

從1929年戲劇論爭看葉榮鐘的文藝觀

白春燕

國立清華大學台灣文學研究所博士候選人

中文摘要

葉榮鐘於1929年引起一場關於現代戲劇理論及劇本創作的論爭，以往的研究將此論爭視為新舊文學論爭的一部分，忽略其做為日治時期首次討論西方現代戲劇的特質。本文以葉榮鐘的論爭篇章為材料，對於他引用的戲劇理論進行溯源，從那些被引用的日本及中國劇論家的書寫脈絡，考察葉榮鐘的文藝觀。本文指出，葉榮鐘對於傳統文人的道德文學觀所做的抨擊，是五四文學革命運動影響下的反傳統觀念之表現；葉榮鐘從羅曼羅蘭《民眾藝術論》、日本無產階級戲劇運動、中國宋春舫的戲劇觀得到啟發，提出了啟蒙文藝觀：應發展娛樂性和藝術性兼具的戲劇，不但能吸引觀眾，而且能夠達到涵養民眾趣味和品性的目的。再者，本文透過葉榮鐘引用的戲劇理論出處之溯源，發現戲劇理論在中日台之間的跨境流動現象，釐清日治時期台灣新文學運動受中日文藝思潮發展的影響路徑，指出外來思潮進入日本殖民地台灣時，其傳播路線具有多樣性和曲折性的特色。

關鍵字：葉榮鐘、文藝觀、思潮傳播、1929年戲劇論爭

**The Literary View
of Yeh Rung Zhong shown
in the modern Taiwan drama debate
in 1929**

Pai, Chun-Yen

Doctoral Candidate,
Institute of Taiwan Literature,
National Tsing Hua University

Abstract

Modern Taiwan drama debate occurred by Yeh Rung Zhong in 1929 was concerned with the modern drama theory and drama scripts. The previous research treated this debate as a part of the discussion of New and Old Literature, and overlooked the character of the first modern drama discussion. This assey put this debate under the literature and drama history to find out its value in the new drama development which belonged to the new culture movement. This assey also traced the original reference quoted in Yeh Rung Zhong's articles and analyzed his literary view according to Japan and China drama critics' writing context. This assey pointed out three views. First, the anti-traditional idea of May Fourth literary revolution movement affected Yeh Rung Zhong to criticize the old literature writers for the moral value of literary views. Second, "The People's Theatre" written by Romain Rolland, the

proletarian modern drama movement in Japan and the drama views of Chinese drama critic Sung Chun Fang inspired Yeh Rung Zhong to build his “Enlightened literary view”. Yeh Rung Zhong argued that only the drama which art and entertainment coexist can attract audiences, and also achieve the purpose of cultivating people’s hobbies and characters. Third, this assey became conscious about a cross-border interchanges of the drama theories among Japan, China and Taiwan, and the Taiwan new literature movement was effected by Japan and China’s dissemination of literary trends by clarifying the propagation paths. These paths showed the diversity and twistiness when foreign thoughts propagated into Taiwan during the Japanese ruled period.

Key words: Yeh Rung Zhong, literary view, dissemination of literary trends,
Taiwan drama debate in 1929

從 1929 年戲劇論爭 看葉榮鐘的文藝觀

一、前言

1929 年在《台灣民報》及《台灣新聞》兩報上展開的戲劇論爭，是葉榮鐘（1900-1978）分別與傳統文人張淑子（1881-1945）和江肖梅（1898-1966）、以及正在南京國立中央大學就讀的台灣留學生紫鵑¹進行的關於現代戲劇理論及劇本創作的一場討論。論爭起於葉榮鐘批判舊文人江肖梅劇作〈病魔〉²，兼及張淑子劇作〈草索記〉³，以致引起張淑子為文反駁，新舊文人分別聲援葉、張兩氏，形成新舊文學陣營對峙，但以情緒性的謾罵居多。另一方面，江肖梅接受批評並提出戲劇觀請教葉榮鐘，兩人進行了理性的探討。新舊文學派的筆仗結束之後，戲劇理論的討論並沒有因此停止，紫鵑向葉榮鐘請教，兩人針對戲劇與觀眾的問題交換了意見。

這場日治時期唯一的戲劇論爭至今未見深入討論。在以往的研究裡，此論爭只被視為新舊文學論爭的一部分，忽略其作為日治時期首次討論西方現代戲

¹ 關於紫鵑的生平，感謝清大台文所博士生顧振輝提供其最新研究成果《電波聲外文思漾：黃鑑村文學作品集》（出版事宜洽談中）。顧振輝透過詳實的文獻考證及田野調查，推論紫鵑可能是黃鑑村的女性筆名。黃鑑村（1906-1982），字青釗，出生於台南，無線電教育家。1923 年考進台南一中，後轉學至廈門集美中學。1927-1932 年就讀於南京中央大學電機工程科，1945 年返台定居。在著作方面，1928-1929 年間以「青釗」筆名發表劇作〈蕙蘭殘了〉及〈巾幗英雄〉，1934 年出版《無線電讀本》，1939 年出版《模範日華新辭典》，1950 年代創辦無線電傳習所及《無線電界》雜誌。晚年譯述無線電科學、電子科學等專業書籍 50 餘本。

² 江肖梅，〈病魔（獨幕劇）〉，《台灣新聞》，1929 年 4 月 5 日-8 日，未見。

³ 張淑子，〈草索記〉，《台灣新聞》，1929 年，月份不詳，未見。

劇的特質。施懿琳從台灣古典詩的發展觀察新舊文學論爭，在新舊文學論爭的脈絡裡做了簡述，但未以「戲劇論爭」名之⁴。洪銘水認為葉榮鐘在此論爭書寫的一連串文章，是其批判舊詩人的表現之一⁵。翁聖峯探討純文學與道德的問題，認為此論爭議論戲曲道德性的問題，是新舊文學論爭擴展到戲曲的討論⁶。此論爭的關鍵字「戲曲」一詞，實為日文漢字的表現，意指西方現代戲劇的「劇本」⁷，但在現今的時空下，易被誤解為中文的「傳統戲曲」，而將之定位為傳統戲劇方面的討論。

石婉舜探討新式知識分子如何視藝術為啟蒙的必要手段而展開台灣新劇運動，並指出 1920 年代《台灣民報》轉載或創作的劇本是有心人士對於新文類的初步嘗試，跟戲劇活動無甚關係；1930 年代中期的創作實踐使新劇運動得以進一步扎根⁸。在新劇運動從萌芽到扎根的過程，劇本創作及理論深化是演出之前的基礎工程，雖然 1920 年代的劇本創作及戲劇論爭未能與新劇演出活動直接交集，但仍具有創造、實驗及啟蒙的意義，值得更細緻的關注。再者，徐秀慧比較葉榮鐘與魯迅（1881-1936）的文學思想，指出葉榮鐘有意藉批評江肖梅的劇作引發新劇論爭，藉機展示他兼具啟蒙性與藝術性的戲劇觀⁹。徐秀慧的文藝啟蒙觀點提示筆者應回到當時的戲劇語境，從葉榮鐘的〈戲曲與觀眾〉、〈戲曲成立的諸條件〉等諸多文論考察其文藝觀的特色。因此，本文著重於考證葉榮鐘引用的戲劇觀之原文出處，透過這些著作所討論的議題，審視葉榮鐘如何運用這些著作的觀點表達自己的文藝觀。再者，以啟發葉榮鐘戲劇觀的羅曼羅蘭《民

⁴ 施懿琳，〈日治時期台灣新舊文學論戰的再觀察〉，《從沈光文到賴和：台灣古典文學的發展與特色》（高雄：春暉，2000 年），頁 252-253。

⁵ 洪銘水，〈葉榮鐘論「五四」新文學與「第三文學」的提出〉，收於葉榮鐘，《葉榮鐘早年文集》（台中：晨星，2002 年），頁 19-46。

⁶ 翁聖峯，〈日據時期台灣新舊文學論爭新探〉（台北：五南圖書，2007 年），頁 138-139。

⁷ 戲曲一詞是日本對於劇本的稱呼。根據日本新劇開拓者小山內薫的解釋，劇本在西洋稱為 Drama，在日本稱為腳本或戲曲，若是舞台相關人士則稱之為台本或台帳。參見：小山內薫，〈文學與演劇的接觸點〉（文学と演劇の接触点），《演劇と文学》科學文化叢書（東京：集成社，1926 年）。收於 菅野幸雄編，《小山內薫演劇論全集第 2 卷》（東京：未來社，1965 年），頁 53。另外，本文在論述時，主要將「戲曲」譯為「劇本」，但有時基於語意的順暢表達而譯為「戲劇」。

⁸ 石婉舜，〈搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇系博士論文，2010 年），頁 89-104。

⁹ 徐秀慧，〈魯迅與台灣文人葉榮鐘〉，《魯迅研究月刊》第 10 期（2016 年 10 月），頁 14-23。

眾藝術論》為對象，爬梳此書在日本和中國的譯介狀況，確認葉榮鐘對於思潮接收的可能來源。

二、與張淑子及江肖梅的討論

論爭的開端是，正在日本中央大學留學的葉榮鐘於 1929 年 5 月 5 日在《台灣民報》發表〈為「劇」申冤：讀江肖梅氏的獨幕劇〉，批評江肖梅的劇本〈病魔〉「不是劇」，兼及張淑子的獨幕劇〈草索記〉。葉榮鐘的批判引發張淑子為文反駁之後，南屏、楊雲萍、林秋桂、陳虛谷、西日生等新文人，以及傍觀者、施華鼓、諸羅山人、劍雲、芝蘭生、林大義、一棒生、太平生等舊文人，在各自所據的《台灣民報》、《台灣新聞》分別聲援葉張兩氏，形成新舊文學陣營對峙¹⁰。

葉榮鐘兩度留日，親身體驗當時日本如火如荼發展中的新劇風潮，深刻感受東京提倡的西方現代戲劇語境。例如，他那時接觸到易卜生的詩劇《布朗德》（Brand, ブランド, 1865），想要以劇中名言「All or nothing」的中譯「全或非」為筆名來投稿〈墮落的詩人〉，但因林獻堂反對而改以葉天籟發表¹¹。〈墮落的詩人〉發表於 1929 年 1 月 8 日，針砭舊文人只為巴結權勢，好出風頭，淨做沒有生命、沒有個性的詩，根本是「詩之手淫」¹²。「All or nothing」指的是拒絕一切妥協以維護最高的精神理想，是一種「寧為玉碎、不為瓦全」的概念。葉榮鐘欲以此筆名批判舊詩人，表現出他當時處於非黑即白的精神素質，或許是因為他身處新知新學風起雲湧的東京，感受到台灣文壇的落後而高度不滿。這種求好心切的情緒在讀到張淑子〈草索記〉和江肖梅〈病魔〉時再度發酵，終於在 1929 年 5 月 5 日寫出〈為「劇」申冤〉。因此，葉榮鐘之所以挑起戲劇論爭，是〈墮落的詩人〉批判舊文人的態度之延續，可以視為 1920 年代新舊文學論爭的一部分。但筆者重視其作為日治時期首次討論西方現代戲劇的

¹⁰ 舊文人張淑子及江肖梅創作新文類劇本之舉，表現出其對新時代文明的高度興趣和期待。筆者另有一篇探討新舊文人接受戲劇新學的態度及實踐的論文，將於 2019 年 7 月在天理台灣學會研究大會進行口頭發表。

¹¹ 莊永明，〈以絕對自由的心情寫詩〉，《自立晚報》，1985 年 12 月 7 日，第 10 版。

¹² 葉榮鐘（葉天籟），〈墮落的詩人〉，《台灣民報》第 242 號，1929 年 1 月 8 日，第 8 版。

特質，以下將考察論爭發起人葉榮鐘的文藝觀，並且考證其引用的戲劇理論的出處。

(一) 批判文以載道的道德文學

這場論爭由葉榮鐘於 1929 年 5 月 5 日發表的〈為「劇」申冤：讀江肖梅氏的獨幕劇〉拉開序幕。葉氏從台灣新文學的角度出發，指出劇本文學的現況：

台灣的新文學實在是很幼稚，尤其是戲曲的方面。年來島內各地的「同人劇團」如雨後春筍接踵而生，這是證明一般民眾厭惡了從來的舊戲，而希求一種新形式、新內容的演劇。所以為將來的新劇計，凡對新文學有多少理解和同情的人，處在這重大的時機，應該慎重來培養護持，使牠不致初出洞門就走了錯路，這纔是忠實於藝術者的態度。¹³

葉榮鐘認為時值新文學開始發展的時機，戲曲（即劇本）文學特別不見進展，需要特別關注，使之導向新文學的方向。

從新文學運動為出發點的葉榮鐘認為「倫理是倫理、文學是文學」，張淑子的錯誤就在於「強要文學來做宣傳道德的工具」¹⁴。在中國傳統文化裡，文學被賦予道德教化的使命，文以載道觀念在傳統文學佔有主導地位，但這個觀念在西方文學傳入後受到衝擊。胡適、陳獨秀等五四知識分子揭舉「反載道」旗幟，站在藝術本體的角度，批評文以載道觀念將文學限制在道義的界限裡，削弱文學的獨立價值，影響文學發展¹⁵。當時台灣新文學界已受到五四文學革命運動影響，開始反對文以載道觀念。葉榮鐘也承接了中國五四運動的反傳統概念，抨擊道學家張淑子引為自負的道德文學觀。

¹³ 葉榮鐘，〈為「劇」申冤：讀江肖梅氏的獨幕劇〉，《台灣民報》第 259 號，1929 年 5 月 5 日，第 9 版。

¹⁴ 葉榮鐘，〈敬覆淑子〉，《台灣民報》第 263 號，1929 年 6 月 2 日，第 7 版。

¹⁵ 鐘軍紅，〈論胡適五四時期的反“載道”：胡適對傳統中國文學觀念的變革與發展（一）〉，《山東師大學報（社會科學版）》第 6 期（2000 年 11 月），頁 9-13。

（二）強調劇本文學性

張淑子受到葉榮鐘批評之後，反彈相當激烈，甚至有擁護者出來代辯，形成新舊文學兩派的筆仗，但未見關於戲劇的理性討論。相對於此，同樣受葉榮鐘批判的江肖梅則表現出誠懇對談之姿，承認自己創作的劇本尚屬習作。他於5月19日在《台灣民報》以〈答葉榮鐘氏的為「劇」申冤〉回應，說明自己創作劇本的立場：「我對文學有些趣味，所以不願自己沒有學殖，又沒有文才，數次發表拙作。這也是因為要作拋磚引玉之舉，或求文學家諸彥的指導和批評。幸而這次有葉榮鐘先生的賜教，使我喜歡。」¹⁶但同時也表示〈病魔〉其實是有戲劇理論根據，乃是受菊池寬獨幕劇〈屋頂上的狂人〉啟發而以迷信為主題，並且以法國評論家布輪退耳（Ferdinand Brunetiere）的「衝突說」描寫新舊思想衝突，雖然不夠成熟，但仍稱得上是劇本。

江肖梅否定葉榮鐘「不是劇」的評價，請葉氏具體指教缺點何在，並且討論戲劇本質和獨幕劇的觀點。葉榮鐘的回應始於7月21日起在《台灣民報》連載五回的〈戲曲成立的諸條件：評江肖梅氏的「病魔」〉¹⁷。

葉榮鐘認為江肖梅表現的謙遜態度值得佩服，不失為忠實於學問者的胸懷，但仍認為〈病魔〉是有問題的。葉榮鐘從劇本文學性、內容與形式指出〈病魔〉的問題在於：說白與動作欠缺韻律的排列；情節太少，不足以潤飾主題，敘述興味索然，不具備劇本文學性；不必要的人物或對話破壞戲劇結構，減弱事件的緊張感；劇本欠缺邏輯性結構；不具備意志爭鬭說、危機說、對立說等戲劇本質根據等等。

在葉榮鐘諸多對於江肖梅的評論裡，可以發現他特別重視劇本文學性。例如，他認為劇本在敘述事件時應具有等同於小說的文學性，演員的動作應具有雕刻及舞蹈的美感，舞台、背景和光線應具有繪畫的美感，說白的抑揚頓挫應具音樂的美感。戲劇具有文學、雕刻、舞蹈及音樂各領域的美感，所以是最

¹⁶ 江肖梅，〈答葉榮鐘氏的為「劇」申冤〉，《台灣民報》第261號，1929年5月19日，第4版。

¹⁷ 葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件：評江肖梅氏的「病魔」〉，《台灣民報》第270、272-274號，1929年7月21日、8月4日、8月11日、8月18日。

綜合的藝術¹⁸。這是葉榮鐘受日本評論家土田杏村（1891-1934）著作《文學與歌謠論》¹⁹裡的「戲劇是最綜合的藝術」觀點啟發，體認到戲劇是特殊的藝術，並且重視劇本文學性，因而從新文學的角度評論江肖梅的〈病魔〉。

再者，葉榮鐘肯定劇本對於戲劇表演的重要性，強調其支配性：

俳優の一舉一動、一顰一笑，演出者（舞台監督）の布置，事事都要受「脚本」の支配，務期不背原作の精神為第一。楠山正雄說『「戲曲好像圖畫的「素描」、建築的設計圖一般』，也正是這個道理。木匠不能離開設計圖憑空去開窗設戶，畫家若在「素描」上擅自生枝發花，也就失卻本來的面目了。²⁰

江肖梅在〈答葉榮鐘氏的為「劇」申冤〉曾引用日本戲劇評論家楠山正雄（1884-1950）《近代劇十二講》²¹的觀點，以反駁葉榮鐘主張戲劇是綜合的藝術之觀點²²。葉榮鐘在此（劃底線處）便以楠山正雄之言回應江肖梅，引用出處是該書第十一講〈新劇場與新舞台〉²³。葉榮鐘認為，包括動作和說白在內的各種演出元素，事事都應受腳本支配，以忠實於劇本原作的精神。反過來說，由於劇本具有支配性的地位，所以劇作家負擔著極大的責任，在寫劇時，必須將舞台上的各種條件都考量進去。

楠山正雄在第十一講〈新劇場與新舞台〉談論的是劇本與舞台藝術家的關係，認為「劇本只是未成形的藝術品，就像是繪畫的素描、音樂的靈感、建築

¹⁸ 同註 13。

¹⁹ 土田杏村，〈劇〉，《文學與歌謠論》（文学及び歌論）（東京，第一書房，1935年），頁 44-45。土田杏村畢業於京都大學哲學科，著作有《文明思潮と新哲学》、《文壇への公開状》、《象徴の哲学》。1921年以自由主義觀點創設自由大學。出處：上田正行，〈土田杏村〉，三好行雄編，《日本現代文學大事典 人名・事項篇》（東京：明治書院，1994年），頁 224。

²⁰ 同註 17，《台灣民報》第 270 號，1929 年 7 月 21 日，第 8 版。

²¹ 楠山正雄：戲劇評論家。畢業於早稻田大學英文科，1909 年進入文藝協會，1913 年成為早稻田大學講師，同年與島村抱月及松井須磨子創立藝術座。著作有《近代劇十二講》，亦有許多西歐近代劇譯作，過世後刊行的《楠山正雄歌舞伎評論》獲得高度評價。出處：西村博子，〈楠山正雄〉，三好行雄編，《日本現代文學大事典 人名・事項篇》（東京：明治書院，1994 年），頁 123。

²² 同註 16。

²³ 楠山正雄，〈第十一講 新劇場與新舞台〉（第十一講 新劇場と新舞台），《近代劇十二講》（東京：新潮社，1922 年），頁 663。

的設計圖」，後續還要經由各種舞台藝術家之手，才能創造出完整的藝術品²⁴。楠山正雄強調的是，舞台藝術家在西方現代舞台藝術佔有重要的地位，劇本只是未成形的藝術品。但是，葉榮鐘的引文省略「只是」的語意，強調劇本是戲劇的原型，一切後來加上的設計都不應偏離劇本的原始精神。由此可以看出葉榮鐘重視劇本的價值甚於舞台藝術，這也是他重視劇本文學性的一貫立場。

事實上，葉榮鐘對於〈病魔〉的不滿，有很大部分是認為它不具文學性。葉氏從主題和情節的角度評論道：

大凡文藝作品應該具有一個「主題」Tema，主題就是作者在作品中所要講的意見。譬如水滸傳是寫民眾對政府的反抗，西廂記是寫男女間的戀愛，白樂天的「新豐折臂翁」是寫戰爭的悲慘。戲曲因為要在一定時間中使觀眾領會具體的概念的，所以主題尤要明截深刻。但是主題又要有「情節」來潤色，僅有主題而沒有情節來潤色也是不行的。情節又須有文學的表現，才能維持觀眾的興趣，所以我說「劇」在敘述一段事件須含有和小說同樣的文學的效力，也正是這箇意思呢。

(中略)

江氏說他的「病魔」是要用迷信做主題來描寫新舊思想的衝突的。這個主題果然可用，無如太缺乏文學的要素，太少情節，太覺興味索然令人難讀了。²⁵

葉榮鐘這段關於主題選擇的論述（劃底線處）出自日本劇作家暨評論家能島武文（1978-1941）的劇本創作指導書《編劇理論與實務》第四章〈主題與引發興趣的方法〉²⁶。葉榮鐘從能島武文那裡了解到選擇主題是寫劇的第一步，但他不直接談論劇本，而將劇本納入「文藝」這個大範疇來論述，並以水滸傳、西

²⁴ 同註 23。

²⁵ 同註 17，《台灣民報》第 272 號，1929 年 8 月 4 日，第 8 版。引文中的「Tema」為日文「テーマ」的羅馬拼音，「主題」之意。

²⁶ 能島武文，〈第四章 主題與引發興趣的方法〉（第四章 主題と興味の持ち方），《劇作理論與實務》（作劇の理論と實際）（東京：新潮社，1926 年），頁 52。能島武文畢業於早稻田大學英文科，大學期間創刊《戲劇與評論》（劇と評論），並學習劇場實務兩年，後來從事《演劇新潮》雜誌編輯，所創作的劇本具有岸田國士的風格。出處：秋庭太郎，〈大正期の劇作家〉，《日本新劇史 下卷》（東京：理想社，1971 年），頁 518。

廂記、新豐折臂翁等中國小說及詩詞為例，具體介紹何謂主題。葉榮鐘認為，若以主題的選擇來看，江肖梅以新舊思想的衝突作為主題是可用的，但這樣不足以達到劇本文學性，還必須重視情節描寫才行。葉榮鐘在此重申「劇本應具有和小說同等的效力」，提出了「以情節潤飾主題以達到文學性」的觀點。由這個觀點來看，〈病魔〉不但情節太少，不足以潤飾主題，敘述又興味索然，故不具備劇本文學性。

另外，葉榮鐘從人物描寫的角度指出〈病魔〉的問題：

戲曲是描寫人生的藝術，登場的人物須要個個具有真的「人間性」纔行。……若不能把登場人物的性格和心理描寫清楚就不成戲曲了。這個條件在小說也是一樣的，越是好的作品，性格的描寫、心理的跳躍越是明截、越是生動。

（中略）

能島武文說：戲曲是要描寫「人間」的，「人間描寫」不外是性格與心理的描寫哩。可見性格和心理的描寫在戲曲成立上是怎樣重要的條件了。江氏說「病魔」是要描寫新舊思想的衝突的，那末他的作品裡代表新思想的主人公自然要推「會社員潘維新」，代表舊思想的副主人公一定就是他的父親農夫潘邁信了。但是可惜他的描寫太糊塗、太混雜了，實在不能辨別那個是農夫，那個是會社員，也不能看出誰是新思想，誰是舊思想。²⁷

關於性格與心理描寫的觀點（劃底線處），葉榮鐘引用的出處是能島武文的《編劇理論與實務》第五章〈人物、性格、心理〉²⁸。葉榮鐘受能島武文主張以性格及心理的描寫來呈現「人間性」（人性）的觀點之啟示，主張性格和心理描寫是劇本成立的重要條件，但〈病魔〉的描寫卻混雜不明，連新舊思想各自的代表人物都無法辨別。這種無法清楚交待人物性格的描寫，當然沒有資格稱為劇本。

²⁷ 同註 17，《台灣民報》第 273 號，1929 年 8 月 11 日，第 9 版。

²⁸ 能島武文，第五章〈人物、性格、心理〉（第五章 人物、性格、心理），《劇作理論與實務》（作劇の理論と實際）（東京：新潮社，1926 年），頁 73。

由上可知，葉榮鐘將劇本視為新文學的文類，注重劇本的可讀性、文學性及支配性，從「以情節潤飾主題」、「以性格及心理描寫人物」兩個角度審視，發現〈病魔〉的情節少得無法潤飾主題；敘述索然無味，描寫混亂，無法透過性格及心理的描寫來呈現人性，造成觀眾難以理解。葉氏認為這種不具備文學性的劇本，不能算是新文學的表現，因此不能稱得上「劇」。

（三）文藝觀的建構

葉榮鐘大量引用日本劇論家的論述以強調自己的觀點，這是作為一位戲劇初學者的基本功。不過，他懂得將理論與現實結合，以所學進行劇本評論。例如，他談到一個破壞戲劇結構的問題——沒有結局：

戲曲的終局又須出自必然的結果才行。換言之就是一段事件的演進至此告一段落，形式內容皆沒有再進展的餘地，纔算一箇了局。譬如「易卜生」的「人形之家」是以女主人公的出奔做結局，「幽靈」是用主人公的宿病復發做終局，就是菊池寬的「屋上狂人」也是描寫家人對病人抱著一種無可如何的哀愁（所謂あきらめ）做結局的。狂人以後或者會變好，或者會變壞，家人對他雖則抱著憐憫之念，總是對他的病已經是下了無可如何的「斷念」了。所以作者的主題在心理上已經完全解決了。²⁹

葉榮鐘指出，戲劇必須要有結局，也就是事件發展告一段落，在內容和形式上都無法再進展的境地。葉榮鐘這個觀點（劃底線處）的出處是能島武文《劇作理論與實務》第十二章〈閉幕〉。能島武文引用亞里斯多德對於結局的定義：「前面的情節已被後面的情節承接，而且之後不會再發生任何情節」，指出許多劇本雖然寫著閉幕，但劇情並沒有真的終結。在閉幕的同時，劇情必須完全結束才行³⁰。在論述何謂真正的結局之後，葉榮鐘分析菊池寬的〈屋頂上的狂人〉，認為該劇的情節已經推演到家人對病人的病情抱著一種斷念(あきらめ)的心態，

²⁹ 同註 17，《台灣民報》第 274 號，1929 年 8 月 18 日，第 9 版。

³⁰ 同註 28，頁 142。

主題已在心理層面上完全解決，所以是一部有完整結局的戲劇。能島武文在十二章〈閉幕〉多以菊池寬劇作進行分析，但不曾評論過〈屋頂上的狂人〉，可知葉榮鐘對於〈屋頂上的狂人〉的分析是他自己思量後的想法。葉榮鐘能夠為「結局」提出「在心理層面上完全解決」這個觀點，可見其戲劇知識並沒有停留在引用的程度，而能夠透過反芻提出個人見解。

葉榮鐘提出「結局」的觀點之後，開始說明〈病魔〉的問題：

江氏的「病魔」，紙面上雖則寫著閉幕，但是戲曲的內容卻未曾閉幕，不但未到終局，並且可以延長至「無限長」。因此他所描寫的所謂新舊思想的衝突還未曾解決，也沒有解決的必然性的暗示。劇中新舊思想的鬭爭誰勝誰敗全然不明。……可見「邁信」的迷信是一毫不減的。他的迷信若不減少，則「祈神托佛」的把戲自然是層出不歇的……。這樣進展下去，我想至少也可以再演三五十幕。似這樣無目的、無解決的戲曲是自然主義的餘毒，現在已經徹底的被清算了。何況「病魔」的作法，戲曲尚且未成，那裡配談到什麼主義去呢？³¹

葉榮鐘認為〈病魔〉在劇本上雖然寫著閉幕，但劇情並沒有真的終結。新舊思想的鬥爭看不出勝負，會使戲劇無限延長下去。也就是說，代表舊思想的「邁信」（主角之一）若是迷信不減，就會不斷上演「祈神托佛」的把戲，讓一齣戲無止盡地延長下去。迷信者仍然迷信，新舊思想衝突的主題無法從心理層面得到完全的解決，故沒有所謂的結局。另外，葉榮鐘認為這種沒有完整結局的〈病魔〉是無目的、無解決的描寫手法，是自然主義的餘毒。這裡所說的自然主義，指的是日本引進自然主義後發展到後期的自然主義文學。

日本自然主義從明治 30 年代（1897 年起）至明治末年（1911 年）為止，在日本文壇維持著極大的勢力，是日本近代文學史上重要的文藝思潮。以左拉的科學實證主義為主的自然主義被介紹到日本之初，具有關心社會不公不義的特質，最大的特色是以科學態度解剖社會陰暗面。但是日本當時的科學思想尚

³¹ 同註 17，《台灣民報》第 274 號，1929 年 8 月 18 日，第 9 版。

未完全普及，也未充分掌握科學式的描寫手法，所描寫的對象慢慢地從社會議題轉移到個人問題。進入明治 40 年代（1907 年起）之後，自然主義文學採取印象式、客觀式的逼真描寫，傾向於暴露作家個人私生活，漸漸走向虛無頹廢的死胡同，最後被強調主觀的新浪漫派所取代³²。到了葉榮鐘寫作〈戲曲成立的諸條件〉的 1929 年，已經是普羅文學、新感覺派等新興文學抬頭的時期，自然主義已被揚棄，這就是葉榮鐘說自然主義已經澈底被清算的根據。然而〈病魔〉卻仍採用無目的、無解決的自然主義表現手法，故葉榮鐘稱之為自然主義的餘毒。葉榮鐘能從自然主義文學的發展脈絡指出〈病魔〉的問題，不但再次確認其對於劇本文學性的重視，也能看出其對於當時的文藝思潮發展有一定程度的了解。

從葉榮鐘在〈戲曲成立的諸條件〉的引用與分析，我們看到他靈活地以日本劇論家介紹的西方及日本戲劇理論做為論證來闡釋自我見解，為我們展現一位戲劇初學者透過學習建構自我文藝觀的過程。

三、與紫鵑的問答

葉榮鐘在與紫鵑的問答裡，針對戲劇與觀眾的問題表達了以下幾個觀點：

（一）戲劇不應離開觀眾

葉榮鐘在〈戲曲成立的諸條件〉談到戲劇與觀眾的關係：

戲曲是不能離開觀眾而超然獨立的，所以戲曲的內容第一要使觀眾能充分理解。不但要觀眾能理解，還要使觀眾對牠能夠發出同情和同感才好。³³

此觀點出自能島武文《劇作理論與實務》第六章〈分幕〉³⁴。葉榮鐘藉此觀點強調戲劇不能離開觀眾，戲劇的內容必須讓觀眾看得懂。紫鵑對此提出疑問：

³² 久松潛一，《日本文学史 近代 新訂改版》（東京：至文堂，1966 年），頁 93-140。

³³ 同註 17，《台灣民報》第 274 號，1929 年 8 月 18 日，第 9 版。

³⁴ 同註 28，頁 88-89。

我以為好的戲劇往往使觀眾不但不能充分理解，並且會使他們發生反感的。你看，易卜生不是個戲劇的巨星嗎？為什麼當時的民眾會給他一個「不道德著作家」的頭銜呢？……為什麼自從「娜拉」發表以後，當時的民眾竟把易氏攻擊得不遺餘力……？其最大的原因就是當時的一般民眾對於藝術的鑑賞能力不足以理解易氏之傑作。³⁵

對於知名戲劇家易卜生受民眾攻擊、被封為「不道德著作家」之事，紫鵑認為是民眾對於藝術的鑑賞能力不足所致，故覺得好的戲劇往往使觀眾無法充分理解、甚至產生反感。而葉榮鐘卻主張戲劇應使觀眾能充分理解，這使紫鵑感到困惑。葉榮鐘的回應是：

天下斷然沒有使人看不懂的好戲曲。「娜拉」一劇會使當時的民眾反對、指斥易氏為「不道德著作家」者，正可以證明觀眾是很明白「娜拉」的「獨立宣言」是違背他們的社會道德的。假使當時的觀眾不能了解劇中的情節，哪裡會發生反對和排斥呢？（中略）戲曲誠然有一部分是不容易理解的，這是藝術的部分，紫鵑女士所指摘的似乎是屬於這個問題，但我所講的是屬於情節 Story 的方面。³⁶

葉榮鐘認為，只要是好的戲劇，就能讓觀眾理解。理解可以分為兩種層次，第一種是看得懂情節，第二種是了解劇中表現的藝術性。當時觀眾之所以反對易卜生，不是看不懂情節，而是認為劇中的「獨立宣言」違背他們的社會道德而加以反對。換句話說，如果觀眾看不懂劇中情節，也就不會出來反對了。葉榮鐘在回答紫鵑時，能夠辨析出「看不懂情節」和「反對劇中主張」的差異，不再倚賴別人的論述，能以自己的話說清楚，足見他已將先前吸收的戲劇理論內化成自己的戲劇觀。

³⁵ 紫鵑女士，〈「戲曲成立的諸條件」的商榷：致葉榮鐘氏的一封信〉，《台灣民報》第 278 號，1929 年 9 月 15 日，第 8 版。

³⁶ 葉榮鐘，〈戲曲與觀眾（下）：答紫鵑女士〉，《台灣民報》第 287 號，1929 年 11 月 17 日，第 9 版。

紫鵑表達他認為大眾不具備藝術鑑賞力的看法之後，進一步思考戲劇是否應該降低藝術性以迎合大眾：

在這裡（按：台灣）——民眾的鑑賞力像這樣薄弱的地方——戲劇的內容是不是應該降低了自身的價值去俯就他們，使他們能充分理解呢？對於這個問題，我總是懷疑著，終於不得要領！不過在現代，藝術運動已超過了民眾運動長足而進，藝術運動無論如何半刻都不容其停頓，……戲曲的本身似乎不應該降低了牠的價值去俯就民眾的。³⁷

紫鵑表示自己一直在思考戲劇是否應該降低藝術性以迎合大眾，最後他自己提出一個答案：為了推展藝術運動，不應為了配合大眾的程度而降低藝術性。對於這個問題，葉榮鐘首先強調戲劇不應離開觀眾：

演劇不能離開觀眾，這也是極普通的常識。法國的洛門說「演劇能置多數人於同一情緒之下，使他們成為友愛的結合。演劇好像民眾在吸飲詩人的想像中的活動力和熱情的無料食卓」。（〈戲曲與觀眾（下）：答紫鵑女士〉）

葉榮鐘在此的引用（劃底線處）出處是法國作家羅曼羅蘭（Romain Rolland，即葉榮鐘所言之「洛門」，1866-1944）《民眾藝術論》（1903年）第三篇〈戲劇之外〉第一節「平民祭」。由於葉榮鐘不諳法文，引用出處可能來自日本無政府主義者大杉榮（1885-1923）翻譯的《民眾藝術論》³⁸，但也極有可能引自葉榮鐘在論爭當中曾引述的楠山正雄《近代劇十二講》第十二講〈新戲曲與民眾劇〉中的節譯³⁹。葉榮鐘將這段引文做為〈戲曲與觀眾〉的結論，可知是其對於戲劇的重要看法。但文句稍嫌滯塞，筆者重譯如下：「戲劇能將多數人置於相同的

³⁷ 同註 35。

³⁸ 目前可知最早的大杉榮《民眾藝術論》譯本出版於 1917 年：羅曼羅蘭（ロメン・ロオラン）著，大杉榮譯，《民眾藝術論：新劇美學論》（東京：阿蘭陀書房，1917 年）。筆者取得的是 1921 年版本：羅曼羅蘭（ロメン・ロオラン）著，大杉榮譯，《民眾藝術論》（東京アルス合資會社，1921 年）。葉榮鐘引文出處在第 147 頁。

³⁹ 同註 23，頁 725-726。

情緒之下，使他們友愛地結合。戲劇就像一張免費供食的大型餐桌，人們可以自由前來享用詩人在想像中展現的活動力和熱情。」

楠山正雄在《近代劇十二講》第一講〈近代劇的搖籃〉引用羅曼羅蘭《民眾藝術論》做為開場白：

羅曼羅蘭說：「藝術家發現民眾是近代發生的不可思議之事。」（《民眾藝術論》〈序論〉）我想加上一句：「近代劇是有了這個發現才得以成立的新藝術」。

在這個詩成為貴族的遊戲、小說成為資產階級的消遣讀物的時代，戲劇是民眾需要之物。⁴⁰

楠山正雄高舉羅曼羅蘭「藝術家發現民眾」之語，以「戲劇是民眾需要之物」做為貫穿《近代劇十二講》的中心精神，並且以《民眾藝術論》第三篇〈戲劇之外〉全文（第一節「平民祭」及第二節「結論」）做為全書的結語，引用篇幅長達 5 頁⁴¹。

根據久保芳太郎的研究可知，在日本大正時期追求自由民主的機運下，本間久雄及加藤夫等人開始提倡「民眾藝術論」，不過「民眾」一詞卻曖昧不明。後來，大杉榮從階級的觀點將「民眾」明確定義為「平民勞動者」，並且援用羅曼羅蘭《民眾藝術論》提出他自己的民眾藝術論：由民眾創作、為民眾而作、屬於民眾的藝術，才是真正的「民眾藝術」。大杉榮的「民眾藝術論」成為反對體制的人們欲推倒現有社會秩序時所依據的藝術理論⁴²。羅曼羅蘭的《民眾藝術論》經過大杉榮的翻譯及推廣，在日本左派團體發揮極大的影響。當時正在日本留學的葉榮鐘從這股羅曼羅蘭風潮對民眾與藝術的關係得到啟發，堅持藝術應為民眾服務，應使觀眾能充分理解的觀點。

⁴⁰ 同註 23，頁 6。

⁴¹ 對照大杉榮《民眾藝術論》譯本可知，楠山正雄《近代劇十二講》節譯的是第三篇「戲劇之外」全文。不過，兩者譯文並不一致，楠山正雄並非引用大杉榮譯文。

⁴² 久保田芳太郎，〈解說〉，《大杉榮全集 第 5 卷 文芸論集》（東京：日本圖書センター，1995 年），頁 275-283。

（二）戲劇應配合民眾的鑑賞力——應具娛樂性

葉榮鐘以羅曼羅蘭的觀點強調戲劇不應離開觀眾，並以當時劇壇的流行為例，說明戲劇必須迎合大眾的喜好才行：

民眾是愚蒙的居多數，……演劇要盡它的使命，勢不得不要去俯就民眾了。你看那所謂 Review 會那麼流行，而所謂「演劇的實驗室」的「小戲院」反要氣息奄奄、日就衰微的現狀，也就可以明白此間的消息了。

宋春舫在他的「中國新劇劇本之商榷」的論文中說：「夫劇本雖有左右社會之勢力，然須視社會之能容納劇本與否為轉移。故劇本唯一之目的在迎合社會之心理，不獨迎合社會少數人之心理已也，尤當迎合多數人之心理。」（〈戲曲與觀眾（下）：答紫鵲女士〉）

這裡的「Review」來自於日文「レビュー」的音譯，正確的英文是「Revue」。Revue 稱為歌舞劇，屬於當時日本流行的輕演劇其中一種，採取音樂結合色情、滑稽、與荒誕的綜藝表演型態⁴³。葉榮鐘指出當時日本劇壇的狀況是：Revue 迎合觀眾鑑賞水準而蔚為流行，相反地，做為新劇實驗場域的小戲院（小劇場）因採取藝術至上主義而乏人問津。這說明了 Revue 符合多數人的鑑賞能力而得以大流行。葉榮鐘進一步引用中國現代戲劇理論家宋春舫（1892-1938）在〈中國新劇劇本之商榷〉中提出的「劇本創作應符合社會多數人的需求」的觀點⁴⁴，重申戲劇不能離開觀眾。

根據宋寶珍的研究可知，宋春舫以西方戲劇介紹者和傳播者的身分知名於中國。當時五四文壇大力宣傳易卜生戲劇，但宋春舫基於五四戲劇改良運動興起之後的戲劇現狀，反對易卜生的社會問題劇，推崇現代主義派臘必虛（Eugène Labiche）的滑稽戲。宋春舫認為，社會問題劇陳義過高，難以符合觀眾的觀念和智識水平；滑稽戲迎合群眾心理，而且是無國際界限的⁴⁵。宋春舫主張的滑

⁴³ 石婉舜，〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉（台北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2002年），頁104。

⁴⁴ 宋春舫，〈中國新劇劇本之商榷〉，《宋春舫論劇第一集》（上海：中華書局，1930年），頁267。（初版1923年）。

⁴⁵ 宋寶珍，〈第三章 宋春舫：在中西比照中探尋中國戲劇的理論方向〉，《殘缺的戲劇翅膀：

稽戲和日本流行的輕演劇 Revue 皆能配合民眾的鑑賞能力，也是符合民眾享受娛樂性的通俗形式，更能夠掌握民眾的觀劇心態，因而得以流行。

（三）不應捨棄藝術性

戲劇因離不開觀眾而必須具備娛樂性，但是否就此放棄藝術性？葉榮鐘說：

我們的民眾的愚蒙，不能容納高級的劇本……，不能用那「藝術至上主義」的戲曲去強要他們理解的。然而戲曲是不能離開觀眾而獨立的，所以我想今後的戲曲的最理想的形態應該是要包含娛樂的分子和藝術的價值（教化的分子在內）的。（〈戲曲與觀眾（下）：答紫鵲女士〉）

葉榮鐘認為，藝術的價值（藝術性）是必須堅守的，但藝術至上主義使觀眾接受度下降，又不願為了屈就觀眾而降低藝術水平。既要吸引觀眾，又要維持藝術性，就得設法同時維持兩者，並且藝術的價值必須含有「教化的分子」。前述葉榮鐘曾以「倫理是倫理、文學是文學」為由，批判張淑子以文學進行道德「教化」的觀念；而在此處卻主張戲劇應具有「教化」功能，看似自相矛盾。不過，從葉榮鐘在以下〈中國新文學概觀〉一文對於「教化」的解釋，便可區分其與張淑子的差異。

在〈中國新文學概觀〉裡，葉榮鐘引用宋春舫〈中國新劇劇本之商榷〉，認同宋春舫反對社會問題劇的論述，但對於其中一句話感到不滿：

宋春舫的批難一一令人首肯，不過他說「劇本唯一之目的在迎合社會多數人之心理」這句話，未免有些語弊，新劇若是單以追隨民眾之嗜好，迎合社會之心理為能事，那就沒有意義了，演劇是有了觀眾才能夠成立的，若沒有能力扭住觀眾的興味的演劇根本是完全失敗的，同樣的理由，若不能純化觀眾的情操，提高人間的精神生活的演劇也是墮落的。

中國現代戲劇理論批評史稿》（北京：北京廣播學院出版社，2002年），頁46-72。關於宋春舫對於臘必虛的引介，參見：羅仕龍，〈舊社會，新文本：臘必虛喜劇在現代中國的翻譯與傳播〉，《清華中文學報》第16期（2016年12月），頁207-256。

所以，新劇最理想的形態，是在於能夠使觀眾得到慰藉和共鳴，同時猶能提高觀眾的生活意識。具體的來講就是在形式的方面能夠達到娛樂的目的，在內容的方面又能收到教化的效果。⁴⁶

葉榮鐘認同宋春舫重視觀眾的戲劇觀，但不認同「劇本唯一之目的在迎合社會多數人之心理」這句話。葉榮鐘主張，為了「使民眾能夠得到慰藉和共鳴」，戲劇必須迎合民眾的觀劇嗜好以「扭住觀眾的興味」，故應在形式上具有娛樂性；另一方面，戲劇還必須「純化觀眾的情操，提高人間的精神生活」，故在內容上應具有藝術性，以達到「提高觀眾的生活意識」的「教化」功能。因此，葉榮鐘所言的「教化」指的是提高民眾的生活意識，出發點在於以戲劇為「民眾」服務，這正與羅曼羅蘭《民眾藝術論》的核心思想相契合。

如同大杉榮對羅曼羅蘭提倡民眾藝術論的目的所做的詮釋：

在那個紛亂的時代，民眾正在奮鬥之時，我們應該和民眾並肩作戰，讓民眾奮起而行，將那個阻絕民眾應行之路的無知觀念予以破除，並且將偏見加以排斥，這就是藝術的目的。⁴⁷

羅曼羅蘭認為，面對新時代的來臨，民眾不知如何表達他們的感受及想法，故藝術必須重視民眾的問題，設法培養民眾的感受性和藝術教養，以面對新時代的快速變化。這個觀點正可以解釋葉榮鐘的「教化」觀：在新舊過渡的社會裡，藝術應該以民眾為服務對象，提供具有藝術性的文藝以感動民眾，使民眾具備面對新社會變化的能力。

由此可知，葉榮鐘的「教化」指的是以民眾為服務對象而欲以文藝涵養民眾。他提出的「倫理是倫理、文學是文學」，強調戲劇做為文學的藝術性，唯有讓戲劇具備藝術性，才能讓民眾得到「教化」（或者說「涵養」）以適應新社會，從舊社會澈底走出來。相對地，張淑子的「教化」並非以民眾為主體，而是以道

⁴⁶ 葉榮鐘，〈中國新文學概觀〉，《新民會文存第三輯》（東京：新民會，1930年6月）。引自註5，頁247。

⁴⁷ 大杉榮，〈為了新世界所須的新藝術〉（新しき世界の為めの新しき芸術），《早稻田文学》1917年10月號。引文出處：新日本出版社編集部編，《日本プロレタリア文学評論集・1 前期プロレタリア文学評論集》（東京：新日本出版社，1990年），頁41。

德為服務對象，欲以戲劇為手段向民眾進行道德宣傳，使民眾服膺於傳統的道德觀。

由上可知，葉榮鐘的文藝觀是，娛樂性只是吸引觀眾的手段，戲劇的最大使命乃在於以藝術性陶冶民眾，不應一味為了追求娛樂性而犧牲藝術性，欲解決「藝術至上主義使觀眾離開、屈就觀眾使藝術水平降低」這個兩難困境，最佳的解決方案便是在具有娛樂性的同時保留住藝術性。

(四) 以舊劇之長補新劇之短

對於如何同時具備娛樂性和藝術性，葉榮鐘提出的實踐方案是：

無產階級派的演劇運動很可以做我們的榜樣，因為大眾的愚蒙不論立在什麼主義的觀點去觀察都是一樣的，他們所採用的方法，我們也盡可以拿來應用的。他們指示我們的有兩個問題，第一是應當怎樣去攝取舊劇的精髓來補救新劇的枯澀無味的形式，……第二是要如何降低劇本的程度去和大眾妥協，關於這個問題，日本的北村喜八氏在本月號的「新潮」於「新劇運動的現況及其任務」的論文中說：「劇本的選定，毫無要求高級的意識水準的必要。不！反是要求那程度極低、易於理解的階級鬥爭的初步的戲曲，而且在能夠阻止一般大眾不致流於反動的程度的滑稽有趣的戲曲也是必要的。」

(中略)

雖然純文學的戲曲也許還有它獨自的使命和價值，但是在劇的社會的使命這一點——至少在我們台灣的現狀來講，那樣高踏派的作品我們大可以「敬而遠之」。……演劇是民眾吸飲詩人想像中的活動力和熱情的無料食卓！演劇是涵養民眾的趣味和品性的社會的學校！所以我們不必去以那些坐在「象牙之塔」裡打盹的所謂高級戲曲為希罕了。(〈戲曲與觀眾(下)：答紫鵲女士〉)

葉榮鐘認為可以借鑑無產階級派演劇運動的作法。即便不認同馬克思主義，但文藝大眾化是任何階級都重視的問題，無產階級派演劇運動在「攝取舊劇的優點以補救新劇的枯澀無味」、以及「設法降低劇本的程度以符合大眾」這兩個作法，是值得參考的。葉榮鐘在此引述的是普羅戲劇家北村喜八（1898-1960）〈新劇運動的現狀及其任務〉（《新潮》1929年11月號）的觀點。北村喜八認為，日本唯一的普羅劇團「左翼劇場」的活動對象以階級意識高的勞工為主，尚未著力於未組織的勞工、學生及小市民階層。為了吸引這些水平低落的民眾，應重視劇本的選擇。現在需要的，不只是程度低、易理解、階級鬥爭性低的劇本，還需要滑稽有趣的劇本，只要不流於反動即可⁴⁸。

日本最早的左翼戲劇由社會主義人士在明治末年開始推動，1920年組成日本勞動劇團。1928年，左翼文藝統一陣線「納普」（全日本無產者藝術聯盟，NAPE）成立，「左翼劇場」隨之誕生。1929年，納普成立全國性戲劇組織「PLOT」（日本無產階級劇場同盟），以各種不同的演出形態，在勞工及農民等新觀眾階層之間展開活潑的運動，並於1930年代初期達到顛峰⁴⁹。葉榮鐘寫作〈戲曲與觀眾〉的1929年底是日本普羅戲劇衝往高峰的運動期，普羅劇團在日本各地積極展開活動，當時正在東京留學的葉榮鐘肯定注意到這股熱烈的風潮。他從中得到的啟示是，能讓新劇同時具備娛樂性和藝術性的方法是，從攝取舊劇的優點補救新劇缺點，設法降低劇本的程度以符合大眾。

事實上，關於以舊劇之長補新劇之短的看法，葉榮鐘除了從日本普羅派受到啟發，也受教於宋春舫〈中國新劇劇本之商榷〉的觀點。葉榮鐘的〈戲曲與觀眾〉雖然只引用宋春舫「劇本不能離開觀眾」的觀點，但在之後幾天完成的〈中國新文學概觀〉裡，對〈中國新劇劇本之商榷〉有更長篇幅的引用。葉榮

⁴⁸ 北村喜八，〈新劇運動的現狀及其任務〉（新劇運動の現狀とその任務），《新潮》第11號（1929年11月），頁11。北村喜八畢業於東京帝國大學英文科，在築地小劇場成立之初加入文藝部，後來擔任演出，除了翻譯西洋劇本之外，也創作劇本，是大正時期知名的劇作家之一。出處：秋庭太郎，〈大正期の劇作家〉，《日本新劇史下卷》（東京：理想社，1971年），頁527。

⁴⁹ 日本大百科全書（ニッポニカ），〈プロレタリア演劇〉，（來源：<https://kotobank.jp/dictionary/nipponica/>，2019年1月30日）。

鐘引用該文反對社會問題劇的論述：中國新劇運動指導者引進跟中國人無關緊要的社會問題劇，硬要中國人去理解，是錯誤的作法。葉榮鐘主張：

舊劇之病在乎內容空虛，新劇之病在乎形式無味，今後的新劇運動，若不能把兩方面的長短得失善為取捨，善為調節，創造一種內容豐富，形式優美的真的新劇是不能成功的。要解決這個問題非徹底的下一番功夫研究舊劇不可。⁵⁰

葉榮鐘認為中國新劇運動應截長補短以創造內容豐富、形式優美的新劇。所以，具體的作法便是要以新的眼光去攝取舊劇的長處來補新劇的短處。至此，葉榮鐘借鑑無產階級派戲劇運動的作法及宋春舫反對社會問題劇的觀點，對於戲劇如何兼具娛樂性和藝術性的問題思考出明確的答案。

在〈戲曲與觀眾〉的最後，葉榮鐘重申戲劇的社會功能，再次揭示羅曼羅蘭的民眾藝術論：「戲劇就像一張免費供食的大型餐桌，人們可以自由前來享用詩人在想像中展現的活動力和熱情」，強調現在台灣需要的，不是只在形式上表現娛樂性的通俗戲劇，也不是只在內容上追求藝術性的純文學戲劇，而是能夠同時滿足民眾觀劇嗜好及涵養品性的戲劇。

從上述葉榮鐘對於戲劇與觀眾的關係之析論可知，葉榮鐘的藝術觀來自於羅曼羅蘭的民眾藝術論，而為了實現兼具娛樂性和藝術性的戲劇，願意向不同「主義」的無產階級派學習實踐方法。此舉是葉榮鐘在不認同資產階級文藝、也不願接受無產階級文藝之下的折衷作法。

四、羅曼羅蘭《民眾藝術論》的傳播

前述筆者透過引文出處比對及考證，指出葉榮鐘對於羅曼羅蘭《民眾藝術論》的接收來源，很有可能來自大杉榮《民眾藝術論》譯本或楠山正雄《近代劇十二講》節譯。不過，基於葉榮鐘在留日期間熱中於研讀魯迅等人的中國新

⁵⁰ 同註 5，頁 247。

文學作品⁵¹，不能排除他從中國出版物閱讀到《民眾藝術論》的可能性。本小節將從《民眾藝術論》譯介到中國的狀況考察葉榮鐘的接收來源。

（一）葉榮鐘引文出處

在 1910、20 年代，《民眾藝術論》有兩種日文譯本。最早由大杉榮譯成日文，於 1917 年出版，後於 1921 年再版。次年，法文翻譯家兼小說家木村莊太（1889-1950）以《民眾劇論》書名出版第二個譯本⁵²。民眾藝術論在當時在日本具進步思想的文壇形成一股風潮，促使《民眾藝術論》從法文譯成日文⁵³。在中國，最早的《民眾藝術論》譯文在 1923 年 4 月到 6 月之間刊載於《學滙》⁵⁴，作品標題下方寫著「羅曼羅蘭原著，老梅轉譯」。

譯者「老梅」是誰？根據謝泳的論文可知，《學滙》是北京《國風日報》的副刊，1922 年 10 月 10 日創刊，約一年以後停刊。當時無政府主義第一代元老景梅九（1882-1959）任《學滙》主編，曾以「老梅」筆名發表數篇譯文⁵⁵。根據這個描述，「老梅」應為景梅九⁵⁶。另外，「老梅」曾在 1923 年 10 月發表一篇〈悲憶大杉榮〉，談及自己在 5 年前意志消沉時讀到大杉榮的文章〈鎖工場〉，讓他受到極大的鼓舞，又變回了極端的安那其主義者。他不但將此文譯出，還寫了一篇感想，也開始留心收集大杉榮的著作，其中包含大杉榮譯的《民眾藝術論》⁵⁷。這一句「極端的安那其主義者」佐證了「老梅」就是無政府主義者景梅九。

⁵¹ 葉榮鐘曾在一篇手稿中追憶他的留學日本生活：「當時我正熱中於中國新文學，胡適、魯迅、周作人、郁達夫等的作品，幾乎無所不讀。晚間非到午夜一兩點鐘不能就寢。」出處：葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館，〈葉榮鐘談論戀愛觀的文章〉，（來源：<http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/>，2019 年 1 月 30 日）。

⁵² 羅曼羅蘭（ロマン・ローラン）著，木村莊太譯，《民眾劇論》（東京：二松堂，1922 年）。

⁵³ 高野澄，《大杉榮》（東京：清水書院，1991），頁 87。

⁵⁴ 羅曼羅蘭著，老梅轉譯，〈民眾藝術論〉，《學滙》第 176 期（1923 年 4 月 23 日）至第 226 期（1923 年 6 月 18 日）。

⁵⁵ 謝泳，〈一九四九年前相對論傳播及對中國知識界的影響〉，《二十一世紀雙月刊》第 89 期（2005 年 6 月），頁 50-63。

⁵⁶ 「老梅」也是蘇雪林（1896-1998）的筆名之一。但蘇雪林精通法文，可以從原文譯出《民眾藝術論》，不需要「轉譯」，因此不可能是《民眾藝術論》的轉譯者。繁體中文書庫，〈蘇雪霖作品集〉，（來源：<http://www.bwsk.net/xd/s/shuxuelin/index.html>，2019 年 1 月 30 日）。

⁵⁷ 老梅，〈悲憶大杉榮〉，《學滙》第 327 期（1923 年 10 月 6 日），頁 0-1。

「老梅」的〈鎖工場〉譯文及感想刊載於 1920 年 10 月的《民國日報·覺悟》，譯者及作者署名皆為「M·U」⁵⁸。所以「M·U」也是景梅九的筆名。再者，《山西文獻》記載：「景先生諱定成，字梅九，筆名老梅，有時自署枚九，英文筆名 MU。」⁵⁹我們可以更加確定，「老梅」和「M·U」都是景梅九的筆名。因此，中國最早的《民眾藝術論》譯文便是由景梅九於 1923 年「轉譯」來的。

那麼，景梅九「轉譯」自何種語言？誰的譯本？這個問題可以從景梅九的收藏書目、翻譯經驗、語言能力等面向來考察。景梅九曾說他翻譯〈鎖工場〉之後開始留心收集大杉榮的著作及譯作，曾收集到大杉榮翻譯的盧騷《懺悔》、達爾文《人生之源》、克魯泡特金《自敘傳》、羅曼羅蘭《民眾藝術論》⁶⁰。從收藏書目來看，可以確定景梅九擁有大杉榮《民眾藝術論》日譯本。再者，景梅九是知名的無政府主義者，1902 至 1906 年留日期間曾向大杉榮學習世界語，並且在他主編的《學滙》刊載大量宣揚無政府主義的評論，也從日文翻譯或轉譯許多該主義的著作。例如他曾翻譯大杉榮的著作《革命的失敗》⁶¹，也曾轉譯克魯泡特金的《麵包略取》⁶²。由此可知，他以日語為媒介譯介了許多無政府主義書籍，他是一位中日語譯者。而在當時，日本雖有大杉榮及木村莊太兩種譯本，但景梅九已收藏有大杉榮譯本，而且兩人皆為無政府主義者，因此景梅九以大杉榮譯本做為轉譯的文本的可能性極高。

在 1930 年以前，除了景梅九之外，馬克思主義者馮雪峰也曾從日文譯過《民眾藝術論》。他在 1927 年以「畫室」筆名，在《莽原》以〈「民眾戲曲」底序論：平民與劇〉篇名，譯載《民眾藝術論》序論⁶³。那麼，葉榮鐘有可能引用景梅

⁵⁸ 大杉榮著，M·U 譯，〈譯述：鎖工場〉《民國日報·覺悟》10 卷 10 期（1920 年 10 月 10 日）頁 1-3。M·U，〈讀鎖工場的雜感〉，《民國日報·覺悟》10 卷 11 期（1920 年 10 月 11 日），頁 0-1。

⁵⁹ 趙采晨，〈曠代奇才景梅九〉，《山西文獻》第 2 期（1973 年 7 月），頁 7。

⁶⁰ 同註 57。

⁶¹ 大杉榮著，老梅譯，〈巴枯寧革命之最後（原名革命之失敗）〉，《學滙》第 346 期（1923 年 11 月 11 日），頁 0-1。譯自：大杉榮著，《革命的失敗》（東京：勞動運動社，1922 年），頁 3-5。

⁶² 克魯泡特金原著，老梅轉譯，〈麵包略取〉，《學滙》第 443 期，1924 年 12 月 19 日至 478 期 1925 年 2 月 21 日。

⁶³ 羅曼羅蘭著，畫室（馮雪峰）譯，〈「民眾戲曲」底序論：平民與劇〉，《莽原》2 卷第 23/24 期，（1927 年 12 月 25 日），頁 877-883。

九或馮雪峰譯文嗎？景梅九在《學滙》的譯文並未全書譯出，只刊載序論「平民和劇」（局部），以及第一篇「過去的劇」和第二篇「新劇」；馮雪峰則只譯了序論。然而，葉榮鐘引用的是第三篇〈戲劇之外〉裡第一節「平民祭」，故不可能引用景梅九或馮雪峰譯文，由此可斷定引用出處不可能來自中國，而是來自日本大杉榮《民眾藝術論》譯本或楠山正雄《近代劇十二講》節譯。

（二）以魯迅為媒介的傳播管道

本文透過版本及譯者身分考察，釐清中國最早的《民眾藝術論》譯文是由景梅九於 1923 年從大杉榮《民眾藝術論》日譯本轉譯而成。在 1930 年之前，還有馮雪峰的《民眾藝術論》譯文，但兩份譯文都未刊載葉榮鐘引用的部分，故確定引用來源是日本。不過，基於台灣文人向日本汲取新知的同時，也會關注中國新文學的發展，仍有可能從中國接收到民眾藝術論相關訊息。

從葉榮鐘家屬捐給清大圖書館的特藏資料可知，葉榮鐘對魯迅的著作有所收集，還將魯迅相關文章製作剪報收藏，甚至親手抄寫魯迅詩作。葉榮鐘在 1966 年 5 月 5 日的手寫初稿〈記鹿港的普渡歌〉提到：「最近整理舊書籍，翻出一束『語絲』。」⁶⁴葉榮鐘收藏由魯迅發起的《語絲》⁶⁵一事佐證了他對魯迅的關注，故他有可能透過魯迅的譯文或出版物接收到羅曼羅蘭民眾藝術論消息。因此，以下將以魯迅為案例，考察葉榮鐘從中國的出版物獲知羅曼羅蘭民眾藝術論消息的可能性。

中國對於羅曼羅蘭的譯介是五四時期空前繁榮的翻譯事業的成果之一。在當時，翻譯作品為了符合中國的需要，密切配合當時反帝反封建的風潮，受到讀者的喜好和支持。羅曼羅蘭因在第一次世界大戰中堅持反對戰爭的立場而獲得中國人民的敬仰，也引起中國文藝界的注意⁶⁶。全面性譯介羅曼羅蘭作品的

⁶⁴ 此文後收於葉榮鐘，《半壁書齋隨筆》（台中：晨星，2000 年）；葉榮鐘，《小屋大車集》（台中：中央書局，1967 年）。

⁶⁵ 《語絲》：文藝期刊，由魯迅等人發起，北京大學新潮社編輯的刊物，北新書局發行，週刊，共 260 期，1924 年 11 月 17 日發行第 1 期。全國報刊索引，〈語絲〉，（來源：www.cnbkasy.com，2018 年 11 月 15 日）

⁶⁶ 馮至、陳祚敏、羅業森，〈五四時期俄羅斯文學和其他歐洲國家文學的翻譯和介紹〉，《北

刊物，當推魯迅任《莽原》⁶⁷主編時在 1926 年推出羅曼羅蘭專號，內容有趙少侯〈羅曼羅蘭評傳〉、張定璜〈讀「超戰篇」同「先驅」〉共 2 篇評論，以及魯迅譯〈羅曼羅蘭的真勇主義〉、金滿成譯〈混亂之上〉（譯自《混亂之上》）、常惠譯〈給蒿普德曼的一封信〉及〈答誣我者書〉（收於《超越戰爭》）共 4 篇譯文。其中〈羅曼羅蘭評傳〉和〈羅曼羅蘭的真勇主義〉涉及了《民眾藝術論》。

趙少侯（1899-1978）在〈羅曼羅蘭評傳〉介紹羅曼羅蘭的生平和作品，其中節譯了《民眾的戲劇》（即《民眾藝術論》）裡一小段文字，說明羅曼羅蘭為了破除當時頹廢虛偽的藝術而追求真正的藝術之態度⁶⁸。筆者對照大杉榮譯本，找出原文出處是《民眾藝術論》第二篇「新劇」第二節「新劇場」。趙少侯原名趙祖欣，1919 年畢業於北京大學法文系，曾在北平大學、中法大學及青島大學任教⁶⁹。趙少侯的法文學養可以判斷，這一小段《民眾藝術論》應是從法文原文譯出的。

魯迅譯的〈羅曼羅蘭的真勇主義〉使用的文本是日本文藝評論家中澤臨川（1878-1920）、翻譯家兼劇作家生田長江（1882-1936）在 1915 年 12 月出版的《近代思想十六講》（1915 年）裡的第十六講〈ロマン・ロオランの真勇主義〉。〈羅曼羅蘭的真勇主義〉評析羅曼羅蘭在《貝多芬》及《約翰·克利斯朵夫》兩作中表現的核心思想「真勇主義」（或稱英雄主義）。該文節譯《演劇論》（即《民眾藝術論》）附錄的「宣言書」，說明羅曼羅蘭是穿著思想家和藝術家衣服的人道戰士，提倡為民眾服務的藝術觀⁷⁰。筆者對照大杉榮譯本，找出「宣言書」的出處是附錄五「《劇本藝術評論》與平民劇」（『戲曲芸術評論』と平民劇）

京大學學報（人文學科）第 2 期（1959 年 5 月 1 日），頁 129-149。

⁶⁷ 《莽原》：文藝期刊，於 1925 年 4 月創刊於北京，魯迅任主編，共出 32 期，週刊，主刊《京報》；1926 年 1 月後改為半月刊，單獨出版，共出 48 期，未名社出版。全國報刊索引，〈莽原〉、〈京報〉，（來源：www.cnbkcsy.com，2018 年 11 月 15 日）。

⁶⁸ 趙少侯，〈羅曼羅蘭評傳〉，《莽原》1 卷第 7、8 期合刊（1926 年 4 月 26 日），頁 289-325。

⁶⁹ 何寶民，〈《刁斗》與趙少侯等山大教授〉，《河南教育（高教）》第 7 期（2017 年 7 月），頁 56-59。

⁷⁰ 中澤臨川、生田長江合著，魯迅譯，〈羅曼羅蘭的真勇主義〉，《莽原》1 卷 7、8 期合刊（1926 年 4 月 26 日），頁 254-288。譯自：中澤臨川、生田長江合著，〈ロマン・ロオランの真勇主義〉，《近代思想十六講》（東京：新潮社，1915 年 12 月）。筆者取得的是 1916 年 2 月出版的第三版，譯文出處為頁 495-522。

裡的第一節「敦請召開平民劇國際大會宣言書草案」(平民劇国際大会の開催を促す廻状草案)。此草案呼籲法國政府在 1900 年萬國博覽會召開平民劇國際大會，文末附註擬稿人為羅曼羅蘭⁷¹。作者之一的中澤臨川被喻為「評論界裡勇敢的人道主義鬥士」⁷²，作者之二的生田長江與大杉榮、堺利彥等人多所交流，對社會主義感到關心，甚至在 1919 年翻譯出版馬克思《資本論》⁷³。因此，〈羅曼羅蘭的真勇主義〉是中澤臨川和生田長江對於羅曼羅蘭的人道主義及社會主義有所同感而寫下的。

從葉榮鐘對於魯迅的著作及編輯刊物有所收集和閱讀來看，他極有可能透過魯迅主編的《莽原》讀到〈羅曼羅蘭評傳〉和〈羅曼羅蘭的真勇主義〉裡節譯的《民眾藝術論》及相關介紹。因此，葉榮鐘在譯介《民眾藝術論》時參考魯迅對羅曼羅蘭的翻譯介紹的可能性是極高的。

經由以上考察可知，葉榮鐘對於羅曼羅蘭《民眾藝術論》的接收來源，除了直接引用大杉榮譯本或楠山正雄的《近代劇十二講》之外，也極有可能以魯迅為媒介從中國的出版物接收到羅曼羅蘭《民眾藝術論》的訊息。有趣的是，魯迅的譯介原文取自日本，葉榮鐘以魯迅為媒介所獲得的訊息，其實是從日本轉介而來的。這說明了台灣知識分子雖然透過日本和中國兩條路徑接收西方思潮，但中國並非全部直接取自西方，有些部分是從日本轉手而來的。西方思潮在中國傳播時的路徑多樣化，值得進一步細緻討論。再者，《民眾藝術論》被大杉榮從法國譯介到日本，再由景梅九從日本譯介到中國，都是作為無政府主義的藝術理論而被翻譯出來。也就是說，《民眾藝術論》在日本和中國的傳播皆是因為無政府主義思想的需求而得以實現。因此，葉榮鐘之所以有機會透過日文和中文分別接收到《民眾藝術論》，可以說是無政府主義者積極譯介下的成果。

⁷¹ 羅曼羅蘭(ロメン・ロオラン)著，大杉榮譯，《民眾藝術論》(東京アルス合資會社，1921年)，頁206-207。

⁷² 吉野作造，〈中沢臨川君を悼む〉，《中央公論》第10冊(1920年9月)，頁107-108。

⁷³ 佐々木隆，〈生田長江・森田草平・野上白川・昇曙夢『近代文芸十二講』〉，《書誌から見た日本ワイルド受容研究(大正編)》(栃木県那須町：イーコン，2007年)，頁94-95。

五、結語

1929 年戲劇論爭是葉榮鐘為了維護剛起步的新文學而發難。他對於張淑子道德文學及江肖梅不具文學性的劇作之批判，皆起因於其接受了五四的新文學運動及反傳統觀念，是其繼承中國文化遺產的表現。但是在台灣受殖民的特殊時空下，他拿來作為論爭工具的西方現代戲劇知識卻是從日本和中國得來的。

葉榮鐘以羅曼羅蘭的《民眾藝術論》闡述戲劇和民眾的關係，並且借鑑日本無產階級派戲劇運動的作法、以及宋春舫反對社會問題劇的觀點，主張台灣應該追求的，不是強調藝術性的純文學戲劇，也不是一味追求娛樂性的通俗戲劇，而是同時具備娛樂性和藝術性，能夠涵養民眾趣味和品性的戲劇。這個啟蒙文藝觀是葉榮鐘透過戲劇論爭中的學習所建構出的自我觀點，也是他關懷台灣這塊土地的思考。

葉榮鐘在論爭中引用的羅曼羅蘭《民眾藝術論》出處是大杉榮譯本或楠山正雄的《近代劇十二講》，但也有機會以魯迅為媒介從中國出版物獲知此書的訊息。在日本大正時期，為民眾而做的藝術開始受到重視。《民眾藝術論》被日本無政府主義者視為革命藝術理論根據而從法國譯介到日本，並且進一步被中國無政府主義者從日本譯介到中國。葉榮鐘透過論爭文章的形式，分別從日本和中國將《民眾藝術論》引介到台灣，建構出「法國→日本→台灣」及「法國→日本→中國→台灣」兩條傳播路徑，說明了台灣、中國、日本三地形成了一個戲劇思潮的交涉場域，也點出了殖民地台灣知識分子對於外來思潮的接收路線有著多樣性和曲折性的特色。

參考書目：

一、專書

- 久松潜一，《日本文学史 近代 新訂改版》（東京：至文堂，1966年）。
- 三好行雄編，《日本現代文學大事典 人名・事項篇》（東京：明治書院，1994年）。
- 久保田芳太郎，《大杉榮全集 第5卷 文芸論集》（東京：日本図書センター，1995年）。
- 土田杏村，《文學與歌謠論》（文学及び歌論）土田杏村全集第13卷（東京：第一書房，1935年）。
- 中澤臨川、生田長江合著，《近代思想十六講》（東京：新潮社，1916年2月）。
- 佐々木隆，《書誌から見た日本ワイルド受容研究（大正編）》（栃木県那須町：イーコン，2007年）。
- 宋春舫，《宋春舫論劇第一集》（上海：中華書局，1930年）。
- 宋寶珍，《殘缺的戲劇翅膀：中國現代戲劇理論批評史稿》（北京：北京廣播學院出版社，2002年）。
- 施懿琳，《從沈光文到賴和——台灣古典文學的發展與特色》（高雄：春暉，2000年）。
- 秋庭太郎，《日本新劇史 下卷》（東京：理想社，1971年）。
- 翁聖峯，《日據時期台灣新舊文學論爭新探》（台北：五南圖書，2007年）。
- 能島武文，《劇作理論與實務》（作劇の理論と實際）（東京：新潮社，1926年）。
- 高野澄，《大杉榮》（東京：清水書院，1991年）。
- 菅野幸雄編，《小山内薫演劇論全集第2卷》（東京：未來社，1965年）。
- 黃自進編，《東亞世界中的日本政治社會特徵》（台北：中研院人文社會科學中心亞太區域研究專題中心，2008年）。

- 新日本出版社編集部編，《日本プロレタリア文学評論集・1 前期プロレタリア文学評論集》（東京：新日本出版社，1990年）。
- 楠山正雄，《近代劇十二講》（東京：新潮社，1922年）。
- 葉榮鐘，《葉榮鐘早年文集》葉榮鐘全集 7（台中：晨星，2002年）。
- 葉榮鐘，《半壁書齋隨筆》（台中：晨星，2000年）。
- 葉榮鐘，《小屋大車集》（台中：中央書局，1967年）。
- 羅曼羅蘭（ロメン・ロオラン）著，大杉榮譯，《民眾藝術論》（東京：アルス合資會社，1921年）。

二、論文

- 中澤臨川、生田長江合著，魯迅譯，〈羅曼羅蘭的真勇主義〉，《莽原》1卷7、8期合刊，1926年4月26日，頁254-288。
- 石婉舜，〈一九四三年台灣「厚生演劇研究會」研究〉（台北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2002年）。
- 石婉舜，〈搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）〉，（台北：國立臺北藝術大學戲劇系博士論文，2010年）。
- 何寶民，〈《刁斗》與趙少侯等山大教授〉，《河南教育（高教）》2017年第7期（2017年7月），頁56-59。
- 徐秀慧，〈魯迅與台灣文人葉榮鐘〉，《魯迅研究月刊》2016年10月號，（2016年10月），頁14-23。
- 趙少侯，〈羅曼羅蘭評傳〉，《莽原》1卷7、8期合刊（1926年4月），頁289-325。
- 趙采晨，〈曠代奇才景梅九〉，《山西文獻》第2期（1973年7月），頁7。
- 謝泳，〈一九四九年前相對論傳播及對中國知識界的影響〉，《二十一世紀雙月刊》第89期（2005年6月），頁50-63。
- 鐘軍紅，〈論胡適五四時期的反“載道”：胡適對傳統中國文學觀念的變革與發展（一）〉，《山東師大學報（社會科學版）》2000年第6期（2000年11月），頁9-13。

三、雜誌文章

大杉榮著，景梅九（老梅）譯，〈巴枯寧革命之最後（原名革命之失敗）〉，《學滙》第 346 期（1923 年 11 月 11 日），頁 0-1。

北村喜八，〈新劇運動的現狀及其任務〉（新劇運動の現狀とその任務），《新潮》26 年 11 號（1929 年 11 月），頁 11-12。

吉野作造，〈中沢臨川君を悼む〉，《中央公論》第 10 冊（1920 年 9 月），頁 107-108。

克魯泡特金原著，景梅九（老梅）轉譯，〈麵包畧取〉，《學滙》，第 443 期（1924 年 12 月 19 日）至 478 期（1925 年 2 月 21 日）。

景梅九（老梅），〈悲憶大杉榮〉，《學滙》第 327 期（1923 年 10 月 6 日），頁 0-1。
馮至、陳祚敏、羅業森，〈五四時期俄羅斯文學和其他歐洲國家文學的翻譯和介紹〉，《北京大學學報（人文學科）》1959 年 2 期（1959 年 5 月），頁 129-149。

羅曼羅蘭著，景梅九（老梅）轉譯，〈民眾藝術論〉，《學滙》第 176 期（1923 年 4 月）至第 226 期（1923 年 6 月）。

羅曼羅蘭著，馮雪峰（畫室）譯，〈「民眾戲曲」底序論：平民與劇〉，《莽原》2 卷 23、24 期（1927 年 12 月 25 日），頁 877-883。

四、報紙文章

大杉榮著，景梅九（M·U）譯，〈譯述：鎖工場〉，《民國日報·覺悟》10 卷 10 期，1920 年 10 月 10 日，頁 1-3。

江肖梅，〈答葉榮鐘氏的為「劇」申冤〉，《台灣民報》第 261 號，1929 年 5 月 19 日，第 4 版。

江肖梅，〈病魔（獨幕劇）〉，《台灣新聞》，1929 年 4 月 5-8 日，未見。

張淑子，〈草索記〉，《台灣新聞》，1929 年，月份不詳，未見。

莊永明，〈以絕對自由的心情寫詩〉，《自立晚報》，1985 年 12 月 7 日，第 10 版。

景梅九（M·U），〈讀鎖工場的雜感〉，《民國日報·覺悟》10 卷 11 期 1920 年 10 月 11 日，頁 0-1。

紫鵑女士，〈「戲曲成立的諸條件」的商榷：致葉榮鐘氏的一封信〉，《台灣民報》第 278 號，1929 年 9 月 15 日，第 8 版。

葉榮鐘（葉天籟），〈墮落的詩人〉，《台灣民報》第 242 號，1929 年 1 月 8 日，第 8 版。

葉榮鐘，〈為「劇」申冤：讀江肖梅氏的獨幕劇〉，《台灣民報》第 259 號，1929 年 5 月 5 日，第 9 版。

葉榮鐘，〈敬覆淑子〉，《台灣民報》第 263 號，1929 年 6 月 2 日，第 7 版。

葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件：評江肖梅氏的「病魔」〉，《台灣民報》第 270 號，1929 年 7 月 21 日，第 8 版。

葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件：評江肖梅氏的「病魔」〉，《台灣民報》第 272 號，1929 年 8 月 4 日，第 8 版。

葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件：評江肖梅氏的「病魔」〉，《台灣民報》第 274 號，1929 年 8 月 18 日，第 9 版。

葉榮鐘，〈戲曲成立的諸條件：評江肖梅氏的「病魔」〉，《台灣民報》第 273 號，1929 年 8 月 11 日，第 9 版。

葉榮鐘，〈戲曲與觀眾（下）：答紫鵑女士〉，《台灣民報》第 287 號，1929 年 11 月 17 日，第 9 版。

五、電子媒體

全國報刊索引，〈莽原〉、〈京報〉〈語絲〉，（來源：www.cnbkisy.com，2018 年 11 月 15 日）。

葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館，〈葉榮鐘談論戀愛觀的文章〉，（來源：<http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/>，2019 年 1 月 30 日）。

繁體中文書庫，〈蘇雪霖作品集〉，（來源：<http://www.bwsk.net/xd/s/shuxuelin/index.html>，2019 年 1 月 30 日）。

日本大百科全書（ニッポニカ），〈プロレタリア演劇〉，（來源：<https://kotobank.jp/dictionary/nipponica/>，2019 年 1 月 30 日）。

