

14.02
本館藏

魯迅創作的藝術技巧

朱 彤 著

14.02
D12

148392

G(6)12

257

朱

K.1

鲁迅創作的艺术技巧

朱 彤 著

新文艺出版社

• 1958 •

內 容 提 要

这里收集的七篇論文,探討了魯迅对于艺术技巧的看法;对于正在討論中的阿Q的典型意义,提出了作者自己的意見;并在这个基础上,即在艺术技巧的理論探索的基础上,着重地分析了魯迅在塑造人物形象和駕馭語言方面的光輝的艺术成就,以供文学教师和青年写作者的参考。

魯迅創作的艺术技巧

朱 彤 著

*

新 文 艺 出 版 社 出 版

(上海康平路155号)

上海市書刊出版业营业許可証出011号

上海市印刷三厂印刷 新华書店上海发行所总經售

*

書号 1630

开本787×1092 耗1/32 印張5 1/2 字数102,000

1958年3月第1版

1958年3月第1次印刷

印数1—18,500 定价(7) 0.50元

目 次

魯迅論美和艺术技巧的关系.....	1
魯迅塑造人物形象的艺术.....	26
魯迅語言的思想鍛炼和艺术鍛炼.....	62
魯迅的抒情語言的艺术.....	87
魯迅的諷刺語言的艺术.....	104
魯迅的描写語言的艺术.....	133
阿Q在典型理論和美学理論上的意义.....	160

魯迅論美和艺术技巧的关系

一

魯迅对于艺术技巧的看法，当然发源于他的美学思想，因而也就反映了他的美学思想。这两者的关系是十分密切的。

我們就先探索他在美学上的主要观点吧。

大家都知道，雷峰塔是西湖的胜迹之一。魯迅偏偏不喜欢它，觉得“破破烂烂”的；为了同情白蛇娘娘，他甚至欢呼这塔的倒掉。“女吊”、“活无常”虽是鬼魂，它们的勇敢和富于正义感，却赢得魯迅的好感。相反的，奉旨成婚的大团圆小说，尽管流传很广，在魯迅那里，得到的是一再的讪笑。对于“十景”的癖好，可以说，已是相当普遍的风气了，魯迅反而看做一种“病态”。至于吉利的喜鹊呀，玲瓏的小雀儿呀，柔媚的小猫呀，在魯迅的笔触下，没有不遭到輕蔑和譏嘲的。

人們不禁要問：魯迅所持的看法，跟傳統的审美观点比較之下，为什么恰恰是針鋒相对呢？

这不是因为别的，是因为魯迅处在翻天覆地的革命时代，在他看来，美或不美的客观标准，不能离开那个时代的

要求，——就是說，不能离开广大人民爭取生存，要求摆脱苦难的生活愿望。

鲁迅說得明白，他反对“十景病”，反对“大团圆”，以至后来反对小品文的“幽默”和“雍容”，就因为它們掩盖着缺陷；因为它們是“麻醉性”的，导向“十全停滞的生活”。請想想，生活中的死水和渣滓，还有什么美呢？^①所以，尽管如“野草”里所描繪的，那冰谷和冰树林似乎很美，在死火的光焰中“糾結如珊瑚网”，他却宁愿携带“死火”走出冰谷，他不能忍受那种冰冻世界的“美”！

很清楚，鲁迅的审美观点，充分体现了他所处的特定的时代要求。

当然，还必须說明，象鲁迅那样具有湛深艺术修养的文豪，他对“美”的观念絕对不会是狭隘的。他不曾划上一个圈子，把“美”局限在一个框框內。不，他承認一切健康的、在总的傾向上能給我們良好的精神影响的，包括那些“能給人愉快和休息”的艺术作品在內，都有“美”的价值。他非常喜爱“十竹斋箋譜”，便是一个例証。永瀨义郎的“木口雕刻”，既是“逼真”、“精細”，又充滿了健康的气息，同样吸引了鲁迅的艺术的眼睛。他贊揚凱亥勒的木刻“顫动着生命”、“能使生命美丽”。至于杰平的“閑坐”，他給与的評語是“令人快乐”；达格力秀的两幅插图：“田鳧”和“淡水鱸魚”，他認為有裨于科学；因为它們反映了自然的真实，同时显示了

① 見“再論雷峰塔的倒掉”，“小品文的危机”等篇。

“纖巧敏慧的裝飾的感情”^①。由此可見，魯迅真正是一個博大的审美者。一切艺术品，不管是直接或間接通向生活道路，他都給以美的評價。他不贊成把題材限制得“太狹”。他說：“譬如靜物，現在有些作家也反對的，但其實那‘物’就大可以變革。槍刀鋤斧，都可以作靜物刻，草根樹皮，也可以作靜物刻，則神采就和古之靜物，大不相同了。”^②他多么願意群芳爭艷呵！但，儘管如此，作為一個革命家，魯迅特別強調的，還是能够充分體現社會生活理想的美。這是貫串他一生的根本看法。遠在一九〇七年，他就迫切要求“偉美之聲”，用來喚醒人民，打破“污濁的平和”，改變“前時之生活”。一九一三年，他又說，“美術之目的”，“力足崇高人之好尚”。晚年，他更指出：美必須“助成”廣大人民“向上奮斗”的諸種行動。^③

緊緊地跟這樣的美學觀點聯系着，魯迅確立了自己對藝術技巧的看法。這是他談到果戈理時透露的。果戈理以俄國人善起名號而自豪，說是“名號一出，就是你跑到天涯海角，它也要跟着你走，怎么擺也擺不脫”。魯迅解釋道：“這正如傳神的寫意畫，並不細畫須眉，……不過寥寥几筆，而神情畢肖”。但要做到這樣的程度，魯迅認為，是很需要“明確的判斷力和表現的才能”的。他並指出：“假如有誰能起

① 參看他多次與鄭振鐸的通訊，以及“近代木刻選集(2)小引”，“近代木刻選集(1)附記”等篇。

② 參看復李澤信，一九三五年六月十六日。

③ 參看“摩羅詩力說”，“擬播布美術意見書”，“小品文的危機”等篇。

顛扑不破的諱名”吧，倘若創作，“一定也是深刻博大的作者”。顯然可見，在魯迅看來，起諱名的技巧是能說明創作的技巧的。

大家都知道，魯迅也曾給梁實秋起過諱名，他既不是僅從概念上把握對象的社會本質，也不是撇開本質，僅僅從“形體着眼來構思的：兩者都不能給對象做出美學的判斷。魯迅是怎樣呢？由於梁實秋自稱不知“主子是誰”，不曾領到資本家的“津貼”，魯迅給他起諱名時，就浮起一個“餓的精瘦”的“野狗”形象，它“無人豢養”，惶惶然如喪家之犬，“但還是遇見所有的闊人都馴良，遇見所有的窮人都狂吠”。正是這樣，因為魯迅是站在革命的立場上，透過藝術的眼睛把握了對象的特徵，他才能運用簡練的辭藻描繪他，給加上“喪家的”“乏”走狗字樣。結果呢，梁實秋的政治面貌真是一筆勾出來了，而且是活生生的，顯示了他作為走狗既“可憐”而又可鄙的精神狀態——“喪家”而至於“乏”——“乏”字多妙啊！

由此看來，魯迅所推崇的藝術技巧，所謂“明確的判斷力和表現的才能”，依我們的體會，就是藝術家從革命美學上認識人的能力，擴大一點說，也就是從革命美學上認識生活的能力，以及建築在這個基礎上的藝術表現力。在魯迅的心目中，“判斷力”和“表現的才能”不是為別的，都是為了揭示和反映生活，為了促進社會理想而服務的。很清楚，魯迅對於技巧的看法，正是他的美學思想的反映。

二

人們往往指出，藝術判斷的特殊性，就在它不能脫離形象的思維。藝術家進行判斷時，總是把對象的具体特征緊緊扣在一塊兒考慮的；他的思維的邏輯性，总是以形象形式來體現的。這看法不能算錯，但似乎還不能觸到藝術判斷的根本特點。根本特點是什麼呢？就在藝術家是站在進步的立場上，從美學角度進行形象思維的，並且也是從美學角度作出判斷的。例如，以醞釀題材來說吧，魯迅曾經舉出三個可供抉擇的事例。一個是四川“縣長”禁止人民穿長衫。“穿長衫”不是要“消耗布匹”麼？“縣長”是很“愛國”的，不免因“長衫”而想到“國勢衰弱”，“顧念時艱”，於是發出“後患何堪設想”的嘆息。又一例，是“北京社會局禁女人養雄犬”。社會局“關心”風化，居然“關心”到人和狗的關係上，說是“雌女養雄犬”，不合“禮義之邦”的規矩。最後一個例子，是关于富家女婿的文壇登龍術。在舊社會，很有些文人依靠闊太太的資本，開書店，出刊物，自吹自擂的爬上“文壇”。這事給揭發了，招來了富家女婿的“反攻”，開頭就寫道：“狐狸吃不到葡萄，說葡萄是酸的。”站在進步世界觀的立場上，這三種諷刺素材都不壞，都值得寫，可是哪一種最好呢？魯迅表示：“我推選‘甜葡萄’說”。在他看來，“奇詭”、“滑稽”，却不如“平淡，惟其淡，也就更加滑稽”。真的，事情不能細想；想的結果，“便分明是這位作者在表明他知道‘富妻子’的味道是

甜的了”。恰如魯迅指出的，“咀嚼起來，真如嚼橄欖一樣，很有些回味”。^①很清楚，在這裡，魯迅進行抉擇時，確是受世界觀的指導的，但並不停留在這裡，而是進一步把世界觀和美感經驗結合起來，比較這些素材在喚起美感上的藝術效果，從而抉擇了他認為最突出的、最富於喜劇性的素材。

當然，如果不是進行比較，是從生活中發現藝術的素材，也離不開作家的美感經驗。杜勃羅留波夫說過：“生活的陽光落在我們所有的人身上，然而它剛剛觸到我們的意識，就立刻從我們身上消逝了。”藝術家卻能“在每一種事物上，捕捉跟他的心靈十分接近而又親切的东西，善於攝住其中有什么東西特別打動他的一瞬間。”為什麼單單藝術家有這種的“捕捉”的能力呢？飽滿的政治熱情誠然是極重要的因素，但藝術家所以是藝術家，而不同於生產上的積極分子，畢竟因為他還具備敏銳的藝術眼睛——善於透視生活現象，並從美學上把握他的素養。魯迅這麼告訴我們：往往看來很平淡的事件，看來很平凡的人，優秀的作家卻能從這“平淡”、“平凡”中發現巨大的藝術啟示。“譬如吧，洋服青年拜佛，現在是平常事；道學先生發怒，更是平常事，只消幾分鐘，這事迹就過去，消失了”。但具有藝術眼睛的諷刺作家，却正在這時候看出破綻，給拍下一張照：“一個撅着屁股”、“一個皺着眉心”，魯迅說，這就“很動人”。這不是作家從習而不察的矛盾現象中發現喜劇美感的才能？又譬如，

① 參看“滑稽”例解”、“登龍術拾遺”及“准風月談後記”等篇。

鲁迅盛称果戈理的“諷刺本領”，特別指明那独特之处，“是在用平常事，平常話，深刻的显出当时地主的无聊生活。”罗士特来夫在酒店里遇見乞乞科夫，夸耀自己的小狗，逼着乞乞科夫摸摸狗耳朵，还要再摸摸鼻子。果戈理描写道：

乞乞科夫要和罗士特来夫表示好意，便摸了一下那狗的耳朵，“是的，会成功一匹好狗的。”他加添着說。

“再摸摸它那冰冷的鼻头，拿手来呀！”因为要不使他扫兴，乞乞科夫就又一碰那鼻子，于是說道：“不是平常的鼻子！”

淡淡几笔，“这种莽撞而沾沾自喜的主人，和深通世故的客人的圓滑的应酬，”就给生动地勾画出来了。鲁迅認為，“非由詩人画出它的形象来，是很不容易觉察的。”这就表明：果戈理具有敏銳的艺术判断力，善于从生活事件中，抓出隱藏着的喜剧。①“滑稽”“奇詭”是人人都能看到的。至于掩蔽在无聊中的“滑稽”，或者，如呂緯甫那样，看来并不“可悲”的心灵死灭的“悲剧”，如果不是富于美感經驗的作家捉住它們，它們就会悄悄地溜走了，象阳光一般，每天每天从我們身边消逝了。

发现和抉擇写作的素材，需要作家的灵感經驗；以后呢，在进一步构思的过程中，当然也离不开它。

談到自己的創作时，鲁迅一再表白，人物是有模特儿的，并且不止一个，是“拼凑”起来的脚色。情节也一样：“所

① 參看“什么是‘諷刺’”，“几乎无事的悲剧”等篇。

写的事迹，”“只是采取一端，加以改造，或生发开去。”这就是說，他創造情节和人物是經過集中或生发以完成典型化的。典型化当然是一个思想問題。“集中”或“生发”必須有一定的思想指导，但又不仅仅是这样。仅仅按照一定的社会思想去塑造形象，是会招致失敗的。楊振声的“玉君”就是一个例子。魯迅指出，作者要“忠实于主观”，“要用人工来制造理想的人物”，“要以他理想与意志去补天然之缺陷”，于是，“依照了这定律”，将“玉君”創造出来了。結果怎样呢？魯迅嘲笑道：“这是一定的：不过一个傀儡，她的降生也就是死亡”。楊振声固然是失敗了，即使具有馬克思主义观点的作家，倘用哲学思想代替艺术构思，也还是要失敗的。只有一个“外表”，内容并不怎样“有力”。这就是魯迅对概念化作品的評价。①所有这些說明：作家在进行典型化的过程中，絕不能离开一系列的美学活动，魯迅贊美凱綏·珂勒惠支的作品，認為具有魅力。为什么呢？因为作者能以“頗激的糾葛”，“紧握着世事的形相。”例如她所刻的“面包”吧：那里面的孩子，“徒然張着悲哀而热烈地希望着的眼”，“母亲却只能弯了无力的腰”，“肩膀聳了起来，是在背人飲泣”，“不愿意給孩子們看見这是剩在她这里的仅有的慈愛”。珂勒惠支誠然“被周圍的悲慘生活所动”，“非画不可”，但并非每一个进步画家都能創造这样动人的画幅：形

① 参看“中国新文学大系小說二集导言”及复李蕪城信，一九三四年四月十九日。

象的对比是如此鮮明，糾葛是如此的激烈，突現了我們在旧社会常見的生活現象——飢餓的孩子“碎裂了做母亲的的心”。很显然，这情节的构成，是跟作者的进步思想也是跟她的美感經驗分不开的。珂勒惠支不但善于捕捉母与子的矛盾的“一瞬間”，并能从喚起观众的感情的效果上考虑揭示这矛盾的动人的表现形式，从而做出了高明的艺术判断。^①另一个例子，为魯迅所称道的，是木刻家格斯金的“大雪”。对于这位英国画家，雪景給他什么感受呢？是的，天寒岁暮，他更加想到被剝削者所处的困境。但他并未刻画雪景下衣履单薄的人群，象我們往往容易那么构思的。在“大雪”里，我們看到是濃黑的夜深，益发显出雪花纷飞的气势；而几株高聳的，披着雪装的树木，鮮明地衬托了一片低矮的，似乎不胜重負的小屋子。魯迅說：“这幅‘大雪’的凄凉和小屋的景致是很动人的。雪景可以这样比其他种种方法更有力的表现，这是木刻艺术的新发现”。格斯金在构思上的独创性，正是因为他以进步的社会思想为指导，同时又是从美学角度来处理题材的。^②

从魯迅所举的另一个例子中，我們可以看到艺术构思失敗的原因。比方，几个画家具备大致相同的社会观点，同样在“白淨苗条的美人”身上，发现她內在的不洁淨，同样感到有諷刺的必要。可是，有人却把她画作“鬻腹”；有人又画

① 参看“凱綏·珂勒惠支版画选集”序目”。

② 参看“近代木刻选集(2)附記”。

作“狐狸”。魯迅說，這“不過是報告自己的低能”，這是“呆法子”。在這裡，藝術的獨創性完全看不見，只見思想懶漢深陷在公式化的泥坑中。高明的畫家會怎樣呢？他就會考慮前人所不曾考慮過的藝術形式，他會用“廓大鏡”照在“她露出的搽粉的臂膊”上，“看出她皮膚的褶縐，”“看見了褶縐中間的粉和泥的黑白畫”。魯迅認為，“這麼一來，漫畫稿子就成功了。”^①很顯然，這樣的漫畫，給人非常新穎而又強烈的感受。

美，既是間接或直接導源于社會生活，因此，藝術家首先必須正確地認識生活，才能在反映社會生活真實的基礎上，從美的特質着眼，考慮足以令人感動、足以“移人情”的表現形式。^②畫家在構思時不能離開它；作家當然也不例外。一般說來，畫家直接塑造形象也好，或者透過自然景色寫人也好，由於畫幅的限制，大抵只能在藝術構思中體現典型情緒。但對於作家，特別是小說家和劇作家，塑造人物就是更為複雜的問題了。特定的個性在特定的環境中有他自己活動的路綫和方式，作家必須設身處地，如魯迅所說的，必須善於“體察”，才有可能和人物生活在一起，隨同他的活動而進行藝術思維的活動。魯迅告訴我們：“這樣的寫法，……令人難以放下筆。一氣寫下去，這人物就逐漸活動起來，盡了他的任務”。作家當然可以抉擇他所要描繪的對

① 參看“漫談‘漫畫’”。

② 參看“擬播布美術意見書”及“隨感錄四三”等篇。

象及其社会关系,但做出决定以后,就要反轉来受人物性格发展的规律的支配。阿Q的創造过程,不是很明确的說明了这一点么?开初动笔的时候,鲁迅并未料到他的“大团圆”,但写到后来,却不能不把他送到死路上去。①在这里,作家显然担负着导演和演員的双重任务。作为导演,他得保持自己的思想感情,自己对人物活动的美学評价。阿Q愈是得意,愈是自以为“胜利”,作者就愈苦痛和憎恨。相反地,阿Q每一步向革命道路上的前进,作者就感到由衷的欣慰,終于不能自制的流露了对阿Q的死亡的同情。作者必須,事实上也是这样,随同人物的活动而发展第一自我的爱憎情緒。但同时,作为演員,作者又得死在角色身上,就是說,他得化为主人翁,处处代主人翁設想,在具体的社会关系的发展中,这位人物会恨什么,会追求和希望什么,以至一切最細微、最深刻的心理变化。是这样,把主体和客体,把作者第一自我和化为人物的第二自我的情緒发展,按照生活本身的邏輯紧紧地結合起来,作者才能完成典型創造的任务。十分明白,作者对于人物性格的发展是否符合生活真实的判断,以及作者对于人物的爱憎感情变化是否符合美学理想的判断,都不是冷冰冰的,是饱和着类似导演和演員所需要的革命思想和革命热情的。艺术的判断所以有別于邏輯的判断,在于它是美学的活动,在于它永远不能离开美必須“造成精神上的影响”的那种特質。

① 參看“我怎么做起小說来”及“阿Q正傳的成因”等篇。

不过，應該再一次強調說明，藝術的判斷雖不同於邏輯的判斷，具有美學上的獨特意義，但按魯迅對於美的社會性的理解，他就不会忽視世界觀的指導作用。例如，關於胡山源的作品，他曾嚴正的指出：“所感覺的範圍却頗為狹窄，不免咀嚼着身邊小小的悲歡，而且就看這小悲歡為全世界。”他嘲笑那些作家：“往往‘春非我春，秋非我秋’玄發朱顏，却唱着飽經忧患的不欲明言的斷腸之曲”。他批評李霽野的寫作態度，說他“以敏銳的感覺創作，有時深而細，真如數看每一片葉的葉脈，但因此就往往不能廣，這也是孤寂的發掘者所難以兩全的。”①為什麼會把“小悲歡”看做“全世界”呢？為什麼老是唱着“斷腸之曲”呢？為什麼藝術構思“不能廣”呢？歸總一句話：由於世界觀的局限性。在“文壇三戶”里，魯迅告訴我們，如果是“破落戶”的作者，就會以為“懶態和污漬，也都有歷史的甚深意義”；“暴发戶”就會“沾沾自喜”，覺得“金錢”比“懶態和污漬更有歷史的甚深的意義”。世界觀妨礙着他們，使他們看不到、或在一定程度上看不到生活的真實。既這樣，作者的藝術判斷就會迷失了方向，往往把不美的東西——例如“懶態”吧——描繪成美感的對象。在“葉紫作‘丰收’序”里，魯迅進一步寫道：②

① 參看“中國新文學大系小說二集導言”。

② 按，這段話是指杜衡而說的。杜衡曾寫中篇小說“再亮些”，在“現代”第五卷連載。

地球上不只一个世界，实际上的不同，比人們空想中的阴阳两界还利害。这一世界中人，会輕蔑，憎恶，压迫，恐怖，杀戮別一世界中人，然而他不知道，……于是他自称“第三种人”，他“为艺术而艺术”，他即使写了出来，也不过是三只眼，长頸子而已。“再亮些？”不要騙人罢！你們的眼睛在那里呢？

否定形象同样可以被歪曲，被刻画成荒誕不經的怪物。这不是因为別的，是因为“艺术至上”的世界观，引导第三种人脫离现实地、神秘地观察历史現象。“你們的眼睛在那里呢？”眼睛被世界观蒙蔽了，因而不能作出正确的艺术判断，不能以美的光輝暴露否定形象真正的丑恶面貌。

照魯迅看来，美既是有社会性的，那么，艺术判断就决不能和进步的世界观截然分离。它是艺术家在世界观指导下，从美感經驗积累中培育起来的特殊的思維能力。有訓練的捕魚人能够从大洋上察覺水底深处的魚群；对于艺术家，情形就还要复杂得多。他必須站在一定的思想高度上，从生活的大海中，捕捉那些足以打动人心的素材，并透过美学角度抉擇它們；做出抉擇以后，还要从美感的效果上考虑独特典型化的道路。这一系列的思維活动，构成艺术技巧的重大内容，就是通过艺术思維做出的艺术判断。

三

那么，什么是艺术家的“表現的才能”呢？

一切的艺术构思，必須凭借美感的形式表現出来。創造