



FTS

Frontiers of Theatre Studies

FTS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.91-101.

Print ISSN: 3106-8073; Online ISSN: 3106-8081

Journal homepage: <https://www.ftsjournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/fts260110mctrw>



中介与转译：留日知识分子对西方戏剧的接受——以日本新派剧为媒介

王 聪 (Wang Cong) , 赖泽科 (Lai Zeke)

摘要： 本文聚焦二十世纪初留日知识分子如何以日本新派剧为中介，接受并转化西方戏剧，从而催生中国现代话剧雏形的跨文化进程。研究发现，这一接受并非直接移植，而是在民族救亡的迫切诉求下，通过“西方-日本-中国”的双重文化过滤完成的。留日学生因特定的历史契机接触新派剧，后者本身即为日本对西方戏剧进行选择性与本土化改造的产物，在形式、内容与精神上为前者提供了可操作的范本。中国知识分子通过剧场观摩、文本研习与直接师承等路径，有选择地吸收了新派剧所转译的西方戏剧元素，其接受呈现出强烈的中介性、功利性、实践性与创造性误读的特点。这一过程不仅为春柳社的诞生奠定基础，也从根本上塑造了文明戏作为过渡样式的混合形态与启蒙导向，奠定了中国话剧现代化转型的独特起点。

关键词： 留日知识分子；日本新派剧；西方戏剧；中介；转译

作者简介： 王聪（通讯作者），讲师，广州商学院外国语学院，研究方向：戏剧传播、英国小说。电子邮箱：wangcong201612@163.com。赖泽科，助教，广州商学院外国语学院，研究方向：翻译、跨文化研究。电子邮箱：1195265025@qq.com。

Title: Mediation and Cultural Translation: The Reception of Western Drama by Chinese Intellectuals in Japan—Taking Japanese Shinpa Theatre as the Medium

Abstract: This study focuses on the cross-cultural process in the early twentieth century whereby Chinese intellectuals studying in Japan adopted and transformed Western drama through the mediation of Japanese Shinpa Theatre, thereby giving birth to the embryonic form of modern Chinese spoken drama. The research finds that this reception was not a direct transplantation but was accomplished through a dual-cultural filtration of “West-Japan-China,” driven by an urgent demand for national salvation. Due to specific historical circumstances, Chinese students in Japan came into contact with new school drama, which was itself a product of Japan’s selective assimilation and localization of Western drama, providing the former with an operable model in form, content, and spirit. Through theater observation, textual study, and direct mentorship, Chinese intellectuals selectively absorbed the Western dramatic elements translated through new school drama. Their reception exhibited strong characteristics of mediation, pragmatism, practicality, and creative misinterpretation. This process not only laid the foundation for the birth of the Chunliu School, but also fundamentally shaped the mixed form and enlightenment orientation of Civilized Drama as a transitional style, establishing a unique starting point for the modern transformation of Chinese spoken drama.

Keywords: Chinese intellectuals in Japan; Japanese Shinpa Theatre; western drama; Mediation; Cultural translation

Author Biographies: Wang Cong (Corresponding author), lecturer at School of Foreign Languages, Guangzhou College of Commerce. Research interests: drama dissemination, English fiction. E-mail: wangcong201612@163.com. Lai Zeke, teaching assistant at School of Foreign Languages, Guangzhou College of Commerce. Research direction: translation, cross-cultural studies. E-mail: 1195265025@qq.com.

一、引言

二十世纪初的中外戏剧跨文化交流是中国现代戏剧史上一场深刻的艺术变革。这一时期的戏剧转型不单纯是对西方的模仿或简单地“西学东渐”，而是一个复杂且多层次的跨文化过程。中国现代话剧的起源并非直接取自西方，而是通过日本这一特殊的文化中转站实现的。以春柳社为代表的留日知识分子通过日本新派剧这一融合中西方文化的特殊媒介，接受并吸收西方戏剧传统，进而催生出中国早期话剧的模型。实际上早在19世纪，西方在华侨民演剧活动的“跨文化性质”对晚清“曲界革命”起到“先导作用”（范方俊、田妮芝，2024, p. 185）。然而这些早期的、零星的西式演剧因其“侨民”特性，主要影响仅局限于租界，未能真正触及中国戏剧界并引发大规模本土化艺术实践。这一任务，历史性地落在了深切感知民族危亡、并主动寻求域外新知的中国留学生身上。这一接受过程既体现了跨文化传播的复杂性和现实性，也展现了中国戏剧现代化建设的历史选择。

日本在明治维新后扮演“西学中介”角色，在戏剧领域表现得尤为突出。新派剧作为日本戏剧改良后的产物，本身承载着对西方戏剧的学习、接受与转化。当中国留日学生群体接触这一已经过“日本化”处理的戏剧形式时，他们实际面对的是一个双重复合的文化过滤器，即西方的现实主义戏剧先被日本文化筛选和转化，再间接被中国知识分子所接受和本土化重构。这一复杂的艺术转

化过程塑造了中国早期话剧的基本形态和特征。正如学者袁国兴（2000, p. 68）指出，中国话剧的诞生不是一个单纯的艺术事件，而是一个文化选择的结果，其中日本的“中介”作用不可忽视。本节从接触契机、吸收转化机制及接受路径三个维度展开分析，旨在揭示中外跨文化戏剧传播的复杂性及中国话剧现代化发展的独特轨迹。

二、留日知识分子接触日本新派戏剧的契机

留日知识分子对日本新派剧的接触是在特定历史语境下多种因素共同作用的结果，既有客观的外在原因，又有主观的内在需求。具体而言，甲午战争前后内忧外患的国家局势需要中国有识之士在意识形态上做出新探索，同时也离不开知识分子主体的主动选择，更与日本新派剧本身的艺术革新性有密切相关。

二十世纪初，中国正处于资产阶级革命的前夜，一些有志的青年苦心寻求真理和救国的良方，促成了戏剧改良运动。甲午战争后，中国将日本视为学习西方成功的典范，“以日为师”成为国策。中国知识分子意识到日本的现代化成果，形成了留学日本的热潮。官派与自费留日学生激增，形成庞大的知识群体，为接触日本新派剧提供了主体队伍和地理空间。据统计，1906年前后，中国留日学生人数已超过万人。这些学生多集中于东京地区，而这里正是日本新派剧活动的中心。日本在明治维新后，戏剧界开始吸收西方近代演剧的形式，对传统的歌舞伎加以改造，创造了新派剧。这种新派剧作为日本戏剧改革的产物，在内容与形式上均与传统歌舞伎有显著区别，引起了中国留学生的浓厚兴趣。当时日本的新派剧正处于全盛时期，剧场演出活跃，为中国留学生提供了近距离接触的机会，也为后期春柳社的成立和文明新戏的发展奠定了基础。文学艺术领域也出现了改革的势头，相继而起的“诗界革命”“小说界革命”“戏曲改良”等活动，为留日学生接受新派剧创造了良好的国内氛围。

留日知识分子接触新派剧的动机，主要被新派剧所反映的社会现实所吸引。更深层次的动力在于，这些知识分子怀有强烈的民族救亡意识，试图通过戏剧探索启迪民智和改造社会的途径。这种强烈的主体诉求成为留日知识分子学习日本新剧的内在驱动力。实际上，戏剧作为一种启迪民心的艺术形式已得到中国有识之士的普遍认同，这为今后中国现代戏剧的发展奠定良好基础。梁启超和他同时期的留日同胞们如陈独秀、陈去病等人，鲜明地认识到日本自明治维新以来的旧剧改良主张所欲达到的“政治目的和功利价值”（张福海，2015, p. 246）。梁启超等启蒙思想家在戏曲改良中发挥了先导作用。1902年他在自己主编、于日本横滨出版的《新小说》创刊号上发表文章“论小说与群治之关系”，阐明“小说、戏曲为改良主义的政治运动服务”（叶长海，2024, p. 600）。同年，他发表的传奇剧《劫灰梦》借剧中人之口高度赞扬了伏尔泰利用小说戏剧唤醒民心的重要性，开创了以戏曲形式表达政治思想、进行社会启蒙的先河。1904年，留日归国的陈独秀在《安徽俗话报》上撰文认为：“做小说，开报馆，容易开人智慧，但是认不得字的人，还是得不着益处。我看惟有戏曲改良，多唱些暗对时事、开通风气的新戏，无论高下三等人，看看都可以感动，便是聋子也看得见，瞎子也听得见，这不是开通风气第一方便的法门吗？”（党史资料丛刊编辑部，1980, p. 138）这种将戏剧视为社会启蒙工具的观念，深深影响了留日知识分子。当他们看到日本新派剧能够有效传播新思想、反映社会问题时，自然生发出将其引入中国的强烈愿望。欧阳予倩（2014, p. 9）在观看《茶花女》后便感叹“戏剧原来有这样一个办法。”随即加入春柳社，开始投身戏剧事业，正是这种动机的体现。

与中国传统戏曲相比较,日本新派剧在内容上直接讨论社会问题、形式上更写实、叙事上更具严肃性,是一种新戏剧样式。同时,相较于直接留学欧美,留日学生借助汉字的便利,能更快理解日本文化。新派剧虽演日本故事,但其情感表达、社会问题意识,比完全异质的西方戏剧更易被中国观众理解和共情。因此,语言与文化的中介便利促使中国留日学生直接借道日本学习西方戏剧,日本新派剧恰好起到重要的触发作用。

日本新派剧从艺术形式和内容上对中国留学生均产生强烈的吸引力。从表现手法上看,它是一种未彻底改良的歌舞伎,处于日本传统戏剧向新剧的过渡阶段。它保留了部分程式化表演和旦角,但采用了写实布景、散文对白和现代题材。这种“似旧还新”的混合形态,对同样处于戏剧转型焦虑中的中国知识分子来说,既是范本,也是可借鉴、可改造的中间形态,比完全成熟的西方写实主义话剧显得更亲切、更易操作。同时,在西方戏剧的影响下,新派剧添加了西方戏剧的元素,如道具、服装、布景均十分讲究精良,而且加入烟火和灯光等舞台特技效果。在演唱形式上,它保留歌舞伎的乐器伴奏废弃唱腔,改以日常口语化台词为主,演员在舞台上仅进行肢体表演和对白,演唱部分由合唱团体担当,整体表演趋于生活化。这种既保留民族传统元素又融入西方戏剧写实主义的折衷方式,虽未脱离传统歌舞伎的套路,但为中国留学生提供了一种可借鉴的戏剧现代化路径。值得注意的是,新派剧在内容上与旧的歌舞伎完全不同,反映“鲜明的政治倾向性。”(王姗姗, 2014, p. 90)为中国话剧的先行者们开始探索中国戏剧之路提供借鉴。新派剧突破歌舞伎的历史题材局限,直接表现当代政治议题。这种社会现实关怀与易卜生社会问题剧的精神内核相切合,但又赋予日本特有的“壮士剧”形式,新的戏剧样式与政治活动直接联系起来,成为宣传民主政治的主要工具和手段,为中国留日学生渴望通过戏剧革新达到政治变革的艺术理想提供直接借鉴。

在留日期间,中国学生群体接触的戏剧场景成为启发他们投入戏剧事业的直接触发点。其中,最直接的接触方式当属校园与社团的集体观摩。留学生团体组织观看戏剧是其直观学习日本新派剧的重要途径。例如,春柳社成员观看新派正剧《蒙娜·凡娜》和喜剧《玉手箱》,深受震撼。正如日本资深戏剧家伊藤茂(Ito Shigeru)(2004, p. 64)所言,“我想川上剧团的正剧里包含的一种东西,使他们产生了‘这样的事我们自己也想做’和‘我们自己也能做’的想法。”

留日学生与日本戏剧界的交往并未止步于剧场观摩,更深层次的是直接的人际传授与艺术合作。其中最具代表性的个案即为春柳社核心成员陆镜若。他曾就读于日本新剧先驱藤泽浅二郎(Fujisawa Asajirô)创办的俳优学校,专修新剧,接受了系统化的现代戏剧导演与表演训练;与此同时,他与岛村抱月(Hōgetsu Shimamura)、松井须磨子(Sumako Matsui)等戏剧界人士交往密切,后又加入早稻田大学文艺协会,由此对西方古典戏剧,尤其是莎士比亚戏剧,形成了浓厚的研究兴趣。这段跨文化求学与交游经历,既为其后续剧本创作奠定了基础,也极大提升了自身的舞台表演素养。

欧阳予倩(1990, p. 42)在《回忆春柳》时提到他对陆镜若演技的敬佩之情:“论起他到底是素养不同。”此外,李叔同、欧阳予倩等人也通过私人请教、合作排演等方式,获得了日本新派剧演员在化妆、表演技法上的具体指导。例如,欧阳予倩(2014, p. 9)在《自我演戏以来》回忆道:

“他(曾孝谷)和新派名优藤泽浅二郎是朋友,这回的《茶花女》,藤泽君还到场指导的。”这种直接的现场指导使得春柳社对西方戏剧的借鉴,不再是隔雾看花,而是获得了具体的技术指导,从而能更有效地学习新派剧并将其移植到中国的舞台上,塑造了文明新戏初期的高度专业性。

作为“西方戏剧的日本译本”,新派剧是经过日本消化、转译过的西方戏剧。通过它来学习西

方戏剧，相当于阅读“译本”，避免了直接面对原典时巨大的文化隔阂与技巧鸿沟，是一条高效的捷径。留日知识分子对日本新派剧的接触，是在特定历史条件下，主客观因素共同作用的结果。这一接触不仅是个人层面的艺术体验，更承载着民族复兴的文化使命，为中国戏剧的现代化转型提供了重要契机。新派剧对西方戏剧的改良与融合，形塑了其独特的艺术魅力，对中国留日知识分子产生了巨大吸引力，其戏剧的感染力和政治导向性远超过传统的文学形式。

三、日本新派戏剧对西方戏剧的吸收与转化

新派剧作为日本明治维新的文化产物，其本身便是西学东渐在戏剧领域的艺术体现。新派剧并非对西方戏剧的简单模仿，而是经过日本文化过滤的艺术性转化，即在本国戏剧传统与近代社会需求的框架内，进行了一次选择性吸收和本土化转化的文化再造，从而成为东方接受西方戏剧影响的关键中介形态。同时这一转化过程为中国留日知识分子提供了可供借鉴的戏剧新范式，也为日后中日戏剧文化交流奠定基础。

将日本新派剧的发展置于其发生语境之中考察，便会发现起主导作用的社会动力是明治维新与近代化诉求。在“文明开化”思潮下，新派剧作为改良戏剧登场，其目标之一是创造符合新时代的国民戏剧。此时，西方戏剧被视为“现代”、“进步”的文化象征，吸收其元素自然成为新派剧确立自身合法性与现代性的策略。除此之外，日本戏曲界试图实现对传统歌舞伎的突围，即为区别于古典的歌舞伎（“旧剧”），新派剧急需新的艺术资源与美学风格。而西方戏剧的写实主义风格与社会题材，成为其拓展题材、吸引新兴市民观众，尤其是知识分子的重要手段。此后，日本学界大量翻译欧洲，尤其是法国、英国的情节剧、浪漫主义戏剧以及莎士比亚作品。同时诸多日本剧作家、演员通过考察欧美剧场或观看访日西方剧团演出，获得直观经验。川上音二郎（Kawakami Otojirô）曾多次考察欧洲戏剧，并仿照西式剧场，在大阪建成新式剧场——帝国座，在剧场内设置五色电灯和新式电气机械设备，以营造自然的艺术景观，并坚持“新的戏剧需要新的剧场”的初心（陈凌虹，2023, p. 177）。

日本新派剧可视为明治维新时期文明开化浪潮中的直接产物，在戏剧领域扮演了东亚接受西方现代戏剧观念与实践的关键中介角色。它并非简单地复制西方，而是在传统歌舞伎的基底上，对西方戏剧元素进行了一场深刻的选择性吸收与创造性转化，最终形成一个独特的杂糅剧种。这一过程，不仅重塑了日本自身的现代戏剧景观，更为随后而至的中国留日知识分子架设了一座通往西方戏剧世界的桥梁。

新派剧的诞生背景与日本整体“脱亚入欧”的现代化进程紧密相连。一方面，社会思潮要求戏剧摆脱封建时代的仪式和娱乐功能，承载启蒙民智、宣传政治的社会功用；另一方面，大量涌入的西方文艺作品提供了全新的美学范式。学者孙笛庐（2023, p. 35）在其著作中指出，近代日本戏剧观念的转变，根植于“学术体系与西化政策”两大因素的共同驱动。这意味着，新派剧的生成不仅是日本知识体系在西方学术影响下的自我重构，也是国家自上而下推行文化西化政策的直接结果。因此，新派剧从一开始就处于现代化与西方化的张力之中，其发展路径深刻地体现了日本处理外来文化与本民族传统的关系，这对中国留日知识分子吸收新派剧并开创文明新戏提供借鉴。中国留日知识分子之所以关注日本新派剧的社会性，正因为中国同样面临着民族存亡和社会变革的迫切问题。例如，曾孝谷借鉴了新派剧的社会关怀，改编版的《黑奴吁天录》刻意强化黑奴的反抗精神，并融入中国民族的独立思想和愿景。

日本新派剧的显著性变革在于其内容的现实关照。传统的日本歌舞伎主要取材于历史故事，而新派剧则直接表现当代社会政治问题。这一现实关注的转变明显受到西方戏剧的影响，特别是易卜生社会问题剧的启示。实际上，新派剧的起源与日本自由民权运动有密切的关联。其中，最具代表性的人物包括角藤定宪（Sadanori Sudō）和川上音二郎。角藤定宪等自由党少数派在大阪联合一部分自由党壮士和青年学生，组织了“大日本壮士演剧会”，演出了《忍耐的书生与贞操佳人》等剧目，具有“强烈地反对天皇政府的现行政策的性质。”（王爱民、崔亚南，1982，p. 90）川上音二郎的“书生剧”则演出了《经国美谈》和《板垣君遭难实记》，这些戏都具有强烈的宣传意味。这种将艺术与政治结合的做法，打破了日本传统戏剧的娱乐导向，赋予了戏剧的社会启蒙功能。值得注意的是，新派剧对西方现实主义戏剧的社会性是选择性接受而非全盘照搬。例如，小仲马的名作《茶花女》被引入日本时，其主题从爱情悲剧转变为对社会阶级差异的批判。这种转化使得西方戏剧更符合日本社会的现实需求，也为中国留学生提供了将西方戏剧本土化的范例。

日本新派剧对西方戏剧的吸收是全方位的，涵盖了戏剧结构、表演方法、舞台艺术乃至戏剧观念等多个层面，构成了一次系统性的移植。

首先，在戏剧文学与结构上，确立了以对话和写实主义为核心的剧本中心制。新派剧彻底摒弃了歌舞伎以音乐、舞蹈和程式化动作为主导的演技本位传统，转而采用欧洲近代戏剧的纯粹对话体。剧本的文学性和思想性被提到前所未有的高度，这直接催生了两种主要的剧本创作模式：一是翻案剧，即对欧洲浪漫派戏剧进行改编，将其人物、情节本土化；二是家庭悲剧，从日本的家庭小说改编而来，但深受欧洲世态剧和问题剧的影响，关注社会现实与个人命运。在结构上，新派剧严格采用了西方戏剧的“分幕分场”形式，强调情节的集中、冲突的层层递进和逻辑的严密性，取代了歌舞伎松散的“场次”连接。整体上呈现出东西方融合的戏剧演出范式。

其次，在表演方法上，颠覆了传统象征体系，追求生活化的写实表演。新派剧的演员不再遵循歌舞伎的固定程式和风格化脸谱，而是致力于创造臆想的生活。一方面保留歌舞伎的发声方法、身形动作，同时他们也努力模仿西方人的言行举止，力求在舞台上逼真再现西方戏剧所设定的生活场景。另一方面，在处理西方题材时，戏剧家们往往注入日本特有的人情、义理伦理观和“物哀”悲情美学，依然表达日本人的传统的思想情感（黄怀军，2023，p. 39）。

再次，在舞台美术上，全面引进西方写实布景与技术。新派剧的舞台告别了歌舞伎的固定背景板和旋转舞台所营造的写意空间，转而采用油画背景、立体布景、逼真的道具以及先进的灯光技术，以营造符合剧情要求的真实环境。舞台从抽象的象征空间转变为具体的社会空间或家庭空间，这一转变不仅是技术的革新，更是戏剧观念的彻底革命——它意味着戏剧所要再现和讨论的是真实的社会现实与问题。

最后，在戏剧观念上，确立了戏剧作为严肃艺术与社会批评工具的地位。新派剧先驱受西方近代文学思潮影响，突破传统艺能的局限，把戏剧改造为独立艺术，并确立其严肃文学的文体地位。坪内逍遙等文学批评家引进并翻译的莎士比亚戏剧、易卜生戏剧等，为新派剧的发展提供了创作源泉。例如，白桦派的代表人物武者小路实笃（Saneatsu Mushanokōji）创作的剧本《他的妹妹》（1915）描写一个在战争中双目失明的画家让其妹妹记录其反战感情，并以演说词的形式发表，以控诉战争的罪恶。显然，此时的日本戏剧不再仅仅是娱乐，更被赋予了反映社会矛盾、探讨人性、启蒙思想的新功能，这为后来日本新剧的发展奠定了观念基础。正如日本近代文学奠基人森鸥外（Mori Ōgai）所言：音乐剧可以有华丽的舞台，但正剧则应“展现寻常语言回应中蕴含的诗意之

美。”(Kaneko Sachiyo, 1990, p. 101)他强调戏剧的核心在于思想与诗意,这隐含了戏剧应具备启发观众思考、传达深刻理念的社会教育功能,而非仅仅追求感官刺激。

日本新派剧对西方戏剧的吸收与转化,是一种基于本土需求的创造性接受。这一过程不仅影响了日本戏剧的现代化转型,也为中国留日知识分子提供了可借鉴的模式,成为中国话剧发展的重要中介环节。日本新派剧在中国早期话剧形成过程中发挥了不可替代的中介作用。它既是中国知识分子接触西方戏剧的主要渠道,也是西方戏剧东方化的初步成果。这种双重性质,使得中国话剧的起源既不同于西方原型,也区别于日本新派剧,而成为一种独特的文化创造。正如学者刘平(2012, p. 19)指出的:“中国话剧的诞生,与日本戏剧——新派剧和新剧——的影响有密切的关系。”中国留日知识分子对日本新派剧的接受过程体现了文化选择的主体性。他们并非盲目模仿日本新派剧,而是基于中国社会现实需求,有选择地吸收和转化西方戏剧元素。在题材上偏向社会批判性作品,在艺术方法上侧重写实主义传统,在功能上强调启蒙教育作用,这些选择均体现了中国留日知识分子面对民族存亡时探讨“救亡图存”的文化路径(李新东, 2023, p. 77)。

四、留日知识分子对西方戏剧的接受路径与特点

留日知识分子对西方戏剧的接受,是一个从单纯模仿到创造性转化的动态过程,也是一种“以日本为中介,以救亡为内核”的、具有高度选择性与实践导向的文化过滤与再生产过程。其路径不是直线性移植,而是经历了“西方-日本-中国”的双重转译,最终形成了服务于中国启蒙与革命叙事的早期话剧形态。这一过程既体现了跨文化传播和中外交流的一般规律,也展现了中国文化主体的选择性接受与创造性转化,为后期春柳社的演出和文明新戏的产生打下良好基础。

留日群体对西方戏剧的接受,经历了从简单模仿到本土化创造的渐进过程。这一过程大致可分为三个阶段,包括:初期模仿阶段、改编转化阶段和自主创造阶段,体现了接受程度的逐步深化渐进。第一,初期模仿阶段主要以春柳社在日本的初期演出为代表。1907年,春柳社在东京演出了《茶花女》片段和《黑奴吁天录》,基本是对日本新派剧的直接模仿。在《茶花女》演出中,李叔同饰演女主角玛格丽特,不仅自购戏服。还根据日本新派剧的表演方式,刻意追求西方人的生活细节。这一阶段的演出,虽然在形式上实现了对西方戏剧的引入,但在精神内涵和表演方法上仍停留在表面模仿。欧阳予倩(2004, p. 8)在《春柳社的开场》中回忆李叔同的表演:“扮相并不好,他的声音也不甚美,表情动作也难免生硬些。”第二,改编转化阶段以春柳社后期演出及回国初期的活动为代表。这一阶段,留日知识分子开始有意识地将西方戏剧题材与中日文化语境相结合。例如,陆镜若将日本新派戏作家佐藤红绿的《潮》和《云之响》分别改译为《猛回头》和《社会钟》等,将故事背景和人物身份赋予中国本土特色和社会改革的思想。这些作品虽源自日本新派剧,但已融入中国的社会现实元素,体现了初步的创造性转化。第三,自主创造阶段以春柳剧场在国内的创作为代表。随着对西方戏剧理解的深化,留日知识分子开始立足于中国社会现实进行独立创作。例如,陆镜若创作的《家庭恩怨记》,是在继承传统戏剧的基础上,利用在日本学习的戏剧创作手法编写的,但主要内容已来自对中国社会问题的观察与反思。这一阶段的作品,标志着中国话剧开始从简单模仿走向自主创造,逐渐形成具有本民族特色的戏剧形态。

留日知识分子对西方戏剧的接受,在题材选择和艺术方法上均表现出鲜明的选择性特征。无论是留日学生群体在日本还是国内的戏剧演出,均表现出立足中国社会现实需求的典型特点。在题材选择上,留日知识分子明显偏好具有社会批判意义的作品。例如,春柳社在日本上演的《黑奴吁天

录》之所以受到留日学生和侨胞的欢迎，正是因为其“要求民族独立和平等的政治主张”契合了当时中国的民族独立诉求（李晓等，2002, p. 157）。类似地，法国作家萨都（Victorien Sardou）的《热血》被改编引进，也是因为剧中革命党人的斗争精神能够激励中国观众，而对于西方戏剧中常见的纯爱情题材或心理剧。在艺术方法上，留日知识分子主要接受了西方戏剧的写实主义传统，而非现代主义先锋实验。这一选择与中国知识分子将戏剧视为社会启蒙工具的观念密切相关。欧阳予倩（2009, p. 149）明确主张戏剧应服务于社会，强调其社会功能胜过艺术探索，“我们所希望的戏剧，决不是只求消遣闲情，不是仅能作宣传工具即为满足，也不是只顾目前的那种功利主义所能范围。”这种“功利主义”戏剧观使其与社会现实紧密结合，形成了独特的现实主义传统。值得注意的是，留日知识分子在引入西方戏剧的同时，也有意识地保留和融合了中国传统戏曲元素。例如，春阳社在上海演出的《黑奴吁天录》，采用话剧的分幕、运用对白，人物上场也跟戏曲一样念引子、数快板或念上场诗等方式自报家门，以文明手杖作为马鞭扬鞭上，而舞台设置上则更偏向于西方写实主义风格，如运用写实的布景、灯光，人物穿着西装皮靴。这种“半新半旧”中西融合的尝试，体现了留日知识分子在现代化过程中的民族意识和文明互鉴精神（孙玫，2021, p. 319）。

留日知识分子对西方戏剧的接受，是通过组织化活动实现的系统性文化转化，这一特点保证了接受的持续性和影响力。其中，最具代表性的当属春柳社及其理论建设。春柳社是最早的戏剧演出团体，其成员在《北新杂志》上系统阐述其戏剧主张：“以研究新派为主、以旧派为附属科”的宗旨，并制定了详细的《春柳社演艺部专章》（郑方泽，1983, p. 246）。随后成立的春阳社、新剧同志会等团体，对我国早期话剧的提倡具有重要的开拓作用。这些留日知识分子不仅从事演出活动，还建立学校培养戏剧人才。例如：进化团的创立者任天知，在上海创办职业新剧团体进化团，亲自参与编剧和演出；王钟声在上海创办了通鉴学校，这是中国第一所以培养戏剧专门人才为宗旨学校。这种有组织的戏剧运动，使得西方戏剧的接受从个人兴趣转化为社会文化现象。除了实践活动，留日知识分子还通过理论建设促进西方戏剧的知识传播。例如，陆镜若等人则通过编剧和导演实践，将其在日本学习的西方戏剧创作方法和表演体系引入国内。这种理论与实践的结合，使西方戏剧的知识体系得以在中国扎根。值得注意的是，留日知识分子的戏剧活动超越了简单的艺术引进，与更广泛的社会运动相结合。例如，王钟声中国近代民主革命家，话剧创始人，他在天津领导起义时被捕后牺牲。这种戏剧使命与革命担当的结合，充分体现了留日知识分子将戏剧视为社会变革工具的鲜明倾向。

在跨文化接受过程中，创造性误读是不可避免的现象。留日知识分子对西方戏剧的接受，也存在着有意无意的误读现象，这些误读在特定历史条件下反而成为中国话剧发展的创造性因素。具体而言，对易卜生主义的接受就是一个典型例子。留日知识分子主要接受了易卜生社会问题剧的批判精神，而相对忽视其个体主义哲学基础。这种选择性接受，使得中国早期话剧的社会批判缺乏西方戏剧的个体意识深度，却形成了集体主义导向的现实主义传统。田汉（1983, p. 389）曾表示要做“中国未来的易卜生”，实际上是对易卜生社会伦理关怀的中国化解读，因此其创作更强调社会革命而非个体的自我解放。另一重要案例是对西方悲剧观念的接受。中国早期话剧往往在悲剧结局中加入希望元素，例如，《黑奴吁天录》中黑奴最终逃脱罗网。这种对西方悲剧结构的改造，不仅反映了中国文化对“大团圆”的审美偏好，而且体现了知识分子渴望通过戏剧激励民众的启蒙考量。这些创造性误读，从纯艺术角度上可能被视为不彻底的接受，但从文化传播角度看，却是本土化过程中不可避免的现象。它体现了中国文化主体在面对外来文化时的选择性吸收和创造性转化能力。

留日知识分子通过日本新派剧接受西方戏剧的过程是动态的、渐进的。这一过程既体现了跨文化传播和借鉴的普遍规律，也展现了中国文化主体的选择性接受和创造性转化。从模仿到创造，从简单移植到本土化重构，留日知识分子的接受路径塑造了中国早期话剧的基本形态和特征，为其后中国话剧的发展奠定了重要基础。这一接受过程塑造了中国话剧的独特品格，如现实主义导向、社会使命感以及中西融合的艺术特征，这些特点都可以在留日知识分子的接受路径中找到源头。

总体而言，中国留日知识分子对日本新派剧的接受路径整体呈现中介性、功利性、选择性、实践性和过渡性等典型特点。中介性主要体现在接受过程中日本的中间桥梁作用，导致中国早期话剧既立足于中国传统文化，同时兼顾西方原典和日本转化的基因。功利性主要指的是接受动机高度集中于思想启蒙与政治宣传，艺术本体探索居于次要地位。选择性则是基于本土需求，主要接受写实主义、社会问题剧和浪漫悲剧，对现代主义、纯形式实验等鲜有关注。实践性主要体现在留学生群体在演出中学习的演出实践，接受与再创造几乎同步进行。过渡性主要体现在中国的戏剧形式从传统模式到文明新戏是一种不稳定的、新旧杂糅的过渡形态，但为五四运动以后系统引进西方现代戏剧奠定了观众基础、人才储备和问题意识。

五、结语

综上，留日知识分子通过日本新派剧接受西方戏剧的过程，是二十世纪初中西文化交流的一个典型案例，为后期春柳社的发展和文明新戏的开创奠定了有力基础。这一过程既不是被动的文化移植，也不是完全自主的文化创造，而是一个复杂的、多层次的跨文化中介实践。这一历史经验，对于思考当代中国戏剧乃至文化发展道路，仍具有重要的启示意义。留日知识分子的实践表明，文化的创造性转化需要尊重本土文化的主体性，也需要中介环节的过滤与调整。回顾留日知识分子借道日本新派剧接受西方戏剧的历史，不仅有助于我们理解中国话剧的起源，也为思考当代文化创新提供了历史参照。

基金项目：本文系 2022 年度国家社科基金重大项目“百年来中外戏剧交流史文献整理与研究”

（项目编号：22&ZD285）、广东省哲学社会科学规划 2023 年度项目“朱白兰在岭南时期的文学与翻译创作研究”（项目编号：GD23XLN26）、广州市哲学社科规划 2023 年度课题“朱白兰在广州时期的文学与翻译创作研究”（项目编号：2023GZGJ272）与广东省教育厅 2023 年度普通高校特色创新类项目“中国籍犹太裔女作家朱白兰在华期间的文学创作与翻译互动关系研究”（项目编号：2023WTSCX130）的阶段性成果之一。

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest.

ORCID

Wang Cong ^{ID} <https://orcid.org/0009-0009-1232-1817>

Lai Zeke ^{ID} <https://orcid.org/0009-0000-1913-1033>

References

陈凌虹 (2023) : 《清末民初中日新潮演剧的跨文化诠释与传播》。南开大学出版社。

[Chen Linghong (2023). *Cross-Cultural Interpretation and Dissemination of Sino-Japanese New Trend Drama in the Late Qing and Early Republican Periods*. Nankai University Press.]

党史资料丛刊编辑部 (编) (1980) : 《党史资料丛刊 1980 第 4 辑》。上海人民出版社。

[Editorial Department of Party History Materials Series (Ed.) (1980). *Party History Materials Series 1980 (Vol. 4)*. Shanghai People's Publishing House.]

范方俊、田妮芝 (2024) : “西方在华侨民演剧之发端及对晚清‘曲界革命’的先导作用——英属东印度公司在澳门的演剧活动之考证与研究意义”, 《广东社会科学》 (04): 177-190+287。

[Fan Fangjun, Tian Nizhi (2024). “The Beginning of Western Expatriate Theatre in China and Its Pioneering Role in Late Qing Dynasty Innovation of Chinese Opera.” *Guangdong Social Sciences*, (04), 177-190+287.]

黄怀军 (2023) : 《视界与特征: 20 世纪中国作家接受外国文学散论》。湖南人民出版社。

[Huang Huaijun (2023). *Horizons and Characteristics: Essays on the Reception of Foreign Literature by 20th-century Chinese Writers*. Hunan People's Publishing House.]

伊藤茂 (2004) : “藤泽浅二郎与中国留学生 (春柳社) 交流的定位”, 田本相、董健主编: 《中国话剧研究 第 10 辑》 (pp. 59-78), 文化艺术出版社。

[Ito Shigeru (2004). “The Orientation of Fujisawa Asajirō's Interactions With Chinese Students Abroad (Chunliu School).” In Tian Benxiang, & Dong Jian (Eds.), *Studies on Chinese Spoken Drama (Vol. 10)* (pp. 59-78), Culture and Art Publishing House.]

Kaneko Sachiyo (1990). “The Reception of Western Theatre in Modern Japanese Literature, with Special Reference to Mori Ogai.” *Proceedings of the International Conference on Japanese Literature Studies*, 13, 98-112. DOI: <https://doi.org/10.24619/00002145>

李晓、上海文化艺术志编纂委员会、上海话剧志编纂委员会 (编) (2002): 《上海话剧志》。百家出版社。

[Li Xiao, Shanghai Cultural and Arts Records Compilation Committee, Shanghai Spoken Drama Records Compilation Committee (Eds.) (2002). *Records of Shanghai Spoken Drama*. Baijia Publishing House.]

李新东 (2023) : 《中国现代文学与东亚文学》。南开大学出版社。

[Li Xindong (2023). *Modern Chinese Literature and East Asian Literature*. Nankai University Press.]

刘平 (2012) : 《中日现代演剧交流图史》。生活·读书·新知三联书店。

[Liu Ping (2012). *An Illustrated History of Modern Theatrical Exchanges between China and Japan*. SDX Joint Publishing Company.]

欧阳予倩 (1990) : “回忆春柳”, 《欧阳予倩全集 (第六卷)》 (pp. 148-175)。上海文艺出版社。

[Ouyang Yuqian (1990). “Remembering the Chunliu School.” In *Complete Works of Ouyang Yuqian (Vol. 6)* (pp. 148-175). Shanghai Literature and Art Publishing House.]

欧阳予倩 (2009): “戏剧改革之理论与实际”, 苏关鑫 (编), 《中国文学史资料全编 现代卷 欧阳予倩研究资料》 (pp. 102-120)。知识产权出版社。

[Ouyang Yuqian (2009). “Theory and Practice of Drama Reform.” In Su Guanxin (Ed.), *Complete Historical Materials of Chinese Literature, Modern Series: Research Materials on Ouyang Yuqian* (pp. 102-120). Intellectual Property

Publishing House.]

欧阳予倩 (2014) : 《自我演戏以来》。张玉法、张瑞德 (编)。生活·读书·新知三联书店。

[Ouyang Yuqian (2014). *Since I Began Acting*. Zhang Yufa, & Zhang Ruide (Eds.). SDX Joint Publishing Company.]

孙笛庐 (2023) : 《近代戏剧观念的生成: 从日本到中国》。南方日报出版社。

[Sun Dilu (2023). *The Formation of Modern Theatrical Concepts: From Japan to China*. Nanfang Daily Press.]

孙玫 (2021) : “论 20 世纪 50 年代的戏剧跨界”, 朱恒夫、聂圣哲 (编), 《中华艺术论丛 第 25 辑 新中国戏曲发展史研究专辑》 (pp. 33-47) 。上海大学出版社。

[Sun Mei (2021). “On Cross-border Drama in the 1950s.” In Zhu Huanfu, & Nie Shengzhe (Eds.), *Chinese Art Forum (Vol. 25): Research Series on the History of Chinese Opera in New China* (pp. 33-47). Shanghai University Press.]

田汉 (1983) : 《田汉论创作》。上海文艺出版社。

[Tian Han (1983). *Tian Han on Creative Writing*. Shanghai Literature and Art Publishing House.]

王爱民、崔亚南 (编) (1982) : 《日本戏剧概要》。中国戏剧出版社。

[Wang Aimin, Cui Ya'n (Eds.) (1982). *An Overview of Japanese Theater*. China Theater Publishing House.]

王姗姗 (2014) : “浅谈日本新派剧对我国早期话剧的影响”, 《戏剧文学》 (2) : 89-91。

[Wang Shanshan (2014). “A Brief Discussion on the Influence of Japanese Shinpa Theatre on Early Chinese Spoken Drama.” *Drama Literature*, (2), 89-91. DOI: <https://doi.org/10.14043/j.cnki.xjwx.2014.02.021>]

叶长海 (2024) : 《中国戏剧学史稿 (增订本) 》。上海古籍出版社。

[Ye Changhai (2024). *A History of Chinese Drama Studies (rev. and enl. ed.)*. Shanghai Ancient Books Publishing House.]

袁国兴 (2000) : 《中国话剧的孕育与生成》。中国戏剧出版社。

[Yuan Guoxing (2000). *The Gestation and Formation of Chinese Spoken Drama*. China Theater Publishing House.]

张福海 (2015) : 《中国近代戏剧改良运动研究 1902-1919》。上海古籍出版社。

[Zhang Fuhai (2015). *A Study on the Modern Chinese Drama Reform Movement, 1902-1919*. Shanghai Ancient Books Publishing House.]

郑方泽 (编) (1983) : 《中国近代文学史事编年》。吉林人民出版社。

[Zheng Fangze (Ed.) (1983). *Annals of Events in Modern Chinese Literary History*. Jilin People's Publishing House.]