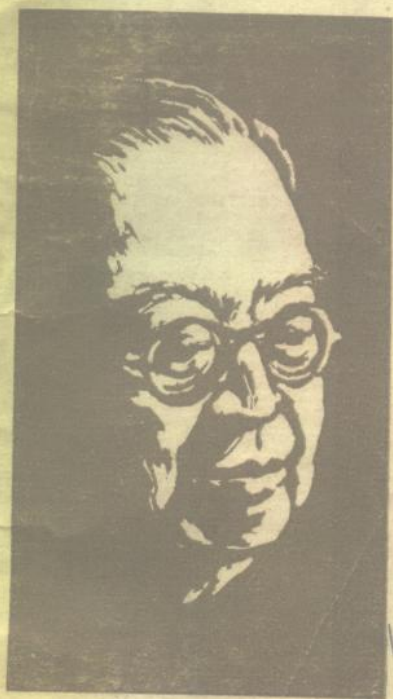




欧阳予倩文集

(一)

中国戏剧出版社

1217/55

欧阳予倩文集

(第一卷)

《欧阳予倩文集》编辑委员会

中国戏剧出版社

欧阳予倩文集（第一卷）

中国戏剧出版社出版

（北京东四八条52号）

新华书店北京发行所发行

农业出版社印刷厂印刷

字数 300,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ —印张 $17\frac{5}{8}$ —插页 3

1980年8月第1版

1980年8月第1次印刷

书号 8069.57

定价 1.90 元



欧 阳 予 倩
(一八八九年——一九六二年)

代 序

田 汉

—

请允许我谈一些和欧阳予倩同志个人的接触，我是从这些接触逐渐加深对他的人和艺术的认识的。

予倩同志一九〇四年到日本东京读书，从中学读到大学，一九〇七年参加了李哀、曾孝谷们发起的“春柳社”，演出了《黑奴吁天录》、《热血》，一九一〇年扶他父亲的丧回国，一直住在广西桂林他祖父中鹤先生的任所，一九一一年秋正当辛亥革命前夜，他祖父去世，他才从广西回到湖南。这时湖南革命后局面扰攘不宁，封建官僚勾结军阀在长沙举行政变，杀了都督焦达峰、陈作新。焦达峰是予倩的老友，予倩只得避地浏阳。随即回到上海，参加了陆镜若组织的新剧同志会，演出《家庭恩怨记》等。直到一九一二年冬天，予倩一面演新剧，一面学习旧戏。到一九一三年予倩又回到长沙，起先参加了一个戏剧组织叫社会教育团，演出《家庭恩怨记》很是成功。后来独立组织文社剧团，演出《热血》、《不如归》、《猛回头》、《运动力》、《社会钟》和红楼戏《鸳鸯剑》等，在长沙起了很大的影响，给湖南播下

了新剧的种子。

我是十岁进城到逃升高小读书的，辛亥革命长沙反正的时候我刚由修业中学转入长沙师范，在庆祝革命成功的大示威的晚上在都督府看见过那位革命家焦达峰。北洋军阀大举南下，汉阳危急的时候，在他的号召下，我还当过几个月学生军。后来还在城东亲眼见到焦都督被害后的血淋淋的头，使人们无限悲愤。予倩他们在长沙搞新剧活动的时候，我还是一个十四五岁穷师范学生，我只经过左文襄祠门口，看到文社演剧的广告，也看到那位日本布景师在制作景片，心里十分羡慕，但没钱，看不起戏。所以予倩在《自我演戏以来》的文社条说：“田汉那时来看过戏”，这只有一半对。我看过他们戏的布景制作，却不曾看过戏。我那真是“过屠门而大嚼”，虽则没有看到他们的戏，却引起对新戏剧事业的无限向往。我当时不认识予倩，但对予倩不慕荣利，不去考“洋进士”却毅然投身戏剧事业是非常钦佩的。他是世家子弟，留日学生，竟把戏剧当作光荣职业，在当时那样的半封建社会是要经过很多斗争、忍受很多委屈的。事实也正是这样。

文社运动最初很得到长沙一些革命党人和开明绅士的支持，后来袁世凯的爪牙汤薌铭来了，一些支持文社的人有的被杀，有的被押，剧团也作为“革命机关”被封闭了。予倩和他的同志们只好又回到上海。

对于文社剧团在长沙的厄运，予倩只是慨叹于谭组安的被迫下台，却没有从焦达峰的被害，谭的上台和汤贼薌

铭的入湘找出因果关系。谭延闿初则假借民意杀害革命党人，攘夺政权，后来又不敢出兵抵抗北洋军阀，把湖南卖给了汤屠夫。这其间隐藏着很大的政治阴谋，我们这些使酒纵马、豪气凌云、疾恶如仇、高喊“炸弹炸弹”的艺术青年们对此没有能作细致的观察，因而较难得到深刻的经验教训是很自然的。

当然，予倩对革命初期湖南的一些腐化堕落的情况是十分深恶痛绝的。他说：

使我最难过的，就是辛亥反正以后，许多穷朋友都忽然讨了姨太太，住了大房子；我有些同学当了官，让护兵叫他们大人，纵情嫖赌，不干正事。

恰巧湖南省议会正在选举议员，许多人花钱运动，真是花团锦簇，热闹异常。城门口挂起八九丈长的白布，上写着某党招待处；街上车马络绎，家家栈房都是住得满满的。招待员四处拉客，请洗澡，请吃饭，请花酒，请打牌……好忙的银钱号！好多的轿子！

（见《自我演戏以来》第37页）

予倩曾用这些叫人痛心的材料做背景，编成了一个五幕剧叫《运动力》，对于当时那些活动人物尽情讽刺，戏的结尾是由于这位绅士贿选议员，迫使佃户加租，于是农民激愤起来把这绅士的房子烧了，重新举出纯洁的代表励行村自治。

这个戏现在已经没有存稿了，但予倩对我兴奋地谈过几次。由于他所根据的材料是当时真实的情形，他又有一股革命热情，对这一痛心的现象不肯轻轻放过，所以有一

些现实的描写，社会效果也不错。据说人们看过戏都说“该骂的！”“骂得好！”只是湖南绅士们对戏的结尾有意见，说那“有社会主义的嫌疑”。予倩说他那时“还不知道社会主义是什么东西”。当时湖南农民烧地主的房子的事是有的，他把这和贿选加租联系起来，增加了剧的戏剧性。至于重新举出纯洁代表来励行村自治，却只是小资产阶级改良主义的幻想，所谓“村自治”显然还受了日本某些新村运动者的影响，那不是什么社会主义的东西。但这个戏又的确反映了辛亥革命后的社会风气，接触了当时政治问题。予倩在《回忆春柳》里说：“春柳的戏反映时事不多。可以说都是传奇味道的，故事完整，情节曲折”。就算《运动力》反映了时事，替春柳剧运开拓了一个新的方面。但因文社在湖南受了挫折，他们回到上海就一直没有演过直接反映政治问题的戏。有也不过是一些消极的抒发忧愤的东西，未能通过生动有力的形式对当时从人民中涌现出来的民族思想、爱国主义，进行有力的宣传。予倩后来很深刻恰当地对春柳运动作了自我批评：

我们当时艺术热情有余，政治热情还是不够，作为一个走在前面的、想开辟道路的艺术团体这是个大缺点。

（见《自我演戏以来》第186页）

我们只是想演正式的悲剧，正式的喜剧。依镜若的想法，把团体巩固起来，介绍一些世界名作，这不但在那个时候行不通，后来一直也没有行通。中国的话剧是按照另一条道路发展的。那就是利用新的戏剧艺术形式，结合中国社会发展的丰富内容，继承中国戏剧的优秀传统，因时因地，用各种不同的、生动活泼的斗争方式推进运动，建立为中国广大群众所喜闻乐见

的、为人民服务的话剧艺术。五十年来的经验证明了这一点，我们那时候不懂、也不可能懂。

（见《自我演戏以来》第184页）

二

我真正认识予倩是在上海，是他还当着京剧职业演员，但已经有些厌倦，要回到新剧活动的时候。

予倩从长沙回到上海之后，参加新剧同志会、上海春柳社、民鸣社、笑舞台等当新剧演员，也参加过第一台演京剧。一九一九年应张季直之聘到当时所谓“模范县”的南通，主持南通伶工学校，同时在更俗剧场演出。他原想竭忠尽智培养一批具有旧戏的技巧和新文艺知识的戏曲接班人，但因遭受多方掣肘，他从汉口回南通局面已经大变。他只好放弃坚持了三年的戏剧改革和演员培养事业回到上海。为了维持生活他依旧搭班演出。

还在一九一八年到南通以前，予倩曾在《讼报》上发表《予之戏剧改良观》。这《讼报》可能是在上海的日本人办的华文报纸。予倩在文章开始，说他“歌场汨没，于数年，随俗浮沉，无所表示”，他的感情是非常低沉的。由于他对戏剧有他自己的理想，而当时“上海的所有戏馆都控制在流氓手里，要搭班子就不免要演些无聊的戏，还要恆些莫明其妙的气。新剧落到不可救药，京戏也走了魔道，我仅仅是靠搭班维持生活，越来越感到空虚。”再加受了五

四运动中全般西化，极度贬低传统戏曲的影响，他也“以否定的看法批评了京剧”，如说：“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；新剧萌芽初出，即遭蹂躏，目下已如枯草败叶，不堪过问。是更何戏剧之可言！？”

形成予倩对中国戏剧这种虚无主义的看法，一方面由于长期职业演员生活的空虚感，一方面也由于前面说的对中国戏剧发展道路还缺乏明确的认识。他当时提出的改革中国戏剧的主张分为两方面。一方面是文字方面的，他以为，（一）应当用浅显易懂的白话写出具有优美思想的剧本；（二）剧评应当根据剧本的内容和表演技术诱导演员摒弃其顽梗主张，趋重于人情事理；必须有精确的剧论，分析名剧本，研究舞台艺术，淘汰不近人情和无价值的戏，扶翼真戏剧的诞生。另一方面，是养成演剧人才。他主张用四五年工夫办一个“俳優养成所”，募集十三四岁的学童，除授以戏剧知识和基本技艺之外，还让他具备应有的文艺常识以及了解世界之变迁。因为他深信四五年后的中国剧场“决非腐败之俳優所得而左右”。

予倩否定中国有戏剧和有戏剧文学，当然是近于偏激，而他的戏剧改革主张就在今天也还是正确的。他在南通三年办伶工学校，办更俗剧场，应该是这种改革主张的初步实践。在当时那样的社会，他的主张会碰到困难是必然的，但他认清了中国戏剧已经到了必须改革的阶段。所以当他

回到上海遇到许多能够和他一道战斗的朋友，那种高兴是可以想象的。

予倩从南通回沪后，一度到杭州和南京搭过临时班。从南京回来就由汪仲贤（优游）的介绍，认识了应云卫等戏剧协社的一班朋友，后来他就参加了这个团体。一九二一年我由东京回来，在中华书局工作，住在民厚北里，由梁绍文兄的介绍，予倩和我也认识了。恰好此时洪深兄由美归国，在笑舞台演出他形式上受奥尼尔的影响但主题是攻击中国军阀混战的《赵阎王》，予倩去看了戏，在后台认识了洪深，不久便介绍了他加入戏剧协社，洪深替他们导演了王尔德的《少奶奶的扇子》，很轰动，这之后“上海才有正式男女合演的话剧”。

我和予倩一相识就成了好朋友，一九二三年秋到一九二四年秋整整一年间，予倩重进了新舞台。汪优游也在这里，他在新舞台演出肖伯纳的《华伦夫人的职业》遭到很大失败但也表现了他的很高勇气。我还看过这位早期戏剧战士的一些小型的表演。在新舞台我也看过予倩的戏，他们好象是在演《徽钦二帝》，予倩和赵君玉各扮一个妃子，予倩曾穿着戏装领我到后台的各部，甚至地下室（新舞台是有转台的）参观。新舞台在南市九亩地，一九二四年冬天受齐（燮元）卢（永祥）战争的影响，剧团亏损到无法维持，予倩只好冒着黄浦江的夜寒登上一只小轮船到大连去。这晚我曾去送行，在舱口对着江上閃閃爍爍的水光谈起许多事，他虽则游兴正浓，豪情犹昔，但这时已在岁暮，他母亲和

韵嫂都有病，而他不能不远去东北搭班，想到艺人的行路难，我免不了了一抹悠凉之感。

随着交往的频繁，我们跟予倩谈得较深。读予倩的自传有这样一段话：

北伐时期，有些朋友在争论共产主义与无政府主义的得失。我渐渐知道所谓“阶级意识”。第一次为我阐明阶级斗争的是田汉。在此以前我曾根据唯心的心理学说分析人物。自从接触了阶级斗争的学说，我的眼睛似乎亮了很多，我也学着用阶级的观点分析社会。

我不记得我是什么时候和予倩谈及阶级斗争的问题的。但决不是在北伐时期，可能是三十年代初期我受了党的教育以后。在北伐时期我虽也有些朦胧的社会思想，但基本上还是很糊涂的，甚至对当时的大是大非，如宁汉分裂问题也没有闹清楚。因为南国社拍《到民间去》电影遇到困难，一旦得到陈铭枢的邀约，就和一些朋友到南京去了，看不清蒋介石政权的反动本质，做上了他的政治部的艺术顾问，终于把予倩也拉到南京搞国民剧场！

予倩在《自我演戏以来》中对南京国民剧场时代的一段注解很足以代表我们大部分人那时的想法：

当北伐军节节胜利直达武汉，赶走吴佩孚收回英租界，我和大家一样，异常兴奋，感觉国事向好的方面有了新的转变。当时我对宁汉分裂究竟是怎么回事并不清楚。由于阶级意识模糊，不能从政治方面考虑问题，以为只是派系之争。当时南京是怎样一个局面，我没有详细了解……。

……例如我想成立一个演剧宣传队，说是宣传革命，究竟宣传什么革命，为谁作宣传，并没有明确的纲领。……

所幸南京那个局面由于孙传芳威胁着要过江，蒋介石下野，很快就结束了。予倩辛苦经营了一个月的国民剧场只演了三天戏，挨了一个炸弹，死了三个人就给解散了，在南京演出的戏也还没有一个为反动政权宣传的戏。同时我们都受了一次深刻的反面教育，正如予倩说的：“有一个好处，就是我看出了蒋介石一伙和其他的军阀没有两样！”

我们在创作上也还有些微小的收获。我回上海就写了一个独幕剧叫《江村小景》，写龙潭附近江边一民家，参加孙传芳队伍的大儿子回来，因把自己妹妹当花姑娘调戏而与他兄弟相杀的故事。予倩为国民剧场突击了一个京剧《荆轲》。写荆轲刺秦王，为天下除暴，虽说这秦王应该是隐射当时的北洋军阀，但也可以指蒋介石这个暴君，这也可能是开演第三天何以就挨炸弹的缘故。

三

同予倩在艺术上合作较多的是在一九二七年冬他参加南国社以后。当我们办的艺术大学需要一些经济支持扩大社会影响的时候，我们举办了一个“鱼龙会”，就在学校大厅里搭起舞台，举行为期一周的话剧和戏曲的演出。为了支持我们的事业，予倩和周信芳、高百岁、周五宝和唐槐秋、唐叔明诸位合演了一出《潘金莲》。这据予倩说是他自编自演的最后一个戏。也是和信芳、百岁同台合演的最后一个戏。其中演何九叔的是唐槐秋，演郢哥的是唐叔明，可以

说是京剧演员和话剧演员合作得很好的一个戏。由于把潘金莲作为封建势力下被牺牲者加以同情，又有很好的做唱，影响很大，学的人很多，但这个戏在今天看，是有思想错误的，潘金莲原是值得同情的，但她与恶霸西门庆勾搭，毒死武大就很不好了。予倩曾说他和陆镜若都沾染过当时在日本流行的唯美主义思想。这个戏在潘金莲的唱念中就有一些无原则地崇拜力与美的词句，象最后愿死在自己心爱的人刀下的那些地方更表现了被虐待狂的倾向。在南京写的《荆轲》原作中，那位燕太子丹派去伺候荆轲的玉姬也是愿意趁年轻貌美时死在英雄之手的，而荆轲就当真杀了她，那就不止写被虐待狂也写虐待狂了。予倩在自传中曾诉说他一个时候“艺术思想极为混乱，一方面要求进步，喊着艺术是武器，另一方面艺术至上的思想还在纠缠不清”。可知年轻时所受的思想影响，不下很大努力，是很难摆脱的。

如同予倩支持我们刚开办的艺术大学一样，一九二九年春南国剧社也应予倩的邀约到广州演出，替广东戏剧研究所“打开张锣鼓”。那次予倩自己也演出了《人面桃花》和昆剧《贞娥刺虎》。好象还是洪深先生扮的一只虎。认真说《刺虎》攻击李自成的农民革命，是不宜演的，因其艺术上有可取之处，予倩还是演了。话剧除《车夫之家》外也演了谷崎润一郎的《空与色》，那时我们显然还有唯美主义的残余。尽管如此，予倩他主要是一位爱国者，是一位民主革命家，是一位进步戏剧运动的积极分子。我感动地读了董锡玖同志记录的予倩在逝世前不久谈的一段话，那是对

于他自己的正确评价：

我是一个什么人呢？我是一个戏剧运动的积极分子。尽管犯过错误，走过弯路，但我是彻头彻尾的积极分子。我自己肯定我一直为此奋斗了一生。我当过演员，当过导演，写过剧本。搞过研究工作，搞过话剧、歌剧、地方戏，这一切都是为了运动。有错误那是水平所限，但我一生为戏剧运动没有退缩过。过去曾和田汉、洪深同志合作，但有时也不合作。这是在运动中常有的事。在那个环境中就是闯，乱闯，在总的方向上我没有妥协过。在广东一段，从我的作品可以看出来，那时我不是马克思主义者，但是向往民主。在广西我所排的戏完全为了抗战，我自己写的戏，也是为了抗战。

实际上也不止在广西、广东如此，他解放前的大部分作品都是直接间接地与民主、抗战有关的主题。予倩也说过，他从编《潘金莲》起，创作思想有所转变，写出了一些暴露国民党反动统治的短剧（见予倩《我自排自演的京戏》）。如一九二九年写的《屏风后》、《买卖》、《车夫之家》，一九三一年的《小英姑娘》、《李团长之死》，一九三二年的《同住三家人》、《不要忘了》以及一九三七年的《青纱帐里》，一九三九年的《我无损失》、《越打越肥》等。从《屏风后》到《同住三家人》都是予倩在广东戏剧研究所时代写的。据说《屏风后》里写的那位满嘴仁义道德的老绅士确有其人，当时广州也确有所谓“道德维持会”一类的组织。《买卖》里则刻划那些向外国买军火、扣佣金、做尽一切丑事的党国要人们。一九二九年予倩到广州看到许多阔人盖洋楼、逼着穷人搬家，使他写了《车夫之家》。陈铭枢、李济下台后，一九三二年换上陈济棠当省主席，汪精卫

也到了广州，他们号召反蒋抗日，却让警察开枪屠杀检查日货的群众，又同奸商勾结，巧立“中央纸”、“原新”、“拣新”、“旧毫”等名目，随时贬低兑价剥削人民，使薪水阶层和升斗小民无法生活，这使他后来写了《同住三家人》。予倩的这一现实主义的创作态度也保证了他政治上的进步。那时汪精卫写了很客气的信约他谈话，汪以反蒋抗日为名拉他反共卖国。予倩用鄙弃的沉默回答了他。一九三一年十月他断然离开广州，经香港回沪。这时艺术剧社、南国社已先后被国民党反动派解散了，我们虽转入地下，但很高兴地欢迎他回到我们中间来。不久我们同在炮火中迎接“一·二八”淞沪抗战！

在广州写《李团长之死》的时候，予倩承认他当时对马占山之流还存在一定的幻想，但在“一·二八”事变中，他看透了蒋介石热心反共无心抗日的真面目，以及豪绅地主的堕落，一部分知识分子的软弱，使他深刻认识到只有在党的领导下的工人农民才能救中国。为此，他写十九景的《不要忘了》，发挥了他的这种思想，正因为有了这种思想，当一九三三年十月他从欧洲回来参加福建“人民政府”的时候，他才不同意李任潮、陈铭枢的做法，建议既要积极反蒋抗日，就该把十九路军全部加入中共，走中间路线必无是处。他的这一建议当然没有被采纳，而福建“人民政府”和十九路军的结果是大家都知道的。

四

“八·一三”抗战爆发，我和翰笙先后突破南京的软禁，回到了上海，参加了上海文化界救亡协会的活动，恰好郭老回国了。夏衍同志也在上海，我们常常同去战地慰问抗战部队。这时予倩和信芳同志等也在上海，我们在卡尔登戏院召集戏剧界同志，组成了上海戏剧界救亡协会，并分京剧和话剧两部分。后来上海局面紧张起来了，我们组织了十几个上海戏剧界救亡宣传队，分路出发内地进行抗战宣传。信芳和予倩也分别组织了剧团在孤岛坚持救亡活动。

予倩组织的叫中华京剧团。第一个戏演的是《梁红玉》。当上海南市沦陷，我辞了予倩和同志们、朋友们由金家码头上船到内地去的时候，正是《梁红玉》演出的首夜。我多么想看看这个戏啊！但是我不能。只是后来我们的平剧抗敌宣传队在湘桂一带却演出这个戏很多次。这是一个在抗战期间很有教育意义的戏。

其后中华京剧团又演出了从《打渔杀家》改编的《渔父恨》，以及歌颂秦淮河歌女、乐工们的民族气节、讽刺知识分子的软弱动摇甚至两面三刀卖国求荣、攻击勇于内战暗中勾结敌人的反动派的《桃花扇》。这些刺入敌人心脏的文艺尖刀不能不招致敌寇的注意和汉奸的迫害，结果，予倩只好离开战斗着的孤岛，辗转来到他旧游的桂林。