

分 类 号_____

密 级_____

学校代号 10542

学 号_____

欧阳予倩的戏曲音乐改革研究
Study on the reform of Ouyang Yuqian's
opera music

研 究 生 姓 名 刘玲

指导教师姓名、职称 吴安宇 博士

学 科 专 业 音乐学

研 究 方 向 中国音乐史

湖南师范大学学位评定委员会办公室

二〇一四年五月



摘 要

欧阳予倩是我国著名的戏剧教育家、剧作家、京剧表演艺术家。自二十世纪初，他就全身心的投入戏曲音乐改革工作，对戏曲的改革发展提出了许多有价值的观点与看法，并且逐步形成了他自己的戏曲改革思想，对当时的戏曲改革产生了积极的影响。

本文从音乐的视角对欧阳予倩的戏曲音乐改革进行研究。通过分析相关的史料，以欧阳予倩的改革实践活动为基点，了解和透视中国近现代戏曲音乐走向的过程及特点。二十世纪，随着西方音乐的传入，中国音乐的发展发生了重大的变革，中国传统音乐当然是首当其冲深受其影响。特别是“五四”新文化运动前后，发动了一场关于旧剧改革的激烈讨论，便引发了戏曲界的革新运动。欧阳予倩是这运动中重要的一员，并且是从事戏曲改革较早也是从事最久的一位。

全文共分为三章：第一章对欧阳予倩的艺术经历和主要成就进行概括；第二章是本文的重点部分，梳理和分析欧阳予倩在五四新文化运动、抗日救亡和“双百方针”三个时期的戏曲音乐改革理论和戏曲音乐改革实践。另外，本章还以欧阳予倩现存京剧曲谱《人面桃花》为重点分析对象，探讨他的戏曲音乐改革思想；第三章对欧阳予倩戏曲音乐改革思想进行总结。

目前对欧阳予倩戏曲改革的研究有一定的局限，主要集中在对他的戏曲剧本创作和思想方面的研究。就笔者目检还未发现专门研究欧阳予倩戏曲音乐改革的文章，大都是散见于欧阳予倩或欧阳予倩研究的相关论著和文章中。音乐在戏曲中占据重要的地位，包括声乐和器

乐两个部分。欧阳予倩对戏曲音乐的改革是我们不容忽视的。本文对欧阳予倩的戏曲音乐改革的文献资料进行全面的整理和解读，结合曲谱，运用音乐史学和文献学的方法看欧阳予倩在不同阶段背景下的戏曲音乐改革思想。

关键词：欧阳予倩；戏曲音乐改革；海派京剧

Abstract

Ouyang Yuqian is famous educator of drama, playwright and artist of Beijing opera. Since the beginning of 20th Century, he put his whole heart into the opera music reform, many valuable views on the reform of drama, and gradually formed his own opera thought, had a positive impact on the reform of traditional opera.

This paper makes research on the Ouyang Yuqian's opera reform from the perspective of music. Through the analysis of relevant historical materials, to Ouyang Yuqian's reform practice as the starting point, understanding and perspective of modern Chinese opera music to the process and characteristics. In the 20th century, with the introduction of western music, Development of Chinese music has produced significant changes, be the first to bear the brunt of Chinese traditional music is influenced by it. Especially before and after the "May 4th" new culture movement, discussion about the transformation of drama, then raises opera reform movement. Ouyang Yuqian is an important member of this movement, and is engaged in earlier and the oldest one.

The text is divided into three chapters: the first chapter of Ouyang Yuqian's art experience and the main achievements are summarized; The second chapter is the focus of this article, combing and analyzing Ouyang Yuqian in the may fourth new culture movement, anti-japanese national salvation and "double hundred policy" three periods of opera music reform theory and opera music practice. In addition, this chapter to Ouyang Yuqian Peking Opera melody "face peach blossom" with emphasis on the analysis of existing objects, discusses his opera music reform thought; The third chapter carries on the summary to the thought of Ouyang Yuqian's drama music reform.

At present, the research on Ouyang Yuqian opera reform has certain limitations, mainly concentrated in play writing and thinking of his drama research. As the author found that specializes in the visual inspection is not Ouyang Yuqian reform of opera music, mostly in Ouyang Yuqian or Ouyang Yuqian research related books and articles. The music occupies an important position in the opera , including vocal and instrumental music , Ouyang Yuqian reformed opera music that we can not be ignored. Based on Ouyang Yuqian's opera music reform literature to conduct a comprehensive collation and interpretation, combining with the music scores, using the method of music historiography and literature see Ouyang Yuqian at different stages under the background of the opera music reform thought.

Key words: Ouyang Yuqian; opera music reform; Shanghai Peking
Opera

目 录

摘要.....	I
Abstract.....	III
绪 论.....	1
一、研究现状及意义.....	1
(一) 研究现状.....	1
(二) 研究意义.....	4
二、研究方法与写作思路.....	5
第一章 欧阳予倩的艺术经历及其成就.....	6
第一节 艺术初始期.....	6
一、童年爱好.....	6
二、留学日本.....	6
第二节 艺术发展期.....	7
一、初编话剧.....	7
二、编演京剧.....	8
三、首尝电影.....	9
第三节 艺术成熟期.....	9
一、桂剧改革.....	9
二、戏剧教育.....	10
三、研究舞蹈.....	10
第二章 欧阳予倩的戏曲音乐改革.....	12
第一节 学习西乐思潮下的戏曲音乐改革.....	12
一、时代背景.....	12
二、基于传统的创新.....	14
第二节 革命音乐思潮下的戏曲音乐改革.....	19
一、时代背景.....	19

二、“革命化”转型.....	20
第三节 “双百方针”背景下的戏曲音乐改革.....	31
一、时代背景.....	31
二、“百花齐放、推陈出新”	32
第三章 欧阳予倩的戏曲音乐改革思想.....	44
第一节 原则——立足传统，勇于创新.....	44
一、立足传统.....	45
二、勇于创新.....	45
第二节 特征——现代化.....	46
一、音乐美学观.....	47
二、创作主体与创作方式.....	48
三、音乐形态.....	48
第三节 基点——海派京剧.....	49
一、五音联弹.....	50
二、采用西洋乐器.....	50
第四节 创新——海纳百川.....	51
一、唱腔.....	51
二、器乐.....	51
第五节 模式——新文人.....	52
一、重视剧本创作.....	53
二、推行导演制.....	53
三、革新戏曲音乐.....	54
结 语.....	55
主要参考文献.....	56
附录.....	58
后记.....	59

绪 论

一、研究现状及意义

(一) 研究现状

长期以来,对欧阳予倩先生的研究一直被受关注。由于他横跨多个艺术领域,因而研究成果非常多,包括戏曲、话剧、电影、舞蹈等。从现有的研究来看,杨尚昆整理的《欧阳予倩全集》(共6卷),是研究欧阳予倩最为重要的依据,它包括了欧阳予倩的戏剧创作、回忆录、发表的文章等。另外,有关欧阳予倩戏剧领域资料编纂的较为全面的著作是《中国文学史资料全编(现代卷)-欧阳予倩研究资料》(苏关鑫编.知识产权出版社.2009),内容包括欧阳予倩的生平与戏剧活动、戏剧创作与戏剧主张等五部分。欧阳予倩可称为“全能的艺术大师”,在艺术的多个领域均有涉及,并作出了贡献。以下按照话剧、电影、舞蹈、戏曲四个方面概括其研究动态:

1. 话剧

欧阳予倩在话剧史上有着杰出的贡献和地位。夏衍曾说“中国话剧有三位杰出的开山祖,这就是欧阳予倩、洪深和田汉”。有关欧阳予倩话剧的研究可大致分成三类:一是通过欧阳予倩的话剧反映整个话剧运动艺术特色和文化环境的研究,如:《欧阳予倩和他的“真戏剧”:从一个伶人看中国现代戏剧》(陈珂编.学苑音像出版社.2007)、《欧阳予倩与文明戏——兼论文明戏时代的观众及戏剧文化环境》(陈珂.戏剧艺术.2006,4)等;二是有关欧阳予倩的戏剧创作和戏剧思想吸收和借鉴西方戏剧思想的研究,如:《论欧阳予倩戏剧艺术的日本观照》(梁爽.重庆师范大学.2010)、《一座典型的金桥》(阙筱静.福建师范大学.2007)、等;三是对欧阳予倩的话剧剧本进行分析的研究,如:《欧阳予倩剧作〈回家以后〉的人文主义意蕴》(张彦同.四川戏剧.2007,6)、《论欧阳予倩话剧结构艺术的民族化特色》(周国良.中国现代文学研究丛刊.1997,4)等。

2. 电影

电影方面, 欧阳予倩以回忆录的形式写了《电影半路出家记》(欧阳予倩著, 中国电影出版社, 1962), 讲述了他的电影之路。虽然欧阳予倩在电影方面是“半路出家”, 但他对中国早期的电影理论发展具有不可磨灭的作用。有关研究欧阳予倩电影的文章较少, 主要对欧阳予倩的电影思想和理论在早期电影发展时期的影响进行探讨。如《欧阳予倩的早期电影思想》(酆苏元, 当代电影, 1998, 2)、《从“影戏”到“电影”——谈欧阳予倩对我国电影理论发展的贡献》(李晋生, 电影创作, 1996, 1)等。

3. 舞蹈

欧阳予倩涉及到舞蹈领域是在建国后, 他主编的《唐代舞蹈》(欧阳予倩主编, 上海文艺出版社, 1980)和《全唐诗中的乐舞资料》(中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组, 人民音乐出版社, 1996)为研究我国唐代舞蹈史提供了宝贵的史料。另外, 还有一些有关欧阳予倩对研究中国古典舞发展历史和对中国当代舞蹈所作出贡献的论文, 如《当代中国古典舞发展轨迹之探究》(邱晓晨, 山东师范大学, 2008)和《中国古典舞之发生研究》(车延芬, 中国艺术研究院, 2006)、王克芬《欧阳予倩与中国当代舞蹈——忆恩师欧阳予倩的谆谆教诲》(王克芬, 北京舞蹈学院学报, 2005, 4)等。

4. 戏曲

学术界对欧阳予倩在戏曲上所作贡献的研究最为丰富, 特别是戏曲改革。以下就有关欧阳予倩在戏曲改革活动和戏曲改革思想上的已有研究做概括性的梳理:

(1) 戏曲活动(改革)

欧阳予倩的戏曲活动主要包括剧本创作、表演、导演、教育等方面。1915年, 欧阳予倩正式下海成为职业的京剧演员, 编、导、演了大量的京剧剧目, 以“红楼戏”最为突出, 欧阳予倩所写的回忆录中记录了“红楼戏”的剧本创作和表演等情况; 另外, 在《“红楼”戏曲演出史稿》(朱小珍, 上海戏剧学院, 2010)和《京剧“红楼戏”改编研究》(裘宁宁, 温州大学, 2010)等文中将欧阳予倩的“红楼戏”剧本创作和剧本结构等放置在“红楼戏”发展史中进行研究。

对欧阳予倩戏曲改革活动的研究主要集中在戏曲创作和戏曲教育两方面：

戏曲创作：对欧阳予倩戏曲创作的研究集中在桂剧和红楼戏上。（桂剧）《欧阳予倩与桂剧改革》（广西艺术研究院，广西社会科学院主编，广西人民出版社，1986）一书集合了欧阳予倩论桂剧改革、桂剧改革原因和欧阳予倩改革桂剧的功绩三方面内容，是研究欧阳予倩桂剧改革较全的书目。此外，还有对欧阳予倩的剧本结构和表演、导演艺术进行专题研究的文章，如《中西方戏剧碰撞与交流的美学通融—论欧阳予倩整理、编创桂剧的艺术特征》（朱江勇，山西师大学报（社会科学版），2012，2）、《抗战时期欧阳予倩在桂林的戏剧创作与导演艺术》（李江，刘丹君，广西教育学院学报，2011，5）等。（红楼戏）有关欧阳予倩“红楼戏”的研究，主要是在剧本、表演和思想方面，如《欧阳予倩与他的“红楼戏”——兼评其戏曲剧本创作和演剧艺术特色》（陈珂，戏曲艺术，2008，4）、《欧阳予倩的〈红楼梦〉京剧及其戏曲改革》（王琳，戏曲艺术，2004，2）和《论欧阳予倩戏曲改革的理论和实践》（陈建军，戏剧—中央戏剧学院学报，2006，3）、《欧阳予倩和红楼戏》（曲六乙，上海戏剧，1963）等。

戏曲教育：欧阳予倩在南通伶工学社时期就开始了他的戏曲教育工作，在戏曲教育上他经历过失败，但他不曾放弃，并且一直热衷于此，做出了较大的贡献。

《开榛辟莽——欧阳予倩在南通的戏剧改革研究》（周莹莹，南京航空航天大学，2011）、《南通伶工学社的兴衰及启示》（傅谨，戏剧（中央戏剧学报），2010，1）等大多数文章主要对欧阳予倩在南通时期戏曲改革所作出的贡献和失败的原因进行研究。

（2）戏曲思想

欧阳予倩对中国传统戏曲的认识在不断的发生变化，如《欧阳予倩和他的“真戏剧”》（陈珂编，学苑音像出版社，2007）、《欧阳予倩的戏曲改革理论和实践》（陈建军，戏剧—中央戏剧学院学报，2006，3）都提到了欧阳予倩对中国传统戏曲的认识是一个由模糊甚至否定的态度到逐渐成熟和肯定传统戏曲的发展过程。另外，《欧阳予倩戏剧思想初探》（蔡美云，戏剧，1999，2）一文从欧阳予倩现实主义戏剧观的确立、戏剧教育思想、对舞台艺术的美学追求、对话剧民族化问题的探讨

四方面论述了欧阳予倩的戏剧思想,并从欧阳予倩对传统戏曲的认识和桂剧改革的成就论述其戏曲改革的理论和实践,最后对欧阳予倩的戏剧思想进行了探源。基于此,笔者将学术界研究欧阳予倩戏曲思想探源、戏曲美学思想和戏曲改革观的文献进行梳理:

戏曲思想探源:《论欧阳予倩戏剧艺术的日本观照》(梁爽.重庆师范大学.2010)、《日本歌舞伎与欧阳予倩戏剧》(靳明全.华中师范大学学报(人文社会科学版).2003,3)、《兼美的整合之路:论欧阳予倩戏剧美学思想及实践》(王雪.戏剧文学.2009,10)、《欧阳予倩的戏剧思想初探》(蔡美云.戏剧.1999,2)等,这些文章主要论述欧阳予倩戏剧思想形成的原因与日本戏剧理论的关系。

戏曲美学思想:有关研究欧阳予倩美学思想的文章主要是就其唯美主义和现实主义的思想,如《论欧阳予倩早期艺术人生中的唯美主义》(陈建军.戏剧(中央戏剧学院学报).2012,2),该文从欧阳予倩的人生态度和“红楼戏”创作两个方面来论述早期的唯美主义思想;《欧阳予倩和红楼戏》(曲六乙.上海戏剧.1963,Z1)一文中提出欧阳予倩剧本创作划清界限的标志不是什么唯美主义而是现实主义,他认为其戏曲内容反映了现实的状态。

戏曲改革思想:欧阳予倩发表了很多有关戏曲改革的文章,均在《欧阳予倩全集》(4、5卷)(杨尚昆著.上海文艺出版社.1990)中可见。如:《予之戏剧改良观》(1918年)、《戏剧改革之理论与实际》(1929年)、《再谈旧戏的改革》(1938年)、《改革桂剧的步骤》、《改革旧戏的步骤》(1940年)等,这些改革理论成为人们研究欧阳予倩改革的重要依据。目前,研究欧阳予倩戏曲改革思想的文章比较多,如《欧阳予倩的戏曲改革观》(王安葵.戏曲艺术.2009,3)一文对欧阳予倩戏曲改革观的形成过程进行了论述;《中西方戏剧碰撞与交流的美学通融—论欧阳予倩整理、编创桂剧的艺术特征》(朱江勇.山西师大学报(社会科学版).2012,2)等文章研究欧阳予倩戏曲改革中体现的中西方戏剧交流思想。

(二) 研究意义

基于以上的分析和就笔者目检,还未发现专门研究欧阳予倩戏曲音乐改革的文章,大都是散见于欧阳予倩或研究欧阳予倩的相关论著和文章中,如:《欧阳予倩与桂剧改革》(广西艺术研究院,广西社会科学院主编.广西人民出版社

社.1986)、《一座典型的金桥》(阙筱静.福建师范大学.2007)、《广西戏曲音乐简论》(中国音协广西分会,广西艺术研究所.广西民族出版社.1985)、《论欧阳予倩戏曲改革的理论和实践》(陈建军.戏剧-中央戏剧学院学报.2006,3)、《京剧音乐介绍》(刘吉典编著.音乐出版.1960)、《戏曲艺术实验室里培育的《人面桃花》——记欧阳予倩老师晚年一次表、导演艺术实践》(樊放.人民戏剧.1979)、《南通伶工学社的兴衰及启示》(傅谨.戏剧(中央戏剧学报).2010)、《京剧音乐介绍》(刘吉典编著.音乐出版.1960)《焦菊隐戏剧散论》(焦菊隐.中国戏剧出版社.1985)等。欧阳予倩对戏曲音乐改革方面所作出的努力和贡献是我们不容忽视的。新中国成立后,欧阳予倩虽以从事话剧教育工作为主,但在戏曲音乐改革思想方面逐渐成熟,在他发表的文章《百花齐放中的桂剧》(1952年)、《中国戏曲研究资料初辑序言》(1954年)、《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》(1955年)等可发现这一点。另外,在他的戏曲评论的文章中,如:《看了〈金玉奴〉的一点感想》、《〈红霞〉开了昆曲的新生面》、《再看川剧〈秋江〉》等更是能够体现出他当时的戏曲音乐改革思想。因此,笔者本文将学习西乐思潮、革命音乐思潮和“双百方针”三个时期研究欧阳予倩戏曲音乐改革,望对20世纪上半叶戏曲音乐发展的研究有一定的意义。

二、研究方法 with 写作思路

本文对有关欧阳予倩戏曲音乐改革的文献资料进行全面的整理和解读,结合曲谱,运用音乐史学和文献学的方法研究欧阳予倩在不同阶段背景下的戏曲音乐改革。本文将按照以下思路进行写作:

第一,对欧阳予倩的艺术生平经历有一个整体的把握,呈现出欧阳予倩立体的从艺生涯;

第二,梳理欧阳予倩在学习西乐思潮、革命音乐思潮和“双百方针”三个时期的戏曲音乐改革实践活动及创作,以新中国成立后重新整理的京剧《人面桃花》为重点分析对象,研究他的戏曲音乐改革历程。

第三,通过分析欧阳予倩戏曲音乐改革的实践过程和整理相关理论的文章,运用“以知带行”的方法总结欧阳予倩的戏曲音乐改革思想。

第一章 欧阳予倩的艺术经历及其成就

欧阳予倩(1889-1961)，湖南浏阳人，出生于书香门第的官宦之家。祖父欧阳中鹄，是清末一位著名学者，曾经出任过广西桂林的知府，谭嗣同、唐才常都是他的学生。欧阳予倩从小就受到很好的教育，长辈都希望他能继承先辈走进官场，但欧阳予倩从小喜欢戏曲，并具编演天赋。在留学期间，接触到与国内不同的戏剧，更是引发了他的兴趣。回国后，他不顾家人的反对，坚持在上海当“戏子”，开始了他的艺术生涯。在欧阳予倩的从艺生涯中，以戏曲和话剧为首，并涉及电影和舞蹈，在各个艺术领域都做出了突出的贡献。欧阳予倩的艺术道路大体上经历了以下几个阶段：

第一节 艺术初始期

一、童年爱好

欧阳予倩身处官绅家庭，家教非常严格，因而他只能在读书之余偶尔从堂会中看到戏，但依然不能消退他对戏曲的兴趣。每当看完演出后，经常模仿舞刀弄杖的表演，有时还邀请弟弟、妹妹、姑姑等人一起演戏。在编戏过程中，欧阳予倩懂得如何运用道具才会像戏，“姑姑说饭不宜吃冷的，我说热饭不像戏。又因为用真的竹筷子不觉得有趣，就从香炉里拔了一把香棒儿当筷子。舞台装置呢，有的是敬神的蜡烛，弄来几对”^①。这出编演于童年时代的戏，被欧阳予倩认为是当时最得意，最精彩的一出，这也为他之后的艺术创作做了很好的铺垫。

欧阳予倩在少年时期，就已经显示出他优异的艺术资质。但当时处在社会动荡、新旧社会交替时期，欧阳予倩又受到曾祖父欧阳中鹄和他的老师唐才常、谭嗣同新思想的影响，使他将注意力从戏曲转向了社会，抱有一腔热血，努力学习。在欧阳予倩九岁时，发生了戊戌变法运动，他的老师谭嗣同和唐才常相继被害，其心灵受到很大的震动。因而，为寻求救国之路，留学日本。

二、留学日本

① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第6卷) [M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第3页.

欧阳予倩留学日本之初,由于身负救国的强大抱负,一心想着学陆军。但后来在日本接触到了春柳社的新兴戏剧,给了他很大的启发,他看到进步的艺术可以起到唤起民众的作用,因而下定决心投身到戏剧事业。同时,在他看完由李叔同、曾孝谷等演的话剧《茶花女》后,他感受到戏可以只演一幕,也能呈现出整个剧本情节,这种西方的编剧手法影响了他之后在戏剧上的创作。1909年,在东京演出的《热血》可以说是欧阳予倩真正走上演员生涯的一部作品。在春柳社期间,欧阳予倩不但参演话剧,而且跟着吴我尊、谢抗白等人学唱青衣,演出了京剧《桑园会》(1909年),在日本留学生中受到了很大的欢迎。这段时期的表演和学习使得欧阳予倩积累了创作和舞台经验。

欧阳予倩回国后,在戏剧事业上的许多功绩,都与他早年留学日本接触到日本歌舞伎、新剧等有着紧密的联系。譬如,他在日本观演话剧后,认为该种表演形式不仅能反映生活而且能打动人心,便将话剧灵活的引进我国;又如,将日本歌舞伎的表演方式、表演技巧、舞台设置等创造性地运用于自己的戏剧创作与舞台表演上,将日本歌舞伎的“花道”、“转台”等舞台形式引入我国戏剧舞台,丰富了我国戏剧的舞台装置。夏衍指出:“中国话剧有三位杰出的开山祖,这就是欧阳予倩、洪深和田汉。”^①。可见欧阳予倩在话剧史上的贡献和地位。

第二节 艺术发展期

一、初编话剧

欧阳予倩1910年回国,正值局势动荡时期。辛亥革命爆发后,应陆镜若之邀赶赴上海参加新剧同志会,演出了《家庭恩怨记》、《猛回头》、《热血》、《不如归》和编写了《运动力》等话剧,其余的时间则跟着筱喜禄、江梦花等人学习,加强自己的唱工。1913年,新剧同志会应邀到长沙参加戏剧组织——社会教育团。不久后,由于意见不合,新剧同志会便脱离社会教育团,以文社的名义继续演剧。此期间,欧阳予倩自编自演了红楼戏《鸳鸯剑》,饰演尤三姐,这是他第一出取材于《红楼梦》的戏,大受欢迎。但不久后,文社被认定是革命机关,便

^① 陈珂编. 欧阳予倩和他的“真戏剧”: 从一个伶人看中国现代戏剧 [M]. 北京市: 学苑音像出版社, 2007. 07. 第1页.

遭到军阀政府查封。欧阳予倩和陆镜若等人不得已又返回上海重新组织了春柳剧场。当时上海的演剧十分的活跃，一些文明戏剧团变得市侩主义，春柳剧场则是忠于艺术，不趋炎附势，不在台上卖弄噱头，演出了《迦茵小传》、《复活》等剧，欧阳予倩还编演了《大闹宁国府》等。但以这种表演理念所演出的作品得不到观众的喜欢，上座率很低，从而导致经费无着落，春柳剧场的内部矛盾也开始加剧。1915年，欧阳予倩编演了一场三幕悲剧《神圣之爱》，由他和陆镜若、吴我尊、马绛士四人合演。此后，春柳剧场成员便相继离开，春柳剧场宣告解散。

1929年3月，欧阳予倩来到广东，任广东戏剧研究所的所长。在此期间创作了大量的话剧作品，如独幕剧《屏风后》、《小英姑娘》、《买卖》等，歌剧《杨贵妃》、《刘三妹》等。

二、编演京剧

欧阳予倩的艺术生涯是从编演话剧开始的，但他从小就痴迷于戏曲。留学日本时，在春柳社跟吴我尊等人学习青衣。回国后，他在编演话剧的同时，一直不忘提高自己的唱工，通过吴我尊的介绍，结识了陈祥云（“海派京剧”发起人之一夏月珊的弟子）、江紫尘、林绍琴等京剧名伶，向他们请教并努力的学习京剧。另外，还师从薛瑶卿学习昆曲，欧阳予倩在昆曲上的造诣大半是由他所教，为后来的昆曲表演和评论昆曲创作奠定了基础。

欧阳予倩在京剧艺术上，可以说是半路出家。1914年，春柳剧场宣告解散后，欧阳予倩便抱着“挨一百个炸弹也不灰心”的决心在上海第一台正式下海成为职业京剧演员，一直到1929年自编自演了最后一部京剧《潘金莲》，才退居到第二线。这15年的职业京剧演员生涯，使得欧阳予倩形成了自己独特的风格，并且有很多的成果，特别是他创作的京剧“红楼戏”，有《黛玉葬花》、《馒头庵》、《晴雯补裘》、《宝蟾送酒》、《黛玉焚稿》、《鸳鸯剑》、《大闹宁国府》等，但很可惜的是现存剧本仅有4部：《馒头庵》、《黛玉焚稿》；合编的2部：《黛玉葬花》、《晴雯补裘》。这些“红楼戏”作品是用京剧形式编写、用新剧的分幕方法来表演的，他删去了过场戏，使得故事情节集中完整。这些演出剧目在当时产生了很大的反响，此时与梅兰芳并称为“南欧北梅”。1918年至1921年，欧阳予倩受

张謇之邀来到南通创办伶工学社,建立更俗剧场,另外还编写了京剧《人面桃花》。建国后,欧阳予倩重新整理该部作品,并且是唯一一部保存的较为完整并且具欧派特色的作品。

三、首尝电影

1919年到1921年,欧阳予倩受张謇之邀在南通进行戏剧改革,后来由于与一些士绅有意见分歧,便离开南通来到上海。之后,欧阳予倩结识了周信芳等人,一起在第一台演出,但痛风症的缠绕以及靠借债过日子的生活使得欧阳予倩不再想登台卖艺。1926年便和导演卜万仓去民新影片公司当编剧。欧阳予倩虽在电影上是“半路出家”,但他不断的在实践中摸索,编写了《玉洁冰清》、《开天辟地》、《小玲子》、《天涯歌女》、《三年以后》、《光不住的时光》等影片;其次,他对电影编导的许多技术和技巧处理的看法和观点,都具代表性,包括他撰写的《民新影片公司宣言》、《影戏脚本采择之标准》、《导演漫谈》和《导演法》等文章,一定程度上反映了中国早期电影理论的某些重要特点。1934年秋,他从日本返回上海,刚成立不久的新华影业公司邀请欧阳予倩作为他们编导,这也使得欧阳予倩延续了他在二十年代从艺电影行业的路子。期间,为他们编导了《新桃花扇》,这是欧阳予倩拍的第一部有声影片。之后,相继在明星公司和联华影业公司当电影编导。1937年,抗日战争全面爆发,欧阳予倩全力以赴的为电影界和戏剧界救亡协会奔走,编写了京剧《梁红玉》、《桃花扇》和电影剧本《木兰从军》,这些都是借古喻今的作品,具有强烈的爱国意识。欧阳予倩因此也受到了汉奸、特务的种种威胁,不得不离开上海来到香港。1938年5月,刚到香港不久,便接到广西大学校长、留日旧同学马君武的来信,邀请他到广西从事桂剧改革的工作。

第三节 艺术成熟期

一、桂剧改革

抗日战争爆发后,欧阳予倩怀着理想与抱负来到桂林进行戏剧改革。一到桂林,便为桂剧戏班排了一出《梁红玉》,轰动了整个桂林。但此时马君武和欧阳予倩的戏曲改革意见出现了分歧,便离开桂林回到香港。1939年,马君武再次邀请欧阳予倩来桂林主持广西省立艺术馆,并且将整个桂剧团交给他主管。欧阳

予倩接管后，对此剧团进行整顿，并且正式命名为“桂剧实验剧团”，欧阳予倩任团长。1940年，欧阳予倩为了培养更多优秀的桂剧表演人才，开办了桂剧学校，规定文化要与音乐并进，大力提高学生的知识素养水平。在从事桂剧改革的这几年，欧阳予倩整理和改编了《桃花扇》、《木兰从军》、《广西娘子军》、《人面桃花》、《渔夫恨》等桂剧，致力于抗日救国的宣传。

欧阳予倩在桂林期间，对桂剧的内容和形式都进行了改革，给了桂戏一个崭新的面貌。在改革的全过程中，他严格的按照自己的指导思想去做：在编剧上，打破旧时平铺直叙手法，使场面简洁而有力，删去过场戏、避免重复的戏；在表演上，要求演员应注意剧情的发展和抓住剧的中心；舞台装置打破中间一张桌子、一张椅子的呆板方式；音乐方面采用新的曲调，改变锣鼓管弦的应用等。

1946年欧阳予倩离开广西到上海，在桂林生活和战斗的七年，不仅对欧阳予倩的戏剧创作产生了重要影响，而且深深的影响了他的政治思想。

二、戏剧教育

1949年，北平和平解放，欧阳予倩离开香港来到北京，受邀参加了中国人民政治协商会议，并受命筹建国立戏剧学院。1950年4月，国立戏剧学院被命名为中央戏剧学院，欧阳予倩任院长，直至1962年去世。这十多年间，欧阳予倩不仅侧重于培养艺术人才，而且为开展国际文化交流，特别是中日文化交流上作出了贡献，曾与梅兰芳、马少波等先生一起出访，为发扬我国京剧及扩大中国戏剧对世界的影响做了大量的工作。此外，欧阳予倩花了不少精力总结自己的毕生的艺术经验，编纂了话剧、戏曲、电影剧作和理论著作等，如《回忆春柳》、《谈文明戏》、《电影半路出家记》、《一得余抄》、《唐代舞蹈》。

三、研究舞蹈

欧阳予倩不仅在戏曲、话剧、电影方面有所贡献，对古代舞蹈的研究也作出了很多的努力。欧阳予倩认为中国的舞蹈艺术自古以来就极为丰富，极为优美，把握住中国舞蹈艺术的发展轨迹并且总结出经验，可为舞蹈艺术的发展提供宝贵的参考资料。1958年9月欧阳予倩主持编写了《全唐诗中的乐舞资料》，把全唐诗中四万八千多首诗中有关服饰、音乐、舞蹈部分摘录下来，加以分类和说明。除此之外，还指导编写了《唐代舞蹈》，并撰写了引言、总论和结语。

从以上看出欧阳予倩的艺术经历是较为曲折的，但他始终抱着“挨一百个炸弹也不灰心”的决心走在这条道路上。不论是在戏剧、电影，还是舞蹈方面，他都是“半路出家”，经过不断的实践取得了一定的成就，特别是在戏剧上。在话剧界，他与洪深、田汉被誉为杰出的开山祖；戏曲界，他与梅兰芳并称为“南欧北梅”，并且是当时从事戏曲改革的先锋。以下从欧阳予倩的戏曲音乐改革来进一步探讨他的艺术成就和思想。

第二章 欧阳予倩的戏曲音乐改革

欧阳予倩在戏曲改革方面的成就是尤为显著的。易庸先生曾在《读欧阳予倩的旧剧作品——兼论旧剧改革》一文中评价：“在旧剧改革运动中，站在前后两个阶段之间（抗战以前与抗战以后）从事最早也从事最久的，是剧坛宿将欧阳予倩先生。欧阳先生不但立于这两个阶段之中，而且远在改革运动前期的旧剧改良时代，就已经领袖群伦，成为最进步的一翼；直到现在，欧阳先生仍是这个新改革运动中的领导人之一”^①。欧阳予倩的戏曲创作和改革实践，为中国戏曲的创新和发展奠定了坚实的基础。因此，研究欧阳予倩的戏曲音乐改革，能够反映出20世纪（特别是上半叶）以欧阳予倩等人为一派的戏曲改革历程和思想。

欧阳予倩的整个戏曲音乐改革，其思想和实践活动主要受学习西乐思潮、革命音乐思潮和“双百”方针的影响，随之发生着不同的变化。

第一节 学习西乐思潮下的戏曲音乐改革

一、时代背景

二十世纪初，资产阶级维新派和革命派分别以改良和革命为号召相继走上中国的政治舞台，力求救亡图存。以康有为、梁启超、陈独秀、蔡元培等为代表的先进知识分子，通过诗、文、小说、戏曲等文学形式向民众灌输文明思想，兴起了一场关于批判封建旧思想旧文化、引进和学习西方新文化的运动。

“所谓学习西乐思潮，是指这一时期在受学习西方文明的社会思潮的影响下，主张以西方为师，学习西方音乐文化的思潮”。^②清末民初，学习西乐思潮存在不同的主张：一是用西方音乐代替中国传统音乐的最激进的“全盘西化”思想；二是在学习西乐的基础上改良中国音乐的“西体中用”思想；三是在继承传统的基础上学习引进西乐的“中体西用”思想。戏曲音乐的发展理应也会受其影响，继而推动了戏曲音乐改良运动和引发了一场“旧剧改革”之争。

① 苏关鑫编. 中国现代文学史资料汇编(乙种)——欧阳予倩研究资料[M]. 北京市: 中国戏剧出版社, 1988. 01. 第339页.

② 冯长春. 20世纪上半叶中国音乐思潮研究[D]. 中国艺术研究院, 2005. 第31页.

（一）戏曲改良运动

20 世纪初，在学习西乐的思潮下，随着西洋话剧的传入，一种新的艺术形式——新剧（文明戏）兴起于各大城市，有力地推动了戏曲改良运动。

近代戏曲改良运动聚集着很多对传统戏曲甚是关注的文学家、思想家、艺术家等群体^①：一是以梁启超和陈独秀为首的直接倡导和推动戏曲改良思潮的思想家和政治家，他们不仅积极的倡导戏曲改良，成为改良运动的“拉幕者”，而且还投身于戏曲文学的创作，对近代戏曲改良运动的发展起了很大的作用；二是以汪笑侬和梅兰芳等为首的职业戏曲伶人和表演艺术家。首先，是以汪笑侬、潘月樵等为代表的上海京剧改良团体，在内容上，他们编演贴近生活、针砭时弊的时装新戏，以及移植外国剧目或依据外国故事和当时事实所编的剧目；在形式技巧上，他们大胆的革新，运用机关布景、裁截长过门、运用时调和多种演唱形式的唱腔等，这一派被称之为“海派”。其次，是以梅兰芳为代表的艺术表演家，他突破了京剧青衣和花旦的严格区分，并将其逐步统一，创作了许多优秀的“古装新戏”；三是吴梅和齐如山等为代表的戏曲理论家，他们对总结戏曲改革理论和改革实践中的得失起着重要的作用。

戏曲改良运动的推动，不但使得戏曲的内容和形式有所革新，并且使得班社和剧场纷纷建立起来。例如：1909 年的成立的资产阶级革命文化团体“南社”、1905 年上海潘月樵及夏氏弟兄组织的“新舞台”、欧阳予倩等发起的“春柳社”、1919 年张謇、欧阳予倩在南通建立的“更俗剧场”等。

（二）旧剧改革之争

五四运动是一场反封建的新文化运动，不论在思想上、个性上都呈现出前所未有的开放性。运动前后，在戏曲改良运动和欧美各种社会、文艺、戏剧思潮的影响下，一批上海的新文化运动知识分子关注到京剧的发展，便以著名的革命刊物《新青年》为主要阵地，就传统戏曲革新问题展开了一场激烈的讨论。此次讨论出现了全盘肯定与全盘否定两种截然相反的态度：钱玄同、胡适、刘半农等人批判与否定旧剧，认为应该彻底清除，并用西方话剧来代替中国传统戏曲；而张

^① 此观点来源于马跃敏《近代戏曲改良运动》一文

厚载等人却认为应该对旧剧予以保留和继承。这一问题的提出对京剧界是一个很大的冲击，并且对京剧的革新有其重要的历史意义。

欧阳予倩改革中国传统戏曲的基本思想是“基于传统的创新”。虽然在“五四”运动时期，有短暂的崇拜西洋音乐，但其主导思想亦是立足于传统，并且认为旧剧改革刻不容缓。

二、基于传统的创新

1916年，欧阳予倩开启了他的京剧职业演员之路，不久之后便开始编演京剧。留学日本时，接触了西方的戏剧艺术，积累了一定的话剧表演经验，基于此和对中国传统戏曲的热爱，欧阳予倩能够客观的借鉴西方戏剧理论，从一个崭新的角度来重新审视传统京剧。此时他认为想要使旧剧得到保存，就应该符合现代社会的需求，对内容和结构进行革新，并充分的反映现代社会。

音乐在戏剧中的重要性是不容忽视的。欧阳予倩认为“一出戏有一出戏的情感，一出戏有一出戏的性质，便应当一出戏有一出戏的音乐”^①。每出戏表达的内容和形式不同，音乐也应不同。欧阳予倩在1929年发表的《戏剧改革之理论与实践》一文中主张对中国戏剧进行全面的革新，他认为当时的二黄戏已经渐渐衰弱，内容、表演形式和音乐都已不适应社会的需求，得从根本上进行改革，并详细的阐述了他对剧本、音乐、动作、舞台装置、化妆与服装改革的具体想法。在戏曲音乐改革实践上，他作了以下工作：

（一）整理旧时音乐

欧阳予倩认为近代现有的戏曲音乐已经不适用时代的精神和剧中的情感，比如幕与幕之间的间歇，音乐不是随意的停下来即可，由于它与全剧的精神有密切的关系，应该成自然的段落，更好连接或烘托剧情的发展；其次，他认为歌词最好能改成长短句，可以从一个字到八九个字长长短短、错杂成章的安排，这样能使情感表达的更加自由。

对现有戏曲的状况，欧阳予倩认为必须进行革新，而音乐是最关键、最困难的要素。同时他提出了“治本的办法是将中国古今的音乐算一回总账，根本整理

^① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第4卷) [M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第24页.

一下,再把各处的民间音乐,集拢来铸过一下,改造乐器,厘定乐谱,订正标准音,参考西乐而编制中国的和声学”^①的理论。欧阳予倩从未学习过作曲,但他却能够在西方音乐传入之时,较早提出“和声中国化”的问题,这便是难能可贵的。而这一理论的提出,显示出他已经注意到了中国音乐和声上的民族风格问题,并且强调音乐家们在学习欧洲的和声技法后,应较好的融进我国的民族音乐中,逐步改造成符合我国民族民间多声音乐创作的技法,这和赵元任提出的“和声中国化”问题有所相同。此外,欧阳予倩在戏曲音乐创作中运用民间曲调来进行创作,如在1919年编排的时装新戏《哀鸿泪》中“卖西瓜”唱段,就吸收了两支民间曲调,一支是《苏州春调》,另一支是《满江红》^②。

(二) 编写“红楼戏”

欧阳予倩不仅提出了整理旧时音乐的主张,而且还编写了京剧,特别是“红楼戏”。当时编写“红楼戏”的还有梅兰芳、程砚秋等人,但欧阳予倩是编演红楼戏最多的一位京剧大师。这也是他把京剧从内容到形式进行改革的最初尝试,包括编剧、音乐、表演、舞蹈、导演等方面。欧阳予倩自演京剧以来,编写的红楼剧目有:《鸳鸯剑》、《宝蟾送酒》、《馒头庵》(作于1916年)、《大闹宁国府》、《摔玉请罪》、《鸳鸯剪发》、《晴雯补裘》(作于1917年,与张冥飞合编)、《黛玉葬花》(作于1915年,与张冥飞、杨尘因合编)、《黛玉焚稿》(作于1917年)九出。现存剧本仅有四本:《馒头庵》、《晴雯补裘》、《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》,且现今在舞台上都已不存在。欧阳予倩编写的“红楼戏”属于古装新戏,其内容都是取材于《红楼梦》的故事情节。在音乐表现形式上,欧阳予倩在传统唱腔的基础上突破歌词的韵白程式,并且强调曲调应与剧情相融。

1. 突破韵白程式——《馒头庵》

突破歌词的韵白程式一直贯串于欧阳予倩的戏曲音乐创作中,即突破传统戏曲三三四或二二三的句式结构,用长短不一的曲词来代替。《馒头庵》是欧阳予倩编写的影响较大,并广为流传和演出的剧目。编写于1916年,又名《智

① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第4卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990.09.第56页.

② 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第6卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990.09.第277页.

能还俗》，取材于《红楼梦》第十五回“秦鲸卿得趣馒头庵”。欧阳予倩在人物、事件的处理上较为紧凑，并且具有完整性。内容描写的是秦钟和智能在馒头庵的相恋和幽会，后秦钟从庵里回来，不幸染病，智能放心不下，前来探视，事情被秦钟父亲发掘，便把智能押送官府问罪，对病重的儿子也严加训诫。秦父不但活生生拆散一对恋人，而且自己也一气身亡。秦钟既追念白发衰翁，又愧对薄命红颜，病情加重，临死前嘱托好友宝玉照顾智能，用以弥补自己的过失。欧阳予倩将秦钟缅怀与忏悔、留恋与绝望交并的情绪描写的淋漓尽致，并大力地抨击了不合理的社会制度。

在唱词方面，欧阳予倩运用了长短句的结构，使用通俗易懂的白话进行创作。如《馒头庵》【第二场】智能思念秦钟的唱段：

馒头庵内几星霜，似水流年消磨在经堂。
自遇秦郎奴的心波漾，一行一坐自思量：
待把衷情对他讲，又怕他是个薄幸郎；
即便他恩情金石样，他家是簪缨门第也不相当。
罢罢罢，收拾尘心无别望，今生不恋绮罗香。
可怜我木鱼敲破观音胀，只有黄泉是下场。

这段唱词虽然也有严整格式的存在，如“今生不恋绮罗香”，但大多为长短句的结构，这样便显得语句更加口语化，通俗易懂，这种处理方式既具备了剧本的文学性，又能适时代的需求。

2. 曲调与剧情相融——《晴雯补裘》

《晴雯补裘》是欧阳予倩和张冥飞于1917年合编的一部作品，全剧共三场。内容取材于第五十二回“勇晴雯病补孔雀裘”：贾母把珍贵的孔雀裘送给宝玉御寒，宝玉不慎，烧了一个洞，病中的晴雯连夜缀补，待告成之时，便气恹恹地倒在床上了。

欧阳予倩反对“明星制”，非常注意配角的重要性和演出的整齐性。现存欧阳予倩《晴雯补裘》的剧本，而演唱的曲谱仅存民国时期上海的京剧名伶潘雪艳的版本，潘雪艳是根据欧阳予倩的剧本所演唱的，唯一一个不同的地方就是【第

一场】当贾宝玉唤人给晴雯煮药时，晴雯急着阻拦时唱的一段曲子：

谱例 1：

5 5 5 5 3 0 0) | 【小 锣 凤 凰 头】 $\frac{1}{4}$ (0 | 5 5 | 5 5 | 3 0 | 5 5 |

8 2 | 1 1 | 6 2 | 1 1) | 6 | $\frac{1}{2}$ | 1 | 0 1 | 5 6 | 7 6 |

宝 二 爷 你 不 必 高

7 | $\frac{1}{2}$ 6 | 0 1 | 6 5 | 3 5 | 3 1 | 5 6 | 5 3 | 0 5 | 5 6 |

所 嗽。 些 小 感 冒 凉 无 妨。 夜 静

1 | $\frac{1}{2}$ 6 5 | 3 3 | 0 5 | 6 6 | 0 2 | 2 3 | 4 6 | 4 3 | 2 3 |

更 深 人 来 住。 旁 人 必 笑 我 太

此处潘雪艳所运用的是西皮流水板，而欧阳予倩的版本是用的西皮快板。西皮快板和流水般都是属于京剧声腔板式的一种，并且它们的唱腔结构基本一样，不同之处体现在节奏和速度上。西皮快板的速度比流水板更快一些，节奏急促，旋律更简化，基本上是一字一音。上例潘雪艳所演唱的为 $\frac{1}{4}$ 的节拍，此处表现的是晴雯急于阻拦的情绪，运用流水板和西皮快板都可，但是欧阳予倩运用的西皮快板可以更加表现出矛盾的尖锐性，音乐的戏剧性功能在此处得到了较好的体现。

(三) 融进西洋音乐元素

欧阳予倩在戏曲改革过程中，充分的借鉴和吸收西方的戏剧理论，特别是编剧手法。在音乐上，他一直认为可以在不违背中国传统音乐风格的基础上适当的吸收西洋音乐元素。譬如，在主持伶工学社和广东戏剧研究所期间都有所体现。

1. 伶工学社

清朝状元张謇是我国著名的实业、政治、教育家，他于 1919 年创办更俗剧场和南通伶工学社，并邀请欧阳予倩来南通共同进行戏曲改良。当时，欧阳予倩正在上海新舞台演出，这里的戏曲只注重舞台装置和滑稽的道白，因此他对这种演出现状很失望，便一度持着消极失意的心态。面对这种的现状，欧阳予倩想要改变的愿望十分强烈，便接受张謇的邀请来到南通进行戏曲改革。在南通这三年，欧阳予倩被聘为伶工学社的主任并担任教学工作，学校的规章制度和课程的设置都由他操办。他对京剧的形式与内容都进行了改革，并且重视戏剧的社会教育功

能,制定了“伶工学社是要造就改革戏剧的演员,不是科班”的教学宗旨,大力培养一批京剧改革的演员。那么,在他办伶工学社期间,不管在教学中还是实践中,较为明显的特点就是将西洋音乐元素融进戏剧改革中。

其一,伶工学社的校徽由欧阳予倩亲自设计,校徽图案呈现的是五线谱上画一支毛笔和一支钢笔,这也是当时欧阳予倩在戏曲音乐改革所要表达的“融贯中西”的思想。由于当时他受“五四”新文化运动的影响较深,并且读了一些进步的艺术理论和欧洲近代剧,就提倡将西洋歌剧的元素适当的融入到京剧表演中。他觉得京剧的器乐伴奏太单调,锣鼓嘈杂,必须进行改革,并且组织了一个西洋管弦乐团,偶尔在小型的戏曲表演中伴奏,但当时没有人支持他的做法,并且太操之过急,便未能成功。从欧阳予倩之后的改革实践看来,他的尝试并不是没有意义的,不仅让他自己吸取了失败的教训,也为后来戏曲音乐的改革作出了指引。在1962年京剧现代戏观摩演出时,京剧创作大胆的借鉴了管弦乐器,使戏曲音乐中的过门、伴奏与器乐曲都得到了前所未有的发展,大大增强了音乐的表现力,使得唱腔、演唱、演奏成为三足鼎立的态势。因而,管弦乐对戏曲音乐来说不是可有可无的,如果能够运用的恰当,便能够在戏曲音乐中扮演了相当重要的角色。

其二,欧阳予倩除了有组建西洋管弦乐队的想法外,在戏曲音乐教学方面,开设了民族音乐、西洋音乐、唱歌、舞蹈等课程,使学生能够接触到不同的艺术形式,并且能够发展学生的全面才能。为提高教学水平及培养京剧改革人才,欧阳予倩专门聘请许多优秀的教师来指导教学,如李叔同的弟子刘质平等,并且为学校购置了留声机、钢琴、手风琴和数张京昆剧的唱片。

2. 广东戏剧研究所

1928年冬,欧阳予倩受李济深(任潮)的邀请,赴广州筹建广东戏剧研究所,直到1929年2月,在精心的考察和规划下才正式的成立,欧阳予倩担任所长。该所“以创造适时代为民众的新剧为宗旨”^①,是一个专门的戏剧研究机关,分为总务、剧务、编纂三大块。在办学过程中,经营学校的费用一直处于不足的状态,但欧阳予倩为了学生们能够受到更好的教育,到处筹集资金,努力的创办

^① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第6卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990. 09. 第423页.

了音乐学校, 希望能培养出优秀的戏剧人才。此外, 研究所内还设立了一个小型剧场, 供学生们演出用的。但在 1931 年时, 研究所被要求停办。

在主持广东戏剧研究所期间, 欧阳予倩认为音乐虽不能一时实现整个的改革, 但是可以注入新的血液。所以他在创办戏剧学校的歌剧班和音乐学校时, 就根据这个原则, 在戏剧学校的课程编配上, 将音乐作为独立的一门课程, 并且在前两个学期要求至少学习一种乐器, 包括很多西洋乐器和西方作曲理论在内。音乐学校的学科设置分为必修科(党义、读谱、乐理、和声学、音乐史、艺术论)、主科(唱歌、钢琴、小提琴、中提琴、低音提琴、大提琴、横笛、高音箫、低音箫、大喇叭、小喇叭、大号、小号、竖琴)、副科(英文、法文、体育)等。另外, 欧阳予倩将音乐学校的宗旨定为“以培养音乐专门人才, 创造中国新音乐, 促成新歌剧之实现”^①。

除组建管弦乐队之外, 欧阳予倩认为中国传统戏曲音乐的乐队讲究少而精, 但难免会感觉到在表现戏剧性情节上还有些不够, 尤其是在音色上, 显得单调和不足, 缺乏表现力和感染力。1934 年他去欧洲、日本考察, 实地观摩了西方的歌剧, 有了一系列的想法, 并确立了可操作的戏曲改革方案。之后便想和梅兰芳先生合作, 用新的表现形式来演出京剧《打渔杀家》, 并且有“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”^②, 这一想法在后来的演出中予以了实践。

第二节 革命音乐思潮下的戏曲音乐改革

一、时代背景

(一) 战时音乐热潮

“七七事变”爆发后, 全面抗战的序幕就此拉开, 许多革命知识分子在中国共产党的领导下, 相继在上海成立了左翼作家联盟、戏剧家联盟、社会科学家

① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第 6 卷)[M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第 428 页.

② 周莹莹. 开榛辟莽——欧阳予倩在南通的戏剧改革研究[D]. 南京航空航天大学, 2011. 第 21 页.

联盟、音乐家联盟等组织，强调文学运动与革命斗争密切发展，追求内容和形式的大众化。各地掀起了抗日救亡运动的热潮，音乐的创作也是如此。不论是全国各地从事新文艺的仁人志士，还是民间艺人，都用文艺来当做团结抗日的武器，出现了大批的文艺作品。比如：歌曲《抗敌歌》、话剧《芦沟桥》、京剧《江汉渔歌》等。

（二）戏剧救亡运动

在革命音乐思潮的带领下，爱国的音乐家们用不同的方式为抗战贡献着自己的一份力量。抗日战争初期，戏剧界以田汉、欧阳予倩、周信芳等为首在上海组成了“上海戏剧界救亡协会”，团结了很多的戏剧工作者，并分京剧部和话剧部，积极参加抗战，成为抗战时戏剧的中心力量。后来由于上海的局势更加紧张，便将戏剧队伍编成十几个上海戏剧界救亡宣传队，分别到各地进行抗战宣传演出。欧阳予倩组织的是中华京剧团，先后上演了《梁红玉》、《渔夫恨》、《桃花扇》等具有强烈抗敌思想和高尚民族气节的作品。

二、“革命化”转型

少年时期，欧阳予倩从小受到谭嗣同、唐才常思想的影响，专爱高谈革命。谭嗣同因参加戊戌变法而被杀，唐才常也因发动自立军起义而被捕就义，这使欧阳予倩的思想受到了强烈的刺激，同时也影响了他在抗日救亡运动时积极抗战的决心。1938年5月，欧阳予倩带着的理想与抱负来到桂林，几乎在桂林度过了整个抗日战争时期。他不但积极投身于戏剧救亡的工作，而且还创作了大量有关抗战的作品，如《梁红玉》、《渔夫恨》，《桃花扇》等剧目。此外，先后发表了《关于旧剧改革》、《再说旧戏改革》、《改革桂戏的步骤》、《马君武先生与戏剧改进会》等论文，从理论上阐明旧剧改革的意义，并提出了具体的改革步骤和方法。同时，驳斥了当时一些错误的戏曲改革观点，如“彻底的否定旧戏”等。欧阳予倩认为旧戏必须进行改革，但有其可贵之处。在欧阳予倩的戏曲改革过程中，他认为在改革旧戏上，音乐应该予以重视并且需要下很大的功夫，因为当下的戏曲音乐已经不适应社会的需求。

抗战期间，欧阳予倩主要针对桂剧进行改革。桂剧，俗称桂戏。主要流行于

桂林、柳州一带的官话地区，使用桂林方言演唱，特别注重用富于生活气息和细腻的表演手法来塑造人物。桂剧声腔以“弹腔”为主，兼有“高腔”“昆腔”、“吹腔”以及“杂腔”小调；伴奏乐队分为文场、武场，文场使用二弦、三弦、月琴、胡琴等弦乐器以及曲笛、梆笛、唢呐等管乐器，武场使用战鼓、大小堂鼓、板、大锣、大钹、小锣、小钹、云锣、星子、碰铃等；分为生、旦、净、丑四大行当。桂剧历史悠久，清朝时流行于桂北地区，由于长期封建割据，经济、文化都很落后，使得底层的桂剧艺人也深受其害，为了维持困难的生活，戏班和戏子便成了赌馆和酒家的附属品，剧目的内容和表演就变得低级和庸俗，桂剧逐渐走向衰落。1936年5月3日，《桂林日报》发表了长篇有关桂剧“内容腐败，表演拙劣”、“不适时代要求，前途殊为暗淡”的报导。在这种趋势下，桂林一些文化知识分子大力发出挽救桂剧的呼声，组织了“广西戏剧改进会”，以马君武为代表。马君武随后便邀请欧阳予倩来桂林进行戏剧改革。当时桂林舆论界有原样保存、全部抛弃、“旧瓶装新酒”等几种改革桂剧的主张。欧阳予倩认为桂剧的内容和表演形式都比较封建和落后，必须对其进行改革，他主张既要继承传统，又要对内容和形式进行改进和创新，分别从编剧、唱腔、舞台装置等方面进行了全方位的改革：

（一）创作和改编革命剧本

欧阳予倩长期从事戏剧运动，他深刻的体会到改革剧本是革新一个剧种很重要的一个环节。他不仅编排新戏、整理传统剧目，在内容上充分的体现社会思想，而且还重视编剧的方法，以便能更好的塑造人物的革命形象。其改革在当时具有很强的现实意义。在剧本改革上，欧阳予倩主要作了如下工作：

第一，整理和编创剧本

欧阳予倩在抗日时期一共整理和创作了《梁红玉》、《木兰从军》、《广西娘子军》、《桃花扇》、《渔夫恨》等十三个桂剧，致力于抗日救国的宣传。欧阳予倩认为桂戏中保存着不少好的传统剧目，但也有糟粕部分，必须加以剔除和整理，并将精华的部分保留下来，同时补充健康积极的内容，使原先的作品不受到损害。如《抢伞》就是将蒋世隆的人物性格进行重新塑造，蒋世隆原本在剧中有轻佻放

荡的动作和玩世不恭的态度,欧阳予倩对其整理后,重新刻划了他的性格,突出他对风尘知己的尊重,使得整个戏的格调得到了提高,主题也更加的健康而鲜明。

欧阳予倩除了对传统剧目进行整理外,还根据他的京剧剧本改编成桂剧,用以满足群众日新月异的需要。欧阳予倩所创作的桂剧《梁红玉》、《桃花扇》等这些剧本的思想内容多是服务于抗战和反映群众呼声的,由于他把时代的精神注入到桂剧当中,有了崭新的面貌,从而改变了桂剧在群众心目中的那种衰颓陈旧的形象。这些剧目曾一度轰动整个桂林市,《梁红玉》首次上演就连演了28场,它有力的打击了汉奸、投降派;《桃花扇》连演了33场,演出盛况空前,剧中成功的塑造了李香君等爱国青年的形象,激发了人民群众积极抗日的决心。另外,欧阳予倩首次用桂剧来表现现代题材,如《广西娘子军》,直接的反映抗日的斗争生活。所有的这些剧目都对改变桂剧旧时的面貌起到了重要的作用。

第二, 突破编剧手法

欧阳予倩特别重视演出必须有固定的台本,桂剧的剧目以往多是口传心授,很少有文字的脚本,最多只是演员把自己的唱词、道白写成‘单篇’,他认为这将会影响剧目的质量。就编剧手法而论,“分幕分场分段要打破旧时传奇式的平铺直叙,而加以简洁有力的布置”^①,他认为过场戏应尽可能的减少,避免重复,能够暗场介绍的不必明写;故事情节的编排应根据不同的题材而变化,如《玉堂春》的“会审”情节,整理本不仅保留了原有的特色,而且比原剧更加准确、更细致地揭示了人物的心理活动。

(二) 运用革命性唱腔与器乐曲牌

桂剧在当时贴有“内容腐败”的标签,舆论界同时也存在着各种改革主张。其中,有一种“旧瓶装新酒”主张,即用旧的形式演新内容。欧阳予倩对此持反对态度,并且阐明“除非不谈保存旧戏,若想保存,必须顺应时代的需要,根本加以改革,使其成为一个新的结构,能充分反映现社会”^②的改革思想。在艺术形式上,欧阳予倩认为桂剧没能很好的运用长期锤炼的表演艺术(包括音乐)。

① 欧阳予倩著.欧阳予倩全集(第5卷)[M].上海市:上海文艺出版,1990.09.第43页.

② 苏关鑫编.中国现代文学史资料汇编(乙种)——欧阳予倩研究资料[M].北京市:中国戏剧出版社,1988.01.第304页.

总的来说,欧阳予倩改革桂剧的具体方案就是革新内容和改造旧的艺术形式应同步进行,使桂剧的面目焕然一新。

戏曲是一门综合艺术,音乐在戏曲中占据重要的地位,主要分为唱腔和器乐曲牌两部分。戏曲艺术形式的革新,其音乐自然也会随之而产生变化。欧阳予倩曾为桂剧题诗“音乐文学慎勿忽,迈进毋畏途路艰”^①,他认为戏曲唱腔是由音乐(曲调)和文学(曲词)相结合而成的,它们在表达内容、塑造形象上是统一的关系,二者都不应降低作为其中之一的附庸,也不应把二者截然分开,其戏曲音乐改革思想可谓是真知灼见。欧阳予倩创作的剧本内容大多数为抗战所服务的,具有鲜明的“革命性”特征,新的内容自然引起艺术形式(音乐)的变化。因而,欧阳予倩根据抗战时期的特点,在戏曲音乐创作中运用了“革命性”唱腔与器乐曲牌,用以烘托气氛和塑造革命人物形象。其改革内容从以下可看出:

1. 巧用唱腔

“唱腔是戏曲音乐的主要组成部分。指声乐部分,相对器乐伴奏的部分而言。”(《中国百科大辞典》)抗日时期,欧阳予倩的剧本基本围绕“革命”主题而作,同时,他认为音乐应与剧情相符,并且要满足现代观众的需求。在这样的需求下,欧阳予倩对桂剧的唱腔进行了大胆的革新,运用多种声腔和演唱方式等来烘托气氛和塑造革命人物形象。

其一,运用多种声腔;

桂剧唱腔以弹腔为主,另有高腔、昆腔、吹腔等多种声腔。传统桂剧音乐具有声腔互不借用的规律,欧阳予倩认为这样的唱腔并不能充分的表现剧情。他认为应以一种声腔为主,适当的吸收其他兄弟剧种唱腔的某些长处,用以丰富桂剧音乐,提高其表现能力。

昆腔盛行于明嘉靖年间,曾一度风靡于中国戏曲的舞台,许多剧种深受其影响,桂剧也不例外;而桂剧吹腔是随着徽调传入广西与桂剧汇集而成所形成的。虽然弹腔是桂剧的主要声腔,但昆腔和吹腔都是桂剧唱腔的一部分,欧阳予倩认为这种具有代表性的正统戏曲声腔,具有很大的艺术魅力,将其运用在某些特定

^① 广西艺术研究院,广西社会科学院主编;丘振声,杨荫亭编选.欧阳予倩与桂剧改革[M].南宁市:广西人民出版社,1986.第318页.

的场景中,能够取得一定的戏剧效果。他所排的《梁红玉》、《木兰从军》、《桃花扇》等都属于弹腔剧目,这些作品以弹腔为基本腔,大胆的吸收了昆曲的曲牌,如《梁红玉》第六场采用昆曲曲牌【折桂令】和【八仙会蓬莱】^①:

(韩世忠、梁红玉带女兵等乘小船上)

韩世忠 (唱【折桂令】)

脑恨那狠毒金邦,

跨过了万里长城又逼长江。

这仇恨记在心旁,领兵马抵抗强梁。(上大船)

弟兄们心高志广,……

(梁红玉击鼓一通)

众 (合唱【八仙会蓬莱】)

景秀江山,抬望眼。

千橹摇闪战云间。

又如,《木兰从军》第四场借用了吹腔^②:

四囚犯 (唱【吹腔】)

饥寒交迫难为生,

还被冤屈受苦刑。

豪绅地主真可恨,

一路行来我愤不平。

欧阳予倩将昆腔和吹腔融进桂剧音乐中,是因为当时桂剧弹腔的南路、北路、阴皮——即京剧的二黄、西皮、反二黄等唱腔,都只适合于独唱,而桂剧的另外两个声腔——吹腔(弋阳腔)和昆腔有众人合唱的曲调。欧阳予倩创作的桂剧《梁红玉》和《木兰从军》等表现的内容是贴近抗战现实、反映人民群众呼声的,音乐应当具有气势浩大的氛围,而此种氛围的营造必须要有合唱的形式,这样才能加强舞台的力量。同时,他觉得昆曲的曲调精致熨帖,可以将其好好利用。因此,在音乐创作上,欧阳予倩较多的选用了昆腔的曲牌,把它的词句改为比较通俗的

① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第3卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990.09. 第284页.

② 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第3卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990.09. 第344页.

语言,并在保留桂剧韵味基础上,将音调和节拍适当的改动,以适合剧情的需要。他的这一举动,相关人士给予了不同的看法:一是以马君武为代表的一派人不同意和不理解他的排法,他们觉得昆曲没有什么用处,而且是过时的剧种。如何改进桂戏,他们认为只要将旧剧本中粗俗淫靡的部分曲调去掉即可。这一看法欧阳予倩也作出了说明,他觉得改革桂剧并不是复古,也不是拿昆腔或吹腔来代替弹腔,只是觉得他们有许多地方值得借鉴,比如长短句的运用;昆曲的曲牌数量较多,并且各个牌子的唱法不同,可以表现出不同的情绪,这都是桂剧可以借鉴吸收的地方;二是肯定欧阳予倩的这种改革,“老艺人和老观众对欧阳予倩的桂剧‘新腔’还赞不绝口,他们都说:‘新腔比老腔更好听,桂剧味一样地浓。’”^①

其二,吸收京剧拖腔;

欧阳予倩在桂剧音乐创作中,除了吸收和借鉴昆腔、吹腔外,还吸收了京剧音乐唱腔。尹羲在《欧阳予倩改革桂剧功绩不朽》一文中提到“欧阳老师既是唱昆曲的高手,更是唱京剧的名角。在大胆融进昆曲音乐的同时,他还将京剧音乐运用到桂剧唱腔中”^②。由欧阳予倩创作、尹羲扮演的《玉堂春》“会审”一场中,苏三的唱腔就融入了京剧的味道,起唱时所用的是桂剧的【北路赶板】,接着便融入了几个小节的京剧衬字拖腔“呐……”,然后转唱桂剧的【八板头】,中间运用一大段的【吊板】,煞尾“纵死黄泉也甘心”,又揉合了京剧味较浓的拖腔。这既没有失去桂剧音乐唱腔的特性,又加强了对人物思想感情的表现,听起来也比原本的老腔老调优美很多。尹羲称“每次演出唱到这一段,感到比较舒服,能够较好地抒发苏三内心的感情”。

其三,融入曲艺艺术;

欧阳予倩不仅吸收了其他戏曲剧种的声腔,而且还吸收了曲艺艺术。如:他所编排的桂剧《桃花扇》,这部作品是根据他的京剧剧本改编过来的,唱腔运用桂剧传统声腔——弹腔,欧阳予倩认为弹腔虽婉转细腻,但腔调的起伏不大,走向太过于平缓。因此,他根据内容情节、人物的需要,在柳敬亭的大段道白中采

① 广西艺术研究院,广西社会科学院主编;丘振声,杨荫亭编选.欧阳予倩与桂剧改革[M].南宁市:广西人民出版社,1986.第363页

② 广西艺术研究所编,刘龙池编选.尹羲表演艺术谈[M].北京市:中央戏剧出版社.1990.第74页

用京韵大鼓^①，把它变成桂剧的朗诵，这不仅使得念白具有磅礴的气势，而且没有失去桂剧的韵味，并且塑造出了爱国青年的人物形象。焦菊隐先生在《桂剧之整理与改进》一文曾说道：“欧阳予倩先生最近排《桃花扇》时把北平的大鼓书，变成桂林的朗诵，毫不失去桂调的神韵……”^②。

又如：在 1939 年整理的传统旧戏《关王庙》（《玉堂春》的第二折）使用的“莲花落”^③：

（四化子上）

化子甲（唱【莲花落】）

叫声伙计快走起，

出门不比在家里。

你我急忙往前闯，

张良去把韩信访。

莲花落，二块牌，

那家唱过这家来。

“莲花落”是曲艺的一种，也可称之为“莲化乐”、“落子”，流行于全国各地。宋代已有关于乞者唱莲花落的记载，清代出现专业演员演唱，内容多以民间故事为主。欧阳予倩在这里巧妙的运用了乞者专门演唱的曲调，在桂剧艺术中吸收曲艺艺术，是一大创举。

其四，综合运用多种演唱形式和方法：

欧阳予倩认为桂剧的演唱形式过于单调乏味，不能够满足现代社会的需求。因而除独唱外，他主张继承海派“五音联弹”形式（“五音联弹”最初是“北京特有的一种曲艺表演形式，又叫“双琴换手”。表演时，乐手甲、乙、丙、丁 4 人并排而坐，双手交叉换位，……4 个人，8 只手，联合弹奏 5 件乐器”^④。后来，引用到“京剧曲调，由二黄原板发展而成。几个脚色对口联唱，唱腔结构与二黄原板大致相同，中间加上垛子句或数板，连台本戏中常应用。“五音联弹”是海

① 此处来源于顾乐真著《广西戏剧史论稿》第 389 页

② 杜澄夫等编.焦菊隐戏剧散论[M].北京市:中国戏剧出版社,1985.第 268 页.

③ 欧阳予倩著.欧阳予倩全集(第 3 卷)[M].上海市:上海文艺出版,1990.09.第 313 页.

④ 刘波主编.中国民间艺术大辞典[M].北京市:农村读物出版社,1990.12.

派京剧唱腔颇有特色的一种曲调……”^①)。“五音联弹”实质上就是对唱、轮唱、齐唱的演唱形式。同时,他还提倡借鉴其他剧种及西洋歌剧的演唱形式,发展出分唱、叠唱、齐唱、群唱、分声部合唱、帮腔、伴唱等多种形式,这样便能多面地树立音乐形象,对人物性格的刻画与烘托舞台的气氛都能起到重要的作用。

在桂剧《木兰从军》和《梁红玉》等作品中使用了多种演唱形式,有合唱、对唱、轮唱等,这打破了传统桂剧中长期一人演唱大唱段的单调形式,大大增强了桂剧演唱艺术的表现力,激发出人们抗战的决心和革命热情。

如《木兰从军》第四场^②:

{黄河边的旅店}

{军人合唱之声由远而近}

众 (唱)北风吹,雪花飞,

倦鸟投林,暮天垂!

家乡何处?暗云队!

待扫胡尘,得胜回!

{唱完一遍仍奏同样曲子。投军人王泗、周芭上,疲倦的放下包裹和武器。花木兰和另外几个投军的牵着马走过}

此处采用的是众人合唱的演唱形式,表现了战士们期待早日结束战争并回到家乡的深切愿望。众人合唱“待扫胡尘,得胜回”,表明了战士们有取得胜利的決心。

如《梁红玉》第一场^③采用轮唱的演唱形式:

民众甲 (唱)救国完全靠百姓,

民众乙 (唱)当兵的大半是农民。

民众丙 (唱)必须大家来拼命,

民众丁 (唱)万众一心打敌人。

如《梁红玉》第三场^④采用对唱的演唱形式:

① 徐海荣主编.中国娱乐大典[M].北京市:华夏出版社,2000.

② 欧阳予倩著.欧阳予倩全集(第3卷)[M].上海市:上海文艺出版,1990.09.第337页.

③ 欧阳予倩著.欧阳予倩全集(第3卷)[M].上海市:上海文艺出版,1990.09.第269页.

④ 欧阳予倩著.欧阳予倩全集(第3卷)[M].上海市:上海文艺出版,1990.09.第282页.

韩世忠 夫人言之有理。倘若全国男女都能冲锋打仗，国家便无忧矣！

（唱）救国大家有责任，

梁红玉 （唱）为男为女不必分。

韩世忠 （唱）如今的打仗是要老百姓，

梁红玉 （唱）军民一体方可行。

此外，欧阳予倩在改革桂剧的演唱方法上，主张既继承桂剧的传统，又吸收京剧等剧种的演唱方式，如由尹羲或方昭媛饰演萧桂英、王盈秋饰演萧恩首演于1942年桂林“西南剧展”的《渔夫恨》中：（下例为尹羲1981年1月录音所唱的《渔夫恨》中萧桂英的唱段）^①：

谱例 2：

寸 (4 3 2 5 7 6 i - 2 2 2 2 2 2 2 2 2) : 5 2 7 7 -
 听 爹 爹
 5 5 3 2 - 2 3 2 7 - 6 - 6 5 5 - :
 诉 往 事
 (5 - 6 7 2 5 -) : 2 - 5 - 2 2 2 7 - 6 -
 心 如 刀
 5 - 7 5 - 2 - 7 2 7 6 8 5 - : (5 6 7
 割， 心 如 刀
 2 5 -) : 5 2 3 1 2 5 - - 3 3 2 2 - |
 割。

欧阳予倩在音乐的处理上，将京剧和楚剧的演唱方式运用到其中，如：萧桂英唱段“听爹爹诉往事心如刀割”，这段唱腔起句用的是桂剧的【南路起板】，这里既继承了桂剧【南路起板】将一个上句分成三个分句，且第三分句要重唱的传统，同时又加以创新。【南路起板】的唱腔板式，收尾的音调是上行的，这与剧中萧桂英当时的情绪很难吻合。所以，欧阳予倩将这一句的结尾处理成运用湖北楚剧《百日缘》中七仙女哭董永的唱法，^②这种哭腔与人们哭泣的声调是很相近的，即从较高的音上逐渐下行，最后落在较低的音上，并

① 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会，《中国戏曲音乐集成·广西卷》编辑委员会，中国戏曲音乐集成·广西卷（上）[M]，北京市：中国 ISBN 中心，2002.05.第94页。

加以延长。不仅如此,欧阳予倩在最后的三个音上,加入倚音,更使得行腔低回凄婉,恰到好处的表现了萧桂英悲伤的心情,深化了反抗阶级被压迫的主题思想。

2. 巧用器乐曲牌

在戏曲音乐中保存着我国民族器乐很重要的一部分遗产。具地方特色的戏曲乐队是以当地的民间乐队为基础,吸收其他地区 and 外国西洋乐队的经验后丰富、发展起来的。欧阳予倩认为乐队最为首要的工作是分析剧本、熟悉人物、研究唱腔,在与演员密切合作的基础上深刻地表现人物的思想感情活动,以达到感染观众的目的;其次,伴奏乐队要能达到一定的效果,重要的前提就是提高演奏员的专业技术,以此来提高乐队的表现能力。欧阳予倩认为桂剧的音乐虽一时不能有重大的改革,但要尽可能的使音乐促进剧情发展,并且增加表演的力量。那么,对于现有的乐队场面,他认为需要逐步的加以改革。

欧阳予倩对桂剧音乐(器乐部分)的改革,最为突出的就是吸收京剧器乐曲牌【急急风】。【急急风】是京剧中音响节奏最强烈的一种锣鼓,多被用来衬托紧张的气氛、激烈的动作,常常出现在剧中的争斗场面。如在他创作的《梁红玉》、《木兰从军》等剧目中都运用了京剧【急急风】的器乐曲牌。欧阳予倩主要将此曲牌用于上、下场和过场。

如《梁红玉》第二场“起兵前往剿灭韩世忠”^①:

哈蜜蚩 百姓对他很好

兀 术 既是如此,快快进兵,将韩世忠剿灭才是。巴图鲁,起兵前往!

(吹打,器乐曲牌【急急风】,率哈蜜蚩,四金兵下)

这里运用【急急风】的曲牌作为下场音乐,突出了起兵作战的紧张气氛。

又如:《梁红玉》第七场,韩世忠为庆功摆宴时,梁红玉担忧敌人重新围剿,便进来与之商讨,梁红玉上场时运用的【急急风】器乐曲牌,可以表现出她当时焦急忧虑的情绪,并且可有效的帮助塑造梁红玉忧国忧民的英雄人物形象。

又如:《木兰从军》第五场运用【急急风】^②过场和下场,均是表现战争的场面,衬托出紧张的气氛。

① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第3卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990.09.第276页.

② 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第3卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990.09.第351页.

(哈利可汗、巴得利、哈米尔、四番将、四番兵“急急风”过场)

哈利可汗 (念) 狂风扫落叶,

打破中华均!

....

巴得利 人马已溃不成军。

哈利可汗 如此不要让他们喘过气来, 杀杀杀!

众 杀! (“急急风”下)

(哈利可汗下)

焦菊隐先生对欧阳予倩作品中器乐伴奏的处理予以了较高的评价:“欧阳予倩先生所导演的《梁红玉》及《桃花扇》,其场面的伴奏,较旧有戏剧紧凑得多”^①。

以上是欧阳予倩在桂剧唱腔和器乐曲牌上作出的革新。他努力改变桂剧现状并大胆的尝试,使得当时的桂剧音乐得到了新生,并且鼓舞了当地老百姓作战的士气,具有很强的“革命性”特征。

(三) 引用现代舞台装置

欧阳予倩除了对桂剧的剧本、音乐进行了改革,在舞台艺术上也作了大量的改进。在运用舞台装置方面,他认为“无论是色调、线条、构图都要鲜明简介,而且要适宜于旧戏独有的特殊风格”,戏曲表演中最常用的就是虚拟手法的运用,如开门、下马、开窗等程式化的动作,都是被群众所欣赏的优美动作。同时,他也引用了比较现代的舞台装置,但不是生搬硬套的采用,而是结合戏曲表演的特点创造性的运用。如在《木兰从军》第十六场中,他为了烘托出花木兰的高大形象,崇高的思想品格,设计了一座记功碑的实景。

在桂剧处在衰颓陈旧的情况下,欧阳予倩和广大桂剧演员努力的对其思想内容和艺术表现形式进行了一系列的改革,从而使得桂剧有了崭新的面貌。许多桂剧研究者对欧阳予倩在这八年间主持桂剧改进的成就,给予了很高的评价,被誉为“桂剧发展进程中一个重要的里程碑”。他既革新内容,改进表现形式,又尊

^① 焦菊隐著;杜澄夫编.焦菊隐戏剧散论[M].北京市:中国戏剧出版社.1985.第268页.

重桂剧的传统艺术,尽力保持它的特色。欧阳予倩对桂剧的改革有许多是开创性的,并且一直沿用到现在。如:打破了传统桂剧高腔、昆腔、弹腔、吹腔互不借用的规律,并且适当的吸收其他兄弟剧种的某些长处,丰富了桂剧音乐的唱腔。另外,欧阳予倩的导演观念特别强,不论是音乐的重新制定还是乐师的训练,都予以很高的重视。总的来说,欧阳予倩在桂剧音乐上所进行的改革,不仅使得桂剧得到新生,而且也达到了他预期的改革效果。

第三节 “双百方针”背景下的戏曲音乐改革

一、时代背景

(一) 双百方针的提出

“双百方针”即“百花齐放、百家争鸣”,是在我国科学文化受到苏联学术批评作风的影响和我们自身存在某些“左”的思想影响下,在党指导文艺工作和科学研究工作的实践中逐步形成的,1956年正式提出并且实行。在“双百”方针正式提出之前,两者曾单独提出。1951年,首先提出了“百花齐放、推陈出新”,这是毛泽东为中国戏曲研究院题的词,也是专门针对戏曲问题所提出的指导方针,主张各种戏曲形式都要去其糟粕、取其精华,并加以继承和发展;1953年,毛泽东针对科学研究领域提出了“百家争鸣”的方针。

政务院根据毛泽东提出的“百花齐放,推陈出新”的方针,作了以“改人、改戏、改制”为中心内容的《关于戏曲改革工作的指示》报告。报告中指出“我国戏曲遗产极为丰富……但这种遗产中许多部分曾被封建统治者用作麻醉毒害人民的工具,因此必须分别好坏加以取舍,并在新的基础上加以改造、发展”。每一个剧种都有它的特性和优点,这是应该保存和继承下来的东西,但要使戏曲艺术得到发展,就必须在相互交流、相互吸收中得到进步,使其有新的创造,符合群众的需求。

(二) 戏曲音乐大变革

建国后的17年是戏曲艺术突飞猛进的17年,这段时期戏曲舞台朝气蓬勃,不论是创作实践、理论研究,还是人才培养上都在摸索中前进。

戏曲音乐创作从以前的“业余性创作”转向了“专业性创作”,以前的演员

兼任案头创作和舞台创作于一身，演员必须具备创作剧本表演和导演的能力。建国后，演员退居到仅参与或不参与案头创作，音乐工作者逐渐成为案头创作的主力。这些音乐工作者都需要进行专门的学习和培训，学习作曲理论与作曲技术，从而使得戏曲音乐创作进入到专业作曲的阶段，能根据特定场景、特定人物、特定情感进行典型性的音乐创作。如：京剧《白毛女》，它开启了京剧现代戏音乐创作的新篇章，该剧的人物喜儿，其音乐形象跨度大，音乐创作者巧妙的运用【南梆子】、【西皮】、【二簧】、【高拨子】等不同风格的声腔，以剧情和人物感情的需要为出发点，成功地塑造了喜儿在不同情境中的形象。

戏曲音乐理论在“百花齐放，推陈出新”的方针指导下有很大的发展，围绕戏曲音乐改革开展了多次会议，主要涉及地方性剧种与声腔的介绍，如欧阳予倩的《谈粤剧》，该文对粤剧声腔的历史及剧目等进行介绍，并阐述了戏曲音乐应该如何改革和发展等问题。

二、“百花齐放、推陈出新”

新中国成立前，欧阳予倩进行过各种戏曲改革实验。新中国成立后，他进入了思想的沉淀期。1949年，任全国戏曲改进会筹委会主任，1950年，任中央戏剧学院首任院长。此时，从他发表的一些文章来看，有关戏曲改革的文字较少，主要针对话剧如何向传统学习的问题以及对传统声腔进行探讨。此外，欧阳予倩对中国传统戏曲的认识在不断的加深，发表了《有关戏剧表演导演的两个问题》、《百花齐放中的桂剧》（1952年）、《中国戏曲研究资料初辑序言》（1954年）等文章，并反思与否定了自己以前的一些观点，如：1918年发表的《予之戏剧改良观》一文曾说“中国无戏剧”，此观点到了1959年发表的《话剧向传统学习的问题》予以了否定，“我那时正在演戏，却也写了一篇文章说中国没有戏剧，荒唐的很，那时我很年轻，随风倒……”^①。虽然欧阳予倩在建国后对戏曲音乐的改革实践明显减少，但他坚持“百花齐放”的方针，时刻关注着京剧、昆曲、桂剧、粤剧等剧种的发展，坚持戏曲应在传统的基础上进行革新的思想，并且重新整理了京剧《人面桃花》和培养了大量的戏曲音乐人才。

^① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第4卷)[M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第286页.

（一）关注多个剧种发展

欧阳予倩虽然在新中国成立后，没有进行过多的戏曲改革实践，但是他秉承了毛泽东主席所提出的“百花齐放”的方针，时刻的关注着京剧、昆曲、桂剧、粤剧等剧种的发展情况，发表了《谈粤剧》、《京戏一知谈》、《百花齐放中的桂剧》、《谈昆剧〈十五贯〉和〈长生殿〉的演出》、《再看川剧〈秋江〉》、《可喜的黔剧〈秦娘美〉》等文章，对当时的京剧、粤剧、桂剧等进行了多方面理论的总结，和对昆曲、川剧等剧种的现状提出了自己的一些看法和见解。

1. 戏曲音乐理论

（1）唱腔

欧阳予倩从音乐的发展与变化上来推断粤剧、京剧声腔的源流关系，为当时创新腔的实践提供了必要的参考。他认为几乎每个剧种的唱腔都是经过先有一种曲调，然后又接受另一种或一种以上的曲调，结合地方语言，并在相互影响后所形成的。譬如京戏，包括西皮、二黄为主的腔调，这两种声腔并不是在一个地方产生的，而是经过长时间融合逐渐演变而成。同时，欧阳予倩提出了当时对粤剧的一些看法，如：《谈粤剧》中谈到粤剧吸收民间流行曲调的问题：

“……这样的发展，有好的方面，也有坏的方面。好的方面是丰富了广东音乐，坏的方面是无原则的拼凑和恶性的发展，如上海的流行小曲、舞场和美国电影的许多曲调，胡乱使用。又如三国戏里头赵云唱毛毛雨之类，那真是不可思议。”^①

欧阳予倩提出在改唱腔、改曲牌的问题上，应该保持剧种的特点。我国的戏曲剧种种类繁多，有的来源于一个声腔系统，性质相同；有的相差甚远，如：祁阳戏与桂戏将来会不会融合为一，或者两者的特点越来越鲜明，欧阳予倩对此表示都有可能。对于湘剧、京剧、河南梆子、粤剧等剧种，他认为一定要长期保持它们的特点，如果为了发展某一种唱腔，编写新的剧目，并且把原来的腔调组织基础全部突破重新进行音乐创作的话，那么剧种的特点将会逐渐的消失。

（2）器乐伴奏

^① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第5卷) [M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第85页.

欧阳予倩对当下粤剧伴奏音乐的看法是一分为二的。首先,他认为粤剧的伴奏音乐在最近三十年有很大的变化,坏的一方面就是“无原则的胡乱拼凑,为竞尚新奇而使用西洋乐器,还有受了爵士音乐的影响,吸收了许多黄色曲调,根据剧本腐败的内容,追求低级趣味”。同时,他又肯定了粤剧音乐进步的地方:以梆子和二黄为基本曲调的粤剧吸收了南音、木鱼南音、木鱼、龙舟、粤讴、板眼等广东民间曲调;还借鉴了昆曲和其他兄弟剧种的曲调,这些都是适合粤剧音乐和具民族风格的曲调;此外,音乐家们为使曲调符合剧情的需要,制造并运用了新的符合粤剧场面的乐器,如长管、低音琵琶、秦胡、桃琴等。

对于京剧的场面,欧阳予倩认为乐器的种类太少是一个缺点,但是又不能随意的加多乐器,应当注意器乐的使用,特别要注意配器。他认为“每一个乐器在歌剧里应当等于一个演员,一出场就要收到应有的效果。”^①

2. 戏曲音乐评论

欧阳予倩对戏曲音乐的评论主要集中在昆曲上,另外还有川剧、桂剧等。

首先,在昆曲上。建国后,昆曲又逐渐的活跃在艺术舞台上。1956年,苏昆剧团所整理的《十五贯》受到了人们极大的关注,欧阳予倩评价这出戏是他所看到的最好的戏之一。昆曲艺术虽是宝贵的戏曲遗产,保存着好的精华,但也有一些的缺点。欧阳予倩认为要保存它,就必须再进行革新,使它有新的发展,如:欧阳予倩认为昆剧《红霞》中所采用的江西民歌,融在剧中很自然,吸收民歌元素在戏曲音乐中是可取的,但必须符合主题思想的表达;昆曲行腔的声母和韵母有一定间隔,往往把一个字听成三个字,昆剧《红霞》中采用京戏和曲艺的吐字方法突破念白程式,欧阳予倩认为这是非常好的,使得唱词通俗易懂,符合群众的需求。另外,他认为昆曲《红霞》中,器乐的使用也是一个进步,它打破了昆曲的陈规,扩大了乐队的规模,采用了新的配器方法。但同时,他又觉得《红霞》最后一幕闭幕时的音乐力量有点不够,可以采用厚重点的配器增强音乐的表现力。

其次,在川剧上。川剧《打神告庙》取材于宋代民间传说,是一出哀怨沉痛

^① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第5卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990. 09. 第130页.

的悲剧。欧阳予倩认为该剧桂英处在悲愤填膺而又柔肠百折的情绪时,所唱的几段曲调可以将节奏处理得略多一点变化,要使桂英从失望到绝望、从绝望到死的表演显出层次感。他认为戏曲音乐中节奏的变化可以对剧情渲染起到非常重要的作用。

最后,在桂剧上。桂剧是欧阳予倩一直非常关注的一个剧种,曾在桂林进行长期的改革工作。到新中国成立后,依然保持着对桂剧的关注。他认为目前桂剧较大的一个问题就是乐师的作风,他们没有足够的学习热情,对新的事物不感兴趣。另外,欧阳予倩还提出可将桂剧的调稍微定低一点,这样就能使唱腔既可低转又可高翻,以丰富唱腔的表现力。

(二) 重新整理京剧《人面桃花》

新中国成立后,欧阳予倩唯一的一次戏曲音乐改革实践就是重新整理京剧《人面桃花》。《人面桃花》是欧阳予倩于1920年编写的京剧剧本,到1950年重新整理,不管是在唱腔、配器,还是在表演上基本都由他亲自设计,为此付出了很多的心血。这个剧目是他对中国传统戏曲有了新认识的条件下重新排演的,他对过去的处理并不满足,这次最大的改变就是使其作品风格能够统一,并且形成和谐完美的艺术整体。目的就是“系统的钻研、探讨一下民族戏曲传统的艺术规律以及目前戏曲改革中接触到的一些问题,找出有益的经验,试着实现一些理想,贯彻戏曲事业推陈出新的精神,开阔一些新的可行之路”^①。1955年,欧阳予倩将此剧目交给中国京剧院三团,用了将近一年的时间排演出来,现保存的曲谱就是根据当时的演出实况录音记录下来的。该部作品重新整理历时了5年时间,这是欧阳予倩从事戏曲创作以来花费时间最久、投入精力最大的一次,“他把这次的排演看成一次对京剧表演艺术传统的发展革新进行深刻探讨的创作实践”^②。周恩来总理曾称赞欧阳予倩排演的京剧《人面桃花》“恰似一首美丽的田园诗”。

《人面桃花》取材于唐朝孟棨《本事诗》中崔护觅浆的故事。宋元以来相继有元·白朴、明·孟称舜等人将其改编为杂剧。内容为博陵书生崔护年少多才,长安赴试后,落第闲游。偶然经过一处叫杜曲的小村落,见一人家有桃花,因口

① 樊放. 戏曲艺术实验室里培育的《人面桃花》——记欧阳予倩老师晚年一次表、导演艺术实践[J]. 人民戏剧, 1979, 05: 20-22.

② 樊放. 戏曲艺术实验室里培育的《人面桃花》——记欧阳予倩老师晚年一次表、导演艺术实践[J]. 人民戏剧, 1979, 05: 20-22.

渴，便叩门求饮。开门的是一个聪明秀丽的年轻姑娘——杜宜春，两人相见后互相倾慕，临别之际，两人都依恋彼此。第二年春天，崔护又到了长安。当他再到杜曲村探访杜宜春时，桃花盛开，但人却不在家中，在门上作诗后，失望而归。一年以来杜宜春无时不思念崔护，回家看到诗，后悔与其未能相见，思念成疾。病重昏梦中四处寻找崔护，始终不见，一暝不醒，父亲以为她死了。恰好崔护重来，杜父责怪崔护害死了女儿，崔护异常悲痛，请求杜父抚尸大哭，杜父不忍拒绝。宜春闻崔护哭声复活，二人结为夫妇。

该剧共分为五场，其内容依次为“初遇”、“劝归”、“题诗”、“离魂”、“如愿”。其音乐分析展示如下：

例 1：前奏曲（开幕曲）

调性	板式	伴奏乐器
D	2/4 （54）	弦乐：二胡、中胡、大胡 吹管乐：小笛 弹拨乐：月琴、三弦、秦琴

例 2：第一场“初遇”

表一：

唱段	调性	板式	伴奏乐器
第一段（杜）	E	西皮摇板（146）	京胡、二胡、月琴、三弦、秦琴
第二段（杜）		西皮二六（79-39）（接唱散板、摇板）	加入小笛
第三段（崔）		西皮摇板（155）	京胡、二胡、月琴、三弦、秦琴
第四段（崔）		西皮摇板（155）	

表二：

	调性	板式	伴奏乐器	演唱（演奏）形式
暮春曲（杜、李）	D	散板	笙、二胡、中胡	齐唱
		2/4（50）	笙、二胡、中胡、月琴、三弦、秦琴（曲笛、大胡）	齐唱
插曲（杜、崔）	E	2/4（48）	低音笛、二胡、中胡、三弦、阮	独唱（内唱）、干唱
配曲（杜、崔对白的背景音乐）	E	2/4（70）	低音笛、京胡、二胡、中胡、大胡、月琴、二弦、秦琴	

例 3：第二场“劝归”

唱段	调性	板式	伴奏乐器
第一段（崔）	F	西皮中板（即快三眼） (106)	京胡、二胡、月琴、三弦、秦琴
第二段（崔、 吴）	E	西皮摇板(165)	
第三段（崔）	E	西皮摇板(165)	

例 4：第三场“题诗”

表一：

唱段	调性	板式	演唱形式
第一段（杜）	E	西皮慢板（66-39）	
第二段（杜父、杜宜春）		西皮摇板	轮唱
第三、四、五段（崔）		西皮摇板	
第六、七段（崔）		西皮散板	
第八段（杜父、杜宜春）		西皮摇板(165)	轮唱
第九段（杜）		西皮（小导板）散板	

表二：

	调性	板式	伴奏乐器	演唱（演奏） 形式
配曲（杜心理 活动）	E	2/4(72)	低音笛、京胡、二胡、中 胡、月琴、三弦、秦琴	
过场曲			小笛-京胡、二胡、月琴、 三弦、秦琴	接奏
配曲（崔题诗）		4/4	低音笛、二胡、中胡、大 胡、月琴、三弦、秦琴	

例 5：第四场“离魂”

表一：

唱段	调性	板式	伴奏乐器
第一段（杜）	D	二黄摇板	京胡、中胡、月琴、三弦、秦琴
第二段（杜）	D	二黄导板	同上，加入中阮
第三段（杜）	D	回龙（接唱原板）	同上

表二：

	调性	板式	伴奏乐器	演唱（演奏）形式
配曲（杜朗诵）	D	4/4（57）	箫、中胡、琵琶、三弦	
配曲（与第一场“暮春曲”同）		2/4（53）	笛、笙、二胡、中胡、大胡、月琴、秦琴、三弦	
金缕衣	G	2/4（53）		合唱
配曲		2/4（96）	同上	
间奏一	D		中胡、月琴、三弦、秦琴、中阮（撤京胡）	念白
间奏二			同上	念白
间奏三			同上（加入大堂鼓、水钹）	舞蹈
间奏四			中胡、月琴、三弦、秦琴、中阮	念白
间奏五			中胡、月琴、三弦、秦琴、中阮	念白
间奏六			中胡、月琴、三弦、秦琴、中阮	念白
间奏七			中胡、月琴、三弦、秦琴、中阮	念白
金缕衣	D		大笛、笙、二胡、中胡、三弦、月琴、秦琴、大胡、中阮	重奏

例 6：第五场“如愿”

表一：

唱段	调性	板式	演唱形式
第一段（杜）	E	西皮散板	
第二段（杜父）		西皮散板	
第三段（崔）		西皮散板	
第四段（杜）		西皮导板（63）	
第五、六段（杜）		西皮散板	

表二：

	调性	板式	伴奏乐器	演唱（演奏）形式
桃花新曲	D	62	大笛、笙、二胡、中胡、三弦、月琴、秦琴、大胡、中阮	齐唱

从上述表格我们可以初步发现，不论在唱腔上还是器乐伴奏上，欧阳予倩重新整理该剧是在继承传统的基础上进行革新的。以下将从这两方面进行详细的论述：

1. 继承并发扬传统唱腔

从上面的表格可看出，欧阳予倩使用的是以西皮为主的京剧传统唱腔，包括散板、摇板、中板、导板等板式，并且每一场基本使用一种调性和板式，这是传统唱腔的基本特点。以此为基础，欧阳予倩又作了如下革新：

（1）旋律

旋律创作符合剧情需要：第一场【暮春曲】中两句歌词“春来春去，无计留春住”，是选自元曲【双调·楚天遥过清江引】中的“有意送春归，无计留春住”，表现的是惜春、伤春的情感，并且有珍惜青春岁月的人生感悟。旋律的上下句形成了对比，上句“5 3 5|6·1 5 |^s3—”，在中高音区进行；下句“6 2 3 | 6 1 | 2·3 1 |^b6”，旋律在低音区进行，这种音域的对比，能够更好的表现出惜春、伤春的情绪。之后，众女齐唱的【暮春曲】中重复演唱“问东皇^①归期近也无”，前后两句旋律分别在中、高音区进行，分别表现了少女们对春天的留恋和期盼春天再来的情感。

（2）板式

从例 1-例 4 的表格可看出，大多以西皮摇板为主，另外还有西皮二六、散板、中板、慢板、导板和二黄原板、摇板和导板等。

《人面桃花》第三场“题诗”中杜宜春唱的【西皮慢板】：

今年不似去年春，眼前不见去年人。

春风依旧去年景，去年今日慢思寻。

① “东皇”：司春之神。

在这段慢板的唱段中,四句唱词共 28 个字,每句都用了“去年”,这种唱词很难把握好。欧阳予倩不仅将此处理的恰到好处,而且使用了“慢板”来演唱。他指出“在新排的一些戏里,演员们不大轻易使用慢板的调性”,“【西皮慢板】在新戏里很少听见了,为什么不用呢?都不用就快失传了。这出戏里我就要用,照样拉大过门”^①。他认为慢板在传统戏曲中是很重要的唱工,而在二十世纪三、四十年代的戏曲舞台上,慢板就渐渐的丧失了地位。根据他的设计,这四句唱腔安排得优美动听,情感充沛。此外,在乐句中运用的每一个大过门节奏,都丰富的表现了杜宜春追忆去年与崔护相遇时的情景。

另外,第一场杜宜春的唱段在唱腔的转板技术上是很有特点的,“【二六】案头相伴、【散板】长供养、【摇板】免得他坠泥濘无下场”(谱例见《人面桃花》P8-9),在这一句唱词中分别使用了二六、散板、摇板三种板式,使得速度快慢的起伏较大,唱腔因而也有了跌宕起伏。

(3) 演唱形式与方法

a. 运用齐唱和轮唱的演唱形式:第一场“初遇”和第四场“离魂”分别运用了女生齐唱的演唱形式。

谱例 3:

众女伴:【接唱暮春曲】 $\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 50$

(加月琴,三弦,箫琴伴奏)

强	$\hat{1} \cdot 2$	$\underline{3532}$	$\hat{1} \ 6 \ 1$	$\hat{1} \ 6$	5	$\underline{6 \ 1 \ 5}$	5	弱	$\underline{3 \cdot 5}$	$\underline{6 \ 1 \ 6 \ 5}$	$\underline{3 \ 5 \ 2}$
	又	是	江	关	春	暮,			绿	遍	平
2	$\underline{3 \cdot 2}$	$\underline{5 \cdot 6}$	$\hat{1}$	$\underline{2 \cdot 1}$	$\underline{6 \ 5 \ 6 \ 1}$	6	—		$\underline{6 \cdot 1}$	$\underline{6 \ 5 \ 3}$	
	红	添	芳	树,					閑	东	皇

第三场“题诗”杜知微和杜宜春共同演唱的两段【西皮摇板】^②,则运用的轮唱的演唱形式。

b. 吸收昆曲的演唱方法:第一场杜宜春唱【二六】唱段中,“欲折未折自思

① 樊放. 戏曲艺术实验室里培育的《人面桃花》——记欧阳予倩老师晚年一次表、导演艺术实践[J]. 人民戏剧, 1979, 05: 20-22.

② 中国京剧院总导演室音乐组编. 京剧曲谱《人面桃花》. 音乐出版社. 1957 年. 第 29、36-37 页.

量”一句中第一个“折”字的处理，“3 0 2 3 5”，运用了昆曲入声断音后续腔的唱法。

c. 运用南派的唱法：樊放^①曾在《戏曲艺术实验室里培育的〈人面桃花〉——记欧阳予倩老师晚年一次表、导演艺术实践》一文中说到，“欧派的唱腔原有他的特点，属于南派的唱法，还保持着一些徽调的古老传统。北方一般演员唱起来，在发音、气口、咬字、行腔以及节奏上是比较不易适应的，必须从头学习……”

（4）唱词结构

欧阳予倩从创作京剧“红楼戏”开始，就主张唱词运用长短句的结构，这样能使语句通俗易懂，接近于口语化，并且符合现代观众的需求。《人面桃花》的唱词以七字句和十字句为主。此外，还有突破传统唱词的长短句结构，在创作上表现出一种“随意性”，如第一场【初遇】的“暮春曲”，这段歌词的字数为九、六、四、四、八、八：

春来春去无计留春住。

又是江关春暮，绿遍平燕，红添芳树。

问东皇归期近也无，问东皇归期近也无。

2. 继承并革新器乐伴奏

（1）乐队编制继承传统并有所革新

在新中国成立后的“十七年”中，戏曲音乐工作者对乐队如何编制分歧悬殊：一种是为保持传统风味，仅用民族乐器；另一种就是为扩大乐队的表现功能，加入欧洲管弦乐器，代表性的有广东的粤剧。而当时的京剧乐队编制有三种：用以三大件为主的小乐队来伴奏传统剧目；用以三大件为主的较大型民族管弦乐队伴奏新编历史剧目；现代戏伴奏中则常采用中西结合的管弦乐队。

欧阳予倩的新编历史剧《人面桃花》采用的是第二种编制，从例1——例3中可看出，除了京胡、月琴、三弦，还有吹管乐器（曲笛、小笛、低音笛、笙、箫、唢呐）、拉弦乐器（二胡、中胡、大胡）、弹拨乐器（秦琴、琵琶、阮），三类乐器都具备了高中低的音色。另外，为了更好的表达人物感情和烘托舞台气氛，

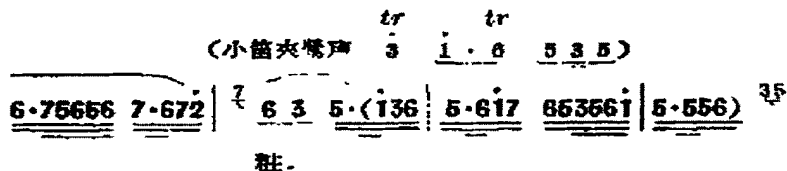
^① 樊放，担任京剧《人面桃花》欧阳予倩的助理。

他还加入了笙、箫，特别是秦琴。此部作品中，欧阳予倩没有加入西洋的乐器，但他并不排斥，在进行桂剧改革时他就提出西洋乐器可以融入进乐队，但必须“有计划的，不违反艺术的规则的”的运用。

（2）唱腔伴奏继承传统并有所革新

唱腔的伴奏，主要突出在一个“伴”字上，是用来弥补、充实唱腔的情感和气势的。欧阳予倩不仅充分的发挥了场面的功效，而且在第一场杜宜春唱的【二六】中（谱例4），将唱腔旋律与伴奏旋律构成谐和的复调关系，这种在唱腔中夹用“莺声”的效果是【西皮二六】老腔中所没有的，较好地丰富了唱腔的表现力。另外，在唱腔伴奏中拉长了两板的小过门，这也是二六老腔中所没有的，听起来别具一格。

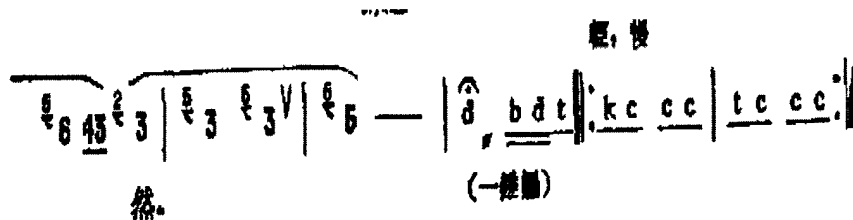
谱例 4:



（3）打击乐伴奏继承传统并有所革新

在《人面桃花》中，欧阳予倩运用的打击乐器以小锣为主。在解放前，欧阳予倩曾提出“如今的锣鼓完全成了机械的，只求其打的脆，打得响就算了”^①，不能充分的发挥锣鼓的作用，因而觉得“打法要变换过”，特别是轻重、高低、快慢和抑扬顿挫的表现，应该与台上的表演丝丝入扣。这种理论如今也在他的实践中有所体现。在打法上，欧阳予倩根据人物的情感予以轻、重、缓、急的变化。

如谱例 5:



① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集 (第6卷) [M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第315页.

这里的“一锤锣”是在杜父劝说杜宜春“儿啊，要放明白些，这都不是好事”念白时演奏的。锣的“轻慢”处理与当时杜父痛心又无奈的情绪十分吻合。

以上从音乐唱腔和器乐伴奏上分析了欧阳予倩是如何继承并革新京剧音乐的。由此可见，欧阳予倩在此时期的戏曲音乐改革思想已经趋于成熟。

（三）培养戏曲音乐人才

欧阳予倩改革戏曲以来，一直秉承着的重要思想就是对人才的培养，创办伶工学社、广东戏剧研究所、桂剧学校，他一直主张戏曲音乐的创作主体应为专门从事音乐创作的工作者。因此，在他任中央戏剧学院院长时，便设置戏曲音乐创作专业，专门培养戏曲音乐创作的人才，不仅给他们打下传统戏曲音乐的深厚功底，熟悉和了解声腔、板式、曲牌的历史与现状，而且教授他们系统的欧洲音乐作曲理论与技巧的专门训练，使其具有较高的艺术修养。专业戏曲音乐创作人才能够创造出适合戏曲的新腔，这便会打破传统戏曲音乐“一曲多用”的刻板模式。

对于桂剧，欧阳予倩一直在关注着。新中国成立后，桂剧有很大的发展，欧阳予倩再次的强调了音乐人才的重要性，只要让具有音乐修养的同志来投身其间，妥善的运用并加以改进，对桂剧的发展是有很大帮助的。

第三章 欧阳予倩的戏曲音乐改革思想

纵观欧阳予倩在各个阶段的戏曲改革,我们可以从中看出他对戏曲音乐是非常重视的。虽然他不是专业的戏曲音乐创作者,但他都在身体力行的进行着改革,为的就是改变旧戏的面貌,并且他还明确的提出戏曲音乐改革是一个重大的工作,需由专业的音乐创作者对此付出努力。在不同的时代背景和思潮的影响下,欧阳予倩对戏曲改革的探索经历了近 50 年,他的三篇具有代表性的文章:1929 年发表的《戏剧改革之理论与实际》、1937 年发表的《再说旧戏改革》以及 1960 年发表的《有关戏剧表演导演的两个问题》等,都有独立的部分谈到他对革新戏曲音乐的一些见解,从中可以看出他的思想在发生变化,并在逐渐趋于成熟。

欧阳予倩的戏曲音乐改革主要活跃于二十世纪上半叶。此时是一个社会动荡、战乱频繁、社会思想复杂的社会,在这极为活跃的艺术思潮中,欧阳予倩的戏曲改革有着自己的特色。

第一节 原则——立足传统,勇于创新

在传统的基础上进行革新是大多数从事戏曲音乐改革者的思想路径,包括梅兰芳、程砚秋、田汉、欧阳予倩等人,他们都反对对传统戏曲持“虚无主义”和“一沉不变”的态度。但他们在对待传统与创新两者上会有孰重孰轻的区别,梅兰芳、程砚秋等人更加倾向对传统戏曲音乐的保存,而田汉、欧阳予倩等新文人代表则倾向于在不违背传统戏曲音乐规律的基础上勇于创新。

欧阳予倩早期的戏曲改革思想,由于受到西方话剧和新文化运动的影响,有些盲目的崇拜西洋,“中体西用”的思想不够成熟,对“旧剧”的否定过多。他在回忆录中也有提到:“我到南通的时候,因为受了‘五四’运动的影响,又读了些进步的艺术理论(多半是日译本)和欧洲近代剧,不免有些盲目崇拜西洋,同时我又热爱京戏。我读了贝多芬、瓦格拉、比节等的传记,我就想把西洋歌剧的方法适当地运用到京戏里。我觉得京戏的场面乐曲单调,锣鼓嘈杂,必须加以

改革,使其能充分表达人物的情感……”^①。欧阳予倩在不断的改革实践中,更加深刻的认识到传统戏曲的可贵之处,特别是在新中国成立后,从他所发表的一些文章即可看出,如《中国戏曲研究资料初辑序言》、《在传统的基础上创造最新最美的戏剧艺术》、《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》等文章,他认为戏曲的改革必须要在继承传统的基础上进行革新,这也体现了他对民族传统文化和戏曲改革已有新的认识。

一、立足传统

立足传统,本文释义为认真保存旧戏。关于旧戏是否保存,学术界曾经开展过激烈的讨论,有些认为应该彻底的清除,有些认为应该原样保存。欧阳予倩认为中国传统旧戏音乐有着很多的宝贵资源,应该加以整理,取其精华、去其糟粕。从欧阳予倩的戏曲音乐改革实践中,我们可以发现他是在继承传统声腔和器乐伴奏上进行改革的,并且特别注重保持剧种的声腔特色。如:桂剧的改革。桂剧音乐中最被人们所熟悉、风格最鲜明的声腔是弹腔。欧阳予倩创作的桂剧《桃花扇》、《木兰从军》等都是在弹腔的基础上进行革新的,因而,在改革后,备受当地老艺人的好评,称赞其“毫不失桂剧的韵味”。

那么,对于戏曲音乐改革,欧阳予倩认为不能光回首过去,还要着眼未来。使其戏曲音乐符合现代社会的需求,既要立足传统,又要勇于创新。

二、勇于创新

不论是京剧还是桂剧的改革,欧阳予倩都大胆的进行创新,使其能有更好的发展,呈现出崭新的面貌。对于传统戏曲音乐,欧阳予倩在改革早期就已提出了较系统和全面的改革方案,如1929年发表的《怎样完成我们的戏剧运动》一文中提出音乐应表现出时代精神和剧中情感;补救眼前音乐的缺点;探索和创造新音乐;吸收和借鉴西洋音乐;改良乐器;搜集民间音乐和整理旧时音乐等。这些革新思想一直贯串在欧阳予倩的戏曲改革实践中,他认为这些具体的改革方案要得以完全实现将会是长久的过程,并且绝不是一个人能够完成的事业。

在此种思想的指引下,欧阳予倩根据不同时期的需求,对戏曲音乐进行了全

^① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第6卷)[M]. 上海市:上海文艺出版,1990. 09. 第102页注释①.

方位的革新。

第二节 特征——现代化

戏曲是一门综合艺术，剧本、表演、音乐、舞台装置都是其重要的元素。欧阳予倩认为戏曲改革最初的任务要使剧本得到革新，“剧本，应当有美的具体化的情绪，有适时代的中心思想，有诗的文词，有剧的行为，有鲜明的性格，有表现的技巧；须求整个的完成，不取片段的完整”^①。在戏曲改革上，欧阳予倩一直强调“旧瓶不能装新酒”，他认为剧本的改变必然会引起表演形式、音乐、舞台装置的改变，他反对用旧的戏曲形式去表现新内容的改革思想。关于旧戏“程式化”的特点，欧阳予倩认为这是戏曲的灵魂，去除便没有旧戏，但是“旧时传统的动作并不是要应有尽有全要保存，有些不必要的尽可删去……一方面也还可以增加新的动作。但所谓新的动作绝不是把文明戏里写实的动作加进去，不过是使动作易于接近现代化的观众而使之了解”^②；而对于舞台装置，他认为“目下所要研究的是如何能使旧戏顺应现代环境，充分应用现代的舞台技术和物质的设备，而有新的生命”^③。欧阳予倩认为音乐的革新是戏曲最大的问题，并且一时也不会有重大的变革，但是为了时代的需求、剧情的发展和增加表演的力量，他尽可能的使戏曲音乐呈现出“现代化”的特征，如：抗日战争时期，欧阳予倩编写的《梁红玉》、《木兰从军》等桂剧剧目中，采用京剧【急急风】的器乐曲牌来表现战争的场面；又如在京剧《人面桃花》中他创作了新曲作为开幕曲、配曲等，主题贯串在整个剧中，这使用了现代化的戏曲音乐创作技巧。

欧阳予倩的戏曲改革基本围绕的是“现代化”这一主题展开的。王耀华先生在《中国现代戏曲音乐创作的三维特征》一文中，解释到：“中国戏曲音乐的现代化，就是要使中国戏曲音乐适应表现现代生活的需要，创作既有浓郁的传统戏曲音乐特点，又有鲜明的时代气息的音乐，以满足当代人民群众的审美需求”^④。以下将参照王耀华先生提出的音乐美学观、创作方式与创作主体和音乐形态三个

① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集（第4卷）[M]. 上海市：上海文艺出版，1990. 09. 第55页.

② 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集（第5卷）[M]. 上海市：上海文艺出版，1990. 09. 第29页.

③ 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集（第5卷）[M]. 上海市：上海文艺出版，1990. 09. 第29页.

④ 王耀华. 中国现代戏曲音乐创作的三维特征[J]. 福建艺术. 2009, 1.

维度来探讨欧阳予倩戏曲音乐创作体现的现代化思想。

一、音乐美学观

“任何一位伟大的艺术家，他总是把自己的创作置于社会和时代之中”^①。

欧阳予倩的戏曲音乐的创作不仅遵循着传统戏曲的规律和符合剧情的需要，实际上，更是在表达一种时代精神。

（一）符合剧情需要

在唱腔上，欧阳予倩强调“必须要把唱的技术练得很熟”，以此为基础，根据特定的情境、人物的性格特征和感情来选择最适合的节奏，差一点都不行。其中“音和拍子要非常准，字正腔圆，这一些都要下意识的掌握住，唱起来就好像日常说话一样，意念一动，声音和节奏即刻随着表达出来，这才能够谈得上表达人物的感情”^②，即咬字要准确，并能根据不同的曲情赋予不同的演唱格调，以达到“字声情”的统一。这一观念与元代燕南芝庵撰写的我国古典戏曲音乐论著《唱论》中所论述的“字真，句笃，依腔，贴调”的演唱艺术有相同之处，即后代所说的“字正腔圆”。以上可看出欧阳予倩非常贴切的把握住了中国传统戏曲唱腔的演唱艺术。

在器乐上，一方面欧阳予倩特别注重锣鼓的作用，认为“没有锣鼓就没有旧戏”，用锣鼓等敲击乐器来表明节奏，可以丰富动作的表现力，这对于旧戏的表演来说是合适的。但同时他又认为“如今的锣鼓完全成了机械的，只求其打的脆，打得响就算了”^③，不能充分的发挥锣鼓的作用。因而，欧阳予倩提出要变化和丰富锣鼓的打法，特别是轻重、高低、快慢和抑扬顿挫的表现应该与台上的表演丝丝入扣，这样才能够发挥出它的作用；另一方面，他认为弦、管等乐音乐器应该加多，并且可以居于主要地位。

（二）表现时代精神

欧阳予倩在戏曲音乐改革实践中，创作了许多以现实生活为依据、表现时代精神的作品，比如在桂剧改革实践中，编写的剧目《梁红玉》、《木兰从军》等。

① 张前著. 音乐美学基础 [M]. 人民音乐出版社. 2004 年, 第 136 页.

② 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集 (第 6 卷) [M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第 245 页.

③ 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集 (第 6 卷) [M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第 315 页.

欧阳予倩认为在抗日战争时期,《梁红玉》这一类的戏必须要有合唱的演唱形式存在,这样才能够烘托出剧的氛围,激励当时大众抗日的斗志和决心,因而吸收了昆曲曲牌【折桂令】和【八仙会蓬莱】。王耀华先生认为要找到中国传统戏曲音乐与现代戏曲音乐的契合点就要“以写实为出发点,写意为基础,达到写实”^①。欧阳予倩在传统的基础上进行创新,适当的运用了合唱形式的曲牌表现现实生活,不仅没有失去桂剧的风格,而且具有鲜明的时代气息。

二、创作主体与创作方式

新中国成立前,戏曲音乐的创作主体基本上是演员和琴师,剧本创作、表演创作没有明确的分工。欧阳予倩曾提出过“至于如何改革旧戏的音乐,是一个专门问题,应有些专家担任”^②,他主张戏曲音乐的创作主体应为专门从事音乐创作的工作者,在他任中央戏剧学院院长期间,也秉承了这一观念。为了培养戏曲音乐创作人才,专门设置了戏曲音乐创作专业,这不仅能为学生们打下传统戏曲音乐的深厚功底,熟悉和了解声腔、板式、曲牌的历史与现状,而且还能教授他们系统的欧洲音乐作曲理论与技巧,使其具有较高的艺术修养。

“现代专业创作音乐,特别是新歌剧音乐的专曲专用,指的是以专为某一特定人物或特定情景而创作的咏叹调、宣叙调或其它音乐等,来表现典型人物典型环境中的典型感受。这种音乐不能借用于表现别的人物,不能作任意改动,也不能在同一人物的不同场景中原样套用”^③。欧阳予倩在京剧《人面桃花》中,创作了前奏曲,不仅奠定了全剧的喜剧情调,而且将其主题贯串于全剧中。另外,欧阳予倩在第一场“初遇”中为表现少女们惜春、伤春的情感和珍惜青春岁月的人生感悟,专门创作了“暮春曲”。

三、音乐形态

欧阳予倩的戏曲音乐改革思想不仅体现了继承传统戏曲的音乐形态特征,包音阶、调式调性(京剧《人面桃花》“离魂”一场的配曲运用了近关系转调,为之后的二黄唱腔做了铺垫作用)、板眼、节奏(京剧《人面桃花》第三场中的【西

① 王耀华.中国现代戏曲音乐创作的三维特征[J].福建艺术.2009,1.

② 欧阳予倩著.欧阳予倩全集(第6卷)[M].上海市:上海文艺出版,1990.09.第315页

③ 王耀华.中国现代戏曲音乐创作的三维特征[J].福建艺术.2009,1.

皮慢板】紧拉慢唱的节奏)、句式等,而且善于运用这些特征进行创作,比如创作出具有时代特征的句式结构,传统戏曲音乐的歌词句式结构基本为二二三、三三三的规整结构,欧阳予倩打破了这种句式结构,他对于为什么在基本句式结构的基础上运用长短句的回答是:“因为现代人的情感,非用这种方法不能得充分的表现”“歌词改成长短句,表情越加自由”^①。此外,他还吸收其他剧种的养分,如借鉴昆曲的演唱形式等;借鉴西洋歌剧的音乐创作手法,如音乐主题在全剧中的贯串,及精心的进行了配器,如在《人面桃花》中的“前奏曲”将不同类的乐器按照性能分组使用:弓弦乐器组的二胡、中胡;吹管乐器组的小笛、曲笛;弹拨乐器组的月琴、三弦、秦琴等,首先以二胡和中胡演奏出主旋律,其他组乐器再依次进入,最后加上低音乐器大胡,虽然配器较为简单,但这种乐器的配置具备了高中低音色,能够使得音乐具有较好的表现力。

第三节 基点——海派京剧

“海派又称南派,习称外江派。‘海’即上海,指以上海地区京剧表演风格为代表的地域京剧艺术。清末开始逐渐形成。……京剧从天津传到上海,上海人称这种出自帝京的新兴艺术形式为‘京班戏’。后上海本地艺人为适合南方人口味,对京剧的表演、声腔进行改革,形成特色,被北京艺人称为海派京剧”^②。1908年到1917年,海派京剧在中西文化交融的强烈影响下迅速得到发展,成为戏曲改良运动的重要组成部分。1915年后,戏曲改良运动渐渐走向低潮,海派京剧减弱了政治功利色彩,更加倾向于在演出形式上的出新。海派对京剧的革新主要体现为舞台地位的提高,唱的地位有所下降,但是并没有因此而忽略它,音乐仍是其重要的组成部分。

欧阳予倩1914年来到上海,作京剧演员时期,在春柳剧场、新舞台、第一台、笑舞台等剧场登台演出。此时正是上海改良京剧热潮时期,一些改良京剧的志士,他们主张在内容上,撷取现实生活中的题材;在表演形式上,追求多样性,

① 欧阳予倩著.欧阳予倩全集(第4卷)[M].上海市:上海文艺出版,1990.09.第56页.

② 王文章,吴江主编.中国京剧艺术百科全书(上卷)[M].北京:中央编译出版社.2011,第286-289页.

运用编导演的创作体制；在音乐上，海派京剧以西皮、二黄为基础，吸收徽剧中的一些腔调，如吹腔、高拔子等，并创造了海派京剧的特色演唱形式——“五音联弹”。

一、五音联弹

咸丰末年(1851-1862年)，苏北里下河地区的徽戏班子带着徽戏流入了上海。徽戏是以唱【吹腔】、【高拔子】、二黄为主，同时也吸收昆腔及一些民间小调，具有诸腔并奏的特点。到了同治六年(1867年)，京城的皮黄戏班不断的南下，致使上海成为演皮黄戏的重地。与此同时，皮黄戏便和上海流传的徽戏、梆子腔等腔调互相借鉴、融汇。在上海这种南腔北调共存的特定环境下，诸腔并奏的局面被进一步强化，形成了上海地区的京剧音乐特色。

海派京剧唱腔不仅对原来的曲调进行创新，并且在演唱方法上发展了“联弹”的形式。“联弹”即“五音联弹”，是京剧海派音乐创作最具特点的，一种多人接唱、对唱、齐唱的演唱形式，对人物性格的刻画与烘托舞台的气氛都起到了重要的作用。欧阳予倩正是运用了这一形式到他的创作中，如桂剧《木兰从军》、《梁红玉》、《桃花扇》等就是使用了多种演唱形式，有合唱、对唱、轮唱等，这也打破了传统桂剧中长期一人演唱很长唱段的单调形式，大大增强了桂剧演唱艺术的表现力。

二、采用西洋乐器

采用西洋的乐器和曲调是海派京剧艺人进行戏曲音乐创作的一项大胆尝试。如冯子和曾在剧中自弹钢琴，高唱外国歌曲等。欧阳予倩在创办的伶工学社时，他尽全力的组成了一支交响乐队，购买了钢琴、风琴等西洋乐器，并且陆续购置了圆号、小号、长笛、大小鼓、大小提琴等，偶尔为戏曲音乐伴奏。此外，欧阳予倩特别强调效果音乐，他认为管弦可以加入西洋乐器，但必须在不违反艺术规则的基础上有计划的采用，“乐器的种类太少是一个缺点，但是徒然加多乐器也不会增强效果，甚至有时还会感到嘈杂。……我们今后应当注意器乐的使用，特别要注意配器……一出场就要收到应有的效果”^①。

^① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第5卷)[M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09. 第130页.

在欧阳予倩的戏曲改革中，我们不难找出海派京剧的影子，除了音乐上，最具海派特色的当属舞台的装置，如在建国后重新整理的《人面桃花》中“花仙子”们跳舞时运用的实景舞台等。

第四节 创新——海纳百川

欧阳予倩的戏曲音乐改革思想，最为突出和最具创新的地方就是适当的吸收其他剧种的曲调，或借鉴西洋歌剧的表现形式等。他对待传统戏曲往往是一分为二的态度，善于去发现其中的优点。因此，他才能做到使各个剧种相互交流、相互促进，做到“海纳百川”的创新。

一、唱腔

欧阳予倩对戏曲音乐的声乐部分进行了很多的改革实践，使戏曲音乐（主要是桂剧）的声腔和唱法有所发展。

首先，声腔的发展。欧阳予倩认为任何一个剧种的音乐风格都是在一种曲调的基础上吸收另外一种或几种曲调，然后与当地的方言和民间曲调相结合所形成的。他觉得要使旧剧得以保存和发展，应该在保留最具地方特色唱腔的基础上，适当的吸收其他兄弟唱腔的某些长处，用来丰富音乐的表现力。譬如：桂剧是以弹腔为主的剧种，欧阳予倩在改革中大胆的吸收昆腔、吹腔等多种声腔的曲调，使桂剧的唱腔更具表现力，而且没有失去桂剧的韵味。

其次，唱法的发展。声腔与唱法是相辅相成的两方面，声腔的发展可以引起唱法的革新，这在欧阳予倩创作的桂剧《梁红玉》中最为明显。《梁红玉》中使用了昆曲的曲牌【折桂令】和【八仙会蓬莱】，这两个曲牌的演唱方式都是合唱，这便丰富了桂剧的演唱方式。不仅如此，欧阳予倩还充分的吸收昆曲“入声断音后续腔”的唱法，如“ $\overset{\circ}{3}$ 0 2 3 5”，运用细腻的唱法来表现剧中细腻的情感。

二、器乐

在器乐方面，欧阳予倩认为“应急的办法，是将现有的场面，向着我们需要的方面逐渐改革，渐次将噪音的乐器减少，将乐音的乐器加多”^①。他认为锣鼓

^① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集（第4卷）[M]. 上海市：上海文艺出版，1990. 09. 第56页.

管弦不妨换一个方法运用。

首先，借鉴器乐曲牌。欧阳予倩认为敲击乐器不仅具有表现节奏的作用，而且还有营造气氛、帮助情感表现的作用，但是他倡导要变换锣鼓的打法，这样能够增加表演的力量。此外，他认为各剧种间可以相互借鉴器乐曲牌，增强戏剧效果，如桂剧改革中借鉴的京剧器乐曲牌【急急风】，焦菊隐先生在《焦菊隐戏剧散论》中谈到“试看欧阳予倩先生所导演的《梁红玉》及《桃花扇》，其场面的伴奏，较旧有的戏剧紧凑得多”。

其次，融入西洋乐器。对于西洋乐器的使用，戏曲界传统代表是反对在伴奏中加入西洋乐器的。但欧阳予倩一直保持的思想是“管弦不妨加入西洋乐器，但是有计划的，不违反艺术的规则的”^①。他一直持有可以在戏曲音乐伴奏中加入西洋乐器的观点，同时又强调不能“无原则的胡乱拼凑，为竞尚新奇而使用西洋乐器”。

第五节 模式——新文人

戏曲改革的“新文人模式”一词引自陈军《工与悟——中国现当代戏剧论稿》一书。20世纪中国戏曲发生了巨大的变革，上海戏剧学院的李伟博士将新中国成立前的京剧改革分为三种模式：梅兰芳模式、田汉模式、延安模式。其中，“以田汉、欧阳予倩、焦菊隐等为代表的新文化人的改革尝试，他们注重以现代文化眼光对传统京剧的思想内容进行改造，同时注意尊重、利用传统京剧的技艺形式，是为‘田汉模式’，且称之为‘文化创新型’”^②。之后，陈军将其扩展为“新文人模式”，其特征为“汲取中西艺术资源，致力于中国传统戏曲的现代化探索，力求用现代意识来烛照传统戏曲，努力提高中国传统戏曲的人文内涵和文学价值”^③。除戏剧外，在美术界也有“新文人画”一说，如民国时期的岭南画派创始人之一高剑父，锐意从事国画的改革，明确提出“新文人画”一词，意在继承封建时代文人画的优秀传统，取其精华，去其糟粕，赋予传统水墨画以新的时代

① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集（第5卷）[M]. 上海市：上海文艺出版，1990. 09. 第35页.

② 李伟. 再论京剧改革的田汉模式[J]. 同济大学学报(社会科学版), 2005, 06: 95-99.

③ 陈军. 工与悟——中国现当代戏剧论稿[M]. 安徽大学出版社. 2009年，第30页.

气息。(《美术辞林·中国绘画卷·上》)。这些艺术上的改革是一批新文化人敢为人先的伴随着新文化运动成长起来的。

欧阳予倩曾留学日本,回国后又深受“五四”新文化运动的影响,吸收过新思想新文化,具有高度的现代意识和人文素养,是两栖于话剧和戏曲的艺术家。欧阳予倩不仅在京剧上有所探索,还有桂剧、粤剧、昆曲等。从以下可看出,欧阳予倩在“新文人模式”中是别具特色的一个,他形成了自己独特的戏曲改革思想。欧阳予倩追求的戏曲是一种“综合艺术”,强调剧本的重要性,同时将表演、导演、音乐、舞台装置等内容整合的一种改革思路。

一、重视剧本创作

新文人的戏曲改革思想,基本是以剧本创作为第一要务的,并且要注重戏曲内容的现代化和戏曲结构的矛盾冲突性。

首先,剧本内容。传统戏曲的现代化,要以时代的需求为出发点,重视内容的思想性和教育性,使其符合现代生活的需要。欧阳予倩认为“戏剧的内容是由美的情绪化的思想组成的。情绪与观众以感化,思想与观众以暗示;观众对戏剧史精神的需要,戏剧与观众是精神的供给”^①。如早期编写的红楼戏《馒头庵》和《黛玉葬花》等爱情悲剧,都表现了对不合理社会制度和封建礼教的抨击;又如抗日战争时期新编历史剧《木兰从军》等,表现的是英勇抗战的内容,符合时代的需求。

其次,剧本结构。欧阳予倩自身有着很高的文学素养和演话剧的经验,因而对剧本的要求较高。在新的内容如何运用形式这一点上,欧阳予倩认为“旧瓶不能装新酒”,因此他提出可以采用和吸纳西方编剧的手法,重视剧本结构的严谨性和加强矛盾冲突性。

二、推行导演制

新文人在对待戏曲内容与形式的关系问题上,采取的原则就是“在保证戏曲本质规定性和各剧种自身特点的前提下,对形式进行合理改造”^②。对“旧瓶装

① 苏关鑫编.中国现代文学史资料汇编(乙种)——欧阳予倩研究资料[M].北京市:中国戏剧出版社,1988.01.第201页.

② 陈军.论“十七年”戏曲改革的新文人模式[J].文学评论,2012(5).

新酒”的戏曲改革主张，欧阳予倩和田汉等人表示极不赞成，他们认为表现新的剧本应该有新的导演、新的演出法。

欧阳予倩进行戏曲改革，追求是一种“综合艺术”，因而他十分强调导演的整合作用。欧阳予倩在《导演经验谈》中谈到了“教导式的导演法”、“讨论式的导演法”、“批评式的导演法”^①，在文中这三种导演法虽针对话剧而言，但也适用于戏曲。

三、革新戏曲音乐

戏曲是一门由文学、音乐、舞蹈、美术等综合起来的艺术。音乐是戏曲的灵魂，除了剧本、表演、导演外，新文人还着力于音乐的改进与革新。例如：老舍认为“旧剧中最贫弱的部分倒是音乐，乐器与歌唱都嫌太简陋。因此，虽然旧戏里的唱工至关重要，可是现有的歌腔和锣鼓并不能充分表现复杂的感情”^②。欧阳予倩作为新文人中的一员，他不仅重视剧本的重要性，而且提出音乐是同等重要并且是最需革新的一部分。他认为“改革旧戏最大的问题是音乐，旧戏到了今日，无论在声乐器乐方面都不够表情。改，是必要的。怎么改？却比内容和形式的问题还要难以解决”^③。旧戏中的音乐已经不能够表达现代复杂的感情，“治本的办法是将中国古今的音乐算一回总账，根本整理一下，再把各处的民间音乐，集拢来铸过一下，改造乐器，厘定乐谱，订正标准音，参考西乐编制中国的和声学”；他还提出了歌词可改为长短句，并与整个戏的情调相调和；变换敲击乐器的打法；改变弦与管的配置等。

① 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集（第4卷）[M]. 上海市：上海文艺出版，1990. 09. 第132页.

② 老舍. 新文艺工作者对戏曲改进的一些意见·老舍文集（第16卷）. [M] 人民文学出版社，1991. 第254页.

③ 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集（第6卷）[M]. 上海市：上海文艺出版，1990. 09. 第309页.

结 语

本文从音乐的角度对欧阳予倩的戏曲改革进行了研究。易庸先生曾评价:“在旧剧改革运动中,站在前后两个阶段之间(抗战以前与抗战以后)从事最早也从事最久的,是剧坛宿将欧阳予倩先生。欧阳先生不但立于这两个阶段之中,而且远在改革运动前期的旧剧改良时代,就已经领袖群伦,成为最进步的一翼;直到现在,欧阳先生仍是这个新改革运动中的领导人之一”^①。因而对欧阳予倩的戏曲音乐的改革研究可为二十世纪戏曲音乐发展的研究提供一些参考。

本文以有关欧阳予倩的文献为基础,对此进行整理分类、归纳分析、提出自己的一些见解。视图完成以下几个学术问题:一、欧阳予倩对戏曲音乐的改革是在尊重传统的基础上进行的,并且有趋于“现代化”的倾向,使之适应时代的审美需要;二、欧阳予倩作为二十世纪新文化人中的一员,不仅是新文人创作戏曲音乐的代表,而且在此基础上有所发展;三、从欧阳予倩的戏曲音乐改革中,笔者发现其改革具有海派京剧的特色,特别是在学习西乐时期,受其海派的影响最为深刻,但同时又在海派的基础上有所改进,不论在声乐还是器乐上的改革都有“海纳百川”的思想。

由于笔者处在学习阶段,学术水平所限,部分具体问题未能涉及或认识不全,并且缺乏高度抽象、通览全局的哲思等。此文对欧阳予倩戏曲音乐的研究只是一种抛砖引玉式的初步尝试与探索,希望藉以引起同道者的深入探究,亦期盼自己能在今后的学习研究中加以充实完善。

^① 苏关鑫编.中国现代文学史资料汇编(乙种)——欧阳予倩研究资料[M].北京市:中国戏剧出版社,1988.01.第339页.

主要参考文献

著作:

- [1] 中国京剧院总导演室音乐组编. 京剧曲谱人面桃花[M]. 音乐出版社, 1957, 10.
- [2] 刘吉典著. 京剧音乐概论[M]. 北京市: 人民音乐出版社, 1981.
- [3] 欧阳予倩著. 欧阳予倩戏剧论文集[M]. 上海市: 上海文艺出版社, 1984.
- [4] 中国音协广西分会, 广西艺术研究所. 广西戏曲音乐简论[M]. 南宁市: 广西民族出版社, 1985. 04.
- [5] 广西艺术研究院, 广西社会科学院主编; 丘振声, 杨荫亭编选. 欧阳予倩与桂剧改革[M]. 南宁市: 广西人民出版社, 1986.
- [6] 苏关鑫编. 中国现代文学史资料汇编(乙种)一欧阳予倩研究资料[M]. 北京市: 中国戏剧出版社, 1988. 01.
- [7] 广西艺术研究所编, 刘龙池编选. 尹羲表演艺术谈[M]. 1990.
- [8] 李庆森主编. 京剧失传剧目唱腔选集[M]. 北京市: 中国戏剧出版社, 1990. 03.
- [9] 欧阳予倩著. 欧阳予倩全集(第 1-6 卷)[M]. 上海市: 上海文艺出版, 1990. 09.
- [10] 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会, 《中国戏曲音乐集成·上海卷》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·上海卷(上、下)[M]. 北京市: 中国 ISBN 中心, 2001. 09.
- [11] 《中国戏曲音乐集成》编辑委员会, 《中国戏曲音乐集成·广西卷》编辑委员会. 中国戏曲音乐集成·广西卷(上、下)[M]. 北京市: 中国 ISBN 中心, 2002. 05.
- [12] 刘正维著. 20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M]. 北京市: 中央音乐学院出版社, 2004. 12.
- [13] 欧阳敬如著. 父亲欧阳予倩[M]. 北京市: 中国戏剧出版社, 2005. 06.
- [14] 陈珂编. 欧阳予倩和他的“真戏剧”: 从一个伶人看中国现代戏剧[M]. 北京市: 学苑音像出版社, 2007. 07.
- [15] 袁国兴编著. 清末民初新潮演剧研究[M]. 广州市: 广东人民出版社, 2011. 01.

期刊:

- [1] 樊放. 戏曲艺术实验室里培育的《人面桃花》——记欧阳予倩老师晚年一次表、导演艺术实践[J]. 人民戏剧, 1979(5).
- [2] 尹羲. “砍枝要发芽”——忆欧阳予倩老师给我排《拾玉镯》、《烤火》[J]. 中国戏剧, 1982, (10).
- [3] 姚雪涛. 忆我的老师欧阳予倩[J]. 上海戏剧, 1983, (4).
- [4] 金素秋, 李荫厚. 我演《人面桃花》[J]. 戏曲艺术, 1985, 02:39-43.
- [5] 蔡美云. 欧阳予倩戏剧思想初探[J]. 戏剧, 1999, (2).
- [6] 王琳. 欧阳予倩的《红楼梦》京剧及其戏曲改革[J]. 戏曲艺术, 2004, (2)
- [7] 钱久元. 海派京剧初探[D]. 上海戏剧学院, 2004.
- [8] 王琳. 欧阳予倩的《红楼梦》京剧及其戏曲改革[J]. 戏曲艺术, 2004, 02: 48-52.
- [9] 冯长春. 20 世纪上半叶中国音乐思潮研究[D]. 中国艺术研究院, 2005.
- [10] 梁士奇. 欧阳予倩与桂剧改革[J]. 开封教育学院学报, 2005, 02:18-20.
- [11] 陈建军. 论欧阳予倩戏曲改革的理论和实践[J]. 戏剧-中央戏剧学院学报, 2006, (3).
- [12] 刘建洲. 论戏曲音乐的改革与创新——兼谈戏曲音乐的创作方法[A]. 中国社会音乐研究论文集[C]. 2006:18.
- [13] 阙筱静. 一座典型的金桥[D]. 福建师范大学:福建师范大学, 2007.
- [14] 陈继华. 欧阳予倩与桂林文化城[D]. 广西师范大学, 2007.
- [15] 韩启超. 音乐在戏曲继替变革中的作用[D]. 南京艺术学院, 2008.
- [16] 王耀华. 中国现代戏曲音乐创作的三维特征[J]. 福建艺术, 2009, 01:5-9.
- [17] 王安葵. 欧阳予倩的戏曲改革观[J]. 戏曲艺术, 2009, (3).
- [18] 周莹莹. 开榛辟莽——欧阳予倩在南通的戏剧改革研究[D]. 南京航空航天大学, 2011.
- [19] 莫梦娴. 浅析欧阳予倩对桂剧的改革[J]. 大学教育, 2012(2).
- [20] 陈军. 论“十七年”戏曲改革的新文人模式[J]. 文学评论, 2012(5).

附录

本人在攻读学位期间发表的论文有如下：

1. 2013 年 10 月在《音乐大观》上发表了《欧阳予倩戏曲音乐评论中的改革观》.
2. 2013 年 10 月在《戏剧之家》上发表了《管窥魏晋南北朝时期的歌舞戏和参军戏》.

后记

三年研究生生活随着论文的完成即将结束。回首三年前入学时的情景、求学中的历程及撰写论文的过程，错综复杂的情绪涌入心头。三年前，我选择了继续求学，来到湖南师范大学，这便开启了我人生的新境界。在求学过程中，曾为自己以后的工作而担忧，并且有着浮躁与不安的情绪，但慢慢的我调整了自己的心态，并且执着于当初的选择，不断的充实自己，提高自身的修养。无论未来怎样，我认为这段历程是我人生成长的重要阶段，并且将永远铭刻于心。三年来，虽有些遗憾，但更多的是感恩。

首先，由衷的感谢我的两位导师喻意志老师和吴安宇老师。在此，我要对已故的喻意志老师表示深深的怀念和感激之情。虽然您离开了，但您严谨治学的精神和和蔼可亲的容貌一直留在我的心中。学习上，您严格要求我们，精心的准备每一堂课，不厌其烦的修改着我们的讲课稿和作业，为的就是我们能够学到更多的知识。除此之外，您还一直不断的教导我做人的道理，使我受益匪浅，能够更加坦然的面对社会的种种。以后我将更加努力学习，好好的工作，以报答您的谆谆教诲。另外，我最要感谢的是吴安宇老师。本文的写作离不开吴老师的耐心指导，从论文开题、预审到初稿完成及多次的修改，都给了很大的帮助，并且提出了许多宝贵的意见。同时，您也一直秉承着喻意志老师的教学理念，严格的要求我，使我不断的进步，并且顺利的完成了论文的写作。在此，我要再次对两位导师关怀和帮助致以诚挚的谢意。

其次，三年的研究生生活让我遇到了众多的同窗好友。我们一起上课、一起吃饭、一起玩乐，往事历历在目。感谢你们对我的宽容和帮助，衷心的祝福大家一切都好！

最后，我要感谢一直以来支持我的父母和家人！不论在何时何地，他们都是我努力的后盾。在我求学的过程中，他们给予了我无尽的爱与关怀，使我能全身心的投入到学习中，让我得以顺利的完成学业。谢谢你们！

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：刘玲 2014 年 6 月 3 日

湖南师范大学学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

- 1、保密□，在-----年解密后适用本授权书。
- 2、不保密☒。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：刘玲 日期：2014 年 6 月 3 日

导师签名：吴中平 日期：2014 年 6 月 4 日