

“反抗绝望”的人生哲学 与鲁迅小说的精神特征（上）

汪 晖

鲁迅始终着眼于个体的自觉对于整个社会变革的重要意义，因此，作为个体的人如何面对和把握世界和人生的思考必然与作家对客观社会生活状态的描绘、对社会解放道路的探讨相互交织。而在此过程中，作家的人生哲学和对生命的悲剧性体验渗透在小说客观的画面之中，使之获得了某种形而上的意义。正由于此，我们才在《野草》的人生哲学与《呐喊》《彷徨》之间找到一种深刻的精神联系。

《野草》表达了一种深刻的焦虑与不安：“我”告别了一切天堂、地狱、黄金世界，却处于一种无家可归的惶惑之中；“我”要反抗，却陷于“无物之阵”；“我”要追求，却不过是走向死亡；“我”渴望理解，却置身于冷漠与“纸糊的假冠”之中；“我”憎恶这个罪恶的世界，却又不得不承认自己与这个世界的联系……但恰恰是这种无可挽回的“绝望”处境唤起了“我”对生命意义的再认识，生命的意义就存在于对这种“绝望”的反抗之中。“反抗绝望”的人生哲学把个体生存的悲剧性理解与赋予生命和世界以意义的思考相联系，从而把价值与意义的创造交给个体承担。《野草》把个人面临复杂世界时的感情、情绪、体验置于思维的出发点，从主观的方面寻找人的自由的、创造性的活动和人的真正存在的基础和原则，在孤独、寂寞、惶惑、死亡、苦

闷、焦虑、绝望、反抗等非理性情绪经验中，获得了对生命与世界的理解。施蒂纳、叔本华、尼采、基尔凯郭尔关于个体生命的思想不仅引导了二十世纪生命哲学和存在哲学，而且也深刻影响了鲁迅文化哲学建构。安德列耶夫、厨川白村、陀斯妥耶夫斯基恰恰又在人生哲学方面启迪了鲁迅。《野草》的人生哲学作为二十世纪的产物与现代人本主义思潮有着共同文化和思维的背景。但是，这种深刻联系只有被置入鲁迅独特的精神结构和中国社会的现实背景中才是真正有效的。鲁迅的“绝望”来自对中国传统以及自身与传统的联系的惊人洞见，因此，“反抗绝望”的人生哲学所表达的种种情绪都不是纯然抽象的个体心理现象而是“在”而“不属于”两个社会的历史“中间物”的深刻而具体的人生体验。唯其如此，这种人生哲学才能与《呐喊》《彷徨》的现实描写获得“隐秘的融合”。

在鲁迅小说的完全不同于象征性的《野草》的现实性的世界里，“我”在魏连受死后的冷笑中又一次体会到觉醒者命定的孤独和寂寞的死亡，但终于经历内心的挣扎而“轻松起来，坦然地在潮湿的石路上走，月光底下”——“轻松”与“走”都不是来自对“希望”的信念和追求；在《孤独者》的世界里从未显露任何真正属于“未来”的有力因素。耐人寻味的是，“我”是通过内心

难以平息的痛苦“挣扎”，通过对孤独者命运的深切体悟与反省，才获得这种“轻松”与“走”的生命形态；因此，这“轻松”与“走”恰恰是经过心灵的紧张思辨而产生的对于世界与自我的“双重绝望”的挑战态度；是意识到了无可挽回的悲剧结局后的反抗与抉择，是深刻领会了“过去”、“未来”与“现在”的有机性而采取的现实性的人生哲学——正如“过客”一样，“走”的生命形式是对自我的肯定，是对“绝望”的抗战，世界的乖谬、死亡的威胁、内心的无所依托、虚妄的真实存在、自我与周围环境的悲剧性对立，由此而产生的焦虑、恐惧、失望、不安……不仅没有使“我”陷入无边无涯的颓唐的泥沼，恰恰相反，却使“我”在紧张的心灵挣扎和思辨中摆脱随遇而安的态度，坦然地“得到苦的涤除，而上了苏生的路”——尽管从客观情势看，这月下小路的尽头依然是孤独的坟墓。

弗吉尼亚·伍尔夫说得好：“一部作品的意义，往往不在于发生了什么事情或说了什么话，而是在于本身各不相同的事物与作者之间的某种联系，因此，这意义就必然难以掌握”^①。鲁迅的艺术力量似乎有一种罕见的品性，他能够把一股强烈的生命气息灌注到作品描绘的那些独特而真实的性格和情境中，使他们超越了自身的现实状况而达到一种形而上的境界；他可以使作品表现的人生摆脱所依赖的事实，寥寥数笔，或是一条小路（《孤独者》），或是几缕寒风或雪片（《在酒楼上》），或是一声呼唤（《狂人日记》），或是默默的沉思（《伤逝》）……他把一种现实的描绘转化为一种深邃的人生思考，只要他提起这些并不令人惊异的情境，我们便听到了久久回荡在“过客”心灵深处的神秘的呼唤，便看到了一个孤独的、拒绝了一切过去与未来的诱惑的“影”将“独自远行”，他们的灵魂深处并非没有蔚蓝的湖泊，并非没有“再没有别的影在黑暗

里”的境地，然而这一切只是在他们的不可思议的“走”或“远行”之中才获得现实的意义。正是在这个意义上，也只能在这个意义上，现实主义的《呐喊》《彷徨》中自始至终徘徊着一个无名无姓的幽灵，他既没有鲜明的轮廓，又难以形容、无从捉摸，却充实了作品的内在精神；恰如萨洛特在《怀疑的时代》中所说：“这个人物既重要又不重要，他是一切，但又什么也不是”^②，由于失去了独立存在的地位，他或者附托于小说的第一人称叙述者，或者附托于主人公某种独特的心灵感受，或者只是一些幻想、情境、模态……正是由于这个幽灵的存在，鲁迅纷繁多样、迥然相异、各具个性和独立意义的小说，恰恰又以不同的叙述方式共同体现了一个“挣扎”的主题；全部叙述步步深入地揭示着“希望”的消逝与幻灭，显示出“绝望”与“虚无”的真实存在和绝对权威地位，但一种独特的心灵辩证法恰恰以这种“绝望与虚无”的感受为起点，挣扎着去寻找和创造生命的意义，并充满痛苦地坚守着改造中国人及其社会的历史责任。

由此，《呐喊》《彷徨》在精神境界上彻底超越了“希望—绝望”的二分法，这种二分法在中国现代作家的艺术世界中几乎是一个永恒不变的模式：或者为希望而欣喜、奋斗，或者因绝望而颓丧、消沉，或者在无可奈何的情境中添加光明的尾巴——极度地悲观与轻率的乐观在二十年代的文学中尤为明显，很少有人象鲁迅那样对历史的沉重感体验得那样深切。与此相应，评论界也一如既往地固守着“希望——绝望”的二分法，虽然对“光明的尾巴”不无嘲弄，却无法越出这一相对于历史与人生的复杂性而言显得过于简单的认知模式，一个典型的例子便是对《呐喊》《彷徨》中的鲁迅称之为“亮色”的部分作过度的渲染与发挥，似乎这“色”愈“亮”便愈见鲁迅之伟大，从而将丰富复杂的人生哲学内容等同于鲁迅本人最

为憎恶的廉价的乐观和无谓的“希望”^④。鲁迅虽然多次说过他“终于不能证实：惟黑暗与虚无乃是实有”，但“终于不能证实”仅仅意味着鲁迅对自身经验局限性的认识，却无法引申出对“希望”的一般肯定，而在个体经验的范围内，鲁迅则是摒弃了“希望”的。《呐喊·自序》承认自己的“曲笔”是“不愿将自以为苦的寂寞，再来传染给也如我那年青时候似的正做着好梦的青年”，而《呐喊》的内在动因却正在于作者“还未能忘怀于当日自己的寂寞和悲哀”，正在于作者的精神的丝缕还牵着已逝的寂寞的时光，从而满怀情意地去追寻那些未能全忘的青年时代的梦。鲁迅不愿“抹杀”身外的“希望”，却同时不能把这个人经验之外的“希望”移入身内，他自然也竭力地寻觅，但在个体经验的范围内这“寻觅”也只能体现为对“黑暗与虚无”的反抗。事实上，从“黑暗与虚无”的“实有”状态到“绝望的抗战”再到“终于不能证实”，这一过程蕴含着的正是“反抗绝望”的人生哲学内容，表达的正是个体面对现实人生的态度，而《呐喊》《彷徨》的诞生过程恰恰是这种人生态度的客观化的过程，其间必然流注着那种紧张的心灵思辨。

“小说从来都是形象的哲学”。但是，“只要哲学漫出了人物和动作，只要哲学成了作品的一个标签，情节便丧失了真实性，小说的生命也就终结了”^⑤。尽管我们可以不无根据地从鲁迅小说中抽绎出类似《孤独者》结尾那样的例子进行阐释，但《呐喊》《彷徨》的现实画面显然不同于《野草》象征性的哲学启示，经验与思想、生活与对生活意义的思考在鲁迅小说中达到了“隐秘的融合”。因此，研究鲁迅小说的人生哲学问题不应变成对其中个别描绘的抽绎与阐释，相反，这种研究应紧密地联系着小说的全部叙述过程。

希望与绝望、光明与黑暗、生命与死亡

并不仅仅是以相互对立的方式存在于鲁迅小说中，而且也是以相互嘲弄的方式使原来鲜明的主题和明确的臧否指向呈现出某种复杂的、含混的状态——《呐喊》《彷徨》的作者把“反讽”作为小说的一种结构原则，他不是把自己放在明确的权威地位去判断“希望——绝望”的真实性，相反，他清晰地自觉着自己的“中间物”地位，从一个更高的视点上发现由“希望——绝望”构成的两极秩序中呈现着无可回背的悖论，“在期望与实现之间，伪装与真相之间、意图与行动之间，发出的信息与收到的信息之间，人们所想象的或应有的事物与事物的实际情况之间，存在着讽刺性的差距”^⑥。这种“差距”不是由某种稍纵即逝的认识上的混乱或偏差造成的，而是由作品的内在结构所呈现的无法消解的压力造成的；两种对立因素的相互嘲弄不是起源于作者充满睿智的笑声，而是无法克服这种“对立”的痛苦。然而，“希望——绝望”两种因素间的背悖关系并未成为小说叙事结构中的自身解构和瓦解的因素，恰恰相反，在深一层的意义上，“绝望”与“希望”的相互嘲弄所构成的压力形成了作品内在结构的稳定性，“内部的压力得到平衡并且互相支持。这种稳定性就象弓形结构的稳定性，那些用来把石块拉向地面的力量，实际上却提供了支持的原则——在这种原则下，推力和反推力成为获得稳定性的手段”^⑦，由“绝望”（“铁屋子”的“万难破毁”）与“希望”（“希望是在于将来，决不能以我之必无的证明，来折服了他之所谓可有”）^⑧，这两个对立主题所形成的张力，使得小说的基本精神沿着自我怀疑，自我省察，自我嘲讽，自我选择的道路坦然、欣然又晦暗不明地伸向新的寻求和创造的远方。通过对“希望”与“绝望”的相互否定而引申出类似“过客”的反抗与“走”的人生原则，实际上成为《呐喊》《彷徨》的内在精神结构的重要原则之一，这正标示

着“绝望之为虚妄，正与希望相同”的人生哲学与《呐喊》《彷徨》的现实描写之间的“隐秘的融合”。因此，这里所说的“反讽”绝不仅仅是一般的文学语言形式^⑧，而且有深刻的哲学意义，正如基尔·凯·郭尔所说：“在更高的意义上，反讽不是指向这个或那个具体的存在，而是指向某个时间或情状下的整个现实……它不是这个或那个现象，而是经验的整体……”^⑨《呐喊》《彷徨》作为一个处于中间状态的知识者的创造，使人感到了一种难以明言的事实，环绕在历史“中间物”周围的世界在本质上是悖论式的，只有超越了“希望——绝望”、“未来——过去”、“虚无——实有”、“乐观——悲观”的二分法的模棱的态度，才能抓住世界的矛盾整体性，才能“一方面认为世界是虚无的，（？）但另一方面却使自己介入意义的追寻并献身于启蒙”^⑩。

《呐喊》《彷徨》中的“回乡”主题最直接地表述了关于“希望与绝望”的思考，却常常不是被曲解为对“希望”的抽象肯定。便是被认为“与小说的主题不相干”^⑪，其原因正在于没有将作品中的两种对立因素作为一种悖论式的整体来理解。对故乡的怀恋是人类永恒的精神现象，这条感情的溪流可溯源于无限遥远的年代，然而在鲁迅小说的“回乡”主题的底层，我们却看见了一种希冀、恐惧和情绪的潜流，一种默默地流淌而永远令人亲近又疏远的情怀，一种奇异的、未经分析的震撼力——作为一个二十世纪接受了现代文化的知识者，第一人称叙述者在价值上早已告别了“故乡”以及与之相联的一整套童年生活经验，然而令人绝望的现实人生却又激动起“我”对童年故乡的追忆，这追忆从一开始便织进了“我”最神奇的梦幻之境，成为对抗“绝望”的“希望”的源泉。很显然的，曾经被他摒弃的故乡的现实绝不会是梦幻之境，那儿也并没有“像一天云锦”，如“万颗奔星”交织、伸

展、飞动的“许多美的人和美的事”^⑫。因此，“回乡”主题自始至终便是在心理上的“回乡”与现实的“回乡”所构成的张力中展开，其中奔流着两股对待“故乡”的逆向的情感态度^⑬。人们可以把它们解释为情感与理性、幻想与现实的强烈的对立。但理解作品的关键恰恰就在：活生生的现实绝不是完全由这两种对立态度中的一种构成的，而只是由一种特殊的生命活动和心灵沉思在它们之间的鸿沟上架起桥梁，把二者联结成独特的、活的统一体，于是“希望”与“绝望”的真实性在相互的对立关系中同时遭到怀疑，而一种超越于这种“希望——绝望”的生命力量却在二者的张力之中油然而生。

《故乡》从一开始便展开了萧索的故乡与叙述者内心深处美丽的故乡的对立，于是在持续不断的悲凉之感中，这两个对立的方面不断地处于“论争”状态。伴随着对少年闰土生动的追忆，叙述者“儿时的记忆，忽而全都闪电似的苏生过来，似乎看到了我的美丽的故乡了”。然而接着而来的与闰土的重逢却使力图“兴奋”起来的叙述者感到极大的震撼，他极力地想唤起少年闰土的生动印象和童年的经验以抵御从外形到心灵都失去了“生动”的闰土，然而闰土“欢喜→凄凉→恭敬→‘老爷！……’”的情感变化过程，终于使叙述者“似乎打了个寒噤”，体悟他们之间的可悲的厚障壁。而另一方面，宏儿和水生似乎在重复着叙述者与闰土过去，这恰恰加深了叙述者的悲哀。于是，“我想到希望，忽然害怕起来了”，因为在“我”与闰土的隔膜之中，在水生和宏儿与“我”和闰土的对比之中，在“我”对故乡的追忆和对现实故乡的感受的对立之中，我开始自省：闰土和“我”其实都在祈祷着偶像，那便是或者“切近”或者“茫远”的希望。这是一种沉重的“重复”与“循环”的感觉。一旦叙述者意识到“希望”的虚幻，“绝望”的感觉也即一同消逝，因为这一切不过都是笼罩现

实的幻影，由此，思维便在“希望——绝望”的两极对立和互相“否定”之中跃出了这种恒定的二分法，直达现实的本然状态，

“希望是本无所谓有，无所谓无的。这正如地上的路，其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路”。这里表达的恰恰不是如许多评论所说的对“希望”的肯定，相反，正是对“希望”的否定，对“绝望”的反抗，而超然于这两种主观感觉之上的则是一种真实的生命形式——“走”。作为一种现实的行为，“走”表达的只能是实践人生的方式，同时也是面对现实的执着态度。倘若不这样理解，而把这段描写理解为对“希望”的抽象肯定，不啻是把鲁迅一再证实了现实的严酷转换为毫无客观依据的轻率的乐观。

《呐喊》《彷徨》中的“回乡”小说还有《社戏》《祝福》和《在酒楼上》。《社戏》以心理上的“回乡”对抗现实的感受，没有构成心理“回乡”与现实“回乡”的相互对立，后两篇的叙述过程却始终贯穿着两种“故乡”的冲突在叙述者心理上造成的压力，而对自己与“故乡”的复杂关系的揭示与自省，使得小说在几重关系中形成张力。《祝福》表面看来只是由第一人称叙述者讲述的一个不幸的下层妇女的故事。过往的研究也主要集中于封建的伦理关系是如何置这个两次守寡的善良女人于死地的，评论者显然是从一般的社会政治、社会思想的意义上认识小说的反封建主题；以鲁四老爷及其所代表的封建礼法关系为一方，以祥林嫂这样的受害者为另一方，贬褒臧否，憎恶同情，了了分明。然而，当我们把祥林嫂的故事放在小说的叙事结构中时，小说主题却复杂化了：第一人称叙述者是小说中唯一对故乡怀有些许念旧之情而又真正格格不入的“新党”，是唯一能在价值上对故乡的伦理体系给予批判性理解的人物，因而实质上也是“故乡”秩序之外的唯一具备现代思想的因素；很自然的，读者会把他作为小说中的某

种“未来”或“希望”的因素。然而，叙述过程却恰恰层层深入地揭示出叙述者与“故乡”的伦理秩序的“同谋”关系（此系沿用T·赫斯特语，即对祥林嫂之死负有共同责任），从而在祥林嫂故事之外引申出以自省作为心理基础的道德主题和叙述者对自身所处的两难困境的逃避——这种逃避是对彻底摧毁了自己的幻想的“故乡”的逃避，也是自己对故乡发生的悲剧应负的道德责任的逃避。这样，故事的内容和明确的批判指向与故事的叙事形式之间构成了一种悖论关系：叙述者的态度自身遭到怀疑，而故事的反封建内容恰恰又是由叙述者来叙述的。小说一开始明显地使读者感到“我”和“故乡”的愚昧、迷信和伦理气氛已完全隔膜。“无论如何，我明天决计要走了”。但读者很快便知道，“我”逃避故乡还另有深因：“况且，一想到昨天遇见祥林嫂的事，也就使我不能安住”。祥林嫂似乎也把希望寄托在这个“识字的，又是出门人”的“新党”身上，但灵魂有无的问题却陷叙述者于窘迫的两难困境。“惶急”、“踌躇”、“吃惊”、“支梧”，最终以“吞吞吐吐”的“说不清”作结；如果仅此而已，读者仍然会相信叙述者至少是个无能却好心的人，他的内心深处仍然有着深沉的道德感与责任心，因为他毕竟在心底里感到自己对祥林嫂的死负有道德责任，但是，接下来的描写，却使他与“故乡”的伦理秩序、与鲁四老爷及祥林嫂悲剧的制造者们的泾渭分明、格格不入的界限变得模糊不清：

“然而我的惊惶却不过暂时的事，
随着就觉得要来的事，已经过去，并不必仰仗我自己的‘说不清’和他之所谓
‘穷死的’的宽慰，心地已经渐渐轻松，
不过偶然之间，还似乎有些负疚。”

然而，叙述者在潜意识中仍然不能忘怀，仍然感到内心的沉寂，于是他开始了对祥林嫂故事的回忆。小说末尾叙述者“在这繁响的

拥抱中，也懒散而且舒适，从白天以至初夜的疑虑，全给祝福的空气一扫而空了”——故事的叙述过程成了叙述者道德责任的解脱过程，叙述者自身的“轻松”感终于汇入了造成祥林嫂悲剧的“故乡”的冷漠之中，因此，对“故乡”的逃避恰恰又表明了叙述者并没有真正告别他的“故乡”，新的文化认同并未解开灵魂深处的盘根错节的旧传统，他本身无法成为改变“故乡”结构的有力因素或导致现实变革的“希望”所在。毫无疑问，叙述者与鲁迅本人都是历史的“中间物”，但叙述者仅仅意识到自己与“故乡”的隔膜与疏远，却对自己的内心行为与这个自以为告别了的“故乡”之间的割不断的联系毫无知觉，而鲁迅却以他高超的反讽的语言技巧，揭示了走出故乡的现代知识者无法逃避、也不应逃避的两难困境，这不仅显示了作家的道德良知和对自身处境的冷峻沉思，而且在小说画面之外推出了这样的精神底蕴：面对绝望的现实与无望的命运，知识者除了挺身而出反抗绝望之外别无他途，否则你便是旧秩序的“共谋”者。正由于此，叙述者越是把自己的道德责任解脱干净，越是感到舒适与轻松，我们却越加感到内心的沉重，在“反抗绝望”与“有罪”之间别无选择。

《在酒楼上》包含了两个第一人称叙述者即“我”与吕纬甫。吕纬甫的故事本身表现的现代知识者的颓唐与自责已由许多评论加以阐发。然而，这个独白性的故事被置入第一人称“我”的叙述过程，却表达了对故乡与往事的失落感，并由此生发出较故事本身的意义更为复杂的精神主题。第一人称叙述者显然是在落寞的心境中想从“过去”寻得几许安慰与希望，因此他对故乡“毫不以深冬为意”的斗雪老梅与“在雪中明得如火，愤怒而且傲慢”的山茶怀着异样的敏感。然而，吕纬甫和他的故事却一步步地从他心头抹去从“过去”觅得“希望”的想

头，他的“怀旧”的心意很自然地使得叙述过程不断地呈现“期望”与“现实”的背逆造成的“惊异”，显露出叙述者追寻希望的隐秘心理所形成的独有的敏感，他从一开始便从外形到精神状态感受吕纬甫的巨大变化，但仍然从他顾盼废园的眼光中寻找“过去”的神采。从吕纬甫的叙述过程中，我们发现了叙述者在听了迁葬故事后对吕纬甫的责怪的目光，而这目光恰恰又激起了主人公对“过去”的追忆：“我也还记得我们同到城隍庙里去拔掉神像的胡子的时候，连日议论些改革中国的方法的时候”，这种追忆甚至引起了他的自责。于是“看你的目光，你似乎还有些期望我”——叙述者从吕纬甫对“过去”的追忆与自责中终于觉得了一丝希望，而他对阿顺的美好感情似乎鼓励叙述者的这种心意；当吕纬甫叙述到他四处搜寻剪绒花时，小说插入“我”对从雪中伸直的山茶树的生机勃勃与血红的花的观察，虽然回应了小说开头对“故乡”景色的主观情感，然而，吕纬甫终究逃不脱他所说的蝇子或蜂子式圆圈，在“模模糊糊”的境地中“仍旧教我的‘子曰诗云’”，“我”仍不甘心，“那么，你以后豫备怎么办呢？”，吕纬甫答道：

“以后？——我不知道。你看我那时豫想的事可有一件如意？我现在什么也不知道，连明天怎样也不知道，连后一分……”

至此，叙述者对“故乡”与“过去”的追寻（实际上也是对生命意义或希望的追寻）彻底地陷于“绝望”与“虚无”之中。如果小说在叙事方式上是独白性的，小说的结论必然也就是吕纬甫的“圈”本身的悲观意义；然而《在酒楼上》却在独白之外保持了一个从特定距离思考这段独白故事的外部叙述者，小说的结论便转向为对绝望之“圈”的思考性态度，这便提供了作者表述自己的人生哲学的可能。

“我们一同走出店门，他所住的旅馆和我的方向正相反，就在门口分别了。我独自向着自己的旅馆走，寒风和雪片扑在脸上，倒觉得很爽快。见天色已是黄昏，和屋宇和街道都织在密雪的纯白而不定的罗网里。”

那种带有梦寻意味的山茶老梅已不复存在，“我”面临的是凛冽暗冥的罗网，恰在这种绝望的境地重又回荡起《过客》的“走”的主题，正象“过客”告别“老翁”一样，“我”独自远行，向着黄昏与积雪的罗网，对“过去”的追忆与对“未来”的思考转化为“反抗绝望”的生命形式：“走！”

伴随着“反抗绝望”的精神过程，“回乡”小说自始至终流荡着一种无家可归的惶惑和对生命流逝的意识。《故乡》、《祝福》、《在酒楼上》（还包括《孤独者》）的叙述者与都是思乡或寻访故乡的游子，但他们时时刻刻都感到那种身在故乡的“客子”之感，“觉得北方固不是我的旧乡，但南来又只能算一个客子，无论那儿的干雪怎么纷飞，这里的柔雪又怎样的依恋，于我都没有什么关系了。”（《在酒楼上》）在这种寻找“故乡”与逃避“故乡”的“游子—客子”的精神过程中，潜在地回荡着一种久久不息的发自灵魂深处的追问：我是谁？从哪里来？到那儿去？这种无家可归的惶惑体现的正是现代知识者在中国现实中找不到自己的位置的感觉，他们疏离了自己的“故乡”，却又对自身的归宿感到忧虑。他们与乡土中国的关系可归结为“在”而不“属于”。惶惑构成了鲁迅人生哲学的基本前提，迫使作家沉思生命的意义，于是那种生命流逝的意识愈益强烈，从而在“回乡”小说中形成了一个主宰人物命运的精神人物——时间。时间在叙述者意识的两个方向展开：对“故乡”、对过去的追忆，对现在及将来的沉思；从过去转到现在，从父辈一代到孩子一代，从青春到成年，又从现在到过去，从孩子转到父

辈，从成年转到青春……在叙述过程中，时间与空间都可以逆转，而且伴随叙述者回忆与插话又可从任意一个方向回到原来的地方——心理时空与现实时空回环交织。在心理与现实的两相映照之下，作家笔下的时间一点点地吞噬人的生命，使蓬勃的青春变得枯萎，而叙述者则在叙述对象的生命流逝中感到自己的生命也慢慢失去了魅力。然而恰恰是在生命流逝的悲哀中，叙述者不再去追索逝去的生命，再现过去的存在，而深深地体会到生命的“现在性”，从而在虚无的过去与虚无的将来之间，用现实的生命活动（“走”）筑成了“现在”的长堤，从而使自己成为生命和时间的主宰，诞生出“反抗绝望”的哲学主题。

鲁迅的“绝望”远非停留在生活的表层，它既是一种理论，又是一种深刻的感觉，它不仅存在于寻找生命意义的失败，而且存在于生命本身；因此，《呐喊》《彷徨》中的“死亡”主题尽管不象“回乡”主题那样直接涉及“希望——绝望”的关系，却以更为凄怆激烈的方式体现了“反抗绝望”的人生哲学的生成过程及其“挣扎”意味。对于狂人、魏连殳、涓生来说，死亡的威胁、感觉正如同“绝望与虚无”的感觉一样，是他们日常生活的现实。然而，正是死亡的手舞足蹈使他们日益体悟到自我与现实的真实状况，从而不断挣扎着调整自我的人生态度。这类小说大量采用内心独白的叙事方式（《狂人日记》是日记体，《伤逝》是手记，《孤独者》的叙事过程夹杂大段的书信和内心独白，介于“回乡”主题和“死亡”主题两类作品之间），宛如一段悲怆的精神史诗，独白本身便具有深刻的象征意味和哲理意义，因此，寻找和阐释这些错综复杂、纷纭变幻的心理过程的演进逻辑（“反抗绝望”的哲学的推衍过程就存在于心理独白之中），比之解析小说的外部叙事方式更为重要。

在“回乡”小说中，叙述者寻求精神寄托的过程转化为无家可归的惶惑，这种惶惑在《狂人日记》等小说中则通过对“死亡”的体验而转化为对世界感到无名恐惧的陌生和迷惘的情绪，转化为被抛入一种不可理解的荒谬现实之中，听凭死亡、罪过以及深刻的焦虑、不安、忏悔摆布的情绪。在这种无限的孤独和由于疏离了世界秩序而产生的“放逐感”中，留给人的只有绝望和对自身存在的实际状况的深切体验。这种绝望和对自我的体验并不意味着人的消极的、被动的态度，相反，它意味着一切试图存在于绝对和终极之中的秩序、价值、知识或感情都是可疑的、表面的、相对的——不仅旧传统、旧秩序是可疑的，而且自我与自我的否定对象的关系，自我据以批判旧世界、创造新生活的价值理想也值得推敲。觉醒、幸福、“新党”——从终极的诚实来看这一切会不会只是幻想？！主人公为此劳命伤神、忧心忡忡，在焦灼的、紧张的思虑中体验到“绝望”的真实性，并由此体验而洞悉自我的无可依托的状况，从而确认，自我的生命意义仅仅存在于自我的选择和反抗之中——“无家可归的惶惑”由此成为“反抗绝望”的内在依据。显然，这是一种独特的思维逻辑：绝望的真实性不是把人引向颓丧、畏缩、消沉，而是把人引向选择、反抗、创造。鲁迅小说在表现“绝望”的真实性的同时，对颓丧的精神状态予以根本性的否定，这正是这种思维逻辑的必然体现。对“希望”的否定体现了对什么都不信赖的意识，而对“绝望”的反抗则表明“绝望”与“希望”同样是“虚妄”的。“由于对什么都不信赖，什么也不能作为自己的支柱，就必须把一切都作为我自己的东西”^④。

《狂人日记》的叙述过程包含了深刻的悖论：“吃人”世界的反抗者自身也是有了“四千年吃人履历”的“吃人者”，由独自觉醒而产生的“希望”被证明是虚妄的，而

“绝望”的证实紧密地联系着主人公“有罪”的自觉，这种“有罪”的自觉又为“反抗绝望”提供了内在的心理基础——赎罪的愿望。“救救孩子！”的呼唤似乎是对希望的呼唤，是对“真的人”的世界的憧憬，但狂人的心理独白恰恰又证明“孩子”也已怀有了“吃人”的心思，就象卡夫卡《判决》中的格奥克遭到的“判决”一样，“你本来是一个天真无邪的孩子，但你本来的本来则是一个恶魔一般的家伙”——对于狂人和“吃人”世界的每一个生存者来说，“本来的本来”使他们无可挽回地成为“罪人”。这种“罪人”的自觉在两个方向上展示其意义；一方面，“罪”的自觉使狂人洞悉了自己的实际处境，并通过反复地占有既往的东西而把握住自己的历史性；狂人由此意识到自己不过是一个无法决定自身的历史性的微不足道的造物，孤独、焦虑、恐惧的情绪不仅意味着自我意志与世界、与自己的有限性或命运的对立，而且也意味着另一更深层的不安，在这种对立的背后是否隐藏着内在的同一性？这种同一性对狂人的存在理由而言无疑如同釜底抽薪，因为“狂人”之为“狂”人，正在于他与世界的关系的对立和不协调，如果这种对立和不协调（用另一词表达则是“觉醒”）不过是幻影，那么狂人便不再是狂人，而是吃人世界的普通一员——“罪”的历史性引导狂人走出狂人的世界，重新进入“健康人”的世界，如小序所言，“然已早愈，赴某地候补矣”，从而导出了真正的“绝望”主题：“觉醒者”的幻灭；另一方面，“罪”的自觉形成了一种无法摆脱的内心需求：“赎罪”的愿望，这种愿望伴随着激烈的自我否定，不仅使狂人在自我与吃人传统的关联中感到“不能想了”的恐惧、不安和恶心，而且也使狂人在自己憧憬的“真的人”面前无地自容（“现在明白，难见真的人！”）。这是“置之死而后生”的绝境。不管实际的处境如何，不管自我有

无得救的希望，如果不去反抗“绝望”的现实，“我”便更加罪孽深重——在小说第十二章的自省与第十三章的“救救孩子！”之间，正横亘着一种“罪”的自觉和“赎罪”的内心冲动。这种自觉与冲动是狂人之为“狂”人的原因，一旦失去他们，狂人便不再“狂”了——除了向自己憎恶的传统认同而外，似乎别无选择，而小说的内在逻辑正显示着：这种“认同”本身意味着同流合污，因而在任何状况下都必须拒绝。由此可

见，反抗与拒绝的行为作为“罪”的意识的现实延伸，不是源发于任何一种外在的权威和意志，而是源发于一种自觉自愿的主观需求，不是源发于对作品中一再提及的“真的人”的憧憬，而是源发于面对现实的自觉态度，正是在这个意义上，狂人的反抗体现了一种真正自由的精神，而这种反抗和自由选择恰恰是由对绝望的体认转化而来，或者说是以“绝望”作为其认识的和心理的基础的。

(待续)

注 释：

- ① 《论小说与小说家》第33页。
- ② 转引自《文学评论》1987.2，第54页。
- ③ 《鲁迅全集》第11卷，第20页。
- ④ 加缪：《评让·保尔·萨特的〈恶心〉》。《文艺理论译丛》3，第302—303页。
- ⑤ 《海明威研究》，C·M·哈里代。
- ⑥ 克利安斯·布鲁克斯：《嘲弄——一种结构原则》，《现代美英资产阶级文艺理论文选》，第220页。
- ⑦ 《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第1卷，第419页。
- ⑧ 布鲁克斯：《嘲弄——一种结构原则》，“反讽”即“承受语境压力”。
- ⑨ Soren Kierkegaard《The Concept

of Irony》，1966，第57页。《新批评——一种独特的形式主义文论》，第184页。

- ⑩ 林毓生《鲁迅思想的特征——兼论其与中国宇宙论的关系》。
- ⑪ 司马长风：《中国新文学史》（一）香港，第107页。
- ⑫ 《鲁迅全集》第2卷，第185页。
- ⑬ 这种低迴又激荡的旋律在《野草·风筝》中是这样表述的：“现在，故乡的春天又在这异地的空中了，既给我久经逝去的儿时的回忆，而一并也带着无可把握的悲哀。我倒不如躲到肃杀的严冬中去罢，——但是，四面又明明是严冬，正给我非常的寒威和冷气”。
- ⑭ 竹内好：《鲁迅》，第110页。

(上接第32页)

迎风转，颓轮掠海深，叩舷抗汽发高吟，疑有鲛宫泉客夜弹琴。

评曰：“咏的是轮船，想像颇奇，似李贺诗的境界。”又就全书令词和慢词加以总评云：“集中令词，境界苍老，像诗中的宋诗。……《文心雕龙》论诗，有‘清刚’、‘倬上’的话，可以移作本集令词评语。”又说“慢词多生僻的调子，却能圆转自然；可是情不深，只以辞胜。豪放和婉约两体，倒是都有；不过典故太多，虽然华丽，真意反让辞藻埋没了。”（见《清华周刊》第四

十五卷第一期，1936年11月出版）这些话可以和“笔力雄健，藻彩丰赡”，“清浑高华，工于鎔剪”相对应，不过比之夏、叶的评语全面确切多了。

附带一说：新版《鲁迅全集》第十五卷注释，邵伯纲的生年为1872，卒年不详，应增订为1874——1953。又邵次公的生卒年，注为1886——1937，应为1888——1938。邵卒于1938年1月4日，因为刚进入新年，所以容易误认为还是前一年。