

Artistic Resources from Japan and the Theatrical Reform in Modern China

Li Yi

Abstract: With deep roots in Japan, the modern reform of Chinese theatre not only became a tool of modern enlightenment like the “revolution” of novels, but also embodied the deep experience of modern Chinese dramatists in Japanese society. The practical nature of theatrical art itself determines that reformers of Chinese drama must get into the current living conditions in Japan, and this was an important theatrical resource for Chinese dramatists studying in Japan. As a result, the Chinese dramatists submerged in Japanese theatrical resources also had their own rich experience of surviving on a foreign land, and these experiences were transformed into important contents of modern drama in various forms. Although there are only theories of the “revolution of novels” in the history of Chinese literature, with no mention of the “revolution of drama”, drama was also a part of such grand historical changes since it was a form of narrative literature involved in reality. Fundamentally speaking, drama relies on the practice of stage art more than other forms of literature. It is because of this that the modern and contemporary reform of Chinese drama was quite different from the “revolution of novels,” and the depth of the experience in Japan by Chinese dramatists is also quite different from that by the novelists. The road of the “revolution of novels” unfolded in modern Chinese fiction circles, in the final analysis, was still dominated by the theoretical promotion of the novelists. Because they were mainly the subjective promotion of the novelists themselves, the narrative form of the novels seems to give the novelists a false impression: the novelist himself or herself can leave out many details of life but submerge in personal, dominant discourse of promotion. The problem, however, is that this way inevitably led to the large compression of those vivid scenes of life, and then, a novel with scenes of life compressed or extracted inevitably lost the possibility of moving and touching people. Therefore, the “revolution of novels” advocated by Liang Qichao as an “art” was actually a failure. Drama, however, was fundamentally different. The script in word form is only a product at an early stage of a “work”, and the final product must come from the director. A fundamental difference between the director and the playwright lies in the fact that the director fully embodies in the “work” his or her fine grasp of the audience and the performing atmosphere—he or she is able to constantly modify and readjust the final performance according to the actual response of the recipients. In this way, the so-called drama must be, and can only be, a comprehensive art that fully absorbs various situations of the recipients and scenes. In the course of evolution of modern and contemporary Chinese drama, therefore, even in the period flooded with vulgar “civilized drama”, there were still artists like the members of the drama society Chunliu, who adhered to the experience of Japanese new-style drama and struggled hard to bring an artistic spring breeze to the stage of Chinese drama.

Keywords: Japanese resources, modern drama, reformation

Author: Li Yi received his Ph.D. in literature in 2003 from Beijing Normal University and then successively taught at Southwest Normal University, Sichuan University and Beijing Normal University. Currently, he is a professor, a doctoral supervisor and dean of the College of Literature and Journalism, Sichuan University, and also a professor at the College of Literature, Beijing Normal University. His research interest lies in the study of modern and contemporary Chinese literature. His major publications include *Modern Chinese New Poetry and Classical Poetry Tradition*, *Interpretation of Bashu Culture in Modern Sichuan Literature*, *Commentary Biography of July School Writers*, *Modernity: Complex Chinese Melody, Japanese Experience and the Occurrence of Modern Chinese Literature*, *Modernity: Critical Criticism*, and *The Tradition and Modernity of Chinese New Poetry*.

日本藝術資源與近現代中國的戲劇改革

李 怡



[摘要]中國戲劇的近現代改革與日本淵源深厚。它不僅與小說的“革命”一樣，成為近代啟蒙的工具，更體現了近代中國戲劇家對日本社會的深入體驗。戲劇藝術本身的實踐性，決定了中國戲劇改革家必須“進入”到日本當下的生存狀態，這是留日中國戲劇家重要的戲劇資源。於是，為日本戲劇資源所包裹的中國戲劇家也有了自己較為豐富的異域生存體驗。這些體驗，以各種形式轉化成為現代戲劇的重要內容。雖然中國文學史上祇有“小說界革命”之說，並無“戲劇界革命”之謂，但作為能够介入現實的敘事文學而言，戲劇同樣屬於這個大歷史變革潮流的組成部分。從根本上講，戲劇更依賴的是舞臺藝術的實踐。正是從這一點出發，中國戲劇近現代改革便與“小說界革命”有了很大的差別，中國戲劇家日本體驗的深度也與小說家頗為不同。

近代中國小說所展開的“小說界革命”之路，歸根到底還是以小說家的理論宣傳為主導；也因為它們主要就是作家自己的主觀宣傳，小說的敘述形式似乎也給了作家一個假相：作家本人盡可以拋下許多的人生細節，沉湎於個人的主導型言說之中。但問題是，這樣一來，被極大壓縮的就是那些生動活潑的人生場景了；而抽空了人生場景的小說，其實也就失去了感染人、觸動人的可能。所以說，梁啓超倡導的“小說界革命”，其政治小說作為“藝術”是相當失敗的。但是，戲劇卻根本不同。作為文字的劇本，僅僅祇是“作品”的一個“階段性”產品，最終的成品必須出自導演，而導演與劇作家的根本差異就在於前者充分體現了他對觀眾和演出氛圍的精細把握——他能夠根據接受者的實際反應不斷修改和調整最終的演出形式。這樣一來，所謂的戲劇，就必須是也只能是一種最充分地汲取了接受者與現場種種情勢的綜合性的藝術。在中國戲劇的近現代嬗變過程之中，即便是在庸俗的文明戲泛濫成災的時期，仍然有像春柳社同人這樣的藝術家們秉承着日本新派劇的經驗，苦苦掙扎，為中國的戲劇舞臺帶來一股藝術春風。從這個意義上說，“日本資源”雖然並不足以完全支撐中國戲劇的革新，但畢竟是它點燃了第一束近代藝術的火把。這樣的歷史意義，當由後人加以認真的總結。

[關鍵詞] 日本資源 近現代戲劇 改革

[作者簡介] 李怡，2003年在北京師範大學獲得文學博士學位，先後任教於西南師範大學、四川大學、北京師範大學，現為四川大學文學與新聞學院院長、教授、博士生導師；主要從事中國現當代文學研究，代表性著作有《中國現代新詩與古典詩歌傳統》《現代四川文學的巴蜀文化闡釋》《七月派作家評傳》《現代性：批判的批判》《日本體驗與中國現代文學的發生》《作為方法的民國》《文史對話與大文學史觀》等。

古代中國秉持的是寬泛的“文學”觀念，作為藝術表達的“文學”與史學、經學等交織在一起，不分彼此。近現代中國的“文學”理念是近現代西方“純文學”觀念輸入和滲透的結果，包括基本的四大文體（詩歌、散文、小說、戲劇），從概念和形態都屬於中外文學交流中的嶄新創製。值得注意的是，雖然這些外來觀念屬於“西方”，但卻往往與東方的近鄰日本密切相關。因為，對於近現代的中國知識分子而言，日本就是衆所周知的西方文化的集散地，是他們感知外部世界的主要基地。小說、詩歌、散文、戲劇這些現代中國文體的創立都可以發掘出極深的“日本淵源”。其中，如何在與現實社會聯動中完成精神與形式的更新，近現代中國戲劇是一個重要的範例。

大體說來，作為抒情文體的詩歌、散文從根本上屬於一種感知方式的革命，所以，黃遵憲的“新派詩”比夏曾佑、譚嗣同等在北京摸索的“新學詩”更有影響。由於是置身日本的異域感知、異樣體驗賦予了抒情新的可能，他有條件比困居國內的同輩更能感受“中華以外天”的種種新奇，道出所謂“古人未有之物、未闢之境”。例如，寫日本消防隊的詩作：“照海紅光燭四圍，彌天白雨挾龍飛。纔驚警枕鐘聲到，已報馳車救火歸。”又如，感嘆口語體的假名文字帶來的方便：“不難三歲識之無，學語牙牙便學書。春蚓秋蛇紛滿紙，問娘眠食近何如。”當然，正如王韜在《日本雜事詩序》中所描述的黃遵憲與當時日本文人的交遊：“日本人士耳其名，仰之如泰山北斗，執贊求見者戶外屢滿。而君為之提唱風雅，於所呈詩文，率悉心指其疵謬所在。每一篇出，群奉為金科玉律，此日本開國以來所未有也。”^①也就是說，在明治前期的“漢詩”氛圍中，黃遵憲享受了太多日本“漢詩”寫作友人的膜拜，這大大限制了他從詩體本身開展傳統突圍的勇氣。到後來，這一開天闢地的任務纔落在了郭沫若這樣的青年一代身上。“創造社”青年何以敢於“創造”？就是因為他們的人生不再像黃遵憲這樣的士大夫文人“天然”地與“傳統文化”膠著在一起。傳統的底蘊與異域的衝擊並行不悖，或者說傳統的文獻形式已經不再對他們產生那麼大的吸引力，他們不會理所當然地被周遭的朋友視作傳統的“榮光”的一部分。這樣，走出傳統的渴望至少絕不低於他堅守傳統的願望，郭沫若就是從這種“傳統的負輕”狀態出發熱情擁抱日本生存的“新鮮”的，表達這一新鮮意識的就是全新的中國新詩。正如聞一多所說：“若講新詩，郭沫若君底詩纔配稱新呢，不獨藝術上他的作品與舊詩詞相去最遠，最要緊的是他的精神完全是時代的精神——二十世紀底時代的精神。”^②

近現代散文的更新同樣基於從梁啟超到周作人這幾代知識分子的日本感受。是梁啟超的閱讀感受，讓他親近了日本論說文；是周作人的閱讀感受，使他洞察了西方小品的趣味。一代代知識分子的情感激蕩，讓傳統的大散文範圍有所調整，藝術散文逐漸提升了自己的地位，這是中國現代散文變革的關鍵。

與詩歌、散文的抒情底蘊有別，小說、戲劇一般被視作“敘事”文體。因為“敘事”，作家能夠創造出一種可以直接目睹的“現實世界”——區別於實際人生的“第二種真實”；而這樣的真實，比抽象情緒的抒情文學更便於敘述出作家關於現實社會的各種設想及意見。所以，在中國社會近現代的轉折過程之中，敘事文學的表達啓蒙理想的“宣傳”功能，最先引起了啓蒙知識分子的重視。

首先當然是小說。小說“故事”的生動所帶來的某種通俗性與大眾性，使得它十分有利於宣傳新的政治理想；而敘事的“虛構”，則似乎給人們提供了超越生活，尋求“文學依賴”的可

^① [清]王韜：“日本雜事詩·序”，[清]黃遵憲：《日本雜事詩廣註》（長沙：嶽麓書社，1985），第574頁。

^② 聞一多：“《女神》之時代精神”，《創造週報》1923-06-03。

能。這便是梁啟超所謂“小說界革命”的來源。與中國小說類似，戲劇也被一批有志於中國社會改革的知識分子視作了啓蒙民衆的工具，並且又是在日本尋找到了推動變革的藝術啓示。

留日中國知識分子對民衆啓蒙、社會改革的熱望，讓他們力圖利用戲劇藝術“易風移俗”的力量，這就是中國戲劇變革的思想動力。最早的還是梁啟超，1902年他發表了新傳奇劇本《劫灰夢》，藉劇中人之口高度贊揚了福祿特兒（即伏爾泰，Voltaire，1694—1778）利用小說戲劇喚起國人之功。^①梁啟超創作的新傳奇劇本如《劫灰夢》《新羅馬》《俠情記》等，首開以中國傳統戲曲表現異域題材之風，儘管這些創作都還不是真正的近代戲劇。1904年，留日歸國的陳獨秀在剛剛創辦的《安徽俗話報》上撰文認為：“做小說，開報館，容易開人智慧，但是認不得字的人，還是得不着益處。我看惟有戲曲改良，多唱些暗對時事、開通風氣的新戲，無論高下三等人，看看都可以感動，便是聾子也看得見，瞎子也聽得見，這不是開通風氣第一方便的法門嗎？”“唱戲一事，與一國的風俗教化，大有關係，萬不得不當一件正經事做。”^②

在啓蒙的背景上，戲劇是十分具有實用價值的藝術形式，能够在近代中國的歷史轉換過程中產生推波助瀾的作用，所以，梁啟超、陳獨秀等都十分關注當時國內的戲劇改良運動。特別是1904年，陳去病、柳亞子、汪笑儂等在上海創辦戲劇專門雜誌《二十世紀大舞臺》，以“喚起國家思想為唯一目的”，梁啟超、陳獨秀等都予以充分注意並給予高度評價。^③陳獨秀更是由此得出結論：“戲園者，實普天下人之大學堂也；優伶者，實普天下人之大教師也。”^④以後，春柳社在日本首先上演真正的近代戲劇，也多以民族主義或民主革命的時代情緒為依託。

總之，融入社會啓蒙運動的戲劇與小說一樣，都與知識分子的思想宣傳步調一致；它們相互助力，構成了近代文學所共享的“革命”現象。雖然中國文學史上祇有“小說界革命”之說，並無“戲劇界革命”之謂，但作為能够介入現實的敘事文學而言，戲劇同樣屬於這個大的歷史變革潮流的組成部分。

二

不過，所謂戲劇與小說作為敘事文學具有若干的“相似”，最終一同構成了近代啓蒙運動的一部分，這也僅僅是針對戲劇作為文學性的“腳本”而言的。在實際的操作中，戲劇卻又遠非一個文學的腳本所能概括。從根本上講，戲劇更依賴的是舞臺藝術的實踐。正是從這一點出發，中國戲劇近現代改革便與“小說界革命”有了很大的差別，中國戲劇家日本體驗的深度也與小說家頗為不同了。

如果說“小說界革命”更多的是基於對日本文學的“外部觀察”，“外”既脫離了日本生存發展的實際，也規避了作家自己的人生體驗，那麼，在戲劇這裏，純粹的“外部觀察”卻失去了可能。戲劇藝術本身的實踐性，決定了中國的戲劇家不可能“置身世外”作純文字的陶醉。藝術的實踐過程，必然讓他們更多地“進入”到日本當下的生存狀態。由於與他們接觸的編導、演員、觀眾都是具體的人，頻繁而廣泛的人際交往令他們深入體察到了生存與心靈的細微意義，使得對當下生存與人類（觀眾）精神需要的準確把握成為戲劇藝術成功的保證。這一切，都構成了留日中國戲劇家重要的戲劇資源。較之於小說家的單純文字表達的借鑒，為日本戲劇資源所包裹的中國戲劇家有了更為深刻的生存體驗。

中國留日學生正是從當時日本新派劇探索的熱烈氛圍中，真正體驗着近代戲劇的形態與魅力，尋找着建設中國近代戲劇的拓本；當然，更重要的是“深入”到由當下社會生存與心理需要

① 梁啟超：“劫灰夢”，《新民叢報》2（1902）。

② 陳獨秀：“開辦《安徽俗話報》的緣故”，《安徽俗話報》1（1904）。

③ 梁啟超：《飲冰室詩話·一二七》（北京：朝華出版社，2017）；三愛：“論戲曲”，《安徽俗話報》11（1904）。

④ 三愛：“論戲曲”，《安徽俗話報》11（1904）。

所構成的“日本戲劇資源”當中。

20世紀初，是日本新派劇的全盛時期。這個時候，也正是中國留日學生人數最多的時候。^①日本新派劇是明治維新以後吸取西方近代戲劇而出現的一種藝術形式，本身經過了明治前期的壯士劇、書生劇到明治中後期的歐美“翻案劇”（即改編劇）的發展過程。日本新派劇對傳統的歌舞伎演劇形式作了相當的改造，如取消了三味綫的伴奏和舞蹈，由過去一律使用男性演員而為男女並用，劇本多用當時的流行小說改編，或充滿時代政治色彩或更接近實際的生活，降低或否定了傳統歌舞伎表演中的程式化、虛擬化特徵。後來成為中國近代戲劇主要骨幹的曾孝谷、李叔同、黃二難、歐陽予倩、李濤痕、吳我尊、謝杭白、陸鏡若、馬絳士（以上屬春柳社）、王鐘聲（屬春陽社）、任天知（屬進化團）、鄭正秋（屬新民社）、蘇寄生、史海嘯（屬開明社）等等都浸潤其中。^②

當時，一位中國留學生曾這樣描述了他在劇場內的觀感：

日本人且看且淚下，且握拳透爪，且以手加額，且大聲疾呼，且私相耳語，莫不曰：“我輩得有今日，皆先輩烈士為國犧牲之賜，不可不使日本為世界之日本以報之。”記者旁坐默然而心相語曰：為此戲者，其激發國民愛國之精神，勝於千萬演說臺多矣！勝於千萬報章多矣，乃如斯其速哉？^③

這顯然是一位具有強烈民族啓蒙意識的留學生在滿懷主觀情緒地“觀戲”，也在充滿主觀意念地“說戲”，但不管怎樣，人們卻可以從中讀出日本新派劇演出對當時關懷民族問題的中國學人那種非同一般的感染力。這樣感人至深、引人入戲的戲劇樣式，顯然與中國國內出現在教會學校的那些時事新戲的即興式演出拉開了距離，真正體現了具有現實感染力的近代新劇的獨特魅力。於是，“他們愛好戲劇的熱情，從事戲劇的慾望，已經像心血來潮地從内心逼迫出來”^④。當中國留日學生帶着自己的人生體驗“投入”戲劇演出與創作並且如此地動情之時，戲劇所要“激發國民愛國之精神”的目標也就不再像小說一樣的空洞了，中國戲劇對日本資源的汲取也不再是觀念與知識的輸入，汲取本身就成了自我“體驗”的一部分。

戲劇藝術的實踐性，還使得留日的中國戲劇愛好者較多地融入了日本的戲劇演藝界。日本近代戲劇業已成熟的演藝，哺育了第一代中國演員，直接指導和訓練他們走上了舞臺。例如，日本著名新派劇演員、戲劇教育家藤澤淺二郎與曾孝谷、李叔同、歐陽予倩、陸鏡若等都關係密切。其中，陸鏡若更是在他的幫助下求學於“東京俳優養成所”，甚至還獲得了參與日本戲劇演出的機會。春柳社於1907年春節前後推出首場中國近代戲劇《茶花女》，同年初夏排演《黑奴籲天錄》，1909年演出《熱淚》，這幾場在中國戲劇史上具有劃時代意義的演出，從排演到劇務聯繫，都得到了藤澤淺二郎的大力支持，劇作家、戲劇評論家松居松葉還親自觀看了《茶花女》並撰文對表演尤其是李叔同的演技以高度評價。此外，在陸鏡若之於伊井蓉峰，曾孝谷之於木村操，李濤痕之於藤井六輔，歐陽予倩之於河合武雄，馬絳士之於木下吉之助、喜多村綠郎，吳我尊之於佐藤歲三，都可以發現其演技上的學習、師承關係。^⑤

戲劇也是一門需要觀眾參與與呼應的藝術。在這方面，以春柳社為代表的中國近代戲劇的最初實踐在日本進行，或許是一種幸運，因為他們得天獨厚地獲得了當時日本良好的戲劇氛圍與熱情的觀眾的支持。據歷史資料記載，春柳社的《黑奴籲天錄》演出之時，偌大的東京本鄉座大劇場座無虛席，中外觀眾濟濟一堂，反響熱烈，演出結束以後，日本許多報刊都發表文章對中國留學生的演出予以高度評價。這一空前的盛況傳回中國本土，直接鼓勵了也有過日本新派劇體驗的

^{①⑤} 黃愛華：《中國早期話劇與日本》（長沙：嶽麓書社，2001），第25、183—188頁。

^② 據黃愛華《中國早期話劇與日本》考證，王鐘聲自德國留學歸來後，也曾留學日本。

^③ 佚名：“觀戲記”，《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1980），第4冊，第352頁。

^④ 李芳遠：“春柳時代的李哀先生”，林子青：《弘一大師年譜》（上海：中日文化協會上海分會，1944），第25頁。

王鐘聲，並促成了春陽社1907年10月首次在上海也是首次在中國公演《黑奴籲天錄》這一同樣具有歷史意義的戲劇事件。

三

在中國近現代戲劇改良的舞臺上，我們還可以看到不少這種“中日資源共享”的情形。

日本新派劇的戲劇資源由留日中國學生帶回中國後，繼續發揮其在中國戲劇嬗變中的重要作用。有學者統計，春柳社同人回國後，在他們的上海“春柳劇場”及國內城市的巡迴演出時期，還在繼續使用着十餘部的日本新派劇或根據它改編的劇目。任天知的進化團演出過《血蓑衣》《鬼士官》（後者由日本小說改編），日本新派劇式的藝術經驗（包括編劇、導演、舞美、化妝與演員訓練等等）在中國人自己的舞臺上得以表現和傳揚，給中國本土的廣大作家與觀眾以新的直接的藝術啓示。以後，又出現了留日戲劇家劉藝舟二度返日，聯合開明社在日本公演“中華木鐸新劇”的盛況。這說明，當時受哺於日本新派劇的中國戲劇家還是相當看重日本這一戲劇園地的，他們願意與之進行藝術的對話與交流。

同樣作為敘事文學，近代中國小說所展開的“小說界革命”之路歸根到底還是以小說家的理論宣傳為主導，也因為它們主要就是作家自己的主觀宣傳，小說的敘述形式似乎也給了作家一個假相：作家本人盡可以拋下許多的人生細節，沉湎於個人的主導型言說之中。但問題是，這樣一來，被極大壓縮的就是那些生動活潑的人生場景了；而抽空了人生場景的小說，其實也就失去了感染人、觸動人的可能。所以說，梁啟超倡導“小說界革命”，其政治小說作為“藝術”是相當失敗的。

小說藝術是作家的文字一次性完成的。在這個意義上，小說家對這種文體具有高度的、獨立的控制力。但是，戲劇卻根本不同。作為文字的劇本，僅僅祇是“作品”的一個“階段性”產品，最終的成品必須出自導演，而導演與劇作家的根本差異就在於前者充分體現了他對觀眾和演出氛圍的精細把握——他能够根據接受者的實際反應不斷修改和調整最終的演出形式。這樣一來，所謂的戲劇，就必須是也只能是一種最充分地汲取了接受者與現場種種情勢的綜合性的藝術。簡單地說，與尚可“自言自語”、沉湎於主觀倡導的小說不同，戲劇在本質上並不就是“作為文字”的劇本，它必須與現場觀眾的人生體驗進行即時性對話。這一特點，注定了它不會沿着簡單的政治說教的道路走得太遠；一旦稍微脫離歷史政治的氛圍，更複雜的觀眾要求就應運而生。

日本近代戲劇的發展也與明治維新的政治文化有緊密的聯繫，但考察日本戲劇史可以發現，這一過程持續的時間並不長，日本的壯士劇、書生劇就是如此。承擔了更多政治說教任務的壯士劇、書生劇，祇是日本新派劇發展的初期形態，其成熟形態還是明治中後期出現的接受西方浪漫主義戲劇影響的劇目。即便是革命，也運用着革命+愛情的模式，涉及了較多的人際關係與日常生活場景。這一特點，也同樣反映在中國戲劇早期嬗變的過程中，從而與作為中國小說嬗變早期代表的政治小說有所不同。中國近代的政治小說固然舉起了“小說界革命”之大旗，但卻因為喪失了主動與日常人生對話的願望，所以最終缺少的是藝術的魅力；相對而言，近代中國戲劇卻“天然”地不可能拒絕與觀眾需求的對話，不可能聽憑劇本作者的自言自語而置生活中的觀眾於不顧。較之於近代政治小說，以春柳社、春陽社為代表的藝術家們，以《茶花女》《黑奴籲天錄》《熱淚》《迦因小傳》等為代表的最早的中國話劇，其中更體現了一種藝術探求的執著與熱忱；歐洲浪漫主義藝術的題材、主題、人物、情緒、佈景等元素也直接為中國戲劇所採納，具有更為顯著的藝術感染力。

當然，戲劇藝術無法脫離觀眾需求和歷史情境的特點，也對這一文體提出了更高的要求：一部優秀的、成熟的戲劇，必須具備能夠隨時代變遷而不斷發展的可能；否則，它只能適應一時一地的觀眾，而注定了行之不遠。這就是說，中國近代戲劇必須與現場觀眾的人生體驗進行不間斷

的即時性對話，這也注定了中國話劇的全面成熟必須開掘和表現更多的中國社會的實際。在中國戲劇的現代之途上，不僅需要有深刻的“日本體驗”，也需要有進一步的“本土體驗”。換句話說，以日本經驗與歐洲浪漫主義戲劇故事為根基的戲劇究竟能夠走多遠，這依然是一個不容迴避的問題。

在經過了新式戲劇演出初期的新鮮之後，中國近代戲劇進入了籠罩在“甲寅中興”這種虛假的商業繁盛之中的疲軟狀態。此時，就是繼續追求着日本藝術經驗的春柳社同人與進化團同人，也無濟於事了。進化團受哺於日本壯士劇的政治說教，已經遠離了觀眾；而春柳社同人所熱衷的日本式悲劇營造，也還不能為中國觀眾的傳統審美習慣所適應。在既有藝術的嚴肅又容易與他們人生經驗對話的新樣式出現之前，中國的戲劇觀眾還是更願意順應其心理的傳統慣性，去接受那些容納了“新鮮”藝術手段卻又輕鬆（甚至是無聊）的場景。滿足這一需要的，當然也就不是什麼藝術的執著，而是更多的商業操作了。這說明，中國現代話劇的全面成熟，還需要掙脫日本的單向經驗的束縛，更充分地運用多方面的藝術資源；同時，立足於實際的人生體驗作深入開掘。到了“五四”時期，是易卜生（H. J. Ibsen, 1828—1906）“社會問題劇”的引入，帶來了中國現代話劇的誕生和第一次繁榮。在“五四”時期，易卜生的意義與其說是單純異域文化的輸入，還不如說是中國戲劇家在其啟發下學會了看取“人生”，發現“問題”。他們是在開掘中國實際人生問題的基礎上，與中國觀眾實現了比庸俗的文明戲更高級、也更有藝術價值的對話。對話讓他們贏得了觀眾，也最終深入了人生，提升了藝術。

儘管如此，我們還得承認，在中國戲劇的近現代嬗變過程之中，即便是在庸俗的文明戲泛濫成災的時期，仍然有像春柳同社人這樣的藝術家們秉承着日本新派劇的經驗，苦苦掙扎，為中國的戲劇舞臺帶來一股藝術春風。從這個意義上說，“日本資源”雖然並不足以完全支撑中國戲劇的革新，但畢竟是它點燃了第一束近代藝術的火把。這樣的歷史意義，當由後人加以認真的總結。

〔作者註：本研究得到了日本學術振興會研究項目“Invitational Fellowships for Research in Japan”(S19006)的資助。〕