

## 魯迅文學中的象徵詩學

夏 明 釗\*

多少人已頌讚過他藝術上的偉大。但他遠不止是音樂家中的第一人，而是近代藝術底最英勇的力。——羅曼·羅蘭：《貝多芬傳》

關鍵詞：象徵主義    象徵    象徵寫實    理性    荒誕    變形  
                 神秘幽深    意象    彈力    暗示

### 一

五四運動在中國歷史上是一座永久的豐碑。五四新文化運動的異彩和光芒，它的勃勃雄心，從陳獨秀的一句話中可以完全感受得到：這個運動要用民主和科學來「救治中國政治上、道德上、學術上、思想上一切的黑暗」。<sup>①</sup>一時間，各樣的思潮紛至沓來。文藝上，西方現代主義的主要派別，如象徵主義、表現主義、未來主義、意象派等，在當時都得到了廣泛的介紹；以現實主義者著稱的茅盾當年也掩抑不住自己對文學新潮的嚮往之情：「西洋的小說已經由浪漫主義進而為現實主義、表象主義、新浪漫主義，我國卻還停留在寫實

---

\* 安徽省社科院文學研究員。

① 《獨秀文存·〈新青年〉罪案之答辯書》（合肥：安徽人民出版社，1987年）。

之前，這個顯然又是步人後塵」。<sup>②</sup>茅盾說的「新浪漫主義」，指的就是現代主義諸流派，包括象徵主義。而象徵主義，又是當時最強勁的並在世界範圍內有著廣泛影響的一股文學新潮，誠如美國著名批評家韋勒克所言：「不僅在法國，而且在整個西方世界，二十世紀的詩歌觀念都被法國象徵主義者運動闡述的理論所支配。」<sup>③</sup>當時的中國文學界，也頗受影響，未能例外。<sup>④</sup>

深具現代意識的魯迅，處在那樣一個時代的氛圍之中，要是對這一切無動於衷，就實在不可思議了；情況也正是這樣：面對這股洶湧澎湃的文藝新潮，他不僅是個勇敢的弄潮兒，而且是個強有力的推波助瀾者。一九〇七年，〈人之歷史〉、〈科學史教篇〉、〈文化偏至論〉、〈摩羅詩力說〉等重要論文的產生；一九〇八年，〈破惡聲論〉的發表；一九〇九年，《域外小說集》在日本的印行：這些都是顯例。因此，唐弢先生曾敏銳地指出，魯迅對尼采的「酷愛」和魯迅創作中的非理性因素的存在，「標誌著他永遠前進的思想特點，標誌著他對二十世紀新思潮的一種可貴的精神聯繫。」<sup>⑤</sup>美國學者哈南則指出了魯迅與文藝新潮中的象徵主義的關係：「魯迅拋開歐洲的現實主義派和自然主義派及日本的自然主義派」，「因為他根本就對現實主義技巧不感興趣」，「他喜愛與象徵主義有瓜葛」的一些作家；<sup>⑥</sup>荷蘭著名學者佛克馬也發表了相

② 茅盾：〈小說新潮欄宣言〉，轉引自黃藥眠、童慶炳主編：《中西比較詩學體系》（北京：人民文學出版社，1991年），下冊，頁643。

③ 〔美〕R·韋勒克：《法國象徵主義者》，引見柳楊編譯：《花非花：象徵主義詩學》（北京：旅游教育出版社，1991年），頁112。

④ 請參閱黃藥眠、童慶炳主編：《中西比較詩學體系》，下冊，頁643中的有關部分；孫玉石：《中國初期象徵派詩歌研究》（北京：北京大學出版社，1983年），頁54—56；柳楊編譯：《花非花：象徵主義詩學·譯者前言》；王寧：〈現代主義，後現代主義與中國現當代文學〉《中國社會科學》（1989年5月）。

⑤ 唐弢：《魯迅論集·一個應該大寫的文學主體——魯迅》（北京：文化藝術出版社，1991年），頁636。

⑥ 〔美〕帕特里克·哈南著，張隆溪譯：〈魯迅小說的技巧〉，見樂黛雲編：《國外魯迅研究論集》（北京：北京大學出版社，1981年），頁300。

似的見解：「在魯迅所推崇並翻譯的作品中，居於浪漫主義和象徵主義流派的居多；對現實主義流派的作品，魯迅則翻譯或介紹得很少。」佛克馬還特地提醒我們說，「這一事實可為理解魯迅的文學創作提供一條線索」。<sup>⑦</sup>

本文擬就魯迅文學中的象徵詩學作一初步的申述：象徵詩學在魯迅文學中的具體表現及其位置。我清楚這一研究所特具的困難；因為魯迅本人「沒有對西方象徵主義理論做出相應的系統表述。」<sup>⑧</sup>所以，我將通過對魯迅創作的全面檢討來看魯迅對象徵藝術的基本理解；再結合魯迅的文藝批評，來弄清魯迅文學中象徵詩學的基本原則和重要特徵。

## 二

不過，首先還得辨析一下「象徵」和「象徵主義」這兩個不同的概念。

歌德雖曾嘲笑過美學家們喜歡在概念上打圈子——「想通過一些抽象名詞，把我們叫做美的那種不可言說的東西化成一種概念。」——認為是「自討苦吃」，<sup>⑨</sup>但美學家對此卻有自己的看法：「我們既不能把時期概念看作某種本質，像柏拉圖式的理念那樣只能通過直接來感知，也不能把它看作只是一種人為的語言標籤，而應該把它理解為一種『包含某種規則的觀念』（Regulative idea），一套規範、程式和價值體系，和它之前和之後的規範、程式和價值體系相比，有自己形成、發展和消亡的過程」。<sup>⑩</sup>我之所以首先要區別「象徵」同「象徵主義」這二個概念，一是因為有較多的學者常常把它們混為

⑦ 〔荷〕D·佛克馬著，葉坦、謝力紅譯：〈俄國文學對魯迅的影響〉，同上註，頁280。

⑧ 黃藥眠、童慶炳主編：《中西比較詩學體系》，下冊，頁645。

⑨ 愛克曼輯錄，朱光潛譯：《歌德談話錄（1827年4月18日）》（北京：人民文學出版社，1978年），頁132。

⑩ 〔美〕R·韋勒克著，劉象愚譯：《文學思潮和文學運動的概念·文學史上象徵主義的概念》（北京：中國社會科學出版社，1989年），頁254。

一談；二是因為魯迅自己對此也十分注重。魯迅說：「張三說李四的作品是象徵主義，於是李四也自以為是象徵主義，讀者當然更以為是象徵主義。然而怎樣是象徵主義呢？向來就沒有弄分明，只好就用李四的作品為證。所以中國之所謂象徵主義，和別國之所謂 Symbolism 是不一樣的，雖然前者其實是後者的譯語」。<sup>①</sup>這清楚地表明了，在魯迅看來，「象徵主義」是有它特定的含義的；這在魯迅譯的厨川白村的《苦悶的象徵》中講得更明白，而且魯迅也在為該書寫作的〈引言〉裏曾特別加以強調過：「至於主旨，也極分明，用作者自己的話來說，就是『生命力受了壓抑而生的苦悶懊惱乃是文藝的根柢，而其表現法乃是廣義的象徵主義』。但是『所謂象徵主義者，決非單是前世紀末法蘭西詩壇的一派所曾經標榜的主義，凡有一切文藝，古往今來，是無不在這樣的意義上，用著象徵主義的表現法的』。」（著重號係引者所加）厨川白村用「廣義的象徵主義」以區分「象徵主義」，魯迅用「但是」表示對這種區分的強調；厨川白村認為「廣義的象徵主義」是文藝的基本的「表現法」，魯迅則在〈引言〉中加以突出；魯迅說厨川此書「既異於科學家似的專斷和哲學家的玄虛」，又「無一般文學論者的繁碎」，而且「很有創造力」，對文藝「多有其獨到的見地和深切的會心」：其肯定甚至激賞的態度是相當明朗的。而厨川所說的「古往今來」的「一切文藝」都使用的「廣義的象徵主義」，其實就是我們通常所理解的「象徵」；細勘《苦悶的象徵》全書，厨川確實忠於自己的原則，在談到與「象徵」有關卻又不可用「象徵主義」時，則常用「象徵性」、「象徵化」、「象徵」標示之。魯迅也確實讚同厨川的見解，細檢魯迅的批評文字，在類似情況下，魯迅使用類似的術語，好像從未曾將兩者混同過。韋勒克氏大約是有感於這個概念在運用上的混亂，故以他的精細和嚴密概括了「象徵主義」的「確切意義」：「我建議主要從上述第三層意義上來使用象徵主義

① 魯迅：《花邊文學·讀幾本書》，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981年），第5卷，頁470。

這一術語，即把一八八五年至一九一四年之間的歐洲文學稱作象徵主義時期，並把它看作一個以法國爲中心向外輻射同時在許多國家造就了偉大作家和詩歌的國際運動。」<sup>⑫</sup>我們從魯迅對運用「象徵主義」這一術語的重視和嚴格區分「象徵主義」廣義、狹義的情況來看，魯迅是從較寬泛的意義上，即從通常習用的「象徵」意義上來理解這種藝術方式的；此種理解正是魯迅象徵詩學的一個基本因素。

魯迅對象徵的這一基本看法，固然得力於他對外國文學的深切了解——如研讀翻譯厨川的文學理論和閱讀譯介許多象徵派作家的作品，尤其是俄國象徵派的作品——，也得力於對中國文學的傳統精神和傳統方法的總體把握。周作人就說過：「象徵是詩的最新的寫法，但也是最舊，在中國也『古已有之』」，「這是外國的新潮流，同時也是中國的舊手法」。<sup>⑬</sup>魯迅正是以其「拿來主義」的恢弘氣魄，把這種「最新」和「最舊」、「外國」和「中國」、「象徵主義」和「象徵」放在一起，加以溝通、融會、改造，形成了自己獨有的象徵詩學體系，貫徹在他的創作實踐之中，表現於他的文學批評之內，如美國已故學者夏濟安所說的那樣，魯迅把「感情和思緒轉化爲一種更偉大的『熔合體』」，用最深廣的象徵系統來更豐富地描述他所看到的那個世界。」<sup>⑭</sup>

這個世界既是寫實的，又是象徵的，是一個用象徵來寫實的世界；用魯迅自己的話來說，便是：「安特來夫的創作裏，又都含著嚴肅的現實性以及深刻和纖細，使象徵印象主義與寫實主義相調和。俄國作家中，沒有一個人能夠如他的創作一般，消融了內面世界和外面表現之差，而現出靈肉一致的境地。他的著作是雖然很有象徵印象氣息，而仍然不失其現實性的。」<sup>⑮</sup>魯迅十分欣賞

⑫ 同註⑩，頁284。

⑬ 周作人：《談龍集·〈揚鞭集〉序》（上海：開明書店，1930年），頁68。

⑭ 〔美〕夏濟安著，樂黛雲譯：《魯迅作品的黑暗面》，同註⑥，頁381。

⑮ 魯迅：《譯文序跋集·〈黯淡的烟霧裏〉譯者附記》，同註⑪，第10卷，頁185。

荷蘭作家望·藹覃的長篇童話《小約翰》，認為它「是一篇『象徵寫實』底童話詩。」<sup>①⑥</sup>「象徵寫實」，或者說，用象徵來寫實，是魯迅象徵詩學中的又一個基本因素。

「象徵寫實」的藝術方式要求作家通過一個象徵世界反映現實世界，以求取一個更廣大更深刻的真實。這個象徵世界可以是個「象徵性的神話」（黑格爾語），即明顯有別於現實世界的作家的幻想世界，如但丁的《神曲》、卡夫卡的《城堡》和《變形記》；也可以是經驗上的現實世界，卻已注入了象徵的內核，罩上了象徵的光暈，如海明威的《老人與海》。這種象徵寫實的象徵作品的創作過程，又常常是從抽象到具象，從思想到形象，從理性到感性的過程；恰如俄國詩人康·巴爾蒙托所言：「詩人在創作象徵主義作品時，從抽象走向具體，從思想達到形象，而讀他作品的人從畫面上升到它的靈魂，從直接的、因獨立存在而顯得十分美好的形象上升到隱藏於其中的精神的理想境界……」<sup>①⑦</sup>魯迅的許多象徵作品都明顯地體現了這一創作過程的特點。如一九一八年八月二〇日，魯迅在致許壽裳信中就曾簡略地談過他寫《狂人日記》的經過：「後以偶閱《通鑑》，乃悟中國人尙是食人民族，因成此篇。」又如，魯迅在〈《野草》英文譯本序〉中，就明確說出了「這二十多篇小品」的創作是緣起於「感想」的過程，從而為我們理解這部象徵作品提供了鑰匙。再如，魯迅介紹《補天》的最初創作動機「不過取了弗羅特說來解釋創造——人和文學的——的緣起。」而作為神話象徵的《故事新編》的創作，其由抽象到具象，由思想到形象的過程，則是一個不難理解的必然的道理。總之，從抽象到具象，從思想到形象，從理性到感性的創作過程，是魯迅象徵詩學的第三個基本因素。

<sup>①⑥</sup> 魯迅：《譯文序跋集·〈小約翰〉引言》，同註⑮，頁254。

<sup>①⑦</sup> 〔俄〕康·巴爾蒙托著，張捷譯：〈象徵主義詩歌淺談〉，見袁可嘉等編選：《現代主義文學研究》（北京：中國社會科學出版社，1989年），上册，頁359。

上述三個基本因素是魯迅象徵詩學的基本原則，是建構魯迅象徵詩學體系的礎石，是研究魯迅象徵詩學的重要出發點。下面，就由此出發，來探討魯迅文學中的象徵詩學的幾個最顯明的特徵。

### 三

魯迅象徵詩學的第一個特點是荒誕變形的象徵藝術。

所謂「荒誕變形」，是指由「變形」造成的「荒誕」，「荒誕」和「變形」是水乳交融般地聯繫在一起的。西元前一世紀的羅馬詩人奧維德曾著《變形記》，專指神和人變成鳥獸木石之類；單就這點而言，卡夫卡的《變形記》倒是同它頗為相似：主人公格里高爾·薩姆沙一天清早正準備起床上班卻發現自己變成了一個巨大的甲蟲。而魯迅象徵作品中的荒誕變形則並非如此。

我們首先想到的自然是〈狂人日記〉；同〈狂人日記〉相類的還有小說〈長明燈〉。〈狂人日記〉裏描繪的現實世界是狂人眼裏的世界，是個變了形的荒誕色彩極濃的世界。對小說的主人公來說，這個世界是陌生的，異己的，充滿了敵意的；在這個世界上，一切都是神秘的，荒謬的，為常人所難以理解的：人吃人，人被人吃，人們互相吃，——父母兄妹也概莫能外，而且處處如此，從來如此；整部歷史「滿本都寫著兩個字是『吃人』」。顯然，小說中描繪的這個「人吃人」的世界的表象，並不就是我們經驗著的現實世界，是個變了形的荒誕的世界；它並非現實主義的藝術再現，而是「只有在象徵的意義上，才能把狂人洞見的東西看成是真情。」<sup>18</sup>小說裏的狂人形象也是一個明顯的象徵性藝術形象。除了狂人所特有的病態聯想，駭人的記憶過剩，巧妙而混亂的邏輯推理，令人發慌的敏感：一句話，除了一個迫害狂患者的荒誕變形（變態）的心理特徵外，我們看不到「這一個」的特殊性，看不到現實主義藝術

<sup>18</sup> 同註⑥，頁306。

要求的共性中的個性、典型性。狂人的長篇獨白（有人據此說它是意識流小說），他的政論性極強的語言，都可以看成是作者的直抒胸臆，是作家本人激情的吶喊。因此，只有從象徵角度看，這個形象才是獨特的、可理解的：揭開披在他身上的「狂人」外衣，我們看到的是一個清醒的、反封建禮教的不屈戰士！小說裏大量的細節描寫也與現實主義相距太遠，它不符合「細節的真實」原則，卻體現了象徵性，從而使狂人這一象徵性形象和小說所展現的象徵世界連成一體；於是，由於小說「表現的深切」和「格式的特別」，便很快贏得了讀者，震動了文壇，成了中國新文學史上一篇不朽的奠基之作！

「格式的特別」主要就「特別」在它是一篇象徵性作品，而且又是傑作！

同〈狂人日記〉一樣，〈長明燈〉的象徵意義是作家使用荒誕變形的象徵藝術來實現的。不屈不撓的民主鬥士變形為狂人；一羣面目略異的封建衛道者的形象變形為一串醜惡的符號：「三角臉」，「方頭」，「潤亭」，「胖臉的莊七光」等；人們經驗著的現實世界在狂人的眼中消失了，狂人看到的是一個由長明燈主宰著的醜惡和痛苦的世界。在這個世界上，形形色色的醜惡同各樣的病痛與災殃都和長明燈聯繫在一起。所以，主人公才「閃爍著狂熱的眼光」，要熄這燈，要放火燒廟。顯然，〈長明燈〉的深刻主題也是通過荒誕變形的象徵藝術表達出來的。此種變形的藝術技巧是：在習見的表象下，通過心理變形達到人物和客觀外物的變形，從而達到荒誕變形的象徵藝術，充分傳達了現代人的不安和焦慮。

除了通過心理變形（主要是瘋狂）達到荒誕變形，魯迅作品中還有一類是通過形體變形——但也不是人變形為自然物，而是人形體本身的變形——達到荒誕變形的。《彷徨》裏的〈示眾〉便是。

小說〈示眾〉倒更像一篇散文。〈示眾〉主要的不是展示「示眾的材料」，而是展示「看客」的嘴臉。對「看客」現象和「看客」思想的批判，是魯迅「改革國民性」戰略思想的一個重要組成部分，伴隨了魯迅一生。「示眾」除



開頭點出了「首善之區」外，並無更明確的地點，也無明確的時間，有關「示眾的材料」的身份、事由與背景等均未作介紹；這種不分地域、不分時間、不分「材料」的朦朧和含混，正是象徵藝術本身暗示的需要，它拉開了作品與現實的距離，從而收到覆蓋面極大極廣的象徵效果。此種象徵效果主要是通過使「看客」們的形體變形來獲致的；而造成變形的方法，則是突出誇大部分，使整體比例失調，從而變形，從而顯得荒誕可笑。例如，關於那飛奔的小學生遇見的那「一件不可動搖的偉大的東西」的描寫，那有關長著幾根毫毛的「很胖的奶子」、像一條死鱷魚似的大張著的「嘴」、像窪下的坑裏似的「兩乳之間」和彌勒佛似的更圓的「胖臉」的描寫等等。這些被突出、被誇大的部分由於是被分別地、孤立地、像特寫鏡頭似的被展示著，讀者無從得見全體，便愈覺得荒誕可笑。也正是在此種變形的荒誕中，我們才得以看清「看客」們真實的羣像：愚昧，麻木、虛空、盲從。

此種變形藝術相當巧妙，難度也大。遺憾的是，這篇小說的意蘊雖不曾被人誤解過，但它的象徵藝術卻一直未為人道及；它的這種通過人體變形達致荒誕變形的象徵技巧也一直沒有引起人們的注意。如果把〈示眾〉同《野草》裏的〈復仇〉聯繫起來看，那末小說的象徵性就更為顯豁。

〈阿Q正傳〉則是通過性格變形達到荒誕變形，從而獲致象徵效果的一個顯例。

〈阿Q正傳〉幾乎一直被認作是現實主義的力作；不過，夏志清先生並不這樣看：「就它的藝術價值而論，這篇小說顯然受到過譽」；<sup>①</sup>香港著名學者司馬長風先生甚至認為〈阿Q正傳〉不是魯迅的代表作，它的那些「違反真實」的描寫，「都是對小說藝術的破壞。」<sup>②</sup>如以「政治偏見」簡單地給夏氏和司馬氏以否定，當然是最省力不過的；但這不是學術的態度，自然也很難

<sup>①</sup> 〔美〕夏志清：《中國現代小說史》（香港：友聯出版社，1982年），頁33。

<sup>②</sup> 司馬長風：《中國新文學史》（香港：昭明出版社，1980年），上卷，頁110—111。

說服人。如果聯繫到國內有關阿Q形象的長久的聚訟和迄今存在著的各樣的分歧，就更有必要對上述問題作出正面的回應。

就夏先生對「藝術價值」所持的異議而言，不能說他沒有一定的道理。譬如，中篇就沒有寫出阿Q性格的邏輯發展（短篇〈祝福〉則不是）；首尾處在同一水平線上，「精神勝利法」貫穿始終，一切的情節和細節似乎都是爲了說明「精神勝利法」而存在的。這一點，其實早在四十年代初，就爲歐陽凡海指出過——雖然他是從正面意義上來理解的——：「阿Q那些有一般性的許多特性，在〈阿Q正傳〉第六章以前，大致都被敘述出來了。阿Q的糊塗，自第六章到第九章加強地充塞著全篇幅。所以以阿Q的性格上說，前面五章就已敘述完了」。<sup>②</sup>司馬先生認爲中篇在描寫上「違反真實」，要對它進行「再評價」，並列舉了小說的「很多重大缺陷」；關係到阿Q性格形象的，有：「主人公『阿Q』無統一的個性，他被寫成既膽大妄爲又卑劣懦弱，既投機取巧又痴呆糊塗，既是被迫害者又是迫害者，既狡猾又麻木……。在小說技巧上這是明顯和嚴重的錯誤。」對此，筆者同樣認爲：說司馬氏的話沒有一定的道理也是講不過去的。譬如，寫阿Q居然把癩頭瘡看作「是一種高尚的光榮」；自打嘴巴的「轉敗爲勝」；因自己身上的虱子不似王胡多而產生的「不平」；畫花押時因畫得不圓而生發的「羞愧」；臨到大辟，「似乎覺得人生天地間，大約本來有時也未免要殺頭的」的極度荒唐……這些描寫顯然誇張失實、「違反真實」；而「違反真實」的作品又怎能是現實主義的呢？

〈阿Q正傳〉確非現實主義作品，而是一部象徵性的小說。小說的創作過程，也有著一般象徵作品的從思想到形象、從抽象到具象的特點。作家自己在〈俄文譯本「阿Q正傳」序及著者自敘傳略〉中曾一再說過，他之所以要寫阿Q，是「要畫出這樣沉默的國民的魂靈來」；「我雖然已經試做，但終於自

② 歐陽凡海：〈論〈阿Q正傳〉〉，見李宗英、張夢陽編：《六十年來魯迅研究論文選》（北京：中國社會科學出版社，1982年），上册，頁542。

己還不能很有把握，我是否真能夠寫出一個現代的我們國人的魂靈來。」阿Q的主導性格特徵——「精神勝利法」——正是「我們國人的魂靈」的具象化；作為一部象徵性作品中的象徵性形象的阿Q，則有著明顯的「符號化」的特點；<sup>②</sup>夏志清氏就小說的「藝術價值」和司馬長風氏就小說及阿Q形象所作的否定性批評，正是這部象徵作品值得肯定的所在；小說「違反真實」的描寫正是象徵藝術中荒誕變形的又一種表現形式：既不同於〈狂人日記〉和〈長明燈〉式的心理變形，又不同於〈示眾〉式的形體變形，而是一種性格變形。阿Q，是一個由性格變形造成為符號化形態的象徵性形象。所以，日本評論家小田岳夫才把〈阿Q正傳〉看成是「魯迅作品獨特的象徵作風」的表現。<sup>③</sup>

其實，看出小說這種「獨特的象徵作風」的，在中國，早就有人。一九二二年，茅盾就說阿Q「是中國人品性的結晶」；<sup>④</sup>一九二三年，周作人（仲密）說阿Q「是中國一切的『譜』——新名詞稱作『傳統』——的結晶」；<sup>⑤</sup>一九五一年，馮雪峰說：「阿Q，主要的是一個思想性的典型，是阿Q主義或阿Q精神的寄植者」（著重號係引者所加）。<sup>⑥</sup>司馬長風在對小說作了一番批評之後所作的設想，就更饒有興味，也更能說明問題：「總括來說，魯迅如不把阿Q當作一個人物，一開始就以寓言方式，把他寫做民族的化身（那篇〈序〉自然要砍掉），那麼會非常精彩，並且可以消解以上的所有批評。」——這說的簡直便是象徵了，其實同魯迅已經做的也取著同一方向。

② 臺灣學者姚一韋先生在他的《藝術的奧秘·論象徵》（桂林：灕江出版社，1987年）中說：「構成象徵的三個最基本的條件」是「它的符號性、比喻性與暗示性。」頁127。

③ 轉引自陳聖生：《綜論國外的〈阿Q正傳〉研究》，刊《魯迅研究》第8輯（1983年5月），頁343。

④ 查國華等編：《茅盾論魯迅》（濟南：山東人民出版社，1982年），頁2。

⑤ 仲密（周作人）：《阿Q正傳》，同註②，頁10。

⑥ 馮雪峰：《雪峰文集(4)·論〈阿Q正傳〉》（北京：人民文學出版社，1985年），頁111。四年後，馮雪峰在《阿Q正傳》一文中又對此作了自我批評；我認為，後者是當時環境的產物，前者才表露了作者的真實見解，也是最值得重視的。

心理變形（瘋狂）、人體變形（部分與整體比例失調）和性格變形（被極度扭曲而大異常態）是魯迅荒誕變形中的三種具體方式。荒誕變形則是魯迅象徵詩學中的一個重要特徵。此類象徵藝術在不「把人和神變形為自然界事物」的情況下，實現人和環境的變形；這種變形是在幾乎不被覺察其變異的習見的狀態下進行的；變形後的「客觀狀態的『符號』與主觀獨白的『符號』，而且還與意志和理智的力量而非是基本的直覺進入對立統一的狀態」；<sup>②7</sup> 這狀態於真實中見出荒誕，於荒誕中見出更大的真實，從而體現了「在根本上，象徵主義則是一種使日常生活變形、昇華的方法」<sup>②8</sup> 的象征原則。

非自然物的變形藝術是魯迅有別於卡夫卡的所在；而在荒誕變形中見出更大真實的象徵藝術，又是魯迅與卡夫卡共同的地方。正是由於後者，夏濟安才說：魯迅「看起來更像卡夫卡的同代人而不是雨果的同代人。」<sup>②9</sup>

#### 四

魯迅早年曾稱賞象徵氣味很濃也是他所深愛的俄國作家安特萊夫說：「其文神秘幽深，自成一家。」<sup>③0</sup> 這「神秘幽深」也正是魯迅象徵詩學的第二個特點。《野草》是這個特點的集中體現，當然也不止於《野草》。

《野草》中的二十三篇作品，始於一九二四年九月，止於一九二六年四月，絕大部分是一九二五年的作品。創作《野草》的時期，是中國歷史上一個特殊時期，也是魯迅生活史上一個特殊的階段。胡繩先生說：「《野草》這一散文詩的結集最深刻地表現著他在大革命過程中的悲觀、絕望、矛盾、憤慨和

②7 〔德〕古茨塔夫·勒內·豪克：《絕望與信心·隱秘象徵》（北京：中國社會科學出版社，1988年），頁125。

②8 〔蘇〕托洛茨基著，劉文飛等譯：《文學與革命》（北京：外國文學出版社，1992年），第1部，第3章。

②9 同註②4。

③0 魯迅：《譯文序跋集·〈域外小說集〉》，同註②5，頁159。

苦痛的追求的心情。……整個中國正沸騰在大矛盾、大分裂中，魯迅的苦痛是與整個時代相關連著的。」<sup>①</sup>這一時期魯迅的心靈上滿是創傷，充滿了矛盾：有理想與現實的矛盾，有希望與絕望的矛盾，有光明與黑暗的矛盾，唯有黑暗與虛無才是實有和偏要向黑暗與虛無作「絕望的抗戰」的精神。魯迅後來在〈《野草》英文譯本序〉裏追憶道，「因為那時難於直說，所以有時措辭就很含糊了。」那時的魯迅強烈地感受到了來自四面八方的壓抑，他經受了一場持久、廣泛、深刻、嚴峻的考驗，他的心靈深處形成了一股風暴。「當我沉默著的時候，我覺得充實；我將開口，同時感到空虛。」《野草·題辭》的這開頭二句便是作家「那時」心境的真實寫照。《野草》屬最難讀的一種。美國著名漢學家、魯迅研究的知名學者李歐梵斷言：「如果說魯迅的小說雖有許多象徵主義的屬性，卻仍然是立足於現實主義，那麼，他的散文詩卻絕對地屬於象徵主義結構。」<sup>②</sup>魯迅於一九二四年譯《苦悶的象征》絕非偶然。魯迅那樣肯定厨川白村，也絕非偶然。厨川說：「倘不是將伏藏在潛在意識的海的底裏的苦悶及精神底傷害，象徵化了的東西，即非大藝術。」《野草》便是將魯迅的「苦悶及精神底傷害」象徵化了的「大藝術」。在「神秘幽深」這一總體特徵的籠罩下，其具體的象徵方式又約略表現在以下四個方面——

#### 第一，表現為夢幻的形式

按照弗洛伊德的觀點，夢是被壓抑的性欲的改裝，文藝即作家的白日夢；厨川白村改造了弗洛伊德的「根柢於性欲」說，認為：生命力受了壓抑才產生文藝，文藝「就是和夢的潛在內容改裝打扮了而出現時，走著同一的徑路的東西」；<sup>③</sup>這樣，文藝作品裏的夢幻有時本身便是象徵。《野草》裏寫夢幻的篇

① 胡繩：〈魯迅思想發展的道路〉，同註②，頁649。

② 〔美〕李歐梵著，尹慧珉譯：〈《野草》：希望與絕望之間的絕境（上）〉，《魯迅研究月刊》1991年第1期，頁45。

③ 〔日〕厨川白村著，魯迅譯：《苦悶的象征·創作論》（北京：人民文學出版社，1988年），頁30。

什，很可能直接受到弗洛伊德尤其是厨川的啟發，因為魯迅翻譯《苦悶的象徵》結束之日正是《野草》開手創作之際。《野草》中的這類形式相當多。

〈好的故事〉象徵理想與現實的矛盾和理想在黑暗現實中的破滅；〈死火〉「乃其冷藏情熱的象徵」；<sup>③④</sup>〈狗的駁詰〉是人不如狗的炎涼世態的象徵；〈失掉的好地獄〉象徵多災多難並且每況愈下的人間世；〈墓碣文〉則是作者複雜、矛盾和各樣傷痛情感的象徵化；〈頽敗線的顫動〉是一顆「眷念與決絕，愛撫與復仇，養育與殲除，祝福與咒詛」的偉大而苦楚的心靈的象徵；〈死後〉則是詩人對現實諸多醜惡面的深切感受的象徵化。魯迅的新詩〈夢〉也屬於這類形式，它象徵了詩人五四前夕迷惘與追求的心境。厨川白村氏認為：夢是改裝，而「改裝是象徵化」；魯迅巧妙地利用了夢幻的象徵方式，表達了自己的感情體驗，以象徵的折光反射出心理的創傷。

## 第二，表現為傳說的形式

這裏包含有宗教傳說，神話傳說和民間傳說。魯迅認為，神話是初民對自然的解釋；<sup>③⑤</sup>這裏就包含了神話是初民觀念的意象化和象徵化的意思。後來，他更明顯地把這一見解擴大到傳說。<sup>③⑥</sup>《野草》中的部分詩篇是這類象徵形式的很好的體現。〈復仇（其二）〉是根據《新約全書·馬可福音》第十五章的內容改寫的。它借用耶穌被釘上十字架的宗教故事，構築了一個含義深遠的象徵世界：拯救人們於苦難的反被人們所拋棄。這是一個為魯迅十分喜愛的主題，如〈犧牲謨〉、〈頽敗線的顫動〉和〈藥〉中夏瑜形象的內涵。據《馬可福音》第十五章載：眾人譏誚已被釘上十字架的耶穌，「彼此說，他救了別人，不能救自己。」魯迅通過詩的象徵世界表達了這個深刻的悲劇主題，耶穌

③④ 許壽裳：《我所認識的魯迅·魯迅的精神》（北京：人民文學出版社，1981年），頁76。

③⑤ 詳閱魯迅《中國小說史略》第二篇，同註①①，第9卷，頁17。

③⑥ 詳閱魯迅《中國小說的歷史的變遷》第一講，同前註，頁302。

則是「誓嘗慘苦的模範」。<sup>③⑦</sup> 魯迅新詩〈愛之神〉係據羅馬神話傳說創作的又一象徵作品。

不過，在魯迅創作中，這類據神話傳說寫成的象徵作品，則集中在《故事新編》裏。這本小說集從創作到編成，經歷了十三年（1922年11月到1935年12月）之久，可見其偏愛之情。作家的此種偏愛，同他對象徵的偏愛是一致的；因為「神話世界是人類最先建立的象徵世界，亦是象徵世界的最標準的模式。」<sup>③⑧</sup> 現代詩人魯迅可以在這最早的象徵世界裏聽到歷史的聲音，看到現實的影像，獲得宇宙人生之奧秘。詩人與哲人的魯迅要表達其灼熱的現實感受，表達其深廣的人生體悟，表達其冷峻的哲理思考，表達其超驗的觀念，最好的辦法是求助於神話——這個人類和種族記憶的倉庫；這樣，神話與傳說不僅成了「現代詩人的寵兒，形成了現代詩的『質料』」，<sup>③⑨</sup> 也成了魯迅的寵兒，成了《故事新編》的「質料」。魯迅在《故事新編》的象徵世界裏，表達了他超驗裏的經驗。〈補天〉所呈現的超驗世界，是人類歷史的象徵：小說（一）寫了創造性勞動的壯觀偉美，這是人類歷史得以演進的基礎；（二）寫了生命力為創造的本源，這就解釋了一切創造和人類和歷史的真正奧秘；（三）寫了造人後的世界出現的擾攘與紛爭，這既是歷史的形象寫照，也表達了現代人的焦慮。魯迅在女媧補天這一原始形象中，注入了新的內容，把初民的集體無意識轉化為一種全新的、自覺的歷史意識，把豐富的歷史形態納入一個超越時空的象徵結構，使一切短暫的現實生滅相和一切飄忽易逝的人生體悟都可在象徵世界裏獲得無盡和永恒，從而折射了歷史的影像，成為人類歷史的象徵。〈理水〉和〈非攻〉所呈現的超驗世界，是民族歷史的象徵：它首先表現了民族生命力的堅韌。按英國歷史學家湯因比的觀點，文明的昌盛全在於環境的挑戰和

<sup>③⑦</sup> 同註③④。

<sup>③⑧</sup> 同註②②，頁131。

<sup>③⑨</sup> 同前註。

種族接受挑戰的能力。〈理水〉裏的洪水，〈非攻〉中的戰爭，便是中華民族經常被迫面對的重大挑戰；大禹和墨子的勝利便是中華民族有接受挑戰能力的明證，是民族生命力堅韌的表現。其次，表現為民族行為的價值取向，如公與私，知與行，義與利，愛與仇，因循與革新，民本與官本等。馮光廉先生認為大禹形象的「象徵意義只有從民族精神的角度」才能求得的想法，<sup>④</sup>應當是正確的。〈奔月〉與〈鑄劍〉呈現的超驗世界，是英雄歷史的象徵。二篇小說中，對〈奔月〉理解的歧異最大；卻又都不願注意羿曾有過的輝煌業績。其實，夷羿是位英雄，最後一部分寫羿射月的雄姿「使人彷彿想見他當年射日的雄姿。」但整日的烏鴉炸醬麪又是嫦娥奔月的唯一原因，於是羿在客觀上便否定了自己；加上背叛（逢蒙剪徑），隔膜（老婆子的奚落）：英雄終於走上了眾叛親離的孤獨的絕境。〈鑄劍〉也是這樣一齣深具現代意識的英雄悲劇。黑色人的「他也就是我」這句話暗示了兩位英雄——干將莫邪、黑色人——的一體化。干將的鑄劍與黑色人的復仇是承續性的英雄業績；干將為自鑄的劍所殺，黑色人否認自己為人報仇是義舉，並說，「我已經憎惡了我自己！」英雄的自我否定和孤獨、絕望的情緒在這裏又再次得到表現。兩篇小說都留存著一九二六年前後的魯迅經歷和感情的印記。〈奔月〉與〈鑄劍〉所呈現的超驗世界是英雄歷史的象徵：寫英雄曾有的輝煌和之後或同時經驗到的孤獨與悲涼。〈采薇〉、〈出關〉、〈起死〉所呈現的超驗世界，是現實人生的象徵。三篇小說暗示我們：現實人生是一個充滿矛盾、充滿鬥爭的世界；面對苦痛紛擾的現實人生，人們只能有兩種選擇：面對現實或逃避人生，而後者是注定要失敗的。

黑格爾說，「所以神話必然是要看作象徵性的」；<sup>④</sup>普雷斯科特在《詩歌與神話》中則說：詩人的心靈「在本質上仍然是神話時代的心靈」，<sup>④</sup>這就不

④ 馮光廉：《魯迅小說研究》（天津：天津人民出版社，1989年），頁278。

④ 〔德〕黑格爾著，朱光潛譯：《美學》（北京：商務印書館，1982年），卷2，頁17。

④ 轉引自卡西爾著，甘陽譯：《人論》（上海：上海譯文出版社，1986年），頁96。



僅解釋了由魯迅心靈過渡到神話心靈的可能性，也說明了兩者在使心靈象徵化方式方面相似的必然性，從而完成了「由象徵性的神話到真正神話的過渡」（黑格爾語）；也就解釋了《故事新編》中的時空倒錯，人神淆雜，和既為作者所不滿又為作者堅持的「油滑」，實際上是這類象徵作品可以具有的一種特色。偏愛象徵的魯迅顯然希望有高度的抽象，卻又不失去鮮明的形象；有形而上的深刻和雋永，又有形而下的鮮活與魅力；既想表達超驗，又未敢忘卻經驗：他該怎麼辦呢？他作出了正確的選擇：用「故事新編」的方式，在超驗裏表達了經驗。

### 第三，表現為寓言形式

中國本來就是一個寓言豐饒的國度，先秦諸子中的寓言多姿多采，莊子便是一位寓言大師，所謂「寓言十九」就是很好的說明；這些寓言常用一虛構的故事來說明一則深刻的道理。黑格爾把寓言看成是「自覺的象徵」，把寓言解釋為借動植物生活來說的人生道理；<sup>④</sup>這和我們傳統的寓言觀不盡相同。魯迅對這種象徵形式的理解是傳統式的，這從他的作品中看得出來：既有借動植物生活達寄托之旨趣的，也有借人事象徵內心情懷和人生境況的。《野草》裏的〈復仇〉、〈過客〉、〈立論〉、〈聰明人和傻子和奴才〉，《華蓋集》裏的〈戰士和蒼蠅〉、〈夏三蟲〉，魯迅新詩〈桃花〉、〈人與時〉，《吶喊》集內的〈藥〉，均屬這類寓言式的象徵作品。

限於篇幅，這裏只能就小說〈藥〉談談魯迅此類作品的象徵藝術。它主要表現在以下幾個方面：一，為情節和形象的象徵化。寓言式象徵作品的情節一般都比較單純：一個場面，一個鏡頭，一段故事，幾個人物。這種比較單純的情節容易同現實拉開距離，因此更難確定，更易抽象，能更好地寄寓作者的觀念和思想。〈藥〉的基本情節是流傳於中國民間的一則傳說：人血饅頭可以治療

<sup>④</sup> 請參看黑格爾《美學》第2卷中的有關章節，同註①，頁105—111。

癆病。作家給傳說以一段故事，幾個人物，於是寓言式地揭示了一個深刻的、具有現代意義的有關愚昧的思想主題。對這個主題而言，小說的情節只是一個思想的載體和符號；而且小說中的人物也有著明顯的符號化特點：不僅康大叔、駝背五少爺、花白胡子之流如此，華、夏兩家也不例外，在他們的身上大體只能看到一些共性：父親，母親，兒子，革命者，出身標籤等。符號化正是象徵作品的需要，因為現實的氣氛越稀薄，象徵的世界就越清晰，寓言的覆蓋面就越廣。二，為景物描寫的象徵性。小說開頭關於「秋天的後半夜」的描寫，固然是情節本身發展的需要，但更主要的還是它把時代背景象徵化了。再是關於看客們圍觀殺人場景的描寫，關於西關外靠著城根的叢冢的描寫，則突現了「華夏」悲劇的象徵寓意；而結尾，「也分明留著安特萊夫式的陰冷。」結尾部分花圈的象徵意義不必說了，於烏鴉，卻頗多爭議。加拿大學者維林吉諾娃認為，烏鴉「是一個很重要的象徵」，而且「起著雙重的象徵作用」。<sup>④</sup>三，題目本身就含有豐富的象徵意義：拯救「華夏」——黑格爾說，象徵的本質「是雙關」——的良「藥」究竟是什麼？……

魯迅在〈〈十二個〉後記〉中說：「勃洛克所擅長者，是在取卑俗，熱鬧，雜沓的材料，造成一篇神秘底寫實的詩歌」；「將那朦朧的印象，加以象徵化。」〈藥〉則前進了一大步，將「卑俗」的材料，「朦朧」的風俗，寫成一篇現代寓言，一部現代中國的啓示錄。

#### 第四，表現為箴言的形式

這類作品集中在《野草》裏，為數也不多。〈影的告別〉、〈求乞者〉、〈希望〉和〈淡淡的血痕〉便是。這四篇文章中充滿了格言，警句，箴語；都有著詩的凝煉，含蓄，和情緒化；大量採用隱喻與象徵；晦澀，朦朧，飄忽，極似尼采的《查拉斯圖拉如是說》；給人的感覺是一個充滿著思辨色彩的幽深

<sup>④</sup> 詳閱樂黛雲編：《國外魯迅研究論集·魯迅的〈藥〉》，同註⑥，頁506。

的世界。

我雖然把魯迅象徵詩學的第二個特點化解為四種形式，但並不意味著這四種形式有著絕對的獨立性。例如〈立論〉是寓言式，卻也可以列入夢幻式；〈聰明人和傻子和奴才〉是寓言式，但也可以歸屬箴言式等等。一切都是相比較而存在的，事物之間的聯繫本來就是千絲萬縷的，決定選擇的某種價值標準也是相對的。另外，這四種形式又都共同體現了一個特徵，即「神秘幽深」的象徵特徵。夢幻和傳說的形式本來就帶有朦朧神秘的色彩，而寓言和箴言的形式又因其曲折的暗示而呈現了幽深的境界。且不說〈死火〉、〈失掉的好地獄〉、〈墓碣文〉、〈頽敗線的顫動〉、〈死後〉、〈復仇（其二）〉這類作品的明顯的神秘幽深的特色了，就是小說〈藥〉，又何嘗不給人一種神秘幽深之感？用人血饅頭治病，本身就有大的神秘性，作家又賦予其遙深的寄托；黑色人將人血饅頭遞給華老栓時那種朦朧神秘的氛圍；華小栓吃「藥」時只見「焦皮裏面竄出一道白氣」的描寫；分明有一圈紅白的花在夏瑜墳頭上的「憑空」出現；結尾的蕭瑟悲涼氣氛的渲染，尤其是那叫人「都悚然」的烏鴉的一聲大叫和同時直飛遠天的描寫：所有這些無不給人一種神秘感、幽深感。哈南認為魯迅創作〈藥〉時，肯定想到了安特萊夫的《默》，因為兩篇小說的「結尾如此相似」：「《默》中放走的金絲雀至少對於女僕和伊革那支說來，代表著死去的少女的靈魂，而〈藥〉中的烏鴉則被悼亡者在某種程度上和死去的兒子的英靈聯繫在一起。」<sup>④⑤</sup>〈藥〉的思想深度和它的神秘幽深的寓言式的象徵藝術是密切聯繫在一起的。魯迅反對人把京劇裏的臉譜和手勢看成是象徵，魯迅說：「是代數，何嘗是象徵」；因為這些沒有「什麼說不出，做不出的深意義」（著重號係引者所加）。<sup>④⑥</sup>《野草》深奧難懂，有時確實到了不僅難以言說，並且也難以意會的地步；因此，被以《野草》為代表的作品集中體現出來

<sup>④⑤</sup> 同註⑥，頁302。

<sup>④⑥</sup> 魯迅：《花邊文學·誰在沒落》，同註⑪，頁488。

的「神秘幽深」的象徵藝術，在魯迅象徵詩學中就佔據著一個特殊的位置。愛爾蘭詩人葉芝說：「當一個人忙於做這做那的時候，他離開象徵最遠，但是當恍惚或瘋狂或沉思冥想使靈魂以它為唯一衝動時，靈魂就在許多象徵之中周遊，並在許多象徵之中呈現自己。」<sup>④7</sup>我猜想，《野草》中大部分篇章的創作情況或是如此；「天地有如此靜穆，我不能大笑而且歌唱。天地即不如此靜穆，我或者也將不能。我以這一叢野草，在明與暗，生與死，過去與未來之際，獻於友與仇，人與獸，愛者與不愛者之前作證。」（《野草·題辭》）——寫作《野草》集時的魯迅的精神狀態，由此可見一斑。

## 五

魯迅曾就俄國倫支的一部作品稱讚倫支說：「〈在沙漠上〉是倫支的十九歲時之作，是從《舊約》的〈出埃及記〉中，提出和革命後的俄國相共通的意義來。將聖書中的話和現代的話，巧施調和，用了有了彈力的暗示底文體，加以表現的，凡這些處所，我相信，都足以窺見他的不平常的才氣。」<sup>④8</sup>這段話裏的「彈力暗示」正是魯迅象徵詩學的第三個特點。

法國象徵派詩人波德萊爾對象徵藝術的一個重要要求，便是「創造一種暗示」；<sup>④9</sup>「暗示」是象徵藝術的一種基本屬性。而有「彈力」的文體由於能於單純中見豐富，所以就有可能提供各樣的暗示，從而使藝術收到極大的象徵效果。魯迅作品獲得這種「彈力暗示」的象徵特點，主要是靠對意象的巧妙運用。所謂「意象」，即《周易》所說的「立象以盡意」，即《論衡》所謂

④7 〔愛爾蘭〕葉芝著，林驥華譯：〈詩歌的象徵主義〉，見伍蠡甫主編：《現代西方文論選》（上海：上海譯文出版社，1983年），頁59。

④8 魯迅：《〈在沙漠上〉譯者附識》，見孫崇恩、周來祥編：《魯迅文藝思想資料編年》第2輯（1927年），內刊，頁369—370。

④9 轉引自韋勒克：《法國象徵主義者》，同註③，頁124。

「立意於象」、「禮貴意象」，亦即《文心雕龍·神思》所說的「獨照之匠，窺意象而運斤」的那種融主客觀爲一體的具象。意象的本源，就密切與象徵有關。如果講具體點，魯迅象徵詩學的這一特點又大致可以化解爲三種形式：

第一，意象隱喻：

即用創造意象的辦法創造隱喻，這隱喻又以其獨特的深刻而使自己成爲一種象徵。魯迅作品中這種「意象隱喻」的形式，主要表現在魯迅詩歌中，還有他的部分散文作品。運用意象本來就是我國古典詩歌的一個優秀傳統，但並非所有運用意象的詩歌作品都是象徵作品。夏濟安先生在他的〈魯迅作品的黑暗面〉中曾不無驚訝地發現，對傳統「採取拒斥的極端立場」的魯迅，竟「完全屈服於舊詩，屈服於它的朦朧晦澀」；而朦朧晦澀正是意象隱喻類象徵作品的一個重要屬性。魯迅舊詩〈蓮蓬人〉、〈湘靈歌〉、〈悼丁君〉、〈無題（一支清采妥湘靈）〉、〈酉年秋偶成〉等和新詩〈他們的花園〉、〈他〉等均屬意象隱喻類的象徵作品。<sup>⑤</sup>

《野草》集中的〈秋夜〉、〈雪〉和〈臘葉〉也屬於這類作品。〈秋夜〉意象繁富；按其隱喻方向，又可分爲二個意象羣；〈秋夜〉所建構的象徵世界則是由這二個意象羣組成的。這世界的上面是以「夜的天空」爲主體，由天空、星星、月亮和由天降下的繁霜組成的在上的意象羣；這世界的下面是以棗樹爲主體，由棗樹、小粉紅花、小青蟲等組成的在下的大地意象羣。上、下的對立和鬥爭構成這個世界的基本內容。在上的「冷眼」和在下的受盡摧殘與抗爭，暗示了這個象徵世界的深遠含義。〈雪〉裏有二個明顯的意象：一個是「江南的雪」，一個是「朔方的雪」；這一虛一實的雪景便構成了〈雪〉的象徵世界。兩個意象，由詩人通過聯想而聯繫了起來。聯想既溝通了兩個意象，也制約了它們的隱喻方向：「江南的雪」給詩人帶來了春天，帶來了童年，帶

<sup>⑤</sup> 請參閱拙著：《魯迅詩全箋》（南京：江蘇教育出版社，1991年）中的有關章節。

來了溫馨和愛撫，成了詩人逃避孤獨的避難所；象徵性避難所之所以出現，是因了詩人當年在北平的處境和心境，「朔方的雪」則是此種情境的象徵：對偉美的思慕、對鬥爭的渴求、對孤獨與冷清的深刻體驗及三者的交融。一虛一實，相輔相成，二者的互補關係使詩人複雜的情懷得以象徵化。魯迅在〈《野草》英文譯本序〉裏說：「〈臘葉〉，是爲愛我者的想要保存我而作的。」

〈臘葉〉裏只有一個意象，即臘葉，一枚「獨有一點蛀孔」的楓樹的病葉。這個意象表達了愛者的拳拳之心和被愛者的終將不復灼灼的悲涼，有一種淡淡的憂傷。黑格爾說，「惆悵哀傷的情調特別容易產生比喻」。許廣平說，「在《野草》中的那篇〈臘葉〉，那假設被摘下來夾在〈雁門集〉裏的斑駁的楓葉，就是自況的。」<sup>⑤1</sup>

隱喻和象徵的界線本來就不是涇渭分明的，愛爾蘭詩人葉芝說得好：對這類意象隱喻，「我們可以說它是隱喻手法，但最好把它叫做象徵手法。因爲當隱喻還不是象徵時，就不具備足以動人的深刻性。」<sup>⑤2</sup>「深刻性」既是區別隱喻和象徵的重要標誌，也是隱喻得以成爲象征的重要途徑。概而言之，魯迅創造這類象徵作品的方法是：創造意象——創造隱喻——創造象徵。這類象徵作品的「暗示」性不必說了，而它具有的「彈力」則是同它的「深刻」程度成正比例的。

## 第二，意象轉換：

即用多次呈現意象的方法造成象徵。《野草》集裏的〈這樣的戰士〉和《吶喊》中的〈明天〉，屬於這類象徵作品。「這樣的戰士」顯然是詩人當年心儀的英雄，這個形象頗帶偶像的意味，同「言不盡意，立象以盡意」和「禮貴意象」的意象的本初精神十分契合，其本身就自具醞郁的象徵色彩。「這樣的

⑤1 許廣平：〈關於魯迅的生活・因校對《三十年集》而引起的話舊〉，《欣慰的紀念》（北京：人民文學出版社，1981年），頁159。

⑤2 同註④。

戰士」向一切號稱爲「慈善家，學者，文士，長者，青年，雅人，君子……」的人「舉起了投槍」；他向一切標榜爲「學問，道德，國粹，民意，邏輯，公義，東方文明……」「舉起了投槍」。「但他舉起了投槍」的「這樣的戰士」這一意象，在散文詩中一共出現了五次。美國學者韋勒克和沃倫在他們合撰的《文學理論》中指出：「一個『意象』可以被轉換成一個隱喻一次，但如果它作爲呈現與再現不斷重複，那就變成了一個象徵」。以「意象轉換」方式造成象徵的，還有小說〈明天〉。〈明天〉通常被理解爲寫下層人民不幸的作品。小說寫一個寡婦失去了唯一的兒子，兒子又是病死的；這固然是不幸，但這不幸也太平常、太平淡了，難怪幾乎所有的中國現代文學史都不曾鄭重地提起過這篇小說。小說的題目——「明天」——其實是一個象徵性意象，它是理解小說內涵的關鍵。單四嫂抱著病兒等待「明天」，「到了明天，太陽一出，熱也會退，氣喘也會平的」——希望；但寶兒卻在「明天」中死去了——失望。單四嫂子哭著死去的寶兒，盼他「明天醒過來」——希望；但寶兒卻在「明天」中進了棺材——失望。單四嫂子確信寶兒已死，只希望「夢裏見見」，結果呢？作者沒有說；單四嫂子仍是等待。等待著「明天」即等待「希望」；「明天」永遠會有，所以人們永遠等待。但「明天」裏永遠交織著「希望」和「失望」，並且更多的是「失望」，而人們照舊等待，因爲人生總不能沒有「希望」：這是人生最大的悲哀，卻又是人生永恒的真實。小說〈明天〉便是用把意象轉換成象徵的方法，深刻地揭示了這個真實，給讀者以豐富的暗示。

### 第三，彈力暗示：

意象隱喻和意象轉換類的象徵作品，當然也都具有彈力暗示的象徵特色；但魯迅另有一類象徵作品，很像作家評倫支作品時所說的，是「有了彈力的暗示底文體」，卻並不就是意象隱喻或意象轉換；爲了區別起見，我使用這一大類的「彈力暗示」的總體特徵標示之，算是此類的第三種象徵形式。

我指的是小說〈傷逝〉。〈傷逝〉一向被絕大多數論者視作魯迅作品中唯

一的以愛情為題材的小說。對此持懷疑態度的，首先是周作人：「〈傷逝〉不是普通戀愛小說，乃是借假了男女的死亡來哀悼兄弟恩情的斷絕的」；<sup>⑤③</sup>周作人這種解釋不過是想借此將「兄弟恩情的斷絕」的責任推之於魯迅，作「不辯解」的「辯解」，不過他的「借假」說卻啟發了筆者對這篇富於彈力、富於暗示的小說的象徵意蘊去作進一步的探求。關於〈傷逝〉的象徵意義，我曾寫過一篇近萬言的專文加以討論過，這裏似無贅述的必要；<sup>⑤④</sup>但對這篇著名小說所特具的「彈力暗示」的象徵功能，卻願意略加提挈而陳述之：一，涓生和子君的愛情只是「美」的象徵，愛情的最後破滅則象徵著「美」的無可挽回的消逝。二，日本學者竹內實「特別看重《野草》的價值，認為它遠比傳記、小說所傳達出來的魯迅更接近真實；對於《吶喊》、《彷徨》也具有注釋的意義。它們各篇分別與《吶喊》、《彷徨》的各個系統相聯繫」；<sup>⑤⑤</sup>〈傷逝〉是小說化了的《野草》，涓生與子君的愛情又是《野草》精神的象徵。三，由於小說的象徵性質，所以它的「彈力暗示」的文體特色亦格外鮮明：它缺少普通小說的那種連貫性、完整性，好些地方都需要讀者去想象、補充；大量的內心獨白、片斷的抒情連綴，瀰漫著的哲理氛圍，洋溢著的詩情和那種如泣如訴的音樂感，都使小說披上了耀眼的象徵光芒。

我的這篇論文初稿寫成於一九八三年，刊布於一九八六年；之後，讀到荷蘭著名學者佛克馬的文章，他的有關〈傷逝〉的見解則進一步佐證了我的觀點：「浪漫主義和象徵主義的標準不僅影響到魯迅對翻譯作品的選擇，並且也潛在地影響到他的語言系統，在解釋魯迅的作品時，這一點是不容忽視的。通過分析最著名的三篇短篇小說〈狂人日記〉、〈阿Q正傳〉及〈傷逝〉可以看

⑤③ 周作人：《知堂回想錄》（香港：三育圖書有限公司，1980年），頁427。

⑤④ 請參閱拙文：〈一曲「美」的挽歌：〈傷逝〉新論〉，《中國現代文學研究叢刊》1986年第1期（4月），頁66—77。

⑤⑤ 據李新風《日本學者竹內實著：〈魯迅〉》一文的介紹。



出這一點。……以『涓生的手記』爲副標題的〈傷逝〉同樣可以被視爲一篇聲討社會的檄文。但它同時又具有象徵意義。」<sup>⑤6</sup>

黑格爾認爲，「介乎隱喻與顯喻之間的是意象比譬。它和隱喻極接近，其實就是一種盡量展開的隱喻。」又說，「東方人在運用意象比譬方面特別大膽，他們常把彼此各自獨立的事物結合成爲錯綜複雜的意象。」<sup>⑤7</sup>黑格爾的這看法，似乎在魯迅身上也得到了印證。魯迅的彈力暗示的詩學特點，主要的就是靠了對意象的大膽而巧妙的運用；而且都服從一個更重要的目的：尋求廣大，尋求深刻，尋求永恒，就像倫支的《在沙漠上》，由「《舊約》的〈出埃及記〉」中，提出和革命後的俄國相共通的意義來。」

## 六

魯迅從一九一八年創作〈狂人日記〉起到一九三五年寫成〈起死〉止，魯迅創作象徵作品的時間簡直貫穿了他全部的文學道路；《吶喊》、《彷徨》中的一些作品，《野草》中的絕大部分，再加上一些詩歌和散文，魯迅創作象徵作品的品種與數量也是可觀的；魯迅的代表作，如〈阿Q正傳〉、〈狂人日記〉、〈藥〉、〈傷逝〉和一些散文名篇及一些詩歌佳構，都是象徵作品，這是魯迅對中國現代文學的一個傑出貢獻；從魯迅的創作與理論的結合上，我們也不難看出魯迅的象徵詩學實際上已形成了一個較爲完整而獨特的體系，它是魯迅詩學的重要組成。借鑒魯迅的遺產，進一步探求魯迅文學中的象徵詩學原則，對於當代文藝的發展，也許是不無裨益的吧？

<sup>⑤6</sup> 同註⑦。

<sup>⑤7</sup> 同註④，卷2，第1部分第3章。

## 魯迅文學中的象徵詩學

夏 明 釗

### 提 要

魯迅創作象徵作品的時間簡直貫穿了他全部的文學道路。文章全面檢討了魯迅作品的特色，系統梳理了魯迅有關象徵藝術的文學批評，並從二者的結合上初步勾勒了魯迅象徵詩學的基本精神和重要特點。文章認為，魯迅象徵詩學貫穿了三個基本見解，體現了三個重要特點，即：荒誕變形（心理變形、人體變形、性格變形），神秘幽深（夢幻、傳說、寓言、箴言），彈力暗示（意象隱喻、意象轉換、彈力暗示）。文章依據魯迅的象徵詩學觀，重新解釋了魯迅的許多作品、尤其是他的代表作品；文章認為，突出體現了魯迅象徵詩學觀的魯迅的象徵作品是作家對新文學的傑出貢獻；進一步研究魯迅文學中的象徵詩學，對於當代文藝發展，肯定將有所裨益。

---

## The Basic Principles and Viewpoints about Symbolic Art in Lu Xun's Literature

Xi Ming-zhao

The time of Lu Xun's creation of symbolic works almost penetrates his whole literary way. This article checks and inquires into the features of Lu Xun's works comprehensively, sorts out Lu Xun's literary criticism about symbolic art systematically, and gives a brief account of Lu Xun's basic spirit and important characteristics of his basic principles and viewpoints about symbolic art initially from the combination of the above-mentioned two sides. The article thinks, that Lu Xun's basic principles and viewpoints about symbolic art penetrates three basic concepts, reflects three important features, that is: fantasy caused by deformation (psychological deformation, body deformation, character deformation), mystery and profundity (illusion, legend, allegory, admonition), elastic suggestion (image metaphor, image transfer, elastic suggestion). According to Lu Xun's basic principles and viewpoints about symbolic art, the article interprets many Lu Xun's works again, especially his masterpieces; The article thinks, that Lu Xun's symbolic works which embody his basic principles and viewpoints about symbolic art prominently are the writer's outstanding contribution to the new literature; It will be of great benefit to the development

---

of the contemporary literature and art that we research Lu Xun's basic principles and viewpoints about symbolic art furthely.

**Keywords:** *symbolism*   *symbol*   *realistically symbolic writing*  
*reason*   *fantasy caused by deformation*  
*mystery and profundity*   *image*   *elasticity*   *suggestion*