

上海师范大学

硕士学位论文

论文题目：海派京剧大师欧阳予倩及其现代美学转型

学院：人文与传播学院

专业：艺术学理论

研究方向：艺术评论

研究生姓名：吴海生

指导教师：陈伟

完成日期：



## 摘要

欧阳予倩作为海派京剧的中后期代表人物，在推动传统京戏改革，促进海派京剧的现代美学转型，推动现代京戏的社会化方面做出了重要的贡献。对海派京剧大师欧阳予倩的戏曲活动以及创作的作品深入浅出的分析，对于认识上海开埠以来工商社会的戏曲艺术文化发展情况有重要作用。作为早期春柳社的代表人物，欧阳予倩留学归来后，把西方戏剧创作理论带回了国内舞台。在改编传统京戏的过程中，把西方话剧创作方法嫁接到京戏创作中，极大的丰富了京戏表现的样式。在京戏现代审美意识的表现上，欧阳予倩对传统京戏进行了大量的调整和改善。尤其注重促进京戏审美意识的现代性革新，使京戏内容表现更加多元化，时代精神更显年轻化、通俗化。在欧阳予倩一生的戏剧活动中，他先后组织了南通更俗剧场，广东实验戏剧改革，广西桂林的桂剧改革等。这些地方戏剧活动以及在上海京戏舞台所编演的一些新式京戏，构成了他戏剧生涯中的重要组成部分。欧阳予倩所从事的戏剧改革运动对中国的现代戏曲发展起到了极大的推动作用，他引进的西方话剧艺术创作理论结合中国戏曲艺术，赋予中国传统戏曲更强烈的舞台戏剧性。

**关键词：**海派京剧；欧阳予倩；京戏改革

## Abstract

Ouyang Yuqian as representatives of modern Shanghai School of Peking Opera in the late, in promoting the reform of traditional Peking opera, promoting the transformation of modern aesthetics of the Shanghai School of Peking opera, to promote the socialization of modern Peking Opera made important contribution. The Shanghai School of Peking Opera master Ouyang Yuqian theatrical activities and the creation of explain the profound things in a simple way of analysis, for understanding the opening of Shanghai commercial society in opera artistic and cultural development has an important role. As a representative of early spring willow society, Ouyang Yuqian returned after the western drama theory home stage. In the adaptation of traditional Peking opera during the western drama creation method grafted to an opera creation, greatly enriched the Peking opera performance style. In the modern aesthetic consciousness of the opera performance, he made a lot of adjustments and improvements of the. Especially pay attention to promote the opera aesthetic consciousness of the modern innovation, the Peking Opera content more diversified, spirit of the times more youthful and popular. In Ouyang Yuqian life drama activities, he has organized the Nantong Gengsu theater, experimental drama reform in Guangdong, Guangxi Guilin Guiju reform. These local drama activities and in the Shanghai Opera stage 'some of the new Peking opera, constitute the an important part of his dramatic career. He is engaged in the drama reform movement of China's modern drama development to the great role in promoting, he introduced the western drama in art creation and theory combined with the art of Chinese opera, given Chinese traditional opera more intense stage drama.

**Key words:** Shanghai Opera; Ouyang Yuqian; Opera reform

## 目录

第 1 章 绪论.....	1
1.1 选题依据.....	1
1.2 选题的目的与意义.....	1
1.3 欧阳予倩介绍.....	2
1.4 国内外研究现状.....	4
1.5 研究思路、方法及其创新之处.....	7
第 2 章 欧阳予倩与海派京剧的现代美学转型.....	8
2.1 走进海派京剧大师——欧阳予倩.....	8
2.2 海派京剧现代美学转型的原因及作用.....	12
2.3 海派京剧推进现代社会化的发展.....	15
第 3 章 欧阳予倩的海派京剧里呈现的现代美学特征.....	19
3.1 改革旧戏的现代美学主张.....	20
3.2 戏剧内容到形式的现代美学变革.....	24
第 4 章 欧阳予倩海派京剧里的西方元素.....	30
4.1 西方戏剧理论的借鉴和舞台美学的应用.....	30
4.2 新的戏剧舞台表现方式.....	32
4.3 新的戏剧生产模式——导演制.....	34
结论.....	38
参考文献.....	39
致谢.....	41



## 第 1 章 绪论

### 1.1 选题依据

对该课题感兴趣的原因来源于笔者研究生期间和导师陈老师一起学习的过程中所得。鉴于本科毕业论文《对中国戏曲审美特性的分析》这篇文章的基础之上,对海派京剧的兴趣也在此基础之上得到了进一步加深。在陈老师的指导学习下进一步认识到海派京剧并不是一种新兴的戏剧种类,而是一种在清末民初由上海发起,随着工商差旅影响全国的文化现象。这种文化现象不仅只局限于上海等地,而是随着近代上海开埠贸易而被带到全国各地。在研读《欧阳予倩戏剧论文集》这本书的基础之上更进一步的打开了我对欧阳予倩这个人的认识。它让我了解到他不仅只是一个纯粹的戏剧演员,他更是一个对近代戏剧变革产生过深刻影响的人物。他对戏剧的热情表现在他一生所从事的戏剧活动中。在对海派京剧大师欧阳予倩的著作,以及其他相关学术人员的研究材料的基础之上的学习,让我产生了对这位清末民初期间成长起来的戏剧大师的浓厚兴趣。因此在立足于欧阳予倩的著作以及他自己的一系列戏剧演出的基础之上,萌生了做这篇关于《海派京剧大师欧阳予倩以及现代美学转型》选题的初衷。

### 1.2 选题的目的与意义

对欧阳予倩的戏剧活动、戏剧理论以及创作的作品的深入浅出的分析,让我们认识到欧阳予倩对上海开埠以来的工商社会的戏剧艺术的繁荣做出过杰出贡献,尤其是在推进戏剧的美学现代转型上。欧阳予倩留日归来后,到转战广东、广西等地所从事的戏剧运动都对中国的现代戏剧发展起到了革新除旧的作用。他在引进西方话剧艺术先进的创作理论时结合中国的戏剧艺术的特点,力求尊重和保持中国传统戏剧的内在特点和审美,强烈舞台戏剧和表现手法突破创造。纵观海派京剧艺术的发展可以看出它是近代中国从封建社会向现代社会转型的一个文化缩影。

## 1.3 欧阳予倩介绍

### 1.3.1 生平简介

欧阳予倩，著名戏剧教育家，我国近代话剧拓荒者和戏剧改革运动发起者。湖南浏阳人，原名立袁，号南杰。二十世纪初留学日本，并于 1907 年在日加入“春柳社”，于是开始了他人生的戏剧生涯。直到 1962 年逝世于北京，享年 73 岁。欧阳予倩从留学日本加入“春柳社”到晚年，从事戏剧事业长达半个多世纪。京剧、话剧、电影艺术中都有他辛勤耕耘的成果，他先后加入了多个戏剧改革社团，在戏剧改革理论、戏剧剧本创作、戏剧教育方面都做出了自己卓越的成就。欧阳予倩的一生充满了传奇色彩，他的一生几乎从未停止为戏剧事业而奋斗。

他出生于湖南浏阳一个宦官家庭，祖父欧阳中鹄，是清末时期的民主进步人士，曾在广西桂林任知府。家里祖父及父亲还算开明，自幼便请先生到家里教授欧阳予倩英语。读书期间欧阳予倩就酷爱武术和旧戏，常常模仿旧戏里的段子在家舞刀弄剑，扮演剧中角色。1902 年欧阳予倩远赴日本东京留学，在成城中学习得毕业后回国归来，便与刘韵秋经家里催逼完婚，一气之下便再次造访日本，先求学于明治大学之后转入早稻田大学文科。1907 年，欧阳予倩在东京的一次赈灾义演中看见“春柳社”演出，便得知在日还有一个中国留学生组成的戏剧社团。于是经人介绍加入“春柳社”，很快便和春柳其他社员一起同演了一台完整的话剧《黑奴吁天录》。之后家庭遭受巨变，先是 1910 年其父亲欧阳自耕患病赴日就医，不得而治，逝于日本。1911 年祖父相继患病去世。之后的日子她与其妻子刘氏相互扶持，关系也逐渐亲密无间，消除了逼婚的隔阂。

### 1.3.2 戏剧活动及学术介绍

1912 年应上海陆镜若之邀，赴上海组织“新剧同志会”。作为一个仕宦之家的子弟，早期留日学生，甘愿当个戏子而遭其全家反对，但是欧阳予倩却不顾全家反对在上海、苏州、无锡等地演出。1913 年，他在湖南组织“文社”，并写下了讽刺封建选拔制度的话剧剧本《运动力》。1914 年返回上海和陆镜若组织“春柳剧场”，在“春柳剧场”演出的都是针砭时弊的进步作品。表达了对底层人民和妇女的同情之心，宣传民主的进步思想，对清末民初的新剧具有宣传和动员作用。

在“春柳剧场”演出期间，他悉心向朋友学习了京戏。1915 年成为正式的京剧演员在杭州西湖舞台演出，演出期间排了十几个红楼戏。这年陆镜若在春柳剧场因劳累而身亡，欧阳予倩火速从杭州赶回上海，镜若的离世让欧阳予倩悲痛



欲绝，于是烧掉了所有在春柳期间排演的剧本。1916年春，在上海搭“第一台”，和周信芳、吴彩霞、冯春航等同演京剧。在上海、苏州等地演出半年之后又在“笑舞台”演出京戏。在笑舞台，专门演出其自编自演的红楼戏，这些自编自演的戏一共9个，主要有《宝蟾送酒》、《黛玉焚稿》、《馒头庵》、《黛玉葬花》、《晴雯补裘》等。当时，在上海除他外的京戏演员中大多没有太多文学功底，能够自编自演的人员实在不多。对于一个接受过西式教育的人来说，编演的京戏多有不同之处，他们更加关注人民的生活需求，戏剧演出里也增添了不少现代元素。只要有戏开演，大多场次都能做到场场满座，让人拍案叫绝。他自己的创作才能在京戏演出中得到了施展，也得到了戏剧界和票友们的一致认可，成就卓越。

1918年，从笑舞台转到夏氏兄弟（月恒、月珊、月润、月华）主持的“新舞台”。新舞台相比在笑舞台的演出更加着重提升了舞台的布景装置，舞台表演滑稽可笑，舞台戏剧性强，并不求传统京剧演出的细腻熨帖。在新舞台欧阳予倩是名角儿，在表演上追求戏剧的艺术性，希望通过他的努力能够实现戏剧艺术的真正使命，但是长期在新舞台发展并不能如他所愿，它毕竟是附和看客的舞台，他所追求的是变革旧戏的陋习促进戏剧的现代化发展。同年他在接受日本记者采访时，被问及对中国戏曲改良的看法和建议时他写下了一篇《予之戏剧改良观》予以作答，在文中他说：“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。何以言之？旧戏者，一种之技艺。昆戏者，曲也。新戏萌芽初茁，即遭蹂躏，目下如腐草败叶，不堪过问。舍是更何戏剧之可言？戏剧者，必综文学、美术、音乐及人身之语言动作，组织而成。”<sup>[1]</sup>从中不难看出欧阳予倩对此时的中国戏剧其实是极度的不满的，从剧本到演出形式和欧洲戏剧比起来都有或多或少的差别。这时候他的思想开始发生变化，更加深刻认识到我们的戏剧的独特使命和独有的艺术魅力。在此后十年的戏剧活动中，他开始逐步的践行自己的想法和主张。要改革我们民族传统的东西，必须要深刻的认识它才能更好的改造它。1919年应南通实业家张謇之邀，到南通主持南通戏馆和科班的培养。随后欧阳予倩便辞去了其新舞台工作，举家搬迁至南通，便开始在南通进行了轰轰烈烈的戏剧改良运动。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”，“其次我想用种种方法，把二黄戏彻底改造一下”。<sup>[2]</sup>南通伶工学社在当时是国内首个培养专门新式演员的场所。欧阳予倩在担任主任期间，在校内张贴的校规上第一条便明文写着：“伶工学社是为社会效力之艺术团体，不是私家歌僮养习所。”第二条如是说：“伶工学社是要造就改革戏剧的演员，不是科班。”<sup>[3]</sup>半年之后更俗剧场剧院兴建起来，舞台设计都由

[1] 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:1.

[2] 欧阳予倩. 自我演戏以来[M]. 上海三联书店, 2014:90.

[3] 欧阳予倩. 自我演戏以来[M]. 上海三联书店, 2014:87.

欧阳予倩亲自参与完成。在更俗剧场欧阳予倩专门制定了在戏剧舞台上的演出规则，如演员在后台不许随地吐痰，不许随便乱在后台撩开戏帘打望舞台等。在更俗剧场工作期间欧阳予倩主要编过的戏有《长夜》、《哀鸿泪》、《和平的血》、《玉润珠圆》等。只不过欧阳予倩对于这些戏都很不满意，剧本基本没有留根。今天来看对于我们来说是一种损失。

1921年5月，与矛盾、郑振铎、陈大悲等人组织“民众戏剧社”。5月31日，他在其出版的《戏剧》杂志，连续发表了其译编的《俄罗斯之歌剧》、《法兰西之歌剧》、《西洋歌剧谈》、《德国的歌剧》、《英吉利之歌剧》等多篇著作。1922年，更俗剧场因为乱党的攻击和捣乱，他一气之下离开南通，返回上海，他愤怒感慨到：“我到南通住了三年，本抱有幻想，不料一无成就、……、唯有抱着无穷的烦闷，浮沉人海而已！”<sup>[1]</sup>之后经汪优游介绍进入“戏剧协社”。在“戏剧协社”结识了田汉、应云卫、洪深等人，并作了独幕剧《泼妇》，由洪深负责改编导演。1923年再进新舞台，在新舞台演出期间发表独幕剧《回家以后》并发表于《东方杂志》第21卷第20号上。此时欧阳予倩创作的剧本更多倾向于对女性社会地位和历史地位的同情和反抗，具有更加彻底的反封建反帝的性质。在这之后的时期欧阳予倩的由戏剧开始转向电影，编写过的电影剧本有《玉洁冰清》（卜万苍导演）、《天涯歌女》等。1929年到1931年期间，欧阳予倩应广东邀请，组建广东戏剧研究所，在这期间创办过戏剧杂志《戏剧》，主要刊登创作剧本、翻译、理论、新闻等。依附研究所成立了戏剧学校，专门培养新式学生，在此学习的学生都有系统的学习戏剧理论和表演，水平亦有大幅度提升。期间欧阳予倩创作的剧本有《屏风后》、《杨贵妃》、《车夫之家》、《刘三妹》、《小英姑娘》等；撰写的理论文章有：《戏剧改革之理论与实践》、《自我演戏以来》、《粤剧北剧化研究》、《用粤语演话剧》、《戏剧与宣传》、《民众剧的研究》、《动的艺术》等。这作品大豆发表于创办的杂志《戏剧》上。

## 1.4 国内外研究现状

### 1.4.1 西方学者对其进行的研究和现状分析

由于笔者能力有限还未找到相关系统的研究成果。

### 1.4.2 国内对欧阳予倩海派京剧现代美学性的研究

国内关于欧阳予倩的研究资料相对其他人来说是比较充分的。中国学者苏关

<sup>[1]</sup> 欧阳予倩. 自我演戏以来[M]. 上海三联书店, 2014:89-109.

鑫编着的《欧阳予倩研究资料》<sup>[1]</sup>全面系统的收录了国内学者对欧阳予倩的研究评论类文章 14 篇，这些文章对欧阳予倩的戏剧创作中后期自己创编的剧本给予前瞻性的评价。文章视角独特，立足于欧阳予倩的作品提出了他的作品中对于现代戏剧的变革的问题。此书收录了易庸先生的

《〈读欧阳予倩的旧剧作品〉——兼论旧剧改革》这篇文章。该文章主要谈论欧阳予倩早期在上海和杭州等地舞台演出时期编着的一些红楼戏，以及改编旧戏时所提出的新主张。文章结尾处说到：“谈到旧剧改革，从内容归结到形式问题。又从形式问题归结到旧歌剧的音乐，好像是把问题单纯化了，也好像是把最重要的内容改革转变为次要的形式改革，忽视了内容决定形式的定理。”<sup>[2]</sup>从中我们可以看出易庸先生从欧阳予倩对于旧式京戏的改革开始发现欧阳予倩就对旧戏的改革是充满抱负的。中央戏曲学院教授陈珂先生关于欧阳予倩的戏剧改革所提出来的“真戏剧”理论，的他所着的《欧阳予倩和他的“真戏剧”——从一个伶人看中国戏剧》<sup>[3]</sup>此书中有过详实的论述。他说：“欧阳予倩处于艺术家的本能，又期待戏剧立足于人性情感，希望这个‘为大众求解放’的艺术要立足于艺术的本质，要再人情与人生价值上彰显戏剧艺术的魅力，反对把戏剧当成政治或社会教育的工具，强调‘真戏剧’必根据人情事理立论，戏剧的使命不在宣传，必要先有健全的戏剧，回到戏剧的本质。”<sup>[4]</sup>此书集中注意力在谈论的是欧阳予倩作为一个演员，从演员到剧本编写再到立志改革中国近代戏剧所作出的努力。他提出的“真戏剧”理论就是他对于中国戏剧改革先进的看法，对于戏剧建设所持了进步态度。陈珂所着的另一本研究欧阳予倩的书是《欧阳予倩评传》<sup>[4]</sup>。这本书关于欧阳予倩的研究较前一本有共通之处，但又有不同的侧重面。《欧阳予倩评传》这本书侧重在欧阳予倩整个一生的戏剧活动，对欧阳予倩一辈子所著书籍还有学术成果都提出了自己的看法和见解。陈珂先生在此书中提出的一个著名的观点是关于欧阳先生戏剧里面的一个全新的主张——“民众剧”。“民众剧”即戏剧应该平民化，应该走向人民群众，让广大人民受益。陈珂谈到欧阳予倩的民众剧时这样说到：“在欧阳予倩心目中的平民剧，是在审美形态或审美趣味上的平民剧，不是阶级斗争和路线斗争下的“平民剧”，这是尔后中国社会生活中最重要的‘大是非’问题，是‘立场问题’。”<sup>[5]</sup>通过陈珂的话我们可以清晰的认识到陈珂对于欧阳予倩的戏剧改革观点是持有正确的认识态度的，而且真正的认识到民众剧是口味的问题，不是阶级划分的问题。1921 年民众剧社进行民众剧的大讨论，可被看成欧阳予倩的“真戏剧”向“问题剧”进而向“民众剧”转变的一个具体背景。

[1] 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009.

[2] 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009: 260.

[3] 陈珂. 欧阳予倩和他的“真戏剧”——从一个伶人看中国戏剧[M]. 学苑音像出版, 2009: 102.

[4] 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012.

[5] 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012: 154.

谈到欧阳予倩与海派京剧其实绕不开的是清末民初这段时间内中国的戏剧思潮，这时期的戏剧运动的发起主要受到五四时期先进的文化思潮的影响。国内学者孙庆升早年所着《中国现代戏剧思潮史》里这样说过：“也有人说三大思潮在中国是‘逆向’发展，所‘逆向’，是从戏剧形态的演变趋向上说的。西方戏剧从现实主义转向现代主义，从‘写实’转向‘写意’，从‘再现’转向‘表现’，中国戏剧则从传统戏曲转向现代话剧，也就是从以‘写意’和‘表现’为主要形态特征的戏曲转向以‘写实’和‘再现’为形态特征的话剧。中国接受西方思潮的特点可以说是‘慢一拍快两步’。<sup>[1]</sup>其实从理论上来看这些话确实是符合逻辑发展规律的，中国戏曲在近现代来看确实和西方国家不一样，西方文化艺术思潮自文艺复兴后经历了风格时期、巴洛克时期、洛可可时期、古典主义、新古典主义到后来的浪漫主义、印象主义和一系列现代派等。国外的艺术思潮似乎按照一条清晰的线索来有规律的发展进行。但是中国的戏剧不一样的地方在于我们的界点在五四新文化运动时期。五四之前的艺术形式是古典主义，古典的形式多是表意和抒情的美学形态，而翻过五四我们的艺术形式立刻摒弃传统的写意抒情，转向写实和再现的高度现实主义表达。这期间我们从辛亥革命到五四这段时间内我们的戏剧表现形式的过渡似乎是微妙的，是模糊的，让人无迹可寻的。欧阳予倩对于传统戏的改革意识也是在经历五四之后开始的，五四之后它便清晰的认识到中国的现代戏剧必须是写实的、现实的，必须能够反映广大人民群众的生活现状。从大的文化背景和戏剧思潮来看，欧阳予倩此时奔走各地演出传统京戏，在上海笑舞台和新舞台编演红楼戏都在这一时代背景下进行。但是值得注意的是欧阳予倩所演出的这些京戏里面不再是把传统京戏原封不动的搬上舞台，而是添加了各种各样新式的演法，演出手法更加注重写实表现，关注时下流行文化。

欧阳予倩除了活跃在上海的演出舞台外，还回应各地方和戏剧社团的邀请，帮扶各地戏剧进行改革。中国近代京戏由传统向现代的转型，一方面得益于先进的知识分子的宣传和鼓吹，另一方面得益于把形成的理论运用到戏剧舞台实践当中。欧阳予倩作为接受过西方资产阶级民主文化熏陶的先进知识分子，深刻的认识到戏剧演出和社会发展关系的重要性，重视戏剧艺术对于社会转型的重要作用。国内对于欧阳予倩当时从事过的一系列戏剧改革的活动也有不少研究资料。中国学者周莹莹在《欧阳予倩在南通的戏剧改革研究》这本书中，就深刻的指出了欧阳予倩对于近代戏剧改革和戏剧人才培养所作出的一系列努力和道路探索。她在书中说到：“他在南通的三年期间对京剧表演剧目、形式与内容都进行了改革与创新，重视戏剧的社会教育功能。希望通过伶工学社培养一批新型的改革京剧的演员，并以京剧艺术的改革指导教学实践。不过后期由于受到各种外界条件的制约

<sup>[1]</sup> 孙庆升. 中国戏剧思潮史[M]. 北京大学出版社, 1994: 43.

以及自身思想方面的局限，致使他的一些改革主张无法实现，最终离开了南通。但可以肯定的是他在戏剧教育、剧场管理方面为后人留下了许多有益的经验。”<sup>[1]</sup>可以说欧阳予倩受南通实业家张謇之邀赴南通组织伶工学社，开办新式戏剧培养的场所是他早期对于戏剧改革人才培养的抱负。即使最终以不欢而告终，但是这次尝试对于戏剧界产生了深远的影响，为以后的人才培养打下了基础，积累了宝贵的经验。华南师范大学教授袁国兴对于清末民初新潮流影响下的戏剧革新运动在他的专著《清末民初新潮演剧研究里》里这样提到：“清末民初是中国戏剧发展史上的一个特殊时期，外来意识的植入、话剧观念的萌生、戏曲演剧模式的调整，使演剧活动呈现出非常独特的文化景观。这个时期的中国戏剧，既与传统不同，也与后来有很大区别。”<sup>[2]</sup>正如袁国兴所说这个时期的诸多戏剧革新运动，和戏剧改革社团都是与这个特殊的历史时期紧密相关的。欧阳予倩 1929 年来到广东，经过两个月的调查、计划，广东戏剧研究所宣告成立，该所“以创造适时代为民众的新剧为宗旨”。戏剧研究所的成立正是在这一特殊时期戏剧改革全面系统化尝试性探索。由广西艺术研究院编着的《欧阳予倩与桂剧改革》的这本书，主要阐述了 1938 年欧阳予倩应广西戏剧改进会会长马君武之邀，到桂林旅居，抵桂后，他积极的投身戏剧改革和实践中。四个月内编演了十出桂戏，其中《梁红玉》引自京剧本子，结合桂剧语言和演出风格，改编成了具有广西特色的《梁红玉》。

## 1.5 研究思路、方法及其创新之处

本文的主要内容是诠释欧阳予倩的一生提出的戏剧思想以及一系列戏剧改编和戏剧演出的美学现代转型的问题。在陈珂老师所写的一本《欧阳予倩和他的真戏剧：从一个伶人看中国现代戏剧》书里，也和我谈论到了接近的问题。陈珂老师着重强调全新的现代审美形态和戏剧艺术的现代精神，其中他还谈论到戏剧性和艺术至上的原则等，这是和我所做的这篇论文的美学现代性相契合的。而本篇文章里会着重解决美学现代性的表现，以及戏剧舞台表演的现代艺术表现形式的学习和转变。同时还要解决什么是社会化的“平民剧”与海派京剧现代化中社会教化的意义。

<sup>[1]</sup> 周莹莹. 欧阳予倩在南通的戏剧改革研究[M]. 南京航空航天大学出版社, 2011: 163.

<sup>[2]</sup> 袁国兴. 清末民初新潮演剧研究[M]. 广东人民出版社, 2011: 78.

## 第 2 章 欧阳予倩与海派京剧的现代美学转型

欧阳予倩所处的五四时期正是中国文学艺术受西方影响的关键时期,这时期的中国艺术创作广泛的受到西方艺术思潮和艺术流派的影响。五四以前,中国的文学艺术风格大多归属于写意的浪漫主义和叙事的现实风格。元明清以来,中国戏剧剧本在故事风格上主要以迎合封建统治为主,即便有些剧目提倡反抗封建,但也只是点到为止,基本精神还停留在隆礼贵义的封建性上。未必个个都是出色的,大多写情较多,叙事逻辑闲散,没有完整的叙事结构。欧阳予倩指出:“从清朝末季直到解放前为止,尽管有不少新编的戏,有些是很有意义的,但编剧技术较差,艺术性不够;有的就为着某个名角编的戏,其中就只有一两场或最多两三场戏可看。至于那些专为卖钱胡乱编排的东西,就不值得一提了。”<sup>[1]</sup>可以看出欧阳予倩认为当时的戏剧界是缺乏好剧本的,题材很多,但是完整的剧本,适合搬上舞台立刻就演的本子并不多。诸多剧本往往为了营销宣传某个角色为噱头,而草草编一出戏,上去走走过场。有些现实主义作品往往以事带人,大多是重事件轻人物的写法,历史永远大于人物。譬如京剧《花木兰》,在这部戏里面花木兰的人物性格在整部戏里面是没有充分呈现的,她的人物意志是历史事件的产物,人物是历史事件上依附的沙子。塑造其实是有待改强善和加的。花木兰女儿当自强的特点被历史事件的厚重感全然淹没,历史事件远远大于这个人物身上反应出来的闪光点,在今天来看它并不能称得上是真正意义的现实主义题材的作品。五四时期的戏剧改良分子认识到了这些问题,他们主张在借鉴西方艺术流派的同时,要立足于在剧本上下功夫。利用西方的古典主义、现实主义、浪漫主义、现代主义以及后现代的艺术流派来丰富我们的戏剧表现形式。

### 2.1 走进海派京剧大师——欧阳予倩

一览欧阳予倩一生编演的戏曲作品,可以清晰的照见中国戏剧艺术的近代发展历程。20世纪30年代,欧阳予倩在上海时自编自演过京剧《渔夫恨》、《梁红玉》、《桃花扇》等京剧剧目,这些作品较之前的京剧作品中的女性形象在女权意识方面都有不同。与唐景崧桂剧中众多受害女性不同,这些女性身上都表现出了强烈的女性主义觉醒意识,同时还有坚决果断的民族自救意识。值得注意的是欧阳予倩所编演的《渔夫恨》、《桃花扇》、《孔雀东南飞》、《梁红玉》、《木兰从军》等作品不再是沿用传统的演出方法,而是采用现代西方戏剧的全新表达方式。剧

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 2: 126.

本集中反映出了复杂的人物关系和主要的矛盾冲突,提倡西方现代民主观念,极大的增强了舞台表演的戏剧性。强调剧本由一个好的戏剧发端,逐渐将人物引向力量双方的对立,进入双方斗争高峰,均势打破。然后急转直下,问题解决——循这一条“戏剧的线”。很明显这是受西方现代戏剧影响的革新产物,而且作者也把它巧妙的运用到中国传统戏曲中。纵观欧阳予倩创作的戏剧作品我们能够发现,中国戏剧由五四前的“写意”和“表现”的主要美学形态向近代的现实主义和写实主义转变。五四后的中国是一个思想极其活跃的时代,这个时代的戏剧深受新民主主义文化和无产阶级革命的多重影响,社会亟待需要解决武装革命以外人民思想认识的问题。所以此时的欧阳予倩深刻的认识到了新民主主义的戏剧之路应该怎么走。

### 2.1.1 五四新文化思想下的海派京剧

京剧海派化在清代末期就有出现,到辛亥革命后受到五四新文化启蒙思想的影响,学生运动和反帝反封建文化的出现,使得催生一种改良旧式艺术成为可能。欧阳予倩在《京戏—知谈》这篇文章里提到:“上海自开埠租界之后,便成了进出口的主要商港、中国全国的金融中心。京戏在那里得到很大的发展,更随着货物的流通——洋货运到内地,土货(原料和粮食)由内地运到上海出口,京戏便从上海发展到内地各城市,形成了畸形的繁荣。”<sup>[1]</sup>海派京剧演出不断兴盛有来自于商业城市普通市民票友的需求,也有来自于资本家和商人的生意需求,还有来自于城市娱乐产业的自身发展。这种繁荣的演出形式并随着来自全国的商旅被带到全国各地演出,形成国内的一种新兴的戏剧演出形式。从艺术形态的文化境遇来看是古典艺术形态在五四新文化思潮影响下与西方现代艺术生逢其时的时代偶遇。海派京剧的表演基本沿袭了北派京剧表演中的剧本、人物、唱腔、配乐,但在上海工商业文化背景的影响之下,海派的京戏却随着商业城市的需求而发生了革新性的变化。演出剧目里加大对人物性格的描写,赋予人物新的时代朝气,增加了剧本的念白,减少了舞台人物的大段舞工戏。可以说海派京剧是上海工商业社会转型在文化领域的一种转变,是现实生活在文化领域的集中反映。上海的工商业文化环境,使小资产阶级群体不断扩大,他们更加趋向于对新型文化形态的追求。封建传统的古典戏曲艺术已经失去了曾经的活力,上升的小资产阶级更易于接受改良过的,能够代表新民主主义革命的进步戏曲。在表演方面海派京剧更加注重表演形式的生活化,写实能力极强,而且情感真实,人物性格和形象塑造也极具特点。戏曲作品中善于利用时代背景反映典型人物性格和精神面貌,贴合时代文化和小资产阶级的生活现状,展现新民主文化下的社会生活。当时的上

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 125.

海舞台,徽班、昆剧和梆子戏的演员在上海舞台演出京剧,这些不同剧目中的演出特技和绝活不断被移植到海派京剧的舞台演出当中。秦腔(山陕梆子)和直隶梆子艺人如李春来、李桂春等,将大批梆子剧目移植为京剧,该剧种中诸如“耍眼珠”、“甩水发”、“帽翅功”、“髯口功”等传统绝技亦随之被沿袭运用,从而丰富和提高了京剧的艺术表现能力。在唱腔音乐方面,京剧本以西皮、二黄为主要唱腔,后以王洪寿为代表的徽班在上海转向京剧舞台,自此以吹腔、高拨子、徽调、西皮、二黄为主要特色的京剧演出唱腔形式,这也逐渐成为京剧海派化的一大演出特色。周凤林、邱阿增、姜善珍等昆班名伶改演京剧后,将昆曲优美的舞蹈身段、运腔技巧等表演程序技法移植到京剧中来,从而使上海京剧表演艺术融合了各地方剧种的长处,逐渐形成观众喜闻乐见的上海京剧表演特色。

### 2.1.2 欧阳予倩与海派京剧

谈到欧阳予倩自然绕不开“春柳”,谈到中国近代戏剧也得益于“春柳”,从欧阳予倩远赴东洋留学之时起,他的一生便和戏剧结下了不解之缘。欧阳予倩第一次接触戏剧是在东京的一次赈灾募捐的游艺会上,看到春柳剧社第一次演出法国作家小仲马的《茶花女》。在《回忆春柳》中欧阳予倩说到:“我辗转托人介绍认识了曾孝谷,我才知道他们有一个同人组合名叫春柳社。”<sup>[1]</sup>这一次可以说是欧阳予倩第一次听说春柳剧社,同时也是春柳剧社第一次试演话剧,到后来的正式上演的《黑奴吁天录》才代表了春柳剧社的演出事业正式开始。此后欧阳予倩随着“春柳”从日本回到中国,开启了中国戏剧的近代发展之路。1919年,欧阳予倩应民族实业家张謇之邀在南通开办南通伶工学社,学社反对旧科班制度,提倡新型的培养方案,学校的所有规章制度均按照西式学校的要求来建立。他的办学方针是:“(一)“伶工学社是为社会效力之艺术团体,不是私家歌童养习所”。(二)“伶工学社是要造就改革成果戏剧的演员,不是科班”。<sup>[2]</sup>他坚决反对梨园弟子只学艺不学文,该校的学生即需要学好戏曲表演的基本功,也需要学习更多的文化课知识。从他在南通开展的戏剧活动中便会发现他提出的戏剧改革理论是进步又彻底的。他充分肯定了传统戏剧的可行性,更进一步指出了旧戏的弊端以及随时代发展它所显露出来的落后性,所以旧戏的改造需要新型的戏剧理论和实验性的戏剧作品。

“春柳”分为春柳前期和后期。前期主要集中在1906年到1909年之间,这时期成员的戏剧活动主要集中在日本东京。后期主要是辛亥革命后,春柳社的主要成员陆续归国后成立的新剧同志会,他们转辗于杭州、苏州、无锡、常州等地

[1] 欧阳予倩. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 6: 146.

[2] 欧阳敬如. 欧阳予倩略传[M]. 四川人民出版社, 1981: 79.



演出戏剧。这期间春柳的主要戏剧演出形式是话剧，同时也会在话剧里面掺杂京剧的形式进行演出，或者是话剧里乐器配音采用京戏的锣鼓等。当时这种形式新颖的话剧揉和京戏进行现实化、生活化的表演被称为“两下锅”，即是话剧融合古典京戏的一种尝试。这种勇于创新，善于吸收新鲜事物的形式在不断的尝试中却收到了意想不到的效果。清末民国初期京戏改革实践中，这批接受过西方民主和进步的戏剧观念的人，以汪笑侬、潘月樵、夏氏兄弟、欧阳予倩、冯子和为代表的进步戏剧人士主张以生活化、民众化和戏剧化的现代戏剧观念进行戏剧创作。他们所从事的戏剧活动构成了海派京戏演出的一个重要的组成部分。所以海派京剧便是以上海京剧艺人为代表的一个统称，同时我们也把这种形式的演出称之为“外江派”。他们采用了现实化的写实手法排演了大量反映民族革命、民主革命和现代婚姻爱情的戏。戏剧思想主题大抵反对传统形式的枷锁，戏里头追求演出噱头、华丽的舞台、演员装饰等，在更大程度上迎合了商业资产阶级和城市小资产阶级的群体需求，使戏剧的商业价值被放大。美学形式上由传统的高贵典雅、隆礼贵义走向世俗化、趣味化、生活化、个性化。到后来又出现了周信芳、常春恒、盖叫天、欧阳予倩等人，他们在继承前人的表演程序和精湛的“做工”技术上，力求刻画新时期的人物性格、人物时代风貌，展现出了戏剧艺术的现代性。从戏剧表演的细腻熨帖到故事情节思想的完整再到现代舞台的热闹氛围，切实带领旧戏变成一种民众共同参与的艺术形式。

1932年，“八·一三”事变后，欧阳予倩的创作观念开始发生转变。他进一步认识到改革旧戏同样需要有彻底的反帝反封建的决心，只有这样才能抵抗我们共同的敌人。在欧阳予倩自编的本子《梁红玉》中，无论在编剧内容，还是在表演、布景、灯光等方面，都展现出了全新的京剧风貌，表达出了作者现代的男女平等的观念。《渔夫恨》中借萧恩、桂英这对父女的遭遇反应出了欧阳予倩对封建土豪压榨老百姓的封建残余势力的深恶痛绝。这两部戏我们都可以看出作者主张现代民众的平等观念，作者强调戏剧的人民性，提倡戏剧的社会化和民众化意义。苏关鑫在其著作中说到：“无论在内容、表演、布景、灯光以及编剧手腕等各方面，《梁红玉》和《渔夫恨》，全替我们建立了一个赞新的风格，同时它又为旧戏保存了固有的许多美点。”<sup>[1]</sup>欧阳予倩在京剧海派化的过程中努力践行全新的剧本创作思路，多元统一的时代风格。彰显现代戏剧的艺术表现特点。欧阳予倩在杭州演戏时，结识了不少戏友，演过不少新戏，后来这一批戏友都走后，他便开始专演旧戏。欧阳予倩的京戏是从红楼戏开始，开始接触京戏时他四处拜师学艺，跟过不少师父。第一个教他的是陈祥云，其次是林绍琴，在林绍琴这里他习得了不少的唱功，后来又从周福喜先生这里学来了刀马旦和花旦戏，再后来受到吴

<sup>[1]</sup> 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009: 306.

彩霞、梅兰芳、贾碧云等人的影响。《欧阳予倩评传》里记录到：“1937 年欧阳予倩接连编写京剧《渔夫恨》《梁红玉》《桃花扇》。“八·一三”事件爆发后，撤离到法租界，在租界他和夏衍、田汉、阳翰笙等人一起，组成了上海戏剧界救亡协会。协会分歌剧与话剧两个部门，欧阳予倩主持歌剧<京剧>部。他邀请了一些爱 7 的同仁，组织了‘中华京剧团’。”<sup>[1]</sup>在辗转于杭州和上海期间他开始自编自演红楼戏，如：《黛玉葬花》、《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《鸳鸯剑》、《黛玉焚稿》、《杨贵妃》、《潘金莲》等十八个，以及自己撰写并未演出的京戏本《荆轲》、《梁红玉》、《桃花扇》、《渔夫恨》等八个。欧阳予倩早期排演的这些红楼戏里诸多戏在当时旧戏改革方面来说是具有进步意义的，他对当时流行的“旧瓶装新酒”的主张和做法是不赞成的。欧阳予倩主张戏剧是内容和形式的艺术，如果改革旧戏的话内容发生了变化那么形式也没有必要墨守成规，内容和形式是相辅相成的。旧戏改革是对故事情节、戏剧冲突、人物性格的一种全新塑造，是对外在表演手法、舞台形式美学和演员装扮的新型包装。欧阳予倩所编演的一系列戏剧里这种创新有来自于剧本的改编，一生多角、一生多派的改变，不同地方剧念白、唱腔、做工的融合。

## 2.2 海派京剧现代美学转型的原因及作用

“五四”前夕，旧民主主义革命依然不能挽救中国，尽管旧民主主义革命做了垂死挣扎，但是最终还是沦为牺牲品。这时期的新剧运动依然处于旧势力统治下的阶级产物，几乎沦为文艺的附属品，有些创造，但大都被扼杀在摇篮中。这时期的戏剧作品尽管诸多剧目都有反帝反封建意识，但是在意志上是不彻底的。当时进步的新民主主义文化战士对我们未来的戏剧发展方向都提出了诸多设想。欧阳予倩和诸多戏剧家也在寻求戏剧发展的出路。恰逢俄国十月革命的爆发，为我们指引了革命前进的方向。法国巴黎和会上外交的失败，直接导致了国内轰轰烈烈的五四救亡爱国运动的爆发。此时中国的农民阶级、小资产、民族资本主义各个阶级都兴起了浩浩荡荡的革命热潮。文化界也通过文艺救亡运动进行了彻底的反帝反封建的爱国运动。

### 2.2.1 五四思潮进一步推波和现代戏剧运动

五四新文化运动送来的是民主、独立、自由、平等的思想观念，在这一学生运动的领导下波及政治、文化各个领域的爱国运动的意义远比我们想象的深刻。1921 年中国共产党在十月革命的指导下悄然诞生，共产党的诞生促进了我们的

<sup>[1]</sup> 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012: 172.

文化向无产阶级社会主义方向发展。在南通创办伶工学社期间，主要在于培养科学民主的新型戏剧人才，在这里培养过的学生平均都能演唱 20 多出昆曲、30 多出京戏。此时的欧阳予倩受新民主主义革命思潮的影响，同郭沫若、矛盾等人成立了“民众戏剧社”这一戏剧社主要目的在于创造为现实主义社会而服务的戏剧作品，很显然这些宣传口号都是深受五四思想和进步的民主革命影响的。随着各地的戏剧运动的兴起，以及进步的戏剧人士对于西方戏剧理论和优秀戏剧作品的引入，演唱和观看新戏，改编旧戏变成一种时髦的事。欧阳予倩在一次观看洪深演出的《找阎王》后，便邀请洪深加入他与田汉等人成立的“戏剧协社”。这一社团的主要目的在于介绍和引进国外优秀的戏剧作品，大多数作品都是提倡民主、自由的观念，反对旧式戏剧隆礼贵义的精神。同时该社积极学习西方戏剧理论，排演了萧伯纳、罗曼·罗兰和易卜生等作家的作品。这些剧社从成立到所做的一系列戏剧活动目的都在从理论和思想上提高创作手段，从戏剧表演上提升演出技法。1929 年到 1931 年期间，欧阳予倩去了广东省主持广东戏剧研究所，该戏剧研究所的最终成果可以归结为三点：一、依托剧所主办了戏剧杂志《戏剧》，宣传了戏剧理论，扩大了戏剧在文化界的范围；二、依靠戏剧所成了戏剧学校，培养了新式的戏剧演员；三、促进了华南地区戏剧艺术的生根发芽。1932 年欧阳予倩赴欧洲考察戏剧，到了法国、英国、俄国等国，接触到了新式的戏剧理论和创作手法。在莫斯科的时候参观了他们的话剧演出，同时也真正的开始认识斯氏戏剧体系，并把它带回了中国，这些经历都对欧阳予倩之后的戏剧创作产生过深远的影响。“八·一三”抗战，欧阳予倩和戏剧界的同志们一起组织了上海戏剧界救亡协会，戏剧救亡协会主要负责向内地宣传抗战的思想和保持统一战线。这些戏剧宣传分队分别分成不同小组到内地演出，宣传抗战思想。在《我自排自演的京戏》这篇文章中他这样说到：“由于‘一·二八’事变的刺激，我的思想向前跨了一步，认识到只有工农、只有中国共产党能救中国。”<sup>[1]</sup>这一时期也是欧阳予倩思想转变最大的时候，他在这个时候深刻的认识到了革命的重要性，在上海租界创办“中华京剧团”分别自编自演了《渔夫恨》《梁红玉》《桃花扇》的强烈反帝国主义和抗日的文明戏。这一时期的作品在思想精神和艺术形式上都达到了一个历史的高度。这主要得益于这两方面：第一、作品本身所涵盖着高尚的民族气节和独立自主的无产阶级意识；第二、改编传统历史题材，采用新剧的演出形式和全新的服饰舞美。

### 2.2.2 工商社会发展促进海派京剧的文化转型

清末民初这段时间，是中国推翻千百年来封建君主制的时期，君主制被推翻

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 6:279.

后资产阶级改良派主张嫁接西方民主体制于中国现实社会,用以挽救患难当头的中国。可最终资产阶级改良派在短短百日内就败下阵来。此时的旧民主主义革命团体,有自己的革命纲领、文化纲领,并以建立资本主义社会为目的。但是此时的革命弱点在于对内缺乏群众基础,对外害怕帝国主义列强的侵略。旧民主主义革命虽然昙花一现,但是旧民主主义革命带来了全新的社会文化氛围,带来了资本主义新式的生产方式。让新民主主义革命者认识到资本主义的本质到底是什么,是否真正符合我们的文化和社会实际。

辛亥革命的爆发结束了两千多年的封建君主制度,提出了三民主义:民主、民权、民生。从政治的新高度上开始肯定人民、打击和反抗了外来侵略。从人民意志上肯定人民权利的重要性,提出“民为邦本”的观念,使民主共和的观念深入人心。在人民物质生活方面提出了促进民主经济发展的政策,保证人民的物质需求得到满足。在这时期辛亥革命的重要意义还在于促进社会工商经济、社会文化、社会习俗和观念的进步。尤其是促进了近代民族资本主义工商业的繁荣以及市民文化和生活的改善。近代工商业资本的支持、现代都市文化氛围的兴起,使海派京剧有了自己发展的优势和前提。辛亥革命之后新文化运动的兴起,陈独秀借助《新青年》为阵地抨击孔家逆流的思想,反对旧文化,提倡西方民主文化。

上海很快成为了全国的经济中心,多地戏班都到这里来演出,京戏班子很多也由北京转到上海。此时上海工商业经济相较过去异常地繁荣,来这里演出的很多班子可以连演好几天,不同的戏台都邀请他们过去演出。于是海派的京戏便从上海推广到全国各大中小城市。欧阳予倩说:“在商业方面,上海好像一只大章鱼,许多的长脚四面八方伸出去,把洋货——主要是布匹、呢绒、五金以及某些日用品和奢侈品输送到内地各中小城市,再从内地把原料和农产品运回上海出口,于是京戏便随着商业的交往到达了内地各城市。”<sup>[1]</sup>此时可以看出欧阳予倩在上海京戏界开始崭露头角了,同时也看到了上海京戏舞台的强大魅力。这些经济和文化上的政策推动,极力地帮助了清末民初海派京剧的繁荣。社会工商文化环境下的成长,也让其在全国范围内的影响力不断扩大。

### 2.2.3 不断壮大城市小资产阶级是转型的保证

五四学生运动在全国如火如荼的展开,主要以北京、上海、广州、武汉的学生运动为代表。学生带领工人和资本主义工商业者一起反抗帝国主义和与帝国主义勾结的封建买卖地主阶级。此时的学生运动带动了民族资本主义工商业的发展,同时为文化的发展提供了智力支持,创造了社会条件。上海等地经历着一场由旧民主主义工商业向新民族主义工商社会的过程。海派京剧在这个时候也受到五四

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 151.

精神的影响,美学形态上呈现出都市文化审美的现代性。五四运动前夕,在上海等地演出的京戏,几乎是新革命到来的探测仪,此时演出的剧目就和传统演出的剧目大有不同,诸多剧目都体现出进步的社会主张。题材内容和形式都代表了新型阶级对文化的要求。至五四革命爆发,海派京剧正是充当了旧民主主义革命向新民主主义革命转型的文化载体。此时在上海演出的戏剧力求创新得益于早期上海发达的工商业,民族资本工商业的黄金发展也进一步推动了戏剧的发展。民族资本主义工商业的繁荣直接导致了城市小资产阶级的兴盛。社会呈现出:一、支持戏剧舞台发展的工商环境和运作资本;二、不断壮大的城市小资产阶级的消费受众。在这样的现实环境和条件下,海派京剧得以快速地发展和传播。海派京剧在这个时间段里在文化现代性和美学现代性上都体现出新型的审美形态。

开埠之后,上海的社会环境是五方杂居、鱼龙混杂的,全国兴起的各种新型文化都能在这里寻找到根源。近代资本主义在这里生了根,资产阶级也就在这里壮大起来。上海的京戏在这样的社会环境下主要受两方面的社会因素影响:一、伴随城市发展新兴的小资产阶级和无产阶级;二、落后的封建势力和买卖资产阶级。那么海派京戏一边要照顾封建势力的情绪一边要积极回应不断壮大的城市小资产阶级的革命意志。但是资产阶级和无产阶级的不断壮大促使上海京戏界始终有一群为艺术而奋斗的进步势力。

### 2.3 海派京剧推进现代社会化的发展

戏剧艺术本来就是社会的反应,来源于社会生活,却创造更加真实的生活。戏剧能够使人更加深刻的认识社会生活,带领人在精神世界寻找到情感慰藉。欧阳予倩说:“方才说过戏剧是社会的反映,从这反映所得到的经过一种新的组织再放射出来,便能很鲜明地使人们认识人生,认识自己,能给人类新力量,而助其发展,这才是戏剧的真使命。”<sup>[1]</sup>中国戏剧艺术和其他艺术不一样的地方在于它是综合性很强的艺术形式,它包罗万象,包括了多种艺术形式。对于看戏的人来说也需要一定的文化积累和艺术修养才能真正读懂戏里面的故事和传达的思想。欧阳予倩对于戏剧的一个观点是说的很正确的。他说人类的社会生活从物质生产到精神生产,我们还没有达到一种完全自足的无产世界,现世生活毕竟还是充满很多不完美的地方。那么人们在生活中如果不努力克服这些痛苦带来的束缚的话,那么生活很多时候都不能继续。所以戏剧作为一种公共性的艺术,一种非个体形象的艺术形式,给予人们以精神上慰藉,让人在这种现实的艺术世界里感受生命赋予的力量,对世界充满爱,对生活充满信心。戏剧艺术不光能够满足人

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:22.

们的审美娱乐，同时戏剧艺术对于社会还具有“教化”的作用。欧阳予倩有这样一句话：“本来戏班里有句话，说唱戏的是“高台叫化”，这跟日本叫戏子是“河原乞食”是一样的意思。后来把“叫化”解成“教化”，与新派人说“戏剧是社会教育”的呼声相应和而成风气。”<sup>[1]</sup>欧阳予倩对“高台教化”这个观点的解释，可以看出他在五四时期对戏剧的功能认识是很透彻的，即使后面提出了“真戏剧”的理论，但也与此不相违背。欧阳予倩对于海派京剧的建设立足于促进戏剧艺术的社会化，通过社会化的艺术和演出舞台的“教化”，推进现代社会文明的进步。从早期留学归来到上海排演的新戏以及广东省实验戏剧、桂剧改革，至始至终欧阳予倩都讲究创新和改革，寻求戏剧在艺术内容和形式上新突破。中国戏曲本身就是封建专制社会的产物，我们的戏剧艺术在迈入新时期时就打上了封建社会的烙印。五四后，社会受自由、民主思想的淘洗，追求自由民主的精神变成时代主题。所以新时代传统的艺术形式必须革新，戏曲从内容到形式都要能体现出时代的精神需求和审美。

### 2.3.1 海派京剧的民族化意义

海派京剧的发展是不能脱离我们传统京戏的。传统京戏是海派京戏的养分来源，所有的改编都必须依据中华民族的文化特点，并进一步丰富它。但是传统京戏在广大群众心目中扎下了根，要改编它需要勇气和魄力，改革中遇到的阻力也是不容小觑的。欧阳予倩指出：“情节贯穿，爱憎分明，人物形象鲜明，节奏鲜明，简洁有力而又深刻细致，入情入理的戏，是中国人民所最欢迎的。灰暗的、感伤失望的、人物形象模糊，情调低沉，晦涩难解的戏，中国人素来不欢迎。有许多欧洲近代剧在中国吃不开，也就是这个缘故。”<sup>[2]</sup>中国戏剧有着悠久的历史，做为中华民族的国粹，有别于世界其他戏剧表演形式。在学习西方戏剧的创作手法时，应该重新认识传统戏剧，改变传统戏剧固有的生产模式。切莫不可全盘的模仿西方戏剧，这样的模仿难免生硬，而且根本不符合中国人的口味和审美。

海派京戏是伴随特定的工商文化而兴起的一种全新的演绎方式。它在立足于传统剧目创造新剧目的基础之上寻求了多种灵活先进的表达形式。对于我们传统的文化既是一种全新的诠释，也是随着时代进步的一种文化艺术创新。这种创新的京剧形式对于现代观众来说是一种合适宜的改良，既迎合观众口味，又符合社会需求。它可以进一步发扬华夏民族的传统文化、传统精神，通过这种特殊的文化形式提升中国戏剧的国际认知度。海派京剧的创新对于推进传统京戏国际化的同时，也是在进一步加强旧戏的民族化进程。民族化的意义不仅是要在戏曲的表

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 18.

<sup>[2]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 355.

演艺术当中取其中华民族文化的精华,更重要的是全面地、深刻地了解中国生活习性,了解中国人的文化心理特点。欧阳予倩说过:“民族化和群众化是紧密结合着的,戏剧艺术是经常要和群众面对面的,所以必须要让群众感到亲切、熟悉,要容易懂,所以就要表现群众所想表现的东西,要说群众所想说的话,如果再舞台上所表现出来的中国人民生活和人物形象都不像,而表演的方法又不为广大人民所喜闻乐见,那就当然要失败,更不可能群众化了。没有民族特点的戏剧是群众不欢迎的,拿到世界上去,也直不起腰。”<sup>[1]</sup>欧阳予倩提出的正是对于戏剧民族性问题的真知灼见。中国戏剧作为我国民族文化的精粹,如果走出国门不能彰显本民族的特色,不能反映本民族人民群众的生存现状那么这样的戏剧不会存活多久。他说到的戏剧民族化,通过民族化的戏剧反映出群众意志,实际上关系到下面所要说到的戏剧的社会化意义。

### 2.3.2 海派京剧的社会现实意义

欧阳予倩在追求戏剧内容生活化、现实化,戏剧风格和新时代接轨的同时,更加注重戏曲艺术的社会化意义。通过改革传统戏曲艺术,实现戏剧自身的娱乐功能,在寓教于乐的基础之上拓宽它的社会作用。改变传统戏剧的内容和题材、叙事风格、人物性格特点,体现新民主主义文化的精神内涵,实现京戏表演的审美现代性。欧阳予倩早期受到“中国式易卜生”戏剧体系的影响,之后话剧、京剧演出都带有强烈的“易卜生式”色彩。五四新文化运动后,西方现代戏剧传入中国,国内掀起了一场积极效仿西方戏剧的革命,不管是戏剧故事情节还是戏剧演出风格都彰显出强烈的易卜生式意味。《泼妇》就是其代表作,剧本应时代所需,宣扬自由、独立的女权思想。该剧宣扬了现代主义的戏剧理论主张,在改编旧剧的同时,主张旧戏学习话剧的创新手法,认识到话剧对于旧戏改革的重要作用。但它的不足之处在于人物是生硬的观念代表,时代意志领袖,戏剧人物和戏剧内容未能巧妙融合。有些为了宣扬自由民主思想偏离了故事主体,走向极端不符合事实逻辑。欧阳予倩早期的红楼戏《黛玉葬花》,与众不同之处在于他一反前人对该戏施加的历史厚重感和历史意义剧的标签。欧阳予倩的红楼戏里面,我们看到他追求戏曲艺术常态的“人情事理”,让戏曲人物更加的符合生活化和市民化,和过去的封建戏剧常常“以事带人”的戏剧叙事风格大有不同。这种风格的转变是启蒙思想,新文化运动和上海工商业文化环境的共同作用下在上海舞台所形成的独特的艺术表现形式。海派京剧的繁荣发展得益于新文化资本运作、特定消费群体的推动,形成文化形态是近代上海开埠以来的工商业文明在文化上的剪影。社会的进步和时代文化的更替,戏曲艺术形式呈现多元的表现方式,进一

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社,1990, 4:360.

步的加快了戏曲艺术社会化的进程，也进一步推动了新民主主义革命的发展。

欧阳予倩不仅在促进京剧海派化的过程中做出了突出贡献，同时他也为中国话剧艺术的拓荒者。他意识到改编旧戏和编写话剧之间是有共通之处的，有些方面甚至可以相互借鉴。欧阳予倩将西方话剧艺术带回了中国，让话剧艺术融合中国文化特点，展现中国化的审美范式，拉近话剧与国人的生活距离，符合中国人的文化习惯。话剧在不断中国化的同时，却悄无声息的影响了中国戏曲艺术的表现形式。这是在五四新文化运动的历史背景下多种戏剧思潮和文化思潮相互作用而形成的结果。

五四时期中国的戏剧舞台受西方的现代戏剧思潮的影响，此时的戏剧创作和表现手法汇聚了现实主义、浪漫主义、表现主义和现代主义等多种艺术创作风格。中国古典戏曲艺术的传统就是社会文人志士借以抒发个人遭遇和情怀的载体，通过戏剧主人公的个人遭遇折射出对社会的态度和看法，带有强烈的个人主义色彩。这就导致我们的古典戏剧抒情性和叙事性见长，在戏剧冲突和矛盾危机上相对薄弱，戏剧人物缺乏意志斗争和对抗性。欧阳予倩编写的诸多海派的剧本不少借鉴了西方话剧剧本的结构特点，而且诸多剧本的叙事风格、和叙述主题、人物意志不再是迎合古典戏曲的审美。欧阳予倩编演的红楼戏中，黛玉和宝钗之间的爱情不再是复现历史的爱情故事，体现出的是一种世俗的审美，更多关注人物自身的思想和意志。戏中增加了人物的念白成分，减少了大段的唱词和连续性舞蹈动作，增强了戏剧的生活性，这一点深受话剧艺术的影响。欧阳予倩对海派京剧的改编，引进话剧融入旧戏，是一种尝试也是创新，使古典审美形态向现代审美转变，对现代社会文化的发展有积极作用。向现代的戏剧转型，是建立在新兴的小资产阶级和工人阶级的基础之上的，它进一步推动了戏剧运动的社会化进程。因此我们在认识欧阳予倩的戏剧活动时我们更应该站在社会的制高点来看待他对中国近代戏剧运动做出的贡献。



### 第 3 章 欧阳予倩的海派京剧里呈现的现代美学特征

在欧阳先生改编的海派戏曲中我们几乎能够窥见的是整个上海戏剧文化和社会形态的转型。和大多数海派戏剧演员的作品中呈现的一样，欧阳先生的海派戏剧都受五四新文化运动的深刻影响，可称之为现代启蒙戏剧。他关于改革旧戏的主张是在五四前后发表的。他当时与一些要求“全部扫除，尽情推翻”<sup>[1]</sup>的激进派的观点不同，他认为“中国旧戏，非不可存。”<sup>[2]</sup>“我以为旧戏的改革是可能的，像旧戏那种特殊的表演形式，利而用之，自有种种的方法。”<sup>[3]</sup>诚然我们从欧阳先生的论断里便可以看到他对旧戏的观点是不割离旧戏和新戏，新戏的诞生必须是建立在旧戏的基础之上。如果我们把旧戏全部推翻，那我们新戏哪里得来那么多的故事题材呢？那我们到底演什么给老板姓看呢？从海派《泼妇》、《桃花扇》、《梁红玉》、《花木兰》、《渔夫恨》《茶花女》等一系列作品中，我们都可以看出欧阳先生对门阀士族的贬低，对女性的同情和关爱，强烈要求男女平等，女性应该认识到自身的社会价值和劳动地位。作品中大多故事来取材于传统故事，但是对传统题材的人物还有故事冲突有所改变，比如《渔夫恨》中让萧恩桂英父女二人杀尽丁家满门彻底的走向反抗。他保留和丰富了原剧中的结构和场面，增添了父女两奋起反抗这一幕，把萧恩和官府与恶霸勾结鲜明的对立起来，把萧恩的个人复仇扩大到整个弱势群体的集体行动，让个人的胆识变成一种群体的势气。同时也直接把封建天皇老子对人民的剥削推到了历史罪恶的最高点，在整个剧的改编中是极其赋予思想性和人民性的。欧阳先生在海派京剧的表演上更重视基本功、更重写实、重生活、演人物、演情感，有其鲜明的地域特点和时代特点，与其上海的殖民文化和开埠以来的工商社会环境息息相关。他说：“中国戏曲的传统是现实主义的，京戏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。”<sup>[4]</sup>他在戏曲艺术应该面向新时代和未来方面下了不少功夫。他认为不管是传统戏剧还是新戏，我们同样都是面对的现代民众，时代在进步，观众也在受到新文化的洗礼，我们的剧目中展现的思想不应该是一成不变的。因此需要相互学习和借鉴，古典戏剧可以学习话剧的严格的故事安排和人物关系，现代戏剧可以学习传统戏剧优美的舞段和配乐形式。在表演的“唱”“念”“做”“打”等各方面都体现出一派新的景象。“唱”上面更加追求通俗化，

[1] 钱玄同. 随想录[J]. 新青年, 1918, 5:79.

[2] 欧阳予倩. 予之戏剧改良观[J]. 新青年, 1918, 5.

[3] 欧阳予倩. 二黄戏改革的可能性[J]. 申报周刊, 1936, 1(36).

[4] 杨尚昆. 欧阳予倩全集[J]. 上海文艺出版社, 1990, 6:128.

唱腔追求戏剧性和趣味性，具有大众化的特点，唱腔灵活多变，其中诸多剧目都糅合了当时的上海流行歌曲，通俗易懂，婉转好听。“念白”上也是极其具有时代感，与早期文明戏直接阐述政治主张不一样，减少了唱词改为大段的念白，显得更加生活化和随意化。在“做工”上面接受了电影和话剧的影响，重视现实、节奏明快、激情昂扬，而且很多做工的部分都是按照演员的唱词和说词进行，真正做到演员的动作由内而发、由心而动，内外一致。“打”在戏剧的打上面也是更加求真、求热闹，收到把现场唱热情的效果，诸多海派京剧剧目都是采用真刀真枪，对演员的基本功的要求是进一步提升。

### 3.1 改革旧戏的现代美学主张

欧阳予倩在进行旧戏改革理论与实践时，提出了“情绪”一说。这里的“情绪”不是我们普通意义上的情绪，而是戏剧表演的时候戏剧里透露出来的一种对应观众心理的一种最质朴的情感。这种情感与观众的审美心理是一一对应的，我们不能只通过故事对对象干瘪的叙述内容，而必须通过情感情绪化的传达内容和懿旨。欧阳予倩认为任何艺术作品都不可缺少的是情绪，这种情绪里面就包括了一部作品所具备的基本情调和走向。日本近代著名文学理论家坪内逍遥他认为：“戏剧是不同于一般传奇故事的艺术门类，它不只是结构单纯、情绪浓郁、而且另外还辅以舞台布景，伴有俳优的道白与动作，以渲染其情趣的综合艺术形式。”<sup>[1]</sup>从这里我们便可以看出情绪和情趣在作品中重要地位了。京剧海派化的过程也正是上海至开埠以来工业文明和商业文明在文化上的一种反映，正是上海工商业的繁荣才得以催生这种新型的艺术表现样式。而且在当时的中国可谓是一股新鲜的狂流席卷整个新民主主义革命的大地。从欧阳先生的海派京剧作品以及欧阳先生的诸多戏剧论文中提出的关于戏曲改革的新颖观点，我们可以看到欧阳先生对传统戏剧改革、话剧中国化、以及传统戏曲如何学习话剧等方面的巨大贡献。

这种新型的戏剧表现形式就是新兴的生产形式和生活方式在文化领域的一种展现。这种海派化的京剧不光代表了进步的新民主主义者对民主、自由的追求，同时也是社会新兴的城市小资产阶级对于进步文化的一种需求。他认为新时代的戏曲应该是属于民主革命的，它是属于普通人民符合五四新文化运动的意旨的，它在文化领域具有积极的进步性。从这点上来看我们可以从欧先生早期对于罗曼罗兰关于“民众”的解释上找到根据。欧阳先生对于“民众剧”的解释建立在“民众”这个概念之上。是关于社会多阶层中的一个阶层，而这个阶层的审美趣味有他的独特性和限定性。所以我们不能把它作“阶级”或“阶级斗争”解释，

<sup>[1]</sup>（日）坪内逍遥，小说神髓[M]，刘振瀛，译，人民文学出版社，1991：40.

应该从民众的审美趣味和审美品位来看待戏剧发展。关于“真正的民众”含义的探索，我们可以这样理解。如果“真正的民众”是指阶级斗争下的民众，以“阶级斗争为纲”统领下的民众的话，那么这个民众是政治利益驱使下目的性很强的民众，这样的民众的首要义务是争取战争与和平，并不是我们普适意义上的民众。在当时的民主革命文化领域这样的论断将是一股极大地进步力量。从这之后中国戏剧开始学习和吸收西洋话剧、歌舞剧的民众意志和表达方式。在 20 世纪初叶欧阳予倩提出的诸多戏剧理论和戏剧美学思想都是很有远见的，从这一点上可以看出欧阳予倩正是中国现代戏剧转型的中坚人物。

### 3.1.1 艺术是拿感情情绪对感情情绪的东西——“真戏剧”

首先，欧阳予倩谈到了戏剧艺术审美的特性问题。他认为“戏剧是艺术”，为什么说它是感性的、情绪的欧阳予倩这样解释：“并不是诗中有哲学的理论，或者科学的方法”，而是“戏剧是艺术，所以戏剧以感情情绪为主，戏剧的情绪应当是有永久性、有个性、有普遍性的”<sup>[1]</sup>。这一番话再今天看来依然是具有影响意义的。戏剧作为一种从感情出发再由理性加工的艺术形式，不在知识而在情绪，戏剧是拿感情情绪对感情情绪的东西。观众在欣赏戏剧艺术时，戏剧中戏剧冲突会带领观众一起走入一个镜像的世界，在这个世界里观众和剧中主人公一样加入到戏剧舞台创作中，爱其所爱、恨其所恨、想起所想<sup>[2]</sup>。观众的情绪与戏剧情绪彼此相接处而蔚然兴味，在这种相互通感当中正是一种情绪的碰撞所产生的戏剧欣赏效果。之所以观众能够获得这种审美感受并不是诗中有哲学的理论，或者科学的方法，来和我们的审美趣味相接，而是其中有一种情绪。这种情绪是一种普适的情绪，是戏剧作品乃至一切艺术品所以比具备的笼罩在形式之外的嫁衣。我们在进行戏曲欣赏时首先感染到我们的并不是故事情节多么离奇复杂，也并不是舞台效果演员服饰多么华丽。恰恰相反的是吸引我们的是来自于整部戏给与我们的一种情感基调，这种情感基调是驱使整个剧情走向的关键。而这种情绪来与演员的一颦一笑，来与演员对角色人物的真实体会，来自于整部戏所设定一种美学意境。所以我们的戏剧必须学会营造一种意境的氛围，在这个氛围当中把演员的、故事的、还有观众的情绪都焕发出来。欧阳予倩在处理戏剧情绪上说过：“艺术应当以情绪为主，应注重文艺作品自身的情绪对观众情绪的影响。而作为艺术表现形式之一的戏剧同样应以情绪为重，强调戏剧作品在情绪上给观众以感化。对于戏剧作品中所反映出的思想，欧阳予倩认为，思想虽是戏剧的要素之一，但不能为思想而艺术。“艺术若囿于思想，就失去了艺术的真义，必使艺术没有

<sup>[1]</sup> 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009:154.

<sup>[2]</sup> 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012:83.

生气”因此戏剧要求思想的美化,即“戏剧的内容是由美的情绪的思想组织成的。”<sup>[1]</sup>这种情绪不是稍纵即逝的而是永久性的,无论哪个国家哪个时代的戏剧作品他都能给予我们以戏剧审美,在当代这种审美依然存在。其次这种戏剧审美是带有普遍性的,虽然不同地域,不同民族和时期的人的审美心理存在着差异,但是人们的却存在着一种审美的共同性,人的普遍情绪是一致的。艺术就是能够把握住人类的基本情绪和无差别的人类共同情感,而且能够在不同的戏剧故事中反应出人类的共同情感。这是人类的共性,是一种基本情绪。再次,戏剧作品的个性更是各个戏剧所具有的特色,每个戏剧作品中都有其不同之处,这个不同之处是由于每个民族、地域和自然环境的差异性所造成的,同时作者的个性和演出者的个性也造就不同的审美特色,这包括个人的修养、学识、才情、禀赋、人生经历等个人色彩。这些论断正是欧先生对于现代戏剧的看法和认识,这些理论是带有现代特色的,而且是进步的。它鲜明的显现了欧阳予倩对于传统戏剧演出的贬责,提倡戏剧是一种“为人”的艺术,它应该从人的情感出发,人的情绪才是第一位。这个观点也折射出了欧阳予倩关于“人”与“真戏剧”的看法。

所谓“真戏剧”在欧阳予倩看来,首先应该包括的就是“美、情、乐”。戏剧要有“思想”这是毋庸置疑的,但是这种思想并非带有艰涩的思辨和纯粹政治说教。他说:“中国历史剧有悲剧有正剧也有喜剧。如喜剧《赤壁鏖兵》、《拉郎配》等,这些喜剧都是思想性和艺术性高度融合的典范。王船山说:“诗以意为主,意犹帅之,无帅之师如乌合之众。”<sup>[2]</sup>戏剧思想是融汇在整部戏剧的完整情绪中的,戏剧的内容正是由于整部戏剧的情绪化而体现出一种完整的思想性。所以思想性和“美、情、乐”的体验是不可分割的。首先情绪组织着一部戏的整体构建,如果没有情绪那么将说不上成为一部戏。剧中所有的思想都体现出创作者对于生活的思考,对于社会的理想人民的关爱以及他的人生情感的全部。这种人生观、世界观是来自于作者对于社会的思考对于生活的理解,对于他所生活的祖国和故乡的一种爱的流露。有了这种创作的真实情绪灌注于现实的作品中之后,欣赏者自然能够体会到一种美的东西,在这种美的事物面前欣赏者的情感和人生得到了熏陶和洗礼,获得精神的升华。如果戏剧没有情绪那么便不能构成美的享受,不能构成美的享受也谈不上精神的愉悦。一部充满情感的戏剧,欣赏者能够从中获得生活的体验,这种体验可能是辛酸、是苦难、是愉悦、是知识。但是只要这种体验是真实可感的,欣赏者便能感到身心备受陶洗的愉悦感。所以不能带给观众以快乐、不以美的享受的戏剧不能算是真戏剧。这些都是欧先生对于“真戏剧”解读的真知灼见。

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 31.

<sup>[2]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 6: 310.

### 3.1.2 戏剧表演的“平民观”与戏剧审美的“点与线”

国民政府从北京南迁南京定都后，北派京剧也变开始衰落，而且文化中心也由北南迁，这就促使上海的工商业文化发展。上海作为远东的经济文化中心，作为当时中国文化的桥头堡，现代都市文化的大舞台，担当者传统文化向现代都市文化转型的重要责任。在上海的戏剧舞台，巨大的文化商业市场通过商业运作，促进了工商阶级对于戏剧文化消费的需求，同时也使得海派京剧在当时异常的繁荣和兴盛。欧阳予倩为了促进传统戏剧的进一步走进商业市场，满足都市文化口味的需求，在调整海派戏剧的演出形式和内容方面提出了一个先进的观点就是戏曲表演的“平民化”，这是旧式的封建戏曲伦理纲常向现代戏曲美学转型的关键。欧阳予倩这样说到：“现在的平民剧运动，就是要使戏剧从特殊阶级手里解放出来，回复到平民间去。”<sup>[1]</sup>一种新的社会文化的兴盛必然会带来新的文化艺术的革新，而且这种革新是建立在人民的意志之上的。在经历的五四思想启蒙运动之后，如果戏曲艺术继续照搬老套的表演程序，继续为门阀士族传言说教那么这种文化艺术形式必定会被社会所淘汰。“平民剧是要建筑在平民身上，不外是“民享”“民有”及“民治”原始的戏剧，完全是平民为应自己的需要而作的，便是民治……”。<sup>[2]</sup>正是由于欧阳予倩先生等一批戏剧对京剧海派化所作出的努力才使得海派京剧成为现代社会文化转型过程中的一种标志性市民文化符号，这是一种在旧式的文化体制和艺术样式中孕育的现代民众文化的胚胎。在当时的上海海派京剧具有十分重要的文化指向和美学意义。

欧阳予倩在罗曼罗兰的基础之上阐释了“平民化”的观点，他认为戏剧应该是属于一个人民阶级的普通戏剧，能够让社会中的大多数人都能够进行欣赏和审美，它不在是属于一个专权阶级所独有的文化样式，也不是属于只有文化专权阶级才能够进行欣赏的艺术形式。在……这一点上欧阳予倩为戏剧的阶级性做了决定性的定论。在欧阳先生看来，平民剧需要贴合时代的文化现状，在符合时代思想潮流的同时要在审美形态的转型和审美趣味上下功夫，让这种审美情趣更加符合普通大众的审美需求，这一点是伴随着上海不断上升的城市小资产阶级而出现的。所以综合欧阳先生对于平民剧的解释应当把平民剧定义为娱乐、功能、知识的集合。欧阳予倩说到：“我们不能从民治作起，而必要从“民享”作起……两层意义：第一，是让平民看了认识他们自己……第二，让上层阶级不忘记平民”。<sup>[3]</sup>平民剧只有在满足普通人的娱乐生活的同时才能起到移风易俗的社会教化功能，同时这种教化和娱乐形式也包含着大量的知识教化。

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 6:6.

<sup>[2]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:8.

<sup>[3]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:10.

在谈到平民剧的同时,我们还应该了解到欧阳予倩关于戏曲审美的“点与线”的问题。他认为“平民剧”和“点线审美”是密切相关的。“点”是指戏曲表演的“做工”是否与角色人物和谐一致,是否能够反映出一个人的全部精神和灵魂。演员的“做工”被称为戏曲审美中的“点”,正是由于演员在舞台上不同的做工动作,才使得人物能够真实的反映内心,而且合乎常理、合乎节拍。欧阳先生认为“形神兼备”构成了戏曲表演上的“点”,这种“点”的表现正是表演者在体验角色之后的一种内化的自我展示。“线”表现在戏曲表演的唱腔和念白的轻重缓急、抑扬顿挫上,节奏、旋律、韵律将不同的“点”连接起来。观众在欣赏戏曲表演时正是通过这些表演程序的“点”和旋律的“线”来获得一种超然的审美体验。但是这种戏曲审美形式是一种在封建社会所建立起来的高级审美状态,这是一种超越一般审美的体验和纯粹的艺术鉴赏,这种欣赏形式超越了文学文本的一般审美。这种审美形式是在传统文化的几千年积淀下了逐渐稳定下来的。在千百年来封建政治文化高压下,在明末清初这种审美达到了高峰。从单纯的舞台程序审美上来看,这种审美带有强烈的纯粹性,而且需要有很高的鉴赏能力,如果有丝毫的差池都能被观众所识破。从欧阳先生关于戏曲的革新的“平民观”和戏曲的鉴赏的看法中我们可以看出,欧阳先生希望现代戏曲要敢于突破旧式的程序限定和旧式的表演方法,不多借鉴西方话剧的表演方法,加强戏剧的表演危机意识。让这种高度浓缩的表演形式不断融入新的文化潮流,这正是海派京剧不断世俗化的过程。

### 3.2 戏剧内容到形式的现代美学变革

“戏剧本是社会的反应,有什么社会,便有什么戏剧。——为艺术而艺术一类的歌舞升平的戏剧,是专制时代的产物;封建时代便有愚忠愚孝、英雄割据一类的戏剧代表其精神;在现代这样人人求解放,人人求自由,革命的社会里,应当有怎么样的戏剧呢?”<sup>[1]</sup>这是欧阳予倩在谈到对传统剧的改革时所提出的观点,在传统戏向新时代转变时,旧的不行,新的没有产生,过渡时期,青黄不接。所以我们应该走什么样戏剧发展之路,是这个时代的戏剧工作者都在考虑和探索的问题。戏剧是综合的艺术,在欧阳予倩看来这是到了近代才会出现的看法。我希望将来的戏剧是能够综合艺术的各种形式和内容,成就一种内容形式完善的综合艺术形式,而眼下的戏剧却不能称之为完整的综合艺术。戏剧的内容是和社会生活紧密关联的,戏剧的内容无非就是指戏剧中所包含的人物关系和戏剧的意义。所以我们所说的内容是指时代的需要、人民的意志和理想、社会所包括的方方面

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:21.

面的生活,通过这些方面来定义戏剧的内容价值。从古至今每个时代都有每个时代的戏剧主题和意义,这都是社会赋予戏剧的内容本身。如元代蒙古人,众多百姓和战士流离失所失去了家园,文人志士们不能直接的针贬时弊,只有通过文学作品中普通人的生活遭遇来表现大环境下人们生活的颠沛流离。我们所熟知的马致远的《汉宫秋》便是其中很好的例子,它说明了时代环境对戏剧内容的重大影响。还有关汉卿的《窦娥冤》、《救风尘》都是些普通老板姓的琐碎生活,但是通过鸡毛蒜皮的小事却表现出了强大审美张力。欧阳予倩的诸多戏剧理论文章中,认为戏剧内容和时代精神是紧密联系的。与内容同样重要的是戏剧的形式,也就是戏剧除去内容、思想、意义、价值之外的东西都是形式应该囊括的。这里所说的形式包含了剧本结构、表现形式、人员构成、舞台装置、舞美和音乐等环节。戏剧形式层是最先展现给观众的,主要是舞台装饰、剧本演出形式、戏剧风格等。

### 3.2.1 戏剧题材、内容改革的生活化与现实性

五四之后,上海一带民族工商业不断繁荣发展,社会工商环境不断的推动近代城市文化的繁荣发展。城市文化的繁荣一方面来自于科学技术的进步;另一方面来自于自由民主的进步思想的推动。导致了戏剧剧目上不断推陈出新,人物塑造上更贴切实际生活形象,戏剧的演出和传播营销技巧开始讲究卖点和内涵营销。关于剧本欧阳予倩认为:“如果承认戏剧的文学部分是剧本,那就要认定剧本是文学。剧本既是文学,便不能没有健全的内容与健全的形式。试看一看二黄戏的剧本,除了旧时有一些比较好的,新出的剧本能说是健全?”<sup>[1]</sup>欧阳予倩认为戏剧创作首先应该从剧本出发,立足于剧本来看待剧本里的人物关系和活动。剧本立足于人物关系来展开,人与人的关系是复杂多变的,人物之间的关系不是生硬的拼凑,他们之间是充沛情感的填充。矛盾冲突是剧本的主体,也是人与人之间关系成立的前提,人与人之间的矛盾冲突既有合作性又有斗争性。剧本除了要写有血有肉的人,还要展现的肯定是真人真事儿,所以要避免去写记叙性历史事件,要把事件加工成完整的故事搬上舞台,反映真实的生活。对于一部戏的思想性欧阳予倩说到:“而戏剧的思想性是不宜由作者以第三者的身份来加以说明的。要从人物的行动、从场面和情节中自然流露出来。”<sup>[2]</sup>他对戏剧的思想性认识是很透彻的,如果一出剧本大谈历史道理和革命理想,内容空洞乏味,这样会直接损害剧本的艺术效果。戏剧的思想精神应体现在剧本情节和人物意志当中,切莫不可通过剧本旁白的形式硬塞给观众。在我们熟知的程婴、窦娥、萧恩和桂英等剧本人物中,他们在剧本中并没有直接控诉封建社会对他们的迫害是多么残酷,反

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 19.

<sup>[2]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 297.

而看到的是他们用戏剧行动告诉观众他们角色的重要性。

如果一出戏不能有完整的剧本,那么它在演绎的时候随意性和变动性就很大了,而且根本不能保证一出戏精准的演出效果。欧阳予倩编着的一系列剧本的题材和内容上更加注重戏剧本身的现实性,戏剧内涵的生活性,而且赋予剧本时代气息和新的演出技巧,更加注重戏剧的商业价值挖掘和商业成本的运作。海派京剧诸多剧本的改编从编到演由戏剧的演出者独自完成,有的是编剧独自完成或者剧院多人完成再由剧院分配角色演出。对传统剧目的改编戏在基本遵照原有剧本的故事基础之上,应该增加现代生活元素和时代思想的表现。比如欧阳予倩编演的新《茶花女》,即体现出了民国时期新的气息,也彰显出了对西方戏剧学习之后改编创作的成果。还有的剧本在内容上改变了原有故事的情感基调和老套的历史结局。欧阳予倩所编演的京戏《黛玉葬花》、《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《杨贵妃》、《申屠氏》、《聊斋》等戏中就对原有剧本有所改动,彰显出了新的时代主题。《黛玉葬花》这出戏里的亮点是宝黛二人误会没有交代明场之前,就在这前边加了一场晴雯和碧痕吵架情节,宝玉回去没人开门,好不容易进了门恰逢宝钗来看宝玉,宝玉为他开门进房后,恰好黛玉也来看宝玉,刚要叩门就听见丫头说到:“宝二爷吩咐,谁来都不开门”黛玉诧异之时却听见屋里宝钗传来的笑声,此时黛玉天旋地转,哭晕在湖山石畔。哭完之后接着唱西皮摇板难免显得生硬不衔接,欧阳予倩觉得让黛玉老坐在舞台上难免显得呆板僵硬,于是增加了黛玉弹琴不成声,喂鹦鹉也不能给他慰藉,于是她信步走出房拿花锄去葬花这一出戏。增加这个引子对于整出戏的衔接是相当到位,和前人的版本比起来,这出戏在心理描写上更加的细致入微,在表现黛玉这种内心的冲突和无奈时,更是能够感到电影艺术对人物刻画的真实和细腻感。而且这种心理描写和表现在我们过去的戏剧艺术里面是很缺乏的,它可能是欧阳先生在接触西化戏剧理论之后的产物。不过这种新的融入会更让人体会到戏剧的生活性和真实感。《杨贵妃》这个戏作者在演到马嵬坡这场时,把杨玉环的死由忠君爱国改成了对封建帝王的爱的自私的控诉,对封建社会的反抗。还有《潘金莲》里把潘金莲作为一个新时代叛逆独立的女性来表现。《打渔杀家》里欧阳先生把阶级矛盾提到历史的新的新的高度,这些旧题材的新编制,内容的重新组合创造其实是作者创作思想的大部跨越,体现出了这时期戏剧改革的现实意义和生活趣味。

欧阳予倩这样说:“我们对于旧戏的改革,消极的方面,就是要求把不健全的部分去掉;积极的方面,就是要使其在内容上、形式上都成为健全的综合艺术”。<sup>[1]</sup>他认为想要让旧戏变成健全的艺术形式,必须要让其从封建的束缚中走出来,摆脱封建思想和封建文化的枷锁,输入新鲜的血液。五四爆发前的戏剧改革主要

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 20.



受政治环境和文化环境两方面的影响：一方面社会发展还未进去相对平稳的时期，社会处于旧社会的封建残余势力和新民主主义革命势力对峙阶段，戏剧在内容的创造是混沌盲目的。另一方面社会文化领域还未彻底扫清封建文化恶习，对旧戏改革的强烈意识缺乏表达的文化环境。这就导致很多剧院想要上演新戏，但是受限于旧社会落后文化的限制，新戏的创作和演出主要集中在有名的舞台，逼着诸多戏子只能不断的炒回锅肉。随着巴黎和约上中国外交团的外交失败，德国把侵占山东胶州湾的领土和铁路、矿产、海底电缆等统统划归日本所有，直接导致了轰轰烈烈的五四运动以此为导火索全面爆发。五四新文化运动推进了戏剧界的革命，这时候封建统治被彻底推翻，新兴的学生群体和小资产阶级以及工人极力的支持社会文化的变革。1937年后上海沦陷欧阳予倩和洪深、郑伯奇、丁伶等人在上海组织了戏剧救亡运动，欧阳予倩组织的是当时的歌剧部，也就是当时的京剧。演出了抵抗侵略者的《梁红玉》、反抗土豪恶霸的《渔夫恨》、还有歌颂爱国爱民评判投降叛国的动摇派分子的《桃花扇》等京剧。这些都在沦陷后的上海演出，当时受到了各界正义派人士的热烈欢迎和支持，但是受到租界当局的影响最后只好转入地下演出。这些戏剧作品，虽都增加演唱的歌剧形式，但都没有离开京剧的主要表演套路，在传统剧的基础之上突出表现主要人物和矛盾，表演风格上更活泼，形式自由开阔。这些作品都在传统剧的基础之上做了改变尤其加强了对梁红玉这个新女性形象的塑造。《打渔杀家》里面作者让肖恩和桂英走投无路，设计妇女两人谋杀了地主恶霸，将普通老板姓和封建门阀的世仇挑到了戏剧冲突的最高点。这点改变十分符合时代的要求，而且加强了作品本身的魅力和故事性，很明显这些改编是深受西方三一律影响的。这样改编传统题材，让故事变得更加的鲜明生动，人物关系变得更加的集中明朗，而且更加有力的塑造主人公的性格特点，使故事内容丰满而更富现实意义。

### 3.2.2 戏剧形式的本土化与现代性的结合

戏剧形式上的变新也尤其重要，形式和内容应是一个健全的整体。关于论述旧戏改革的步骤时，欧阳予倩有过这样一段论述：“关于穿着时装演旧戏，我以为并不是不可能。但是在编剧和导演的手法上应当注意，无论哪一种艺术形式，表现的范围都有限度，有些戏用话剧演出很好，写成旧戏便不相宜，正如有些题材最好拍成电影，不便搬上舞台是一样的。”<sup>[1]</sup>欧阳予倩的这段论述其实是很深刻的，这也表明了早期欧阳予倩对于戏剧艺术本身的认知。他明确的指出了中国戏剧和西方戏剧之间的区别，而且这种区别可以找到一种途径将二者进行综合。欧阳予倩编着的“红楼戏”以及后期编演的新戏中可以看出，他想努力实现戏剧

<sup>[1]</sup> 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009, 5:239.

舞台表演上东方文明和西方文化的一种契合和共通,通过学习和融合找到一个戏剧创作演出的基本标准来发展我们的新戏。这是两种不同文化之间的碰撞和融合,这种学习过程必定要经历很长的磨合成长期,所以操之过急不一定就能收获良好效果。

欧阳予倩一开始对“旧瓶装新酒”的主张是不赞同的。如果戏剧本身的内容变化了那么戏剧的形式也应相应的发生变化。改编旧戏需要的是一种从内容到形式的全面革新。他主张吸收话剧和西方歌剧的表演特点,把话剧艺术里面的冲突引入京剧故事,将歌剧里的演唱形式植入京戏演出。学习西方戏剧,应该学习京戏剧本的创作手段,学习剧本如何运用“三一律”理论设置集中而富有感染力的矛盾冲突。通过学习剧本的结构特点来改革传统剧本的叙述性风格,通过强化故事和人物主线来增强戏剧的戏剧性,使剧本和演出更加立体化。对于剧本和演出还要解决的问题是,如何把传统旧戏里面的繁缛小节和诘屈聱牙的唱词变得更加通俗易懂、简洁自然。这一点应该借鉴话剧简练大方、直接明了的对话风格,以及话剧人物矛盾上对话的对抗性和戏剧性。这样一方面可以使旧戏变得更加的活泼,另一方面可以使戏里的人物情节更利于新时期的观众的接受。比如他早期写的《潘金莲》虽然内容上人物是被处理过的,但潘金莲却变成了新时代精神的叛逆女性代表。但是整部戏的演出上唱词采用话剧对白,融合进传统京戏的唱词。

《杨贵妃》这部戏,整部戏基本就是采用新时期的小歌剧的演出方式来进行的。演到《马嵬坡》这一出时,基本上全是唱为主的。旧戏在吸收话剧和歌剧的成果上来看,应当有计划的来进行,如果纯粹的增加对白,减少传统的唱词或者多增加歌唱的部分是不够的,主要在于综合性的提升。注重戏剧的综合性,包括音乐、舞台、服饰、演员、剧本等一系列,把它看成一个集体的艺术,做好了综合性那么我们的内容便能得到充实,形式也能做到更加完善。

新戏的诞生在清末民国时期基本上沿用的是旧戏的本子,通过一些懂本子的艺人或者演员加以改编变成一出新戏。欧阳予倩说:“改编并不是拿旧时固有的剧本随便把词句改得通顺一点就算完事,是要根据新定的原则,用新的形式,根本加以改造。其实改编也等于创作。”<sup>[1]</sup> 欧阳予倩在谈到改编旧戏时所需要注意的是新定的原则,那么什么是新定的原则呢? 欧阳予倩总结为:适应时代的需要,建设现代化的戏剧。现代的戏剧是建筑在斗争的基础上的,先进的戏剧能够促进人类的健康的发展,落后的、病态的戏剧对社会的发展毫无意义。所以戏剧要去掉很多不健全的部分,从形式上规范和健全戏剧的内容和形式。在当时来看演出的诸多旧戏很多折子和场子的分场是很不合理的,有的折子从故事上来看基本属于过场,没有完整的故事和人物冲突就东拼西凑拉完一场草草结束,故事缺乏明

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 20.

确的主体和中心意识。如果一本戏不能集中注意力来说明一个故事，整折演下来都不能明确的阐述清楚故事的矛盾关系，那么这样的无病呻吟放到现在来看是毫无意义的，而且观众根本不会买账。所以从形式上来看，改编后的戏必须要有一个中心思想，同时具备完整的情节，故事情节背后是完整紧密的人物关系和故事分场。欧阳予倩当时比较反对的是连台本戏一连演几天的做法，这样无病呻吟式的在那唱个不休，对于新时代的观众来说简直就是牢狱之灾。受西剧创作的影响以及现代小剧场的影响，改编旧戏更应该精分场次，一本戏最多只能演三个小时。这三个半小时里可以把这本戏分为上下两本来进行，这样既可以保证观众的兴致不至于疲倦，也让演员有力气演好接下来的场次。戏剧结构是形式上应该注意的关键环节，根据德国戏剧家弗莱塔格的五段三分的分法，分为发端、渐进、顶点、转降、收煞。对于戏剧结构和舞台剧本的进行步骤欧阳予倩说：“编戏的结构如看人钓鱼，起端见钓竿在水面，渐进见水纹浮动，浮标起伏，顶点就是鱼已上钩为生命而挣扎。鱼的着急和钓者求得的精神，都懂了最高点。于是转降而见钓者一收一纵，鱼力渐竭，钓者举竿，鱼跃入手为收煞。”<sup>[1]</sup>其实作者这种的举例总结是相当合理贴切的，戏剧结构的发展进程正如钓鱼的过程一样，在最高潮快要到来时候把创作者和观众对情感汲取的所有情绪都压榨出来，这样就是戏剧点所需要创造出来的戏剧效果。但是必须要明确的是这个戏剧点必须是遵循严格的戏剧结构和发展进程来展开的。如果它前后分段不详细，情感和人物过渡不合理，上来就把所有的余力都使劲或者根本就没有铺陈的叙事，那么观众是不能在层层起伏中感受情感一层层的递进关系的。但在创作中很多时候让这个高潮之后的收煞和高潮联系在一起，戏剧顶点的高潮直转而下就是结束，有的是在高潮之后会有一个舒缓的过渡，慢慢的将结局引向另一番境地。这和剧本的创作有关系，也和提拆和人物安排有关系，具体要根据实际需要而量体裁衣。

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 39.

## 第 4 章 欧阳予倩海派京剧里的西方元素

欧阳予倩求学日本期间对于西洋戏剧有过专门的研究,尤其在早稻田大学研习文科期间就细读过俄国斯坦尼斯拉夫斯基戏剧理论,对斯氏体系早期到后期的变化都有过详细的认识 and 了解。同时对西方“三一律”和五个段落分幕法(开端、渐进、高潮、渐降、结束)有过研究,还受到欧洲近代易卜生、萧伯纳、罗曼·罗兰、契科夫、托尔斯泰等人的戏剧及理论的影响。他还组织和排演了不少西方戏剧,比如《玩偶之家》《汤姆叔叔的小屋》《茶花女》等。所以欧阳予倩对于欧洲国家的话剧、歌舞剧表演也是颇有研究的,他曾经还提出来把传统的京戏改编成歌舞剧的形式,加强京剧的渲染力和舞台的动态效果。

### 4.1 西方戏剧理论的借鉴和舞台美学的应用

欧阳予倩在习得不少西方戏剧演出理论的同时,还把西方戏剧的舞台管理和舞台演出经验引进了国内。早期引入西方小剧场模式,是国内戏剧演出的新尝试,舞台表演学习和借鉴了日本新剧舞台表演的形式,在当时的国内舞台都是巨有划时代意义的。欧阳予倩在日本看戏期间发现,日本新剧舞台习惯在舞台两边留设一条不设观众席的花道。演员均不从舞台后场进场或退场,而是由经观众席两旁进退,这样的作用一方面可以增加现场戏剧表演感染情绪的延续性;另一方面可以增加演员和观众的互动性和亲密感。为了增强舞台表现的生动性,欧阳予倩注意到现代舞台表演不能不学习应用新剧的舞台装置。他认为加强舞台表现除了丰富舞台装置外,还应该利用舞台灯光,舞台失去了灯光的艺术效果就会呆板,毫无运动感,没有运动感的舞台就没有了活力和感染力。

#### 4.1.1 斯氏戏剧表演体系的学习

纵观欧阳予倩改编的戏剧作品和提出的先进的戏剧理论,我们便会发现其中很多戏剧题材和戏剧的表现形式都是他留学归来后西化的产物。这些戏剧理论不仅开启了他对戏剧创作新里程,也对他一生从事的戏剧事业有过深远影响。他留学日本期间最初受到日本明治维新后新剧的影响,之后通读了日译本的斯氏的理论理论,有过深入的研究。1934年之后从欧洲学习观光归来后又组织人员向斯坦尼斯拉夫斯基体系做过详细的学习。在学习期间欧阳予倩注意到:“斯氏体系是独创的,对演剧艺术贡献极大。体系的内容非常丰富,同时问题也相当复杂。如其前一阶段和后一阶段就有极大不同,苏联对此也有很大争论。我们如不深入

研究，就会陷于迷乱，如果生搬硬套必然会犯错误。体系是未完成的学说，它在不断发展。”<sup>[1]</sup> 欧阳予倩在阅读斯氏体系时发现，斯氏早期的理论和后期的理论是相悖的。后期理论往往推翻他前期所做的戏剧理论，理论并不是形成了一个合闭的完整系统。斯氏在《和演员一起生活》一文中，认为生活在改变，体系也应该随着生活发生改变，这似乎昭示着体系随着唯物主义的发展也会相应的发生变化。斯氏在论《演员的自我修养》一书中，提到演员在表演的时候“内心交流”这个问题。他认为演员在实践中必须体会戏剧中人物的真实生活，在戏剧创作和舞台上必须和这样一个真实的角色对话，时刻认为自己就是那样一个角色，我就是角色自己，我在真实的把这个人物展现在观众面前。但到后期斯氏强调的不在是角色的内心，而强调戏剧表演中形体动作，认为演员在舞台上的形体动作是对戏剧演出尤为重要的。从后往前看我们不难看出斯氏体系一直在创造，但是一直在不断的更新前面的理论，是一个不断实践的产物。在实践与不断创新中产生着新的观点。

斯氏戏剧体系是建立在现实主义基础之上的，他在早期与自然主义和形式主义都做过一系列斗争。欧阳予倩在通读斯氏戏剧体系后提出：“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。在剧本方面应该这样，在表演方面也应当这样。”<sup>[2]</sup> 斯氏戏剧理论在早期接受了俄国文艺理论家别林斯基、车尔尼雪夫斯基的一些理论基础，戏剧上又受契科夫、奥斯特洛夫斯基、高尔基的等人的影响。斯氏在戏剧表演规律和演出体系上所做出的理论成果，欧阳予倩是非常认可的。斯氏主张现实主义的创作手法，反对形式主义作风，直接影响了欧阳予倩对旧戏改革的看法和态度。斯氏戏剧体系做为现实主义的戏剧理论，能够真实的反映生活的本真，展现戏剧本身的思想和社会意义。俄国十月革命后，斯氏的戏剧体系理论由最初的唯心主义到走向唯物主义，大量的接受了马克思列宁主义唯物思想影响，这也是欧阳予倩在谈及斯氏体系的时候大为赞赏斯氏戏剧理论的地方。欧阳予倩说：“他的转变是很慢的，但是在深思熟虑中转变的。他曾谈到，‘随着思想的转变，艺术上也随之转变……’。”

<sup>[3]</sup> 欧阳予倩接受斯氏戏剧体系的过程，是伴随着时代的变化而做出的调整。新民主主义革命的到来，文艺上需求输送新鲜的血液，进步的文艺作品对革命胜利，起到的作用是不容忽视的。

谈到斯氏戏剧理论的核心是思想和生活，思想主要体现在戏剧创作内容的时代精神上，生活侧重于展现社会生活最真实的层面。欧阳予倩接触斯氏戏剧理论

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 369.

<sup>[2]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 128.

<sup>[3]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 367.

后,开始把戏剧的实践性理论引入我们的戏剧创作活动中。我们的戏剧是来源于生活的,那么我们的戏剧必须是对生活的真实体验。这种体验是把现实生活真实的事情提炼成戏剧的素材,由有过类似经历的演员,把它经过戏剧舞台加工,通过舞台呈现出来。而什么是有过类似经历的演员呢?就是说演员必须是有过角色真实的生活经历或者体验过类似的生活的人,再把这种真实的生活体验熔炼到角色的舞台表演当中。演员只有真实的经历过这样的生活和人生经历,在舞台上才能把最真实的戏剧人物形象呈现给观众。戏剧中真实可感的人物形象是生活的原型,不是凭空捏造的,它有唤起观众沉思的巨大魔力,能够激起观众对于角色的情感共鸣,使欣赏着爱其所爱、恨其所恨。欧阳予倩从斯氏戏剧体系那里认识到,国内的戏剧创作手法要吸收革命现实主义与革命浪漫主义,努力实现新时代的戏剧体系的形成。革命的现实主义和革命的浪漫主义要从现实生活出发,需找生活的源头活水,在大胆的实践丰富戏剧题材和类型。对它的理解可以借用欧阳予倩的一句话来说明:“另外我还觉得,对农奴主再没有比农奴体会更深;对资本家再没有比工人体会更深的。关于生活问题再没有比毛主席说得更全面。我们必须深入到火热的斗争中去进行创作。”<sup>[1]</sup>斯氏戏剧体系是一个不断实践着的理论,它和我们的唯物主义实践论一样不断的更新壮大。

## 4.2 新的戏剧舞台表现方式

谈到新时期的戏剧表现形式我们必定不能避开的是我们的舞台表现。“‘舞台装置’是日本人翻译的名词,英文叫 Stage Setting,中国称之为布景。”<sup>[2]</sup>舞台和光线的布景是戏剧表演接受环节中的一个节点。它是链接观众的关键,观众正是通过布景来感受舞台与自身的关系、演员与舞台的关系、观众与演员的关系。如果失去了布景这个环节,那么戏剧也就失去了承载戏剧内容的形式环节。舞台布景是一个技术活,是舞台表演在实践中积累的,它是基于绘画、室内装饰艺术、建筑空间艺术的一种综合呈现、多元表达。舞台装置是时空的艺术表现,它既要有空间的承载力,又要做到戏剧表演时间展开的流畅性。舞台是为角色的表演而设置的空间,没有人的舞台不是舞台,它是表现人在舞台上运动过程的载体。这个动态的过程既包括人物行动的过程、故事情节开展的过程,也包括人物心理的变化过程。在表现动态的舞台行动时,不可或缺的部分是舞台灯光。欧阳予倩这样阐释到:“所以台上没有人不能装置舞台,没有光不能装置舞台,没有用灯的变化不能装置舞台。”<sup>[3]</sup>没有用灯的变化不能装饰舞台的意思就是说,舞台失去了

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 30.

<sup>[2]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 24.

<sup>[3]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 25.

灯光装置也就失去了人物行动的生命。舞台灯光在整个布景中的行动规律是跟着人物剧情的发展而变化的，它可以表现活泼的场景，也可以表现人物背后辛酸的历程；它可以展现回忆的黯淡，也可以表现对未来的憧憬。如果舞台表演没能妥当安排好灯光，那么这出戏跟没有打光没有什么两样。布景在京戏中分为文戏布景和武戏布景。文戏用布景更能够增加舞台的层次感和戏剧性，武戏需要有足够的舞台空间来打斗，那么应该根据实际的需要来进行布置。1916年欧阳予倩应“笑舞台”查天影之邀而再次出演“红楼戏”。1918年又从“笑舞台”转到夏氏兄弟主持的“新舞台”。与“笑舞台”的不同之处是，“新舞台”更加注重演出现场布景变化，表演上力求滑稽快捷，并追求旧戏音律的音韵熨帖、细腻温柔。传统京戏就有布景从简、舞台所需道具单一的特点。比如《秋江》里划船就只有一支船桨，趟马就只有一支皮鞭。只需这样简单的舞台道具，是由于传统戏剧动作本身所具备高度的虚拟性和固有的程序性，这些动作是封建社会所积累的审美产物。传统戏剧艺术是经过封建社会陶洗，高度凝练的艺术形式，在诸多意义指示上已经形成了专门的体系。在欣赏上也通过这些简练有力的身体语汇来达到想象空间的无限化。但是旧戏总要随着时代的需求而发生一些变革，所以文明戏、时装戏里的很多剧目在唱腔上和对话上都做了改动。如果继续一成不变，难免显得不合时宜，跟不上时代的步伐，所以根据形式的变化我们应该相应的丰富舞台形式，增加舞台布景的多样化需求。

在京戏改革方面需要提及的一个重要部分是舞台上的服饰、化妆、表演等。京戏的服饰和舞台表演风格都是和它旧有的形式一致的，不易做太多的改动。传统京戏的服饰和舞台讲究的是简洁大方，服装上讲究素雅清丽，这种风格主要受限于服饰面料技术的限制和制衣技术的落后。舞台布置往往一桌、一椅、一屏风便开始吱吱呀呀唱起来。把旧剧改编成新戏，需要运用现代的方式来呈现，把唱的部分减少，增加对话的部分，提炼更集中的矛盾冲突。改编的新戏在舞台服饰设计、化妆技术还有舞台布景方面都在旧戏基础上大有提升。它是按照全新的思想来进行剧本改编的，故事主线不再单一乏味，更加彰显现代人对独立民主思想的渴望。如果改编的新戏只是“旧瓶装新酒”，继续墨守成规、一层不变，难免会让观众觉得格格不入、滑稽可笑。按欧阳予倩的话来说便是：“无论如何，样式要统一，花色要调和，虽不能像、不宜像、并且不必像考古家那样拘执，却也要将时代的色彩表现得鲜明，而且化妆服饰最重要的地方是要与全剧的空气整个的不相冲突。尤其色彩样式之均整调和明显，可以帮助全剧的力量。”<sup>[1]</sup>在当时的上海演出的京戏，在保留传统演出形式的基础上，加入了更多地方戏的噱头和绝活，舞台装饰和服饰点缀上更讲究商业化卖点和营销策略。这就使得当时演出

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4: 59

的诸多海派新戏在各个舞台都受到很多戏迷的追捧，赢得了很多观众的口碑。在欧阳予倩所编演的一系列文明戏和时装戏中，可以发现其中确实华丽不少，在戏剧的整体风格上变得轻松自在，善于迎合大众口味。所以新编戏目应该做到：一、所有的演出风格必须按照导演的规划，做到风格统一；二、故事内容和戏剧的舞台形式必须相互融合；三、在创新的基础之上还应照顾原有艺术的标志性特点，不能变异得怪诞离奇。欧阳予倩在早期提出这么先进的艺术理念，在当时是很有远见的，在当时中国戏剧、电影艺术刚萌芽的年代，具有划时代性的意义。

新戏在乐器的表现方面，是相对比较薄弱的。正如弋阳腔一样只有锣鼓作为传统乐器，少用丝竹管弦来伴奏，所以弋阳腔的受众和后来的花部以及昆曲的艺术性上不能相比。纵观我们的旧戏，乐器的配合其实都是很薄弱的，京戏也不例外。在很多场面上，京戏的配乐难免显得单薄不足，有时候需要大量填充内容部分，这样才能弥补配乐的不足，让场面渲染宏大起来，但问题是增强了演员的基本功要求和大量的体力消耗。另外一点就是乐器在使用上的问题，这是关乎于我们作曲的事情。欧阳予倩说：“问题是：乐曲要适合于剧本的要求；要使每个乐器在非有它不可的时候充分发挥它的性能，那怕是一声、两声，在适当的地方便能给予戏的进展以有力的帮助。”<sup>[1]</sup>在乐器的使用上欧阳予倩的提议是很准确的，他给作曲的人提出了新的要求。如果一出戏乐器的使用位置不得当的话，它既不能提升该演员的艺术效果，同时还有可能会让现场异常的混乱嘈杂。而且新戏的演出剧场越来越先进，舞台的装置和对乐器的要求也越来越高。所以在乐器的使用上作曲者应该注重每个鼓点的使用，让每种乐器发挥一个演员的作用，该出声时恰到好处。

### 4.3 新的戏剧生产模式——导演制

中国传统戏剧相比西方话剧、歌剧等舞台剧在表演方式上是有显著区别的，这是由两种不同的文化传统造成的。五四新文化这段时间里，大量的戏剧理论的引入，戏剧在舞台创作方式上也发生了巨大的变化。中国戏剧在学习西方戏剧时引入了导演制。导演制的出现在中国旧戏演出历史上是没有的事，很多戏都是出自演员表演的传统相承，风格和剧情上很少会有突破。但近代新戏剧如果没有导演对整部戏的演出形式进行掌控，那么戏剧的演出效果是不能保证的。导演在面对戏剧的过程中，对于接触到的一切关于艺术方面的问题，他对戏剧的编剧到演出都能够作出正确的解答和判断。传统戏的舞台演出百年来都没变过，形成了固定的演出模式，舞台不变，演员角色不变，戏本子更是不会改动了。旧戏已经形

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 130.



成了固有的演出形式和表演法则，它们的演员角色配备是形成了稳定的模式的，对于这样的戏我们没有必要再对其进行改变。导演主要是对于新编的戏或改编的戏进行重新组织，它是一部新戏得以走上舞台的灵魂工程师。导演自身具有很高的艺术修养和社会生活经验，他除了掌握一种戏剧的演出技巧外还对多个地方戏种有深刻的认识 and 了解。给旧戏增加导演是一个新鲜的而又切实际的做法，它能够赋予旧戏新鲜的血液和活力，保证戏剧在艺术性和生活上的统一，避免受到旧式戏台恶习的沾染。

#### 4.3.1 导演对于戏剧必须全面地构思

如今文艺讲究文艺争鸣、百花齐放、多彩多元的创作原则，观众也和过去相比发生了根本的变化。他们不要旧的思想，不要旧的模式禁锢一切，需要的是全新的，不断前进的戏剧形式。从这方面意义来看，采用导演制至关重要。导演具备丰富的文化知识和艺术修养，它除了熟知该剧的表演模式外，还有强大的组织和全面架构的能力。他不是像演员一样单纯的用情感占据自己的大脑，他除了具备充沛的情感，还有严谨的逻辑思维和冷静的艺术传达方式将作品完整展开。所以导演自身对一部全新的作品是有一个情怀的，他在第一手阅读完剧本后，对整部戏的思想、内容、表演会不由自主的生成一个意蕴。这个意蕴的世界里导演对于主体思想的认知，对于演员表演的期待，对于整个演出效果的模拟思索，对于这部戏传达的人伦精神的思考。所以导演对于艺术的敏感度和判断力可以说是心有猛虎细嗅蔷薇。

导演是整部戏剧的组织者和领导者，是用演员角色饰演的主人公角色来表达自己思想的人。谈到导演个人具备的素养时，欧阳予倩说：“导演是的解释者、是组织者，是镜子。所以导演必须有充分的戏剧知识，必须懂得表演，必须有一定的文艺修养和丰富的社会生活经验，更重要的是必须有马克思列宁主义的理论基础，要不然很容易对剧本的主题思想、人物性格、发生的事件作错误的解释。<sup>[1]</sup>导演是一个全方位拿捏艺术作品尺度的职业，怎么样演叫好，怎样演会导致过激，导演都会心中有数。如果是一个京戏导演，那么导演更应该掌握和精通京戏的音乐。导演在工作的进程中是熟知一切关于艺术方面的问题的，在遇到一切表演艺术的问题时，他都能做出正确及时的判断。所以导演在现场导演整出戏剧时，他既要服从上级领导的安排，又要调动现场的所有演职人员参与到演出中。他要指导乐师、灯光、演员、舞台工作者，又要善于团结他们，引导他们配合完成。导演排演一出舞台戏剧，他将是这出戏的总体谋划者，要完成一项对所有人员负责任的高难度的挑战工作。导演是具备专业艺术知识和艺术修养的人，而且导演

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5: 128.

能组织和团结剧组内所有创作人员、舞台技术人员以及演出人员，发挥他们的才能，使众人的创造性劳动融为一体。有时候导演不仅知道该戏怎么演，同时他还能亲身指导演员如何演好这个角色。对于整部戏的现场排演，所有的乐工、演员、舞台工作组都应该配合导演，响应导演的调配安排，把整个演出完成出色。所以导演身上的责任极其重大，他不仅要全剧的艺术性和效果全权负责，还要对所有有演职人员负责，还要对领导提出的指示以及所有欣赏观众负责。

### 4.3.2 导演必须熟知戏剧舞台

从京戏导演来看，京戏导演必须全面熟知京戏演出的方方面面。京戏导演必须熟知京戏的诸多剧本，对京戏剧本有过专门的研究，对传统京戏舞台表演有过不少经验。很多京戏导演自身也是京戏演员出身，对于京戏的认识是有自己深刻的见解的。他们不仅要学习如何做好一个京戏演员，还要理性科学的认识戏剧改革的本质，如何学习话剧、音乐剧等诸多风格丰富京戏的表演体系。

京戏在乐器方面的运用相比话剧和音乐剧的现场感染力要薄弱得多。乐器在烘托戏剧表演的节奏上是具有重要的作用的，能够为现场表演助兴，增强舞台现场感染力。导演京戏时并不一定要把所有的乐器都用上，而是在适当的地方增加乐器的使用，如果使用乐器太多，但并不是恰到好处，那么也不能起到增强现场表演的效果。欧阳予倩提到：“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。对京戏的场面作这样的要求是不是太苛太早呢？不，从现在起培养演奏者，着重新的作曲，一步一步加强器乐的效力，便会大大地改变原来的场面的面目。新的戏曲内容也会对场面提出新的要求，场面的改进，势必会促使唱工做工有新的发展，这样互相推动，京剧艺术就会逐渐呈现更新的面目。”<sup>[1]</sup>欧阳予倩在谈到导演如何认识和使用乐器方面，是很有深度的。乐器的使用是一台戏剧的灵魂环节，如果乐器配乐不合时宜，直接影响该戏的艺术魅力。导演应该专研这个问题，并且对编剧和乐工的工作提出更高的要求。设计一台现场感染力震撼的演出，将是对导演和乐工们提出一种挑战，需要花费不少精力和时间反复的比对现场演出效果。京戏的舞台改革方面即需要富有远见的导演，也需要经验丰富，资历深厚的乐工团队。

京戏的化妆主要体现在脸谱使用上。导演必须清楚什么样的京戏需要使用脸谱，什么样的戏需要取缔脸谱的使用。传统京戏很多使用脸谱的可以继续保留下去，按照固有的模式保存下来，新式编排的京戏至于是否使用脸谱需要根据具体的情况来使用脸谱。如果一出戏一味的使用脸谱，那么这出戏就是脸谱秀，大家都是冲着脸谱花样来看戏的，就不关乎内容的好坏了。比如传统戏里的曹操、张

<sup>[1]</sup> 杨尚昆. 欧阳予倩全集[M]. 上海文艺出版社,1990, 5:130.

飞、李逵、青面虎、关羽等角色，凡属于是净角担任者就可以勾原来的脸谱。如果新编的历史戏，那么就没有必要继续勾原来的脸谱，可以不用，也可以根据时代的需要画更能体现现代气息的脸谱。“例如《猎虎记》头一场，布上一个酒店的景，忽然走出一个花脸来，异常突兀。于是我想到脸谱和写实的布景是很难调和的。川戏《红梅记》里的贾似道，虽然勾的是油白脸，看上去不很突出，和其他的角色比较调和，看着也就比较舒服些。”<sup>[53]</sup>可以这样理解，导演和编剧新编的一台反应现代自由恋爱的戏，演员风格轻松自在，体现现代生活方式和态度。如果给这出戏的演员勾一个大花脸，观众看上去难免会觉得不符合人物的情感和时代特点。导演在面对京戏的脸谱问题时必须根据剧本的具体情况来设置演员的脸谱。

导演熟知京戏舞台，对京戏演出的舞台布景和舞台武戏有自己独到的见解。舞台布景是京戏表演的重要环节，文戏使用布景并非难事，经过事先计划，在现场排演时，按照导演的要求现场踩位即可完成。但是武戏使用布景就要复杂的很多。整部戏有多少戏是武戏，武戏安排在哪里，什么时候打，什么时候结束，在什么地方打，这边打完是否要追到舞台另一边继续打起来。如果一场戏里面既有文戏又有武戏，而且该戏还要使用布景，那么这出戏就得把武戏的打法和布景的场子结合好，在武戏开打时是否需要把人员换到舞台的侧面来打。这些都是导演在进行现场彩排时需要不断揣摩和不断试验的。导演在创作一部作品时需要充分认识这出戏的整体性结构，需要考虑到演员能力，切莫不可以一出以唱为主的戏增加大段的武戏和做工。比如《白蛇传》里的白素贞本来就安排了大段的唱词，如果在本有的武戏的基础之上再给她安排大段的武戏，演员将会消耗大量的体力，接下来抒情的唱词如何还唱得出韵味和美感。所以导演在排练新戏的时候要充分认识这部戏到底是属于彻底的武戏还是属于以唱为主的抒情戏，切莫不可一味追求效果而破坏整体的艺术性。这样观众既不能欣赏到该戏唱词音韵美，也不能感受到角色的美感和深厚的感情，整个舞台除了唱就是打，会出现乱哄哄的景象。

## 结语

本文的主要内容是诠释欧阳予倩的一生所提出的戏剧思想以及一系列戏剧活动。通过对欧阳予倩在海派京剧方面所做出的成果的研究，使我们看到了海派京剧在美学现代性上的转变。这种美学形态上的转变表现在欧阳予倩的戏剧演出形态、剧本改编和舞台设计的转型上。戏剧思想主要立足于“艺术是拿情感对情感的东西——真戏剧”、戏剧表演的“平民观”和“点与线”这一命题来展开。在陈珂老师所写的一本《欧阳予倩和他的真戏剧：从一个伶人看中国现代戏剧》书里，也和我谈论到了接近的问题，陈珂老师着重强调全新的审美形态和精神这一点是和我的美学现代性相契合的，但是他其中还谈论到戏剧性和“艺术至上的原则”等。而我的这篇文章里会着重解决艺术表演的情绪性和主观性，同时还要解决“平民剧”与社会教化的意义，平民剧的社会化效果等问题。

首先，本篇文章通过对前人研究资料和欧阳予倩在京剧改革中的学术论文成果入手，准确的收集了一手资料。在资料的基础之上重点分析了他在前人所编演的京剧的基础之上所作出的革新之处。他所编演的京戏在继承传统剧本的故事逻辑之上，融入了现代故事的题材和内容，丰富了剧本本身所承载的含义。改编的故事融入进了现代文化元素，戏剧表演的风格和美学形态也迎合社会文化的趋势。主要体现在借鉴西方戏剧的叙事风格，学习话剧和歌剧的艺术表现形式等。

其次，本文的第二章着重介绍了欧阳予倩的人物背景资料。欧阳予倩所生活的时代正是五四新文化运动时期，这是一个文化思想，社会大变革的时代。时代的变化促使欧阳予倩认清社会的本质，认识到了新的文化形态对社会化发展的进步意义。社会文化背景是研究欧阳予倩海派京剧转型的真实依据。

再次，文章的第二章和第三章主要介绍了欧阳予倩海派京剧里面所呈现出来的具体美学形态的特征以及戏剧表演在舞台上的风格转变的表现形式的创新。这两章是我们深刻认识欧阳予倩编演的戏剧作品和戏剧理论创新的重要部分，通过这两章我们可以真实的走进海派京剧，认识海派京剧，学习到了现代戏剧的发展之路。

## 参考文献

- [1] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:1.
- [2] 欧阳予倩. 自我演戏以来[M]. 上海三联书店, 2014:90.
- [3] 欧阳予倩. 自我演戏以来[M]. 上海三联书店, 2014:87.
- [4] 欧阳予倩. 自我演戏以来[M]. 上海三联书店, 2014:89-109.
- [5] 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009.
- [6] 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009:260.
- [7] 陈珂. 欧阳予倩和他的“真戏剧”——从一个伶人看中国戏剧[M]. 学苑音像出版, 2009:102.
- [8] 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012.
- [9] 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012:154.
- [10] 孙庆升. 中国戏剧思潮史[M]. 北京大学出版社, 1994:43.
- [11] 周莹莹. 欧阳予倩在南通的戏剧改革研究[M]. 南京航空航天大学出版社, 2011:163.
- [12] 袁国兴. 清末民初新潮演剧研究[M]. 广东人民出版社, 2011:78.
- [13] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第二卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 2:126.
- [14] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:125:
- [15] 欧阳予倩. 欧阳予倩全集第六卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 6:146.
- [16] 欧阳敬如. 欧阳予倩略传[M]. 四川人民出版社, 1981:79.
- [17] 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009:306.
- [18] 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012:172.
- [19] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第六卷[M]. 上海文艺出版社 1990, 6:279.
- [20] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:151.
- [21] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:22.
- [22] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:18.
- [23] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:355.
- [24] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:360.
- [25] 钱玄同. 随想录[J]. 新青年, 1918, 5:79.
- [26] 欧阳予倩. 予之戏剧改良观[J]. 新青年, 1918, 5.
- [27] 欧阳予倩. 二黄戏改革的可能性[J]. 申报周刊, 1936, 1(36).
- [28] 杨尚昆. 欧阳予倩全集[J]. 上海文艺出版社, 1990, 6:128.
- [29] (日)坪内逍遥. 小说神髓[M]. 刘振瀛, 译. 人民文学出版社, 1991:40.
- [30] 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009:154.
- [31] 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012:83.
- [32] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:31.
- [33] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第六卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 6:310.
- [34] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第六卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 6:6.
- [35] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:8.
- [36] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:10.
- [37] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:21.
- [38] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:19.

- [39] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:297.
- [40] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:20.
- [41] 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009, 5:239.
- [42] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:20.
- [43] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:39.
- [44] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:369.
- [45] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:128.
- [46] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:367.
- [47] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:30.
- [48] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:24.
- [49] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:25.
- [50] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 4:59.
- [51] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:130.
- [52] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:128.
- [53] 杨尚昆. 欧阳予倩全集第五卷[M]. 上海文艺出版社, 1990, 5:130.
- [54] 苏关鑫. 欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009, 6.
- [55] 陈珂. 欧阳予倩评传[M]. 上海古籍出版社, 2012, 10.
- [56] 欧阳予倩. 欧阳予倩戏剧论文[M]. 上海文艺出版社, 1984, 1.
- [57] 孙庆升. 中国现代戏剧思潮史[M]. 北京大学出版社, 1994, 12.
- [58] 欧阳予倩. 欧阳予倩文集(二)[M]. 中国戏剧出版社, 1980, 8.
- [59] 王雪. 兼美的整合之路——论欧阳予倩戏剧美学思想及实践[J]. 戏剧文学, 2009(10).
- [60] 杨谷中. 欧阳予倩——京剧改革的先驱[M]. 艺术百家, 1989(3):73-79.
- [61] 杨谷中. 欧阳予倩早期的京剧改革实践[M]. 戏剧杂志, 1989(3):12-20.
- [62] 周莹莹. 欧阳予倩在南通的戏剧改革研究[M]. 南京航空航天大学, 2011.
- [63] 余从. 戏曲史志论集[M]. 文化艺术出版社, 2014.
- [64] 袁国兴. 清末民初新潮演剧研究[M]. 广东人民出版社, 2011.
- [65] 马少波, 章力挥, 陶雄. 中国京剧史[M]. 中国戏剧出版社,
- [66] 曹其敏, 李鸣春. 民国文人的京剧记忆[M]. 中国戏剧出版社, 2013.
- [67] 欧阳予倩. 欧阳予倩戏曲选[M]. 湖南人民出版社, 1982.
- [68] 欧阳予倩. 欧阳予倩代表作. 桃花扇[M]. 华夏出版社, 2008.
- [69] 欧阳予倩. 欧阳予倩选集[M]. 人民文学出版社, 1959.
- [70] 欧阳予倩. 中国戏曲研究资料初辑[M]. 中国戏剧出版社, 1957.
- [71] 苏关鑫. 中国文学史资料全编现代卷欧阳予倩研究资料[M]. 知识产权出版社, 2009.
- [72] 广西艺术研究院. 欧阳予倩与桂剧改革[M]. 广西人民出版社, 1986.
- [73] 中国戏剧家协会理论研究室编. 欧阳予倩诞辰 120 周年几年文集[M]. 中国戏剧出版社, 2010.
- [74] 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. 学苑音像出版社, 2007.
- [75] 南通市文联戏剧资料整理组整理. 京剧改革的先驱[M]. 江苏人民出版社, 1982.
- [76] 钦鸿. 文坛话旧[M]. 上海远东出版社, 2008.
- [77] 江上行. 六十年京剧见闻[M]. 学林出版社, 1986.
- [78] 欧阳予倩. 欧阳予倩全集第 5 卷[M]. 上海文艺出版社, 1990.

## 致谢

时光荏苒，岁月如梭。转瞬间，在上师大的三年研究生学习生活即将结束。三年的求学生涯让我收获颇丰，在即将告别学校之际，我要向所有曾给予我帮助的老师 and 同学表达由衷的感谢。

一日为师，终身为父。在此，我要深深地感谢我的导师陈伟教授在我的论文创作过程中所给予的帮助。从论文选题的确定、切入角度的筛选以及内容侧重点的把握等方面，陈伟老师都给予了高度的关注。如果没有陈老师的悉心指导，我不可能顺利完成该论文的撰写。陈老师在多学科领域的广博知识、严谨的治学态度、求真求实的工作作风、科学高效的工作方法以及对所有学生孜孜不倦的教诲，让我受益匪浅，我将把陈老师所教导的这种研究精神带到日后的工作和生活中，努力做到像陈老师那样优秀。

同时，我要特别感谢在我的论文撰写过程中给予过帮助的魏晗宇、王牧云、王耀辉等同学，他们或是在我为一个理论不知所云的时候给予了关键的点拨，或是在我为不知如何检索资料时帮我收集和整理文献，抑或是在论文的写作规范和格式等细节纠正我的错误。总之，如果没有这些同学和朋友的无私帮助，我也不可能顺利撰写完成这篇论文。

## 论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：

日期：

## 论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：

导师签名：

日期：