學者三澤眞美惠曾舉加入日軍電影統制、一九四〇年被暗殺的臺灣人劉吶鷗（1905-1940）爲例，說明電影人的一種兩難：電影公司不得不向足以提供電影所需龐大資本與流通系統的權力接近，否則找不到生路，拍電影想必是不可能了，因此即使其本人對政治保持距離，但電影的實際製作又趨使他不得不與政治勢力靠近。[78]假若電影人如此，戲劇家又如何？

在汪政權下的電影戲劇工作者，結局不一。陳大悲的家人在戰後說：「陳大悲是因爲重慶國民政府工作才被日本人害死」，「他在武漢組織話劇團導演《怒吼吧，中國！》，並扮演其中的魔術師。在演出中從口裡吐出許多旗幟，因爲在吐出的旗幟中有一面美國旗，引起日本人的嫉恨，用藥酒將其毒死。」[79]

京劇名演員馬連良因曾擔任「華北政務委員會演藝使節團」的官方名義，去「新京」（長春）爲「僞滿」成立十週年做慶祝演出，因而被以漢奸罪起訴，

76 雷逸民：〈所望於演員諸君〉，《太平洋周報》第1卷第26期（1942年），頁379。
77 周雨人：〈中國劇壇近況〉，《申報》第3卷第4期（1945年4月16日），頁111。
78 三澤眞美惠著，李文卿、許時嘉譯：《在帝國與祖國的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》（臺北：臺灣大學出版社，2012年），頁191、193、216、218。
79 韓日新編：《陳大悲研究資料》，頁8。

臺灣大學學術期刊資料庫

最後馬連良官司打贏，平安無事，不過已幾近傾家蕩產。[80]前述臺灣客家人鍾壬壽，曾擔任汪政權民國日報社長、遠東劇團團長，戰後回臺灣所撰寫的簡歷，解釋其離臺係因「其實受日本官方逼迫，流浪上海、南京，不得不入僞維新政府……。」[81]

上海蘭心大戲院曾發生話劇《正氣歌》事件，[82]當時演出的聯藝劇團負責人是與日本密切合作的華影總經理張善琨。根據其妻童月娟回憶，戰時的張善琨曾就去留問題，請示蔣介石：「中統的地下工作者，得到不能讓中國電影完全缺席、新華不能撤退的指令」，[83]也許有了蔣介石在「淪陷區」留下來的指示，張善琨戰後雖因「漢奸罪」被通緝，卻能輾轉逃至香港，並在香港恢復新華影業公司（1952），繼續拍片，也曾投資永華與長城兩家電影公司。一九五七年張善琨瘁死於日本，新華由其妻童月娟接續，這位「譽滿天下，毀滿天下」的電影人，[84]究竟是從事地下工作，還是人在「淪陷區」不得不屈服，或採雙面手法？邵迎建對戰時的張善琨有極正面的評價，她引述三澤眞美惠對戰時上海電影界「不得不在公領域進行，不得不停留在合法性的框架中」的觀點，引申「這就是張善琨的電影商與（僞）中／日國家權力合作最根本的原因」，進而認爲在日軍或汪政權底下所作所爲，多有請示過蔣介石。[85]

《江舟泣血記》的導演李萍倩一九四七年底赴香港，先後爲永華電影公司與長城影業公司導演電影，並未因導演《江舟泣血記》惹禍上身。他一九五三年執導的《絕代佳人》曾於一九五七年獲中國文化部優秀影片榮譽獎（1949-

80 張永和：《馬連良傳》（石家庄市：河北教育出版社，1996年），頁222-223，228-229。

81 戰後鍾壬壽自認僞職任期中「未曾貪汙或欺侮民眾，且曾對國家民族做過一些好事……蔣公頒佈『臺灣人無漢奸』，遂欣然返臺」，後任職大同公司，曾擔任臺灣省工業會總幹事十一年。見鍾壬壽編：《六堆客家鄉土誌》（屏東：常青出版社，1973年），頁695-696；曾純純：《六堆地區回憶錄的採集與整理》（屏東：美和技術學院，2003年），頁4-9。

82 這齣戲由劉琼與石揮飾演文天祥，採AB制隔天輪流演，第四天演出第二幕終場時，「幕尚未落，劇中情節係文天祥被俘，舞台下燈光忽大亮，警笛高鳴，一班日本武裝憲兵當場由飾演元兵的手中，將石揮演之文丞相加上了手銬，另有一排日憲以鎗對住觀眾……」。參見唐紹華：《文壇往事見證》（臺北：傳記文學出版社，1996年），頁578。

83 左桂芳、姚立群編：《童月娟》，頁65-66；邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》，頁202。

84 張善琨曾在一九五四年三月，以「愛國影人」身分赴臺北，接受蔣介石總統的表揚。參見李葉：〈追念張善琨先生〉，收入陳蝶衣、童月娟：《張善琨先生傳》（香港：大華書店，1958年），頁14。

85 邵迎建：《上海抗戰時期的話劇》，頁201、202。

臺灣大學學術期刊資料庫

1955）。李萍倩戰後由中國赴香港發展，爲左派的長城拍片，可見他在國共對峙時期，已向中共靠攏，且成爲新政權的電影新貴。

參加過天風劇團、上海劇藝社的屠光啓（1914-1980），在中華民族反英美協會公演《江舟泣血記》擔任舞台監督之前，曾在重慶演出。相同的場景，一九三七年十月十五日晨，上海影人劇團三十位明星，包括周曼華、白楊、吳茵、嚴皇、楊露茜、胡瑛、劉莉影、燕群「十姐妹」，成爲第一個抵達重慶宣揚抗日救亡的演劇團體，在十二天後，首演了《盧溝橋之戰》。此時的周曼華角色清楚，但在《江舟泣血記》裡，她的角色是「開幕前出場，說明特別在這一天演出這齣戲的意義，當場得到觀衆熱烈的喝采。」[86]當年的屠光啓、周曼華、李麗華、嚴俊等人戰後皆至香港影劇圈發展，成爲港臺著名的導演或演員。

曾參與上海「孤島」時期劇運的顧仲彝認爲一九四二年底《江舟泣血記》是上海影劇界的一個汙點，[87]那麼在汪政權底下演出的《怒吼吧，中國！》，以及參與這齣戲的導演、演員、舞台監督是否應作如是觀？依重慶國民政府、國共兩黨抗日立場，配合日軍或汪政權政策的演出都屬附逆的漢奸戲劇，但「資格」認定與執行層面不易落實。研究汪政權戲劇界主要來自兩種資料：（1）、當事人或當時人在第一時間的記述或評論。（2）、當事人後來的回憶錄、口述歷史，或其配偶、親人的傳記。後者雖爲寶貴史料，但不乏因記憶失誤，以及刻意隱諱或突顯的部分；前者最能反映當時的實際生態，極具參考價值，不過，同樣有主觀認定的問題。

如果從意識型態區分，汪政權底下的劇團、戲劇家多數只是借地盤「演出」，他們喜歡戲劇、但囿於大環境，只演一些偏重商業性劇目，與政治議題無直接關聯，即使曾參加孤島劇運或潛意識中有反日情結者也不例外。至於以戲劇爲汪政權政策發聲的戴策、周雨人、李六爻、武仙卿等人，聲音微弱，影響亦不大。單以戲劇工作者出現在汪政權政治性場合，即認爲他們附逆，與事實不符，同樣地，若認爲他們在汪政權舞台上的表現具抗日意識，同樣沒有證據。在沒有更多資料佐證的情形下，根據當事人（包括家屬）的文字或口述，或許只能「無罪推論」。

---

86 清水晶：〈再度到來的十二月八日〉（再びめぐって来た十二月八日），《上海租界映畫私史》（東京：新潮社，1995年），頁162。

87 顧仲彝：《十年來的上海話劇運動1937-1947》（香港：神州圖書公司，1967年），頁28。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九四四年十一月十日汪精衛病死東京，日軍敗象已露，沾染汪政權色彩的劇團、戲劇家愈少，且應已聞風潛逃或湮滅證據，某些汪政權官員傳聞被重慶政府的軍統、中統策反。曾經翻譯《怒吼吧，中國！》的潘孑農回憶戰後上海有「檢舉附逆影劇人籌備會」，國民黨代表虞文開場的大意：「檢舉附逆影劇人士一樁重大嚴肅的工作，必須集思廣益，審愼研究，做到毋枉毋縱。檢舉要確鑿有據，不涉個人恩怨；但有特殊情況的，只要有足夠人證，可以考慮免議。」[88]潘孑農認爲影劇界那些主要的附逆人士，「早已在大禍降臨前到香港做寓公了，也有人混進了國營機構。他們所策劃的『妙計』，乃是企圖通過所謂『檢舉』。借刀殺人，想把戰鬥在孤島的一些看不順眼的影劇人列爲『附逆』名冊，杜漸防微……。」[89]

成王敗寇是歷史常軌，後來的戲劇史家基本上也是從「成功」的作品作系統論述。于伶、李健吾、顧仲彝、黃佐臨、費穆、石揮、姚克、吳仞之等人，從戰時孤島開始就從事劇運，或多或少高舉過「救亡戲劇」、「抗日戲劇」大旗，孤島陷落後依然留在上海做戲；戰後仍舊活躍於戲劇界，與他們相關的劇團也都可以追尋左翼、反日的脈絡，成爲戰時話劇主要論述部分。

曾分別在上海、北平演出現場觀察的日本作家清水晶與中薗英助，指明《江舟泣血記》（或《怒吼吧，中國！》）劇中中國人以反英美之名，實則對抗日本軍國主義的立場。[90]曾於一九四三年六月主導北平中國劇藝社演出《怒吼吧，中國！》的王則，在《民衆報》發表〈幕前語〉，並有〈王則的抱負〉特別報導，從內容大致可看出中國劇藝社演出呼應日軍與汪政權反抗英美的政治宣傳。不過，中國學者張泉認爲王則是「堅定的抗日份子」，並推論《怒吼吧，中國！》在日本控制區演出，隱含著抗日的意義，而在這齣戲中，擔任導演的陸柏年（木人），依日本學者杉野元子的考證，係中共地下黨員。[91]這些「發現」或推論使

88 潘孑農：《舞台銀幕六十年——潘孑農回憶錄》（江蘇古籍出版社，1994年），頁262。

89 同前註。

90 中薗英助：〈第一回公演（1944）〉，見杉野元子：〈二つの青春：中薗英助と陸柏年〉，收入杉野要吉編：《淪陷下北京1937-45：交争する中国文学と日本文学》（東京：三元社，2000年），頁146。

91 日本學者杉野元子認爲：「在淪陷區裡生活的中國人，爲了保護自身的安全，表面上對日本的佔領政策採取順從態度，裝出對政治不關心的模樣，但內心裡無疑醞釀著反日情緒過生活。」見杉野元子，〈二つの青春：中薗英助と陸柏年〉。中國學者張泉認爲一九四四年的日本節節敗退，日本殖民當局進行「思想整肅」和全力高調宣揚「抗擊英美」的輿

國家圖書館 期刊資料庫

後人對在汪政權底下演出者「立場」的認定更加撲朔迷離。

在戰後國共接收原日軍與汪政權所屬機關、追緝附逆人士聲中，依附汪政權的戲劇界人士或配合政策演出的導演、演員或舞台工作人員，少有被牽連者。與戲劇、音樂圈略有淵源的人之中，下場最慘的是曾任南京市長的周學昌，他於一九四六年十月十九日被判處死刑，「千餘聽衆鼓掌叫好」[92]，但一直沒有執行，最後因肺炎在一九五二年十一月二十六日死於老虎橋獄中。[93]此外，與日軍或汪政權有關的戲劇工作者，李萍蒨、張善琨、屠光啓並未成爲「漢奸」已如前述，至於戴策、周雨人、李六爻諸人下落不明，連他們的生平資料也隱晦不清，他們在終戰已經離開人世？隱姓埋名，平安過日子？皆值得做後續研究。

結語

三〇年代的中國現代戲劇，從原來文明戲發展成話劇，戲劇風格也漸由唯美、愛美的演出風格，轉向批判的寫實作品，並與大時代的政治、文化運動息息相關。尤其九一八事變（1931）、一二八淞滬戰爭（1932）之後，日本侵犯中國主權，所激揚的抗日情緒逐日昇高，「左翼戲劇」或「國防戲劇」、「救亡戲劇」蔚爲劇場主流，並成爲中國現代戲劇史的論述主軸。

七七事變爆發後，原在重慶的汪精衛選擇與日本合作，組織政府，他所領導的中華民國／中國國民黨，無論國號、國旗、黨旗與政府組織架構皆與蔣介石在重慶領導的中華民國、中國國民黨相似，形成正僞之爭。當日軍席捲大半個中國時，重慶政府與英美聯手抗日的態勢並不明顯，能否抵擋日軍的攻擊也在未定之天。汪政權與重慶政府在政治、軍事上互爲仇敵，彼此皆有殲滅對方的論述，但兩邊的戲劇活動並無明顯的敵對。許多戲劇工作者繼續留在「淪陷區」從事商業性演出，或在重慶、上海、南京來來去去，支持汪政權的戲劇家也把和運與中國

論，在這種巨大壓力之下連一些淪陷早期、中期創作中還在曲折地表達被殖民壓迫的不滿與抵抗意識的作家，「抗擊英美」的「國策文學」性質的詩文頻頻出現。見張泉：〈殖民語境的變遷與文本意義的建構——以蘇聯話劇《怒吼吧，中國!》的歷時／共時流動爲中心〉，臺大「劇場國際學術研討會」《會議論文集（一）》（臺北：臺灣大學戲劇學系暨研究所，2012年），頁79。

92 佚名：〈千餘聽眾鼓掌叫好　周學昌判死刑　宣判後改押老虎橋監獄〉，南京《大道報》（1946年10月20日）。

93 鄭仁佳：〈周學昌〉，《傳記文學》75卷1期（1999年7月），頁146-148。

臺灣大學學術期刊資料庫

現代戲劇運動作連結。

當時戲劇與電影工作者，相互流通，導演、演員亦多電影、戲劇兩棲，「淪陷區」電影人既不得不與日軍合作，導演、演員被動員配合「國策」，做戲劇演出，這種情況也在所難免。參與者的意識形態未必明顯，也未必永保不變。一九三〇年代的上海戲劇協社成員包括左翼劇場與商業劇場，後來南京劇藝社若干成員（如戴策）也曾參與上海戲劇協社。汪政權初期尚欲對戲劇運動有所期待，並有振興方案，然而，沒有機會落實。汪政權的「戲劇界」，實爲一盤散沙，同時也顯示戲劇在中日戰爭中，往往被用來粉飾太平，或作爲點綴性的文宣，遠不及軍事、政治層面的影響。有許多劇團是擁有游資的商人主辦的，以賺錢爲目的，「劇團由職業化而急轉直下的變成商業化，更進而成了奸商業化……。」[94]

中國對日抗戰八年烽火中，戲劇活動仍如常演出，當時中國戲劇中心上海的創作、演出活動頻繁，被稱爲上海話劇的黃金時代。而所謂八年的黃金時代，其實是弔詭的，論述的標準不乏後來人的意識形態與價值判斷，能夠加入這個「上海話劇的黃金時代」陣容的，必然是抗日的、左翼的，至少是非親日（汪）的演出。上海孤島時期的戲劇運動目標明顯，但僅四年多，就被日軍佔領，上海租借界的戲劇活動有三年多是在日軍控制或汪政權「執政」的時空環境中，能爲「敵人」所容忍，大概是因爲演出的劇碼、情節反日色彩不濃吧！孤島陷落後，左翼劇運出身的導演、演員仍在日軍或汪政權「管轄」的上海戲劇界演出，甚至列名於官方名冊中，這類戲劇顯示汪政權「戲劇界」的模糊。

汪政權以和平、反共、建國爲號召，但藉「日華親善」爲名，坐視日軍侵華，實爲當時多數中國人所不能容。汪政權底下看得到的戲劇不是配合宣傳演出，就是以商業利益做最大考量，傳統戲曲維持第二次中日戰爭前的盛況，若干曲藝或地方小戲，如滬劇、淮劇在太平洋戰爭後更快速流傳。與汪政權有關的話劇團則難以吸引優秀的編導演，與上海孤島時期及西南後方的國統區相較，有極大的差別。

從結果論來說，從汪精衛於一九三八年十二月二十九日發出「艷電」，到成立政權，前後時間不過六、七年（1938-1944）。[95]一九四五年八月十五日日本投

[94] 鴻左：〈新時代的上海劇運〉，《太平洋周報》第1卷第36期（1942年），頁617。

[95] 汪精衛1944年病逝於日本，南京國民政府由陳公博代理國民政府主席兼行政院院長、軍事

臺灣大學學術期刊資料庫

降，汪政權立即灰飛煙滅，「淪陷區」全被「光復」。戰後，國民政府接收滿州國與華北、華中、華南「淪陷區」，以及被日本殖民統治五十年的臺灣，同時展開捉拿「漢奸」，抄沒逆賊財產等除奸行動。終戰之初，汪政權當家人物受到批判、處刑，政治的肅奸行動明顯，許多作家的作品也因有依附日本皇軍之嫌，被視爲漢奸文學、皇民文學。戲劇界則迥然不同，配合日本軍方及汪政權政策而推出的戲劇，其演職員名單或相關資料都有案可稽，然而這些參與者，戰後許多人依然活躍，也有人不知所終，依現有資料，除了周學昌，並未看到被明正典刑或列爲重犯的戲劇界人物。曾參加汪政權時期重要演出（如《怒吼吧，中國！》）當事人後來被若干學者解讀爲具抗日意識，或本身就是地下工作者，戰亂時代的戲劇活動詮釋，愈發顯得詭譎與荒謬。

委員會委員長。

臺灣大學學術期刊資料庫

附逆與抗敵：汪精衛政權的戲劇界

邱坤良
國立臺北藝術大學戲劇學系教授

有中國戲劇史學者認爲第二次中日戰爭期間是上海話劇史上的黃金時代，職業話劇出現異常的繁榮，許多限於環境不能發表文章的作家改寫劇本，許多不寫劇本的人開始寫作了，帶來了劇本創作的熱潮。創作的成就按題材來說，大致反映在三個方面：歷史劇、改編劇（或改譯劇）和現實劇。

然而，這八年除了孤島時期，還包括太平洋戰爭爆發後（1941.12.8）孤島陷落時期，同時也與汪精衛政權部分重疊。太平洋戰爭爆發後，上海話劇市場的商業投機更加濃厚，一九四二年這一年上海演出八十多部戲，「大部分跳不出色情、詭苛、荒誕的圈子，而大部分更是既成的和改編的戲。」原來在上海租界從事劇場、力主抗日的劇團、劇作家，在國民黨統治區／「淪陷區」來來去去，並在日軍控制區持續戲劇演出。以傅葆石《灰色中國》書中列爲抗日文人代表的李健吾（1906-1982）爲例，孤島消失後，他仍繼續在日軍控制的上海從事戲劇工作。這位「孤島」時期抗日劇運指標性人物，何以能來去自如？是孤島時期的劇團、劇作家在日軍控制租界之後，原來反日與批判的色彩日益隱晦，轉以商業、低調的態度作戲？而日軍爲了維持表面的歌舞昇平，容忍曾經參加抗日劇運的戲劇家？或當時影劇界的生態環境就是如此？

近年討論汪精衛政權的著作甚多，也有若干針對戰時戲劇的論述，不過，多從左翼或民族主義立場，以抗日戲劇爲論述主軸。至於日軍或汪政權控制區的中國戲劇界呈現甚麼生態？並未引起太多的關注，至今仍乏人研究。本文擬從有限的戲劇資料，重構汪政權統治區的戲劇活動，主要討論與汪政權有關係的劇團、導演、演員，包括汪政權「官方」創辦的劇團、支持和平運動或配合日本軍方政策性演出的「民間」劇團，或接受日本、汪政權補助的劇團，亦即親日（汪）劇團，而非在日軍控制區的所有戲劇活動，包括作商業演出的劇團。討論對象偏

臺灣大學學術期刊資料庫

重話劇，空間則以上海、南京爲中心，此因上海係中國第一都會，劇場也一枝獨秀；南京的劇場雖不發達，卻是汪政權的首都，有其政治與文化意涵，能看到汪政權「戲劇界」的凝聚力與號召力。

關鍵字：汪精衛政權　南京劇藝社　中日戰爭時期上海戲劇界　張善琨　徐公美

臺灣大學學術期刊資料庫

Negotiating with "the Traitor": Theatrical Formation under the Wang Jingwei Regime

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

This article analyzes activities of theatrical troupes, directors, and actors under the Wang Jingwei regime. Scholars in History of Chinese theater argue the time period of the second Sino-Japan War was the "golden era" of Shanghai theatre. During those eight years (1937-1944) theatrical activities took place vigorously in this city as many writers, having stopped writing criticism under political pressure at the time, turned to write scripts. Specifically, commercial theatrical activities in Shanghai became even more vibrant after the beginning of the Pacific War on December 8, 1941. The eight years comprise three time periods that are significant to Chinese modern history, including the last years when the Shanghai International Settlement was still divided by colonial powers (1937-1941), the year when Japanese troops stormed in and took over the Shanghai International Settlement (1941), and the time period when the Wang Jingwei regime ruled, supported by Japanese military force, as a puppet government (1940-1944). Scholarly works have discussed theatrical activities during these time periods, but most of them analyzed the situation from either a leftwing or a nationalistic perspective and addressed exclusively theatrical activities that highlighted anti-Japanese attitudes; few analyzed the actions and interactions of Chinese theatrical professionals working in the territories that were controlled by Japanese military or Wang regime. Based on data that document theatrical activities taking place in these military milieus, this article depicts theatrical activities under the Wang regime. Specifically, I analyze activities of the "pro-Wang-regime" theatrical troupes in Shanghai and Nanjing, which include the troupes officially organized by the Wang regime, the "civil troupes" that supported the "peace movement" or other Japanese political campaigns, and the troupes supported by the Japanese military force or Wang regime. Activities in Shanghai and Nanjing during the time are worth special attention because Shanghai was then the largest metropolitan in China, and Nanjing was the capital of the Wang regime. Through this analysis I aim to show the ways theatrical professionals under the Wang regime negotiated their political standpoints, worked with political structures, and collaborated for integration and mobilization.

Keywords: Wang Jingwei Regime　Nanjing Theatre Art Association

臺灣大學學術期刊資料庫

Theatrical Professionals in Shanghai during the second Sino-Japan War
Zhang Shan Kun　Xu Gong Mei

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

丁羅男主編：《上海話劇百年史述》，桂林：廣西師範大學出版社，2008年。

三澤眞美惠著，李文卿、許時嘉譯：《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：臺灣大學出版社，2012年。

上海檔案館編：《日僞上海市政府》，北京：檔案出版社，1986年。

北京市藝術研究所、上海藝術研究所編：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999年。

左桂芳、姚立群：《童月娟》，臺北：國家電影資料館，2004年。

田本相、石曼、張志強：《抗戰戲劇》，開封：河南大學出版社，2005年。

未人：〈觀感〉(二)，上海《申報》，1942年12月11日。

佚名：〈最近的上海劇團〉，《太平洋周報》，1942年第1卷第8期，頁18-19。

____：〈戲劇檢查規則〉，上海《申報》，1944年4月23日。

____：〈市府令禁演〉，上海《申報》，1944年5月6日。

____：〈戲劇界懇談〉，上海《申報》，1945年1月25日。

____：〈千餘聽衆鼓掌叫好　周學昌判死刑　宣判後改押老虎橋監獄〉，南京《大道報》，1946年10月20日。

____：《汪僞政府所屬各機關部隊學校團體重要人員名錄》，臺北：學海出版社，1998年。

杉野元子：〈二つの青春：中薗英助と陸柏年〉，收入杉野要吉編：《淪 下北京1937-45：交争する中国文学と日本文学》，東京：三元社，2000年。

李文濱：〈陳群其人〉，收入華東七省市政協文史工作協作會議：《汪僞群奸禍國紀實》，北京：中國民史出版社，1993年。

李民牛、陳步濤：《化蛹爲蝶：中國現代戲劇先驅陳大悲傳》，廣東：花城出版社，2013年。

李其謙（李六爻）：〈向愛好戲劇者的呼籲〉，南京《中報》遊藝版，1940年12月21日。

汪俊：〈一年來上海劇團的變遷與演出〉，《太平洋周報》第1卷49期，1942年12月，頁932。

邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，臺北：自立晚報文化出版部，1992年。

_____：《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、臺北藝術大學聯合出版，2013年。

周雨人：〈《怒吼吧，中國！》上演記〉，《大道》第1卷第3期，1943年7月，頁92-94。

_____：〈中國劇壇近況〉，《申報》第3卷第4期，1945年4月16日，頁110-114。

周佛海：《周佛海回憶錄》，收入張玉法、張瑞德主編：《中國現代自傳叢書》第三輯，臺北：龍文出版社，1995年。

邵迎建：《上海抗戰時期的戲劇》，北京：北京大學出版社，2012年。

青　雨：〈首都劇壇觀火錄〉，《太平洋周報》第1卷26期，1942年，頁377。

臺灣大學學術期刊資料庫

武仙卿：〈抗戰建國之精神動員〉，《政論旬刊》第1卷11期，1938年11月，頁6-8。

唐紹華：《文壇往事見證》，臺北：傳記文學出版社，1996年。

徐公美：〈一個維新政府官吏的自白〉，《三民週刊》1939年第8期，頁21-22。

_____：《農民劇》，上海：商務印書館，1952年。

陳春圃：〈汪精衛集團投敵內幕〉，收入陳美眞編：《僞廷幽影錄》，北京：東方出版社，2010年。

陳蝶衣、童月娟：《張善琨先生傳》，香港：大華書店，1958年。

張古愚：〈上海劇場變遷紀要〉，收入中國戲曲志上海卷編輯部編：《上海戲曲史料薈萃》第一集，上海：上海藝術研究所，1986年。

張永和：《馬連良傳》，石家庄市：河北教育出版社，1996年。

張次龍：〈南京劇藝社〉，《太平洋週報》第1卷第73期，1934年，頁1542-1543。

張志雲：〈分裂的中國與統一的海關：梅樂和與汪精衛政府（1940-1941）〉，收入周惠民主編：《國際法在中國的詮釋與運用》，臺北：政治大學人文中心，2012年。

張　泉：〈殖民語境的變遷與文本意義的建構——以蘇聯話劇《怒吼吧，中國！》的歷時／共時流動爲中心〉，收入臺大「劇場國際學術研討會」《會議論文集（一）》，臺北：臺灣大學戲劇學系暨研究所，2012年。

清水晶：〈再度到來的十二月八日〉（再びめぐって来た十二月八日），《上海租界映畫私史》，東京：新潮社，1995年。

曹樹鈞主編：《顧仲彝戲劇論文集》，北京：中國戲劇出版社，2004年。

國民政府文官處印鑄局編：《國民政府公報》1929年26號，頁10。

曾純純：《六堆地區回憶錄的採集與整理》，屏東：美和技術學院，2003年。

傅葆石著，張霖譯：《灰色上海，1937-1945：中國文人的隱退、反抗與合作》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2012年。

黃美貞：〈汪精衛傀儡政權是怎樣建立起來的？〉，收入上海復旦大學歷史系中國現代史研究室編：《汪精衛漢奸政權的興亡》，上海：復旦大學出版社，1987年。

經盛鴻：〈日僞對南京文藝界的控制與利用〉，《民國檔案》2004年第2期，頁94-100。

_____：《南京淪陷八年史》，北京：社會科學文獻出版社，2013年。

葉龍章：〈戲園〉，蒐入馮大彪主編：《北京前事今聲》，上海：三聯書店，2007年。

雷逸民：〈所望於演員諸君〉，《太平洋周報》第1卷第26期，1942年，頁379。

鄭仁佳：〈周學昌〉，《傳記文學》75卷1期，1999年7月，頁146-148。

趙炳生：〈六十春秋話天蟾〉，收入中國戲曲志上海卷編輯部編：《上海戲曲史料薈萃》第三集，上海藝術研究所，1987年。

潘孑農：《舞臺銀幕六十年——潘孑農回憶錄》，江蘇：古籍出版社，1994年。

蔡德全：《汪精衛評傳》，四川：人民出版社，1987年。

戴　策：〈南藝一年〉，收入周雨人編：《怒吼吧！中國——南京劇藝社特別公演》，南京：南京劇藝社，1943年。

鍾壬壽：《六堆客家鄉土誌》，屏東：長青出版社，1973年。

臺灣大學學術期刊資料庫

韓日新編：《陳大悲研究資料》，北京：中國戲劇出版社，1985年。

鴻　左：〈新時代的上海劇運〉，《太平洋周報》第1卷第36期，1942年，頁617-619。

魏斐德：《上海歹土：戰時恐怖活動與城市犯罪，1937-1941》，上海：上海古籍出版社，2003年。

鏡　溥：〈最近滬上梨遊藝業興盛之原因〉，《十日戲劇》第1卷22期，1938年3月，頁12。

顧仲彝：《十年來的上海話劇運動1937-1947》，香港：神州圖書公司，1967年。

龔　英：〈影星現形記——二十年來影壇怪現像〉，《上海影壇》第2卷第6期，1945年，頁21。

Barrett, David & Larry Shyu eds.. *Chinese Collaboration with Japan, 1932-1945: The Limits of Accommodation*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001.

Bickers, Robert. "Settlers and Diplomats: The End of British Hegemony in the International Settlement, 1937-1945." *In the Shadow of the Rising Sun: Shanghai under Japanese Occupation*. Eds. Christian Henriot & Wen-hsin Yeh. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Boyle, John. *China and Japan at War, 1937-1945: The Politics of Collaboration*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1972.

Brook, Timothy. *Collaboration: Japanese Agents and Local Elites in Wartime China*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.

Bunker, Gerald. *The Peace Conspiracy: Wang Ching-wei and the China War, 1937-1941*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

Chen, Jian-yue. "American Studies of Wang Jing-wei: Defining Nationalism." *World History Review* 2.1 (2004): 2-34.

Lin, Han-sheng. "A New Look at Chinese Nationalist 'Appeasers,"' in *China and Japan: Search for Balance since World War I*. Eds. Alvin Coox & Hilary Conroy. Santa Barbara, CA : ABC-Clio Books, 1978.

Martin, Brian. "Collaboration within Collaboration: Zhou Fohai's Relations with the Chongqing Government, 1942-1945." *Twentieth Century China* 34.2 (2009): 5-88.

臺灣大學學術期刊資料庫