

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	#迅与日本## : 以《女吊》与《牡丹灯#》《四谷怪#》#例
Author(s)	WANG, Mingrui
Citation	Hiroshima interdisciplinary studies in the humanities , 18 : 12 - 16
Issue Date	2023-03-31
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00054107
Right	
Relation	



鲁迅与日本戏剧

——以《女吊》与《牡丹灯笼》《四谷怪谈》为例

王明睿

西北师范大学

摘要：鲁迅在仙台看戏的经历对非常重要，他在与池田幸子的对话中提到《牡丹灯笼》和《四谷怪谈》这两部歌舞伎剧。与此同时，鲁迅也向池田幸子说起了自己刚完成的文章《女吊》。属于绍兴大戏的《女吊》与歌舞伎剧都有“傩戏”痕迹。《牡丹灯笼》和《四谷怪谈》表现出轻说教重情感的幽玄特质，与鲁迅的反叛精神有诸多对话之处。

关键词：《女吊》傩戏《牡丹灯笼》《四谷怪谈》

Abstract: Lu Xun's experience of watching theaters in Sendai is very important. Lu Xun mentioned two kabuki dramas, "Peony Lantern" and "Yotoku Kaidan" in the dialogue with Ikeda Yukiko. At the same time, Lu Xun also told Ikeda Sachiko about his newly completed article "Female Hanging". Both "The Hanging Girl" and the Kabuki drama that belong to the Shaoxing drama have traces of "Nuo Opera". "The Peony Lantern" and "The Strange Story of Four Valleys" show the mysterious characteristics of neglecting preaching and emphasizing emotion, and they have many dialogues with Lu Xun's rebellious spirit.

Keyword: "Female Hanging"; Nuo Opera; "Peony Lantern"; "Funny Story of Four Valleys"

一、绍兴戏与歌舞伎

鲁迅在仙台留学时常常去看戏，“最可怕的是日本的鬼。在日本戏里有的，是叫什么呀？是的，那叫做牡丹灯笼……还有御岩。我在仙台时常花八分钱去立着看戏。可是御岩很脏，是讨厌的”¹⁾。在这篇关于鲁迅的回忆散文中，鲁迅不仅主动说起仙台的日本戏，还和池田幸子讨论了《女吊》这篇文章，鲁迅告诉她“这次写了《女吊》”²⁾。

鲁迅所说的日本戏其实指的是歌舞伎，在日本的传统艺能中，歌舞伎是非常重要的表演形式，以下就从起源、功能、内容三个方面来探讨歌舞伎与绍兴大戏的异同。

首先来看起源，绍兴大戏和歌舞伎都有“傩”痕迹。《女吊》中“起殇”就是来源于傩祭，“‘起殇’者，绍兴人现已大抵误解为‘起丧’，以为就是召鬼，其实是专限于横死者的。”³⁾。“这种‘起殇’显示出古代的追傩（打鬼）——傩祭的痕迹……除了鲁迅描写的之外，还有下面的表演：鬼王率领的小鬼们在舞台上表演一阵技艺之后，去各家追‘鬼’，追‘鬼’完毕一定从后门出来，没有后门就从窗户出来，每户不再重返，挨门挨户向前推进，然后才跑向无主墓地。这种形式与‘傩戏’有着共同之处”⁴⁾。

“追鬼”是绍兴大戏具有标志性的一幕，鲁迅时常回忆的就是这些“追鬼”的经历，“追鬼”也表现出了现实世界与想象世界的融合，人、神、鬼共处于统一时空。在日本，傩祭“追鬼”先是出现在日本的驱鬼民俗中，平安时代后期，“追鬼”的傩仪非常盛行“1028年成书的《荣花物语·月宴》中有这样的记述：“当今圣上扮作童子，令殿上人击振鼓于晦日追傩仪式之上。圣上随鼓点兴致大发，看去甚是有趣。……已是晦日，故众人齐声高喊：追傩”⁵⁾。

平安后期的傩祭是以童子相去驱鬼，和鲁迅幼时参加的驱鬼绍兴“大戏”非常类似，鲁迅也曾经拿着钢叉扮演鬼族挨家挨户去追鬼。后来“追鬼”又变为了舞蹈形式，而这种舞蹈正是歌舞伎表演的源头，被称为歌舞伎踊。

歌舞伎踊のは以儿童或者女性表演为主的祭祀活动，“歌舞伎踊の成立してくる母胎は、ややこ踊と呼ぶ少女の小歌踊の中にあつた”⁶⁾。以童子跳跃表演来达到驱鬼、镇宅的祭祀目的。从起源上来看，绍兴戏和歌舞伎都流露出了“傩”的特征。

其次来看绍兴大戏和歌舞伎的功能，这两种戏剧都是用来祭祀的。鲁迅的故乡——浙江省绍兴会稽，从古时就盛行着巫术祭祀和傩戏。《女吊》是绍兴大戏，“特别是绍兴所处的浙东一带，古老的祭祀演剧一直存续到后世……‘大戏’是为了镇抚招灾致病的恶鬼怨魂（‘驱鬼逐疫’、‘禳疔去邪’），因此，‘大戏’也叫做‘平安戏’”⁷⁾。《女吊》一类的大戏，演出的过程就是祭祀的过程，通过把鬼的故事搬上舞台，从而达到安抚鬼神的目的。

歌舞伎踊作为歌舞伎的前身，本身也是为了祭祀而演出的，“歌舞伎踊が、そしてやがて歌舞伎が、その底流にきわめて農村共同体的な色彩を持ち続け、さらには「まつり」の要素を強く保持することになったのは……”⁸⁾

歌舞伎踊和随即出现的歌舞伎，其底蕴都是极强的农村共同体色彩的延续，进一步说，就是“祭祀”这一要素的强化与保留。日本艺能中包含了雅与俗的两种形式，能剧作为日本的雅乐，功能是祭祀天神、祖先，和“目连戏”类似，而且歌舞伎祭祀的神和能剧祭祀的神不同，歌舞伎中的神多半都是“御灵”“凶神”，演出歌舞伎是为了安抚、送神。

最后来看绍兴大戏和歌舞伎的内容，这两种戏剧的主角都是鬼神。《女吊》一类的绍兴大戏，是取材于绍兴目连戏的，“‘大戏’是可以视为《目连戏》之演剧的应用形态，把‘大戏’视为《目连戏》的应用，是因为‘大戏’使用了绍兴地区的《目连戏》的重要框架‘鬼戏（鬼魂剧）’”⁹⁾。歌舞伎无论是在名称还是内容上，都与鬼神、志怪相关。

歌舞伎的音读几乎是汉语的“惊奇”音变：

カブキ。漢字で書けば「傾き」。「傾く」という動詞の連用形が名詞化した言葉。「歌舞伎」という字を見慣れている人々には不思議に思われるかもしれないが、カブキはあくまでも「傾き」であって「歌舞伎」ではない。古い書物に「傾奇」という言葉が出てくる。辞書にはケイキと音読して、「あやしむこと」、「不思議に思うこと」と訳されている。傾奇を果たしてカブキ訓読かどうかは分からないが、まさにカブキと読んでもおかしくない熟語であった。¹⁰⁾

上文的意思是：汉字写为“傾き”，是“傾く”这个动词连用形的名词化形式，对于那些见惯了“歌舞伎”这个词的人来说或许有些奇怪，但是 kabuki 终究还是写为“傾き”，而不是“歌舞伎”。在古书中可以见到用“傾奇”这个词指示“傾き”（kabuki），“傾奇”在现在的词典中的读音是 keiki，解释为奇事、怪事。虽然不能完全确定“傾奇”的训读是 kabuki，但可以确定，在古代的汉字复合词中把“傾奇”读成 kabuki 是存在的。

惊奇、传奇在中国古典文学中指的是鬼神的故事，如《初刻拍案惊奇》等，歌舞伎剧不只是在名称上传达出这样的意味，其内容也是如此，旨在传达出一种离经叛道的精神。

「傾いている」、「真つすぐでない」、「正しい道筋からはずれた行動をする」、「勝手気ままにふるまう」。ことに「異相」、普通でない風姿。それが、カブキという言葉のもともとの意味である。正しい道筋からはずれた行動をする」。つまり、世間の秩序に返し、伝統や権威や常識などに反発して、自己を強く主張して生きてゆく。そのような生き方を自己顕示欲の強い人々をカブキ者と呼んでいた。¹¹⁾

即，“奇事”“曲折”“流于正道之外的行径”“任意妄为”“与众不同之相”“不普通的风姿”。所

14 Lu Xun's Destiny in Japanese Drama

谓的“流于正道之外的行径”其实是说与世间秩序相反，例如反传统、反权威、反常识之类，坚持按照自己的想法生活，像这样有强烈的自我显示欲的人被称为歌舞伎者。

歌舞伎和绍兴大戏虽然写鬼神，其实都蕴含了一种反叛精神。不仅如此，从具体的舞台演出来看，女吊的妆容和歌舞伎女演员的妆容也非常类似。鲁迅在《女吊》中描述过女吊的妆容：“她将披着的头发向后一抖，人这才看清了脸孔：石灰一样白的圆脸，漆黑的浓眉，乌黑的眼眶，猩红的嘴唇”¹²⁾。歌舞伎中女性表演者也是一张灰白底色的脸，唐代样式的两点蛾眉，非常鲜丽的红色嘴唇，女吊和歌舞伎女演员的脸上都突出了白、黑、红三种色彩。这样视觉上的一致性，想必鲁迅在仙台第一次看到歌舞伎时也会觉得非常熟悉。总的来说，从起源上来说，绍兴大戏和歌舞伎都有“傩”的痕迹，且具有祭祀的功能，从内容上来说两者都是“鬼神剧”。

二、《牡丹灯笼》由“劝善”向“复仇”的三次改编

梳理过绍兴大戏与歌舞伎在起源、功能、内容上的一致性后，再具体来看鲁迅说的歌舞伎《牡丹灯笼》。《牡丹灯笼》原本是中国明代的小说，出自瞿佑的《剪灯新话》，原名为《牡丹灯记》。后来流传到日本经历了多次改编并最终与歌舞伎剧的方式呈现出来，这是中国向日本的影响传播。鲁迅于1904-1906年在仙台留学，在留学期间常常去看歌舞伎，则是日本对鲁迅的影响传播，后来鲁迅在1920年买了《剪灯新话》一书，并在《中国小说史略》中提到此书。

《牡丹灯笼》讲述的是丧偶的乔生夜游偶遇小姐符丽卿与丫鬟金莲的故事。乔生本以为遇到佳人，后来却发现这两个女子其实是鬼，急忙找法师求取灵符，驱赶符丽卿和金莲。一个月后乔生因为醉酒忘了法师的嘱咐，走到了湖心寺，符丽卿当然不会再放过他，牵着乔生的手走进了棺木。自此之后，乔生和符丽卿变为厉鬼总是在月黑之夜出现，见到他们的人必须要供养祭祀，否则一病不起、厄运缠身，周围的人因害怕而找铁冠道人求助，道人自然是除妖惩恶，并且劝谏人们不要像乔生一样贪婪，不要像符丽卿一样贪淫，也不要像金莲一样借助人俑行巫蛊之术。这是非常典型的“志怪小说+才子佳人”的模式，而结尾的判词则是传统的道德规劝。

《牡丹灯记》流传到日本后经历了三次重要改编：

第一次改编是在《奇奇怪谈集》中，将《牡丹灯记》改名为《女人死後男を棺の内に引き込こるす事》。这次改编主要有两处变动：其一是强调了故事发生在中元节，其二是删除了结尾的判词部分，也就是说去掉了惩恶扬善的道德说教部分。

第二次改编是浅井了意的《御伽婢子》，题目由《牡丹灯记》变为《牡丹灯笼》，人物、时间、场景全部都转移到了日本。这次改编全部删去铁冠道人的内容及判词部分，凸显了日本文化中幽玄和寂的审美特色¹³⁾。

第三次改编就是三游亭圆朝的落语，后改编为歌舞伎形式的日本戏剧，也就是鲁迅在仙台看过的戏剧。三郎的背叛与阿露的复仇是故事的主线。

三郎（乔生）和阿露（符丽卿）本来是相互爱慕，但因为他们的门第悬殊，所以阿露郁郁而终，侍女阿米（金莲）也因过于悲伤而死，此后三郎万念俱灰。但是忽然一天，阿露与侍女阿米夜半而来，说自己之前的死讯是个误会，三人相谈甚欢。邻居阿藏觉得三郎本是单身，但是夜夜都能听到女人的笑声，觉得奇怪，便偷偷观察，发现三郎正抱着一具干枯的女尸。第二天阿藏把这个消息告诉了三郎，三郎多方打听后确定了阿露和阿米已死，于是非常害怕，向法师求了符咒贴在门窗上阻止阿露和阿米再来。阿露十分气愤，要求阿藏帮忙撕掉符咒，阿藏要求百两黄金作为交换。当符咒被撕

掉后，阿露冲进屋内杀死了三郎，第二天法师来查看，发现屋内陈着三郎的尸体和两具骷髅。

通过《牡丹灯记》在日本的流传和改编可以看出：日本文化并不看重伦理的说教，而是着重于情感的显发和幽玄的审美特色。《牡丹灯笼》的歌舞伎剧以爱情为核心，所以阿露和金莲虽然是鬼，但在剧中表现为被同情的一方，反而是背叛爱情的三郎被塑造成了唯唯诺诺、背信弃义的人渣。邻居阿藏从智慧老者的形象变为了插科打诨、贪财势利的丑角形象。金莲也从巫蛊人俑，变为了类似母亲形象的年长侍女。

鲁迅写的《女吊》复仇，也没有因为女吊是“鬼”，就认为她的复仇是不合理的。鲁迅没有选择“人鬼对立”的评判标准，也就是说“人”并不是绝对正确的一方。鲁迅认为如果中国的鬼没“讨替代”的利己主义坏脾气，“是可以坦然的和他们相处的”¹⁴⁾。鬼不需要顾忌“名目”，不用为自己的行为找到道德上的支撑点，他们的爱恨直来直去，与人相比反而简单率直。

三、“御岩”与《四谷怪谈》

鲁迅提到的“御岩”一直都被研究者忽视。“御岩”解读的缺失，也影响到了鲁迅与日本戏剧研究的进一步深入。所谓的“御岩”其实就是“岩”的尊称，翻译时经常译为“阿岩”。“敬语接头词‘御’在现代日语中，多以假名的形式出现，一般读‘お’或‘ご’。原则上‘お’用在训读词汇前，‘ご’用在音读词汇前”¹⁵⁾。

这个“阿岩”就是与《牡丹灯笼》齐名的《四谷怪谈》中的女主人公。阿岩相貌丑陋，但是具有下级武士的家庭背景，她的丈夫伊右卫门为了获得武士阶层的俸禄而和她结婚。阿岩十分爱慕丈夫，但是对伊右卫门来说丑女的爱慕让他非常厌烦，为了和新欢阿花结婚，他和上司喜兵卫联手设计阴谋与阿岩离婚，并将她赶出家门。阿岩在得知真相后瞬间化身为夜叉，开始对伊右卫门和喜兵卫等所有相关的人进行复仇，直至伊右卫门全家死于非命。阿岩也作为复仇女神得到了供奉，“人们在宫田宅子遗迹上盖了‘御岩稻荷神社’以祭奠阿岩”¹⁶⁾。

鹤屋南北将这个故事改编为剧本搬上了歌舞伎的戏剧舞台，名为《东海道四谷怪谈》，鲁迅所说的“御岩”正是这个《东海道四谷怪谈》歌舞伎戏剧。改编后的女主人公阿岩不是天生丑陋，而是遭人陷害而毁容。阿岩和伊右卫门本来是夫妻，阿岩生了孩子之后一直多病，贫穷的生活让伊右卫门对阿岩十分厌烦。恰好喜兵卫的孙女阿梅喜欢上了伊右卫门，于是喜兵卫为了促成孙女的婚姻，就以送补药给阿岩为幌子，实则是毁容的毒药谋害阿岩。伊右卫门虽然知道这一切却无动于衷，一心想和阿梅结婚，再继承喜兵卫的财产，而阿岩也因为误撞在刀刃上死亡，阿岩死后仍是化为厉鬼进行复仇。在戏剧表现中，阿岩的半边脸涂成了黑色，这就是鲁迅说的“御岩很脏，是讨厌的”¹⁷⁾来由。

总的来说，绍兴大戏和歌舞伎在起源、功能、内容上显示出了跨越时空的契合性，从具体作品上来说，《女吊》中女吊的形象和《牡丹灯笼》《四谷怪谈》中女主人公都是复仇之神的形象。解读梳理绍兴大戏和歌舞伎的对话关系，可以为鲁迅研究在戏剧领域的深入提供一个落脚点。

注

- 1) 刘运峰编：《鲁迅先生纪念文集》（上册），天津：天津人民出版社，2007年，第480页。
- 2) 同上，第479页。
- 3) 鲁迅：《鲁迅全集》（第6卷），北京：人民文学出版社，2005年，第638页。
- 4) 丸尾常喜著，秦弓译：《“人”与“鬼”的纠葛：鲁迅小说论析》，北京：人民文学出版社，2010年，第28页。
- 5) 曹红宇：《“雉”在日本的传播与变异》，《日语学习与研究》2018年第2期，第59页。

16 Lu Xun's Destiny in Japanese Drama

- 6) 芸能史研究会编：《日本の古典芸能》（第八卷），東京：平凡社，1898年，第10頁。
- 7) 《“人”与“鬼”的纠葛：鲁迅小说论析》，第26頁。
- 8) 《日本の古典芸能》（第八卷），第10頁。
- 9) 《“人”与“鬼”的纠葛：鲁迅小说论析》，第26頁。
- 10) 今尾哲也：《歌舞伎の歴史》，東京：岩波書店，2003年，第2頁。
- 11) 同上。
- 12) 《鲁迅全集》（第6卷），第638頁。
- 13) 参见刘金桥、葛春蕃：《〈牡丹灯记〉在日本的流变及其本土化》，《湖南第一师范大学学报》2014年第6期，第102頁。
- 14) 鲁迅：《集外集附集·女吊》，《鲁迅全集》（第6卷），北京：人民文学出版社，第642頁。
- 15) 赵晓柏：《日语古文中“御”的读音》，《日语知识》2010年第5期，第9頁。
- 16) 茂吕美耶：《传说日本》，桂林：广西师范大学出版社，2007年，第143頁。
- 17) 《鲁迅先生纪念文集》（上册），第479頁。