

欧阳予倩与西洋歌剧

柯莉

摘要：西洋歌剧之于欧阳予倩，就如同他所热爱的京剧一样，都与他有着不解之缘。欧阳予倩一生的理想就是致力于用西洋歌剧的方法来改造中国的京剧，而这贯穿于他一生的改革，以其在南通伶工学社时期最为激进。本文在参阅了相关史料的基础上，梳理分析了欧阳予倩在伶工学社三年期间借鉴西洋歌剧的方法在京剧改革中的具体实践，以期重新认识和评价他对于中国戏曲改造之功。

关键词：欧阳予倩；西洋歌剧；伶工学社；西乐班；歌舞

引言

众所周知，作为中国戏曲大师的欧阳予倩与中国戏曲有着不解之缘，然而欧阳予倩与西洋歌剧的渊源却鲜有人提及。欧阳予倩对于西洋歌剧的关注始于五四新文化运动。伴随着西学东渐，早年游历日本的经历以及对京剧艺术的热爱使他有机会接触到了进步的文艺理论特别是近现代戏剧理论，同时他还读过西方一些歌剧大师的传记，如瓦格纳、比才等。这些看似浅层的接触促使他在不断思考、酝酿中逐渐形成了对中国京剧改革的初步设想——“我就想将西洋歌剧的方法适当地运用到京剧里。”^①这一改革设想在1918年他发表的《予之戏剧改良观》一文中得到了明确。

京剧改革的蓝图必须有一个适宜的试验场，也许是机缘巧合，也许是天遂人愿，1919年，欧阳予倩受张謇之邀前来南通，主持戏剧学校“伶工学社”校务，参与筹建、管理更俗剧场等工作。南通伶工学社正式成为欧阳予倩实践其戏剧理想的试验地。在这所中国最早培养京剧演员的新型的戏剧学校里，欧阳予倩是如何将“西洋歌剧”的方法运用到京剧改革中的呢？

一、创建西乐班及西乐队，试图改造中国戏曲中乐队表现力的问题

伶工学社作为中国第一所新型的戏剧学校，其中创设的西乐班以及西乐队是令人瞩目的。而西乐班以及其中的西乐队的创设正是基于欧阳予倩对中国戏曲的认识和实践。欧阳予倩指出：“歌剧唯一的要素就是音乐，而且声乐和器乐应当并重。”^②应该说欧阳予倩极有见地的指出了中国戏曲音乐中声乐与器乐不平衡的问题。中国戏曲音乐虽然与西洋歌剧音乐一样，由声乐（唱腔）和器乐（乐队）两部分组成，但中国传统戏曲中器乐部分有着泾渭分明的分类和使用，即文场和武场。主要担当唱腔伴奏的文场音乐，如常用的“满腔满跟”“加花衬垫”“腔尾跟坠”等都体现了中国戏曲音乐以声乐为主、器乐为辅的特点。而武场，虽多不以声乐为中心，一般多作为表情、动作、场景等的提示或配合，但缺乏西洋歌剧中器乐部分独立的组织和表意功能，因而其表现力尚有提升的空间。欧阳予倩曾经明确提出“我觉得京剧的乐曲场面前单调，锣鼓嘈杂，必须加以改造，使其能充分表达人物的情感。”^③这些想法和欧阳予倩三四十年代的其他相关言论可以相互印证。三十年代，欧阳予倩在欧洲考察舞台艺术并实地观摩西方歌剧后，再次肯定了借鉴西洋音乐以丰富中国戏曲音乐表现力的设想。他在《再论中国旧剧》中说：“管弦不妨加入西洋乐器，但是有计划的，不违反艺术原则的。”^④“讲到乐队，当以西乐的管弦乐队为主，我们应当采用最进步的管弦乐器。”^⑤

事实上，在伶工学社的西乐班中确曾设立过一个“管弦乐队”，而这究竟是怎样的一支西洋管弦乐队呢？欧阳予倩本人曾提到这个乐队，他说：“至于乐队，我们是用15个人组织的，有四个小提琴，一个中提琴，一个大提琴，一个巴斯（低音提琴），还有一个钢琴，其余都是吹乐器。他们学了三年，虽不能演奏正式的交响乐，短短的曲子还过得去。”^⑥当年伶工学社的学生查振亚也回忆说“西乐名目繁多，如钢琴，凡哑林、贝司等”^⑦伶工学社另一学生徐海萍记述说“购大小喇叭、长笛、大鼓等十余件，将学生年岁较大、性情不近于演剧者15人编为音乐班，又购得大小提琴十余件。”^⑧从这些文字记载看，虽然各类乐器的具体数量存在一定出入，但将资料进行整合后，不难发现，这个西乐队其实是一个小型的西洋管弦乐队，其乐器组，如弦乐组、铜管乐组、木管乐器、打击乐器组的配置基本完备。西乐班由专业教师讲授，并以音乐会形式作汇报演出。如伶工学社第一次音乐会就有钢琴、风琴、跳舞、合唱等节目。^⑨后来，西乐班成员被送往上海学习，回通后便举行了

一场交响乐音乐会，欧阳予倩本人的评价是“演奏会可以说是失败了。”^⑩欧阳予倩的学生徐海萍在其回忆录性质的《南通伶工学社简史》中同样寥寥数语记录了此事：“不数月在‘更俗剧场’演奏交响乐一次。”^⑪可以推测该交响音乐会所受欢迎的程度。

这支西乐队并非只停留在练习准备阶段，欧阳予倩还将它真正运用到戏剧表演中。欧阳予倩曾与刘质平合编了小型歌舞剧《快乐的儿童》，其中曾经用到管弦乐伴奏，并赢得赞誉。“写实的布景，彩色的灯光，西式的服装，新颖的歌舞，加上管弦乐伴奏，使得观众耳目一新，自始自终，掌声不断。”^⑫

二、注重歌舞并重，以突破传统京剧形式

欧阳予倩之所以对歌舞戏情有独钟，不可否认是早期受到齐如山、梅兰芳等戏剧大师的影响。齐如山曾从国外观看西洋歌剧、芭蕾舞剧中获得灵感，大胆提出中国戏曲中舞蹈比歌唱更为根本的主张，并将这种想法运用于京剧歌舞新戏的创编中。而梅兰芳则在舞台表演中实践了其创作理论，他的京剧歌舞戏如《天女散花》《麻姑献寿》《嫦娥奔月》等都是经典之作，对同一时期的名伶产生了直接影响，这其中也包括了欧阳予倩。当然，欧阳予倩也不是一味跟风，模仿，在他离开伶工学社之后的三十年代的言论中似乎可以追溯其此般创作意图的一贯性，“戏剧是综合艺术……二黄戏不是 opera 歌剧，也不是 operette（轻松、独幕的小歌剧），不必用这些固定的形式去拘泥它，可是在故事的排列、场面的支配上，也不妨参考应用。其他如喜歌剧，如歌舞（revue，有小型歌舞的时事讽刺表演）的技巧，也可以局部采用。”^⑬应该看到，京剧传统剧目的唱功戏、做功戏往往界限分明，较少歌舞。因此，当时歌舞并重的表演形式，对戏曲传统样式无疑是一种丰富和突破，通过歌舞双重表现手段的交织，声乐语汇和舞蹈语汇的结合，可以有助于舞台人物形象的塑造，为整体的戏剧性增添了光彩。

在伶工学社期间，欧阳予倩为推进歌舞并重的戏曲表现形式积极地身体力行，他在教学中贯穿了歌唱以及舞蹈方面的课程教学，其中包括了西洋歌舞，这些举措遭到了当时共事同行的反感，欧阳予倩曾经这样说道，他们“反对我教学生西洋的唱歌和跳舞。”^⑭尽管如此，欧阳予倩还是坚持自己的主张，并亲自手口相传。伶工学社的学生姚雪涛有这样的回忆：“（予倩）他还亲自教授舞绸，舞彩球，舞铜盘等古典舞蹈。”^⑮歌舞并重的表演形式在伶工学社期间编演的一些歌舞戏中得到了鲜明的展示，如《南阳菊》、《嫦娥下嫁》、《嫦娥下凡》、《上元赐福》、《盘丝洞》、《百花献寿》、《人面桃花》等。这些戏剧作品往往极为重视歌舞，而且特别重视在舞蹈上的不断求新求变，赢得了当时内外行的赞誉。“《青梅》和《嫦娥》也搞些歌舞……张冥飞还替我编过一个戏《百花献寿》……我扮百花仙子，少不得又是歌舞。这个戏里我又表演了长绸舞，很受欢迎。”^⑯在描写儿童游戏的歌舞剧《快乐儿童》中则以“新颖的歌舞”取胜。而对于歌舞戏《上元赐福》，吴我尊先生曾经有这样的评价：“予倩近制一歌剧，乃用上元夫人朝汉武事，其歌采用昆曲。舞则根据古法，参以新意……予倩‘思凡’腔调，身段均极纯熟，进步可惊。”^⑰袁寒云的记述中也有相应的评价“第四场，予倩、珊郎、剑魂、天影饰上元夫人四仆女，同唱《扫花》中之‘赏宫花’及‘幺二折’，载歌载舞，深合节奏……第八场，电灯皆熄……四侍女同舞长带于其中。予倩、桐珊舞态最佳，而珊郎尤灵妙，其成就未可量也。”^⑱这些歌舞戏不仅在南通本地获得了赞誉，而且在其他城市留下了好口碑。“（1921年）在湘演了三天，回来时，路过汉口，在大舞台与余叔岩、王长林、钱金福又同演，演出的剧目中的《人面桃花》为最受欢迎。”^⑲

结语

开创中国“新剧”是欧阳予倩终其一生的理想。30年代后，欧阳予倩成为中央戏剧学院的首任院长，并设立了“歌剧系”，但这里所说的“歌剧”正是伶工学社时期所强调的以西方歌剧的艺术观念和形式改造而成的戏曲。欧阳予倩在南通伶工学社期间对中国戏曲实施的改造计划是当时西方音乐在中国发展的一个缩影。17世纪初，中国与西方音乐首次相遇，在19世纪末中国“内忧外患”的社会危机的集体共识下，“西方艺术于1911至1949年间，开始在中国扎根。”^⑳以欧阳予倩为代表的一部分文化精英，他们通过多种途径接触并理解了西方音乐，并试图通过他们所了解到的西方音乐形式去改造中国本土音乐。欧阳予倩在主持伶工学社工作期间，对京剧的乐队表现力以及歌舞形式方面的改革绝不仅仅出于自我的个人喜恶、感觉及冲动，也不是当年以田汉为代表的大家曾经批评的所谓的“全盘西化”，它更多的是建立在对中西戏剧认识、理解和比较的基础上的，其中的不少见解即使在今天看来，也可以称得上是真知灼见。当然，无论是文化精英还是普通大众，对中西合璧的音乐样式也都往往流露出矛盾复杂的心理。一方面是质疑声，“倘若是学军乐队，还可以去送送大出丧，那大大小小的外国胡琴有什么用处，讨饭都不能当碗使得。”^㉑而另一方面，又伴之以大量的赞誉声。每当欧阳予倩登台表演传统改良

戏曲时，南通人“莫不争先快睹，万人空巷”^②。“1919年4月中旬，欧阳予倩与查天影到通，连演《黛玉葬花》《宝蟾送酒》《馒头庵》。南通人从未看过古装戏，从未听过唱工青衣的新腔，更没有看过歌舞，今天看到了，听到了，哪有不欢欣鼓舞的。”^③而作为中国大众之代表的南通民众在怀着排斥、质疑、期待等多重复杂心理的状态下，竟也渐渐“习得”西方音乐文化，并自觉或不自觉的将西方音乐的种子播撒在他们可能企及的中国大地的各个角落。正如海因里希·盖格尔所说：“不管任何反感，（西方音乐）她为很多人开启了未知王国，相信人文主义思想的未来。”^④

时光荏苒，回看伶工学社二十多年后，中国的戏剧舞台上活跃着的中国歌剧，再到四十多年后，一统全国戏剧舞台的现代京剧，一直到今天的舞台艺术，大师们始终致力于从西洋歌剧中寻找对中国戏曲改造有益的借鉴，可以说，中国戏曲发展的道路上从未离开过西洋歌剧靓丽身影的相随相伴。对此，我们大可不必惊奇，因为关于中国戏曲艺术改革的诸般种种，早在欧阳予倩时代已经开启。

基金项目：本文系笔者主持的南通大学2012年人文社会科学研究项目《西方音乐在近现代南通的传播和影响》（项目批号：12W59）阶段性成果之一。

注释：

- ①、③南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之欧阳予倩《在南通住了三年》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P161
- ②杨尚昆《欧阳予倩全集》（第四卷）之《戏剧改革之理论与实践》，上海文艺出版社，1990年9月第一版，P59
- ④杨尚昆《欧阳予倩全集》（第五卷）之《再论中国旧剧》，上海文艺出版社，1990年9月第一版，P35
- ⑤杨尚昆《欧阳予倩全集》（第五卷）之《明日的新歌剧》，上海文艺出版社，1990年9月第一版，P301
- ⑥、⑪南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之欧阳予倩《在南通住了三年》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P156
- ⑦南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之 汪家惠 姚雪涛 查振亚《伶社学生的回忆》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P90
- ⑧、⑩南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之徐海萍《南通伶工学社简史》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P69
- ⑨ 1920年6月24日《通海新报》
- ⑫南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之 顾曼庄《重忆师门》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P172
- ⑬杨尚昆《欧阳予倩全集》（第五卷）之《再说旧戏的改革》，上海文艺出版社，1990年9月第一版，P23
- ⑭、⑯南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之《在南通住了三年》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P155
- ⑮南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之 汪家惠 姚雪涛 查振亚《伶社学生的回忆》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P87
- ⑯南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之欧阳予倩《我自排自演的京戏》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P34
- ⑰南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之《欧阳予倩新编剧目评介》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P53
- ⑲南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之袁寒云《致小隐书》，江苏人民出版社，1982年12月第一版， P116
- ⑲南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之 徐海萍《从西公园剧场到更俗剧场》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P114
- ⑳、㉔ 海因里希 盖格尔 著 刘经树 译《枝繁叶茂-西方古典音乐在中国》，中央音乐学院出版社，2013年1月第一版 P17
- ㉑《王泣红寄欧阳予倩书》，《通海新报》第1263号，1921年8月5日第7版
- ㉒南通市文联戏剧资料整理组《京剧改革的先驱》之 徐海萍 《从西公园剧场到更俗剧场》，江苏人民出版社，1982年12月第一版，P100

柯莉：(1974.-)，女，硕士，南通大学艺术学院音乐系副教授。研究方向：音乐史论。