

燕雛集

唐
綬

作 家 出 版 社

燕 雛 集

唐 駿 著

作 家 出 版 社

一九六二年·北京

封面設計：曹辛之

燕 雜 集

書號 1590

作 家 出 版 社 出 版

(北 京 朝 內 大 街 320 號)

字數 212,000 開本 850×1168 耗 $\frac{1}{32}$ 印張 9 $\frac{1}{2}$ 插頁 2

1962 年 8 月北京第 1 版 1962 年 8 月北京第 1 次印刷

印數 00001—15500 冊 定價 (4) 1.00 元

北京新华印刷厂印刷 新华书店发行

序 言

这本集子輯录了我的十八篇文章；略加排比，分成四組，沒有遵順写作先后的次序。最早的写于一九五二年，最迟的写于一九六一年，前后整整十年。除了《鲁迅杂文的艺术特征》和《維克多·雨果》外，别的都不曾收过集子。其中两篇是讲稿，分别根据速記和紀录整理。四篇改了题目。《学习社会，描写社会》在《紅旗》上发表时，题名《向社会学习》，当时仓卒署上，不及深思，发表以后，很多人看了题目以为是杂文，现在就改从今名；《“小事”不“小”》、《故事的新編，新編的故事》、《反映“五四”历史意义与时代精神的詩篇》等三篇，在《文艺月报》、《新港》、《学术月刊》上刊登时，用的也都不是現在的题名，改了过来，主要是原题过于平直。自然，换上去的也不見得好，但我現在只有这样一点水平，这样一点想法，也就只好把这样的水平和这样的想法端出去。改呢，我觉得还是應該改。

不仅篇名是这样，文章也是这样。这回編集的时候，自己重新改了一遍。除了《故事詩〈孔雀东南飞〉》外，其余各篇論点沒有动。我所論述的問題有些已經过去，成为历史現象了。历史現象自然只能是历史現象。生活发展着，人的思想面貌变化着。总结历史經驗，无非为了理清事实，从中汲取有益的东西。因此我的修改，就着重于把材料摸得准确些，同时也尽可能把論点弄

得明确些。其他便是文字上的修改。有几篇文字改动得比较多,则是由于自己的一种追求。文艺论文究竟应该怎样写,我现在还在摸索,还在尝试。在我看来,既然叫做文艺论文,比起科学论文来,应该不仅仅是所论的对象不同,它既要有科学性,似乎多少也得有点艺术性。谈艺术的人自己先不艺术,这是说不过去的。我国古代的文艺评论家,很多都是文体家,写的论文很漂亮,这个传统应该有选择地加以发扬。我现在还做不到,但我愿意努力向这方面做去。

至于把这本集子题作《燕雛集》,“燕”字可以有两种读法。一方面,因为这是我来京后出版的第一本书。另一方面,也是更主要的一方面,我自知理论水平不高,知识十分浅薄,正象乳燕一样,还处在“嗷嗷待哺”的阶段。我的第一要着是多读书,多请教,多思考,现在的偶尔执笔,无非是呢喃学语而已。但既然做的是这方面工作,也总希望真的能够长成羽毛,甚至拍动翅膀。古人白首穷经,对于那些目的不是为了考状元的人,我自惟还能了解他们的心情。

唐 弢 1961年12月20日记于北京

目 次

序 言	1
論魯迅的美學思想	1
從魯迅雜文談他的思想演變	35
魯迅雜文的藝術特徵	61
“小事”不“小”	85
——談《一件小事》的思想性與藝術性	
論阿Q的典型性格	97
故事的新編，新編的故事	119
——談《故事新編》	
反映“五四”歷史意義與時代精神的詩篇	129
——魯迅前期雜文談話，現代文學史札記之一	
文化戰綫上的戰鬥紅旗	148
——關於中國左翼作家聯盟，現代文學史札記之二	
屈原紀念	175

故事詩《孔雀东南飞》	181
談《水滸》	195
司湯达和他的于連	223
——讀小說《紅与黑》的討論有感	
維克多·雨果	235
艺术家和“道德家”	239
——讀《琉森》	
学习社会, 描写社会	253
风格一例	265
从“民歌体”到格律詩	273
关于杂文写作的几个問題	286

論魯迅的美學思想

文學藝術是美學研究主要的最為集中的對象。

每一個作家都有他獨特的把握現實的方式，不同的性格帶來不同的創造，推動了活潑多樣的風格和形式；與此同時，任何形式任何風格又有其共同的特征：通過形象的描繪給人以具體的感受。文學藝術作為觀念形態的一種，當客觀現實經過主觀鑄冶取得新的靈魂的時候，一個作品的出現好比一個生命的誕生，它是有機的而不是無機的，是完整的而不是分裂的，是丰满的而不是干癟的，主觀的思想溶入客觀的對象，形象的真實性和生動性不僅不應該受到破壞，而是在藝術的點染下更加激動人心地散發出內蘊的魅力。從美學的角度考察起來，這裡存在着美和真——在文學藝術上則是藝術和現實的關係問題，也存在着善和美——在文學藝術上則是政治和藝術的關係問題^①。成敗之機，高低之分，關鍵系於作家的認識和處理。魯迅在這方面是一個傑出的範例。從“為人生”^②的創作要求出發，唯物主義是他的現實主義美學思想的核心，而作為他的現實主義的特色，則是魯迅對於政治和藝術關係的正確的理解。“政治和藝術的統一，內

① 美學和文學藝術上的問題不完全相同，不應該在兩者之間加上一個等號，我這裡說的只是相對的概念。

② 《我怎麼做起小說來》，《魯迅全集》第4卷第393頁。

容和形式的統一，革命的政治內容和尽可能完美的藝術形式的統一。”^① 這個馬克思主義的科學的論斷，曾經不止一次地以朴素的含義散見於他的藝術理論里，尤其是，毫無例外地以滲透的深度貫串在他的創作實踐里，使他的美學思想展開了非常深廣的境界。達到這個境界是出於作家的努力，實踐啟發了魯迅；而承認這個境界却有着歷史的淵源，許多進步的雖然並不完備的美學理論，一直受到現實主義作家魯迅的注意，在深思默察中，在融會貫通中，留下了積極的向前發展的影響。

十九世紀俄國革命民主主義者車爾尼雪夫斯基主張“美是生活”，肯定藝術是生活的再現，給予自亞里士多德以來一直聚訟紛紜的美學問題以無可置辯的唯物主義的解釋。在美學史上，論文《藝術與現實的美學關係》^②的問世，的確是一件具有革命意義的事情。列寧熱情地贊揚作者在第三版序言里對康德主義的批判，稱之為唯一的真正偉大的著作家，同時又不無惋惜地指出：“車爾尼雪夫斯基沒有上升到，更確切地說，由於俄國生活的落後，不能夠上升到馬克思和恩格斯的辯證唯物主義。”^③ 列寧在這裡指的是哲學觀點，就全書而言，同樣是由於這個緣故，作者一方面在美學上樹起了一塊歷史的丰碑，另一方面，也還沒有能夠就藝術和現實的關係進一步作出辯證唯物主義的分析。車爾尼雪夫斯基認為生活美高於藝術美，却看不到在另一個意義上藝術美也可以高於生活美。他只解決了問題的一半，而沒有

① 《在延安文藝座談會上的講話》，《毛澤東選集》第3卷第871頁。

② 《藝術與現實的美學關係》中譯本採用了英譯的書名，叫做《生活與美學》，全書貫串的正是“美是生活”的論點。

③ 《唯物主義和經驗批判主義》，《列寧全集》中譯本第14卷第382頁。

解決問題的另一半。馬克思列寧主義的反映論是開啓美學問題的鑰匙。一九四二年，在延安文藝座談會上，毛澤東同志着重地闡明了生活對於藝術的關係，他接下去說：“人類的生活雖是文學藝術的唯一源泉，雖是較之後者有不可比擬的生動豐富的內容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者。這是為什麼呢？因為雖然兩者都是美，但是文藝作品中反映出來的生活卻可以而且應該比普通的實際生活更高，更強烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。”^①毛澤東同志以顛撲不破的論點，十分明確地揭示了藝術和現實之間辯證的關係：藝術美來源於生活美，後者較之前者有不可比擬的生動豐富的內容；藝術美又並不等於生活美，前者較之後者卻可以而且應該發揮更高、更強烈、更集中、更典型、更理想、因而也更普遍的作用。創作需要概括，欣賞也不能夠摒除聯想。從生活素材過渡到藝術形象，中間有一個感受的過程，一個領會的過程，一個加工的過程，一個“去粗取精、去偽存真、由此及彼、由表及里”^②的改造和轉化的過程。美學上的許多問題，總是從這個中間環節——從生活素材過渡到藝術形象的時候產生的。如果我們承認創作需要感受，領會，加工和改造，那末，問題便不得不落到怎樣感受、怎樣領會、怎樣加工和怎樣改造——也就是作家的主觀作用上。作為現實主義美學最根本的關鍵，任何作家都無法迴避它，並且必須採取圓滿的行動答復它。魯迅於一九二五年校訂了瓦勒夫松的《普列漢諾夫與藝術問題》^③，其中有涉及車爾尼雪夫斯基美

① - 在延安文藝座談會上的講話，《毛澤東選集》第3卷第863頁。

② 《實踐論》，《毛澤東選集》第1卷第280頁。

③ 本文附在任國楨譯《蘇俄的文藝論戰》書後。魯迅以後曾一再提起這篇論文。

学的地方；在二十年代末，他翻譯了卢那察尔斯基的《文艺与批評》、《艺术論》和《美学是什么》，翻譯了普列汉諾夫論艺术的文章，以及同一作者評論車尔尼雪夫斯基文学觀的专著^①。普列汉諾夫的美学理論在鲁迅后期艺术活动中留有很大的影响。但是，鲁迅所涉猎的范围远远地不止这些。几乎和文学生涯开始的同时，他就坚持了文学艺术的特征，根据这点来看待现实和艺术的关系，也根据这点来看待政治和艺术的关系。从他最初的意見、特别是从他对普列汉諾夫論文所下的功夫看来，我們可以說，虽然鲁迅并不是美学理論家，在这方面沒有建立完整的体系，但就創作实践反映出来的他的美学思想发展进程而言，車尔尼雪夫斯基达到的結論，实际上也就是鲁迅的美学探索的起点。

鲁迅沒有写过关于美学的專門論文。除了文学之外他又酷爱美术。当他还在童年的时候，对于傳統的画图的欣賞，表現了善于吸收和勇于持异的才能^②，留学东京时期，課余披覽美学书籍，研究过諸如色彩、綫条、主体与客体、和諧与統一之类的問題^③。美学的范疇不限于文学艺术，然而文学艺术却是美学理論集中的表現。正是因为这样，不仅創作实践是研究作家美学思想的对象，在鲁迅早期論文里，还有一些零星地分散着的属于美学方面的观点，对于我們來說，恰如眺望着一片汪洋浩蕩的湖泊，回头又看到从山間流来淙淙的溪泉一样，凭借这些材料可以

① 普列汉諾夫論車尔尼雪夫斯基文学觀的論文，第一章曾由鲁迅譯登1930年2月出版的《文艺研究》第1卷。后来又发现第二章譯文原稿。今并收《譯丛補》，《鲁迅譯文集》第10卷。

② 前者如他对《山海經》里神話插图的爱好，后者如他对《二十四孝图》里“老莱娛亲”、“郭巨埋儿”的异議。可参考《朝花夕拾》，《鲁迅全集》第2卷。

③ 見对蕭紅談話，可参考蕭紅《回忆鲁迅先生》。鲁迅当时讀的大部分是日本人的美学书籍，这些书籍的論点主要是因襲德国古典美学家的。

了然于它的来龙和去脉。鲁迅当时还是一个革命民主主义者，他的美学思想个别地方似乎留下了所谓“非功利”“无关心”的纯美学观点的影子。这种美学思想在二十世纪初年的中国非常流行，其时很有一些人在提倡美学教育，他们介绍的主要是康德以次德国唯心主义的美学。王国维、蔡元培写过许多文章。王国维在《叔本华之哲学及其教育学说》^①里说：“唯美之为物，不与吾人之利害相关系，而吾人观美时，亦不知有一己之利害。何则？美之对象，非特别之物，而此物之种类、之形式，又观之之我，非特别之我，而纯粹无欲之我也。”王国维的话反映了好些人的看法。同一作者在《论哲学家与美术家之天职》^②里，对于中国自古以来哲学家、文学家之大都兼为政治家，表示极大的不满和惋惜，认为文学艺术由于依附政治而失去了独立的价值。这种意见在当时也有一定的代表性。文学艺术是时代的晴雨表。“为艺术而艺术”，要求艺术脱离政治，往往是激烈的政治形势在一部分人头脑里引起的反应。时当辛亥革命前夕，从“无欲之我”的美学到“独立价值”的文艺，本身正是形形色色的历史的投影。鲁迅在一九〇七年写的《摩罗诗力说》^③里，对于美学的解释，也有“与个人暨邦国之存，无所系属，实利离尽，究理弗存”之说；一九一三年写的《擬播布美术意见书》^④里，又有“发扬真美，以娱人情”、“沾沾于用，甚嫌执持”之说。他以比较模稜的态度

① 《叔本华之哲学及其教育学说》，最初发表于《教育丛书》第5集，1905年出版，今收入《海宁王静安先生遗书》第14册。作者还写过其他许多介绍叔本华、尼采的哲学和美学的文章。

② 《论哲学家与美术家之天职》，最初发表于《教育丛书》第4集，1904年出版，今收入《海宁王静安先生遗书》第14册。

③ 《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷。

④ 《擬播布美术意见书》，《鲁迅全集》第7卷。

轉述了上面的意見，整個說來，和當時艺术教育方面弥漫着的氣氛是有關係的，不過他的着眼點並不一樣。魯迅的美學思想的根本核心是唯物主義。在《擬播布美術意見書》里，他一開頭便說：“蓋凡有人類，能具二性：一曰受，二曰作。受者譬如曙日出海，瑤草作華，若非白痴，莫不領會感動；既有領會感動，則一二才士，能使再現，以成新品，是謂之作。”馬克思說：“不是人們的意識決定人們的存在，恰恰相反，正是人們的社會存在決定人們的意識。”^①沒有“一”便沒有“二”，沒有“受”便沒有“作”。魯迅在這裡肯定了生活美是第一性，藝術美是第二性。根據唯物主義的原則，他又認為藝術美有三個要素：“一曰天物，二曰思理，三曰美化。”用現在的話來說，也就是社會生活、思想熔鑄和藝術加工，從“受”到“作”並不是一個簡單複製的過程。“作”，意味着藝術的再創造。“所見天物，非必圓滿”，“再現之際，當加改造”，因此既需要有“思理”，也需要有“美化”。“倘其無思”，便不能算作藝術品；如果不美，也不能算作藝術品。一件完整的藝術品應該是“天物”、“思理”、“美化”三者的有機的統一。魯迅辯證地理解了藝術和現實、政治和藝術之間的關係，他是根據藝術的性質和性能來理解這種關係的。他的所謂“思理”，源出《文心雕龍》《神思》篇：“物以貌求，心以理應”、“思理為妙，神與物游”^②。“神與物游”是中國古代文藝理論家對於作家思想熔鑄的一個最形象的繪狀。魯迅對此看得十分重要，他還列舉實物以說明自己的觀點：

刻玉之狀為叶，髹漆之色亂真，似矣，而不得謂之美術；象齒方寸，文字千萬，核桃一丸，台榭數重，精矣，而不得謂之美術；几案可以

① 《政治經濟學批判一書序言》，《馬克思恩格斯文選》第1卷第841頁。

② 《神思第二十六》，《文心雕龍》卷六。

弛張，什器輕于撈取，便于用矣，而不得謂之美術；太古之遺物，絕域之奇器，罕矣，而非必為美術；重碧大赤，陸離斑駁，以其戟刺，奪人目睛，艷矣，而非必為美術。此尤不可不辨者也。^①

魯迅在這裡提出了十分嚴格的要求。在他看來，光是臨摹“天物”的真實，光是刻意“美化”的工巧，稀罕的珍奇，浮艷的色彩，以及出于狹隘的功利觀點而執持的“用”，失去了“神與物遊”的“思理”，就不符合于美學的真正的條件。魯迅所下的界限，與其說是美術品與非美術品之間的界限，毋寧說是有“思理”與無“思理”之間的界限。根據這個論點再去考察他的反對“沾沾于用”，提倡“以娛人情”，兩相對照，就不難看出其实际命意之所在。和那些“非功利”論者不同，魯迅並不以為藝術必須擺脫政治，而是以為藝術作品的政治意義不是對於功利的直接的簡單的配合；也和那些“無關心”論者不同，魯迅並不以為藝術必須摒除思想，而是以為藝術作品的思想內容應該結合美感給人以感情上的享受。在較早寫成的《摩羅詩力說》里，也有與此相似的意見。《摩羅詩力說》是一篇號召思想革命的檄書，以鮮明的色彩和激揚的情調，反映了辛亥以前革命民主主義最先進的水平。當魯迅高呼“今索諸中國，為精神界之戰士者安在”^②的時候，作為理想的抒寫和追求，美學便成為他直接觸及的對象：“有作至誠之聲，致吾人于善美剛健者乎？有作溫煦之聲，援吾人出于荒寒者乎？”沒有理由可以懷疑魯迅的自覺的政治熱情和強烈的戰鬥要求，社會改革和藝術創造在他的思想里是水乳交溶地結合在一起的。但是，正如對於美術一樣，他也沒有忽視文學的特點。魯迅認為，文學和科學處理的對象和追求的目的是一致的，都在於

① 本段引文及以上未注明出处者，均見《擬播布美術意見書》。

② 引文見《摩羅詩力說》，以下未注明出处的引文，同。

揭示生活的真理：“启人生之闕机。”不过处理和追求的方法不同。就文学而言，它不是邏輯的推理，因此“糺判条分，理密不如学术”；它是形象的描繪，所以“直語其事实法則，为科学所不能言”。什么是“直語其事实法則”呢？就是按照生活本身的样式直接地反映客观的規律。用鲁迅的話來說，“人生誠理，直籠其詞句中，使聞其声者，灵府朗然，与人生即会。”身入“人生”，相“即”相“会”，感染陶冶，潜移默化。“此其效力，有示教意；既为示教，斯益人生。而其教复非常教，……”鲁迅重視美术作品的“思理”，又強調文学作品的教育作用，同时指出这种教育作用有别于一般的教育作用，它是暗示，是影响，是涵陶，是启发，不“以一教訓一格言相授”，而自能“美善吾人之性情，崇大吾人之思理”。文学艺术的規律是这位偉大作家不断探索的中心。任何以超然的态度侈談艺术的特征只能意味着对政治的背离，然而一切真正向往革命的作家又不能不認真地考虑艺术的特征。没有什么悬空的特征。所謂特征无非是指如何反映现实和如何服务政治，以及怎样适应本身的規律反映得更好和服务得更好的艺术的方式和性能。鲁迅从这里开始研究問題。这就自然而然地使他和过去許多唯心主义美学家区分开来，并且毫不含糊地走在唯物主义美学家車尔尼雪夫斯基的前面。

五四运动前后，配合着正式开始的創作实践，鲁迅仍然沒有放松对于美学的钻研。他所提出的美术家應該“是能引路的先覺，不是‘公民团’的首領”。美术品應該“是表記中国民族知能最高点的标本，不是水平綫以下的思想的平均分数”^①。曾經是大家熟知的和乐于引用的言論。他更加明确地強調美的目的

① 《随感录》四十三，《鲁迅全集》第1卷第404頁。

性，認為“我們賞識美的事物”，如果“必求其‘無所為’，則第一先得與生物離絕”。因為“鸛歌螢照”，在生物本身都是有所為的，都有它們自己的“動機”^①；他也更加堅定地重視藝術的特徵，認為那些直接為“五卅”事件而寫的詩，“情隨事遷，卽味如嚼蠟”，因為“鋒芒太露，能將‘詩美’杀掉”^②。在這一時期，魯迅接觸並且介紹了一些資產階級的藝術理論。從整個體系來說，資產階級唯心主義美學是反動的，必須否定的。但是，根據列寧的無產階級文化是過去文化中一切有價值的東西繼承與發展的原則，唯心主義美學理論里那些和整個體系聯繫不密甚至有所矛盾的個別的思想材料，卻可以經過改造而加以運用。普列漢諾夫曾經指出車爾尼雪夫斯基忽略了這一點。在論述唯心主義美學家認為人們要求藝術美是由于不滿足於現實美的时候，普列漢諾夫說：“因為生活不是老停止在一個地方，因為它發展着，而且因為它的发展引起現存的事物與按照人們的見解應該存在的事物這二者之間的抵觸。這就是說，在這一方面唯心論者美學家一般的說來沒有錯誤。”^③然而歷史又總是在不斷運動中發展的，上層建築不能不經過分析而被全盤接受。對於資產階級的美學，魯迅積極地發揮了勇于持異和善于吸收的才能，他說：“倘要完全的书，天下可讀的书怕要絕无，倘要完全的人，天下配活的人也有限。每一本书，从每一个人看来，有是处，也有錯处，在現今的时候是一定难免的。”^④因此他告誡不要把資產階級的藝術理論當作“言動的南針”^⑤，卻可以從中取得知識以避免“思

① 《詩歌之敵》，《魯迅全集》第7卷第344頁。

② 《兩地書》，《魯迅全集》第9卷第79頁。

③ 普列漢諾夫：《車爾尼雪夫斯基的美學理論》，《文藝理論譯叢》1958年第1期。

④ ⑤ 《思想·山水·人物》《題記》，《魯迅譯文集》第3卷第290頁。

想”的“儉嗇”^①。魯迅以清醒的現實主義的態度，象蜜蜂一樣，從多方面采集有益的養料。在美學理論上是如此，在藝術欣賞上也是如此。他愛好契訶夫的繪狀人生，也喜欢果戈理的諷刺世態；既贊譽《西游記》的“變化施為，皆極奇恣”^②，又稱道《儒林外史》的“指摘時弊，筆有藏鋒”^③。一方面推崇漢人石刻的“氣魄闊放”，神往于唐代長安昭陵上“帶箭的駿馬”^④，一方面也賞識明人版畫的“文彩絢爛”，表揚了清末北京箋畫里的“清供”^⑤。作為他所要求的一致的准繩，則是作品本身的和諧與統一。魯迅鼓勵作家和藝術家遵循藝術的特徵進行大膽的創造。有人用“新的形和新的色”畫出“自己的世界”，冲破傳統的“桎梏”，却“自然而然地”具有“東方情調”的“丰神”^⑥，他為此表示由衷的贊嘆；有人以“明麗之心”照亮“黃埃漫天的人間”，寫出中國人對於自然的“倔強的魂靈”，隱隱地含有“歡喜的萌芽”^⑦，他為此表示戰鬥的傾心。藝術思想是不容許“儉嗇”的，吸收已有的積累的關鍵在於：是“彼來俘我”呢，還是“將彼俘來”^⑧？改造一切可以改造的東西使其“為我所用”，正是這位偉大作家思想威力的表現。和車爾尼雪夫斯基不同，由於魯迅對於藝術特徵的深刻的理解，他不僅是一個唯物主義者，而且在美學問題上發表了許多

① 《出了象牙之塔》《後記》，《魯迅譯文集》第3卷第280頁。

② ③ 《中國小說史略》，《魯迅全集》第8卷第132頁、131頁。

④ 《看鏡有感》，《魯迅全集》第1卷第300頁。

⑤ 《北平箋譜序》，《魯迅全集》第7卷第664頁。此文作於1933年，但魯迅搜集箋紙在民國初年。

⑥ 可參考《陶元氏西洋繪畫展覽會目錄》序及《當陶元氏君的繪畫展覽時》二文，《魯迅全集》第7卷及第3卷。

⑦ 《看司徒喬君的畫》，《魯迅全集》第4卷第58頁。

⑧ 《看鏡有感》，《魯迅全集》第1卷第301頁。