戲劇研究　第7期
Journal of Theater Studies
2011年1月　頁107-150

戲劇的演出、傳播與政治鬥爭
——以《怒吼吧，中國！》及其東亞演出史為中心

邱坤良
國立臺北藝術大學戲劇學系教授

前言

一九一七年十月列寧（1870-1924）領導布爾什維克（共）黨革命成功，爲蘇俄開啓新的時代，也牽動世界歷史。[1]時值第一次世界大戰期間（1914-1918），德、英、法、美、日等國紛紛攻進蘇聯領土，國內各民族力量與反共武裝也散布各地，引爆一場內戰（1918-1921）。當時列寧實施戰時共產主義，將生產與分配集中由國家管制，戲劇生態也有極大的改變，[2]劇院國有化，戲劇被

[1] 1917年俄國十月革命影響所及，大規模的革命浪潮席捲全球之後三、四十年之間，世界上三分之一的人口都落在直接衍生於那「震撼世界的十日」（The Days That Shook The World）的共產黨政權之下，二十世紀的國際政治局勢亦受兩股勢力之間的長期對抗所主導，也就是舊秩序對社會革命之爭。故而霍布斯邦認爲：「十月革命對二十世紀的中心意義，可與1789年法國大革命之於十九世紀媲美。……在全世界所造成的反響，卻遠比其前輩深遠普遍。一直到目前爲止，十月革命催生的組織性革命運動，在現代史上仍屬最爲龐大可畏的勢力。」參見愛瑞克．霍布斯邦（Eric. J. Hobsbawm）著，鄭明萱譯：《極端的年代》（臺北：麥田出版社，1996年），頁81-82、97-99、121-122。

[2] 史坦尼斯拉夫基說：「十月革命爆發了。演出概不收費，一年半的期間沒有售過票，票子是分發到各機關和工廠的。法令公布之後，我們立即面對面遇到了對我們說來是全新的觀眾，他們中間有許多人，可能是大多數人，不僅不了解我們的劇院，並且一般地說，不了解任何一個劇院。昨天劇院裡仍坐滿了各個階層的觀眾，其中也有知識分子，而今天在我們面前的卻是完全不同的觀眾，我們不知道怎樣去接近他們。而他們也不知道怎樣來接近我們，怎樣同我們在劇院裡一起生活。」見史坦尼斯拉夫基：《我的藝術生活》（北京：中國電影出版社，1987年），頁440。

臺灣人文學術期刊資料庫

用作宣傳、鼓動人民鬥爭的工具。[3]各種無產階級運動團體喧囂一時，勢力龐大的無產階級文化協會主張徹底剷除革命之前的封建、資產階級藝術，甚至反對與其他「同路人」結合。[4]劇場導演梅耶荷德（Meyerhold，1874-1940）則於一九二〇年推出「戲劇的十月革命」，要求戲劇爲政治服務。他認爲以前的現實主義戲劇是資產階級戲劇，必須「炸燬、消滅」。[5]

列寧雖在十月革命之初，支持無產階級文化運動，但很快地就反對急躁冒進，容忍文化的多樣性。[6]一九二〇年十月，列寧重申無產階級文化與歷史文化的關連性，無產階級文化只是社會文化發展的必然結果。[7]一九二一年三月，內戰大勢底定，列寧提出新經濟政策，[8]蘇聯民衆生活改善，極端的無產階級文化協會沒落，以梅耶荷德爲代表的「戲劇的十月」也不能爲黨所接受。一九二二年十月成立的「十月」，隨後改名「拉普」（RAPP，全俄羅斯無產階級作家聯合會）[9]，反對文藝界的形式主義與庸俗化傾向。梅耶荷德則結合未來派詩人、劇作家馬雅可夫斯基（Mayakovsky，1893-1930）、鐵捷克（Tretiakov，1892-1939）與劇場、電影導演愛森斯坦（Aissenstein，1898-1948）組成「列夫」（LEF，左翼藝術戰線），追求功利性、生產性的藝術，不過，成員之間常在某些議題存在不同意見。[10]當時拉普派不但稱霸文壇，要求詩文裡均需有「百分之百的共產主義意識形態」，既反對斯坦尼斯拉夫斯基體驗派的「唯心主義」，也

3 蘇聯科學院蘇聯文化部藝術史研究所著，白嗣宏譯：《蘇聯話劇史》（北京：中國戲劇出版社，1986年），頁258。

4 陳世雄：《蘇聯當代戲劇研究》（廈門：廈門大學出版社，1989年），頁2。

5 K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》（北京：中國戲劇出版社，1987年），頁386-387。

6 梅耶荷德一九三六年五月二十七日和滾珠軸承廠業餘文藝小組成員談話中，曾說：「1917年的最初幾年，每一個劇院都有一個緊迫的任務—顯示自己的獨特面貌。」見〈劇院的道路〉，收入A.格拉特柯夫輯錄，童道明譯編：《梅耶荷德談話錄》（北京：中國戲劇出版社，1986年），頁271-284。

7 列寧：〈關於無產階級文化〉，收入中國作家協會，中央編譯局編：《馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文藝》（北京：作家出版社，2010年），頁245。

8 蘇聯內戰時期實施共產主義，經濟殘破、民生凋敝，列寧乃改變經濟政策，引進外資、恢復私人企業，並向農民讓步，同時以課稅代替糧食徵集制，准許自由買賣剩餘產品，並與歐洲各國恢復貿易與外交關係，布爾什維克黨員得與「同路人」、非黨員一齊從事建設。

9 拉普因曾發行《在崗位上》、《在文學崗位上》，又稱「崗位派」。

10 馬雅可夫斯基不喜歡《森林》（The Forest），但是他在這個團體中的戰友鐵捷克卻對它著迷狂熱。馬雅可夫斯基喜歡《欽差大臣》（The Inspector General），但另一位成員史克羅夫斯基（ViKtor Shklovsky），則針對這個作品發表了一篇羞辱性的文章。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

反對梅耶荷德的機械技術主義，高爾基、馬雅可夫斯基皆成爲他們批判的「同路人」。[11]

一九二六年，梅耶荷德劇院推出鐵捷克的《怒吼吧，中國！》，被視爲一九二〇年代政治宣傳劇的代表作品。[12]這齣戲公演之後，迅速被輾轉翻譯成不同語文版本，在包括日本、中國、歐美等不同國家陸續上演，此應與十月革命之初，列寧創立第三國際（1919.3），聯合世界各國共黨與工人組織，推展無產階級運動有關。當時，蘇維埃內部正進行列寧逝世（1924.1）之後的理論、路線與政治鬥爭，史達林（1879-1953）逐漸掌控全局。此時的革命情勢已由第一階段表現歐洲「尖銳的革命危機」，轉移到殖民地、半殖民地國家的第二階段，並逐漸進入第三階段「反抗資本主義力量的增長和資本主義內部矛盾最爲迅速的發展」。[13]

史達林於一九二八年放棄新經濟政策，展開五年計劃，推行工業化與國有農場與集體農場，文學、戲劇與農業、工程一樣，都必須遵照黨的指示，並進行嚴厲的控制與審查。莫斯科、列寧格勒各有十餘個劇院被關閉，不少演出也被禁演。「拉普」與包括無產階級文化協會在內的團體宣告解散，或被撤銷，而由黨中央成立蘇聯作家協會，統管文藝界，歷時十七年的文藝路線論爭（1917-1934）宣告結束，社會主義現實主義（Socialist Realism）路線確定，主張以馬克斯主義觀點從古典文學傳統中承繼寫實主義創作方法，[14]所有其他手段都被打爲「形式主義」（Formalist）。不過，相關的理論與實踐一直在改變，一九四〇年代後半期的意義便與三〇年代初不同。[15]許多劇團創造新穎巧妙的形式去掩飾戲劇內容的貧瘠，而後又被打爲形式主義，其實多屬政策的必然結果。[16]

《怒吼吧，中國！》演出後，成爲梅耶荷德劇院的固定劇目，也是第一齣到

11 岡澤秀虎：〈以理論爲中心的俄國無產階級文學發達史〉，收入魯迅編譯：《魯迅全集》十七卷《文藝政策》（北京：人民文學出版社，1973年）。

12 Huntly Corter, *The New Spirit In the Russian Theatre 1917-1928* (New York: Arno Press & New York Times, 1970), pp. 216-217.

13 郭杰、白安娜著，李隨安、陳進盛譯：《臺灣共產主義運動與共產國際（1924-1932）研究．檔案》（臺北：中央研究院臺灣史研究所，2010年），頁80。

14 蘇聯科學院蘇聯文化部藝術史研究所著，白嗣宏譯：《蘇聯話劇史》，頁5-6。

15 馬克史朗寧著，湯新楣譯：《現代俄國文學史》（臺北：遠景出版社，1981年），頁473。

16 傑拉金（Juri Jelagin）著，梅文靜譯：《蘇聯的戲劇》（香港：人人出版社，1953年），頁75。

臺灣大學學術期刊資料庫

國外巡演的劇目。[17]三〇年代之後這齣戲在蘇聯劇場少見演出，卻在東亞留下較多的痕跡。一九二九年起日本築地小劇場與新築地劇團先後演出這齣揭露帝國主義與階級壓迫的戲劇，並影響中國左翼劇場。一九三〇年代隨著日本軍國主義全面入侵，中國戲劇界紛紛演出《怒吼吧，中國！》以激發民族主義，反抗東西方帝國主義。然而，中日進入交戰（1937.7）之後，《怒吼吧，中國！》演出機會反而減少，卻又在太平洋戰爭爆發後，爲了對抗英美，日本羽翼的大東亞共榮圈汪精衛政權、殖民地臺灣接連演出這齣戲。縱觀這齣戲演出的過程及其流傳、翻譯，顯現它在不同政治時空的複雜性，其間的詭異多變，是大環境與政治因素，還是因導演、劇本、舞台、劇團而異？在世界戲劇史上，類似《怒吼吧，中國！》的例子殊爲少見。

《怒吼吧，中國！》於一九二六年到一九四九年之間，在蘇聯、日本、德國、英國、美國、加拿大、波蘭、愛沙尼亞、烏茲別克、印度、中國、臺灣許多國家演出，也有相關的演出評論與報導，[18]但專門性研究較少。一九八〇美國學者Walter Meserve、Ruth Meserve與Alvin Goldfarb分別有文章討論《怒吼吧，中國！》的舞台簡史與它在納粹集中營的演出，[19]與蘇聯戲劇相關的專著也常會提到這齣宣傳劇。[20]一九九七年日本學者對這齣戲的研究突然熱絡，蘆田肇與星名宏修的論文幾乎同時出現，[21]對它在日中的不同譯本與其演出脈絡，有詳細的

---

17 Edward Braun, *Meyerhold A Revolution in Theater* (Iowa: University of Iowa Press, 1995), pp. 219-220.

18 Brooks Atkison, “Roar China!, ” *New York Times* [New York] 28 October 1930, p. 23. Leon Dennen, “‘Roar China’ and the Critics,” *New Masses* (Dec. 1930): 16. Myra Page, “‘Roar China’ —A Stirring Anti-Imperialist Play, ” *Daily Worker* [New York] 15 November 1930, p. 4. Rose Macdonald, “‘Roar China’ Is Shockong But Drama Stands Out,” *Telegram* [Toronto] 12 January 1937. 更多的報導刊登在*Toronto Star* ([Toronto] 17 January 1937), *Clarion* ([Toronto] 8 December 1936; 22 December 1936; 12 January 1937; 14 January 1937), *Globe & Mail* ([Toronto] 12 January 1937).

19 Walter Meserve and Ruth Meserve, “The Stage History of Roar China!, Documentary Drama as Propaganda, ”*Theatre Survey* 21 (May 1980): 1-13. Alvin Goldfarb, “Roar China! in a Nazi Concentration Camp,” *Theatre Survey* 21 (May 1980): 184-185.

20 如Huntly Corter, *The New Spirit In the Russian Theatre 1917-1928*. 和Aleksandr Konstantinovich Gladkov, *Meyerhold Speaks/Meyerhold Rehearses*, trans., ed., and with an introduction by Alma Law (London; New York: Routledge, 2004).

21 蘆田肇：〈「怒吼罷，中國！」 書き：「РЫУИ КИТаИ」から「吼えろ支那」，そして「怒吼罷，中國！」へ〉，《東洋文化》第77號（1999年3月）。星名宏修：〈中國・臺灣における「吼えろ中國」上演史—反帝國主義の記憶とその變容〉，《日本東洋文化

臺灣大學術期刊資料庫

敘述。星名教授另有〈楊逵改編「吼えろ支那」をめぐって〉[22]一文，針對楊逵演出版本處理，提供看法，中國學者葛飛近年從報刊資料對這齣「政治宣傳劇」有所討論，[23]上述研究對後人瞭解《怒吼吧，中國！》皆有助益。不過，《怒吼吧，中國！》雖僅是一齣戲，涵蓋面極廣，又涉及不同的國際政治環境，大部分的論文多只涉及特定的劇場或時空環境，針對戲劇演出的大環境與舞台表演部分較少著墨。至於臺灣，雖然多數研究日治時期戲劇或楊逵作品的論著常提及《怒吼吧，中國！》，但未見較專門的研究。

本文嘗試從劇場與政治環境的角度，較全面探討終戰前《怒吼吧，中國！》的流變，以此作爲戲劇演出、傳播與政治鬥爭中的具體實證，包括政治如何操作這齣戲，它的劇場效應與所受大環境的影響與互動。爲行文方便，本文以《怒吼吧，中國！》統稱這齣鐵捷克原著《Roar China》的各種改譯本及中文名稱（包括標點符號），但敘述時仍沿用其原有譯名。同樣地，二〇年代以來，鐵捷克也有多種中文譯名，本文引述早期文獻時維持其舊有譯名，敘述部分則通用鐵捷克。

一、梅耶荷德、鐵捷克與二〇、三〇年代蘇聯劇場

一九一七年十月二十五日俄國十月革命爆發，當晚幾個劇場照常演出，也有爲數不多的觀眾在觀賞表演。十月二十八日，爲抗議列寧和盧那察爾斯基政府，彼得格勒各國立劇院發動戲劇從業人員罷工、罷演。幾天之後，全俄中央委員會下設戲劇委員會，號召藝術家前往斯莫爾尼宮大廳開會，梅耶荷德與馬雅可夫斯基是極少數參加的戲劇界人士。

梅耶荷德一八七四年一月二十八日出生於奔撒的一個德裔伏特加釀酒師家庭，年少時期一度想當律師或小提琴手，後來成爲丹欽科（Danchenko，1858-1943）在音樂戲劇學校任教時的學生，也曾在丹欽科和史坦尼斯拉夫

論集》1997年第3號（1997年3月）。

22 星名宏修：〈楊逵改編「吼えろ支那」をめぐって〉，收入臺灣文學論集刊行委員會編：《臺灣文學研究の現在》（東京：綠蔭書房，1999年）。

23 葛飛：〈《怒吼吧，中國！》與一九三〇年代政治宣傳劇〉，《藝術評論》2008年10期（2008年10月）。另外，高音：〈舞台與現實的互動—風靡1930年代的戲劇力作《怒吼吧，中國！》〉，《藝術評論》2008年10期（2008年10月），也概略介紹鐵捷克與《怒吼吧，中國！》。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

斯基（Stasnislavsky，1863-1938）創辦的莫斯科藝術劇院當主要演員（1898-1902），並一度應史氏之邀，主持戲劇實驗培訓所。不過，梅耶荷德多數時間都在外省組織劇團，進行其獨特風格的劇場探索。[24]一九二〇年秋梅耶荷德創辦俄羅斯聯邦共和國第一劇院，二年之間先後上演魏爾哈倫的《曙光》、馬雅可夫斯基的《宗教滑稽劇》、克魯梅林克（1888-1970）的《慷慨的烏龜》（*Maganimous Cuckold*）等劇。其中《宗教滑稽劇》（1918、1921）利用聖經洪水神話描寫十月革命的氣勢，把「宗教」、「滑稽」兩個詞聯繫在一起，反映無產階級和資產階級的決戰，塑造正面人物和反面人物，是一部爲了無產階級觀衆創作、演出的戲劇。[25]

然而，另方面蘇聯結束內戰後的新經濟政策時期，「戲劇的十月」受到打壓，它的口號與宣言不再流行，機關刊物《戲劇信使報》停刊，梅耶荷德也被解除戲劇局局長（TEO）職位，俄羅斯第一劇場停止演出，左派失去了代表革命發言的壟斷權，未來主義與「革命已經鞏固了，勝利了，已經轉向建設」的情緒背道而馳，唱出了不和協的調子。[26]一九二二年，梅耶荷德擔任革命劇院（後改馬雅可夫斯基劇院）領導，原來的俄羅斯第一劇院則於一九二三年改名梅耶荷德劇院（簡稱季姆〔ТИМ〕，1926年起命名爲國立梅耶荷德劇院）。在梅耶荷德的計劃中，梅耶荷德劇院乃是規模較大的實驗劇院，而革命劇院則是面向廣大群衆

---

24 梅耶荷德與史氏關係分分合合，他們對戲劇觀念最大的不同，在於史氏強調表演創作應從體驗人物內心世界出發，創造戲劇人物，過程中感情應重於理智；梅氏要求運用形體，從外部動作表現，由外而內。他的假定性概念，追求戲劇演出的劇場性與演員帶誇張性的外在表演風格，甚至要求演員具備「機械式」能力，能隨時表演穿加雜耍、特技的即興演出。梅耶荷德被捕前，曾有人問史氏：「誰是蘇聯最優秀的導演？」史氏回答：「我所知道的唯一的導演，就是梅耶荷德。」格克里斯蒂著，姜麗譯：〈回到斯坦尼斯拉夫斯基身邊〉，收入帕．馬爾科夫等著：《論梅耶荷德戲劇藝術》（北京：文化藝術出版，1987年），頁253-260。

25 《曙光》敘述戰爭造成人民起義，兩個敵對陣營的人民與士兵聯合起來反對雙方軍事頭目。《慷慨的烏龜》敘述一個善妒的丈夫懷疑忠實的妻子出軌，要求妻子輪流與全村男子私通，以便從所有上門的男人中得知那個不敢露面的人，最後妻子跟隨一個她並不喜愛的粗魯男子而去，條件只要求這個新男人允許她當個忠實的妻子。一九二二年四月梅耶荷德導演《慷慨的烏龜》，使用有機造型術的手法，強調演員的創作乃空間的造型動作，除了訓練形體，也要提高表現力。梅耶荷德：〈劇院的道路〉，收入於A.格拉特柯夫輯錄，童道明譯編：《梅耶荷德談話錄》，頁271-284。

26 無產階級文化協會部分詩人會員組織「鍛冶廠」，後成立「全俄無產階級作家協會」（俄普）。教育人民委員會主席盧那察爾斯基後來對梅氏解職有所說明。參見K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁405、411。

臺灣學術期刊資料庫

的劇院。[27]

一九二六年一月二十三日梅耶荷德推出鐵捷克的《怒吼吧，中國！》，這齣戲原名《金蟲號》（*Cockchafer*，英國軍艦艦名），完成於一九二四年八月，在梅耶荷德劇場演出時，改名《怒吼吧，中國！》（*Roar China*）。這是就一九二〇年代前期發生在中國長江一個商埠的國際性衝突事件改編：某美國商人搭乘渡船因價錢與中國船夫爭吵，不愼落水淹死，在找不到罪犯的情形下，英國艦長下令處決兩名以抓鬮產生的船夫，整齣戲呈現壓迫者和被壓迫者的簡單化對立，鐵捷克在劇本前言云：「這就是事實，我不曾對它有所更改」，劇本之所以成爲預言，只因他正確地分析了各帝國主義殖民政策駭人的實質面而已。[28]

鐵捷克一八九二年六月出生於當時屬於德國領土的拉脫維亞，一九一五年畢業於莫斯科大學，他小梅耶荷德十八歲，算是學生輩。根據自述，他曾於十月革命的內戰期間，來到東方的海參崴，並爲了日軍攻擊俄國紅軍事件，寫了一首詩。列寧實施新經濟政策，鐵捷克與同屬未來派詩人的馬雅可夫斯基結合梅耶荷德及其弟子、愛森斯坦，組成「左翼藝術陣線」，發行機關刊物《列夫》與《新列夫》。[29]鐵捷克在《列夫》雜誌上的宣言中要求藝術家做一名科學家，一個「心理工程師」，懂得計算和組織觀衆的反應。他同時表示，這些反應必須是感性的，即使藝術家以冷靜的理性模式創作，其藝術作品仍應能讓觀者做感情上的投入。[30]來中國之前，鐵捷克曾和梅耶荷德、愛森斯坦合作，共同編成一些有表現力和宣傳力的作品，其中《你在聆聽嗎？莫斯科》爲一齣關於近代德國革命的戲劇，深受梅耶荷德實驗性戲劇的啓發，於一九二三年首度演出。[31]《騷亂之地》（*The Earth in Turmoil*）則是鐵捷克改編法國革命詩人馬丁內（Marcel Martinet）的《夜》（*La Nuit*），由兩個片段組成：一個滑稽的片段，皇帝全副

---

27 K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁442。

28 S. Tretiakov, *Roar China: A play* (New York: International Publishers, 1931), p. 8.

29 Harold B. Segel, *Twentieth-century Russian Drama: from Gorky to the Present* (New York: Columbia University Press, 1979), p. 149.

30 David Bordwell著，游惠貞譯：《開創的電影語言：艾森斯坦的風格與詩學》（臺北：遠流出版社，1995），頁17-18。

31 鐵捷克與愛森斯坦合作的作品包括《聖人》、《你在聆聽嗎？莫斯科》，和梅耶荷德的合作則有《淫婦的莊嚴的本夫》、《世界顚倒》、《最後一張是我的作品》等等，以朗讀新聞事件結合戲劇的話報劇方式演出。參見雨辰節譯：〈特里查可夫自述〉，《矛盾》第2卷第1期（1933年9月）。

臺灣大學學術期刊資料庫

武裝坐在一個便壺上，同時樂隊演奏「上帝救救沙皇」；第二個片段，則是英雄死亡所帶來悲劇性的最後高潮，舞台上出現眞實的機關槍、摩托車、移動廚房。[32]隨後又有走音樂劇風格的作品《防毒面具》（*Gas Masks*），這齣戲同樣帶有德國表現主義的色彩，但表演空間是一處眞實的地點：莫斯科煤氣廠。觀眾坐在長板凳上，四周是各種機件，還被工廠的景象、聲音和氣味所包圍，看著演員在渦輪機之間爬行，並在通道上追逐。這齣「鼓動通俗劇」以一個布爾喬亞經理爲故事中心，他詐騙了這個工廠的安全基金，結果到了瓦斯漏氣事件發生時，廠內找不到防毒面具。工人設法堵住漏氣孔，表演結束時，工人又回到工作上，打開噴射器，把工廠內部照亮。

鐵捷克於一九二四年來到中國，確實日期不詳，至少待一年以上。在北京期間曾於北京大學教授蘇俄文學，並於一九二四年三月二十日發表《怒吼吧，中國！》長詩，受到中國文學界、美術界的重視，成爲版畫的創作題材。[33]不過，這首長詩與劇本《怒吼吧，中國！》並無直接關係，因爲後者是根據一九二四年六月發生在四川萬縣的眞實事件改編。這一年鐵捷克也完成《我要一個Baby》[34]。一九二〇年代末，梅耶荷德曾計畫將這齣討論女性優生學問題的劇本搬上舞台，藉戲劇演出，吸引劇中人物和觀眾一起參與辯論，不過，劇目委員會擔心引起不良效果，予以否決。[35]

《怒吼吧，中國！》於一九二六年初上演時，蘇聯革命所掀起的國際無產階級運動仍方興未艾，這齣戲明顯對中國無產階級革命表示同情，此所以一九三一年日軍發動九一八事變，在蘇聯國內已輟演多時的《怒吼吧，中國！》又在莫斯科上演，傳達反對日軍入侵中國的立場。[36]不過，大體而言，一九二〇年代後期的蘇聯革命熱潮已過，與梅耶荷德、鐵捷克相關的團體，無論「戲劇的十月」、「未來派」、「列夫」皆已失勢，梅耶荷德劇院也走向衰敗的道路，賣座冷清。

---

32 Aleksandr Konstantinovich Gladkov, *Meyerhold Speaks/Meyerhold Rehearses*, pp. 13-14.

33 胡一川、李樺都有與它有關的版畫創作，參見唐小兵：〈《怒吼吧！中國》的回響〉，《讀書》2005年9期（2005年），頁44-52。

34 《我要一個Baby》劇本主題在闡述新世界的建設事業需要一個體魄健全、思想健康的幹部，因此，白白浪費性機能，或由於愛情的任性「隨便」男子生兒育女，同屬犯罪作爲。健壯的無產階級婦女應與健壯的工人結合，產生「新的人種」。

35 K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁575-576。

36 Walter Meserve and Ruth Meserve, “The Stage History of Roar China!, Documentary Drama as Propaganda, ” pp. 1-13.

臺灣大學學術期刊資料庫

當時不少具東方色彩的蘇俄政治戲劇，正逐漸走上浪漫英雄劇型態。[37]梅耶荷德被黨中央視爲「是個很不好的組織者」，關閉劇院的傳聞不斷，鐵捷克亦被視爲主張成立文藝工場，把打內戰的方法用於藝術生活的極端份子。[38]當時的史達林從革命早期就對梅耶荷德抱持厭惡的態度，他是莫斯科藝術劇院的常客，卻只在梅耶荷德劇院看過一次演出——一九二六年的《怒吼吧，中國！》。但在第二個五年計畫開辦，以及蘇維埃領導人做任何事以贏得資本主義西方國家支持的時期，他需要梅耶荷德、愛森斯坦、高爾基以及巴夫洛夫（Pavlov）這樣的藝術家及科學家，作爲對西方世界的展示櫥窗。因此，就像許多史達林櫥窗中的展示模特兒，梅耶荷德有一段時間不會被傷害。[39]

一九二九年梅耶荷德申請出國養病，同時率梅耶荷德劇院赴歐巡演《怒吼吧，中國！》等劇，鐵捷克亦隨行。在一九三〇年四月至五月的大約六週之中，於德國柏林、布雷斯勞、科隆等九個城市公演，劇目包括《怒吼吧，中國！》與《欽差大臣》、《森林》、《慷慨的烏龜》等，其中《怒吼吧，中國！》在科隆萊因劇院的演出吸引六千觀眾。六月在巴黎進行十場公演時，《怒吼吧，中國！》和《第二軍長》卻因革命的內容被禁止演出。[40]梅耶荷德劇團在柏林公演時，德國的劇評家與大部分無產階級藝術信徒都認爲這個劇團缺少使觀眾體驗的東西，但布萊希特卻認爲他們的演出是「建設偉大的理性話劇的嚐試」[41]。東方的日本是一九二九年八月底由築地小劇場於本鄉座首開紀錄，美國的新戲劇協社（New Theatre Guild）則於一九三〇年十月二十二日於紐約第一次上演，由畢伯曼（Herbert Biberman）導演，李．西蒙孫（Lee Simonson）舞台設計，並且使用了唐人街的中國演員，換言之，是一齣以中國人演中國故事的美國戲劇，它的東方人反抗西方帝國主義的情節曾吸引美國少數民族觀眾，尤其是美國的亞洲人。[42]英國因《怒吼吧，中國！》情節涉及不列顛海軍，不許公演，而後以法國

37 如布爾加科夫（1891-1940）的《土耳爾賓一家的命運》（1926），讓最重要的角色看清過去的生活不復存在，他們也必須留在俄羅斯，適應新社會。伊凡諾夫（1895-1963）有許多描述俄國內戰的劇作，都歌頌紅軍，白軍則屬反面人物。

38 馬克史朗寧著，湯新楣譯：《現代俄國文學史》，頁403-404。

39 Aleksandr Konstantinovich Gladkov, *Meyerhold Speaks/Meyerhold Rehearses*, p. 35.

40 Edward Brawn, *Mayerhold A Revolution in Theater*, pp. 260-261.

41 克勞斯．佛克爾著，李健鳴譯：《布萊希特傳》，頁222。

42 參見Steven Sunwoo Lee, “A Soviet Script for Asian America: Roar, China!,” in *Multiculturalism versus “Multi-national-ness”: The Clash of American and Soviet Models of Difference* (Ph.D.

臺灣大學學術期刊資料庫

海軍代替英國海軍，才得以上演。[43]

梅耶荷德回國之後，接著排演馬雅可夫斯基的兩齣諷刺喜劇《臭蟲》和《澡堂》，在《澡堂》中還出現一段宣傳，藉以諷刺「國內戰爭時期的戲劇革命激情已經被冷漠的匠人式技藝所取代」[44]。一九三一年，鐵捷克再次來到柏林，與德國知識份子就寫作方法與社會主義農村經驗進行交流。鐵捷克寫作素材是文獻資料、各種數據和談話紀錄，作品反映現實，並有改變現實的可能。他要求用「生產者」的目光看待事物，不是去報導，而是去鬥爭，不是扮演觀眾的角色，而是要積極干預生活，觀點與布萊希特接近，本雅明（Walter Benjamin，1892-1940）也曾參與討論。[45]

一九三三年《怒吼吧，中國！》曾經在華沙連演一五〇場，可見它在歐洲仍然受到重視。[46]然而，兩年之後布萊希特（1896-1956）應邀訪問莫斯科時，與他熟識的鐵捷克、梅耶荷德的處境並不順利。德國作家克勞斯．佛克爾（Klaus Volker）在《布萊希特傳》（1976）有一段提及布萊希特在蘇聯僅有的少數幾個朋友，在有關社會主義現實主義的爭論中正處於不利地位：

> 他的劇作的譯者謝爾達．特列基亞科夫（按即Sergei Tretiakov，鐵捷克）在一九三五年作爲劇作家已失寵，在布萊希特到達莫斯科前不久，他的譯本剛剛出版，布萊希特新的蘇聯導演朋友梅耶荷德愈來愈不能順利地開展工作，幾個星期之後，包括特列基亞科夫在內的布萊希特的朋友遭到逮捕，後來都在勞改營喪生。[47]

鐵捷克是於一九三七年遭逮捕，一九三九年八月九日被槍決。梅耶荷德則於

---

diss., Stanford University, 2008), pp. 122-123.

43 H.W. L. Dana, “Introduction” in S. Tretiakov, *Roar China: A play* (New York: International Publishers, 1931), p. 5.

44 K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁588。

45 克勞斯．佛克爾著，李健鳴譯：《布萊希特傳》（北京：中國戲劇出版社，1986年），頁221-222。鐵捷克在三〇年代初也曾編寫劇本《介紹》（*Introduction*），被認爲最近蘇聯最佳的劇本，由梅耶荷德導演，在舞台方面甚爲成功。該劇內容敘述一德國工程師來中國參觀工廠，對於中國工人的待遇深感不滿。但是他回到德國之後，看見本國工人的生活也是如此，才知道全世界的勞動處於慘苦的境地並不止中國。這齣戲後來由被希特勒驅逐出境的德國大導演萊因哈特（Reinharolt）導演，拍成電影，見佚名：《爲戲劇協社公演怒吼吧中國特輯》，《戲》第1期（1933年9月），頁51。

46 Walter Meserve and Ruth Meserve, “The Stage History of Roar China!, Documentary Drama as Propaganda,” p. 6.

47 克勞斯．佛克爾著，李健鳴譯：《布萊希特傳》，頁221-222。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九三六年因形式主義被批判，二年後，劇院被關閉，一九三九年因托洛斯基派反革命組織成員從事間諜活動，密謀刺殺史達林的罪名被逮捕，一九四〇年被槍決。[48]他們的同志馬雅可夫斯基早在一九三〇年就舉槍自殺，年僅三十七；愛森斯坦因於一九三七年公開認錯，得以倖免。[49]二次世界大戰後期，被監禁在波蘭Czestohawa集中營的猶太人曾於一九四四年演出《怒吼吧，中國！》，「以此作爲一種被動的反抗」。[50]

二、《怒吼吧，中國！》的創作與舞台呈現

梅耶荷德導演《曙光》（1920）時已建立梅耶荷德劇場舞台風格，故意露出磚牆、撤去幕布、腳 ，用木板把舞台與觀眾連接起來，演員不化妝，像在群眾大會發表演說。[51]他的舞台沒有所謂第四面牆，一位劇場導演曾敘述梅耶荷德劇院的第一印象：

> 與別個劇場根本不同。初走到這個劇場的人一定這樣想吧。——我們太來早了嗎？或是演員來遲了嗎？或是發生了什麼變故嗎？因爲舞臺上沒有擺道具，幕也沒有放下來。……舞臺裝置僅是暗示的。舞臺直展到劇場建築物的磚牆。舞臺地板毫無遮掩地吐到觀客席界。也沒有提字人站的地方，也沒有電燈匠站的地方。所有的繩子都露在外面。各種壁、門、舞場的背景都可看見。觀客席也很怪。包廂（Box）那一套完全沒有。官座也沒有。不過把座列或遠或近地擺著。[52]

---

48 皮奇斯著，趙佳譯：《表演理念：塵封的梅耶荷德》（北京：中國電影出版社，2009年），頁58。

49 愛森斯坦1935年即受批評，1936-37年更因拍攝《白靜草原》，被批不向生活學習，過分相信自己的學術深邃性，把集體農民表現成破壞文化藝術的野蠻人，對蘇維埃農村，也從不想符合眞實，因而攝制了一部「有害的形式主義」影片。最後，愛森斯坦發表「認錯」聲明，並要求「黨、電影事業的領導和電影工作者的集體將幫助我創作新的、生動逼眞的，和合乎需要的影片」。瑪麗．西頓（Marie Seton）著，史敏徒譯：《愛森斯坦評傳》（北京：中國電影出版社，1983年），頁407-439。

50 Robert Leach, *Reverlutionary Theatre* (London: Rontlege, 1944), pp. 167-168。

51 陳世雄：《蘇聯當代戲劇研究》（北京：廈門大學出版，1989年），頁9。

52 田漢於一九二九年底在一篇談《怒吼吧！中國》的文章中，引莫斯科猶太劇場（Gabima）的切梅林斯基（B. Tschemerinsky）一篇形容梅耶荷德劇場的文章。見田漢：〈怒吼吧，中國！〉，《田漢全集．散文》（石家莊市：花山文藝出版社，2000年），卷13，頁109。

臺灣大學學術期刊資料庫

曾經在瓦赫戈夫劇院樂團擔任第二小提琴手的尤利．傑拉金（Juri Jelagin）認爲梅耶荷德劇院是全世界左傾劇團的聖地，許多革命性劇團導演來此學習、受訓。梅耶荷德在某些戲的舞台堆滿豪華佈景、道具，有些戲則四壁空空、舞台向觀衆傾斜，有時高高昇起，戲劇有時出現在直通天花板的寬闊樓梯，有發生在場中央搭起的高台上，汽車和機器腳踏在觀衆席通路奔馳。「在所有歐美的現代劇場中，我從來沒有看見過一種新發明的技巧和方法，不是梅耶荷德早已用過或至少建議過的」[53]。

鐵捷克原劇把《怒吼吧，中國！》視爲九個片段組成的事件，由三個主要舞台，構成砲艦、河流、岸上小船等不同場景，道具經由劇場設計，加以組合使用，讓觀衆不全然感受在自然的場景中。[54]舞台後方有大平台（類似美國的航空母艦），平台上連著英國戰船金蟲號的砲台，可以移動，偶爾直對著觀衆。平台前方是一大缸的水，最接近觀衆座位的地方則放了小台階，演員可站在上面演戲，另一個舞台分 兩個不同的區塊：前方堆積貨物，代表著商業化的英國；另外一塊則是代表中國的中國貨船，兩者中間有水，象徵彼此的隔閡。[55]

戲開始時有約十分鐘的序幕，演中國苦力搬運上百包茶葉的眞實場景。[56]砲艦啓動了，甲板上的英國水兵舉起步槍站成一圈，在接近觀衆席的低階台口，面對死亡威脅的中國苦力和船工站成一直線。戲的尾聲，僕人獨自走到空無一人的甲板上，雙手做祈禱狀，然後急促起身往桅杆上爬，兩隻手靈巧地打了繩結，再過一會，這瘦弱的身軀，最後一次抖動了之後，吊在船的橫桁上，[57]而這個令人震撼的自殺場景是在四十分鐘內排好的。[58]

魯德尼茨基（K. Rudnitsky）在撰寫《梅耶荷德傳》時，對當時該劇的舞台

---

53 尤利．傑拉金（Juri Jelagin）著，梅文靜譯：《蘇聯的戲劇》，頁150-151。

54 八佳利雄：〈《怒吼吧，中國！》與布哈林（Bukharin）〉，《築地小劇場》9月號，昭和四年（1929）第6卷。

55 Huntly Carter, *The New Spirit in the Russian Theatre 1917-28*, pp. 216-218。

56 K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁522。

57 同前註，頁523。另外，築地小劇場一九二九年九月公演《怒吼吧，中國！》的特刊中，有一篇哈利．福拉納翰（ハリ．フラナガン）的〈歐洲觀劇記〉，敘述《怒吼吧，中國！》可爲參考：舞台是高高、堆滿貨物的碼頭，碼頭處是混濁的河流與船隻，船隻前則是大型砲艦，佈景非以寫實方式呈現，然而，「演員與觀眾卻精心設計成能在這齣上獲得理解」，在軍艦上有爵士樂團，反映戲劇的空間與場景。參見《築地小劇場》9月號，昭和四年（1929）第6卷。

58 Aleksandr Konstantinovich Gladkov, *Meyerhold Speaks/Meyerhold Rehearses*, p. 205.

臺灣大學學術期刊資料庫

結構和演出形式，也以「異己的人和自己人」爲標題，作詳盡的描述：

> 舞台的前端屬中國貧民，被壓迫的人民，屬於「自己人」；而舞台的深處——屬於歐洲殖民主義者，屬於「異己的人」。在「自己人」和「異己的人」之間橫貫著一條邊界——一條寬闊的水流。中國的小划子在水中滑過。遠處矗立著一艘可怕的炮艦的結構物。戰艦的砲口對準了一群中國苦力，兇神惡煞地窺視著觀眾席。[59]

戲裡的角色，包括代表中國的苦力、窮學生、平民百姓、娛樂家；代表英國的軍官、水手、傳道士、商人、時髦的英國人，具有多樣性與極大的對比性，它所披露的壓迫、對抗與鬥爭，並不僅限於國家或民族之間，也包括階級的矛盾、衝突，顯現壓迫者與被壓迫者兩個不同的世界，引起許多人的好奇心與興趣。有人把看這齣戲視爲一種責任，也有人帶著趕時髦的心情前來。這齣戲的評價非常分歧，有謂主題批判英國對已經動盪不安的中國政局進行干涉，或認爲是鼓吹反英美的通俗劇，也有視爲梅耶荷德和鐵捷克所共同編織出的「世界之光」巨作。[60]

多數人把《怒吼吧，中國！》看作純粹寫實主義作品，不過，也有人認爲這是令人感動的象徵主義作品。[61]

對當時的蘇聯觀眾而言，中國民眾被英美帝國主義侵凌的戲劇情節，「一方面像人種學札記，另一方面像報刊文章的戲被大多數觀眾僅僅看成是有異國情調和情緒激動的場面。」不過，也有人認爲這齣戲與其他劇情與中國有關的作品不同，並無異國情調，演出中還當場朗讀關於中國革命進程的訊息。魯德尼茨基認爲這齣戲運用的壓迫者與被壓迫者的對立已經過時，劇本中若干詞句「如嗜血成性的殖民主義者」，連梅耶荷德都覺得「寫得太野蠻了」[62]。《怒吼吧，中國！》演出時，梅耶荷德劇院特地搜集了一套樂器，並從中國送來一些演戲所需的實物，請幾位中國留學生把關，以免出現人物行爲和生活脫節的情形。除了船工和腳夫外，舞台上出現了黃包車伕、賣甜食的商人、賣扇子的小販、理髮師、

---

59 K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁521。

60 倫敦導演Basil Dean認爲是反英美的惡劣宣傳，但Gate Theatre的Velona Pilcher則認爲是世界的光明，見Huntly Corter, *The New Spirit In the Russian Theatre 1917-1928*, pp. 217-218.

61 Huntly Carter就持此見，見Huntly Corter, *The New Spirit In the Russian Theatre 1917-1928*, pp. 216-218。

62 K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁522-523。

臺灣大學學術期刊資料庫

修腳師傅、磨刀匠，甚至還有一群演雜技、耍把戲的藝人。[63]曾經在梅耶荷德劇院看過這齣戲的日本作家中條（宮本）百合子（1899-1951）在日記中敘述整齣戲是用俄語，但英國人、美國人、中國人則分別帶著本國口音。[64]

《怒吼吧，中國！》據稱是梅耶荷德劇院歷史上第一齣，也是最後一齣非由梅耶荷德署名的戲，導演是梅耶荷德學生費奧多羅夫（Vasily Fedorov），自己則專注莫斯科藝術劇院第三工作室製作普希金的《鮑里斯．戈都諾夫》（*Boris Godunov*）（未完成），以及準備自己劇院的果戈里《欽差大臣》。[65]推出之後，這位導演與劇院爆發重大的衝突，在報刊上公開聲明脫離劇院，與此同時，《梅耶荷德劇院海報》雜誌刊登一封由全體演員署名的信件，表明費奧多羅夫排這齣戲只是當作畢業實習創作，很多環節爲梅耶荷德導演加工和改排，尤其芭芭諾娃扮演柔弱的中國僕人這個孩子角色「完全是由梅耶荷德設計和加工出來的」。[66]芭芭諾娃在馴順僕人的畢恭畢敬，和突如其來的對壓迫者無比憎恨的相互對照中，表演得很動情而且準確，爲這齣宣傳煽動劇增加戲劇效果。魯德尼茨基認爲《怒吼吧，中國！》能得到觀眾熱烈掌聲是因爲舞台設計、自殺的中國男孩（芭芭諾娃飾）。[67]

三、《怒吼吧，中國！》在日本的演出

日本與俄羅斯雖曾爆發大戰（1904-1905），但當時日本現代戲劇界人士卻極喜愛俄國戲劇。小山內薰（1881-1928）曾於自由劇場演出高爾基的《底

63 同前註，頁522。

64 蘆田肇：〈「怒吼罷，中國！」 書き：「Рыуи Китаи」から「吼えろ支那」，そして「怒吼罷，中國！」へ〉。

65 Aleksandr Konstantinovich Gladkov, *Meyerhold Speaks/Meyerhold Rehearses*, p. 18.

66 梅耶荷德不親自掛名導演，是對鐵捷克的創作有所保留，還是讓費奧多羅夫有實習的機會？鐵捷克的這個劇本曾獻給普洛文化劇院的愛森斯坦，後又送到革命劇院，皆被拒絕。而《怒吼吧，中國！》在梅耶荷德劇院首演時，莫斯科藝術劇院正在彩排史坦尼斯拉夫斯基的新戲《火熱的心》，梅耶荷德早上看了莫斯科藝術劇院彩排之後，晚上在自己的劇院開演之前對觀眾所作的簡短演說中，盛讚史氏新作是「非常出色的」，而他自己的「年輕劇院不可能幻想能達到今天莫斯科藝術劇院所表現出來的卓越技巧」，或許也反映梅耶荷德主觀上對《怒吼吧，中國！》的看法。參見特列季雅夫著，羅稷南譯：《怒吼吧，中國！》（上海：讀書生活出版社，1936年），英譯本瑞納教授序言，頁1-5。K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁521-525。

67 同上，K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁522-524。

臺灣大學學術期刊資料庫

層》，一九一二年底再赴莫斯科藝術劇院拜訪史坦尼斯拉夫斯基，兩度觀看《底層》並做了詳盡的筆記，一九一三年結束歐洲行，回國後立刻演出這齣戲。[68]蘇聯十月革命後，日本深受影響，並因第一次世界大戰後經濟快速膨脹，資本主義興起，也帶動工人運動，使得原已沉寂的社會主義運動復甦，無產階級文學運動與戲劇運動次第展開。一九二〇年十月，小牧近江（1894-1978）、金子洋文（1893-1985）、秋田雨雀（1883-1962）、有島武郎（1878-1923）等人創辦《播種人》雜誌，其宗旨在擁護俄國十月革命，宣揚社會主義與國際主義。平澤計七（1889-1923）於一九二一年成立工人劇團，《播種人》組織的勞動劇團也在東京和秋田展開。一九二二年初，日本共產主義者出席在莫斯科召開的遠東民族代表大會。日本農民組合（4月）、日本共產黨（7月）、日本共產青年同盟（1923.4）陸續成立。不過，左翼的積極行動也導致日本政府展開對日共的第一次大逮捕行動（1923.1），關東大地震發生（1923.9）後，東京劇場毀壞殆盡，日本政府趁機鎮壓左翼運動，取締左翼刊物（如《新興文學》、《播種人》），許多共產黨員被捕殺。不過，爲與國際普羅文學作家串聯，原播種人同仁另組《文藝戰線》。

一九二五年十二月日本普羅文藝聯盟（普羅連）成立，推動勞動者運動，一九二六年，秋田雨雀主持的先驅座部分成員聲援印刷工人罷工，成立皮箱劇場，同年，具社會主義傾向的新劇演員組織前衛座。一九二七年日共在共產國際支持下，展開革命行動，不久普羅連分裂，《文藝戰線》同仁與前衛座另組勞農藝術家聯盟（勞藝），部份則成立普羅藝術聯盟（普羅藝），皮箱劇場仍留在普羅連，後改爲普羅劇場。但勞藝又分裂，部份同仁另組前衛藝術家同盟（前藝），不久與普羅藝合組全日本無產者藝術聯盟（簡稱NAP，納普），以《戰旗》爲機關刊物，與勞農藝術家聯盟的《文藝戰線》展開藝術大衆化，藝術與政治的價值之爭。一九二八年三一五事件[69]爆發，無產階級運動轉爲地下，前藝左翼文學與劇場活動仍然勃興，無產階級劇場盛極一時，村山知義領導東京左翼劇

[68] 小山內富子：《小山內薰》（東京：慶應義塾大學，2005年），頁121-125。

[69] 1928年2月，日本共產黨創刊機關誌《赤旗》，並有十一名黨員以勞動農民黨的名義登記參加選舉，當時主張入侵中國的田中義一內閣，深怕共產黨的活動會影響國民，暗地裡對共產黨內部展開偵查，並於3月15日凌晨展開大規模搜檢，逮捕共產黨幹部野　三、志賀義雄、河田賢治等人，以及共產黨員、支持者共約一千六百名。三一五事件與1929年的四一六事件，是日本共產黨史上遭受來自日本政府的兩次大規模鎮壓。

臺灣大學學術期刊資料庫

場，十分活躍，全日本普羅劇場同盟宣告成立，在各地成立劇團與觀衆社團。創立於一九二四年、在小山內薰逝世（1928）後分裂的築地小劇場與分離出去的新築地皆走左翼路線，並先後演出《怒吼吧，中國！》。

日本戲劇界接觸這齣戲源自一九二七年小山內薰、秋田雨雀等作家應邀參加蘇聯慶祝十月革命十周年紀念活動，在梅耶荷德劇院觀賞《怒吼吧，中國！》，日本作家中條（宮本）百合子當時人也在蘇聯，躬逢其盛。前述三人之中，小山內薰回國後因感冒一病不起，秋田、中條皆在日記中紀錄其見聞，並在刊物上撰文談論梅耶荷德劇場，以及《怒吼吧！中國》的演出。[70]秋田認爲這齣戲像日本歌舞伎——誇張、簡略，中條則認爲它雖然在藝術上很難說，但作爲一個宣傳劇是很成功的，對於人心有激勵的效果。[71]

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《怒吼吧，中國！》，由大隈俊雄根據梅耶荷德劇場演出本翻譯，青山杉作（1889-1956）、北村喜八（1898-1960）導演，北村並對大隈譯本作修正。在這個檔期中，築地小劇場尙安排江馬修（1889-1975）的《鴉片戰爭》，由村山知義（1901-1977）導演，題材皆涉及西方帝國對中國的壓迫。[72]大隈曾於一九二八年七月至十一月間隨市川左團次造訪莫斯科，同行的還有河原崎長十郎（1902-1981），但他們並未看過梅耶荷德劇場演出的《怒吼吧，中國！》。大隈翻譯的演出本是由河原崎長十郎導演從蘇聯帶回，「原作並不是以一個劇本作品的完整印刷品形式問世，而是梅耶荷德舞台演出用的拷貝版本，由於直接就從這樣的演出本翻譯，和一般劇本文本相較，在內容形式上多少有些差異」[73]。

築地的演出分成九場：河岸、金蟲號砲艦上甲板、電線電信所附近的河岸、砲艦、苦力工會、砲艦上交響樂宴會、苦力工會、河岸。戲劇是在苦力執行死刑時，上海發生暴動的電報傳來，火夫與大學生齊吼：怒吼吧！中國！怒吼吧！中國！台詞有些添補，其演出結構大致依循梅耶荷德劇院演出時的舞台場景，外界

70 秋田雨雀：〈特雷查可夫的《怒吼罷中國》〉，《中央公論》43年7月號（1928年7月）。

71 中條百合子也於一九三一年三、四月號的《改造》雜誌上，以〈蘇維埃的戲劇〉爲題發表文章，其中「梅耶荷德的三個夜晚」中，對於《怒吼吧，中國！》與梅耶荷德劇場有所推介。參見蘆田肇：〈「怒吼罷，中國！」 書き：「РЫУИ КИТаИ」から「吼えろ支那」，そして「怒吼罷，中國！」へ〉。

72 《築地小劇場》9月號，昭和四年（1929）第6卷。

73 蘆田肇：〈「怒吼罷，中國！」 書き：「РЫУИ КИТаИ」から「吼えろ支那」，そして「怒吼罷，中國！」へ〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

的反映良好，十分精彩。[74]

築地小劇場離開專屬劇場，進入本鄉座演出，對於左翼戲劇家而言，代表不同的意義。築地一位叫高橋的團員曾在《演劇研究》上發表了一篇短文，報告了築地如何從小劇場進入大劇場：

> 最後死守著築地小劇場的我們，趁著劇場拆毀，以松竹公司的好意，決然進兵到大劇場去。第一回公演以八月三十一起至九月四日止。《鴉片戰爭》與《怒吼吧，中國！》兩劇得前所未有的讚賞。……這次的演出證明，築地小劇場已捨棄創立以來演劇之實驗室的態度，而舉無產者的職業劇團之實。[75]

在中國的田漢（1898-1968）也對築地小劇場演出《怒吼吧，中國！》給予極大的讚譽，依他的觀察，築地小劇場解體後，日本的新劇運動「似並未交了末運，反而發揮了他們的眞本領，更加氣焰萬丈了，他們的小劇場雖然拆毀了，但他們一個個擎槍執劍搶進大劇場了。」[76]

築地小劇場劇團結束本鄉座公演之後，展開各地巡演，劇目除了《怒吼吧，中國！》外，還包括鐵捷克的另一個劇本——《瓦斯面具》[77]，其中《怒吼吧，中國！》於一九三〇年二月二十四、二十五日在名古屋御園座，三月一、二、三日在寶塚中劇場公演。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，導演土方與志（1898-1959），一九三一年一月一日至十五日再演十七場，導演仍爲土方與志；一九三三年二月十三日至二十日新築地劇場又於淺草的水族館劇場公演八天，導演岡倉士朗（1909-1959）、杉原貞雄，劇本皆以大隈俊雄譯本爲主。

當築地小劇場在本鄉座的首演受到好評，外界都認爲新築地的演出很難超越。爲了出奇制勝，新築地刻意不與築地小劇場相同，評論家上泉秀信認爲：

> 音樂方面，築地用二胡充分表現出了中國式的哀傷，奠定了整體的基調，新築地演出卻用大鼓，似乎是故意屏棄前者的亡國之音，要強調建設性的、雄壯的氛圍，以達到鼓舞人心的效果。如果是從氣氛、異國情調來考慮，前者較有藝術感覺；若從意識形態來考慮，後者的處理較爲妥

74 倉林誠一郎：《新劇年代記》（東京：白水社，1969年），戰前編，頁355。
75 田漢：〈怒吼吧，中國！〉，頁107。
76 同前註，頁104-106。
77 其他劇目還包括德國雷馬克《西線無戰爭》、羅馬紹夫《建設的都市》。

臺灣大學學術期刊資料庫

當。……新築地演出更具戰鬥性，但藝術上卻不及築地。[78]

築地小劇場與新築地劇團演出《怒吼吧，中國！》的年代，日本左翼勢力瞬息多變，一九三一年，成爲日共中央宣傳部文化團體指導負責人的藏原惟人，成立日本無產階級文化聯盟（簡稱コップ，COP，克普），發展馬列主義無產階級文化，反對帝國主義與天皇，導致日本政府強力壓制左翼無產階級與普羅文學，村山知義被迫發表轉向聲明。一九三二年，藏原惟人與其他克普領導人先後被捕，創作《蟹工船》的小林多喜二（1903-1933）也於一九三三年二月慘遭殺害。無產階級運動全面衰微。而後，所有的新劇團體，不是解散，就是改走商業劇場路線，或避免批判時事，以求自保，[79]《怒吼吧，中國！》也不復出現於日本劇場。

四、《怒吼吧，中國！》在中國的演出

蘇聯十月革命直接影響中國一九一九年的五四運動，共產主義思想在知識份子之間快速流傳。一九二〇年八月以後，上海及各地共產主義小組陸續成立，一九二一年七月，在蘇聯共產國際派駐中國代表指導下，中國共產黨正式在上海成立，隔年成立上海大學，培養革命人才。當時孫中山領導的國民黨聯俄，並與中共合作，進行政黨改造。一九二五年至一九二七年之間，國民黨、中共曾派遣大批黨員到莫斯科東方大學與中山大學學習。

一九二六年《怒吼吧，中國！》在梅耶荷德劇場首演之後，彷彿預言成詛咒似的，類似情節不時在中國複製。[80]當它出現在日本劇場時，留日中國作家、戲劇家深受刺激。一九二九年四月一日陶晶孫（1897-1952）在《樂群月刊》介紹「Roar Chinese」，他說第一次聽到這個劇本是一九二七年，當時他還在日本。[81]陳勺水則是最早把《怒吼吧，中國！》翻譯成中文劇本的人，[82]他根據築地小劇

78 上泉秀信原文刊登《都新聞》（1930年6月18日）。倉林誠一郎：《新劇年代記》，頁355。

79 日本無產階級作家聯盟、日本無產階級文化聯盟、無產階級劇場同盟先後發表解散宣言。日本戰前左翼劇場，可參見河竹繁俊：《概說日本演劇史》（東京：岩波書店，1998），頁404-409；菅井幸雄：《新劇の歷史》（東京：新日本新書，1973年），頁35-39。

80 蘇聯科學院蘇聯文化部藝術史研究所著，白嗣宏譯：《蘇聯話劇史》，頁166。

81 陶晶孫：〈Roar China〉，《樂群》1卷4期（1929年4月）。

82 依據蘆田肇的考證，陳勺水本名陳啓修（1886-1960），另一個筆名叫陳豹隱，東京帝

臺灣大學學術期刊資料庫

場本鄉座的日文演出本翻譯[83]的〈譯者附記〉，提到「梅愛（耶）荷德劇場的劇本，在過去一兩年間，在中歐和北歐排演了無數的次數，得了許多人的賞讚」。這裡所謂中歐和北歐，應指德法與英國。

一九二九年十二月出版的《大衆文藝》二卷二期，有一篇青服撰寫的〈最近東京新興演劇評“鴉片戰爭”和“吶喊呀，支那”〉，特別指出《怒吼吧，中國！》是一齣典型的唯物論無產階級寫實主義戲劇，「沒有《鴉片戰爭》的『做戲』，而是一齣淒壯的戲劇」。青服應是實際看過《怒吼吧，中國！》演出後才撰寫此文，可能與築地小劇場有較親近的關係，蘆田肇認爲青服就是沈西苓（1904-1940）的化名。他這篇文章從左翼的戲劇功能論，「看前衛的知識階級自己滿足似的傾向，到了現在，大衆化和煽動效果的演劇出來了，可以算是偌大的進步」[84]。

田漢於一九二九年在一篇談《怒吼吧，中國！》的文章有段話：

> 我曾以日人藏原惟人君的記載在《南國》不定期刊五號（去年六月）介紹過。譯爲《怒吼啊，支那！》，並且說，——在土耳其壓迫下的希臘人不自哀而Byron（拜倫）哀之，在國際帝國主義鐵蹄下的中國人沒有出息，Tretiakov乃爲寫《怒吼吧，中國！》。……在北歐的那邊替我們揚起的「支那的吼聲」，隔了幾年才響應到東方來了，妙在先響應的不在被壓迫者的支那而在壓迫者的日本。哦，對呀，日本也有被壓迫者呀！[85]

被壓迫的中國人「沒有出息」、「不自哀」，而鐵捷克乃爲寫《怒吼吧，中國！》，當時的中國戲劇界自然有所省思。孫師毅（1904-1966）也曾發出聲音：「爲什麼異國的作家既爲我們創作了反帝國主義的正確而有力的藝術的武器，在文化中心的上海而會終於沒有響應呢？」[86]

當時中共中央文化工作委員會已於一九二九年十月成立，正在籌設左翼作家聯盟，十月下旬第一個左翼劇團——上海藝術劇社創立，創造社的鄭伯奇

大法學部畢業，曾任教廣州中山大學、北京大學的四川人，見蘆田肇：〈「怒吼罷，中國！」覚書き：「РЫУИ КИТаЙ」から「吼えろ支那」，そして「怒吼罷，中國！」へ〉一文。

83 托黎卡（鐵捷克）原作，陳勺水重譯：〈發吼罷，中國〉，《樂群》第2卷第10號（1929年10月），頁55-142。

84 青服：〈最近東京新興演劇評〉，《大衆文藝》2卷2期（1929年12月），頁261-262。

85 田漢：〈怒吼吧，中國！〉，頁104-106。

86 孫師毅：〈孫師毅談《怒吼吧，中國！》〉，《文藝新聞》第4號（1931年4月6日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1895-1979）爲社長，重要成員包括留日的夏衍（1900-1995）、陶晶孫，以及曾進入築地小劇場學習，並見證《怒吼吧，中國！》演出過程的沈西苓（葉沉）、許幸之（1904-1991）、司徒慧敏（1910-1987）等人，「這是中共直接領導並且首先提出普羅列塔利亞戲劇這一口號」的劇團。[87]藝術劇社曾於一九三〇年一月、四月兩度公演。[88]四月底被查封，當時劇社正在籌演《怒吼吧，中國！》。

一九三〇至一九三七年間，《怒吼吧，中國！》屢被中國戲劇界提及，最少有十七個劇團試圖把它搬上舞台，但只有歐陽予倩（1889-1962）的廣東戲劇研究所與上海戲劇協社等五個劇團眞正上台演出。[89]原因或如鄭伯奇所謂：

> 因爲主觀力量的不夠和客觀環境的困難，……爲壓迫者是一副頭痛膏，爲勞苦民眾是一個興奮劑。當然，在現在中國這幾種情　之下，這種戲劇的上演不會是容易被允許的。[90]

歐陽予倩在廣州導演《怒吼吧，中國！》目的在紀念沙基慘案，演出地點在省（國民）黨部禮堂，因學生人數不夠，把全所的人都用上了，總數計七十餘人。觀眾大多是工人，穿著木屐，帶著小孩，一群一群，踏著地板，響個不停的進來。劇本是斟酌陳勺水與葉沉譯本，再參看日譯本《吼えろ支那》，內容也略有更動，歐陽予倩自認演出成績「還過得去」[91]。

一九三三年紀念九一八事變二周年，中國左翼戲劇家聯盟決於一九三二年九月十六、十七、十八三日由上海戲劇協社在上海法租界黃金大戲院演出《怒吼吧，中國！》，喚起中國人勿忘日本帝國主義的侵略。導演應雲衛（1904-

87 夏衍：〈難忘的一九三〇年　藝術劇社與劇聯成立前後〉，《中國話劇運動50年史料集》第二輯（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁145。

88 上海藝術劇社1930年1月6日起在寧波同鄉會公演三天，劇目包括德國米爾頓的《炭坑夫》、美國辛克萊的《樑上君子》、法國羅曼羅蘭《愛與死的角逐》；1930年4月在上海演藝館作第二次公演，劇目有馮乃超創作的《阿珍》、德國雷馬克的《西線無戰爭》，4月28日上海市公安局查封實樂安路12號藝術劇社。夏衍：〈難忘的一九三〇年　藝術劇社與劇聯成立前後〉。

89 葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦　1930年代左翼劇運、劇人在上海》（北京：北京大學出版社，2008年），頁43。上海戲劇協社成立於一九二一年冬，第一次公演是一九二三年五月在職工教育館，演出谷劍塵的《孤軍》。參見應雲衛：〈回憶上海戲劇協社〉，收入《中國話劇運動50年史料集》第二輯。

90 鄭伯奇：〈「怒吼罷，中國！」的演出〉，《良友畫報》81期（1933年10月）。

91 歐陽予倩：〈《怒吼吧，中國》上演記〉，原載廣東戲劇研究所《戲劇》2卷2期（1930年10月），收入《歐陽予倩全集》（上海：上海文藝出版社，1990年），卷4，頁106-107。

臺灣大學學術期刊資料庫

1967），劇本是潘孑農、馮忌參考「曼華脫」劇場的英譯本，築地小劇場的日譯本「相互參考」而成，另參考歐陽予倩廣州粵語演出本，「間有數處，爲方便於出演起見，曾略加刪改。」[92]

茅盾在〈從《怒吼吧，中國！》說起〉一文中，特別注意那時的大環境：

> （戲劇協社）公演的日期恰在「九、一八」前三天。揀這「國難」的紀念日來公演《怒吼吧，中國！》即使你沒有去看戲，單坐在家裡看了廣告，大概也能感到強烈的刺激吧？……十年的功夫，戲劇協社和你都變了！就是演劇團體和觀眾的眼光都換了方向。就因爲我們在「九、一八」和「一、二八」以後，在時時聽到工商業衰落，農村破產的今日，再沒有心情去留意少奶奶的什麼扇子了。[93]

潘孑農在與馮忌共同翻譯《怒吼吧，中國！》的同時，也撰文對這齣戲的「宣傳意義」與戲劇結構有所觀察：

> 站在純宣傳意義的立場來觀察，《怒吼吧，中國！》確實是一齣良好的煽動劇，然而如果要用藝術的尺度來估計，僅就故事的發展速率之不平衡，便是一種很重大的缺憾。[94]

潘氏認爲劇作家需嚴密組織，觀眾印象深刻，但本劇鬆緊不一，在二、五、七等場景費去太多時間，使緊張的劇情驟然陷於鬆懈。潘氏認爲鐵捷克是一個偉大的詩人，但不是一個道地的劇作家，在人物個性方面的描寫，有很多值得商榷的地方：

> 例如老費這一個角色，他本身是碼頭船夫工會的領袖，也就是全劇中勞動階級的代表人，無論如何，他應該是適宜於挺身去爲他們同伴替死的人物，然而作者卻放棄了這點情感的核心，輕輕讓他在妻子的勸阻之下，毫無理由地退縮下來了……那個怕死而終於脫逃不了死的第二苦力，也由於運用手法之拙劣，破壞了好多處緊張的空氣。[95]

潘氏顯然是從宣傳劇鼓動的立場，關注壓迫者與被壓迫者兩方整體形象，「要帶動觀眾情緒，而不要觀眾如看莎士比亞劇，隨著表演而哭」，避免剖析人性矛

---

92 潘孑農：〈怒吼吧，中國！」之演出〉，《矛盾》第2卷第2期（1933年10月）。

93 茅盾：〈從《怒吼吧，中國！》說起〉，收入《茅盾雜文集》（北京：三聯書店，1996年），頁251-252。原載《生活》周刊第8卷第40期（1933年11月7日）。

94 潘孑農：〈怒吼吧，中國！」之演出〉。

95 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

盾、怯弱的一面，也不要有人物個別面貌，否則，「劇情就會鬆懈」。[96]不重視人物形象的塑造，不注意個人，不注意人的精神生活和內心世界的戲劇，是那個年代政治宣傳劇的共同特色。

《怒吼吧，中國！》雖然主題意識明顯，具宣傳效果，但需要的演員人數與舞台條件較多，而鐵捷克的劇本已對舞台形制、場景氛圍與生活習俗有詳盡「交待」，如「舞台上不可裝置凸形屋頂、幃幕、龍以及紗燈」、「（碼頭）這裡甚至還演著一台滑稽劇——在藍色的圍幕裡面台主敲著鑼鼓，尖聲怪叫著，同時移動著他的木偶人」。[97]而且《怒吼吧，中國！》劇情涉及國際政治議題，劇團或表演場地所在的政府是否有所顧慮，亦影響戲劇的演出。在諸多限制下，這齣戲在中日戰爭期間，相較機動的街頭戲劇，反而不易在舞台呈現。尤其遷都重慶的國民政府全面對日抗戰，同時也爭取美英等西方國家的支持，這齣揭露美英帝國主義罪行的《怒吼吧，中國！》自然亦不宜演出。

一九三七年十二月日本攻陷北京，次年三月再下南京，先後成立中華民國臨時政府（北京）與中華民國維新政府（南京），一九三九年四月取消兩個傀儡政權，而由汪精衛在南京成立國民政府，華北則設政務委員會。一九四一年十二月八日日軍偷襲珍珠港，日德義軸心形成，中國加入美英同盟國，原來具反侵略、反壓迫色彩的《怒吼吧，中國！》成爲日本軍國主義及其中國傀儡政權對英美帝國主義「暴行」的最直接的控訴，戲劇主題因而模糊，演出意義也完全改觀。

五、太平洋戰爭時期日本控制區的《怒吼吧，中國！》

日本明治維新脫亞入歐，走向現代化，也不斷對外進行擴張主義，新興帝國主義動搖了東亞既有的秩序，也打亂世界局勢。一九三七年七月，日本對中國發動全面戰爭，國共合作採取堅決抵抗的策略，而歐洲形勢也因德義兩國的攻勢而急速向世界大戰發展。日德締結的共同防共協定（1936.11）擴大成日德義三國防共協定（1937.11），目標主要針對蘇聯，三國也陸續退出國際聯盟。一九三九年九月德軍入侵波蘭，英法對德義宣戰，引爆二次世界大戰。一九四〇年九月二十三日，日本與德義締結「三國同盟條約」，汪精衛政權加入「國際防

96　同前註。

97　鐵捷克著，羅稷南譯：《怒吼吧，中國！》，〈佈景〉，頁1-5。

臺灣大學學術期刊資料庫

共協會」（1941.11）。太平洋戰爭爆發之後，美國被捲入戰局，二次世界大戰全面展開，[98]東亞戰局產生巨大改變，汪精衛政權也對英美宣戰（1943.1）。

太平洋戰爭期間日本積極提倡「東亞同盟」、「亞洲一體」、「八紘一字」等以日本爲東亞主導者的亞洲一體論述，企圖重置東亞秩序，回復以儒道、王道爲主的東亞精神，創造具有東洋美學的文學，並以東亞勢力對抗歐美西方勢力，驅逐以英美文學爲中心的物質主義與霸道精神。在策略上強調東亞之間的連帶關係，形塑「大東亞共榮圈」。從脫亞到興亞的思想轉折中，可以窺見日本吸收歐美「文明開化」啓蒙之後，轉向對東亞進行「文明開化」啓蒙的脈絡，重整世界秩序的企圖。[99]

太平洋戰爭使得《怒吼吧，中國！》這齣政治宣傳劇在中國的演出意義完全改觀、變質。原先戰事順利的日軍於一九四二年六月中途島戰役失利之後，局勢開始逆轉。《怒吼吧，中國！》的戲劇情節與表現型式成爲日本帝國主義結合南京汪精衛政權及其他殖民地，鼓舞民心，抨擊美英同盟國最直接的戲劇武器，一九四二年十二月八日大東亞戰爭開戰一週年，由日本帝國、滿州國、南京國民政府、德意志帝國、義大利王國等五國的官民代表所組成的軸心國合同紀念大會，於上海大光明戲院舉行，並於八日、九日兩天演出中華民國反英美協會依據《怒吼吧，中國！》排演的《江舟泣血記》，由周雨人、李六爻、沈仁、李炎林等人依鐵捷克原作改編，李炎林導演，演出者是南京劇藝社。

周雨人等人改編所依據的鐵捷克「原著」應是俄文原著，而非其他日英文改編本。南京劇藝社是何等組織不得而知，可能是臨時組合的團體，當時這齣戲由呂玉堃、周曼華等人主演，並得到了上海陸軍報導部的支援。根據當時的一篇劇評，可知演出是配合政治性集會的宣傳劇：

> 劇中只要出現了咒罵英美的台詞，或是對話中夾雜著受到迫害的中國需要表達自我主張等偏執的言語，滿場立即報以掌聲，雖然說是反英美，但是並不是以具體的、充滿論理性的理由來反英國或美國，而是在這樣的招牌之下，……拼著性命詛咒著敵人，於極度的悲劇性扭曲自虐狀況下，所喊

98 信夫清三郎著，周啓乾譯：〈走向大東亞戰爭的道路〉，《日本近代政治史》第4卷（臺北：桂冠圖書公司，1990年），頁375-376。

99 李文卿：《共榮的想像——帝國、殖民地與大東亞文學圈（1937-1945）》（臺北：稻香出版社，2010年），頁413、459、461。

臺灣大學學術期刊資料庫

出血淋淋的抵禦外侮的怒吼而已。[100]

南京劇藝社在上海演出《江舟泣血記》（怒吼吧，中國！）之後，似乎也在南京公演。[101]李炎林導演的劇本未傳，但日本作家竹內好曾把這個演出本譯成日文，刊登在昭和十八年（1943）五月七日發行的《時局雜誌》，後人才得以對南京劇藝社的演出略窺大要。竹內好譯文《江舟泣血記》與其他《怒吼吧，中國！》最大的差異在於首尾增加現實時空場景——民國三十二年一月九日午前十一時，反英美協會舉辦的「參戰擁護民衆大會」。當年事件發生時的縣長（老人）現身說法，勉勵群衆勿忘英美帝國主義的侵略與壓迫，之後才展開戲劇情節，最後又回到群衆大會作結束。

北京中國劇藝社（簡稱中藝）的《怒吼吧，中國！》演出極爲盛大，一九四三年五月三十一日華北日軍報紙《武德報》所屬《民衆報》刊登「六月六日至九月四日，中國劇藝社將要舉行第一回公演」，演出「世界第一名劇」《怒吼吧，中國！》的預告。《民衆報》除了六月四日、六日兩天皆有這齣戲的報導之外，並於六月五日特別製作〈中國劇藝社第一次公演特刊〉，上述報導特別指出「該劇爲屠列嘉哥夫原著，經周雨人、李六爻、沈仁、李炎林等改編」，與南京劇藝社《江舟泣血記》改編者相同，皆爲四幕，或係同一改編本。中藝《怒吼吧，中國！》的製作人王則，是滿洲電影協會（滿映）的負責人、導演，曾擔任《民衆報》編輯長。[102]《民衆報》六月五日的公演特刊有王則〈幕前語〉以及〈王則的抱負〉特別報導。這齣戲的導演爲河合信雄與劉修善，演出地點在北京眞光電影院，主要演員主要來自兩部份：1.滿洲電影協會所屬演員，如葉苓（商人女）、蕭大昌（哈雷）、呼玉麟（艦長）、趙愛蘋（船夫乙妻）；2.北京各劇團精英，如傅英華（老計妻）、王振彪（水兵甲）。

100 清水晶：〈華映通訊〉第七號，收入《上海租界映畫私史》（東京：新潮社，1995年），頁162。

101 南京演出時地不詳，但竹內好與楊逵改編劇本時皆提及根據南京劇藝社特別公演的演出本改編，見楊逵：《怒吼吧！中國》，收入於彭小妍主編：《楊逵全集第一卷．戲劇卷（上）》（臺北：國立文化資產保存研究中心籌備處，1998年），頁215；南京劇藝社，竹內好譯：〈吼えろ支那〉，《時局雜誌》，1943年第5期（1943年）。

102 星名宏修，〈楊逵改編「吼えろ支那」をめぐって〉云：「中國劇藝社是以改造中國戲劇界爲目的，經由日本的資金援助而得以成立。社長王則不僅擔任滿洲電影協會的負責人以製作『娛民電影』，也曾在武德報社內擔任『民眾報』、『國民雜誌』的編輯長，據說他實際上也是國民黨的工作員。」

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

中日戰爭期間的北京，許多學校向西南撤退，學者、文化人也紛紛赴外地避難，但留在北京者亦大有人在。日軍控制下的中國人華北政權致力維持社會正常、繁華的表象，戲院、遊藝場都照常營業，演出京劇、電影與雜技、歌舞。中國劇藝社一九四三年六月五日至九日演出檔期，整個北京正籠罩在「擊滅猾猲運動」的氛圍中，六月九日，中國劇藝社公演最後一日，當天因「第五次參戰紀念日」，除華北各地一律懸掛國旗，各機關舉行參戰紀念朝會，並強調實施擊滅英美運動，[103]但戲劇、娛樂界照常演出。話劇方面，除中國劇藝社公演《怒吼吧，中國！》之外，曾創辦「中國旅行劇團」的唐槐秋（1898-1954）也組織新中國劇團，並於長安戲院演出《茶花女》。[104]

中國劇藝社團員分成「歌舞昇平」四組，相互支援，其對時空環境的概念約略可知。再從中藝公演特刊相關人員的演出談話，大致可看出他們除了呼應日本與中國「國民政府」反抗英美的政治宣傳，也希望讓停滯的北京話劇界重現盛況。當時北京劇團還舉行聯演。《民衆報》在一九四三年六月七日報導中國劇藝社、新中國劇團、四一劇社、新華劇社、北京劇社、北劇社等五大劇團即將在新新劇院合演曹禺（1910-1996）《雷雨》，由陳錦導演，張鳴歧做佈景與舞台設計。

中國劇藝社於一九四三年六月上旬公演《怒吼吧，中國！》的隔年，北京新中國劇社再度於眞光電影院推出《怒吼吧，中國！》，日本作家中薗英助的小說《夜裡敲響銅鑼》（《夜よシンパルさうち鳴らせ》）描述觀衆看戲時狂熱高叫的場面，中薗在他的隨筆〈青春的墓碑〉（〈青春の墓碑銘〉）中直指這齣戲「表面上叫喊著擊滅英美，似乎是與太平洋戰爭下的日本國策相吻合，……但實際的舞台卻間接刻劃中國的正面敵人並非英美，而是日本軍國主義，劇中充分表現出尖銳的民族抵抗思想。」[105]中薗文中新中國劇團是由陸柏年率領，與前述唐

103 見《民眾報》一九四三年，六月九日報導。

104 以六月五日當天爲例，中央電影院正播映由李麗華、梅熹合演的「啼笑姻緣」，明星電影院則播映古裝片「西施」，燕京和仙宮播映陳燕燕主演的愛情片「洞房花燭夜」，大觀樓播映童月娟、顧也魯合演的「痴情鴛侶」，還預告隔天上映武俠片「一身是膽」；戲院也仍鑼鼓喧天，吉祥戲院推出「彩頭變化神奇」的《頭本開天闢地》，慶樂戲院日夜開演，日戲爲鳴春社少年劇團《白蛇傳》，夜戲《九本濟公傳》加演有聲電影，三慶戲院有徐東明《紅鬃烈馬》，中和戲院則演出《五花洞》、《能仁寺》、《下河東》、《賣馬》。見《民眾報》一九四三年，六月四日報導。

105 參見星名宏修：〈楊逵改編「吼えろ支那」をめぐって〉，頁46。

臺灣大學學術期刊資料庫

槐秋的新中國劇團有何關係，需進一步研究。

一九四一年底爆發的太平洋戰爭，也使臺灣的日本殖民當局加強實施皇民奉公運動，徹底實踐皇民精神，並依職業、性別成立許多外圍的皇民奉公組織。楊逵（1905-1985）、巫永福（1913-2008）、張星建（1905-1949）、顏春福爲代表的臺中藝能奉公會於一九四三年十月在臺中、臺北、彰化三地推出《怒吼吧，中國！》，[106]目的在推行皇民化運動、紀念日本在臺灣實施徵兵制（1943.9.23），讓臺灣人如楊逵所謂「防衛國土、守護鄉土的重責大任已經落在我們的雙肩上……。」[107]

當時臺中的《臺灣新聞》有一篇文章提到成立於一九四三年七月的臺中藝能奉公會，並對這場演出略有介紹：

> 怒吼吧中國是一個全力投入戰爭的大眾產物。其次，是關於臺中藝能奉公會的組織。這個組織包括內地人、本島人和中華人的隊員所組成。這在臺灣是未曾見過的，所以這種密切合作的方式，特別是在臺中產生，非常值得注意。但是，隊員都不是和表演有關的專才，是中部的各行各業的年輕精銳份子所組成。在他們的背後有顧問，地方的一些有力人士參加，做爲他們的後盾。當局又盡了很大的力量，所以這些事說來其實不也是一種由年輕的世代所發起的一種運動？

這段資料指明所謂臺中藝能奉公會是在地有力人士組成，演出《怒吼吧，中國！》，「是一個全力投入戰爭的大眾產物」，並且得到「當局」的大力支持。參加演出者多是未有表演經驗的中部各行各業年輕人，包括「內地」（日本）人、臺灣「本島人」，而「中華人」可能是在臺灣的華僑或來自日軍控制區內的中國人。這也是繼一九四二年十二月八、九日，南京的中華民國反英美協會爲紀念大東亞戰爭開戰周年，在上海大光明戲院演出《江舟泣血記》，以及華北在隔年也演出《怒吼吧！中國》之後，「大東亞共榮圈」再次公演《怒吼吧，中國！》，整個演出的機制是被動員的——當局「盡了很大力量」，背後還有地方有力人士做後盾。

---

106 巫永福，南投人，作家，曾留學日本明治大學，並參與臺灣藝術研究會、臺灣文藝聯盟；張星建，臺中人，經營中央書店，曾任南音及臺灣文藝發行人兼編輯，1949年初遭暗殺身亡；顏春福，臺中人，曾任臺中市議員、臺中商工會理事。

107 楊逵：〈後記〉，收入於Tretyakov原著，楊逵改編：《吼えろ支那》（臺灣文庫，臺北：盛興出版社，1944年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣在這個時間點演出《怒吼吧，中國！》其實極爲突兀，而且充滿政治目的，因爲在楊逵受命改編劇本之前，臺灣人對《怒吼吧，中國！》相當陌生。一九二九年築地小劇場首演這齣戲時，張維賢正在東京築地小劇場學習（約1928秋至1930夏），並與後來組織上海藝術劇社、曾籌演《怒吼吧，中國！》的中國左翼戲劇家沈西苓等人有所接觸，而於一九三四年至上海拜訪，見了鄭伯奇。[108]何以在他的回憶錄或相關著作中對築地小劇場的演出沒有任何評論？也對楊逵改編的《怒吼吧，中國！》隻字未提？是因爲這齣戲在當時未受重視，不值一談，還是其他原因，令人好奇。

楊逵的改編本是根據竹內好刊登在《時局雜誌》的翻譯劇本改編。從劇本結構來看，臺灣《怒吼吧，中國！》與南京劇藝社的《江舟泣血記》演出背景、目的與戲劇情節幾乎一致。不過，在內容上仍作了一些修正，並「基於編者的獨斷削除第二場」，強調英美的不人道行爲激起「敵愾心的昂揚」。楊逵戰後發表的〈光復前後〉提到改編《怒吼吧，中國！》時，增加日本賣間人辱打「祖國事件」的林獻堂，[109]但這一段戲在現存楊逵《怒吼吧，中國！》版本中並未見到。尾場部分呼應序幕，把時空環境設定在慘劇發生十五年後「某擁護參戰民衆大會場」，但與竹內好譯文稍有不同的是，縣長（老人）身旁多了一位魁偉的年輕人，是被殺的船夫乙的兒子，當時年僅三歲，現在已經十八歲，他遵守父親的遺言站起來……。

臺中藝術奉公會在太平洋戰爭末期，也是日治末期的臺灣演出《怒吼吧，中國！》，之所以引人注意，原因應該在於楊逵，他不但改編劇本，並主導這場演出。在星名宏修之前，臺灣學者、文藝界人士談到這齣戲，都強調楊逵藉這齣戲控訴日本軍閥，闡揚民族主義，卻又簡要帶過，缺少論述。星名教授根據劇本內容與楊逵改編經過，提出不同的看法，值得參考。[110]不過，以當時殖民地臺灣的環境，以及楊逵逆來順受、卻又堅忍不拔的一貫作風，也很難說他在配合日本「演出」時，沒有民族精神，或如鍾肇政、尾崎秀樹（1928-1999）所謂「像楊

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

109 楊逵在光復前後對於劇本的敏感文字也做一些修正，例如將「序幕」中的「參戰歌」中打倒英美等改成「打倒霸權　肅清漢奸　中華獨立　是我們的生命根」，見楊逵：《怒吼吧！中國》劇本註解，收入於彭小妍主編：《楊逵全集第一卷．戲劇卷（上）》（臺北：國立文化資產保存研究中心籌備處，1998年），頁216。

110 星名宏修：〈楊逵改編「吼えろ支那」をめぐって〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

逵這樣的作家」、「神通廣大」，不因「皇民化」而苦惱，反而能把批評鋒頭指向統治者。[111]

六、《怒吼吧！中國》在日中臺演出版本

東亞方面最早出現的《怒吼吧，中國！》是由大隈俊雄日文翻譯，並由劇團築地小劇場於一九二九年八月底公演，而後這個日文演出本又被陳勺水、沈西苓（葉沉）分別翻成中文，陳譯本名《發吼罷，中國！》、沈譯本名《吶喊呀，中國！》。

《怒吼吧，中國！》在日中傳播、演出的同時，俄文版亦隨著這齣戲在歐洲公演，而被翻譯成德文、英文版本。在英國，《怒吼吧！中國》劇情不利英國海軍，曾經被禁演，一九三一年十一月，經由「未名社」把劇中的英國海軍改成法國海軍，始得上演。美國版則是Ruth Langner根據德語版翻譯，乃一九三〇年十月二十七日在「紐約戲劇協會（New York Theater Guild）」劇場演出劇本。[112]其中英文版亦被翻成中文，分別有羅稷南的譯本與潘孑農、馮忌的英日粵「相互參考」本。南京劇藝社根據周雨人等人中譯本《怒吼吧，中國！》演出《江舟泣血記》，又被竹內好翻成日文，刊登在《時局雜誌》上，後來楊逵根據竹內好的版本改編，在臺灣以日語演出，這個日文劇本在戰後翻成中文。

這些譯本在翻譯過程中，常因翻譯者、演出者主觀意識或特殊目的，對劇名、劇本內容或台詞略有修改，並隨著不同時空、不同意識形態與演出目的，而有不同的演出訴求與譯本、演出本，使得這齣戲劇錯綜複雜，原作被割裂、竄改已成常態，規規矩矩演出反成例外。茲就《怒吼吧，中國！》演出版本初步比較如下：

111 邱坤良：〈文學作家、劇本創作與舞台呈現　以楊逵戲劇論爲中心〉，《戲劇研究》第6期（2010年7月），頁117-148。

112 特列季雅夫著，羅稷南譯：《怒吼吧中國》，頁4-5。

臺灣大學學術期刊資料庫

翻譯過程	譯者	年份	長度	人物	備註
俄→日	大限俊雄	1929	九景	主要人物：砲艦上有艦長、副官、商人、商人之妻、商人之女、記者、外國旅客夫妻、慈善家姐妹、中國青年茶房、美國商人、牧師等，縣城中中國商人、買辦、人口販子（媒婆）、市長、翻譯大學生、外國電報生、老費、老計、伙夫、第一船夫、第二船夫、第三船夫、船夫和老費之妻兒等	
日→中	陳勺水	1929	九景	增加阿貢一角(中國和尚兼武術家)。 翻譯大學生譯名「勞易雅」。 船夫兼碼頭工人譯名「老齊」。	第九景行刑場面，保留苦力妻唆使兒子長大後復仇一場。
俄→中	葉沉	1930	九景	(1)更動老婆子一角(女尼兼做人口販賣勾當)。 (2)刪掉和尚一角。 (3)翻譯大學生譯名「劉誼夏」。	保留第九景行刑場面，同陳勺水、潘孑農、楊逵版本。
英、日→中	潘孑農、馮忌	1933	九景	和尚名爲「圓淨」。	保留第九景行刑場面，同陳勺水、葉沉、楊逵版本。
俄→英→中	羅稷南	1936	九景	(1)設定男遊客是貧血病患者。 (2)保留和尚一角(排外的國家主義者)。 (3)縣長官銜爲「道尹」 (4)英國商人改爲法國商人。 (5)法國海軍取代英國海軍。	第九景行刑場面，由和尚唆使苦力妻撫養小孩長大並爲父親復仇。 在劇中增加”號召大衆反抗帝國主義”的火夫等情節(型塑革命策源地廣東共黨人士)。同陳勺水、葉沉、潘孑農版本。
中→日	竹內好	1943	四幕加序幕、尾聲	大量刪減角色，記者、旅客夫婦、慈善家姐妹、和尚、伙夫、中國商人、買辦、人口販子、外國電報生等皆被刪去	(1)縣長有以自身替死的提議。 將翻譯大學生改爲縣長之子（黃國強）。 (2)第二船夫不再是怕死的代表。 (3)序幕增加1943年1月9日國民政府向英美宣戰當日擁護參戰民衆大會會場，並由十五年前擔任萬縣縣長的老人，回述當年英美人對中國的壓迫，以及他親身經歷15年前萬縣所發生的眞實故事。

臺灣大學學術期刊資料庫

日 → 日(→中)	楊逵	1943	四幕加序幕、尾聲	大量刪減角色，與竹內好版本相近。	(1)劇中安排老費和船夫乙犧牲生命，此與葉沉、潘孑民、羅稷南等譯本由老苦力、第二苦力犧牲生命不同。 (2)刪除了船夫乙的小孩撿拾劊子手掉落的糖果等情節。 (3)第一幕劇中改寫侍者被推落水中，是因商人的女兒不小心碰落侍者手上的咖啡杯，被盛怒的副官推落水中；與羅稷南、潘孑民、葉沉版本不同。 (4)刪除老計畏罪逃亡期間爲籌費用而賤價將女兒賣給人口販子一事。 (5) 第二幕原羅稷南、潘孑農、葉沉等版本設定由商業家與美國經理阿斯來(哈雷)進行皮件生意，楊逵版本改爲商人之妻直接與美商進行皮件買賣。 (6)刪除勞動階級代表(廣東共黨人士)。改以群衆怒吼號召革命。 (7)與竹內好版本相同，序幕增加1943年1月9日國民政府向英美宣戰當日擁護參戰民衆大會會場，並由十五年前擔任萬縣縣長的老人，回述當年英美人對中國的壓迫，以及他親身經歷15年前萬縣所發生的眞實故事。

・上述版本，大致可分爲大隈系統跟竹內系統，楊逵譯本以竹內好版本爲主。

・前四個版本劇情幾乎沒有太大變動，除了葉沉版本除去排外主義的和尚外，人物也幾乎相同，只有部分譯名稍有不同。

・各版本多少皆有不甚通順之處，情感也較難連貫；潘孑農的版本較無此問題，每個人物較有明確形象，劇情也較通順。

《怒吼吧，中國！》演出一覽表（初稿）

演出時間	演出團體	演出劇名	國家	地點	備註(出處)
1926年1月23日	梅耶荷德劇團	Roar China	俄國(莫斯科)	梅耶荷德劇院	《梅耶荷德傳》

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

1929年8月31日—9月4日	築地小劇場	吼えろ支那	日本(東京)	本鄉座	
1929年		Roar O China	俄國	海參威劇院	
1930年2月24-25日	築地小劇場	吼えろ支那	日本(名古屋)	御園座	《築地小劇場》第七卷第二號廣告
1930年3月1-3日	築地小劇場	吼えろ支那	日本(兵庫)	寶塚中劇場	《築地小劇場》第七卷第二號廣告
1930年6月14-20日	新築地劇團(第十五回公演)	吼えろ支那	日本(東京)	市村座	
1930年6月	廣東戲劇研究所	怒吼吧，中國!	中國廣東	國民黨廣東省黨部禮堂	歐陽予倩：《〈怒吼吧，中國！〉上演記》，《戲劇》第2卷第2期（1930年10月）。
1930年初	梅耶荷德劇團	Roar China	德國柏林、科隆等九大城市	科隆萊因劇院等	《布萊希特傳》，頁222。
1930年10月22日	梅耶荷德劇團	Roar China	美國(紐約)	Theatre Guild	Roar China 英譯本H.W.L. Dana序言(P.5)
1930年10月27日至12月	梅耶荷德劇團	Roar China	美國	Martin Beck Theatre	Roar China 英譯本H.W.L. Dana序言(P.5)
1931年1月1-15日	新築地劇團(第十八回公演)	吼えろ支那	日本(東京)	市村座	
1931年11月	Mr. F. Sladin-Smith of the Unnamed Society	Roar China	英國	曼徹斯特	Roar China 英譯本H.W.L. Dana序言(P.5)
1932年2月13-20日	新築地劇團、左翼劇團	砲艦コクチエフエル	日本(東京)	淺草水族館劇場	倉林誠一郎，《新劇年代記》〈戰前編〉（東京：白水社，1969年），頁519。
1932年12月1日	梅耶荷德劇團	Roar China	愛沙尼亞	Reval Theater	國際文學第二期
1933年	Vilner Trupe劇團	Roar China	華沙	New Atanearn Theater	
1933年9月16-18日、10月10日	戲劇協社	怒吼罷，中國!	中國上海	上海法租界黃金大戲院	鄭伯奇，〈怒吼罷，中國!〉的演出，《良友畫報》81期，1933年10月。

臺灣大學學術期刊資料庫

1934年9月15日、18—19日	廣東民衆教育館聯合9劇社	怒吼罷，中國!	中國廣州	廣州	前轍：《廣州的劇壇》，1934年10月28日《中華日報》“戲”周刊第11期。
1936年春	廣西良丰師專演戲團	怒吼罷，中國!	中國桂林	桂林	白克，《劇運在廣西》，《光明》第2卷12期（1939年5月25日）。
1937年1月	廣西國防劇社	怒吼罷，中國!	中國桂林	桂林	“劇壇消息”，1937年1月10日上海《大公報》“戲劇與電影”第21期。
1942年	Indian People's Theatre Association (IPTA)	待查	印度	待查	Nandi Bathia, “Staging Resistance: The Indian People's Theatre Association”, in Lisa Lowe and David Lloyd (ed), *The Politics of Culture in the Shadow of Capital*. Duke University Press, 1997.
1942年12月8-9日	中華民國反英美協會	江舟泣血記	中國上海	上海大光明戲院	星名宏修：〈中国・台における「吼えろ中国」上演史—反帝国主義の記憶とその変容〉，《日本東洋文化論集》1997年第3號（1997年3月）。
1943年春(日期待查)	南京劇藝社	怒吼吧!中國	中國南京	地點待查	南京劇藝社，竹內好譯：〈吼えろ支那〉，《時局雜誌》1943年第5期（1943年）。
1943年6月5-9日	中國劇藝社	怒吼吧!中國	中國北京	眞光電影院	《民衆報》1943年5月31日、6月4-9日。
1943年10月6-7日	臺中藝能奉公會	怒吼吧!中國	臺灣臺中	臺中座	

臺灣大學學術期刊資料庫

1943年11月2-3日	臺中藝能奉公會	怒吼吧!中國	臺灣臺北	榮座	
1943年11月27-28日	臺中藝能奉公會	怒吼吧!中國	臺灣彰化	彰化座	
1944年	新中國劇團	怒吼吧!中國	中國北京	眞光電影院	星名宏修：〈中国・台における「吼えろ中国」上演史—反帝国主義の記憶とその変容〉，《日本東洋文化論集》1997年第3號（1997年3月）。
1944年	Tzchenstochov concentration camp	Roar China	華沙	琴斯托霍瓦（Czestochowa）	Robert Leach, *Reverlutionary Theatre* (London Rontlege), 1944.
1949年9月(日期待查)	上海市劇影協會	怒吼的中國	中國上海	上海逸園廣場	應雲衛：〈從《怒吼吧，中國》到《怒吼的中國》〉，《藝術評論》2008年10期重刊（2008年10月）。

總觀《怒吼吧，中國！》從一九二六年一月二十三日在莫斯科梅耶荷德首演，引起迴響，之後在日本、中國與歐美演出，成爲無產階級反帝國主義、反壓迫的政治宣傳劇，又因中日局勢緊張，這齣戲成爲中國民族主義抗日的戲劇。但中日戰爭期間，原來經常出現在左翼劇場的《怒吼吧，中國！》演出機會減少，只有西南後方民眾廣西偶爾演出劇情不盡相同的《怒吼吧，漓江！》、《怒吼吧，桂林！》。然而，在太平洋戰爭爆發週年之後，大東亞戰局急轉直下，進入決戰時刻的日本底下的南京政府、殖民地臺灣卻又接連演出這齣戲，揭露美英帝國主義的罪行。

一九四二年十二月八日南京的汪精衛政權爲「大東亞開戰一週年紀念」演出這齣戲時，中華民國反英美協會特別改名爲《江舟泣血記》；楊逵與臺中藝能奉公會又以這個演出本爲藍本，在太平洋戰爭後期演出這齣戲。最後的演出紀錄是一九四九年九月應雲衛以《怒吼的中國》之名慶祝中共建國而演出，此後就未再見它的演出紀錄。世界戲劇史上，類似《怒吼吧！中國》呈現如此多譯本與複雜的內容修改，並因應不同政治局勢而演出的戲劇殊爲少見。

臺灣大學學術期刊資料庫

結論

鐵捷克編劇的《怒吼吧，中國！》一九二六年一月二十三日於梅耶荷德劇院上演，在當時以國際革命爲背景的蘇聯戲劇中，堪稱最重要的作品。[113]梅耶荷德雖未在這齣戲掛名導演，卻是最重要的推手，以及舞台構想者。他們在十月革命與內戰期間（1917-1921）都支持布爾什維克、立場也最激進。鐵捷克的詩人身分甚於他的劇作家角色，梅耶荷德則是丹欽柯、契訶夫與布萊希特、史坦尼斯拉夫斯基眼中的劇場天才，[114]他的一生都活躍在劇場上，在十月革命的第一時間就提出「戲劇的十月」，主張戲劇爲政治服務。一九二〇、二一年他推出「革命喜劇」、「革命滑稽劇」兩個不同類型的表演，代表他的劇院對政治宣傳劇的基本態度：重視戲劇的群衆性，讚賞以人民表演爲主的廣場劇，及其舞台上的政治激情，但反對粗糙、簡單、膚淺的表演。

在梅耶荷德的劇院，戲劇不是做爲晚間娛樂的場所，而承擔了宣傳鼓動的政治使命，劇場不需要富麗堂皇的布景，演員不一定化妝、戴頭套。革命和革命人民需要什麼樣的舞台藝術流派？如何確立新型的戲劇規範？梅耶荷德不停地試驗，企圖找出相對於現實主義的戲劇表現手法。他所要追求的是把戲劇的荒誕性與誇張性自然重建，並把在日常生活中扯不上邊的元素整合在一起。他使用諷刺意味濃厚，去神祕化的手法，揭露一切虛假、愚昧的事物，讓人們重新感受最原始「活著的喜樂」[115]。梅耶荷德在探索政治宣傳劇新形式時，用假定性符號取代活生生的性格體現，使戲劇不再偏重具體表現當代人生動面貌的能力。然而，隨著國內戰爭結束，蘇維埃推行新經濟，政治宣傳戲劇已經不能像現實主義戲劇提供人民群衆較多的娛樂與精神需求。[116]

---

113 Harold B. Segel, *Twentieth-century Russian Drama: from Gorky to the Present*, p. 149-150.

114 布萊希特與史坦尼斯拉夫斯基對梅耶荷德的評價已見前文，丹欽柯曾敘述作爲演員的梅耶荷德「表現出巨量的經驗，能在出乎尋常的速度上控制住所演的角色。……無論什麼角色，他演來都是一樣的好，一樣的確切。……他實在是很聰明的。」他並轉述契訶夫的看法：「聽他講話是很愉快的，因爲我們可以相信凡是從他嘴裏說出來的話，他確都已經澈底明白了。」N.丹欽柯著，焦菊隱譯：《文藝．戲劇．生活》（臺北：帕米爾書店，1992年），頁154。

115 James M. Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post- Revolutionary Productions, 1920-1932* (Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1971), pp. 199-201。

116 陳世雄：《蘇聯當代戲劇研究》，頁10-11。

臺灣大學學術期刊資料庫

《怒吼吧！中國》推出的年代距離十月革命已經七、八年，左翼戲劇家運用戲劇爲政治服務的正當性與必要性不再，重要性也相對降低。梅耶荷德、鐵捷克能帶動風潮，卻無法掌控與政治領導階層的關係，一步一步走向衰敗。[117]進入三〇年代的蘇聯戲劇，諷刺性的劇情已不能征服觀衆，「獲得巨大成功的，不是那些匆忙地挑明『誰是壞蛋』的劇作家，而是那些描寫了多層次的性格，把內心複雜的人物展現在舞台上的劇作家」[118]。曾被打爲「右派」的藝術家，他們的地位終究受到肯定，傳統劇院也「準備爲解放了的人民服務」。社會對梅耶荷德藝術熱情降低，政治宣傳劇與左翼戲劇出現危機。在黨政領導眼中，思想忠貞、立場堅定的戲劇家、詩人，未必永遠合乎時宜。畢竟，戲劇上頭還有黨政領導，政治鬥爭也包含妥協與改變，那些曾經熱烈擁護梅耶荷德作品的人，最後都是置他於死地的人，[119]戲劇與政治的糾葛，從梅耶荷德、梅耶荷德劇場與《怒吼吧，中國！》所呈現的政治鬥爭也最具代表性。

《怒吼吧，中國！》在梅耶荷德劇場演出時之所以能吸引蘇聯觀衆，是因爲它的場景在遠東的中國，對於莫斯科人民而言，既有異國情調，又具現實意義，《怒吼吧，中國！》劇情所反映的帝國主義對弱小民族的壓迫，容易引起蘇聯民衆共鳴，也能與國際無產階級運動相呼應。再從日本戲劇情勢觀看，十月革命所帶動的普羅文藝運動逐漸發展，左翼人士對於《怒吼吧，中國！》裡英美帝國主義的惡行心有戚戚焉。而從中國情勢來看，即使當時的日本正變本加厲侵略中國，受壓迫的中國人民也會出現田漢這樣的觀點：

> （怒吼吧！中國）隔了幾年才影響到東方來，妙在先影響的不在被壓迫者的支那，而在壓迫者的日本。哦，對呀，日本也有被壓迫者呀！

事實上，《怒吼吧，中國！》在中國流傳，是先受日本左翼劇場演出的刺激，才能深入人心，喧騰一時，也是中國左翼戲劇運動的關鍵點。然而，日本、中國搬演《怒吼吧，中國！》的熱情很快地就銷聲匿跡，原因除了劇場條件之外，也與當時國際政治局勢，以及中、日之間的互動與矛盾有關。尤其一九三〇年代，日本軍國主義加速侵略中國，也壓抑日本國內的左翼運動。中國各界抗日情緒瀰漫，《怒吼吧，中國！》有凝聚民族情感，對抗強權的宣洩作用，但戲劇裡的敵

117 馬克史朗寧著，湯新楣譯：《現代俄國文學史》，頁296-301。
118 K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，頁524。
119 皮奇斯著，趙佳譯：《表演理念：塵封的梅耶荷德》，頁42-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

人是英美而非日本，又有隔靴搔癢之感。

第二次中日戰爭爆發之後，需要眾多演員與舞台布景的《怒吼吧，中國！》並未像一般街頭宣傳劇，可以隨時隨地直接控訴日軍報行，激發民族意識。尤其一九四一年底太平洋戰爭爆發之後，中國與美英並肩作戰對抗日德義軸心國，東亞民族運動與無產階級社會運動之間的界線糾葛不清。等到日本扶植的南京國民政府或殖民地臺灣，爲了遂行其政治宣傳目的，《怒吼吧，中國！》最中下懷，讓這齣戲的舞台、形貌與劇場意義更加模糊與詭異，甚至被軍國主義者作爲反抗英美的宣傳工具。或因如此，戰後走過三〇、四〇年代的中國戲劇界人士對這齣戲的談論不多，潘孑農在他的回憶錄也沒提到這齣戲，[120]值得玩味。

《怒吼吧，中國！》一九三〇年前後在日本的舞台呈現具明顯的左翼戲劇意義，隨後在中國的演出雖具強烈的反抗東西方強權的功能性目的，仍不失左翼戲劇色彩。等到中日戰爭爆發，隨著戰局的轉變《怒吼吧，中國！》的演出意義完全變質。一九四九年九月中共爲了迎接十一開國，才再度推出，並改名《怒吼的中國》，由曾經導演此劇的應雲衛導演，政治劇宣傳意謂依舊濃厚。[121]所不同的，當年上海戲劇協社的演出屬於在野的、民間的社團，十一建國演《怒吼吧，中國！》，卻是政府主導，與中日戰爭期間汪精衛傀儡政權的演出屬性相同。

不過，相形之下，《怒吼吧！中國》最詭譎的部分，仍然回到它所反映的上世紀二〇年代、三〇年代，風雲多變、政治爭鬥無所不在的蘇聯劇場。梅耶荷德、鐵捷克在十月革命風潮過後，對政治、社會狂熱依舊，但影響力降低，而他們所執著的藝術觀念、型式與內容也未必能被文藝主流所接受。梅耶荷德的新戲劇（假定性、機械生物學）概念，相對走寫實主義路線的高爾基[122]、史坦尼斯拉

120 潘孑農回憶錄僅在談袁牧之時，提及他扮演《怒吼吧，中國！》的船夫老計時，修正「其原來極端的追求形化的化身演技」。潘孑農：《舞台銀幕六十年：潘孑農回憶錄》（江蘇：江蘇古籍出版社，1994年），頁131。

121 演出單位是上海市文管會領導的上海市劇影協會，地點在逸園廣場，見應雲衛：〈從《怒吼吧，中國》到《怒吼的中國》〉，《藝術評論》2008年10期重刊（2008年10月）。

122 高爾基（1868-1936）被史坦尼斯拉夫斯基視爲莫斯科藝術劇院社會政治路線主要開拓者和創始人，他筆下人物多是工人、碼頭小工、中下階級匠工、農民出身的買賣人或是不入流的小市民。一九〇二年《小市民》彩排時，莫斯科藝術劇院外滿布警察、憲兵，「這使人以爲將要進行的不是總排，而是總攻」。高爾基劇作有普世代表性，容易跨越國家、民族界線，在其他國家的「底層」引起共鳴，尤其二十世紀初期社會主義、左翼文藝運動興起之際，更容易被搬上舞台。他的《底層》（1920）、《母親》早就出現在日本、中國二〇、三〇年代的戲劇舞台，《底層》光中文譯本就超過十種，日治時期的臺灣新劇運動也

國家圖書館學術期刊資料庫

夫斯基廣受國際青睞，難免孤寂，甚至被扣上反社會主義現實主義的形式主義罪名，[123]與《怒吼吧，中國！》的劇作家鐵捷克先後遇害，戲劇與政治的糾葛，狂熱革命家、藝術家註定要扮演悲劇性的角色。

有演過，除了宣傳理念，亦做爲階級社群教育、訓練的媒介。高爾基曾數度被捕、流亡，但過世時，史達林以下的蘇聯重要人物皆出席喪禮。

123 梅耶荷德一直到史達林死後，才獲得平反（1956），並逐漸受到當代劇場界的重視。James M. Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post- Revolutionary Productions, 1920-1932*, pp.199-201。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

戲劇的演出、傳播與政治鬥爭
——以《怒吼吧，中國！》及其東亞演出史為中心

邱坤良
國立臺北藝術大學戲劇學系教授

《怒吼吧，中國！》是蘇俄作家特列雅科夫（Sergei Tretyakov，1892-1939）就發生在四川萬縣的國際性衝突事件改編的劇作，一九二六年在莫斯科梅耶荷德劇場首演。

劇中受害者是中國人民，侵略者是英國海軍與美國商人，但它所披露的壓迫者與被壓迫者，不限於國家或民族之間，也包括階級的矛盾、衝突。《怒吼吧，中國！》首演後迅速被輾轉翻譯成不同語文版本，在許多國家陸續上演。即使同一個國家、同一種語文，也有多種版本與不同劇名。

單從這齣戲流傳及其翻譯過程，顯現它在不同政治時空的複雜性，並因主觀意識或演出目的迭有修改。尤其中日戰爭期間，《怒吼吧，中國！》演出機會減少，卻又在太平洋戰爭爆發後，大東亞共榮圈的南京政府、殖民地臺灣接連演出這齣戲，而與《怒吼吧，中國！》首演有關的特列雅科夫、梅耶荷德在一九三九、四〇年先後死於政治鬥爭，這齣戲在蘇俄人亡劇息。然而，作爲戲劇爲政治服務的舞台劇，卻在東亞留下較多的痕跡。其間的詭異多變，在世界戲劇史上殊爲少見。

《怒吼吧，中國！》的政治宣傳性、煽動性藉著劇場表現的時空效應究竟爲何？而不同時空的政治是如何操作這齣戲的演出？在在令人好奇。本論文嘗試從政治劇場的角度，較全面探討《怒吼吧，中國！》在蘇聯與東亞的舞台流變史，及其所受政治大環境的影響與互動，並以此劇作爲戲劇在演出、傳播與政治鬥爭中的具體實證。

關鍵字：江舟泣血記　鐵捷克　上海戲劇協社　楊逵　梅耶荷德

臺灣大學學術期刊資料庫

Theatre's Performance, Circulation and Political Struggle ——Focusing on the History of the Performance of *Roar China!* in East Asia

Kun-liang CHIU

Professor, Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

Roar China! is a play by the Soviet writer Serge Tretyakov (1892-1939) based on the international incident that occurred in Sichuan's Wan county; it premiered in 1926 in the Meyerhold Theater in Moscow.

The victims are the Chinese people, the aggressors are the British Navy and an American merchant, yet its exposure of the oppressors and the oppressed is not limited to country or nationality, but also includes class contradiction and conflict. After its début, *Roar China!* was rapidly translated into various languages and was successively staged in various countries, with various versions and titles known even within single countries and languages.

This play's circulation and translation processes alone reveal its complexity under different political times and circumstances, as it was subjectively adapted to fit performance objectives. There were fewer opportunities to perform *Roar China!* especially during the Sino-Japanese War, but after the outbreak of the Pacific War, the Nanjing Government under the control of the Greater East Asia Co-Prosperity Sphere and colonial Taiwan successively staged this play. Tretyakov and Meyerhold, involved in the premier of *Roar China!*, died in political struggles in 1939 and 1940, marking the end for this play in the Soviet Union. Yet, as theatre at the service of politics, the play left many traces in East Asia. Its many peculiar transformations during that time are rarely seen in world theatre history.

What kind of impact have *Roar China!*'s political propaganda and instigation had in terms of dramatic time and space? How do politics in different times and circumstances operate this play's performance? Using this play as a concrete example of theatre's performance, circulation and struggle with politics, this paper attempts, from the perspective of political theatre, to rather fully explore the history of the theatrical evolution of *Roar China!* in the Soviet Union and East Asia as well as the influences from, and interactions with, the broader political context.

Key words: *Record of Bloody Tears of the River Boat* Tretyakov Shanghai Theatre Association Yang Kui Meyerhold

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

A.格拉特柯夫輯錄，童道明譯編：《梅耶荷德談話錄》，北京：中國戲劇出版社，1986年。

David Bordwell著，游惠貞譯：《開創的電影語言：艾森斯坦的風格與詩學》，臺北：遠流，1995年。

K.魯德尼茨基著，童道明、郝一星譯：《梅耶荷德傳》，北京：中國戲劇出版社，1987年。

N.丹欽柯著，焦菊隱譯：《文藝．戲劇．生活》，臺北：帕米爾書店，1992年。

八佳利雄：〈《怒吼吧，中國！》與布哈林（Bukharin）〉，《築地小劇場》9月號，昭和四年（1929）第6卷。

小山內富子：《小山內薰》，東京：慶應義塾大學，2005年。

尤利．傑拉金（Juri Jelagin）著，梅文靜譯：《蘇聯的戲劇》，香港：人人書局，1953年。

田漢：〈南國劇談〉，《南國》不定期第五期，1928年2月4日。

____：〈怒吼吧，中國！〉，《南國周刊》第10-11期，1929年11月23、30日。

皮奇斯著，趙佳譯：《表演理念：塵封的梅耶荷德》，北京：中國電影出版社，2009年。

列寧：〈關於無產階級文化〉，收入中國作家協會，中央編譯局編：《馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文藝》，北京：作家出版社，2010年。

托黎卡（鐵捷克）原作，陳勺水重譯：〈發吼罷，中國〉，《樂群》第2卷第10號，1929年10月。

艾瑞克．霍布斯邦（Eric. J. Hobsbawm）著，鄭明萱譯：《極端的年代》，臺北：麥田出版社，1996年。

克勞斯．佛克爾著，李健鳴譯：《布萊希特傳》，北京：中國戲劇出版社，1986年。

李云英：〈蘇俄劇場印象偶記〉，《南國週刊》第10期，1929年11月23日。

李文卿：《共榮的想像—帝國、殖民地與大東亞文學圈（1937-1945）》，臺北：稻香出版社，2010年。

沈西苓：〈怒吼吧中國在日本〉，《戲》創刊號，1933年9月。

佚名：《民衆報》，北京武德報社，1943年5-6月。

_____：《爲戲劇協社公演怒吼吧中國特輯》，《戲》第1期，1933年9月。

_____：《築地小劇場》9月號，昭和四年（1929）第6卷。

岡澤秀虎：〈以理論爲中心的俄國無產階級文學發達史〉，收入魯迅編譯：《魯迅全集》第17卷《文藝政策》，北京：人民文學出版社，1973年。

帕．馬爾科夫等著：《論梅耶荷德戲劇藝術》，北京：文化藝術出版，1987年。

河竹繁俊：《概說日本演劇史》，東京：岩波書店，1998年。

邱坤良：〈文學作家、劇本創作與舞台呈現　以楊逵戲劇論爲中心〉，《戲劇研究》第6期，2010年7月。

雨辰節譯：〈特里查可夫自述〉，《矛盾》第2卷第1期，1933年9月。

青服：〈最近東京新興演劇評〉，《大衆文藝》第2卷第2期，1929年12月。

信夫清三郎著，周啓乾譯：《日本近代政治史》第4卷，臺北：桂冠圖書公司，1990年。

臺灣大學學術期刊資料庫

南京劇藝社，竹內好譯：〈吼えろ支那〉，《時局雜誌》，1943年第5期（1943年）。

星名宏修：〈中國．臺灣における「吼えろ中國」上演史　反帝國主義の記憶とその變容〉，《日本東洋文化論集》1997年第3號，1997年3月。

_____：〈楊逵改編「吼えろ支那」をめぐって〉，收入臺灣文學論集刊行委員會編：《臺灣文學研究の現在》，東京：綠蔭書房，1999年。

_____：〈臺灣における楊逵研究—「吼えろ支那」はどう解釋されてきたか〉，發表於「日本臺灣學會」第二回學術大會，東京：東京大學，2000年6月3日。

秋田雨雀：〈特雷查可夫的《怒吼罷中國》〉，《中央公論》43年7月號，1928年7月。

茅盾：〈從《怒吼吧，中國！》說起〉，收入《茅盾雜文集》，北京：三聯書店，1996年，原載1933年11月7日《生活》周刊第8卷第40期。

倉林誠一郎，《新劇年代記》，東京：白水社，戰前編，1969年。

唐小兵：〈《怒吼吧！中國》的回響〉，《讀書》2005年9期，2005年。

夏衍：〈難忘的一九三〇年　藝術劇社與劇聯成立前後〉，《中國話劇運動50年史料集》第二輯（北京：中國戲劇出版社，1959年）。

孫師毅：〈孫師毅談《怒吼吧，中國！》〉，《文藝新聞》第4號，1931年4月6日。

特列季雅夫著，羅稷南譯：《怒吼吧，中國！》，上海：讀書生活出版社，1936年。

馬克史朗寧著，湯新楣譯：《現代俄國文學史》，臺北：遠景出版社，1981年。

高音：〈舞台與現實的互動　風靡1930年代的戲劇力作《怒吼吧，中國！》〉，《藝術評論》2008年10期，2008年10月。

張維賢：〈我的演劇回憶〉，《台北文物》3卷2期（1954年8月），頁105-113。

清水晶：〈華映通訊〉第七號，收入《上海租界映畫私史》，東京：新潮社，1995年。

郭杰、白安娜著，李隨安、陳進盛譯：《臺灣共產主義運動與共產國際（1924-1932）研究．檔案》，臺北：中央研究院臺灣史研究所，2010年。

陳世雄：《蘇聯當代戲劇研究》，廈門：廈門大學出版社，1989年。

陶晶孫：〈Roar China〉，《樂群》1卷4期，1929年4月。

彭小妍主編：《楊逵全集第一卷．戲劇卷（上）》，臺北：國立文化資產保存研究中心籌備處，1998年。

_____：《楊逵全集第二卷．戲劇卷（下）》，臺北：國立文化資產保存研究中心籌備處，1998年。

斯坦尼斯拉夫基：《我的藝術生活》，北京：中國電影出版社，1987年。

菅井幸雄：《新劇の歷史》，東京：新日本新書，1973年。

楊　人：〈上海劇壇史料（下篇）〉，《現代》第4卷第3期，1934年1月。

_____：〈上海劇壇史料（上篇）〉，《現代》第4卷第1期，1933年11月。

楊逵：〈後記〉，收入於Tretyakov原著，楊逵改編：《吼えろ支那》，台灣文庫，臺北：盛興出版社，1944年。

葛飛：〈《怒吼吧，中國！》與一九三〇年代政治宣傳劇〉，《藝術評論》2008年10期（2008年10月）。

臺灣大學學術期刊資料庫

____：《戲劇、革命與都市漩渦　1930年代左翼劇選、劇人在上海》，北京：北京大學出版社，2008年。

瑪麗．西頓（Marie Seton）著，史敏徒譯：《愛森斯坦評傳》，北京：中國電影出版社，1983年。

歐陽予倩：〈《怒吼吧中國》上演記〉，《戲劇》第2卷第2期，1930年10月。

潘孑農：〈《怒吼吧，中國！》之演出〉，《矛盾》第2卷第2期，1933年10月。

_____：《舞台銀幕六十年》，江蘇：江蘇古籍出版社，1994年。

鄭伯奇：〈「怒吼罷，中國！」的演出〉，《良友畫報》81期，1933年10月。

鄧樹榮，《梅耶荷德表演理論：研究及反思》，香港：青文書屋，2001年。

應雲衛：〈回憶上海戲劇協社〉，收入《中國話劇運動50年史料集》第二輯，北京：中國戲劇出版社，1959年。

_____：〈怒吼吧中國上演計劃〉，《戲》創刊號，1933年9月。

_____：〈從《怒吼吧，中國》到《怒吼的中國》〉，《藝術評論》2008年10期重刊，2008年10月。

蘆田肇：〈「怒吼罷，中國！」覺書き：「Рыуи Китаи」から「吼えろ支那」，そして「怒吼罷，中國！」へ〉，《東洋文化》第77號，1999年3月。

蘇聯科學院蘇聯文化部藝術史研究所著，白嗣宏譯：《蘇聯話劇史》，北京：中國戲劇出版社，1986年。

Atkison, Brooks. “Roar China!.” *New York Times*. 28 October 1930.

Braun, Edward. *Meyerhold A Revolution in Theater*. Iowa: University of Iowa Press, 1995.

Corter, Huntly. *The New Spirit In the Russian Theatre 1917-1928*. New York: Arno Press & New York times, 1970.

Dana, H.W. L.. “Introduction” in S. Tretiakov, *Roar China: A play*. New York: International Publishers, 1931.

Dennen, Leon. “‘Roar China’ and the Critics.” *New Masses*. Dec. 1930, p, 16.

Gladkov, Aleksandr Konstantinovich. *Meyerhold Speaks/Meyerhold Rehearses*. Trans. and ed. Alma Law. London; New York: Routledge, 2004.

Goldfarb Alvin, “Roar China! in a Nazi Concentration Camp.” *Theatre Survey* 21 (May 1980): 184-185.

Leach, Robert. *Reverlutionary Theatre*. London: Rontlege, 1994.

Lee, Steven Sunwoo. *Multiculturalism versus “Multi-national-ness”: The Clash of American and Soviet Models of Difference*. Ph. D. dissertation, Stanford University, 2008.

Macdonald, Rose. “‘Roar China’ Is Shockong But Drama Stands Out.” *Telegram* (Toronto), 12 January 1937.

Marshall, Herbert. *The Pictorial History of the Russian Theatre*. New York: Crown, 1977.

Meserve Walter and Meserve Ruth. “The Stage History of Roar China! Documentary Drama as Propaganda.” *Theatre Survey* 21 (May 1980): 1-13.

Page, Myra. “‘Roar China’ □ A Stirring Anti-Imperialist Play.” *Daily Worker*. 15 November 1930.

臺灣大學學術期刊資料庫

Pitches, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold*. New York: Routledge, 2003.

Russell, Robert. *Russian Drama of the Revolutionary Period*. Basingstoke: Macmillan, 1988.

Segel, Harold B. *Twentieth-century Russian Drama: from Gorky to the Present*. New York: Columbia University Press, 1979.

Symons, James M. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post- Revolutionary Productions, 1920-1932*. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1971.

Tretiakov, S. *Roar China: A Play.* New York: International Publishers, 1931.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫