

# 《戏剧概论》与田汉民众戏剧思想的跨文化考论

陈 思

**内容提要** 学界对田汉所译《戏剧概论》存在广泛误解，因寻遍全书只见一位原作者之名，即岸田国土。殊不知被田汉多次有意无意隐去的楠山正雄，其实是该书另一位原作者。围绕《戏剧概论》，通过文本细读与话语分析，可以管窥田汉民众戏剧思想的一个侧面及其与国际民众戏剧思想的连带关系。编译《戏剧概论》作为撬开田汉“左转”前后的一个文学事件，蕴藏着田汉“左转”的思想密码，于长期断裂式的理解之外，为我们提供了另一种把握20世纪二三十年代田汉戏剧思想连续性的可能性，同时也为我们呈现了中日两国民众戏剧思想与社会思想之间互动交往的历史图景，以及20世纪初世界民众戏剧思想从法国到日本再到中国的旅行过程中的在地化过程。

**关键词** 田汉；岸田国土；楠山正雄；民众戏剧；《戏剧概论》

20世纪初，中日两国的民众戏剧运动与社会思想之间互动交往频繁。作为少年中国学会成员与创造社创始人之一的田汉，1916年至1922年赴日留学，先后加入了涌现众多社会主义者的东京帝国大学新人会和以世界主义与马克思主义为宗旨的可思母俱乐部<sup>[1]</sup>，成为中日文学青年互动交往的桥梁。田汉留日的六年恰是所谓的日本大正时期。一方面日本加强了对内的统治与对外的殖民扩张；另一方面左翼思想在经过“大逆事件”的沉寂之后，重新趋于活跃和持续高涨状态，“社会改造”与“民众艺术”是这一时代社会思想史与文学史的关键词。1916年，本间久雄发表《民众艺术的意义与价值》，从爱伦·凯的“修养论”和阿诺德的教育思想中汲取理论资源，揭开了民众艺术论争的序幕<sup>[2]</sup>。次年，大杉荣发表《为了新世界的新艺术》回应了本间久雄的民众艺术论，并融合了罗曼·罗兰的民众戏剧论<sup>[3]</sup>。田汉对本间久雄的著述颇为熟悉，他从唯美与民众艺术双重理路接受英国工艺美术家威廉·莫里斯的艺术观，也得益于本间久雄的译介。可以说，日本大正年间民众艺术论争的兴起，催化了田汉民众戏剧思想的生成。

前行研究较多关注田汉对于日本戏剧的翻译，但关于他对日本戏剧理论的移译，仍有待梳理与分析。1928年至1933年，是田汉思想冲突最为激烈

的所谓“左转”时期，此时田汉对日本剧坛的翻译兴趣也由剧作转向戏剧理论。需要注意的是，田汉并非是一个戏剧理论家，而是戏剧运动的实践者和组织者。因而，他所移译的戏剧理论，往往具有介入社会运动的实践意义，而非概念与概念之间的滑动游戏。田汉对日本戏剧理论的移译，集中于小山内薰、岸田国土和楠山正雄。其中颇耐人寻味的是1933年以“陈瑜”为译者名出版的《戏剧概论》。关于该书原作者寻遍全书只见岸田国土之名，因而，目前学界将它视为岸田国土的著作，并作为一个盖棺论定的事实反复提及，殊不知该书其实还有另一位作者，长期以来鲜为人知。且《戏剧概论》并非是通常意义上忠实原文的译著，而存在着选译、删减，是带有译者强烈主观意图的编译。尽管从目录上看，书中六个章节冠以罗马数字标注成统一的整体，不容易看出编译的痕迹。但其实田汉不仅对前五章岸田国土的论文进行了大刀阔斧的删改，更瞒天过海的是，第六章并非岸田国土所作，而是出自楠山正雄。田汉在“译者的话”中写道：“1931年1月抄译了邻邦戏剧运动家底少则五六年，多则八九年前的关于戏剧底几篇论文。”<sup>[4]</sup>经过内容比对可知，所谓“少则五六年”的论文原作者是岸田国土；“多则八九年前的”论文原作者实际上是楠山正雄。当时列入国民党审查名单的田汉，通

过使用多重“隐身”的出版策略打掩护，不仅藏匿了该书有两位原作者的事实，也将自己伪装成“陈瑜”，着实加大了研究者考察译者与原著的难度，也瞒骗了不少研究者。

田汉为何要费尽心思编译《戏剧概论》，隐去自身，也隐去楠山正雄，独独将经过一番重塑的岸田国土推到读者面前？岸田国土作为“纯粹演剧”的倡导者为何会被选中，于1933年无产阶级文学盛行之际编译出版？20世纪二三十年代，中日两国民众戏剧理论之间具有怎样的连带关系？从20年代的民众戏剧到30年代戏剧大众化的提出，二者之间是否具有连续性？30年代倡导戏剧大众化的田汉是否背离了20年代的戏剧实践？何谓田汉的“左转”？民众戏剧如何走向大众？“民众”与“大众”这两个语词在20年代末30年代初经历了怎样的内在转换与更迭？要回答这一系列问题，就要求研究者不能仅将田汉对日本戏剧理论的移译视为静态的文本翻译，而应视为动态的话语场域中的实践，放置到话语更迭的20年代末至30年代初中日的历史语境，尤其是中日民众戏剧运动与无产阶级文学的思想脉络中进行分析。

## 一 被重塑的岸田国土

田汉在“译者的话”中提及他于1931年1月开始着手移译《戏剧概论》，这距离改造社1930年出版《新选岸田国土集》还不到一年。一种可能的推测是田汉在该书甫出版不久，就通过上海的内山书店即时购买、阅读了。另一种可能是，田汉早于改造社合集出版岸田国土的选集之前，就已阅读了此文。据日本学者渡边一民考察，岸田国土于1924年9月至次年4月，在文艺春秋社所编《文艺讲座》杂志上的“演剧讲座”栏目连载了《演剧论》。《演剧论》在1926年新潮社刊行的《我等的剧场》上改题为《演剧一般讲话》<sup>[5]</sup>。此后，1930年改造社的《新选岸田国土集》、1955年和1989年的全集版都延续了这一标题<sup>[6]</sup>。对照《文艺讲座》版和改造社版，除上述标题有别外，第一章末句改造社版并未收录，但田汉却译出了这句话<sup>[7]</sup>。藉上述版本考订，几乎可以断定田汉所参照的底本

是初刊该文的《文艺讲座》。也就是说，在20年代早期田汉就已阅读了此文，而到了1931年春，即所谓的“左转”之后，田汉开始动笔移译，并于1933年结集出版。可见，对岸田国土的阅读、移译、成书出版三者之间存在着时差，而这之间的时差缀连成的轨迹使得田汉民众戏剧思想有迹可循。

日本剧作家、小说家、戏剧评论家岸田国土（1890—1954）于1921年前后跟随“法国现代剧之鼻祖”雅克·科波（Jacques Copeau）学习，并在科波于1913年创办的老鸽巢剧院附近住了一年多，进行实地学习<sup>[8]</sup>。渡边一民认为科波未曾将自身的戏剧理论系统化，而岸田国土于告别科波一年多后所作的《演剧论》，可以说是系统化地将科波的戏剧理论用日语叙述了出来<sup>[9]</sup>。“言语”与“象征”是岸田国土《演剧论》的关键词，是对科波戏剧理论的演绎。作为作家的科波用文学的眼光看戏剧，认为戏剧是用语言文字来“暗示声、形、动作的一种文学形式”<sup>[10]</sup>。面对19世纪末法国戏剧的极端商品化、工业化，科波主张象征舞台，他认为“戏剧底本质就在精光的舞台上也可以充分表现”，“一切的舞台装饰，舞台设备都完全是第二义的戏剧内容”<sup>[11]</sup>。岸田国土所推崇的“简化（simplification）、暗示（suggestion）、综合（synthesis）——所谓三S底观念”<sup>[12]</sup>，与科波的象征舞台主张一脉相承。象征舞台具有反自然主义真实舞台与反商业剧院之华丽布景的倾向，暗合了日本改良歌舞伎的新剧运动的诉求，也与五四以来中国改良“旧戏”与“封建舞台”争夺观众的诉求不谋而合。法国学者马可·科索里尼认为，这一诉求恰是在寻求重建戏剧与文化之间的断裂<sup>[13]</sup>。正是缘于反对近代商业剧场，力求戏剧介入社会的共同诉求，使得以科波理论为基础所演绎的岸田国土的戏剧理论在一定程度上与田汉产生了共鸣。

但对于科波而言，不论是重拾安托万自由剧团某些特质的老鸽巢剧院，还是不得已远离巴黎奔赴乡村，他的戏剧实践始终都远离大众。科索里尼认为尽管科波“竭尽全力去对抗商业主义戏剧，其目的并非接近大众：因为他对大众戏剧的远景并非很感兴趣。相反地，从一开始，他就说要目标瞄准‘较少量的观众’，‘教养良好的精英’”<sup>[14]</sup>。观

众们被召集在一起也只是分享更加内心化的庆典。1941年科波在《大众戏剧》中反思了自身与世隔绝的戏剧实践：“因为我们曾经试图雄心勃勃地重建一切，并且保持它的纯粹性，所以我们试图逃离所有商业化的压制，我们逃到小型的戏剧中去寻求庇护。今天我发现，这些小型戏剧只是一些实验，它们缺乏的是一种真正的观众。”<sup>[15]</sup>

深受科波影响的岸田国士始终忠诚于科波的戏剧“纯粹性”并将其发展到极致，走向了“纯粹演剧”<sup>[16]</sup>，并以《演剧新潮》杂志为阵线于1924年起发表了诸多批评日本新剧运动家小山内薰与筑地小剧场的文章，这样的批评甚至持续到了50年代<sup>[17]</sup>。作为“纯粹演剧”的倡导者，《演剧论》中最能体现岸田国士戏剧主张的，是对“与戏剧之艺术的纯化以强固的地盘”，具有“纯粹的戏剧美”的“完全的近代的诗剧”的执着<sup>[18]</sup>。这样迷恋于诗剧的岸田国士，与田汉20年代前期戏剧中的诗化风格多少有些相似，考虑到田汉在20年代早期即已阅读过《演剧论》，两者的关系便不难理解。1930年田汉已发表了历来被视为“左转宣言”的《我们的自己批判》，宣告与“唯美”告别。而于1931年无产阶级文学盛行之际，开始动笔移译“纯粹演剧”的集大成之作，同时也热衷于翻译日本唯美派作家佐藤春夫和谷崎润一郎的作品，与其说是一种倒退，不如说是田汉基于自身的戏剧实践经验，一直探索着“唯美”作为一种美学形式能否与马克思主义兼容，又如何为无产阶级所用并在中国本土生根。因此，使用多重隐身的策略，与其说是重塑带有唯美色彩的岸田国士，使其不至于站在马克思主义美学的对立面，毋宁说是为了自身的“左转”寻找思想与美学形式上的连续性。

田汉对岸田国士的戏剧理论既有平移也有翻转，有诸多删改之处。例如，除第一章小标题外，其他章节的小标题都为田汉所添加。在诸多删减中，有些是不太重要的过渡句，有些是文中已有类似表达，但有几处删减值得关注。在“戏剧的本质”这一节，田汉删去了一处颇具代表性的论述：“从社会学的角度来考察戏剧，并阐述其起源并不是论者的目的。”<sup>[19]</sup>同一节里，另一处删减与此相呼应，即删却了岸田国士阐述何为“戏剧自身的

美”的段落：

戏曲所具有的美，或在空想之乐。戏剧所具有的美，或在现实之乐。二者有这样的不同。在这里，虽说与空想比起现实更美的哲学没有任何关系，但若有比空想更美的瞬间的现实，不也很好吗？<sup>[20]</sup>

由这两处删除可知，田汉并不认同岸田国士排除戏剧的社会学内容，而执着于“戏剧自身的美”与“戏剧艺术之纯化”。这些删减中，颇为醒目的是被略去不译的《小剧场主义和大剧场主义》的最后三段，这部分恰恰是岸田国士明确阐明民众艺术/戏剧观的部分。此处他声明自己不是民众艺术的反对者，却主张“艺术是为了艺术而存在”，艺术永远是“艺术家的东西”<sup>[21]</sup>。同时他又认为“说不定总有一天会实现大剧场主义者的梦想，而‘民众’确实应该等待那一天”<sup>[22]</sup>。在岸田国士颇为缠绕的论述中，仍可见他虽然声明自己并不是民众艺术的反对者，却又始终坚持从戏剧与艺术的纯粹性展开剧评，因而与民众艺术/戏剧试图介入社会的关切点的确背道而驰。田汉将这一部分略去，可见对岸田国士割裂戏剧与社会的关系、淡化民众艺术的观点并不赞同，甚至认为岸田国士关于民众艺术的想法对于30年代的中国而言并不具有参考性，因此有意将其略去不译。

值得注意的是，在田汉的移译里有这样一句话：“然则戏剧艺术到底是不是民众的呢？”<sup>[23]</sup>但原文并无此句。尽管这是岸田国士试图解答的问题，但并非其直接设问。因此这句提问可说是田汉在阅读与移译岸田国士颇为缠绕且暧昧的论述时，已看出岸田国士试图回避此问题，于是切中要害地予以反问。显然，田汉既不满意也不认同岸田国士给出的答案。这也从一个侧面解答了为何编译《戏剧概论》需“附译”楠山正雄。可以说，通过删却、淡化岸田国士关于民众艺术/戏剧的观点，补缀、拼贴楠山正雄的民众戏剧观，《戏剧概论》其实蕴含着30年代初田汉自身对于民众戏剧的思考。

## 二 楠山正雄的两度隐身

如前所述，日本戏剧评论家、儿童文学家、翻

译家楠山正雄（1884—1950）其实也是《戏剧概论》的作者之一。田汉对楠山正雄的移译，始于留日时期。他在日记中记载，1921年10月17日上午读易卜生《群鬼》时，重读了楠山正雄《近代剧概说》中有关《群鬼》的诠释，并进行了移译<sup>[24]</sup>。这是目前所见田汉对日本戏剧理论的首度移译。楠山正雄的《近代剧概说》附于《近代剧选集（三）》卷末，以易卜生为起点，以契诃夫作结，论述了近代剧的萌芽、成长和烂熟。同时，三卷本《近代剧选集》几乎涵盖了田汉留日时期所接触的大部分欧洲戏剧。田汉看过《沉钟》《青鸟》两剧的演出，也曾译过《骑马下海的人》。这三部田汉钟爱的新浪漫主义戏剧，楠山正雄都曾翻译并收录在《近代剧选集》中。田汉秉持多语种对照的翻译观，由此可推想田汉1921年翻译《骑马下海的人》时，除了参照英文原作，很可能也对照过楠山正雄翻译的版本。

经对照可知，田汉首度移译的是《近代剧概说》第一章“序说——古典剧、罗曼蒂克剧、近代剧”<sup>[25]</sup>的主要片段，这一片段经过梳理在《近代剧十二讲》的序说中得以保留。这也足证楠山正雄编译的这套《近代剧选集》是田汉留日时期汲取世界“近代剧”<sup>[26]</sup>养分的重要书目。可以说，在纸面上阅读、翻译近代剧与在东京浅草一带的剧场观看演出，可读的文字与可感的舞台表演共同构筑了田汉对世界戏剧潮流的认知，并且这种认知与大正时代的日本对世界戏剧潮流的接受具有同时代性。这也是继少年时期接受中国民间戏曲“启蒙”后，田汉戏剧世界的又一次“启蒙”。

楠山正雄对田汉的影响是深远的。这种影响不仅体现在对楠山正雄解读易卜生的借鉴，也渗透在田汉早期的新浪漫主义文学观中。五四时期的留日知识分子，透过日本这扇窗口，对新浪漫主义抱有极大的热情。但作为文学思潮的新浪漫主义，从欧洲到日本，本身是驳杂的、流动的。“回溯本世纪初年，不仅包罗庞杂并正在生生灭灭的新浪漫主义潮流不是一次性整体来到中国，就接受者来说，也必然经历从个别接触到全面了解，从朦胧认识到本质把握的过程，历史的实际面貌远比事后追述复杂得多。”<sup>[27]</sup>日本学者小谷一郎认为让田汉感到激动

不已的新浪漫主义，也就是楠山正雄所谓的19世纪末继“自然主义之后的‘新文学’的总称”<sup>[28]</sup>。田汉融汇了楠山正雄和厨川白村等人的新浪漫主义观，并在《新浪漫主义及其它》中进行了集中表述<sup>[29]</sup>。

而当1928年田汉再度将目光投向楠山正雄时，移译的是《从艺术剧场到民众剧场》。此时，他的兴趣已由19世纪末的新浪漫主义转向了民众戏剧。遗憾的是，作为考察田汉20年代末民众戏剧观的重要理论译文，此文仅在《田汉全集》最后一卷末的附录中被提及，却并未被收录，因此这一译文鲜少引起关注<sup>[30]</sup>。该译文并未注明原作者，仅标注译自“《近代剧概论》第十一章中的一节”。实际上，楠山正雄的著述中也并无《近代剧概论》。由“概说”与“概论”一字之别可推知，此处所注《概论》即田汉日记中提及的《概说》。但该译文其实并非出自《概说》，而是出自1922年出版的《近代剧十二讲》之第十一讲“新劇場と新舞台”的第一部分——“芸術劇場より民衆劇場へ”。由此可知，这确是田汉的笔误。《十二讲》是楠山正雄时隔十二年后对《概说》进一步的改写与完善，两本著作所论述的内容、涵盖的剧作家有不少重叠之处，二者的先后承续关系也使得田汉的笔误情有可原。

而田汉此时之所以将注意力转移到《十二讲》，不仅是因为《十二讲》知名度甚高，更由于《十二讲》所更新的内容中对以“民众”话语为核心的民众艺术/戏剧的强调，恰是20年代末至30年代初田汉孜孜求索的问题。20年代末“民众”话语的分裂与更迭，更是引发田汉于1930年写下《我们的自己批判》的内在动因。《十二讲》全书以“罗曼·罗兰之言——演剧是民众的必要物”<sup>[31]</sup>开篇，以罗兰《民众的艺术》作结，中间更有直接以“民众剧”为题的章节，如第十二讲“新戏曲和民众剧”及其最后一节“未来的戏曲——表现主义、未来主义和民众剧”。大概是由于《戏剧周刊》每周一共只有三千五百字的有限篇幅<sup>[32]</sup>，发表出来的《从艺术剧场到民众剧场》仅移译了第十二讲开篇两段，并在保留主要观点的前提下做了删减，但译文的字句基本上仍是直译。其中一处明显的意译值得玩味，田汉将原文中的“人生のための芸術の公會堂”<sup>[33]</sup>，翻译为“为民众底艺术的公会堂”<sup>[34]</sup>，

悄无声息地将“为人生的艺术”转换为“为民众底艺术”。尽管这样任性的移译紧扣《十二讲》的核心观点，却并不是楠山正雄原初的用词。因而可以肯定的是，正是由于《十二讲》中鲜明的民众戏剧倾向，与20年代末田汉所关切的问题如出一辙，才使得田汉再度将目光投注在楠山正雄身上。

无独有偶，田汉对楠山正雄的移译在30年代虽并未止步，却是一次更为彻底的匿名。《戏剧概论》移译的部分恰是《十二讲》中余下的集中谈论民众戏剧的部分，即第十二讲。关于原作者由于仅标注了岸田国土，只在目录中标注了“附译”二字，造成了全书皆由岸田国土的著述移译而来的假象。

于此同时，田汉对楠山正雄之文大、小标题的删减与改动，也加剧了读者辨别原作者与原著的难度。不仅对“第十二讲”所有小标题进行了删减，也将大标题由“新戏曲和民众剧”改为“新戏剧运动与民众剧”。这一改动对作为“运动”的戏剧之强调，恰是南国戏剧实践一贯的主张——他们要做的南国小剧场运动是“野生的艺术运动”，是“民众艺术运动”。作为运动的戏剧，具有介入社会、改造社会的意图，而非象牙塔里的艺术。而标题中被田汉有意改动而来的两个关键词“戏剧运动”与“民众剧”，同时蕴含了田汉戏剧实践的性质与追求。“第十二讲”第一部分的原标题是“现代戏曲的倾向与爱尔兰剧的新星”，在这里，楠山正雄论述了“以梅特林克为先驱的新浪漫剧”的没落。这或许也是田汉再度隐去楠山正雄的原因之一。如前所述，楠山正雄最广为人知的是几部被视为新浪漫主义的译剧。因而，楠山正雄之名不仅代表着日本大正时代对于新浪漫主义的服膺，也代表着新浪漫主义时期的田汉自身。而在30年代，伴随着大众作为历史主体的登场，带着19世纪末感伤情调的新浪漫主义被视为无产阶级文学的对立面已过时。因而隐去楠山正雄之名，或许正是在从革命文学到文学革命的潮流转换中，不得已而为之的编译策略。

第二部分的标题原为“俄罗斯演剧的新倾向”，田汉改为“俄罗斯戏剧的前夜”。同时在谈及俄罗斯戏曲家时，田汉任性地加了一个前缀形容词——

“旧的”。更为令人费解的是，在楠山正雄表达并不认同俄罗斯戏剧家梅耶荷德的戏剧主张——“不落幕”，以求“舞台与观客沐着同样的光线”，使得“表演赤条条地露出而看不出破绽”，“从这里产出演艺者与群众同乐的即与古代祭典剧相类似的亲和氛围”时，田汉又悄无声息地将原文“と民衆と共に楽しむ”<sup>[35]</sup>，即“与民众同乐”当中的“民众”置换为“群众”。在楠山正雄的论述里，是“由近代剧艺术家发现了民众”，“艺术家亲自以艺术为手段，把民众从理性与情绪的过去的习惯与努力的迷信底束缚解放出来”<sup>[36]</sup>。尽管楠山正雄统一使用的是“民众”一词，但他从内部区分了近代剧出现前后的“民众”的差别。田汉则把“民众”与“群众”两个词区分开来，视“民众”为现代的产物，而赋予“群众”前现代的意味。通过“前夜”“旧的”“群众”这三个语词的置换，田汉表达了与楠山正雄类似的观点，即并不认同“观演一体”以制造舞台幻觉的戏剧主张。尽管楠山正雄对梅耶荷德的解读未必正确，田汉也未必赞同楠山正雄对梅耶荷德的解读。但通过语词置换中所传递的新旧对立，可以看出此时的田汉追求的是打破观演一体、拆除“第四堵墙”的布莱希特式的戏剧。从20年代末田汉对梅耶荷德“有机造型术”的关注中，也可看到相似的内在理路。这样的剧场主张也在30年代中后期至40年代，田汉广泛加入“新音乐”的戏剧大众化实践中得到了进一步实践。

### 三 潜藏的罗曼·罗兰与“大民众剧”

其实，在《戏剧概论》中被隐去其名的，不只楠山正雄，还有罗曼·罗兰。罗兰的民众戏剧论作为20世纪初世界民众戏剧理论的发端，是日本新剧运动的重要理论资源。楠山正雄在《十二讲》的结尾，援引了长达五页的罗兰的民众艺术论为全书作结，而田汉只字未译，翻译到“大民众剧”便戛然而止。楠山正雄关于“大民众剧”的描述，援引如下：

近代剧运动已经由自由剧场进到艺术剧场，又由艺术剧场进到民众剧场了。照这个趋向，戏曲家当然得与其他一切姊妹艺术家携手

以完成将来的大民众剧。一方面派生了艺术剧场底自由剧场的精神，即以易卜生、史特林堡为顶点的小剧场的理想，或者离开直接的演员表演术而向假面戏、默剧、木人戏底方向伸张。即艺术剧场分为两个方向：其主脉走向大民众剧<sup>[37]</sup>，而其支脉走向非人格的木人戏或假面剧场。

但民众剧场也不限于莱因哈特底五千人剧场或格迭斯底 Madison Square Garden 那样的大剧场。在门外明朗的日光与自由的空气之下，演不尽各种各样的戏剧：野外剧、公共剧、平民剧、圣者受难剧、儿童剧，或者希腊底祭典剧、中世的奇迹剧、一代记剧及意大利式的假面喜剧。<sup>[38]</sup>

由此观之，“大民众剧”是继艺术剧场之后，戏剧演进的一条“主脉”。从戏剧演进史看，对照楠山正雄提出的“自由剧场—艺术剧场—民众剧场”这条戏剧演进链，“大民众剧”对应的是“民众剧场”，是一种理想化的民众剧场愿景。在规模与场地的设想方面，“大民众剧”超越五千人大剧场的门槛，转移到野外，沐浴在“明朗的日光与自由的空气下”。这与无产阶级戏剧所倡导的移动剧场、低廉舞台的理念颇为类似。此外，“大民众剧”的艺术形式不仅跨艺术门类，“与其他一切姊妹艺术家携手”<sup>[39]</sup>，同时也是跨时空的，取法于古已有之的传统戏剧形式。在《戏剧概论》结尾处，田汉对“大民众剧”进行了总结，并表达了对它的期待。值得注意的是，这一部分其实并非《十二讲》原文。援引如下：

过去数千年来的东西文化史堆积下来的戏剧形式真是取之无穷，用之不竭。如何运用它们以丰富将来的大民众剧，每一个时代必有它的天才，问题只在如何造成广大民众赏鉴戏剧艺术或艺术的戏剧底余裕与受容力而已。这样的运动已经有着它的先驱了，我们应该知所努力。<sup>[40]</sup>

田汉强调“大民众剧”应当借鉴“过去数千年来的东西文化史堆积下来的戏剧形式”<sup>[41]</sup>。这也是田汉 20 年代以来一以贯之的实践。例如，取法中国传统戏曲形式，创作“民众歌剧”《林冲》<sup>[42]</sup>

和《雪与血》<sup>[43]</sup>，编写众多抗战戏曲。由此可窥见“大民众剧”在戏剧形式上有着融合古今东西的诉求，与 1915 年前后日本戏剧运动家小山内薰、楠山正雄等创办的古剧研究会之间有着某种联系，也可以看到小山内薰晚年所提倡的融合日本传统歌舞伎与东方戏剧传统的新国剧运动理念。与 30 年代大众化文学浪潮中所提倡的利用“旧形式”相呼应。但此处的表述中，关于提高民众鉴赏力与受容力的论述，仍透露出艺术家内在的启蒙姿态——“民众”仍是排除了艺术家自身的“他者”。这也是 30 年代戏剧大众化实践之所以乏力的深层原因。对罗兰民众戏剧论的接受，中日戏剧运动者们都是以启迪民智为目的，在戏剧家与民众的二元对立中展开。这种影响力是单向的，戏剧家始终以启蒙者的姿态，试图以戏剧为艺术教育手段，对民众进行改造与更新。基于此，中日两国的民众戏剧实践在 20 世纪初遭遇了相似的困境，这也促使他们开始反思罗兰的剧论。

尽管田汉在《戏剧概论》中只字未译罗兰，但这并不意味着田汉对罗兰剧论毫无接受。正如茅盾在纪念罗兰的文章中所说：“在话剧运动初期，罗曼·罗兰的‘民众剧’的理想也曾被提出而讨论，田汉先生曾经热心地介绍过这一理论。”<sup>[44]</sup>茅盾所言田汉对罗兰的介绍，很有可能指的是田汉 1928 年发表于上海《时事新报》的《上海戏剧协会宣言》中对罗兰剧论的引用，如：“幸福的自由的民众已经没有戏剧之必要，他们所要的是赛会。”<sup>[45]</sup>田汉的这份《宣言》从内容上看，恰是罗兰“戏剧—节日”思想与楠山正雄《十二讲》中所论及的“自由剧场—艺术剧场—民众剧场”戏剧演进论的融合。而《宣言》中田汉所引的罗兰剧论的内容也正出自《十二讲》的结尾。可见，田汉很有可能是透过楠山正雄转译了罗兰的民众戏剧论。此外，20 年代末田汉也移译了另一位深受罗兰影响的日本新剧运动家小山内薰的文章<sup>[46]</sup>。小山内薰曾在《平民与演剧》中引用罗兰民众戏剧论的经典三要素——“生气、力、智慧”<sup>[47]</sup>。这三要素在 20 年代广为传播，构成了中日民众戏剧运动者对罗兰民众戏剧论最初的理解。

1930 年初，田汉有意隐去楠山正雄，其实也

是隐去罗兰。楠山正雄所说的“大民众剧”，其实是罗兰“戏剧一节日”思想的变体。罗兰民众戏剧论的底色是卢梭的民主思想。在《民众的艺术》中，罗兰援引卢梭的《致达朗贝尔的信》来阐述“戏剧一节日”思想。这一思想具有强烈的政治民主诉求，希求复归古希腊戏剧，承续戏剧作为节日的狂欢精神和观演一体的群体性。从某种意义上看，罗兰这一最终企图消灭戏剧的理想是相当激进的，也是颇为乌托邦式的。正如法国学者马可·科索里尼所言：“大众戏剧在法国的理想和神话，是一个穿越了20世纪的‘乌托邦’。”<sup>[48]</sup>而“大民众剧”亦处在“戏剧一节日”这一理想的延长线上。

罗兰民众戏剧论自1921年由沈泽民兄弟译介到中国后，曾引起过重视，随之便沉寂了。直到20年代末重新被提及，但也很快为中国左翼戏剧家所质疑<sup>[49]</sup>。沈起予在写于1930年的《演剧运动之意义》中，批判了罗兰“一方面主张民众剧，一方面仍然要使民众当中存在一种阶级形式——好个不彻底的人道主义者底典型”<sup>[50]</sup>。作为运动的左翼民众戏剧，其内在诉求是塑造具有阶级意识的革命主体。如何引导民众在离开剧场后，转换为具有阶级意识的革命主体，是左翼民众戏剧运动的重中之重。但吊诡的是，尽管罗兰的民众戏剧观是在构建现代民族国家这一政治诉求下发展出来的，其本身却也具有强烈的主体塑造诉求，而罗兰在《民众戏剧》中也明确提及“无产阶级”<sup>[51]</sup>，但这一意涵在译介到中、日的过程中遗失了。罗兰所召唤的“拥有精神自由的民众”<sup>[52]</sup>，在理论旅行的过程中，由于并未注入明确的阶级意识，愈发无法满足30年代左翼社会动员与革命主体塑造的诉求。

田汉为何要如此费尽心思，隐去自身，也隐去楠山正雄与罗兰，独独把经过一番重塑的岸田国士推到台前？究其原因，我们要将目光锁定在《戏剧概论》出版的1933年，去追溯田汉这番操作的意图。其实，田汉在开篇“译者的话”里已说明了部分原因：“这些论文，在演进极速的邻国底思想界应该早已或快要失去它们的‘存在理由’了吧。”<sup>[53]</sup>言下之意，岸田国士和被有意无意隐身的楠山正雄的戏剧理论对于无产阶级戏剧占据主流的30年代的日本戏剧界而言，已有点过时。可见，

之所以要重塑岸田国士，很可能是要为岸田国士在30年代寻找一个“存在的理由”。换句话说，也是在思考自身20年代多少带有的诗化、唯美风格与30年代的大众化戏剧、无产阶级戏剧主张之间的思想连续性，探寻所谓的“唯美”是否还具有革命的可能性。

置身30年代的历史语境，还应注意到大众作为历史主体已然登上了历史舞台，由此展开了一系列的话语更迭。“大众”与“民众”话语在中国的每一次更迭，离不开旅日作家对日本的借鉴。在日本，“大众”作为替代“民众”的新词，兴起于大正末年到昭和初期，即20年代中期左右<sup>[54]</sup>。1930年左翼作家联盟成立，同年左翼戏剧家联盟也成立。1930年3月郑伯奇、茅盾等纷纷提出戏剧大众化。由此，左翼彻底弃用民众戏剧的提法。田汉1932年在《北斗》杂志上发表了纲领性文字，与倡导文艺大众化的瞿秋白站在同一阵线，旗帜鲜明地提出了“戏剧大众化和大众化戏剧”，认为“谁不能走到工人里去一道生活，一道感觉，谁也就不配谈大众化”<sup>[55]</sup>。显然，此时左翼也已意识到“民众”话语内部的问题，作为替代“民众”的“大众”，必须填补艺术家与民众之间的沟壑，将作为启蒙者的艺术家容纳进“大众”的范畴里，将二元对立的“自我”与“他者”变成平等同一的“我们”，才能更好地发挥文艺在社会运动中的作用。

与此同时，20年代“南国小剧场运动”这一提法也随之隐身，代之以“大剧场主义”“到大剧场去”；“民间”“民众”的话语，也由“大众”接手。1930年6月，在田汉《临着南国第三期第一次公演》一文中，“民众戏剧”的提法为“群众剧”所接替，“到民间去”也被置换为“到大众中间去”<sup>[56]</sup>。在“大众”话语登场，“民众”话语看似隐身而去时，田汉对“大民众剧”的愿景如此执着，既表明了他一以贯之的民众戏剧立场，又不失其所谓的“左转”立场。可以说，被左翼抛弃、隐去的并非“民众”，而是不包含阶级意识的“民众”概念。执著于思考“大民众剧”也不无争夺“民众”话语权的倾向。或许也是将阶级性意涵，即包含了工人和农民的“大众”容纳进“民众”概念之中的一种策略。

此外,《戏剧概论》出版的年份 1933 年,应当引起关注。这一年“民众戏剧”这一概念尽管已被左翼所弃用,却仍挣扎在话语漩涡里。田汉在出版《戏剧概论》时,将楠山正雄之文附译其后,不知是 1933 年临时增译,还是如其所述于 1931 年初即已译成。但可以肯定的是,这篇译文或被动或主动地已经介入到 1933 年再次掀起热潮的民众戏剧论争之中。此时,尽管民众戏剧运动已经退潮,但民众戏剧论争依旧暗潮涌动。在著述方面,具有官方背景的谷剑尘编写了《民众戏剧概论》,将“民众戏剧”编织进民族主义话语之中<sup>[57]</sup>。同一年,山东民众教育馆发起“民众戏剧问题征答”,征集多方势力之意见,这也透露出“民众戏剧”作为话语权争夺的对象,看似不证自明,其实内部极其模糊混杂<sup>[58]</sup>。田汉对楠山正雄态度暧昧,三番两次隐去其名,也恰恰表明了作为话语争夺场主角的“民众”“民众戏剧”概念,发展到 1933 年已相当乏力。由此可知,“民众戏剧”的分裂与式微,从来不是概念自身的内部演变,而是由话语主导权的更迭、斗争所构建起来的历史产物。

自 1921 年民众戏剧社之成立,这一取名于罗兰的“民众戏剧”,在中国的实践从来是多方势力角力的复线开展。自 1925 年起,国民党的民众教育思潮已蔚然成风。在全国进入“训政”时期,民众运动也被勒令停止,民众教育获得前所未有的合法性的同时,也被归入社会行政系统管辖。翻阅 20 年代末的《民国日报》,便可发现“民众”是官方极力争取与塑造的对象<sup>[59]</sup>。而在《民国日报》这一国民党机关报上移译楠山正雄的《从艺术剧场到民众剧场》并隐去其名,是否有避免楠山正雄的民众戏剧主张为官方主流话语所收编的意味?我们不得而知。但可以肯定的是,1933 年民众戏剧已被政府收编,取得了合法的主流话语权。因此田汉作为民众戏剧坚定的践行者,面对这一既定的事实,重新将其扩大为“大民众剧”,正是在面对“民众戏剧”被收编、被合法化的一种对抗性表达。

## 余 论

田汉对日本戏剧理论的移译横跨 1928 年至

1933 年,恰是中国民众戏剧运动从高潮走向低落,并逐渐退出 30 年代话语场域的历史时段,也正是田汉思想冲突最为激烈的阶段。从编译《戏剧概论》所采取的多重“隐身”策略中,我们可以看到源于法国现代戏剧运动的“戏剧之纯化”思想,怎样在二三十年代的日本演变为“纯粹演剧”,又如何被编译、重整到 30 年代中国民众戏剧论争之中。同时,我们也能看到以田汉为代表的中国戏剧家是如何透过日本这扇窗口,探寻与思考罗兰的“大民众剧”理想如何在中国生根的问题。这一戏剧理论的跨境之旅,提醒着我们 20 世纪上半叶世界民众戏剧实践是流动的、多样的,并非单纯的复制与模仿,而是始终处于在地化、语境化的过程中。

值得一提的是,田汉对日本戏剧理论的移译,除了岸田国土和楠山正雄,还有小山内薰。小山内薰和楠山正雄民众戏剧观的底色都是罗兰式的。因而,我们既要看到罗兰的民众戏剧观在中国和日本,曾激励着戏剧家们革新本国的戏剧,也要看到以罗兰为代表的法国民众戏剧理论在旅行过程中,显示出了与社会改造运动难以兼容的困境。实际上,20 年代早期服膺于罗兰民众戏剧论的小山内薰与田汉在实践过程中,也都意识到了罗兰民众戏剧论与与日本社会改造运动或中国革命话语结合时,其内在的政治潜能不足,并有所反思。

与此同时,苏俄的戏剧理论如梅耶荷德、蓝衫社等,成为 20 年代末中日小剧场运动共同的理论资源。例如,田汉在《上海戏剧运动协会宣言》中说:“民众剧场的理论罗曼·罗兰首倡之,而使它异常地实现的却是反对斯坦尼拉夫斯基的梅野鹤立德的功绩。”<sup>[60]</sup>梅耶荷德诉诸身体动作的“有机造型术”询唤着戏剧构筑起理性思考空间,这一理性思考空间有助于从内在塑造革命主体。从罗兰到梅耶荷德,20 至 30 年代,中国民众戏剧运动以日本为媒介,一直在寻求多种理论资源。

正如罗兰所言:“假令我们更幸福、更自由,便没有演剧的必要。那时生活本身便成了我们的光荣的观赏物。”<sup>[61]</sup>这个穿越 20 世纪的乌托邦理想,曾激励着诸多戏剧运动者们投身其中,不断创造。田汉所领导的南国小剧场运动尽管是“在野”的,但也确实召唤过一批“波西米亚”青年投身革

命。在戏剧仍挣扎于资本主义文化工业漩涡之中的当下，田汉当年所思考与执着的理想，所遭遇的理论与实践困境，或可为参照，有待重新激活。

[1] 参见松尾尊允「コスモ倶楽部小史」，《京都橘女子大学研究纪要》第26号，2000年。

[2] 本間久雄：「民衆芸術の意義及び価値」，《早稲田文学》，1916年8月。

[3] 大杉栄：「新しき世界の為めの新しき芸術」，《早稲田文学》，1917年10月。

[4][10][11][12][18][23][38][39][40][41][53] 岸田国土：《戏剧概论》，陈瑜（田汉）译，第1页，第45页，第31页，第78页，第77—78页，第70页，第100—101页，第101页，第101—102页，第101页，第1页，上海中华书局1933年版。

[5] 本文参考的版本是1992年9月6日《文艺讲座》太空社复制的1926年《文艺讲座》第1—12号，笔者尚未见1924—1925年版本。据渡边一民考察：《演剧论》之“演剧的艺术之纯化”“关于脚本”“关于演出”“关于舞台监督”“关于舞台装饰”“关于剧场”这几部分刊载在1924年9月20日发行的《文艺讲座》第1号；“舞台表现的进化（一）”刊载在1924年10月10日发行的第2号；“舞台表现的进化（二）”刊载在1924年11月10日发行的第4号；“演剧的本质（一）”刊载在1924年11月30日发行的第5号；“演剧的本质（二）”刊载在1924年12月16日发行的第6号；“演剧的本质（三）”刊载在1925年2月16日第9号；“近代演剧运动的诸相”之“（一）小剧场主义和大剧场主义”刊载在1925年3月7日发行的第10号；“（二）本质主义和近代主义”刊载在1925年3月18日发行的第11号；“结论——明日的演剧”刊载在1925年4月3日发行的第12号。渡边一民：《岸田国土論》，第65页，岩波書店1982年版。

[6] 在《文艺讲座》上连载时，标题是“演剧论”，使用的是“本讲座”的提法；1930年改造社版本和以改造社版本为底稿的《岸田国土全集》，标题改为“演剧一般讲话”，凡是关于“本讲座”的提法改为了“本讲话”；田汉的《戏剧概论》中则改为“本论文”。可见，该文经历了从“本讲座”“本讲话”到“本论文”的版本变迁与理论旅行。

[7] 文艺春秋社编《文艺讲座》第2号之“演剧讲座”第一节末句：“これから、年代を追って、そのお話をしよう

と思ひます。”田汉译为“现在顺着年代谈一谈它的经过吧。”岸田国土：《演剧論》，『文艺講座』第2号，第15页，文艺春秋社，1926年5月。

[8][9] 渡边一民：『岸田国土論』，第29页，第31页，岩波書店1982年版。

[13][14][15][48] 参见马可·科索里尼《大众戏剧在法国：从乌托邦到幻灭》，《〈大众戏剧〉1953—1964：一份战斗式杂志的历史》，鲁楠译，第276页，第292页，第295页，第270页，中国戏剧出版社2019年版。

[16] 岸田国土在《纯粹演剧的问题——给我们的新剧坛》一文中阐述了“纯粹演剧”观，勾勒了和雅克·科波“戏剧之纯化”之间的关系。岸田国土：『純粹演劇の問題——わが新劇壇に寄す』，《新潮》第2号，1933年2月1日。

[17] 岸田国土在写于1950年的《先驱者的小山内薰》中，虽以“先驱者”唤之，但对小山内薰的评价颇为缠绕，认为小山内薰仅仅是“成功地制作了西欧近代剧的日本版”。岸田国土：『先驅者小山内薰』，《岸田国土全集》（第28卷），第127页，岩波書店1992年版。

[19][20] 岸田国土：『演劇論』，《文艺講座》第5号，第2页，第9页，文艺春秋社，1926年6月。

[21][22] 岸田国土：『演劇論』，《文艺講座》第9号，第8页，第9页，文艺春秋社，1926年9月。

[24] 田汉：《蔷薇之路》，第34—38页，上海泰东图书局1923年版。

[25] 楠山正雄：『近代劇選集』（第三編），第3页，新潮社1911年版。

[26] 日本学者濑户宏认为“近代剧”于明治末年到大正初年伴随着西方戏剧引入日本。从今天的眼光看，日本语境中的“近代剧”指已过去一个时代的戏剧，内容上是从19世纪末到20世纪初以易卜生为代表的作品；演出形式上，以楠山正雄《十二讲》中的说法为代表，将自由剧场视为起点。濑户宏：《何谓近代剧》，《中国话剧成立史研究》，第271—282页，厦门大学出版社2015年版。

[27] 王中忱：《论茅盾与新浪漫主义文学思潮》，《浙江学刊》1985年第4期。

[28] 参见小谷一郎《创造社与日本——青年田汉与那个时代》，刘平译，《中国现代文学研究丛刊》1989年第3期。

[29] 田汉的新浪漫主义文学观与日本大正时期风靡的新浪漫主义具有同构关系，但日本大正时期对新浪漫主义的理解亦是多种多样。可参考米山禎一1995年11月在第19

回国际日本文学研究集会上发表的《新浪漫主义的再讨论——以明治28年至大正10年为中心》。

[30] 长期以来为研究者所忽视的是,该译文发表于1928年6月19日上海《民国日报》每周二闲话专栏的《戏剧周刊》,该刊由南国艺术学院戏剧科同学们集稿,阎折梧等曾在上面发文。此刊虽仅存续三期,亦当属“南国系列期刊”之列。江棘在《文学评论》2021年第1期发表的《现代中国“民众戏剧”话语的建构、嬗变与国际连带》中关注到了这篇译文。

[31][33][35][52] 楠山正雄:『近代劇十二講』,第6页,第659页,第711页,第730页,新潮社1922年版。

[32] 阎折梧:《开场》,上海《民国日报》闲话专栏之《戏剧周刊》第1期,1928年6月19日。

[34][36] 田汉:《从艺术剧场到民众剧场》,上海《民国日报》闲话专栏之《戏剧周刊》第1期,1928年6月19日。

[37] 此处“大民众剧”一词《田汉全集》误录为“大众剧”。对照楠山正雄《近代剧十二讲》的原文,此处的用词也是“大民众剧”。田汉:《田汉全集》第19卷,第585页,花山文艺出版社2000年版。

[42] 田汉标注《林冲》为“民众歌剧场用京剧”。参见《南国周刊》第9至12期合订本目录,上海现代书局1929年版。

[43] 田汉标注《雪与血》为“民众歌剧”。《南国的戏剧》,阎折梧主编,第48页,上海萌芽书店1929年版。

[44] 茅盾:《永恒的纪念与景仰》,《抗战文艺》第10卷第2、3期合刊,1945年6月。

[45][60][61] 田汉:《上海戏剧运动协会宣言》,《田汉全集》第15卷,第5页,第6—7页,第5页,花山文艺出版社2000年版。

[46] 日本学者曾田秀彦对小山内薰民众戏剧思想与罗兰的

关系有相关勾连。参见曾田秀彦『小山内薰と20世紀演劇』,第218—223页,勉誠出版1999年版。

[47] 小山内薰:「平民と演劇」,『演藝画報』,1923年4月。

[49] 参见罗湑《中国民众戏剧观与罗曼·罗兰(1921—1933)》,《文学内外的世界——中外文学文化研究新视野》,顾均、马晓冬、罗湑编,第99—111页,北京大学出版社2014年版。

[50] 沈起予:《演剧运动之意义》,《戏剧论文集》,第59页,神州国光社1930年版。

[51] Romain Rolland, *The People's Theater*, translated by Barrett H. Clark, p.17, New York: Henry Holy and Company, 1918.

[54] 参见齐晓红《当文学遇到大众:1930年代文艺大众化运动管窥》,《文学评论》2012年第1期。

[55] 田汉:《戏剧大众化和大众化戏剧》,《北斗》第2卷第3、4期合刊,1932年7月20日。

[56] 田汉:《临着南国第三期第一次公演》,第747—754页,《南国周刊》第16期,1930年6月。

[57] 谷剑尘1931年1月1日发表于《前锋月刊》的《怎样去干民族主义的民众剧运动》一文,文章第五部分专门论述罗兰民众戏剧三要素“娱乐、能力、智识”,可见罗兰民众戏剧论同时为官方所征用。

[58] 参见江棘《作为“问题”的民众戏剧——从1930年代的“民众戏剧问题征答”说起》,《文艺理论与批评》2017年第1期。

[59] 如1928年5月17日,上海《民国日报》报道中央民众训委会的成立,致力于广泛开展民众运动,接近民众、训练民众、塑造民众。

[作者单位:清华大学人文学院]

责任编辑:何吉贤