

形式的破裂

——《伤逝》的“文体混合”与鲁迅的“杂文自觉”

张旭东

内容提要 《伤逝》做于以“杂文的自觉”为标志的鲁迅文学风格的转折期，其叙事结构的文体混合特征，为杂文观念和手法对小说形式的征用提供了清晰有力的说明。就贯穿整部作品的杂文思维与杂文写作原则之坚定和强硬而言，“故事”或“虚构”在此是一件并不合体的外衣。因此《伤逝》或可被视为失败的小说。但就鲁迅对近代主体的正当性及其孱弱或“滑稽”特征的微妙而严厉的处理而言，《伤逝》却通过自身形式的破裂，在“高于”小说的层面上，把握并呈现出新文学及其社会现实的内在矛盾与复杂性，彰显出以杂文为本质的、作为“写作”的鲁迅文学的穿透力与感染力。

关键词 文体混合；杂文的自觉；形式的破裂；主体的滑稽

长期以来，读者对鲁迅小说《伤逝》的读解不满足于“自由恋爱及其局限”的分析框架，但似乎又苦于找不到另外打开文本的新角度。但放在1925年秋鲁迅文体与风格转向的语境里看，这部作品便显示出其与同时期鲁迅杂文创作的亲密关联，甚至在母题、语汇和句法上的互文性。比如：

我在苦恼中常常想，说真实自然须有极大的勇气的；假如没有这勇气，而苟安于虚伪，那也便是不能开辟新的生路的人。不独不是这个，连这人也未尝有！^[1]

一连串杂文或论文词汇密集出现在一个单句里，在虚构文体内构成一个实在的表意单位。在语句和语义上，它同鲁迅同期杂文写作中的语句和语义具有相同的思想指向和文学质地，只是在小说样式和特殊题材的掩护下，表现出一种介于作者意志和叙事声音之间的暧昧或歧义性。

这种叙事语言的暧昧性可进一步推及鲁迅整个“过渡期”（1924—1927），特别是“女师大风潮”以来的生活状态和情感状态。下面这个段落同样表现出一种虚构文体内部的杂文思维，在此我们可以

看到作者与叙事人之间、观念陈述与人物内心独白之间的重叠和结构性距离：

待到孤身枯坐，回忆从前，这才觉得大半年来，只为了爱，——盲目的爱，——而将别的人生的要义全盘疏忽了。第一，便是生活。人必生活着，爱才有所附丽。世界上并非没有为了奋斗者而开的活路；我也还未忘却翅子的扇动，虽然比先前已经颓唐得多……^[2]

与前面那句话一样，这里密集排列的关键词与观念都与1925—1926年间登场的鲁迅杂文存在着发生学意义上的同步。就语言 and 思想质料的同质性而言，这样的句子和段落打通了“过渡期”小说和杂文之间的文体样式隔阂，使得杂文能够吸收前期在小说文体中处理的问题、题材、经验和情绪，助推杂文快速上升为主导文体和主导风格。同时，预先设定的小说体裁框架却又把这种主题化、关键词化的杂文“话语”保持在主人公形象、性格和内心活动的自恋、虚弱甚至虚伪的反讽格调上。

把《伤逝》同1925年初的散文诗《希望》对读，可以发现它们之间的结构相似性。在“诗”

的节奏中,《希望》从空虚和迟暮感走向对希望或“希望之盾”的虚妄性的意识,再走向与空虚之暗夜“肉薄”并“一掷”“我身中的迟暮”的意志。在“小说”的叙事节奏中,《伤逝》借着“爱的翔舞”逃出会馆破屋里的寂静和空虚,最终在悼亡仪式般的遗忘和悔恨中回到原地;但叙事“增量”却是一种“生的意志”的自觉,即“向新的生路跨出第一步去”的自我肯定,只不过这个自觉和自我肯定同“寂静和空虚依旧”相伴,更有“子君却绝不再来了,而且永远,永远地”的悔恨和悲痛^[3]。如果说《希望》里的生命意志同散文诗形式尚且大致相匹配的话,那么《伤逝》里的“存在之辩”却难以和谐地寄生于小说体裁。原因之一是在黑格尔“艺术的终结”的意义上,此时“杂文的自觉”作为思想和语言已经飞得更高,小说人物、情节、环境细节描写和情绪烘托等“艺术”环节几乎完全消解在鲁迅对“世界的散文”即现实一般状况的杂文甚至论文式的认识和把握之中。它们都已无法摆脱由杂文界定的鲁迅思想与文学文体风格的强大引力场而完全遵循“虚构”或“故事”的轨道。这或许正是小说“虚构性”地有一个“涓生的手记”这个有意模糊体裁边界的副题的原因。

《伤逝》的叙事结构和人物塑造原则所需要的经验、情感和理智的内在逻辑步骤,本身是一种几乎无法由小说艺术形式在情感和审美上“自圆其说”、继而在道德伦理上予以辩解或为之开脱的东西。因此虚构语言对主人公人物形象的艺术贡献颇为有限,因为作品的主题内容只是以内心独白的方式表现出来的观念性,而非一般意义上的人物性格。它的基本句式、句型或“语法”在男主人公的内心独白中反复出现,比如:

我那时冷冷地气愤和暗笑了;她所磨练的思想和豁达无畏的言论,到底也还是一个空虚,而对于这空虚却并未自觉。她早已什么书也不看,已不知道人的生活的第一着是求生,向着这求生的道路,是必须携手同行,或奋身孤往的了,倘使只知道捶着一个人的衣角,那便是虽战士也难于战斗,只得一同灭亡。^[4]

这里“冷冷地气愤和暗笑”的既是小说鲁迅(虚构),更是杂文鲁迅(思想、句式和风格);后者

强硬的杂文属性无法为小说在其虚构空间里化解;换句话说,小说叙事和描写的技巧和手段都不足以将这种自觉——它既是存在的自觉,也是杂文的自觉——升华在艺术或审美的感性和形式层面。

严厉而强硬的杂文目光和杂文语言无法在小说空间和小说体裁里获得一席之地而不伤及叙事结构,但《伤逝》又必须抓住并利用小说体裁和形式的基本性能,用来传递杂文信息、表达杂文意志。这个信使只能作为一种孱弱、苍白、自我中心甚至虚伪的形象在虚构空间里改头换面地出现,即作为早期德国浪漫派“美丽心灵”和“主体的滑稽”出现^[5]。但真正的问题不在于小说如何在叙事空间里向杂文让渡,而是杂文的逻辑为何还要披着小说的外衣出现。小说《伤逝》并未试图为男主人公的空虚、自我中心、虚伪和善于遗忘做辩护,而是把他所有的内心动作和自我辩护都反讽地呈现出来,用作小说艺术作品的“感性外观”。但作为“理性内容”的杂文自觉及其“存在的政治”不但在小说形式内部同这种感性外观保持反讽的距离,更在形式与阅读效果上带来怀疑和颠覆性。这就提出了一个内在于新文学小说形式可能性的问题,即:男主人公为何只能是一个“滑稽主体”?为何他没有也不能成为一个现代史诗(比如“成长小说”)的主角或“英雄”?答案是显而易见的:如果《伤逝》的男主角要在小说世界里摆脱其“死气沉沉的美丽心灵”和“滑稽主体”的宿命,他就必须不能只想着如何自己一个人在“遗忘和说谎”的掩护和引导下“向着新的生活跨进第一步去”^[6],而是要在同爱人和环境的双重斗争与妥协中,为两人找到或创造出共同的现实而具体的出路和安排,或在挣扎和失败中一同去领会命运的力量和悲剧的严肃性。

如果《伤逝》是一部探索二十世纪中国“新人”的“世界之路”的作品,它就必须处理“成长小说”的叙事原型和理想冲动。在19世纪欧洲小说里,这种妥协和“教育”意义上的成长大多“圆满地”终结于主人公拥抱“文明的舒适”(comfort of civilization),成长为市民社会法权制度下的合格公民,建立与其社会财产地位相适应的家庭关系^[7]。这个主人公也可以通过“恶魔”式的叛逆

或革命性斗争打破旧制度和旧习俗，为自己和他人带来新的生活道路和生活方式，迫使社会接受一种“更高的道德”或更普遍的强力（包括“爱与死”的悲剧性、英雄主义和浪漫），但这样的叙事不但需要长篇小说的形式和体量，更需要支撑这种形式和体量的社会经验和历史可能性条件。历史地看，两者在 20 世纪初的中国都供应不足。《伤逝》通篇并未显示探索男女主人公“世界之路”的兴趣和耐心；相反，男女相爱的题材被封闭在二人的小世界里，最终在男主人公的自我意识中得到讽刺性的裁判和“终结”，即以悔恨和悼亡的方式求宽恕，但同时也准备好以说谎和忘却为向导的“前行”。这不是鲁迅小说技巧上的失败，而是作品意图和设计使然。但恰恰是这种具有技巧和创作意图、结构设计意义的“虚构”，让《伤逝》从内部突破了小说空间，暴露出其更本质的杂文逻辑。这种并存于小说空间里的杂文逻辑在一个更高或更内在的意义上，预先排斥了“成长小说”（更不用说“恋爱小说”小说）的可能性，使之无法成为一种文类的选项。

按欧洲写实主义短篇小说标准，《伤逝》在情节、人物、细节和环境描写等“形式财富”和艺术展开方面都极为简约甚至空洞。按浪漫主义抒情作品的标准，它又过于节制、冷峻和严厉，总体上是理性观察和反省压倒情感表达。相对于作者本人早年《狂人日记》那样带有现代派气质和特征的作品，《伤逝》属于写实或“为人生”的写作，在体裁上接近社会问题小说。这种文体和风格上的不确定性，给在常规虚构写作框架内分析和解释《伤逝》制造了难题。从“思想史”角度看，《伤逝》同样显得局促。首先，在一般意义上，把鲁迅创作或鲁迅文学简化为观念陈述，本身在方法论上有问题，因为它跳过了鲁迅文字最具创造活力，因此最具有“内容”上的丰富性的状态和环节；其次，即便把《伤逝》仅仅作为思想史材料，它的“信息内容”本身也并没有特殊之处。它既没有超越“五四”以来关于个性解放和自由恋爱的一般性论述，相对于作者本人早先在这个问题上的观察和议论，比如《娜拉走后怎样》（1923），也没有实质性的差异或突破。这个简单的排除法引出一个直

观的问题：《伤逝》的魅力或吸引力到底来自哪里？对这个问题的回答只能是：来自它的文学属性。但这只是一个批评的起点而非终点。具体的回答，必须就这个问题进一步作出具体的分析和解释，即：《伤逝》在什么意义上作为文学存在？寓居在它里面的文学本体是以何种特殊的样式、文体、风格和形式显形于外，从而变得生动、具体、感人？

这将问题引向小说和杂文之间的空白地带，这个空白地带显示出一个混合文体的新范畴，但这个新范畴显然由杂文主导。《伤逝》作为“小说”缺乏栩栩如生的人物形象、紧张的情节和饱满的细节。这些缺失的东西在杂文文体框架里的替代，就是社会问题或思想剧意义上的“扁平”人物类型及其漫画像，其“生动性”则更多来自读者对它的熟悉和在社会—道德意义上的关心，比如可预料的、甚至有些老套的恋爱关系始末，包括其中的表演性和程式化表现，其“剧场效应”只来自观众/读者的熟悉与社会性关注。杂文替代的另一种表现，是对日常生活环境和伦理环境的蜻蜓点水般的勾勒和看似随意但其实颇为精准的概念化的杂文寓言形象与事件，如会馆、雪莱像、女主人公“我是我自己的”的宣言、阿随、油鸡、雪花膏、“小平面”、川流不息的吃饭，或男主人公被局长免职等。它们虽都为《伤逝》带来现象上的丰富性和具体性，但本身并不能说是生动的、嵌入戏剧冲突内部结构并推动情节发展的形象与行动，而是被杂文的逻辑信手拈来的例证，本质上不是表现，而是议论、讽刺和价值评判。

由此类“细节”充实的情节结构，显示出其外在性和主题先行特征，它们并不承担组织行动与性格冲突、在偶然性中达到必然性的“叙事”功能，因为故事的结局乃至走向结局的过程，都在小说的虚构空间之上，由杂文的洞察和评判预先设置好了。这是《伤逝》杂文结构的具体含义。因此，《伤逝》尽管以小说的形式出现在读者面前，但它作为小说的展开却是匆忙、潦草甚至心不在焉的，尽管这一切最终并没有妨碍作品最终的阅读接受。原因仍然是，读者期待事实上都通过杂文“论述”及其特殊的理性/感性辩证法得到满足，而鲁迅杂文此时已善于通过文类杂糅手法，自如地调动感性

细节并利用其中的反讽意味，比如叙事者演电影般的下跪，或在阿随和油鸡之间发现“人类在宇宙间的位置”。这种局部、微观的小说要素并没有发展为《伤逝》总体上的艺术组织原则，但它们仍能够“以小见大”“见微知著”地上升到作品的寓言意义整体中去。这种看似潦草的杂文笔法没有妨碍《伤逝》在形式、方法乃至道德寓意层面上的戏剧冲突。事实上，对于一个静止、压抑的环境而言，杂文手法正是最恰如其分的表现或言说方式，而其他更为充分的艺术考虑则往往反倒是笨拙多余的。

《伤逝》中的一些日常场景也是杂文式的，它们往往显现为作者意识空间上的自我观照，类似《〈呐喊〉自序》中或《藤野先生》最后对会馆、书房的一带而过的描写。它们之所以能给读者留下深刻印象，是因为它们都是作者自我意识、社会境遇，以及生存和情绪状态的杂文碎片和杂文瞬间，都无需虚构或抒情的中介，而从杂文议题和风格的整体及其隐含的寓意结构中直接获得象征、教诲或讽喻意义。在《伤逝》“情节”的一些关键节点上，读者看到“女师大风潮”期间杂文写作的影子，下面这段就同《“碰壁”之后》中著名的“我于是仿佛看见”之后的幻景相似：

我似乎被周围所排挤，奔到院子中间，有昏黑在我的周围；正屋的纸窗上映出明亮的灯光，他们正在逗着孩子玩笑。我的心也沉静下来，觉得在沉重的迫压中，渐渐隐约地现出脱走的路径：深山大泽，洋场，电灯下的盛筵，壕沟，最黑最黑的深夜，利刃的一击，毫无声响的脚步……^[8]

一边是“鬼打墙”一般的世界里，“雪白的桌布已经沾了许多酱油渍，男男女女围着桌子都吃冰其淋，而许多媳妇儿，就如中国历来的大多数媳妇儿在苦节的婆婆脚下似的，都决定了暗淡的命运”^[9]，一边则是在昏黑寂静和“沉重的迫压”中一条“脱走的路径”和战斗的渴望“渐渐隐约地现出”^[10]，但它们共同的特点是借助杂文意象的双重性，在一种危险境地面前，亦虚亦实地展开认识或行动意义上的思想动机。这种类比性不仅仅说明此期间鲁迅小说和杂文创作之间文体和风格上的“互文性”或“混合”，也通过文字本身的意

指、色彩、能量，传达出鲁迅在“女师大风潮”前后和“杂文的自觉”关键时刻的渴望行动、突围和探索实验的潜意识。在这个意义上，这些杂文意象就不仅仅是虚构或想象意义上的内心描写，而毋宁是一份在具体社会环境中的战场探测与行动了。这种杂文思维对象的清单和名录在《伤逝》里还出现过两次，它们都是当主人公“孤身枯坐”在“通俗图书馆”时出现的白日梦，一次是“屋子和读者渐渐消失了，我看见怒涛中的渔夫，战壕中的兵士，摩托车中的贵人，洋场上的投机家，深山密林中的豪杰，讲台上的教授，昏夜的运动者和深夜的偷儿……”^[11]；另一次则是对于眼下困境的主观意愿上的解决方案：“她勇猛地觉悟了，毅然走出这冰冷的家，而且，——毫无怨恨的神色。我便轻如行云，漂浮空际，上有蔚蓝的天，下是深山大海，广厦高楼，战场，摩托车，洋场，公馆，晴明的闹市，黑暗的夜……”^[12]这份清单上的社会场景和背景事实上正是新文学长篇小说本应在其中大显身手的地方，但它们在此都讽刺性地被捕捉和囊括于杂文视野和杂文语言；被提前吸纳、压缩和压制在杂文风格空间内。它们仅仅作为一份名单出现。我们在这里可以看到鲁迅杂文和那种仅仅存在于想象中的中国新文学“史诗性”小说艺术鸿篇巨制之间的紧张关系。

《伤逝》不妨被视为嫁接在小说样式体裁上的一场杂文性质的辩论或“内心独白”；是根据这场杂文的辩论的逻辑，在其寓意效果的要求下安排起来的技术性虚构。就其核心情节而言，《伤逝》的戏剧紧张、性格冲突，归根结底都围绕着一个同“杂文的自觉”息息相关的直观的认识，即冒险和奋起一搏的必要性。这是关于“生路”或“新生”之可能性的现实主义和理性主义思考，也是关于为这条生路和新生的发现而奋斗的唯意志论和存在情绪。这个无解的矛盾作为《伤逝》的政治无意识，构成其文学性自我呈现的心理结构与基础，但这个无意识同时却始终在杂文意识的注视下，作为杂文思想和杂文语言行动的装置和角色被呈现出来。唯意志论的超道德行动也必然唤醒一系列伦理和情感上的困境和痛苦。前者发生在自我内部，把问题引向一个事关自我存亡的决定。后者则发生在自我和

他人（爱人）之间，把问题引向一个导致他人（爱人）毁灭的结局。《伤逝》文学能量和魅力的重要方面，在于它在一个看似普通的现代情感和伦理领域内安置了一个古典悲剧的冲突和矛盾。这涉及对《伤逝》女主人公的重新解释。但我们暂且搁置这个问题，先来看看男主人公的内心世界或自我意识。下面这段话作为“小说”读是含混的，但作为“杂文”读则是清晰而透彻的：

我觉得新的希望就只在我们的分离；她应该决然舍去，——我也突然想到她的死，然而立刻自责，忏悔了。幸而是早晨，时间正多，我可以说明我的真实。我们的新的道路的开辟，便在这一遭。^[13]

这里的杂文逻辑就是“新的道路的开辟”需以“我们的分离”为前提，这就是“我的真实”和“新的希望”。“小说”意义上的“人物性格”或“行动”只是这种业已确立的真实和希望的感伤主义的补充，但并不带来“虚构”和“叙事”意义上的动机和行动，也不具有小说写作技巧上的价值，而只能在杂文风格空间内予以分析。

从“混合文体”角度观察《伤逝》，第一人称叙事声音事实上没有任何内部的复杂性或暧昧性，它正是鲁迅在1925年下半年生存境遇、心境和风格实验求动、求变、求战状态在语汇、句式、话语和思想母题各个层面的流露和反映，而这一切恰恰因为《伤逝》本身作为“纯虚构”或“短篇小说”的未展开甚至心不在焉而得以大体清晰、完整地在杂文文体和杂文风格空间内保留下来。比如“自然，我不能在这里了；但是，那里去呢？”^[14]这样的句子，本身就带有虚构和记实的二重性质和具体情境中的特殊含义。不妨说，正是这种具体情境下的问题及其尖锐性和迫切性，无形中使得鲁迅小说语言在形式和风格空间里向杂文偏转，成为此期间杂文概念和属性不断扩张和丰富过程中的一个环节和步骤。

在这个纪实与虚构、杂文与小说的二重空间里，《伤逝》男主人公不是作为一个文学形象，而是作为一个观念形象宣告完成。这个观念就是“新的生路还很多，我必须跨进去，因为我还活着”^[15]，这个“活着”的存在本体论本身带有其自我持存（self-preservation）的政治性；它在终极

意义上是事关自身生死存亡的斗争和选择。《伤逝》通篇并没有质疑或批判这个存在本体论，它显然同作者本人的信念完全一致。此时在鲁迅写作中正作为统摄性原则出现的“杂文的自觉”，从文体内部封闭了通向充分展开的、反讽意义上的虚构作品的可能性和必要性。而半虚构、半杂文的混合文体，客观上正满足鲁迅此时叙事、议论和表达的需要。

男主人公的内心世界或自我意识无疑在鲁迅笔下受到严厉的检验和质疑，但这种检验和质疑不涉及这个观念本身，而是来自这个观念的真实性和客观性所带来的同样真实而客观的严峻的伦理和情感后果。但这样一来，我们对《伤逝》男主人公的最终分析和解释，就陷入不可调和的对立或两难：要么站在理智一边赞同他的行为选择，无视或悬置由此可能产生的伦理和情感后果和痛苦；要么站在情感或伦理一边反对他的行为选择，无视或悬置客观真实领域的必然结果。作品结尾处反复出现“唱歌一般的哭声”“悔恨和悲哀”“祈求饶恕”“乞她宽容”“使她快意”或希望通过“地狱的毒焰”“烧尽我的悔恨和悲哀”这样的悼亡仪式或求宽恕求遗忘的语言制造和解，但事实上它们并不能在读者中间引起怜悯或和解意愿。

《伤逝》在形式或审美意义上的“和解”其实并不发生于支配主人公行动的意识范畴之内，更不能通过作为其意识内容的自我辩护而获得，因为男主人公全部的内心世界或自我意识在小说和杂文设计上都已经“完成”和穷尽于那个非此即彼的选择及其带来的无解的两难状态。但在两种文体之间，最终是杂文写作方式提供了一条可能的阐释路径。主人公所信奉和追求的，作为“生路”之存在前提的“分离”，包括作为这个“忍心”的决定之必要性前提的真实性判断（无爱的人生；求生须奋斗；不分离便一同灭亡，等等），并不依赖道德、伦理甚至情感范畴内的理解、辩护和原谅。男主人公所有关于饶恕、宽容、悔恨和悲哀的语言和言语行为，在作品里都只存在于“孽风怒吼”和“地狱的毒焰”的包围中。换言之，小说最后的忏悔—地狱场面不过再现了——或不如说透露了——这样一个事实：作为一个单方面的决定，分手或“不再爱”本是男主人公不自觉的预谋，其客观性和必然

性只因他专注于自我但却不具备自我知识。然而这样产生出来的情节意义,仅限于一场男主人公自己头脑中的意识风暴。与此同时,女主人公则更像是一种布景和道具,一个启蒙童话剧里的玩偶。她的毁灭固然是悲剧性的,但男主人公最后的忏悔和向着新生的努力同样没有叙事意义上的未来,因此只能被“烧尽”,进入由“遗忘和说谎”带来的“四围是广大的空虚,死的寂静”状态。这种状态与其说是小说体裁样式的理想素材,不如说是诗的对象。但在《伤逝》里,它始终且仅仅相对于杂文文体和杂文意识而言才是一览无余的、赤裸裸的。甚至像“死于无爱的人们的眼前的黑暗”或“——看见,还听得一切苦闷和绝望的挣扎的声音”^[16]这样的文句也并不是小说性质的,而带有鲁迅杂文美学的基本特征。

这一切都有效地镶嵌在杂文的文体风格框架内,不过此时的“杂文”不是狭义的“杂感文”,而是厨川白村在《出了象牙之塔》中所说的 essay。在鲁迅 1925 年下半年“杂文发生学”的爆发瞬间中,《伤逝》与其说是杂文的战斗间歇或暂时的“脱离战场”,不如说是在更为总体性的风格运动中的“杂文的自觉”的一次热身运动,一次对小说的越界侵袭乃至接管。它把鲁迅此时的杂文战法放回 essay 的个性和真实性原则中淬炼,但同时借用小说体裁为“将真的自己赤条条地表出”的“内生活”及其“告白体”写作^[17]披上了一件并不合体的半透明的小说外衣。这种小说掩护下的杂文并不妨碍“执笔则为文”的 essay 风格,因为即便读者仅仅天真地把《伤逝》当作短篇小说来读,它的题材内容和形式内容的实质仍主要来自杂文范畴。

《伤逝》作为一个“显白故事”无法与暗藏的由杂文体裁所表现的“不相容的两种力的纠葛和冲突”^[18]以及由此而生的“热”与“思想”相抗衡。“分离”和“新的道路的开辟”虽然被镶嵌在自由恋爱的失败和爱人毁灭的情节中,但作为单纯而持续的矛盾与痛苦,其本身对应着一种同样无可消解和辩驳的真实性,更显示出这种真实性在生存的政治本体论(生死搏斗)范畴里的延续和“自我持存”。当这种真实性作为独立而自律的范畴而成为主人公决断和行为的决定性因素,《伤逝》作为一

个杂文举证意义上的“寓言故事”,就变成作者日益明确的逃离,或走出现有环境束缚与迫压的意识或下意识的结晶。这种“真实”恰恰因其强硬、无可辩驳和最后胜利(结果是其对立面的毁灭)而必须被隐藏起来,虽然仅仅是在虚构的意义上欲盖弥彰地被掩藏起来,比如让男主人公在篇末说“我要将真实深深地藏在心的创伤中”。作为具体的伦理个体,同时作为面对自身文学风格内部困境、危机和挑战的作者,鲁迅此时要做的正是不顾一切“向着新的生路跨进第一步去”。但这条值得去争取的“生路”,在《伤逝》里却是由“卑怯”和“虚伪”的第一人称叙事者在白日梦的主观愿景里看见的。它时而“像一条灰白的长蛇,自己蜿蜒地向我奔来”,时而具体逼真,呈现为一张写有“深山大海,广厦高楼,战场,摩托车,洋场,公馆,晴明的闹市,黑暗的夜”^[19]的行程单——它几乎精准地预告了鲁迅即将到来的“上海十年”。

现代生活内部冲突的“毒辣的彻底性”并没有在小说体裁中找到形式解决或道德升华,但却同鲁迅杂文所直面和应对的所谓“横在生命的跃进的路上的魔障”^[20]乃至生活本质里的缺陷和丑恶相适应。因此,《伤逝》作为艺术作品的“审美和谐”,最终在杂文风格之杂、之“恶”、之“野性”的“呆气力”^[21]中得以实现。小说外衣所提供的孱弱、苍白、颓废、自恋的男主人公形象虽然并非完全没有艺术价值,但在这个薄如蝉翼的“虚构”外衣下,《伤逝》真实而具体的戏剧冲突和价值冲突却在杂文体裁和杂文风格空间里更为“诗意”地活动、显形。它在最终于风格层面获得“和解”的同时,也在伦理、道德、情感和价值领域被事实化了。在《伤逝》内部的文体混合与文体冲突中,“杂文”担当了“打进那彻底底的解决去的,必须的生命力”^[22];它在男主人公的头脑里作为观念出现,决定了他最后的行动,但却并不能真正激活男主人公“人物性格”意义上的形象,因为这个形象并不具有实在的生命之力、感情的丰富性和道德勇气。这种生命力及其解决的“根本上的欠缺”,在表象形式的分工上被派给了小说。这个虚构艺术层面虽然是重要的、生动的,但它同许多鲁迅小说的人物形象和情节安排一样,只是一种简略的、漫

画式的勾勒。归根结底,以“表现不伪饰的真的自己”为任务的 essay,无需“操心于结构和作中人物的性格描写之类,也无须做诗歌似的,劳精敝神于艺术的技巧”^[23]。

这样看,《伤逝》的结尾句就不再突兀而费解,而是1925年下半年“杂文的自觉”的写照和“告白”了。作为杂文议题的“分离”是“过渡期”,特别是“女师大风潮”以后,同北京生活环境和生活状态的“分离”,而在《伤逝》的小说结构中,它被置换为同爱人和自由恋爱的分离。与杂文议题的惨淡、杂文笔法的专注、“狠毒”与强烈的表现性相比,小说结构显得犹疑而恍惚。文体混合中的不对称性或不均衡性,决定了《伤逝》的内容事实上无法从通常意义的“小说分析”中获得,而只能从文体冲突的缝隙中去分析和解释。

在1925年“鲁迅杂文发生学”过程中,《伤逝》通过象征寓言的隐晦、暧昧和歧义性修辞,将杂文对“纯文学”的突破,以及作者对个人生活环境和状态的突破,放在想象性的“爱的告别”的虚构场景中予以杂文化处理。就杂文写作风格处理生活境遇的挑战和难题而言,《伤逝》的秘密不在于它想象性、公式化地讲述一场几乎落入俗套的“自由恋爱及其失败”的故事;不如说,《伤逝》的障眼法或艺术升华手法,在于它把作为男主人公意识内容之真实的“隐晦书写”,转移投射为女主人公毁灭的客观命运的“显白书写”;即把“不可说的”转移为“可说的”,把观念和意识领域里的困境和矛盾转移为伦理领域里的毁灭。在“虚构”里的男女主人公之间的“分离”,事实上并不是与爱的分离,而恰恰是与“不爱”的分离(“我老实说罢:因为,因为我已经不爱你了!”^[24]),是与“空虚”和“灭亡”(即人生之“不自觉”或“愚昧”状态)的“分离”(“她……已不知道人的生活的第一着是求生,向着这求生的道路,是必须携手同行,或奋身孤往的了”^[25])。在杂文文体中活跃的作者意识,在小说男主人公决定向新的生路纵身一跃的时刻,从反面暗示了随着“杂文的自觉”而出现的新的的人生道路和文学道路。这个“新的生路”不是在向并不可靠的“自由”或“爱”或“自由恋爱”告别,而是向旧的义务、责任与承诺告别,向“母亲给我

的一件礼物”及包办婚姻告别,在延伸意义上,也是向八道湾的聚族而居、“兄弟失和”的阴影、教育部的官僚生涯、甚至西三条小院内“一间可怜的灰棚”里的时而“萧瑟”、时而“森森然”的“深夜独坐”告别^[26]。在文学内部的象征意义上,这也是在向成规和俗套意义上的小说体——作为类型写作的恋爱小说和启蒙叙事,以及一般性虚构文学作品所要求的人物性格和情节结构经营——告别。

在这样的形式转移中,女主人公不仅仅是一个单纯的“新女性”形象,而且同时也因其失败、毁灭和无辜而成为旧女性和一般女性的概念形象,继而成为20世纪初中国伦理生活一般状态的象征。在1925年秋,鲁迅和鲁迅文学的道德情感矛盾和内心挣扎,与其说是纠结于“自由恋爱”的观念和实践,不如说是因一个即将到来的选择和行动而进一步激荡起来。这个在“人生的中途”同“旧制度”告别的仪式,在虚构体裁里披着新人“自由恋爱”及其注定失败的外衣上演。这其中理智与情感的纠葛,便是即使《伤逝》乘着杂文的翅膀在“思想”上已经飞得更高,但却仍需要小说体裁这身并不合体的外衣的深层原因。

当中国女性——无论“自觉的”新女性还是“不自觉”的传统女性——在具体的社会经济和社会伦理关系中仍然从属于男性的社会性自我规范及自我肯定时,任何外在的伦理决断或社会行动,都必然造成内部的撕裂、牺牲、负罪感和“创造性遗忘”。尽管《伤逝》就其文学本体论属性来说更接近杂文,但作为小说,它仍具有可读性和感染力,因为它从“反面”,从无辜者或伦理的“自然状态”角度书写启蒙理性及其自我保存、自我肯定逻辑所带来的伦理代价和情感痛苦。在鲁迅自己的定义中,它仍是旧时代的挽歌(为他人和自己的悼亡仪式),而非新时代或“革命时代”的文学。

《伤逝》女主人公虽在言语上有“我是我自己的”这种新时代表述,但眼神始终是“孩子似的”“孩子一般的”或“孩子气的”。这种“不成熟”是男主人公启蒙主义说教(“这是真的,爱情必须时时更新,生长,创造。我和子君说起这,她也领会地点点头。”^[27])的现实场景和“读者接受”方真理。自我觉醒的宣言于是在他人指引和环

境压迫的客观性中化为乌有。投身于爱的行动的女主人公，本属小说的虚构空间，至少在叛逆和自我解放的一瞬间，她是灵动、自由、进取、开放的；是富有个性和自我意识的。但她的社会决定和性别角色却属于杂文尖锐而无情的批判性范畴，因此随着故事的展开，很快被简写和强化（即“杂文化”）为一个类的社会平均值，即大体上回到《娜拉走后怎样》的问题，消失在一个灰色的背景中。在男主人公明确告诉她“我已经不爱你了”后，我们透过男主人公的视角看到女主人公的反应：

我同时豫期着大的变故的到来，然而只有沉默。她脸色陡然变成灰黄，死了似的；瞬间便又苏生，眼里也发了稚气的闪闪的光泽。这眼光射向四处，正如孩子在饥渴中寻求着慈爱的母亲，但只在空中寻求，恐怖地回避着我的眼。^[28]

面对致命的背叛，女主人公“瞬间便又苏生，眼里也发了稚气的闪闪的光泽”是鲁迅小说的一个华彩瞬间，但这个文学奇迹的可信性和感染力却来自另外一个不同的、更古老的历史现实和伦理世界。就这种徒劳的寻求所透露的天真的人性或传统道德伦理而言，近代启蒙理性及其个人自我意识不但是无情的，而且从根本上讲是陌生的、不可理解的、恐怖的。这种时代和价值的错置和冲突，作为一个“自由恋爱”故事的真正历史内容，最终在杂文意识中获得更直接、更为有力的洞察和表述，但也因此提前冲垮和废弃了小说的形式规范和阅读趣味。

这种女性形象的二重性和内在矛盾，对应于男主人公形象在真实与虚伪、勇气与卑怯、严肃与滑稽、行动的决断与优柔寡断之间的反讽的二重性和歧义性。直观地看，《伤逝》的含混或令人不解之处在于，它把坚强、难以反驳的“存在第一性”“行动哲学”和“新的生路”的意志托付给一个孱弱苍白甚至滑稽的男主人公形象，以至于在读者接受中动摇乃至颠覆了这种意志的正当性。然而这种意志的正当性和强硬，事实上却又代表了一种不能够在概念上被无视和否定，也难以在现实中被阻挠的真实力量。这种力量突破了男主人公的性格局限，也以其强烈的价值倾向性而超越了小说艺术体裁所偏爱且应该秉持的道德中立、结构开放性等形式考量。

然而虚构文体性格塑造意义上的不充分、不匹

配和由此而来的尴尬，在文体混合意义上却正是杂文与小说之间的共存及冲突的象征表现。在《伤逝》里，几乎凡在男主人公潜台词、潜意识和想象界浮现出来的自言自语、冲动和愿望，包括种种令当代读者觉得可悲的软弱、无能和自私自利的念头，在实质上都属于杂文所直面的主体的客观真实性。但男主人公这个人物形象本身，包括作为其形象塑造重要组成部分的犹豫、自责、反省、辩解和忏悔，则属于小说，属于被“杂文的自觉”所悬置的道德和审美范畴内的暧昧与不确定性。

杂文内容的语言结构归根结底由社会存在的逻辑所决定，这种无情逻辑反映在求生欲望、唯意志论和理性选择这样的主观领域，构成杂文《伤逝》的强势内容。相对而言，小说《伤逝》只占有一种弱势内容，它要么落实于关于社会现实条件的写实主义描摹，要么变成一出关于“爱与死”的情节剧；但无论作为悲剧还是喜剧，抑或在“风俗研究”意义上提供某种社会学的认识，它事实上都会萎缩为一个缺乏新意、缺乏艺术独创性、同时也缺乏思想力量的“虚构”。但《伤逝》既非杂文也非小说，而是它们的混合体；它在文体结构内部的模棱两可与不平衡，客观上带来一种形式解决；更准确地说，它以形式冲突的方式带来一种文体内部的象征性解决。在社会寓言层面，如果说杂文文体风格传达出存在政治的坚韧性、清晰性和痛苦的自觉，那么小说文体风格就代表了社会现实意义上的矛盾及其局限性在“无意识”层面带来的含混、迟疑、空洞，而小说体裁和虚构文体则不自觉地为此种无意识内容和客观结构提供了一个停放场所。

在《伤逝》里，鲁迅作为作者并没有把自己投入或化解到小说叙事的虚构的客观性中，而是以混杂在小说文体中的不妥协的杂文文体保持着作者的完整的相对于作品的独立性和距离。这种独立性和距离超出了近代小说作者通过叙述人（叙事角度或叙事声音）所建构的小说形式意义上的“反讽”距离，因为那样的距离只是小说形式内部的设置和技巧，但《伤逝》的作者却是全然站在小说之外的。唯其如此，无论男主人公还是小说情节整体意义上的自由恋爱的失败，都不具有将鲁迅对这一问题的观点立场及内心感受客观对象化的诗学意义。这也

是《伤逝》读起来感觉像是一部对小说文体漠不关心的作品的原因。

竹内好曾注意到,鲁迅是个“不愿意在作品里讲述自己的人”;他进一步指出鲁迅“很早就放弃了把自己对象化从而构筑世界的企图”。在此竹内虽表现出高超的批评直觉(比如他观察到鲁迅实际上是“把自己和作品对立起来,可以说是以此在作品之外来讲述自己”)^[29],但由于他没有能够对杂文文体在鲁迅小说文体中的潜伏和反客为主给予足够重视和系统分析,所以无法看到这个“作品之外”其实仍然在作品之中;它只是在小说之外,同小说意义上的作品“对立”。这并不是竹内所说的“鲁迅写不出小说,是文学跟不上思想的缘故”或“(鲁迅)从来就没使自己接近思想”^[30],而是杂文从文学空间内部将小说形式充满并赋予新的风格强度从而瓦解之的结果。因此,竹内虽然对鲁迅有着惊人的同情之理解(他事实上也看到了《伤逝》的“虚假”),但由于受限于事实上仍将杂文排除在文学概念之外的认识,就无法解释为何鲁迅“却不在他的作品里”^[31]。这个微妙然而却重大的差别在于:鲁迅当然也存在于作品之中,但这个作品却已经必须在杂文主导的文体混合的概念框架和解释框架里去分析。鲁迅的确在《伤逝》作品中无处不在,但这种杂文性质的作者的在场性,在小说范畴内却导致或导演了文体的瓦解。如果我们在这个象征和寓意的意义上过度引申,则可说做于1925年深秋、“杂文的自觉”喷薄欲出之际的《伤逝》,已在自身形式中为小说唱起了挽歌。

《伤逝》没有也不可能提供19世纪欧洲“成长小说”(或“教育小说”)所擅长构造并展示的主观与客观、具体与普遍、情感与理智、个别性与必然性之间的“和解”或内在化过程,因为这种“社会化”意义上的成长,需要一个客观社会历史“可能性条件”的前提,而《伤逝》产生的环境却恰恰是这种“可能性条件”的缺席。按照单纯的十九世纪欧洲小说标准,《伤逝》男主角只能是一个发育不良的形象。黑格尔指出,在艺术里,决定人物性格的行动本身必须带有“引起动作的普遍的有实体性的力量”,这种力量通过人物的行动来“达到它们的活动和实现”并“显现为感动人的情致”;但这

一切的前提,是“这些力量所含的普遍性必须在具体的个人身上融会成为整体和个体”,是“这种整体就是具有具体的心灵性及其主体性的人,就是人的完整的个性,也就是性格”^[32]。涓生则是这种将普遍的力量在自身中融为“整体”的“完整的个性”和“性格”的反面。

作为小说,《伤逝》在虚构和叙事这个文学“表层”的结局只能是毁灭、痛苦、遗忘和谎言;但作为杂文,它却能够在文体风格之内层或深度里保留作为“求生”或“新生”动机的单纯意志与创造性。这种为杂文诗学所记载并表达的单纯意志,只是虚构地、想象性地经历了爱与死,目睹了个体解放之自由实验的失败,由此成为更聚精会神的自我意识的极端形态。这种自我意识与其环境的关系,本质上只能由杂文文体风格所把握和再现。当遗忘和谎言成为生命的“前导”,其中激进虚无主义的强大引力场,会如黑洞一般,让“作为表象的世界”被自身题材内容的重量压垮,令其在崩塌后作为碎片和粒子跌入杂文空间的深处,在那里被回收为杂文风格的材料,构成杂文肌体的名词、形象、句式和主导动机。

黑格尔在《美学》第一卷一段涉及莎士比亚悲剧《哈姆雷特》的段落里观察到,鬼(父亲的幽灵)的出现本身“并没有使哈姆雷特仓皇失措,他只是在怀疑,在他采取行动之前,他要想办法使自己确实有把握”^[33]。也就是说,莎士比亚笔下的哈姆雷特并不是一个懦弱的人物。与此同时,黑格尔又通过赞同歌德的看法来加强自己的“普遍力量之个性化”论点,即莎士比亚在这里所描绘的是“把一件大事责成一个人去做,而这个人是没有力量做这件大事的……这个剧本(《哈姆雷特》)是一颗大橡树插在一个漂亮的花瓶里,这瓶子本来只宜插好看的花朵;结果树蔓延开来,而花瓶就破裂了”^[34]。

在《伤逝》里,缺乏足够的力量去做一件大事的既是男主人公,也是小说文体本身。在人物性格的意义上,涓生只是一个单薄易碎的玻璃花瓶,贯穿其中的更强大的力量则体现为隐藏的杂文家的反讽叙事人声音。在文体意义上,小说形式是那个漂亮的花瓶,杂文及其方法所体现的“普遍性实体力量”,就是那颗大橡树;它的根茎、主干和枝叶都

来自作为鲁迅杂文哲学基础的存在的政治本体论。这种普遍性实体性力量在此通过杂文语言、杂文思维和杂文风格为自己开辟道路，并在这个自我实现的运动过程中，把鲁迅文学打造为一种普遍性借以显形的、融会整体的个体和个性。在这种整体性及其个性化行动状态和“感动人的情致”面前，小说形式的花瓶破裂了。但在这种（小说）形式的破裂中，《伤逝》这部作品却通过“文体混合”与“文类杂糅”的风格实践，透过形式空间的裂隙、交叠和暧昧性，最终随着杂文这棵“大橡树”一起站立在新文学的旷野中。

在这里，无论是“自由恋爱”的主题还是恋爱小说的文类，都更像是一个空寂的舞台，鲁迅在其上导演的真正的作品内容，一方面是运行在同时期“杂文的自觉”风格里的意志、能量、焦虑和冲突的各种主导动机；另一方面则是小说文体和杂文文体之间的杂糅和冲突，其结果是小说形式的“破裂”。在文体混合与形式冲突的意义上，《伤逝》“显白”地以小说外衣为杂文的“告白”提供了“虚构”的外层空间，同时又隐晦地用杂文风格统一性及内在强度为“破裂的花瓶”提供了形式与表达的完整性和说服力。在《伤逝》杂文维度里，小说里两位“不堪重任”的男女主人公最终获得了补偿性的感性生动性和历史感。在这个意义上，《伤逝》这部“失败的小说”同时又是一部成功的“写作”。它在作品和写作意义上是如此成功，以至于它作为小说的“失败”只能是打引号的失败，因为贯穿写作活动全过程的真正的积极因素正是“杂文的自觉”。这种（小说）形式的瓦解在杂文自觉的途中扮演了一个“中间物”的角色，为杂文的“蔓延开来”和最终胜出推波助澜。

[15][16][19][24][25][27][28] 鲁迅：《伤逝》，《鲁迅全集》第2卷，第125页，第124页，第113页，第125—126页，第133页，第129页，第129页，第124页，第127页，第126页，第131页，第132页，第131页，第129页，第126—127页，第126页，第118页，第127页，人民文学出版社2005年版。

[5] 关于德国浪漫派“死气沉沉的美丽心灵”（a moribund beautiful soul，朱光潜译为“病态的心灵美”）和“滑稽主体”的讨论，参看黑格尔《美学》第1卷，朱光潜译，第79—97页，商务印书馆1981年版。

[7] 参看 Franco Moretti, *The Way of the World—The Bildungsroman in European Culture*, London & New York: Verso, 1971, 第15—74。

[9] 鲁迅：《“碰壁”之后》，《鲁迅全集》第3卷，第76页。

[17][18][20][21][22][23] 厨川白村：《出了象牙之塔》，鲁迅译，《鲁迅著译编年全集》第6卷，王世家，止庵编，第58页，第66页，第83页，第79页，第84页，第61页，人民出版社2009年版。

[26] “一间可怜的灰棚”语出《两地书》版1926年12月16日致许广平信（原信中并无此言），见鲁迅《两地书（九十五）》，《鲁迅全集》第11卷，第254页。“那间灰棚，一切如旧，而略增其萧瑟，深夜独坐，时觉过于森然”出自《两地书》版1929年5月27日信（原信中无此文），见《两地书（一二八）》，《鲁迅全集》第11卷，第311页；“给别人校刊小说”语出1927年6月23日致川岛信，见鲁迅《270623致章廷谦》，《鲁迅全集》第12卷，第40页。

[29][30][31] 竹内好：《鲁迅》，《近代的超克》，李冬木等译，第27页，第28页，第30页，生活·读书·新知三联书店2005年版。

[32][33][34] 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，第300页，第295页，第295页。

[作者单位：纽约大学东亚系、比较文学系]

责任编辑：何吉贤

[1][2][3][4][6][8][10][11][12][13][14]