

## 杂文自觉的墓志铭： 《坟》序跋在鲁迅风格演变中的意义

张旭东

[内容摘要] 在1924—1927年的“杂文的自觉”和“鲁迅文学的第二次诞生”中，《坟》序跋是介于《〈华盖集〉题记》和《〈野草〉题辞》之间的一组极为重要的文体宣言和风格自画像。“坟”以其意象、象征、概念和叙事的四重性，展现出驱动杂文转向的作者意识内在寓言结构，也标识出这种观念—表意结构的外在文学空间。作为鲁迅杂文的诗学方法论演示，《坟》序跋在中国新文学起源的历史潜能和风格不确定性深处，独立发现并表述了“语言是存在的家”（海德格尔）的思想，并把这种思想通过激进虚无主义的文体实验带入以颠覆为创造、以否定为肯定、以虚无为实有、以死亡和湮没为新生和纪念的持续不断的创作韵律之中。这个“家”不是世俗幸福意义上的遮风避雨的建筑，也不是文化和意识形态意义上的体制，更不是形而上学意义上的永恒和不朽，而是一种提前植入物化及生命之自我持存的必然性中的自我扬弃和自我消亡的逻辑。“杂文的自觉”由此获得了它的政治本体论特征，即直达“敌友之辩”的战斗意志，同时也获得了它的风格生成原则，即在语言中复制那种克服窒息和死亡的呼吸运动和自我观照。这种内在于“为人生”写作原则的自我忘却和自我凭吊，为鲁迅杂文独有的形式辩证法和风格个性和整体性提供了说明。

[关键词] 杂文的自觉；鲁迅文学的第二次诞生；自我持存；中间状态；小文学

在1925—1926年“运交华盖”的遭遇和漂泊中，鲁迅杂文不仅通过它同外部环境和纷杂世事的关系走向自觉，同时也在单纯的形式空间内部逐渐获得了风格上的定型，其标志便是作者的杂文风格自我形象的象征性建构。《华盖集续编》出版于1927年5月，收录鲁迅1926年全年的“杂感”，外加一篇作于1927年1月的《海上通信》；但这本杂文集的“小引”却作于1926年10月14日，距年终还有两个半月。这在鲁迅作品编辑的惯例中并不多见。作者在文中给出了两个或可用作理由的说明：一是1926年杂感的产量（“分量”）较多，到10月已积攒了相当于上一年全年的篇目；二是作者自忖日夜枯守荒岛、与世隔绝，“如果环境没有变化，大概今年不见得再有什么废话了罢”。倘若按“新旅”和“旧事”、“中年漂流”和“少年记忆”相互缠绕的“赋格”“对位”假设，或也可解释为《朝花夕拾》主要篇目在10月相继完成后，“路上杂文”自然也随之进入尾声。单从《华盖集续编》后续篇目上看，两封“厦门通信”的确也不能算作杂感写作的又一高潮；“旧事重提”系列则只增加了一篇《范爱农》。如果鲁迅在此期间文字活动的主要方式是通信的话，那么抵达厦门大学一个多月后这个“无事”的夜晚，或许真是“便将旧稿编集起来”“还豫备付印”的时候了。

主观上，鲁迅此时也许的确没有打算在此后几个月里再发动一场创作上的攻势、取得某种突破。因此《小引》的遣词和口吻都显得较为节制，作者一上来就声明印这个杂感集只是供给要看它们的“主顾们”；在写作思想或指导原则上，也只是坚持了杂文的一般原则和个人原则，即“不过是，将我所遇到的，所想到的，所要说的，一任它怎样浅薄，怎样偏激，有时便都用笔写了下来”；有“释愤抒情”的“言志”的一面，但绝无“想和谁去抢夺所谓公理和正义”的雅兴；有不遵命不磕头的倨傲，也有“偏要在庄严高尚的假面上拨它一拨”的捣乱，但“毫无什么大举”，因此“名副其实，‘杂感’而已”。<sup>①</sup>这些话看似平实，但不失为以“杂文的自觉”为指导的写作实践的某种低调的总结和常态化。这种写作内部的风格手法和“生产方式”的常态化对应着针对外部环境和条件的持久战。这就是作者对书名所做的说明：“年月是改了，情形却依旧，就还叫《华盖集》。然而年月究竟是改了，因此只得添上两个字：‘续编’。”<sup>②</sup>

然而，杂文的转向和杂文的自觉是鲁迅文学发展的全方位、总体性变化，它的能量、形式创新和风格轨迹并不能仅仅局限于“杂感”和杂文集本身，而是在鲁迅所有的创作样式、文体和风格中表现出来；它也必然包括鲁迅对自己创作各阶段和到目前为止的整个写作生涯的审视与反思。事实上，“杂文的自觉”和鲁迅文学的第二次诞生所带来的突破性能量，正是从这种跨文体、多文体写作实践中释放出来的；它只是最终选择了具体的“杂文”形式作为一种更普遍的文学意志和创造性的主要甚至唯一的表达手段。正如我们在考察《华盖集》“挤”出来的杂文和“碰壁”美学时需将分析解释的范围扩大到《彷徨》和《野草》，在阅读《华盖集续编》时也有必要将“路上杂文”与“旧事重提”对读，视二者为同一流动的象征结构中相互关联指涉的两个方面；在这里，我们也应该为一个更长时段内的风格发展及其收束与总结寻找一个更贴切、更细腻、更系统的反思和叙述。如果不以作品合集为单位，而是循着鲁迅写作篇目的编年排列去看，我们就可以发现，1926年的杂文创作和杂文意识在年底确实出现了一个短促的峰值；一个具有写作方法论意义的思想与语言的结晶，就是鲁迅作于“厦门时期”的心情和情绪低点的《坟》的序、跋。

从《〈呐喊〉·自序》开始，鲁迅作品集的题名及序、跋就已成为一种有独立价值、需要做专门分析和阐释的写作样式；而《华盖集·题记》则实际上可视为“杂文的自觉”的宣言。这种特殊文类或体裁具有超越普通文章的表意功能、风格复杂性和审美强度，可以将理论表述、方法示范、诗意构造和情感表达熔于一炉。虽然《坟〈题记〉》和《写在〈坟〉后面》被放进一部“论文集”，但这两篇文章的文学性却可以同稍晚出现的《〈野草〉·题辞》（作于1927年4月26日）一道被视为“杂文的自觉”和“过渡期”风格探索的集中理论表述与写作手法展示。它们都覆盖了一个相对更长的时间段（《野草》为两年半，《坟》则长达十八年），也包含了更多样、多变的文体实验，勾连了更复杂的人生和写作经验。因此，它们本身作为杂文写作的范例，在自身形式和内容两方面都比一般杂文作品更能够深入到杂文文体、风格和审美空间内部的复杂性和矛盾中去。《〈野草〉·题辞》因受到“散文诗”体例的限制，篇幅较短；

<sup>①</sup> 鲁迅：《华盖集续编》，载《鲁迅全集》第三卷，人民文学出版社2005年版，第195页。本文以下引用的《鲁迅全集》皆为人民文学出版社2005年版，不再析出版本信息项。

<sup>②</sup> 鲁迅：《华盖集续编》，第195页。

虽然它集中地在“哲学”和诗学强度上表述了那种本质上属于杂文文学本体论范畴的“速朽”观，但杂文意识空间的复杂性和叙事性，却仍需要通过一种更具体、更“散文化”的形式来表述。这就是“杂文的杂文”“写作的写作”。这种独特的写作样式既可以理解为“关于杂文或以杂文形式为内容的杂文作品”，也可以理解为杂文中的杂文，即这种文体文学属性内部的再度形式化和风格化。它们往往标志着鲁迅文学发展的节点。

### 一、《坟〈题记〉》

《坟》（1927年3月北京未名社初版）在鲁迅所有作品集中最为特殊，原因有三：一是它所收录文章的写作时间跨度长达18年；二是它收录了早年的文言文作品；三是它虽然由“体式上截然不同的东西”组成，但作者有时称它为“论文集”，有时却称它为“杂文集”。我们前面曾提到，在“杂文的自觉”发生之后，“过渡期”时间范围里写的、收入《坟》的文章，无论是否可在文章题目前加上一个“论”字，事实上都已在风格上日益接近同时期及此后创作的杂文。这个转折体现于《娜拉走后怎样》及其后的一系列篇目（改定稿发表于上海《妇女杂志》1924年8月1日号），而完成于《坟》的序、跋。

《题记》作于1926年10月30日，在注明这个日期之后，作者特意在下面加上“大风之夜，鲁迅于厦门”几个字，似乎是在表示郑重和纪念。谈到这本集子的缘由，作者说首先是“因为偶尔看见了几篇将近二十年前所做的所谓文章”，这当然无法令有经验的读者信服。这样看，作者在文章一开头，已经给自己挖了一个坑，至少是设置了一种需要进一步解释或辩解的局面。事实上，在开篇第一句话里，作者已声明编这个集子的理由“说起来是很没有什么冠冕堂皇的”，似乎偏偏正是要把自己放在这样一个尴尬的却又不得不再说几句的境地。不但收录的旧文性质归属有些不确定（“所谓文章”），就连作者对其认领也有些疑虑和不情愿（“这是我做的么？”“倘在这几年，大概不至于那么做了”）。于是有了关于《河南》杂志编辑“怪脾气”的不可考的当事人交代（“文章要长，愈长，稿费便愈多”）；于是“如《摩罗诗力说》那样”的文章在作者眼里不过是“生凑”“生涩”的东西，连“做怪句子和写古字”的毛病也要怪罪一下《民报》的“影响”。作者坦言，这样的文字如果是别人的，恐怕要劝他“割爱”了，“但自己却总还想将这存留下来”；留下的原因也不是引以为戒、“觉今是而昨非”，而是说那几个诗人的名字曾使自己激昂，经历了民国告成后的忘却，“而不料现在他们竟又时时在我的眼前出现”。只不过这样的“叙事”，即便有其“革命尚未成功”意义上的怀旧和批判用意，尽管它符合“国族寓言”写作方式随时把集体历史经验安置在自我叙述内部的要求，但按鲁迅“做文章”的标准，恐怕仍是过不了自己这一关的。

只能说《坟〈题记〉》的第一段话并不是“开宗明义”的论文集导论，而是“作者式”或“文人风度”的杂文写作；换句话说讲，它是“为写而写”的文字，其“无目的”的目的，乃是把读者从“论文”本身的内容引开，转向那个时刻在行文中闪现的“我”和“自己”，即杂文意识、状态和风格暧昧性。事实上，收录在这本“论文集”里的早期文言论文和白话论文，都只有在这个新的杂文框架内、随着鲁迅文学的“第二次诞生”，才能获得当下的价值和意义。“所谓文章”，正点出它们在内容和形式上都是不够高雅、不够纯正、不够恰当的“亚文体”或边缘写作，但对于《坟》这样的“杂文集”的编辑却正合适；其意义即后面讲到的“一点小意义”：“就是这总算是生活的一部分的痕迹”。在1925年与“华盖运”迎头相撞之后，这个“生活的一

部分的痕迹”也是在同1926年《华盖集续编》杂文相伴的“旧事重提”（《朝花夕拾》）系列回忆中被保留下来的。只不过“旧事重提”系列的回忆多少带有“逝水华年”“往日韶光重现”的“非意愿记忆”（*mémoire involontaire*）印记，总的氛围是感性而安详的，带着种种旧日形象的生动和轻盈，即便痛苦也因为记忆的光晕而变得有些柔和；但《坟》里面的“论文”则是“意愿记忆”（*mémoire volontaire*）的内容，它是固定在文字里的意识考古学意义上的过去，因此它的象征形象和情绪色调也都阴郁而沉重，带着浓重的“悼亡”的气息：

所以虽然明知过去已经过去，神魂是无法追蹶的，但总不能那么决绝，还想将糟粕收敛起来，造成一座小小的新坟，一面是埋藏，一面也是留恋。至于不远的踏成平地，那是不想管，也无从管了。<sup>①</sup>

然而这段文字与其说是“悼亡词”，不如说它更像一种悼亡仪式和工作，即通过埋葬过去而保留过去，通过遗忘而保存记忆，以自己埋葬自己的行动证明生命的存在和希望。这种“留恋”把留恋对象的消亡（“不远的踏成平地”）当作前提接受下来；甚至可以说“坟”这个杂文意象所传达出来的掩埋、祭奠和留恋意味，本身是高度抽象而非具象的意念或精神，而不是对任何过往的具体实物或地域的不舍、依赖和保留。因为“过去已经过去，神魂是无法追蹶的”。“无法追蹶的”的“神魂”之坟凸显了坟墓本身的空洞和虚无；它保留的与其说是过去的尸骸和遗迹，不如说是过去的寓言的冗余，即那些一时还无法被时间或“进步”销蚀殆尽的“糟粕”。在创作《坟〈题记〉》的前两天，鲁迅曾致信陶元庆，请他帮忙设计《坟》的封面（陶氏设计的《彷徨》封面颇得作者与友人的赞赏），信中他专门叮嘱：“这是我的杂文集，从最初的文言到今年的，现已付印。可否给我作一个书面？我的意思是只要和‘坟’的意义绝无关系的装饰就好。”<sup>②</sup>这个“和‘坟’的意义绝无关系的装饰”说明了鲁迅对这个书名的理解：“坟”既是一个形象，更是一个概念。

这个形象/概念的抽象性、非具象性同作者所说的“糟粕”与“痕迹”、“埋藏”与“留恋”更具体的内容看似矛盾，却能够在杂文作者以“我”为中心的叙事性表达中达到一种统一与和谐。这意味着，那些作为以往思想和写作遗迹的“糟粕”，并不仅仅是在一个观念史、精神史意义上有待被“更高的东西”否定和“扬弃”，而恰恰是一些寓言的冗余、沉淀和突起，它们在终将“被踏成平地”的同时，是我之所以成为我的东西；它们在固有中保持变化，在变化中保持固有，并不会因为自己的特殊而乖乖地、静静地进入普遍性的长夜，即那种“被所谓正人君子所统一”的世界。如果这个杂文家形象在文章其他段落里还只是若隐若现的话，那么在“有人憎恶着我的文章”一段里，他就借编集的另一个理由走到了前台：

说话说到有人厌恶，比起毫无动静来，还是一种幸福。天下不舒服的人们多着，而有些人们却一心一意在造专给自己舒服的世界。这是不能如此便宜的，也给他们放一点可恶的东西在眼前，使他有时小不舒服，知道原来自己的世界也不容易十分美满。苍蝇的飞鸣，是不知道人们在憎恶他的；我却明知道，然而只要能飞鸣就偏要飞鸣。<sup>③</sup>

① 鲁迅：《坟》，载《鲁迅全集》第一卷，第4页。

② 鲁迅：《261029致陶元庆》，载《鲁迅全集》第十一卷，第593页。

③ 鲁迅：《坟》，第3页。

所以“坟”不仅是为凭吊荒冢，也是为不让对手舒服，“给他们放一点可恶的东西在眼前”，令他们的世界“也不容易十分美满”；这“坟”更不是一片寂静，而是“只要能飞鸣就偏要飞鸣”。杂文家深知自己的“可恶”，因为他每日的营养和操练“大半乃是为了我的敌人”“要在他的好世界上多留一点缺陷”。“敌人”一词的出现，不但是对“军阀”“君子之徒”“拿着软刀子的妖魔”的命名和定性，也进一步说明了“坟”“在这个世界里的存在”（being-in-the-world）的特殊形态。它给杂文的语言和风格注入了一种新的政治强度和概念明晰性；这种强度在《华盖集》杂文中已经确切存在，但其存在方式或许仍多少只是个人的、情绪的、审美状态的。

## 二、《写在〈坟〉后面》

《写在〈坟〉后面》作于1926年11月11日，最初发表于12月4日《语丝》周刊第108期。在许多方面，这篇文章可以视为“过渡期”作者意识和风格自觉的一个总结。

如果说此前《坟〈题记〉》是按照“想到便写，写完便寄”的常态杂文生产模式写就的，那么不满20天后作的这篇《写在〈坟〉后面》，则带有精心刻意的“创作”痕迹：夜的寂静、山脚下“野烧”的微光；正在寺庙演出的傀儡戏的锣鼓声，渲染烘托出一个读者熟悉的深夜工作的作者形象，引出“但不知怎地忽有淡淡的哀愁来袭击我的心”这样标准文人腔的语句。这个“淡淡的哀愁”引出“有些后悔印行我的杂文”；“后悔”复又引出“我很奇怪我的后悔，这在我是不大遇到的，到如今，我还没有深知道所谓悔者究竟是怎么一回事”。经过这样一种行文的曲折，文章开篇第一段结束于“但这样的心情也随即逝去，杂文当然仍在印行”，以这样一种“什么也没有发生”的“事件”，把写作本身戏剧化、问题化了。对此，作者提供了两个理由：一个仍是文人腔，即“只为想驱逐自己目下的哀愁”；另一个却暗示了超越“消极自由”的意念、动机和行动，即“我还要说几句话”<sup>①</sup>。

鲁迅在给许广平的信里谈及写此篇时的心情：

我自到此地以后，仿佛全感空虚，不再有什么意见，而且时有莫明其妙的悲哀，曾经作了一篇我的杂文集的跋，就写着那时的心情。十二月末的《语丝》上可以发表，一看就知道。自己也知道这是须改变的，我现在已决计离开，好在已只有五十天，为学生编编文学史讲义，作一结束（大约讲至汉末止），时光也容易度过的了，明年从新来过罢。<sup>②</sup>

鲁迅在私信里特意提及一篇创作，表示它记录着自己当时的心情，可见这种“全感空虚”“莫明其妙的悲哀”并非作者“为赋新词强说愁”，而的确反映着鲁迅当时的真情实感。但这也说明，《坟》的编集固然为作者提供了回顾自己18年来的工作的契机，然而过去的工作本身在事实或思想的意义，并不能给作者带来充实感或成就感，至少尚不足以抵消离开北京、只身来到厦门后的孤寂和空虚。

在批评的意义上，重要的不是如何放置和解释鲁迅此时的空虚和悲哀，而是分析杂文作为文学如何从这样的孤寂和空虚中出现，化为文字和风格的自觉和实有。换句话说，无论是哪种不知来由的“淡淡的哀愁”，还是令作者感到陌生和惊讶的“后悔”，都既不是“修辞”，

<sup>①</sup> 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，载《鲁迅全集》第一卷，第298页。

<sup>②</sup> 鲁迅：《261128致许广平》，载《鲁迅全集》第十一卷，第635—636页。

更不是搪塞，而恰恰是此刻“自觉”的文章产生和出现的场所和氛围。“哀愁”和“后悔”所标志的忧郁和虚无感，正是“我还要说几句话”的冲动、动机；它们以过往之“无”规定了现在之“有”的内容和强度。文章第一段所经营的“情节”和“过程”，在杂文“自题小像”的模式里制造出一种情动（affect）的波澜，再次点燃写作的欲望和必要性。它们带来了自我意识的又一次骚动，带来生命奋起抵御来自外界和内心的袭扰（“哀愁”和“后悔”）的“自我持存”（self-preservation）意志。因此，《写在〈坟〉后面》虽是一篇围绕“坟”这个核心象征和符号的文字，但读者马上看到，它是在“活”与“死”、存在与虚无的边缘生发出来的一次言语行动（speech act）。“为人生”的文学，在此已成为“为己”的杂文；只是这个“自己”已不能视为一个现实主义意义上的社会理性主体或浪漫主义意义上的情感主体，而是一个存在论和现代主义意义上的纯粹的生命体验与意志及其表达形式的主体了。

### 1. 作为“生活”和“工作”之象征性替代的杂文

接下来的段落意义层次丰富，可读作对这种生命体验和生命意志的纯粹性的曲折表述。不妨将它整个抄录在下面：

记得先已说过：这不过是我的生活中的一点陈迹。如果我的过往，也可以算作生活，那么，也就可以说，我也曾工作过了。但我并无喷泉一般的思想，伟大华美的文章，既没有主义要宣传，也不想发起一种什么运动。不过我曾经尝得，失望无论大小，是一种苦味，所以几年以来，有人希望我动动笔的，只要意见不很相反，我的力量能够支撑，就总要勉力写几句东西，给来者一些极微末的欢喜。人生多苦辛，而人们有时却极容易得到安慰，又何必惜一点笔墨，给多尝些孤独的悲哀呢？于是除小说杂感之外，逐渐又有了长长短短的杂文十多篇。其间自然也有为卖钱而作的，这回就都混在一处。我的生命的一部分，就这样地用去了，也就是做了这样的工作。然而我至今终于不明白我一向是在做什么。比方做土工的罢，做着做着，而不明白是在筑台呢还在掘坑。所知道的是即使是筑台，也无非要将自己从那上面跌下来或者显示老死；倘是掘坑，那就当然不过是埋掉自己。总之：逝去，逝去，一切一切，和光阴一同早逝去，在逝去，要逝去了。——不过如此，但也为我所十分甘愿的。<sup>①</sup>

仅仅作为“陈迹”而被保留下来的并不是“生活”，而是“也可以算作生活”的东西；同样，它也并不是“工作”，而是让作者自己相信“我也曾工作过了”的东西。鲁迅再次陈述自己的文章里面“并无喷泉一般的思想，伟大华美的文章，既没有主义要宣传，也不想发起一种什么运动”；这同开头所表述的“悲哀”和“后悔”同样是真实的。它们一同指向经验事实和思想观念层面的薄弱、空洞和虚无。然而这个“无”不是鲁迅杂文写作的终点，而是它的起点。这个真实的起点同那个真实的“无”享有同一种真实性。这种真实性作为一种存在状态，同时包含了将一切个人努力压垮、摧毁、窒息、淹没的历史环境和抵抗这个环境、与之对峙并在其中坚持、捍卫、呼吸和生长的努力。“人生多苦辛，而人们有时却极容易得到安慰，又何必惜一点笔墨，给多尝些孤独的悲哀呢？”不过是这种抵抗、对峙和呼吸的努力的自谦的说法，因为就本质而言它仍然是一种“呐喊”；或不如说，早期的“呐喊”不过是这种抵抗、对峙和呼吸的努力的天真乐观形态。在作者主观的一面，这种状态被归结为“我的生命的一部分，就这

<sup>①</sup> 鲁迅：《坟》，第298—299页。

样地用去了，也就是做了这样的工作”。而对于这种工作的性质和内容的“不解”（“然而我至今终于不明白我一向是在做什么”），则正是对它处在“存在状态”之中的纯粹的抵抗意义的最好说明；同时它也是对杂文写作的纯粹的行动性质和这种行动所带有的纯粹的形式意义的说明。本雅明在评论普鲁斯特的写作风格时把《追忆似水年华》文本里绵延不绝的句子形容为一位患有严重哮喘病的作者为抵抗窒息而做的斗争，这个批评的洞察是极富启发性的。

所谓“先已说过”的作为“生活中的一点陈迹”的杂文，事实上正构成“杂文的自觉”在个人史和写作伦理上的出发点。这个看似简单、直接、低姿态的站位，把写作还原为个人经历和存在体验的一系列战斗与陈迹的证词、写照和记录。所以这个“低姿态”其实忠实于新文学初始的、本源性的破矫饰、求实在的抱负，可以视作白话革命发轫期原发的革命性和务实倾向的表现。在“为人生”的大旗下，它让鲁迅杂文写作以其严峻、迫切、匆忙和所传达信息的生死攸关的紧张感而摆脱了一切唯美主义和游戏主义的文学观和文学体制，摆脱了过度形式化、“正规化”的诱惑与权威。鲁迅不久后在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》里讲到的以曹操为代表的汉末文章的“清峻”和“通脱”，在这里已经初见理念端倪。它就是新文学起源中所包含的摆脱一切伪饰和造作，回归文字与文学的纪事、摹仿、言志功能；摆脱颓废，回归“有用性”的冲动和意志。这是蕴含于鲁迅杂文文学性内部的白话文学“古文”或“复古”风范与神韵的秘密。

对于在 20 世纪世界文学语境中成长起来的新文学而言，这种“古文主义”形式与风格的显现，事实上却更接近于现代主义而非写实主义美学观，因为它必然是一种追求直达存在本质和语言本质的写作，从而不可避免地带有形式和审美上的实验性和特殊强度，也必然致力于针对种种既有形式规范的创造性破坏，以图在更小、更“破碎”却更基本的写作单位、语言单位和文学“基本粒子”上建立起新的象征和寓言“统一场论”。杂文貌似简单、无奈的记事性能够把“过去”在写作的文字位格上投射为陈迹、痕迹、血痕、伤痕、废墟和坟墓，戏剧化为窒息与呼吸之间的生死搏斗，从而制造出一个同虚无的历史空间相对峙的象征寓言空间，以便从无意义中夺取意义，从非文学的荒漠上袭掠文学的战利品。这也是为什么鲁迅杂文虽然诞生于新文学的第一个十年，但它同一般的现代白话散文的关系，却如同量子力学同牛顿力学之间的关系；就是说，在文学意识、作者意识、形式强度和风格总体性等方面，它与同时代的写作之间保持着一种代差或“降维打击”能力，并把这种结构距离一直保持到 20 世纪的终端。这种结构性代差不仅仅具有形式和审美内部的价值和意义，也在鲁迅杂文的现实表现和历史表象领域打开了一个新的空间——这就是鲁迅“晚期”或“上海时期”杂文在编年体合集和集合意义上形成的“诗史”气象。“杂文的自觉”是鲁迅杂文本体论或存在论意义上的整体自觉，它同时开启了鲁迅文学形式空间和历史空间的自我建构。

“但我并无喷泉一般的思想，伟大华美的文章”一句继续了自《华盖集·题记》以来的痛苦的自我怀疑的修辞，但此刻意味已经完全不同。如果说当“杂文的自觉”像闪电般划过意识的夜空之际，鲁迅仍陷在各种文体和风格齐头并进、犬牙交错的“苦战”之中，仍对小说这样享有特权地位的文学生产样式恋恋不舍，仍对业已成为他主要写作方式的杂文的文学价值心存疑虑的话，那么此刻，当《坟》的结集工作让作者将过去 18 年的工作尽收眼底，鲁迅则已在事实上找到了写作的力量支撑和“动动笔”的动力和理由。虽然此时作者还没有为这种日益明确的写作方式找到固定命名，暂时只能以“小说和杂感”之外的“杂文”称呼之，但显然这些

“这回都混在一处”的“长长短短的杂文十多篇”已经被坦然接受为“我的生命的一部分”和“这样的工作”。

“我的生命的一部分，就这样地用去了，也就是做了这样的工作”这句话内含的复杂性，首先来自它前后两个部分（“就这样地用去了/也就是做了这样的工作”）之间的相互加强和相互矛盾，因此制造了一种暧昧性或歧义性：究竟“也就是做了这样的工作”是在说明“这样地用去了”，从而进一步补充说明了生命的虚掷呢，还是“做了这样的工作”本身为“用去了”带来某种实在、具体的内容，因此产生某种解释和补救的作用，甚至为“我的生命”带来特定的意义呢？进一步分析，我们可以看到这句话所暗含的写作之为“工作”和“生命”的双重含义，在这样的句式结构里，后者（生命）的消耗或“用去”，尽管可以给人以这样那样的惋惜和遗憾，但归根结底是超越利弊得失计算的行动和创造，是“生活”本身。甚至可以说，唯有这样挥霍般地“用去”，方才给静止、空洞、随着时间流逝的“生命”带来一种历史世界中的悲剧情调，即一种摆脱了小我的自恋、感伤或过于执念于现世的浪漫和自我牺牲的英雄主义，而这一切本来是符合鲁迅的魏晋式或尼采式的审美和人生哲学的。

在面对“坟”的生命沉思中，“工作”恰恰通过对“生命”的征用和耗损而补足、充实、完成了生命。作为与虚无作斗争的“写”，其存在的政治是第一性的，是内容和形式本身；而其审美的政治则是次要的，只是一种存在斗争的剩余。鲁迅终其一生强调作为存在和存在的斗争的文学的“生命原则”，但这种原则的最深沉微妙的表达却是一种文学表达，只能通过“写”的劳动，通过文学层面的字句、意味、风格和结构才能委婉曲折地传达和再现出来，而这一切正是作为“工作”的生命本身，因为除去“做了这样的工作”，“我的生命”本身并没有其他可以或值得被“用去”的地方。正如作为生存的斗争一旦上升到存在的政治自觉的层面，就会沿着政治本体论的内在逻辑而成为纯粹的斗争，作为生命流逝和时间本身的写作，一旦上升到生命本体论的自觉层面，也就会进入一种“工作”自律状态并维持在特有的连续性和强度之上，也就是可以在概念上从所有个人恩怨、思想意识、政治意识形态因素中相对抽离出来的单纯的“为写作而写作”的文学生产状态。在“过渡期”的大致同一时间段，鲁迅在给钱玄同的一封信中讲道，“白话之前途，只在多出作品，是内容日见充实而已”<sup>①</sup>。

“既没有主义要宣传，也不想发起一种什么运动”的说法当然是不准确的，但作为修辞术，它不过是委婉地在作者自己过去18年的写作生涯中隔离出一个“宣传”和“运动”阶段，借此表明一种“回到自身”的文学状态和写作风格。即便以“做土工”自比，说“做着做着，而不明白是在筑台呢还在掘坑”，甚至做好“从那上面跌下来”或“不过是埋掉自己”的打算，但这一切已经作为写作的存在命运被坦然地接受下来；所谓的“逝去，逝去，一切一切，和光阴一同早逝去，在逝去，要逝去了”也因为有了“同杂文在一起”和“在杂文写作中”这样不言而喻的状语修饰而变得“为我所十分甘愿”了。这种“甘愿”不仅仅因为它像呼吸一样乃是生命延续的需要，也是因为作者相信世上不但有“偏爱我的文字”的人，更有“憎恶我的文字的东西”。

## 2. 杂文的政治：“敌人”及其形式超克

鲁迅1925—1926年间的杂文创作已经表明，“敌人”和一个敌意的环境对于“杂文的自觉”

<sup>①</sup> 鲁迅：《250720致钱玄同》，载《鲁迅全集》第十一卷，第510页。



的形成和出现具有催化剂的意义，它把一种存在意义上的自我保存上升为一种“敌我”辨析、政治意志和军事意义上的战略战术安排。而这样的“政治的概念”在鲁迅杂文写作实践上则转化、体现为一种极端的、为应对外界威胁而动员起来的审美风格的情境化、外在化和坚硬化。在《写在〈坟〉后面》，我们看到这样的自我形容：“就是偏要使所谓正人君子也者之流多不舒服几天，所以自己便特地留几片铁甲在身上，站着，给他们的世界上多有一点缺陷，到我自己厌倦了，要脱掉了的时候为止。”<sup>①</sup>这种“铁甲”既带着由杂文自觉内部的“敌我之辨”（卡尔·施米特）所决定的十足的政治性，同时也具有完全的审美性质，因为这种政治性正是鲁迅杂文写作的“感性外观”和审美具体性。杂文是将其最隐秘的内部裸露于外的写作，也是由作为“政治的概念”基础的“敌我之辨”构成其核心内在强度的诗学风格。所以鲁迅文学的“深度”正来自它极为特殊的“表面物理”（surface physics）结构：它的“内在性”与它的感性外观存在于同一个表面。这是鲁迅所谓“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”的真正含义。至于“发表一点，酷爱温暖的人物已经觉得冷酷了，如果全露出我的血肉来，末路正不知要到怎样”，说的并不是“露出”与否的问题，而是露出多少的问题；这充分说明鲁迅杂文此时已经明确地走在自己的道路上，以“末路”为自己唯一的生路和命运，而且倘若连一个“还不唾弃我的”也没有，也仍旧不妨碍作者继续走在这条道路上，“则就是我一个人也行”。<sup>②</sup>

这是对在《华盖集》中流露出来的、在《野草》中作为克服之对象的“文学焦虑”的又一次回应。思想、文章、宣传（政治、理念、社会行动、党派机构……）等“建制化”、形式化、格式化的“正业”，都不合于鲁迅的内心状态和文学存在-活动方式；在一个拟人化的意义上（如以“正人君子”的面目出现），它们也一直在有意无意地排斥鲁迅和他的杂文写作样式，让他产生出疏离感、逆反心理和日益增长的不屑。然而，作为同处于时代性、社会性“文学生产空间”的文人，鲁迅也无法完全摆脱由此而来的被排挤、被自封的“主流”边缘化的孤独感，这是古往今来所有孤芳自赏但得不到同行积极评价和接受的文人的共同痛苦或“两难境况”。而在所有这些个人的和文学社会学意义上的情境因素之外，鲁迅作为新文学的首席作家，始终面对一个巨大的阴影，也就是现代西方文学批评称之为“影响的焦虑”的东西。具体而言则是近代西洋文学的阴影和中国古代文学的阴影，它们构成了白话文学革命和中国新文学的终极参照系和“绝对标准”；鲁迅客观上一直是中国新文学发展历史的标杆，他无疑能够最切身地感受到那种绝对标准的压力。这种压力是鲁迅文学意识的历史条件、生存境遇和外部环境的组成部分，也必然内在化于这种意识的最深处，并以一种隐蔽的方式，影响他的写作实践和风格决断。

杂文的自觉和鲁迅文学生涯的决定性转折，其基本点就在于正视这种两难境地，在其中做出符合自己最深刻的自我规定、符合自己的性格、品位和理想的辨别与选择。无疑，思想、文章、宣传（文学行动和思想行动）正是鲁迅的志业，但这个志业如今不得不在作为体制的思想、文学和宣传之外存在并探索自己的独特道路。其中的“苦味”和“辛苦”是只有当事人自己才能充分感受和体会的。这也同时在最个人、最隐秘的内心层面，给鲁迅日后所有的文字打上一种孤身奋争和自我“安慰”的色彩。但鲁迅之所以是鲁迅，正在于这种文字最终又超越了孤芳

① 鲁迅：《坟》，第300页。

② 鲁迅：《坟》，第300页。

自赏和自我慰藉，超越了那种人道主义“人生多苦辛，而人们有时却极容易得到安慰”的态度，而是在其个人或“自我意识”的起点上就带着要能够为“来者……带来一些极微末的欢喜”这样的集体性、历史性的乌托邦期待和使命感。

这样的体制化力量本身需要做进一步历史化的分析。在最具体的意义上，它表现为严酷的现实环境和扭曲、险恶的人事关系，即那种“挤”过来、“逼”过来的种种正人君子、纯文艺、学者、“象牙塔”，它们对鲁迅的态度似乎都是将之视为异己，必欲驱逐出文学殿堂而后快。对于这种装腔作势、浅薄而自以为是，但又把持着学院、文坛、新闻媒体与主流舆论评判标准的人或小群体，鲁迅虽然在个人意义上深受其害，深以为烦、苦，但总还是在这种不快和敌视中包藏了更多的知识、审美和文学经验上的自信与蔑视，也就是说，这种矛盾和冲突并不能侵入鲁迅最深层的判断和文学自信。

但撇开这些占据体制内优势位置但本身并无多大价值和意义的所谓“一时之选”，鲁迅仍然需要面对一种相对独立的、超越一时一地的特殊历史条件的思想标准和文学标准。作为自幼就受到相对完备的传统中国古典教育，青少年时代开始受到西方思想和文艺的吸引、留日期间广泛而深入地涉猎、钻研、翻译、介绍外国文学、外国思想、能够“睁了眼看”的中国人，鲁迅当然知道“喷泉一般的思想”和“伟大华美的文章”的边界，深谙其最高境界包含哪些内容，更明白白话文学连同它为之服务的“思想革命”在这样的跨越历史、语言、文化、社会条件的参照系内处在什么样的地位和位置。

相比于鲁迅本人曾经为之折服、陶醉的中国古代文学（体现在鲁迅的“学术”工作如治小说史、编《嵇康集》中），相对于达尔文、穆勒、尼采（鲁迅早在1920年就翻译了《查拉斯图特拉》序）等代表的近代西方思想，相对于托尔斯泰、易卜生、泰戈尔、萧伯纳等当时刚刚去世或仍然在世的世界文学“当代作家”（且不论鲁迅早年翻译介绍的英国浪漫派“摩罗诗人”），相对于鲁迅自己在这一时间段内翻译的厨川白村著作（《苦闷的象征》《出了象牙之塔》等）里面提到的亚里士多德、席勒、康德、柯勒律治、叔本华、柏格森、弗洛伊德等欧洲古今审美观念和艺术标准，在新文学早期实践的收获（《呐喊》《热风》等）和巨大声名之后，鲁迅不可能不考虑自己作为一个文学家的自我定位和未来发展。但这种由中国古典文学和欧洲文学伟大作品和文学观念构成的“客观”的参照系和“象征秩序”，一旦落到黑暗现实的崎岖地面，同具体社会政治条件和文学思想界现状、人事相遇，就会发生令人气闷的扭曲和限制。在客观的、“绝对的”文学-审美标准之外，鲁迅不得不在具体的文学社会学空间里审视自己仅有的选项，从中选择适合自己的发展道路，至少是一种能够为自己的性格、心性、气质、口味和道德好恶所接受的生存方式和写作方式。这不得不在文学本体论空间内部，带来一种深刻的、常常是痛苦的思考和决断。杂文的自觉，无非是这种处境、思考、选择、决断的结果和表现方式；只不过它表现为鲁迅写作方法和文学观念的内在逻辑和风格策略，而不是仅仅停留在立场、观点、看法和外部姿态上。

此后，鲁迅仍将不时面对这种“真正的创作”问题的内心拷问和外部袭扰，比如在1930年代中期，在《商贾的批评》里提到的《现代》杂志所发表的林希隽的诘难<sup>①</sup>。鲁迅回应的焦

<sup>①</sup> 林希隽：《杂文和杂文家》，《现代》1934年第5卷第5期。

点正是：工作。在《做“杂文”也不易》（1934年10月）里他说：“从高超的学者看来，是渺小、污秽，甚而至于可恶的，但在劳作者自己，却也是一种‘严肃的工作’，和人生有关，并且也不十分容易做。”<sup>①</sup>

鲁迅当然是把杂文写作视为严肃的文学创作的。“然而我至今终于不明白我一向是在做什么”的修辞、“做土工”（“筑台呢还在掘坑”）的比喻、“跌下来”和“埋掉自己”的想象，都指向这种工作的艰苦、持久；指向它的基础性和建设性；同时指向它自身结构、体制化和空间化建构的反动、否定或自我颠覆。这种作为工作、行动、挣扎和斗争的写作，这种作为存在的状态和生命哲学的“写”本身，并不总是被充分意识到和理性化的，这就是“然而我至今终于不明白我一向是在做什么”的字面意义和“说真话”之处。换言之，在“体验”（erlebnis）层面聚拢起来的意象、情绪、句式和作者姿态，本身在结构意义上并不属于“经验”（erfahrung）领域（这一对富于理论意义的、为德语所特有的词汇和概念区分是鲁迅熟悉的，曾在翻译的厨川白村的《苦闷的象征》中使用过）；也就是说，这样的写作和“文学”就其诗学起源而言先于意识、也无法为意识层面所完全把握或驯服。它走在经验和理性的前面，如地火运行在这些意识防护层和概念思维的地表之下。这不但符合一般文学创作的灵感迸发的着魔状态，也符合它本体论意义上的非功利性，包括它反复、执着地构筑一种自己并不知道或理解的劳作状态，即一般所谓的精神追求的“西西弗斯的劳作”状态。筑台、掘坑；或“也无非要将自己从那上面跌下来或者显示老死”，或“那就当然不过是埋掉自己”，其实倒可以读作这种“无意识之意识”自身的戏剧化和叙事化，即鲁迅对“写”的工作的文学本质的文学性游戏性戏仿。在虚构和小说体例中，这种戏剧化和叙事化可以得到更充分的展开，虽然其内在笔法、诗学逻辑和存在论哲学反思都仍然是在这个语境下定义的“写”和“文章”（杂文、讽刺、寓言）。在非虚构写作范围内，这种叙事或戏剧化冲动往往就化为一种行文中的短促动机和漫画形象而一笔带过，尽管它们在杂文文章学风格肌体中是醒目的、突兀的、犹如荒冢和残碑般的存在。

不断在写，但并不知道自己在写的是什么：文学？非文学？有思想？没思想？宣传？非宣传？伟大的、有价值的文学？渺小的、随即被人遗忘的文学？在作为问题和危机的“文学性”范畴之外，这样的文学承担着什么样的社会和道德功能？属于什么样的集体性、历史性文化建设规划？作为个人的作者，作为“思考的人”或“知识分子”的作者，从属于什么样的集团、组织、群体？孤独的、尚未找到自身意义和价值、自身历史合目的性和文学—审美规定性和确定性的写作，似乎将只能注定同个人生理意义上的生命联系在一起，也就是说，知道自己“终有一死”。熟知陶潜的鲁迅，自然懂得《形影神》里由“此同既难常，黯尔俱时灭”而发出的“身没名亦尽，念之五情热”的感慨，因此“埋掉自己”“和光阴一同早逝去”，就不仅仅是一种人生慨叹，同时也是被内在化为一种写作风格的自觉选择。这也就是海德格尔所谓的死亡通过时间的有限性而赋予人的生命以紧迫感、意义和强度。在这样的“写”的劳作中，光阴的“逝去”直接转化为生命/死亡的记录，成为“为我所十分甘愿的”，这是“杂文的自觉”的、目前尚只限于个人范围的“存在的决断”和“政治无意识”。

<sup>①</sup> 鲁迅：《集外集拾遗补编·做“杂文”也不易》，载《鲁迅全集》第八卷，第418页。

### 3. 鲁迅杂文的古典主义与现代主义

在这个意义上，鲁迅特殊的“古典情绪”，究其本质是现代主义的；它指向他文学世界外部条件和内部准备双重意义上的“伟大”的不可能性，不过这种“伟大”只是主流、体制意义上的“高”和“大”，即一种合乎中国古典传统和近现代西方文学主潮的那种业已同现实取得“表象”或“寓言”意义上的和解、在形式上充分发展并合规中律的文学。必须指出，这种文学作为一种活的传统和当代性文学实践而言，在鲁迅所处的19世纪末、20世纪初，主要体现为欧洲现实主义和现代主义风格。相对于鲁迅文学活动前期所处的1910年代、1920年代的中国，现实主义所需的社会物质条件和文学风格形式手段准备，显然是更难以企及的。

按客观的文学社会学空间里的站位策略（sociological space of position-taking），鲁迅仅剩的文学选项只能是现代主义路径，因为后者避开或“超越”了具体、致密的现实表象、叙事构造、经验细节丰富性和社会发展总方向及其内在价值结构的确定性，而能够通过变形、荒诞、跳跃、破碎、象征主义和寓言深度模式、语言强度和形式纯粹性、高度凝聚的自我意识等一系列新方法、新技巧、新感性、新观念而发动文学的突袭，在一个高度概念化、总体化的富于个人体验紧张度、哲学深度的层面建立文学的抽象感性。这种现代主义诗学，很快被证明同鲁迅的经验方式、文字感觉、文章做法和道德标准具有高度的可匹配性。根本原因在于，这种现代主义诗学将写作从它所从属、规定着它的经验内容和社会关系客观结构的一般历史条件的直接的（有意识的、理性的、知识层面的，甚至是具体的阶级、身份、组织参与意义上的）再现性关系中解脱出来，为其语言表述打开一个相对自律的“体验”空间和无意识-潜意识结构，从而允许一种极端的个人意识、内心状态、文学感性和形式紧张同一个被抽象化、情绪化的现实总体对峙、对抗，最终在前者自身的语言和寓言结构中总体性地复制出现实的观念图景的形式可能性。

这种一般文学理论教科书中以通俗化的、容易产生误导效果的方式表述为“非理性主义”“无意识写作”“荒诞派”“意识流”“唯美主义”“自律性写作”的现代派文学生产样式，为前面讨论过的鲁迅杂文的“存在的决断”提供了一扇审美的后门或二次性内部补足的可能性，因而对于分析和理解鲁迅写作风格的艺术发生学和本源性特征具有决定性意义：“杂文的自觉”在鲁迅写作的作者风、文章范层面确立了一种强烈的自律性和形式强度，因为这种文章学风格的自我意识将生命-工作理解为克服虚无的斗争本身，因此带有存在的第一性、紧迫性和政治性。这种归根结底来自存在领域的情绪和紧张感无疑为鲁迅写作提供了一种特殊的形式自律和形式强度，成为他写作的最后的辩护；但这种高度自觉、自律、自信的写作方式尚不能仅仅以这种个人意义上的“存在的政治”取代文字、文章、写作和文学在体裁、风格、修辞和审美上的自我辩护和客观——为文学史、文学批评和诗学内部规定的——标准。鲁迅杂文写作的自觉和转向决定性地解决了作者和文章样式同现实环境的关系问题，也就是说，处理好了一般意义上的作者与身世背景、写作与其环境、审美与政治、形式与内容的关系。但这种转向和自觉还不足以回答仍然不断出现在自觉的杂文作为文学的文学手法、技巧和审美概念说明等问题。

而现代主义文学原则，则为鲁迅“自觉的杂文”的美学确立，在词汇（名词、概念）、修辞法（隐喻、象征、寓言）、句法句式、语气、文字的个人口吻和色彩、情绪氛围制造、作品体裁样式自身的含混性、多样性和总体性（如“再一次发明世界”的语言和艺术形式抱负）等各个层面和范畴打开了全新的维度、空间和可能性。而文本分析的事实可以证明，鲁迅的杂文

写作，正是在这样的审美空间和形式可能性里，将自身在中国古典文学和近代西洋文学的双重参照系之下，作为“文”而不仅仅是“白话”发明和缔造出来的。例如，鲁迅在《小品文的危机》中谈到，新文学中成就卓著的“散文小品”，“写法也有漂亮和缜密的，这是为了对于旧文学的示威，在表示旧文学之自以为特长者，白话文学也并非做不到”<sup>①</sup>。它使得鲁迅的写作能够在类似卡夫卡那样的“小文学”（minor literature）语言风格空间里，<sup>②</sup>通过一种高度的语言自我意识和政治性，打通和跨越不同文体、体裁、样式、风格，以一种高度一体化、高度整合起来的语言-修辞技术或写作法实践，进行白话文学的开创性的、极具个人性质，但在“民族寓言”和“小文学”的集体性层面带有不言自明的象征意味的文学创作。用狭义的、建制意义上的（比如，学院专业分工、教科书意义上的“标准”或由普通文学市场决定的“口味”）文学概念去审核、衡量这种在文学自身的颠覆/重建历史关头出现的开创性、创制性写作样式自然是短视的、荒谬的。但同时，仅用鲁迅写作和“文章”形式上的不确定性和自由，外加它“存在的政治”的强度和社会批判、道德批判的指向就匆匆断言鲁迅写作本身在整体上或“就其本质”并不属于真正的文学范畴，则同样是缺乏文学感受力和分析能力，并最终在审美和思想层面缺乏判断力的。

这里我们需要思考对鲁迅杂文写作做文学批评意义上的形式分析和美学阐释的困难。这种困难首先来自鲁迅创作生涯所属的中国白话新文学的草创阶段。早在1920年致青木正儿的信中，鲁迅就明确谈到自己写的小说“极为幼稚”，是为“冲破寂寞”和“哀本国如隆冬”而写，因此“对日本读书界恐无一读的生命与价值”。这封信距鲁迅“杂文的自觉”和他“上海时期”更为自觉、自由的写作转向尚有多年的时间，但鲁迅已经预感到自己今后“虽然还是要写的”，而其“纯文学”（比如做小说）生涯却将“前途暗淡”：“处此境遇，也许会更陷于讽刺与诅咒罢。”在信中，鲁迅看到中国文学艺术创作成长前途的高度的不确定性，并以《新青年》为例，指出该刊物最近“也颇倾向于社会问题，文学方面的东西减少了”。更为重要的是，鲁迅清楚地在这类外部原因之外，看到了新文学发展内部的语言和形式层面的挑战。他写道：“我以为目前研究中国的白话文，实在困难。因刚提倡，并无一定规则，用词、造句皆各随其便。”<sup>③</sup>十几年后，在给另一位日本学者增田涉的两封信中，鲁迅仍然谈到“白话文文法尚无定规”，因此必定给日本读者带去阅读上的困难、令他们“很吃过苦头”；<sup>④</sup>“中国的白话文，至今尚无一定形式，外国人写起来，是非常困难的”。<sup>⑤</sup>此时的鲁迅正处在晚期（“上海时期”）写作的巅峰状态，在文字技巧和风格驾驭方面已经炉火纯青，但对新文学的语言基础和形式-风格媒质，却依然保持同样的、不变的看法。鲁迅与也使用汉字、在世界性近代文学发展上早走一步却仍然同自己的语言文化传统保持紧密关联的日本文学界人士反复谈及中国白话文学内部的语言制约，是别有一番深意的。

① 鲁迅：《南腔北调集·小品文的危机》，载《鲁迅全集》第四卷，第592页。

② Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986, pp.16-27.

③ 鲁迅：《201214致青木正儿》，载《鲁迅全集》第十四卷，第176页。

④ 鲁迅：《320718致增田涉》，载《鲁迅全集》第十四卷，第218页。

⑤ 鲁迅：《341229致增田涉》，载《鲁迅全集》第十四卷，第334页。

鲁迅杂文风格是在一个具体的文学空间或“文学社会学场域”里成形的，与同时代的欧美文学甚至日本文学历史条件相比，新文学由自身短短的历史发展过程和象征资源构成的文学空间免不了显得空洞、寂寞和不成形；但这种显得空寂稀疏、资源和动力不足的文学场域，包括“无一定规则，用词、造句皆各随其便”的状况，客观上也给白话文学先行者提供了形式实验和风格独创性的可能性条件（conditions of possibility）。形式和审美的“匮乏”，本身也构成一个巨大的真空和引力场，以其空洞性与可能性吸引着、调动着、汇聚着古今中外各种语言、文体、修辞和风格的资源和可能性，等待着并呼唤着强有力的个别作家经由他们注定孤独的写作实践将这些潜在的资源与可能性转化为风格的实例和典范。因此杂文是在语言和规则的高度不确定性、在历史-道德的混乱与真空状态下的写作样式和审美冒险。从白话文学日后历史发展的形式定形和经典化阶段回望，新文学第二个十年中发展出来的杂文，就其形式风格发生学的内在紧张和自由而言，事实上更接近于古典成规和典律形成之前的“古诗”“古文”的自由体写作。在同时代世界性文艺发展的环境里，它也更接近现代派从虚无和非理性中、把一种尚待命名的存在状态作为新感性、新形式、新道德在语言的普遍媒质基础上自觉地呈现出来的形式抱负，而不是欧洲古典主义—浪漫主义—写实主义主流文艺规范依赖社会性经验、认识和文化资本对业已被命名的历史现实和情感现实进行进一步的组织、梳理、编织和积累。可以说，“五四”思想革命和白话革命的一体化或“一元论”写作态度不但具体地反对文言文陈腐雕琢空泛的形式主义桎梏和游戏性，而且在更为抽象的创新意识和解放意识层面上，追求“无定型”的白话语言、词汇、文法、句式、文章格式和文学风格体裁。白话文学在语言上的自由、在风格空间里的重新发明形式统一性和总体性的时代使命，客观上都为现代主义文学意识和写作方法的活跃创造了条件。也就是说，虽然新文学就其追求民族觉醒和社会变革的历史内容而言是“近代”的，但它在形式、感官、审美、技巧、想象力和创造性范畴内，则完全可以，事实上也的确是，在一定程度上成了世界文学的“同代人”。

把中国古代文学在长时段（longue durée）中显现出来的文学技术与智慧吸纳在一个世界性现代主义的当下的瞬间，是鲁迅在“杂文的自觉”风格选择中成就的一次文学意识的顿悟。它不仅给鲁迅带来个人意义上的写作的出路，也在一种象征意义上为整个新文学提供了一种经得起终极参照系检验的创作模式。这就是鲁迅在其写作回顾和展望中，以高度个人化的方式、带着“淡淡的哀愁”所描述的那种在创生与死灭、呐喊与沉寂、筑坟与平坟、留下痕迹与清扫痕迹之间循环往复、一而再再而三以至无穷的行动。在这种行动中，新文学得以在觉醒、再觉醒，诞生、再诞生，发明、再发明的实践逻辑中为自己开辟道路。当新文学在自己的形式和审美属性与成就上尚且弱小之时，这种一次又一次回到自身起源的历史与自然正当性、从存在和体验的虚无和危机中汲取创造性能量和想象力的行动，包含着新文学历史展开的内在蓝图。这种“设计”最好地避免了种种既有“艺术之宫”的规范、标准和限定，最有利于新文学在“写作的零度”和经验的零碎化状态下，生产出一种作为“小文学”的伟大文学。而“杂文”则是这种历史必然性的偶然的、天赐的选项。在抽象的文学理论意义上，白话文学/新文学在其历史发展的第一个百年间，我们都难以期待它在“大文学”主要文体的建制、技术和观念空间里大体达到（遑论超过）近代西洋文学发展历史成就所奠定的标准；而事实上，在整个20世纪中国文学史上，我们确实找不到能够跟巴尔扎克、福楼拜、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、乔伊斯、福克纳等相提并论的小说家，或可以同波德莱尔、马拉美、里尔克、艾略特、庞德相比

肩的诗人。然而鲁迅的文字却又的确实实在在地为所有中国文学读者提供了这样一种审美愉悦和判断，这种以杂文为主体的写作手法、这种“野草”般随着疾风和地火在地表生长和毁灭的文学形态，不但有其强悍的生命力、特殊的形式感，同时也有它自己源远流长的文学源流和极尊贵\极高明的艺术技巧与品位。这方才是《写在〈坟〉后面》中“总之：逝去，逝去，一切一切，和光阴一同早逝去，在逝去，要逝去了。——不过如此，但也为我所十分甘愿的”这段话的批评诠释。这种“甘愿的”“逝去”包含那种自觉甚至主动的“速朽”（《野草》），也包含了对生命无谓的消耗和无意义的心理准备和道德辩护。但在文字和文章层面，在诗学和美学最为内在、隐秘的层面，它仍然需要一种正面的、积极的、建设性的说明和支持。在某种意义上，这种为作者和作品发出的形式辩护和审美说明可以说是一个最为个人化、私人化的趣味和标准，但就审美判断范畴意义上的主客观融合的本质及非功利的合目的性特性而言，它又何尝不同时是超越自我的——比如说——必须在中国文学历史发展的纵轴上和世界文学的横轴上建立的文学的“想象的共同体”予以确认和印证的东西。

创作者本人往往只是在“工作”中、在其写作和文字本身内在的文学性中寻找并获得这样的确认和印证，而为这种实践和探索提供历史说明和理论说明，则是批评的工作。正如一个建筑者在每日的劳作和行动中，并不总需要或能够记住所有相关的建筑学原理、重力原则和工程的经济学、社会学目的。但《写在〈坟〉后面》里的这些句子，仍然明确无误地用自身的遣词造句，即通过一种强烈的甚至是极端的作者风（the writerly），在句式和写作法上编织、构造、经营出一种纯粹文学意义上的“文章学”韵味和风格规范。这就是在一般读者印象式评论里常常提到的鲁迅作品乃至一切鲁迅文字中扑面而来、难以回避的作者语文特征和作者自我形象。在普通语文教学中，这种“鲁迅风”或“鲁迅腔”常常被解释为白话文学早期书面文字在词汇、语法、口吻、言语行为规范上的不完备和混杂（如文言、外国语、方言的借用和过渡痕迹）；按照现代文学经典化的内部等级，这种语文特征则被誉为作者个人的文学天才和创造性的签名和标记。

这种在“写作的零度”上展现出来的写作或文章学的自我结构、自我规范、自我指涉有必要在文学批评和文学史层面予以充分的评价和理论化，因为它不但直指作为新文学始创者之一的鲁迅文学的核心自我意识和审美内核，而且同时表明它隐性地依赖于一种外部参照系，即这种写作和文章学的文学谱系、源流、想象的共同体和读者期待。同样关键的是，这种文章学和写作法的内部构造、形式强度和风格自觉，本身也是依据抵御和反抗外部压力、威胁和骚扰的需要，作为一种形式预应力提前配置在句法和文体结构内部的紧张、峻急和战斗性；后者虽然常常带有社会政治乃至个人境遇语境里的具体所指，因此在“内容”层面（即那种被常规文学表达方式所限定的“美的”“令人愉悦的”“抒情的”）具有反审美的、对抗性的冲突、较真和个人好恶，但就这种内容或“表达”（expressivity）同它所选择的语言形式和语言风格的高度契合和有效性而言，问题的背面却变得更富于理论意味，即：鲁迅杂文的形式自觉和审美自律性，正是“偶然地”通过写作主体的“存在政治”（the politics of being）和斗争哲学而内在地转变为一种方法、一种语言和思考方式、一种纯粹的形式和风格，并由此二律背反地（paradoxically）获得了它最终的具体的审美规定性。

#### 4. 作为“存在的诗”的战斗：鲁迅杂文的内与外

借用黑格尔所谓“武器表现出战士自身的实质”（这个观察曾为卡尔·施米特赞许地引用

在政治哲学的上下文里)，<sup>①</sup>鲁迅的“匕首和投枪”正可以说是鲁迅精神世界内在实质的外化和延伸。换句话说，这种写作法、形式和风格，不过是作者“内面”（interiority）的外部表现；而在两个面向之间，再也没有可供剥离、分析的空间、质料或本质。对于自觉的杂文而言，“存在的政治”本身就是以文章的文学状态和美学特质的方式存在的；而后者——作为“作者”和“文章”的鲁迅——也同样是以其内在的、“非文学”的存在的政治的方式存在。这两个互为表里的同一个表面，即作为风格外观的政治内面，或作为政治外观的风格内面，正是鲁迅文学的本体论。

这种双重外观和双重内面的独特的风格实质和审美构造，在鲁迅写作的主要样式即杂文写作中，得到了最为充分的发展和表现（包括一定程度的自我理论化）。从这个政治内核和审美内核出发，在批评的意义上，我们不妨把鲁迅的小说、散文诗、旧体诗、译作、书信、日记和文学史研究都看作鲁迅杂文的一种外延，即这种源头性写作方式的准备、操演、游戏、越界实验和繁复化。换句话说，它们都可以被看作鲁迅杂文的非常态，是那种本质性句法、语气、文体和风格的间歇、运用、自我模仿或有意的过度表现。如果继续使用武器的比喻，我们也可以说，鲁迅在文类中的实践，也正如以“匕首投枪”为主要兵器的绝世高手，偶尔或策略性地使用其他兵器。在批评论辩的有时候是必要的“过度表述”上，我们可以说鲁迅所有的文字——包括小说、散文诗、旧体诗这样的“纯文学”作品，或在另一个极端，也包括政论、时评、笔战、檄文、宣言、书信、日记，乃至学术研究和日常记账等离“文学”最远的实用性文字——都是杂文；但反过来，说所有的杂文也同时可以被当作其他文体（如“小说”“抒情诗”“论文”“宣传”等），却是不能成立的。虽然在批评的阅读过程中，我们可以看到叙事、描写、抒情、象征、寓意乃至戏剧化的冲动和模拟在杂文行文中不时隐现，仿佛一种不自主的肌肉运动在追忆先前或想象日后的战斗。

“然而这大约也不过是一句话”这样的句子或句式，作为鲁迅写作的基本单位，不仅仅是一种作者意识或“作者风”的徽记，而且可以说已经包含了“自觉的杂文”的文学秘密和文学张力，因为它本身寓言性地（allegorically）将作为行动、政治、抵抗和创造的存在和“工作”完整地囊括在一个语言的艺术构造之中，呈现为情节、故事、情感、道德形象和哲理。这样的句子和句式环环相扣，排列交错，使得鲁迅文章不但在修辞层面，而且在结构、道德和精神层面获得特有的情绪、气氛，甚至形成一种叙事张力和叙事逻辑，投射出一个活生生的、感人的（想象的却不是虚构的）作者形象。以这种句子的自我辩护、自我繁衍、自我凭吊、自我庆祝为“方法”，鲁迅杂文展开为作品，形成了一个独特的文学世界，同时也提供了一种关于这个世界、此种生活、这样的自我意识和历史困境的独特然而同时是普遍的表达、再现、思考和回应。

这样的句子和句式在“说”（无声/有声）和“写”（无言/有言）的原点，不断地复制出个人的但同时又是时代的存在困境，它们同时存在于不同的象征-符号界面和道德-意义秩

<sup>①</sup> Carl Schmitt, *The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes*, translated by George Schwab and Erna Hilfstein, Westport, CT and London: Greenwood Press, 1996, p. 85. “But, as Hegel correctly says, weapons convey the substance of the fighter himself.” 原书中，施米特没有为这句引文提供注释，但他应该是根据记忆引述黑格尔《精神现象学》第五章“理性的确定性真理”第二节“理性的自我意识通过自身的活动成为实在”之第三小节“德行与世界之路”最后（米勒译本第383节）中“武器就是战斗者自身的本质，这种本质唯有在两者彼此相互之间才显现出来”（For the weapons are nothing else but the nature of the combatants themselves, a nature which only makes its appearance for both of them reciprocally）。朱光潜译本为：“因为武器不是别的，只是斗争者自身的本质；而这种本质，仅只对斗争者双方相互呈现。”（参阅[德]黑格尔：《精神现象学》，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第254页。）



序之上，既是个人自传意义上的记录和实录，又是“自叙”意义上的虚构和戏剧化；既是叙事意义上的观察、理解、整理、再现和反思，也是文字推敲锻炼意义上的最本源性的诗和文。杂文同时是最基本和最复杂的语言活动方式，它将存在的普遍状态作为瞬间、意象和观念转化为文字最古朴、最个人但同时又最“现代”、最具有“集体性”的形式塑造。这种句子和句式相对于作者性、作者风的文学自我意识而言，既是“忘我”“无我”的——因为它只是与呼吸同在，是为了物质生命的延续而做的挣扎、搏斗和抗争；同时又是具有高度作者意识和文学自我意识的，因为这种自我相对于外界令人窒息的黑暗，不仅是“写”的动机和条件，同时也是“写”的历史内容。它通过被驱离或主动选择离开这个世界（如《华盖集·死地》中所谓“只使我们觉得所住的并非人间”，“人间”之间遍布鲁迅杂文作品），甚至短暂地失去语言（“沉默，沉默”“无话可说”“出离愤怒”等），而同这个世界和自己的语言发生一种更为亲密、贴切、紧张、灵活的关系。写于《写在〈坟〉后面》同年、收录在《华盖集续编》里的《纪念刘和珍君》（作于1926年4月）也提到呼吸与人间：“可是我实在无话可说。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？”<sup>①</sup>这种“那里还能有什么言语”作为言语，正是自觉的杂文的文学存在状态、基本单位和结构方式。这种经由“非人间”和“沉默”中介的“言语”和“写”，是鲁迅“杂文的自觉”的基本样式。

这种和呼吸同在甚至同呼吸融为一体的写作，在本雅明对普鲁斯特句式和叙事结构的分析中，被描述为一种抵抗窒息的全身的努力，因此疾病和生理困境（哮喘）也就由此被作者本人有条不紊地调动和利用起来。本雅明写道：

[普鲁斯特]的哮喘成了他的艺术的一部分，甚至可以说是他的艺术把他的疾病创造了出来。普鲁斯特的句式在节奏上亦步亦趋地复制出他对窒息的恐惧。而他那些讥讽的、哲理的、说教的思考无一例外是他为摆脱记忆重压而做的深呼吸。在更大的意义上说，那种威胁人、令人窒息的危机是死亡；普鲁斯特时时意识到死，在写作时尤其如此。这就是死亡与普鲁斯特对峙的方式，早在他病入膏肓之前，这种对峙就开始了；它不是表现为对疾病的疑神疑鬼，而是作为一种新现实投射在人和事上。<sup>②</sup>

同样，鲁迅写作也是一种反抗窒息的斗争，这种反抗也同样表现在杂文句式节奏韵律和意义构造中，呈现出作者同虚无、记忆和遗忘搏斗时全部的内心肌肉运动。死亡的阴影也可以说时时在鲁迅的意识中盘桓，这既来自作者对自己身体状况的隐隐担忧和长期的体力精力透支，也来自外部环境的威胁，包括被“有枪阶级”肉体消灭的危险。《写在〈坟〉后面》全文的谋篇布局虽可以说是围绕着“坟”这个意象和概念展开，但死亡却作为一种更直接、更粗暴和更现实的存在，同杂文文字和句式建立起一种亲密关系。可以说，如果无视或过滤掉作为鲁迅杂文“审美外观”现实背景的历史暴力、现实暴力和死亡阴影，那么对这种语言的艺术作品的形式分析就只能是无的放矢、隔靴搔痒的。在谈到文集最末一篇论“费厄泼赖”的文章时作者申明：“这虽然不是我的血所写，却是见了我的同辈和比我年幼的青年们的血而写的。”<sup>③</sup>这种写作

① 鲁迅：《华盖集续编·纪念刘和珍君》，载《鲁迅全集》第三卷，第289页。

② [德]本雅明：《普鲁斯特的形象》，载[德]汉娜·阿伦特编：《启迪：本雅明文选》，张旭东、王斑译，生活·读书·新知三联书店1998年版，第229页。

③ 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，载《鲁迅全集》第一卷，第299页。

和暴力之间的关系，在不到一年以后所做的《三闲集·怎么写（夜记之一）》（作于1927年10月10日）里进一步明确为“墨”与“血”两种书写方式之间的寓言性替代关系，成为《野草·题辞》所确立的“速朽”原则的更为历史化、政治化、风格化的表述。鲁迅写道：

尼采爱看血写的书。但我想，血写的文章，怕未必有罢。文章总是墨写的，血写的倒不过是血迹。它比文章自然更惊心动魄，更直截分明，然而容易变色，容易消磨。<sup>①</sup>

至此，“墨写”的文字已经作为死亡的遗迹，同“生命”的易逝和虚幻构成一对讽喻性二元对立，它“恰如冢中的白骨，往古来今，总要以它的永久来傲视少女颊上的轻红似的”。<sup>②</sup>对“真正的血写的书”的神往，一直是鲁迅写作中的一种无意识，甚至可以说构成鲁迅作品的历史和道德潜文本。在古往今来“诗人”对“英雄”、“沉思的人生”对“行动的人生”的向往和倾慕之外，这种向往在鲁迅性格和写作风格中具有特殊的意味。这种寓言性的表里关系同时为杂文风格的持久与易逝提供了说明和解释，因为“墨写”的文章不过是血迹的替代物，它因为勉强记录和摹仿了“血写的”的历史之书的“惊心动魄”“直接分明”而具有某种象征性功能，又因“原作”的“容易变色”和“容易消磨”而获得了一种持久、独立的价值，虽然这种价值的持久性和独立性也必须经过少女容颜与“白骨”之间的对比，即一种生命转瞬即逝、唯有死亡的无常得以永存的寓意方才能够实现。

对这种借来的生命和“盗取”的价值的意识，对文学写作作为死亡之持久的痕迹与残留的意识，在“杂文的自觉”最深处决定了作者对自身写作实践的理解：它的执着与徘徊、呐喊与沉默、低吟与歌咏，不过是对曾经发生过的战斗与困顿、喧嚣与寂寞、欢乐与痛苦的祭奠；但这个祭奠不能也不应僭越地将自己树立为对于死亡和忘却的超克，而是必须将自己仅仅作为符号与象征，放置在由死亡和忘却界定的存在的边缘，作为生命曾经存在、战斗、灭亡的标记，以“惊心动魄”的虚无和容纳一切的遗忘作为自己写作的终极内容和形式引领。这也是在《伤逝》（作于1925年10月）结尾处、作者通过叙述人口吻表达出来的“我要将真实深深地藏在心的创伤中，默默地前行，用遗忘和说谎做我的前导”<sup>③</sup>的主体意志；它在本质上也是新文学的写作伦理和诗学原则。

按鲁迅杂文的标准，任何不以“血写的”东西作为内容或“潜文本”的“墨写的”东西、任何不以死亡为内容的生命意识、任何不以遗忘为内容的记忆，在根本上讲都是无足轻重、心不在焉的表演。那些“假使会比血迹永远鲜活”的文字，在鲁迅眼里是不可信的，“也只得证明文人是侥幸者，是乖角儿。但真的血写的书，当然不在此例”。鲁迅在“写什么”和“怎么写”标题下所做的这些观察，最终却以“当我这样想的时候，便觉得‘写什么’倒也不成什么问题了。‘怎样写’的问题，我是一向未曾想到的”；<sup>④</sup>但这岂不正说明“墨”与“血”的寓言关联，本身构成了鲁迅写作伦理和写作技巧的基准线。相对于这样深层的、激烈的表意象征关联，任何讨巧的题目和形式主义的表面文章都显得敷衍了事了。这好比在《伤逝》最后，主人公把街

① 鲁迅：《三闲集·怎么写（夜记之一）》，载《鲁迅全集》第四卷，第19页。

② 鲁迅：《三闲集·怎么写（夜记之一）》，第19—20页。

③ 鲁迅：《彷徨·伤逝》，载《鲁迅全集》第二卷，第133页。

④ 鲁迅：《三闲集·怎么写（夜记之一）》，第20页。

头看到的葬式同眼前回想起的子君的葬式对比后所做的描写：“长久的枯坐中记起上午在街头所见的葬式，前面是纸人纸马，后面是唱歌一般的哭声。我现在已经知道他们的聪明了，这是多么轻松简截的事。”<sup>①</sup>然而此时作为小说家的杂文家所“愿意”的，却是“真有所谓鬼魂，真有所谓地狱，那么，即使在孽风怒吼之中，我也将寻觅子君，当面说出我的悔恨和悲哀，祈求她的饶恕；否则，地狱的毒焰将围绕我，猛烈地烧尽我的悔恨和悲哀”。<sup>②</sup>只是这样的心情和心境只属于作者自己，而一切“新的生路”所附丽的现实状况却更接近鲁迅在《纪念刘和珍君》中所观察的：

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。

然而既然有了血痕了，当然不觉要扩大。至少，也当浸渍了亲族；师友，爱人的心，纵使时光流驶，洗成绯红，也会在微漠的悲哀中永存微笑的和蔼的旧影。陶潜说过，“亲戚或余悲，他人亦已歌，死去何所道，托体同山阿”。倘能如此，这也就够了。<sup>③</sup>

“墨写的”杂文，倘若能够同“血写的”东西结成寓言性二元对立关系，它在鲁迅对“人类的血战前行的历史”的矿物学概念中，当属于“煤”的范畴罢；而种种以乔木自居、准备进艺术之宫的文艺和“公理”，在鲁迅眼里则无疑连计入“木材”的价值都没有。在整个1926年间，“杂文的自觉”在其虚无意识、死亡意识、坟墓意识中仍保留着一丝伤感的、抒情的散文情调，它是闪现在“旧事重提”系列中的“在微漠的悲哀中永存微笑的和蔼的旧影”。但杂文语言和风格更为坚硬执着的一面，业已获得了“煤”和“白骨”的强度，带着“血迹”的黏稠；这种血痕可以随着“时光流驶”被洗成绯红，但“墨写的”杂文却可以把它更为持久地保持在触目惊心的令人震惊的水平上。所谓“死去何所道，托体同山阿”，只是“长歌当哭”后的平静；“长歌当哭”本身，“是必须在痛定之后的”；而作为鲁迅写作“原点”的痛中之痛，却是一种无言状态和窒息状态。在《纪念刘和珍君》中鲁迅写道：“可是我实在无话可说。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？”<sup>④</sup>但这种相对于语言和意义的空洞和虚无，又岂不正是那种“血写的文章”；换句话说，经过“血迹”的中介和“文本化”，虚无和死亡已经变成一种“他者的语言”，构成鲁迅杂文语言结构的无意识内容。

《野草·题辞》开篇所言“当我沉默着的时候，我觉得充实；我将开口，同时感到空虚”绝非修辞学上的语言游戏，而是必须在字面意义上照单全收的实实在在的陈述：这种空虚已经先于文学在一个不同的象征空间里建构起来，它是一种非人的语言和非人所能承受的体验（“我只觉得所住的并非人间”）；因此它必须被理解为具体的内容，它充实着鲁迅和鲁迅文学的沉默；

① 鲁迅：《彷徨·伤逝》，第132页。

② 鲁迅：《彷徨·伤逝》，第133页。

③ 鲁迅：《华盖集续编·纪念刘和珍君》，第293页。

④ 鲁迅：《华盖集续编·纪念刘和珍君》，第289页。

它也必须以其固有的形态（“空虚”）在作者“将开口”时被完整地体验（“感到”）和表达。因此，鲁迅杂文的表达方式看似曲折，其实却是一种最“直接”的寓言写作。它超越了种种文学时尚、观念和技巧的羁绊，甚至摆脱了“虚构”“想象”“抒情”的负担和“思想”“意义”的重载，而专注于将“空虚”和“血写的书”翻译成人间语言，让前者沉重的“内容”在后者的形式和风格空间里轻灵地起伏翻飞。在此过程中，鲁迅的工作方式的确更像本雅明所形容的那种伟大译者的工作方式；如果“血写的文章”和虚无之书是“原作”，那么“墨写的”杂文就是“译作”。作为译作者的杂文家在“纯粹语言”的单纯形式层面把原作的声音传递给译作赖以存在并为之服务的杂文语言，在其中创造出原作的回声，“如清风吹奏风籁琴”。<sup>①</sup>

##### 5. “集杂文而名之曰《坟》”：编纂学方法论的端倪

对于这样的作为生命记录的“陈迹”写作，作者自然“总不能绝无眷恋”。但对于鲁迅这样高度自觉的作者来说，重要的不是“敝帚自珍”地保存个人生命的痕迹，而是一种承担着文学生产内在使命的工作、分类、编纂和命名。于是“集杂文而名之曰《坟》”，就应该严格地在字面上理解为汇总各类样式的写作，在文集的单位上予以命名。《写在〈坟〉后面》这篇文章或作品本身正是一个命名仪式的记录和文学铺陈，是一种多样性的文学实践、文学行动和文学生产的自画像、自我审视和自我意识的寓言。相对这样的综合性、总体性合集，作为寓言性概念或观念的“坟”，则只是一种生命和工作“陈迹”的名，是废墟中的徽记。值得指出的是，这种把“杂”的“文”——在此“杂文”仍然是两个分开的字，即一个形容词加一个名词的词组——“集”在一处而得到的名和正名，在语义学意义上第一次引入了“杂文”这个词组和概念，从而在鲁迅文章谱系学和风格整体层面上，建立起“文”和“杂文”之间的概念同一性。也就是说，“杂文”从此在鲁迅写作的文本世界里，已经充分占据、充满了“文章”、“文”和“文学”的意义和形式空间，成为等价的、可以互换的文体范畴和批评概念。

在《〈嵇康集〉著录考》中，鲁迅把嵇康文字分为“诗”和“杂文”两个部分：

《四库简明目录》：《嵇中散集》十卷，魏嵇康撰，《晋书》为康立传，旧本因题曰晋者，缪也。其集散佚，至宋仅存十卷。此本为明黄省曾所编，虽卷数与宋本同，然王楙《野客丛书》称康诗六十八首，此本仅诗四十二首，合杂文仅六十二首，则又多所散佚矣。<sup>②</sup>

尽管此文直到1938年版《全集》出版时才收入《古籍序跋集》首次面世，但查鲁迅书信日记可知，《嵇康集》的抄录、校勘工作，始于1913年年底（“夜写《嵇康集》毕，计十卷，约四万字左右。1913年12月30日”）；中经1921年2月至1924年6月日记中数次记载“校《嵇康集》一过”或“夜校《嵇康集》”；直至1931年年底最后提及（“校《嵇康集》以涵芬楼景印宋文[本]”）（1931年11月13日）；在1932年3月2日致许寿裳信中交代业已完成，准备自费刊行（“惟数年以来，绝无成绩，所辑书籍，迄未印行，近方图自印《嵇康集》，清本略就，而又突陷兵火之内，存佚盖不可知。”<sup>③</sup>）。“此本仅诗四十二首，合杂文仅六十二首”语句足以说明，在魏晋文人创作先例和中国文学史评价的双重意义上，鲁迅都把文与诗并列；

① [德]本雅明：《译作者的工作》，载[德]汉娜·阿伦特编：《启迪：本雅明文选》，张旭东、王斑译，生活·读书·新知三联书店1998年版，第93页。

② 鲁迅：《古籍序跋集·〈嵇康集〉著录考》，载《鲁迅全集》第十卷，第57页。

③ 鲁迅：《320302致许寿裳》，载《鲁迅全集》第十二卷，第287—288页。

把文学与文章作为同义词使用；最后在“文”的范畴内使用“杂文”，用以描述性地涵盖文章内容、体裁、样式、风格内部的多样性，同时在语义学和文论意义上界定杂文的文学属性。

在鲁迅杂文写作的晚期和“极致”，即上海时期最后的六七本杂文编年合集中，这种“集杂文而名之”的文章聚合对内（或“共时性地”/synchronically）涵盖虚构与非虚构、抒情与批判、论说与回忆，甚至创作与翻译等多种文体文类，成为一种多元一体、寓“纯”于“杂”的统一的文学-美学风格；对外（或“历时性地”/diachronically）跨越“诗”和“史”的边界，在“编年”与“诗史”的框架中将杂文同时确立在现实表象和历史批判的时间性真理范畴中。

然而，在1920年代中期“杂文的自觉”过渡期，引入鲁迅杂文最终的自我完成和自我实现，将之视为此前主题和风格呈现的“再现”，尚为时过早。不如说，此阶段决定性的风格转变和形式成就，应限定于“杂文”概念的语义学意义上的首次出场和明确化；更具体地讲，则应定义为“杂文”与“文”的同一性和等价性的确立。作为生命、写作和“终将一死”的个体自我意识的终极寓言象征的“坟”的意象在这期间所有主要文类、文体和风格实验中的出现和运用，为这种语义学和谱系学意义上的“杂文的诞生”（反过来也是鲁迅文学从杂文中的诞生）提供了最好的注脚。

### 三、杂文的真实性与真理性：辞青年导师

《写在〈坟〉后面》最后一部分处理杂文的真实性和真理性问题，这是对“自觉期”和“过渡期”写作高度紧张和内向的象征-寓言取向的必要补充。在这个语境里，与“真话”相对的不是“假话”，而是“文辞”“修辞”；不是日常经验、为人处世意义上的躲闪腾挪、欲言又止，而是“文章”“文学”意义上的一种“交卷”——其对应的是一种需要由文学表达的逻辑来予以连接、说明和证明的更为复杂的真实、真诚和真理。比如在给许广平的信中，鲁迅谈及这段时间所写的几篇文集序言时这样写道：“近来只做了几篇付印的书的序跋，虽多牢骚，却有不少真话。”<sup>①</sup>从日期看，这里“几篇付印的书的序跋”所指即《坟》的序跋、《华盖集续编校讫记》，以及《华盖集续编小引》。这些文章都不同程度地触及了“真话”甚至“说话还是不说话”的问题。这个贯穿了“杂文的自觉”过渡期的问题，不停地复现在鲁迅各种写作或言说的场域里。《〈华盖集〉·后记》开篇述录了自己1925年春“在讲堂上口说的话”，这里鲁迅谈的已经不仅仅是“真话/假话”问题，也是“说话”与“沉默”之间的真实性和其中包含的社会-政治权力关系，特别是文学相对于现实存在的社会力量、权力和暴力的无力感和无助感：

讲话和写文章，似乎都是失败者的征象。正在和命运恶战的人，顾不到这些；真有实力的胜利者也多不做声。譬如鹰攫兔子，叫喊的是兔子不是鹰；猫捕老鼠，啼呼的是老鼠不是猫……。又好像楚霸王……追奔逐北的时候，他并不说什么；等到摆出诗人面孔，饮酒唱歌，那已经是兵败势穷，死日临头了。<sup>②</sup>

以鲁迅桀骜不驯的性格，以其海外间接投身反清革命，归国后直接参与文学革命和思想革

<sup>①</sup> 鲁迅：《261118致许广平》，第618页。

<sup>②</sup> 鲁迅：《华盖集·后记》，载《鲁迅全集》第三卷，第189页。

命的早年经历，而在“我们人生的中途”（Nel mezzo del cammin di nostra vita，但丁《神曲·地狱篇》）清醒地看到“讲话和写文章，似乎都是失败者的征象”，无疑是一种痛苦的认识。即便仅仅从个人自尊和内心的高傲出发，作者也不会愿意在猎食者爪下徒然做“兔子般的叫喊”和“老鼠般的啼呼”。鲁迅讲话和写文章，唯有基于一种存在的政治和诗的本体论的同位、同构关系，从这个本位出发，方才是可能的，才是有意义、有尊严的。这从文学的外部环境、条件、处境和压力方面解释了鲁迅文章和写作法的“自觉”和诞生。一年以后，身居大革命中心和后方的广州，鲁迅在其著名的黄埔军校演讲《革命时代的文学》中进一步展开了这个思路。

如果我们对鲁迅“自觉期”的存在的政治/诗的本体论二重结构作一透视分析，就可以看到，对于杂文的风格塑形和精神面貌而言，存在的政治是首要的，而诗的本体论是第二性的；然而对于杂文写作的形式建构而言，一种类似翻译写作的语言和句式层面的自由和自律却又是第一位的。这种主次关系符合鲁迅一贯的进化论立场（“一要生存，二要温饱，三要发展”），也同他所持有的朴素的唯物论和存在主义观念（即“存在决定意识”或“存在先于本质”）相一致；同时，这也是严酷的现实环境，即那种“风沙扑面、狼虎成群”的主观感受。

对于以虚无、死亡和遗忘为“内容”的鲁迅杂文“内面”而言，杂文写作是纯主观的、不惜以生命为代价放手一搏的诗的行动；但是对于杂文文体的“外面”或外观而言，这种写作方式仍必须对自己所承载的真实性真理性内容和社会伦理责任做出说明。这是鲁迅对自己读者的交代。在新文学第一代作者中间，再没有其他人像鲁迅那样同自己的读者形成事实上的契约和同盟关系，也再没有其他人像他那样意识到读者对自己的期待、信任乃至信念。这种作者-读者关系固然得益于思想革命时期的启蒙者鲁迅的巨大社会影响，但当时影响不在鲁迅之下或大体上可以与鲁迅相提并论的作家和知识分子大有人在，但鲜少有人能在新文学第三个十年里成为主要依靠作品版税收入为生的“职业作家”。因此，在讨论鲁迅写作自身的真实性真理性与社会责任时，我们必须把这层作者-读者关系考虑进来。不过值得强调的是，这种真实性真理性以及社会伦理责任的第一原则，却仍然是杂文家对自己生命的肯定、捍卫和保护，即作者所说的“我还没有这样勇敢，那原因就是我还想生活”；换句话说，活着是与死亡对峙的首要条件和最直接的形式。它也可被视为内在于鲁迅写作伦理、文学认识论和审美判断的那种“血写”与“墨写”两种文本各司其职及寓言互证互译关系的外在补充。

然而，鲁迅杂文的真实性真理性诉求和社会伦理责任感并不包括为别人提供指引和指导；对一切“前辈”或“青年导师”头衔，鲁迅都一概视为“纸糊的假冠”而予以坚辞。这种态度其实是不难从鲁迅生活态度和写作态度的原点和基础逻辑性地推导出来的。在《写在〈坟〉后面》我们看到这样的文字，这里的每一个字都应该作单纯的、透明的字面理解：

倘说为别人引路，那就更不容易了，因为连我自己还不明白应当怎么走。中国大概很有些青年的“前辈”和“导师”罢，但那不是我，我也不相信他们。我只很确切地知道一个终点，就是：坟。然而这是大家都知道的，无须谁指引。<sup>①</sup>

“连我自己还不明白应当怎么走”确为真话，“我只很确切地知道一个终点，就是：坟”也是真话。但作者似乎觉得这样直白的大实话需要圆场，于是就有了对自己“说话常不免含糊，

<sup>①</sup> 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第300页。

中止”的解释，有了“怕毒害了”青年、“迟疑不敢下笔”的交代，有了“我毫无顾忌地说话的日子，恐怕要未必有了吧”和“但也偶尔想，其实倒还是毫无顾忌地说话，对得起这样的青年。但至今也还没有决心这样做”之类的纠结。“杂文的自觉”宣告了鲁迅文学的第二次诞生，也是竹内好所谓的“文学者鲁迅”和“启蒙者鲁迅”之间的一个分界点，尽管“启蒙者鲁迅”本身依然是通过“文学者鲁迅”实现和成立的。如果以鲁迅这两重身份的交叠和转换来探测“文学者鲁迅”从“启蒙者鲁迅”的光环中摆脱出来的文学瞬间和历史瞬间，我们就能更清晰地看到在1925年“华盖运”笼罩下“杂文的自觉”爆发之前经历的潜伏期和准备期，看到《野草》和《彷徨》大部分篇目作为“自觉的杂文”的跨文体实践性质。《苦闷的象征》则是这个准备期当中的翻译操练、语言准备和理论积累。甚至在作于1922年年底的《〈呐喊〉·自序》里，随着白话革命—思想革命狂飙突进期的退潮或“终结”，这种“自觉”的端倪已经作为一种“苦恼意识”游荡在鲁迅的行文之中了。

《〈呐喊〉·自序》本身是一个起承转合的轴，它标志着鲁迅文学的“诞生”，但这个第一次诞生更准确的定义则是“鲁迅文学在短篇小说集自序写作方式中的诞生”。它是“正文”在序跋中的完成；是“第一次写作”在“第二次写作”中的完成，或“一次性写作”在“二度写作”或“写作之写作”中的诞生。这个写作在文体、风格和手法空间内部的再叙事、再组织，是鲁迅文学特有的自我意识和风格强度或“深度”的结构因素。但这个结构因素本身也只能在语言和形式中实现，而作为语言和形式它却具有杂文的属性和特征。因此，“鲁迅文学的（第一次）诞生”也可以说是在潜在的、尚不自觉的“杂文意识”中的诞生；也就是说，鲁迅文学在它的“第一次诞生”中已经包含了“第二次诞生”的种子和契机，并终将在以“杂文的自觉”为标志的“第二次诞生”中完成自己。

在《〈呐喊〉·自序》完成后仅仅四年（但这是多么痛苦、纠结、困惑和艰难的四年！），在《坟》的序跋，特别是在《写在〈坟〉后面》里，我们得以把作为“写作之写作”的鲁迅文学之“再生”和“自觉”过程和内在结构加以具体化、文本化，把它们简约为一组简要的文字、句式、意象、象征、寓言和文体风格特征，甚至归纳为几个“关键词”的重复和再现。读者都知道，《〈呐喊〉·自序》文本始于“苦于不能全忘却”青年时候做过的许多梦，继而随着追忆和编织“虽说可以使人欢欣，有时也不免使人寂寞”的“精神的丝缕”而层层展开。这些丝缕一头“还牵着已逝的寂寞的时光”，另一头则通过自己追忆和编织活动而连接着、呈现出文学的“永恒的当下”（即业已成为象征和寓言的“已逝的寂寞的时光”）。《〈呐喊〉·自序》文本的“终结”开始于“本以为现在是已经并非一个切迫而不能已于言的人了，但或者也还未能忘怀于当日自己的寂寞的悲哀罢”<sup>①</sup>这个长句；它开启了这篇序跋文字最后几句话的说明与交代功能。但更重要的是，这样的文字也把新文学的文学起源带入更早的、更大的历史性起源之中，这就是结晶于个人史、家庭史的“国族寓言”和集体命运。鲁迅文学的第一次并不完全自觉的诞生建立在这种国族寓言的象征化、叙事化层面。但与此同时，在语言、文体和风格层面，鲁迅文学已经开始了向这种语言、文体和风格本身更为“自我指涉”、更具有审美和政治自觉的空间、范畴与形式强度的转移和演化。这种转移和演化在语言层面的连续性，体现为《写在

<sup>①</sup> 鲁迅：《〈呐喊〉·自序》，载《鲁迅全集》第一卷，第441页。

〈坟〉后面》对《〈呐喊〉·自序》的寂寞、悲哀和虚无意象的接纳、占有、发挥和再次寓言形象化。所有那些“为我所不愿追怀，甘心使他们和我的脑一同消灭在泥土里的”东西，如果在早年还只是像“大毒蛇”一样缠住“我的灵魂”，令他觉得“置身毫无边际的荒原”，那么在《写在〈坟〉后面》中，它们就已经被充分地历史化、理论化，成为内在于杂文写作和杂文命运的辩证法，同时内在于杂文家的历史自觉和政治自觉的文学本体论概念了。早年的大痛苦和大幻灭，经过“杂文的自觉”的淬炼，已变成一个存在情绪的远景（“淡淡的哀愁来袭击我的心”）；早年对“麻醉”的真实需求，此时变成工作和战斗的必需（“又何必惜一点笔墨”“愿使偏爱我的文字的主顾得到一点喜欢；憎恶我的文字的东西得到一点呕吐”）；而对“我的生命却居然暗暗的消去了”所感到的悲哀，此刻经过“杂文的自觉”的中介与陶冶，已成为对“野草”般的人生和文学之生生死死的韵律具有充分自信的存在诗学。这就是“坟”作为“杂文的自觉”的寓言形象的含义；它是为眼下的存在的战斗而预设的虚无和死亡的徽记；是为文学激进的当代性和政治性而调动起来的超历史意识。相对于《呐喊》时代的启蒙主义、人道主义、浪漫主义倾向，鲁迅“过渡期”写作所获得的积极的虚无主义，表现为杂文已经成为自身的目的和事业；为了这种目的和事业，杂文家可以把自身全部的存在及其体验（包括“寂寞、悲哀、痛苦、虚无和死亡”）统统仅仅当作手段、技术和必要的代价，而它们的消耗与易逝，就更是存在、工作和搏斗的题中应有之义了。因此，作为“余痕”的“小小的丘陇”，就成为“曾经活过的”逝去或将要逝去的生命的最佳、首选“纪念”形式。而“待再经若干岁月，又当化为烟埃，并纪念也从人间消去，而我的事也就完毕了”<sup>①</sup>一句，也依然是鲁迅杂文写作特有的真话；也就是说，它只能就其字面的意思进行阅读和理解。

#### 四、“余文”、“中间物”和作为“存在的家”的杂文语言

随着“今天要说的话也不过是这些”这句话，《写在〈坟〉后面》的“文章”部分至此宣告结束，但作者却随即转换话题（“此外……还有”），形成文章最后的几段“余文”。这种分节、隔断、补充和“赘述”的笔法本身值得玩味。

“余文”部分共有四个自然段落，涉及的内容和话题包括白话与文言，新文化与“中国书”，转变、进化与“中间物”，以及口语和文章。其中，文言和古文问题显然是关键，因为这首先直接关系到《坟》收录的作者早年的文言论文，即作者多少带着一种辩白的口吻所说的“不幸我的古文和白话合成的杂集，又恰在此时出版了，也许又要给读者若干毒害”。同时，这也关系到作者对自己作品分期或“阶段论”的反思，甚至关系到对写作风格审美统一性和价值的自我认识，尽管这种认识仍旧采取了将自己的创作历史化的策略性修辞——“只是在自己，却还不能毅然决然将他毁灭，还想借此暂时看看逝去的生活的余痕。惟愿偏爱我的作品的读者也不过将这当作一种纪念，知道这小小的丘陇中，无非埋着曾经活过的躯壳。”<sup>②</sup>作为文学革命的前卫和最早被“经典化”的白话作家，鲁迅借编辑自己18年间“文言相杂”的“杂文集”的机会，回顾白话革命在创作实践上的初步胜利（“白话渐渐通行，势不可遏”），表现出一种立足

<sup>①</sup> 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第303页。

<sup>②</sup> 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第303页。



于历史经验的眼界和见识。同时，这也是鲁迅从历史认识和审美价值判断出发，为自己的杂文创作提供的支撑和辩护。它表明，“自觉的”或“为己”的杂文不但继续走在白话革命的道路上，而且是这种不可遏制的普遍的新文学的风格技巧的深化与强化。这也是作者通过杂感来“掙击”白话文学“转舵派”（“主张白话不妨做通俗之用”）和“调和派”（“却道白话要做得好，仍须看古书”），坚持白话文学自身的使命、抱负和纯粹性的底气所在。

从“掙击”转到“剖析”是鲁迅常见的笔锋变化。针对当时期刊上把他本人用作“做好白话须读好古文”的例证之一，他坦言“实在使我打了一个寒噤”。鲁迅承认曾经读过许多旧书，承认为了教书至今也还在看，也承认“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”。但在内容、思想和精神方面，鲁迅对这种影响及其效果却持一种负面的看法：

但自己却正苦于背了这些古老的鬼魂，摆脱不开，时常感到一种使人气闷的沉重。就是思想上，也何尝不中些庄周韩非的毒，时而很随便，时而很峻急。孔孟的书我读得最早，最熟，然而倒似乎和我不相干。<sup>①</sup>

这段话无论从上下文看，还是从文章以“余文”分节、单独划出一个“论说”“交待”部分的结构安排看，都没有“反讽”或蓄意的“歧义性”，而是直白的字面意义上的陈述。这也为下文的进一步论述所佐证，即白话革命“以文字论，就不必更在旧书里讨生活，却将活人的唇舌作为源泉，使文章更加接近语言，更加有生气”的宗旨。鲁迅自认在“博采口语”“改革文章”方面还不够“十分努力”，原因除“懒而且忙”外，疑心“同读了古书很有些关系”。鲁迅借机再次提出“青年少读，或者简直不读中国书”的主张，并追加说明这“乃是用许多苦痛换来的真话，决非聊且快意，或什么玩笑，愤激之辞”。不仅如此，鲁迅还更进一步，借题发挥地搬出“聪明人”“愚人”的区分，把“在古文，诗词中摘些好看而难懂的字面，作为变戏法的收紧，来装潢自己的作品”的“许多青年作者”比作“聪明人”，指出“然而世界却正由愚人造成，聪明人绝不能支持世界，尤其是中国的聪明人”。作者的结论是斩钉截铁的：即便仅仅在文辞上（“思想上且不说”），“复古”便是“新文艺的试行自杀”。<sup>②</sup>

在这个上下文里，所谓的“中间物”，不过是“当开首改革文章的时候，有几个不三不四的作者”之谓。一方面，它是作者拿“一切事物，在转变中”的居间过渡性质来“宽解”自己的“懒惰”；另一方面，却也是说明客观上“只能这样、也需要这样”。“不三不四”的本意，原是不够资格或力所不逮、勉强为之的意思；这是日后鲁迅在谈到自己翻译“不够达出原文的意思来”时的用法，<sup>③</sup>但另一面则也带有“知其不可为而为之”的“傻子”或“硬译”的味道。鲁迅日后也曾用“三角四角”来形容上海文坛各种门派、山头、立场、角色和意见；还曾借《申报·自由谈》“吸收左翼作家”“一时论调不三不四”的议论，<sup>④</sup>拟将《伪自由书》命名为“不三不四集”。<sup>⑤</sup>这个借用转用、“据为己有”而来的“不三不四”，就带有张扬杂文家眼光笔法的

① 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第301页。

② 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第302页。

③ 鲁迅：《译文序跋集·〈表〉译者的话》，载《鲁迅全集》第十卷，第437页。

④ 鲁迅：《伪自由书·后记》，载《鲁迅全集》第五卷，第169页。

⑤ 鲁迅：《准风月谈·后记》，载《鲁迅全集》第五卷，第403页。

独立性和个性、标榜杂文文体风格介入时事却不入各种规矩、体例和俗套的意思了。事实上，在鲁迅杂文写作的极致期，我们仍可以看到作者对杂文生产模式在文学生产社会空间和审美空间中的地位和价值的敏感和反思；因为在某种终极意义上，杂文正是“不三不四”的文体，是超越常规文体格式及其审美体制的写作风格。在《准风月谈·后记》（作于1934年10月16日）中，面对从四面向杂文射来的明枪暗箭，包括抬出“莎士比亚、托尔斯泰、歌德”吁请“中国顶出色的作家”不要再把“多少时间浪费在笔战上”，“去发奋多写几部比《阿Q传》更伟大的著作”，而非仅仅满足于编几本“骂人文选”<sup>①</sup>，鲁迅写道：

时光，是一天天的过去了，大大小小的事情，也跟着过去，不久就在我们的记忆上消亡；而且都是分散的，就我自己而论，没有感到和没有知道的事情真不知有多少。但即此写了下来的几十篇，加以排比，又用《后记》来补叙些因此而生的纠纷，同时也照见了时事，格局虽小，不也描出了或一形象了么？……因此更使我要保存我的杂感，而且它也因此更能够生存，虽然又因此更招人憎恶，但又在围剿中更加生长起来了。呜呼，“世无英雄，遂使竖子成名”，这是为我自己和中国的文坛，都应该悲愤的。<sup>②</sup>

这段话可视为过渡期“杂文的自觉”的“升级版”。“悲哀”或可在时代艺术的丰富性和形式发达等“绝对”意义上理解，而且也同样是真话和实话；但无论在杂文写作技巧的意义上，还是在文学的现实表现意义上，写作《伪自由书》和《准风月谈》时期的鲁迅都已表现出高度的自信，丝毫没有因为“中间物”意识而甘愿在“进化的链条上”被其他文学生物形式“扬弃”的宽宏大度。对于将他比作“老丑的女人”或给他戴上“反映中国大众灵魂的作家”的高帽、愿他有“伟大的著作”的议论，作者如此回应：

说法不同，目的却是一致的，就是讨厌我“对于这样又有感想，对于那样又有感想”，于是时时有“杂文”。这的确令人讨厌的，但因此也更见其要紧，因为“中国的大众的灵魂”，现在是反映在我的杂文里了。<sup>③</sup>

这是何等的自负和自信！它来自“上海时期”鲁迅杂文纵横捭阖、嬉笑怒骂皆成文章的炉火纯青状态，来自这种写作风格通过每天的战斗而为自己赢得的认识论功用、历史表象价值和文学的史诗性智慧。但所有这一切，离开“过渡期”和“杂文的自觉”的意识的内敛和审美形式的强化，都是无从想象的。相比于1925—1926年随个人逆境以及对其抵抗而生的体验、顿悟和决断，1930年代的鲁迅无疑在更为宽广的社会空间里观察、思考和行动，同时带来更多的自信、历史意识、写作经验和技巧以及更为深刻的文学本体论洞察。但在《写在〈坟〉后面》创作之际，作者对“不三不四的作者”之任务的理解，仍受“过渡期”总体上的探索、突破、自我超越的制约。因此，它被限定在历史中介和文化转换的功能意义上，具体而言，就是“在有些警觉之后，喊出一种新声；又因为从旧垒中来，情形看得较为分明，反戈一击，易制强敌的死命”<sup>④</sup>。这也可视作《华盖集》杂文所集中表现出来的那种“执滞于小事情”的脾气

① 鲁迅：《准风月谈·后记》，第423页。

② 鲁迅：《准风月谈·后记》，第430—431页。

③ 鲁迅：《准风月谈·后记》，第423页。

④ 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第302页。

和态度的表现，只不过此处的靶子和对手是《新青年》时代的老冤家，即文言“旧垒”。一直到鲁迅离开厦门、抵达广州之后，在1927年2月26日于香港的《无声的中国》演讲（发表于1927年3月23日《中央日报》）最后，鲁迅仍不忘攻击这个传统的阴魂不散、借尸还魂，呼吁中国的青年“推开了古人，将自己的真心话发表出来”“将中国变成一个有声的中国”。简单说，在文言和白话之间，鲁迅从来不认为有什么“中间物”，而是“两条路”的选择：“一是抱着古文而死掉，一是舍掉古文而生存。”<sup>①</sup>

因此，鲁迅在《坟》后记中再次祭出自己曾在“启蒙时代”挥舞过的进化论大旗，主旨不过是为新文学语言和文体发展的阶段论提供一种历史描述；所谓“动植之间，无脊椎和脊椎动物之间，都有中间物；或者简直可以说，在进化的链子上，一切都是中间物”<sup>②</sup>的说法，具体来说是晚清民国之交各种快速更迭的观念体系和社会行为规范。但他同时又补充，这种“中间物”仅仅是作为自我否定、自我消解的形式和构造才获得其存在的理由，就是说，它“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”。<sup>③</sup>然而鲁迅在此的用心并非重提进化论，也不是阐发黑格尔式的否定和中介概念，而只是就《坟》这本跨度长达18年的作品合集中包含的青年时代所作的文言论文做出历史的解释，客观平实地看待自己写作生涯在白话文学发展宏观历史过程中的位置与价值。

鉴于“进化论”在鲁迅文学和思想结构中的重要性，这里有必要稍稍回顾或“重访”一下作者当年接触到的观念的话语和文本形态。目前尚没有史料证据表明鲁迅曾在青年时代阅读过达尔文《物种起源》的原版或日、德译本或中译节本，但他一度十分折服于严复翻译的《天演论》，<sup>④</sup>我们不妨从赫胥黎《进化与伦理》中摘引一段话，来说明在鲁迅阅读史和观念构造上曾起到关键作用的论述及其表达方式：

正如没有人趟过急流时能在同一条河里落脚两次，也没有人可以准确断定，这个感性世界中的事物当下所处的状态。当一个人说话的时候，不，当他在思考这些话的时候，谓语的时态已经不适用了，“现在”变成了“过去”，“是”（is）变成了“曾是”（was）。我们对事物的本质认识得越多，也就越明白，所谓的静止不过是未被察觉的活动，表面的平静只是无声而剧烈的战争。在每一个局部，每一时刻，宇宙所处的状态，都是各种对抗势力短暂协调的表现——是战争的现场，所有的战士在这儿依次倒下。局部是这样，整体亦如此。自然知识越来越倾向于得出这样的结论：“天上的群星和地上的万物”都是宇宙物体的过渡形式，沿着进化的道路前行。从星云状的潜能，到太阳、行星和卫星的无止境的演变，到物质的全部多样性，到生命和思想的无限多样性，也许还要经过某些我们既不可名状又无法想象的存在形态，再回到初始的潜在状态。这样看来，宇宙最明显的特征是暂时性。它所呈现的面貌与其说是永恒的实体，不如说是变化的过程。在这一过

① 鲁迅：《三闲集·无声的中国》，载《鲁迅全集》第四卷，第15页。

② 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第302页。

③ 鲁迅：《三闲集·无声的中国》，第15页。

④ 但严复译本给他青年时代带来的震撼和启蒙，以及这种震撼和启蒙对于鲁迅人生观、世界观和文学观形成的关键作用则是无法否认的。一个旁证是，五四一代对严译文笔大都持排斥和否定态度，但唯有鲁迅一再在回忆中强调其文笔之优美和令人陶醉，并不在意桐城体“旧瓶装新酒”同白话文学革命“言文一致”原则相抵触。鲁迅在自己的翻译实践中强调比“直译”更为严格、彻底的“硬译”，因此可以说和严复处在截然对立的位置，但这也并不妨碍鲁迅在文学意义上对严复翻译做一种历史性、个人化的接受和“据为己有”。这也同竹内好所谓的鲁迅倾向于站在旧的一边抵抗新东西，力图让旧东西承担新功能，而非改头换面为“新”，再接着称为新的“旧”的文化立场和价值立场有关。

程中，除了能量的流动和遍布宇宙的合理秩序外，没有什么东西是永久不变的。<sup>①</sup>

这个从“原作”中选取的样品可帮助我们认识和校正在阅读鲁迅“译作”过程中，由词语和表述方式所带来的偏差和误解；同时，它也能够帮助我们更准确地聚焦于鲁迅“创造性误读”的真正指向、兴趣和意味。它无疑比“物竞者，物争自存也……天则者，物争焉而独存”<sup>②</sup>这样的文言警句更贴近鲁迅文学的内在韵律；同时它也更为准确地表达了达尔文“进化论”（evolutionary theory）的原意。鲁迅虽未必通读过《物种起源》，但相信以他早年的自然科学训练以及晚清以降“向西方寻找真理”的心态，在日本留学期间不会错过任何机会去进一步了解和把握进化论，至少是经过严复介绍进来的赫胥黎版的进化论的本义。<sup>③</sup>更重要的是，鲁迅对进化论和伦理学的兴趣从一开始就带有鲜明的文学色彩，是对一种科学论述的出于生存境遇、情绪和情感的拥抱、吸收、想象和发挥。达尔文的自然科学发现，对于鲁迅来说，不过是个人自觉和民族自觉的一种催化剂和旁证，而那种自觉在成为语言的过程中，必然借助科学论述上演自己的戏剧，从而将生物演化规律和宇宙秩序都占有为一种存在的诗的态度、愿景、能量和激情。

因此，《写在〈坟〉后面》里面描述的“中间物”就是“这个感性世界中的事物当下所处的状态”本身。而所谓“所谓的静止不过是未被察觉的活动，表面的平静只是无声而剧烈的战争”则不啻为语言革命、文学形式，特别是杂文文体风格内部矛盾统一体自身的紧张与动态的自然科学观察的对应物和对象化形象。自《野草》以来的日益明晰的“速朽诗学”，包括其中所包含的那个不断在自我颠覆、自我毁灭中重生、再生的作者，那个“没有器官的身体”，也在赫胥黎“在每一个局部，每一时刻，宇宙所处的状态，都是各种对抗势力短暂协调的表现——是战争的现场，所有的战士在这儿依次倒下”这样的语句和观念中，得到某种理论化但同样激情四射的印证。在此，进化观念在表面上固然被表述为“‘天上的群星和地上的万物’都是宇宙物体的过渡形式，沿着进化的道路前行”，但其哲学实质和文学实质，却是这种宇宙秩序和生物演化过程的“全部的多变性”和“无限的多变性”；是这种多样性充分展开过程的无时间性和无主体性，包括其中“不可名状又无法想象的存在形态”和“再回到初始的潜在状态”的

① [英]赫胥黎：《进化论与伦理学》，宋启林等译，黄芳一校，陈蓉霞终校，北京大学出版社2010年版，第22页。原文如下：As no man fording a swift stream can dip his foot twice into the same water, so no man can, with exactness, affirm of anything in the sensible world that it is. As he utters the words, nay, as he thinks them, the predicate ceases to be applicable; the present has become the past; the “is” should be “was.” And the more we learn of the nature of things, the more evident is it that what we call rest is only unperceived activity; that seeming peace is silent but strenuous battle. In every part, at every moment, the state of the cosmos is the expression of a transitory adjustment of contending forces; a scene of strife, in which all the combatants fall in turn. What is true of each part, is true of the whole. Natural knowledge tends more and more to the conclusion that “all the choir of heaven and furniture of the earth” are the transitory forms of parcels of cosmic substance wending along the road of evolution, from nebulous potentiality, through endless growths of sun and planet and satellite; through all varieties of matter; through infinite diversities of life and thought; possibly, through modes of being of which we neither have a conception, nor are competent to form any, back to the undefinable latency from which they arose. Thus the most obvious attribute of the cosmos is its impermanence. It assumes the aspect not so much of a permanent entity as of a changeful process, in which nought endures save the flow of energy and the rational order which pervades it. 参阅 Thomas Henry Huxley, *Evolution and Ethics—Delivered in the Sheldonian Theater, May 18, 1893*, London & New York: University of Cambridge Press, 2009, pp.4-5. 严译为：“额拉吉赖图（周时希希腊人）曰：‘世无所谓今也。有过去有未来，而无见在。譬之濯足长流者，抽足再入，已非前水。何则？是混混者未尝待也。’方云一事为今，其今已古。且精而言之，岂仅言之之时已哉！当其涉思，所谓今者，固已往矣。今然后知静者未觉之动也，平者不喧之争也。当其发见，目击道存，要皆群力交推，屈伸相报，万流汇激，胜负相乘，大宇长宙之间，常此摩荡运行而已矣……”参阅严复：《严复全集》第一卷，马勇、黄令坦点校，福建教育出版社2014年版，第35页。

② 严复：《严复全集》第一卷，第10页。

③ 据周作人回忆，鲁迅赴日留学时仍带着严译《天演论》，但日后读了丘浅次郎的《进化论讲话》后才“明白进化学说到底是怎么一回事”。但至今尚无文本证据能够表明鲁迅曾研读过《物种起源》这部著作本身。从鲁迅在自己的白话写作中一直用日译《进化论讲话》而不再使用严译《天演论》中，我们可以推想他的确在留学日本期间修正了从严复那里得来的关于进化论的知识。

循环往复。

最终，所谓“中间物”意识不过是确认那种作为“宇宙最明显的特征”的“暂时性”；这种“暂时性”同文学本身的暂时性具有某种本体论的同构性，即它们“所呈现的面貌与其说是永恒的实体，不如说是变化的过程”。但这种变化的过程并不是历史主义“与时俱进”意义上的“变”和“新”（即竹内好批判的那种追赶潮流的新），而恰恰是在“能量的流动和遍布宇宙的合理秩序”框架内“没有什么东西是永久不变”这一法则的不变。这与文学本体论所遵从的审美感性和自律性，与那种破旧与立新、立新与复古的循环法则也是一致的。可以说，对“进化”观念的“文学式”把握，在其以诗的直觉把握了科学真理的意义上，也为鲁迅文学带来一种内在的个性、确定性和总体方向，从而使它与那种简单地追随“社会进步”、力图同“时代精神”亦步亦趋的历史主义心态和意识形态区别开来。

就《坟》所展示和象征的文学经验而言，所有的“陈迹”，包括它们在不久的将来的自行消亡，都仍需在风格、审美、批评和作者意识等方面确立坚实、持久的意义和价值。这是杂文美学形式空间内部的“颠覆—构造—颠覆”的辩证法则。“中间物”意识在这个过程中并不在“思想”意义上为新文学带来任何新的价值和实质，因为它只属于一种历史认识的范畴；而亚里士多德最早定义的“诗”却在自身独立的范畴内活动。对于新文学来说，真正的问题不是仅仅认识到在非个人化的类与种的演化过程中一切都是过渡、中介和有待被否定的事物，而是在这种被意识所把握的否定和自我否定活动中确立文学语言和文学形象。那种创造与毁灭、肯定与否定、虚无与实有的辩证法，只有在这种文学语言文学形象的形式空间内部充分展开，方才具有文学和美学意义；而只有具有文学和美学意义的文学，方才谈得上历史认识和价值判断方面的价值。

《写在〈坟〉后面》里“中间物”的说辞，大体上是为处理文集收录早期文言论文和自己白话文写作中的古文残留而发；而在杂文写作锋芒所向的维度上，则以“又因为从旧垒中来，情形看得较为分明，反戈一击，易制强敌的死命”<sup>①</sup>一句尤为关键。它道出了这种历史、文化和价值“居间”，跨界和两面性所客观具有的颠覆性和激进性，这与波德莱尔把艺术家视为其本人所属阶级营垒内部的奸细有异曲同工之妙。至于紧接着的“但仍应该和光阴偕逝，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”<sup>②</sup>之语，其要旨并不在一般意义上的哲学思辨，而是同样有其“杂文的自觉”范畴里的具体、特殊含义。在完成于《华盖集》时期的《热风·题记》（作于1925年11月3日）中有类似意思的更为全面、准确的论述：

所以我的应时的浅薄的文字，也应该置之不顾，一任其消灭的；但几个朋友却以为现状和那时并没有大两样，也还可以存留，给我编辑起来了。这正是我所悲哀的。我以为凡对于时弊的攻击，文字须与时弊同时灭亡，因为这正如白血轮之酿成疮疖一般，倘非自身也被排除，则当它的生命的存留中，也即证明着病菌尚在。<sup>③</sup>

杂文虽不能等同于“对于时弊的攻击”，却是和它处于同样的诗学构造和存在政治的范畴之内；鲁迅把《热风》里的文章称为“我的应时的浅薄的文字”或许是自谦的修辞，但“凡对

① 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第302页。

② 鲁迅：《写在〈坟〉后面》，第302页。

③ 鲁迅：《热风·题记》，载《鲁迅全集》第一卷，第308页。

于时弊的攻击，文字须与时弊同时灭亡”却是认真严肃的观察与思考。“白血轮之酿成疮疖”的生物学比喻和把文学比作社会肌体中的“病菌”，都说明鲁迅对文学一般性和自己写作方式特殊性的基本认识；它们在“生物学”意义上既是事实又是表征，随着生物有机体自身的病理学状态的变化而变化，在这个意义和程度上都仅仅是过渡性或“中间”状态。但在生命形式、意识内容及其情感体验的范畴里，这种在科学时间的须臾间即将瓦解和消灭的社会生理状态，却可以而且必将显示其特殊的能量、温度、痛感和其他“生物活性”，生产出自己的表达形式和种种无形而可感的形象和寓意。像鲁迅大多数文集的序跋一样，《热风·题记》作为一个独立的文学文本，在表现出与集子里“应时的浅薄的文字”的不同之外，也通过自身“杂文”文体风格，回溯性地赋予了那些文字一种在合集组织和寓意层面上的文学性。换句话说，《热风·题记》在杂文的边缘说明了它独立于“时弊”的文学价值，正如杂文本身在文学的边缘说明了它独立于历史和思想的诗的自律。这种关系也极为奇妙地体现在“热风”这个书名的观念构造里，特别集中于鲁迅写作本身的“冷与热”的辩证统一之中。鲁迅写道：

但如果凡我所写，的确都是冷的呢？则它的生命原来就没有，更谈不到中国的病证究竟如何。然而，无情的冷嘲和有情的讽刺相去本不及一张纸，对于周围的感觉和反应，又大概是所谓“如鱼饮水冷暖自知”的；我却觉得周围的空气太寒冽了，我自说我的话，所以反而称之曰《热风》。<sup>①</sup>

这个词语-观念构造可以简化地描述为：鲁迅杂文的环境和条件都是冷的（“周围的空气太寒冽了”），鲁迅杂文内部“体温”也是冷的（“的确都是冷的”“无情的冷嘲”），但它却正因为这种冷和无生命状态而得以存在、延续和战斗。在这种“内”与“外”、意识与环境、文学与历史条件之间的物理“热平衡”状态（“如鱼饮水”）中，“热”仅仅来自一种主观干预甚至主观想象，来自主观感知、自我意识以及写作机器（the writing machine）内部的能量、活动、动态和意志，来自文学意识、文学生命和文学生产过程本身的消耗和对抗（“我自说我的话”）。它只是在一种以“冷”同冷对峙，但“反而称之”的意义上才成其为“热”；这种寒冽的热和无生命生命，是鲁迅杂文风格赖以存在和展开的文学悖论的核心。

在“杂文的自觉”的刹那，创造与毁灭、存在与虚无、永恒与易逝的二元对立进入一种形式循环，并从中源源不断地生产出鲁迅杂文特有的紧张感和审美强度，这就是鲁迅文学在杂文中“第二次诞生”的文学本体论秘密。在整个过渡期和转折期中，这种文学生产内部的辩证法为自己创造出一系列观念、句式、象征和寓言形象。“野草”面对自己焚毁于地面时的“大欢喜”、“坟”与凭吊，以及对自己在岁月中一同“化为烟埃”的期待，都是其中最具有概念和方法意义的“思维形象”（thought-image）。在杂文文体、风格和作者意识的尖锐化过程中，创造与颠覆、空虚与实有、社会经验的具体性与诗的形象的闪现之间的交替轮换产生出远远高于“进化链上的中间物”概念的内在强度、速度和审美丰富性。这种强度、速度和审美丰富性，以及它们所包含的文学生产空间内部的创造性能量和赋形能力，决定了鲁迅杂文的诗的而非历史或思想的本质。

《坟》的序跋的内容和形式的复杂性、它们所包含的形象、概念、名字、行动四重维度，为完成于四个半月后的《野草·题记》诗学宣言做好了铺垫。“坟”是野草生长于其上的地面和地

<sup>①</sup> 鲁迅：《热风·题记》，第308页。

下；是野草所象征和寓意的现在进行时的、循环往复的“死亡与腐朽”的静态和“过去时”；是在“题辞”一开头所交代的“沉默”与“开口”、“充实”与“空虚”之间相互依存、相互否定的辩证关系的具象化和空间化。事实上，在与《野草》大体属于同一个时期的短篇小说集《彷徨》里，“坟”的意象都已经多次出现。在《在酒楼上》（作于1924年5月10日，《小说月报》）和《高老夫子》（作于1925年5月11日，《语丝》）中，“坟”虽然只是作为故事情节中的背景因素一带而过，却构成虚构作品总体情绪、氛围和色调的有机组成部分。在《伤逝》中，那种“是怎么可怕的事呵！而况这路的尽头，又不过是——连墓碑也没有的坟墓”<sup>①</sup>的慨叹则直接关系到作为小说问题性核心及叙事结构关键的爱情和自主生活中的真实与谎言、记忆与遗忘的衬层矛盾。《过客》（作于1925年3月9日，《语丝》）在散文诗的形式空间里营造了一种戏剧性紧张，例如：“这里的，你可知道前面是怎么一个所在么？翁——前面？前面，是坟。客——（诧异地，）坟？”<sup>②</sup>《墓碣文》（作于1925年6月22日，《语丝》）则以“坟”为核心意象（“我绕到碣后，才见孤坟，上无草木，且已颓坏。即从大阙口中，窥见死尸，胸腹俱破，中无心肝。而脸上却绝不显哀乐之状，但蒙蒙如烟然”<sup>③</sup>）谋篇布局、经营寓言表意。在《淡淡的血痕中》（作于1926年4月19日，《语丝》）中，“坟”更被设置为造物主虚伪的世界和人间猛士间的冲突的中心，一面是“几片废墟和几个荒坟散在地上，映以淡淡的血痕，人们都在其间咀嚼着人我的渺茫的悲苦。但是不肯吐弃，以为究竟胜于空虚，各各自称为‘天之僇民’，以作咀嚼着人我的渺茫的悲苦的辩解，而且悚息着静待新的悲苦的到来”；<sup>④</sup>另一面则是“叛逆的猛士出于人间；他屹立着，洞见一切已改和现有的废墟和荒坟，记得一切深广和久远的苦痛，正视一切重叠淤积的凝血，深知一切已死，方生，将生和未生”。<sup>⑤</sup>如果说鲁迅的短篇小说和散文诗本身带有潜在的杂文因素和特性，那么作者在《写在〈坟〉后面》中以杂文的方式将这种因素和特性再一次“据为己有”，化为“杂文的自觉”的自传性叙事的环节，不亦得其所乎？

作为“记载”和“表达”的标记和寓言形象，“坟”在艺术形象学比较的层面，同经海德格尔在其《艺术作品的起源》中的阐释而获得经典意义的梵高油画作品《农鞋》极为相似：它们都在一种劳动、工作和斗争之后复归于静止和寂静；都在寂静无为中记录、承载着死者的事迹和行动；都在自身的空洞和幽暗中，保有着逝去的能量、声音、憧憬和倾诉的冲动；都以自身的构造和“装置”，“鼓噪着大地沉默的呼唤”。最终，它们都像语言或语言的艺术作品一样，围拢起一个“世界”、一个“存在的家”。也就是说，它们都不仅仅提供了一种关于存在的“内容”的感受和想象（海德格尔所谓的“大地”），而且还提供了将这种内容揭示出来、敞露出来的形式、构造和方法，因而具有艺术表现的本源意义。从“坟”这个寓言形象和概念的艺术构造出发，我们也可以反推作者在“写（文章）”和“集杂文”的双重意义上保持的鲜

① 鲁迅：《彷徨·伤逝》，第130页。

② 鲁迅：《野草·过客》，载《鲁迅全集》第二卷，第195页。

③ 鲁迅：《野草·墓碣文》，载《鲁迅全集》第二卷，第207页。

④ 鲁迅：《野草·淡淡的血痕中》，载《鲁迅全集》第二卷，第266页。

⑤ 鲁迅：《野草·淡淡的血痕中》，第266—227页。

明的作者姿态和强烈的文学-美学意识。杂文从不自觉的“自在”状态向“自为”的自觉状态过渡，也是这种艺术作品强度的经营和制作在鲁迅写作的词汇、句法、修辞和作为“言语行为”（speech act，包括口吻、语气、情调、氛围、姿态、表演性、叙事性、戏剧性）等“文章”的基本单位和结构层面上的确立和内置化。

《坟》的序、跋作于1926年10月底至11月中旬之间，它取代了此前“旧事重提”系列（《朝花夕拾》）而同“运交华盖”系列“路上杂文”形成了平行、对应、缠绕和互补关系，并在“作者风”写作的姿态中带来了“杂文的自觉”之后的又一次风格反思。这种作者意识和文章风范的凸现可以回溯性地扩大到整个鲁迅文学的“转折期”。自1925年“女师大风潮”至1927年离开北平，辗转厦门到达大革命中心广州之间，我们看到“杂文”写作法和风格的明确化或“自觉”始终同其他文体、文类或写作式样穿插、交织在一起；这可视为杂文形式空间内部日益加强的综合性、多样性和总体性的旁证。换句话说，自觉的杂文的出现并不表现为鲁迅写作在某一特殊文体上的单科独进，更不是鲁迅文学生产的放弃、退缩和自我设限；而恰恰是一种吸收、涵盖其他文类文体和样式的总体性“解决方案”。这个“解决”（solution）既是对个人境遇、现实条件和外部挑战和危机的具体应对和回复，更是文学艺术形式史（formal history）内部及其“范式变革”意义上的“处理”和“安置”，犹如古典音乐和声学意义上和谐音是不和谐音的“解决”，“奏鸣曲式”“交响乐”“音诗”等体裁和规范是对先前作曲技巧样式、结构安排的发展、突破、超越和包容。这是一个全局性的风格转向、一个写作技巧和形式结构意义上的决断，一个审美和文学史意义上的选择。因此，对于鲁迅创作生涯的发展及其作品整体的文学本体论本质而言，“杂文的自觉”都不仅仅是一个分支、阶段、“发展”或现象，而是一个打破常规、确立新的规范和标准的事件（event）。这个事件彻底改变了鲁迅文学的整体面貌和内在实质，也使我们得以重新分析和理解新文学起源期的内在标准、审美品格和历史价值。

作者系纽约大学比较文学系、东亚学系教授