

论说抗战前左翼文坛对梅兰芳的评价^{*}

[新西兰]孙玫

(中央大学 中国文学系,台湾 桃园 32001)

摘要:历经了一个多世纪的历史风云,梅兰芳早已成为代表中国戏曲艺术的一种文化符号。几十年前,各派、各家关于梅兰芳的种种见解,也早已积淀为一种历史文化遗产。今天回顾、清理这笔历史文化遗产,可以帮助我们全面真实、具体生动地认识当年的梅兰芳和当年的那些论者,全面真实、具体生动地感知当年的那一段历史,包括当年戏曲的历史。文中选取左翼文坛的鲁迅、郑振铎和张庚等人对于梅兰芳的一些评价进行分析和讨论。

关键词:戏曲艺术;京剧;梅兰芳;戏曲批评;鲁迅;郑振铎;张庚;左翼文坛

中图分类号:J80

文献标识码:A

20世纪20至30年代的中国,京剧是一种风行南北、吸引万众的娱乐艺术,而当时名列四大名旦之首的梅兰芳实在是一位如日中天的大明星。对于这样一位流行的大众文化的代表性人物,来自社会不同层面的文化人,自然会以各种不同的方式发表他们各自的观感或看法。

在这些文人中,有人所熟知的“梅党”齐如山等人,有新文化运动的闯将傅斯年^{[1](p.203)},有已经不太为今人所了解的穆儒丐^①,也有来自左翼文坛的鲁迅、郑振铎、张庚等人。由于历史的原因,特别是由于梅兰芳在中华人民共和国成立以后崇高的地位,当年论说梅兰芳的各种文字大都沉睡在图书馆的故纸堆里,左翼文坛论梅的文字也不例外。除了鲁迅的文章是在1949年以前已被收入其文集之外,1949年以后郑振铎、张庚等人出版的文集则没有收入他们当年论梅的文字。

历经了近一个世纪的历史风云,今天的人们研究梅兰芳,已经不再是像民国初年的人们那样,仅仅是在“伶界大王”、四大名旦之首的意义上着眼——梅兰芳早已成为代表中国戏曲艺术的一种文化符号,研究梅兰芳的意义已经超出了对于梅兰芳本人的研究。

而几十年前各派、各家关于梅兰芳的种种见解,也早已积淀为一种历史文化遗产。今天回顾、清理这笔历史文化遗产,可以帮助我们全面真实、具体生动地认识当年的梅兰芳和当年的那些论者,全面真实、具体生动地感知当年的那一段历史,包括当年戏曲的历史。因此,本文选取20世纪20至30年代左翼文坛关于梅兰芳评价的一些观点进行分析和讨论。

关于左翼文坛对梅兰芳的评价,最为人们所熟知的应该是鲁迅论说梅兰芳的那些文字。鲁迅曾经不止一次在他的杂文里提及梅兰芳,因篇幅所限,本文仅择其要讨论之。1924年11月在《论照相之类》一文的第三部分“无题之类”中,鲁迅提到了梅兰芳。透过他调侃《黛玉葬花》中梅兰芳扮相的那些杂文家笔法,可以看出鲁迅厌恶京剧的乾旦艺术。在这篇杂文的结尾部分,他更是揶揄道:

我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人。

异性大抵相爱。太监只能使别人放心,

^{*} 作者简介:[新西兰]孙玫(1955—),男,汉,江苏扬州人,南京大学中文系毕业(1977级),中国艺术研究院文学硕士,美国夏威夷大学戏剧学博士,国立中央大学中国文学系教授,博士生导师,先后任教于新加坡国立大学,新西兰惠灵顿维多利亚大学欧亚语言文化学院等。研究方向:戏剧戏曲学,艺术学,比较文化学。

决没有人爱他,因为他是无性的,——假使我用了这“无”字还不算什么语病。然而也就可见虽然最难放心,但是最可贵的是男人扮女人了,因为从两性看来,都近于异性,男人看见“扮女人”,女人看见“男人扮”,所以这就永远挂在照相馆的玻璃窗里,挂在国民的心中。外国没有这样的完全的艺术,所以只好任凭那些捏锤凿,调采色,弄墨水的人们跋扈。

我们中国的最伟大最永久,而且最普遍的艺术也就是男人扮女人^{[2](p.188)}。

其实,男扮女装这种跨性别表演(cross-gender performance)并非仅见于中国戏曲,而是存在于多种戏剧文化、多种戏剧样式。例如,英国伊丽莎白时代的戏剧是由男童扮演剧中的女性。又如,日本的能乐和(现在的)歌舞伎也是由男性扮演剧中的女性。鲁迅曾经在日本学习和生活过多年,精通日语。他即使是从未看过一场歌舞伎的演出,但对歌舞伎中的男扮女装总也该略有所闻吧?

推究起来,戏剧表演中之所以会出现男扮女装,大多是由于女伶演剧极易牵涉色情、性交易,因而社会禁忌女伶(当然,严格说来,即使是男扮女装也难以完全杜绝色情和性交易)。关于这一点,中日的传统戏剧有着相似之处。问题是,男扮女装的出现最初虽然是因社会禁忌之缘故,但是一旦这种跨性别表演的体制形成后,在众多乃至若干代艺人的努力之下,却创造出了成套特殊的表演技法,产生了独特的审美效果。换言之,社会禁忌原本是一种阻力,但是戏剧面对这种阻力,不是放弃,而是改道行之;结果,反而开辟出另一片艺术天地,创造出特别的魅力。梅兰芳所表演的京剧,是一种以歌舞为表演媒介、非写实的戏剧,如果硬要以写实戏剧的“真实”的标准去凿圆枘方,那当然就会格格不入,就会看不顺眼。

在《论照相之类》的10年之后,鲁迅以张沛的笔名发表了《略论梅兰芳及其他》(上、下)。这是一篇专门论说梅兰芳的文章,依旧是杂文家的笔法。这篇文章最核心的意思是批评梅兰芳由俗变雅:

梅兰芳……不是皇家的供奉,是俗人的宠儿,这就使士大夫敢于下手了……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》,先前是他做戏的,这时却成了戏为他而做,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^{[3](p.596)}。

他未经士大夫帮忙时候所做的戏,自然

是俗的,甚至于猥下,肮脏,但是泼刺,有生气。待到化为“天女”,高贵了,然而从此死板板,矜持得可怜。看一位不死不活的天女或林妹妹,我想,大多数人是倒不如看一个漂亮活动的村女的,她和我们相近^{[3](p.597)}。

鲁迅批评梅兰芳,显然不是出于个人恩怨,而是因为不同的意识形态。从以上引文可以清楚看出“俗”和“雅”二元对立的思维模式:“俗”属于大众,而“雅”则属于一小撮士大夫,二者不应该也不可能共存。那是一个救亡图存的年代,二元对立的思维模式普遍存在于新文化人的头脑之中。“新”的一定比“旧”的要好,“革命”占据了绝对正确的制高点(君不见,当时的国、共两党都是自称“革命”,痛斥对方“反动”)。时至今日,历史已经清楚地昭示:文学艺术与政治斗争不同。新文艺与旧文艺,“俗”和“雅”都不是像政治斗争中的敌对双方那样非此即彼、你死我活;它们并非二元对立,完全可以和平共处。

“雅”与“俗”的关系其实普遍存在于中国文化艺术的发展史中。“雅”并非只有负面的意义。“雅”可以是对“俗”的提高、规范和精致,如此,原民间的文艺样式就会拥有它以前所没有的新的受众,为更多的人所喜爱;但是,“雅”如果走过了头,向极端发展,以致某一文艺样式只能为极少数专门家所经营,那它就会在形式上僵化,就会失去广大的受众。事实上,当时梅兰芳的戏并非属于这后一种情形,而是雅俗共赏,红遍南北,为多数人而不是为少数人所喜爱。他的《天女散花》和《黛玉葬花》这一类新编古装戏也不是“多数人看不懂,不要看,还觉得自己不配看”。而且,大众的、俗的艺术也不见得就非得要永远“猥下,肮脏”不可,而是需要提高和规范。

当然,在那个还算是各抒己见、舆论尚未一律的年代,发表什么样言论的人都有。鲁迅关于梅兰芳的见解也只是他的一家言。他当然不会想到自己将来在某一历史阶段会被当作圣人因而需要言必经典,无懈可击。今天,我们没有必要对当年鲁迅批评梅兰芳的那些言辞感到讶异,也没有必要为了维护其正确与永恒而设法为之辩护或解释,以使得他的言辞不违背21世纪的人们对于梅兰芳的认知和评价。

二

1929年,文学研究会的机关刊物《文学周报》第8卷,在“感想”一栏下发表了一组批判梅兰芳的文章。其中有文学研究会的主将之一郑振铎用笔名“西源”写的两篇文章:《打倒旦角的代表人物梅兰芳》和《没落中的皮黄剧》。与同期发表的蒲水的《救救国际上的声誉吧》、雨谷的《男扮女装的梅兰芳》、掘根的《倒梅运动之先决条件》等文不同,郑振铎的文章基本上没有使用带有侮辱性的字眼进行人身攻

击(甚至是谩骂)。就总体而言,郑文还是在说理,但是也充满了火药味。《打倒旦角的代表人物梅兰芳》一文开宗明义宣称:“我们要提倡真正的艺术便不得对于虚伪的艺术下攻击,虚伪的艺术不消灭,真正的艺术是不会有成功的可能的。”^{[4](p.62)}郑文批评道:

中国舞台技术的如何幼稚,剧本的如何不合理,化装与脸谱的如何无根可笑,锣鼓喧天的如何震撼人耳脑。演武戏时,强迫童伶表演激烈动作的如何非人道,卖艺者与演戏者联合的如何荒唐,件件事都足耐我们的仔细讨论与反对。然而最使我们引起恶感的却是所谓男扮的旦角——一种残酷的非人的矫揉做作的最卑下的把戏^{[4](p.63)}。

而后,作者又从乾旦的声音和身段这两个方面论说了男扮女装的不自然^{[4](p.63-64)}。最后高呼口号:“打倒扮演旦角的代表者梅兰芳”^{[4](p.65)}。

郑振铎发表于同一期《文学周报》的另一文章,《没落中的皮黄剧》则认为,皮黄剧征服昆剧的原因在于它的通俗。“她的唱句,文法尽管是不通,字面尽管是粗鄙,然而民众却十分的能够了解她,欣赏她。”^{[5](p.86)}接着,郑文又说道:

民众的教育与知识不发达,这种原始性的俗文戏曲的运命一定是会长久的维持下去的;然而如今这个俗文戏曲的运命却已邻于“落日黄昏”了。这个“没落”的催命符却是由皮黄剧中的重要代表人物梅兰芳的手中送了过去。原来前几年,有一班捧梅的文人学士,如李释堪之流,颇觉得皮黄剧中的旧本,文句类多不通,很生了“不雅”之感。于是纷纷的为梅兰芳编制《太真外传》《天女散花》一类的剧本。文字的典雅,有过于昆剧。继之,则为程砚秋尚小云诸伶编剧本者也踏上了这条路去。于是听众便又到了半懂不懂的境地。在演剧技术和一切内容、题材、结构都没有改革之前,而独将剧本古典化了,当然是要失败的,要没落的^{[5](p.86)}。

从以上的引文可以看出,郑振铎的文章主要不是针对梅兰芳本人,而他的观点也是与鲁迅的见解有着相似之处:其一,反对男扮女装(该观点发表的时间晚于鲁迅写于1924年的《论照相之类》);其二,反对京剧的由俗变雅(该观点发表的时间早于鲁迅写于1934年的《略论梅兰芳及其他》)。同时,郑振铎的某些言辞和他的批判的态度也很容易使人联想起早他十年,胡适、傅斯年等人在新文化运动中对于戏曲的

猛烈的挹伐——以西方写实主义的标准和原则衡量、批判非写实的中国戏曲^[6]。

关于男扮女装,跨性别表演,前文已有论述,此处不赘。京剧“已邻于‘落日黄昏’”的说法显然也不符合当时的实际情形——彼时,京剧正在走红、流行。而“民众的教育与知识不发达”则更不能成为反对京剧由俗变雅的理由。道理很简单,教育迟早是要普及的,民众的文化水平终究是要提高的。当时的京剧既然是一种流行的艺术,那它就应该(也能够)在娱乐民众的同时,为提高他们的文化知识水平作一定的促进和帮助,而不应该一味迁就那些文化知识尚不发达的民众,去当他们的“尾巴”。

三

1937年春,年仅26岁但早已是左翼剧联领导者之一的张庚^{[7](p.28)},在《新学识》^②第1卷第3期上发表了一篇《梅兰芳论》。文章由四个部分组成:“从什么泥土中生出了他”、“士大夫的艺术家”、“梅兰芳的幸运”和“梅兰芳的价值”。开篇之处还刊登了一幅梅兰芳的照片。这是一篇长达六千多字的专论(而不是上述那一类杂感性的短文)。从文章可以看出,张庚在写作该文之前做了研究工作,如文章的第三部分提到了1929年《文学周报》对于梅兰芳的批判,第四部分直接引用了鲁迅在《略论梅兰芳及其他》中的论述。历史的发展常常有些令人意想不到之处。张庚撰写《梅兰芳论》的时候恐怕无论如何也料想不到,十多年后他会和梅兰芳在中国戏曲研究院共事,而二十多年后他会成为梅兰芳加入中国共产党的入党介绍人^{[7](p.173)}。

这是张庚投身戏曲事业之前论述戏曲问题的一篇文章。从文中可以看出,作者尽管没有公开宣称,但实际上已经在运用马克思列宁主义的观点讨论问题。在文章的一开篇,张庚写道:

我不从捧角家的立场、旧文人的立场来表扬他,也不从戏剧艺术、剧评人的立场来论断他,而要从历史的观点来解剖他;因为从他的个人发展中,历史巧妙地完成了数十年来中国进步底最经济、最完全的缩影和最形象的纪录^{[8](p.116)}。

尔后他的行文也确实不是仅仅就艺术而谈艺术。作者联系中国的近、现代历史,在论说梅兰芳和梅的艺术的同时,也信笔抨击了当时要求小学生读经的主张、清末张之洞的“中学为体,西学为用”、民国初年国会议员的丑态,并肯定了当年新文化运动批判戏曲的一些观点。

在这篇文章的第二部分,张庚明确宣称:

梅兰芳的艺术是纯粹的封建艺术。但说封建艺术,也仍旧是很笼统的东西;在封建时代的艺术,是有两种的:一是为了艺术统治而专给农民欣赏的东西,皮黄戏在没到北京之先就是这种性质的艺术^{[8](p.118)}。

他的这段话不禁使人联想起列宁那段非常有名的关于“两种文化”的论断:

每一种民族文化中,都有两种民族文化。有普利什凯维奇、古契柯夫和司徒卢威之流的大俄罗斯文化,但是也有以车尔尼雪夫斯基和普列汉诺夫为代表的大俄罗斯文化。乌克兰也有这样两种文化,正如德国、法国、英国和犹太人有这样两种文化一样^[9]。

在列宁的笔下,这两种文化是对立,甚至是对抗的。这是他基于马克思主义阶级斗争学说而得出的看法。的确,在每一个民族中都有两种文化,只不过,在另一些人看来,这两种文化并不一定是对立的。例如,美国的人类学家雷德斐(Robert Redfield)在《农民社会和文化》(Peasant Society and Culture)一书曾指出,在农业文明里存在着两种不同的文化传统:一种是属于少数知识分子阶层的“大传统”,另一种是属于未受正式教育的社会大众阶层的“小传统”^{[10](p.70)}。大、小两种传统互相依存、互相影响^{[10](p.71)},分属于这两种不同传统的人承认另一传统中的价值和法则^{[10](p.87)}。毫不奇怪,由于意识形态的不同,人们对相同的事物是会作出完全不同的判断和结论的。

从总体上来看,张庚这篇文章的观点和鲁迅、郑振铎的一致,反对京剧的雅化。他认为梅兰芳承当不了改良旧剧的重担,当时他甚至说了这样的重话:“在历史上,他是代表了旧时代戏剧的殿军之一,这旧戏,无论从哪方面说,是就要死亡了的东西。”^{[8](p.123-124)}在文章的最后两段,张庚又作如是说:

要真的理解一件事,一个人,可决不是骂和捧可以完事的,得去批判它。因为一件成为社会力量的东西、文化、戏剧,即使是旧社会中产生的,可也不是对于新时代毫无用处。不是在封建的废墟上,怎么也建筑不起资本主义社会来。事物不可能从天上掉下来,还得把那好的吸收过来,供新时代做创造新艺术的材料。

这就是苏联为什么邀请了梅兰芳去演戏的原故,也是为什么一方面研究他称赞他,而另一方面批评他“距离中国大众这么远”的原故^{[8](p.124)}。

这种标准的历史唯物主义的观点在今天看来或许可以说是有点稀松平常,但是在20世纪30年代那些论说梅兰芳的文字中却可谓是空谷足音。

如前所述,张庚的《梅兰芳论》第一部分的小标题是:“从什么泥土中生出了他”?经历了70多年的风风雨雨,今天再来回答这一问,不难有一种“后见之明”:梅兰芳和他的表演艺术只能生长于这样的文化土壤——以娱乐而不以教育观众为第一位,不排斥商业性,不以追星、捧角为耻。在革命和斗争的文化土壤中是不可能产生梅兰芳和他的表演艺术的。

四

抗日战争期间,梅兰芳蓄须明志。当时有谁能够料定这场旷日持久的战争会在1945年8月结束?梅兰芳“蓄须明志”,意味着正当盛年、处于艺术巅峰的梅兰芳忍痛与他心爱的、并赖以生存的京剧表演艺术,即与他的立身之本和身家性命诀别!梅兰芳的民族气节赢得国人普遍的敬意,众人遂不再以旧时的眼光看待他。进入中年的郑振铎则对戏曲古籍的保存及研究倾注了大量的时间和精力,而进入中年的张庚更是以戏曲作为自己后半身的专门事业。在新的历史环境中,戏曲艺人、新文化人——当年似乎永远不可能相交的两条平行线,开始交汇。随着中国社会的历史变迁,梅兰芳在发展变化,而人们对于梅兰芳和他的表演艺术(乃至对于整个中国戏曲)的认识和评说也在发展变化……

(下转第193页)

(责任编辑:陈娟娟)

① 穆儒丐是当年颇有名气的剧评人,并著有小说《梅兰芳》。该小说后被毁版。中华人民共和国成立后,穆被聘为北京文史馆馆员。详见穆儒丐著、陈均编订《梅兰芳》,(台北)秀威资讯,2012年版,第164-201页。

② 据王美芝考证,该杂志的前身是《生活知识》,1936年创刊于上海,署名编辑人为徐步、沙千里。1936年10月被查禁,11月改名为《新知识》继续出版,两期后又查禁。1937年2月5日遂改名《新学识》继续出版。详见王美芝《项英与〈新学识〉杂志史实考证》,《党史文苑》,2011年第5期,第55页。王安葵的《张庚评传》则说张庚和徐步一起编辑《生活知识》(半月刊)、《新知识》和《新学识》。王安葵《张庚评传》,文化艺术出版社,1997年版,第36页。

参考文献:

- [1] 孙玫. 演“时装戏”与“移步不换形”——略论梅兰芳与知识精英关于戏曲改造之碰撞[J]. 戏曲研究, 2014, (90).
- [2] 鲁迅. 坟[A]//鲁迅全集(第一卷)[C]. 台北:谷风出版社, 1989.
- [3] 鲁迅. 花边文学[A]//鲁迅全集(第五卷)[C]. 台北:谷风出版社, 1989.
- [4] 西源. 打倒旦角的代表人物梅兰芳[J]. 文学周报(第8卷), 1929.

关系构成的角色和结构是维系村落文化的天然基质,以及它所包含的传统观念和习俗的顽强存在。所以村落文化就生长的地域和环境来说是分散的。但是就每个单体来说其结构又是严谨的,它形成和获得巩固的基本因素必然是自然村落家族血缘关系支配下的排他性。”故上河村村民,无论东村还是西村,都将鹧鸪戏作为村落文化独有的存在,却别于其他村落,因此,才会形成以血缘和地域为特色的鹧鸪戏。

城镇化的冲击仅仅是文化形式上的转换,更重要的是城市化以及时代环境的影响,新一代年轻人更喜欢现代文化,热衷走出去感受时代变化,而对村子鹧鸪戏的传承兴趣较低。从笔者的采风调研来看,上河村将面临拆迁,交口传唱数百年的鹧鸪戏将何去何从值得深思。上河村鹧鸪戏演出的地点是村民委员会,村庄拆迁后演出活动地点改为村民娱乐中心。地域性的改变以及居民关系的转换,鹧鸪戏是否会再“扎根于有关社区的传统和文化史中”,就需要当地政府和村落管理者双重的努力。

五、结语

随着技术和大众传媒的高速发展,传统戏曲的发展环境发生了剧烈变化。鹧鸪戏作为我国唯一由村落保护传承的地方戏,其大众传媒语境中发展环境的综

合探究对于鹧鸪戏的生存发展具有重大意义。此外,乡土气息浓厚的地域文化环境、开放中的经济社会环境以及城镇化进程中的村落转型,都为鹧鸪戏的发展提供了基础,影响着鹧鸪戏的传承、演化。目前,演员断代、资料匮乏、内部竞争造成的资源分离成为鹧鸪戏发展急需解决的现实问题,我们需要地方剧成功发展的经验和鹧鸪戏发展的客观环境,因此,鹧鸪戏的组织方式、剧目传承与创新、传播模式发展都应积极顺应时代发展要求并在此基础上实现自身良好发展。这不仅对鹧鸪戏本身,而且对我国地方戏剧文化整体都具有重要的时代意义。

(责任编辑:陈娟娟)

① 笔者上河村采风资料及田野调查报告资料。

② 引用2000年上河村鹧鸪戏研讨会记录的资料,此为研讨会巩武威讲话其中的内容。

参考文献:

- [1][美]尼尔·波兹曼著,章艳译.娱乐至死[M].桂林:广西师范大学出版社,2009.
- [2]郑传寅.地域性乡土性民间性——论地方戏的特质及其未来之走势[J].湖北大学学报(哲学社会科学版),2010,(06).
- [3]司马迁.齐太公世家第二[A]//史记[M].

Modern Situation and Reconstruction of Ecological Theatre in the Threshold of Intangible Cultural Heritage: Taking Zhegu Opera as the Example

LU Jian - zhu

(School of Music, Shandong University of Technology, Zibo Shandong 255049)

Abstract: This paper analyzes the development and existential environment of Zhegu opera from perspectives of popular media context, regional cultural environment, economical and societal supporting condition, and village transformation in urbanization construction.

Key Words: Popular Media; Zhegu Opera; Qi Culture; Environment

(上接第159页)

[5]西源.没落中的皮黄剧[J].文学周报(第8卷),1929.86:

[6]孙玫.中国现代知识分子对于传统戏曲的复杂情结[J].

九州学林,2005,(03):251-256.

[7]安葵.张庚评传[M].北京:文化艺术出版社,1997.

[8]张庚.梅兰芳论[J].新学识,1937,(03).

[9]列宁.关于民族问题的批评意见[EB/OL].(1913)中文马克思主义文库,<https://www.marxists.org/chinese/lenin/marxist.org-chinese-lenin-191310-12.htm>.

[10]Robert Redfield. Peasant Society and Culture[M]. U Chicago, P. 1956.

Study on the Appraisal of Mei Lanfang Made by the Left Wing Literary Circle Before Anti-Japanese War

[New Zealand] SUN Mei

(Department of Chinese Literature, Central University, Peach Garden, Taiwan 32001)

Abstract: As a historical and cultural heritage, several opinions of Mei Lanfang made by different schools and people could help us to better know Mei Lanfang and those commentators comprehensively and concretely. In this paper, I select some appraisal of Mei Lanfang made by the Left Wing literati Lu Xun, Zheng Zhenduo, and Zhang Geng for analysis and discussion.

Key Words: Peking Opera; Mei Lanfang; Lu Xun; Zheng Zhen - duo; Zhang Geng