

鲁迅与梅兰芳的公案

景迅¹,孔见²

(1.泰山学院中文系,山东泰安 271021;2.山东大学外国语学院,山东济南 250100)

【摘要】 鲁迅和梅兰芳堪称二十世纪中国文化界的双壁,是国家乃至世界大师级的文化巨人。然而作为旧文化的批判者,鲁迅对京剧尤其是对“男人扮女人”成见颇深,并由此导致对京剧男旦代表人物梅兰芳的批判。但梅兰芳对此却终生无半句反驳与回击。然而,这两位文化大师的矛盾与不睦确系中华文化史上的一大遗憾,探究此桩公案产生的始末及其原因,对于全面认识两位大师以及促进京剧艺术的发展,具有举足轻重的深远意义。

【关键词】 鲁迅;梅兰芳;文化巨人;京剧;男旦;批判;人身攻击;人格侮辱

【中图分类号】 I210.96

【文献标识码】 A

【文章编号】 1672-2590(2008)02-0038-06

一、鲁迅反对“男人扮女人”

毫无疑问,在凡是有案可查的文字记载中,鲁迅是中国历史上最激烈地反对京剧男旦的人,即反对“男人扮女人”。早在上世纪之初,他就在《照相之类》一文中讽刺道:“我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人。”“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”。^[1](P257)]他并且从他认为的人们的性心理来解释“男人扮女人”现象存在的社会原因。他说:

因为从两性看来,都近于异性,男人看见“扮女人”,女人看见“男人扮”,所以这就永远挂在照相馆的玻璃窗里,挂在国民的心中。^[1]

鲁迅如此尖刻地讽刺京剧的“男人扮女人”,为什么对他的家乡戏越剧中的“女人扮男人”却不置一词呢?京剧早期虽曾以男旦为主,但不久就出现了坤旦,以至发展到解放后的以坤旦为主;但越剧则相反,它在历史上虽然也有过短暂的男旦阶段,但很快就变成清一色的女人扮男人,以至所有越剧团一切角色全由女演员扮演,成为名副其实的“女儿国”,男子竟无立锥之地。然而,对此,鲁迅却从无半句微词。这岂不是太不公平了吗?

其实,男女互扮特别是“男人扮女人”乃是中国民族戏剧中普遍存在的特有现象,亦即鲁迅所说的“最普遍的艺术”,不唯京剧、越剧为是。而从本质上讲,无论男人扮女人,还是女人扮男人不过是同一性质现象的两种表现形式

而已。如果用鲁迅的性心理来概括,越剧的女人扮男人,不也是“从两性看来,都近于异性”吗?恰是“女人看见‘扮男人’,男人看见‘女人扮’”,这同鲁迅讽刺的京剧的所谓“男人看见‘扮女人’,女人看见‘男人扮’”岂不恰是一副绝妙的对联吗?

男女互扮不仅是中国民族戏曲的普遍现象,而且成就斐然,名家辈出,他们都曾创造了各该剧种的著名流派,书写了中国戏剧的辉煌历史。即以男演女而论,不仅有京剧的梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生四大名旦,而且有被誉为“福建梅兰芳”的著名闽剧老艺人郑奕奏,有川剧的杨友鹤,越剧的陶素莲、戚雅仙,黄梅剧的丁老六,山东省五音戏的邓洪山等等。此外还有京剧的著名老旦龚云甫、李多奎、李金泉,淮剧的著名老旦徐桂芳等等。^[2]至于女演男,越剧自不必说,其他剧种也不乏其人,如京剧历史上的孟小冬、当代的王佩瑜,河北梆子的裴艳玲等都是名震一时乃至名垂青史的著名女老生演员。

中国民族戏曲的男女互扮,特别是男演女,即男旦,既有其深层的历史、社会根源,又有其复杂的爱好、素质、心理等个人因素,此外还与各剧种本身的特点有关。

从历史社会原因讲,封建时代,女子无权登台演戏,所以我国民族戏剧的早期几乎都是清一色的男演员。鲁迅在《社戏》、《无常》、《女吊》等作品中所写他童年时代所接触的“社戏”高腔、乱弹、目连戏等^[3]戏中也都是清一色的男子。从爱好、素质等个人因素看,很多人是因个人的素质、爱好等自然条件的特点而选择角色性别的,如嗓音、身材等条件。此外就是剧种的特点。尽管在旧中国男演女

[收稿日期]2007-10-26

[作者简介]景迅(1936-),男,山东牟平人,泰山学院中文系教授。

比较普遍,但是最常见的还是在京剧中,特别是解放后,女子登台的束缚已经不存在了,相反地,男旦成长的社会条件倒是不如从前了,然而新中国仍然培养出了诸如宋长荣、温如华、张学浩、吴汝俊等著名的京剧男旦演员,甚至“文革”之后新世纪的今天还涌现出了胡文阁、刘铮这样出色的男旦。至于京剧的女老生、女花脸也不乏名家。这就须要探讨京剧艺术特别是其唱腔艺术的特点。京剧唱腔不仅曲调丰富多彩、复杂深厚,而且男女唱腔设计差别悬殊,对比鲜明,同一种调门和板式,生角突出其雄浑、豪放、高亢、挺拔的阳刚之气,旦角则强调其温柔、甜美、婉转、华丽等阴柔之美,因此无论男女,只要他们喜欢京剧,只要有相应的条件,不管是专业的还是业余的,都禁不住京剧唱腔的诱惑力。许多男士禁不住女性唱腔的魅力而学旦角,不少女士抵不住男性唱腔的壮美而学老生或花脸。历史如此,现实也是如此,近几年国家多次举行的戏迷、票友大赛中涌现出不少出色的各种年龄层次的男旦和更多的女老生、女花脸的事实更是有力的证据。越剧则不同,它产生于花明柳媚、日软风轻的江南水乡,其唱腔的基本风格是温柔、缠绵、婉转、清丽,而且生、旦唱腔差别不大,尤其是小旦和小生唱腔差别更小,因此适合女子演唱,这不能不说是越剧成为“女儿国”而尤其是基本上没有男小生的重要原因。^[4]

正由于在京剧历史上男扮女是主流,所以只要一提旦角,或具体谈到青衣、花旦等女性角色,就意味着男性扮演的旦角,并无专门的“男旦”之说,后来出现了女演员,才以“坤旦”相区别,而男旦之称是解放后坤旦逐步成为主流才出现的。

而且男演女不仅京剧有,话剧也有。我国现代话剧的先驱、精英李叔同、欧阳予倩乃至后来新中国的重要国家领导人周恩来等都曾在《茶花女》、《黑奴吁天录》等现代话剧中扮演过女性角色。

而且男演女也不仅中国有,外国也有,如日本歌舞伎中的女人至今仍保留着由男子扮演的传统;英国有一个男性的女声合唱团;有的西方国家还有男性芭蕾舞演员扮演女性角色的等等。可见男女互扮乃是世界舞台艺术中并不罕见的现象,实在用不着大惊小怪,更不应全盘否定。

而鲁迅不考察这些历史、社会、剧种以及个人的素质、爱好等等复杂原因,也不肯放眼世界,只是简单地归结为人们的性心理,并从而批判和否定“男人扮女人”,实在是不仅太偏激,太片面,而且难免庸俗之嫌。

鲁迅这段议论虽然没有明确提到梅兰芳,但既然上文明明评论着梅兰芳《黛玉葬花》和《天女散花》的剧照,那么下文这段讽刺“男人扮女人”的言论自然无疑是指向梅兰芳的。

平心而论,鲁迅关于“男人扮女人”的观点也并非一成不变,到了三十年代,在《略论梅兰芳及其他(上)》^[5]一文中,就侧重在批评梅兰芳艺术的脱离群众,没有再涉及“男

人扮女人”问题,相反地,倒是赞扬当时著名的梆子剧演员同样是男旦的“老十三旦”侯俊山,说他“七十岁了,一登台,满座还是喝采。为什么呢?就因为他没有被士大夫据为己有,罩进玻璃罩”^[6]以同梅兰芳相对比。

二、鲁迅批判梅兰芳

鲁迅既然反对“男人扮女人”,即反对男旦,而梅兰芳正是当时京剧旦角的代表人物,因此鲁迅批判梅兰芳就成为必然。

鲁迅对梅兰芳的批判不仅有《略论梅兰芳及其他(上)》和《略论梅兰芳及其他(下)》^[7]两篇专论,而且还有散见于其他文章和书信中不少零星的议论。

在《略论梅兰芳及其他(上)》一文中,鲁迅将梅兰芳与“谭叫天”谭鑫培对比地评论,肯定“后来有名的梅兰芳”与因“老佛爷”“慈禧太后赏识过”而成名的谭鑫培不同,“不是皇家的供奉,是俗人的宠儿,这就使士大夫敢于下手了”。“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,做起紫檀架子来。教他用多数人听不懂的话,缓缓的《天女散花》,扭扭的《黛玉葬花》,先是他做戏的,这时却成了戏为他而做,凡有新编的剧本,都只为了梅兰芳,而且是士大夫心目中的梅兰芳。雅是雅了,但多数人看不懂”。

应该说,作为反对旧文化、提倡新文化的“五四”精神的继承和发扬者,鲁迅批判京剧特别是批判梅派艺术脱离群众、远离时代,是必然的,也是可以理解的。尤其在那个阶级矛盾和民族矛盾都非常激烈、尖锐的时代,京剧难以适应社会和时代的要求,鲁迅自然会对它采取批判以至否定的态度。如袁良骏先生所云:

鲁迅对梅兰芳乃至整个京剧艺术的某些偏激情绪,并非鲁迅所独有,而是“五四”一代人的“时代的片面”。作为“五四”新文化运动的先驱者,胡适、陈独秀、李大钊、周作人、钱玄同、刘半农等,都曾把京剧简单目之为宣扬封建迷信的“国粹”,置之彻底扫荡之列。在大呼猛进、摧枯拉朽地扫荡封建旧文化的伟大运动中,有一点片面是难以避免也不足为病的。等到这种文化运动取得根本上的胜利之后,这种片面性也不难纠正。“五四”对我国传统文化的某些过头否定不是已经从总体上得到纠正了吗?对京剧的偏激不过是这种过头否定的一个侧面而已。^[6]

然而,毋庸讳言,“五四”新文化运动的先驱者们“对梅兰芳乃至整个京剧艺术的某些偏激情绪”却莫过于鲁迅者。况且京剧从它产生的那一天起就是以表现历史题材为主的,或如历来概括的那样主要是表现“帝王将相、才子佳人”的,自有其特定的内容和相应的形式,要求它完全适应时代的需要和让大家都能看懂和接受是不现实的,因而也是偏激的。

鲁迅在这里与其说是批判梅兰芳,毋宁说是批判“包装”梅兰芳的所谓“士大夫”。也就是指包括齐如山、李释勒、王瑶卿、徐兰沅、许姬传、姜凤山等在内的梅兰芳的“智囊团”,他们包揽了从剧本写作、音乐设计到动作编排、排练、文武场等全部创作、演出过程。但这其真正是梅兰芳成功的重要条件之一,他们共同为梅派艺术作出了不可磨灭的历史性贡献。一个艺术家能够拥有一个依据自己的艺术特点有针对性的创作班子,这应该说是历史的进步和创造,怎么可以武断地归结为所谓“士大夫”“将他从俗众中提出,罩上玻璃罩,做起紫檀架子来”呢?

至于鲁迅说“士大夫们也在日见其消沉,梅兰芳近来颇有些冷落”,还说“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”,这更是不符合历史事实的。鲁迅此文写于1934年10月,当时的梅兰芳早已成为著名的“四大名旦”之首,其梅派艺术正如日中天,何“冷落”之有?至于其访日、访美以及《略论梅兰芳及其他(下)》一文所提“到苏联去”,不仅显示了梅兰芳对其京剧艺术的充分自信,显示了他立志让京剧艺术冲出国门走向世界的魄力和胆识,而且效果极佳,影响巨大,据有关史料记载,在美国和苏联尤其产生了轰动效应。

据梅兰芳之子梅绍武先生回忆,梅兰芳“是在1930年访美演出时与卓别林相识的,两人切磋艺术,如同知己,握手合影留念”^[7]。此后二人还互有来往,从而结下了深厚的友谊。

解放前后的多次出国访问演出,乃是梅兰芳对京剧艺术和中外文化交流作出的不可磨灭的历史性的重大贡献。怎么成了“光在中国的收敛”呢?

至于梅兰芳1935年3-4月间在苏联的访问演出造成了世界性的更加轰动的效应。3月23日,在莫斯科高尔基大街的音乐厅举行了首场演出。此番“梅兰芳原定在莫斯科表演5天,在列宁格勒表演3天,后因无法满足观众的要求,遂由苏联对外文协请求在莫斯科加演1天,在列宁格勒加演3天。梅兰芳在列宁格勒演出结束返回莫斯科后,对外文协又续请梅兰芳在莫斯科大剧院作告别演出”。演出期间,“一向深居简出的斯大林亲临观看”,此外苏联政府要员以及大文学家高尔基、阿·托尔斯泰等均前往观看。在演出中,观众大厅更聚集了几代戏剧大师——斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、戈登·克雷和布莱希特、爱森斯坦等等。好一个群星璀璨的风云际会!梅兰芳的到来竟使得如许众多世界顶尖级的戏剧艺术大师们不期而遇,欢聚一堂!而尤其巧合而又令人振奋的是,其中英国著名戏剧大师戈登·克雷刚好到苏联考察,德国著名戏剧大师布莱希特则因反对德国法西斯被迫来苏联避难。而我们今天所能够看到的梅兰芳演出的《虹霓关》的珍贵片段正是当时苏联著名电影艺术大师爱森斯坦现场精心拍摄的。演出期间,梅兰芳还专门拜会了大文豪高尔基,苏联戏剧理论大师斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德及英国著名戏剧大

师戈登·克雷等等。^[8]后来,我国著名戏剧理论家黄佐临先生等将代表京剧乃至中国戏曲表演艺术的梅兰芳体系与斯坦尼斯拉夫斯基体系和布莱希特体系并称世界三大戏剧表演体系。梅氏体系的形成与发展,固然与以梅兰芳为代表的诸多京剧表演艺术家长期艰苦卓绝的艺术创造和艺术实践分不开,但谁能否认与梅兰芳此次苏联之行与世界著名戏剧艺术家特别是与世界顶尖级的戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特等的风云际会与直接交往有着至关重要的关系呢?

历史已经证明,梅兰芳的多次出访演出,为京剧跨出国门、走向世界,为梅氏体系的创建与发展,为向全世界传播中华文化,为中外文化交流,立下了名垂千古的不朽功勋,这是迄今为止,有史以来无与伦比的。

而这与鲁迅对梅兰芳的评价不能不说着霄壤之别。

鲁迅还在写于同一天的《略论梅兰芳及其他(下)》^[9]一文中,由梅兰芳的“要到苏联去”引起的“议论纷纷”,其中由杜衡提出的“不妨选几个最先进的戏先到莫斯科去宣传为梅兰芳先生‘转变’后的个人的创作”,指出梅兰芳说“中国戏是象征主义,剧本的字句要雅一些,他其实倒是为艺术而艺术”,“他是不会表示一点‘转变’的”。至于“我不知道梅兰芳博士可会自己做了文章,却用别一个笔名,来称赞自己的做戏;或者虚设一社,出些什么‘戏剧年鉴’,亲自作序,说自己是剧界的名人?倘使没有,那可是也不会玩这一手的”一段,则纯粹借题发挥,旨在讽刺杜衡等弄虚作假、自吹自擂、欺世盗名的丑行,与梅兰芳无关。此系鲁迅文章“顺手一击”的惯用手法。

除上述两篇专论之外,鲁迅还在其他文章中零星地多次谈到梅兰芳。如《照相之类》一文中在谈到《黛玉葬花》的剧照时说“万料不到黛玉的眼睛如此之凸,嘴唇如此之厚的。我以为她该是一副瘦削的痨病脸”。试想,倘果真将“一副瘦削的痨病脸”搬到京剧舞台上,还有什么美感可言?那岂不是对花季美女林黛玉形象的歪曲和污蔑吗?但鲁迅同时也不得不称赞挂在北京照相馆门口的“梅兰芳君”《天女散花》、《黛玉葬花》的剧照,较之那班阔人们因“阔”与“下野”的不同而“缩小放大挂起挂倒的东西标致”,并由此赞美“中国人实有审美的眼睛”。在《看书琐记》一文中,鲁迅说“譬如我们看《红楼梦》,从文字上推见了林黛玉这一个人,但须排除了梅博士的‘黛玉葬花’照相的先人之见,另外想一个,那么,恐怕会想到剪头发,穿印度绸衫,消瘦,寂寞的摩登女郎”^{[9](405)}。这实在是莫名其妙的奇谈怪论,梅兰芳的《黛玉葬花》剧照和“剪头发,穿印度绸衫”的“摩登女郎”到底哪一个更接近林黛玉的形象呢?从《红楼梦》的哪些“文字上”可以“推见”林黛玉是那样的一种形象呢?在《厦门通信》一文中,鲁迅写道:“前几天的夜里,忽然听到梅兰芳‘艺员’的歌声,自然是留在留声机里的,像粗糙而钝的针尖一般,刺得我耳膜很不舒服”^{[10](1970)}。

上述种种议论,无论多么偏激和片面,无论是思想理

念的分歧还是个人兴趣与爱好的差异,总之,大致尚未离开正常的理论探讨和学术争论的范围,尽管只是鲁迅的一面之词,而并无梅兰芳的半句反驳。

然而鲁迅还有个别言辞却远远超出了这个范畴。如1933年2月萧伯纳到上海时,在上海笔会举行的欢迎会上,萧伯纳与梅兰芳曾有过关于中国戏剧的锣鼓的对话。对此,鲁迅在致台静农的一封信中评论道:

他与梅兰芳问答时,我是看见的,问尖而答愚,似乎不足艳称,不过中国多梅毒,其称之也亦无足怪。^{[11](P254)}

这里,我们对所谓“问尖而答愚”且置之不论,只说这所谓“中国多梅毒”一句。用这样恶毒的双关语来对待梅兰芳这样一位卓有成就、影响巨大而又温柔敦厚、从不伤害任何人的艺术家,已经完全超出了思想斗争和学术讨论的范围,纯系毫无原则的恶意的人身攻击和人格侮辱。这不仅对梅兰芳先生极端地不公平,而且也有损于鲁迅先生自己的人格。对此,任何一位尊重鲁迅、热爱鲁迅的人只怕也难以“为贤者讳”吧?

鲁迅这封信当时虽然没有公开发表,但鲁迅逝世十年后的1946年版《鲁迅书简》已经收入。而且无论公开发表与否,而白纸黑字,言为心声,它确系鲁迅的思想意识的真实流露,对于如此尖锐而敏感的问题,是任何一个实事求是的研究者都无法回避的,必须正视的。

然而对于鲁迅的批判乃至攻击,梅兰芳先生却终其一生并无半句反驳与辩白,甚至在他解放后先后出版的《舞台生活四十年》、《东游记》、《我的电影生活》和《梅兰芳戏剧散论》等百万字的著作以及解放前后散见于报刊上的许多文章中也都只字未提。不仅如此,我们至今也没有从任何回忆梅兰芳的文字中发现梅兰芳对于鲁迅的反应。这是何等高尚的人格!这是何等宽广的胸襟!鲁迅的尖刻与梅兰芳的宽容形成何等强烈的对比啊!

然而,人非草木,孰能无情?据有关材料披露,解放后每逢纪念鲁迅的活动,梅兰芳虽以其中国戏剧家协会主席和中国文联副主席的在文艺界的地位和身份而不得不参加会议,但到会又无话可说,因此他往往不至会终而提前离席。

对梅先生来说,也许沉默是最好的反击,这里恰好用得着鲁迅的所谓“最高的轻蔑是无言,而且连眼珠也不转过去”^{[12](P279)}。然而即令如此,梅先生之子梅绍武先生尚且回忆道:“当年鲁迅先生也骂过我父亲,可是我父亲从不计较,还是很尊敬他。”^{[13](P145-146)}鲁迅和梅兰芳无疑是中国二十世纪乃至中国历史上国家以至世界重量级的两位伟大的文学艺术大师,然而正是这样两位大师级的人物,在思想和艺术上竟有着如鸿沟般的隔阂,而且两人生前既未谋面,逝后更无从沟通与和解,这不能不说是中华文化史上永远无法弥补的千古遗憾!

可惜鲁迅辞世太早了,假如他能够再多活几年,看到

日寇入侵以后,梅先生罢歌息舞、蓄须明志,坚决不与日伪合作的崇高的民族气节,特别是假如他得知梅先生为了摆脱日伪纠缠与威胁而冒着生命危险请医生为其注射伤寒预防针致高烧42℃终至保持了自己的人格、维护了民族的尊严的壮举^[14],想来鲁迅该不会无动于衷吧?

又假如他能够多活几年,特别是假如他能够活到解放后,看到梅先生在京剧表现现代生活(解放前称“时装戏”)、为人民服务等方面所作出的一系列探索与改革,他的态度与观点也不会一成不变吧?

然而,“假如”毕竟只是假如,历史终究还是历史。历史总是留下这样那样永远无可弥补的缺憾!

三、鲁迅不喜欢京剧

鲁迅对梅兰芳的态度与他对象京剧的态度密不可分。鲁迅终生不喜欢京剧,而梅兰芳是京剧艺术的集大成者和代表人物,所以他批判梅兰芳就成为必然。而且鲁迅对其他行当的京剧名家如龚云甫、谭鑫培父子等也并无好感。

究其原因,这里既有思想认识问题,又有经历、兴趣与素质问题。而这一切在鲁迅的作品及相关的资料中都有着充分的证据。

从思想认识上看,如前所述,作为反对旧文化、提倡新文化的“五四”运动精神的继承与发扬者,鲁迅将京剧划分在旧文化的范畴,自然就在反对、批判之列,由此推而广之,鲁迅对包括他的家乡戏在内的各种地方戏也并不喜欢,因为各种地方戏也同京剧一样,主要是表现帝王将相、才子佳人的,最多不过扩大到神仙鬼怪,总之是脱离现实,远离生活的,因此,按鲁迅的思想体系,也都在反对、批判之列。

最早而且最系统、最全面地记述了鲁迅反对京剧乃至其家乡戏的作品是《社戏》^[15]。

《社戏》虽称小说,但更近于散文,其主要内容是纪实性的,尤其是作品的前半部分,完全是如实地记录了中年鲁迅对京剧的反感与厌恶。

在这篇作品的开头部分,鲁迅用了将近全文三分之一的篇幅来描述他中年时代在北京两次看京剧的不愉快的经历与心态。鲁迅笔下的北京剧场的环境、气氛、设备等之恶劣以及演出时间之长等等给他留下了很坏的印象。

第一次是“民国元年”,应朋友“北京戏最好”之邀,“兴致勃勃的跑到什么园”。一进剧场,听到的是“咚咚皇皇的响”,接触到的是剧场的拥挤和观众的不文明,看到的是令作者“联想到私刑拷打的刑具”因此令他“毛骨悚然”的坐位“长凳”,终于不看而去。

第二次是为湖北水灾募捐而花两元钱买一张戏票可以“到第一舞台去看戏”。因“好事家”说“叫天不可不看”,使作者“忘了前几年的咚咚皇皇之灾,竟到第一舞台去了”。作者因“打听得叫天(“谭叫天”即谭鑫培,又称“小叫天”——笔者)出场是迟的”,故“延宕到九点钟才出去”,但

剧场照旧拥挤不堪。作者看各种角色唱,看各种武打,从九点、十点、十一点直至十二点,“然而叫天竟还没有来”。

于是作者对第一次看京剧的结论是“似乎这戏不太好,——否则便是我近来在戏台下不适于生存了”;对于第二次的结论是“这一夜,就是我对中国戏告别了一夜,此后再没有想到他,即使偶尔经过戏园,我们也漠不相关,精神上早已一在天之南一在地之北了”。

鲁迅在这里所说的“中国戏”,应该不仅仅指京剧,因为中国各种地方戏除音乐和水平差别较大之外,其余都大致与京剧相同,因此,鲁迅不仅厌恶京剧,而且对其他地方戏也并无好感。即如他对《社戏》后半部分所述童年时所看的“好戏”又是什么态度呢?他说他“最愿意看的是一个人蒙了白布,两手在头上捧着一支棒似的蛇头的蛇精,其次是套了黄布衣跳老虎。但是等了许多时都不见”,而他以为“在这一夜里”,“实在要算是最好的一折”戏是“一个红衫的小丑被绑在台柱子上,给一个花白胡子的用马鞭打起来了”。而对“唧唧呀呀的唱”的“小旦”和“很老的小生”都很反感。特别是对老旦,他说“老旦本来是我所最怕的东西,尤其是怕他坐下了唱”,直至和小伙伴们“骂着老旦”不终场而离去。

喜欢武打、怪诞、滑稽之类热闹情节而厌恶呆板、枯燥等角色和场面,此种儿童心理是可以理解的,但它毕竟与鲁迅讨厌“中国戏”是一脉相承的。

鲁迅对上述两次看京剧的感受,一言以蔽之,就是无兴趣。其实对于一个戏迷来说,只要戏好,特别是有名家登场,无论怎样拥挤,都是无所谓的,至于剧目多,角色齐全,演出时间长,那更是戏迷们求之不得的大好事。正因为鲁迅厌恶京剧,所以上述为一般戏迷所求之不得的条件,在鲁迅则反而成为深恶痛绝、不能容忍的东西了。

至于鲁迅在《无常》^[16]、《女吊》^[17]等散文中所描写的鬼戏之类,乃是对反抗与复仇精神的赞扬,与对戏剧的好恶无关。况且其中所述也不是京剧。

鲁迅自己不喜欢京剧,对京剧爱好者也常常采取戏谑乃至揶揄的态度,这在他的多篇作品中都留下了记录。他常在有些文章中用某些京剧中的个别唱词及其句末的叹词来指称相关的剧目或戏迷,如在《智识即罪恶》一文中说“隔壁的一位学生已经从戏园回来,正哼着‘先帝爷唉唉唉’哩”^{[18](P274)};在《弟兄》一文中说“在白帝城”的邻人已“经睡觉了”^{[19](P239)};在《碎话》一文中说“你不要再菲薄那‘小东人嗯嗯!哪,唉唉唉!’罢:这是艺术”^{[20](P161)};在《归厚》一文中说“譬如罢,先前演的是《杀子报》罢,这回就须是《三娘教子》,‘老东人呀,唉,唉,唉!’”^{[21](P269)}等等,就分别是京剧《失街亭》和《三娘教子》中的个别唱词。诸如此类的腔调与口吻的活灵活现的描摹,虽不乏幽默意味,但更多的是戏弄与讽刺,显示了鲁迅对京剧及其爱好者的厌烦与憎恶。

除兴趣与偏见之外,鲁迅对京剧的态度还与鲁迅个人

的素质有关。说得直白一些,就是鲁迅对音乐是一位外行。戏剧离不开音乐,不懂音乐,自然也就不懂或不懂戏剧,不懂当然也就谈不上爱好了。

作为一位伟大的文学家,鲁迅对于音乐之外的其他艺术门类尤其是美术并不乏爱好与天才。他不仅幼年酷爱美术,而且早在教育部任职期间就曾发表过《僭播布美术意见书》^[21]。他终生提倡版画尤其是木刻艺术,并通过介绍西方版画作品和举办木刻讲习班以及书信等种种方式培养版画人才,晚年则还与郑振铎联手编辑出版民族版画集《北平笈谱》等。他不仅大力提倡和推广美术事业,而且还能动手作画,绘制图案,为书刊设计封面等等。尤其是他亲手绘制的猫头鹰及“活无常”则更是具有专业水平。总之,鲁迅的确是一位出色的美术内行,而尤其是中国现代木刻艺术的奠基人。

然而鲁迅对于与美术并重的另一艺术门类——音乐却不能不说是个外行。他不仅在著作中很少谈及音乐,而且据有关资料披露,鲁迅自己也说他“完全不懂音乐”。请看蔡元培先生的一段回忆:

先生于文学外尤注意美术,但不喜音乐。我记得在北京大学的时候,教育部废去洪宪的国歌,而恢复《御云歌》时,曾将两份歌谱,付北平的中学生练习后,在教育部礼堂唱奏,除本部职员外并邀教育界的代表同往细听,选择一份,先生与我均在座。先生对我说:“我完全不懂音乐。”^[22]

蔡元培先生的这段记叙对于帮助我们确切理解鲁迅对京剧以至对梅兰芳的态度无疑是十分重要的。

此外,日本作家太宰治创作于1945年的关于鲁迅的传记小说《惜别》中也有对于鲁迅“五音不全”的描述:

在该小说的一个场景中,仙台医专同班同学的“我”作为叙述者在去风景名胜地松岛旅游的时候,偶然听到鲁迅在唱小学生的歌曲《云之歌》。对于当时鲁迅的歌声,叙述者“我”的评价是:“说是跑调儿吧,或者说是什么吧,实在是糟糕。”鲁迅从少年时代起即对美术怀有浓厚兴趣,上海时代还喜爱电影,但不可思议的是几乎未曾对音乐表示过兴趣。可以说太宰治有关“鲁迅五音不全”的描写表现出了十分敏锐的洞察力。^[24]

“尺有所短,寸有所长”,“闻道有先后,术业有专攻”,“智者千虑,必有一失”,任何一位名人也不可能对任何知识、任何事物都是专家内行。关于这个问题,鲁迅自己早在《名人和名言》一文中就有过精辟的论述,他说“博识家的话多浅,专门家的话多悖”。他还说:

我想,自此以后,我们是应该将“名人的话”和“名言”分开来的,名人的话并不都是名言;许多名言,倒出自田夫野老之口。这也就是说,我们应该分别名人之所以名,是由于那一门,而对

于他的专门以外的纵谈,却加以警戒。^{[25](P302-304)}

正因为如此,我们大可不必“为贤者讳”,不能因为鲁迅是伟大的文学家,并对美术是内行,便不敢正视他对音乐以至戏曲的外行。也就是说要将鲁迅的有些言论和“名言”分开来”,亦即“对于他的专门以外的纵谈,却加以警戒”。但正视其外行乃是实事求是的精神,这里并不存在任何轻视或不敬。至于个人爱好的差异,他人本无由亦复无权多所指摘以至讽刺、挖苦,而如果自己本系外行,又不爱好,反而对别的专家予以否定和讽刺,对别的爱好者加以戏谑和揶揄,那就不仅有失公平,而且实在是大错特错的。而我们对鲁迅关于梅兰芳和京剧以及京剧爱好者的错误态度之所以不敢为贤者讳甚至不得不提出批评者以此。

我们多么希望鲁迅和梅兰芳这样两位二十世纪中华民族历史上的文化巨匠和艺术大师曾经是志同道合、和衷共济的同志和战友,或者起码没有发生过一边倒的一面之词的攻击甚至污蔑!然而希望毕竟是希望,历史终久是历史,不是任何善意和良好的愿望所能改变的,更是任何人也无法回避、粉饰或歪曲得了的。我们唯一能做到的乃是正视历史,正视这段公案,弄清其真相,正确认识其实质,并予以公正的评议。

然而无论如何,鲁迅与梅兰芳的这段历史公案的教训是深刻的。

历史留下了多少永远无可弥补的遗憾!

【参考文献】

- [1]鲁迅全集(第1卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[2]张垣.漫话“男演女”[N].中国老年报,2000-02-25.
[3]都达夫.回忆鲁迅[A].永在的温情——文化名人忆鲁迅

[C].石家庄:河北教育出版社,2000.

- [4]景迅.男旦存在的理由[J].中国京剧,2002,(3).
[5]鲁迅全集(第5卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[6]袁良骏.两位艺术大师为何不相容——略论鲁迅与梅兰芳[N].中华读书报,1998-03-25.
[7]梅绍武.梅兰芳和卓别林一段不寻常的友谊[N].人民政协报,1995-03-04(8).
[8]梅兰芳轰动莫斯科[N].文汇报,1990-06-17.
[9]鲁迅全集(第5卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[10]鲁迅全集(第3卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[11]鲁迅全集(第12卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[12]鲁迅全集(第6卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[13]梅绍武.我的父亲梅兰芳:续集[M].天津:百花文艺出版社,2003.
[14]韩兵.梅兰芳先生在抗战中[N].团结报,2002-02-07(3).
[15]鲁迅全集(第1卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[16]鲁迅全集(第2卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[17]鲁迅全集(第6卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[18]鲁迅全集(第1卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[19]鲁迅全集(第2卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[20]鲁迅全集(第3卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[21]鲁迅全集(第5卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[22]鲁迅全集(第8卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.
[23]蔡元培.记鲁迅先生轶事[A].鲁迅先生纪念集(第1辑)[C].上海:上海书店(复印),1979-12.1.
[24][日]藤井省三.“像商家少爷一样俊雅”的青年鲁迅[N].中华读书报,2006-01-25(11).
[25]鲁迅全集(第6卷)[M].北京:人民文学出版社,1981.

(责任编辑 闵 军)

The 'Legal Cases' Between Lu Xun and Mei Lanfang

JING Xun¹, KONG Jian²

(1. Taishan University, Tai'an, Shandong, 271021; 2. Chinese Department of Shandong Normal University, Jinan, 250100)

Abstract: Lu Xun and Mei Lanfang are considered to be nationally and internationally be renowned masters of culture and art of the 1920's. However, as a criticizer of the old cultures of China, Lu Xun had a strong attitude towards Peking Opera, especially 'men acting as women' in traditional Peking Opera so much so that he even openly criticized Mei Lanfang, the representative of Beijing Opera. Although Mr. Mei never disputed with him or even reacted to his criticism all his life, the inharmonious relationship between the two great figures was really a great pity in the Chinese literature history. Therefore, examining the origin and reason of this case will be of great significance to a more complete understanding of the two great masters as well as the development of Peking Opera.

Key words: Lu Xun; Mei Lanfang; Cultural genius; Peking Opera; Nandan (female impersonator); criticism; personal assault; personal injury