

鲁迅与戏剧

秦 岭

（大连市艺术研究 辽宁 大连 116000）

[摘要]文章以独特的视角论述了民间戏剧尤其是“无常”和“女吊”对鲁迅审美观的形成及文艺思想的影响，同时详尽分析了鲁迅对民间戏剧和京剧褒贬不一的个人原因和社会原因。

[关键词]鲁迅；民间戏剧；无常；女吊；京剧；梅兰芳

中图分类号：K825.6 文献标识码：A

鲁迅曾自称对戏剧毫无研究，但凭着他丰富的戏剧知识和深厚的艺术修养形成了他对民间戏剧及京剧的独道见解；对故乡民间戏剧中的“无常”、“女吊”两个鬼魂形象热情地称颂；对二十世纪二、三十年代的京剧和京剧表演大师梅兰芳进行不无偏激的讽刺和批判。这种认识正与鲁迅“为人生而艺术，而且要改良这人生”的文艺思想一致。直到今天，鲁迅对戏剧的褒贬仍能给我们不尽的启示。

一、鲁迅与民间戏剧

中国民间戏剧以其历时千余年不谢的永恒姿态和具有民族文化的深沉积淀的特性在中国广阔的土地上生生不息。各地都有独特韵味的戏剧活跃民间，以俗文化的乳汁哺育一代又一代人。中国最伟大的文学家思想家鲁迅，正是吃着皇甫庄和安桥头的罗汉豆，唱着南方水乡的儿歌，看着“无常”、“女吊”的翔舞，盼着迎神赛会……在绍兴的大文化氛围中渐渐成长起来的。俗文化尤其是民间戏剧培养了鲁迅最初的审美和批判意识。在绍兴，最流行的民间戏剧就是目连戏。鲁迅说：“单就文艺而言，他们就在戏剧上创造了一个带复仇性的，比别的一切鬼魂更美，更强的鬼魂，这就是女吊。”而“一种是表现对于死的无可奈何，而且随随便便的‘无常’。”^[1]鲁迅从这两个鬼魂身上汲取了丰厚的文化营养；鲁

迅从无常身上看到了劳动人民对死亡的戏谑和蔑视，也是从无常开始了他一生对死亡意识的探求；鲁迅从大红的女吊身上得到强烈的复仇意识。而这两个鬼魂身上所特有的文化内涵除了民间戏剧舞台的呈现以外，还有鲁迅在对童年和故乡的回忆中完成的“二度创作”。

鲁迅主张艺术要着眼于一般的大众，而大众艺术因为没有染到旧文学的痼疾，所以清新、刚健。流行在各地方的目连戏就是“真的农民和手工业工人的作品。由他们闲中扮演。”鲁迅认为“比起希腊的依索，俄国的梭罗古勃的寓言来，是毫无逊色的。”^[2]鲁迅在1926年前后，旧病复发，颠簸流离，遭人排挤，陷于心理疲惫期，也是思想发生重大变化的前夕，是民间戏剧中的无常使他得到了逃避和安慰，所以“寻他（无常）做朋友更妥当”；而在1936年，暮年的大病已使鲁迅有了死亡预感，使他耽于幽思和追忆，又是民间戏剧中的女吊使他摆脱死亡恐惧：“做鬼也要战斗也要复仇”。如果说“无常”是朋友，那么“女吊”则是自画像。这就是鲁迅深爱“无常”和“女吊”的个人原因。“无常”和“女吊”是绍兴民间戏剧的重要角色，它们是大众生活和斗争的直接反映；二者的舞台呈现极具地方色彩。鲁迅提倡具有地方色彩的艺术，尤其看中反映当时社会众生

相的民俗艺术。他认为越是民族的越容易成为世界的。民间戏剧中的角色往往是“小百姓看透了这一种人，提出精华来……使他的类型在戏台上出现。”^[3]在绍兴民间戏剧中，“无常”是个充满喜剧色彩的死神。鲁迅所作的《朝花夕拾》曾介绍给日本朋友，说它里面有许多中国的风俗和琐事。无常在戏剧中“蹙紧双眉，捏定破芭蕉扇，脸向着地，鸭于浮水似的跳舞起来”，这副不可磨灭的冤苦印象却扮演了生活最后的公正审判。因为同情一个鬼魂，暂放还阳半日，不料被阎罗责罚，从此不再宽纵了。“哪怕你，铜墙铁壁！哪怕你，皇亲国戚！”鲁迅称赞他这一形象“何等有人情，又何等知过，何等守法，又何等果决，我们的文学家做得出来吗？”^[4]民间戏剧所塑造的形象虽比不上文学家的细腻，但它刚健、清新，真实富有人情。鲁迅认为口口相传的民间文艺往往成为新文学艺术的养料。鲁迅在回忆儿时看戏的情景时已人届中年，仍觉无常可爱，是因为“他爽直，爱发议论，有人情，可以做个真的朋友。”把民间戏剧中的鬼魂形象引以为知己，可以想见现实生活和现实文坛给鲁迅的压力。

鲁迅以绍兴是“报仇雪耻之乡”为荣，更加喜爱具有复仇意识的“女吊”。女吊就是“女性的吊死鬼”。鲁迅是个彻底的唯物论者，不迷信鬼神，但他为什么特别喜爱无常和女吊这两个鬼魂呢？除了前文提到的个人原因外，还在于鲁迅曾研究过中国的神话和鬼神，肯定鬼神形象是一种艺术创造的形式美，而且与现实生活具有审美距离，是大众超越现实生活，渴望脱离生活苦海的艺术想象。鲁迅在成长中过早地见了太多的殇死丧亡，有能力穿透种种迷信虚妄的淤积，把死亡与鬼神结合，切入民俗与文化的深层结构。在目连戏中，女吊身着大红衫子，意味着“她投缳之际，准备作厉鬼以复仇，红色较为阳气，易于和生人相接近”。女吊的反抗不仅在于她敢于控诉生活中的不公正，而且在于她死也复仇的决心；死并不是生命的结束，而是战斗的新开始。鲁迅从女吊那里汲取了强烈的复仇意识，并且看到了一种顽强的精神。女吊是凌厉的精魂，她的复仇和战斗的精神极为鲁迅所赞赏。鲁迅后来在自己的创作中进一步发展了这种复仇意识。“无常”的鬼物们，大概都是由粗人和乡下人扮演的：在“女吊”的开场——“起殇”（招魂）部分，除了鬼王由专业

演员扮演，十几名鬼卒则普通的孩子都可以应募。鲁迅满怀愉悦和兴奋回忆了自己也曾在十余岁时充过义勇鬼。“一拥上马，疾驰到野外的许多无主孤坟之处，环绕三匝，下马大叫，将钢叉用力地连连刺在坟墓上，然后拔叉驰回，上了前台，一同大叫一声，将钢叉一掷，钉在台板上。”^[5]这就是幼时扮演鬼卒的亲身体验。

“绍兴戏文中……丑用土话……警语或炼话，讥讽和滑稽，十之九是出于下等人之口的，所以他必用土话，使本地的看客们能彻底了解。”^[6]无常的自传都是村俗俚语，当地人通晓，更容易领会其妙趣。可以想见，观众不止一次地看过无常，听过他的演唱，甚至熟悉他的一举一动，熟悉他的一字一腔。但就因为其“俗”，人们才津津乐道，乐此不疲。这也区别于其他戏剧样式。或许儿时看戏只记得它的热闹，不能明白其中奥妙的生活哲理，但由于目连戏独特的演出方式，以及民俗节日氛围中烘托的别致的戏剧舞台，台上台下的灵动互换，在粗犷和热闹中完成演出；在市井街巷，在田间草场的空旷天空中，在人头攒动、如痴如狂的情绪体验中实现民间戏剧独特的文化价值和审美价值，它以潜移默化的方式悄然占据人们的心灵。所以，鲁迅在45岁时仍能清晰地记得这戏剧的演出盛况和戏剧中不可磨灭的生活形象，经过自己翻阅多种版本的《玉历钞传》查找无常的画像（衣服、饰物等）、身世来历，确定了这个大众喜闻乐见的艺术形象。这是鲁迅为民间戏剧所做的创造性工作。

鲁迅深深地受惠于民间戏剧，成长以后接受的各种教育无一不受这最原始的美的熏陶的检验与荡涤，最终形成鲁迅为大众的艺术观，民间戏剧功不可没。在1935年12月，鲁迅在写给徐訏（1908—1980，浙江慈溪人，作家，当时任《人世间》半月刊编辑。）的信中，表达拯救优秀的民间戏剧的急切心情，“武松打虎之类的目连戏，曾查刊本《目连救母记》，完全不同。这种戏文，好象只有绍兴有，是用目连巡行为线索，来描写世故人情，用语极奇警，翻成普通话，就减色。似乎没有底本，除了夏天到戏台下自己去速记之外，没有别的办法。我想：只要连看几台，也就记下来了，倒并不难的。现在听说其中的《小尼姑下山》《张蛮打爹》两段，已被绍兴的正人君子禁止，将来一定和童话及民谣携手灭亡的。”

鲁迅深深地忧虑于民间戏剧以及民间艺术的前途。他的忧虑直到今天仍启示我们：民间戏剧之所以在今天仍然有魅力，根源在于民间的土壤和文化的机能。民间戏剧的根在民间，不能因为追逐潮流就舍本逐末。

二、鲁迅与京剧

鲁迅做为中国最后一代传统知识分子，他充分感受传统文化内在精髓的浸润，但同时他又是反传统文化糟粕和愚腐最彻底最决绝的一个。京剧在封建社会产生的，不可避免地带有旧文化的烙印。鲁迅对旧文化的反戈一击是站在更高的立足点和出发点的：改变国民的精神以改造中国社会。鲁迅对于戏剧的批判有些在今天看来还是正确的，缘于他的戏剧知识的储备和优秀的艺术修养及敏锐的艺术判断：介绍过莎士比亚、易卜生和萧伯纳等外国剧作家；与中国现代优秀的剧作翻译家李霁野、曹靖华等有过广泛的接触和交流；自己翻译过武者小路笃实的《一个青年的梦》、爱罗先柯的童话剧《桃色的云》，卢那察尔斯基《解放了的唐古柯德》第一幕；阿Q所唱“我手执钢鞭将你打”就是出自民间戏剧《龙虎斗》；看过明清、宋元戏曲史的多种版本；在杂文中，有关古今中外的戏剧剧目及剧情，信手拈来，做为佐证材料；鲁迅还说过“遇到研究戏剧的文章，有时我也看一看”，“剧本虽有放在桌上的和演在舞台上的两种，也究以后一种为好。”

鲁迅不喜欢京剧，他不无偏激地批判京剧，不无刻薄地讽刺梅兰芳，他这样做的原因有二：其一，从幼时的目连戏得到的经验培养了他对艺术的原初审美判断，成熟之后，他反对“为艺术而艺术”，倡导“为人生而艺术”，京剧与他用文艺“改造国民性、促进民族自我反省”的总体艺术构思相悖，他当然毫不留情；其二，“五四”新文化的倡导者们疾风骤雨般地批判旧戏（京剧），介绍易卜生，大力推崇欧洲话剧在中国的发展，鲁迅对此表示支持。在京剧与新兴话剧之间，他选择后者，话剧比京剧更具有时代的使命感，这与他终生为之奋斗的目标一致。

鲁迅说自己在写作《社戏》之前的二十年中，看过两回中国戏，“然而都没有看出什么来就走了。”在大敲、大叫、大跳的戏台上只受了“咚咚皇皇”之灾，“至此与中国戏告别，此后再没有想到他，即使偶尔经过戏院，我们也漠不相关，精神上早已

一在天之南一在天之北了。”^[8]在二十年代的中国，在鲁迅所不喜欢的京剧戏台下，却拥挤着许多怀有各种不同怀旧情绪的中国人，他们还在京剧中或陶然于贵族梦，或陶然于旧文化中市民阶层的小人生的闲情雅致，或陶然于京剧所营造的美妙氛围，而当时的所有剧目包括一些经典的甚至是名家的演出都不能满足鲁迅对戏剧在精神上的渴求了。在精神上疏离了京剧，是因为它离时代的距离太远；在情感上排斥京剧艺术家，因为“道不同”，与自己肩负的使命相左，鲁迅是中国现代思想文化的伟人，“他的方向就是中华民族的方向”；梅兰芳使中国京剧艺术发展至精美、圆熟的顶峰。两座巅峰无法沟通，既是历史的遗憾又是历史的必然。他们在各自领域完成着历史赋予他们的无法规避的使命。

无比雄大的社会使命感使鲁迅定位自己的人生的总体艺术构思——社会批判和文明批判：改造国民性促进民族自我反省。因此，他怎么能够有耐心看水袖翩翩，听唱腔悠哉？而且当时有那么多人醉心于此“戏剧还是那样旧，旧垒还是那样坚；当时的《时事新报》所斥为‘新偶像’者（易卜生），终于也没有打动一点中国的旧家人的心。……先前欣赏那汲 Ibsen（易卜生）之流的剧本《终生大事》的英年，也多拜倒于《天女散花》、《黛玉葬花》的台下了。^[9]

梅兰芳凭借自己丰富的艺术体验和良好的艺术天赋通过艰苦不懈的舞台实践使京剧成为一门具体艺术，并且因为他三次访日、二次访苏、一次访美的演出交流，把中华民族的艺术呈现给了世界人民，最终确立了与布莱希特体系、斯坦尼体系并立的戏剧三大体系之一的梅兰芳体系，为世界戏剧的发展提供了新思路。梅兰芳完成了京剧艺术的一次革命。正因为此，京剧吸引了更多更广泛的观众。

早在“五四”时期，新文化的倡导者们推崇新剧（话剧），扫荡封建落后的“国粹”——京剧。他们认为话剧能说出他们的声音，提倡思想解放和个性解放，对旧文化旧传统进行猛烈攻击。鲁迅不止在一篇文章中讽刺到：“中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人”。这些对中国旧剧的批判锋芒尖利，是一次彻底的扫荡，同时存在明显的偏激。然而在那需要偏颇激进之风，狩猎浮躁之气，振奋发聩之势的“五四”时代，正是这种对中国旧剧的偏

激批判和对西洋话剧的偏激推崇，翻开了中国戏剧史崭新的一页。

鲁迅反对封建士大夫夺取、篡改、糟蹋民间艺术，反对梅兰芳越来越“雅”，雅得脱离人民群众，这都是精辟的艺术见解，对于戏曲改革工作产生过积极的影响。然而鲁迅对京剧的求全责备大大地伤害了梅兰芳和当时的京剧艺术界。也许是民间戏剧的审美方式左右了鲁迅。梅兰芳正是汰除了京剧艺术中“猥下、肮脏”的成份才能够有《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《天女散花》等京剧艺术的精品和瑰宝。京剧是一种写意的戏剧。京剧中的“男人扮女人”不是对女人的复制而是对她的表意。梅兰芳扮的女人可能比女人更“女性”。因为京剧中的女性特征是一种感觉上的转换而不需要界限上的超越。梅兰芳在京剧表演中不只是一味地回忆和模仿，而是把个人富于创造性的想象和革新揉进京剧艺术中。他创造的旦角新鲜、生动，他为自己所沉迷的京剧艺术追求至善至美。鲁迅把齐如山先生看成是“封建士大夫”，认为他是“帮忙的帮忙”，不单是对京剧界的误解而是一种极深的偏见了。

鲁迅相信戏剧在社会中的革命力量。他曾热情地呼唤艺术。在他自己的创作中，不止一次地动用戏剧、戏曲手法增强文章的说服力和感染力。如《故事新编》中写庄子的《起死》，是根据《庄子·至乐》中的一个寓言，改编成一个极具荒诞意味的、极具前卫意识的讽刺剧剧本；杂文的戏剧形式不拘一格，为突现其泼辣、犀利，《伪自由书·曲的解放》运用了杂剧形式，用生、旦、丑短短的几句对话，便勾勒出三十年代国民党政府不抵抗的丑恶嘴脸。鲁迅对于戏剧的本质和戏剧的社会作用无比明晰，但无法阻止他对京剧的偏见，鲁迅不欣赏京剧，因为比较幼时看的目连戏，它太精致、太典雅；鲁迅讽刺梅兰芳，因为梅兰芳及京剧艺术在“五四”时代，在“狂飙突进”般的“五四”时代，在砸碎旧传统的呐喊中，梅兰芳把舒缓精美的国粹艺术推向了极

致，与那个时代格格不入，对社会对国民性的改造毫无帮助。鲁迅与梅兰芳的这段公案，公众评说不一，但是并不因此就妨碍了鲁迅做为思想家、文学家的伟大，梅兰芳做为京剧艺术家的伟大。鲁迅批判过很多人，比如梁实秋、林语堂、胡适等，言辞更加激烈，确曾影响过后人对他们的认识，但只要把事情放回到它发生的历史环境中，人们就会拨开迷雾，重新审视。鲁迅在临终前曾说：“我的怨故可谓多矣……让他们怨恨去，我也一个都不宽恕。”^[10]可以说鲁迅的敌人没有一个私敌。

在上个世纪初被新文化人看成是于人无助、于世无补的京剧，到了又一个世纪初时亦在缤纷多彩的艺术舞台上缺席，历史的相似让我们回过头来看当年鲁迅夹带偏激的批评，依然掷地有声。

参考文献：

- [1][5]《且介亭杂文末编·女吊》，《鲁迅全集》，第六卷，北京：人民文学出版社，1981年版，第614页。
- [2][4]《且介亭杂文末编·门外文谈》，《鲁迅全集》，第六卷，第100页。
- [3]《准风月谈·二丑艺术》，《鲁迅全集》，第五卷，第197页。
- [6]《且介亭杂文·答〈戏〉周刊编者信》，《鲁迅全集》，第六卷，第146页。
- [7]《书信·351204》，《鲁迅全集》，第十卷，第265至266页。
- [8]《呐喊·社戏》，《鲁迅全集》，第一卷，第561页。
- [9]《集外集·〈奔流〉编校后记三》，《鲁迅全集》，第七卷，第163至164页。
- [10]《且介亭杂文末编·死》，《鲁迅全集》，第六卷，第621页。

作者简介：秦岭，大连市艺术研究所，教师。

责任编辑：德 章