

中国新文学研究书系

鲁迅与中国新文学的精神

姜振昌 主编

中国社会科学出版社

中国新文学研究书系

鲁迅与中国新文学的精神

姜振昌 主编

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

鲁迅与中国新文学的精神/姜振昌主编. —北京:中国社会科学出版社,2004.12

(青岛大学中国新文学研究书系)

ISBN 7-5004-4970-4

I. 鲁… II. 姜… III. 鲁迅(1881~1936) — 文学研究
IV. I210

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 017806 号

出版策划 任 明

责任编辑 王 曦

责任校对 石春梅

封面设计 新奇设计

技术编辑 张汉林

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029450(邮购) 010-64031534(总编室)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京奥隆印刷厂 装 订 三河鑫鑫装订厂

版 次 2004 年 12 月第 1 版 印 次 2004 年 12 月第 1 次印刷

开 本 880×1230 毫米 1/32

印 张 13.25 插 页 2

字 数 366 千字

定 价 32.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

目 录

第一辑 新文学和文化视野中的鲁迅

- 《故事新编》与中国新历史小说····· 姜振昌 (3)
- 鲁迅与中国 20 世纪杂文····· 姜振昌 (26)
- 鲁迅与左翼文学运动····· 姜振昌 (46)
- 议论的“曲张力”与鲁迅杂感文体的艺术特征····· 姜振昌 (65)
- 论鲁迅的人格范型····· 刘增人 (81)
- “鲁迅全面彻底反传统”论质疑····· 冯光廉 (114)
- 论鲁迅的“思想原点”及其克尔凯郭尔之影响····· 魏韶华 (125)
- 鲁迅的文艺观与德国美学····· 张 芸 (147)

第二辑 传媒与中国现代文学

- 现代传媒与散文文体····· 周海波 (175)
- 文化传播视野中的鲁迅文学创作····· 周海波 (187)
- 工具理性与科学理性····· 周海波 (222)
- 试论茅盾系列文学期刊····· 刘增人 (230)
- 40 年代文学期刊扫描····· 刘增人 (250)
- 论现代人文期刊的历史及特征····· 刘增人 (263)
- “东方传播学派”发想····· 徐宏力 (276)

第三辑 作家作品与文学史

- 张承志：一次意味深远的文化皈依 马丽蓉 (291)
- 论老舍的回族题材创作 马丽蓉 (303)
- 王统照与齐鲁文化 刘增人 (316)
- 理想人格追求中的生命形态
——论林语堂小说创作的人物构成 阎开振 (329)
- 矛盾的魅力
——茅盾的小说世界及其审美心理特征 曹安娜 (340)
- 张爱玲与中国传统文化 余小杰 (351)
- 中国文学现代化的先导
——论近代文学的文学史地位 徐鹏绪 (359)
- 论 20 世纪中国乡土文学的理性精神 周海波 (380)
- 论全球化语境下中国当代文学的民族性 马丽蓉 (398)
- 红日与冷月 田野与荒原
——中国当代文学意象论 鲁原 (409)

第一辑

新文学和文化视野中的鲁迅

《故事新编》与中国新历史小说

姜振昌

鲁迅创作的各类文学作品都各具特色并对中国新文学的发展产生了重大影响,《故事新编》也不例外。这部1922年至1935年陆续写成的历史小说集,自问世以来一直因其艺术表现的“先锋性”而受到文学界的极大关注。但它在历史类文学创作上的最重要贡献和开拓意义究竟是什么?这个问题至今仍然扑朔迷离、众说纷纭。唐弢先生早在20世纪60年代就指出:“这是一个革命作家对于传统观念的伟大嘲弄”,“任何属于传统形式的凝固概念,都不能约束它、绊住它。因为这代表着一种新的创造”^①。这确是切中肯綮的识见。可惜这个正确的命题在唐弢那里并没有很好地被深究下去,只在“故事的新编、新编的故事”这种十分笼统和模糊的结论中止步了。然而它的视角和思路却为我们继续探讨这一问题提供了十分有益的启示。

—

历史小说创作在中国有着悠久的历史传统,自宋人“说话”以来一直长盛不衰。所谓历史小说,通常是指以既定的历史事实、人物、故事以至神话传说为题材的创作,按照郁达夫的说法,它应当“由我们一般所承认的历史中取出题材来,以历史上著名的事件为骨子,而配以历史的背景”^②。以这样的标准来衡量,《故事新编》

① 唐弢:《故事的新编、新编的故事》,见《燕雏集》,作家出版社1962年版。

② 郁达夫:《历史小说论》,《郁达夫全集》第5卷,浙江文艺出版社1992年版,第193页。

当属历史小说是确凿无疑的，过去在围绕它开展的“性质”之争中所产生的否定它是历史小说的结论，是缺乏科学依据的。然而它那新颖别致的“叙述模式”以及所表达出的像迷宫一样的精神意向，确实又是以一般历史小说概念和传统的艺术经验与逻辑所难以体认、破译的。

按照鲁迅的说法，历史文学历来可分为两类：一是“博考文献，言必有据”；一是“只取一点因由，随意点染，铺成一篇”^①。《故事新编》从主导倾向上说应当属于后者，但在许多主要人物和主要事件上又以严格的历史记载为依据。鲁迅这样做的好处，是可以避免过于信马由缰式的“演义”所导致的“世无信史”、“过于诞妄”的弊端；然而如果不对“演义”予以应有的重视，则又容易导致历史文学的“事事太实，则失于平庸”。中国传统的历史观念历来重视事实的真实，强调历史小说要“羽翼信史而不违”、“不可素之以正史”^②，这本来是合理的，但由于过于注重历史真实，过于“事事考之正史”，其结果就使文学陷入板腐，接近史著，灵动飞扬的艺术想象和概括现实的“哲学”精神就无由展现，这更是鲁迅所不取的。

《故事新编》在历史事实的处理上绝非停留在忠于历史和历史事件本身及其过程的表面铺陈上，而是深入到历史及历史人物的精神实质中去，进行了充分诗意化、哲理化的艺术再创造：它打破了古今界限森然有序的传统经典范式，创造了古与今杂糅杂陈、幻象与现实相映成趣的新艺术路数，历史在这里已经变成了一种镜像，许许多多的生活现实都可以在这个镜像中被折射出来。或者说，过往之事是现实乃至未来的规约、借鉴和暗喻。这就使历史与现实变成密不可分的统一体。例如，古代神话传说中的后羿是一位曾经射

① 鲁迅：《故事新编·序言》，《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社1981年版。

② 分别见修髯子《〈三国志通俗演义〉引》；熊大木《新刊〈大宋演义中兴英烈传〉序》。

落九日、拯民于水火的英雄，在他身上体现了英雄战胜邪恶的理想力量。但《奔月》却承接古老传说的思路去续写后羿在射日之后生存于农耕时代的种种际遇。故事的重心转移之后，作品合乎逻辑地展开了一个有高粱田、母鸡、锄头、纺锤的生活环境，这里再也没有封豕长蛇，没有黑熊和山鸡，野兽猖狂的狩猎时代早已过去，在这种环境中，善射的后羿已经英雄无用武之地而陷入了“无物之阵”的悲哀。这样，作品又水到渠成地倒转成了英雄末路的故事。逢蒙的背叛和妻子的遗弃更使后羿雪上加霜，只能深深地陷入孤寂、困顿的境地，并随之而萎缩下去。作品最后射月的场面只能是对当年射日的滑稽模仿：用射日的强弓利箭对准月亮，“这一瞬息，使人仿佛想见他当年射日的雄姿”。但射日的英雄现在连射月都不成，无奈之下只好奔月，拯世变成了弃世。在这个文本中，后羿作为古代英雄的精神终于被世俗社会所消解，表现出某种人生的错位。鲁迅作为现代最痛苦的灵魂，他清醒地意识到在中国社会里如后羿一样的英雄并无悲剧意义的普遍性，也亲自品尝过像后羿一样的孤独感，也看清了英雄对世俗社会反抗与认同的无可奈何，其中处处充溢着生活自身与英雄自身的荒诞感。这样，《奔月》对神话故事的“再叙述”就融合着历史与现实的双重内涵，人们自然会从这个英雄末路的故事所拖出的历史印痕中感受到鲁迅的心态、境况和“五四”以后的社会现实。

这里，实际上已涉及作品在杂陈古今方面的基本思维流向：在鲁迅那里，世俗的惰性、“庸人”的社会、“坏种”的祖坟是一个刻骨铭心不得不直面的世界，这既是一个不可抗拒和难以改变的世界，又是鲁迅终生不渝施以积极抗争的世界，他决不“在瓦砾场上修补老例”，而是揭示其内在的颓败，从他人称为“艳若桃花”处看到“红肿”，从他人称为“美如乳酪”处发现“溃烂”。这不仅存在于鲁迅对文明历史长河的深刻清理中，而且延伸到鲁迅对文明末日的清醒审视中。这样，《故事新编》便以强烈的愤世嫉俗的讽喻性构成了自己的美学力量。

《故事新编》的主人公大都是神、英雄、哲人这类在古文献和大众文化传播中文明起源时代的精神象征，不管是女娲、后羿、黑衣人、大禹，还是叔齐、伯夷、老子、墨子、庄子等，均是以某一文明精神的开创者而进入史传的。但起源的精神一经进入传统文明和世俗社会，就如鲁迅所说“总在被摧残，被抹杀，消灭于黑暗中”^①，最终难逃末日的命运。因而，对起源的精神作肯定、否定的价值判断或浓笔重彩地描写主人公的兴衰功过并非《故事新编》之主旨，虽然其中也揭示了老、庄哲学自身无法排解的矛盾和难以克服的局限（老子尚柔无法克刚、无为不能无不为，庄子的“齐物论”并不能泯灭一切生死、古今、大小、贵贱的区别）。作为一种独特的对话，鲁迅大都首先假定想象了神、英雄与哲人精神的成立，继而发现其在世处世的困境以及困境中的变异、转化和分裂，揭示末世相的怪诞和狰狞。《补天》中女娲的抟黄土造人和炼金石补天，原本是初民们对人神关系的想象性解释，从创造人与拯救人两方面赋予人神之间以亲密关系。而鲁迅的独特之处则在于首先用弗洛伊德精神分析学说改写了抟黄土造人的意义，并转换了故事的视角——由本来的以人看神转换为以神看人。如此，抟黄土造人成为女娲无聊、烦闷和“下意识”的行为，充其量是自然生命力和本能创造力量的显现。人这种“小东西”的产生带给造物主的不止是诧异、欢喜，也有讨厌。于是，女娲作为创造者与人类的亲密关系被解除了，人只是这个美丽女神在骚动不宁时的偶然产物而已。更意味的是，女娲炼石补天本系拯救人类的神圣行为，她是累死在修补被“小东西”们破坏了的天地的艰辛劳动中的，然而其尸体却被假借大义发起战争的“小东西”们肆意霸占和践踏。作品最后还添加上妄求不死的秦始皇、汉武帝寻仙山的故事，这就进一步揭示了女娲精神在传统文明中的荒谬位置和被极端变异了的意义：人神

^① 鲁迅：《中国人失掉自信力了吗》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1981年版，第118页。

统一的神话最终转化为人神隔膜、人神分裂、人累死神、人背离神的“反神话”。《理水》的旨趣同样如此。禹本是为民除害的实干家，但在他创业时，周围人歧视他、讥笑他，而成功之后，又用歌功颂德把他孤立起来，特别是“正统”文明的赞美使其精神和行为黯然失色，当禹向舜汇报治水感想而舜“叫百姓都要学禹的行为，倘不然，立刻就算是犯了罪”时，治水的意义迅速转化为治人，所谓务实、变革天下、滔天洪水中的力挽狂澜就变成统治秩序的重整，而换来的则是“太平到连百兽都会跳舞”的王朝盛世，即鲁迅所说的“暂时做稳了奴隶的时代”。更可悲的是，治水后的大禹竟不得不将自己的日常行为“俳优”化：“吃喝不讲究，但做起祭祀和法事来，是阔绰的；衣服很随便，但上朝和拜客时的穿着，是漂亮的。”《非攻》中的墨子以超人的智慧和侠义精神阻止了一场战争劫难，但他为宋国奔走却结束于在宋国被褫夺一空的狼狈相上。这些，与女娲的造人而累死于人、后羿的救世而无法生存于世都是一致的。鲁迅曾说《补天》是“解释创造——人和文学——的缘起”，又说它“是在描写性的发动和创造，以至衰亡的”^①。这段话带有极大的象征意味和寓意性，是打开《故事新编》之谜的金钥匙。《故事新编》中的每一篇作品，其实都是写文明的“缘起”“以至衰亡”的寓言。这是处于文明“末日”时代的鲁迅重新审视文明起源时代的特点以及从“缘起”中看到“衰亡”必然性的必然选择，于是现实被拉回到“相似的老例”中解释，历史被牵引到现实环境中重现，最终指向文明“末日”精神的解体与颓败：神和超人的英雄消亡了（《补天》、《奔月》），“脊梁”们困顿不堪并变得没有意义或意义被异化（《理水》），宴之敖者复仇的坚定性中时常伴有自我毁灭的绝望感，其行为的意义也在含混不清中带有滑稽的色彩，尤其是当复仇者与暴君的尸骨难分难解一起“大出丧”时，再次出现万

^① 鲁迅：《我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年版，第513页。

人空巷的“瞻仰”场面，连死尸也成了供人鉴赏、取乐的材料，复仇精神最终化为一笑了之（《铸剑》），伯夷、叔齐尽管不乏殉旧者的迂腐，但毕竟和“无特操”者截然相反，是一种道德观念的信守者，但他们在邪恶环境中的消极反抗根本无法改变自己的弱者地位，只能一步步被社会吞噬，死后亦被“看客”涂污和歪曲（《采薇》）……剩下的是在女娲尸体最膏腴之地安营扎寨并把烽火引上九州的女媧氏的后裔们，颛顼的臣属及王妃，杀人越货的募捐救国队，强盗小穷奇，乱嚼口舌无事生非的阿金与小丙君，专会弄剪径的逢蒙，文化山上的无聊学者，蝇营狗苟的关尹喜与账房先生……从专制统治者、鼓簧弄舌的读书人到庸俗愚昧的下层民众，《故事新编》里有一系列卑微、猥琐的“小东西”形象，他们将中国脊梁式的人物分割开来层层包围着，共同构成了消解、扼杀英雄和哲人精神的恢恢天网；而他们自身又以顽强的生命力延存着，《故事新编》的每一篇几乎都结束在“小东西”们喧闹和卑琐的行为上。鲁迅曾说：“这一流人是永远胜利的，大约也将永远存在。在中国，惟他们最适于生存，而他们生存着的时候，中国便永远免不掉反复着先前的命运。”^① 理想精神的解体、消亡与“小东西”们的甚嚣尘上、鱼活伶俐，在《故事新编》中始终是相反相成、彼此消长的统一体。这是作品关于中国古今社会史的独特发现和中心表达。

二

《故事新编》这种跨越时空、杂陈古今的意蕴，曾引起一代代学者从不同角度作出关于小说文体表现形式的种种解释：有人认为它是现实主义和浪漫主义高度结合的产物，特别是浪漫主义艺术想象为作者在古与今的精神漫游中插上了理想翅膀；有人认为就各篇

^① 鲁迅：《忽然想到》，《鲁迅全集》第3卷，人民文学出版社1981年版，第18页。

的基本内容和规定情景而言，它都符合历史主义和现实主义的原则；有人认为它依据的并非现实主义而主要是现代主义——确切地说是表现主义，表现主义的神奇想象和荒诞色彩，使作品在表现古今的联系中“历险境如履平地”；有人则认为这是“寓言式的小说”，象征意义上的“寓言性”是它的主要艺术特点……这些结论都是有道理的，但都不能从规律性上较圆满地解释《故事新编》的独特性。这些结论忽略了一个基本事实：鲁迅说《故事新编》不是“‘文学概论’之所谓小说”^①，这就启示我们，它根本无法依据已有的文学观念和小说类型进行归类，它既不是传统意义上的历史小说，也偏离现实的讽刺小说；既不完全符合现实主义原则，又很难用浪漫主义或现代主义作出全面解释，特别是“油滑”的大量出现更使作品的文体非驴非马，难以界定。

20世纪50年代，在围绕《故事新编》是什么小说的大讨论中，伊凡曾认为它是“杂文”化的社会讽刺小说。^②由于伊凡断言它“很明显地不是‘历史小说’”，同时也未能对“杂文”化内涵作出令人首肯的解释，所以其意见很快被学术界摒弃。今天看来，这种摒弃未免过于草率。伊凡不承认其“历史小说”属性固然不科学，但“杂文”化的结论却能给人以有益启示。我以为，正是“杂文”意识的渗透和介入，使《故事新编》成为一种“骡”体式新历史小说类型，可以称之为“杂文体的历史小说”。这决不等于小说味的杂文——即伊凡所说的“以‘故事’形式写出来的杂文”，也不是小说中夹杂着某些杂文笔法，而是说，小说的作意和文体，在整体上都富于杂文意识。

什么是杂文意识？这一问题尽管十分复杂，但概而言之就是：以现实主义的批判精神杂陈古今，针砭时弊和痼疾时不留面子并取法历史“类型”。其核心和基点是以强烈的现代精神实现“当下”

① 鲁迅：《故事新编·序言》，《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社1981年版。

② 伊凡：《鲁迅先生的〈故事新编〉》，《文艺报》1953年第14期。

对“过去”的渗透和参与，历史的古与今、始与末都紧紧地被压缩在作者的感觉中，“不是跟他的某一方面，而是跟他的整个存在结合起来”^①，这样，其批判锋芒就可以天马行空般地游走于时间长河的隧道中，使历史真正成为“现代人追逐着自己的目的的活动”（马克思语）。这是一种高度发达的古今相指涉的意识和能力，其内蕴从以上论述中已可看出端倪。就表现形态而言，鲁迅除了含蓄曲折地指涉古今，使杂文意识从人物、环境、氛围、情节、场面、细节等历史描述中委婉地得以体现（例如《奔月》对后羿的生活困顿和精神痛苦的反复渲染，都带有针砭现实的意蕴）外，还时常采用一种“油滑”的方式，其特点是：将自己所处时代的事相、琐事甚至语汇织入小说中与历史直接会面，并且信手拈来，纵意铺陈、议论、转弄，几乎是很主观很随意的行为。例如，《补天》在古代情节的叙述线上，突然插入一个打断连续性历史气氛的现代镜头：一个头顶长方板却偏又向上看的“古衣冠的小丈夫”出现在女娲两腿之间，居然还煞有介事地向女娲递上一条题有“裸裎淫佚，失德蔑礼败度，禽兽行。国有常刑，惟禁！”的竹片，并且“呜呜咽咽”地哭出声来……据鲁迅自述，产生这种构想是因为在创作《补天》的中途，看到报刊上有人攻击汪静之的爱情诗《蕙的风》，其中假惺惺地哀求青年作家要对教化负责，不要再写这样的诗。鲁迅对此极为反感，并说：“这可怜的阴险使我感到滑稽，当再写小说时，就无论如何，止不住有一个古衣冠的小丈夫，在女娲两腿之间出现了”^②。这个小丈夫既淫荡、放纵，又道貌岸然，显然是虚伪性十足的现代道学先生。“立即给予反响和抗争”的需要使作者难以精心顾及小说笔下的艺术世界与物象性的历史世界是否和谐一致，只求如杂文创作般一吐为快。鲁迅自己也曾对这种写法表示不满，认为“油滑是创作的大敌”，但却并未在实践中收场，相反却

① 《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第59页。

② 鲁迅：《故事新编·序言》，《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社1981年版。

一发而不可收，使之成为《故事新编》前后一贯的鲜明艺术特点。如《理水》写舜爷时代百姓挣扎在滔滔洪水中用榆叶和海苔充饥的同时，引进了文化山上众学者的大谈莎士比亚，谈维他命 W，谈文学概论，用英语会话，山顶上还有专门的飞机扔救济面包。在《起死》、《非攻》、《出关》中，与庄子、墨子、老子同时出现的，有身揣警笛的警察，有“民生论”的讲演，有“募捐救国队”的巧夺豪取，有关于“恋爱”和“优待作家”的议论等等。很显然，这些生活事相、细节和语汇在已然的历史物象中绝不可能存在，这同起源精神的交合是一种近乎荒诞却又不是荒诞式的“陌生化”组合。西方荒诞派文学常用的手法是使人物变形，在荒诞不经的人物精神和情感的深层结构中揭示生活的原色，而《故事新编》中不管是古代的大禹、后羿还是现代的“小东西”，都是地道的正常人，鲁迅变形的只是历史形式的运演方式。就美学效果而言，它虽不像荒诞派文学那样具有浓郁的怪异美，却在“插科打诨”和新奇的艺术氛围中多了些杂文味的智巧、尖刻、嬉笑怒骂、婉而多讽，现代读者虽然不会相信在遥远的舜爷时代会有人大谈莎士比亚、会有使用英语的文化人存在，也不相信现代警察能与几千年前的庄子打交道（正如谁也不会把荒诞文学中的古事今事、死人活人等同看待一样），却能在古今“间离”与重叠的心理默契、忍俊不禁的喜剧情调中受到感染和启发，并形成鲜明的爱憎立场和明确的是非观念，肯定什么，否定什么，没有多少犹豫的余地。这就如同鲁迅评价《何典》时所说：“在死的鬼画符和鬼打墙中，展示了活的人间相，或者也可以说是将活的人间相，都看作死的鬼画符和鬼打墙。便是信口开河的地方，也常能令人仿佛有会于心，禁不住不很为难的苦笑。”^① 它透露出的是“外在形式不可能下的可能”的理性逻辑的真实性意蕴。现实针对性的功利要求和文学创作规则并不允许统一

^① 鲁迅：《〈何典〉题记》，《鲁迅全集》第7卷，人民文学出版社1981年版，第296页。

的写作，而在“油滑”中这却成为可能。“艺术越接近它的某一界线，就会渐次地失掉它的一些本质，而获得界线那边的东西的本质，因此，代替界线，却出现了一片融合双方面的领域。”^① 杂文意识使《故事新编》虽然失掉了不少客观、和谐、深藏不露的艺术意蕴，却加强了“明确地联系现在”（卢卡契语）和针砭时弊的力度，过往的历史每每沿着时间之维和今天构成了息息相关的连锁关系。这样，历史小说就不再仅仅是与形式逻辑相一致的一种历史再现与运演，不再仅是按常识经验推理展开的一种合理想像。鲁迅以一种近乎“游戏”式的姿态，按照“自我”心理结构的轨迹，让最纯粹的历史生活与最不可思议的现实幻境在直叙与反讽、写实与夸张、认真与调侃、严肃与诙谐中融为一体，使作品散发着强烈的社会讽刺锋芒。其艺术内涵因“杂交”优势而显得丰富、深邃，并迥异于一切文学体裁类型。以往的《故事新编》研究之所以在各执一端中形成诸多像麻花一样的死结，就在于没有看清这种特性。

鲁迅为什么非这样写不可呢？第一，从文学观念上说，鲁迅最注重“为人生”和“现实感”，从来不是为了“当时的文学家之所谓艺术”，他越到后来越钟情杂文创作，就是这种观念的集中体现。他曾对冯雪峰说：长篇小说创作也可以像杂文那样“带叙带议论”，自由说话，“变成为社会批评的直剖明示的尖锐武器”^②。鲁迅没有付诸长篇小说的创作实践，却终于在历史文学的短篇中，找到了尽情释放自己浓重的杂文情结的有效途径。因为中国向有“信史”、“以史为鉴”的传统，所谓“前事不忘，后事之师”。事实上，鲁迅的历史文学观念本身，早就具有这种“杂文意识”，1921年他在翻译了日本作家芥川龙之介的历史题材小说《鼻子》和《罗生门》后曾大加赞赏，说它们“给旧传说”“换上了新装”，“取古代的事实，

① 《别林斯基选集》第2卷，第441页。

② 《冯雪峰文集》第4卷，人民文学出版社1985年版，第19页。