

欧阳予倩戏剧论文集

OUYANGYUQIAN XIJU LUNWENJI



上海文艺出版社

欧阳予倩戏剧论文集



上海文艺出版社

责任编辑：孟 涛

封面设计：乐秀镐

题 字：谢翼卿

欧阳予倩戏剧论文集

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 15.25 插页 5 精 8 字数 354,000

1984年1月第1版 1984年1月第1次印刷

印数：1—5,500册(内精装1,300册)

书号：8018·3446 定价：平装 2.00元 精装 3.20元

目 录

序.....张 庚 (1)

中国戏曲研究资料初辑序言..... (4)

话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统..... (25)

——为苏联科学院艺术史艺术理论研究所作

改革桂戏的步骤..... (54)

陕西易俗社之今昔..... (58)

谈粤剧..... (62)

京戏一知谈..... (105)

谈幕表戏..... (134)

回忆春柳..... (142)

谈文明戏..... (175)

《桃花扇》序言..... (232)

《桃花扇》排演札记..... (239)

演员必须念好台词..... (258)

台词课教学大纲的说明..... (285)

——在中央戏剧学院台词课教学座谈会上的讲话

加强台词形体训练 提高表演艺术水平..... (297)

话剧向传统学习的问题..... (303)

——在中央戏剧学院讲课的记录

有关戏剧表演导演艺术的两个问题·····	(358)
关于继承传统和研究斯氏体系·····	(373)
我怎样学会了演京戏·····	(382)
我自排自演的京戏·····	(408)
真正的演员——美的创造者·····	(422)
——为纪念梅兰芳舞台生活五十年作	
看了《金玉奴》的一点感想·····	(428)
高歌健舞情何限·····	(432)
——看川剧《打神告庙》	
一个成功的好戏《关汉卿》·····	(436)
——看彩排的印象记	
戏曲艺术的斗士盖叫天·····	(443)
谈昆剧《十五贯》和《长生殿》的演出·····	(447)
《红霞》开了昆曲的新生面·····	(452)
百花齐放中的桂戏·····	(457)
欧阳予倩年表·····	欧阳敬如 董锡玖 (463)
后 记·····	欧阳敬如 (485)

序

张 庚

欧阳老故去二十年了，他的遗作还一直没有结集出版。最近欧阳敬如同志来看我，告诉我，她爸爸的戏剧论文集准备在上海出版了，要我写一篇序。我听到这个消息真是“一则以喜，一则以惧”，喜的是欧阳老的戏剧论文集终于要出版了，惧的是要我来写序我感到为难。欧阳老在我国近代戏剧史上是一位大人物：是我国话剧开天辟地的功臣之一；又是近代京剧的名演员，本世纪初，曾在上海舞台上享有盛名，一时与梅兰芳齐名，有南欧北梅之称；他还写过很多剧本，导演过很多话剧、京剧，编导过电影；又从事多年的戏剧教育工作；写过不少论文；还从事中国舞蹈史的研究，写出《唐代舞蹈》的专著，并带出一班研究中国舞蹈史的青年——他一生艺术和学术活动如此之丰富，涉及的面如此之广，要我来给他的论文写序，我感到不相称。

但我对于我们的前辈是充满着敬仰之心的。我们这一辈人可以说是在前辈们直接间接的培养下成长起来的。欧阳老的著作，我可以说是在二十来岁的时候就读过，他的《自我演戏以来》是一部富于文学性的回忆录，是一部形象的近代早期剧运史，我们很多戏剧工作者是读了这本书才对辛亥革命前后的戏剧运动有了一个较深的印象的。欧阳老在他这本书中，不只写出了当

时剧运的事实,而且还写出了当时人物的风貌,社会的背景。欧阳老在广东编的《戏剧月刊》也是我们每期必读的书。我们走上戏剧这条路,欧阳老也是引导者之一。象欧阳老这样的戏剧运动的前驱者,他们的从事戏剧活动,其目的往往并不局限于戏剧艺术本身,而是怀着救国救民、启迪民智的目的。因此,他们在从事戏剧运动的同时,实际上也在从事政治活动。他们这种眼光远大的精神,对我们这些下一辈人也是有深刻的言传身教作用的;中国近代戏剧运动的革命性和战斗性风格是由他们传下来的。他们从事戏剧运动可以说是一生过着颠沛流离的日子,这一方面固然和中国近代历史大故迭起,人民生活不安有关,但也和我们前辈这种锲而不舍的戏剧为人民的目的有关。他们的这种生活方式也传给了我们这一辈,使我们也学着他们这种苦干精神兴致百倍地干下去而不知疲倦。欧阳老和他这一辈人给我们树立的活生生榜样到今天还是不朽的,在四化建设中还是值得认真学习的高尚品德。

欧阳老的修养是我们所难及的。他有丰富的舞台实践经验,同时又具备广博的学术知识。当他总结表演艺术的经验时,总是既实际易懂,又深得要领,这又是一般的演员甚至导演所不容易办到的;由此推而广之,欧阳老在晚年不仅仅总结表演的经验,还总结戏剧史的经验,写出了粤剧等地方戏的历史;更进一步推广,把我国表演艺术的历史从戏剧扩展到舞蹈,使得我国书籍文献所罕见的这一部分文化史到今天能逐渐公之于世,欧阳老的开创之功是不可没的;欧阳老的严谨的治学学风尤其是值得我们学习的。

最后,我还想特别提一下欧阳老刻苦学习的精神。他学京戏时年龄已经稍大,苦于没有幼功,但他并不气馁,照样锻炼,在演戏时,唱、做、念、打上都能应付自如,而且还有许多创造。在

学习、做学问、办事上他都贯穿着这种精神。他常说：“我并不聪敏，我的办法是笨办法，一点一滴地去学，去做。”生理的天赋也许各人并不一样，但一个人只凭一点天赋而不去努力学习，就会一事无成；相反地，尽管天赋差一些，但能刻苦学习，一个人总能在某方面有所成功的。

古人说，文如其人。读欧阳老的文章，他的精神面貌就跃然纸上。欧阳老的文字只是他毕生成就的一个方面，但我们从中是能够学到很多东西的。

一九八一年七月二十一日

中国戏曲研究资料初辑序言

一九五二年第一届全国戏曲观摩演出大会设有剧目、音乐、表演和调查研究等四个组。其中音乐、剧目、表演三个组的工作随着大会闭幕就结束了。只有调查研究组拖了一年多还在继续着，在中国文学艺术工作者第二次代表大会后改组为戏曲艺术研究组，由中国戏剧家协会领导。调查研究组最初邀集了一些对戏曲史有研究的同志，原来只想就会演的机会分头向各剧种的艺人作些访问，简单介绍一下各剧种的源流，想不到这样一来，发现一连串的问题，在短时期内无法弄清，这就只好慢慢儿来，转眼就过了一年多。

以前研究戏曲史的几乎都只注重文字资料，很少注意演出，所以就不够全面。他们多半是关起门来翻书本，很少联系着各剧种的表演和音乐来进行研究；尤其难于结合演出，结合观众，获得比较准确的结论。以前我们只能就自己所熟悉的剧种来摸索，不可能同时看到许多不同的剧种拿来互相比较；以前研究戏曲史都是由于个人兴趣单独进行，很少机会和朋友讨论，于是各是其是、各非其非，从来就不可能大家聚处一堂展开讨论，也很少能虚心向艺人们请教。由于以上的原因，中国戏曲史的研究就停滞在抚摸古玩阶段不能前进，浩瀚无涯的材料没有得到很好的、比较科学的整理。

经过第一届全国戏曲观摩演出大会的会演，我们同时看到

了二十几个剧种的演出，尽管有些剧种只演了两三出戏，并未能得窥全貌，但是这就已经使我们打开了眼界。我们分别和各处来的艺人们谈话，提出了些问题向他们请教。我们全组的同志也开过好几次讨论会，大家都觉得有新的发现。对于过去的研究工作，认为有必要趁此机会更加深入、更全面地展开，更多的互相交换意见，把从来还没大弄清楚的一些问题进一步加以探讨。这样一来，想用几篇简短的介绍文字来提早结束这个组的工作便成为不可能了。我们不得不适当地扩大研究的范围，放宽文字的篇幅，延长一些时间。

大家都很忙，在一年半当中利用业余时间，写成了关于各剧种研究的文字，共计七篇，正在写作不久就可以脱稿的还有五、六篇，现在把京戏、汉戏、湘戏、粤剧、楚剧、闽剧、滇剧七篇，作为中国戏曲艺术研究资料初辑。把各剧种的源流、变迁、现状和将来的展望，作概略的介绍，为从事戏曲工作的同志们提供一点研究资料，作为进一步研究的参考。

这里所发表的文章，我们都彼此传观过，并互相提过意见，其中有些还送给有关剧种的艺人和领导同志，请他们给予指正，但是这并不等于说我们已经能作出正确的结论，或是说我们的见解是完全一致的——我们所发表的文章，体例并不求其相同，见解也不强求一致。在尊重遗产和探讨真理的共同基础上，保证学术研究的充分自由，有不同的意见不妨展开辩论，以期逐步接近真理。

中国戏曲是一批很大的遗产，它的历史相当长，散布的区域很广，种类甚多，要把它集中整理，颇不容易。首先必须要占有充分的资料——过去的，可以根据各种文字的记载（剧本、乐谱、笔记、诗歌、小说以及史乘和官书等），还有就是传说和老艺人的口述；目前的，各剧种的演出形式，包括唱工、做工、说白、武工以

及表演的风格 and 特点；此外还要就个别的戏和个别的演员加以研究，因为一个优秀的演员在创作上的成就，是推动戏剧向前发展的重要动力之一。

有了资料就必须做一番去粗存精、去伪存真的鉴别和整理的工作。根据各剧种发展的路线、相互的关系，每一剧种的内容和形式，以及它对社会的影响，给予正确的评价，以供戏曲工作者的参考。这是应当达到的目的，也是我们努力的目标。但象我们现在这样一本书，的确离这个目标还远得很，这不过是一个开始，但不能否认是一个好的有价值的开始。将来关于每一个剧种都要分别加以详细评介，著为专书，这就要有相当的人力和时间，深入各地区进行广泛的、精密的调查，研究，搜集和整理。我们要设法把这个研究工作继续向前推进。

中国的戏曲是在歌舞发展到相当高度的基础上形成的。宋朝的杂剧和南戏已经具有一定的规模，到金元杂剧形式便更完备了。由宋到明南戏和北杂剧互为消长。明朝的传奇是从南戏发展的，但它也不能不受北杂剧的影响。昆腔戏集南北曲之大成，无论在剧本的编写、歌唱和表演方法比较以前都有进步；尤其在曲调方面比以前丰富得多。

如果追溯中国戏曲的原始形式，我们不能不想到踏摇娘。它是用一种简单的腔调表现一个简单的故事。从这样的原始形式发展到元杂剧那样完整的形式不是一直线的，其中是经过很长一个时期错综复杂的变化了的。及至有了元杂剧那样完整的戏曲形式作为基础，新剧种的形成（如弋腔戏、昆腔戏）便较为容易，所费的时间也就短得多。

此外有些民间的野生戏曲，最初也只有一种或两种曲调表演简单的生活片段，逐渐发展成为大型戏曲。但是中国戏曲从宋、元以来有一贯的传统，无论那一个地方剧种都脱离不了这个

传统。

各剧种的形成和它的源流、变迁，这是一个很复杂的问题，但是也有它们共同的发展的规律。几乎每个剧种都是这样：先有一种曲调，然后又接受了另外一种或一种以上的曲调，这些曲调互相影响，就发生变化，又因各地方言的影响，使同样的曲调形成不同的风格和韵味，无论哪一种地方戏最初都只是表演简单的故事，和片断的生活，然后逐渐发达，便扩大了表演的范围，并增加了艺术的深度；后起的剧种便在传统的基础上发展、形成。每一个剧种都是由简单到复杂，由不完整到完整；发展到了一定的时期便可在原有的基础上产生新的东西。后者必胜过前者，新的必胜过旧的。

民间小戏的发展是不平衡的：有的慢，有的快，有的成了大型的戏，有的就一直停留在原始形式的阶段上。这当然由于经济、政治和社会的原因，但它们发展的规律却是相同的。

元杂剧包含着各种不同的曲调成分，例如大曲、诸宫调等，它的表演形式尚存有唐、宋乐舞的遗制；在叙述故事的方法方面还受了说唱文学——说书、弹词的影响。明朝的传奇基本是南曲，后来逐渐渗进了北曲。象昆曲综合了南曲、北曲和弋阳诸腔，它的形式和结构较之元杂剧有很大的发展。即以京戏而论，包括有各种不同的腔调。就是它的主要腔调二黄和西皮，也不是在一个地方产生的——这两种腔调的凑合，是经过相当长时间的。还有就是一切腔调的变迁都是经过长时间逐渐演变的：有的是在演唱中不知不觉相互影响自然变化；有的便是由于艺人们有意识的创造。这些，既无比较详细的记载，就是根据传说去追寻也有一定的限度，而且有些记载和传说并不一定可靠。即如曲调的名称，有些就很难捉摸，尤其是音乐方面，单凭记载颇难窥见真相，我们只能就现存的各种曲调，互相比照着看，来

和过去的许多记载相印证,而得出比较可靠的论证。

研究各剧种的源流与变迁,有必要研究其所上演的主要剧目。这是很繁重的工作。现存的元杂剧、明清传奇和弋腔的剧本绝大多数知道作者姓名,乱弹的剧本便很少知道作者的姓名。中国戏曲有许多杰出的剧本创作,所塑造的人物典型形象真实生动,可与世界著名剧作媲美,可是我们并还没有一一充分发掘出来,从作品的人民性,从艺术价值、演出效果、社会影响各方面给以公平的评价。各剧种所演的戏,有许多剧本完全相同,有的同样的剧本经过长期上演便有所改动——有的改动得少,有的改动得多;有的只是词句有所增删,有的连故事以及人物处理都有更变,而各地方剧种也各有其独自创作的剧目。各剧种所上演的戏当然各有特点,互见短长。我们也曾经注意到各剧种的剧目问题,很想有重点地作些研究。但是稍一接触便感觉涉及的方面很多,必须分别作专题研究。这样一来所费的时间必定更多,所占的篇幅必定更大。因此在初辑中无法进行,只好另作计划。但这是整理遗产最重要的工作之一,决不能让那样极其丰富多彩的宝藏自然散乱。

中国各地方戏曲的区别,主要是在声腔方面,至于演出的形式并没有什么根本不同之点。就大型戏曲的声腔而言,弋阳腔、昆山腔、梆子腔和皮黄可以称为有代表性的四大声腔。它们都曾在戏曲艺术上起过很大的作用,奠定了中国戏曲的基础。当然,这并不是说这四种声腔之外没有别的声腔;不是说除了属于这四大声腔的剧种之外,没有其他种类的戏曲;也不是说一个剧种除它的主要声腔外,没有附属的声腔。事实上从明朝中叶一直到抗日战争结束以前,中国大型戏曲的主要声腔出不了这四种声腔的范围。就是新兴的剧种也不可避免地或多或少受着属于四大声腔的大型剧种的影响。抗战胜利以后越剧很快地壮大

起来;沪剧也一步步成长。解放以后,越剧、沪剧都飞速发展到更为完整。楚剧、评剧、淮扬戏都成了大型戏曲。曲艺剧也逐渐形成了——这个孩子虽诞生未久却已显出将有远大的前程。还有各种民间小戏也都从被轻视的地位得到解放,站了起来,以它们朴素的民间形式为人民服务。此外还有新歌剧的兴起,反映着新时代新的英雄人物、新的生活。我们将承先启后,在原有的基础上进行新的创造。为着便于理出头绪,先就四个声腔系统来概略谈一谈,或者不为无益。

一、弋阳腔

弋阳腔源出江西,它传布的地域很广,所有的大型的戏曲(对民间小戏而言)可以说没有不受弋阳腔影响,没有不包含弋阳腔成分的。现存的高腔也就是弋阳腔系统。另外,弋阳腔和安徽的各种曲调相结合,便又起了各种不同的变化,从吹腔、四平、青阳、拨子等曲调还看得出一些衍变的痕迹。弋阳腔跟安徽的曲调相结合,便由独唱帮腔进而为笛子伴奏,后来用笛子伴奏的腔调如四平、拨子之类,又都改用胡琴伴奏。这样的变迁,使弋阳腔原来的面貌逐渐模糊,可是它因此而传播更广。它和陕西、山西的梆子腔也结了姻缘,关于这方面的考证说起来话长,将来慢慢再谈。至于昆腔,尽管它曾和弋阳腔对立争霸,可是它还是接受了弋阳腔的成分;乱弹方面那就更不用说了。

弋阳腔的曲调主要是一个人唱,许多人帮腔,这种歌唱的形式来源很古,人们在劳动的时候,所唱的“号子”就是由一个人唱,许多人和。还有就是歌词已经完了,情意没有完,便以和歌相续。古人所谓“一唱三叹”,现在四川高腔的帮腔,也有叫“叹”的,可见“叹”也就是一种帮腔。从弋阳腔的那种健康、朴素的唱法看,在悠长的历史过程中,永远保持着浓厚的民间色彩。尽管弋腔戏的原始形式已不可考,就说它是由民间小唱表演简单的

生活片断恋爱故事,发展成为较大规模的戏,也不能说是全凭主观的推测吧。弋阳腔产生在民间,它与民间的生活结合得相当紧,及至它发展成较大规模的戏,也就要求演出比较完整的故事,甚至历史故事。它逐渐由一个地方扩展开去,随着官吏或军队的调动,商业的交往,以及为了剧团的生活从事流动演出,便一步一步普及到更远的地方(这是和其他剧种的发展情形相类似的)。它的表演地区扩大,观众增多,就不可能不提高对演出节目的要求;可是它不可能一下子编出许多剧本,势必把杂剧和传奇搬过来应用。它承受了南北曲的衣钵,把歌词连曲牌一同搬过来,表演方法当然也没有例外,它也演《北西厢》,也演“荆”、“刘”、“拜”、“杀”(《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》)等许多戏。这样就使弋阳腔发展成了一个大型的剧种。它尽管用南北曲的音乐丰富了自己,却始终保持着弋阳腔的特点。它把南北曲的曲子改变成弋阳腔,同样的一个曲牌而唱法两样,就是所谓“改调歌之”。这是弋阳腔艺人大胆的创造。还有一种更大胆的创造,那就是滚唱和滚白。因为南北曲的曲词有许多过于文雅,不容易为广大群众所理解,弋腔艺人便把原有的整段曲词切开,在当中加上一些通俗的词句,用比较简单的唱腔——类似朗诵的、接近口语的唱腔唱出来,其作用一方面是解释剧情,另一方面就是对角色的内心生活作更细致而更生动的描写。这一创造是合乎群众的要求的。这就使弋阳腔更进一步得到广大群众的支持,扩大了它传播的区域,延长了它的寿命。

弋阳腔最大的缺点就是它只用锣鼓等噪音乐器伴奏,不用丝管等乐音乐器;它的腔调高亢、刚劲、朴素有余,温柔、宛转、细腻之处不足;所以昆山曲的水磨腔一出,它便只好让位。清朝初年北京是弋阳腔的天下,后来让位于昆腔,再让位于山陕梆子和二黄、西皮,便一败难以复振。在安徽弋阳腔和当地的一些腔调

结合成为青阳、四平、石牌诸腔，以及统称为梆子腔和吹腔等的腔调，这些腔调最初都是用笛子伴奏，后来有一部分改为胡琴伴奏，腔调的性质也就逐渐改变而成为一种新的东西。它的变迁过程是很复杂的，现在很难加以考证，大体知道它变迁之迹也就行了。

弋腔戏虽然衰败，但比起昆腔戏来究竟还有群众基础。现在以比较完整的形式存在着的有：湖南高腔、四川高腔、绍兴高调等，它们还拥有一部分观众。在婺剧、闽剧、柳子戏和潮州戏当中也还存在着高腔戏；象河北、广西等处虽然还有高腔，已经很少机会能演出了。至于各剧种所受弋腔的影响和弋腔在各剧种当中变相的存在，那是另外一个问题。

弋腔原来的形式有的用帮腔，有的就没有帮腔。现存的弋腔戏有的加上了丝管的伴奏，有的帮腔部分改用弦管（如淮剧、闽剧中的某些戏），湖南高腔、四川高腔也尝试过用弦管代替帮腔。这两个剧种是否能永远维持帮腔的形式，是否有必要永远维持帮腔的形式，或者部分的维持，部分的改用弦管代替，还是一个待研究的问题；但事实上已经逐渐在趋于改变，也不可能不有所改变。

二、昆曲

南宋工商业本已向上发展，由于遭受战争的摧残而下降。朱元璋推翻了元朝的统治，国家得到一个比较安定的时期。明朝工商业的进步超过过去任何一个朝代。丝棉纺织、印刷、炼铁、玻璃、漆器、瓷器等等的技术都比元朝有很大的进步。

江南鱼米之乡本极富庶。苏州是江苏的省会，为一省的政治中心，也是一个手工业、商业相当发达的都市，有不少有钱的人家住在那里过着富裕的生活。苏州气候温和，风景美丽，交通方便；又有许多古迹，也颇富于诗意。那里的人爱好文学，喜欢

音乐。吴歙(吴歌)自古有名。昆曲和海盐、余姚诸腔并称,但最初不过清唱,没有形成戏。

元、明之交有些士大夫家里的戏班散了,歌僮和曲师流寓苏州的大约不少。魏良辅也是从别处到苏州的。

有了以上的许多条件,大大的增加了昆山曲发展的速度。昆山曲综合了南曲、北曲以及海盐、余姚、弋阳诸腔,还有一些当地的曲调和时调(当时各地流行的小调),加工提炼,创造了集曲和一些新的曲子;在一个时期集各种腔调之大成,成为风靡一时的腔调不是偶然的。魏良辅是一个杰出的作曲者,他异常好学,能博采众长,融会贯通之后,自出机杼,发挥创造,他唱的所谓水磨腔,是经过十年以上的艰苦锻炼,精心结撰而成。昆曲的腔调并不单纯追求旋律之美,它和文学语言结合得相当好,尤其在声韵方面非常讲究,这是一个长处;还有它的腔调颇能合乎剧中人物的身分;伴奏方面,昆曲也用锣鼓来表节奏,并以制造气氛,可是唱腔的伴奏比南北曲和弋腔丰富得多。原来北杂剧用弦索只是弹的乐器,南戏可能用的是笛子,弋腔只是干唱,昆曲主要用横笛(管乐器),配合着琵琶三弦(弦乐器)和一支笙(簧乐器),此外有些牌子用唢呐伴奏,这样便显得在声乐和器乐方面丰富而多采,超过了其他各种腔调,这也就是昆曲普遍受到欢迎的重要条件之一。此外昆腔戏的表演细腻周到,它的身段动作舞蹈性很强。我们的古典舞绝大部分已经佚失,片断保存着的在昆腔戏里却还不少,这也是昆腔戏的一个特点。由于以上所举的优点,就压倒了当时其他剧种,百余年中就没有别的戏可以与之抗衡。

昆腔戏产生于都市,流行于士大夫间,特别受到中上层阶级的喜爱,认为是和平中正,深得风人之旨。元杂剧的作者多对当时异族的野蛮统治怀着愤懑,对当时人民的遭遇抱着深切的同情;所写的戏,激昂慷慨、苍凉沉郁的较多。昆腔戏产生于生活