

中西戏剧艺术的渗透与融合

——试析欧阳予倩《潘金莲》的独特艺术风貌

苏永莉

(南京大学中文系,江苏南京 210093)

摘要:二十世纪初的中国戏剧舞台上,中西方戏剧样式相互碰撞、相互浸染,杰出的戏剧艺术家如欧阳予倩尝试着汲取多种艺术样式丰富中国戏剧舞台,他的五幕话剧《潘金莲》开京剧演员和话剧演员同台演出的先河,并以京剧和话剧样式轮番演出,呈现出独特的艺术风貌。

关键词:中西戏剧;艺术特色;艺术融合

中图分类号:J805

文献标识码:A

The Interaction and Combination of Original Chinese Opera and Western Drama: The Special Artistic Character of Ouyang Yuqian's *Pan Jinlian*

SU Yong-li

(Chinese Department of Nanjing University, Nanjing 210093 China)

Abstract: In the early twentieth century, original Chinese opera and western drama, the two different dramatic style, appeared together and interacted with each other on Chinese dramatic stage. The excellent dramatist, such as Ouyang Yuqian, tried to use a variety of artistic styles to enrich Chinese dramatic stage. His five acts spoken drama *Pan Jinlian*, the first play which was acted by both Peking opera performers and spoken drama performers, acted in both Peking operatic style and spoken dramatic style, showed off special artistic character.

Key words: Original Chinese opera and western drama; Artistic character; Artistic combination

1840年鸦片战争打破了旧中国的封闭状态,中国进入资产阶级民主革命的历史新时期,政治、经济、思想、文化各方面都发生着巨大变化。在风云变幻的社会、历史“大舞台”的影响下,中国戏剧的“小舞台”上也发生了翻天覆地的变化,开始由古典形态向现代形态的转变。这时期,西方话剧与中国古典戏曲这两种不同的戏剧样式在中国戏剧舞台上产生了碰撞,而杰出的戏剧艺术家则尝试着汲取多种方式来丰富中国舞台,欧阳予倩就是其中较为突出的一位,本文将以他的五幕话剧《潘金莲》为例对世纪初中西戏剧艺术渗透与融合的现象作一分析。

一、中西戏剧艺术融合的社会背景

这时期的中国戏剧舞台上,东西方戏剧艺术形式相互碰撞,相互浸染,呈现出绚丽多姿而复杂难辨的形态。1907年,在上海演出宣告中国新兴话剧诞生的《黑奴吁天录》剧本时,既采用了西洋话剧式的对话、

收稿日期:2000-12-06

作者简介:苏永莉(1977-),女,江苏南京人,南京大学中文系攻读戏曲史硕士学位。

布景、道具、灯光和服装,以及话剧式的分幕、分场,但又采用了戏曲式的锣鼓、伴奏和皮簧唱腔。差不多与此同时,旧戏演员对京剧的革新进行了大胆尝试,戏曲艺人夏月润、夏月珊、潘月樵等在上海南市建筑“新舞台”,采用话剧舞台布景,灯光布置,上演时装新戏,以戏曲演时事。一时间,改良戏曲、文明新戏竞相上演,而表现形态则让人难以辨别,令人发出“目下戏剧殊无标准”^[1]的感慨。

事实上,无论是戏曲改良还是引进西方话剧样式,其目的与宗旨都是一致的,归根到底就是要在新的时代条件下,建立新的戏剧艺术形式。戏剧艺术以其直观的特性,和在人民群众中的深远影响,在此历史转型期被选择为思想的载体,所谓“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大学教师也”,戏剧者“改良社会之不二法门”^[2]。世纪初动荡的社会政治形势,使先进的文人士产生了利用戏剧救亡图存的想法,时代的共同要求,拉近了改革中的戏曲与孕育中的中国现代话剧之间的相关联系。

如果说,早期戏剧、戏曲“同体”的现象,一定程度上是由于新兴话剧形式还极不完善,或戏曲改革者对于西方话剧样式的学习还停留在简单摹仿的水平,显示出比较幼稚的面貌,那么20年代以后,随着戏剧观念的逐渐深入人心,戏剧舞台实践的逐渐成熟,话剧艺术在中国舞台得到了长足的发展。这时期的戏剧艺术家不仅关注戏剧“救中国于水火”的政治思想宣传功能,更致力于对戏剧之所以为戏剧的艺术本质的追求。他们不仅从传统戏曲的束缚中走出来,也不再目眩于西方话剧浓烈的异域风采,而是能够比较冷静地将东、西方戏剧放在平等的层面上进行比较与思考,分析各自的优劣长短,尝试汲取多种方式,无论是西方现代的或民族传统的,来丰富中国戏曲的表现手段,尝试中西方戏剧在中国舞台的融合。戏剧界先驱们在这方面所作的努力无疑值得我们关注,欧阳予倩则是其中较为突出的一位。

早在晚清末期,青年欧阳予倩就参与了以文艺宣传革命的戏曲改良运动,与当时一批进步的戏剧家吴梅、李叔同等聚集在“南社”周围。“柳亚子和他们交往甚密,彼此常有唱和之作”^[3]。这时期,他主张学习欧洲戏剧,强调戏曲的社会功能和教育功能,显示出极可贵的开放心态和现实主义精神。1907年,欧阳予倩在日本看李叔同等留学生演出《茶花女》时,惊讶于“戏剧原来有这样一种表现方法!”^[4],遂投身于话剧舞台,演出《黑奴吁天录》、《热血》等剧目,创作剧本,成为我国最早一批学习西方戏剧的探索者。与此同时,他酷爱着形式发展相当完善的中国戏曲,一边演新戏,一边又师从吴我尊等艺人学京剧,唱青衣,甚至正式“下海”,赢得“南欧北梅”的美誉。栖身于两种不同的艺术模式之间,又都取得了不菲的成绩,在我国戏剧史上恐怕绝无仅有,让人叹服。田汉称他为“中国传统戏曲和现代话剧之间的一座典型的金桥”^[5],并非过誉。思想上的兼收并蓄与话剧、京剧舞台“两栖”的独特经历,使得他善于从舞台演出的角度把传统戏曲的某些美学特点运用到话剧创作中来,而使其作品独树一帜,焕发出特异的美学光彩。他的五幕话剧《潘金莲》便充分体现了他的中西戏剧艺术融合的独特艺术风貌。

《潘金莲》发表于1928年,最早在1927年田汉举办的“鱼龙会”上由欧阳予倩、周信芳、高百岁、周五宝和唐槐秋、唐叔明演出,开京剧演员和话剧演员同台合作的先河,又以京剧、话剧形式轮番演出,在中国戏剧史上上传为佳话。

《潘》剧创作思想和主题体现了欧阳予倩以戏剧“解决人生之难问题,转移误谬之思潮”^[6]的戏剧观。剧本创作时,大革命刚过,随着政治反动的到来,带来思想文化各方面的反动、旧道德的沉渣泛起,作者在《自序》中说:“目下虽然是革命成功,看看去,不知哪里来那么多的张大户?多少伟人都不能崇尚张大户主义!”将批判的矛头指向旧家庭和封建礼教。作品还塑造了聪明美丽,个性极强,而最终被扭曲,走向毁灭的潘金莲形象,作品对潘金莲的情爱欲念,以及她对生存价值的执著追求都作了大胆揭示,剧作家以深刻的笔触细腻刻画其思想被扼杀,个性被扭曲,一步步走向堕落与毁灭的悲剧过程,更有力地地控诉造成人物悲剧的社会原因——即两千年封建专制制度。在封建礼教的藩篱下,烈妇杀身殉夫受到褒扬,情与爱则是低劣的勾当,为人所不齿,个人泯灭在社会群体之中,而女性更是作为男性的附属物,遭到歧视。所谓的婚姻只不过是父母之言、媒妁之命的结果。胡适在《易卜生主义》中曾说道,旧社会最大的罪恶,“莫过于摧折个人的个性,不使他自由发展”。表现人的独立个性和精神,是现代戏剧的重要特征。《潘》剧塑造了独立不羁,具有一股子“疯劲”的潘金莲形象,潘金莲对封建陈规和礼教的蔑视正是剧作家本人对封建陈规和礼教的蔑视,高举张扬个性大旗的“五四”时代精神被赋予在鲜活的人物身上,使潘金莲不再是遭人唾弃的“淫

妇”，而成为崭新的艺术形象。《潘》剧显示出作者对人性、对爱情具有现代意识的独特思考，在当时众多以婚恋爱情为主题的戏剧中独树一帜。

在舞台表现上，《潘金莲》既采用了分幕、布景、对话等欧洲话剧技巧，不愧为一部成功的现代话剧作品，同时又能注意结合中国舞台的实际需要，继承传统戏曲的优良之处，做到融汇贯通而不生搬硬套，为我所用而不露斧凿痕迹。通过他的剧作，观众既能看到一种崭新的舞台表演样式，感受到强烈的时代气息，也可以欣赏到传统戏曲优美舒缓、以审美享受为主要特征的舞台表演。

二、简洁紧凑而又曲折变幻的情节结构

中国戏曲发展到明清，繁琐冗长已成为一大弊病，多数传奇的结构模式趋于单一，缺少变化。而“五四”以后，戏剧被认为是“改良社会之不二法门”，揭露社会黑暗，针砭社会问题，需要剧作家集中、尖锐地在舞台上展现问题的所在，以切实有效的形式启发观众寻找解决问题的方法。西方话剧强调如实描绘人生，将现实问题经过夸张集中处理后呈现在舞台上，使观众仿佛看见真的生活一般，而极易引起共鸣，易卜生《娜拉》上演后，许多妇女争相模仿“娜拉”一样离家出走，可见这种写实的戏剧在群众中反响之大。《潘金莲》一剧，在结构的设置上，注意学习欧洲现代话剧简洁、紧凑的长处，该剧共分五幕：第一幕，剧作一开场，“危机”就已存在：武大郎死了，传言是潘金莲害的，恶霸张大户插手此事，查访真凶。作品没有详细叙述事件的来龙去脉，而是通过人物的对话交代潘金莲与张大户、武大郎的关系，介绍剧情；第二幕，进一步展开潘金莲与张大户、西门庆的几对矛盾冲突，情节向前推进；第三幕，武松归来，查访大哥猝死的原因，进一步引发了武松与潘金莲之间伦理与人性的冲突，使剧情达到一个小高潮；第四幕，通过郭哥和何九的叙述再现武大郎身前的经历，揭露其死因；第五幕“祭灵”，剧情在高潮中结束。

避免平铺直叙，而从故事发展的一定阶段起笔，剧情安排简洁紧凑，迅速逼近高潮，这是剧作借鉴西方话剧的结构特点；而多年的舞台实践使剧作家认识到戏剧情节节奏的重要性，《潘》剧情节发展跌宕起伏。戏曲观众一般喜欢矛盾大起大落，对比强烈的戏，传统戏曲很多精彩的折子本身就是一个生动的故事。欧阳予倩在编剧时，注意矛盾冲突的张弛，低潮与高潮的设置，形成鲜明的节奏感，这既是对传统戏曲审美习惯的尊重，也是为了使观众始终保持欣赏兴味，让观众“在不知不觉之中，受很深的暗示”^[7]。《潘》剧情节的跌宕可以从两个方面看出：大的方面来看，《潘金莲》五幕结构设置，体现出明显的从开端、发展到小高潮，剧情稍缓和，又在高潮中结束的过程，这样波浪般地上下起伏，具有特别的曲线美。小的方面，在每个场面之中，剧作家又能施展造剧的才情，编织迂曲有致的细节冲突。如第二幕，是以较多笔墨塑造潘金莲形象的一场戏。潘金莲与王婆在天井里说话，一个瞎眼跛脚的乞丐登场，潘阻拦王婆的施舍，并愤愤地说这样无用的废人不如死掉，引得乞丐竟睁开眼跺起脚来，乞丐骗人的把戏被揭穿了，而潘反倒欣赏他的伎俩，大方地给他几个钱，这戏剧性的变化夸张地点出潘身上的一种“疯劲”，表现她“与其叫人可怜，不如叫人可恨”的人生哲学，实际是人性受到压抑而急于通过另一种方式得以进发、张扬的写照。接着，高升上场，代表张大户向潘金莲施压，潘金莲伸开双臂，以暧昧的动作引他上当，继而饱以一顿痛打，显示桀骜不驯与剽悍的性格特征；正闹着，西门庆登场，帮金莲打跑了高升，金莲不但不感谢，反而将其与武松相比照，坦言“只爱武松，不爱西门庆”，将西门庆惹恼，待西门庆欲走之时，潘又以递王婆于眼色，制造一个机会，拦住了他，凭着楚楚可怜的姿态和临时编造的巧言妙语赚得他回心转意。作者围绕潘金莲这一人物，安排有意味的几个极尽奇巧之能事的小冲突，既推动了剧情发展，又有力地烘托了人物形象。取材于普通的市井人物，平凡的日常生活，人物矛盾的展开却能“透世情三昧”，写出了“不奇之奇”，情节曲折变幻，每一个环节都“戏”味十足，让人体味到“戏场出奇变相，令人不能悬拟”（李渔《闲情偶寄·演习部·脱套》）的妙处。

三、突出思想性而又极富表演特性的戏剧语言

《潘金莲》的语言既吸取西方话剧重思想、重思辩的特点，又能注意把思想性融会在艺术中，继承了戏曲舞台表演讲求形式、注重动作的传统。

对话是戏剧的重要因素。在现代戏剧中，为突出某种“思想”与“主义”，出现了“讨论式”的对话语言，这在易卜生剧中是极常见的。如《玩偶之家》的第三幕，活泼、热情的娜拉突然坐下来，十分严肃地要与丈夫海尔茂讨论一下，随之将尖锐的社会道德、法律、宗教问题一一拿出来加以讨论。通过讨论，欧洲现代剧将社

会生活中的种种问题,政治经济、道德文化、习俗民情等方面的种种矛盾,搬到戏剧舞台上,拉近了戏剧与生活的距离。这种语言风格在“五四”时期受到格外的重视,《潘》剧中也明显可见对这种讨论技巧的学习,如第二幕,王婆与潘金莲的对话,实际上是对古往今来妇女地位的质疑。潘金莲说:“男人家有什么好的?尽只会欺负女人!女人家就有通天的本事,他也不许你出头!只好由着他们攒在手里玩儿!”王婆也说:“从古至今就是男尊女卑。”这些对话,具有超越一般叙述的意义,而成为承载意志冲突、思想对抗的支架,显然它已经是作为女人的问题而被提出来,透露出人物内心的思考,表达了“五四”时期先进知识分子们对妇女问题的探讨。又如第三幕,半夜的灵堂上,武松和金莲单独相对,以语言作为思想交锋的外在形式,潘金莲质问:“什么叫肮脏?什么叫干净?”坚持“只要自己信得过就得了!”而武松却说:“只怕人家信不过”,又说什么“礼仪纲常是万年不变的”,潘不无愤激地说:“本来,一个男人要磨折一个女人,许多男人都帮忙,乖乖让男人磨折死的,才是贞节烈女。受磨折不死的,就是淫妇。不愿意受男人磨折的女人就是罪人。”借金莲之口,作者透露出自己在封建婚姻家庭问题上的看法,对千百年来不合理的社会体制提出怀疑与指斥。

欧洲问题剧以思想为中心,安排大量的讨论,“思想探讨常常是其实质上的核心,是整个剧作情节进展,人物表现特别是戏剧冲突深化的内在动力”^[8],表现出西方话剧重理性思考,由“真”中求得审美的特性,这种讨论的形式早在民国初年,戏曲艺人潘月樵、夏月润就将其引进到中国的戏剧舞台上,他们敢于突破传统京剧唱做成规,采用演说的形式,鼓吹民族主义和爱国主义,这种新奇的方式起先吸引了不少观众,但很快,人们就厌倦了,因为“这种浅薄的方式”——枯燥的大声疾呼和苍白无趣的说教,“不能把真正的思想融汇在艺术里面”^[9]。如何使这种具有思想启迪意义的崭新形式为中国观众所接受,欧阳予倩作为一个杰出的戏剧家,在这方面的努力值得我们关注。他一方面,致力于运用蕴涵思想性的语言,通过讨论、暗示,揭示出具有社会现实意义的主题宗旨,以“开通智识,鼓舞精神”(《春柳演艺部专章》),致力于“使观众出了剧场,在精神上有所获得”^[9]。另一方面,注意到将这种语言吸纳进情节进展之中,服务于人物刻画。在一定程度上纠正了早期戏剧家抓住“问题”而忽视“剧”的缺陷。如上面所举的两个例子,人物带有讨论性的语言都是随着剧情的发展,在适当的场景中,自然而然地吐露出来,与人物阶性格、情绪的变化密切相连。潘金莲与武松在灵堂上的对白,可见潘对传统礼教、封建束缚的不屑,而武松则是一个受封建伦理观念影响极深的“圣人之徒”。

《潘》剧的语言传达思想,但不以思想性见长,在更多的方面继承了传统戏曲语言重抒情、重叙事、讲求形式、关注动作的特点。

“言情”是传统戏曲的基本观念之一,明代戏曲家袁于令即把“情真”视为戏剧活动的一个根本性质,“剧场即一世界,世界只一情”(《焚香记序》)。《潘》剧最脍炙人口的一段,是在第五幕里潘金莲的大段独白,她倾诉自己嫁给武大郎的委屈和渴望得到武松怜爱与理解的炙烈情感,面对心上人无情的刀刃,她撕开自己的衣襟,以激越的语调呼喊:“雪白的胸膛,里头有一颗很红很热很真的心,你拿了去吧!”深情的表达:“我今生今世不能和你在一起,来生来世我变头牛,剥了我的皮给你做靴子;变条蚕子,吐出丝来给你做衣裳。”如诗般的抒情语言,极富韵味,形象地袒露了人物内心的深层幽怨。

戏曲艺术在宋元时代由雏形走向成熟,受到宋代说话艺术的影响,在形式上明显留有民间说话艺术的痕迹,掺杂了不少叙述成分,如宋元南戏、明清传奇的第一出“家门”:由副末登场,向观众介绍剧情梗概,阐明创作意图;剧中人物登场时的“自报家门”,介绍自己的身份、家世,等等,其说话对象都是全场观众而不是剧中人物。《潘》剧第四幕郭哥有一段话:“那老虔婆举手便打我,拿我又出来,将我的梨儿都倒在街上”,“径自去骂那王婆老猪狗,那婆子就进来打我,我便一头撞在她怀里,将篮子往街上一丢,武大郎看见了,跟着抢进去,王婆想要拦,……”

这段话明显是叙述、说明而不仅仅是与武松的对话,此时的演员实际上已经不完全是剧中的角色,而是充当了作品中的叙述人,将不易直接表演的场面和有关背景性的情节加以叙述,辅以精彩的舞台动作传达给观众,生动再现了武大郎、郭哥与王婆发生冲突的情形。欧阳予倩的剧作对传统戏曲进行了借鉴和吸收,虽然不可能像戏曲那样讲求严整的押韵、平仄、字数、板式等等,但整齐优美的语言形式随处可见。

试举一例:第五幕,潘自白:“死是人人有的。与其寸寸节节被人磨折死,倒不如犯一个罪,闯一个祸,就

死也死一个痛快!能够死在心爱的人手里,就死也心甘情愿!”通过仄声的运用,显示出韵辙的回环美,节奏抑扬顿挫,声调铿锵,音响清亮。

如果说这一段主要体现出语音上的美,那么第四幕武松与何九之间精彩的对话则表现了丰富的动作性。二人走进小酒楼,何九知道武松对武大的死起了疑心,他知道内情,但慑于西门庆的淫威,还犹豫着不敢透露真相,但又于心不安,便拿言语支吾,掩盖心中的紧张:

何九:二爷这回到东京,整两个多月了。

武松:(点头)……

何:公事很得意。

武:(微微冷笑)……

何:我们都很盼二爷回来。

武:(只顾喝酒不说话)……

何:二爷回来,知县相公见公事办得妥当,必定十分喜欢。

武:(冷笑着没话)……

武松与何九一冷一热,对话疏密相间,实际上只有何九一人在说,而留出空白,让人物充分表现,通过动作、神态的表演,如武松的“只喝不说话”,不断“冷笑”,来达到“此时无声胜有声”的舞台气氛。戏曲语言中,有时对话的空白愈多愈能使演员发挥动作,通过精巧的舞蹈动作或打斗,即所谓的“做”和“打”来塑造人物形象。语言的连续跳动与角色的舞台动作,搭配成趣,这种“空”的处理,有助于剧中人和接受者之间产生充分的情感交流,切入到艺术的潜深意趣,恰合传统戏曲审美习惯和审美心理。

武松和何九的对话继续着,逐渐进入正题:

武:(冷冷地)我哥哥得什么病死的?

何:听说好象是心脏病死的。

武:盛殓的时候,你到场没有?

何:到场的。

武:有什么形迹可疑的地方。

何:好象没有形迹可疑的地方。

武:送丧你可曾去?

何:火葬我也在场。

武:有什么可疑的地方没有?

何:好象也没有什么可疑的地方。

这样的对话,看上去似乎有点啰嗦,不合话剧语言简洁的要求,但熟悉古典戏曲的人知道,表现剧中人物矛盾冲突时,常常用重复、绕弯子的手法(俗称套子)来处理,这可以说也是戏曲程式化的一种表现。十几句的对话只是用来表现武松的执着质问,何九的犹豫支吾,然而句与句的连接,如跳跃的音符,一层一层推进,重复的语词强化了语言的表达效果,随着情势一步步激化,最终在大幅度的身段表演中迸发。

“武松站起来从衣襟下飏的拔出一把匕首,将匕首望上面一插。何九手中酒杯吓落在桌上,往后一闪,几乎跌在地上。一个酒保在门帘后偷听,吓着赶快缩去。”没有程式化语言的蓄势,就不会有最后剧中角色大幅度的动作表现产生的强烈舞台效果。人物对立的关系在对话中一步一步得到了强化,最终达到剑拔弩张的地步,而大幅度的表演,打破了原先平衡的状态,人物一下子“活”了起来,观众的情绪也必定随之高涨。

四、追求意境美的舞台布景设置

西方写实主义的戏剧遵循从亚里士多德以来占主导地位的“摹仿说”,追求对现实人生如实的描摹,而中国传统戏曲讲求意境神韵的表现,继承了传统美学中对“神似”和“写意”的追求。欧阳予倩的剧作,体现了他对写实和写意两者相融合的审美境界的憧憬和执着。他在谈到写实主义戏剧时,曾说“写实主义简单的解释,就是镜中看影般的如实描绘。不过这也不限于存形,何尝不可以存神?尤以神形并存为上乘”^[9],他

遵从写实,强调学习西方戏剧的表现形式,却也并不亦步亦趋,局限于此,而力求再现基础上的表现,在写实的基础上追求美的意境。

在舞台美术的要求上,欧阳予倩不受戏曲舞台一桌二椅的束缚,他的剧作大多运用写实的布景,搞一些现代的舞台装置,使剧中的情景清楚明了,增强了剧情的表现力,但他又认为“演机织工而用酸菜,与那种应有尽有的舞台布置都未免太蠢”^[9],在他眼里巨细无遗的布景装置不仅不能增加舞台表现力,反而使舞台陷入僵化和呆板。

多年戏曲舞台的艺术实践使他了解到民族传统艺术贵含蓄、薄浅露的、“简其象而不简其意”的特性,讲求对审美对象整体艺术性的把握,不求形似而求神似。最为人称道的例子莫过于他在红楼戏《黛玉葬花》中的布景:“回廊下挂着鹦鹉,而窗外隐隐翠竹浮青,偶一开窗,竹叶子伸进屋里来。”有写实的追求,但不限于机械的写实,创造了幽雅凄清的环境,形象地烘托出主人公林黛玉高洁的性情和孤苦的心境,将之生动贴切地以景物的形式展示在舞台上。这种舞台布景方式经实践证明是成功的、可取的,在《潘》剧中,我们依然可以看到他追求写实与写意相结合的舞台艺术的努力。比如,第三幕和第五幕是在武大郎的灵堂上展开情节的,对于这两幕的舞台背景,作者强调“灵桌上两支点残了的蜡烛,光线极暗”,还有“外面的风声”,不一定真实,却有力地营造了凄惨、阴郁的环境,为潘金莲与武松的冲突渲染了氛围,增加了心理透视的可感性。特别是第二幕,舞台背景为武大家的后门院内,舞台上呈现的是门旁的“一棵枯树,一个废臼”,“王婆坐在臼上打磕睡”,景物的颓破、人物神态的懒散,衬托出了无生气的气氛,在这样的气氛中,潘金莲在舞台上亮相,她缓缓地门口走出来,“很懒的样子斜倚着门”,叹一句:“可闷死我了!”剧作家综合运用布景、人物神态、语言和动作,塑造了一个气韵生动的意境,让观众在整体氛围中体味到一种情绪,深刻感受到潘金莲心中的抑郁与苦闷,既浓墨重彩地刻画了人物,又使观众得到美的享受,达到了很好的艺术效果。

中国戏曲是以“表现”为特征的艺术,中国观众是通过“对美”的欣赏而获得对作品的感悟,而“美”的本质自古就被归结为“神”。中国古代文人重神似,所谓“太似则媚俗,不似则欺世,妙在似与不似之间”,追求气质、神韵的传达,以情、境交融为最高境界。欧阳予倩“不求象真,只求其象画”^[10]的舞台艺术美学思想暗合传统戏曲的美学特性。而且,欧阳予倩始终对观众予以充分的尊重和足够的重视,在舞台布置方面,他曾说,“观众只要能明白就不必多加说明,观众能想象到的就留给他们在想象中去体会。台上不必有山、水、楼、门、船、马之类,通过演员的动作和观众的想象,比看见真实的东西更能受到艺术的效果”,“演员的表演和观众的想象结合在一起,就可以创造出更宽广、更美丽的境界”^[11],这就揭示了戏曲艺术写意性的实质,那就是通过戏曲艺术的假定性,使观众获得美感,而观众的想象与参与则丰富了舞台意象,达到强烈的艺术效果,完成戏曲演出与欣赏的完满的封闭结构。

参 考 文 献

- [1] 欧阳予倩. 致张孝若论剧书[N]. 南通报·文艺附刊, 民国八年
- [2] 陈独秀. 论戏曲[N]. 新小说, 1905. (2. 2).
- [3] 傅晓航. 中国戏曲理论史述要[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1994. 258.
- [4] 欧阳予倩. 自我演戏以来·春柳社开场[A]. 欧阳予倩全集: 六[C]. 北京: 人民文学出版社, 1995. 7.
- [5] 欧阳敬如. 欧阳予倩戏剧论文集·后记[A]. 欧阳敬如编. 欧阳予倩戏剧论文集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 1984. 486.
- [6] 欧阳予倩. 予之戏剧改良观[A]. 欧阳予倩全集: 五[C]. 北京: 人民文学出版社, 1995. 1.
- [7] 欧阳予倩. 民众剧的研究[A]. 欧阳予倩全集: 四[C]. 北京: 人民文学出版社, 1995. 13.
- [8] 周安华. 20世纪中国问题剧研究[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2000. 52.
- [9] 欧阳予倩. 戏剧改革之理论于实际[A]. 欧阳予倩全集: 四[C]. 北京: 人民文学出版社, 1995. 28.
- [10] 欧阳予倩. 再说旧戏的改革[A]. 欧阳予倩全集: 五[C]. 北京: 人民文学出版社, 1995. 30.
- [11] 欧阳予倩. 话剧向传统学习的问题[A]. 欧阳敬如编. 欧阳予倩戏剧论文集[C]. 上海: 上海文艺出版社, 1984. 343.