

第一章

台湾话剧的诞生^①

1895年日本开始对台湾全境实施“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抵抗。日本依靠军队和警察的残酷镇压,用了二十多年时间,才把台湾人民公开的武力反抗活动压制下去。此后,日本占领者企图强化统治,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,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6年后),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,台湾社会受到现代文化思潮的影响,台湾话剧便是随着这种思潮的流入而催生的一种文化产物。

^① 撰稿人:崔文华、田本相。

第一节 日本人来台演剧

据吕诉上的《台湾电影戏剧史》记载,台湾话剧始于1911年。台湾话剧的发生“是直接受着日本明治开化时期的政治剧的新演剧(后来被称为新派)的影响。此新演剧首次公演于明治二十一年十二月三日在大阪市新田座。主持者藤定宪是政党自由党的壮士,组织‘日本壮士改良演剧会’,以宣传政见为目的”^①。这就是日本新派剧的壮士芝居。

日本新派剧组织来台演出话剧,是在1911年5月4日,号称日本新派剧始祖的川上音二郎剧团在台北朝日座演出新派剧,最初多演出社会悲剧。

1912年,日本人庄田及“朝日座”主人高松丰次郎招募台湾人做演员,组织“改良剧团”,所演剧目多采自台湾民间故事;没有剧本,实行“幕表制”。上演的剧目有:《可怜之壮丁》、《廖添丁》、《大男寻父》、《巨贼简大狮》、《周成过台湾》、《孝子复仇》等。这些剧目的主题大体上是两大类,一是家庭伦理剧,一是复仇义贼剧,但均缺乏新意。

杨渡对以上演出有所评述,指出:“由以上之资料,吾人可知在剧情上不脱家庭伦理剧与复仇义贼之两大主题。与旧有戏剧之内容并无任何差别,有的也只是以新的形式(新演剧)来传达民间流传已久的传说故事而已。然而任何一种演剧之为新,任何一种艺术形式之为新,却不仅在形式而已,而是在新形式所承载的新的时代与新思想。但这些剧情皆采撷自传说,而内容亦无新意。若说其中曾含有对日本人的反抗意识与汉民族文化之延续,《廖添丁》、《巨贼简大狮》可称得上,《周成过台湾》亦陈述一闽南人过台湾开辟新天地之血泪史。在意义上,是与台湾文学中之旧诗社以古诗保存文化之根,但仅能保存一部分,在思想上亦难免趋于封建,因而其意义在保存而不在开创。”^②

因参加演出者多系流氓,所以,也有人把日本人演出的新剧称作“流氓戏”。此团不久即解散。

^① 吕诉上:《台湾电影戏剧史》第293页,(台北)银华出版部1961年9月版。

^② 杨渡:《日据时期台湾新剧运动》第43页,(台北)时报出版公司1994年8月版。

随后,又由台湾人招募改组,称“宝来团”,曾巡回演出到台南市南座,不久,也因缺乏资金而解散。

以上演出,当然还不能看作是台湾话剧的诞生。

第二节 上海“民兴社”来台演出

1921年上海文明戏班入台公演,对台湾话剧的诞生起了推动作用。

上海文明戏班“民兴社”,系由郑正秋主持的“新民社”演变而来,以演出通俗剧甚至庸俗的文明戏著称。

《台湾日日新报》记者李逸涛在福州看到“民兴社”的演出,回台后即招募股东,与“民兴社”主持人郑光天签订合同,来台演出文明戏。自1921年6月10日起,两个月间,“民兴社”从台北到万华、桃园、新竹等地演出。合同解除后,该团自营到台中、台南、嘉义等地巡回演出。

据吕诉上记载:

“民兴社”的演职员包括女性在内,约三十人,布景在上海制作,采用京剧锣鼓。

其中女主角有:陈明珠、许疎影;三花:郑公天、吴过哉;小生:张怀玉;老生:李君直等。

上演的剧目有:

喜剧:《莫名其妙》、《卖花结婚》、《两怕妻》、《行善得子》、《醉戏妻》、《鬼同马响》、《假死戏妻》、《骷髅跳舞》、《老小换妻》等;

正剧:《议和之母》、《西太后》、《玉堂春》、《大侦探》、《黑夜枪声》、《血泪碑》、《杨乃武》、《拿破仑》、《新茶花女》、《袁世凯》、《百花亭》、《孟姜女》。^①

在演出方式上,“以喜剧为开场戏,然后接正戏。以当年七月三日新舞台剧目为例,日间戏以《鬼同马响》开锣,然后接《血泪碑》;夜间戏以《假死戏妻》开锣,再接《杨乃武》。台词歌唱均为北平话,因而与台湾观众有语言隔阂。为使观众明了起见,上演前先做剧情解说。另外戏单上对正戏亦有剧情说明书”^②。

① 吕诉上:《台湾电影戏剧史》第295页,(台北)银华出版部1961年9月版。

② 杨渡:《日据时期台湾新剧运动》第45页,(台北)时报出版公司1994年8月版。

特別 假座 北臺 新舞臺 戲園 男女合演 演夜

旅 興 社

新曆七月三日

同樂茶園新定曆七月三日 舊曆五月廿八日 開演高情節全新佈景文學好戲

正 七 本 戲 演 劇 目

劇 目 演 員

說明書

1921年7月3日，
“民兴社”在台北新
舞台的演出广告

“民兴社”演出的剧目，均系内地文明戏没落时期的剧目，内容芜杂，质量不高；同时还有着语言隔阂，但仍然受到观众的欢迎，给新剧带来了广泛的影响。

其时台北麻豆戏院院主刘金福，看到文明戏的商业价值，遂于“民兴社”演出结束后，聘请“民兴社”的姚啸梧、罗曼轩留台作为指导，吸收原“宝来团”的演员，组成台湾的“民兴社”，先后演出了《情海恨天》、《KK女士》、《恩怨记》、《黑夜枪声》、《大侦探》、《空谷兰》、《新茶花》等，他们的演法，均采取上海“民兴社”的方式，但是，只坚持了一个月便解散了。但是，“民兴社”在台演出的影响已经显示出来，播下了新剧的种子。

1923年，台南人吴鸿河曾在“民兴社”演出时担任解说，因而对文明戏产生了兴趣，于是筹组“台南黎明新剧团”。他在台南招募演员，并亲自改编剧本，演出了《骷髅党》、《蝴蝶党》、《新茶花女》、《张文祥刺马》、《翻戏党》等，先后到嘉义、北港、朴子以及台湾中北部巡回演出。因吴鸿

河与股东意见相左，最终解散。但是，此剧团以闽南话演出，并由台湾人自己改编剧本，可见，新剧之影响已经深入一层了。上海“民兴社”的演出，对台湾话剧的诞生起到催生的作用。

第三节 “文化协会”与“鼎新社”

1921年由台湾青年知识分子组织建立的“文化协会”，其成员有甘文芳、张梗、吴海水、石锡勋等人。在他们看来，欲国家独立，必须具备独自的文化，没有自己的文化，即使有着独立的形式，文化上也是他人的殖民地。在他们成立的旨趣书中，明确地倡导“新文化运动”，以启民智，其目的在于反对日本的殖民文化和殖民统治。可以说，“文化协会”开启了台湾新文化运动的先声，这与大陆“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。

五四运动发生的1919年，在日本的台湾省留学生组织起演剧团，到中华青年会馆义演，演出了尾崎红叶的《金色夜叉》和《盗瓜贼》，主要演员有张暮年、张芳洲、吴三连、黄周、张深切等。据张深切回忆，他们与大陆的留学生有很深的交往：“我们没有所谓导演，会馆几位干部好像有田汉、欧阳予倩和马伯援等人帮忙了我们的化妆和演出。”^①

据此，杨渡做出如下判断：“文化协会本与留学生有极大关联，往后这些参与演出者亦多投入文化协会的运动；因此，台湾演剧运动之具备着革新思想与文化运动的性格，应是与中国有关，而此次演出，虽然无法确定称之为是台湾新演剧之肇始，但作为举办了民族运动及革新思想的演剧，他确实是一个开端，标志着与大陆的‘春柳社’在日本演出《茶花女》（还有《黑奴吁天录》——作者注）一样的意义的开端。”^②

1923年12月在新文化运动思潮影响下，由厦门读书归来的陈崧、潘炉、谢树元等组织成立了“鼎新社”，他们直接受到厦门通俗教育社的影

^① 杨渡：《日据时期台湾新剧运动》第50页，（台北）时报出版公司1994年8月版。

^② 同上，第51页。



1924年，“鼎新社”演出《金色夜叉》海报

响。演出了独幕喜剧《社会阶级》、五幕社会剧《良心的恋爱》。1924年，又与留日的“学生联盟”演出了欧阳予倩的《回家以后》、菊池宽的《父归》、侯曜的《复活的玫瑰》等。台湾话剧由此开始了它的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。无论是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大陆活动的影响。

“鼎新社”成立之后的演出以其新的思想风貌，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，在台湾社会产生了极大的轰动，并赴多地演出。“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做出了巨大贡献的。

第四节 星光演剧研究会

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，它上演内容严肃、表达现代思想与生活的新话剧，在台湾社会亦形成很大影响。

其创始人张维贤回忆说，由于对旧剧的不满，深感戏剧与现代生活绝缘，于是到祖国华南一带以及南洋游览考察：“跳出冷静朴素的孤岛，饱受各式各样的刺激，开始对于人生社会择求的时代。及至读了几本国内的新剧本，如田汉、徐公美、侯曜、欧阳予倩等诸人的作品，颇为为之兴奋。不禁大呼大地，以为我理想中的真戏，已经发生在祖国了。”^①



1924年，星光演剧研究会成立，图为该会成员合影

^① 张维贤：《我的演剧回忆》，载《台北文物》第3卷第2期。

该会上演的第一个剧目即是胡适的《终身大事》^①。在台北的演出，“使人对新剧的观感为之耳目一新”。

由于得到这样的演出效果，受到各界的鼓励，于是该会于1925年再度演出了《终身大事》、独幕笑剧《母女皆拙》、独幕笑剧《你先死》、八幕剧《芙蓉劫》、八幕剧《火里莲花》等。此次演出不但剧目丰富，而且演员阵容也有所扩充。据张维贤回忆：“（1）最不喜欢看戏，未曾看过戏的人都天天来看，更有一部分观客，第二天阖第光临。（2）对于演员非但不加轻视讥评，反而称颂为现身说法，众口同声，目为好戏（有益社会之意）。（3）过去不许女子及子女看戏的家长，反而敦促子女来看。（4）团员家长，对我们演戏都没有反对（除初期翁宝树君的令堂稍有反对外）。王井泉、余王火、林平发三君的太太都来参加（王余二太太系在后台），笔者的弟妹，亦参加演戏。”^②此次演出后，引发了当地的戏剧热潮，新剧团相继出现。

第五节 在殖民压制下艰难成长

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，甚至时有查禁。

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全境占领，后一种压制力量更强，台湾话剧的发展就更为艰难。

尽管如此，台湾话剧历史的创造者们仍然积极探索。

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”。

^① 在吕诉上的《台湾电影戏剧史》以及杨渡的《日据时期的台湾新剧运动》中，都标明演出的是“田汉的三幕剧《终身大事》”，显然有误。《终身大事》为胡适所作。

^② 张维贤：《我的演剧回忆》，载《台北文物》第3卷第2期。



1926年，台北博爱协会总会成立。图为会员合影。

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年成为台湾话剧运动的鼎盛之年。

总的说来，这些剧团都有台湾本土文化的根基，也有现代的文化目的。例如“台南文化演艺会”强调五点原则：1. 语言须用方言；2. 服装现代化；3. 剧情要有教化意义；4. 舞台装饰要现代化；5. 演员要有教养。持



新光社在新竹座试演纪念合影，摄于1926年

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年代中下叶，台湾话剧运动整体形态中所显示出来的独立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。为了遏止这种以话剧为显现形式的文化运动，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，派人拿着通过审查的剧本在演出现场对照，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都已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努力。

从1923—1924年间“鼎新社”的酝酿成立到1934年“民烽演剧研究会”在台北“荣座”公演，这是台湾本土话剧的真正创生获得实际发展的10年。



1930年，民烽剧团成立。图为该团团员合影

在这 10 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 10 年有着不可磨灭的历史贡献。

当然也应当看到的是,这 10 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群有着话剧爱好热情的青年知识分子同气相求,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。

也正是由于日本占领台湾全境,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了话剧以政治使命和民族文化启蒙的使命。这一方面是新生活剧团的幸运,它借此与广大社会共鸣,被社会所热爱,使新生活剧团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,日本在台总督由武官担任。1937 年中日战争爆发,台湾进入战时



1932 年,台中蝴蝶演剧研究会公演纪念合影

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，其作品也甚少可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。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、1940年先后成立的“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。1945年2月，欧剑窗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，同时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保安课统一执行。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年当局成立“台湾演剧协会”至1945年日本投降，在这段强控期内，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。时间都在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的叫嚣和效忠天皇

《阉鸡》演出说明书



的鼓吹中,真有清风扑面之感。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,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!》,间接控斥日本军阀的暴行。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。这个历程中饱含着殖民地内的民族文化运动的深刻悲剧。外来控制直接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,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

为开创台湾话剧而 做出贡献的人物

这一章，主要对开创台湾本土话剧做出贡献的人物以及他们的历史功绩，做一些简要的评述。

第一节 “台湾新剧第一人”——张维贤^①

张维贤(1905—1977)

有“台湾新剧第一人”之称的张维贤是台湾戏剧开创期最具有代表性的人物。

他出生于台北大稻埕(今台北市延平区)一个“书香门第，官宦之家”，被称为“大稻埕的大少爷”。其传记作者这样说：“张维贤的性格源于家世的熏陶，纵看张维贤一生，他喜欢做大事，喜欢领先，凡事擘画规格宏伟。”^②

1924年，他不满意于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

^① 本节根据曾显章《张维贤》编写。

^② 曾显章：《张维贤》，台北艺术大学2003年版，第8页。



1926年4月，星光演劇研究會公演紀念合影

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，他的剧团被日本警察搜查，日本占领当局认为他的剧团不是单纯的戏剧研究会，虽未有人被捕，但在高压与震荡中剧团散伙。

之后，张维贤遂赴日本东京开始戏剧专业的深造。在东京求学时，张维贤深深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”，按照话剧应学专业招收学员，开展话剧教育。但其事业因经费拮据，未果而终。

1932年初，张维贤再度赴日学习。半年后返台，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”的成功公演，证明了他的话剧教育的成功。1934年在台北“新剧祭活动”中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，日本剧团相比失色。张维贤这一系列努力昭示了一个方向：通过学习与创造、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，进入专业化时代，为台湾话剧提供永久性发展基础。但在一个殖民地化的社会中，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，当时的文化环境也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，他赴大陆寻求机会。在经历了1931年“九一八事变”、1932年“一·二八事件”之后的大陆，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余地，一代台湾戏剧的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孽。事实上，那个时代的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。

第二节 以演剧唤醒民族意识的张深切^①

张深切(1904—1966)

张深切的少年时代，正是日本人对台统治实行高压政策的时代。1912年，在日本统治台湾20年后，台湾的抗日志士“大约都被消灭殆尽”。正是张深切读小学期间的1915年发生了惊天动地的“西来庵事件”。这是台湾的汉民族最后一次发动的抗日起义。日本统治者动用军队对起义者进行残酷屠杀，二千人被捕，八百人被处决。这一事件，在张深切年幼的心灵中留下深刻的烙印。在日本留学期间，更使他感受到屈辱，民族意识、民族精神在他心中日益增强。他积郁满腔的愤懑，直接投身抗日运动，发表讲演，散发传单，并决心到革命的策源地广州。1927年，与同道者成立广东台湾学生联合会，后改名为广东台湾革命青年团，创办《台湾先锋》。

接受广东台湾革命青年团的指派，张深切回台策动台中一中的罢学运动，不幸受到日警的检举，被捕入狱，在狱中待了三年。出狱后不久，

^① 本节根据钟乔《抗日剧作家张深切》（《亚洲的呐喊》，书林出版有限公司1994年7月版，第178页）编写。

他深感于自身从事政治运动仍有许多不足之处，更反省了三年的牢狱生活，“本来只看得见社会的表面，在这里才瞧见它的里面。本来相信好的就是好，坏的就是坏，在这里才领悟了好的也有坏处，坏的也有好处”，终于决意暂时脱离政治活动，意图在思想上多做努力。这时，他利用生活中空闲的时间，组织了一个台湾演剧研究会的话剧团，这一剧团组织，是根据他过去常在报纸上主张“文艺大众化，须从演戏做起”的理论来实践的。

张深切组织演剧社的初衷，是为了推广文艺大众化，更借此“从舞台上唤起民众和文盲”，这在思想基点上，便多少附带浓烈的社会意识，此种强烈的社会意识在作品中呈现出的社会情感倾向，渐渐地又与他一贯的民族主义精神结合，自然造就了他反帝、反殖民的戏剧风貌。1929年正式踏入剧坛，当时台湾的新剧运动，已历经1923年成立的鼎新社到后期的星光社、民烽剧团和彰化新剧社等演出活动，可以说达到高峰时期。然而，这一切的戏剧活动，似乎仍未符合他的理想。

显而易见，对由文化协会支持下较重要的剧作——一般称文化剧——他还是不甚满意的，在他的认识中，这些剧团推出的剧作，都尚未推至规范化的水平。意即，缺乏以戏剧来推动社会运动的内涵。对前述那些剧作表现的社会意识和民族情怀，他抱以深深的怀疑。

经过了几个月的训练，等演员们都将剧本背得滚瓜烂熟之后，由于演员们闹着希望公演，张深切终于决意在台中市的乐舞台举行首度公演。这次公演，推出了他所编的《暗地》和《接木花》等二剧，这两出戏果真实践了他的主张与对其他剧团的批评。《暗地》大胆地揭露了社会的黑暗面，毫不容情地指控种种不义、不公的现象；《接木花》则“带有浓厚的民族主义色彩，讽刺台湾的命运”，一时造成空前轰动的景象，受到多数台湾同胞的喝彩。这自然招致日本占领当局的忌恨与不快。“开幕前，便挤满了观众，警察署加派警察和‘临监官’各带剧本严阵以待，警告我们不得超出剧本台词，否则实时中止。”

警察的监督和干预，多少折损了他的锐气，更让演出活动受到极大的限制。在经过几次抗议之后，《接木花》难逃遭禁的悲惨命运，四部剧《暗地》则“秋部应删除，冬部须看了剧本另议”。

既然饱经日本人的监督，而他又不愿编写所谓“为艺术而艺术”的剧作，更不可能以戏剧演出去讨好当权者，在接到通知之后，他随即展开部