

關於 1940 年香港上演《民族魂魯迅》的考察 ——兼論蕭紅、馮亦代詮釋魯迅的差異

丘庭傑*

摘 要

《民族魂魯迅》是蕭紅在 1940 年為「魯迅誕辰六十週年紀念活動」寫成的啞劇劇本，經馮亦代等人改編，8 月 3 日在香港孔聖堂演出。《民族魂魯迅》既是首部以魯迅為主人公的傳記式作品，又是現代作家對啞劇文體的試驗，這部作品如何試圖為具文學家、思想家、民族鬥士、青年導師等多重身份的魯迅定位，這個魯迅形象又如何通過跨媒介的方式來展現？更重要的是，從蕭紅的原創劇本到馮亦代的改編上演，魯迅的形象和定位也出現了重要變化，構成了一次詮釋魯迅的角力，這點前人未有討論，亟待探討。

本文由圍繞《民族魂魯迅》的資料和文章出發，整理相關材料，重新考察這齣啞劇創作的過程與細節。接著，本文在跨媒介的視角下重讀蕭紅劇作，觀察劇內如何採用啞劇的新形式來再現魯迅，並以實驗與實踐兩方面分析作品的藝術性。最後，本文整理出馮氏對劇本作出的變動，探討其改編方針，從而比較出蕭、馮二人藉戲劇演繹、詮釋魯迅的兩種不同方法，並討論背後的文化意義。

關鍵詞：魯迅、蕭紅、馮亦代、《民族魂魯迅》、啞劇

* 香港中文大學中國語言及文學系博士候選人。

Review of the Pantomime *National Spirit Lu Xun*(1940) and Comparison on Interpretations of Lu Xun by Xiao Hong and Feng Yi-dai

Yau, Ting-Kit Kevin*

Abstract

National Spirit Lu Xu is a pantomime written by Xiao Hong in 1940. The script is then adapted by Feng Yi-dai and the other members in Wenxie, and presented on stage at Confucius Hall of Hong Kong on the 60th anniversary of Lu Xun's birth, August 3 1940. This is the first biographical work with Lu Xun as the protagonist, and an experiment to incorporate modern literature into pantomime. How does the pantomime represent the image of Lu Xun, among the multi-identities like author, ideologist, fighter of the nation, mentor of youngsters etc. through a transmedia way? Moreover, there is an important change on the image and role of Lu Xun in the adaptation of Feng Yi-dai. This confliction on the two interpretations of Lu Xun has not been discussed in the previous research. The first part of this paper reviews the production and details of the pantomime by reorganizing the relevant articles and records. The second part discusses how Lu Xun is represented in a transmedia way by analyzing the artistry of the pantomime in experimental and practical aspects. The third part explores the adaptation of Feng Yi-dai, then compares the interpretations of Xiao Hong and Feng Yi-da, and discusses their cultural meanings.

Keywords: Lu Xun, Xiao Hong, Feng yi-dai, *National Spirit Lu Xun*, Pantomime

* PhD Candidate, Department of Chinese Language and Literature, The Chinese University of Hong Kong.

關於 1940 年香港上演《民族魂魯迅》的考察 ——兼論蕭紅、馮亦代詮釋魯迅的差異

丘庭傑

一、引言

1936 年 10 月 19 日清晨，魯迅逝世，即日下午遺體被移至萬國殯儀館供各界瞻仰。22 日下午，蔡元培、宋慶齡主持喪禮儀式，魯迅靈柩安葬於上海虹橋萬國公墓，靈柩上覆蓋著由民眾敬獻、沈鈞儒書寫的「民族魂」錦旗。這一幕深深地烙印在許多見證者的腦海中，往後成爲了總結魯迅一生的象徵，在紀念、回憶魯迅的文章作品裡反覆出現。《民族魂魯迅》是魯迅弟子蕭紅在 1940 年爲魯迅誕辰六十週年紀念活動寫成的啞劇劇本，劇本經馮亦代改編及導演，8 月 3 日在香港孔聖堂演出。¹這既是蕭紅回憶、紀念魯迅的重要創作，也是一次啞劇的試驗，更重要的是，這是首部以魯迅作爲主人公的作品，於魯迅研究史別具意義。

從跨媒介的角度而言，魯迅的形象在八十年代以前是以畫作、照片作爲主要媒介，出現在舞台和銀幕上的情況並不多見。據翻查紀錄，1936 年至 1980 年期間，以魯迅爲主人公的紀錄片或電影共有三部，戲劇則只有《民族魂魯迅》。不論是 1956 年的黑白文獻紀錄片《魯迅生平》，或是 1976 年的文獻紀錄片《魯迅戰鬥的一生》，都是有政治目的而製作的影片。前者用較多文物資料重點突出魯迅與共產黨的關係，後者由黨部成立的寫作班子「石一歌」編劇，內容極度左傾，即使在粉碎「四人幫」後再作修改，但最終仍被禁止放映。²而電影《魯迅傳》則在 1960

¹ 蕭紅《民族魂魯迅》創作於 1940 年 7 月，劇本最初在 10 月 21 日至 31 日連載於《大公報·文藝》和《大公報·學生界》，原刊爲避免報刊檢查以空格取代部份有關日本人的句子，收入《蕭紅全集》時已補上。本文以章海寧主編，北京燕山出版社發行的 2014 年版《蕭紅全集》爲底本，《民族魂魯迅》收入卷四，頁 72-92。由於引文較多，本文將一律在該劇引文後以括號標出頁號。

² 參考葛濤：《魯迅文化史》（北京：東方出版社，2007 年），頁 167-178。

年計劃開拍，前後歷六次修改，涉及許多重要左翼文人，又得總理周恩來親自提出意見，眾志一心務求不能「錯誤地」理解魯迅，最終依然難逃政治整頓的牽連，1965年時被逼停拍，後來戲組演員趙丹更在文化大革命中只因演魯迅一角而遭受批鬥，受盡磨難。³及至文革結束後數年，為紀念魯迅誕生一百週年，以魯迅為主人公的戲劇、電影、電視劇（1982-83年）才紛紛湧現。數算1981年以前舞台和銀幕上的魯迅身影，便知一切殊不容易。《民族魂魯迅》適巧具備天時、地利、人和之優勢，四十年代文人為逃避烽火而雲集香港，竟成就了其後四十年也無從覓見的魯迅形象，自然彌足珍貴。

前賢對《民族魂魯迅》的研究主要聚焦於蕭紅的文學創作及生平（她跟魯迅的關係），對於馮亦代的改編則未有重視，暫未有學者注意到二人詮釋魯迅的差異。學術界的「蕭紅熱」由葛浩文（Howard Goldblatt）出版《蕭紅評傳》（1979年港版，1985年大陸版）牽起，八、九十年代以整理生平資料、發掘史料為主，千禧年前後進入深化的階段。盧瑋鑾在八十年代整理蕭紅在香港的資料時就曾指出《民族魂魯迅》的特殊性，呼籲研究者注意；⁴林敏潔在2001年考察魯迅與蕭紅的交往時，也有旁及《民族魂魯迅》及散文〈回憶魯迅先生〉，⁵林幸謙和郭淑梅在2011年聯同撰文為這部劇作的藝術性作出探索，分析劇作如何展現了蕭紅獨特的女性敘事視角，論文亦延伸至蕭紅其他回憶魯迅文章，勾劃出蕭紅書寫魯迅的獨特方式。⁶上述研究主要著眼於蕭紅，較少從魯迅研究的角度切入去討論這齣作品。本文有意另闢蹊徑，從圍繞《民族魂魯迅》的幾則資料和文章出發，⁷重新考察這齣啞劇創作的過程與細節，展現蕭紅如何以傳記式創作來詮釋魯迅的一生，繼而分

³ 當時上海電影局成立《魯迅傳》創作組由陳白塵、葉以群、柯靈、杜宣、唐弢、陳鯉庭集體編劇，並指定陳白塵為劇本執筆人。有關劇本修改的情況，可參考葛濤《被遮蔽的魯迅——魯迅相關史實考辨》書內八篇考證文章。葛濤：《被遮蔽的魯迅——魯迅相關史實考辨》（臺北：秀威資訊，2012年）。

⁴ 見盧瑋鑾：〈十里山花寂寞紅——蕭紅在香港〉，《香港文縱——內地作家南來及其文化活動》（香港：華漢文化事業有限公司，1987年），頁164-165。

⁵ 林敏潔：〈魯迅與蕭紅交往考察——兼論〈回憶魯迅先生〉《民族魂魯迅》〉，《新文學史料》2001年第3期，頁126-136。

⁶ 林幸謙、郭淑梅：〈蕭紅啞劇《民族魂魯迅》及其魯迅情結〉，《魯迅研究月刊》2011年第8期，頁49-56。

⁷ 馮亦代：〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，《大公報·文藝》（1940年8月11日）副刊「文藝」，又載陳國球編：《香港文學大系1919-1949：評論卷一》（香港：商務印書館，2016年），頁396-399。

析馮亦代改編的方針，揭示兩種不同的詮釋魯迅進路，闡明它們的文化意義。

魯迅的形象、精神以及其意義絕非石板一塊，它們一直隨著時代更迭而有所變化，這裡先回顧在四十年代的背景下，魯迅是如何被詮釋和演繹的。魯迅逝世前後正值中華民族的「最危險的時刻」，國人對民族存亡之關切自然也滲透到這位以筆代戈的民族作家身上，這種情況尤在 1937 年「盧溝橋事變」發生後更為明顯。魯迅逝世一週年之際，各地舉行紀念活動，也多與民族救亡的事業緊密結合，有團體在活動中唱《義勇軍進行曲》和《魯迅先生紀念歌》，也有團體在紀念活動中共議成立組織抗日行動等。這種情況持續到四十年代，在這段時期，魯迅不妥協、持續戰鬥的形象被有意無意的高舉起來，人們不斷在「民族魂」之下填入更多的意義，如何詮釋魯迅也成為了不同政治勢力角力的重要戰場。這裡抽取其中三家略述一二，以見輪廓。1936 年共產黨發出三則唁電，窮盡一切名目來評價魯迅：「中國文學革命的導師」、「思想界的權威」、「文壇上最偉大的巨星」、「最前進最無畏的戰士」、「最偉大的文學家」、「熱衷追求光明的導師」、「獻身於抗日救國的非凡的領袖」、「共產主義蘇維埃運動之親愛的戰友」，而最重要的是將魯迅定性為「永遠站在革命的一邊」的「革命戰士」。1937 年 10 月 19 日，毛澤東在陝西公學校長成仿吾邀請下首次公開地評價魯迅，讚揚魯迅在革命方面的遠見，⁸1940 年 1 月又在延安刊物上發表著名的《新民主主義論》，評價魯迅為「中國文化革命的主將」、「偉大的文學家」、「偉大的思想家」、「偉大的革命家」、「民族英雄」、「文化新軍的最偉大和最英勇的旗手」，以及——「共產主義者」，政治之盤算，昭然若揭。另一方面，陳獨秀在 1937 年 11 月 21 日發表〈我對於魯迅之認識〉，反對過份推崇魯迅。⁹陳獨秀認為把魯迅捧成「神」或說成「狗」都是不當，應把魯迅看作「是個人，有文學天才的人」，又強調魯迅的價值在於有「自己獨立的思想」而從不附和任何人或政黨，強調魯迅作為文學家、思想家的面向。稍後到了 1942 年，梅子〈魯迅的再評價〉又代表另一種立場，他反對神化魯迅，認為魯迅早期

⁸ 這次演講的記錄稿後來在 1938 年 3 月發佈在《七月》第 3 號的頭版上，題為〈魯迅論〉。參考張夢陽：《魯迅學：在中國，在東亞》（廣州：廣東教育出版社，2007 年），頁 70

⁹ 陳獨秀：〈我對魯迅之認識〉，《宇宙風》第 52 期（1937 年 11 月 21 日），收入李宗英、張夢陽編：《六十年來魯迅研究論文選》（北京：知識產權出版社，2010 年），上冊，頁 195。

的文學成就被有意簡化或忽略，又以爲三十年代起魯迅「被政治毒害了」。¹⁰以上三家，無可避免各有其時代之限制，卻足以說明在四十年代前後的魯迅論述有著大相逕庭的詮釋方向；即便在同一政黨或主義之下，其魯迅論述亦可以有著各種分歧，比如馬克思主義陣營之下就有胡風和馮雪峰兩種大異的詮釋。在本文而言，《民族魂魯迅》的創作及上演同樣是一次對魯迅的詮釋角力，值得研究者關注和反思。

本文分爲三個部份，第一部份以從資料入手，整理現存相關記錄，考察《民族魂魯迅》的生成背景；第二部份在跨媒介的視角下重讀蕭紅劇作，觀察劇內如何採用啞劇的新形式來再現魯迅，並以實驗與實踐兩方面分析作品的藝術性；第三部份透過馮亦代文章等資料，整理出馮氏對劇本作出的變動，探討其改編方針，從而比較出蕭、馮二人藉戲劇演繹、詮釋魯迅的兩種不同方法，並討論背後的文化意義。

二、《民族魂魯迅》的生成背景

1940年1月17日，蕭紅和端木蕻良乘飛機離渝到港，寓居於九龍。2月5日，「中華全國文藝界抗敵協會香港分會」（簡稱「文協香港分會」）在大東酒店舉行會員聚餐會，歡迎二人到港。同年4月，他們以「中華全國文藝界抗敵協會」會員身份登記成爲「文協香港分會」會員，並在14日出席換屆大會，選出該組織的第二屆理事會九位理事和五位候補理事。端木蕻良就是候補理事之一，他和施鰲存共同負責該會「研究部」附設的「文藝研究班」，而「文化服務部」的負責人則是袁水拍和馮亦代。由於1937年起文人紛紛南下，1939年3月成立的「文協香港分會」匯集了許多左翼文化人士，這個文人網絡也造就了創作啞劇《民族魂魯迅》的契機。

1940年，上海文藝界得許廣平同意，決定將魯迅誕辰六十週年（陰曆八月初三）提早至陽曆8月3日在全國發起盛大的紀念活動。「文協香港分會」積極響應，聯同「中國青年新聞記者學會香港分會」、「政府華人文員協會」、「香港漫畫協會」、「香港木刻協會」、「業餘聯誼社」等團體，籌辦香港近年最大規模的紀念

¹⁰ 梅子：〈魯迅的再評價〉，收入李宗英、張夢陽編：《六十年來魯迅研究論文選》，上冊，頁489-494。

活動。「文協香港分會」在此前已經辦過一次魯迅逝世三週年紀念會，並在 1939 年 10 月 22 日上午，於香港璿宮劇場上演由容納執筆改編的獨幕話劇《長明燈》，而 1940 年這次紀念活動的表演項目則有詩劇《過客》、獨幕話劇《阿 Q 正傳·第五場「阿 Q 之死」》（田漢改編，李景波導演）和啞劇《民族魂魯迅》（馮亦代改編及導演）。《長明燈》、《過客》、《阿 Q 正傳》都是自魯迅作品中直接改編而來，比較之下，以魯迅生平為骨幹的創作《民族魂魯迅》更顯特殊，在紀念活動中充當著演譯魯迅其人的重要戲份。

《民族魂魯迅》啞劇形式的創作意念從何人而來？蕭紅在這個紀念項目中擔當了甚麼的角色？這些問題在不同資料記錄中稍有出入，本節就所見資料作初步考證，說明《民族魂魯迅》的生成過程。

最早提及《民族魂魯迅》的資料是《立報》在 1940 年 8 月 2 日的廣告〈魯迅紀念會將表演啞劇——《民族魂魯迅》〉：

魯迅紀念會表演啞劇《民族魂魯迅》。明日（三日）晚間，本港文協分會聯合各團體舉行之魯迅先生六十誕辰紀念晚會中（地點在孔聖堂），有啞劇《民族魂魯迅》，劇本係由蕭紅女士提供資料，會員集體執筆。自魯迅先生少時「踢鬼」的故事開始，以至勞瘁的一生，將生命獻給中華民族解放運動為止。共分四幕，佈景複雜，登場人物甚多，除魯迅先生（業聯張宗祐飾），並有書賈、流氓、惡少、文藝青年等。曾經來華的蕭伯納也為劇中人物之一。[底線為筆者所加]

這則宣傳紀念晚會的廣告按理由文協香港分會人士提供，而更準確來說，應由負責《民族魂魯迅》製作的相關人士來寫的，因為廣告只宣傳了當晚的這一項節目，其他兩項戲劇類演出或其他活動項目都沒有提及到。這則廣告為我們提供了不少當晚節目的資料，但有一點奇怪之處，就是聲稱劇本是由蕭紅提供資料，而由其他會員集體執筆。因為蕭紅在當時早已將劇本寫成，交給文協，其後更刊登在報刊上，而並非廣告所說的僅僅提供資料而已。

啞劇在 8 月 3 日晚上演出，蕭紅當晚也有到場觀賞，與喬木（喬冠華）坐在舞台前的第二排。當晚的演出成功，8 月 11 日馮亦代在《大公報·文藝》發表了〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，為這次受到好評的演出詳細地作出了從構思

到上演過程的記述。以下是他提到創作緣起的部份：

起初文協戲劇組請了最熟悉魯迅先生生活的蕭紅女士來寫這個劇本。蕭女士費幾晝夜的功夫完成了一個嚴密週詳的創作。可惜格於文協的經濟情況，人力與時間的侷促，這劇本竟不能與觀眾見面。而由文協和漫協同人參照了蕭女士的意見，寫成了這一幕四場的啞劇「民族魂魯迅」。¹¹

馮亦代是《民族魂魯迅》一劇的導演，又是文協香港分會人士，對事情的來龍去脈是清楚的，他的記述因此也較為可信。這篇文章說明了蕭紅是經由文協戲劇組邀請之下創作劇本的，而文協、漫協是參照這個劇本又進行改編並上演。

不過，馮亦代依然未將「啞劇」創作意念從何人得來的問題說清楚。僅從上述文字來看，不免予讀者一種感覺，以為蕭紅所寫的是一份話劇劇本，到文協、漫協成員手中化身為「啞劇」劇本。這一點在郁風八十年代末寫的〈那個時代的最強音——一九四〇·香港·魯迅誕辰〉裡同樣找到。郁風也是當時參與改編劇本的一員，不過文章寫在相隔四十餘年後的1987年，即使郁風在撰文時曾向馮亦代、丁聰共同回憶昔日的細節，亦無可避免地會有誤記之處，自應視為參考比照而不應強求。郁文如此憶述：

原定有個專為晚會而寫作的報告劇《民族魂魯迅》，好像是蕭紅寫的，但太長，只有一個星期時間，很難排演。於是有一天我們在常去的小小加拿大餐廳，有丁聰、亦代、徐遲和我，喝了許多咖啡，談了許多設想，逐漸落實到現有條件可行的程度，弄出一個四場啞劇《民族魂魯迅》。[底線為筆者所加]¹²

郁風用上了「報告劇」這個詞來描述蕭紅的劇本，強調其紀實性，而「啞劇」一詞還是留到了文協創作的部份才提到。這一點跟《立報》廣告、馮亦代文章的情

¹¹ 馮亦代：〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，《香港文學大系 1919-1949：評論卷一》，頁 396。

¹² 郁風：〈那個時代的最強音——一九四〇·香港·魯迅誕辰〉，《魯迅研究動態》1987年第9期，頁 11-14。

況是相同的，將「啞劇」形式的提出歸功於文協。然而，正如本文所提到的，蕭紅交給文協的劇本早就是用「啞劇」形式寫成的，因此在文協、漫協改編時才換成啞劇的說法並不合理。直至 1998 年鍾耀群出版《端木與蕭紅》一書，疑團才被解開。鍾氏是端木蕻良後來娶的妻子，與端木相處三十餘年，書中記錄端木跟她提起的往事。據書中所記，1940 年 6 月是「文協香港分會」擔任理事的楊剛來邀請蕭紅寫劇本，在場的端木想起他在南開上學時看過外國啞劇大師的表演，因此提議用「啞劇」的形式來寫，蕭紅贊成，並在端木協助的情況下創作出劇本，幾天內提交給楊剛。¹³筆者以為此說可信，這解釋到為何「文協」等人總將「啞劇」形式歸功於「文協」，原因是最初提出「啞劇」形式的正是在文協擔任公職的端木蕻良，在馮亦代等人看來，啞劇的意念便歸功於文協成員。

蕭紅創作的《民族魂魯迅》劇本雖然並未直接在魯迅六十誕辰紀念晚會上採用，卻在同年 10 月 21 日至 31 日連載於《大公報·文藝》和《大公報·學生界》。當時主編這個專欄版面的，正是楊剛。劇本在開首處特別註明「劇情為演出方便，如有更改，須徵求原作者同意。」（頁 72）可見蕭紅對這份劇本原創權的重視，筆者同時相信，這裡透露了蕭紅對於「香港文協」的改編的立場，亦即演出版未臻完善，與原想有所落差。因此，蕭紅將劇本刊於報刊，除了宣揚魯迅之外，也帶有重奪話語權的意味。

從劇本不同部份的解說文字來看，前後有不統一之處。例如中間兩幕劇情介紹採用記事方式而第一、四兩幕卻用「這啞劇的第一幕是說明……」、「現在開演的是本劇第四幕」等句式解說，兩者未有統一。另外，每幕末附有道具佈景說明，但全劇末又為全劇另作新的道具佈景從簡說明，未有合併至每幕末處。由此估計，劇本應自八月脫稿以來未有再次修改，便直接投發至報刊，而最後附錄極可能是另行加上以作補充的。

劇本附錄文字：

魯迅先生一生所涉至廣，想用一個戲劇的形式來描寫是很困難一件事，尤其用不能講話的啞劇。所以這裡我取的處理的態度，是用魯迅先生的冷靜，沉淀，來和他周遭世界的鬼祟跳躍作個對比。這裡也許只作了個簡單的象

¹³ 鍾耀群：《端木與蕭紅》（北京：中國文聯出版社，1998 年），頁 69-70。

徵，為了演出者不能用口來傳達，只能作手語，所以這形式就決定了內容，還是要請讀者或觀者諸君原諒的。（頁 92）

據鍾耀群所記，這段文字是由端木蕻良代寫的。這是有可能的，例如端木蕻良〈魯迅先生和蕭紅二三事〉就提到蕭紅編《回憶魯迅先生》一書的後記也是由他代筆寫的。這段文字雖然不是直接出自蕭紅，但出自相伴在旁的端木蕻良代筆，又得蕭紅保留下來，可視為蕭紅的創作自述。¹⁴蕭紅對於戲劇類文體早有關注，此前已在 1933 年參與過由金劍嘯、白朗、羅烽等人組成的「星星劇團」，排演美國作家辛克萊（Upton Sinclair）的《小偷》（又譯《居住二樓的人》）、白薇《娘姨》等，¹⁵又曾在 1938 年與塞克、聶紺弩、端木蕻良一起共議話劇《突擊》。¹⁶又，1936 年 11 月 24 日蕭紅給致蕭軍的信件：「那個《棄兒》的腳本，我想一想很夠一個影劇的格式，不好再修改和整理一下給他[姚克]去上演嗎？得進一步就進一步，除開文章的領域，再另外抓到一個啓發人們靈魂的境界。況且在現時代影劇也是一大部分傳達情感的好工具。」¹⁷可見，作為蕭紅初次執筆編寫的劇本且採用啞劇方式，這是一次對形式的挑戰與突破。自述謂「以形式決定了內容」，其實是形式與內容的整合，整段話說明了蕭紅在《民族魂魯迅》創作過程中必須直面的雙重條件：既要讓作品內容滿足到紀念（實）魯迅的創作目的，同時又要在藝術層面上摸索一種新的文學形式體裁。

三、啞劇

啞劇最初在西方出現，稱為“pantomime”，希臘文的意思就是「全為摹仿」。¹⁸

¹⁴ 林幸謙、郭淑梅亦持同樣觀點，可參考〈蕭紅啞劇《民族魂魯迅》及其魯迅情結〉一文。

¹⁵ 王亞平：《蕭紅畫傳》（哈爾濱：北方文藝出版社，2011 年），頁 159。

¹⁶ 王亞平：《蕭紅畫傳》，頁 160。

¹⁷ 〈棄兒〉是蕭紅發表的第一篇作品，以筆名悄吟發表，一般認為具有自傳性質。「影劇」是電影與戲劇之統稱。林賢治編注：《蕭紅十年集（1932—1942）》上（北京：人民文學出版社，2009 年），頁 450。

¹⁸ Pantomime 一詞可分為 panto(all) 和 mimus(imitator) 兩部份，字面意義是「全面臨摹者」，但現代字義是“a play or entertainment in which the entertainers express themselves by mute getures, often accompanied by music.”此外，它在西方字義演變上跟 mime 相關，兩詞之源流關係此處不贅。簡言之，這裡說的啞劇是指以無言動作來演出的劇作，

在中國傳統戲曲中，我們也可以找到一些啞劇的元素，例如京劇《三岔口》、《雁蕩山》等，均屬具啞劇片斷的作品。啞劇在中國現當代戲劇的發展上比較遲緩，這類創作也是少見。據記錄所見，二十世紀初的「文明新戲」中有出現過啞劇的表演，例如汪仲賢演出的《新跳加官》，1938 年 2 月上海職業青年戰時服務團也演出過尹庚所編的《打勝仗的游擊隊》，¹⁹然而，1940 年《民族魂魯迅》的舞台上牽涉到魯迅、蕭紅、端木蕻良、馮亦代、徐遲等現代文學的重要作家群，其價值就自然難以在同一層次上相提比較了。馮亦代提及當時未見啞劇在中國得到採用，說明《民族魂魯迅》的創作並沒有參考到當時寥寥可數的一兩次啞劇創作。不論蕭紅的劇本創作，抑或馮亦代的戲劇演出，基本上都沒有提及中國傳統戲曲裡的啞劇元素，而是借鏡於他們對西方啞劇的理解，儘管這些理解可能是片面的。例如馮亦代形容啞劇為「最莊嚴的戲劇形式」，尤其提到啞劇在西方演劇史上對宗教的地位：

啞劇的形式在中國似乎尚未見採用，但在西方演劇史上特別是宗教演劇方面牠却有過牠的地位的。牠以沉默、莊肅，表情動作的直接簡單勝，最適宜於表現偉大端嚴，垂為模範的人格。以牠來再現魯迅先生，似乎能於傳達先生的崇高以外，更與觀眾一種膜拜性的吸力，使先生生活史的楷模性，更能凝定在我們後輩人的生活樣式裡面。²⁰

這跟啞劇在西方實際發展的情況大概不同，未有考慮到意大利的即興喜劇（Commedia dell'arte）或現代默劇（Modern Mime）等，只是以從早期古希臘時期的正劇之引子或公元十世紀後的宗教劇作為參考。²¹蕭紅劇本第一幕的牽羊人，

有時候劇作會在部份場景加上背景音樂。參考 R. J. Broadbent, *A History of Pantomime* (New York: Benjamin Blom Inc., 1964). Louis H. Campbell, *Mime and Pantomime in the Mid-Twentieth Century: History, Theory, and Techniques* (New York: The Edwin Mellen Press, 2008), Chapter 1, pp 1-13.

¹⁹ 參考董健、馬俊山：《戲劇藝術十五講》（北京：北京大學出版社，2004 年），頁 52-53；王景愚：《王景愚與啞劇藝術》（北京：中國戲劇出版社，1988 年），頁 13-14。

²⁰ 馮亦代：〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，《香港文學大系 1919-1949：評論卷一》，頁 396。

²¹ 可參考馬森：《東方戲劇·西方戲劇》（臺南：文化生活新知出版社，1992 年），頁 349-350。

就有可能是挪用了《聖經》裡牧羊人的意象。啞劇不用台詞對白來推動，必須依靠身體語言、面部表情、道具、聲音（例如拍打）來呈現，尤其啞劇更講求觀眾將事件聯想、串連與組合，因而難度相比話劇高。在蕭紅的劇本裡，我們一方面找到她應藝術媒介而構思的設計，盡量兼顧作品的藝術性和預期觀眾反應，另一方面卻也明瞭當中不少細節實在難以在缺乏專業訓練的啞劇演員、時間倉卒的情況下排演，因此，馮亦代等文協成員決定重組劇本，為求劇作在短短數天內能確實上演，也是可以理解的。不過，劇本後來在馮亦代等人商議改編的過程中，劇本的側重點出現了變化，與蕭紅劇本中呈現的魯迅之間有一定落差。以下先由蕭紅如何再現魯迅說起。

四、《民族魂魯迅》劇本

蕭紅《民族魂魯迅》分為四幕，劇本又就每幕分為「人物」、「劇情」和「表演」三部份。「人物」羅列該幕所有出場之人物；「劇情」描述該幕內容的背景資料，使演出者能更理解並投入至每幕敘事裡；「表演」由於不含角色言語的部份，基本上以演出指示為主。本節按次序交代四幕內容，將焦點放在蕭紅呈現魯迅的方法，包括她如何借助魯迅小說、雜文、生活軼事以及生平經歷來再現魯迅。

第一幕共有十一位角色，包括少年魯迅、當舖掌櫃甲和乙、藍皮阿五、何半仙、單四嫂子、孔乙己、王胡、阿 Q、牽羊人、祥林嫂。「劇情」首先交代了魯迅的出生地和筆名來由，指出魯迅「對於人類懷著一種熱愛」，卻「遭遇很壞，一生受盡了人們的白眼和冷淡」，又強調了魯迅很小的時候就想「改良我們的民族性」的一點。蕭紅開宗明義寫道：「這啞劇的第一幕是說明魯迅先生在少年時代他親身所遇的、親眼所見的周圍不幸的人群。他們怎樣生活在地面上來，他們怎樣的求活，他們怎樣的死亡。」（頁 74）在「表演」部份，劇本主要寫少年魯迅的經歷，藝術化處理較強，例如安排牽羊人的角色出現，這點容後再討論。簡單來說，第一幕安排魯迅小說中的人物出現在當舖旁的大街上，強調少年魯迅如何「不言不動不笑」地忍受這個「無聲的中國」。在人物方面，蕭紅選擇了〈明天〉、《阿 Q 正傳》、〈祝福〉和〈孔乙己〉四篇魯迅小說的角色。最早跨文本採用魯迅小說人物的是算袁牧之《阿 Q 正傳》話劇劇本（1934 年），這種手法其後得到魯迅讚許，

1937 年許幸之和田漢分別創作的兩部《阿 Q 正傳》亦有沿用，²²蕭紅是首次將這種手法用在以魯迅為主人公的戲劇裡。在劇本中，單四嫂子、藍皮阿五和何小仙（蕭紅劇本改作何半仙）出自〈明天〉，王胡和阿 Q 出自《阿 Q 正傳》，還有〈祝福〉的祥林嫂和〈孔乙己〉的孔乙己；當舖掌櫃則不屬特定小說，但可連結至〈吶喊·自序〉提及魯迅經常出入當舖、藥店的童年經驗（質鋪）。蕭紅選擇〈明天〉並且採用人物在比例上也較其他小說為多，筆者以為跟小說的「聲音」有關。回顧魯迅原文，〈明天〉從老拱的一句「沒有聲音」寫起，僻靜的魯鎮裡發生了單四嫂子的喪子悲劇，而在寶兒死去後，魯鎮又一次「完全落在寂靜裡」。整篇小說一共有十三次寫「靜」，較之魯迅的其他小說，〈明天〉份外著重「聲音」的處理，力求展現無聲的中國社會。面對一種新的媒介形式，蕭紅在撰寫劇本時首要面對的是舞台調度與戲劇風格的問題。〈明天〉裡寂靜的氣氛、淡然的哀傷格調，恰好能夠配合到蕭紅為魯迅作劇的預想，因此得到較大程度的採用。

第二幕人物有魯迅、日本人甲和乙、阿 Q、朋友、「鬼」等。「劇情」講述魯迅的求學經歷，以及一件生活軼事。首先，蕭紅略述了魯迅十八歲起的求學經歷，把握著在日本仙台發生的「幻燈片事件」作為魯迅人生轉捩點，說明他棄醫從文，立心以文學來拯救中華民族的抉擇。這個部份在「表演」裡還利用了黑板道具，由日本人寫上「人+獸性=西洋人」和「人+家畜性=中國人」的字樣，以重現魯迅畢生關注的「國民性」思考。這樣的構想來自魯迅雜文〈略論中國人的臉〉，裡面提到日本作家長谷川如是閒（1875-1969）在隨筆集的文章裡寫到「人+獸性=西洋人」，於是魯迅針對「國民性」提出「人+家畜性=某一種人」的說法，藉以反思中國人是否有「馴順」的惡習。²³蕭紅運用了魯迅雜文資源和舞台設置，將魯迅對民族議題極其深刻的反思以精簡的文字抄寫在黑板上，並配合「幻燈片事件」情節，塑造出魯迅熱切盼望改造國民性的志向。

這幕採用的魯迅遇「鬼」的生活軼事情節，則來自蕭紅的第一手資料。這些事在蕭紅〈記憶中的魯迅先生〉也有約七百五十字的詳細記載，抄錄如下：

²² 1934 年 8 月 19 日，袁牧之（袁梅）在《戲》周刊連載話劇劇本《阿 Q 正傳》，雖因周刊停辦而未能刊完，卻向魯迅發出公開信徵求意見。魯迅兩道寫信回覆，肯定了將《吶喊》中的另外人物也加插其中的改編方式。1937 年，許幸之和田漢分別寫出《阿 Q 正傳》話劇劇本，二人均採用了同樣的方式。

²³ 魯迅：《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年），卷三，頁 431-435。

鬼到底是有的沒有的？傳說上有人見過，還跟鬼說過話，還有人被鬼在後邊追趕過，吊死鬼一見了人就貼在牆上。但沒有一個人捉住一個鬼給大家看看。

魯迅先生講了他看見過鬼的故事給大家聽：

「是在紹興……」魯迅先生說，「三十年前……」

那時魯迅先生從日本讀書回來，在一個師範學堂裡也不知是什麼學堂裡教書，晚上沒有事時，魯迅先生總是到朋友家去談天。這朋友住的離學堂幾里路，幾里路不算遠，但必得經過一片墳地。談天有的時候就談得晚了，十一二點鐘才回學堂的事也常有，有一天魯迅先生就回去得很晚，天空有很大的月亮。

魯迅先生向著歸路走得很起勁時，往遠處一看，遠遠有一個白影。

魯迅先生不相信鬼的，在日本留學時是學的醫，常常把死人抬來解剖的，魯迅先生解剖過二十幾個，不但不怕鬼，對死人也不怕，所以對墳地也就根本不怕。仍舊是向前走的。

走了不幾步，那遠處的白影沒有了，再看突然又有了。並且時小時大，時高時低，正和鬼一樣。鬼不就是變幻無常的嗎？

魯迅先生有點躊躇了，到底向前走呢？還是回過頭來走？

本來回學堂不止這一條路，這不過是最近的一條就是了。

魯迅先生仍是向前走，到底要看一看鬼是什麼樣，雖然那時候也怕了。

魯迅先生那時從日本回來不久，所以還穿著硬底皮鞋。魯迅先生決心要給那鬼一個致命的打擊，等走到那白影旁邊時，那白影縮小了，蹲下了，一聲不響地靠住了一個墳堆。

魯迅先生就用了他的硬皮鞋踢了出去。

那白影噢的一聲叫起來，隨著就站起來，魯迅先生定眼看去，他卻是個人。

魯迅先生說在他踢的時候，他是很害怕的，好像若一下不把那東西踢死，自己反而會遭殃的，所以用了全力踢出去。

原來是個盜墓子的人在墳場上半夜作著工作。

魯迅先生說到這裡就笑了起來。

「鬼也是怕踢的，踢他一腳就立刻變成人了。」

我想，倘若是鬼常常讓魯迅先生踢踢倒是好的，因為給了他一個作人的機

會。²⁴

從日常與魯迅的相處中，蕭紅看到了魯迅的精神特質，因此她在劇本裡採用了這件事例來塑造魯迅的性格：「這種徹底認準了是非，就是魯迅的精神」。蕭紅拾取魯迅生活的瑣碎細節，記錄著看似無關痛癢的小事，卻為魯迅形象的拼合工作添補了無可取替的實感。另外，這一幕也用了封面寫著《新生》的道具書和托爾斯泰、羅曼·羅蘭、契訶夫的半身像投影來表達魯迅投身文學事業的訊息。

第三幕的人物有魯迅、朋友、紳士、強盜、貴婦人、狗、惡青年二人和好青年二人等。「劇情」記述魯迅在北京時與章士釗等人所代表的反動勢力的鬥爭。這裡寫到一些北京學者提倡實驗主義、磕頭主義、君子主義的主張，但魯迅都一概不從，堅持以「打落水狗」的方式對抗敵人，最後在段祺瑞政府的追捕之下逃到廈門、廣州。「表演」部份首先安排魯迅出現在籬笆下，正在用竹杆打惡犬，而一位帶眼鏡、很文雅的教授走過來，向魯迅作勢請他不要打，又表示了一些「仁俠精神的道理」，但魯迅不同意，認為更要打之不可。這部份將魯迅〈論「費厄潑賴」應該緩行〉所用的「打落水狗」比喻作實演，以表達魯迅對於惡勢力的不輕恕。接著是紳士上場，透過畫方格子找銅板、香蕉連皮吃兩件滑稽的事件來諷刺紳士所行的「實驗主義」。紳士最後遇上強盜，本有機會搶回財物，但因顧全面子而不願在強盜背後進攻，最後失了財物還要挨下拳腳。紳士遇強盜這一部份的作用，是一再說明「不打落水狗，反被狗咬了」的道理。所以，第三幕前半部份主要是圍繞魯迅在二、三十年代之間針對林語堂、胡適等學者所作的思想論爭。後半部份則著重於青年如何看待魯迅。兩位惡青年分別對魯迅在水邊有不同理解，一人認為他是有閑看風景，一人認為他是醉眼朦朧，誤將青蛙看成怪物而打起來，又以動作嘲諷魯迅。蕭紅安排惡青年這段，為的是再次強調魯迅不被理解、遭受白眼的經歷，拒絕僅將魯迅呈現為外界眼中極受青年歡迎的青年導師形象。第三幕最末有兩位好青年持火把上場，一人遞火把予魯迅，另一人受傷倒地而亡。魯迅接過火把後向前走去，舞台漸暗後又再亮起來，映出「廣州的城垣」，而魯迅則向城垣走去。這部份所描述的是 1926-27 年段祺瑞政府殘殺青年（三一八事件）和魯迅到達廈門、廣州後又再回到上海的歷史時段。

²⁴ 〈記憶中的魯迅先生〉寫於魯迅逝世三周年前夕，最早在 1939 年 10 月 18 日至 28 日刊於《星島日報·星座》第 427 至 432 號。見《蕭紅全集》，卷五，頁 322-334。

第四幕的主要人物有魯迅、賣書小販、朋友、外國朋友、開電梯人、德國領事館人、僵屍、少爺、買書青年群等。「劇情」簡述魯迅到上海以後的工作，特別提到 1930 年 2 月加入自由大同盟、1933 年 1 月加入民權保障大同盟、1933 年 5 月 13 日「到德國領事館為法西斯蒂暴行遞抗議書」等，又提及「九一八」、「一二八」事件發生時魯迅寫下《偽自由書》。蕭紅藉這幕強調魯迅在民族進程裡的貢獻，按不同的歷史事件來建構出魯迅「不但向國內吶喊，而是向著世界大聲疾呼起來」的形象。裡面引錄〈娜拉走後怎樣〉的一節：

可惜中國太難改變了，即使搬動一張桌子，改裝一個火爐，幾乎也要血；而且即使有了血，也未必一定能搬動，能改裝。不是很大的鞭子打在背上，中國自己是不肯動彈的。我想這鞭子總要來，好壞是別一問題，然而總要打到的。（頁 86）

蕭紅認為魯迅所預言的鞭子就在 1937 年抗日戰爭的爆發而來了。《民族魂魯迅》是在戰火紛飛的時局下寫出來的，離不開抗戰的歷史語境。因此，這幕強調了魯迅精神的時代性，希望國人繼承魯迅意志，勇敢面對中國當前的命運，這也是作品的時代意義之一。蕭紅為第四幕寫了很清晰的主旨，以作全劇的總結：

現在開演的是本劇第四幕，表現魯迅先生在他多病的晚年，仍然忍受著商人和市儈的進攻，這種進攻從來沒有和緩過，或停止過。魯迅先生的一生，就在這種境遇之下過去的。但是在他倒在了地上、在他殯葬的時候，卻有千萬的群眾追隨著他，繼承著他，並且親手在先生的棺上獻奉了一面旗子，上面題著：「民族魂」。（頁 87）

第四幕「表演」以三十年代初的政治事件開始，講述 1930 年魯迅在「自由大同盟」的橫旗幟下與群眾一起示威，又將一張畫有法西斯蒂暴行的畫丟到地上，接著時空轉換成 1933 年德國領事館，魯迅向館方遞交請願信。之後，場景轉為小販在街上出售魯迅作品，一位洋場少爺和一位傳統老爺上前看，但卻鄙夷這些作品。少爺拿出一本三角戀小說，說魯迅的書都不及它好，而一心謀利的小販開始憂心書賣不出去。這部份諷刺社會上未被糾正的文藝歪風和只為謀利的賣書商賈。二人

離開後，又有數名青年來翻看魯迅的作品。這時一個青年兩臂挾著麵包，一邊吃著，一邊看作品，吃完麵包後臂下挾著魯迅作品，邊走邊看；四個青年聯合起來偷書，「青年各抱了很多魯迅的作品，一個個走了」。(頁 90) 這段情節最難理解的大概是青年竟爲了讀魯迅作品而偷書，未知當時觀眾有何感受，今日讀者恐怕會感到疑惑。不過，據陳君葆 1933 年日記，當年買魯迅作品並不容易：

我們在良友看了魯迅的《豎琴》，我很想買來一讀，但我不明白他的作品也訂價這樣地高，也許他的作品是無產者的呼聲，所以是希望有產者讀的，不是無產者自己讀的嗎？[……]我有點拿不出九角錢來買那本書，我有點恨魯迅不過。²⁵

陳君葆所提到魯迅作品訂價高的情況，儘管不能令我們對青年行爲完全認同，但足以爲我們提供了理解劇本設計的可能，明白到這很可能就是出於三十年代的現實寫照。不論如何，蕭紅力圖呈現魯迅作品在青年間流傳開去的狀況，以展示當時青年受魯迅影響之深與廣。接著，劇本寫到小販和駕駛電梯的伙計都對魯迅不理睬，但當魯迅與外國朋友同行時，二人便態度截然不同。這部份是全劇唯一在時序上有出入的部份，蕭紅特地加上說明：「魯迅先生遞抗議書和歡迎外國朋友，在時間的順序上是倒置了，這是爲了戲劇效果而這樣處理的，請諸位注意並且予以原諒。作者特別聲明。」(頁 87) 這除了反映到蕭紅對於全劇對應魯迅生平時序的執著以外，也可得見蕭紅對觀眾的考慮和用心——針對處身英國殖民地香港的觀眾，抨擊媚外行爲和心態，呼應魯迅對中國奴性的批判思想。這幕結尾是青年們拿著魯迅作品和旗幟參加抗日示威，然後投映出魯迅背影，舞台上出現寫著「民族魂」的大旗，舞台燈一直照亮旗幟直至幕完全落下。

綜觀蕭紅《民族魂魯迅》，我們可以發現蕭紅在塑造魯迅形象時的定位和傾向。首先，蕭紅很重視魯迅的早期經歷，著力呈現魯迅長年不被理解、遭受白眼的形象，用力之深在別的作家筆下是找不到的。如此看重魯迅不被理解之一面，或許跟蕭紅人生經歷有關。蕭紅飄零一生，身心屢受親人伴侶所傷，能懂其情、得其意的人寥寥無幾。蕭紅在「作家寫作家」的過程中，尤其是寫到她的文壇伯樂魯

²⁵ 《豎琴》是魯迅所編的蘇聯短篇小說集。引文見陳君葆著，謝榮滾主編，陳雲玉編：《陳君葆日記全集》(香港：商務印書館，2004年)，頁13。

迅，多少也投射了自身情感在其中。另外，她透過魯迅的生活細節來塑造其性格，例如踢鬼一節，也是來自她敏銳的生活觀察和細膩的筆法，使魯迅形象更為立體。四幕劇大致按魯迅生平時序來直線排列，重視紀實性之餘，卻又見其編排之匠心，自「個人」推展至其「國民性」關懷，再進一步拓寬為參與社會思想論爭與運動的作家，最後達致題目所言之「民族魂」，逐步建立魯迅身份，是貼近魯迅其人而切實築構出的再現。

五、實驗與實踐：蕭紅《民族魂魯迅》的藝術性

由於《民族魂魯迅》的啞劇形式，蕭紅在處理魯迅形象及思想時非常注重媒介的可塑性。雖然首次編寫劇本，蕭紅的表現卻很成熟，一方面能在劇中大膽地作出嘗試，為啞劇這種文學新形式做實驗，另一方面又對出場方式、道具等提出具體可行的實踐方案，為求觀眾能專注於劇情。這齣以魯迅為主人公的傳記式劇作不落俗套，具有一定的藝術性高度。本節抽取其中的片段，先以象徵和舞步為例呈現作品的實驗面向，接著以角色出場和聲音效果說明蕭紅對實踐時劇場效果的注重。

在劇中第一幕結尾處，蕭紅加插入一節關於牽羊人的場景：

舞台全陷在黑暗裡，只有腳尖有亮。一個人牽一條羊上，四面黑暗裡顯出百千的貓頭鷹的眼睛，牽羊人大驚而逃。小羊仔怔忡了半天，不知往哪裡逃。黑暗重重的曬落下來。（幕慢慢地落下來。）（頁 77-78）

這裡嘗試採用象徵手法來引發觀眾產生聯想。由於是第一幕，牽羊人與一條羊的所指，應該分別是中國舊社會與少年魯迅。魯迅生於清末社會，自幼接受中國傳統教育，成長時期目睹舊中國屢遭列國入侵欺壓，深深體會到傳統教育、禮教不僅無助於改變當時困局，反而成為了民族的弱點。所謂「怒其不爭，哀其不幸」，正好扼要地說明了魯迅的民族關懷。努力尋找改良民族狀況的方法，別求新聲於異邦，努力譯介外國文學與思想，這些都是魯迅留日以後的事。此前，民族困境的迷惘是一直困擾他的重擔，也是構成其「歷史中間物」意識的緣由。「黑暗裡顯出百千的貓頭鷹的眼睛」象徵著當時面對的危機和威脅。蕭紅透過牽羊人拋下小

羊仔的設計，代表著少年魯迅被時代拋下，對中國前路失去方向，藉以描繪出魯迅當時迷惘的心境。蕭紅採用這樣鮮明的象徵片段來表達魯迅內心感受，有一定的實驗效果。

此外，劇中第四幕傳統老爺與洋場少爺的雙人舞步有意試驗媒介的可能性，刻意用言語、文字以外的方式傳遞劇裡的訊息。傳統老爺穿黑色馬褂和褪色袍子，戴著禮帽和石墨眼鏡，留著鬍子，腳穿布鞋，走路用八字步，而洋場少爺則穿畢挺的西裝、皮鞋，分髮。當賣書小販問二人到底甚麼書合他們的喜好，二人則開始演一套「雙簧」，蕭紅用「死人捉住了活人」來命名這一段，語出馬克思《資本論》，意思即落後和陳舊的思想和事物阻礙了人們的思想和行爲。這段通過形體動作和舞台排位，表現出二人代表兩代的年齡層，本來各有不同，卻在思想方面同樣守舊，老爺將禮帽取下戴到少爺頭上，象徵舊思想尚在傳遞，未有隔斷；最後二人在舉手投足之間和諧得儼如一人，做出照鏡、剔牙、吸煙、喝酒等舉動，動作上完全一致，從而帶出少爺並沒有走上跟老爺不同的人生道路，守舊的思想仍在青年間傳播。在西方戲劇發展史上，啞劇與舞劇帶著一定的相似性、共通性，但偏重點有所不同，舞劇採用更誇張、變形和音樂化的方式來傳遞訊息，啞劇則更主要用到身姿、身勢、面部表情甚至面譜。蕭紅加入這一節，相對全劇其他部份，較大程度上依靠演員的動作、舞步來傳達訊息，是有意挑戰媒介限制的試驗。由於啞劇需要觀眾高度集中的注意，一般不能太長，筆者估計蕭紅單是寫出劇本，憑空想像是難以估計長度，為平衡整部戲結構，才會在附錄寫到這段舞步可以完全略去不演。上述有關象徵和舞步的兩例，都反映了蕭紅盡量用媒介作多樣化嘗試以呈現劇中思想的用心。

由於啞劇在當時並不常見，觀眾對其形式未必熟習，因此蕭紅悉心處理劇中角色的出場和聲音效果，將觀眾的注意力盡量集中起來。例如第一、三幕分別使用了葫蘆、酒壺、破棉襖、石頭等物件，起初作為場景道具放置在舞台上，暗裡卻是角色服飾的一部份，隱藏角色在裡面，於演出過程中逐一顯現。而且，角色在出場的時候常會伴有以手腳拍打形成的聲響，又例如第一幕以小石獅子破掉的聲響吸引觀眾注意。蕭紅在附錄解釋：「這種出場的手法，是借重了鬧劇的手法，使觀眾不至瞌睡而已。」（頁 92）至於道具的設計，蕭紅在每幕之後都附有文字說明道具如何製作與欠缺道具時的替代方案。例如第二幕的幻燈是重要道具，以投映出中國人被砍首的照片，但幻燈和砍首照都不是輕易找到的，劇本特別注明：

「如沒有幻燈，可畫幾張大畫，在舞台裡邊用布遮住，拉一次布簾就露一張出來，拉數張幕，即可見數張畫。」(頁 81) 如此解決了幻燈的問題。又例如第四幕紙壁與方洞的場景設置，設計頗具巧思，簡便地交代資料和轉換場所，有效地推進敘述。其他如第三幕的火光、第四幕的電梯等，都一一反映出蕭紅對場景設置和道具製作有創新的意念和成熟的經驗。

六、從民族作家到革命戰士：馮亦代的改編方針

本節從馮亦代對劇本的改編談起，整理出馮氏在蕭紅原劇本裡作出的種種修改，繼而借用傳記學理論來探討蕭、馮二人對於塑造魯迅形象有何不同，揭示兩種演繹魯迅的方式背後的文化意義。此文化意義有兩種層面，第一是對於四十年代香港語境下作品所代表的文化意義，第二是在魯迅形象流變的脈絡中反思蕭紅與馮亦代之詮釋方式的意義。嚴格來說，蕭紅劇本是經馮亦代、丁聰、郁風、徐遲四人共同執筆改編成演出版《民族魂魯迅》，但就所見資料，馮亦代應在改編一事上擔當領導者角色，同時又是全劇導演，因此資料通常將馮亦代視為改編的代表。²⁶《民族魂魯迅》在 1940 年 8 月 3 日晚上孔聖堂演出，其後並未留下文協等人改編的劇本，亦未有重演。然而，通過馮亦代在劇作演出一週後發表的長文〈啞劇的試演——「民族魂魯迅」〉，輔以郁風的回憶文章，我們仍然能夠窺見劇本的一些重要改動，從中比較出蕭、馮兩人對魯迅的不同定位。

馮亦代在浙江杭州出生，1936 年於上海滬江大學工商管理系畢業，主修英語，1938 年春到港，同年加入《星報》當新聞事工，經舊友陳憲綺和社長羅吟甫介紹下認識了許多文化人，包括徐遲、袁水拍、郁風、喬冠華（喬木）、戴望舒等人，後來又搬進入了學士台，在 1941 年赴重慶以前活躍於香港文協圈子。²⁷馮亦代此前的文學經驗並不豐富，不可能有很高的文學聲望。不過，由於他是「話劇迷」，大學時曾做過導演和演員的工作，所以由他挑起《民族魂魯迅》一劇導演的擔子，也不足為奇。馮亦代後來開始從事翻譯及出版事業，畢生以此為專職，未向戲劇

²⁶ 據徐魯的記錄，當晚的文協活動是由「三劍客」馮亦代、徐遲和袁水拍主理，其中馮亦代擔當了「後台主任」的角色，監督和導演整個晚會的演出活動。參考徐魯：《載不動，許多愁——徐遲和他的同時代人》（臺北：秀威資訊，2011 年），頁 147-148。

²⁷ 有關馮亦代來港接觸的文人和生活細節，可考其回顧文章〈我的文藝學徒生涯〉。馮亦代：〈我的文藝學徒生涯〉，《新文學史料》1996 年第 1 期，頁 43-56。

創作方向發展。他在大學期間曾讀過魯迅的著作，對魯迅有崇拜之情，但並不直接認識魯迅本人。據他的回憶，1936 年 10 月 19 日他從上海《大晚報》得知魯迅逝世消息，翌日便到上海萬國殯儀館瞻仰遺容，22 日又參加魯迅的下葬禮，也看見了由上海人民所獻的白底黑字的「民族魂」旗幟。²⁸從他回顧魯迅的文章中可見，他重視魯迅在民族上的貢獻，卻未像其他作家般於文藝方面受魯迅很大的影響。這點成爲了他和蕭紅最大區別。

馮亦代保留了《民族魂魯迅》的四幕形式，但對各幕具體內容作出了改動。據他的記錄：

第一場的年份自一九一八起到一九二九年，這是中國的反帝反封建的革命高潮上昇鼎沸至消沉的時期。在這裡表現的是中國青年的覺醒、徬徨、吶喊、碰壁，而敗退下來，走入頹廢。然而他一接觸魯迅先生的著述之後，立即奮發向前了。

第二場年份在一九三〇年後，那時戰鬥的青年正受著勢力的大批摧殘。魯迅先生眼看著熱血英勇青年們一個個倒了下來，沉痛悲憤，發為詩歌，劇中乃以獨唱的插奏，傳出了他那首有名的七律：「慣於長夜過春時，挈婦將雛鬢有絲。夢裏依稀慈母淚，城頭變幻大王旗。忍看朋輩成新鬼，怒向刀叢覓小詩。吟罷低眉無寫處，月光如水照緇衣。」用這首詩來刻劃魯迅先生對於青年的共鳴。

第三場寫先生寄跡上海時以鋒利深刻的雜文，攻擊當時文字界的惡勢力，如麻醉青年的三角戀愛小說，專事風花雪月只求個人「文藝自由」的第三種人，以及破壞團結的奴隸走狗作家等等。而魯迅先生與他們短兵相接，將青年從他們的惡劣影響底下救了出來。

第四場寫「九一八」到「七七」「八一三」的時期。因為歷年辛勞工作，先生健康到了一個極度危險的地步。在病中猶振筆直書，刻刻不停。同時又慇懃不懈的教導青年。無奈畢竟意志鋼鐵，而身體血肉，先生以肺病之身勞瘁過度，竟在一九三六年太早地離開了我們！然而他的精神則永遠灌注全時代青年的血液裡，當「七七」盧溝橋砲聲一震，嶄新的中華民族遂像

²⁸ 馮亦代著，鄧九平編：〈魯迅先生給我的啟示〉（1981 年），《馮亦代文集》（北京：中國友誼出版公司，1999 年），卷一，頁 380-383。

一個人似的由先生筆下跳了起來，為民族解放而作戰了！²⁹

以此比照蕭紅劇本，馮亦代對第二、三幕的改動幅度相對小。第二幕加入了獨唱的插奏，是據當時他們辦的《耕耘》文藝雜誌上剛發表的《慣於長夜過春時》樂譜作為主題音樂。既能透過獨唱表達魯迅回憶柔石犧牲的悲痛，又能直接採用魯迅的作品，這樣的安排大概是兩全其美的。至於第三幕關於魯迅在上海時期寫雜文諷刺時弊和參與文藝論爭的部份，改編大致保留了原來面貌。全劇的最大修改在於首尾兩幕，也是馮亦代有別於蕭紅原有方式詮釋魯迅的關鍵之處。

馮氏刪去蕭紅原來劇本第一幕交代魯迅少年的部份，將劇作開首的時間點延後至 1918 年，³⁰又在第四幕加入魯迅逝世以後才發生的七七事變和八一三事變。整齣劇的時間跨度是從 1918 年到 1940 年為止，他認為在這二十三年「含有了中華民族為自由作鬥爭的各階段」，包括了「五四」、「五卅」、1927 年大革命、「九一八」、「七七」和「八一三」。³¹他在演後提出五點改善之處，第一點就是跟年份有關：「因為物質條件的限制，我們不能用幻燈將年份清晰地投映出來，公演時所用的紙標，不醒目，不能為觀眾所注意。但這卻是全劇的關鍵，特別是第一場動作是完全依賴於年份的進展的。」³²由此透露了馮亦代份外重視劇作中的「年份」，視之為「全劇的關鍵」。

根據傳記學的理論，傳記敘事除了需要符合亞里士多德在《詩學》提出「情

²⁹ 馮亦代：〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，《香港文學大系 1919-1949：評論卷一》，頁 397-398。

³⁰ 郁風引錄丁聰的回憶，丁聰參演了第一幕獨腳戲，演時代下彷徨的青年，由此可知蕭紅劇本首幕安排魯迅小說人物出現的設計未獲保留，少年魯迅一角亦已刪去（據丁聰回憶，演的是「青年」而非是「少年魯迅」），憑此推測，魯迅的出場當在第二幕，即劇中 1927 年前後的位置。見郁風〈那個時代的最強音——一九四〇·香港·魯迅誕辰〉一文。

³¹ 馮亦代：〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，《香港文學大系 1919-1949：評論卷一》，頁 398。

³² 除上述引用第一點外，其餘四點是：「第二，因為時間的匆促，後台效果的配備和訓練，沒有達到水平；因之，演出時，不是顯得凌亂，便是發生了相反的效果。第三，第一場 tempo 太慢了一點，而且青年甲的表演，如果能再誇大一點，觀眾的印象當更深。第四，第三場的醜類的表演不夠強調，因之，使魯迅先生給予他們的打擊顯得軟弱了。第五，第四場魯迅先生逝世時的燈光沒有配備好，而且如果青年們在後台唱的「義勇軍進行曲」，要是能和前台觀眾聯合唱，那末全劇的效果，為更能有良好的表現。」馮亦代：〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，《香港文學大系 1919-1949：評論卷一》，頁 398。

節整一」原則之外，亦講求「意義的發現」，傳記必須通過整合情節，呈現出傳主（biographee）生活事件之間的「因果關係」，以達到某一特定意義指向。這種因果關係又可以分為內在和外在層面，前者講求傳主生活和人格發展的內在邏輯，後者則注重傳主與外部世界的關連。³³《民族魂魯迅》作為一部具傳記性的作品，在蕭紅手上能比較平衡地建立魯迅生命的內外連結，兼顧到作家的個體和時代兩方面。她在第一幕藉魯迅小說的人物和場景折射出魯迅的少年時代，第二幕講述魯迅在日本的學習經歷，用以刻劃出傳主的性格，結合了魯迅的生命史與作品，掌握內在層面的因果關係。至於外在層面的部份，她逐一建立魯迅與外在世界的聯繫，由第一幕的封建舊社會到第二幕的國族矛盾（日本留學部份），到第三幕未起才直接指涉具體的政治事件，包括三一八事變、加入社會組織抗議等。由此可見，蕭紅相當重視魯迅作為個體的部份，不將自己只局限於外在歷史或政治的視角去看待事情（這份智慧正是她從魯迅那裡承繼得來的）。即使在其他紀念魯迅的文章中，蕭紅總是記錄下魯迅生活細節，珍重於與這位師友曾共渡的時光。她不忘作家的主體性，揉合魯迅個體身份與時代意義於劇本；在她的筆下，「民族魂」這個「大寫」的魯迅主體之下具備各種「小寫」的支撐。這點在抗日情緒高漲的歷史背景之下尤為難得。在當時缺乏魯迅傳記的情況之下，蕭紅《民族魂魯迅》劇本有著開創性的意義，建立出有血有肉、「活」的魯迅形象。³⁴

反觀馮亦代的改編，劇作開首刪去了魯迅的少年經歷，換上了 1918 年新文化運動至 1927 年「大革命」失敗期間社會青年自吶喊到彷徨的歷程，從歷史背景鋪排魯迅的出場，焦點則落在魯迅與中國歷史的關連，而不在魯迅如何在早期建立出其沉鬱、糾結的性格思維等內在面向。即使蕭紅原作中的一些情節得以保留，例如踢鬼、打落水狗，³⁵有助建立人物性格和思想，但當中的因果關係並不是以魯迅的早段生活經歷來呼應，而是結合民族抗爭的歷史時線來生成意義。馮亦代有意強調時代的進程，以歷史事件和年份為故事的骨幹，可以說是從中國革命史的視角下看魯迅，是建構「大寫」的魯迅主體。他在文章中坦率地表露出這種詮釋

³³ 楊正潤：《現代傳記學》（南京：南京大學出版社，2009 年），頁 89-97。

³⁴ 魯迅逝世後，他的生前好友曾提議撰寫魯迅傳記，並商請茅盾執筆，但茅盾認為自己只熟悉魯迅後半段生活，較了解魯迅前半段生活的是許壽裳，覺得不能草率從事，最終未有寫成。首部由中國人寫的傳記是歐陽凡海在 1942 年寫成的《魯迅的書》，而且限於時局，只寫出了半部。見張夢陽：《魯迅學：在中國，在東亞》，頁 351。

³⁵ 從《立報》廣告內容，可以得知「踢鬼」一節得到保留。

意圖：

「民族魂魯迅」的主題在於表現先生終身不屈的對封建殘餘，買辦資產階級以及帝國主義侵略作戰，終能以他的戰鬥精神復蘇了新時代的中華青年，使之投身於民族解放的鬥爭中。魯迅先生一生偉大的成就，決不能只囿於文學的領域裡，而必須將他的工作和中國民主革命的史底發展互相連繫起來。我們所紀念的魯迅先生，決不是魯迅先生個人，而是他那種代表中華民族傳統的革命精神。³⁶

這裡扼要地說明了馮亦代詮釋、演繹魯迅的立場，即一部紀念魯迅的劇作，紀念的「決不是魯迅先生個人」而是「中華民族傳統的革命精神」，應當強調魯迅的時代意義遠多於其為一位作家本身的個體價值。在這樣的改編方針下，魯迅的個體思想和成長經歷被簡化，尤其在一種刻意強調直線時間感的歷史帷幕下，魯迅作為中華民族革命戰士的形象被突出了，惟沉鬱糾結的思想性格，以及長年遭受白眼、不被理解的作家形象都被有意無意的排除了。

馮亦代和文協成員在演出後已有重寫劇本的計劃，希望令這部劇作更為完善：「我們正在參照了這次演出的經驗重寫這個劇本，希望各方面給予我們批判和指示。因為這是青年人自己的創作，集體力量的表現，願每個青年人能參力工作。」³⁷可惜及後並未有相關演出記錄。翌年，香港淪陷，幾乎所有紀念魯迅的活動都停止了。直至 1945 年，抗戰勝利，內戰又起，再次有大批文人南來到港，紀念魯迅的文章和活動一再湧現，卻未見《民族魂魯迅》的再寫或重演。

七、結語

本文首先通過考察《民族魂魯迅》的生成背景和改編過程，重新討論蕭紅如何在紀念魯迅和新文學形式的雙重條件之下寫出劇本。接著，本文分析了蕭紅在劇中四幕之內容重點，展示她如何逐步建構出魯迅的民族作家身份；本文又以跨

³⁶ 馮亦代：〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，《香港文學大系 1919-1949：評論卷一》，頁 396-397。

³⁷ 馮亦代：〈啞劇的試演——《民族魂魯迅》〉，《香港文學大系 1919-1949：評論卷一》，頁 399。

媒介視角切入，點明蕭紅在實驗上的大膽嘗試和在實踐上的細緻處理，肯定作品本身的藝術價值。最後，本文透過比較蕭紅原劇本和馮亦代的改編方針，分析他們各自在演繹和詮釋魯迅時採取的方法，從而說明二人的魯迅觀存在根本的差別。

需要補充的是，本文並無意抹殺馮亦代改編劇作的價值。事實上，文藝作品與現世歷史息息相關，爲了配合當時抗戰的實際需要而強調魯迅在歷史的進程中的位置，將魯迅詮釋爲民族解放的戰士；它或許不利魯迅內在矛盾、複雜一面的呈現，但至少並無歪曲、顛倒魯迅的情況，旨在發明其魯迅於當下的價值和意義，在抗戰的歷史語境底下，是可以理解的。不過，從魯迅形象、思想及意義流變的層面來閱讀的話，本文則以爲兩種詮釋魯迅的進路中，蕭紅者更能爲今人、後世帶來啓發。原因是，蕭紅早在 1940 年的創作已經示範了在魯迅的個人價值與時代意義之間找出平衡的可能，在面對時代和現實的需求下仍然堅持對個體價值的重視，使藝術能呼應時代而不限於時代，這也是魯迅在文學方面畢生追求的理想狀態。³⁸如此看來，蕭紅《民族魂魯迅》不僅是在紀念魯迅，同時也是在呼應魯迅。



³⁸ 前賢如李歐梵、汪暉業已指出，魯迅在《吶喊》、《彷徨》小說集裡一再書寫個體的矛盾和冷遇，《野草》詩集中亦對個體本身有強烈的關注。筆者認為魯迅的創作體現了一種呼應時代且超越時代的複雜性和可能性。即使在魯迅晚年奔波於革命事業，在三十年代「兩個口號」論爭一事上，他認為過份注重政策、路線必然招致作家自主身份的忽略，堅持文學的獨立空間。

徵引文獻

(一) 專書

- 王亞平：《蕭紅畫傳》，哈爾濱：北方文藝出版社，2011年。
- 王景愚：《王景愚與啞劇藝術》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 李宗英、張夢陽編：《六十年來魯迅研究論文選》，北京：知識產權出版社，2010年。
- 林賢治編注：《蕭紅十年集（1932—1942）》上，北京：人民文學出版社，2009年。
- 徐魯：《載不動，許多愁——徐遲和他的同時代人》，臺北：秀威資訊，2011年。
- 馬森：《東方戲劇·西方戲劇》，臺南：文化生活新知出版社，1992年。
- 張夢陽：《魯迅學：在中國，在東亞》，廣州：廣東教育出版社，2007年。
- 陳君葆著，謝榮滾主編，陳雲玉編：《陳君葆日記全集》，香港：商務印書館，2004年。
- 陳國球編：《香港文學大系 1919-1949：評論卷一》，香港：商務印書館，2016年。
- 馮亦代著，鄧九平編：《馮亦代文集》，卷一，北京：中國友誼出版公司，1999年。
- 楊正潤：《現代傳記學》，南京：南京大學出版社，2009年。
- 葛濤：《魯迅文化史》，北京：東方出版社，2007年。
- 葛濤：《被遮蔽的魯迅——魯迅相關史實考辨》，臺北：秀威資訊，2012年。
- 董健、馬俊山：《戲劇藝術十五講》，北京：北京大學出版社，2004年。
- 魯迅：《魯迅全集》（十八卷本），北京：人民文學出版社，2005年。
- 盧瑋鑾：《香港文縱——內地作家南來及其文化活動》，香港：華漢文化事業有限公司，1987年。
- 蕭紅著，章海寧主編：《蕭紅全集》，卷四、五，北京：燕山出版社，2014年。
- 鍾耀群：《端木與蕭紅》，北京：中國文聯出版社，1998年。
- Broadbent, R. J.. *A History of Pantomime*. New York: Benjamin Blom Inc., 1964.
- Campbell, Louis H.. *Mime and Pantomime in the Mid-Twentieth Century: History, Theory, and Techniques*. New York: The Edwin Mellen Press, 2008.

(二) 期刊論文

- 林幸謙、郭淑梅：〈蕭紅啞劇《民族魂魯迅》及其魯迅情結〉，《魯迅研究月刊》2011

年第 8 期，頁 49-56。

林敏潔：〈魯迅與蕭紅交往考察——兼論《回憶魯迅先生》《民族魂魯迅》〉，《新文學史料》2001 年第 3 期，頁 126-136。

郁風：〈那個時代的最強音——一九四〇·香港·魯迅誕辰〉，《魯迅研究動態》1987 年第 9 期，頁 11-14。

馮亦代：〈我的文藝學徒生涯〉，《新文學史料》1996 年第 1 期，頁 43-56。

