

欧阳予倩与二十世纪中国戏曲改革

发布日期: 2011年11月18日 点击次数: 46

欧阳予倩与二十世纪中国戏曲改革

李 伟

(上海戏剧学院 《戏剧艺术》编辑部, 上海 200040)

内容摘要: 在二十世纪中国戏曲改革史上, 欧阳予倩占有突出的地位。他从新文化人的立场出发, 以新歌剧的理论倡导与艺术实践, 以新式的戏剧艺术教育活动, 把中国戏曲重新带回了与社会大众和时代思潮相联系的轨道。他和田汉等人一道, 开创了中国戏曲的现代化事业。

关键词: 欧阳予倩; 新文化人; 新歌剧; 戏剧教育

欧阳予倩(1889-1968)和田汉一样, 都是横跨话剧、戏曲和电影的三栖人物, 都是从“五四”新文化人的立场出发积极主张进行戏曲改革的, 甚至都以“建设中国的新歌剧”为戏曲改革的目标。但相比之下, 田汉的成就侧重于剧本创作方面, 而欧阳予倩的成就则更全面, 除了剧本创作开风气之先外, 在表演和导演方面也独树一帜。在长达半个世纪的戏剧生涯中, 欧阳予倩先生以通达的国际视野、强烈的社会意识、卓越的艺术才华和坚忍不拔的毅力, 为二十世纪中国戏曲改革作出了重要的贡献。

—

欧阳予倩长田汉近十岁, 出生于湖南浏阳的一个宦宦之家, 从小就喜欢看戏演戏, 是一个天生的戏迷, 但他却没有走上当时很多世家子弟嗜戏、票戏、捧戏子的道路, 而是坚决地与旧传统、旧习气决裂, 走上了改革旧剧、进而以戏剧从事社会教育、实现美的创造的道路。这和他从小所受的教育熏陶有关, 也和时代环境的刺激有关。众所周知, 湖南是晚清维新思想的重镇, 而欧阳予倩的祖父欧阳中鹄是当时一个具有民主主义思想的学者, 维新志士谭嗣同、唐才常均出自其门下, 而且唐才常还是欧阳予倩的启蒙老师, 所以受其豪杰之气的影晌也是自然的。尤其是谭、唐等人舍生取义的行为对欧阳予倩更是一种刺激。

那时候(按: 12-14岁)我专爱高谈革命; 本来谭嗣同、唐才常两先生都是我祖父的门生, 和我家关系最深, 唐先生并是我的蒙师; 我从小就知道有: 《铁函心史》、《明夷待录》、《大义觉迷录》诸书。谭、唐相继就义, 那时我虽是小孩子, 当然也不能不受刺激; 到了北京, 又遇着吴樾之死, 颇激起一腔的热气, 所以没有成小戏迷。[①]

这种少年时的刺激在欧阳予倩的精神深处打下的烙印, 仿佛文化基因一样深刻地影响了他一生的选择(包括对戏剧的态度), 使他在任何时候无法放弃对社会的责任, 去从事唯美的或纯艺术的活动。1907-1909年在日本和春柳社一起演戏的时候, 他就是“本没有什么预定的计划, 也没有严密的组织, 最初无所谓戏剧运动, 主要由于爱好。但也认为戏剧是社会教育的工具, 想借此以作爱国的宣传。我因和镜若最接近, 就颇倾向于唯美主义, 然而社会教育的想法始终没有抛弃。”[②]在欧阳予倩那里, 艺术既应该是独立的自足的唯美的, 也应该是可以用来进行社会教育的甚至革命宣传的。两者长期纠结、融合, 往往前者压倒后者, 这构成了欧氏艺术理论的特色。这种以唯美的艺术从事社会教育或“爱国的宣传”的思维, 使得欧阳予倩形成了看待戏剧(包括旧剧)的新文化人的价值立场以及百折不挠的从事戏剧改革的坚定意志, 对他成长为一个现代戏剧理论家、戏剧教育家和近半个世纪中国戏剧运动的领导者具有根本性的意义。

如果说这种新文化人的价值立场在他早期的舞台生涯中还不够彰显的话, 那么在“五四”新文化运动的感召之下, 欧阳予倩终于将自己在“新戏”和“旧剧”两个领域沉浮了十一年之久的郁结化作一声惊雷爆发了出来。

1918年, 29岁的欧阳予倩在报纸上发表了著名的《予之戏剧改良观》[③], 直陈对当时中国戏剧的看法。他痛切地指出, “中国无戏剧”, 所以“在世界艺术界”也就“无位置”。因

为以他的标准，“戏剧者，必综文学、美术、音乐及人身之语言动作，组织而成。”其中剧本文学是根本。而且此种“剧本文学”，须“能代表一种社会，或发挥一种理想”，文字上“不必故为艰生；贵能以浅显之文字，发挥优美之思想。无论其为歌曲，为科白，均以用白话，省去骈俪之句为宜。盖求人之易于领解”。按照这个标准，即便是有大量剧本传世的、“颇有可采”的“元明以来之剧、曲、传奇等”，也不能看作是“剧本文学”了。一言以蔽之，以西方戏剧为准的，以“白话文学”来透视“人情事理”，揭示社会问题，引导社会思潮，集文学、美术、音乐、表演于一身的综合艺术，是欧阳予倩当时的戏剧理想。相比之下，他曾寄予厚望、为之奋斗多年的文明戏，当时日益堕落、不堪过问，而他曾经迷恋的旧戏，也“走入了魔道”，所以他不得不发此愤激之言。

那么，如何才能使中国有“真戏剧”，使中国戏剧在世界上有一席之地呢？他提出了解决方案：“（一）须组织关于戏剧之文字，（二）须养成演剧之人才。”前者意味着要建立真正的剧本文学、正当的戏剧批评以及正确的戏剧理论；后者则意味着创办现代的戏剧教育，“课程于戏剧及技艺之外，宜注重常识及世界之变迁”，以养成具有世界文化眼光的艺术家。这两者和“综合艺术”的理念一道，成为他终生追求的目标。

应该说，这篇文章在陈独秀的《文学革命论》和胡适的《文学改良刍议》发表之后两、三年内出现，先发表于日本人主办的华文报纸《论报》，后又与胡适的《易卜生主义》等文同时发表于《新青年》的“戏剧改良专号”上，决不是偶然的。它浑身洋溢着五四式的苦闷与激情，充满了五四的精血与魂魄，也带有五四式的卓识与偏颇，是五四新文化运动的正脉嫡传的产儿。正如田汉后来所指出的那样，“予倩否定中国有戏剧和有戏剧文学，当然是近于偏激，而他的戏剧改革主张就在今天也还是正确的”[④]。本文以为，这篇文章是欧阳予倩舞台生涯多年之后的第一声呐喊，鲜明地展示他新文化人的价值立场；也是他今后从事戏剧（含话剧和戏曲）改革的一篇纲领性的宣言，以后他有关戏剧改革的理论，基本上都是在这个基础上的深化、细化和发展。可以说这篇文章，对他本人的思想发展史而言，具有源点的性质，应该予以充分的重视。

二

在此后的戏剧生涯中，欧阳予倩不断总结自己的戏剧改革经验，深化自己的戏剧改革理论，形成了较为系统的思想。本文着重关注其在“旧剧”（传统戏曲）改革方面的理论。

欧阳予倩认为，旧剧的问题主要表现在三个方面：一、内容和时代脱节，与民众无关，是贵族化的艺术。“中国的二黄戏本从花鼓调起，经过许多混合和变迁而形成的野生艺术，但自乾隆中叶入北京以后，精神就渐渐的改变。在技术上纵然有些进步，可是在特殊阶级支配之下，便一天一天和平民相远。”[⑤]二、形式上表演与文学极不平衡，表演极尽能事，但文学性极差，音乐、美术等都很简陋，是畸形的艺术。“至于二黄戏，歌词有许多是粗俗荒谬，间或有些好词，可是往往与全篇不称。元曲、昆曲都能读，二黄戏能读的很少。……就一般而论，二黄戏里文学的成分是很不充分的。正因为专重歌唱与动作，所以把文词方面完全忽略了。”[⑥]三、就社会功能而言，只能沦为“供人消遣的玩艺儿”或“社会教育的工具”[⑦]，而没有自己的独立性。总之，“中国的旧戏在内容和形式方面都早已不能适应大多数平民的需要”，需要进行改革创新，才能重获新生。

1929年5月，在广东主持戏剧研究所、倡导“民众剧”运动的欧阳予倩发表了《怎样完成我们的戏剧运动》、《民众剧研究》、《戏剧改革之理论与实际》[⑧]等系列文章，主张对包括旧戏在内的中国戏剧进行全面的革新，要通过改革，使它成为“民治、民有、民享”的艺术。要改变过去那种视戏剧为消遣品或宣传工具的做法，而把它看作是具有“无上的权能”的艺术。这样的艺术，能够反映社会，能够“使人们认识人生，认识自己”，能够“表现人类文化，帮助人类发展”。这样的艺术，是一门综合艺术，“取各种艺术精华完全戏剧化而统属于一点”，“有丰富而坚固的内容，在舞台上得充分而适切的表现”，具有独立自足的审美价值。这样的艺术，与时代有着密切的联系，“站在时代思想的前面”，“与社会民众以极深的同情”，“是由美的情绪化的思想组织而成的”。这和他1918年把戏剧看作是综合艺术，须“能代表一种社会，或发挥一种理想”的思想是一脉相承的。欧阳予倩这种对戏剧的认识功能和艺术本质的强调，既具有浓厚的唯美主义色彩，同时也符合五四时期知识界、戏剧界启蒙大众、改造国民性的追求，是他戏剧改革理论的出发点和落脚点。

至于如何进行戏剧改革，欧阳予倩认为应该“纳入正轨的艺术论和戏剧论”，“综合世界共同信仰的各种戏剧论来作我们研究的标准”，“拿戏剧的尺，把中国的戏剧重新量一量、估一估价”。这里“正轨的”、“世界共同信仰的”、“戏剧的尺”当然主要指的是从

西方传来的、被赋予了普世意义的艺术理论和戏剧理论。诸如戏剧的五大要素论（故事，性格，冲突、对话、结构）；戏剧情节的开始、发展、高潮、突转、发现等理论；戏剧形态论（话剧、歌剧）；戏剧体裁论（悲剧、喜剧）等均在其中。和田汉一样，欧阳予倩也是把旧剧（以京剧为代表的传统戏曲）看作是和西方歌剧相似的一种艺术形式，和话剧一样属于大戏剧的范畴，也应该适用这些理论。欧阳予倩的戏剧革新运动，既包括新剧——写实主义话剧的建立，又包括在改造旧剧的基础上建立现代的新歌剧。改革旧剧，就是要以京剧（“二黄戏”）等为基础建设中国的新歌剧。他反复宣称，“中国戏是歌舞剧，我们应当承认，改造中国戏剧是歌剧革新运动。”“拿写实的眼光来批评中国旧戏是根本错误。我们要就歌剧论歌剧，来评判中国戏的得失，才庶几不失之于偏。”“我们所要建设的，是中国新歌剧，不过就目下而论，想拿皮黄戏剧来加以改造。”那么，按照“综合艺术”的“统一与调和”的要求，这种改革当然应该是全面改革、整体提高才行。欧阳予倩于是从剧本、音乐、动作、舞台装置、化妆与服装等各个方面都提出了自己的改革设想。

从戏剧应该是与时代思潮紧密关联的综合艺术出发，按照世界通行的戏剧理论的要求，对旧剧的各个环节进行全面的歌剧化的改革。这就是当时欧阳予倩关于旧剧改革的思考。他特别强调的是综合艺术的“整一性”：“我们希望完成真正的综合艺术，要各种舞台艺术家在舞台集中其力于一点，确定戏剧的独立与尊严。”这“一点”就是戏剧要表达的与时代精神紧密相连的思想内容：“歌剧与话剧表演的方式虽然不同，精神应当一样。歌剧也不能出乎人生范围以外。就是灵的表现，也不能与肉毫不相干。而时代的精神，和超时代的理想，尤其万不可忽略。”这样的改革尊重了旧剧的“歌舞性”特征，避免了戏曲的“话剧化”，这是对的。但这里有一个问题就是，旧剧是歌剧吗？旧剧能朝歌剧路上走吗？欧阳予倩一会儿说是“歌剧”，一会儿说是“歌舞剧”，一会儿说“中国因为音乐退化，趣味低落的关系，歌剧渐渐不能成立”，闪烁其词之间，凸显了以西方歌剧标准来描述中国旧剧的圆凿方枘。西方歌剧以音乐主导全剧并营造戏剧性，中国旧剧显然不符合，何况“歌剧”一词也无法概括旧剧丰富生动的表演。若以旧剧“无声不歌，无动不舞”的表演特点来看，将其定性为“歌舞剧”或许差强人意。这种名实难符的矛盾对于旧剧改革而言，必然是一个很大的掣肘。不过，尽管形态上的歌剧化追求“或有时而可商”，但思想内容上的现代化追求则有历史的正义性。

似乎是意犹未尽。1937年上半年，游历、考察了欧洲多国归来的欧阳予倩在《申报周刊》上分四期发表了《再说旧戏的改革》^[9]，内容显然是接着前面的论述而来。该文开宗明义，直奔主题，在重申了戏剧是综合艺术之后，进一步强调在剧本的基础上，在导演的统一组织下来实现这种综合性，进而更为具体细致地讨论了“表演、音乐、布景、灯光种种部门”，如何“各以其所宜，集中力量于一点以表现剧的内在精神，传播于观众”的问题。这次讨论，依然强调剧本的基础作用，同时把舞台装置、灯光、服装、化妆、音乐等都纳入演出术的研究范围，表现出对导演的合成作用的特别重视。此外，对乐曲的重视程度有所减弱，从此前第二位考虑降到此时第四位。这是否意味着欧阳予倩对旧剧改革的新歌剧方向开始有所怀疑和保留呢？应该说，旧剧的歌剧化改革是有相当的难度的，主要的困难在音乐方

面。欧阳予倩多次提到两步走的设想。“第一(步)注重内容,注重表演,至于音乐暂时就可能的加以部分的改革。……等到第二步再谋把音乐方面的种种问题一一解决。”这里面有一个度的问题:若全剧以音乐为主导来构思戏剧性,则为歌剧;若以文学和表演为主导,则为“戏曲”;这就涉及到一个要不要改掉“戏曲”的问题。欧阳予倩虽然仍以歌剧为目标,但在当时的条件下,他则只能看到歌剧的半成品——改革了的“戏曲”的现实。“改革后的旧戏,我以为不会变成Opera、Operetta或是Revue。换句话说,就是它还可以保存它独立的形式。”或许,这也是歌剧之一种?

同样的意思,他在1943年1月15日的《文学创作》第一卷第四期上发表的《后台人语》(二)中又比较通俗地表达了一次。可见到1940年代,欧阳予倩关于旧剧改革的思想虽有内在矛盾,但基本上比较稳定和成熟了。

三

与他的旧剧改革理论相伴随的,是不断的实践。从表演到编剧到导演等各个环节都有尝试,而且取得了不俗的成就。此外,在戏剧教育改革方面,也从未间断,始终矢志不渝。

1918年的那声惊雷决非平地而起。如果说1907年栖身春柳开始演文明戏的经历为欧阳予倩的话剧理想积累了正反两方面的镜鉴,那么,1909年与吴我尊合演《桑园会》开始的京剧演员生涯则为他今后提出旧剧改革方案奠定了基础。1913年到1918年间,除了学演旧戏以外,欧阳予倩还自编自演了《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《馒头庵》、《黛玉焚稿》等9个红楼戏,受到了观众的普遍欢迎,“一演必然满座”[10]。这些新编新演的京剧,从编剧到表演到导演都出现了一些不同于传统演剧的新因素,是欧阳予倩戏曲改革实践的开端。这一点陈珂先生在他的专著里论之甚详。他的结论是:“(欧阳予倩的红楼戏)这样的创作与演剧艺术方法,已经不同于传统戏曲的演出,有了相当重要的改进——不仅仅是演出风格样式的改进,而是在创作和演剧艺术方法上的改进——这其中最为首要的是观念意识的改进。这在20世纪初的戏曲舞台上,可以说具有重大意义。”[11]

如果说欧阳予倩的1910年代的旧剧改革实验,在编剧方法上还保留了一些旧剧的特点,如角色出场自报家门,故事编排还有随意性(很多戏的情节是两个人“胡诌”出来的,后来才进一步补充,并非先有准剧本再排演,明显处于探索的状态),那么1920年代以后的创作,就更为自觉地追求西方式的编剧方法,完全以代言体取代叙事体,分幕分场不如西方集中但自由灵活,减少过场戏、加大暗场处理等;在思想内容上,“大体在消极方面的态度是:反封建,反奴隶道德,反侵略;积极方面便是要把被压迫者的反抗精神,人类的正义感,自由平等解放的努力,贯输在戏剧的血脉里面。”[12]和红楼戏一脉相承而更为激越奔放。如《潘金莲》(1926)在形式上“多少有点话剧加唱的味道”[13]、“采京剧之形式而加以现代剧之分幕”[14],思想内容上则是“受了五四运动反封建、解放思想、破除迷信的思想影响,就写了这样一出为潘金莲翻案的戏”,“戏里认为潘金莲的犯罪有其社会原因”[15],剧中的潘金莲对武松说的“我是地狱里头的人,见了你,好比见了太阳一样!”“能够死在心爱的`人手里,就死,也心甘情愿!”等充满了对“力与美”的崇拜,对青春爱情与个性解放的追求,“体现了强烈的反封建精神”[16]。又如《荆轲》(1927)中,作者也塑造了一个甘愿为荆轲而死的玉姬,充满了对爱国英雄的赞美;而“写荆轲刺秦王,为天下除暴,虽说这秦王应该是隐射当时的北洋军阀,但也可以指蒋介石这个暴君”[17]。再如《杨贵妃》(1929),从结构上看“近于小歌剧”[18],从主题上看,“杨玉环之死,也可以表现为忠君爱国、为国捐躯,我却把她演成激昂慷慨反抗封建帝王那种自私的、虚伪的爱。她临死拿起皇帝赐给她的白綾子,激动地唱着舞着,最后几句唱词是:‘……笼中鸟难把翅展,盆中花舒不开枝干,梦醒时不过刹那间,望远天边人不见!白练啊!我爱你没染过的洁白,就与你始终缠绵!’”[19]表达了对纯洁、真诚的爱情的向往和对自由、平等生活的追求。《刘三妹》(1929)等剧自然也是追求自由、幸福的爱情的赞歌。所有这些,作者都是想“就故实加以新解释,与以新的人生观”[20],在思想内容上追求全新的时代意义。到了1930-40年代,欧阳予倩在编剧技巧方面趋于稳定,同时由于国内阶级斗争的白热化和神圣抗战的爆发,他的创作在主题方面也明显地更切近时代的要求,如《渔夫恨》(1934)“根据《打渔杀家》改编,加强了阶级仇恨的描写”;《桃花扇》(1937)、《梁红玉》

(1938)、《木兰从军》(1942)等“都是为抗战作宣传”[21]。在表演方面,则有话剧的倾向。1937年冬,欧阳予倩和金素琴、金素雯姐妹组成的中华京剧团,在上海卡尔登剧院演出京剧《桃花扇》。饰演郑妥娘的金素雯尝试“把现代戏剧诸如话剧、电影的表演元素,揉进了传统的京剧表演程式”,取得了极好的演出效果,当时有评论曰:“二小姐之妥娘,妙

到毫巅。于此人身上，愚方感觉‘改良平剧’四字之真正含义。盖二小姐之念、之笑，完全话剧韵味，冶新旧于一炉，其做表实已跳出旧剧窠臼矣。” [22]这“话剧韵味”实则是给程式表演以内心体验的基础。导演方面，据欧阳山尊回忆，1933年，欧阳予倩从国外考察回来，关于导演有一系列想法：“他计划和梅兰芳先生合作，用新形式上演京剧《打渔杀家》，他告诉我，演出时不用‘守旧’，而用天幕和边沿幕，灯光不是打得一片亮，而是用聚光灯和彩色光打出气氛，他要我来具体考虑这些问题。另外，他还有一个设想，就是用大套琵琶来代替锣鼓，他认为琵琶的指法丰富多彩，可以弹出各种锣鼓点的节奏，而且更具备‘乐音’与‘和声’的优点。” [23]这些想法后来都在演出中予以实践，并且写进了《再说旧戏的改革》、《后台人语》等文章中，表现出他建设新歌剧的不懈努力。

以上是旧剧改革的实践。在戏剧教育方面，欧阳予倩也努力地不屈不挠地实践自己的理想。1919年，他应张謇之邀，去南通主持伶工学校和更俗剧场。1929年，他应广东省主席李济深之邀，去广东办戏剧研究所。两次办学虽然屡经挫折，但他始终不改其志。

如前所述，1918年，欧阳予倩已经形成了自己戏剧改良观，并立志于通过改革戏剧教育来实现自己的戏剧理想。所以，他去南通主持伶工学社，是有着自己的鲜明的办学理念的。他说：“我到南通的目的，是想借机会养成一班比较有知识的演员，我又想在演剧学生能用的时候，便组织江湖班似的流动团体，四处去表演自己编的戏。其次我想用种种方法，把二黄戏彻底改造一下。” [24]到南通以后，他明确指出：“伶工学社是为社会效力之艺术团体，不是私家歌童养习所。”“伶工学社是要造就改革戏剧的演员，不是科班。” [25]这对当时当地的观念无疑是一个冲击。他为伶工学社设计的校徽是五线谱上加两支笔：一支毛笔，一支钢笔，它象征着中西合璧，也鲜明地表达了他的办学理念。在教学上，“我把一切科班的方法打破，完全照学校的组织，用另外一种方法教授学生。” [26]这种方法实际上是在改良旧式科班教育的基础上，加上新式文化教育。其课程设置除戏剧专业课外，还开设国文、算术、历史、地理等文化课，音乐、唱歌、舞蹈等艺术课。中途还设立了音乐班、国画班。戏剧课以昆剧打基础，京剧为主体，兼教话剧，讲戏剧理论，介绍外国戏剧家及其作品。在教学方法上，禁止对学生体罚，注重课堂教学和舞台实践相结合，尽可能给予学生观摩、欣赏和演习的便利；让学生给名艺人配戏，在校内小剧场或更俗剧场参加演出，甚至创造条件外出巡演。师资也极一时之胜选。除了欧阳本人教话剧及戏剧理论之外，刘质平教音乐，徐半梅教体操，薛瑶卿、陈灿亭教昆曲，吕小卿、周庆恩教武戏，赵玉珊教老生戏，吴我尊教青衣戏等，为了实践自己从改良旧剧入手、融入西洋音乐创造新歌剧的设想，欧阳专门购置钢琴、风琴各一架以便教学。后来又购置大小喇叭、长笛、大小鼓十余件，组成学生军乐队。欧阳予倩非常自信地说：“更俗剧场，倩如能支持至五年，必使之为文化之剧场。……实际成为通俗教育机关，或高等娱乐机关，恐非二三年中事耳。” [27]尽管由于种种原因最终未尽其功，但南通伶工学校作为我国成立最早的一所培养京剧演员的新型戏剧学校，其首创之功不可没。

1929年，欧阳予倩在广东办戏剧研究所，“以创造适时代为民众的新剧” [28]，仍包括话剧建设和旧剧改革两大内容。除了建剧场用来实践、办刊物以宣扬主张以外，他还在戏剧研究所下设戏剧学校，“以养成学艺兼优、努力服务社会教育之演员” [29]，分戏剧文学和演剧两个系，戏剧文学系的学生要学习国学概论、词曲研究、乐理、戏剧概论、戏剧史等着眼于培养旧剧编剧人才的课程，同时也要学习西洋思想史、近代思潮、英美文学选读等打开视野，了解世界动态的课程。而演剧系也专设歌剧班，既学习国外的歌剧、舞蹈、音乐，也学习粤剧、皮黄、昆曲、武术等中国传统表演技艺，还有一般的化妆术、表演术、发音术等。此外，研究所还专设音乐学校，成立了管弦乐队，“以培养音乐专门人材，创造中国新音乐，促成新歌剧之实现为宗旨” [30]。可见欧阳予倩志在培养打通中西戏剧，具有较好的文化素质和世界文化眼光的艺术人才。可惜，由于时局动荡，办学自然艰难，欧阳予倩的广东戏剧研究所也只办了两年不到的时间就不得不结束了。尽管如此，他还是为中国的剧教育积累了宝贵的经验，他的戏剧教育的理想从来没有放弃过。

“就是演戏也要有学问有人格才行。” [31]这是欧阳予倩的贤内助刘韵秋女士对他说的话，他不仅牢记在心、身体力行，而且成为他办戏剧教育的一种理念。欧阳予倩的戏剧教育实践，直接影响了后来焦菊隐等人创办的中华戏曲专科学校，甚至对建国以后成立的中国戏曲学校，也有重要的示范意义，在中国戏剧教育史上产生了重要影响。

和延安式的政治宣传文艺区别开来。

前者最明显的就是，虽然他在1910年代因和梅兰芳一样以男旦身份演“红楼戏”，达到了很高的艺术水平而有“南欧北梅”之称，他本人对梅兰芳的演技也是心存敬意，两人的私交也很好，但从不同的文化立场和审美趣味出发，欧阳予倩对以梅兰芳为代表的京剧艺术却有过多充满善意的批评。

1928年，欧阳予倩去广东推动戏剧运动时，对梅兰芳在革命策源地的广东倍受追捧的现实颇为不满，于是尖锐地批评了梅氏京剧逃避现实、麻醉民众、讨好权贵的特点，甚至当头棒喝地劝梅兰芳从他的营垒里超拔出来[32]。1929年，欧阳予倩在批评旧剧的贵族化倾向时又以梅兰芳为例，批评其只有整齐华美的形式，毫无真情实意的内容，再一次劝梅兰芳摆脱那些束缚者[33]。1937年，欧阳予倩在批评旧剧的文学性差、以典雅复古逃避现实时，仍以梅兰芳为代表，将其定性为“新古典派”，非常惋惜梅兰芳为旧营垒所包围而不能自拔。[34]

欧阳予倩的这种立场，在当时是整个新文化阵营的立场。众所周知的鲁迅、田汉等著名的新文化人都对梅兰芳有批评。作为一个以演戏为职业、为生存之本的艺人而言，梅兰芳当然是不可能如欧阳予倩所希望的那样，走出自己的营垒的。所以，欧阳予倩1928年曾有过的经验就再一次应验了：“要就戏剧加以改造或从新创作，全靠站在职业的剧场以外的专门戏剧家拿牺牲的精神努力贯彻主张。”[35]梅兰芳是要靠演戏养活自己和一大批人的，所以他只能顺着观众，“移步而不换形”地慢慢改；而欧阳予倩、田汉等新文化人是靠理想而活着的，宁可吃不好饭、睡不好觉也要去实现自己的主张，所以旧剧改革只能由他们来推动。

欧阳予倩的这种立场也使得他和一切旧传统、旧习惯格格不入，难以合作。他离开南通缘于此，他在广西和马君武发生分歧也缘于此。

当初，欧阳予倩是冲着南通是个先进的模范县，张謇也是个开明绅士才愿意去办学校。张謇在给梅兰芳的信中说，自己办戏剧教育，是“欲广我国于世界”，欲“改良社会”，而“与世所谓征歌选舞不同”[36]。而实践证明，张还是脱不了遗老遗少的旧趣味，他所要的旧剧改革，和欧阳予倩所期待的戏剧改革还是有很大的差距的。张謇认为，“改良社会措手之处，以戏剧为近，欲从事于此已有年，而求之不得要领。鄙意大要：一地理历史正旧之谬证，一风俗人事正旧之卑劣粗恶，此言体也。用则一方订旧，一方启新。订旧从改正脚本始，启新从养成艺员始。”[37]“中国的戏剧，尤其是昆曲，不但文学一部分有价值，传统的优秀演技，也应该把它发扬光大。”[38]他无非是订正知识性错误、恢复传统道德的地位、保存传统的文化艺术而已。所以，张謇最初看中的是梅兰芳，可梅兰芳辗转舞台，哪有时间办教育呢？不得已才请欧阳予倩。这样，时间一长，欧阳予倩就感到：“张季直待我不错，我也以长者尊敬他。不过彼此思想很有距离，他到底不失为状元绅士，我始终不过是一个爱演戏的学生罢了。”“本来在南通人的意思，只希望我在那里唱戏罢了。”[39]尽管张謇对欧阳予倩十分礼遇，但欧阳予倩是不能接受许多旧式做派的。在欧阳予倩看来，张謇为迎接他而修“候亭”，为他和梅兰芳修“梅欧阁”，出版歌咏他们的《梅欧阁集》，都无非是当时名士权贵“捧旦角”的旧俗恶习，“我不以为然，曾写信给张季直，请其停止付印，可是书还是出了”[40]。这样时间长了，自然双方都会不愉快。“我在南通住了三年，本抱有幻想，不料一无成就。人家个个看我是幸运，但我物质上既无所得，精神上的损失，真是说不出来。”[41]最后自然是欧阳予倩选择毅然决然地离开。这表面上看起来是件文化史上的佳话，实则成了新旧文化对垒的一桩公案了。

在广西的情形大体亦复如是。1938年，欧阳予倩受广西大学校长、广西戏剧改进会会长马君武之邀，去桂林着手桂剧改革。但他发现马君武所谓的改进桂剧，不过是将旧的剧本中不通、不近人情，以及粗俗淫靡的部分改去就行了，并没有进一步的追求。这样，两人不免有许多分歧。所以，在完成了基本的工作后，欧阳予倩就借故离开了桂林。

后者的表现就是，他尽管也同意艺术是宣传之一种，但很维护艺术的完整性和独立性，维护艺术的文化价值，不同意因宣传的需要而破坏了艺术。

很长时间以来，欧阳予倩是一个艺术至上的唯美主义者，根本不屑于把艺术和宣传联系起来。他说：“有一个时期（1918年以前）我颇以唯美主义自命，我所演的大部分是爱情戏；这一半是因为自己角色的关系。我从来没有在台上演说过。自从演了京戏以后，甚至有一个短时期我不信戏剧艺术除掉以美感人之外能够在何种具体目的之下存在。”[42]对此，作者在1958年解释自己之所以倾向“纯艺术”的原因，除了受日本的文艺思潮的影响外，还有一个原因就是他把艺术和宣传对立起来看，反对用艺术来做任何宣传。[43]

早期的唯美主义艺术观对欧阳予倩的影响很大，使得他在革命形势风起云涌的1920-1930年代，特别是抗战时期，即使自己写的戏也多有宣传之效（如前述），也从不放弃对艺

术完整性的追求和维护。1927年，他认为：“我当时有个坚决的主张，就是要用艺术来宣传，必先有艺术。我认为必要组织剧场，因为舞台艺术非借舞台不能表现；而且演剧宣传的队员，全是新招募的，非有训练不可，总要给他们些表演的标准和练习的机会。至于剧场之于文化于社会的效用，更毋庸多说。” [44]他是一个著名的“磨光派”。他有些著名的口号：“要借戏剧做宣传工作，必定先有戏剧。” [45]到了1930年，他的唯美主义思想还露出端倪：“我们要记得艺术的本质就是美与力，若是忘记了这一点，就不成为艺术了。现在有人把艺术当作一种武器，固然可以，但艺术本身却不是武器。这是要知道的。” [46]这显然是和延安式的一切以政治宣传为目的文艺观点不能相容的。

五

如果说建国前欧阳予倩总是意气风发地自由地进行各种戏曲改革的实验，那么建国后他则进入了思想的沉淀期和人生的总结期。

建国后，在“百花齐放、推陈出新”政策的指引下，轰轰烈烈的戏曲改革运动在全国范围内展开。1949年7月27日，欧阳予倩任中华全国戏曲改进会筹委会主任，1950年7月11日，又任文化部“戏曲改进委员会”委员，同时任中央戏剧学院首任院长，参与领导戏曲改革和戏剧教育，基本上继续着他建国以前从事的事业。但在建国初期民族自豪感激增、政治上向苏联一边倒的背景下，戏剧界以斯坦尼为尊、向民族传统文化学习的氛围中，欧阳予倩的戏曲改革思想发生了一些变化，谈改革戏曲较少，谈话剧向戏曲学习较多，甚至对自己以前的改革实践也有一些反思和否定。但同时，对戏曲改革的基本思想，他还是予以坚持和维护的。

欧阳予倩解放以前一直是一个进步的独立的文化人，尽管和田汉等左翼人士声气相求，但并没有靠拢任何政治组织，即使受地方政要邀请办戏剧教育，也保持了自己的独立性，一旦不能合作，便能全身而退。他只是坚守着一个新文化人的责任和良知在独自奋斗，甚至有点刻意地保持一种清高的姿态。直到建国后的1955年，他才在中国共产党的感召下加入了这个已经是执政党的组织。这样，他对自己建国前没有在共产党领导下从事戏剧活动的批判、否定就很有必要。他在自己的“入党申请书”中写道：“我也做过种种改良旧戏的尝试，碰过不少钉子，但没有找到正确的道路，也没有得到过一点同情的支持。” [47]其实以前的探索哪能说完全是错误的呢？何况还有田汉、周信芳等志同道合的朋友的支持呢！他1958年在修订自己的早年文稿时又说：“自我演戏以来，前后二十一年，经过不少变动起伏。当时我也有些理想，对话剧运动和京戏改良也曾作过一些努力，只因从形式方面考虑得比较多，思想内容方面注意得太少。所以没有什么贡献，回忆过去，感到空虚，也是自然的。” [48]这显然是不符合历史事实的。前面我们说过，欧阳予倩是非常注意戏剧与时代的关系，即戏剧的思想内容的，甚至他认为内容是比形式更能决定一部作品的价值的。1959年，他甚至对自己思想上的发轫之作也予以全盘否定：“我那时正在演戏，却也写了一篇文章说中国没有戏剧，荒唐得很，那时我很年轻，随风倒，后来我在《小说月报》上写了《谈二黄戏》对中国戏剧就有了不同的认识。” [49]其实他在很长的时间里都没有改变对中国旧剧的批判态度。这些都可以视为在新的政治环境之下为了生存的需要所做的表态，无可厚非。

同样，在向民族传统学习的热浪中，过多地谈旧剧的歌剧化改革也是不合时宜的。因此，他较多地谈了话剧和歌剧如何向戏曲学习的问题。这时，他对传统戏曲的优点产生了许多新的认识。如，内容十分丰富，思想较为健康，反映了古代劳动人民的精神面貌。编剧技巧上，善于讲述一个有头有尾的完整故事，塑造鲜明生动的人物形象，对话真实生动，入情入理，亲切有味，韵调铿锵；表演上时间空间的处理十分自由、程式运用灵活、夸张的动作与真实的感情相反相成、载歌载舞、节奏鲜明等等 [50]，所有这些论述，也都是言之成理的。

建国前的基本思想，他也并没有放弃，而是借学习斯坦尼体系的机会予以坚持和维护。如，他强调剧本的基础作用，强调导演的整合作用，强调表演要从内心出发，强调艺术的统一性和完整性，强调内容上与时代的紧密联系，是一以贯之的。不过，这些观点换上一些时髦的外衣：反对形式主义、提倡现实主义。“京戏在今天必须大力发扬它的现实主义传统，必须全心全意向所有现实主义艺术作品学习，学习斯坦尼斯拉夫斯基现实主义的演剧体系，向形式主义作斗争，这是非常重要的。在剧本方面应当这样，在表演方面也应当这样。” [51]“专门追求技术便不免流于形式主义。一个艺术作品如果为形式主义所束缚，便不免成为满身锦绣没有灵魂的躯壳。” [52]

此外，关于新编戏的唱腔设计、器乐使用、脸谱勾画、布景设置、舞与歌的关系等等具

体的问题上，欧阳予倩都提出了自己的看法。其中许多论断，洗净铅华，归于平实，较少政治实用气息而多从艺术出发的真知灼见。比如关于京戏能不能够表现现代生活的问题，他的答复是比较肯定的。只是相比之下，他认为让京戏更多地承担把古典名作搬上舞台的责任恐怕更加合适。这使得他在1950年代戏曲界关于戏曲改革“粗暴还是保守”之争中属于难得的中正持平、积极稳健之论，对戏曲的发展产生了积极的影响。

欧阳予倩关于戏曲改革的理论与实践，经历了半个世纪的探索，也经受了一个世纪的考验，对中国的戏曲改革产生了深远的影响。他所主张的，让戏曲与社会大众、与时代思潮紧密联系，从剧本的编创出发，引进导演制，由导演来把戏曲的表演、化妆、服装、舞美、灯光等组织起来，整合成完美的综合艺术的思想，仍然值得给予充分的重视。他和田汉等人开创的这种新文化人以现代戏剧理念改革传统戏曲的思想基本上被当代中国戏曲舞台所继承。今天的戏曲健康发展的一面基本上在欧阳予倩、田汉一脉开创的道路上前进，而问题与不足则另当别论。

作者简介：李伟，文学博士，上海戏剧学院副教授，《戏剧艺术》责任编辑，硕士生导师。

本文为中国博士后科研基金项目（编号：20090460642），并受上海市教委科研创新项目、上海高校创新团队发展计划资助。

- [①] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，上海文艺出版社1990年版，第5页。
- [②] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第21页。
- [③] 欧阳予倩：《予之戏剧改良观》，《欧阳予倩全集》第五卷，第1-2页。
- [④] 田汉：《他为中国戏剧运动奋斗了一生》，苏关鑫编《欧阳予倩研究资料》，中国戏剧出版社1989年版，第135页。
- [⑤] 欧阳予倩：《民众剧的研究》，《欧阳予倩全集》第四卷，第6页。
- [⑥] 欧阳予倩：《再说旧戏的改革》，《欧阳予倩全集》第五卷，第17页。
- [⑦] 欧阳予倩：《戏剧改革之理论与实际》，《欧阳予倩全集》第四卷，第21页。
- [⑧] 见《欧阳予倩全集》第四卷。
- [⑨] 欧阳予倩：《再说旧戏的改革》，《欧阳予倩全集》第五卷。
- [⑩] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第67页。
- [⑪] 陈珂：《欧阳予倩和他的“真戏剧”》，学苑音像出版社2007年版，第89页。
- [⑫] 欧阳予倩：《后台人语》（二），《欧阳予倩全集》第六卷，第313-314页。
- [⑬] 欧阳予倩：《后台人语》（二），《欧阳予倩全集》第六卷，第316页。
- [⑭] 田汉：《我们的自己批判》，《田汉全集》（15），花山文艺出版社2000年版，第118页。
- [⑮] 欧阳予倩：《欧阳予倩选集·前言》，南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》，江苏人民出版社1982年版，第60页。
- [⑯] 陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社1989年版，第128页。
- [⑰] 田汉：《欧阳予倩文集·代序》，中国戏剧出版社1980年版。
- [⑱] 欧阳予倩：《后台人语》（二），《欧阳予倩全集》第六卷，第316页。
- [⑲] 欧阳予倩：《我自排自演的京戏》，《欧阳予倩全集》第六卷，第274页。
- [⑳] 欧阳予倩：《戏剧改革之理论与实际》，《欧阳予倩全集》第四卷，第63页。
- [21] 欧阳予倩：《我自排自演的京戏》，《欧阳予倩全集》第六卷，第279页。
- [22] 胡治藩：《桃花扇之余哀》，转引自胡思华《大人家》，上海人民出版社2007年版，第33页。
- [23] 欧阳山尊：《怀念父亲欧阳予倩》，南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》，第6页。
- [24] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第86页。
- [25] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第87页。
- [26] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第87页。
- [27] 欧阳予倩：《关于剧场演出剧目的通信》（欧阳予倩复王泣红书），南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》，第125-126页。
- [28] 《广东戏剧研究所的经过情形》，《欧阳予倩全集》第六卷，第419页。

- [29] 《广东戏剧研究所的经过情形》，《欧阳予倩全集》第六卷，第423页。
- [30] 《广东戏剧研究所的经过情形》，《欧阳予倩全集》第六卷，第428页。
- [31] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第32页。
- [32] 欧阳予倩：《粤游琐记》，《欧阳予倩全集》第六卷，第283页。
- [33] 欧阳予倩：《戏剧改革之理论与实际》，《欧阳予倩全集》第四卷，第53-54页。
- [34] 欧阳予倩：《再说旧戏的改革》，《欧阳予倩全集》第五卷，第18页。
- [35] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第133页。
- [36] 张謇：《和梅兰芳的通信·四》，南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》，第211页。
- [37] 张謇：《和梅兰芳的通信·八》，南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》，第213页。
- [38] 梅兰芳：《另一位排红楼的》，南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》，第38页。
- [39] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第85-86页。
- [40] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第93页。
- [41] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第85页。
- [42] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第71页。
- [43] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第72页。
- [44] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第135页。
- [45] 欧阳予倩：《戏剧与宣传》，《欧阳予倩全集》第四卷，第73页。
- [46] 欧阳予倩：《怎样完成戏剧运动》，《欧阳予倩全集》第四卷，第101页。
- [47] 欧阳予倩：《我要为实现伟大的共产主义理想贡献一切》，《欧阳予倩全集》第六卷，第415页。
- [48] 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第六卷，第144页。
- [49] 欧阳予倩：《话剧向传统学习的问题》，《欧阳予倩全集》第四卷，第286页。
- [50] 欧阳予倩：《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》、《话剧向传统学习的问题》，《欧阳予倩全集》第四卷。
- [51] 欧阳予倩：《京剧一知谈》，《欧阳予倩全集》第五卷，第128页。
- [52] 欧阳予倩：《中国戏曲研究资料初辑·序言》，《欧阳予倩全集》第五卷，第152页。

[上一篇>>二十年代中国历史剧的个人之镜](#)

[下一篇>>论路翎20世纪50年代的战争小说](#)

[【 关闭本页 】](#)