

中国话剧研究



7

文化艺术出版社

中国话剧研究

第七期

名誉主编：陈白尘 葛一虹

主 编：田本相 董 健

副主编：许国荣 康洪兴 朱栋霖

编 委：（按姓氏笔画）

王卫国 田本相 左 莱

许国荣 朱栋霖 陈永康

陆 炜 胡星亮 顾文勋

高 莹 康洪兴 董 健

中国艺术研究院话剧研究所 合办
南京大学戏剧影视研究所

文化艺术出版社

(京)新登字140号

中国话剧研究

第七期

*

文化艺术出版社出版

(北京前门西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

*

开本850×1188毫米1/32印张7.25字数180,000

1993年12月北京第1版1993年12月北京第1次印刷

印数0,001—850册

ISBN 7-5039-1236-7/J·393

定 价：3.35 元

目 录

- 论戊戌到“五四”时期的戏剧改革 汤哲声 (1)
- 《玩偶之家》与中国二十年社会
- 问题剧 (香港中文大学) 谭国根 (27)
- 三四十年代郭沫若、阳翰笙、阿
- 英史剧比较 韩日新 (36)
- 笔, 探入心灵深处 崔海教 (56)
- 紫漪、白露、慷方形象系列探
- 戏剧家与戏剧翻译: 曹禺的《柔密
- 欧与幽丽叶》..... (香港中文大学) 方梓勋 (74)
- 曹禺戏剧理论撷英 李培澄 (102)
- 《雷雨》国内首演钩沉 刘克蔚 (120)
- 荒原启示录 宋宝珍 (123)
- 杨利民剧作《大雪地》和《大
- 荒野》的戏剧意象及总体倾向
- 走向布莱希特 张 鹰 (138)
- 论沙叶新的戏剧艺术
- 《死水微澜》: 后新时期戏剧的一种整合 廖全京 (150)
- 说不尽的《死水微澜》 查丽芳 (166)
- 创作札记
- “没有小角色, 只有小演员” 张百灵 (172)
- 谈北京人艺演员们对“小角色”的艺术创造

《中国现代戏剧总目提要》序	董 健 (184)
上海剧艺社史略	杨秀琴 (189)
张彭春年谱 (续完)	崔国良编 (199)
独特的文化视境	章俊弟 (211)
——评朱栋霖与王文英的《戏剧美学》	
田汉学术研讨会在湘举行(消息)	王 林 (216)
《中国现代戏剧总目提要》即将出版(消息)	南 平 (219)
《“文明新戏”剧目汇览》补正	顾文勛 (221)
《谈春柳社公演的〈茶花女〉》	
一文中的更正	编辑部 (225)
《中国话剧研究》征订启示	编辑部 (228)
编后记	编辑部 (226)

论戊戌到“五四”时期的戏剧改革

汤哲声

中国清末民初的戏剧改革，从一定意义上说，是西方的戏剧形式——话剧，在一个东方古国立足和发展的过程。应该说，从反映现实生活和表现人生情绪上看，话剧形式是更具有适应性的。在话剧形式传入中国之前，中国传统的戏曲也有所变革，但顶多是在一定的程式之内演绎一些历史故事讽今，或者编辑一些时事政治论今。当话剧传入中国之时，恰逢中国正在人心思变的时刻，在这样的大背景中，话剧形式曾受到了热烈的欢迎。不过，对话剧来说，它遇到的是陌生土地上的陌生的观众；对中国观众来说，他欣赏到的是来自陌生土地上的陌生的文学艺术，对演话剧的人来说，他们表演的是陌生的戏剧艺术。陌生，是这一时期戏剧改革中表现出来的最突出的现象。

陌生并不是件坏事，它意味着新鲜，它会使那些习以为常的事，忽然感到有背常规，有背常理。惯常的事物发生变化常常来自于“陌生”的冲击。但是，“陌生”毕竟还有一种隔膜的含义，不消除隔膜，惯常的事物是难以接受的。受不到影响的惯常事物当然也谈不上什么变革了。这也许就叫作事物的辩证法吧。既要借鉴西方的戏剧观改革中国传统的戏剧观，又要使话剧形式被中国观众接受，这是困扰着这一代戏剧改革家的问题，也是他们所致力解决的问题。

这的确是一个有意义的比较。在中国，戏剧从来就不能算是

文学，演员的地位当然也十分低下。作为中国戏剧基本成熟的元杂剧，不管产生了多少千古名剧，它的活动范围只是酒楼茶馆，堂会勾栏，它的地位和杂耍手技一样，属于供人消遣的民间艺术。尽管关汉卿自称为是一颗“响当当”的“铜豌豆”，但他还是被人称为优伶或戏子。在西方，戏剧是文学的一个重要的组成部分。古希腊悲喜剧一直作为西方文学的起源之一。宗教剧、“三一律”的古典主义戏剧、现实主义的问题剧，一直到现代的现代主义戏剧，这些戏剧的变革一直是作为西方文学潮流消长的标志。在文学领域里，戏剧直接影响了西方叙事文学的形成和特色，仅就古希腊戏剧来说，埃斯库罗斯首创三联剧，索福克勒斯变“三联”为“单联”，欧里庇德斯又把情节的整一性和内在结构联系引向人类的内心深处。它们成为了西方叙事文学结构的紧密性和表现的深层性的先导经验。如此重要的文学地位，当然也就成为了从亚里斯多德、柏拉图开始的西方思想家和文艺理论家主要的参照对象。至于演员的社会地位，尽管也曾是王公贵族的消遣侍从，但还不至于象中国这样，只是一个“贱人”。这种差异，在一九〇五年就有人意识到了，三爱（陈独秀）说：“我中国以演戏为贱业，不许与常人平等，泰西各国则反是，以优伶与众学士同等，盖以为演戏事，与一国之风俗教化极有关系，决非可以等闲而轻视优伶也。”①

当然，这倒不是陈独秀特别高明，凡可作宣传的工具，在那时都受到了特别的礼遇，而况戏剧所处的地位尤为独特呢？箸夫说：

况中国文字繁难，学界不兴，下流社会，能识字阅报者，千不获一，故欲风气之广开，教育之普及，非改良戏本

① 三爱（陈独秀）《论戏曲》，《新小说》第二卷第二期（1905）。

不可。①

天缪生说：

然教育兴矣，其效力之所及者，仅在于中上社会，而下等社会无闻焉。欲无老无幼，无上无下，人人能有国家思想，而受其感化力者，舍戏剧未由。②

失名说：

论世者谓学术有左右世界之力，若演戏者，岂非左右一国之力者哉？中国不欲振兴则已，欲振兴可于演戏加之意乎？③

很显然，此时的文学改革者们之所以看重戏剧是因为它的普及面更广。如果说，文章文体和语体、小说、诗歌的改革在士大夫和小市民的范围内发生更大的作用的话，戏剧已是“无老无幼、无上无下”，更适用于“下流社会”的政治宣传和思想启蒙了。

一九〇四年，资产阶级革命党人陈佩忍、柳亚子等创办了我国最早的戏剧专门杂志《二十世纪大舞台》，明确地提出了戏剧应“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想为唯一目的”。在他们的倡导下，一大批题材广泛、影射时事政治的新编杂剧、传奇和乱弹剧本涌现出来。这里面有梁启超的《劫灰梦》、《新罗马》、《侠情记》传奇三种，是宣传国家思想的。当秋瑾案发生后，谱秋瑾及徐锡麟的传奇、杂剧多至十多种，剧中充满了民族斗争和爱国情绪。除此之外，还有反对美国迫害华工的南荃居士《海侨春》、鼓吹妇女解放的玉瑟斋《血海花》等传奇、杂剧。这些改革后的戏曲，称之为“新戏”。一九

① 翁夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》《芝罘报》第7期（1905）

② 天缪生《剧之接教育》《月月小说》第2卷第1期（1808）

③ 失名《观戏记》，阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究》72页。

○六年，春柳社在日本成立，他们提出了“改良戏曲，为转移风气之一助”的演出宗旨。^①在日本公演时，首先搬上舞台的是小仲马的《茶花女》和斯托夫人的《黑奴吁天录》，要求的是婚姻自主和民族的平等独立，这些都是当时的人们所关心的事情。他们的戏称之为“改良新戏”。它们都冠之以“新”字，有别于传统戏曲的“旧”字。这个“新”明显地反映在思想性上。正如阿英所说：“爱国之士，奔走号呼，鼓吹革命，提倡民主，反对侵略，即在戏曲领域里，亦形成了宏大潮流。”^②

为了增强戏曲（剧）的宣传启蒙，一个重要的改革措施就是加强戏剧的说白。如梁启超的《新罗马》一开始就来了一个一千八百多字的主人公独白，后自我介绍“俺乃意大利一个诗家但丁的灵魂是也”，说到意大利的历史和现今的状态；从“东方一个病国”的病状讲到如何拯救，从中还穿插叙述戏剧有如何高明的感化作用。象这样的长篇说白是晚清以来改革的戏剧的一个显著的特征，几乎每部戏中都有。在文明戏中表现得更为突出，主要角色往往都要对台下说一大篇道理，就是家庭故事戏当中也夹杂著化妆、演讲的角色，甚至还出现了“言论派老生”。

法国的弗·萨赛在《戏剧美学初探》中提出：

不管你在戏剧史上追溯多远，无论在哪个国家、哪个时代，用戏剧形式表现人类生活的人们，总是从聚集观众开始的……，没有观众就没有戏剧。观众是必要的，必不可少的条件。

萨赛的这一观点提出了戏剧美学的一个独特的地方，即：戏剧欣赏的集体性。一篇小说，一篇诗歌，我们可以坐在灯下慢慢地阅读，仔细地品味。然而，欣赏戏剧却是坐在剧场之中。置身

① 《春柳社演艺部专章》（1906）阿英编《晚清文学丛钞。小说戏曲研究社

② 阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧叙例》。

于众多的欣赏者之中，其欣赏者的趣味和欣赏水平都会在不知不觉之中融化在“集体心态”之中。这种“集体的心态”往往超出戏剧的本身，聚集在政治思想和社会伦理道德上。人们喜爱关汉卿的《窦娥冤》是因为它告诉观众极愿意接受的道德思想：善有善报，恶有恶报。同样，《白毛女》煽动起来的阶级斗争的情绪，在阶级斗争激烈时期效果极好。这一时期的改革的戏剧以广开风气，普及教育为己任，其思想内容均为时代变革和政治思想的宣传。这正迎合了一个大变动时期的观众要了解时政，接受新知的意愿。观众对改革的戏剧感到新鲜，从中可以知道他们极想知道而无法知道的事情，同时也对它表现出极大的热情，因为这些戏剧的确说出了他们想说的心里话。洪深在总结这段时期的戏剧改革时，曾作过极精到的分析：“在一个政治和社会大变动之后，人民正是极愿听指导，极愿受训练的时候，他们走入剧场里，不只是看戏，而且喜欢多晓得一点新的事实，多听见一点新的事实，多听见一点新的议论。”时代的需要使得他们对戏剧作出这样的改革，“集体的心态”允许这样的改革戏剧存在。

不过，我们应该看到，客观事物的价值意义是一回事，客观事物的时代意义是另一回事。追究客观事物在历史上的地位，事实性显然是评判的前提，但决不是唯一的标准，否则我们就只能看到客观事物的时代价值而陷入虚妄之中。然而，在中国，很多事情都是由于时代的价值而显得分外地尊贵起来。如果此时的中国没有进行国民性思想改造；如果各种政治力量的政治主张不需要竭力地宣传，戏剧的地位能不能得到提高呢？戏剧的价值意义尽管在人为的重压之下发出多么冤屈的申诉，也没有人加以理睬吧！中国的戏剧地位的上升，凭借的是政治思想的旋风。

凭借他力而提高的地位，终究不是真正的提高。戏剧有宣传启蒙的功能，终究不仅仅是一种宣传启蒙的工具，它有其独特的内在规律，忽视了这些规律，片面地强调宣传启蒙作用，只会

造成相反的作用。这些夹杂着大量的政治宣传的改革戏剧大大破坏了戏剧的整体结构，造成了戏剧表演的随意性。它往往不是言论为剧情服务，而是剧情随言论的需要变化。欧阳予倩曾回忆他有一次和顾无为同台演出：“我演他的情人，我们在花园相会，他对台下发了一大篇的议论，引得台下的掌声真如雷震一般，一段完了，他便背转身来对我说：‘我说完了，你说吧！’我实在僵了，一字也说不出，只好敷衍下场。”^①这样的戏剧实际上成为化装演说会，顾无为被尊为言论派中“激烈派老生”，其言论想必还能对时政痛加抨击，故而还能“引得台下的掌声真如雷震一般”，如果遇到其他人，那也只能用信口开河，插科打诨来引逗观众，来博取廉价的笑声和掌声了。其实这些改革的戏剧也确实如此，很快地就被观众所厌烦，从而失去了观众。

我们过去在评价这一时期的戏剧中出现的大量的宣讲现象，常常归咎于它对外国话剧艺术生硬地引入。应该说，这是一方面，从戏剧改革的角度看，更主要的原因是他们把戏剧等同于宣传的价值观的偏颇。在一定的历史阶段里，由于时代的需要，它能产生广泛的影响，但作为一种艺术的改革，它的生命力是不长的。改革的戏剧在吸引观众上不足以和传统的戏剧抗衡，“文明戏”也不文明了，甚至成为堕落戏剧的代名词。

论及“五四”以前的中国戏剧的改革总有这样的感觉，好像轰轰烈烈地“闹”了一场，又回归到原点之上了。凭借政治思想旋风上去的改革的戏剧，一旦风向转移，就又跌落下来。演员倒因作为时代舆论的指导者红极过一时，但当观众对他们的言论失去兴趣后，他们又很快地主动或被动地退回到伶人戏子的地位上去了，还有人干脆就流入游艺场上做杂耍演员了。客观事物的价值意义依靠时代来实现不是根本的途径，任何“时代意义”和“轰

^① 欧阳予倩《自我演戏以来·民鸣社》。

动效应”都代替不了客观事物价值意义的自我实现。

实际上，“五四”文学革命同仁们看重戏剧，也是从它的宣传启蒙的功能出发的。一九一八年六月《新青年》刊出《易卜生专号》，它刊登了胡适的《易卜生主义》，袁振英的《易卜生传》，以及易氏的三篇剧作译文，成为了“文学革命军进攻旧剧的城的鸣镝”，对旧剧的统治“叫出反抗之声”。①在《易卜生主义》中，胡适说得很清楚，他所以向国人介绍易卜生的剧作和他的戏剧主张，就因为“易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是易卜生主义。”在易卜生剧作中，胡适看到的是作品所反映的社会关系和人生关系。他的价值取向同样是建立在戏剧本身价值以外的地方。他同样是用“时代意义”认同了客观事物的价值意义，只不过他所规定的“时代意义”更加符合他所处的时代而已。

但是，戏剧是在“五四”时期提高了文学地位的。为什么呢？有两个原因促成，一是向西方话剧形式的学习，一是前段时期改革的戏剧的状况刺激。

“剧本乃一剧之本”。严格地说，这句话未必正确，至少需要为这句话的含义作限制性的解释。不过，戏剧演出有无剧本，却常常区分出是严肃的文学艺术活动，还是随意的技巧杂耍。

“五四”时期，戏剧的剧本创作受到了极度的重视。他们认为世界上的戏剧都有剧本，唯独中国没有，中国的旧剧中的底本都是由伶人根据史事按照既定的套数改编，“惟恶习惯太多”不能算是“文本文学”。因此，“试问今日中国之戏剧，在世界艺术界，当占何等位置乎！吾敢言中国无戏剧，故不得其位置也。”要使中国进入世界艺术界，剧本文学“故须为根本的制设”。至

① 转引自鲁迅《〈奔流〉编校后记之三》，《鲁迅全集》第7卷163页。

于演员，西方戏剧界都强调较高的思想素质和文化修养，而中国的戏剧界腐败极矣，“俳优之脑筋，过于简单，方且‘抱残守缺’，‘夜郎自大’，以为一技之长，可以应世变，传子孙，吃着不尽。”因此，为将来计，“一面借文字以救其弊，一面须组织一‘俳优养成所’，以四五年卒业，以养成新人材。”^①一部文学剧本在不同的演员手中可以发挥出不同的艺术效果。他可以使一本很强的文学性的剧本失去文学性，他也可以使文学性很弱的剧本增强文学性。舞台的演出，本来就是演员的“二度创作”，演员的思想修养和文化修养的重要性是不言自明的。戏剧的演出需要文学剧本，这种文学剧本并不是任何人都能创作的，同样，戏剧的演出需要好的演员，好的演员并不是任何人都能做到的。“五四”一代人的可贵之处在于他们的开放的胸怀，西方的话剧形式的引进和介绍，提示了中国戏剧怎样从文学地位上得到提高。

“五四”文学革命同仁们对剧本创作和演员素质的极度重视，还来自于改革的戏剧失败教训的刺激。前段时期曾轰轰烈烈一时的文明戏，曾因它贴紧时代受到了热烈的欢迎，但它的大多数演出却无剧本而遵循着“幕表制”。所谓“幕表制”，也就是在后台贴出一张剧情的提纲和角色分配的纸张，演员根据剧情提纲和担任的角色自我揣摩后上台即兴演出。平心而论，文明戏时代曾有很多天分极高，才气横溢的演员，他们能够根据一点剧情提示就能上台滔滔不绝的讲演，词锋和口才都极佳。但由于没有剧本的规范，再加之思想修养的变化，上了台后，常常被观众的拍掌和发笑所左右。“往往任意动作，任意发言，什么剧情，身分，性格，甚至情理，一切都不管。”^②这样的戏剧也只能如同儿戏了。而演员呢？“若干堕落的新剧家，自己在台上演戏，眼

① 欧阳予倩《予之戏剧改良观》，《中国新文学大系·建设理论集》。

② 洪深《从中国的旧戏说到话剧》，1929年5月5日《现代戏剧》第1卷第1期。

光却总是逐鹿于包厢的女宾席上；下得台去，不是和青楼中人勾勾搭搭，就是和姨太太一类女性往来。真可以说是‘无耻之尤’，令人一想到就有恶心的感觉。”^① 这些堕落的演员人数虽少，但影响极坏，不但失去了观众的尊敬、好感和同情，也卖掉了艺术，卖掉了自己。

落后的事物总是要向先进的方向发展的。“五四”文学革命同仁们在剧本创作和提高演员素质方面作出了实有成效的努力。胡适的《终身大事》尽管是对易卜生的《玩偶之家》的生硬地模仿，但这是严肃的文学创作，其态度对后来者影响很大；郭沫若的《女神三部曲》、《三个叛逆的女性》有着强烈的激情和自由不羁的格调；田汉的作品却又以浓郁的抒情风格见长，凄婉清越，意境深远；陈大悲、蒲伯英等人的作品，留有文明戏打斗的痕迹，但从语言到运作都有严格的规范。这些风格各异的剧本大大提高了戏剧的文学性。“剧本，遵守剧本，研究剧本，努力编写好剧本——剧本是戏剧的生命！没有剧本，其余什么艺术、主义，什么与人生的关系，一切都不必谈了。”^② “五四”时期的戏剧改革，是把剧本创作当作为戏剧生命看待的。演员素质的提高和青年学生加入了演出队伍有着很大的关系。文明戏时，春柳剧社的成员大都是留日学生所组成，所以能从质量上从严要求，而且维持时间最为长久。“五四”时期的戏剧演出，大都是青年学生业余时间进行的，他们不以金钱为目的，而是为了艺术而来的。他们的演剧被称为“爱美剧”。如在此时先后成立的戏剧协社、辛酉剧社、南国社，都是由一些青年学生组成，对于戏剧艺术，都作出了不懈的努力。戏剧的从事者由知识水平不高的伶人，改变为在知识和生活各方面都素来被人重视的青年学生，不

① 周剑云《剧坛怀旧录》，1944年9月《万象》第4卷第3期。

② 洪深《从中国的新戏说到话剧》。

仅给戏剧抹上了一层现代色彩，而且镀上了一层知识的灵光。这无疑提高了戏剧的文学价值。

戏剧从一般伶人手中踱进了知识的阶层，尽管很多剧本容易流入不能演出的“案头剧”，也尽管非营利性的“爱美剧”难以长久的维持，戏剧在中国已由一种说唱的技巧提高为一种文学艺术的表演，戏剧价值意义是在“五四”时期自我实现的。

二

这是中国戏曲（剧）值得骄傲的地方。从它诞生之日起，就对现实世界充满了关注。远的不说，自唐代擅长针砭时事的参军戏以来，宋元杂剧、明清传奇，及至清末兴起的各种地方戏曲表现的大都是现实生活。其内容尽管有不少才子佳人，但由于它的观众主要是农民和曾是农民的小市民，作品反映的生活情趣是相当世俗化的。即使是反映帝王爱情生活的《长生殿》，“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝，天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”，这种恋情和《孔雀东南飞》中的焦仲卿、刘兰芝差不多了。至于直接表现平民生活的戏剧也并不少见，仅就元杂剧举例，关汉卿的《鲁斋郎》、杨显之的《潇湘雨》、石君宝的《秋胡戏妻》、白朴的《墙头马上》都是以平民生活为内容，散发出浓厚的世俗情调的。西方戏剧题材来源大都是希腊神话，是从赫希俄德的《神谱》或是《荷马史诗》等历史传奇中挖掘出来的。它所表现的是神祇世界和英雄世界，其中不乏对人生哲理作出了深刻地思考，但由于题材所限，戏剧内容相当神圣化；又由于为了迎合王公贵族的胃口，其精神情绪也相当英雄化。这种倾向一直到十八世纪资产阶级思想启蒙运动中才有了巨大的转变。“作为十八世纪君主国的一个和平的臣民，我管它什么雅典和罗马的革命……，事实很明显，如要英雄悲剧感动我们，除非它与严肃

戏剧相似，也只描绘人，而不描绘帝王。”^①从帝王的生活，英雄的情绪转变于平民的生活，平民的情趣，在西方戏剧史上是一次大的转折点。可是，在西方曾经费了好大的劲才得到解决的问题，在中国似乎并不存在，这也许就是东西方文化精神的差异吧。

对现实生活关心的艺术倾向，使得中国的戏剧对社会的变革格外地敏感，它常常成为开风气之先的文学样式。中国文化大革命结束不久，苏叔阳的《丹心谱》，宗福先的《于无声处》很快就表现出时代的“热点”事件，表现出时代的心态，成为了文化复苏的标志。晚清以来，中国出现的大量的改革的戏剧又何尝不是如此呢？一九二八年，鲁迅在《奔流》编校后记中，对“五四”时期大家为什么拿出易卜生来宣传，提出有这样一条原因：“因为事已亟矣，便只好以实例来刺戟天下读书人的直感。”实际上，用它来解释这一时期的改革的戏剧特征也未尝不可。

甲午战争、庚子战争，中国对外战争的连续失败；戊戌变法的昙花一现，中国内部改革的流产，内外交困使得中国面临着被瓜分的境地。“事已亟矣”，中国需要的是实例来“刺戟天下读书人的直感”。这一时期的戏剧改革家们一方面搬历史上的“实例”影射现实。如被称为“近代第一位戏剧改良家”的汪笑侬的历史剧大都是托古喻今，和用时的政治斗争紧密结合着。他的三骂——《骂阎罗》、《骂安禄山》、《骂王朗》，影射当时清王朝的腐败，反映了作者对昏君奸臣的痛恨。与此同时，他们提出：“取西国近今可惊、可愕、可歌、可泣之事。如波兰分裂之惨状……，——洋其历史，摹其神情，务使须眉活现，千载如生。彼观者刺激已久，有不鼓舞奋进，而起尚武合群之观念，抱爱国保种之思想者乎？”^②这个“近今”倒不在乎时间的远近，

^① 博马舍《论严肃戏剧》，《西方文论选》上册。

^② 屠夫《论开智普及之法首以改良剧本为先》，《芝罘报》第7期（1905）

而是指对中国的现实有影响的事例。于是就出现了写意大利三杰兴国的《新罗马》；写古希腊阿善、齐武两邦团结御侮的《经国美谈》；写黑奴报仇的《义侠记》等等传奇杂剧。民国以后，用“实例”刺激读书人直感的倾向在戏剧中表现得更为明显，文明戏中的几个名戏，如《黑奴吁天录》、《茶花女》、《不如归》、《空谷兰》等，都是取“西洋近今可惊、可愕、可歌、可泣之事”来刺激观众的。“五四”戏剧把政治思想化改变为社会伦理化，但取“实例”表现社会人生的艺术倾向没有变。胡适、田汉、陈大悲、萧伯英等“五四”戏剧家们表现的是婚姻、家庭、父子、青年等等社会现实问题。

生活在一定历史时期中的人，感受着历史生活的等同的表现，但各种人出发的角度不相同，以至于他们各自的感受程度和表现的形态都不相同。这一时期的戏剧的启蒙工具的价值取向相同，对生活的感受和表现形态是有高低之分的。梁启超的《劫灰梦》中借主人公之口说了一段话：“你看从前法国路易第十四的时候，那人心风俗不是到了中国今日一样吗？幸亏有一个文人，叫做福祿特尔，做了许多戏本，竟把一国的人，从睡梦中唤了起来。想俺一介书生，无权无勇，又无学问，可以著书传世。不如把俺眼中所看的那几桩事情，俺心中所想的那几片道理，编成一部小传奇……，就算尽我自己一份的国民责任罢了。”这是梁启超编戏曲的动机，也是晚清新传奇、新杂剧编写家们的编写动机。他们看重的是把“一国的人，从睡梦中唤了起来”，因此，他们的剧作都有大篇的演说词和中国社会现状的分析介绍，感情炽烈，慷慨激昂。他们注重的是戏剧的宣传层面，是借着“实例”发议论，实际上他们有很多剧本也仅仅是借戏曲的形式而发表的政治社会评析的论文，这是一种“启蒙剧”。在反映现实生活，和梁启超等人借“实例”来宣传启蒙不同，文明戏是表现“实例”的本身刺激观众。他们也借题发挥，但议论都安排在事