



欧阳予倩与 中国现代戏剧

Ouyang Yuqian and Modern Chinese Theatre

陈建军 著



人民出版社

欧阳予倩与 中国现代戏剧

Ouyang Yuqian and Modern Chinese Theatre

陈建军 著

责任编辑:宫 共

封面设计:毛 淳 徐 晖

图书在版编目(CIP)数据

欧阳予倩与中国现代戏剧/陈建军 著.

—北京:人民出版社,2016.11

(国家社科基金后期资助项目)

ISBN 978-7-01-016926-2

I. ①欧… II. ①陈… III. ①欧阳予倩(1889—1962)—人物研究
IV. ①K825.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 257623 号

欧阳予倩与中国现代戏剧

OUYANG YUQIAN YU ZHONGGUO XIANDAI XIJU

陈建军 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京龙之冉印务有限公司印刷 新华书店经销

2016 年 11 月第 1 版 2016 年 11 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:12 字数:213 千字

ISBN 978-7-01-016926-2 定价:36.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

国家社科基金后期资助项目

出版说明

后期资助项目是国家社科基金项目主要类别之一,旨在鼓励广大人文社会科学工作者潜心治学,扎实研究,多出优秀成果,进一步发挥国家社科基金在繁荣发展哲学社会科学中的示范引导作用。后期资助项目主要资助已基本完成且尚未出版的人文社会科学基础研究的优秀学术成果,以资助学术专著为主,也资助少量学术价值较高的资料汇编和学术含量较高的工具书。为扩大后期资助项目的学术影响,促进成果转化,全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

2014年7月

目 录

引 言	1
一、研究综述	1
二、本书的研究路径	4
第一章 现代戏剧的规划	6
第一节 春柳社传统及其反思	6
第二节 职业演剧经历的反思	13
第三节 现代戏剧再筹划	16
第二章 从职业演剧到建设现代国民剧场	37
第一节 作为生命归宿的舞台	38
第二节 南通伶工学社与更俗剧场	48
第三节 参与爱美剧运动	53
第四节 南京之行	56
第五节 参与南国社的活动	59
第六节 广东戏剧研究所	61
第七节 中央人民艺术部	69
第八节 组建剧团的尝试	74
第九节 在广西的七年	80
第十节 新中国成立之后	89
第三章 “注重一地一时效果”的戏剧创作	99
第一节 红楼戏及其他	100
第二节 从爱情喜剧到讽刺剧	107
第三节 新编历史剧	121
第四章 中西戏剧的嫁接	137
第一节 话剧与传统	137

第二节	创造中国歌剧的努力	154
第三节	传统戏曲的革新	160
结 语		177
参考书目		183

引言

一、研究综述

欧阳予倩是一部活的中国现代戏剧史。他在话剧界的资格最老,是早期话剧的开创者——春柳社的“四君子”之一,他曾“下海”演京剧,享有“南欧北梅”之誉,并从1919年就开始致力于戏曲改革,20年代致力于现代话剧的建设。他是现代戏剧史上的全才,在编导演及戏剧教育、戏剧建设的推行等方面都有突出的成绩。鉴于此,他的中国现代戏剧建设的先驱者地位得到了一致的承认,研究界把他与田汉、洪深并列为戏剧界的三位奠基人。因此,长期以来,欧阳予倩一直是研究界比较关注的对象,其研究主要集中在以下几个方面。

(一) 话剧创作的研究,重点在其剧作形式的民族化、思想内涵及其喜剧创作三个方面。1. 剧作形式的民族化问题。黄振林的《欧阳予倩独幕剧构剧奥秘探幽》、周国良的《论欧阳予倩话剧结构艺术的民族化特色》、苏永莉的《中西戏剧艺术的渗透与融合——试析欧阳予倩〈潘金莲〉的独特艺术风貌》等文章,都讨论了剧作形式的民族化问题。2. 戏剧创作的思想内涵。袁泉的系列研究文章《欧阳予倩的独幕剧〈泼妇〉赏析》等,将欧阳予倩的剧作冠以现实主义精神的创作。苏琼的《异性书写的历史——〈潘金莲〉:从欧阳予倩到魏明伦》,讨论欧阳予倩剧作的女性意识。3. 喜剧创作。张健的《欧阳予倩喜剧创作论》、胡德才的《论欧阳予倩的喜剧创作》,讨论了欧阳喜剧创作的形态问题。黄振林的《欧阳予倩喜剧技巧新探》,讨论了欧阳喜剧的发生机制和构剧技巧。

(二) 戏曲改革理论和创作的研究。早在1938年,署名醉芳的作者写了《划时代的〈梁红玉〉与〈渔夫恨〉》一文,激动地宣称这一演出是“改革旧戏的理论已在实践上获得胜利的佐证了”。40年代初易庸(即廖沫沙)写了《读欧阳予倩的旧剧作品——兼论旧剧改革》,认为欧阳的戏曲改革主题上显然把握住了新的观点,但步子还不够大,没有跟上时代的要求。降至60年代,曲六乙写了《欧阳予倩和红楼戏》一文,对欧阳所编的红楼戏逐个进行点评,认为他的红楼戏总体说来“既是宣传个性解放,反封建、反礼教

的作品,又是推动戏曲艺术向‘近代化’道路上发展的可贵尝试。”朱江勇的《欧阳予倩桂剧剧本风格论》等文章,对欧阳予倩桂剧剧本内容和美学方面的特点进行了分析。戏曲改革实践的分析和评价方面,高宇的《欧阳予倩与近代戏曲导演学》从戏曲导演学的角度分析了欧阳完整的“戏剧学”观念,认为其实质是把戏曲从内容到演出形式近代化。傅瑾的《南通伶工学社的兴衰及启示》认为南通伶工学社其实是一个失败,其根源就在于欧阳予倩在《予之戏剧改良观》中提出的戏曲改革思想与现实差距过大。李伟的《欧阳予倩与20世纪中国戏曲改革》将欧阳予倩的戏曲改革归类为“田汉模式”,即以戏剧文学为中心对传统戏曲进行现代化改造的知识分子路线。此外,还有一些硕士论文对欧阳予倩戏曲改革的理论和实践做了专门的研究。

(三) 表演的评论。欧阳予倩最早是以演员身份从事戏剧运动的,做了6年话剧演员,13年职业京剧演员,因而最初的批评便是对其扮相、演技等的欣赏品评,20世纪初就有蝶生对其在《黑奴吁天录》扮演的女黑奴的评论,《申报》等报刊的副刊中有很多对其演出的即时评论,《春雨梨花庵丛刊》《鞠部丛刊》等书籍中也辑录了不少品评性的文章。除此之外,关于欧阳予倩表演的研究基本没有。

(四) 文艺思想和戏剧思想研究。在纪念欧阳予倩100周年诞辰之际,欧阳山尊写了《论欧阳予倩的文艺思想和实践》一文,对欧阳予倩一生的艺术实践作了一个回顾,认为“在欧阳予倩的全部艺术实践中,反封建的民主思想和反帝国主义的爱国思想,是作为两条主线一直贯串着的”。蔡美云的《欧阳予倩戏剧思想初探》是她硕士论文的一个节略,包括“欧阳予倩的戏剧思想”“关于戏曲改革的理论和实践”“欧阳予倩戏剧思想探源”三个部分。

(五) 艺术研究、戏剧批评的探讨。欧阳予倩在进行艺术实践的同时非常注重经验的总结和理论的研究,他的这一方面的贡献也引起了研究者的关注。蒋星煜的《欧阳予倩研究戏曲声腔的成就》指出,欧阳予倩的《谈二黄戏》是“五四以来第一篇比较全面而系统地研究戏曲声腔的论文”,认为欧阳研究声腔有两大主要成就:对于京剧二黄、西皮两大腔调源流的探索和他的四大声腔的理论创造,最后还就一些具体的问题提出了商榷。宋宝珍的《欧阳予倩:史论性批评的创立与现代戏剧的体认》是他的现代戏剧批评研究中的一个章节。作者分析了欧阳予倩戏剧批评的几个方面的特点:用现代戏剧的观念阐述文明戏的具象化景观;在强调戏剧的社会作用的同时重视艺术自身的基本规律;“综合的艺术”的认知与话剧表演的艺术的表现的强调;辩证的继承传统与发展创新的观点。作者还探讨了欧阳予倩戏剧

批评意识的形成和发展过程,强调了在这一过程中西方戏剧观念的决定性影响。

(六) 戏剧运动道路的探讨。田汉以剧运战友的身份写过几篇文章:1928年的《谈欧阳予倩》、1946年的《欧阳予倩先生的道路》以及《他为中国戏剧运动奋斗了一生》等,从中可以看出两位戏剧运动先驱的友谊和分歧,也显示出中国现代戏剧运动多元的风貌。《谈欧阳予倩》一文以问答的方式讨论了欧阳所创作的《潘金莲》的积极意义,一方面以非常惋惜的口气谈到欧阳沉沦于旧剧舞台多年,在生活与艺术的冲突中不能自拔;另一方面希望他以《潘金莲》的创作为契机,走向新歌剧的建设之路。《欧阳予倩先生的道路》是在欧阳因桂林受挫不得不返回上海的情况下写的,首先对欧阳为桂林文化城市建设所做的贡献表示钦佩,为他所受的不公正待遇抱屈,然后概括了欧阳在这一年间的新变化:更民间的了;更群众的了;更实际了,认为他走上了他应走的道路。《他为中国戏剧运动奋斗了一生》写于欧阳予倩逝世之后,其时社会也已经高度政治化了。作者通过回顾自己与欧阳予倩交往的几个重要阶段,展示了欧阳“从一个旧民主主义者成为新民主主义革命家,终而成为一个马克思主义者,成为党的战士”的思想发展径路。张健的《田汉、欧阳予倩、熊佛西和艺术戏剧运动》认为在20世纪20年代后半期,中国现代话剧史上曾经出现一个“艺术戏剧运动”,欧阳予倩所领导的广东戏剧研究所为三个中心之一。这一运动最为基本的理念是“戏剧是一种艺术”,其中包含了“对于现实秩序的反叛”的意义内涵,并且推动了对戏剧艺术本质的进一步体认,使得“综合艺术说”迅速得到普及。作者认为这一戏剧运动是对爱美剧运动的一种有意识的超越,而且孕育了中国现代话剧史上的一系列前瞻性的因素。

对欧阳予倩全面研究的有陈珂的专著《欧阳予倩和他的“真戏剧”》,认为欧阳予倩在《予之戏剧改良观》中提出的“真戏剧”是他戏剧观中最有价值的所在,并细致地探讨了欧阳予倩“真戏剧”的具体内容。从“真戏剧”入手探讨欧阳予倩的戏剧理论和实践,显示了作者的真知灼见。他还写了《舞古今长袖 演中外剧诗——欧阳予倩评传》一书,作为“中国京昆艺术家传记丛书”之一种。

这些方面的研究为本课题的开展打下了坚实的基础。同时不能不指出,这方面的研究还存在着很多的不足,主要表现为:1. 主要集中在创作方面,其话剧导表演和京剧导表演方面的考察和理论总结比较单薄。2. 有见木不见林之弊,以戏曲改革这一重要问题为例,基本上是将欧阳予倩的红楼戏、20世纪20年代到30年代初及之后的戏曲创作和实践一视同仁,没有

注意到其中的实质性区分。3. 未能提出有一定高度和说服力的概念和命题。

二、本书的研究路径

在《中国新文学大系·戏剧集》导言中,洪深把自己和欧阳予倩归类为“实践的戏剧者”进行论述,并用了一段长长的文字来说明这一归类理由:“从事戏剧,比较从事别的文艺,似乎更加难些。戏剧者必须有丰富的生活经验,健全的人生哲学,充分的处理文字工具的能力,这和诗人小说家是一样的。可是诗人小说家们在把他们的作品写落在纸上的时候,他们底艺术创作的工作,可算已是完毕,但在戏剧者,他才只做得三分之一呢。他还得把这个剧本搬上舞台;他便不能没有处理舞台的能力——适当地运用布景、光影、服装、道具、化装等等物事。他又得把这个剧本付托几个演员将里面所描写的人生,艺术地‘活化’,他便不能没有应付社会的能力——否则聚集几个脾气才能都不相等的人在一处,要他们各尽其长已是很难,更不必说能够互助合作,把剧本的意义统一地传达给观众了。严格地讲起来,批评一个剧本,应当根据台上的表演,不应当根据纸上的文字;因为一个剧本必须在舞台上实现之后,才能算是完整的艺术作品的。但是,不幸得很,舞台上的成绩,是没有法子保留的;在上演时所给予观众的印象无论如何深刻,等到日子久了,渐渐地总会是磨灭了的;反而不如那写在纸上的东西,能够传之远。同时,一个实践的戏剧者所有的好处,也决不是那些没有看见过他的舞台工作而仅仅阅读他的剧本的人所能完全晓得的。俄国的名导演者司丹聂士拉夫斯基不是说过么,‘他的玩意儿,仅仅为同时人而存在;人亡而其艺术亦随之而亡!’”^①也就是说,除了创作之外,洪深所说的“实践的戏剧者”还是导演和社会活动家,而且后两个方面的贡献比起创作的贡献更大。在洪深所说的三个方面,胡春冰还加上了理论家和政客两方面的活动来概括欧阳予倩,他说:“予倩先生可以说是多才的艺人,似乎是全能的戏剧工作者。他懂哲学,懂政治,长于诗词,了解音乐。他可以创作、导演、表演、设计舞台装置。他会英语日语,对法国苏联文字亦有若干根底。在一个中国人中,确是不可多得的巨人。他主要地是一个好导演,其次是一个编剧家,再其次是一个不喜欢出声的理论家;他是一个不大成功的管理者与组织者,是一个很不行政客——他不会宣传,不会标榜,不能手疾眼快地应付事

^① 洪深编选:《中国新文学大系·戏剧集·导言》(影印本),上海文艺出版社2003年版,52—53页。

情,太不善变。”^①

可见,要对欧阳予倩做全面的深入的研究,首先要抓住洪深所说的“戏剧的实践者”之特色,在创作之外,还需从导表演以及戏剧活动入手去探讨其对现代戏剧的主要贡献。其次,要将其理论文字与实践结合起来,在两相对照中探讨其意指。欧阳予倩的戏剧理论出自纯粹的理论探讨兴趣的不多,绝大多数是对现实戏剧实践的总结或者对当下戏剧实践的指导纲要,因此其理论与现实的实践结合非常紧密。再次,应当本着知人论世的原则来探讨其理论与创作的出发点和归宿。欧阳予倩有着强烈的现实关怀情结,一生多次参加政治性的团体和活动,1917年加入南社,1933年参加福建人民政府,1945年加入民盟,可以算得上一个政治活动家,其政治立场和政治观点长期被有意无意地忽视。他所坚持遵循的戏剧运动路线与共产党所领导的左翼戏剧运动有很多相抵触的地方,这也没人谈起,因而影响到了对他艺术实践的准确把握。最后,还需从百年中国现代戏剧的现代性追求方面分析其戏剧理念和实践的价值与意义。

为此,本书拟从现代戏剧的规划、从职业演剧到建设现代国民剧场、“注重一地一时”的创作、中西戏剧的嫁接四个方面对欧阳予倩的现代戏剧理论和实践做全面的论述。

^① 胡春冰:《欧阳予倩论——谨向努力剧运三十年的斗士致敬》,《申报》1939年5月21日。

第一章 现代戏剧的规划

第一节 春柳社传统及其反思

在1929年的自传性回忆录《自我演戏以来》的第一个标题“春柳社的开场”之下,欧阳予倩叙述了自己偶然看到了李叔同、曾孝谷等人演出的《茶花女》之后的感受,他说:“这一回的表演可说是中国人演话剧最初的一次。我当时所受的刺激最深。……当时我很惊奇,戏剧原来有这样一个办法!”^①而在“春柳社的开场”标题之前,欧阳予倩则简要地叙述了自己小时候看戏和模仿演出的情形:看过“红花脸杀出,黑花脸杀进”的堂会戏,与妹妹、弟弟、表妹模仿戏曲画花脸做游行的游戏,与妹妹、姑姑模仿影子戏演的结婚典礼,在北京看过的谭鑫培、杨小朵的戏,因《西厢记》中的对月吟诗而引发的现实生活中的场景重现等等。欧阳予倩的这一叙述安排颇有一点胡风在1949年写的“时间开始了”的感觉,这里既有对中国戏剧历史的一个宏大叙事,也有对自己精神成长的微观叙事。前一层面的内容极大地影响了对中国现代戏剧开端的认定,也引发了近年来的聚讼纷纷,后一层面即对自我精神成长和人生蜕变的认定则是确切无疑的。可以说,春柳社的艺术理想一直影响着他后来的戏剧理念 and 实践,不管是呼应还是反话,处处可以看到春柳社的影子。

欧阳予倩对春柳社的回顾和总结主要集中在《自我演戏以来》《回忆春柳》《谈文明戏》三篇文章中,前一篇写于1928年,后两篇作于1957年。除了回忆前后期春柳社的演剧活动之外,欧阳予倩在这些文章中对春柳社演出剧目的形式特点和审美特征、演剧风格、审美倾向、组织方式等作了自己的分析并对春柳社最后的失败作了自己的反思。

在春柳社演出剧目的形式特点上,欧阳予倩认定为模仿日本新派剧的情节剧模式。他说:“春柳社的戏直接模仿日本的‘新派’戏,到陆镜若回国便由‘新派’倾向到了坪内博士所办文艺协会的派头。但是同志会在上海在湖南所演的戏,十分之九都还是‘新派’的样子。‘新派’所采的是佳制剧

^① 欧阳予倩:《自我演戏以来》,《戏剧》1卷2期,第259页。

well-made-play 的方法不是近代剧的方法,所以说春柳的戏是比较整齐的 melodrama 而不是我们现在所演的近代剧。”^① 欧阳予倩这里所说的“佳制剧”指的是一种感伤的通俗剧,情节比较离奇,充满着巧合、误会等因素,他在这里特别将这种戏剧模式与近代剧进行区分。研究界普遍认为春柳社实际上或多或少地带上了近代剧的元素,比如日本学者濑户宏发现春柳社演出最多的一个剧目《不如归》很少为文明戏主流团体搬演,而其原因则在于该剧接近于纯粹话剧剧本,以对话为主,依靠台词来形成静谧的戏剧气氛,擅长于即兴表演的其他文明戏团体很难搬演。^② 显然,欧阳予倩心目中的近代剧与濑户宏所讲的近代剧指的不是同一回事。濑户宏从是否以对话为主来判断近代剧,而欧阳予倩显然从戏剧思潮发展嬗变的角度出发来判断近代剧与否。在他看来,以易卜生为代表的现实主义戏剧模式也是真正的近代剧。欧阳予倩认为近代剧只不过作为春柳社的梦想存在罢了。他说:“因春柳的发动,产生了上海文明新戏,文明新戏是模仿日本的志士浪人剧又掺入些旧戏的成分拼凑成的东西。民国元、二年起,盛了好几年,我们回国表演的时候,文明新戏已经很鲜明地和春柳派对抗着。镜若从文艺协会运回来的莎士比亚、托尔斯泰、易卜生之流,丝毫没拿得出来。他在戏剧界真可算是特出的人才。”^③

在演剧上,欧阳予倩张扬了春柳社以剧本为中心的传统。他说:“春柳开始所演的戏都有完整的剧本,有‘准纲准词’,不允许演员在台上不依照剧本自由发挥,就是到了后来,因为每天换戏,来不及写剧本,也用幕表,但是幕表写得比较详细,剧中人应当说什么话,事先总得要排一排,力求整洁合理,所以在台上没有长篇的议论,没有突出的噱头,演出形象始终是比较整齐合理的。在表演方面相当细致,但有时不免较多地注意生活细节,有自然主义的倾向。”^④ 1914年4月,春柳剧场在谋得利开幕时的宣言集中体现了陆镜若及其领导下的“春柳派”的这种演剧追求,“综文学、美术、音乐及人身之动作语言,而成剧,故演剧者即以写此数部之艺术。其有畸轻、畸重,或缺而不全者,即不足以演剧。剧必有所本,则剧本尚已。精粗美恶,胥视剧本为转移。以嬉笑怒骂皆成文章为遁词,弃剧本不讲,而信口开河者,同

① 欧阳予倩:《自我演戏以来》,《戏剧》1卷5期,第201页。

② [日]濑户宏:《〈不如归〉和〈家庭恩怨记〉比较》,《中国社会科学院院报》2004年6月29日。

③ 欧阳予倩:《自我演戏以来》,《戏剧》1卷2期,第277页。

④ 欧阳予倩:《谈文明戏》,《欧阳予倩全集》第六卷,上海文艺出版社1990年版,第195页。

人所不取,抑亦不敢出,以与演剧原理背也”^①。濑户宏甚至认为:“春柳社重视剧本、演出幕数较少、排练严格、演剧作风严肃、重视写实表演、重视国语(普通话)等等。前期春柳社(在日本)正是这样,后期春柳社(回中国后)也基本继承了前期春柳社的演剧形态和特征。春柳社的这些特征是当时的学生演剧以及后来的文明戏剧团没有或者根本缺乏的,但却和五四新文化运动以后确立的现代话剧相同。也就是说,春柳社演剧比中国早期话剧更接近中国现代话剧的形态。笔者甚至认为春柳社演剧是不彻底的写实主义戏剧或者现实主义戏剧。”^②春柳社的这种演剧追求虽然不大合乎一般民众的审美口味,但在开始的时候还是有一批固定的观众群,而紧接下来艺术与商业的矛盾却一步步让剧团左支右绌、难以应付,正如郑正秋所观察到的,“演剧贵乎有剧本。剧人非不知之,知之而不用之,评剧家乃从而责之,不知实有万不能出用脚本之原因在,不可不谅之也。西国一剧之出,可演一年半载而不易,吾国须每日每夜出出不同。偷数句钟之余闲,一一强记于心以登场,往往一块天真,为思前想后,一分心而为之拘束住矣,于是精神涣散,演来冷淡,使人观之欲睡。词虽高,无济也。春柳每犯是病,然春柳用脚本之戏亦不过三数出而已”^③。郑正秋乃文明戏的重要分子,其所领导的新民社以家庭戏为号召,走商业化和娱乐性的路线。他在这里为自己的选择做辩护,并以春柳社作为追求艺术的失败案例为自己的佐证。多年之后,欧阳予倩对这一现象也作了回顾和反思,但他认为失败的原因在对于这一原则没有能够贯彻始终。他说:“春柳在初开幕的时候,信用很好,得有一班专看春柳的观众。后来因为天天要更换新戏,便不能不有所通融。因此读剧本排戏都来不及,只能将就不用剧本。谁知演来演去,戏越要越多,便感到供不应求,无论怎样的天才都觉得疲于应付。生意又一天不好一天。……到了罗掘俱穷,便只好步人家的后尘,去请教通俗的弹词小说,以为家喻户晓的东西可以投人的嗜好,于是《天雨花》《凤双飞》都如此这般弄上台去。结果从前的观众裹足不前,而普通的观众没有新的认识也不肯光顾。”^④

在春柳社的审美倾向上,欧阳予倩把它定位为唯美主义。在1929年的回忆录《自我演戏以来》中,他说:“这许多年,我的生活独立问题总是和艺术的期望两下里裹着,我受了镜若的影响,颇以唯美主义自命,我所演的

① 《春柳剧场开幕宣言》,胡怀琛《上海的学艺团体》,上海市通志馆1935年版,第23页。

② [日]濑户宏:《再论春柳社在中国戏剧史上的位置——兼谈中国话剧的开端是否为春柳社》,《戏剧艺术》2014年第3期,第61页。

③ 郑正秋:《新剧经验谈(一)》,《鞠部丛刊·剧学论坛》民国丛书版,第55页。

④ 欧阳予倩:《自我演戏以来》,《戏剧》1卷4期,第246页。

戏无论新旧,大部分是爱情戏,这一半是因为自己角色的关系,我从来没有在台上演说过,也没有编过什么志士剧。我心目中所想的就是戏剧——舞台上的戏剧。我不信艺术能在任何种目的之下存在,这一层在当时便有许多人反对我。”^①时隔近30年,在1957《回忆春柳》一文中,他再次提到春柳同人的追求艺术至上主义。他说:“春柳同人有个最大的缺点,就是不自觉地走上了艺术至上主义的道路。我们对于艺术形式的完整想得较多,而战斗性不够强;还有就是我们对于当时的环境,当时的社会太没有研究,我们的戏和当时的社会问题结合得不紧密,因此就有曲高和寡之感。”^②尽管有欧阳予倩自己三番两次的自我剖析和认定,学界对欧阳予倩及春柳社的唯美主义追求一直是忽视的,通行的观点认为:春柳社与其他文明戏团体是辛亥革命前后风起云涌社会革命的产物,差别在于对戏剧艺术与社会宣传之间关系的认识不同,春柳社艺术态度比较严肃,演剧形态规范,并因艺术上的超前导致曲高和寡及最后的失败,等等。确实,春柳社不能不对革命的时代风潮作出自己的回应。他们在演出《黑奴吁天录》的节目单“春柳社开丁未演艺大会之趣意”开篇即说:“演艺之事,关系于文明至巨。故本刊创办伊始,特设专部,研究新旧戏曲。冀为吾国艺界改良之先导。”^③据王凤霞考证,1912年4月,同志会主要领导人包括陆镜若、陆露沙、曾孝谷参加了新成立的通俗教育研究会,并于当年5月参与演出了为纪念黄花岗烈士而作的《黄花岗》,她进而认为:“该史料表明了陆镜若等人的社会立场和戏剧观,也印证了新剧同志会演剧亦认同那个时代的戏剧观念,为教化而演剧,随后的春柳剧场也大致不会脱离这个轨道。由此可知在时代旋律的共振之下,很少有人能够完全超越时代作出自己的文化选择。”^④其实,对唯美主义与社会教育的关系,欧阳予倩在《自我演戏以来》中早作了说明。他说:“我们在东京演戏,本没有什么预定的计划,也没有严密的组织,更无所谓的戏剧运动,不过大家高兴好玩。一般最高的见解也不过认戏剧为社会教育的工具,正和日本的浪人戏一般,想借此以为宣传。我因为和镜若最接近,就颇有唯美主义的信仰,然而社会教育的招牌是始终不能不挂起的。”^⑤社会教育的招牌要挂,但主要贩卖的却是唯美主义的私货,只不过在辛亥革命前后挂得高些醒目些,在袁世凯称帝、军阀割据时期挂得低些。从实践的角度

① 欧阳予倩:《自我演戏以来》,《戏剧》1卷5期,第212—213页。

② 欧阳予倩:《回忆春柳》,见《欧阳予倩全集》第六卷,上海文艺出版社1990年版,第173页。

③ 欧阳予倩:《回忆春柳》,见《欧阳予倩全集》第六卷,上海文艺出版社1990年版,第147页。

④ 王凤霞:《文明戏考论》,广东高等教育出版社2011年版,第306页。

⑤ 欧阳予倩:《自我演戏以来》,《戏剧》1卷2期,第277页。

来讲,春柳社也不能不挂社会教育甚至商业主义的招牌。我们知道唯美主义的主要成就在诗歌和小说,唯美主义的剧作并不很多,成就也不是很大,而在演剧实践中践行纯粹的唯美主义更是难上加难,所以春柳社的唯美主义是作为一种倾向而出现的,也因此容易为人所忽视。

欧阳予倩说他的倾向于唯美主义受到了陆镜若的影响。我们知道陆镜若与包括全盛时期的新派剧、文艺协会、自由剧场在内的日本新剧运动都有着很深的渊源。陆镜若曾经在新派剧三大头目的伊井蓉峰、河合武雄、喜多村绿郎联袂演出的《月魄》中扮演了一个士兵,与藤泽浅次郎(1866—1917)有着很好的私人关系,在其开办的东京俳優养成所中学习至少有一年半以上的时间。他在1911年的时候进入了坪内逍遥主持的演剧研究所,在这里至少学习了7个月的时间。陆镜若与小山内薫也有很多的交集,他入帝大文科大学的时候小山内薫已经是三年级的学生了,在东京俳優养成所学习期间,小山内薫是其中的教师之一,而小山内薫则是日本唯美派组织牧羊神会的参与者。牧羊神会作为日本唯美派运动中一个相对稳定的组织,组建于1908年12月,核心领导者是戏剧家木下奎太郎(原名太田正雄)、诗人北原白秋(原名北原隆吉)以及画家石井柏亭。1909年至1911年,牧羊神会进入了鼎盛时期,创办了唯美派文学的机关杂志《昴星》(1909年1月),而且日后创刊的《三田文学》(1910年5月)、《新思潮》(第一次1907年9月,第二次1910年9月)等也相继参与到运动中来,网罗了当时大部分青年诗人、小说家、戏剧家、美术家,正式建立了唯美派文学组织。其中《新思潮》(第一、二次)的主创者即以自由剧场运动闻名的小山内薫,他参加了牧羊神会于1910年11月20日在东京下町大传马街的西餐馆“三洲屋”召开的聚会,而这次聚会标志着日本唯美主义运动发展到最高潮。

春柳社的唯美主义倾向在其演出剧目的审美风格中体现了出来。春柳社被称为文明戏中的洋派,主要是因为其主要的演出剧目大都从日本新派剧移植过来,带上了浓重的“悲剧”色彩,“春柳剧场的戏悲剧多于喜剧,六七个主要的戏全是悲剧,就是以后临时凑的戏当中,也多半是以悲惨的结局终场——主角被杀或者自杀。在八十一个剧目当中,喜剧约占百分之十七,其中有一半是独幕戏,而且除掉《鸣不平》当一个戏排练过以外,其余差不多都是胡乱凑的”^①。据濑户宏根据《申报》广告统计,后期春柳社在上海演出的剧目总数达181个,其中上演最多的前十位是:《不如归》(22次)、《家庭恩怨记》(20次)、《鸳鸯剑》《王熙凤大闹宁国府》(16次)、《寄生花》(12

^① 欧阳予倩:《回忆春柳》,见《欧阳予倩全集》第六卷,上海文艺出版社1990年版,第174页。

次)、《恨海》(9次)、《真假娘舅》(9次)、《爱欲海》(9次)、《宝石镯》(8次)、《异母兄弟》(8次)、《文明人》(8次),前三个剧都是悲剧。其实欧阳予倩所说的“悲剧”算不上真正意义上的西方悲剧,而应当属于恶胜善败类的情节剧,因为“无论诸如像李尔王、菲德拉及海达这样的悲剧人物,不管是他自己造成了其悲剧处境,还是像安提戈涅、哈姆莱特及奥瑟罗那样,陷入了别人所织成的罗网,他们总得承担使他们倒运的原因的全部责任;甚至麦克白和浮士德,也不会去责怪那使他们堕落起过作用的超自然的力量。一切悲惨的痛苦从终极上来说都是自己造成的,因而它便能把主人公导向到那种突然的领悟或称‘相认’(Anagnorisis)里,而这便是这种戏剧形式的本质。在描写恶胜善败的情节剧里,相形之下,主人公并不是其命运的主人;由于他们永远不会犯罪却总是遭人作践,因此他们所做的事情,便使人觉得他们实在不该受到外部力量所强加给他们的痛苦;也正由于这样,他们从中什么教训也没有得到,有的只是存在主义者式的绝望、禁欲主义者式的退让或基督徒式的坚毅。”^①由于师法日本新派剧,春柳社“悲剧”主人公除了委曲求全式的退让外很多更是以自杀来明志。大部分恶胜善败情节剧的情感基调都是感伤的,春柳社的“悲剧”也大都是感伤的,春柳社演出次数最多的《不如归》即是典型,其载于《鞠部丛刊》中的“说明书”写道:“呜呼!恨海难填,情天莫补,望夫化石,难酬儿女之私。出妇无名,徒短英雄之气,孤家洒征人之泪,何以为情?中宵听杜宇之声,不如归去。谗人罔极,母也天只,竟构家庭之变,足伤词客之心矣。”^②春柳社演出剧目的这种哀伤情调与当时很多文人面对变化动荡世界的心理感伤是相通的。刘纳用“呜呼哀哉”来概括这一时期文人面对这个乱世、末世时的集体感受。她说:“中国古代诗文梨不乏英雄失路的悲凉,却还没有一代人集体地表现过这样万般无奈的失落和颓废。当年的壮志热血,当年的英风豪气,已经同他们对那场改朝换代的革命所怀抱的希望一样,付诸东流,同归幻灭。这是中国文人第一次集体领受近于绝望的幻灭感。”^③春柳社的两个主要编剧张冥飞、宋痴萍皆属于此类文人。春柳社对恶胜善败情节剧的热衷和对哀伤情调的浸淫受日本新派剧以及其背后的欧洲浪漫剧的影响很大,浪漫派不是唯美主义,但是两者有着类在的联系,春柳社借浪漫派之酒杯浇自我唯美主义之块垒是顺理成章的。

① [英]詹姆斯·L.史密斯:《情节剧》,武文译,中国戏剧出版社1992年版,第95—96页。

② 王卫民编:《中国早期话剧选》,中国戏剧出版社1989年版,第416页。

③ 刘纳:《嬗变——辛亥革命时期至五四时期的中国文学》,中国社会科学出版社1989年版,第117页。