

话剧、新歌剧与 中国戏剧艺术传统

欧阳予倩著

上海文艺出版社

話劇、新歌剧与中国戏剧艺术傳統

欧阳予倩著

上海文艺出版社

1959

话剧、新歌剧与中国戏曲艺术传统

著 者 欧 阳 予 倩

*

上海文艺出版社

上海廣平路155号

上海市書刊出版业营业許可證出094号

大众文化印刷厂印刷 新华书店上海发行所总经销

*

开本：787×1092 1/32 印张：1 3/16 插页：2 字数：21,000

1959年11月第1版

1959年11月第1次印刷 印数：1—5,000册

统一书号：10078·1183

定价：(九)0.14元

中国戏剧从宋宣和以后的杂剧算起，大約有九百年的历史。从现存元代最初的剧本算起，也有七百年。从汉、唐到北宋末季，中国戏剧逐渐形成，經過的时间是相当长的。

中国話剧的历史不过五十多年。話剧的形式是外来的。中国的戏曲是歌剧型的，并不是說其中沒有着重說白的表演，但作为現代完整的话剧形式，那要說是一九〇七年开始从外国介绍进来的。从那时起，舞台上开始用幕用布景。戏的編排就按四幕、五幕或七幕，同时也有了独幕剧。

从大革命失敗直到抗日战争时期，有人在新歌剧方面，断断续續作过一些尝试，其中黎錦暉所作的儿童歌剧，一度相当流行。但新歌剧真正成为一个运动，有反映現代生活的完整作品，深入民間，那是一九四二年延安文艺座談会以后在陝北的事。所以，中国新歌剧的形成，我認为应从一九四二年以后算起。全国解放，中华人民共和国成立以来，新歌剧有很大的发展，它已具备了一切应有的条件；演出过

各种题材——主要表现现代的革命故事的大型歌剧。当然，它是最年青的一个剧种。

二

话剧产生在辛亥革命(一九一一)的前夕。当时的知识青年鉴于清朝日趋腐败，国家遭受侵略，面临着被列强瓜分的危机，为了唤起民众，共同救国，有的从事于革命的政治运动，有的写政论，有的利用小说、诗歌宣传爱国。一九〇七年六月有一班在日本的中国留学生，采取了欧洲话剧的形式，运用它来反映了当时高涨的民族自强思想。第一个戏演的是根据斯托(H. E. B. Stowe)夫人的小说《汤姆叔的小屋》(Uncle Tom's Cabin)改编的《黑奴吁天录》。这个戏提出了对民族歧视的反抗，戏里把原小说里的宗教思想洗刷干净，而戏的末尾以一群黑人杀死奴隶贩子和追兵，一同逃走的胜利场面作结束。为着表示一种鼓舞人心的目的，这样做是对的。这个戏分五幕，但为着引起观众的兴趣，在当中加上许多穿插，并没有严格的遵守话剧的法则。一九〇七年秋这个戏在上海演出了。这以后，从上海开始，产生了许多话剧团体，话剧便在中国各地流行。辛亥革命后十年中极为繁盛。当时并不叫“话剧”，而是叫“新剧”，也称为“文明新戏”。“话剧”这个名称是在一九二七年由田汉同志建议才改用的。

辛亥革命前后五六年当中，話剧的演出主要是为了政治宣傳，其中也演些翻譯剧，也是配合着政治宣傳或者針對着某些社会問題——反对买卖婚姻、反对高利貸、反对民族歧視等等——改編成中国故事演出的。当时很少有完整的剧本，只靠一張“幕表”（就是故事梗概和分場的提綱），由編寫幕表的人說一說就上台，台詞尽管有大体的規定，主要是靠演員的口才即兴發揮。还有一个特点，因为当时中国的观众还不习惯于幕間休息的做法，所以在每幕戏閉幕以后接着在幕外加演过場戏，把故事連貫起来，叫做“幕外戏”。当时所有的演員、編剧和舞台工作人員，都是临时湊合的，他們非但没有看过欧洲的話剧在台上如何表演，而且除极少数人外，甚至连剧本也沒有讀过的。所以尽管从日本間接接受了欧洲演剧的分幕，用布景的形式，但在編剧和表演方面，唯一的師傅还是中国的戏曲。故事的編排，源源本本，有头有尾，情节曲折。为着表現当时的现实生活，当然不免带些自然主义的色彩，但在动作和台詞方面，却是比較夸張，而且有意識地把节奏弄得鮮明强烈，以激引观众的注意，借以获得舞台效果。这些都是从傳統的表演艺术学得来的。我們說中国的初期話剧一开始就是和中国的戏剧傳統結合着的，确是事实。

、“文明新戏”（初期話剧）时期沒有产生剧作家，很少积累下比較有艺术价值的保留节目。在表演方面尽管有不少好的經驗，但沒有及时加以总结和发展，加之演員的品类不

齐，遇到政治低潮的压力和商业剧场的不良影响，便由艺术堕落而趋于衰败。接着就是“五四”以后的话剧。

“五四”以后的话剧不可能不受初期话剧的影响，但是初期话剧是属于旧民主主义范畴的，“五四”以后的话剧就属于新民主主义范畴。两者在运动的组织形式和发展路线方面都有所不同。初期话剧一开始就组织职业剧团，而资金缺乏，最后就完全为流氓资本家所控制而日趋于腐败。

“五四”以后的话剧运动，为着反对商业化、庸俗化的倾向，人们提出了所谓“爱美剧”（即业余演剧）的口号，出现了一些进步的男女青年组织起来的非职业的话剧团体。他们在困难的环境中，物质条件缺乏的情形之下，以十分严肃的态度千方百计进行演出。鉴于不用剧本易流于粗滥，所以主张必须有剧本，并开始对表演、导演技术认真研究。一方面较为正规地介绍了易卜生、萧伯纳、斯特林堡、罗曼罗兰、契诃夫、王尔德等的剧本；同时出现了象郭沫若、田汉、洪深、丁西林、曹禺、夏衍、于伶、陈白尘等优秀的剧作家。尤其是中国共产党成立以后，直接间接得到党的指导，注重了主题思想，话剧运动便更能以新的姿态蓬勃地得到展开，在反帝反封建和打击反动派的革命斗争中，一直取得巨大的胜利。五四运动的精神是反帝、反封建，打倒偶像，解放个性，这种精神对旧的迷信，对人们沉睡麻痹的态度起了很大的冲击唤醒作用。在文艺方面主张打破旧形式，因此认为中国的戏曲都是封建的、非科学的东西，而资产阶级右翼竟

把它一笔抹煞，也便否定了傳統。五四运动初期的話剧运动，着重在向欧洲近代剧学习，直到“南国社”时期（一九二五年以后）才又或多或少和中国戏剧艺术的傳統有了些联系。一九四二年延安文艺座談会以后，中国戏剧艺术傳統得到了重視；而郑重地提出向傳統学习，那还是解放以后的事。在繼承傳統方面，話剧工作者已經有了認識，也不断作过些嘗試，如北京人民艺术剧院演出《虎符》用了鑼鼓加强节奏，并在形体动作方面采用了京戏的身段，因为是穿古代服装的历史戏，并不感觉到有什么不調和，效果还相当好。这个戏在念詞方面也多少采用了戏曲念白的方法。中国青年艺术剧院的《紅色风暴》是现代题材的戏，导演在动作、台詞和节奏方面适当地运用了京戏的表演技巧，使人物强烈的感情充分地表达出来，获得了成功。此外其他各剧院也对如何繼承傳統这一問題，进行了研究，并作了若干嘗試，大家都在加以注意了。

三

上面已經說过，新歌剧运动是一九四二年以后从陕北得到发展的。当时的話剧，演的多数是外国戏和反映大都市生活的戏，这和陕北的老百姓没有什么关系，話剧这个形式也就沒能为广大群众所接受。尽管大众化的革命話剧前此在苏区后来在抗日敌后根据地也有新的发展，但影响还

不够深入和普遍。而用戏曲表演现实的斗争生活又不能没有局限，因此就选择了陕北农民喜闻乐见的秧歌戏为基础，编制了新的秧歌剧。从《兄妹开荒》起到《白毛女》等，后来又有《刘胡兰》（其他不列举），都受到老百姓盛大的欢迎，称为“新秧歌剧”；农民叫它“斗争秧歌”，后来才叫“新歌剧”。

原来民间的秧歌剧大多是一男一女的爱情表演。新的秧歌剧里就出现了劳动人民的英雄形象，赞颂了劳动。延安鲁迅艺术学院所演的《兄妹开荒》，以轻快而富有风趣的调子，表现了人民对劳动的积极性和愉快的心情。《白毛女》是在中国共产党第七次代表大会期间演出的。这个戏是根据民间传说创作的，富有传奇色彩，真实而深刻地反映了阶级斗争的本质，对土地改革起了很大的宣传和推动作用。《刘胡兰》反映了人民对反动派残酷镇压的英勇反抗，鼓舞了解放战争的士气，人们不难由此而认识到新歌剧的作用和重要性。

新歌剧有唱有白。唱词用的是有韵的口语，歌曲是由作曲家创制的。曲调的基础是民歌和陕西梆子之类的戏曲腔调，听起来亲切而易懂，也就容易受到群众的欢迎。表演手法也采用了戏曲的虚拟动作（如出门进门不用真门之类），还多少运用了戏曲的程式。布景主要是平面的，不用门窗。在剧本的编排方面如结构、人物介绍等，运用了话剧的方法。可以说新歌剧是在中国戏剧传统的基础上产生出来，和传统紧密结合着的新的艺术创造。但群众场面运用

合唱，也參酌了西洋歌劇的辦法。

建國以來新歌劇有相當大的發展：(1)演出的規模擴大了——樂隊人數增多，樂器的種類和數量都增加了，配器的技術不斷有所提高，合唱隊加強了，舞台美術、服裝、道具、燈光，效果都隨着有不斷的加工。(2)題材廣泛了——現代的、歷史的、民間傳說、神話故事都有。(3)歌唱舞蹈和表演的技術提高了。恰好正當這個時候，提出了更多更好的向傳統學習的要求。

四

在今天為什麼把向傳統學習提得那麼重要？我們認為在中國舞台上表現中國人民，不能脫離中國戲劇藝術的傳統，必須繼承並發揚這個傳統。人們曾經提出向傳統學習什麼？如何學習？這個問題好象也很簡單，但是不大容易回答，現在只能根據我一點淺薄的體會來試談一下。

以前大約是由於一種正統觀念，當昆曲盛行的時候，人們總是以昆曲為標準衡量中國的戲劇。昆曲衰落了，京戲盛行，便又把京戲當作中國戲曲的最高標準。解放以後黨提出了“百花齊放，推陳出新”的方針，經過幾次會演，人們的眼界擴大了，才發現中國各處的各种地方戲是一個廣闊的、蘊藏豐富的寶庫，使人們更進一步認識到中國戲劇藝術積累之深厚，而歷代藝人、劇作家——絕大多數是無名

的——如何运用他們的聰明智慧發揮了藝術創造。我們對於昆劇、京劇要給以应有的高度估價，但不能“定于一尊”。

京戲的基本曲調是二黃和西皮，本和漢調一樣。自從入京以後，吸收了昆曲、梆子等的一些長處，在聲腔道白里摻進了一些北京話的音調，逐漸發展成為京戲。它在聲腔、舞蹈、武功和敲擊樂器的運用方面，有獨特的創造。在人物形象塑造方面，包括形体動作、服裝化妝，誇張得體，鮮明醒目。百年來表演技術上的加工積累，做到了十分精煉準確，這一些都是可貴的。但由於一直在封建王朝的首都培養起來，為適應宮廷和士大夫的愛好，不自覺地偏重了技術和形式，而對於戲的內容，人物的性格、思想感情等的描寫，人民生活的反映，卻很少加以注意。在這方面，地方戲就不同，只要看川戲，就會感到生活氣息濃厚，而人物的心理狀態又描寫得那麼深刻，因此就有比較能深入人心的感染力，其他地方戲也有異曲同工之美。還有一點就是地方戲的劇本文學性強的比較多，我們在這方面研究得還不夠。近年來在互相影響之下，京戲從各地方戲里吸收了一些好的東西，在某些方面更有所提高。地方戲可以向京戲、昆戲學習，京戲、昆戲也应当向地方戲學習。

五

我們很難在這裡把各劇種拿來比較短長。只要把中國

戏曲作为一个整体概括地来看一下，就发现从古至今遗留下来数以万计的剧目，有很多是非常好的。其中有各式各样的悲剧，各式各样的喜剧，也有各种各样富于诗情画意、芬芳的泥土气息的民间小戏。这些戏反映出中国人民对政治生活、社会生活、家庭以及妇女问题、恋爱问题等等的看法。从这当中可以看得出中国的历史传统，道德观念，和阶级斗争的某些时代面貌。剧中的人物，从帝王将相到最下层的人物，都能在戏里充当主要角色，而且对被压迫的下层人物充满着同情，这是一个很大的特点。

在题材方面有历史戏，有民间传说，有神话故事，有反映当时社会各阶层生活的戏。

戏曲中的历史戏不一定根据正史，大部分是根据稗史或历史小说；有时甚至为着达到艺术目的，可以假借古人加以发挥，创造出新的人物形象。例如曹操、关羽、包拯等都是。历史戏歌颂着爱国、富于正义感、勇敢、贞洁的英雄人物。他们总是在自己认为是正义的斗争面前，毫不犹豫地牺牲自己成全别人。中国历史上许多男女英雄都是这样。他们崇节操、重然诺、守信义、轻生死，有的是慷慨捐躯，有的从容就义，有的忍辱负重取得最后胜利。不管他们怎样表现，可以说都是为了了一定的政治的和社会的目的，很少有是为宗教信仰的。反映在戏里也就是这样。那些英雄人物虽然为了政治目的牺牲自己，但不都是有职位的，义士烈女多半是平民百姓。中国有句古话：“英雄不怕出身低”，在中国

戏曲里，只要是为正义而与邪恶作斗争的人都被表扬，并不因为他出身卑微而有不同的看法。中国的历史戏有悲剧，有正剧，也有喜剧。如《赤壁鏖兵》就是属于喜剧型的。象《赵氏孤儿》《风波亭》《柴市节》等都是有名的历史悲剧。还有就是所有的悲剧在结尾的部分总加上教人松一口气的处理，如《赵氏孤儿》最后报了仇。这一点中国观众认为是很必要的，这表示着人民的愿望。

中国纯粹的神话并不多，在戏里比较突出的要算《孙悟空大闹天宫》《哪吒闹海》之类表现着浪漫主义的奔放的气概。民间传说涉及到神鬼的却不少，妙在人和神、鬼、狐仙都可以生活在一起。神可以从天而降化为人，人也可以上天化为神。天上的神原来都是人，不过他成了神就高人一等，而他们也经常关心人间的事，而乐于帮助善良的人，惩罚坏人。说起来这是迷信，但在民间传说中涉及到鬼神的大多数是劳动人民或者被压迫者假借来表达阶级意识和自己的愿望。例如：穷苦的农民娶不起老婆，还经常受地主的虐待，就幻想着有仙姬下嫁，过着美好的生活，把地主压下去。《牛郎织女》就是这样的故事。孝子董永父死不能葬，卖身为长工，感动了玉皇大帝（天地间最高的主宰）的第七个女儿张七姐，下凡配给董永，三天之内织了一百匹絹，从贪婪的地主手里替董永赎了身。凡属美丽多情的仙女，爱的总是贫雇农、穷书生，要不就是小佣工——《白蛇传》里许仙那样的小店员，过去在社会上是直不起腰来的，而白素贞

就爱上他。这样的例子举不胜举。这些美丽曲折的故事可能就是从那些不得志的人们心里构成的。在舞台上演出来，观众往往为他们流着同情的眼泪。来自民间传说的戏，不论是涉及鬼神不涉及鬼神，精神总是一样：同情穷人、被压迫者、受冤屈的人，憎恨为富不仁、嫌贫爱富、仗势欺人、忘恩负义的那么一些家伙。这里头表现着对压迫阶级，对封建婚姻制度，对不公平的法律等等的强烈反抗。象《焚香记》《柳荫记》《彩楼配》《秦香莲》《窦娥冤》《打渔杀家》，倾向性都是非常鲜明的。还有象《棒打薄情郎》，写一个最卑贱的城市贫民的女儿，搭救了一个几乎在雪中饿毙的秀才，那秀才和她成了婚，等到秀才高中之后，就觉得她不配做他的妻子，把她推到河里去，这和《焚香记》一样，写一个卑微的女子是那么善良而多情，而享高官厚禄的知识分子却是那样品质恶劣，心肠狠毒。中国戏曲里这样的戏很多。在封建社会里被压迫受冤屈而死的人不知多少，在舞台上对他们付出了深厚的同情，不断地为他们呼吁，提出控诉。这正是戏曲中人民性的表现。

反映社会生活的戏，有的根据民间传说，有的是虚构的故事，有的假托古人，形式不一。而在民间小戏当中，就有描写劳动人民健康朴素、活泼愉快的恋爱生活的《打猪草》《刘海砍樵》《王三打鸟》这类的戏，看着令人有清新之感。这在大型剧种里是看不到的。

在中国戏曲里，写女将特别出色（女将的形象京戏表演

得最为精采)。象穆桂英，一个年青女子占一个山寨，真是天不怕地不怕。她不管封建婚姻制度，自找配偶，誰要敢于欺負她，她就把誰打得落花流水，連她的公公有名的楊六郎也被她打下馬來。为着保卫國家，多年作战，全家都受到很大的牺牲。她退休之后，经过二十年，为着外兵犯境，她毅然再担起战斗任务。这样的一个人物，在封建社会里是少見的，可以說是完全出于虚构，可是看上去形象是那么完整，不由得你不認為真实可信。請看《穆柯寨》《穆桂英挂帅》这些戏，的确是健康美丽，生动活泼。不仅是由于内容，也由于表現的形式和方法，这些戏能把观众引到一个艺术的美的境界中去。象这类女将的形象是不是毫无根据的呢？那却不然，隋唐时的花木兰、宋朝的梁紅玉、明朝的秦良玉，都真有那样的女性。就象《水浒传》里的扈三娘、孙二娘、顧大嫂那样的人物，在中国社会里确实有，并不是很奇特的。在戏曲里这些女将无论是聪明才智、韬略武功，都胜过当时和她同等地位的男入。而她們的丈夫往往是她們的部下，只能够听她們的命令。这是非常富于戏剧性和浪漫主义的。在男性中心社会里，这种描写是大胆的，表現着一种理想。

戏曲里专为宣傳宗教的戏很少。流傳民間宣傳佛教的有《目連戏》，宣傳道教的有《韓湘子九度文公十度妻》一类的戏。目連戏演的是：刘十四娘打僧罵道，杀狗开葷，死后被打入地獄，受尽苦难。她的儿子目連（俗名傅罗卜）成了

高僧得道后，从地狱里把他母亲救了出来

的故事。这个戏宋朝就已经有了，流传很广。宋朝的目连戏是怎样的，现在无从得知；就清代所演的看，连台三天演完，其中除刘氏打僧罵道下地狱、目连救母的本文之外，还穿插着追煞神、舞钢叉等惊险场面和许多短出，如：裁缝偷布，邻居偷鸡，尼姑思凡，和尚下山等类的戏，而这类的短出戏特别受欢迎。尽管在整本戏的结尾部分，那些犯淫、杀、偷、盗之罪的人会受到雷轟或是下地狱。但就单出戏看，如尼姑思凡、和尚下山之类却都是露骨地反宗教的。四川的目连戏包含着有两本大戏：《岳傳》和《西游記》。《西游記》可以說是宣傳佛教的，但在中国，佛教和道教尽管有矛盾，释迦牟尼和道教的祖师太上老君完全可以和平共处。《西游記》把释迦牟尼的法力描写得特别大些，可是讀者大多数只当作有趣的神怪小說看，表演在舞台上更只看些离奇变化和武术表演。宗教宣傳的意味可以说微乎其微。至于《岳傳》是宣傳爱国的。說岳飞是大鵬金翅鳥下凡那样神話式的附会并不居主要地位。由此看来，目连戏也还不能作为純粹宣傳佛教的戏。

韓湘子是有名的“八仙”中的一个。他的故事和八仙中另外一个仙人吕洞宾的故事同样广泛地流传在民間。据说韓湘子是唐朝大文豪韓愈的侄儿，他成了仙，就想劝他的叔父和他的妻子也去修道，他运用神通变化，对他的叔父韓愈进行九次說服，对他的妻子說服过十次，这就是所謂九度文公十度妻。度就是引度成仙的意思。每一次的“度”用着不

伺的方法去試探說服，最后使对方去掉凡心，再进一步便脫了凡体成为仙人（也有月明和尚度妓女柳翠成仙的事，見于元曲）。中国古代帝王即如秦始皇、汉武帝、唐太宗那样英明的帝王，因为已經富有四海，便只想长寿，要求不死之药，以为可以服食而成仙。达官貴人也相仿效，有的中毒死亡还不自悟。唐朝的韓愈、白居易都反对这种迷信，九度文公的故事显然是道士們造出来騙人的，假說韓文公都被說服了，其他俗人就惟有归依。但是不管这些故事編得多么巧妙，在戏曲舞台上并不占什么地位，也不是什么好的保留节目。至于《韓湘子卖杂货》《呂洞宾三戏白牡丹》之类的戏，并不以宣傳道教为重点，而是以談情說爱为主要情节的。

宗教戏在中国戏曲中就数量而言真不过滄海一粟（这并不等于說所有的剧目都不帶神鬼的迷信）。中国戏曲的主要内容可以說是：正义与邪恶的斗争；爱国主义与投降思想的斗争；人民对不良制度的斗争；阶级間的斗争；还有就是人民美好生活的愿望，对被压迫者的无限同情。不可諱言，戏曲产生并形成于封建社会里，不免帶着封建性的糟粕，根据历史时代总的来看，却是爱憎分明，所以善与恶的界限也很分明。請讓我从剧本方面来探討一下，再来談一談表演，这样可能对中国戏剧艺术傳統得其概略。