



经典课堂

Classic Lectures

原汁原味的名家现场

每一部经典里，都有一个今天的你。 | 打开经典，打开你的世界

# 许子东 现代文学课

Xu Zidong

on Modern Chinese Literature

鲁迅是一座山

后面很多作家都是山

被这座最高的山的影子遮盖了

但张爱玲是一条河

许子东

N+1 次脑洞过瘾

“民国范儿”文学公开课

打开经典、打开民国、打开围墙

锵锵三人行 × 圆桌派 × 见字如面

人气学者 许子东

有温度、有深度、有热血、有良知的

开箱之作

上海三联书店

更多电子书资料请搜索「书行天下」：<http://www.sxpdf.com>



经典课堂

Classic Lectures

原汁原味的名家现场

每一部经典里，都有一个今天的你 | 打开经典，打开你的世界

# 许子东 现代文学课

Xu Zidong  
on Modern Chinese Literature

鲁迅是一座山  
后面很多作家都是山  
被这座最高的山的影子遮盖了  
但张爱玲是一条河

许子东

N+1 次脑洞过瘾

“民国范儿”文学公开课

打开经典、打开民国、打开围墙

锵锵三人行 × 圆桌派 × 见字如面

人气学者 许子东

有温度、有深度、有热血、有良知的

开箱之作

上海三联书店



九



# 为了人与书的相遇



许子东 著  
许子东现代文学课

## 图书在版编目（CIP）数据

许子东现代文学课 / 许子东著. —— 上海：上海三联书店，2018.4

ISBN 978-7-5426-6258-3

I. ①许... II. ①许... III. ①中国文学—现代文学史 IV. ①I209.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第068486号

关注公众号：死磕读书杂志会

上海三联书店

（201199）中国上海市都市路4855号2座10楼 邮购电话 / 021-22895557

责任编辑：殷亚平

特约编辑：武霖 田南山

# 目录

## CONTENTS

自序 不可能完美的“经典课堂”

〔第一讲〕 现代文学与“五四”文学革命

第一节 什么是“中国现代文学”

第二节 留学生们的救国之道

第三节 两篇文章启动了文化政治的大变革

〔第二讲〕 鲁迅是狂人还是阿Q？

第一节 北大与《新青年》的分化

第二节 “永远正确”的鲁迅

第三节 从周树人到鲁迅

第四节 鲁迅与几个女人

〔第三讲〕 鲁迅对“五四”的怀疑和反省

第一节 《狂人日记》：唯一看破礼教吃人的人，投降了

第二节 《阿Q正传》：喜剧始，悲剧终，一个象征性的预言

第三节 《肥皂》与《伤逝》

〔第四讲〕 周氏兄弟与二十年代的美文（陈平原主讲，存目）

〔第五讲〕 郁达夫：民族·性·郁闷

第一节 中国现代文学的青春期

第二节 郁达夫的生平

第三节 “颓废”与“色情”

〔第六讲〕 莎菲与丁玲：飞蛾扑火，非死不止

[第一节 冰心与凌叔华：幸福女作家的代表](#)

[第二节 丁玲：出走的娜拉，真正的女权英雄](#)

[「第七讲」 “五四”新诗的发展](#)

[第一节 没有新诗，就没有“五四”](#)

[第二节 现代诗歌四章](#)

[「第八讲」 文学与政治之间的茅盾](#)

[第一节 现代散文三章](#)

[第二节 茅盾：最典型的中国现代作家](#)

[「第九讲」 曹禺对中国现代戏剧的影响](#)

[第一节 中国现代戏剧与《茶花女》](#)

[第二节 其他人的戏剧加在一起，等于一个曹禺](#)

[「第十讲」 老舍、巴金的生平与创作](#)

[第一节 巴金：一生坚持青年抒情文体和革命心态](#)

[第二节 老舍：一个作家可以提前写出自己的命运](#)

[「第十一讲」 沈从文与三十年代“反动文艺”](#)

[第一节 一辈子不接受城市](#)

[第二节 《丈夫》：屈辱比优胜的感觉深刻得多](#)

[第三节 《边城》：这么多好人合作做了一件坏事](#)

[「第十二讲」 鲁迅是一座山，但张爱玲是一条河](#)

[第一节 “五四”主流文学史无法安放的作家](#)

[第二节 《第一炉香》与《倾城之恋》](#)

[附录 中国现代文学时间轴](#)

## 自序 不可能完美的“经典课堂”

高全之在《张爱玲学·增订版序》中说：“我一向好奇课堂里老师们如何教读张爱玲。有位在大学教文学的朋友几次会面都直夸《封锁》好，赞完偏不说好在哪里。”

说实在的，我也一向好奇课堂里老师们如何教读我喜欢的作家，却一直很少有机会听到、看到人家的课堂。最后，竟追随了鲁迅人物的命运，从企图“看人”走到了“被看”。二〇一六年夏，腾讯新闻的负责人邀请我参与“经典课堂”栏目。栏目宗旨是选择一些著名大学内经常开设且持久受欢迎的课程，通过腾讯网向海内外现场直播，让其他学校及大学以外的人们可以同步接收。我在香港岭南大学教书，正好香港的大学资助委员会（UGC）近年在实行研究评审（RAE）时，也特别强调学术的影响（impact），大意是希望“学术研究可以带来超越学术界的的社会影响”。一门课程，一项研究，要改变社会当然不自量力，但即便只为稻粱谋，期待自己教的课对学生乃至社会有些影响，也是正常的教师责任。岭南大学虽是香港规模最小的公立大学，但追溯其历史，是一八八八年在广州创立，早于京师大学堂，当时有“南岭北燕”之说，后来也有陈序经、陈寅恪等学者，说到“著名”，亦不过分。“中国现代文学”，则是所有开设中文课程的大学必备的基础课。我在岭南大学教这门课已近二十年，虽然学生反应一直不错，也因此获得两次“优异教学奖”，但讲到“经典课堂”，怎么敢当？不过腾讯解释，不一定是课堂“经典”，主要是内容“经典”。四书五“经”、春秋“典”律是“经典”（classics），但在现代中文文学中，“鲁郭茅巴老曹”，还有沈从文、张爱玲等，不也是“经典”吗？这样理解以后，我也就大胆接受了腾讯的邀请，在二〇一六年九月到十二月，将我正好在教的“中国现代文学课”全程直播。这本书就是课堂上的现场录音文字。

其实，在哈佛、斯坦福等学校也有类似的课堂直播，一般是大学安排，目的是推广本校课程。不像腾讯新闻作为商业传媒公司，却也承担公共教育的某些责任。

关于线上课堂直播，大学内部及学术界也有不同意见。一是担心名校大课播出，影响二、三线学校的类似课程。尤其在理工科方面，名校大课优势明显，一般学校难道只需转播并配备助教导修？这种担心现在看来不是很必要。因为上课总是人对人效果最好，直播课程取代不了面对面的教学。这在人文学科方面更加不是问题。因为人文学科，尤其是文学、哲学等学科，一向没有标准答案，也从来没有所谓的最好课程。作为“经典课堂”，最多只是多提供一个参考、一种选择而已，就像多了一本有视频的参考书。

另一种顾虑是“个人知识产权”。至少在我服务或客座的大学里，有部分老师似乎不太喜欢“外人”来旁听或者录音录像。我讲的还不是内地有些大学的课堂录像系统，而是指为了教学评审，其他老师来听课打分提意见，或者社会上的人跑来听课（但据说在北大，很多课容许甚至鼓励“外人”听课）。在香港的大学制度中，教学效果评分直接关系到老师的薪金、续约、职称等，也许评分高的可能不愿透

露“自家秘方”，评分低的自然也不想有人来揭短。大学老师于是将课堂看作“自己的园地”，或者还担心课堂直播后，同样题目再也无法到处演讲……所以腾讯新闻的课堂计划一开始不那么顺利。说实话，我不怎么担心这个问题。因为讲的是文学课，同一门课，今年讲的和去年、前年都不一样，明年也会不同。所以直播也好，录像也好，真的无所谓。

对一门课来说，教材很重要。比如教中国现代文学，无论是沿用唐弢的《中国现代文学史》，或教育部指定教材《中国现代文学三十年》（钱理群、温儒敏、吴福辉著），还是夏志清的《中国现代小说史》，其实都是在选择这个领域中的权威著作（我在香港教书，同时选用后两种）。可是偏偏现在某些大学里的研究评审乃至职称评审，只要是教材，便不受重视。这是一个很奇怪的现象。文学论文每年几百上千，能有多少比王瑶、朱光潜的教材有更大的学术贡献？又有多少期刊文章能够比刘大杰、游国恩或章培恒等人的文学史更有学术影响？在现行的以理工科规则管理文科研究的所谓“与国际接轨”的学术管理体制中，项目基金大于研究成果，期刊级别大于著作影响，长此以往，大学教育的生命意义何在？这也是我参与腾讯课堂计划的原因之一。因为我相信，教学是大学之本，教学是推动学术发展的动力之一。

我的“中国现代文学课”直播，在岭南大学也碰到一些具体问题。感谢大学校长委员会的支持，批准这项计划并就知识产权等问题协助我与腾讯新闻签约。学校相关部门也给腾讯的技术人员以很好的协助。一开始声音效果有些问题，后来逐步改善。我还必须征求修课的一百多位同学的书面同意，一一签名，因为在直播过程中他们可能会被录音录像。少数不愿出镜的同学，要安排他们坐在课堂一角，保护私隐。我不想为了直播效果而改变课程的设计。这是岭南大学中文系一年级的基础课，学生是交了学费来的，直播不应该影响他们正常上课。我只在课程安排中做了微小调整（增加了原定在选修课讲的沈从文和张爱玲），使用的教材和讲课的观点一如往常，同时也没有违反腾讯关注的一些尺度。我在课上说了，希望成千上万的线上的听众观众，看到的是一种不可能完美但完全真实的课堂实况。

整个现代文学课共十二节，其中第四节我请北京大学的陈平原教授代课，讲鲁迅、周作人与中国现代散文的发展。因为那天上课时间，我正主持一个学术研讨会。本来也想请与会的王德威教授来讲一课，但他也因为同一时段要在会上发言，所以没能前来。陈平原教授的讲稿存目，特此说明。

海内外有很多大学，几百上千的老师在教中国现代文学，其中有很多名师、名家，很多也是我的同行、同学、同事。所以在整个课程直播计划中，我都是怀着忐忑不安和谦卑的心情——我想再三说明，这不是一部文学史稿，也不是研究论文，这只是课堂录音。所以一定会有很多即兴、疏漏或不严谨。这也不是专家汇集的集体项目，只是“一家之言”。如果其中偶有研究心得，和他人的现代文学研究不同，那应该感谢香港开放的学术环境；倘若其间很多缺失错误，则都是我“一人之言”的不足。

感谢“理想国”的约稿、催促和具体技术协助。在把直播内容变成书稿的过程中，我加了一些必须有的注释，略略改动个别口语，但基本保持上课的原生态。明知浅陋，还是抛砖，期望能答谢腾讯新闻的文化公益心，也期望大学能更加重视在一线讲台上辛苦工作的老师。

至于我对于中国现代文学的看法，对于各种中国现代文学史的看法，对于中国现代文学这门学科的看法，在讲课时都有提及，这里就不再重复了。

需要说明的是，这门课原来是一整年，现在压缩到一个学期，既要讲“五四”起源、各家流派，又要从作品入手，重点讨论“鲁郭茅巴老曹”等，还要兼顾诗歌、小说、散文、戏剧四个文类，总体上只能比较简略。希望以后有机会扩展成一部相对完整的中国现代文学史。

## [第一讲] 现代文学与“五四”文学革命

### 第一节 什么是“中国现代文学”

#### 时间、空间、语言和性质

今天第一课，只讲“中国现代文学”的定义和“五四”文学革命。

“中国现代文学”，是中国内地学界的概念，一九四九年以前是“现代”，一九四九年以后是“当代”。它与西方的“现代”既有关联，又不等同。比如西方的现代主义（modernism）、现代性（modernity）、现代化（modernization）都和“中国现代文学”的“现代”不是一回事。

有一个做学问的最基本的起点，就是定义（definition）。当一个东西、一个概念、一个说法，你不明白时，就先问它的定义。“中国现代文学”，这是学科的名词，但如果中间加上两点，“中国·现代·文学”，就是做学问了。这三个不同概念及其相关关系，就有无穷的讨论余地。讨论“文学”有很多限定方法，第一是“时间”，第二是“空间”，第三是“语言”，第四是“性质”。先来看“时间”。

“中国现代文学”的时间范围：一九一七年到一九四九年，这是中国内地主流学界的定义，这个阶段称为“现代”。在海外，英文的“contemporary”基本是“现在、当下、同时代”的意思。在海外，基本上没有一九四九年以后“当代文学”这个特定概念。香港中文大学的黄继持教授他们讨论过，凡是古代文学以后的都称为现代文学，<sup>[1]</sup>台湾也是这样。二〇〇九年，我们在岭南大学曾召开“当代文学六十年”国际学术研讨会，会后出版论文集《一九四九以后》<sup>[2]</sup>，王德威专门写序向台湾和海外读者解释“当代文学”这个概念，并解释“现代”、“当代”的关系与界线。

再来看“空间”。“中国现代文学”发生在什么地方？它的空间定义是什么？内地学术界近年有人（比如说南京大学的丁帆教授，现在是中国现代文学研究会的会

长) 提出一个概念, 叫“民国文学”, [3] 吉林大学的教授张福贵好像是“民国文学”这个概念的发明者。[4] “民国文学”既是时间概念, 也是空间概念, 在时间和空间的意义上都牵涉台湾, 又有些混淆。几十年前的中国内地是不讲“民国”这两个字的, 叫“旧社会”, 但也不好叫“旧社会文学”, 所以叫“中国现代文学”。“民国”这个概念现在重新用, 说明现在中国的政治开放开明, 尊重历史事实。今天有很多人提出“民国文学”, 其实这个概念在时间范围和空间界限都有含混之处。而且, “民国文学”里, 还有写旧体诗、文言的文学, 这些都不在“中国现代文学”的范围内。

“民国文学”是用汉语的白话文写成的。民国除了汉族, 还有满族、藏族、回族等。这里又有空间界限的问题了, 但“中国现代文学”讨论的只是汉族的文学, 所以在“时间”、“空间”之外, 还有一个非常重要的限制性的定义, 就是“语言”。而且就汉语的白话来说, 还有“新白话”和“旧白话”的区别: 《水浒传》、《红楼梦》是旧白话, 巴金、老舍这些是新白话, [5] 都是白话文, 但它们是不同的。“中国现代文学”讨论的是新白话, 就是现代汉语。

除了这些限定外, “中国现代文学”还把民国时期大部分中国人看的文学排斥掉了——通俗文学、流行文学。通俗文学、流行文学在“五四”时期的中国有一个名称, 叫“鸳鸯蝴蝶派”, 也叫“礼拜六派” [6]。当时广告是这样说的: “宁可不讨小老婆, 不可不看《礼拜六》。”我在另外一门“现代文学选读课”里, 会专门讲鸳鸯蝴蝶派的作家张恨水, 讲《啼笑因缘》, 讲到 he 对于言情小说、连载文学的影响, 还有 he 对于今天香港、台湾 (比如琼瑶) 的影响。讲茅盾时, 也会提到张恨水的一些作品。但是整体来说, “中国现代文学”是不包括鸳鸯蝴蝶派的, 是反对娱乐、消闲、赚钱的文学的。当然, 这个问题很复杂, 有很多的相对立的概念, 应用之文与文学之文, 雅与俗、大众与严肃、流行文学与纯文学等, 有很多这样的概念互相矛盾, 以后会仔细梳理。和科学相反, 文学就是要把“简单”的问题复杂化。

## 与西方现代主义的分别

“modern”这个概念, 在民国时不翻成“现代”, 翻成“摩登”。如果有人称赞你“摩登女郎”, 你马上会想起张爱玲时代那个挂历, 还有《良友》杂志。现在“摩登”这个词本身不够摩登了。

第二个是“modernization”, 现代化。今天现代化是整个中国的国家方向, 全民现代化, 用电器, 用汽车。比较学术的一个概念还有“modernism”, 现代主义。“化”变成“主义”, 无形中升了一级。其实, “modernism”是西方的一个文学流派, 从十九世纪末、二十世纪初开始, 一直到一九四五年第二次世界大战结束, 这是西方的“modernism”。它跟“中国现代文学”是两回事。“modernism”是指谁呢? 是指乔伊斯、福克纳、海明威……“二战”以后, “modernism”就没落了。今天西方的文学文化潮流叫什么? “post modernism”, 后现代主义, 和现代主义很不一

样的。同学们都是伴随后现代主义长大的。现代主义就是“我从哪里来、我是谁、我到哪里去”等很深奥的问题，后现代主义就是画罐头一排，Hello Kitty或抽水马桶也可以是艺术。西方现代主义恰巧跟中国现代文学同一个时期，但不要混淆。中国现代文学里也有现代主义，比如说鲁迅的《野草》，比如说新感觉派的小说，比如说李金发的诗、卞之琳的诗，但它不是主流。中国现代文学的主流是现实主义加上浪漫主义。而现实主义、浪漫主义恰恰是西方十八、十九世纪的文化成果。

因为中国之前跟西方比较隔绝，所以一旦打通，首先接受的是西方在上一个世纪占主流的文学，托尔斯泰、狄更斯、巴尔扎克、雨果、拜伦……所有这些人成为鲁迅等人对话的对象，少数的人关心陀思妥耶夫斯基，关心T.S.艾略特、威廉·福克纳就更晚了。所以，现代主义跟中国现代文学虽然在同一个时代，却是很不同的两种文学。

还有一个更复杂的概念，就是“现代性”（modernity）。任何英文字，后面加上“ty”，事情就复杂了。“sexy”是性感，“sexuality”就复杂了。就好像“modern”，讲“摩登”是小市民，可是讨论“现代性”，就是社会科学学院学术项目的热门题目。哈佛的王德威教授有个观点，说“没有晚清，何来五四”，因为晚清文学里，已充满了“被压抑的现代性”<sup>[2]</sup>。这个看法，在北京学术界有很大反响。

任何概念，外延总和内涵成反比。“中国现代文学”，乍一看定义很宽泛，其实是比诸如“民国文学”等概念更有限制。首先，从时间上看，现代文学只到一九四九年，“民国文学”反而在台湾延续至今。第二，从空间地域看，现代文学不包括少数民族文学。在北京的中国社会科学院，有一个中国文学研究所，还专门另有一个少数民族文学研究所，为了体现国家意识。第三，从语言上看，文学的国语，国语的文学，很少关注文言文。第四，从性质上讲，“五四”新文学是排斥、反对娱乐读者性质的通俗文学和流行文学的。

定义是一个非常有用的方法，两种情况下要用。

一种是写论文，当你处理一个题目，比如讨论“女性文学与王安忆”，这种时候，一定要先给“女性文学”一个定义。因为“女性文学”可以有不同的理解：女人写的，写女人的，写女权的，等等。所以一定要定义。

一种是找工作面试时，人家问你，哪个大学的中文系好？怎么回答？同学们先不要马上回答，最好的方法是倒过来问提问的人，不管他是李嘉诚也好，TVB也好，投行也好，先问他，怎么定义“好”？因为“好”有各种各样的定义，规模大是好，钱多是好，校园漂亮是好，专家多是好……用这个时间取得两个信息：第一，进一步了解提问人到底想问什么；第二，给自己一个思考的时间。

为什么现在要讨论“定义”？因为“中国现代文学”要讨论的问题都包括在里面。

## 与中国古代文学的分别

“民国文学”这个学科概念也受到批评。北大一些学者的意见是，这个概念没有解释为什么不包括文言和通俗文学，也没有说明中国现代文学的基本特点。具体来说，即中国现代文学跟中国古代文学最大的分别在哪里？

同学们肯定在想：“当然是现代人写现代的，古代人写古代的。”洛杉矶的迪士尼里，有一个全景电影是中国山水，很好看，但主持人让我忍不住笑出来——一个古人走出来，用英文说：“I am Li Bai.”然后跟所有人介绍说：“我是中国的诗人。”当时我突然有一个联想：假如真是在唐朝碰到李白，李白会怎么介绍自己？“白，陇西布衣”？“我本楚狂人”？还是“我是一个诗人”？当然，他绝会说“我是中国的诗人”。巴金旅法，郁达夫留日，闻一多留美，下笔之初便自知自己是中国的读书人。那时有人提名鲁迅得诺贝尔文学奖，鲁迅就说，我不够资格，我看中国现在也没有什么人够资格。鲁迅马上就把自己跟中国挂起钩来。中国现代文学的作家们有一个非常清醒的意识，他们是中国作家。

而在这之前的作家，他们就是文人，不需要为中国写作（屈原的国也不是今天意义的“民族-国家”），也不为君王写作，而是为“天下”写作：“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”。“天下”有两个意思。第一个意思普天之下，包括所有的地方，除了大海，或者包括大海。第二个意思是什么？皇帝从来不是最高的。中国的皇帝跟日本的天皇不一样，日本的天皇等于天，中国的皇帝一直是天子，天的儿子，所以一造反就说“替天行道”，士大夫可以反皇帝，但是不能反天下。天意才是最高的。这套文化观念根深蒂固，无论汉代、唐代、宋代，都有“天下”的概念。

可是，近现代文学的背景变了。第一，现代知识告诉我们，中国不是天下，只是一国。第二，近现代中国还是一个被欺负的国家，当时快要灭亡的国家。于是，“民族-国家”（nation-state）这个概念进入了现代文学的核心，这是西方文化的影响。不要以为西方文化的影响就是不好的，“民族-国家”这个最关键的观念是从欧洲出来的：讲同样的话，长得一样，是一个民族。一个民族变成一个国家，这个国家就有权利独立，这个是文艺复兴以后的观念。欧洲的官方语言原来都是拉丁文。拉丁文就像中国的文言一样，欧洲的各个国家就像河北、四川、广东一样。可到文艺复兴时，英国人翻译自己的《圣经》，意大利可以有但丁，每个国家有自己的语言，因此欧洲出现了“民族-国家”的概念。这个概念通过帝国主义殖民或革命进入全世界，在中国最初是被迫接受。中国本是“天下”，是“被国家”了；“被国家”了以后，毛泽东就说，一定要“自立于世界民族之林”。不再是“天下”的树林，而是“世界”的树林，还站得非常困难。这是整个中国现代文学的基础。

胡适的一篇文章开启中国现代文学，就是发表在《新青年》<sup>[8]</sup>上的《文学改良刍议》。这篇文章是一九一七年初发表，到现在已经一百年。具有“民族-国家”概念的中国现代文学，后来被概括成“反帝反封建的新文学”。这个概念是不是符合现

代文学创作的实际？等到具体阅读作品时再讨论。

简单来说，我们怎么定义“中国现代文学”？民国时期以白话文为主的、体现现代“民族-国家”意识的新文学？——这个冗长又面面俱到的定义，还是不能穷尽我们要讲的意思。

从学术界或者教科书的角度看，最早出现的概念是“新文学”，然后才“变成”了“中国现代文学”，近年又出现“民国文学”的概念。“新文学”突出的是与传统文学与鸳鸯蝴蝶派的区别；“现代文学”是一个约定俗成的时间概念，同时意味着是使用现代汉语的文学；“民国文学”更强调文学与国家政体之间的关系。

“中国现代文学”这门学科是大学中文系的必修课，但这门学科在不同地方又都有不同发展。在中国内地，它是重点学科，非常热，因为是“胜利”的历史。在北京、上海、深圳的书城，总会看到有一层都是文学书，古典文学最多占三分之一，现代文学的柜台超过古典文学，还有相当一部分是流行文学。很多人坐在地上看漫画，还有很多人坐在地上读鲁迅。在内地，“中国现代文学”这个学科是被夸大的，不仅是书城，学校里古代文学与现代文学的课程比例也是六四，甚至五五。香港应是七三。

在台湾，这门课不那么“热门”，因为是“失败”的历史。很多年来，好些作家的作品在台湾是被禁止的，在蒋经国解除戒严以后，台湾才可以出版巴金、鲁迅这些人的书。以前都是禁书，叫做“匪区作家”。很多台湾作家到了美国才读到鲁迅。在海外，一方面中国现代文学是研究中国文化的入门，另一方面北美、欧洲和日本的中国现代文学研究也有很高的成就。

香港没有内地的限制，也没有台湾的限制，所以从来都可以读各种各样的中国现代文学书籍，鲁迅、梁实秋、张爱玲、徐志摩，甚至张资平这些“汉奸作家”的书，在香港都能读到。另外，香港却没有“五四”革命的反传统，没有彻底的白话文运动，所以香港的文言保留得最好。从地名到民俗，香港的传统文保留得相对完整。所以，在香港讲“五四”又有一番特别的语境。这是我个人的观点。

我认识的第一位作家是许杰先生。我曾经问他，什么是文学？他说，“在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树”，这就是文学，因为打破了语言的常规。文学就是对于语言的一种陌生化。而语言表达总是追求表达更快更直接，比如说“我家后院有两棵枣树”。如果说家后院有两棵树，一棵是枣树，那等于在说另外一棵肯定是别的树，否则就是脑子出问题。

在这之前，一八四〇年到一九一七年，或者准确说是一八四〇年到一九一一年，这个阶段叫“近代”，之后叫“现代”。“现代”以后，称为“当代”。这是中国内地学术界的一个官方定义。

但在中国内地，“现代文学”特指“五四”以后到一九四九年以前的文学，已是约定

俗成。北大的陈晓明教授把现代与当代的分界线划在一九四二年，<sup>[9]</sup>虽不是主流观点，也说明“中国现代文学”有不同的时间定义。

虽然当时有日本人侵略，有军阀割据，等等，但国号还是“中华民国”，那时的世界各国都承认中华民国。只有日本政府管叫“支那政府”，用“支那”两个字就是不尊重中华民国的政府。

“摩登”是“modern”的音译。当时有很多这样的翻译。比如“烟士披里纯”。我非常喜欢这个翻译。“烟士披里纯”是很流行的一个文学学术语，啥意思？“inspiration”，灵感。这个灵感是怎么来的？要抽烟，要披着被子躺在那里，然后就“纯”了。

“现代性”，简单讲就是一种和现代化进程有关的意识形态。具体讲可以很复杂，反正现在很多教授写论文必谈“现代性”。“能指”和“所指”之间充满歧义：有的把赞扬鼓吹“现代化”称为“现代性”，有的把怀疑反省“现代化”称为“现代性”，有的把二十世纪六十年代中国革命也称为“现代性”，近年更有人将西方价值观统称为“现代性”。北京青年学界流行“超克现代性”的说法。关于“超克”这个概念，更加复杂，我们以后再讲。

一九二七年九月二十七日，鲁迅在写给台静农的信中说：“九月十七日来信收到了。请你转致半农先生，为我，为中国。但我很抱歉，我不愿意如此。诺贝尔奖金，梁启超自然不配，我也不配，要拿这钱，还欠努力。世界上比我好的作家何限，他们得不到。你看我译的那本《小约翰》，我哪里做得出来，然而这作者就没有得到。或者我所便宜的，是我是中国人，靠着这‘中国’两个字罢，那么，与陈焕章在美国做《孔门理财学》而得博士无异了，自己也觉得好笑。我觉得中国实在还没有可得诺贝尔奖金的人，瑞典最好是不要理我们，谁也不给。倘因为黄色脸皮人，格外优待从宽，反足以长中国人的虚荣心，以为真可与别国大作家比肩了，结果将很坏。”

---

[1] 黄继持：《现代化·现代性·现代文学》，香港：牛津大学出版社，2004年。

[2] [美] 王德威、许子东、陈思和：《一九四九以后》，香港：牛津大学出版社，2010年。

[3] “以前谈百年文学避不开要谈民国文学。早在2003年，吉林大学张福贵教授就曾提出将中华民国文学作为现代文学的命名，同时主张将当代文学命名为中华人民共和国文学。显然那时候时机并不成熟。我是一直拖到2009年才在现代文学年会上重新提出百年文学的概念，为迎接国内即将开始的纪念辛亥革命100周年热潮做准备。2009年9月，我在成都参加中国现代文学研究会第十届年会，做了一个《新旧文学的分水岭：寻找被中国现代文学史遗忘和遮蔽了的七年》的主题发言。”参见丁帆在《长江文艺》2016年第8期访谈。

[4] 参见丁帆、张福贵教授2014年做客杭州师范大学的共同对话，旨在探讨民国文学史的断代问题。

[5] 参见李陀：《当代中国大陆文学变革的开始》，《新地》杂志1991年，第1卷第6期。

[6] “礼拜六派”是出现于民国初年的文学流派。1914年，鸳鸯蝴蝶派因以《礼拜六》周刊（1914年6月6日星期六创刊，1916年停刊，1921年复刊）为主要阵地而得名。

[7] [美] 王德威：《被压抑的现代性：晚清小说新论》，北京：北京大学出版社，2005年。

[8] 1915年9月15日，陈独秀在上海创办《青年杂志》，后改名为《新青年》（自1915年9月15日创刊号至1926年7月终刊共出9卷54号），掀起新文化运动，明确提出并且宣传倡导科学（“赛先生”Science）、民主（“德先生”Democracy）和新文学。

[9] 陈晓明：《中国当代文学主潮》（第二版），北京：北京大学出版社，2013年。

## 第二节 留学生们的救国之道

### 关于“五四”的不同看法

“五四”有三个不同的定义，三个相通而又不同的意思。

第一个定义是学生运动。一九一九年五月四日，因为巴黎和会，北大的学生上街游行，火烧赵家楼。那次运动之所以成功，不只靠学生，还有工人罢工，商人罢市。学生罢课容易，商人罢市比较难，商店不做生意，是切肉之痛。看看香港的情况，一有公民抗命，都知道商人是什么态度。所以，当时学生一罢课，工人一罢工，商人一罢市，政治形势整个改变，“五四”运动是中国现代革命的一个起点。这是“五四”第一个定义，跟文学的直接关系不大。

第二个定义，是一九一七年到一九二三年的白话文运动以及新文学运动的开始。一九一七年一月是胡适的文章首倡，二月是陈独秀的文章声援。这次革命来得快，谁都没想到，胡适后来说，我以为这个要斗争二三十年。<sup>[1]</sup>结果两三年以后，在一九二〇年，北洋政府就通过了在小学教白话文，语言的改变要推行，规定三年时间。到了一九二三年，全国中学开始使用白话。留学美国的几个学生提出建议，到全中国实现用白话教书，这中间最多只用了六年，非常厉害。但也有研究者指出，北洋政府反应得很快，老百姓的反应反而没那么快，很多年以后老百姓还喜欢看鸳鸯蝴蝶派，还喜欢看文言，读新文学的还是全部人口里的少数，这是非常有趣的现象。民国时期，“纯文学”用白话，但在日常生活中，文言仍被广泛使用。一九三五年时，林语堂在《论语》发表了《与徐君论白话文言书》，表达不满：

今日有中国学生学白话，毕业做事学文言，此一奇。白话文人作文用白话，笔记小札私人函牍用文言，此二奇。报章小品用白话，新闻社论用文言，此三奇。林语堂心好白话与英文，却在拼命看文言，此四奇。学校教书用白话，公文布告用文言，此五奇。白话文人请帖还有“谨詹”“治茗”“洁樽”“届时”“命驾”，此六奇。古文愈不通者，愈好主张文言，维持风化，此七奇。文人主张白话，武夫偏好文言，此八奇。

香港的情况，是到一九二七年鲁迅来港演讲后，才有人用白话文写文章，比胡适提出新文学整整晚了十年。一直到一九三五年，香港的大学里才可以用白话文教书、用白话文写作。一九三五年许地山到香港大学中文系做系主任。那时香港只有一所大学，就是香港大学，因为他做系主任，所以港大允许白话文，等于白话文在香港获得官方地位。文言与白话并存的情况，在香港更加普遍，今天看也未必只是坏事。

第三个定义，当我们讲“五四新文学”，常常是泛指二十世纪二三十年代的新文学。

关于“五四”的不同看法，除了钱理群、温儒敏、吴福辉的《中国现代文学三十年》<sup>[2]</sup>和夏志清的《中国现代小说史》<sup>[3]</sup>外，我这里还列了几个名字。先简单地提一下。

第一位是余英时。他认为“五四”有很多不好的后果，直接影响到后来的“文革”，摧毁了民间社会。<sup>[4]</sup>余英时是钱穆的学生，美国普林斯顿大学的“大学讲座教授”，目前在台湾看来是最有名的华人知识分子，学问很好。

第二位是李泽厚。这是我个人认识的、目前健在的内地最好的学者。他在美学方面的名声仅次于朱光潜。朱光潜早过世了，李泽厚还活着，住在美国。他写了一本很有名的书，叫做《中国现代思想史论》<sup>[5]</sup>，讨论鲁迅、陈独秀、胡适这些人的思想。他说那一代知识分子身上有两个任务：第一个任务叫“启蒙”，唤醒大众；第二个任务叫“救亡”，国家要亡了，必须救国。两个工作本来可以统一，但在当时中国的具体政治现实环境下，启蒙与救亡经常发生矛盾。这是李泽厚对中国现代文学的概括。我们很惭愧，做中国现代文学研究多年，还没有这么清晰地提出一条主线。

第三位是林毓生，是芝加哥大学的教授，他有一个重要的观点。大家都说鲁迅、陈独秀、胡适这一代人是反儒家的，说孔教吃人、儒教吃人，比如鲁迅的《狂人日记》，比如祥林嫂。林毓生说，不对，这代作家不是反儒教的，恰恰他们是太儒教了。用思想、文化来解决社会问题，这正是儒家思想的核心。<sup>[6]</sup>当一个古代国家转向现代国家，其他国家都是依靠军事、经济、法律，只有中国要依靠思想。虽然这些人嘴里说要反儒家，其实他们骨子里真正是儒家。

还有一位是李欧梵，他是我的老师，哈佛大学的教授。一九八九年我去芝加哥大学做访问学者也是他的邀请。他说“五四”讲民主，讲科学，但民主、科学至今都没有成功，只有一个东西成功了，就是进化论。简单地说，什么东西都是越新越好，三观之中，唯有中国人的时间观变了。<sup>[7]</sup>这一点在讨论鲁迅时详细来讲。

本课程的指定教材是钱理群、温儒敏、吴福辉三人的《中国现代文学三十年》，与夏志清《中国现代小说史》的中译本。钱理群等人都是王瑶的学生，王瑶则是朱自清的学生，也是这门学科的创建人。自从他的《中国新文学史稿》问世以

后，中国内地先后出版了一二百本现代文学史，不仅是学术工业重复生产，也体现几十年文化语境天翻地覆。黄修己教授为此还写了《中国新文学史编纂史》。基本上，中国现代文学史一直在改写中：在二十世纪五六十年代，越改越“革命”，越改越痛苦；到了八九十年代，越改越开放，但也十分艰难。钱理群他们这本，是“王瑶——唐弢”系列中较晚近的一本，也是教育部的指定教材。夏志清这本，可能有很多缺憾，但始终坚持个人观点，一个人写的文学史，令人佩服。香港同学问：考试用哪本？回答是：都可用都可不用，都可借鉴都可批评。这不仅是香港学院的优势，也是所有大学里最基本的学术精神。另外，王德威等学者又在编写一本最新的中国现代文学史，是英文的，汇聚海内外很多学术权威，迟早也会有中译本，大家也可参考。恐怕没有哪个学科，有这么多不同版本的现代史。不论是现代中国美术史、中国现代军事史、中国现代电影史、中国现代思想史，还是法律、医学、航海、农业……甚至二十世纪中国史，都不会有二百多种。为什么中国现代文学史的数量这么多？作为一个思考题，也许这门课结束时，同学们可以回答我。

## 中国文学担任的家国使命

我刚才讲到，“五四”和“新文化运动”导致二十世纪中国社会的变革。全世界主要的国家都有一个从传统社会向现代社会转变的过程，比如英国革命、法国革命、美国独立、日本明治维新、俄罗斯十月革命，德国谈不上革命，国力崛起较晚。这些国家从传统转到现代过程当中，都有一些最重要的人物，这些人物大部分是哲学家，有的是经济学家，有的是将军，有的是政治家。但没有一个像中国一样，是由研究文字和文学的人发动的，放眼全球，这是一件令人非常惊讶的事情！整个中国的现代社会变化是由文学运动产生，而文学运动起源于两篇讨论怎么写文章的文章。

这里有偶然因素，也有必然原因。必然原因是中国儒家的“文以载道”主流，文章、文人跟政治历来关系很深，中国文学在国家社会当中担任的使命是高过很多国家的。

偶然原因可能是，中国人在鸦片战争以后承受了很大的社会压力，大家都在想救国之道，偏偏被几个留学生在美国的一个湖上划船时想出来。当初和胡适讨论最关键问题的，还有一个人叫梅光迪。梅光迪后来是南京中央大学的文学院院长，“五四”时，他被认为是保守的“学衡派”，英文非常好，但他说中国古文非常重要。梅光迪、任鸿隽都是胡适留美时期的朋友，《文学改良刍议》就是他们当年在美国划船论诗争论的结果。据胡适的日记引述，有一个人说，我们预想中国十年后有什么思想？胡适说这个问题最为重要，吾辈人人心中当刻刻存此思想。<sup>[8]</sup>他想好十年以后要有什么思想，气魄非常大。然后他给任鸿隽写了一首诗：“救国千万事，造人为最要，但得百十人，故国可重造。”<sup>[9]</sup>如果有我们这么百十个人，中国就有得救了。

他们在美国读书，是考取了庚子赔款。八国联军打到北京，慈禧太后西逃，叫李鸿章签约，中国要赔世界列强四亿五千万两银子。当时中国的人口是四亿五千万，相当于每个人一两银子，中国当年被彻底搞惨，就是因为庚子赔款。而且原本说的是银子，日本人说银子贬值了，要金本位，要折算成金子赔，这笔钱好像又变成十亿。后来没有赔足，德国战败撤销了欠款，苏联革命也撤销了。美国把这笔钱用在中国的教育文化上。日本最抠，怎么都不肯免。中国这笔钱一直赔到二十世纪二三十年代，但这笔钱造就了一批中国留学生。后来有人说，美国人很阴险，不拿中国的土地，不拿中国的财产，他就给中国办学校，训练中国人的思想，培养最成功的就是第二批留学生中的胡适。当然，胡适当时也不知道自己会起什么作用。当时留学生一个月八十块美金，当时相当于一百多块银洋，这在当时不得了。他每年的奖学金拿出一个月寄到家里，就足够家里用了。他是成绩好考出来的。

胡适和陈独秀，这两个新文学的开端的人，他们在一百年前的今天用两篇文章启动了现代中国文化政治的巨大变革，其中一个是一八七九年出生，一个是一八九一年出生，也就是说，一个是七〇后，一个是九〇后。我们这门课要讨论的作家，包括后来的鲁迅、茅盾、郁达夫这些人，都是八〇后和九〇后。当初，他们这一代人做事情的时候，都非常年轻，就是今天意义上的八〇后、九〇后。

## 现代作家们的家庭规律

大部分的中国现代作家的父亲，都在这些作家未成年时去世了。这不是偶然现象，而是包含某种规律性。比如鲁迅的父亲大概是他十来岁去世的；郁达夫的父亲是在他两岁时去世的；老舍的父亲最惨，他守在北京的城墙上，被八国联军打死了，当时老舍不到两岁；茅盾也是，父亲在他很小的时候就去世了。鲁迅讲过一句话，他说当从小康人家堕入困境时，你最容易看见世人的真面目。<sup>[10]</sup>

这里面有两点非常重要。第一，小康人家。不是小康人家，你根本没权利读书，也根本不识字，那时候中国人识字率大约百分之二十（大约，详细需要考证）。所以鲁迅这样的作家，家里一定是有些钱的，更何况他们要到大城市读书，还要出国留学。第二，这个钱不能越来越多，要越来越少。钱越来越多的人很得意，是富二代、官二代，开跑车、吃好东西、找女人，通常不做文学，也看不见世人的真面目。那么，在什么情况下，一个有钱人家的境况会往下走呢？一般就是父亲去世。父亲一去世，家境就往下走，虽然还有些家底，但是越来越惨。讲鲁迅时再详细讲。当然，这讲的是现代作家，当代作家已经不一样了。余华、莫言、王安忆等，他们的家庭情况不一样了。

还有一个规律性，这些现代作家的启蒙老师大都是母亲。中国现代文学里面说父亲好的极少，算来算去只有一个半。一个是冰心，她不仅有个好老公当科学家，还有个好老爸开军舰，真难得。半个是谁呢？就是朱自清爬铁路月台那个老爸。除了这一个半，几乎找不到哪个作家说他老爸是好的。曹禺的戏剧里面写出来的父亲都是周朴园那个德性。巴金《家》里的高老太爷，也是个反面角色。这些作

家写的父亲，要么去世，要么很坏，但他们笔下的母亲都是好的，比如鲁迅的“鲁”，就是用了母亲的姓。母亲被作家恨的大概只有张爱玲，以后再来讲这个特例。

## 一个并不例外的例外者

胡适的父亲叫胡传，是商人，也读书，在胡适三岁时去世了。胡传过世时，遗嘱写得清清楚楚，儿子将来要从文，要做读书人。胡适的母亲是他父亲的不知第几个姨太太，当时二十出头，胡适才三岁，在这个大家庭里，母子互相拉扯，儿子就是母亲的生命。所以，不管什么人的话胡适都可以不听，但一定要听母亲的。很多中国现代作家都是这个人生模式：父亲去世了，母亲和儿子互相拥有。老舍和母亲、郁达夫和母亲、鲁迅和母亲、胡适和母亲，这是有共同规律的。

母亲最重要的愿望和指示是什么？娶妻生子。当时的普遍情况是，母亲已经指定了一个原配夫人，但他留学以后又找到新的爱情。鲁迅、郭沫若、郁达夫……很多人都碰到这样的问题。只有胡适是例外，他在这一点上备受历史宠爱，他也觉得自己是吃小亏占大便宜。蒋介石后来搞“新生活运动”，胡适被人推崇为道德楷模。为什么？同学们可以看看胡适的照片，穿长衫，一条围巾，戴最流行的眼镜，风度翩翩，现在没有几个文人有这样的风采，后来还做中华民国驻美大使。而他妻子江冬秀却是一个小脚老太太，不识字。可胡适永远带着她，到美国各路访问下来，都搀着这个旧式女人，让美国人真是感动，他们觉得中国的知识分子真是好。当然，后来大家查出来，胡适跟一个叫韦莲司（Edith Clifford Williams）的美国女人，通信通了不知道多少封。余英时还研究过胡适的婚外恋。

胡适在安徽读书，到上海读了几家学校，最有名的一家叫中国公学。当时他也不大喜欢上海，因为不会讲上海话，说上海是一个眼界不宽的商埠。其实那时正好是创造上海的时候，上海话就是那时形成的。北京话、广州话都是世代居住本地的人们的方言，上海话却和本地人（浦东、川沙、金山、奉贤）的母语很不一样，是由江苏、浙江等“外来人”在城市生活中自然形成的“新方言”（现在，又在与普通话的融合中走向消亡）。胡适的上海语言经验，后来体现在他对吴语《海上花列传》<sup>[11]</sup>的兴趣上。胡适考学，家里很多人帮忙，他当然也聪明，考取以后，到美国康奈尔大学读农科。当时有规定，美国赞助的留学生，百分之八十都要读实用的农科、机械、造船，只有百分之二十可以读商科、文科。康奈尔是长春藤名校。

胡适在美国，经历过一次苹果测验，就像鲁迅看幻灯片一样重要。学生要给三十多种不同的苹果贴标签，要分出三十多种不同的苹果。一查字典，这个是佛罗里达的，这个是芝加哥的，不少美国学生很快贴好了，胡适贴了半天搞不好。他开始反省了，该不该做这个事情？他的志向是未来中国十年的思想，他的勇气是“但得百十人，故国可重造”。这时，他给哥哥写信，说在这里学的农科在中国没有用，要转到哲学系。胡适从康奈尔大学转到哥伦比亚大学，博士论文就是后来的

《中国哲学史大纲》<sup>[12]</sup>。为什么要转到哥大呢？因为胡适在康奈尔读书时整天演讲，喜欢辩论。他每年参加几十次演讲，讲中国应该怎么样，中国国防应该怎么样，中国海军应该怎么样，又关心古代的墨子……什么事情都去关心，精力充沛，忙得要命。因为演讲太多，谁都认识他，结果在这个小地方待不下去了，人家觉得这个学生不务正业。康奈尔大学在伊萨卡山城，是很小的地方，哥伦比亚大学在纽约市，没人认识他，比较自由。

一九一七年写了《文学改良刍议》后，胡适就收到蔡元培的聘书，北大请他做教授。正好他博士考试通不过——因为答辩委员会只有一个人懂中文，杜威也不懂，所以他用英文写的《中国哲学史大纲》没有通过，正在苦闷。

中国现代作家多有第二次婚姻，胡适却是一个例外。虽然也有些女朋友，夫人却只有江冬秀。胡适的思想非常洋化，外表也非常洋化，是一个自由主义者，可是他内心一直有一个中国传统文化道德标准。

北大教授陈平原曾组织中文系的学生，从沙滩老北大出发，重走“五四”路。他们根据考证，几点钟走过长安街、东交民巷，怎么去赵家楼。一路走得很辛苦。中间经过天安门，还不让走了，因为被警察拦住。警察打电话给校方，证实是学生在重走“五四”路，才让他们继续走。按照陈平原教授的说法，中间的这个风波，使同学们增进了对“五四”历史的真实感受，知道“五四”到底是怎么回事。

本来是请胡适的，胡适不来，推荐许地山。

还有一种“五四形象”的穿衣风格，最简单的方法就是戴一条围巾，一边垂下来在胸前，另一边甩过去，这和胡适也有关系。

任鸿隽的女朋友是陈衡哲，据说胡适跟任争得那么厉害，很大一部分原因是要在这个女生面前争出一个名堂，结果就把中国文学争成现在这个面貌。

如果在今天，有一个年轻人做了什么事情、得了什么奖、写了什么文章、在什么位置，人们会特地讲一句“九〇后”，表示这么年轻很难得，也表示如有问题也应原谅。而在一百年前，胡适就是这个意义上的“九〇后”。

常有同学问我读文科好还是读商科好，我最简单的建议是看家里的情况。家里要是股票炒得很成功，发大财，就会读商科，要子承父业。比如王健林的儿子肯定跟着他。刚才也讲到李泽厚，很多人不知道李泽厚，但知道李泽楷，如果让李泽楷读文学，那也是资源错配。如果是世家出身，家里很有文化底子，自己又在这个社会上觉得处处碰壁，又有对人性了解的追求，就可能读文科。

胡适曾在《海上花列传·序》中写道：“我们在这时候很郑重地把《海上花》重新校印出版。我们希望这部吴语文学的开山作品的重新出世能够引起一些说吴语的文人的注意，希望他们继续发展这个已经成熟的吴语文学的趋势。如果这一部方

言文学的杰作还能引起别处文人创作各地方言文学的兴味，如果从今以后有各地的方言文学继续起来供给中国新文学的新材料、新血液、新生命，——那么，韩子云与他的《海上花列传》真可以说是给中国文学开一个新局面了。”

农业转到哲学，这个选择颇有象征意义：中国现在每年的一号中央文件总是关于农村问题，谁都知道农村问题是中国的根本。但很快，大家的注意力又都会转向意识形态，不由自主！

他最早的博士文凭是一九二七年获得的，那时他在中国已经非常有名了，所以学校补给他的。当然，在二十世纪三四十年代，胡适一共拿了三十五个荣誉博士学位，拿遍全世界有名的大学博士学位，当时最有名的说法就叫“胡博士”。很多人一开口就说“我的朋友胡博士”，其实在新文学的最初十年，他的博士学位还没真正拿到。后来美国几十个大学都给他博士学位，是因为他对中国文化的贡献。

---

[1] 胡适编选：《建设理论集》，赵家璧主编《中国新文学大系》第1卷，上海：上海良友图书印刷公司，1935—1936年。

[2] 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京：北京大学出版社，1998年7月。

[3] 《中国现代小说史》一书先是用英文写就的。1961年，夏志清《中国现代小说史（1917—1957）》由美国耶鲁大学出版社出版。第一本《中国现代小说史》的中译繁体字版本由香港友联出版社于1979年出版，刘绍铭等译。

[4] 参见余英时：《余英时访谈录》，北京：中华书局，2012年。

[5] 李泽厚：《中国现代思想史论》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年。

[6] [美] 林毓生：《中国意识的危机：“五四”时期激烈的反传统主义》，贵阳：贵州人民出版社，1986年。

[7] 参见李欧梵、季进：《李欧梵季进对话录》，苏州：苏州大学出版社，2003年。

[8] 胡适：《胡适的日记》，香港：中华书局，1986年。

[9] 胡适：《胡适留学日记》，海口：海南出版社，1994年。

[10] 鲁迅：《呐喊·自序》，北京：人民文学出版社，1973年。

[11] 胡适：《海上花列传·序》，《海上花列传》，上海：亚东图书馆，1930年。亦收入《胡适文存》第3集第6卷，台北：远东图书公司，1953年。

[12] 《中国哲学史大纲》原是胡适留学美国哥伦比亚大学时的博士论文《中国古代哲学方法之进化史》，1917年他据此编成在北京大学教授中国哲学史的讲义。1918年7月经过整理，8月蔡元培作序，1919年2月由上海商务印书馆出版。

### 第三节 两篇文章启动了文化政治的大变革

#### 胡适：《文学改良刍议》

《文学改良刍议》的要点是“八不主义”，其中最重要的是第八条。要理解这篇文章的历史意义，就要看大背景。为什么一句“不避俗字俗语”是胡适的巨大贡献？还会导致中国现代文学的革命？这要回到我们香港。一八四〇年之前，中国觉得自己是“天下”，是天朝。那时东印度公司要买中国的茶叶，用鸦片付账。后来打了一仗，中国战败，这就是中国近代史的一个起点。自那以后，中国人发现我们的“天下”已经“被国家”了，从那以后不断被打，一直到八国联军侵华，整整六十年，中国不断地被欺负，越来越弱。这时，所有的中国人，尤其是读书人，都在思考中国怎样可以不再弱下去。一般的思路是两条。一条是船坚炮利有科学，所以有张之洞的“中学为体，西学为用”，引进科学技术，这是一条路。但另外一个思路，是说国弱的重要原因是中国的汉字。汉字太难了，别的国家的文明是“我手写我口”，说出话就能写成字。那时有一个很触目的传单，胡适也收到了，叫：“汉字不灭，中国必亡。”当然，我们现在可以说，这可能是西方反动势力要消灭中国文化的阴谋，但在当时是救国的旗号，识字这么难，大部分的人不识字，国家就没法富强。

当时知识界一直在争论，想办法从文字改革入手救国家。一个方案就是罗马化，后来也一直在做，比如汉语拼音，曾经有一度也讲世界语。在二十世纪三十年代，瞿秋白还讨论过“五四”白话文的欧化或大众化问题。晚清时期的共识是，文言好在写诗弄文学，如果只是做生意耕田做工，用白话就行了。古人说“士农工商”，商在最后。当时有王照<sup>[1]</sup>、劳乃宣<sup>[2]</sup>提倡文字改革，建议一种学校教文言，一种学校教白话。中国有句老话叫“将相本无种”，胡适在《中国新文学大系》第一卷的导言里写了，说小孩子学的文字是为他们长大后使用的，他们若知道社会的上等人看不起这种文字，并不用这种文字著书、做官，肯定不愿自己从一开始就输在起跑线上。<sup>[3]</sup>所以，到胡适、梅光迪他们在美国再讨论时，争论的就是一条：梅光迪赞成白话是好的，卖豆浆白话好，做机器也是白话好，做官也是白话好，甚至文学也没关系，写小说也是白话好；但是有一样东西，白话是不如文言的，就是写诗。到今天为止，甚至我私下也这么认为：“五四”的小说、散文、戏剧都不错，可是新诗能不能比得过中国的旧体诗？这是有疑问的。所以，梅光迪的观点非常开放，他说中国是诗的国家，只要有中国诗存在，中国的文言就不能被白话取代。

胡适的观点大概就是说，做工种地是白话好，做生意当官也是白话好，写小说散文白话好，就是写诗也是白话好。这就是胡适勇敢的地方。胡适不是什么大的文学家，他其实缺乏艺术天才，但是为了证明白话也能写诗，他不怕“牺牲”，写了一个《尝试集》<sup>[4]</sup>。他最有名的诗句是什么？“两个黄蝴蝶，双双飞上天。不知为什么，一个忽飞远。”不要笑，九〇后的胡适在那时挺身而出，他的白话诗在中国诗歌史上没多大成就，却为汉语的改革作出了重大贡献，使白话文在数年之后成

为所有中小学的官方语言。

所以，他的“八不主义”的第八条是最重要的：“不避俗字俗语。”俗字俗语就是白话。文言是什么？之乎者也。小时候，我父亲老讲，你们只知道“的了吗呢”，不知道“之乎者也”。说实在话，现在要用“之乎者也”写一封比较长的文言的信，我们都写不好。但在当时，在上千年科举制度训练下的文言语境中，写一句“教我如何不想她”<sup>[5]</sup>或者“一步一回头地瞟我意中人”<sup>[6]</sup>，却是意义重大的突破。

有人会说，不避俗字俗语有什么难的。这使我想起哥伦布竖鸡蛋。当年，西班牙的哥伦布发现美洲，很多王公大臣说，这有什么稀奇，不就是开船一直往前，撞到一个地方，就叫美洲了吗？哥伦布拿起煮熟的鸡蛋，说谁能把鸡蛋竖在桌上，把它竖稳？大家觉得没什么难的，可是怎么竖鸡蛋都会倒下来。最后大家说，请教哥伦布先生，你竖竖看。熟鸡蛋有一头是空的，哥伦布一磕，就竖起来了。他们说这有什么难的，这个我也会。哥伦布说，那你们刚才怎么不磕？

世界上有很多事情就是这样，你做完了，别人觉得天经地义。今天我们觉得，“我手写我口”写白话文，这有什么难的呢？白话早就有了，《水浒传》、《红楼梦》都是伟大的白话文学作品，胡适这么一个二十多岁的、在美国留学的、哲学论文还没通过的人提出来，有什么了不起。可是，这是胡适最早提出来的。

## 陈独秀：《文学革命论》

《文学改良刍议》发表在两个地方，一个是《新青年》，一个叫《留美学生季报》<sup>[7]</sup>。发表在《新青年》，在国内引起非常大的反响，美国的《留美学生季报》却一点反应都没有。也就是说，当时的留学生不觉得胡适的观点有什么重要。可是他没想到，在中国有多少人纠结在梅光迪的问题里，有多少人觉得中国的文字要改，不改国家要亡。可是怎么改呢？中国文化这么好的东西，我们的唐诗宋词，怎么能够把它废了呢？中国所有的教书先生都是从小读这个，大半辈子教这个，怎么可能？结果胡适做成了。当然，很大的原因是因为陈独秀。

陈独秀和胡适不一样，不是温文尔雅的。看看这两篇文章的题目，非常有意思：胡适的题目是《文学改良刍议》，“刍议”，就是说我的这个观点不太成熟，刚刚提出来。陈独秀不一样，看看他写《文学革命论》——谁反对我？三门大炮轰你们！那时陈独秀还不是马克思主义者。

这两个讨论怎么写文章的人，胡适后来成了蒋介石的朋友，是民国政府驻美大使，是最重要的知识分子之一；陈独秀则是中国共产党的创始人之一，也是最重要的知识分子之一。当他们第一次提出这些观点时，两个党都没有成立，他们只是想怎么写文章。可是，他们的共同点都不是热爱文学，都是把文学作为工具，两个人都不是文学家。只是，胡适把文学作为工具，目的是文字改革、语言改革；而陈独秀把文学作为工具，要社会改革、政治改革，这是第一个不同。第二个不同更重要：一个是“改良”，一个是“革命”。其实后来一百年的中国历史，一

直犹豫在“改良”和“革命”之间，是英国模式还是法国道路，决定了一百年间中国的文学、文化、政治的各种选择，这么巧合地出现在新文学的第一个篇章上，像是某种预言。

下一堂我们会详细讲比这两位更重要、一生肩负着救亡和启蒙的双重责任、又游走在改良与革命之间的鲁迅。

香港直至今天，任何合同、任何文件下面都有一句话：当中英文本发生矛盾时，以英文为准。所以香港的中学几十年来实行英校中校双轨制，学生、家长还是大都喜欢上英校。从香港的情况出发，很容易理解清末推广文言和白话双轨教育为什么不成功。再穷的小学生也要读文言。为什么？他们觉得文言是高级的。

唐德刚在《胡适杂忆》中透露，胡适当时写的《文学改良刍议》，原是给美国的《留美学生季报》用的，只是抄了一份给陈独秀主持的《新青年》。

中国人这套道德我们是最熟悉的，自己第一篇写文章就叫“初探”，我后来写了本讨论香港小说的书，也叫《香港短篇小说初探》。中国人喜欢这样来表达问题。在美国开会，华人学者上来做报告时，就说这个研究刚刚起步，我的看法还不成熟，抛砖引玉，请大家批评，云云。有个不懂中文的美国教授马上打断他，既然这么不成熟，还跑来讲什么。中国人说，这只是礼貌。

## 延伸阅读

胡适：《建设理论集·导言》，赵家璧主编《中国新文学大系》（影印本）第1卷，上海：上海文艺出版社，2003年。

胡适：《胡适日记》，太原：山西教育出版社，1997年。

胡适：《胡适留学日记》，北京：同心出版社，2012年。

唐弢：《中国现代文学史简编》，北京：人民文学出版社，1998年。

王瑶：《中国新文学史稿》，上海：上海文艺出版社，1982年。

周策纵著，陈永明、张静译：《五四运动史：现代中国的知识革命》，北京：世界图书出版公司，2016年。

唐德刚：《胡适杂忆》，桂林：广西师范大学出版社，2015年。

司马长风：《中国新文学史》，香港：昭明出版社，1975年。

余英时：《余英时访谈录》，北京：中华书局，2012年。

李泽厚：《中国现代思想史论》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年。

林毓生著，穆善培译：《中国意识的危机：“五四”时期激烈的反传统主义》，贵阳：贵州人民出版社，1986年。

黄继持：《现代化·现代性·现代文学》，香港：牛津大学出版社，2003年。

钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京：北京大学出版社，1998年。

李欧梵、季进：《李欧梵季进对话录》，苏州：苏州大学出版社，2003年。

王德威：David Der-wei Wang (Editor), A New Literary History of Modern China, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2017.

王德威、许子东、陈思和：《一九四九以后：当代文学六十年》，上海：上海文艺出版社，2011年。

王德威、许子东、陈平原：《想象中国的方法：以小说史研究为中心》，《当代作家评论》，2007年。

陈平原：《二十世纪中国小说史》第1卷，北京：北京大学出版社，1989年。

陈晓明：《中国当代文学主潮》（第2版），北京：北京大学出版社，2013年。

## 经典选读

### 胡适《文学改良刍议》

今之谈文学改良者众矣，记者末学不文，何足以言此？然年来颇于此事再四研思，辅以友朋辩论，其结果所得，颇不无讨论之价值。因综括所怀见解，列为八事，分别言之，以与当世之留意文学改良者一研究之。

吾以为今日而言文学改良，须从八事入手。八事者何？

一曰，须言之有物。

二曰，不摹仿古人。

三曰，须讲求文法。

四曰，不作无病之呻吟。

五曰，务去烂调套语。

六曰，不用典。

七曰，不讲对仗。

八曰，不避俗字俗语。

### 一曰须言之有物

吾国近世文学之大病，在于言之无物。今人徒知“言之无文，行之不远”，而不知言之无物，又何用文为乎？吾所谓“物”，非古人所谓“文以载道”之说也。吾所谓“物”，约有二事：

（一）情感 《诗序》曰：“情动于中而形诸言。言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故咏歌之。咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”此吾所谓情感也。情感者，文学之灵魂。文学而无情感，如人之无魂，木偶而已，行尸走肉而已。（今人所谓“美感”者，亦情感之一也。）

（二）思想 吾所谓“思想”，盖兼见地、识力、理想三者而言之。思想不必皆赖文学而传，而文学以有思想而益贵；思想亦以有文学的价值而益贵也：此庄周之文，渊明、老杜之诗，稼轩之词，施耐庵之小说，所以夙绝千古也。思想之在文学，犹脑筋之在人身。人不能思想，则虽面目姣好，虽能笑啼感觉，亦何足取哉？文学亦犹是耳。

文学无此二物，便如无灵魂无脑筋之美人，虽有秾丽富厚之外观，抑亦末矣。近世文人沾沾于声调字句之间，既无高远之思想，又无真挚之情感，文学之衰微，此其大因矣。此文胜之害，所谓言之无物者是也。欲救此弊，宜以质救之。质者何？情与思二者而已。

### 二曰不摹仿古人

文学者，随时代而变迁者也。一时代有一时代之文学：周秦有周秦之文学，汉魏有汉魏之文学，唐宋元明有唐宋元明之文学。此非吾一人之私言，乃文明进化之公理也。即以文论，有《尚书》之文，有先秦诸子之文，有司马迁、班固之文，有韩、柳、欧、苏之文，有语录之文，有施耐庵、曹雪芹之文：此文之进化也。试更以韵文言之：《击壤》之歌，《五子》之歌，一时期也；《三百篇》之诗，一时期也；屈原、荀卿之骚赋，又一时期也；苏、李以下，至于魏晋，又一时期也；江左之诗流为排比，至唐而律诗大成，此又一时期也；老杜、香山之“写实”体诸诗（如杜之《石壕吏》、《羌村》，白之《新乐府》），又一时期也；诗至唐而极盛，自此以后，词曲代兴，唐五代及宋初之小令，此词之一时代也；苏、柳（永）、辛、姜之词，又一时代也；至于元之杂剧传奇，则又一时代矣；凡此诸时代，各因时势风会而变，各有其特长，吾辈以历史进化之眼光观之，决不可谓古人之文学皆胜于今人也。左氏、史公之文奇矣，然施耐庵之《水浒传》

视《左传》、《史记》，何多让焉？《三都》、《两京》之赋富矣，然以视唐诗宋词，则糟粕耳。此可见文学因时进化，不能自止。唐人不当作商周之诗，宋人不当作相如、子云之赋，——即令作之，亦必不工。逆天背时，违进化之迹，故不能工也。

既明文学进化之理，然后可言吾所谓“不摹仿古人”之说。今日之中国，当造今日之文学。不必摹仿唐宋，亦不必摹仿周秦也。前见国会开幕词，有云：“于铄国会，遵晦时休。”此在今日而欲为三代以上之文之一证也。更观今之“文学大家”，文则下规姚、曾，上师韩、欧；更上则取法秦、汉、魏、晋，以为六朝以下无文学可言，此皆百步与五十步之别而已，而皆为文学下乘。即令神似古人，亦不过为博物院中添几许“逼真贗鼎”而已，文学云乎哉。昨见陈伯严先生一诗云：

涛园抄杜句，半岁秃千毫。所得都成泪，相过问奏刀。万灵噤不下，此老仰弥高。胸腹回滋味，徐看薄命骚。

此大足代表今日“第一流诗人”摹仿古人之心理也。其病根所在，在于以“半岁秃千毫”之工夫作古人的抄胥奴婢，故有“此老仰弥高”之叹。若能洒脱此种奴性，不作古人的诗，而惟作我自己的诗，则决不致如此失败矣！

吾每谓今日之文学，其足与世界“第一流”文学比较而无愧色者，独有白话小说（我佛山人、南亭亭长、洪都百炼生三人而已）一项。此无他故，以此种小说皆不事摹仿古人（三人皆得力于《儒林外史》《水浒》《石头记》。然非摹仿之作也），而惟实写今日社会之情状，故能成真正文学。其他学这个，学那个之诗古文家，皆无文学之价值也。今之有志文学者，宜知所从事矣。

### 三曰须讲求文法

今之作文作诗者，每不讲求文法之结构。其例至繁，不便举之，尤以作骈文律诗者为尤甚。夫不讲文法，是谓“不通”。此理至明，无待详论。

### 四曰不作无病之呻吟

此殊未易言也。今之少年往往作悲观，其取别号则曰“寒灰”、“无生”、“死灰”；其作为诗文，则对落日而思暮年，对秋风而思零落，春来则惟恐其速去，花发又惟惧其早谢。此亡国之哀音也，老年人为之犹不可，况少年乎？其流弊所至，遂养成一种暮气，不思奋发有为，服劳报国，但知发牢骚之音，感喟之文；作者将以促其寿年，读者将亦短其志气：此吾所谓无病之呻吟也。国之多患，吾岂不知之？然病国危时，岂痛哭流涕所能收效乎？吾惟愿今之文学家作费舒特

（Fichte），作玛志尼（Mazzini），而不愿其为贾生、王粲、屈原、谢皋羽也。其不能为贾生、王粲、屈原、谢皋羽，而徒为妇人醇酒丧气失意之诗文者，尤卑卑不足道矣！

## 五曰务去烂调套语

今之学者，胸中记得几个文学的套语，便称诗人。其所为诗文处处是陈言烂调，“蹉跎”，“身世”，“寥落”，“飘零”，“虫沙”，“寒窗”，“斜阳”，“芳草”，“春闺”，“愁魂”，“归梦”，“鹃啼”，“孤影”，“雁字”，“玉楼”，“锦字”，“残更”……之类，累累不绝，最可憎厌。其流弊所至，遂令国中生有许多似是而非，貌似而实非之诗文。今试举吾友胡先骕先生一词以证之：

荧荧夜灯如豆，映幢幢孤影，凌乱无据。翡翠衾寒，鸳鸯瓦冷，禁得秋宵几度。么弦漫语，早丁字帘前，繁霜飞舞。袅袅余音，片时犹绕柱。

此词骤观之，觉字字句句皆词也。其实仅一大堆陈套语耳。“翡翠衾”，“鸳鸯瓦”，用之白香山《长恨歌》则可，以其所言乃帝王之衾之瓦也。“丁字帘”，“么弦”，皆套语也。此词在美国所作，其夜灯决不“荧荧如豆”，其居室尤无“柱”可绕也。至于“繁霜飞舞”，则更不成话矣。谁曾见繁霜之“飞舞”耶？

吾所谓务去烂调套语者，别无他法，惟在人人以其耳目所亲见亲闻所亲身阅历之事物，一一自己铸词以形容描写之；但求其不失真，但求能达其状物写意之目的，即是工夫。其用烂调套语者，皆懒惰不肯自己铸词状物者也。

## 六曰不用典

吾所主张八事之中，惟此一条最受朋友攻击，盖以此条最易误会也。吾友江亢虎君来书曰：

所谓典者，亦有广狭二义。短钉獭祭，古人早悬为厉禁；若并成语故事而屏之，则非惟文字之品格全失，即文字之作用亦亡。……文字最妙之意味，在用字简而涵义多。此断非用典不为功。不用典不特不可作诗，并不可写信，且不可演说。来函满纸“旧雨”，“虚怀”，“治头治脚”，“舍本逐末”，“洪水猛兽”，“发聋振聩”，“负弩先驱”，“心悦诚服”，“词坛”，“退避三舍”，“无病呻吟”，“滔天”，“利器”，“铁证”……皆典也。试尽抉而去之，代以俚语俚字，将成何说话？其用字之繁简，犹其细焉。恐一易他词，虽加倍蕪而涵义仍终不能如是恰到好处，奈何？……

此论甚中肯要。今依江君之言，分典为广狭二义，分论之如下：

（一）广义之典非吾所谓典也。广义之典约有五种：

（甲）古人所设譬喻，其取譬之事物，含有普通意义，不以时代而失其效用者，今人亦可用之。如古人言“以子之矛，攻子之盾”，今人虽不读书者，亦知用“自相矛盾”之喻，然不可谓为用典也。上文所举例中之“治头治脚”，“洪水猛兽”，“发聋振聩”……皆此类也。盖设譬取喻，贵能切当；若能切当，固无古今之别也。若“负弩先驱”，“退避三舍”之类，在今日已非通行之事物，在文人相与之间，或

可用之，然终以不用为上。如言“退避”，千里亦可，百里亦可，不必定用“三舍”之典也。

（乙）成语 成语者，合字成辞，别为意义。其习见之句，通行已久，不妨用之。然今日若能另铸“成语”，亦无不可也。“利器”，“虚怀”，“舍本逐末”，……皆属此类。此非“典”也，乃日用之字耳。

（丙）引史事 引史事与今所论议之事相比较，不可谓为用典也。如老杜诗云，“未闻殷周衰，中自诛褒姒”，此非用典也。近人诗云，“所以曹孟德，犹以汉相终”，此亦非用典也。

（丁）引古人作比 此亦非用典也。杜诗云，“清新庾开府，俊逸鲍参军”，此乃以古人比今人，非用典也。又云，“伯仲之间见伊吕，指挥若定失萧曹”，此亦非用典也。

（戊）引古人之语 此亦非用典也。吾尝有句云，“我闻古人言，艰难惟一死”。又云，“尝试成功自古无，放翁此语未必是”。此乃引语，非用典也。

以上五种为广义之典，其实非吾所谓典也。若此者可用可不用。

（二）狭义之典，吾所主张不用者也。吾所谓“用典”者，谓文人词客不能自己铸词造句以写眼前之景、胸中之意，故借用或不全切，或全不切之故事陈言以代之，以图含混过去：是谓“用典”。上所述广义之典，除戊条外，皆为取譬比方之辞。但以彼喻此，而非以彼代此也。狭义之用典，则全为以典代言，自己不能直言之，故用典以言之耳。此吾所谓用典与非用典之别也。狭义之典亦有工拙之别，其工者偶一用之，未为不可，其拙者则当痛绝之。

（子）用典之工者 此江君所谓用字简而涵义多者也。客中无书不能多举其例，但杂举一二，以实吾言：

（1）东坡所藏“仇池石”，王晋卿以诗借观，意在于夺。东坡不敢不借，先以诗寄之，有句云，“欲留嗟赵弱，宁许负秦曲。传观慎勿许，间道归应速。”此用蔣相如返璧之典，何其工切也。

（2）东坡又有“章质夫送酒六壶，书至而酒不达。”诗云，“岂意青州六从事，化为乌有一先生”。此虽工已近于纤巧矣。

（3）吾十年前尝有读《十字军英雄记》一诗云，“岂有酖人羊叔子，焉知微服赵主父？十字军真儿戏耳，独此两人可千古”。以两典包尽全书，当时颇沾沾自喜，其实此种诗，尽可不作也。

（4）江亢虎代华侨谏陈英士文有“本悬太白，先坏长城。世无麀，乃戕赵卿”四句，余极喜之。所用赵宣子一典，甚工切也。

(5) 王国维咏史诗，有“虎狼在堂室，徒戎复何补。神州遂陆沉，百年委榛莽。寄语桓元子，莫罪王夷甫。”此亦可谓使事之工者矣。

上述诸例，皆以典代言，其妙处，终在不失设譬比方之原意；惟为文体所限，故譬喻变而为称代耳。用典之弊，在于使人失其所欲譬喻之原意。若反客为主，使读者迷于使事用典之繁，而转忘其所为设譬之事物，则为拙矣。古人虽作百韵长诗，其所用典不出一二事而已（《北征》与白香山《悟真寺诗》皆不用一典），今人作长律则非典不能下笔矣。尝见一诗八十四韵，而用典至百余事，宜其不能工也。

(丑) 用典之拙者用典之拙者，大抵皆懒惰之人，不知造词，故以此为躲懒藏拙之计。惟其不能造词，故亦不能用典也。总计拙典亦有数类：

(1) 比例泛而不切，可作几种解释，无确定之根据。今取王渔洋《秋柳》一章证之：

娟娟凉露欲为霜，万缕千条拂玉塘。浦里青荷中妇镜，江干黄竹女儿箱。空怜板渚隋堤水，不见琅琊大道王。若过洛阳风景地，含情重问永丰坊。

此诗中所用诸典无不可作几样说法者。

(2) 僻典使人不解。夫文学所以达意抒情也。若必求人人能读五车书，然后能通其文，则此种文可不作矣。

(3) 刻削古典成语，不合语法。“指兄弟以孔怀，称在位以曾是”（章太炎语），是其例也。今人言“为人作嫁”亦不通。

(4) 用典而失其原意。如某君写山高与天接之状，而曰“西接杞天倾”是也。

(5) 古事之实有所指，不可移用者，今往乱用作普通事实。如古人灞桥折柳，以送行者，本是一种特别土风。阳关、渭城亦皆实有所指。今之懒人不能状别离之情，于是虽身在滇越，亦言灞桥；虽不解阳关、渭城为何物，亦皆言“阳关三叠”，“渭城离歌”。又如张翰因秋风起而思故乡之莼羹鲈脍，今则虽非吴人，不知莼鲈为何味者，亦皆自称有“莼鲈之思”。此则不仅懒不可救，直是自欺欺人耳！

凡此种种，皆文人之下下工夫，一受其毒，便不可救。此吾所以有“不用典”之说也。

### 七曰不讲对仗

排偶乃人类言语之一种特性，故虽古代文字，如老子、孔子之文，亦间有排句。如“道可道，非常道；名可名，非常名。无名天地之始，有名万物之母。故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其微。”此三排句也。“食无求饱，居无求安”，“贫而

无谄，富无而骄”，“尔爱其羊，我爱其礼”，此皆排句也。然此皆近于语言之自然，而无牵强刻削之迹；尤未有定其字之多寡，声之平仄，词之虚实者也。至于后世文学末流，言之无物，乃以文胜；文胜之极，而骈文律诗兴焉，而长律兴焉。骈文律诗之中非无佳作，然佳作终鲜。所以然者何？岂不以其束缚人之自由过甚之故耶？（长律之中，上下古今，无一首佳作可言也。）今日而言文学改良，当“先立乎其大者”，不当枉废有用之精力于微细纤巧之末：此吾所以有废骈废律之说也。即不能废此两者，亦但当视为文学末技而已，非讲求之急务也。

今人犹有鄙夷白话小说为文学小道者，不知施耐庵、曹雪芹、吴趼人皆文学正宗，而骈文律诗乃真小道耳。吾知必有闻此言而却走者矣。

### 八曰不避俗语俗字

吾惟以施耐庵、曹雪芹、吴趼人为文学正宗，故有“不避俗字俗语”之论也（参看上文第二条下）。盖吾国言文之背驰久矣。自佛书之输入，译者以文言不足以达意，故以浅近之文译之，其体已近白话。其后佛氏讲义语录尤多用白话为之者，是为语录体之原始。及宋人讲学以白话为语录，此体遂成讲学正体。（明人因之。）当是时，白话已久入韵文，观唐、宋人白话之诗词可见也。及至元时，中国北部已在异族之下，三百余年矣（辽、金、元）。此三百年中，中国乃发生一种通俗行远之文学。文则有《水浒》、《西游》、《三国》……之类，戏曲则尤不可胜计（关汉卿诸人，人各著剧数十种之多。吾国文人著作之富，未有过于此时者也）。以今世眼光观之，则中国文学当以元代为最盛；可传世不朽之作，当以元代为最多：此可无疑也。当是时，中国之文学最近言文合一，白话几成文学的语言矣。使此趋势不受阻遏，则中国几有“活文学出现”，而但丁、路得之伟业（欧洲中古时，各国皆有俚语，而以拉丁文为文言，凡著作书籍皆用之，如吾国之以文言著书也。其后意大利有但丁（Dante）诸文豪，始以其国俚语著作。诸国踵与，国语亦代起。路得（Luther）创新教始以德文译《旧约》、《新约》，遂开德文学之先。英、法诸国亦复如是。今世通用之英文《新旧约》乃一六一一年译本，距今才三百年耳。故今日欧洲诸国之文学，在当日皆为俚语。迨诸文豪兴，始以“活文学”代拉丁之死文学；有活文学而后有言文合一之国语也），几发生于神州。不意此趋势骤为明代所阻，政府既以八股取士，而当时文人如何、李七子之徒，又争以复古为高，于是此千年难遇言文合一之机会，遂中道夭折矣。然以今世历史进化的眼光观之，则白话文学之为中国文学之正宗，又为将来文学必用之利器，可断言也（此“断言”乃自作者言之，赞成此说者今日未必甚多也）。以此之故，吾主张今日作文作诗，宜采用俗语俗字。与其用三千年前之死字（如“于铄国会，遵晦时休”之类），不如用二十世纪之活字；与其作不能行远不能普及之秦、汉、六朝文字，不如作家喻户晓之《水浒》、《西游》文字也。

### 结论

上述八事，乃吾年来研思此一大问题之结果。远在异国，既无读书之暇晷，又不得就国中先生长者质疑问难，其所主张容有矫枉过正之处。然此八事皆文学上根

本问题，一一有研究之价值。故草成此论，以为海内外留心此问题者作一草案。谓之刍议，犹云未定草也，伏惟国人同志有以匡纠是正之。

民国六年一月

### 陈独秀《文学革命论》

今日庄严灿烂之欧洲，何自而来乎？曰，革命之赐也。欧语所谓革命者，为革故更新之义，与中土所谓朝代鼎革，绝不相类；故自文艺复兴以来，政治界有革命，宗教界亦有革命，伦理道德亦有革命，文学艺术亦莫不有革命，莫不因革命而新兴而进化。近代欧洲文明史，宜可谓之革命史。故曰，今日庄严灿烂之欧洲，乃革命之赐也。

吾苟偷庸懦之国民，畏革命如蛇蝎，故政治界虽经三次革命，而黑暗未尝稍减。其原因之小部分，则为三次革命，皆虎头蛇尾，未能充分以鲜血洗净旧污。其大部分，则为盘踞吾人精神界根深底固之伦理、道德、文学、艺术诸端，莫不黑幕层张，垢污深积，并此虎头蛇尾之革命而未有焉。此单独政治革命所以于吾之社会，不生若何变化，不收若何效果也。推其总因，乃在吾人疾视革命，不知其为开发文明之利器故。

孔教问题，方喧呶于国中，此伦理道德革命之先声也。文学革命之气运，酝酿已非一日，其首举义旗之急先锋，则为吾友胡适。余甘冒全国学究之敌，高张“文学革命军”大旗，以为吾友之声援。旗上大书特书吾革命军三大主义：曰，推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰，推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰，推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学。

《国风》多里巷猥辞，《楚辞》盛用土语方物，非不斐然可观。承其流者两汉赋家，颂声大作，雕琢阿谀，词多而意寡，此贵族之文、古典之文之始作俑也。魏、晋以下之五言，抒情写事，一变前代板滞堆砌之风，在当时可谓为文学一大革命，即文学一大进化；然希托高古，言简意晦，社会现象，非所取材，是犹贵族之风，未足以语通俗的国民文学也。齐、梁以来，风尚对偶，演至有唐，遂成律体。无韵之文，亦尚对偶。《尚书》、《周易》以来，即是如此。（古人行文，不但风尚对偶，且多韵语，故骈文家颇主张骈体为中国文章正宗之说（亡友王无生即主张此说之一人）。不知古书传抄不易，韵与对偶，以利传诵而已。后之作者，乌可泥此？）

东晋而后，即细事陈启，亦尚骈丽。演至有唐，遂成骈体。诗之有律，文之有骈，皆发源于南北朝，大成于唐代。更进而为排律，为四六。此等雕琢的阿谀的铺张的空泛的贵族古典文学，极其长技，不过如涂脂抹粉之泥塑美人，以视八股试帖之价值，未必能高几何，可谓为文学之末运矣！韩、柳崛起，一洗前人纤巧堆朵之习，风会所趋，乃南北朝贵族古典文学，变而为宋、元国民通俗文学之过

渡时代。韩、柳、元、白应运而出，为之中枢。俗论谓昌黎文章起八代之衰，虽非确论，然变八代之法，开宋、元之先，自是文界豪杰之士。吾人今日所不满于昌黎者二事：

一曰，文犹师古 虽非典文，然不脱贵族气派，寻其内容，远不若唐代诸小说家之丰富，其结果乃造成一新贵族文学。

二曰，误于“文以载道”之谬见 文学本非为载道而设，而自昌黎以訖曾国藩所谓载道之文，不过抄袭孔孟以来极肤浅极空泛之门面语而已。余尝谓唐、宋八家文之所谓“文以载道”，直与八股家之所谓“代圣贤立言”，同一鼻孔出气。

以此二事推之，昌黎之变古，乃时代使然，于文学史上，其自身并无十分特色可观也。元、明剧本，明、清小说，乃近代文学之粲然可观者。惜为妖魔所厄，未及出胎，竟尔流产，以至今日中国之文学，委琐陈腐，远不能与欧、美比肩。此妖魔为何？即明之前后七子及八家文派之归、方、刘、姚是也。此十八妖魔辈，尊古蔑今，咬文嚼字，称霸文坛，反使盖代文豪若马东篱，若施耐庵，若曹雪芹诸人之姓名，几不为国人所识。若夫七子之诗，刻意模古，直谓之抄袭可也。归、方、刘、姚之文，或希荣誉墓，或无病而呻，满纸之乎者也矣焉哉。每有长篇大作，摇头摆尾，说来说去，不知道说些什么。此等文学，作者既非创造才，胸中又无物，其伎俩惟在仿古欺人，直无一字有存在之价值。虽著作等身，与其时之社会文明进化无丝毫关系。

今日吾国文学，悉承前代之敝：所谓“桐城派”者，八家与八股之混合体也；所谓“骈体文”者，思绮堂与随园之四六也；所谓“西江派”者，山谷之偶像也。求夫目无古人，赤裸裸的抒情写世，所谓代表时代之文豪者，不独全国无其人，而且举世无此想。文学之文，既不足观；应用之友，益复怪诞。碑铭墓志，极量称扬，读者决不见信，作者必照例为之。寻常启事，首尾恒有种种谀词。居丧者即华居美食，而哀启必欺人曰“苦块昏迷”。赠医生以匾额，不曰“术迈岐黄”，即曰“著手成春”。穷乡僻壤极小之豆腐店，其春联恒作“生意兴隆通四海，财源茂盛达三江”。此等国民应用之文学之丑陋，皆阿谀的虚伪的铺张的贵族古典文学阶之厉耳。

际兹文学革新之时代，凡属贵族文学、古典文学、山林文学，均在排斥之列。以何理由而排斥此三种文学耶？曰，贵族文学，藻饰依他，失独立自尊之气象也；古典文学，铺张堆砌，失抒情写实之旨也；山林文学，深晦艰涩，自以为名山著述，于其群之大多数无所裨益也。其形体则陈陈相因，有肉无骨，有形无神，乃装饰品而非实用品；其内容则目光不越帝王权贵，神仙鬼怪，及其个人之穷通利达。所谓宇宙，所谓人生，所谓社会，举非其构思所及。此三种文学公同之缺点也。此种文学，盖与吾阿谀夸张虚伪迂阔之国民性，互为因果。今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学。使吾人不张目以观世界社会文学之趋势及时代之精神，日夜埋头故纸堆中，所目注心营者，不越帝王、权贵、鬼怪、神仙与夫个人之穷通利达，以此而求革新文学，革新政治，是缚手足而敌

孟贲也。

欧洲文化，受赐于政治科学者固多，受赐于文学者亦不少。予爱卢梭、巴士特之法兰西，予尤爱虞哥、左喇之法兰西；予爱康德、赫克尔之德意志，予尤爱桂特郝、卜特曼之德意志；予爱培根、达尔文之英吉利，予尤爱狄铿士、王尔德之英吉利。吾国文学界豪杰之士，有自负为中国之虞哥、左喇、桂特郝、卜特曼、狄铿士、王尔德者乎？有不顾迂儒之毁誉，明目张胆以与十八妖魔宣战者乎？予愿拖四十二生的大炮，为之前驱！

---

[1] 王照：生于1859年，是近代拼音文字提倡者、“官话字母”方案的制订人。《官话合声字母》一书1901年在日本出版。后在北京修订重印，名为《重刊官话合声字母序例及关系论说》（北京官话字母义塾1903年版，北京拼音官话书报社1906年翻刻）。这是我国第一套汉字笔画式的拼音文字方案，声母、韵母共62个，采用声韵双拼的方法。

[2] 劳乃宣：生于1843年，是清末著名的等韵学家，曾出版《等韵一得》一书，也曾参与清末的切音字运动（即拼音文字运动），依王照的《官话合声字母》增订成《增订合声简字谱》。

[3] 胡适编选：《建设理论集》，赵家璧主编《中国新文学大系》第1卷，上海：上海良友图书印刷公司，1935—1936年。

[4] 胡适：《尝试集》，初版于民国九年（1920年），由上海亚东图书馆印行，共出14版，直到抗战事起无再版。

[5] 《教我如何不想他》是由刘半农在1920年于英国伦敦大学留学期间所作，是中国早期广为流传的重要诗篇。参见《扬鞭集》节选。

[6] 汪静之：《蕙的风》，北京：人民文学出版社，1983年。

[7] 《留美学生季报》是由一群留学生组建社团而创办的刊物。清宣统三年（1911年），东美学生会编辑出版的中文杂志《留美学生年报》共出版了3期，后于1914年3月正式改组成为《留美学生季报》，为中国留美学生会会刊。《季报》每年1卷，1卷4期，分别为春季号、夏季号、秋季号和冬季号，32开本，由每年的3、6、9、12月在上海出版，共出版了50期。从创刊到1916年底由中华书局印行，1917年后由商务印书馆印行，直至1928年停刊。参见唐德刚：《胡适杂忆》，桂林：广西师范大学出版社，2005年。

## [第二讲] 鲁迅是狂人还是阿Q?

### 第一节 北大与《新青年》的分化

#### 胡适与“整理国故派”

为什么要花两堂课（可能还不止）来讲一个作家鲁迅呢？

这里有两个原因。一是个人兴趣。我比较喜爱鲁迅，甚至超过我有专书研究的郁达夫和张爱玲。我读鲁迅，是在人生非常艰苦的时期。痛苦经历了，“奴隶”也做

了，在社会底层生活，才有点理解鲁迅。而且，我最早爱上鲁迅的不是他的小说，是他早期的杂文《热风》，这是我一辈子喜欢鲁迅的个人原因。

第二，从课堂教学的原因来讲，中国现代文学里，鲁迅最重要。有一个研究鲁迅的日本人，非常出名，叫竹内好。竹内好认为鲁迅“不愧是可以与孙文相提并论的现代中国的代表性人物”。<sup>[1]</sup>这个评价非常高。如果有人讲二十世纪中国最重要的人物，很快就会数到鲁迅，而不会其他作家。甚至在现代中国思想方面，鲁迅也是其中最重要的人物之一。反过来讲，不读鲁迅，肯定读不了中国现代文学史。

讲鲁迅，必须先讲鲁迅与《新青年》的关系。

当时北大有几个非常出色的学生，傅斯年、顾颉刚、罗家伦等，听说原来老先生的课要改成一个从美国回来的洋博士教，年纪跟他们差不多，二十几岁的九〇后，喝了点洋墨水就来给他们讲墨子。他们很不服气，所以准备好了捣乱。胡适还没来上课，学生们已经串通好了，要准备给他提刁钻的问题。结果他们听了一阵子胡适的课，觉得有点东西，学问也许并不很扎实，但观点很新，以后就认真听课了。这段事情胡适也有记载，他说那时还好顾颉刚帮我，要不然我一上课就被学生们弄下来。

傅斯年、顾颉刚后来都是非常重要的人物。鲁迅在《阿Q正传》里说“胡适之先生的门人”，就是讽刺他们。后来，《故事新编》还把顾颉刚写成一个小丑。其实顾颉刚是非常好的学者，有一本很有名的著作叫《古史辨》<sup>[2]</sup>。《诗经》、《论语》、《孟子》这些古籍的现代整理，比如诞生年代、背景、记录、流传，很多都是由顾颉刚这一辈“五四”学者做的。数千年来，国人一直把“四书五经”当作经典，一定要背，就像我们后来读《反杜林论》<sup>[3]</sup>。很多人背得滚瓜烂熟，考出榜眼探花，但是并不知道它到底是哪一年由谁写成，或有什么版本异同。这些考证工作是由顾颉刚这批人做的，这就是“整理国故”。多少年后，哈佛汉学家宇文所安（Stephen Owen）讲到这一点，还是既羡慕又嫉妒。

这些学生当时就支持了胡适，形成了胡适这一派。傅斯年后来在台湾做“中研院院长”，做台大校长时，在“四六”运动中保护学生，后来一直受到敬重。罗家伦也很重要，“五四”运动时，学生去赵家楼砸曹汝霖的房子，当时有两个人出来支持学生，一个是文科学长（等于现在的系主任）陈独秀，另一个就是罗家伦。“五四”运动刚爆发不久，他就写文章，提出了“五四”的历史意义。<sup>[4]</sup>当时这等于是一个暴乱事件，可是他赋予它非常庄严的意义，这是一种参与革命的历史意识。这就是罗家伦，非常了不起。今天我们知道，“五四”改变了整个中国的命运。

## “改良”与“革命”

北大聘蔡元培做校长时，有人劝蔡元培不要去，因为北大以前叫“京师大学堂”，名声不好，很多富二代官二代。那时有一个说法，说北京八大胡同的常客是“两院

一堂”。八大胡同就是妓院集中的地方。什么叫“两院一堂”呢？民国初年，有所谓参议院、众议院，就是那些“贪官”，常常光顾八大胡同；“一堂”就是京师大学堂。这个学校名声差到这个地步。是蔡元培改造了京师大学堂。

《新青年》原来叫《青年杂志》，一九一五年改的刊名。一九一七年，胡适发表了《文学改良刍议》，陈独秀又发表了《文学革命论》，促成了“五四”文学革命。《新青年》这个名字，便道出了那个时代的声音。这里有两个关键词：第一个是“青年”，第二个是“新”。我们以后还会讲“进化论”在中国的影响。《新青年》早期的主要作者有李大钊、陈独秀、胡适、钱玄同、鲁迅、周作人等。李大钊是最早的共产党，非常朴实的一个文化人，一个政治家，但是被张作霖杀害了。在他以后，左派最重要的人物就是陈独秀。《新青年》发表胡适文章不久，俄国就发生了十月革命。上次讲过，胡适跟陈独秀分别用了两个重要的词，一个叫“改良”，一个叫“革命”。

凡是古代或近代社会要转型到现代社会，基本上就是两个方式：一个是英国模式，一个是法国模式。英国是君主立宪，皇帝还在，但权力掌握在上议院和下议院，这样完成了现代的革命。大部分的北欧国家，比如瑞典、荷兰、丹麦，还有日本，都有国王、王后、王子，但他们都是民主国家，这是英国模式。其实英国也流血，光荣革命打来打去，也很惨烈的，但是最后保留了皇室。法国模式就是第三等级革命推翻皇帝，后来闹了很多年，你死我活，波澜壮阔。美国独立是一部分法国的道路，但是后来形成的政策制度大部分是模仿英国，是两者的折中。最典型的走法国道路的是俄国，还有中国。隔了差不多一百年了，中间革命代价惨重，现在还有很多讨论：我们当初有没有可能走改良的道路？换句话说，清朝有没有可能君主立宪，像康有为、梁启超想的那样？当然这都是事后的讨论，最根本的核心是我们要正视：当时我们走革命的道路而不是改良，是有一定的必然性；今天要反思革命重提改良，也有它的必然性。所以，这个讨论在史学界、政治学界都非常有意义。

刚才讲了北大当年的风气不好。蔡元培一去，采取了两个措施。第一，请有名的教授，比如说周作人、胡适，鲁迅也请了。蔡元培请教授只要学问好，不问是新是旧，不问是保守还是开放，所以请了胡适这派的年轻教授，还请了保守派，就是拖辫子的辜鸿铭。

## 陈独秀离开北大

陈独秀支持学生运动，非常大胆，是当时思想界的领袖，可是这位领袖的个人生活把人看呆了。他一共有四个太太：其中有一个从来不出面，也搞不清楚真假；最后一个太太姓潘，是比较公开的；最妙的是中间两位太太，一位叫“高大众”，一位叫“高小众”，两人是同父异母姐妹，和平共处。据说高大众非常保守，不识字，陈独秀说和她隔了不止一代；而高小众是北京女师大的学生，一个崇拜他的新青年，所以他其实是和小众一起生活的。那时不仅一夫多妻不犯法，社会舆论也开通，他这样的家庭生活，也没有引起多大非议。

可是陈独秀有另外一件事情备受争议，就是他在帮助学生运动的前后，也去八大胡同。此事很有名，现在搜索引擎上一打“陈独秀”三个字，很快就有陈独秀八大胡同事件对历史的影响等条目出来。为什么说对历史有影响呢？当时不少人批评陈独秀，校长蔡元培保他，说他学问好，他在知识界的影响大，这和私德是两回事，除非他犯法。当时嫖娼是合法的，没有理由处罚。虽然蔡元培保他，但是大学里面有保守势力，他们可以同意辜鸿铭的“茶壶茶杯论”，却不允许陈独秀去八大胡同。最后撤掉他文科学长的职务，保留了教授，陈独秀一气之下离开了北大。

胡适在一九三六年谈到此事：“独秀因此离开北大，以后中国共产党的创立及后来国中思想的左倾，《新青年》的分化，北大自由主义的变弱，皆起于此晚之会。独秀在北大，颇受我与孟和的影响，故不十分左倾。独秀离开北大后，渐渐脱离自由主义的立场，就更左倾了。此夜之会，……不但决定北大的命运，实在开后来十余年的政治与思想的分野。此会之重要，也许不是这十六年的短历史所能论定。”<sup>[5]</sup>

照胡适的逻辑，陈独秀去八大胡同还真是对历史产生影响。政治及历史与性之关系，这不是太奇怪的偶然性吗？其实，中国共产党要成立，有共产国际的影响，陈独秀不南下，也可能会有别的人来做这件事。不会因为陈独秀不离开北大，受胡适的影响，共产党就不成立，后来就不走这条道路。但是，有时候偶然因素也会有一些偶然的影响。

再介绍一下《新青年》的分化。《新青年》分化的标志就是：一派主张激进社会革命；一派趋向于文化反传统，改造“国民性”；另一派主张“整理国故”。胡适这一派开始也反传统，比如《文学改良刍议》，但后来认为不应该打倒孔家店，不能说礼教吃人，中国的传统文化有很多好的东西，需要整理。拉开一百年再看，三派都有道理：要政治救国，可以；要文化救人心，也行；要整理国故，也很了不起。可在当时这是水火不容的，这个就是《新青年》的分化。

一百年后再看“主义”，意义何在呢？几年前，我在香港九龙的寓所招待一些朋友，有黄子平、阎连科、刘剑梅、甘阳、陈平原等。甘阳现在提倡“通三统”（即要同时继承孔子、毛泽东、邓小平的传统）。陈平原主张建构统合儒家传统与“五四”新传统的“通二统”。眼看我们一些从二十世纪八十年代开始“从文”的同行，现在也分化了，但有一点，大学老师自觉操心民族文化方向，恐怕也还是“五四”精神的遗传。

现在北京学界流行的学术新词“超克”，就来自竹内好在二十世纪四十年代的一篇文章《近代的超克》，当时的背景是日本如何overcome西方。我们既不应为了竹内好当过日本兵而否定其鲁迅研究，也不该为了今天需求而忘却“超克”的历史语境。

宇文所安曾在《过去的终结：民国初年对文学史的重写》一文中说：“‘五四’一代

人对古典文学史进行重新诠释的程度，已经成为一个不再受到任何疑问的标准，它告诉我们说，‘过去’真的已经结束了。几个传统型的作者还在，但是他们的著作远远不如那些追随‘五四’传统的批评家们那样具有广大的权威性。”（参见《他山的石头记》）

有一次到新浪去做节目，新浪就在北京大学的对面，隔着北四环。站在大楼上，隔着巨大的落地玻璃，我就感慨，隔了一条马路，跨了中国文化一百年。为什么一百年？对面是北京大学嘛。胡适、李大钊这些重要的人物都曾在红楼时期的北京大学，那时是中国文化的中心；而今天，影响中国文化的是门户网站。所以说，隔了一条马路，文化变迁跨了一百年。新浪的人听我这样说，便告诉我，许老师，潘石屹有一次也站在这个位置上，却说了一番和你不一样的话。潘石屹是北京房地产的大鳄，所有的SOHO都是他盖的。他的感受不一样，说怎么四环边上还有这么一片平房啊？应该可以买地盖楼。旁边的人马上补充说，潘总，那是北京大学（其实过去是燕京大学）。

“五四”有四个意义：第一是白话取代言文；第二是引进了“德先生”（democracy）、“赛先生”（science），反对礼教；第三就是启蒙救国，要唤醒大众；第四是进化论，强调今天比昨天好，明天比今天更好，我们要向前进，这么一个进化论的时间观。哪一个对后来影响最大呢？很难说。

辜鸿铭学问非常好，英文也非常好，可有一个荒唐的观点，张爱玲在《色，戒》<sup>[6]</sup>里面还引用了：男人是茶壶，女人是茶杯。张爱玲在《色，戒》里还提出了另一个说法：爱情的道路，男人是通过胃，女人是通过阴道。但张爱玲不赞成这个说法。很多人把这句话忘掉了，以为张爱玲是赞成这个说法。爱情道路究竟经过哪里我们不好说，但茶壶茶杯论显然荒唐，鼓吹一男多妻，典型的男权观点，必须批判。

可参看甘阳的《通三统》和陈平原的《走不出的五四》。

---

[1] [日] 竹内好著，李心峰译：《鲁迅》，杭州：浙江文艺出版社，1986年，14页。

[2] 《古史辨》全书共7册，1、3、5册由顾颉刚编辑，4、6册由罗根泽编辑，7册由吕思勉、童书业合编。共收入20世纪二三十年代史学界研究中国古代史、考辨古代史料的文章350篇，计325万字。其内容包括对《周易》、《诗经》等经书的考辨，对儒、墨、道、法诸家的研究，对夏以前有关古史传说、“阴阳五行说”的起源、古代政治及古帝王系统的关系的考辨和研究，等等。

[3] [德] 恩格斯：《反杜林论》，原题《欧根·杜林先生在科学中实行的变革》，1876年出版德文本。中文译本是20世纪六七十年代的必读书。

[4] “五四运动”这个名词也是由罗家伦最早提出来的，他在1919年5月26日的《每周评论》第23期上用“毅”的笔名发表了一篇文章，题目就叫《“五四运动”的精神》。参见胡适：《纪念“五四”》，载《独立评论》，1935年。

[5] 胡适：《胡适来往书信选》，北京：中华书局，1979年。

[6] 张爱玲：《色，戒》，首载于台湾《中国时报·人间副刊》，1978年4月11日。

## 第二节 “永远正确”的鲁迅

### 关于鲁迅的评价

讨论“五四”的意义之后，再看鲁迅的作用。第一，鲁迅用白话做了小说的实验，最早而且最成功。第二，鲁迅也批判礼教吃人。第三，鲁迅也启蒙。这里有点不同，鲁迅说了他是“遵命”启蒙，<sup>[1]</sup>是听别人的将令，也就是说并不完全是他的本意。遵谁的命？遵陈独秀，遵胡适，你们说要怎么做，我就怎么做。第四，鲁迅坚定地相信进化论。从理论上讲，鲁迅就是“五四”的方向，鲁迅的影响就是“五四”的影响。当然，这是教科书式的结论，实际情况要复杂得多。

我们知道，庙里的神像，每个时期都会被人涂上新的油彩。鲁迅还在世的时候，跟文坛大部分的人都吵架，鲁迅骂过的人多过他赞的人。但是当他去世时，文坛暂时统一了，大家都纪念他是民族魂，这是民国时期在上海最大的一次出殡。鲁迅去世以后，跟他反目的人都来称赞鲁迅。

这里稍微讲讲鲁迅研究史。最早称赞鲁迅的是瞿秋白。瞿秋白是陈独秀之后的共产党总书记，但他没做多久就被批评为错误路线下台了。那时他躲在上海，和鲁迅成为朋友。瞿秋白说鲁迅是“封建宗法社会的逆子，是绅士阶级的贰臣，而同时也是一些浪漫蒂克的革命家的诤友”。<sup>[2]</sup>这里他给鲁迅三个定位：一个是“封建宗法社会的逆子”，鲁迅家里原是有钱的，他是背叛出来的；第二，他是“绅士阶级”，其实讲的就是资产阶级，但他又是他们的叛徒；第三，他是浪漫的革命家的好朋友，却是说实话的好朋友，这些浪漫的革命家指的是创造社、“左联”一些人。这是对鲁迅最早的评价。

对鲁迅最关键的评价，是在他去世几年以后，毛泽东说的一段话：“二十年来，这个文化新军的锋芒所向，从思想到形式（文字等），无不起了极大的革命。其声势之浩大，威力之猛烈，简直是所向无敌的。其动员之广大，超过中国任何历史时代。而鲁迅，就是这个文化新军最伟大和最英勇的旗手。鲁迅是中国文化革命的主将，他不但是伟大的文学家，而且是伟大的思想家和伟大的革命家。鲁迅的骨头是最硬的，他没有丝毫的奴颜和媚骨，这是殖民地半殖民地人民最可宝贵的性格。鲁迅是在文化战线上，代表了全民族的大多数，向着敌人冲锋陷阵的最正确、最勇敢、最坚决、最忠实、最热忱的空前的民族英雄。鲁迅的方向，就是中华民族新文化的方向。”<sup>[3]</sup>三个“伟大”，五个“最”，这样说过之后，鲁迅的地位就彻底奠定了。甚至在台湾，都很少人说鲁迅不好，但他的作品一度是禁书。

小时候的印象，“文革”时什么书都不可以读，唯独鲁迅的书可以读。那时读的书是一九七三年版的《热风》，一本对我影响很大的书。既然“文革”时什么书都不

能看，怎么论证鲁迅伟大呢？原来鲁迅和“左联”的周扬、夏衍、田汉、阳翰笙吵过架。这四个人当时负责和鲁迅联络，是“左联”的领导，鲁迅给他们起了一个外号，叫“四条汉子”。<sup>[4]</sup>所以，在“文革”时，人们就说鲁迅早就看穿了“四条汉子”的面目，而这四个人一直被重用到一九六六年。说起来，鲁迅眼光厉害，早就知道了他们有问题。

“文革”结束，要批判“四人帮”，鲁迅又起作用了。据说张春桥十几岁时喜欢写诗，笔名叫狄克，写了一首爱情诗，里面说到猫。但是鲁迅不喜欢猫，尤其是他住的地方，猫老在那里叫春。他写过一篇很有名的散文《狗·猫·鼠》，就是讲这件事。也许，他就是不喜欢张春桥的诗。当然了，鲁迅非常“英明远大”，在一九三六年就写了一篇文章，说狄克这个人很不好。“文革”后我就看到有篇文章，说鲁迅“火眼金睛”，一早就拆穿狄克的阴谋。

所以，鲁迅“永远正确”。二十世纪八十年代要思想启蒙，要唤醒民主意识，鲁迅当然又是反专制的旗帜。九十年代中国出现商品化了，很多人经商，有些知识分子不满意，要骂商人。钱理群说他在北大开课，学生们最喜欢鲁迅骂梁实秋，资本家的乏走狗。鲁迅在每一个时代都可以被很多人所用。鲁迅自己其实也早有预言：“待到伟大的人物成为化石，人们都称他伟人时，他已经变了傀儡了。”<sup>[5]</sup>

## 关于鲁迅的研究

关于鲁迅的研究，我这里带来一些自己的书，你们看看：丸山升的《鲁迅·革命·历史》<sup>[6]</sup>，藤井省三编的《鲁迅事典》<sup>[7]</sup>。在“文革”以前，中国最流行的研究鲁迅的书，是华东师大历史系教授李平心的《人民文豪鲁迅》，这本书是比较左的，是从政治上讲鲁迅的战斗，但核心观点影响很大：“鲁迅是现代中国号召思想革命和坚持战斗现实主义最英明、最强毅的先驱人物。他的思想不仅是中国人民要求进步，渴望光明的意志最集中的表现，同时也是中国民主革命运动往前发展和走向深入的最明确的反映。”<sup>[8]</sup>

日本最有影响的汉学家竹内好，也是专门研究鲁迅的，他的成果反过来又影响了中国的鲁迅研究，是研究中国思想非常重要的一个学者。代表二十世纪五十年代鲁迅研究的成就的，是陈涌，他是“文革”后中国文艺评论界的左派代表人物，很有影响力。“文革”以后有一位学者叫王富仁，他是北京师范大学的教授，后来到汕头大学做教授，学术界对他的评定，是“结束了鲁迅研究的陈涌时代”，这是很高的评价。

还有李欧梵英文的《铁屋中的呐喊》，这本书在观点上受了夏济安很大影响。夏济安讲过一个故事：隋炀帝时，李世民召集各路好汉造反，结果事情败露，只好逃走。隋兵想用个铁闸门把他关住，这时，一位侠客用身体把铁闸挡住，让好汉们都逃走，自己反被这个铁闸轧死了。夏济安还引了鲁迅的话：“从觉醒的人开手，各自解放了自己的孩子。自己背着因袭的重担，肩住了黑暗的闸门，放他们

到宽阔光明的地方去；此后幸福的度日，合理的做人。”<sup>[9]</sup>他论述鲁迅的核心意象，就是“黑暗的闸门”，<sup>[10]</sup>他说，鲁迅觉得他要做的事就是扛住黑暗的闸门，让年轻人去到一个光明的世界，而他自己是要被闸死的。这是夏济安最基本的观点，鲁迅是这么一个英雄。那么，这个“闸门”是什么呢？一是中国传统文化，二是内心的悲观主义。就是鲁迅身上背负的这两个东西，使他走不远；但是，他愿意让年轻人走。这是夏济安最基本的观点，鲁迅是这么一个悲剧的英雄。这也是一个进化论的观点。

八十年代后的鲁迅研究，推荐两个人。一个是汪晖，他写了《反抗绝望》。汪现在比较有争议，被认为是新左派理论的代表。他其实也受了夏济安的影响，不是只强调鲁迅的战斗性和光明面，而是注重分析鲁迅的“黑暗面”。鲁迅有一句话很有名：“绝望之为虚妄，正与希望相同。”<sup>[11]</sup>就是说，我相信这个世界是绝望的，所以这个世界是虚妄的，可是怎么证明你绝望呢？就像没办法证明有希望一样，也没办法证明一定是绝望；我没办法说将来一定会更好，但我也不可说将来一定会更坏。这样的话，今天听来还是令人怦然心动。所以鲁迅要反抗绝望。还有钱理群，是很有激情的鲁迅研究者，他在北大开鲁迅专门课，很受学生欢迎。另外，鲁迅博物馆的馆长孙郁，写《鲁迅传》的朱正，等等，都是研究鲁迅的专家。做中国现代文学研究的人，大部分都会研究鲁迅。鲁学和红学，是中国的两门显学。

鲁迅去世时体重只有七十几斤，他最后看病其实是误诊。现在有人拿出当年的X光片出来，说打针出错，而负责他的医生是一个日本人。但是鲁迅一直坚持找这个日本医生。

瞿秋白也是我父亲的老师。我父亲常常回忆说他在上海大学时，和戴望舒、丁玲一起听过他的课。

前些年，浙江文艺出版社想出新版《鲁迅全集》，要对《鲁迅全集》做一些新的注解，而且找了很多名家来做注释。鲁迅提到很多人，骂了很多人，称赞很多人，都要做一个解释，这个解释其实都有倾向性的。最后这个出版计划未获批准。

后来长篇小说《白鹿原》得奖，据说陈涌帮了很大的忙，他是真心诚意的左派。我个人是不在乎左派右派，主要看你的信念是不是真的相信。

李平心在一九六六年自尽，他写了很热情的歌颂鲁迅的书。他是我父亲很好的朋友。

夏济安是夏志清的哥哥，两兄弟都是台大的教授，是《现代文学》杂志流派的老师辈的人物。钱谷融先生说，夏济安的学问比夏志清更好。

“进化论”在中国：严复和伊藤博文是同学，两个人一起到英国留学。伊藤博文回

到日本，一手推动了明治维新；严复回到中国，翻译了《天演论》<sup>[12]</sup>。赫胥黎的《天演论》，就是演化的意思。本来是讲自然界的，但中国那时国弱，所以用自然界的规律解释社会历史发展。严格来说，这叫社会达尔文主义，是错误的学说。理论上，政治社会不像自然界，不是简单的强者吃掉弱者，否则就是社会丛林原则。但实际上还有很多人相信，认为有了实力才能讲道义。

---

[1] 鲁迅：《呐喊·自序》，《鲁迅论创作》，上海：上海文艺出版社，1983年。

[2] 瞿秋白编：《鲁迅杂感选集》序言，上海：青光书局，1933年。

[3] 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1991年。

[4] 鲁迅：《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》，《作家》月刊第1卷第5期，1936年。

[5] 鲁迅：《华盖集续编·无花的蔷薇》，《鲁迅全集》第3卷，北京：人民文学出版社，1973年，256页。

[6] [日] 丸山升著，王俊文译：《鲁迅·革命·历史：丸山升现代中国文学论集》，北京：北京大学出版社，2005年。

[7] [日] 藤井省三：《鲁迅事典》，东京：三省堂，2002年。

[8] 李平心：《人民文豪鲁迅》，上海：心声阁，1941年。

[9] 鲁迅：《我们现在怎样做父亲》，原载《新青年》6卷6号，1919年11月1日。

[10] [美] 夏济安：《黑暗的闸门：中国左翼文学运动研究》，香港：香港中文大学出版社，2015年。

[11] 鲁迅：《野草·希望》，《鲁迅全集》第2卷，北京：人民文学出版社，1981年。

[12] [英] 赫胥黎著，严复译注：《天演论》，北京：商务印书馆，1981年。

## 第三节 从周树人到鲁迅

### 人生中的几件大事

一百年前，鲁迅也是八〇后，他比陈独秀小两岁，浙江绍兴人。相对来说，鲁迅的生活经历是比较简单的，不像其他作家。比如，胡适做过驻美大使，又在台湾做“中研院院长”，解放军包围北平时，最后时刻傅作义给他留了一架飞机，让他和陈寅恪一起离开北平，经历过很多大起大落的事情。再比如郭沫若，他是北伐军总政治部副主任，后来撰文讨蒋，流亡日本；一九三六年被蒋介石原谅，回国担任抗日高官；建国后做了政务院副总理、人大常委会副委员长等，一直是政治地位很高的作家。郁达夫没官做，但爱情风风火火，最后在南洋当翻译被暗杀，

很是浪漫传奇。相比之下，鲁迅的生平一点也不传奇，但研究他生平的著作是最多的——因为他的精神历程，最能体现现代中国的精神历程，直到今天还是。鲁迅的生平，就是读书、教书、写书。有个说法，认为人应该“士、农、工、商”什么都做做，鲁迅却工、农、商都没做过，一直是士。

关于鲁迅早年的生平，有两件事我要重点讲。竹内好讲到鲁迅生平，提了三个疑问：一是祖父去世与鲁迅父亲生病的影响；二是鲁迅跟羽太信子的关系；第三，到底周氏兄弟之间出了什么事情。<sup>[1]</sup>后两件事可能有关联。

鲁迅人生的转折点是十三岁，这一年，祖父出事，父亲生病。他祖父是一个官员，出了什么事呢？鲁迅的回忆里也语焉不详。一般认为是科场舞弊。中国的科举制度是世界文明的重要部分，是中国传统社会数千年维持社会公平、政治清明，使得下层寒门人士能够有向上阶梯的一个重要途径。即便到了社会腐化堕落如清朝，科举制度还是非常严格，科场舞弊是死罪。祖父一出事，鲁迅父亲被革了秀才，然后生了病。三年以后，他父亲去世，只有三十六岁，这一年鲁迅十六岁。

这三年，对鲁迅一生产生了重大的影响。他整天去买药，把家里的好东西拿去当铺换钱。在少年周树人看来，去当铺是非常失尊严的。药里面还有叫药引，是蟋蟀。蟋蟀不贵，贵的是要原配蟋蟀。鲁迅就特地把它记下来，这种胡说八道骗病人的钱，害得他家破人亡。<sup>[2]</sup>他当时觉得，中医是庸医，骗人误国。当然，这个看法是偏激的。

鲁迅人生的第二件大事，就是在日本留学时在课间看了一段幻灯片。鲁迅在《呐喊·自序》里有很详细的描写。幻灯片讲日俄战争期间，一个中国人被认为是俄罗斯人的间谍，因此被日本人杀头。但是不光杀头，还要找人去看，围观的是中国人，被杀的也是中国人，可那些看客表情非常麻木。从那天起，鲁迅就觉得做医生没用。本来他要做医生救国的，可如果国民的精神是傻的，身体再健壮又有什么用？照样被人杀头。于是鲁迅要弃医从文。

后来美国汉学家周蕾研究中国文学与视觉艺术的关系，就从鲁迅看幻灯片入手。<sup>[3]</sup>日本有学者去仙台，在学校档案里怎么也找不到鲁迅讲的幻灯片。竹内好从鲁迅写的《藤野先生》里又发现，其实他还受了别的刺激，有别的屈辱，并不是完全因为爱国才弃医从文。而且，还考证出他的医学成绩不怎么好。但是，藤野先生后来在回忆里又对他很寄托希望。鲁迅在《藤野先生》里有一段话，说到藤野先生劝他将来好好做事：“小而言之，是为中国；大而言之，是为学术。”这句话，鲁迅还把它记在心里一生。

在日本从文完全不成功，鲁迅和弟弟编了《域外小说集》，销路很不好。回国后，鲁迅就做了教育部的官员，抄古书。从一九一一年到一九一八年，是鲁迅身体、精神最好的时候，整天抄古书，收入也不错。很多人说鲁迅之所以深刻，跟他抄古书的经历有关。鲁迅不像胡适、陈独秀那些人，一面做文学，一面做领

袖，一面做教授，很风光。鲁迅这种在教育部的官员，规规矩矩地抄古书，脑子里却想着古今中国。这使人想起卡夫卡。卡夫卡的正职是保险公司的职员，写出了《城堡》这样可以概括整个现代官僚社会的著作，影响了西方整个二十世纪。

## “铁屋”启蒙的悖论

后来，《新青年》的钱玄同来找鲁迅约稿，说我们办了一个杂志提倡白话，有胡适、陈独秀等支持，但也没什么好的作品，听说你的文章写得好，所以请你来写写。关于这次会面，鲁迅在《呐喊》自序里有一段对话：

“假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？”

“然而几个人既然起来，你不能说决没有毁坏这铁屋的希望。”

这个比喻，后来李欧梵用来概括鲁迅，书名就叫《铁屋中的呐喊》。这是鲁迅一辈子创作的核心，也象征了当时大部分中国知识分子的两难处境。

今天看这个启蒙的悖论，有三层意思：

第一，鲁迅的开窗启蒙成功了。在民国期间，中国大约有四亿五千万人，小学以上水平的有二成多，其中也许有十分之一的人读《新青年》、鲁迅、郁达夫、巴金。换句话说，只有全中国人口的百分之二。而恰恰是这百分之二改变了中国的方向，引导了中国的变化，少数人启蒙了大多数人。鲁迅“开了窗”，毛泽东和邓小平“开了门”。

第二，革命尚未成功，同志仍须努力。启蒙了，唤醒群众了，可是隔了若干年，无数的群众陷入了另外一种昏睡。一九六六年八月，老舍在“文革”中被打，后来自沉于太平湖。打老舍的就是某中学在广场跳孔雀舞的纯真少女们。今天回头看，官方都已做了定论，党中央《关于建国以来党的若干历史问题的决议》认为“文革”造成了中国的十年浩劫。可是在这十年浩劫当中，我们的广大民众是被唤醒了还是又一次昏睡？有多少人选择性集体失忆？今天的读书人，比如钱理群、李泽厚、夏济安等很多人都觉得鲁迅的事业没有完成，还要继续做。当然，更大的意义是在文化层面。

想象一下，假如现在有一个巨大的机器，把全国所有的网络直播都放在同一个屏幕上，会看到什么？绝大部分是一些网红，说皮肤，说口红，下面有很多点赞。在这个大众化的“小时代”里，严肃节目的点击量是非常边缘、非常有限的。假如鲁迅还在世，不知他的微博有多少点击率。我大概查过，看谁的微博粉丝最多，第一名姚晨，第二名赵薇，第三名谢娜，两三千多万粉丝。她们的微博在讲些什

么？“我的一个扣子掉了”，下面几千回帖；“头发最近又染了一个颜色”，又是一群粉丝。在文化的意义上，今天是不是还是很多人处在鲁迅所讲的状态，他们只是以不同的方式睡觉。这是第二层意思。想想鲁迅的“铁屋中的呐喊”，早有悲观的预言。

第三层，可是，你到底是谁？有没有资格启蒙别人？鲁迅的意义是大家都在睡着，他醒着，这叫世人皆醉我独醒。我们都是相信他的。如果比喻成“中毒”，我们都是中了鲁迅的“毒”，现在给同学们上课，我相信我说的是对的，希望能影响你们。同学们可能嘴角一撇：你讲的那些对我们来说有什么用？要是换马云来，大家精神就好起来了。在香港，甚至北京、上海，李泽厚没人知道，李泽楷个个都知道。

启蒙（enlightenment），这个概念一部分是从法国的卢梭、伏尔泰来的。现在，中文讲“启蒙”有两个意思，一是指第一个老师，就是开导“蒙昧”。父亲，母亲，或幼儿园老师、小学老师，总之是最早教你知识的人。第二个意思，是在你已经懂得很多之后的某一天，有一件事、一个人、一句话，“啪”地一下，把过去不明白或者误解的问题全解开了，把你过去崇拜的东西摔碎了。这样的火花，在禅宗叫“棒喝”<sup>[4]</sup>。东西都在，你看不见，划一个火，山洞里的东西就全看到了。

法国革命的基础是启蒙运动，卢梭讲天赋人权，伏尔泰讲自由平等，狄德罗讲理性崇拜。康德的一个总结很有名，他说法国启蒙主义可以归结成一句话，人和人的智力、财力、能力天差地别，但是差距再大，一个人也不能决定另一个人的命运。<sup>[5]</sup>人跟人的差别可以巨大，比如智商、情商可以差一百倍，财产可以差一亿倍。比如比尔·盖茨的财产比我多一亿倍，但是我今天这样讲话，他不能要求我不这么讲话。这是现代民主社会的文化基石，这是一人一票制的哲学基础。

再回头看鲁迅的“铁屋”启蒙，会不会有人怀疑启蒙者的权力？怎么肯定世人皆醉我独醒？谁来判断什么状态是醉、什么状态是醒？“忧国忧民”，夏志清的英文直译是“为中国痴迷”，*obsession with china*，会不会是“执迷不悟”呢？所以，关于鲁迅的“铁屋”比喻，可有三种不同的解释：第一，这个意象隐喻了整个现代中国文明的解放史；第二，“五四”过去一百年，我们需要继续启蒙的精神；第三，要用现代民主观念来反思“五四”的启蒙。

以前都批评科举不好，“八股文”是个贬义词，“范进中举”是个悲剧。但是在长远的人类文化的角度来看，比起同时代的中东、欧洲等世界各地的情况，中国的文官科举制度是具有普世性价值的，当时代表先进的文化。

怎么来证明这个蟋蟀是原配？最多不过是捉奸捉双而已嘛，到野地里看到两只蟋蟀在交配把它抓住。可是，怎么知道它不是小三？或者是购买性服务？这完全是胡说八道嘛！

在核电站出事前，有一度，国人去日本旅游，热门景点就是鲁迅在仙台上上课的教

室。这是非常反讽的：据说鲁迅当初选在仙台学医，就是为了避开国人。没想到，他读书的地方变成今天国人的旅游点。大家去买电饭煲之余，看看鲁迅在仙台读书的地方。

日本的汉学家考证很仔细，我真是佩服。有一个汉学家研究郁达夫，根据郁达夫的日记和《沉沦》等小说，画了一个郁达夫嫖妓的地图。还有一个汉学家是永骏，大阪外国语学院的校长，写了一篇文章，为了考证茅盾在日本的一个情人也是中国人，把那时的电费单都查出来，查出上面的名字是秦德君。

美国曾有一座坚固的监狱，现在已经开放作博物馆了。这座监狱设备不错，有单间，有马桶，有水龙头，有一个窗，可以看到海景，还正对着旧金山市中心——非常繁华、非常“颓废”的一个城市，周末晚上灯红酒绿。但我认为它是世界上最残酷的监狱。这就是鲁迅讲的，要是铁屋子开了窗你还走不出去，就比睡死过去还痛苦可悲。

我碰到北大的钱理群，说你有没有看网上的现象？他说不能看，一看就泄气，一看就不知道该做什么。

---

[1] [日] 竹内好著，李心峰译：《鲁迅》，杭州：浙江文艺出版社，1986年，40—44页。

[2] 鲁迅：《父亲的病》，《朝花夕拾》，北京：人民文学出版社，1972年。

[3] [美] 周蕾著，孙绍谊译：《原初的激情：视觉、性欲、民族志与中国当代电影》，台北：远流出版公司，2001年。

[4] 葛兆光：《禅宗与中国文化》，上海：上海人民出版社，1986年。

[5] (美) 丹尼尔·贝尔著，赵一凡、蒲隆、任晓晋译：《资本主义文化矛盾》，北京：生活·读书·新知三联书店，1989年。

## 第四节 鲁迅与几个女人

### 甘愿被旧文化束缚

鲁迅的两性关系并不像陈独秀、郭沫若、郁达夫等同时代文人那么复杂，但他身边的女人对他一生影响巨大。第一个女人是他母亲。鲁迅尊重他的母亲，一再说她是他的启蒙老师。第二个女人是朱安。鲁迅二十五岁结婚前想办法要取消这门旧式婚姻，但他母亲不同意——道理很简单，取消婚约就是休妻，等于毁了朱安一生。所以鲁迅必须从日本回来结婚。可他结婚第四天就走了，他们也没有行夫妻之实。有人后来问鲁迅，你的婚姻是什么情况，鲁迅说朱安女士“不是我的妻子，她是我妈妈的媳妇”。说此话时，鲁迅也是半个阿Q。是“自欺欺人”的半个，不是“欺软怕硬”的半个。

他虽然在婚姻上甘愿被旧文化束缚，但并不处于昏迷状态，这就是“肩住了黑暗的闸门”。鲁迅清楚他所坚持的道德是他不相信的，是旧的，是应该拿掉的。但是，人在很多情况下是没办法的，比如在这里，他对母亲的孝道是第一位的，就得遵从旧时的婚姻，但是他不希望别的人也这样。鲁迅有很多时候是这样的，他没办法，但知道这是不对的，并不是昏迷。这就是夏济安的观点。

## 最早的启蒙思考

从自己与朱安的无奈婚姻开始，鲁迅开始了他最早的启蒙思考，他写了一篇文章，叫《我之节烈观》。《狂人日记》讲礼教吃人，而礼教吃人最好的例子在《彷徨》里，那就是《祝福》。《祝福》可以作为《狂人日记》的注解。但是，鲁迅的相关的思想在这之前就形成了。那就是《我之节烈观》。<sup>[1]</sup>

先说“节”。一个男人在政治上、文化上、学术上丧失了他原来坚持的原则，比如周作人、汪精卫，才是“晚节不保”。可是，在女人身上，“节”不指思想行为，专指身体。“烈”就更不公平了。打仗牺牲的女子，比如刘胡兰，并不叫“烈女”，叫“女烈士”；一个女人做了英雄，叫“巾帼英雄”、“女英雄”，不叫“英雄”，也不叫“英女”。只有誓死保卫身体贞节的女人，才能叫“烈女”。显然，这套语言系统是非常男性中心主义的，充满性别偏见。

鲁迅说，道德应是人人能遵守的美德；如果是少数人才能遵守的美德，那就不叫道德，这是一些人特别的美德。道德应当是适用于每个人的，比如要忠诚，要爱国，总之是每个人都可能做到的。鲁迅又说，假如一个女人很想做节女，可丈夫身体一直很好，也不去世，那么，她不是不做节女，是做不到嘛。再假如，一个女人很想体现忠贞做烈女，可是丈夫一直在家，也没有强徒来污辱她……她不是不做烈女，也是没法做。

鲁迅就从这些最简单的道理，指出中国人要遵守的礼教是荒谬的。在祥林嫂的故事里可以看到，礼教的吃人非常简单，不是贺老六，也不是狼叼走儿子，不是主人家对她不好，关键是柳妈劝了她一句话，说你一辈子有两个男人，死了以后到了阴间，这两个男人要争你，所以要捐门槛，否则你就是脏的。祥林嫂虔诚地相信了这个道理，但她捐了门槛后，大家还是看不起她。女人不能有两个男人，这个观念渗入很多人的心底。

在远古时代，男人和女人的关系可能是这样的：男人本来没办法或不需要控制女人，直到温度变低了，吃的东西难找了，找寻食物时男人比女人有体力优势，这时男人就要保障他的东西留给自己的后代，母系社会就开始瓦解。当男人要出去打猎，干活去了，有别的男人在旁边窥伺，也想来山洞，想得到这个女人。那男人怎么防止这个女人和别的男人在一起呢？我看来，从这个时候起，男人控制女人，从古至今就是三个方法：

第一个方法，把她关起来，不让任何人进来。听上去很野蛮，但这个方法用了几

千年。中国古代的女人结婚后不能见外人。直到现在，中东很多国家还是这样，女人只能见丈夫、兄弟和父亲，不能见外人。丈夫要把她关起来，以确保以后孩子的身份。

第二个方法，就是用物质笼络。男人对女人说，不要理别的男人，我打猎的羊腿归你，包你半个月不愁吃。别的男人要找她，也都是搞这些花样：我这里有好看的石头，我这里有半只鸡。今天，羊腿变成LV、Chanel，但还是一个道理。

第三个方法，是在她脑子里面嵌一个芯片，芯片的核心程序就是：女人一辈子只能跟一个男人，只要多一个男人，就不是好女人。这个观念打进脑子以后，哪里要贞节带，哪里要LV啊，哪里要笼子关啊？自然而然地，只要有别的男人接近她，她就自杀，成烈女了。

数千年来，男人控制女人的方法，说来说去就这三招，鲁迅当时就看清楚了。

## 好在有许广平

鲁迅“肩住了黑暗的闸门”，克己复礼，孝敬母亲，守着媳妇。在北京八道湾买了两进四合院，和周作人合住后，还要面对弟媳羽太信子。周氏兄弟虽性格不同，但都有志文学，都有大才，感情一直很好。可是，某一天，两兄弟吵架了，鲁迅就搬出去了，回来拿东西时又吵了一次，从此两兄弟不见面。周作人后来做汉奸，在北平写了很多回忆鲁迅的文章，却从来不提这件事。鲁迅也从来不提这件事。到底发生什么事情谁也不知道。比较多的猜测是，鲁迅可能冒犯了羽太信子，使得两兄弟反目。此事没有证据，只是文坛八卦。这两兄弟都是何等人啊？一定是涉及极严重的私隐、伦理、感情和尊严，两位文坛大师才会彻底翻脸。不管怎样，与女人的关系，影响了鲁迅的生活。

好在他最后有许广平。鲁迅和许广平是师生恋。如果放在今天，鲁迅也会很惨：他和夫人住在一起，又和女学生好了，频繁通信，还因女学生支持学潮。后来，鲁迅搬到厦门，不让母亲、朱安去，但和许广平一起南下。许广平和他去广州同居，仍不是他公开的爱人，不是他的太太，只是他的助手。想想看，这件事情要是发生在今天，在网上被人揭露出来的话，网民会怎么形容？思想界的领袖，文坛大师，却.....事情后来是最通俗的方法解决的，许广平怀孕了，他们才承认是夫妻。鲁迅去世以后，官方也承认许广平是他正式的太太，鲁迅的稿费归许广平，他的全集也是许广平来编。因为许广平是广东人，所以介绍鲁迅来香港，引发了香港文学的出现，那是后话。

其实，在唐代，也有女人协议离婚又再婚的记载，女性被道德习俗压迫近千年，是逆向地与时俱进的。

严格说来，赵一曼、刘胡兰也是“烈女”，刚烈牺牲的女子。可是，在这种情况下，人们不用“烈女”这个概念。像一位同学讲的，“烈女”是用在这种情况下：有人

要强暴你，你跳了河，这个叫烈女。

我去维也纳看弗洛伊德故居，那里还保留着当年的原貌，周围一排都是现在住的人家。国外很多名人故居的保护基本都是一整片的。英国湖畔诗人柯勒律治，写《简·爱》的勃朗特，他们的故居，都是如此。这样才能体会他们当初在这里研究、创作、生活的很多细节。鲁迅的故居在鲁迅博物馆里面，旁边有很多现代化的高楼，看上去就像个被切割的模型。

有的说法是，鲁迅离京是因为北洋政府迫害，而王晓明的《无法直面的人生——鲁迅传》则认为，这更多是因为许广平的关系。

## 延伸阅读

胡适：《胡适来往书信选》，北京：中华书局，1979年。

郁达夫：《回忆鲁迅：郁达夫谈鲁迅全编》，上海：上海文化出版社，2006年。

瞿秋白编：《鲁迅杂感选集·序言》，贵阳：贵州教育出版社，2014年。

李平心：《人民文豪鲁迅》，上海：心声阁，1941年。

竹内好著，李心峰译：《鲁迅》，杭州：浙江文艺出版社，1986年。

夏济安著，万芷均等译：《黑暗的闸门：中国左翼文学运动研究》，香港：香港中文大学出版社，2015年。

周海婴：《鲁迅与我七十年》，海口：南海出版公司，2001年。

丸山升著，王俊文译：《鲁迅·革命·历史：丸山升现代中国文学论集》，北京：北京大学出版社，2005年。

钱理群：《心灵的探寻》，北京：生活·读书·新知三联书店，2014年。

王富仁：《中国文化的守夜人：鲁迅》，北京：人民文学出版社，2002年。

李欧梵著，尹慧珉译：《铁屋中的呐喊》，杭州：浙江大学出版社，2016年。

藤井省三：《鲁迅事典》，东京：三省堂，2002年。

孙郁：《鲁迅忧思录》，北京：中国人民大学出版社，2012年。

王晓明：《无法直面的人生：鲁迅传》，上海：上海文艺出版社，2001年。

## 经典选读

## 鲁迅《呐喊·自序》

我在年青时候也曾经做过许多梦，后来大半忘却了，但自己也并不以为可惜。所谓回忆者，虽说可以使人欢欣，有时也不免使人寂寞，使精神的丝缕还牵着已逝的寂寞的时光，又有什么意味呢，而我偏苦于不能全忘却，这不能全忘的一部分，到现在便成了《呐喊》的来由。

我有四年多，曾经常常，——几乎是每天，出入于质铺和药店里，年纪可是忘却了，总之是药店的柜台正和我一样高，质铺的是比我高一倍，我从一倍高的柜台外送上衣服或首饰去，在侮蔑里接了钱，再到一样高的柜台上给我久病的父亲去买药。回家之后，又须忙别的事了，因为开方的医生是最有名的，以此所用的药引也奇特：冬天的芦根，经霜三年的甘蔗，蟋蟀要原对的，结子的平地木，……多不是容易办到的东西。然而我的父亲终于日重一日的亡故了。

有谁从小康人家而坠入困顿的么，我以为在这途路中，大概可以看见世人的真面目；我要到N进K学堂去了，仿佛是想走异路，逃异地，去寻求别样的人们。我的母亲没有法，办了八元的川资，说是由我的自便；然而伊哭了，这正是情理中的事，因为那时读书应试是正路，所谓学洋务，社会上便以为是一种走投无路的人，只得将灵魂卖给鬼子，要加倍的奚落而且排斥的，而况伊又看不见自己的儿子了。然而我也顾不得这些事，终于到N去进了K学堂了，在这学堂里，我才知道世上还有所谓格致，算学，地理，历史，绘图和体操。生理学并不教，但我们却看到些木版的《全体新论》和《化学卫生论》之类了。我还记得先前的医生的议论和方药，和现在所知道的比较起来，便渐渐的悟得中医不过是一种有意的或无意的骗子，同时又很起了对于被骗的病人和他的家族的同情；而且从译出的历史上，又知道了日本维新是大半发端于西方医学的事实。

因为这些幼稚的知识，后来便使我的学籍列在日本一个乡间的医学专门学校里了。我的梦很美满，预备毕业回来，救治像我父亲似的被误的病人的疾苦，战争时候便去当军医，一面又促进了国人对于维新的信仰。我已不知道教授微生物学的方法，现在又有了怎样的进步了，总之那时是用了电影，来显示微生物的形状的，因此有时讲义的一段落已完，而时间还没有到，教师便映些风景或时事的画片给学生看，以用去这多余的光阴。其时正当日俄战争的时候，关于战事的画片自然也就比较的多了，我在这一个讲堂中，便须常常随喜我那同学们的拍手和喝采。有一回，我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了，一个绑在中间，许多站在左右，一样是强壮的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。

这一学年没有完毕，我已经到了东京了，因为从那一回以后，我便觉得医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是

在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。在东京的留学生很有学法政理化以至警察工业的，但没有人治文学和美术；可是在冷淡的空气中，也幸而寻到几个同志了，此外又邀集了必须的几个人，商量之后，第一步当然是出杂志，名目是取“新的生命”的意思，因为我们那时大抵带些复古的倾向，所以只谓之《新生》。

《新生》的出版之期接近了，但最先就隐去了若干担当文字的人，接着又逃走了资本，结果只剩下不名一钱的三个人。创始时候既已背时，失败时候当然无可告语，而其后却连这三个人也都为各自的运命所驱策，不能在一处纵谈将来的好梦了，这就是我们的并未产生的《新生》的结局。

我感到未尝经验的无聊，是自此以后的事。我当初是不知其所以然的；后来想，凡有一人的主张，得了赞和，是促其前进的，得了反对，是促其奋斗的，独有叫喊于生人中，而生人并无反应，既非赞同，也无反对，如置身毫无边际的荒原，无可措手的了，这是怎样的悲哀呵，我于是以我所感到者为寂寞。

这寂寞又一天一天的长大起来，如大毒蛇，缠住了我的灵魂了。

然而我虽然自有无端的悲哀，却也并不愤懑，因为这经验使我反省，看见自己了：就是我决不是一个振臂一呼应者云集的英雄。

只是我自己的寂寞是不可不驱除的，因为这于我太痛苦。我于是用了种种法，来麻醉自己的灵魂，使我沉入于国民中，使我回到古代去，后来也亲历或旁观过几样更寂寞更悲哀的事，都为我所不愿追怀，甘心使他们的和我的脑一同消灭在泥土里的，但我的麻醉法却也似乎已经奏了功，再没有青年时候的慷慨激昂的意思了。

S会馆里有三间屋，相传是往昔曾在院子里的槐树上缢死过一个女人的，现在槐树已经高不可攀了，而这屋还没有人住；许多年，我便寓在这屋里钞古碑。客中少有人来，古碑中也遇不到什么问题和主义，而我的生命却居然暗暗的消去了，这也就是我惟一的愿望。夏夜，蚊子多了，便摇着蒲扇坐在槐树下，从密叶缝里看那一点一点的青天，晚出的槐蚕又每每冰冷的落在头颈上。

那时偶或来谈的是一个老朋友金心异，将手提的大皮夹放在破桌上，脱下长衫，对面坐下了，因为怕狗，似乎心房还在怦怦的跳动。

“你钞了这些有什么用？”有一夜，他翻着我那古碑的钞本，发了研究的质问了。

“没有什么用。”

“那么，你钞他是什么意思呢？”

“没有什么意思。”

“我想，你可以做点文章……”

我懂得他的意思了，他们正办《新青年》，然而那时仿佛不特没有人来赞同，并且也还没有人来反对，我想，他们许是感到寂寞了，但是说：

“假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？”

“然而几个人既然起来，你不能说决没有毁坏这铁屋的希望。”

是的，我虽然自有我的确信，然而说到希望，却是不能抹杀的，因为希望是在于将来，决不能以我之必无的证明，来折服了他之所谓可有，于是我终于答应他也做文章了，这便是最初的一篇《狂人日记》。从此以后，便一发而不可收，每写些小说模样的文章，以敷衍朋友们的嘱托，积久了就有了十余篇。

在我自己，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，所以有时候仍不免呐喊几声，聊以慰藉那在寂寞里奔驰的猛士，使他不惮于前驱。至于我的喊声是勇猛或是悲哀，是可憎或是可笑，那倒是不暇顾及的；但既然是呐喊，则当然须听将令的了，所以我往往不恤用了曲笔，在《药》的瑜儿的坟上平空添上一个花环，在《明天》里也不叙单四嫂子竟没有做到看见儿子的梦，因为那时的主将是不主张消极的。至于自己，却也并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。

这样说来，我的小说和艺术的距离之远，也就可想而知了，然而到今日还能蒙着小说的名，甚而至于且有成集的机会，无论如何总不能说是一件侥幸的事，但侥幸虽使我不安于心，而悬揣人间暂时还有读者，则究竟也仍然是高兴的。

所以我竟将我的短篇小说结集起来，而且付印了，又因为上面所说的缘由，便称之为《呐喊》。

一九二二年十二月三日，鲁迅记于北京。

### 鲁迅《我之节烈观》

“世道浇漓，人心日下，国将不国”这一类话，本是中国历来的叹声。不过时代不同，则所谓“日下”的事情，也有迁变：从前指的是甲事，现在叹的或是乙事。除了“进呈御览”的东西不敢妄说外，其余的文章议论里，一向就带这口吻。因为如此叹息，不但针砭世人，还可以从“日下”之中，除去自己。所以君子固然相对慨叹，连杀人放火嫖妓骗钱以及一切鬼混的人，也都乘作恶余暇，摇着头说道，“他们人心日下了。”

世风人心这件事，不但鼓吹坏事，可以“日下”；即使未曾鼓吹，只是旁观，只是赏玩，只是叹息，也可以叫他“日下”。所以近一年来，居然也有几个不肯徒托空言的人，叹息一番之后，还要想法子来挽救。第一个是康有为，指手画脚的说“虚君共和”才好，陈独秀便斥他不兴；其次是一班灵学派的人，不知何以起了极古奥的思想，要请“孟圣矣乎”的鬼来画策；陈百年钱玄同刘半农又道他胡说。

这几篇驳论，都是《新青年》里最可寒心的文章。时候已是二十世纪了；人类眼前，早已闪出曙光。假如《新青年》里，有一篇和别人辩地球方圆的文字，读者见了，怕一定要发怔。然而现今所辩，正和说地体不方相差无几。将时代和事实，对照起来，怎能不教人寒心而且害怕？

近来虚君共和是不提了，灵学似乎还在那里捣鬼，此时却又有一群人，不能满足；仍然摇头说道，“人心日下”了。于是又想出一种挽救的方法；他们叫作“表彰节烈”！

这类妙法，自从君政复古时代以来，上上下下，已经提倡多年；此刻不过是竖起旗帜的时候。文章议论里，也照例时常出现，都嚷道“表彰节烈”！要不说这件事，也不能将自己提拔，出于“人心日下”之中。

节烈这两个字，从前也算是男子的美德，所以有过“节士”，“烈士”的名称。然而现在的“表彰节烈”，却是专指女子，并无男子在内。据时下道德家的意见，来定界说，大约节是丈夫死了，决不再嫁，也不私奔，丈夫死得愈早，家里愈穷，他便节得愈好。烈可是有两种：一种是无无论已嫁未嫁，只要丈夫死了，他也跟着自尽；一种是有强暴来污辱他的时候，设法自戕，或者抗拒被杀，都无不可。这也是死得愈惨愈苦，他便烈得愈好，倘若不及抵御，竟受了污辱，然后自戕，便免不了议论。万一幸而遇着宽厚的道德家，有时也可以略迹原情，许他一个烈字。可是文人学士，已经不甚愿意替他作传；就令勉强动笔，临了也不免加上几个“惜夫惜夫”了。

总而言之：女子死了丈夫，便守着，或者死掉；遇了强暴，便死掉；将这类人物，称赞一通，世道人心便好，中国便得救了。大意只是如此。

康有为借重皇帝的虚名，灵学家全靠着鬼话。这表彰节烈，却是全权都在人民，大有渐进自力之意了。然而我仍有几个疑问，须得提出。还要据我的意见，给他解答。我又认定这节烈救世说，是多数国民的意思；主张的人，只是喉舌。虽然是他发声，却和四支五官神经内脏，都有关系。所以我这疑问和解答，便是提出于这群多数国民之前。

首先的疑问是：不节烈（中国称不守节作“失节”，不烈却并无成语，所以只能合称他“不节烈”）的女子如何害了国家？照现在的情形，“国将不国”，自不消说：丧尽良心的事故，层出不穷；刀兵盗贼水旱饥荒，又接连而起。但此等现象，只是不讲新道德新学问的缘故，行为思想，全钞旧帐；所以种种黑暗，竟和古代的

乱世仿佛，况且政界军界学界商界等等里面，全是男人，并无不节烈的女子夹杂在内。也未必是有权力的男子，因为受了他们蛊惑，这才丧了良心，放手作恶。至于水旱饥荒，便是专拜龙神，迎大王，滥伐森林，不修水利的祸祟，没有新知识的结果；更与女子无关。只有刀兵盗贼，往往造出许多不节烈的妇女。但也是兵盗在先，不节烈在后，并非因为他们不节烈了，才将刀兵盗贼招来。

其次的疑问是：何以救世的责任，全在女子？照着旧派说起来，女子是“阴类”，是主内的，是男子的附属品。然则治世救国，正须责成阳类，全仗外子，偏劳主体。决不能将一个绝大题目，都搁在阴类肩上。倘依新说，则男女平等，义务略同。纵令该担责任，也只得分担。其余的一半男子，都该各尽义务。不特须除去强暴，还应发挥他自己的美德。不能专靠惩戒女子，便算尽了天职。

其次的疑问是：表彰之后，有何效果？据节烈为本，将所有活着的女子，分类起来，大约不外三种：一种是已经守节，应该表彰的人（烈者非死不可，所以除出）；一种是不节烈的人；一种是尚未出嫁，或丈夫还在，又未遇见强暴，节烈与否未可知的人。第一种已经很好，正蒙表彰，不必说了。第二种已经不好，中国从来不许忏悔，女子做事一错，补过无及，只好任其羞杀，也不值得说了。最要紧的，只在第三种，现在一经感化，他们便都打定主意道：“倘若将来丈夫死了，决不再嫁；遇着强暴，赶紧自裁！”试问如此立意，与中国男子做主的世道人心，有何关系？这个缘故，已在上文说明。更有附带的疑问是：节烈的人，既经表彰，自是品格最高。但圣贤虽人人可学，此事却有所不能。假如第三种的人，虽然立志极高，万一丈夫长寿，天下太平，他便只好饮恨吞声，做一世次等的人物。

以上是单依旧日的常识，略加研究，便已发见了许多矛盾。若略带二十世纪气息，便又有两层：

一问节烈是否道德？道德这事，必须普遍，人人应做，人人能行，又于自他两利，才有存在的价值。现在所谓节烈，不特除开男子，绝不相干；就是女子，也不能全体都遇着这名誉的机会。所以决不能认为道德，当作法式。上回《新青年》登出的《贞操论》里，已经说过理由。不过贞是丈夫还在，节是男子已死的区别，道理却可类推。只有烈的一件事，尤为奇怪，还须略加研究。

照上文的节烈分类法看来，烈的第一种，其实也只是守节，不过生死不同。因为道德家分类，根据全在死活，所以归入烈类。性质全异的，便是第二种。这类人不过一个弱者（现在的情形，女子还是弱者），突然遇着男性的暴徒，父兄丈夫力不能救，左邻右舍也不帮忙，于是他就死了；或者竟受了辱，仍然死了；或者终于没有死。久而久之，父兄丈夫邻舍，夹着文人学士以及道德家，便渐渐聚集，既不羞自己怯弱无能，也不提暴徒如何惩办，只是七口八嘴，议论他死了没有？受污没有？死了如何好，活着如何不好。于是造出了许多光荣的烈女，和许多被人口诛笔伐的不烈女。只要平心一想，便觉不像人间应有的事情，何况说是道德。

二问多妻主义的男子，有无表彰节烈的资格？替以前的道德家说话，一定是理应表彰。因为凡是男子，便有点与众不同，社会上只配有他的意思。一面又靠着阴阳内外的古典，在女子面前逞能。然而一到现在，人类的眼里，不免见到光明，晓得阴阳内外之说，荒谬绝伦；就令如此，也证不出阳比阴尊贵，外比内崇高的道理。况且社会国家，又非单是男子造成。所以只好相信真理，说是一律平等。既然平等，男女便都有一律应守的契约。男子决不能将自己不守的事，向女子特别要求。若是买卖欺骗贡献的婚姻，则要求生时的贞操，尚且毫无理由。何况多妻主义的男子，来表彰女子的节烈。

以上，疑问和解答都完了。理由如此支离，何以直到现今，居然还能存在？要对付这问题，须先看节烈这事，何以发生，何以通行，何以不生改革的缘故。

古代的社会，女子多当作男人的物品。或杀或吃，都无不可；男人死后，和他喜欢的宝贝，日用的兵器，一同殉葬，更无不可。后来殉葬的风气，渐渐改了，守节便也渐渐发生。但大抵因为寡妇是鬼妻，亡魂跟着，所以无人敢娶，并非要他不事二夫。这样风俗，现在的蛮人社会里还有。中国太古的情形，现在已无从详考。但看周末虽有殉葬，并非专用女人，嫁否也任便，并无什么裁制，便可知道脱离了这宗习俗，为日已久。由汉至唐也并没有鼓吹节烈。直到宋朝，那一班“业儒”的才说出“饿死事小失节事大”的话，看见历史上“重适”两个字，便大惊小怪起来。出于真心，还是故意，现在却无从推测。其时也正是“人心日下，国将不国”的时候，全国士民，多不像样。或者“业儒”的人，想借女人守节的话，来鞭策男子，也不一定。但旁敲侧击，方法本嫌鬼祟，其意也太难分明，后来因此多了几个节妇，虽未可知，然而吏民将卒，却仍然无所感动。于是“开化最早，道德第一”的中国终于归了“长生天气力里大福荫护助里”的什么“薛禅皇帝，完泽笃皇帝，曲律皇帝”了。此后皇帝换过了几家，守节思想倒反发达。皇帝要臣子尽忠，男人便愈要女人守节。到了清朝，儒者真是愈加利害。看见唐人文章里有公主改嫁的话，也不免勃然大怒道，“这是什么事！你竟不为尊者讳，这还了得！”假使这唐人还活着，一定要斥革功名，“以正人心而端风俗”了。

国民将到被征服的地位，守节盛了；烈女也从此着重。因为女子既是男子所有，自己死了，不该嫁人，自己活着，自然更不许被夺。然而自己是被征服的国民，没有力量保护，没有勇气反抗了，只好别出心裁，鼓吹女人自杀。或者妻女极多的阔人，婢妾成行的富翁，乱离时候，照顾不到，一遇“逆兵”（或是“天兵”），就无法可想。只得救了自己，请别人都做烈女；变成烈女，“逆兵”便不要了。他便待事定以后，慢慢回来，称赞几句。好在男子再娶，又是天经地义，别讨女人，便都完事。因此世上遂有了“双烈合传”，“七姬墓志”，甚而至于钱谦益的集中，也布满了“赵节妇”“钱烈女”的传记和歌颂。

只有自己不顾别人的民情，又是女应守节男子却可多妻的社会，造出如此畸形道德，而且日见精密苛刻，本也毫不足怪。但主张的是男子，上当的是女子。女子本身，何以毫无异言呢？原来“妇者服也”，理应服事于人。教育固可不必，连开口也都犯法。他的精神，也同他体质一样，成了畸形。所以对于这畸形道德，实

在无甚意见。就令有了异议，也没有发表的机会。做几首“闺中望月”“园里看花”的诗，尚且怕男子骂他怀春，何况竟敢破坏这“天地间的正气”？只有说部书上，记载过几个女人，因为境遇上不愿守节，据做书的人说：可是他再嫁以后，便被前夫的鬼捉去，落了地狱；或者世人个个唾骂，做了乞丐，也竟求乞无门，终于惨苦不堪而死了！

如此情形，女子便非“服也”不可。然而男子一面，何以也不主张真理，只是一味敷衍呢？汉朝以后，言论的机关，都被“业儒”的垄断了。宋元以来，尤其利害。我们几乎看不见一部非业儒的书，听不到一句非士人的话。除了和尚道士，奉旨可以说话的以外，其余“异端”的声音，决不能出他卧房一步。况且世人大抵受了“儒者柔也”的影响；不述而作，最为犯忌。即使有人见到，也不肯用性命来换真理。即如失节一事，岂不知道必须男女两性，才能实现。他却专责女性；至于破人节操的男子，以及造成不烈的暴徒，便都含糊过去。男子究竟较女性难惹，惩罚也比表彰为难。其间虽有过几个男人，实觉于心不安，说些室女不应守志殉死的平和话，可是社会不听；再说下去，便要不容，与失节的女人一样看待。他便也只好变了“柔也”，不再开口了。所以节烈这事，到现在不生变革。

（此时，我应声明：现在鼓吹节烈派的里面，我颇有知道的人。敢说确有好人在内，居心也好。可是救世的方法是不对，要向西走了北了。但也不能因为他是好人，便竟能从正西直走到北。所以我又愿他回转身来。）

其次还有疑问：

节烈难么？答道，很难。男子都知道极难，所以要表彰他。社会的公意，向来以为贞淫与否，全在女性。男子虽然诱惑了女人，却不负责任。譬如甲男引诱乙女，乙女不允，便是贞节，死了，便是烈；甲男并无恶名，社会可算淳古。倘若乙女允了，便是失节；甲男也无恶名，可是世风被乙女败坏了！别的事情，也是如此。所以历史上亡国败家的原因，每每归咎女子。糊糊涂涂的代担全体的罪恶，已经三千多年了。男子既然不负责任，又不能自己反省，自然放心诱惑；文人著作，反将他传为美谈。所以女子身旁，几乎布满了危险。除却他自己的父兄丈夫以外，便都带点诱惑的鬼气。所以我说很难。

节烈苦么？答道，很苦。男子都知道很苦，所以要表彰他。凡人都想活；烈是必死，不必说了。节妇还要活着。精神上的惨苦，也姑且弗论。单是生活一层，已是大宗的痛楚。假使女子生计已能独立，社会也知道互助，一人还可勉强生存。不幸中国情形，却正相反。所以有钱尚可，贫人便只能饿死。直到饿死以后，间或得了旌表，还要写入志书。所以各府各县志书传记类的末尾，也总有几卷“烈女”。一行一人，或是一行两人，赵钱孙李，可是从来无人翻读。就是一生崇拜节烈的道德大家，若问他贵县志书里烈女门的前十名是谁？也怕不能说出。其实他是生前死后，竟与社会漠不相关的。所以我说很苦。

照这样说，不节烈便不苦么？答道，也很苦。社会公意，不节烈的女人，既然是

下品；他在这社会里，是容不住的。社会上多数古人模模糊糊传下来的道理，实在无理可讲；能用历史和数目的力量，挤死不合意的人。这一类无主名无意识的杀人团里，古来不晓得死了多少人物；节烈的女子，也就死在这里。不过他死后间有一回表彰，写入志书。不节烈的人，便生前也要受随便什么人的唾骂，无主名的虐待。所以我说也很苦。

女子自己愿意节烈么？答道，不愿。人类总有一种理想，一种希望。虽然高下不同，必须有个意义。自他两利固好，至少也得有益本身。节烈很难很苦，既不利人，又不利己。说是本人愿意，实在不合人情。所以假如遇着少年女人，诚心祝赞他将来节烈，一定发怒；或者还要受他父兄丈夫的尊拳。然而仍旧牢不可破，便是被这历史和数目的力量挤着。可是无论何人，都怕这节烈。怕他竟钉到自己和亲骨肉的身上。所以我说不愿。

我依据以上的事实和理由，要断定节烈这事是：极难，极苦，不愿身受，然而不利自他，无益社会国家，于人生将来又毫无意义的行为，现在已经失了存在的生命和价值。

临了还有一层疑问：

节烈这事，现代既然失了存在的生命和价值；节烈的女人，岂非白苦一番么？可以答他说：还有哀悼的价值。他们是可怜人；不幸上了历史和数目的无意识的圈套，做了无主名的牺牲。可以开一个追悼大会。

我们追悼了过去的人，还要发愿：要自己和别人，都纯洁聪明勇猛向上。要除去虚伪的脸谱。要除去世上害己害人的昏迷和强暴。

我们追悼了过去的人，还要发愿：要除去于人生毫无意义的苦痛。要除去制造并赏玩别人苦痛的昏迷和强暴。

我们还要发愿：要人类都受正当的幸福。

一九一八年七月

---

[1] 鲁迅：《坟·我之节烈观》，《鲁迅全集》第1卷，北京：人民文学出版社，1981年。

## 【第三讲】鲁迅对“五四”的怀疑和反省

### 第一节 《狂人日记》：唯一看破礼教吃人的人，投降了“疯”与“狂”之区别

《狂人日记》是鲁迅第一篇作品，是总纲。这种情况很少见，某个作家的第一篇作品，变成了后来百年文学的提纲。文学和科学不同，科学总是新的比旧的好，有了新的，就淘汰旧的，文学不是的。第一篇作品就是最好作品的作家有很多，张爱玲、郁达夫、曹禺，都是。作为文学史的现象来讲，也不奇怪。中国文学最好的作品是什么？虽然后来有唐诗、宋词、元曲、明清小说，但是《国风》和《离骚》是中国文学无可替代的高峰。

鲁迅的《狂人日记》影响了百年来很多中国作家的创作，一直到当代。比如，残雪的《山上的小屋》，余华写《一九八六年》，都是《狂人日记》在当代的延续。而且，《狂人日记》最代表“五四”精神，一是借用了西方小说的形式，二是尝试了白话文，三是批判礼教，四是进化论的观点。这是《狂人日记》的基本特点，也是“五四”新文化的四个要点。

下面来具体分析这篇小说。

什么是“狂人”？英文叫“mad man”，是“疯子”。但“疯”和“狂”有重要的区别。“疯子”与“天才”之间，隔着一个“狂人”，狂人跟疯子、天才都只差半步。在中文里，与“狂人”相关的，有很多概念，比如狂、癫、疯、野、痴、愚、傻、蠢……《辞海》里，“狂”有三个意思：第一个意思是精神病；第二个意思是重情任性，放浪恣肆；第三个意思是狂放不羁，过于进取。这后两个意思，并不是贬义，比如“我本楚狂人，凤歌笑孔丘”、“必也狂狷乎”、“狂者进取”。“狂人”在中文里是多意的。

“疯”与“狂”显然是有重要区别的。但吊诡之处在于，《狂人日记》的主人公既是一个疯子，又是一个狂人。按医生的角度来看，主人公是一个典型的被迫害狂、妄想狂，觉得所有人都要吃他，都看着他笑，他很害怕。这是一个典型的精神病患者。鲁迅曾学医，写了一个很真实的病人，有真实的原型。但换个角度看，他又是一个斗士，挑战旧礼教，世人皆醉我独醒。小说巧妙地利用了“疯”和“狂”的语意上的含糊。新批评理论有一个重要的观点：语意的含糊不是错，而是文学的魅力。如果说得很清楚，就不是文学性；意思模糊，左可以理解，右也可以理解，这才是文学性。各种各样的暧昧、歧义、朦胧，都是文学的魅力。“狂人”这个题目，本身就很暧昧。

## “吃人”的写实与象征

小说里的“吃人”是一个比喻，读《祝福》就知道，礼教会把一个人害死。但是，“吃人”又很写实。小说里讲过几种吃人的形态，比如讲到狼子村时，说“不是荒年，怎么会吃人”，意思是：到了非常困难的荒年时，就可以吃人。历史上有“易子而食”，就是闹饥荒时，家长不忍心吃自家饿死的小孩，就跟别人家换着吃。这是一种。小说里还说到“爷娘生病，做儿子的须割下一片肉来，煮熟了请他吃，才算好人”，这是我们特有的一种“道德的吃法”，就是符合礼教的吃人。还有一种，小说里也写了，抓到敌人时，可以把他的心肝炒了吃，来表达愤怒。

汉学家葛浩文，是莫言小说的主要英语翻译者。莫言获诺贝尔文学奖，葛浩文功不可没，有人甚至说他翻译的英文比莫言的中文还漂亮。<sup>[1]</sup>（我并不同意这样的说法。）葛浩文有一次演讲，就是讨论“吃人”的文化。究竟人类文明史上有哪几种不同的“吃人”呢？

第一种“吃人”就是为了生存。这种吃人在世界各国文献里都有记载，是人类的普遍问题，各个民族、各个时期都有过。当人快饿死的时候，就去吃其他的人，尤其是吃已经死掉的人。在一九七二年，有一架飞机在南美迫降，死了不少人。那么，活着的人可不可以吃死去的人，来生存下去？那些幸存的人展开了激烈的、关于人道主义的争论。

第二种吃人，就是吃敌人身体的一部分。把敌人身体上的某一部分，比如头颅、心肝吃掉，来宣泄仇恨，表示敌人的彻底消灭。秋瑾同时代的革命党徐锡麟，被人炒了心肝吃掉，已经快到清末民初的时候了。这也是刺激鲁迅写《药》的很重要的原因。虽然在鲁迅看来，这是一个恶习，但吃掉敌人的习俗也是很多民族都有的。

有一种极端的说法，说世界上只有三种动物是吃同类的，一种是蟑螂，一种是老鼠，一种就是人。当然这是瞎说的，是诬蔑人类，因为动物界吃同类的动物还有很多。但据说，狮子是无论如何都也不吃死掉的狮子，而人类会吃死掉的人类。因此，人类虽然很聪明，是食物链的最顶端，但境界不高尚。《狂人日记》里就把人和动物做了很多比较，短短的几篇日记里面讲了好多种动物，狮子、狼、狗、狐狸、兔子。这是有意把人性和动物性比较。

葛浩文认为，有两种吃人方式是我们特有的。一种就是“易子而食”，或是把儿子煮了给父母吃，这是一种道德的吃人。最有名的例子，是《左传》里晋文公重耳出逃时，一个大臣割了自己腿上的一块肉给他吃；而主君也照样能吃下去，感慨他对国家的贡献。这在历史上，是非常忠君爱国的、非常高尚的行为。

还有第四种“吃人”，很可能是我们都会有的。为了营养，为了美味，为了美容。李碧华有一篇小说，<sup>[2]</sup>说香港的女人为了保持美貌，就去吃胎盘做的饺子。当然，李碧华的情节一贯荒诞。但是，国人把人身上的东西拿来营养，是可以举出例子来的，除了胎盘，还有人奶。吴组缃的小说《官官的补品》，<sup>[3]</sup>讲一个地主的儿子，身体不好要补养。本来要买牛奶，但牛奶很贵，就找来家里一个长工的老婆，刚生完小孩，叫她把人奶给他。主人公以第一人称写道，人真是聪明，找牛干什么呢，人多好呢，这么好的奶，对身体又好。

所以，鲁迅讲的“吃人”，既是象征，又是写实。既讲实际上的吃人习俗，又讲礼教怎么限制人的灵魂。在文学手段里，单纯的象征容易，单纯的写实也容易，最难的就是把象征和写实结合起来，浑然天成，这是最高的文学手法。鲁迅的《野草》里有篇散文诗叫《影的告别》，影子隐喻了他自己，他说：“然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失。”<sup>[4]</sup>这是一个思想家的困境和彷徨，不能与黑暗

妥协，又受不了革命。可又是写实的，因为影子就是这样的。一般的评论只讲象征，却忘了它的写实层面。《狂人日记》的隐喻层面，现在看来有点太露。比如“赵贵翁”，“古久先生”，都是比较明显的象征，稍稍有点简单化。

## 个人与群体的对立

除了“疯”与“狂”之区别、“吃人”的写实与象征之外，《狂人日记》值得关注的第三点，就是鲁迅小说的基本模式：个人与群体的对立。

我最早读鲁迅的小说时，非常震惊。因为在我成长的年代，个人跟群众如有矛盾，一定是群众对。当然，有一个个人比群众更对，但是他说了，群众才是真正的英雄，所以我们都相信群众。我从小就知道，凡一件事情，很多人说不对那就一定不对，一定是我错了。直到读鲁迅的小说才知道，有可能个人是对的。我也可能就是这个人。

有两个强大的力量一直都在支持群众，一个是主流意识形态，人民群众总归是正确的。现在被称为主旋律，在二十世纪五六十年代，真的是主流。另一个是市场经济，讲销量，讲读者，讲点击率。流量是靠群众来的，少数人讲得再好也没有用，几十万点击量就是厉害。可是偏偏鲁迅支持个人。

《狂人日记》里，很多人都觉得主人公是傻瓜，可实际上他是对的，只有他才看到了历史的潮流。当然，他最后也自我否定。但是，在群体与个人对立的情况下，《狂人日记》站在了“个人”的立场上，是个人向庸众宣战，这是鲁迅早期的思想。当然，鲁迅写得更多的是“众人”，在分析一个一个的“吃瓜群众”。但《狂人日记》写的是“个人”，而这个人，在众人眼里是有病的，是“癫佬”。但狂人想说的是：说不定你们在睡觉，我在叫醒你们。这个人物的反转，是这篇小说的基本主题。最早的“狂人”是企图“看人”（救人），其实也“被看”（被救）。后来的《阿Q正传》和《示众》，更多只是“被看”。（我在本书前言中说过，本想看人家教书，结果却是“被看”。）如果说鲁迅自己也是半个“狂人”，那是病中反抗“看人”的半个，而非最后被招安的半个（至少到一九三六年是这样，倘若鲁迅很长寿，后面的情况就不知道了）。

## 进化论和鲁迅的怀疑

《狂人日记》还有一个要点，就是进化论。之前讲过，影响“五四”的，有科学、民主、进化论三大主要思想。

科学，理论上是胜利了，今天中国人都相信科学。但也未必全部，因为还有一些科学是不能被怀疑的，而科学的精神是：任何东西都可以被怀疑。所以在某种程度上，我们距离科学精神的真正实现，还有很大的发展空间。

民主，当然我们知道中国是人民民主专政，人民作主。但是，也有一些非常普遍

的误解。民主也有几种。一种误解是，你是民，我是主。当然这个是错误的。第二种误解非常普遍，要为民服务，要为民作主。“当官不为民作主，不如回家种白薯。”这句话看上去对，实际上有问题。“为民作主”，主语无论是谁，总之自己没法作主，才需要有人作主，所以还是要呼唤包青天。归根到底，民主的最终目的不是要清官。

其实，“五四”以后直到今天，进化论远比科学、民主更深入人心。在中国古代，人们对于时间的概念有两种，一种是循环论，一种是退化论。什么是退化论呢？就是说中国最好的时候，是上古时代；中国最好的皇帝，是尧舜禹，三皇五帝；过去的是最好的，圣贤都是古人。而我们今天总难企及尧舜禹汤，“世风日下，人心不古”的说法，就是历史退化论。另外，还有一个循环论，《三国演义》的第一句“话说天下大势，分久必合，合久必分”，你方唱罢我登场，主张历史是循环的。

清末，赫胥黎《天演论》译成中文后，中国人慢慢接受了一个新的时间观，就是把脸转过来了，以前看前人、先人，现在要进步，看未来。现在有很多话语，具有不证自明的正能量。比如说“前进”，往哪里前进？向未来前进。未来一定会更好，这就是进化论。为什么？物竞天择啊，留下来的都是好东西。世界是竞争的，历史的车轮滚滚向前势不可当，反动势力终将灭亡，正义终将胜利——把一切都归结到这样一个线性时间的发展上来。

刚才讲的这些主流意识形态的话语，其实已渗透到每个人的脑子里，不仅在中国内地，也在香港和台湾。同学们看今天在香港的街上，新鸿基、新地、新时代、新世纪、新光、新世界、新同乐……一大堆“新”，很少有哪家店以“旧”命名的。“老”还有一些，“旧”非常罕见。香港虽然很重视文物保留，愿意保护旧建筑，但在语言上改得非常彻底。

“新”就是好，这就是“五四”的现代性和主流意识形态。“五四”文学从鲁迅开始便形成了一个思想潮流，假定“新比旧好”，“西比中好”，“城比乡好”。这个历史潮流有它积极的意义，因为中国的传统社会形态凝固太久了，矫枉必须过正。《狂人日记》的最后一句话非常出色：“救救孩子……”因为鲁迅的确相信希望在青年。

小说中有一句：“没有吃过人的孩子，或者还有？”鲁迅觉得他自己也是“吃过人”的。他自己的生活状态，也并不是全新的。所以竹内好说，鲁迅的真诚在于他承认自己虚伪。比如鲁迅在《呐喊·自序》里说：“既然是呐喊，则当然须听将令的了，所以我往往不恤用了曲笔，在《药》的瑜儿的坟上平空添上一个花环，在《明天》里也不叙单四嫂子竟没有做到看见儿子的梦，因为那时的主将是不主张消极的。至于自己，却也并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。”所以，鲁迅厉害在什么地方？别人都说自己说的是真话，只有鲁迅说，我未必都说真话，你们都以为我是直抒胸臆，其实我说话有很多顾忌，我只是不愿意把黑暗的东西太多地影响青年人。按现实的情况，《药》

里的坟大概是会被人踩掉，将来或成战场，或流转成高尔夫球场之类。有人纪念夏瑜，纪念秋瑾，这是鲁迅人为加上去的花环，光明的尾巴，他都告诉我们了。所以，鲁迅一方面振臂高呼“救救孩子”，这是一个时代的强音；另一方面，他非常清醒地知道，很难救。后来他更发现，孩子们也可以很坏。这个悲观的结局，鲁迅在《狂人日记》开篇就用文言交代了，除了在技术上让习惯文言的读者有一个过渡外，更深的意思是预先交代失败的结果。唯一能看破礼教吃人的人，最后怎么样了？投降了。他病好了又去做官了。没有悬念，道路是曲折的，前途是灰暗的。狂人的声音，非常积极，非常战斗，非常彻底，或者说，是最勇敢、最坚定的、最正确的——但鲁迅也深深地怀疑自己所做的事情，究竟有没有效。

新批评派学者燕卜苏肯定语意含糊的好处：“能在一个直接陈述上加添细腻意义的语言的任何微小效果”，“任何语义上的差别，不论如何细微，只要它使同一句话有可能引起不同反应”，便值得研究。可参见《朦胧的七种类型》。

后来德国接受主义学派虽与新批评南辕北辙，却也认为语意含糊形成作品的召唤结构，如伊瑟尔所认为的，文学语言包含许多意义未定性和意义空白。这种意义未定性和意义空白是文学作为读者接受并产生效果的基本条件。本文中的未定性与意义空白，是创作意识与接受意识的桥梁，是前者向后者转化的条件。“作品的未定性与意义空白促使读者去寻找作品的意义，从而赋予他参与作品意义构成的权利”——这就是作品的“召唤结构”。参见伊瑟尔《文本的召唤结构》。

今天网上常常也有揭露，有很多地方提供人奶，有的甚至和色情业相联系。这也不单是我们，据说外国也有，还有罐装的。但他们规定是：生了小孩后，没有母乳的人才可以买。这个是第四种吃人，仅仅是为了营养，还不是为了生死。如果说一喝人奶癌症就没了，那也许卫生部还会同意。现在不是，它就是补身体，美容。这是否人道？

张爱玲也是一样。《第一炉香》的女主人公想知道一个男人爱不爱她，就抬起头来想看他的眼睛，可是他戴着墨镜，她怎么都看不到他的眼睛，只看到墨镜里自己缩小的身影。这个描写多厉害！这是写实的，对着墨镜看，当然看到自己；但实际的意思是：她根本抓不住这个男人的心，只看到自己非常可怜。<sup>[6]</sup>这种又写实又象征的技巧，非常高。

最近有一个网络用语，群众前面加了两个字“吃瓜”，把看热闹的旁观的人称为“吃瓜群众”，不要小看这么一个网络用语，就有鲁迅精神渗透在里面：对国民性的批判，对群众大多数的怀疑。

我刚来香港时，看过一个香烟广告，一个男青年在女家抽烟，结果女家看不起他：“仲食烟？真係老土！”反对抽烟我理解，但是为什么说它是“老土”呢？“老土”这个字又很难翻译。“old”在英文里是好的，“countryside”也是好的，老字号、老传统，“OLD NAVY”在美国是个品牌。在我们的传统里却是“out of date”，是“老土”。不要小看“老土”这个口语，充满了进化论的精神，非常有文

化。“老”代表了时间，“土”是代表空间。一个词，便是时间跟空间的结合，来表示“out of date”。

“文革”结束时，刘心武写了一篇《班主任》，在艺术上跟《狂人日记》不能比，但也标志一个时代的改变：结束了“文革”时代，开启了“新时期文学”。小说里也有一句口号：“救救被‘四人帮’坑害了的孩子！”——小说批判一个受了左倾思想影响的女生，她把恋爱看作坏的，所以主人公也要“救救孩子”。这种“救救孩子”的呼喊，不知还会不会重现。

---

[1] [德] 顾彬：《莫言讲的是荒诞离奇的故事》，德国之声，2012年10月12日。

[2] 李碧华：《“月媚阁”的饺子》，《香港短篇小说选1998—1999》，香港：三联书店，2001年。

[3] 吴组缃：《官官的补品》，《一千八百担》，北京：华夏出版社，2009年。

[4] 鲁迅：《影的告别》，《野草》，北京：人民文学出版社，1973年。

[6] 张爱玲：《第一炉香》，香港：皇冠文化出版有限公司，1991年。

## 第二节 《阿Q正传》：喜剧始，悲剧终，一个象征性的预言

### “阿Q”这个名字

《阿Q正传》是鲁迅最有名的小说。《狂人日记》在思想上非常重要，但是从文学来讲，《阿Q正传》是更重要的作品。

“阿Q”这个名字，有几个解释。其实，我们叫“阿Q”，是不符合鲁迅的原意的。照鲁迅的原意，这个人叫“阿Quei”。小说的前言里说了，因为不知道他是不是生在中秋节，所以不能说“桂花”的“桂”；也不知道他的哥哥是不是叫“阿富”，所以也不能说是“宝贵”的“贵”。因为搞不清楚是哪个“Quei”，只好用拼音的第一个字母“Q”来概括他。<sup>[1]</sup>所以，“阿Q正传”应该是读作“阿Quei正传”。“Quei”在民国时是罗马音，用现在的拼音，应该说“阿Gui正传”。

周作人另外有一个解释。他说，鲁迅本意就是要用这个“Q”字，因为“觉得那Q字上边的小辫好玩”。<sup>[2]</sup>鲁迅不是写“国民性”吗？国民性是麻木的，看人杀头也没表情，“吃瓜群众”只是看热闹，没有同情心。其实国民性就是圆圆的一张脸，没有嘴、没有眼睛、没有鼻子。“Q”字的尾巴就是清代留的辫子，汉人被清人统治近四百年，最大的耻辱就是要留这个辫子。反清最重要的两个标志，就是：男人割辫，女人放脚。所以，“Q”就是一张麻木的国民的脸，留了一个辫子。

### “精神胜利法”的层次和界定

精神胜利法最基本的出发点，就是“情理不分”，这是生理/心理基础。另外，精神胜利法有三个层次。

第一个层次，变换角度，以获得心理快感。比如，这里有半瓶水，你可以说“只有半瓶水”，也可以说“还有半瓶水”。两个说的都是事实，但表述角度不同，对心理造成的影响也不一样。但精神胜利法，是选择从高兴的角度出发，去看待这个事实。

同样是事实，同学们来岭南大学，也是“半瓶水”。有的同学可能填了港大，也填了岭南，结果收到岭南的通知。这件事情有两种解读方法。前一种解读方法是：我会考成绩只差一点，怎么就到了岭南呢，应该去港大的；但也可以反过来讲：我住在屯门，离岭南这么近，何必跑去港大呢，而且岭南中文系本来就比港大要好。这都是事实。但是，这两种事实对你的心理影响很大。如果同学们觉得，去港大天天坐车那么远，很辛苦，还没有宿舍，哪有岭南宿舍漂亮啊。这就说明你们已经具备了阿Q的第一个条件了，进入了精神胜利法的入门阶段。就是说，同样是事实，你们会选择从高兴的点出发，去看这个事实。

第二个层次，虚拟事实，再转换角度，以获得心理快感。这也是阿Q一出场就带我们进入的一个层次。要自然而然地、不自觉地、潜意识地将被迫害的处境假想成善意、合理或者意外、偶然，然后弱势个体才能心理平衡。

还是“半瓶水”的例子。比如在爬山途中或在沙漠，应该为半瓶水庆幸还是懊恼呢？其实要看另外半瓶水是怎么没有的。如果另外半瓶水是自己不小心打翻或偶然事故，无可挽回，那还是庆幸留下半瓶比较正能量，心里比较好受。但如果是被不讲理的同伴或路人抢去喝了，甚至是无理取闹的人故意打翻，也是无可挽回，人家已经扬长而去，打架报警都已太迟，这时应该怎么调整心态呢？如何安慰自己？怎样再走下去？“就当是不小心打翻的.....”在这个关键时候，精神胜利法的初级阶段，便悄悄进入了第二个层次。

阿Q一出场就被人打了，痛、难过、丢脸。怎么办？“我总算被儿子打了，现在的世界真不像样.....”这就不是简单换一个角度了，因为对方并不是他的儿子，他只是虚构了一个事实，让自己开心。可见，精神胜利法从一开始就和屈辱有关。我们在日常生活中，很多事情都是靠着这种层次的精神胜利法来维持的。

第三个层次，也是虚拟一个事实再变换角度，以获取心理快感或安慰；不同之处是，这个虚构是以自虐的方式产生的。这也是比较难的一个层次。阿Q的精神胜利法有一个顶级的表现：他被人打了，人家又知道他的精神胜利法，知道他要说什么“儿子打老子”，所以就抓着他的辫子，逼他说“这不是儿子打老子，是人打畜生”。于是他只能说：“打虫豸，好不好？”因为辫子在人家手里，痛。最后输得一塌糊涂，不仅皮肉痛楚，而且颜面全失。这时候，阿Q怎么让自己继续快乐地生存下去？他说，这个手是我的，这个脸是他的，然后他就啪啪打脸。痛了吧？求饶了吧？啪啪再打。求饶了吧？然后非常得意地擎着自己的手，感受着他人的

脸，觉得胜利了。这是精神胜利法的高级阶段。这就是以自虐的行为，制造某种虚构的东西，来满足精神的胜利。

今天有些地方，明明没有很高的GDP，怎么办？阿Q精神的第一个阶段：我没有这么高的GDP，但比旁边的省要高，比去年要高。阿Q精神的第二个阶段：虽然GDP没有这么高，但我把一些不应该报的东西也报进去，本来可以不报的东西也报进去，搞一个虚的数目，搞得GDP也很高。我们每年有统计，比方说国家统计局是一万亿，但每个省又有一个统计，各个省的统计最后加起来是一万一千亿，多出来的一千亿哪里来的？还有阿Q精神的第三个阶段：为了虚造GDP，搞有毒的土地，搞假药，害自己本省的人，来取得一个数据上的胜利。这样一种虚妄而且自虐的精神胜利法，到底是阶级固化秩序当中的弱者生存策略，还是我们民族的集体无意识，或者是一种普遍的人性特点？

精神胜利法有三种不同的界定。

第一种，说这是弱势群体心理，尤其是阶级固化的弱势群体心理。鲁迅自己在《阿Q正传》的俄文版序<sup>[3]</sup>中提出来，他说中国过去人分十等，自己的手还看不起自己的脚。阿Q为什么老是要“精神胜利”？因为他老受气，总被人看不起，他又看不起别人。所以，精神胜利法的要害，是欺软怕硬、自欺欺人。

第二种，说这是中国的民族性，这也是鲁迅的说法。鲁迅说，国人在过去几千年里习惯了在不合理的统治下幸福生活，就是“做稳了奴隶的时代”，只要有口饭吃，生活还不错，不杀我，就可以。这是国民性。虽然也曾被另外一种文明长期地统治，但中国文化的生命力是很强的。这在世界历史上也比较少见。

第三种，说这不是中国人的问题，全世界的人都有。欺软怕硬、自欺欺人，是普遍的人性。

阿Q精神有很大的坏处，不承认失败。如果一个人从不失败，当然就没法真正地胜利。好处就是自杀率低。我们相对来说自杀率低。碰到了再大的难处，中国人的说法是“没有过不去的坎”，“好死不如赖活着”。日本的国花是樱花，很漂亮，很绚丽，但一过季节就没了。日本武士崇尚剖腹，要么做英雄，要么就自杀。中国人喜欢什么花？梅花，冬天再冷都不死，生命力顽强。中国人不喜欢樱花，生命时间太短。民族性也体现在一些共同的审美符号里面。

## 对革命的象征性预言

阿Q的评论史，也是中国当代文学评论的发展史。二十世纪五十年代的冯雪峰、何其芳等名家都为之头痛：阿Q明明是农民（理应勤劳、勇敢、善良），阿Q精神却是欺软怕硬、自欺欺人。怎么解释呢？于是有人说阿Q属于“落后农民”，有人（李希凡）说阿Q精神是剥削阶级对劳动人民的毒害，等等。

《阿Q正传》最初是一个“搞笑”的小说，编辑孙伏园在北京《晨报副刊》设了一个专栏叫“开心话”，约鲁迅写稿，鲁迅就写了。《阿Q正传》的开始是很“搞笑”的。

因是连载，鲁迅也是写一段发一段。连载小说是影响文学生产的重要形式，比如张恨水、金庸的连载小说。连载的过程，也是创作的过程。可是，鲁迅不是让连载形式影响、改变小说的结构内容，而是反过来了。鲁迅连载两次以后，编辑孙伏园就看出这个小说的严肃性了，他的报纸让步了，把它搬到文艺版去，以报纸迁就作家。这是文化工业和作家之间的一个经典性的协调。那时的报纸跟现在不一样。所以，《阿Q正传》开始是喜剧，到后来是悲剧。

喜剧始，悲剧终，其实就是鲁迅一直讲的有关革命的故事。《阿Q正传》不只写精神胜利法，还提前预告了中国二十世纪的革命，尤其是六七十年代的革命。鲁迅自己有一段非常有名的话，一九二七年，鲁迅说：“革命、反革命、不革命。革命的被杀于反革命的。反革命的被杀于革命的。不革命的或当作革命的而被杀作反革命的，或当作反革命的被杀于革命的，或并不当作什么而被杀于革命的或反革命的。革命，革革命，革革革命，革革……”这是写于《小杂感》的一段话。今天重读“文革”的历史，会发现鲁迅已经把这些事情都写在前面了。

我考查了不少文学作品里的红卫兵、造反派，发现鲁迅在《阿Q正传》里都写了，就是一个普通的年轻人的基本命运。阿Q的革命动机，既有很合理的一面，也有很合理的另一面。这话有点绕口，但不难明白。首先，动机合理，就是要平等。不许姓赵，被人欺负，在村里没有地位，什么都不能做，所以他要翻身。这是正当的，是所有革命的动力。但阿Q的翻身，不仅是为了天下太平、平等、自由，他的翻身，是最好能睡地主的小老婆。一讲到革命，他就已经把村里那些女人的样子想了一遍了，觉得革命以后他都可以占有。在阿Q这里，革命的动力，一方面是争取平等，一方面是掠夺有钱人的东西。

革命有两种，一种叫“平民革命”，一种叫“贫民革命”，一字之差，天壤之别。“平民革命”就是法国革命，追求自由、平等。“贫民革命”，就是打土豪，分田地，抢东西，睡地主的老婆，把有钱人的东西都拿来享受。阿Q是第二种。所以，人追求理性是合理，无限追求快乐也是人性。“文革”时的造反派，打着很神圣的旗帜，或许也有各种各样的动机，比如读书成绩不好，在班上被有钱人或干部子弟欺负，被女生看不起，等等。

《阿Q正传》里更妙的地方，就是写出革命当中的阿Q，是一个非常矛盾的状态。一方面，他造反，胆子很大，去城里去抢人家的东西，回到村里很神气，赵家的人叫他“老Q”。另一方面，后来阿Q被人一抓，前面来了一个人，很高大，好像很有威严的样子，阿Q就不自觉地扑通跪下去了，奴性十足。在“文革”里，也能看到很多这样的人。不论是早期保卫红色江山的红卫兵，还是不满社会固化秩序的造反派，都可以真心拥抱理想，充满革命激情，挑战反抗权贵。然而只要一听到上面有什么精神，有什么表态，却又可以马上泄气，像阿Q般不自觉地扑通跪下

（甚至还不清楚眼前是谁）。今天的网络上，是不是还常见这样有奴才血统的革命战士呢？（注意，是奴才，而不是奴隶，这两个概念在鲁迅笔下有重大区别。）而且，革命也要争资格。为了争取一个革命的资格，是比革命本身更大的问题，如果这个资格没争到，就只能是牺牲品。除了精神胜利法，《阿Q正传》还是一个有关中国革命的象征性预言。

鲁迅也举过一个自我安慰的例子。有一次，北洋政府的某种纸币突然宣布作废，大家在懊丧中过了两天后，银行又宣布纸币可以兑换银元，两块换一块。于是人们纷纷排队去银行。鲁迅也去了，捧着一袋银元幸福地离开。回家路上突然想到，我本来有二百元，现在只有一百元了，为什么还这么高兴呢？显然，鲁迅是看到了自己心里的阿Q之后，才看到了人们心里的阿Q。但是，在人人想做赵家人时候，能看到并承认自己是阿Q，其实也就是“狂人”了。

我做过简单的课堂调查，关于精神胜利法，在香港的大学里，大多数学生认为是普遍人性；在上海、北京的大学里，大多数学生认为是国民性；而在美国加利福尼亚大学洛杉矶分校的讨论课上，更多学生认为是阶级固化秩序当中的弱者的生存之道。不同国家、地域、语境对阿Q精神的不同理解很有意思，值得思考。

关于阿Q的解读，可参看《“论‘文学是人学’”批判集》第一集。

陈丹燕采访过上海的老黄包车夫，你们当初拉人力车是不是被欺负？那些老人说，是被欺负，坐在后面的洋人都不跟我们说话。要右转也不说“turn right”，只拿一个手杖，在我的右肩一敲，我就得往右转，在左肩一敲，我就得往左转。这个故事很有阶级压迫的内容，作家就继续挖掘，那你当时心里是怎么想的？是不是想推翻这些有钱人，然后大家平等，建立新的社会？老车夫说，我当时是真的想，我立下志气，一定要改变命运。那你做什么？我要坐在车上，让别人拉我。这就是阿Q的革命。他的革命不是要平等，而是要享受成果。

---

[1] 鲁迅：《阿Q正传》，北京：人民文学出版社，1976年。

[2] 周作人：《鲁迅小说里的人物》，石家庄：河北教育出版社，2002年。

[3] 鲁迅：《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》，原载《语丝》周刊第31期，1925年6月15日。

### 第三节 《肥皂》与《伤逝》

#### 又曲折又美丽又变态的性幻想

《肥皂》在鲁迅的小说里，相对来说不大引人注目。夏志清说它是写得很好的小说，<sup>[1]</sup>竹内好说它是写得不好的小说。<sup>[2]</sup>

小说里的四铭先生是一个读书人，有点地位。回家路上，看到一个穿得很破的小姑娘，在帮奶奶要饭。有几个光棍就嘲笑她，说如果拿个肥皂洗洗就会好得很。于是，男主人公买了一块肥皂，回家送给了妻子。小说一开始，是妻子在家里做事，四铭先生进来：

他好容易曲曲折折的汇出手来，手里就有一个小小的长方包，葵绿色的，一径递给四太太。她刚接到手，就闻到一阵似橄榄非橄榄的说不清的香味，还看见葵绿色的纸包上有一个金光灿烂的印子和许多细簇簇的花纹。秀儿即刻跳过来要抢着看，四太太赶忙推开她。

“上了街？……”她一面看，一面问。

“唔唔。”他看着她手里的纸包，说。

于是这葵绿色的纸包被打开了，里面还有一层很薄的纸，也是葵绿色，揭开薄纸，才露出那东西的本身来，光滑坚致，也是葵绿色，上面还有细簇簇的花纹，而薄纸原来却是米色的，似橄榄非橄榄的说不清的香味也来得更浓了。<sup>[3]</sup>

鲁迅写文章是惜墨如金的，很少这种大段大段的描述，这个地方却花了这么多篇幅去描写一块肥皂及包装——而这一段正是小说的精髓，是鲁迅非常罕见的写“性”的文字。整整一段写肥皂，怎么剥开，什么颜色，谁在细看肥皂的葵绿色，谁是叙述者……读者旁观者清，知道这个男人买肥皂送给妻子，是因为路上看到那个少女乞丐，产生了性幻想。后来他被妻子拆穿了，还对儿子发火，刚好有其他客人来，便讲了些虚伪又放荡的话。最后，妻子第二天早上用了肥皂。

这里有两个非常关键的问题。第一，四铭先生的性幻想有没有错？现代人受了弗洛伊德的理论影响，知道人的潜意识里充满了被压抑的性幻想。男生看到C罗的女朋友，女生看到哪个“小鲜肉”，有性幻想，这是正常的。但是，性幻想也是有禁忌的。“本我”总是无限地追求快乐，看到异性的身体，看到性的挑逗，就会有性的想象。“超我”会根据对象与“我”的社会关系，来规定可不可以有这样的想法，以及可不可以“意识到”有这样的想法。

从法律上讲，强奸妓女与强奸修女同罪。但对性工作者和宗教工作者产生性幻想，有没有道德上的差异呢？《肥皂》里的少女，是一个孝顺的乞丐，和四铭先

生隔着礼教与社会身份两重禁忌。这已经和一般的路人不一样了，接近于修女的情况。比如去看病时，看到英俊的医生或漂亮的护士，这时的潜意识会自然而然压抑性幻想。面临伦理关系时，“超我”最强大。比如曹禺的《雷雨》，写兄妹在不知情的情况下发生了乱伦，然后两个人就崩溃了。人伦关系越近，性幻想的自由就越低。

第二个问题，四铭先生给妻子买肥皂时，知不知道自己对女乞丐有性幻想？这是整个小说的关键。这篇小说可以理解成两个版本：一个是批判旧礼教，揭露伪君子；另一个是按照弗洛伊德的理论，揭露人的可悲本性，显示新旧交替时期士大夫的人性困境。文学的阅读不像科学，没有绝对的结论，但可以分别朝两个方向做一下沙盘推演。

如果他是知道的，那么这个人一定是非常理性的伪君子。他在外面受了诱惑，没去妓院或别的地方，而是用合法、合理的方式转移到妻子身上，来宣泄性欲。这是很理性的，也是一些西方电影里的常见桥段；这也是很下流的，明知对行乞孝女想入非非是不道德的（根据四铭先生的礼教），还要这样对待妻子。

如果他不知道，这个小说就更深刻。弗洛伊德讲，在人的潜意识里，理性是不知道自己的非理性的，这个才是作家厉害的地方。也许四铭先生对孝女礼教真的赞赏，所以性幻想被压抑到无意识层面。四铭先生没意识到自己对孝女的欲念，真心相信礼义廉耻，相信女人不该读书，相信世风日下。他也许真的只想买一个肥皂，让太太打扮一下。直到一个更粗鄙的同道点穿，他才明白自己有多下流。他的“超我”和“本我”是隔绝的。这样来看，《肥皂》真是一个很精彩的小说，要像小说中一层层剥开包装纸一样来阅读。

弗洛伊德厉害的地方，是告诉我们，决定我们生命的最重要的力量，可能是我们自己不知道的。文学厉害的地方，是可能知道作品主人公自己不知道的东西。文学评论厉害的地方，就是可能知道作家自己不知道的东西。

## 对“五四”启蒙主题的活生生的反省

《伤逝》是鲁迅笔下唯一一篇爱情小说。《伤逝》在中国曾经家喻户晓，在二十世纪六七十年代，几乎人人都读过。在我小时候，这是唯一可读的爱情小说。小说里的爱情方式给了我们根深蒂固的影响，我从那时就学会了谈恋爱的最基本的方法——和女孩子谈文化。

有人很刻薄地总结了，说男生追女生归根结底就是三招。第一个，晒肌肉，现在这招也灵。比如宁泽涛，小鲜肉，奥运都没进复赛，还不能批评他，很多人说这是永远的男神。韩国明星都教授，不单晒肌肉，也晒颜值，晒发型。第二个，用钱砸。房票本写了女生的名，第一次见面就买LV，而且砸钱砸得不能太粗鲁，要很含蓄。第三个，叫文化洗脑。读书人肌肉不发达，钱也不多，说来说去只有第三招。一见面就讲文化，女生就睁开了大大的眼睛，崇拜地看着你——涓生当初

就是这样对子君的。

涓生跟子君的恋爱过程是一个象征，他们不仅是恋人，涓生还扮演了老师的角色，子君不知不觉地做一个学生。大约有半年的时间，一直是涓生在说、子君在听，然后子君突然说了一句：“我是我自己的，他们谁也没有干涉我的权利！”可以想象这半年来，涓生一直在跟子君讲什么？主要是欧洲浪漫主义文学的主题，大概就是要个性解放，不要听家庭的，女人要决定自己的命运，爱是最崇高的，不能讲封建传统门当户对……讲了这么多，子君终于醒悟了。所以，除了男女关系、师生关系外，还有第三层象征意义，就是启蒙者和大众的关系。为什么是大众呢？看鲁迅的原文：“这几句话很震动了我的灵魂，此后很多天还在耳中发响，而且说不出的狂喜，知道中国女性，并不如厌世家所说那样的无法可施，在不远的将来，便要看见辉煌的曙色的。”<sup>[4]</sup>

这个小说最后是悲剧收场。是什么原因？有几种说法。

第一，因为单纯的爱情至上、个性解放，是不可能成功的。如果整个社会力量都站在你的对立面，而你又相信感情的力量，这将是一个很悲壮的人生。按照浪漫主义的观点来说，人生就是应该在这种地方坚持的，在大部分时候，我们可以走现实主义路线，计算、考量、权衡，但总有一些极重要的事情，需要任性，需要坚持自己。虽然小说结局是“现实主义”地告败，但同一时段鲁迅与许广平的关系，却是“浪漫主义”地成功。

第二，就算两个人真的在一起了，但社会力量太大了，所以最终还是悲剧。后来的评论家从这里还引出一个马克思主义的结论，个人是不能解放自己的，除非解放全人类。所以《共产党宣言》最后一句是：“全世界无产者联合起来。”<sup>[5]</sup>意思是说，共产主义不会在一个国家实现，要么全世界，要么一个国家也不成功。

第三，子君在婚后变庸俗了。恋爱的时候讲浪漫主义，结婚以后就柴米油盐。其实，子君的形象非常感人。我第一次看时，印象最深的一幕，不是他们要好，而是子君离开。子君走的时候，把仅有的钱放在桌子上，让涓生还能活下去。

最后一种，是涓生的错。涓生跟子君说，要个性解放，要自由。但是他们在一起时，涓生没钱了，生活不下去，最后还对子君说，我不爱你了，我们承受不住了。这不就等于把她唤醒，却无力为她开辟活的道路？这篇小说就是一个“铁屋”比喻。在某种意义上，这篇小说是鲁迅对“五四”启蒙主题提出了活生生的反省。

如果说“五四”是一场革命，鲁迅对这场革命贡献最大，也最早怀疑革命能否成功。

鲁迅花这么多笔墨写肥皂，写怎么一层层剥开包装，透露出怎样的潜意识？背后这种性苦闷，这种又曲折又美丽又变态的宣泄，非常耐人寻味。

我曾经说过一句非常理想主义的话，结婚时要多看对方的缺点，离婚时要多想对方的好处。

## 延伸阅读

鲁迅：《小说二集·导言》，赵家璧主编《中国新文学大系》（影印本）第1卷，上海：上海文艺出版社，2003年。

周作人：《鲁迅小说里的人物》，北京：北京十月文艺出版社，2013年。

竹内好著，李心峰译：《鲁迅》，杭州：浙江文艺出版社，1986年。

陈涌：《鲁迅论》，北京：人民文学出版社，1984年。

夏志清著，刘绍铭等译：《中国现代小说史》，桂林：广西师范大学出版社，2014年。

伊藤虎丸著，李冬木译：《鲁迅与日本人：亚洲的近代与“个”的思想》，石家庄：河北教育出版社，2000年。

朱正：《鲁迅传》，北京：人民文学出版社，2013年。

木山英雄著，赵京华译：《文学复古与文学革命：木山英雄中国现代文学思想论集》，北京：北京大学出版社，2004年。

丸尾常喜著，秦弓译：《“人”与“鬼”的纠葛》，北京：人民文学出版社，2010年。

王富仁：《中国反封建思想革命的一面镜子：〈呐喊〉〈彷徨〉综论》，北京：中国人民大学出版社，2010年。

汪晖：《反抗绝望——鲁迅及其文学世界》（增订版），北京：生活·读书·新知三联书店，2008年。

## 经典选读

### 鲁迅《我怎么做起小说来》

我怎么做起小说来？——这来由，已经在《呐喊》的序文上，约略说过了。这里还应该补叙一点的，是当我留心文学的时候，情形和现在很不同：在中国，小说不算文学，做小说的也决不能称为文学家，所以并没有人想在这一条道路上出世。我也并没有要将小说抬进“文苑”里的意思，不过想利用他的力量，来改良社会。

但也不是自己想创作，注重的倒是在介绍，在翻译，而尤其注重于短篇，特别是被压迫的民族中的作者的作品。因为那时正盛行着排满论，有些青年，都引那叫喊和反抗的作者为同调的。所以“小说作法”之类，我一部都没有看过，看短篇小说却不少，小半是自己也爱看，大半则因了搜寻介绍的材料。也看文学史和批评，这是因为想知道作者的为人和思想，以便决定应否介绍给中国。和学问之类，是绝不相干的。

因为所求的作品是叫喊和反抗，势必至于倾向了东欧，因此所看的俄国，波兰以及巴尔干诸小国作家的东西就特别多。也曾热心的搜求印度，埃及的作品，但是得不到。记得当时最爱看的作者，是俄国的果戈理（N.Gogol）和波兰的显克微支（H.Sienkiewicz）。日本的，是夏目漱石和森鸥外。

回国以后，就办学校，再没有看小说的工夫了，这样的有五六年。为什么又开手了呢？——这也已经写在《呐喊》的序文里，不必说了。但我的来做小说，也并非自以为有做小说的才能，只因为那时是住在北京的会馆里的，要做论文罢，没有参考书，要翻译罢，没有底本，就只好做一点小说模样的东西塞责，这就是《狂人日记》。大约所仰仗的全在先前看过的百来篇外国作品和一点医学上的知识，此外的准备，一点也没有。

但是《新青年》的编辑者，却一回一回的来催，催几回，我就做一篇，这里我必得记念陈独秀先生，他是催促我做小说最着力的一个。

自然，做起小说来，总不免自己有些主见的。例如，说到“为什么”做小说罢，我仍抱着十多年前的“启蒙主义”，以为必须是“为人生”，而且要改良这人生。我深恶先前的称小说为“闲书”，而且将“为艺术的艺术”，看作不过是“消闲”的新式的别号。所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。所以我力避行文的唠叨，只要觉得够将意思传给别人了，就宁可什么陪衬拖带也没有。中国旧戏上，没有背景，新年卖给孩子看的花纸上，只有主要的几个人（但现在的花纸却多有背景了），我深信对于我的目的，这方法是适宜的，所以我不去描写风月，对话也决不说到一大篇。

我做完之后，总要看两遍，自己觉得拗口的，就增删几个字，一定要它读得顺口；没有相宜的白话，宁可引古语，希望总有人会懂，只有自己懂得或连自己也不懂的生造出来的字句，是不大用的。这一节，许多批评家之中，只有一个人看出来，但他称我为stylist。

所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。人物的模特儿也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色。有人说，我的那一篇是骂谁，某一篇又是骂谁，那是完全胡说的。

不过这样的写法，有一种困难，就是令人难以放下笔。一气写下去，这人物就逐渐活动起来，尽了他的任务。但倘有什么分心的事情来一打岔，放下许久之后再写，性格也许就变了样，情景也会和先前所豫想的不同起来。例如我做的《不周山》，原意是在描写性的发动和创造，以至衰亡的，而中途去看报章，见了一位道学的批评家攻击情诗的文章，心里很不以为然，于是小说里就有一个小人物跑到女娲的两腿之间来，不但不必有，且将结构的宏大毁坏了。但这些处所，除了自己，大概没有人会觉到的，我们的批评大家成仿吾先生，还说这一篇做得最出色。

我想，如果专用一个人做骨干，就可以没有这弊病的，但自己没有试验过。

忘记是谁说的了，总之是，要极省俭的画一个人的特点，最好是画他的眼睛。我以为这话是极对的，倘若画了全副的头发，即使细得逼真，也毫无意思。我常在学学这一种方法，可惜学不好。

可省的处所，我决不硬添，做不出的时候，我也决不硬做，但这是因为那时别处没有收入，不靠卖文为活的缘故，不能作为通例的。

还有一层，是我每当写作，一律抹杀各种的批评。因为那时中国的创作界固然幼稚，批评界更幼稚，不是举之上天，就是按之入地，倘将这些放在眼里，就要自命不凡，或觉得非自杀不足以谢天下的。批评必须坏处说坏，好处说好，才于作者有益。

但我常看外国的批评文章，因为他于我没有恩怨嫉恨，虽然所评的是别人的作品，却很有可以借镜之处。但自然，我也同时一定留心这批评家的派别。

以上，是十年前的事了，此后并无所作，也没有长进，编辑先生要我做一点这类文章，怎么能呢。拉杂写来，不过如此而已。

三月五日灯下

## 鲁迅《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》

### 《阿Q正传》序

这在我是很应该感谢，也是很觉得欣幸的事，就是：我的一篇短小的作品，仗着深通中国文学的王希礼（B.A.Vassiliev）先生的翻译，竟得展开在俄国读者的面前了。

我虽然已经试做，但终于自己还不能很有把握，我是否真能够写出一个现代的我们国人的魂灵来。别人我不得而知，在我自己，总仿佛觉得我们人人之间各有一道高墙，将各个分离，使大家的心无从相印。这就是我们古代的聪明人，即所谓圣贤，将人们分为十等，说是高下各不相同。其名目现在虽然不用了，但那鬼魂

却依然存在，并且，变本加厉，连一个人的身体也有了等差，使手对于足也不免视为下等的异类。造化生人，已经非常巧妙，使一个人不会感到别人的肉体上的痛苦了，我们的圣人和圣人之徒却又补了造化之缺，并且使人们不再会感到别人的精神上的痛苦。

我们的古人又造出了一种难到可怕的一块一块的文字；但我还并不十分怨恨，因为我觉得他们倒并不是故意的。然而，许多人却不能借此说话了，加以古训所筑成的高墙，更使他们连想也不敢想。现在我们所能听到的，不过是几个圣人之徒的意见和道理，为了他们自己；至于百姓，却就默默的生长，萎黄，枯死了，像压在大石底下的草一样，已经有四千年！

要画出这样沉默的国民的魂灵来，在中国实在算一件难事，因为，已经说过，我们究竟还是未经革新的古国的人民，所以也还是各不相通，并且连自己的手也几乎不懂自己的足。我虽然竭力想摸索人们的魂灵，但时时总自憾有些隔膜。在将来，围在高墙里面的一切人众，该会自己觉醒，走出，都来开口的罢，而现在还少见，所以我也只得依了自己的觉察，孤寂地姑且将这些写出，作为在我的眼里所经过的中国的人生。

我的小说出版之后，首先收到的是一个青年批评家的谴责；后来，也有以为是病的，也有以为滑稽的，也有以为讽刺的；或者还以为冷嘲，至于使我自己也要疑心自己的心里真藏着可怕的冰块。然而我又想，看人生是因作者而不同，看作品又因读者而不同，那么，这一篇在毫无“我们的传统思想”的俄国读者的眼中，也许又会照见别样的情景的罢，这实在是使我觉得很有意味的。

一九二五年五月二十六日，于北京。鲁迅。

## 著者自叙传略

我于一八八一年生在浙江省绍兴府城里的一家姓周的家里。父亲是读书的；母亲姓鲁，乡下人，她以自修得到能够看书的学力。听人说，在我幼小时候，家里还有四五十亩水田，并不很愁生计。但到我十三岁时，我家忽而遭了一场很大的变故，几乎什么也没有了；我寄住在一个亲戚家，有时还被称为乞食者。我于是决心回家，而我底父亲又生了重病，约有三年多，死去了。我渐至于连极少的学费也无法可想；我底母亲便给我筹办了一点旅费，教我去寻无需学费的学校去，因为我总不肯学做幕友或商人，——这是我乡衰落了的读书人家子弟所常走的两条路。

其时我是十八岁，便旅行到南京，考入水师学堂了，分在机关科。大约过了半年，我又走出，改进矿路学堂去学开矿，毕业之后，即被派往日本去留学。但待到在东京的预备学校毕业，我已经决意要学医了，原因之一是因为我确知道了新的医学对于日本的维新有很大的助力。我于是进了仙台（Sendai）医学专门学校，学了两年。这时正值俄日战争，我偶然在电影上看见一个中国人因做侦探而

将被斩，因此又觉得在中国还应该先提倡新文艺。我便弃了学籍，再到东京，和几个朋友立了些小计画，但都陆续失败了。我又想往德国去，也失败了。终于，因为我底母亲和几个别的人很希望我有经济上的帮助，我便回到中国来；这时我是二十九岁。

我一回国，就在浙江杭州的两级师范学堂做化学和生理学教员，第二年就走出，到绍兴中学堂去做教务长，第三年又走出，没有地方可去，想在一个书店去做编译员，到底被拒绝了。但革命也就发生，绍兴光复后，我做了师范学校的校长。革命政府在南京成立，教育部长招我去做部员，移入北京，一直到现在。近几年，我还兼做北京大学，师范大学，女子师范大学的国文系讲师。

我在留学时候，只在杂志上登过几篇不好的文章。初做小说是一九一八年，因了我的朋友钱玄同的劝告，做来登在《新青年》上的。这时才用“鲁迅”的笔名（penname）；也常用别的名做一点短论。现在汇印成书的只有一本短篇小说集《呐喊》，其余还散在几种杂志上。别的，除翻译不计外，印成的又有一本《中国小说史略》。

## 附录：周作人谈《狂人日记》两章

### 狂人是谁

《狂人日记》是集里的第一篇小说，作于一九一八年四月。序上说金心异劝进，“于是我终于答应他也做文章了，这便是最初的一篇《狂人日记》，从此以后，便一发而不可收，每写些小说模样的文章，以敷衍朋友们的嘱托。”篇首有一节文言的附记，说明写日记的本人是什么人，这当然是一种烟幕，但模型（俗称模特儿）却也实有其人，不过并不是“余昔日在中学校时良友”，病愈后也不曾“赴某地候补”，只是安住在家里罢了。这人乃是鲁迅的表兄弟，我们姑且称他为刘四，向在西北游幕，忽然说同事要谋害他，逃到北京来躲避，可是没有用。他告诉鲁迅他们怎样的追迹他，住在西河沿客栈里，听见楼上的客深夜橐橐行走，知道是他们的埋伏，赶紧要求换房间，一进去就听到隔壁什么喃喃的声音，原来也是他们的人，在暗示给他知道，已经到处都布置好，他再也插翅难逃了。鲁迅留他住在会馆，清早就来敲窗门，问他为什么这样早，答说今天要去杀了，怎么不早起来，声音十分凄惨。午前带他去看医生，车上看见背枪站岗的巡警，突然出惊，面无人色。据说他那眼神非常可怕，充满了恐怖，阴森森的显出狂人的特色，就是常人临死也所没有的。鲁迅给他找妥人护送回乡，这病后来就好了。因为亲自见过“迫害狂”的病人，又加了书本上的知识，所以才能写出这篇来，否则是很不容易下笔的。

### 礼教吃人

《狂人日记》的中心思想是礼教吃人。这是鲁迅在《新青年》上所放的第一炮，目标是古来的封建道德，以后的攻击便一直都集中在那上面。第三节中云：“我翻

开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每叶上都写着‘仁义道德’几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字，满本都写着两个字是‘吃人’！”章太炎在东京时表彰过戴东原，说他不服宋儒，批评理学杀人之可怕，但那还是理论，鲁迅是直截的从书本上和社会上看了来的，野史正史里食人的记载，食肉寝皮的卫道论，近时徐锡麟心肝被吃的事实，证据更是确实了。此外如把女儿卖作娼妓，清朝有些地方的宰白鸭，便是把儿子卖给富户，充作凶手去抵罪，也都可以算作实例。鲁迅说李时珍在《本草纲目》上说人肉可以做药，这自然是割股的根据，但明太祖反对割股，不准旌表，又可见这事在明初也早有了。礼教吃人，所包含甚广，这里借狂人说话，自然只可照题目实做，这是打倒礼教的一篇宣传文字，文艺与学术问题都是次要的事。果戈理有短篇小说《狂人日记》，鲁迅非常喜欢，这里显然受它的影响，如题目便是一样的，但果戈理自己犯过精神病，有点经验，那篇小说的主人公是“发花呆”的，原是一个替科长修鹅毛管笔尖的小书记，单相思的爱上了上司的小姐，写的很有意思。鲁迅当初大概也有意思要学它，如说赵贵翁家的狗看了他两眼，这与果戈理小说里所说小姐的吧儿狗有点相近，后来又拉出古久先生来，也想弄到热闹点，可是写下去时要点集中于礼教，写的单纯起来了。附记中说“以供医家研究”，也是一句幽默话，因为那时报纸上喜欢登载异闻，如三只脚的牛、两个头的胎儿等，末了必云“以供博物家之研究”，所以这里也来这一句。这篇文章虽然说是狂人的日记，其实思路清彻，有一贯的条理，不是精神病患者所能写得出来的，这里迫害狂的名字原不过是作为一个楔子罢了。

---

[1] [美] 夏志清著，刘绍铭等译：《中国现代小说史》，桂林：广西师范大学出版社，2014年。

[2] [日] 竹内好著，李心峰译：《鲁迅》，杭州：浙江文艺出版社，1986年。

[3] 鲁迅：《肥皂》，《彷徨》，北京：人民文学出版社，1973年。

[4] 鲁迅：《彷徨·伤逝》，《鲁迅全集》第1卷，北京：人民文学出版社，1973年。

[5] [德] 马格斯、安格尔斯合著，陈望道译：《共产党宣言》，上海：社会主义研究社，1920年8月初版。

## [第四讲] 周氏兄弟与二十年代的美文（陈平原主讲，存目）

本节由北京大学的陈平原教授代课，讲鲁迅、周作人与中国现代散文的发展。因为那天上课时间，我正主持一个学术研讨会。所以在此收录了陈平原教授的讲稿存目。

## [第五讲] 郁达夫：民族·性·郁闷

### 第一节 中国现代文学的青春期

## 一幅文坛的纷争地图

在《新青年》分化以后的二十世纪二十年代，中国文学界出现了很多不同的色彩。“五四”时期是中国现代文学的青少年期，也是中国现代文学风格流派最发达、最繁荣的时期。这有点像人的青春期，十五六岁或十七八岁，也许是谈恋爱、写诗最重要的时期，过了就过了。对二十世纪中国文学来说，“五四”就是这样一个青春期。当时，“文学研究会”和“创造社”是最重要的文学社团。

文学社团要变成一个文学流派，通常要有四个条件。第一，要有几个作家，有点名气，有些成就。第二，要有志同道合的文艺观点。第三，要有一个自己的阵地。换句话说，要有一个可以稳定发表作品的地方，通常会办一个杂志，或者有人本来就在办杂志或报纸，那么拉他入社团，来支持自己的流派。第四，要有自己的批评。创作之外，要有同一阵营或友好社团的人来评论。做得好，就变成了一个流派，或者说风格。一般来说，流派、风格越多，文学界就越繁荣、越热闹。

先看文学研究会、创造社出现的大背景。

在《新青年》以后的二十世纪二三十年代，出现了哪些流派？我们从“左”和“右”开始讲起。这两个概念，后来在不同时期、不同语境中，变得十分混乱。法国大革命提倡自由、平等、博爱。最简单的理解，强调自由的就是右派，强调平等的就是左派，博爱的是中间派。具体在“五四”时期来讲，革命是“左”，比如陈独秀；改良是“右”，比如胡适。

再具体来讲，这两派怎么看待中国老祖宗的东西？右派偏向于保存传统，左派偏向于反传统。最基本的定义是“自由”和“平等”，右派主张所有的人一起跑步，跑得远、跑得快的就拿得多，这样是公平的社会；左派主张不管你怎么跑，大家都要吃得差不多，这才是好的社会。一个是机会平等，一个是结果平等。在今天回过头来看，都是为中国好，为中国民众好，但主张是很不一样的。

要补充说明的是，我们现在只是讲新文学的流派，没有包括当时最保守的派别，比如晚清遗老林琴南，学衡派的梅光迪，还有吴宓等。这一派里，其实真正的大师是王国维<sup>[1]</sup>。王国维是最典型的传统文人，学问非常好，同时西学也极好。他跳湖自杀，因为看不下去社会文化变革。今天看来，王国维是“反动”派，因为他反对中国文化当时的变动方向。

除了保守派以外，新文学里比较“右”的就是胡适这一派，《现代评论》和新月社。胡适的学生傅斯年、罗家伦、顾颉刚都是“整理国故派”，所有的古代文献到现代重新整理。更加偏右的，是《现代评论》<sup>[2]</sup>的主编陈西滢<sup>[3]</sup>，凌叔华的丈夫，跟鲁迅老是吵架，后来是联合国教科文组织的一个官员。和这一派比较接近，同学们又比较熟悉的，就是“轻轻的我走了，正如我轻轻的来；我轻轻的招手，作别西天的云彩”的徐志摩<sup>[4]</sup>，还有闻一多<sup>[5]</sup>、朱湘<sup>[6]</sup>、陈梦家<sup>[7]</sup>等，都是

新月派。他们在艺术上不赞成艺术直接为政治服务，尤其不愿为“左翼”的政治写作，一般就被排在比较偏右。因为胡适的关系，这一派作家与当时国民政府的关系也不那么紧张敌对（闻一多是个例外）。而且，这些作家大都是英美留学。

夏志清有一个非常重要的观点，说中国的现代文学作家中，凡是英美留学回来的就比较保守，凡是日本留学回来的就比较激进，这是非常有意思的一个观察。<sup>[8]</sup>为什么？因为他们出去留学都是二十世纪初，当时西方已经进入了资本主义的成熟期，过了诸如“法国大革命”那样的造反岁月，出现了所谓“世纪末”情调，接下来就出现了现代派。所以，去欧美留学的人回来，不会那么激愤，觉得中国有的问题其实西方也有；而且，在西方人看来中国有不少东西很美好，比如科举，比如诗词。所以这一派比较倾向于改良，比较珍视中国的传统。而日本正处在明治维新之后，正在激烈地拆掉传统，走向现代社会，试图“脱亚入欧”，而且走得比中国成功。在世界文化发展链条里，日本比西方晚了百年，又比中国早了几十年，它还处在对“现代性”的想象中，介于中国与西方的发展时序之间。因此，当时去日本留学的人，不管性格怎么样，郁达夫也好，鲁迅也好，都比较激进。而且，日本的环境也特别刺激中国人的民族自尊心。讲《沉沦》时再专门讲这个原因。

早一批回来的留日学生，就是周氏兄弟。周氏兄弟很有趣，一方面很激进，说自己心中有个“流氓鬼”，同时又有非常绅士的一面。鲁迅很讲究，古书都要毛边的，周作人更不用说，喝茶，听雨。他们是很矛盾的，因为他们在“左”和“右”中间。周作人和鲁迅一起办的杂志叫《语丝》，据说这个名字是当时随便在一本书上挑了两个字。内容上不管政治，也不管左右，就是写散文。虽然后来兄弟反目，但这个流派延续到林语堂、梁实秋，影响到今天香港的小品专栏。小品文，最初是淡化政治的中间派。

比他们再稍“左”一点，但总体还是中间派的，就是文学研究会。比如茅盾、巴金、老舍、沈从文，都是广义的文学研究会的成员。文学研究会派别的作家，是中国“五四”文学的主流。从人数、阵容上看是这样，从观念、创作倾向看也是如此。如果说从欧美回来的是绅士，从日本回来的是革命派，那么文学研究会大部分是本土作家，是中国国学培养出来的教授。

创造社的几个创始人都是日本留学生，创办不久就和文学研究会发生争吵，互相讽刺，其中的文学倾向、政治背景以及个人恩怨后来曲折延续了几十年。“五四”以后中国文学尤其是小说创作，最重要的就是这两个流派，一是为人生的艺术，一是为艺术的艺术。除了一些表面的文人争吵、意气用事或误会误解外，两个流派的文学主张的分歧，也有重要的理论意义。即使在拉开历史距离、足够客观的今天，也可能会陷入两难的选择。

创造社其实有两个，早期创造社和晚期创造社，性质、主张、人员、功能都很不一样。郁达夫是早期的，郭沫若是贯穿的，但后期的是倾向于革命派的，和太阳社一样。创造社的人，不少成为共产党的重要官员，在地下状态活动，直接从事

革命斗争，如成仿吾 [9]。他们是革命派和实践派。

还有一些比较小的流派，也不应忽视，如浅草社 [10]、沉钟社 [11]、莽原社 [12]。到了二十世纪三十年代以后，最重要的两个流派，一个是现代派，一个是“左联”。现代派是施蛰存、刘呐鸥、穆时英、李金发、戴望舒等，《现代》是一个杂志的名称 [13]，既代表二十世纪三十年代不成功的左右之外的第三条文学道路，也的确名副其实地与当时的西方现代主义文学有点关系。“左联”是更重要的文学组织，之后再讲。总之，我们现在的mapping的，是当时文坛的左右纷争图，里面最重要的，是文学研究会和创造社。

## 文学研究会：文学是为人生的艺术

文学研究会的人最多，是一九二一年一月在北京成立的，发起人有郑振铎、叶绍钧、周作人、王统照、许地山、沈雁冰、耿济之、蒋百里等，后来加入的有冰心、庐隐、许钦文、许杰 [14]、王鲁彦、朱自清、老舍、沈从文等。文学研究会派别的作家是中国“五四”文学的主流，从人数、阵容上看是这样，从观念、创作倾向看也是如此。

文学研究会的大部分人都在北京。这些作家风格很接近，可是他们没有杂志，就拉拢沈雁冰成为社团的主要人物。沈雁冰当时很年轻，二十几岁，主编了中国最主要的一个文学杂志《小说月报》，商务印书馆出版，原来刊登文言小说，沈雁冰改版后登白话小说，然后变成文学研究会的基本杂志。夏志清有个概括，他说文学研究会是一个对文学抱着严肃态度而深具学术气氛的团体。 [15]有一种文学分类的说法，即通俗文学与严肃文学。通俗文学泛指娱乐的文学。但这些概念推敲起来都有些问题，不是说娱乐的文学就不严肃，不能说金庸写《鹿鼎记》就不严肃。一般说来，严肃文学自觉有营养，甚至像药一样有治病的功能；通俗文学则更关心如何让人舒服。这的确是两种不同的文学态度。

当时的文学主流是鸳鸯蝴蝶派。通俗文学最多言情小说，包括今天香港同学们熟悉的深雪、李敏、亦舒、琼瑶等，都是批量制造爱情故事。这在当时也是主流。文学研究会要反对，认为写东西是有责任、有使命的，是要为社会好的，不只是为了消遣和娱乐。

严肃态度是相对鸳鸯蝴蝶派而言，学术态度则是相对创造社而论。创造社是由一群相信天才、相信灵感的文人组成，好像不需要多读书，人品道德和文学成就没关系；文学研究会则认为作家要多读书，要有才能训练，要有学术追求，相信人品与文品有联系，作家应该为人正派，讲究道德修养。

叶圣陶 [16]是文学研究会最有代表性的作家，代表作是《倪焕之》 [17]，讲一个新思想的老师斗不过学校的旧环境。还有短篇《遗腹子》 [18]也很好。他的后代现在还在写小说，叶兆言。最早的中学教科书，都是叶圣陶主持选编的。二十世

纪三十年代有一个《中学生》<sup>[19]</sup>杂志，还有个开明书店<sup>[20]</sup>编中学教材，主编是三个人：叶圣陶、夏丏尊<sup>[21]</sup>、朱自清<sup>[22]</sup>。换句话说，当时的中学语文基础是由他们决定的，这个基础就是文学研究会的方向，关心社会，温柔敦厚，代表了文学国语的主流派。比如郁达夫的作品，他们选《钓台的春昼》、《一个人在途上》，而不会选《沉沦》。

特别要提一下许地山<sup>[23]</sup>。他也是文学研究会的主要作家，福建人，在台湾出生，留学海外，又执教香港大学，对香港新文学有重大影响。因为他在港大做中文系主任，白话文在香港才成为正式的语言。他写得很好的作品有《春桃》、《玉官》、《商人妇》等，最好的是《玉官》<sup>[24]</sup>，是写他母亲的，讲她吃教会饭，在教会里打工，可随身的口袋里老放着一本《易经》，就是这么一个很现实的人生，而且不矛盾。

还有《春桃》<sup>[25]</sup>，故事是讲春桃的丈夫被抓去当兵，传来消息说死了，但其实没死，只是瘸了腿。丈夫回来以后，发现春桃和另外一个男人同居了。这个男人在照顾春桃，以为她丈夫已经去世了。于是，回来的丈夫说，我走吧，你已经和春桃建立了家庭生活，我又是个废人。另一个男人说，你是她合法的丈夫，现在又残疾了，你不能走，我离开吧。当两个男人很尴尬地相互谦让时，春桃来了，她说，我的事情我决定，你们两个都不走。一个很浪漫的女权故事，还专门拍成电影。《商人妇》<sup>[26]</sup>的女主人公，是和祥林嫂一样命运的人，两次婚姻不幸，但最后靠宗教和读书，找到自己的生路，得到了一个幸福的结局。

许地山有个笔名叫“落花生”，意思是人生应该像花生一样，果子结在地下看不见的，但最有价值的东西是在地下，这是他的人生哲学。他的格言是：“人间一切的事，本来没有什么苦与乐的分别。你造作时是苦，希望时是乐。临事时是苦，回想时是乐。”

文学研究会的作家们，大多已是大学教授，学问也都很好。比如郑振铎<sup>[27]</sup>，他的《文学大纲》<sup>[28]</sup>是我的启蒙读物。编写这部书时，他只有二十几岁。当初，他们这一代人做大事的时候，就是今天意义上的八〇后、九〇后，非常年轻。

## 创造社：文学是为艺术的艺术

早期创造社的这一批成员，也都是八〇后、九〇后，如郭沫若、郁达夫、成仿吾、张资平<sup>[29]</sup>、田汉<sup>[30]</sup>、郑伯奇<sup>[31]</sup>。他们有一个共同点，都在日本留学，都傲娇自恋，都喜欢文学，而且看不惯国内的文学，既看不惯鸳鸯蝴蝶派，也看不惯文学研究会。他们觉得文学研究会是一批学究，带着功利目的，写“血和泪”，想救社会。他们说，文学不应该救社会，文学就是为艺术，不应该有目的。文学也不应该靠学问，文学就要靠“灵感”。这几个人还有一个共同的特点——没有一个是学文学的。郭沫若是学医的，郁达夫是学经济的，成仿吾是学造军火、造大炮的，张资平是学地质学的，他的小说集叫《冲击期化石》。

这几个留学生在日本凑在一起，要成立一个团体，要改变中国文坛，十分骄傲自信。其中，郭沫若是一个重要的人物。创造社和文学研究会不一样，文学研究会是靠集体的力量，十几个作家一样重要。创造社虽然有五六个人，但重要的人就是郭沫若和郁达夫。两人无形之中有分工，郭沫若的成就是诗歌和戏剧，郁达夫的成就是小说和散文。

郭沫若这个领域对手比较少，尤其是戏剧，除了曹禺以外，戏剧成就高的人不多。现代诗歌方面，郭沫若也是写得最早的，后来徐志摩、闻一多超过他。但小说、散文是大部分作家都写的，比如鲁迅、巴金、老舍、沈从文……郁达夫能在这里占一个位置，很不容易。

在讲郁达夫之前，先要比较一下文学研究会和创造社的主张。

文学研究会主张“为人生的艺术”，创造社提倡“为艺术的艺术”。这两个主张，关系到艺术的起源、本质、意义和功能。艺术的起源有很多种，有两种最根本的说法。

第一种，艺术起源于劳动。这是普列汉诺夫的主张 [32]，鲁迅也相信这个说法。比如，最早的歌是怎么来的？在原始时代，如果很多人一起来搬一棵树，就要喊一个口号，这就是鲁迅说的“杭育杭育”（即“哼吼哼吼”），是最早的歌。 [33] 还有，现在能看到的最早的艺术，是欧洲一些山洞里的岩画，画了一些牛和标记，这可能是最早的人类绘画。有些人类学家说原始人画这个不是玩，就是做标记，说在这里曾打到过牛，或者藏了牛的什么东西。所以，艺术起源是劳动，它是功利性的，是有目的的。中国古代讲“文以载道”，也就推演出“为人生的艺术”。艺术和政治、经济、法律、宗教一样，要讲究它的效果，而且要有一定的方式。

第二种，游戏是艺术的起源。这是康德的说法。他说，原始人的劳动不算艺术，吃完了睡觉也不叫艺术。但是，人和动物有点不一样，在吃饱了但还没睡觉的时候，他有一点多出来的精力，做一点生存之外的事情。这时的这种活动等于是一种游戏，而这种游戏就是艺术的起源。康德还说，人有三种快乐：第一种快乐，是因为它给你直接的好处，这是物质上生理上的快乐；第二种快乐，是你做了正确的事情感到快乐，这是道德上的快乐；第三种快乐，是它既没有给你好处，也不涉及道德，比如你半夜听到风吹着落叶掉下来，感到舒服，感到说不出来的心灵上的快乐。只有第三种，才叫美，才叫艺术，它是源于游戏。 [34]

艺术的起源，并没有标准答案，但它决定了我们对文学的基本见解。一个作品出来，有人说，这个作品有害，对社会不好；有人说，这个作品虽然不知道有什么意义，但是它很美。这就是两种不同的价值观在起作用。

看《锵锵三人行》就知道了：梁文道是坐在左边的，他是一个强调平等的人，老是关心弱势群体。我是坐在右边的，是最关心自由价值的，这是个人意愿。窦文涛当然是博爱，他坐在中间，左右兼顾，左右逢源，也左右为难。所以，我们三

个人基本上学习法国大革命的三个精神，也分左右，这是最简单的例子。

鸳鸯象征爱情，一男一女。蝴蝶呢？它把花里的花粉到处传播，说得好听是媒婆，说得不好听就是性行业的经纪人。有些东西用科学一讲就很令人惊讶。比如花，我们都觉得很美好，可鲁迅说，花其实是植物的生殖器<sup>[35]</sup>。虽然生物学的角度是事实，但作为人类约定俗成的文化行为，是一种引诱的礼节。所以，科学跟文学不能越界。历史螺旋式发展，今天又到了“娱民政策”的时代，应该重新认识文学研究会的严肃态度：为人生的艺术。也可以重新思考，琼瑶等是否等于鸳鸯蝴蝶派？

开明书店往事：一九二五年，原商务印书馆《妇女杂志》主编章锡琛，因提倡“新性道德”遭停职，之后创《新女性》杂志，因杂志销路很好，渐渐打开局面，促成开明书店的成立。一九二六年八月一日，章锡琛、章锡珊兄弟在宝山路宝山里六十号章锡琛住宅正式成立开明书店。一九二九年，开明书店改组为股份有限公司，杜海生、章锡琛先后任经理。开明书店规模扩大后，发行所迁至中区福州路，总店迁址东区梧州路三百号。一九三七年淞沪会战中，梧州路总店毁于战火。一九四一年，范洗人在广西桂林设立总办事处，后迁重庆，一九四六年迁回上海。与商务印书馆、中华书局类似，台湾也有一个台湾开明书店。一九五〇年，在内地的开明书店实行“公私合营”，一九五三年与青年出版社合并改组为中国青年出版社，迁北京。

郁达夫原本读经济——我原以为他的性格不适合读经济——后来回国教书，据说他给所有的学生都是A，说大家都不容易。可是等到晚年，才发现他真有经济才能，开了个酒厂做老板，还发了财。

我们一般不把胡适当作诗人，而叫作文学史家。

---

[1] 王国维（1877—1927），字静安，又字伯隅，晚号观堂，浙江杭州府海宁人。与梁启超、陈寅恪、赵元任一同被称为“清华国学四大导师”。著有《〈红楼梦〉评论》、《宋元戏曲考》、《人间词话》、《观堂集林》等。

[2] 《现代评论》（1924—1928）创刊于北京，共9卷209期，另有增刊3期，由陈源、徐志摩等编辑，主要撰稿人有胡适、陈源、徐志摩、唐有壬等。

[3] 陈西滢（1896—1970），名源，字通伯，江苏无锡人。1924年与徐志摩等人创办《现代评论》并开辟《闲话》专栏，西滢是他为“闲话”专栏撰稿时的笔名。1927年与凌叔华结婚。著有《西滢闲话》、《西滢后话》等。

[4] 徐志摩（1897—1931），原名章垿，字樵森，美国留学时改名志摩，浙江海宁人。1921年入剑桥大学研究政治经济学，1923年成立新月社。1924年任北京大学教授。1926年任光华大学、大夏大学和南京中央大学（1949年更名为南京大学）教授。1930年辞去上海和南京的职务，应胡适之邀再度任北京大学教授，兼北京女子师范大学教授。1931年11月19日因飞机失事罹难。代表作品有《再别康桥》、《翡冷翠的一夜》等。

[5] 闻一多（1899—1946），本名闻家骅，字友三，湖北黄冈市浠水县人。1916年开始在《清华周刊》上发表系列读书笔记。1925年3月在美国留学期间创作《七子之歌》。1928年1月出版第二部诗集《死水》。1932年离开青岛，回到母校清华大学任中文系教授，1946年7月15日在云南昆明被国民党特务暗杀。

[6] 朱湘（1904—1933），字子沅，安徽太湖人。1925年出版第一本诗集《夏天》，1926年自办刊物《新文》，1927年出版第二本诗集《草莽》。1927年至1929年留学美国，1933年12月5日自溺而亡。

[7] 陈梦家（1911—1966），笔名陈漫哉，浙江上虞人，生于南京，与闻一多、徐志摩、朱湘一起被称为“新月诗派的四大诗人”。1929年10月在《新月》杂志发表处女作《那一晚》，是后期新月派重要成员。1957年，发表《慎重一点“改革”汉字》和《关于汉字的前途》，被定性为“章罗联盟（中国民主同盟的章伯钧与罗隆基）反对文字改革的急先锋”并被打为右派，1966年9月3日自缢离世。著有诗集《不开花的春》、《铁马集》、《梦家诗存》等，及学术专著《老子今释》、《海外中国铜器图录考释第一集》、《尚书通论》等。

[8] [美] 夏志清著，刘绍铭等译：《中国现代小说史》，香港：香港中文大学出版社，2005年，17页。

[9] 成仿吾（1897—1984），原名成灏，笔名石厚生、芳坞、澄实，湖南新化县知方团人（今琅塘乡）。1920年创作处女作《一个流浪人的新年》。1921年7月与郭沫若、郁达夫等人在日本东京建立了著名的革命文学团体创造社。1925年参加中国国民党，1928年在巴黎参加中国共产党，主编中共柏林、巴黎支部机关刊物《赤光》。1931年9月回国后，参与中国左翼作家联盟活动。1938年8月，成仿吾与徐冰翻译《共产党宣言》。1950年创办中国人民大学。

[10] 浅草社于1922年春在上海成立，主要成员有林如稷、陈炜谟、陈翔鹤、冯至等。其出版物《浅草》季刊，共出4期（1923年3月——1925年2月）。1925年初林如稷出国，该社活动亦随之停止。

[11] 沉钟社1925年秋成立于北京，因创办《沉钟》周刊得名。主要成员有杨晦、陈翔鹤、陈炜谟、冯至等。《沉钟》周刊1925年10月10日创刊，至第10期停刊。1926年8月10日改为《沉钟》半月刊，出版第1期，至第12期停刊。1933年10月15日复刊，为第13期。1934年2月28日又复刊，至第34期再次停刊。沉钟社曾出版《沉钟丛书》7种，包括冯至诗集《昨日之歌》、陈翔鹤小说集《不安定的灵魂》、陈炜谟小说集《炉边》、杨晦译法国罗曼·罗兰著《贝多芬传》、冯至诗集《北游及其他》、杨晦戏剧集《除夕及其他》、郝荫潭长篇小说《逸路》。

[12] 莽原社于1925年4月24日成立于北京，主要成员有鲁迅、高长虹、黄鹏基、尚钺、向培良、韦素园、韦丛芜等，因出版《莽原》周刊而得名。1925年4月《莽原》在北京初刊时为周刊，附于《京报》发行，共出32期，鲁迅为主编。1926年1月改为半月刊单独出版，共出48期。1927年12月，《莽原》半月刊出至第2卷第24期停刊，莽原社也随之停止活动。

[13] 《现代》杂志1932年5月创刊于上海，由现代书局发行。1、2卷由施蛰存编辑，自第3卷起由施蛰存、杜衡合编，至第6卷1期出版，改由汪馥泉编辑。1935年5月，该杂志出至6卷4期，因现代书局关闭而停刊。

[14] 许杰（1901—1993），原名世杰，字士仁，笔名张子山，浙江天台清溪镇人。1921年发起组织微光文艺社，借《越绎日报》版位刊《微光》副刊，开始发表小诗、散文和短篇小说。毕业后与王以仁发起成立星星社，提倡以教育改革推动社会改革。1925年入文学研究会，著有《惨雾》、《赌徒吉顺》等。

[15] [美] 夏志清著，刘绍铭等译：《中国现代小说史》，香港：香港中文大学出版社，2005年，50页。

[16] 叶圣陶（1894—1988），文学研究会创办人之一。1918年，发表第一篇白话小说《春宴琐谭》。曾任《妇女杂志》和《小说月报》编辑，1930年初加入开明书社，成为《中学生》编辑，并与夏丏尊、朱自清合编数本基本国文教科书。著有《隔膜》、《线下》、《未厌集》以及童话故事《稻草人》等。

[17] 《倪焕之》最初连载于《教育杂志》上，分12期在1928年刊完。1929年上海开明书店出版。

[18] 《遗腹子》写于1926年7月28日，1928年收入叶圣陶的《未厌集》，由上海商务印书馆发行。

[19] 《中学生》杂志创刊于1930年1月，以中学生为读者群，由开明书店出版。前12期主编为夏丏尊，自1931年3月号（总第13号）起，改由叶圣陶主编，助手为其夫人胡墨林。杂志特约撰稿人有：朱自清、朱光潜、周作人、俞平伯、林语堂、贺昌群、郑振铎、丰子恺、周予同、王伯祥、徐调孚、傅东华等，蔡元培、郁达夫、李石岑等也曾在杂志上发表文章。1937年8月至1939年4月，《中学生》杂志因抗日战争停刊。直到1939年5月，在胡愈之、傅彬然、宋云彬、丰子恺等人的帮助下，《中学生》在桂林复刊，改名为《中学生战时半月刊》。为适应战时的需要，改为半月刊，每期三十二面，十六开本，封面上加印“战时半月刊”的字样。编纂委员会由王鲁彦、宋云彬、胡愈之、唐锡光、张梓生、傅彬然、贾祖璋、丰子恺组成，推定宋云彬、贾祖璋、傅彬然承担约稿、审稿的事宜，请在四川乐山的叶圣陶当社长。每期稿子由桂林航空寄给叶圣陶审稿。新中国成立之后，又改为《中学生》继续发行。

[20] 开明书店是20世纪上半叶在中国上海开设的一个著名出版机构，拥有夏丏尊、叶圣陶、顾均正、唐锡光、赵景深、丰子恺、王伯祥、徐调孚、傅彬然、宋云彬、金仲华、贾祖璋、周予同、郭绍虞、王统照、陈乃乾、周振甫等学者、作家担任编辑工作。其作者群也十分庞大，其中比较知名的有：杜亚泉、范文澜、郭沫若、冯友兰、高长虹、顾寿白、胡伯思、胡绳、黄裳、刘半农、郁达夫、闻一多、柯灵、老舍、鲁迅、舒新城、汪静之、巴金、冰心、茅盾、朱自清、朱光潜、丰子恺、郑振铎等。开明书店共出版书刊约1500种，其中教科书有林语堂《开明英文读本》、《开明活叶文选》等，青少年读物有《开明青年丛书》、《世界少年文学丛刊》等，古籍及工具书有《二十五史》、《二十五史补编》、《十三经索引》、《十六种曲》、《辞通》等，刊物有《中学生》、《文学周报》等，文学作品有茅盾的《虹》、《蚀》、《茅盾短篇小说集》以及巴金的《家》、《春》、《秋》、《巴金短篇小说集》等。

[21] 夏丏尊（1886—1946），本名夏铸，字勉旃，号闷庵，浙江上虞松厦人。1924年冬，夏与匡互生、朱光潜等人一起在上海组织成立立达学会。1928年担任开明书店编译所所长。1930年主编《中学生》杂志创刊。著有《平屋杂文》、《文章作法》、《现代世界文学大纲》、《阅读与写作》等，译有《爱的教育》、《文心》、《近代日本小说集》。

[22] 朱自清（1898—1948），原名自华，号秋实，后改名自清，字佩弦。1919年开始发表诗歌，1928年第一本散文集《背影》出版。1932年7月，任清华大学中国文学系主任。1934年，出版《欧游杂记》和《伦敦杂记》。1935年，出版散文集《你我》。1948年8月12日，因胃穿孔病逝于北平。

[23] 许地山（1894—1941），名赞堃，字地山，笔名落花生（落华生），台湾台南人（生于台湾台南，祖籍广东揭阳）。1917年考入北京大学文学院，1926年毕业并留校任教。期间与瞿秋白、郑振铎等人联合主办《新社会》旬刊，积极宣传革命。“五四”前后从事文学活动，后转入英国牛津大学曼斯菲尔学院研究宗教学、印度哲学、梵文等。1935年应聘为香港大学文学院主任教授。著有《缀网劳蛛》、《空山灵雨》等。

[24] 《玉官》原载1939年《大风》旬刊第29至36期。

[25] 《春桃》发表于1934年7月1日《文学》第3卷第1期，署名落华生。电影《春桃》1988年发行，由凌子风执导，刘晓庆（饰春桃）、姜文（饰刘向高）等主演。

[26] 《商人妇》原载于1921年《小说月报》第12卷第4号。1925年收入其短篇小说集《缀网劳蛛》，由上

海商务印书馆发行。

[27] 郑振铎（1898—1958），字西谛，有幽芳阁主、纫秋馆主、友荒、郭源新等笔名，浙江温州人。1920年与沈雁冰、叶绍钧等人发起成立文学研究会，创办《文学周刊》与《小说月报》。1937年参加文化界救亡协会，与胡愈之等人组织复社，出版《鲁迅全集》、主编《民主周刊》。1958年率领中国文化代表团赴开罗访问途中飞机失事遇难身亡。著有《文学大纲》、《插图本中国文学史》等。

[28] 《文学大纲》始作于1923年，自1924年1月起连载于《小说月报》，至1927年成书，共连载3年，分4大卷，约80万字。

[29] 张资平（1893—1959），原名张秉声，曾用名伟民，广东梅县人。创造社组建者之一。早年留学日本东京帝国大学，专攻地质学。著有《冲击期化石》、《苔莉》、《不平衡的偶力》等。

[30] 田汉（1898—1968），字寿昌，曾用笔名伯鸿、陈瑜、漱人、汉仙等，湖南长沙人。1917年去日本学海军，后改学教育进日本东京高等师范学校，热心于戏剧。1925年田汉创办南国社，1932年经瞿秋白主持加入中国共产党。1935年为电影《风云儿女》谱写主题曲《义勇军进行曲》。

[31] 郑伯奇（1895—1979），原名郑隆谨，字伯奇，笔名东山、虚舟等，陕西长安县瓜洲堡村人。1910年参加同盟会，1917年赴日本留学，1921年加入创造社。1926年，回国任广州中山大学教授，兼黄埔军校政治教官。1927年到上海参加中国左翼作家联盟和左翼戏剧家联盟。后任良友图书印刷公司编辑，主编《电影画报》、《新小说》等期刊。

[32] 普列汉诺夫：《论艺术》（即《没有地址的信》），鲁迅据外村史郎的日译本翻译，1930年7月由上海光华书局出版。

[33] 鲁迅：《且介亭杂文·门外文谈》，《鲁迅全集》第6卷，北京：人民文学出版社，1973年，100页。

[34] 康德：《判断力批判》，转引自朱光潜《西方美学史》，北京：人民文学出版社，2002年，350—352页。

[35] 鲁迅：《新秋杂识（三）》，《鲁迅文集·杂文集·准风月谈》。署名旅隼。“花是植物的生殖机关呀，虫鸣鸟啾，是在求偶呀之类，就完全忘不掉了。”本篇最初发表于1933年9月17日的《申报·自由谈》，转引自《鲁迅全集》第5卷，北京：人民文学出版社，1973年，348页。

## 第二节 郁达夫的生平

### 模拟的颓唐派，本质的清教徒

中国现代文学的两个最有名的作家，一个鲁迅，一个郭沫若，关系很不好。鲁迅生前，郭沫若骂他是法西斯，而鲁迅从来都看不起郭沫若，相传有“才子加流氓”的说法。但他们都和郁达夫是好朋友。鲁迅对创造社的人一个都不理，惟独和郁达夫交朋友。郭沫若是什么人都不佩服的，就佩服郁达夫。

郁达夫的作家生平很典型：父亲很早去世，家里从小康往下滑，从小靠他的母亲。他的哥哥叫郁华，是北平的一个大法官，很有地位，后来被丁默邨暗杀了。郁达夫因为哥哥的资助到日本留学，回家后娶了一个旧式的小脚女人孙荃<sup>[1]</sup>。但

是，孙荃和朱安不一样，她旧体诗写得非常好。郁达夫写了很多旧体诗给太太孙荃，孙荃也写旧体诗给丈夫，两个人的旧式婚姻倒催生了很多的诗体家书。

郁达夫在日本的生活很颓废。一般人都是尽量显示自己美好的一面，比如出门要照照镜子，把头发弄弄好，衣服整整好。心情是这样，思想也是这样。但郁达夫专门讲自己不好的地方，有时候讲得比实际还要厉害。比如问他在日本留学做了些什么，他说，我也没做什么事，整天在酒吧里喝酒泡女生。而郭沫若说，郁达夫读了一千多册外国小说，会日文、德文、法文、英文，古文底子又非常好，其实是一个大作家。可《沉沦》的男主人公，哪里像一个好好的留学生？拿一本诗，也不好好做功课，觉得自己好可怜，又是自慰又是偷窥，等等。别人都是隐恶扬善，他好像故意要隐善扬恶。

这其实是艺术创作的有意为之，但也的确和作家的个性气质有关。李初梨后来称之为“模拟的颓唐派，本质的清教徒”<sup>[2]</sup>。隐善扬恶有两个效果，一是显得比他人更真实，二是质疑社会标准的善与恶——我做的这些事，或者不是光荣、伟大、纯洁、神圣的，但是不是恶呢？是不是人性呢？中国现代文学史上，第一篇小说是《狂人日记》，第一本小说集是《沉沦》。一个鲁迅，一个郁达夫，“五四”小说就以这样截然不同的风貌发端。

回到上海，郁达夫和郭沫若他们办杂志，《创造日》、《创造季刊》、《创造周刊》等，这是创造社前期短暂的黄金时期：政治上偏左，激进，反执政者；而艺术上崇尚自我与个性，其实又“偏右”，有些自我矛盾。后来，郁达夫去了北京，和鲁迅成了好朋友。那时鲁迅写《中国小说史略》，郁达夫的旧学底子很好，就常常和鲁迅谈天，鲁迅那时还想写长篇小说《杨贵妃》。到了一九二六年，创造社后期的一批革命派说郁达夫颓废。其实，郁达夫当时的文章也挺革命的，最早提倡“无产阶级文学”，虽然似懂非懂。<sup>[3]</sup>但他写出来的作品很“小资”，感伤生活没意思，袋中无钱，心头多恨。总而言之，按今天的说法，他的小说缺乏正能量，忧郁颓废。

## 可以做朋友，不能做丈夫

一个偶然的的机会，他在上海认识了一个女学生。当时王映霞二十岁左右，杭州人，女子师范学生。郁达夫看见她，惊为天人，就天天到王映霞借住的孙百刚家，请他们全家吃饭。孙百刚夫人提醒王映霞，说这个男人是有妻室的。郁达夫也不避讳。那时法律上对一夫多妻的情况也比较宽容。他还把死缠烂打的过程细节都写在《日记九种》<sup>[4]</sup>里。《日记九种》当时非常畅销的，和徐志摩的《爱眉小札》一样。

最后是王映霞的外公——一个旧体诗人——他非常欣赏郁达夫的才华，成全了这段爱情。郁达夫之前答应，结婚要到欧洲去旅行，家里的妻子要休掉。王映霞虽然二十出头，却非常现实，情商很高，说：第一，欧洲旅行也不要了，钱留下来

造房子；第二，孙荃也不要休掉，但郁达夫不能再回去生孩子。那时叫“两头大”，社会习俗上也认可。王映霞和郁达夫在一起，上海文坛都承认她。鲁迅有一首很有名的诗：“运交华盖欲何求，未敢翻身已碰头。破帽遮颜过闹市，漏船载酒泛中流。横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛。躲进小楼成一统，管他冬夏与春秋。”这首诗就是“晚达夫映霞招饮于聚丰园”时写的。

郁达夫早期是“颓废派”，和王映霞好了以后，变成“名士派”了。也不写性了，改写游记。郁达夫晚期的散文、小说，像《钓台的春昼》、《迟桂花》都是非常光明、欲情净化的。在王映霞的劝说下，郁达夫移居杭州，这在当年是文坛一件大事。鲁迅还专门写诗劝阻，因为上海是文坛中心，是文化斗争的战场。二十世纪三十年代中期，从上海移居杭州，看上去好像从兼济天下转向独善其身。可身处那么一个风雨飘摇的时代，怎么可能独善其身？郁达夫、王映霞到杭州之后的居所就叫“风雨茅庐”，名字好像很破，其实是个豪宅。郁达夫为了风雨茅庐，欠了一屁股的债，于是到福建去打工，做参议员。抗战前夕，又去了一次日本，叫郭沫若回国，因为国共又要合作，蒋介石要郭沫若回来主持文坛。抗战爆发后，风雨茅庐很惨，一度被日本人拿来养马，后来被炸掉。王映霞带着孩子，一路逃到浙西的丽水。这时，郁达夫开始怀疑王映霞和国民党浙江省宣传部长许绍棣有染。到了武汉，有一天王映霞不见了，郁达夫就在报纸上登了一个真名真姓的启事，说你要离开我也可以，但不要把家里的钱都拿走，家里的小孩现在没人管，你怎么忍心就把我抛弃了。当时，惊动了周恩来。周恩来、郭沫若、刘海粟等很多人劝他，现在抗日当前，婚变也别搞得满城风雨。其实，王映霞并没有逃到许绍棣那儿，只是在朋友家里住了一晚。第二天，同一家报纸、同一个地方，又登了一个启事，说郁达夫昨天精神病犯了，错怪了太太，完全胡言乱语，所以道歉，请她回来！后来陈子善教授考证出来，说这封启事是王映霞起草的。

然后，郁达夫和王映霞去了新加坡。在那里，他喜欢上一个“美国之音”的播音员，又写了一批旧体诗，叫《毁家诗纪》<sup>[5]</sup>，诗下边都有注解，还把王映霞出轨的事情也不论真假全写上去，突然发表在香港。王映霞看到从香港寄来的杂志，才知道丈夫这样写她。这在文坛也是一件奇事。后来，郭沫若说郁达夫从来是扬丑的，可这样对待自己的老婆，也太过分了。王映霞受不了，就和他分手了。她是出名的美人，当时年纪也不大，去了重庆后，嫁了一个富商，婚姻几十年一直很好。王映霞晚年时，我去看她，她跟我说过一句话：郁达夫这个人可以做朋友，不能做丈夫。但归根到底，她这一辈子出名，还是因为郁达夫。其实，郁达夫是真喜欢王映霞，也真的受了刺激。人可以消失，但感情的故事，会留下来。

## 他究竟被谁杀掉？

日军在新加坡打败英军，郁达夫等很多文人流亡南洋。郁达夫隐姓埋名，改名叫赵廉，留了胡子，开了一个酒厂，帮了很多地下党员，掩护了很多人。但后来他被日本人发现了。有一次，一队日本军人把一车当地人拦下来，车上的人很慌，不知道发生什么事。其实，那些日本兵只是问路。结果，酒厂老板突然用纯正的

东京口音跟他们交谈。日军军官对他非常尊敬，想不到在这么荒蛮的地方（那时印尼还是荷兰的殖民地）还有人可以讲这么纯正的东京口音。没过多久，郁达夫就被日本的宪兵队召去做翻译。因为郁达夫会中文，还会当地的语言，日文又那么好，就被日本宪兵队征用了。那段时间非常痛苦，当时郁达夫和王任叔（王任叔后来是中国第一任驻印尼大使）见面的时候，就讲他的苦，怕被人识破身份，怕说梦话。一九八八年时，有一部香港电影《郁达夫传奇》，方令正导演，周润发主演，讲的就是这个故事。这件事在历史上一直没有定论。

郁达夫做宪兵翻译时，帮了很多中国人，也帮了很多当地人。如有人拍日本人马屁的，他就故意翻错，日本人反把拍马屁的骂一顿。还有些人，找到了印尼反抗组织的材料，郁达夫说这是账单，就遮盖过去。后来，郁达夫的作家身份被日本人发现——原来他在日本的大词典里。据说，日本人一查，说中国人能写这样的旧体诗的就三个人，一个鲁迅，一个周作人，一个郁达夫。鲁迅已经死了，周作人在北平，剩下的郁达夫，就是眼前这个人。当时也没打算处死他。但是，一九四五年日本被打败以后，他就被暗杀了。

他被谁杀掉？一直是个谜，有好几种说法。一种说法是，可能是印尼的游击队把他杀掉的，因为他做过日本的翻译；第二种说法来自胡愈之的回忆，说郁达夫是被日本宪兵杀掉，和一群欧洲人一起遇害，怕他在战争法庭上作证供。

日本的一位汉学家铃木正夫，他为了研究郁达夫，专程去了赤道边上的一个小镇巴爷公务，做了很多调查。他还找到几十个当年的宪兵，一个一个采访。最后，铃木找到当年的一个宪兵队长，那人承认是日本人杀了郁达夫。当时，这个宪兵队长打算乔装逃跑。但是，对日本宪兵来说，逃是很无耻的，他怕被人知道，就指使人杀掉郁达夫。杀死郁达夫的那个士兵也已经死了。铃木教授后来把这些调查写成一个论文，拿到中国的一个研讨会上宣读，还用日文写了一本关于郁达夫在苏门答腊的书，复旦大学的李振声将此书译成了中文<sup>[6]</sup>。

日本人铃木正夫做研究，就像藤野先生说的那样：“小而言之，是为中国；大而言之，是为学术。”他原意是为日本人翻案，但归根到底，还是尊崇学术规则。从学术的道理，他得出的结论是：一个偶然的原因，一个宪兵为了自己的目的把郁达夫杀掉了。

张爱玲把丁默邨和郑苹如的事写成了小说《色，戒》，还用男主人公来影射胡兰成。

在一九二八年八月，郭沫若使用了笔名“杜荃”，在《创造月刊》上发表了《文艺战线上的封建余孽》，说鲁迅是“一位不得志的fascist（法西斯蒂）”。

看照片可以发现，郁达夫的外表有一个特点，他的两个耳朵是这样立体的。这个招风耳朵，导致了一个诺贝尔文学奖的诞生。日本有个作家叫大江健三郎<sup>[14]</sup>，家里很穷，只能供一个人到东京读书。大江健三郎的母亲非常喜欢郁达夫。郁达

夫、鲁迅、周作人这些人在日本是非常出名的，不仅是研究中国文学的日本人知道他们，连普通受教育爱文学的日本人，都会读鲁迅和郁达夫，就好像中国人读雨果、巴尔扎克和托尔斯泰一样，很普遍。她看了郁达夫的照片，又看看自己的儿子——只有三郎的耳朵和郁达夫是一样的，她就送他去东京读书。后来大江健三郎得了诺贝尔文学奖。所以，大江健三郎到北京来，到中国现代文学馆，指着郁达夫的照片说，我就是因为耳朵像他，才有机会受教育。东京大学的藤井省三教授专门就此写了文章。

我刚读中国现代文学的时候，也有写情书的需要，开始想抄，第一个找到的是鲁迅的《两地书》，发现没办法抄，鲁迅的情书一点谈情说爱都没有。但《日记九种》得抄！里面写肉麻的感情的东西多得不得了，有好几段非常细，郁达夫就把恋爱中所有的心情都写下来。后来那日记给王映霞看到，她大发火。郁达夫就跪下来向她求饶，保证绝对不发表——当然，我们后来都看到了。稿费归王映霞。

香港的商店楼房起名，喜欢用财神酒店、富豪大厦之类的名称，越是公共屋邨，名字上越有个“富”字。其实，中国文化向来有讲究含蓄的传统，比方说“光临寒舍”，并不是真的“寒酸”，家里其实很漂亮。香港的总督府本来要改名字，想改变香港地产商的土豪文化，一度建议叫“紫庐”。结果陶杰写文章说改名字的人不动脑子。当时的特首是上海人，国家领导人也是上海来的，“紫庐”两个字沪语一读就是“猪猡”。“今天晚上住哪里？”“住在猪猡那里。”后来就规规矩矩地叫“礼宾府”了。

许绍棣曾因通缉鲁迅又被鲁迅骂过而出名，是一个名声很坏的国民党官员。

很多人说郁达夫成就最高的是他的旧体诗。一九八九年六月，我去德国，一次偶然的机会，见到九十四岁的刘海粟<sup>[15]</sup>。他和郁达夫是好朋友，对郁达夫和王映霞的婚变清楚得很。王映霞在武汉出走，郁达夫在报上登广告寻妻又道歉，当时刘海粟就是调停人。他最称赞达夫的旧体诗。

我年轻时看到鲁迅的这篇《藤野先生》，十分震惊——因为在我的世界观里，应该是“小而言之，为了学术；大而言之，为了中国”。我后来几十年的人生努力，都在渐渐明白这段话：做中国文学研究，小而言之，为了中国，大而言之，为了文学。这是没有错的，因为文学是一个世界性的更永恒的东西。当然，也可以说：小而言之，为了文学；大而言之，为了中国。人各有志。

---

[1] 孙荃（1897—1978），原名兰坡，小字潜缙，大青乡人，幼入私塾，聪慧善学。孙荃和郁达夫于1920年7月24日结婚，随郁达夫迁居安庆、上海、北京等地。在郁达夫与王映霞结婚后，孙荃终生未再嫁。

[2] 郭沫若在《论郁达夫》中写道：“记得是李初梨说过这样的话：‘达夫是模拟的颓唐派，本质的清教徒’。”原载自1946年9月《人物杂志》第3期，转引自《众说郁达夫》，杭州：浙江文艺出版社，1996年，第2页。

[3] 郁达夫：《文学上的阶级斗争》，《创造周报》第3号，1923年5月27日。

[4] 郁达夫：《日记九种》，上海：北新书局，1927年。

[5] 郁达夫：《毁家诗纪》，1939年初香港《大风》旬刊计划出版周年纪念专号，特约郁达夫赐文，郁达夫便将1936年到1938年间所写诗词选出诗19首、词1阙，详加注解并冠名《毁家诗纪》寄出，发表在1939年3月5日的《大风》旬刊上。

[6] [日] 铃木正夫著，李振声译：《苏门答腊的郁达夫》，上海：上海远东出版社，1996年。

[14] 大江健三郎（1935——），日本作家，1958年短篇小说《饲育》获得第39届芥川文学奖，以职业作家的身份正式登上日本文坛。1994年获得诺贝尔文学奖。

[15] 刘海粟（1896—1994），原名刘槃，字季芳，号海翁，江苏武进（今属常州市）人，现代杰出画家、美术教育家。1912年与乌始光、张聿光等创办上海图画美术学院，后改为上海美术专科学校，任校长。历任南京艺术学院名誉院长、教授，上海美术家协会名誉主席。中国美术家协会顾问。英国剑桥国际传略中心授予“杰出成就奖”。意大利欧洲学院授予“欧洲棕榈金奖”。

### 第三节 “颓废”与“色情”

#### 《沉沦》：性的苦闷

《沉沦》在文学史上一直有两种不同的解读，一种说是写爱国主义，另外一种说是写灵肉冲突。先前说“五四”文学是反帝反封建，研究者发现小说里“反封建反礼教”的很多，鲁迅的小说如《祝福》等都是“反封建”的。这里“反封建”或者应该打引号使用，因为马克思讲的欧洲中世纪封建社会，与中国古代的中央集权农业社会是否都可用同一个概念分析概括，在我看来还是问题。所以我抄书时少用“反封建”，说“反传统礼教”比较中性。但是无论如何，“反帝”的小说在“五四”早期很少，所以他们就以郁达夫举例，《沉沦》写留学生思念祖国——先不管因为什么理由思念——就被认为是爱国主义反帝小说。

郁达夫所有的作品，就是两点，一是“民族”，二是“性”。《沉沦》也是这样。郁达夫自己说过三次。第一次，是《沉沦》在一九二一年初版时，郁达夫说《沉沦》就是灵与肉的冲突，一个现代人的精神苦闷，这是他第一次自白。第二次，是一九二六年编全集的时候，郁达夫说《沉沦》一点意思都没有，讲出的话，毫无勇气。把自己贬得一塌糊涂。一个作家对自己最有信心的时候，恰恰是可以把自己踩得一塌糊涂的时候，那时其实是他创作的最高峰。第三次是一九三二年，郁达夫突然开始爱国了，他说在《沉沦》里看清楚了故国是怎么沉沦的，才意识到整个中国是被人欺负的。这篇小说像很多小说一样，它是个篮子，可以拿到萝卜，可以找到青菜。主人公的苦闷既是“民族”的，又是“性”的。一个是青年忧郁症、灵肉冲突及性苦闷，另一个是民族情绪，这两样东西的混合，构成“郁闷”的要素。所以，郁达夫绝不过时。今天的很多网民，可能不知道郁达夫的名字，也没有读过《沉沦》，可是他们都有郁达夫式的苦闷：“民族性郁闷”。

简单地说，《沉沦》的男主人公学问很好，又不发愁钱，在日本读书，是一个很有才、还有点“宅”的男生。可是，在小说里，他做了四件旁人可以非议、他自己也很不满的事情，或者说也是“沉沦”的四个阶段。第一是自慰，第二是偷窥，第三是在野地里偷听别人做爱，第四是跑到妓院里，但没有做成事情，在妓院里写爱国诗。

还有一个重要的补充，是一件真事。郁达夫喜欢房东的女儿，叫静儿，写了很多旧体诗送给她。小说里写到偷看她洗澡，有一些文字赞美女孩的裸体，后来被认为是中国作家写性最差的文字。但在《沉沦》里，作家为什么要这样强调这个情节呢？因为主人公是一个留学生。中国的读书人一方面对自己有一套道德标准，格物致知，修齐治平。另一方面，又不知怎么面对自己的情欲本能。因此，这个有使命感的身体便出现了各种问题，自慰也好，偷窥女人洗澡也好，都被主人公自己认为是犯罪，是沉沦。

简单地说，他犯的是一个普通人的错，可是他以一个很高的道德标准来衡量自己，觉得自己罪不可恕。记得以前上课，有个女同学说：“这个男生不是不道德，而是太道德。”很有意思的说法。《肥皂》的四铭先生，看不到自己的无意识里有性的要求，然后他买一块肥皂，来转移性幻想。而《沉沦》的男主人公知道自己潜意识里有这些东西，同时，他又觉得是犯罪的，因此他要克制。郁达夫用作品正视人欲，又让主人公充满犯罪感，这就是《沉沦》的意义所在。这跟中国古代文学对待色情的态度有些不同。《金瓶梅》、《肉蒲团》、《三言二拍》所持的态度是：“色”是不好的，是有害的，但是先让主人公和读者享受。享受完了以后告诉人们：美色从来藏杀机，多行不义必自毙。最后那些和尚荡妇肯定都是死掉的。这是一种“劝善惩恶”的模式，像香烟盒上的警告。郁达夫恰恰是打破这一点。

郁达夫的所谓“色情描写”，受了几个人的影响。

第一，受卢梭的影响。我专门写过一篇论文，《郁达夫与外国文学》。<sup>[1]</sup>卢梭是法国的思想家，“天赋人权”就是他提出来的。他还有本非常有名的《忏悔录》，郁达夫极其推崇<sup>[2]</sup>。《忏悔录》写卢梭年轻时，痴恋一个比他大的女人，用今天的世俗眼光来看，是一种很肉麻的变态的爱情。卢梭在西方思想界的地位，就像我们讲马克思或弗洛伊德一样，是伟大的思想家。可他把自己的情欲隐私都写出来。更重要的是，他写出来以后，还在《忏悔录》的第一章里说：“万能的上帝啊！我的内心完全暴露出来了，和你亲自看到的完全一样，请你把那无数的众生叫到我跟前来！让他们听听我的忏悔，让他们为我的种种堕落而叹息，让他们为我的种种恶行而羞愧。然后，让他们每一个人在您的宝座面前，同样真诚地披露自己的心灵，看看有谁敢于对您说，‘我比这个人好’！”<sup>[3]</sup>这是法国人道主义的一种自信，认为人性当中有这么一个东西，没什么值得羞耻的。郁达夫是受卢梭影响，他的表现方式是，拼命地不怕羞耻地表现羞耻，其实说明他骨子里是有某种自信的。

第二，受日本私小说的影响。日本文学写性，历来是比较露骨的。比如川端康成，写姐妹俩爱上一个男人。<sup>[4]</sup>而且，日本有一种小说叫“私小说”。“私”，在中文里曾是一个坏的词，“斗私批修”，“大公无私”，要消灭掉“私”。但是，“私”在日本没有“公私”的概念，“私”就是“我”，“私小说”就是写自我的小说。把它翻译得准确一点，就是“自我小说”，都是写自己的小事情。现在人们写的微博、微信，属性就是“私”。“今天我头晕”，“我头发乱了”，“我不知道吃什么好”，“我昨天买的袜子颜色搞错了”……这是一个“自我”的东西。郁达夫学了卢梭的精神和私小说的技术。其中，影响特别大的一个作家叫佐藤春夫<sup>[5]</sup>，他和郁达夫曾是很好的朋友。后来佐藤春夫在抗日时写了小说批评中国，郁达夫跟他断交。

郁达夫的风格，在中国现代文学里一直都后继有人。比如丁玲的《莎菲女士的日记》，就是女版的《沉沦》。这种小说，用今天的网络语概括，叫“no zuo no die”。“作”，说到底没什么大事，但“作”得很痛苦。这个传统是从郁达夫开始的。上海有个作家叫程乃珊，她的丈夫姓严。严先生曾讲过一句非常形象的话。他说，我以前不知道什么叫“作家”，后来认识了我妻子，就知道什么叫“作家”了。“作家”就是“作”的专家，比方说郁达夫。香港有个作家，叫昆南，也挺“作”的。青年男女，尤其是男的，交女朋友一不顺利，就要怪很多东西，留学生就要怪自己的国家。昆南在小说《地的门》里，怪家里没有钱，会考成绩不够好。世界上最主要的矛盾，就是阶级矛盾、民族矛盾。

中国人在过去的一两百年里，的确是有屈辱感。男人在女人面前，也特别容易自卑。《沉沦》正结合了这两种情绪。我们上次讲过夏志清的观点，英美留学回来的比较温和，留日回来的比较激进革命。为什么？日本的环境。日本这个环境，有两点特别刺激中国人。我自己去了，也有感受。第一点，日本的国民性真的跟我们不一样。如果中国人去南美、南欧，会觉得亲切，大家都是可偷懒则偷懒，也都有点欺软怕硬、自由放任，阿Q精神非常流行。但是如果去日本、德国，就会发现他们太认真了。

随便举个小例子。我去过神户附近的有马温泉，温泉旅馆的房间是日式的，旁边有个厕所。欧巴桑关照我，房间里是榻榻米，你要赤脚，但来到走廊就要穿拖鞋。穿着拖鞋，到前边只有一米路，就有一个洗手间。欧巴桑又特别叮嘱，到了洗手间，不能穿这拖鞋进去，洗手间里边另外有一双拖鞋。等于我上个洗手间，要换两次拖鞋。进到洗手间，我坐下来，当时就有感悟：怪不得鲁迅想要批判国民性，鲁迅要不是留学日本，大概就不会这样了！因为日本的国民真是不一样。洗手间周围的任何东西，所有前后左右能摸到的地方，没有一点灰。我在京都参加过他们的游行，祇园祭节日，十几万人穿着和服走大半天，他们经过的这些桥和路，都没有灰的。这个民族的行为规范和我们非常非常不一样。

而且，日本人又跟中国人长得很像。如果是黑人，或者是白人，种族不一样，举止不同，大家还比较能接受，不存在你歧视我我歧视他。但是，日本人长得和中国人一样，行为却又那么不一样。在东京坐地铁，没有一个人跷二郎腿，连日本

女人在车上打瞌睡的姿态，都很优雅。如果听到有大声讲电话说话的，一定是外国人，比如中国人。日本人真的是很特别。日本人如果谴责一个人做事太不像话，就会严厉地说：“你是日本人吗？！”

后来我去了美国才发现，美国人跟中国人很相似，很随便。而在日本，特别容易感到郁达夫所讲的焦虑和民族的压力，尤其是那个年代。日本人身上有太多值得学习的地方。同学们都可以感受到，买日本货，去日本店吃东西，都会感到格外放心、细心。可惜，《沉沦》男主角跳海了。郁达夫自己没有跳海，他回来了。最后却也死在日本军人手里。

### 《春风沉醉的晚上》：生的苦闷

另外一篇郁达夫的小说，《春风沉醉的晚上》<sup>[6]</sup>，也很重要。从艺术上来讲，《沉沦》结构粗糙，文字拖沓，《春风沉醉的晚上》却是非常精炼。小说很简单，讲一个很穷的文人住破房子，和邻屋女工差点好上。

小说里的男主人公是单身，没有工作，很无聊，整天在家里看书。住在里屋的女人对他很提防。开始几天，女人没跟他说话。但是，因为他老在看书，邻屋女人就对他少了提防，有了好感。看上去，这个故事跟子君、涓生的故事有点像，男人是读书人，女人在工厂里做工，更苦。于是男人要唤醒她，说工厂资本家剥削你。可是，这篇小说有一个非常有趣的情况，是这个女人反过来要救这个男人。

我非常喜欢这篇小说，有一个很重要的原因，就是我和这个男主人公有共同的毛病：第一个毛病是幻想旁边住一个女生，第二个毛病是喜欢深夜出去走路。我觉得，这个世界白天到处都是人，争不过人家，唯一的办法，就是不跟别人抢空间，而是争不同的时间。所以，人们不出来的时候，我出来。我喜欢晚上写东西，喜欢出来走路，我每住一个地方，周围都被我走透透。香港有个学者梁锡华，写过一篇散文，大意就是不争空间争时段。<sup>[7]</sup>2016年，有个中国女作家获科幻小说雨果奖，《北京折叠》，<sup>[8]</sup>写半夜时间生活的是弱势群体。当然，在香港不争空间争时间也很困难。我曾经住在加州花园，半夜出来，散步，打腹稿。走累了，就在一个小孩玩的滑梯上坐着。坐了一会儿，发现有一只巨大的狗和两个尼泊尔籍英兵，正站在我身后。这些尼泊尔籍英兵，现在是帮物业做保安的，他们在半夜两点钟看到一个男人穿着短裤汗衫，坐在一个儿童滑梯上，这是不是很可疑？我后来回家开门，他们才离开。

一样的道理，出于困境或奢侈，小说里的男主人公因为晚上出去散步被女工误解了，以为他做坏事，是“三合会”之类。恰好第二天，又看到他收到一笔钱，五块大洋，是翻译的稿费。男主人公买了东西请她吃。两个人一起分享食物，就能开始交流感情。鲁迅写的涓生，把“吃”作为爱情事业的对立面，为了继续写作就把桌上的碗碟酱醋推开。<sup>[9]</sup>但大部分的作家作品，基本上“食色性也”，“食”后面就有“色”。王安忆《小城之恋》是速泡面见真感情，<sup>[10]</sup>张贤亮《绿化树》里的一个

窝头，“有我吃的就有你吃的”<sup>[11]</sup>，听上去就像《泰坦尼克号》的爱情宣言：“You jump, I jump!”《春风沉醉的晚上》，也是女人给吃的，然后劝他，男人解释说这个是稿费。女人的态度马上变了。那时的五块大洋是很大一笔钱，女工一个月都赚不到这么多钱。所以，女人就和他谈，那你就多做几个。她以为这个很容易。

“春风沉醉的晚上”是一个有意误导的题目，其实是反讽。小说题目有两种，一种是概括的，一种是反讽的。“祝福”是反讽的；“阿Q正传”、“狂人日记”是概括性的；“药”既是概括的，也是反讽的。“春风沉醉的晚上”是非常美丽、浪漫的气氛，可两个人的爱情是完全不可能的，前景是非常凄惨的。这个小说显示了郁达夫创作从“性的苦闷”转向“生的苦闷”。

关于郁达夫，就先讲到这里。同学们如果还有兴趣，可以看我以前的论文《关于颓废倾向与色情描写》<sup>[12]</sup>。“颓废”与“色情”，是研究郁达夫的两个重点。

在“文革”期间，郁达夫的作品是禁书，大概是作为黄色小说。

世界上的东西，有人看才变成秘密，没人看就没人关心。日本在明治、大正年间，男女有时在温泉共浴。这边是男的，那边是女的。但是，我们的留学生一去，很好奇，就跑过去看。一看，日本女人就害羞了，拿毛巾一遮，跑掉了。被看，是一件非常重要的事情，被看了才变得非常害羞了。在戛纳，在尼斯，很多人不穿上衣，都在那里晒太阳，没有人看，大家也不觉得被冒犯。盯着人看反而不礼貌。有些日本温泉，男女在一个池子里共浴，中间象征性地拿些篱笆、树叶遮一遮，声音都听得见。现在酒店已遵循国际惯例，男女已不同浴，但这习俗还是局部保留的。比如京都附近的汤之花温泉，现在要付费、预订，才能男女共浴，其实已是森林里的私人空间。

在座的男同学，如果喜欢一个女生，追求一不成功，归罪起来就两个原因：第一，因为我是香港人，或者因为我是内地来的，从族群身份上找原因；第二，我不够有钱，要是我有楼有车，她一定……其实，女生不是这么想的。可是，男生自卑的时候，一定往这两方面来想。

## 延伸阅读

郭沫若：《论郁达夫》，收入《众说郁达夫》，杭州：浙江文艺出版社，1996年。

王映霞：《我与郁达夫》，桂林：广西教育出版社，1992年。

伊藤虎丸、稻叶昭二、铃木正夫编：《郁达夫资料：作品目录、参考资料目录及年谱》，东京：日本东京大学东洋文化研究所，1969年。

铃木正夫著，李振声译：《苏门答腊的郁达夫》，上海：上海远东出版社，2004年。

曾华鹏、范伯群：《郁达夫论》，北京：《人民文学》，1957年第5—6期。

李欧梵著，王宏志译：《中国现代作家的浪漫一代》，北京：新星出版社，2010年。

陈子善、王自立编：《郁达夫研究资料》，北京：知识产权出版社，2010年。

许子东：《郁达夫新论》，上海：华东师范大学出版社，2014年。

许子东：《许子东讲稿：张爱玲·郁达夫·香港文学》，北京：人民文学出版社，2011年。

王晓明：《一份杂志和一个“社团”：重识“五四”文学传统》，上海：《上海文学》，1993年第4期。

## 经典选读

### 郁达夫《〈沉沦〉自序》

我的三篇小说，都不是强有力的表现。自家做好之后，也不愿再读一遍。所以这本书的批评如何，我是不顾着的。第一篇《沉沦》是描写着一个病的青年的心理，也可以说是青年忧郁病Hypochondria的解剖，里边也带叙着现代人的苦闷，——便是性的要求与灵肉的冲突——但是我的描写是失败了。第二篇《南迁》是描写一个无为的理想主义者的没落，主人公的思想在他的那篇演说里头就可以看得出来。这两篇是一类的东西，就把它们作连续的小说看，也未始不可的。这两篇东西里，也有几处说及日本的国家主义对于我们中国留学生的压迫的地方，但是怕被人看作了宣传的小说，所以描写的时候，不敢用力，不过烘云托月的点缀了几笔。第三篇附录的《银灰色的死》，是在《时事新报》上发表过的，寄稿的时候我是不写名字寄去的，《学灯》栏的主持者，好像把它当作了小孩儿的痴话看，竟把它丢弃了，后来不知什么缘故，过了半年，突然把它揭载了出来。我也很觉得奇怪，但是半年的中间，还不曾把那原稿销毁，却是他的盛意，我不得不感谢他的。

《银灰色的死》是我的试作，便是我的第一篇创作，是今年正月初二脱稿的。往年也曾做过一篇《还乡记》，但是在北京的时候，把它烧失了，我现在正想再做它出来，不晓得也可以比得客拉衣耳的《法国革命史》么？

一千九百二十一年七月三十日叙于东京旅次，达夫。

### 郁达夫《五六年来创作生活的回顾：〈过去集〉代序》

一个人活在世上，生了两只脚，天天不知不觉地，走来走去走的路真不知有多少。你若不细想则已，你若回头来细想一想，则你所已经走过的路线，和将来不得不走的路线，实在是最自然，同时也是最复杂，最奇怪的一件事情。

面前的小小的一条路，你转弯抹角的走去，走一天也走不了，走一年也走不了，走一辈子也走不了。有时候你以为是没有路了，然而几个圈围一打，则前面的坦道，又好好的在你的眼前。今天的路，是昨天的续，明天的路，一定又是今天的延长，约而言之，我们所走的路，是继续我们父祖的足迹，而将来我们的子孙所走之路，又是和我们的在一条延长线上的。

外国人说：“各条路都引到罗马去”，然而到了罗马之后，或是换一条路换一个方向走去，或是循原路而回，各人的前面，仍旧是有路的，罗马决不是人生行路的止境。

所以我们在不知不觉的中间，一步一步在走的路，你若把它接合起来，连成了一条直线来回头一看，实在是可以使人惊骇的一件事情。

路是如此，我们的心境行动，也是如此，你若把过去的一切，平铺起来，回头一看，自家也要骇一跳。因为自家以为这样平庸的一个过去，回顾起来，也有那么些个曲折，那么些个长度。

我在过去的创作生活，本来是不自觉的。平时为朋友所催促，或境遇所逼迫，于无聊之际，拿起笔来写写，不知不觉的五六年间，总计起来，也居然积写了五六十万字。两年前头，应了朋友之请，想把三十岁以前做的东西，汇集在一处，出一本全集。后来为饥寒所驱使，乞食四方，车无停辙，这事情也就搁起。去年冬天，从广州回到了上海，什么事情也不干，偶尔一检，将散佚的作品先检成了一本“寒灰”，其次把“沉沦”、“茑萝”两集，修改了一下，订成了一本“鸡肋”。现在又把上两集所未录的稿子编辑成功，编成了这一本“过去”。

对于全集出书的意见，和各集写成当时的心境环境，都已在上举两集的头说过了。现在我只想把自己的“如何的和小说发生关系”，“如何的动起笔来”，又“对于创作，有如何的一种成见”，等等，来乱谈一下。

我在小学中学念书的时候，是一个品行方正的模范学生。学校的功课，做得很勤，空下来的时候，只读读四史和唐诗古文，当时正在流行的礼拜六派前身的那些肉麻小说和林畏庐的翻译说部，一本也没有读过。只有那年正在小学校毕业的暑假里，家里的一只禁阅书箱开放了，我从那只箱里，拿出了两部书来，一部是《石头记》，一部是《六才子》。

暑假以后，进了中学校，礼拜天的午后，我老到当时旧书铺很多的梅花碑去散步。有一天在一家旧书铺里买了一部《西湖佳话》，和一部《花月痕》。这两部书，是我有意看中国小说的时候，和我相接触的最初的两部小说。这一年是宣统

二年，我在杭州的第一中学里读书。

第二年武昌革命军起了事，我于暑假中回到故乡，秋季开学的时候，省立各学校，都因为时局关系，关门停学，我就改入了一个教会学校。那时候的教会学校程度很低，我于功课之外，有许多闲暇，于是就去买了些浪漫的曲本来看看，记得《桃花扇》和《燕子笺》，是我当时最爱读的两本戏曲。

这一年的九月里去国，到日本之后，拼命的用功补习，于半年之中，把中学校的课程全部修完。翌年三月，是我十八岁的春天，考入了东京第一高等学校的预科。这一年的功课虽则很紧，但我在课余之暇，也居然读了两本俄国杜儿葛纳夫的英译小说，一本是《初恋》，一本是《春潮》。

和西洋文学的接触开始了，以后就急转直下，从杜儿葛纳夫到托尔斯泰，从托尔斯泰到陀思妥耶夫斯基、高尔基、契诃夫。更从俄国作家，转到德国各作家的作品上去，后来甚至于弄得把学校的功课丢开，专在旅馆里读当时流行的所谓软文学作品。

在高等学校里住了四年，共计所读的俄、德、英、日、法的小说，总有一千部内外，后来进了东京的帝大，这读小说之癖，也终于改不过来，就是现在，于吃饭做事之外，坐下来读的，也以小说为最多。这是我和西洋小说发生关系以来的大概情形，在高等学校的神经病时代，说不定也因为读俄国小说过多，致受了一点坏的影响。

至于我的创作，在《沉沦》以前，的确没有做过什么可以记述的东西，若硬的要说出来，那么我在去国之先，曾经做过一篇模仿《西湖佳话》的叙事诗，在高等学校时代，曾经做过一篇记一个留学生和一位日本少女的恋爱的故事。这两篇东西，原稿当然早已不在，就是篇中的情节，现在也已经想不出来了。我的真正的创作生活，还是于《沉沦》发表以后起的。

写《沉沦》各篇的时候，我已在东京的帝大经济学部里了。那时候生活程度很低，学校的功课很宽，每天于读小说之暇，大半就在咖啡馆里找女孩子喝酒，谁也不愿意用功，谁也想不到将来会以小说吃饭。所以《沉沦》里的三篇小说，完全是游戏笔墨，既无真生命在内，也不曾加以推敲，经过磨琢的。记得《沉沦》那一篇东西写好之后，曾给几位当时在东京的朋友看过，他们读了，非没有什么感想，并且背后头还在笑我说：“这一种东西，将来是不是可以印行的？中国那里有这一种体裁？”因为当时的中国，思想实在还混乱得很，适之他们的《新青年》，在北京也不过博得一小部分的学生的同情而已，大家决想不到变迁会这样的快的。

后来《沉沦》出了书，引起了许多议论，一九二一年回国以后，另外也找不到职业，于是做小说卖文章的自觉意识，方才有点抬起头来了。接着就是《创造》周报、季刊等的发行，这中间生活愈苦，文章也做得愈多，一九二三的一年，总算

是我的Most Productive的一年，在这一年之内，做的长短小说和议论杂文，总有四十来篇（现在在这集里所收的，是以这一年的作品为最多）。这一年的九月，受了北大之聘，到北京之后，因为环境的变迁和预备讲义的忙碌，在一九二四年中间，心里虽感到了许多苦闷焦躁，然而作品终究不多。在这一期的作品里，自家觉得稍为满意的，都已收在《寒灰集》里了。所以在这集里，所收特少。

一九二五年，是不言不语，不做东西的一年。这一年在武昌大学里教书，看了不少的阴谋诡计，读了不少的线装书籍，结果终因为武昌的恶浊空气压人太重，就匆匆的走了。自我从事于创作以来，像这一年那么的心境恶劣的经验，还没有过。在这一年中，感到了许多幻灭，引起了许多疑心，我以为以后我的创作力将永久地消失了。后来回到上海来小住，闲时也上从前住过的地方去走走，一种怀旧之情，落魄之感，重新将我的创作欲唤起，一直到现在止，虽则这中间，也曾南去广州，北返北京，行色匆匆，不曾坐下来做过伟大的东西，但自家想想，今后仿佛还能够奋斗，还能够重新回复一九二三年当时的元气的样子。

至于我的对于创作的态度，说出来，或者人家要笑我，我觉得“文学作品，都是作家的自叙传”这一句话，是千真万真的。客观的态度，客观的描写，无论你客观到怎么样一个地步，若真的纯客观的态度，纯客观的描写是可能的话，那艺术家的才气可以不要，艺术家存在的理由，也就消灭了。左拉的文章，若是纯客观的描写的标本，那么他著的小说上，何必要署左拉的名呢？他的弟子做的文章，又岂不是同他一样的么？他的弟子的弟子做的文章，又岂不是也和他一样的吗？所以我说，作家的个性，是无论如何，总须在他的作品里头保留着的。作家既有了这一种强的个性，他只要能够修养，就可以成功一个有力的作家。修养是什么呢？就是他一己的体验，美国有一位有钱的太太，因为她儿子想做一个小说家（她儿子是曾在哈佛大学文科毕业的），有一次写信去问Maugham，要如何才可以使她的儿子成功。M. 氏回答她说：“给他两千块金洋钱一年，由他去鬼混去！”（Give him two thousand dollars a year, and let him go to devils!）我觉得这就是作家要尊重自己一己的体验的证明。

关于这一层，我也和一位新进作家讨论过好几次，我觉得没有这一宗经验的人，决不能凭空捏造，做关于这一宗事情的小说。所以我主张，无产阶级的文学，非要由无产阶级自身来创造不可。他反驳我说：“那么许多大文豪的小说里，有杀人做贼的事情描写在那里，难道他们真的去杀了人做了贼了么？”我觉得他这一句话，仍旧是驳我不倒。因为那些大文豪的小说里所描写的杀人做贼，只是由我们这些和作家一样的也无杀人做贼的经验的人看起来有趣而已，若果真教杀人者做贼者看起来，恐怕他们不但不能感动，或者也许要笑作家的浅薄哩！

所以我对于创作，抱的是这一种态度，起初就是这样，现在还是这样，将来大约也是不会变的。我觉得作者的生活，应该和作者的艺术紧抱在一块，作品里的individuality是决不能丧失的。若有人以为这一种见解是错的，那么请他指出证据来，或者请他自己做出几篇可以证明他的主张的作品来，那更是我所喜欢的了。

于“过去”一集编了之后，回顾了一下从前的经过，感慨正是不少，现在可惜我时间没有，不能详细地写它出来，勉强做了这一段短文，聊把它拿来当序。

一九二七年八月三十一日午前四时于上海之寓居

---

[1] 许子东：《浪漫派？感伤主义？零余者？私小说家？——郁达夫与外国文学》，《许子东讲稿：张爱玲·郁达夫·香港文学》，北京：人民文学出版社，2011年。

[2] 郁达夫：《卢骚的思想和他的创作》，《郁达夫文集》第6卷，香港：三联书店，1983年。

[3] [法] 卢梭著，黎星译：《忏悔录》，北京：人民文学出版社，1980年版，2页。

[4] [日] 川端康成，唐月梅译：《古都》，台湾：木马文化，2015年。

[5] [日] 佐藤春夫（1892—1964），日本小说家、诗人。和歌山县立新宫中学校（现在和歌山县立新宫高等学校）毕业后，到东京师事生田长江，加入与谢野宽的新诗社。考旧制东京第一高等学校的过程中，进庆应义塾大学文学部预科，跟时任教授永井荷风学习。1935年与增田涉共同翻译《鲁迅选集》。鲁迅身后，他主导译成日本版《大鲁迅全集》。

[6] 《春风沉醉的晚上》写于1923年7月，最早发表于《创造》季刊第2卷第2期，1924年2月28日。

[7] 梁锡华：《不与时人同梦》，《文学的沙田》，台北：洪范书局，1985年，107—116页。

[8] 郝景芳：《北京折叠》，《孤独深处》，台湾：远流出版公司，2016年。

[9] 鲁迅：《伤逝》，《彷徨》，香港：三联书店，1999年。

[10] 王安忆：《小城之恋》，北京：作家出版社，1996年。

[11] 张贤亮：《绿化树》，北京：人民文学出版社，2014年。

[12] 《许子东讲稿：张爱玲·郁达夫·香港文学》，北京：人民文学出版社，2011年。

## [第六讲] 莎菲与丁玲：飞蛾扑火，非死不止

### 第一节 冰心与凌叔华：幸福女作家的代表

#### 两类不同的中国现代女作家

中国的现代女作家，可根据生活与作品的关系分成两类。一般来说，女作家的私人生活、感情生活对她创作的影响，比男作家更加直接。就男作家来说，比如鲁迅和郁达夫，这两个人的气质、地位、性格都非常不一样，可婚姻生活却有相似之处，描写女主人公的相貌也相当接近，对富家闺秀子君的描写，和对贫苦女工

陈二妹的描写，差不多都是灰白的脸、眼睛很大、有点伤感的。难道两个作家对女人的审美是一样的？这是非常奇怪的一个现象，好像感情生活和他们的作品没有必然的联系，或者不像女作家那么明显。

现代女作家有两类，一类是一夫一妻，婚姻稳定；一类是五彩缤纷的感情，惊心动魄的小说。套用《安娜·卡列尼娜》的第一句话，“幸福的家庭都是相似的，不幸的家庭各有各的不幸”，女作家的幸福家庭也都是同样的幸福：冰心、冯沅君、凌叔华、林徽因……一般都是嫁给学者。冯沅君写的小说《隔绝》，也是“五四”时“娜拉出走”这一类的小说。她的丈夫陆侃如写《中国诗史》，是中国古典文学的研究教授，非常有名。林徽因不为徐志摩的爱情所动，理智地嫁给了梁启超的儿子梁思成，是古建筑学家。她后来从事美术、建筑，中华人民共和国的国徽就是林徽因参与设计的。她还是作家里出了名的美女。

今天先讲两位，一个凌叔华，一个冰心。

## 冰心的《超人》，是对应“狂人”的

冰心的家庭尤其美满，不仅父亲好，母亲好，而且丈夫也好，几乎找不出另外一个例子。冰心写过一篇小说《超人》，可以和《狂人日记》对比来读。小说讲一个叫何彬的男人，受了尼采的影响。他看破红尘，不爱理人，觉得生活是虚假的，家庭亲情也像演戏。其实，这个“超人”，是有点对应“狂人”的。鲁迅就是受过尼采的影响。《狂人日记》是看破了一切，要打倒一切。冰心这个“超人”呢？一个小孩一下子就把他感动了，思想转换非常快。鲁迅写狂人，是告诉人们：这个世界的礼教吃人，必须反抗，不能相信周围的人，周围很多人都是在害你的。冰心写“超人”，是要人们心中有爱，她有几个法宝——大海、繁星、母爱，这是她的红、绿、蓝的三个基本颜色，还可以变换出其他的颜色，总之，生活永远会充满光明。

在中国现代文学史上，大部分人都是接受“狂人”，所以我们不断革命，缺少改良。冰心的传统，反而后来在台湾发扬得比较好，作家张晓风、琦君、张秀亚、席慕蓉等，都是冰心范儿。而内地基本上只有冰心一个，但也不孤独，因为有无数相信大海、繁星、母爱的读者。

有一年到北京，我和朋友吃饭聊天，他们问我要不要去看冰心。我说我不认识冰心。他们说，冰心在医院里，你去看她，即便不认识，她也会和你握手，有些人在这个时候拍照。我听到这段话，心里很不舒服。想到巴金，活到百岁，大家也都很不忍心去看他。再想想冰心晚年在病床上，别人去和她笑着握手拍照，这是最不冰心的行为。这些跟冰心拍照的人，证实了她的失败，也反证了她的意义。

## 凌叔华的“绣枕”

凌叔华的《绣枕》<sup>[1]</sup>写得非常精炼，很短，只有两段。

第一段，写一位大小姐在绣枕头，绣得非常漂亮，上面有鸟和花，各种美的东西。绣那个枕头是为了送人，为了婚事。当时，家里的小丫头想看这个枕头。对于小丫头来说，大小姐地位比她高，做的是一件高尚的事情，她非常想看。但大小姐不让看，觉得她脏。过了两年，大小姐还在绣。原来那个绣枕又回来了，曾经送到一个有钱人家，当天晚上客人喝醉酒，吐得一塌糊涂。于是这个绣枕就在那里当了脚垫踩。转来转去不舍得丢掉，又回来了。

那时的女性的命运，必须靠一个媒介来显示自己的价值，以取得她的婚姻。而婚姻决定她一生的幸福。这不只是中国女性的遭遇。在英国的《傲慢与偏见》里，庄园里的小姐们，她们不需要绣枕，但要靠舞会。她在家等候多年，终于等到一个有地位、有身家的男人，小姐要在舞会上和他认识，发展感情，通往自己的婚姻。舞会上几分钟的一支舞，可能就决定她的一生。反过来，男人也蛮惨的，虽然走南闯北，可最后一定会到某个庄园里，有几个小姐已经像捕猎者一样张开嘴等他。

凌叔华的“绣枕”是一个意象，凝聚着“三从四德”。“三从”是从父、从夫、从子，“四德”是德、言、容、功。德，是忠诚、贤惠，放在第一位。言，是少说话、会说话。容，是长得好看。功，是能做家务事，比如刺绣、煲汤。“绣枕”这个意象，把这四样全包括了。所绣的东西，会显示这个人的美学修养和道德追求，要么寄希望于幸福，要么寄希望于爱情，要么寄希望于美好。女性必须通过一个非常有限的方式，一种美学符号，来表达她的道德观和美学观。这个道德观，就是忠贞、忠诚。其实，现在社会的“绣枕”照样非常厉害。那个时代的女人把命运建立在一个绣枕上，今天的女人把命运建立在自己的脸上、身体上，甚至要动手术来争取幸福。这个社会百年来到底是进步？还是退步？

凌叔华是成功的，她的“绣枕”就是这篇小说。小说里渗透了她的德、言、容、功——她的美学观、道德观、文字水平和修养……包含了她作为女性的很多优点。她的老师陈西滢爱上了这个“绣枕”，也爱上了凌叔华。他们是很美满的婚姻。

西方通俗文学后来有一个“超人模式”，这个模式的要点是什么呢？就是这位超人或者叫蜘蛛侠、蝙蝠侠，虽然能力非常大，但心肠非常软，而且是双面性格。这个“超人模式”长演不衰。假如“超人”没有另外一面的话，这个故事就不好玩了。

后来还有胡兰成，因为看了张爱玲的《封锁》<sup>[12]</sup>认识了她。同样是“绣枕”，却是完全不同的故事。

---

[1] 凌叔华：《绣枕》，《太太·绣枕》，北京：华夏出版社，1997年。

[12] 张爱玲：《封锁》，《传奇：张爱玲短篇小说集》，台湾：皇冠文化出版有限公司，2016年，292页。

## 第二节 丁玲：出走的娜拉，真正的女权英雄

### 丁玲这一辈子，太值得拍电影了

第二类女作家，她们的故事和作品，远比第一类女作家要丰富，充满戏剧性，文学影响也更大。比如丁玲、萧红、张爱玲。

丁玲，本名蒋冰之，和冰心差一个字，湖南人，在上海大学读书。当时，中国有两个比较倾向革命的大学，武是黄埔军校，文是上海大学。丁玲在那里认识了两个很重要的人，一个叫王剑虹，一个叫瞿秋白。王剑虹就是莎菲女士的原型，丁玲的好朋友。

当时，这两个女生都喜欢她们的俄国文学老师瞿秋白<sup>[1]</sup>。瞿秋白是中共的第二任领导人，北伐途中国民党右翼“清党”以后，党内认为陈独秀是右倾机会主义路线，撤掉他之后，瞿秋白做了党的领导，不过时间不长。他认识丁玲时，还没有做党的最高领导。很快，瞿秋白和王剑虹结婚了。这件事对丁玲打击非常大，她喜欢的人和她的好朋友在一起了。没过多久，王剑虹生病去世了，当时，瞿秋白在闹革命，没有守在她身边。后来，瞿秋白娶了杨之华，很出名的一个才女。那时候，丁玲是有点怨瞿秋白的。但不管怎么样，瞿秋白是丁玲生活中第一个给她指路的人，而且这条路决定了一生。瞿秋白说丁玲是“飞蛾扑火，非死不止”，那时丁玲才二十岁出头。

很多作家曾在煤油灯前面写作，都会有感于这么一个画面。灯蛾，也是他们喜欢写的题材。比如，郁达夫写《灯蛾埋葬之夜》，鲁迅和瞿秋白也写过。灯蛾的这个行为太诡异了，有点像自杀。为了爱，为了光明，明知是死，还是往前撞。瞿秋白就用这八个字形容丁玲。后来，丁玲一生真的是这样，被他全说中了。

丁玲发表了《莎菲女士的日记》后，陷入了三角恋。她喜欢冯雪峰<sup>[2]</sup>。冯雪峰当时是“左联”的领导，在一九五七年被打成右派之前，他是文艺界的领导，参加过长征的。但诗人胡也频<sup>[3]</sup>喜欢丁玲。胡也频是一个靓仔，做过海军军官。他曾经有大概两年的时间在精神恋爱，丁玲去哪里，他也跟去哪里。他们后来同居，但关系非常纯洁。沈从文是胡也频的好朋友，湘西当兵出身。当他了解到胡苦追丁玲两年而且还那么清白，就说你这样下去是不行的。所以，后来胡也频就和丁玲好了。丁玲也愿意和胡也频在一起，但心理上还是苦恋冯雪峰。中间还有一段时间在上海，胡也频、沈从文和丁玲住在一起，楼上楼下。沈从文多年以后还常常回忆当初和胡也频、丁玲在一起办杂志，一起吃住的情形。而丁玲从政治上觉得自己是左派，即使“文革”之后还看不起沈从文。这中间还有一些私人的原因。

丁玲这一辈子，太值得拍电影了，真是非常精彩。接下来，胡也频被捕，年纪轻轻被国民党枪毙，因为他参加“左联”。之后，据说是冯雪峰给丁玲介绍了一个丈夫，叫冯达<sup>[4]</sup>，这个人的才华平平，但对丁玲非常好。冯达和丁玲一起生活，却

被国民党抓起来，软禁在南京。这段历史说不清楚，有人说冯达是叛徒。丁玲没有被抓去监狱。很多人以为她死了，鲁迅的悼念文章都写好了。可是过了三年，丁玲又跑出来了。那时她碰到长征回来的冯雪峰，对他说想到延安去，离开上海。于是，通过聂绀弩安排，把丁玲送到延安。

在延安，丁玲是《解放日报》文艺版主编，陈企霞<sup>[5]</sup>是副主编。《解放日报》当时是共产党最重要的报纸。据陈企霞描述，他们当初千辛万苦离开国民党的占领区，离开大城市，冒着生命危险到陕北，一直不知道是否安全。在国民党东北军的保护下，终于到了一个地方，看到一个男孩，拿着个红缨枪，头剃光了，只留前面一撮头发，这就是延安时期的红小兵。他们一看到这个“红小鬼”，就高兴地从车上跳下来，趴在地上，亲吻黄土。后来，卞之琳、何其芳、周扬等很多文人都是这样去的延安。

但是“亲吻黄土”这个动作很奇特，除了教皇等圣人，一般人不会做。亲吻要留给亲爱的人或物，或者足球冠军亲吻奖杯，刘翔亲吻一百一十米栏。一个农民会去亲吻土地吗？应该不会的。农民知道这个土里有粪啊。有时候，知识分子的行为，在农民看来是很好笑的事情。真正的陕北农民才不会趴下来亲吻黄土。可是这个特定的历史情景，说明了当时知识分子对革命的向往。

丁玲到了陕西延安，给她开欢迎会。什么级别？周恩来坐在门槛上，张闻天主持欢迎会，邓颖超唱了京戏。毛泽东为了欢迎丁玲，还专门写了一首词：“昨天文小姐，今日武将军。”丁玲多年后回忆说，那是她一生最光荣的一天。<sup>[6]</sup>可那是很多年以后才知道，当时她不知道。人永远不知道“今天”在你一生中的意义。当时问她要做什么，她说要当红军，就真派她到前线。前线很多将帅比如彭德怀、贺龙等，都对她很好。她最喜欢彭德怀，还给毛泽东发电报说过这件事。

可以看到，丁玲喜欢的男人，如瞿秋白、冯雪峰等，都是文化水平或政治地位比她高很多的人。但现实之中，她和胡也频、冯达、陈明<sup>[7]</sup>一起生活。陈明是她在延安认识的一个年轻人，当时只有二十岁，丁玲三十多。陈明对丁玲非常好，跟她结婚以后，一直照顾她直到老年。丁玲去世以后，有任何人写文章批评丁玲，陈明就出来跟他打官司。丁玲是真的女权英雄。

## 创造了延安文艺最好的成绩

丁玲在延安受了不少委屈，也创造了延安文艺最好的成绩。延安时期最好的小说里，有她的两个短篇，《在医院中》<sup>[8]</sup>和《我在霞村的时候》<sup>[9]</sup>。

《我在霞村的时候》讲一个农村女人，被日本人强暴了，还被留作情妇，与很多日本军官有性关系。同时，这个女人又是八路军的间谍，弄情报。后来这个女人得了性病，回到家乡医病，小说就在这里开始的。“我”是一个工作组的组员，在霞村见到这个女人。女人叫贞贞，她原来有一个定了亲的丈夫。组织上对这个男人说，你一定要继续跟她好。但实际上有很大的问题。这个女人只好把所有的委

屈都压在心里，只有和“我”诉说心事。

丁玲当时除了主编《解放日报》文艺版之外，还发表了一篇文章，叫《三八节有感》，这篇文章闯祸了。<sup>[10]</sup>于是，舆论开始批评丁玲。尤其一九四二年抢救运动，丁玲在南京和冯达被国民党软禁这一段历史，被拿出来反复审查，审不清楚。审到最后，当时的组织部长说丁玲是一个好同志，丁玲也写了检查日记，毛泽东也保护她。<sup>[11]</sup>从此以后，丁玲的文风就改了。

丁玲的文风改了两次。第一次是她参加“左联”，把《莎菲女士的日记》的写法，改成写革命加恋爱，文风大变。第二次是她到延安之后的改变。她写《我在霞村的时候》，写得很好；被批判以后，她又努力改。有才的人终究有才，后来的长篇小说《太阳照在桑干河上》的文风改了更多，还是比当时其他的革命作家写得都好，得了斯大林文学奖二等奖。丁玲在党内、在文化界是有地位的，但也受人质疑。据说一度有文化团体把鲁迅、郭沫若、茅盾、丁玲四个人的画像挂在一起，后来被人批评。

一九四九年以后，丁玲和主管文艺的周扬关系不好。这和冯雪峰有关。上海“左联”时期，冯雪峰、胡风、巴金和鲁迅关系比较近；而周扬、夏衍、茅盾、郭沫若等刚好是相反的。当年有两个口号之争，而丁玲是接近鲁迅、冯雪峰的。所以，她在一九四九年以后党内地位没有周扬高。丁玲早在一九五六年就被打倒，她比大多数同行提早十年受苦，到北大荒劳改，当时是五十二岁。黑龙江兵团司令一直保护、照顾她，不让她太辛苦。但她直到“文革”结束还是右派，又拖了两年才平反，据说是因为她和冯达的那段历史。

丁玲晚年也和别的作家不一样。周扬、夏衍这些作家，到了“文革”以后，大彻大悟，说“文革”是错的，是忏悔的，可是据说丁玲绝不讲不好。“飞蛾扑火，非死不止”，这是丁玲的一生。

## 早在九十年前，丁玲就敢写女性的情欲和追求了

回到丁玲最早期的《莎菲女士的日记》。在目前讲到的中国现代文学里，有三个典型的女性，在道路的选择上都很困难：一个是大小姐，“绣枕”被人糟践，盼不到好的婚姻；一个是子君，跟一个穷书生同居，分手后还回不了家；还有一个是莎菲。这些女性，背后都有一个共同的形象，就是娜拉。“娜拉”来自挪威剧作家易卜生的一出戏。这部戏在当时的中国影响非常大。大意是说，女主人公发现自己在家里只是一个花瓶，所以离家出走。剧本的最后，她推开门走出去，“砰”地关上门。当时胡适翻译了这个戏，叫《玩偶之家》。在当时，“娜拉出走”一度变成一个口号，一个象征。

跟这个戏一样有名的，是鲁迅的一篇文章，叫《娜拉走后怎样》。鲁迅的观察非常厉害：娜拉出走了，大家都鼓掌，戏落幕了。可她出走以后怎么办？只有两条路，要么回去，要么堕落。因为娜拉没钱啊！当时，一个女人在社会上是无法自

已活下去的。所以，《伤逝》里的子君只有回家，曹禺《日出》里的陈白露只能堕落。

一百年前时，是争取女性的独立自由。莎菲女士，就是一个出走的“娜拉”，她不需要靠男人，也有一点钱，还是个文艺青年。她有恋爱的自由，也有自由的麻烦。大小姐是没有自由的哭，子君是有了自由、选择失败以后的哭，莎菲是有自由、不知怎么选而哭。

《莎菲女士的日记》在文学史上一再地被提起，很重要的一个原因，即它是中国现代比较早期的女性主义的文学。有一本书叫《浮出历史地表》，其中一位作者戴锦华是北大教授，专门教电影的，来过岭南大学，是很受欢迎的一个教授；另一个作者孟悦，是我在加利福尼亚大学洛杉矶分校的同学，她本来是在北京打排球的，现在加拿大教书。这本书是从女性主义角度讨论中国现代文学，属于最早、最成功的一本书，非常称赞丁玲的这篇小说。还有香港学者周蕾，她是美国杜克大学的讲座教授，在一本很有名的《妇女与中国现代性》，也讨论丁玲的这篇小说。

为什么这篇小说如此受女性主义批评家推崇？因为小说里有一个双重的角色颠覆。

第一重角色颠覆就是苇弟。苇弟很善良，对莎菲非常好，但是没有莎菲聪明、坚强。小说颠覆了一个最基本、最传统的性别模式，这个模式就是：男人是树，要坚强；女人是花，要温柔。比如《春风沉醉的晚上》、《伤逝》，都有这个模式，就像爱情电影的海报：男人高，女人矮；男人低下头来，女人仰起头来。但“女性”和“女人”是两个概念。“女性”是天生的，而“女人”的很多特点是后天造成的。可丁玲把它倒过来了。

第二重角色颠覆，就是对华侨凌吉士的描写。“这是我第一次感觉到男人的美”，“他，这生人，我将怎样去形容他的美呢？固然，他的硕长的身躯，白嫩的脸庞，薄薄的小嘴唇，柔软的头，都足以闪耀人的眼睛，但他还另外有一种说不出，捉不到的丰仪来煽动你的心。”“我看见那两个鲜红的，嫩腻的，深深凹进的嘴角了。我能告诉人吗，我用一种小儿要糖果的心情在望着那惹人的两个小东西。但我知道在这个社会里面是不准许我去取得我所要的来满足我的冲动，我的欲望，无论这于人并没有损害的事，我只得忍耐着，低下头去，默默地念那名片上的字：‘凌吉士，新加坡……’”

即便是今天的女人，见到一个男人很吸引她，也会克制自己，把它压到潜意识里去。而丁玲在九十年前，就敢这么写了，完全打破了“男人进攻女人是为了性欲，女人吸引男人是为了生活”的常规思维。小说赤裸裸地描写女性的性欲，毫不羞涩地写女性的追求。

后来，丁玲的风格变了好几次，但《我在霞村的时候》其实是“莎菲”到了延安。

这么一个柔润、敏感的知识女性，当她到了黄土高原这么个战争背景下，她能注意到的东西，还是与众不同的。在这个意义上，郁达夫没有出现这么大的变化和进步。郁达夫的《沉沦》是他一辈子的基调，而“莎菲”是到了延安而且产生了突变。这是丁玲在中国现代文学史上的独特贡献。

除了灯蛾之外，作家们还喜欢写黄包车，因为他们经常要坐黄包车。但作家和有钱的商人不一样。商人坐黄包车没心没肺，“拉快点，拉快点”；作家也要坐车的，可坐上去又同情可怜拉车的人，觉得他们跑得这么辛苦。所以，作家写黄包车，是为了表达他们的人道关怀、社会良心与无奈的心情，胡适、郁达夫、老舍都写过。

冯达活得很久，比丁玲还长寿，他先是去了美国，又去了台湾。虽然冯达在海外做学者，却一直关注着丁玲几十年来的命运变化。他们生了一个小孩，后来跟着丁玲。

鲁迅有一篇非常有名的文章《为了忘却的纪念》，其中提到的柔石，就是和胡也频一起的“左联五烈士”。悼念柔石的时候，鲁迅以为丁玲去世了。

我去过壶口，黄河边上有一个很有名的瀑布。有一年，《黄河大合唱》搬到黄河边上演出，为了表现气氛。当然，除了音响效果以外，更大的问题是乐队让当地的农民来听。农民说这天不用出工了，坐下听，结果就闹了笑话。因为《黄河大合唱》里有一段著名的朗诵，是这样的：“朋友！你到过黄河吗？你渡过黄河吗？”可是在这个地方一讲，就好笑了：“朋友，你到过黄河吗？”那些农民：“啥？当然到过，还用你说，我们天天在这里，吃喝拉撒……”演不下去，全乱了。这个故事说明，那些乡土的符号，都是做给城里人看的。

这个故事后面的分量很重，民族、革命、性别，都融合在一起，女性成为一个民族战争的战场，和《色，戒》很像。如果让李安来拍《我在霞村的时候》，可能比《色，戒》还好。

那时，苏联给的奖就是最高的奖，也是中国作家所获得的最早的国际奖项。

我在一九八五年参加过一个纪念郁达夫的会，我帮助起草胡愈之的报告，关于郁达夫的。会议主持人夏衍，是周扬的战友，地位很高。本来主持人只要讲五分钟，可他讲了半个多小时，他忏悔。下面的其他作家都看呆了，都没想到。他说我们当初对郁达夫不好，“左联”当时太左了，对郁达夫很不公平。这个老人动了真情。几十年以后，没有要求他说，他自己忏悔了。那次我在现场，亲眼目睹。

丁玲的《莎菲女士的日记》大概就是讲一个女人和两个男人的故事：一个男人非常喜欢女主人公，她却喜欢另一个男人，但这个男人对她并不是真心，所以女主人公把他也抛弃了。这不只是《莎菲女士的日记》的故事结构，这也是丁玲一生感情道路的基本结构。甚至也可能是现在很多人的感情道路。从那以后，丁玲所

碰到的男人，基本都是这两类。

## 延伸阅读

萧军：《延安日记：1940—1945》，香港：牛津大学出版社，2013年。

陈明口述，查振科、李向东整理：《我与丁玲五十年：陈明回忆录》，北京：中国大百科全书出版社，2010年。

孙瑞珍、王中忱：《丁玲研究在国外》，长沙：湖南人民出版社，1985年。

袁良骏：《丁玲研究资料》，北京：知识产权出版社，2011年。

王德威：《做了女人真倒楣？：丁玲的“霞村”经验》，收入《想象中国的方法：历史·小说·叙事》，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年。

李向东、王增如：《丁玲传》，北京：中国大百科全书出版社，2015年。

周蕾著，蔡青松译：《妇女与中国现代性：西方与东方之间的阅读政治》，上海：上海三联书店，2008年。

孟悦、戴锦华：《浮出历史地表：现代妇女文学研究》，北京：中国人民大学出版社，2004年。

唐小兵：《再解读：大众文艺与意识形态》，北京：北京大学出版社，2007年。

## 经典选读

### 丁玲《谈自己的创作》

我生在农村，长在城市，是小城市，不是大城市，但终究还是城市。我幼年因为逃避兵患战祸，去过农村，但时间较短，所以我对于农民虽然有一些印象，但并不懂得他们。我很早就写过农村，一九三一年我的短篇小说《田家冲》，不知你们看过没有，就是写的农村。再有我的《母亲》里面也写了一点农村。那时的农村，表面上比较平静，但实际封建压迫沉重，农民挣扎在死亡线上。我写了地主老爷随便打死佃户，写了农民自发起来参加大革命，但对于生活在农村里面的人物，真正农民的思想、感情、要求，我还只是一些抽象的表面的了解。我的《水》也是写农村，写农民，写农民的悲惨命运和斗争，同自然斗争，同统治者斗争。发表的当时，较有影响。并不是说它写得很好，主要是题材不同于过去了。一般作家都喜欢写个人的苦闷，对封建社会的不满，大都以小资产阶级知识分子为主。而《水》在当时冲破了这个格格。写了农村，写了农民，而且写了农民的斗争。我小时居住的常德县，在沅江下游，人们经常说：“常德虽好，久后成湖。”那里离洞庭湖很近，洞庭湖附近好几个县，如华容等，都是沅江冲积下来的

泥沙淤积而成的。原来沅江上游，地势很高，水流很急，每到春夏，就要涨水。一涨水，常德县城就像一个饭碗放在水中，城外一片汪洋，有时都和城墙一样高了，城内街巷都要用舟船往来。老百姓倾家荡产，灾黎遍地，乞丐成群，瘟疫疾病，接踵而来。因此，我对水灾后的惨象，从小印象很深。所以，我写农民与自然灾害作斗争还比较顺手，但写到农民与封建统治者作斗争，就比较抽象，只能是自己想象的东西了。

后来我到了延安，到了陕北。环境变了，那个地方周围全是农民，延安就是农村环境嘛。延安城小，留在那里的党、政、军人数也不算多，一走出机关，不论你干什么，总要和农民打交道。农民，特别是贫苦农民，是拥护共产党、八路军的，但是你自己若和农民不打好交道，仅仅依靠八路军的声誉，你想吃顿饭也不容易。所以，你必定得同农民搞好关系。陕北是山地，比较闭塞，农民过去文化低，思想比较保守，他如果不了解你，可以半天不和你讲话，你想吃顿饭，想找个地方住，非和他交朋友不可。弄得好了，农民就把你当成他自己家里人了，因为他们的子弟也参军了，也是八路军，八路军到他们家里来，他们非常欢迎，欢迎子弟兵，就像他们自己的孩子们回来了一样。那么，一到这样的地方，你也好像到了自己的家，那种关系，就使得工作很顺利，使得八路军和老百姓之间的关系更加融洽。在解放区，在抗日战争时期和解放战争时期，到农民那里去是比较容易的，现在知识分子要下乡就不大容易，农民生活比过去改善了，但吃的还是不好，比城市差得很远。那时候正相反，老百姓吃的尽管不如现在，但比我们要好一点。那时我们每顿吃的小米饭，常是陈米，土豆也不削皮，或者只是咸菜，又没多少油。可是到老百姓那里，同样吃小米，他们的小米弄得好；同样是土豆，很少油，他们家里用小锅做得好。他们欢迎公家人去，怎么样也要想办法，弄点好东西给我们吃，吃点面条，吃点杂面。那时到农民那里去吃一顿饭，我们还叫做“改善生活”。陕北有一首流行歌，唱：“陕北好地方，小米熬米汤。”小米确实很好吃，初吃吃不来，慢慢就习惯了。这样，我们要去接近农民，就比较容易了。

从延安出来，我到晋察冀乡下的时候，站在一家农民的房门口，因为是从前没有去过的地方，便在门外站一会儿，看一看，欢迎不欢迎我？欢迎我，我好进屋去呀，这时，屋里边的老大娘就嚷开了：你瞧什么？屋里有老虎呀？意思是说：你怎么还不进来呀，屋子里没有老虎，不会吃你。在战争环境中的一个普通的农村老大娘，她就是这样说话，把你当成家里人一样，这是非常亲热的表示，说明人民对我们是亲密无间的。至于我写《太阳照在桑干河上》，那是一九四六年，党中央发下“五四”指示，要在农村中进行土地改革，我参加了晋察冀中央局组织的土改工作队，去河北怀来县、涿鹿县工作。有些情形，在这本书一九四八年的序言和一九七九年的重印前言里已经讲到了。我在涿鹿温泉屯村里参加了一个月的工作，经常和老乡们在一块儿。今天和这个聊，明天又找那个聊，我在工作上虽然本领不大，却有一点能耐，无论什么人，我都能和他聊天，好像都能说到一块儿。我和那些老大娘躺在炕上，两个人睡一头，聊他们的家常，她就和我讲了：什么儿子、媳妇啊，什么闹架不闹架啊，有什么生气的地方啊，有什么为难的事

情啊；村子里谁家是好人啊，哪一家穷啊，哪一家不好啊。我可以和老头子一起聊，也可以和小伙子一起聊……不论对什么人，我都不嫌弃他们，不讨厌他们。变革中的农村总是不那么卫生的。记得我在陕北下乡时，一回机关，首先就得洗头发，因为长虱子了。那时不比现在，现在农村的老百姓干净得多了，过去农村老百姓长虱子并不稀奇。陕北水很少，住在山上，要到山下挑水，一上一下好几里，怎么能嫌老百姓脏呢？有些知识分子替农村搞卫生计划：规定一个月洗一次被子。心是好心，可是完全不符合实际，没那么多水，更没那么多时间，而且也不觉得有那么脏。就是我，在黑龙江农场也不能做到一个月洗一次被子，我们不过是一年洗个二次三次的。对农民，不要嫌他们脏，不要嫌他们没有文化、落后，农民的落后是几千年封建社会给造成的嘛。要同情他们保守落后，同情他们的脏（自然不是赞成这些）。这样关系就搞好了。

我刚才讲，我是个土包子，现在也是。我好像一谈到农民，心里就笑，就十分高兴，我是比较喜欢他们的。在桑干河畔，我虽只住了一个月，但由于是同农民一道战斗，同命运共生死，所以关系较深。因此，一结束工作，脑子里一下就想好这篇小说的轮廓了。当我离开张家口，到了阜平时，就像我说过：需要的就是一张桌子，一个凳子，一本稿纸，一支笔了。这本书写得很顺利，一年多就完成了。这中间还参加了另外两次土改，真正写作时间不到一年。

有人问我，书里面那些人物是不是真人呢？说老实话，都不是真人。自然，也各有各的模特儿。我后来曾到桑干河上去了几次，去年又去了。我以前去时，那儿有些人找我，说我写了他们，那个妇女主任对我说：“哎哟，你写我写得挺好的，可怎么把我的名字给改了呀？”当时的支部书记也认为我写了他。前个月，他还来北京，要到医院去看我。小说中的那些人，好像有些是真人，但并不完全是具体的真实的人，而是我把在别的地方看到的人，也加到这些人的身上了。脑子里有很多人物的印象，凡是放在一块儿的，都放到一块儿，捏成一团，融成一体。现在我在写《在严寒的日子里》，有些人问我，是不是还是《太阳照在桑干河上》那些人？我说：大体都不是了，但也还有那些人的影子。因为我后来到别的地方工作，很多人都是另一个地方另一个环境的，我把他们搬家，搬到老地方来。这些人在我脑子里生活的时间长了，很多很多的，有时候我自己也搞不清了，到底是真人，是“假人”，比如那个支书到底叫张裕民，还是叫曹裕民，还是别的什么名字？但我脑子里总是有这么一群人的，这些人经常生、经常长，是原来的样子，又不是原来的样子，他们已经变了。变了的人，在另外一个人身上出现了，但是，事实上根子还在这个人身上。这好像有些玄乎，实际上就是这个情况。

五七年的时候，有人批判我，说我是资产阶级生活作风，家里三日一小宴，五日一大宴；说我家里的客人很多，连什么工人、农民都有。我想，人家讲这话，大约是表扬我，不是骂我罢？我这个人，有个脾气，宴会倒是没有的，只是与朋友来来往往，但不是冠盖云集，普通朋友，遇事随便，见茶喝茶，遇饭吃饭。因此，有几个乡下朋友。他们想来北京瞻仰，那时我在北京有个小四合院，房子多两间，他们来了，就到我家来住。我没有多的时间，就让公务员带他们逛天安门

呀，参观故宫呀，看电影呀，看戏呀，回家来很简便，吃顿饺子就是农村过年吃的东西了。来我家的这些人是不不少的。前几天有人来看我，我说：如果不写你们，我舍不得。我舍不得丢掉你们这些朋友，因为我们是在下面一起战斗过的。尽管他们还有这样那样的缺点，一个人谁没有缺点呢？可是他们是那样朴实，那样真心实意，我们又彼此那样关心。我和这些人的关系是不会断的。

我在北大荒的时候，照惯例是不容易找到朋友了，因为我那时是个大右派，谁要和我在一块儿，将来会挨整的。但是有这样顾虑的人哩，大部分是知识分子。但是农民是不怕的，工人是不怕的。他们觉得，我不管你们什么派不派，我看实际，我看着谁对心思，谁好，我就和谁来往嘛。他们肩上没有包袱，既不是官，也不保乌纱帽，他们没有什么要保的东西，没有很多个人的东西。这样的人，他们对我很好，我当然对他们也好，我们之间建立起了了解、信任和感情。现在我们有好长时间不在一块儿了，可我们还是感情啊！自然我要写他们的时候，就觉得很容易了。我脑子里有许多这样的人，这些人使我喜欢他们，爱他们。比如杜晚香，就是这样的例子。

我有个体会，就是在接触人时，绝不可以有架子，你得先把自己的心，自己全部的东西，给人家看，帮助人家了解你。只有人家了解了你，才会对你不设防了，这样，他才会把全部的东西讲给你听，那么，你就可以了解他了，你就可以写他了。如果不是平等坦率地和人相处，那么，人家也就不会对你讲什么真话了，所以，我总是这样，如果人家开始不说话，那我就再说，想办法把自己的心，自己的一切，交给别人，让你们来说我，批评我。你们对我好，对我坏，冷，热，那没关系，我都不在乎。一个人写文章，搞创作，就非得要体会社会上复杂的、各种各样的人的内心活动。你不了解他，你就没有办法去反映他。

你们问《太阳照在桑干河上》里面的文采有没有模特，过去也有人问过我：文采是不是写的某某人？我说：你说有模特，就有模特。谁要自己对号入座，我也不反对。像文采这样的人物在知识分子中现在还有不少，随便去找，眼前就有。教条主义，主观主义，自以为是，脱离群众，高高在上，喜欢训人，指挥人。这样的人啊，多得很，实际上对农民一点儿都不了解，也没有兴趣，更谈不上热情。他们看了书先问是不是写谁呀？真有意思。《太阳照在桑干河上》的文采没有大错误，没有大问题，还算比较好的。他无非是装腔作势，借以吓人。他在农村里是那样，在另外的环境里，他还会那样！而且能把人唬住，会有人相信他哩。这种人可以改好，但也可以变得很坏，变成一根打人的棍子。

关于作者与《莎菲女士的日记》中的主人公的关系问题，是个有趣的问题，过去已经有许多人发表了不少高明的见解。五七年有个叫姚文元的小编辑，投左倾之机，写了几篇文章，得到某些人的欣赏而跃上了文坛。他判决莎菲是玩弄男性。居然有些理论家和少数落井下石的人，跟着狂叫了一阵。直到现在还有人说，说得稍微好听些，莎菲是鼓吹性爱。我不明白这帮人口中的性爱是指的什么！当年莎菲也曾被围攻、批斗。有的图书馆现在还保存着这类材料。我真希望这些塞在莎菲档案里的材料可别毁了，因为它可以供以后年轻的研究莎菲的人翻阅、引

用、借鉴。现在也确有不少爱读书、肯用脑子的人，为莎菲鸣不平，想为莎菲平反，但自然还是阻碍重重。这些事我个人不想插手，我相信：“千秋功罪，自有人民评说。”也有人说那个玩弄男性或者讲性爱的莎菲就是作者自己，要我去受莎菲的牵连，这很可笑。有些人读文学作品，都习惯从书中找一个影子，把自己或者把别人贴上去，喜欢对号入座。一部作品同作者本人的思想是否有因缘呢？一定有。作品就是作家抒发自己对人生、对世界、对各种事物的认识、感觉和评论，通过描述具体的人、事的发展来表达。主人公不过成了作家创作中的一个工具，作者借他（或她）让读者体会出作者所要讲的话，怎么能简单地去猜测这是写的谁，而且就肯定是谁呢？一个作品里的人物是各种各样的，一个作家一生的作品里所描写的人物就更多了，即使是主要人物，也存在着千差万别的，怎么能恣意挑选，信口胡说，把作品中的人物贴在作家脸上去呢？我相信世界上有不少人会懂得创作，懂得作品与作家本人的正确关系，懂得通过创作去理解作家的心灵深处和作品的成败得失。至于个别心怀叵测的小丑，就让他们披着皇帝的新衣去跳舞吧。

还有人说黑妮是莎菲；也有人问我黑妮这个人物是从哪里得来的，我不得不替黑妮说几句话。

我在怀来搞土改的时候，看见过一个小姑娘，在地主家的院子里晃了一下。我问人家，这个女孩子是谁呀？人家给我讲，她是这地主家的侄女，说她很可怜，他们欺负她，压迫她，实际是家里的丫环。这个人在我面前一闪而过，我当时并没有把这个女孩子仔细地观察。就这么一点影子，却在作家的脑子里晃动了：她生活在那个阶级里，但她并不属于那个阶级，土改中不应该把她划到那个阶级，因为她在那个阶级里没有地位，没有参与剥削，她也是受压迫的。所以，写黑妮的时候，并没有什么具体的模特，而是凭藉一刹那时间的印象和联想，那一点火花，创造出来的一个人物。就是这样简单，值不得理论家去探索，去联系；莎菲是作家本人，黑妮也一定是作家本人。哈……

我是一个搞创作的人，很少从理论上，而更多是从现实生活里去认识社会。三十年代的时候，年纪轻，参加群众斗争少，从自己个人感受的东西多些。等到参加斗争多了，社会经历多了，考虑的问题多了，在反映到作品中时，就会常常想到一个更广泛的社会问题。我写《我在霞村的时候》就是那样。我并没有那样的生活，没有到过霞村，没有见到这一个女孩子。这也是人家对我说的。有一个从前方回来的朋友，我们两个一道走路，边走边说，他说：“我要走了。”我问他到哪里去，干什么？他说：“我到医院去看两个女同志，其中从日本人那儿回来，带来一身的病，她在前方表现很好，现在回到我们延安医院来治病。”他这么一说，我心里就很同情她。一场战争啊，里面很多人牺牲了，她也受了许多她不应该受的磨难，在命运中是牺牲者，但是人们不知道她，不了解她，甚至还看不起她，因为她是被敌人糟蹋过的人，名声不好听啊。于是，我想了好久，觉得非写出来不可，就写了《我在霞村的时候》。这个时候，哪里有什么作者个人的苦闷呢？无非想到一场战争，一个时代，想到其中的不少的人，同志、朋友和乡亲，所以就写出来了。到现在，这还是一篇没有定论的东西，有人批评它，说它同情汉奸。

也有人说女主人公是莎菲的化身，自然也有人说是写的非常深刻，非常好。我照例不为这些所左右，我仍是按着我自己的思想，继续走着我自己的创作的道路。

因为斗争经历得多了，于是就从整个社会、整个运动、整个结果去看一些人，去想一些人。至于这是不是现实主义，是不是已经超脱了自然主义，我没有考虑。作品要达到一个什么样的政治目的，这不是主观愿望所决定的。作品写出来了，就一定会产生政治效果，究竟是鼓舞人心，还是涣散人心，在我看来，这种效果并不是作家在动笔前或在写的时候依靠主观愿望而能得到的，它是由作家自身的思想、感情来决定的，是根据作家生平的社会实践、个人的修养和写作能力来决定的。

至于讲到我们同现实生活的关系，我认为：不可否认，有些现象是令人很痛心的，我们不能说我们现在是很好了，我们看到了许多坏的东西，特别是我们一代人、两代人的思想里的封建余毒，“四人帮”的流毒还很深广，资产阶级的腐朽思想还在影响我们。我们的国家问题多得很，怎么办？要不要有人挑担子，是不是大家都不挑，只顾自己？像我们这样的人，说来似乎完全可以不去管那些事了，“你这么大年纪，操那么多心干什么？你的生活也可以，养养老，过个幸福的晚年算了。”可是不行啊，国家的问题太多，总是要有人来挑担子，作家也应该分担自己的一份。一个作家，如果不关心这个困难，不理解挑担子的人的难处，你老是写问题，那么，你的作品对我们的国家民族有什么好处呢？对老百姓有什么好处呢？对年轻人有什么好处呢？在这个问题上，有人说我是保守派，说我不够解放。难道一定要写得我们国家那么毫无希望，才算思想解放吗？我不懂了，那解放有什么好处？有什么用处？这能给人民带来一点福利吗？人民的生活能提高，没有房子的能有房子住吗？你不帮忙，你在那里老是挑剔，那有什么好处？人家又说，你这个人嘛，过去挨了批评，你是怕再挨批评，心有余悸啊。并不是这样的。正因为挨过批评，我跟党走过很长的艰难曲折的路，吃过很多苦，所以，我才懂得这艰难。我们国家的四个现代化难得很，你不动动千千万万人的思想，再好的办法也搞不成。你有这么好那么好的计划，可是人们不积极干，那你就落空了。我们文学家应该理解这个困难，努力帮助克服困难。

我写的《“三八”节有感》提出的问题很小，现在实际上要比《“三八”节有感》大的问题多了。《“三八”节有感》不过是指责了随便离婚而已，把那个土包子老婆休了，另外找一个知识分子。现在看来，这实在没有什么了不起。离婚自由，双方没有共同语言，没有爱情，当然可以离婚。《“三八”节有感》就是表现这么一点，里面有一点批评，也不多，不过是替少数女同志发了点牢骚而已。那时在延安也没有掀起批判的浪潮，当时毛主席讲话，对我还是保护的。只是到了五七年才改变调门，把它打成反党作品。最近我编选杂文集，把这篇杂文也选进去了，这不是一篇了不起的好文章，留在那里，也为保存材料，让后人再批吧。

问到我最喜欢的作家，这很难说，过去有人说我最喜欢莫泊桑，受莫泊桑的影响很大，可能有一点，不过说老实话，那时候，虽然法国小说我看得很多，喜欢的不只是莫泊桑、福楼拜，也喜欢雨果，也喜欢巴尔扎克。但很难说我具体受哪个

作家的影响。英国小说家我喜欢狄更斯，真正使我受到影响的，还是十九世纪的俄国文学和苏联文学，还是托尔斯泰、屠格涅夫、高尔基这些人。直到现在，这些东西在我印象中还是比较深。我看书的时候，都觉得很好，但你说我专门学习哪一个人，学哪个外国作家，没有。我是什么书都看，都欣赏。而他们也是各有特色的嘛。

我比较更喜欢我国的《红楼梦》、《三国演义》。看这些书，看他们写人和人的关系，写社会关系，可以使人百读不厌，你可以老读它老读它，读完了再读。

《三国演义》写那么多大政治家，历史上有名人物，写他们的关系写得那么复杂，那么有味道，我觉得很少有的。但是，现在是不是就能够照他们的那个样子写呢？继承它的好的地方是必要的，我们现在也还没有很好继承。可是，我们的社会变化太快，生活变化太快，表现那个时代的手法，和今天的社会相差太远，两方面结合起来不足很容易的。

我想，我最喜欢的还是曹雪芹。贾宝玉、林黛玉、王熙凤……都写得太好了。但现在像这样的人物都不多了，自然像贾雨村这样的人物还是够多的。现实更复杂了，需要用一些更为宏伟的章法来写了。但过去的有些手法还是值得我们今天借鉴的。

---

[1] 瞿秋白（1899—1935），生于江苏常州，散文作家，文学评论家。他曾两度担任中国共产党实际最高领导人，是中国共产党早期领袖和缔造者之一。1935年在福建长汀被南京国民政府逮捕并就义。

[2] 冯雪峰（1903—1976），浙江义乌人，诗人、文艺评论家。1921年考入浙江省立第一师范，1925年到北京大学旁听日语，1927年加入中国共产党。1928年结识了鲁迅，编辑出版《萌芽》月刊，并与鲁迅共同编辑《科学艺术论丛书》。1929年参加筹备中国左翼作家联盟，后任“左联”党团书记、中共上海文化工作委员会委员。1941年被捕，1942年11月下旬被营救出狱。1943年到重庆，在中华文艺界抗敌协会工作。1928年2月，丁玲爱上了帮忙讲授日语的冯雪峰。面对胡也频和冯雪峰，丁玲陷入情感漩涡。为了摆脱这一棘手的选择，丁玲和胡也频也南下上海。之后三人到杭州谈判，冯雪峰退出。

[3] 胡也频（1903—1931），福建福州人。幼年入私塾读书，因家庭生活困难，曾两度辍学。1924年参与编辑《京报》副刊《民众文艺周刊》，开始在该刊发表小说和短文。同年夏天，与丁玲结识并成为亲密伴侣。1930年5月，由于鼓动学生进行革命而被省政府通缉。他返回上海，参加了中国左翼作家联盟，后当选为“左联”执行委员，并任工农兵文学委员会主席。1931年1月17日，在东方旅社出席第一次全国工农兵代表大会预备会议时被国民党反动派逮捕，2月7日被杀害于上海龙华淞沪警备司令部。

[4] 冯达是丁玲的第二个丈夫，比丁玲小4岁。1931年11月与丁玲同居。1983年12月19日，丁玲告诉骆宾基：我同冯达好，这里边雪峰还起了作用，他看到我一个人在上海生活，不能和很多人来往，坐在那里写文章，很苦，就给我出主意，是不是有一个人照顾你好，要像也频那么好当然也不容易，但是如果有一人，过一种平安的家庭生活，让你的所有力量从事创作，也很好。参看李向东与王增如合著的《丁玲传》。

[5] 陈企霞（1913—1988），原名陈延桂。浙江鄞县人，中国现代作家。1931年开始发表作品，包括小说散文，次年至上海，结识作家叶紫，创办无名文艺社，出版《无名文艺》旬刊、月刊，随后参加中国左翼作家联盟。1933年至沪西郊区从事工农教育，加入中国共产主义青年团，后两次被捕，出狱后从事救亡工作，组织进取社、读书社和救国会。1935年加入中国共产党，参加中共地下党工作及救亡活动。

1940年赴延安，先后在中央青委宣传部、《解放日报》副刊部工作，参加延安文艺座谈会。1945年参加华北文艺工作团，华北文工团并入华北联合大学后，任联大文艺学院文学系主任，参与编辑《北方文化》、《华北文艺》等刊。1952年加入中国作家协会，历任全国文联、文协秘书长，《文艺报》副主编、主编、中国作协理事。1955年因“丁玲、陈企霞”冤案而受到错误处理。后任杭州大学教师。1979年纠错，恢复名誉。

[6] 李向东、王增如：《丁玲传》，北京：中国大百科全书出版社，2015年。

[7] 陈明，原名陈芝祥，1917年生，江西鄱阳县人。在“一二·九”运动中，他是麦伦中学的学生领袖、上海中学生抗日救国联合会的创始人和领导者之一。1937年5月，20岁的陈明奔赴延安成为抗大十三队的学员，不久结识了已到延安半年多的丁玲。陈明和丁玲经过5年曲折恋爱终于走到一起。1957年，原本应该平反的丁玲又被打成“右派”。在北京电影制片厂工作的陈明随之被打成右派，开除党籍，撤销级别，被发配到黑龙江监督劳动。1961年，陈明摘除右派帽子，不久发生“文革”，陈明也跟丁玲一起被关进“牛棚”。1970年春天，丁玲和陈明又分别被关进了秦城监狱。1975年5月，丁玲获释，陈明也随之获释。2010年出版《我和丁玲五十年》。

[8] 丁玲：《我在霞村的时候》，《中国文化》（延安）第3卷第1期，1941年6月。

[9] 丁玲：《在医院中》，初次发表于《谷雨》，题目为《在医院中时》。1942年发表于重庆《文艺阵地》时更名为《在医院中》。

[10] 丁玲：《三八节有感》，《解放日报》（延安），1942年3月9日。

[11] 李向东、王增如：《丁玲传》，北京：中国大百科全书出版社，2015年。

## [第七讲] “五四”新诗的发展

### 第一节 没有新诗，就没有“五四”

#### “诗”是比“文学”更早出现的概念

我选的新诗里，可能有一些，同学们在中学已经读过，但是我还是选了。第一，因为选的是经典，我希望通过这两节课，把“五四”新诗的全貌勾画一个基本的轮廓，也可以衔接到以后要读的当代朦胧诗和你们正在读的古典诗歌。第二，我希望同学们看到同一首诗，在中学和大学会有怎样不同的解读方法。重要的不是读了什么，而是怎么去读，读的方法。我一直觉得，大学生四年，和没读大学的人比较，重要的不是四年间读了多少书，而是养成一个读书的习惯，以后一生便有所不同。

“诗”是比“文学”出现得更早的概念，无论在东方还是在西方。在中国古代，并没有“文学”这个说法，“文学”在中文里是近代的概念。在中国古代，较早和“文学”自觉意识有关的说法，是“文章”。曹丕是中国最早的文学批评家之一，他第一次把“文”和“章”加以区别。<sup>[1]</sup>“文”是指各种各样的文件文字，比如皇帝的诏书、讨伐令。“章”是讲如何把“文”写好的方法。这个方法，就是“文学”。

“文”“章”分家已是汉末，“文学”概念出现得更晚，但“诗言志”的说法很早就出现了。西方也一样，“文学”这个说法出现得较晚，最早的概念是“诗”。亚里士多德有专著《诗学》<sup>[2]</sup>。中国古人讲诗，并不怎么关心诗的本质是什么，或者诗和其他文章有什么区别，首先讲的是诗有什么用——诗言志；或者，诗应该怎么样——思无邪。中国古代一直关心文艺的功能，比如“美”与“刺”，兴观群怨，讲的都是功能，没有讲到底什么是诗。时至今日，《人民日报》、《环球日报》还在纠结文学的这两个功能——到底是歌颂还是批判。

亚里士多德的时代和孔子的时代差不多，是轴心时代。他对诗的基本定义，到今天还是经典。文学的基本特性是虚构，那么虚构是否就是不真实？不真实的东西有什么意义呢？亚里士多德说了，历史是已经发生的事情，诗是写可能发生的事情。因此，诗比历史更哲学，更能反映事物的本质。这个定义非常深刻。电影字幕常常写“本故事纯属虚构”，可为什么虚构的故事令人感动落泪？因为这“假”的故事可能真实发生。新闻、历史已经真实地发生在别人身上，文学里的故事却可能发生在你我身上。所以，诗和历史一样重要、一样久远。诗的本质，诗和真实及历史的关系，这是西方人的着重点。诗在人心、社会中的功能作用，是中国人的着重点。

新文化运动起源，就是梅光迪和胡适争论的焦点——能不能用白话写诗。梅光迪认为，“农工商”可以用白话，但“士”不能全用白话，因为不能用白话写诗。所以，胡适偏偏就用白话来写。其实，“五四”新文学以后的四个领域里——诗歌、小说、散文、戏剧——新诗的成绩和古代相比是最弱的。不是新诗不努力，是中国古诗太伟大。现代小说把过去在文坛地位最低的街谈巷议、八卦绯闻的东西抬举为文学的正宗，这是小说的成就。戏剧方面，中国原来只有唱的戏曲，没有戏剧，所以“play”这个东西是西方来的，完全是新的。散文方面，中国古代的“文”是用来考科举的，除了写国家大事以外，写小狗小猫、花草鱼虫的，都是自娱自乐没有功名价值的，既不卖钱，也没有地位。由于周作人、鲁迅、朱自清、郁达夫他们的努力，形成了现代散文这个文类大综。而且，在“文学的国语，国语的文学”这个用文学建设现代汉语的过程中，散文的功劳是最大的。这三个领域的成就都很辉煌。

但是，也不能忽略新诗的意义，如果没有新诗的出现，“五四”文学运动就没法开始。不能想象现代汉语全用白话，仅有诗歌仍用文言。如果是这样，白话就不是一个正宗的国语。

## 最早的新诗诗人

最早提倡新诗的两个人，一个胡适，一个郭沫若，政见非常不同，但共同点是胆子大。胡适的名言是“大胆的假设，小心的求证”。郭沫若之后再讲。另外，他们两人后来分别成为国共两党里政治地位最高的文人。还有一个有趣的现象：中国现代文学史上的诗人，几乎都不写小说。比如徐志摩、闻一多、戴望舒、卞之琳、郭沫若，没有一个写小说的。他们偶尔写写散文，郭沫若还写戏剧，而徐志

摩和戴望舒只是诗人。很多诗人只在年轻时写诗。大概诗比较像爱情，不会一辈子都在写的。在大多数时候，写诗是诗人生命中的一个阶段，过了这个阶段之后，他想写也写不出来。这很像人生当中的爱情。不像做学问、写小说，可以迟一点，多一点积累。诗歌不是的。好的诗可能在十六七岁、十八九岁就写出来了，五年、十年以后就没了灵感。这是非常有意思的。

那么，诗人不写诗了，做什么呢？很多诗人做古典文学研究，还有的做最“难”的甲骨文考证。王国维，郭沫若，闻一多，陈梦家，都是这样。研究甲骨文、青铜器是很枯燥的事情，可是最有成就的那些考证学者，往往在年轻时是最浪漫的诗人。余英时有个解释，说考证甲骨文更多不是依靠学识、修养，而是依靠想象力。这也是很有想象力的学术推理。<sup>[3]</sup>

郭沫若曾在一九二七年声讨蒋介石，为躲避国民党追捕，便逃到日本去，几年时间就变成了甲骨文的专家<sup>[4]</sup>。今天，有人嘲笑他天马行空的诗，批评他古为今用的剧作，看不起他的政治操守，但几乎没人否定他的甲骨文研究。有很多学者是一辈子在做甲骨文研究，一辈子研究几个字。我们系的许子滨就是这方面的专家。葛兆光也是做中国古代文化研究的，有本专著《宅兹中国》<sup>[5]</sup>，依据东周、西周出土的石头、瓷器之类考证“中国”这个概念的来源。也不知他们年轻时是不是诗人。但香港文坛的情况不一样。有些小说家，比如西西、也斯等，也写诗。也斯写诗的成就甚至高于小说。“五四”时期的另一个现象是，鲁迅、郁达夫等以小说散文出名，不写新诗，却写旧体诗。中国当代文学中，基本上诗人与小说家分工明确，只有北岛早期写过一個有名的中篇小说《波动》，但写作背景很特殊，是“文革”时期的手抄本。关于诗人与小说家的关系问题，只是提醒同学们思考，我们课上的很多讨论是没有结论的，只是open mind。

郭沫若一八九二年生，四川人，也和鲁迅一样，先学医后从文。《女神》和《沉沦》一样，是前期创造社最主要的成果。北伐开始前，郭沫若是广州中山大学的文学院院长。随军北伐途中的几个月里，从中校升至中将，任北伐军总政治部副主任，主任是邓演达。说起来，郭沫若也是中国现代作家中军阶最高的人。本来，蒋介石还要郭沫若当“总司令行营政治部主任”，其实就是御用文胆。当时他才三十多岁。“四一二”政变时，蒋介石的力量已经很大了，郭沫若却写文章声讨他，还去参加南昌起义，后来逃到日本。郭沫若到日本后，诗也不写了，甲骨文研究自成一家。单凭这一点，也令人佩服他的才华。

一九三七年时国共合作抗战，周恩来负责和国民党商谈统战。当时需要一个名人出来，做文化界、文艺界的领导。鲁迅已经去世了，周恩来就提议了郭沫若，说鲁迅是中国文学的导师，郭沫若是中国文学的方向、主将。所以，郭沫若就担任了政治部第三厅厅长，相当于今天的文化部长。当时的文联主席是老舍。这两位都是中立人士。一九四九年以后，郭沫若还做了政务院副总理、中国科学院院长、文联主席、人大常委会副委员长等。

郭沫若有两本学术书，令人印象很深。

一本书是《十批判书》<sup>[6]</sup>，批判孔子、孟子、庄子、老子等。如果和罗根泽、杨荣国、周谷城、范文澜等学者的研究放在一起看，会感觉到郭沫若对古代思想家的研究思维很像诗人，胆子大，想象力超人。

还有一本叫《李白与杜甫》<sup>[7]</sup>，其中有一个重大的考证，说李白不是中国人，生于中亚细亚碎叶城——现在的哈萨克斯坦。但他这个考证是有目的的。当时中国和苏联有领土纠纷，如果按照郭沫若的考证，那么苏联的部分地方其实原是中国——李白是中国的，中亚碎叶城是李白的故乡，所以中亚碎叶城是中国的。其实同一个证据完全可以反过来理解：李白喝酒喝得那么多，还歌颂当街杀人，很多行为都是汉人难以想象的。所以，李白至少是一个少数族裔。

但最离谱的还是研究杜甫，郭沫若说杜甫是个地主阶级。杜甫有一句诗：“新松恨不高千尺，恶竹应须斩万竿。”有一万竿竹子可以砍掉，可见他的地有多大，所以杜甫是个地主。还有一首最有名的诗，是《茅屋为秋风所破歌》，写道：“南村群童欺我老无力，忍能对面为盗贼。公然抱茅入竹去，唇焦口燥呼不得，归来倚杖自叹息。”说对面的小孩抢他屋顶上的茅草，这些小孩都是穷人，很可怜，肯定家里也没得烧，也没得盖屋，肯定很穷，他们来拿屋顶上一些茅草，杜甫还要喊得“唇焦口燥”，多么吝啬的一个地主啊。

公平地讲，郭沫若的甲骨文研究是非常好的，晚年做李杜研究，他可能也有为难的地方。“文革”一开始，郭沫若就说他以前几十年写的东西，应该全部烧掉。郭沫若故居在北京后海，是非常大的一个宅子。可他地位虽高，却连自己的孩子也救不了。当时他为了迎合形势，还写了一部戏替曹操平反，就是《蔡文姬》。别人看郭沫若一生风顺水，地位那么高，其实他自己恐怕苦衷难言。

## 草创阶段的代表作

在新诗的草创阶段，有几首代表性的诗，其一就是胡适的《蝴蝶》：

两个黄蝴蝶，双双飞上天。

不知为什么，一个忽飞远。

剩下那一个，孤单怪可怜；

也无心上天，天上太孤单。<sup>[8]</sup>

如果今天写这样一首诗去投稿，大概是不会被发表的。但在当时，这首诗就是划时代的。中国的古诗已经发展到非常精深、精致、精美的地步，数千年来最有才华的人都在写诗——不做科学，不做商科，全都在写诗。能想象吗？王健林、马

云、钱学森都在写诗，整个社会的全部精华积淀在此，到“五四”时却被“两个黄蝴蝶”打破。

胡适另外有一首《梦与诗》：

都是平常经验，

都是平常影像，

偶然涌到梦中来，

变幻出多少新奇花样！

都是平常情感，

都是平常言语，

偶然碰着个诗人，

变幻出多少新奇诗句！

醉过才知酒浓，

爱过才知情重：——

你不能做我的诗，

正如我不能做你的梦。<sup>[9]</sup>

这首比《蝴蝶》好一点，有一点诗意，特别是“你不能做我的诗，正如我不能做你的梦”，讲出了不同身份的人与人之间的隔膜。

鲁迅的旧体诗非常好，有些散文诗也很精彩，比如《野草》里的《影的告别》：

我不过一个影，要别你而沉没在黑暗里了。然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失。

然而我不愿彷徨于明暗之间，我不如在黑暗里沉没。<sup>[10]</sup>

虽然不大像新诗，但里面的意象太精彩。好的意象既是写实的，又是象征的。“然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失”，这是写影子，也是写他自己，写他的彷徨，写光明他也受不了（早就预料到了），黑暗他也不能忍受。最后他说，“不如在黑暗里沉没”，非常悲观的情绪。

还有一首刘半农的《教我如何不想她》，很有名：

天上飘着些微云，

地上吹着些微风。

啊！

微风吹动了我的头发，

教我如何不想他？

月光恋爱着海洋，

海洋恋爱着月光。

啊！

这般蜜也似的银夜，

教我如何不想他？

水面落花慢慢流，

水底鱼儿慢慢游。

啊！

燕子你说些什么话？

教我如何不想他？

枯树在冷风里摇，

野火在暮色中烧。

啊！

西天还有些儿残霞，

教我如何不想他？ [\[11\]](#)

一首非常简单的、像回归国风传统的情歌，还被赵元任谱成了歌曲。

当时还有一个诗人叫汪静之，他写的所有的诗，只有一句最有名：

一步一回头地瞟我意中人； [12]

简单的一句话，表现了“五四”对爱情的态度。《沉沦》里主人公的自白，就是名也不要，利也不要，什么都不顾，只要爱情。今天来看，这是很滥情的表达，可在当时是石破天惊的，“一步一回头地瞟我意中人”。

郭沫若受德国的歌德、席勒的影响，他最有名的诗是《凤凰涅槃》：

我们光明呀！

我们光明呀！

一切的一，光明呀！

一的一切，光明呀！

光明便是你，光明便是我！

光明便是“他”，光明便是火！

火便是你！

火便是我！

火便是他！

火便是火！

翱翔！翱翔！

欢唱！欢唱！ [13]

在当时，这就是时代的最强音，是郭沫若最早诗集《女神》里的代表作。另外一首特别有名的叫《天狗》，是郭沫若早期的浪漫主义：

我把月来吞了，

我把日来吞了，

我把一切的星球来吞了，

我把全宇宙来吞了。

我便是我了！ [14]

写这首诗的时候，他十八岁。

第二期的新诗是格律派，代表作是《死水》 [15]。闻一多曾在芝加哥艺术学院学习美术，就在密歇根湖边上。

同学们在导修课上对《死水》有一些不同解释，有人说写中国，有人说写北洋政府，还有人说是批判美国。闻一多批判过美国，也写过《洗衣歌》 [16]，写华人在美国很苦。但《死水》应该不是写美国的。他早期的诗非常浪漫直白，比如“这不是我的中华，不对，不对”，到《死水》已经收敛了许多，变得比较含蓄。他中年以后一直在研究中国古代文化，比如龙、图腾之类。他最后是被国民党特务杀掉的。闻一多早年接触过国家主义，而且他的美学趣味是非常奇怪的，我们后面再讲。

子曰：小子何莫学夫诗。诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。（《论语》）

诗人的职责不在于描述已经发生的事，而在于描述可能发生的事，即根据可然或必然的原则可能发生的事。……诗是一种比历史更富哲学性、更严肃的艺术，因为诗倾向于表现带普遍性的事，而历史却倾向于记载具体事件。（亚里士多德《诗学》）

当时的“诗”其实是现在唱的歌，“诗”和“歌”是连在一起的。《诗经》被翻译成英文时，通常译成“song”，不叫“poetry”。 [20]现在给鲍勃·迪伦颁奖，也算恢复传统，把歌纳入了文学的范畴。

胡适不仅是学者，还在二十世纪六十年代被提名诺贝尔文学奖，因为他的成就主要在研究，所以没有得奖。胡适曾任国民政府驻美国大使、北大校长、台湾“中央研究院院长”。他和蒋介石有私人来往。郭沫若曾是中国科学院院长、政务院副总理、人大常委会副委员长。早在北伐时，他就做北伐军政治部的副主任，抗日时，他又做国民党军委会政治部第三厅厅长。这两个最早的中国现代诗人，也是两个政治地位最高的文人。

一九二七年八月一日，周恩来领导了南昌起义，参加起义的叶剑英、贺龙、林彪，后来都做了元帅。

“鲁迅自称是革命军马前卒，郭沫若就是革命队伍中人。鲁迅是新文化运动的导师，郭沫若便是新文化运动的主将。鲁迅如果是将没有路的路开辟出来的先锋，郭沫若便是带着大家一道前进的向导。”语出周恩来《我要说的话》。一九四一年十一月，周恩来为纪念郭沫若五十寿辰和创作生活二十五周年，作《我要说的话》一文，登载在《新华日报》上。

当时，郭沫若还在日本，郁达夫去找他。郭沫若专门写过一篇文章，讲他悄悄离开家，离开在日本的妻子和四个小孩，都没有告别。因为他知道，如果说了，她们是不让他走的。这个场面很戏剧化：一个男人抛下妻儿，回到战火纷飞的中国去抗战。郭沫若回国后，和于立群结了婚。在日本的妻子安娜也没再嫁，和小孩住在中国的大连，郭沫若一直养着她。

一九六六年四月十四日，郭沫若在全国人大常委会第三十次（扩大）会议上，即席发言，讲出了当时令文化界颇为震惊的一段话：“几十年来，（我）一直拿着笔杆子在写东西，也翻译了一些东西。按字数来讲，恐怕有几百万字了，但是拿今天的标准来讲，我以前所写的东西，严格地说，应该全部把它烧掉，没有一点价值。”四月二十八日《光明日报》以《向工农兵群众学习，为工农兵群众服务》为题，全文刊登郭沫若的讲话。五月五日《人民日报》全文转载。

这个学校我专门去过，世界上的印象派画作收藏，最多是伦敦的国家美术馆，第二就是芝加哥艺术学院。当时他们正筹备一个东亚部，那时还没开放，我跟李欧梵教授、刘再复教授通过熟人到地下室去看。把中国的古画亲手展开来看，这还是我生平第一次，有文徵明、唐伯虎的画，还有更早一点的。有一些美国的博士生，金发碧眼，年轻得很，专门研究这些画。在那个仓库里看到很多中国的文物，上面都有标签，其中一个石像上的标签给我印象最深：“一九二〇年购于天津火车站一百五十银元。”一方面是帝国主义文化侵略，把很多中国的好东西都拿去了，另一方面，要不是他们把它买来，这个石像在一九二〇年的天津火车站，不知道会流转到哪里。后来我到大英博物馆，借采访为名直接入库看《女史箴图》[\[21\]](#)，这在中国反而不可想象。

---

[\[1\]](#) 曹丕：《典论·论文》，《中国历代文论选》，上海：上海古籍出版社，2001年，60—61页。

[\[2\]](#) 亚里士多德著，陈中梅译注：《诗学》，北京：商务印书馆，1996年。

[\[3\]](#) “他（郭沫若）选择了甲骨、金文的考释，这是最适于诗人想象力驰骋的领域。”引自余英时《谈郭沫若的古史研究》，收入《历史人物与文化危机》，台北：东大图书公司，1995年，111页。

[\[4\]](#) 郭沫若：《中国古代社会研究》（上海：联合书店，1930年）、《甲骨文字研究》（上海：大东书局出版，1931年5月）、《卜辞通纂》（成书于1933年，初版为日本东京文求堂石印本）、《殷契粹编》（成书于1937年，同年由日本文求堂据手稿影印出版）等。

[\[5\]](#) 葛兆光：《宅兹中国：重建有关“中国”的历史论述》，台北：联经出版公司，2011年。

[\[6\]](#) 郭沫若：《十批判书》，重庆：群益出版社，1945年初版。

[\[7\]](#) 郭沫若：《李白与杜甫》，北京：人民文学出版社，1971年。

[\[8\]](#) 此诗写于1916年8月23日，最早发表在《新青年》1917年第2卷第6号，后收入《尝试集》改题为《蝴

蝶》。

[9] 《梦与诗》，最早发表在1921年1月1日《新青年》第8卷第5号，胡适：《尝试集》，北京：人民文学出版社，1984年，67页。

[10] 创作于1924年9月24日，最初发表于1924年12月8日《语丝》周刊第4期，后收入《野草》。

[11] 写于1920年9月4日，最初题为《情歌》，1923年9月16日发表于《晨报·副镌》。收入《扬鞭集》时题目改为《教我如何不想他》。

[12] 汪静之《过伊家门外》：“我冒犯了人们的指摘，一步一回头地瞟我意中人；我怎样欣慰而胆寒呵。”写于1922年1月8日，1922年收录在亚东图书馆版《蕙的风》中。

[13] 郭沫若：《凤凰涅槃》，最初发表于1920年1月30—31日的上海《时事新报·学灯》，1921年收录于《女神》。引自《女神》，北京：人民文学出版社，1985年，47—49页。

[14] 《天狗》于1920年2月初创作，最初发表于1920年2月7日上海《时事新报·学灯》，引自《女神》，北京：人民文学出版社，1985年，56页。

[15] 《死水》创作于1925年4月，最早发表在1926年4月15日的北京晨报副刊《诗镌》第3号上。

[16] 闻一多的《洗衣歌》最早在1925年7月11日《现代评论》（第2卷第31期）发表，原名为《洗衣曲》，后改名为《洗衣歌》。

[20] 《诗经》的第一个英译本是理雅各（James Legge）的1871年分行散文式译本The She King（Oxford University Press）。1891年又出现了两种《诗经》英译本：詹宁斯（William Jennings）的The Shi King（George Rutledge & Sons）和阿连壁（Clement F.R.Allen）的The Book of Chinese Poetry（London）。20世纪《诗经》的全译本明显增多，有拜因（L. Cranmer-Byng）的Book of Odes（London, 1905），庞德（Ezra Pound）的Shih-ching（Harvard University Press, 1915），阿瑟·韦利（Arthur Waley）的The Book of Songs（Allen & Unwin, 1937），高本汉（Bernhard Karlgren）的The Book of Odes（Museum of Far Eastern Antiquities, 1950），麦克诺顿（William McNaughton）的The Book of Songs（Twayne Publishers, 1971），许渊冲的译本Book of Poetry（湖南出版社，1993），汪榕培、任秀桦合译的《诗经》（中英文版，辽宁教育出版社，1995）。国外最受瞩目的英译本，分别是阿瑟·韦利的The Book of Songs及高本汉的The Book of Odes。

[21] 相传《女史箴图》为东晋顾恺之的画作。1900年八国联军侵入北京，《女史箴图》被英军劫走，现藏于英国大英博物馆。

## 第二节 现代诗歌四章

### 《炉中煤》的崇高，《雨巷》的优美

先来比较两首诗：郭沫若的《炉中煤》<sup>[1]</sup>，戴望舒的《雨巷》<sup>[2]</sup>。

《炉中煤》有个副标题，叫“思念祖国的情绪”。这首诗像一首情诗，诗人把自己比作煤，要为爱入燃烧。有的同学不满意这个副标题，因为它限制了想象，“思念祖国的情绪”也太直白了。

其实，这里有两点值得注意。第一点是爱国的主题。在中国人的传统想象里，如果形容祖国是一个人的话，通常是“母亲”。这个非常有意思。约定俗成的说法是，把山川河流想象成母亲，因为抚养我们长大。父亲是什么呢？是王朝，皇帝天子。在中国人的传统想象里，我们是民众，祖国是母，王朝是父。如果他们发生冲突，我们帮谁啊？我们帮母亲，母亲是最重要的，这一点中国人都知道。更何况，在中国现代文学上，大部分作家的父亲早就去世了。在象征层面，在“五四”时期，王朝、政府可以被打倒，政治道统要被推翻，但祖国“母亲”始终是爱的对象，必须对她忠诚，不管写实还是象征。

但在这首诗里，郭沫若把祖国比喻成谁？爱人！在中国的语境里，这是“陌生化”，这是“大逆不道”。祖国是爱人，那你自己是谁？这只有在“五四”时才会发生，今天没有人敢这么写诗。同时也说明了“五四”文学的浪漫、不拘一格。有一首意大利歌《我的太阳》<sup>[3]</sup>，我原以为是歌颂意大利或太阳神阿波罗的，后来才知道是唱给情人的。原来心中爱一个人，可以把她比作太阳。郭沫若把祖国比作爱人，这是“五四”的声音。读诗能读出一个时代。

先讲一下审美的四个最基本的范畴，否则不太容易理解这些诗的异同。

第一是“优美”。比如《再别康桥》<sup>[4]</sup>里的平湖、花朵、垂柳、月亮、小桥流水。《雨巷》也是优美，是一种感伤美，纸伞、小巷，凄美、惆怅的意境，比较容易理解。朱光潜早就总结过，在古罗马到中世纪时，“优美”的标准是完整、平衡、有光彩<sup>[5]</sup>。当然，实际变化有很多种，这只是最简单最抽象的定义。至于“美”不可这样定义，“美”有没有普世性及客观性，这个以后再讨论，这是个非常复杂的问题。但郭沫若诗中黑乎乎的、烧死自己的炉中煤，为什么也是审美？

第二，“崇高”。这个美学概念，是古罗马的朗吉弩斯<sup>[6]</sup>提出的。某种程度上，悲壮、雄伟、惊险的审美对象其实很可怕，会伤害人，比如惊涛骇浪、危险的悬崖、陡峭的山峰，还有凶猛的狮子，是“有距离感的危险”，使人感到“安全的恐惧”。但人们也觉得它美。《炉中煤》里写：“我为我心爱的人儿 / 燃到了这般模样！”其实是可怕的自焚。爱情就像自焚。

英国美学家博克把人类的基本情欲分成两类，“一类涉及‘自体保存’，即要求个体维持个体生命的本能，一类涉及‘社会生活’，即要求维持种族生命的生殖欲以及一般社交愿望或群居本能。大体说来，崇高感所涉及的基本情欲是前一类，美感所涉及的基本情欲是后一类。”<sup>[7]</sup>两个本能，促使人追求两种美。“优美”，是和性有关的，与延续繁殖的爱美的心理有关。但“崇高”满足什么欲望呢？“凡是能以某种方式适宜于引起苦痛或危险观念的事物，即凡是能从某种方式令人恐怖的，涉及可恐怖的对象，或是类似恐怖那样发挥作用的事物，就是崇高的一个来源。”<sup>[8]</sup>人有一种恐惧宣泄的欲望，其实就是求生的欲望。

人在这两种最基本的欲望中生存。审美是人的心灵需求和无意识欲望的对象化，“优美”是幼小美好的东西的对象化，“崇高”是巨大可怕的东西的对象化。从后者这里，人们的恐惧情绪得以宣泄，很早以前亚里士多德就讲过了。走出剧院时，你得到一种净化，悲剧就是起这个效果的，令你悲鸣、怜悯。人爱可怕的东西，比如看恐怖片、武侠片是看不厌的，打得一塌糊涂，血淋淋，但都知道好人会赢，知道它是怎么个套路，但还是会去欣赏，简单说，就是“被虐”。但这个“被虐”背后，是满足一种恐惧感，而这种恐惧感就是一种“崇高”的审美感。从字面上理解，“崇高”是“我向纪念碑敬礼”，而作为美学范畴的“崇高”（sublime），却是宣泄恐惧。当然也很勇敢，如《炉中煤》里自焚的恋爱者，为了心爱的女人把自己烧掉，这就是崇高美。刚才讲的郭沫若的《凤凰涅槃》，也是这个道理。

《雨巷》被叶圣陶称赞为“替新诗底音节开了一个新的纪元”<sup>[9]</sup>，其实就是“丁香空结雨中愁”<sup>[10]</sup>的现代诠释版，但戴望舒在音乐上有突破。《雨巷》这样的诗，不能只是看，必须逐字逐句地读，很有韵味的。

香港很难找到“小巷”，因为香港都是高楼。小巷的情调在江南比较多。苏州、上海有，但现在也越来越少。上海叫“弄堂”，但这首诗如改成“弄堂”，恐怕就少了油纸伞的凄迷忧郁了。弄堂里更多邻居烧糊牛奶、街坊看热闹的那种张爱玲气息。北京叫“胡同”，胡同也走不出“雨巷”的味道。北京很少下雨，胡同多膀爷儿，有些老舍的味道。所以，不是弄堂，不是胡同，就是雨巷。戴望舒写这首诗时也就是二十来岁，当时还坐过监狱。所以，也有评论将此诗解读成对革命的憧憬。但如果是写革命，这憧憬则未免太飘忽了。初读此诗时，觉得意境凄美，文字精美，似是小资“样板诗”。余光中对这首诗有批评，认为《雨巷》用了太多的形容词，<sup>[11]</sup>他认为好的诗要多用动词。这是一家之言，给同学们提供一种参考意见。

从审美的角度来讲，感伤是属于优美的一种。

## 《死水》的审丑，非常厉害的颠覆

《炉中煤》和《雨巷》都是写女人，《死水》和《再别康桥》都是写风景。从审美上来讲，《再别康桥》是最典型的“优美”，就像人们拍照常取的景，都是《再

别康桥》的那一种。但《死水》的审美意境叫“丑怪”，这种审美在中国古代较少，在西方也是近代以后才被重视。

一般认为，对“丑怪”的审美，在欧洲浪漫主义以后才真正自觉，最典型的是雨果的《巴黎圣母院》。巴黎圣母院顶楼有一个钟楼怪人，是正面人物，可是奇丑无比。这个意象影响到世界美学的艺术潮流。最初的印象派，画面虽然模糊，但还是优美的；渐渐到了毕加索、康定斯基，就变形为常人眼里的“丑怪”了。文学上真正的审丑大师是法国诗人波德莱尔，他的《巴黎的忧郁》<sup>[12]</sup>，写街上的马的尸体和垃圾筒。法国有名的雕塑家罗丹，有很多很丑的雕塑，最有名的是一个老妓女——裸体的，身体已经一塌糊涂了——这样的一个雕像。十八九世纪，英国引领政治经济潮流，德国引领哲学音乐潮流，法国引领艺术美学潮流，包括“审丑”。

在现代生活当中，有些东西是非常丑的，但可能是人们非常喜欢的。换句话说，人们的日常生活已经进入了审丑的美学境界了，比如米老鼠。如果你睡在床上，有一只真的老鼠在被子里，什么感受？整个晚上不睡觉，家里被子要洗掉。可是，换成了米老鼠，就会抱在怀里亲。米老鼠还是老鼠，虽然经过了几十年的图像进化，通过和儿童互动，把它的鼻子越变越短，但它还是老鼠。再比如说男人穿的T恤，最有名的是两个牌子：一个叫“POLO”，标榜贵族生活，标志是一个男人骑在马上打球；另一个是“LACOSTE”，标志是一条鳄鱼，五百块一件。一个人骑马打球的标志，是显示追求贵族生活，可拿一个鳄鱼做什么？老鼠和鳄鱼是很丑很可怕的动物，可就有这样的生产商，把这么一个ugly的动物变成了这么值钱的符号，这就是现实中已经商业化的“审丑”。类似的例子还可以举很多。这种“审丑”满足什么样的需要，很难说，不像刚才讲的那么容易解决。可能很多人都没想过这种审丑的符号有什么意义。

讲审丑，是为了读闻一多。《死水》写破铜烂铁、剩菜残羹，写铜的变成翡翠、铁罐变成桃花、油腻变成罗绮、霉菌蒸出云霞。精彩的文学意象，必须有象征意义，同时也是写实。看他的写实：铜是会氧化变成绿色的，铁一生锈，颜色就是粉红的。

“再让油腻织一层罗绮”，在审美的方面来看，很多人觉得油腻很恶心；但如果在四川饭店吃水煮鱼，“油腻”是很美好的。浮在水面上的油腻确实是厚重的，有点像绸缎，不像轻纱。如果是一只苍蝇，正在找吃的，油腻对它来说就是大饭店。这种时候，哪些是美，哪些是丑？为什么要翡翠才好呢？是因为人贪钱。一棵绿色的树，一株绿色的草，也很美好的，讲翡翠，是因为渗透了人的价值观在里面。美丑是相对的。

我们专门分析这一段，就是看最厉害的所谓美丑对比：

第一，物理上的相似性。两种截然不同的东西和符号，却有物理上的相似性，铜锈了就是绿的，铁锈了就是粉红的，有相关性，不是乱写。

第二，美丑是相对的。为什么说桃花美，翡翠美？这完全渗透了人的价值观，并不是桃花、翡翠本身美。这就对美丑的标准（以及善恶）提出怀疑。霉菌为什么是丑的？铜锈了为什么是不好的？这里已经在反省美丑对照的相对意义。

什么是“美”？朱光潜在《西方美学史》结论部分有精彩的总结：

第一种看法，认为美是客观的，人对于“美”有一个共同标准。比如希腊的雕像，全世界的人都觉得美，不同时代的人都觉得美。这个标准，就是完整、对称、有光泽。把希腊、埃及、中国、印度的古画拿来比较，会发现美有一定的相似性。

第二种看法，美是主观的，有利益考虑的，含有人类主观目的性。这种理论，在法国古典主义时期特别流行。比如说人们觉得成熟的苹果是美的，烂苹果却不美。因为苹果本来是给人吃的。田野里麦浪滚滚，我们觉得它美，但如果是打霜了以后，或被坦克压过，庄稼全部残破，你就觉得它不美。还有一个最典型的，美学家最喜欢举的例子，比方说成熟女性的身材，要有一定的曲线，这是为了审美吗？不是，因为某些器官代表了她很健康，可以哺育小孩。美的集体观念之后，有一个人类群体的目的性。这种目的性不是个人的，是人类的。

第三种，美是个人的，没有客观的标准，也不考虑人类群体利益。这是英国经验主义的美学观，人的生理因素、感官经验不仅不应被审美排斥，反而是个人审美的关键要素。求生、恐惧、繁殖等，这些审美标准会影响到每个人。

《死水》一方面借用人类普遍的美丑观，同时也在解构这些美丑观；或者，至少发现这些美丑意象之间，有互相依存又互相颠覆的关系。

比如，“让死水酵成一沟绿酒”，这是写实的，酒就是发酵出来的。水发酵是臭的，但发酵成酒就是美的。这是非常美妙的比喻。把白沫说成是“珍珠般的”，又是将一个世俗的价值符号放在审丑意象中。“小珠们笑声变成大珠”，是套用了白居易“大珠小珠落玉盘”的名句，很形象化，“又被偷酒的花蚊咬破”。按说这个地方很糟糕，可还有青蛙耐不住寂寞，发出叫声，带来更多想象的空间——如果说“死水”是一个社会，还有人唱赞歌，搞八卦新闻，说多么美好，这就是青蛙。客观地来讲，青蛙也可以是好的意象。在日本的俳句里，青蛙跳到水里是非常美好的意象。可这里的青蛙变成了一个小丑一样的形象。

在中国的丑怪审美这方面，《死水》做了非常突出的探索。看完这首诗，再想到底什么是美，什么是丑，会感到这首诗的颠覆非常厉害。

## 意象的变化发展非常重要

《炉中煤》、《雨巷》、《死水》，这几首诗有一个共同的特点，首尾都是呼应的。首尾呼应有两种情况，一种是“重复”，一种是“递进”。

《炉中煤》的首尾只是“重复”，没有意义上的区别。比较复杂的是《雨巷》。这首诗首尾最大的不同是，开始诗人希望遇到一个女子，期待认识、恋爱、一起走上新生活。可人来了，走过了，根本没有用，这只是他的梦。虽然只是他的梦，诗人最后还是希望有这么一个女子，哪怕不会拉手、不会说话、只是经过的，诗人还是希望她飘过。开始希望天长地久，最后只要曾经拥有。这是“递进”，诗的内容、主题发生了变化。

《死水》比较有意思，第一段和最后一段的字句有很大不同。第一段说：“这是一沟绝望的死水，清风吹不起半点漪沦。不如多扔些破铜烂铁，爽性泼你的剩菜残羹。”最后一段是：“这是一沟绝望的死水，这里断不是美的所在，不如让给丑恶来开垦，看他造出个什么世界。”这首诗的首尾结构表面上变化很大，其实是重复。只是前面是用形容，用具象，后面是用抽象，意思是同一个意思。“清风吹不起半点漪沦”就是“断不是美的所在”，“爽性泼你的剩菜残羹”就是“让给丑陋来开垦”。最后一段引发了一些对这首诗主题的不同理解：一种是朱自清的说法，恶贯满盈的坏，就让它坏到底，将来就会变好。第二种是臧克家的说法，他曾经是闻一多的学生，说死水是象征革命，整首诗是鼓吹革命。如果象征革命，翡翠、桃花、罗绮、蚊子全可以解释成革命大军或者游击队了，其实是有点牵强附会。

我的解读是，当时的闻一多是一个国家主义者，他不相信国民党或别的党，对当时的中国政治已经不抱希望了。在某种程度上，《死水》里的丑恶有点像北伐前的各种政治力量。闻一多不相信这些政治力量，但看上去也挺热闹，又像蚊子，又像青蛙，你们折腾吧，看后来会怎么样。可能并不是歌颂革命，但是爱国的。

用首尾呼应的方法来讲《再别康桥》是最精彩的。开始是“轻轻的我走了，正如我轻轻的来；我轻轻的招手，作别西天的云彩”，最后是“悄悄的我走了，正如我悄悄的来；我挥一挥衣袖，不带走一片云彩”。

注意，“轻轻的招手”是一个西式的动作，“挥一挥衣袖”是一个中式的动作。整首诗的意象，前半段是油画，后半段是国画。水草、柔波、软泥，这都是画油画的颜料，彩虹似的梦、河畔的金柳、波光的艳影……都像是油画一样。从何时开始出现了中国意象呢？离别的笙箫、夏虫、星辉、长篙、青草更青处……如果说前面是油画，后面就转为国画了。整首诗开始是告别西方，到后来是回中国，所以“挥一挥衣袖，不带走一片云彩”。意象的变化发展非常重要。那么，这首诗是在哪里写的？在印度洋的轮船上写的。

### 《断章》有三种解读

接下来讲卞之琳的《断章》<sup>[13]</sup>。简单说，《断章》有三种解读。

第一种解读是“情诗”。“你站在桥上看风景，看风景人在楼上看你”，“你”所面向的方向，是很关键的。如果桥上的人看的是远方，那就不是情诗；如果看的是楼上的“看风景的人”，那就是情诗。“相看两不厌”<sup>[14]</sup>，互相忘我。杰森在桥上看米

歇尔，米歇尔在楼上看杰森，这就是情诗了。但是，如果这首诗只是情诗的话，不会流传这么久。

第二种解读是“装饰”。装饰是起修饰美化作用的物品，它不是主要的东西。比如桥是用来走路的，但把桥当作风景，就强调了现实世界的装饰作用。简单说，就是对世界持一个美学的（而不是实用的）看法。看风景的人觉得桥是一个风景，但是对于做生意的人，对于修桥的人，对于当地老百姓来说，桥主要是一个交通工具，不会整天把桥作为风景或者装饰来看。“明月装饰了你的窗子”，用现实的科学角度来讲，应该是“我在窗前可以看到月亮”。新批评理论有个说法，凡语言符合科学常理，就是日常实用的语言；如果语言不符合科学常理，却还要说，就可能是诗的语言了 [15]。“我在我的窗前可以看到月亮”，再艺术化一点，就是“月光照进了我的窗子”。但卞之琳说“明月装饰了你的窗子”，完全主次颠倒，因为月亮不是依地球人的意志而存在的，却把它变成你的装饰品。主客体的颠倒，这是一种艺术化的处理。

卞之琳不同意“装饰说”，他说是“相对论”。中国有一句成语：“螳螂捕蝉，黄雀在后。”“你”站在桥上看风景，以为自己站得很高，旁观者清，可以观察世界，其实别人也把“你”当作风景。第二段也是一样的意思，是倒退式的。你很浪漫，把月亮当作窗户的装饰，但别人也浪漫，把“你”当作他的梦中情人。

这个意象很重要，反省着一个人视野的局限。比如鲁迅的“铁屋”比喻。鲁迅在铁屋里发声呐喊，但别人也可能认为他也陷入了某种困境，或者像林毓生所说的那样，以思想文化解决政治社会问题，看似反孔，其实正是延续儒家精神。 [16] 鲁迅的忧国忧民，在别人看来，也许是一道悲剧的风景。鲁迅的方向是新文化的方向，但“鲁迅风”还有多少后继者？所以，从相对论角度看，这只是一个循环、一个过程。

拍电影时，镜头处理有两个最基本的方法。比如电影开始时，先是一个大城市，然后是很多大楼、灯光和窗户，然后镜头穿进其中一个窗户，这里发生一个故事。这是一种镜头的运行方法。接下来看第二种。这个故事进行了两个小时，悲欢离合一大堆，最后两个人在客厅里和好了，这时，镜头退到窗户外面，慢慢拉远，看到很多窗户、灯光和大楼，再看到一个大城市，芸芸众生。原来这不只是一个人的故事，原来有那么多的普遍意义。《断章》用的是第二种方法。看上去是风景，是楼，然后是月亮，是梦，一步一步往后退。往后退，就是从个别中看到一般；往前进，就是从一般中寻找个别。这是歌德的理论概念 [17]。艺术应该写典型，还是写个别，永远是一个争论。

《断章》还使人联想到顾城的《远和近》：“你，一会儿看我，一会儿看云。我觉得，你看我时很远，你看云时很近。” [18] 就这么短的一首诗，还很多重复的字，却非常有味道。中文诗里最短的一首是北岛的《生活》 [19]，只有一个字：网。

身上被虫咬了一下，或者不小心跌了一跤，脱口而出“哎呀我的妈呀”，你会说“哎呀我的爸呀”？不会的，紧要关头我们都叫妈妈的。

在周作人那里，听雨是一个境界，一种享受。

以前讲一不怕苦二不怕死，可一个真正不怕死的人、没有求生欲望的人，其实是可怕极了，因为他没有恐惧感。

《诗学》第六章悲剧定义中最后一句是“悲剧激起哀怜和恐惧，从而导致这些情绪的净化”。这里所提到的“净化”（katharsis）是历来研究亚里士多德的学者们长久争辩不休的一个问题。他们提出了各种不同的解释。有人说“净化”是借重复激发而减轻这些情绪的力量，从而导致内心的平静；有人说“净化”是消除这些情绪中的坏的因素，好像把它们清洗干净，从而发生健康的道德影响；也有人说“净化”是以毒攻毒，以假想情节所引起的哀怜和恐惧来医疗心理上常有的哀怜和恐惧。这些说法都有一个共同点，就是都认为悲剧的净化作用对观众可以发生心理健康的影响。（朱光潜《西方美学史》）

其实，香港的朗诵很特别，即使用普通话读，也还保留了唱歌般的风格，可以很多人齐诵，还有人指挥。其实有些唐诗用广东话的吟唱方法才好，更近古风。

在改变丑的动物形象时，人类还是有底线的，我到现在没看见过一件童装，把小强（蟑螂）改得可爱。也有人想要改的，比如台湾作家商禽写动物，最极端的是歌颂蚊子的美好，说蚊子的身材怎么健美平衡<sup>[22]</sup>。老鼠也常常被文学家欣赏，鲁迅散文里的老鼠多数是美好的，这个非常奇怪。

这个世界上，有很多审美标准是误会造成的。今天的雅典卫城，雕塑是米色的。很多人觉得这就是希腊的美，纯净的美。其实误会了。原来，古希腊的卫城神庙是五彩缤纷的，就好像秀水街的衣帽市场那么五颜六色。很多年之后，彩色褪去，只剩下大理石的米色了。文艺复兴时，人们把这种单一的米色称为“希腊的颜色”。如果今天把希腊的神庙再修成五颜六色，肯定人们都不接受，觉得很难看。在雅典的博物馆，还可以看到五彩的希腊神庙复原模型。现在西方有很多漂亮的石头房子，顶是绿色的，就是锈出来的，把它刷金了就不习惯了。

朱光潜认为“美”的本质大致有五种：1.古典主义：美在物体形式；2.新柏拉图主义和理性主义：美在完善；3.英国经验主义：美感即快感，美即愉快；4.德国古典美学：美在理性内容表现于感性形式；5.俄国现实主义：美是生活。

松尾芭蕉的“古池塘，青蛙跳入水声响”，被认为是千古名句。

这不是“恶之花”的赞颂，而是索性让“丑恶”早些“恶贯满盈”，“绝望”里才有希望。（朱自清《闻一多全集》序言）

我觉得，应该把“丑恶”意会为黑暗现实的反面。《死水》是客观的象征，它既如此腐朽，如此令人绝望，不如索性让另一种力量来开垦它，看它将开辟出一个怎样的世界？这是作者心中的一个未可知、未能知的渺茫希望，我们是否可以把这希望理解为革命？（臧克家《闻一多先生诗创作的艺术特色》）

据作者白云，这四行诗原在一首长诗中，但全诗仅有这四行使他满意，于是抽出来独立成章，《断章》的标题由此而来。

《断章》发表后不久，卞之琳和李健吾有过一次讨论。李健吾在《鱼目集》谈到了它，认为诗人对于人生的解释都是“装饰”，“诗面呈浮的是不在意，暗地里却埋着说不尽的悲哀。”卞之琳在答复的文章中说，他对“装饰”的意思并不想着重，“我的意思也是着重在‘相对’上。”

## 延伸阅读

卡苏斯·朗吉努斯：《论崇高》，收入《缪灵珠美学译文集》第1卷，北京：中国人民大学出版社，1987年。

波德莱尔著，钱春绮译：《巴黎的忧郁》，北京：人民文学出版社，1996年。

郭沫若：《中国古代社会研究》，北京：商务印书馆，2012年。

郭沫若：《十批判书》，北京：人民出版社，2012年。

郭沫若：《李白与杜甫》，北京：人民文学出版社，1971年。

朱光潜：《西方美学史》，北京：商务印书馆，2011年。

朱自清：《新诗杂话》，桂林：广西师范大学出版社，2004年。

废名、朱英诞：《新诗讲稿》，北京：北京大学出版社，2008年。

袁可嘉：《论新诗现代化》，北京：生活·读书·新知三联书店，1988年。

痖弦：《中国新诗研究》，台北：洪范书店，1981年。

余英时：《谈郭沫若的古史研究》，收入《余英时文集》第5卷，桂林：广西师范大学出版社，2014年。

张新颖编：《中国新诗：1916—2000》（修订版），上海：复旦大学出版社，2011年。

王斑著，孟祥春译：《历史的崇高形象：二十世纪中国的美学与政治》，上海：

上海三联书店，2008年。

姜涛：《“新诗集”与中国新诗的发生》，北京：北京大学出版社，2005年。

## 经典选读

郭沫若《炉中煤：眷念祖国的情绪》

啊，我年青的女郎！

我不辜负你的殷勤，

你也不要辜负了我的思量。

我为我心爱的人儿

燃到了这般模样！

啊，我年青的女郎！

你该知道了我的前身？

你该不嫌我黑奴卤莽？

要我这黑奴的胸中，

才有火一样的心肠。

啊，我年青的女郎！

我想我的前身

原本是有用的栋梁，

我活埋在地底多年，

到今朝总得重见天光。

啊，我年青的女郎！

我自从重见天光，

我常常思念我的故乡，

我为我心爱的人儿  
燃到了这般模样！

### 闻一多《死水》

这是一沟绝望的死水，  
清风吹不起半点漪沦。  
不如多扔些破铜烂铁，  
爽性泼你的剩菜残羹。  
也许铜的要绿成翡翠，  
铁罐上锈出几瓣桃花；  
再让油腻织一层罗绮，  
霉菌给他蒸出些云霞。  
让死水酵成一沟绿酒，  
漂满了珍珠似的白沫；  
小珠们笑声变成大珠，  
又被偷酒的花蚊咬破。  
那么一沟绝望的死水，  
也就夸得上几分鲜明。  
如果青蛙耐不住寂寞，  
又算死水叫出了歌声。  
这是一沟绝望的死水，  
这里断不是美的所在，  
不如让给丑恶来开垦，

看它造出个什么世界。

戴望舒《雨巷》

撑着油纸伞，独自

彷徨在悠长、悠长

又寂寥的雨巷

我希望逢着

一个丁香一样地

结着愁怨的姑娘。

她是有

丁香一样的颜色，

丁香一样的芬芳，

丁香一样的忧愁，

在雨中哀怨，

哀怨又彷徨；

她彷徨在这寂寥的雨巷，

撑着油纸伞

像我一样，

像我一样地

默默彳亍着，

冷漠，凄清，又惆怅。

她静默地走近

走近，又投出

太息一般的眼光，  
她飘过  
像梦一般地，  
像梦一般地凄婉迷茫。  
像梦中飘过  
一枝丁香地，  
我身旁飘过这女郎；  
她静默地远了，远了，  
到了颓圮的篱墙，  
走尽这雨巷。  
在雨的哀曲里，  
消了她的颜色，  
散了她的芬芳，  
消散了，甚至她的  
太息般的眼光，  
丁香般的惆怅。  
撑着油纸伞，独自  
彷徨在悠长、悠长  
又寂寥的雨巷，  
我希望飘过  
一个丁香一样地  
结着愁怨的姑娘。

徐志摩《再别康桥》

轻轻的我走了，  
正如我轻轻的来；  
我轻轻的招手，  
作别西天的云彩。  
那河畔的金柳，  
是夕阳中的新娘；  
波光里的艳影，  
在我的心头荡漾。  
软泥上的青荇，  
油油的在水底招摇：  
在康河的柔波里，  
我甘心做一条水草！  
那榆荫下的一潭，  
不是清泉，是天上虹  
揉碎在浮藻间，  
沉淀着彩虹似的梦。  
寻梦？撑一支长篙，  
向青草更青处漫溯，  
满载一船星辉，  
在星辉斑斓里放歌。  
但我不能放歌，

悄悄是别离的笙箫；  
夏虫也为我沉默，  
沉默是今晚的康桥！  
悄悄的我走了，  
正如我悄悄的来；  
我挥一挥衣袖，  
不带走一片云彩。

### 卞之琳《断章》

你站在桥上看风景，  
看风景人在楼上看你。  
明月装饰了你的窗子，  
你装饰了别人的梦。

---

[1] 《炉中煤》最早发表在1920年2月3日的上海《时事新报·学灯》上，1921年收入《女神》。

[2] 《雨巷》最早发表在1928年8月出版的《小说月报》第19卷第8号。

[3] 《我的太阳》（O sole mio），创作于1898年。作词者为Giovanni Capurro，作曲者为Eduardo di Capua，原唱：帕瓦罗蒂、卡鲁索。

[4] 《再别康桥》1928年11月6日写于中国海上，1928年12月第一次发表在《新月》第1卷第10号，后收入《猛虎集》。

[5] “圣奥古斯丁给一般美所下的定义是‘整一’或‘和谐’，给物体美所下的定义是‘各部分的适当比例，再加上一种悦目的颜色’。前一个定义来自亚里士多德，后一个定义来自西塞罗。……圣托玛斯则认为‘美有三个因素。第一是一种完整或完美，凡是不完整的东西就是丑的；其次是适当的比例或和谐；第三是鲜明，所以着色鲜明的东西是公认为美的’。”朱光潜《西方美学史》上册，129—131页，北京：人民文学出版社，1963年初版。

[6] 卡苏斯·朗吉弩斯（213—273），为公元3世纪雅典修辞学家。唯一保存下来的作品是论文Peri Hupsousn，现在通译为《论崇高》。

[7] 参见朱光潜《西方美学史》上册，北京：人民文学出版社，1979年版，236页。

[8] 转引自朱光潜《西方美学史》上册，北京：人民文学出版社，1979年版，236页。

[9] 杜衡在《望舒草·序》中回忆叶圣陶曾称赞《雨巷》“替新诗底音节开了一个新的纪元”，引自梁仁编《戴望舒诗全编》，杭州：浙江文艺出版社，1989年，52页。

[10] 引自李璟《摊破浣溪沙》：“青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁。”

[11] 余光中：《评戴望舒的诗》，《余光中选集》第3卷，合肥：安徽教育出版社，1999年，201—203页。

[12] 参见波德莱尔著，钱春绮译：《巴黎的忧郁》，北京：人民文学出版社，1991年。

[13] 《断章》是卞之琳的代表作，创作于1935年10月，后编入于《鱼目集》。

[14] 《独坐敬亭山》载于《全唐诗》，是唐代诗人李白创作的一首五绝。

[15] 徐葆耕：《瑞恰慈：科学与诗》，北京：清华大学出版社，2003年。

[16] 林毓生：《“五四”时代的激烈反传统主义与中国自由主义的前途》，载于《中外文学》第3卷第12期，1975年5月1日。修订后经《明报月刊》转载，第125—127期，1976年5月—7月。

[17] [德] 爱克曼辑录，朱光潜译：《歌德谈话录》，人民文学出版社，1978年。

[18] 《远和近》最初发表于1980年《诗刊》10月号，是顾城《小诗六首》其中之一。

[19] 最早收录于北岛在1978年自行用油墨印刷出版的诗集《陌生的海滩》。

[22] 商禽（1930—2010），原名罗显炳，又名罗燕，曾用笔名罗砚、甲乙、申酉、丁戊己、壬癸等。四川珙县人。台湾“现代诗运动”初期的健将，作品有《长颈鹿》、《火鸡》、《鸽子》、《灭火器》等散文诗。

## [第八讲] 文学与政治之间的茅盾

### 第一节 现代散文三章

#### 《立论》：如果鼓励说假话，这个社会就会腐化

虽然本课程第四堂由陈平原教授代课，讲了现代散文之兴起，但我们仍有几篇散文要读。

现代散文基本上是四个潮流，第一个方向是战斗的、批判的杂文匕首，鲁迅是最好的代表，讽刺或者骂人，非常辛辣。这个风格在鲁迅的杂文里体现得最好，后人很少能学。

鲁迅的文章确实经久耐读，他的很多格言都是通过杂文随笔给人留下深刻印象，比如他说人生一是要生存，二是要温饱，三是要发展<sup>[1]</sup>，然后还说：“阔的聪明人种种譬如昨日死。不阔的傻子种种实在昨日死。曾经阔气的要复古，正在阔气的要保持现状，未曾阔气的要革新。大抵如是。大抵！”<sup>[2]</sup>等，这些话当年对我的三观有很大的影响。

《立论》<sup>[3]</sup>是很著名的一篇文章，讲一个小孩一百天，来了一个客人说他将来升官，大家很开心；第二个客人说他将来发财，大家感谢；第三个客人跑来说这个小孩将来要死的，当然被大家打了一顿。鲁迅发了一句感慨：说真话的要被打，说谎话的得好报，怎么办呢？这话非常深刻。古今中外，这个现象都存在着，这是一个残酷的现实。

其实，鲁迅在这里偷换概念。因为鲁迅描述的是一个礼节问题。小孩将来要死的科学事实是不用说的，每个人都会死。如果碰到任何一个人都说“你会死”，是永远被人打的，虽然你说的是真理。就好像鲁迅说花是植物的生殖器<sup>[4]</sup>，送枝玫瑰给人时，也不会有人喜欢听“送你一个生殖器”，虽然这是真理。鲁迅在这里偷换概念，他用礼节上的习惯来揭示出一个触目惊心的社会现象。

礼节上的话，重要的不是真实，而是真诚。比如宁波人请客吃饭的话是：“小菜没有，白饭吃饱。”其实准备了一桌子菜，吃都吃不了。这是一个习惯，客人也不会觉得被骗。你要说我们虚伪，那日本人更虚伪，他们请吃饭怎么说？“什么也没有，请吃吧。”而西方人请你到家里吃饭，就会说我太太的手艺有多么好。每个民族都有自己的一套礼节，比如美国人一见面：“How are you？”中国人一见面，就问：“吃饭了没有？”日本人会问你的是不是“元气”，你身体好不好？其实都只是say hello。鲁迅在这里偷换概念，他用的是一个世俗礼节的场景，在礼节层面上不讲真理，讲真诚，不讲客观事实，讲主观态度。

但有些事是要真实的，比如牵扯到专业的、道德的和政治的意见。比如做老师、做医生、做公务员时，要打分、写病例、出报告，这就是专业意见。不能出于私人的原因而说假话。在这种时候，说假话是违背道德。一个社会如果鼓励说假话，这个社会就会腐化，容易出现专制，因为没人敢说真话。这才是鲁迅《立论》的立论，今天尤其不能忘却。

在社会上，要面对真实与利益，更多是在这两者之间选择。在专业意见和一般礼节的中间地带——这个地带我们叫“社交”，就是人与人的关系，不管是面对面的交往，还是在Facebook、微博、微信上，都会大量出现这样的情况，而这个中间地带模棱两可，既要讲真实，又要顾人情，怎么办？有一个观点叫“犬儒”（Cynic），虽然知道，但不说。有点像季羨林说的“假话全不说，真话不全说”。没办法说所有的真话，但至少可以说假话。还有一个意思：可以有观点，有锋芒，但说话不要太露，不要太得罪人。这和《立论》里的那个人差不多，说不了真话，但又不想说假话，最好的方法就还是今天天气哈哈。

顺便讲相关的两个故事。

第一个故事，是关于体温表的寓言。一个体温表很老实，量出主人的体温太高，主人发火，把它摔断了。另一个体温表进化了，不仅能量体温，更能测量心情，可以根据主人的心情给出让人满意的温度。这样一个自动调节的体温表，暂时让人舒服，但其实非常危险。而这恰恰建立在人性的基础上。

第二个故事是真实的。华东师大有个教授叫许杰，是文学研究会的老作家，在《中国新文学大系》可以找到他，茅盾编的《小说一集》选了他的小说《惨雾》<sup>[5]</sup>。许杰先生在一九五七年成了右派，后来又平反。因为他和我父亲是同乡，所以我考研究生时去找他，问他借过书。有一次我去他家，看到走出来一个人，大概有六七十岁，有点驼背，衣服也很破。他从许杰先生家出来，很深地吐了一口痰，用脚踩了踩就走了。其实那是许杰先生以前的学生。许杰先生被打成右派时，班上学生都得表态，有些学生沉默，有些学生揭发，也有一些学生写信说他是好的，不是右派。后来，一些写信的学生也被打成右派。这个学生流放青海时二十岁，二十多年后“文革”结束，他才被调回江南。可这个学生在二十多年里，已经结婚、离婚、劳改、坐牢，经历了无数的事情，变成了我当时看到的那个样子。

讲这两个故事，是希望同学们记住，人还是应该说真话。在这个世界上，说真话常常要付出代价。但一个惩罚说真话的社会，则需要付更大的代价。

### 《故乡的野菜》：胃比脑袋重要，本我比超我重要

现代散文的两大潮流，是鲁迅和周作人。鲁迅是战斗批判的，周作人是文人的“冲淡”。周作人对于散文的文字提了两个标准，“简单”和“涩”。鲁迅散文是一针见血，有力量，像刚才讲的《立论》，把怎么做真实的人、社会怎么扭曲人等问题全提出来。周作人不是，他要的好像是清茶，茶叶是绿的，看上去很淡，像清水，其实很有味道，喝的时候有点苦，喝完后又有点甜。总而言之，它的味道是比较复杂的，这是周作人对散文的标准。他的味道要很大年龄才能体会。青少年读《故乡的野菜》，会觉得很淡。周作人就是追求淡。但是不是只有淡呢？不是。“简单”容易，“涩”亦不难，难是难在又“简单”又“涩”，两者混合。

《故乡的野菜》<sup>[6]</sup>第一句话：“我的故乡不止一个，凡我住过的地方都是故乡。”然后说：“我在浙东住过十几年，南京东京都住过六年，这都是我的故乡；现在住在北京，于是北京就成了我的家乡了。”这段话要仔细掂量。如果有人问在座的同学：“你是哪里人？”你肯定会说，是香港人。也许后来在巴黎生活很多年，也最多是说：巴黎是我的第二故乡。可是周作人无所谓，哪里都是他的故乡。这段话虽然很淡，但分量非常重，非常“反动”。“反动”在哪里？南京、东京都住过六年，南京是当时的民国首都，而东京是日本的首都。如果是阶级斗争觉悟高的人，马上会说他将来做汉奸，这是早就留下伏笔了。

周作人后来在北平就不走了，还在伪政权做了文化官员，可这篇文章写得很早。“五四”初期，周作人提倡“人的文学”，是一代大师，可他这么早就把中国和外国地方完全并列在一起，“南京东京都住过六年，这都是我的故乡”。他的家国观念是怎么回事呢？这也可以说是世界意义的、比较超前的家国观念。从传统社会到现代社会，最大的分别就是从身份到契约。在传统观念里，中国人是黑头发、黄皮肤、黑眼睛，是龙的传人，这是一个身份，无可改变的。但是现代的国家制度是靠契约确定，比如美国的公民，不论什么种族，必须要宣誓效忠美利坚。在民主国家的概念里，契约说明一切，契约可以改变身份。周作人在二十世纪二十年代就接受了早期的空想社会主义的概念，提倡“新村文化”<sup>[7]</sup>，只要在哪儿生活，哪儿就是故乡。

然后他从家乡的菜讲起，讲到历史典故里的菜，又讲到日本的菜，讲到最后发现：原来浙东的菜是最好吃的。从理性上来说，国家、城市不重要，哪里都可以生活，没有理由强调乡土国家高于一切；可是，就饮食来讲，哪里的东西都比不上家乡的东西好，母亲做的菜是最好的菜。人有两件事最难改变，一个是语言，一个是胃。世界观可以改，国籍可以改，口音可以改，生活方式可以改，可一到吃东西，却还是喜欢家乡菜。我开始不懂，为什么这个胃这么难改，后来看了弗洛伊德的理论才有点搞清楚。弗洛伊德说“本我”是无限追求快感，而快感是紧张状态的消除。婴儿的紧张状态首先来源于饥饿，这时母亲给婴儿吃点东西，就可以消除紧张，这就形成了婴儿最早记忆的快感和本我。妈妈做的菜永远是最好吃的菜，大约是这个道理。

周作人之所以觉得他的野菜这么重要，是因为胃比脑袋重要，本我比超我重要。这篇散文有双重的主题，第一层是理性上的家国观念，哪里都是家乡；第二层是情感上的家国情感，浙东才是故乡。

### 《“春朝”一刻值千金》：春天睡懒觉的两个理由

再看第三篇，梁遇春《“春朝”一刻值千金》<sup>[8]</sup>。这个流派成就比较大的是梁实秋和林语堂，后来对香港散文的影响也是最大的。董桥、余光中等写散文的学者，继承的都是《雅舍小品》的传统。但梁遇春是个早逝的天才，他是这一派的创始人，英文的“essay”加上晚明的性灵，是周作人概括的“五四”散文的精华。英文“essay”和晚明小品最重要的相通之处，就是没有直接的功利目的，不像鲁迅要批判现实、改造社会，也不似冰心、朱自清那样温柔敦厚的人伦鸡汤，也不似郁达夫、丰子恺那样感悟性情、拯救灵魂。《“春朝”一刻值千金》好像什么概念都没表达，他是在开玩笑，只是幽默。幽默和讽刺最重要的区别是：讽刺是感情的，有目的的；幽默是理智的，无目的的。

那么，春天睡懒觉，有什么好处呢？

梁遇春讲迟起，但重要的不是他喜欢迟起，而是他替迟起找的两个理由。第一个理由，诗人、画家为了追求自己的梦幻，实现自己的痴癡、痴怨，宁肯牺牲一切

物质的快乐，受尽亲朋的诟骂，也要从艺术里得到无穷的安慰，这是他们的真实世界。换句话说，梁遇春把睡懒觉比作艺术，而且比喻得非常恰当。

我们之前说过，按照康德关于审美的定义，人有三种快乐。第一种快乐，是得到利益，或肉体上直接获得快感，比如突然中奖得了一大笔钱，或者有人在海边帮你按摩。这是人类动物性的基础。第二种快乐，虽然不带来利益，也不带来快乐，但是很高尚、很正确、很道德的。比如帮妈妈倒茶，扶弟弟去医院看病，在街上做公益。这些事没有直接的好处，虽无本我的快乐，却有超我的满足。第三种快乐，没有利益满足，也没有道德满足，但你还是感到快乐，这就是艺术。比如，人总有一个时候，看见一个月亮，看见一片树林，走在夜晚的小路上，非常安静、舒服，得到心灵的喜悦。这是审美的境界。

现在，梁遇春把睡懒觉比作艺术，振振有词。其实，他比鲁迅更加赤裸裸地偷换概念。因为他在床上睡懒觉，直接有身体的好处，在满足人的肉体需求。他是把肉体的快乐，上升到艺术的境界。读者都被他骗了。当然，这是幽默。这就是他厉害的地方，乍一看好像很对，但仔细一想不恰当，证据和立论不恰当。

他还有一个理由证明迟起的好处：有一个美丽的早上，一天才有意义，等于说人的青春美丽，一生就会美丽。结果，他活到二十几岁就去世了。这代表了一种人生态度，追求当下的快乐，不去想以后的事情。假定现在有一盆你很喜欢吃的水果——比如草莓——都是你一个人的。有的人先吃大的，有的人先吃小的。这是代表了两种最基本的人生态度：先吃小草莓的人，明天永远更美好，因为下一个草莓一定比现在吃的这个更大，未来充满了期待；先吃大草莓的人，享受的每一样东西永远是最好的，因为最好的草莓已被吃掉了，下一颗在现有的草莓里还是最好的。这是完全不同的两种人生态度，前者是“明天永远更美好”，后者是“有花堪折直须折，莫待无花空折枝”。梁遇春鼓吹的是后一个：早上美好就行了，接下来让它忙吧，我有一个美好的早上就够了。

李敖、陶杰也是这样的写法。虽然鲁迅这样的写法是被赞扬的，但实际上，他的批判文风是后继乏人的。

当然，礼节背后可能都有集体无意识。有人分析中国人老是讲“吃”，说明这个民族几千年的集体无意识是“民以食为天”。这当然是开玩笑，在人类历史上，中国人解决粮食问题的能力好过大部分同时期的其他民族，所以人口多。

后来华东师范大学成立校友会，请我和上海的新闻出版局局长孙颙回去作报告感谢母校，我们被称为“杰出校友”。当时我讲了这个故事，说这位同学也是我们的杰出校友。

打个比方，如果巴金是朱古力牛奶，茅盾是卡布奇诺，老舍是红茶，那周作人就是上乘的龙井了。

愉快的东西使人满足，美的东西单纯地使人喜爱，善的东西受人尊敬（赞许）……在这三种快感之中，审美的快感是唯一的独特的一种不计较利害的自由的快感。（康德《判断力批判》第五节，朱光潜译）

---

[1] 鲁迅：《忽然想到（六）》，《鲁迅全集》第3卷，北京：人民文学出版社，1981年，45页。

[2] 鲁迅：《小杂感》，发表于《语丝》周刊1927年12月17日第4卷第1期，后收入《而已集》。

[3] 《立论》是鲁迅于1925年创作的一首散文诗，最初发表于1925年7月13日《语丝》周刊第35期，后收入《野草》。

[4] 鲁迅：《新秋杂识（三）》，《鲁迅全集》第5卷，北京：人民文学出版社，1981年。

[5] 茅盾编选：《小说一集》，赵家璧主编《中国新文学大系》第3卷，上海：上海良友图书印刷公司，1936年。

[6] 《故乡的野菜》创作于1924年2月，最初发表于同年4月5日的《晨报副镌》，后来先后收入周作人的自编文集《雨天的书》、《泽泻集》和《知堂文集》中。

[7] 周作人：《新村的精神》，《民国日报·觉悟》第23—24期，1919年。

[8] 梁遇春：《春醪集》，上海：北新书局，1930年。

## 第二节 茅盾：最典型的中国现代作家

### 文学与政治的悲欣交集

大部分中国现代文学作家很难向鲁迅学习，也很少人向郭沫若学习，因为这两个人有很多不可复制的地方，无论是性格还是地位。但是，大部分作家的处境和茅盾有相似的地方。换句话说，茅盾是最典型的中国现代作家。

第一，茅盾是一个既精通政治又热爱文学的作家。鲁迅虽有政治热情，却不大懂政治，尤其是政治斗争的潜规则。二十世纪三十年代以后，鲁迅和“左联”的关系很不好；郭沫若貌似精通政治规则，但给人留下“精通政治”的印象，说明还是不够精通；周扬、冯雪峰等擅长政治斗争，但又不像茅盾这么热爱文学。

茅盾是中国共产党最早的成员之一。一九二一年七月一日中国共产党第一次代表大会的时候，茅盾虽然没有参加，但他参加了当时的马克思主义学习小组，这个学习小组就是共产党创建的筹备机构。同时，他又是文学研究会最主要的刊物主编，他的长篇小说又是中国现代文学重要的收获。一九四九年以后，他还做了文化部长，文学跟政治的地位都非常高。大部分中国现代作家虽然不能像茅盾那样同时“精通”政治和文学，但夹在两者之间的处境，却是大家都有体会的。

第二，茅盾有一个很大的特点，创作“主题先行”。小学、中学写命题作文，其实就是主题先行，如果你不清楚作文主题思想是什么，只是有一些人物细节和故事情节要写，老师就会批评你。但是，在文学史上，伟大的文学作品大部分不是主题先行的。比如托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，他本想写一个放荡的女人怎么不道德，可写出来以后成了同情女性个性解放的爱情小说经典。类似情况有很多，《红楼梦》的主题到现在都说不清楚。大部分好的作品都是“主题后行”，思想在艺术之后。茅盾却是思想在艺术之前，这个写法后来被革命文学大量复制。

第三，茅盾是最早写城市生活的作家。城市生活，就是所谓资本主义和小资产阶级的生活。《创造》里写到家里的浴室，很漂亮的柜子，女主人穿的羊毛内衣，还有保姆佣人……这些场景在“五四”其他作家的作品里是看不到的，而率先出现在一个参与共产党建党活动的左派作家笔下。

茅盾是一八九六年出生，在那个时代他是九五后，很年轻。他的父亲也很早就去世了，母亲是他的启蒙老师，家里什么事都听母亲的。他在北大读预科，英文很好，可是没有考到留美资格。毕业后他到上海的商务印书馆做编辑，那时他叫沈雁冰。后来，他回家乡和孔德沚结婚。孔德沚不识字，茅盾的母亲就教她识字，渐渐有了文化，她帮助了茅盾一辈子。文学研究会在北京成立，但缺一个杂志，郑振铎就找沈雁冰。沈那时二十几岁，一面参加共产党的早期活动，同时又主编当时中国最重要的文学杂志。一九二六年北伐军打到武汉、上海，蒋介石四月十二日在上海开始“清党”，但汪精卫的国民党中央在武汉还没有反共产党。郭沫若跟着周恩来等人在南昌准备起义。茅盾当时做什么？他在武汉编一个《汉口民国日报》，是国民党的党报，但茅盾当时已是共产党人了。他还曾在广州做国民党中央宣传部的秘书。可以想见他 与政治的关系之深。

后来，茅盾在武汉得到通知要去南昌，但是买不到票，错过了八一起义；在从武汉回上海的轮船上，他丢失了一批巨款，这笔钱是要转交给党组织的经费。等他到了上海，等于犯了双重的错误：第一，丢失了经费；第二，没有参加八一起义。同时，茅盾被国民党通缉，因为他是共产党；他又被认为脱党了，因为他在 这时和女朋友秦德君去了日本。

隔了几年后，茅盾重返上海，回到他夫人的身边。当时鲁迅、叶圣陶也在上海，就一起投入文化战线的革命斗争。茅盾成为“左联”一个主要的成员。此后，茅盾以写小说为主，在文坛地位也很高。

抗战爆发以后，茅盾还常来香港，为香港文化做了很大贡献。香港文学史中的南来作家里，茅盾是非常重要的。香港早期的新文学发展期，不少年轻人都是在茅盾主编的报纸杂志上发表作品。香港有些学者后来很不满意，说内地南来的作家不爱香港，他们是居港或过港心态，把香港当作一个避难所，临时住一住。说的也对，茅盾从来都没想在香港作永久居民。当时内地一解放，他就回去做文化部长了。但茅盾等南来作家还是对香港做了很大贡献，这些可以从不同的立场上去解读。关于茅盾在香港，香港中文大学的卢玮銮教授（小思）在这方面有比较多

的研究。

一九四九年以后，茅盾地位很高，做了文化部长，却再也没有文学作品，只写了一些文学批评。他很长寿，一直活到郭沫若去世后的一两年。郭沫若在世时，到处有人请他题字，那时茅盾很少题字。郭沫若去世后，茅盾也开始题字，因为当时文坛地位他最高。茅盾去世之前，专门提了一个要求，要申请重新入党——几十年前，他是最早的党员之一。当时的党中央总书记同意恢复茅盾党籍，而且从一九二一年七月一日算起。这就是茅盾的生平，文学与政治的矛盾悲欣交集。

## 《创造》：启蒙者唤醒了民众，却被民众抛弃了

茅盾是非常重要的中国现代小说家，代表作是《子夜》<sup>[1]</sup>，是一部长篇小说，写资本家的。但我们会着重讲他的第一个短篇小说《创造》<sup>[2]</sup>。

《创造》讲一个男人，家里蛮有钱的，也有文化，中年男性，但找不到理想的女人。那怎么办呢？他想，找不到完全合心意的，就自己创造一个——找一个年轻的、未经世俗污染的女人，按照他喜欢的样子来教育、培养、塑造她。于是，他就找到这样一个女人，和她结婚，教她读书，慢慢地培养她。小说是用三一律的写法。整个小说全是“床戏”，就是写一男一女起床之前的一两个小时内，这个男人的意识流。这时，女人还在睡觉，男人还没起来，在回想他和妻子从认识到结婚前前后后的事情，断断续续的片段。这个故事用一句话讲完，就是男人要创造一个理想的女人，结果他创造成功了，但也失败了。

为什么说既成功又失败了呢？在他的培养下，女人按照他所希望的样子去读书，去打扮，去生活，去爱，所以男人的创造成功了。可是，女人的心越来越不向着他了，她越来越有自己的想法了。一开始，这个女人连拖手都不好意思，然后男人就教她，给她看一些电影和书，于是女人学会浪漫了，在街上也要跟他kiss，而男主人公却受不了了。他觉得这样不够含蓄，怎么可以在街上也kiss呢？这只是举一个例子。另外，男人教她读一些个性解放的书，女人都读了，现在要去参加妇女运动、参与政治活动了。男人觉得问题来了，这些都超出了他的设想计划。于是晨起之际，这个男人在检讨，自己这样创造她，究竟哪里做错了。

小说的结尾，女人已经起床了，要去参加一个妇女活动。而男人还在床上反省，最后得出一个结论：给她看的书，有太多是马克思和罗素的，都是激进的革命的学说；接下来要给她看些比较保守的书，要对她进行再教育。就在他想好这个计划时，年轻的太太已经走了，男人还不知道。这时，家里的佣人给男主人打招呼说，先生，太太让你追上去，她“先走一步了”。

这个小说当然不仅是讲一对夫妻的一段生活，茅盾作为一个政治家、文学家，当然有他的用意。第一个用意，在情节层面上批判大男人主义，支持新女性的解放精神。爱是了不起的，“创造”别人却是错的。茅盾用“创造”这个字，其实在影射创造社。二十世纪二十年代，中国文坛流派相争、意气用事，茅盾和创造社关系

不好，郭沫若一直讥讽他。本来，人“改造”人已经有点过分了。“创造”就更加错了。第二层用意，茅盾自己解释过，是想说革命一旦发动就不可阻挡。女主人公代表着比较激进的革命派，而男主人公代表着比较保守、务实的胡适这一派。这就是茅盾的“主题先行”，年轻女人象征革命，中年男人代表保守。

把《创造》和《伤逝》、《春风沉醉的晚上》放在一起阅读的话，会发现一个模式：在“五四”小说的男女恋爱关系当中，男人通常是老师的角色，女人通常是学生的角色；或者说，男人充当了知识分子的角色，女人代表被启蒙的民众的地位。可是，三部小说表现了三种不同的情况：第一种是《伤逝》的悲剧，男人把女人唤醒了，却走不远，于是两人分手，女人死掉。第二种是《春风沉醉的晚上》，男人想把女人叫醒，但没有能力，只好握握手、抱一抱，就作罢了。第三种是《创造》，男人有能力叫醒女人，也叫醒了女人，可女人却超过了他，抛弃了他。这些小说都带出了启蒙者和被启蒙者之间关系的思考。《创造》有意赞扬被启蒙者的超越，却又无意中同情启蒙者的处境。回想茅盾和当时的革命党的关系，其实可以明白：茅盾是启蒙者，后来的创造社、太阳社，都是在他们的影响下才参与革命文学的；可是，写《创造》时，他却被抛弃了，所以他在潜意识里，在男主人公的身上，找到了启蒙者被超越的这种微妙复杂的感情。

新批评主张文本细读，信奉“作者已死”及“文本独立”，而传统文学批评讲究知人论事，有时必须两者结合才能好好读作品。文本阅读为主，在必要的时候，可以把作家资料放进去，但不能只从作家的主观动机来讲。主观上来讲，茅盾是歌颂女主人公，在理性层面，他可能根本没有联系过自己的处境；但文学是比任何东西都更能泄露作家的内心秘密的——真正的文学，比宣言、日记、情话更能宣泄心底的秘密，包括作家自己意识不到的东西。另一方面，这篇小说也是一个很早的预告：民众被唤醒以后，又用这套理论对付知识分子，后来中国发生的事情是值得慢慢琢磨的。

我曾担任过《辞海》现代文学条目的编辑。一九八九年，我和陈思和负责修订《辞海》里的中国现代文学条目。所有的中国现代作家都要修订，除了鲁迅、郭沫若、茅盾，因为这三位是“党史人物”，对历史有重大的贡献。不过，关于茅盾的文坛地位，我一直有个疑问，一九三六年国共再次合作时，为什么一定要到日本请郭沫若回来作为中国新文学的主将？而且是周恩来出面。照我看来，茅的政治地位比郭高，文学成绩亦不差。为什么是“鲁郭茅”而不是“鲁茅郭”呢？

我一直奇怪，香港为什么没人写像《子夜》这样的小说？香港有这么多的家族，有这么多的地产商，有这么多的桃色新闻，有这么多的政治经济之间的勾结斗争，还有夜总会、带赌场的邮轮、赛马会……正是所谓上流社会的舞台。

三一律是欧洲的戏剧方法，就是同一个时间、同一个地点、同一件事情。最早来自于古希腊悲剧，据说一出戏演十个小时的故事，演员就得演十个小时，观众也得坐在那里看十个小时。

郭沫若对茅盾不大礼貌，说初见沈雁冰，感觉像个老鼠，诸如此类。多年后《创造十年》收入集子，也没删掉这些对茅盾不太尊重的话。

茅盾的小说常有很多情色描写，他的小说是所有革命作家作品里最sexy的。我最早读茅盾的小说是在当“黄色书”读的。那时下乡，有同学拿了一本书，没有封面，没有底，已经被翻得卷边了，知青们都是废寝忘食地看，因为能借的时间都有限。那时当然还有其他的手抄本，什么《少女的心》之类，但是我印象最深的是这一本，也不知道是谁写的，也不知道前后的故事是什么。多年以后才知道是茅盾早期的小说《蚀》。

《蚀》讲大时代中的男女恋爱，不少女人胸部、大腿、衣裙等描写，《创造》里也有一大堆，比如女人睡在床上，内衣、身体怎么样，还写两个人去上海的龙华公园，桃花掉下来，掉到她的领口，然后从领口往胸口里掉进去……茅盾就喜欢写这些。我那时不知道，以为是看“黄色小说”，多年后才搞清楚这是一个革命作家。

当然我们那时的“阅读期待”<sup>[3]</sup>是错的。“阅读期待”是德国接受美学的一个概念。当你戴着有色眼镜，用看苍井空的角度看茅盾的话，那无论怎样读书都要出差错。我们要深刻检讨，这都怪罪那个辉煌的时代，导致我们误入歧途，对茅盾不恭敬。我现在认真研究中国现代文学，就是努力弥补当年的缺失与过失。

## 延伸阅读

周作人：《新村的理想与实际》，收入《艺术与生活》，北京：北京十月文艺出版社，2011年。

梁实秋：《雅舍小品》，南京：江苏文艺出版社，2010年。

梁遇春：《春醪集》，北京：人民文学出版社，2000年。

茅盾：《子夜》，北京：人民文学出版社，2016年。

钱理群：《周作人传》，北京：华文出版社，2013年。

止庵：《周作人传》，济南：山东画报出版社，2009年。

孙中田、查国华编：《茅盾研究资料》，北京：知识产权出版社，2010年。

茅盾：《我走过的道路》，北京：人民文学出版社，1997年。

孙郁：《鲁迅与周作人》，石家庄：现代出版社，2013年。

陈幼石：《茅盾〈蚀〉三部曲的历史分析》，北京：社会科学文献出版社，1993

年。

乐黛云编：《茅盾论中国现代作家作品》，北京：北京大学出版社，1980年。

## 经典选读

### 鲁迅《立论》

我梦见自己正在小学校的讲堂上预备作文，向老师请教立论的方法。

“难！”老师从眼镜圈外斜射出眼光来，看着我，说。“我告诉你一件事——

“一家人家生了一个男孩，合家高兴透顶了。满月的时候，抱出来给客人看，——大概自然是想得一点好兆头。

“一个说：‘这孩子将来要发财的。’他于是得到一番感谢。

“一个说：‘这孩子将来要做官的。’他于是收回几句恭维。

“一个说：‘这孩子将来是要死的。’他于是得到一顿大家合力的痛打。

“说要死的必然，说富贵的许谎。但说谎的得好报，说必然的遭打。你……”

“我愿意既不谎人，也不遭打。那么，老师，我得怎么说呢？”

“那么，你得说：‘啊呀！这孩子呵！您瞧！多么……。阿唷！哈哈！Hehe！he，hehehehe！’”

一九二五年七月八日

### 周作人《故乡的野菜》

我的故乡不止一个，凡我住过的地方都是故乡。故乡对于我并没有什么特别的情分，只因钓于斯游于斯的关系，朝夕会面，遂成相识，正如乡村里的邻舍一样，虽然不是亲属，别后有时也要想念到他。我在浙东住过十几年，南京东京都住过六年，这都是我的故乡；现在住在北京，于是北京就成了我的家乡了。

日前我的妻往西单市场买菜回来，说起有荠菜在那里卖着，我便想起浙东的事来。

荠菜是浙东人春天常吃的野菜，乡间不必说，就是城里只要有后园的人家都可以随时采食，妇女小儿各拿一把剪刀一只“苗篮”，蹲在地上搜寻，是一种有趣味的游戏的工作。那时小孩们唱道，“荠菜马兰头，姊姊嫁在后门头。”后来马兰头有乡人拿来进城售卖了，但荠菜还是一种野菜，须得自家去采。关于荠菜向来颇有

风雅的传说，不过这似乎以吴地为主。《西湖游览志》云，“三月三日男女皆戴荠菜花。谚云，三春戴荠花，桃李羞繁华。”顾禄的《清嘉录》上亦说，“荠菜花俗呼野菜花，因谚有三月三蚂蚁上灶山之语，三日人家皆以野菜花置灶陔上，以厌虫蚁。侵晨村童叫卖不绝。或妇女簪髻上以祈清目，俗号眼亮花。”但浙东人却不很理会这些事情，只是挑来做菜或炒年糕吃罢了。

黄花麦果通称鼠曲草，系菊科植物，叶小微圆互生，表面有白毛，花黄色，簇生梢头。春天采嫩叶，捣烂去汁，和粉作糕，称黄花麦果糕。小孩们有歌赞美之云：

黄花麦果鞞结结，

关得大门自要吃，

半块拿弗出，一块自要吃。

清明前后扫墓时，有些人家——大约是保存古风的人家——用黄花麦果作供，但不作饼状，做成小颗如指顶大，或细条如小指，以五六个作一攒，名曰茧果，不知是什么意思，或因蚕上山时设祭，也用这种食品，故有是称，亦未可知。自从十二三岁外出不参与外祖家扫墓以后，不复见过茧果，近来住在北京，也不再看见黄花麦果的影子了。日本称作“御形”，与荠菜同为春天的七草之一，也采来做点心用，状如艾饺，名曰“草饼”，春分前后多食之，在北京也有，但是吃去总是日本风味，不复是儿时的黄花麦果糕了。

扫墓时候所常吃的还有一种野菜，俗称草紫，通称紫云英。农人在收获后，播种田内，用作肥料，是一种很被贱视的植物，但采取嫩茎漚食，味颇鲜美，似豌豆苗。花紫红色，数十亩接连不断，一片锦绣，如铺着华美的地毯，非常好看，而且花朵状若胡蝶，又如鸡雏，尤为小孩所喜，间有白色的花，相传可以治痢。很是珍重，但不易得。日本《俳句大辞典》云，“此草与蒲公英同是习见的东西，从幼年时代便已熟识。在女人里边，不曾采过紫云英的人，恐未必有罢。”中国古来没有花环，但紫云英的花球却是小孩常玩的东西，这一层我还替那些小人们欣幸的。浙东扫墓用鼓吹，所以少年常随了乐音去看“上坟船里的姣姣”；没有钱的人家虽没有鼓吹，但是船头上篷窗下总露出些紫云英和杜鹃的花束，这也就是上坟船的确实的证据了。

十三年二月

梁遇春《“春朝”一刻值千金：懒惰汉的懒惰想头之一》

十年来，求师访友，足迹走遍天涯，回想起来给我最大益处的却是“迟起”，因为我现在脑子里所有些聪明的想头，灵活的意思多半是早上懒洋洋地躺在床上想出来的。我真应该写几句话赞美它一番，同时还可以告诉有志的人们一点迟起艺术

的门径。谈起艺术，我虽然是门外汉，不过对于迟起这门艺术倒可说是一位行家，因为我既具有明察秋毫的批评能力，又带了甘苦备尝的实践精神。我天天总是在可能范围之内，尽量地滞在床上—那是我们的神庙—看着射在被上的日光，暗笑四围人们无谓的匆忙，回味前夜的痴梦—那是比做梦还有意思的事，—细想迟起的好处，唯我独尊地躺着，东倒西倾的小房立刻变做一座快乐的皇宫。

诗人画家为着要追求自己的幻梦，实现自己的痴愿，宁可牺牲一切物质的快乐，受尽亲朋的诟骂，他们从艺术里能够得到无穷的安慰，那是他们真实的世界，外面的世界对于他们反变成一个空虚。迟起艺术家也具有同等的精神。区区虽然不是一个迟起大师，但是对于本行艺术的确有无限的热忱—艺术家的狂热。所以让我拿自己做个例子罢。当我是个小孩时候，我的生活由家庭替我安排，毫无艺术的自觉，早上六点就起来了。后来到北方念书去，北方的天气是培养迟起最好的沃土，许多同学又都是程度很高的迟起艺术专家，于是绝好的环境同朋辈的切磋使我领略到迟起的深味，我的忠于艺术的热度也一天一天地增高。暑假年假回家时期，总在全家人吃完了早饭之后，我才敢动起床的念头。老父常常对我说清晨新鲜空气的好处，母亲有时提到重温稀饭的麻烦，慈爱的祖母也屡次向我姑母说“早起三日当一工”（我的姑母老是起得很早的），我虽然万分不愿意失丢大人人们的欢心，但是为着忠于艺术的缘故，居然甘心得罪老人家。后来老人家知道我是无可救药的，反动了怜惜的心肠，他们早上九点钟时候走过我的房门前还是用着足尖；人们温情地放纵我们的弱点是最容易刺动我们麻木的良心，但是我总舍不得违弃了心爱的艺术，所以还是懊悔地照样地高卧。在大学里，有几位道貌岸然的教授对于迟到学生总是白眼相待，我不幸得很，老做他们白眼的鹄的，也曾好几次下个决心早起，免得一进教室的门，就受两句冷讽，可是一年一年地过去，我足足受了四年的白眼待遇，里头的苦处是别人想不出来的。有一年寒假住在亲戚家里，他们晚饭的时间是很早的，所以一醒来，腹里就咕隆地响着，我却按下饥肠，故意想出许多有趣事情，使自己忘却了肚饿，有时饿出汗来，还是坚持着非到十时是不起来的。对于艺术我是多么忠实，情愿牺牲。枵腹做诗的爱仑·波真可说是我的同志。后来人世谋生，自然会忽略了艺术的追求；不过我还是尽量地保留一向的热诚，虽然已经是够堕落了。想起我个人因为迟起所受的许多说不出的苦痛，我深深相信迟起是一门艺术，因为只有艺术才会这样带累人，也只有艺术家才肯这样不变初衷地往前牺牲一切。

但是从迟起我也得到不少的安慰，总够补偿我种种的苦痛。迟起给我最大的好处是我没有一天不是很快乐地开头的。我天天起来总是心满意足的，觉得我们住的世界是无日不是春天，无处不是乐园。当我神怡气舒地躺着时候，我常常记起勃浪宁的诗：“上帝在上，万物各得其所。”（鱼游水里，鸟栖树枝，我卧床上。）人生是短促的，可是若使我们有过光荣的青春，我们的一生就不能算是虚度，我们的残年很可以傍着火炉，晒着太阳在回忆里过日子。同样地一天的光阴是很短促的，可是若使我们有过光荣的早上（一半时间花在床上的早晨！）我们这一天就不能说是白丢了，我们其余时间可以用在追忆清早的幸福，我们青年时期若使是欢欣的结晶，我们的余生一定不会很凄凉的，青春的快乐是有影子留下的，那

影子好似带了魔力，惨淡的老年给它一照，也呈出和蔼慈祥的光辉。我们一天里也是一样的，人们不是常说：一事情好好地开头，就是已经成功一半了；那么赏心悦意的早晨是一天快乐的先导。迟起不单是使我天天快活地开头，还叫我们每夜高兴地结束这个日子；我们夜夜去睡时候，心里就预料到明早迟起的快乐—预料中的快乐是比当时的享受，味还长得多—这样子我们一天的始终都是给生机活泼的快乐空气围住，这个可爱的升平景象却是迟起一手做成的。

迟起不仅是能够给我们这甜蜜的空气，它还能够打破我们结结实实的苦闷。人生最大的愁忧是生活的单调。悲剧是很热闹的，怪有趣的，只有那不生不死的机械式生活才是最无聊赖的。迟起真是惟一的救济方法。你若使感到生活的沉闷，那么请你多睡半点钟（最好是一点钟），你起来一定觉得许多要干的事情没有时间做了，那么是非忙不可—“忙”是进到快乐宫的金钥，尤其那自己找来的忙碌。忙是人们体力发泄最好的法子，亚里士多德不是说过人的快乐是生于能力变成效率的畅适。我常常在办公时间五分钟以前起床，那时候洗脸拭牙进早餐，都要用最快速度完成，全变通做最浪漫的举动，当牙膏四溅，脸水横飞，一手拿着头梳，对着镜子，一面吃面包时节，谁会说人生是没有趣味呢？而且当时只怕过了时间，心中充满了冒险的情绪。这些暗地晓得不碍事的冒险兴奋是顶可爱的东西，尤其是对于我们这班不敢真真履险的懦夫。我喜欢北方的狂风，因为当我们冲着黄沙往前进的时候，我们仿佛是斩将先登，冲锋陷阵的健儿，跟自然的大力肉搏，这是多么可歌可泣的壮举，同时除开耳孔鼻孔塞点沙土外，丝毫危险也没有，不管那时是怎地像煞有介事样子。冒险的嗜好那个人没有，不过我们胆小，不愿白丢了生命，仁爱的上帝，因此给我们卷地蔽天的刮风，做我们安稳冒险的材料。住在江南的可怜虫，找不到这一天赐的机会，只得英雄做时势，迟些起来，自己创造机会。就是放假期间，十时半起床，早餐后抽完了烟，已经十一时过了，一想到今天打算做的事情一件也没有动手，赶紧忙着起来—天下里还有比无事忙更有趣味的事吗？若使你因为迟起挨到人家的闲话，那最少也可以打破你日常一波不兴无声无臭的生活。我想凡是尝过生活的深味的人一定会说痛苦比单调灰色生活强得多，因为痛苦是活的，灰色的生活却是死的象征。迟起本身好似是很懒惰的，但是它能够给我们最大的活气，使我们的生活跳动生姿；世上最懒惰不过的人们是那般黎明即起，老早把事做好，坐着呆呆地打呵欠的人们。迟起所有的这许多安慰，除开艺术，我们那里还找得出来呢？许多人现在还不明白迟起的好处，这也可以证明迟起是一种艺术，因为只有艺术人们才会这样地不去睬它。

现在春天到了，“春宵苦短日高起，”五六点钟醒来，就可以看见太阳，我们可以醉也似地躺着，一直躺了好几个钟头，静听流莺的巧啭，细看花影的慢移，这真是迟起的绝好时光。能让我们天天多躺一会儿罢，别辜负了这一刻千金的“春朝”。

《懒惰汉的懒惰想头》是当代英国小品文家Jerome K.Jerome的文集名字（Idle Thoughts of An Idle Fellow），集里所说的都是拉闲扯散，瞎三道四的废话，可是自带有幽默的深味，好似对于人生有比一般人更微妙的认识同玩味—这或者只是

因为我自己也是懒惰汉，官官相卫，惺惺惜惺惺，那么也好，就随它去罢。“春宵一刻值千金”这句老话，是谁也知道的，我觉得换一个字，就可以做我的题目。连小小二句题目，都要东抄西袭凑合成的，不肯费心机自己去做一个，这也可以见我的懒惰了。

在副题目底下加了“之一”两字，自然是指明我还要继续写些这类无聊的小品文字，但是什么时候会写第二篇，那是连上帝都不敢预言的，我是那么懒惰。有时晚上想好了意思，第二天起得太早，心中一懊悔，什么好意思都忘却了。

---

[1] 《子夜》在1933年4月由开明书店出版单行本，署名“茅盾”。小说题目原叫“夕阳”，正式出版时，茅盾再三斟酌，决定将书名《夕阳》改为《子夜》。

[2] 《创造》最初发表于1928年4月的《东方杂志》上。曾收入《野蔷薇》和《茅盾文集》。

[3] “阅读期待”是德国“接受美学”的一个概念。“接受美学”这一概念是由德国康茨坦斯大学文艺学教授姚斯在1967年提出的。

## [第九讲] 曹禺对中国现代戏剧的影响

### 第一节 中国现代戏剧与《茶花女》

对中国来说，现代戏剧是一个全新的文类

中国的现代戏剧，就是话剧。“五四”之后的话剧发展，简单说，是“一个人+一出戏”。没有这个人，没有这出戏，中国现代文学中的戏剧乏善可陈。人，就是曹禺；戏，就是老舍的《茶馆》<sup>[1]</sup>。

今天，大多数人看电影、电视剧——其实也是看戏——比看小说多。今天大家想得起来的剧本是什么？《我和春天有个约会》<sup>[2]</sup>？很多人都是先去看戏，看完话剧后再来读剧本。现在这个现象非常重要。中国现代文学讨论的“戏剧”不是指“演戏”，而是指“戏剧文学”，是剧本。戏剧文学在今天的读者非常少，它变成话剧、电影、小品以后，看的人却非常多，超过小说。而剧本本身很少有人看。而曹禺当年写《日出》时，是写一幕发表一幕，很出名。观众不是先看戏，都是看剧本，这是戏剧文学。

有人说“五四”以后戏剧最弱，成绩最少，但也可以说“五四”以后的戏剧成就最大，因为今天的人们看电影、看电视剧、看小品、看话剧远远超过看小说。

有几个非常基本的概念要加以区别。第一个概念，什么叫“戏剧”，什么叫“戏曲”？简单说，戏曲是唱的，戏剧、话剧是说话的。严格说来，中国传统的戏剧都是戏曲，元杂剧、明清戏曲都是唱的。不唱的、说话的戏剧是十九世纪末、二十

世纪初从西方引进到中国来的，一度叫“文明戏”，这就是现代戏剧。小说、散文、新诗都不是完全引进的，是借来西方思潮以后，原有的文类出现了变化：散文、小说的地位发生了变化，原来很低，现在很高；诗歌的格式发生了变化；唯有戏剧，更准确地说是话剧，是全新的。

西方的话剧（Play），可以追溯到古希腊悲剧、喜剧。悲剧，是比你高一些的人物犯了小错，却受到大的惩罚；喜剧，是比你低的人物做的事情让我们嘲笑。这是亚里士多德很早的定义。

西方也有唱的剧，像中国的戏曲这样，叫歌剧（Opera）。西方的歌剧和中国的戏曲也是有区别的，京剧里有唱，但也有道白；但西方的歌剧，严格说来是一句话都不说的，从头到尾都是唱。

中国戏曲的种类非常多，昆剧、越剧、粤剧、川剧、京剧……凡中国的地方戏都是戏曲。而我们讨论的中国现代戏剧，在中国来说，是一个全新的文类。

### 《茶花女》的影响非常大

中国现代戏剧的开端是在东京，起源于一九〇六年成立的春柳社。最早演的也不是中国戏，而是根据法国小说改编的一个戏，叫《茶花女》<sup>[3]</sup>。在那个时代，一些西方的故事传到中国，有特别大的影响，比如《玩偶之家》，胡适根据差不多的故事写了《终身大事》<sup>[4]</sup>，差不多是中国最早的话剧。

小仲马的《茶花女》影响也非常大，与中国现代文学的不少作品都有关系。故事讲一个有钱的公子，在巴黎爱上一个交际花（social butterfly），实际上是高级妓女，但名义上是独立的，有人供养她，住着很好的房子，也可以更换她的主人，但还是一个风尘女子。男主人公和交际花是真心相爱，但他父亲找到这个女人，对她说，他女儿要被退婚了，因为哥哥和一个交际花同居，家庭的贵族传统受到玷污。这婚事要是吹了，将来她一辈子都没法翻身。善良的女主人公被他说服，答应了他。于是，这个女人再去找从前的那些男人，一起去派对，当着男主人公的面和别的男人亲近。这个女人最后还和恋人过了一夜，因为是最后一次，两个人都非常疯狂。没想到，第二天早上，男主人公走了，丢了一堆钱给她——他把她重新当成妓女，丢了钱就离开，去了南美。后来他知道了真相，再坐船回来，女人已经生病死了。这个小说还被威尔第改编成歌剧，其中的《祝酒歌》非常有名。

这个故事在中国影响很大，因为触及了中国文学的一个传统——才子与风尘女子。在中国，有太多这样的故事。《茶花女》最早是林琴南译成中文。林琴南反对白话文，他自己不懂外文，是别人把意思讲给他听，他用古文写下来。所以，《茶花女》当时在中国是文言小说，但大家看得非常开心，因为这个法国故事和中国“三言二拍”的才子佳人故事非常像，最后又非常悲伤。这是中国的第一个话剧。当时，是中国话剧之父欧阳予倩在《茶花女》里扮演男主角，李叔同演了茶

花女。

李叔同非常了不起，最早做中国现代戏剧，最早演茶花女。中国人画画用裸体模特的，李叔同是第一个。中国最早的现代音乐也是他作曲的。可是，他在“五四”之前突然出家。他有一个很好的朋友夏丏尊，一个很出名的学生丰子恺，他把所有东西都留给这两个人。中国的文人信佛首选禅宗，而李叔同修的是最难的一宗，叫律宗。律宗没怎么流传下来，因为教条规矩比任何一个其他宗派都难。李叔同是何等人啊，使用裸体模特、创作现代歌曲、演茶花女，所有世上风情浪漫的东西他都有份，结果他信了最难遵守的佛家教派。他的去世也非常悲壮。他信佛以后把音乐、美术等爱好全丢掉了，只留下书法跟篆刻，临终前写了“悲欣交集”四个字。即便像他这样超脱尘世的人，最后还是对日本军队的抗议。弘一法师一直是被人纪念的。当然，他的影响之所以这么大，很大的原因是因为丰子恺，丰子恺一生的画画、信仰，一直是在弘一法师的影响之下。

## 真正创作早期话剧的几个人

真正创作早期话剧的，是田汉、郭沫若和丁西林。

田汉早期的话剧非常浪漫，《咖啡店之一夜》<sup>[5]</sup>、《获虎之夜》<sup>[6]</sup>都是非常浪漫的故事，因为他早期是创造社的，所以这些话剧被忽略了。

郭沫若有几个戏剧非常有名，比如《屈原》<sup>[7]</sup>。《屈原》最红的时候，是重庆被日军轰炸的时候，日本人占了大半个中国，解放区在延安，蒋介石根本没有还手之力。据说当时《屈原》在重庆演，场场爆满，因为是宣扬爱国民族气节的，有一定的时代因素。郭沫若晚年还写了《蔡文姬》<sup>[8]</sup>，讲曹操的，文姬归汉的故事。

丁西林不像田汉、郭沫若、曹禺一辈子在文艺界。丁西林是学科学的，偶尔来写写独幕剧。他有一个很有名的独幕剧，叫《压迫》<sup>[9]</sup>。讲一个单身男人去租房子，可房东的妈妈听说他没结婚，就不让租给这样的人。这个故事好熟悉，如果我们今天在香港租一个房子，房东也会比较愿意租给有家庭的人。这时，有个女人也来找房子，于是那男租客和女租客假装结婚，租下了这房子，房东也同意了，就是这样一个喜剧。结尾的时候，男租客问女租客，有一件事情忘了，你到底姓什么？这个戏就结束了。丁西林真是非常超前。现在上海还有很多人为了买房子假离婚。丁西林这个戏要是改成小品到春晚演的话，大家都会心一笑。这个世界的很多事情轮来轮去，是永远不过时的。

今天所谓的“泪剧”，也叫感伤剧，是法国启蒙运动时期的学者狄德罗<sup>[10]</sup>提出的概念，其实时间也不长。

香港有一位作家，叫孔慧怡，她写了一篇小说《才子佳人的背面》<sup>[11]</sup>，妙极

了，是只有香港作家才写得出来的小说，后来我把它选进《香港短篇小说选》。小说讲的是，一位小姐和一个进京考试的才子一夜欢娱以后，含情脉脉地送走了他。故事好像很老套，但关键是最后一笔——小姐的丫鬟出来了，拿着一个本子对小姐说，小姐，这个月已经是第五个月了，你又送了这么多钱。小姐说，是啊，总有一个考试后会回来的吧。原来小姐在投资，过路的才子逐个留夜，总有一个会考上的吧。这一个结尾，把中国古代的浪漫故事彻底颠覆，完全解构掉了。这是做生意，分散投资风险，非常冷静。小姐还有账簿，记好了名字、相貌、联络方式等。

中国的佛教，法相宗，华严宗，天台宗，这都是唐朝的，稍微晚一点的就是禅宗。但律宗从来就是很少人修，据说不仅是戒色、戒酒肉什么的，就是坐个凳子都得坐直，凳子上有小虫都不可以，每一次坐之前要检查上面有没有什么。我不懂这个，但梁文道也信佛，他跟我讲了一套，说律宗太难了。

其实，如果有心写电视剧、写剧本、拍电影，找不到题材的话，不要老是瞎编《小时代》，回头把田汉的剧本拿出来改编都是很好的。

当然也有人说，民族爱国的概念是不一样的，今天来讲屈原，不就是湖南抵抗陕西吗，这怎么算爱国呢？这些看法太幼稚了，就好像人家以这个概念衡量岳飞，岳飞精忠报国，不就是反对另一个民族吗？这是完全荒唐的话。我们回到历史语境来说，楚国就是他的国。

---

[1] 《茶馆》是老舍在1956年完成的作品，1958年由北京人民艺术剧院首排。

[2] 《我和春天有个约会》是香港金牌编剧杜国威1992年创作的舞台剧，由刘雅丽（饰姚小蝶）、苏玉华（饰凤萍）、米雪（饰金露露）、冯蔚衡（饰洪莲茜）出演。1994年开拍电影版本，刘雅丽（饰姚小蝶）、苏玉华（饰凤萍）、罗冠兰（饰金露露）、冯蔚衡（饰洪莲茜）。1995年，香港亚洲电视推出邓萃雯（饰姚小蝶）、万绮雯（饰凤萍）、蔡晓仪（饰金露露）、商天娥（饰洪莲茜）的版本。

[3] 1907年2月，为了替江苏水灾赈灾募捐，春柳社在日本东京演出《茶花女》的第三幕，李叔同（李息霜）扮演玛格丽特，曾孝谷扮演阿芒父亲，唐肯扮演阿芒。

[4] 胡适的独幕剧《终身大事》1919年3月发表于《新青年》6卷3号，原作为英文，后译成中文。

[5] 田汉的《咖啡店之一夜》，最初发表在1922年《创造》季刊的第1卷第1期。1924年12月，中华书局发行单行本。

[6] 田汉的独幕剧《获虎之夜》，最初连载于1924年1月的《南国半月刊》第2期上，后因杂志停刊而未登完，同年收入中华书局出版的《咖啡店之一夜》。

[7] 郭沫若的5幕话剧《屈原》创作于1942年1月，于1942年4月由中华剧艺社在重庆国泰大剧院公演。

[8] 郭沫若的6幕话剧《蔡文姬》创作于1959年2月3日，2月9日写完。1959年，发表在上海《收获》第3

期。1959年5月21日，由北京人民艺术剧院首演。

[9] 丁西林的独幕剧《压迫》，最初发表于1926年1月的《现代评论》一周年增刊。

[10] 狄德罗（1713—1784），生于郎格勒。法国启蒙思想家、唯物主义哲学家，作家，百科全书派的代表人物。著有《哲学思想录》、《对自然的解释》、《达朗贝尔和狄德罗的谈话》、《关于物质和运动的哲学原理》等。

[11] 伊凡（孔慧怡）：《才子佳人的背面》，原载《香港文学》第109期（1994年1月），收入许子东编选：《香港短篇小说选1994—1995》，香港：三联书店，2000年。

## 第二节 其他人的戏剧加在一起，等于一个曹禺

### 《雷雨》：最早的作品就是最好的作品

如果没有曹禺，中国现代戏剧的地位没有现在这么高。私下的说法：其他人的戏剧加在一起，等于一个曹禺。

曹禺，本名万家宝，天津人。父亲万德尊做过黎元洪的秘书，还曾在曹锟麾下做中将，地位很高，家里有三个妻子。曹禺三岁就看文明戏，可家里不赞成他学演戏——一直到今天，很多中国人还是对演艺、娱乐看不起。但曹禺就是喜欢演戏，到了南开中学，有新剧社，他开始接触西方的戏剧。他家里的事情，后来在曹禺的戏剧里反复出现。

曹禺的戏剧里，常常会有一个非常严厉的父亲，《北京人》<sup>[1]</sup>是，《雷雨》<sup>[2]</sup>也是。生活当中，他父亲曾经把曹禺哥哥的腿踢断，因为他哥哥抽鸦片，在外面包女人。《雷雨》里的长子就很堕落的。曹禺的母亲是继母，比较软弱，这在《雷雨》里也看得很清楚。繁漪、鲁妈都是软弱的。母亲是软弱的，长子是堕落的，姐姐是不幸的，只有小儿子是很聪明的，那就是曹禺了。这一点在巴金的小说里也会看到。中国现代文学里有一些作品，故事里总有一个最聪明、最清醒的人，通常是小儿子，在巴金就是《家》里的觉慧，在曹禺是《雷雨》里的周冲。后来，在王蒙的优秀小说《活动变人形》<sup>[3]</sup>里也是这样。

曹禺最早受郁达夫的影响，模仿《沉沦》，写了处女作《今宵酒醒何处》，郁达夫还给他回信。曹禺十八岁就去演了丁西林的《压迫》，还去演《玩偶之家》。后来父亲去世，曹禺就读清华的新闻系。这时，他认识了一个校花郑秀。他知道郑秀爱演戏，就写一个戏让她演。这部戏就是《雷雨》，郑秀来演繁漪。有人问曹禺，《雷雨》在写什么？曹禺说，就是写繁漪，繁漪是一团火，就是为了这团火写。其实，他是在写郑秀，郑秀是一团火。写《雷雨》是在一九三四年，他才二十四岁。

《雷雨》是曹禺戏剧性最强的一出戏。周朴园，是一个有钱人家的老爷，多年前跟家里的一个女佣发生了关系，这个女佣叫鲁妈，名字是侍萍。他一直以为那个

女人走掉了，或者去世了。女佣的丈夫叫鲁贵，也是周家的佣人，是个奴颜媚骨的佣人；还有一个女儿，叫四凤，是女主人公。周家的两个儿子都喜欢四凤，大儿子叫周萍，小儿子叫周冲。另外，周朴园后来又结婚了，妻子叫蘩漪。而蘩漪和大儿子周萍有私情。所以，这个故事里出现很多不同的乱伦的圆圈。第一个圆圈，周萍和继母有不伦恋。第二个圆圈，周萍在不知情的情况下，和同母异父的妹妹四凤发生关系。故事就是在这么一个混乱情况下展开的，人与人的心理关系都非常复杂。四凤还有一个哥哥叫鲁大海，是血气方刚要造反的。家里最聪明的周冲，最后触电死了——这就是惩罚，冥冥当中，因为是兄妹发生关系，最后一定要有一个惩罚的机制，而被惩罚的人其实是无辜的。蘩漪，本来是一个发疯的女人，可是作家偏爱她，把她写得非常好。钱谷融先生写过一本《〈雷雨〉人物谈》，是文学评论的经典，专门分析《雷雨》里的这些人物，他写了八篇文章，在“文革”时很受批判；特别有一篇是讲周朴园，说周朴园也有人性的地方，这在当时被批判得非常厉害。

写了《雷雨》出名后，曹禺到了上海。据说有两件事触发曹禺写《日出》，其中一件是阮玲玉自杀。阮玲玉之死，对曹禺很触动，他准备写一个戏，就是《日出》<sup>[4]</sup>。之后，曹禺又写了几个戏，一个叫《原野》<sup>[5]</sup>，也拍成电影，刘晓庆演的。最好的一个戏是《北京人》，在艺术上是高峰。写《北京人》时，他和郑秀的关系出现裂痕，爱上另一个女人，叫方瑞。那时他在四川，以新恋人方瑞为原型，写了《北京人》的愫芳。写完《北京人》后，曹禺的艺术生命基本结束了，但作家本人并不知道，因为他还年轻，只有三十多岁，又重新结了婚。

之后的几十年，曹禺一直努力，不断地写。一九四九年以后，曹禺把他原来的这些戏重新改写，因为他觉得不够革命，比如他把方达生改成地下党。改来改去改不好，后来连周恩来都劝他别改了。曹禺晚年还写过一个王昭君的戏，也不好。后来年纪较大的时候，他做了北京人民艺术剧院的院长。人艺当时最主要的导演是焦菊隐，最经典的剧目是老舍的《茶馆》。老舍《茶馆》的诞生，是中国现代戏剧的一个神话，“十七年文学”中罕见的例外的精品。曹禺在这方面做了很大的贡献，他是院长，参与了很多戏，但他自己后来没能写出东西。黄永玉曾写信，对曹禺有直言不讳的批评，曹禺也接受。

曹禺的一生，有两个经验非常值得总结。第一，很多人说活到老学到老，思想好了作品就会好，并不是那么回事。作家的成就和思想、学问不成正比，二十几岁写的东西完全可以好过五六十岁的。第二，曹禺是典型的“主题后行”。《日出》是“主题先行”，前面有一句话：“人之道，损不足以奉有余。”说人间社会很不公平。《雷雨》根本连主题都没有。据说直到周恩来看了，说这个戏就是揭露封建传统大家庭的黑暗，曹禺才追认说，这就是我的主题，我正是想表达这个。这叫作“主题后行”，一点不妨碍这个戏的价值。

## 《日出》：一个社会的横截面

《日出》可以从两个角度来讲。

第一个角度，《日出》是中国城市各阶级的分析。《毛泽东选集》第一卷第一篇文章叫《中国社会各阶级的分析》：“谁是我们的敌人？谁是我们的朋友？这个问题是革命的首要问题。”<sup>[6]</sup>这是第一句话。《日出》的女主人公和“茶花女”很像，也是一个交际花，住在大都市的大酒店里，形形色色的人围着她转，贫穷的，巨富的，奇葩的，变态的，可怜的，野蛮的……各色人等，通过她的酒店房间展示出来。

《日出》里最有钱的是金八，稍逊一点的是银行经理潘月亭。再比他差一点的，有好几个：一个是顾八奶奶，很胖很有钱，还包养一个叫胡四的男人；还有一个法国留学回来的张乔治，生活方式好像很欧化，洋腔洋调，附庸风雅，貌似有钱人；还有李石清，这个人物形象非常重要。最穷的是黄省三，银行破产要把他裁掉，最后要自杀。和黄省三同样可怜的，是一个叫“小东西”的女孩子，被逼出来做妓女，后来自杀了。情况稍好一点的是翠喜，一个上了年纪的妓女，但良心很好，保护他们。还有一个有趣的人，叫王福升，按地位，他也是很低的，是茶房。但他蛮有钱的，还跟胡四一起去嫖妓。他的身份是下等人，可他自己觉得可以帮上等人做事。在曹禺的戏里，不是穷人就必定善良的。曹禺常写有一些人，很奴性，王福升是一个，《雷雨》中的鲁贵也是一个。

《日出》一共四幕戏。首先，它展示了交际花的客厅里所能看到的社会各个层面。有几个故事穿插在一起，核心的是潘月亭、李石清、黄省三，他们在银行里的不同身份显示着金钱与阶级的主线。底层小职员要无情被裁，中层李石清不甘穷困，冒险和潘月亭斗争——这是银行里的职员、襄理跟老板之间的关系，是这个社会最基本的阶级关系。

整个《日出》只有一个圆型人物，就是李石清。为什么这样说？这出戏里的人，不是好就是坏，只有李石清，没办法说他是好还是坏。他有很可恨的地方，被欺压，不择手段地反抗；但整个性格是扭曲的，一有机会就乱来，但又较量不过大背景和大势力，最后是一个牺牲品。

一个五光十色的复杂社会背后的主线是经济。曹禺很厉害，第一部作品还主题不明，第二部作品就已受左翼思想影响，能试用经济关系分析社会结构。和经济关系纠缠在一起的，还有“性”。这里又有三个不同的阶级的妓女，陈白露是高等的，翠喜是低等的，小东西连低等都做不到，是一个牺牲品。和有钱人在一起的是高级妓女，被王福升他们玩的是低级妓女，还要被黑帮欺负。小东西有点像斗兽棋里的老鼠，虽然在所有生物链里是最低的，却可以钻到大象的鼻子里，有机会被大富豪金八看中。曹禺是按照阶级斗争的模式来写，我们看到经济上的上、中、下阶级，又看到妓女的上、中、下阶级，这是双重的阶级关系。

在有钱阶级当中，除了钱，还有很多病态现象。就像“死水”里的铜绿和铁锈，虽然不是主要的阶级斗争核心，却是腐化堕落生活的寄生虫。比如顾八奶奶，她的外形夸张，自己总结了一条“名言”：男人怎么花你的钱也不心疼，这就是爱。张乔治是外国回来的，洋腔洋调的，用来讽刺那种受西方影响、说三句中文夹一句

英文的留学生。胡四也非常叫人讨厌的，靠一个自己不喜欢的女人生活，自己还去嫖妓，非常糟糕的一个男人。

同学们看这个《日出》的社会全景图，觉得真实吗？根据你们对香港社会的经验，根据你们理解想象的民国社会，觉得这样一个社会阶级图是真实的吗？是觉得现在差不多也是这样呢？还是觉得这只是我们对上世纪三十年代社会的一种意识形态看法？这出戏为什么会成为经典？

《日出》的这幅社会全景图有一个模式，除了王福升，大多数人可以按经济状况排序，金八、潘月亭在最上面，黄省三、小东西在最下面，中间以李石清为界画一条线：凡是有钱人都是坏的，凡是穷人都是好的。“文革”也是这个分类法，分成红几类、黑几类，有钱的就是坏的，没钱的就是好的，这个观念深入人心，一直到今天。《日出》是一个社会的横截面，像一棵树，把它切开，每一个层次都有了。从这个层次可以推演下去，会有一百个金八，会有一千个潘月亭，会有五千个陈白露，会有一万个翠喜。它是一个社会的窗口。

《日出》初演在卡尔登大戏院，当时是欧阳予倩导演这部戏，把第三幕砍掉了。因为第一幕、第二幕、第四幕都是在陈白露酒店房间，社会的众生相通过这一个房间显示。而第三幕在妓院和弄堂，和上海很不相似。这里边就复杂了：《日出》整个戏是放在上海的，但第三幕写的其实是天津。曹禺是在天津体验生活，才写了第三幕。

欧阳予倩砍掉第三幕，最直接的原因可能是节省道具布景。当时，欧阳予倩是现代戏剧之父，曹禺只有二十六七岁，可他很有骨气，专门写一篇文章，说第三幕一定要保留，因为整个上海的场景都是堕落社会，唯有在底层、在翠喜的身上才有金子般的心。这就在海派的戏剧中加上了北方的价值观，这是戏中的南北意象。后来，《日出》作为京派的代表作得奖。难得沈从文和茅盾都称赞，当然理由不一样。

这是《日出》这部戏的第一个阅读层面，是一个社会的横截面和阶级分析，这阶级分析里包含一个推理，即把“穷富”和“善恶”简单挂钩，这是左派心态。但整个故事还有另外一个阅读层面，那就是陈白露。

## 一个女人怎么堕落，最少有三种完全不同的写法

陈白露有她自己的故事，方达生是她小时候的朋友，她的原名叫竹均。她结过婚，丈夫是一个诗人，后来有了小孩，小孩夭折了，两人就分开了。陈白露到了城里之后的经历交代得很简单，只知道她做过演员、舞女，但第一幕时，她已经是一个很红的、堕落很深的交际花。方达生作为一个知识分子，想劝她走，要拯救她——这里我们又看到了一个熟悉的“男人救女人”的模式——你快走，你怎么在这里，怎么这么堕落？陈白露就笑他，我跟你走，你养得起我吗？鲁迅不是说过吗，娜拉出走以后，要么回去，要么堕落。回去的故事就是子君，堕落的故事

就是陈白露。

陈白露故事的开头，很像张爱玲小说《第一炉香》的结尾。《第一炉香》中的葛薇龙有一个很复杂的堕落过程，一开始她不愿意，各种各样的抵抗，但最后她爱上了一个不爱她的男人，她帮丈夫找钱，帮姑妈找男人。小说的结尾，两人开着车到湾仔，有外国的水手以为她是风尘女子，吹口哨追她。她的丈夫说，你看他们把你当作什么人了。葛薇龙说，我跟她们有什么差别？不过她们是被迫的，我是自愿的。这时，丈夫的烟头在黑暗中亮了一下，然后又陷入了黑暗，小说就结束了。张爱玲的写作永远这么含蓄，大概男人的良心闪现了片刻，接下来还是照样。看张爱玲这篇小说时，我想起《日出》，想起陈白露——葛薇龙再过五年或最多十年，就是陈白露。中国现代文学在描写大城市故事时，有一个情节，各种流派的作家都会写：一个女人怎么堕落。写她碰到某个男人，就突然交到好运，突然有了钱，等等，但她要为此付出一个代价。“堕落”这两个字，严格说来也是男性中心的语言。什么叫“堕落”？最普通的定义，就是一个女性为了某种利益——不管这利益是房子、是钱、是名声，总而言之是为了得到好处——和一个她不喜欢的男人在一起。至少在“五四”时代的作家眼里，一个可爱的、美丽的、善良的女主人公，为了某种外在的力量屈从于男人，这是“堕落”。

这种故事，最少有三种完全不同的写法。《日出》是第一种写法，“略前详后”。陈白露出场时，已经是“堕落”了，她爱上了钱，和很多男人来往，欠了很多债，有很多解脱不开的东西，方达生救不了她，恐怕很难有谁能救她。但她天良未灭，她还要救小东西，她看到窗外的雪花会感动，并不是一个完全堕落的女性。看第四幕结尾这段，当她最后吃了安眠药，自己对着镜子说：“这么年青，这么美”，“太阳升起来了，黑暗留在后面，但是太阳不是我们的，我们要睡了。”这就是她最后结尾的台词。这样的写法，使人非常同情她。她当初怎么走到这一步，这些都略过了，也不去看，我们只看到一个美丽女性最后悲惨自杀，走投无路。潘月亭破产以后，张乔治也逃走了，王福升向她逼债，她欠了很多债，唯一的路是去投靠金八。可是金八一定非常可怕，她无论如何不愿意。所以，她最后选择自杀。

第二种写法，是张恨水 [7] 的《啼笑因缘》 [8]。这个故事的写法，是“详前详后”。《啼笑因缘》里有一个女孩叫沈凤喜，她和男主人公樊家树好了后，又碰到一个有钱的将军，也喜欢她。有一天，将军把凤喜请到家里，拿一个存折向她求爱，结果，凤喜说不；而当将军拿了全部的存折，跪在她面前时，凤喜就从了。可是结婚后，将军打她，对她不好，凤喜很快就发疯了，结局很惨。小说很详细地描写这个女孩子怎么天真，怎么虚荣，怎么堕落，再到发疯，关键时刻如何动摇。自己的堕落要自己负责的，这是通俗小说的写法，前面让你做梦，后面让你付代价，给你教训。很多香港言情小说都是这个模式。

第三种写法，就是张爱玲的《第一炉香》，故事的着重点在前面，是“详前略后”，是人性的解剖。

把这三部作品做比较，是为了突出《日出》的第二层意义：陈白露被现代都市逼迫得堕落了，但堕落不是她的错，是十里洋场、整个社会的错。这是典型的“左联”观点。那么，接下来应该怎么办？要革命。靠谁？王安忆后来也有一篇小说，叫《窗前搭起脚手架》<sup>[9]</sup>。女主人公是一个知识分子，她非常讨厌自己周围那些知识分子男朋友，整天不是讲萨特就是讲贝多芬，她觉得他们很虚伪。这女主人公看见窗外搭起脚手架，一个建筑工人在阳光的斜照下，身躯非常魁梧。她很崇拜窗外的这个工人，觉得自己那些男朋友太不像话了，那么弱，眼前这个工人才有男人气概。有一天，她大着胆子跟这个工人聊天，邀请他一起去看电影。那工人答应了。可当她在电影院门口看到他时，发现工人打扮得非常俗气，戴了一个蛤蟆镜，穿了一条喇叭裤，连商标都没有拿掉。建筑工人的装扮只是他上班的样子，到礼拜天拍拖，要学一套社会上的标准。知识分子对工人的想象只是自己的想象。第二天，她还是跟谈萨特的男朋友们在一起了。这是王安忆的厉害之处，颠覆了革命文学中的工人形象。

所以，在《日出》里，工人们没有出现，如果他们真的出现，说不定也去欺负小东西，也会扮演王福升、李石清的角色。后来，在当代文学中，我们会充分发现这些工人是什么样子。可是在当时，曹禺虚化了群体的工人。

曹禺的戏剧很多，我们只讲其中一部，如果同学们有兴趣的话，可以看《雷雨》和《北京人》。不要只看演出，要先看剧本。

郁达夫当时也很关心文学青年，他曾经给沈从文回信，还到他家里去看，送了他一条围巾。在沈从文北漂最苦的时候，郁达夫给他帮助，事后写了一篇文章《给一个文学青年的公开状》<sup>[12]</sup>，这也是一段文坛佳话。

作家有两种，一种是年轻时一举成名，最早的作品就是一生的代表作，比如郁达夫、张爱玲、曹禺。另外一种作家是劳动模范，写很多，改很多，不断地变化，做很多不同的尝试，比如老舍、沈从文。人们说沈从文的《边城》好，但他在《边城》之前走了不知多少大城小城，转了不知多少圈，才走到这《边城》，而《边城》之后长夜漫漫，又走了很多路。曹禺最好的戏都是二十几岁写的，张爱玲也一样，她最好的小说也写于二十三四岁。

民国时期，有两个人的葬礼参加的人最多，一个是阮玲玉，一个是鲁迅。

有一个电视剧叫《大宅门》，里面的京腔就是学《茶馆》，地道的北京文化的味道。

如果同学们写小说，却不清楚你在表达什么，千万不要把它丢掉。主题思想太明确不一定是好文章。就像做人，一辈子的目标太明确，未见得是灿烂人生。

假如由《日出》的图画来理解今天的香港社会，很容易就能找到哪些人是李石清的阶级，哪些人是黄省三的阶级，哪些人是潘月亭的阶级，这是一条主线。但是

不是穷的一定善良，富人一定罪恶，新教伦理，天主教教义，佛家观点和革命意识形态，都可以有不同看法。

当然，我觉得这个情节有点牵强。说一句开玩笑的话，说不定小东西认识金八了，这命运就会变得非常奇怪。

在今天，如果有两辆车撞了，一辆是比亚迪，一辆是宝马，宝马撞比亚迪就是新闻，比亚迪撞宝马根本不算新闻。为什么？就是一个仇富情节。对大部分民众来说，这是习以为常的。事实上，很多人都这么认为：在这个社会上，不做点坏事，不骗人，能赚到钱吗？但不能把它作为一个道理和社会规则来推广，因为穷的刁民也多了去。但客观上，连我自己都是这样看，两辆车在那里一撞，我会同情比较穷苦的、弱势的人。因为有钱的人，就是力量大，就是跑得了，就是有办法。

卡尔登大戏院就在上海南京路跟黄河路的角落，它的对面是国际饭店，当时二十四层，是远东最高的一个大楼。后来改名长江剧场，现在拆掉了，很可惜。

钱谷融先生好几次上课都读这一段。

《啼笑因缘》是张恨水最有名的小说，被改编成中国第一部彩色电影，多次改编成电视剧<sup>[13]</sup>，是目前为止影视改编次数最多的鸳鸯蝴蝶派作品之一，也是非常有名的中国通俗文学的经典。民国时期，有两个人稿费最高，一个是鲁迅的《申报·自由谈》，一个是张恨水的《啼笑因缘》，据说十块大洋一千字。

## 延伸阅读

曹禺：《雷雨·日出》，北京：人民文学出版社，2010年。

曹禺：《曹禺自述》，北京：新华出版社，2010年。

钱谷融：《〈雷雨〉人物谈》，上海：上海文艺出版社，1980年。

田本相、胡叔和编：《曹禺研究资料》，北京：中国戏剧出版社，1991年。

田本相、邹红编：《海外学者论曹禺》，桂林：广西师范大学出版社，2014年。

刘绍铭：《曹禺论》，香港：文艺书屋，1970年。

钱理群：《大小舞台之间：曹禺戏剧新论》，北京：北京大学出版社，2007年。

朱栋霖：《论曹禺的戏剧创作》，北京：人民文学出版社，1986年。

## 经典选读

## 曹禺《〈雷雨〉序》

我不知道怎样来表白我自己，我素来有些忧郁而暗涩；纵然在人前我有时也显露着欢娱，在孤独时却如许多精神总不甘于凝固的人，自己不断地来苦恼着自己。这些年我不晓得“宁静”是什么，我不明了我自己，我没有古希腊人所宝贵的智慧——“自知”。除了心里永感着乱云似的匆促，切迫，我从不能在我的生活里找出个头绪。所以当着要我来解释自己的作品，我反而是茫然的。

我很钦佩，有许多人肯费了时间和精力，使用了说不尽的语言来替我剧本下注脚。在国内这些次公演之后，更时常有人论断我是易卜生的信徒，或者臆测剧中某些部分是承袭了Euripides的Hippolytus或Racine的Phèdre灵感。认真讲，这多少对我是个惊讶。我是我自己——一个渺小的自己：我不能窥探这些大师们的艰深，犹如黑夜的甲虫想象不来白昼的明朗。在过去的十几年，固然也读过几本戏，演过几次戏。但尽管我用了力量来思索，我追忆不出哪一点是在故意模拟谁。也许在所谓“潜意识”的下层，我自己欺骗了自己：我是一个忘恩的仆隶，一缕一缕地抽取主人家的金线，织好了自己丑陋的衣服，而否认这些褪了色（因为到了我的手里）的金丝也还是主人家的。其实偷人家一点故事，几段穿插，并不寒伧。同一件传述，经过古今多少大手笔的揉搓塑抹，演为种种诗歌、戏剧、小说、传奇，也很有些显著的先例。然而如若我能绷起脸，冷生生地分析自己的作品（固然作者的偏爱总不容他这样做），我会再说，我想不出执笔的时候我是追念着哪些作品而写下《雷雨》，虽然明明晓得能描摹出来这几位大师的遒劲和瑰丽，哪怕是一抹，一点或一勾呢，会是我无上的光彩。

我是一个不能冷静的人，谈自己的作品恐怕也不会例外。我爱着《雷雨》如欢喜在融冰后的春天，看一个活泼泼的孩子在日光下跳跃，或如在粼粼的野塘边偶然听得一声青蛙那样的欣悦。我会呼出这些小生命是交付我有多少灵感，给予我若何兴奋。我不会如心理学者立在一旁，静观小儿的举止，也不能如试验室的生物学家，运用理智的刀来支解分析青蛙的生命。这些事应该交与批评《雷雨》的人们。他们知道怎样解剖论断：哪样就契合了戏剧的原则，哪样就是背谬的。我对《雷雨》的了解，只是有如母亲抚慰自己的婴儿那样单纯的喜悦，感到的是一团原始的生命之感。我没有批评的冷静头脑，诚实也不容许我使用诡巧的言辞狡黠地袒护自己的作品。所以在这里，一个天赐的表白的机会，我知道我不会说出什么。这一年来批评《雷雨》的文章确实吓住了我，它们似乎刺痛了我的自卑意识，令我深切地感触自己的低能。我突地发现它们的主人了解我的作品比我自己要明晰得多。他们能一针一线地寻出个原由，指出究竟，而我只有普遍地觉得不满不成熟。每次公演《雷雨》或者提到《雷雨》，我不由自己地感觉到一种局促，一种不自在，仿佛是个拙笨的工徒，只图好歹做成了器皿，躲到壁落里，再也怕听得顾主们恶生生地挑剔器皿上面花纹的丑恶。

我说过我不会说出什么来。这样的申述也许使关心我的友人们读后少一些失望。累次有人问我《雷雨》是怎样写的，或者《雷雨》是为为什么写的，这一类的问题。老实说，关于第一个，连我自己也莫明其妙。第二个呢，有些人已经替我下

了注释。这些注释有的我可以追认——譬如“暴露大家庭的罪恶”——但是很奇怪，现在回忆起三年前提笔的光景，我以为我不应该用欺骗来炫耀自己的见地，我并没有显明地意识着我是要匡正，讽刺或攻击些什么。也许写到末了，隐隐仿佛有一种情感的汹涌的流来推动我，我在发泄着被抑压的愤懑，毁谤着中国的家庭和社会。然而在起首，我初次有了《雷雨》一个模糊的影像的时候，逗起我的兴趣的，只是一两段情节，几个人物，一种复杂而又原始的情绪。

《雷雨》对我是个诱惑。与《雷雨》俱来的情绪蕴成我对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬。《雷雨》可以说是我的“蛮性的遗留”，我如原始的祖先们对那些不可理解的现象睁大了惊奇的眼。我不能断定《雷雨》的推动是由于神鬼，起于命运或源于哪种显明的力量。情感上，《雷雨》所象征的，对我是一种神秘的吸引，一种抓牢我心灵的魔。《雷雨》所显示的，并不是因果，并不是报应，而是我所觉得的天地间的“残忍”（这种自然的“冷酷”，四凤与周冲的遭际最足代表，他们的死亡，自己并无过咎）。如若读者肯细心体会这番心意，这篇戏虽然有时为几段较紧张的场面或一两个性格吸引了注意，但连绵不断地、若有若无地闪示这一点隐秘——这种种宇宙里斗争的“残忍”和“冷酷”。在这斗争的背后或有一个主宰来使用它的管辖。这主宰，希伯来的先知们赞它为“上帝”，希腊的戏剧家们称它为“命运”，近代的人撇弃了这些迷离恍惚的观念，直截了当地叫它为“自然的法则”。而我始终不能给它以适当的命名，也没有能力来形容它的真实相。因为它太大，太复杂。我的情感强要我表现的，只是对宇宙这一方面的憧憬。

写《雷雨》是一种情感的迫切的需要。我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛自己来主宰自己的运命，而时常不是自己来主宰着。受着自己——情感的或者理解的——捉弄；一种不可知的力量的——机遇的，或者环境的——捉弄；生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着，以为是徜徉在自由的天地里。称为万物之灵的人物，不是做着最愚蠢的事么？我用一种悲悯的心情，来写剧中人物的争执。我诚恳地祈望着看戏的人们也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们。所以我最推崇我的观众，我视他们，如神仙，如佛，如先知，我献给他们以未来先知的神奇。在这些人不知道自己的危机之前，蠢蠢地动着情感，劳着心，用着手。他们已彻头彻尾地熟悉这一群人的错综关系。我使他们征兆似地觉出来这酝酿中的阴霾，预知这样不会引出好结果。我是个贫穷的主人，但我请了看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物。他们怎样盲目地争执着，泥鳅似地在情感的火坑里打着昏迷的滚，用尽心力来拯救自己，而不知千万仞的深渊在眼前张着巨大的口。他们正如一匹跌在泽沼里的羸马，愈挣扎，愈深沉地陷落在死亡的泥沼里。周萍悔改了“以往的罪恶”，他抓住了四凤不放手，想由一个新的灵感来洗涤自己。但这样不自知地犯了更可怕的罪恶，这条路引到死亡。繁漪是个最动人怜悯的女人。她不悔改，她如一匹执拗的马，毫不犹疑地踏着艰难的老道。她抓住了周萍不放手，想重拾起一堆破碎的梦而救出自己，但这条路也引到死亡。在《雷雨》里，宇宙正像一口残酷的井。落在里面，怎样呼号也难逃脱这黑暗的坑。自一面看，《雷雨》是一种情感的憧憬，一种无名的恐惧

的表征。这种憧憬的吸引恰如童稚时谛听脸上划着经历的皱纹的父老们，在森森的夜半，津津地述说坟头鬼火，野庙僵尸的故事。皮肤起了恐惧的寒栗，墙角似乎晃着摇摇的鬼影。然而奇怪，这“怕”本身就是个诱惑。我挪近身躯，咽着兴味的口沫，心惧怕地忐忑着，却一把提着那干枯的手，央求：“再来一个！再来一个！”所以《雷雨》的降生，是一种心情在作祟，一种情感的发酵，说它为宇宙作一种隐秘的理解，乃是狂妄的夸张。但以它代表个人一时性情的趋止，对那些“不可理解的”莫名的爱好，在我个人短短的生命中是显明地划成一道阶段。

与这样原始或者野蛮的情绪俱来的，还有其他的方面，那便是我性情中郁热的氛围。夏天是个烦躁多事的季节，苦热会逼走人的理智。在夏天，炎热高高升起，天空郁结成一块烧红了的铁，人们会时常不由己地，更回归原始的野蛮的路，流着血，不是恨便是爱，不是爱便是恨。一切都是走向极端，要如电如雷地轰轰地烧一场，中间不容易有一条折衷的路。代表这样的性格是周繁漪，是鲁大海，甚至于是周萍；而流于相反的性格，遇事希望着妥协、缓冲、敷衍，便是周朴园，以至于鲁贵。但后者是前者的阴影，有了他们，前者才显得明亮。鲁妈，四凤，周冲是这明暗的间色，他们做成两个极端的阶梯。所以在《雷雨》的氛围里，周繁漪最显得调和。她的生命烧到电火一样地白热，也有它一样地短促。情感，郁热，境遇，激成一朵艳丽的火花。当着火星也消灭时，她的生机也顿时化为乌有。她是一个最“雷雨的”（原是我杜撰的，因为一时找不到适当的形容词）性格，她的生命交织着最残酷的爱和最不忍的恨，她拥有行为上许多的矛盾，但没有一个矛盾不是极端的。“极端”和“矛盾”是《雷雨》蒸热的氛围里两种自然的基调，剧情的调整多半以它们为转移。

在《雷雨》里的八个人物，我最早想出来的，并且也较觉真切的，是周繁漪，其次是周冲。其他如四凤，如朴园，如鲁贵，都曾在孕育时给我些苦痛与欣慰，但成了形后，反不给我多少满意。（我这样说，并不是说前两个性格已经成功，我愿特别提出来，只是因为这两种人抓住我的想象）。我欢喜看周繁漪这样的女人，但我的才力是贫弱的。我知道舞台上的她与我原来的企图，做成一种不可相信的参差。不过，一个作者总是不自主地有些姑息。对于繁漪，我仿佛是个很熟的朋友，我惭愧不能画出她一幅真实的像，近来颇盼望着遇见一位有灵魂有技能的演员扮她，交付给她血肉。我想她应该能动我的怜悯和尊敬，我会流着泪水哀悼这可怜的女人的。我会原谅她，虽然她做了所谓“罪大恶极”的事情——抛弃了神圣的母亲的天责。我算不清我亲眼看见多少繁漪。（当然她们不是繁漪，她们多半没有她的勇敢。）她们都在阴沟里讨着生活，却心偏天样的高；热情原是一片浇不熄的火，而上帝偏偏罚她们枯干地生长在砂上。这类的女人，许多有着美丽的心灵，然为着不正常的发展和环境的窒息，她们变为乖戾，成为人所不能了解的。受着人的嫉恶，社会的压制，这样抑郁终身，呼吸不着一口自由的空气的女人，在我们这个社会里不知有多少吧。在遭遇这样的不幸的女人里，繁漪自然是值得赞美的。她有火炽的热情，一颗强悍的心，她敢冲破一切的桎梏，做一次困兽的斗。虽然依旧落在火坑里，情热烧疯了她的心，然而不是更值得人的怜悯与尊敬么？这总比阉鸡似的男子们为着平庸的生活，怯弱地度着一天一天的日子

更值得人佩服罢。

有一个朋友告诉我：他迷上了繁漪，他说她的可爱不在她的“可爱”处，而在她的“不可爱”处。诚然，如若以寻常的尺来衡量她，她实在没有几分赢人的地方。不过聚许多所谓“可爱的”的女人在一起，便可以鉴别出她是最富于魅惑性的。这种魅惑不易为人解悟，正如爱嚼姜片的才道得出辛辣的好处。所以必须有一种明白繁漪的人，始能把握着她的魅惑，不然，就只会觉得她阴鸷可怖。平心讲，这类女人总有她的“魔”，是个“魔”便有它的尖锐性。也许繁漪吸住人的地方是她的尖锐。她是一柄犀利的刀，她愈爱的，她愈要划着深深的创痕。她满蓄着受着抑压的“力”，这阴鸷性的“力”，怕是造成这个朋友着迷的缘故。爱这样的女人，需有厚的口胃，铁的手腕，岩似的恒心。而周萍，一个情感和矛盾的奴隶，显然不是的。不过有人会问为什么她会爱这样一棵弱不禁风的草。这只好问她的运命，为什么她会落在周朴园这样的家庭中。

提起周冲，繁漪的儿子。他也是我喜欢的人。我看过一次《雷雨》的公演，我很失望。那位演周冲的人有些轻视他的角色，他没有了解周冲，他只演到痴憨——那只是周冲粗犷的肉体，而忽略他的精神。周冲原是可喜的性格，他最无辜，而他与四凤同样遭受了残酷的结果。他藏在理想的堡垒里。他有许多憧憬，对社会，对家庭，以至于对爱情。他不能了解他自己，他更不了解他的周围。一重一重的幻念，茧似地缚住了他。他看不清社会，他也看不清他所爱的人们。他犯着年青人quixotic病，有着一切青春发动期的青年对现实那样的隔离。他需要现实的铁锤来一次又一次地敲醒他的梦：在喝药那一景，他才真认识了父亲的威权笼罩下的家庭；在鲁贵家里，忍受着鲁大海的侮慢，他才发现他和大海中间隔着一道不可填补的鸿沟；在末尾，繁漪唤他出来阻止四凤与周萍逃奔的时候，他才看出他的母亲全不是他所想的那样，而四凤也不是能与他在冬天的早晨，明亮的海空，乘着白帆船向着无边的理想航驶去的伴侣。连续不断的失望绊住他的脚。每次失望都是一只尖利的锥，那是他应受的刑罚。他痛苦地感觉到现实的丑恶，一种幻灭的悲哀袭击他的心。这样的人即便不为“残忍”的天所毁灭，他早晚会被那绵绵不尽的渺茫的梦掩埋，到了与世隔绝的地步。甚至在情爱里，他依然认不清真实。抓住他的心的并不是四凤，或者任何美丽的女人。他爱的只是“爱”，一个抽象的观念，还是个渺茫的梦。所以当四凤不得已地说破了她同周萍的事，使他伤心的却不是四凤离弃了他，而是哀悼着一个美丽的梦的死亡。待到连母亲——那是十七岁的孩子的梦里幻化得最聪慧而慈祥的母亲，也这样丑恶地为着情爱痉挛地喊叫，他才彻头彻尾地感觉到现实的丑恶。他不能再活下去，他被人攻下了最后的堡垒，青春期的儿子对母亲的那一点憧憬。他于是整个死了他生活最宝贵的部分——那情感的激荡。以后那偶然的或者残酷的肉体的死亡，对他算不得痛苦，也许反是最适当的了结。其实，在生前，他未始不隐隐觉得他是追求着一个不可及的理想。他在鲁贵家里说过他白日的梦，那一段对着懵懂的四凤讲的：“海，……天，……船，……光明，……快乐，”的话；（那也许是个无心的讽刺，他偏偏在那样地方津津地说着他最超脱的梦，那地方四周永远蒸发着腐秽的气息，瞎子们唱着唱不尽的春调，鲁贵如淤水塘边的癞蛤蟆哏哏地噪着他的丑

恶的生意经。)在四凤将和周萍同走的时候，他只说：(疑惑地，思考地)“我忽然发现，……我觉得，……我好像并不是真爱四凤；(渺渺茫茫地)以前，……我我，我——大概是胡闹”。于是他慷慨地让四凤跟着周萍，离弃了他。这不像一个爱人在申说，而是一个梦幻者探寻着自己。这样的超脱，无怪乎落在情热的火坑里的繁漪是不能了解的了。

理想如一串一串的肥皂泡荡漾在他的眼前，一根现实的铁针便轻轻地逐个点破。理想破灭时，生命也自然化成空影。周冲是这烦躁多事的夏天里一个春梦。在《雷雨》郁热的氛围里，他是个不调和的谐音，有了他，才衬出《雷雨》的明暗。他的死亡和周朴园的健在，都使我觉得宇宙里并没有一个智慧的上帝做主宰。而周冲来去这样匆匆，这么一个可爱的生命偏偏简短而痛楚地消逝，令我们情感要呼出：“这确是太残忍的了。”

写《雷雨》的时候，我没有想到我的戏会有人排演。但是，为着读者的方便，我用了很多的篇幅释述每个人物的性格。如今呢，《雷雨》的演员们可以藉此看出些轮廓。不过一个雕刻师总先摸清他的材料有哪些弱点，才知用起斧子时哪些地方该加谨慎。所以演员们也应该明瞭这几个角色的脆弱易碎的地方。这几个角色没有一个是一具不漏的网，可以不用气力网起观众的称赞。譬如演鲁贵的，他应该小心翼翼地做到“均匀”、“恰好”，不要小丑似的叫《雷雨》头上凸起了隆包，尻上长了尾巴，使它成了只是个可笑的怪物。演鲁妈与四凤的，应该懂得“节制”(但并不是说不用情感)，不要叫自己叹起来成风车，哭起来如倒海，要知道过度的悲痛的刺激会使观众的神经痛苦疲倦，再缺乏气力来怜悯；而反之，没有感情做柱石，一味在表面上下功夫，更令人发生厌恶。所以应该有真情感。但是要学得怎样收敛、运蓄着自己的精力，到了所谓“铁烧到最热的时候再锤”。而每锤是要用尽了最内在的力量。尤其是在第四幕，四凤见着鲁妈的当儿是最费斟酌的。两个人都需要多年演剧的经验和熟练的技巧。要找着自己情感的焦点，然后依着它做基准来合理地调整自己成了有韵味的波纹，不要让情感的狂风卷扫了自己的重心，忘却一举一动应有理性的根据和分寸。具体说来，我希望她们不要嘶声喊叫，不要重复地单调地哭泣。要知道这一景落泪的机会已经甚多，她们应该替观众的神经想一想，不应刺痛他们使他感觉倦怠甚至于苦楚，她们最好能运用各种不同的技巧来表达一个单纯的悲痛情绪。要抑压着一点，不要都发挥出来，如若必需有激烈的动作，请记住，“无声的音乐是更甜美”，思虑过后的节制或沉静，在舞台上更是为人所欣赏的。

周萍是最难演的，他的成功要看挑选的恰当。他的行为不易获得一般观众的同情，而性格又是很复杂的。演他，小心不要单调。须设法这样充实他的性格，令我们得到一种真实感。还有，如若可能，我希望有个好演员，化开他的性格上一层云翳，起首便清清白白地给他几根简单的线条。先画出一个清楚的轮廓，再慢慢地细描去。这样便井井有条，虽复杂而简单。观众才不会落在雾里。演他的人要设法替他找同情(犹如演繁漪的一样)，不然到了后一幕便会搁了浅，行不开。周朴园的性格比较是容易捉摸的，他也有许多机会做戏，如喝药那一景，认鲁妈的景，以及第四幕一人感到孤独寂寞的景，都应加一些思索(更要有思虑过

的节制)才能演得深隽。鲁大海自然要个硬性的人来演,口齿举动不要拖泥带水,干干脆脆地做下去,他的成功更靠挑选的适宜。《雷雨》有许多令人疑惑的地方,但最显明的莫如首尾的“序幕”与“尾声”。聪明的批评者多置之不提,这样便省略了多少引不到归结的争执。因为一切戏剧的设施须经过观众的筛漏;透过时间的洗涤,那好的会留存,粗恶的自然要滤走。所以我不在这里讨论“序幕”和“尾声”能否存留,能与不能总要看有否一位了解的导演精巧地搬到台上。这是个冒险的尝试,需要导演的聪明来帮忙。实际上的困难和取巧的地方一定也很多,我愿意将来有个机会来实验。在此地我只想提出“序幕”和“尾声”的用意,简单地说,是想送看戏的人们回家,带着一种哀静的心情。低着头,沉思地,念着这些在情热、在梦想、在计算里煎熬着的人们。荡漾在他们的心里应该是水似的悲哀,流不尽的;而不是惶惑的,恐怖的,回念着《雷雨》像一场噩梦,死亡、惨痛如一只钳子似地夹住人的心灵,喘不出一口气来。《雷雨》诚如有一位朋友说,有些太紧张(这并不是句恭维的话),而我想以第四幕为最。我不愿这样戛然而止,我要流荡在人们中间还有诗样的情怀。“序幕”与“尾声”在这种用意下,仿佛有希腊悲剧Chorus一部分的功能,导引观众的情绪入于更宽阔的沉思的海。

《雷雨》在东京出演时,他们曾经为着“序幕”“尾声”费些斟酌,问到我,我写一封私人的信(那封信被披露了出来是我当时料想不到的事),提到我把《雷雨》做一篇诗看,一部故事读,用“序幕”和“尾声”把一件错综复杂的罪恶推到时间上非常辽远的处所。因为事理变动太吓人,里面那些隐秘不可知的东西对于现在一般聪明的观众情感上也仿佛不易明瞭,我乃罩上一层纱。那“序幕”和“尾声”的纱幕便给了所谓的“欣赏的距离”。这样,看戏的人们可以处在适中的地位来看戏,而不致于使情感或者理解受了惊吓。不过演出“序幕”和“尾声”实际上有个最大的困难,那便是《雷雨》的繁长。《雷雨》确实用时间太多,删了首尾,还要演上四小时余,如若再加上这两件“累赘”,不知又要观众厌倦多少时刻。我曾经为着演出“序幕”和“尾声”想在那四幕里删一下,然而思索许久,毫无头绪,终于废然地搁下笔。这个问题需要一位好的导演用番工夫来解决,也许有一天《雷雨》会有个新面目,经过一次合宜的删改。然而目前我将期待着好的机会,叫我能依我自己的情趣来删节《雷雨》,把它认真地搬到舞台上。

不过这个本头已和原来的不同,许多小地方都有些改动。这些地方我应该感谢颖如,和我的友人巴金(感谢他的友情,他在病中还替我细心校对和改正),孝曾,靳以,他们督催着我,鼓励着我,使《雷雨》才有现在的模样。在日本的,我应该谢谢秋田雨雀先生,影山三郎君和邢振铎君,有了他们的热诚和努力,《雷雨》的日译本才能出现,展开一片新天地。

末了,我将这本戏献给我的导师张彭春先生,他是第一个启发我接近戏剧的人。

一九三六年一月,曹禺

曹禺《〈日出〉跋》

我应该告罪的是我还年轻,我有着一般年青人按捺不住的习性,问题临在头上,

恨不得立刻搜索出一个答案，苦思不得的时候便冥眩不安，流着汗，急躁地捶击着自己，如同肚内错投了一付致命的药剂。这些年在这光怪陆离的社会里流荡着，我看见过多少梦魇一般的可怖的人事，这些印象，我至死也不会忘却。它们化成多少严重的问题，死命地突击着我。这些问题灼热我的情绪，增强我的不平之感，有如一个热病患者。我整日觉得身旁有一个催命的鬼，低低地在耳边催促我，折磨我，使我得不到片刻的宁贴。我羡慕那些有一双透明的慧眼的人，静静地深思体会这包罗万象的人生，参悟出来个中的道理。我也爱那朴实的耕田大汉，睁大一对孩子似的无邪的眼，健旺得如一条母牛，不深虑地过着纯朴真挚的日子。两种可钦羡的人，我都学不成，而自己又不甘于模棱地活下去，于是便如痴如醉地陷在煎灼的火坑里。这种苦闷日深一日，挣扎中，一间屋子锁住了我，偶有所得，就狂喜一阵，以为已经搜寻出一条大道，而过了一刻，静下心，察觉偌大一个问题不是这样避重就轻地凭空解决得了，又不知不觉纠缠在失望的铁网中，解不开，丢不下的。

其实我也想料到如《日出》这样浅薄草率的作品不会激起人间的波澜。我想过它将如水草下的鸟影，飘然掠过，在永久的寂寞里消失这短短的生存。然而情感的激动，终久按捺不住了。怀着一腔愤懑，我还是把它写出来，结果里面当然充满了各种荒疏、漏失和不成熟。发表之后，以为错已经铸成，便想任它消逝，日后再兢兢业业地写一篇比较看得过去的东西，弥补这次冒失、草率的罪愆。最近，知道了远道的一些前辈忽而对这本麻陋的作品留心起来，而且《大公报》文艺副刊为了这作品特辟专栏，加以集体的批评。于是我更加慌张，深深地自怨为什么当时不多费些时日把《日出》多琢磨一下，使它成为比较丰腴精炼的作品呢？如今，只好领下应受的指责了。然而也好，心里倒是欣欣然的，因为，能得到前辈做先生，指点着，评鹭着，不也是一桩可以庆幸的事么？所以这篇文章谈不到什么“答辩”。我愿虚心地领受着关心我的前辈给我的教益。在这里，我只是申述我写《日出》的情感上的造因和安排材料的方法以及写《日出》时所遇到的事实上的困难。

原谅我一再地提起自己，只有这样我才能理出来乱麻一般的回忆。我说过我不能忍耐，最近我更烦躁不安，积郁时而激动起来，使我不能自制地做了多少只图一时快意的幼稚的事情。读了几年书，在人与人之间我又捱过了几年。实在，我也应该学些忍耐与夫长者们所标榜的中庸之道了。但奇怪，我更执拗地恨恶起来，我总是悻悻地念着我这样情意殷殷，妇人般地爱恋着、热望着人们，而所得的是无尽的残酷的失望。一件一件不公平的血腥的事实，利刃似地刺了我的心，逼成我按捺不下的愤怒。有时我也想，为哪一个呢？是哪一群人叫我这样呢？这些失眠的夜晚，困兽似地在一间笼子大的屋子里踱过来，拖过去，睁着一双布满了红丝的眼睛绝望地愣着神，看看低压在头上黑的屋顶，窗外昏黑的天空，四周漆黑的世界，一切都似乎埋进了坟墓，没有一丝动静。我捺不住了，在情绪的爆发当中，我曾经摔碎了许多可纪念的东西，内中有我最心爱的瓷马、瓷观音，是我在两岁时，母亲给我买来的护神和玩物。我绝望地嘶嘎着，那时我愿意一切都毁灭了吧，我如一只负伤的兽扑在地上，啮着咸丝丝的涩口的土壤，我觉得宇宙似乎

缩成昏黑的一团，压得我喘不出一口气。湿漉漉的，粘腻腻的，是我紧紧抓着一把泥土的黑手。我划起洋火，我惊愕地看见了血。污黑的拇指，被那瓷像的碎片划成一道沟，血，一滴一滴快意的血，缓缓地流出来。

这样，我捱过许多煎熬的夜晚，于是我读《老子》，读《佛经》，读《圣经》，我读多少那被认为是洪水猛兽的书籍。我流着眼泪，赞美着这些伟大的孤独的心灵。他们怀着悲哀，驮负人间的酸辛，为这些不肖的子孙开辟大路。但我更恨人群中一些冥顽不灵的自命为“人”的这一类动物。他们偏若充耳无闻，不肯听旷野里那伟大的凄厉的唤声。他们闭着眼，情愿做地穴里的鼯鼠，避开阳光，鸵鸟似的把头插在愚蠢里。我忍耐不下了，我渴望着一线阳光。我想太阳我多半不及见了，但我也愿望我这一生里能看到平地轰起一声巨雷，把这群盘踞在地面上的魑魅魍魉击个糜烂，哪怕因而大陆便沉为海。我还是年青，不尽的令人发指的回忆围攻着我。我想不出一条智慧的路，顾虑得万分周全。冲到我的口上，是我在书房里摇头晃脑背通本《书经》的时代，最使一个小孩子魄动心惊的一句切齿的誓言：“时日曷丧，予及汝偕亡！”（见《尚书·汤誓》）萦绕于心的，也是一种暴风雨来临之感。我恶毒地诅咒四周的不公平，除了去掉这群腐烂的人们，我看不出眼前有多少光明。诚如《旧约》那热情的耶利米所呼号的，“我观看地，地是空虚混沌；我观看天，天也无光。”我感觉到大地震来临前那种“烦躁不安”，我眼看着要地崩山惊，“肥田变为荒地，城邑要被拆毁。”在这种心情下，“我已经听见角声和打仗的喊声。”我要写一点东西，宣泄这一腔愤懑。我要喊“你们的末日到了！”对这帮荒淫无耻，丢弃了太阳的人们。

“然而就这样慌慌张张地开始你的工作么？”我的心在逼问着我。我知道这是笑话，单单在台上举手顿足地嘶喊了一顿，是疯狂。我求的是一点希望，一线光明。人毕竟是要活着的，并且应该幸福地活着。腐肉挖去，新的细胞会生起来。我们要有新的血，新的生命。刚刚冬天过去了，金光射着田野里每一棵临风抖擞的小草，死了的人们为什么不再生起来！我们要的是太阳，是春日，是充满了欢笑的好生活，虽然目前是一片混乱。于是我决定写《日出》。

《日出》写成了，然而太阳并没有能够露出全面。我描摹的只是日出以前的事，有了阳光的人们始终藏在背景后，没有显明地走到面前。我写出了希望，一种令人兴奋的希望。我暗示出一个伟大的未来，但也只是暗示着。脱了稿，我独自冷静地读了几遍，我的心又追问着我：“哪里是太阳呢？”我的脸热辣辣的，我觉出它在嘲笑我，并且责难我说谎话，用动听的名词来欺骗人。但是我怎样辩白我自己呢？这是一顿不由分解，按下就打的闷棍。我心里有苦，口里不能喊冤。我明白我说的是什么，我相信我说的未来。我也想到应该正面迎去，另写一幕摆开我的主角，那些确实有了太阳的人们。然而我不禁念起《雷雨》，这么一个微弱的生命，这几年所遭受种种的苛待，它为人无理地胡乱涂改着，监视着。最近某一些地方又忽然禁演起来……这样一个“无辜”的剧本，为一群“无辜”的人们来演，都会惹起一些风波，我又怎肯多说些话再让这些可怜的演员们受些无妄之灾呢？

有一位好心的朋友责问我：“你写得这么啰唆，日头究竟怎么出来，你并没有提。”我只好一副无赖的口吻告诉他：“你来，一个人到我家里来，我将告诉你在这本戏里太阳是怎么出来的。”他摇摇头，仿佛不信我的诚实，耸耸肩走了！那时我忘记提《日出》里这一点暗示，一丝的光明的希望能够保存下来，也还占了那有夜猫子——就是梟，瞥见它，人便主有灾难的恶鸟——眼睛的人的便宜，他们也许当时正在过《日出》里某一类人的生活，忘记了有一种用了钱必须在“鸡蛋里挑骨头”的工作，不然连这一点点的希望都不容许呈现到我们眼前的。可惜我没有通盘告诉他，至今我总觉得他以为我用遁辞来掩饰自己，暗地骂我有些油滑。

所以，如果读者能够体贴一本戏由写到演出所受的各种苦难，便可立刻明瞭在这个戏里，方达生不能代表《日出》中的理想人物，正如白露不是《日出》中健全的女性。这一男一女，一个傻气，一个聪明，都是所谓的“有心人”。他们痛心疾首地厌恶那腐恶的环境，都想有所反抗。然而白露气馁了，她，一个久经风尘的女人，断然地跟着黑夜走了。方达生，那么一个永在“心里头”活的书呆子，怀着一肚子的不合时宜，整日地思索斟酌，长吁短叹。末尾，听见大众严肃地工作的声音，忽然欢呼起来，空泛地嚷着要做些事情，以为自己得了救星，又是多么可笑又复可怜的举动！我记得他说过他要“感化”白露，白露笑了笑，没有理他。现在他的想象又燃烧起来，他要做点事业，要改造世界，独力把太阳唤出来，难道我们就轻易相信这个呆子么？倒是白露看得穿，她知道太阳会升起来，黑暗也会留在后面，然而她清楚：“太阳不是我们的”，长叹一声便“睡”了。这个“我们”有白露，算上方达生，包含了《日出》里所有的在场人物。这是一个腐烂的阶级的崩溃，他们——不幸地，黄省三，小东西，翠喜一类的人，也做了无辜的牺牲——将沉沉地“睡”下去，随着黑夜消逝。这是不可避免的必然的推演。方达生诚然是一个心有余而力不足的书生，但是太阳真会是他的么？哪一个相信他能够担当日出以后重大的责任？谁承认他是《日出》中的英雄？说到这里，我怕我的幼稚又使我有些偏颇，而技巧的贫弱也许把读者的注意错牵到方达生身上去。因而，令人以为这样的男子便是《日出》中有希望的人物。说老实话，《日出》末尾方达生说：“我们要做一点事，要同金八拼一拼！”原是个讽刺，这讽刺藏在里面。（自然，我也许根本没有把它弄显明，不过如果这个吉诃德真的依他所说的老实做下去，聪明的读者会料到他会碰着怎样大的钉子。）讽刺的对象是我自己，是与我同样书呆子性格，空抱着一腔同情和理想，而实际无补于事的“好心人”。我倒也想过，把方达生夸张一下，写成一个比较可笑的人物，使这讽刺显明些。但我不忍，因为一则方达生究竟与我有些休戚相关，再我也知道有许多勇敢有为的青年，他们确实也与方达生有同样的好心肠，不过他们早已不用叹气，空虚的同情来耗费自己的精力，早已和那帮高唱着夸歌的人们联系在一起。在《日出》那一堆“鬼”里就找不着他们。所以可怜的是这帮“无组织无计划”，满心向善，而充满着一脑子的幻想的呆子。他们看出阳光早晚要照耀地面，并且能预测光明会落在谁的身上（《日出》三三一页，方达生：“（狂喜地）太阳就在外面，太阳就在他们身上。”），却自己是否能为大家“做一点事”，也为将来的阳光爱惜着，就有些茫茫然。我若是一个理想的观众——自然，假设这个戏很荣幸地遇见一位了解它的导演，不遗余力认真地排出来——演到末尾，方达生听不见里

面的应声，“转过头去听窗外的夯歌，迎着阳光，由中门昂首走出去”，我想落在我心里将是一种落漠的悲哀，为着这渺小的好心人的怜悯，而真使我油然生起希望的，还是那浩浩荡荡向前推进的呼声，象征伟大的将来蓬蓬勃勃的生命。

我常纳闷何以我每次写戏总把主要的人物漏掉。《雷雨》里原有第九个角色，而且是最重要的，我没有写进去，那就是称为“雷雨”的一名好汉。他几乎总是在场，他手下操纵其余八个傀儡。而我总不能明显地添上这个人，于是导演们也仿佛忘掉他。我看几次《雷雨》的演出，我总觉得台上很寂寞的，只有几个人跳进跳出，中间缺少了一点生命。我想大概因为那叫做“雷雨”的好汉没有出场，演出的人们无心中也把他漏掉。同样，在《日出》，也是一个最重要的角色我反而将他疏忽了，他原是《日出》唯一的生机，然而这却怪我，我不得已地故意把他漏了网。写“雷雨”，我不能如旧戏里用一个一手执铁钉，一手举着铁锤，青面红发的雷公，象征《雷雨》中渺茫不可知的神秘，那是技巧上的不允许。写《日出》，我不能使那象征着光明的人们出来，却因一些有夜猫子眼睛的怪物，无昼无夜，眈眈地守在一旁，是事实上的不可能。我曾经故意叫金八不露面，令他无影无踪，却时时操纵场面上的人物，他代表一种可怕的黑暗势力。但把那些劳作的人们，那拥有光明和生机的，也硬闭在背后，当做陪衬，确实是最令人痛心，一桩无可奈何的安排。我以为这个戏应该再写四幕，或者整个推翻，一切重新积极地写过，着重写那些应有光明的人们。却停下想，那有夜猫子眼睛的怪物可能轻易放过我这一着？斟酌再三，我只能采用一个下策。我硬将我们的主角推在背后，而在第二幕这样蹩脚地安排：

“窗外很整齐地传进来小工们打地基的桩歌，由近渐远，掺杂着渐远渐低多少人的步伐和沉重的石砢落地的闷塞的声音。……这种声音几乎一直在这一幕从头到尾，如一群含着愤怒的冤魂，抑郁暗塞地哼着，充满了警戒和恐吓。”

在第四幕末尾：

“……天空非常明亮，外面打地基的小工们早聚集在一起，迎着阳光，由远处‘哼哼哼，哼哼哼’地，又以整齐严肃的步伐迈到楼前。

“砸夯的人们高亢而洪壮地合唱着轴歌，‘日出东来……’沉重的石砢一下一下落在土里，那声音传到观众的耳里，是一个大生命浩浩荡荡地向前推，向前进，洋洋溢溢地充塞了宇宙。

“屋内渐渐暗淡，窗外更光明起来。”

但是，天，这是多么一个“无可奈何”的收场啊，说我失败，犯了“倒降顶点”的毛病是不冤枉的。

我讲过《日出》并没有写全，确实需要许多开展。我若有一支萧伯纳的锋芒的笔，我该写一篇长序，痛快淋漓地发挥一次，或者在戏里卖弄自己独到的见地，

再不然，也可模拟《人与超人》后面The Revolutionist's Handbook的体裁，另辟蹊径，再来饶舌。但我为人向来暗涩，又不大会议论，而最奇怪的，这块“自由土”又仿佛是不准人有舌头的。于是即便见到这本戏种种的弱点、幼稚，我只好闭口无言。唯一的补救方案，就是我在《日出》前面赘附着的八段引文。那引文编排的次序都很费些思虑，不容颠倒。偏爱的读者如肯多读两遍，略略体会里面的含义，也许可以发现多少欲说不能的话，藏蓄在那几段引文里。

写完《雷雨》，渐渐生出一种对于《雷雨》的厌倦。我很讨厌它的结构，我觉出有些“太像戏”了。技巧上，我用的过分。仿佛我只顾贪婪地使用着那简陋的“招数”，不想胃里有点装不下，过后我每读一遍《雷雨》便有点要作呕的感觉。我很想平铺直叙地写点东西，想敲碎了我从前拾得那一点点浅薄的技巧，老老实实重新学一点较为深刻的。我记起几年前着了迷，沉醉于柴霍甫深邃艰深的艺术里，一颗沉重的心怎样为他的戏感动着。读毕了《三姊妹》，我阖上眼，眼前展开那一幅秋天的忧郁。玛夏（Masha），哀林娜（Irina），阿尔加（Olga）那三个有大眼睛的姐妹悲哀地倚在一起，眼里浮起湿润的忧愁，静静地听着窗外远远奏着欢乐的进行曲。那充满了欢欣的生命的愉快的军乐渐远渐微，也消失在空虚里。静默中，仿佛年长的姐姐阿尔加喃喃地低述她们生活的悒郁，希望的渺茫，徒然地工作，徒然地生存着。我的眼渐为浮起的泪水模糊起来成了一片，再也抬不起头来。然而在这出伟大的戏里没有一点张牙舞爪的穿插，走进走出，是活人，有灵魂的活人。不见一段惊心动魄的场面，结构很平淡，剧情人物也没有什么起伏生展，却那样抓牢了我的魂魄。我几乎停住了气息，一直昏迷在那悲哀的氛围里。我想再拜一个伟大的老师，低首下气地做个低劣的学徒。也曾经发愤冒了几次险，照猫画虎也临摹几张丑恶的鬼影，但是这企图不但是个显然的失败，更使我忸怩不安的，是自命学徒的我摹出那些奇形怪状的文章简直是污辱了这超卓的心灵。我举起火，一字不留地烧成灰烬。我安慰着自己，这样也好。即便写得出来，勉强得到半分神味，我们现在的观众是否肯看，仍是问题。他们要故事，要穿插，要紧张的场面。这些在我烧掉了的几篇东西里是没有的。

不过我并没有完全抛弃这个念头，我想脱开了la pièce bien faite一类戏所笼罩的范围，试探一次新路，哪怕仅仅是一次呢。于是在我写《日出》的时候，我决心舍弃《雷雨》中所用的结构，不再集中于几个人身上。我想用片段的方法写起《日出》，用多少人生的零碎来阐明一个观念。如若中间有一点我们所谓的“结构”，那“结构”的联系正是那个基本观念，即第一段引文内“人之道损不足以奉有余”。所谓“结构的统一”也就藏在这一句话里。《日出》希望献与观众的，应是一个鲜血滴滴的印象，深深刻在人心，也应为这“损不足以奉有余”的社会形态。因为挑选的题材比较庞大，用几件故事做线索，一两个人物为中心，也自然比较烦难。无数的沙砾积成一座山丘，每粒沙都有同等造山的功绩。在《日出》里，每个角色都应占有相等的轻重，合起来，他们造成了印象的一致。这里，正是用着所谓“横断面的描写”，尽可能的，减少些故事的起伏，与夫“起承转合”的手法，墨守章法的人更要觉得“平直板滞”。然而，“画虎不成反类狗”，自己技术上的幼稚也不能辞其咎。

但我也应喊声冤枉，如果承认我所试用的写法（自然，不深刻，不成熟，我应该告罪），我就有权利要求《日出》的第三幕还须保留在戏里。若认为小东西的一段故事和主要的动作没有多少关联而应割去，那么所谓的“主要的动作”在这出戏里一直也并没有。这里我想起一种用色点点成光影明亮的后期印象派图画，《日出》便是这类多少点子集成的一幅画面。果若《日出》有些微的生动，有一点社会的真实感，那应做为色点的小东西、翠喜、小顺子以及在那地狱里各色各样的人，同样的是构成这一点真实的因子。说是删去第三幕，全戏就变成一个独幕戏；说我为了把一篇独幕戏的材料凑成一个多幕戏，于是不得不插进一个本非必要的第三幕，这罪状加在我身上也似乎有点冤枉。我猜不出在第一、二、四幕里哪一段是绝对必要的，如若不是为了烘托《日出》里面一个主要的观念，为着“剧景始终是在××旅馆的一间华丽的休息室内”，“删去第三幕就成一个独幕剧”。独幕剧果作如是观，则《群鬼》、《娜拉》都应该称为独幕剧了，因为它们的剧景始终是在一个地方。这样看法，它们也都是独幕剧的材料，而被易卜生苦苦地硬将它们写成两篇多幕剧。我记得希腊悲剧多半是很完全的独幕剧，虽然占的“演出时间”并不短，如《阿加麦农》、《厄狄泼斯皇帝》。他们所用的“剧中时间”是连贯的，所以只要“剧景”在一个地方，便可以作为一篇独幕剧来写。在《日出》的“剧中时间”分配，第二幕必与第一幕隔一当口。因为第一幕的黎明，正是那些“鬼”们要睡的时刻，陈白露、方达生、小东西等可以在破晓介绍出来。但把胡四、李石清和其他那许多“到了晚上才活动起来的”“鬼”们也陆续引出台前，那真是不可能的事情。再，那些砸夯的人们的歌不应重复在两次天明日出的当口，令观众失了末尾那鲜明的印象，但打夯的歌若不早作介绍，冒失地在第四幕终了出声，观众自会觉得突然，于是为着“日出”这没有露面的主角，也不得不把第二幕放在傍晚。第四幕的时间的间隔更是必需的。多少事情，如潘月亭公债交易的起落，李石清擢为襄理，小东西久寻不见，胡四混成电影明星，方达生逐渐地转变，……以及黄省三毒杀全家，自杀遇救后的疯狂……处处都必须经过适当的时间，才显出这些片段故事的开展。这三幕清清楚楚地划成三个时间的段落，我不知道怎样“割去第三幕”后，“全剧就要变成一篇独幕剧”！“剧景始终在××旅馆的一间华丽的休息室内”是事实，在这种横断面的描写剧本，抽去第三幕似乎也未尝不可。但是将这些需要不同时期才能开展的片断故事硬放入一段需用连续的“剧中时间”的独幕剧里，毕竟是很困难的。

话说远了，我说到《日出》里没有绝对的主要动作，也没有绝对主要的人物。顾八奶奶、胡四与张乔治之流是陪衬，陈白露与潘月亭又何尝不是陪衬呢？这些人物并没有什么主宾的关系，只是萍水相逢，凑在一处。他们互为宾主，交相陪衬，而共同烘托出一个主要的角色，这“损不足以奉有余”的社会。这是一个新的企图，但是我怕我的技术表达不出原意，因而又将读者引入布局紧凑、中心人物、主要动作，这一些观念里。于是毫厘之差，这出戏便在另一种观点下领得它应该受的处分。这些天我常诧异《雷雨》和《日出》的遭遇，它们总是不得已地受着人们的支解，以前因为戏本的冗长，《雷雨》被斫去了“序曲”和“尾声”，无头无尾，直挺挺一段躯干摆在人们眼前。现在似乎也因为累赘，为着翠喜这样的角色不易找或者也由于求布局紧凑的缘故，《日出》的第三幕又得被删去的命

运。这种“挖心”的办法，较之斩头截尾还令人难堪。我想这剧本纵或繁长无味，作戏人的手法似应先求理会，果若一味凭信自己的主见，不肯多体贴作者执笔的苦心，便率尔删除，这确实是残忍的。

说实话，《日出》里面的戏只有第三幕还略具形态。在那短短的三十五页里，我费的气力较多，时间较久。那里面的人，我曾经面对面地混在一起，并且各人真是以人与人的关系，流着泪，“掏出心窝子”的话，叙述自己的身世。这里有说不尽的凄惨的故事，只恨没有一支Balzac的笔来记载下来。在这堆“人类的渣滓”里，我怀着无限的惊异，发现一颗金子似的心，那就是叫做翠喜的妇人。她有一付好心肠，同时染有在那地狱下生活各种坏习惯。她认为那些买卖的勾当是当然的，她老老实实地做她的营生，“一分钱买一分货”，即便在她那种生涯里，她有她的公平。令人感动的是她那样狗似地效忠于她的老幼，和无意中流露出来对那更无告者的温暖的关心。她没有希望，希望早死了。前途是一片惨澹，而为着家里那一群老小，她必须卖着自己的肉体麻木地捱下去。她叹息着：“人是贱骨头，什么苦都怕捱，到了还是得过，你能说一天不过么？”求生不得，求死不得，是这类可怜的动物最惨的悲剧。而落在地狱的小东西，如果活下去，也就成为“人老珠黄不值钱”的翠喜，正如现在的翠喜也有过小东西一样的青春。这两个人物我用来描述这“人类渣滓”的两个阶段，对那残酷境遇的两种反应。一个小，一个老；一个偷偷走上死的路（看看报纸吧，随时可以发现这类的事情），一个如大多数的这类女人，不得已必须活下去。死了的死了，活着的多半要遭翠喜一样的命运。这群人我们不应该忘掉，这是在这“损不足以奉有余”的社会里最黑暗的一个角落，最需要阳光的。《日出》不演则已，演了，第三幕无论如何应该有。挖了它，等于挖去《日出》的心脏，任它惨亡。如若为着某种原因，必须支解这个剧本，才能把一些罪恶暴露在观众面前，那么就斫掉其余的三幕吧。请演出的人们容许这帮“可怜的动物”在饱食暖衣、有余暇能看戏的先生们面前哀诉一下，使人们睁开自己昏聩的眼，想想人把人逼到什么田地。我将致无限的敬意于那演翠喜的演员，我料想她会有圆熟的演技，丰厚的人生经验，和更深沉的同情，她必和我一样地不忍再把那些动物锁闭在黑暗里，才来担任这个困难的角色。

情感上讲，第三幕确是最贴近我的心的。为着写这一段戏，我遭受了多少磨折、伤害，以至于侮辱，（我不是炫耀，我只是申述请不要删除第三幕的私衷）。我记得严冬的三九天，半夜里我在那一片荒凉的贫民区候着两个嗜吸毒品的齷齪乞丐，来教我唱“数来宝”。约好了，应许了给他们赏钱。大概赏钱许得太多了，他们猜疑我是侦缉队之流，他们没有来。我忍着刺骨的寒冷，瑟缩地踉跄到一种“鸡毛店”的地方找他们。似乎因为我访问得太殷勤，被一个有八分酒意罪犯模样的落魄英雄误会了，他蓦地动开手。那一次，我险些瞎了一只眼睛。我得了个好教训，我明白以后若再钻进这种地方，必须有人引路，不必冒这类无意义的险。于是我托人介绍。自己改头换面跑到“土药店”和黑三一类的人物“讲交情”。为一个“朋友”瞥见了，给我散布许多不利于我的无稽的谣言，弄得多少天我无法解释自己。为着这短短三十五页戏，我幸运地见到许多奇形怪状的人物，他们有的投我以惊异的眼色，有的报我以嘲笑，有的就率性辱骂我，把我推出门去。（我穿

的是多么寒伧一件破旧的衣服！）这些回忆，有的痛苦，有的可笑。我口袋里藏着铅笔和白纸，厚着脸皮，狠着性。一次又一次地经验许多愉快的和不愉快的事实，一字一字地记下来，于是才躲到我那小屋子里，埋下头写那么一点点的东西。我恨我没有本领把当时那些细微的感觉记载清楚，有时文字是怎样一件无用的工具。我希望我将来能用一种符号记下那些腔调。每一个音都带着强烈地方的情绪，清清楚楚地留在我的耳鼓里。那样充满了生命，有着活人的气息。而奇怪，放在文字里，便似咽了气的生物，生生地窒闷死了。结果我知道这一幕戏里毛病一定很多，然而我应该承认没有一个“毛病”不是我经历过而写出来的。这里我苦痛地杀了我在《文季月刊》上刊登的第三幕的附言里那位“供给我材料的大量的朋友”。为着保全第三幕的生命，我只好出来“自首”了。

曾经有人问过我《雷雨》和《日出》哪一本比较好些，我答不出来。我想批评的先生们会定下怎么叫“好”，怎么叫“坏”。找出原则，分成条理；而我一个感情用事、素来不能冷静分析的人，只知道哪一个最令我关心的。比较说，我是喜欢《日出》的，因为它最令我痛苦。我记得，有一位多子的母亲，溺爱其中一个最不孝的儿子，她邻居问她缘故，她说：“旁的孩子都好，只有他会磨我！”我爱《日出》恐怕也就是这么一个理由吧。全部《日出》材料的收集都令我受了相当的苦难（固然我不应否认，尽管我尽力忠诚地采集，里面的遗漏和错误依然很多），而最使我感到烦难的便是第三幕，现在偶尔念起当时写这段戏，多少天那种寝食不安的情况，而目前被人轻轻地删去了。这回忆诚然有着无限的酸楚的。所以，如果有一位同情的导演，看出我写这一段戏的苦衷，而不肯任意把它删去，我希望他切实地注意到这一幕戏的氛围，造成这地狱空气的复杂的效果，以及动作道白相关联的调和与快慢。关于“这些效果”，我曾提到它们“必须有一定的时间，长短，强弱，快慢，各样不同的韵味，远近。每一个声音必须顾到理性的根据，氛围的调和，以及适当的对意义的点醒和着重。”我更申言过：“果若有人只想打趣，单看出妓院材料的新奇，可以号召观众，便拿来胡炮乱制，我宁肯把这一幕立刻烧成灰烬”，不愿这样被人蹂躏。这些话我一直到现在还相信着。在这一幕里，我利用在北方妓院一个特殊的处置，叫做“拉帐子”的习惯，用这种方法，把戏台隔成左右两部，在同一时间内可以演出两面的戏。这是一个较为新颖的尝试，我在欧尼尔的戏（如Dynamo）里看到过，并且知道是成功的。如若演出的人也体贴出个中的妙处，这里面自有许多手法可以运用，有多少地方可以施展演出的聪明。弄得好，和外面的渲染氛围的各种声响打成一片，衬出一种境界奇异的和调是可能的。

朱孟实先生仿佛是一位铁面无私的法官，他那锐利的眼光要刺透我的昏钝不明，他那严正的审问使我无处躲闪。他提出了一个剧作者对于人生世相应该持的态度的问题。他说，写戏有两种态度，一个剧作家究竟“应该很冷静，很酷毒地把人生世相本来面目揭开给人看呢？还是送一点‘打鼓骂曹’式的义气，在人生世相中显出一点报应昭彰的道理来，自己心里痛快一场叫听众也痛快一场呢？”孟实先生自己是喜欢第一种，而讨厌戏里面“打鼓骂曹”式的义气。本来，老老实实写人生最困难，最味永；而把自己放在里面，歪曲事实，故意叫观众喝彩，使他们尝到“义

愤发泄后的甜蜜”较容易，但也很无聊。舞台上有多少皮相的手法，几种滥用的情绪，如果用得巧，单看这些滥调也可以达到一个肤浅的成功。孟实先生举出几个例子，证明《日出》就用了若干“打鼓骂曹”式的义气来博得一些普通的观众的喝彩。他给我指了一条自新之路，他要我以后采取第一种态度。这种诚挚的关心是非常可感的。不过在这里我不想为这些实例辩白。我更愿意注意他所提出的那个颇堪寻味的“根本问题”。写戏的人是否要一点poetic justice来一些善恶报应的玩意，还是（如自然主义的小说家们那样）叫许多恶人吃到脑满肠肥，白头到老，令许多好心人流浪一生，转于沟壑呢？还是都凭机遇，有的恶人就被责罚，有的就泰然逃过，幸福一辈子呢？这种文艺批评的大问题，我一个外行人本无置喙之余地。不过以常识来揣度，想到是非之心人总是有的，因而自有善恶赏罚情感上的甄别。无论智愚贤不肖，进了戏场，着上迷，看见秦桧，便恨得牙痒痒的，恨不立刻一刀将他结果。见了好人就希望他苦尽甘来，终得善报。所以应运而生的大团圆的戏的流行，恐怕也有不得已的苦衷。在一个诗人甚至于小说家，这种善恶赏罚的问题还不关轻重，一个写戏的人便不能不有所斟酌。诗人的诗，一时不得人的了解，可以藏诸名山，俟诸来世，过了几十年或者几百年，说不定掘发出来，逐渐得着大家的崇拜。一个弄戏的人，无论是演员、导演、或者写戏的，便欲立即获有观众，并且是普通的观众。只有他们才是“剧场的生命”。尽管莎士比亚唱高调，说一个内行人的认识重于一戏院子groundlings的称赞，但他也不能不去博取他们的欢心，顾到职业演员们的生活。写戏的人最感觉苦闷而又最容易逗起兴味的，就是一个戏由写作到演出中的各种各样的限制，而最可怕的限制便是普通观众的趣味。怎样一面写真实不歪曲，一面又能叫观众感到愉快，愿意下次再来买票看戏，常是使一个从事于戏剧的人最头痛的问题。孟实先生仿佛提到“获得观众的同情对于一个写戏人是个很大的引诱”（我猜是这个意思，然而如孟实先生那样说，是为着“叫太太小姐们看着舒服些，”便似乎有些挖苦）。其实，岂止是个引诱，简直是迫切的需要。莎剧里有时便加进些无关宏旨的小丑的打诨，莫里哀戏中也有时塞入毫无关系的趣剧。这些大师为着得到普通观众的欢心，不惜曲意逢迎。做戏的人确实也有许多明知其不可，而又不得已为五斗米折腰的。我说这些话，绝非为自己的作品辩白——如果无意中我已受了这种引诱的迷惑，得到万一营业上的不失败，令目前几个亏本的职业剧团，借着一本非常幼稚的作品，侥幸地获得一些赢余，再维持下去，这也是一个作者所期望的。中国的话剧运动方兴未艾，现在需要提携，怎样拥有广大的观众，而揭示出来的又不失“人生世相的本来面目”，是颇值得内行的先生们严肃讨论的问题。无疑地，天才的作家，自然一面拥有大众，一面又把真实犀利地显示个清楚；次一等的人便有些捉襟见肘，招架不来，写成经得演经不得读的东西。不过，万一因才有所限，二者不得兼顾，我希望还是想想中国目前的话剧事业，写一些经得起演的东西，先造出普遍酷爱戏剧的空气。我们虽然愚昧，但我相信我们的子孙会生出天才的。

如若这可以说是我的自白、我的辩解，那么我就得感谢大家已经纵容我饶舌这许久了。我并不想再在这里唠唠不休，但我应该趁着这机会表白一点感激的心情。

我读了《大公报》文艺栏对于《日出》的集体批评，我想坦白地说几句话。一个

作者自然喜欢别人称赞他的文章，可是他也并不一定就害怕人家责难他的作品。事实上，最使一个作者（尤其是一个年轻的作者）痛心的，还是自己的文章投在水里，任它浮游四海，没有人来理睬，这事实最伤害一个作者的自尊心，侥幸遇见了一位好心的编辑，萧乾先生，怕冷淡一个年青作者的热诚，请许多前辈出来说话，让《日出》也占一点阳光。更幸运地，有这些先进肯为着这本窳陋不堪的作品耗费他们的精神，这已经够使一个年青人感动的了。读了这些批评文章，使我惊异而感佩的，是每篇文章的公允与诚挚。除了我一两位最好的友人给我无限的鼓励和兄弟般偏爱之外，我知道每篇文章几乎同样地燃烧着一付体贴的心肠。字里行间我觉出他们拿笔的时候是怎样担心一个字下重了，一句话说狠了，会刺痛一个年青人的情感，又怕过分纵容，会忽略应给予作者的指示。这是一座用同情和公正搭成的桥梁，作者不由得伸出一双手，接收通过来的教导。我感谢前面给予我教益的孟实先生，我也感谢茅盾、圣陶、沈从文、黎烈文、荒煤、李蕤、谢迪克、李广田、李影心、杨刚、陈蓝、王朔先生们。他们有的意存鼓励，有的好心指正，都给我无限的兴奋与愉快。最后，我愿意把这个戏献给我的朋友巴金、靳以、孝曾。

李蕤先生责我对《日出》的人物都有些“过分的护短，即便是鞭打，无意中也是重起轻落。纵放他们躲入无罪中去”。我赞美他的深刻和锐利。《日出》里这些坏蛋，我深深地憎恶他们，却又不自主地怜悯他们的那许多聪明（如李石清，潘月亭之类）。奇怪的是这两种情绪并行不悖，憎恨的情绪愈高，怜悯他们的心也愈重，究竟他们是玩弄人，还是为人所玩弄呢，写起来，无意中便流露出这种偏袒的态度。目前的社会固然是黑暗，人心却未必今不若古，堕落到若何田地，症结还归在整个制度的窳败，想到这一点，不知不觉又为他们做一些曲宥，轻轻地描淡了他们的责咎。

谢迪克先生以一个异邦人那样细心体会这个剧本，并且那样周密而犀利地发挥他的意见，非常使人感佩。他很爽直地提到剧本长，出场繁，对话也多，这些地方都不是没有原由；而说起剧本犯了“重描”（over-emphasis）的毛病，我想也颇有道理。我想起写《雷雨》，为着藤萝架走了电，我描述了四遍，原因是怕我们的观众在锣鼓喧天的旧戏场里吃瓜子、喝龙井、谈闲天的习性还没有大改，注意力浮散，忘性太大，于是不得已地说了一遍再说一遍。在《日出》恐怕也犯了这种涂而又涂的病，弄不到恰好。

荒煤先生说我只“突击了现象”而忘了应该突击的“现实”，所以印象模糊，读完之后还有些茫然。透过“现象”来读“现实”，本来是很难的事，不过我不十分明白所指“现实”究竟怎么讲？依我的揣测，那“现实”也许可以用“损不足以奉有余”这句话点出，因为这戏里一切现象都归根于这句话里。如若说到“现实”是指造成这本戏的原因，那么《日出》这种悲剧的原因果若能由一个剧作者找出来，说出究竟，那未免视一个写戏的人的本领太高了。固然，写这样的戏，有时可以道出个造成剧本所指现象的原因，而有时在各种实际箝制下，也只能描摹由于某种原因推演下来的“现象”。果若读完了《日出》，有人肯愤然地疑问一下：为什么有许多人要过这种“鬼”似的生活呢？难道这世界必须这样维持下去么？什么原因造成

这不公平的禽兽世界？是不是这局面应该改造或者根本推翻呢？如果真地有人肯这样问两次，那已经是超过了一个作者的奢望了。

- 
- [1] 《北京人》写于1940年，1941年12月由文化生活出版社出版。同年由重庆的中央青年剧社首次演出。
- [2] 《雷雨》最初发表在1934年7月的《文学季刊》上，1934年底由上虞春晖中学学生首次演出。
- [3] 王蒙：《活动变人形》，北京：人民文学出版社，1987年初版。
- [4] 《日出》是曹禺创作于1935年的四幕话剧，1936年发表于《文学月刊》1卷1—4期。1937年2月3—5日在上海卡尔登大戏院（今长江剧场）演出。
- [5] 《原野》于1937年4月在靳以主编的《文丛》第1卷第2期开始连载，至8月第1卷第5期载毕。同年8月由上海文化生活出版社出版。1937年8月7日到14日，《原野》在上海卡尔登大戏院举行首次公演。
- [6] 毛泽东：《中国社会各阶级的分析》，《毛泽东选集》第1卷，北京：人民出版社，1969年，3页。
- [7] 张恨水（1895—1967），原名心远，笔名恨水，鸳鸯蝴蝶派代表作家。著有《春明外史》、《金粉世家》、《啼笑因缘》、《八十一梦》等。
- [8] 《啼笑因缘》1930年3月至11月在《新闻报·快活林》上连载，1931年由上海三友书社出版单行本（共三册）。
- [9] 王安忆：《窗前搭起脚手架》，收录于短篇小说集《打一电影名字》，上海：上海文艺出版社，2015年。
- [12] 郁达夫的《给一个文学青年的公开状》，最初发表于1924年11月16日的《晨报副刊》上。
- [13] 1952年，香港银城影片公司出品由杨工良、尹海清导演的《啼笑因缘》，白燕（饰杜凤屏/赵碧姬）、张活游（饰麦幹生）；1957年，华侨电影企业公司出品电影版《啼笑因缘》，导演：李晨风，主演：吴楚帆（饰刘大帅）、张瑛（饰樊家树）、梅绮（饰沈凤喜）、罗艳卿（饰关秀姑）；1964年，国际电影懋业有限公司出品赵雷、葛兰版，导演：王天林，主演：赵雷（饰樊家树）、林翠（饰关秀姑）、葛兰（饰沈凤喜）；1964年，香港邵氏兄弟有限公司出品《故都春梦》，改编自《啼笑因缘》（又名《新啼笑因缘》），主演：李丽华（饰沈凤仙/何丽霞）、凌波（饰关秀珠）、关山（饰范嘉树）。电视剧方面：1974年，香港无线首先将《啼笑因缘》改编为电视剧，编导：王天林，主演：陈振华（饰樊家树）、欧嘉慧（饰关秀姑）、李司棋（饰沈凤喜/何丽娜）。1987年，香港亚洲电视亦开拍电视剧《啼笑因缘》，成为第二个版本，导演：梁志成，编剧：连瑞芳、蓝瑞鹏、钟清玲，主演：刘松仁（饰樊家树）、米雪（饰沈凤喜/何丽娜）、苗可秀（饰关秀姑）。1987年，安徽电影家协会与内蒙古电视台联合摄制拍摄黄梅戏电视剧《啼笑姻缘》，主演：孙启新（饰樊家树）、王惠（饰沈凤喜/何丽娜）、李克纯（饰关秀姑）。2004年，中央电视台播出新版《啼笑因缘》，由胡兵（饰樊家树）、袁立（饰沈凤喜/何丽娜）、傅彪（饰刘大帅）主演，导演为黄蜀芹。

## [第十讲] 老舍、巴金的生平与创作

### 第一节 巴金：一生坚持青年抒情文体和革命心态

## 巴金在中国现代文学史上的意义

巴金生于四川的一个富有家庭，年轻时曾到法国读书。他最有名的小说，是《家》、《春》、《秋》，就是“激流三部曲”，都是他很年轻的时候写的。

很长一段时间内，巴金的小说在台湾是禁书。国民党在文化控制方面是非常厉害的。当时在台湾能看到的，是梁实秋、林语堂、张爱玲的书。鲁迅、巴金、老舍的书都不能看。有很多书，台湾人也知道很好；但要出版时，因为这些作家叫“沦陷作家”，身在“匪区”，所以他们的作品在台湾不能出。当时，台湾的出版商为了出书，想出很多怪招。比如，复旦大学的学者刘大杰，写了一部《中国文学发展史》，台湾也想出。怎么办？把“刘大杰”改成“刘太杰”，名副其实的改动一“点”。台湾当时的年轻人，读的是“刘太杰”的《中国文学发展史》。直到蒋经国时代才文化解禁。

一九九三年，我在美国收到王德威教授的约稿信，知道巴金的小说在台湾解冻了。远流出版公司要出一整套《巴金小说全集》。因为台湾人不熟悉巴金，巴金又是写革命的，主编王德威就邀约了一些人，给每一卷书写一个前言，让台湾人知道巴金的价值。

巴金在中国现代文学史上的意义有三个。

第一，理想主义的政治观念。巴金最有趣的一个特点，是一生相信“无政府主义”。很多人以为“无政府主义”是一个负面的词，“无政府主义”不就是“反政府”吗？其实，“无政府主义”是一个很高的理想，向往一个理想但不可能存在的人类社会：无政府有道德，无警察有秩序，无军队有和平……因为西方人相信绝对权力使人腐化，人的好坏不在于人本身，而在于有没有权力。

英国人霍布斯<sup>[1]</sup>（旧译“霍布士”）的解释是，人类有两个天性。一个是绝对追求快乐，就是弗洛伊德所谓的绝对追求快乐的“本我”。但如果只有这一个天性，人类就会陷入混乱、相互残杀，这很可怕。所以，他说人类亏得有第二个本能——害怕突然死亡。第二个本能制约了第一个本能。为什么看到想要的东西，人们不会马上去拿？因为拿了会受到惩罚。所以，人们把暴力的权力交给君王等国家机器，这样人与人之间不必使用暴力，但会受暴力保护。这就是政府最基本的概念。所以无政府主义是没法实行的。

有意思的是，中国现代作家里政治地位最高的，除了郭沫若，就是巴金。巴金去世时，是全国政协副主席。一辈子相信无政府主义的人，最后成了党和国家的领导人，这是非常吊诡的。

“理想主义”和“有理想”不一样。每个人都有“理想”，但大部分人希望这理想能给自己带来好处，能使自己开心。要是这理想实现不了，或带来坏处了，就放弃了，忍让了，收藏心底了。什么叫“理想主义”？有好处相信，没有好处也相信，

甚至不怕牺牲也要相信。这是巴金。巴金一直没有放弃无政府主义。在某种程度上讲，共产主义社会实现时，就没有政府了，天下大同。这是他一生坚持的信条。

第二，以笔为枪。年轻的巴金相信无政府主义很美好，但实现理想要做很多事情，还需要一些非常手段。很多手段是恐怖的，比如看到有人滥用权力就要除掉他。这样的事情巴金当然是不敢做的，他更多是以笔为枪。无政府主义和革命文学是南辕北辙的，但以笔为枪却是相通的。中国人的人生三境界：第一是立德，第二是立功，第三是立言。巴金说他因为做不了政治，立不了功，所以才立言。他从来不隐讳他的作品是武器。巴金的政治观点是反对一切专制的，很难说是左派还是右派，但他的艺术观是非常功利的。巴金公开主张，文学技巧是不重要的，最高的技巧是无技巧。他的小说都是不加修饰，不加象征手法，没有精心布局。像老舍、张爱玲对语言的推敲琢磨，像鲁迅、闻一多的文字意象，巴金都不讲究。巴金文字好比白开水，浅显，清楚，这是他的文学观造成的。

第三，是“青年抒情文体”。如果在中学开始写文章，第一个要学习的对象不是冰心就是巴金。巴金在解释他为什么要写《家》时，有这么一些文字：

为我大哥，为我自己，为我那些横遭摧残的兄弟姊妹，我要写一本小说，我要为自己，为同时代的年轻人控诉，申冤。……我有十九年的生活，我有那么多的爱和恨，我不愁没有话说，我要写我的感情，我要把我过去咽在肚里的话全写出来，我要拨开大哥的眼睛让他看见他生活在什么样的环境里…… [2]

这就是“青年抒情文体”。有什么特别？第一，“我”特别多，非常直白的。第二，很激动，毫不掩饰节制。少年开始写日记时，都是用这样的方法。再比如：

我忍受，我挣扎，我反抗，我想改变生活，改变命运，我想帮助别人，我在生活中倾注了自己的全部感情，我积累了那么多的爱憎。我答应报馆的约稿要求，也只是为了改变命运。……我在生活、我在战斗。战斗的对象就是高老太爷和他所代表的制度，以及那些凭藉这个制度作恶的人……我拿起笔从来不苦思冥想，我照例写得快……我控制不住自己的感情，也不想控制它们。我以本来面目同读者见面，绝不化妆。我是在向读者交心，我并不想进入文坛。 [3]

这是典型的巴金文字。

巴金有一个特点，他会为自己的同一篇小说写很多篇的序和后记。每一次他的书再版，出版商都会请巴金再写一个序，他还是有很多话要说。巴金喜欢反复解释小说的内容，比如：“下笔的时候我常常动感情，有时丢下笔在屋子里走来走去，有时大声念出自己刚写完的文句，有时叹息呻吟、流眼泪，有时愤怒，有时痛苦。” [4] 他把自己的写作状态也写进去了。

巴金的“青年抒情文体”，对中国现代文学，对上几代的青年人，都是有巨大影响

的。巴金一生都有青年革命心态——年轻的、新的是对的，老的、旧的是错的，新的有权利打倒旧的。最难得的是，巴金越到老越坚持这种青年文体、革命心态。

第四，“文革”以后，巴金成为中国知识分子的一个代表。

巴金的地位在晚年越来越高，这很罕见。鲁迅自《狂人日记》奠基新文学后，文坛地位一直很高。有些作家曾被人忘掉或忽视，后来才变得有名，比如张爱玲、钱锺书。也有些作家生前有名，但后人评价一般，比如郭沫若。还有些作家出于各种原因在文学史中夭折，比如老舍、沈从文、徐志摩。更多的作家，晚年很少作品，吃吃老本，比如曹禺。相比之下，巴金是一个非常罕见的例子。他年轻时虽然读者很多，其实他作品的社会影响大于艺术价值；到晚年，巴金的文坛地位却非常高。令人尊敬的原因，不是因为他的小说，而是他的晚年散文《随想录》、《真话集》。经历“文革”后，还能大胆地提出意见、控诉“文革”的老作家，当以巴金为代表。像艾青、曹禺、丁玲，这些人平反以后，很少公开提起往事。

巴金有两个遗愿很著名。一是要建立中国现代文学馆。这个馆已经建好了，在北京，规模很大，图书很多，巴金捐了很多图书。现在，很多其他作家的书也捐在里面。第二个遗愿，是建立“文革博物馆”，还没有实现。

## 《家》：年轻的、新的就是好的

下面来讲《家》。

先简单介绍一下小说人物。高老太爷是家里地位最高的。他有一个长子，已经去世了。他的太太叫周氏，就是觉新的继母，也去世了，还有个陈姨太。小说的主人公是三兄弟，觉新、觉民、觉慧。整个故事，是由这个大家庭里的四个爱情故事串起来的。

第一个爱情故事。觉新爱上了表妹梅，被家人反对，表面的理由是两人是表亲，其实是因为梅表妹这一家没地位。觉新是长孙，在家里执掌大权的。权力责任大了，爱情婚姻就不是私事了，要老太爷同意。

第二个爱情故事。家里给觉新说了个亲，新娘叫瑞珏。这瑞珏，觉新见都没见过，结婚了盖头一掀，居然是个美女，而且很贤惠。我小时候读到这里，也松了口气。照理说很好，觉新和读者都意外。但瑞珏要生产的时候，高老太爷正好去世了，于是不能在家里生产，说有“血光之灾”，要“顾全大局”，把她弄到郊外的一个庙。因为这么折腾，就出事情了，最后是惨剧。这是觉新的两段爱情。

第三个爱情故事。觉民有一个女朋友，叫琴。这个故事里，觉民既不像觉新一样对大家庭负责任，也不像觉慧那么激进反抗，他比较中庸，接受新思想，但又接

近温和改良派，其实是妥协。所以，他和琴的关系是最顺利、最美好、最光明的一段爱情。

第四个爱情故事。觉慧喜欢丫鬟鸣凤，也答应过要娶她。当然，像很多少爷对丫鬟说的话一样，当不得真，连鸣凤也没有当真。后来家里要安排鸣凤嫁给老太爷同辈一个姓冯的老头，做小老婆。鸣凤不愿意，去找觉慧说，觉慧却忙着写文章……过后，这女孩满怀冤屈，跳湖自杀了。

年幼读《家》时，觉得跟《红楼梦》差不多，都是讲一个大家庭，都有几代人，年轻人的爱情是小说的核心，而年轻人被老人控制，不能好好恋爱，家里还总是有一些人腐化……虽然这两本书的确是销量最多的长篇小说（印数都过千万），但《红楼梦》和《家》貌似相同实则不同。《红楼梦》写的是非常复杂的人，宝钗、黛玉、凤姐、贾母……每一个人都非常复杂。在大观园里，找不到一个完全好或完全不好的人。因此，在《红楼梦》里是没法闹革命的。而《家》是一半好人，一半坏人，分界线就在觉新。觉新就像《日出》里的李石清——比李石清有钱的，都是坏的，比李石清穷的，都是好的，这又是一个对阶级社会结构的一个简单的道德图解。

和《日出》一样，《家》是一幅由不同人物构成的社会关系图，这个图从高老太爷往下，一直到底层丫鬟佣人，不只是经济状况排列，更是简单直接的年龄排列。处在中间的关键人物，是觉新，他是小说里最丰富的圆型人物。比觉新年纪大的，比如他母亲、叔叔克安克定、高老太爷还有陈姨太，都是比较负面的人物；反之，比觉新年轻的，都是好的，善良、纯洁、受压迫、要反抗的。“五四”文学革命一开始的标题是什么？新青年！革命的进化论，年轻的、新的就是好的，旧的、传统的就是坏的。巴金的《家》简单图解了这个世界。而只有觉新是核心人物，他又好又坏：他又承担家庭责任，同时又理解支持弟弟。在某种程度上，就像鲁迅所说，“肩住黑暗的闸门”。他完全知道弟弟妹妹要什么，又知道爷爷奶奶要什么。他要替他们管家，又要替年轻人追求爱情。所以，这个人被自己压死了。

如果说，《日出》画的是一个阶级斗争的图形，《家》所描画的就是一个年龄层级的图形——相信年轻的人就是好的，年老的人就是不好——这么简单地看问题，其实是进化论的局限。整个“五四”现代文学就贯穿这两个理论，鲁迅一辈子也面对这“两论”：早期是进化论，后来是阶级论。《日出》讲的是阶级论，

《家》讲的是进化论。两部作品合起来，就是二十世纪三十年代左倾的文学主流。而这个进化论的图景，是《家》和《红楼梦》的根本区别。《家》里有一半好人被坏人压迫。这些为什么是坏人？叔叔们抽鸦片，在外面包二奶，在家里贪污钱；高老太爷，是非常专制的，干预子女的生活；只有觉新的妈妈稍有一点善心，但那善心也是表面的，最后还是要把鸣凤卖掉。所以，《家》的世界是分成两半的。直到后来，张爱玲才对这种两分法产生怀疑。<sup>[5]</sup>

巴金曾经说，觉慧并非他本人。当然也说得对，小说很多都是虚构的，不能简单

说就是他，只能说以他的家庭为原型来写。那么，有哪些地方是虚构、加工、改造的呢？瑞珣，巴金家族里有一个女人，因为“血光之灾”，不能在家里生小孩，但后来在外面生也没事。梅表妹，真有其人，和巴金的哥哥恋爱没有成功，后来嫁给一个有钱人，生了好多孩子，据说蛮幸福的，并没有失恋以后痛苦凄凉一生。鸣凤也有原型，巴金家里也有一个丫鬟，要被嫁到一个老头子那儿，她不去，后来嫁了一个普通人，也没有跳湖自杀的事。所以，生活当中的故事没那么激烈，也没有那么多的革命和悲惨，而巴金把它写得那么激烈。这就是青年革命心态，他要突出小说的革命主题。

关于巴金的青年文体，还有一段非常有代表性：

觉慧不做声了，他脸上的表情变化得很快，这表现出来他的内心斗争是怎样地激烈。<sup>[6]</sup>

其实，“觉慧不做声了，他脸上的表情变化得很快”就可以了，意思已经有了，不需要加一句“这表现出来他内心斗争是怎样地激烈”，多余了。但是，巴金喜欢这么写。老舍有一句话：越短越难，没有必要的话，不写；话很多，找最要紧的写，少写。

接下来：

他皱紧眉头，然后微微地张开口加重语气地自语道：“我是青年。”他又愤愤地说：“我是青年！”过后他又怀疑似地慢声说：“我是青年？”又领悟似地说：“我是青年，”最后用坚决的声音说：“我是青年，不错，我是青年！”<sup>[7]</sup>

整段都在反复地重复，但每一句话的意思是不一样的。这有点像舞台上的台词，像曹禺的剧本，告诉这个演员应该怎么演，每一句话应该怎么讲。

巴金这样的写法，年轻时读容易感动，但到了一定的年龄，就会觉得太甜了。

鸣凤的事，很多同学觉得她很笨。虽然没有新思想、没有受教育，但她明明有很多办法可以解脱，比如可以逃走，可以装病，可以嫁个普通人，为什么还没有和觉慧摊牌、还没有在觉慧说“No”之前，就自己去跳湖？当然，丫鬟和少爷的恋爱是超越了阶级观念的。但反讽的是，小说无意中流露出来的革命派的价值观，却也是非常传统的。丫鬟鸣凤跟家里的少爷要好，但是，家里人要把她卖掉，觉慧居然救不了她。而且，鸣凤死后，觉慧虽然很伤心，但想了一会儿，他居然还可以把这件事放下！鸣凤的故事，就这么惨。

另外，小说中的正面人物觉民还说了一句：“看不出鸣凤倒是一个烈性的女子。”<sup>[8]</sup>这句话有称赞的意思，刚好符合三从四德的标准。鼓吹革命的巴金，在无意中透露出觉民的道德标准是中国传统的，还带着某种赞叹的口气表扬这个“烈女”的自杀，说她保持清白。在这个地方，年青一代、革命一代所秉承的价值观，和高

老太爷他们是相通的。黄子平在远流版《家》、《春》、《秋》的序言里写得很清楚。这就说明为什么在中国可以不断出现革命，但是悲剧也照样会不断出现。革命的人成功了以后，他可能还是高老太爷。这样评价巴金也许有点苛求，但是小说透露出的价值观，还不如鲁迅——《我之节烈观》对传统道德的批判，那是怎样的深刻。

小说的结尾，觉慧离家出走，是觉新给了钱让他到上海去。觉慧，其实就是巴金这个角色。而觉新，是自杀的。在真实的生活里，我们的社会是需要很多觉新的。觉新忍辱负重做事，家庭全靠他撑着，可上下都要怪他。觉新和觉慧，是我们处理自己与家庭、与团队、与社会的两个基本模式。每个同学都可以热心，你在家，在学校，在社会上，是觉新？还是觉慧？

巴金的《家》，曹禺曾把它改编成话剧，后来还拍成电影、电视剧。很多名角都参演过，比如张瑞芳、孙道临、黄宗英、王丹凤等。

巴金的一个儿子，叫李晓<sup>[9]</sup>，也写小说，他的《门规》被张艺谋改编为电影《摇啊摇，摇到外婆桥》。李小林是他的女儿，是《收获》的主编。

依霍布斯看，人生来是自私的，残酷的，在“自然状态”（即原始状态）里，“人对人是豺狼”，互相残杀，以便维持自己的生命和安全。等到这种情况维持不下去了，原始人才订成社会公约，宣布放弃原来的每一个人都有的互相掠夺残杀的自由和权力，把它移交给一位代表共同意志的个人（专制君主），对他都要绝对服从，以便换取社会全体成员都需要的和平和安全。（朱光潜《西方美学史》）

关于创作状态，有两种最基本的看法。巴金的看法是，一有感触，马上写下来。郭沫若也是如此。而且他们一再鼓吹，这种“灵感”的时刻是控制不住的，往往是这样的状态：牙齿咯咯发抖啊，浑身像发烧一样啊，停不下来啊。小说诗歌就写下来了，名作就这样不可阻挡地诞生了。另外一种看法是，艺术不是热情本身，是热情冷却下来以后的东西。激动的时候，是不可以写诗的；只有激动过后才能写诗。这是华兹华斯的主张。张岱发达的时候，不写东西的，等到晚年很寒苦了，才回忆当年的西湖七月半。曹雪芹也一样，在大观园里被那么多小女生包围时，写不出《红楼梦》的，家族完全破落了才回头写红楼的灿烂。

为什么巴金要写《家》？因为这就是他大哥的困境，更因为他大哥的自杀。巴金的大哥是觉新的原型，这是《家》的直接创作动力。巴金其实就是觉慧，虽然他不承认。

张爱玲这样回忆父亲的家：“那里什么我都看不起，鸦片，教我弟弟做《汉高祖论》的老先生，章回小说，懒洋洋灰扑扑地活下去。像拜火教的波斯人，我把世界强行分作两半，光明与黑暗，善与恶，神与魔。属于我父亲这一边的必定是不好的。”（《私语》）

张爱玲写小说，是不会说“某某皱着眉头说，某某撇着嘴巴道，某某流着眼泪讲”的。说话时给人物加辅助说明，是现代白话文的累赘。要学《金瓶梅》、《红楼梦》，说“某某道”；至于某某“道”的时候，是皱着眉头、非常痛心，还是眯着眼睛、居心叵测，要用“道”的内容来具体表现。最多，说“笑道”。张爱玲喜欢用“笑道”，后来在《金锁记》英译时，坚持译成“said, smiling”，编者特别要加注解。<sup>[10]</sup>

---

[1] 托马斯·霍布斯（1588—1679），英国政治哲学家，著有《论公民》、《利维坦》、《论政体》、《论人》等。

[2] 巴金：《关于〈激流〉》，《巴金自传》，南京：江苏文艺出版社，1995年，133页。

[3] 巴金：《关于〈激流〉》，《巴金自传》，南京：江苏文艺出版社，1995年，141—142页。

[4] 巴金：《关于〈激流〉》，《巴金自传》，南京：江苏文艺出版社，1995年，143页。

[5] 张爱玲：《私语》，《流言》，台北：皇冠文学出版有限公司，1982年，149页。

[6] 巴金：《家》，北京：人民文学出版社，2001年，243页。

[7] 巴金：《家》，北京：人民文学出版社，2001年，243页。

[8] 巴金：《家》，北京：人民文学出版社，2001年，234页。

[9] 李晓，1950年生，原名李小棠，四川成都人。曾在安徽农村插队8年，1982年毕业于上海复旦大学中文系，著有《小镇上的罗曼史》、《天桥》、《继续操练》、《四十而立》、《门规》等。

[10] 王晓莺：《离散译者张爱玲的中英翻译》，广州：中山大学出版社，2015年，148—149页。

## 第二节 老舍：一个作家可以提前写出自己的命运

### 舍予，就是“放弃我”，名字真是预言

老舍是二十世纪最出色的中国作家之一，本来可能是最早获得诺贝尔文学奖的中国作家，但他却在不清不白的情况下投湖了。老舍原名舒庆春，字舍予。舍予，就是“放弃我”，名字真是预言。

中国现代作家大都是汉族。最明显的例外是两个，一个是沈从文，他的家族上有汉族、苗族、土家族血统，他自己认的是苗族。还有一个是老舍，他是满族。

老舍两岁时，父亲为保卫北京打八国联军，在北京城墙上被打死了；再看老舍自己，冥冥之中，在北京城墙附近投湖了，太有戏剧性了。大部分作家的父亲是没落的有钱人或小康人家，有一些钱，让孩子可以到日本读书，或者到北京读清华。老舍却不行，他的父亲虽是正红旗人，却是底层旗人。父亲去世之后，老舍的母亲生活很苦。她住在北京的大杂院里，靠洗衣为生。所以，在中国现代作家里，老舍的家庭背景是非常特别的。

老舍小学毕业，有人赞助一点钱让他读师范。读了师范以后，他工作表现很好，又当小学校长，钱也不少，后来又南开中学教国文。可老舍是比较有眼光的，放弃了工资比较高的教职，到英国去留学，一边教汉语谋生，一边开始写小说。老舍的小说不是一举成名的，是辛辛苦苦摸索，写了《老张的哲学》<sup>[1]</sup>、《二马》<sup>[2]</sup>、《猫城记》<sup>[3]</sup>等，寄回中国发表，没有特别出名的。老舍早期的小说追求幽默，因为英国人喜欢幽默，所以他也学了这一点。二十世纪三十年代他回国，在青岛和济南教书。

老舍写过一篇长篇，叫《大明湖》，打仗烧掉了。后来，他把《大明湖》的内容改写成一篇中篇，叫《月牙儿》<sup>[4]</sup>。《月牙儿》以女性的角度写一个女孩子。因为母亲是妓女，这女孩子拼命抵抗她的命运，但最后还是走上了母亲的道路。称赞的人说，这就是老舍，关心社会底层，模拟女性口吻。我以前觉得他写得很好，但再仔细看看，也听了一些女同学、女作家的意见，她们都说这究竟是男作家写的，还是没能写出女性微妙细致的心理。总的来说，老舍觉得做妓女是被社会压迫的，是从社会的正义的道德观来写这故事。他还写了《离婚》<sup>[5]</sup>、《断魂枪》<sup>[6]</sup>，代表作是《骆驼祥子》<sup>[7]</sup>。抗战初，中国成立了一个统战的文艺家协会，老舍被推为主席，因为他既不是“左联”的系统，和国民党也没有关系。他的《骆驼祥子》，最能代表他的风格。

后来，他还写了一部《四世同堂》<sup>[8]</sup>，也很好。抗日战争期间，老舍很努力，跟着军队去编话剧、编戏，叫“文章入伍”。那些作品当然不太成功。但《四世同堂》是非常好的。解放战争期间，老舍和曹禺在美国讲学，一九四九年周恩来给

他们写信，两个人就回来了。一九四九年以后，巴金写了一篇《团圆》<sup>[9]</sup>。茅盾没再写什么，曹禺不断改写自己的东西。跟大部分中国现代作家不同的是，老舍写得最多，是最成功的劳模作家，尤其是他的剧本《茶馆》。当然，他也写了很多今天看来艺术价值不高的作品。

前不久，有一个门户网站邀我做直播节目，为了纪念一九六六年的八月二十三日。他们找到了当时文化局革委会主任葛献挺，老先生现在八十多。我们和另一位女作家一起，重走当时老舍的路。那么，这一天究竟发生了什么事？

北京有一个孔庙，孔庙有一个印刷学校，印刷学校有一些红卫兵，在那天准备烧唱京戏的服装——是“四旧”，应该烧掉，因为那是帝王将相。不仅要烧这批“四旧”，还要叫一批“反动作家”跪在边上陪着。因此，他们找文联，找了一批“反动作家”，包括骆宾基、端木蕻良、萧军等人，还有陈凯歌的父亲陈怀皑。

当时老舍生着病，还搞不懂“文革”是怎么回事。他一直是革命模范，是人民艺术家，地位很高。那一天，他穿戴整齐，准备好材料，要去参加“文革”。妻子问他，你去文联干什么？他说，我要参加运动呀，将来要写运动的，不参加我怎么能写？

到了文联，正好红卫兵把一批“反动作家”往车上赶。那批红卫兵是某中学舞蹈队的女生，多是十五六岁。平时，文联有老师教她们跳舞，现在对付那些“反动权威”，有人把这些女孩子叫来了。结果，有个人对女学生说，你们要找权威，看那个老头，他是最大的权威。女学生跑过去问老舍：“你是不是老舍？”其实她们根本不认识老舍，但老舍太老实，说我是老舍，就一起上了车。历史有时候就是这样的一个差错。这些事，是当年那位文化局革委会主任葛献挺老先生亲口告诉我们的。

他们到孔庙时，已经有一些人被打。看过《霸王别姬》没有？那个场面可能是所有“文革”电影场面里令人印象最深刻的。当时，这些学生一轮一轮地去问这些“反动作家”。第一轮问成分和出身，第二轮问收入。出身不好，收入太高，皮带就打上来了。在一九四九年以后，老舍一直是受表扬的。他还要求入党，周总理跟他说，你留在党外，作用更大。老舍此前从来没有被打过。当天拉回文联后，还被挂了个牌子，老舍觉得冤枉，就把那牌子摘下来，往地上一砸。据说砸到一个红卫兵的腿，结果周围的人说他打人，就围上去打他。

当时掌握局面的是文联“革委会”的副主任浩然，也是有名的作家，写《艳阳天》、《金光大道》，在当代文学史很出名，说是为了保护老舍，就把他送到派出所。而派出所当时只收“现行反革命”——这是非常重的一个罪——于是给他套了这么一个罪。当然，派出所也不管，也没有地方，老舍就回家了。此前，老舍的家庭关系不好。那个阶段，他长期住办公室，家很少回。可是那天，他回去了，那一晚不知道过得怎么样。后来他妻子回忆说，老舍回家那天晚上，她安慰他，替他擦伤口，叫他忍耐，很关心他。第二天早上，老舍去派出所报到，妻子

没陪着。这是让人非常困惑的。后来，老舍一个人走到德胜门豁口外的太平湖，离家有十几里地。据说那里很靠近老舍母亲原来住的地方。他在太平湖边，待了很久，直到第二天早上，才有人发现他投湖了。至于他什么时候下水，怎么下水，都不知道。永远是个谜。

《骆驼祥子》里有一段，祥子在曹家拉包月，一切都上正轨的时候，虎妞来敲门，肚子里装了一个枕头。她对祥子说，我们那一晚上之后，现在就是这样了。祥子就像听到轰天之雷，不知道该怎么办。小说里，祥子也走到护城河边上，看着北京的城墙。他想，我怎么办？我离开北京？逃走？不行，我所有的一切都在北京，不能离开。可接下来该怎么办？怎么来面对这个世界？小说借祥子的眼睛写了北京护城河美丽的风光。这一段，真是让我看不下去。一个作家可以提前写出自己的命运。杰克·伦敦<sup>[10]</sup>的《马丁·伊登》<sup>[11]</sup>也是这样。

文学就这点厉害。一个人在任何地方都可以撒谎，宣誓、日记、情书，都可以是假的，可是要写好文学作品，内心、潜意识就一定会暴露。老舍几十年前就借着祥子的口，写出了一个人在困境时，他宁死也不离开北京，而要守在护城河边。婚姻方面也是这样，祥子回去和虎妞结婚，其实他不情愿，老舍的婚姻也不幸福。再看看祥子这个人，没什么了不起的地位和本领，但是人品端正，靠自己的能力做自己的事情，希望得到社会的公正对待，不能弯，不能扭曲。小说里的祥子最后是被扭曲了。但老舍自己是不能被扭曲的，他不是竹子，弯一弯还可以再弹回来。有些树不能弯，“咔嚓”就断了。老舍就是这样。

### 《断魂枪》：这个时代不配这样的好东西

讲《骆驼祥子》之前，先读《断魂枪》。老舍晚年写了很多差的东西，但在二十世纪三十年代的创作高峰期，写了很多好的作品。

《断魂枪》是一篇绝好的小说。故事讲一个武功很好的人，神枪沙子龙，原来开镖局，帮钱庄运钱，但现在都没用了。整个小说里，写了三个人的武功，三个人有三种不同的武功境界。一个是王三胜，第二个是孙长者，第三个就是沙子龙。

王三胜会武功，但主要是拿来表演的。小说写他表演的文字，写得非常漂亮：

大刀靠了身，眼珠努出多高，脸上绷紧，胸脯子鼓出，像两块老桦木根子。一跺脚，刀横起，大红缨子在肩前摆动。削砍劈拨，蹲越闪转，手起风生，忽忽直响。忽然刀在右手心上旋转，身弯下去，四围鸦雀无声，只有缨铃轻叫。刀顺过来，猛的一个“跺泥”，身子直挺，比众人高着一头，黑塔似的。收了势：“诸位！”一手持刀，一手叉腰，看着四围。稀稀的扔下几个铜钱，他点点头。“诸位！”

他等着，等着，地上依旧是那几个亮而削薄的铜钱，外层的人偷偷散去。他咽了口气：“没人懂！”他低声的说，可是大家全听见了。<sup>[12]</sup>

打得很厉害，但是给钱的人很少。这时，王三胜怪别人不懂。会武功的人和读书人一样，都有一个毛病，总觉得他没得到足够的认可，一旦得不到掌声、得不到荣誉，就说别人不懂。这是第一个境界，表演。当然了，现在也有后现代的理论，认为这个世界什么都靠表演操作，都是场域、操盘、运作。

表演之外，武功的第二层面，就是实用功能。孙老者他用这套功夫杀人，是典型的武侠人物形象。金庸的武侠小说经常会写这样一类人，比如在一个酒馆，几个人在那里吵啊骂啊，角落里坐一个老头，几根胡须，眼睛细细的，身体很瘦。到时候一动手，这边拿起来一个碗飞过去，那老者把碗“啪”地夹住了，轻轻放下，照样倒茶。最厉害的角色不是五大三粗的壮汉，也不是威风的靓仔，往往是看起来其貌不扬的那个。但这不是最高的境界。否则，沙子龙为什么不和他比武？为什么瞧不上他？沙子龙看中的，是精神，是灵魂。好的武术，是和精神、灵魂相通的东西。

武功的第三个层面，不仅是表演，不仅是功夫，它还是灵魂。所以小说的最后一句是最耐人寻味的。人走了，夜深人静，他把全套打下来，然后摸了摸枪杆，又微微一笑。这“微微一笑”四个字，千万不能少的。如果没有微微一笑，只有叹一口气，那就是哀悼武艺的过时。可是他又叹气，又微微一笑，那就是：“你们不配。”——这个时代不配这样的好东西，我就要留着它。所以，小说名字叫《断魂枪》。这武艺可以比作文学，也可以比作学问。

对老舍来说，文学也是这样，文学不是表演。有些作家很得志，把文学当作表演，但老舍不是这样。文学也不是功夫，功夫讲究实效，要有用，但文学不一定有用；功夫可以改，流行什么做什么，可文学是不能改的。作家的灵魂是不能造的。

### 《骆驼祥子》：老舍在写我们自己，在写今天的中国

接下来讲《骆驼祥子》。这是中国现代文学的必修课。《骆驼祥子》的语言，也是最标准、最正宗、以北京话为基础的普通话。国语的文学，文学的国语，《骆驼祥子》是样品。

人力车夫在中国现代文学里，是一个非常典型的象征，很多作家写过人力车夫。最早的是胡适，他写诗同情车夫，不好意思坐，最后还是要考虑穷人生计，要车夫“拉到内务部西”。郁达夫有一篇小说，和《春风沉醉的晚上》一样有名，叫《薄奠》。讲郁达夫和一位车夫的感情。这车夫后来去世了，郁达夫就烧了一个纸做的车给他，这是对车夫最好最重要的纪念。因为车夫曾以能够拉上自己的车为最高的人生理想。

读书人出去也要坐车，那时就是人力车。车夫在前面跑，你越想快他跑得越累，他在你前面光着膀子，满身是汗地拖着车。如果坐车的是没良心的潘月亭、金八，他们肯定无所谓；但是偏偏后面坐的是方达生，或是《一件小事》中的知识

分子，看到人家这样卖力气、卖血汗，心里是难受的，甚至有点犯罪感。知识分子在面对人力车夫的困境，是“五四”知识分子所面对的困境——又想唤醒大众，又要承认他们的没办法。当时，左派说不应该这样写《骆驼祥子》、《薄奠》，应该描写人力车夫不拉车了，赶快参加革命、造反、拿枪，到街上去暴动。可是到街上去暴动，车夫很快会被人打死。而且，车夫可能也没有这么高的觉悟。

《骆驼祥子》是写得最好的有关人力车夫的小说。这个车夫很努力，很正直，身体很好，不骗钱。他想拉自己的车，还买到了自己的车，虽然是二手的。打仗的时候，他冒险拉了一个客人到一个危险的地方，为了赚多一点钱。结果车子被人抢走了，这是他的第一个挫折。

车子被抢以后，他顺便偷了几个骆驼回来，把骆驼卖了，但还买不起车。这时他就替一家车行拉车。车是“生产资料”啊，拉人家的车就好像种人家的地。所以，他很努力地在做这份工。这中间，祥子醉过一次酒，和虎妞发生了关系。第二天，祥子后悔，走掉了，后来到一个读书人家里去拉包月，这是比较好的。正在祥子的生活步入正轨时，虎妞来找他，骗他说怀孕了。祥子是个老实人，女人大着肚子来找他，他是不能推掉这个责任的，虽然他不开心。所以，他只好又回车行拉车。这是第二次挫折。

后来，他又攒了钱，差点可以买车了，结果碰到一个侦探敲竹杠，把他那笔钱又抢了，这是第三次的大劫难。最后，他和虎妞结婚了。虎妞也不错，离家出来和他一起住。同住以后，虎妞说，你别拉车了，我有钱啊！不行，祥子一定要拉车！虎妞觉得他骨头贱，只会拉车。最后，虎妞难产，去世了。祥子只好把车又卖了，安葬虎妞。这时，祥子爱上了妓女小福子，等他再去找她时，小福子死了。最后祥子崩溃了，走投无路。在小说结尾，他出卖革命党，拿情报，赚点小外快，帮人家送丧的队伍吹吹唢呐，从一个曾经非常自豪、正直、勇敢的男人，变成了一个什么都做的烂仔，一个“个人主义的末路鬼”。

记住，“个人主义”这个词在老舍那里，不是一个负面的概念，反而是“正能量”。说“个人主义的末路鬼”，等于说是“英雄的末路”。

表面来看，《骆驼祥子》讲一个弱势群体的人在一个不好的社会里，受尽各种磨难，最后走投无路。其实，老舍不只是在写一位人力车夫，也在写他自己。老舍不像巴金、曹禺那么容易就相信了左派的理论。开始老舍受英国文化的影响，追求幽默，不亲近左派，不怎么相信革命。《骆驼祥子》是他的转折点。在小说的第一段，老舍写的是一个人想靠个人努力成为社会中的一种健康力量，但最后走不通。换句话说，通过祥子的失败，老舍完成了他的世界观的转折：一个人想端端正正地做人，何其难啊！如果做不到这一点，这个社会就非常糟糕，就要革命。

更深一层，《骆驼祥子》在写一个基本的人生价值观。一般来说，我们做一件事

情，是能够做的，是乐意做的，也是能获得好处的。这三个要素，是很多人的人生观的很重要的部分。我们理想的基本信念，就是祥子的信念。祥子拉车拉得很快，拉得很好，爱这个行业，想赚钱比别人多，还想能拉自己的车。这三条，是最朴素、最正常的人生观。

那么，祥子有错吗？如果有，他到底错在什么地方呢？之前的解读是，祥子没有错，他一步一步摔倒，是社会的错。他攒钱买车，钱被人敲走了；他拉自己的车，车被人抢了；他跟虎妞结婚，虎妞死掉了；他爱小福子，小福子死掉了；最后他做了一个奸细……所有这些，都是人生道路的坎。所有这些坎，祥子是没有错的，是被社会逼到这个地步的，一步一步地摔下去，他的人格、命运、生活摔下去，都是社会的错。

但大部分同学认为，祥子在这过程中也有错，比如偷骆驼。可是，假定说你的车被抢走了，走投无路时，看到几个骆驼在那里，是不是也可以牵走几匹骆驼，弥补一些损失？看起来是可以被理解的。然而，这就是祥子堕落的开始。这堕落的性质就是：别人对我不好，我也可以对他不好，这叫“以恶抗恶”。这种处境是很普遍的。这就是今天的社会，可以是汽车，也可以是一个停车位，还可以是吐一口痰、憋一口气、一个职位、一份奖金，等等。总之，所有人都觉得自己吃亏了，吃亏以后无法反抗，但从别处拿回来。于是，更多的人吃亏了，就有更多的人去拿回来。在这个意义上，《骆驼祥子》在写我们自己，在写今天的中国。

我认认真真读《骆驼祥子》，至少三次。第一次读的是一个弱势群体工人被罪恶社会环境压迫的故事。第二次读的是个人主义如何在中国此路不通的故事。第三次才发现，小说写的就是我——我也有自己能做、爱做的事（比如教书、做研究），我也曾相信如果做事努力，就会获得社会意义上的“成功”。但后来我发现，好好学习，不一定会天天向上。一个坚持自己原则做事的人，“不忘初心”，却不一定能获得“成功”。这个时候，我们该怎么办呢？在这个意义上，祥子就是我。

再讲一点虎妞。如果从女性主义的角度去研究虎妞，虎妞有什么错？她只是爱上了一个男人，为了他牺牲了家庭、牺牲了钱。至于她动了一些心思、花了一些手段，也不能算错。所以，虎妞真是很惨。她生病了，祥子还拉车，他不卖车，也不帮老婆看病，最后老婆死了，他还得卖车葬老婆。他宁可葬老婆也不卖车给她看病。

如果这小说改写一下，从虎妞的角度写——就像很多西方的电影，常常是先从A的角度写，然后把同样的故事用B的角度重讲一遍——也很精彩的。换一个角度讲同样的故事，完全可以是不同的故事。这不单是罗生门，是只是从不同的眼光、不同的角度来看同一件事。

大杂院，原是四合院，是很美好的民居建筑。四合院是方方的，中间是一个院

子，北边的房子是最好的，因为坐北朝南，是主人住的。东西厢房通常是儿子女儿住，对面坐南朝北的住佣人或放杂物。好的四合院是两进的。所谓两进，就是前面一个方块，后面一个方块，周作人和鲁迅在八道湾住的，就是两进四合院。我前些年去参观时，发现里面住了三十九户人家。北京现在一些四合院破败了——一个院子一家住是奢侈，十家住就非常狼狈了。很多人写关于四合院的小说，老舍也写。他和母亲住的地方，就是很多人一起住的大杂院。

《团圆》还改编成电影，叫作《英雄儿女》，有一句经典台词是：“我是851，我是王成！为了胜利，向我开炮！”

陈凯歌是《霸王别姬》的导演，那部电影里有一场戏，可能就是根据这个场景来的。

《四世同堂》起笔于一九四四年初，完成于一九四九年初，全书分《惶惑》、《偷生》、《饥荒》三部。其中，《饥荒》最初连载于一九五〇年《小说月刊》，至第二十段中止，老舍生前未出版。一九八一年，在美国人艾达·普鲁伊特翻译的《四世同堂》英译本《黄色风暴》中，发现了经过缩略处理的《四世同堂》最后十三段，由马小弥转译为中文后，发表于一九八二年第二期《十月》杂志。后来又从浦爱德英译本手稿中发现被美国哈考特出版社删除的三段，由赵武平转译为中文后，发表于2017年第1期《收获》杂志。

我现在才知道，这个场面可能不是虚构的。因为陈怀皑当时也在场，有可能告诉陈凯歌。

《马丁·伊登》是杰克·伦敦写的自传体小说。小说讲一个水手爱上了中产阶级的女大学生，为了爱情，他想进入中上层阶级，便把过去生活中乱七八糟的故事写成精彩的小说。但一直都不成功，终于连本来支持他的女朋友也提出分手。不料，穷极潦倒后不多久，他的小说开始出名，发表在《大西洋月刊》上。《大西洋月刊》是美国著名的知识分子杂志，和《纽约客》差不多。结果，马丁·伊登成为一个非常出名的人物。女朋友回来找他，他却没有感觉了，谢绝了女朋友。之后他投海自杀。现实中，杰克·伦敦写完小说不久，就在加州的庄园里吃药自杀。

一九六八年，诺贝尔奖委员会本来提名老舍，但他那时已经去世了。他最后投湖的这段故事，有日本作家专门来写小说。

香港现在还是这样，那个车子值十万，可是车牌几百万，你别看车里司机是一个老头很惨，可他几百万的车牌是他的身家，这是他的资产。

杭州有个作家李杭育，写了一篇小说，大意是讲张三丢了一个自行车铃盖，第二天，几乎全杭州的双铃盖都换了一遍。你拿他的，他拿别人的，所以全杭州的双铃盖差不多就换了一遍。

## 延伸阅读

巴金：《家》，北京：人民文学出版社，2013年。

巴金：《随想录》，北京：人民文学出版社，2014年。

谭兴国：《走进巴金的世界》，成都：四川文艺出版社，2003年。

李存光：《巴金研究资料》，北京：知识产权出版社，2010年。

李存光：《百年巴金：生平及文学活动事略》，北京：人民文学出版社，2003年。

黄子平：《〈家·春·秋〉前言》，王德威主编《巴金小说全集》，台北：远流出版公司，1992年。

陈思和：《人格的发展：巴金传》，上海：上海人民出版社，1992年。

许子东：《巴金的革命情怀》，王德威主编《巴金小说全集》，台北：远流出版公司，1993年。

许子东：《巴金的青年抒情问题》，王德威主编《巴金小说全集》，台北：远流出版公司，1993年。

刘禾：《回顾历史：看巴金的文字救世说》，王德威主编《巴金小说全集》，台北：远流出版公司，1993年。

杰克·伦敦著，吴劳译：《马丁·伊登》，上海：上海译文出版社，2011年。

老舍：《骆驼祥子》，北京：人民文学出版社，2012年。

老舍：《老舍生活与创作自述》，北京：人民文学出版社，1997年。

中山时子主编：《老舍事典》，东京：大修馆出版，1988年。

舒乙：《老舍的关坎和爱好》，北京：中国建设出版社，1988年。

曾广灿、吴怀斌编：《老舍研究资料》，北京：知识产权出版社，2010年。

王润华：《老舍小说新论》，上海：学林出版社，1995年。

张钟：《老舍研究》，澳门：澳门大学图书研究中心，1995年。

张桂兴：《老舍评说七十年》，北京：中国华侨出版社，2005年。

关纪新：《老舍评传》，重庆：重庆出版社，2003年。

关纪新：《老舍与满族文化》，沈阳：辽宁民族出版社，2008年。

王德威著，胡晓真等译：《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011年。

孙洁：《世纪彷徨：老舍论》，南昌：百花洲文艺出版社，2003年。

## 经典选读

### 巴金《关于〈家〉（十版代序）：给我的一个表哥》

请原谅我的长期的沉默，我很早就应该给你写这封信的。的确我前年在东京意外地接到你的信时，我就想给你写这样的一封信。一些琐碎的事情缠住我，使我没有机会向你详细解释。我只写了短短的信。它不曾把我的胸怀尽情地对你吐露，使你对我仍有所误解。你在以后的来信里提到我的作品《家》，仍然说“剑云固然不必一定是我，但我说写得有点像我——”一类的话。对这一点我后来也不曾明白答复，就随便支吾过去。我脑子里时常存着这样一个念头：我将来应该找一个机会向你详细剖白；其实不仅向你，而且还向别的许多人，他们对这本小说都多少有过误解。

许多人以为《家》是我的自传，甚至有不少的读者写信来派定我为觉慧。我早说过“这是一个错误”。但这声明是没有用的。在别人看来，我屡次声明倒是“欲盖弥彰”了。你的信便是一个例子。最近我的一个叔父甚至写信来说：“至今尚有人说《家》中不管好坏何独无某，果照此说我实在应该谢谢你笔下超生了……”你看，如今连我的六叔，你的六舅，十一二年前常常和我在一起聚谈游玩的人也有了这样的误解。现在我才相信你信上提到的亲戚们对我那小说的“非议”是相当普遍的了。

我当时曾经对你说，我不怕一切“亲戚的非议”。现在我的话也不会是两样。部分亲戚以为我把这本小说当作个人泄愤的工具，这是他们不了解我。其实我是永远不会被他们了解的。我跟他们是两个时代的人。他们更不会了解我的作品，他们的教养和生活经验在他们的眼镜片上涂了一层颜色，他们的眼光透过这颜色来看我的小说，他们只想在那里面找寻他们自己的影子。他们见着一些模糊的影子，也不仔细辨认，就连忙将它们抓住，看作他们自己的肖像。倘使他们在这肖像上发见了一些自己不喜欢的地方（自然这样的地方是很多的），便会勃然作色说我在挖苦他们。只有你，你永远是那么谦逊，你带着绝大的忍耐读完了我这本将近三十万字的小小说，你不曾发出一声怨言。甚至当我在小说的末尾准备拿“很重的肺病”来结束剑云的“渺小的生存”时（关于于剑云的结局，在《家》的初版本里有这样一句话：“……我知道他患着很重的肺病，恐怕活不到多久了。”现在我把它改作了：“他身体不好，应该好好地将息。”），你也不发出一声抗议。我佩服你的

大量，但是当我想到许多年前在一盏清油灯旁边，我跟着你一字一字地读英文小说的光景，我不能不起一种悲痛的心情。你改变得太多了。难道是生活的艰辛把你折磨成了这个样子？那个时候常常是你给我指路，你介绍许多书籍给我，你最初把我的眼睛拨开，使它们看见家庭以外的种种事情。你的家境不大宽裕，你很早就失掉了父亲，母亲的爱抚使你长大成人。我们常常觉得你的生活里充满着寂寞。但是你一个人勇敢地各处往来。你自己决定了每个计划，你自己又一一实行了它。我们看见你怎样跟困难的环境苦斗，而得到了暂时的成功。那个时候我崇拜你，我尊敬你那勇敢而健全的性格，这正是我们的亲戚中间所缺乏的。我感激你，你是对我的智力最初的发展大有帮助的人。在那个时候，我们的亲戚里面，头脑稍微清楚一点的，都很看重你，相信你会有一个光明的前途。然而如今这一切都变成了渺茫的春梦。你有一次写信给我说，倘使不是为了你的母亲和妻儿，你会拿“自杀”来做灵药。我在广州的旅舍里读到这封信，那时我的心情也不好，我只简单地给你写了一封短信，我不知道用了什么样的安慰的话回答你。总之我的话是没有力量的。你后来写信给我，还说你“除了逗弄小孩而外，可以说全无人生乐趣”；又说你“大概注定只好当一具活尸”。我不能够责备你像你责备那样。你是没有错的。一个人的肩上挑不起那样沉重的担子，况且还有那重重的命运的打击（我这里姑且用了“命运”两个字，我所说的命运是“社会的”，不是“自然的”）。你的改变并不是突然的。我亲眼看见那第一下打击怎样落到你的头上，你又怎样苦苦地挣扎。于是第二个打击又接着来了。一次的让步算是开了端，以后便不得不步步退让。虽然在我们的圈子里你还算是个够倔强的人，但是你终于不得不渐渐地沉落在你所憎厌的环境里面了。我看见，我听说你是怎样地一天一天沉落下去，一重一重的负担压住了你。但你还不时努力往上面浮，你几次要浮起来，又几次被压下去。甚至在今天你也还不平似地说“消极又不愿”的话，从这里也可看出你跟剑云是完全不同的两种人，你们的性格里绝对没有共同点。他是一个柔弱、怯懦的性格。剑云从不反抗，从不抱怨，也从没有想到挣扎。他默默地忍受他所得的一切。他甚至比觉新还更软弱，还更缺乏果断。其实他可以说是根本就没有计划，没有志愿。他只把对一个少女的爱情看作他生活里的唯一的明灯。然而他连他自己所最宝贵的感情也不敢让那个少女（琴）知道，反而很谦逊地看着另一个男子去取得她的爱情。你不会是这种人。也许在你的生活里是有一个琴存在的。的确，那个时候我有过这样的猜想。倘使这猜想近于事实，那么你竟然也像剑云那样，把这个新生的感情埋葬在自己的心底了。但是你仍然不同，你不是没有勇气，而是没有机会，因为在以后不久你就由“母亲之命媒妁之言”跟另一位小姐结了婚。否则，那个“觉民”并不能够做你的竞争者，而时间一久，你倒有机会向你的琴表白的。现在你的妻子已经去世，你的第一个孩子也成了十四岁的少年，我似乎不应该对你说这种话。但是我一提笔给你写信说到关于《家》的事情，就不能不想到我们在一起所过的那些年代，当时的生活就若隐若现地在我的脑子里浮动。这回忆很使我痛苦，而且激起了我的愤怒。固然我不能够给你帮一点忙。但是对你这些年来的不幸的遭遇，我却是充满了同情，同时我还要代你叫出一声“不平之鸣”。你不是一个像剑云那样的人，你却得着了剑云有的那样的命运。这是不公平的！我要反抗这不公平的命运！

然而得着这个不公平的命运，你并不是第一个，也不是最后的一个。做了这个命运的牺牲者的，同时还有无数的人——我们所认识的，和那更多的我们所不认识的。这样地受摧残的尽是些可爱的、有为的、年轻的生命。我爱惜他们，为了他们，我也应当反抗这个不公平的命运！

是的，我要反抗这个命运。我的思想，我的工作都是从这一点出发的。

我写《家》的动机也就在这里。我在一篇小说里曾经写过：“那十几年的生活是一个多么可怕的梦魇！我读着线装书，坐在礼教的监牢里，眼看着许多人在那里面挣扎、受苦，没有青春，没有幸福，永远做不必要的牺牲品，最后终于得着灭亡的命运。还不说我自己所身受到的痛苦！……那十几年里面我已经用眼泪埋葬了不少的尸首，那些都是不必要的牺牲者，完全是被陈腐的封建道德、传统观念和两三个人的一时的任性杀死的。我离开旧家庭，就像甩掉一个可怕的阴影，我没有一点留恋。……”（见短篇小说《在门槛上》）

这样的话你一定比别人更了解。你知道它们是多么真实。只有最后的一句是应该更正的。我说没有一点留恋，我希望我能够做到这样。然而理智和感情常常有不很近的距离。那些人物，那些地方，那些事情，已经深深地刻在我的心上，任是怎样磨砺，也会留下一点痕迹。我想忘掉他们，我觉得应该忘掉他们，事实上却又不能够。到现在我才知道我不能说没有一点留恋。也就是这留恋伴着那更大的愤怒，才鼓舞起我来写一部旧家庭的历史，是的，“一个正在崩溃中的封建大家庭的全部悲欢离合的历史”。

然而单说愤怒和留恋是不够的。我还要提说一样更重要的东西，那就是信念。自然先有认识而后有信念。旧家庭是渐渐地沉落在灭亡的命运里面了。我看见它一天一天地往崩溃的路上走。这是必然的趋势，是被经济关系和社会环境决定了的。这便是我的信念（这个你一定了解，你自己似乎就有过这样的信念）。它使我更有勇气来宣告一个不合理的制度的死刑。我要向一个垂死的制度叫出我的 *J'accuse*（我控诉）。（《我控诉》：法国小说家左拉（1840—1902）的一篇杂文题目。）我不能忘记甚至在崩溃的途中它还会捕获更多的“食物”：牺牲品。

所以我要写一部《家》来作为一代青年的呼吁。我要为过去那无数的无名的牺牲者“喊冤”！我要从恶魔的爪牙下救出那些失掉了青春的青年。这个工作虽是我所不能胜任的，但是我不愿意逃避我的责任。

写《家》的念头在我的脑子里孕育了三年。后来得到一个机会我便写下了它的头两章，以后又接着写下去。我刚写到“做大哥的人”那一章（第六章），报告我大哥自杀的电报就意外地来了。这对我是一个不小的打击。但因此坚定了我的写作的决心，而且使我感到我应尽的责任。

我当初刚起了写《家》的念头，我曾把小说的结构略略思索了一下。最先浮现在我的脑子里的就是那些我所熟悉的面庞，然后又接连地出现了许多我所不能够忘

记的事情，还有那些我在那里消磨了我的童年的地方。我并不要写我的家庭，我并不要把我所认识的人写进我的小说里面。我更不愿意把小说作为报复的武器来攻击私人。我所憎恨的并不是个人，而是制度。这也是你所知道的。然而意外地那些人物，那些地方，那些事情都争先恐后地要在我的笔下出现了。其中最明显的便是我大哥的面庞。这和本意相违。我不能不因此而有所踌躇。有一次我在给我大哥的信里顺便提到了这件事，我说，我恐怕会把他写进小说里面（也许是说我要为他写一部小说，现在记不清楚了），我又说到那种种的顾虑和困难。他的回信的内容却出乎我意料之外。他鼓舞我写这部小说，他并且劝我不妨“以我家人物为主人公”。他还说：“实在我家的历史很可以代表一般家族的历史。我自从我从得到《新青年》等书报读过以后我就想写一部这样的书。但是我写不出来。现在你想写，我简直喜欢得了不得。希望你把它写成罢。”我知道他的话是从他的深心里吐出来的。我感激他的鼓励。但是我并不想照他的话做去。我不要单给我们的家族写一部特殊的历史。我所要写的应该是一般的封建大家庭的历史。这里面的人物应该是我们在那些家庭里常常见到的。我要写这种家庭怎样必然地走上崩溃的路，走到它自己亲手掘成的墓穴。我要写包含在那里面的倾轧、斗争和悲剧。我要写一些可爱的年轻的生命怎样在那里面受苦、挣扎而终于不免灭亡。我最后还要写一个旧礼教的叛徒，一个幼稚然而大胆的叛徒。我要把希望寄托在他的身上，要他给我们带进来一点新鲜空气，在那个旧家庭里面我们是闷得透不过气来了。

我终于依照我自己的意思开始写了我的小说。我希望大哥能够读到它，而且把他的意见告诉我。但是我的小说刚在《时报》上发表了一天，那个可怕的电报就来了。我得到电报的晚上，第六章的原稿还不曾送到报馆去。我反复地读着那一章，忽然惊恐地发觉我是把我大哥的面影绘在纸上了。这是我最初的意思，而后来却又极力想避免的。我又仔细地读完了那一章，我没有一点疑惑，我的分析是不错的。在十几页原稿纸上我仿佛看出了他那个不可避免的悲惨的结局。他当时自然不会看见自己怎样一步一步地走近悬崖的边沿。我却看得十分清楚。我本可以拨开他的眼睛，使他能够看见横在面前的深渊。然而我没有做。如今刚有了这个机会，可是他已经突然地落下去了。我待要伸手救他，也来不及了。这是我终生的遗憾。我只有责备我自己。

我一夜都不曾闭眼。经过了一夜的思索，我最后一次决定了《家》的全部结构。我把我大哥作为小说的一个主人公。他是《家》里面两个真实人物中的一个。

然而，甚至这样，我的小说里面的觉新的遭遇也并不是完全真实的。我主要地采取了我大哥的性格。我大哥的性格的确是那样的。

我写觉新、觉民、觉慧三弟兄，代表三种不同的性格，由这不同的性格而得到不同的结局。觉慧的性格也许跟我的差不多，但是我们做的事情不一定相同。这是瞒不过你的。你在觉慧那样的年纪时，你也许比他更勇敢。我三哥从前也比我更敢作敢为，我不能够把他当作觉民。在女人方面我也写了梅、琴、鸣凤，也代表三种不同的性格，也有三个不同的结局。至于琴，你还可以把她看作某某人。但

是梅和鸣凤呢，你能够指出她们是谁的化身？自然这样的女子，你我也见过几个。但是在我们家里，你却找不到她们。那么再说剑云，你想我们家里有这样的一个人吗？不要因为找不到那样的人，就拿你自己来充数。你要知道，我所写的人物并不一定是我们家里有的。我们家里没有，不要紧，中国社会里有！

我不是一个冷静的作者。我在生活里有过爱和恨，悲哀和渴望；我在写作的时候也有我的爱和恨，悲哀和渴望的。倘使没有这些我就不会写小说。我并非为了要做作家才拿笔的。这一层你一定比谁都明白。所以我若对你说《家》里面没有我自己的感情，你可以责备我说谎。我最近又翻阅过这本小说，我最近还在修改这本小说。在每一篇页、每一字句上我都看见一对眼睛。这是我自己的眼睛。我的眼睛把那些人物，那些事情，那些地方连接起来成了一本历史。我的眼光笼罩着全书。我监视着每一个人，我不放松任何一件事情。好像连一件细小的事也有我在旁做见证。我仿佛跟着书中每一个人受苦，跟着每一个人在魔爪下面挣扎。我陪着那些年轻的灵魂流过一些眼泪，我也陪着他们发过几声欢笑。我愿意说我是跟我的几个主人公同患难共甘苦的。倘若我因此受到一些严正的批评家的责难，我也只有低头服罪，却不想改过自新。

所以我坦白地说《家》里面没有我自己，但要是有人坚持说《家》里面处处都有我自己，我也无法否认。你知道，事实上，没有我自己，那一本小说就不会存在。换一个人来写，它也会成为另一个面目。我所写的便是我的眼睛所看见的；人物自然也是我自己知道得最清楚的。这样我虽然不把自己放在我的小说里面，而事实上我已经在那里了。我曾经在一个地方声明过：“我从没有把自己写进我的作品里面，虽然我的作品中也浸透了我自己的血和泪，爱和恨，悲哀和欢乐。”我写《家》的时候也决没有想到用觉慧代表我自己。固然觉慧也做我做过的事情，譬如他在“外专”读书，他交结新朋友，他编辑刊物，他创办阅报处，这些我都做过。他有两个哥哥，我也有两个哥哥（大哥和三哥），而且那两个哥哥的性情也和我两个哥哥的相差不远。他最后也怀着我有过的那种心情离开家庭。但这些并不能作为别人用来反驳我的论据。我自己早就明白地说了：“我偶尔也把个人的经历加进我的小说里，但这也只是为着使小说更近于真实。而且就是在这些地方，我也注意到全书的统一性和性格描写的一致。”（见《爱情的三部曲》的《总序》）我的性格和觉慧的也许十分相像。然而两个人的遭遇却不一定相同。我比他幸福，我可以公开地和一个哥哥同路离开成都。他却不得不独自私逃。我的生活里不曾有过鸣凤，在那些日子里我就没有起过在恋爱中寻求安慰的念头。那时我的雄心比现在有的还大。甚至我孩子时代的幻梦中也没有安定的生活与温暖的家庭。为着别人，我的确祷告过“有情人终成眷属”；对于自己我只安放了一个艰苦的事业。我这种态度自然是受了别人（还有书本）的影响以后才有的。我现在也不想为它写下什么辩护的话。我不过叙述一件过去的事实。我在《家》里面安插了一个鸣凤，并不是因为我们家里有过一个叫做翠凤的丫头。关于这个女孩子，我什么记忆也没有。我只记得一件事情：我们有一个远房的亲戚要讨她去做姨太太，却被她严辞拒绝。她在我们家里只是一个“寄饭”的婢女，她的叔父苏升又是我家的老仆，所以她还有这样的自由。她后来快乐地嫁了人。她嫁的自然

是一个贫家丈夫。然而我们家里的人都称赞她有胆量。撇弃老爷而选取“下人”，在一个丫头，这的确不是一件容易的事情。因此我在小说里写鸣凤因为不愿意到冯家去做姨太太而投湖自尽，我觉得并没有一点夸张。这不是小说作者代鸣凤出主意要她走那条路；是性格、教养、环境逼着她（或者说引诱她）在湖水中找到归宿。

现在我们那所“老宅”已经落进了别人的手里。我离开成都十多年就没有回过家。我不知道那里还留着什么样的景象（听说它已经成了“十家院”）。你从前常常到我们家里来。你知道我们的花园里并没有湖水，连那个小池塘也因为我四岁时失脚踏入的缘故，被祖父叫人填塞了。代替它的是一些方砖，上面长满了青苔。旁边种着桂树和茶花。秋天，经过一夜的风雨，金沙和银粒似的盛开的桂花铺满了一地。馥郁的甜香随着微风一股一股地扑进我们的书房。窗外便是花园。那个秃头的教书先生像一株枯木似地没有感觉。我们的心却是很年轻的。我们弟兄姊妹读完了“早书”就急急跑进园子里，大家撩起衣襟拾了满衣兜的桂花带回房里去。春天茶花开繁了，整朵地落在地上，我们下午放学出来就去拾它们。柔嫩的花瓣跟着手指头一一地散落了。我们就用这些花瓣在方砖上堆砌了许多“春”字。

这些也已经成了捕捉不回来的飞去的梦景了。你不曾做过这些事情的见证。但是你会从别人的叙述里知道它们。我不想重温旧梦。然而别人忘不了它们。连六叔最近的信里也还有“不知尚能忆否……在小园以茶花片砌‘春’字事耶”的话。过去的印迹怎样鲜明地盖在一些人的心上，这情形只有你可以了解。它们像梦魇一般把一些年轻的灵魂无情地摧残了。我几乎也成了受害者中的一个。然而“幼稚”救了我。在这一点我也许像觉慧，我凭着一个单纯的信仰，踏着大步向一个简单的目标走去：我要做我自己的主人！我偏偏要做别人不许我做的事，有时候我也不免有过分的行动。我在自己办的刊物上面写过几篇文章，那些论据有时自己也弄不十分清楚。记得烂熟的倒是一些口号。有一个时候你还是启发我的导师，你的思想和见解都比我的透彻。但是“不顾忌，不害怕，不妥协”，这九个字在那种环境里却意外地收到了效果，它们帮助我得到了你所不曾得着的东西——解放（其实这只是初步的解放）。觉慧也正是靠了这九个字才能够逃出那个在崩溃中的旧家庭，去找寻自己的新天地；而“作揖主义”和“无抵抗主义”却把年轻有为的觉新活生生地断送了。现在你翻读我的小说，你还不能够看出这个很明显的教训么？那么我们亲戚间的普遍的“非议”是无足怪的了。

你也许会提出梅这个名字来问我。譬如你要我指出那个值得人同情的女子。那么让我坦白地答复一句：我不能够。因为在我们家里并没有这样的一个人。然而我知道你不会相信，或者你自己是相信了，而别的人却不肯轻信我的话。你会指出某一个人，别人又会指出另一个，还有人出来指第三个。你们都有理，或者都没理；都对或者都不对。我把三四个人合在一起拼成了一个钱梅芬。你们从各人的观点看见她一个侧面，便以为见着了熟人。只有我才可以看见她的全个面目。梅穿着“一件玄青缎子的背心”，这也是有原因的。许多年前我还是八九岁的孩子的时候，我第一次看见了一个像梅那样的女子，她穿了“一件玄青缎子的背心”。她是我们的远房亲戚。她死了父亲，境遇又很不好，说是要去“带发修行”。她在我

们家里做了几天客人，以后就走了。她的结局怎样我不知道，现在我连她的名字也记不起来，要去探问她的踪迹更是不可能的了。只有那件玄青缎子的背心还深深地印在我的脑子里。

我写梅，我写瑞珏；我写鸣凤，我心里充满着同情和悲愤。我还要说我那时候有着更多的憎恨。后来在《春》里面我写淑英、淑贞、蕙和芸，我也有着这同样的心情。我深自庆幸我把自己的感情放进了我的小说里面，我代那许多做了不必要的牺牲品的女人叫出了一声：“冤枉！”

我的这心情别人或许不能了解，但是你一定明白。我还是一个五六岁的小孩的时候，在我姐姐的房里我找到了一本《列女传》。是插图本，下栏有图，上栏是字。小孩子最喜欢图画书。我一页一页地翻看着。图画很细致，上面尽是一些美丽的古装女子。但是她们总带着忧愁、悲哀的面容。有的用刀砍断自己的手，有的投身在烈火中，有的在汪洋的水上浮沉，有的拿宝剑割自己的头颈。还有一个年轻的女人在高楼上投缯自尽。都是些可怕的故事！为什么这些命运专落在女人身上？我不明白！我问姐姐，她们说这是《列女传》。我依旧不明白。我再三追问。她们的回答是：女人的榜样！我还是不明白。我一有机会便拿了书去求母亲给我讲解。毕竟是母亲知道的事情多。她告诉我：那是一个寡妇，因为一个陌生的男子拉了她的手，她便当着那个人把自己这只手砍下来。这是一个王妃，宫里起了火灾，但是陪伴她的人没有来，她不能够一个人走出宫去，便甘心烧死在宫中。那边是一个孝女，她把自己的身子沉在水里，只为了去找寻父亲的遗体（母亲还告诉我许许多多可怕的事情，我现在已经忘记了）。听母亲的口气她似乎羡慕那些女人的命运。但是我却感到不平地疑惑起来。为什么女人就应该为了那些可笑的封建道德和陈腐观念忍受种种的痛苦，而且甚至牺牲自己的生命？为什么那一本充满血腥味的《列女传》就应该被看作女人的榜样？我那孩子的心不能够相信书本上的话和母亲的话，虽然后来一些事实证明出来那些话也有“道理”。我始终是一个倔强的孩子。我不能够相信那个充满血腥味的“道理”。纵然我的母亲、父亲、祖父和别的许许多多的人都拥护它，我也要起来反抗。我还记得一个堂妹的不幸的遭遇。她的父母不许她读书，却强迫她缠脚。我常常听见那个八九岁女孩的悲惨的哭声，那时我已经是十几岁的少年，而且已经看见几个比我年长的同辈少女怎样在旧礼教的束缚下憔悴地消磨日子了。

我的悲愤太大了。我不能忍受那些不公道的事情。我常常被逼迫着目睹一些可爱的生命怎样任人摧残以至临到那悲惨的结局。那个时候我的心因爱怜而苦恼，同时又充满了恶毒的诅咒。我有过觉慧在梅的灵前所起的那种感情。我甚至说过觉慧在他哥哥面前说的话：“让他们来做一次牺牲品罢。”

我不忍掘开我的回忆的坟墓，“那里面不知道埋葬了若干令人伤心断肠的痛史！”我的积愤，我对于不合理的制度的积愤直到现在才有机会倾吐出来。我写了《家》，我倘使真把这本小说作为武器，我也是有权利的。

希望的火花有时也微微地照亮了我们家庭里的暗夜。琴出现了。不，这只能说是

琴的影子。便是琴，也不能算是健全的女性。何况我们所看见的只是琴的影子。我们自然不能够存着奢望。我知道我们那样的家庭里根本就产生不出一个健全的性格。但是那个人，她本来也可以成为一个张蕴华（琴的全名），她或许还有更大的成就。然而环境薄待了她，使她重落在陈旧的观念里，任她那一点点的锋芒被时间磨洗干净。到后来，一个类似惜春（《红楼梦》里的人物）的那样的结局就像一个狭的笼似地把她永远关在里面了。

如果你愿意说这是罪孽，那么你应该明白这是谁的罪过。什么东西害了你，也就是什么东西害了她。你们两个原都是有着光明的前途的人。

然而我依旧寄了一线的希望在琴的身上。也许真如琴所说，另一个女性许倩如比她“强得多”。但是在《家》里面我们却只看见影子的晃动，她（许倩如）并没有把脸完全露出来。

我只愿琴将来不使我们失望。在《家》中我已经看见希望的火花了。

——难道因为几千年来这条路上就浸饱了女人的血泪，所以现在和将来的女人还要继续在那里断送她们的青春，流尽她们的眼泪，呕尽她们的心血吗？

——难道女人只是男人的玩物吗？

——牺牲，这样的牺牲究竟给谁带来了幸福呢？（见《家》第二十五章。）

琴已经发出这样的疑问了。她不平地叫起来。她的呼声得到了她同代的姊妹们的响应。

关于《家》我已经写了这许多话。这样地反复剖白，也许可以解除你和别的许多人对这部作品的误解。我也不想再说什么了。《家》我已经读过了五遍。这次我重读我五六年前写成的小说，我还有耐心把它从头到尾修改了一次。我简直抑制不住自己的感情，我想笑，我又想哭，我有悲愤，我也有喜悦。但是我现在才知道一件事情：

青春毕竟是美丽的东西。

不错，我会牢牢记住：青春是美丽的东西。那么就让它作为我的鼓舞的泉源罢。

巴金 一九三七年二月

老舍《我怎样写〈骆驼祥子〉？》

从何月何日起，我开始写《骆驼祥子》？已经想不起来了。我的抗战前的日记已随同我的书籍全在济南失落，此事恐永无对证矣。

这本书和我的写作生活有很重要的关系。在写它以前，我总是以教书为正职，写作为副业，从《老张的哲学》起到《牛天赐传》止，一直是如此。这就是说，在学校开课的时候，我便专心教书，等到学校放寒暑假，我才从事写作。我不甚满意这个办法。因为它使我既不能专心一志的写作，而又终年无一日休息，有损于健康。在我从国外回到北平的时候，我已经有了去作职业写家的心意；经好友们的谆谆劝告，我才就了齐鲁大学的教职。在齐大辞职后，我跑到上海去，主要的目的是在看看有没有作职业写家的可能。那时候，正是“一二八”以后，书业不景气，文艺刊物很少，沪上的朋友告诉我不要冒险。于是，我就接了山东大学的聘书。我不喜欢教书，一来是我没有渊博的学识，时时感到不安；二来是即使我能胜任，教书也不能给我像写作那样的愉快。为了一家子的生活，我不敢独断独行的丢掉了月间可靠的收入，可是我的心里一时一刻也没忘掉尝一尝职业写家的滋味。

事有凑巧，在“山大”教过两年书之后，学校闹了风潮，我便随着许多位同事辞了职。这回，我既不想到上海去看看风向，也没同任何人商议，便决定在青岛住下去，专凭写作的收入过日子。这是“七七”抗战的前一年。《骆驼祥子》是我作职业写家的第一炮。这一炮要放响了，我就可以放胆的作下去，每年预计着可以写出两部长篇小说来。不幸这一炮若是不过火，我便只好再去教书，也许因为扫兴而完全放弃了写作。所以我说，这本书和我的写作生活有很重要的关系。

记得是在一九三六年春天吧，“山大”的一位朋友跟我闲谈，随便的谈到他在北平时曾用过一个车夫。这个车夫自己买了车，又卖掉，如此三起三落，到末了还是受穷。听了这几句简单的叙述，我当时就说：“这颇可以写一篇小说。”紧跟着，朋友又说：有一个车夫被军队抓了去，哪知道，转祸为福，他乘着军队移动之际，偷偷的牵回三匹骆驼回来。

这两个车夫都姓什么？哪里的人？我都没问过。我只记住了车夫与骆驼。这便是骆驼祥子的故事的核心。

从春到夏，我心里老在盘算，怎样把那一点简单的故事扩大，成为一篇十多万字的小说。

不管用得着与否？我首先向齐铁恨先生打听骆驼的生活习惯。齐先生生长在北平的西山，山下有许多家养骆驼的。得到他的回信，我看出来，我须以车夫为主，骆驼不过是一点陪衬，因为假若以骆驼为主，恐怕我就须到“口外”去一趟，看看草原与骆驼的情景了。若以车夫为主呢，我就无须到口外去，而随时随处可以观察。这样，我便把骆驼与祥子结合到一处，而骆驼只负引出祥子的责任。

怎么写祥子呢？我先细想车夫有多少种，好给他一个确定的地位。把他的地位确定了，我便可以把其余的各种车夫顺手儿叙述出来；以他为主，以他们为宾，既有中心人物，又有他的社会环境，他就可以活起来了。换言之，我的眼一时一刻也不离开祥子；写别的人正可以烘托他。

车夫们而外，我又去想，祥子应该租赁哪一车主的车，和拉过什么样的人。这样，我便把他的车夫社会扩大了，而把比他的地位高的人也能介绍进来。可是，这些比他高的人物，也还是因祥子而存在故事里，我决定不许任何人夺去祥子的主角地位。

有了人，事情是不难想到的。人既以祥子为主，事情当然也以拉车为主。只要我教一切的人都和车发生关系，我便能把祥子拴住，像把小羊拴在草地上的柳树下那样。

可是，人与人，事与事，虽以车为联系，我还感觉着不易写出车夫的全部生活来。于是，我还再去想：刮风云，车夫怎样？下雨天，车夫怎样？假若我能把这些细琐的遭遇写出来，我的主角便必定能成为一个最真确的人，不但吃的苦，喝的苦，连一阵风，一场雨，也给他的神经以无情的苦刑。

由这里，我又想到，一个车夫也应当和别人一样的有那些吃喝而外的问题。他也必定有志愿，有性欲，有家庭和儿女。对这些问题，他怎样解决呢？他是否能解决呢？这样一想，我所听来的简单的故事便马上变成了一个社会那么大。我所要观察的不仅是车夫的一点点的浮现在衣冠上的、表现在言语与姿态上的那些小事情了，而是要由车夫的内心状态观察到地狱究竟是什么样子。车夫的外表上的一切，都必有生活与生命上的根据。我必须找到这个根源，才能写出个劳苦社会。

由一九三六年春天到夏天，我入了迷似的去搜集材料，把祥子的生活与相貌变换过不知多少次——材料变了，人也就随着变。

到了夏天，我辞去了“山大”的教职，开始把祥子写在纸上。因为酝酿的时期相当的长，搜集的材料相当的多，拿起笔来的时候我并没感到多少阻碍。一九三七年一月，“祥子”开始在《宇宙风》上出现，作为长篇连载。当发表第一段的时候，全部还没有写完，可是通篇的故事与字数已大概的有了准谱儿，不会有很大的出入。假若没有这个把握，我是不敢一边写一边发表的。刚刚入夏，我将它写完，共二十四段，恰合《宇宙风》每月要两段，连载一年之用。

当我刚刚把它写完的时候，我就告诉了《宇宙风》的编辑：这是一本最使我自己满意的作品。后来，刊印单行本的时候，书店即以此语嵌入广告中。它使我满意的地方大概是：（一）故事在我心中酝酿得相当的长久，收集的材料也相当的，所以一落笔便准确，不蔓不枝，没有什么敷衍的地方。（二）我开始专以写作为业，一天到晚心中老想着写作这一回事，所以虽然每天落在纸上的不过是一二千字，可是在我放下笔的时候，心中并没有休息，依然是在思索；思索的时候长，笔尖上便能滴出血与泪来。（三）在这故事刚一开头的时候，我就决定抛开幽默而正正经经的去写。在往常，每逢遇到可以幽默一下的机会，我就必抓住它不放手。有时候，事情本没什么可笑之处，我也要运用俏皮的言语，勉强的使它带上点幽默味道。这，往好里说，足以使文字活泼有趣；往坏里说，就往往招人讨厌。《祥子》里没有这个毛病。即使它还未能完全排除幽默，可是它的幽默是

出自事实本身的可笑，而不是由文字里硬挤出来的。这一决定，使我的作风略有改变，教我知道了只要材料丰富，心中有话可说，就不必一定非幽默不足叫好。

（四）既决定了不利用幽默，也就自然的决定了文字要极平易，澄清如无波的湖水。因为要求平易，我就注意到如何在平易中而不死板。恰好，在这时候，好友顾石君先生供给了我许多北平口语中的字和词。在平日，我总以为这些词汇是有音无字的，所以往往因写不出而割爱。现在，有了顾先生的帮助，我的笔下就丰富了许多，而可以从容调动口语，给平易的文字添上些亲切，新鲜，恰当，活泼的味儿。因此，《祥子》可以朗诵。它的言语是活的。

《祥子》自然也有许多缺点。使我自己最不满意的是收尾收得太慌了一点。因为连载的关系，我必须整整齐齐的写成二十四段；事实上，我应当多写两三段才能从容不迫的刹住。这，可是没法补救了，因为我对已发表过的作品是不愿再加修改的。

《祥子》的运气不算很好：在《宇宙风》上登刊到一半就遇上“七七”抗战。《宇宙风》何时在沪停刊，我不知道；所以我也不知道，《祥子》全部登完过没有。后来，《宇宙风》社迁到广州，首先把《祥子》印成单行本。可是，据说刚刚印好，广州就沦陷了，《祥子》便落在敌人的手中。《宇宙风》又迁到桂林，《祥子》也又得到出版的机会，但因邮递不便，在渝蓉各地就很少见到它。后来，文化生活出版社把纸型买过来，它才在大后方稍稍活动开。

近来，《祥子》好像转了运，据友人报告，它已被译成俄文、日文与英文。

---

[1] 《老张的哲学》初载于1926年《小说月报》第17卷7—12号。《小说月报》分六期连载《老张的哲学》，8月号登出的第二部分，按作者要求改署笔名“老舍”。1928年由商务印书馆初版印行。

[2] 《二马》最初由《小说月报》第20卷第5号（1929年5月）开始连载，同年第20卷第12日续完。

[3] 《猫城记》最初由《现代》杂志连载（1932年8月——1933年4月），同年由上海现代书局出版印行。

[4] 《月牙儿》在《国闻周报》第12卷12期（1935年4月1日）连载，在第14期（1935年4月15日）续完，后收入短篇小说集《樱海集》，由上海人间书屋1935年初版。

[5] 《离婚》是老舍第一部未在杂志上连载就直接出版单行本的长篇小说，1933年由上海良友图书印刷公司初版印行。

[6] 《断魂枪》最初发表于天津《大公报》副刊《文艺》第13期（1935年9月），1936年收入由开明书店出版的老舍短篇小说集《蛤藻集》。

[7] 《骆驼祥子》最初在《宇宙风》半月刊第25—48期（1936年9月16日——1937年10月1日）连载。1939年由上海人间书屋出版。

[8] 《四世同堂》起笔于1944年初，完成于1949年初。目前所见最全版本是由老舍生前出版的《惶惑》、

《偷生》、《饥荒》前20段以及由马小弥转译的《饥荒》最后13段组成。《四世同堂》全书分《惶惑》、《偷生》、《饥荒》三部。《惶惑》最初连载于1944年11月至1945年9月重庆《扫荡报》，1946年分别由上海良友图书印刷公司、上海晨光出版公司出版。《偷生》最初连载于1945年重庆《世界日报》，1946年11月由上海晨光出版公司出版。《饥荒》最初连载于1950年《小说月刊》，至第20段中止，老舍生前未出版。1981年，在美国人艾达·普鲁伊特翻译的《四世同堂》英译本《黄色风暴》中，发现了经过缩略处理的《四世同堂》最后13段，由马小弥转译为中文后，发表于1982年第2期《十月》杂志。

[9] 巴金：《团圆》，1961年8月发表在《上海文学》上。

[10] 杰克·伦敦（1876—1916），美国20世纪著名现实主义作家。著有《马丁·伊登》、《野性的呼唤》、《白牙》、《热爱生命》、《海狼》、《铁蹄》等小说。

[11] [美] 杰克·伦敦著，吴劳译：《马丁·伊登》，上海：上海译文出版社，1990年。

[12] 老舍：《断魂枪》，引自舒济、舒乙编《老舍小说全集》第10卷，武汉：长江文艺出版社，1993年，352页。

## [第十一讲] 沈从文与三十年代“反动文艺”

### 第一节 一辈子不接受城市

#### 凡写乡村，都很美好；凡写城市，都很糟糕

到目前为止，我们还在“鲁、郭、茅、巴、老、曹”的主流范围，讲到鲁迅开辟新文学方向，茅盾是左翼文学的大师，郭沫若是国家领导人，巴金、曹禺和老舍也都从不同的角度相信革命——巴金提倡年轻人的革命，曹禺提倡穷人的革命，老舍讲个人主义的失败，这些都是主流。但是，现在会碰到一个非主流的作家——沈从文。

沈从文和老舍一样，不算是汉族。他和大部分中国现代作家的经历也不一样，因为他没有好好读书。他出生于军人家庭，现在看来，湘西的军人也不是正规军，而是地方武装，有点半军半匪的情况。沈从文很年轻就在军队里，见过一般人没有见过的很多事情。如果比较一下二十岁的鲁迅、郁达夫和沈从文，会发现二十岁的沈从文读书少得多，但见识过的事情却多得多。沈从文后来的小说就写这些很奇怪的事情，比如刽子手杀人后到庙里忏悔，女人自杀后尸体被痴恋者挖出来同睡，农民如何心甘情愿送老婆去卖身赚钱……但是，他做了几年军队里的副官以后，就离开军队，要去“从文”。

沈从文刚“北漂”时，也很惨，穷得叮当响，最早开始写作也没人发表。郁达夫曾经去看他，送了他围巾。后来他进入文坛，有一段时间和胡也频是好朋友，还劝胡也频追丁玲。他们三个在上海曾经一起“同居”。人们以前一直觉得这里有点暧昧，沈从文后来写文章，也把这段经历讲得很神秘，其实是住楼上楼下的。胡也频和丁玲结婚后，也是有三角关系，但丁玲心里装的是冯雪峰，根本不是沈从

文。沈从文晚年老怀念这段往事，丁玲因为政治偏见，不大领情。沈从文的婚姻也是非常引人注目的，张兆和当时是他的学生，沈从文死追，胡适还帮了忙。张兆和后来陪沈从文度过几十年艰辛苦难的生活。张家四姐妹在民国是名门，四姐妹也都嫁给名人。

在那时的文坛上，沈从文显得很特别。第一，当时的大部分作家都是海外留学回来教书。沈从文虽然也到大学里教书，但没有文凭，没读过大学，更没留过洋。因为胡适这一派的人欣赏他，才介绍沈从文到青岛和北京教书，还去过西南联大。但在大学里，沈从文是有些自卑的，也可能是被忽视的。沈从文写的小说，基本是两个类型，一部分写乡村，一部分写城市。凡写乡村，都很美好；凡写城市，都很糟糕。他有篇小说叫《八骏图》<sup>[1]</sup>，写城里的知识分子，都是讽刺的。

在《边城》里，作家直接说，我们乡村的妓女比城里的太太要高贵。为什么贬低城市、抬高乡村呢？第一种解释，沈从文热爱乡村，一辈子不接受城市。第二种解释，他在城市里不开心，所以一直歌颂乡村。其实，他歌颂乡村的小说，也不是给农民看的，是给城里人看的。王小明专门写过一篇文章<sup>[2]</sup>，讨论沈从文的城乡爱憎是怎么来的。他在大学里不吃香，为什么还要进大学谋职呢？原因是文学流派斗争。当时偏右的文坛作家，如胡适、徐志摩、闻一多、梁实秋等多是诗人、散文、政论家，没有一个小说家。当时，诗歌是新月派写得最好，但这批人除了写诗就是搞理论，包括顾颉刚、罗家伦这些胡适的弟子，多做考古或其他研究，就是没有人写小说。写小说的作家大部分左倾：文学研究会微左，创作社后期很左，“左联”更不用说，写出来的故事都是阶级斗争。小说界唯一明显的例外，就是沈从文。所以，胡适这一派可能有意识地要把沈从文拉到他们的阵营，沈从文也的确希望有人支持他。

## 很多作家想不出来的故事，他都是真的见到的

沈从文和老舍一样，不是一举成名的。他早期的小说写了很多很怪的故事。他有一篇小说《三个男人和一个女人》<sup>[3]</sup>，讲三个男人，其中两个是当兵的，一个是豆腐店的年轻老板，却都看上了一家大户人家的年轻女子。这个女子非常漂亮，可突然吞金自杀了。三个男人都非常伤心。结果，年轻的豆腐店老板失踪了，后来才发现，他把那个女子的尸体从坟里挖出来，放在一个山洞里，周围放了很多鲜花，他就睡在尸体旁边。按说，这是非常恐怖、变态的情节，但沈从文把它写成了一个浪漫故事。这是沈从文早期的小说。

还有一篇小说，叫《柏子》<sup>[4]</sup>。一个江上的水手，在工作之余找了一个妓女，小说写的就是他跟这个妓女的事情。他怎么带了东西送给她，妓女怎么吃醋，埋怨他这么些日子不来，是不是在外面乱来。他说，我在外面一直想你，你看我帮你买了雪花膏，买了香粉。男欢女爱一大堆动作以后，水手离开了这个地方，觉得他已经把接下来一个月的幸福都预支了，至于女人今晚是不是又和别人怎么样，

这些都不是他关心的问题。他觉得他的生活很美好，充满力量。小说就完了。沈从文早期的小说，是很多作家想不出来的故事，他都是真的见到的。

还有一篇小说更精彩，叫《新与旧》<sup>[5]</sup>。写一个刽子手，清代末年负责杀头。但杀了头以后，他会连滚带爬跑到土地庙，对着庙里的菩萨磕头忏悔。庙里的主持就跑出来，给他洒点水，丢点土，说神饶恕你了。这样折腾一番，他才能正常地过日子。这个叫“旧”。过了一些年，换成枪毙了，凡有犯人，一枪打死。拿枪打死人的刽子手，是没有任何羞愧感的，打死了人马上去喝酒，也不到土地庙来磕头了。两代的刽子手，哪个好？

西南联大是抗日时期北大、清华、南开几个学校合并，集中了中国最优秀的知识分子，沈从文也在其中。

岭南大学有一届学生，毕业时送了个礼物给中文系的老师，那幅画叫《八骏图》。那时中文系大概就八个老师。那些学生不好好读书，不知“八骏图”有个骂人的典故，当时就送了这么一幅画来。

香港大学曾邀请胡适做中文系主任和文学学院院长，现在赤柱那里还有一个纪念碑，纪念胡适来港。胡适当时在中国叱咤风云，后来做国民政府驻美大使，怎么会来港大做一个系主任呢？但他介绍了许地山来，许地山后来对香港文化有很大贡献。商务印书馆也曾找胡适做主编。胡适自己不做，介绍他的老师王云五来做主编。胡适欣赏沈从文的才华，介绍他到大学里教书。这样的事情，胡适做了很多。

有个美国人叫埃德加·斯诺<sup>[7]</sup>，要编一本英文的中国现代短篇小说集，书名叫《活的中国》<sup>[8]</sup>，让鲁迅推荐，鲁迅就推荐了沈从文这一篇《柏子》，作为当时中国小说的代表。

---

[1] 《八骏图》最初发表于1935年8月1日《文学》第5卷第2号。

[2] 王晓明：“‘乡下人’的文体和城里人的理想：论沈从文的小小说创作”，北京：《文学评论》，1988年第3期。

[3] 沈从文：《三个男人和一个女人》，《沈从文全集》第8卷，太原：北岳文艺出版社，2002年。

[4] 《柏子》最早发表于1928年8月10日《小说月报》第19卷第8号。

[5] 沈从文：《新与旧》，上海：上海良友图书印刷公司，1936年。

[7] 埃德加·斯诺（1905—1972），美国记者，被认为是第一个参访中共领导人毛泽东的西方记者。1937年的《西行漫记》是斯诺最为著名的作品。

[8] 《活的中国》（Living China），1936年初版，中国现代短篇小说英文译作，收录了鲁迅、柔石、郭沫若、茅盾、巴金等15位左翼作家的作品及斯诺撰写的《鲁迅评传》等。

## 第二节 《丈夫》：屈辱比优胜的感觉深刻得多

### “反动”，就是反潮流而动

抗战前后，郭沫若、茅盾等很多南来作家影响了香港的文学，导致香港产生了《虾球传》等文学作品。其实，二十世纪四十年代后期的香港文学活动，是一九四九年后中国内地文化活动的预演。《在延安文艺座谈会上的讲话》，除了延安以外，最早的发表地就是香港。因为当时中国内地都在国民党的统治下，香港曾是文艺左派的根据地，最主要的杂志就是《大众文艺丛刊》。侯桂新专门研究过这个时段<sup>[1]</sup>。

一九四八年三月，郭沫若写了《斥反动文艺》一文，将沈从文明确定为“桃红色”的“反动作家”。文中说：“特别是沈从文，他一直是有意地作为反动派而活动着。”<sup>[2]</sup>文章发表在香港的《大众文艺丛刊》，从那时起，香港的杂志报纸就被卷入并影响内地，尤其是影响到政治文化斗争。一年后，人们把这篇文章抄成大字报，贴在沈从文任教的北京大学。沈从文为此事两次轻生，差一点死掉。所以，沈从文跟“反动文艺”这个标签的确有关系，在文学史上很有名。不过，从某种意义上说，沈从文的文学真的是“反动”——在二十世纪三十年代他曾有意识地“反”时代发展主流而“动”。

那么，究竟什么是“反动”？到底什么是“反动文艺”？说他“反动”，也不冤枉。从字面意思来看，“反动”就是反主流而动，反潮流而动。打个比方，现在大家都买楼，我不买楼，还嘲笑，反对买楼，就是“反动”了。另外一个意思，“动”就是运动，如果不想运动，不想变化，只想保持稳定和谐，在某种程度上也是“反动”的。

为什么说沈从文“反动”呢？“五四”的主流意识形态，是受进化论影响，用西方的“先进”文化批评中国，用城市的“文明”标准改造乡村。因此，中国“五四”以后的文学主流，就有“新与旧”、“城与乡”、“西与中”三种假定关系。简单说就是企图相信：新的比旧的好，城里比乡村好，西方文化比传统文化好，因为西方是科学、民主、进步。中国虽然强调国学，强调民族主义，但整体的趋势是走向全球化。这是主流意识形态。

从鲁迅开始，大部分的作家，比如巴金、老舍、曹禺，都走的是这条主流的道路。但沈从文偏偏有点反主旋律。沈从文觉得乡村比城市好，西方的东西不一定比古老的乡土中国好，他还认为旧的比新的好。比如《新与旧》，讲的就是旧的拿刀的刽子手讲道德，新的拿枪的刽子手不讲道德，非常糟糕。以前的刽子手杀了人，知道这个事情不对，还要装模作样地忏悔一番。新的刽子手杀了人以后，枪口一吹，根本不当一回事。这么一个讲杀人的故事，他用了一个题目叫《新与

旧》，就说明了沈从文的个人“反动”野心：边城离奇小故事，也要挂上意识形态大问题。他在当时的写作是和主流不同的，甚至有些相反。

而且，从沈从文开始，地域文化才在中国现代文学中受到重视。没有哪一个作家能像沈从文这样，由于一个人的创作，改变了一个地方整体的文化形象。很多作家写上海，老舍写北京，鲁迅对绍兴贡献也很大。但是，北京没有老舍还有王朔，浙江没有鲁迅还有金庸。湖南不一样，今天人们对湘西的地域文化的追求，湘西还因此保留了很多民俗风味，这都是因为沈从文。

## 严肃文学中的屈辱感

沈从文还有一个特点，就是执著于描写屈辱感，比如《丈夫》。为什么题目叫“丈夫”？小说的题目，要么点题，要么反讽。“狂人日记”是点题，“祝福”是反讽；“肥皂”是点题，“日出”是反讽；“药”是点题，同时又反讽。而《丈夫》写什么？写一个男人眼看着自己的女人卖淫，而且她从事性工作是他知道、同意的，家里还靠她赚钱。这是当地的一个乡俗，乡下人穷，女人结婚后没生小孩，先送到城里来做几年妓女，赚点钱，丈夫在乡下靠她养猪种地，偶尔来探亲。这个人是不是最没资格叫“丈夫”？

我的老师许杰早期有一篇小说叫《赌徒吉顺》，被茅盾选在《中国新文学大系》的《小说一集》里<sup>[3]</sup>。讲一个男人叫吉顺，是个赌徒。赌到后来全输了，把妻子押上去了。他回家跟妻子解释，说对不起你，但是没办法，赢家的人就要来接你了。然后整理衣服，抱头痛哭，详详细细地写他怎么样把妻子交出去的过程。小说完全没写那个赢家的心理、心情、心态。

另外一篇《为奴隶的母亲》<sup>[4]</sup>，作者柔石。柔石是“左联五烈士”，鲁迅专门写文章纪念他。他最有名的小说是《早春二月》和《为奴隶的母亲》。《为奴隶的母亲》讲有钱人的妻子生不了孩子，这穷人家就把妻子借给有钱人家的男人，帮他生孩子。可这小说是从这穷人家丈夫的角度来讲的。他把妻子送到别人家做代母，生了小孩后，这个女人不舍得离开了，因为这家人对她很好，她也贪恋富家的生活。她回家后，夫妻关系也不好，丈夫气得要命。

再如“左联”作家蒋牧良的《夜工》<sup>[5]</sup>，写一个女人瞒着丈夫，晚上出去“打工”。打什么“工”？就是打这份“工”，但丈夫不知道。她要维持家用，说是“夜工”。还有罗淑的《生人妻》<sup>[6]</sup>，也是这一类的故事。

这类作品，简单说，都是写女人被迫卖淫，但小说的角度既不是写这女人，也不是写嫖客，而是写这女人的丈夫，他怎么知道、怎么忍受、怎么看待这件事。总而言之，怎么难过怎么写。因为在整个关系里，最难过的就是他。

当代作家曹乃谦的小说《到黑夜我想你没办法》<sup>[7]</sup>也是这样。小说写一个男人欠了另一个男人钱，还不出来，只好每个月把妻子送给债主几天。临走，妻子上了

驴子，他还特别跟那个男人交代，说女人这两天身体不好，另一个男人说，你放心吧，我会照顾她。“中国人要讲信用”，这丈夫还说了这样一句话，就这么把妻子送去。小说写得非常精炼，从头到尾没有感情的流露，好像这件事情天经地义。

从《丈夫》讲起的中国现代文学执著于写屈辱感，仅仅是中国内地吗？不是。台湾乡土派作家王祯和的《嫁妆一牛车》<sup>[8]</sup>，讲一个男人很向往一辆牛车，但是买不起，只好借别人的车。车的主人就向他提出一个交易，说可以随使用车，条件是你的妻子要定期到我这里来。最后，他们达成了这协议。整篇小说写这件事。

黄春明的《莎哟娜拉·再见》<sup>[9]</sup>更典型。讲一个台湾的小学老师，后来当了旅行社的导游，专门带日本的游客到花莲嫖妓。这个旅行团叫“千人斩俱乐部”，是一批参加过“二战”的日本老兵，俱乐部的宗旨是，要睡一千个女人，绝不重复。这当然只能靠性产业来实现，所以他们长期去台湾。曾经有一度台湾是“邦富民娼”，色情业非常发达，因为日本当时禁止性产业。结果，到了旅游点，导游发现出来接待“千人斩俱乐部”的这些女孩子，都是他以前的学生。导游也没办法，也不能对客人说不可以，因为女孩子都是自愿拿钱做事的。后来，他碰到一个崇拜日本的台湾人，就把那人乱骂一通。可又有什么用呢？他自己还不是在这样做的事？作家有时候真是把人逼到道德绝境上去写。《莎哟娜拉·再见》也是有名的台湾乡土文学作品。

这些作品有一个共同点，就是男人的耻辱——眼看着“自己的女人”跟别人睡觉。“自己的女人”，可以是夫妻，可以是乡亲，可以是同胞。对中国人来说，“自己”这个概念是有几层混合的意思的。郁达夫就是这样，他在船上看到中国女人跟日本男人亲热，就很不高兴。而法国人也许就不会有这种心理。

为什么我们喜欢写男人的屈辱感多于写胜利感？可能是因为“民族-国家”的集体无意识，我们对屈辱的记忆，比对优胜的感觉要深刻得多，因为我们在过去一百多年的历史里，屈辱远多于胜利。但又不单是民族屈辱感的问题，还有纯文学和通俗文学的界限问题。屈辱感是一个比较文学性的、要探讨人性更深一层的东西，《007》之类的通俗小说不会给人屈辱感，它让人得到优越感，满足人的白日梦。

但是，好的世界名作，恰恰要探讨人性更深层一些的东西。托尔斯泰的《战争与和平》就是这样。皮埃尔自己的女人，很放荡，最后没有好下场；安德烈喜欢上娜塔莎，两人也订婚了，结果娜塔莎又碰到花花公子，要一起去看演出——这是世界文学史上写得最深刻的场景之一，男主人公喜欢的女人要跟别的男人出去，像《丈夫》里的丈夫所遭遇的那样。索契冬奥会的开幕式上，在全世界电视转播下，俄罗斯最有名的芭蕾舞演员演绎的，就是娜塔莎跟安德烈的这个片断。

欧洲浪漫主义的文学，基本赞扬、同情、支持三角关系中的后来者。比如司汤达的《红与黑》<sup>[10]</sup>，比如歌德的小说，不少都是讲一个男人出身低微，却长得帅

有才华，喜欢上一个女人，女人的丈夫又老又保守，虽然有地位有钱，但妻子照样被后来者抢去——男主人公爬阳台和女主人公偷情，这是欧洲浪漫文学的典型场面。教科书的说法是，后来者代表了新兴资产阶级的雄心，女人则是土地、财产、社会、山水及美的象征，是被贵族占有的。新兴的平民资产阶级要把她抢过来。最典型的文学作品就是《乱世佳人》<sup>[11]</sup>：女主人公在两个男人中间犹豫，一个有地位、有教养，另一个像暴发户流氓一样，可是有钱有魅力，最后当然赢了。在某种程度上，二十世纪以后的文化工业，使得整个世界文明走向市场化，某种程度上也走向庸俗。

曹乃谦是山西的一个警察，当代的一位作家。他和马悦然关系很好，有一度人们猜他有可能得诺贝尔文学奖。

长久以来，中国人总觉得自己民族被外国人欺负。文学承担“民族-国家”寓言。但是，欺负吾邦像欺负女人一样，这个比喻最早是外国人提出来的。二十世纪八十年代在港大开会时，北大教授谢冕曾说，中国经过了长时间的封闭，现在终于张开臂膀，拥抱世界。意思是“文革”是中国把自己封闭，现在要拥抱世界。当时学者周蕾也在场，她说，谢教授的比喻非常光明，把我们比作一个被抛弃的孤儿，现在回到世界大家庭；可是，西方的看法不是这样的，他们把中国比作女人，把西方比作男人，是用性关系来想象这个欺负的关系的。这是两套完全不同的意象与想象及符号系统。当时听了，我非常震惊，觉得两个都有道理。

台湾文学有两派。一派是现代主义派，代表作家有余光中、白先勇、王文兴，及刘绍铭、李欧梵等。另外一派是乡土派，最出名的是陈映真、王祯和、黄春明等。《嫁妆一牛车》是王祯和最著名的小说。

有个网络作家，赚了很多钱，别人问他，你的小说这么多人看，有什么诀窍？他说，网络写作和一般的写作不太一样。一般的作者和读者是隔了距离的，中间有一个印刷工业的流通过程。网络不一样，读者都是付钱阅读的，如果写得不好看，马上就不付钱了，每天的点击量就是小说的受欢迎程度，作者和读者的互动关系非常直接。所以，这个网络作家写第三十三章时，就已经知道第三十四章要怎么写了。他说写网络小说有几个原则：第一个原则，男主人公喜欢的女人，一定要追到。第二，男主人公喜欢的女人，一定不能跟别人。第三，男主人公有仇一定要报。这和我们所讲的严肃文学的法则完全相反，正好是通俗文学的法则。

---

[11] 侯桂新：《〈大众文艺丛刊〉与中国现代文学的转折》，《中国现代文学研究丛刊》，2009年。

[12] 《斥反动文艺》一文最初发表于1948年5月香港生活书店出版的《大众文艺丛刊》（双月刊）第1辑《文艺的新方向》。

[13] 茅盾编选：《小说一集》，赵家璧主编《中国新文学大系》第3卷，上海：上海良友图书印刷公司，1936年。

[4] 柔石：《为奴隶的母亲》，《萌芽》第1卷第3期，1930年3月1日。

[5] 蒋牧良：《夜工》，上海：文化生活出版社，1946年。

[6] 《生人妻》为民国时期短篇小说，作者罗淑。最初发表在1936年巴金、靳以主编的《文学月刊》上，1938年收入上海文艺出版社出版的同名小说集中。

[7] 原载于《北京文学》1998年第6期的《到黑夜想你没办法：温家窑风景五题》，曾被《中华读书报》、《亚洲周刊》等评为“2007年十大好书”，入围2010年度美国最佳英译小说奖的复评，并入围2012年度诺贝尔文学奖复评。

[8] 《嫁妆一牛车》曾被《亚洲周刊》评选为“20世纪中文小说一百强”。

[9] 最早于1973年发表于《中国时报》，后结集成书。见黄春明：《莎哟娜拉·再见》，台北：远景出版事业有限公司，1974年。

[10] [法] 司汤达著，魏裕译：《红与黑》，北京：中央编译出版社，2009年。

[11] [美] 玛格丽特·米切尔著，陈良廷等译：《乱世佳人》，上海：上海译文出版社，2007年。

### 第三节 《边城》：这么多好人合作做了一件坏事

#### 中国乡土文学的重要人物

看《边城》<sup>[1]</sup>，一定要看它的题记。沈从文在题记里写得很清楚，这小说不是写给农民看的，不是写给大学生看的，也不是写给评论家看的，是写给没有进到体制的、没有读大学的、但又关心中文文化命运的人看的。因为沈从文觉得，当时大学里的人都被左派思想感染了，都相信革命，而农民又没有能力来关心这些。所以，《边城》的理想读者，就是关心主流文化、又有自己独特看法的人，也就是观察社会主潮但又反主潮而动的人。前些年《亚洲周刊》曾经评选了二十世纪一百部中国小说<sup>[2]</sup>，第一位是《呐喊》，第二位就是《边城》。现在，《边城》在中国文学史上的地位是非常高的。

那么，沈从文为什么要批判都市文化，歌颂湘西文化？第一，他对乡村充满感情。第二，他讨厌城市。不仅是城乡的问题，他也不那么简单地接受进化论和所谓革命进步之类的观点，所以他所描写、所留恋的是一些比较传统的、乡土的东西。

中国“乡土文学”大致分三种。第一种是鲁迅这一类，从乡村到城市，又回到乡村，既留恋又批判乡镇农村。乡村是破旧的，但童年记忆是美好的。最典型的的就是《故乡》。第二种是沈从文这一类，以乡村为对照批判城市，城市很糟糕，乡村才是美好的，比如《丈夫》和《边城》。第三种其实是一种“本土文学”，不只是指农村，还包含着一种“本土”的概念，比如陈映真和舒巷城。当“乡土文学”变

成了“本土”概念，内涵就更复杂了：“乡土”不仅相对城市，不仅代表地域，还寄托族群意识。在这个意义上，包涵“民族-国家”寓言的中国现当代文学，一直以乡土为主流。或者说，中国文学是世界文学中的“乡土文学”。在乡土文学的发展中，沈从文扮演了一个非常重要的角色。

## 沈从文不是农村的谢冰心

《边城》的故事很简单。有一个政府出钱的摆渡船，一个老头负责撑船。他女儿当初为了爱情出走，后来死了，把外孙女留在他身边。外孙女是老头的宝贝，长得很漂亮。这地方最有势力的船总，是当地的一个地主，又是一个绅士武装力量的头头。他有两个儿子，大佬叫天保，二佬叫傩送。两个男人都喜欢这个女孩，怎么办呢？他们就商定唱歌。两个富二代喜欢一个穷女子，但小说里竟没有什么坏人坏心，整个小说里都是很美好的人与事。

小说出现了三层结构性的矛盾关系。

第一层矛盾关系，是义与利。

边城这个地方，和今天社会最大的不同，在于见义让利。坐渡船，那老头说，不要给钱。中国历来就有这个说法，叫“君子喻于义，小人喻于利”。“小人”的意思不是卑鄙的人，也不是小孩，就是普通人。不读书的人，就是要钱；读了书的人知道，要按道理，不能收钱。而在这个小小的边城，不管读书也好，不读书也好，大家都不要钱。这是一个最大的不同，也是边城最美好的地方。但是，这个地方归根到底又是讲钱的。男主人公讲婚嫁的时候，旁人告诉他：如果娶了翠翠，得到的是一个船；如果娶另一个女人，就会有一个碾坊，是稳定赚钱的。对于这个男人，虽然自家是有钱的，但也面临着一个最基本的选择：找一个穷女人还是找一个富女人。这个选择，无情解构了前面的“见义让利”。

第二层矛盾关系，是家庭亲情和男女爱情。

小说里设计了一个绝大绝难的选择。两兄弟喜欢了同一个女人，这个问题上，恰恰是西方道德和东方道德冲突得最厉害的。按照中国传统道德，女人没那么重要，不值得伤了兄弟的感情，兄弟是手足，女人是衣服。张爱玲曾解构说，男人把女人当衣服，女人把男人当作还不如她的衣服。至于两姐妹争一个男人，更是不道德，只能让那个男人来选。但是，按西方人文主义观念，爱情是最高的，比兄弟姐妹、比父母的感情都要高。按西方价值观来说，家庭指的是夫妻和小孩，这才是最直接的。中国人传统的家，首先是父母长辈，一定是和父母的关系更重要。两个人相好，父母反对，就没办法了。现代西方人不是这样，真爱是必须要争的，千万不能让，也不能听任对方挑，因为如果你放弃了爱情，既对不起自己，也对不起爱人。

在这个地方，小说里展开了一个无解的矛盾。开始好像很有办法，两兄弟说好

了，我们唱歌，她挑中谁就算谁，等于是俄罗斯转盘。大哥说我唱不好，二弟说那我代唱。这其实有点开玩笑的性质了。但这哥哥知道争不过他，就走了，结果在船上出事，死了。他一死，使得弟弟有负罪感，觉得对不起他哥哥，于是也伤心地走了。女孩的外祖父后来也死了，女孩就住在这个有钱人家里，不知是什么身份，等着二佬回来。小说写得很美好，也很凄凉、很浪漫、很忧郁。结尾非常经典：“这个人也许永远不回来了，也许‘明天’回来！”这是一个爱情故事的省略号。亲情与爱情的冲突，造成了小说的核心矛盾。

第三层矛盾关系，整个《边城》没有一个坏人，却讲了一件坏透了的事。

常有同学问我，怎么来区分“通俗文学”和“严肃文学”？这个问题很难。最简单地讲，凡是有明显的坏人，大都是通俗文学；凡是找不到一个明确的坏人，可能就是严肃文学。当然有特例，比如《奥赛罗》<sup>[3]</sup>就是一部有坏人的、经典的严肃作品。但大部分情况下，这个文学阅读的简单规律是靠谱的。

《边城》就是这样，船总顺顺虽然有钱，但人很好，大佬、二佬也是很好的年轻人。整个《边城》里找不到坏人。可事情其实坏透了。老头死了，外孙女嫁不出去了；追求她的两个男人，一个死了，一个走了；他们的父亲也不开心，嘴里说不出，心里可能在责怪翠翠给两个儿子带来的命运。这件感情的纠纷，导致与此相关的每一个人都不快乐。这就是“众多好人合起来做了一件坏事”。

德国哲学家叔本华说，悲剧有三种。第一种悲剧，是出现一个坏人。比如两个人相爱了，结果来了一个非常坏的第三者，不择手段地把两人破坏了。这是最简单的一种悲剧，是在TVB常常可以看到的悲剧。第二种悲剧，是出现了突发事件。比如香港电影《新不了情》，一男一女相爱了，也没有坏人作梗。突然其中一个得了白血病，另一个哭得昏天暗地，但也没有办法。最难写的是第三种悲剧。没有坏人，也没有突发事件。就事论事，谁都是对的，因为他们所处的位置不同，或者性格不同，必然会发生矛盾冲突，从而产生悲剧。这种悲剧是最深刻的悲剧，是最无解的悲剧，也是最难写的悲剧。巴金的《家》有坏人，是第一种悲剧。但是巴金的《寒夜》<sup>[4]</sup>是第三种悲剧，母亲、媳妇、儿子，都是好人，可关系就是弄不好。巴金的《寒夜》就是好小说。关于“文革”的作品，大概有四种故事类型。第一种，少数坏人害多数好人。第二种，坏事最后变成好事。第三种，我当年错了，但我不忏悔。第四种，众多好人合作做一件坏事。第四种是最深刻的，余华、马原、残雪、王安忆诸位写的小说就是这个类型，没有坏人。比如马原的小说《错误》<sup>[5]</sup>，里面没有一个人是坏的，可故事是非常惨的。

《边城》好就好在：这么多好人合作做了一件坏事。悲剧的具体原因是什么呢？兄弟相争？老人过于关心？翠翠无法表达？人与人缺乏沟通？各种原因都有。老人是为外孙女好，他以为她喜欢大佬。女孩呢？喜欢二佬。因为亏欠了她母亲，老人对外孙女特别好，使得她觉得有自由恋爱的权利，但她又不能和爷爷沟通，又使得顺顺那边产生矛盾。整个小说是一个非常美丽的悲惨故事。

如果“左联”作家来写的话，《边城》可能是关于阶级斗争的重要作品，但沈从文没写。比如他的小说《萧萧》，讲一个童养媳和帮工偷情，结果生了个儿子。儿子长大后，她和小丈夫完婚，还一起帮儿子再找媳妇。初次看，觉得很意外，有些温馨，没有出现悲剧。但是，想深一层，不由得心底悲凉：假如她不是生儿子呢？现在她生了儿子，将来又找一个童养媳，她的童养媳将来会不会也碰到另外一个花狗呢？这样的事情会不会代代重复？沈从文的小说表面上非常温馨美丽，但要是真的当作田园牧歌来读，就太简单了，太一厢情愿了。沈从文不是农村的谢冰心。

因为他没写阶级斗争，所以当时的左翼作家说他“反动”<sup>[6]</sup>。“反动”这个词，在特定语境下是负面的。如果完全中性地来看字面意思，就是“逆历史潮流而动”。一般说来，二十世纪三十年代讲革命，沈从文不革命，他是错的。但一个地方的历史潮流，不见得就是世界的潮流。

二十世纪三十年代的“左联”是非常好的，强调革命。但是，对于像沈从文这样的“反动作家”，要公平地来看：他也不是完全反对阶级斗争，只是描写人与人矛盾冲突的另外一些可能性。一个农村女孩被两个有钱人家的儿子看中了，很可能是一个悲剧，很可能被逼成了白毛女；但是，她也可能变成翠翠，也可以是另一种浪漫的悲剧。隔了几十年后，我们回过头来看这段历史，再展望未来，就应该有足够的智慧，理解翠翠生活在这个世界上的多种可能性。

据香港《亚洲周刊》于一九九九年六月公布之“二十世纪中文小说一百强排行榜”，经十四名来自海峡两岸、香港及新加坡、马来西亚和北美的作家学者评选，鲁迅以小说集《呐喊》名列第一，沈从文《边城》第二。若以单篇小说计，《边城》则属第一。

也许香港的读者会比较接受沈从文。香港的新界比较像沈从文描写的理想乡村，到现在还是传丁不传女。岭南大学旁边的乡村，一有大事就插很多三角的狼牙旗，像《三国演义》、《水浒传》里的景象。有一次，我请王蒙来岭南大学演讲，车子开到学校边上，他就问我，这里在拍电影吗？我说，不是在拍电影，这旁边就是新界的村庄，他们就是这样，很像中国古代。这在内地是看不到的。

还有人问我：“什么叫色情？什么叫艺术里的情欲？”简单说，画面是色情的，却让你难过的，就是艺术的；让你兴奋的，就是色情的。比如《色，戒》的三场床戏，一场比一场难过，这是艺术。

叔本华论悲剧三个类型。

第一种是，“造成巨大不幸的原因可以是某一剧中人异乎寻常的，发挥尽致的恶毒，这时，这角色就是肇祸人。”

第二种是，“造成不幸的还可以是盲目的命运，也即是偶然和错误。”

第三种是，“不幸也可以仅仅是由于剧中人彼此的地位不同，由于他们的关系造成的；这就无需乎（布置）可怕的错误或闻所未闻的意外事故，也不用恶毒已到可能的极限的人物；而只需要在道德上平平常常的人们，把他们安排在经常发生的情况之下，使他们处于相互对立的地位，他们为这种地位所迫明明知道，明明看到却互为对方制造灾祸，同时还不能说单是那一方面不对。”

在这三种类型中，叔本华认为最后一类悲剧更为可取。“因为这一类不是把不幸当作一个例外指给我们看，不是当作由于罕有的情况或狠毒异常的人物带来的东西，而是当作一种轻易而自发的，从人的行为和性格中产生的东西，几乎是当作（人的）本质上要产生的东西，这就是不幸也和我们接近到可怕的程度了。并且，我们在那两类悲剧中虽是把可怕的命运和骇人的恶毒看作使人恐怖的因素，然而究竟只是看作离开我们老远老远的威慑力量，我们很可以躲避这些力量而不必以自我克制为遁逃藪；可是最后这一类悲剧指给我们看的那些破坏幸福和生命的力量却又是一种性质。这些力量光临我们这儿来的道路随时都是畅通无阻的。我们看到最大的痛苦，都是在本质上我们自己的命运也难免的复杂关系和我们自己也可能干出来的行为带来的，所以我们也无须为不公平而抱怨。这样我们就会不寒而栗，觉得自己已到地狱中来了。”（叔本华《作为意志和表象的世界》，石冲白译）

## 延伸阅读

朱光潜等著：《我所认识的沈从文》，长沙：岳麓书社，1986年。

沈从文：《从文自传》，北京：人民文学出版社，2017年。

沈从文：《湘行散记·湘西》，北京：人民文学出版社，2017年。

沈从文：《从文小说习作选》，上海：上海书店，1990年。

巴金等著：《长河不尽流》，吉首大学沈从文研究室编，长沙：湖南文艺出版社，1989年。

凌宇：《沈从文传》，上海：东方出版社，2009年。

凌宇：《从边城走向世界：对作为文学家的沈从文的研究》，北京：生活·读书·新知三联书店，1985年。

金介甫著，虞建华、邵华强译：《沈从文笔下的中国社会与文化》，上海：华东师范大学出版社，1994年。

金介甫著，符家钦译：《凤凰之子·沈从文传》，北京：中国友谊出版公司，2000年。

邵华强编：《沈从文研究资料》，广州：花城出版社，香港：三联书店，1991年。

刘洪涛：《沈从文小说新论》，北京：北京师范大学出版社，2005年。

张新颖：《沈从文的后半生：1948—1988》，桂林：广西师范大学出版社，2014年。

张新颖：《沈从文的前半生：1902—1948》，上海：上海三联书店，2018年。

张新颖：《生命流转，长河不尽：沈从文纪念集》，太原：北岳文艺出版社，2015年。

## 经典选读

### 沈从文《习作选集代序》

先生，真亏你们的耐心和宽容，许我在这十年中一本书接一本书印出来。花费金钱是小事，花费你们许多宝贵的时间，我心里真难受，我们未必全有机会见面或通信，但我知道你我相互之间无形中早已有了一种友谊流通。我尊重这种友谊。不过我虽然写了许多东西，我猜想你们从这儿得不到什么好处。你们目前所需要的或者我竟完全没有。过去一时有个书评家称呼我为“空虚的作家”，实代表了你们一部分人的意见。那称呼很有见识。活在这个大时代里，个人实在太渺小了。我知道的并不比任何人多。对于广泛人生的种种，能用笔写到的只是很窄很小一部分。我表示的人生态度，你们从另外一个立场上看来觉得不对，那也是很自然的。倘若我作品不合你们的趣味，事不足奇，原因是我的写作还只算是给我自己终生工作一种初步的试验。你们欢喜什么，了解什么，切盼什么，我一时尚注意不到。我虽明白人应在人群中生存，吸收一切人的气息，必贴近人生，方能扩大他的心灵同人格。我很明白！至于临到执笔写作那一刻，可不同了。我除了用文字捕捉感觉与事象以外，俨然与外界绝缘，不相粘附。我以为应当如此，必需如此。一切作品都需要个性，都必需浸透作者人格和感情，想达到这个目的，写作时要独断，要彻底地独断！（文学在这时代虽不免被当作商品之一，便是商品，也有精粗，且即在同一物品上，制作者还可匠心独运，不落窠臼，社会上流行的风格，流行的款式，尽可置之不问。）先生，不瞒你，我就在这样态度下写作了十年。十年不是一个短短的时间，你只看看同时代多少人的反复“转变”和“没落”就可明白。我总以为这个工作比较一切事业还艰辛，需要日子从各方面去试验，作品失败了，不足丧气，不妨重来一次；成功了，也许近于凑巧，不妨再换个方式看看。不特读者如何不能引起我的注意，便是任何一种批评和意见，目前似乎也都不需要。如果这件事你们把它叫作“傲慢”，就那么称呼下去好了，我不想分辩。我只觉得我至少还应当保留这种孤立态度十年，方能够把那个充满了我也更贴近人生的作品和你们对面。目前我的工作还刚好开始，若不中途倒下，我能走的路还很远。

这世界上或有想在沙基或水面上建造崇楼杰阁的人，那可不是我。我只想造希腊小庙。选山地作基础，用坚硬石头堆砌它。精致，结实，匀称，形体虽小而不纤巧，是我理想的建筑。这神庙供奉的是“人性”。作成了，你们也许嫌它式样太旧了，形体太小了，不妨事。我已说过，那原本不是特别为你们中某某人作的。它或许目前不值得注意，将来更无希望引人注目；或许比你们寿命长一点，受得住风雨寒暑，受得住冷落，幸而存在，后来人还须要它。这我全不管。我不过要那么作，存心那么作罢了。在作品上使用“习作”字样，不图掩饰作品的失败，得到读者的宽容，只在说明我取材下笔不拘常例的理由。

先生，关于写作我还想另外说几句话。我和你虽然共同住在一个都市里，有时居然还有机会同在一节火车上旅行，一张桌子上吃饭，可是说真话，你我原是两路人。提到这一点你不用误会，不必难受，我并没有看轻你的意思。你不妨想象为人比我高超一等，好书读得比较多，人生知识比较丰富，道德品性比较齐全，——总而之一切请便。只是我们应当分开。有一段很长很长的时期，你我过的日子太不相同了。你我的生活，习惯，思想，都太不相同了。我实在是个乡下人，说乡下人我毫无骄傲，也不在自贬，乡下人照例有根深蒂固永远是乡巴老的性情，爱憎和哀乐自有它独特的式样，与城市中人截然不同！他保守，顽固，爱土地，也不缺少机警却不甚懂诡诈。他对一切事照例十分认真，似乎太认真了，这认真处某一时就不免成为“傻头傻脑”。这乡下人又因为从小飘江湖，各处奔跑，挨饿，受寒，身体发育受了障碍，另外却发育了想象，而且储蓄了一点点人生经验。即或这个人已经来到大都市中，同你们做学生的——我敢说你们大多数是青年学生——生活在一处，过了十来年日子。也各以因缘多少读了一点你们所读的书，某一时且居然到学校里去教书。也每天照例阅读报纸，对时事发生愤慨，对汉奸感觉切齿。也常常同朋友争论，题目不外乎中国民族的出路，外交联俄亲日的得失，以至于某一本书的好坏，某一个作品的好坏。也有时伤风，必需吃三五片发汗药，躺一两天，机会凑巧等到对于一个女子发生爱情时，也还得昏脑昏头的恋爱，抛下日常正当事务不作，无日无夜写那种永远写不完同时也永远写不妥的信，而且结果就结了婚。自然的，表面生活我们已经差不多完全一样了。可是试提出一两个抽象的名词说说，即如“道德”或“爱情”吧，分别就见出来了。我既仿佛命里注定要拿一支笔弄饭吃，这枝笔又侧重在写小说，写小说又不可免得在故事里对于“道德”、“爱情”以及“人生”这类名词有所表示，这件事就显然划分了你我的界限。请你试从我的作品里找出两个短篇对照看看，从《柏子》同《八骏图》看看，就可明白对于道德的态度，城市与乡村的好恶，知识分子与抹布阶级的爱憎，一个乡下人之所以为乡下人，如何显明具体反映在作品里。这不过是一个小小例子罢了，你细心，应当发现比我说到的更多。有许多事情可以是我的弱点，但你也应当知道我这个弱点。

我这种乡下人的气质倘若得到你的承认，你就会明白我的作品目前与多数读者对面时如何失败的理由了，即或有一两个作品给你们留下点好印象，那仍然不能不说是失败。我作品能够在市场上流行，实际上近于买椟还珠，你们能欣赏我故事的清新，照例那作品背后蕴藏的热情却忽略了，你们能欣赏我文字的朴实，照例

那作品背后隐伏的悲痛也忽略了。原因简单，你们是城市中人。城市中人生活太匆忙，太杂乱，耳朵眼睛接触声音光色过分疲劳，加之多睡眠不足，营养不足，虽俨然事事神经异常尖锐敏感，其实除了色欲意识以外，别的感觉官能都有点麻木不仁。这并非你们的过失，只是你们的不幸，造成你们不幸的是这一个现代社会。就文学欣赏而言，却又有过多的理论家和批评家，弄得你们头目晕眩。两年前，我常见有人在报章杂志上写论文和杂感，针对着“民族文学”问题“农民”文学问题，而有所讨论。讨论不完，补充辱骂。我当时想：这些人既然知识都丰富异常，引经据典头头是道，立场又各不相同，一时必不会有如何结论。即或有了结论，派谁来证实，谁又能证实？我这乡下人正闲着，不妨试来写一个小说看看吧。因此《边城》问了世。这作品原本近于一个小房子的设计，用少料，占地少，希望它既经济而又不缺少空气和阳光。我要表现的本是一种“人生的形式”，一种“优美，健康，自然，而又不悖乎人性的人生形式”。我主意不在领导读者去桃源旅行，却想借重桃源上行七百里路西水流域一个小城小市中几个愚夫俗子，被一件人事牵连在一处时，各人应有的一分哀乐，为人类“爱”字作一度恰如其分的说明。文字少，故事又简单，批评它也方便，只看它表现得对不对，合理不合理；若处置题材表现人物一切都无问题，那么，这种世界虽消灭了，自然还能够生存在我那故事中。这种世界即或根本没有，也无碍于故事的真实。这作品从一般读者印象上找答案，我知道没有人把它看成载道作品，也没有人觉得还是民族文学，也没有人认为是农民文学。我本来就只求效果，不问名义；效果得到，我的事就完了。不过这本书一到了批评家手中，就有了花样。一个说“这是过去的世界，不是我们的世界，我们不要”。一个却说“这作品没有思想，我们不要”。很凑巧，恰好这两个批评家一个属于民族文学派，一个属于对立那一派。这些批评我一点儿也不吃惊。虽说不要，然而究竟来了，烧不掉的，也批评不倒的。原来他们要的自己也没有，我写出的又不是他们预定的形式，真没办法，我别无意见可说，只觉得中国倘若没有这些说教者，先生，你接近我这个作品，也许可以得到一点东西，不拘是什么；或一点忧愁，一点快乐，一点烦恼和惆怅，多少总得到一点点。你倘若毫无成见，还可慢慢的接触作品中人物的情绪，也接触到作者的情绪，那不会使你堕落的！只是可惜你们大多数即不被批评家把眼睛蒙住，另一时却早被理论家把兴味凝固了。你们多知道要作品有“思想”，有“血”，有“泪”；且要求一个作品具体表现这些东西到故事发展上，人物言语上，甚至于一本书的封面上，目录上。你们要的事多容易办！可是我不能给你们这个。我存心放弃你们，在那书的序言上就写得清清楚楚。我的作品没有这样也没有那样。你们所要的“思想”，我本人就完全不懂你说的是什么意义。

提到这点，我感觉异常孤独。乡下人太少了。倘若多有两个乡下人，我们这个“文坛”会热闹一点吧。目前中国虽也有血管里流着农民的血的作者，为了“成功”，却多数在体会你们的兴味，阿谀你们的情趣，博取你们的注意。自愿作乡下人的实在太少了。

虽然如此，我还预备继续我这个工作，且永远不放下我一点狂妄的想象，以为在另外一时，你们少数的少数，会越过那条间隔城乡的深沟，从一个乡下人的作品

中，发现一种燃烧的感情，对于人类智慧与美丽永远的倾心，康健诚实的赞颂，以及对愚蠢自私极端憎恶的感情。这种感情且居然能刺激你们，引起你们对人生向上的憧憬，对当前一切的怀疑。先生，这打算在目前近于一个乡下人的打算，是不是。然而到另外一时，我相信有这种事。

先生，时间太快，想起来令人惆怅。我的第一个十年的工作已快要结束了，现在从一堆习作里，选了这样二十个短篇，附入几个性质不同的作品，编成这个集子，算是我这个乡下人来到都市中十年一点纪念。这样一本厚厚的书能够和你们见面，需要出版者的勇气，同时还有几个人，特别值得记忆，我也想向你们提提：徐志摩先生，胡适之先生，林宰平先生，郁达夫先生，陈通伯先生，杨今甫先生，这十年来没有他们对我种种的帮助和鼓励，这集子里的作品不会产生，不会存在。尤其是徐志摩先生，没有他，我这时节也许照《自传》上说的那两条路选了较方便的一条，不过北平市区里作巡警，就卧在什么人家的屋棒下瘪了，僵了，而且早已腐烂了。你们看完了这本书，如果能够从这些作品里得到一点力量，或一点喜悦，把书掩上时，盼望对那不幸早死的诗人表示敬意和感谢，从他的那儿我接了一个火，你得到的温暖原是他的。如果觉得完全失望了，不妨把我放在“作家”以外，给我一个机会，到另外一时，再来注意我的工作。十年日子在人事上不是个很短的时期，从人类历史说来却太短了。我们从事的工作，原来也可以看得很轻易，以为是制造饽饽食物必需现作现卖的，也可以看得比较严重，以为是种树造林必需相当时间的。我希望我的工作，在历史上能负一点儿责任，尽时间来陶冶，给它证明什么应消灭，什么宜存在。

### 沈从文《〈边城〉题记》

对于农人与兵士，怀了不可言说的温爱，这点感情在我一切作品中，随处都可以看出。我从不隐讳这点感情。我生长于作品中所写到的那类小乡城，我的祖父，父亲，以及兄弟，全列身军籍；死去的莫不在职务上死去，不死的也必然的将在职务上终其一生。就我所接触的世界一面，来叙述他们的爱憎与哀乐，即或这枝笔如何笨拙，或尚不至于离题太远。因为他们是正直的，诚实的，生活有些方面极其伟大，有些方面又极其平凡，性情有些方面极其美丽，有些方面又极其琐碎，——我动手写他们时，为了使其更有人性，更近人情，自然便老老实实的写下去。但因此一来，这作品或者便不免成为一种无益之业了。因为它对于在都市中生长教育的读书人说来，似乎相去太远了。他们的需要应当是另外一种作品，我知道的。

照目前风气说来，文学理论家，批评家，及大多数读者，对于这种作品是极容易引起不愉快的感情的。前者表示“不落伍”，告给人中国不需要这类作品，后者“太担心落伍”，目前也不愿意读这类作品。这自然是真事。“落伍”是什么？一个有点理性的人，也许就永远无法明白，但多数人谁不害怕“落伍”？我有句话想说：“我这本书不是为这种多数人而写的。”大凡念了三五本关于文学理论文学批评问题的洋装书籍，或同时还念过一大堆古典与近代世界名作的人，他们生活的经验，却常常不许可他们在“博学”之外，还知道一点点中国另外一个地方另外一种事情。

因此这个作品即或与当前某种文学理论相符合，批评家便加以各种赞美，这种批评其实仍然不免成为作者的侮辱。他们既并不想明白这个民族真正的爱憎与哀乐，便无法说明这个作品的得失，——这本书不是为他们而写的。至于文艺爱好者呢，或是大学生，或是中学生，分布于国内人口较密的都市中，常常很诚实天真的把一部分极可宝贵的时间，来阅读国内新近出版的文学书籍。他们为一些理论家，批评家，聪明出版家，以及习惯于说谎造谣的文坛消息家，同力协作造成一种习气所控制，所支配，他们的生活，同时又实在与这个作品所提到的世界相去太远了。——他们不需要这种作品，这本书也就并不希望得到他们。理论家有各国出版物中的文学理论可以参证，不愁无话可说；批评家有他们欠了点儿小恩小怨的作家与作品，够他们去毁誉一世。大多数的读者，不问趣味如何，信仰如何，皆有作品可读。正因为关心读者大众，不是便有许多人，据说为读者大众，永远如陀螺在那里转变吗？这本书的出版，即或并不为领导多数的理论家与批评家所弃，被领导的多数读者又并不完全放弃它，但本书作者，却早已存心把这个“多数”放弃了。

我这本书只预备给一些“本身已离开了学校，或始终就无从接近学校，还认识些中国文字，置身于文学理论，文学批评，以及说谎造谣消息所达不到的那种职务上，在那个社会里生活，而且极关心全个民族在空间与时间下所有的好处与坏处”的人去看。他们真知道当前农村是什么，想知道过去农村有什么，他们必也愿意从这本书上同时还知道点世界一小角隅的农村与军人。我所写到的世界，即或在他们全然是一个陌生的世界，然而他们的宽容，他们向一本书去求取安慰与知识的热忱，却一定使他们能够把这本书很从容读下去的。我并不即此而止，还预备给他们一种对照的机会，将在另外一个作品里，来提到二十年来的内战，使一些首当其冲的农民，性格灵魂被大力所压，失去了原来的朴质，勤俭，和平，正直的型范以后，成了一个什么样子的新东西。他们受横征暴敛以及鸦片烟的毒害，变成了如何穷困与懒惰！我将把这个民族为历史所带走向一个不可知的命运中前进时，一些小人物在变动中的忧患，与由于营养不足所产生的“活下去”以及“怎样活下去”的观念和欲望，来作朴素的叙述。我的读者应是有理性，而这点理性便基于对中国现社会变动有所关心，认识这个民族的过去伟大处与目前堕落处，各在那里很寂寞的从事于民族复兴大业的人。这作品或者只能给他们一点怀古的幽情，或者只能给他们一次苦笑，或者又将给他们一个噩梦，但同时说不定，也许尚能给他们一种勇气同信心！

二十三年四月二十四日记

### 沈从文《〈边城〉新题记》

民十随部队入川，由茶峒过路，住宿二日，曾从有马粪城门口至城中二次，驻防一小庙中，至河街小船上玩数次。开拔日微雨，约四里始过渡，闻杜鹃极悲哀。是日翻上棉花坡，约高上二十五里，半路见路劫致死者数人。山顶堡砦已焚毁多日。民二十二至青岛崂山北九水路上，见村中有死者家人“报庙”行列，一小女孩奉灵幡引路。因与兆和约，将写一故事引入所见。九月至平结婚，即在达子营住

处小院中，用小方桌在树荫下写第一章。在《国闻周报》发表。入冬返湘看望母亲，来回四十天，在家乡三天，回到北平续写。二十三年母亲死去，书出版时心中充满悲伤。二十年来生者多已成尘成土，死者在生人记忆中亦淡如烟雾，惟书中人与个人生命成一希奇结合，俨若可以不死，其实作品能不死，当为其中有几个人在个人生命中影响，和几种印象在个人生命中影响。

从文卅七年北平

---

[1] 《边城》最初于1934年1月至4月在《国闻周报》连载，1934年10月由上海生活书店初版。其后40年间，沈从文对《边城》屡有修改。后收入《沈从文文集》第6卷，广州花城出版社、香港三联书店1983年1月版。

[2] 参见《亚洲周刊》第13卷第24期（1999年6月），36—37页。

[3] 《奥赛罗》是英国剧作家莎士比亚的四大悲剧之一，大约创作于1603年。

[4] 《寒夜》最初在《文艺复兴》第2卷第1—6期（1946年8月——1947年1月）连载，1947年3月由上海晨光出版公司发行单行本。

[5] 马原：《错误》，最初发表于1987年《收获》杂志的第1期。

[6] 郭沫若：“特别是沈从文，他一直是有意识地作为反动派而活动着”，引自《斥反动文艺》，香港《大众文艺丛刊》第1辑，1948年3月1日，19页。

## [第十二讲] 鲁迅是一座山，但张爱玲是一条河

### 第一节 “五四”主流文学史无法安放的作家

#### 对“五四”新文学的反驳与挑战

张爱玲在中国现代文学史上的地位和影响，可用三点来简单概括。

第一点，张爱玲是一个用中国传统小说手法写出现代主义精神的作家。“五四”文学的主流是现实主义加浪漫主义，是反叛或更新中国传统的。西方现代主义基本上是二十世纪的上半叶，中国现代文学也是二十世纪的前五十年。但中国现代文学的主流，走的是西方十八、十九世纪的道路，就是现实主义、浪漫主义，讲平等、自由、博爱，相信人道主义，追求个性解放之类。老实说，“五四”的这些工作至今还没完成。能否跳过去？能否“超克”？我很怀疑。

与此同时，西方文学的主流是现代主义，是颓废的、异化的、黑色幽默的、意识流的东西。现代主义在中国现代文学里并不是主流。所以，张爱玲和中国现代文学作家的区别在于：她比较向往过去，用传统小说如《红楼梦》、《海上花》的

笔法，写民国世界。她不会像巴金那样写：“咬着牙齿狠狠地说：……”张爱玲会这么写：“觉慧道：……梅表姐笑道：……”“咬着牙狠狠地”这些表情，都要通过“道”的内容来体现，她不会加上新文艺腔的说明形容。《红楼梦》和《海上花》从来没有这样写过。这种加上表情、形容词的写法是新白话，而她用的是旧白话。

但她的旧白话又不真写鸳鸯蝴蝶派小说。旧白话当时有人写，比如《海上花》，还有周瘦鹃、秦瘦鸥甚至张恨水，写了很多鸳鸯蝴蝶派小说。可张爱玲用传统小说的部分手法，写貌似鸳鸯蝴蝶的情欲故事，却能写出现代主义的悲凉颓废。简言之，她是以《红楼梦》手法写现代主义。她有一句话：“生命是一袭华美的袍，长满了蚤子。”<sup>[1]</sup>这是她十九岁时写的，后来成为她一生创作的总标题，就好像鲁迅的《狂人日记》是整个中国现代文学的总标题。或者有人想过“生命是一袭华美的袍”，但就想不到后一句“长满了蚤子”。我曾把这句话讲给一位美国教授听，他说，这本身就是高度的现代主义。他还提供了另一个解释，我原来没想到。我本以为华美的袍很漂亮，上面有蚤子。那个美国教授说，不，这袍为什么华美呢？也许就因为蚤子小虫的细细闪光，远看才显得华美了——因为它有花纹，而这花纹不是别的，正是密密麻麻的蚤子。这样一解的话，张爱玲的小说就更深刻了。

第二点，张爱玲以俗文学的方式写纯文学。“五四”时期，文学壁垒分明。鸳鸯蝴蝶派就是俗文学，口号是“宁可不要小老婆，不可不看礼拜六”；巴金、老舍的作品都是严肃文学，忧国忧民。可张爱玲的第一篇小说就给了《紫罗兰》主编周瘦鹃，一点都不忌讳通俗文学，而且她后来把作品全部授权皇冠出版。张爱玲的书在皇冠出版，封面很华丽，乍一看好像应该放在言情小说、流行文学一栏。所以，在很多书城，张爱玲和张小娴、李碧华放在一起，张抗抗、王安忆放在另外一边。张爱玲毫不忌讳俗文学的书店、包装、宣传甚至题材和写法。一方面，她的文学以貌似通俗文学的名义出版，但另外一方面，她的作品又进入了纯文学甚至学术研究的大雅之堂。

第三点，张爱玲的作品是批判女人的女性主义。女性主义的核心观点，是要提高女性的地位，觉得男人写的作品歪曲了女性。可张爱玲的作品偏偏在很多地方批判女性，比如《倾城之恋》<sup>[2]</sup>里，范柳原讲白流苏，说“根本你以为婚姻就是长期的卖淫”，好像是男人的偏见。张爱玲的另一篇文章《谈女人》<sup>[3]</sup>，也从正面的角度讲，在某种意义上，女人就是把婚姻看作长期的饭票。再如《倾城之恋》里的这些话：“一个女人，再好些，得不着异性的爱，也就得不着同性的尊重。女人们就是这点贱。”张爱玲是一个女性主义作家，可又有很多话在批判女人。

简言之，张爱玲在历史观、语言、抒情方式这三个方向，对忧国忧民、启蒙批判的“五四”新文学构成了某种反驳与挑战。

生活上、精神上似乎都“无家可归”

黄子平曾说，张爱玲是一个“‘五四’主流文学史无法安放的作家”。<sup>[4]</sup>“安放”这个词用得非常精彩。中国现代文学史有一个大概的秩序，本来是“鲁、郭、茅、巴、老、曹”，后来再加上沈从文、钱锺书，唯独张爱玲不知该怎么放。然而，在台湾、香港和海外文学中，张爱玲的影响和地位就像鲁迅那么重要。张爱玲是所有中国现代作家里面出身最“豪华”的，虽然她小时候并不知道。祖父张佩纶是同光年间的清流派，曾在皇帝面前做侍讲，外面有什么贪官，有些什么腐败，他就告状，让皇帝去处理，等于又做“中央党校”的教授，又做“中纪委”的官员。可惜好景不长，当时是“浊世”，他做“清流”是要得罪人的。人家也不说他不好，只说国家有大难，“清流”都是精英，派他们担当重任吧。当时朝廷里就有人出诡计，把张佩纶派到福建，跟法国人打了一仗，叫“马江之战”，输了。其实谁打都输，因为法国军舰好，清朝贪官买来的炮弹里面是沙。但这个打败的责任就是张佩纶的。犯错误了，被流放到张家口。过了几年，流放完了，李鸿章觉得对不起他，就把女儿嫁给他。张爱玲的祖母李菊耦，是李鸿章的第二个女儿，他们结婚的房子就是李鸿章送的。当时李鸿章是朝廷重臣，权力很大。到民初时，张家已经衰落了，昔日荣耀变成丑事了，所以张爱玲的父亲从没跟她说起这些事。她后来看了曾朴的《孽海花》<sup>[5]</sup>才知道。那时她已经十几岁了。

张爱玲的父亲和母亲是截然不同的。她父亲是个很没用的人，好像就做两件事情，读《红楼梦》和抽鸦片。一辈子不会赚钱，把家里的财都败掉了。张爱玲的母亲家世也很好，是曾国藩下面一个将军的后代，她看不惯丈夫。在张爱玲四岁的时候，姑姑要去英国留学，母亲就跟着陪读去了。张爱玲读小学时，母亲又回来了。父亲和母亲是离婚的。对张爱玲来说，父教和母教完全不同。父教等于是晚清前朝的气氛，鸦片、《红楼梦》、小老婆……她父亲后来又结婚，后母也是清代破落官员出身，过气的贵族。而张爱玲的母亲呢？留欧回来，讲法文，吃西餐，给张爱玲找外国老师教弹钢琴，让张爱玲穿现代的裙子、鞋子，带她做头发。

在理性上，张爱玲当然选择母亲，十六岁以后和母亲住在一起，因为父亲打她、关她。可她后来的回忆文章里，写到母亲，大都是负面的，尤其是《小团圆》<sup>[6]</sup>。写到父亲，反而批评之中含着深情。举个例子，她写母亲给她找了一个教钢琴的俄国老师，老师教完钢琴后，在她额头上亲一下。小张爱玲记住了那个被亲的地方，等老师走后，她就拿出手绢拼命地擦。她恨。可是，父亲做了那么多的坏事，她回想起来还是充满温情。

为什么张爱玲对父亲比较留恋，对母亲比较麻木呢？有人说是恋父情结，但张爱玲后来和父亲关系一点都不好，父亲晚年在上海生活得很惨，她也不关心。她写过一个小小说《心经》讲恋父，写得也很勉强，最后还是母亲出来救了女主人公。

从大的方面来讲，可能是因为张爱玲对时代、对中西文化的看法与众不同。在“五四”那个时代，觉得现代比清代好，是所有新文学作家的共识。但张爱玲不这么觉得。她并不觉得从法国回来弹弹钢琴就一定更有文化。所以，后来胡兰成和她谈

起《战争与和平》与《金瓶梅》哪个好？张爱玲说，当然《金瓶梅》好。张爱玲回忆说，那时“我把世界强行分作两半”，一半是光明，一半是黑暗，凡是中国的都是黑暗的，凡是过去的都是黑暗的，凡是现在的都是光明的，凡是西方的都是光明的。<sup>[7]</sup>“强行”这两个字就说明，她后来知道这种划分是不对的。所以，张爱玲在对父母的态度上，显示出与很多“五四”作家的不同，这和沈从文有点相似。她不认为在文化上，民国就一定比清朝好，也不认为外国的东西一定比中国的东西好。

张爱玲后来的小说主题就是“男女战争”——就是男女谈恋爱。但这个“恋爱”是打仗，是计算，是猜疑，是提防，是博弈，从头到尾是在“打仗”。而这种爱情战争最早、最佳的人物原型就是她的父母。她的父母一辈子打仗，不能说没有感情，也有过家庭、有过孩子，可就是一直在较量。张爱玲小说有四个最基本的原型：自己，父亲，母亲，当然还有胡兰成。

还有一点，“五四”文学中的“父亲”是个显眼的空白。在现实层面，作家的父亲们大都很早去世了；象征层面上，父亲又大多是负面人物。所以有一个“弑父”情结。与此同时，无论写实还是象征，母亲都是启蒙者，都是爱与被爱的对象。张爱玲与众不同的地方是，她“弑”父，但也不恋母。在某种意义上，张爱玲晚年凄凉地死在洛杉矶也是有一定道理的，生活上、精神上似乎都“无家可归”。最后，她所有的版税、稿费都是交给朋友宋淇和皇冠出版社，没有留给任何亲人。其实她是有亲人的，姑妈对她很好，但她晚年也不回上海，什么亲情都放弃了。

张爱玲写小说的黄金期，是在一九四三年到一九四五年，大概二十四五岁。她写小说以后，认识了汪兆铭伪政权下的宣传官员胡兰成，也是一个才子。胡兰成离婚后和张爱玲秘密结婚了。可没几个月，胡兰成就跑到武汉，和小护士周训德结婚了。抗战结束，他作为汉奸出逃，有个寡妇范秀美一路送他，他又和她在一起。后来他去日本，和日本女人一枝在一起。后来又娶黑手党头目的妻子余爱珍。胡兰成把自己这些故事，写了一本书叫《今生今世》<sup>[8]</sup>。很多人喜欢他，说他的文字非常好。台湾很有名的作家朱天文、朱天心非常崇拜胡兰成。张爱玲后来写的《小团圆》，就是纠正或者说改造胡兰成版的恋爱故事。

现代主义在中国现代文学中只是一个支流，是非常边缘的。施蛰存、刘呐鸥、穆时英、李金发、穆旦等，都是现代主义作家，但他们都不是主流作家。在中国，现代主义和现代文学的时间是重合的。

有一段时间，张爱玲在中国也变成一个小资消费品，随便什么人都知道张爱玲。人们不一定知道沈从文，甚至也不关心鲁迅，却知道张爱玲的格言，如“出名要趁早”。这是典型的只知华美，不知悲凉，或者说不知苍凉。

其实香港就是这么一个地方，这个城市的背景，就像有一个前清的“父亲”，跟一个英伦的“母亲”。

王安忆有个非常精彩的说法是，张爱玲觉得母亲比她漂亮，一辈子嫉妒母亲。也有道理，她母亲有很多艳遇，张爱玲没有。

但她也不是盲目地认为中国的东西就是好，这一点和林语堂又不一样。后来她在美国用英文写作时，描写中国传统家庭里的黑暗，美国的编辑说，你把中国的家庭写得这么黑暗，不等于还是说左派党好吗？张爱玲听了很不高兴，她说，难道我要瞎编吗？要我把中国过去的传统编成一个非常美好的、像你们美国人想象的那样？那也不行。张爱玲是一个很矛盾的人。

我一九九〇年在UCLA（加利福尼亚大学洛杉矶分校）时，常常把车停在一个路口，那时我还在写论文，写《张爱玲小说和上海小市民社会》等。多年以后我才知道，张爱玲最后就住的地方就是我常常停车的地方，这使我非常感慨。她的晚年很凄凉，到处搬家，每到一个地方，都觉得这个地方有虫，头发上有虫，拼命剪自己的头发，不断地搬家。她那句有名的话“生活是一袭华美的袍，长满了蚤子”，当时是象征，没想到变成了写实。她晚年就一直在和小虫挣扎，死了好几天才被人发现。

---

[1] 张爱玲：《天才梦》，1939年西风出版社征文，后收入《张看》。引自《张看》，台北：皇冠文学出版有限公司，1985年，279页。

[2] 张爱玲：《倾城之恋》，最初发表于《杂志》第11卷6—7期（1943年9—10月），后收入《传奇》。

[3] 张爱玲：《谈女人》，最初发表于《天地》第6期（1944年3月），后收入《流言》。

[4] 刘绍铭、梁秉钧、许子东主编：《再读张爱玲》（第一场会议的讲评），香港：牛津大学出版社，2001年，60—61页。

[5] 曾朴：《孽海花》，上海：上海古籍出版社，1979年。

[6] 参见张爱玲：《小团圆》，香港：皇冠文化出版有限公司，2009年香港初版。

[7] “那里什么我都看不起，鸦片，教我弟弟做《汉高祖论》的老先生，章回小说，懒洋洋灰扑扑地活下去。像拜火教的波斯人，我把世界强行分作两半，光明与黑暗，善与恶，神与魔。属于我父亲这一边的必定是不好的。”张爱玲：《私语》，《流言》，台北：皇冠文学出版有限公司，1982年，149页。

[8] 胡兰成：《今生今世》，台湾：远景出版事业有限公司，2004年初版。

## 第二节 《第一炉香》与《倾城之恋》

### 《日出》之前的堕落故事

《第一炉香》<sup>[1]</sup>是张爱玲的第一篇小说，奠定了她的基本风格。小说的故事讲一

个上海女孩葛薇龙到香港读书，钱用完了。她有一个姑妈在香港，家里很有钱，于是女孩去求姑妈的援助继续读书。可她到姑妈家一看，觉得姑妈的生活方式很颓废，交往的男人很杂，家里的佣人也很怪。她当时在犹豫，要不要留下。但是，姑妈给她安排了独立的房间，能看到山景，衣柜里全是好衣服——从泳装到礼服，什么都有，全是她的尺寸。这个女孩对着镜子，一件一件地穿这些衣服，很开心。但试完衣服突然瘫在床上，说这跟长三堂子里买进一个人有什么分别？女孩有些害怕，但晚上睡觉时，这么多好衣服就像《蓝色多瑙河》一样，在梦中绕着她跳舞，睡得很舒服。于是，她早上起来对自己说，先看看再说。女孩在大宅住了几个月，参加很多派对，认识了很多，吃喝玩乐。终于有一天晚上，有个广东富商送了她姑妈一个金钻石手镯。女孩正在羡慕时，没想到这个老板在她手上也套了一个，这个套的动作像套手铐一样，扣上了。人的一生里，总有这么一个瞬间，会有一个不喜欢的人，送一个你非常想要的东西，人在这个地方就会经历考验。

女孩想，可能姑妈要把她送给这个老头，她想回上海，或者在香港嫁人。她爱上一个混血靓仔乔琪乔。小说写得非常美丽，讲晚上两人做爱的场景，她好像坐在一辆高速行驶的汽车上，两耳都是风，但那不是风，那是乔琪乔的吻。可惜几小时后梦就破碎了，没到第二天，乔琪乔就和花园里的丫头搞上了。她又想回上海，偏偏在这时又生病了。女孩想，也许我有心要生这个病。病好后，她就和乔琪乔复合了。

最后她嫁给了乔琪乔，帮丈夫搵钱，帮她姑妈找男人。因为她可以吸引男人来姑妈家，又可以和那些男人来往赚钱，用来帮助她的丈夫。小说的结尾在湾仔街上，有些外国水兵以为她也是风尘女子，对她吹口哨。乔琪乔开车过来接她，说那些人把你当什么人了，还对你吹口哨。葛薇龙说，我和她们有什么分别？只是她们是被迫的，我是自愿的。乔琪乔点了一支烟，黑暗中烟头亮了一下，很快又陷入了黑暗。这个男人瞬间良心发现，但也只有瞬间，接下来还是要靠葛薇龙赚钱。

这个小说，如果再接下去，过五年、十年，就是陈白露的故事。只是张爱玲写的是陈白露的早期阶段。

这么一个女子在城市里堕落的故事，被张恨水写，是一个通俗故事，前面堕落有责任，后面结果受惩罚，因果相报；被曹禺写，是一个阶级压迫、社会黑暗的故事；但在张爱玲笔下，就写成了人性堕落的故事。葛薇龙的故事，可能发生在任何人身上：她走出去的每一步，都有理由，都有一点错，但还是会走，因为说得通；但当她一步一步走出去时，突然在某一个点上，发现自己已经处于非常危险的境地了。虽然每一步都是合理的，但结果可能是荒谬的。这就是张爱玲所写的人性堕落、虚荣的必然性。

张爱玲最重要的作品至少有五部，其中四部都是早期写的：《第一炉香》、《倾城之恋》<sup>[2]</sup>、《金锁记》<sup>[3]</sup>，还有《红玫瑰与白玫瑰》<sup>[4]</sup>。第五部是她晚年的

《小团圆》，非常重要的作品。另外，她有一些短篇也非常好，比如《封锁》、《留情》<sup>[5]</sup>，还有《茉莉香片》<sup>[6]</sup>和《心经》，都有可读之处。

## 女人第一次发出这么不浪漫的声音

张爱玲的爱情故事基本上都是悲剧，除了《倾城之恋》。傅雷当时写过一篇文章，赞扬《金锁记》，批评《倾城之恋》，觉得这只是一个普通的爱情故事。但把张爱玲放回到中国现代文学史的脉络里看，会发现《倾城之恋》很特别。

《倾城之恋》讲一个上海女人白流苏，二十八岁，离婚了，回到娘家很苦，上海的家很保守。这里有两个重要情节：第一，她母亲不帮她。张爱玲小说里的母亲都不怎么样，这种情况在中国现代文学中很少见。第二，她的镜子帮了她。在母亲那里得不到援助后，她就回到房间，对着镜子，走了几步，对着镜子里的自己做了一番细细的描写，然后“阴阴的，不怀好意的一笑”。

有人给白流苏的妹妹介绍了一个海外华侨范柳原，却被她抢了。接下来，范柳原就邀请她去香港。白流苏一到浅水湾饭店，房已开好，就在隔壁。两人彬彬有礼，一起跳舞。这个小说和一般的爱情小说有点不同。通常的恋爱故事是先君子后小人的，而《倾城之恋》是一个先小人后君子的恋爱故事。《倾城之恋》反过来，一开始两个人就都在算计，女人找“长期饭票”，男人找一个新的艳遇。这个小说为什么在今天还这么受欢迎？因为是很罕见的女性的胜利，把一个花花公子改造成“长期饭票”，是世俗中多少女人的美梦。当然小说只讲了一半的故事。小说中有一段流苏的独白，是有文学史意义的：

流苏自己忖量着，原来范柳原是讲究精神恋爱的。她倒也赞成，因为精神恋爱的结果永远是结婚，而肉体之爱往往就停顿在某一阶段，很少结婚的希望，精神恋爱只有一个毛病：在恋爱过程中，女人往往听不懂男人的话。然而那倒也没有多大关系。后来总还是结婚、找房子、置家具、雇佣人—那些事上，女人可比男人在行得多。她这么一想，今天这点小误会，也就不放在心上。

在这之前，有很多恋爱故事，鲁迅的《伤逝》，郁达夫的《春风沉醉的晚上》，茅盾的《创造》，巴金的《家》，曹禺的《雷雨》……所有这些爱情故事里，当男人和女人讲爱情、讲文学、讲自由的时候，没有哪一个女人有过这样的声音：“原来他是要精神恋爱”，“精神恋爱的话是听不懂的，不过没有关系……”“将来找家具、找佣人，都是听我的”。在中国现代文学里，这是女人第一次发出这么世俗、这么实际、这么不浪漫的声音。

这就是张爱玲的文学史意义，她打破了“五四”以来的基本的爱情模式：男性给女性讲文化、讲知识、讲道理，唤醒女性，而女性非常纯真善良，被男性的知识风采所感染，陷入了爱情；有的女性超越了男性，有的女性和男性分开，但她们都是玉洁冰清的，都是相信爱情的。可是，到了张爱玲笔下，女性满脑子想的都是“饭票”，是极现实的问题。男性讲爱情，讲《诗经》，讲“执子之手，与子偕

老”，她听不大懂，只要结婚就好。张爱玲小说的文学史意义，在于她提供了一种完全不同的女性的声音。

中国传统爱情故事有一个基本的模式：一男一女相爱，社会反对，男女是联合起来反抗社会的，比如《梁山伯与祝英台》、《家》、《春》、《秋》。但《倾城之恋》里，基本上是没有谁也没有社会力量在反对、阻碍范柳原和白流苏，只是这一男一女本身在斗争。这个斗争更加复杂，是男人需求和女人利益的根本性冲突。通俗地讲，男人是没有现在就没有将来的，女人是没有将来就没有现在的。这么一个性别斗争，在张爱玲笔下，描写得非常通俗又非常精彩。

简单来讲，中国现代文学作品可归纳为三类。

第一类，忧国忧民，要救世，希望文学作为武器能改造中国。鲁迅、巴金、茅盾等“左联”作家，都是这条线索。

第二类，文学是文人自己的园地，不一定能救国家，但先要救自己。这一类的作家有周作人，一部分的鲁迅，还有郁达夫、林语堂、梁实秋、闻一多、徐志摩等。

第三类，目的是娱乐，怎么畅销流行就怎么写，一切以读者需求为第一。这一类就是鸳鸯蝴蝶派。

而张爱玲这样的作家，哪一类都放不进去。她的风格，讲都市感性，找现代主义，重女性感官，追传统文笔。这种文学现象，和鲁迅开创的主流方向很不一样。王德威曾列举过很多受张爱玲影响的作家，像台湾的白先勇、苏伟贞、朱天文、朱天心，香港的李碧华、刘以鬯、黄碧云，这些作家都继承张爱玲这条线索——有忧患意识，但不一定要去救世界；是为自己，又为社会；是严肃的，又有通俗的方式；追求艺术，又有娱乐的效果。这就是黄子平教授的那句话，张爱玲是一个“‘五四’主流文学史无法安放的作家”。

在中国现代文学史研究领域里，张爱玲和鲁迅是两个最受注意的作家。不是说张爱玲像鲁迅这么伟大，而是说：鲁迅是一座山，后面很多作家都是山，被这座最高的山的影子遮盖了；但张爱玲是一条河。

因为时间关系，这门课结束得有点仓促——本来这就是个仓促的时代。同学们如果对现代文学有兴趣，明年可以选修“中国现代文学选读课”，我们会考察“左联”与二十世纪三十年代的六次文艺论争，会讨论鲁迅、梁实秋、林语堂、丰子恺等人的散文，会阅读萧红、吴组缃、张天翼、赵树理、钱锺书等人的小说。另外，同学们也可继续修读我的“当代文学课”，我们一起来观察一九四九年以后国家文学生产机制的形成和演变。今天的课，就到这里。

“长三堂子”是最高级的夜总会。侯孝贤导演的《海上花》<sup>[1]</sup>，就是描写上海的长

三堂子。长三堂子有很多规矩，来这里的客人，要先请吃饭，弹音乐，花好多钱，来来去去很久以后才能跟女主人（当时叫“先生”）“定情”。而且，一旦和先生好了以后，就不能再拈花惹草了，否则先生要吃醋的。客人要忠实于先生，比现代很多婚姻还要牢靠。可这依然是长三堂子。

《金锁记》是和鲁迅一样的写法，不过这个故事非常有血有肉，是非常颓废、非常深刻、批判人性堕落、也批评礼教的故事。后来张爱玲用中文英文改写过好几次。我最喜欢的还是第一版。《红玫瑰与白玫瑰》被香港导演关锦鹏拍成电影，拍得很谨慎，中规中矩。陈冲演第一女主角，第二女主角是叶玉卿。小说也很好看，批判男人非常到位。《红玫瑰与白玫瑰》是张爱玲认识胡兰成后写的。

我一直很奇怪，为什么没人把这个小说拍成电影？它具备了拍电影的很多基本条件，有故事，有男女，有深度，又有知名度，为什么那些电影导演老是拍《小时代》，不拍《第一炉香》？

张爱玲后来说白流苏其实应该三十多，但不敢写她三十多，怕读者会不同情她，就写她二十八岁。

小说里写到的浅水湾饭店还在，很多香港人在那里拍婚纱照，里面的装修，全部继承了旧上海的风格，还有那种老式风扇。香港很少有地产开发商为了一个作家的作品而保留一个地方，浅水湾饭店是一个特例。就是因为张爱玲在小说里写了这个地方，后来盖大楼时，才把这个餐厅保留下来。

中国现代文学史上，有两个“一笑”非常重要，一个是《断魂枪》里沙子龙“叹口气，用手指慢慢摸着凉滑的枪身，又微微一笑”，一个是白流苏对着镜子里的自己“阴阴的，不怀好意的一笑”。有人专门研究张爱玲文学里的镜子，她的镜子用处可大了。

## 延伸阅读

曾朴：《孽海花》，北京：人民文学出版社，2015年。

胡兰成：《今生今世》，北京：中国长安出版社，2013年。

张爱玲：《倾城之恋：张爱玲全集01》，北京：北京十月文艺出版社，2012年。

张爱玲：《小团圆：张爱玲全集05》，北京：北京十月文艺出版社，2012年。

张爱玲：《流言：张爱玲全集06》，北京：北京十月文艺出版社，2012年。

夏志清：《张爱玲给我的信件》，武汉：长江文艺出版社，2014年。

刘绍铭：《到底是张爱玲》，上海：上海书店，2007年。

- 刘绍铭：《爱玲说》，广州：广东人民出版社，2016年。
- 刘绍铭、梁秉钧、许子东编：《再读张爱玲》，济南：山东画报出版社，2004年。
- 水晶：《替张爱玲补妆》，济南：山东画报出版社，2004年。
- 李欧梵：《苍凉与世故》，上海：上海三联书店，2008年。
- 陈子善：《张爱玲丛考》，北京：海豚出版社，2015年。
- 高全之：《张爱玲学》，桂林：漓江出版社，2015年。
- 高全之：《张爱玲学续篇》，台北：麦田出版，2014年。
- 宋以朗主编：《张爱玲私语录》，北京：北京十月文艺出版社，2011年。
- 王德威：《落地的麦子不死：张爱玲与“张派”传人》，济南：山东画报出版社，2004年。
- 林幸谦：《历史、女性与性别政治：重读张爱玲》，台北：麦田出版，2000年。
- 司马新：《张爱玲与赖雅》，台北：大地出版社，1996年。
- 黄德伟编：《阅读张爱玲》，香港：香港大学比较文学系，1998年。
- 蔡凤仪编：《华丽与苍凉：张爱玲纪念文集》，台湾：皇冠文学出版有限公司，1996年。
- 苏伟贞：《长镜头下的张爱玲》，上海：上海文艺出版社，2012年。
- 杨泽：《阅读张爱玲》，桂林：广西师范大学出版社，2003年。
- 许子东：《张爱玲的文学史意义》，香港：中华书局，2011年。
- 万燕：《海上花开又花落：读解张爱玲》，南昌：百花洲文艺出版社，1996年。
- 王晓莺：《离散译者张爱玲的中英翻译：一个后殖民女性主义的解读》，广州：中山大学出版社，2015年。

## 经典选读

### 张爱玲《自己的文章》

我虽然在写小说和散文，可是不大注意到理论。近来忽然觉得有些话要说，就写在下面。

我以为文学理论是出在文学作品之后的，过去如此，现在如此，将来恐怕还是如此，倘要提高作者的自觉，则从作品中汲取理论，而以之为作品的再生产的衡量，自然是有益处的。但在这样衡量之际，须得记住在文学的发展过程中作品与理论乃如马之两骖，或前或后，互相推进。理论并非高高坐在上面，手执鞭子的御者。

现在似乎是文学作品贫乏，理论也贫乏。我发现弄文学的人向来是注重人生飞扬的一面，而忽视人生安稳的一面。其实，后者正是前者的底子。又如，他们多是注重人生的斗争，而忽略和谐的一面。其实，人是为了要求和谐的一面才斗争的。

强调人生飞扬的一面，多少有点超人的气质。超人是生在一个时代里的。而人生安稳的一面则有着永恒的意味，虽然这种安稳常是不安全的，而且每隔多少时候就要破坏一次，但仍然是永恒的。它存在于一切时代。它是人的神性，也可以说是妇人性。

文学史上素朴地歌咏人生的安稳的作品很少，倒是强调人生的飞扬的作品多，但好的作品，还是在于它是以人生的安稳做底子来描写人生的飞扬的。没有这底子，飞扬只能是浮沫，许多强有力的作品只予人以兴奋，不能予人以启示，就是失败在不知道把握这底子。

斗争是动人的，因为它是强大的，而同时是酸楚的。斗争者失去了人生的和谐，寻求着新的和谐。倘使为斗争而斗争，便缺少回味。写了出来也不能成为好的作品。

我发觉许多作品里力的成分大于美的成分。力是快乐的，美却是悲哀的，两者不能独立存在。“死生契阔，与子成说；执子之手，与子偕老”是一首悲哀的诗，然而它的人生态度又是何等肯定。我不喜欢壮烈。我是喜欢悲壮，更喜欢苍凉。壮烈只有力，没有美，似乎缺少人性。悲壮则如大红大绿的配色，是一种强烈的对照。但它的刺激性还是大于启发性。苍凉之所以有更深长的回味，就因为它像葱绿配桃红，是一种参差的对照。

我喜欢参差的对照的写法，因为它是较近事实的。《倾城之恋》里，从腐旧的家庭里走出来的流苏，香港之战的洗礼并不曾将她感化成为革命女性；香港之战影响范柳原，使他转向平实的生活，终于结婚了，但结婚并不使他变为圣人，完全放弃往日的生活习惯与作风。因之柳原与流苏的结局，虽然多少是健康的，仍旧是庸俗；就事论事，他们也只能如此。

极端病态与极端觉悟的人究竟不多。时代是这么沉重，不那么容易就大彻大悟。

这些年来，人类到底也这么生活了下来，可见疯狂是疯狂，还是有分寸的。所以我的小说里，除了《金锁记》里的曹七巧，全是些不彻底的人物。他们不是英雄，他们可是这时代的广大的负荷者。因为他们虽然不彻底，但究竟是认真的。他们没有悲壮，只有苍凉。悲壮是一种完成，而苍凉则是一种启示。

我知道人们急于要求完成，不然就要求刺激来满足自己都好。他们对于仅仅是启示，似乎不耐烦。但我还是只能这样写。我以为这样写是更真实的。我知道我的作品里缺少力，但既然是个写小说的，就只能尽量表现小说里人物的力，不能代替他们创造出力来。而且我相信，他们虽然不过是软弱的凡人，不及英雄的有力，但正是这些凡人比英雄更能代表这时代的总量。

这时代，旧的东西在崩坏，新的在滋长中。但在时代的高潮来到之前，斩钉截铁的事物不过是例外。人们只是感觉日常的一切都有点儿不对，不对到恐怖的程度。人是生活于一个时代里的，可是这时代却在影子似地沉没下去，人觉得自己是被抛弃了。为要证实自己的存在，抓住一点真实的、最基本的东西，不能不求助于古老的记忆，人类在一切时代之中生活过的记忆，这比瞭望将来要更明晰、亲切。于是他对于周围的现实发生了一种奇异的感觉，疑心这是个荒唐的、古代的世界，阴暗而明亮的。回忆与现实之间时时发现尴尬的不和谐，因而产生了郑重而轻微的骚动，认真而未有名目的斗争。

Michael Angelo的一个未完工的石像，题名“黎明”的，只是一个粗糙的人形，面目都不清楚，正是大气磅礴的，象征一个将要到的新时代。倘若现在也有那样的作品，自然是使人神往的，可是没有，也不能有，因为人们还不能挣脱时代的梦魇。

我写作的题材便是这么一个时代，我以为用参差的对照的手法是比较适宜的。我用这手法描写人类在一切时代之中生活下来的记忆。而以此给予周围的现实一个启示。我存着这个心，可不知道做得好做不好。一般所说“时代的纪念碑”那样的作品，我是写不出来的，也不打算尝试，因为现在似乎还没有这样集中的客观题材。我甚至只是写些男女间的小事情，我的作品里没有战争，也没有革命。我以为人在恋爱的时候，是比在战争或革命的时候更素朴，也更放恣的。战争与革命，由于事件本身的性质，往往要求才智比要求感情的支持更迫切。而描写战争与革命的作品也往往失败在技术的成分大于艺术的成分。和恋爱的放恣相比，战争是被驱使的，而革命则有时候多少有点强迫自己。真的革命与革命的战争，在情调上我想应当和恋爱是近亲，和恋爱一样是放恣地渗透于人生的全面，而对于自己是和谐。

我喜欢素朴，可是我只能从描写现代人的机智与装饰中去衬出人生的素朴的底子。因此我的文章容易被人看做过于华靡。但我以为用《旧约》那样单纯的写法是做不通的，托尔斯泰晚年就是被这个牺牲了。我也并不赞成唯美派。但我以为唯美派的缺点不在于它的美，而在于它的美没有底子。溪涧之水的浪花是轻佻的，但倘是海水，则看来虽似一般的微波粼粼，也仍然饱蓄着洪涛大浪的气象

的。美的东西不一定伟大，但伟大的东西总是美的。只是我不把虚伪与真实写成强烈的对照，却是用参差的对照的手法写出现代人的虚伪之中有真实，浮华之中有素朴，因此容易被人看做我是有所耽溺，流连忘返了。虽然如此，我还是保持我的作风，只是自己惭愧写得不到家。而我也不过是一个文学的习作者。

我的作品，旧派的人看了觉得还轻松，可是嫌它不够舒服。新派的人看了觉得还有些意思，可是嫌它不够严肃。但我只能做到这样，而且自信也并非折衷派。我只求自己能够写得真实些。

还有，因为我用的是参差的对照的写法，不喜欢采取善与恶、灵与肉的斩钉截铁的冲突那种古典的写法，所以我的作品有时候主题欠分明。但我以为，文学的主题论或者是可以改进一下。写小说应当是个故事，让故事自身去说明，比拟定了主题去编故事要好些。许多留到现在的伟大作品，原来的主题往往不再被读者注意，因为事过境迁之后，原来的主题早已不使我们感觉兴趣，倒是随时从故事本身发现了新的启示，使那作品成为永生的。就说《战争与和平》吧，托尔斯泰原来是想归结到当时流行的一种宗教团体的人生态度的，结果却是故事自身的展开战胜了预定的主题。这作品修改七次之多，每次修改都使预定的主题受到了惩罚。终于剩下来的主题只占插话的地位，而且是全书中安放得最不舒服的部分，但也没有新的主题去代替它。因此写成之后，托尔斯泰自己还觉得若有所失。和《复活》比较，《战争与和平》的主题果然是很模糊的，但后者仍然是更伟大的作品。至今我们读它，依然一寸寸都是活的。现代文学作品和过去不同的地方，似乎也就在这一点上，不再那么强调主题，却是让故事自身给它所能给的，而让读者取得他所能取得的。

《连环套》就是这样子写下来的，现在也还在继续写下去。在那作品里，欠注意到主题是真，但我希望这故事本身有人喜欢。我的本意很简单：既然有这样的事情，我就来描写它。现代人多是疲倦的，现代婚姻制度又是不合理的。所以有沉默的夫妻关系，有怕致负责，但求轻松一下的高等调情，有回复到动物的性欲的嫖妓—但仍然是动物式的人，不是动物，所以比动物更为可怖。还有便是姘居，姘居不像夫妻关系的郑重，但比高等调情更负责任，比嫖妓又是更人性的。走极端的人究竟不多，所以姘居在今日成了很普遍的现象。营姘居生活的男人的社会地位，大概是中等或中等以下，倒是勤勤俭俭在过日子的。他们不敢太放肆，也不那么拘谨得无聊。他们需要活泼的、着实的男女关系，这正是和他们其他方面生活的活泼而着实相适应的。他们需要女人替他们照顾家庭，所以，他们对于女人倒也并不那么病态。《连环套》里的雅赫雅不过是个中等的绸缎店主，得自己上柜台去的。如果霓喜能够同他相安无事，不难一直相安下去，白头偕老也无不可。他们同居生活的失败是由于霓喜本身性格上的缺陷。她的第二个男人窦尧芳是个规模较好的药材店主，也还是没有大资本家的气派的。和霓喜姘居过的小官吏，也不过仅仅沾着点官气而已。他们对霓喜并没有任何特殊心理，相互之间还是人与人的关系，有着某种真情，原是不足为异的。

姘居的女人呢，她们的原来地位总比男人还要低些，但多是些有着泼辣的生命力

的。她们对男人具有一种魅惑力，但那是健康的女人的魅惑力。因为倘使过于病态，便不合那些男人的需要。她们也操作，也吃醋争风打架，可以很野蛮，但不歇斯底里。她们只有一宗不足处：就是她们的地位始终是不确定的。疑忌与自危使她们渐渐变成自私者。

这种姘居生活中国比外国更多，但还没有人认真拿它写过，鸳鸯蝴蝶派文人看看他们不够才子佳人的多情，新式文人又嫌他们既不像爱，又不像嫖，不够健康，又不够病态，缺乏主题的明朗性。

霓喜的故事，使我感动的是霓喜对于物质生活的单纯的爱，而这物质生活需要随时下死劲去抓住。她要男性的爱，同时也要安全，可是不能兼顾，每致人财两空。结果她觉得什么都靠不住，还是投资在儿女身上，囤积了一点人力—最无人道的囤积。

霓喜并非没有感情的，对于这个世界她要爱而爱不进去。但她并非完全没有得到爱，不过只是揩食人家的残羹冷炙，如杜甫诗里说：“残羹与冷炙，到处潜酸辛。”但她究竟是个健康的女人，不至于沦为乞儿相。她倒像是在贪婪地嚼着大量的榨过油的豆饼，虽然依恃着她的体质，而豆饼里也多少有着滋养，但终于不免吃伤了脾胃。而且，人吃畜生的饲料，到底是悲怆的。

至于《连环套》里有许多地方袭用旧小说的词句—五十年前的广东人与外国人，语气像《金瓶梅》中的人物；赛珍珠小说中的中国人，说话带有英国旧文学气息，同属迁就的借用，原是不足为训的。我当初的用意是这样：写上海人心目中的浪漫气氛的香港，已经隔有相当的距离；五十年前的香港，更多了一重时间上的距离，因此特地采用一种过了时的词汇来代表这双重距离。有时候未免刻意做作，所以有些过分了。我想将来是可改掉一点的。

### 张爱玲《〈张爱玲小说集〉自序》

我写的《传奇》与《流言》两种集子，曾经有人在香港印过，那是盗印的。此外，我也还见到两本小说，作者的名字和我完全相同，看着觉得很诧异。其实说来惭愧，我写的东西实在是很少。《传奇》出版后，在一九四七年又添上几篇新的，把我所有的短篇小说都收在里面，成为“《传奇》增订本”。这次出版的，也就是根据那本“增订本”，不过书名和封面都换过了。

内容我自己看看，实在有些惶愧，但是我总认为这些故事本身是值得写的，可惜被我写坏了。这里的故事，从某一个角度看来，可以说是传奇，其实像这一类的事也多得很多。我希望读者看这本书的时候，说不定会联想到他自己认识的人，或是见到听到的事情。不记得是不是《论语》上有这样两句话：“如得其情，哀矜而勿喜。”这两句话给我的印象很深刻。我们明白了一件事的内情，与一个人内心的曲折，我们也都“哀矜而勿喜”吧。

一九五四年七月于香港

---

[1] 《沉香屑·第一炉香》，最初载于上海《紫罗兰》杂志（1943年5月），后收入《传奇》（上海山河图书公司，1946年11月增订本）。

[2] 张爱玲：《倾城之恋》，最初连载于《杂志》第11卷6—7期（1943年9—10月），后收入《传奇》。

[3] 张爱玲：《金锁记》，最初连载于《杂志》第12卷2期（1943年11—12月），后收入《传奇》。

[4] 张爱玲：《红玫瑰与白玫瑰》，最初连载于《杂志》第13卷2—4期（1944年5—7月），后收入《传奇》。

[5] 张爱玲：《留情》，最初刊载于《杂志》第14卷5期（1945年2月），后收入《传奇》。

[6] 张爱玲：《茉莉香片》，最初连载于上海《杂志》月刊第11卷4期（1943年7月），后收入《传奇》。

[7] 电影《海上花》根据韩邦庆小说《海上花列传》以及张爱玲注释的《海上花开：国语海上花列传》改编而成，1998年上映。导演：侯孝贤，编剧：朱天文，主演：梁朝伟（饰王莲生）、羽田美智子（饰沈小红）、李嘉欣（饰黄翠凤）、刘嘉玲（饰周双珠）。

## 附录 中国现代文学时间轴

1917年 胡适《文学改良刍议》发表

陈独秀《文学革命论》发表

1918年 鲁迅《狂人日记》发表

1920年 胡适《尝试集》出版

1921年 文学研究会在北京成立

创造社在日本东京成立

郭沫若《女神》出版

郁达夫《沉沦》出版

鲁迅《阿Q正传》在《晨报副镌》开始连载

1923年 冰心《繁星》、《春水》出版

闻一多《红烛》出版

1925年 凌淑华《绣枕》发表  
徐志摩《志摩的诗》发表  
周作人《雨天的书》出版  
1928年 丁玲《莎菲女士的日记》发表  
戴望舒《雨巷》发表  
1930年 左翼作家联盟在上海成立  
梁遇春《春醪集》出版  
1931年 巴金《家》在《时报》开始连载  
1932年 《现代》杂志在上海创刊  
1933年 茅盾《子夜》出版  
1934年 沈从文《边城》出版  
曹禺《雷雨》首演于浙江上虞春晖中学  
1935年 卞之琳《鱼目集》出版  
赵家璧主持编纂的《中国新文学大系》（1917—1927）出版  
1936年 老舍《骆驼祥子》在《宇宙风》开始连载  
1937年 曹禺《日出》首演于上海卡尔登大戏院  
1941年 丁玲《我在霞村的时候》发表  
1943年 张爱玲《沉香屑·第一炉香》、《倾城之恋》发表  
1946年 老舍《四世同堂》之《惶惑》、《偷生》出版



理想家会员计划  
不止于读书



[我的理想国imaginist]



专属  
社区



活动  
特权

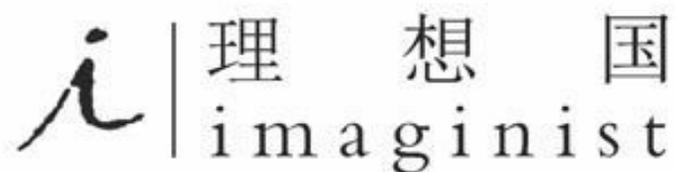


独家  
视频



更多  
权益





想象另一种可能

好文 影像 活动

共读 共赏 共享



手机扫码

发现更多内容



## 现代中国文学的群星闪耀时——

**鲁迅**的生平一点也不传奇，但研究他生平的著作是最多的——因为他的精神历程，最能体现现代中国的精神历程。

**郭沫若**把祖国比喻成谁？爱人！在中国的语境里，这是“陌生化”，这是“大逆不道”。祖国是爱人，那你自己是谁？今天没有人敢这么写诗。读诗能读出一个时代。

**郁达夫**拼命地不怕羞耻地表现羞耻，其实说明他骨子里是有某种自信的。

**丁玲**这一辈子，太值得拍电影了，真是非常精彩。

**茅盾**是最典型的中国现代作家，文学与政治的矛盾悲欣交集。

作家的成就和思想、学问不成正比，二十几岁写的东西完全可以好过五六十岁的，比如**曹禺**。

**巴金**一生都有青年革命心态——年轻的、新的是对的，老的、旧的是错的，新的有权利打倒旧的。

**老舍**原名舒庆春，字舍予。舍予，就是“放弃我”，名字真是预言。一个作家可以提前写出自己的命运。

**沈从文**不是农村的谢冰心。《边城》是这么多好人合作做了一件坏事。

在某种意义上，**张爱玲**晚年凄凉地死在洛杉矶也是有一定道理的，生活上、精神上似乎都“无家可归”。



上腾识新闻 看经典课堂



发现另一种可能



定价：69.00元

# Table of Contents

[版权信息](#)

[目录](#)

[自序 不可能完美的“经典课堂”](#)

[「第一讲」 现代文学与“五四”文学革命](#)

[第一节 什么是“中国现代文学”](#)

[第二节 留学生们的救国之道](#)

[第三节 两篇文章启动了文化政治的大变革](#)

[「第二讲」 鲁迅是狂人还是阿Q?](#)

[第一节 北大与《新青年》的分化](#)

[第二节 “永远正确”的鲁迅](#)

[第三节 从周树人到鲁迅](#)

[第四节 鲁迅与几个女人](#)

[「第三讲」 鲁迅对“五四”的怀疑和反省](#)

[第一节 《狂人日记》：唯一看破礼教吃人的人，投降了](#)

[第二节 《阿Q正传》：喜剧始，悲剧终，一个象征性的预言](#)

[第三节 《肥皂》与《伤逝》](#)

[「第四讲」 周氏兄弟与二十年代的美文（陈平原主讲，存目）](#)

[「第五讲」 郁达夫：民族·性·郁闷](#)

[第一节 中国现代文学的青春期](#)

[第二节 郁达夫的生平](#)

[第三节 “颓废”与“色情”](#)

[第六讲] 莎菲与丁玲：飞蛾扑火，非死不止

第一节 冰心与凌叔华：幸福女作家的代表

第二节 丁玲：出走的娜拉，真正的女权英雄

[第七讲] “五四”新诗的发展

第一节 没有新诗，就没有“五四”

第二节 现代诗歌四章

[第八讲] 文学与政治之间的茅盾

第一节 现代散文三章

第二节 茅盾：最典型的中国现代作家

[第九讲] 曹禺对中国现代戏剧的影响

第一节 中国现代戏剧与《茶花女》

第二节 其他人的戏剧加在一起，等于一个曹禺

[第十讲] 老舍、巴金的生平与创作

第一节 巴金：一生坚持青年抒情文体和革命心态

第二节 老舍：一个作家可以提前写出自己的命运

[第十一讲] 沈从文与三十年代“反动文艺”

第一节 一辈子不接受城市

第二节 《丈夫》：屈辱比优胜的感觉深刻得多

第三节 《边城》：这么多好人合作做了一件坏事

[第十二讲] 鲁迅是一座山，但张爱玲是一条河

第一节 “五四”主流文学史无法安放的作家

第二节 《第一炉香》与《倾城之恋》

## 附录 中国现代文学时间轴