

● 现当代文学

# 走向边缘的艺术

## ——鲁迅在小说文体上的创新

周进芳

(湖北郧阳师范专科学校 中文系,湖北 丹江口 442700)

**[作者简介]**周进芳(1961-),男,湖北仙桃人,湖北郧阳师范专科学校中文系副教授,主要从事文体学研究。

**[摘要]**鲁迅小说在艺术形式上具有某些突破传统小说构成模式和规范的因素,表现出一种偏离公众小说认同感的倾向。文章用“边缘化”一词概括鲁迅这种在小说文体上的创新特质,结合作品分别就其“边缘化”的表现形态和构成机制进行了描述和剖析,并指出:清醒的文体意识和永无止境的文体追求是鲁迅在小说艺术形式上创新的动力。

**[关键词]**鲁迅小说;边缘化;文体;创新

**[中图分类号]** I210 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1000-5374(2001)06-0739-06

在鲁迅小说研究的 90 年的历史中,无论是一般读者,还是带有偏见的读者,都在鲁迅小说文体的成就上给予了高度的评价。

鲁迅小说诞生之初,其形式的特别就引起了文坛的关注。1919年,傅斯年就因“用写实笔法,达寄托的(symbolism)旨趣”,而称《狂人日记》为“中国近来第一篇好小说”。茅盾在《呐喊》出版后不到两个月就撰文指出,“《狂人日记》的最大影响却在体裁上;因为这分明给青年们一个暗示,使他们抛弃了‘旧酒瓶’,努力用新形式,来表现自己的思想”,“在中国新文坛上,鲁迅君常常是创造‘新形式’的先锋;《呐喊》里的十多篇小说几乎一篇有一篇新形式,而这些新形式又莫不给青年作者以极大的影响,必然有多数人跟上去试验”。

甚至与鲁迅积怨甚深,对鲁迅的人品及作品的思想内容持否定意见的陈西滢、梁实秋、徐志摩等右翼文人,也以不同的方式对鲁迅小说艺术形式方面的成就予以肯定。如陈西滢表示的“我不能因为我不尊敬鲁迅先生的人格,就不说他的小说好”,显然就是对鲁迅小说完美的艺术形式的膺服。

但是,我们再追问一下,鲁迅小说文体的创新标志是什么?它与众不同的地方是什么?如果仔细研读,就不难发现:他的小说在文体上总有一种偏离公众认同的小说文体的倾向,总有一些突破小说文体构成模式和规范的因素,总有一点与众不同的成分。假若加以概括,那就是“边缘化”。

### 一、鲁迅小说文体的边缘化形态

边缘化总是相对的,具有多重表现形态。就鲁迅小说文体而言,其边缘化形态具体表现为这样几个方面:

**题材形态的边缘化。**题材样态是指各种生活现象在作品中的呈现形态。毫无疑问,题材具有内容的属性,在人们的观念中,题材理所当然地被归入小说的内容范畴。但是,未经作家深度艺术加工过的材料只能是文学内容的坯料,而不能说是作品内容本身。也就是说,原始形式的生活现象或事件毕竟不是题材,题材的存在不光是内容的,其实也是形式的。从

这个意义上说,任何题材样态也都具有文体的意义。

鲁迅小说中一个个形象之所以给人以长时间的审美效应,与其对题材的特殊处理是分不开的。正如俄国文艺理论家西克洛夫斯基所说:“艺术方法就是使表现对象变陌生,在形式上对读者阻碍。”“把一个对象从通常理解的状态变成新的感知对象。”

题材的样态也就是人物的生存及其状态、事件情节及其展示状态和环境及其呈现状态。人物的生存状态是小说题材样态的重要表征。因此,考察鲁迅小说中的题材样态,就不能不考察其呈现的人生状态。

鲁迅小说中人物呈现出平民化的样态。人物尽是凡人,其生活也是日常琐事,正如有人在鲁迅小说《呐喊》出版后不久所评论的那样:“那里面有的,只是些极普通、极平凡的人,你天天在屋子里,在街上遇见的人,你的亲戚,你的朋友,你自己。”这种“平民派”的人生题材,相对于“绅士派”旧小说所展示的才子佳人、宦海沉浮以及英雄题材而言,其样态显然是“边缘化”的。

这是一般意义上的边缘化。但更准确地说,鲁迅小说中的人物大多是被生活推出了“常轨”的人。——阿Q是农民吧,也非是,游民吧;孔乙己是一个穷困潦倒的读书人;祥林嫂是一个两度嫁人、命运悲苦的雇工,而在鲁四老爷的眼中“不干不净”,最后不得不行乞。夏瑜是一个革命者,可他的血,却被他为之牺牲的人当做了“药”;高老夫子本是一个俗不可耐的家伙,却偏让他在女子学校丢尽了脸面,……总而言之,这种超出“常轨”的生活状态,就构成了鲁迅小说题材形态“边缘化”的又一个层面。

如果从更深层面上讲,鲁迅小说题材边缘化更鲜明的表征还在于他笔下的人物的精神状态。祥林嫂被虚空的灵魂有无问题纠缠,华老栓因儿子的病的无法医治而日子暗淡,七斤惶惶不安是为了头发,这些精神灵魂上之重负甚于物质重负,这种精神层面之“怪”,无论是“看守”的麻木,还是“疯子”的狂态乃至象陈士诚、四铭的心理变态,也是“边缘化”的一种显示特征。

考察鲁迅小说的题材样态,还必须同考察其笔下的“故事”或者说“事件”。我们知道,传统小说的题材存在的样态是故事性的,或者说是情节性的。无论是四大名著,还是明清其它小说,就连《儒林外史》也是故事性的。在鲁迅小说里,不能没有“故事”,只是我们几乎看不到完整故事情节。鲁迅小说对于故事的边缘化处理,就是使显示人物性格历程的故事情节从传统小说非常讲究“巧合”、“误会”、“悬念”、“曲折”解脱出来,让故事情节在小说中“退居”二线,最突出的表现是把故事或者说情节的主体置于有限的篇幅之外,让读者通过自己的想象和联想去缀合那一个个故事的碎片。姑不论《故事新编》中的一些篇什,也不论《伤逝》《头发的故事》这样的抒情性作品,更不用论《示众》这样的无主要人物和事件的小说。单就鲁迅小说中如《故乡》《孔乙己》《在酒楼上》《孤独者》《白光》这样的作品,也都只是严格意义上的故事的一鳞片爪,是整个情节的一点因由而已。这种边缘化的故事样态有利于激活读者的联想和想象。

此外,题材的样态还包括人物活动的环境——包括自然环境和社会环境在作品中的呈现样式。高明的作家在揭示人物的生存状态时总不会忽略这一点。鲁迅小说环境是“风景画”,也是“风俗画”,更是一种“写意画”。《狂人日记》之夜并无季节特征,但《狂人日记》所散发的冷冰冰的气氛,同样使读者感受到寒夜般的冰冷。

《药》中荒凉萧瑟的坟墓在鲁迅笔下成了先驱者死后被人忘却命运的象征符号。

鲁迅自己就曾多次谈到过这节描写:“《药》的收束,也分明留着安特列夫式的阴冷。”“安特列夫的小说就写得怕人,我那《药》的末一段,就有些他的影响,比王婆鬼气。”由于这种特殊的处理,使得他笔下的景物介于“实”与“虚”之间,增添了小说环境描写的功能。

构架形式的边缘化。题材是具有内容与形式的双重性质,如果说题材样态是文体的内形式的话,那么小说的构架形式则是外形式。为了使作品集中表达某种思想蕴涵或情感意绪,从而感染读者,小说文体内部就需要有很精致的策划与结构安排,需要有杰出的文体技术操作做美学意义上的保证。必须协同小说文体内部各层次、各因素之间的关系,使之建立起以主题蕴涵为核心意义旨归的向心力或结构,这就是构架。

所谓构架形式的边缘化,最简单的表述就是突破人们常用的小说构架方式,移植和借用其他文体的构架方式,以实现小说题材布局的多样化。鲁迅小说对题材的组构几乎没有雷同的。从现象上看,《阿Q正传》为传记体,《狂人日记》为日记体,《头发的故事》是一种抒情性独白,《伤逝》仿佛一篇散文诗。凡此种种,足以见出鲁迅小说在构架形式上的确有其独特的一面。这些看似没有规律的构架的规律是什么呢?

其一,淡化传统小说的构架体式。小说传统是依据事件发生发展的及线索来进行布局的。或倒叙插叙,或悬念巧合,或高潮迭起,或缓缓道来……。而鲁迅小说则不同,冷眼注视一些不为注意的小人物、小事件;以题材存在的特殊形式作为布局架构的依据。正如捷克学者雅罗斯拉夫·普实克的《鲁迅的〈怀旧〉——中国现代文学的先声》所说,“不借助于解说性的故事框架来表现主题”“不靠故事情节这层台阶而直接走向主题的中心”以“突出的回忆录性质和抒情性质”区

别于 19 世纪现实主义传统,“与欧洲文学中的最新倾向颇有共同之处”。

其二,融化其它文体的构架方式,以丰富小说文体。《阿 Q 正传》从体式上讲,不仅是传记,而且还是鲁迅独创的一种传记。但在作品中,鲁迅却赋予了这种传记形式以小说的性质。《狂人日记》以日记体的形式来写作,从而将“狂人”那种多疑、反叛、恐惧的心理世界细腻深刻地展现出来。此后的《伤逝》以“手记”的形式写出,描述了涓生对子君从相爱、相庆到相恨、忏悔的心理流程。《头发的故事》就像一段戏剧的独白;《鸭的喜剧》是生活的纪实;而《彷徨》中的《示众》,它没有故事,按体裁来说,它似乎接近于速写。它只是北洋军阀统治下“首善之区”的街头一瞬间的留影,主人公则是麻木围观互无关联的一群。各种其它体式的移植在实现小说文体边缘化的同时,丰富了小说文体构架形式。

其三,强化小说的表现功能,用诗体结构来构架小说。人们知道,诗是主情的艺术,诗是一种集中概括再现社会生活的文体形式,它要在有限的篇幅之中使作者的思想情感得到充分显示,既要浓缩时空,又要一唱三叹,还要以实蕴虚。古人云,文出正面,诗出侧面,这种体式区分了文与诗的构思与布局。所谓“侧出”,说白了就是一个角度问题,从构思上讲,它往往是通过细小的局部显示整体;从布局上讲,它往往讲究匠心和精巧。像《伤逝》《一件小事》等篇什,具有浓烈的抒情性。不少学者都注意到鲁迅小说中的诗化倾向。但稍加留意就不难发现:鲁迅小说的诗化倾向不仅表现在诗意的发现与表现上,也表现在诗体的结构上。以《孤独者》为例,全篇主要描写了一个叫魏连受的新派知识分子,在旧中国腐朽黑暗、一派肃杀的环境下,先是从精神上的自足、绝望到枯死,然后是形体上的死亡这样一个意味深长的故事。把“我”与主人公的交往浓缩在五个语段之中;值得注意的是开篇第一句话:“我和魏连受相识一场,回想起来倒也别致,竟是以送殓始,以送殓终。”<sup>[1]</sup>(第 98 页)这里,既暗示了孤独者终于步入灭亡的命运结局,也暗示出通篇所叙述的故事其开端与结局有着事件形态上的相同,这样一种轮回象征着失败的、无意义的生命的轮回。中间选取了“我”与魏连受交往的几个生活片断,大跨度地组合在一起,留下了许多思索的空间。在第一个语段中,写魏连受大哭时是这样的:“忽然,他流下泪来了,接着就是失声,立刻就变成长嚎,像一匹受伤的狼,当深夜在旷野中嚎叫,惨伤里夹杂着愤怒和悲哀。”<sup>[1]</sup>(第 88 页)而在小说快要结束时,作者再一次几乎是重复地写道:“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,像一匹受伤的狼,当深夜在旷野中嚎叫,惨伤里夹杂着愤怒和悲哀。”<sup>[1]</sup>(第 107-108 页)这决不是简单的重复,而是文体运作的一个重要组成方面,是诗体的回环式结构和布局在小说中的具体体现,它起到了一唱三叹的作用。

而《风波》中革命也罢,复辟也罢,除去触及到人们的“辫子”,其余是全不相干的。像一篇寓意深远而又结构美丽的抒情诗。《肥皂》中的孝女的故事像电影的画面一样反复闪现;《高老夫子》讽刺性结尾意味深长。这一切都表明:鲁迅小说中具有鲜明的诗化倾向,是小说文体边缘化的又一种形态。

叙事方式的边缘化。叙事方式是小说文体的鲜明特征。鲁迅小说文体的边缘化,也表现在叙事方式的边缘化上。李欧梵在《铁屋中的呐喊》里指出,中国研究者对于鲁迅小说技巧的中心多在人物刻画,西方研究者极注意他小说中叙述者的运用和他的叙述艺术。并且断言:“鲁迅是中国文学史上有意识地发展小说叙述者复杂艺术的第一人。”<sup>[2]</sup>(第 98 页)国内学者吴晓东也指出:“鲁迅小说的第一人称叙述者的繁杂化是现代小说复杂化的一个标志,从而在形式层面上标志着文学界范式的创造性转化。”用不着过多的转述,这些论述已经说明,鲁迅小说相对传统小说而言,在叙事方式上具有很大的革新与突破。

叙事方式不仅涉及叙述者、叙述视角、叙述时间,而且涉及小说的人物故事与环境,鲁迅小说叙事方式的边缘化自然也涉及这些问题,但从叙述者介入叙事的方式上讲,其边缘化主要体现在叙述者在叙述中身分的复杂化上。

其一,鲁迅小说中,叙述者在叙事中具有不同的身分,有时是“公开的”,有时是“隐蔽的”和“缺席的”。所谓公开的叙述者,是指以其鲜明的倾向介入叙事的那种叙事,读者能够在文本中听到其清晰的叙述声音。中国传统小说中叙述者仿佛全知全能的“上帝”,以无所不知、无所不晓的主宰者身分讲述着人间的故事,来评判人间的善恶,它是“公开的叙述者”。鲁迅小说中的叙述者虽然有时是这样公开的,但叙述者主观情绪已被充分地淡化了,它使传统小说靠公开的叙述者来讲述变成了一种呈现方式。但更重要的还在于鲁迅小说中还运用隐蔽和缺席的叙述身分来进行叙事。如《伤逝》《狂人日记》除前去尾,读者难以发现叙述者的身影,难以觉察其声音,这种将人物语言和语言化的思想直接记录下来方式应该说是中国传统小说向现代小说转变的标志。

其二,在鲁迅小说中,叙述者实现了与作者的分离,以“自己”独特的视野来观照故事。美国小说理论家 W·C·布斯在其《小说修辞学》一书中把小说的叙述者区分为:可靠的叙述者与不可靠的叙述者。作者认为,两者最根本的区别就是叙述者在思想感情和价值判断等方面与作者是否一致,如果一致,那就是可靠的叙述者,否则就是不可靠的叙述者。

从《故乡》《社戏》《一件小事》等小说中,我们可以清楚知道,叙述者“我”明显地带有作者的身影和感情,叙述者与作者是一致的,是“可靠的叙述者”在文本中的表现。但在鲁迅的《孔乙己》中,叙述者是当年的柜台“小伙计”,作品中的“我”

与作者未必有多少一致性,而是一个人格独立或者说具有独特思想倾向和价值判断的叙述者,是“不可靠的叙述者”的叙述。又如鲁迅小说《离婚》中的一段:

“木棍似的那男人也进来了,将小乌龟模样的一个漆黑的扁的小东西递给七大人。……七大人也将小乌龟头拔下,从那身子里面倒一点东西在掌心;木棍似的男人便接了那扁东西去。七大人随即用那一只手的一个指头蘸着掌心,向自己的鼻孔里塞了两下,鼻孔和人中立刻黄焦焦了。他皱着鼻子,似乎要打喷嚏。”<sup>[3]</sup>(第 195 页)

叙述者像一个只掌握了少量词汇的儿童一样,用笨拙而又繁杂的表述代替了现成的“鼻烟壶和鼻烟”,为读者描述了颇有意味的那种既煞有介事又带有几分滑稽的慢动作。很显然,这里的叙述者具有独特的“视角”和“声音”,其价值取向和判断与作者是相离的。它借鉴并继承了《儒林外史》的叙事方法,在现代白话小说中具有特殊的意义。

话语体式的边缘化。小说文本是一定语境下的话语体式的凝定,因此,一定的话语体式既是内容的,也是形式的——更具体地说就是文体的。对话语体式的研究,有的着眼于作者的话语模式,有的则着眼于人物的语言表达。真正意义上的话语体式既是外显形态上的,也是内隐精神上的。

从外显形态看,鲁迅小说话语体式的边缘化,表现为一种“杂色语体”,即:既有汉语语体的特性,又有欧式语体的某些特征,既有文言表达的长处,也有白话语体的优势。从内隐层面看,其话语体式的边缘化,则表现为对传统精神文化的反叛,是忧患着的先觉者人格精神的交织。其中,既有像“狂人”、“疯子”、N 先生等所显示出来的颠狂者的话语方式。也有如魏连受、夏瑜等人物所显示的先觉者的话语方式;还有如《祝福》中“我”面对祥林嫂的问话无言可对的失语者的话语方式;更有如《阿 Q 正传》、《高老夫子》中所表现出的调侃者的话语方式。也正是这些不同的话语方式构成了鲁迅小说文体边缘化特殊形态。

## 二、鲁迅小说文体边缘化形态的构成机制

鲁迅小说文体为何呈现出一种边缘化形态?这或许是关注鲁迅小说文体的每个研究者都关心的问题。

我们可以说,独特的人生经历形成了鲁迅观照世界的独特方式。鲁迅经历独特,既有家庭的,也有社会的。因祖父科场案,少年鲁迅逃出家门,寄居于乡下亲戚家,忍受着被看做“乞食者”的轻蔑;因父亲的病而饱受艰辛。这种由家庭变故所带来的外环境的压力,使少年鲁迅看到了世态的冷暖与炎凉。也正如黑格尔所说的那样:“人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大和刚强才能衡量出来,环境的互相冲突愈多,愈艰巨,矛盾的破坏力愈大,而心灵仍能坚持自己的性格,也就愈显出主体性格的深厚和坚强。”<sup>[4]</sup>(第 222 页)可以说,由于环境的压力,使鲁迅不断更新和改变着观照世界的方式。

我们也可以说,对西方异质文化的吸入,形成了鲁迅亦中亦西的艺术视界。我们知道,鲁迅在艺术上的创新,起点是向外国文艺学习而落脚点却在民族化上。他的一些小说在艺术构思、结构、叙事手法和技巧上却明显地接受了外国小说的影响。但是他在笔法上强调神似,以形写神,讲究抒情、讽刺,又完美地继承了我国的国画、剪纸、古典小说及古典诗歌的优良传统。

我们还可以从时代的特殊性上寻找答案。是国家不幸的时代使鲁迅先生把革命和艺术结合起来,从而直接导致了其小说文体形态的边缘化。现实的斗争促使鲁迅用一种与众不同的小说做武器。

这些诠释具有某种合理性。但是外因只有通过内因才能发挥作用,因此,要揭示鲁迅小说文体边缘化的根本原因,还必须对创作主体的构成机制——体验方式、思维方法、情感世界加以解读。

其一,博取众长的吸纳机制。在鲁迅小说的创作艺术中,无论是外国影响,还是中国传统,都遵循着他所谓的“拿来主义”的原则,“占有,挑选”“运用脑髓,放出眼光,自己来拿”,“弃其蹄毛,留其精粹”,融合在他独创的艺术方法和艺术风格里,“以滋养及发达新的生体”,丝毫不给人以生吞活剥、因袭陈旧之感。我们读鲁迅小说,虽然感到他的叙事写人,质朴有力,简洁传神,显示了他对传统文艺,特别是古典小说艺术表现方法的继承和运用;而仔细比较起来,就又会看出,他的叙述和刻画,既有层次,又很深刻,含蓄,一洗平话、章回的那种粗率、单调、平铺直叙的窠臼。

其二,情理相融的体验机制。鲁迅是一位感性与理性相融的作家,他的情感细腻,他的思想深刻,从他的杂文创作中看得十分清楚。如果没有丰富的情感体验,我们很难设想他的小说会打动千百万读者的心;同样,如果没有理性的灌注,没有理性之光,鲁迅笔下的那些狂人、死亡、坟墓、地狱、病痛只会导致仅仅停留在感官刺激上。鲁迅先生自己说过:“我的文章,未有阅历的人实在不见得看得懂。”<sup>[5]</sup>(第 381 页)这从一个方面说明了鲁迅创作在感性之中有着深刻的剖析和丰富的见解。

其三,重申现实与历史的批判机制。他以“取今”的方式革新传统,又以“弗失”的态度保留传统。“取今”——“别求新声于异域”展开的“改造国民性”的现实性批判,由此产生了鲁迅的现代题材小说——《呐喊》《彷徨》,“复仇”——“弗

失”民族“固有之血脉”,展开的“改造国民性”的历史性追溯,由此产生了鲁迅的历史题材的小说——《故事新编》

他以批判的眼光来看待现实。《故乡》中的闰土,《祝福》中的祥林嫂,《孤独者》中的魏连受,原来都曾有着充满光辉的人格,然而经过后天的重量打击,终于都变成了奴隶中的一员,他们一再受压迫、受剥削的过程,就是奴隶根性逐渐形成的过程,在他们的生命力和生命沉沦的悲剧的背后所汹涌发酵的,是对造成这种现象的封建统治的悲愤的批判的激清。从这里出发,鲁迅的批判锋芒实际上已经发展为对整个传统文化体系的全面否定(他劝青年人要少读或不读中国书),并有着不同层面的深广度:既从传统文化对中华民族的精神之养成的历史底蕴上来否定中国固有的“文明”,也从社会现象、社会问题中深深隐藏着的中国人的劣根性来揭示现实人生的病苦,更有像《阿Q正传》那样的集对国民性的批判于一身的作品。

以超人的意志审视民族的劣根性。早在1907年他就断定,欧美之强的原因“根柢在人”,认为中国“将生存两间,角逐列国是务,其首在立人,人立后而凡事举;故其道术,乃必尊个性而张精神。”<sup>[6]</sup>(第100页)鲁迅在对物质与精神、众数与个人等的反复探寻中,最终看清了健全、积极、独立的精神个体对民族振兴的根本性意义。这就已经在预示和传播着“五四”新文学运动的主题——个性解放思想。因而当“五四”新文学运动轰轰烈烈展开的时候,鲁迅在这方面的劳作是十分自觉和不遗余力的,《狂人日记》对几千年封建社会制度“吃人”本质的揭示和“救救孩子”的呐喊,《阿Q正传》对国民性劣点的高度概括,鲁迅说,“举国犹孱,授之巨兵,奚能胜任?”他后来讲得更明确,“现在的强弱之分固然在有无枪炮,但尤其是在拿枪炮的人。假使这国民是卑怯的,即纵有枪炮,也只能杀戮无枪炮者,倘敌手也有,胜败便在不可知之数了。这时候才见真强弱。”<sup>[6]</sup>(第100页)鲁迅认为,要使中国真正强大,当务之急是对民众进行思想启蒙,对中国人的精神,世界进行重新塑造。中国自强,先要使国民觉醒,为此,必须从人性和国民性的高度对中国人进行改造。1907年鲁迅明确指出,“人各有己,万事才能立举”;中国要“角逐列国是务,其道首立在人”。中国和欧美的差距,首先表现在人的问题的解决上。这时鲁迅非常清醒地认识到,“欧美之强,根柢在人。”人的素质的提高,人本身的强大,是国家强盛的基础。因此,“立人”,塑造新型的人才才是拯救中国的根本之途。

总之,鲁迅小说文体边缘化形态的构成与其人生阅历、文化养成、思维方式、主体精神有着密切的联系。

### 三、永无止境的文体追求

从《呐喊》到《彷徨》再到《故事新编》鲁迅小说文体在不断创新和发展。把这种变化联系起来就会发现,鲁迅小说文体发展其实就是一个不断超越传统,不断超越自我,不断边缘化的过程。这种不断走向边缘的直接动力,来自鲁迅本人清醒的文体意识。

鲁迅是一名主张真诚地生活,真实地表现自我本来面目的现代作家。他曾在《华盖集·题记》中塑造了一个真实的自我形象:“我以为如果艺术之宫里有这么麻烦的禁令,倒不如不进去;还是站在沙漠上,看看飞沙走石,乐则大笑,悲则大叫;愤则大骂,即使被沙砾打得遍身粗糙,头破血流,而时时抚摩自己的凝血,觉得若有花纹,也未必不及跟着中国的文士们去陪莎士比亚吃黄油面包之有趣。”

他在晚年,多次论述过艺术上的创新与继承的关系。“新的阶级及其文化,并非突然从天而降,大抵是发达于对于旧支配者及其文化的反抗中,亦即发达于和旧者的对立中,所以新文化仍然有所承传,于旧文化也仍然有所择取。”又说:“旧形式是采取,必有所删除,既有删除,必有所增益,这结果是新形式的出现,也就是变革。”(《且介亭杂文·论“旧形式的采用”》)而且他主张对待中外文艺遗产,都应当是兼收并蓄,大胆创新:“采用外国的良规,加以发挥,使我们的作品更加丰满是一条路;择取中国的遗产,融合新机,使将来的作品别开生面也是一条路。”

永无止境的文体追求当然也来自外国文学的影响。在谈到他自己小说创作的时候,鲁迅也说过,他写《狂人日记》时,“大约所仰仗的全在先前看过的百来篇外国作品和一点医学上的知识,此外的准备,一点也没有。”(《南腔北调集·我怎么做起小说来》)鲁迅在思想上非物质、重个人,张扬主体精神,推崇尼采、易卜生、克尔凯戈尔的主观主义理论,使他的审美趋向与西方现代主义思潮相一致;弗洛伊德的精神分析学说对梦及潜意识理论的阐述,又为他更深入地挖掘人物的内心世界提供了精细的工具,他以陀斯妥也夫斯基为榜样,力图将人的灵魂的深显示于人。

此外,鲁迅小说文体的创新追求还与他特殊的文学地位有关。由于鲁迅在现代文化中国所处的特殊位置,也由于其他种种原因,鲁迅的“真正自我”消隐在社会各界对他或赞美或贬抑的种种“涂饰”中。褒之者称鲁迅为“青年领袖”、“文化旗手”、“思想界权威”、“战士”、“革命者”等等;贬之者咒骂鲁迅是“官僚”、“学匪”、“刀笔吏”、“绍兴师爷”、“世故老人”、“封建余孽”……。面对这汹涌而来的封号和冠冕,鲁迅也产生过迷惘和困惑。这种特殊的文学地位也驱使鲁迅本人不断地在小说文体上创新创新再创新,不断走向边缘。

出现在鲁迅著名的散文诗剧《过客》中的主人公“过客”便是这种艺术追求的灵魂写照。他有着这样的外表：“约三四十岁，状态困顿倔强，眼光阴沉；黑须，乱发，黑色短衣裤皆破碎，赤足著破鞋，肋下挂一个口袋，支着等身的竹杖”。总之，从外观上看，他很容易被人当做乞丐。当他迎面走来时，人们或许要问：他是谁？他叫什么？他从什么地方来，又要到什么地方去？诗剧中的老翁与“过客”的对话或许能透露我们上述信息，请听：

翁——客官，你请坐。你是怎么称呼的。

客——称呼？——我不知道。从我还能记得的时候起，我就只一个人。我不知道我本来叫什么。……

翁——啊啊。那么，你是从哪里来的呢？

客——（略略迟疑）我不知道。从我还能记得的时候起，我就在这么走。

翁——对了。那么，我可以问你到那里去么？

客——自然可以。——但是，我不知道，从我还能记得的时候起，我就在这么走，要走到一个地方，这地方就在前面。

……

“过客”向老翁打听前面是什么去处，老翁告诉他那是坟地，而老翁的小孙女却说那不是坟地，而是盛开着野百合、野蔷薇的乐园。“过客”不管前方是坟地还是乐园，他决意不接受老翁让他“回转去”的忠告，当他喝足了小孩给他的水，略事休息后，又听从前方那声音的召唤，踉踉跄跄地向西边走去。

### 参 考 文 献

- [1] 鲁 迅.鲁迅全集:第 2卷[Z].北京:人民文学出版社,1976.
- [2] 李欧梵.铁屋中的呐喊[M].香港:三联书店,1991.
- [3] 鲁 迅.彷徨[M].北京:人民文学出版社,1976.
- [4] 德 黑格尔.美学:第 1卷[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [5] 鲁 迅.鲁迅文集:第 8卷[Z].哈尔滨:黑龙江人民出版社,1996.
- [6] 鲁 迅.鲁迅全集:第 3卷[Z].北京:人民文学出版社,1976.
- [7] 张定璜.鲁迅先生[J].现代评论,1925,(1).
- [8] 吴晓东.鲁迅小说的第一人称叙述视角[J].鲁迅研究动态,1989,(1).

(责任编辑 何良昊)

## Marginal Art in LU Xun's Fiction

### —— Stylistic Innovation in LU Xun's Fiction

ZHOU Jin-fang

(Chinese Department, Yunyang Teachers College, Danjiangkou 442700, Hubei, China)

**Biography** ZHOU Jin-fang (1961-), male, Associate professor, Chinese Department, Yunyang Teachers College, majoring in styles of literature.

**Abstract** LU Xun's fiction reveal in artistic form the differences from the traditional novels in the model of fictional formation and formats, showing a trend of deviation from the wide acceptance of public novels at his time. The word "marginalized" is used in this paper to summarize the stylistic innovative feature of LU Xun's fiction, combined with the description and analysis of their representation models and formation mechanism. It is pointed out that a clear sense of style and incessant pursuit form LU Xun's motivation in his innovative artistic form of fiction.

**Key words** LU Xun's fiction; marginal; style; innovation