

# 越地民俗艺术对鲁迅思想及创作的影响

王晓初

以目连戏为代表的越地民间艺术(包括民间神话、传说、故事、民间美术与绘画、小说、杂览等)与民俗活动,在其漫长的岁月中聚合了越地丰富的历史文化与艺术因素;同时作为底层民众的创造并以底层民众为主体的民间文化,在人与鬼的沟通与交融中反映着普通民众的理想、愿望与情趣。从小就受到这一文化熏陶的鲁迅不仅从中吸收了流淌其间生生不息的文化精神血脉,而且为他日后的文学艺术创作积累了丰富的素材。

现代精神分析学派认为艺术家的艺术创作与他儿时的经验具有深刻的关联。弗洛伊德通过对列奥纳多·达·芬奇童年的一个记忆的细致分析,充分证明:“只有具有列奥纳多童年经验的人才能画出《蒙娜丽莎》和《圣安妮和另外两个人》,才能为他的作品招来如此令人伤感的命运,才能作为一个自然科学家达到如此惊人的成就,似乎他所有成就和不幸的秘密都隐藏在童年的秃鹫幻想之中。”<sup>①</sup>“一个人思考他在童年时代留下的印象并不是无足轻重的;一般说来,残留的记忆——这些东西他自己也不理解——掩盖着他的心理发展中最重要特征的无法估价的证据。”<sup>②</sup>同样,鲁迅赴南京读书前在故乡绍兴度过的童年与少年时期也孕育了鲁迅思想与艺术的胚胎,甚至有些因素成为贯穿鲁迅一生的精神原型。在鲁迅的文学创作中不但不少作品都投影或映现了故乡越地的底色或背景,而且他还不断地返回故乡,去寻觅精神的慰藉与家园。如同他自己所说:“我有一时,曾经屡次忆起儿时在故乡所吃的蔬果:菱角、罗汉豆、茭白、香瓜。凡这些,都是极其鲜美可口的,都曾是使我思乡的蛊惑。后来,我在久别之后尝到了,也不过如此,唯独在记忆上,还有旧来的意味存留。他们也许要哄骗我一生,使我时时反顾。”<sup>③</sup>弗洛伊德认为:“童年期回忆并不真是记忆的痕迹,却是后来润饰过的产品,这种润饰承受多种日后发展的心智力量的影响。”<sup>④</sup>然而他又说:“这些被遗忘的童年期心理活动并不轻易消逝,必将烙痕于个人的发展史上,永远影响他的未来。”<sup>⑤</sup>可以说童年经验构成了一个人的精神、人格与才能的最初的原型。冯雪峰在《回忆鲁迅》中写道:“他(鲁迅 笔者注)谈到绍兴,

本文为浙江省社会科学  
规划课题“鲁迅:从越文  
化视野透视”(批准号:  
07JDYW08YB)的阶段性  
成果

每次都使我发生一个相同的感觉,就是他的故乡绍兴,似乎常常在引起他的一种很可回味的回忆。而这种回忆似乎不是由于别的,就只由于在那里有过他的童年的生活,有过他和农民以及下层社会的人民的接近,他于是有了一种深刻的留恋和爱。”<sup>⑥</sup>他还说:“正是这种回忆带给他一种力量,带给他文章上一种生气和风格上一种美,因为这种回忆大都是关于他以前所接触的农村与下层社会的人民的印象的。”<sup>⑦</sup>

## 一、作为底层民众精神形式的目连戏等越地民俗艺术

除了《山海经》给予少年鲁迅精神强烈震撼,并引发他对于远古先民抗争精神的自觉认同以及对于想象性艺术世界的兴趣与向往外,具有浓厚的民间信仰、仪式、习俗与宗教色彩的目连戏、迎神赛会、社戏等越地民间艺术与民俗活动也给予了鲁迅深刻的影响。目连救母故事的人物主角目连的原型出自印度佛教传说。目连救母事迹随着汉文翻译佛经活动从魏晋时期开始传入中国。梁武帝萧衍始设盂兰盆斋,施斋供僧,举行诵经法会,举办水陆道场,放焰口,放灯。从此以后代代承袭下来,愈演愈烈,并逐渐与道教中元节祭鬼及民间祭奠先祖习俗结合起来。寺院俗讲兴起后,《佛说盂兰盆经》也就被编为变文之类的通俗说经唱本、宝卷或杂剧,在民间流传。北宋中元节有关盂兰盆的活动,孟元老《东京梦华录》早有记载。在以后的流布过程中又逐渐加入了不少民间传说、民间小戏,从而使剧情更为曲折丰富。明代郑子珍撰《目连救母劝善记》戏文,已显示出比较完备的规模,至于各地民间演出更有自己的创造。目连戏在由寺庙道场走向民间,在由单纯的论经讲义演变为具有娱乐性的地方戏剧时,已不仅仅是佛教的经典,而是如茆耕茹所说“牵涉巫、道、释、儒,以及民间难堂诸神”,“涉及到戏曲、民俗、宗教、声腔、方言、历史、哲学诸多学科”<sup>⑧</sup>的具有中国特色的民间戏剧。它植根于民间信仰与民间宗教的土壤之中,表现着中国人的鬼神观。目连戏在对“鬼”的世界的表演过程中,以其对灵魂以及来世因果报应的关注,吸引着民众,在宗教信仰的民俗化中表现了老百姓以敬鬼、祭鬼、媚鬼为手段,以禳鬼、驱鬼、祈福为目的的民俗活动。

越地是一个具有浓厚的鬼神信仰的地区,王国维认为春秋以来“周礼既废,巫风大兴,楚越之间,其风尤甚”<sup>⑨</sup>。绍兴等地的越人还有自己独特的神灵崇拜,如盛行祭防风氏。民间以农历七月十五日为鬼节或中元节,以为阴司于农历七月十三日将鬼魂放出,任其自由活动,至十五夜收回。所以七月十五日那天,越地民间都要祭祖先,做羹饭,以飧鬼灵。春秋两季要祭社,祭社活动除了以酒肉祀神之外,后来还增加了演戏祭神,并且逐渐发展成为祭社活动的主要形式。民间俗称“年规戏”即是鲁迅所说的社戏。村里有了年规戏,演出之前,人们奔走相告,翘首以待,写信或派人邀请亲友及附近群众前来看戏。演出之日(或数日),杀猪宰羊,制酒作羹,一片神鸦社鼓,热闹非凡。后来民间封土的社稷坛由于各种原因被毁坏,祭社活动也被庙会活动所代替,不过还是一面祭土地神,一边演戏,俗称“庙会戏”。庙会活动不仅限于祭祀土地神,凡菩萨的生辰都演社戏。如碰到暑天,久旱不雨。为向菩萨求雨,择个黄道吉日,把庙里的菩萨抬出巡行,紧接着就演社戏。到后来演社戏成为民间迎神赛会或逢年过节祭祖礼佛、给人做寿等喜庆活动的传统习俗。

或许正是这种浓厚的鬼神信仰和社戏、迎神、赛会习俗,使越地十分盛行目连戏。明人张岱记载当时越地上演目连戏的盛况说:“余蕴叔演武场搭一大台,选徽州旌阳戏子剽轻精悍、能相扑跌打者三四十人,搬演目莲,凡三日三夜。”<sup>⑩</sup>到鲁迅生活的时代,虽然已没有张岱时期热闹,往往“始于黄昏,到次日的天明便完结”<sup>⑪</sup>,俗称“两头红”(以表示吉祥之意),但仍然是民

间盛大的节日。绍兴水乡的戏台,十之八九造在土地庙前的小河里,俗称“万年台”,又称“水台”。观众既可以站在岸上看戏,也可以坐在船上看戏。入夜,灯火闪烁,弦歌悠扬,水上、陆上人头攒动,如鲁迅所描写:“疑心画上见过的仙境,就在这里出现了……近台的河里一望乌黑的是看戏的人家的船篷。”<sup>12</sup>

越地的目连戏在长期的流传中,聚合了越地丰富的历史文化与艺术因素而具有了自己鲜明的特色。鲁迅说他家乡的目连戏是“借目连的巡行来贯串许多故事,除《小尼姑下山》外,和刻本的《目连救母记》是完全不同的”<sup>13</sup>,目连戏“是用目连巡行为线索,来描写人情世故”<sup>14</sup>。周作人说:“演戏的人皆非职业的优伶,大抵系水村的农夫,也有木工瓦匠舟子轿夫之流混杂其中,临时组织成班,到了秋风起时,便即解散,各做自己的事去了。”<sup>15</sup>诚如鲁迅所说:“这是真的农民和手业工人的作品。”<sup>16</sup>由于出自底层民众的创造并以底层民众作为主体,因而目连戏已不仅仅是敬鬼酬神的戏剧,同时也表现着人与鬼神之间的沟通,具有了多重意蕴。一方面固然表现了佛教生死轮回、因果报应的劝善观念,但同时由于民间傩祭文化意识的渗入与融合,又鲜明地表达了普通民众祭祀鬼灵、超度亡魂、祈福消灾的宗教性目的。更重要的是目连戏所着重描写的“人情世故”,正是广大普通民众自己的生活与愿望。特别是那代表着阴间公正裁判的白色的“无常”与被压迫民众复仇抗争精神的红色的“女吊”,更是鲜明的体现了越地源远流长、刚健清新的文化精神。在人与鬼的沟通与交融中反映着普通民众的理想、愿望与情趣。

## 二、鲁迅对于底层民众精神的认同与张扬

鲁迅从小就迷恋故乡的目连戏、迎神赛会、社戏等民间艺术与民俗活动。每当迎神赛会的时候,他往往都要伸着颈子等候。由于他家比较偏僻,“待到赛会的行列经过时”,都“只见十几个人抬着一个金脸或蓝脸红脸的神像匆匆地跑过去”,鲁迅曾说:“亲眼见过较盛的赛会,开首是一个孩子骑了马来,称为‘塘报’,过了许久,‘高照’到了,长竹竿挑起一条很长的旗,一个汗流浃背的胖大汉用两手托着,他高兴的时候,就肯将竿头放在头顶或牙齿上,甚至至于鼻尖。其次是所谓‘高跷’,‘抬阁’,‘马头’了,还有扮犯人的,红衣枷锁,内中也有孩子。”这样一种借“迎神”而自娱的放姿,使他很羡慕,竟然也想有一个“扮犯人”的机会<sup>17</sup>。至于目连戏和赛会中的“无常”,他不但和广大底层民众一样最愿意看,而且“和无常开玩笑”,寻他做“真实的朋友”<sup>18</sup>。十余岁时候,他还在目连戏“起殇”的仪式中充当过“义勇鬼”。对于“女吊”,他赞扬她是故乡人民创造的“一个带复仇性的,比别的一切鬼魂更美,更强的鬼魂”<sup>19</sup>,直到生命的黄昏,他还深情地说:“假使半夜之后,在薄暗中,远处隐约着一位这样的粉面朱唇,就是现在的我,也许会跑过去看看的。”<sup>20</sup>夏济安说,鲁迅对这些目连戏鬼魂形象“隐藏着一种秘密的爱恋”<sup>21</sup>,实际上这不仅仅是一种对民间艺术与民俗活动的兴趣和爱好,更重要的是通过对这些民间的艺术、信仰、仪式、风俗的熏陶,他不由自主地吸收了流淌其间生生不息的文化精神。

早在1907年鲁迅倡导“新生”文化运动时,他便提出了著名的“伪士当去,迷信可存”<sup>22</sup>的命题。被近代维新志士所指责为“迷信”的,其实就是这种以目连戏、迎神赛会、社戏为代表的民间艺术与民俗活动,它体现出以农民为主体的底层民众在繁重的劳作间的精神信仰与追求,是人类区别于动物的一个根本标志。鲁迅说:“朴素之民,厥心纯白,则劳作终岁,必求一扬其精神。故农则年答大戢于天,自亦蒙庥而大酺,稍息心体,备更服劳。”<sup>23</sup>“农人耕稼,岁几无休时,递得余闲,则有报赛,举酒自劳,洁牲酬神,精神体质,两愉悦也。”<sup>24</sup>“夫人在两间……倘其不安物质之生活,则自必有形上之需求……希伯来之民,大观天然,怀不思议,则神来之事与

接神之术兴,后之宗教,即以萌孽。虽中国志士谓之迷,而吾则谓此乃向上之民,欲离是有限相对之现世,以趣无限绝对之至上者也。人心必有所冯依,非信无以立,宗教之作,不可已矣。”<sup>⑤</sup>因而这样一种“朴素之民”的“迷信”,正构成了他“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗”<sup>⑥</sup>以及以“立人”为宗旨的“新生”文化运动纲领的一个重要的支点。诚如伊藤虎丸所说:“在他看来,在‘国粹’荡然的中国,只有农民的‘迷信’,才是接受作为‘启示’的欧洲近代的‘主体’,才是通过启示而应当‘觉醒’的‘主体’。”<sup>⑦</sup>

“五四”新文化运动落潮后,面对《新青年》的风云集散、北洋军阀专制政府的压迫和陈西滢等“正人君子”的围攻,鲁迅再一次返回精神的故乡去寻求精神的安慰与抗争的力量。钱理群说,作为思乡蛊惑的《朝花夕拾》里始终有一个“‘他者’的存在”<sup>⑧</sup>。正是在与“这些‘绅士’、‘名教授’”组成的阳间世界的鏖战中,他回到了由无常代表的鬼的阴间世界:“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。”<sup>⑨</sup>因而“无常”发出的那冤苦不堪的呐喊:“难是弗放者个! / 那怕你,铜墙铁壁! / 那怕你,皇亲国戚!”<sup>⑩</sup>这正呼喊出了被压迫、被奴役的底层民众复仇反抗之声,而“无常”则是鲁迅早年呼唤的“朴素之民”的“纯白”之心的艺术构型与创造。鲁迅也正是从这一鬼的世界吸取了精神的资源,如汪晖所说,创造了“一个疯狂的、怪诞的、颠覆了等级秩序的世界,一个把个体孤独感的阴暗的悲剧色彩烘托成为节日狂欢的世界,一个民间想象的、原始的、具有再生能力的世界”<sup>⑪</sup>,并且在这一世界中结束了他的“第二次绝望”,从而获得了新生与思想的发展。

同样,当鲁迅在1930年代面对国民党专制政权及其帮凶、帮闲文人的文化围剿,面对复古、隐逸等形形色色的思潮的排挤,面对各种无聊小报的流言蜚语,特别是来自同一营垒的“明枪暗箭”和“革命工头”的压迫时,他再一次返回到以目连戏为代表的底层民众的鬼的世界中去汲取抵抗黑暗的精神资源与力量。这时期的《女吊》可以看做是《无常》的续篇,同样始终是在与“前进”的文学家和“战斗”的勇士们对峙的张力中展开“女吊”这一形象的。一方面,通过“女吊”那凄美哀艳而又惊心动魄的复仇形象与复仇精神的张扬与渲染,发掘出被压抑在民众潜意识深处本真的生命意志和生活的真理:“被压迫者即使没有报复的毒心,也决无被报复的恐惧,只有明明暗暗,吸血吃肉的凶手或其帮闲们,这才赠人以‘犯而勿校’或‘勿念旧恶’的格言。”<sup>⑫</sup>另一方面,透过“女吊”这一复仇之神的光辉形象,也寄托了鲁迅自我生命与精神的归宿,如夏济安所说:“死的美和恐怖,透过浓厚的白粉和胭脂的假面,窥探着生命的奥秘。”<sup>⑬</sup>所以伊藤虎丸认为:“对鲁迅而言,剥夺一切高论、正论以及公论的权威,揭露虚伪的终末论式的观点,并非来自跟西欧的至高无上的超越者相遇,恰恰相反,而应该说是通过跟构成亚洲历史最下层的‘深暗地层’的民众的死以及还活着的彷徨着的孤魂野鬼‘对坐’而获得的。”<sup>⑭</sup>以目连戏的鬼魂形象为代表的底层民众的精神世界,构成了鲁迅思想的一个重要的源泉与超越性的视点。

### 三、鲁迅文学创作的艺术渊源与原型

进一步考察,以目连戏为代表的民间艺术不仅给鲁迅的思想提供了深厚的精神资源和支



撑性的精神力量,而且还为鲁迅日后的艺术创作提供了丰富的审美滋养。如前所述,目连戏是一种十分独特的民间艺术。一方面,它是简洁的。虽然演出自傍晚做起,直到次日天明,但是其基本框架却是单一的。另一方面,它又复杂、蕴涵丰富。虽然所演只有一出戏,即《目连救母》,恰如周作人所说:“除首尾以外,其中十分七八,却是演一场场的滑稽事情,算是目连一路的所见,看众所最感兴味者恐怕也是这一部分。”<sup>⑤</sup>鲁迅也说它是“借目连的巡行来贯串许多故事”<sup>⑥</sup>,因而充满了简洁与复杂、单一与丰富的艺术张力。连接起这种艺术张力的“贯串”,也可以理解为“穿插”,即如陈方竞所说:“打破时空限制地串入一个个互不相关的讽刺故事的表现方法。”<sup>⑦</sup>而且又如裘士雄所说:“那些穿插戏多是讽喻性的小故事。”<sup>⑧</sup>可见目连戏是乡民们根据自己的生活经历、观察与体验创造出来的,或讽刺社会,或用滑稽可笑的故事倾吐内心的喜怒哀乐。因而这戏里的穿插,实在有许许多多的幽默味。它源于农民的浪漫气质,反映出农民丰富的想象力和创造力,也孕育了鲁迅后来在小说、散文与杂文中常常使用的舒卷历史风云、纵横人情世故、收放自如、诙谐轻松的艺术结构的原型。与此同时,“无常”和“女吊”形象那由白色、红色、黑色构成强烈对比的色调,阿恩海姆认为“它们基本上是互不关联的”,“所表示的基本品质是互相排斥的”,“在一幅构图上这些单纯的色相决不能当作过渡色来用”,“它们可以彼此区别,但它们在一起就引起一些紧张”<sup>⑨</sup>。还有伴随着“无常”出场的“目连嗜头”吹出的单调凄厉、冤苦不堪之音和“女吊”出场前那“悲凉的喇叭”声,都给鲁迅留下了不可磨灭的印象,构成了他后来艺术创作以及审美倾向的一些基本素质。

目连戏纯粹是民众自己的演出,周作人说:“所用言语系道地土话,所着服装皆极简陋陈旧,故俗称衣冠不整为‘目连行头’。”<sup>⑩</sup>这种“道地土话”就是绍兴方言。绍兴方言中的近义词特别多,这些近义词在表情达意的细微差别上几乎达到只可意会、不可言传的微妙程度。同时它还一词多义,灵活生动。裘士雄说:这些“方言土语一搬上舞台,更是出口成趣。”<sup>⑪</sup>周作人说:“乡间的人常喜讲‘舛辞’(俗云Eengwc)及‘冷语’(Scengwc),可以说是‘目连趣味’的余流。”<sup>⑫</sup>钱理群认为,所谓“硬语”、“舛辞”与“谐谈”、“冷语”,都是对绍兴方言特色的一种概括,“所谓‘硬语’、‘舛辞’是指绍兴话入声多,有一股‘硬’气”<sup>⑬</sup>。裘士雄则认为:“绍兴话并非全都是硬音,也有软的。绍兴话可谓‘软硬兼施’、‘快慢相间’,形成一种特别的腔调。”<sup>⑭</sup>绍兴话还常常从这些方言土语中提炼出“炼话”,鲁迅说:“方言土语里,很有些意味深长的话,我们那里叫‘炼话’,用起来是很有意思的,恰如文言的用古典,听者也觉得趣味津津。”<sup>⑮</sup>这其实就是指俗语,包括谚语、俚语、歇后语之类。这些“炼话”多用比喻,意在言外,富有哲理,并包含讽刺。也如鲁迅所说,这些“警句或炼话,讽刺和滑稽,十之九是出于下等人之口的”<sup>⑯</sup>,因而能够十分生动地表现越地底层民众的人生智慧、性格与风趣。可以说这些“硬语”、“舛辞”、“谐谈”、“冷语”和“炼话”构成了鲁迅文学语言的最底层的色调。

当然,还有作为《故事新编》基本特色的“油滑”,如王瑶所说,也来源于浙东民间“戏曲的启示”<sup>⑰</sup>。它实际上是目连戏的“穿插”与来自民间的滑稽(喜剧)视野与语言的融合。此外,鲁迅小说艺术形象的塑造与情节建构等方面,也都体现出越地民间民俗艺术的深刻影响。

①② 弗洛伊德《列奥纳多·达·芬奇和他童年的一个记忆》,参见《弗洛伊德论文选》,知识出版社1987年版,第102页,第59页。

③ 鲁迅《〈朝花夕拾〉小引》,《鲁迅全集》,人民文学出版社2005年版,第2卷第236页。

④⑤ 弗洛伊德《日常生活的心理分析》,浙江文艺出版社1986年版,第40页,第38页。

⑥⑦ 冯雪峰《回忆鲁迅》,《鲁迅回忆录》,北京出版社1999年版,第610页,第678页。

⑧ 参见茆耕茹《目连戏资料编目概略》,台北施合郑基金会1999年版,第44页。

- ⑨ 王国维《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第4页。
- ⑩ 张岱《陶庵梦忆》卷六《目莲戏》,西湖书社1982年版,第74页。
- ⑪⑬⑲⑳ 鲁迅《朝花夕拾·无常》,《鲁迅全集》,第2卷第279页,第282页,第278—279页,第281页。
- ⑫ 鲁迅《社戏》,《鲁迅全集》,第1卷第593页。
- ⑬⑯④⑤ 鲁迅《门外文谈》,《鲁迅全集》,第6卷第102—103页,第102页,第100页。
- ⑭⑳ 鲁迅《书信·致徐訏》,《鲁迅全集》,第13卷第599页,第599页。
- ⑮⑳④② 周作人《谈目连戏》,参见寿永明主编《鲁迅与社戏》,江西人民出版社2005年版,第179页,第179页,第179页,第179页。
- ⑰ 鲁迅《朝花夕拾·五猖会》,《鲁迅全集》,第2卷第269—271页。
- ⑱⑲⑳ 鲁迅《女吊》,《鲁迅全集》,第6卷第637页,第641页,第642页。
- ㉔㉕ 夏济安《鲁迅作品的黑暗面》,参见乐黛云编《国外鲁迅研究论集》,北京大学出版社1981年版,第375页,第378页。
- ㉔㉕㉖㉗ 鲁迅《破恶声论》,《鲁迅全集》,第8卷第30页,第32页,第31—32页,第29页。
- ㉘ 鲁迅《文化偏至论》,《鲁迅全集》,第1卷第57页。
- ㉙ 伊藤虎丸《鲁迅与日本人》,河北教育出版社2000年版,第37页。
- ㉚ 钱理群《文本阅读:从〈朝花夕拾〉到〈野草〉》,载《江苏社会科学》2003年第4期。
- ㉛ 汪晖《死火重温》,人民文学出版社2000年版,第420页。
- ㉜ 伊藤虎丸《鲁迅的生命与鬼》,载《文学评论》2000年第1期。
- ㉝ 陈方竞《鲁迅与浙东文化》,吉林大学出版社1999年版,第157页。
- ㉞④④ 袁士雄《鲁迅笔下的绍兴风情》,浙江教育出版社1985年版,第42页,第63页,第19页。
- ㉟ 阿恩海姆《色彩论》,云南人民出版社1980年版,第27—28页。
- ㊱ 钱理群《周作人评传》,北京十月文艺出版社1990年版,第29页。
- ㊲ 鲁迅《答〈戏〉周刊编者信》,《鲁迅全集》,第6卷第150页。
- ㊳ 王瑶《〈故事新编〉散论》,《鲁迅作品论集》,人民文学出版社1984年版,第196页。

(作者单位 绍兴文理学院人文学院)

责任编辑 山木