

● 中国现当代文学

鲁迅的戏剧观*

彭 万 荣

(武汉大学 人文科学学院, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 彭万荣(1963-), 男, 湖北仙桃人, 武汉大学人文科学学院艺术系副教授, 中央戏剧学院博士生, 主要从事戏剧影视理论研究。

[摘 要] 鲁迅的戏剧活动和戏剧观念很少被人提及。他的戏剧活动是丰富的, 他的戏剧观念不乏偏激与片面, 但也具有敏锐深刻的洞见。这对当代中国戏剧理论与创作无疑具有重要启示作用。

[关键词] 鲁迅; 戏剧活动; 戏剧观

[中图分类号] J80 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2003)03 \ | 0352-06

鲁迅是伟大的文学家, 他以他的深刻、犀利、洞见、幽默与优美开创了一个伟大的时代。但他的戏剧活动则很少被人提及, 在他的小说、散文、诗歌和杂文的光辉照射下, 人们甚至不曾感觉到他的戏剧活动放出的光芒。其实, 鲁迅对戏剧也是十分关注的。这种关注体现在哪些方面, 有什么特点, 提出过哪些有价值的观点, 这些观点对当前的戏剧创作有什么启示, 本文将给予述评。

鲁迅与戏剧

鲁迅的主要创作成就当然体现在小说、散文和杂文上, 他的研究成就也集中在小说史论和外国诗歌的评述上, 相较而言, 他在戏剧创作与批评上用力则要少许多。首先我们应该确立这样的观念, 鲁迅的戏剧活动是他整个文学活动的一部分, 由于他在小说、散文与杂文的创作与理论方面的高度建树, 因而从他的修养与境界来观察戏剧所得出来的结论就自然别具价值。鲁迅的戏剧活动主要表现在下述方面: 戏剧观摩、外国戏剧介绍与批评、中国戏剧批评和戏剧创作。

现在很难估计鲁迅一辈子看过多少出戏, 从他的文章、书信与日记中可以肯定, 鲁迅是看过戏的。1922 年在《小说月报》第 13 卷第 12 号上他发表的《社戏》一文, 详尽地披露了他 12 岁左右在乡村的看戏活动。可见, 鲁迅早先看戏多为戏曲, 但那时并不完全是在欣赏戏剧, 更多的是孩童玩耍的天性在促进他的戏剧观摩活动。也许孩童时的活动都有一种对象性, 通过对象来娱乐自己, 至于这对象是什么那是另外一件事情。从鲁迅的文章中可以看出, 他肯定看过梅兰芳的《天女散花》、《贵妃醉酒》和《黛玉葬花》, 也曾看过杨小楼的《单刀赴会》。在《两地书》中, 鲁迅至少提到他曾看过一回戏, 是一出为灾民义演的戏。1925 年 3 月 31 日他在北京写给许广平的信, 说自己去得较早, 观众也不少, 但究竟是出什么戏, 他没提; 而且他认为观众的素养较低, “不懂而胡闹的很多”^[1] (第 30 页)。综合来看, 鲁迅一辈子看的戏并不算多, 在《社戏》里, 鲁迅写道: “我在倒数上去的二十年中, 只看过两回中国戏, 前十年是绝不看, 因

为没有看戏的意思和机会，那两回全在后十年，然而都没有看出什么来就走了。”^[2]（第559页）看到他所满意的戏就更少。在他所看的戏中，主要是传统戏，至于外国的戏以及中国早期的文明戏他是否看过，则极少提及，他曾提到过胡适的《终身大事》，然而究竟看的剧本还是看的戏也无从判断。对于中国传统戏曲，他不算票友，也不会从票友的立场上去欣赏戏曲，而且更多地从否定的立场来评析，无论是从剧场氛围还是从表演装扮不说是深恶痛绝，至少也是颇有微辞的。

鲁迅曾翻译介绍过大量的外国小说，也曾翻译介绍过外国戏剧。他介绍过的外国戏剧家有易卜生、莎士比亚、肖伯纳。易卜生是鲁迅最为欣赏的戏剧家，他曾在多篇文章中谈及他，并作过《娜拉走后怎样》的演讲。这当然与鲁迅的价值取向与审美取向有关，鲁迅对易卜生采取的是现实主义和实用主义的态度。易卜生的戏剧倾向是很复杂的，但中国人欣赏和介绍更多的是易卜生的“社会问题剧”。莎士比亚是戏剧的代名词，鲁迅写过《“莎士比亚”》、《又是“莎士比亚”》和《“以眼还眼”》，但实际上只不过是借莎士比亚来说中国文艺上的事情，与莎士比亚并没有太多的关联。肖伯纳曾与鲁迅在中国见过面，他们见面彼此并不热络，“我对于萧，什么也没有问；萧对于我，也什么都没有问”^[3]（第497页）。这与他们的身分以及对自己身分的感觉有关，但鲁迅的心情是很复杂的，整个会面以及萧伯纳在中国的访问在他心里留下了深刻印象。他先后写了《谁的矛盾》、《看萧和“看萧的人们”》、《〈萧伯纳在上海〉序》等好几篇文章便是证明。在《“论语一年”》他再一次提到了萧伯纳，也还提到了易卜生和莎士比亚：“莎士比亚虽然是‘剧圣’，我们不大有人提起他。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。”^[3]（第568页）鲁迅翻译过的外国剧作有：日本的武者小路实笃的《一个青年的梦》，俄国的爱罗先珂的《桃色的云》。

与此同时，鲁迅对中国戏剧的现状也是关注的，这主要表现在他对中国戏剧的批评上，更准确地说是对中国戏曲的批评。但鲁迅并没有使用中国戏曲这个概念，也绝少谈及中国话剧，所以鲁迅对中国戏剧的批评基本上是对中国传统戏曲的批评。他对中国话剧保持缄默令人费解。以他对中国文坛现状的熟悉，以他对话剧这种艺术形式的了解，——他早在1919年便开始翻译外国戏剧——他自己也曾创作过两部话剧，他可以对话剧说出他的见解的，如对袁梅改编他的同名小说剧作《阿Q正传》，鲁迅发表过一些重要意见，——事实上他不曾表示过他的意见，这其中的缘由有待于认真的研究。相反，对他并不熟悉，也不曾有过切身创作经历的戏曲他却发表过许多意见。这些意见间杂在他的许多杂文或随感中，其中不乏片面偏激的情感，也闪烁着敏锐深刻的洞见，有些批评甚至成为对当代中国戏剧弊端的预言。主要有：《论照相之类》、《脸谱臆测》、《法会和歌剧》、《谁在没落》、《“莎士比亚”》、《略论梅兰芳及其他》、《宣传与做戏》等。

除戏剧批评外，鲁迅也有过戏剧创作经验，一是《野草》中的《过客》，一是《故事新编》中的《起死》。这两个剧都可以看做独幕剧，严格按照戏剧的形式来创作，时间整一，地点整一，行动也整一，但不是古典主义的作品；相反地，这两部戏剧的现代意味较为浓郁，甚至也还有些后现代的气息。但把它们放在这两部集子里无论如何有些异样，因为前者为散文集，后者为小说集，从艺术形式上来说，《过客》和《起死》决不是散文或小说，而是地道的戏剧。为什么会如此？鲁迅不是为艺术而艺术的人，当然也不会为戏剧而戏剧，只能说戏剧这种形式更适合表达他的思想，负载他的体验。《野草》是象征主义的作品，流溢着一种很幽深的情绪与心理，行动感不鲜明；《故事新编》中的人物大多是2500多年前的人物，是鲁迅从故纸堆里发掘出来的，这些小说被人称为“教授小说”，虽然小说中的人物也可以有强烈的行动，但与戏剧的表现却很不相同，小说采用的是叙述法，而戏剧则是人物在直接行动，在做或说。戏剧最大的特点是人物在行动，这也许是鲁迅采用戏剧形式而不用散文和小说形式的重要原因。

鲁迅的戏剧观点

鲁迅多次声明，对戏剧他是个外行，但这并没有妨碍他表达自己的戏剧观点。他曾说，“对于戏剧，

我完全是外行。但遇到研究中国戏剧的文章,有时也看一看。”^[4](第133页)这与当时的其他许多文化砥柱一样,一方面承认自己外行,另一方面也敢于表示意见,周作人如此,闻一多如此,傅斯年如此,钱穆如此,梁漱溟也如此。虽然是外行,但这并不等于他们的意见没有道理,在一定程度上,他们的意见很在道理,他们的一些关于中国戏剧的文章已成为中国戏剧研究的重要理论文献。当然在具体的戏剧改革构想上,他们不及戏剧的“内行”胡适、欧阳予倩、郁达夫和张厚载等人既能看到戏剧的弊端,也能发现戏剧的特点与优长。“内行”一个重要的共同点是喜欢戏曲,像郁达夫简直是个高级的票友,遇到好听的戏即使想上厕所也不会去上的,生怕漏掉了精彩的段子。但鲁迅他们则不然,由于没有感情,也就敢说话,由于接触不深,也就没有包袱,常常能看到圈内人看不到的戏剧症结。

“五四”时期,周作人曾在《新青年》上发表过一篇文章《论中国旧戏之应废》,列举了旧戏的两条罪状:一为野蛮,二为有害“世道人心”。鲁迅没有明确表示过“旧戏应废”的观点,从情感和价值取向上,他对旧戏没有完全否定。在《社戏》中他通过在城里和乡下两种观戏经验的对比,表达了他对戏剧的基本看法:戏剧在民间,戏剧在基层。在城里看戏,耳朵里冬冬^①眼睛里红红绿绿,总之是失望、失意与烦躁,“这一夜,就是我对中国戏告了别的一夜,此后再没有想到他,即使偶而经过戏园,我们也漠不相关,精神上早已一在天之南一在地之北了”。而在乡下看戏则大不一样,那里有情趣、期待和向往,戏台像缥缈的仙山楼阁,看到的是远远近近的渔火,听到的是悠扬宛转的横笛,撑着乌篷船,吃着水果和瓜子,台上咿咿呀呀地唱,赤膊着翻舞,不仅看得有趣,来回的路上也有趣。总之台上台下,戏内戏外都浑然一体,意趣盎然,这种美好的体验鲁迅后来不曾再有。同样是戏,同样是唱或舞,为什么会有如此大的观赏体验差异?鲁迅的文章中没有明说,我们只能从他的言论中探寻其蛛丝马迹。这首先当然是审美倾向的变化,社戏是天然的,与劳动者有千丝万缕的联系,那里本身就是生活的一部分;京剧则不然,经过高度地分工后走向专门化,与老百姓和生活隔了一层,不经过训练很难欣赏到京剧的奥妙。另外就是鲁迅欣赏过程中心理的作用太强大。鲁迅是一个高度敏感且自尊的人,在乡下欣赏社戏,他是一个小客人,被乡里人当成客人似的呵护着;而在城里看戏,首先是找不到座位引起不快,再由于他不太懂京剧,出了些洋相而被人小觑,他“深愧浅陋而且粗疏”,在这种心情下怎么可能去欣赏戏剧呢!有了这次经验,鲁迅很少看中国戏了,也就没有了对中国戏的感情。再加上中国戏也不是没有毛病,所以很容易被鲁迅抨击。

对于中国戏,鲁迅最为反感的是角色的扮演,确切地说是男人扮女人。鲁迅讽刺道:“我们中国的伟大最永久的艺术是男人扮女人”“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’”,并断言,“外国没有这样完全的艺术家”^[2](第187页)。男人扮女人,这种现象并非只存在于中国,早在文艺复兴时期,欧洲便出现了男人扮女人的情况,而且比中国更为酷烈,它是将儿童阉割了令其扮演。这样的演员不仅具有男人的体力,而且兼有女性的声音和容貌,这样的扮演在当时广受欢迎。男人扮女人后会出现新的审美方面的变化,因为它毕竟是由男人扮演,男人扮演女人本身就是戏,如果他的扮相和舞姿近似于女人,足以引起人们的好奇和惊叹,这是一种如梦幻般的非现实的感受。男人扮女人还会将男人本身具有的东西带进角色中去,这在审美上会导致滑稽风格的出现,在乡村社戏中,常常由一年轻男子扮演一硕乳太太,这是引发人们捧腹的一个重要笑料。美国电影《出水芙蓉》中,一个健硕的男子混迹于一群芭蕾舞女演员中所引起的效果便是如此。当然这只是一个方面,其他的方面如早期女演员少,或者人们不愿意将女人送到戏园里去,导致不得不由男人来扮演女人。但鲁迅对男人扮女人不是从学理上来研究的,也就是说,他着重的不是为什么会如此,以及如此所带来的后果。总之,他对男人扮女人在情感上是难以接受的。我们从他的情感倾向上来判断,男人扮女人是非自然的,因而也是不美的。

鲁迅对中国戏思考得较多的另一个问题是,中国戏是否象征主义戏剧。有人认为,中国戏是象征主义戏剧,以脸谱为例,白表奸诈,红表忠勇,黑表威猛,蓝表妖异,金表神灵,与西方的白表纯洁,黑表悲哀,红表热烈,黄金色表光荣和努力并无不同,因而中国戏也是象征主义的。鲁迅并不赞同这种说法,他

认为,白表奸诈,红表忠勇,也只以脸上为限,如果一到别的地方,则白并不象征奸诈,红也不表示忠勇了。“白表奸诈”之类,只是人物的分类,并非象征手法。他从中西戏台的不同来分析,“中国戏看客很散漫,如果不夸大,漫画化,则观众觉不到,看不清”,“并非象征手法”^[4](第134页)。一种艺术是否象征,在鲁迅看来,关键是这种象征符号是否产生意义,他认为脸谱只是符号,并不能产生符号之外的意义。在另一篇文章中,鲁迅说得更明确,“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?”^[5](第488页)脸谱也好手势也罢,它们只是类型化凝固化的表达方式,并不能创生出新的意义出来。任何象征主义的作品,除了有一个本体之外,还需要有一个喻体,这个喻体内含在本体之中,正如鲁迅的象征主义杰作《野草》中的作品一样,他在野草、枣树、雪等意象中赋予了它们本体之外的新内涵或精神,这精神与它的本体之间关系并不是那么明确的或对应的,而是随着不同的读者的阅读会产生不同的感受与联想。而脸谱的构造则是机械的和凝固的,鲁迅认为,脸谱的构造随着时代的变迁与观众的不同,在现代已变成一种赘疣,无须扶持它的存在。鲁迅为什么会对中国戏从象征主义的角度来思考,是不是因为梅兰芳说过中国戏是象征主义的话呢?

梅兰芳是个伟大的戏剧家,鲁迅在世时他的影响就遍及海内外。但鲁迅对梅兰芳没有多少的好感,在谈到中国戏时往往会将梅兰芳顺便挖苦一顿,即使不是谈中国戏时,在可能的情况下,他也会拿梅兰芳说事。他甚至写过两篇专门讨论梅兰芳的文章。在鲁迅与其他论争者的文章中,我们不难见出他与对手的意见与分歧,但这两次却不同,梅兰芳没有应战,我们见不到梅兰芳的影子。这并不表明鲁迅的见解完全是胡说,在他的“极端片面”里也往往能见出他深刻的一面。鲁迅对梅兰芳的批评首先是“男人扮女人”。因为梅兰芳是中国京戏的代表,他曾带着京剧这国粹游日游苏游美,鲁迅是不以为然的。在他看到照相馆将梅兰芳的照片挂起时,他曾说:“我在先只读过《红楼梦》,没有看见‘黛玉葬花’的照片的时候,是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癯病脸,现在才知道她有些福相,也像个麻姑。”^[2](第185-186页)但男人扮女人并非始于梅兰芳,也并非只是梅兰芳,所以我们权且将它视为鲁迅对中国文化的批判,只不过是借梅兰芳来例证罢了。

鲁迅直接批评梅兰芳的是他的戏“从俗而雅”。也就是说,梅兰芳的戏脱离了大众,“雅是雅了,但多数人看不懂,不要看,还觉得自己不配看了”。他认为梅兰芳早先的戏也是俗的,甚至是猥下,肮脏的,但是泼辣,有生气,一旦化为天女,高贵了,也就成了死板板的,矜持得可怜。观众看到的是不死不活的天女或林妹妹,而“大多数人是倒不如看一个漂亮活动的村女的”^[5](第579-580页)。这是戏曲在经过对生活程式化的改造之后常常会发生的现象,但也不是必然的,而是改编出了问题。鲁迅的矛头与其说是对准梅兰芳的,倒不如说是对准梅兰芳背后为他编剧的士大夫。在早先梅兰芳的剧主要是由齐如山编剧的,鲁迅认为,这类士大夫常要夺取民间的东西,“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。”^[5](第579页)鲁迅形容梅兰芳经过士大夫的手,被从世俗与民众中提出来,罩上玻璃罩,做起紫檀架子来,从而也就使梅的艺术生命完结了。但事实上梅兰芳并没有完结,即使在他晚年,他的戏也还是有人看的,但京剧的危机却出现了,因为当京剧失去了观众所欣赏的角儿之后,京剧的最后的时光也随之消失。

评价与启示

今天的戏剧尤其是戏曲已经进到了一个非常尴尬的年代,许多人也在为避免戏剧的进一步尴尬而煞费苦心。当我们把目光投射在鲁迅身上,也许从他那里会获得一些启示。

鲁迅评中国戏主要不是从戏剧的构成要素来落笔的,而是从“五四”文化运动的背景,从大文化的角度来看中国戏。他对中国戏确实算不得“内行”,从他对梅兰芳的评论就可以见出。他形容梅兰芳的《天女散花》是“缓缓的”,《黛玉葬花》是“扭扭的”。中国戏本来就是以歌舞取胜,当然会“缓缓的”和“扭扭

的”,问题不在他的形容本身,而是他的形容背后所采取的讽刺与轻慢的态度。由于不懂中国戏,他极少从中国戏的手眼身法步、唱念做打,从中国戏的本来体来做文章;因而他的文章就不像张厚载的文章会从中国戏的本质和规律上来反思,更不会从中国戏的音乐和唱功上来总结其本体特征。但从“五四”运动的大背景上来看,他的批判中国戏与“五四”反传统的精神是契合的;因为中国在那个时代是整个社会都出了问题,批判比赞美更迫切也更符合时代的精神。而鲁迅的批判更多地是从文化角度和宏观视野来完成的,他批判中国戏的“男人扮女人”,批判梅兰芳是被士大夫罩在玻璃罩中的玩艺儿,都是从整个中国文化的宏观层面来进行的。任何大的变革都不可能只在内部完成,中国戏要完成革命性的转换,也不可能仅仅从戏剧的内部做文章,必须多方面地吸取养料和前进的动力。通过鲁迅的批判我们可以明确,戏剧并不是孤立的,而是与整个文化乃至时代都有重大关联,戏剧的发展和建设都不可以离开整个现时代去保存式地展开,否则戏剧的危机还会进一步地加重。

在这个背景下,我们才能谈及中国戏的形式改革。旧的形式当然可以采用,否则就不是中国戏了,但这采用还必须有所选择,也还必须加进其他的艺术有益的形式;况且戏剧本身就是高度综合的艺术,是诗、绘画、音乐、舞蹈和建筑的综合体,在这每种艺术发展的历史中发掘对戏剧有益的养料,实在是大有必要的。正如鲁迅所说:“艺术的前进,还要别文化工作的协助,某一文化部门,要某一专家唱独角戏来提得特别高,是不妨空谈,却难做到的事。”为我所用,拿来主义,对任何艺术都是重要的发展方式。对于形式问题,鲁迅也说得很明确:“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。”^[4](第24页)所以形式不是一成不变的,而是在不断增益中求得不断发展的。在戏剧中实行“博物馆艺术”,是不得已而为之的下策,那是戏剧丧失了它的再生或创新能力的表现,并不宜大力提倡。

鲁迅戏剧观中一个重要内容便是他的“为大众”的观众意识。戏剧本身来自民间和底层,具有广泛的人民性,鲁迅不满于梅兰芳及其周围的士大夫的一点便是他们脱离民众。雅是雅了,但老百姓看不懂,不爱看;别说是一般老百姓,即使是有高度文化修养的人,看戏也不是一件容易的事件,结果戏剧成了少数人的专利品,成了他们自娱自乐的“小众艺术”。这样的艺术不衰弱才是件怪事!当前戏剧的危机说到底不是艺术本身的危机,而是观众的危机。观众不喜欢看,即使送票给他也不看,因为戏剧的音乐旋律与观众喜闻乐见的(如流行音乐)节奏相去甚远,戏剧程式与当代的生活方式也格格不入,许多戏不经过专门的培训是看不懂的,才子佳人的表现题材千篇一律,这些东西综合在一起,观众从戏剧中得不到艺术的享受感和满足感。戏剧如何不衰落呢?这种困境戏剧没有摆脱,而且这危机比“五四”时期更为严重。目前的戏剧是演给专家和政府官员看的,专家因为要吃饭,因为评奖不得不看,政府官员因为他的职责是发展文化事业,进行精神文明建设,所以不得不看。戏剧摆脱危机的办法只有一个,那就是面向广大的观众,让他们看得懂并喜欢看,鲁迅说,“为了大众,力求易懂,也正是前进的艺术家正确的努力”^[4](第24页)。离开了这一点,振兴戏剧便只是奢望。

与观众意识相一致的,是呼唤戏剧回归生活。鲁迅批评梅兰芳的另一个重要方面便是他躲进了玻璃罩,割断了与生活的血肉联系;当然这是经由那些士大夫的帮助造成的,在此之前,梅兰芳也是很“俗”的,一般戏剧中常有的猥下与肮脏他也同样具备。这并不是说鲁迅提倡猥下与肮脏,而是说戏剧与生活的联系相当紧密,戏剧并不回避生活中的粗鄙与下作。在相当时候,生活中的情趣、笑料常常是从那些低下与卑琐的情境中透露出来的,也许这戏剧并不高雅,但无疑是泼辣而有生气的,是真切的老百姓的生活,它比那种不死不活的天女或林妹妹散发着更多的人间气息。可见戏剧不是不能表现生活中鲜活与泼辣的一面,而是戏剧家们愿意不愿意表现以及采用什么方式去表现的问题。这个问题直到今天也没有最后解决,当前的戏剧舞台仍然充斥着帝王将相、才子佳人,而且所表现的思想观念并没有超出一般老百姓的认识水平,那身古装束让人一看就感到不亲切,甚或退避三舍。老百姓需要的是他的思想得到灵性的激发,他的情感在现实的阻塞和伤痛中得到沟通与慰藉,他的心智在自由的艺术形式里得到放松、休憩与娱乐,而这一切都需要对老百姓当下现实生活脉动有一个敏锐、准确而细腻的把握。而我们

的戏剧离生活和老百姓太远，人物太远，表演太远，服装太远，思想太远，心理太远，一切都与现实生活隔了一层或几层，戏剧不去关心老百姓，为什么要老百姓关心戏剧？

鲁迅是现实主义文学大师，他的现实主义是开放的，这种开放性不仅体现在他的作品与当时世界文学潮流的融合，也表现在他的作品与后来的世界文学潮流的暗合上。我们在他的全部作品中，不仅可以见出纯正的现实主义的作品，也可以发现具有高度艺术创造力的象征主义作品，同时我们也还可以发现其作品中的一些荒诞派直到一些后现代作品中的某些因素。鲁迅只是指出中国戏剧中没有象征主义，他是否把象征主义作为一种比较先进的创作方法不得而知，至少他没有这么明确的观念，但从他的创作中仍然可以强烈感觉到他的现实主义是开放的。这对中国戏剧创作而言具有重要的启发作用。很多年来，一提到鲁迅，我们只是把他作为现实主义的大师，但对其作品中复杂的创作倾向并没有充分地揭示，因而也就不能从中得到更有启发性的养料，致使中国戏剧形态长久地囿于现实主义范围。比如，对创作倾向更为复杂的易卜生，我们只是介绍了他的社会问题剧，并没有从现代戏剧鼻祖这么一个视觉去认识与接受易卜生；而现实主义在中国经由意识形态化了之后走向衰弱，完全在现实主义系统内去发展现实主义既无可能也无必要。因此中国戏剧迫切需要回到一个全面的鲁迅，从他的创作与戏剧观中去吸取多方面的营养而获得丰富的发展空间，在变化着的时代中寻找并确立属于我们时代的戏剧形式。

[参 考 文 献]

- [1] 鲁 迅.鲁迅全集:第11卷[Z].北京:人民文学出版社,1996.
- [2] 鲁 迅.鲁迅全集:第1卷[Z].北京:人民文学出版社,1996.
- [3] 鲁 迅.鲁迅全集:第4卷[Z].北京:人民文学出版社,1996.
- [4] 鲁 迅.鲁迅全集:第6卷[Z].北京:人民文学出版社,1996.
- [5] 鲁 迅.鲁迅全集:第5卷[Z].北京:人民文学出版社,1996.
- [6] 周作人.论中国旧戏之应废[J].新青年,1918,5(4).

(责任编辑 何良昊)

LU Xun's View on Drama

PENG Wan-rong

(School of Humanities, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: PENG Wan-rong (1963-), male, Associate professor, Centural School of Humanities, Wuhan University, Doctoral candidate, Centural Drama College, majoring in drama and film.

Abstract: LU Xun's experience and standpoints on drama are seldom mentioned in the past, but in fact his experiences are sufficient, and his ideas are still sharp and exquisite, though there are some extreme points. To understand this is very important and it is a revelation to the theater theory and practice.

Key words: LU Xun; dramatic; dramatic view