

广西师范大学

硕士学位论文

鲁迅的戏剧文化观研究

姓名：卓光平

申请学位级别：硕士

专业：中国现当代文学

指导教师：肖百容

20080401

鲁迅的戏剧文化观研究

作者：卓光平

导师：肖百容

专业：中国现当代文学

研究方向：中国现代文学

年级：2005 级

内容摘要

作为中国现代文学史上伟大的文学家和思想家，鲁迅终其一生，都在思考和探讨如何建设民族新文学和民族新文化的问题。在戏剧方面，他虽然没留下什么煌煌巨著，也没有写过系统的戏剧理论文章，但他在提倡和发扬现代戏剧艺术方面作过大量的工作。而且无论对于传统戏曲的批判、继承和发展，还是对于现代话剧借鉴和发展等戏剧文化的宏观把握，鲁迅都有着极为深邃的眼光和卓越的识见。系统地考察鲁迅的戏剧文化活动，透彻地分析鲁迅戏剧文化观的内容和特征，准确地把握鲁迅戏剧文化观的价值，无论是对于进一步丰富鲁迅研究的内容，还是对当代戏剧发展的启示都有着重要的意义。

本论文以鲁迅的戏剧文化观作为研究对象，目的就是力求在充分吸收现有的鲁迅与戏剧研究成果的基础上，从文化整体性的角度出发，全面考察鲁迅的戏剧文化活动，梳理鲁迅对戏剧的观点和见解，深入系统地阐述他的戏剧文化观。本论文除“绪论”和“结语”外，共分为总论和分论两个部分：

第一章为总论。本章对鲁迅的戏剧活动进行了充分的梳理，并对鲁迅的戏剧文化观的主要内容作宏观整体性的考察，力求对其开放性、反思性和直面现实的性质特征进行系统全面的把握。鲁迅对戏剧艺术的态度是严肃认真的，他对戏剧艺术的思考也是全面深入的。他的戏剧文化观主要包括他对戏曲的批判和继承、话剧的借鉴和发展以及戏剧的功用等问题的思考与见解。鲁迅对戏剧艺术的思考，不仅涉及到戏剧与时代现实、戏剧与社会人生的戏剧功能问题，他更触及到戏剧的审美内涵与戏剧的艺术本体问题。在他的戏剧文化观中，尤其是他那种“拿来主义”的开放气魄，批判反思的精神和直面现实的勇气是应该得到充分重视和认真总结的。

分论部分包括第二、三、四几章。第二章，主要从古与今、旧与新、传统与现代的关系来探讨鲁迅怎样对待传统戏曲的问题，以及如何让传统戏曲找到与新时代相结合的途径问题。首先，在如何对待传统戏曲的问题上，鲁迅一方面深入到传统文化的内核，探讨传统戏曲“大团圆”的成因和传统文人“十景病”的文化心理，从而揭露出传统戏曲“瞒”和“骗”的文化面目，另一方面他还针对传统戏曲的剧场、角色和脸谱等方面的问题进行了细致入微的针砭。其次，鲁迅与其他旧戏的批评者有着很大的区别：鲁迅热爱和肯定反

映人民群众思想和愿望的民间戏曲。在鲁迅看来，民间戏曲是劳动人民的艺术，其中不仅蕴涵着劳动人民非凡的智慧和创造力，而且更寄予了他们对美好生活的追求和对黑暗现实的反抗精神，这些都是值得继承和借鉴的中国戏曲的“固有之血脉”。同时，在探索传统戏曲与新时代相结合的途径问题时，鲁迅尖锐地指出了在新文化运动以后，以梅兰芳为代表的京剧走的是一条继续雅化的老路，其结果必然走向消亡。鲁迅认为戏曲的生命就在于与时代与人民共命运，反映人民的愿望和审美要求。只有保持与社会现实和人民群众的密切联系，传统戏曲才能找到自己的出路。

第三章，主要从文化传播的角度探讨鲁迅对如何汲取西方现代戏剧的精髓以及如何建设中国现代话剧的意见。对于外国戏剧作家的介绍，鲁迅主要介绍过莎士比亚、易卜生、萧伯纳。在戏剧的翻译方面，鲁迅翻译的戏剧作品虽然不多，但他的翻译都有着明确的目的性，那就是引进新的思潮，转变国内的弊病。这样他对戏剧的翻译介绍，在取材上就形成了自己的特色：也即绝不随波逐流，迎合世俗口味，更不任人抛来，仰人鼻息，而是从本国的实际情况出发，运用脑髓，自己来拿。对于现代话剧的建设与发展，鲁迅一方面对现代戏剧的提倡和发展做过大量的工作，另一方面对于建设什么样的话剧也提出了许多指导性的意见。总之，鲁迅在强调戏剧“启蒙”的社会功能的同时，并没有过分的夸大，而是从受众的角度出发形成了反映现实生活，表现现代人情感的为人生的戏剧观。他十分重视戏剧艺术的审美价值，坚持戏剧家要按照美的规律来创造戏剧作品，要求用戏剧舞台上鲜活的艺术形象发挥感人的魅力。

第四章，主要从戏剧文化功能的角度探讨鲁迅的悲、喜剧观念的美学思想，也即是鲁迅是如何看待戏剧的“文”与“用”的关系，怎样处理戏剧与社会现实、戏剧与人生价值之间的关系。在戏剧的观念中，其核心问题就是戏剧“是什么”和戏剧“干什么”的问题。前者关系到戏剧的样式问题和“本体”问题，后者关系到戏剧的“功能”问题。在鲁迅看来，作为文化之重要部门的戏剧，在现代化的大背景下，必须直面人生，表现人的个性，推动思想解放，以担负起批判现实与文化启蒙的新的历史使命。所以鲁迅不仅对现代悲剧、喜剧作出了科学的定义，而且分别赋予悲剧和喜剧以明确的社会功能。可以说，关注社会人生，强调现实主义精神，保持与时代、与生活的密切联系是鲁迅悲、喜剧观念最基本的特征。

关键词：鲁迅 戏曲 话剧 戏剧文化观 文化功能

A Study on Lu Xun's Drama Culture Observes

Name: Zhuo Guangping

Tutor: Professor Xiao Bairong

Subject: Chinese Modern Literature

Orientation: Chinese Modern Literature

Grade: 2005

ABSTRACT

As the great writer and the thinker in the Chinese modern history, Lu Xun has been thinking about how to build a new national literature and a new culture of the ethnic problem. In drama, although he did not leave any well-known works, and no written drama theoretical articles, but his advocate and promote the arts in modern drama made a lot of work. Lu Xun's criticism of the traditional drama, modern drama for the development and the development of reference and has a very profound insights. Systematic study of Lu Xun's drama and cultural activities, a thorough analysis of Lu Xun's dramatic concept of cultural content and features, and accurately grasp the concept of Lu Xun's dramatic cultural value, whether it is to further enrich the content of Lu Xun research or development of modern drama Inspiration all have important significance.

In this paper, Lu Xun's drama and culture as a research object, the goal is to fully absorb the existing research results on the basis of aggregate from the cultural point of view, a comprehensive study of Lu Xun's drama and cultural activities, combing the drama of Lu Xun Views and opinions, in-depth system he described the drama and culture. In addition to this thesis, "Introduction" and "conclusion", is divided into sub-General and of two parts:

Chapter 1 is the general part. This chapter of Lu Xun's drama activities carried out a detailed carding, and Lu Xun's drama and culture as the main elements of the overall macro-inspection, to its open, face reality and reflect on the nature of characteristics of a comprehensive grasp system. Lu Xun of Dramatic Art's attitude is serious and earnest, he is also thinking of Dramatic Art depth. His main theatrical culture, includes his criticism and the succession of opera, drama lessons and the development and on issues such as the function of dramatic views. Lu Xun's dramatic art of thinking, not only related to theatre and reality of the times, drama and social life drama features, he hit more drama to the aesthetic content and the problem ontology of Dramatic Art. In his theatrical culture, especially that he is good at drawing the opening breadth of critical reflection of the spirit and the courage to face reality should be

fully and conscientiously sum up the attention.

The second part includes the second, third and fourth chapters. Chapter II, mainly with this ancient, old and new, traditional and contemporary to explore the relationship between Lu Xun how to handle the issue of traditional Chinese opera, traditional Chinese opera and how to find new ways of combining the times; Chapter III, mainly from the perspective of cultural transmission of Lu Xun on how to learn the essence of modern Western drama and how to build the views of modern Chinese drama; Chapter IV, mainly from the perspective of drama and cultural features of Lu Xun's tragedy, comedy concept of aesthetic thought, that is, Lu Xun's drama is how to deal with the function of the body, what to do with theatre and social reality, drama and life values The relationship between.

Key words: Lu Xun Opera Drama Drama culture Cultural function

论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或机构已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

研究生签名：_____ 日期：_____

论文使用授权声明

本人完全了解广西师范大学有关保留、使用学位论文的规定。广西师范大学、中国科学技术信息研究所、清华大学论文合作部，有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权广西师范大学学位办办理。

研究生签名：_____ 日期：_____

导师签名：_____ 日期：_____

绪 论

1、鲁迅与戏剧研究状况述评

作为中国现代文坛上伟大的文学家和思想家，鲁迅对文学艺术的贡献是多方面的。然而，在他的小说、散文、诗歌和杂文的光辉照耀之下，人们对鲁迅和戏剧的关系关注较少，研究的文章却也不多见。例如 1980 年人民文学出版社的《鲁迅论文学和艺术》一书虽然较全面、系统地选录了鲁迅有关文艺方面的论述，但有关鲁迅的剧论，仅仅收入三段文字。而此前在 1979 年 2 月由北京师范大学中文系民间文学教研室的许钰辑录的《鲁迅和民间文艺》一书，虽然为鲁迅论戏剧列出一节的内容，但所节选的文字也主要偏重于鲁迅对传统民间戏曲的见解。直到 1993 年，黄如文先生编注出版了《鲁迅论戏剧》一书，他从鲁迅的著作、书信和日记中，选录了 64 段鲁迅有关戏剧的言论，才比较全面地节录了鲁迅论戏剧的文字。很显然，鲁迅的戏剧活动和戏剧观在相当长的时间里一直没有得到应有的关注。鲁迅对戏剧的见解虽然缺乏一定的系统性，但却有着丰富的内涵，这是值得我们珍惜，研究和加以总结的。从过去几十年的研究中可以看到，鲁迅的戏剧文化观虽然是鲁迅宝贵文化遗产的一部分，但有关鲁迅与戏剧的研究一直以来都是鲁迅研究中相对薄弱的—一个部分，只有少数人在默默耕耘，具有研究价值的相关论著更是屈指可数。纵观过去几十年有关鲁迅与戏剧的研究状况，明显经过一段相当长时间的漠视，到慢慢受到关注，再到细化、深入三个阶段：

第一阶段是从鲁迅逝世到文革结束这一时期。有关鲁迅与戏剧的文章并不多见，总共只有十多篇相关的论述文章，而且这些文章基本上只限于对鲁迅的戏剧活动和戏剧见解的资料发掘。其中较有影响的文章是田汉在 1946 年发表的《鲁迅先生和老戏》和 1956 年唐弢的《鲁迅与戏剧艺术》。在这两篇文章中，田汉和唐弢先后都澄清了鲁迅并非一味非反对传统戏曲的问题，并指出鲁迅对传统戏曲的发展是寄予了很大的希望的。而另外一些文章则主要回忆和记录了鲁迅的一些戏剧活动和对戏剧的一些重要观点。总之，在这一时期，鲁迅的戏剧活动和戏剧观并没有受到充分的关注，其价值与意义自然也没有被发掘出来。

第二阶段是在文革的结束后的 80 年代。80 年代初，戏剧艺术界一度十分繁荣，学界对鲁迅的研究也空前火热起来，因而对鲁迅与戏剧关系的关注也更加显著了。鲁迅与戏剧的研究也在这一时期曾一度形成高潮，不仅研究文章数量之多，而且也出现了一批较有价值的探索文章。其中在探讨鲁迅对戏剧的影响方面较有代表性的文章主要有冬梧的《鲁迅与戏剧》、冯健男的《鲁迅与剧运》、黄如文的《鲁迅与戏剧》和曹禺的《学习鲁迅》等。在这些文章中，研究者不仅细致入微地发掘了鲁迅的戏剧活动，而且对鲁迅对戏剧重要观点的意义和价值也进行了阐释和分析。鲁迅先生对话剧的见解与期待，也受到了研究者的关注，如谷恺的《鲁迅对话剧的见解与期望》、邓啸林的《鲁迅怎样重视剧本的翻译与创作》和曹树钧的《鲁迅谈戏剧创作》等文章则分别从鲁迅丰富的话剧艺术见解方面探讨了

鲁迅对话剧创作的启示。而刘再复的《鲁迅悲剧观探索》和李玉昆的《郭沫若与鲁迅的悲剧理论和悲剧创作》则是这一时期探讨鲁迅悲剧观较有代表性的文章。吴方的《应提上日程的中国戏剧文化反思：从鲁迅批评梅兰芳谈起》则从更高的角度来探讨鲁迅对戏剧文化反思有代表性的文章。在这一时期，鲁迅论梅兰芳问题也一度引起很大的争议与探讨。在讨论鲁迅论梅兰芳问题中，核心问题有两个：一是鲁迅到底有没有骂过梅兰芳，二是应该怎样看待鲁迅对梅兰芳的评价。另外，有关鲁迅与绍兴目连戏、社戏，鲁迅与西安易俗社的关系也得到了进一步的发掘。

进入 90 年代以后，对于鲁迅与戏剧的研究尽管没有 80 年代初那样火热，但明显呈现出细化和深入的趋势。从文化的角度来探讨鲁迅对戏曲文化的启示文章主要有张新元的《中国戏曲发展道路的哲人思考：鲁迅三十年代论梅兰芳》和《简论鲁迅与中国戏曲》，这两篇文章比较系统深入地探讨了鲁迅对传统戏曲的见解。程致中的《论鲁迅胡适对易卜生戏剧的文化选择》一文从文化传播学的角度论述了鲁迅对易卜生戏剧文化观的吸收。刘家思的《绍兴目连戏原型与鲁迅的主体意识》和《论绍兴目连戏对鲁迅艺术审美的影响》等文章则深入发掘了目连戏对鲁迅创作的影响。胡淳艳的《鲁迅论梅兰芳问题研究述评》则总结了八、九十年代对鲁迅论梅兰芳问题的清理和探讨，并对这一问题作了比较具体的澄清和分析。曹树钧的《论鲁迅与中国现代戏剧的发展》则对于鲁迅对现代话剧的影响作了较全面的探讨。对于鲁迅的悲、喜剧观念的探讨也进入到一个新的层面：如李晓虹、刘坎龙的《鲁迅的悲剧观与中国古典悲剧的大团圆结局》反思了鲁迅评价中国古典悲剧偏颇的问题，刘家思《鲁迅的喜剧概念释义》和《鲁迅的悲剧概念释义》则从戏剧性的角度分别探讨了鲁迅悲、喜剧观念的内涵与意义，而张健教授出版于 1994 年的《中国现代喜剧观念研究》一书，则分出一节的内容对鲁迅的喜剧观念进行了深入地探讨，也取得了显著的成就。另外，关于鲁迅的作品被改编的问题也被广泛地探讨。

然而，相对于汗牛充栋的鲁迅研究的著作，学界对鲁迅与戏剧的研究的关注显然是不够的。究其原因，主要表现在：首先，鲁迅是中国现代文学之父，他以非凡的文学创造力开创了一个伟大的时代，成为了中国现代小说、散文和散文诗的奠基人。而在戏剧方面，鲁迅一生都未创作过剧本，他所写的《过客》、《起死》，只是模仿戏剧的形式，用对话写成的散文和小说。其次，鲁迅说过对中国旧戏不满的话，他在小说《社戏》里假借主人公的口吻，宣布与中国戏告了别。“五四”时期，他也赞成批评传统旧戏的主张。这就很容易使人误解鲁迅是不喜爱中国戏剧的。再次，鲁迅没有专论戏剧的集子，也没有系统讨论戏剧的文章。而且他一再自谦说：“对于戏剧，我完全是外行。”[1]“对于中国戏剧史，我又是完全的外行。”[2]所以长期以来很少有人研究鲁迅对戏剧理论的贡献。而且鲁迅对戏剧的见解主要散见于杂文、小说、译文以及私人的书信中。这些见解，如果不加以爬梳整理，就显示不出鲁迅在戏剧理论上的真知灼见。

在这些已取得的研究成果中，由于长期以来研究观念的滞后和研究方法的局限，鲁迅与戏剧的研究明显存在研究格局单一，视野狭隘等薄弱环节。而且研究者往往偏向于就鲁

迅对戏剧相对论述较多的部分进行研究发掘，忽视了对鲁迅戏剧文化观的相对完整性的把握，并且对一些鲁迅戏剧文化观的独特见解往往点到即止，对其特殊价值也没有引起充分的认识。这不仅和鲁迅的戏剧文化观的重要价值很不相称，而且由于这样和那样的原因，学界一直对鲁迅的戏剧的态度存在许多纸面的纷争和认识的误区，对鲁迅的一些重要观点的认识一直比较模糊，缺乏辩证的角度。在深感这一研究的薄弱之后，一些研究者一方面致力于从鲁迅的著作、书信、日记和鲁迅同时代人的回忆录中去发掘资料，由此产生一大批概貌描述和以丰富的资料取胜的成果。所以近年来，有关鲁迅与戏剧的论文数量虽然仍在增加，但视角的单一、方法的陈旧，以及观点的雷同、材料的重复所造成的“拥挤”，仍然是一个不容忽视的问题。

2、研究对象、目的、方法及主要内容

作为中国现代文学史上伟大的文学家和思想家，鲁迅终其一生，都在积极思考与探索建设民族新文化的问题，他也为后世留下了丰富的思想文化遗产。他的戏剧文化观就是其中极为珍贵的一部分。在过去的研究中，由于研究者往往就鲁迅对戏剧相对论述较多的部分进行研究发掘，忽视了鲁迅戏剧文化观的相对完整性，并且对一些鲁迅戏剧文化观的独特见解往往点到即止，对其特殊的价值也没有引起充分的认识。这不仅和鲁迅的戏剧文化观的重要价值很不相称，而且由于这样和那样的原因，学界一直对鲁迅的戏剧的态度存在许多纸上纷争和认识误区，对鲁迅的一些重要观点的认识也一直比较模糊，缺乏辩证的角度。因此，我们必须更广泛地理解鲁迅的戏剧思想，多角度地审视鲁迅的戏剧文化观，尤其是在对传统戏曲的观点、现代话剧的引进与发展和戏剧的功用问题的认识上，鲁迅的观点不仅具有重要的价值，而且对今天的戏剧实践具有重要的指导意义。基于此，本论文以鲁迅的戏剧文化观作为研究对象，目的就是力求在充分吸收现有的鲁迅与戏剧研究成果的基础上，从文化整体性的角度出发，全面考察鲁迅的戏剧文化活动，梳理鲁迅对戏剧的观点和见解，深入系统地阐述他的戏剧文化观。

在具体方法上，本文分为两个步骤：一是利用文献法进行资料的收集与整理。首先，因为鲁迅既没有具有代表性戏剧作品，也没有关于戏剧理论的论著。而且鲁迅所参与的戏剧活动也的确不多，在过去很长一段时期里，很多人都认为鲁迅不仅不喜欢传统戏曲，对于现代话剧也算不上是内行。所以关于鲁迅的戏剧活动和对戏剧的见解，不仅记载的比较少，而且十分零散，如果不加以细心爬梳，就不能弄清鲁迅对戏剧的真实态度。本论文的资料主要来自三个方面：一是仔细梳理散布在鲁迅的杂文、随感、书信、日记甚至小说中的有关戏剧活动的记载和见解；二是查阅周作人、周建人、许寿裳、许钦文、郁达夫、田汉和于伶等人关于鲁迅与戏剧的回忆记录；三是借鉴前人和时贤已发掘的相关资料和研究成果。笔者收集了大量的资料，并对这些资料进行了认真研读，集零为整，在此基础上撰写出鲁迅戏剧活动综述，以期对鲁迅的戏剧文化观有比较全面、准确和深入的认识。然而，笔者也认识到史料的发掘和整理固然重要，但如何在充分占有这些丰富资料的基础上，不

断拓展鲁迅与戏剧的研究领域，探讨一些重大的全局性的问题。而这一切，一方面有赖于资料的进一步发掘，但更重要的则在于研究视野的进一步拓展和研究方法的更新。所以在第二步，笔者对收集的资料进行了系统的归纳和总结。在占有了比较全面的一手资料后，笔者将宏观考察和微观分析结合起来，通过恃“显微镜法”和“望远镜法”双管齐下的方法，加以整理、分析和归纳，以建立起鲁迅戏剧文化观的系统性、整体性和完整性。

本文除“绪论”和“结语”外，共分为两部分。第一章为总论，对鲁迅的戏剧活动进行了充分的考察与整理，并对鲁迅的戏剧文化观的主要内容作宏观整体性考察，力求对其开放性、反思性和直面现实的性质特征进行系统全面的把握。分论部分包括第二、三、四几章。第二章，主要从古与今、旧与新、传统与现代的关系来探讨鲁迅怎样对待传统戏曲的问题，以及如何让传统戏曲找到与新时代相结合的途径问题；第三章，主要从文化传播的角度探讨鲁迅对如何汲取西方现代戏剧的精髓以及如何建设中国现代话剧的意见；第四章，主要从戏剧文化功能的角度探讨鲁迅的悲、喜剧观念的美学思想，也即是鲁迅是如何看待戏剧的“文”与“用”的关系，怎样处理戏剧与社会现实、戏剧与人生价值之间的关系。

第一章 戏剧文化的哲人思考

——鲁迅的戏剧活动和戏剧文化观

作为中国现代史上伟大的文学家和思想家，鲁迅自幼就受到传统文化与民间文化的熏陶，青年时期在南京、日本等地求学时又广泛接触了西方文化。在经历了上世纪初中国社会变革和思想文化的巨变后，他逐渐形成了自己独立的思想，成为 20 世纪的文化巨人之一。自弃医从文，走上文学道路以后，鲁迅终其一生，都在思考和探讨如何建设民族新文学和民族新文化的问题。在戏剧方面，他虽然没留下什么煌煌巨著，也没有写过系统的戏剧理论文章，但他在提倡和发扬现代戏剧艺术方面作过大量的工作，而对传统旧戏的批评、对新戏的引进、剧本的创作、演员的角色创造和戏剧的演出等，都有着自己独到的见解。他对戏剧艺术的态度是严肃认真的，思考也是全面深入的。他对戏剧艺术的见解，不仅涉及到戏剧与时代现实、戏剧与社会人生的戏剧功能问题，更触及到戏剧的审美内涵与戏剧的艺术本体问题，而且无论对于传统戏曲的批判、继承和发展，还是对于现代话剧借鉴和发展等戏剧文化的宏观把握都有着极为深邃的眼光和卓越的识见。

（一）鲁迅的戏剧文化活动

鲁迅是中国现代文学史上伟大的文学家，在他的小说、散文、诗歌和杂文的光辉照射下，人们一直忽视了他的戏剧活动所放出的光芒。鲁迅从小在戏剧的氛围中长大，他自幼十分喜欢民间戏曲，而且对绍兴目连戏一直有着深厚的感情。虽然鲁迅一再自谦对戏剧是个“外行”，但实际上，他在批评旧戏和提倡现代戏剧艺术方面做过大量的工作。特别是在五四前后，随着话剧在中国的移植与成长，鲁迅对话剧这种新的戏剧形式十分关注，不仅经常观摩话剧演出，而且对话剧表演也提出过一些切实、中肯的指导性意见。总之，鲁迅的戏剧活动主要表现为对戏剧的观摩与批评、对外国戏剧的介绍和翻译，对现代戏剧的倡导和戏剧的创作。

鲁迅的家乡绍兴是著名的“戏曲之乡”，自南宋到现代，绍兴的地方戏曲就一直兴盛不衰。鲁迅出生在绍兴，他的青少年时期也一直在绍兴度过，他正是在戏曲的氛围下长大的。鲁迅从小就喜欢看社戏，绍兴戏在他心目中留下了美好的记忆，他对绍兴戏也情有独钟。正是由于受到民间戏曲的耳濡目染，鲁迅在很小的时候就曾和弟弟一起在家中“演戏”取乐。^[1]和小朋友一起去看戏更是鲁迅幼时的一大乐趣，周作人晚年在回忆鲁迅的文章中也说：“鲁迅在乡下常看社戏，小时候到东关看过五猖会，记在《朝花夕拾》里，他对于民间这种娱乐很有兴趣。”^[2]郁达夫在《回忆鲁迅》的长文中也曾谈到鲁迅对目连戏的嗜好：“对于目连戏，他却有特别的嗜好，他有好几次同我说，这戏里的穿插，实在有许许多多的幽默味。”^[3]从鲁迅的文章和书信中也可以看到，鲁迅对民间戏曲确实有着浓厚的兴趣。鲁迅多次的提到故乡绍兴的“目连戏”，并说自己年轻的时候，还冒充过“义勇鬼”，当这

戏开场之前，随着一个“蓝面鳞纹，手执钢叉”的鬼王，十几个人一拥而上，疾驰到野外坟地里去“起殇”。^[4]在回忆童年趣事的小说《社戏》中，鲁迅也披露了他自己十二岁左右时在乡村看戏的乐趣。鲁迅说：“我确记得在野外看过很好的好戏，到北京后的连进两回戏园去，也许还是受了那时的影响哩……至于我看那好戏的时候，却实在已经是‘远哉遥遥’的了，其时恐怕我还不过十一二岁。”^[5]鲁迅做这样的叙述，笔端洋溢着喜悦的情感，表明他对民间戏曲的深厚记忆和无限缅怀。正因为鲁迅对家乡的戏曲有特殊的感情，像绍兴的许多地方戏曲，他都曾看过。社戏的一般剧目如《龙虎斗》、《五美图》和《目连救母》及其穿插戏《男吊》、《女吊》、《跳无常》和《武松打虎》等，鲁迅在文章中都有所提及，对这些戏剧的内容，鲁迅不仅十分熟悉，而且显示出明显的喜爱。在留学日本的时候，他对日本民间戏曲也比较热衷，在仙台学医时就经常去看《御岩》、《牡丹灯笼》等日本民间戏。1916年12月，鲁迅从北京回到绍兴，在母亲六十岁生日的“前一天曾观赏了‘花调’，夜里唱‘隔壁调’并作小幻术，生日那天听唱‘平湖调’等。”^[6]此外，鲁迅1920年5月2日在日记中还记载有：“上午以高阁仙母八十寿辰，往江西会馆祝，观剧二出而归。”^[7]1924年，在西安讲学期间，鲁迅也曾观看过西安易俗社的《双锦衣》前后本、《人月圆》等秦腔剧目的表演，并为易俗社题写了“古调独弹”的匾额。

与对民间戏曲的喜爱相比，鲁迅虽然对于以京剧为代表的传统大戏没有特别的嗜好，但从后来的一些文章，可以肯定他对梅兰芳的《天女散花》、《贵妃醉酒》和《黛玉葬花》等京剧剧目还是相当熟悉的。在小说《社戏》中，他曾提到自己两次观看京剧表演的事。他说：“第一是在民国元年我初到北京的时候，当时一个朋友对我说，北京戏最好，你不去见见世面么？我想，看戏是有味的，而况在北京呢。于是都兴致勃勃的跑到什么园，戏文已经开场了，在外面也早听到冬冬地响。”^[8]但在他1912年的日记中，并没有关于在北京看京剧的记载，倒是记载有民国元年在天津观看京剧的事，他在1912年6月10日的日记中记有：“午后与齐君宗颐赴天津，寓其族人家，夕赴广和楼考察新剧，则以天阴停演，遂至丹桂园观旧剧。”^[9]小说《社戏》中所说鲁迅第二次看京剧的事，他在日记中有着清楚的记载。在1914年12月30日的日记中，鲁迅记有：“下午助湖北赈捐二元，收观剧券一枚。”^[10]1915年1月1日的日记又记有：“晚季上来，饭后同至第一舞台观剧，十二时归。”^[11]这是鲁迅在北京第二次观看京剧表演，也是最后一次观看京剧的记载。对此，郁达夫也曾回忆说：“至于说道唱戏呢，在北平虽则住了那么久，可是他终于没有听京戏的癖性。他对于唱戏听戏的经验，始终只限于绍兴的社戏，高腔，乱弹，目连戏等，最多也只听到徽班。”^[12]

作为新文化运动的先驱者，鲁迅对话剧在我国的发展更是寄予了很高的期望，因为话剧这种由西方移植到我国的新的艺术形式，很适合反映现实和宣传新思想，促进社会的变革。早在1913年，鲁迅在教育部工作期间，他就曾设想为话剧单独设立剧场，并且还多次考察过当时新剧的演出情况。从1907年在东京观看春柳社的《黑奴吁天录》到1935年在上海观看业余剧人协会的《钦差大臣》，鲁迅看过的话剧约近二十场。他不仅热衷于观

看话剧，而且在看完戏之后，还根据自己的感受提出过一些主张和意见。他在东京观看我国第一个话剧《黑奴吁天录》时，感到“不很满意”，原因就是演出中“不免有旧剧的作风，这当然也是他所不赞成的”。^[13]1912年他随教育部北上迁京刚一个月，就专程去天津考察新剧。他在日记中这样说：“夜仍至广和楼观新剧，仅一出，曰《江北水灾记》，勇可嘉而识与技均不足。”^[14]1919年6月19日，正当五四运动的高潮时期，他观看了胡适的《终身大事》和南开新剧团的《新村正》，这些都在日记中都作了记载：“晚与二弟同至第一舞台观学生演剧，计《终身大事》一幕，胡适之作，《新村正》四幕，南开学校本也，夜半归。”^[15]此外，鲁迅还多次观看北大、女师大的学生剧团的演出。在新明大戏院，他看过戏剧专门学校学生的演出，以后还看过北大“于是剧社”的演出和“新月社”为祝贺泰戈尔六十四岁生日的演出。这些都是为反抗“文明新戏”而新起的“爱美剧”范围的话剧。鲁迅在看完戏之后，对舞台人物的典型化、话剧的语言以及舞台艺术的其他方面都发表过宝贵的意见。1926年南下后，鲁迅在厦门南普陀寺曾看过木偶戏。在定居上海后，鲁迅在1935年曾受邀观看过上海业余剧人协会的《钦差大臣》的演出，而这也是他最后一次观看话剧表演。

鲁迅虽然不是戏剧家和戏剧理论家，但是在他走上文学道路以后，他对传统戏剧的批评和对外国戏剧的介绍与批评都做了很多工作。在当时，出版部门多喜欢出小说，而对于戏剧和诗歌，并不怎样热心和欢迎。即使在这种情况下，鲁迅先生在他所主编的刊物上发表了不止翻译和创作的剧本。在主编《语丝》期间，从第四卷一至四十六期共刊登戏剧七篇。在第三、四、六期连载了章依萍创作的剧本《过年》，在第十二期刊载了白薇的剧作《革命神的受难》，在第三十八期、四十期、四十三期、四十五期和四十六期分别刊载了《婴儿杀害》、《槛之中》、《两篇演说》、《洗衣老板与侍人》、《北国之夜》等五个外国翻译剧本。在主编的文艺期刊《奔流》上，鲁迅特地为易卜生和托尔斯泰诞生百年出了纪念增刊。在主编《奔流》前后十五期期间，鲁迅也先后刊登了《盗船中》、《革命家之妻》、《空舞台》、《蚊市》、《子见南子》等五个独幕剧，并连载了白薇的三幕剧《打出幽灵塔》，同时还介绍了契科夫的名作《熊》。在这期间，由于山东曲阜省立第二师范学生上演了《子见南子》一剧，遭到孔子后裔的控告，教育部公然为此发出“训令”，各报刊也纷纷发表通讯与评论。鲁迅将各项文件汇编在一起，标以《关于〈子见南子〉》的题目，在《语丝》上发表，对当时国民党政府支持封建势力迫害新剧进行了讽刺与抨击。此外，在他主编的其他刊物如《萌芽》上也刊载过剧本。

除了对戏剧剧本创作的提倡外，鲁迅自己也有过戏剧创作的经历。他的创作中有两篇属于戏剧作品，一是散文诗集《野草》中的《过客》，一是小说集《故事新编》中的《起死》。虽然是作为对话体散文和小说发表的，但实质上，这两篇作品都是严格按照戏剧的形式来创作的，不仅时间整一，地点整一，行动也整一，因此完全可以看作严格意义上的独幕剧。

为了促进中国现代话剧的发展，鲁迅非常重视对中外戏剧的借鉴。他曾指出，“采用外

国的良规，加以发挥，是我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条路。”^[16]对于外国戏剧作家的介绍，鲁迅曾做过一些工作，他主要介绍过的外国戏剧家有莎士比亚、易卜生、萧伯纳。在戏剧的翻译方面，鲁迅在寓居北京的时候，就曾翻译过日本的武者小路实笃反对战争的四幕剧《一个青年的梦》和俄国盲诗人爱罗先珂的童话剧《桃色的云》。到上海以后，鲁迅还根据日译本转译了卢那察尔斯基的《解放了的堂·吉珂德》第一幕，后来因有瞿秋白从原文直译的全剧，他才不再译下去。这三个剧本样式新颖、构思奇特。《一个青年的梦》用不连贯的情节表现一个青年的梦，《桃色的云》是一个反对强权的童话剧，《解放了的堂·吉珂德》说明在十月革命之后，堂·吉珂德思想性格中致命弱点在一些人身上的遗留。鲁迅对这三个剧本的翻译，虽然在当时没有引起很大的反响，但客观上向中国读者展示了外国话剧的多种多样。除了自己翻译外国戏剧，鲁迅也曾校阅了柔石翻译的卢那察尔斯基的剧本《浮士德与城》。鲁迅认为：“这剧本，英译者以为是‘俄国革命程序的预想’，是的确的。但也是作者的世界革命的程序的预想”。^[17]之后他还校阅过李霁野翻译的剧本《黑假面人》、《往星中》等。另外，对外国戏剧理论，鲁迅也比较关注。他不仅自己翻译过一批外国戏剧的论文，如《关于剧本的考察》、《生活的演剧化》、《易卜生的工作态度》、《演剧杂感》等，而且他还介绍冯雪峰翻译了俄国戏剧三大人物之一的尼叶夫雷诺夫的《新俄的演剧和跳舞》。此外，在30年代，鲁迅也曾为瞿秋白编译的《萧伯纳在上海》作序推荐，向中国读者介绍萧伯纳。

作为一代文化巨人，鲁迅“在从事任何事业时都在实际上与时代赋予他的，以及他自觉地承担起的文化思想启蒙的历史任务难以分离开来”。^[18]可以说，他进行文学创作的最初目的并不是纯文学的。当时，鲁迅认为在中国文化的现代化改造和民族的振兴方面，“我们的第一要著”，就是改变国民的精神，“而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。”^[19]鲁迅非常关注包括话剧在内的所有新文学和艺术的现状，而且他对于话剧的提倡和发展也做过许多工作，所以田汉称他“是一切新文化运动的热心的支持者”。^[20]

与他丰富的小说著译相比，鲁迅对戏剧的著译虽然不多，但仍然可以看出他对戏剧艺术相当关注。鲁迅对戏剧的倡导所做的大量工作，一方面在新文学的运动中起到了反封建和传播新文化的作用，另一方面也为现代戏剧的成长起到促进与指导的作用。鲁迅对戏剧的见解，涉及到戏剧的许多根本问题，如继承与借鉴，戏剧与现实生活，表演与欣赏，戏剧的功能问题等。鲁迅说“要建设西洋式的新剧，要高扬戏剧到真的文学底地位，要以白话来兴散文剧”，^[21]这既是他为现代话剧所确立的目标，也是他为发展中国现代戏剧所做出的战略选择。

（二）鲁迅戏剧文化观的主要内容

作为中国现代史上一位伟大的思想家和文学家，鲁迅终其一生，都在思考和探讨如何建设民族新文学和民族新文化的问题。他自幼就受到传统文化与民间文化的熏陶，青年时

期在南京、日本等地求学时又广泛接触了西方文化。在经历了上世纪初中国社会变革和思想文化的巨变后，他逐渐形成了自己独立的思想，成为 20 世纪的文化巨人之一。早在 1907 年，他就针对文化上的中外关系问题高瞻远瞩地指出：“明哲之士，必洞达世界之大势，权衡较量，去其偏颇，得其神明，施之国中，翕合无间。外之不过于世界之思潮，内之仍弗失故有之血脉，取今复古，别立新宗。”^[22]这不仅是在文化继承和选择上处理中外古今关系的至理名言，而且也是中国戏剧现代化过程中最全面的指导性原则。“内外两面，都和世界的时代思潮合流，而又并未泯亡中国的民族性”^[23]就是他对包括戏剧在内的所有新文学和艺术的最大期待。

在戏剧方面，他虽然没留下什么煌煌巨著，也没有写过系统的戏剧理论文章，但他确实在提倡和发扬现代戏剧艺术方面作过大量的工作，而对传统旧戏的批评、对新戏的引进、剧本的创作、演员的角色创造和戏剧的演出等，都有着自己独到的见解。他对戏剧艺术的态度是严肃认真的，他对戏剧艺术的思考也是全面深入的。正如唐弢先生指出：“鲁迅对戏剧艺术的严肃认真的态度，正是他对生活严肃求真态度的共同一致的反映。”^[24]鲁迅对戏剧艺术的思考，不仅涉及到戏剧与时代现实、戏剧与社会人生的戏剧功能问题，他更触及戏剧审美内涵与戏剧艺术本体问题。而且无论对于传统戏曲的批判、继承和发展，还是对于现代话剧借鉴和发展等戏剧文化的宏观把握都有着极为深邃的眼光和卓越的识见。然而，正如董健先生所言，20 世纪“中国文化（包括戏剧文化）的发展，一直面临着三大难题：第一，从文化进化的角度来看，是如何处理古今关系的问题；第二，从文化传播的角度来看，是如何处理中外关系的问题；第三，从文化功能的角度来看，是如何处理‘文’与‘用’的关系，即各种文化形态与现实社会人生关系的问题。”^[25]所以当我们全面考察鲁迅的戏剧文化观时，便可发现鲁迅对这一困扰 20 世纪中国戏剧文化的三大难题作出了很好的回答。

第一，怎样对待传统戏曲的问题，以及如何让传统戏曲找到与新时代相结合的途径？正如鲁迅所说：“唯有明白旧的，看到新的，了解过去，推断将来，我们的文学的发展才有希望。”^[26]首先，在如何对待传统戏曲的问题上，鲁迅和其他“五四”新文化运动的先驱者一样，对以旧戏曲为代表的传统文化进行了深入细致的批判。他不仅反对传统旧剧搬演才子佳人的内容，宣扬封建奴隶的思想，对人生现实采取瞒和骗的态度，而且他还深入到传统文化的内核，探讨传统戏曲“大团圆”的成因和传统文人“十景病”的文化心理，从而揭露出传统戏曲“瞒”和“骗”的文化面目。另一方面鲁迅还针对传统戏曲的剧场、角色和脸谱等方面的问题进行了细致入微的针砭，他从现代人的角度和自己的审美体验出发指出旧戏的剧场很不适合人的生存，并认为中国戏中男人扮女人是一种畸形的文化心理，戏曲中的脸谱也不是象征主义的，随着时代的发展必将消亡。其次，鲁迅与其他旧戏的批评者有着很大的区别：鲁迅热爱和肯定反映人民群众思想和愿望的民间戏曲。在鲁迅看来，民间戏曲是劳动人民的艺术，其中不仅蕴涵着劳动人民非凡的智慧和创造力，而且更寄予了他们对美好生活的追求和对黑暗现实的反抗精神，这些都是值得继承和借鉴的中

国戏曲的“固有之血脉”。同时，在探索传统戏曲与新时代相结合的途径问题时，鲁迅尖锐地指出了在新文化运动以后，以梅兰芳为代表的京剧走的是一条继续雅化的老路，其结果必然走向消亡。鲁迅认为戏曲的生命就在于与时代与人民共命运，反映人民的愿望和审美要求。只有保持与社会现实和人民群众的密切联系，传统戏曲才能找到自己的出路。

第二，在如何汲取西方现代戏剧的精髓以及如何建设中国现代话剧的问题上，鲁迅对西方戏剧家、戏剧作品作过大量的介评，对建设中国现代话剧也有着很大的期待和独特的见解。为了促进中国新文学的发展，鲁迅非常重视对中外文学的借鉴。对于外国戏剧作家的介绍，鲁迅主要介绍过莎士比亚、易卜生、萧伯纳。在戏剧的翻译方面，鲁迅翻译的戏剧作品虽然不多，但他的翻译都有着明确的目的性，那就是引进新的思潮，转变国内的弊病。这样他对戏剧的翻译介绍，在取材上就形成了自己的特色：也即绝不随波逐流，迎合世俗口味，更不任人抛来，仰人鼻息，而是从本国的实际情况出发，运用脑髓，自己来拿。而对于现代话剧的建设与发展，鲁迅一方面对现代戏剧的提倡和发展做过大量的工作，另一方面对于建设什么样的话剧也提出了许多指导性的意见。总之，鲁迅在强调戏剧“启蒙”的社会功能的同时，并没有过分的夸大，而是从受众的角度出发形成了反映现实生活，表现现代人情感的为人生的戏剧观。他十分重视戏剧艺术的审美价值，坚持戏剧家要按照美的规律来创造戏剧作品，要求用戏剧舞台上鲜活的艺术形象发挥感人的魅力。

第三，如何看待戏剧的“文”与“用”的关系，怎样处理戏剧与社会现实、戏剧与人生价值之间的关系。在戏剧的观念问题中，其核心问题就是戏剧“是什么”和戏剧“干什么”的问题。前者关系到戏剧的样式问题和“本体”问题，后者关系到戏剧的“功能”问题。这两个问题，自西方戏剧传入之后，就一直是戏剧创作实践和理论论争的焦点。在鲁迅看来，作为文化之重要部门的戏剧，在现代化的大背景下，必须直面人生，表现人的个性，推动思想解放，以担负起批判现实与文化启蒙的新的历史使命。所以鲁迅不仅对现代悲剧、喜剧作出了科学的定义，而且分别赋予悲剧和喜剧以明确的社会功能。可以说，关注社会人生，强调现实主义精神，保持与时代、与生活的密切联系是鲁迅悲、喜剧观念最基本的特征。鲁迅是一位创造了我国艺术高峰的伟大文学家，他的悲剧、喜剧观念也包含了极其丰富的艺术实践的经验总结。在某种意义上，他的悲、喜剧观念就是他对戏剧理论“取今复古，别立新宗”的独特贡献。然而在过去的研究中，研究者习惯于把鲁迅的悲、喜剧观念比附到一般的文艺学原理的框架中去，这样就远离了鲁迅自身，忽视了鲁迅悲、喜剧观念的独特性，从而也就难于揭示其独特的价值来。

（三）鲁迅戏剧文化观的基本特征

在鲁迅长期的文学生涯中，他一方面在创作实践中昭示了自己的文学观，另一方面又通过概括自己在文学实践和社会实践中积累起来的丰富经验，融注进所吸取的古今中外文艺理论批评的精华，逐步在大体上形成了他自己相对完整的文艺思想体系。鲁迅对批判旧戏、倡导新剧，宣传和鼓吹现代戏剧观念做了大量的工作，也产生了重要的影响。虽然他

的主观动机与旨趣在于反对封建文化和进行新文化的传播与思想启蒙，称不上真正的戏剧革新家，但他一直真诚地把戏剧看作是一种文学艺术来审视与探讨，一方面广泛探讨了戏剧艺术与社会、时代和人生的关系，另一方面也深深触摸到现代戏剧美学的内在生命与脉搏。所以当对鲁迅的戏剧文化观的表现特征予以综合考察时，我们就可以更进一层地认识到：

首先，置身于 20 世纪初中西文化大冲突的特定历史时期，鲁迅的戏剧文化观具有开放性的特征。作为新文化运动的先驱者，鲁迅乐于接受新思想、新观念，顺应时代的改革潮流。他从不固步自封，因循守旧，始终使自己的思想、观念和认识，与整个时代的发展、社会的进步保持一致。他主张对古今中外一切优秀戏剧文化成果，实行“拿来主义”，然后在对此进行鉴别、分析和选择。他也不断强调要从传统戏曲和外国戏剧中借鉴汲取、补充自己，使戏剧保持生命的活力。正因为如此，他的戏剧文化观既不是传统衣钵的单纯延续，也不是西方文化的单纯翻版，本质上则是中西文化合璧的产物，呈现出一种开放的形态。在对外国戏剧的借鉴的问题上，鲁迅要求将自己置于全球的背景下，从对世界整个大趋势的洞察中来探寻戏剧自身的发展之路。他说：“中国既然是世界上的一国，则受点别国的影响，即自然难免，似乎倒也无须如此娇嫩，因而脸红。”^[27]在传统戏曲的继承和发展问题上，鲁迅认为：“新的艺术，没有一种是无根无蒂，突然发生的，总承受着先前的遗产。”^[28]也就是说，戏剧的发展必须继承传统的“故有之血脉”。很明显，鲁迅的戏剧文化观所显示的方向就是“外之不后于世界之思潮、内之弗失固有之血脉”。^[29]“内外两面，都和世界的时代思潮合流，而又并未告亡中国的民族性”。戏剧的发展一方面既要坚定地迈向现代化，另一方面又要坚定地保留民族精神品格，从而使戏剧艺术永葆生机。总之，鲁迅认为包括戏剧在内的所有文学艺术必须保持自己的民族性，既不能简单地照搬西方，也不能一味地死抱着祖传的“宝贝”不放。戏剧要追求现代化必须是民族的现代化，戏剧要保持民族化也必须是现代化的民族化。

其次，鲁迅的戏剧文化观具有明显的反思性质。一个民族要想真正实现现代化，走向现代化，就必须对本民族文化肌体内部旧的、丧失生机与活力的因素进行无情的自我批判，在积极吸收先进的外来文化下，对本民族文化进行反思和改造。面对着中西文化大冲突的思考，鲁迅对中西戏剧文化不同的特质，有着自己独特的认识。他一方面紧紧把握着社会现实，另一方面不断地对民族文化心理作出反省。所以他既没有追随盲目主张“全盘西化”的人士，也没有限于保守的食古不化的泥淖之中，而是对于冲突中所涌现出来的种种新问题，进行自己的独立思考和价值判断。在对传统戏曲的认识上，鲁迅认为传统戏曲不是孤立封闭的“象牙之塔”，它既是传统文化的载体，也是大众传播的媒介。所以“当以梅兰芳为代表的戏曲艺术，在传统文化背景和范域内臻于炉火纯青时，鲁迅的批评引出了一个新的思考方向，即有必要在反思中国传统文化的基础上，反思戏曲的文化精神和心理。”^[30]在包括戏剧在内的文学艺术的批判、继承和发展问题上，鲁迅也曾作过旧“宅子”的比喻。他明确反对为“反对这宅子的旧主人，怕给他的东西染污了，徘徊不敢走进门”。^[31]他也

不同意“勃然大怒，放一把火烧光，算是保存自己的清白”。^[32]他更反对“羡慕这宅子的旧主人的，而这回接受一切，欣欣然的蹩进卧室，大吸剩下的鸦片”。^[33]他认为对传统真正的“拿来”是“要或使用，或存放，或毁灭。那么，主人是新主人，宅子也就会成为新宅子。然而首先要这人沉着，勇猛，有辨别，不自私。没有拿来的，人不能自成为新人，没有拿来的，文艺不能自成为新文艺。”^[34]而最重要的，鲁迅认为不仅要做戏剧“遗产的保护者”，更要做戏剧的“开拓者和建设者”。^[35]

再次，鲁迅的戏剧文化观表现出明显的直面现实的特征。鲁迅从来就不是仅仅追求艺术形式的文学家和思想家，他所有的思想和写作，都有着极为深刻的和明确的倾向性，都与近现代中国的思想进程和历史进程紧密相关。正如冯雪峰所指出，鲁迅“不是像一个理论家似地常常注意到逻辑的完整性，而是更多地注意实际的用处和更多地受事实的教训所影响”。^[36]鲁迅具有鲜明的个性自主特征和独立的价值判断能力。在独立地进行价值判断时，表现出不依傍任何外在的精神权威，不依附于任何的外在势力的特征。在社会实践当中，他也具有一种强烈的社会责任感和道德义务感，一种积极的参与意识和改造社会的批判精神。在戏剧与社会人生的关系问题上，鲁迅的悲、喜剧观念就是对戏剧本质和功能作的最基本的要求。戏剧是艺术的一种，它是人类文化的一种成果。在鲁迅看来，戏剧作为一种“真的新文艺”，就必须抛弃把戏剧作为侍奉帝王玩意儿，也不应该是赚钱的商业工具，而是给人以审美享受与“精神之乐”的艺术。关注社会人生，强调现实主义精神，保持与时代与生活的密切联系，正是他对中国现代戏剧美学提出的一个基本准则。

总之，鲁迅一方面充分地汲取西方文化的营养，又始终能够保持住与自身文化的密切联系，“取今复古，别立新宗”，从而形成了自己独特的戏剧文化观。在他的戏剧文化观里，鲁迅并不试图去建构庞大而系统的理论大厦，而是基于对现实敏感与批判，把任何形式的探寻都一直是当作需要继续解答的问题来进行研究，不断的否定旧的东西，提出新的问题，并且不断的加以解决。在现代化进程的潮流之中，鲁迅的这种始终紧紧把握着社会现实，并对民族文化心理不断地作出反省的戏剧文化观，具有巨大的价值和意义。

第二章 传统的反思与转化

——鲁迅看取传统戏曲的眼光

自五四新文化运动以来，思想文化界对传统戏曲的否定与肯定的争论就一直没有停止过。而一种相当流行的说法就是认为鲁迅对传统戏曲是持否定态度的，并由此来非难鲁迅对待民族文化的态度。事实上，鲁迅对待传统戏曲的态度是复杂的，思考也具有深刻的反思性质。只有当认真分析了鲁迅所处的时代面貌与社会现实，考察鲁迅的人生经历和个人好恶，研究当时戏曲演出的现状，才能明白鲁迅对于中国的传统戏曲是作着怎样哲人的思考的。

鲁迅虽然没有探讨戏曲的专著，但是他对中国戏曲的研究是严肃的、系统的。不仅角度新颖，涉及面广泛，而且在许多重大的理论问题上也做出了开拓性的探索，他不但提出了一系列的重要观点，还揭示了中国戏曲中一些重大问题的深层社会原因。正如董健教授所指出的，在 20 世纪关于中国戏曲争论最大的两个问题：“一是如何对待传统戏曲的问题，一是传统戏曲自身如何进入现代即如何寻找与新时代结合的途径问题。”^[1]作为文学家和思想家的鲁迅对传统戏曲有着深刻的认识，他对传统戏曲的批判、继承以及发展的见解自然有着重大的价值。

（一）“瞒和骗的文艺”：思想与形式的批判

传统戏曲有着悠久的历史，不仅产生过关汉卿、汤显祖等具有世界影响的戏剧家，而且在宋元杂剧、明清传奇以及地方戏曲中都有一批堪入世界文化宝库的戏剧佳作。但是随着清王朝的腐败没落，戏剧滑入了内容上歌功颂德、粉饰太平，形式上富丽堂皇、保守僵化的歧途。像杂剧、传奇等戏剧形态越来越趋向贵族化、案头化，逐渐失去了舞台生命，成为了封建文人的案头玩物；而占据传统舞台的京剧，一方面表演艺术上已发展到烂熟的程度，另一方面思想内容却异常贫乏苍白，甚至腐朽没落，已经不能适应时代的发展。所以面对新的时代，戏剧要进行现代化，就必需“寻找一种新的更合理的戏曲”，^[2]对戏曲自身来说，就是要寻找一种与新时代结合的新途径。

然而与新兴话剧相比，“戏曲作为一种旧的艺术形式便显示出它的劣势来了。第一，它不如话剧那样善于表现生活题材；第二，它难于将现代意义（如启蒙主义等）纳入自己‘乐’本位的艺术表现中，它难以像话剧那样承担现代人对社会生活的思考。”^[3]所以在如何对待传统戏曲的问题上，鲁迅一方面从“十景病”的文化心理的角度出发，针对戏曲小说的“大团圆”结局，批判戏曲是以“戏曲之圆”补“生活之缺”不敢正视现实的“瞒和骗的文艺”。同时，鲁迅还从个人审美体验和艺术发展的角度对传统戏曲的剧场、角色和脸谱等问题，进行了细致入微的针砭。可以说，鲁迅对传统戏曲深刻独到的批判，“触及了戏曲之陈腐与现代性不相容的弊端，促进了戏剧观念的更新，为戏剧现代化开辟道路功不可没。”^[4]

1、“瞒与骗的大泽”

“五四”新文化运动的倡导者们高举的是“反对旧道德提倡新道德，反对旧文学提倡新文学”的旗帜，他们在向封建旧垒发动猛烈攻击的时候，不可避免的对传统戏曲进行了猛烈的攻击。因此，对旧戏的批判也是“五四”新文化运动的一个相当重要的内容。当时站在新文化一边批判旧戏的陈独秀、胡适、周作人、钱玄同等人，大都站在全盘否定传统的立场，把戏曲说得一无是处，主张用西洋戏剧来取代中国戏曲。在他们看来，中国戏曲简直就不是戏，要兴起现代戏就必须将传统旧戏全部废除。陈独秀就认为传统戏曲“助长淫杀心理于稠人广众之中，诚世界所独有”。^[5]胡适甚至把传统戏曲中的脸谱、嗓子、台步、把子一类的东西当作男人乳房之类的“遗形物”，认为这种“‘遗形物’不扫除干净，中国戏剧永远没有完全革新的希望”。^[6]周作人也认为中国旧戏没有存在的价值。第一是他的野蛮，第二是有害于“世道人心”。他说：传统戏曲中的“淫、杀皇帝、鬼神……是根本的野蛮思想，也就是野蛮戏的根本精神”。^[7]钱玄同更是主张全盘废除传统戏曲的人，他说：“如其要中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏决不是那脸谱派的戏。要不把那拌不像人的人，说不像话的话全数扫除，尽情推翻，真戏怎能推行呢？”^[8]

在“五四”时期，与陈独秀、胡适、周作人、钱玄同等人一样，鲁迅也站在新文化的立场上对传统的旧戏曲进行了批判。但明显的是，鲁迅更注重从深层的文化心理对戏曲文化进行剖析。在鲁迅看来，“大团圆”是中国戏曲中最常见的一种模式，而这种模式的产生和流行必然有一种强大的文化心理在起支配作用。1924年7月，他在西安讲学时，就以《西厢记》从小说到戏曲的演变为根据，首次分析了造成这种模式的社会原因是这种不敢正视“人生现实底缺陷”、“很喜欢团圆”的心理造成的。他说：“后来许多曲子，却都由此而出，如金人董解元的《弦索西厢》，——现在的《西厢》，是扮演；而此则弹唱——元人王实甫的《西厢记》，关汉卿的《续西厢记》，明人李日华的《南西厢记》，陆采的《南西厢记》，……等等，非常之多，全导源于这一篇《莺莺传》。但和《莺莺传》原本所叙的事情，又略有不同，就是：叙张生和莺莺到后来终于团圆了。”^[9]而这“大团圆”的原因，鲁迅认为，是“因为中国人底心理，是很喜欢团圆的”。^[10]即便“人生现实底缺陷，中国人也很知道，但不愿意说出来；因为一说出来，就要发生‘怎样补救这缺点’的问题，或者免不了要烦闷，要改良，事情就麻烦了。”^[11]所以“凡是历史上不团圆的，在小说里往往给他团圆；没有报应的，给他报应，互相骗骗。”^[12]而在1925年2月，鲁迅在《再论雷峰塔的倒掉》中又进一步指出“十景病”的文化心理是中国没有真正的悲剧和喜剧的社会根源。他清楚地指出，此前中国的“悲剧或喜剧”由于自觉或不自觉地粉饰或修补而变得不完整了，失去了原来的面貌，最终被扭曲了。所以中国戏曲小说的形式和主题，没有任何更新，永远做着“十景病”的翻版。

1925年7月，鲁迅又在《论睁了眼看》中指出，“中国的文人，对于人生，——至少是对于社会现象，向来就多没有正视的勇气。”^[13]所以“从他们的作品上看来，有些人确也早已感到不满，可是一到快要显露缺陷的危机一发之际，他们总即刻连说‘并无其事’，

同时便闭上了眼睛。这闭着的眼睛便看见一切圆满，当前的苦痛不过是‘天之将降大任于是人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其为。’于是无问题，无缺陷，无不平，也就无解决，无改革，无反抗。因为凡事总要‘团圆’，正无须我们焦躁；放心喝茶，睡觉大吉。”^[14]而正是这种不敢正视社会人生，这种瞒和骗的方法，歪曲反映生活，在艺术上千篇一律，才产生了“大团圆”式的戏曲和小说。这种瞒和骗的方法掩盖社会矛盾，妨碍了社会的改革，使得中国永远“在瓦砾场上修补老例”。^[15]

在鲁迅看来，“中国人向来因为不敢正视人生，只好瞒和骗，由此也生出瞒和骗的文艺来，由这文艺，更令中国人更深地陷入瞒和骗的大泽中，甚而至于已经自己不觉得。”^[16]而永远地“瞒和骗”，没有真正的悲剧，自然就不能警醒我们的民族，不能改造“怯弱，懒惰，而又巧滑”^[17]的国民性。最终使得我们的国民对牺牲抱着麻木不仁的态度，甚至以品尝别人的鲜血的滋味来慰藉自己的无聊的人生。所以鲁迅称中国是一个“颇有点做戏气味的民族”。^[18]而“群众，——尤其是中国的，——永远是戏剧的看客。牺牲上场，如果显得慷慨，他们就看了悲壮剧；如果显得觥觥，他们就看了滑稽剧。北京的羊肉铺前常有几个人张着嘴看剥羊，仿佛颇愉快，人的牺牲能给与他们的益处，也不过如此。”^[19]所谓“戏场小天地，天地大戏场”就写尽了中国的特点。“一做戏，则前台的架子，总与在后台的面目不相同。但看客虽然明知是戏，只要做得像，也仍然能够为它悲喜，于是这出戏就做下去了；有谁来揭穿的，他们反以为扫兴。”^[20]而正是演戏者与看客的合谋，才使瞒和骗的“戏”得以“做下去”，而那些想要揭穿做戏的人，便会被视为“扫兴”者而加以排斥。所以鲁迅感叹说：“中国如十景病尚存，则不但卢梭他们似的疯子决不产生，并且也决不产生一个悲剧作家或喜剧作家或讽刺诗人。所有的，只是喜剧底人物或非喜剧非悲剧底人物，在互相模造的十景中生存，一面各各带了十景病。”^[21]

尽管鲁迅与其他新文化运动的先驱们一样对传统旧戏进行了文化上的批判，但他并没有像胡适、钱玄同等人主张整个地推翻旧剧那样激进。鲁迅与他们最大的不同在于，他没有套用西方的戏剧观念来笼统反对旧戏，而是从彻底地反封建文化的斗争需要出发，深刻地剖析旧戏是整个旧文化的一个组成部分，是造成旧有国民性的原因。作为旧文化，传统旧戏曲它所蕴含的封建思想，世代相传，一直在毒害人们。所以鲁迅不仅反对传统旧剧搬演才子佳人的内容，宣扬封建奴隶的思想，而且他更深入到传统文化的内核，探讨传统戏曲“大团圆”的成因和传统文人“十景病”的文化心理，从而揭露出传统戏曲“瞒”和“骗”的文化面目。这正是鲁迅对戏曲文化认识的深刻和独到之处。

2、现实人生的隔膜

“五四”新文化的先驱们对传统旧戏的批判，确实触及到了传统旧戏脱离时代、脱离生活、脱离现代审美意识的问题。但是，由于不懂得戏曲艺术，他们的戏剧观念与中国传统戏曲的美学特征往往背道而驰，也就难以击中传统旧戏的要害。所以一个明显的现象，就是许多“五四”文化运动的先驱们，仅仅站在新文化的立场上，从文化的角度和宏观视

野来对旧戏进行批判，他们极少从中国戏的手眼身法步、唱念做打，从中国戏曲的本来来做文章。当时站在新文化一边批判旧戏的胡适、钱玄同、周作人、郑振铎等人，大都站在全盘否定传统的立场，把戏曲说得一无是处，主张用西洋戏剧来取代中国戏曲。因而他们的文章既不会像张厚载那样从传统戏曲的音乐唱功上来总结其本体特征，更不会从戏曲的本质和规律上来进行反思。

鲁迅曾经说：“对于戏剧我完全是个外行。但遇到研究中国戏剧的文章，有时也看一看。”^[22]很显然，这是他的自谦之词。鲁迅对传统戏曲的批评虽然不是从戏曲的构成要素着眼，但是作为一个自幼受戏曲艺术熏陶，又接受新文化洗礼的“五四”文化运动的先驱者，他不仅敢于从自身的审美体验出发，大胆地指出戏曲中的一些弊病，而且他对传统旧戏的意见，往往切中了戏曲的要害，道出了圈内、圈外的人都不易看到的戏剧症结。

在《社戏》里，鲁迅提到在北京戏园里看过两回戏，并借主人公的口吻，宣布与中国戏告了别。鲁迅反感京剧的表演，当然是有一定的原因的。首先他不习惯京剧的“咚咚惶惶”大闹和京剧剧场的环境，他感到不适于生存。但另外一个更深层的原因就在于，鲁迅对戏曲表演中的“做戏”的姿态颇为不满。在鲁迅看来，“中国本来喜欢玩把戏，乡下的戏台上，往往挂着一副对子，一面是‘戏场小天地’，一面是‘天地大戏场’。做起戏来，因为是乡下，还没有《乾隆帝下江南》之类，所以往往是《双阳公主追狄》，《薛仁贵招亲》，其中的女战士，看客称之为‘女将’。她头插雉尾，手执双刀（或两端都有枪尖的长枪），一出台，看客就看得更起劲。明知不过是做做戏的，然而看得更起劲了。”^[23]正是这种“玩把戏”式的表演，使得戏曲艺术与现实人生之间被一种娇柔隔膜着。生活的悲剧价值、喜剧价值并不毁灭给人看，撕破给人看，观众在剧场里得到的仅仅是一种表面和谐的意悦和满足，而消蚀了对人生的真实体验与思考。客观上说，传统戏曲的艺术形态由“乐”发展来的、以“乐”为本位的“曲”的演唱，局限了对新思想的表现。而且戏曲在发展到清代末叶的京剧时，文学退位、作家退位，成为了以表演为核心的“技艺”，成为了无思想的“玩意儿”。所以传统戏曲要符合现代人的审美需求，跟上时代的步伐，戏曲艺术就必须有所取舍，有所改进。因而对于传统戏曲，除了指出其作为载道的工具和消遣的“玩意儿”，鲁迅还对它的剧场，音乐，男人扮女人，脸谱等问题，都提出过意见。从现代人的角度和自己的审美体验出发，鲁迅认为旧戏的剧场很不适合人的生存，必须得到改进，中国戏中的男人扮女人是一种畸形的文化心理的表现，戏曲中的脸谱也不是象征主义的，随着时代的发展必将消亡。

鲁迅在《社戏》里说：“中国戏是大敲，大叫，大跳，使看客头昏脑眩，很不适于剧场，但若在野外散漫的所在，远远的看起来，也自有他的风致。”^[24]他在北京老式的戏园里看戏，“戏台下满是许多头”，“耳朵只在冬冬惶惶的响”，好不容易找到一个座位，板凳还没有大腿宽，高度却超过小腿，坐起来很不舒服，感觉就像受刑一样。然而在当时尚属新式构造的第一舞台，虽然“用不着争座位”，但却听不清台上唱的是什么，感到实在“不适于生存”。而童年时“在野外看过很好的戏。”^[25]主要是野外戏台遍地水色天光，以及自

由自在的观赏方式让鲁迅感到心满意足。京剧过去在农村草台、社庙、宫廷演出，如果远远地品赏，自然别有一番韵味，但在拥挤的室内，如果还是大锣大鼓，猛敲猛打，自然就会让人觉得难于生存了。旧剧场里，观众可以随便出入，听戏时可以抽烟、喝茶、嗑瓜子、兴起时也可以为某个演员的演技喝彩叫好，这些都是传统消闲文化在剧场里的表现。所以在鲁迅看来，要改变“当看戏是消闲”的传统观念，旧的剧场就必须在适当的条件下得到改进和发展。

对于传统旧戏中的男人扮女人的现象，鲁迅表现出明显的反感，他曾讽刺说“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。”^[26]鲁迅认为男人扮女人既不是来自生活现实，在戏剧表演中也很不协调自然，而只是为了引起观众的好奇，硬塞进戏剧里的东西。鲁迅在看过梅兰芳“黛玉葬花”的照片时说道：“万料不到黛玉的眼睛如此之凸，嘴唇如此之厚的。我以为她应该是一副瘦削的癯病脸，现在才知道他有些福相，也像一个麻姑。”^[27]男人扮女人是非自然的，从审美的角度看也是不美的，故而鲁迅对男人扮女人在情感上是难以接受的。鲁迅对这种文化现象的批判，并不是要批评梅兰芳及其模仿者本人，而是强调在这种不得已、不自觉现象背后的一种不正常的文化心理在起支配作用。男人扮女人不可避免的将男人自己的东西带进角色中去。“从两性看来，都近于异性，男人看见‘扮女人’，女人看见‘男人扮’。”^[28]这正是中国传统戏剧看客对男人的扮相和舞姿近似女人的畸形文化心理和对男人扮女人在审美上滑稽风格赏玩的猎奇心态，所以鲁迅对这种戏曲艺术中的病态文化心理给予了严肃的批判。

对于传统戏曲带有象征意义的说法，鲁迅也给予了否定和批评。当时有人认为，中国戏是象征主义戏剧，以脸谱为例，白表示奸诈，红表示忠勇，黑表示威猛，蓝表示妖异，金表示神灵，与西方的白表示纯洁，黑表示悲哀，红表示热烈，金色表示光荣并无不同。因而中国戏也是象征主义的。鲁迅认为，白表示奸诈，红表示忠勇只是在脸谱上将人物分类，便于区分，而不是象征手法。他从中西看台的不同加以分析，“我们古时候戏台的搭法，又和罗马不同，使看客非常散漫，表演尚不加重，他们就觉不到，看不清，这么一来，各类人物的脸谱，就不能不夸大化，漫画化，甚而至于到得后来，弄得稀奇古怪，和实际离得太远，好象象征手法了。”^[29]在鲁迅看来，一种艺术是否是象征主义，关键是这种象征符号能否产生意义，而“脸谱和手势，是代数，何尝是象征。它除了白鼻梁表丑脚，花脸表强人，执鞭表骑马，推手表开门之外，那里还有什么说不出，做不出的深意义？”^[30]脸谱也好，手势也罢，只是类型化、程式化的表达方式，并不能创生出新的意义。从发展的观点来看，脸谱的存在，会影响脸部的表现情，限制演员在表演上的创造。所以鲁迅认为，随着时代的变迁和现代舞台的建立，观众可以看清演员的面部表情，而脸谱这种机械的凝固的构造必然会成为一种累赘，最终必将被时代所淘汰。

2) 精神与智慧：民间戏曲的遗产

鲁迅之所以成为中国现代伟大的文学家和思想家，是与继承和发扬本民族传统文化的

血脉分不开的。鲁迅很早就认识到民族文化的巨大价值，早在 1908 年日本留学时期，鲁迅对当时一部分人盲目接受西方文化深为不满。他在《文化偏至论》、《摩罗诗力说》中就毫不掩饰其对华夏文明的由衷赞美：“中国之在天下……若其文化昭明，诚足以相上下者，盖未之有也。”^[31]“中国之立于亚洲也，文明先进，四邻莫与之伦，蹇视高步，因益为发达，及今日虽凋零，而犹与西欧对立，此其幸也。顾使往昔以来，不事闭关，能与世界大势相接，思想为作，日趣于新，则今日方卓立宇内，无所愧逊于他邦，光荣俨然，可无苍黄变革之事，又从可知尔。故一为相度其位置，稽考其邂逅，则震旦为国，得失滋不云微。得者以文化不受影响于异邦，自具特异之光采，近虽中衰，亦世希有。”^[32]鲁迅对古代文明情不自禁地赞叹，正是民族自信心的表征，也是对民族文化虚无主义的反驳。

对于传统文化“固有之血脉”的继承和发扬，鲁迅也有着深刻的见解。他说：“因为新的阶级及其文化，并非突然从天而降，大抵是发达于对于旧支配者及其文化的反抗中，亦即发达于和旧者的对立中，所以新文化仍然有所承传，于旧文化也仍然有所择取。”^[33]就戏曲而言，鲁迅认为民间戏曲中的舞台形象往往寄予了劳动人民对于美好生活的愿望和对现实的反抗精神。如绍兴目连戏中无常、女吊等形象就是普通老百姓通过对现实社会的细致观察和对生活的深刻体验，用他们非凡的智慧创造的深刻有趣的艺术。所以与“五四”新文化运动的其他旧戏的批评者相比，鲁迅与他们最大的区别就是他热爱和肯定反映人民群众思想和愿望的民间戏曲。当时，许多新文化的代表人物对舞台上的昆曲、高腔、皮簧、梆子这类“高等戏”和“下等的”民间戏曲一概骂倒，而鲁迅则把民间戏曲看作和童话、歌谣一样的人民群众的口头创作。写于 1922 年的《社戏》，表达了少年时代同儿时玩伴一起去看民间戏曲的感受，他说：“再也看不到那夜似的好戏了。”^[34]很显然，鲁迅对待传统戏曲的态度，明显是“一方面主张在正统大戏中反封建，一面热爱和肯定体现人民群众思想感情的民间戏曲。”^[35]因此，鲁迅对戏曲艺术中劳动人民反抗精神和创造力的给予了高度肯定，他认为这些正是传统戏曲中必须得到继承的“固有之血脉”。

1、民间戏曲中的坚毅精神

鲁迅的家乡绍兴就是著名的“戏曲之乡”，鲁迅正是在戏曲的氛围下长大的。鲁迅从小就喜欢看社戏，绍兴戏在他心目中留下了美好的记忆，他对绍兴戏也情有独钟。他曾以轻松的笔调写出了《社戏》、《五猖会》，又写下了带有民俗意味极浓的《二丑艺术》、《无常》、《女吊》。在长期受到生动活泼的绍兴地方戏的熏陶下，戏曲艺术滋养了鲁迅的精神与思想，成为他最初的艺术之源。

鲁迅对越地自古以来“其民复存大禹卓苦勤劳之风，同勾践坚确慷慨之志”^[36]感到十分自豪。他也常以绍兴是“报仇雪耻之乡”为荣，并多次提到“会稽乃报仇雪耻之乡”这种坚毅的越文化精神和意志。对绍兴民间戏曲中反抗黑暗具有强烈复仇精神的“女吊”形象，鲁迅也是非常赞赏的。他说：“单就文艺而言，他们（绍兴人民）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’。”^[37]鲁迅喜爱无常、

女吊，但鲁迅更喜欢的是由这些鬼魂表现出的对“恶”的审判，复仇的坚忍不拔，及对人性善的向往。早在仙台学医时，鲁迅就经常花八分钱去站着看日本的歌舞伎《御岩》和《牡丹灯笼》等，《御岩》中的女鬼和中国的“女吊”十分相似，也是受尽压迫，含冤而死，同样有着强烈的复仇的精神，所以鲁迅自然也比较喜欢。鲁迅也曾借写《女吊》来赞扬被压迫者的复仇精神，而这是离他逝世相聚仅仅只有一个月。又据鲁迅的生前好友许寿裳回忆说：“鲁迅临死前二日——十月十七日下午在日本作家鹿地亘的寓所，也谈到这‘女吊’，这可称鲁迅的最后谈话。”^[38]可见，目连戏中的“女吊”对鲁迅的影响非常之深。

民间戏曲中的反抗与复仇意识是在现实的逼迫下“苏醒”的，与整个底层社会，整个民族与国家紧密相关。目连戏从单纯的佛教故事演变为表现民众的心理和愿望为主，在这一过程中，已经根据人民群众自己的愿望进行了再创造，从内容到形式更加体现出地方性与人民性。而滑稽戏谑、幽默讽刺为表演手段，更使其具有更多的人间趣味性。社会地位的卑微，现实生活的困苦，让他们在反观自身的境况与命运时，就自觉不自觉地生发出对现实社会的不满与反叛，与黑暗势力进行斗争与复仇的心理。可以说，斗争与反抗，叛逆与复仇是绍兴目连戏最显著的思想内容。目连戏中的无常就是人们“对人间不平的绝望”而按照自己的愿望创造的一个“真正主持公理的角色”。^[39]“他们——敝同乡‘下等人’——的许多，活着，苦着，被流言，被反噬，因了积久的经验，知道阳间维持‘公理’的只有一个会，而且这会的本身就是‘遥遥茫茫’，于是乎势不得不发生对于阴间的神往。人是太抵自以为衔些冤抑的；活的‘正人君子’们只能骗鸟，若问愚民，他就可以不假思索地回答你：公正的裁判是在阴间！想到生的乐趣，生固然可以留恋；但想到生的苦趣，无常也不一定是恶客。无论贵贱，无论贫富，其时都是‘一双空手见阎王’，有冤的得伸，有罪的就得罚。”^[40]在鲁迅看来，目连戏中所描写的无常鬼代表着地狱的审判，在老百姓的眼中无常是正义的化身，是阴间的裁判长，他们坚信一切的怨苦在阴间都会得以了结。鲁迅多次提到“无常手里就拿着大算盘，你摆尽臭架子也无益”，^[41]人们将公正的裁判寄托在无常身上，它代表着民心与民意，他的出场就是对恶人的最终审判。鲁迅认为这些鬼神形象是一种艺术创造的形式美，是老百姓超越现实生活，渴望脱离生活苦海的艺术想象。

目连戏反映出人们对死亡的认识，对灵魂的认识，目连戏中灵魂的轮回与超越，地狱的酷烈惩治，都包含了对现实人生的寄托与希望。鲁迅从目连戏这一表现鬼神世界的戏剧中看到了普通老百姓的喜怒哀乐，看到了普通老百姓的理想与愿望。在《无常》中，鲁迅写道：“我至今还确凿记得，在故乡时候，和‘下等人’一同，常常这样高兴地正视过这鬼而人，理而情，可怖而可爱的无常；而且欣赏他脸上的哭和笑，口头的硬语与谐谈……”^[42]在目连戏中不论是表现惩恶扬善，还是表现鬼魂的幽默诙谐，亦或是表现复仇的决绝，都是普通民众对人生最基本的要求。在《女吊》戏中，女吊因为自幼出身贫寒，很小的时候就被迫做了童养媳，后来不堪虐待，上吊自尽了。死后她并不含悲茹苦，一味的忍耐，而是要求复仇。鲁迅说，创造这种形象的劳动人民，他们没有受过“犯而勿校”、“勿念旧恶”骗人的教训，所以“他们就在戏剧上创造了一个代复仇性的，比别的一切鬼魂更美，

更强的鬼魂”女吊。在鲁迅看来，女吊就是代表了对“恶”的复仇，她集中国妇女几千年的冤苦于一身，她的死是为了“准备作厉鬼以复仇”，这种厉鬼的复仇的精神表现出一种对“恶”的不妥协。

其实在中国，社会底层“不幸的人们”总是“被剥夺了说话权利，他们处于被遮蔽，被抹杀，被压抑的地位。中国的历史、文学中，已经听不到他们的声音，充斥的只是‘圣人之徒的意见和道理’。”^[43]所以在鲁迅看来，只有目连戏中的无常、女吊才真正代表着中华民族正义不阿的气质，代表着中国人坚忍不拔的精神。在绍兴目连戏中，女吊身穿大红衫子，意味着“他投缢之际，准备作为厉鬼以复仇，红色较为阳气，易于和生人接近”。^[44]女吊的反抗不仅在于他敢于控诉生活中的不公正，而且在于死后复仇的决心，他的死并不是生命的结束，而是战斗的开始。

鲁迅从目连戏那里汲取了强烈的复仇意识和顽强的精神。女吊是凌厉的精魂，她的复仇和战斗的精神极为鲁迅所赞扬。鲁迅后来在自己的创作中一直延续并进一步发展了这种复仇的意识。当他目睹了女师大事件、“五卅”和“三一八”惨案以及国民党的法西斯血腥统治后，深感自己所住的并非人间，鼓励被压迫人民拿起武器向压迫者复仇。对鲁迅来说，作为一个“叛逆的猛士”，他具有强烈的反抗复仇意识。对于压迫者，对于敌人，鲁迅毫不妥协、绝不放过。他说：“欧洲人死时，往往有一种仪式，是请别人宽恕，自己也宽恕别人。我的怨敌可谓多矣，倘有新式的人问起我来，怎么回答呢？我想了一想，决定的是：让他们怨恨去，我也一个都不宽恕。”^[45]可以说，鲁迅的这种“横眉冷对千夫指”的复仇意识和刚毅精神，最初就是从目连戏这种民间戏曲中得到传承的。

2、民间戏曲的创作智慧

鲁迅从小爱看戏，自然受到戏剧艺术的熏陶。他在文章中也曾多次赞赏过《无常》、《女吊》、《武松打虎》等绍兴目连戏的鲜活，泼辣，有生气。鲁迅说：“不识字的作家虽然不及文人细腻，但他却刚健，清新。”^[46]民间流行的戏曲，虽然出自农民和手工艺人的创作，由他们在空闲的时候扮演，但却富有生活情趣，给观众带来无限的亲切感。其中的机智与诙谐，显示出底层人们无穷的创作智慧，也包含了他们对超越现实生活和渴望脱离生活苦海的想象。

鲁迅对劳动人民的创造智慧一向都是积极肯定的。他所赞赏的无常就是《目连救母》里的无常鬼，因为可怜阿嫂，把才死的堂侄暂放还阳半日，不料被阎罗责罚，说他是得了钱私放，被捆打了四十大板。从此以后，他发誓在任何情况下，都不再徇私情了，坚决的唱到：“那怕你，铜墙铁壁！那怕你，皇亲国戚！……”^[47]鲁迅对民间创造出的“鬼而人，理而情，可怖而可爱”的无常的评价是：“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么？”^[48]无常作为勾摄恶人的角色，自然得到劳动人民的喜爱，对他有感情，因而无常形象的刻画的倾注了他们的智慧和心血。鲁迅赞赏无常这一形象，就在于无常在戏曲艺术中升华为一种藐视命运的不屈的生活态度，使人们感到从死亡

中超脱的喜悦，在无常喜剧式的死亡翔舞中，从而肯定了人的力量。

对“目连戏”中有一段《武松打虎》，讲的是“甲乙两人，一强一弱，扮着戏玩。先是甲扮武松，乙扮老虎，被甲打得要命，乙埋怨他了，甲道：‘你是老虎，不打，不是给你咬死了？’乙只得要求互换，却又被甲咬得要命，一说怨话，甲便道：‘你是武松，不咬，不是给你打死了？’”^[49]虽然是农民和手工艺人的创作，由他们在空闲的时候扮演，但却极富生活情趣，给观众带来无限的亲切感，其中机智与诙谐，更显示出人民群众无穷的创作智慧。所以鲁迅认为，劳动人民尽管没有知识和文化，但他们的智慧和创造力依然是非凡的。像《武松打虎》这类体现老百姓智慧的创作，“如果到全国的各处去收集，这一类的作品恐怕还很多”。^[50]

在浙东戏台流传的二丑形象，更是由劳动人民创造的经久不衰的戏曲舞台形象。在《二丑艺术》中，鲁迅介绍说这些民间戏班中创造的二花脸，也称二丑。这种角色依靠的是权门，凌蔑的是百姓，扮演着保护公子的拳师，或者是趋奉贵人的清客，他明明是权势者的帮闲走狗，表面上又要装着和主人有分歧，不是同伙。这个形象有很高的概括性，对旧社会的病症揭露十分深刻。鲁迅指出：“世间只要有权门，一定有恶势力，有恶势力，就一定有二花脸，而且有二花脸艺术。”^[51]鲁迅赞扬劳动人民的创造性和深刻的认识能力，他说这角色“乃是小百姓看透了一种人，提出精华来，制定了脚色。”^[52]从而成为经久不衰的形象，时时警醒人们要防范着这类人。

在鲁迅看来，戏曲来自民间，是老百姓创造的，融入了他们的心血和智慧。体现了劳动人民对生活的期待和对社会现实的反抗，他们的执着追求和大胆揭露理应被吸取、被继承。戏曲这种艺术形式是表达老百姓心声的工具，只有在老百姓中间才显示出它的“新鲜、活泼、有生气”来。然而，正如鲁迅所说：“歌，诗，词，曲，我以为原是民间物，文人取为己有，越做越难懂，弄得变成僵石，他们就又去取一样，又来慢慢地绞死它。”^[53]传统的文人、士大夫总是不断的“夺取民间的东西的，将竹枝词改成文言，将‘小家碧玉’作为姨太太，但一沾着他们的手，这东西也就跟着他们灭亡。他们将他从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀木架起来。”^[54]戏曲的灭亡也正是因为“罩上玻璃罩，做起紫檀木架”后与社会人生隔绝了，慢慢的失去新鲜活泼，变得不死不活。而这最根本的原因就是戏曲精神的丧失和创造力的缺失。

对于民间戏曲，鲁迅充分肯定其中代表人民的思想感情和审美观的优秀遗产。他在《门外文坛》引用大量的民间戏曲材料，说明择存文化遗产要特别从民间戏曲，民间文学中吸取养料。目连戏中的无常，是农民和手工业工人的作品，“我们的文学家是做不出来的”。^[55]《小尼姑下山》、《武松打虎》这类民间戏曲，“比起希腊的伊索，俄国的梭罗古勃的寓言来，是毫不逊色的”。^[56]所以在鲁迅看来，戏曲是老百姓喜爱的艺术，体现了老百姓对生活的追求，适合老百姓的审美情趣，即使在新文化运动之后，仍有存在的价值，理应得到更大的发展。对这些民间的艺术，鲁迅也曾推崇说：“有地方色彩的，倒容易成为世界的，即为别国所注意。打出世界上去，即于中国之活动有利。”^[57]

鲁迅认为：歌、诗、词、曲，原都是民间物，这种老百姓的创作，“偶有一点为文人所见，往往倒吃惊，吸入自己的作品中，作为新的养料。旧文学衰颓时，因为摄取民间文学或外国文学而起一个新的转变，这例子是常见于文学史上的。不识字的作家虽然不及文人细腻，但他却刚健，清新。”^[58]在五四新文化运动之后，西洋式的话剧要想引进并在中国生根发展，就必须从传统戏曲在老百姓中繁盛不绝受到启发。鲁迅说：“新的艺术，没有一种是无根无蒂，突然发生的，总承受着先前的遗产。”^[59]

当然，鲁迅也认识到，民间戏曲不仅包含了许多陈腐的思想内容，而且民间戏曲“一向受着难文字，难文章的封锁，和现代思潮隔绝”。^[60]所以鲁迅虽然重视保护和发展民间文艺，但是他也反对将民间文艺强调到绝对化的地步。鲁迅认为，对于民间文艺，固然应该重视和利用，但“仍要加以提炼，那也是无须赘说的。”^[61]对民间戏曲的继承，最重要的就是要深入发掘和继承传统戏曲所蕴涵的对生活的追求、对社会反抗的精神。还要借鉴融入老百姓创造力的传统戏曲的艺术形式和表达方式。这也正如鲁迅所说：“这些采取，并非断片的古董的杂陈，必须溶化于新作品中，那是不必赘说的事，恰如吃用牛羊，窃取蹄毛，留其精粹，以滋养及发达新的生体，决不因此就会‘类乎’牛羊的。”^[62]只有充分认识并认真借鉴，戏剧才有更大的发展。而这些宝贵的东西，正是鲁迅认为不可失去的民族戏曲的“故有之血脉”。

3) 误区与出路：鲁迅对戏曲发展的探讨

自上个世纪初以来的近百年时间里，传统戏曲一直尝试着以改革求生存，以改革促发展的道路。然而直到今天，戏曲的处境仍然十分尴尬，很多人也仍在为戏曲如何避免进一步的尴尬而煞费苦心。作为“五四”新文化运动的先驱者之一，鲁迅虽然对传统戏曲的封建思想内容进行过激烈的批判，但他并没有明确表示“旧戏应废”的观点，而且从情感和价值取向上，他也一直希望戏曲能够走上健康发展的道路。在上世纪二、三十年代他对以梅兰芳为代表的京剧的继续雅化进行了尖锐的批评，目的就是希望传统戏曲能够与时代与人民共命运，反映现代人的愿望和审美要求。因此，从当下京剧乃至整个戏曲以至于传统文化所面临的危机角度来看，鲁迅对于戏曲的一些见解对于当代戏曲的发展无疑具有重要的价值和意义。

1、京剧雅化的批评

在“五四”新文化运动之后，传统戏曲虽然受到前所未有的剧烈冲击，但是并没有像“五四”激进派所希望的那样销声匿迹，也没有如鲁迅期待的那样走上健康发展的道路。以京剧为代表的传统戏曲“在物质上利用社会现代化所提供的条件，依靠着文化传统的‘心理惯性’，以世俗文化的姿态占据文化市场，而在精神上与‘现代化’、‘启蒙主义’保持着距离，只把功夫下在京剧本身的艺术上。在文化市场的竞争中，全新的、‘舶来’的话剧不是他们的对手。所以‘五四’启蒙热潮一过，舞台上又是旧剧的天下。”^[63]

尤其在上世纪二、三十年代，戏曲在戏剧舞台上非常活跃，不仅涌现出梅兰芳、程砚秋、荀慧生和尚小云等京剧四大名旦，京剧表演甚至还走向了国际舞台。二、三十年代梅兰芳先后赴日本、美国和苏联演出，曾引起了极大的轰动。在当时，京剧仿佛进入了一个新的“黄金时代”，京剧表演不仅牢牢的占据了戏剧舞台的中心，就连许多新文化的代表人物，都对京剧推崇备至，赞许有嘉。正如鲁迅所说：“先前欣赏那汲 Ibsen（易卜生）之流的剧本《终身大事》的英年，也多拜倒于《天女散花》，《黛玉葬花》的台下了。”^[64]当时官僚和文人们“捧戏子”成风，大报小报的肆意渲染，无疑更进一步助长了京剧这一繁荣的假象。然而鲁迅认为在新文化运动后，以京剧为代表的旧戏并没有进入新的发展时期，包括京剧在内的旧戏在“五四”新文化运动以后仍然走着继续雅化的旧路。鲁迅当时曾慨叹说：“戏剧还是那样旧，旧垒还是那样坚”。^[65]原因就在于传统文化的旧垒十分顽固，以京剧为代表的旧戏，仍然沿着封建文化的旧轨，为适应统治阶层的需要，在继续的雅化。而胡适等人的背叛，反过来捧旧戏，加固了旧戏的阵地。军阀、官僚、帮闲文人利用旧戏，不仅阻挡它随时代而前进，而且把它握在手里，作为粉饰太平，麻痹人民的工具。

“五四”新文化运动把传统旧戏作为旧文化的一个“旧垒”加以批判，实际上形成了继戏曲改良运动之后对京剧雅化的最剧烈的冲击，但以京剧为代表的旧戏没有受到根本的触动，它仍然在走着雅化的老路。在 1934 年，鲁迅相继发表了《法会和歌剧》、《谁在没落？》、《莎士比亚》、《略论梅兰芳及其他（上）》、《略论梅兰芳及其他（下）》、《拿来主义》、《脸谱臆测》等多篇文章，系统总结了自己对五四新文化运动以后以梅兰芳为代表的京剧所走道路的看法。他认为京剧原本是“民间的产物”，是老百姓创造出来的艺术，后来被封建文人染指，逐渐走着雅化的道路。“五四”以前，它是旧文化的一部分。“五四”以后，又被带着浓厚的封建色彩为军阀、政客、官僚和帮闲文人所利用，继续雅化，成了他们的艺术。

关于京剧的雅化，鲁迅在文章中多次提到“谭叫天”入宫成为“皇家的供奉”的事。1890 年，著名的京剧演员谭鑫培被慈禧太后召入宫中演戏，这是京剧雅化有名的例子。京剧的前身是“西皮二簧”，最初在乡间草台上演出的时候，观众都是社会底层的老百姓，所以可以说是平民的艺术。在花部、雅部之争中，清朝统治者还多次下令禁演。后来，由于京剧等地方戏的蓬勃发展，统治者便又对之加以利用。从咸丰十年（1860）年起，北京的皮簧班就陆续被召进宫中演出。以后，清廷的统治者更是让京剧艺人充当内庭供奉，对称意者赏赐顶戴花翎，并授以官职。就这样，在统治者的扶持和利用下，京剧在艺术上日趋精美，但却又造成了思想上的倒退，与现实生活的日渐隔膜。在辛亥革命以后，京剧并没有随着封建王朝的覆灭而灭亡，“五四”新文化运动虽然给以京剧为代表旧文化以巨大的冲击，但毕竟没有消亡，而是走着继续雅化的老路。自从梁启超提出“文界革命”、“小说界革命”、“诗界革命”后随之而来的戏曲改良之时，以谭鑫培为代表的京剧表演者仍牢牢占据着戏剧舞台的中央，在达官贵人和士大夫的怀里雅化着。而在“五四”新文化运动之后和新文学兴起的三十年代，以四大名旦为代表的京剧又在军阀、政客、官僚和帮闲文

人的圈子里继续雅化着。

在上世纪三十年代，鲁迅对梅兰芳的态度，就是把他作为新文化运动后京剧继续雅化的一个代表来看待的。鲁迅认为梅兰芳的古装新戏就是京剧在新的历史条件下雅化的继续。在《拿来主义》中，鲁迅明确地说，“梅博士”的“演艺”与“古画”一样，是一种“古董”，梅兰芳到苏联、欧美演出，是“活人代替了古董”。鲁迅称梅兰芳为“古董”，是因为在“五四”新文化运动之后，京剧的这种继续雅化，表现的仍然是士大夫的思想与情趣。然而新文化运动之后，已然是新文学的天地，京剧的继续雅化，特别地显示出了传统旧文化的顽固性。但同时，鲁迅也指出，梅兰芳作为新文化运动后京剧继续雅化的代表，并不是一开始就“雅”的。他有一个从“俗人的宠儿”到“士大夫心目中的梅兰芳”的过程。1913年梅兰芳初到上海演出时，曾观摩过表现近代和当代题材的“新戏”，受到启发，并对时装新戏产生了好感。此后梅兰芳新排的几出戏中，就有《宦海潮》、《一缕麻》、《邓霞姑》等几出时装新戏。鲁迅称他原是“俗众的宠儿”，指的就是这一时期。1915年，梅兰芳首创“古装新戏”，参照仕女画和雕塑对传统戏衣进行改革，突出了女性特点，并以歌舞为主。他在与文人齐如山、李释勘合作下，编排了神话故事剧《嫦娥奔月》。不久，梅兰芳又在齐如山等人的合作下，先后编演了《黛玉葬花》、《千金一笑》等剧，在京、沪两地受到欢迎。此后，他更是致力于古装新戏的创造和传统剧目的加工整理，完成了京剧旦角表演艺术的重大革新，形成了著名的梅派。这个变化，便是鲁迅所说的“由俗人的宠儿”变为“士大夫心目中的梅兰芳”。所以在鲁迅看来，由“时装新戏”到“古装新戏”，就是梅兰芳从俗到雅的转变。

在鲁迅看来，京剧继续雅化的实质就是为新、老统治阶级服务的帮闲文人们对戏曲的篡改和“据为己有”。对以重视演技为特征的京剧和一些地方戏，他们把受“俗众”喜欢的演员，“从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架来”，像古玩之类的“小摆设”一样供起来，“教他用多数人听不懂的话”，使他们与平民大众隔绝，这样“雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了”，^[66]最终成为统治阶级及帮闲文人的玩物。这样，戏曲艺术必然会脱离群众，与时代的发展相脱节，终究会被人们大众所抛弃，走向“消亡”。

2、戏曲发展的出路

对于戏曲的发展，鲁迅认为“五四”新文化运动以后，以梅兰芳为代表的京剧艺术的继续雅化并不是戏曲发展的前进，而是在旧文化圈子里的停滞。鲁迅严肃地解剖了梅兰芳由俗到雅的艺术道路，指出统治阶级及其帮闲文人是戏曲艺术的摧残者，“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，但沾到他们手里，这东西就跟着他们灭亡”。^[67]对士大夫帮闲文人对民间戏曲艺术的篡改与践踏，鲁迅表达了自己的愤慨，他指出正是由于这些人把本来是颇受群众欢迎的民间戏曲艺术搬上了庙堂，才使它跟大众对戏曲艺术的要求产生了距离。文章字里行间也流露出对梅兰芳的惋惜与批评，

当然不是对梅派艺术的否定，更无对梅兰芳本人的恶意。他特别重视传统戏曲要保持其群众性优秀传统，要尽可能排除帮闲文人的沾染与篡改，保持本身的刚健、清新的特色，这才是中国戏曲艺术发展的道路。

三十年代的戏曲舞台，表面上热热闹闹，实际上正埋藏着深刻的衰落的根子。可以说，对于京剧艺术在三十年代的热闹情形，只有鲁迅认识得最清醒、最深刻。鲁迅认为，旧戏曲虽然未被“五四”新文化运动的狂涛卷走，但已经严重地脱离了时代，脱离了社会现实和人们的生活，是正在“消亡”的权贵们的艺术。针对许多报刊把梅兰芳到美国和苏联演出说成是“发扬国光”，鲁迅却说：“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，”正“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。”^[68]鲁迅对京剧为代表的旧戏的衰落的看法无疑具有深邃的历史眼光。事实上，“五四”新文化运动以后，戏曲最大的成功仍然停留在表演艺术上。而表演艺术的完美与成功，从整体上看，是在传统旧文化的范围内进行的。与表演艺术相联系的剧目，不但新作很少，而且其题材、思想基本上停滞在“五四”新文化运动以前的状况上。鲁迅认为，梅兰芳雅化后的京剧表演就是如此。他原来是“俗人的宠儿”，“他未经士大夫帮忙时候所做的戏，自然是俗的，甚至猥下，肮脏，但是泼刺，有生气”，^[69]深受群众的欢迎，这就促进了他戏曲艺术的成熟。但是，一经士大夫下手，他表演的戏，却离开了人民群众的审美趣味，“缓缓的《天女散花》，扭扭的《黛玉葬花》，”表现的是士大夫的情趣。“先前是他做戏，这时却成了戏为他做”，颠倒了演员与戏曲艺术的关系。因而“待到化为‘天女’，高贵了，然而从此死板板，矜持得可怜”，^[70]鲁迅说“梅兰芳近来颇有些冷落”，其原因就在于由“俗人的宠儿”被士大夫罩上了“玻璃罩”后，既脱离了生活，又脱离了时代。

相对于京剧的雅化，鲁迅对于民间的戏曲文艺表现出明显的肯定态度。鲁迅认为民间戏曲贴近生活，鲜活，泼辣，有生气。他说：“看一位不死不活的天女或林妹妹，我想，大多数人是不如看一个漂亮活动的村女的。她和我们相近。”^[71]鲁迅不仅对于刚健、清新的绍兴目连戏《无常》、《女吊》、《武松打虎》等赞赏有嘉，而且对于老十三旦的表演也大加赞扬。对于老十三旦，他这样说：“老十三旦七十岁了，一登台，满座还是喝彩。为什么呢？就因为他没有被士大夫据为己有，罩进玻璃罩。”^[72]老十三旦本名侯俊山，是棒子花旦戏的一代宗师，他的表演始终保持民间艺术风格，倍受欢迎。时人称赞：“状元三年一个，十三旦盖世无双。”同时，他也肯定了梅兰芳在民间未经士大夫帮忙时候所做的戏“有生气”。

只有保持与现实社会和人民群众密切的联系，戏曲艺术才有生命力，才能进一步繁荣兴盛，而脱离人民群众，戏曲就会走上衰落的道路。按照鲁迅的一贯的文艺思想，戏曲作为艺术必须反映人们的思想感情和愿望，体现人民群众的审美观，体现前进的时代精神。虽然说京剧的雅化是艺术上的提高，但是艺术不能脱离时代，脱离人民去提高。对于梅兰芳和他所代表的雅化道路，很多人是从艺术的角度来评价的，而鲁迅则是从艺术与现实、艺术与时代的角度来评价的。新文化的时代要求与旧戏曲的保守内容存在巨大的反差是一

个不争的事实，因此这也就决定了旧戏曲的命运和它在现代人心目中的地位。如果时代变了，戏曲还停留在观演的老圈子里，从根本上讲就是脱离时代，脱离现实。“五四”新文化运动以后的旧戏曲，实际上就是处于这样的状况。而戏曲要发展，就应该适应时代的变化，走出“士大夫”罩在身上的“玻璃罩”，从紫檀架子上走下来，冲破与新时代的人民群众的隔绝，开创艺术的生路。1924年鲁迅去西安讲学的时候，在看了西安易俗社秦腔新戏《人月圆》、《双锦衣》等戏之后就给予了高度的肯定。原因也就是它们思想艺术上有所革新，反对封建、反迷信，提倡婚姻自由，揭露社会黑暗等，多少表达了对新生活的追求。为此他还亲自题写“古调独弹”四个字的匾额赠给易俗社，祝贺他们在改革旧戏中取得的成就。在西安讲学结束后，鲁迅又以讲学酬金五十元捐赠易俗社，作为他们改革戏剧事业的经费，希望他们能更好的编演移风易俗的戏曲。

可以说，从40年代根据鲁迅小说《祝福》成功地改编演出的越剧《祥林嫂》以及近年来的京剧《骆驼祥子》、《华子良》，川剧《山杠爷》、《死水微澜》等现代戏曲所取得的成绩看，戏曲也只有反映现代人的愿望和审美要求，才会拥有更广阔的生存和发展空间。

3、对当代戏曲的启示

传统戏曲的诞生和发展都与时代和生活有着重大的关联。鲁迅批评梅兰芳的一个重要方面就是他躲进了士大夫所造的玻璃罩，割断了与现实的血肉联系。鲁迅赞许梅兰芳很“俗”时候的戏，就是认为那时的梅兰芳没有脱离生活。不仅是梅兰芳，其实一直到现在，真正能够以戏曲的方式表现人们现代生活的戏曲仍然十分难得。当代戏曲舞台上仍然充斥着帝王将相、才子佳人，而且思想观念并没有超出人们一般的认知水平，因而缺乏鲜活感，很难令观众满意。所以面对当代戏曲的困境，当我们把目光投向鲁迅时，就自然会从他那里获得一些启示。

戏曲的高度程式化与当代的生活方式确实存在着格格不入的地方，戏曲的音乐旋律不仅与今天人们喜闻乐见的流行音乐的节奏相去甚远，而且一些经常上演的经典剧目的表现题材也大多千篇一律，这些都使得观众很难从戏曲中得到艺术的新鲜感和满足感。而所谓的戏曲程式化，就是指戏曲艺术“没有选择写实的和模拟的手法表现人生，而选择了非写实的和虚拟的手法，所以它必定要刻意地使舞台上的人物、行动与实际人生拉开明显的距离。”^[73]所以一直以来，很多人对于中国戏曲究竟能否表现现代生活，以及要经过怎样的改革才适宜于表现现代生活持有异议。其实，从戏曲改革已取得的成就来看，戏曲能否表现现代生活显然已不再成为问题。1959年中国京剧院根据同名歌剧改编创作演出了《白毛女》取得初步的成功，其意义不在于它再次阐释了“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的政治性主题，而是它从实践上破除了古老剧种难以表现现代生活的怀疑论。所以戏曲要摆脱危机，就必需面向广大的观众，让他们看懂并喜欢看，正如鲁迅所说：“为了大众，力求易懂，也正是前进的艺术家正确的努力”。^[74]

戏曲是融诗歌、舞蹈、音乐和绘画为一体高度综合的艺术，因而当代戏曲的改革，就

必须在这些形式中仔细甄别哪些是有益的养分，以便加以吸收和利用，而且还必须加进其他的有益的艺术形式。这也正如鲁迅所说：“旧形式是采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”^[75]可以说，鲁迅的为我所用的“拿来主义”，对任何艺术都是重要的发展方式。戏曲要再生和创新，形式自然不能一成不变，而且还要在不断增益中求得进步和发展。早在 1940 年代，越剧演员袁雪芬从鲁迅的小说原著《祝福》改编的越剧《祥林嫂》就是一个成功的尝试。从 1940 年代起，越剧就兴起了改革之风，袁雪芬就是其中一个革新的代表人物。他们在保持自己唱腔婉转轻柔、缠绵细腻风格的前提下，不断的借鉴和吸收话剧的以及西洋音乐的艺术特点。他们渐渐建立了导演制，以剧本制代替幕表制，而且在布景、灯光、服饰等方面都大胆的采用话剧的样式。他们的种种尝试正是当时中国戏曲家面对新的时代，着手戏曲现代化的探索和努力。

自上个世纪初以来，戏曲的改革已经走过近百年的路程。三四十年代有过一次高潮，60 年代又是一次高潮，成绩虽然取得不少，但教训也很多。尤其是文革期间的“样板戏”使京剧艺术沦为政治的附庸，从根本上扼杀了京剧本身的艺术规律，使京剧发展也走上邪路。进入新时期以后，现代戏曲的创作显然转入了一个新的阶段。戏曲的创作者已经懂得如何运用戏曲艺术的基本规律去把握生活。按照王国维在《戏曲考原》中对戏曲的定义：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。^[76]现代戏就是以歌舞化、节奏化、诗化的方式去表达对现实生活的独特感受。特别是近年来，在第二届和第三届中国京剧艺术节上分别获得金奖的《骆驼祥子》和《华子良》等京剧“现代戏”轰动一时，它们所取得的成功，正是在遵循艺术规律的基础上，在京剧艺术上改革的成果。老舍先生的小说《骆驼祥子》，50 年代被改编成话剧，80 年代又有了电影版，两种改编都取得了很大的成功。而 1999 年的京剧版《骆驼祥子》也“可谓刮起了一阵‘《骆驼祥子》旋风’”。^[77]京剧《骆驼祥子》改编自老舍的原著，小说《骆驼祥子》是中国现代文学的经典之作，自然与京剧这样的古典戏曲形式之间“隔”了一层。但是京剧版的《骆驼祥子》，却发挥了京剧艺术的简练、节奏感强的特点，对小说的情节和叙事模式进行改造，既克服了艺术上的“隔”，又在忠于原著的基础上有所发挥。京剧《骆驼祥子》之所以好评如潮，就在于改编者用京剧艺术手段塑造了真实的人物时，不仅没有让京剧的程式化限定人物形象的鲜活，而且还将老舍笔下绚烂生辉的文学语言，变成了舞台上同样鲜活有味的京剧语言。

因而，从近百年的戏曲改革正反两方面的经验看，只有保持与社会现实和人民群众的密切联系，戏曲才能找到自己的出路，而这也正是鲁迅对二、三十年代京剧继续雅化走上衰落道路的分析所得出的结论。戏曲的生命就在于与时代与人民共命运，反映人们的愿望和审美要求。戏曲的变革发展不能仅仅通过内部变革实现，还必须吸收多方面的养料和前进的动力，这正是鲁迅对中国戏曲的发展所寄予的厚望。

第三章 新剧的“拿来”和移植 ——鲁迅对话剧的引进和期望

19 世纪末 20 世纪初，伴随着全球性的社会现代化运动，西学东渐的浪潮至此形成一个高峰，中国文化内部也强烈的骚动着由近代向现代转化的要求。戏剧艺术作为文化的重要部门，在随着晚清诗歌、小说界革命的相继开场，也很快进入了由古典形态向现代形态转变的历史转型期。在中国的戏剧革命性的蜕变过程中，具有强力惯性的传统戏曲始终未能实现自身的蜕旧变新，“新戏剧”的出现不得不另辟蹊径。所以在传统的以歌舞演故事的戏剧形态一统天下的局面逐渐被打破后，以日常言语动作为主要表现手段的西方现代戏剧引起了中国戏剧界的极大兴趣。“推翻旧戏曲，再创新戏剧，追赶世界戏剧的现代潮流，因此成为当时中国戏剧界的最强音。”^[1]

在“五四”新文化运动中，对传统旧文化的批判与对西方文化的学习是非常密切相关的两个方面。“五四”新文化运动的先驱们一方面对传统旧戏进行了激烈地批判，另一方面他们也不遗余力地引进与介绍“西洋式的新剧”，以求将这种新的戏剧移植到中国的土壤里，成长为一种新的戏剧。正是西方戏剧思潮的输入，促进了中国戏剧观念的转化，引出了对旧戏的批判；而对旧戏的否定，对新戏的呼唤，更要向西方戏剧学习。于是，在外力的作用下，产生了一种崭新的戏剧样式——话剧，话剧的诞生，也标志着中国戏剧现代化的正式发轫。然而，中国戏剧要真正实现现代化的转变，不仅要“在戏剧观念和思想内容方面要求与现代社会相适应、相联系，而且在艺术上表现形式上也要与新的戏剧观念及新的思想内容相适应、相契合，即需要有一种更快速地反映时代、更适于表现现代日常生活的新的戏剧形态，来作为新的戏剧观念和新的思想内容的艺术载体。”^[2]正是在近现代一批像鲁迅一样“睁眼看世界”的文化先驱者求新求变的开放型文化心态的支持下，中国戏剧才逐渐冲出了固有的美学圈子，戏剧的观念和价值体系也发生了根本的变化，中国戏剧从此告别了它的古典时期，真正开始了现代化的进程。

（一）“从别国窃得火来”：鲁迅对话剧的“拿来”

自 1918 年 6 月《新青年》出“易卜生专号”，大张旗鼓地介绍欧洲现实主义戏剧大师易卜生起，对外国戏剧理论和创作的介绍蔚然成风。《新青年》、《新潮》、《小说月报》、《晨报副刊》、《时事新报·学灯》等都竞相译介外国戏剧。而鲁迅和郭沫若、沈雁冰、郑振铎、周作人、田汉、陈大悲、潘家洵一样都是戏剧文学活跃的翻译者和介绍者。尽管“五四”时期旗鼓喧天地引进外国戏剧，存在着鱼龙混杂、泥沙俱下的情况，但外国戏剧思潮和创作的引进极大地扩展了人们的眼界，为中国现代戏剧的发展提供了学习的楷模。正如郑振铎所说，西方话剧的翻译与介绍“对于当时的青年人都是极大的刺激，惊醒了他们的迷梦，使他们把眼光从‘皮黄戏’和‘昆剧’的舞台离开而去寻求一种新的更合理的戏曲”。^[3]

在文学的借鉴方面，鲁迅有着明显的偏好，他认为：“没有拿来的，人不能成为新人，没有拿来的，文艺不能自成为新文艺。”^[4]为了促进中国戏剧文学的发展，鲁迅很重视对外国戏剧的借鉴。对于外国戏剧作家的介绍，鲁迅主要介绍过的外国戏剧家有莎士比亚、易卜生和萧伯纳。在戏剧的翻译方面，鲁迅翻译过武者小路实笃反对战争的四幕剧《一个青年的梦》、爱罗先珂的童话剧《桃色的云》和卢那察尔斯基的《解放了的堂·吉珂德》第一幕。虽然鲁迅翻译的戏剧作品并不算多，但他的翻译都是有着明确目的性的，那就是引进新的思潮，医治国内的弊病。这样他的翻译介绍，在取材上就形成了自己的特色，也即不随波逐流，迎合世俗口味，更不任人抛来，仰人鼻息，而是从本国的实际情况出发，运用脑髓，自己来拿。可以说，鲁迅对易卜生等戏剧家的“拿来”充分反映出“对西方文化的‘应激反应’，继承着‘夷狄入中国则中国之’的传统，表现了中国本土文化对外来异质文化的很强的‘容纳性’与‘改造力’。”^[5]

1、戏剧文学的翻译

鲁迅认为，翻译可以起到交流思想，传达精神的作用，所以自从他走上文学的道路以来，就一直把翻译当作自己的使命之一。在他的文集中，有着大量的翻译作品。据不完全统计，他先后共翻译了 14 个国家的 105 位作家的作品，约 300 余万字；并写下了大量的介评外国文学的文章，涉及 21 个国家 166 位作家。^[6]他形象地把翻译工作比做给反抗的奴隶贩运军火，意在输入先进思潮，帮助中国青年冲决黑暗的封建牢笼；他还把自己比作希腊神话中的普罗米修斯，他深情地把翻译比作“从别国窃得火来”^[7]的工作。早在留日时期，他和周作人就一起合译了《域外小说集》（二册），从而使他成为 20 世纪介绍和翻译欧洲新文艺的前驱者之一。在他看来，翻译和介绍外国作品，就是为了让觉醒了的中国青年睁眼看世界，在思想上与世界的新思潮“接轨”。

虽然鲁迅对戏剧并无特别的爱好和专门的研究，但对于外国戏剧家和戏剧作品却做过一些介绍和翻译。在戏剧剧本的翻译方面，鲁迅在 1919 年就翻译了武者小路实笃反对战争的四幕话剧《一个青年的梦》。以后又翻译了爱罗先珂的童话剧《桃色的云》。到上海以后，还根据日译本转译了卢那察尔斯基的《解放了的堂·吉珂德》第一幕。另外，鲁迅还翻译过一批外国戏剧的论文，如《关于剧本的考察》、《生活的演剧化》、《易卜生的工作态度》等等。

在寓居北京的时候，鲁迅翻译了日本的武者小路实笃反对战争的四幕剧《一个青年的梦》。《一个青年的梦》是武者小路实笃 32 岁时创作的戏剧作品，全剧共分四幕，内容是一个青年由不识者带领参加各种有关反战活动，他有时是听众，有时是参与者。1919 年，鲁迅翻译了此剧，连载于《北京国民公报》，后因该报被查禁，又改载于《新青年》第七卷第二号到第五号（1920 年 1 月到 4 月）。1922 年由上海商务印书馆发行单行本，5 年后又由上海北新书局再版，共发行了 7 版。1936 年鲁迅在上海曾与实笃见过一面，鲁迅告诉他《一个青年的梦》销路很好。^[8]鲁迅在《译者序》中对此剧作了这样的评价：“我因此便

也搜求了一本，将它看完，很受些感动，觉得思想很透彻，信念很强固，声音也很真”。^[9]至于为什么要翻译此剧，鲁迅说：“我以为这剧本也很可医许多中国旧思想上的痼疾，因此也很有翻译成中文的意义。”^[10]正是抱着这种观念，鲁迅翻译了这部长达 31 万字的剧作，而这也是他翻译日本文学的第一篇作品。鲁迅明确指出，他翻译此剧的用意就是在于唤醒人民起来反对帝国主义的侵略和封建军阀的统治。

1922 年 5 月鲁迅又翻译了俄国盲诗人爱罗先珂的童话剧《桃色的云》。这是一个以春子姑娘为主角，并将一年四季的一切自然现象和花草、昆虫都加以人格化而写成的美丽的童话剧。该剧从 5 月 15 日起在北京《晨报副刊》上开始连载到 6 月 25 日刊完。在《桃色的云》开始发表之前，5 月 13 日的《晨报副刊》上发表了鲁迅写的《将译〈桃色的云〉以前的几句话》，并为同一期副刊译了秋田雨雀写的《读了童话剧〈桃色的云〉》。《桃色的云》在《晨报副刊》发表之后，鲁迅又重新加以修订，在同年 7 月又作为《新潮社文艺丛书》出版。说到为何要翻译此剧，鲁迅说：“当爱罗先珂君在日本未被驱逐之前，我并不知道他的姓名。直到已被放逐，这才看起他的作品来；所以知道那迫害放逐的情形的，是由于登在《读卖新闻》上的一篇江口涣氏的文字。于是将这译出，还译他的童话，还译他的剧本《桃色的云》。其实，我当时的意思，不过要传播被虐待者的苦痛的呼声和激发国人对于强权者的憎恶和愤怒而已，并不是从什么‘艺术之宫’里伸出手来，拔了海外的奇花瑶草，来移植在华国的艺苑。”^[11]

30 年代到上海以后，鲁迅还根据日译本转译了卢那察尔斯基的《解放了的堂·吉珂德》第一幕，载于《北斗》杂志上，但因了解到日译本是从德文删节译本中翻译的，就没有继续译完。以后由瞿秋白从原文中全部译出，鲁迅为其写了后记并帮助出版。他在《后记》里写道：“这一个剧本，就将吉珂德拉上舞台来，极明白地指出了吉珂德主义的缺点，甚至于毒害。”^[12]

客观上说，鲁迅翻译的这三部剧作在当时并没有产生较大的影响。这三部话剧“以戏剧翻译的标准看，是不适宜上舞台的。导演绝不会喜欢这样的译本，演员更不会。译家鲁迅似乎从未考虑过这个重要的技术性问题。事实上，以戏剧的标准看，武者小路实笃的原本，也并不太适宜演出。”^[13]但显而易见，吸引鲁迅翻译这些剧本的，主要是它们所传达的思想。其实，早在鲁迅抱着“启蒙主义”的思想从事文学创作时，就特别关注外国文学作品，觉得外国作品往往最切近现实的人生。在 1907 年撰写第一篇介绍外国文学的文章《摩罗诗力说》时起，他就特别强调了拜伦、普希金、莱蒙托夫、裴多菲等所谓“摩罗诗人”热爱自由解放的反抗精神，想通过这些外国诗人和作家的反抗的“心声”与“雄声”，来唤起中国人民的觉醒。他后来在《我怎样做起小说来》一文中，又讲到 he 最初开始做小说，“不过想利用它的力量，来改良社会。”^[14]这也明确昭示了他对外国文学译介的目的，“不过要传播被虐待者的苦痛的呼声和激发国人对于强权者的憎恶和愤怒而已。”^[15]

虽然鲁迅的翻译不是忠实的翻译，存在这样或那样的不足，但他以真挚的态度着手，注重对文学思想和艺术的传达，在白话文发展的初级阶段可以说是成功的翻译，从它们的

一版再版事实也有力的证明了这一点。

2、戏剧家的介绍与评价

鲁迅对外国戏剧的译介，也表现在他对外国著名剧作家的介绍与评价上。鲁迅多次提到莎士比亚、易卜生和萧伯纳三个剧作家。早在《文化偏至论》、《摩罗诗力说》两篇文言文中，鲁迅就极力介绍一些具有“摩罗”精神的戏剧家，如莎士比亚、果戈里、台陀开纳（维也纳剧坛诗人）、易卜生诸人，当时鲁迅称他们是“立志在反抗，指归在动作”的“精神界战士”。

鲁迅在1908年6月发表的《科学史教篇》是当时较早介绍莎士比亚的文章。他说：“盖使举世惟知识之崇，人生必大归于枯寂，如是既久，则美上之感情漓，明敏之思想失，所谓科学，亦同趣于无有矣。故人群所当希冀要求者，不惟奈端已也，亦希诗人如狄斯丕尔（Shakespeare）；不惟波尔，亦希画师如洛菲罗（Raphaelo）；既有康德，亦必有乐人如培得可芬（Beethoven）；既有达而文，亦必有文人如嘉来勒（Garlyle）。凡此者，皆所以致人性于全，不使之偏倚，因以见今日之文明者也。嗟夫，彼人文史实之所垂示，固如是已！”^[16]鲁迅认为莎士比亚的剧作增进了人类的近代文明，丰富了精神生活，使人性免于“偏倚”。鲁迅在这里主要强调现代社会需要科学教育的同时，也不应当偏废文艺。他认为绘画、音乐、文学、戏剧在人类精神生活中有着十分重要的地位，是不可或缺的。关于莎士比亚，鲁迅在后来的《“莎士比亚”》、《又是“莎士比亚”》和《“以眼还眼”》等文章中又多次提到，他没有过多的表白对莎士比亚的看法，更多的只是借莎士比亚来说中国文坛上的事情。因此，可以看出鲁迅在介绍莎士比亚时明显是从其内在的精神出发的。就是看重文学的潜能，希望藉以发挥其改造灵魂，改革社会的作用，这在鲁迅介绍易卜生的时候就得更明显了。

中国对易卜生及其戏剧的介绍，是始于20世纪初的，而首先发现易卜生的价值和意义的则是鲁迅。早在鲁迅决定弃医从文，立志改变愚弱的国民的精神之时，他在广泛涉猎古今中外思想界之先驱、精神界之战士品行言行和艺文思想之时，易卜生就已经进入他的视野之中，并且在他的心目中占据着重要的地位。在日本留学的时候，鲁迅便在他用文言文撰写的两篇论文中，“拿来”易卜生，向中国读者评介。鲁迅当时要立志医治国民的灵魂，写于1907年的《文化偏至论》说：“其后有显理伊勃生（Henrik Ibsen）见于文界，瑰才卓识，以契开迦尔之诠释者称。其所著书，往往反社会民主之倾向，精力旁注，则无间习惯信仰道德，苟有拘于虚而偏至者，无不加之抵排。更睹近世人生，每托平等之名，实乃愈趋于恶浊，庸凡凉薄，日益以深，顽愚之道行，伪诈之势逞，而气宇品性，卓尔不群之士，乃反穷于草莽，辱于泥涂，个性之尊严，人类之价值，将咸归于无有，则常为慷慨激昂而不能自己也。如其《民敌》一书，谓有人宝守真理，不阿世媚俗，而不见容于人群，狡狴之徒，乃巍然独为众愚领袖，借多陵寡，植党自私，于是战斗以兴，而其书亦止：社会之象，宛然具于是焉。”^[17]“如尼佉伊勃生诸人，皆据其所信，力抗时俗，示主观倾向

之极致。”^[18]“伊勃生之所描写，则以更革为生命，多力善斗，即迁万众不慑之强者也。”

^[19]而在同年所写的《摩罗诗力说》中又说：“此其所言，与近世诺威文人伊孛生（H. Ibsen）所见合，伊氏生于近世，愤世俗之昏迷，悲真理之匿耀，假《社会之敌》以立言，使医士斯托克曼为全书主者，死守真理，以拒庸愚，终获群敌之谥。自既见放于地主，其子复受斥于学校，而终奋斗，不为之摇。未乃曰，吾又见真理矣。地球上至强之人，至独立者也！”

^[20]

鲁迅非常希望在中国发扬易卜生的战斗精神，所以他非常看重易卜生的《社会之敌》，把易卜生看作克尔凯戈尔的阐释者，他和尼采一样都是以意志力反抗世俗的代表。在易卜生的创作中，特别在早期和中期，渗透着尼采和克尔凯郭尔的精神，其主要表现时向社会向“庸众”宣战，提倡个人精神反叛。在当时，鲁迅深感中国传统文化，特别是儒家的中庸主义扼杀人的个性，有才能的人无法肯定自我，甚至招致诽谤非议，因此鲁迅非常佩服《社会之敌》中的医师斯托克曼，为了保守真理不惜做人民公敌，义无反顾地与庸众作彻底不妥协的斗争。鲁迅在医师斯托克曼身上看到的是克尔凯戈尔所说的在个体存在过程中，敢于肯定自我，确立独立自我的个人主义的精神。而这一点也恰恰正是中国人所欠缺的品质。在鲁迅看来，易卜生和尼采一样，他的反抗社会，是在思想上表现的，他认为政治革命是外部的，是不足道的小事，思想革命才是唯一有效的形式。鲁迅也抱着同样的信念，坚信用文艺的明灯，能照亮国民前行的道路。易卜生的剧作家被称为社会问题剧，其主人公往往处在社会上矛盾的漩涡中，与众人为敌，最后被所在的社会孤立、摒弃，但通过这些人物之口，易卜生宣扬个人主义的、反传统、反世俗的思想。例如鲁迅介绍过的《人民公敌》一剧的结尾，斯托克芒医生发现了一个真理：世界上最坚强的人，是那最孤立的人！在《勃兰特》一剧中主人公的名言：或者得到一切，或者失去一切。是宁为玉碎、不为瓦全的不妥协精神。鲁迅的杂文《我们现在怎样做父亲》和《娜拉走后怎样》，前者提到易卜生的剧作《群鬼》，后者直接受了《玩偶之家》的启发。鲁迅在1928年《奔流》杂志第1卷第3期的《编校后记》中，回顾易卜生在中国的影响时写道，当时为什么要介绍易卜生，也就是“因为Ibsen敢于攻击社会，敢于独战多数，那时的介绍者，恐怕是颇有以孤军而被包围于旧垒中之感罢，现在细看墓碣，还可以觉到悲凉，然而意气是壮盛的”，“但不久也就沉寂，戏剧还是那样旧，旧垒还是那样坚。”^[21]鲁迅还指出，一些先前介绍、学习易卜生的中国作者，后来也渐趋颓唐了。

显然在鲁迅看来，作为社会批评家的易卜生远比戏剧家易卜生更重要。易卜生对家庭、社会中种种束缚人的个性的陈腐、虚伪的道德、法律、宗教的暴露和批判，对“独立人格”的和社会责任感的呼唤，引起了新文化运动者的强烈共鸣。正如鲁迅所指出的，那时的介绍者有感于易卜生“敢于攻击社会，敢于独战多数”，他们“意气是壮盛的”。^[22]在后来“五四”新文化阵营发生分化的时候，有些人开始与旧势力妥协时，鲁迅“为追怀（易卜生）这曾经震动一时的巨人起见”，又在自己编的《奔流》上再度介绍了这位现实主义大师。^[23]而在狂飙突进的“五四”时期，当时的许多人侧重于欣赏易卜生的“社会问题剧”。从五

四文学革命与社会改革的关系这一大背景出发，鲁迅更注重反思易卜生戏剧中提出的各种社会问题的根源。正当娜拉出走的关门声在“五四”知识界引起普遍的激动时，鲁迅在1923年《娜拉走后怎样》的演讲中提出了“娜拉走后怎样”的疑问：“她除了觉醒的心以外，还带了什么去？倘只有一条像诸君一样的紫红的绒绳的围巾，那可是无论宽到二尺或三尺，也完全是不中用。她还须更富有，提包里有准备，直白地说，就是要有钱。”^[24]在鲁迅看来，像娜拉那样缺少物质基础的个人反抗，免不掉“堕落”或者“回来”，否则“饿死”了，谈不上什么出路。鲁迅洞悉妇女问题不是一个孤立的问题，是与整个社会的经济。在大家都在盛赞娜拉勇敢的时候，鲁迅以更加冷静的眼光思考女性的出路，做了带有超前疑问性和颇具远见卓识的讲演《娜拉走后怎样》。而此后，他通过小说《伤逝》揭示了中国娜拉出走以后的命运。

在世界的大剧作家中，鲁迅评论较多的，除了古代的莎士比亚，近代的易卜生以外，还有与他自己同时代的萧伯纳，早在一九二五年，鲁迅就曾因萧伯纳为“五卅”事件“出而为中国鸣不平”^[25]而赞扬了他。到了一九三三年，萧伯纳访问上海时，鲁迅还曾与他见过面，彼此留有深刻的印象。他在《谁的矛盾》、《看萧和看萧的人们》、《萧伯纳在上海序》等好几篇文章都提到萧伯纳。在《“论语一年”》中，鲁迅又将萧伯纳和易卜生联系起来加以评说：“五四时代介绍了一个易卜生，名声倒还好，今年介绍了一个萧，可就糟了，至今还有人肚子在发胀。”^[26]鲁迅从艺术形象的直观上比较了这两位戏剧家：“绅士淑女们是顶爱面子的人种。易卜生虽然使他们登场，虽然也揭发一点隐蔽，但并不加上结论，却从容的说道‘想一想罢，这到底是些什么呢？’绅士淑女们的尊严，确也有一些动摇了，但究竟还留着摇摇摆摆的退走，回家去想的余裕，也就保存了面子。至于回家之后，想了也未，想得怎样，那就不成什么问题，所以他被绍介绍进中国来，四平八稳，反对的比赞成的少。萧可不这样了，他使他们登场，撕掉了假面具，阔衣装，终于拉住耳朵，指给大家道，‘看哪，这是蛆虫！’连磋商的工夫，掩饰的法子也不给人有一点。这时候，能笑的就只有并无他所指摘的病痛的下等人了。在这一点上，萧是和下等人相近的，而也就和上等人相远。”^[27]鲁迅认为易卜生在使自己的艺术形象“绅士淑女”登场时，只是比较含蓄委婉的揭发了他们的一些隐私、缺点，使这些资产阶级温文尔雅的“绅士淑女”“不会太丢面子”，保留了一定的尊严。而萧伯纳显然很机智幽默，直言不讳，直接撕破“绅士淑女”的假面具，露出他们丑恶狰狞的真面目。

总之，鲁迅对莎士比亚、易卜生和萧伯纳等西方戏剧家的介绍与评价，一方面是从中国现代话剧发展的需要出发的，另一方面也是从社会改革要求着眼的。所以从他最初对莎士比亚的论述一直到对萧伯纳的称赞，不但显示出鲁迅本人思想认识的发展，而且也深刻地反映了中国现代戏剧运动从二十年代到三十年代的发展和在中国不同的历史时期对于戏剧艺术的不同要求。

3、鲁迅“拿来”易卜生的启示

中国现代戏剧艺术在成长过程中必须有所吸收，有所借鉴，而如果以“民族化”拒绝接受全人类戏剧文化的优秀的成果，那就不仅自外于世界进步的大潮流之外，同时也会限制以至扼杀我们自己的戏剧创造精神。因而在五四中国现代话剧的发轫期，介绍和翻译外国戏剧自然有着刻不容缓的意义。但显然，鲁迅认为当时中国的文艺界做得还很不够：“莎士比亚虽然是‘剧圣’，我们不大有人提起他”；^[28]“易卜生大有出全集之意，但至今不见第三本”；^[29]萧伯纳一经介绍，许多人便觉得“肚子在发胀”。^[30]种种迹象说明，当时的精神还很贫乏。所以鲁迅沉痛地说：“中国既然是世界上的一国，则受点别国的影响，即自然难免，似乎倒也无须如此娇嫩，因而脸红。但就文艺而言，我们实在还知道得太少，吸收得太少。”^[31]

在 20 世纪初，中国戏剧从古典时期转入现代时期的过程中，的确吸收了一些西方戏剧文化的成果，其中影响最大的就是易卜生与“易卜生主义”。虽然以易卜生的“社会问题”剧及其写实主义在当时的西方早已“过时”，但在中国的“五四”时期却掀起了轰轰烈烈的“易卜生热”。这种错位是由中国的社会现实决定的，因而具有一定的历史合理性。鲁迅当时在小说创作上提倡的“揭出病苦，引起疗救的注意”^[32]的现实主义精神，显然与“易卜生主义”具有内在的相通性。正如董健先生所概括的：“‘易卜生主义’与中国现代戏剧的实践相结合，从以下四个方面促进了中国戏剧的现代化：第一，确认人的尊严，尊重人的个性与自由，并将其与人的社会责任感联系起来。第二，冲破传统观念的束缚，解放思想，以清醒（理性）的头脑、明亮的眼睛对社会现实进行透视与批判，揭掉人间一切瞒和骗的假面。第三，强调现代人对戏剧艺术的最高要求：人在审美中进行精神领域里的对话。第四，戏剧形态的散文化与戏剧文学性的加强。”^[33]这四点就构成了“易卜生主义”的四点基本内涵，就是中国戏剧现代化的价值取向。可以说，易卜生对中国现代戏剧史以至中国现代文化思潮产生了极为重要的促进作用，包括鲁迅在内的许多文学家都无不受到深刻的影响。但是自从易卜生被介绍到中国以后，“易卜生主义”的真正价值不是没有被认识到，就是被误读。

五四时期，正是胡适、鲁迅等五四先驱们对易卜生的大力宣传介绍，才掀起了一股“易卜生热”，他的剧本相继被译成中文出版，不少剧作也被搬上中国话剧舞台。在当时的戏剧改革运动中，易卜生不仅被作为戏剧的“样板”来看待，并以此为实例对旧戏进行猛烈的抨击；而且，整个剧坛都转向创作易卜生式的反映社会矛盾、提出社会问题的“社会问题剧”，致使五四问题剧极盛一时，成为当时话剧创作的主流。诸如人生问题剧、社会问题、家庭问题、爱情问题、妇女问题等等，都引起了剧作家的广泛关注。

实际上，易卜生虽然十分关注社会现实，但他决不使自己的艺术创作成为政治工具。他早在 1874 年就宣称：“近十年我所写的，全部是十年来我精神生活的感受。”^[34]所以当有人称赞他的《玩偶之家》支持了妇女解放运动时，他却说：“我做那剧本，并不是那种意思，我不过作诗而已。”^[35]他写剧本完全是表达自己“精神生活的感受”，而不是单纯的

对社会问题的政治表态。在这一点上，鲁迅也认为创作是一种情感活动，“好的文艺作品，向来多是不受别人命令，不顾利害，自然而然地从心中流露的东西。”^[36]易卜生戏剧并不是有意地提出问题，也不肯轻易开药方，而是遵循艺术创作的规律，将社会问题和诗意的描写结合起来，从真实具体的情节和人物性格中“自然而然”地提出问题。鲁迅当时非常赞赏易卜生的“社会剧”，他说：“伊勃生是在做诗，不是为社会提出问题来而且代为解答。就如黄莺一样，因为他自己要唱歌，所以他歌唱，不是要唱给人们听得有趣，有益。”^[37]然而在当时，很多人却把易卜生所写的人在精神层面上对话误读成政治层面、伦理层面的对话。正是这种简单化、政治化的理解与阐释，从而在当时催生出一大批简单化、政治化的“社会问题剧”。像胡适等人明显是把种种“问题”做了戏剧的目标，“不知道探讨人心的深邃，表现生活的原理，”结果是“问题不存在了，戏剧也随之而不存在”。^[38]所以五四问题剧与易卜生的剧作相比，无论是思想深度还是美学价值，都还相差很大的一截。狂飙突进、但又浮躁凌厉的风气使得五四问题剧作家们似乎无暇细细聚焦易卜生戏剧的深广的思想和美学内蕴。结果也就是只能创作出“只问病源，不开药方”的社会问题剧，也多少影响了五四问题剧的思想和艺术成就。

很显然，鲁迅并不是仅仅从戏剧艺术的角度来介绍易卜生，而且更侧重于他的精神反叛，在张扬个性，对抗传统社会的腐朽势力。鲁迅在当时对戏剧家、戏剧的热心评价和翻译，以及对易卜生所进行了热烈的推崇和深入的探讨，目的就是希望戏剧也同其他艺术一样，能够发挥自己的社会功能，能够在新文学运动中起到变革思想的积极作用。在这一时期，鲁迅介绍易卜生的动机，则是在于强调易卜生是一个以个人的反叛来同媚俗的社会对抗，一个具有“摩罗”精神强有力的人。所以他在《随感录四十六》中说：“与其崇拜孔丘关羽，还不如崇拜达尔文易卜生。”^[39]并赞许易卜生的警句：“世界上最强壮有力的人，就是那孤独的人。”^[40]在《再论雷峰塔的倒掉》中，他又称赞“卢梭、斯谛纳尔、尼采、托尔斯泰、伊孛生等辈，若用勃兰兑斯的话来说，乃是‘轨道破坏者’。其实他们不单是破坏，而且是扫除，是大呼猛进，将碍脚的旧轨道不论整条或碎片，一扫而空，并非想挖一块废铁古砖挟回家去，预备卖给旧货店。”^[41]并感叹“中国很少这一类人，即使有之，也会被大众的唾沫掩死。”^[42]很显然，在鲁迅眼里，易卜生“敢于攻击社会，敢于独战多数”，是“旧轨道的破坏者”。

可以说鲁迅是站在时代的制高点，以“洞达世界之大势”，“不后于世界之思潮”的眼光和呼唤中国“精神界之战士”的帜热心情，大胆拿来易卜生的。鲁迅看取易卜生的地方既不在于艺术个性和艺术风格，也不在于妇女问题上，鲁迅最为看重易卜生的是易卜生的关于“人的精神反抗”的思想和对于坚强自我的追求精神。我们不妨将鲁迅与胡适作一简单的比较。在五四时期介绍易卜生的作家中，胡适是一个比较突出者。他不仅与罗家伦合译过《娜拉》，还写了一篇洋洋洒洒的《易卜生主义》。但胡适对易卜生的介绍和认识明显是出自表层，仅仅认识到易卜生戏剧对一些社会问题的揭示。与胡适相反，在鲁迅的心中，易卜生是一个“敢于攻击社会，敢于独战多数”的精神战士。鲁迅以极大的热情，宣扬易

卜生“人的精神的反抗”的思想，目的是要以此唤醒国民的自觉意识，完成国民性的改造。

鲁迅立足于中国的现实，接受易卜生思想中关于推崇个性，歌颂“人的反抗精神”的成分，用以改造中国的国民性问题。在五四前后，能够真正理解、感知易卜生，并将其思想进行发扬，并用于改造中国社会、历史、文化、人生的社会实践，几乎只有鲁迅一人。而且鲁迅在对易卜生的接受过程中表现出一以贯之的清醒性，正是这种清醒性，显示出他在介绍外国文学的超常处。

（二）“真的新文艺”：鲁迅对话剧的见解与期望

在 1840 年鸦片战争以后，中国封闭的大门被打开了，西方文化以“强势文化”的锋芒向中国正处于衰微之中的“弱势文化”发起了挑战。然而，中国文化只有在应战中才能求得生机，作为文化之重要组成部分的戏剧，当然也就必须选择接受挑战、改革求变的道路。实际上，到清朝末年，随着封建王朝的腐败没落，“杂剧、传奇的艺术形态已经过时，失去了舞台的生命力。而占据舞台的京剧，作为传统旧戏的代表，它一方面把多年积累的唱腔和表演艺术发展到烂熟的程度，一方面却使戏剧的文学性和思想内容大大‘贫困化’。”^[43]所以面对“西学东渐”的大潮，中国传统戏曲不得不面临现代化转型的严峻问题。在一批“睁眼看世界”的文化人求新求变的强烈要求下，传统戏曲迫切的需要走出固有的美学圈子，找到一种与新时代相结合的新途径。直到“五四”新文化运动，“戏剧观念和艺术价值体系发生了根本的变化，中国戏剧才从此告别了它的古典时期，真正开始了现代化的进程。”^[44]从此“传统戏曲一统天下被‘话剧——戏曲二元结构’的崭新的戏剧文化生态所取代。”^[45]正是借鉴欧美近现代话剧以创建崭新的民族戏剧，和汲取欧美戏剧艺术对传统戏曲进行根本的变革，而不是在传统戏曲内部作修补调整，中国戏剧才由此真正走向现代化。

当时，鲁迅对包括话剧在内的新文学给予了极大的支持，正如他所说的：“世界日日改变，我们的作家取下假面，真诚地，深入地，大胆地看取人生并且写出他的血和肉来的时候早到了；早就应该有一片崭新的文场，早就应该有几个凶猛的闯将！”^[46]然而，“不论从戏剧思潮和戏剧观念之转变的现代性和世界性来看，还是从戏剧运动与我国民主革命的紧密联系来看，或者从大批优秀剧作家的涌现及其在创作上的重大贡献来看，真正在漫长的中国戏剧史上开辟了一个崭新历史阶段，在新文化运动中占有突出的历史地位，并在现代戏剧史上起着主导作用的，则是新兴的话剧”。^[47]所以在当时，鲁迅不仅十分关注中国戏剧的现状，而且对于新兴话剧的提倡和发展也做过大量工作。在他看来，也只有“建设西洋式的新剧”，才能更好的反映现代人的追求，表现现代人的情感，才能更好的“利用戏剧这个艺术武器来宣传新思想”，^[48]唤起人们对现代生活的向往。所以鲁迅主张：“要建设西洋式的新剧，要高扬戏剧到真的文学底地位，要以白话来兴散文剧”。^[49]这既是鲁迅为中国戏剧所确立的目标，也是他为发展中国现代戏剧所做出的战略选择。

1、“高扬戏剧到真的文学底地位”：对话剧思想性的要求

中国传统戏剧有着悠久的历史，不仅产生过关汉卿、汤显祖等具有世界影响的戏剧家，而且在宋元杂剧、明清传奇以及地方戏曲中都有一批堪入世界文化宝库的佳作。但是随着清王朝的腐败没落，戏剧滑入了内容上歌功颂德、粉饰太平，形式上富丽堂皇、保守僵化的歧途。像杂剧、传奇等戏剧形态越来越贵族化、案头化，逐渐失去了舞台生命，成为封建文人的案头玩物；而占据传统舞台的京剧，一方面表演艺术上已发展到烂熟的程度，另一方面思想内容却异常贫乏苍白，甚至腐朽没落，已经不能适应时代的发展。鲁迅虽然一直对绍兴地方戏有着特别的嗜好，但他并不赞成一味的依仗传统戏曲来促进变革社会和改良人生，据郁达夫回忆说：“我有一次谈到予倩、田汉诸君想改良京剧，来作宣传的话。他根本不赞成，并且很幽默的说，以京剧来宣传救国，那就是‘我们救国啊啊啊啊了，这行么？’”^[50]显然，在鲁迅看来，传统戏曲的艺术形态由“乐”发展来的、以“乐”为本位的“曲”的演唱，局限了新思想与新个性的表现。

事实上，在漫长的中国封建社会里，戏剧的地位一直是很低下的，始终没能登上文学的殿堂。“尽管早在辛亥革命前后，梁启超、柳亚子等有识之士就曾为此疾呼过，但是，封建意识根深蒂固，并非轻易就可铲除的。”^[51]因而在“五四”新文化运动先驱者的眼里，作为文化之重要部门的戏剧，就迫切地需要提高它的社会地位和文学地位。在现代化的大背景下，戏剧只有直面人生，表现人的个性，推动思想解放，才能承担起批判现实与文化启蒙的新的历史使命。而戏剧的现代化内涵，首先要求它的核心精神必须是充分现代的，即要包含“现代人”的意识：“民主的意识，科学的意识，启蒙的意识等。”^[52]在鲁迅看来，传统戏曲与现实人生之间始终被一种娇柔所隔膜着。生活的悲剧价值，喜剧价值并不毁灭给人看，撕破给人看，观众在剧场里得到的是一种表面和谐的意悦的满足，而消蚀了对人生的真实体验与思考。与传统旧戏相比，现代戏剧能直接真实的反映现实生活，在参与社会变革方面有着无可比拟的优势。所以在面对强大的传统文化势力时，鲁迅沉痛地呼唤“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新文艺的。”^[53]在鲁迅看来，戏剧要成为“真的新文艺”就是要有对社会现实的批判精神，而戏剧家就要做到以清醒的头脑、明亮的眼睛看取社会人生，要敢于正视血淋淋的现实，揭掉一切人间的“瞒和骗”的假面。

现代话剧的创作必须贴近现实生活，必须是“为人生”的，而不是纯粹消遣的，可以说是鲁迅对中国话剧最基本的要求。他在1933年3月的《我怎么做起小说来》一文中说：“我深恶先前的称小说为‘闲书’，而且将‘为艺术而艺术’，看作不过是‘消闲’的新式别号。”^[54]他强调创作的目的是“必须是‘为人生’，而且要改良这人生”，^[55]这不仅是鲁迅对小说创作的基本观点，也是他对戏剧创作的基本要求。而在中国漫长的封建社会中，小说、戏曲被封建文人视为雕虫小技，不登大雅之堂，只不过供人们消遣而已。对于这种观点，鲁迅十分排斥，他始终认为中国现代戏剧艺术应该是“为人生的”，现代戏剧的作品就应该“是叫喊和反抗”。^[56]有一次，他去北京女师大看学生演剧，台下观众胡闹的很多，后来在给许广平的信中很愤慨地说：“好在中国现在也没有什么批评家、鉴赏家，给

看这样的戏剧，已经足够了。严格的说来，则那天的看客，什么也不懂而胡闹的很多。”^[57]对于一些情趣低级的受众和环境，鲁迅认为戏剧可以拒演。当俄国歌剧团在北京遭遇“没有艺术，而且没有趣味”的恶劣演出对象和环境时，他就直接向俄国歌剧团发出呼吁：“你们还是回去罢！”^[58]

鲁迅清楚地认识到中国传统戏曲所表现的多是人在政治、伦理层面上的对话，成为“载道”、“教化”的工具，距离现实生活的“真”与人之精神的深度很远。他深感于中国是一个“文字的游戏国”，中国国民性的弱点之一就是大家都在“做戏”。他对京剧颇为反感，说自己与它“精神上早已一在天之南一在地之北了”，故而鲁迅觉得自己“在这里不适于生存”。^[59]因而鲁迅不赞成片面地追求剧本为演员而设。他清楚地认识到传统戏曲以演员的舞台表演为中心，唱腔、演技为至上的，几乎无文学性与现代意识可言。所以对于当时戏剧、电影片面追求商业化的倾向和迎合有闲阶级和小市民观众的低级趣味，鲁迅十分反感。1930年，王乔南曾写信给鲁迅，要求将他的小说《阿Q正传》改变成剧本。鲁迅当时回绝说：“我的意见，以为《阿Q正传》实无改编剧本及电影的要素，因为一上演台，将只剩下滑稽，而我之作此篇，实不以滑稽或哀怜为目的，其中情景，恐中国此刻的‘明星’是无法表现的。况且诚如那位影视导演者所言，此时编制剧本，须偏重女脚，我的作品，也不足以值这些观众之一顾，还是让她‘死去’罢。”^[60]鲁迅不愿意将《阿Q正传》改变成剧本，就是因为当时的不少编剧不能理解这部作品深刻的思想意义。由此看来，鲁迅对戏剧思想性的要求十分严格，就是要求戏剧必须做到深刻地反映生活。

一切文学艺术的生命都在于它与时代和人民的密切联系，戏剧尤其如此。尽管在五四时期，产生的一批反映现实生活、表现现代民主思想的戏剧作品，虽然多是舞台性较差的案头之作，但在思想内容上已经打开了戏剧创作的新局面。以新兴话剧为代表的中国现代话剧的崛起，也体现了中国社会和文化的新发展。事实上，“戏剧的‘小舞台’只有反映并推动着历史‘大舞台’上的生活和斗争，只有不断地向人民提供新的丰富的精神食粮，它才能取得合理存在的社会价值，并为自己开辟前进的道路。”^[61]而鲁迅对戏剧的期待也是，“只有真的声音，才能感动中国的人和世界的人；必须有了真的声音，才能和世界的人同在世界上生活。”^[62]

在鲁迅看来，文艺始终是切入社会和人生并改造这社会和人生的重要武器，他始终坚持文艺的“启蒙思想”精神和“为人生”的艺术价值观。“当我留心文学的时候，情形和现在很不同：在中国，小说不算文学，做小说的也决不能成为文学家，所以并没有人想在这一条道路上出世。我也并没有要将小说抬进‘文苑’里的意思，不过想利用他的力量，来改良社会。”^[63]可以说，从他弃医从文那一时刻起，他就将文艺作为唤醒国民的武器。面对窒息精神和心灵的历史文化，面对黑暗的现实社会，面对麻木不仁的国民人生，面对专制权利的暴力和无谓的牺牲，鲁迅所要做的是以艺术的和审美的精神力量来批判和揭露，用艺术的精神力量来唤醒和疗救。“现在是多么切迫的时候，作者的任务，是在对于有害的事物，立刻给以反响或抗争，是感应的神经，是攻守的手足。”^[64]他对于话剧的要

求就是要紧密的配合时代，反映现实生活，打破传统把戏剧作为载道的工具和消遣的“玩意儿”，把戏剧当作一门反映社会现实人生的严肃的艺术，注重戏剧在艺术审美中开启民智的作用。

2、“建设西洋式的新剧”：对话剧剧场性的见解

相对于传统旧戏形式的死板僵化，从西方引进来的话剧艺术无疑更适合于反映现实生活和宣传新思想，促进社会的变革。对于中国现代话剧的建设，鲁迅不仅十分注重话剧的思想性，而且还高度重视现代戏剧的艺术形式问题。在五四时期现代话剧才刚刚诞生的时候，鲁迅就对话剧艺术的发展非常关心，他不仅经常去观摩话剧演出，并对话剧创作和演出给予支持与指导。据许钦文回忆，鲁迅曾对他谈到有关戏剧艺术“剧场性”的见解，鲁迅说戏剧艺术“对于吸引观众的注意力，有着许多有利条件，因为戏剧是综合性的艺术：首先是有伴奏的音乐。即使有些人有时对于剧情不感兴趣，听听悦耳的音乐，也是不至于不耐烦的。音乐是，即使你并不注意倾听，也会钻到你的耳朵里来的。何况舞台，高大的建筑，生动的雕刻，美丽的绘画的布景，配上五花八门的灯光，总是显得堂堂晃晃的。”^[65]

戏剧是综合性的艺术，所以鲁迅一直强调要注重戏剧的表演性，他认为放在书桌上看的剧本不如演在舞台上的剧本好。在给窦隐夫的信中，他曾说：“剧本虽有放在书桌上的和演在舞台上的两种，但究以后一种为好。”^[66]这也正如《〈巡按使及其他〉译者前记》中所引果戈里的话说：“一个剧本，不能上演，那有什么意思呢？戏剧在舞台上方能生活，没有它，戏剧就像没有肉体的灵魂。”^[67]早在1913年，中国早期话剧发展阶段，鲁迅在教育部工作时，就曾设想要为话剧单独设立剧场，“演出用中国话剧剧本，或翻译外国话剧名剧”。^[68]当初鲁迅是教育部社会教育司第一科的科长，专门主持图书馆、博物馆和戏剧等部门工作的。当时正值民国元年，他十分关心戏剧的变革与发展，并考察过早期话剧的演出情况。正如当时鲁迅的好友许钦文说：“鲁迅先生这样重视新戏，显然不是为着个人的娱乐。他是社会教育司的科长，无论为着忠于职责，为着他一贯革命的精神，都是要利用戏剧这个艺术武器来宣传新思想的。”^[69]

据不完全统计，从1907年在东京观看春柳社的《黑奴吁天录》，到1935年在上海业余剧人协会的《钦差大臣》，鲁迅看过的话剧大约在二十场左右，著名的戏剧家田汉也曾称他是“很热心的话剧观众”。^[70]在看完戏之后，鲁迅也大多表达了自己对话剧的意见和看法。1912年他随教育部北上迁京刚一个月，就专程去天津考察新剧。他在日记中这样说：“夜仍至广和楼观新剧，仅一出，曰《江北水灾记》，勇可嘉而识与技均不足。”^[71]在鲁迅看来，要演好、编好一部戏不仅要有革新者的勇气和对现实生活的深刻认识和把握，还要有纯熟的技巧，即要做到“技巧的上达”。^[72]1919年6月19日，正当五四运动的高潮时期，他观看了胡适的《终身大事》和南开新剧团的《新村正》，这些都在日记中都做了记载。此外，鲁迅还多次观看北大、女师大的学生剧团的演出。这些都是为反抗“文明新戏”而新起的“爱美剧”范围的话剧。鲁迅对舞台人物的典型化、话剧的语言以及舞台艺术的

其他方面都发表过宝贵的意见。

鲁迅对于话剧的发展寄予了很大的期望，然而，处于半封建半殖民地的恶劣社会环境中，话剧的发展不可能不走弯路。鲁迅提出要进行独立的剧场建设，不依附于旧剧，就是希望话剧摆脱旧势力、旧思想的侵蚀和束缚，走自己的健康发展的道路。在现代话剧的建设上，他曾在《社戏》里假借主人公的口吻，宣布与中国戏告了别。郁达夫也曾回忆说：“至于说道唱戏呢，在北平虽则住了那么久，可是他终于爱听京戏的癖性。”^[73]鲁迅反感京剧表演，其中的一个原因就是他对京剧“咚咚惶惶”大吵大闹和京剧剧场的环境感到很难适应，甚至认为是不适于生存的。那时的旧剧场的嘈杂、拥挤，形同闹市，使他感到“连立足也难”。^[74]讲求剧场的文明秩序，革除演出中的陋习，做到舞台干净、演出严肃，是必需的。他在东京观看我国第一个话剧《黑奴吁天录》时，感到“不很满意”，原因就是演出中“不免有旧剧的作风，这当然也是他所不赞成的”。^[75]正如他曾对好友许钦文所说：“在像出卖蔬菜鱼肉乱哄哄的市场的剧院，即使有了好的剧本和好的演员，也是演不成好戏的。”^[76]所以，后来在北京人艺剧专的专用剧场里看戏时，场内气氛宁静，鲁迅感到非常高兴，并给予了很高的称赞。

在话剧艺术中，人物的性格主要通过人物自己的动作和语言来体现，鲁迅也十分注意话剧的语言效果。他对文学的翻译一向主张“宁信而不顺”的直译，但他对于剧本的对话则要求不要直译，“因为剧本对话，究以流利为是”。^[77]他认为话剧的语言既要通俗易懂，又要能传神达意。为了加强戏剧的表现力，不妨使用当地的土语，使本地的“看客们能够彻底的了解”。^[78]在鲁迅看来，这些“警句或炼话，讽刺和滑稽，十之九是出于下等人之口的。”^[79]用群众的土语，就可以保存这部分的精华，也可以使“看客觉得更加切实”。^[80]如果观众听不懂，自然效果为零，观众也就“不会比听外国马戏班里的打诨更有所得”。^[81]戏剧是空间和时间的综合艺术，对话属于时间艺术，时间稍纵即逝，如果对话的语言不是很流利，观众听不清楚，就必然会损失演出的效果。

如果说以上的对于话剧表演的观点比较零散的话，那么对于业余剧人演出果戈里名剧《钦差大臣》的指导就比较具体了。1935年11月3日，业余剧人纪念《钦差大臣》上演一百周年在上海金城大戏院公演该剧并邀请鲁迅前去观看。尔后，业余剧人协会的负责人征求鲁迅对该剧的意见，鲁迅就托丽尼转告了自己的看法，他提出三点：一是关于人物性格的理解与处理：认为县长的妻子应该是个丑妇，和女儿争风吃醋才更能显示出喜剧的效果。如果像业余剧人所扮演的那样俊，不仅和原剧的本意大有出入，而且显示不出讽刺的效果。二是关于舞台装置：认为钦差大臣所住旅馆的门应该向里开的，这样，在门外偷看的陶布钦斯基和波布钦斯基在你挤我扎地抢着偷看时，才会一不留神跌了进来，扑倒在地，显得狼狈不堪。三是关于演员的服装和化妆：认为应该力求不改变十九世纪俄罗斯服装的原样。^[82]鲁迅对《钦差大臣》的演出所提出的这些意见，实际上是从剧场性方面对话剧提出的要求。在鲁迅看来，话剧要获得好的剧场效果，必须符合艺术真实，而且对任何一个细节都不能忽视。

虽然鲁迅对戏剧的剧场性的认识并不具有系统性,但是凭着他对社会生活的深入了解,和对艺术的敏感,他对如何“建设西洋式的新剧”的真知灼见,至今仍然对于引导戏剧创作、繁荣戏剧艺术具有一定的指导作用。

3、“以白话来兴散文剧”:对话剧文学性的期望

传统戏曲的艺术形态由“乐”发展来的、以“乐”为本位的“曲”的演唱,局限了对新思想与新个性的表现。而且它在发展到清代末叶的京剧时,文学退位、作家退位,成为了以表演为核心的“技艺”,成为了无思想、无意识的“玩意儿”。五四时期,在批判旧戏的基础上,对西洋戏剧的引进,便是对戏剧的散文化和文学性的追求。正如鲁迅所指出的:“建设西洋式的新剧,要高扬戏剧到真的文学的地位,要以白话来兴散文剧。”

戏剧虽然是一门表演的艺术,但戏剧的剧本可以说是戏剧艺术的根本所在。在现代话剧诞生的初期,开一时风气的文明新戏之所以走向衰落,其中一个重要的原因就是对剧本创作的重视不够。在五四之后相当长一段时间里,剧本创作的缺乏仍然是一个十分突出的问题。鲁迅在当时非常重视话剧剧本的创作,在他主编《奔流》前后十五期期间,就先后登出了《盗船中》、《革命家之妻》、《空舞台》、《蚊市》、《子见南子》等独幕剧,还曾连载过白薇的三幕剧《打出幽灵塔》。此外,在他编的其他刊物如《语丝》、《萌芽》等也都刊载过剧本。除了对戏剧剧本创作的提倡外,鲁迅自己也有过戏剧创作的经历。他的创作中有两篇属于戏剧作品,一是散文诗集《野草》中的《过客》,一是小说集《故事新编》中的《起死》。虽然是作为对话体散文和小说发表的,但实质上,这两篇作品都是严格按照戏剧的形式来创作的,不仅时间整一,地点整一,行动也整一,因此完全可以看作严格意义上的独幕剧。

在过去,由于“片面追求以演员为中心的畸形发展,使文学成为表演艺术的可怜的奴婢和附庸。人们所‘观赏’的主要是演员和演技,而不是戏剧所反映的生活内容。戏剧流为玩物,形式压倒内容,戏剧艺术渐趋僵化”。^[83]所以鲁迅一直鼓励戏剧作者不要怕幼稚,要勇于创作,在创作中逐步提高。1926年,鲁迅在厦门大学任教时,厦门大学有一位青年学生陈梦韶,写了多幕话剧《绛洞花主》,鲁迅在百忙之中校阅了全剧剧本,并指出《红楼梦》“先前虽有几篇剧本,却都是为了演者而作,并非为了剧本而作,又都是片段,不足统观全局。”^[84]而话剧《绛洞花主》的可贵就在于“熟于情节,妙于剪裁”,所以此本虽然最后出,却“销熔一切,铸于14幕中,百余回的一部大书,一览可尽,而精神依然在;如果排演,当然会更可观。”^[85]虽然《绛洞花主》的剧本相当幼稚,但为了鼓励年轻剧作家,鲁迅在亲自校阅之后,写了一篇《〈绛洞花主〉小引》,并推荐给上海北新书局出版。

社会生活是所有文艺创作唯一的源泉。鲁迅在强调戏剧“启蒙”的社会功能的同时,并没有过分的夸大,而是从受众的角度出发要求话剧要反映现实生活,表现现代人的情感。30年代上海中华日报副刊《戏》周刊发表袁梅(袁牧之)改编的《阿Q正传》剧本时,其

中刊载有叶灵凤所作的“头上戴着一顶瓜皮小帽的阿Q像”。鲁迅觉得这一形象太古怪，太过于追求形象的奇特，而没有注意阿Q的外形、穿戴与生活环境及性格的统一。他认为“阿Q该是三十岁左右，样子平平常常，有农民式的质朴，愚蠢，但也很沾了些游手之徒的狡猾。在上海，从洋车夫和小车夫里面，恐怕可以找出他的影子来的，不过没有流氓样，也不像瘪三样。只要在头上戴上一顶瓜皮小帽，就失去了阿Q，我记得我给他戴的是毡帽。”^[86]正是出于对社会现实的细致观察和对艺术经验的丰富积累，鲁迅很敏锐的注意到这一形象的不足。后来鲁迅对袁牧之的改编剧本也提供了建设性的意见，他特别指出阿Q作为一个典型的艺术形象，是一个有着鲜明个性的活生生的人物。这个形象搬上舞台之后，更是一个鲜明的人物，因此鲁迅对阿Q的年龄、造型、服装甚至发式都作了具体的说明，由此不仅可以看出鲁迅对艺术的严格要求，也可以看出他对生活观察的细致与深刻。

鲁迅一直坚持从艺术美感的规律出发进行文学创作，他也要求戏剧家要按照戏剧艺术的规律来创造戏剧作品，通过生动的艺术形象浓缩地反映现实生活。他在谈到如何编写剧本时说，编剧本“总要比写小说多用些功夫……戏剧的观众，同在一个剧场里，有着大学教授，也有许多目不识丁，是缺少学习文化的机会的，有老人，也有小孩子，各方面的人都要顾到，台词就得格外通俗，格外精炼了的；所以编剧本，要注意用另一种语言，就是叫做‘戏剧语言’的。”^[87]

同时，鲁迅也认为创作是一种情感活动，“好的文艺作品，向来多是不受别人命令，不顾利害，自然而然地从心中流露的东西。”^[88]所以他在强调戏剧要表现现实社会生活的同时，也十分重视戏剧艺术的审美价值，坚持戏剧家要按照美的规律来创造戏剧作品，要通过戏剧作品中具体的艺术形象发挥感人的魅力。鲁迅当时非常赞赏易卜生的“社会剧”。他说：“伊勃生是在做诗，不是为社会提出问题来而且代为解答。就如黄莺一样，因为他自己要唱歌，所以他歌唱，不是要唱给人们听得有趣，有益。”^[89]鲁迅认为易卜生的戏剧创作就是以艺术真实性和形象性为前提的，而没有为了刻意揭示社会的问题，以致降格了作品的艺术品质。所以他非常反对戏剧家从自己的主观意图出发，脱离艺术形象和人物性格的内在联系，公式化、概念化的图解生活，甚至直接去做政治的传声筒。因此，他批评冯乃超在《文化批评》第一期上发表的独幕剧《同在黑暗的路上走》结尾的两句台词：“野雉：我们不怕黑暗了。偷儿：我们反抗去！”^[90]这种口号式的作品，忽视了戏剧艺术的审美特性，违背了艺术真实性，必然变成干巴巴枯燥无味的东西。这也正如鲁迅所说的“一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白也算作色），而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”^[91]鲁迅指出，包括戏剧在内，所有的艺术作品只有通过鲜明的艺术特征，生动的艺术形象，才能发挥艺术感人的魅力，而一切标语口号则不是艺术。

正如曹禺先生所说：“在鲁迅看来，写好一个戏，作者应具有勇气，有深刻的见识，还要有卓越的技巧。勇、识、技三者的统一，是鲁迅先生对我们从事话剧创作者的一个期望。”

^[92]当然，关于如何发展中国话剧文学，鲁迅还有一些重要的见解。在话剧的文学形态方面，他主张吸取西方戏剧美学原则，以现实主义思潮和创作方法为指导，通过生动的艺术形象浓缩地反映现实生活。他也主张戏剧的话语系统必须与现代人的思维模式一致，追求一种散文化的通俗的戏剧语言。鲁迅的这些深刻的见解间杂在他的杂文、杂感之中，在今天仍然可以给我们很多启示，有些见解甚至还成为当代戏剧弊端的预言。

第四章 戏剧的文化功能

——鲁迅功用的现代悲、喜剧观念

19 世纪末 20 世纪初，正是西方文化和西方戏剧的传入，使中国传统的戏剧观念受到历史的巨大冲击。而这场中西戏剧文化相对撞的结果，就是传统的戏剧观念被部分地改变了，现代戏剧观念也在冲撞中得以诞生。鲁迅虽然不是戏剧家，他也没有专门的体系的戏剧理论著作，但他本身就是伟大的思想家和文学家，他始终以他作为艺术家的审美洞察力和丰富的审美创造力时时关注包括戏剧在内的所有文学艺术的审美特征。他的有关戏剧美学的观点散见在一些文艺论文、谈话录和书信中。

然而，由于鲁迅在小说、散文与杂文方面的高峰成就，使得他在戏剧领域发出的亮光往往被覆盖和遮蔽，他的戏剧方面的思想没有得到很好的研究。鲁迅说对于戏剧，他毫无研究，这显然是他的自谦之词。正如黄如文先生所说：“鲁迅戏剧知识渊博，具有卓越的见解”，是 20 世纪“早期的戏剧理论大家”。^[1]鲁迅对于中国现代戏剧理论的贡献，首推他在《再论雷峰塔的倒掉》一文中，对悲剧、戏剧所下的定义：“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。讽刺又不过是喜剧的变简的一支流。”^[2]由于鲁迅具有非常丰富的艺术实践经验和他对文学史、艺术史的精深研究，同时也博览国外大量美学文学论著，注意探讨世界各国的艺术流派，所以他的悲剧、喜剧的见解，很有独创性，也包含了深厚的审美和文化内涵。鲁迅的现代悲、喜剧观念正是域外的进步思想同中国民族传统中的精华相互结合的结晶，也是鲁迅对“取今复古，别立新宗”文化发展观的实践。

在戏剧观念问题中，最核心的问题就是戏剧“是什么”和戏剧“干什么”。前者关系到戏剧的样式问题和“本体”问题，后者关系到戏剧的“功能”问题。与某些大体上照搬西方文学理论的理论家不同，鲁迅立足于总结自己的艺术实践经验，并独立地探索、研究国内外的艺术实践经验，择取精华，融合新机，然后提出自己的见解。在鲁迅的悲剧、喜剧观念中，他不仅给出了明确的定义，深刻地揭示了悲剧和喜剧的内涵和本质，而且对于悲剧和喜剧的社会功能，也有着他独特的见解。虽然从作为完整的范畴和严密的体系学科的文艺学和戏剧学的角度看，鲁迅并不是一个严格意义上的戏剧理论家，他的悲剧和喜剧思想中也不存在一套严密的戏剧理论体系。然而，应当看到，作为思想家和文学家的鲁迅，他的悲、喜剧思想所追求的就是要用戏剧艺术的审美精神去改造中国的国民性，用启蒙主义的思想去唤醒沉睡着的国民，用深刻的思想去推进中国思想的现代性进程。

（一）鲁迅的现代悲剧观念

“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”。这是鲁迅给悲剧下的一个著名的定义，不仅深刻地揭示了悲剧的内涵和本质，更高度概括了悲剧艺术的形态特征，显示出他强烈的

悲剧意识以及对悲剧艺术的独特理解与把握。在鲁迅看来，悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，人生有价值的东西不仅包含人的生命，更包含着对有意义的人生的执着追求，是不向苦难和厄运屈服的自我超越与人性升华。同时他还强调了悲剧对“十景病”的“破坏性”，也主要指那种敢于直面鲜血淋漓的现实而不妥协、苟且的“悲壮”精神。对于鲁迅的这一悲剧定义，一般不把它作为戏剧学的定义来对待，更多的则是从美学的角度，也即悲剧性的角度加以理解和运用。

1、人生价值毁灭说

鲁迅对戏剧理论有着深入的研究，他对悲剧的思考也是经过了很长时间的。最初见诸文字的表述是1907年，他写道：“家国荒矣，而赋最末哀歌，以诉天下贻后人之耶利米，且未之有也。”^[3]他指出那些“摩罗诗人”不仅作品“多惨苦之音”，^[4]“惋惜悲愤，往往见于篇章”，^[5]而且他们自身也多为社会不容，自己的一生往往“即悲剧之实现。”^[6]而且还称颂果戈理虽然并不是悲剧诗人，其创作却也“以不可见之泪痕悲色，振其邦人”。^[7]1923年10月28日，他与孙伏园、许钦文在新民大戏院看戏的过程中已经谈到悲剧。^[8]许钦文回忆说：“那天晚上我坐在他的旁边，他还同我讲了不少关于戏剧的话，象戏剧大别为喜剧和悲剧两大类；把没有什么价值的事物毁坏的是喜剧，悲剧的结果是把有价值的事物毁坏的。悲剧又可以划分出惨剧来说。两者的区别是，悲剧由于当事人自己的玩弄，惨剧由于环境逼成，不是自己寻找出来的。”^[9]鲁迅正式书面提出他的悲剧观念则是在1925年2月。由此可见，鲁迅的悲剧定义是经过了深思熟虑的。他的悲剧定义深刻地揭示了悲剧的内涵与本质特征，显示了鲁迅思想的深邃和警策。

鲁迅的悲剧的定义：“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”，所谓“人生的有价值的东西”，不仅包含人的生命，更包含着对有意义的人生的执着追求，是不向苦难和厄运屈服的自我超越与人性升华。在这里，鲁迅强调了悲剧同社会人生的密切联系，指出悲剧反映内容是实体性的，是人生中有价值的东西，这首先对悲剧的反映对象和内容做出了界定。同时，鲁迅又强调了“给人看”，既要使悲剧性的社会人生昭示出来，引起读者的注意，以便产生社会效果。这里鲁迅直指中国的历史与现实，他为中国人的生存状态感到悲凉，他指出，中国人从来没有争得做人的地位，几千年中国人的生存历史仅仅是“欲做奴隶而不得”和“暂时做稳了奴隶”这两种状况的交叉更替。更为可悲的是，在这种文化的长期侵染下，中国人对自己的生存状态的麻木，使他们几乎失去了对痛苦的感觉。鲁迅把整个中国比作一个“铁屋子”，这个屋子“是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。”^[10]而鲁迅对中国人的这种带有荒谬性的生存形式极为愤慨，他迫切地希望人们能醒悟过来，摧毁这铁屋子，去创造一种全新的生存环境。但要人们能醒悟，以至于能自觉地改造自己的生存环境，首先就必须使他们懂得人的价值和尊严，恢复对痛苦的感觉，这样才能由痛苦的激发，产生出一种反抗的主观能动力量。

在鲁迅看来，意识到人生的痛苦是人觉醒的第一步，“人若一经走出麻木境界，便即增加苦痛。”^[11]联系到鲁迅的文学实践，他那么明确地号召作家要“取下假面，真诚地、深入地、大胆地看取人生并且写出他的血和肉来”，^[12]他那么毫不留情地在作品中揭示出淋漓的鲜血和惨淡的人生，其目的正在于唤起人们的痛苦感，以引起疗救的注意。鲁迅对“悲剧”进行阐述时，强调“人生有价值的东西的毁灭”和强调“给人看”。鲁迅认为这种悲剧的写出，可以促使人们正视现实生活中的“困苦、饥饿、流离、疾病、死亡”^[13]等等所造成的一切人生有价值的东西的毁灭，并从而激发起人们的“呼号、挣扎、联合和奋起”。^[14]

在近代中国，最早引进并运用西方悲剧观念的学者中，王国维和鲁迅都是特别值得重视的两位。最初把悲剧作为一种美学范畴从西方输入我国的，就是王国维。他在1904年写的《红楼梦评论》中首次运用叔本华的悲观主义哲学和悲剧理论，对《红楼梦》进行了令人耳目一新的阐释与评价。王国维认为，《红楼梦》在美学上和伦理上的真正价值，就在于它揭示了“通常之道德、通常之人情、通常之境遇”中的人生悲剧，“具有厌世解脱之精神”，而反叛了“世间的”、“乐天的”国人之精神与“始于悲者终于欢，始于离者终于合”^[15]的文学传统。可以说，王国维在他的悲剧观里第一次引进并揭示了正视人生，强调人的觉醒与人性的升华这一西方悲剧观念的重要特征。但是王国维把悲剧看成是由于生活的欲望而自己造成的一种人生的苦痛。他认为，《红楼梦》作为“彻头彻尾的悲剧”，其实质也是“示此生活此苦痛之由于自造，又示其解脱之道不可不由自己求之者也。”^[16]他把生活中的苦痛，不幸的悲剧看成是先天的，是人生一开始就从母胎里带来的“欲”所折磨的一种表现。因此悲剧并不是现实生活悲剧性冲突的反映，而是先天的“欲”与现实的矛盾的产物。王国维从主观欲望上去解释悲剧之源，说明悲剧的本质，结果把悲剧变成一种与社会现实无关的个人命定的不幸，所以他无法说明悲剧的真谛。

与王国维不同的是，鲁迅认为悲剧是现实生活中悲剧冲突的反映。他在评价《红楼梦》的时候说：“《红楼梦》中的小悲剧，是社会上常有的事，作者又是比较的敢于写实的，而那结果也并不坏”。^[17]在鲁迅看来，社会上常常存在着有价值的东西的毁灭，这也就是美的事物遭到痛苦、不幸和死亡。把这种现实反映到艺术作品中，在更高、更强烈的程度上，把这种美的有价值的东西撕毁给人看，这就是悲剧的艺术。在鲁迅的悲剧观中，悲剧艺术的基础应当是生活真实，也即现实生活的矛盾，与社会有价值的力量与社会无价值的力量的冲突。他认为在现实漆黑得像铁屋似的社会条件下，连人的最起码的价值都得不到尊重的年代里，作为艺术家就应该去正视生活中尖锐的矛盾，真实地再现现实，把社会丑恶势力对人生价值的摧残与毁灭揭露出来，诚实地告诉人们，而不是人为地修补现实的缺陷，把现实生活描绘得“十全十美”。所以与王国维相比，鲁迅悲剧观的优点就是正是悲剧的现实基础和社会根源。

在西方戏剧学史上，悲剧观念最早是由亚里士多德提出的。他说“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿，它的媒介是经过‘装饰’的语言，以不同的形式分

别被用于剧的不同部分，它摹仿方式是借助人物的行动，而不是叙述，通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄。”^[18]亚里士多德认为，悲剧是“模仿比我们今天的人好的人”同时又是“遭遇的厄运”，“与我们相似”的人通过他们的毁灭引起观众的“恐惧之情”和“怜悯之情”。悲剧通过这种感情打动人心，并从积极方面给个人以陶冶作用。亚里士多德的这个定义是从演出的角度提出的，其局限性是明显的，它首先忽视了戏剧的冲突性。戏剧之所以成戏，就是因为它集中和浓缩了矛盾。鲁迅“有价值的东西毁灭给人看”的悲剧观，内含着一种强烈的毁灭者和被毁灭者的矛盾和对立。正是这种对立冲突，悲剧才获得了发展的依据。

亚里士多德之后，影响最大的是黑格尔的悲剧理论。黑格尔认为，悲剧是一切艺术形式中最适合于表现辩证法规律的艺术，他充分强调了矛盾冲突在悲剧中的作用。他认为，悲剧的本质是两种对立的理想、伦理观念之间的冲突和调解。悲剧人物就是这些理想和伦理力量的代表者。因而在在他看来，只有两种善的斗争才是悲剧冲突的基础。他否认悲剧冲突中，正义与非正义的区别，有价值与无价值的区别，否认悲剧冲突本身反映着新旧两种不同的社会力量和两种不同的价值观念的斗争，把主人公的悲剧命运归于自己。与此相对照的是，鲁迅的悲剧观，则严格地规范了悲剧艺术的价值定性，并区分为有价值与无价值，正义与非正义，表现出正视现实的强烈的战斗力量。

鲁迅对“悲剧”的论述，涉及面虽然较广，但其中心均不出上述的基本认识。他对“团圆主义”的批判，也是为了促使悲剧创作能敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血。正是立足于社会现实，鲁迅意识到，在现实中“人们灭亡于英雄的特别的悲剧者少，消磨于极平常的，或者简直近于没有事情的悲剧者却多。”^[19]所以他也很提倡写几乎无事的悲剧。他认为，“这些极平常的，或者简直近于没有事情的悲剧，正如无声的言语一样，非有诗人画出它的形象来，是很不容易觉察的。”^[20]几乎无事的悲剧，当然包含着人生有价值的东西的毁灭，但这种毁灭却发生在极其平常的事件中，人们在日常生活中司空见惯，习以为常，渐生麻木。而将这类悲剧写出，可以引导人们透过平淡无奇的日常生活去认识其有价值的东西遭受毁灭的惊心动魄的事实。这些很平常的悲剧，其实与我们的日常人生更接近，因而也就更容易引起社会广泛的关注。

2、悲剧的“破坏性”

从纯粹艺术和审美的角度去理解鲁迅的悲剧观念，不仅不可能真正理解鲁迅作为伟大的文学家的审美精神，也不可能真正理解鲁迅作为伟大的思想家的存在。鲁迅从来就不是仅仅追求艺术形式的文学家和思想家，他所有的思想和写作，都有着极为深刻的和明确的倾向性，都与近现代中国的思想进程和历史进程紧密相关。鲁迅对悲剧的认识无疑是深刻的，他深入探视了悲剧审美的内在生命与机制，从他强调悲剧的“破坏性”这一方面来看，鲁迅更是注意到了悲剧的现实作用和社会功利。

鲁迅对于悲剧艺术思想的贡献，不仅在于他提出一个合乎科学的悲剧定义，而且还在

于他是我国第一个在理论上切实地要求悲剧的社会真实基础。在他的悲剧观中，鲁迅要求悲剧首先是真实的，应当是无情地揭露社会的黑暗，揭露社会对人生有价值的东西的毁灭。悲剧对于不合理的社会，不应当是“粉饰”性质的，而是应当是“破坏性”的。他在《再论雷峰塔的倒掉》中明确的提出了“悲壮滑稽……都有破坏性”^[21]的观点。这种“破坏性”，就是反对“粉饰性”的团圆主义，追求艺术的真实性。是一种敢于正视现实世界、敢于揭露批判社会丑恶的现实主义精神。

在他提出悲剧定义的同一篇文章中，他抨击了我国传统的“十景病”，他说，在我国国民性的祖传病态中，有一种掩盖缺陷的“十景病”。只要看一下县志，一个县往往有十景，什么“远村明月”，“萧寺清钟”，“古池好水”，没有“十景”便不足为美。这种“十景病”传到其他领域，便是点心有十样锦，菜有十碗，阎罗有十殿，药有十全大补。如果十景中缺了一景，“雅人和信士和传统大家，定要苦心孤诣巧言花语地再来补足了这十景而后已”，^[22]不这样自欺，他们就不畅快，现实生活和人生本有缺陷，并非十全十美，但是有人却偏偏要“在瓦砾场上修补老例”，^[23]硬是掩盖这种缺陷，在瞒与骗中陶醉，苦心孤诣地制造“十全十美”的假象。

在鲁迅看来，旧中国是一种“十全停滞的生活”，因而提倡对它进行批判破坏，因为“无破坏即无新建设”。^[24]而真正的艺术，就必须穿透这些美丽的圆满的假象，正视缺陷的真实，而虚伪的自我欺瞒的“十景病”是与艺术真实不能并立的。鲁迅说：“悲壮滑稽，却都是十景病的仇敌，因为都有破坏性，虽然所破坏的方面各不同。中国如十景病尚存，则不但卢梭他们似的疯子决不产生，并且也决不产生一个悲剧作家或喜剧作家或讽刺诗人，所有的，只是喜剧底人物或非喜剧的非悲剧的人物，在互相模造的十景中生存，一面各各带了十景病”。^[25]所以鲁迅要求文艺从大团圆的格局中摆脱出来，提倡真正的悲剧，因为悲剧对社会生活批判揭露，因而是十景病的仇敌，具有破坏性。而十景病，是一种以形式的“完美”掩盖实质的丑恶的虚假病，这种病症，既不敢把有价值的东西撕毁给人们看，也不敢把无价值的东西毁灭给人们看，文艺一染上这种病症，就会逐步走向死亡。正如鲁迅所说：“普篇，永久，完全，这三件宝贝，自然是了不得的，不过也是作家的棺材钉，会将他钉死”。^[26]在鲁迅看来，包括传统戏曲在内的传统文学一直困死在团圆主义的一套瞒与骗的古老公式中，没有生气。所以中国要进步，就必须推翻这一僵硬的传统，就必须用一种勇猛奋进的精神去进行改革，“大呼猛进，将碍脚的旧轨不论整条或碎片，一扫而空”，^[27]不顾一切权威偶像，只要是阻碍中国进步的，“无论是古是今，是人是鬼，是《三坟》《五典》，百宋千元，天球河图，金人玉佛，祖传丸散，密制膏丹，全都踏到他”。^[28]当然，鲁迅特别强调的是“有破坏却未必即有建设”。^[29]在《再论雷峰塔的倒掉》一文中，他认为中国过去有两种破坏者：一种是“寇盗式的破坏者”，一种是“奴才式的破坏”者。然而无论是“寇盗式的破坏”，还是“奴才式的破坏”，其结果都只是“留下一片瓦砾，与建设无关”。^[30]所以鲁迅呼吁：“我们要革新的破坏者，因为他内心里有理想的光。”^[31]

与鲁迅同时代的胡适，他也反对团圆主义的说谎文学，提倡写实的悲剧艺术。胡适认

为：“这种‘团圆的迷信’乃是中国人思想薄弱的铁证”，而传统的团圆主义文学“便是说谎的文学”。“团圆快乐的文学，读完了，之多不过能使人觉得一种满意的观念，决不能叫人有深沉的感动，决不能引人到彻底的觉悟，决不能使人起根本上的思量反省。例如《石头记》写林黛玉与贾宝玉一个人死了，一个出家当和尚去了，这种不满意的的结果方才可以诗人伤心感叹，使人觉悟家庭专制的罪恶，使人对于人生问题和家庭问题发生一种反省。”^[32]在他看来，只有注意悲剧观念，才能使文学成为“发人猛省的文学”，才是“医治我们中国那种说谎作伪思想浅薄的文学的绝妙圣药”。^[33]胡适这种对悲剧的认识，把团圆主义与中国人的思想弱点联系起来并进行批判比起王国维的悲剧观无疑是前进了一大步。但是当我们结合他的悲剧观和他的戏剧创作来综合考察时，就会发现，“他的悲剧观虽然带有写实主义的优点，但却带有改良主义的弱点”。^[34]胡适虽然推崇悲剧，但他的最终目的，只是要人们通过悲剧而达到对人生，对家庭社会问题的一种士大夫式的自我“反省”，而不是像鲁迅那样要求达到对整个社会黑暗的一种勇猛的揭露和“反抗”。例如他所创作的话剧《终身大事》，也正如他自己所说的，只是“游戏的喜剧”。那个摹仿娜拉的女主角田亚梅，最后“坐了陈先生的汽车”与陈先生团圆去了。这里，我们无法获得给人反省的力量，也就根本无法引导人们去对整个封建制度进行怀疑和批判。

与胡适将悲剧看作一种反省的温良的药剂不同，鲁迅始终把悲剧看成是对旧社会展开批判的艺术武器。他自身的创作实践就是他的悲剧观的最好注释。在鲁迅的创作实践中，他所创作的悲剧小说完全打破瞒与骗的团圆主义，虚假的乐观主义，他把悲剧艺术作为对旧社会展开批判的武器。鲁迅严格遵循艺术的真实律，充满清醒的战斗的现实主义精神，打破团圆主义等“瞒与骗”传统格局的悲剧创作。包括胡适在内，许多提倡写实主义的人，很少能有人像鲁迅那样，真正地睁开眼正视中国令人颤栗的现实生活，正视中国封建社会长期形成的痼疾和肿瘤。尤为明显的是鲁迅不是在生活的表层上滑动，而是用“真实”的解剖刀，解剖人们的灵魂，把那些长期被粉饰的社会矛盾，被掩盖的黑暗，赤裸裸地暴露在阳光下。

鲁迅对悲剧的审视与思考是针对社会人生的。他从社会现实矛盾冲突中探讨悲剧的根源，始终把悲剧看作是社会人生中悲剧冲突的反映。在鲁迅看来，社会生活中的矛盾，客观历史进程中新旧社会力量之间的冲突，有价值的东西和无价值的东西的对立和斗争，构成悲剧艺术的现实基础。只有在黑暗的现实中，人生中有价值的东西才会遭遇毁灭。只有大胆揭露这个社会的病苦，指出社会的脓包和黑暗，激发人民的觉醒，引起社会疗治的注意。在这种社会环境中，任何掩盖社会的病苦，欣赏社会的黑暗，赞美吃人的筵席，都是一种罪恶，都是丧失社会良知的表现。而就艺术本身的发展来说，他也只有正视他的反映对象——社会罪恶，才能找到与人民之心相同的“灵犀”，鲁迅在一九三四年给友人的心中说明写出社会实情的必要性，他说：“只要写出实情，即于中国有益，是非曲直，昭然具在，揭其障蔽，便是公道耳”。^[35]

“哀莫大于心死”，这是社会人生中最大的悲剧。“人生的有价值的东西毁灭”，不仅指

社会人生中真、善、美以及其他好的东西被毁灭，而且更指主体的精神被毁灭。鲁迅从思想启蒙的角度出发，认为二十世纪初期中国社会的当务之急就是要能出现一批“精神界之战士”。他希望这些战士，应是“作至诚之声，致吾人于善美刚健者”，^[36]即用真的声音把人们引向美的境界。这种战士应当打破传统的束缚，撕破各种道德的假面，敢于把内心真实的声音直抒出来，叫喊出来。只有当人们看到社会人生中那些正义的、合理的、正当的、进步的东西被毁灭，真、善、美遭到摧残和践踏，就能产生强烈的精神震撼，引导人们去思索产生痛苦与不幸的社会原因，从而对毁灭者即悲剧制造者进行否定和批判：如果悲剧能揭示出大家所未能觉察的社会原因，其思想内涵就深刻有力了，并能产生“振其邦人”的效果。可以说，鲁迅的悲剧观与他的“立人”思想是一致的。

（二）鲁迅的现代喜剧观念

鲁迅的喜剧观，与他的悲剧观一样是他对中国现代戏剧理论的一大贡献。从1919年最初提出讽刺的社会功能问题开始，直到逝世前夕，鲁迅在批判、继承和借鉴中外喜剧观念的基础上，密切结合现实斗争的需要，对讽刺性的喜剧进行了创造性的思考。“喜剧将那无价值的撕破给人看。讽刺又不过是喜剧变简的一支流”。定义虽然简短，内涵却又极为深刻，其中直接涉及喜剧与讽刺的关系和喜剧的社会功能问题。

1、艺术讽刺论

在讽刺喜剧、幽默喜剧、滑稽喜剧等诸种喜剧美学形态中，讽刺喜剧是最具功利性和反抗性的一种。所以对鲁迅来说，风雨如磐的社会现实使他开始对喜剧问题进行思考时，最先摄入研究视野的必然是讽刺。“讽刺是喜剧变简的一支流”，鲁迅将讽刺看作是喜剧的一种简约化，也就无异于承认讽刺就是喜剧的本质化。而且无论从鲁迅的文学观，还是从他的文学实践来看，鲁迅在很大程度上都是将喜剧和讽刺当作一体来看待的。可以说，在鲁迅那里讽刺决不仅仅只是喜剧的一个简单的支流，而是喜剧的一种最主要的表现形态。

实际上，鲁迅对喜剧与讽刺这种互为表里的关系问题的思考也是经过了一个很长的过程的。早在1919年，鲁迅就提出讽刺可以针砭社会的痼疾，他从文明批判和社会批评的角度为“讽刺”作出了明确的功能性的现代定位。到1925年，鲁迅又在其讽刺观念的基础上提出了经典性的喜剧定义，提出“讽刺是喜剧变简的一支流”的观点。鲁迅把讽刺艺术纳入喜剧范畴，并作出如此科学的定义，在我国美学史上具有重要意义。在鲁迅之前，王国维对喜剧曾有这样的见解，他说：“滑稽剧中，以其非事实故，不独使人能笑，而且使人敢笑，此即对喜剧之快乐之所存也。”^[37]他把喜剧的本质特征看成是“非事实”引起的趣味感。而鲁迅的喜剧观正好与此相反，他把“真实”看成是喜剧美的生命，看成是讽刺艺术的本质。

关于什么是“讽刺”？鲁迅说：“一个作者，用了精炼的，或者简直有些夸张的笔墨——但自然也必须是艺术的地——写出或一群人的或一面的真实来，这被写的一群人，就称

这作品为‘讽刺’。”^[38]鲁迅在论述讽刺艺术的时候，特别强调，“‘讽刺’的生命是真实；不必是曾有的实事，但必须是会有的实情。所以它不是‘捏造’，也不是‘诬蔑’；既不是‘揭发隐私’，又不是专记骇人听闻的所谓‘奇闻’或‘怪现状’。”^[39]鲁迅也主张讽刺作品应该写常见之事。他说：“在或一时代的社会里，事情越平常，就越普通，也就愈合于作讽刺。”^[40]鲁迅要求喜剧、讽刺一定要严格地从生活实际出发，哪怕是细节，都一定要符合生活的本来面目，严格地遵守真实的规律。“现在的所谓讽刺作品，大抵倒是写实。非写实决不能成为所谓‘讽刺’。”^[41]一九三四年他在上海观看我国业余剧人演出果戈理的《钦差大臣》之后，首肯这次演出的成功，但又提出几个问题。他认为，县长的妻子必定是个丑妇，所以和女儿争风才有喜剧的效果，而“业余”所扮演的却太俊这就和作者的本意大有差别了；他还批评说，仆人不能那样聪明，因为傻而自作聪明的仆人，是俄国文学的传统；钦差大臣所住的旅馆，门应该朝里开的，所以在门外偷看的人才会一不留神跌了进来；他还指出，服装应该力求不改变原来的样子。^[42]鲁迅所提出的意见都是细节的不真实，把真实看成喜剧之生命所在的鲁迅，在这一点上，是一丝不够的。在鲁迅看来，讽刺的力量在于揭示艺术客观对象的隐藏的实在性，再利用这种实在性撕毁外在形式的虚假性。如果缺乏真实的根据，“即使用尽死劲，流完大汗，写了出去，也还是和对方不相干，就是用浆糊粘在他身上，不久也就脱落了。”^[43]

讽刺是喜剧的一种主要成分，也是它的一种主要手段和方法。讽刺的任务在于揭露事物内容和形式的矛盾，因此是暴露性的。但暴露的目的在于推动事物的前进，所以在鲁迅看来，讽刺的态度必须是善意的。“如果貌似讽刺的作品，而毫无善意，也毫无热情，只使读者觉得一切世事，一无足取，也一无可为，那就并非讽刺了，这便是所谓‘冷嘲’。”^[44]“讽刺作品虽然暴露的是黑暗的现实，但作者内心却应有崇高的社会理想，因此，他所描写的是丑，而透露出来的却是美。”^[45]

鲁迅显然是把讽刺作为喜剧最主要内容与特征来看待的，这是对喜剧和讽刺之间的关系深刻揭示。在鲁迅看来，喜剧是对有悖于现实的无价值的东西的批判和否定，而讽刺有着鲜明的批判性和战斗性，讽刺的运用就能使喜剧更好的实现这个目的。与传统“美刺”相比，鲁迅的讽刺喜剧思想显然是对传统喜剧思想的巨大突破，在传统的喜剧思想中，虽然有“美刺”的传统，但传统“美刺”的重心显然在“美”，而非“刺”。由于民族危机的日益加重和西风东渐的袭来，与西方喜剧思想的对照，传统的喜剧精神在很大程度上作为一种强作欢颜的浅薄，乃至一种自欺欺人的民族心理障碍而遭到人们的贬斥和鄙夷。鲁迅的讽刺论的喜剧思想正是对传统喜剧思想的有力反驳，因而具有充分的历史合理性。

发生在1930年代的“幽默”与“讽刺”的争论，鲁迅作为“讽刺派”的主将同以林语堂为首的“幽默派”的论争，深化了鲁迅对喜剧问题的理解，而且他的讽刺观也在争论中更趋成熟。出于对中国历史和社会现状的深切了解和批判社会的需要，鲁迅十分强调对社会现实的讽刺，而不主张提倡“幽默”。上世纪三十年代白色恐怖空前严重，实在是难以幽默的时候，当时大力提倡幽默的“幽默大师”林语堂，就走上了后一条路。他将幽默

说成是“闲适”，“冲淡”，“在俏皮与正经之间”的“玩玩笑笑，寻开心”的东西。鲁迅反对这种幽默，而且断言这种幽默在中国的流行是“过不长久”的。果然，“榆关失守，热河吃紧了，有名的文人学士，也就更加吃紧起来”。“这时候，笑嘻嘻的可就遭殃了，因为他这时便被叫作：‘陈叔宝全无心肝’”，^[46]于是，“‘幽默’归天，‘正经’统一了剩下的全中国。”^[47]

在鲁迅看来，中国的现实情况下不可能产生真正的幽默艺术。他深信，严峻的时代必然选择的是一种讽刺型的喜剧性文艺，讽刺应当成为喜剧的轴心，他明确表示当人们“在风沙扑面，狼虎成群的时候”，^[48]即便是“幽默”也“免不了改变样子”，不得不“倾于对社会的讽刺”。^[49]鲁迅对幽默的论述较少，就是因为他认为，“‘幽默’既非国产，中国人也不是长于‘幽默’的人民，而现在又实在是难以幽默的时候。于是虽幽默也就免不了改变样子了，非倾于对社会的讽刺，即堕入传统的‘说笑话’和‘讨便宜’。”^[50]鲁迅针对30年代流行的所谓“幽默”之风发出这样的感叹：“慨自语堂大师振兴‘幽默’以来，这名词是很通行。但一普遍，也就伏着危机，正如军人自称佛子，高官忽挂念珠，而佛法就要涅槃一样。倘若油滑，轻薄，猥亵，都蒙‘幽默’之号，则恰如‘新戏’入‘×世界’，必已成为‘文明戏’也无疑。这危险，就因为中国向来不大有幽默。只是滑稽是有的，但这和幽默还隔着一大段。”^[51]正因为如此，鲁迅明确宣称：“我不爱‘幽默’，并且以为这是只有爱开圆桌会议的国民才闹出来的玩意儿，在中国，却连意译也办不到。”^[52]与此相反，鲁迅在三十年代显然十分推崇萧伯纳的讽刺喜剧。在鲁迅看来，萧伯纳的讽刺是一点也不留面子地私下绅士淑女那些无价值的假面具。他说：“萧可不这样了，他使他们登场，撕掉了假面具，阔衣装，终于拉住耳朵，指给大家道，‘看哪，这是蛆虫！’连磋商功夫，掩饰的法子也不给人有一点。”^[53]萧伯纳的讽刺，真实，尖锐，无情地撕毁一切虚假的面纱。

鲁迅对讽刺的倡导和创作实践的身体力行明显包含了鲜明的时代印记。鲁迅对讽刺性的喜剧美作出细致的心理描述，他更关心的是从讽刺与社会、讽刺与现实的宏观角度去把握讽刺的真谛。所以在鲁迅那里，他永不会把喜剧的创作或欣赏当成一己心灵的小憩和抚慰，喜剧在他看来始终是讽刺的利器或工具。无论是他的理论还是他的创作，赋予讽刺的都是认识客观、改造社会的力量。在《从讽刺到幽默》一文中，在谈到讽刺的发生时，鲁迅说：“枢纽是在这里：他所讽刺的是社会，社会不变，这讽刺就跟着存在”，“所以，要打倒这样可恶的讽刺家，只好来改变社会”。^[54]鲁迅显然认为讽刺性的文艺在本质上实际是客观社会中讽刺性矛盾的反映，有后者的存在必然会有前者的产生；而且社会现实不仅决定讽刺的发生，同时也决定其影响范围的大小。而具体到某个时代而言，人们应当采取哪一种喜剧样式，并不是可以由人们的主观随意性决定的，其中必然包含着历史的和客观的选择因素。

在喜剧世界中，就其思想和情感指向而言，喜剧被简化之后，留下的最主要的内容是讽刺是批判。鲁迅对喜剧与讽刺互为表里、互相依存的关系的揭示，对于把握喜剧的本质

具有重要的意义。正如张健教授所指出的，鲁迅“以讽刺为轴心的喜剧理论不仅回答了中国现代社会是否需要喜剧艺术的问题，而且还明确回答了中国现代社会需要什么样的喜剧问题，因而具有广泛的宏观指导性。鲁迅的讽刺观不仅有力推动了我国传统喜剧审美心理结构的嬗变，而且在很大程度上规定了中国艺术的实际走向，其历史影响无疑是深远的。”

[55]

2、喜剧撕破说

“喜剧将那无价值的撕破给人看。”定义虽然简短，但直接阐明了喜剧的功能问题。鲁迅指出喜剧要表现的对象是生活中那些“无价值”的东西，其之所以“无价值”，就是这些事情“已经是不合理，可笑，可鄙，甚至于可恶”。^[56]然而，这些不合理的東西，却偏要披上有价值的外衣，所以鲁迅提出“撕破”就显得尤为必要。

在鲁迅看来，中国的社会历史和现实人生场景中有许多不合理的存在，有许多可笑、可鄙和可恶的东西，这些东西已经潜藏在国民的心理深处，在现代社会的历史进程中不经过批判揭露就很难被淘洗干净。所以必须以真实性的审美精神对他们进行深刻的批判和揭露，才能将其丑态呈现在国民的面前，才能引起人们的注意。他认为只有用犀利的笔和生动的形象将其刻画出来，才能撕破现实社会中无价值的、可笑的、可鄙的、甚至可恶的东西等的假象和面纱，让那些无价值的东西还其本来的丑态面目。在对喜剧的界定过程中，鲁迅显然十分注重喜剧的实践品格，他希望喜剧作品不仅仅是艺术，而且也是战斗的匕首和投枪。所以他的戏剧观念中充满了对于抗战、刚健和伟力的呼唤。他对传统的团圆主义批判和对“僵尸的乐观”的深恶痛绝，热切地希望自己的同胞能走出瞒与骗的大泽，睁开久闭的眼睛，直面这个充满缺失和丑恶的社会。

作为一位思想家和文学家，鲁迅对于中国喜剧观念现代化进程的最大贡献就是他突破了传统喜剧观念“美刺”的思想，而主张对社会进行猛烈的批判。在中国古典喜剧大团圆中，总是在苦难剧情之后加上与情节逻辑不甚符合的光明的尾巴，借助皇帝、清官或鬼神的力量使受到冤屈的人或恋爱未果的青年男女终于冲破现实困境，实现团圆。这种充分体现中国人伦理信念的团圆，往往为能充分展现作品主人公的主体意识，但却体现不出真正的喜剧精神。而鲁迅的喜剧定义则非常强调作家的主体性，人的精神力量，也即强调“对无价值的撕破”。无价值的东西虽然披上有价值的外衣，掩饰了自己的丑。所以只有通过“撕破”丑的外衣，才能使骗人者失去骗人的力量，使人们更清楚地看到社会人生的本来面目。

早在1919年，鲁迅第一次提到讽刺的时候，他就提到了讽刺可以“针砭社会的痼疾”、“指出确当的方向，引导社会”的思想。^[57]1925年，当他第一次为喜剧做出界定时，他同时要求喜剧家成为“革新的破坏者”，要破坏“碍脚的旧轨道”，并将其“一扫而空”。^[58]这里的“旧象”和“旧轨道”，实际指的就是中国的封建主义，尤其是封建主义的思想传统以及在民族深层心理的各种痼疾。在传统的喜剧思想中，由于将事实上不美好的遐想成

完美，其结果就是产生了大量的自欺欺人的喜剧性文艺来。鲁迅将其称为“十景病”，认为正是这种民族性痼疾使得很多中国人失去了正视现实的勇气，造成了“国民性的怯弱，懒惰，而又巧滑”，以致“一天一天的满足着，即一天一天的堕落后，但却又觉得日见其光荣”。^[59]正是有感于此，鲁迅才提出“喜剧撕破说”的，目的就是要人们撕开祥和圆满的假象，看到现实人生的缺陷。在鲁迅看来，非如此中国人就不可能有所作为，中国的社会也不会有进步。正是在这个意义上，鲁迅将他所理解的“喜剧”看作是“十景病”的“仇敌”之一，他也希望这样的喜剧能够成为“引导国民精神的前途的灯火”。^[60]

可以说，鲁迅的“喜剧撕破说”正是对传统喜剧思想的全面突破。在漫长的历史演进中，中国传统的喜剧艺术及其观念形成了一种侧重表达主观意象的主导特征。中国传统喜剧在很大程度上可以看成主体精神企盼的具象化，在这种具象化的过程中不可避免地要涉及社会现实问题，但毋庸讳言，认识和改造现实一直是中国古代戏剧艺术的弱项。事实上，中国喜剧在封建社会末期的主要效应在于人们心里的排遣，而最终的结果是造成其与实际社会人生的疏隔。鲁迅曾经说过：“中国人向来因为不敢正视人生，只好瞒和骗，由此也生出瞒与骗的文艺来，由这文艺，更令中国人更深地陷入瞒和骗的大泽中，甚而至于已经自己不觉得。”^[61]这既是对中国人国民性的深刻的反省，也可以理解为对于中国传统戏剧性文艺及其观念的一种批判。鲁迅对传统团圆主义的深恶痛绝以及对传统喜剧观念恶俗、浅薄和游戏人间成分的批判，就是热切的希望自己的同胞尽早走出瞒和骗的大泽，睁开眼直面这个充满缺失和丑恶的社会。他一针见血地指出：“中国人底心理，是很喜欢团圆的，所以必至于如此，大概人生现实底缺陷，中国人也很知道，但不愿意说出来；因为一说出来，就要发生‘怎样补救这缺点’的问题，或者免不了要烦闷，……现在尚在小说里叙了人生底缺陷，便要使读者感着不快。所以凡是历史上不团圆的，在小说里往往给他团圆；没有报应的，给他报应，互相骗骗。——这实在是关于国民性底问题。”^[62]就此而言，鲁迅喜剧观中的那种强调正视客观现实、改造社会人生的实践品质对于中国传统喜剧观念的现代重塑也就具有了重大的历史意义。

鲁迅的“喜剧撕破说”也强调了主体性的精神，这就体现在“撕破”两字上。事实上，只有通过“撕破”，才能使骗人者失去骗人的力量，才能使人们在战胜丑的过程中更深刻地意识到美，意识到自身的本质力量，从而产生一种自足感和胜利感。因此，这里的“撕破”正是强调喜剧创作和欣赏中审美主题的能动力量。他曾多次表示，希望有人能对中国的社会及其文明“毫无忌惮地加以批评”，^[63]大胆地“撕去旧社会的假面”。^[64]他的“撕破说”正是这种批评意识在喜剧思想领域具体表述。正如张建所说：“他的喜剧观念中充满着对于抗争、刚健和伟力的呼唤，令人感到生命力的激活，尤其当这已不仅是个体生命力的激活，而且还包括了一个伟大民族生命力的激活的时候，他在中华民族喜剧观念现代运作中的实际影响，很可能是其他的任何人所难以取代的。”^[65]

虽然从纯粹艺术和纯粹美学意义上讲，提倡为艺术而艺术也有其存在的道理和理由，有其不可否定一面。但是对于始终关注中国现实历史和现实人生的伟大思想家和文学家鲁

迅来说，他是不可能忽视文艺的意识形态性的，也不可能否定艺术的社会历史性功利价值的。所以鲁迅认为，“在风沙扑面，狼虎成群的时候”，需要的是另一种艺术审美的战斗精神，“谁还有这许多闲工夫，来赏玩琥珀扇坠，翡翠戒指呢。他们即使要悦目，所要的也是耸立于风沙中的大建筑，而坚固而伟大，不必怎样精；即使要满意，所要的也是匕首和投枪，要锋利而切实，用不着什么雅。”^[66]

实际上，鲁迅作为一位喜剧大师，在他的创作生涯中，不仅对丑恶的虚假的事物进行了鞭挞和揭露，更多的是对社会人生中保守落后的一些现象，尤其是对于中国国民的堕性进行嘲弄和批判。这是鲁迅喜剧观的实际表现与反映。“鲁迅文艺理论思想和美学思想的深刻和思想魅力，在很大程度上就在于他在历史发展的现实文化链条上去给艺术和审美定位，从而使他的文艺和美学思想既具有现实的思想深刻性，也具有历史的深厚价值。”^[67]因而关注鲁迅的戏剧思想，重要的不是他的悲喜剧观念，而是这些观念后面的实际内容。在鲁迅那里，他更倾向于将中国喜剧观念的更新再造看作是改造国民性的整个思想工程的一部分，因此鲁迅的喜剧观念就具有更为含义深广的思想深度。正如张健教授所说：“鲁迅作为一位伟大的思想革命家和爱国者，对于中国喜剧观念现代化历史进程的最大贡献是对于喜剧观念中封建传统因素勇猛、持久不懈的批判，在中国现代文化史上，没有任何一个人对于传统喜剧观念的批判比鲁迅来得更为深刻、透彻、有力。”^[68]

结 语

鲁迅是 20 世纪最重要的文学家、思想家，他毕生的精力都在探索建设民族新文化和民族新文学，其浩瀚的著述在中国文化史上具有举足轻重的影响。他的戏剧文化观就是其中极具价值的一部分。在过去的研究中，很少有人对鲁迅的戏剧文化观进行宏观整体的把握，因而其重大的价值和意义一直缺乏应有的重视。历史地梳理鲁迅的戏剧活动和戏剧见解，系统地阐释鲁迅的戏剧文化观，无论是对于丰富鲁迅研究的内容，还是对于当代戏剧发展的启示都有着十分重要的意义。

鲁迅的戏剧文化观是在中外文化的交流与碰撞中形成和发展演变而来的，所以在考察与研究鲁迅的戏剧思想时，既不能脱离旧中国那个动荡变革的社会文化背景，更不能无视古今中外纷繁复杂的戏剧观念与美学思想对鲁迅的影响。本文通过以上几章的论述，对鲁迅的戏剧活动和戏剧文化观进行了一个详细的描述和阐释。其中包括对戏曲的批判和继承、话剧的借鉴和发展以及戏剧的功用等问题的独到见解。在鲁迅的戏剧文化观中，尤其是他那种“拿来主义”的开放气魄，批判反思的精神和直面现实的勇气是应该得到充分重视和认真总结的。

在今天，当代戏剧的发展显然面临着许多困境，不仅戏剧的创作处于低谷，而且许多戏剧作品急功近利，为艺不精。当代戏剧很少能做到关注现实人生，而观众也正在慢慢远离戏剧。面对当代戏剧的尴尬处境，许多人也在为如何避免戏剧的进一步尴尬而煞费苦心。而戏剧要想真正走出当前的困境，就必须“从纷繁复杂的历史现象中找出那些反复出现过的，带有普遍性的，制约过昨天也影响到今天和明天的问题”。^[1]然而，戏剧圈曾以一度的繁荣，耽守于自足感，一直忽略了对当代戏剧文化进行深刻的反思。当我们把目光投射在鲁迅身上，就自然能从他那里找到开启戏剧大门的钥匙。由鲁迅的戏剧文化观来反观当代戏剧，当代戏剧最大的误区就是戏剧的“失魂”，也即是既严重地缺乏思想性，也放弃了对文学性的追求。很显然，戏剧精神反映着一个时代、一个民族的基本价值取向与精神状态，缺乏戏剧精神的有力支撑，当代的戏剧艺术必然会走向衰微。而事实上，现代戏剧的百年历史也一再证明，戏剧艺术一旦背离了现代人的精神内涵，缺乏对现实生活的超越与批判意识，就必然会流于政治的附庸或消遣的“玩意儿”，而这也是鲁迅所坚决反对的。

鲁迅的意义是说不尽的，研究鲁迅的戏剧文化观也是指向未来的。作为新文化的建设者，他半个世纪以前所思考的精神主题，不仅在昨天，而且在今天以及明天更长一段时间，都有着极其重要的价值。在当今现代化的历史进程中，我们仍然离不开鲁迅思想的指导和借鉴，特别是在当代戏剧的困境中，认真审视鲁迅所走过的道路，必然会对当代戏剧的发展产生深刻的启示。当然，本文对鲁迅的戏剧文化观的探讨，对其驳杂的系统中具有重要理论价值的戏剧见解梳理、阐释、论证，还只是一种初步的探索，但愿能引起更多的研究者深入研究与探讨的兴趣和热情。

论文注释

绪 论

[1][2]鲁迅.脸谱臆测[M].鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.133.

第一章

[1][6]谢德铤.鲁迅先生与绍兴戏[A].鲁迅研究论文集[C].杭州:浙江文艺出版社.1983.557;589.

[2][13]周作人,周建人.年少沧桑:兄弟忆鲁迅(一)[M].石家庄:河北教育出版社.2000.129;130.

[3][12]郁达夫.回忆鲁迅:郁达夫谈鲁迅全编[M].上海:上海文化出版社.2006.17;17.

[4]鲁迅.女吊[M].鲁迅全集·且介亭杂文末编(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.616.

[5][8]鲁迅.社戏[M].鲁迅全集·呐喊(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.561;559.

[7][9][10][11][14][15]鲁迅.鲁迅全集·日记(第14卷)[M].北京:人民文学出版社.1981.387;5;139;152;5;359.

[16]鲁迅.<木刻纪程>小引[M].鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.48

[17]鲁迅.<浮士德与城>后记[M].鲁迅全集·集外集拾遗(第7卷).北京:人民文学出版社.1981.355.

[18]朱晓进.鲁迅文学观综论[M].西安:陕西人民教育出版社.1996.2.

[19]鲁迅.<呐喊>自序[M].鲁迅全集·呐喊(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.417.

[20]田汉.漫忆鲁迅先生[A].见:钟敬文等著.永在的温情:文化名人忆鲁迅[C].石家庄:河北教育出版社.2000.162.

[21]鲁迅.奔流 编校后记(三)[M].鲁迅全集·集外集(第7卷).北京:人民文学出版社.1981.163.

[22]鲁迅.文化偏至论[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.56.

[23]鲁迅.当陶元庆君的绘画展览时[M].鲁迅全集·而已集(第3卷).北京:人民文学出版社.1981.550.

[24]唐弢.鲁迅对戏剧艺术的一些意见.鲁迅在文学战线上[M].北京:中国青年出版社.1957.119.

[25]董健. 跬步斋读思录·胡星亮<二十世纪中国戏剧思潮>序[M]. 南京:江苏教育出版社. 2001. 438~439.

[26]鲁迅. 上海文艺之一瞥[M]. 鲁迅全集·二心集(第4卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 301.

[27]鲁迅. <奔流>编校后记(二)[M]. 鲁迅全集·集外集(第7卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 162.

[28]鲁迅. 致魏猛克[M]. 鲁迅全集·书信(第12卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 381.

[29]鲁迅. 文化偏至论[M]. 鲁迅全集·坟(第1卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 56.

[30]吴方. 应提上日程的中国戏剧文化反思:从鲁迅批评梅兰芳谈起[J]. 文艺争鸣, 1987, (5), 42.

[31][32][33][34]鲁迅. 拿来主义[M]. 鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 39; 39; 39; 39.

[35]鲁迅. <引玉集>后记[M]. 鲁迅全集·集外集拾遗(第7卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 419.

[36]冯雪峰. 回忆鲁迅. 雪峰文集(第4卷)[M]. 北京:人民文学出版社. 1985. 155.

第二章

[1][3][4][63]董健. 戏剧与时代[M]. 北京:人民文学出版社. 2004. 3; 6; 6; 6~7.

[2]郑振铎. 中国新文学大系·文学论争集·导言[M]. 上海:良友图书印刷公司. 1935. 19.

[5]陈独秀. 关于旧剧改良的通信[J]. 新青年, 1918, 4(6).

[6]胡适. 文学进化观念与戏剧改良[J]. 新青年, 1918, 4(6).

[7]周作人. 论中国旧戏之应废[J]. 新青年, 1918, 5(5).

[8]钱玄同. 随感录(十八)[J]. 新青年, 1918, 5(1).

[9][10][11][12]鲁迅. 中国小说的历史的变迁[M]. 鲁迅全集·唐之传奇文(第9卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 316; 316; 316; 316.

[13][14][16][17]鲁迅. 论睁了眼看[M]. 鲁迅全集·坟(第1卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 237; 238; 240~241; 240.

[15][21]鲁迅. 再论雷峰塔的倒掉[M]. 鲁迅全集·坟(第1卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 194; 193.

[18][20]鲁迅. 马上支日记[M]. 鲁迅全集·华盖集续编(第3卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 326; 327.

[19]鲁迅. 娜拉走后怎样[M]. 鲁迅全集·坟(第1卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 163.

[22][29]鲁迅. 脸谱臆测[M]. 鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷). 北京:人民文学出版社. 1981. 133; 134.

[23]鲁迅.新的“女将”[M].鲁迅全集·二心集(第4卷).北京:人民文学出版社.1981.335~336.

[24][25][34]鲁迅.社戏[M].鲁迅全集·呐喊(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.561;561;569.

[26][27][28]鲁迅.论照相之类[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.187;186;186.

[30]鲁迅.谁在没落?[M].鲁迅全集·花边文学(第5卷).北京:人民文学出版社.1981.488.

[31]鲁迅.文化偏至论[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.44.

[32]鲁迅.摩罗诗力说[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.99.

[33]鲁迅.<浮士德与城>后记[M].鲁迅全集·集外集拾遗(第7卷).北京:人民文学出版社.1981.355.

[35]张新元.鲁迅和中国戏曲[C].纪念鲁迅110周年诞辰学术讨论会论文选.西安:陕西教育出版社.1996.431.

[36]鲁迅.<越铎>出世辞[M].鲁迅全集·集外集拾遗补编(第8卷).北京:人民文学出版社.1981.39.

[37][44]鲁迅.女吊[M].鲁迅全集·且介亭杂文末编(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.614;617.

[38]许寿裳.鲁迅的生活[M].亡友鲁迅影响记:许寿裳回忆鲁迅全编.上海:上海文化出版社.2006.135.

[39][40][41][42]鲁迅.无常[M].鲁迅全集·朝花夕拾(第2卷).北京:人民文学出版社.1981.269;269~270;270;270.

[43]钱理群.与鲁迅相遇[M].北京:生活·读书·新知三联书店.2003.120.

[45]鲁迅.死[M].鲁迅全集·且介亭杂文末编(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.612.

[46][47][48][49][50][55][56][58][60]鲁迅.门外文坛[M].鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.95;100;100;100;100;100;100;100;100.

[51][52]鲁迅.二丑艺术[M].鲁迅全集·准风月谈(第5卷).北京:人民文学出版社.1981.198;198.

[53]鲁迅.致姚克[M].鲁迅全集·书信(第12卷).北京:人民文学出版社.1981.339.

[54][66][67][68][69][70][71][72]鲁迅.略论梅兰芳及其他(上)[M].鲁迅全集·花边文学(第5卷).北京:人民文学出版社.1981.579;579;580;580;580;580;580;580.

[57]鲁迅.致陈烟桥[M].鲁迅全集·书信(第12卷).北京:人民文学出版社.1981.391.

- [59]鲁迅.致魏猛克[M].鲁迅全集·书信(第12卷).北京:人民文学出版社.1981.381.
- [61][62][74][75]鲁迅.论“旧形式的采用”[M].鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.24;23;24;24.
- [64][65]鲁迅.<奔流>校编后记(3)[M].鲁迅全集·集外集(第7卷).北京:人民文学出版社.1981.163;163.
- [73]傅谨.20世纪中国戏剧导论[M].北京:中国社会科学出版社.2004.459.
- [76]王国维.王国维戏剧论文集[M].中国戏剧出版社.1984.163.
- [77]董健.跬步斋读思录[M].南京:江苏教育出版社.2004.310.

第三章

- [1][51]胡星亮.二十世纪中国戏剧思潮[M].南京:江苏文艺出版社.1995.65;70.
- [2]黄爱华.20世纪中外戏剧比较论稿[M].杭州:浙江大学出版社.2006.4.
- [3]郑振铎.文学论争集·导言[M].中国新文学大系,上海:上海良友图书印刷公司.1935.19.
- [4]鲁迅.拿来主义[M].鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.40.
- [5][44][45][52]董健.戏剧与时代[M].北京:人民文学出版社.2004.6;5;2;8.
- [6]冯光廉,谭桂林,刘增人.多维视野中的鲁迅[M].济南:山东教育出版社.2001.561.
- [7]鲁迅.“硬译”与“文学的阶级性”[M].鲁迅全集·二心集(第4卷).北京:人民文学出版社.1981.209.
- [8]周国伟.鲁迅翻译日本作家的第一本书:鲁迅与武者小路实笃[M].鲁迅与日本友人.上海:上海书店出版社.2006.20.
- [9]鲁迅.<一个青年的梦>译者序[M].鲁迅全集·译文序跋集(第10卷).北京:人民文学出版社.1981.192.
- [11][15]鲁迅.杂忆[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.223~224;224.
- [12]鲁迅.<解放了的唐·吉珂德>后记[M].鲁迅全集·集外集拾遗(第7卷).北京:人民文学出版社.1981.398.
- [13]王友贵.翻译家鲁迅[M].南京:南京大学出版社.2005.79.
- [14][32][54][55][56][63]鲁迅.我怎样做起小说来[M].鲁迅全集·南腔北调集(第4卷).北京:人民文学出版社.1981.511;512;512;512;511;511.
- [16]鲁迅.科学史教篇[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.35.
- [17][18][19]鲁迅.文化偏至论[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.51~52;54;55.
- [20]鲁迅.摩罗诗力说[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.79.

[21][22][23][49]鲁迅.《<奔流>编校后记(三)》[M],鲁迅全集·集外集(第7卷).北京:人民文学出版社.1981.163;164;164;163.

[24][37][89]鲁迅.娜拉走后怎样[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.160;159;159.

[25]鲁迅.忽然想到(十)[M].鲁迅全集·华盖集(第3卷).北京:人民文学出版社.1981.89.

[26][27][28][30]鲁迅.“论语一年”[M].鲁迅全集·南腔北调集(第4卷).北京:人民文学出版社.1981.568;568;568;568.

[29]鲁迅.读几本书[M].鲁迅全集·花边文学(第5卷).北京:人民文学出版社.1981.471.

[31]鲁迅.<奔流>编校后记(二)[M].鲁迅全集·集外集(第7卷).北京:人民文学出版社.1981.162.

[33]董健.跬步斋读思录续集[M].南京:南京大学出版社.2006.88.

[34]约翰·加斯纳.剧作家论剧作·导论[A].见:外国现代剧作家论剧作[M].北京:中国社会科学出版社.1982.8.

[35]转引自田汉.艺术与社会[M].田汉文集(第14卷).北京:中国戏剧出版社.1983.86.

[36][88]鲁迅.革命时代的文学[M].鲁迅全集·而已集(第3卷).北京:人民文学出版社.1981.418;418.

[38]余上沅.国剧运动·序[M].上海:新月书店.1927.3.

[39][40]鲁迅.随感录四十六[M].鲁迅全集·热风(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.333;192.

[41][42]鲁迅.再论雷峰塔的倒掉[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.192;192.

[43][47][61][83]陈白尘,董健.中国现代话剧史稿[M].北京:中国戏剧出版社.1989.5;1;4;5.

[46][53]鲁迅.论睁了眼看[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.241;241.

[48][65][69][76][87]许钦文.鲁迅日记中的我[A].见:孙伏园等鲁迅先生二三事.前期弟子忆鲁迅[C].石家庄:河北教育出版社.2000.92;94;92;93;92.

[50][73]郁达夫.回忆鲁迅:郁达夫谈鲁迅全编[M].上海:上海文化出版社.2006.17;17.

[57]鲁迅.两地书·八[M].鲁迅全集(第11卷).北京:人民文学出版社.1981.30.

[58]鲁迅.为“俄国歌剧团”[M].鲁迅全集·热风(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.382.

- [59][74]鲁迅.社戏[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.560;
560.
- [60]鲁迅.致王乔南[M].鲁迅全集·书信(第12卷).北京:人民文学出版社.1981.26.
- [62]鲁迅.无声的中国[M].鲁迅全集·三闲集(第4卷).北京:人民文学出版社.1981.15.
- [64]鲁迅.且介亭杂文·序言[M].鲁迅全集(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.3.
- [66]鲁迅.致窦隐夫[M].鲁迅全集·书信(第12卷).北京:人民文学出版社.1981.556.
- [67]耿济之.<巡按使>及其他·译者前记[M].上海:文化生活出版社.1942.6.
- [68]鲁迅.拟播布美术意见书[M].鲁迅全集·集外集拾遗补编(第8卷).北京:人民文学出版社.1981.48.
- [70]田汉.漫忆鲁迅先生[A].见:钟敬文等著永在的温情:文化名人忆鲁迅[C].石家庄:河北教育出版社.2000.162.
- [71]鲁迅.鲁迅全集·日记(第14卷)[M].北京:人民文学出版社.1981.5.
- [72][90][91]鲁迅.文艺与革命[M].鲁迅全集·三闲集(第4卷).北京:人民文学出版社.1981.84;84;84.
- [75]周作人,周建人.年少沧桑:兄弟忆鲁迅(一)·鲁迅在东京[M].石家庄:河北教育出版社.2005.130.
- [77]鲁迅.致陈君涵[M].鲁迅全集·书信(第11卷).北京:人民文学出版社.1981.669.
- [78][79][80][81]鲁迅.答<戏>周刊编者信[M].鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.147;147;147;147.
- [82]于伶.鲁迅“北平五讲”及其他[A].见:钟敬文等著:永在的温情:文化名人忆鲁迅[C].石家庄:河北教育出版社.2005.241~242.
- [84][85]鲁迅.<绛洞花主>小引[M].鲁迅全集·集外集拾遗补编(第8卷).北京:人民文学出版社.1981.145;145.
- [86]鲁迅.寄 戏 周刊编者信[M].鲁迅全集·且介亭杂文(第6卷).北京:人民文学出版社.1981.150.
- [92]曹禺.学习鲁迅[M].曹禺戏剧全集(第1卷).广州:花山文艺出版社.1996.624.

第四章

- [1]黄如文.纵谈鲁迅与戏剧[M].鲁迅论戏剧.广州:花城出版社.1993.6.
- [2][21][22][23][24][25][29][30][31][58]鲁迅.再论雷峰塔的倒掉[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.192~193;193;192;194;192;193;192;193~194;194;192~193.
- [3][4][5][6][7][36]鲁迅.摩罗诗力说[M].鲁迅全集·坟(第1卷).北京:人民文学出版社.1981.100;94;80;83;64;100.

- [8]钦文. <鲁迅日记>中的我[M]. 杭州: 浙江人民出版社. 1979. 22~21.
- [9]钦文. 鲁迅和戏剧[J]. 西北大学学报(哲学社会科学版). 1980(1). 10.
- [10]鲁迅. 自序[M]. 鲁迅全集·<呐喊>(第1卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 419.
- [11]鲁迅. 两地书·六[M]. 鲁迅全集(第11卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 25.
- [12]鲁迅. 论睁了眼看[M]. 鲁迅全集·坟(第1卷)北京: 人民文学出版社. 1981. 241.
- [13][14]鲁迅. <珂勒惠支版画选集>序目[M]. 鲁迅全集·且介亭杂文末编(第6卷)北京: 人民文学出版社. 1981. 471; 471~472.
- [15][16]王国维. 红楼梦评论[M]. 王国维文学论著三种. 北京: 商务印书馆. 2001. 12; 9.
- [17][59][60][61][62]鲁迅. 论睁了眼看[M]. 鲁迅全集·坟(第1卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 239; 240~241; 240; 240; 240; 240~241.
- [18]亚理斯多德(古希腊). 诗学[M]. 陈中梅译. 北京: 商务印书馆. 1996. 63.
- [19][20]鲁迅. 几乎无事的悲剧[M]. 鲁迅全集·且介亭杂文二集(第6卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 371; 371.
- [28]鲁迅. 忽然想到之六[M]. 鲁迅全集·华盖集(第3卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 45.
- [32][33]胡适. 文学进化观念与戏剧改良[M]. 胡适文存(第1卷)北京: 北京大学出版社. 1998. 208; 208.
- [34]刘再复. 鲁迅美学思想论稿[M]. 北京: 中国社会科学出版社. 1981. 96.
- [35]鲁迅. 致姚克[M]. 鲁迅全集·书信(第12卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 328~329.
- [37]王国维. 人闲嗜好之研究[M]. 海宁王静安先生遗书(第15册). 北京: 商务印书馆. 1940. 7.
- [38][39][40][44][56]鲁迅. 什么是“讽刺”? [M]. 鲁迅全集·且介亭杂文二集(第6卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 328; 328; 329; 329~330; 328.
- [41]鲁迅. 论讽刺[M]. 鲁迅全集·且介亭杂文二集(第6卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 278.
- [42]于伶. 鲁迅“北平五讲”及其他[A]. 见: 钟敬文等著: 永在的温情: 文化名人忆鲁迅[C]. 石家庄: 河北教育出版社. 2005. 241~242.
- [43]鲁迅. 五论“文人相轻”——明术[M]. 鲁迅全集·且介亭杂文二集(第6卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 383.
- [45]吴中杰: 鲁迅的艺术世界[M]. 上海: 复旦大学出版社. 2006. 346.
- [46][47]鲁迅. 从幽默到正经[M]. 鲁迅全集·伪自由书(第4卷). 北京: 人民文学出版社. 1981. 44; 45.
- [48][66]鲁迅. 小品文的危机[M]. 鲁迅全集·南腔北调集(第5卷). 北京: 人民文

学出版社 . 1981 . 575 ; 575 .

[49][50][54]鲁迅 . 从讽刺到幽默[M] . 鲁迅全集 · 伪自由书 (第 4 卷) . 北京 : 人民文学出版社 . 1981 . 43 ; 43 ; 42 .

[51]鲁迅 . “ 滑稽 ” 例解[M] . 鲁迅全集 · 准风月谈 (第 5 卷) . 北京 : 人民文学出版社 . 1981 . 342 .

[52][53]鲁迅 . “ 论语一年 ” [M] . 鲁迅全集 · 南腔北调集 (第 4 卷) . 北京 : 人民文学出版社 . 1981 . 567 ; 568 .

[55][65][68]张健 . 中国现代喜剧观念研究[M] . 北京 : 北京大学出版社 . 2006 . 79 ; 21 ; 21 .

[57]鲁迅 . 随感录 · 四十六[M] . 鲁迅全集 · 热风 (第 1 卷) . 北京 : 人民文学出版社 . 1981 . 332 .

[63]鲁迅 . 题记[M] . 鲁迅全集 · 华盖集 (第 3 卷) . 北京 : 人民文学出版社 . 1981 . 4 .

[64]鲁迅 . 两地书 · 十七[M] . 鲁迅全集 (第 11 卷) . 北京 : 人民文学出版社 . 1981 . 63 .

结 语

[1]董健 . 戏剧与时代[M] . 北京 : 人民文学出版社 . 2004 . 1 .

参考文献

参考书目

- [1]鲁迅.鲁迅全集[M].北京:人民文学出版社.1981.
- [2]冯光廉、谭桂林、刘增人.多维视野中的鲁迅[M].济南:山东教育出版社.2002.
- [3]黄如文.鲁迅论戏剧[M].广州:花城出版社.1993.
- [4]刘再复.鲁迅美学思想论稿[M].北京:中国社会科学出版社.1981.
- [5]陈白尘、董健.中国现代戏剧史稿[M].北京:中国戏剧出版社.1989.
- [6]田本相.中国现代比较戏剧史[M].北京:文化艺术出版社.1993.
- [7]董健.戏剧与时代[M].北京:人民文学出版社.2004.
- [8]胡星亮.中国现代戏剧思潮[M].南京:江苏文艺出版社.1995.
- [9]焦尚志.中国现代戏剧美学思想发展史[M].北京:东方出版社.1995.
- [10]张健.中国现代喜剧观念研究[M].北京:北京师范大学出版社.1994.
- [11]张健.中国现代喜剧史论[M].北京:北京大学出版社.2006.
- [12]孙庆升.中国现代戏剧思潮史[M].北京:北京大学出版社.1994.
- [13]朱晓进.鲁迅文学观综论[M].西安:陕西人民教育出版社.1996.
- [14]钱理群、温儒敏、吴福辉.现代文学三十年(修订本)[M].北京:北京大学出版社.1998.
- [15]张华.鲁迅与外国作家[M].西安:陕西人民出版社.1981.
- [16]单演义.鲁迅在西安[M].西安:陕西人民出版社.1981.
- [17]施旭升.戏剧艺术原理[M].北京:中国传媒大学出版社.2006.
- [18]宋宝珍.残缺的喜剧翅膀:中国现代戏剧理论批评史稿[M].北京:北京广播学院出版社.2002.
- [19]朱光潜.悲剧心理学[M].合肥:安徽教育出版社.2006.
- [20]董健.跬步斋读思录续集[M].南京:南京大学出版社.2006.
- [21]董健、马俊山.戏剧艺术十五讲[M].南京:北京大学出版社.2004.
- [22]傅谨.20世纪中国戏剧导论[M].北京:中国社会科学出版社.2004.
- [23]王国维.王国维论著三种[M].北京:商务印书馆.2001.
- [24]唐弢.鲁迅论集[M].北京:文化艺术出版社.1991.
- [25]王瑶.中国现代文学史论集[M].北京:北京大学出版社.1998.
- [26]王瑶.鲁迅作品论集[M].北京:人民文学出版社.1984.
- [27]钱理群.与鲁迅相遇[M].北京:生活·读书·新知三联书店.2003.
- [28]钱理群.心灵的探寻[M].上海:上海文艺出版社.1988.
- [29]王乾坤.由中间寻找无限[M].西安:陕西人民教育出版社.1996.
- [30]郅元宝.鲁迅六讲[M].上海:上海三联书店.2000.

- [31]高远东．走向二十一世纪的鲁迅[M]．北京：中国文联出版社．2001．
- [32]王友贵．翻译家鲁迅[M]．南京：南京大学出版社．2005．
- [33]陈竹．中国古代剧作学史[M]．武汉：武汉出版社 1999 年 9 月第 1 版
- [34]竹内好（日）．鲁迅[M]．李心峰译．杭州：浙江文艺出版社．1986．
- [35]丸尾常喜（日）．“人”与“鬼”的纠葛：鲁迅小说论析[M]．秦弓译．北京：人民文学出版社．1995．
- [36]勒内·韦勒克（美） 奥斯汀·沃伦（美）．文学理论[M]．刘象愚等译．南京：江苏教育出版社．2005．
- [37]亚理斯多德（古希腊）．诗学[M]．陈中梅译．北京：商务印书馆．1996．
- [38]钱理群．鲁迅作品十五讲[M]．北京：北京大学出版社．2003．
- [39]葛一虹．中国话剧通史[M]．北京：文化艺术出版社．1990．
- [40]陈伟．西方人眼中的东方戏剧艺术[M]．上海：上海教育出版社．2004．
- [41]郑传寅．中国戏曲文化概论[M]．武汉：武汉大学出版社．1998．
- [42]李泽厚．中国现代思想史论[M]．天津：天津社会科学院出版社．2003．
- [43]李欧梵．铁屋中的呐喊[M]．长沙：岳麓书社出版社．1999．
- [44]黄健．反省与选择：鲁迅文化观的多维透视[M]．西安：陕西教育出版社．1996．
- [45]李欧梵．现代性的追求[M]．北京：生活·读书·新知三联书店．2000．
- [46]解志熙．现代文学研究论衡[M]．开封：河南大学出版社．2005．
- [47]徐麟．鲁迅：在言说与生存的边缘[M]．济南：山东文艺出版社．1997．
- [48]董健．跬步斋读思录[M]．南京：江苏教育出版社．2001．
- [49]吴中杰．鲁迅的艺术世界[M]．上海：复旦大学出版社．2006．
- [50]朱寿桐．孤绝的旗帜：论鲁迅传统及其资源意义[M]．北京：文化艺术出版社．2005．
- [51]陈漱渝．世纪之交的文化选择：鲁迅藏书研究[M]．长沙：湖南文艺出版社．1995．
- [52]张健．喜剧的守望[M]．济南：山东文艺出版社．2006．
- [53]钱理群．话说周氏兄弟：北大讲演录[M]．济南：山东画报出版社．1999．
- [54]周作人．鲁迅小说里的人物[M]．石家庄：河北教育出版社．2001．
- [55]刘彦君．东西方戏剧进程[M]．北京：文化艺术出版社．1997．
- [56]丁罗南．中国话剧学习外国戏剧的历史经验[M]．上海：中国戏剧出版社．1983．
- [57]金宏达．鲁迅文化思想探索[M]．北京：北京师范大学出版社．1986．
- [58]章诒和．中国戏曲[M]．北京：文化艺术出版社．1998．
- [59]钟敬文等．永在的温情：文化名人忆鲁迅[M]．石家庄：河北教育出版社．2000．
- [60]周作人，周建人．年少沧桑：兄弟忆鲁迅（一）[M]．石家庄：河北教育出版社．2000．
- [61]汪晖．反抗绝望：鲁迅及其文学世界[M]．石家庄：河北教育出版社．2000．
- [62]柳亚子等．高山仰止：社会名流忆鲁迅[M]．石家庄：河北教育出版社．2000．
- [63]许钰．鲁迅和民间文艺[M]．北京师大中文系民间文学教研室编．1979．

- [64]黄爱华. 20 世纪中外戏剧比较论稿[M]. 杭州: 浙江大学出版社. 2006 .
- [65]程致中. 穿越时空的对话: 鲁迅的当代意义[M]. 合肥: 安徽教育出版社. 2004 .
- [66]易竹贤. 新文学天穹两巨星: 鲁迅与胡适[M]. 武汉: 武汉大学出版社. 2005 .
- [67]周国伟. 鲁迅与日本友人[M]. 上海: 上海书店出版社. 2006 .
- [68]郁达夫. 回忆鲁迅: 郁达夫谈鲁迅全编[M]. 上海: 上海文化出版社. 2006 .
- [69]许寿裳. 亡友鲁迅印象记: 许寿裳回忆鲁迅全编[M]. 上海: 上海文化出版社. 2006 .
- [70]朱伟明. 中国古典喜剧史论[M]. 北京: 中国社会科学出版社. 2001 .
- [71]孙伏园等. 鲁迅先生二三事: 前期弟子忆鲁迅[M]. 石家庄: 河北教育出版社. 2000 .
- [72]谢柏梁. 中国当代戏曲文学史[M]. 北京: 高等教育出版社. 2006 .
- [73]川岛. 和鲁迅相处的日子[M]. 成都: 四川人民出版社. 1979 .
- [74]钦文. <鲁迅日记>中的我[M]. 杭州: 浙江人民出版社. 1979 .
- [75]郭富民. 插图中国话剧史. [M]. 济南: 济南出版社. 2003 .
- [76]谭帆、陆炜. 中国古典戏剧理论史[M]. 上海: 华东师范大学出版社. 2005 .
- [77]骆正. 中国京剧二十讲[M]. 桂林: 广西师范大学出版社. 2004 .
- [78]周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 上海: 上海书店出版社. 2005 .
- [79]浙江鲁迅研究学会编. 鲁迅研究论文集[C]. 杭州: 浙江文艺出版社. 1983 .
- [80]湖北省武汉鲁迅研究小组编. 鲁迅论文艺[C]. 武汉: 湖北人民出版社. 1979 .

期刊资料

- [1]王尔龄. 鲁迅与戏曲[J]. 上海戏剧, 1961(10) .
- [2]黄艾仁. 浅谈鲁迅对京剧的意见: 读书札记[J]. 江淮论坛, 1965(1) .
- [3]张华. 鲁迅与萧伯纳[J]. 西北大学学报, 1978(3) .
- [4]张华. 鲁迅和易卜生[J]. 齐鲁学刊, 1978 (5).
- [5]钦文. 鲁迅和戏剧[J]. 西北大学学报, 1980(1) .
- [6]陈元胜. <绛洞花主>话剧本与<红楼梦>主题及其他[J]. 社会科学, 1980 (3).
- [7]盛文庭. 鲁迅与西安易俗社[J]. 宁夏大学学报, 1981 (1).
- [8]冬梧. 鲁迅与戏剧[J]. 青海社会科学, 1981(2) .
- [9]汤吉夫. 鲁迅与旧戏: <社戏>杂谈[J]. 北京师范大学学报, 1981 (6).
- [10]谷恺. 鲁迅对话剧的见解与期望[J]. 中国戏剧, 1981 (9).
- [11]邓啸林. 鲁迅怎样重视剧本的翻译与创作[J]. 当代戏剧, 1981 (9).
- [12]翟琦. 鲁迅与秦腔[J]. 当代戏剧, 1981 (9).
- [13]曹禺. 学习鲁迅[J]. 剧本, 1981 (10).
- [14]刘再复. 鲁迅悲剧观探索[J]. 哲学研究, 1981, (10).
- [15]戈宝权. 鲁迅和爱罗先珂[J]. 北京师范大学学报, 1982 (6).
- [16]冯健男. 鲁迅与剧运[J]. 鲁迅研究 (第七辑), 1983 年 (1).

- [17]刘一新.也谈鲁迅对中医和京剧的看法[J].鲁迅研究动态,1984(5).
- [18]王永生.鲁迅论易卜生与萧伯纳[J].兰州学刊,1985(5).
- [19]陈鸣树.审美的认同与异趋:鲁迅论梅兰芳新探[J].戏剧艺术,1986(2).
- [20]蒋星煜.鲁迅先生论梅兰芳:略论梅兰芳及其他[J].戏剧艺术,1986(2).
- [21]陈成城.鲁迅的悲剧观和悲剧作品(摘要)[J].内江师专学报,1987(2).
- [22]洪欣.鲁迅与肖伯纳[J].当代戏剧,1987(3).
- [23]刘丽华.如何认识鲁迅对梅兰芳的批评:兼与陈鸣树、蒋星煜两位先生商榷[J].鲁迅研究动态,1987(4).
- [24]吴方.应提上日程的中国戏剧文化反思:从鲁迅批评梅兰芳谈起[J].文艺争鸣,1987年第(5).
- [25]李力,黄南珊.论鲁迅在喜剧理论史上的贡献[J].学术界,1987(6).
- [26]盛文庭.鲁迅在易俗社观剧记[J].当代戏剧,1988(2).
- [27]陈继会.论易卜生对鲁迅改造国民性思想的影响[J].鲁迅研究月刊,1990(7).
- [28]谢会昌.鲁迅“拿来”易卜生[J].贵州民族学院学报,1991(2).
- [29]张新元.简论鲁迅与中国戏曲[J].鲁迅研究月刊,1991(12).
- [30]章贵.我所知的鲁迅作品中的绍兴戏和“无常”[J].渭南师专学报,1993(2).
- [31]高远东.鲁迅与萧伯纳[J].东岳论丛,1993(2).
- [32]袁良骏.鲁迅与梅兰芳[J].艺坛,1994(1).
- [33]吴二持.鲁迅早期思想与易卜生[J].鲁迅研究月刊,1994(3).
- [34]杜浙.鲁迅与梅兰芳和柯灵[J].书城,1994(11).
- [35]张新元.中国戏曲发展道路的哲人思考:鲁迅三十年代论梅兰芳[J].四川戏剧,1995(1).
- [36]刘逢敏.鲁迅与梅兰芳及其他[J].张家口师专学报,1995(2).
- [37]袁良骏.再谈鲁迅与梅兰芳:兼向杜浙先生请教[J].鲁迅研究月刊,1995(4).
- [38]廉文澄.鲁迅中国传统戏曲的审美情趣[J].西安教育学院学报,1996(2).
- [39]廉文澄.鲁迅现代戏剧艺术的审美意识[J].西安教育学院学报,1996(4).
- [40]程致中.论鲁迅胡适对易卜生戏剧的文化选择[J].学习与探索,1997(2).
- [41]徐城北.鲁迅与梅兰芳[J].传统文化与现代化,1998(3).
- [42]胡辉杰.从目连戏看鲁迅和他的文本世界[J].鲁迅研究月刊,1999(7).
- [43]曹振华.关于鲁迅与梅兰芳评论的评论:与徐城北先生商榷[J].鲁迅研究月刊,1999(9).
- [44]安凌.论鲁迅的悲剧观[J].新疆大学学报,2000(3).
- [45]秦岭.鲁迅与戏剧[J].牡丹江师范学院学报,2001(2).
- [46]毛晓平.鲁迅与目连戏[J].晋阳学刊,2001(3).
- [47]蒋星煜.鲁迅五次观看秦腔[J].上海师范大学学报,2003(5).

- [48]彭万荣. 鲁迅的戏剧观[J]. 武汉大学学报, 2003(5).
- [49]胡辉杰. 负罪、拯救与超越: 再论从目连戏看鲁迅和他的文本世界[J]. 湖南大学学报, 2004(2).
- [50]杨英华. 关于鲁迅翻译武者小路实笃剧作<一个青年的梦>的态度与特色 [J]鲁迅研究月刊, 2004(4).
- [51]陈玲玲. 留日时期鲁迅的易卜生观考[J]. 鲁迅研究月刊, 2005(2).
- [52]姚民治. 略论鲁迅戏曲观的局限和偏颇[J]. 内蒙古民族大学学报, 2005(4).
- [53]刘家思, 周桂华. 论鲁迅与绍兴戏的互动关系[J]. 绍兴文理学院学报, 2005(6).
- [54]王景山. 鲁迅未骂梅兰芳: 读鲁随感[J]. 鲁迅研究月刊, 2005(9).
- [55]刘家思. 鲁迅的喜剧概念释义[J]. 戏剧文学, 2005(10).
- [56]刘家思. 鲁迅的悲剧概念释义[J]. 戏剧文学, 2005(11).
- [57]黄定华, 周桂华, 刘家思. 论鲁迅对于戏剧创作的三个基本观念[J]. 戏剧文学, 2005(12).
- [58]黄志刚, 刘家思. 论鲁迅喜剧观的三个问题[J]. 四川戏剧, 2006(5).
- [59]覃碧卿, 刘家思. 论鲁迅的戏剧审美取向[J]. 四川戏剧, 2006(4).
- [60]刘家思. 绍兴目连戏原型与鲁迅的主体意识[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2006(5).
- [61]沈鸿鑫. 鲁迅与梅兰芳[J]. 世纪, 2006(5).
- [62]刘家思. 鲁迅论戏剧人物的塑造[J]. 戏剧文学, 2006(10).
- [63]刘家思. 论鲁迅的戏剧接受观[J]. 戏剧文学, 2006(12).
- [64]曹树钧. 论鲁迅与中国现代戏剧的发展[C]. 纪念鲁迅逝世七十周年国际学术讨论会论文集, 2006
- [65]周桂华, 刘家思. 关于鲁迅与中国话剧的三个问题[J]. 萍乡高等专科学校学报, 2007(1).
- [66]卓光平, 肖百容. 鲁迅的戏剧活动和戏剧观[J]. 沈阳大学学报, 2007(3).
- [67]胡淳艳. 鲁迅论梅兰芳问题研究述评[J]. 戏剧艺术, 2007(4).
- [68]刘家思. 论绍兴目连戏对鲁迅艺术审美的影响[J]. 文学评论, 2007(4).
- [69]卓光平. 鲁迅的戏曲发展观[J]. 大舞台, 2007(6).
- [70]卓光平. 京剧的雅化: 戏曲发展的误区——兼谈鲁迅的戏曲发展观[J]. 戏剧文学, 2008(1).
- [71]卓光平. “弗失固有之血脉”: 论鲁迅对民间戏曲的继承观[J]. 四川戏剧, 2008(2).

附录:鲁迅与戏剧的研究文章目录汇编

- 1、田汉：《鲁迅先生和老戏》，上海《新闻报》1946年10月21日
- 2、鲁思：《鲁迅先生论地方戏》，《剧影日报》1949年10月19日
- 3、赵令仪：《鲁迅先生与戏改》，《新民报晚刊》1951年10月31日
- 4、黄裳：《鲁迅先生对戏曲的一些意见》，《西厢记和白蛇传》，平明出版社1953年7月版
- 5、徐淦：《鲁迅先生和绍兴戏》，《人民日报》1956年9月5~7日
- 6、于伶：《回忆鲁迅先生对一次话剧演出的批评》，《文艺月报》1956年9月号
- 7、唐弢：《鲁迅与戏剧艺术》，《文艺月报》1956年10月
- 8、巨集：《鲁迅先生与绍剧》，《北京晚报》1961年10月13日
- 9、王尔龄：《鲁迅与戏曲》，《上海戏剧》1961年第10期
- 10、意桥：《鲁迅在日本看的戏》，《上海戏剧》1962年第1期
- 11、孙伏园：《鲁迅与易俗社》，人民日报1962年8月14日
- 12、黄艾仁：《浅谈鲁迅对京剧的意见：读书札记》，《江淮论坛》1965年第1期
- 13、张华：《鲁迅与萧伯纳》，《西北大学学报》（哲学社会科学版）1978年第3期
- 14、李正平：《鲁迅〈过客〉简论》，《西北大学学报》1978年第4期
- 15、张华：《鲁迅和易卜生》，《齐鲁学刊》1978年第5期
- 16、晓蕙，锡佩：《鲁迅与日本歌舞伎》，人民日报1979年1月28日
- 17、白甲：《鲁迅和乱弹、秦腔及目连戏》，《随笔丛刊》1979年第2期
- 18、钦文：《鲁迅和戏剧》，《西北大学学报》1980年第1期
- 19、陈元胜：《〈绛洞花主〉话剧本与〈红楼梦〉主题及其他》，《社会科学》1980年第3期
- 20、曾白融：《鲁迅与戏曲》，《戏剧艺术论丛》1980年第3辑
- 21、马得：《鲁迅喜爱的“鬼戏”》，《战地》1980年第4期
- 22、王观泉：《鲁迅与戏剧漫笔》，《黑龙江艺术》1980年第10期
- 23、盛文庭：《鲁迅与西安易俗社》，《宁夏大学学报》1981年第1期
- 24、计永佑：《论鲁迅的悲剧观与悲剧创作》，《时代的报告》1981年第2期
- 25、冬梧：《鲁迅与戏剧》，《青海社会科学》1981年第2期
- 26、胡克等：《鲁迅对戏曲寄予厚望》，《长江戏剧》，1981年第2期
- 27、曹谷恺：《鲁迅与中国话剧》，《戏剧学习》1981年第3期
- 28、谢德铤：《鲁迅与戏文》，《戏文》1981年第3期
- 29、杨继国：《鲁迅与戏剧》，《戏剧学习》1981年第3期
- 30、程中原等：《鲁迅与戏剧》，《淮阴师专学报》1981年第3期
- 31、陈元生：《鲁迅与〈绛洞花主〉》，《新文学史料》1981年第3期
- 32、夏放：《略谈鲁迅的戏剧观》，《戏剧丛刊》1981年第4期
- 33、吴戈：《鲁迅和戏剧》，《戏剧界》1981年第4期

- 34、蔡铁民：《鲁迅与戏曲》，《福建戏剧》1981年第5期
- 35、曹树钧：《鲁迅与历史剧<杨贵妃>》，《戏剧与电影》1981年第5期
- 36、顾白皓：《鲁迅与戏剧》，《河南戏剧》1981年第5期
- 37、蔡铁民：《鲁迅与戏曲》，《河南戏剧》1981年第5期
- 38、曹谷恺：《鲁迅与戏剧》，《影剧美术》1981年第5期
- 39、曹树钧：《鲁迅谈戏剧创作》，《新剧作》1981年第5期
- 40、郭铠：《鲁迅与话剧艺术》，《北京艺术》1981年第5期
- 41、邓啸林：《鲁迅喜爱地方戏》，《江苏戏剧》第6期
- 42、汤吉夫：《鲁迅与旧戏：<社戏>杂谈》，《北京师范大学学报》1981年第6期
- 43、程羽：《鲁迅对戏剧的一些见解》，《南国戏剧》1981年8月号
- 44、张晓：《鲁迅与戏曲》，《南国戏剧》1981年8月号
- 45、邱振声：《鲁迅与戏剧》，《广西日报》1981年9月5日
- 46、严新民等：《鲁迅与社戏》，《浙江日报》1981年9月19日
- 47、曹树钧：《鲁迅与戏剧》，《戏剧与电影》1981年第9期
- 48、葛芸生：《鲁迅的戏剧活动和戏剧思想》，《江苏戏剧》1981年第9期
- 49、焦文彬：《鲁迅与秦腔》，《陇苗》1981年第9期
- 50、谷恺：《鲁迅对话剧的见解与期望》，《中国戏剧》1981年第9期
- 51、邓啸林：《鲁迅怎样重视剧本的翻译与创作》，《当代戏剧》1981年第9期
- 52、翟琦：《鲁迅与秦腔》，《当代戏剧》1981年第9期
- 53、柯子铭：《鲁迅谈戏》，《福建日报》1981年10月16日
- 54、俞百巍：《鲁迅与戏剧》，《贵州日报》1981年10月1日
- 55、马明：《从鲁迅二看<新村正>谈鲁迅的戏剧观》1981年第10期
- 56、曹禺：《学习鲁迅》，《剧本》1981年第10期
- 57、刘再复：《鲁迅悲剧观探索》，《哲学研究》，1981年第10期
- 58、侯硕平：《鲁迅与社戏》，《文学报》1981年第29期3版
- 59、郑华：《鲁迅与戏剧（访李霁野教授）》，《北京戏剧报》1981年38期第1版
- 60、夏明钊：《鲁迅悲剧观初探》，《安徽大学学报》1982年第1期
- 61、金学智：《鲁迅的喜剧观》，《江苏师院学报》，1982年第1期
- 62、苏育生：《对<鲁迅与戏剧>一文的意见》，《戏剧学习》1982年第3期
- 63、晋荣：《鲁迅先生看秦腔》，《戏剧电影报》1982年5月16日
- 64、戈宝权：《鲁迅和爱罗先珂》，《北京师范大学学报》（社会科学版）1982年第6期
- 65、冯健男：《鲁迅与剧运》，《鲁迅研究》第七辑，中国社会科学出版社1983年1月版
- 66、陈义敏：《鲁迅爱戏》，《贵州戏剧》1983年第1期
- 67、谢德铤：《鲁迅先生与绍兴戏》，浙江鲁迅研究学会编：《鲁迅研究论文集》，浙江文艺出版社1983年7月第1版

- 68、李玉昆：《郭沫若与鲁迅的悲剧理论和悲剧创作》，《河北师范大学报》1983年第4期
- 69、黄中海：《鲁迅作品中的绍兴戏》，《鲁迅研究资料（12）》，天津：天津人民出版社1983年版
- 70、刘一新：《也谈鲁迅对中医和京剧的看法》，《鲁迅研究动态》1984年第5期
- 71、王永生：《鲁迅论易卜生与萧伯纳》，《兰州学刊》1985年第5期
- 72、陈鸣树：《审美的认同与异趋：鲁迅论梅兰芳新探》，《戏剧艺术》1986年第2期
- 73、蒋星煜：《鲁迅先生论梅兰芳：略论梅兰芳及其他》，《戏剧艺术》1986年第2期
- 74、陈成城：《鲁迅的悲剧观和悲剧作品（摘要）》，《内江师专学报》，1987年第2期
- 75、洪欣：《鲁迅与肖伯纳》，《当代戏剧》1987年第3期
- 76、刘丽华：《如何认识鲁迅对梅兰芳的批评：兼与陈鸣树、蒋星煜两位先生商榷》，《鲁迅研究动态》1987年第4期
- 77、吴方：《应提上日程的中国戏剧文化反思：从鲁迅批评梅兰芳谈起》，《文艺争鸣》1987年第5期
- 78、李力、黄南珊：《论鲁迅在喜剧理论史上的贡献》，《学术界》1987年第6期
- 79、盛文庭：《鲁迅在易俗社观剧记》，《当代戏剧》1988年第2期
- 80、史百水：《鲁迅与易卜生》，《青海民族学院学报》1988年第4期
- 81、徐斯年：《漫谈绍兴目连戏》，《鲁迅研究（13）》，北京：中国社会科学出版社1988年6月版
- 82、黄如文：《鲁迅与戏剧》，《鲁迅研究》第14辑，中国社会科学出版社1989年10月版
- 83、朱晓进：《鲁迅艺术活动的文化目的及其与传统文学关系》，《中国社会科学》1990年第2期
- 84、陈继会：《论易卜生对鲁迅改造国民性思想的影响》，《鲁迅研究月刊》，1990年第7期
- 85、谢会昌：《鲁迅“拿来”易卜生》，《贵州民族学院学报》（哲学社会科学版）1991年第2期
- 86、李彪：《论鲁迅悲剧艺术的审美价值》，《胜利油田党校学报》1991年第3期
- 87、曹树钧：《论鲁迅思想对曹禺剧作的影响》，《戏剧艺术》1991年第4期
- 88、张新元：《简论鲁迅与中国戏曲》，《鲁迅研究月刊》1991年第12期
- 89、章贵：《我所知的鲁迅作品中的绍兴戏和“无常”》，《渭南师专学报》1993年第2期
- 90、高远东：《鲁迅与萧伯纳》，《东岳论丛》1993年第2期
- 91、黄如文：《纵谈鲁迅与戏剧》，黄如文编注：《鲁迅论戏剧·前言》，广州：花城出版社1993年12月第1版
- 92、袁良骏：《鲁迅与梅兰芳》，《艺坛》1994年第1期
- 93、朱晓镜：《鲁迅小说的戏剧因素》，《吴中学刊》1994年第2期
- 94、吴二持：《鲁迅早期思想与易卜生》，《鲁迅研究月刊》，1994年第3期
- 95、柯灵：《想起梅兰芳》，《读书》1994年第6期

- 96、杜浙：《鲁迅与梅兰芳和柯灵》，《书城》，1994 年第 11 期
- 97、施军：《借鉴融合创新：鲁迅小说创作中对戏剧手法的运用》，《鲁迅研究月刊》1995 年第 1 期
- 98、张新元：《中国戏曲发展道路的哲人思考：鲁迅三十年代论梅兰芳》，《四川戏剧》1995 年第 1 期
- 99、刘逢敏：《鲁迅与梅兰芳及其他》，《张家口师专学报》1995 年第 2 期
- 100、袁良骏：《再谈鲁迅与梅兰芳：兼向杜浙先生请教》，《鲁迅研究月刊》1995 年第 4 期
- 101、李晓虹、刘坎龙：《鲁迅的悲剧观与中国古典悲剧的大团圆结局》，《空前的民族英雄：纪念鲁迅 110 周年诞辰学术讨论会论文选》，西安：陕西教育出版社 1996 年第 1 版
- 102、张新元：《鲁迅与中国戏曲》，《空前的民族英雄：纪念鲁迅 110 周年诞辰学术讨论会论文选》，西安：陕西教育出版社 1996 年第 1 版
- 103、廉文澄：《鲁迅中国传统戏曲的审美情趣》，《西安教育学院学报》1996 年第 2 期
- 104、廉文澄：《鲁迅现代戏剧艺术的审美意识》，《西安教育学院学报》1996 年第 4 期
- 105、程致中：《论鲁迅胡适对易卜生戏剧的文化选择》，《学习与探索》1997 年第 2 期
- 106、徐城北：《鲁迅与梅兰芳》，《传统文化与现代化》，1998 年第 3 期
- 107、胡辉杰：《从目连戏看鲁迅和他的文本世界》，《鲁迅研究月刊》1999 年第 7 期
- 108、曹振华：《关于鲁迅与梅兰芳评论的评论：与徐城北先生商榷》，《鲁迅研究月刊》1999 年 09 期
- 109、安凌：《论鲁迅的悲剧观》，《新疆大学学报》2000 年第 3 期
- 110、伊雯：《以戏剧的形式纪念鲁迅》，《中外文化交流》2001 年第 1 期
- 111、秦岭：《鲁迅与戏剧》，《牡丹江师范学院学报》（哲学社会科学版）2001 年第 2 期
- 112、毛晓平：《鲁迅与目连戏》，《晋阳学刊》2001 年第 3 期
- 113、彭立：《鲁迅悲剧小说形态研究》，《四川师范大学学报》2001 年第 6 期
- 114、王得后：《话剧门外看鲁迅》，《中国戏剧》2001 年第 10 期
- 115、乔宗玉：《我们这个时代的“鲁迅”：简评几出改编鲁迅作品的戏》，《上海戏剧》，2001 年第 12 期
- 116、马松：《鲁迅对京剧的态度与〈社戏〉》，《中学语文教学参考》2002 年第 1 期
- 117、郭启宏：《“鲁戏”随想》，《大舞台》2002 年第 2 期
- 118、方驰：《鲁迅与社戏》，《语文天地》2002 年第 2 期
- 119、蒋星煜：《鲁迅五次观看秦腔》，《上海师范大学学报》2003 年第 5 期
- 120、彭万荣：《鲁迅的戏剧观》，《武汉大学学报》2003 年第 5 期
- 121、郦文锦：《鲁迅在孙瑞看社戏》，《中学语文》2003 年第 8 期
- 122、胡辉杰：《负罪、拯救与超越：再论从目连戏看鲁迅和他的文本世界》，《湖南大学学报》2004 年第 2 期
- 123、杨英华：《关于鲁迅翻译武者小路实笃剧作〈一个青年的梦〉的态度与特色》，《鲁迅研

究月刊》2004年第4期

- 124、陈玲玲：《留日时期鲁迅的易卜生观考》，《鲁迅研究月刊》2005年第2期
- 125、姚民治：《略论鲁迅戏曲观的局限和偏颇》，《内蒙古民族大学学报》2005年第4期
- 126、刘家思：《论鲁迅与绍兴戏的互动关系》，《绍兴文理学院学报》2005年第6期
- 127、王景山：《鲁迅未骂梅兰芳：读鲁随感》，《鲁迅研究月刊》2005年第9期
- 128、刘家思：《鲁迅的喜剧概念释义》，《戏剧文学》2005年第10期
- 129、刘家思：《鲁迅的悲剧概念释义》，《戏剧文学》2005年第11期
- 130、黄定华，周桂华，刘家思：《论鲁迅对于戏剧创作的三个基本观念》，《戏剧文学》，2005年第12期
- 131、黄志刚、刘家思：《论鲁迅喜剧观的三个问题》，《四川戏剧》2006年第5期
- 132、覃碧卿、刘家思：《论鲁迅的戏剧审美取向》，《四川戏剧》2006年第4期
- 133、刘家思：《绍兴目连戏原型与鲁迅的主体意识》，《中国现代文学研究丛刊》2006年第5期
- 134、沈鸿鑫：《鲁迅与梅兰芳》，《世纪》2006年第5期
- 135、黄益倩：《话剧〈无常·女吊〉对鲁迅作品的改编及其意义》，《鲁迅研究月刊》2006年第9期
- 136、刘家思：《鲁迅论戏剧人物的塑造》，《戏剧文学》2006年第10期
- 137、刘家思：《论鲁迅的戏剧接受观》，《戏剧文学》2006年第12期
- 138、曹树钧：《论鲁迅与中国现代戏剧的发展》，《纪念鲁迅逝世七十周年国际学术讨论会论文集》2006年版
- 139、周桂华、刘家思：《关于鲁迅与中国话剧的三个问题》，《萍乡高等专科学校学报》2007年第1期
- 140、卓光平、肖百容：《鲁迅的戏剧活动和戏剧观》，《沈阳大学学报》2007年第3期
- 141、胡淳艳：《鲁迅论梅兰芳问题研究述评》，《戏剧艺术》2007年第4期
- 142、刘家思：《论绍兴目连戏对鲁迅艺术审美的影响》，《文学评论》2007年第4期
- 143、王同坤：《鲁迅小说的改编》，《鲁迅研究月刊》2007年第5期
- 144、尹文博：《试论鲁迅视野中的京剧与社戏》，《文教资料》2007年6月号上旬刊
- 145、卓光平：《鲁迅的戏曲发展观》，《大舞台》2007年第6期
- 146、卓光平：《京剧的雅化：戏曲发展的误区——兼谈鲁迅的戏曲发展观》，《戏剧文学》，2008年第1期
- 147、卓光平：《“弗失固有之血脉”：论鲁迅对民间戏曲的继承观》，《四川戏剧》，2008年第2期

读研期间发表论文目录

[1]卓光平、肖百容：《鲁迅的戏剧活动和戏剧观》，《沈阳大学学报》2007 年第 3 期

[2]卓光平：《“ 七月诗派 ” 抗战时期在桂林的诗歌创作》，《绵阳师范学院学报》2007 年第 4 期

[3]卓光平：《鲁迅的戏曲发展观》，《大舞台》2007 年第 6 期

[4]卓光平、高雨乔：《爱情的苦难叙事——解读鬼子长篇新作<一根水做的绳子>》，《沈阳大学学报》2007 年第 6 期

[5]卓光平：《京剧的雅化：戏曲发展的误区——兼谈鲁迅的戏曲发展观》，《戏剧文学》（中文核心期刊）2008 年第 1 期

[6]卓光平：《“ 七月派诗人 ” 与桂林》，《广西地方志》2008 年第 1 期

[7]卓光平：《“ 弗失固有之血脉 ” ——论鲁迅对民间戏曲的继承观》，《四川戏剧》（中文核心期刊）2008 年第 2 期

后记

我的硕士毕业论文《鲁迅的戏剧文化观研究》终于完成了。论文从选题构思到最终完成大大的得益于现当代文学专业的每一位老师的教导和启发。

在这里我首先要感谢我的导师肖百容教授，在论文选题的时候他对我选题的可行性进行了严格的把关，最终我选择了将《鲁迅的戏剧文化观研究》作为我毕业论文的题目。在过去近一年的时间里，从构思到最终完成该论文，我自始至终都是在他的悉心指导下进行的。我由衷感谢导师三年来所给予我治学上的深刻启迪。

在我的论文写作过程中，我也曾多次向李江老师请教，他在我论文的思路上给予了我很多的启发和灵感。同时我还要感谢雷锐老师、黄伟林老师、刘铁群老师、高蔚老师以及姚代亮老师给我的关心和指导。谨在此对各位老师表达学生的无限感激之情！

最后要特别感谢的是我的父母和家人，他们虽然不在我的身边，却一直默默地鼓励和支持着我。有他们作为坚强的精神和物质后盾，使我能够顺利完成三年的学业，完成这篇这篇硕士生涯中最重要的毕业论文。

我深知，对于鲁迅戏剧文化观的研究，受我自身学识的局限，加之资料收集、时间等诸多因素所限，本论文只能算是一个初步的探索。对于文中诸多的疏漏或失误，我真诚期待各位老师的批评和指正！