经典作家

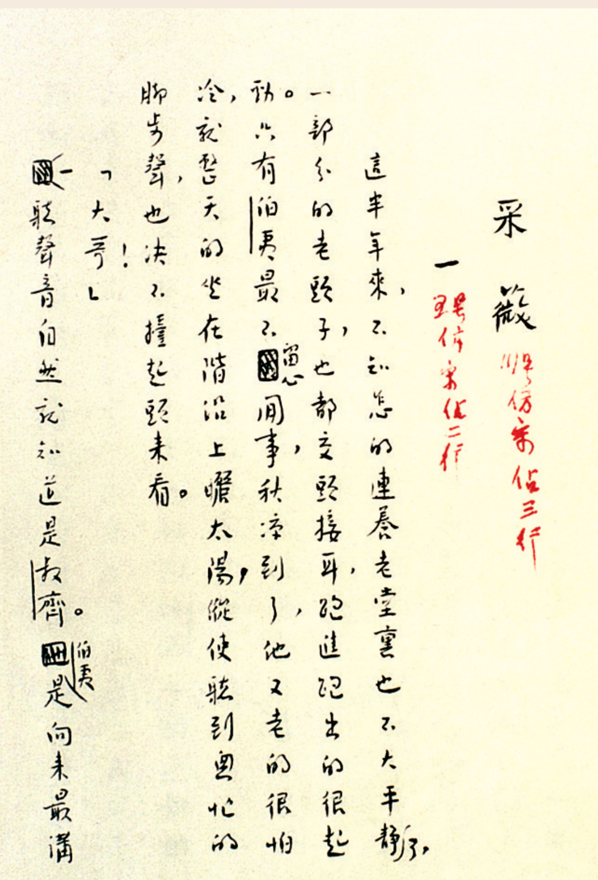
纪念

鲁迅

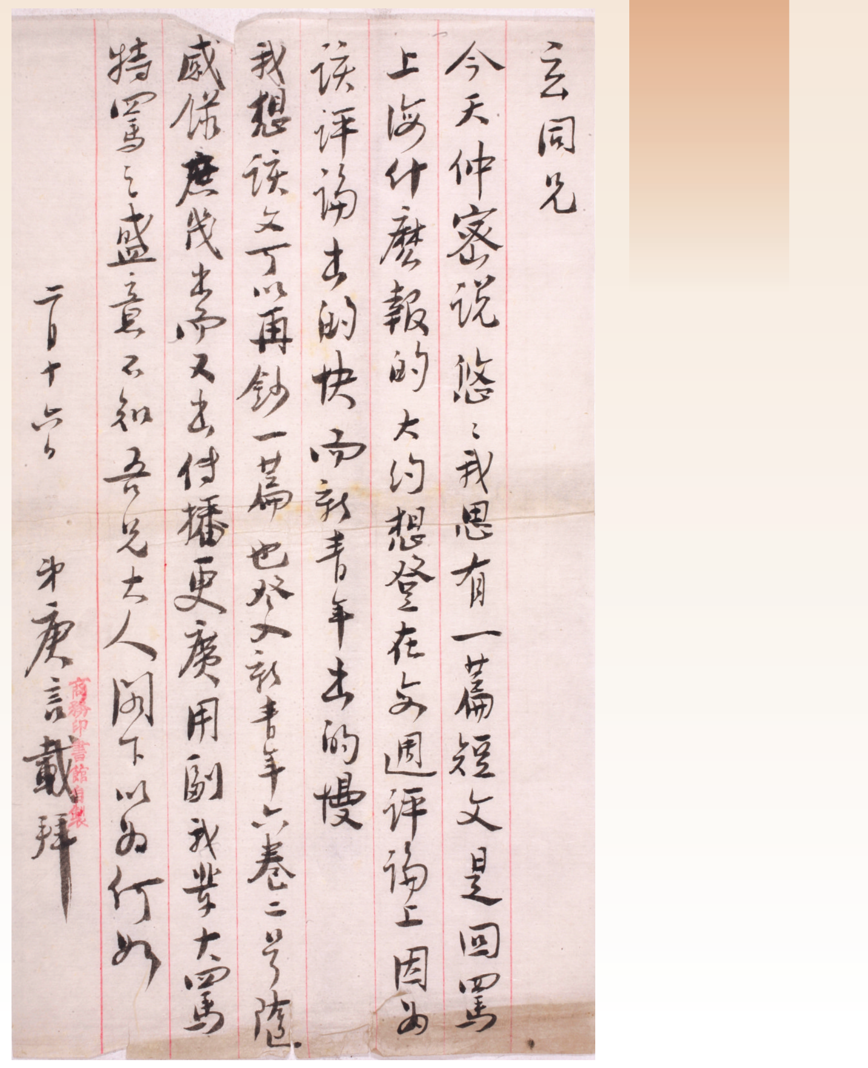
诞辰一百四十五周年

鲁迅（1881—1936），原名周樟寿，字豫才，浙江绍兴人，文学家、思想家。1907年，发表论文《人之历史》。1918年5月，鲁迅在《新青年》发表白话小说《狂人日记》，内容选择与表达形式上都具有新的特征，产生深远影响。1923年8月，小说集《呐喊》出版。1926年8月，小说集《彷徨》付梓。小说集《故事新编》于1936年1月刊行于世。鲁迅的小说创作常常借鉴诗歌、散文、戏剧、音乐、美术等文艺类型的手法，形成鲜明的创造性特色。鲁迅的散文创作也别具风貌，1927年探索性很强的散文集《野草》出版，次年忆旧散文集《朝花夕拾》问世。鲁迅极为关注社会转型中人的精神状态，提出“立人”主张，著有《热风》《坟》《华盖集》《而已集》等杂文集。另有书信集《两地书》和《中国小说史略》《汉文学史纲要》等学术著作。

今年是鲁迅诞辰145周年、逝世90周年，本报特邀学者黄乔生、陈漱渝、张洁宇撰文，阐释鲁迅的文学与思想成就，评述其对现代文学发展做出的重大贡献。 ——编 者



短篇小说《采薇》手稿



鲁迅致钱玄同的一封信

《呐喊》，鲁迅著，北新书局，1926年5月

《彷徨》，鲁迅著，北新书局，1926年8月

《朝花夕拾》，鲁迅著，未名社，1928年9月

六部经典一篇史诗

——鲁迅文学创作精华

□黄乔生

鲁迅的新文学创作，1918年从绍兴会馆开始，先有一个精彩亮相，《狂人日记》振聋发聩，随后一发而不可收，持续光耀。而在北京的最后两年多，1924年到1926年，达到高峰甚至巅峰。几部经典作品大多在这个时期完成或开始，一直延续到鲁迅去世，形成他的文学创作的连续而完整的线条、一个体式多样的既承接传统又有创新的文学世界。梳理这条经典作品诞生的线索及其产生的影响，有利于更好认识鲁迅在中国现代文学史上的杰出贡献，更好地阅读和理解鲁迅。

一

1932年，鲁迅应上海天马书店之约编选《自选集》，在自序中回顾自己的创作历程，说明这个选本是从他出版过或将要出版的几种创作集里选取的。

首先就是《呐喊》。他说自己当初创作小说，不是直接起于对“文学革命”的热情，而是在《新青年》同人的竭力劝说下参加新文学阵营的，这与在《呐喊·自序》中的说法一致。有一点儿不同的是，到上海时期，他不但感谢亲自到绍兴会馆催促他撰稿的钱玄同（金心异），而且特别感谢《新青年》的主编陈独秀，因为后者的关心和鼓励伴随《呐喊》创作的全过程，直到该书出版。鲁迅说自己答应为《新青年》撰稿，主要是因为对文学革命的提倡者产生了同感，看到他们在寂寞中进行，少有人响应，便“也来喊几声助助威”。所以《呐喊》不是“自由神引导人民”那种奋勇当先的姿态，而含有站在阵营的侧翼以壮声势的意思。所以，鲁迅再次提到自己创作过程中遇到的一个难题：看到旧社会的黑暗和病根，觉得应该暴露出来，呼吁人们注意并设法加以疗治；但过于浓重的黑暗，容易使人陷入绝望，觉得世事无可为。为了给人们希望，鲁迅就“听将令”，与前驱者的进取精神保持一致，在写作时“删削些黑暗，装点些欢容，使作品比较的显出若干亮色”。

《〈自选集〉自序》中，鲁迅重点介绍了《呐喊》之后自己的两部著作，《野草》和《彷徨》：

> 后来《新青年》的团体散掉了，有的高升，有的退隐，有的前进，我又经验了一回同一战阵中的伙伴还是会这么变化，并且落得一个“作家”的头衔，依然在沙漠中走来走去，不过已经逃不出在散漫的刊物上做文字，叫作随便谈谈。有了小感触，就写些短文，夸大点说，就是散文诗，以后印成一本，谓之《野草》。得到较整齐的材料，则还是做短篇小说，只因为成了游勇，布不成阵了，所以技术虽然比先前好一些，思路也似乎较无拘束，而战斗的意气却冷得不少。新的战友在那里呢？我想，这是很不好的。于是集印了这时期的十一篇作品，谓之《彷徨》，愿以后不再这模样。

写这篇自序时，鲁迅已经出版了四种创作，但他对第四种和第五种叙述很简略，甚至用了含有贬低意味的笔调：“不料这大口竟夸得无影无踪。逃出北京，躲进厦门，只在大楼上写了几则《故事新编》和十篇《朝花夕拾》。前者是神话，传说及史实的演义，后者则只是回忆的记事罢了。”其时，《故事新编》写成篇目还不足一半，但已经有了“神话历史题材小说”集的成书计划。这是鲁迅认定的自己的文学创作，透露出他的文学观，不是简单的谦虚所能定性的，值得我们重视。

鲁迅还谦虚地说：“可以勉强称为创作的，在我至今只有这五种。”而且还更谦虚地说“此后就一无所作，‘空空如也’”，这么说意味着，当时或后来出版的《华盖集》《而已集》《二心集》《三闲集》等均不被算作文学创作。

鲁迅的“五种创作”——《呐喊》《彷徨》《野草》《朝花夕拾》和《故事新编》——已经成为现代文学的经典。

如果在五部之上增加《两地书》，就成了六部。

二

《鲁迅全集》中有一个独特的现象，牵涉署名、版权问题，历来让编者颇感棘手，这就是《两地书》。本是鲁迅、许广平的通信，若说是著作，属于合著；若说是书信，编入全集时，就只应收入鲁迅去信，如果收录对方来信，就成了“往来书信”。有一个时期，当其中的一个人版权过了保护期，出版社（商）就遇到版权麻烦，如果家属不授予另一个人的著作权的话，《鲁迅全集》乃至单行的《两地书》势必不能出版。而且，编纂《鲁迅全集》还遇到一个体例问题，即《两地书》编入第11卷，同卷中还收录了鲁迅致许广平原信。也就是说，鲁迅写给许广平的原信有的经修改后编入《两地书》，没有经过修改和/或没有编入《两地书》的，则作为书信收入全集的书信卷。这种编法是2005年版的《鲁迅全集》才有的。读者看到原信和修改过的信，在略感重复的同时，也得以对照阅读，得知异同，也是一件好事。但两部分内容显然重复很多，也是一种无奈的办法。读者若将许广平原信与《两地书》对照后发现，修改幅度很大。因此，我认为《两地书》是一部在原信基础上进行编排、修改、增删而成的文学创作。

从文体分类角度说，书信是非虚构的。写信的当时虽然可能有虚构的成分，如权宜的托词、善意的谎言等，但编辑出版时应该记录写信时的真实，也就是原信照录。而经过作者的增删修改，或者未收录书信，或者因为丢失，或者是有意不收，就形成通信链条的断裂，不能说是记录了通信的全过程，便有了创作成分在内。这牵涉到文学创作的定义和文体分类，不能不有所分辨。如今，常有研究者引用《两地书》作为鲁迅1925—1929年行为思想的证据，有些当然是恰当的，因为原信没有或较少改动，但有些并非当时的想法，而是后来增加或者经过修饰的。如原信中抨击现代评论派、嘲讽顾颉刚等人，《两地书》就做了删节和修改。还有原信发牢骚，如对帮助厦门的青年学生创办文学社、出版杂志表示了不情愿，因为想起北京时期与青年人的纠葛，担心重蹈覆辙，《两地书》删除了这些负面情绪。他虽然有牢骚和担忧，实际上仍然尽力帮助了那些青年学子。鲁迅写《〈自选集〉自序》时，《两地书》还没有出版。他后来也没有说及这部书怎么定性。在去世前为《鲁迅三十年集》拟定目录时，当然要收入这部著作，但无法归类，只好在第一个目录的“人海杂言”“荆天丛草”和“说林偶得”之外，单列《两地书》，而在第二个目录中，则将其与《集外集》《集外集拾遗》编为一卷。他晚年写自传，在介绍自己的著作时，不提《两地书》，大约是不好归类的缘故。1934的自传这样表述：“我的工作，除翻译和编辑的不算外，创作的有短篇小说集二本，散文诗一本，回忆记一本，论文集一本，短评八本，《中国小说史略》一本。”

《两地书》成书时，鲁迅也不愿称之为文学作品。他在序言中强调所收录的是原信，只改动了一些怕影响别人的内容，主要是对一些人名做了替换，如黄坚改为白果，赵万里改为田千顷等。

严格地说，一般的通信，是不能称为创作的，因为这是真实记录，是非虚构的，已如上述。编辑作家的文集，不应该收录书信、日记，而应该另编书信集和日记。如果编入文学作品集，读者会误以为作者在写书信、记日记的时候就抱着虚构的心思，动机可疑。曾经有人批评胡适在日记里抄录不少文件，好像是自己在证明什么，问题还不算严重。而鲁迅批评同乡前辈李慈铭的日记，就指责他存心想让日记被别人看到，有心作假，措辞便忸怩作态，让人恶心。

有一个比较有力的证据，是1938年出版的《鲁迅全集》收入了《两地书》，蔡元培在序言中特别提到一笔：“大有认为是创作的意思。至少说明，当时的编者并不把这本书与一般的书信等同。后来陆续编辑的《鲁迅书简》《鲁迅书信集》自然就不是文学作品。”

总结地说，1933年出版的《两地书》，距离两人开始通信已经过去七八年，不是寄出时的“情书”，而是经过改动、编排的书信体文学作品。

为什么鲁迅的创作只有六种？为什么同样是鲁迅写于《〈自选集〉自序》以后的诸多杂感集（鲁迅称为短评）等不是创作？

鲁迅还有更多创作计划，包括长篇小说，是读者十分期待的。他到上海以后，构思过有关中国近现代四代知识分子命运的长篇小说，还想写《毁灭》《铁流》那样的描写红军斗争的中篇小说。其他还有散文和散文诗创作计划，有些相当明晰，如《夜记》，去世前已开始辑录；《夜颂》可能是散文诗集，仅仅做了一两篇的尝试。这就是他所说的创作，与已有的五种、六种性质相同。至于短评或曰杂文，他从来没有考虑在内。虽然不少人给鲁迅杂文以高度评价，如瞿秋白编辑了《鲁迅杂感选集》，还写了长篇序言。瞿秋白虽然回击了那些贬低鲁迅杂感的观点，但也没有径直说鲁迅这些文章就是文学创作，顶多说是一种独特的文体而已。

杂感其实是一种笔法，贯穿鲁迅一切文字，说得夸张一些，鲁迅的文字呈现出一种杂感性或杂文性。鲁迅的小说中有作者和人物的议论，自然可以说是杂感；散文中更多，所谓叙中有议，也可以说是杂感；书信中随时发表的感想更多，如《两地书》中对社会现象、教育界状况等的评论；更可以说，诗歌中也有杂感，所谓“以文为诗”。鲁迅有句“尘海苍茫沉百感”，百感，就是杂感。如果按照这个思路推演下去，也可以说，鲁迅的各种文体中都有诗。

三

鲁迅的六部文学作品，记录了中国现代文学诞生和发展的历史，见证了新文学经典产生、文学大师养成的过程。他的文学创作随着新文化运动的发展跌宕起伏，也与他个人生活的变化密切相关。鲁迅在自述中较多讲述大时代大环境对自己的影响，较少介绍生活状态的变化对创作的影响。

六部经典都是在北京开始、大部分在一个重要时段集中写作的，对研究鲁迅的生平创作有关键作用，对探讨文学创作规律具有参考价值。

鲁迅在绍兴会馆发出第一声“呐喊”，在八道湾十一号三兄弟聚居的大宅院内完成《呐喊》。《彷徨》在砖塔胡同开始，在西三条寓所完成；《野草》在西三条完成，而《朝花夕拾》在西三条开始。鲁迅在北京的四个居所，完成或开始了六部作品，特别是在北京的最后两年多，《彷徨》《野草》《朝花夕拾》同时写作，堪称鲁迅文学创作的经典时段。

在《呐喊》中，鲁迅调用他过往的人生经验，针对当下的社会弊端，反思历史，回顾家乡，既忧愤深广，又怀着希望。从狂人“救救孩子”的呐喊，《药》中人血馒头的惊悚场面和坟地悲惨的气氛，《孔乙己》中弥漫的凉薄空气，到《故乡》的萧索，到集大成的《阿Q正传》中遍布村镇的愚昧和滑稽，人与人之间，乃至人与动物之间多着“厚障壁”的隔膜，普遍的关系是奴役和欺凌。但到了中途，鲁迅从家乡搬家到京城，有了“走的多了便成了路”“总会有路”的沉思，有了大宅院里的兔和猫的争斗、鸭的喜剧，有了《一件小事》中的积极的反省，有了《社戏》中童年的乐趣，甚至有了女娲补天的壮丽场面（这篇《不周山》后来被撤出《呐喊》，编为《故事新编》的第一篇，改名《补天》，所以《故事新编》也是在北京时期开始的）。

然而，激昂的时代、明亮的景象转瞬即逝。《呐喊》刚一出版，大家庭就发生了裂变，鲁迅遭遇兄弟失和之痛，不得不搬出八道湾，开始了“荷戟独彷徨”的漂泊生活。《彷徨》的前四篇就是在租住的砖塔胡同寓所里写成的，人物背负着悲苦辛酸的命运。随后，《孤独者》《在酒楼上》《伤逝》《弟兄》等，鲁迅将自己的命运投射到人物身上，试图解脱极度的痛苦，获得再生的力量。

《呐喊》《彷徨》为人生、为听将令、为启蒙事业而作，也是为个人的探索、反思和走出失望、绝望深渊而作。两部作品是在自然状态下完成的，也就是说没有计划。尤其是《呐喊》，文体并不讲究，从自己多年的生活经验取材，也将自己对现实的即时感应加进去，有速写如《一件小事》，有对话如《头发的故事》，也有小品如《鸭的喜剧》。为什么《呐喊》常被视为鲁迅的代表作？不完全是因为其中包含了《阿Q正传》这部杰作，而更因为每篇都是新体式，是一个创作者在试验他的新工具，或者可以说像《补天》中的女娲在做着抟土造人、炼石补天那样的工作。《彷徨》有了更高的艺术自觉，因为所写题材与自己的情感、性格更贴近，人物形象更生动，谋篇布局更规整，叙事技巧更精妙。鲁迅说《彷徨》时期自己的“战斗的意气冷了不少”，但因为作品与他的人生经验高度契合，所以杰作的数量不少于《呐喊》，艺术上更加成熟。从《呐喊》到《彷徨》，并不是意志消沉，仍然是鲁迅的直面现实的态度和对黑暗势力的抗战姿态，而文学性更纯，因而感染力也更大。应该说，鲁迅的呐喊中有彷徨，彷徨中也有呐喊，两种姿态是从鲁迅人生和写作生涯中自发生长出来的，有着顺理成章的发展线路，没有扭曲，没有夸张和虚饰。在鲁迅生前，就有人用“从呐喊到彷徨”来形容鲁迅的思想和艺术发展，似乎有坠落趋势，这是没有看到其文学创作内在发展逻辑的谬误之论。应该说，《彷徨》将艺术和思想更完美地结合起来，没有了口号式的图解，没有人为安上的光明尾巴。鲁迅在写作时，就已清醒地意识到，《呐喊》中那种出于启蒙目的或因为要听将令而在烈士的坟头放置花环的写法不符合艺术创作法则，不忠实于艺术将会减弱作品的力量。

《野草》是在创作《彷徨》期间的一部有计划的作品集。据鲁迅自述，得到较整齐的材料，就写成小说；偶尔的小感触，则写成短文也就是散文诗。他尝试用各种文体如对话、戏剧、寓言描述自己的处境和感受。可以说，《野草》是小型的、浓缩的《彷徨》，更简练，更向内心探求，是鲁迅创作达到巅峰状态的标志。鲁迅以诗人的形象现身，在早期的旧体诗创作中断、为新文化时期新诗“敲边鼓”歇手后，他找到了一种兼具诗和散文优长的文体，在文体创新方面取得惊人的成就，而且获得对语言文字和人生哲学的深刻理解。从表现形态上说，是进入一种不愿言说、不能言说的状态：“当我沉默着的时候，我觉得充实；我将开口，同时感到空虚。”这种感受，他在厦门普陀寺周边那种虚空中尖锐地感受到了，在广州的血腥屠杀中感受到了，其实，在北京写作《野草》期间也分明感受到了。当此时，他需要转换方向，更换题材，于是就有了“旧事重提”的回忆记（编成文集时改名《朝花夕拾》），用过往的事作为引发当前感想的触媒，回忆与现实批判交织。在厦门，写信也成了他的主要“创作”形式——厦门和广州之间，他与许广平的通信是真的“两地书”，而在北京或可称为“同城快递”——信，即情书，在互通情愫时，还不能称为文学创作，因为具有自发性，不一定是有意识、有计划的行为。通信的时候，他们不会想到这些“情书”将来会合成一本书出版。

鲁迅说，他到了厦门大学，在大楼上写了几篇历史小说和10篇《朝花夕拾》，这是后来总结时的笼统说法。实际上，《朝花夕拾》在北京已经写了5篇，其余5篇才是在厦门写成的。现在理解他说的几部创作之后的“空空如也”，虽然是谦虚之词，但也可以说如实地描述了一种创作态势。不是没有才能，而是无可言说。因为作家写作，如果不把自己写进去，作品的价值不会很高。新的生活状态应当产生新的文学作品，内容和形式可能与以往的作品大不同。鲁迅南下后，不可能有《呐喊II》和《彷徨II》的写作，而有了回忆自己过往的《朝花夕拾》。实际上，鲁迅已经写了自己的过往，《呐喊》《彷徨》都是，还有更深入内心的《野草》。《朝花夕拾》写的是那些未经小说虚构的部分。小说中有些情节，如祖母安葬，回故乡搬家等，回忆记中不再着笔。从这个角度说，《朝花夕拾》是《呐喊》《彷徨》的另一种形式。读者可以对照鲁迅写了哪些人物事件，不愿提起的是哪些人物事件，如家庭变故，他写了父亲的病，但不写祖父的科场案。

《故事新编》在北京开始，到厦门和广州继续，在上海完成，时间跨度很大，正如其题材的上起创造人类，下迄庄周被困。鲁迅在上海改变了计划，从早先的写神话传说人物，转入历史人物故事演绎，将所谓“轴心时代”的圣哲贤人放在现代社会的框架下拍摄小影，透露出他们在忠义、谦让、仁爱等高尚观念和凡俗现实矛盾中的尴尬境况和顽强持守。鲁迅本人的厌恶、愤慨和对前途的忧虑不同程度地投射到历史人物身上。

鲁迅的第一部创作《呐喊》和第六部创作《故事新编》，前者写个人经验的积淀，狂人对历史的思考和阿Q个人的行状，后者是更有长度的历史，思考远古和未来、无穷的远方——“都和我有关”。从另一个角度说，《朝花夕拾》写的是个人的历史，《故事新编》则是民族的历史，于是，不妨将《朝花夕拾》与《故事新编》对读，或者能体会出个人与民族虽然小大不同，但性质相近，气氛相似，精神相通。

四

鲁迅的六部文学创作组成一篇史诗。他是用一生写就的，其中含有他的前期经历，有他对当时现实的感受，也有对未来的期许。他不是写了一篇像《奥德赛》那样的长篇史诗，而是用六部创作组成了一篇，讲述的是他本人的人生经历、情绪感情、思想发展。他没有写出一部长篇小说，但他用几十个短篇组成了一部长篇，正如杜甫用一千多首诗写出唐代某个阶段的史诗，他本人就是这篇史诗的主人公。鲁迅用六部创作，还有其他多种文体文章，乃至翻译文字，写成了他自己的史诗。他的形象贯穿六部创作，《呐喊》观察，《彷徨》反省，《野草》独白，《两地书》对话，《朝花夕拾》沉吟，《故事新编》冷嘲，各放异彩，蔚成大观。

在六部创作之外，鲁迅的大量杂感文字是不是文学创作，历来是引发争论的问题，可以从文体学等角度继续讨论。但无论如何，鲁迅晚年，文学创造力并没有下降，杂感文字可以视为他的文学创作的延续和补充，虽然作为补充，不一定是主体，但其文字的魅力不容忽视。从后期的杂感向前追溯，观察鲁迅一生的文学业绩，两相照应，前后贯通，成为一体。同时也应注意读者的期待和鲁迅本人制订的创作计划，从而体会他的处境和情思。即时效力和声望与文学的永恒价值之间，鲁迅当然看重后者，否则他就不会费力翻译《死魂灵》——这部名著的作者果戈理将其命名为“一篇长诗”。鲁迅当然也想写一部这样的长诗，但可惜寿命不永，没有来得及着笔。

鲁迅的六部创作组成一个文学世界，一条文学地理线索，一条感情和思想发展路径。我们不妨将鲁迅的六种创作相互参照阅读、合成阅读，结合同时期的其他文字阅读，将鲁迅看作这篇史诗的主角，感受他的生平和思想的诗性表。中间四部同期创作，形成缠绕纠结、多姿多彩的奇观。《两地书》的重要性也因此凸显，这部书与鲁迅的生命更贴近，与《彷徨》《野草》《朝花夕拾》《故事新编》四部作品有紧密的联系，贯穿了他创作高峰期的始终。没有两人的通信和恋爱，鲁迅的人生不完全；没有《两地书》，鲁迅的文学世界亦然。

（作者系中国鲁迅研究会会长）

鲁迅的子弹打飞了吗？

□陈漱渝

鲁迅是一位斗士型作家——这并不排斥他身上暖暖的人情味，因为创作总植根于爱。爱与憎，是人类普遍情感的两极。鲁迅观察旧事物和接受新事物，都具有一种怀疑精神，只有经过他实地体验之后才敢确信。因为目光具有穿透力，鲁迅才能透过现象观其本质，使他那匕首投枪式的文字一语中的，具有导向性。鲁迅有一篇散文诗《这样的战士》。这位战士在无物之阵中举起了投枪，每掷每中，都能“正中他们的心窝”，决不像李逵劫法场那样拿着板斧胡抡乱砍。

当然，投枪能中目标，是就战斗的总体方向而言；并不是说鲁迅批评对方的话句句正确，字字珠玑。比如，鲁迅《记“杨树达”君的袭来》一文，就是对那位“确是神经错乱”的学生有所误解，于是随后写出了一篇“辩正”文学，把自己酿造的酸酒自己喝干。鲁迅批评当年北大学生魏建功，言辞也过于犀利，所以他没有把这篇文章收入自编文集，还跟魏建功结成了忘年之交。类似的例子还能举出一些，可证君子之过，的确如日月之食。

然而，无意间我在手机上读到一篇博文，说有位学人认为鲁迅“把子弹全打在了门板上”。所谓“门板”，是形容“家族、礼教、包办婚姻”——即所谓“小共同体”，而没有命中“门里的东西”，指“国家”和“制度”——即所谓“大共同体”。鲁迅“恨透了小共同体对人的束缚，却看不见大共同体对人的吞噬”。所以，鲁迅“一辈子都在打一场方向偏了的仗”，结果放跑了“秦制、大共同体、不受约束的权力”这些“真正的敌人”。

我想，以上这些说法应该是对社会学中某些概念的误读和片面理解，借此批评鲁迅就显得无的放矢。因为中国传统社会是所谓“小共同体”跟“大共同体”的同构。如果鲁迅笔下的“雷峰塔”象征着等级制度，那压在宝塔底层的平民百姓（尤其是他们的妻和子）正是受着皇权专制和家族礼教的双重压迫，而鲁迅的批判锋芒既指向了“皇权”，也指向了礼教伦理。封建独裁的政治制度维护了旧伦理、旧道德，旧伦理、旧道德又是维护旧政治体系的精神柱石。“伦理”吃人，“制度”吃人，这才构成了《狂人日记》中的“吃人世界”。鲁迅在《坟·灯下漫笔》中发出的呐喊是：“扫荡这些食人者，掀掉这筵席，毁坏这厨房，则是现在的青年的使命！”这种黄钟大吕式的声音，不正是既包括伦理批判，也包含制度批判吗？

无论在鲁迅的杂文还是在鲁迅的小说中，都有对封建暴君的直接批判，比如《故事新编·铸剑》中的“王”（楚王），残忍多疑，荒淫无耻。作品中的“黑色人”，代表广大被压迫民众砍下了“王”的头颅。作品中的雌雄宝剑，锋芒绝不是仅指向“王”这个人，而是“大共同体”顶端的专制权利。在《且介亭杂文·病后杂谈之余——“舒愤懑”》中，鲁迅痛斥明代永乐皇帝的凶残，揭露了封建帝王的“制度性残暴”。

西方社会学中，并没有把现代法理公民国家归入“大共同体”，更没有把以共同理想结成的革命集体包括在内。然而，鲁迅不但在早期揭露过西方议会政治以平庸多数压抑杰出少数的弊端，而且在后期也批评过美国南北战争之后的“产业主义的社会”，认为这种政治体制把“个性都得铸在一个模子里，不再能主张自我了”。（《二心集·〈夏娃日记〉小引》）在《华德焚书异同论》《同意和解释》《〈解放了的堂·吉诃德〉后记》中，鲁迅戳穿了法西斯强权理论的反人性特征。在《大小奇迹》一文中，鲁迅更直接讽刺罗家伦在1935年推荐国立编译馆译出的希特勒自传《我的奋斗》。罗家伦是五四新文化运动中的一员干将，而到了20世纪30年代中期却把希特勒在德国的崛起视为近代史上的一大“奇迹”。罗家伦当时的身份是“国立中央大学校长”，国立编译馆是国民党的官方编译机构。鲁迅此文虽短，但却揭露了国民党政权加速法西斯化的危险倾向。

与以上批评相呼应的是，还有学人说鲁迅“只破不立”，“没有提供一套完整的政治、社会制度的建设蓝图”。听到这种说法，我顿时想起了鲁迅写的《看萧和“看萧的人们”记》。鲁迅描写的是，1933年英国作家萧伯纳环球旅行，途经上海，停留了8个小时。2月17日，宋庆龄设午宴招待萧伯纳，鲁迅等作陪。餐后萧伯纳在宋庆龄家后园的草坪上接见中外记者。记者们向他提出了各色各样的问题，“好像翻检《大英百科全书》”。鲁迅觉得这种做法是不恰当的。鲁迅跟萧伯纳一样，并不是一部能回答各种问题的大百科全书。“金无足赤，人无完人。”要求已经去世90年的作家鲁迅，为今天的人们绘制一张人类正在探索中的社会制度建设蓝图，这岂不是求全责备吗？鲁迅在《三月的租界》一文中指出，在一个存在着不同政治倾向的文坛上，对左翼作家及其作品求全责备，所能产生的社会效应就只能是替论敌缴左翼的械。

鲁迅不是政治家，但并不意味着鲁迅没有政治立场和政治远见。1933年2月，美国记者埃德加·斯诺初访中国，经宋庆龄介绍会见了鲁迅。斯诺问：“你认为俄国的政治形式更适合中国吗？”鲁迅回答：“我不了解苏联的情况，但我读过很多革命前俄国情况的东西，它同中国的情况有某些类似之点。没有疑问，我们可以向苏联学习。此外，我们也可以向美国学习。但是，对中国说来，只能够有一种革命——中国的革命。我们也要向我们的历史学习。”（斯诺《我在旧中国十三年》）这是我至今听到的中国作家就政治体制问题发表的最深刻最睿智的回答。

（作者系北京鲁迅博物馆原副馆长、中国鲁迅研究会原副会长兼秘书长）

再读《记念刘和珍君》——

重访一座文学的纪念碑

□张洁宇

1926年4月1日，鲁迅在“浓黑的悲凉”和“出离愤怒”中写下《记念刘和珍君》。这是一篇悼文，但又远不止是一篇悼文，它是现代文学史上一篇永恒的经典，更是为刘和珍与其他“三一八”烈士竖起的一座文字的纪念碑。20世纪50年代起，《记念刘和珍君》入选中学语文教材，从此更深地融入了一代代国人的精神血脉。值此纪念鲁迅诞辰145周年逝世90周年之际，让我们重温经典，在缅怀与致敬的同时，也重新审视和思考其中的重要话题。

《记念刘和珍君》的开篇是奇特的。文章的首句反常地冗长：

> 中华民国十五年三月二十五日，就是国立北京女子师范大学为十八日在段祺瑞执政府前遇害的刘和珍杨德群两君开追悼会的那一天，我独在礼堂外徘徊，遇见程君，前来问我道，“先生可曾为刘和珍写了一点什么没有？”我说“没有”。她就正告我，“先生还是写一点罢；刘和珍生前就很爱看先生的文章。”

鲁迅使用了一个长长的时间状语，对“追悼会”的相关信息进行了全面精确的说明。有语言学家曾分析过：“这一个九十二字的长句，它之所以长，主要长在时间状语上……通过这长达五十七字的状语，突出了时间、事件和人物……表达了鲁迅先生对段祺瑞执政府的无比愤怒和仇恨，对两个女学生的深切同情、惋惜和悼念。这个修饰语之所以长，完全是从表达内容的需要出发的。”（陆文蔚《鲁迅作品的修辞艺术》）这个理解是准确的，但值得追问的是，为什么这样的长句就表达了愤怒和仇恨呢？我以为，这首先要从“中华民国”这四个字说起。

其实，在鲁迅数量庞大的杂文中，真正全称使用“中华民国”的地方并不多。若为纪年，他更多使用公历，即便使用民国纪年，他也很少使用全称。事实是，他每次提到“中华民国”，几乎都是将之与封建帝国时代相区分，强调民国的现代意义。并且，也通常会如《记念刘和珍君》一样，带有强烈的讽刺和愤怒的色彩。比如，他曾说过：“我觉得仿佛久没有所谓中华民国。我觉得革命以前，我是做奴隶；革命以后不多久，就受了奴隶的骗，变成他们的奴隶了。我觉得有许多民国国民而是民国的敌人。”“现在的中华民国也还是五代，是宋末，之所以被鲁迅称为“民国以来最黑暗的一天”（《无花的蔷薇》），就与鲁迅对于民国理想的反省和对现实的批判密切相关。因为在他看来，执政府前的屠杀无疑是对民国理想和民国道路最严重的背叛。因此，在记念刘和珍的悼文的开篇，他就以一种刻意的、烦冗的语言方式，引起读者的注意，点出了这一事件的本质。

紧接着，他以与程君的对话引出了第二个——也是更为重要的问题：“写”的问题。

> 我也早觉得有写一点东西的必要了，这虽然于死者毫不相干，但在生者，却大抵只能如此而已。倘使我能够相信真有所谓“在天之灵”，那自然可以得到更大的安慰，——但是，现在，却只能如此而已。
>
> 可我实在无话可说。我只觉得所住的并非人间。四十多个青年的血，洋溢在我的周围，使我艰于呼吸视听，那里还能有什么言语？长歌当哭，是必须在痛定之后的。而此后几个所谓学者文人的阴险的论调，尤使我觉得悲哀。我已经出离愤怒了。

对于程君的提问，“我”的回答是“没有”，这个回答，既是事实又不完全是事实。鲁迅其时确实没有专门为刘和珍写悼文，但在从3月18日到4月1日的这十余天中，他已愤然写下了《无花的蔷薇之二》（3月18日）、《“死地”》（3月25日）、《可惨与可笑》（3月26日）三篇杂文，篇篇都是针对惨案的。在一个还未能“痛定思痛”的时候，三篇杂文已是相当不少了，但他为什么说“没有”呢？因为他要引出一个关于“有写一点东西的必要”与“实在无话可说”之间关系的重大话题。

在“有写一点东西的必要”与“实在无话可说”之间的矛盾与挣扎，是作为写作者的鲁迅一直以来不得不面对的大问题。就像他后来在《野草·题辞》里所说的：“当我沉默着的时候，我觉得充实；我将开口，同时感到空虚。”可以说，“写”还是“不写”，是一个前提性的问题，解决了这个问题之后，才是他那个著名的“写什么是一个问题，怎么写又是一个问题”。（《怎么写》）

一面是现实令他痛苦和愤怒，“实在无话可说”；另一面则是对于“有写一点东西的必要”的责任和自觉。在这对矛盾中，他必须做出选择。他说：

> 真的猛士，敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血。这是怎样的哀痛者和幸福者？然而造化又常常为庸人设计，以时间的流驶，来洗涤旧迹，仅使留下淡红的血色和微漠的悲哀。在这淡红的血色和微漠的悲哀中，又给人暂得偷生，维持着这似人非人的世界。我不知道这样的世界何时是一个尽头！
>
> 我们还在这样的世上活着；我也早觉得有写一点东西的必要了。离三月十八日也已有两星期，忘却的救主快要降临了罢，我正有写一点东西的必要了。

做出选择的依据与新文学的使命密切相关。“写”——正如文中所说——不仅是为了祭奠烈士，也不仅是为了驳斥流言，更是为了抵抗即将降临的“忘却的救主”，打破这“似人非人的世界”的循环，改变“衰亡民族”的“默无声息”的现实。这是“五四”时期“为人生”文学观的延续和发展，更是“后五四”的“大时代”文学者的责任和使命。如果说，“三一八”之前的鲁迅在“沉默”与“开口”中的挣扎更多是一个写作内部的寻找自己声音的问题，那么，在“三一八”之后，这变成了一个更为严峻危急的政治问题和历史问题。

鲁迅以“记念”——而非“纪念”——命名这篇悼文，不止为怀念，更为“记”录历史、“记”住历史。说到底，这也正是他作为一个现代的文学家的最根本的自觉。“无话可说”与“写一点东西的必要”之间，体现的是文学与时代的关联，是杂文的“诗史”性质，是文学者的使命，也是写作者最根本的驱动力问题。换句话说，这里体现的是杂文是如何在一种无法写但又必须写的困境中挣扎而出，通过某种反抗性的力量，硬生生地生长出来的真实状态。这是“杂文的自觉”，更重要的是，鲁迅把自己这个自觉的时刻与一个重大的历史事件关联在一起，从而使“杂文的自觉”不仅是一个内在的自觉，更是一个内外合力的结果；不仅是一个文学观念的自觉，更是一个“大时代”中的行动的自觉。因此，在《记念刘和珍君》里他三次提及“写”的必要，一步一步地走向深入，从个人的抒情，到现实抗争（驳斥流言、说出真相），再到“在沉默中爆发”，以“真的猛士”的姿态“奋然而前行”。在不断挣扎与确认的过程中，完成了一个为了“记念”、为了“大时代”的使命。从具体到普遍，从个人到民族，从说话到写作，鲁迅不仅说出了他在这个阶段最为核心的思想话题，同时也把刘和珍的牺牲、“三一八”的意义与整个中国革命和民族解放合理地联系在一起。

《记念刘和珍君》的思想含量是巨大的，除了上述“民国道路的反思”和“文学者的使命”之外，鲁迅在“三一八”的激发中，还延续和深化了很多他原本就一直密切关注的大问题，对“战法”的思考就是其中之一。他说：

> 时间永是流驶，街市依旧太平，有限的几个生命，在中国是不算什么的，至多，不过供无恶意的闲人以饭后的谈资，或者给有恶意的闲人作“流言”的种子。至于此外的深的意义，我总觉得很寥寥，因为这实在不过是徒手的请愿。人类的血战前行的历史，正如煤的形成，当时用大量的木材，结果却只是一小块，但请愿是不在其中的，更何况是徒手。

这里，他对徒手请愿的斗争方式提出了明确的批评。事实上，鲁迅一直都是不赞成徒手请愿的，他说：“请愿的事，我一向就不以为然的。”因为“知道他们麻木，没有良心，不足与言，而况是请愿，而况又是徒手，却没有料到有这么阴毒与凶残。”（《空谈》）鲁迅非常讲求“战法”，他不是贪生怕死之辈，但他反对无谓的牺牲，更不赞成对于流血和牺牲进行任何浪漫化的想象和宣传。自辛亥革命之后，尤在“女师大风潮”期间，他就已经多次表达过类似的看法。比如《野草》中的《复仇》《过客》《死火》《这样的战士》《聪明人和傻子和奴才》等，都直接体现着他在这方面的思考。“三一八”之后不到一个月之间，鲁迅接连写下《无花的蔷薇之二》《“死地”》《可惨与可笑》《记念刘和珍君》《空谈》《如此“讨赤”》《淡淡的血痕中》《一觉》等多篇文章，构成一个系列，其中就贯穿了这一思想线索。他说：

> 改革自然常不免于流血，但流血非即等于改革。血的应用，正如金钱一般，吝啬固然是不行的，浪费也大大的失算。我对于这回的牺牲者，非常觉得哀伤。但愿这样的请愿，从此停止就好。请愿虽然是无论那一国度里常有的事，不至于死的事，但我们已经知道中国是例外……这回死者的遗给后来的功德，是在撕去了许多东西的人相，露出那出于意料之外的阴毒的心，教给继续战斗者以别种方法的战斗。（《空谈》）

事实上，鲁迅对于“别种方法的战斗”的探索始于“三一八”之前。早在《娜拉走后怎样》中，他就提出“韧性的战斗”的说法，明确提出：“无需乎震骇一时的牺牲，不如深沉的韧性的战斗。”《空谈》中所说的“血如金钱”论，也是这个意思，重点都在于保存战力、减少牺牲、注重战斗的实绩。他多次强调“壕堑战”的重要性：“至于现在似的发明了许多火器的时代，交兵就都用壕堑战。这并非吝惜生命，乃是不肯虚掷生命，因为战士的生命是宝贵的。在战士不多的地方，这生命就愈宝贵。所谓宝贵者，并非‘珍藏于家’，乃是要以小本钱换得极大的利息，至少，也必须买卖相当。以血的洪流淹死一个敌人，以同胞的尸体填满一个缺陷，已经是陈腐的话了。从最新的战术的眼光看起来，这是多么大的损失。”（《空谈》）“在青年，须是有不平而不悲观，常抗战而亦自卫，倘荆棘非践不可，固然不得不践，但若无须必践，即不必随便去践，这就是我之所以主张‘壕堑战’的原因，其实也无非想多留下几个战士，以得更多的战绩。”（《250318致许广平》）这些思考，源自辛亥革命的教训，在“三一八”的刺激下得到了深化乃至爆发。“三一八”也由此成为一个触发点，让鲁迅在这个关键的历史时刻完成了一次思想的转型。从此，他对知识分子阵营更具清醒的自省与批判意识，对文学行动的实践及其策略更加自觉，对个人的生活道路也做出了新的、更为勇猛的选择，寻求和实践着“别种方法的战斗”。

《记念刘和珍君》虽仅两千余字，却堪称现代文学史上的一座意义重大的纪念碑。它不仅用“墨”的方式记录了“血”的痕迹，以“文”的方式记录了“史”的历程，更以饱满的抒情、生动的叙事、绝妙的语言、丰富而又深刻的思想内涵，体现了“文学”的现代品格，明确了文学在“大时代”中的使命和责任。

（作者系中国人民大学文学院教授）