



中國人民大學 學報

工作论文系列

Working Paper Series

## “近代剧”与中国现代戏剧

范方俊

JRUCWP2026020

2026. 03. 17

- \* 本刊编辑部将那些已通过审稿程序而处于“拟录用”状态的稿件制作成线上展示的工作论文，旨在及时传播学术研究成果而促进学术进步。编辑部还将继续与作者共同努力，修改完善论文，并在其达到刊发标准之后择期正式刊发。当然，若工作论文被发现存在严重的质量问题，则仍有可能被退稿。

# “近代剧”与中国现代戏剧

范方俊

**[摘要]** “近代剧”是20世纪初日本新剧运动中对以易卜生为代表的欧美新近发生的现代戏剧的专称。在中国，当时通行的是受欧美、日本新剧影响下出现的“新戏”、“文明戏”、“爱美剧”和“话剧”等名词术语。日本学者认为，“近代剧”是日本所独有的戏剧用语，中国只有类似的“话剧”一词。而事实上，在日本新剧运动倡导“近代剧”之初，就引起了包括“春柳社”在内的中国留学生的关注。此后，以日本新剧运动为中介，出现了“近代剧”之于中国的从“春柳社”到“创造社”再到“南国社”的完整接受线索，并对中国“现代戏剧”观念的确立，以及中国现代戏剧的文学创作和舞台实践，都产生了重要和深远的影响。

**[关键词]** 近代剧；春柳社；创造社；南国社；中国现代戏剧

在中国“新戏”或现代戏剧发展史上，1906年中国留日学生在东京成立“春柳社”，并于翌年对外成功公演五幕新剧《黑奴吁天录》，被公认是一个划时代的新纪元和中国现代戏剧之开端。而此时正值日本戏剧由“新派剧”转向“新剧”的历史时刻。前者是指明治维新时期引入西方戏剧（莎剧）革新传统歌舞伎的改良新剧，后者则是日本新剧运动倡导的以易卜生为代表的“近代剧”。

关于“近代剧”，日本学者濂户宏在《何谓近代剧》一文中指出：“近代剧”是日本“独有的戏剧用语”，日本最早使用“近代剧”用语的小山内熏等人所指的就是“从易卜生开始的西方近代剧”。<sup>①</sup>但他同时指出，在中文里没有“近代剧”一词，日文中的“近代剧”相当于中文里的“话剧”。<sup>②</sup>而事实上，在中国的“新戏”（或“话剧”、“现代戏剧”）发展过程中，并不是与“近代剧”完全无关，而是有着密切关联的。比如，在日本的“春柳社”，虽然主要受到“新派剧”的影响，但同时也受“新剧”的影响。“春柳社”不仅在立社宗旨和艺术主张上受惠于日本“文艺协会”，而且“春柳社”后期的领导人陆镜若倾向于日本“文艺协会”和“自由剧场”的做法，尝试把易卜生以来的西方近代剧引入中国。<sup>③</sup>此外，“春柳社”之后在日本由郭沫若、郁达夫、成仿吾和田汉等人成立的“创造社”，在戏剧上直接接受了“近代剧”观念，不仅在他们的创刊杂志《创造》和《创造周报》上发文介绍西方的“近代剧”，而且在戏剧创作上借鉴“近代剧”写出了一系列带有明显现代主义印记的戏剧作品。再有，田汉后来因个人原因脱离“创造社”另创“南国社”，继续借鉴日本的“自由剧场”，推行中国自己的“新剧运动”。<sup>④</sup>这意味着，“近代剧”在中国存在

作者：范方俊，中国人民大学文学院教授，fanfangjun1969@sina.com。

\* 本文系国家社会科学基金重点项目“英语世界中国文学史书写问题与对话研究”（24AZD041）的阶段性成果。

①② 濂户宏：《何谓近代剧》，载《中国话剧成立史研究》，273、272页，厦门大学出版社，2015。

③ 黄爱华：《20世纪中外戏剧比较论稿》，31-39页，浙江大学出版社，2006。

④ 田汉：《〈日本新剧运动的经路〉译后记》（原载《南国周刊》第1、2期），载田大畏、刘平编着：《田汉全集》卷19，531页，花山文艺出版社，2000。

着由“春柳社”到“创造社”再到“南国社”的完整接受线索。而这一点并没有引起学界应有的关注和研究。本文意在通过溯源“近代剧”一词在日本出现的历史语境，说明“近代剧”所指称的易卜生戏剧所代表的现代内涵，厘清中国的戏剧社团——“春柳社”“创造社”和“南国社”对于“近代剧”的接受线索，并评述其对中国现代戏剧的影响作用。

### 一、“近代剧”名称的提出及其现代内涵

“近代剧”是什么呢？关于“近代剧”在日本的缘起，濑户宏在《何谓近代剧》一文中指出：尽管“近代剧”一词究竟出现于何时迄今并无定论，但最早在书名上使用“近代剧”名称的是1913年小山内熏的《近代剧五曲》和田中荣三的《近代剧精通》。<sup>①</sup>前者收录了德国霍普特曼、瑞典斯特林堡、比利时梅特林克、俄国契诃夫和高尔基的五部现代剧作，后者则分别介绍了易卜生以来西方现代剧作家的代表性剧作，比如，易卜生的《玩偶之家》《群鬼》、比昂逊的《挑战的手套》、斯特林堡的《父亲》《朱丽小姐》、霍普特曼的《日出之前》《沉钟》、梅特林克的《青鸟》等等。而从以上两本书的书名和内容不难看出，日本的“近代剧”一词，所指的就是易卜生以来的西方“新近”发生的、代表“当代最新”发展的现代戏剧（Modern Drama）。<sup>②</sup>

在日本最早翻译易卜生剧作的是新歌舞伎作家高安月郊。他于1893年和1901年翻译了易卜生的两部“社会问题剧”——《社会支柱》和《社会之敌》，但在当时并没有引起社会的关注。对易卜生戏剧在日本的译介和传播起到重要推动作用的是森鸥外。他于1884—1888年留学德国，了解到欧洲文学艺术的最新发展状况。1888年归国后，他创办文学刊物《棚草纸》，译介西方近代文学、美学，撰写文艺批评，并致力于引入西方近代戏剧改良日本戏剧。1889年他在介绍欧洲作家的最新发展趋势的文章中，把挪威的易卜生和俄国的列夫·托尔斯泰看作是法国自然主义作家爱弥儿·佐拉的“后进”，并称赞易卜生的怀疑主义“大放异彩”。<sup>③</sup>1903年森鸥外翻译了易卜生的诗剧《布朗德》，此后又翻译《约翰·盖布里埃尔·博克曼》《群鬼》和《玩偶之家》等剧作。<sup>④</sup>除了森鸥外之外，坪内逍遥也是推动易卜生在日本译介和传播的重要人物。他不仅协助出版易卜生“社会问题剧”的译作，而且在《早稻田文学》杂志上发表译介易卜生的文章。1906年2月坪内逍遥主持成立“文艺协会”，吸纳日本各界文艺人士，用来推行包括文学、美术、音乐、舞蹈和演剧在内的文化革新。同年5月易卜生逝世，日本文艺界发起隆重纪念活动。当时日本文坛的主将有岛武郎、长谷川天溪、上田敏等发表了评介易卜生的文章，《早稻田文学》《文章世界》《白桦》等主流文学杂志也大量刊登译介易卜生的剧作，在日本掀起了“易卜生热”。<sup>⑤</sup>1907年小山内熏发起成立“易卜生会”，会员包括柳田国男、田山花袋、岛崎藤春、秋田雨雀等人。他们创办《新思潮》杂志，刊登易卜生研究的文章，主张用新的易卜生戏剧取代旧的莎士比亚戏剧。这也逐步导致“文艺协会”内部出现分裂。以坪内逍遥为代表的改良派，仍然热衷于莎士比亚戏剧，寻求改良戏剧，而以小山内熏为代表的激进派，推崇易卜生戏剧，追求最新的“新剧”。

<sup>①</sup> 濑户宏：《何谓近代剧》，载《中国话剧成立史研究》，272页，厦门大学出版社，2015。

<sup>②</sup> 在西文中，Modern一词的词源出自公元5世纪和6世纪的拉丁语词Modernus。Modernus的词根modo的意思是“最近”“刚才”，Modernus指的就是“在我们时代的，新的，当前的”的意思。参见马泰·卡林内斯库：《现代性的五福面孔》，18-19页，商务印书馆，2002。

<sup>③</sup> 转引自R. A. Auestad. “Japanese Ibsens”. In N. Fulsås, and T. Rem (eds.). *Ibsen in Context*. Cambridge University Press, 2021, p. 239.

<sup>④</sup> 除了易卜生的剧作之外，森鸥外还翻译了挪威比昂逊的《手套》《超人力》，瑞典斯特林堡的《债鬼》《帕利亚斯》《一人舞台》《闪电》《鹈鹕》，丹麦维德的《婴儿旅馆》等西方近代剧作家的剧作。此外他还创作了《玉篋记》《假面》和《山田川》等剧作。参见唐月梅：《日本戏剧史》，441-442页，昆仑出版社，2007。

<sup>⑤</sup> 唐月梅：《日本戏剧史》，440页，昆仑出版社，2007。

日本的新剧运动所标举的就是易卜生以来的欧美现代戏剧，在整体上历经了“自由剧场”、“文艺协会”和“筑地小剧场”三个发展阶段。

首先是“自由剧场”阶段。1909年2月小山内熏与歌舞伎演员二世市川左团次合作创建“自由剧场”，提出移植、借鉴欧洲近代剧发展日本“新剧”的艺术主张。<sup>①</sup>同年11月“自由剧场”在东京有乐座举行第一次公演，上演易卜生的《约翰·盖布里埃尔·博克曼》（森欧外译），成为日本新剧运动正式开始的重要标志。此后的十年间，“自由剧场”举行了多次公演。演出的剧目，除了契诃夫、梅特林克、霍普特曼、安德莱耶夫等西方近代剧作家的剧作之外，还有日本剧作家森欧外、吉田勇、长田秀雄、秋田雨雀等本土剧作家的剧作。1919年9月“自由剧场”举办第九次公演之后宣布结束。小山内熏后来在《日本新剧运动的经路》一文中回顾了“自由剧场”的发展历史，肯定其对日本新剧运动具有不容抹杀的历史性贡献。日本戏剧史家河竹繁俊也在《日本演剧史概论》一书中指出：小山内熏的“自由剧场”是受以易卜生为代表的欧洲近代剧影响的产物，为日本新剧发展带来“清新的刺激”，对日本新剧起到巨大的“先驱”作用。<sup>②</sup>

其次是“文艺协会”阶段。在小山内熏“自由剧场”之外，“文艺协会”也是推动日本新剧运动的一支重要力量。1909年“文艺协会”开设培养演员的演剧研究所，坪内逍遥担任负责人。演剧研究所的学员在完成两年课程后，开始在帝国剧院和新建的研究所附属私演舞台、有乐座、大阪道顿堀的角座举行公演。演出的剧目，除了有莎剧《哈姆雷特》和《裘力斯·凯撒》、易卜生的《玩偶之家》等翻译剧之外，也有坪内逍遥本人创作的《寒山拾得》和《阿七吉三》等舞蹈剧。1913年“文艺协会”因为内部矛盾以及社员岛村抱月与女演员松井须磨子之间发生恋爱而宣告解散。<sup>③</sup>

“文艺协会”解散后，分化为三个剧团——艺术座、无名座和舞台协会。其中最有影响力的是艺术座。艺术座以岛村抱月和松井须磨子为核心，参与的还有中村吉藏、秋田雨雀、水谷竹紫、川村花菱、泽田正二郎等人。1913年9月艺术座在东京有乐座举行第一次公演，演出了梅特林克的《内部》和《莫娜·娃娜》。之后，艺术座又陆续在东京举行多次公演，同时去名古屋、大阪等到巡回演出，先后演出了王尔德的《莎乐美》、易卜生的《海上夫人》、契诃夫的《熊》、托尔斯泰的《复活》和《黑暗的势力》，获得极大成功。但1918年岛村抱月染病离世，艺术座遭受重大挫折。松井须磨子艰难地维持艺术座。1919年1月艺术座举行第十二次公演，演出梅里美的《卡门》和中村吉藏的《肉店》，松井须磨子扮演两剧中的女主角——卡门和阿吉。但是由于松井须磨子在公演中途殉情自尽，艺术座被迫解散。<sup>④</sup>

除了“自由剧场”和“文艺协会”（艺术座）之外，在新剧运动中还催生了很多新剧团，比较“引人注目”的有北村季晴夫妇的演艺同志会、十三世守田勘弥与林和的文艺座、以木村修吉郎为理事的踏路社、泽田正二郎的新国剧、川村花菱和小山内熏的星期六剧场、上山草人和伊庭孝等人的近代剧研协会、二世市川猿之助的吾生会、烟中廖坡的新剧协会、西条军之助和汐见洋等人的研究座等等。这些新剧团的成立时间与戏剧活动，大约在“自由剧场”之后而与“艺术座”差不多同

①② 河竹繁俊：《日本演剧史概论》，323、328页，文化艺术出版社，2002。

③ 岛村抱月早年在东京专门学校师从坪内逍遥，1902年去英国牛津大学留学，并对戏剧产生浓厚兴趣。1905年他回国担任早稻田大学教授。1906年他与坪内逍遥等人一起成立“文艺协会”。松井须磨子是“文艺协会”演剧研究所的学员、女演员。1911年岛村抱月与松井须磨子之间发生恋爱，在当时的日本社会引发轩然大波，最后导致两人被演剧研究所辞退。

④ 1923年日本女演员水谷八重子继承松井须磨子的事业，复兴了艺术座，并于翌年举行公演，演出易卜生的《娜拉》、安德烈耶夫的《挨打的人》、萧伯纳的《武器与人》等。因此岛村抱月与松井须磨子的艺术座被称为第一次艺术座，水谷八重子的艺术座被称为第二次艺术座。参见小山内熏：《日本新剧运动的经路》，载田大畏、刘平编着：《田汉全集》卷19，529-530页，花山文艺出版社，2000。

时，共同见证了新剧运动之兴衰。

最后是“筑地小剧场”阶段。1924年小山内熏与土方与志等人创办了日本最早的新剧小剧场——筑地小剧场。它是按照欧洲自由剧场模式建造的日本新剧小剧场。土方与志等人把它称作“模型舞台研究所”，小山内熏则把筑地小剧场视作“演剧的实验室”。1924年6月筑地小剧场举行第一次公演，演出契诃夫的《天鹅之歌》和德国表现主义剧作家盖林格的《海战》。在此后的几年间，筑地小剧场对外公演八十多次，不仅演出易卜生、比昂逊、斯特林堡、契诃夫、果戈里等西方现代剧作家的近百部剧作，而且上演了坪内逍遥、武者小路实笃、秋田雨雀、久保田万太郎、中村吉藏等日本现代剧作家的本土剧作。筑地小剧场的新剧演出在日本引起很大反响，代表了日本新剧运动的最高艺术成就。

然而，筑地小剧场从一开始成立，内部就存在着难以调和的矛盾。小山内熏主张只演翻译过来的西方近代剧，完全否定日本本土剧作家，引发菊池宽、山本有三、久米正雄、岸田国土等剧作家的反对。小山内熏与岸田国土之间，还围绕着选择剧本的标准及其艺术的创造、剧作家和剧场的关系等问题，展开激烈论争。<sup>①</sup>1928年12月小山内熏意外离世，筑地小剧场为他举行了纪念公演，从筑地到大阪、京都，巡回演出了梅斯菲尔德的《忠义》（小山内熏译）以及小山内熏生前曾经成功导演的高尔基的《夜之宿》和契诃夫的《樱桃园》。小山内熏去世后，筑地小剧场内部爆发艺术至上派与民众戏剧派之间的戏剧观念与剧场主导权之争。1929年3月筑地小剧场在举行了最后一次公演之后宣告分裂和解散。这样，从“自由剧场”到艺术座再到筑地小剧场，见证了日本新剧运动的源生、发展和转向，而筑地小剧场的解散也宣告了以近代剧为导向或根基的日本新剧运动发展阶段的结束。

## 二、“近代剧”的中国接受：从“春柳社”到“创造社”再到“南国社”

以“近代剧”为导向的日本新剧运动，不仅大力推动了以易卜生为代表的西方“近代剧”在日本的译介、传播、改编和上演，而且成功地促进了日本本土近代剧的戏剧创作和舞台实践。而在此期间由中国留学生在日本成立的文艺社团——“春柳社”和“创造社”，同样受惠于日本新剧运动的发展。日本新剧运动，不仅成为中国留学生在日成立的“春柳社”的演剧活动和“创造社”的戏剧创作认知和接受以易卜生为代表的西方“近代剧”的中介，而且日本本土近代剧的戏剧创作和舞台实践，也成为“春柳社”的演剧活动和“创造社”的戏剧创作学习、借鉴的榜样。此外，由于原属“创造社”的田汉回国后脱离“创造社”，于1927年另行成立“南国社”，以日本新剧运动为师，从事中国自己的新剧运动。因此，从“春柳社”到“创造社”再到“南国社”就构成了“近代剧”的中国接受的完整发展脉络。

首先是“春柳社”对“近代剧”的接受。1906年李叔同、曾孝谷组织留日学生在东京成立“春柳社”并在翌年对外正式公演，此时正好遇上日本由“文艺协会”和“易卜生会”所主导的介绍和翻译易卜生戏剧的热潮。这股“易卜生热”，不仅对日本的新剧运动产生深远影响，而且同样引发了在日本的中国留学生的关注。比如，当时留学日本学医的周树人（鲁迅），1906年春离开仙台，重返东京，决定弃医从文，选择从事文学运动的事业。1907年他写了两篇论述文学（文化）的文章《摩罗诗力说》和《文化偏至论》。<sup>②</sup>在这两篇文章中，他一共三次提及易卜生。中国学者李冬木在《关于留学生周树人与明治“易卜生”——以斋藤策（野之人）为中心》一文中考证指

<sup>①</sup> 唐月梅：《日本戏剧史》，507页，昆仑出版社，2007。

<sup>②</sup> 《摩罗诗力说》和《文化偏至论》是鲁迅1907年所作。《摩罗诗力说》于1908年2月和3月发表在《河南》杂志第二号 and 第三号上，作者署名令飞。《文化偏至论》于1908年8月发表在《河南》杂志的第七号，作者署名讯行。

出：鲁迅对于易卜生的论述，与日本明治时期的文艺评论家和社会批评家斋藤信策（又称“斋藤野之人”）存在密切关联。他认为野之人 1906 年在《东亚之光》杂志上连续刊出的纪念易卜生的长文，是当时日本评论易卜生的重要文献，它直接影响到了鲁迅对于易卜生的“原体验”。<sup>①</sup> 此外，李冬木还特别提到了鲁迅的易卜生之材源与日本新剧运动的“易卜生热”之间存在着直接的影响关系。<sup>②</sup> 但需要指出的是，留学日本的鲁迅对于易卜生的接受，主要看重的是易卜生作为思想家的贡献而非单纯的剧作家。<sup>③</sup> 而“春柳社”作为一个中国留学生的演剧团体，尽管其在演剧上主要受到日本“新派剧”的影响，但是对于当时日本新剧运动所掀起的翻译、上演以易卜生为代表的“近代剧”的热潮，也并非没有了解和关注。其中的关键性人物，就是陆镜若。

在“春柳社”里，陆镜若虽然不是李叔同、曾孝谷这样创社元老，但是在李、曾因为个人事务离开“春柳社”之后，他凭借着对于戏剧的喜爱和为人的热忱，与欧阳予倩一起成为主导“春柳社”演剧活动的灵魂人物。陆镜若利用课余时间赴日本“新派剧”名优藤泽浅二郎办的俳优学校学习戏剧表演。1906 年坪内逍遥等人成立“文艺协会”后，陆镜若作为中国留学生参加了这个协会，与日本新剧的代表性人物岛村抱月、松井须磨子和河竹繁俊等在一起研习新剧，他本人还在“文艺协会”对外公演的莎剧《哈姆雷特》中扮演过一个兵士。也正是通过“文艺协会”，让陆镜若有了近距离接触到日本新剧发展的机会，并对以易卜生为代表的“近代剧”产生浓厚兴趣。1912 年陆镜若毕业后归国，在上海组织了新剧同志会，以“春柳剧场”的名义，继续从事新剧演出活动，准备在中国翻译和演出以易卜生为代表的现代戏剧。<sup>④</sup> 但是由于陆镜若 1915 年英年早逝而壮志未酬。而在“春柳社”和陆镜若之后，对“近代剧”产生浓厚兴趣的是同在日本留学的郭沫若、成仿吾、郁达夫、田汉等人。他们都有阅读和观看西方“近代剧”和日本新剧的经历和爱好，这也成为他们后来组织成立文艺社团“创造社”的诱因之一。

其次是“创造社”对“近代剧”的接受。“创造社”是 1921 年 6 月 8 日由在日本留学的郭沫若、成仿吾、郁达夫、田汉等人在东京成立的一个文艺社团。“创造社”致力于“创造”中国的新文学，其在文学和戏剧创作上受到当时流行于欧洲、日本的“新罗曼派”和“近代剧”的影响。<sup>⑤</sup> 事实上，在 1920 年 1 至 3 月郭沫若、田汉、宗白华的三人通信中，他们所谈论的话题之一就有“近代剧”。其中，田汉在 1920 年 2 月 29 日致郭沫若在信中，介绍自己“第一热心做 Dramatist（剧作家）”，并自称为“A Budding Ibsen in China”（“中国的易卜生萌芽”）。<sup>⑥</sup> 他在信中直言：现在中国研究 Modern Drama 的“还居少数”，即便是如北大教授宋春舫这样的中国研究新剧的专家，亦非“深能了解 Modern Spirit 之人”。<sup>⑦</sup> 在他看来，欧洲的 Modern Drama 在思想内容上关注恋爱和家庭婚姻问题，并体现为理想与现实之冲突，其在艺术风格上则呈现为 *Neo Romantic*（“新

① 李冬木：《关于留学生周树人与明治“易卜生”——以斋藤信策（野之人）为中心》，载《南国学术》，2023（2）。

② 转引自李冬木：《关于留学生周树人与明治“易卜生”——以斋藤信策（野之人）为中心》，载《南国学术》，2023（2）。

③ 在中国对于易卜生的早期接受中，最先就是把他当作思想界的斗士引入的，从早年鲁迅的《摩罗诗力说》、《文化偏至论》到后来新文化运动中的胡适的《易卜生主义》，走的都是把易卜生视作思想家的接受路数。相较而言，从“春柳社”开始的中国戏剧界对于易卜生所代表的“近代剧”的接受，其影响力远不如思想界对易卜生的接受和宣传，以致人们在论及易卜生在中国的早期接受时，基本上都聚焦于易卜生思想（易卜生主义）而非易卜生戏剧。

④ 参见欧阳予倩：《回忆春柳》，载欧阳予倩着：《欧阳予倩全集》卷 6，167 页，上海文艺出版社，1990。同时，根据欧阳予倩在《自我演艺以来》一文的记述，陆镜若在去世前，每天都在杭州的西泠印社翻译剧本，“译完的有托尔斯泰的《复活》、易卜生的《赫达·格拉》（通译《海达·高布乐》）和两个莫里哀的喜剧”。参见欧阳予倩：《自我演艺以来》，载《欧阳予倩全集》卷 6，53 页，上海文艺出版社，1990。

⑤ “新罗曼派”，是指 20 世纪初流行于欧洲的象征主义、颓废主义、唯美主义等现代主义文学流派。参见郭沫若：《创造十年》，载郭沫若著作编辑出版委员会编着：《郭沫若全集·文学编》卷 12，77 页，人民文学出版社，1992。

⑥ 田汉等：《三叶集》，序言页，80-81 页，上海书店，1923。

⑦ 田汉等：《三叶集》，82 页，上海书店，1923。

罗曼派”）。为此，他不厌其详，一一列举了欧洲“近代剧”剧作家易卜生、斯特林堡、霍普特曼、梅特林克、霍夫曼斯塔尔、叶芝、辛格及其代表作。同时，田汉在信中还表示，他从1918年起就多次去东京的有乐座现场观看日本“文艺协会”和著名新剧演员松井须磨子的演出，对有着“日本的花的光的爱”美誉的松井须磨子的精湛表演赞不绝口，并引述岛村抱月的日译剧本序言对松井须磨子所出演的西方近代剧的思想内容予以说明。而郭沫若则在同年3月6日给田汉的回信中，详细地介绍了他阅读日本新剧作家有岛五郎的《三部曲》（《大洪水前》《参孙与达莉拉》和《圣餐》）的感受。他尤其偏爱其中的第二部《参孙与达莉拉》，认为它是一部“象征剧”，“描写的是灵肉底激战，诚诈底角力，Idea（理想）与Reality（现实）底冲突”<sup>①</sup>。这些内容很显然是郭沫若对于田汉之前来信论述“近代剧”之思想内容的回应。此外，郭沫若后来在回顾自己在日本留学决定弃医从文时，读了很多西方现代文学和哲学方面的书籍，其中就包括易卜生、霍普特曼、高斯华绥的戏剧。<sup>②</sup> 这表明，在“创造社”成立之前，郭沫若与田汉在戏剧上就已经明确地以易卜生以来的西方近代剧为导向，并且他们对于西方“近代剧”的接受是以日本新剧作为中介的。

“创造社”成立后，其对“近代剧”的接受，主要体现在以下两个方面：

其一是在创作上受到西方“近代剧”的影响，创作了带有鲜明现代主义印记的戏剧作品。在“创造社”创办的文学杂志《创造》上，戏剧作品占有显著的篇幅。《创造》共发行二卷六期。其中，第一卷第一期的首篇文学作品就是郭沫若的历史剧《棠棣之华》（第二幕），同期还刊登了田汉的剧作《咖啡店之一夜》。此后的各期也都刊载戏剧作品，计有郭沫若的《广寒宫》《孤竹君之二子》《卓文君》和《王昭君》，田汉的《午饭之前》，陶晶孙的《黑衣人》和《尼庵》，郁达夫的《孤独的悲哀》，成仿吾的《欢迎会》和张资平的《军用票》。郭沫若在回顾自己的戏剧创作缘起时指出：在翻译了歌德的《浮士德》的第一部之后，就在其影响之下创作了《棠棣之华》，之后的诗剧《女神之再生》和《湘累》、历史剧《孤竹君之二子》等，“都是在那个影响下写成的”。<sup>③</sup> 同时，郭沫若还着重强调自己的戏剧创作受到了当时流行的新罗曼派和德国表现派的影响，他特别提到了德国表现派剧作家托勒和凯泽的剧作是他“我最欣赏的作品。”<sup>④</sup> 而田汉也把自己的“出世作”《咖啡店之一夜》视作是受“新罗曼派”影响下的作品。<sup>⑤</sup> 可以说，郭沫若、田汉、陶晶孙、郁达夫、成仿吾等人的戏剧创作，很明显地受到西方“近代剧”的影响，不仅在思想内容上承续了“近代剧”对于家庭和婚姻问题的关注，对于现代人的苦闷、彷徨、绝望之心理的表现，以及对于生与死、理想与现实的冲突的呈现，而且在艺术风格上，也表现出鲜明的“支离灭裂”的现代主义印记。

其二是对西方“近代剧”的译介及对“近代剧”观念的接受。“创造社”成立后，在原先以发表创作为主的文学杂志《创造》之外，另外创办《创造周报》，以文艺批评和翻译为主。《创造周报》一共发行52期，发表了大量的西方哲学、文艺的译作和介绍。其中在戏剧方面，连续刊载了黄仲苏译介比利时剧作家梅特林克的长文《梅特林的戏剧》。<sup>⑥</sup> 在对“近代剧”观念的接受方面，最具代表性的是郁达夫发表的《戏剧论》。《戏剧论》由“戏剧之一般概念”“戏剧发展的径路”“近代戏剧的发生”“近代剧之开展与分化”“近代生活的内容”和“近代剧之形式及技巧”等六部分组成。除了第一和第二部分简单概述戏剧的“一般概念”和发展路径之外，从第三部分开始的主

<sup>①</sup> 郭沫若：《三叶集：致田汉》，112页，亚东图书馆，1920。

<sup>②③④</sup> 郭沫若：《创造十年》，载郭沫若著作编辑出版委员会编着：《郭沫若全集·文学编》卷12，85、77、77页，人民文学出版社，1992。

<sup>⑤</sup> 田汉：《田汉戏曲集》第一集，序言页，现代书局，1932。

<sup>⑥</sup> 黄仲苏（1896—1975），安徽舒城人。1919年参加少年中国学会，与田汉结识，成为好友。之后他在美国伊利诺大学获得学士学位，再赴法国巴黎大学深造，获得硕士学位。学成归国后，在国立武昌大学和国立东南大学担任西方文学教授。他曾在《创造周报》上连载发表《梅特林的戏剧》和《法国最近五十年文学之趋势》。

体内容都是围绕着“近代剧”展开的，不仅列出了“近代剧”缘起与发展的年表，而且总结了“近代剧”在编剧方法和舞台技巧上的特色。

这样的戏剧论，很显然的是以西方“近代剧”观念为主线的。

最后是“南国社”对“近代剧”的介绍。“南国社”是田汉于1927年冬在上海领导成立的文艺团体。1928年初田汉与徐悲鸿、欧阳予倩在“南国社”下设南国艺术学院，暂设文学、绘画、戏剧三科，由他们三人分任主任，招收学员，目的在“培植能与时代共痛痒而又有定见实学的艺术运动人材以为新时代之先驱”。<sup>①</sup>但半年之后，南国艺术学院因政治和经济等原因被迫停办，田汉即致力于领导“南国社”的戏剧活动。组织师生在上海、南京、广州等地公演，演出《苏州夜话》《名优之死》《湖上的悲剧》《古潭的声音》《颤栗》《男归》《孙中山之死》《火之舞蹈》《一致》等剧，<sup>②</sup>在社会上引发巨大反响；同时出版《南国月刊》，热切倡导中国新剧运动，及时介绍“南国社”的演出剧目和演员情况，并就已演剧目之得失进行讨论和总结。“南国社”也由此成为引领20世纪20年代末30年代初中国新剧运动的中流砥柱。

关于田汉和“南国社”的戏剧活动，与田汉志同道合、一起组织“南国社”戏剧演出的著名戏剧家洪深撰文指出：有的戏剧是对人类，没有多大帮助的，是专为娱乐而无其他宗旨的。这类戏剧很容易流行，社会上自然会有专营的剧场，有人抢了去做，用不着我们来鼓吹，来运动，而像易卜生、斯特林堡等对于人生有意义的戏剧，在中国没有机会看见过，因此“我们才来做戏剧运动的”。<sup>③</sup>田汉本人在《近代戏剧文学及其社会背景》一文中指出：戏剧从古至今，在不同历史阶段上呈现出不同特点，比如，希腊时代的戏剧注重描写命运，莎士比亚时代注重描写性格，而易卜生以来的戏剧发展，又开始呈现出从重视个性到重视社会的转变。田汉认为在中国开展易卜生式的近代戏剧，有助于中国的戏剧家“发现民众”，让民众的关注“从个人的转到社会的，从个性的斗争转到被压迫阶级和压迫阶级的斗争”。<sup>④</sup>此外，田汉还于1929年专门翻译了日本新剧运动的领导人小山内熏所写的《日本新剧运动的经路》一文，在向中国读者介绍日本新剧运动发展的概况的同时，也指出中国的新剧运动正处于萌芽之中，日本新剧运动可为中国学习、借鉴的“他山之石”。<sup>⑤</sup>

### 三、“近代剧”的中国接受对于中国现代戏剧的影响

从广义上讲，中国现代戏剧是对19世纪末至20世纪上半叶引入、借鉴欧美、日本新剧创生不同于传统戏剧（戏曲）的新型戏剧的统称。而从狭义上讲，这里所说的欧美、日本新剧，主要就是易卜生以来的“近代剧”。美学者约瑟夫·T·肖在《文学借鉴与比较文学研究》一文中指出：“当民族文学刚刚诞生，或当某一文学的传统发生方向上的突变时，文学影响显得最为频繁，成效也最为显著。”<sup>⑥</sup>而中国现代戏剧之发生，正是这方面的典型。那么，从“春柳社”到“创造社”再到“南国社”对“近代剧”的接受，对于中国现代戏剧的源生和发展，究竟起到怎样的作用呢？

首先是对中国“现代戏剧”观念确定的影响作用。众所周知，在世界戏剧发展史上，现代戏剧之发生，源自19世纪80年代易卜生的“社会问题剧”和安托万的“自由剧场”运动。受其影响，不仅在欧洲出现了连续不断的现代戏剧热潮，而且在北美大陆的美国和东亚的日本，也掀起了轰轰烈烈的现代戏剧运动。因此，美国戏剧史学者在介绍美国现代戏剧的发展历史时，特别强调美国现

① 田汉：《我们的自己批判——〈我们的艺术运动之理论与实际〉上篇》，载《田汉全集》卷15，137页，花山出版社，2000。

② 以上剧作均为田汉所作，用于“南国社”的戏剧公演。

③ 洪深：《南国社与田汉先生》，载阎折梧编着：《南国的戏剧》，3页，上海萌芽书店，1929。

④ 田汉：《近代戏剧文学及其社会背景》，载阎折梧编着：《南国的戏剧》，8页，上海萌芽书店，1929。

⑤ 田汉：《〈日本新剧运动的经路〉译后》，载《田汉全集》卷19，531页，花山出版社，2000。

⑥ 约瑟夫·T·肖：《文学借鉴与比较文学研究》，载张隆溪编着：《比较文学译文集》，38页，北京大学出版社，1982。

代戏剧与欧洲现代戏剧之间的紧密关联，把美国现代戏剧的发生，归结为易卜生的“社会问题剧”和安托万的“自由剧场”运动“直接影响”下的“产物”。<sup>①</sup>日本戏剧史学者在论述日本现代戏剧的发展时，也同样把源头溯源自易卜生的“社会问题剧”和安托万的“自由剧场”运动，并且把他们的戏剧称为“近代剧”。<sup>②</sup>

在中国，“现代戏剧”观念确立的标志，是洪深于1935年为《新文学大系》主编戏剧卷所撰写的长篇序言《现代戏剧导论》。《中国新文学大系》是对中国新文学之发生及在第一个十年间（1917—1927）发展给予的最早也最权威的系统整理与总结。全书系按照理论建设、文学类型分为十卷，其中的第九卷《戏剧卷》由洪深担任主编。值得关注的是，整个书系从蔡元培撰写的总序到胡适、矛盾、鲁迅等各分卷的编选者所写的序，都以“新文学”相称，即“新小说”、“新散文”和“新诗”。只有洪深的《戏剧卷》，没有采用“新戏”的名称，而是引人注目地使用了“现代戏剧”的名称。

事实上，在《现代戏剧导论》之前，洪深于1929年发表《从中国的新戏说到话剧》一文，依次辨析了中国早期新戏发展过程中出现的几个重要戏剧术语——“新戏”、“文明戏”、“爱美剧”，并主张应该“老实地”把上述新戏称作“话剧”。<sup>③</sup>关于“话剧”，洪深把它定义为“用那成片段的，剧中人的谈话，所组成的戏剧”，<sup>④</sup>并从编剧、表演和观众三个方面入手，对“话剧”的具体内涵作了细致的说明：在编剧方面，洪深指出，话剧表达故事的方法，主要是用对话。在编剧剧本的时候，话剧的事实情节，人物个性，以及空气情调，意义问题等一切，都是需要借助剧中人物在舞台上的对话，传达出来。在表演方面上，洪深指出，话剧的表演方法，也是模仿人生的。一切旧戏里的程序化的表演动作，在话剧里是绝对不可以用的。舞台的布景道具，虽然可以采用印象和象征的方法，但在表演的时候，也须以表现人生为主。在观众方面，洪深指出，话剧是在观众面前直接演出的，由于观众实地观众话剧表演，亲眼看、亲耳听，直接受刺激，直接有感觉，因此话剧在感动人上是“非常深刻”的，它是“最平民”的戏剧。<sup>⑤</sup>在洪深看来，欧美最伟大的戏剧，都是符合上述条件的，比如古希腊的埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯，英国的莎士比亚，法国的莫里哀，德国的歌德，以及近代挪威的易卜生，英国的萧伯纳和美国的尤金·奥尼尔。

在这里，虽然洪深在说明话剧的观念和内涵时，提及了易卜生近代戏剧之前的西方戏剧，但毫无疑问，对中国从新戏到话剧，真正产生关联和影响的，就是易卜生以来的西方近代戏剧。而从洪深本人对于“话剧”的名称和内涵的说明来看，其与从“春柳社”到“创造社”再到“南国社”对于以易卜生为代表的“近代剧”的接受和论述，在内容上也是基本一致的。此外，洪深还特别指出，话剧并不是简单的用对话来演出的戏剧，而是深具“现代”精神和内涵的现代戏剧：“现代话剧的重要有价值，就是因为有主义。对于世故人情地了解与批评，对于人生的哲学，对于行为的攻击或赞成——凡是好的剧本，总是能够教导人们的。”<sup>⑥</sup>在《现代戏剧导论》中，洪深不仅直接使用了“现代戏剧”的名称，而且在讲述中国现代戏剧的发生、发展历程时，高度肯定从“春柳社”到“创造社”再到“南国社”对于中国现代戏剧的贡献。而从“春柳社”到“创造社”再到“南国社”的戏剧活动和艺术主张来看，很明显地受到西方“近代剧”的影响。它们对西方“近代剧”的接受和所受影响，对于中国“现代戏剧”观念的形成和确立，是有重要的贡献作用的。

其次是对现代戏剧创作的影响作用。戏剧是一门集剧本、表演、导演、舞美、服装、道具、灯

<sup>①</sup> James Fisher & Felicia Hardison Londré. *Historical Dictionary of American Theater: Modernism*, Rowman&Littlefield, 2008, p. 2.

<sup>②</sup> 濂户宏：《何谓近代剧》，载《中国话剧成立史研究》，273页，厦门大学出版社，2015。

<sup>③④⑤⑥</sup> 洪深：《从中国的新戏说到话剧》，载孙青纹编着：《洪深研究专集》，176、176、177、179页，浙江文艺出版社，1986。

光等要素为一体的综合艺术，而剧本则被公认“实质上是戏剧的基础部分”。<sup>①</sup> 欧阳予倩在回顾中国早期新戏发展历史时指出：1907年“春柳社”对外公演五幕新剧《黑奴吁天录》，这是中国新戏第一部有“完整的剧本”，除此之外，绝大多数的新戏，“没有完整的剧本，甚至没有剧本，只靠一张幕表演戏。”<sup>②</sup> 同时，欧阳予倩也不讳言，尽管“春柳社”主张每部戏必须有剧本，但是实际上，“春柳社”回到国内后所组织的“春柳剧场”，在剧本上，除了极少数的戏有“完整的剧本”之外，大部分的戏也是幕表戏，只是相较于别的文明戏社团的幕表，“写得比较详细”。<sup>③</sup> 因此，他在总结中国早期新戏发展的失败原因时坦言在编剧方面的不足是“致命伤”。<sup>④</sup> 而在中国新戏发展史上，在编剧方面做出突出贡献的，则是“创造社”成立后，郭沫若、田汉等人所创作的剧本。

在《现代戏剧导论》中，洪深盛赞郭沫若、田汉的戏剧创作对于中国戏剧文学上的贡献：“在那个年代，戏剧在中国，还没有被一般人视为文学的一部分。自从田、郭等写出了他们的那样富有诗意的词句美丽的戏剧，即不在舞台上演出，也可供人们当作小说诗歌一样捧在书房里诵读，而后戏剧在文学上的地位，才算是固定确立了”。<sup>⑤</sup> 而从洪深为《中国新文学大系·戏剧卷》所收录的剧本上看，他一共选取了18部剧作，并且着重指出这些剧作在反映中国社会现实上的特征。其中所选的首部剧作《终身大事》是胡适于1919年模仿易卜生的《玩偶之家》写的一出“游戏的喜剧”。<sup>⑥</sup> 洪深在《现代戏剧导论》中肯定胡适的《终身大事》的反封建的思想是“值得称道的”，并特别指出，“在封建势力仍然强盛的中国，是没有女子敢做‘娜拉’的！但这正说明了这出戏的意义。”<sup>⑦</sup> 此外，洪深在点评所选剧本的思想主题时，也多次指出它们与易卜生“为人生”的“社会问题剧”之间的关联。比如，对于蒲伯英的《道义之交》，洪深评价它“是揭穿中国社会上某一种黑幕：意义和易卜生的《社会的柱石》（现通译为《社会支柱》）差不多”；<sup>⑧</sup> 对于汪仲贤的《好儿子》，洪深认为它是那一时期中“最有价值的创作”，“写得忠实极了，完全从现实的生活里搬取材料”；<sup>⑨</sup> 关于成仿吾的《欢迎会》，洪深则提出了直率的批评：“稍为草率一些；剧中的刘思明，只是一个男性的娜拉便了”。<sup>⑩</sup> 以易卜生为代表的“近代剧”对于中国现代戏剧创作上的影响，也由此可见一斑。

最后是对现代戏剧排演的影响作用。在西文中，用来指称戏剧这一舞台艺术类型的专业语词，主要是 theatre 和 drama。其中，drama 侧重的是戏剧的文本内容，也即通常所说的剧本；而 theatre 则强调的是戏剧的排演活动。欧阳予倩在《回忆春柳》一文中指出：“春柳社”的演剧活动，“我们的主张是戏必须有剧本，必须要排练成熟然后上台”。然而，在“春柳社”之后，在国内纷纷出现的新剧团，不仅在剧本上粗制滥造，绝大多数没有完整的剧本，只有一张简单的幕表，而且在戏剧排演上，极不负责，事先不做排演，演员上了台都是“自由发挥”，而这也直接导致了文明新戏“整个的倒塌”。<sup>⑪</sup> 中国现代戏剧的排演体制是由洪深从欧美现代戏剧移植引入的。

洪深在美国师从美国现代戏剧理论家、教育家乔治·贝克。后者在美国哈佛大学主持的“戏剧编撰”课程硕士班为美国现代戏剧培养了一大批在编剧、表演和导演上的专业人才，其中最为著名的就是尤金·奥尼尔。1922年洪深在美国学成戏剧之后受邀回国，在欧阳予倩的推荐下，加入在上海的“戏剧协社”<sup>⑫</sup>，执掌排演部。他把从国外学到的戏剧排演方法引入中国，与“戏剧协社”

① 罗伯特·科恩：《戏剧》，26页，上海书店出版社，2006。

②③④ 欧阳予倩：《谈文明戏》，载《欧阳予倩全集》卷6，195、220、218页，上海文艺出版社，1990。

⑤⑦⑧⑨⑩ 洪深：《现代戏剧导论》，载赵家璧编着：《中国新文学大系·戏剧集》，22、44、48、48、48页，上海良友图书印刷公司，1935。

⑥ 胡适：《终身大事》，载《新青年》，1919，6（3）。

⑦ 欧阳予倩：《回忆春柳》，载《欧阳予倩全集》卷6，150、195页，上海文艺出版社，1990。

⑧ 戏剧协社”于1921年冬成立于上海。前身为中华职业学校附属学生剧团和少年化装宣讲团。协社以实践民众戏剧社主张的“非营业的性质、提倡艺术的新剧”为宗旨。主要成员有应云卫、谷剑尘、陈宪谟、孟君谋、钱剑秋、王毓清、王毓静、汪仲贤、欧阳予倩、顾仲彝等。当时中国的新剧运动在文明戏衰落和民众戏剧社昙花一现之后陷入低潮，“戏剧协社”成为当时汇集新剧同志，从事新剧运动的一个重要组织。

的同仁团结合作，成就了他本人和“戏剧协社”在中国新戏排演上的辉煌。但是，“戏剧协社”在获得成功之后，社内许多同仁自满情绪日重，“完全抱着高兴主义……在表演和管理方面，一齐都退步了”。<sup>①</sup> 洪深眼见“戏剧协社”开展中国新剧运动无望，他于1928年毅然脱离“戏剧协社”，加入田汉领导的“南国社”，共同参与和领导戏剧排演工作。同时，“南国社”在借鉴欧美、日本“自由剧场”运行机制的基础上，确立了南国小剧场的排演机制，并且把它看作是开创中国现代戏剧事业的新尝试，“求新剧艺术之建设，因以促成全中国剧坛之革命”。<sup>②</sup> 洪深在《现代戏剧导论》的结语部分，把“重兴”中国现代戏剧运动的重任寄予于“南国社”<sup>③</sup>，也可谓是语重心长。

“近代剧”是20世纪早期在日本新剧运动中出现的一个专有名词，用来指称易卜生以来的西方新近发生的戏剧，也即现代戏剧（Modern Drama）。日本学者通过考证“近代剧”一词在日本的起源及其内涵，意在表明，日本新剧是西方现代戏剧影响下的产物，日本现代戏剧是由西方现代戏剧所引领的19世纪末20世纪上半叶世界范围内的现代戏剧运动中的一环。与此同时，日本学者还特别强调，“近代剧”一词专为日本戏剧所独有，中国没有这个名词。而事实上，在“近代剧”一词在日本新剧运动中出现之后，就引起了在日本的中国留学生的关注，并且呈现出一条清晰和完整的从“春柳社”到“创造社”再到“南国社”的接受线索。这清楚地表明，中国现代戏剧的发生，同样是受到以易卜生为代表的西方现代戏剧影响下的产物。并且，在中国现代戏剧接受西方现代戏剧影响的过程中，日本新剧运动起着重要的中介作用。

在西文里，modernus没有“近代”与“现代”之分。但在日本却是有“近代”与“现代”的区分的。日本学者一开始使用“近代”概念，强调的是距离当时的时间最近的、最新发展的意思。比如，“近代剧”的概念指的就是距离当时时间（1906年）最近的、最新发展的欧洲戏剧，也即易卜生戏剧。到了20世纪30年代，日本学者主张用“现代戏剧”指称易卜生以来的戏剧，而把莎士比亚以来至易卜生戏剧之前的西方戏剧称为“近代戏剧”。在中国，同样存在着“近代戏剧”和“现代戏剧”之分。前者是19世纪中叶至20世纪初的晚清之际出现的改良戏剧，后者则是指20世纪以后受到欧美、日本新剧影响下出现的中国新剧，也即人们通常所说中国“现代戏剧”。

此外，在中国现代戏剧的发生和发展过程中，所出现的一个显著现象，就是用来指称区别于旧的戏剧（戏曲）的新戏名词的杂多。其中，最为人所熟悉和被学者们专门撰文辨析的名词，分别是“新戏”、“文明戏”、“爱美剧”和“话剧”。由于洪深在1929年《从中国的新戏说到话剧》中，只辨析了“新戏”、“文明戏”、“爱美剧”和“话剧”等名词术语，没有提及日本的“近代剧”；同时，他在1935年论述中国新戏发展史的奠基之作《现代戏剧导论》中，直接使用“现代戏剧”的名称来界定中国从新戏到现代戏剧的发展历程，从根本上遮蔽了日本“近代剧”一词在中国的通行。受其影响，“近代剧”一词在中国，几乎无人提及。而这无疑是中国现代戏剧研究上的一个空白。

但毋庸讳言，“近代剧”一词，不仅在中国存在着“春柳社”到“创造社”再到“南国社”的完整性的接受事实，而且它对于中国现代戏剧之影响——无论是对中国“现代戏剧”观念的确立，还是对中国现代戏剧的文学创作和舞台排演，都产生了积极和深远的影响。而这正是本文考证“近代剧”在日本新剧运动中的起源，梳理它的中国接受线索，并阐明其对中国现代戏剧的影响作用的应有之义。

<sup>①③</sup> 洪深：《现代戏剧导论》，载赵家璧编着：《中国新文学大系·戏剧集》，84、93页，上海良友图书印刷公司，1935。

<sup>②</sup> 孙师毅：《介绍南国艺术学院小剧场》，载闻折梧编着：《南国的戏剧》，34页，上海萌芽书店，1929。

## Modern Drama and Modern Chinese Drama

FAN Fangjun

(School of Liberal Arts, Renmin University of China)

**Abstract:** “Modern drama” was a term used in the early Twentieth-century Japanese Shingeki movement to designate the recently emerged modern European and American drama represented by playwrights such as Henrik Ibsen. In China during the same period, a range of terms circulated to describe theatrical forms influenced by European, American, and Japanese new drama, including *xinxi* (new drama), *wenmingxi* (civilized drama), *aimeiju* (aesthetic drama), and *huaju* (spoken drama). Japanese scholars have often argued that “modern drama” is a theatrical term unique to Japan, and that China possessed only the analogous concept of *huaju*. However, historical evidence shows that from the very outset of the Japanese New Theatre movement’s advocacy of modern drama, the concept attracted the attention of Chinese students in Japan, including members of the Chunliu She (Spring Willow Society). Subsequently, with the Japanese New Theatre movement serving as an intermediary, a continuous trajectory of reception of modern drama emerged in China—from the Chunliu She to the Chuangzao She (Creation Society) and later the Nanguo She (Southern China Society). This process exerted a significant and lasting influence on the formation of the concept of “modern drama” in China, as well as on the literary creation and stage practices of modern Chinese theatre.

**Key words:** Modern Drama; Spring Willow Society; Creation Society; Southern China Society; Modern Chinese Drama