

历史的“中间物” 与鲁迅小说的精神特征

汪 晖

引言 关于镜子： 从政治革命到思想革命

《呐喊》和《彷徨》的研究经过半个多世纪的发展逐渐形成了一种以“镜子”理论为基础的研究模式。作为现实主义文学的经典作品，鲁迅的二十五篇现代题材的短篇小说的整体性被理解为它们对中国近代社会各个生活领域的整体性反映，即社会生活固有的有机联系，把鲁迅小说联结为不可分割的整体。根据研究者对五四前后中国社会矛盾的不同理解，同时也根据他们对鲁迅及新文化运动者观察社会的独特角度的各自认识，《呐喊》、《彷徨》的史诗性质或整体意义经历了一个从“中国革命的镜子”（主要指政治革命和阶级关系变动）到“中国反封建思想革命的镜子”的理解过程。这种认识的发展的深刻意义将在中国现代化进程、尤其是中国人的观念、思想、价值标准的现代化进程中逐渐体现出来。

用社会生活的有机联系的观点理解鲁迅小说的整体意义，这是《呐喊》《彷徨》研究取得巨大成功的关键。但是，这种研究模式的

弱点恰好也在：它把鲁迅小说的整体性看作是文学的反映对象的整体性，即从外部世界的联系而不是从内部世界的联系中寻找联结这些不同主题和题材小说的纽带。“镜子”模式难以从内部提供《呐喊》《彷徨》作为同一创作主体的造物所必须具备的统一基调和由此产生的语气氛围，也没有追寻到任何一部艺术史诗固有的内在精神线索及其对作品的基本感情背景和美学风格的制约作用。换言之，鲁迅小说不仅是中国近现代社会这一外部世界情境的认识论映象，而且也是鲁迅这一具体个体心理过程的总和或全部精神史的表现。在“镜子”模式中，研究者注意到鲁迅对中国社会的理性认识在小说中的体现，也注意到鲁迅某种精神状态对某些具体作品的影响，但其意识中心却在民主主义的各种内涵如人道主义、个性主义在这些小说中的或积极或消极的作用。鲁迅小说作为作家心理史的自然展现，必然具有贯穿始终的精神发展线索——这是“镜子”模式完全忽略了。

忽视鲁迅小说的内部联系或内在精神线索的研究，这实际上不仅是一个文学的认识模式问题，还涉及如何认识和研究作为历史

人物的鲁迅这一总体问题。围绕毛泽东同志提出的文学家、思想家、革命家这三个方面,研究界逐渐把目光集中在鲁迅对社会生活的认识历史和伴随这种认识历史而发生的与中国革命的联系方面,这一研究体系的核心是鲁迅历史观的内涵、性质、意义、发展及其在作品中的表现。鲁迅作为中国近代社会的一位历史的和文化的巨人形象在这一研究体系中得到了深刻的阐发。但是,这一研究体系很少注意研究鲁迅的自我认识历史(或者说内部精神史),即或论之,也是把它放在鲁迅对外部世界的认识史中说及。自我的认识史是关于自我与现实的关系的认识过程,与对外部世界的认识史是相互联系、相互深化但又具有各自特点和规律的认识过程。就鲁迅小说而言,鲁迅对中国社会传统和现实的理性认识决定了这些小说达到的思想高度,而他对自我精神史的认识过程却决定了作品的总的基调和内在发展线索。忽视了对鲁迅的自我认识史的研究,也就必然忽视了鲁迅小说的内部联系。

对鲁迅小说整体意义的内部把握当然不是一篇论文所能解决的。这篇文章将论述鲁迅作为历史“中间物”的客观地位,尤其是鲁迅对这种“中间物”地位的自我认识过程及其在小说中的自然展现,追寻鲁迅小说的内在精神特征和发展线索,以及由此产生的基本感情背景和美学风格的演变。

“中间物”与中国社会的现代化进程

罗曼·罗兰把高尔基称为联系着过去和未来、俄国和西方的一座高大的拱门。鲁迅也曾把自己看作是“在转变中”或“在进化的链子上”的历史“中间物”^①。但这种相似的表述实际上却体现着完全不同的心理内涵。罗曼·罗兰的比喻象征着高尔基的生命同旧世界灭亡和新世界在暴风雨中诞生这一伟大时

代的历史联系,充满了豪迈和乐观的激情。鲁迅的自喻却是一种深刻的自我反观,历史的使命感和悲剧性的自我意识,对人类无穷发展的最为透彻的理解与对自身命运的难以遏制的悲观相互交织。“在有些警觉之后,喊出一种新声”的先觉者的自觉,“从旧垒中来,情形看得较为分明,反戈一击,易制强敌的死命”的叛逆者的自信,与“仍应该和光阴偕逝,逐渐消亡,至多不过是桥梁中的一木一石,并非什么前途的目标、范本”的自我反观和自我否定,构成“中间物”的丰富历史内涵^②。这无疑是一种鲜明对比:罗曼·罗兰把历史的发展同作为历史人物的高尔基的价值肯定相联系,而鲁迅却把新时代的到来与自我的消亡或否定牢固地拴在一起。

不能忽视这一深刻的历史差别,它一方面反映了处于历史的和文化的“断层”中的中国知识分子复杂的内心状态,同时也是中国现代化进程的内在矛盾的心灵折光。当我们考察包括鲁迅在内的中国先觉知识分子的思想状态时,必须注意中国社会现代化进程的独特性:这一进程不是在这个封闭性的传统社会内部逐步产生,而是在外部世界的刺激下首先在一部分先觉知识分子的意识形态领域中开始的。当鲁迅从文化模式上,用人的观点研究西方社会自路德宗教改革运动到法国大革命、从十九世纪工业革命到二十世纪重个人和精神的现代化进程时,整个中国社会在各个方面实际上都还缺乏进入“现代”的准备,因此,鲁迅等先觉知识分子在西方文化模式影响下形成的现代意识与传统社会之间存在着无法调和的整体性对立。中国革命资产阶级首先在政治解放中寻求消灭这种对立的途径,但辛亥革命的失败立即证明了:“政治解放的限度就表现在:即使人还没有真正摆脱某种限制,国家也可以摆脱这种限制,即使人还不是自由人,国家也可成为共和国”^③。所谓文化“断层”中的“中间物”的涵

义就在于：他们一方面在中西文化大交汇过程中获得现代意义上的价值标准，另一方面又处于与这种现代意识相对立的传统文化结构中；而作为从传统文化模式中走出又生存于其中的现代意识的体现者，他们自觉或不自觉地对传统文化存在着某种联系——这种联系使得他们必须同时与社会和自我进行悲剧性抗战。鲁迅在中国现代文学史上的不可替代的大师地位，部分地应归因于他对凝聚着众多历史矛盾的“中间物”意识的自觉而深刻的感受。当我们把鲁迅小说放在乡土中国走向现代中国、封闭社会走向世界文明的总体文化背景上时，我们发现，《呐喊》《彷徨》展示的正是“中间物”对传统社会以及自我与这一社会的联系的观察和斗争过程。

意识到自身与社会的悲剧性对立以及由此产生的孤立处境，并不足以形成主体的自我否定理论，相反倒会产生自我肯定的浪漫主义精神。罗素精辟地指出：“孤独本能对社会束缚的反抗，不仅是了解一般所谓的浪漫主义运动的哲学、政治和情操的关键，也是了解一直到如今这运动的后裔的哲学、政治和情操的关键”^④，二十世纪初年，早期鲁迅在欧洲近代哲学和西方浪漫主义文学的影响下，把自我发展、个性张扬宣布为社会变革发展的根本途径和伦理学的基本原理，他对物质、民主、众制、大群和独夫的反叛都可以在他关于“自我”、“个性”、“个人”、“主观”的论述中找到解释。这种强烈的个人意识正是把自身从愚昧的现实存在中独立出来的结果；与社会传统的整体性对立不是削弱，而是加强了孤独战士作为人类历史现代化进程的体现者的自信和力量。鲁迅对卢梭、尼采、施蒂纳、拜伦、易卜生等个人主义大师们的推崇恰好体现出他那孤独而又自信的浪漫主义精神和英雄主义气质。

只有意识到自身与社会传统的悲剧性对立，同时也意识到自身与这个社会传统的难

以割断的联系，才有可能产生鲁迅的包含着自我否定理论的“中间物”意识。经过十年沉默的思考，《呐喊》、《彷徨》时期的鲁迅反复地谈到“坟”和“死”、“绝望”与“希望”、“黑暗”与“光明”等主题，这些主题就其潜在内涵而言无不与对自身灵魂中的“毒气”、“鬼气”和“庄周韩非的毒”的自我反观相联系。相对于早期的与社会传统的分离意识和浪漫主义的孤独精神，二十年代鲁迅却再一次把自己与传统相联系，从而产生第二次觉醒：独立出来的自我不仅不是振臂一呼应者云集的孤独英雄，而且实际上并未斩断与历史传统的联系；自我的独立意识仅仅是一种意识。正是以这第二次觉醒为起点，鲁迅的“中间物”意识，尤其是其中的自我反观、自我解剖、自我否定理论才得以建立。《墓碣文》中所表现的“抉心自食，欲知本味”的令人“不敢回顾”的自我解剖，只有在主体认识到传统的落后而自身又难以摆脱这落后的传统之后才可能产生。“影”不仅把自己看成是“黑暗”与“光明”之间（历史的断层）的“中间物”，而且以这种自我反省为基础，他把“光明”的到来与自我连同“黑暗”的毁灭联系起来（《影的告别》）。很明显，同样地呈现出历史的孤独感和寂寞感：早期思想更接近于拜伦、易卜生等作家笔下的孤立的斗士，孤独感和寂寞感来自对自我与社会的分离并高于社会的自我意识，充满着先觉者的优越感和改造世界的激情，而二十年代鲁迅的孤独感和寂寞感却更多地来自意识到自身与历史、与社会、与传统的割不断的深刻联系，即意识到在理性上与社会传统对立的自我仍然是这个社会的普通人，从而浸透着一种中国现代知识分子特有的“原罪感”（即如狂人所谓“有了四千年吃人履历的我”的自省）和由此产生的蕴含丰富的悲剧情绪。

由于鲁迅不仅把自我（知识者）看作是社会传统的异己力量，而且同时也注意到这种

异己力量与社会传统的悲剧性联系，因此觉醒的知识者的“孤独本能”并没有产生浪漫主义文学中超越整个社会伦理和行为规范的“孤独英雄”及其反社会倾向，相反，倒产生了挣扎在社会伦理和行为规范中的、具有改革者和普通人双重身份的寂寞的知识分子，以及他们对社会传统的细致观察和理性审视。正是在这个意义上说，鲁迅的“中间物”意识的确定，即第二次觉醒，从总体上改变了早期鲁迅浪漫主义的精神气质，并成为他的“清醒的现实主义”文学创作的起点。“中间物”这个概念本身就意味着众多现实矛盾的凝聚：觉醒知识者与封建统治阶级、与不觉醒群众、与自我的复杂矛盾都可以从中找到解释。作为一种基本的人生观念，鲁迅的使命感和责任感、悲剧感和乐观主义都是“中间物”的历史地位和基本态度所决定的。因此，如果把鲁迅小说看作是一座建筑在“中间物”意识基础上的完整的放射性体系，我们将能更深入，也更贴合鲁迅原意地把握鲁迅小说的基本精神特征。

“中间物”的精神特征及其心理发展

鲁迅小说不仅是对近代中国的社会生活和精神体系的认识论映象，而且也是鲁迅作为历史“中间物”的心理过程的全部记录。这种“中间物”意识在一定意义上又是我们民族在现代意识觉醒过程中的全部精神史的表现。鲁迅小说作为一个完整的系统包含着两个层次体系：比较外部的层次体系乃是对近代中国各个社会生活领域和传统精神体系的认识论映象，而更深的层次体系则是鲁迅（一定程度上也是中国现代进程的最初体现者）在感受社会生活时表现出的内部精神系统或内部趋向：这种内部趋向首先体现为对被反映的现象的评价，而小说的基调或总的情绪则是这种评价的最高结果；同时，当鲁

迅从文化模式上，用人的观点观照乡土中国的社会生活和历史传统时，他不仅把自我作为反映者，而且把自我同时作为被反映者，因此，他的精神特征和心理过程已不只是回荡在鲁迅小说中的一种情绪和音调，而且象血液一样流淌在某一类人物的血管里，从而使得这群在不同时空中活动的、具有各自个性特点的人物拥有了某种与作家相一致的精神特征；如果我们把这些人物在不同情境中产生的心理状态加以综合的考察，那么，它们又构成了一个贯穿鲁迅小说的完整的、动态的心理过程。正是在此意义上，我把鲁迅小说中那些兼有改革者与普通知识分子双重身份的精神战士（即“中间物”）的孤独、悲愤，由爱而憎，终至趋于复杂的心理过程看作是《呐喊》、《彷徨》的内在精神线索。

狂人、夏瑜、N先生、吕纬甫、疯子、魏连受和《头发的故事》、《在酒楼上》、《孤独者》、《故乡》、《祝福》等小说中的“我”，显然是个性各异、生活道路也不相同的人物。但从作品正面、侧面或隐含的内容来看，他们都经历了从传统的地面升到理性的天空，而后又从个人的自觉状态转向现实的运动的过程。在这个螺旋过程中，他们几乎无一例外地从自我的觉醒和与传统的分离开始，经由对外部世界即现实社会结构和传统伦理体系的观察、反叛和否定，最终又回归到自我与现实传统的联系之中，从而达到自我否定的结论。即便个别人物，如夏瑜，未及走完这一心灵历程，渗透在作品中的作家的精神却同样完成了这一精神之圈。这个过程实质上是现代观念的体现者与传统观念支配下的社会结构的斗争和失败的过程，变革社会的改革者的激情与对自身悲剧命运的深切体验，构成了这一过程的基本调子。这种使命感与悲剧感互为因果、相互并存的精神结构来自他们对历史必然要求的深刻理解和意识到自身难以成为这种历史必然要求的胜利的

体现者的痛苦感受。或者说，这种特殊的精神结构建立在主体的“中间物”意识的心理基础上。

作为历史的“中间物”，他们第一个共同精神特征便是这种与强烈的悲剧感相伴随的自我反观和自我否定。《狂人日记》包含着狂人对社会的发现和改造与对自我的发现和否定的双向过程。狂人在“月光”启示下的精神觉醒以及由此产生的社会审视和历史发现，必须以意识到自身与现实世界和历史传统的对立和分离为前提。但一当他以独立于旧精神体系的新观念去改造或“劝转”旧体系中的人，他就必然或必须重新与这个旧体系及其体现者发生联系；这种联系的逻辑结论就是“我是吃人的人的兄弟！”由此，狂人的自我反观达到了自我否定：“有了四千年吃人履历的我，当初虽然不知道，现在明白，难见真的人！”这种自我否定是“中间物”的自我否定，它以“真的人”是“没有吃过人的人”和“我是吃过人的人”这两个基本判断为前提。《药》对社会生活尤其是老栓们的精神状态的客观描绘和理性审视的过程，同时也是先觉者对自身的行动价值、自身的悲剧命运和自身与社会的联系的深刻的自我反观过程。但这一自我反观过程不是通过具体人物夏瑜的心理发展来表现，而是作为鲁迅的内心感情渗透在小说独特的艺术结构和描写中。小说以人血馒头为连接点，同时推动“群众的愚昧”与“革命者的悲哀”两条线索；这两条线索从分离状态到合二为一状态的发展过程，同时也是改革者（既是夏瑜，也是鲁迅）从独立于现实传统的自我意识高度审视现实、进而把自我与现实联系起来观照的过程，因此小说前三章的描写基调是严峻和憎恶，其心理前提是我与描写对象的对立状态；而第四章的描写基调却是悲哀和苍凉，其心理前提是我与描写对象的无法割断的联系。那并列的双坟和两位母亲的相似的内心状态，

把革命者的世界与传统的世界联系成一片，整个场面浸透着的那种“悲哀”最深刻地体现了作家对改革者命运的反观。而小说的悲剧感也在这种“悲哀”之中得到了最终的表达。

如果说《呐喊》中狂人、夏瑜是在积极的、正向的历史行动中体现了某种反向意识，那么《彷徨》中吕纬甫、魏连殳却在消极的、反向的行动中呈现了某种自我否定的心理。《在酒楼上》与其说是表现知识者精神的颓唐，倒不如说是表现知识者对这种精神状态的自我反观和自我否定。吕纬甫把自己说成是“绕了一点小圈子”的“蜂子或蚊子”，“深知自己之讨厌，连自己也讨厌”，其衡量生活的价值标准显然是一种与整个历史进程相一致的现代意识。因此吕纬甫在更深的心理层次上体现了历史的正向要求，而这一点却往往为人们所忽视。孤独者魏连殳在当了“顾问”之后，反复诉说自己的“失败”，“自己也觉得不配活下去”，请求友人“忘记我罢”；这种痛苦呻吟与吕纬甫的自我反视和自我否定完全一致，都体现了知识者对历史进程和新的价值标准的深刻理解和意识到自身与这一进程和价值标准的背离的心理矛盾。其实，魏连殳以及狂人、疯子的“孤独”和“决绝”始终包含两个层次：其一体现为他们与现实的关系，即孤独的历史处境和面对这种处境的决绝的战斗态度；其二则体现为他们对“孤独”和“决绝”的人生态度的强烈而敏感的自我意识——这种孤独感和决绝感显示着意识到自身与传统的联系和与未来的脱节的悲剧精神。正是从这种悲剧精神中，我们找到了狂人、夏瑜与魏连殳、吕纬甫的不同形态的心理现象中贯穿着的那种内在精神完整性：这些心理现象都是“中间物”紧张的心灵探索的表现。

作为历史的“中间物”，他们的第二个共同精神特征是对“死”（代表着过去、绝望和衰亡的世界）和“生”（代表着未来、希望和觉

醒的世界)的人生命题的关注;他们把生与死提高到历史的、哲学的、伦理的、心理的高度来咀嚼体验,在精神上同时负载起“生”和“死”的重担,从而以某种抽象的或隐喻的方式表达自己的“中间物”的历史观念。《呐喊》和《彷徨》把“生”和“死”看作是互相转化、而非绝对对立的两种人生形式。当狂人把“被吃”的死的恐怖扩展到整个社会生活领域时,他就从“死”的世界中独立出来获得了“生”(觉醒);但当他从“生”者的立场去观察世界和自我时,他就发现“生”的“我”与“死”的世界的联系,从而又在“生”中找到“死”(吃人)的阴影。日本学者把狂人的死称为“终末论”的死(即在必死中求生)。认为“小说主人公的自觉,也随着死的恐怖的深化而深化,终于达到了‘我也吃过人’的赎罪的自觉高度”^⑤,这确是深刻之论。《孤独者》“以送殓始”,“以送殓终”的结构体现了深刻的哲学意味和象征意义。“以送殓始”意味着祖母的死并非一个生命的终结,而是以“死”为起点的一个旅程的开始。仿佛原始森林中回荡着的、越来越密集的鼓点纠缠着琼斯皇,埋葬在连殓灵魂中的祖母以一种无形的力量决定连殓的心理状态和命运。祖母,作为全部旧生活的阴影,象征着连殓与传统的割不断的联系。“我虽然没有分得她的血液,却也许会继承她的运命。然而这也没什么要紧,我早已预先一起哭过了……”连殓终于逃不脱“亲手造成孤独,又放在嘴里去咀嚼的人的一生”的命运之圈。生者无法超越死者,他生活在现在,又生活在过去;死者无法被真正埋葬,他(她)生活在过去,又生活在现在。生者与生者的隔膜映衬着生者与死者的联系,生者与死者的联系决定着生者与生者的隔膜——孤独者的全部心理内涵都隐藏在这联系与隔膜的两极之中。连殓的大哭是给死者送葬,又是为生者悲悼;而他死后的冷笑既是对过去的生活的嘲讽,又是对现在的生者的抗议。

• 58 •

生者与死者在“死一般静”中变得无法分辨,而“我”却在无声之中听到了过去的生者的狼嚎和现在的死者的冷笑,于是挣扎着、寻找着走出死亡陷阱的路。在这里,“以送殓终”同样不是一个结局,而是一个漫长而艰辛的旅程的开始。历史,就这样一环套一环地无穷演进着。“我的心地就轻松起来,坦然地在潮湿的石路上走,月光底下。”鲁迅沟通了死与生的界限,把绝望、虚无、悲观与希望、信念、乐观揉合在一起,用沉重的音符奏响着历史发展的乐曲——象《药》中坟头(死)的花环(生)一样,深刻地揭示着“绝望之为虚妄,正与希望相同”的道理。这种生死共存而又互相转化的观念正是“中间物”意识的集中表达。

作为历史的“中间物”,他们的第三个共同精神特征是建立在人类社会无穷进化的历史信念基础上的否定“黄金时代”的思想,或者说是一种以乐观主义为根本的“悲观主义”认识。狂人、疯子、魏连殓等人的孤独、决绝的精神状态和交织着绝望与希望的内心苦闷都以情绪化的方式体现了这种思想或认识,但更为明确的表达却在《头发的故事》中:

我要借了阿尔志跋绥夫的话问你们:你们将黄金时代的出现豫约给这些人们的子孙了,但有什么给这些人们自己呢?

N先生的愤激的反问与鲁迅在《娜拉走后怎样》、《影的告别》、《两地书》等作品中表达的关于“黄金时代”的思想完全一致,包含着两个层次的内容。比较外在的层次是对无抵抗主义的否定,《工人绥惠略夫》、《沙宁》等小说对托尔斯泰主义和基督教的批判是其直接的思想渊源^⑥。在更深的层次上,这种否定“黄金时代”的思想又扩大为对人类历史过程的认识,成为历史进化观的一种独特表述。鲁迅摒除阿尔志跋绥夫用人的自然本能解释

历史过程的方法,又把这位俄国作者关于历史发展相对性的思想抽象出来,认为历史是一个辩证发展的过程,从而“推翻了一切关于最终的绝对真理和与之相应的人类绝对状态的想法”。^⑦不错,狂人也呼唤过“真的人”和“容不得吃人的人”社会,但这一“理想”并无绝对意义。按照狂人的历史观念,从“野蛮的人”到“真的人”乃是一个经历无数“环”的无穷进化的锁链,“真的人”作为这一锁链上的较高级的一环,同样只具有相对意义。“我知道的,熄灭了也还在……然而我只能姑且这么办”——把扑灭长明灯作为唯一意念和要求的疯子并不把长明灯的熄灭看作是完美的理想。由于N先生等知识者是从“中间物”的角度看待历史发展,在他们否定“黄金时代”的思想中包含着自我否定的思想(即便有“黄金时代”,我也不配),因而在表述过程中不免浸透着沉重的音调。但诚如高尔基论述莱蒙托夫时所说,这种“悲观主义是一种实际的感情,在这种悲观主义中清晰地传出他对当代的蔑视与否定,对斗争的渴望与困恼,由于感到孤独、感到软弱而发生的绝望”^⑧。知识者把自己看作是过渡时期的“中间物”,只不过是要求把在他们内心已经诞生的新的社会原则和价值标准,即把未经真正属于未来的阶级或人们实行、只是作为社会的否定结果而体现在他们灵魂深处的东西,提升为整个社会的原则。

由于“中间物”的精神特征反映了作家观照现实和自我时的基本人生态度,因而它实际上奠定了《呐喊》、《彷徨》的基调:这是一曲回荡在苍茫时分的黎明之歌,从暗夜中走来的忧郁的歌者用悲怆、凄楚和嘲讽的沉浊嗓音迎着正在诞生的光明。鲁迅以向旧生活诀别的方式走向新时代,这当中不仅有深刻严峻的审判和热烈真诚的欢欣,而且同时还有对自身命运的思索,以及由此产生的既崇高又痛苦的深沉的悲剧感。

“基调是作为一种完整的统一体的文学作品所固有的”,但它“不仅不排斥,而且还必须以文学作品中存在各种不同的调子为前提”^⑨。就鲁迅小说而言,决定其基调的“中间物”的精神状态不仅是一种十分复杂的现象,而且伴随“中间物”与社会生活的关系的发展,这种精神状态又呈现为一个动态的过程。如果把狂人、夏瑜、N先生、吕纬甫、疯子、魏连殳等人的各自独立的心理状态看作是体现在时间上间断与不间断的辩证统一过程,那么我们会发现这种动态过程主要是在改革者与群众的相互关系的发展中形成的:群众对觉醒知识分子的态度决定了“中间物”在社会改造中的心理状态和精神生活的强度,而这种心理状态和精神生活的强度又重新调节或改变着知识者对群众的态度。鉴于知识分子主题和群众(主要是农民)主题在《呐喊》、《彷徨》中的贯穿始终的中心地位,我把改革者与群众的关系视为鲁迅小说的中心线索,把伴随这一线索的发展而发展的改革者的心理过程看作是决定小说基调演变的内在感情线索。

鲁迅小说对于中国社会的历史、现实和未来的思考,正是从先觉者与“庸人世界”、尤其是与群众的关系的独特发现和感受开始的。《狂人日记》通过狂人的怪诞目光,把历史书上的字、统治者的眼色、群众的脸色幻化为一种“吃人”的“怪眼睛”,用象征和隐喻的方式在先觉者的心理发展中体会自身命运与这三者的关系,从而揭示了奴隶世界的吃人原则与奴隶主的“仁义道德”的内在联系,发现了“真的人”即富于自觉精神的个性与丧失这种“个性”的奴隶亦即尚未变成“人”的“虫子”的对立,并萌发了思想革命——“你们立刻改了,从真心改起!”的要求。因此,《狂人日记》的意义不仅在于“暴露家族制度和礼教的弊害”,也不仅在于揭示了中国社会从肉体到精神领域普遍存在的“人吃人”的事

实,而且还在于第一次从自觉的“人”与非自觉的“奴隶”的深刻矛盾中提出思想革命的任务。

如果说狂人的主导心理特征是恐怖和发现,那么夏瑜的主导心理特征则是发现之后的抗争和不被群众理解的悲哀。《狂人日记》以狂人对外部世界的眼光和感受作为视点,它的全部发现因而也就体现为主体的心理过程。《药》则以群众对革命者的眼光作为视点,夏瑜的“因群众的愚昧而来的改革者的悲哀”不是通过具体人物的心理来表现,而是作为作家的内心感情体现或渗透在具体的场景之中。与小说前三章动态的场景形成对比,第四章的场景是静态的,仿佛一支哀婉的抒情曲,在这个场景里,改革者与群众的隔膜不再以峻切的方式体现为茶客们的敌视,而体现为深沉的母爱:“瑜儿,他们都冤枉了你,你还是忘不了,伤心不过,今天特意显点灵,要我知道么?”正由于此,改革者对群众的愚昧的感受只能表现为“悲哀”,而不是谴责或讽刺。这“悲哀”多么沉重呵,甚至连深爱儿子的母亲也不能理解儿子的事业。

《头发的故事》在格调和风格上与《药》形成很大差别。在《药》中,作者始终作为一个不出场的叙述者将他的主观感情渗透到小说的画面和构思中去,从而赋予小说一种主客观水乳交融的独特抒情气质。《头发的故事》则不然,作者与主人公的联系不是以渗透方式,而是以代言人的方式出现,这就赋予小说以独白的性质,主观色彩异常强烈;同时,作品的视点也由群众心理或眼光转移到知识者的心理和眼光。“他们忘却了纪念,纪念也忘却了他们!”“他们都在社会的冷笑恶骂迫害倾陷里过了一生;现在他们的坟墓也早在忘却里渐渐平塌下去了。”“他们”的忘却与被忘却的“他们”所构成的对比已不再体现为“悲哀”,而体现为失败的改革者对于落后群

众愤激的谴责和憎的火焰,沉重的失望和失落的爱流溢在峻急的语气氛围之中。

用生命和热爱换来死寂般的冷漠和忘却,“中间物”的内心免不了虚无、悲观、压抑,不胜伤怀,然而欲哭不能,欲罢又不休,人类历史进程在先觉者心头点燃的理性火炬就在这虚无、悲观的心理气氛中燃烧。《长明灯》在很大程度上再现了《狂人日记》的特点。不过,《狂人日记》以狂人眼光作视点,而《长明灯》却以群众眼光作视点。狂人在惊惧之中流露着对美好生活的向往和博大的爱,而疯子的“闪烁着狂热的眼光”中却“钉一般”严冷,“悲愤疑惧的神情”中闪现着“阴鸷的笑容”。从狂人到疯子,不仅战斗态度趋于沉着,而且经历了一个恐惧、悲哀、愤激至幽愤的心理的过程。

这种以严冷表现火热、以憎恨表现挚爱、以复仇和毁灭表现内心极度的悲哀的独特方式,在《孤独者》中得到更为细致和深刻的描写。小说以“我”这一旁观者的眼光作为视点,在“冷冷的”外表中同时透视着主人公内心的炽热的爱。他自觉地承受着那些不自觉地受苦的群众的苦痛,这就使得他精神上的孤独、苦闷包含着比他个人的不幸命运更为深广的历史内容。小说写道:

大家都快快的,似乎想走散,但连受却还坐在草荐上沉思,忽然,他流下泪来,接着就是失声,立刻又变成长嚎,像一匹受伤的狼,当深夜在旷野中嗥叫,惨伤里夹杂着愤怒和悲哀……

“深夜”、“旷野”、“受伤的狼”、凄厉的“嗥叫”:这阴森、悲凉、伤惨的画面把置身历史荒原的觉醒者的内心矛盾写得何等深刻呵!但人们在体味连受的“长嚎”时,往往只强调这“悲哀”、“受伤”、“精神创伤之痛苦”的一面,却没有意识到这种心灵痛苦正导源

于觉醒者改造社会、拯救群众的强烈渴望，而这种渴望又由于群众的冷漠和敌视转化为对“中间物”的悲剧命运的悲悼，并从中诞生出“憎”和复仇的情绪：这是一匹受伤的狼，惨伤的嚎叫中燃烧着愤怒和复仇的火焰！正是在这个角度上，我们发现魏连受的“当顾问”以及他对社会，尤其是大良、二良祖母之流的戏弄态度与他在祖母大殓时的大哭有着内在一致性：它们都是蔑视和反抗社会黑暗、渲泄内心悲愤的独特方式，是一种以自我毁灭的方式进行的精神复仇。这在“我”的感受中得到确认：“我快步走着，仿佛要从一种沉重的东西中冲出，但是不能够。耳朵中有什么挣扎着，久之，久之，终于挣扎出来了，隐约象是长嚎，象一匹受伤的狼，当深夜在旷野中嚎叫，惨伤里夹杂着愤怒和悲哀。”“以送殓始，以送殓终”的结构又是“以长嚎始，以长嚎终”的过程，历史“中间物”的命运和精神状态在这之中得到了多么耐人寻味的表现！

狂人的恐惧和发现→夏瑜的奋斗和悲哀→N先生的失望和愤激→吕纬甫的颓唐和自责→疯子的幽愤和决绝→魏连受的孤独和复仇，以及《伤逝》在象征意义表述的“新的生路自然还很多”，“然而我还没有知道跨进那里去的第一步的方法”的绝处逢生的希望和徬徨，这是历史“中间物”在社会变革过程中间断与不间断相统一的完整心理过程，它构成了《呐喊》、《徬徨》的一条内在感情线索。如果我们把《野草》中的《秋夜》、《影的告别》、《求乞者》、《复仇》（一、二）、《希望》、《过客》、《墓碣文》、《颓败线的颤动》等直接反映鲁迅内心的作品看作是一个特定阶段的心理过程，并以此与相应阶段的鲁迅小说中的知识者的心理过程加以比较，你不难找到其中的吻合和联系。尽管鲁迅在意识上高于他笔下的人物，但不可否认，这些心理状态有着统一的基点：“中间物”的历史地位和自我

意识，而它们的每一次变化又都有着共同的社会原因：“中间物”与“庸人世界”，尤其是群众的关系的发展；因此，这一心理过程最深刻、最集中地体现了人类历史的前进要求和中國社会的滞顿状态的巨大矛盾，揭示了中国现代化进程初期现代意识的体现者与传统社会的悲剧性对立，同时也艺术地显示了中国知识分子在中国现代化进程中历史地位和精神状态的演变。如果说《呐喊》、《徬徨》是乡土中国走向现代中国、封闭社会走向世界文明的现代化进程，尤其是人的观念和思想现代化进程的审美显现，那么这一进程的深刻意义、主要力量、主要任务、主要对象和面临的矛盾在这一心理过程中得到最富于哲理意义的反映。“中间物”越来越激化的内心矛盾恰好是他们强烈的社会责任感与必然的悲剧命运相结合的产物。在这种使命感、责任感、崇高感与悲剧感、孤独感、愤世感互为因果的心理结构中，我们甚至可以发现从屈原、司马迁到嵇康、阮籍，从李白、杜甫到苏东坡、辛弃疾，从魏源、龚自珍到孙中山、鲁迅这无数代中国知识分子所共同拥有的精神特征，换句话说，“中间物”的心理状态积淀着漫长而深厚的中国知识分子的精神史。

《呐喊》《徬徨》的精神发展与“中间物”的心理过程

着眼于改革者（“中间物”）与群众的关系，透视改革者孤独、悲愤、由爱而憎，终至趋于复仇的心灵历程——这是鲁迅小说观察现实、表达感情的主观视角和特殊方式；而把这一心灵历程的全部复杂感情渗透到对群众的描写中去，从而使得作品对群众的描写也呈现为一个动态的过程，则是这种主观视角和特殊方式的必然结果。换言之，鲁迅小说描写群众时的情感演变过程以及由此导

致的美学风格的变化过程,是和“中间物”孤独、悲愤、由爱而憎,终至趋于复仇的心理过程完全一致的,或者说,鲁迅是从在当时体现着历史要求的先觉战士的心理发展中,提出改造群众精神的深刻命题的——这种一致性和独特角度也是“五·四”思想革命的实际状况的反映,它提供了表现社会精神状态以及包蕴在这种状态中的历史内容的最佳视角。与此相应,鲁迅小说对群众的描写呈现出一种“爱憎不相离,不但不离而且相争”^⑩的感情特点和悲喜“不相离,不但不离而且相争”的美学境界。

“在诗的作品中,思想是作品的激情。激情是什么?激情就是热烈地沉浸于、热衷于某种思想”^⑪。作为“激情的果实”,鲁迅小说的深刻思想意义首先体现为自始至终交织在对群众,尤其对农民的描写中的截然相反、相互对立又辩证统一、相互转化的“爱”和“憎”的复杂感情。对于本文更有意义的是,伴随先觉知识分子孤独、愤悲、由爱而憎,终至趋于复仇的心理发展,这两个侧面的表现方式也产生了相应变化:“爱”的感情逐渐被包裹在“憎”的冰水之中;愤怒、憎恶、复仇的情绪渐渐取代了善意的讽刺和忧郁的抒情;作为不幸者的个体形象慢慢从画面中心退出,而代之以作为社会保守力量的群体形象或群体形象中的具体人物——自然这只是就总体趋向而言,并不是直线发展,但如果把《呐喊》《彷徨》加以比较,这种差异还是相当明显的^⑫。

《呐喊》中有两类群众形象,一类如《药》中的茶客、《孔乙己》中的酒客、《明天》中的蓝皮阿五、红鼻子老拱、王九妈、《故乡》中的杨二嫂;另一类则如华老栓夫妇、单四嫂子、闰土、阿Q等;而占据中心位置的无疑是后一类人物。鲁迅痛心于他们精神的麻木,又同情他们的命运,严肃的批判与含泪的温情融为一体。《风波》渗透和表现着作家

对农民们愚昧状态的机智的讽刺和幽默,但这一切被安排在那恬静、动人的风俗画中,从而形成小说抒情喜剧的格调。《故乡》对闰土精神上的麻木的责备最终消融在全篇作品若有所失的怅惘气氛中,没有形成峻急的“憎”的色调。茅盾先生说:我觉得这篇《故乡》的中心思想是悲哀那人与人之间的不了解,隔膜^⑬。需要补充的是,这种不了解、隔膜主要体现为致力于打破这种隔膜的觉醒者的内心感受,从而包含着对于知识者的命运与农民的命运这两个相互交织的问题的思考。与上述两篇作品相比,《阿Q正传》更突出地体现着“爱憎不相离,不但不离而且相争”的复杂感情。鲁迅从社会革命和思想革命的角度,对阿Q耽于幻想、自我欺骗、惊人的健忘、向更弱者泄恨的卑怯等等由精神胜利法派生出的病态,给予严峻的批判。但同时,鲁迅又描写了农民的地位和命运最终促使阿Q从精神胜利的永恒境界中走向现实。我这里指的还不是阿Q的“革命”,因为这一“革命”尽管发自他的自身地位,但在精神上阿Q仍然处于“本能”的阶段。阿Q的“觉悟”在于他临刑前的瞬间。当他把“喝采的人们”同四年之前要吃他的肉的饿狼的眼睛联结起来时,阿Q第一次体会到了“人”的恐怖,喊出“救命”,从而打破了“精神胜利法”的精神之圈:有人说这表明阿Q开始由“奴隶”变成了“人”。如果说,《阿Q正传》是悲剧性的喜剧或喜剧性的悲剧,那么,从总体上说它又体现着由喜而悲的过程;如果说,《阿Q正传》是在爱中见憎或憎中见爱,那么,从总体上说它又体现着由憎而爱的过程。总之,在《呐喊》中,鲁迅对群众,尤其是农民形象的描绘始终交织着“憎”与“爱”这两种精神,而“爱”的一面构成了小说的基本感情背景。

与《呐喊》相比,《彷徨》中的群众形象除个别篇章外,基本上作为群象之一员的身

分出现, 他们与《呐喊》中的茶客、酒客、蓝皮阿五等有更直接的血缘关系。他们当中有《祝福》中的卫老婆子、柳妈,《在酒楼上》中的长庚,《长明灯》中的居民和他们的代表三角脸、方头、阔亭、庄七光、灰五婶,《示众》中的看客,《孤独者》中的大良、二良的祖母……这些人物构成了旧中国令人窒息的环境, 不自觉地成为扼杀先觉者和不幸者的帮凶。鲁迅对他们投以轻蔑、憎恶、复仇的火焰, 却很少或者说没有流露出温情。作为《彷徨》开篇的《祝福》基本承袭了《呐喊》的特点, 深刻的同情和悲剧的形象占据小说的主要地位, 但小说对鲁镇冷漠的世态的描绘却透露着作者内心的愤激。《长明灯》、《孤独者》则把觉醒者战斗的失败和悲剧的命运同冷漠、愚昧的群众联结起来, 从而揭示出落后群众的精神状态乃是中国社会革命的巨大障碍。小说中的群众虽然有名有姓, 但真正引人注目的却是他们对祖传老例的崇拜和对先觉者的本能的仇恨这种共同的精神状态。当鲁迅把目光投向不幸者的命运时, 我们看到的是阿Q、祥林嫂与赵太爷、鲁四老爷这两个本质上对立的世界, 而当这种目光投向群众的精神状态时, 我们却发现了这两个世界的“溶合”及其与另一世界——觉醒者的世界的对立。这种“转换”的关键在于“中间物”的介入。前者表现的对立是传统世界内部的矛盾, 作为“中间物”的审视者自身没有直接进入他的观照对象之中; 后者表现的对立则是传统世界与现代文明的精神对峙, 作为“中间物”的审视者直接进入矛盾并成为一方的代表, 他重视的显然是传统世界的总体性特征, 而不是个别人物的命运和品格。后一重矛盾当然并不排斥前一重矛盾, 但鉴于中国现代化进程在其初期主要不是在封闭社会内部产生, 而是西方文化涉入的结果, 因而作为现代意识承担者的“中间物”与整个社会传统的整体性对立实际上比其它矛盾更能体现

中国社会面临的迫切问题。“中间物”介入的直接后果便是作品描写群众时的基本感情态度由爱向憎的转变。《示众》在这方面有典型意义。鲁迅紧扣首善之区热浪滚滚的寂寞街头上的这出悲喜剧, 把看客们渴望刺激的痴呆、对别人痛苦无动于衷的残酷、缺乏“个性”特征的单调面孔, 以及在这些描写后面表现出的作者的凛然身影异常强烈地突现出来。小说描写的仅仅是“庸人世界”或“精神的动物世界”^④, 但在情感上却呈现着觉醒世界与这个世界的严峻对立。非常明显,《彷徨》对群众的描写主要体现为冷峻的批判,“憎”、“复仇”、“愤激”则构成了作品的基本感情背景。但这“憎, 又或根于更广大的爱”^⑤, 只是潜藏得更深而已。

伴随“中间物”心理过程的发展而发展, 又与鲁迅小说基本感情背景的演变密切相关的, 是《呐喊》、《彷徨》美学风格, 尤其是悲喜剧风格的变化。

悲剧和喜剧是两个对立的、截然相反的, 同时又有辩证联系的审美范畴。这两个范畴反映了现实本身中性质不同的矛盾。在鲁迅小说对群众、尤其是农民的描绘中, 悲剧与喜剧这两个对立的范畴恰如爱与憎这两种对立的感情一样, 达到了“不但不离而且相争”的境界。同时, 伴随觉醒知识者心理过程的发展和爱憎情感的演变, 这种悲喜交织的风格和方式同样也呈现为动态的过程。我当然无意证明悲剧与喜剧的“主观性”, 而只想说, 鲁迅小说的悲剧和喜剧不仅存在于下层群众的生活和命运之中, 而且存在于观察这些群众生活的主体之中, 即悲剧和喜剧的产生同时也是由于“发现”悲剧或喜剧的人的主观机智, 因而这里的悲剧性和喜剧性又是“被意识到了”的悲剧性和喜剧性——这个“发现者”或“意识主体”只能是作为历史“中间物”的知识者, 而他们“意识”或“发现”这些悲剧性喜剧或喜剧性悲剧的方式也将决定

后者的不同表现形态。

在《呐喊》中，鲁迅笔下的华老栓、闰土、阿Q往往抱着毫无根据的虚假希望，用幻想来自慰，总是寻求一种违反生活进程的解决他们面临的矛盾的办法；这种目的与手段的相乖以及目的本身的虚幻显示出他们的喜剧性格。由于鲁迅把深沉忧郁的目光投向了这些人物的悲惨的命运和无望挣扎，因而他们的喜剧性是被包裹在更广大的悲剧性中的喜剧性，即便象《阿Q正传》这样的作品也呈现了上述那种由喜而悲的过程。刑车上的阿Q看到的“狼的眼睛”与《狂人日记》中狂人发现的“狗的眼睛”的吻合，恰恰说明作家已经带着自身固有的悲剧感来体验阿Q的悲剧了。“从伟大的人类悲剧出发，创造了自己的喜剧体系”^⑩，在爱的基本感情背景上演绎悲剧与喜剧的相互转化，把被嘲笑的人与被同情的人，甚至准备去爱的人统一起来——《呐喊》描写群众时的这一基本美学性质决定它在表现人物的喜剧性时，虽然兼用滑稽、幽默、讽刺等喜剧手法，但却往往以幽默以及与之相邻的善意嘲讽作为主要调节机制。《呐喊》对群众的笑声里有一种深沉的忧患意识和爱的力量，这必然同时赋予作品以强烈的悲剧性映象。这种悲剧性首先归因于华老栓、闰土、阿Q们老实、善良、质朴的个人品格和合理的生活要求及其毁灭，但这并不是悲剧性的唯一根源。作为悲剧人物，他们自身并不具备悲剧性的自我意识，并不了解悲剧的真正意义，而他们与环境的虚幻的斗争不仅没有导致对他们的力量或自豪意识的肯定，恰恰相反，导致的是对他们解决矛盾的方式和由此表现出的精神状态的否定。实际上，不了解悲剧的真正意义正是悲剧的真正意义。这显然不仅是悲剧人物本身的悲剧性，而且也已是在历史的高度上“被意识到了”的悲剧性。具体地说，真正理解并承担着这种悲剧意义的正是那些历史的“中间

物”——狂人、夏瑜、N先生，当然更是作者鲁迅。

这便赋予《呐喊》以崇高感。因为这些作品中的悲剧性和喜剧性都显示出处于孤立弱小状态的知识者在理性上所处的优越地位，无论是从悲剧的痛感还是从喜剧的快感中获得的审美愉悦，都使人感受到某种伦理道德力量即主观精神力量对现实世界的胜利，在小说里爆发的笑声和流出的泪水中诞生着属于未来的社会本质。黑格尔认为崇高是观念与形式的矛盾，有限的感性形式容纳不住无限的理性内容，于是引起感性形式的变形和歪曲，显示了在有限形式中理性的力量。知识者对群众的理性审视便具有这种特点。

站在历史的自觉高度审视现实，这种优越的历史地位产生着“中间物”精神上的优越感，当这种优越感体现为对自我精神力量的肯定时，便诞生了“中间物”的崇高感；当这种优越感体现为对周围世界的否定和蔑视时，便诞生了“中间物”审视生活现象的喜剧感。伴随这种优越感的减弱或消逝，这种崇高感和喜剧感也将减弱或消逝。狂人、夏瑜体现着一种在有限的、弱小的形式中被夸大和深化了的巨大的思想意志和感情的力量；由他们的灭亡或失败而产生的痛苦，则因为他们的精神力量所带来的崇高感而减轻。《彷徨》中的疯子、吕纬甫、魏连受却有所不同，他们的毁灭给人带来持久的从怜悯和恐惧的感情中产生的痛苦。这种差异首先表现为悲剧意识中心的转移。在《呐喊》中，知识者作为悲剧人物虽然也有一定程度的悲剧体验，但就整个《呐喊》而言，悲剧的意识中心不在“中间物”而在群众，尤其是农民的命运。群众的悲剧性作为一种“被意识到了”的悲剧意义，同时肯定着“中间物”的先觉意义。《彷徨》则不同，先觉者在审视群众时，首先把他们作为一种严重的敌对力量，或者说一种阻碍社会变革的保守的习惯势力来对

待；他们的命运，他们的个人品格，他们的某些合理的生活要求已经不在“中间物”的意识中心（当然不是没有例外的篇章，我只是就总体而言），因而小说是在“憎”的基本感情背景上表现群众对先觉者的戕害。这是问题的一方面。另一方面，从整体上说，小说的悲剧意识中心已经从群众的悲剧命运转移到“中间物”自身的悲剧命运，理性上的优越感被严酷的命运所逼退和减弱，也由于自身的弱点的发展而呈现逐渐消失的状态，这就大大增强了悲剧的痛感，峻急、复仇、毁灭的调子上升为作品主调。从“中间物”的自我悲剧意识出发，创造小说中的悲喜剧体系，在“憎”的感情背景上表现悲剧与喜剧相互转化与溶合，把被嘲笑的人与被憎恶的人，甚至准备去复仇的人统一起来——《徬徨》描写群众时的这一基本美学性质决定它在表现群众的喜剧性时，虽然也兼用滑稽、幽默、讽刺等喜剧手法，但主要的手段却是那种无情撕毁无价值东西的毁灭性的讽刺。这种转变不能仅仅归因于鲁迅或小说中的知识者的观察对象的转变或改变，而应主要地归因于观察者自身的观察眼光的转变。英国著名作家华波尔爵士在一封信中说：“在那些爱思索的人看来，世界是一大喜剧，在那些重感情的人看来，世界是一大悲剧”^⑩。当鲁迅从历史的角度去思考群众的精神状态及其对历史进程的阻碍作用时，这些人物便作为反面的喜剧性格产生在小说之中；而在“中间物”的憎恨、复仇的情感中也难以诞生那种温和、同情和从容的幽默，更毋宁说那种充满博大的爱的悲剧眼光中的悲剧人物和情节了。

美学的和感情的风格是艺术作品和作家的整个创作的一个组成部分，同时它又是一个复杂的体系。这种复杂性是作家加以深入研究的主题、问题的多样性以及他在描绘事件、性格、生活冲突时的情绪投影的繁复性所决定的。然而这种复杂性或差异性是在作

家风格中所表现出来的首要因素和倾向的基础上发生的。托尔斯泰把这首要因素和倾向称为“焦点”，赫拉甫琴科则称之为“基调”。托尔斯泰说：“艺术品中最重要的东西，是它应有一个焦点才成，就是说，应当有这样一个点：所有的光集中在这一点上，或者从这一点放射出去。这个焦点万不可用话语完全表达出来。实在，使得优秀的艺术品显得重要的，正是因为那艺术品的完整的基本内容只能由那艺术品本身表现出来”^⑪。赫拉甫琴科说：“主题、思想、形象，只有在一定的语气氛围中，在对待创作对象及其各个不同侧面的这种或那种情绪态度的范围内才会得到阐发。叙述、戏剧行动、抒情抒发的情绪系数，首先表现在基调中，这种基调是作为一种完整的统一体的文学作品所固有的。”“……在作品的构造中对主人公们的描绘的性质中，基调决定着许多东西。……基调的选择，在一位作家的创作工作中是一个非常重要的因素”^⑫。

正是根据上述原因，我把《呐喊》《徬徨》看作是一个整体，又是一个过程。鲁迅小说在觉醒知识分子的心理发展中发现了中国社会和历史的“吃人”本质，批判了落后群众，尤其是农民的严重精神缺陷，提出了改造“国民性”的历史课题，同时又把否定的锋芒指向知识者自身。鲁迅小说现实主义的这一内在发展过程正是一个否定的过程：它从知识者的自我觉醒开始，经由对外部世界的认识和否定，归结到对自我的再认识和否定。鲁迅的精神探索、鲁迅小说的现实主义就在这否定的过程中深化了，发展了；而这种深化和发展同时伴随着小说的中心线索、内在精神线索、基本感情背景、美学风格、语气氛围的内在演化。这就是所谓“过程”的意义。与此相应，所有这些发展和变化都是从“中间物”的精神特征这一“焦点”放射出来，深刻的悲剧感自始至终流荡在《呐喊》《徬徨》

之中，成为小说的基调。同时，小说美学风格和感情背景的变化也没有离开悲喜、爱憎“不相离，不但不离而且相争”的总体特征。这就是所谓“整体”的意义。

人们喜欢按照题材的不同(如农民题材、知识分子题材)来分类论述鲁迅小说的现实主义，而常常忽视这些不同题材小说间的内在的联系，忽视鲁迅小说内在的整体性。事实上，鲁迅小说正是一个完整的发展过程，它的史诗性质正是通过这些作品间的不可分割的联系来体现的。高尔基在谈到《万尼亚舅舅》和《海鸥》时说：契诃夫创造了一种崭新的艺术，他把“现实主义提高到一种精神崇高和含义深刻的象征境地”^②。我个人理解，这里所说的“象征境地”不是作为艺术手法或创作方法的象征或象征主义，而是说，契诃夫把他的精神探索，他对生活的哲理性认识，他对美的渴求，不着痕迹地注入到他所描绘的平凡、真实而又琐碎的俄罗斯生活中去，构成了一种诗意的潜流：鲁迅的《呐喊》《彷徨》的现实主义也达到这样“一种精神崇高和含义深刻的象征境地”，在那一幅幅真实、客观、灰暗、冷醒的平凡的生活画面中，我们感受到了一种湍急、深沉、执着的诗意的潜流：那是鲁迅作为历史“中间物”对生活 and 命运的哲学体验，对人民群众社会自觉和随之而来的社会革命的渴望，对于“老中国儿女”的含泪的批判，以及并非简单明确的思想或理性所能达到的境界——渗透着每个角落的悲剧感。——这一切汇集为作为“中间物”的鲁迅在探索道路过程中交织、发展的爱与憎、悲与喜、悲观与乐观的感情河流。鲁迅小说纷繁多样的艺术画面正是在这诗意潜流的奔涌之中构成了一个不可分割的整体——它是充分现实主义的，但显然是一种具有崭新的特点的现实主义。

把《呐喊》《彷徨》的丰富内容和深刻意义全部归结为“中间物”的心灵发展既不现实，

也不可能。本文没有涉及的若干小说与“中间物”的心理状态一般不具备直接的、明显的联系，这丝毫不妨碍它们在鲁迅小说整体中的独特意义。鲁迅内心的丰富性和复杂性，鲁迅面临的问题的多样性和差异性，都不能要求在这两方面影响下产生的作品呈现出一种单一的特点。即便本文重点论及的小说也都有着各自独立的意义。但是多样的音调同样不能掩盖它们之间的联系，孔乙己、陈士成、四铭、高老夫子的生活面貌恰如阿Q们一样也是觉醒知识者(“中间物”)眼中的生活面貌。小说对他们的批判和评价是历史“中间物”对他们的评价与批判，而作品对炎凉世态和社会精神状态的认识则体现着“中间物”对中国社会的深刻体验。这一切又确实实与“中间物”有着内在的、不可分割的联系。作为在“中间物”心理基础上的放射性体系，《呐喊》《彷徨》包含着不同的层次；而各层次与“核心”的关系自然也有近有远、有亲有疏。对这个体系的各种层次及其相互关系的研究只能留待他日了。

1985.7.15 初稿

1986.3.15 改

[本文作者：汪晖，男，一九五九年生。当过工人。一九八四年扬州师范学院中文系现代文学专业研究生毕业，文学硕士。现为中国社会科学院研究生院文学系中国现代文学专业博士研究生。曾在《鲁迅研究》等刊物上发表过几篇研究鲁迅的论文。]

①② 鲁迅明确提及“中间物”一语是在《写在〈坟〉后面》(《鲁迅全集》第一卷 第286页)一文中，当时论及的是白话文问题。他认为自己受古的“耳濡目染，影响到所做的白话上，常不免流露出它的字句体格来”，因而把自己及新文化运动者看作是“不三不四的作者”和“应该和光阴消逝”的“中间物”。但实际上，这种“中间物”思想是和他对自身与传统的联系的认识相关联的，其意义远远超出文字问题，正如他在论述“中间物”时说的，

“就是思想上，也何尝不中些庄周韩非的毒，时而又很随便，时而又很峻急”，这种深刻的自我反省显然已涉及整个人生态度和对自身的历史评价。联系同文中所说的“我的确时时解剖别人，然而更多的是更无情面地解剖我自己”等思想，我认为“中间物”一语包涵着鲁迅对自我与社会的传统和现实之间的关系的深刻认识。鲁迅在《我们现在怎样做父亲》、《两地书·二四》、《影的告别》、《墓碣文》等许多文章和作品中都曾表达过类似的思想，只是没有用“中间物”一语而已。由于“中间物”一语比较恰切地概括了鲁迅在这些作品中表达的思想，我借用它来作为文章的题目。

③ 《马克思恩格斯全集》第一卷第 426 页。

④ 罗素《西方哲学史》(下册)第 222 页。

⑤ 伊藤虎丸《狂人日记》——“狂人”康复的记录。

⑥ 参看拙作《略论“黄金世界”的性质——鲁迅与阿尔志跋绥夫观点的比较分析》，见《鲁迅研究》1984 年第二期。

⑦ 《马克思恩格斯选集》第四卷第 213 页。

⑧ 高尔基《俄国文学史》，第 285 页。

⑨⑩ 赫拉甫琴科《作家的创作个性与文学的发展》。

⑪ 《鲁迅全集》十卷，第 173 页。

⑪ 《别林斯基全集》，第七卷，莫斯科，苏联科学院出版社，1955 年版，第 657 页。转引自《作家的创作个性和文学的发展》第 28 页。

⑫ 《呐喊》《彷徨》虽然拥有各自的特点，但总的说来，仍然是一个不停顿的发展过程。我这里将它们分开论述是注重它们的总的趋势，并不否定它们的一以贯之的特征；“分开”本身也只是为了论述的方便。

⑬ 茅盾《评四五六月的创作》，《小说月报》第 12 卷第 8 期(1921 年)。

⑭ 马克思把封建社会看作是“庸人世界”和“精神的动物世界”，他说，“庸人社会所需要的只是奴隶，而这些奴隶的主人并不需要自由”，“庸人所希望的生存和繁殖，也就是动物所需求的……”，见《马克思恩格斯全集》第一卷第 409 页。

⑮ 《鲁迅全集》十卷，第 176 页。

⑯ 此系借用卓别林语。转引自《电影艺术译丛》1979 年第 3 期第 81 页。

⑰ 转引自陈瘦竹《论悲剧与喜剧》，第 40 页。

⑱ 高登维奇《与托尔斯泰的谈话》。

⑲ 《文学书简》第 19 页。

“北京的苦闷”与“巴黎的忧郁”

——鲁迅与波特莱尔散文诗的比较研究

吴小美 封新成

问题的提出

提起波特莱尔，似乎“世纪病”与“颓废”总是和他结下了不解之缘。有力的证据又恰来自鲁迅：“谁都知道，(波特莱尔——引者加)是个颓废诗人。”^①但也正是鲁迅这位“拿来主义”的倡导者，自己动手，从波特莱尔这位“世纪末”的“颓废诗人”那里“拿来”甚

多。其中并不是如有的研究者所强调的，只是“拿来”了艺术表现手法——如果我们不勉强把构思、寓意、哲理、形象等全都局限在表现手法中的话。“没有拿来的，文艺不能自成其新文艺。”^②是“拿来”而非“照搬”，就在于其中精神的领会，良莠的取舍，独自的创新。在鲁迅的全部作品中，由于散文诗集《野草》艺术的特异性和思想的复杂性，所以它格外地被人们另眼相待。它似拔地而起的山