

国家「十一五」重点规划图书

总主编 田本相 分册主编 方梓勋 胡志毅

中国话剧艺术通史

第 3 卷

山西出版集团

山西教育出版社

CONTENTS

目录

上编 台湾戏剧

| | | |
|-----|----------------------|----|
| 第一章 | 台湾话剧的诞生 | 3 |
| 第二章 | 1945—1949 年的台湾话剧 | 8 |
| 第三章 | 20 世纪 50 年代的“反共抗俄”剧 | 13 |
| 第四章 | 20 世纪 60—70 年代的平淡转折期 | 16 |
| 第五章 | 20 世纪 80 年代以来的小剧场话剧 | 20 |
| 第六章 | 李曼瑰：台湾现代戏剧的组织者 | 30 |
| 第七章 | 姚一葦：学者型的剧作家 | 36 |
| | 第一节 学者的道路 | 36 |
| | 第二节 作为剧作家的特色 | 39 |
| | 第三节 对后现代戏剧的考问 | 42 |
| 第八章 | 马森和黄美序 | 44 |
| | 第一节 马森：从荒诞中观照人生 | 44 |
| | 第二节 黄美序：现实寓言的创造者 | 52 |
| 第九章 | 王生善和贡敏 | 56 |
| | 第一节 王生善：资深编导艺术家 | 56 |

| | | |
|------|----------------------|----|
| 第二节 | 贡敏：两岸戏剧交流的架桥者 | 58 |
| 第十章 | 女性剧作家张晓风和汪其楣 | 63 |
| 第一节 | 张晓风：富有宗教色彩的剧作家 | 63 |
| 第二节 | 汪其楣：以戏剧阐释社会人生 | 67 |
| 第十一章 | 新一代戏剧家的崛起 | 74 |
| 第一节 | “兰陵剧坊”的创始人金士杰 | 74 |
| 第二节 | 赖声川：“集体即兴创作”的 倡导者 | 77 |
| 第三节 | 李国修：优秀的喜剧表演艺术家 | 81 |

中编 香港戏剧

| | | |
|-----|---------------------------|-----|
| 第一章 | 香港话剧的诞生 | 87 |
| 第一节 | 英国人演出的话剧 | 87 |
| 第二节 | “白话戏”的开端 | 88 |
| 第三节 | 颇具规模的剧团组织 | 90 |
| 第四节 | “镜非台”及其他 | 92 |
| 第五节 | 20世纪20年代的文明戏 | 93 |
| 第二章 | 抗战戏剧运动（1937—1945） | 96 |
| 第一节 | 抗战剧运的蓬勃兴起 | 96 |
| 第二节 | 搏击中流的旅港剧团与文化人 | 100 |
| 第三节 | 逐渐活跃的业余剧社与学校戏剧 | 108 |
| 第三章 | 战后剧运的复苏（1946—1965） | 113 |
| 第一节 | 战后初期的剧运 | 113 |
| 第二节 | “中英学会中文戏剧组”与日趋 活跃在香港剧坛 | 117 |
| 第三节 | 剧本创作的倡导及初步收获 | 121 |

| | | |
|-----|---------------------|-----|
| 第四章 | 姚克的戏剧创作 | 126 |
| | 第一节 高超圆熟的戏剧技巧 | 126 |
| | 第二节 热烈颂扬真善美的人性 | 128 |
| | 第三节 抒情化的叙事方式 | 131 |
| 第五章 | 老一辈剧作家的创作 | 133 |
| | 第一节 胡春冰的戏剧创作 | 133 |
| | 第二节 鲍汉琳、黎觉奔的戏剧创作 | 136 |
| | 第三节 熊式一、柳存仁的戏剧创作 | 140 |
| | 第四节 王德民的戏剧创作 | 144 |
| 第六章 | 成长中的香港话剧（1977—1997） | 148 |
| | 第一节 专业化的趋势 | 148 |
| | 第二节 演出场地增多 | 152 |
| | 第三节 “九七情结”的影响 | 154 |
| | 第四节 本地剧作家的崛起 | 155 |
| | 第五节 翻译剧与本地化 | 156 |
| | 第六节 与流行文化的结合 | 158 |
| | 第七节 鼎足三分的话剧存在形态 | 160 |
| 第七章 | 李援华对香港话剧的贡献 | 163 |
| | 第一节 敢于探索的独幕剧 | 164 |
| | 第二节 富于现实感的多幕剧 | 166 |
| | 第三节 “曹禺戏剧节”和《曹禺与中国》 | 172 |
| 第八章 | 钟景辉：香港当代戏剧的奠基者 | 175 |
| | 第一节 生平和创作 | 175 |
| | 第二节 对香港话剧的贡献 | 178 |
| 第九章 | 陈尹莹：具有传奇色彩的剧作家 | 182 |
| | 第一节 具有传奇色彩的人生道路 | 182 |
| | 第二节 对香港话剧的贡献 | 186 |
| | 第三节 深挚的中国情结 | 188 |
| 第十章 | 教授导演杨世彭 | 193 |

| | | |
|------|-----------------------|-----|
| 第一节 | 从教授到艺术总监 | 193 |
| 第二节 | 莎剧导演专家 | 194 |
| 第三节 | 打造亚洲一流剧团 | 197 |
| 第十一章 | 杰出的剧作家杜国威 | 200 |
| 第一节 | “人情”的颂歌 诗意的笔触 | 201 |
| 第二节 | 活泼风趣 雅俗共赏 | 205 |
| 第三节 | 发扬传统 开拓创新 | 210 |
| 第十二章 | 新一代剧作家的崛起 | 213 |
| 第一节 | 袁立勋：创造香港本土的诗剧 | 213 |
| 第二节 | 陈敢权：在写实与抽象之间 | 224 |
| 第三节 | 潘惠森：在现实与荒诞之间 | 228 |
| 第四节 | 陈志桦：结构与解构的双重变奏 | 234 |
| 第十三章 | 新一代导演艺术家的崛起 | 238 |
| 第一节 | 毛俊辉：创新的导演艺术家 | 238 |
| 第二节 | 蔡锡昌：致力于社区剧场的导演 | 243 |
| 第三节 | 古天农：“草根阶层”出身的 艺术总监 | 248 |
| 第十四章 | 香港演艺学院戏剧学院 | 252 |
| 第一节 | 注重开放教学 | 253 |
| 第二节 | 注重对外交流 | 254 |
| 第三节 | 注重戏剧实践 | 256 |
| 第十五章 | 香港话剧团 | 257 |
| 第一节 | 剧团方针 | 257 |
| 第二节 | 剧团的运作方式 | 258 |
| 第三节 | 剧目建设 | 260 |
| 第十六章 | 五彩缤纷的香港剧团 | 262 |

下编 澳门戏剧

| | | |
|-----|---------------------|-----|
| 第一章 | 澳门戏剧的起源及其前期状况 | 271 |
| 第一节 | 《牡丹亭还魂记》与澳门 | 271 |
| 第二节 | 中国人最早见到的西方戏剧 | 272 |
| 第三节 | 在抗日烽火中诞生的澳门现代戏剧 | 274 |
| 第四节 | 20世纪四五十年代的澳门戏剧 | 278 |
| 第五节 | 20世纪六七十年代的澳门戏剧 | 280 |
| 第二章 | 20世纪70年代：沉寂后的重生期 | 282 |
| 第一节 | 新兴力量的崛起 | 282 |
| 第二节 | 自我培训的实习期 | 288 |
| 第三章 | 20世纪80年代：澳门戏剧的稳步发展期 | 292 |
| 第一节 | 晓角剧社脱颖而出 | 292 |
| 第二节 | 前进中的“海燕”和澳门剧社 | 297 |
| 第三节 | 在角力中成长 | 298 |
| 第四章 | 校园戏剧与老人戏剧 | 302 |
| 第一节 | 在校园里萌芽的澳门戏剧 | 302 |
| 第二节 | 校园戏剧的第二个高峰期 | 311 |
| 第三节 | 具有探索精神的大专戏剧 | 317 |
| 第四节 | 老人演剧饮誉港澳 | 319 |
| 第五节 | 艺穗会的演剧普及工作 | 320 |
| 第五章 | 20世纪90年代的戏剧创作 | 322 |
| 第一节 | 从现实主义到多元化的戏剧创作 | 322 |
| 第二节 | 过渡期：关注现实，直面人生 | 323 |
| 第三节 | 剧本创作与舞台艺术并重 | 327 |

| | | |
|-----|-------------------|-----|
| | 第四节 校园新秀剧作 | 328 |
| | 第五节 实验性戏剧 | 331 |
| | 第六节 “澳门人·澳门事”的剧本 | 334 |
| 第六章 | 周树利、李宇樑的戏剧创作 | 339 |
| | 第一节 周树利的戏剧创作 | 339 |
| | 第二节 李宇樑的戏剧创作 | 344 |
| 第七章 | 澳门土生葡人的戏剧 | 354 |
| 第八章 | 20 世纪八九十年代的澳门戏剧活动 | 365 |
| | 第一节 澳门戏剧会演 | 365 |
| | 第二节 澳门艺术节的戏剧 | 369 |
| | 第三节 破除门户框框的“联演” | 373 |
| | 第四节 新剧社的突起 | 374 |
| | 第五节 澳门回归前的戏剧方针 | 377 |
| | 第六节 澳门戏剧协会的成立 | 379 |
| | 后记 | 383 |

上编
台湾戏剧

TAIWAN XIJU

第一輯

第一章

台湾话剧的诞生

1895年，日本开始对台湾实施“依约”而行的军事占领。这种占领一开始就受到了台湾民众的激烈反抗。日本依靠军队和警察的残酷镇压，历经20多年，才把台湾人民的武装反抗活动压制下去。此后，日本占领者企图深化统治，在政治高压的同时，实施同化政策。但是，台湾各界潜在的反日情绪仍然十分强烈，使这种同化难以深入。

岛内占领与反占领、压制与反压制、同化与反同化的斗争，把一个原来基本静态的传统型社会深深地搅动了。

为了把台湾“纳入”日本，日本占领者力图把台湾拉入日本经济体系，按日本的经济性质需要而控制台湾经济，使台湾经济成为日本经济的依附性存在。与此并行的是文化同化。日本占领者在台湾日益普遍地实施日式教育，并吸收台湾青年去日本留学，以培养亲日文化骨干力量。1901年（即《马关条约》签订后第6年），就有台湾青年到日本留学。值得注意的是，在日本侵略者狭隘的殖民目的的重压下，台湾社会开始感觉到“折射”而入的现代文化思潮。台湾话剧就是随着这种思潮流入而被催生的一种文化产物。

1911年，日本人组织赴台话剧演出。1912年，又有日本人招募台湾人做演员，组织“改良剧团”，不久解散。随后，该团又由台湾人改组，不久又解散。这当然还不能看做台湾话剧的诞生。1921年上海文明戏班入台公演，为台湾话剧的诞生起了推动作用。

上海文明戏班“民兴社”1921年下半年赴台演出结束后，部分演员受聘留台，指导筹建台湾“民兴社”文明戏团。后又有不少内地人组团入台，并致力于台湾话剧的创生，也都未久而散。

以上种种努力都是企图把台湾之外的话剧移植到台湾来。但移植者既缺乏独立的文化创造能力，也没有找到合适的土壤，都未能引发台湾本土话剧的创生。

1921年，由台湾的进步青年知识分子组织建立的“文化协会”，开启了台湾

新文化运动的先声，这与祖国大陆的“五四”新文化运动是相呼应的。“文化协会”的一个重要目的就是要摆脱日本占领者的殖民文化控制，创造具有本土特点的独立文化，以先进的文化精神改造社会。1923年，在这种思潮影响下的一群台湾籍留学生成立了“鼎新社”，台湾话剧由此开始了它的具有独立生命意义的时代。

“鼎新社”成员们把时代的观念和具有现实感的题材融入话剧活动。无论选择剧本还是实际演出，都注重贯以进步的思想，有特定的追求。他们的话剧活动也深受内地活动的影响。欧阳予倩等人的剧作曾被他们排演。

“鼎新社”成立之后的演出以全新的思想风貌，与当时台湾的抗日民族思潮、社会政治动态多有吻合，是立足于台湾现实的话剧活动，在台湾社会造成了极大的影响，并多次赴外地演出。“鼎新社”虽然于1925年因内部分裂而衰微，终至解散，但其对台湾本土话剧的创生是作出了巨大贡献的。

1924年成立的“星光演剧研究会”，同样有着新的文化追求和文化品位，其上演内容严肃、表达现代思想与生活的新话剧，在台湾社会亦形成很大的影响。他们的戏剧活动也深受内地话剧的启发，其创始人甚至把田汉、欧阳予倩等的剧本看做理想的中国话剧。该会上演的第一个剧目即胡适的《终身大事》。

“鼎新社”、“星光演剧研究会”的新剧活动，对台湾话剧的诞生有很大的启动作用。尤其是后者在台北的演出，引发了当地的戏剧热潮，直接促成新剧团相继出现。

台湾话剧运动的先驱者们大都是接受了现代新思潮的青年知识分子。实际上，是这些新思潮（包括话剧思潮）刺激了他们的话剧追求。这些新思潮也对当时的抗日民族运动有深刻的思想影响，很多新思潮就是为发展抗日民族运动而引进的。这些思想倾向是日本占领者极为忌讳的。因而，台湾新话剧运动从一开始就受到日本占领当局的压制，演出常常受到严格审查，甚至时有被查禁的现象发生。

要而言之，台湾话剧运动是在双重压力下挣扎出土的：一是传统社会势力的抵制，一是外国殖民势力的压制。由于台湾已被更残暴的日本殖民者占领，后一种压制力量更强，台湾话剧的发展也就更为艰难。

尽管如此，台湾话剧历史的创造者们仍然在积极地探索着。

1925年，“炎峰青年演剧团”成立，其宗旨就是要“透过演剧以推进文化运动”。1926年，“新光社”成立。1927年，台湾各地剧团纷纷成立，有“台南文化演艺会”、“安平剧团”、“民声剧社”、“民运剧团”等，观众人数也空前增加。1927年，更成为台湾话剧运动的鼎盛之年。

总的来说，这些剧团都有台湾本土文化的根据，也有现代文化的目的。例如“台南文化演艺会”强调五点原则：一是语言须用方言；二是服装现代化；三是剧情要有教化意义；四是舞台装饰要现代化；五是演员要有教养。持此等信念的

剧团的文化意图是很明确的。当时的这类剧团都是力图在文化上“有所欲”而创办的，它们以自己的实绩证明了台湾本土话剧已有不拔之根、蔚然之苗，假以时日，必成大株。

20世纪20年代中后期，台湾话剧运动整体形态中所显示出来的本土文化性格和政治倾向，使日本占领当局十分不安。因为即使不考虑它所包含的其他目的，单是这民族文化新发展自身，就是对日本统治下的台湾文化殖民化的一大挑战。为了遏制这种以话剧为主要形式的文化运动，日本占领当局警告剧场不许向新话剧组织出租剧场，规定剧本演出前必须向当局送审，并派人拿着通过审查的剧本在演出现场进行对照，防止场上越轨发挥，甚至对已经审批的剧目的演出也多加刁难。在这种严格限制中，话剧在主题思想和题材选取上几乎失去了突破的可能性。

1927年7月初，“彰化新剧社”在宜兰演出时，遭受当局禁演。7月中旬，日警搜查“星光演剧研究会”。在日渐加重的高压下，台湾话剧的发展已经十分艰难，但台湾话剧的开创者们仍在不懈地努力。

从1923年至1924年间“鼎新社”的酝酿成立，到1934年“民烽剧团”在台北“荣座”公演，这是台湾本土话剧真正创生并获得实际发展的十年。在这十年里，台湾话剧从无到有，从不为人知到被社会较多地认识和接受，在外来殖民文化的高压下保持了自己的文化个性，承担着自己的多重社会使命，造就了一批话剧艺术家。这十年有着不可磨灭的历史贡献。当然也应当看到，这十年毕竟是台湾话剧的初创期。台湾本土话剧的所有参与者，从组织者、编剧、导演到演员，所拥有的训练基础和可依据的话剧知识资源都是十分有限的。在这个时期，台湾话剧还不是有着自我发展机制的专业文化事业，而基本上是一种业余性的小群体运动。其话剧团体大多是一群有着话剧爱好、热情的青年知识分子同气相求，所组建成的“同声相和”的小演出团体，编、导、演的技能都是有限的书本知识加简单模仿，社会上也没有为话剧演出准备的专门剧场，舞台设计全是因陋就简。当然，这一切也更反衬出台湾本土话剧开创者们的开创能力和开拓意志。

在这十年中，有“台湾新剧第一人”之称的张维贤是很有代表性的人物。

1924年，张维贤因不满当时从台湾之外移植来的话剧的肤浅无聊，而与一小群有相同爱好的青年朋友创办了“星光演剧研究会”，力图以自己的话剧实践开创台湾话剧的新气象。事实证明，他和他的同志们的话剧活动在同代人中是成功的。1928年，“星光演剧研究会”被日本占领当局认为不是单纯的戏剧研究会，遭到日本警察的搜查，这次搜查虽并没有人被捕，但该研究会还是在高压与震荡中散伙。之后，张维贤赴日本东京开始戏剧专业的深造。在东京求学期间，张维贤深深地感到了台湾话剧的业余性缺点，惊叹于现代话剧艺术的精深，于是刻苦钻研。1930年夏，张维贤返台，随即组织了“民烽演剧研究会”，按照话剧应学的专业招收学员，开展话剧教育。之后其事业因经费拮据，未果而终。1931

年初，张维贤再度赴日学习。半年后返台，重组“民烽剧团”，召集旧日学生，重新开课，注重课堂讲授与排练实践相结合。1933年秋，“民烽剧团”于台北“永乐座”成功公演翻译剧《国民公敌》、《原始人的梦》等，证明了张维贤的话剧教育的成功。1934年，在台北与日本剧团打擂般的演出中，“民烽剧团”再度显示了无可争议的艺术实力，日本剧团默然失色。张维贤这一系列的努力提供了一个启示：通过学习与创造，通过话剧教育与话剧实践相结合，台湾话剧完全可以超越初期的业余化形态，以进入专业化时代，为台湾话剧提供永久性发展的基础。但在一个殖民地化的社会，张维贤不可能获得发展本土文化应有的支持，经费不足，演员不够，而当时的文化环境也注定不可能产生有较大意义的剧本。张维贤的全岛巡回话剧演出计划因而无法实现。1934年春，张维贤赴内地寻求机会。在经历了1931年“九一八事变”、1932年“一·二八事件”之后的内地，同样面临日本侵略的危险，而且列强环伺，政治腐败，经济衰退，文化更不景气，张维贤失望而归。此时的台湾更经受着日本侵略者日益加剧的控制，民族文化个性较强的活动更无发展空间，台湾戏剧的一代中坚也就此离开剧坛。通过张维贤个人的话剧追求的坎坷之路，可以透视出台湾话剧艺术创生年代的历史特点，也可以确认日本侵略者对台湾话剧艺术所犯下的罪行。事实上，那个时代台湾话剧未能正常发展，主要应归罪于日本占领当局的阻遏。

也正是由于日本占领台湾，实行殖民化统治这一灾难深重的现实，使有所追求的台湾话剧开创者们一开始就赋予话剧以政治使命和民族文化启蒙的使命。这一方面是新生活话剧的幸运，它借此与广大社会共鸣，被社会所热爱，使新生活话剧获得比较广泛的社会基础；另一方面，突出话剧的政治的、民族文化的宣传功能，也使刚刚起步的话剧容易流于表面的说教鼓动，忽视必要的艺术追求，妨碍其长久文化价值的精心积累。

从20世纪30年代初开始，日本加强军国主义化速度，强化对台湾的统治，政治、经济、风俗、语言等诸多方面的殖民同化手段加剧。1936年9月，日本在台湾的总督由武官担任。1937年抗日战争爆发，台湾进入战时体制。

战时体制的实行使日本占领当局更加强硬地推行对台同化政策，禁止任何中文刊物的发行，甚至全面禁止中国文学的出现。具有本土文化建设追求的话剧自然也受到强力压制。

实际上，从1929年起，台湾话剧就已在高压下声势渐减。从20世纪30年代初开始，许多剧团或减少活动或解散，社会上的话剧演出机会已明显减少。30年代中期，即使勉强维持的剧团，其作品也甚少能注入较强的社会文化力度了。此时只有1934年成立的“钟鸣演剧研究会”的话剧活动影响较大。而一旦进入战时状态的强控制期，有民族文化追求的话剧自然更是处境艰难。这时的一些文化投机分子乘机组织新剧团，依靠日本演员指导，其话剧活动实际上是日本当局推行的“皇民化”运动的一个组成部分，其演出所用剧本也大都是格调低俗的日

本剧本。它们适应的是“皇民化演剧”的需要，与台湾本土话剧的推动与发展恰是逆向而动的。只有1939年至1940年间先后成立的“星光新剧团”、“钟声新剧团”勉强支撑，维持了台湾本土“新剧”传统的一脉之续。但它们的活动时间也很短暂，社会环境使它们无法扩大并深化自己的事业。1944年，这两个剧团的创始人欧剑窗因抗日嫌疑罪被捕入狱，受尽拷打，并于1945年2月死于日本占领当局的监狱中。

1942年，日本占领当局成立“台湾演剧协会”，其职员都是日本督察和情报人员，统一管制台湾的所有剧团，而台湾演艺场所的租用也采取“配给制”，剧本检查由台湾的日本总督文化府下属保安部门统一执行。同时，日本占领当局组织“演剧挺身队”，以话剧为宣传军国主义政策的工具。

从1942年日本占领当局成立“台湾演剧协会”至1945年日本投降，在这段强控制期内，台湾本土话剧的创建者们仍举办了几次有意义的话剧活动。1943年2月，“双叶会”演出《阿里山》；成立于同年4月的“厚生演剧研究会”，于9月演出系列剧目，场中观众爆满，盛况空前。剧目中尤以台湾作家张文环的剧本《阉鸡》引人注目。该剧反映台湾人的悲惨命运，企盼光明。在当时一片军国主义叫嚣和效忠天皇的鼓吹中，真让人有清风扑面之感，演出中观众深受感动，满座为之掩涕。这引起了日本警察的注意，场上突然断电，观众纷纷上台，以自己的手电筒帮助照明，使演出得以顺利完成。同年11月，“台中艺能奉公会”演出《怒吼吧，中国！》，间接指斥日本侵略者的暴行。

当此之境，更多的话剧追求都难以实现了。

台湾本土话剧创生于日本占领时期，也在日本占领期内艰难地生存与发展着。这个历程中饱含着殖民地民族文化运动的深刻悲剧。外来控制直接而强有力地影响着它的命运，扰动着它的发育形态，甚至改变着它的某些性质。其开创者们的伟大与成就是在这个特定境遇中显示的，而对他们的诸多不足也只能在这个特定境遇下给予历史的理解，他们的功绩不应被遗忘。

第二章

1945—1949 年的台湾话剧

1945年8月15日，日本宣布无条件投降。9月，国民党当局接管台湾，台湾民众热烈庆祝抗日战争胜利，他们对国民党当局的赴台掌政充满期望。但国民党赴台接管人员素质极为低下，贪污暴虐影响极坏，对台湾人民缺乏起码的理解和爱护。台湾人民从满怀期待到渐感失望，再到产生强烈对抗的情绪，终于在1947年2月28日爆发了震惊中外的“二二八事件”。“二二八事件”在现代台湾文化史上留下了深远的影响。

“二二八事件”的具体导因是：1947年2月27日，国民党当局专卖局的缉查员数人在台北市大稻埕缉查私烟时，以枪托打伤一老妪，街头民众哄然怒向，缉查员慌乱中发枪，打死一旁观市民。这成为“二二八事件”的导火线。2月28日，台北数万市民鸣锣聚众，要求专卖局惩凶谢罪，久聚不散。军队以机枪扫射人群，当场打死4人。此举大激民愤，激愤的民众于是殴打外省人，占领电台并向外广播事件真相，冲击警察局。当天下午，台北市戒严。3月1日，台北市枪声不绝，工厂停工，商店歇业，学校罢课，报纸停刊；同日下午，冲击当局机关的民众应和者蜂起。3月3日，军警与民众的冲突遍及全台。4日，冲突日益武装化，同时，国民党当局开始镇压，民众死伤甚多。直至3月中旬，民众抗议才基本被强力压制下去。

一个甚小的缘起，之所以演变成一场滔天惨祸，盖因国民党当局1945年9月入台之后，施政腐败，不体民情，措置恶劣，很快让人民失望，从而造成深刻的社会积怨。

同时也应当看到，在日本占领台湾半个世纪的严酷控制中，台湾与内地失去了持续交流熔融的任何可能性，这不能不造成许多生疏与相互理解上的困难。短暂的“光复”热情并不能掩盖相互理解和磨合时的分歧与矛盾。加之国民党当局根本不具备认识这个问题的精神准备，更不具有设计并实施这种相互理解过程的起码能力，仍然搬用统治内地的高压政策，再加之官贪兵痞，凡此诸多因素，遂

造成一个反应普遍、对抗持久的乱局。武力镇压只获得了一个表面的平静，社会严重的心理挫伤却久久不能平复。文艺界是社会心理的最敏感部分，挫伤感会更深，其创作热情在相当长的时间内都无法恢复起来。

在这样的社会背景中，台湾话剧的命运自然是不言而喻的。

早在日本占领时代的中晚期，台湾本土话剧就已在殖民重压下生存维艰，每况愈下。日本投降之初，单凭“光复”的热情是不能创作出好的戏剧作品的。其所面临的首先是剧本创作问题。

日据时代后半期，台湾作家都被迫只能用日语写作（演出也用日语）。这样多年之后，台湾许多本土作家用国语写作已很困难，日本投降后甚至要赶紧学习国语，才能开始用国语写作。这表面上是语言问题，更深层次上，是在长期深重的殖民文化压迫下解脱出来之后的一个文化转向问题，以及对新环境的文化适应问题。这种转向和适应本来需要真诚的引导与热情的鼓励，但实际遭逢的却是蛮横的高压与粗暴的驱使。他们的渴望与困难都被极度地漠视了，在这种情况下，1945年下半年的台湾话剧处于停滞状态。更加可悲的是，台湾话剧在被迫（部分地）作为日本军国主义和殖民主义的政治宣传工具之后，又被套上了国民党政治宣传的枷锁。

1945年11月4日，“台湾省行政长官公署宣传委员会”成立。其“规程”规定，戏剧演出由该委员会掌管，强调当局“应当领导舆论”。在戏剧方面，该委员会也曾设想聘请内地话剧团体来台公演，并指导话剧人员的训练与创作，但因“二二八事件”而取消。1946年8月22日，该委员会制定《台湾省剧团管理规则》，其中严格规定了剧团成立的申请登记核准办法和剧本审查程序等。剧作家们看到，赶走日本占领者之后，并没有迎来一个自由健康的社会。再加上其他因素的共同作用，这一时期的台湾本土话剧作品甚少。从1945年“光复”至1947年“二二八事件”，台籍剧人演出的话剧不过19出。

1945年9月，台南学生在台南市“台湾光复演艺大会”上表演了两出话剧《偷走兵》和《新生之潮》，“均以讽刺日本殖民当局为主题”。这是“光复”后台湾最早的话剧演出。

1946年10月，“戏曲研究会”在台南演出话剧《幻影》和《乡愁》。这次演出三个多月后，“二二八事件”爆发。“戏曲研究会”的主持者、编剧、导演兼演员王育德对国民党的所作所为甚感伤心，离台赴日，攻读教育和心理学，以学术著述终老日本。

同年，“台湾艺术剧社”在台北演出独幕话剧《荣归》，“圣烽演剧研究会”在台北演出独幕悲剧《壁》、三幕喜剧《罗汉赴会》，两剧对当时的贫富悬殊、官僚腐败和施政失当都有所揭露和批评，其内容颇吸引当时的观众。但准备再度公演时，被国民党警察局查禁，理由是两剧内容“煽动阶级斗争”。“二二八事件”之后，两剧的导演宋非我被迫逃往内地；《壁》的作者简国贤被台湾当局诬