

紀念魯迅
月刊

纪念鲁迅诞生一百周年

(1881——1981)

杭州大学 学报编辑部 编
中 文 系

一 九 八 一 年 九 月



绍兴《天觉报》创刊号登载的
鲁迅所绘《如松之盛》图

目 录

关于《如松之盛》画的说明	绍兴鲁迅纪念馆 朱 恂 (1)
鲁迅论艺术真实	钱文斌 (4)
鲁迅论高尔基和苏联文学	陈元恺 (23)
鲁迅对“新月派”的批判	毛雪非 (45)
鲁迅与美育	张颂南 (58)
鲁迅与佛教	翁志鹏 (77)
鲁迅与民俗学	吕洪年 (94)
鲁迅与翻译	鲁仲达 (104)
封建蒙昧主义与农民的革命性	
——鲁迅小说研究札记	肖 荣 (120)
从《故事新编》看鲁迅思想和艺术的发展	郑择魁 (137)
鲁迅小说是革命现实主义的典范	何寅泰 (157)
鲁迅小说的人物塑造	陶剑平 (170)
鲁迅小说中的“风俗画”	张黛芬 (184)

琐谈《在酒楼上》与《孤独者》的背景·····	王文彬 (190)
鲁迅诗新笺·····	吕漠野 (200)
鲁迅的诗论·····	余 苒 (209)
鲁迅诗韵初探·····	张金泉 (225)
《野草》与象征主义·····	张德强 (232)
《藤野先生》中的情和理·····	李孝华 (245)
略谈鲁迅杂文的形象化的艺术手法·····	邬武耀 (256)
一篇未曾刻石的碑序·····	金 锵 (268)
《鲁迅年谱》若干史实补正与质疑·····	陈 坚 (278)
读《中国小说史略》偶记之一·····	洪克夷 (291)
鲁迅论科学小说的社会作用·····	徐一骐 (305)
鲁迅是我国科普创作的伟大前驱·····	严光鉴 (313)
鲁迅对辛亥革命的科学评价·····	吴秀明 (323)
《关于‘子见南子’》若干史实问题的探究 ·····	王欣荣 (334)
论鲁迅著作中的日语借词·····	倪立民 (354)
略谈鲁迅对文章的修改·····	刘一新 (365)
鲁迅与茅盾的亲密合作·····	王国柱 (379)
鲁迅与郁达夫的友谊·····	沈绍镛 (388)
编后记·····	(400)

关于《如松之盛》画的说明

绍兴鲁迅纪念馆 朱志

这里刊载的《如松之盛》画，是我们从一九一二年十一月一日绍兴出版的《天觉报》创刊号上拍下来的。原画长24公分，宽19.5公分。画面上长叶处的松枝，正好勾形成“天觉”两字，与题款合成为“天觉如松之盛”的祝词。题款左侧括号内注明为“预才祝”。

这幅画，我们认为是鲁迅的遗墨。现将有关情况说明如下，供大家研究和鉴定。

《天觉报》是鲁迅的学生和挚友宋紫佩等人所办的。它是辛亥革命后在绍兴出版的进步报纸。在此之前，绍兴有《民兴日报》，该报停刊后，宋紫佩等人改办《天觉报》，社址设在小坊口。一九一二年二月，鲁迅离开绍兴前往南京教育部任职，后又随部迁北平。但是查鲁迅日记，我们知道《天觉报》创办前后，鲁迅与宋紫佩等人的联系是十分密切的。一九一二年九月三十日，鲁迅收到宋紫佩九月二十五日从绍兴寄发的信，十月一日即予函复。在十月三十日的日记中，鲁迅说：“得天觉报社信，二十四日绍兴发，内出版露布一枚，征文广告一枚，宋紫佩列名。”从十一月七日至十二月八日，鲁迅日记记载收到绍兴寄来《天觉报》的有二十三处。这样频繁的书信往返，既反映了绍兴的进步青年对在

北京的鲁迅的尊敬，同时也说明了鲁迅对故乡进步报纸的关怀。除这幅画外，我们在《天觉报》创刊号第三版，还发现鲁迅拍发的祝贺电：“敬祝天觉报出版自由，北京周树人祝”。

电文祝词署名周树人，而绘画作品的署名用“预才”，同一天的报纸上，鲁迅使用了两个不同的署名。这种现象，只要联系鲁迅当时发表的五十余篇诗文，而用了十二个笔名的情况，就不会觉得奇怪。再说他当时还不止一次地以他弟弟周作人起孟、周建人乔峰的名义发表文章。鲁迅原名周树人，幼年时叫樟寿，字豫才，后又将“豫才”改为“预才”取义于“豫章之才”。可是，鲁迅却常常将自己的名字“豫才”写作“预才”。他曾这样风趣地说过：“豫”和“预”“这两个字原是一样的，但在我是两样的，我的父亲为我取名的意思，是希望我成为‘豫章之才’，而我呢，还在‘预’备，我在杭州教书，也教的是预科，所以我总是写这个‘预’，不写那个‘豫’”。（祝静远：《回忆鲁迅先生》，《浙江日报》1956年9月23日）

这幅画的题款《如松之盛》，是四个雄健的隶书，我们把它与鲁迅一九〇四年至一九一八年间的手迹相对照，发现两者十分酷似。我们知道，鲁迅从小喜欢书法，用毛笔写字，我们虽然没有见到他早年留下的手迹，但绍兴鲁迅纪念馆却藏有他在南京读书时手抄的讲义。

这幅画的松树，枝干苍劲，嫩叶如针，象征着不畏风霜，透露出勃发的生机，这正与题款的词意相同，两者都寄托着鲁迅对新创刊的《天觉报》的殷切期望和良好祝愿。鲁迅从小喜欢美术，自己也有一些作品，但留下的不多。我们

知道，少年时，他画过一幅《射杀八斤》，北京时期画过一张可以叫做《刺猬撑伞》的画，均已失传。现在我们唯一可以见到的是《朝花夕拾·后记》里的《活无常图》。今天这幅《如松之盛》画的发现，不但是研究鲁迅与早期报刊社团关系的重要史料，而且对于研究鲁迅的美术思想，也具有重要的意义和价值。

中華民國元年十一月一號

● 祝 電 ●

（一）

岸澤神州斯民先覺天欲福國賴君贊譯

南社同人祝

（二）

輿論健全睡獅賴覺敬祝

秋社同人祝

（三）

民之歌哭賴君是宜族之輯睦賴君是賴爲指南計亦

導火線越州生色全國憑藉

淮南社祝

（四）

敬祝天覺出版自由

北京周樹人祝

（五）

利吾民編吾國字字金玉行行鉄血天覺報出版萬歲

杭沈鈞業祝

吾輩破產有
力不敢一報
慰不馴而懣
親切言之實
租所以日影
堂堂中國數
所以君之
之困亦日其
秋而亂臣賊
及如草之蔓
國諸子名
天下以爲
之令制業

生野有言曰人之生此世也

刊有鲁迅贺电的《天觉报》创刊号第三版

鲁迅论艺术真实

钱文斌

关于艺术的真实性问题，向来说法纷纭，歧议丛生。鲁迅对于这个问题，没有写过专篇论文，但是针对当时出现的那种违背、损害甚至破坏艺术真实的主张和创作倾向，发表过许多精辟的意见。同时，在他研究作家作品的论著及书信中，也一再明确地表达过他对这个问题的见解。毫无疑问，鲁迅的这些看法，对于我们更加深入地思考和探讨这个问题，是大有启发的。

(一)

在艺术真实性问题上的分歧，从根本上说，是在于文艺对现实反映关系的不同理解上。

文艺对生活的反映关系，鲁迅在早期的文章中，就比较集中地谈到过。他在《摩罗诗力说》中指出，“盖世界大文，无不能启人生之阂机，而直语其事实法则，为科学所不能言者”，“缕判条文，理密不如学术，而人生诚理，直笼其辞句中，使闻其声者，灵府朗然，与人生即会”，“故人若读鄂谟（Homer—OS）以降大文，则不徒近诗，且自与人生会，历历见其优胜缺陷之所存，更力自就于圆满”。在这里，鲁迅从艺术与科学的比较中，简洁而明确地说明了艺术

反映生活的特点和要求。鲁迅认为，艺术和科学在真实地反映生活这点上是一致的，但在反映生活的方法和形式上有着严格的区别。科学以严密的逻辑推理，对现实的反映是抽象的，概念的，艺术则不然，它是以个别的、感性的、具体的形象来反映生活的。鲁迅认为，文艺虽不及科学的“理密”，但它“直语其事实法则”，又为“科学所不能言”。而文艺以“直语”事实法则，不仅亦能反映“人生之阇机”，即人生之真理，而且由于它对生活的反映是个别的、感性的、具体形象的，因此能“使闻其声者，灵府朗然，与人生会”，历历见其优点缺点，“更力自就于圆满”。所以文艺不仅能够正确地反映现实生活，而且较之科学的、抽象的、概念的反映来，更为丰富、生动；它不仅有很好的教育意义，而且较之科学的教育意义更为真切，使人兴感怡悦，以致勇猛发扬，“更力自就于圆满”。

显然，在鲁迅看来，艺术的真实性，从文艺对现实的反映关系来看，它不仅是指反映生活现象的，同时也是反映生活内在本质的，也就是说，从现象到内在的本质都应当是符合生活真实的。对于这个问题，鲁迅在三十年代谈到讽刺艺术时，发挥得更为明晰和透辟。鲁迅说：

讽刺的生命是真实；不必是曾有的事实，但必须是会有的实情。所以它不是“捏造”，也不是“诬蔑”；既不是“揭发隐私”，又不是专记骇人听闻的所谓“奇闻”或“怪现状”。它所写的事情是公然的，也是常见的，平时是谁都不以为奇的，而且自然是谁都毫不注意的。不过这事情在那时已经不合理，可笑，可鄙，甚而至于可恶。但这么行

下来了，习惯了，虽在大庭广众之间谁也不觉得奇怪；现在给它特别一提，就动人。^①

这段话的意思是说，所谓艺术真实，是生活真实的基础上创造出来的。艺术家在创造艺术真实的过程中，必须从生活现象深入到现象的本质面，并经过艺术概括和集中，排除偶然因素，创造出充分而突出地反映生活真实的艺术形象。这样的艺术形象，已不同于生活中的“实事”，它不仅在面貌上象人们在生活中常见的那样丰富、生动和具体，而且还显示着平常往往不被人们所注意、不被人们所发现的现象背后所含蕴的本质意义。也因此，它虽然与生活中的“实事”不同，却符合生活的“实情”，而且比原来的“实事”要“动人”。这就是鲁迅所理解的艺术对生活的反映关系，也可以说是鲁迅对于艺术真实所包含的内容的形象化的概括。

文艺反映生活，是以创造艺术真实来达到的。失去真实性的艺术，是不能反映生活的。所以艺术真实，是艺术的生命。鲁迅对于艺术真实的要求，是严格的，不含糊的。早在二十年代，有些青年作家由于受到自然主义的影响，在理论上和创作实践上都出现过偏差。他们主张所谓“竭力保持一种客观的态度”，只求“描写的忠实”，不求“人生的意义”，^②实际上就是把艺术对生活的反映关系，仅仅停留在生活现象的表面，满足于对生活事实的外形描写。因此，他们的作品显得平庸肤浅，缺乏时代气息。鲁迅在《〈中国新文

①《且介亭杂文二集·什么是“讽刺”》，《鲁迅全集》第六卷，第258页。

②《〈中国新文学大系〉小说二集序》，《鲁迅全集》第六卷第191页。

学大系》小说二集序》中指出他们的笔墨总是“伸缩于描写身边琐事和小市民生活之间”，“致力于优美，要舞得‘翩跹回翔’，唱得‘宛转抑扬’，然而所感觉的范围却颇为狭窄，不免咀嚼着身边的小小的悲欢，而且就看这小悲欢为全世界”。在这里，鲁迅指出这类作品不能充分地反映生活真实的根本原因，在于作者的“感觉范围”太“狭窄”，没有从这类生活现象上开掘下去，揭示它们与整个社会生活之间的必然联系。而不是说，凡是平平常常的题材，都不能作为艺术的描写内容。鲁迅主张“选材要严”，“不可将一点琐屑的没有意思的事故，便填成一篇”，可见，这个“严”的范围，只限于排斥“没有意思”的琐屑事故，而并不排斥含有某一本质意义的常见的题材。鲁迅认为，要是作者视野开阔，感觉敏锐，“只要所写的是可以成为艺术品的东西，那就无论他所描写是什么事情，所用的是什么材料，对于现代以及将来一定是有贡献的有意义的”。^①而这类描写“小小的悲欢”的作者，没有从整个社会关系中来描写这样的生活，而囿于生活小圈子，并以此视为“全世界”，因此，不可避免地使作品带着肤浅的自然主义的色彩。从鲁迅对这些作品的评论中，使我们联想到普列汉诺夫谈到法国一些描写小市民生活的作品时所说的话。普列汉诺夫说，“初次邂逅的酒商和小老板娘之间的爱情”“这类关系的描写，只有当它象俄罗斯现实主义那样阐明社会关系的某一方面的时候，才会有意义”，而法国的作家“缺少社会兴趣”，他们不理解“一个社会的人的行为、意向、趣味和思想习惯”是“由社会关系

^①《二心集·关于小说题材的通讯》，《鲁迅全集》第四卷，第292页。

所决定的”，因此，在这些作品中的描写，“终于变得枯燥乏味，甚至简直是可厌的了”。^①鲁迅的意思和普列汉诺夫的意思基本上是一致的。鲁迅不赞成这类描写“小悲欢”的作品，也是从它没有“阐明社会关系的某一方面”这个角度着眼的。

与自然主义的倾向相反，当时还有不少青年作家走向另一个极端，主张要把“天然艺术化”，或者所谓直接表现“阶级的意欲”，也就是说，他们不是从生活出发来进行创作，不是通过对于生活的真实描写来反映生活，而是从主观的概念出发来进行创作，根据概念的表达的需要，随意修改生活，剪裁生活，于是不可避免地歪曲了生活，失去了艺术的真实。这种创作方法，当然不是那时所独有，在中国古典小说的历史发展中，也曾经是非常流行的。而凡是用这种方法创造出来的作品，都是歪曲了生活的，毫无例外。鲁迅在《中国小说史略》中对这种方法之所以不能真实地反映生活的原因，曾作过这样扼要的解释：

寓讥弹于稗史者，晋、唐已有，而明为盛，尤在人情小说中。然此类小说，大抵设一庸人，极形其陋劣之态，借以衬托俊士，显其才华，故往往大不近情，……

在这类作品中，无论是“俊士”，或者“衬托俊士”的“庸人”，都不过是为了表达作者的某种概念而存在。在情节的展现过程中，这些角色由作者随意安排，召之即来，挥之即去，如同木偶，失去了人物的心理性格的特征，“大不

^①普列汉诺夫《没有地址的信·艺术与社会生活》第239页。

近情”，根本谈不上艺术形象的典型性和真实性。

当然，在二十年代、三十年代青年作家用这种方法来创作的动机，与古代的那些作家是不一样的，甚至相反。但是，不管出自何种动机，用这种方法来创作，都不可能创造出艺术真实来。

他（按：指杨振声）要“忠实于主观”，要用人工来制造理想人物。而且凭借自己的理想还怕不够，又请教过几个朋友，删改了几回，这才完成一本中篇小说“玉君”……。然而这是一定的：不过是一个傀儡，她的降生也就是死亡。①

小说中的女主角——玉君，从作者的创作意图来说，是要把她写成为一个反对旧礼教旧社会，争取人格独立和婚姻自主的女英雄。以动机而论，当然是不错的。而作者在整个创作过程中，不是从生活出发，而是根据主观的“理想”衍化人物，并所谓“博采众议”，把它写得无处不美，因此，这样的人物也就失去了它与现实的社会关系的内在联系，失去它的真实性，同样是“不大近情”的，只是一个“傀儡”而已。

鲁迅从唯物论的反映论出发，一贯认为艺术真实根源于现实生活，而不根源于作者的主观臆想。在三十年代，韩侍桁提出“小说上的典型人物，本无其人，乃是作者按照他在社会上有存在之可能，凭空造出，于是而社会上就发生了这种人物”。对此，鲁迅指出：

文学与社会之关系，先是它敏感的描写社会，

①《〈中国新文学大系〉小说二集序》，《鲁迅全集》第六卷，第191、192页。

倘有力，便又一转而影响社会，使有变革。这正如芝麻油原从芝麻打出，取以浸芝麻，就使它更油一样。……他（按即韩侍桁）之不以唯心论者自居，盖在“存在之可能（二字极妙）”句，以为这是他顾及社会条件之处。其实这正是呓语。莫非大作家动笔，一定故意只看社会不看人（不涉及人，社会上又看什么），舍已有之典型而写可有的典型的么？倘其如是，那真是上帝，上帝创造，即如宗教家说，亦有一定的范围，必以有存在之可能为限，故火中无鱼，泥中无鸟也。所以韩先生实是诡辩……①

关于文艺与社会生活的关系，鲁迅早在五四时期就比之为芝麻与麻油的关系，到三十年代，在针对这种脱离现实生活“凭空造出”艺术形象的创作理论和创作倾向，再次以这一形象的比喻来说明文艺与社会生活之间的关系，充分说明了鲁迅对于生活是文艺的唯一源泉的这一基本原则的重视。很清楚，在鲁迅看来，离开了生活，离开对于生活的真实的描写，就不可能创造出艺术真实，其道理，就如麻油从芝麻中榨出一样，要是丢开芝麻，无论用的是什么方法，都不可能榨出麻油来。这一形象的比喻，深刻地说明：艺术真实根植于现实生活。

鲁迅从文艺对现实的反映关系这个角度，完整而深刻地阐明艺术真实与现实生活的关系，并与自然主义、公式主义标出了分明的界限。在这个问题上，马克思和恩格斯都作过许多精辟的论述。他们要求“以强烈的伦勃朗式的色彩栩栩

①《致徐懋庸》，《鲁迅全集》第十卷，第179、198页。

如生地”把人物的“现实的面貌给描绘出来”、“能够真实地描写现实的关系”、要求有“描写的一切真实性”^①，也就是要求文艺作品中的艺术形象必须要反映出生活的面貌到生活的本质，从面貌到本质都应当是真实的。鲁迅的这些见解，与马克思、恩格斯的论述，是一致的。

(二)

文艺创作要求从生活出发，要求真实地描写生活，这不是说，在文艺创作的过程中作家不需要有自己的思想、感情和社会理想呢？不是的。在鲁迅看来，写什么和怎样写，也就是在整个的创作过程中，都是离不开作家自己的思想意识的。鲁迅认为，任何作家，在他们的创作活动中，总是与他们的人生态度联系在一起的，只是自觉程度不同而已。他在谈到古代的“田园诗人”、“山林诗人”时说，“那诗文”也并不完全“超于政治”的，如果真的“超出于世，则当然连诗文也没有。诗文也是人事，既有诗，就可以知道于世事未能忘情”^②。

在二十年代，有的青年作家把自己的艺术活动说成为“无目的无艺术观不讨论不批评而只发表顺灵感所创造的文艺作品”。鲁迅对他们的作品进行分析后，深刻地指出，他们的作品恰恰是在证明他们的“‘灵感’也究竟要露出目的的”。在同一篇文章中，鲁迅还谈到当时上海的所谓“为艺

①《马克思恩格斯论文学与艺术》。

②《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第三卷，第395页。

术而艺术”的浅草社的作品，鲁迅指出这些作品的实际内容，却不是说明着为“艺术而艺术”，倒是相反，“都显示着努力：向外，在摄取异域的营养，向内，在挖掘自己的魂灵，要发见心里的眼睛和喉舌，来凝视这世界，将真和美歌唱给寂寞的人们”^①。事实上，一个作家，不写这，而写那，不是这样写，而是那样写，这本身就是表达着他对于生活的一种看法和评价。

作为观念形态的文学艺术，是客观生活在作家头脑里的反映的产物。这个反映是真实的，还是歪曲的，都与作家的思想意识有着直接或间接的联系。在鲁迅看来，艺术真实的创造，是与作家对待生活的积极态度和正确评价发生着内在的、紧密的联系的。反之，消极的、反动的人生态度和背离历史发展的思想感情，却只能起到损害或破坏艺术真实的作用。

鲁迅给予中国古典小说《红楼梦》以很高的评价，认为在它之前和之后的中国古代人情小说，都不可企及。其原因，鲁迅认为“它那文章的旖旎和缠绵，倒是还在其次的事”，“其要点在敢于如实描写，并无讳饰”，^②在现实的矛盾面前不逃避、不掩盖、不粉饰，勇敢地打破陈旧的“传统思想和写法”的结果。很清楚，在鲁迅看来，曹雪芹之所以能够在《红楼梦》中创造出惊人的艺术真实，首要的原因还是应当归结为他的积极的人生态度和现实主义精神。

与《红楼梦》相对立的那些“团圆小说”，被鲁迅称之为

①《〈中国新文学大系〉小说二集序》，《鲁迅全集》第六卷，第194页。

②《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第八卷，第350页。