



鲁 迅

对梅兰芳的歧见

○何立波

对于京剧，鲁迅小时候就不怎么喜欢，鲁迅对于京戏的评价，不会比地方剧种更高些。有一回，鲁迅看了湖南水灾捐募的义务戏，在台上唱的是龚云甫的老旦，还有谭鑫培的老生，他看了都摇头。散文体小说《社戏》中，鲁迅说他自1902年至1922年20年中，总共看过两回京剧，而给他留下的印象无非是“咚咚口皇口皇之灾”，戏台下是太“不适于生存”了。

鲁迅不喜欢京剧，不是他个人的行为，而是“五四”时期出现的对传统戏曲“全数扫除，尽情推翻”的社会思潮的一种延续，是“五四”新文化运动倡导者对中国传统戏曲思想认识上的局限。新文化运动的倡导者高举的是“反对旧道德提倡新道德，反对旧文学提倡新文学”的旗帜，他们在向封建堡垒发动猛烈进攻的同时，也对传统戏曲予以全盘的否定。胡适、刘半农、傅斯年、钱玄同等，一方面提倡戏剧表现人生，反映现实生活；另一方面批判京剧，甚至不承认京剧是戏，认为它只是“玩把戏”的“百纳体”，“毫无美学价值”。1917年3月1日，新文化运动先驱者之一的钱玄同在《新青年》第3卷第1号发表《寄陈独秀》，支持陈独秀的文学革命论，并严厉剖析戏曲的弊病，首次从根本上对戏曲发难。著名历史学家傅斯年在《新青年》中发文《予之戏剧改良观》中称，中国戏曲是“各种把戏的集合品”，“就技术而论，中国旧戏，实在毫无美学之价值”。

鲁迅也持这一派观点。据郁达夫回忆：“在上海，我有一次谈到了茅盾、田汉诸君想改良京剧，他（鲁迅）根本就不赞成，并很幽默地说，以京剧来救国，那就是‘我们救国啊啊啊’了，这行吗？”再如对于人们公认的京剧表演中的象征艺术，鲁迅就很不以为然。他说：“脸谱和手势，是代数，何尝是象征。他除了白鼻梁表丑角，花脸表强人，执鞭表骑马，推手表开门之外，哪里还有什么说不出，做不出的意义？”

当时梅兰芳的名气很大，在国际上也有很大影

响。1927年，北京《顺天时报》举办评选“首届京剧旦角最佳演员”活动，梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生当选，被誉为京剧“四大名旦”。那个阶段也是中国京剧的黄金时代，在京津沪等地的茶园戏馆里，逐渐出现捧角儿的风气。捧角儿者遍及各阶层，上至总统要员，下至平民百姓，有官捧、民捧、还有捧角集团。当时声势最大的，要数专捧梅兰芳的“梅党”。

对于梅兰芳，鲁迅不可能不知道。而他们之间唯一的一次直接面对面，是在1933年2月欢迎萧伯纳的宴会上。英国著名的文学家、诺贝尔文学奖获得者，77岁高龄的萧伯纳访问上海，这在当时是上海甚至整个中国文化界的大事。萧伯纳提出一定要见梅兰芳，还有马相伯（复旦大学的创始人、著名教育家），马相伯给萧伯纳开出了一些上海的和平战士和文人的名单，其中就有鲁迅。梅兰芳和鲁迅都去了，两个人一生见面就这么一次。鲁迅在事后写的《看萧和“看萧的人们”记》中还写到：“也还有一点梅兰芳博士和别的名人的问答，但在这里，略之。”这是告诉人们梅兰芳当时到场，和他鲁迅在一起。至于梅兰芳与别的名人的谈话，因是本文题目之外的内容，故“略之”。当时的一些报刊在报道萧伯纳在上海的活动时，把鲁迅和梅兰芳“并为一谈”，鲁迅并没有表示出什么不满的情绪。

这次会见之后，著名作家、文学评论家台静农因北京盛传梅兰芳与萧伯纳的谈话，便写信询问鲁迅。鲁迅回信说：“他（指萧伯纳）与梅兰芳问答时，我是看见的，问尖而答愚，似乎不足艳称，不过中国多梅毒，



梅兰芳剧照

其称之为“梅毒”也亦无足怪。”从这特定的语言环境看,鲁迅认为梅兰芳的答话“愚”,连对台静农也无一传之必要,用“中国多梅毒”来解释无聊之徒的大加称道。从这里可以看出,鲁迅对梅兰芳的印象似乎并不佳,因此用了“愚”字。鲁迅这里所说的“梅毒”,显然不是指梅兰芳,但很容易被人误解。

上个世纪 20 年代是京剧男旦艺术迅速发展走向鼎盛的时代。北方的梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、于连泉、朱琴心,南方的欧阳予倩、赵君玉、刘筱衡、黄桂秋等男旦演员在京剧舞台上争奇斗艳、各领风骚。

但是鲁迅对于这种男旦非常反感。1924 年,鲁迅写了《论照相之类》,在这篇文章中,鲁迅认为梅兰芳饰天女、演林黛玉等,眼睛凸、嘴唇太厚,形象不美。对于京剧艺术,鲁迅最反感的就是像梅兰芳这样的“男旦”,并由此想到太监,以嘲讽的口吻说“我们中国的最伟大最永久的,而且最普遍的艺术”。

1927 年 12 月 21 日,当时鲁迅应暨南大学邀请到该校演讲。正在暨南大学任教的曹聚仁为之笔录,整理成《文艺与政治的歧途》,在《新闻报》副刊《学海》上发表,后收入《鲁迅全集》。对于梅兰芳演出《黛玉葬花》,鲁迅在《文艺与政治的歧途》中说:“看看梅兰芳美妙香扮的贾宝玉林黛玉,觉得并不怎样高明。”

1933 年,鲁迅在杂文《最艺术的国家》一文中还说:“我们中国的最伟大最永久,而且最普遍的‘艺术’是男人扮女人。这艺术的可贵,是在于两面光,或谓之‘中庸’!男人看见‘扮女人’,女人看见‘男人扮’。”这一段既批评了京剧中的男旦现象,同时又借题发挥,剖析了国民中畸形的审美心理。

鲁迅在《拿来主义》中,批判“送去主义”,其中列举了梅兰芳。“听说不远还要送梅博士到苏联去,以催进‘象征主义’,此后是顺便到欧洲传道。我在这里不想讨论梅博士演艺和象征主义的关系,总之,活人替代了古董,我敢说,也可以算得显出一点进步了。”在文中,鲁迅对梅兰芳语带嘲讽是很显然的。

1933 年 5 月,苏联向日本建议出售它控制的中东铁路,并于 6 月同伪“满洲国”进行谈判。1935 年 3 月达成协议,售价为 1.4 亿日元。中国政府为此多次提出抗议。为了冲淡中国人民的反苏情绪,苏联驻华大使特派汉文参赞鄂山荫于 1934 年 12 月 28 日向梅兰芳递交了苏联对外文化协会的正式邀请。1935 年 3 月 12 日梅兰芳等抵达莫斯科。

1934 年 11 月,鲁迅化名“张沛”,在《中华时报·动向》上发表了《略论梅兰芳及其他(上、下)》。鲁迅在文中说:“梅兰芳不是生,是旦,不是皇家的供奉,

是俗人的宠儿,这就使士大夫敢于下手了。士大夫是常要夺取民间的东西的,将竹枝词改为文言,将‘小家碧玉’作为姨太太,但一沾他们的手,这东西就要跟着他们灭亡。他们将他从俗众中提出,罩上玻璃罩,做起紫檀架子来。教他用多数人听不懂的话,缓缓的《天女散花》,扭扭的《黛玉葬花》,先前都是他做戏的,这时却成了为他而做,凡有新编的剧本,都只为了梅兰芳,而且是士大夫心目中的梅兰芳。雅是雅了,但多数人看不懂,不要看,还觉得自己不配看了。名声的起灭,也如光的起灭一样,起的时候,从近到远,灭的时候,远处倒还留着余光。梅兰芳的游日、游美其实已不是光的发扬,而是光在中国的收敛。他竟然没有想到从玻璃罩里跳出,所以这样的搬出去还是这样的搬回来……

而且梅兰芳还要到苏联去。议论纷纷。我们大画家徐悲鸿教授也曾到莫斯科去画过松树——也许是马,我记不真切了——国内就没有谈得这么起劲。这就可见梅兰芳博士之在艺术界,确是超人一等的了。

而且累得现代编辑室里也紧张起来。首席编辑施蛰存先生曰:‘而且还要送梅兰芳去演《贵妃醉酒》呢!’要这么大叫,可见不平至极,倘不预先知道性别,是会令人疑心生了脏躁病的……

但梅兰芳先生却正在说中国戏是象征主义,剧本的字句要雅一些,他其实倒是为艺术而艺术,他也是一位‘第三种’人。

但我不知道梅兰芳博士可否自己做了文章,却用别一个笔名,来称赞自己的做戏;或者虚设一社,去写什么‘戏剧年鉴’,亲自作序,说自己是戏剧界的名人?倘或没有,那可是也不会玩这一手的。

还是带住吧,倘再‘略论’下去,我也要防梅先生会说因为被批评家乱骂,害得他演不出好戏来。”

客观的说,鲁迅上述有关梅兰芳的评论中,关于戏剧为人民大众服务的思想无疑是正确的。这种观点,在建国后的戏剧改革工作中,一再的被引证和广泛应用。梅兰芳被鲁迅批评过于高雅的剧目,如《天女散花》、《黛玉葬花》等,也因此而修改或停演。在后来,梅兰芳就从士大夫的“雅”的圈子中跳出来,他扮演的不是散花的天女和葬花的病黛玉,而是 50 岁还有勇气的穆桂英。梅兰芳也并不拘守在京戏小圈子中,一面他是昆曲复兴的主将,一面也是各地方剧种的导师。

鲁迅有关京剧及梅兰芳个人的评论中,不少说法是有些片面和偏激的。比如鲁迅批评梅兰芳在一些过于“雅”剧目中的表演“缓缓的”、“扭扭的”,扭捏作态,动作反胃。其实京剧艺术有其自身的特点,舞台上演

员的动作表情是由剧中人物的性格、性别、特殊的剧情所决定的。如果我们不让天女“缓缓”散花，不让黛玉病恹恹，扭捏捏，难道让黛玉和花木兰一样英姿飒爽，让天女和村姑一样刚健活泼吗？这不符合剧情和人物的需要。

尽管鲁迅批评过梅兰芳，但鲁迅与梅兰芳之间并没有交恶，鲁迅还对梅兰芳进行了辩护。1934年，上海作家杜衡在《文艺画报》创刊号上撰文说：“剧本鉴定的工作完毕，则不妨选几个最先进的戏先到莫斯科去宣传为梅先生‘转变’后的个人的创作。……因为照例，到苏联去的艺术家，是无论如何应该事先表示一点‘转变’的。”显然是在讥刺梅兰芳的“亲苏”、“被赤化”。鲁迅在《略论梅兰芳及其他》一文中指出：“那么，他（指梅兰芳）是不会表示一点‘转变’的，目前还太早一点。”“但我不知道梅兰芳博士可会自己做了文章，却用别一个笔名，来称赞自己做戏；或者虚设一社，出些甚么‘戏剧年鉴’，亲自作序，说自己是剧界的名人？倘使没有，那可是也不会玩这一手的。”“倘不会玩，那可真要使杜衡先生失望，要他‘再亮些’了。”在这里，鲁迅不仅揭穿了杜衡的伎俩，也为梅兰芳作了辩护。

梅兰芳对鲁迅的一些评论，并没有进行辩解，更没有在媒体上反驳，而是一直保持沉默，而且对鲁迅依然持友善和尊重的态度。后来梅兰芳所写的《东游记》一书，其中有一节的标题为《鲁迅先生说的治病灵药》。他说，1956年访日期间见到一本杂志刊有内山完造写的《思念鲁迅先生》，文章写道：“我也记得鲁迅先生曾在卧病期间的一天对我说：‘我卧病在床时有一个发现，那就是中国四亿人民得了马马虎虎的病。不治好这种病，就不能救中国。可是，日本却有治这种病的灵药，那就是日本人的认真态度。所以即使排斥整个日本，也要买来那种药，这次我病好以后，就打算这样做’。”

梅兰芳读了这段话，对许姬传说：“这段话和我这次在日本经历的几件事对照一下，倒很有意思。”梅兰芳列举了在日本受到日本朋友细致周到的招待，以及见到日本朋友认真负责、一丝不苟的工作精神。从字里行间，我们可以看出，梅兰芳对鲁迅友善和敬重的心情，由此也可以看到梅兰芳为人的谦和与大度。

责任编辑/杨光

黄孝花鼓

与
楚
剧

○饶嵩乔



沈云陔演出楚剧《夜梦冠带》

黄孝花鼓被改名为楚剧前的100余年里，花鼓戏久演不衰，造就了一批闻名遐迩的演员，如李品山、李小安、江秋屏、李百川、章炳炎、沈云陔、关啸彬、陈苟金、陈哈子、谈脚云、严汉江、张狗矢等，在民间影响极大。甚至在花鼓戏和楚剧历史上，上个世纪20年代还出现了一位正式登台演出的“真旦”，楚剧的第一位女演员“白莲花”。“白莲花”，真名胡桂香，孝感城关人（1899—1933），她勇敢地冲破封建牢笼，成为楚剧坤伶的开拓者。她童年时，住处附近就有一个黄孝花鼓戏场，每逢演出，她场场必看。时间一长，胡桂香也能唱一些《打花鼓》一类的小曲子。18岁时，胡桂香与花鼓戏艺人罗伯山结婚，丈夫演出，她常常在后台接腔帮唱。后来夫妻俩组成戏班出外演出。时间久了，人们都知道戏班里有个“真旦”，但因世俗偏见太重，胡桂香始终不敢上前台。1926年春节刚过，夫妻俩在广水镇演出返回孝感时，突遇大雪，戏班不能南归，几十人的生活一下子成了问题。火车站站长说：“如果胡桂香能上前台唱出戏，这几十人的生活我包了。”为了艺人的生活，胡桂香无奈登台演唱了《打懒婆》这曲喜剧。她这一唱不打紧，轰动了远近，乡亲都来看戏，自此胡桂香开了花鼓戏和楚剧“真旦”上前台的先河。由于胡桂香戏唱得好，艺德也高尚，人们就送了她个“白莲花”的艺名，表示对这位女演员的喜爱。

民间有谚云：“吃鸡要吃鸡脖子，看戏要看陈哈子。”陈哈子，本名陈申玉，黄孝花鼓戏的著名丑角。生于1882年，孝昌县王店镇草塘乡人，从小在本湾戏班里学唱戏，16岁出江湖，工丑行，拿手戏为《计学钱》等，传徒严德山、贺望、黄松山等。