

I06-51

1

2:4

文学研究

丛刊

B382/

4



社会科学战线文学研究丛刊

B

610547

文学研究丛刊

上海社会科学院文学研究所编

上海社会科学院出版社出版

(上海淮海中路 622 弄 7 号)

新华书店上海发行所发行 崇明红卫印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 13.25 字数 328,000

1989 年 8 月第 1 版 1989 年 8 月第 1 次印刷

印数 1—1,000

ISBN 7-80515-33-4/I·8 定价: 4.35 元

目 录

鲁迅与戏剧·····	王尔龄 (1)
中国新文学长河中的一个拍天巨浪·····	许豪炯 (24)
——“五卅”时期的革命文学	
胡风的现代作家论初探·····	徐霖恩 (45)
《田汉著译系年》若干内容补正·····	张向华 (60)
走向诗坛的最初步伐·····	骆寒超 (69)
——艾青在左翼十年间	
“左联”时期的叶圣陶·····	商金林 (88)
黎锦明的文学活动·····	康咏秋 (104)
新时期农村题材小说创作中的两个问题·····	郑祥安 (116)
宝贵的精神财富·····	刘景清 (130)
——论王愿坚的短篇小说	
幽婉的情感美·····	楚 民 (150)
——王安忆小说的特色	
上海城市小说心态观·····	董德兴 (166)
民间文学变异性新探·····	刘 钢 (180)
形象要素论·····	嵇 山 (195)
——艺术形象探要之一	
崇高观念的拓展与英雄题材的多样化·····	张怀久 (236)

马克思书评中的文艺创作论·····	王一纲 (254)
——从鲁迅论创作谈起	
泛论文艺创造·····	施友忠 (266)
《西游记》幽默美初探·····	刘耿大 (277)
词采绚发 议论锋起 ·····	徐培均 (294)
——秦观文漫论	
刘禹锡的著作与版本述评·····	孙琴安 (308)
“汉魏风骨”管见·····	徐文茂 (321)
《三国演义》的人物描写原则(译文)·····	陆海明 (332)
普希金创作中的浪漫主义·····	高俐敏 (353)
论田纳西·威廉斯的《玻璃动物园》·····	沈培铝 (361)
汨汨沦漪的潜流·····	陈嘉冠 (377)
——现代日本文学和佛教禅宗	
《亚当·贝德》中典型人物塑造漫评·····	胡乃承 (389)
诗学的任务(译文)·····	宋大图 (401)

鲁迅与戏剧

王尔龄

鲁迅一再说，“对于戏剧，我完全是外行”，^①“对于戏剧，我是毫无研究的”。^②这并非全然是谦辞。作为作家，他写小说、散文、杂文，没有写过剧本；作为文学史家，他著有《中国小说史略》、《汉文学史纲要》而无戏剧史专著，即以《汉文学史纲要》而言，也仅成开头几章，还没有来得及完成宋元杂剧、明清传奇篇章。他甚至没有留下戏剧论文，《朝花夕拾》和已经开手未能完成的《夜记》里涉及戏剧的乃是回忆文章，《且介亭杂文》中的《脸谱臆测》也不是戏剧考证而是杂文。尽管如此，他仍然是懂戏的行家；他有精湛的见解，正如他自己说不懂美术却知之甚深一样。

散见于鲁迅杂文、散文里的关于戏剧的论述，乍看似乎只是一些零金碎玉，但决非七宝楼台的拆卸，倒是雕阑画础的构成部分；环视之，细审之，可以看到它的各个侧面。本文试图阐述他的戏剧论说，并探索他的创作和戏剧的关系。

一

若说鲁迅并无戏剧文学作品，恐怕很难获得一致的承认。《过客》《起死》，一向就有人称之为独幕剧。论者谓：“把《起死》这篇作品看作戏剧作品，是完全恰当的。”^③“鲁迅先生当然不是象契诃夫那样惨淡经营地致力戏剧创作，他运用这种文学形式，不过偶一为

之”。④“独幕剧《起死》是《故事新编》中一篇特殊样式的作品，然而它并不是鲁迅唯一的独幕剧。散文诗集《野草》中的独幕剧《过客》，是他对于这种文学样式的首次尝试。”⑤愚意以为，我们完全不必把它们归入戏剧。

鲁迅原本无意于作剧。他说：“我……认为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。”⑥立论的基点，就在舞台性上。他并不为适应舞台性而创作《过客》《起死》，自然也不愿作为案头剧问世；分别把它们列在散文诗、小说集内，就是这样的证明。

一个剧本，如果不愿成为案头剧，那么在构思之初就必须考虑舞台性。《过客》《起死》所缺少的，正是舞台性。诚然，这两篇都以对话的方式写出，与戏剧的“代言体”有类似的地方。有人认为，“戏剧是台词的艺术。”⑦（“戏剧的台词，又叫对话。”⑧）此论若能成立，那么默剧（哑剧）、舞剧又怎样解释呢？它们何尝有什么台词！即以话剧而言，也不能说“戏剧是台词的艺术”，因为话剧中还有比台词更富于特征性的东西：动作。说它是“行动的艺术”，倒还确切些。话剧要宜于演出，自然应当有台词，但必须是动作性的语言；它应当动作，但也必须是语言性的动作。狄德罗有一段很有意思的话：“如果真的是剧情愈丰富，台词就愈少，那么在前几幕中应该台词多于动作，在后几幕中动作多于台词。”⑨因为随着戏剧的舞台进程，语言性的动作愈来愈应当、愈来愈可能发挥它的戏剧功能。而鲁迅以对话方式写出的两篇作品，却不适宜于舞台，这是他一开始就明确了的。他说：“有了小感触，就写些短文，夸大点说，就是散文诗，以后印成一本，谓之《野草》。”⑩其中的《过客》，所写出的“小感触”并没有构成戏剧冲突；人物不能说没有一点动作，但称不上是戏剧动作。请看，作品背景上出现的是令人黯然的色调：“或一日的黄昏”的“或一处”，在“荒凉破败”景象中的三个人物，两人穿黑，另一人的长衫也是白地黑方格；穿黑色短衣裤的那

个过客，走在这“一条似路非路的痕迹”上，面向这痕迹的是一间小土屋的一扇门，表示着所居于此的那个穿黑袍的老翁也曾在这“痕迹”上走过，只是他现在已经停下来休息了，而那个“白地黑方格长衫”的小女孩，只是常到前面去玩玩而已，人生意上的走路则还没有开始。无论作品的背景、人物的年龄、衣服的颜色，都表明了一定的寓意，带着创伤的、孤独而又勇敢向前的过客与老翁、小女孩的对话，寓意的哲理性很强，整个作品富于抒情性，但就是缺乏戏剧性。人物语言、动作固然没有组织为戏剧冲突，作品的构想也没有着眼于戏剧情节。李渔《闲情偶寄》有云：“凡作传奇只当求于眼目之前，不当索诸闻见之外”。鲁迅并不是把它化为舞台形象，陈于人们的“眼目之前”，诉诸人们的视觉，而是要通过人物间的哲理性对话诉诸读者的感情，让读者思考“闻见之外”的意思。导演拿到本子，就要考虑舞台上怎么“动”起来，不能不“动”，又不能乱“动”；而《过客》却没有提供这样的基础。以至于有的纪念晚会“演”《过客》时，只好不断地由幕后传出解释台上对话的“话外音”来。然而这么一来，就无异于承认它并不是“只当求于眼目之前”而获得观众的作品，就无异于承认它不是凭恃“一次过”的戏剧动作去让人们观赏的舞台剧。这不是导演的无能，因为它原本没有给导演留下可“动”的戏剧冲突；这也不是鲁迅的过错，因为他原本就不是在写戏。

可以“做短篇小说”的“较整齐的材料”，鲁迅也只用来写小说，没有用来构思剧本。《起死》，作为小说来看，矛盾冲突不能说不尖锐。《故事新编》是“神话，传说及史实的演义”，这是他在《〈自选集〉自序》中说过的。《起死》就有奇诡的情节。白骨生肌，起死回生，起死复形之后的汉子，与哲学家庄周发生纠葛，庄周的“此亦一是非，彼亦一是非”哲学观在此时此境窘态毕露。起死复形的非现实性的奇诡内容与庄子思想的现实性的生活内容，原可以构成戏剧事件。但作者无意把它写成剧本，并没有按舞台要求来创作可供

演出的本子。宜于舞台的语言总是蕴蓄着丰富的动作的，不仅要便于化为舞台动作，而且还要求它在产生丰富的动作时使人看懂，剧本的语言形象也必须是视觉形象。《起死》选择衣服应有、应无的问题展开冲突，等到揭露庄子一味要别人无是非而这位哲学家自己心目中却有他的是非在，他仍然以其所是（走朝堂要有内衣外衣），非其所非（否定对方有衣蔽体），也就尽了这“演义”的漫画化讽刺任务了。作品中固然有着召请司命神、呼唤巡警之类动作的叙述、描写，但从总体来说，是论辩多于叙事，论辩也还缺乏足以化为视觉形象的戏剧语言。这同样是不应苛求的，他写的本来就是仅供阅读的对话体小说。

也许有人会援引当代西方戏剧中的“反戏剧”倾向来证明《过客》《起死》属于戏剧作品。我不知道所谓“反戏剧”是否就指舞台的假定性、演出的叙事性。如果所指的就是或者包括这一些，那么，作为戏剧创造的原则，而不是作为某些手法的探索，这倒是“古已有之”的。我国的戏曲、英国莎士比亚戏剧的最初演出，都早已发挥舞台假定性的作用了；法国狄德罗的《论戏剧艺术》中，就在谈论剧本布局时使用过“叙述性的戏剧”这个说法。注意舞台的假定性、演出的叙事性，并不自今日始，尽管在怎样注意、怎样处理上各不相同。而这些，都并不否定戏剧动作。莱辛在评论莫里哀的《太太学堂》时，说这个戏“全部是动作，虽然这里一切象是叙述”。动作，是戏剧的根本，是戏剧的生命。俄国普希金的《欧根·奥涅金》被公认是诗体小说，鲁迅的《过客》《起死》为什么不能称为对话体散文诗、对话体小说呢？他自己就曾把西班牙巴罗哈的《少年别》称为“作者常常应用的”“用戏剧似的形式来写的新样式的小说”。^①所谓“戏剧似的形式”，就是通篇对话。它写的是：“先前满是幻想，后来终于幻灭的文艺青年”如今有了后一辈人，后辈继承了这份“遗产”，“大家在咖啡馆里发着和他们的前辈先生相仿佛的议论。”^②这样的议论场面自然不宜写成戏剧，《过客》《起死》也是

如此。

鲁迅没有写过戏剧作品，这并不奇怪。他在《忽然想到》里就说过，“即使是真的文学大家，然而却不是‘诗文大全’，每一个题目一定有一篇文章”。同样，我们也可以说，即使是伟大的作家，也不是“文体大全”。

二

鲁迅没有写过剧本，不是因为他不懂戏剧；相反，恰恰由于他对戏剧有长期的爱好、深切的研究。他的关于案头剧本与舞台剧本的论述，就是从可读性与可见性上来作区分的，而戏剧的可见性决定着它必须具备的基本特征：动作性。鲁迅由此出发，对戏剧发表了精湛见解。

鲁迅在《再论雷峰塔的倒掉》里所作的关于悲剧、喜剧的论断，不知被引用过多少次了，这里不得不再引一次：“不过在戏台上罢了，悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。”这个论断是从美学价值上来把握悲剧、喜剧特征的，意在指明必须从生活中形形色色的现象里去发现悲剧性和喜剧性矛盾的美学价值，各种艺术门类虽然也表现这种矛盾，但以“戏台上”表现出来的最为典型。所以鲁迅是以戏剧舞台上的悲剧、喜剧来说明美学范畴的悲剧、喜剧的。论断尽管极简捷，却是深刻的历史概括。

戏剧的“给人看”——以人的动作的可见性为其基本特征，从古希腊以来，几乎所有的戏剧理论家都没有例外地作过肯定性论述（所论自然不尽相同）。“给人看”的悲剧，所展示的悲剧过程总离不开灾难和毁灭。古希腊亚里斯多德《诗学》中说：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；……摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种

情感得到陶冶。”如果说,其中已经有了“毁灭”说的种子,也不无道理;但这颗种子,应该认为是萌发得比较缓慢的。黑格尔对古希腊的悲剧作出他自己的研究,认为“悲剧人物由于坚持善良的意志和性格的片面性而遭到毁灭或是被迫退让罢休,做出从实体性观点看是他们自己所反对的事”。^⑬黑格尔尽管把悲剧冲突的理论纳入了他的“绝对理念”观点里,把它解释为冲突双方都有正义性又各有片面性,因而悲剧冲突就被说成是精神实体的异化、分裂与和解,但是他毕竟看到了人与人悲剧冲突后面的社会力量,由此论证冲突的不可避免性,并有着变化、发展的对立统一过程。别林斯基继承了黑格尔的悲剧理论,这才使“美的毁灭”说的种子经过破土、发芽而获得生长。“关于悲剧,别林斯基研究得比较详细。他认为……悲剧的实质是冲突,即‘人心的自然欲望与道德责任或仅仅与不可克服的障碍之间的冲突、斗争’。悲剧的结局‘永远是人心中最珍贵希望的破灭、毕生幸福的丧失’。”^⑭别林斯基之提出人性与环境的矛盾冲突来,是受到时代的赐予的。我们知道,西方戏剧史上,从古希腊到十五世纪,所有的悲剧都是“英雄悲剧”,悲剧的主人公或者是神,神之子,或者是声名显赫的贵族家族的著名人物,高贵的伟人。(这和中国戏剧史有所不同。)文艺复兴以后,特别是十八世纪以后,随着启蒙运动的发展,而有市民悲剧。别林斯基是在这个时代背景下确立他的悲剧观的。我们还知道,以往的西方美学家常常把古希腊的悲剧称为命运悲剧(表现人与命运的冲突),把莎士比亚时代的悲剧称为性格悲剧(表现人物性格的内在冲突),把十九世纪及其以后的悲剧称为社会悲剧(表现人与环境的冲突)。这样的分类有其可取之处,但也未必科学。因为不论何种悲剧,凡是优秀之作,都不能离开社会内容。别林斯基的悲剧论,可以使他避免命定论的观念,避免把悲剧的构成简单地归结为性格上的原因,但是用来解释社会悲剧却仍失之于笼统。

鲁迅,把前人播下的、催发的悲剧论良种,进行了筛选、改造,

培育出新的理论成果。他的悲剧论，是在前代思想家、美学家、文艺理论家所建树的论断的基础上，作了新的概括。他用来表述悲剧实质的提法，即“悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看”，包含了思想价值、道德价值、美学价值；认为将它毁灭给人看才构成悲剧，这就与命运悲剧的观念绝缘，与性格悲剧的论述异趣；表述的着眼点固然是在社会悲剧上，然而他显然是结合社会斗争来考虑悲剧问题的，否则他就无需从破坏与建设的议论中来揭示它的社会意义了。

“喜剧将那无价值的撕破给人看”，大致与黑格尔的说法相同：“喜剧只限于使本来不值什么的，虚伪的，自相矛盾的现象归于自毁灭。”^⑤所不同的，除了比黑格尔说得简捷（“虚伪的，自相矛盾的现象”其实也可归入“本来不值什么的”之中），还有“撕破给人看”与“归于自毁灭”的差异。鲁迅的表述，更能概括喜剧特征，无论在揭示喜剧情节的动作性上，还是在体现喜剧理论的倾向性上。^⑥作为鲁迅对于喜剧有精深理解的印证的，是这样一段往事的忆述：

我又记起“业余剧人”公演果戈理底《钦差大臣》以后，（鲁迅）先生在看过以后，教我带给排演者的一些意见。先生以为，钦差大臣所住的旅馆，门该是朝里开的，所以在门外偷看的人才能一个不留神跌了进来，如果朝外开，则当然跌不进去；又说，市长的妻子以“丑扮”为好，这样，和女儿争风才有喜剧效果，如果象“业余剧人”那样“俊扮”，就可能和作者的本意有所出入；……仆人大可不必那样聪明，以傻而自作聪明为好……^⑦

这些意见，都是从探求喜剧剧本“作者的本意”，并且从这个讽刺喜剧的效果着眼的。试想：如果门朝外开，门外偷看的人“跌不进去”，就无助于“将那无价值的撕破给人看”；如果市长的妻子以“俊扮”而“和女儿争风”，上层人物的“礼仪”的外衣“撕破”时就不能和“丑扮”同样富于喜剧动作的效果；如果赫莱斯达阔夫的仆人真是表里如一地那样聪明，他本身既不可笑，和他发生关系的人物（主

人、官吏)也不能因此添出许多具有讽刺意味的笑料,甚至可能会使他的主人由原来的无意中被推上假钦差大臣“地位”,变成仆人在导演一场有意的骗局,俄国官场的腐败反而会“撕破”得不那么清楚了。鲁迅的种种意见,目的都在发掘剧本的喜剧因素,让观众在笑的过程中目见这“撕破”的情景,认识这笑的力量。

以悲剧和喜剧对举,进行定性分析,这是戏剧史上的通例。亚里士多德的《诗学》尽管只有残本遗世,却已经不乏这种对举的论述。西班牙十六至十七世纪的戏剧家维加根据亚里士多德的“摹仿”说提出了如下的论点:“喜剧摹仿卑微小民的行动,悲剧摹仿帝王贵人的行动。”^⑩这位有着许多独创性的戏剧家,在这一问题上却是墨守成规的。十八至十九世纪中期德国浪漫主义戏剧家史雷格尔认为,“用简单明了的话来说,悲剧跟喜剧的关系,有如认真跟玩笑的关系。”^⑪他又说,“因此喜剧诗人必须避免一切会引起对剧中情节发生道义的愤怒、或对人物的处境发生真实的同情的东西,否则,这些必然会把我们引到认真的态度上去。”所谓“发生道义的愤怒”的那种“认真”,亦即亚里士多德所说的“借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”(恐惧指观众为剧中英雄遭受厄运而担心、害怕)。但鲁迅说,创作《阿Q正传》“实不以滑稽或哀怜为目的”。^⑫如将它改编为话剧或电影,作为“开玩笑”的喜剧来处理,“将只剩下滑稽”。^⑬而阿Q“遭遇的事情”决非“不会有危险后果的滑稽苦难”;如果作为“要能引起恐惧与怜悯之情”的悲剧来处理,按照史雷格尔的说法,将只是希望“对人物的处境发生真实的同情”而使“感情得到陶冶”。这两种情形都与《阿Q正传》不合,“我之作此篇,实不以滑稽或哀怜为目的”;创作它的目的乃是“想暴露国民的弱点”。^⑭作者自云“实无改编剧本及电影的要素”,指的就是这个。这篇小说里,有的是含泪的笑,笑不出来的悲;喜剧的因素、悲剧的因素,可以说就蕴藏在“将那无价值的撕破”、“将有价值的东西毁灭”中间。如果以此为界标,而不是以“认真跟玩笑”为区分,来认

识悲剧、喜剧，在改编时运用喜剧色彩来编写正剧，或者会符合鲁迅的愿望的吧。

鲁迅的悲剧论、喜剧论尽管说得极为省简，尽管还有包举未尽的缺失，但仍不失为见道之言，值得我们作为戏剧理论遗产来接受，来研究。

三

戏剧文学固然必须充分注意到舞台性，但它要发挥“改革社会的器械”^②作用，还得经过再创造，成为综合艺术。鲁迅出于“为人生”的艺术要求，很重视戏剧艺术（从剧本到演出）的社会影响。

为了向封建旧垒宣战，“五四”前后的鲁迅，注意力较多地放在话剧——当时尚无这个名称——上。不难明白，那个时候，外国进步戏剧的介绍、吸取，对于思想启蒙，有着刻不容缓的意义。易卜生的“社会剧”鼓舞了多少男女青年的反封建斗争，娜拉也成为谈论民主、自由的话题。早在一九一八年六月，《新青年》出过《易卜生号》；直到十年以后，鲁迅还提到它：

何以大家偏要选出Ibsen来呢？如青木教授在后文所说，因为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，还有，因为事已亟矣，便只好先以实例来刺戟天下读书人的直感：这自然都确当的。但我想，也还因为Ibsen敢于攻击社会，敢于独战众数，那时的介绍者，恐怕是颇有以孤军而被包围于旧垒中之感的罢，现在细看墓碣，还可以觉到悲凉，然而意气是壮盛的。^④

易卜生的“独战众数”，是对于旧社会的反抗。正是这一点，使当时深感“被包围于旧垒中”的进步青年发生了共鸣。

关于“五四”时期的易卜生热，后来鲁迅又有这样的追忆：

他们的看客，不消说，是绅士淑女们居多。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。^⑤

这是易卜生戏剧进入中国剧场，“反对的比赞成的少”的原因。但是易卜生热还是升了起来，功迹仍不可没，至少，“伊孛生的剧本的介绍……，虽然不是故意的，然而鸳鸯蝴蝶派作为命根的那婚姻问题，也因此而诺拉似的跑掉了。”^⑥

三十年代，当“小资产的知识阶层分化出一些爱光明不肯落伍的人，他们向着革命的道路上开步走”^⑦的时候，鲁迅就看到萧伯纳肯撕掉绅士的假面，因而觉得他的戏剧对中国有益：

他使他们（按指绅士淑女——引用者）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。^⑧

列维它夫说得很分明：“易卜生是伟大的疑问号（？），而萧是伟大的感叹号（！）”。^⑨

鲁迅推重输入华土、有益中国的戏剧，也要求中国有自己的话剧。他初到北京时，担任教育部社会教育司的科长，就关心此道。《鲁迅日记》曾记：

（一九一二年六月十日）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。

（十一日）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；余皆旧剧，以童子为主。观者仅一百卅余人。

这次考察的收获实在很小。只看到一出新剧（早期话剧），而且此剧“识与技均不足”，仅是“勇可嘉”而已。我国话剧，以留日学生组织的春柳社为最早；稍后，“革命党人王钟声，一九〇七年在上海组织新剧剧团春阳社，上演《黑奴吁天录》，一九〇九年带领剧团北

上,曾在日租界下天仙戏院演出《爱国血》、《秋瑾》、《徐锡麟》等爱国的、反帝反封建的、反袁世凯的戏。这些戏都是刘木铎编写,由王钟声演出,极受观众欢迎。”^③ 继起的是以南开学校为中坚的学校剧,而南开的演新剧,“起源于(校长)张伯苓先生。他早在一九〇九年(宣统元年)时就提倡新剧,目的在于练习演讲,改良社会。”^④ 天津,可算是我国话剧的发祥地之一。鲁迅没有机会看到南开早年所演的戏,却看过他们的第二十九个剧目《新村正》。此剧由南开编演,首演日期为一九一八年十月十日。^⑤ 后来,北大、农专先后在北京上演,鲁迅看了北大新剧团的公演。《鲁迅日记》一九一九年六月十七日记载:“晚与二弟同至第一舞台观学生演剧,……《新村正》四幕,南开学校本也,夜半归。”^⑥ 这个本子,当时的评论很好。《新潮》上发表的剧评说:“中国的过渡戏,纯粹新戏,何尝不吃这‘团圆主义’几个字的亏?……《新村正》的好处,就在打破这个团圆主义。那个万恶不赦的吴绅,凭他的阴谋,居然受了新村正。不但如此,人家还要送‘万民伞’给他。那个初出茅庐、乳臭未干的李壮图,虽有一腔热血,只能在旁边握拳顿足,看他去耀武扬威呢。”^⑦ 这个戏,很容易使我们想起鲁迅对于“瞒和骗”的文艺、对于文艺上“团圆主义”所作的评论。

鲁迅在北京还看过一些学校演剧,上海时期“如居地下”,就很少看戏了。但他仍关心戏剧。这时候,他指出了新剧的堕落。他在一九三四年十二月致信木刻家说:“木刻确已得到客观的支持,但这时候,就要严防它的堕落和衰退,……如新剧之变为开玩笑的‘文明戏’一样。”这“文明戏”一词,初无贬意,但是新剧运动的内部渐渐滋生出迎合某些观众的不健康口味,“文明戏”成了贬词,其间已有鸳鸯蝴蝶在游翔了。经过分化,正派的新剧遂以话剧这个名称向前发展。鲁迅对此是很有感慨,并且希望作为艺术教训让后辈记取的。同时,鲁迅还注意话剧发展道路上的倾向性问题,他不满意贴标语口号的现象,曾引用一个剧本结尾的两句台词:

野雉：我再不怕黑暗了。

偷儿：我们反抗去！

这是外加上去的尾巴。如在舞台上演出，势必招来哄笑。“一切文艺固然是宣传，而一切宣传却并非全是文艺。”标语口号式的作品只能破坏艺术，因而也不能产生文艺的宣传作用。

鲁迅尽管没有写过戏，却一直关心着我国的话剧运动。

四

鲁迅在“旧垒还是那样坚”的时代爱护进步话剧，是完全正确的。他同时又说“戏剧还是那样旧”，虽然未必全指戏曲（“文明戏”离当初新剧之道已渐远），但也无庸讳言，那时戏曲糟粕确然很多，明珠本已尘封，何况又有商业化噱头增添上去。“五四”时期，新文化运动的健将反对戏曲者颇不乏人，胡适否定得最为“彻底”，钱玄同言词用得很猛烈，鲁迅也有不满意戏曲艺术的议论。但是，鲁迅并没有忘记他得之于戏曲的艺术营养，他对戏曲演出特别懂得要求观众参与戏剧创造这一点，颇为欣赏。

鲁迅少年时代经常接触戏曲。相隔三、五十年，他还从记忆里抄出值得介绍的戏曲形象来与读者共赏。他生于清末，明代就已经盛行于大江南北的社戏到这时还在绵延；绍兴的社戏，“每年的四月底五月初盛行于城乡的每一角落”，他的故家老宅（老台门）大门前就有演出，“戏台搭在老台门门前的隙地上，……只要把老台门的头门和仪门全部卸下平铺在长凳上就成功很好很大的看台，……鲁迅童年经常在这台上欣赏他所爱看的戏。”^⑤他在舅家（绍兴乡下的安桥村、皇甫庄）住的时候也看过不少名曰酬神实则农民自娱的社戏。那是绍剧、徽班戏。此外又有农历七月的应节戏“目莲戏”。这些演剧活动，尤其是“目莲戏”里的鬼魂形象，在他的笔下有过生动的描述。在他看来，“女吊”和“无常”，有着劳动人

民人情美的折光。是的，就在“无常”的可爱之中，掺着可怖，正如“女吊”的“复仇性”中有着模糊了复仇对象的“讨替代”一样。可爱与可怖相权，重轻了了分明。我们不能苛求前人，自亦不宜苛责前鬼。

鲁迅的这种赞美，自然并无宣传唯心主义之嫌。他在杂文《“以眼还眼”》里说：“《资本论》里，不也常常引用莎氏的名言，未尝说他有罪么？将来呢，恐怕也如未必有人引《哈孟雷特》来证明有鬼，更未必有人因《哈孟雷特》而责莎士比亚的迷信一样，会特地‘吊民伐罪’，和杜衡先生一般见识的。”读这几句，不免哑然失笑：他岂能料到，在他逝世三十年之后，真有人以“吊民伐罪”自居，大骂鬼戏，还以“引用莎氏的名言”为“有罪”。谁都明白，这里说的是“四人帮”。其识见又不如“杜衡先生”远甚！

关于幼时看戏，鲁迅曾经作过这样的很有意味的发挥：“当我在家乡的村子里看中国旧戏的时候，是未被教育成‘读书人’的时候，小朋友大抵是农民。爱看的是筋斗，跳老虎，一把火焰，现出一个妖精来；对于剧情，似乎不大和我们有关系。大面和老生的争城夺地，小生和正旦的离合悲欢，全是他们的事，捏锄头柄人家的孩子，自己知道是决不会登坛拜将，或上京赴考的。”^{③⑥} 这意思是说，“以前的文艺，好象写别一个社会，我们只要鉴赏”。^{③⑦} 纵然是社戏，名义上是酬神，实际上仍是自娱。那么，他们在自娱中鉴赏些什么呢？鲁迅在杂文里不可能一一论列，而只是分散提到过一些，其中值得注意的是《二丑艺术》的论述：

浙东的有一处的戏班中，有一种脚色叫作“二花脸”，译得雅一点，那么，“二丑”就是。他和小丑的不同，是不扮横行无忌的花花公子，也不扮一味仗势的宰相家丁，他所扮演的是保护公子的拳师，或是趋奉公子的清客。……倚靠的是权门，凌蔑的是百姓，有谁被压迫了，他就来冷笑几声，畅快一下，有谁被陷害了，他又去吓唬一下，吆喝几声。不过他的态度又并不常常如此的，大抵一面又回过脸