

欧阳予倩 和他的“真戏剧”

——从一个伶人看中国现代戏剧

陈珂
著

真
戏剧

学苑音像出版社

欧阳予倩和他的“真戏剧”

——从一个伶人看中国现代戏剧

陈 珂

2007年7月

图书编目数据

欧阳予倩和他的“真戏剧”——从一个伶人看中国现代戏剧/陈珂著.

北京:学苑音像出版社,2007.7

ISBN 978-7-88050-516-4

I. 欧… II. 陈… III. 欧阳予倩—戏剧—现代

IV. ~~K097~~

J82

欧阳予倩和他的“真戏剧”——从一个伶人看中国现代戏剧

著者:陈珂

出版:学苑音像出版社

印刷:北京密云万博诚印刷有限公司

开本:787x1092 1/16

印张:21.25

字数:405千字

4版次:2007年7月第1版

印数:1-2,000

书号:ISBN 978-7-88050-516-4

定价:38.00元(CD+1册)

摘 要

欧阳予倩在1957年的《回忆春柳》中总结早期话剧状况时指出,春柳戏剧与其它文明戏之间,“在剧本方面、表演方面、做法方面”,都“有所不同”。笔者认为这三个“有所不同”,其实质就是在(1)戏剧本质特性,(2)剧本格式作法,(3)表演及演出艺术特色方面上的不同。其中,戏剧本质特性涉及到欧阳予倩在1918年提出“真戏剧”思想的一般性和综合性问题,格式作法涉及到“剧本方面”的问题,表演和演出艺术特色涉及到“表演方面”和“做法方面”的问题。同时,“真戏剧”在戏剧品格和主体问题上还有其特殊的悖论值得探讨。由此,本书主要分为以下部分:

导 论:从一个伶人看中国现代戏剧

第一部分:“真戏剧”的基础:戏剧本质特性和格式作法

第二部分:“真戏剧”的实施:表演和演出艺术特色

第三部分:“真戏剧”的悖论:戏剧品格和主体问题

结 语:中国话剧开山祖留下的话题

导论:本课题所涉及的一些重要问题,所涵盖的一些主要范围;笔者所整理修订的一些主要参考资料,所采用的一些基本观点;以及本书的主要结构等。

第一部分涉及的主要问题:

1、“真戏剧”以“戏剧性”原则为基准,反对旧戏和文明戏的“叙事性”传统。

2、“真戏剧”以特定情境中人物自身规定的动作为依据表演,反对角色不顾剧情直接面对观众的演讲。

3、“真戏剧”提倡演出剧目遵照剧本进行,要有“准纲准词”,反对幕表制和“水词”。

4、“真戏剧”追求“舞台实现”的和谐一致性,并依照西方近代戏剧的一些基本原则为基准。

5、“真戏剧”追求剧目演出的组织性、完整性和协调性,反对旧戏舞台演出的任意性、无序性和不协调性。

第二部分涉及的主要问题：

1、在早期，主张“体验的技术(内部的)和体现的技术(外部的)是紧密结合着的”，依托具体的戏剧性情境，推崇表现和体验统一的表演艺术；

2、具有明确的导演意识，主张演员台词和形体动作的处理必须要彼此照顾，相互协调，使演出状态“整个平均”，进而达到“谐和”的境界；

3、在后期，提出“台词与形体”是话剧表演的“两大支柱”说。其比较明确地推崇由实趋虚，由形到神，由外而内，由形体体现到内心体验的中国戏剧表演艺术方法和审美精神，并将其具体应用到了他的排演与教学中。应该说，这是欧阳予倩在后期对“真戏剧”艺术追求的创新和发展。

第三部分涉及的主要问题：

1、悖论的实质问题。这一悖论从戏剧品格的问题上生发，又在戏剧主体的问题上回落。它们牵涉到20世纪中国戏剧在功能、目的和本体问题上出现的种种不同的观点、思维和立场问题。其实质是有关艺术与政治的关系问题。

2、悖论产生的时代背景和艺术家的双重人格问题。“真戏剧”向“问题剧”和“民众剧”的转移。在艺术与社会的“二元论”的基础上，政治与艺术的关系问题开始出现，并伴随着时代背景的更替，中国戏剧界逐渐生长出一种中国式的“易卜生主义”来。

3、“真戏剧”所推崇的“人物复杂的内心生活细致曲折的地方”，被泛政治化的观念抽象“分析”，并被“问题”化。

4、中国传统思想文化中的“正统”化问题。“忽视话剧艺术的基本规律”，“拿一个政治框子，把大家束缚住了”，“过多干涉”，“以政治代替文艺”等等话语中所反映的政治与艺术的关系问题，其根源也来自这里。

5、欧阳予倩的“真戏剧”在“为艺术”和“为社会”之间摇摆，逐渐成为“为思想而艺术”的戏剧，成为了“宗教”和“哲学”的戏剧，“失了艺术的真义”，因而变得“没有生气”。

6、欧阳予倩的“真戏剧”正是在“人”的问题上，无法扎下其“真戏剧”试图去追求和达到的根基。由此，其立论的“人情事理”本身，就不得不在泛政治化和庸俗社会学的冲击下漂浮起来，无法真正落实在“人”内在的生命和灵魂之中，而只能落实在人的外在附属物上。

结语：全文要点总结。

Abstract

In 1957, Ou - Yang Yu - ch'ien summarized the early status of Chinese drama in *Recollection of Chunliu Troupe* and pointed out the differences of the script, performance and dramaturgy between the drama of Chunliu Troupe and that of other modern drama. The author of the thesis believes that these differences embody Ou - Yang Yu - ch'ien's unique understanding of drama essence, dramaturgy and hence his different practice in drama performance, which closely related to his idea of "true drama". This thesis is a tentative analysis of Ou - Yang Yu - ch'ien's drama idea, practice and the corresponding paradox.

In the preface, points concerning the study will be made clear, including the clearing up of the main reference material collected and edited by the author and the introduction of the main structure of the thesis.

In Chapter one, the author will put forward and analyse the following issues concerning the base of "true drama": the "true drama" is based on "histrionism", which is opposed to the narrative tradition of the old drama and the other modern drama; the performance of the "true drama" is naturally in accordance with the certain situation of the play, which is opposed to the direct speech to the audience in spite of the plot; the "true drama" calls for performance conforming to the script, which is opposed to the traditional way of optional performing on the stage; the "true drama" seek for harmonious realization on the stage, in which some latter-day principles of the western drama were adopted; the "true drama" emphasize that the performance of drama should be a systematical and harmonious whole, which is opposed to the randomness, disorder and inconsistency of the old Chinese drama.

In Chapter two, the author will describe the practice of the "true drama" and the characteristic of its art. In his early practice, Ou - Yang Yu - ch'ien cried up the close combination of inner experience and outer representation. He had a clear sense of director and required the interdependence of actors when dealing with stage lines and body performance. In the later stage, he pointed out that "stage lines" and "body performance" is the "two pillars of drama performance". He also advocated the embodiment of traditional Chinese technique and aesthetic purport in drama performance, which attach importance to the inner experience of the per-

former. This should be regarded as his innovation and development of the modern Chinese drama.

In Chapter three, the paradox of the "true drama" is under consideration. The following problems are involved: this paradox occurred when the character of drama and the subject matter are concerned and the study of this paradox shall reveal different thought, point and position on the function, purpose and subject matter of modern Chinese drama in 20th century. The essential problem of it is the relationship between art and politics; owing to the social context and the dual - personality of the artist, the "true drama" transferred to "common people drama" and "problem drama". The Chinese "Ibsenism" had been developed in Chinese playdom; what originally cherished by the "true drama" transferred from the representation of the "complex, delicate and labyrinthian inner part of the character" to that of the abstract political idea and problem, and the basic principle of art was ignored; the purpose of the "true drama" of Ou - Yang Yu - ch'ien rocked between "for art" and "for society", and gradually became the art "for ideology's sake" and the drama of religion and drama of philosophy, which lost the true meaning of art and thus without animation; the problem of the "true drama" is no other than the problem of "man", and with the political and social impact, what the "true drama" revealed is only exterior attachment while the revealing of man's life and soul is in vain.

The last Chapter is conclusion in which reflection on the value and significance of Ou - Yang Yu - ch'ien's "true drama" shall be made.

目 录

摘 要	(1)
Abstract	(3)
导论 从一个伶人看中国现代戏剧	(1)
为什么欧阳予倩值得研究	(1)
“真戏剧”的真意义	(5)
重新整理修订有关欧阳予倩的主要参考资料	(12)
三个层面的问题让笔者对“真戏剧”发生兴趣	(12)
三个层面的问题带出本著述的基本结构	(16)
第一部分 “真戏剧”的基础:戏剧的本质特性和格式作法 ...	(19)
“戏剧原则”——戏剧的本质特性	(19)
全新的审美形态和精神	(26)
是“叙事性”还是“戏剧性”,这是一个问题	(35)
春柳同仁的“艺术至上主义”	(42)
美、情、乐:“艺术是拿感情情绪对感情情绪的东西”	(48)
动作化的戏剧和叙事化的故事之间的区别	(58)
剧本:以西方戏剧“格式作法”——戏剧形态做基准	(69)
重要的改革——由故事化向戏剧化转变	(74)
五幕话剧《潘金莲》与三幕话剧《桃花扇》	(76)
小结:“真戏剧”的本质特性和格式作法	(83)
第二部分 “真戏剧”的实施:表演和演出	(87)
新型写实场景的影响——表演和演出的改变	(87)
欧阳予倩与他的红楼戏	(89)
红楼戏创新实验的影响和问题	(101)
“真戏剧”在戏剧表演艺术中的创新与发展	(107)

欧阳予倩表演艺术三部曲与两大支柱	(111)
欧阳予倩表演艺术三部曲之一：“挑选”法	(114)
欧阳予倩表演艺术三部曲之二：“领神”法	(121)
欧阳予倩表演艺术三部曲之三：“扣环”法	(130)
欧阳予倩表演艺术两大支柱之一：台词训练	(133)
欧阳予倩表演艺术两大支柱之二：形体训练	(146)
小结：“真戏剧”实施的终极目标：表现和揭示人本身	(148)
第三部分 “真戏剧”的悖论：戏剧品格和主体问题	(151)
“真戏剧”悖论的产生	(151)
“真戏剧”悖论的实例：独幕剧《泼妇》	(156)
“问题剧”在中国传播的历史背景	(161)
“真戏剧”悖论的深层基因	(166)
“真戏剧”悖论的滥觞：民众剧现象	(172)
“民众剧”或“平民剧”：欧阳予倩思想的转变过程	(182)
易卜生主义与“真戏剧”悖论	(187)
“民众剧”：“认清时代，决定我们应走的道路”	(198)
“民众剧”实践：总体上讲是失败之作	(203)
“真戏剧”悖论的凸显与回落	(208)
艺术与政治——没有摘清艺术家与政治家的关系	(215)
关于戏剧主体——人的基点问题的讨论	(221)
中国戏剧人突不破的就是这个“正统”	(226)
小结：“真戏剧”的悖论：戏剧品格和主体问题	(232)
结语 中国话剧开山祖留下的话题	(235)
话题之一：戏剧形态的重大问题	(235)
话题之二：“美的具体化”和“创造人物的形象”	(235)
话题之三：政治与艺术的相互关系	(236)
附 录	(237)
欧阳予倩有记载的编、导、演剧目一览(1907 - 1959)	(237)
剧目综合整理	(243)
欧阳予倩文章发表刊出一览(1918 - 1980)	(245)
文章综合整理	(253)

郑正秋《新剧考证百出》(1919年)剧目状况一览	(254)
本论文主要参考文献	(259)
有关欧阳予倩文献资料汇编	(262)
欧阳予倩与《黑奴吁天录》——兼论中国新剧初创期的戏剧文化背景	(273)
挨一百个炸弹也不灰心	(274)
我们的口号就是“过瘾”	(276)
日本新派剧对中国早期新剧形态的影响	(278)
荡漾戏剧春风的“春柳”	(280)
担当改良清国戏剧界的先导者	(282)
文明的观演关系的形成	(285)
《黑奴吁天录》的模式,成为春柳戏剧的标杆	(287)
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 ...	(291)
欧阳予倩:春柳的戏,是文明戏的一部分	(291)
欧阳予倩:这公平吗?不公平	(294)
欧阳予倩:文明新戏正当的解释是进步的新的戏剧	(295)
欧阳予倩:在这里我们不能过于低估当时观众的水平	(296)
欧阳予倩:真是极细微的地方都体会到了	(298)
欧阳予倩:有志之士也感觉一筹莫展	(302)
欧阳予倩:不如过去那样活泼生动	(303)
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	(305)
这位戏剧奇才是怎么做到这样的横跨和两栖的?	(305)
直将狡狴女子之心事,抽蕉剥茧,曲曲传出	(307)
我所演的红楼戏,却是照新戏分幕的方法来演	(309)
表演……模仿式的动作也多了	(310)
只要一得到了这种谐和,那真是舒服	(313)
初具现代演剧艺术形态	(315)

欧阳予倩与“平民剧”——兼论中国戏剧的泛政治化问题……	(317)
欧阳予倩:艺术本身却不是武器	(317)
欧阳予倩、田汉、洪深“面红耳赤的争论”	(320)
欧阳予倩平民剧的悖论:为艺术,还是做宣传?	(321)
欧阳予倩“捉住一个概念就写这样一篇戏”的失败	(324)
欧阳予倩的民众观:把“民众”“作平民解”	(325)
欧阳予倩:这样的平民剧“那才有趣”	(327)

导论 从一个伶人看中国现代戏剧

为什么欧阳予倩值得研究

夏衍在1989年曾说：“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。按年龄，欧阳今年一百岁，洪深九十五岁，田汉九十岁。”^①

欧阳予倩(1889-1962)是19世纪末80年代生人，而洪深和田汉都是19世纪末90年代生人。这个年龄的分水岭在中国话剧史上产生了很有趣的现象，他们这两个年代的戏剧人引领了两种不同意趣的中国戏剧。

从中国话剧的源头上看，欧阳予倩当之无愧地是开山祖——因为在1900年代与他同期开拓中国话剧洪荒的人物，大多如昙花一现，很快就过去了，唯有欧阳予倩硕果仅存，直到他在1962年73岁去世，其一生都是“一个伶人”。^②

一、个人是历史情境中的要素之一

个人是历史情境中的要素之一。历史可以被看作是受各种条件“规定”的一连串情境。这一“规定”情境是多元和多样的社会历史文化、当事人的特定状况和背景，以及后人和今人对其解读的总和。

1、人的基点是一切历史的基点

人的基点是一切历史的基点。历史现象说到底底是人的现象。应该说，人世间的全部历史现象唯有在这里才能还原：回到人本身。任何历史现象如果不能回到人本身，回到人的常识和常态中，历史就可以被任意解构或被任意阐释。历史既是被创造的，也是被篡改的，任何历史事件和现象都是被



欧阳予倩

(1956年 文武周翻拍)

^① 夏衍.序[A].欧阳予倩.欧阳予倩全集第一卷(P.1)[C].上海:上海文艺出版社,1990.

^② 欧阳予倩.自我演戏以来[A],欧阳予倩.欧阳予倩全集·第6卷[C].上海:上海文艺出版社,1990年.

人们取舍的遗留物。只有以人和人的常识常态作为历史研究的取舍基准,历史研究才有标杆。所以,现当代史学研究相对比较重视个案研究,尤其是以个人为主体的研究。相比之下,中国治史传统是重事不重人,较少运用这一方法。

2、“人情事理”——重新解读和探讨欧阳予倩

欧阳予倩作为那个时代极其突出的戏剧人,在他身上有很多需要在今天重新阐释和研究的东西。在过去,由于社会历史环境的缘故,我们对欧阳予倩研究偏离人的基准,产生不少误读和误解,比如对他“唯美主义”的批判,对他从事“旧戏”的诟病,对他“艺术至上”的打压,以及对他人生历程和戏剧艺术成果的泛政治化解读和评价等等。

今天,我们需要对欧阳予倩重新解读和探讨。这种解读和探讨,需要立足于人的基点,从欧阳予倩在他的“真戏剧”中所立论的“人情事理”出发,依照当时特定的历史情境,来反观欧阳予倩,重返他一生曲折而坎坷的戏剧历程。由此来观照我们的今天,想想我们的人生戏剧,并为后来者提供参照。

二、欧阳予倩的生活年代及其研究状况

欧阳予倩的生活年代,正是中国历史上“一个地覆天翻的时代,中国先进的知识分子几乎无一例外地都经历了一段苦闷、徬徨、探索和挫折的过程。”^①

1、欧阳予倩个案研究——反映和折射 20 世纪中国戏剧的某些重要特点

从这个意义上来看欧阳予倩,可以说,有关他的研究将涉及到众多有关中国戏剧在 20 世纪中所遭遇到的问题,从他的个案研究也可以反映和折射中国戏剧在 20 世纪几个重要发展时期的特点。

1981 年由中国社会科学院文学研究所发起,作为全国文学学科重点规划项目之一的《中国现代作家作品研究资料丛书》,完成了《欧阳予倩研究资料》这一研究成果。但近二十年来,有关欧阳予倩的研究处于停滞不前的状况。

2、过去的研究不仅薄弱,深度和广度也不够

有关欧阳予倩的研究在中国戏剧史上只有 20 世纪 40 - 60 年代,以及 80 年代两次小小的浪花。说它们是“小小的浪花”,是相对于中国其他戏剧人物的研究状况而言的。直到今天,有关欧阳予倩的研究依然显得很薄弱。这个薄弱不单是在文章数量上的,也是这些研究和评论文章在理论中所涉及的深度和广度上的。

在笔者所查寻到的有关文章中,大多数都是从政治、社会和伦理的角度对欧阳予倩的作品进行的评论或批判,而且其中还多以文学为基础而不是以艺

^① 夏衍.序[A].欧阳予倩.欧阳予倩全集第一卷(P.2)[C].上海:上海文艺出版社,1990.

术为基础的评论和评介,从审美角度来对其进行讨论和研究的寥寥无几;另外就是一些对其生平事迹的回忆及相关资料的辑录。有关戏剧艺术领域内的研究更为鲜见,比如对他表演艺术的研究,戏剧教育的研究,戏剧管理的研究都几乎还处于空白状态。

三、欧阳予倩——值得我们好好研究的戏剧大师

表演艺术是戏剧的本体,也是其中心和基础。身姿形体、动作语言是戏剧表演的支柱。其中的肢体动作,特别是在表现中国传统古典题材的戏剧中,具有很多舞蹈元素。而现当代戏剧,尤其是非写实风格的戏剧,也更加看重肢体动作的展示。

1、自成一体的中国戏剧表演艺术特色

可以说,戏剧与舞蹈的界限在这个层面是比较模糊的,也是彼此融汇的。

欧阳予倩在中国戏曲表演艺术中淬炼其舞蹈元素,并将其统摄于中国古典审美精神之下,由此创立了中国古典舞。这种对戏剧与舞蹈的解构和建构、互补和整合,在他后期的表演艺术研究和唐代舞蹈研究中有颇为独到的见解和认识。

同时,他又将这些舞蹈元素反过来重新注入到戏剧表演和训练中,形成了自成一体的中国戏剧表演艺术特色。这是具有里程碑式的戏剧艺术革命。

2、为新中国造就了大批戏剧人才

欧阳予倩所创立的这些方法和模式,直到今天依然是中国戏剧和舞蹈专业教育和训练中的瑰宝。夏衍曾说:

欧阳予倩同志为中国戏剧事业奋斗了半个多世纪,他是名副其实的戏剧大师,优秀的剧作家、表演艺术家、电影艺术家,更重要的是他毕生从事戏剧教育,早年在南通办过伶工学校……创办和主持了中央戏剧学院。他重视戏剧的基础教育,重视台词训练,曾亲自制定形体教材,亲自任台词教研组组长,亲自为学生示范排演,言传身教,诲人不倦,为新中国造就了大批戏剧人才。^①

3、研究的难度

以同时代人对欧阳予倩这样高度的评价来看,欧阳予倩研究现状的薄弱与之形成了几乎不成比例的对比。

^① 夏衍.序[A].欧阳予倩.欧阳予倩全集第一卷(P.5-6)[C].上海:上海文艺出版社,1990.



《桃花扇》剧照（中央戏剧学院导演干部训练班演出，1956年）

笔者到中央戏剧学院读博士生时，曾向导师谭霈生先生请教过这一问题。谭先生说：“研究欧阳予倩难度很高。他涉及专业太多，又横跨话剧和戏曲，还有舞蹈、戏剧教育等等好些方面。他剧作的成就赶不上曹禺等人，但他在表演艺术上又独树一帜，成就很高。他提出的台词和形体是戏剧表演的两大支柱问题，很有价值。我曾经看过他导演的《桃花扇》，就在那样的政治形势下，依然排得很美。可惜那时没有什么资料保存下来。”

确实是这样。大多数现代戏剧家的重要成就在戏剧文学上，欧阳予倩却不完全。戏剧文学剧作比较容易留存，而演出，尤其是在声音影像记录手段简陋的过去，保留资料几乎不可能。梅兰芳的一些声音影像资料主要还是在20世纪中期记录的，已经很不完善了。欧阳予倩的演剧活动主要是在20世纪早期，那时声音影像手段的应用在中国几乎还是空白。笔者虽然采访了一些20世纪中期欧阳予倩的学生和同事，但这方面的第一手材料还是很缺失。

笔者抱着试试看的心态开始了对欧阳予倩的研究过程。在前人的基础上重新整理修订了大量欧阳予倩编、导、演的剧目，以及他在各个时期发表的文章，取得了一些基础资料，并将这一课题作为笔者博士毕业论文的课题。

本著述就是在这一基础上进一步修订和充实而得的。

四、欧阳予倩的“真戏剧”

笔者在整理修订有关欧阳予倩资料的过程中，对其在1918年提出的“真戏剧”发生了兴趣。笔者发现这里面所涉及的诸多问题，是以往的研究者甚

少涉及或没有涉及的。比如：

1、“戏剧原则”问题

“真戏剧”在戏剧本质特性和格式作法方面，涉及到中国新剧在草创之初的戏剧基准，也就是欧阳予倩所说的“戏剧原则”问题。这里面欧阳予倩对戏剧规律的认识和探索，在今天看来依然很有意义和价值。

2、表演及演出艺术的特色问题

“真戏剧”在实施中，涉及到表演及演出艺术的特色问题，特别是台词与形体的重要问题。这也是在以往的研究中讨论不多或不够深入的。

3、戏剧艺术品格和主体的问题

在有关戏剧艺术品格和主体的问题上，欧阳予倩的“真戏剧”与他的艺术实践和人生理想之间，出现了难以调和的悖论。或者说得残酷一点，欧阳予倩的“真戏剧”是精神尚存而实际难觅。他自己的戏剧人生，也如堂·吉柯德相似，在后来的旁观者眼里，看到的是一场没有找对目标的争战。有关这方面的问题，更是以往研究中所忽视的。

这三个方面涉及到欧阳予倩提出的“在剧本方面、表演方面、做法方面”，“真戏剧”与过去的戏剧“有所不同”，是他所追求的“真戏剧”的重要依凭所在。

这些当然也是这部著述所围绕的中心话题。

下面，笔者就将本课题所涉及的一些重要问题，所涵盖的一些主要范围；笔者所整理修订的一些主要参考资料，所采用的一些基本观点；以及本文的基本结构等，予以大体的说明。

“真戏剧”的真意义

一、自1907年到1918年——而立之年提出“真戏剧”说

自18岁的青春期到29岁的而立之年，欧阳予倩提出他的“真戏剧”说。

1、1907年——从此跟戏剧结下了不解之缘

1907年初春（阳历2月中旬），当18岁的欧阳予倩^①到东京本乡座（剧场）观看一出他同辈排演的新剧《茶花女》时，他可能完全没想到他正在走进

^① 欧阳予倩原名立袁，予倩是后改名。欧阳予倩在《回忆春柳》中提及自己1907年《黑奴吁天录》中用的艺名“兰客”时谈到：“我原名立袁，号南杰，就根据类似南杰的字音取了个艺名叫兰客，只用过这一次，以后我就一直用予倩这个名字，没有改过。”但从现有材料已经无法得知“予倩”其名是何时更改的了。在1919年出版的郑正秋编《新剧考证百出》中已经出现“予倩”作为“春柳悲剧”编剧的笔名，这是笔者看到的最早的出现。由此可以推论“予倩”其名的使用应该是在1910—1913年的新剧同志会和春柳剧场期间的事。

一个机遇,一个将要改变他一生的机遇。

他走进本乡座,跟他周围的同辈和同学一起观看《茶花女》这出移植于欧洲的戏剧。“我当时所受刺激最深。”在他仅看过中国传统戏曲的眼睛里发现了“戏剧原来有这样一个办法!”^①这种激动,让他萌生了一个念头:“……我心里想,倘若叫我去演那女角,必然不会输给那位李先生;我又想他们都是大学和专门学校的学生,他们演戏受人家的欢迎,我又何尝不能演?”^②

今天的心理学和遗传学已经证明人的天赋——从心理机制到智力机制在一个人的人格和人生中的巨大作用。也就是在这次观看《茶花女》的过程中,以前一直在欧阳心里发酵的戏剧天赋和热情被戳开了一道口,粉墨登场的欲望一发不可收拾地奔涌而来。这位原本来自日本是想上陆军学校尔后因近视不得不进了商科又转早稻田大学文科的青年,从此跟戏剧结下了不解之缘,成为一辈子跟戏剧打交道的“伶人”——就算是“挨一百个炸弹也不灰心”。^③

2、1918年——新剧经历了11年草创,来到一个关口

自1907年到1918年,欧阳予倩从18岁的青春期步入了29岁的而立之年。中国的新剧在经历了11年的草创后,在这一年也来到一个重要的关口。

就在这一年的6月,《新青年》第四卷六号出版“易卜生专号”,刊出了胡适的《易卜生主义》,袁振英的《易卜生传》,以及易卜生三个剧本的部分内容:《娜拉》、《国民之敌》、《小爱友夫》。尔后,伴随着强烈的政治和社会批判思潮的出现,“问题剧”开始在中国逐渐流传开来。

戏剧是什么?戏剧的意义究竟在哪里?戏剧剧本、戏剧批评、戏剧理论究竟在哪里立足立论?这些问题已经在而立之年的欧阳予倩脑海中萦绕。一个重要的问题就此产生:何为“真戏剧”?

二、“真戏剧”观正式提出

也是在这一年,一位日本记者采访欧阳予倩,请这位新剧宿将谈谈对于当下中国戏剧界的看法。欧阳予倩由此发表了题为《予之戏剧改良观》的文章。

这是欧阳予倩最早一篇正式发表的戏剧论文。在这篇文章中,他正式提出了他的“真戏剧”观点。这一观点是欧阳予倩在戏剧活动第一线亲身躬耕得来的,是他“歌场汨没,于今数年”后的“思念所及”。他在此文的开头说:

① 欧阳予倩.自我演戏以来[A],欧阳予倩.欧阳予倩全集·第6卷(P.7)[C].上海:上海文艺出版社,1990年.

② 欧阳予倩.自我演戏以来[A],欧阳予倩.欧阳予倩全集·第6卷(P.7)[C].上海:上海文艺出版社,1990年.

③ 欧阳予倩.我怎么学会了演京戏[A],欧阳予倩.欧阳予倩全集·第6卷(P.240)[C].上海:上海文艺出版社,1990年.