

論《吶喊》《彷徨》的几个艺术特色

陸 耀 東

一时代的紀念碑的文章，文壇上不常有；即有之，也什九是大部的著作，以一篇短的小說而成为时代精神所居的大宮闕者，是极其少見的。

——魯迅：《近代世界短篇小說集》小引

在世界文学史上，以写短篇小說而位于第一流的偉大作家之列的，除莫泊桑（他还不仅写短篇）、契訶夫而外，恐怕就只有魯迅了。魯迅一生，共創作了三十四个短篇小說，《吶喊》《彷徨》包括二十五篇。論数量，是不能算多的，然而它是中国乃至世界的“一时代的紀念碑”。

《吶喊》《彷徨》的猛烈，彻底的反帝反封建精神，反映了在偉大的十月革命的影响下，中国人民新的革命要求，客观上，它是东方乃至世界被压迫民族觉醒的一个标志，表达了全世界被压迫被剝削人民心灵的呼声。

魯迅先生繼承了中国源远流长的优良文学傳統，吸取了外国（特别是俄国、日本和北欧諸国），文学的精华，加以新的創造，使自己的作品，达到了世界現代文学最先进的水平。魯迅先生的《吶喊》《彷徨》，是鮮明的革命思想和完美的艺术形式的和諧統一。探索魯迅小說的艺术性，同研究他的作品思想性一样，都是我們的重要任务，这将大大有助于我們社会主义文学的发展。

（一）

《吶喊》《彷徨》的“取材，多采自病态社会的不幸的人們中”^①。将所謂上流社会的墮落和下层社会的不幸，披露出来，“意思是在揭出病苦，引起疗救的注意”。在这两个小說集中，农民和知識分子是主要的描写对象。这并不是如巴人所說，是由于魯迅有着“本身沒有所謂革命和不革命”的區別的人道主义精神，而是因为：（一）魯迅先生的母家是农村，使他能够和許多农民亲近，熟悉他們的生活，知道他們的痛苦。从青年时代起，魯迅先生一直生活在知識分子羣中，對他們了解很深。（二）在写这些作品的时候，魯迅先生已是一个热烈的爱国主义者，革命的民主主义者，具有为人民大众而奋斗到底的革命精神和意志。但是，这时他与新兴的中国工人阶级很少接触，也不明白工人阶级及其政党是领导中国革命的唯一力量；至于中国的资产阶级，魯迅先生早就認識到了：他們“失势利之念昌狂于中，則是非之辨为之昧，措置張主，輒失其宜，况乎志行汙下，将借新文明之名，以大遂其私欲者

^① 《魯迅全集》第四卷，人民文学出版社1957年版，第393頁。

乎？”①所以便想从农民和知识分子来探求革命的力量。

在“五四”前后这段时期的文壇上，“大多数創作家对于农民和城市劳动者的生活很疏远，对于全般的社会現象不注意”②。而魯迅，却把眼光注視到农民，这是值得十分珍視的。1921年以后，我国新文学的題材是扩大了，但象魯迅先生这样从广大人民的利益出发来写劳动人民的生活，仍是不多的。至于知识分子，“五四”时期描写他們生活的作品最多，但絕大部分也只是反映男女恋爱問題。据茅盾同志統計：1921年四、五、六三个月所发表的一百二十几篇小說，“描写男女恋爱的占了百分之九十八”，而且，从这些作品中，“看不到全般的社会現象而只有个人生活的小小的一角”③。魯迅先生比同时代的一般作家站得高，看得远，看得深。1922年以前，他共写了九篇小說，而描写劳动人民的占三分之二。其余的三分之一，也絕不是“只有个人生活小小的一角”。

魯迅先生曾告訴青年作家：“选材要严，开掘要深，不可将一点瑣屑的沒有意思的事故，便填成一篇，以創作丰富自乐。”④他的全部創作，都体现着这一理論。《吶喊》和《彷徨》，題材广泛，但都不是“瑣屑的沒有意思的”，都具有重大的社会意义，都与改革社会和人生有關。他創作的目的，是“‘为人生’，而且要改良这人生。”⑤

当时，文学研究会的作家們，也主張“文学應該反映社会的現象，表現并且討論一些有關人生一般的問題。”⑥魯迅先生的作品与文学研究会成員同时的作品，却不相同。文学研究会的作家当时从事創作的，主要有叶紹鈞、王統照、冰心、卢隐等。这几个作家的思想和作品不尽相同，但却有一个共同点：強調“美”和“爱”。在那摧殘“美”和“爱”的黑暗社会里，提出這個問題，是有反封建的积极意义的。但由于只是从小資产階級或資产階級的知識分子着眼，提出“美”与“爱”的問題，就大大限制了他們覓取題材的寬度和发掘題材的深度。魯迅先生的所有小說，都是从整个国家社会制度的改革和人民的要求着眼，来描写事件，反映問題，沒有一篇仅仅在“美”和“爱”上打圈子。《彷徨》中的《伤逝》，是写一对青年男女的爱情被摧殘，但作家通过艺术描写，却批判了社会制度的不合理，側重提出不應該只是为了爱，而将別的人生要义全盘疏忽了这一具有重大意义的問題。

魯迅先生总是从整个社会着眼，選擇典型的場面、事件和人物。通过典型的場面、事件和人物的描写，显示或直接提出重大的社会問題。在他的作品中，沒有脫离情节和人物性格刻划，单另插入全面的整个社会生活的画面，而是把整个社会的面貌，融化在局部的生活情景里，从某一局部的环境，透露出整个社会的面影。借一斑而見全豹。他在《我怎样做起小說来》中說：

……我力避行文的嘮叨，只要覺得够将意思傳給別人了，就宁可什么陪衬拖帶也沒有。中国旧戏上，沒有背景，新正卖给孩子們的花紙上，只

① 《魯迅全集》第一卷，人民文学出版社1957年版，第181頁。

② 《中国新文学大系》小說一集，第9頁。

③ 《中国新文学大系》小說一集序言。

④ 《魯迅全集》第四卷，人民文学出版社1957年版，第293頁。

⑤ 《魯迅全集》第四卷，人民文学出版社1957年版，第393頁。

⑥ 同③

有主要的几个人（但現在的花紙却多有背景了），我深信对于我的目的，
这方法是适宜的……①

魯迅先生处理題材的方法，十分多样，一般是深刻发掘題材的内在意义，突出其中一个或几个与整个社会和人民有關的問題。作品虽然只写了一两个場面，极少的人物，并没有写出整个社会的面貌，但作家不孤立地描写事件和人物，深入地写出这与整个社会制度的联系，通过极有限的場面和人物，显示出一种艺术力量，使讀者感觉沒有直接出現在字面上又是作家所要說明的东西，自然而然地由这两个場面和人物，得出与整个社会有不可分割的密切关系的結論。《呐喊》《彷徨》中的大部分作品都是如此。

《长明灯》通过一个瘋子要吹熄长明灯这件小事在某些人中所激起的反响，使讀者認識到这社会的頑固守旧，容不得半点改变。《示众》仅写了一个場面，却触目惊心使人意識到思想麻木之可怕，有急切改变的必要。《高老夫子》着重写到的只是卑鄙的高尔础一人，但从这样一个人，暴露了整个社会的黑暗。《孔乙己》《在酒楼上》《孤独者》《明天》《祝福》《离婚》等，写的似乎只是某一个人的悲剧，作者也沒有在字面上說明这些悲剧是罪恶的社会制度造成的，但由于作家深刻地認識到造成这些人物悲剧的根本原因，把这种認識体现在艺术构思中，往往从人物的命运与社会的联系中展开矛盾冲突，把人物的悲剧命运的最終原因，深深地与整个社会制度联系起来。孔乙己、单四嫂子、祥林嫂、吕韋甫、魏連受、爱姑的悲剧，包含着深厚丰富的社会意义，引人深思：为什么会有这样的悲剧？他們中間，有些人本身沒有任何过錯，如祥林嫂，她有劳动力，而且很勤奋，但社会却逼得她欲生不能，終于悲惨地死去。形象的邏輯力量使我們自然地認識到，是社会制度的不合理。孔乙己等人，本身有些弱点，然而作品形象地告訴我們：造成他們悲剧的主要原因不在这，而是社会。吕韋甫原来是一个“敏捷强悍”的青年，思想也較活跃、进步，連日和同學們議論些改革中国的方法。但是十年后，变了另一种样子，外貌沉靜、頹唐，行动迂緩，迂事敷衍，随随便便，为什么会有这么大的变化？作家沒有直接提供結論，也沒有写变化的过程，只是写十年后的吕韋甫所作的几件事，其中之一是他正在教“子曰詩云”，連算学也不教，因为“他們不要教”。当“我”問他以后預备怎么办？他說了一句极耐人寻味的話：“以后？——我不知道，你看我們那时豫想的事可有一件如意？我現在什么也不知道，連明天怎样也不知道。”这就暗示出黑暗的社会不允許知識分子往进步的路上走，社会象无数的利劍，硬把吕韋甫削成这样一个。作品最后有这样一段自然景物描写：

……天色已是黄昏，和屋宇和街道都織在密雪的純白而不定的罗网里。

我感到：这正透露了当时整个社会的气氛。

《药》《头髮的故事》《风波》《阿Q正傳》等作品，以辛亥革命、張勋复辟等重大政治事件作背景，但也沒有正面展开整个事变的全貌，只是从侧面反映，通过一些看来不大的事件，着重突出政治事件的影响和后果，借以显示出問題，但結論仍是寓于艺术描写之中。《阿Q正傳》側重描写了阿Q在辛亥革命前后的遭遇，辛亥革命对阿Q周围环境的影响，有力地批判了辛亥革命的不彻底性，批判了阿Q精神胜利法；客观上提出了革命必須彻底，

① 《魯迅全集》第四卷，人民文学出版社1937年版，第393頁。

必須发动农民参加，代表农民的利益；必須教育农民克服自己的缺点……等有關社会革命的重大問題。魯迅先生非常善于通过小事件反映社会的大事变，通过生活中小的但是典型的事件，提出重大的社会問題。

有些作品，如《狂人日記》《一件小事》《故乡》等篇，由于采取第一称或日記体的写法，便于作家在作品中直接宣布自己的看法，所以作家在生动、深刻的艺术描写之中，对生活作出了与整个作品画面十分和諧的結論。在《狂人日記》中，直接指出：中国两千年的历史，是吃人社会的历史；将来是容不得吃人的人存在的；最后发出了“救救孩子”的呼声。《故乡》明确希望：下一代农民應該有新的生活。

魯迅小說的构思，非常多样而又富有独创性。写得最早的一篇《狂人日記》，就以“格式的特別”著称。这个短篇，与果戈理的《狂人日記》，是同样的标题，同样采取日記体，手法上都較多地采取心理描写，但构思迥然不同。果戈理描写一个九等文官由幻想追求局长女儿而至发狂的整个过程，着重暴露了官場的黑暗和等級的森严。魯迅則描写了一个民主主义者被封建社会迫害发狂后的心理状态，着重揭露封建社会的吃人本質，比果戈理的《狂人日記》“忧憤深广”。构思完全不同。这自然主要是由于两位作家的时代、思想、生活、艺术个性都不相同，引起創作的契机也不一样所致。果戈理只是对社会的某些黑暗現象不滿，魯迅則是要推翻整个旧社会。果戈理写《狂人日記》的契机，我不清楚，魯迅是因亲身经历和观察了社会的生活，研究了中国的历史，“后以偶閱《通鑑》……因成此篇。”^①

魯迅小說构思的多样性和独创性，这里我不可能一篇一篇予以分析，我想只要看看《狂人日記》《明天》《阿Q正傳》《祝福》《在酒楼上》《孤独者》等以写一个人为主的作品，每一篇是多么不同，更用不着說与以事件为綫的《頭髮的故事》《示众》等相比了。《狂人日記》是写狂人被迫害发狂后的心理活动，《孔乙己》只是順序截取他到咸亨酒店的几个場面，显现那“每下愈况”的悲惨处境。《明天》集中写了单四嫂子一天以內的生活，《阿Q正傳》却几乎順次描写了阿Q的整个一生，《祝福》又用倒叙。《在酒楼上》《孤独者》都是用人物前后对照的写法，但前者只写了十年前和十年后的情况，后者却层次分明地描写了魏連受的轉变过程。

魯迅先生在《“自选集”自序》中說，所选的二十二篇，“材料，写法都有些不同”。其实，他所有作品都是这样。

魯迅先生說，小說中“所写的事迹，大抵有一点見過或听到过的緣由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。”^②也就是說，情节是經過提炼和典型了的。因而不枝不蔓，單純并不單調，而含有深意。《孤独者》写一个孤独而又孤傲的人，原来頗有些正义感，但不久，小報上有匿名人来攻击他，学界上也常有他的流言，于是校长辞退了他。这时，除了无能为助的“我”外，誰也不理他。以至几乎餓死。后来，他憤而玩世，躬行他先前所憎惡，所反对的一切，拒斥他先前所崇仰，所主張的一切。这时，他做了某师长的顧問，荒涼的客厅，又門庭若市。魏連受前后遭迂，形成鮮明的对照，情节本身就表明这是一个坏人得势、好人难活的社会，是逼使人們墮落的社

① 《魯迅全集》第九卷，人民出版社1957年版，第285頁。

② 同上書，第四卷，第394頁。

会。

艺术大师们总是善于抓住作品中事件的发展、人物命运与社会之间联系的枢纽，通过这，展开典型的社会矛盾和典型的人物命运。鲁迅先生在小说中，往往不是着重通过一个人与另一个人之间的矛盾，展开矛盾、冲突，构成情节的基础，而是以一个人与一羣代表着整个社会制度和风尚的人之间的矛盾冲突为基础。《狂人日记》《孔乙己》《明天》《故乡》《阿Q正传》《祝福》《在酒楼上》《孤独者》，都具有这一特色。魏连受原来所不满的，并非某一个人，而置他于困境的，也并非由于个人的恩怨，某一个坏蛋造成。社会的流言，小报的匿名攻击，校长辞退他，失业后找不到任何安身之处，这些描写，作家并未铺陈——作品没有写是谁散布了流言，小报编者、校长的一切——，但意思却鲜明地传达出来了：他与整个社会是矛盾的。由于作家把矛盾的基础建立在人与社会的矛盾上，把悲剧的根源伸展到社会制度上，大大加深和扩大了作品的意义。例如祥林嫂的悲剧，既不是由于鲁四老爷比一般地主特别凶残所造成，也不是由于周围的人特别坏，而是封建社会的宗法制度造成的。她年青丧夫，出外靠作工维持生活，婆家却可以把她拖回卖掉；她不愿再嫁，人们极力强迫她，而再嫁又经历丧夫、失子的惨痛时，人们又援引封建社会的道德，反过来说她失节，从人格上歧视她；不仅如此，封建迷信还要从心灵上来恐吓她、折磨她。祥林嫂婆家的人、卫老婆子、鲁四老爷这些活生生的人，只不过是正常地执行着封建社会的法制和观念。这一系列情节的安排，突出了封建社会残暴和不合理，排除了其他一切的解释。

鲁迅并不都是从事物的必然发展中来组织情节，有时也利用偶然性的事件。如《弟兄》通过张沛君的兄弟靖甫忽然染病，在这种特定情况下张沛君的心理活动，暴露了他的伪善。这件事具有很大的偶然性：恰巧他兄弟病了；而且恰巧又被疑为一种容易致命的病症——猩红热，以至张沛君不能不十分着急，甚至在梦境中想到了靖甫死后，自己叫孩子去读书，却不准侄儿上学。后来事实证明是一场虚惊，靖甫的病不是猩红热，而是疹子。这情节是偶然而又偶然，但从这偶然的事件中，巧妙地暴露了张沛君内心深处真实的东西，这偶然的事说明：张沛君并不是一个很义气的“不将发财两字放在心上”的人。张沛君平时装得很象一个以兄弟情谊为重的人，在矛盾未触及自己重大利害关系的时候，很不容易现出真面目。这个偶然的事件，正好撕去了他的漂亮外衣，露出真面目。这种偶然性，有利于他的内在本质的必然表现。因而它反映了最真实的东西。而且，由于作家采取先扬后抑的写法，寓否定于肯定之中，更有力地否定了他。

鲁迅先生不追求离奇故事情节，也决不取可有可无的情节，只要主题传达出来了，就不再拖下去。《祝福》后面有这样几句话：“她（指祥林嫂——引者）是从四叔家出去就成了乞丐的呢，还是先到卫老婆子家里然后再成乞丐的呢？那我可不知道。”这并不是不知道的问题，实际上作者的意思是：没有必要写它，因为这无关紧要，总之，这两个都是祥林嫂悲剧的直接制造者。如果作家在这里用许多笔墨去写祥林嫂从鲁四老爷家或卫老婆子处出去，然后再成为乞丐，就是画蛇添足了。

(二)

鲁迅先生是一个善于塑造人物的大师。在《呐喊》《彷徨》中，即使是稍一露面的人

物，也在讀者心目中留下了深刻的印象。

魯迅先生說過：“作家的取人為模特兒，有兩法。一是專用一個人，言談舉動，不必說了，連細微的癖性，衣服的式樣，也不加改變。……二是雜取種種人，合成一個，……我是一向取後一法的”^①。在另外几处也說：他小說中的人物，“沒有專用一個人，往往咀在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的角色。”^②“小說如繪畫，有模特兒，我從來不用某一整個”^③。“模特兒不用一個一定的人，看得多了，湊合起來的。”^④所有這些話，都說明了魯迅先生從來不用一個人作模特兒，而是概括了許多人物的精神特征，予以藝術再創造。

為什麼不專用一個人作模特兒呢？因為社會上的人物，並非每一個都可以成為具有重大社會意義的典型。魯迅先生說：“世間進不了小說的人們多得很。”即使某一個人具有較大的典型意義，描寫中也容易受拘束，不能利用虛構，不能使作家的想像翅膀自由翱翔，很難達到“……比普通的實際生活更高，更強烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。”^⑤此外，魯迅先生恐因描寫真人真事，招引許多無謂的糾紛，給人以“非人即自況”之感，縮小或影響了作品的重大社會意義和戰鬥作用。

魯迅先生說的“雜取種種人”，並非隨便雜取，而是取內在的神貌相同或近似的人物，予以集中。所謂取其內在的神貌，並非只取其純粹的本質或共性，而把人物的共性和個性融合在一起的性格，予以概括和具象化，創造出具有更突出的更典型的性格的人物形象。這藝術典型與原來的所有原型只是在這一方面或那一方面有相同或相似之處，沒有一個原型與藝術典型完全一樣。可惜我們迄至目前為止，還找不到魯迅小說中一個人物的所有原型的資料。但從一些作品中的主要人物的幾個原型對照來研究，也可從此窺見魯迅小說中的人物與原型的關係。例如阿Q的原型，就有阿有、阿貴兄弟和桐少爺以及一個老秀才等人。然而據周建人先生說，《阿Q正傳》里只是借用了阿有、阿貴兄弟名字拼音中的第一個字母；阿Q的性格較多的情況是來自一個名叫桐少爺的本家，他是沒落地主的兒子。但究其“行狀”，也只有近似之處，如“戀愛的悲劇”、健忘，其他相去甚遠，僅就“戀愛的悲劇”說，也不是完全相同。所以周建人先生說：“阿Q決不是描寫某一個人，也不是寫某一階級的代表人物，他是由許許多多個別的人的特性塑造成功的。”^⑥

又如《狂人日記》中的狂人，他的原型之一是魯迅先生的表兄弟，“向在江北游幕，忽然說同事要謀害他，逃到北京來躲避，可是沒有用。他告訴魯迅他們怎樣追迹他，住山西河沿客棧里，聽見樓上的客夜深窸窣行走，知道是他們的埋伏，趕緊要求換房間，一進去就聽到隔壁窸窣喃喃的聲音，原來也是他們的人，在暗示給他知道，已經到處都布置好，他再也插翅飛逃了。魯迅留他住在會館，請早就來敲窗門，問他為什麼這樣早，答說今天要去殺了，

① 《魯迅全集》第六卷，人民出版社1957年版，第422—423頁。

② 同上書，第四卷，第304頁。

③ 同上書，第十卷，第200頁。

④ 同上書，第四卷，第283頁。

⑤ 《毛澤東選集》第三卷，人民文學出版社1953年版，第863頁。

⑥ 周建人：《關於阿Q這一人物的來源》，《東海》1961年12月號。

怎么不早起来，声音十分凄惨。午前帶他去看医生，車上看見背枪站崗的巡警，突然出惊，面无人色。据说那眼神非常可怕，充滿了恐怖，阴森森的显出狂人的特色，就是常人临死也所沒有。魯迅給他找妥人护送回去，这病后来就好了。”①《狂人日記》并未采取其中任何一个情节和一句原話，只不过采取了他的某些心理活动的特征，如过分的敏感，多疑，奇怪的联想等等。至于此人发狂所反映的客观意义，与《狂人日記》完全不可同日而語。大家都知道：作品中狂人的一些明智，深刻的話語，实际上表达了魯迅先生自己的观点。如認為中国封建社会的历史，通篇上只两个字：吃人！这就是魯迅先生讀《通鑑》后形成的看法在作品里的反映。

从这里可以看出：从原型到作品中的人物，是經過了复杂的創造过程。

魯迅先生从許多人中提炼出一个典型，又往往在一个典型人物身上突出一羣人的某些共同神似的思想性格特征。这种塑造典型的方法，使人物的思想性格更具型，性格更鮮明、突出。魯迅小說中的人物，具有巨大的概括性和普遍性。不仅是狂人、阿Q、祥林嫂、閏土、吕卓甫、魏连受这些主要的人物是如此，就是作品中的次要人物錢太爷、假洋鬼子、魯四老爷等，也是如此。阿Q不仅在我国当时有許多神似他的人，就是在外国，也很不少。真正是使每一个讀者感到他是“熟悉的陌生人”（別林斯基）。魯迅作品中的人物个性是那么鮮明，以至連人物的衣著，換一套別的也不行。魯迅說过：“只要在头上戴上一頂瓜皮小帽，就失去了阿Q”②。可見真是如黑格尔所說，是“这一个”。是唯一的一个。

魯迅先生塑造人物是經過了长期的孕育过程的，平时“靜观默察，烂熟于心，然后凝神結想，一揮而就”③。

在刻划人物时，魯迅先生吸取了中国古代文学艺术的經驗，以白描的手法，着重在傳出人物的神情。在他一篇題为《五論“文人相輕”——明尤》的文章中，有这样一段話：

……傳神的写意画，并不細画鬚眉，并不写上名字，不过寥寥几笔，而神情毕肖，

只要見過被画者的人，一看就知道这是誰；夸張了这人的特长——不論优点或缺点，却更知道这是誰。④

我以为魯迅小說中的人物，也有这种相似的特点：最重傳神，最重有真意。他曾說过：“忘記是誰說的了，总之是，要极省儉的画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。我以为这話是极对的，倘若画了全副的头髮，即便細得逼真，也毫无意思。我常常在学学这一种方法。”⑤这一段話，也就是說，要极省儉的写出一个人的特点，最好是写最能表现人物思想性格特征的部分，如果写的与人物的內在神情沒有多大关系的東西，即便逼真，也沒有意思。这与苏轼說的“看（論）画以形似，見与儿童邻”有相通之处，与我国古代艺术家們強調“神似”的意思是一致的。

① 周遐寿：《魯迅小說里的人物》，人民出版社1957年版，第7頁。

② 《魯迅全集》第六卷，人民文学出版社1957年版，第117頁。

③ 同上書，第六卷，第423頁。

④ 同上書，第6卷，第304頁。

⑤ 同上，第四卷，第395頁。

魯迅先生作品中的傳神写法，主要是表現在對人物的描寫上，但我觉得，在對人物的典型環境描寫上，也具有这一特色。《阿Q正傳》寫辛亥革命，并未正面進行十分細致的描寫，但通過城里舉人老爺把東西往未庄藏，我們就感到“山雨欲來風滿樓”的氣勢了。極簡單的一兩筆，比千萬字拙劣的描寫更傳神。《祝福》的結尾，在祥林嫂悲慘地死去時，正響着熱鬧的祝福爆竹聲，這不僅反襯出祥林嫂死得悲慘，而且反襯出那個不合理社會的冰冷的气氛。

作家給人物取的名字，也很傳神，孔乙己、高爾基、阿Q、假洋鬼子，見其名字幾乎如見其人。至於人物外形，有些人物，作家很少寫。有的寫了，也是以形傳神。阿Q的癩瘡頭，孔乙己的又破又髒的長衫，《藥》中康大叔滿臉橫肉，玄色布衫，都有畫龍點睛之妙，大大有助於傳達出人物的神貌。

這裡，魯迅先生是從不同的對象出發，抓住人物外形中最能表現其神貌特征的部分，在適當的時機，予以描寫。阿Q有精神勝利法的特点，喜歡隱瞞缺點，因此寫了他的光頭，借以引出他諱言光、亮以至燭，突出他的这一精神特征。在咸亨酒店里，短衣主顧和長衫主顧是兩種身分不同的人，孔乙己穿着又破又髒的長衫，且長衫主顧唯獨他站着喝酒，這不僅突出了這個人物，特別引人注目，更重要的把孔乙己的身分點出來了。康大叔是一個劊子手，玄色衣衫，正合乎他職業的特点，滿臉橫肉，更襯托出其兇惡之狀。

人物的心理描寫，是人物精神世界的直接表現，它是和人物的實踐交織在一起，又往往是某一鬥爭的先導和余波。因此文學作品往往採取心理描寫來塑造人物的性格，表現人物的精神世界。魯迅小說中的心理描寫，也十分傳神。魯迅先生不採取長段的內心分析的写法，而以極少的字句，就把人物的精神世界表現出來了，並且寫得十分微妙而又鮮明，深刻而又細致，富有感人力量。《狂人日記》通篇隨處都可以找到這樣描寫。如狂人吃蒸魚，看到魚的眼睛和張着的口，便想到那伙吃人的人，“吃了几筷，滑溜溜的不知是魚是人，便把他兜肚連腸的吐出。”这一方面反映了狂人被迫害的嚴重，以至把任何與吃人現象有點滴關係或相似的事物與吃人的人聯繫起來；另一方面，反映了狂人獨特的心理特征，格外多疑，奇怪的聯想。在作者的一些以第一人稱的作品里，這樣成功的心理描寫，比比皆是。《一件小事》中的“我”，當車夫停住車去扶那被車把帶倒的婦人時，覺得車夫多事，自討苦吃，也誤了他的路。心里對車夫不滿；後來，車夫見那婦人說摔壞了，就自動到巡警所去自承處分。這時，“我”剎時覺得車夫後影高大了，感到他是一種威壓，要榨出他的皮袍下的“小”來。且不說這種心理描寫對表現人力車夫的作用，僅就“我”來說，他那種知識分子的弱點和勇于批判自己的精神，他的精神世界的複雜性和微妙變化，寫得多么深刻、真切！

魯迅先生寫人物的心理，根據具體的情況，採取多樣的方式，《弟兄》中靖甫的夢境，《孤獨者》中魏連受的書信，都是從各個不同側面深刻地表現了人物的精神世界。

我國古代傑出的小說家描寫人物的心理和性格特征，往往主要是通過人物自己的行動，姿態、表情、言語等來反映。魯迅先生繼承和發展了這一傳統。他的某些作品，粗粗看來，似乎只著重寫人物的行動、言談，不大著重寫心理活動。細心一看，就會馬上否定這種看法。試看祥林嫂捐了門檻後那一段描寫，她以為捐了門檻，就可免除生前受歧視和死後的災難，坦然地去拿祭祀的酒杯和筷子，但出乎她意料之外，四嬸慌忙阻止她。這時，祥林嫂“像是受了炮烙似的縮手，臉色同時變作灰黑，也不再去取燭台，只是失神的站着。”這裡，好象一點也沒有作心理描寫，實際上字字是心理描寫，字字傳神。祥林嫂由於受的打擊太意外，

而且特别沉重，以至脸上变了色，全身麻木了，这简直不是“痛苦”两个字所能形容。这比千言万语，表现得更深刻、更真实。《孤独者》中的魏连受，祖母死了，他开始总是默默地，神色不动，直到大殓后，“忽然，他流下淚来了，接着就失声，立刻又变成长嚎，象一匹受伤的狼，当深夜在旷野嗥叫”。魏连受原来不哭，并不是他不悲哀。他的悲痛是极其深沉的，但是，他觉得没有人了解他，再加上一些先前竭力欺凌他祖母的人也在哭，脸上装着惨然的样子，因此，他愤恨这些人，自己把悲痛埋在心的深处。后来，终于憋不住了，象被堵住的山洪，一下冲垮了堵塞物，更汹涌地奔泻；又象久未爆发的火山，一下爆发出来，火焰直冲云霄。魏连受的奇怪行动，哭声也特别，正反映了这个孤独者特殊的复杂的内在心理活动，从而表现了他的特殊的性格。

对话、人物语言，也是鲁迅小说用以传神的一种手段。读了鲁迅小说人物的对话，我们就好像目睹了说话的人和他的心理活动。鲁迅先生曾这样总结了自己写人物的对话的经验：

“如果删除了不必要之点，只摘出各人的有特色的谈话来，我想，就可以使别人从谈话里推见每个说话的人物。”^① 鲁迅小说中的人物语言，往往一两句就传出了人物的神貌。孔乙己在分给围住他的孩子一人一颗茴豆香之后，见孩子们仍然不散，就情不自禁地哼出了一句：“不多不多！多乎哉？不多也。”这些语言，本是死去的陈言，但通过孔乙己的口说出，却把他那善良、可怜的書呆子性格、气味、神貌，暴露无遗。鲁迅小说中人物的对话，也很少长段大论，非常精练而富有个性特征，没有不必要的或可有可无的对话。《阿Q正传》中，没有一句话不是活灵活现地表现了人物的思想性格。当阿Q被閒人抓住了辫子，他歪着头说道：“打虫豸，好不好？我是虫豸，还不放么？”在强有力的对手面前，在莫可奈何的境迁下，阿Q那幅自轻自贱而又可怜的神情，如在目前。辛亥革命将波及未庄时，赵太爷改称阿Q为“老Q”，而且一呼不应又再叫。仅仅几个字，就把赵太爷在革命的浪潮冲击下，企图巴结被他欺压过的穷人的卑鄙相，神情毕肖地表现了出来。赵白眼对阿Q说：“阿……Q哥；象我们这样穷朋友是不要紧的”。这话似乎是肯定不要紧，其实正透露了他这个假装“穷朋友”的人，在革命即将到来时的不安和心虚，感到很“要紧”，想从阿Q处讨口风，得定心丸，想以装穷来放烟幕弹。他在叫了“阿”字之后，迟迟才叫出“Q哥”，表露了他正在心里考虑应该对阿Q改称什么好。尽管作家没有写出人物心理活动的具体过程，然而我们能揣测得到。从这里，我们可以看出：鲁迅小说中的人物语言，不仅在所表达的内容上，反映了人物的心理和独特性格，而且从口气上也反映了人物的精神状态，反映了社会的变化在人物心理、言谈、举动上的深刻影响，反映了时代的特征。

鲁迅先生写人物多虚实并用，有时虚中见实，有时实中见虚，虚写并不空洞概念，实写不流于平板、繁琐。《药》中夏瑜，并未出场，然而夏瑜的形象使我们永远难忘；《一件小事》的人力车夫，主要用实笔写成，他的崇高的精神世界，却感人至深。无论虚写实写都很传神。

我们说鲁迅先生刻画人物，创造性地继承了我国优秀的艺术传统经验，并不是说，鲁迅先生没有从外国作家的作品中取得借鉴。鲁迅先生阅读和研究了大量的外国作家作品，从中得到许多有益的借鉴。在写《狂人日记》前，他就读了“百来篇外国作品”。外国作家中，

① 《鲁迅全集》第五卷，人民文学出版社1957年版，第429页。

俄国的果戈理，波兰的显克微支，日本的夏目漱石、森鷗外，他們的作品，是魯迅先生“当时最爱看的”^①。即使象俄国的安特萊夫这样的作家，魯迅先生从中吸取了某些可以利用的“描写的本領”。

自然，無論是繼承中国的艺术傳統經驗，或是从外国作品得到借鑑，都是“溶化于新作品中”，“恰如吃用牛羊，棄去蹄毛，留其精粹，以滋养及发达新的生体，决不因此就‘类乎’牛羊的。”^②真正做到了熔中外于一爐，并自出新意。

(三)

《吶喊》和《彷徨》，都具有现实主义的深刻性，这种深刻性可以说达到了极致。同时，又具有革命理想主义精神。作为一个彻底反帝反封建战士的理想，不仅在《吶喊》中表现得十分明显，就是在《彷徨》中，也不能說沒有。

魯迅的第一篇白話小說《狂人日記》写于1918年四月。这时，正当十月革命之后，当时魯迅先生对于十月革命的認識是不够明确的，但却意識到这是“新世紀的曙光”。中国的人民，在十月革命影响下，反帝反封建的革命热情，空前高漲，“精神界之战士”的魯迅，在这种情况下，便以文艺为武器，以高声的革命“吶喊”，喚起人民一同投入新的革命战斗。因此，《狂人日記》就以彻底的反封建精神，从整体上摧毁封建社会的威力，烈火般的革命热情，震撼着封建制度，激动着讀者的心。

在《吶喊》中，革命的浪漫主义特色，表现为最强烈、彻底的反封建精神，对劳动人民和革命者的不幸遭遇的深厚同情，对他們的革命思想品質的謳歌，对未觉醒的人民的热切期望，对理想社会生活的向往。

这种革命理想主义的精神，在《吶喊》和《彷徨》中，程度和表现方式有所不同，在《吶喊》中各篇也不尽一致。在《狂人日記》中，表现为对封建社会攻击的彻底而猛烈，对理想社会的追求，对反封建战士的歌頌。在《药》中，表现为对人民的未觉醒的焦急，对革命者的贊頌，以及坚信革命的火焰决不会因一二革命者的牺牲而熄灭。在《故乡》中，表现为对农民苦痛生活的同情和切望下一代农民有新的生活。

《狂人日記》《药》《故乡》等篇的浪漫主义精神，在艺术构思上也表现得极为明显。魯迅先生在《‘自选集’自序》中说，他之所以提笔写小说，是为了給革命战士们助威，想改造社会，“为了达到这希望計，是必須与先驱者取同一步調的，我于是刪削些黑暗，装点些欢容，使作品比較地显出若干亮色。”^③在《吶喊》自序中也說：“既然是吶喊，則当然須听将令的了，所以我往往不恤用了曲笔，在《药》的瑜儿的坟上平空添上一个花环，在《明天》里也不叙单四嫂子竟沒有做到看見儿子的梦，因为那时的主将是不主張消极的”^④。在描写黑暗社会的悲剧事件时，也要給人以积极的战斗力量和信心，在艺术画面上，呈现出亮

① 《魯迅全集》第四卷，人民文学出版社1957年版，第392—393頁。

② 同上書，第六卷，第19頁。

③ 同上書，第四卷，第348頁。

色，这正是作家的革命乐观主义和革命理想主义的表现。

在《呐喊》中，有时作家不是按照生活实际存在的样子来反映它，而采取了一些象征、隐喻、幻想、夸张的手法，这使得作品能强烈地反映生活，表现出作家的感情和判断。狂人从字缝里看出字来，似乎是不可能，但却切合狂人的心理特征，也深刻地艺术地揭露了封建社会在仁义道德遮羞布下的真面目；吃人，更便于表达出作家对封建社会的谴责。《阿Q正传》和其他一些作品，较多地采取了夸张的手法。阿Q的精神胜利法和麻木、健忘等特点，可以说是极度夸张。作家的目的，是想使人“触目惊心”，达到促使人们迅速去掉“不爭”和一切妨碍“不爭”的东西，起来反抗、斗争、革命。是革命的精神使得作家觉得非用夸张不能表达自己的内心激动。夸张在这里，也是革命浪漫主义的表现。

如果说《狂人日记》《药》《故乡》等篇，直接地明显地表现了作家的理想，那么在其他各篇中则要曲折一些，隐蔽一些，往往隐藏在对黑暗势力的猛烈攻击和烈火般的讽刺中，隐藏在对一些阻碍人民觉醒、反抗的事物的极度不满上。《风波》表现了鲁迅先生对复古、保守的憎恨，对张勋复辟的痛恨，表现了作为一个革命者对这一反动现象的态度。《阿Q正传》批判了辛亥革命的不彻底性，实际上就表现了作家的彻底的革命要求和热情；作品对阿Q的痛苦遭迁的同情，也就是作家希望劳动人民应有新的幸福生活的愿望的侧面反映；对阿Q缺点的批判，正表现了作家急切希望人民觉悟、反抗、革命的愿望。

贯穿在《呐喊》中的，是“五四”时代人民最强烈的革命激情。

《彷徨》写于“五四”革命高潮之后。这时，党所领导的革命是在深入发展，革命的中心转向南方。鲁迅先生处在远离革命中心的较为沉静的北京，与革命实际斗争很少接触。就文化界来说，这时正在分化，以至鲁迅先生感到自己是“两间余一卒”，在“孤军作战”。就鲁迅先生的思想发展来看，他逐渐感到进化论这个思想武器的无力，但又还没有找到新的替代它的东西；对旧社会的罪恶认识更为深刻了，但对人民的革命力量还估计不足，对反动势力估计过大，因而对将来虽然抱有希望，然而又感到实现它的可能性不很大；对于怎样实现这希望，他也有些茫然，还站在“十字路口”，觉得“可走的路很多”^①，不知哪一条路最正确。但鲁迅先生不象墨翟，恸哭而返，鲁迅先生说，即使到了“穷途”，也不象阮籍先生，“大哭而回”^②。即使是荆棘，狭谷，火坑，也要“大步走过去”^③。这种思想反映在《彷徨》中，就与《呐喊》有所不同。在写《呐喊》时，他是一面英勇地向敌人冲锋陷阵，一面发出呼唤着战友一道前进的“呐喊”，以鲜明的革命理想来鼓舞战友。而《彷徨》则转为对黑暗社会的诅咒，转为韧性的战斗和顽强的探索，不再直接宣扬革命的理想，不过，诅咒、战斗、探索，目的也还是希望那可诅咒的时代快些过去。瞿秋白同志说：鲁迅先生“为着将来和大众而牺牲的精神，贯穿着他的各个时期”^④。这是很正确很深刻也很概括了鲁迅和他作品的精神本质的。

《彷徨》中作者的“神圣的憎恶和讽刺的锋芒”（瞿秋白），集中在对黑暗的旧社会和

① 《鲁迅全集》第三卷，人民文学出版社1957年版，第40页。

② 同上书，第九卷，第13页。

③ 同①

④ 《瞿秋白论文学》，人民文学出版社1959年版，第12页。

維護这旧社会的人——魯四老爷、四銘、高老夫子之类人物身上。从这“神圣的憎恶和諷刺的鋒芒”中，我們可以側面覺察到作家战斗的理想：摧毀旧社会，催促新社会的早日到来。

《祝福》以撕裂人心的劳动妇女的悲剧，沉痛地控訴了封建社会对祥林嫂的殘害，我們可以看出：作家希望毀灭掉造成祥林嫂悲剧的社会，希望劳动妇女有新的生活。《示众》把人們麻木的灵魂，突出地揭示出来，正透露了作家热切希望人民觉醒的愿望。《在酒楼上》《孤独者》《伤逝》；一方面攻击、譴責了旧社会，另一方面通过对呂韋甫、子君、涓生、魏連受的生活道路的描写，深刻地批判了个人主义的道路，指出“此路不通”，为人们寻求正确的战斗道路，提供了經驗和教訓。如《伤逝》，在批判了制造子君、涓生爱情悲剧的社会的同时，也批判了子君、涓生“只是为了爱，——盲目的爱，而将別的人生要义全盘疏忽了”的道路，指出应该走“新的生路”。这样，也就帮助了人們選擇“通达到彼岸的桥梁”。

由于作家并不完全感到“惟黑暗与虛无，乃是实有”，对于新的未来仍怀着希望——虽然感到是渺茫的希望，为了实现这理想，魯迅先生頑强地与旧社会战斗，这种战斗精神，即使是在“彷徨”时期，也沒有衰退过。《彷徨》中随处都可看到这战斗的火花在迸射。《长明灯》中的瘋子，在即使搬动一張桌子，也要流血的頑固守旧的社会里，在龐大的敌人面前，不管敌人使用什么阴谋詭計，仍坚持要吹熄象征着封建主义幽灵的长明灯，要放火！这是多么頑强的战斗精神啊！作品中的人物不等于是作家自己，但从魯迅先生所贊頌的瘋子身上，仍可看出作家自己的战斗精神。

所以，我以为，虽然《彷徨》在字面上很少直接正面表現作家的理想，虽然沒有《吶喊》中那种强烈的革命乐观主义的精神，但仍和《吶喊》有共同的一面：“表現了他对現實的清醒态度和批判精神，也表現了一个革命理想主义者的热烈愿望。”①

(四)

《吶喊》《彷徨》具有鮮明的民族风格和作家个人的独特风格。

“文如其人”，风格是作家的生活經驗、思想認識、性格、艺术修养、艺术个性在文学作品中的反映，也是作品内容与形式的統一。因此，它不只是指作品形式上的特色，首先是内容的特点。

魯迅先生“是封建宗法社会的逆子，是紳士階級的貳臣”②。他深刻研究了中国的历史，亲自观察、参加、體驗了二十世紀以后中国社会的一系列社会革命斗争。他与农民有密切的联系，他的敏銳、深刻的观察力，使他对社会有着深刻的認識。在写作《吶喊》《彷徨》时，他已“了解到封建的等級制度和中国社会里的层层压榨。”③于是，作家“历来所見的农村之类的景况”和其他方面生活，更分明地再現在他的眼前。作为一个在无产阶级思想领导下的革命民主主义者的魯迅，具有强烈的爱国主义和为大众为将来的魯迅，对中外现实主义和浪漫主义作品有过广泛而深入研究的文学家的魯迅，便以文艺作为武器，为大众为将来

① 周揚：《我国社会主义文学艺术的道路》。

② 《瞿秋白論文学》，人民文学出版社1959年版，第5頁。

③ 《瞿秋白論文学》，人民文学出版社1959年版，第14頁。

而呼号，而战斗。

因此，在作品中，表现为革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合。由于是在明确的反帝反封建的革命思想指导下，这种现实主义，没有自然主义的影响；这种理想主义，是根植于现实生活和人民要求中，不是知识分子的想入非非。

《呐喊》《彷徨》写的是“所谓上流社会的堕落和下层社会的不幸”，但作家是从“封建的等级制度和层层压榨中”，来反映这一特定历史时期中国社会的阶级斗争生活。

“从旧垒中来”，使鲁迅清楚社会的黑暗内幕；和人民的联系，使他了解人民的痛苦。《呐喊》《彷徨》就是在一幅幅社会风习画，风俗画面上，来展现阶级斗争的情景。通过用革命者的血蘸的馒头作为医治小栓病的药引，通过头发的故事，剪辫的风波，阿Q、祥林嫂的悲剧……，我们看到的是鲜明的阶级对立的社会生活，是复杂的阶级斗争画图，也使我们看到了带着封建社会野蛮款式烙印的风习画和风俗画。特殊的民族生活内容，被表现得这么生动、鲜明、深刻，即使在世界文学中，也是不很多的。

果戈理说：“……真正的民族性不在于描写农妇穿无袖长衫，而在于表现民族精神本身。”① 鲁迅先生看了陶元庆的画展后说：“他以新的形，尤其是以新的色来写出他自己的世界；而其中仍有中国向来的魂灵——要字面免得流于玄虚，那就是：民族性。”② 鲁迅先生的小说，就是真实、生动、深刻地表现我国各阶级人物魂灵的典范。当时，不少的作家也写人力车夫，然而，没有一个作家的作品能象《一件小事》一样，写出了中国劳动人民崇高的品质和精神境界。阿Q、祥林嫂、魏连受，每一个人都是阶级共性和独特个性的有机统一；同时，又都带有中国人的特点。《呐喊》《彷徨》中，人物的生活、思想、感情、声音、笑貌、风格气质，从他们的一举一动，一言一语、一笑一颦，即可感觉出来。这一方面，是由于客观上各个民族具有不同的特点，另一方面是由于作家本人具有中国人民的思想品质和风格、气质，因此，能反映出中国人民的魂灵，包括特殊的思想方式、认识方式和表现方式。由于作家所采取的表现生活和人物的艺术方法、手法，音意从中国大众的艺术欣赏的心理习惯出发，因此，鲁迅先生的作品，没有同时代许多作家所存在的那种“欧化”缺点，具有浓厚的民族风格特色。

风格在语言艺术中，是通过语言表现出来的，因此语言的风格是作品整个风格的一个重要组成部分。鲁迅小说的语言，是最具有特色的。鲁迅小说的语言，主要是“从活人的嘴里，采取有生命的词藻，搬到纸上来。”同时，也适当采取某些富有表现力的古代书面语言和地方的方言。但鲁迅先生绝不采取“冷僻字”，也不选用那些还没有确切含义的或不易为别人所懂的方言。章法和句法，吸取了外国某些容易为中国人民所接受的部分③。无论是从那里取用词藻、句法、章法，鲁迅先生总是经过仔细选择，予以提炼，他在谈到翻译时曾主张：“采说书而去其油滑，听闲谈而去其散漫，博取民众的口语而存其比较的大众能懂的字句”④。鲁迅先生小说的语言，就是这一理论的具体实践。鲁迅先生的极其严肃的创作态度，使

① 《文学的战斗传统》，新文艺出版社1953年，第3页。

② 《鲁迅全集》第三卷，人民文学出版社1957年版，第411页。

③ 参看《鲁迅全集》第六卷，人民文学出版社1957年版，第234—235页。同前书第四卷，第310页。

④ 《鲁迅全集》第四卷，人民文学出版社1957年版，第310页。

他“竭力将可有可无的字、句、段删去”^①。

《吶喊》《彷徨》的语言，既具有说书语言绘声绘色的特长，具有人民口语的刚健清新的优点，又具有闲谈语言那种不粉饰不做作的极其自然的特色。如果用一句话来概括，似乎用“简约严明”还是较为切当。

鲁迅小说的风格，在各篇中各有特色，有的抒情色彩很浓（如《故乡》）；有的以讽刺见长（如《高老夫子》《肥皂》）；有的又以战斗的呼号激动着读者（如《狂人日记》）。同是抒情，《故乡》和《一件小事》并不一样；同是讽刺，《高老夫子》和《肥皂》各有特色。想要用简单的几个字来概括，我以为是：简约严明，峭峻而又幽默多讽。自然，由于“这种风格，可以意会，难以言传”（茅盾），而我连“意会”也不敢自信达到，更用不着说“言传”了。这里，不过是仅凭个人朴素的感受说出罢了。

鲁迅先生的《吶喊》《彷徨》，是一个丰富的艺术海洋。这里谈到的，难免不挂一漏万，而且不确切不妥当之处，一定不少，盼读者教正。

1962. 7. 7.

① 《鲁迅全集》第四卷，人民出版社1957年版，第289页。

武汉大学学报（人文科学）1962年第一期刊误表

页	行	误	正
31	12	聽許多由壬善	王（下同）
32	34	語言以表義	語言以音表義
34	2	謂因干犯而致獄也	謂因干犯而致訟獄也