

鲁迅是栖于文学创作和文艺批评两大领域的伟大作家和批评家。他的文艺理论批评著作，至今仍然具有经典性，有着重要的现实启迪。

一、公正——“好处说好，坏处说坏”

鲁迅在《我怎么做起小说来》中说：“那时中国的创作界固然幼稚，批评界更幼稚，不是举之上天，就是按入地，倘将这些放在眼里，就要自命不凡，或觉得非自杀不足以谢天下的。批评必须坏处说坏，好处说好，才于作者有益。”

坚持公正的立场，“好处说好，坏处说坏”，正是鲁迅从事文艺理论批评的第一条原则。

左联盟友茅盾的《子夜》出版以后，1933年5月15日《新垒》杂志第1卷第5期发表署名焰生的《〈子夜〉在社会史的价值》一文，说：“《子夜》的文艺价值虽不能超于社会史的价值，但可以说是文坛仅见的杰作，而以阿Q传而沾沾自喜，躲在翻译案头而斤斤于文坛地位保持的鲁迅，不免小巫见大巫了。”（中国社会科学院文学研究所鲁迅研究室编《1913至1983鲁迅研究学术论著汇编》（以下简称《汇编》）第1卷第795页，中国文联出版公司1985年10月版（下同）。）借《子夜》的问世讽刺鲁迅。其实，不过是无知妄说，作品的价值是不以篇幅的大小、字数的多少为标准的。《子夜》不愧为30年代左翼文学的杰作，但无论如何其思想意义是不能与《阿Q正传》相比的。以《子夜》贬低鲁迅，只是出于对鲁迅的恶意罢了，但鲁迅却不仅没有丝毫介意，而且对《子夜》的出版欣喜之极，在1933年2月9日致曹靖华的信中喜悦地告知：“我们这面，颇有新作家出现，茅盾作一小说曰《子夜》（此书将来当寄上），计三十余万字，是他们所不能及的。”然而他也没有把《子夜》看得十全十美，当木刻家吴渤来信说起《子夜》的不足时，鲁迅又在1933年12月13日的回信中说：“《子夜》诚如来信所说，但现在也无更好的长篇作品这只是作用于智识阶级的作品而已。能够更永久的东西，我也举不出。”

我们如今重温鲁迅的对待《子夜》的态度，不能不由衷地钦佩他的公正：既为盟友的作品而喜悦，丝毫没有常人的嫉妒之心，又没有“举之上天”，而是予以实事求是的评价。因为文艺作品的好都是相对的，没有绝对的好或绝对的坏，在没有更好的东西时，我们只能肯定那些相对比较好的作品。《子夜》也确如鲁迅所言“只是作用于智识阶级的作品”，对工人群众的描写并不成功。鲁迅的评价应该说是恰如其分的。

众所周知，鲁迅与周作人“兄弟失和”之后，关系一直不好，对周作人的许多作为，鲁迅都持批判态度。但这并没有使他失去对周作人散文价值的赞誉，在同美国记者斯诺的谈话中，把周作人看成中国优秀散文家的第一人（见《鲁迅同斯诺谈话整理稿》，安危译，载《新文学史料》1987年第3期）。当时属于京派的沈从文，鲁迅从政治上也持批判态度，《七论“文人相轻”——两伤》所批的炯之就是沈从文，但也并没有因此否定他的小说艺术，在同一谈话中说：“自从新文学运动以来，茅盾、丁玲女士、张天翼、郁达夫、沈从文和田军是所出现的最好的作家。”

鲁迅对评述的对象“爱而知其恶，恶而知其美”，始终“好处说好，坏处说坏”，保持着一位內行批评家的公正态度。

而对那些反动的东西和抄袭的现象，鲁迅是绝不留情的。上世纪30年代初掀起一股所谓“民族主义文学”的逆流，鲁迅一反多写短文的常规，写了长篇论文《“民族主义文学”的任务和命运》予以犀利的批判。并在《刀“式”辩》一文中，尖锐揭露他们的“大作”《鸭绿江畔》抄袭法捷耶夫《毁灭》的行为：“《毁灭》的译本，开头是——‘在阶石上锵锵地响着有了损伤的日本指挥刀，莱奋生奔到后院去了……’而《鸭绿江畔》的开头是——‘当金蕴声走进庭园的时候，他那损伤了的日本式的指挥刀在阶石上噼啪地响着。……’人名不同了，那是当然的；响声不同了，也没有什么关系，最特别的是他在‘日本’之下，加了一个‘式’字。这或者也难怪，不是日本人，怎么会挂‘日本指挥刀’呢？一定是照日本式样，自己打造的了。”真如郁达夫所言：“鲁迅的文体简炼得像一把匕首，能以寸铁杀人，一刀见血。”（郁达夫：《〈新文学大系〉散文二集》序言，上海良友图书印刷公司1935年8月版。）“正对‘论敌’之要害，仅以一击给与致命的重伤”（《两地书·一〇》，《鲁迅全集》第11卷第41页）。

文艺理论批评本身就是实事求是、老老实实的学问。文艺作品的价值不因“不虞之誉”而增加，亦不因“求全之毁”而减少。只有“好处说好，坏处说坏”，对文艺作品进行恰如其分的评论，才能探寻到文学的底蕴和内在的规律，促进文艺的发展。当然，要真正做到这点，绝非易事，不仅要对文学艺术真正实行，而且需要有作为评论家的道德，那种“举之上天”、为人拔高的捧扬性的“有偿评论”、“人情评论”，或者“按之入地”的否定一切的嫉妒性“酷评”，都是违背鲁迅所倡导的文艺理论批评原则，有害于文艺发展的。鲁迅是最反对“商贾的批评”（《商贾的批评》，《鲁迅全集》第5卷第591页）的。

二、真实——文学艺术最基本的准则

真实是鲁迅文艺理论批评最基本的准则。鲁迅的价值也就在于以振聋发聩的呐喊，促使中华民族从“瞒和骗”的大泽中猛醒，“睁了眼看”现实（《坟·论睁了眼看》，《鲁迅全集》第1卷第254页，人民文学出版社2005年11月版。）！

鲁迅无论是在对同代文学作品的批评，还是在文学史研究中，都始终坚持真实的原则。

他1933年5月25日在给周茨石的信中说：“（1）如办刊物，最好不要弄成文学杂志，而只给读者以一种诚实的材料；（2）用这些材料做小说自然也可以的，但不要夸张及臆测，而只将所见所闻的老老实实的写出来就好。”（《鲁迅全集》第12卷第399页。）1935年2月4日夜在给木刻家李桦的信中说：“书斋外面是应该走出去的，倘不在什么漩涡中，那么，只表现些所见的平常的社会状态也好。日本的浮世绘，何尝有什么大题目，但它的艺术价值却在的。”（《鲁迅全集》第13卷第372页。）

真实，始终是鲁迅评价文艺作品的第一要旨：“漫画的第一件紧要事是诚实”。“因为真实，所以也有力。”（《且介亭杂文二集·漫谈“漫画”》，《鲁迅全集》第6卷第241、242页。）“所谓讽刺作品，大抵倒是写实。非写实决不能成为所谓‘讽刺’”，因为“‘讽刺’的生命是真实”，“在或一时代的社会里，事情越平常，就越普遍，也就愈合于作讽刺。”（《且介亭杂文二集·什么是‘讽刺’？》，《鲁迅全集》第6卷第340、341页。）对于现代小说，他赞许鸿敬熙“只求描写的忠实”的创作态度，不赞成杨振声“忠于主观”、“用人工来制造理想的人物”的做法，认为他按照这种方法创造出来的《玉君》“不过一个傀儡，她的降生也就是死亡”（《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系〉小说二集序》，《鲁迅全集》第6卷第247、248页）。在文学史研究中，他在《中国小说的历史的变迁》中对《红楼梦》讲出了千古名言：“至于说到《红楼梦》的价值，可是在中国小说中实在是不可多得的。其要点在敢于如实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同，所以其中所叙的人物，



鲁迅文艺理论批评的现实启迪

□张梦阳

都是真的。总之自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”（《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第9卷第348页。）

总之，在鲁迅那里，真是文学艺术最基本的准则。

三、深刻——显示出“人的灵魂的深”

鲁迅在《〈穷人〉小引》中引过陀思妥耶夫斯基的一句名言：“人称我为心理学家。这不得当。我但是在高的意义上写的写实主义者，即我是将人的灵魂的深，显示于人的。”（《集外集·〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》第7卷第105页。）

鲁迅很欣赏这句话，称陀氏为“人的灵魂的伟大的审问者”。他的《祝福》把祥林嫂一步步置于灵魂的拷问，死之前还发出最后的疑问：“一个人死了之后，究竟有没有魂灵的？”（《彷徨·祝福》，《鲁迅全集》第2卷第7页。）阿Q的精神胜利法，其实也是对人类灵魂的审问。他在创作中这样做，在批评中也以“将人的灵魂的深，显示于人”为最高标准。

鲁迅为什么那时偏要挑中俄国作家阿尔支跋绥夫的《工人绥惠略夫》翻译呢？就在于它反映人的灵魂有一定的深度，阿尔支跋绥夫的“流派是写实主义，表现之深刻，在侪辈中称为达极致”（《译文序跋集·译了〈工人绥惠略夫〉之后》，《鲁迅全集》第10卷第183页）。鲁迅在《记谈话》中说道：“大概，觉得民国以前，以后，我们也有许多改革者，境遇和绥惠略夫很相像，所以借借他人的酒杯罢。然而昨晚上一看，岂但那时，譬如其中的改革者的被迫，代表的吃苦，便是现在，——便是将来，便是几十年以后，我想，还要有许多改革者的境遇和他相像的。”什么相像呢？就是灵魂相像。鲁迅说“绥惠略夫临末的思想却太可怕。他先是为社会做事，社会倒害他，甚至于要杀害他，他于是一变而为向社会复仇了，一切都是仇仇，一切都破坏”。由此想到“我们中国人对于不是自己的东西，或者将不为自己所有的东西，总要破坏了才快活。”张献忠“原是想做皇帝的，但是李自成先进北京，做了皇帝了，他便要破坏李自成的帝位。怎样破坏法呢？做皇帝必须有百姓；他杀尽了百姓，皇帝也就谁都做不成了。”（《华盖集续编·记谈话》，《鲁迅全集》第3卷第375—377页。）由绥惠略夫的灵魂而想到张献忠及中国人的灵魂，以及几十年后许多改革者的境遇与灵魂，这就是鲁迅在批评和解读作品时的深刻性。

鲁迅还翻译了阿尔志跋绥夫的另一作品《幸福》。这篇小说写妓女赛式加标致时候，以肉体供人的娱乐，及至烂了鼻子，只能而且还要以肉体供人残酷的娱乐。一个过客让她脱光衣服，站在雪地上，由他用手杖打一下，就给她五个金卢布。赛式加为了生活，只好照办，被打得鲜血直流，痛苦不堪。但是当她拿到五个金卢布之后，就“迈开步的腿向市上走去，金圆在握紧的手中。衣服擦着伊的身体，给伊非常的痛楚。但伊并不理会这件事。伊的全存在已经充满了幸福的情感……吃，暖，安心和烧酒。不一刻，伊早忘却，伊方才被人毒打了。”（〔俄国〕M·阿尔志跋绥夫著，鲁迅译《幸福》，《鲁迅著译编年全集》第3卷第570页，人民出版社2009年7月版。）

鲁迅指出：不仅赛式加并非幸福者，“而且路人也并非幸福者，别有将他作为娱乐的资料的人。凡有大饱的以及饿过的人们，自己一想，至少在精神上，曾否因为生存而取过这类的娱乐与娱乐过路人，只要脑子清楚的，一定会觉得战栗！”（《译文序跋集·〈幸福〉译者附记》，《鲁迅全集》第10卷第188页。）

的确是深刻得令人战栗！鲁迅看到了其中的深刻，也解读出了这令人战栗的深刻！

鲁迅文艺理论批评的深刻性，还表现在对《狂人日记》的评论中。《狂人日记》是俄国盲诗人埃罗先柯创作集《天明前之歌》里的第一篇，是作者在漂流印度时有感于当地人对废除“撒提”习俗的不满而写成的。鲁迅翻译了这篇文章并在附记中这样评述道：“单独印度而言，他们并不戚戚于自己不努力于人的生活，却愤慨于被人禁了‘撒提’，所以即使并无敌人，也仍然是笼中的‘下流的奴隶’。”所谓“撒提”，是印度旧时的一种封建习俗：丈夫死后，妻子即随同丈夫的尸体自焚。“撒提”（Sati，梵文）原义为“贞节的妇女”。对于这种极端残忍、灭绝人性的封建习俗，予以废除自然是理所当然的。但是当时的许多印度人，甚至包括很多上层的文化人都表示反对。这些人的确如鲁迅所说的是“笼中的‘下流的奴隶’”！“自己不努力于人的生活”，争取“人”的价格，却愤慨于被人禁了“撒提”！因而“即使并无敌人”，没有殖民者、奴隶主形式上的统治，在精神上、内心里，他们仍然是“笼中的最可悲的奴隶”！鲁迅揭示出这篇作品中所显示的“人的灵魂的深”！

上世纪80年代初，廖冰兄画了一幅很有名的漫画，题为《自嘲》。画的是一个蜷缩成一团的知识分子，看来原来是被囚于罐中的，如今罐虽已被打破，他却仍然保持着囚禁在罐中的姿态。1994年冬天我去参观黄胄办的炎黄艺术馆时，见到这幅画作为藏品陈列，令我长久伫立画前，想得很多很多。今年3月，中国美术馆又举办了“冰魂雪魄——廖冰兄漫画展”，更把这幅《自嘲》放在中心位置。那位罐碎后仍然蜷缩一团的知识分子，以至于“狭的笼”中的“下流的奴隶”，实质上属于同一个精神体系——由奴隶的思维模式、心理模因压倒、腌制出的“奴在心者”型号。这种型号的“精神奴隶”，在中国知识分子中是屡见不鲜、层出不穷的。我们有必要时时反思自己是否有这样的精神状况，深刻反省自己的灵魂。

中的姿态。1994年冬天我去参观黄胄办的炎黄艺术馆时，见到这幅画作为藏品陈列，令我长久伫立画前，想得很多很多。今年3月，中国美术馆又举办了“冰魂雪魄——廖冰兄漫画展”，更把这幅《自嘲》放在中心位置。那位罐碎后仍然蜷缩一团的知识分子，以至于“狭的笼”中的“下流的奴隶”，实质上属于同一个精神体系——由奴隶的思维模式、心理模因压倒、腌制出的“奴在心者”型号。这种型号的“精神奴隶”，在中国知识分子中是屡见不鲜、层出不穷的。我们有必要时时反思自己是否有这样的精神状况，深刻反省自己的灵魂。

四、审美——老熟、细腻的艺术感觉

鲁迅在文艺研究批评中，是很重视审美的。他具有天赋的老熟而细腻的艺术感觉。

我们先举一个小例子，鲁迅在《“大雪纷飞”》一文中说：“《水浒传》里的一句‘那雪正下得紧’……比‘大雪纷飞，多两个字，但那‘神韵’却好得远了。”（《花边文学·“大雪纷飞”》，《鲁迅全集》第5卷第582页。）

从“那雪正下得紧”中的“紧”字，感到了“好得远”的“神韵”！该是多么老熟而细腻的艺术感觉啊！这正是一种绝少有人产生的细微“语感”，如汪曾祺所说能够“扪触”到语言（汪曾祺：《“抹面”——谈语言》，《晚翠文谈新编》第107页，三联书店2002年7月版。），体悟出其中的“神韵”。

鲁迅在文艺研究批评中，是很重视审美的。他具有天赋的老熟而细腻的艺术感觉。

绝妙的文字？

陈独秀于1937年11月21日在上海《宇宙风》10月刊52期上刊出《我对于鲁迅之认识》（《汇编》第2卷第884页。）一文，称“鲁迅先生的短篇幽默文章，在中国有空前的天才”。这里所指的天才当然首先是文学天才。人类，特别是文学艺术和科学技术领域，是存在天才的。在文学上，是有一些人具有超常丰富的想象力与感应力，尤其对语言文字具有非常突出的敏锐而细腻的天赋感觉。他们不仅自己善于运用语言文字，而且对别人的语言文字也极为敏感，能够灵敏地发现语言文字的美，与写出美的文字的人“心有灵犀一点通”。我认为，在上世纪左翼作家群中，有一男一女，最有文学天才，对语言文字有一种天赋的灵感。男的是柔石，女的是萧红。而这两个人都是鲁迅所发现的，鲁迅对他们有一种发自心灵的欣赏和亲切感。有人甚至说鲁迅与萧红是精神恋爱，恐怕未必确当，但在文学艺术的审美感觉上相通相知，却是可以肯定的。这是一种天赋的审美能力，一种对语言文字的天赋的美感。

一个优秀的文学评论家，一定要具有这种审美能力。

五、历史——在历史发展中进行评说

鲁迅的文学理论批评原则，一是公正，二是真实，三是深刻，四是审美，但他又不是从单一的方面进行评论，而是在历史发展中，以对历史的前进是否有益为综合目标，衡定文学艺术作品的高低优劣的。

《白莽作〈孩儿塔〉序》就分明地表现了鲁迅的这一立场：“这《孩儿塔》的出世并非要和现在一般的诗人争一日之长，是有别一种意义在。这是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驱者的爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑。一切所谓圆熟简练，静穆幽远之作，都无须来作比方，因为这诗属于别一世界。”纵然鲁迅对文艺作品有很强的审美要求，但是他的根本原则，不是看其是否“圆熟简练，静穆幽远”，而是看其是否代表了历史的发展方向，是否站在新生事物一边。他是把历史价值与社会意义放在首位的。

当有人攻击杂文时，鲁迅回答道：“现在是多么迫切的时候，作者的任务，是在对于有害的事物，立刻给以反响或抗争，是感应的神经，是攻守的手足。潜心于他的鸿篇巨制，为未来的文化设想，固然是很好的，但为现在抗争，却也正是为现在和未来的战斗的作者，因为失掉了现在，也就没有了未来。”（《〈且介亭杂文〉序言》，《鲁迅全集》第6卷第3页。）鲁迅的写作从始至终都是为了“救中国”为了改变中国人的精神，为了中华民族的历史发展和伟大复兴，这是他评判文艺作品的价值的基点。他从来没有以纯文学或纯美学的角度评论过任何文艺作品，这在鲁迅一生中是一而贯之的。

上世纪30年代关于小品文的论争也充分表现出鲁迅的这一立场。他在《杂谈小品文》强调文章应“有骨力”。在《小品文的危机》中又说：“小品文的生存，也只仗着挣扎和战斗的。晋朝的清言，早和它的朝代一同消歇了。唐宋诗风衰落，而小品放了光辉。但罗隐的《谗书》，几乎全部是抗争和激愤之谈；皮日休和陆龟蒙自以为隐士，别人也称之为隐士，而看他们在《皮子文薮》和《笠泽丛书》中的小品文，并没有忘记天下，正是一塌糊涂的泥塘里的光彩和锋芒。”“生存的小品文，必须是匕首，是投枪，能和读者一同杀出一条生新的血路的东西；但自然，它也能给人愉快和休息，然而这并不是‘小摆设’，更不是抚慰和麻痹，它给人的愉快和休息是休养，是劳作和战斗之前的准备”。

鲁迅如此评论小品文等文艺作品，正在于他“没有忘记天下”，没有忘记自己的祖国正处于内忧外患、国难当头的水深火热之中！他与林语堂关于幽默之争，其实并不是反对幽默本身，鲁迅本人就是20世纪中国真正的幽默大师，而是因为当时的形势不容不得置苦难的人民于不顾，自己躲到象牙之塔中玩什么“幽默”！

六、文体——鲁迅式的批评文体

鲁迅的文艺理论批评有他独特的风格，形成了一种鲁迅式的批评文体。

这种文体从来没有从概念到概念、从理论到理论地摆架子、耍洋词，而是以中国大众所喜闻乐见的态度和语言娓娓而谈，切中肯綮。每篇都是地道的美文，从思想内容到艺术手段，作出精辟的概括。

就拿我们前文所讲过的鲁迅评论柔石和萧红的两篇文章来说吧，《柔石作〈二月〉小引》非常深刻、中肯地评论了主人公萧红的性格：“他极想有为，怀着热爱，而有所顾惜，过于矜持，终于连安住几年之处，也不可得。他其实并不能成为一小齿轮，跟着大齿轮转动，他仅是外来的一粒石子，所以轧了几下，发几声响，便被挤到女佛山——上海去了。”尖锐地指出了萧红的弱点，但并没有否定他，肯定“他幸而还坚硬，没有变成润泽齿轮的油”（《柔石作〈二月〉小引》，《鲁迅全集》第4卷第153、154页。）这样的人物评判是全面、透辟的，也是很少有的。而对柔石《二月》的艺术风格，则用“工妙”二字概括，实在精辟之极，比有些长篇大论准确、传神得多！鲁迅的这篇评论其实同是一篇“工妙”的美文。《萧红作〈生死场〉序》，闲散地从1931年日本入侵上海的“一·二八”事件谈起，说到眼见中国人的因为逃亡或死亡而绝迹的情景，看似无关紧笔，其实正与《生死场》所描写的东北遭日本侵占的惨景相对照，令人“看见了五年以前，以及更早的哈尔滨。这自然还不过是略图，叙事和写景，胜于人物的描写，然而北方人民的对于生的坚强，对于死的挣扎，却往往已经力透纸背”，简劲地概括了作品的思想内容。至于艺术性，则更为“力透纸背”：“女性作者的细致的观察和越轨的笔致，又增加了不少明丽和新鲜”（《萧红作〈生死场〉序》，《鲁迅全集》第6卷第422页。）虽然仅千把字，却写得散淡、老成，切中肯綮。像这样的文学评论文章，如今是少见的。

总之，这种鲁迅式的批评文体，在现今很值得珍惜和研究。

结语

总括来说，鲁迅的文艺理论批评对现实具有如下启悟：

一、坚持公正的立场，“好处说好，坏处说坏”，反对“商贾的批评”，也拒绝否定一切的“酷评”。

二、坚持真实这一文学艺术最基本的准则，对敢于讲真话的作品要大胆支持，对那种“瞒和骗”的所谓“文学”要敢于揭露。

三、坚持深刻的高标准，对于那些显示出“人的灵魂的深”的作品，要善于发现，勇于表彰。