

南 華 大 學

文學研究所碩士論文

魯迅雜文創作研究

The Research on Lu Xun's Essays



研 究 生：林昭賢

指 導 教 授：蔡輝振

中華民國九十三年六月

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

魯迅雜文創作研究

研究生：符昭賢

經考試合格特此證明

口試委員：

林葉連

蔡輝振

陳章錫

指導教授：蔡輝振

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中華民國九十四年六月三十日

摘 要

本論文旨在觀察並探討魯迅雜文創作前的準備，魯迅雜文創作的藝術特徵，包括藝術技巧和藝術風格，與魯迅雜文的思維特徵，通過這三個方面，適度掌握魯迅雜文的整體表現。

整篇論文，共分為六章，其次第與主要大意如下：

第一章「導論」，先探討研究動機與目的，研究範圍與侷限，以及研究方法與步驟等。

第二章「影響魯迅雜文創作之條件」，將可能影響魯迅創作的因素逐次提出，從客觀條件出發，包括較宏觀時代環境的制約，延伸至個人成長背景的影響，諸多中國傳統文學與國外文學等文本的啟發。繼從主觀條件方面析論，由其思想與性格的表現探究與創作實踐之間的緊密關係，以對魯迅寫作的歷程與來源做一深入而客觀的理解。

第三章「魯迅雜文所運用創作手法之探討」，就魯迅在其雜文創作裡運用的最為明顯而突出的藝術表現手段，包括形象化的表述技巧，詩化的修辭方式以及曲折化的造語特徵等依次分析，以對魯迅雜文鮮明獨特的創作方式有更深一層的掌握。

第四章「魯迅雜文所呈現藝術風格之探討」，理解其文本內的創作手法之後，將散發於文本外的重要藝術風格，依序歸納出尖銳刻薄，間接諷刺與幽默生動等特徵而做探索，以針對魯迅在其雜文作品中如何透過文字，體裁與技巧進而表現出的成熟的文學風格能有清楚的體認。

第五章「魯迅雜文所反映主要思想之探討」，掌握雜文的創作手法與藝術風格之後，續將這些隱含於背後的重要思想抽絲剝繭地從作品中抽取出來，藉以能反轉助於加深對其魯迅整個雜文創作的理解。

第六章「結論」，將前五章論述做一收束與總結，並客觀評論魯迅及其雜文在文學發展歷史當中所應取得的地位。

參考書目

以上「本文」部分，約略九萬字，全文為「魯迅雜文創作研究」。

魯迅雜文創作研究

《目次》

第一章 緒論	01
第一節 研究動機與目的	01
第二節 研究範圍與侷限	05
第三節 研究方法與步驟	06
第二章 影響魯迅雜文創作之條件	09
第一節 客觀環境的影響	13
第二節 主觀性格的影響	57
第三節 小結	68
第三章 魯迅雜文所運用創作手法之探討	69
第一節 形象化的表述技巧	69
第二節 詩化的修辭方式	76
第三節 曲折化的造語特徵	86
第四節 小結	95
第四章 魯迅雜文所呈現藝術風格之探討	97
第一節 相對於溫柔敦厚的尖銳刻薄	100
第二節 相對於直接撻伐的間接諷刺	110
第三節 相對於嚴肅沉悶的幽默生動	121
第四節 小結	128

第五章 魯迅雜文所反映主要思想之探討	131
第一節 有關文學的思想	131
第二節 有關社會革新的思想	146
第三節 有關國民性的思想	155
第四節 小結	165
第六章 結論	167
主要參考書目	172

第一章 緒論

本篇論文以魯迅雜文作品為主要經緯，拆骨揚線地檢視探討以至分析其間的創作手法，藝術風格與反映的重要思想。本章分別由研究動機與目的、研究範圍與侷限、研究方法與步驟，為本篇論文構出綱目，以之作為論述的基礎。

第一節 研究動機與目的

自一九一三年憚鐵樵（焦木）以魯迅作品《懷舊》作為主題的評述以來，針對魯迅其人或作品的研究已歷經約莫九十年；在這九十年當中，不乏許多精闢的論著，擁有獨到見解的學者也所在多有；實際上，魯迅研究已成為與“紅學”比肩的顯學之一。有關魯迅研究的資料儘管汗牛充棟，然而不必諱言的，在這些論著裡，有不少曾受過中國大陸極“左”思潮的干擾，不是以馬克思的意識形態為依據，強加硬套解釋魯迅思想與作品，就是便於政治實用的目的，穿鑿附會甚至虛構事實，以達到革命宣傳的效果，當然由此所做出的研究必然較為偏頗，其客觀性也值得商榷。時值今日，在不受當時時空背景的限制之下，研究魯迅的人自是較能拋開不必要的意識形態與革命情懷，充分、客觀且科學地闡述魯迅作品豐富的思想內容。

就研究“魯迅”而言，魯迅的小說，歷來是魯迅研究的重點，因而論述的文章眾多，所獲得的研究成果，無論是廣度上和深度上，也都有一定的突破，不過其中論點重覆的也所在多有。相對於小說而言，雖然魯迅的雜文，無論是在中國文學史上，還是在魯迅的創作歷程中，都佔有舉足輕

重的地位；但令人費解的是，最近這幾十年來對魯迅雜文的研究一直都是最爲薄弱的一個環節¹。據此，筆者認爲就研究魯迅文本的角度而言，他的雜文創作依舊有許多可供探討與挖掘之處。

從一九一八年魯迅在《新青年》上發表他第一篇雜文〈我之節烈觀〉開始，到一九三六年十月十七日逝世前兩日擱筆爲止，魯迅的雜文創作持續了十九年；這十九年裡，有關“雜文”的寫作總量爲八百餘篇，總計大約一百五十萬字，可以想見魯迅對雜文創作的堅持以及重視程度。一九三五年底，魯迅在《且介亭雜文二集 後記》中，曾對自己寫過的雜文數量做了一次總括：

我從在《新青年》上寫《隨感錄》起，到寫這集子裡的最末一篇為止，共歷十八年，單是雜感，約有八十萬字。後九年中的所寫，比前九年多兩倍；而這後九年中，近三年所寫的字數，等於前六年²

這一“核算”的結果，具體說明了魯迅在其創作中，雜文所佔的數量之大。在從事文學創作活動之初，魯迅嘗試運用了多數的文學形式，包括小說、雜文、詩歌、散文等，但何以魯迅獨鍾“雜文”，這樣積極地進行雜文創作，甚至到最後幾乎放棄其他的文學形式，使雜文寫作成爲他唯一的創作表現，這是讓筆者深感興趣的地方，同時也深覺要準確地理解和把握魯迅，勢必無法避開他與雜文這一文學形式的關係，正如李廣田所說，“假

¹ 這種情形雖然沒有得到根本的改變，但在一九八一年之後，在爲數不多的研究文章中，也還是有佳作產生，如在雜文研究方面一直居於領先地位的唐弢，在一九八一年所發表的〈魯迅雜文一解〉，以其獨特的見解分析魯迅雜文形象的獨特風格所在，文章認爲，魯迅雜文之所以取得成就主要是以其貼切，傳神的諷刺形象；這些形象同時又包涵著詩的特徵，扣人心弦同時耐人尋味。魯迅的雜文形象以其思想性、現實性及其永遠新鮮的感覺，承受時間的考驗，而使自己 and 一般所謂的雜文區別開來，自成一系，發揮了較爲長久的社會意義和效果。研究魯迅雜文的其他較好的文章還有袁良駿的〈魯迅雜文的藝術技巧〉，胡從經的〈蕊珠如或一時開〉等。

² 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·後記〉（北京：人民文學出版社，1998年），頁451。

設魯迅沒有他的雜文”，那麼結果“魯迅也就不成其為魯迅，就只‘魯迅’這兩個字，今日之所以啓示了那麼多意義，主要的還是由於他的雜文”³。

這裡，我們不妨引一段馮雪峰針對魯迅在文學上特色的文字：

首先魯迅先生獨創了將詩和政論凝結於一起的『雜感』這尖銳的政論性的文藝形式。這是匕首，這是投槍，然而又是獨特形式的詩；這形式，是魯迅所獨創的，是詩人和戰士的一致產物。魯迅以其戰鬥的需要，才獨創了這在其本身是非常完整的，而且由魯迅自己達到了那高峰的獨特形式。⁴

馮雪峰並沒有否認魯迅雜文其“尖銳的政論性”色彩，是“匕首”、是“投槍”，但是他也指出魯迅雜文“是獨特形式的詩”，“詩和政論的凝結於一起”，就顯然給予魯迅雜文高度的文學評價；而筆者做此研究，也正是企圖釐清這一點：魯迅雜文並不單單是一般人認為隨便寫寫的雜感消閑文字，而是承載著許多卓越的藝術表現手法，同時也表現出極為開闊和深邃的思索觀察；確切來說，魯迅雜文可以說是完美地將獨特的藝術魅力和高度的思想內容結合在一起，且是闖得進“藝術之宮”⁵的優秀文學。

³ 李廣田：〈魯迅的雜文〉，《文藝復興》1946年10月第2卷第3期，頁34。

⁴ 馮雪峰：〈魯迅與中國民族及文學上的魯迅主義〉，《文藝陣地》1940年8月第5卷第2期。此處轉引自曹聚仁：《魯迅評傳》（台北：瑞德出版社，民71年11月初版），頁201。李歐梵也曾針對魯迅雜文作過的一段批評：「雜文在魯迅的著作中，僅從所占篇幅看，就無疑占有一個重要的地位，甚至超過他的小說、散文詩以及舊體詩。但是，由於內容有明顯的政治性和論爭性，這些雜文是否可以和小說、散文詩、舊體詩等一樣視為“藝術創作”，就成爲一個問題。有些西方學者對此是持否定態度的。我的意見則相反，認為如果我們想以中國的文學傳統爲背景來衡量魯迅作爲現代作家獨創性的程度，雜文恰恰應是非常重要的一個方面。不說別的，只就整個中國文學傳統文學中散文所占的地位而言（它比詩和小說都更爲重要），魯迅在這方面的繼承和創新都更直接、更重要。」（尹慧珉譯：《鐵屋中的吶喊》（香港：三聯書店，1991年3月），頁120。）李歐梵在這裡同樣不得不承認魯迅的雜文內容雖然出現“明顯的政治性和論爭性”，但是他仍認爲魯迅雜文堪稱“藝術創作”，予以極高的文學成就。

⁵ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·題記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁4。

究竟如何看待魯迅雜文？如何評判魯迅雜文的價值？魯迅雜文最有意義、最有價值、最本質的特徵是什麼？進而解決魯迅雜文在中國現代文學史上的地位，是本文研究此一主題所欲求索的答案。基此，筆者嘗試針對魯迅雜文做一整體性、全面性的探討，從影響創作的條件，創作手法的運用，呈現的文學風格以及重要思想等，希望能進一步正確地掌握魯迅，掌握同時代中國民族精神的面貌，更期待能從中做出嶄新的闡釋角度；也許只能“表現它的一角”⁶，但是藉此，起碼在這裡可收拋磚引玉之效，使更多人注意並進行這方面的研究⁷。

⁶ 這句話見魯迅：《魯迅選集》〈書信卷·994 致賴少麒〉。原文如下：「太偉大的變動，我們會無力表現的，不過也無須悲觀，我們即使不能表現它的全盤，我們可以表現它的一角，巨大的建築，總是一木一石疊起來的，我們何妨做作這一木一石呢？」

⁷ 即以國內研究有關魯迅的碩、博士論文而言，截至目前共有十四篇，分別為民九十二年，（輔仁大學，法文所）汪詩詩的《魯迅、卡繆，尼采讀者——接受比較研究》；民九十一年，（國立臺東大學，教育所）黃燦銘的《魯迅的「改造國民性」思想研究》，（國立臺灣大學，中文所）顏健富的《論魯迅〈吶喊〉、〈彷徨〉國民性建構》；民九十年，（國立花蓮師範學院，民間文學所）載嘉辰的《魯迅，周作人民間文學理論研究》，（國立中山大學，中文所）楊雅娟的《吳妍人與魯迅小說中的第一人稱敘事觀點運用》，（中國文化大學，日本所）黃正文的《魯迅留日期間對其一生人格塑造的影響研究》；民八十九年，（國立臺師範大學，國文所博士班）具景謨的《魯迅小說主題意識之研究》，（靜宜大學，中文所）張燕萍的《人間的條件——鍾理和文學裡的魯迅》，（淡江大學，俄羅斯所）張淑伶的《魯迅受俄國文學影響研究》；民八十六年，（國立高雄師範大學，中文所）蕭綺玉的《〈野草〉與魯迅的黑暗思想》，（文化大學，中文所）楊若的《魯迅小說人物研究》；民八十四年，（輔仁大學，西班牙文所）王瑞達的《魯迅與五四反傳統精神》，民八十二年，（國立政治大學，歷史所）吳怡萍的《北伐前後婦女解放觀的轉變——以魯迅、茅盾、丁玲小說為中心的探討》，民七十九，（國立政治大學，歷史所）鄭懿瀛的《魯迅與中國現代知識分子——從「吶喊」到「彷徨」的心路歷程》。從這些論文來看，就針對魯迅“思想”考察並研究不說，以魯迅“創作”本身為研究主題，仍大多集中在其“小說”部份，相對於魯迅另外一個龐大豐富的“雜文”創作，顯然是過多的忽略了。另外，以國內研究有關魯迅的期刊而言，據國家圖書館的記錄，約略有二百篇，其中以魯迅的“雜文”為相關主題的，竟只有一篇，係為季水娟的〈關於魯迅雜文的學術分類研究〉《津圖學刊（漢學）》（民 93 年 6 月），於此皆在在顯示，國內對於“魯迅雜文”的相關研究，確實過於不足；對於作為酷愛魯迅作品的我來說，便自然成為我著手蒐集鄉關資料並研究有關此一主題的強烈動機之一。

第二節 研究範圍與侷限

本文研究材料的取材範圍，以魯迅有關“雜文”的創作為主，採用原則趨向雜文文體的“廣義”概念⁸。針對魯迅來說，一般認為的敘事性散文《朝花夕拾》、散文詩《野草》以及魯迅早期的幾篇議論性質濃厚的重要文論，本文皆沒有排除在外，惟這些範圍的文章，除了《野草》集子所收的作品有擇取引用在第三章第二節的“詩化的修辭方式”以外，其餘只偏重在有關魯迅創作背景與創作思想部分的說明，減少涉及“創作手法”與“藝術風格”的探討，因此大體來說，本文在取材比例上仍以“狹義”概念的雜文作品居多，主要從一九一八年七月魯迅發表的第一篇雜文〈我之節烈觀〉開始，到一九三六年最後一篇〈因太炎先生而想起的二三事〉止，以這大約八百餘篇的雜文作品為主軸，輔以後人的評論，進行有關魯迅雜文具體和客觀的考察。

有關本文的限制部分，我們可以見到魯迅在他龐雜的八百多篇雜文作品當中，根據抒寫感情，闡述思想，表達學術見解，與人論戰等各種不同的創作目的；其中又分成他認為最合適的各類體裁呈現，舉凡政論、文化評論、抒情散文、人物傳記、時事短評、回憶錄、散文詩、寓言、書信、日記、序跋、碑銘、讀書札記、還有加上按語的報刊文章輯錄等等，包羅萬象，致使筆者在研究材料的取捨上，有鑑於不令研究焦點過度分散，必

⁸ 學界對“雜文”這一文體概念有分歧的看法。筆者同意雜文有廣義和狹義之分，針對魯迅來說，廣義的雜文是指除《吶喊》、《徬徨》、《故事新編》、《中國小說史略》之外的一切文字，如魯迅在《且介亭雜文·序言》所說“不管文體，各種都夾在一起了，於是成”雜“了”。而狹義的雜文則是指魯迅所常說的“雜感”、“短評”、“隨筆”一類篇幅較小，且作為“社會批評”、“文明批評”功能，帶有議論性質的文章，不包括他的言情或敘事散文（主要以《朝花夕拾》為主）、論文（主要以《墳》裡的幾篇早期文論〈摩羅詩力說〉、〈人之歷史〉、〈文化偏至論〉、〈科學史教篇〉為主）、散文詩（主要以〈野草〉為主）、書信、日記等文體的文字。本文所採用的範圍趨向“廣義”，也就是《朝花夕拾》、《野草》以及魯迅早期的幾篇文論並沒有排除在外。不過在比例的取捨上仍以“狹義”的雜文居多。

然地會產生厚此薄彼的現象，例如在藝術創作手法的篇章中所引據的雜文作品，主要是偏重於散文詩、政論、文化評論等魯迅運用較為明顯創作技巧的文類，至於同是歸納在魯迅雜文創作的書信、日記、讀書札記、人物傳記等則減少引用。除此之外，與魯迅以多樣不同體裁呈現雜文風貌相干係的是，魯迅雜文觸及的題材異常廣泛。由於魯迅博雅的知識與豐富的閱歷，加上對周遭生活敏銳的洞察力，魯迅的雜文涉及眾多領域，包括古今歷史、語言文字、文學、美學、政治；哲學、宗教、考據、版本、目錄、校勘、出版、翻譯、文化探討、心理學、教育、醫藥、生物學、化學、自然科學等，筆者實難兼顧，只能舉其某些特定範疇且較具代表性的作品來加以論述。

第三節 研究方法與步驟

本論文研究，為求針對影響魯迅的創作條件、創作歷程等相關創作背景，及文本的創作技巧和文學風格等文學表現，以至作者所反映在文本中的各種主題思想做一系統性的了解，故先採傳記學方法⁹，要求對作者生活、思想經歷作完整的追溯；在具體操作上，主要搜集研究的資料包括：(一)作者所處時代的政治、文化、經濟等大氛圍方面情況，與作者家庭、

⁹ 所謂傳記學方法，指的是在作家—作品—讀者的系統中，讀者（研究者）處在作品之外，通過分析，了解作家去解讀作品。具體說，研究者在解讀作品時，全面考察作者生平、創作經歷、創作意圖乃至生活態度等傳記性材料，然後對照作品，從中挖掘有關內容，而理解、批評作品涵括的意義。西方最早完整提出這一批評方法的是法國十九世紀浪漫派批評家聖·佩韋（1804-1869），譬如他在《新星期一漫談》一書裡，明確指出：「不去考察人，便很難評價作品，就像考察樹，要考察果實。關於一位作家必須涉及一些問題，它們好像跟研究他的作品毫不相干。例如宗教的看法如何？對婦女的事情怎樣處理？在金錢問題上又是怎樣？他是富有還是貧窮？每一答案，都是和評價一本書或它的作者分不開。」（轉引自伍蠡甫：《西方文論選》（上海：譯文出版社，1979年11月一版），頁195。）

成長情況等。(二)與作者有密切關係，如親屬、師友等，與對其有作專門研究的人撰寫的各種材料。(三)作者對自己生活經驗、思想發展、創作歷程的短篇專著文章、回憶錄與訪談資料等。掌握以上材料的基礎，從幾個方面去契入作品：根據作者的親身經歷解釋作品，根據作者的各種價值觀，包含人生觀，文學觀，社會觀等研究作品，最後根據自述的創作意圖理解作品的意向主旨。接續進行歸納法(Inductive method)，將有關主題的基本文獻逐次整理，就其創作技巧、體裁、風格、思想等處，依次歸納分第。並接著利用描述性分析(descriptive narration)與詮釋性分析(interpretative analysis)就各種面向加以逐一闡釋和研究。

本論文以「魯迅雜文創作研究」作為研究主題，其撰寫步驟依序為：

第一章「導論」，先探討研究動機與目的，研究範圍與侷限，以及研究方法與步驟等。

第二章「影響魯迅雜文創作之條件」，將可能影響魯迅創作的因素逐次提出，從客觀條件出發，包括較宏觀時代環境的制約，延伸至個人成長背景的影響，諸多中國傳統文學與國外文學等文本的啟發。繼從主觀條件方面析論，由其思想與性格的表現探究與創作實踐之間的緊密關係，以對魯迅寫作的歷程與來源做一深入而客觀的理解。

第三章「魯迅雜文所運用創作手法之探討」，就魯迅在其雜文創作裡運用的最為明顯而突出的藝術表現手段，包括形象化的表述技巧，詩化的修辭方式以及曲折化的造語特徵等依次分析，以對魯迅雜文鮮明獨特的創作方式有更深一層的掌握。

第四章「魯迅雜文所呈現藝術風格之探討」，理解其文本內的創作手法之後，將散發於文本外的重要藝術風格，依序歸納出尖銳刻薄，間接諷刺與幽默生動等特徵而做探索，以針對魯迅在其雜文作品中如何透過文字，體裁與技巧進而表現出的成熟的文學風格能有清楚的體認。

第五章「魯迅雜文所反映主要思想之探討」，完成前面雜文的創作手法與藝術風格之後，續以把這些隱含於背後的重要思想抽絲剝繭地從作品

中抽取出來，藉以能反轉助於加深對其魯迅整個雜文創作的理解。

第六章「結論」，將前五章論述做一收束與總結，並客觀評論魯迅及其雜文在文學發展歷史當中所應取得的地位。

第二章 影響魯迅雜文創作之條件

泰半的文本，無可否認，皆是經由作者本身無論是於闡明其思想抑或是抒發其情感等某些特定的意圖條件下而完成的。Rene Wellek 與 Austin Warren 在其所合著的《文學理論》一書裡即指出：

一件藝術作品的最明顯的起因，就是它的創造者，作者。因此，以作者人格和生平來解釋作品，便是最古老和最具勢力的文學研究法之一。¹

儘管他們兩人在這部書裡，多方地質疑這類傳記派文學研究法廣泛應用在文學批評理論上的諸多不合理之處，然而在結論的部分卻仍舊不得不承認其價值所在：

雖然如此，作者的傳記與作品之間，仍然有不少關連，平行的地方，間接的相似性，和曲折的反映存在。詩人的作品可以是一個面具，一種戲劇化了的傳統化表現，不過，這往往是詩人本身的經驗，本身的生活的傳統化表現。²

換言之，針對創作者傳記背景做出某種程度的考察與認識，不管是了解其生存的時代，或是剖析其經驗的社會文化以及備受影響的人事物等，皆有

¹ Rene Wellek、Austin Warren，梁伯傑譯：《文學理論》(Theory of Literature)，(臺北：大林出版社)，頁 94。原文如下：「The most obvious cause of a work of art is its creator, the author; and hence an explanation in terms of the personality and the life of the writer has been one of the oldest and best-established methods of literary study.」

² 同前註。頁 94。原文如下：「Still, there are connecting links, parallelisms, oblique resemblances, topsy-turvy mirrors. The poet's work may be a mask, a dramatized conventionalization, but it is frequently a conventionalization of his own experiences, his own life.」

助於增加理解文本創作的完整性與周延性；相對而言，抽絲剝繭之後的文本也能回過頭地用以更加清楚解釋作者思想人格，釐清所相應的生存環境等主、客觀相關背景的重要參考依據。兩千三百餘年前孟子首先將“知人論世”提升做為理解作品的一個有效且客觀的文學研究方法；他認為對創作者本身的生活實踐，思想性格以及所處的時代背景做一全盤而有系統的認識與分析，是正確地理解作品不可或缺的一個基本條件，誠如他所說：

一鄉之善士，斯友一鄉之善士；一國之善士，斯友一國之善士；天下之善士，斯友天下之善士。以友天下之善士為未足，又尚論古之人。頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也，是尚友也。³

觀察魯迅作品所論述的文字之間，我們也不難發現他所表現出認為外在客觀環境的理解，實乃構成在解析文學創作時不可或缺的判斷原則之一的持以肯定態度的文學批評觀點：

不過我總以為倘要論文，最好是顧及全篇，並且顧及作者的全人，以及他所處的社會狀態，這才較為確鑿。要不然，是很容易近乎說夢的。⁴

³ 宋·朱熹註：《四書集註》〈孟子·萬章下〉（臺南：東海出版社，民 77 年），頁 145-146。孟子學生公孫丑問《小弁》詩一章，可說是孟子以“知人論世”的標準而評詩的具體解釋：「公孫丑問曰：高子曰：《小弁》，小人之詩也。孟子曰：何以言之？曰：怨。曰：固哉，高叟之為詩也！有人於此，越人關弓而射之，則已談笑而道之；無他，疏之也。其兄關弓而射之，則已垂涕泣而道之；無他，戚之也。《小弁》之怨，親親也。親親，仁也。固矣夫，高叟之為詩也！曰《凱風》何以不怨？曰：《凱風》，親之過小者也；《小弁》，親之過大者也。親之過大而不怨，是愈疏也；親之過小而怨，是不可磯也。愈疏，不孝也；不可磯，亦不孝也。孟子認為作詩可以怨親，也可以不怨親，這都必須要根據具體的人具體的事作客觀的分析。

⁴ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·題未定草七〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 430。在《集外集·文藝與政治的歧途》裏魯迅也有這麼一段話：「我以為文藝大概由於現在生活的感受，親身所感到的，便影印到文藝中去。」當然魯迅在這裡無疑是將創作活動的過程過於簡化，但是很明顯地他認為作者必須親身體驗於其所欲創作的主题內容才能讓作品更為深刻的表現出來，而這勢必有賴於客觀環境的衝擊讓作者本身的思緒有所感發而創作。

將時代或社會條件納入影響整個創作活動的重要因素之一，從它對創作者所能衍生出的關係做一適度的掌握與聯結，並且透過通篇，不是斷章摘句的方式研究作品，方能“較為確鑿”地去詮釋作品，一直是魯迅在許多文章中反覆揭示的客觀分析文本的重要方法。在一切文藝創作的活動過程中，魯迅甚而簡單扼要地勾勒出三個要素：

故作者出於思，倘其無思，即無美術。然所見天物，非必圓滿，華或槁謝，林或荒穢，再現之際，當加改造，俾其得宜，是曰美化，倘其無是，亦非美術。故美術者，有三要素：一曰天物，二曰思理，三曰美化。緣美術必有此三要素，故與他物之界域極嚴。⁵

就魯迅的認知，任何一切的藝術活動都是經由“天物”，亦即圍繞在人類周遭萬事萬物的感發而形成而發展；作者所據以創作的思想、情感與意圖等等都不能跳脫以社會生活的背景為基礎。平心而論，在文學創作發展的程序步驟裏，“創作者”毋庸置疑地居於一關鍵主體性的位置；此一創作的主體，不管是從思想或者情感出發去實踐創作，他的思想與情感都必須藉由通過認識外界事物實際的具體活動而獲得來源與啓發的因子，即“閱世愈深，則材料愈豐富，愈變化”⁶。當然我們都能同意如下的觀念：「藝術是純粹的自我表現，是個人情感和經驗的拷貝，這顯然是錯誤的觀點。縱使藝術作品和作家的生平有密切的關係，也絕不能說這個藝術作品就僅是作家的生活的拷貝。」⁷ 作者即使再有不同於一般人生存的時代背景與

⁵ 魯迅：《魯迅全集第八卷》〈集外集拾遺補編·擬播布美術意見書〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁45。在同樣一篇文章裏，魯迅也提到：「蓋凡有人類，能具二性：一曰受，二曰作。受者譬如曙日出海，瑤草作華，若非白痴，莫不領會感動；既有領會感動」則一二才士，能使再現，以成新品，是謂之作。」可見魯迅視情感因素為創作活動的重要起源，然而其情感並不是無端生出，必需藉由客觀環境此一條件而有所感，才能創作出相應的作品。

⁶ 王國維：《人間詞話·卷上》（上海：古籍出版社，1998年一版），頁4。

⁷ Rene Wellek、Austin Warren，梁伯傑譯：《文學理論》（Theory of Literature），（臺北：大林出版社），頁99。

社會生活經驗，倘若沒有敏銳的觀察力與深邃的思想，則依舊無法創造出優秀的文本。誠如王國維的文學觀察：「尼采謂：“一切文學，余愛以血書者。”後主之詞，真所謂以血書者也。宋道君皇帝《燕山亭》詞亦略似之。然道君不過自道身世之感，後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意，其大小固不同矣。」⁸可見宋朝的李後主與道君皇帝雖然同是以自己的生活經驗出發而延伸為創作基礎，不過在這當中卻明顯有優勝劣敗之分。

話雖如此，我們仍然可以推測，一個作者倘若沒有際會於特殊的時代環境，也沒有足夠豐富的生活歷練，即使再能發揮其敏銳的觀察，充分運用其精湛的寫作技巧，也勢必會不自覺地礙於一定侷限的情況下從事文本創作活動；隨之產生的創作結果——文本，自是會在思想的啓發性或是藝術的感染力等方面上有所不足⁹；換句話說，時代社會背景與生活成長經驗足以影響甚至左右作者創作條件的形成與發展，同時也成為關係著文本或優或劣的重要基本前提；儘管具備這類創作實踐的前提並不盡然就能呈現出好的作品，但倘若缺乏這些重要的條件與前提，則恐怕無法創作出深刻且卓越的文學作品。

綜上所述，筆者認為在整個創作活動的過程裏被視為創作結果的文本乃係個別創作者的產物；而在創作時處於主導地位的創作者本身亦深受某些條件直接或間接的影響而左右了其在創作的過程中思想的發展與心理的變化乃至文本的形成。本章即從中列引出這些重要的條件，囊括時代社會條件，生活成長背景，中外文學的浸染以及作者的思想性格，冀望從主

⁸ 王國維：《人間詞話·卷上》（上海：古籍出版社，1998年一版），頁5。

⁹ 例如筆者即贊成魯迅在後期的文學生涯裏，針對厨川白村《苦悶的象徵》一書中的文學觀點所提出的其中一個批評：「日本的厨川白村（H. Kuriyagawa）曾經提出過一個問題，說：作家之所描寫，必得是自己經驗過的麼？他自答道，不必，因為他能夠體察。……但我以為這是因為作家生長在舊社會裏，熟悉了舊社會的情形，看慣了舊社會的人物的緣故，所以他能夠體察；對於和他向來沒有關係的無產階級的情形和人物，他就會無能，或者弄成錯誤的描寫了。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·上海文藝之一瞥〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁300。）魯迅十足同意生活經驗對於一個創作者在創作時的重要性，而關係到作者對於物事的描述或觀點判斷的正確與否，同時也影響了作者對於其文本的掌握程度。

觀，同時包括客觀的條件去探討，更為詳實地解析魯迅創作活動的動機與目的，及至整個雜文寫作形成的背後因素。¹⁰

第一節 客觀環境的影響

作為中國現代雜文開拓者與奠基者，魯迅（1881—1936）處在一個相當特殊的時代關口、複雜的歷史氛圍、與艱難的社會環境裡而深受衝擊；從小歷經由盛轉衰，受盡冷眼的成長經驗，在魯迅的性格與思想上留下無法抹滅的印記；而中國傳統與西方文本，不僅替魯迅開啓另一個寬闊的世界，開拓其學識和眼界，更重要的是，提供了他日後有關創作思想與實踐的諸多借鑑來源。本節即以時代、成長背景、中國傳統文學、西方文學等方面析論，企圖從客觀環境影響作者，作者創造文本三者之間找出一些互為因果的蛛絲痕跡。

一、就所處的時代而言

魯迅所生存活躍的時期，適為中國處於動蕩不安，極需變革圖強的歷

¹⁰ 筆者同意 Rene Wellek 與 Austin Warren 在《文學理論·導論》中所說：「文學作品產生於某些條件下，沒有人能否認這些條件是有助於了解文學作品的；這種研究法的訓話上的價值，似乎是無可置疑的。」可是卻不能同意他們所說：「但是，很明顯地，研究起因永遠不能解決描述，分析，和評價文學藝術此類作品等的問題的。」研究文本形成的起因應該是在分析批評文本內容時的重要考量因素，這兩者之間並不能清楚地將其涇渭畫分，相反地，而是有很大的依存關係；單單解決起因問題，當然無法在文本內容分析的這個層次上獲得完整的答案，但是針對此問題的分析，應該是可以包含在文學藝術內容評價裡的很大一個部分。

史重要轉折的關口；隨著此一特殊歷史世代與現實的推移發展，魯迅的思想及其創作活動自是隨著反映出許多在其影響之下的可尋脈絡：

嘉慶以來，雖屢平內亂（白蓮教，太平天國，捻，回），亦屢挫於外敵（英，法，日本），細民暗昧，尚啜茗聽平逆武功，有識者則已翻然思改革，憑敵愾之心，呼維新與愛國，而於“富強”尤致意焉。戊戌政變既不成，越二年即庚子歲而有義和團之變，群乃知政府不足與圖治，頓有掊擊之意矣。¹¹

從時代的軌跡察看，魯迅歷經滿清專制統治、帝國主義入侵、辛亥革命、軍閥混戰至抗日戰爭前夕等不少重大的國家政治事件，也直接參與了五四新文化運動與許多文藝論戰等社會思想與文化事件；此外，在面臨長期封建社會所遺留下專制獨裁的政治體制與沉疴過時的傳統禮教的種種桎梏，對於魯迅劇烈不滿與激憤的情緒之下所表現在創作當中的各種嚴厲譴責與批判是可想而見的：

而“國粹多”的國民，因為他的”粹”太多。粹太多，便太特別。太特別，便難與種種人協同生長，掙得地位。……於是乎中國人失了世界，卻暫時仍要在這世界上住！——這便是我的大恐懼。¹²

又比如，在〈論秦理齋夫人事〉一文中，面對封建禮教與迷信，迫使秦理

¹¹ 魯迅：《魯迅全集第九卷》〈中國小說史略·第二十八篇清末之遺責小說〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁282。魯迅在《熱風》雜文集的一篇文章〈隨感錄五十四〉也論及到當時他所遭遇到時代氛圍中所呈現的社會景況是如何：「中國社會上的狀態，簡直是將幾十世紀縮在一時：自油松片以至電燈，自獨輪車以至飛機，自鏢鎗以至機關礮，自不許“妄談法理”以至護法，自“食肉寢皮”的喫人思想以至人道主義，自迎尸拜蛇以至美育代宗教，都摩肩挨背的存在。」

¹² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄三十六〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁307。而在《而已集·當陶元慶君的繪畫展覽時》中，魯迅也說：「世界的時代思潮早已六面襲來，而自己還拘禁在三千年陳的的桎梏裏。於是覺醒，掙扎，反叛，要出而參與世界的事業。」

齋夫人和兒女一起服毒自殺，而造成一家四口慘死的悲劇；魯迅對於目睹害死她們一家的惡勢力、舊傳統，卻無人站出來指責，反回過頭對受害者大施“誅伐”的情形，同樣感到怒不可抑：

責別人的自殺者，一面責人，一面正也應該向驅人於自殺之途的環境挑戰，進攻。倘使對於黑暗的主力，不置一辭，不發一矢，而但向“弱者”嘮叨不已，則縱使他如何義形於色，我也不能不說——我真也忍不住了——他其實乃是殺人者的幫兇而已。¹³

針對整個中國求新求變求發展所以停滯不前的現象與導因，魯迅也是不遺餘力地發出徹底的批判與省思：

中國究竟自有其文明，每一新制度，新學術，新名詞，傳入中國，便如落在黑色染缸，立刻烏黑一團，化為濟私助餒之具，科學，亦不過其一而已。此弊不去，中國是無藥可救的。¹⁴

另外，也無奈而又痛恨指出在深具殘酷與壓迫本質的專制政治的籠罩統治下所造成的各種極不合理的現狀，他說：

人民在欺騙和壓制之下，失了力量，啞了聲音，至多也不過有幾句民謠：“天下有道，則庶人不議。”就是秦始皇隋煬帝，他會自承無道嗎？百姓就只好永遠箝口結舌，相率被殺、被奴。這情形一直繼續下來，誰也忘記了開口，但也許不能開口。¹⁵

¹³ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈花邊文學·論秦理齋夫人事〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁482。

¹⁴ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈花邊文學·偶感〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁480。

¹⁵ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·田軍作《八月之鄉村》序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁286。

當然對於帝國主義的仇視，魯迅同樣溢於言表：

我們被帝國主義及其侍從們真是騙得長久了……中國的人民，在內戰，在外侮，在水災，在榨取的大羅網之下，排著長串而進向死亡去。然而帝國主義及其奴才們……它一面去懲辦，一面來誑騙。正義，人道，公理之類的话，又要滿天飛舞了。但我們記得，歐洲大戰時候，飛舞過一回的，騙得我們許多苦工，到前線去替他們死，接著是在北京的中央公園裏豎了一塊無恥的，愚不可及的“公理戰勝的牌坊（但後來又改掉了）。現在怎樣”？公理在哪裡？¹⁶

受到如此時代文化與氛圍的浸染，自然大量而集中激發了魯迅“我以我血薦軒轅”¹⁷的愛國熱誠意志與隨之而來的企圖革新救治社會的積極思想：

中國現在的人心中，不平和憤恨的分子太多了。不平還是改造的引線，但必須先改造了自己，再改造社會，改造世界；萬不可單是不平。至於憤恨，卻幾乎全無用處。¹⁸

從上述文字的批評裡，值得注意的是時代條件加諸於個人身上的影響；影響所及，有些人僅止於心境上的變化發展，但是對於魯迅而言，“不平還

¹⁶ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·我們不再受騙了〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁429~430。在《熱風·不滿》裏，魯迅也針對帝國主義的文明諷刺道：「歐戰纔了的時候，中國很抱著許多希望，因此現在也發出許多悲觀絕望的聲音，說「世界上沒有人道，」「人道這句話是騙人的。」有幾位評論家，還引用他們外國論者自己責備自己的文字，來證明所謂文明人者，比野蠻尤其野蠻。這誠然是痛快淋漓的話。」

¹⁷ 此段文字係魯迅在日本留學，一九〇三年二十三歲時寫贈給許壽裳的〈自題小像〉裏的著名詩句：「靈臺無計逃神矢，風雨如磐暗故園。寄意寒星荃不察，我以我血荐軒轅。」此詩後收入《集外集拾遺》。（見魯迅：《魯迅全集第七卷》〈集外集·自題小像〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁423。

¹⁸ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·恨恨而死〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁360。

是改造的引線”，悲憤於時代條件的惡劣，進一步地促使魯迅思考救國圖存的步驟與方法，且連帶牽動了他創作方向的調整並逐一地從其作品中鮮明深刻地表現出來。事實上，我們可以看到魯迅有不少的雜文內容都是針對當時改革與新文化運動等由時代氛圍與背景的環繞下所形成的社會條件而發的，在這些文章中，有的是揭露時弊指出現狀不合理之處，有的是提出對應解決的辦法¹⁹，有的是以當時的政治社會事件的物事為素材甚至主題而大膽尖銳地評述，有的是以當時的思潮發展走向為根據而冷靜地從論辯中做出判斷等等（這些於後面的章節將逐一論述），說明了魯迅於生存的時代背景條件之下，確實在其創作方向的基礎上鑿刻出絕大的影響痕跡，甚至某種程度決定了魯迅這個創作者在文學本質問題上的識見：

大藝術家的意識與其時代的意識兩相調合的時候，他所產生的環境，必然總是在功利主義的範圍中的。反過來，藝術家的意識背棄了時代的意識，他所產生的表現，就必然地歸入藝術至上主義的範圍中，然而這兩種絕對不同，有時在一個人的環境中，往往因為受著生活的影響，會先後經過兩種主義的歷程—即是有時抱著藝術至上主義，有時抱著功利主義。由這點我們可以證明大部分的藝人底意識，是由環境而決定的。²⁰

魯迅認為，文人的寫作意識實際上是不由自主地受到時代條件莫大的制約；在這個制約的過程中，主導文人整個創作意識最為根抵的價值觀念也會隨之變化發展。不僅如此，當時國家處於既險惡又複雜的歷史世代固然

¹⁹ 魯迅第一次提出改革中國的理論，見諸於一九〇七年以文言文所寫成四篇早期重要的短篇論文，〈人之歷史〉、〈科學史教篇〉、〈文化偏至論〉、〈摩羅詩力說〉，這四篇論文可說是魯迅在這個部分的思想的起點。

²⁰ 蕭劍青：〈魯迅先生對於我的啓示〉編入於楊之華：《關於魯迅》（上海：中華日報出版社，1944年三版），頁42。在同一篇文章中魯迅又補充道：「為什麼在藝術的整個園地裏有了（藝術）至上主義和功利主義的思潮？因為藝術是由社會環境底影響所形成，在他中間的觀念，感情，思想，意志等，都不能超脫了社會生活物質的基礎的。」

引發魯迅文藝救國的熱忱，但是由於想要改造中國此一龐大的機器實非易事²¹，加上傳統禮教的根深蒂固，“周圍的空氣太寒冽”²²，即絕大多數人民與知識分子的冷笑與嘲諷，導致魯迅一度感到氣餒頹喪，進而形成了他“虛無主義”一部份的人生基調，正如楊澤在分析魯迅性格內涵的一篇文章裡所指出：

新與舊，理想與現實的拉扯如此劇烈，來自「當代」或「當下」的壓力如此強悍兇猛，魯迅身心乃長久陷於緊張的狀態中。……魯迅的虛無主義，固然源自內戰、革命期間的黑暗恐怖(佛洛伊德所謂的 *the uncanny*)，尤其來自他對人心，及內在於人心的暴力的深刻了解。²³

由此，我們便不難理解魯迅在《野草》的文章中之所以會出現這種思想基調的來源所在：

我的心也曾充滿過血腥的歌聲：血和鐵，火燄和毒，恢復和報讎。而忽而這些都空虛了，但有時故意地填以沒奈何的自欺的希望。希望，希望，用這希望的盾，抗拒那空虛中的暗夜的襲來，雖然盾後面也依然是空虛中的暗夜。²⁴

²¹ 魯迅在《墳·娜拉走後怎樣》一篇文章中說：「中國太難改變了，即使搬動一張桌子，改裝一個火爐，幾乎也要血；而且即使有了血，也未必一定能搬動，能改裝。不是很大的鞭子打在背上，中國自己是不肯動彈的。」

²² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·題記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁292。

²³ 魯迅著，楊澤編：《魯迅散文選》〈恨世者魯迅〉（臺北：洪範書店，民84年初版），頁19。

²⁴ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈野草·希望〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁177。魯迅在《吶喊》的〈自序〉上也說：「凡有一人的主張，得了贊和，是促其前進的，得了反對，是促其奮鬥的，獨有叫喊於生人中，而生人並無反應，既非贊同，也無反對，如置身毫無邊際的荒原，無可措手的了，這是怎樣的悲哀啊，我於是以爲我所感到者爲寂寞。這寂寞又一天一天的長大起來，如大毒蛇，纏住我的靈魂了。」說明了魯迅之所以感到空虛感到寂寞，有一大部分是緣於無人相應和而作出冷眼與冷笑之態勢而導致的。

對魯迅而言，在他打破與重構他認為潛藏著嚴重問題的體制和秩序的過程中卻持續遇到諸多挫折與非難，不禁引起他痛心與無奈的感慨，逐漸使他回過頭去進行整理國故的工作²⁵，不僅減少參與政事的論述，同時創作文學的意願也大為降低。在《野草》與《朝花夕拾》裡，即有許多的篇章正是凸顯魯迅一面充滿絕望，一面而又不斷地以文字戰鬥，希冀從絕望中尋出一條道路的反覆矛盾心境²⁶。

魯迅曾試圖分析漢末魏初這一段時期的文學特色，將時代社會條件與決定文風形成的關鍵做一若干程度關係的聯結，他認為在曹操統治下所發展出“尚刑名”，也就是注重立法嚴明的社會，導致了這個時期的文章走向“清峻”的風格，不但簡約而且嚴謹，讓人一目了然，同時也找不到任何詬病之處。另外一個文風特色“通脫”，則是在反對當時過於清流而固執做作的風氣之下所形成，因此在這個時期出現了許多直抒胸臆的文章。同樣地，探討魯迅之所以選擇雜文這種文體而致力於其文學創作，且從創作風格所表現出精煉深刻，充滿戰鬥性的特色，我們也不禁發現時代的要求對於作者在這上面的文學創作意識所產生或多或少的影響。瞿秋白在《魯迅雜感選集》的序言中的一段文字，正足以說明了時代的要求對雜文這種文體所造成的影響：

²⁵ 魯迅在《吶喊》的自序裏，曾敘述其中心路歷程道：「我雖然自有無端的悲哀，卻也並不憤懣，因為這經驗使我反省，看見自己了：就是我絕不是一個振臂一呼應者雲集的英雄。只是我自己的寂寞是不可不驅除的，因為這於我太痛苦。我於是用了種種法，來麻醉自己的靈魂，使我陳入於國民中，使我回到古代去，後來也親歷或旁觀過幾樣更寂寞更悲哀的事，都為我所不願追懷，甘心使他們和我的腦一同消滅在泥土裡的，但我的麻醉法卻也似乎已經奏了功，再也沒有青年時候的慷慨激昂的意思了。」

²⁶ 魯迅在《兩地書·四》裏說：「但我的作品，太黑暗了，因為我常覺得惟“黑暗與虛無”乃是“實有”，卻偏要向這些作絕望的抗戰，所以很多著偏激的聲音。」（魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·三二〉（北京：人民文學出版社，1993年一版，頁20~21）正如同一九一三左右，魯迅將從事抄古書等國故整理的工作視為應付當時環境時局的一種無言的憤怒一般，“作絕望的抗戰”標誌著魯迅另外一種矛盾的寫作心境。

想一想這將近二十年的情形，他就懂得這種文體發生的原因，急遽的劇烈的社會鬥爭，使作家不能從容地把他的思想和感情熔鑄到創作裏去，表現在具體的形象和典型裏；同時，殘酷的強暴的壓力，又不容許作家言論採取通常的形式。作家的幽默才能就幫助他用藝術的形式表現他的政治立場，他的深刻的對於社會的觀察，他的強烈的對於民眾鬥爭的同情。²⁷

由於魯迅認知到自己所處是一個既艱困複雜又充滿變局的特殊時代，倘要揭露社會的弊病，廓清問題的核心，就作者而言，小說與詩歌這類著重在形象與意象塑造，以及表現手法也趨於晦澀的文學樣式，確實無法成為符合作者表現諸多深刻思想與熱烈情感的理想工具，是以在時代條件的要求之下，可以說魯迅有意識地逐漸捨棄以小說與詩歌這類的文學體裁為創作的主軸，而選擇較為能夠自由切入社會生活的各種層面，沒有過多文學規則的限制，造語無須曲折²⁸，可以直接表現作者意見與觀感，且能製造出強而有力攻擊效果的“雜文”這種文學體式，在諸多篇章中，可以清晰地讀到魯迅有關這方面的意見：

在風沙撲面，狼虎成群的時候，誰還有這許多閒工夫，來賞玩琥珀扇墜，翡翠戒指呢。他們即使要悅目，所要的也是聳立於風沙中的大建築，要堅固而偉大，不必怎樣精；即使要滿意，所要的也是匕首和投槍，要鋒利而切實，用不著什麼雅。²⁹

²⁷ 魯迅著，瞿秋白編：《魯迅雜感選集·序言》（上海：上海出版社，1953年八版），頁2。

²⁸ 可參照魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·三二〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁97。原來的意見是魯迅針對關於五卅慘案的一首詩所作的評論：「那一首詩，意氣也未嘗不盛，但此種猛烈的攻擊，只宜用於散文，如“雜感”之類，而造語還須曲折，否，即容易引起反感。詩歌較有永久性，所以不甚合於做這樣的題目。」這一段文字很能說明魯迅對於文體形式的選擇所依據的標準。不同的主題內容皆有適合它的文學體裁，選對了正確的文學體裁，才能更有力而貼切地將所欲表達的主題表現出來。

²⁹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·小品文的危機〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁575。

的確，在“風沙撲面，狼虎成群”的時代條件下，能夠“鋒利而切實”地表達作者深刻的思想，且不需任何文學上各種“雅”的要求限制的“雜文”這種文學樣式，顯然便成爲魯迅至爲理想的表達工具。

據上，在面對時代背景不斷的衝擊之下，著實喚起了魯迅救國救民激情的熱血而選擇以文學創作來做爲他實踐的手段，許多文章的內容皆是以荒謬不合理的社會現象爲半徑而做圍繞；另一方面，在對抗時代洪流的過程中，形成了魯迅時而積極前進時而麻木冷漠，矛盾虛無的獨特的文人性格。同時爲了順應時代文化變革的要求，魯迅排斥爲藝術而藝術，始終抱持功利主義的文學觀，似乎也是可預期的結果，而且更進一步地在他所表現的文學創作方式與創作風格上產生舉足輕重的影響。

二、就成長的背景而言

魯迅，原名周樹人，字豫才，係西元一八八一年(清光緒七年)，陽曆九月初二十五日，生於浙江省紹興府會稽縣內的東昌坊口。祖父周福清是清朝進士，曾由翰林庶吉士散館，授編修，之後改放外官，任江西的知縣，最後又往北京任內閣中書等職。父親周伯宣，本名鳳儀，爲會稽學生員，卻履經鄉試未中。母親魯瑞承自官宦之家的後裔，是一個開明而且能接受新事物新觀念的女性，在遇到不平之事時，“大有慷慨激昂，願意罵倒一切之狀”³⁰，魯迅日後所受之於她的影響是很明顯的。從小生於仕宦之家

³⁰ 根據許廣平在《欣慰的紀念》裏所憶述：「一位鄉下人出身的老太太，我們料想她一定很頑固的罷，其實倒不盡然！她是最能夠接受新的還環境的。在看不過家裡晚輩的小腳，特自先把自己的解放起來，作爲提倡。不久她變成半天足了，而那晚輩的腳還是較她細小。後來看見女人們剪髮了，雖然是七十高齡的老者，也毅然剪了下來。……從不迷信，腦裡沒有什麼神鬼在做怪，一切都自然地生活，又從不嘮叨，不多講閒話，和年輕的最合得來，所以精神活潑而強健。忽而覺得年輕人拿針織編東西有趣了，她也要學習。待預備好了一切，就從頭學起，做得不好就拆掉，重新學過，一次又

的魯迅，儘管這個仕宦之家有呈現日趨沒落的態勢，畢竟孩童時期的魯迅可說是在尚稱優沃的環境中成長的，所受到的傳統教育也是完整而嚴格的。不過魯迅在十三歲時卻遭逢變故，據他自己的憶述：

聽人說，在我幼小時候，家裡還有四五十畝水田，並不很愁生計。但到我十三歲時，我家忽而遭了一場很大的變故，幾乎什麼也沒有了；我寄住在一個親戚家裡，有時還被稱為乞食者。我於是決心回家，而我底父親又生了重病，約有三年多，死去了。

我漸至於極少的學費也無法可想；我底母親便給我籌辦了一點旅費，教我去尋無需學費的學校去。³¹

隨著成長環境的升落起伏，讓魯迅第一次近距離地認識體會到世道的澆薄炎涼與人性卑劣的本質，進一步埋下他日後對人性始終抱持深切悲觀與懷疑的火種：

有誰從小康人家而墜入困頓的麼，我以為在這途路中，大概可以看見世人的

一次，日夜如此，坐下來也拿著織針，半夜睡醒也拿著織針，終於很複雜的花紋都給織出來了，衣服也能編成功了。七十歲的高齡，就如同十五六歲的小姑娘一樣埋頭苦學，始終不倦，兒子也佩服了。他說：“我的母親如果年輕二三十年，也許要成為女英雄呢。”……她把舊式的日夜消遣的小說丟開，每天開始學習看報紙。……這時最喜歡看見我們“毛丫頭”的到來，得以詳盡地從報紙各節過細研究、討論。遇到不平之處，大有慷慨激昂，願意罵倒一切之狀。」（原載於《工作與學習叢刊》二集《原野》（1937年3月），後輯錄於馬啼疾編：《許廣平憶魯迅》（廣東：人民出版社，1979年4月），頁434~436）從這段描述的文字中可以看出魯迅母親性格之一端，也可以推測魯迅在思想上，如不信鬼神宗教，在內心性格上，如分明的愛憎情感，在行事風格上，如學習欲望強烈，不在背後說別人的閒語，不達目的，定不放棄等等顯然都是來自於母親直接的影響。

³¹ 魯迅：《魯迅全集第八卷》〈集外集拾遺補編·魯迅自傳〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁304。魯迅所說的大變故，為他的祖父所涉入的“科場案”，即魯迅祖父為參加鄉試的自己的兒子與親友的儿子而賄賂當時的主考官殷如璋，事情洩露之後，魯迅父親被取消資格，魯迅祖父更見判處決，之後雖然經家人變賣田產到處疏通而免除一死，家道卻也因此而中落。

真面目。我要到 N 進 K 學堂去了，彷彿是想走異路，逃異地，去尋求別樣的人們。³²

在這中間值得注意的是，魯迅被稱為“乞食者”的這段時期，也就是寄住在母親娘家農村的期間，直接引發魯迅對以農民為主的基層社會的生活情況有了更深一層的接觸與認識³³，致使日後魯迅總是站在這一群他口中“勞苦大眾”的立場並且從他們的角度而發聲的創作思想基調，一方面“哀其不幸”，悲憫他們不僅受到上層殘酷政治與社會極盡壓迫之能事，而且沾染許多社會傳統迷信的遺毒；一方面又“怒其不爭”³⁴，對這些隸屬於社會金字塔底端階層的人民在面對自己弱勢不堪的處境時，“壓迫罷，誰也不響；殺戮罷，誰也不響”³⁵，竟而表現出愚昧而又麻木的態度

³² 魯迅：《魯迅全集第八卷》〈吶喊·自序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁415。

³³ 魯迅在《集外集拾遺》的〈英譯本《短篇小說選集》自序〉裏說道：「我生長於都市的大家庭裡，從小就受著古書和師傅的教訓，所以也看得勞苦大眾和花鳥一樣。有時感到所謂上流社會的虛偽和腐敗時，我還羨慕他們的安樂。但我母親的母家是農村，使我能夠間或和許多農民相親近，逐漸知道他們是畢生受著壓迫，很多苦痛，和花鳥並不一樣了。」（見魯迅：《魯迅全集第七卷》《集外集拾遺·英譯本《短篇小說集選集》自序》（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁389。）

³⁴ “哀其不幸”、“怒其不爭”這兩句話引自魯迅在《墳·摩羅詩力說》一文裏概括拜倫對於受壓迫奴隸的態度：「苟奴隸立其前，必哀悲而疾視，哀悲所以哀其不幸，疾視所以怒其不爭。」其實不只限於農民階層，對於一切受到壓迫的人，魯迅皆抱持此一基本相同的對待態度，在同情這些人不幸遭遇的同時，魯迅一方面感到憤怒，一方面也對於他們的覺醒寄予希望。誠如李新宇在〈中國現代知識分子話語的基石〉一文中說：「這種態度是衡量一個知識分子是否獲得了現代知識分子話語立場的標志。只有“怒其不爭”而無“哀其不幸”是非人道的立場。只有“哀其不幸”而無“怒其不爭”則是民間大眾自己的立場。只有這兩者的結合顯示了中國知識分子話語的立場。現代精英知識分子不可能像隱士那樣超脫，他們關心和同情大眾，為大眾的疾苦而痛苦，但是，他們絕不是站在大眾同一地平線上的代言人，決不是大眾意識的“留聲機器”，也不是利用大眾之力而滿足私欲者。這種態度的最突出的代表者就是魯迅。這種態度與大眾保持了一定距離，這距離並不意味著他對民眾的輕視，而是因為他知道大眾發出的往往不是他們自己的聲音，只有大眾真正覺醒並成為真正的“人”之後，真正屬於大眾的聲音才能得到表達。」（李新宇：〈中國現代知識分子話語的基石〉，《魯迅研究月刊》1998年第7期，頁4。）

³⁵ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·「智識勞動者」萬歲〉（北京：人民文學出版社，1993年），頁358。

感到憤怒。之後，魯迅在初始涉入文學領域時，曾經自承說：「我看到一些外國的小說，尤其是俄國，波蘭和巴爾幹諸小國的，才明白了世界上也有這許多和我們的勞苦大眾同一命運的人，而有些作家正在爲此而呼號，而戰鬥。而歷來所見的農村之類的景況，也更加分明地再現於我的眼前。」³⁶ 在涉獵諸多文學作品之餘，同時參照著自己於成長經驗中的所見所及，魯迅的觀察與感受自然比一般人爲之犀利與深刻，也因此而更加充分地解釋了魯迅在許多文學創作裏，包括小說與雜文，所刻意表現的三大主題內容：上層社會的腐敗與墮落和下層社會的不幸與掙扎。瞿秋白在探究有關魯迅思想的成因時，曾經指出：

他的士大夫家庭的敗落，使他在兒童時代就混進了野孩子的群裡，呼吸著小百姓的空氣。這使得他真像吃了狼的奶汁似的，得到了那種“野獸性”。他能夠斬斷“過去”的葛藤，深刻地憎惡天神和貴族的宮殿，他從來沒有擺過諸葛亮的臭假子。他從紳士階級出來，他深刻地感覺到一切種種士大夫的卑劣，醜惡和虛偽。³⁷

整個生長環境的推移變化所帶給魯迅的影響不可謂之不大。緣於家庭的衰落，成長背景隨之而異，首先衝擊魯迅的，無疑是上層階級的種種“卑劣，醜惡和虛偽”的強烈感受，以及對於社會底下一般人民生活的深刻理解，而奠定其日後鮮明的文學立場。可想而知，倘若沒有從這段時期開始的由興盛轉爲衰敗的成長環境，魯迅極有可能會走往截然不同的文學道路，其創作所依之以據的思想基礎當然也就隨著全然改觀。

除此而外，就魯迅的寫作經驗來看，他常將這一段時期的兒時成長記憶轉諸文章筆墨，以《朝花夕拾》文集爲主的許多篇章內容，如〈狗·貓·

³⁶ 魯迅：《魯迅全集第七卷》〈集外集拾遺·英譯本《短篇小說選集》自序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁389。

³⁷ 魯迅著，瞿秋白編：《魯迅雜感選集·序言》（上海：上海出版社，1953年八版），頁5。

鼠〉〈阿長與山海經〉〈五猖會〉〈無常〉〈從百草園到三味書屋〉諸篇，即以此為主要素材內容；“反顧”舊有的成長過程，因此也就明顯地成了魯迅雜文的創作基調之一，同時呈現出魯迅不同的較為感性的文風面貌：

我有一時，曾經屢次憶及兒時在故鄉所吃的蔬果：菱角、羅漢豆、茭白、香瓜。凡這些，都是極其鮮美可口；都曾是使我思鄉的蠱惑。後來，我在久別之後嘗到了，也不過如此；惟獨在記憶上，還有舊來的意味留存。他們也許要哄騙我一生，使我時時反顧。³⁸

迫於家境的無奈，在一八九八年的閏三月，也就是魯迅十八歲時，帶著母親籌措的八元川資，獨自前往南京，考入水師學堂的機關科，大約過了半年，覺得學校“烏煙瘴氣”，不符自己的志趣，而轉考江南陸師學堂附設的礦務鐵路學堂，學習開礦與造設鐵路。魯迅在這一段求學時期的課餘時間，大量接觸了像《時務報》、《譯學彙編》之類，無論是隨時報導當前社會政治經濟等層面的勢況還是介紹國外許多新的思潮與觀念；這些知識都迥異於已往他在傳統私塾所學所聞，不但大大拓寬了魯迅的識見³⁹，同時啓蒙了他對於各種新思想新觀念的追求與實踐。

魯迅於礦路學堂以一等第三名優秀成績畢業後二個月，也就是一九〇二年四月時，由江南督練公所派赴日本留學，進入東京弘文書院學習日

³⁸ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈朝花夕拾·小引〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁229~230。魯迅不只在雜文上，汲取他成長的經驗，就他所見所聽所想，用回憶的筆調而創作；魯迅在《吶喊》小說集的自序裏也承認：「我的年輕的時候也曾經做過許多夢，後來大半忘卻了，但自己也並不以為可惜。所謂回憶者，雖然可以使人歡欣，有時也不免使人寂寞，使精神的絲縷還牽著已逝的寂寞的時光，又有什麼意味呢，而我偏苦於不能全忘卻，這不能全忘的一部分，到現在便成了《吶喊》的由來。」

³⁹ 魯迅在離開家鄉之前所學的知識是有限的，所得的資訊也是落後的，這與地緣有絕大的關係，據魯迅在《且介亭雜文》的〈病後雜談之餘〉一文裏所說：「我生長在偏僻之區，毫不知道什麼是滿漢，只在飯店的招牌上看見過“滿漢酒席”字樣，也從不引起什麼疑問來。」

語⁴⁰。剛開始魯迅是立定志向學醫的，主要的原因之一是，他認為醫學對於日本明治維新的成功提供很大的幫助，所以希望藉此也能同樣應用於中國的改革：

但待到在東京的預備學校畢業，我已經決意要學醫了，原因之一是因為我確知道了醫學對於日本維新有很大的助力。⁴¹

另外一個原因則是他在南京的學堂裡所接觸到的《全體新論》與《化學衛生論》之類的書，日漸使他明白中國的傳統醫學是一種“有意的或無意的騙子”，不值得信任與研究，而轉向接觸國外較具有科學根據的醫學理論：

我還記得先前的醫生的議論和方藥，和現在所知道的比較起來，便漸漸的悟得中醫不過是一種有意或無意的騙子，同時又很起了對於被騙的病人和他的家族的同情；……我的夢很美滿，預備卒業回來，救治向我父親似的被誤的病人的疾苦，戰爭時便去當軍醫，一面又促進了國人對於維新的信仰。⁴²

然而偶然發生在課堂間，一部幻燈片放映日俄戰爭景況的契機，促使一徑心繫於學醫救國的魯迅，反思轉變人生方向的可能性，最後甚至儼然成為魯迅作出棄醫從文決定的導火線：

⁴⁰ 魯迅在《朝花夕拾·瑣記》裏說得很清楚：「但一到畢業，卻又有些爽然若失。爬了幾次桅，不消說不配做半個水兵；聽了幾年講，下了幾回礦洞，就能掘出金、銀、銅、鐵、錫來麼？實在連自己也茫無把握，沒有做《工欲善其事，必先利其器》那麼容易。爬上天空二十丈和鑽下地面二十丈，結果還是一無所能，學問是“上窮碧落下黃泉，兩處茫茫皆不見”了，所餘的還只有一條路，到外國去。」可見他的方向在這一段時期的不確定性。

⁴¹ 馬啼疾編：《許廣平憶魯迅》（廣東：人民出版社，1979年4月），頁304。對於此項魯迅自己提出的原因，有許多人感到質疑，如鄭學稼在《魯迅正傳》中所言：「讀過明治維新史的人，對於已成名時（一九二五年）自傳者（指魯迅）的自供，都瞠目不解。不錯，維新前日本已有了新醫學，但醫學對日本歷史重要運動之一的明治維新，有『很大』的助力，卻難找出很大的證據。」

⁴² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈吶喊·自序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁416。

第二年（指學醫期間）添教霉菌學，細菌的形狀是全用電影來顯示的，一段落已完而還沒有到下課的時候，便影幾片時事的片子，自然都是日本戰勝俄國的情形。但偏有中國人夾在裏邊：給俄國人做偵探，被日本軍捕獲，要槍斃了，圍著看的也是一群中國人，在講堂裏的還有一個我。“萬歲！”他們都拍掌歡呼起來。這種歡呼，是每看一片都有的，但在我，這一聲卻特別聽得刺耳，此後回到中國來，我看見那些閑看槍斃犯人的人們，他們也何嘗不酒醉似的喝采，——嗚呼，無法可想！但在那時那地，我的意見卻變化了。到第二學年的終結，我便去尋藤野先生，告訴他我將不學醫學，並且離開這仙台。⁴³

在這之後，魯迅便積極地參與文學活動和創作，先後與許壽裳等人籌辦文藝雜誌《新生》；發表日後收錄在《墳》這部文集中，反映他早期重要思想的論文〈人之歷史〉、〈科學史教篇〉、〈文化偏至論〉、〈摩羅詩力說〉諸篇於當時中國留學生主辦的《河南》月刊上；更與他的弟弟周作人合譯《域外小說集》，引介西方較具有鮮明反抗精神的作家及其作品，然而以上這些有關文學的活動與創作並沒有在魯迅一心期待以其喚起人民覺醒的願

⁴³ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈朝花夕拾·藤野先生〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁306。在《吶喊·自序》裏，魯迅更清楚地說道：「有一回，我竟在畫片忽然會見我久違的許多中國人了，一個綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，而顯出麻木的神情。據解說，則綁著的是替俄國做了軍事上的偵探，正要被日軍砍下頭顱來示眾，而圍著的便是來賞鑒這示眾的盛舉的人們。這一學年沒有完畢，我已經到了東京了，因為從那一回之後，我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。」不過筆者以為看到中國人被殺示眾的畫面，並不能也不必影響魯迅棄醫從文的唯一客觀條件，倘若魯迅在這之前沒有在其他因素的影響之下而累積了足夠轉變的思想基礎，即使遇到此一“偶然”事件，也無法使得魯迅轉變方向；換句話說，許多評論者在論及影響魯迅轉進文學領域時，常只是一味地將此事件視為重要且唯一的影響因素，忽略其它偶然的客觀條件與主觀的思想基礎，而做出了好似沒有此事件就不會有文學家魯迅的結論，顯然是不夠合理與周延的。可以想見的是，假設魯迅縱使沒有偶發地經歷這個事件，魯迅走向以文學為救國主要方法的道路的可能性仍是很高的。

景之下，積聚足夠的力量，發揮明顯而立即的文藝成效⁴⁴，因此回國之後的魯迅，一方面有感於國民性的麻木不仁；一方面又迫於經濟上的壓力與政治上的封鎖，而導致他一度沉寂，埋首於教職與教育部的事務⁴⁵，並專心致力校錄《稽康集》，鑽研佛學與蒐研金石拓本等國故整理的工作。一直到一九一八年，魯迅三十七歲之後，由於《新青年》文藝雜誌的關係，才又開始積極集中地從事文學創作⁴⁶，先後在《新青年》、《北京晨報副刊》、

⁴⁴ 以《域外小說集》為例，在重新出版的《域外小說集》的新序裏，魯迅清楚地描述當時的情況說：「我們在日本留學的時候，有一種茫漠的希望，以為文藝是考以轉移性情，改造社會的。因為這意見，便自然而然的想到，介紹外國新文學這一件事。但做這事業，一要學問，二要朋友，三要工夫，四要資本，五要讀者。第五樣逆料不得，上四樣我們卻幾乎全無。於是又自然而然的只能小本經營，姑且嘗試，這結果便是譯印域外小說集。當初的計畫，是籌辦了連印兩冊的資本，待得賣回本錢，再印第三第四，以至第多少冊的。如此繼續下去，積少成多，也可以約略介紹了各國名家的著作了。於是準備清楚，在一九〇九年二月，印出第一冊，到六月間，又印出了第二冊。寄售的地方，是上海和東京。半年過去了，先在就近的東京寄售處結了賬。計第一冊賣去了二十一本，第二冊是二十本，以後可再也沒有人買了。（第一冊多賣一本，那是他們自己去買來的，實際上只有二十位讀者）至於上海，是至今還沒有詳細知道，聽說也不過賣出了二十冊上下，以後再沒有人買了。」以《域外小說集》當時第一冊付印一千本，第二冊五百本來看，可以想見社會反應的冷落程度，初次實際參與文學創作活動的魯迅當然也受到不小的挫折。後來魯迅坦誠譯作之所以無法得到讀者賞識的主要原因說：「初出的時候，見過的人，往往搖頭說：『以為他才開頭，卻已完了。』那時短篇小說還很少，讀書人看慣了一二百回的章回體，所以短篇等於無物。」不過阿英則認為最大的原因乃在於魯迅與其弟周作人的翻譯，雖然仍採用古文，不過卻保留原文的章節格式，這對當時國內讀者看慣了林紓以意譯為原則所譯出較為通順的文字來說，兩相比較之下，顯得過於詰屈聱牙而無法受到青睞。

⁴⁵ 從魯迅於一九〇九年結束日本留學生涯，首先在杭州浙江兩級師範學院擔任生理學、化學教員，接著改任紹興府中學堂生物學教員，紹興光復後，被委任為浙江山會初級師範學堂監督。之後在北平的長達十四年期間，先後兼任北京大學、北京師範大學、北京女子師範大學的講師職務，並於一九二六年，出任廈門大學國文系教授兼國學研究院教授一職，隔年又轉任廣州中山大學的文學系系主任。由此可見，魯迅一生的主要工作之一，除了文學創作之外，就屬長期服務於學校這個學術圈的教職了。

⁴⁶ 一九一八年魯迅首先發表第一篇白話小說〈狂人日記〉於五月號的《新青年》，之後更從九月開始在《新青年》以“隨感錄”的形式陸續寫作雜文。在《自選集》的自序中，魯迅清晰地述說當時的寫作心跡：「新青年上提倡文學革命，這一種運動，現在固然已經成為文學史上的陳跡了，但在那時，卻無疑地是一個革命的運動。我的作品在新青年上，步調是和大家一致的；所以我想，這些確是算作那時的革命文學。然而我那時對於文學革命，其實並沒有怎樣的熱情。既不是直接對

《京報副刊》、《語絲》、《莽原》等雜誌與報刊發表短篇小說與雜感文章，甚而實際參與涉入以提倡白話語文與學習西方文化為訴求重心的新文化運動，從此更發展植基為魯迅一部分的思想核心，不僅日後為此寫下了不少議論與剖析的文字，而且也直接左右了他創作觀的形成與變化，在創作實踐上，一直朝他所說“做更淺顯的白話文”的寫作方向而持續努力著。

就創作的質量而言，魯迅於晚期文學生涯中所表現的是更為積極的創作欲望，不只在數量上蔚為可觀，作品所反映出的風格與文字技巧的運用也趨於成熟，其中尤以雜文創作為最；魯迅創作於這時期的雜文作品以《且介亭雜文》、《且介亭雜文二集》、《且介亭雜文末編》、《南腔北調集》、《偽自由書》、《准風月談》為主⁴⁷，與早期同樣類型的篇章相比，這時期的作品不但表露出更為深邃的思想觀點，在文學技巧的掌握上也幾近圓熟⁴⁸，而這與他在其相應的人生階段，恰恰處於政治與社會緊張氛圍所交迫而成的生活環境有絕大的關係。先是北洋軍閥及後來國民政府的壓迫，經歷“三一八”慘案及白色恐怖等在專制政治下而衍生的事件，之後又在日本侵華的戰爭威脅下輾轉流離，在成長過程中閱盡滄桑的魯迅，於這中間挺身抵抗種種不合理的社會體制所帶來的結果竟是魯迅周遭的朋友和學生

於文學革命的熱情，又為什麼提筆的呢？想起來，大半倒是為了對於熱情者們的同感。這些戰士，我想，雖在寂寞中，想頭是不錯的，也來喊幾聲助助威罷。首先，就是為此。自然，在這中間，也不免夾雜些將古老的病根暴露出來，摧人留心，再設法加以療治的希望。但為達到這希望計，是必須與前驅者取同一的步調的，我於是刪削些黑暗，裝點些歡容，使作品比較的顯出若干亮色，……這些也可以說是“遵命文學”。不過我所遵奉的，是那時革命的前驅者的命令，也是我自己所願意遵奉的命令，決不是皇上的聖旨，也不是金元和真的指揮刀。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·《自選集》自序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁455-456。）

⁴⁷ 魯迅這一段時期的雜文，以上海的《申報自由談》為主要發表媒介的刊物，一般稱為自由談時期。其他則零星見於《文學月報》、《十字街頭》、《申報月刊》、《文學》、《論語》、《現代》、《濤聲》、等刊物。

⁴⁸ 一般認為魯迅在中後期的寫作生涯，由於受到周遭形勢的持蓄惡化，包括文網的嚴密，專制政府的壓迫，使得魯迅不得不在藝術技巧上下更多的工夫，其中一個最為明顯的是，利用各種不同的修辭方式，讓文章看起來“曲折”，一方面逃避了文網的迫害，一方面讓文章看起來更趨藝術化，不同於到早期較為單調的平鋪直露的文風，也解釋了魯迅的藝術技巧會更趨於“圓熟”。

的不幸犧牲，魯迅為此寫出一系列諸如〈無花的薔薇之二〉、〈死地〉、〈紀念劉和珍君〉、〈淡淡的血痕〉、〈爲了忘卻的紀念〉等充滿情感的批評與悼念的雜感文章之餘，譬如：

不是年青的為年老的寫紀念，而在這三十年中，卻使我目睹許多青年的血，層層淤積起來，將我埋得不能呼吸，我只能用這樣的筆墨，寫幾句文章，算是從泥土中挖一個小孔，自己延口殘喘，這是怎樣的世界呢。夜正長，路也正長，我不如忘卻，不說的好罷。但我知道，即使不是我，將來總會有記起他們，再說他們的時候的。⁴⁹

同時更加堅定他一生持續以充滿批判色彩的戰鬥性雜文為創作主要核心的意念，而這些皆不能自外於，除了複雜的時代條件，更與魯迅所及惡劣，屢遭挫折的成長背景因素所帶給他思想上的蛻變與精進，尤其是文學創作上各種理論與實踐的深遠影響。

據上，隨著成長背景，包括經濟條件的由盛轉衰，很早就讓魯迅深刻體驗人性醜陋不堪的真實本質，日後凡是針對各種“國民性”、“人性”的探討，魯迅下筆之際之所以總是抱持著悲觀的理解，似乎可以從中找出一些端倪。此外，魯迅更是常將成長過程中的深刻體驗，平鋪直述地反映在他的雜文作品上，使其創作呈現出不同的風味。而受到不同於傳統教育的新式教育的潛移默化之下，讓魯迅的識見大幅增闊；甚至在日本留學時期，逐漸確立了他創作的發展方向。另外，在魯迅創作生涯的中後期，親身經歷到不少自己重大的政治事件，爲此他寫出了許多技巧純熟且挑動讀者情感的絕佳篇章；而愈加惡劣的周遭形勢，讓魯迅的反抗、戰鬥的創作態度更形堅定，同時也迫使他對於藝術技巧的變化精進，且進一步影響對文學表現的理解與選擇。

⁴⁹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·爲了忘卻的紀念〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁488。

三、就中國傳統文學而言

劉勰於其文學理論專著《文心雕龍》一書中提及影響文人創作過程中甚為重要的因素“神思”，意即現在所說的寫作靈感時，指出神思大多不是憑空可得，而是得以藉由一些主、客觀條件的幫助激盪而成；在他所羅列出的客觀條件當中，便是由“積學以儲寶”為首先⁵⁰，肯定吸收其他文本內容對於創作者在創作經驗上，無論是創作思想的理解掌握還是創作方式的參照運用，皆能發揮提升不小的助益程度。以尤其涉獵過諸多文學作品的魯迅而言，更可見到除了中國傳統的文學作品之外，以外國近代為核心的文學作品在魯迅創作動機與思想，創作模式與實踐的過程中所鑿刻出的一些鮮明而重要的影響痕跡。

自小生長於舊社會的仕宦之家，廣泛接受傳統教育薰陶，熟稔中國經史子集等古書的魯迅，自然在思想的形塑和日後創作經驗的借鑑方面，受到中國傳統文學不少的影響；在這些影響裡面，除了早期學作的文章以八股文體為主⁵¹，首先便是表現在閱讀書籍習慣的沿襲模式：

我最初去讀書的地方是私塾，第一本讀的是《鑒略》，桌上除了這一本書和習字的描紅格，對字（這是做詩的準備）的課本之外，不許有別的書。但後來也慢慢的認識字了，一認識字，對於書就發生了興趣，家裡原有兩三箱破

⁵⁰ 劉勰針對文人能夠發展其文思，激發其靈感提出了一個主觀「虛靜」，四個客觀「積學」、「酌理」、「研閱」、「馴致」的重要條件，在原文裏他說：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭。」（劉勰：《文心雕龍·卷六神思》（臺南：東海出版社，民70年11月），頁1。）

⁵¹ 根據周建人所述，魯迅還曾參加過當時會稽縣所舉辦的縣試：「我記得他參加過一次縣試。第一次投考便考中了，名次還較高。……但是，魯迅並未去參加複試。當時，考試是要三榜定案的。魯迅拒絕參加第二次考試，表明他是厭惡科舉制度的。他為什麼參加了第一次考試呢？那是被本家叔輩硬拉去的。」（周建人、矛盾：《我心中的魯迅》（湖南：人民出版社，1979年9月），頁7~8。）

爛書，於是翻來翻去，大目的是找圖畫看，後來也看看文字。這樣就成了習慣，書在手頭，不管它是什麼，總要拿來翻一下，或者看一遍序目，或者讀幾頁內容，到得現在，還是如此。⁵²

據此，反映在創作上廣泛知識層面的涉及，魯迅之所以常能有較其他作家更為博雅表現，絕多可說是得力於從小養成“隨手翻翻”的讀書習慣⁵³。事實上，魯迅在十八歲赴前述的南京水師學堂求學之前，所受的教育仍舊以傳統私塾教育的啓蒙為主要，在《朝花夕拾》所收錄回憶兒時的雜感文

⁵² 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·隨便翻翻〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁136。為什麼一開始讀的是《鑿略》，據魯迅：「記得那時聽人說，讀《鑿略》比讀《千字文》、《百家姓》有用得多，因為可以知道從古到今的大概，那當然是很好的，然而我一個字也不懂。“粵自盤古”就是“粵自盤古”，讀下去，記住它，“粵自盤古”呵！“生於太荒”呵！」話雖如此，魯迅日後對於史書的重視程度顯然有受到其中影響而加深，「所以我想，無論是學文學的，學科學的，他應該先看一部關於歷史的簡明而可靠的書。」（以上兩段引文皆見魯迅：《魯迅全集第二卷》〈朝花夕拾·五猖會〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁136~139。）此外，魯迅輯錄的《小說舊聞鈔》，也是從史實發展的角度去鉤稽小說材料，前三十五篇是有關三十八種舊小說的史料，後四篇則是關於小說源流、評刻、禁黜等方面的史料。誠如魯迅所說，喜愛有圖有畫的濃厚興趣與藝術傾向也是在接受傳統教育時養成，「我們那時有什麼可看呢，只要略有圖畫的本子，就要被塾師，就是當時的“引導青年的前輩”禁止，呵斥，甚而至於打手心。我的小學同學因為專讀“人之初性本善”讀得枯燥而死了，只好偷偷地翻開第一頁，看那題著“文星高照”四個字的惡鬼一般的魁星像，來滿足他幼稚的愛美的天性。昨天看這個，今天也看這個，然而他們的眼睛裡還閃出甦醒和歡喜的光輝來。在書塾以外，禁令可比較的寬了，但這是說自己的事，各人大概不一樣。我能在大眾面前，冠冕堂皇地閱看的，是《文昌帝君陰騭圖說》和《玉歷鈔傳》，都畫著冥冥之中賞善罰惡的故事。」（《魯迅全集第二卷》〈朝花夕拾·二十四孝圖〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁252。）另外魯迅在《朝花夕拾》裏的文章〈從百草園到三味書屋〉、〈阿長與《山海經》〉也有提及他在讀書之餘，喜好書畫的情形，致使日後魯迅對圖畫藝術的無法忘懷，同時就其藝術特性與功能，寫過不少有力的文章為其說明和推展，如《且介亭雜文》的〈連環圖畫瑣談〉、〈《看圖識字》〉、〈《木刻紀程》小引〉、《且介亭雜文二集》的〈漫談“漫畫”〉、〈漫畫而又漫畫〉、〈《全國木刻聯合展覽會專輯》序〉、〈《死魂靈百圖》小引〉、《且介亭雜文末編》的〈《凱綏·珂勒惠支版畫選集》序目〉、〈記蘇聯版畫展覽會〉等，可以看到魯迅致力於文學領域外，對於這方面藝術的熱愛傾向。

⁵³ 魯迅曾說：「現在有一些老實人，和我閑談之後，常說我書是看得很多的，略談一下，我也的確好像書看得很多，殊不知就為了隨手翻翻的緣故，卻並沒有本本細看。」（《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·隨便翻翻〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁136。）

章裡，讀者皆能不難清晰地讀到，魯迅敘及從小開始與傳統教育之間的緊密關係⁵⁴，其間的關係魯迅曾作了一個概括：

別人我不論，若是自己，則曾經看過許多舊書，是的確的，為了教書，至今也還在看。因此耳濡目染，影響到所做的白話上，體格來。但自己卻苦於背了這些古老的鬼魂，擺脫不開，時常感到一種使人氣悶的沉重。就是在思想上，也何嘗不中些莊周韓非的毒，時而很隨便，時而很峻急。孔孟的書我讀得最早，最熟，然而倒似乎和我不相干。⁵⁵

長期浸淫於中國傳統文學思想文化的氛圍當中，魯迅一方面在創作形式的選擇與運用很難跳脫古代文言體式的制約，而“影響到所做的白話上，體格來”，以致無法呈現純粹白話語體的創作實踐⁵⁶；不過在寫作題材與主題表現的應用上，中國古典文學卻是提供魯迅許多不同面向的靈感來源，正如他在〈《木刻紀程》小引〉一文裡所說：

⁵⁴ 如收錄在《朝花夕拾》裡〈阿長與《山海經》〉、〈二十四孝圖〉、〈五猖會〉、〈從百草園到三味書屋〉、〈瑣記〉等文章，都可隱約見到魯迅與傳統教育間或詳或略的互動情形。

⁵⁵ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·寫在《墳》後面〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁283。

⁵⁶ 在白話運動的提倡過程中，雖然魯迅致力於白話文學的創作，其中不乏許多優秀的文學作品，對於當時中國新文學語言的發展起了重大的奠基作用，不過魯迅仍然承認針對他所寫文章的體式，無法完全擺脫古文所加諸的影響，他說：「在進化的鍊子上，一切都是中間物。當開首改革文章的時候，有幾個不三不四的作者，是當然的，只能這樣，也需要這樣。他的任務，是在有些警覺之後，喊出一種新聲……，至多不過是橋樑中的一木一石，並非什麼前途的目標，範本。跟著起來便該不同了，倘非天縱之聖，積習當然也不能頓然蕩除。」儘管魯迅認為受到中國傳統文學的“積習”所致，無法寫出完全接近口語，更加有生氣的文章，但是從另一方面而言，魯迅只是反對毫無原則地濫用古文，對於汲取古代語言的重要性，魯迅仍是持著相當肯定的意見的：「至於對於現在人民的語言的窮乏欠缺，如何救濟，使他豐富起來，那也是一個很大的問題，或者也應該在舊文中收得若干資料，以供使役。」（魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·寫在《墳》後面〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁286。）同時認為：「沒有相宜的白話，寧可引古語，希望總會有人懂。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·我怎麼做起小說來〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁512。）觀察魯迅的許多作品，無論是從詞彙、語法抑或對偶排比等修辭手法，魯迅吸取中國古代文學作品而豐富了自己的寫作實踐是無庸置疑的。

採用外國的良規，加以發揮，使我們的作品更加豐滿是一條路；擇取中國的遺產，融合新機，使將來的作品別開生面也是一條路。⁵⁷

針對中國龐大的文化遺產，魯迅從中慎選採納，不僅吸取了舊有文學形式以豐富自己本身的文學創作語言與技巧⁵⁸，其中有部分的寫作題材更是直接取自中國古典文獻⁵⁹。

魯迅之深受國內傳統文本影響的另一方面，主要表現在魯迅對中國古代文學揚棄與接受不斷反覆交替的閱讀過程中，針對如何正確對待民族歷史文化所發展出一系列主張“批判地繼承”的文學思想；依循此一思想線索，我們便不難明白，體現在魯迅創作領域裡一部分承襲一部分革除的複雜關係。其實魯迅並非全盤否定中國舊有的藝術形式與內容，他認識到，“新的藝術，沒有一種是無根無蒂，突然發生的，總承受著先前的遺產”⁶⁰，認為“惟有明白舊的，看到新的，了解過去，推斷將來，我們的文學的發展才有希望”⁶¹；並期許文化工作者，“我們不但是文藝上的遺產的

⁵⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·〈木刻紀程〉小引〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁48。

⁵⁸ 魯迅雖然提倡白話文，極力反對古文的運用；但他只是反對毫無原則地濫用古文。實際上，魯迅透過古文，著實延伸拓寬了他在詞匯，語法及各種修辭手法等在創作上的應用。

⁵⁹ 魯迅向我國古典文學汲取豐富的滋養，其間的痕跡是很明顯的。例如魯迅認為，中國古代的神話和傳說：「不特為宗教之萌芽，美術所由起，且實為文章之淵源。」（魯迅：《魯迅全集第九卷》〈中國小說史略〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁17。）這些神話和傳說，不僅成為魯迅研究的對象，《中國小說史略》便是以此為開端，而且往往變成其作品的取用來源—《故事新編》、《朝花夕拾》及若干雜文中都有明顯地受其影響的痕跡，其中又尤以受到《山海經》的影響最大，魯迅無論是在短篇小說，如〈補天〉、〈奔月〉、〈理水〉，詩歌，如〈題三義塔〉，還是雜文，如〈春末閑談〉、〈“題未定”草〉當中，都曾從《山海經》取材借鑒，也因此可見這些古代作品在魯迅身上所產生的影響之一斑。

⁶⁰ 魯迅：《魯迅選集·書信卷》〈致魏猛克〉（山東：山東文藝出版社，1991年9月一版），頁253。

⁶¹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·上海文藝之一瞥〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁301。

保存者，而且也是開拓者和建設者”⁶²。針對舊有藝術形式的取捨，魯迅清楚明白革新創造仍必須經過繼承、借鑒這一階段的過渡轉換時期：

舊形式的採取，必有所刪除，既有刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。……探求新形式，首先提出的是舊形式的採取，這採取的主張，正是新形式的發端，也就是舊形式的蛻變。⁶³

基於這一正確的認識，魯迅縱使認為“文學藝術包括文學體裁的變化發展，是不可抗拒的客觀規律”⁶⁴，就事實而言，從理論建設到創作實踐，魯迅也的確將許多心力傾注於文體的革新創造上，不過即使如此，魯迅堅信仍須立足於舊有的基礎上不斷發展才能製作出創造性的文本⁶⁵。

從早期創作之初，魯迅在舊文學深厚的基礎之下⁶⁶，以文言體的形式

⁶² 魯迅：《魯迅全集第七卷》〈集外集拾遺·《引玉集》後記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁419。在《集外集拾遺·《浮士德與城》後記》裏，魯迅也清楚地說明：「新的階級及其文化，並非突然從天而降，大抵是發達於對於舊支配者及其文化的反抗中，亦即發達於和舊者的對立中，所以新文化仍然有所繼承，於舊文化也仍然有所擇取。」在在都反映出魯迅主要以批判地繼承的態度來面對龐大的舊有文學遺產。

⁶³ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·論“舊形式的採用”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁22。

⁶⁴ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·從“別字”說開去〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁283。

⁶⁵ 以魯迅所創《野草》式的散文詩體而論，便可說是在古典詩文體裁演化的基礎上而發展出的，除此而外，《野草》本身，在風格、構思、手法、藝術境界等方面，皆是取法於我國古代文學而得到創造性的發展。

⁶⁶ 魯迅在舊文學或是國學深厚的基礎，在蔡元培的《魯迅先生全集·序》中有很清楚的說明：「魯迅先生本受清代學者的濡染，所以他雜集會稽群故書，校《嵇康集》，輯謝承《後漢書》，編漢碑帖，六朝墓誌目錄，六朝造像目錄，完全用清儒家法。惟彼又深研科學，酷愛美術，故不為清儒所囿，而又有他方面的發展，例如科學小說的翻譯，《中國小說史略》、《小說舊聞抄》、《唐宋傳奇集》等，已打破清儒輕視小說之習慣；又金石學為自宋以來較發展之學，而未有注意於漢碑之圖案者，魯迅先生獨注意於此項材料之搜羅；推而至於《引玉集》、《木刻紀程》、《北平箋譜》等，均為舊時代的考據家賞鑒家所未曾著手。」（黃菊編：《魯迅全集卷一》〈魯迅先生全集·序〉（台北：唐山出版社，民78年9月），頁2。）

創作出各類體裁與型態的文學，包括小說、雜文、詩歌自不必說⁶⁷，在思想上，魯迅之深受中國古代文人或思想家的感召與啓蒙也是極爲明顯的，除了上述魯迅所坦言在思想上“也何嘗不中些莊周韓非的毒”之外，筆者認爲，魯迅的創作意識與態度以及文章的氣韻風格等方面皆與魏晉這時期的文人及其所表現的文風有密切的源承關係⁶⁸。魯迅不僅在他輯錄的散佚古籍校閱當中以魏晉時代文章的數量佔大多數⁶⁹，同時更針對魏晉時代的各種不同層面的文化，諸如文學、政治、社會等，歸納出內涵極爲豐富的“魏晉風度”。魯迅即曾這樣描繪在生病期間翻閱《世說新語》時所產生的愉悅與共鳴感受：

躺著來看，輕飄飄的毫不費力了，魏晉人的豪放瀟灑的風姿，也彷彿在眼前浮動。⁷⁰

⁶⁷ 就文章部分，魯迅在南京求學期間，分別於一八九八，一九〇一年所寫的〈戛劍生雜記〉、〈蒔花雜誌〉與〈祭書神文〉諸篇，以〈祭書神文〉爲例：「今之夕兮除夕，香焰綉蘊兮燭焰赤。錢神醉兮錢奴忙，君獨何爲兮守殘籍？華筵開兮臘酒相，更點點兮夜長……。絕交阿堵兮尙剩殘書，把酒大呼兮君臨我居。緗旗兮芸輿，挈脈望兮駕蠹魚。寒泉兮菊漚，狂誦《離騷》兮爲君娛，君自來兮毋徐徐。君友漆妃兮管城侯，向筆海而笑傲兮，倚文塚以淹留……。若弗聽兮止以吳鉤，示之《丘》《索》兮棘其喉。令管城脫穎以出兮，使彼倏倏以心擾，。寧召書癖兮來詩囚，君爲我守兮樂未休。他年芹茂而樛香兮，購異籍以相酬。」（魯迅：《魯迅全集第八卷》〈集外集拾遺補編·祭書神文〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁472。）全篇不但多處引用古典，在文章風格上也充滿楚辭的韻味，可見其受中國傳統文學影響之一斑。

⁶⁸ 劉半農曾送魯迅一副對聯：“托尼學說，魏晉文章”，意指魯迅在思想上深受托爾斯泰和尼采的影響；在文章的氣韻風格方面則承揚自魏晉風度。

⁶⁹ 魯迅早在一九一二年開始校孫吳謝承的《後漢書》，隔年輯錄晉虞預所撰的《晉書》。一九一四年，魯迅再輯晉人虞喜的《志林》一卷，在這期間，他還輯錄了《會稽郡故書雜集》，集內收古代逸書凡八種，包括謝承《會稽先賢傳》一卷，虞預《會稽典錄》上下卷、朱育《會稽土地記》一卷、賀循《會稽記》等可考的魏晉作品四種，並分別作序。二〇年代前期，魯迅還編了一部古磚拓本輯集，名爲《俟堂專文雜集》，集內共收拓本一七三件，其中漢魏六朝即佔一七〇件之多。針對魏晉古籍，魯迅用心最多，尤數《嵇康集》，從可見資料來看，魯迅總共三次校勘《嵇康集》，前後跨越時間長達十四年（陳平原在《中國現代學術之建立》一書裡，另說魯迅校勘《嵇康集》達二十三年）。

⁷⁰ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·病後雜談〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁163。

在〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉的講稿裏，魯迅更認為從漢末魏初便開始所謂“文學的自覺時代”，處於此時期的文人逐漸認知到主體自由創作意識的重要性，於是寫詩作文皆能隨性情所至而無所顧忌，完全展現自己內心世界。事實上，魯迅所激賞的是魏晉文章“清峻”與“通脫”、“師心”與“使氣”的文學風格。清峻是文章要簡約嚴明，通脫是隨便之意，魯迅認為後者影響當時文壇更大，產生大量想說什麼便說什麼的文章。他舉曹操為例說：「文章從通脫得力不少，做文章時又沒有顧忌，想寫的便寫出來。」後面魯迅又引劉勰的“嵇康師心以遣論，阮籍使氣以命詩”，闡述說：「這“師心”和“使氣”便是魏末晉初的文章的特色。正始名士和竹林名士的精神滅後，敢於師心使氣的作家也沒有了。」⁷¹所謂“師心”和“使氣”，就是說創作完全發自作者本身的意志，講真話，不造作，與清峻、通脫可說是一脈相承。反觀魯迅所受到的具體影響，不僅表現在文章的風格上，有簡明深刻的文字感染力，其鮮明主觀情感的愛憎，諷嘲不留情面的筆調，以及但求本真，不畏攻擊的強烈文風，更重要的是，在創作過程中魯迅始終無懼於表達心中真實情感與想法的寫作態度：

站在沙漠上，看看飛沙走石，樂則大笑，悲則大叫，憤則大罵，，即使被沙礫打得遍身粗糙，頭破血流。⁷²

捷克漢學家普實克在《東方文學辭典》裡，即針對魯迅及其作品扼要地詮釋說：

魯迅的作品以它的真實性強烈地吸引讀者，他並不採用細緻的寫實手法，而

⁷¹ 以上皆見魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·魏晉風度及文章與藥及酒的關係〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁501~517。

⁷² 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·題記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁4。

是用他那支筆的力量透過現實描繪出比現實更為真實的的圖景。題材處理簡練，幾筆勾畫出事物的輪廓，以第一人稱處理主題、強調抒情、熱情洋溢以及性格化精煉，這些都是中國古典文學的特色。⁷³

由此可見中國傳統文學所給予魯迅在進行創作時的各種借鑒與啟發。

據上，魯迅對於傳統文學致力之深，不僅奠定其本身深厚的學養內涵，而且更為重要的是，傳統文學潛移默化地在他思考文學創作，文學風格與文學整體發展等寫作層面上所造成的發酵效果。首先因為傳統文學教育的制約，使得魯迅與同時代的文人一般，無法創作出純粹的白話文體，而以特殊文白夾雜的文體呈現其大部分的創作；另外在寫作題材上，中國傳統文學也提供魯迅不少靈感來源與創作方向，且成為魯迅進一步衝撞窠臼，設法突破舊有的創作形式、內容的全面檢討的思想源頭；最後魯迅鮮明的創作風格與強調主體自由的創作意識正是融載著傳統文學某些獨特的風度與審美情懷，說明魯迅與它之間的源承關係。其實誠如李新宇在〈中國現代知識分子話語的基石〉一文裡，總結魯迅所受古代文化氛圍影響的關係時所說：

其實無須論證，任何人都無法拒絕傳統的影響，或者說無法拒絕對傳統的承載。自覺的反叛也只是部分地掙脫。因此，在他（魯迅）的身上找到道家、儒家、墨家以及中國傳統中所有的”家”和算不上什麼”家”的影響痕跡，是理所當然的。正如不必考證就會發現他的黃皮膚和黑眼睛，甚至連牙齒都半黃半黑很合於傳統。⁷⁴

此外研究魯迅的名家王瑤也寫說：

⁷³ 轉引自俞元桂〈魯迅輯錄古籍的成就及其對創作的影響〉，《魯迅研究 7》（北京：中國社會科學出版社，1983年），頁 366。

⁷⁴ 李新宇：〈中國現代知識分子話語的基石〉，《魯迅研究月刊》1998年第7期，頁 6。

魯迅的全部創作中也無不浸潤著中國古典文學的滋養，這是構成他創作特色和藝術風格的重要因素，也是使他與中國文學史上的偉大的古典作家們保持歷史聯繫的根本原因。⁷⁵

因此就思想與創作而言，中國古典文學在魯迅身上所留下的各種深刻的影響痕跡確實是至為明顯的。

四、就國外近代文學而言

從引介到遙譯國外的文學作品，不僅成爲魯迅開啓他創作活動的契機之一⁷⁶，恐怕也是他在整個創作活動中極爲重要的環節；從他於一九〇七年寫〈摩羅詩力說〉迄至逝世前所譯的果戈里（N. Gogol, 1809-1852）的作品《死魂靈》，在這期間魯迅斷續卻不停止地從事這方面的文學工作，足可看出在魯迅眼中，外國文學在傳布藝術思想力與揮發藝術感染力上，其不可或缺的重要功效：

我們的文化落後，無可諱言，創作力當然也不及洋鬼子，作品的比較薄弱，是勢所必至的，而且又不能不時時取法於外國。⁷⁷

魯迅之所以遙譯大量的國外文學作品，主要是作爲寫作經驗的汲取吸收，意欲在寫作表現技巧，寫作主題內容，與作者本身的創作視野上能夠有以

⁷⁵ 王瑤：〈魯迅作品與中國古典文學的歷史聯繫〉，《魯迅研究學術論著資料匯編·卷五》（北京：中國文聯出版公司，1985年10月），頁75。

⁷⁶ 魯迅在《南腔北調集·我怎麼做起小說來》中說得很清楚，他在一開始的文學活動裏，自己並沒有非要創作不可的決心的：「但也不是自己想創作，注重的倒是在紹介，在翻譯，而尤其注重於短篇。」

⁷⁷ 魯迅：《魯迅全集第四卷》《南腔北調集·關於翻譯》（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁553。

擴大延伸，進而突破過去傳統時代的作品，他說：「注重翻譯，以作借鏡，其實也就是催進和鼓勵著創作。」⁷⁸ 在另一篇文章裏也承認在他開始創作時：「大約所仰仗的全在先前看過的百來篇外國作品和一點醫學上的知識，此外的準備，一點也沒有。」⁷⁹ 很可看出魯迅看待外國文學，其提供以創作經驗的取法和借鑒的態度，同時可以想見的是，在這取借的過程中，魯迅自己的創作特色必然會因而有所發展與產生微妙的變化⁸⁰。因此考察與透視國外文學作品同魯迅乃至創作活動之間的關係，以及相應而造成的影響確實是有其必要。魯迅一生的創作思想與實踐所及於國外文學的影響，尤以近代文學為主，是不言而喻的；這其中有包括藝術形式多樣的英美文學，勇於表現反抗叫喊意志的東歐諸小國文學，極具特殊區域文化的日本文學，富於社會批判精神的俄國文學對魯迅的影響最為顯著，不啻魯迅在雜文作品中屢次談到——不是純粹地介紹外國某一文人的事蹟與某一文學作品的內容特色所在，就是間接摘要其思想或觀念以為自己於論述時的依據或補充，甚至是萃取國外文本的整個內容大要與角色特質作為比較或批評事物的參照範例⁸¹——，更重要的是，在表現手法上的模仿運用及

⁷⁸ 同前註。頁 553。在同一集子的另一篇文章〈我怎麼做起小說來〉裏，魯迅也說道：「但我常看外國的批評文章，因為他於我沒有恩怨嫉恨，雖然所評的是別人的作品，卻很有可以借鏡之處。」很可看出魯迅對待外國文學供以創作經驗上的取法與借鑒的態度。

⁷⁹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》《南腔北調集·我怎麼做起小說來》（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 512。

⁸⁰ 王瑤在〈論魯迅作品與外國文學的關係〉一文裏針對外國文學與魯迅文學創作特色之間說：「文學作品的民族特色本來是一個歷史性的範疇，它不但應該有批判繼承民族優良傳統的因素，而且也要有使之適應時代潮流的現代化的特點。魯迅的作品是最富有民族特色的，但又與過去時代的作品截然不同，它們是廣泛借鑒和吸收了外國文學的優點又同時使之為反映中國人民生活服務的。這就使他的作品具有了鮮明的獨特風格，達到了新的創造性的研究。」這就是說在國外文學的學習與借鑒之下，揉合了中國文學的民族特色，於這當中便展現出魯迅特殊的創作特色。

⁸¹ 這方面的文章最明顯的要算是魯迅《且介亭雜文二集》的〈“京派”和“海派”〉了，在引出法郎士所寫《泰綺思》裏的一段故事與主要角色之後，其實目的是要諷刺“京派”，即官的幫閑，與海派，商的幫閑，的個中關係。魯迅在後面寫道：「不過京海之爭的目前的結局，卻和這一本書的不同，上海的泰綺思並沒有死，她也張開兩條臂膊，叫道“來虐！”於是——團圓了。……我舉出《泰綺

主要思想上的擷取所體現在魯迅的作品當中，尤其在雜文創作中的具體影響。限於篇幅考量，本章節並不打算傳記似地逐一搜羅列出魯迅涉及接觸過的國外文學，而是僅選擇其中影響較為深刻者詳做探討，目的是在儘量指出魯迅雜文作品所深受於國外文學影響的實例。

魯迅接觸大量外國文化與知識是在南京求學這個階段開始的。在外國文學這個部分，由於當時“看新書的風氣流行”，同時在語言的侷限下，魯迅從多方管道涉獵了不少翻譯小說，據許壽裳的憶述，他對於林紓的小說譯本幾乎每本必讀⁸²。不過對於這類作品的內容，魯迅卻是頗多微辭：

我們曾在梁啟超所辦的《時務報》上，看見了《福爾摩斯包探案》的變幻，又在《新小說》上，看見了焦士威奴所做的號稱科學小說的《海底旅行》之類的新奇。後來林琴南大譯英國哈葛德的小說了，我們又看見了倫敦小姐之纏綿和非洲野蠻之古怪。……包探，冒險家，英國姑娘，非洲野蠻的故事，是只能當醉飽之後，在發脹的身體上搔搔癢的，然而我們的一部分的青年卻已經覺得壓迫，只有痛楚，他要掙扎，用不著癢癢的撫摩，只在尋切實的指示了。⁸³

對於魯迅這段時期所閱讀過的譯作當中，值得特別一提的是嚴復翻譯的

思》來，不過取其事跡，並非處心積慮，用妓女來比海派的文人。這種小說中的人物，是不妨隨意改換的，即作為隱士，俠客，高人，公主，大少，小老板之類，都無不可。況且泰綺思其實也可厚非。她在俗時是潑刺的活，出家後就刻苦的修，比起我們的有些“文人”，剛到中年，就自嘆道“我是心灰意懶了”的死樣活氣來，實在更其像人樣。」整篇文章佔了一半的篇幅都是以此小說展開他的論述，足見外國文學在魯迅的創作，尤其在雜文作品中所影響的痕跡。

⁸² 林紓，即林琴南，所譯小說一百數十本裏，絕大部分為英國小說，其中哈葛德占二十本，科南道爾占七本，數量最多。雖然性喜雜書的魯迅讀過大半以上的小說，不過大概除了對於像少數譯的法國作家小仲馬（Dumas, Alexandre）的《巴黎茶花女遺事》等具有壓迫與被壓迫意味之類的作品感興趣，影響也較深遠之外，魯迅對大部分這時期所接觸翻譯過來的作品是不置可否的。

⁸³ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·祝中俄文字之交〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁459~460。

《天演論》對魯迅所遺留下的影響跡痕：

看新書的風氣便流行起來，我也知道了中國有一部書叫《天演論》。星期日跑到城南去買了來，白紙石印的一厚本，價五百文正，翻開一看，是寫得很好的字，開首便道：——“赫胥黎獨處一室之中，在英倫之南，背山而面野，檻外諸境，歷歷如在機下。乃懸想二千年前，當羅馬大將凱撒未到時，此間有何景物。計惟有天造草昧……。”哦！原來世界上竟還有一個赫胥黎坐在書房裏那麼想，而也想得那麼新鮮？一口氣讀下去，“物競”“天擇”也出來了，蘇格拉第、柏拉圖也出來了，斯多噶也出來了。⁸⁴

爾後魯迅所以一直力倡進化論的社會發展觀，並以之而形成自己一部分的歷史哲學信念和，更為重要的，創作思想的理論基礎，可說與其有絕大關聯。魯迅深受進化思想之影響主要表現在早期的論文〈人之歷史〉裡，他在這篇文章以多方的面向，從生物學與種族發生學的觀點兼及黑格爾、達爾文等人的學說到一般歷史社會史觀，專門闡釋進化論的要義，他說：「赫胥黎謂亞美利加有擊羊者，懼羊跳踉，超圈而去，則留短足者而漸汰其他，遞生子孫，亦復如是，久之短足者獨傳，修脛遂絕，此以人力傳宜種者也。然此特人擇動植而已，天然之力，亦擇生物，與人擇動植無大殊，所異者人擇出人意，而天擇則以生物爭存之故，行於不知不覺間耳。……強之種日昌，而弱之種日耗；時代既久，宜者遂留，而天擇即行其中，使生物臻

⁸⁴ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈朝花夕拾·瑣記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁295-296。事實上嚴復在一八九八年翻譯的《天演論》，只是節譯了英國生物學家赫胥黎《進化與倫理學》的前兩章，一直到日本留學之後，魯迅才進一步對進化論有系統而全貌地理解，也才確立了進化論在其思想中的基本格局。進化論的思想在魯迅的文學生涯中發酵了大半時期，直至魯迅在《三閑集》的序言裏所說：「我有一件事要感謝創造社的，是他們‘擠’我看了幾種科學的文藝論，明白了先前的文學史家們說了一大堆，還是糾纏不清的疑問，並且因此譯了一本蒲力汗諾夫的《藝術論》，以救正我——還因而及於別人——的只信進化論的偏頗。」實際上魯迅在這之後，才逐漸脫離以進化論的觀點去看待問題。

於極適。」⁸⁵ 同時，我們也可以在魯迅談及其他主題的雜感文章裡，見到鮮明的物競天擇的進化思想：

想到人類的滅亡是一件大寂寞大悲哀的事；然而若干人們的滅亡，卻並非寂寞悲哀的事。生命的路是進步的，總是沿著無限的精神三角形的斜面向上走，什麼都阻止他不得。

自然賦與人們的不調和還很多，人們自己萎縮墮落退步的也還很多，然而生命決不因此回頭。無論什麼黑暗來防範思潮，什麼悲慘來襲擊社會，什麼罪惡來褻瀆人道，人類的渴仰完全的潛力，總是踏了這些鐵蒺藜向前進。生命不怕死，在死的面前笑著跳著，跨過了滅亡的人們向前進。⁸⁶

以發展進化的思維觀點去看待或者解釋人生、歷史以及社會現象，一直是魯迅早期很長一段時間內的創作特色。擇舉寫於一九一九年，攻擊封建倫理道德，並針對千年來束縛人們思想和憑藉孔孟之道得以維繫的封建制度，而進行深刻批判的雜文〈我們現在怎樣做父親〉為例，我們可以見到魯迅所用以批判的論據，正是生物進化的思想：

我現在心以為然的道理，極其簡單，便是依據生物界的現象，一、要保存生命；二、要延續這生命；三、要發展這生命（就是進化）。生物都這樣做，父親也就是這樣做。⁸⁷

⁸⁵ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·人之歷史〉（北京：人民文學出版社，頁 13~14。

⁸⁶ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈熱風·生命的路〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 368。魯迅在文化批評上同樣摻進了不少進化的思想成分，如他在《華蓋集續編·古文與白話》裏以古文和白話為例說：「古文已經死掉了；白話文還是在改革掉上的橋樑，因為人類還在進化。便是文章，也未必獨有萬古不磨的典則。雖然據說美國的某處已經禁講進化論了，但在實際上，恐怕也終於沒有效的。」

⁸⁷ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·我們現在怎樣做父親〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 130。在這之後，我們仍能陸續而經常地在魯迅的文章中讀到這種思想的延伸，如在《而已集·文學和出汗》魯迅也說：「而且人性是永久不變的嗎？類人猿，類猿人，原人，古人，今人，未來的

魯迅之接受進化論的觀點，接續反映在作品中的另一特點是強調鬥爭，誠如他在敘述達爾文的學說時指出“立生物進化之大原，且曉形變之因，本於淘汰，而淘汰原理，乃在爭存”⁸⁸，這種在生物進化的過程中，強調生存鬥爭之重要性的學說，可說強化了魯迅生活中的鬥爭觀念。在魯迅筆下有不少的雜文作品，不僅充分揭著他憤恨地針對侵略者與壓迫者強固其鬥爭的基本立場，同時也反映了在抨擊封建主義下的陳舊道德與文化時，一貫抱持的強烈鬥爭意志：

我們目下的當務之急，是：一要生存，二要溫飽，三要發展。苟有阻礙這前途者，無論是古是今，是人是鬼，是《三墳》《五典》，百宋千元，天球河圖，金人玉佛，祖傳丸散，秘制膏丹，全都踏倒他。⁸⁹

以生物進化發展為前提，魯迅在這裡表現的是堅定果決的鬥爭、反抗的態度。除此，收編在雜文集《熱風》裡的許多隨感錄也集中地反映了他以進化發展的思想為根柢，同時確立“爭存”的精神而展開的批評：

願中國青年都擺脫冷氣，只是向上走，不必聽自暴自棄者流的話。能做事的做事，能發聲的發聲。有一分熱，發一分光，就令螢火一般，也可以在黑暗裏發一點光，不必等候炬火。⁹⁰

人……，如果生物真會進化，人性就不能永久不變。不說類猿人，就是猿人的脾氣，我們大約就很難猜得著的，則我們的脾氣，恐怕未來的人也未必會明白。要寫永久不變的人性，實在難哪。」此外，光在《熱風》一書裡的〈隨感錄三十六〉、〈隨感錄三十八〉、〈隨感錄四十一〉、〈隨感錄四十九〉、〈隨感錄五十四〉、〈隨感錄五十七 現在的屠殺者〉、〈隨感錄六十一 不滿〉等篇章中，就到處可見魯迅明顯受到這種進化思想的影響。

⁸⁸ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·人之歷史〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁13。

⁸⁹ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·忽然想到（六）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁45。

⁹⁰ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄四十一〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁325。

在另外一篇文章中，魯迅也指出：「我想種族的延長，便是生命的連續，的確是生物界事業裏的一大部分。何以要延長呢？不消說是想進化了。但進化的途中總須新陳代謝。所以新的應該歡天喜地的向前走去，這便是壯，舊的也應該歡天喜地的向前走去，這便是死；各各如此走去，便是進化的路。」⁹¹ 但是在進化的過程中，阻礙其前進發展的因子並不會主動的“新陳代謝”，所以魯迅從生存鬥爭的角度切入提醒激勵國人，一方面對於帝國主義的蠻橫侵略，封建主義的專制統治起而抗爭；一方面則認識自己的愚昧與麻木之處，從中覺醒並培養出進步的智識與道德，以達到救亡圖存，達到可以在世界上“協同生長，掙一地位”⁹² 的結果。

於日本留學期間，魯迅投稿在《河南月刊》雜誌上的〈摩羅詩力說〉是他最早一篇專門且有系統地以介紹外國文學為主的文章；在這篇文章裡魯迅提出了獨特一派的文學系譜，把以拜倫（G. Byron, 1788-1824）為首，繼而雪萊（P. B. Shelley, 1782-1822）直至裴多菲（Petofi Sandor, 1823-1849）等這些詩人總括為“摩羅詩派”，這派詩人皆具備有相同的精神特質“無不剛健不撓，抱誠守真；不取媚于群，以隨順舊俗”且能“發為雄聲，以

⁹¹ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄四十九〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁338~339。

⁹² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄三十六〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁307。後來根據馮雪峰在《回憶魯迅》裏所憶及的魯迅的言論：「那時候……主張反抗，主張民族革命，注重被壓迫民族的文學作品和同情弱小者的反抗的文學作品之介紹，也還是叫人警惕自然淘汰，主張生存鬥爭的意思。」然而魯迅也是全盤接受天演論的思想，例如他在《集外集拾遺·破惡聲論》中指出：「獸性愛國之士，必生于強大之邦，勢力盛強，威足以凌天下，則孤尊自國，蔑視異方，執進化留良之言，攻弱小以逞欲，非混一寰宇，異種悉為其臣僕不嫌也。」顯然魯迅就不接受人種有優勝劣敗之分的觀念，對於其做為種族壓迫，階級壓迫，以及列強帝國主義侵略弱小國家的理論憑藉，更是為魯迅所深惡痛絕，可見在對於進化論思想的接受上，見出魯迅有所取也有所捨的明顯痕跡。當然更重要的是，魯迅不單是將進化論視為從西方傳入的一種進步的科學思想，藉其而得以體認到自然演變發展的過程及其在過程中所衍生的生存鬥爭自然淘汰的規則。而且在確立社會必然走向發展進步的道路的信念之下，魯迅使用進化論的觀點與角度來觀察與分析社會問題，而得到中國處於世界的競爭之下，面臨著自然進化中的生存、競爭、淘汰等法則考驗的命運的結論，促使魯迅在許多文章中思考著能夠振興中華民族於衰微的方法。

起其國人之新生，而大其國于天下”⁹³，顯然魯迅並不是從文學認同的角度，即不是從文學技巧的表現與藝術感染的效果來加以介紹與評述拜倫等詩人的作品，而是著重在發揚他們重獨立愛自由的人格特色，以及在作品裡所呈現出勇於批評傳統道德與反抗壓制自由的暴政，敢於向壓迫者提出異議的革命精神⁹⁴；原來就深具民族主義思想與愛國主義熱誠的魯迅便從中吸取他所謂摩羅詩人積極抗爭的精神意識，將其延伸至自己的創作與生活之中進而汗漫成爲革命思想：

其實“革命”是並不稀奇的，惟其有了它，社會才會改革，人類才會進步，能從原蟲到人類，從野蠻到文明，就因為沒有一刻不在革命。⁹⁵

熔鑄前者發展進化的觀念於革命思想之中，說明了魯迅及其創作在這方面所受的影響。再者，魯迅在與敵論戰時表現出不退卻不妥協的態度，也常被評論概括爲“不克厥敵，戰則不止”，的確也是很大成分地受到積極浪漫主義詩派發散的精神所感召，而內化爲魯迅一部分的行事基調⁹⁶。

⁹³ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·摩羅詩力說〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁99。

⁹⁴ 配合著思於改革，追求自由解放的思潮，類似於拜倫等作家在作品中所表現出的熱烈的愛憎情緒與反抗精神是很容易感應當時讀者的心弦的，尤其是對魯迅而言。魯迅在《墳·雜憶》中曾經憶述：「有人說 G. Byron(拜倫)的詩多爲青少年所愛讀，我覺得這話很有幾分真。就自己而論，也還記得怎樣讀了他的詩而心神俱旺；……其實，那時 Byron 之所以比較的爲中國人所知，還有別一原因，就是他的助希臘獨立。時當清的末年，在一部分中國青年的心中，革命思潮正盛，凡有叫喊復仇和反抗的，便容易惹起感應。」

⁹⁵ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·革命時代的文學〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁418。

⁹⁶ 如魯迅在勾勒拜倫的人格特質時，說他：「故其平生，如狂濤如厲風，舉一切僞飾陋習，悉與蕩滌，瞻顧前後，素所不知；精神郁勃，莫可抑制，力戰而薨，亦必自救其精神；不克厥敵，戰則不止。」（見魯迅：《魯迅全集第一卷》《墳·摩羅詩力說》（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁81~82。可見魯迅所受其人格特質的影響。此外，在魯迅所引入的具有摩羅精神的詩人當中，對於匈牙利的詩人裴多菲的喜愛以及所受其影響的痕跡是很明顯的，從他一九〇八年翻譯匈牙利籍的《裴多菲詩論》，到一九二五年又譯其五首詩，三十年間一直將裴多菲的詩集帶在身邊，且在作品中，如最著名

除了作為以英國近代文學為主的浪漫詩派之外，魯迅從清末開始翻譯迄至逝世，一直對蘇俄近代文學的介紹予以相當的重視程度與心血的付出⁹⁷；對於自己的創作而言，自是不免受到許多啓發與影響：

那時，就知道了俄國文學是我們的導師和朋友。因為從那裡面，看見了被壓迫者的善良的靈魂，的酸辛，的掙扎；還和四十年代的作品一同燃起希望，和六十年代的作品一同感到悲哀。我們豈不知道那時的大俄羅斯帝國也正在侵略中國，然而從文學裡明白了一件大事，是世界上有兩種人：壓迫者和被壓迫者！⁹⁸

從俄國文學的閱讀當中，魯迅更廣泛、深層地理解人民被壓迫的困境以及他們在落實其反抗意志的過程中所遭到挫折而掙扎的情形，與始終不因之而退卻的抗爭力量。從魯迅針對俄國作家果戈里、高爾基(Gorky)、契訶夫、愛羅先珂(V. Eroshenko)、安特萊夫(L. Andreev)、杜斯妥也夫斯基、托

的《野草·希望》，以及《南腔北調集·〈自選集〉自序》、《南腔北調集·爲了忘卻的紀念》、《且介亭雜文二集·七論“文人相輕”——兩傷》《集外集拾遺·詩歌之敵》等，多次援引裴多菲的詩句。王瑤曾藉由比較魯迅《半夏小集》與裴多菲《狗之歌》《狼之歌》之間類似的情懷與思想而說明裴多菲之對於魯迅的深遠影響，也是爲人所知的評論。（見王瑤：〈論魯迅作品與外國文學的關係〉，魯迅研究學會《魯迅研究》編輯部編：《魯迅研究一》（上海：文藝出版社，1980年12月初版），頁50。）

⁹⁷ 從魯迅在一九〇八年開始《域外小說集》的翻譯時，他所選譯的三篇全是俄國的作品當中可以看到他對俄國作品重視的程度；而事實上根據許廣平在〈略論魯迅與蘇聯文學的關係〉裏的統計，在魯迅將近六百萬字的著作中，俄國文學作品的譯介就有將近一百六十萬萬字的數量，佔其著作量大約四分之一，且佔其翻譯量二分之一。而在有關蘇俄近代文學方面，魯迅著手譯得最多的有果戈里，高爾基和契訶夫。至於爲什麼魯迅注意與引介的幾乎是與他同時代或者近世的作品，魯迅在《且介亭雜文二集·葉紫作〈豐收〉序》裡說得很明白：「但我自己，卻與其看薄凱契阿，雨果的書，寧可看契訶夫，高爾基的書，因爲他更新，和我們的世界更接近。」針對外國文學的涉獵，魯迅一直將他的文學偏好集中在當代或者距離不遠的近代作品，也可說明他在尋求同時代的聲音之下，希望能藉以更清晰地看出時代的脈絡與現實的缺陷，並從中提出重大問題與解決方法的閱讀意圖。

⁹⁸ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·祝中俄文字之交〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁460。

爾斯泰等所做的論述中可以見到他持有批判與接受的態度之外所來自於他們在創作上或思想上的啓示；在這些啓示當中，最爲明顯反映在他有關文學創作的部分，無疑是對批判現實主義思想更進一步的了解與掌握⁹⁹：

後來我看到一些國外的小說，尤其是俄國，波蘭和巴爾幹諸小國的，才明白了世界上也有這許多和我們的勞苦大眾同一運命的人，而有些作家正在爲此而呼號，而戰鬥。而歷來所見的農村之類的景況，也更加分明地再現于我的眼前。¹⁰⁰

標誌著濃厚現實主義色彩的俄國文學，首先促使魯迅確立原本就已具有的民主革命思想，同時也強化了其革新救國的熱忱；然而更爲關鍵的是，借鑒於外國現實主義文學的啓發有助魯迅對當時人民的生活層面與社會的現實層面有深入的理解以及，與他寬廣而深刻的觀察力互爲結合，從更爲精準的剖析角度切入的論述，當然遑論也與他一貫的文學思想，也就是文藝作品必須反映真正現實與人生互爲契合¹⁰¹：

俄國的文學，從尼古拉斯二世時候以來，就是”為人生的”，無論它的主義

⁹⁹ 馮雪峰在〈魯迅與俄羅斯文學的關係及魯迅創作的獨立特色〉一文裡，有明白地論及了魯迅在接觸俄國與東歐文學之後的從浪漫主義轉變至現實主義的思想歷程發展：「魯迅接觸著俄羅斯及東歐被壓迫民族的的散文文學，那影響所及，也就是浪漫主義轉注到現實主義，從熱情的噴發轉向到社會的深視；他的抒情的愛國主義的思想，不能不融化到對於社會的黑暗深淵的探策和對於繫在人民身上的重重迭迭的繁複關係的解剖裡了。」

¹⁰⁰ 魯迅：《魯迅全集第七卷》〈集外集拾遺·英譯本〈短篇小說選集〉自序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁389。

¹⁰¹ 魯迅在《墳·論睜了眼》裏曾清晰地表述：「中國人向來因爲不敢正視人生，只好瞞和騙，由此也生出瞞和騙的文藝來，由這文藝，更令中國人更深刻地陷入瞞和騙的大澤中，甚而至于已經自己不覺得。世界日日改變，我們的作家取下假面，真誠地，深入地，大膽地看取人生並且寫出他的血和肉的時候早到了。」在時代條件的要求之下，魯迅寫作的目的是爲了“引起療救的注意”；很明顯在他眼中所謂“引導國民精神的前途的燈火”的文藝是必須與現實主義思想緊緊相扣的。

是在探究，或在解決，或者墮入神秘，淪于頹唐，而其主流還是一個：為人生。¹⁰²

而這些元素反映在魯迅的創作裏，除了汲取現實主義的精神內涵使之轉化為自己寫作經驗的一部分；將中國舊有小說過度描寫離奇不近現實的情節，與偏重於刻劃英雄俠士、神仙妖怪及佳人才子等角色人物的傾向，拉到尋求社會真相的另一個文學軌道與視角之上¹⁰³，有不少人皆能同意在中國文學史上，魯迅是真正地將貧苦的農民勞工納為小說主角予以深刻描繪的第一個文人作家，這就說明了魯迅急於利用創作使大眾聽到下層社會呻吟和叫喊的真相¹⁰⁴；然而更為值得注意的是，在雜文作品中，魯迅所表現的始終秉持從基層被壓迫人民的立場反映生活的批判現實主義觀點：

我們的楊女士雖然用她的尊腳征服了比利時的女人，為國增光，但也有兩點“錯念”。其一，是我們中國人的確有過尾巴（即辮髮）的，纏過小腳的，討過姨太太的，雖現在也在討。其二，是楊女士的腳不能代表一切中國女人的腳，正如留學的女生不能代表一切中國的女性一般。留學生大多數是家裡有錢，或由政府派遣，為的是將來給家族或國家增光，貧窮和受不到教育的女人怎麼能同日而語。所以，雖在現在，其實是纏著小腳，“跑起路來一搖

¹⁰² 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·《豎琴》前記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁432。

¹⁰³ 針對研究中國小說史的發展有過一番研究的魯迅曾指出：「古之小說，主角是勇將策士，俠盜髒官，妖怪神仙，佳人才子，後來則有妓女嫖客，無賴奴才之流。“五四”以後的短篇裏卻大抵是新的智識者登了場，因為他們是首先覺到了在“歐美風雨”中的飄搖的，然而總還不脫古之英雄和才子氣。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·《總退卻》序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁621~622。）

¹⁰⁴ 相對於此，魯迅是絕對不贊成資產階級文人的文學立場的，他說這些文人：「一聽到下層社會的叫喚和呻吟，就使他們眉頭百結，揚起了帶著白手套的纖手，揮斥道：這些下流都從“藝術之宮”裏滾出去！」（魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·《豎琴》前記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁432。）

一擺的”女人還不少。¹⁰⁵

相對於寫作的思維角度或立場皆從資產或中產階級出發的文人一派，魯迅明顯地選擇站在社會其他較為弱勢階層的位置而發聲。此外，在魯迅後期文學生涯中的致力於觀察蘇俄的文學潮流發展，研究與譯介普列特涅夫（Pletnijov）和盧那察爾斯基等人的文藝思想，更促使他對革命文學及無產階級的文學有進一步的體認，而對文學與革命之間的關係重新界定和詮釋，同時也開始確信文學包含有不同的階級性特徵，試圖擴大無產階級文學的基礎，鞏固其在中國文學發展上的歷史必然性；當然無可否認地，也提供了很重要的一個解釋魯迅逐漸走向左翼之精神歷程的印跡：

但無產階級革命文學卻仍然滋長，因為這是屬於革命的廣大勞苦群眾的，大眾存在一日，壯大一日，無產階級革命文學也就滋長一日。我們的同志的血，已經證明了無產階級革命文學和革命的勞苦大眾是在受一樣的壓迫，一樣的殘殺，作一樣的戰鬥，有一樣的運命，是革命的勞苦大眾的文學。¹⁰⁶

魯迅受日本近代文學的影響較早，從魯迅一生總計翻譯十五個國家一百零六位作家，多達二百餘種不同體裁的作品，其中日本作家佔了四十人之多可以看得出來。而這些日本文學譯作多半又是在受到自然主義文學直接且強烈的影響下所創作的作品，於是約略可見魯迅與充滿自然主義風味的日本近代文學之間的關係¹⁰⁷。雖然當時魯迅所接觸的日本文學分別有眾

¹⁰⁵ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·以腳報國〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁327-328。

¹⁰⁶ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·中國無產階級革命文學和前驅的血〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁283。

¹⁰⁷ 魯迅在日本留學期間，正是自然主義文學盛行的時期；而這股在日本逐漸形成並蔚為主流的自然主義文學思潮和運動可以一八八七年二葉亭四迷的小說《浮雲》為始，到一九二六年無產階級興起為止，共統治了日本文壇達四十年之長。在這股自然主義文學的大潮中，又產生了眾多文學流派與文學現象，其中有以田山花袋、島崎藤村為主的自然派，志賀直哉、有島武郎為主的白樺派，介川龍

多的流派，不過通過啓蒙運動直接浸淫於自然主義文學的思想與文化氛圍中的日本近代作品，不外皆呈現出反對封建勢力，充分表現自我，解放個性與探索人生的共同精神特徵；汲取這些精神因素的魯迅首先反映在他創作上的，便是“尊個性而張精神”的立人思想：

久浴文化，則漸悟人類之尊嚴，既知自我，則頓識個性之價值……。是故將生存兩間，角逐列國是務，其首在立人，人立而後凡事舉；若其道術，乃必尊個性而張精神。¹⁰⁸

在理論和寫作傾向上，魯迅顯然是在比較中國和日本近代自然主義文藝運動具有社會政治黑暗，封建勢力籠罩等類似的時代背景之後，放棄學醫救國，轉而期待以文學啓蒙並促成解放民眾長期被壓抑的思想與個性以進一步加速摧化其意識的覺悟，而刻意地從這方面去接受日本近代的自然主義文學作品。田山花袋就曾說：「自然主義的文學必須是接觸時代的作品，它必然是描寫這個國家和這個時代的。也就是說，它生動地描寫的是在同樣的空氣裡，同樣的場所裡生活著的人們。」¹⁰⁹ 這與魯迅所強調的作家“必須和現實社會接觸”，應該“用自己的眼睛去讀世間這一部活書”¹¹⁰ 的意見基本上是一致的。從作品上來看，《吶喊》、《徬徨》兩部小說集裡的主題內容無一不是通過時代的聯結反映出當時社會現象與各類階層人物的真實面貌暫且不說，在許多的雜文篇章裡，魯迅更是透過真實人物的無奈

之介、久米正雄爲主的新思潮派，夏目漱石、高濱虛子爲主的餘裕派，葛西善藏、廣津和郎爲主的新早稻田派以及其他像唯美派、新浪漫派、人道主義文學、自我小說等。在日本近代自然主義文學的浸染之下，魯迅自是受到了不管是寫作思想或是寫作風格與手法的諸多深遠的影響。

¹⁰⁸ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·文化偏至論〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁50~57。

¹⁰⁹ 原爲吉田精一：《現代日本文學史》（上海：人民出版社，1976年）的文字。以上所引來自李自成：〈魯迅的自我小說與日本近代文學——論魯迅的“自我小說”之二〉，《魯迅研究月刊》，2001年第8期，頁24。

¹¹⁰ 以上兩句見魯迅：《而已集·讀書雜談》。

掙扎，生動地體現了時代與社會的脈動¹¹¹。不僅如此，在自然主義文學環繞之下的日本所蔚為成風，一片寫作“私小說”的潮流，鼓吹作者直截了當地描寫現實日常生活和周遭的瑣事，也影響了魯迅日後雜文寫作某些形式和手法的採用，收錄在《朝華夕拾》裡的雜文即集中體現了這種抒寫個人生活乃至身邊細微物事的寫作模式的借鑑¹¹²；猶有甚者的是，魯迅並不只是純粹著墨於自己生活經驗的展現，更沒有漫無邊際地暴露自己的隱密的心境，而是將所經驗的生活材料，在創作意圖的主導之下，進行取捨安排且與社會效益緊密的結合起來；換句話說，魯迅始終認為作者必須置身於社會中，他即使選擇鋪陳自己的生活經驗，也應意識到將自己與時代社會做一適度聯繫的重要性，通過個人而反映出時代或社會的現實精神。在《朝華夕拾·後記》裡，魯迅透過從小聽過的故事的生活經驗，間接顯示當時凡事講究禮教的中國社會極盡迂腐的一面，很能說明作者根據表現主題的要求而慎重篩選生活的某些特定斷片的創作意識：

¹¹¹ 這方面的文章，以收錄在《朝花夕拾》的〈范愛農〉為代表，魯迅藉由現實社會中一個屈從於生活而不盡得意的知識分子的描寫，反映出當時革命後的社會結構與人民的民主意識並沒有獲得改善的真實情況，例如范愛農偕同魯迅一起到街上觀看光復後紹興的景況時，魯迅如此描寫：「我們便到街上去走了一通，滿眼是白旗。然而貌雖如此，肉骨子是依舊的，因為還是幾個舊鄉紳所組織的軍政府，什麼鐵路股東是行政司長，鐵店掌柜是軍械司長……。這軍政府到底不長久，幾個少年一嚷，王金發帶兵從杭州進來了，但即使不嚷或者也會來。他進來以後，也就被許多閑漢和新進的革命黨所包圍，大做王都督。在衙門裏的人物，穿布衣來的，不上十天也大概換上皮袍子了，天氣還並不冷。」很可以看出魯迅在描寫社會底下真實人物的面貌之餘，同時也和中國人在辛亥革命推翻滿清之後，民主自由的理想仍不見達到的社會寫實聯結起來，真實地反映出時代與社會的脈動。

¹¹² 一般認為魯迅在這方面所受於夏目漱石的影響很大，魯迅自承極為喜愛他的作品，而夏目漱石所主張和實際創作的正是一種“有餘裕的文學”，在收錄於《〈現代日本小說集〉附錄·關於作者的說明》中，寫給高濱虛子的小說集《觀頭》的序言中夏目漱石就曾說：「世界是很廣闊的，在這廣闊的世間，起居之法也有種種不同：隨緣臨機的樂此種種起居即是餘裕，觀察之亦是餘裕，或玩味之亦是餘裕，有了這個餘裕才得發生的事件以及對於這些事件的情緒，固亦依然是人生，是活潑潑地之人生也。」在許多的雜文寫作上，魯迅也常就他細膩的觀察，從不同的角度，不厭其煩地敘述某件物事的細節與某個人生的斷片，在提供讀者細細玩味之餘，更進一步地理解作者所欲表述的深刻的思想。

我幼小時候，在故鄉曾經聽到老年人這樣講：——……死了的曹娥，和他父親的屍體，最初是面對面抱著浮上來的。然而過往行人看見的都發笑了，說：哈哈！這麼一個年青姑娘抱著這麼一個老頭子！於是那兩個死屍又沉下去了；停了一刻又浮起來，這回是背對背的負著。好！在禮義之邦，連一個年幼——嗚呼，“娥年十四”而已——的死孝女和死父親一同浮出，也有這麼艱難！¹¹³

魯迅依照要具體地體現中國傳統禮教其禁錮人心的不合理所在的這一創作意識，匠心獨運地選取上述的生活經歷進行描述，同時無形中更超越了作者私下的生活經驗而展現出豐富而深刻的社會意義。¹¹⁴

在魯迅所接觸過的日本近代文學作家中，活躍於大正時期(1912-1926)的著名文學批評家厨川白村(H. Kuriyagawa)，無論是在文學本質與文學表現的觀念上，還是文學創作實踐上都曾對他產生顯著的影響；這種影響甚至貫穿於魯迅分別不同的文學階段。在魯迅所翻譯厨川白村最主要的一部文藝心理學專著《苦悶的象徵》裡，集中闡述了厨川關於文學創作的本質與表現方式，文學鑑賞與批評標準等重要理論與思想¹¹⁵，魯迅不僅對於這些文藝思想論述給予極高的評價，同時也可看出魯迅多方地承襲其中的藝術淵源，尤其是有關文藝的表現理論部分，早期的魯迅很明顯地受到不少

¹¹³ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈朝華夕拾·後記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁124。

¹¹⁴ 魯迅在〈關於小說題材的通信〉裏，在回信給後進作家有關擇選文章題材的意見中，很清晰地可以看出他這方面的觀點：「如第二種，則生活狀態，當隨時代而變更，後來的作者，也許不及看見，隨時記載下來，至少可以作這一時代的記錄。所以對於現在以及將來，還是都有意義的。不過即使“熟悉”，卻未必便是“正確”，取其有意義之點，指示出來，使那意義格外分明，擴大，……兩位是可以就自己現在能寫的題材，動手來寫的。不過選材要嚴，開掘要深，不可將一點瑣屑的沒有意思的事故，便填成一篇，以創作豐富自娛。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·關於小說題材的通信〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁368。）

¹¹⁵ 據魯迅所譯《苦悶的象徵》，後收錄於《魯迅譯文集第三卷》（北京：人民出版社，1958年12月一版），除“引言”、“後記”、“附錄”之外，全書共分為四個部分：其一，創作論。其二，鑑賞論。其三，關於文藝的根本問題的考察。其四，文藝的起源等。

的啓迪和影響。關於文藝的表現方法，厨川極端重視文藝的表現，“表現乃是藝術的一切”；然而他所強調的表現同克羅齊、柏格森等美學思想家有很大的出入，他認為：

就是表現云者，並非我們單將從外界來的感覺和印象他動底收納，乃是將收納在內底生活裏的那些印象和經驗作為材料，來做新的創造創作。¹¹⁶

針對這一文學表現的觀點，魯迅顯然是受到厨川的影響而做出類似的結論：

天才們無論怎樣說大話，歸根結蒂，還是不能憑空創造。描神繪鬼，毫無對證，本可以專靠了神思，所謂“天馬行空”似的揮寫了，然而他們寫出來的，也不過是三隻眼，長頸子，就是在常見的人體上，增加了眼睛一隻，增長了頸子二三尺而已。¹¹⁷

厨川對於魯迅創作的影響，尤其反映在雜文體裁的創作。我們可以看到在許多的文藝雜論裡，莫不鮮明體現著厨川因著反抗傳統束縛，對抗窒礙個人意志自由表現的體制而顯露的強烈批判精神¹¹⁸；這股精神直接延伸至包括魯迅在內的許多的雜文作者的寫作意識之中，進而在其創作的字裡行間展現其向舊制度舊思想舊文化批評挑戰的反抗精神與決心。此外，有感

¹¹⁶ 厨川白村：《苦悶的象徵》。見魯迅：《魯迅譯文集第三卷》（北京：人民出版社，1958年12月第一版），頁25。

¹¹⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·葉紫作《豐收》序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁219。

¹¹⁸ 這種強烈的叛逆精神根源於厨川本身浪漫主義的情懷，在浪漫主義者看來，覺醒了的個人總是被國家社會這個龐大的機體所壓制，即厨川所言的「制度法律軍備警察之類的壓制機關」，在《苦悶的象徵》一書裏，厨川認為這些機體就是束縛個人生命力的元兇，他將生命力比作火車的蒸氣力說：「這蒸氣力的本質就不外乎是全然絕去了利害的關係，離開了道德和法則的軌道，幾乎胡亂地只是突進，只想跳躍的生命力。」於是隨之而來的便是反抗一切外在體制的強烈意識。

於厨川的“文明批評”、“社會批評”¹¹⁹等類型文章的影響，魯迅在屬於雜文創作的範疇中大量採用了與厨川一致為主的題材與主題訴求，進而寫出了各式各樣文明批評和社會批評甚至政治批評的文章。厨川強調主觀表現，在《出了象牙之塔》的文集裏提倡一種“Essay”體散文¹²⁰，透過對這種文體的掌握，作者可以把“自己的個人底人格的色彩，濃厚地表現出來”也可以將“自我極端地擴大了誇張了而寫出”¹²¹，也因此厨川主張個性的自由表現乃是創作活動中最純粹的要件；受其影響所致，在魯迅的雜文集《墳》、《朝花夕拾》、《熱風》、《華蓋集》、《華蓋集續編》等裡面出現了類似〈燈下漫筆〉、〈春末閑談〉、〈送灶日漫筆〉這些隨筆式的雜文創作，呈現出有別於魯迅較一般具有較強烈戰鬥性、批判性文章的另一風致和韻味。

據上，外國近代文學，這其中尤以英美文學，俄國文學，與日本文學為最大宗，所及於魯迅創作思想與實踐的影響是很明顯的。在英美近代文本部分，本節主要提出嚴復翻自達爾文《進化論》的《天演論》一書，對魯迅早期進化思想的啓蒙。此外，受到英美積極浪漫主義詩派的感召，“獨立”“自由”“反抗”“革命”等意識型態逐漸內化為魯迅一部分的創

¹¹⁹ 在《出了象牙之塔》裡，厨川白村在評論“漫畫”和“現代文學之主潮”時說：「文藝的本來職務，是在作為文明批評和社會批評，以指點嚮導一世……。」這話對魯迅有深刻的啓示，他在《兩地書·十七》和《華蓋集·題記》裡，反覆強調他所以寫作雜文和創辦《莽原》刊物，是為了對傳統的中國社會進行“文明批評”與“社會批評”；而此“文明批評”與“社會批評”，正是作為魯迅雜文的主要特色。從這點來說，厨川白村對魯迅雜文創作和理論的影響，的確是不容忽視的。

¹²⁰ “Essay”一般譯為“隨筆”，也可稱做“小品文”，在魯迅翻譯的日本文學評論家厨川白村的《出了象牙之塔》裡，厨川白村會對這種文體有具體說明：「如果是冬天，便坐在暖爐旁邊安樂椅子上，倘在夏天，則披浴衣，啜苦茗，隨隨便便，和好友任心閑話，將這些話照樣地移在紙上的東西，就是Essay。興之所至，也說些以不至於頭痛為度的道理罷。也有冷嘲，也有警句罷。既有humor（滑稽）也有pathos（感憤）。所談的題目，天下國家的大事不待言，還有市井的瑣事，書籍的批評，相識者的消息，以及自己的過去的追懷，想到什麼就縱談什麼，而托於即興之筆者，是這一類的文章。」

¹²¹ 厨川白村：《出了象牙之塔》。見魯迅：《魯迅譯文集第三卷》（北京：人民出版社，1958年12月第一版），頁34。

作思想，而表現出激進的創作風格。有關俄國文學部分，由於其濃厚的批判現實主義色彩，讓魯迅對於社會底層人民的悲苦生活有更深入的認識，無論是在剖析還是論述上都能更為精當；當然也間接影響魯迅對於文本必須為反映真正現實與人生而服務的相關文學本質問題的接受；甚至引導魯迅逐漸走向左翼文學之路。最後，日本近代文學的那股表現自我、解放個性、探究人生的潮流，也襲捲著魯迅，同時提供他“尊個性而張精神”的立人思想的靈感來源，本節並特別提出厨川白村的《苦悶的象徵》一書帶給魯迅在文學本質、文學表現、與文學創作實踐上的顯著影響。而魯迅對待外國文學的態度，一貫是以借鑒、採用為基礎原則，依據需要進行擇取，進而達到新的創造¹²²。

¹²² 魯迅曾經指出當時大部分的國內創作情形：「許多人對於托爾斯泰、都介涅夫，陀思妥夫斯奇的名字，已經厭聽了，然而他們的著作，有什麼譯到中國來？眼光囚在一國裏，聽談彼得和約翰經就生厭，定須張三、李四纔行，於是創作家出來了，從實說，好的也離不了刺取點外國作品的技術和神情，文筆或者漂亮，思想往往趕不上翻譯品，甚者還要加上些傳統思想，使他適合於中國的老脾氣。」（魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·未有天才之前〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁167-168。）又在《譯文序跋集 域外小說集序言》指出：「異域文述新宗，自此始入華土。使有士卓特，不為常俗所囿，必將黎然有當于心，按邦國時期，籀讀其心聲，以相度神思之所在。則此雖大濤之微瀾與，而性解思惟，實寓於此。」可見魯迅在面對國外文學的基本態度一貫是將他當成取法、借鑑的對象，要是能夠從中汲取出好的創作元素，配合自己的創作，必能有以發展出新的、好的文學創作。

第二節 主觀性格的影響

按照唯物辨證理論的觀點解釋事物的發展，外部因素是構成事物發展的條件；而事物發展的根據則取決於內部因素的發酵，前者通過後者而起作用，後者也會受制於前者的衝擊而發生變化。

諸多作品間，其不同的藝術風格不僅取決於語言的運用與表達方式，同時也源自於作者的性格與思想，是以從性格可看出文格大概之謂也。魯迅曾就美術家的風格問題發表自己的意見說：「他的製作，表面上是一張畫或一個雕像，其實是他的思想與人格的表現。令我們看了，不但歡喜賞玩，尤能發生感動，造成精神上的影響。」¹²³ 在這裏面，魯迅明顯地將藝術風格視為“思想與人格的表現”，讀者透過這些所呈現的藝術風格可以同時接觸到背後創作者的人格形象；而一個人思想性格之形成可說是由，除了先天的遺傳以外，成長經驗與社會歷史變化種種外部環境衝擊之下而產生。

從家族心理遺傳的分析，魯迅的性格氣質顯然有一部分承襲自祖父，據周建人的憶述：「魯迅非常與父母要好，但不大喜歡祖父，然而他的性情，有些地方，還是很像祖父。」¹²⁴ 曹聚仁也認為：

¹²³ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄四十三〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁330。魯迅在《集外集拾遺·〈陶元慶氏西洋繪畫展覽會目錄〉序》中評述陶元慶的繪畫風格時也說：「在那黯然埋藏著的作品中，卻滿顯出作者個人的主觀和情緒。」後來他也曾在《准風月談·難得糊塗》中就鄭板橋的圖章如是說：「鄭板橋有一塊圖章，刻著“難得糊塗”。那四個篆字刻得叉手叉腳的，頗能表現一點名士的牢騷氣。足見刻圖章寫篆字也還反映著一定的風格。」具體說明了藝術家的風格是其人格的流露。

¹²⁴ 關於祖父周福清（介孚公）喜愛罵人，周作人在《魯迅的青年時代》中，也如此說：「介孚公愛罵人，自然是家裏的人最感痛苦，雖然一般人聽了頗不愉快，因為不但罵的話沒有什麼好聽，有時話裏也會有刺，聽的人疑心是在指桑罵槐，那就更有難受了。他的罵人是自昏太后呆皇帝直至不成材的子姪輩。」

魯迅的罵人，有著他們祖父的風格，也可說是有著紹興師爺的學風，這是不必為諱的。¹²⁵

魯迅喜愛罵人的脾氣，以及勇於挑戰權威的強硬精神正是無意識間受到他祖父介孚公的薰陶所致。魯迅的“喜愛罵人”表現在文章中的是與傳統溫柔敦厚截然不同的尖銳刻薄的文學風格。在魯迅概括那些民族主義文學的頭面人物為“寵犬”的幾段描述的文字中，很能看出這種文風的展現：

那些“寵犬”派文學之中，鑼鼓敲得最起勁的，是所謂“民族主義文學”。但比起偵探，巡捕，劊子手們的顯著的勳勞來，卻還有很多的遜色。這緣因就是因為他們還只在叫，未行直接的咬，而且大抵沒有流氓的剝悍，不過是飄蕩蕩的流屍。然而這又正是“民族主義文學”的特色，所以保持其“寵”的“。

翻一本他們的刊物來看罷，先前標榜過各種主義的各種文，居然湊和在一起了。這是“民族主義巨人的手，將他們抓過來的麼？並不，這些原是上海灘上久已沉沉浮浮的流屍，本來散見於各處的，但經風浪一吹，就飄集一處，形成一個堆積，只因為本身的腐爛，就發生較濃厚的腐臭來了”¹²⁶

就整體而言，魯迅的表現風格的確“尖刻”不已，也正因此，論者至而有嫉視其“刑名師爺”作派者（陳西滢）¹²⁷，魯迅自己也並不否認，而

¹²⁵ 曹聚仁：《魯迅評傳》（台北：瑞德出版社，民71年11月），頁18~19。

¹²⁶ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·“民族主義文學”的任務和運命〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁311~312。魯迅自己也會不止一次地這樣形容他的雜文：「論時事不留面子，砭錮弊常取類型。」（《偽自由書·前記》相當準確地道出了自己雜文尖銳，毫不留情的一面。

¹²⁷ 清代官署中承辦刑事判讀的幕僚，一般稱“刑名師爺”，善於舞文弄法，左右人的禍福。當時紹興籍的幕僚較多，所以有“紹興師爺”之稱。陳西滢曾在〈致志摩〉中批評魯迅為“做了十幾天官的刑名師爺”。

且回敬說，“師爺氣”是“所謂正人君子是不肯說的，雖然不妨這樣做”¹²⁸。爲了“釋憤抒情”的淋漓暢快，魯迅表現在他的文章，尤其是雜文，是不惜尖銳，甚至刻毒的。

而強烈的對抗性格則提供魯迅持續寫作去批判社會不合理現象，即使遭遇挫折與攻擊也決不停歇的強有力的動力基礎：

我自己，是什麼也不怕的，生命是我自己的東西，所以我不妨大步走去，向著我自以為可以走下去的路；即使前面是深淵，荊棘，峽谷，火坑，都由我自己負責。¹²⁹

除了先天的家族心理遺傳所致以外，魯迅的性格也有一部分是受到地緣環境傳統風格特色的影響。紹興一帶，即魯迅從小生長的地區，孕育出不少光炳史冊的仁人志士，從越王勾踐到宋代詩人陸放翁，明代詩人徐渭，明末著名文學家王思任、張岱，以及清代大家章實齋等，這些故鄉先賢都有堅持民族氣節，極富正義感與反抗精神的共同特色；而這些特色隨同先賢的事跡、傳說、思想著作日積月累地從歷史傳承下來，形成這個區域獨特傳統的文化氛圍；魯迅自小受到這種文化氛圍的浸染而塑造出不畏權貴，勇於抗爭這一主要的性格氣質，實際上在魯迅雜文中也一再強調發揚不屈不撓的戰鬥反抗精神，他說：「對於舊社會和舊勢力的鬥爭，必須堅決，持久不斷。」¹³⁰ 縱觀魯迅雜文十六卷，有很大部分集中深刻表現了鬥爭、反抗的曲折、複雜與反覆，在《且介亭雜文·序言》中，魯迅明確指出：

現在是多麼切迫的時候，作者的任務，是在對於有害的事物，立刻給以反響

¹²⁸ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·不是信〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁222。

¹²⁹ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·北京通信〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁51。

¹³⁰ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·對於左翼作家聯盟的意見〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁235。

和抗爭，是感應的神經，是攻守的手足。潛心於他的鴻篇巨製，為未來的文化設想，固然是很好的，但為現在抗爭，卻也正是為現在和未來的戰鬥的作者。¹³¹

觀察魯迅各時期雜文的代表性作品，可以發現歷久不衰的抗爭的生動記錄。

與“不懼於抗爭”的這種攻擊、戰鬥心態十分相對應的是魯迅的“你要那樣，我偏要這樣”“偏不遵命，偏不磕頭”¹³²故意的“逆反”性格。魯迅在說到為何寫雜文時，不止一次強調說，因為有人看，但實際上卻更因為有人“反對”：

說話說到有人厭惡，比起毫無動靜來，還是一種幸福。天下不舒服的人們多著，而有些人卻一心一意在造專給自己舒服的世界。這是不能如此便宜的，也給他們放一點可惡的東西在眼前，使他有時小不舒服，知道原來自己的世界也不容易十分美滿。蒼蠅的飛鳴，是不知道人們在憎惡它的；我卻明知道，然而只要能飛鳴就偏要飛鳴。我的可惡有時自己也覺得。即如我的戒酒，吃魚肝油，以望延長我的生命，倒不盡是為了我的愛人，大大半乃是為了我的敵人，——給他們說得體面一點，就是敵人罷——要在他的好世界上多留一些缺陷。¹³³

這種“給舒服的世界”故意“放一點可惡的東西”的“逆反”心理，產生在魯迅雜文創作的歷程中不可低估的推動作用。

¹³¹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·序言〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁3。

¹³² 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·小引〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁183。

¹³³ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·題記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁3~4。

紹興古稱“報仇雪恥之鄉”¹³⁴，魯迅“有仇必報”的強烈性格，自是
有很大一部份從此承源。直至逝世前一個多月，魯迅還立下這樣的遺囑：
「損著別人的牙眼，卻反對報復，主張寬容的人，萬勿和他們接進。……
我的怨敵可謂多矣，……我了一想，決定的是：讓他們怨恨去，我也一個
都不寬恕。」¹³⁵ 在一段兒時記趣的文字背後，我們可以隱約看到魯迅這種
性格的端倪，他在文章裡面述敘小時救活的一隻算是頗為寵愛的“隱
鼠”，可能被野貓吃掉，在他從家裡的女傭得悉這個消息之後：

當我失掉了所愛的，心中有著空虛時，我要充填以報仇的概念！

**我的報仇，就從家裡飼養著的一匹花貓起手，逐漸推廣，至於所遇見的諸貓。
最先不過是追趕，襲擊；後來卻愈加巧妙了，能飛石擊中它門的頭，或誘入
空屋裡面，打得它垂頭喪氣。這作戰繼續得頗長久，此後似忽貓都不來近我
了。¹³⁶**

於此可以了解，魯迅為何在面對論敵的各種攻擊時，總是不厭其煩的逐一
駁斥，甚至倒擊一耙。在《野草》的〈希望〉一文中，魯迅深刻剖析自己
說：「我的心也曾充滿過血腥的歌聲：血和鐵，火燄和毒，恢復和報仇。」
¹³⁷ 並在同一篇集子裡，寫有〈復仇〉兩篇，其中第一篇有細膩描述“復仇”
帶來極大快感的文字：

但倘若用一柄尖銳的利刃，只一擊，穿透這桃紅色的，菲薄的皮膚，將見那

¹³⁴ 漢·趙曄：《吳越春秋》卷十（台北：台灣中華書局四部備要本）。魯迅也曾不只一次引用王思任斥責馬士英的話：「“會稽乃報仇雪恥之鄉”，身為越人，未忘斯義。（魯迅：《魯迅選集·書信卷》〈致黃萍蓀〉（山東：山東文藝出版社，1991年9月一版），頁450。）

¹³⁵ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文末編·死〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁612。

¹³⁶ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈朝花夕拾·狗·貓·鼠〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁238~239。

¹³⁷ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈野草·希望〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁177。

鮮紅的熱色激箭似的以所有溫熱直接灌溉殺戮者；其次，則給以冰冷的呼吸，示以淡白的嘴唇，使之人性茫然，得到生命的飛揚的極致的大歡喜；而其自身，則永遠沉浸於生命的飛揚的極致的大歡喜中。¹³⁸

從“復仇”而因此“得到生命的飛揚的極致的大歡喜”這樣的文字敘述，可以看見魯迅復仇精神之強烈¹³⁹。再看他積極引介波蘭詩人密茨凱維支（Adam Mickiewicz）《先人祭》中反抗沙皇侵略者的復仇之歌：

吾神已寂，歌在墳墓中矣。惟吾靈神，已嗅血腥，一激而起，有如血蝠，欲人血也。渴血渴血，復仇復仇！仇吾屠伯！天意如是，固報矣；即不如是，亦報爾！報復詩華，蓋萃於是，使神不之直，直彼且自報之耳。¹⁴⁰

魯迅激烈的仇敵意識，一方面是針對帝國主義侵略勢力與封建專制勢力的壓迫而來：“時當清的末年，在一部分中國青年的心中，革命思潮正盛，凡有叫喊復仇和反抗的，便容易惹起感應”¹⁴¹。另一面，魯迅則覺悟到中國國民性格過於柔弱，必須強化以眼還眼的復仇精神，才能與這些侵略與反改革的勢力相抗衡¹⁴²。

除此之外，生活環境與社會環境的影響亦左右了魯迅性格的形成。由於家道中落，在提早分擔家庭憂愁的過程裏面，不僅磨練出魯迅驚人的

¹³⁸ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈野草·復仇〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁172。

¹³⁹ 魯迅在另外一篇《華蓋集·雜感》的文字裡，也明顯表現出這種復仇的堅韌：「無論愛什麼，——飯，異性，國，民族，人類等等，——只有機糾纏如毒蛇，執著如怨鬼，二六時中，沒有已時者有望。但太覺太疲勞時，也無妨休息一會罷；但休息之後，就再來一回罷，而且兩回，三回……。」

¹⁴⁰ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·摩羅詩力說〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁95。

¹⁴¹ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·雜憶〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁220~221。

¹⁴² 魯迅即認為在辛亥革命後，正因為革命者的“復仇思想”減退，“將縱惡當作寬容，一味姑息下去”，結果才又造成“中國又一天一天沉入黑暗裡”。（見《華蓋集·通訊》與《墳·論“費厄潑賴”應該緩行》二文。）

堅韌的精神¹⁴³，捨己的使命感，更重要的是播下了對人性始終感到不信任的思想火種，形成了多疑甚而冷漠個性的一面：

有誰從小康人家而墜入困頓的麼，我以為在這途路中，大概可以看見世人的真面目！¹⁴⁴

於生長環境起伏的過程裏使得魯迅加深體認隱藏在人性背後黑暗的部分；而這人性黑暗的部分便是成為魯迅在行文處事之間與思考解決問題之際所根之以據的出發點及癥結點：

我向來是不憚以最壞的惡意，來推測中國人的。¹⁴⁵

魯迅談到自己的性格與思想特點時，不止一次說“我看事情太仔細，一仔細，即多疑慮”¹⁴⁶，“我的習性不大好，每不肯相信表面上的事情”，而“常有‘疑心’”¹⁴⁷。在《熱風·無題》中，魯迅曾描述過的一個生活周遭的小事，就很能說明他對人不信任，始終以猜忌懷疑為思維的基礎與行事的依據：

我買定了八盒這“黃枚朱古律三文治”付過錢，將他們裝入衣袋裏。不幸而我的眼光忽然橫溢了，於是看見那公司的伙計正擡開了五個指頭，罩住了我所未買的別的一切“黃枚朱古律三文治”。這明明是給我的一個侮辱！然

¹⁴³ 關於魯迅這方面“堅韌性格”的研究可以參考雷世文：〈論魯迅的“韌”性人格精神〉《魯迅研究月刊》（一九九八年第十二期），頁 12~17。

¹⁴⁴ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈吶喊·自序〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 415。

¹⁴⁵ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·紀念劉和珍君〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 275。

¹⁴⁶ 魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·八〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 32。

¹⁴⁷ 魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·十〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 39。

而，其實，我可不應該以為這是一個侮辱，因為我不能保證他如不單住，也可以在紛亂中永遠不被偷。也不能證明我決不是一個偷兒，也不能自己保證我在過去、現在以至未來決沒有偷竊的事。但在那時不高興了，裝出虛偽的笑容，拍著這伙計的肩頭說：“不必的，我決不至于多拿一個……”他說：“那裡那裡……”趕緊掣回手去，於是慚愧了。這很出我意外，——我預料他一定要強辯，——于是我也慚愧了。這種慚愧，往往成為我的懷疑人類的頭上的一滴冷水，這于我是有損的。¹⁴⁸

與人相處時，總有所保留，無法坦誠相見，正是因為魯迅過度猜疑的性格所致。然而魯迅“多疑”的性格，一旦反映在創作上面，也未嘗沒有益處，錢理群就有不錯的觀察，他指出，魯迅的懷疑性格並不全然是缺陷，反而“表現了思維的周密性，不肯輕信主觀、片面、表面的觀察得出的簡單化的結論，而努力追求對對象及其矛盾著的各個側面的精細的觀察與思考。不僅注意對象的正面，而且注意其反面；不僅注意對象一個側面，而且注意其前後左右各個側面，並且從這些不同方位的觀察綜合中，得到對對象的全面認識”¹⁴⁹。在這裡我們可以舉《墳》裡面的一篇文章，〈我之節烈觀〉，很能夠體現魯迅的這種由“多疑”的性格所產生“思維的周密性”

¹⁴⁸ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·無題〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁384-385。蘇雪林在〈魯迅傳論〉一文裡，所引用的資料倘若無誤，便很能說明魯迅的“多疑性格”：「據他同鄉兼北大學生孫福（伏）熙說：他常懷疑人家會暗害他。由日反國，曾定製鋒利小一把，藏在枕頭下，每夜枕著睡覺。據他的太太許廣平說：他常常做夢，夢見自己出門時，黑暗裏兩旁每埋伏著兩個人，他一喝，那人影便隱去不見了。不知人家行刺他做什麼？」（蘇雪林：〈魯迅傳論〉，《評魯迅》（台北：喜年來出版社，出版年不詳），頁34。）魯迅性格確有“多疑”的一面，最為人所知的是所謂“‘楊樹達’君的裘來事件”，事件是說一個崇拜魯迅但卻患了精神病的青年學生突然對魯迅襲擊。魯迅本來懷疑其瘋，後來認定他裝瘋而開始感到厭惡而憤怒不能自制，最後竟然因猜疑心太重，做出一般人難以想像的結論：以為這是學界的敵對陣營特意派來加害於自己的，於是立即寫文章反擊。直至明白真相，才表示歉意，指責自己實在“太易於猜疑”（見《集外集·關於楊君裘來事件的辯正》）。

¹⁴⁹ 錢理群：《心靈的探尋》（北京：北京大學出版社，1999年11月一版），頁79。

的特點與風格。在這篇文章裡，魯迅用他一貫懷疑的眼光批判在中國一向被認為是“天經地義”的“節烈觀”，接連不客氣地提了十個“疑問”，並逐一駁難：

不節烈的女子如何害了國家？何以救世的責任，全在女子？表彰之後，有何效果？節烈是否道德？多妻主義的男子，有無表彰節烈的資格？節烈之事，何以發生，何以通行，何以不生改革？節烈難嗎？節烈苦嗎？不節烈便不苦嗎？女子自己願意節烈嗎？節烈這事，現代既然失了存在的生命和價值；節烈的女子，豈非白苦一番嗎？¹⁵⁰

試問，如果不是如此多疑的性格特徵牽引著思維的細密，能夠對這傳統的節烈觀如此透徹地、仔細地作出不同面向的觀察與剖析？

另外，“國民性”的解剖是魯迅文化批評的一個面向，然而下筆之際，魯迅卻總是無可救藥地表現出對人性的徹底悲觀理解，在許多的文章當中，即不難廣泛看到魯迅對國民性或是人性偏重在醜陋、卑劣性質方面的諸多探討（見本文第五章第三節），而這在當中，魯迅的多疑性格恐怕也無不起著推波助瀾的作用。

抱持著愛憎分明的立場和態度，也貫穿著魯迅的一生。他一再強調，“一定得有明確的是非，有熱烈的好惡”¹⁵¹，“遇見所是和所愛的，他就擁抱，遇見所非和所憎的，他就反叛”¹⁵²，“能殺才能生，能憎才能愛，能憎與愛，才能文”¹⁵³。因此我們可以看到，在魯迅的整個創作經驗當中，

¹⁵⁰ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·我之節烈觀〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁118~125。

¹⁵¹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·“文人相輕”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁299。

¹⁵² 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·再論“文人相輕”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁355~356。

¹⁵³ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·七論“文人相輕”一兩傷〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁405。

無論是與友與敵，都會出現大量的激烈的論戰，從來不講情面。他十分深刻地指出，中國人講“中庸”，其實是一種“卑怯”的行徑：“遇見強者，不敢反抗，便以“中庸”這些話來粉飾，聊以自慰”¹⁵⁴。且一再提倡“熱烈好惡”的感情：

平時憎惡我的卻總希望我做一個完人，即使敵手用了卑劣的流言和陰謀，也應該正襟危坐，毫無憤怒，默默地吃苦；或者戟指嚼舌，噴血而亡。¹⁵⁵

魯迅不明白，為什麼要隱藏起自己的好惡喜怒，他主張“敢說，敢笑，敢哭，敢怒，敢罵，敢打”¹⁵⁶，在這可詛咒的地方擊退了可詛咒的時代！“，得益於魯迅的這種敢於表達愛憎情感的性格，讀者才能讀到他”站在沙漠裡，看看飛沙走石，樂則大笑，悲則大叫，憤則大罵“¹⁵⁷等這類充滿生命氣息的雜文篇章。

由於生活環境的制約，與作家性格的形成習習相關，進而影響其創作內容的選擇與創作風格的呈現，魯迅就曾以美國著名作家馬克·吐溫（Mark Twain）為例指出：

他的成了幽默家，是為了生活，而在幽默中又含著哀怨，含著諷刺，則是不甘於這樣的生活的緣故了。¹⁵⁸

一個作家的主觀性格氣質會有與週遭的客觀環境妥協之處及無法妥協之

¹⁵⁴ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·通訊〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁26。

¹⁵⁵ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·“碰壁”之餘〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁119。

¹⁵⁶ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·忽然想到（五）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁43。

¹⁵⁷ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·題記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁4。

¹⁵⁸ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈二心集·〈夏蛙日記〉小引〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁333。

處，以馬克·吐溫來說，其性格妥協於生活所反映出的文學風格是幽默；而無法妥協的一面則散發出哀怨與諷刺的風格特徵。同樣地，針對魯迅而言，其思想或者性格有與當時惡劣的環境條件達成妥協之處，而讓他一度擱置創作活動或在創作題材的選擇與筆觸的運用之間有意地削足適履¹⁵⁹；但從另一方面觀察，不妥協之處似乎具有更強大的發酵作用：

當一個人的主體性格與當時環境不相容時，其衝突越大，叛逆性的壓抑就會越沉重，心靈陰影亦會隨之擴大。魯迅一連串的挫折，又目睹國家社會的悲哀，這一些皆令他對未來感到徬徨、痛苦、其悲涼孤寂之個性特徵，也就會愈來愈凸顯。¹⁶⁰

生逢內外交迫的特殊時代，體認到國家社會種種悲哀的魯迅；成長於家道中落的仕宦家庭，看盡世人真面目的魯迅，顯然正是因為他“不妥協”的主觀性格，才令他感到如此“徬徨”，“痛苦”；如此“悲涼”，“孤寂”：

獨有叫喊於生人中，而生人並無反應，既非贊同，也無反對，如置身毫無邊際的荒原，無可措手的了，這是怎樣的悲哀呵，我於是以我所感到者為寂寞。這寂寞又一天一天的長大起來，如大毒蛇，纏住了我的靈魂了。¹⁶¹

¹⁵⁹ 作家的性格會隨著社會形態的不同而表現，魯迅在《二心集·〈夏蛙日記〉小引》裏以美國作家惠特曼（W. Whitman）為例子，認為他之所以在南北戰爭前後分別表現出截然不同的創作風格，是因為在南北戰爭之後：「美國已成了產業主義的社會，個性都得鑄在一個模子裡，不再能主張自我了。如果主張，就要受迫害。這時的作家之所注意，已非應該怎樣發揮自己的個性，而是怎樣寫去，才能有人愛讀，賣掉原稿，得到聲名。連有名如荷惠勒（W. D. Howells）的，也以為文學者的能為世間所容，是在他給人以娛樂。於是有些野性未馴的，便站不住了。」從上面的文字可以看出，魯迅認為一個作家之所以因時因地而異，乃是由於環境影響了文人的性格，進而改變其文風。

¹⁶⁰ 蔡輝振：《魯迅小說研究》（高雄：復文圖書出版社，2001年一版），頁61。

¹⁶¹ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈吶喊·自序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁417。

綜合上述，魯迅勇於抗爭、與喜愛罵人的性格，除承襲自家血統以外，亦深受環境影響；同時受此性格主導，魯迅在面對傳統社會種種不合理的現象時，展現絲毫不退縮的決心與行動。而魯迅的多疑性格，使他在針對各項問題時，能仔細地作出不同角度的觀察與剖析，更表現出尖銳刻薄這一方面的文風；其愛憎分明的性格，則在創作經驗當中，扮演著舉足輕重的角色。

第三節 小結

從主、客觀環境，對影響魯迅的創作條件，尤其是針對書寫雜文，進行考察。首先，魯迅在面對特殊時代背景不斷的衝擊之際，選擇創作實踐作為他抗爭，發出怒吼的具體手段，在此同時也形成了魯迅以文學功利為價值取向的文藝觀點，進一步左右了創作方式與創作風格的表現。其次，成長背景的家道中落不但一方面影響魯迅對於人性有著深刻悲觀的理解，另一面，從小到大的成長經驗也十足提供了魯迅一部分豐富的雜文材料。在有別於傳統教育的新式教育的浸淫下，更確立了魯迅走向文學創作這一條路。而受到中、西方文學的薰陶，也在魯迅雜文創作上留下許多鑿刻的跡痕；就中國傳統文學而言，傳統文學造成他對文章創作，文章風格與文學整體發展上進行全新的思索，同時也給予他在寫作上不少靈感來源與創作方向，此外，魯迅鮮明的創作風格與強調主體自由的創作意識正是融載著傳統文學某些獨特的風度與審美情懷；就西方近代文學而言，它們對魯迅早期進化思想的啟蒙，現實主義現實主義形式和內容的仿效，以及強烈表現自我的偏好，都發揮著顯著影響的作用。最後，魯迅雜文的創作，一直受到他主觀性格的主導，無論是尖刻的文風，鉅細靡遺的觀察與分析，堅定的創作意志，都始終有著互為因果的關係。

第三章 魯迅雜文所運用創作手法之探討

所謂創作手法，主要是指一種藝術表現的方法，更確切說，是一種為表現作者不同程度、性質的思想情感，所擇取的合適的表達方法。在創作中伴隨所採取的藝術形式與表現技巧尤其是創作手段的不同，其藝術情境，作者的思想情感表達方式，對描述對象、情節和細節描寫的真實性，作品本身呈現的風格等都會有著不盡相同的要求。魯迅在他的雜文創作中嘗試運用過多種創作方法；而對創作方法抱持的基調，魯迅也是一貫表現他廣泛借鑒的態度，倘若以魯迅所勾勒出文學創作的過程來看，作家受到社會環境、現實生活所感，而獲得強烈的情感活動；作家為發抒這種情感尋找相應的表達方式，也就是創作手法；一旦找到適當的創作手法，即能創造出好作品。本章概括魯迅表現在其雜文中的最常見的創作手法，分別是形象化的表述技巧、詩化的修辭方式、與曲折化的造語特徵，逐次析論，說明魯迅雜文獨特不同的地方。

第一節 形象化的表述技巧

魯迅雜文獨特與眾不同之處，除了在於其深刻的思想性，同時也由於他本身運用多種的藝術技巧，造成文章極其美感的渲染效果，研究者每每論及魯迅雜文的特質，稱其“詩與政論的結合”，其原因蓋在於此。在這裡，魯迅對於雜文形象化的藝術追求始終是不遺餘力¹；從繁雜而充滿變化

¹ 我們可以看到魯迅在死前一個月所寫的文章〈死〉，其形象化的刻鑿痕迹也是很明顯的，如其中第七條遺囑說到有關寬恕的問題時：「損著別人的牙眼，卻反對報復，主張寬容的人，萬勿和他接近。……歐洲人臨死時，往往有一種儀式，是請別人寬恕，自己也寬恕了別人。我的怨敵可謂多矣，倘有新

的人生世相中擷取某一片段，利用文學創作予以完整生動的形象；這些形象無不顯現在心領神會的讀者心中，產生至為強烈的印象。

將一種抽象的思想觀念，經過深入而細膩的觀察，利用比喻或比擬的修辭技巧，以較具體的藝術形象呈現出來而造成論述形象化，此一別出心裁的創作特色，是魯迅雜文中常見也是運用得很成功的藝術手法之一。例如魯迅在批評“國粹”這一個觀念時寫說：

什麼叫“國粹”？照字面看來，必是一國獨有，他國所無的事物了。換一句話說，便是特別的東西。但特別未必定是好的，何以應該保存？譬如一個人，臉上長了一個瘤，額上腫出一顆瘡，的確是與眾不同，顯出他特別的樣子，可以算他的“粹”。然而據我看來，還不如將這“粹”割去了，同別人一樣的好。²

“國粹”這一個高度抽象的概念，在魯迅的筆下，代替以“瘤”、“瘡”等會在讀者心中引起鮮明的一個形象，做為他論述表現的主要方式；而這種形象化的表述方式，也一徑地為魯迅的雜文創作所使用³：

世間有一種無賴精神，那要義就是韌性。聽說拳匪亂後，天津的青皮，就是所謂無賴者，很跋扈，譬如給人搬一件行李，他就要兩元；對他說這行李小，他說要兩元；對他說道路近，他說要兩元；對他說不要搬了，他說也仍然要兩元。青皮固然是不足為法的，而那韌性卻大可以佩服。⁴

式的人問起我來，怎麼回答呢？我想了一想，決定的是：讓他們怨恨去，我也一個都不寬恕。」魯迅將“絕不寬恕敵人”的這種思想觀點轉化為具體的形象，企圖在讀者心中留下鮮明的文本理解，說明了他在這上面藝術表現手法的著重。

² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄三十五〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁305。

³ 魯迅在《准風月談·後記》中清楚地說道：「我的雜文，所寫的常常是一鼻，一嘴，一毛，但合起來，已幾乎是或一形象的全體，不加什麼原也過得去的了。」充份顯示了他在創作過程中對於形象塑造的重視程度。

⁴ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·娜拉走後怎樣〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁162。

要說明“韌性”，大可單單藉由抽象的釋義論說方式做為其表述方式；但魯迅卻選擇從“天津青皮”的形象所凸顯的無賴精神中，間接擷取“韌性”的本質內涵，而使之能獲得更具體生動的闡釋。正因為如此，許多抽象的思想或概念，經過魯迅於其雜文創作中適當地摻雜形象化的技巧元素之後，的確讓讀者更容易地以形象思維的角度來理解其主題內容⁵。

除此之外，魯迅在有關品評人物的雜文創作論述當中，雖然礙於雜文的文體形式，無法像小說一般透過情節的鋪陳與佈局產生種種的矛盾與發展而有足夠的空間塑造出人物形象，他仍然以敏銳的觀察力，適度地掌握了人物的特質、精髓之所在，進而以簡煉的文字勾畫出其形象。魯迅在〈論“費厄潑賴”應該緩行〉的一文中，曾妥貼勾勒出革命期間在“咸與維新”“不應該再修舊怨”的氛圍中被寬恕的敵人，卻在日後反噬一口的所謂“革命黨”的形象，與當時高喊“中庸之道”，實際上協助統治階級為虐的“正人君子”的形象：

聽說剛勇的拳師，決不再打那已經倒地的敵手……。而於狗，卻不能引此為例，與對等的敵手齊觀，因為無論它怎樣狂吠，其實並不解什麼“道義”；況且狗是能浮水的，一定仍要爬到岸上，倘不注意，它先就聳身一搖，將水點灑得人們一身一臉，於是夾著尾巴逃走了。老實人將它的落水認作受洗，以為必已懺悔，不再出而咬人，實在是大錯而特錯的事。⁶

又進一步深刻地描寫道：

⁵ 李傳龍在《形象思維研究》一書中，很清楚地將人類兩大主要的思維模式，抽象思維與形象思維做出一個基本的劃分：「抽象思維的概括，是拋開感性的具體的形象的東西，通過抽象的概念來對現實進行概括。形象思維的概括，雖然也有所取捨，但它總是伴隨著感性的具體的形象的東西，總是通過生動具體的形象來對現實進行概括。」

⁶ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·論“費厄潑賴”應該緩行〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁271。

臥兒狗一名哈吧狗……。但是，狗和貓不是仇敵嗎？它卻雖然是狗，又很像貓，折中，公允，調和，平正之狀可掬，悠悠然擺出別個無不偏激，惟獨自己得了“中庸之道”似的臉來。因此也就為閩人，太監，太太，小姐們所鍾愛，種子綿綿不絕。牠的事業，只是似伶俐的皮毛獲得貴人豢養，或者中外的娘兒們上街的時候，脖子上栓了細鏈子跟在腳後跟。⁷

魯迅精確地掌握了落水狗上岸咬人的特徵形象，而將前者等同比之；同樣把後者與臥兒狗之間的形象作出某種程度的類比。儘管這篇文章有旁及其他較為抽象的議論，但是無庸置疑地，整篇文章仍是以在形象描繪的基礎上而進行的。在另外一篇文章〈戰士和蒼蠅〉中，也很能說明魯迅的這種善於以動物特質為創作主軸，並藉此銘刻出所欲論評人物的活躍形象：

戰士戰死了的時候，蒼蠅們所首先發見的是他的缺點和傷痕，噁著，營營地叫著，以為得意，以為比死了的戰士更英雄。但是戰士已經戰死了，不再來揮去他們。於是乎蒼蠅們即更其營營地叫，自以為倒是不朽的聲音，因為它們的完全，遠在戰士之上。⁸

魯迅對於諸如孫中山先生這般偉大不朽的人物死後，常常遭受到無謂莫名的譏笑嘲諷，以及對於那些在背後發出各種攻擊的小人，魯迅顯然選擇以文字貼切地刻畫生動形象的方式，來取代為這些值得尊敬的人物直接辯護的議論方式，同時也刻摹出這類卑鄙的小人的滑稽形象，寓諷刺於其中，更具藝術美學效果。在另一篇文章〈夏三蟲〉同樣收有異曲同工之妙⁹。不

⁷ 同前註。頁 271。

⁸ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·戰士和蒼蠅〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 38。

⁹ 魯迅在《華蓋集·夏三蟲》裏所描繪的形象，無論是吮血時“雖然可惡，而一聲不響地就是一口，何等直截爽快”的跳蚤，還是叮人之前，“要哼哼地發一篇大議論，卻使人覺得討厭”的蚊子，抑或是“嗡嗡地鬧了大半天，停下來也不過舔一點油汗”的蒼蠅，在在凸顯了魯迅筆下所欲影射的人物的最典型的形象特質。

僅以動物充當比擬的形象¹⁰，魯迅在〈二丑藝術〉裡，藉由戲曲中的丑角形象，同樣鮮明地點出了某些幫閒文人的寫照：

浙東的有一處的戲班中，有一種角色叫作“二花臉”，譯得雅一點，那麼，“二丑”就是。……二丑的本領卻不同，他有點上等人模樣，也懂些琴棋書畫，也來得行令猜謎，但倚靠的是權門，凌蔑的是百姓，有誰被壓迫了，他就來冷笑幾聲，暢快一下，有誰被陷害了，他又去嚇唬一下，么喝幾聲。不過他的態度又並不常常如此的，大抵一面又回過臉來，向台下的看客指出他公子的缺點，搖著頭裝起鬼臉道：你這傢夥，這回可要倒楣哩！¹¹

換句話說，魯迅在面對這類主題的雜文創作時，通常是刻意地通過精準的角度，使用凝煉的語言，朝向形象化的藝術效果在進行的，不但希望藉此能令文章讀起來更生動，更具震撼而且產生令讀者深刻的印象，誠如他所說：

這正如傳神的寫意畫，並不細畫鬚眉，並不寫上名字，不過寥寥幾筆，而神情畢肖，只要見過被畫者的人，一看就知道這是誰；誇張了這人的特長——不論優點或弱點，卻更知道這是誰。可惜我們中國人並不怎樣擅長這本領。¹²

可以這麼說，魯迅的雜文創作，確實有很大一部分幾乎是“畫”出來，而

¹⁰ 使用動物的形象拿來作為對比，除了本文所述之外，尚有假冒公正的“蝙蝠”，“脖子上挂著一個作為知識階級徽章的小鈴鐺的山羊”，“媚態的貓”，互相依存又仍然得保持距離的“豪豬”，生蹦亂跳卻又任人吞食的“醉蝦”，“比它主人更嚴厲的狗”等等，這些鮮明的形象，無疑地使得魯迅的雜文更具藝術感染效果。

¹¹ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈淮風月談·二丑藝術〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁197。

¹² 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·五論“文人相輕”一明術〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁382。

不是“寫”出來的。

另外在紛雜不已的社會時弊或現象，與積陋日久的舊有傳統或思想當中，魯迅也是試著尋找相對應的具體形象，來作為其表現的主要方式。如於〈春末閒談〉中以細腰蜂毒汁的麻醉性為喻，形象性地強調孔孟之道等封建思想麻痹人心同時對維護政權的作用，間接質疑了這些傳統思想存在的必要性，也鼓吹了科學等重要新思想引進的必要性：

這細腰蜂不但是普通的兇手，還是一種很殘忍的兇手，又是一個學識技術都極高明的解剖學家。她知道青蟲的神經構造和作用，用了神奇的毒針，向那運動神經球只一螫，她便麻痺為不死不活狀態，這纔在她身上生下蜂卵，封入巢中。青蟲因為不死不活，所以不動，但也因為不活不死，所以不爛。¹³

對於當時社會巴結奉承的社會文化，魯迅也如此寫道：

無論是何等樣人，一成為猛人，則不問其“猛”之大小，我覺得他的身邊便總有幾個包圍的人們，圍得水泄不透。那結果，在內，是使該猛人逐漸變成昏庸，有近乎傀儡的趨勢。在外，是使別人所看見的並非該猛人的本相，而是經過了包圍者的曲折而顯現的幻影。至於幻得怎樣，則當視包圍者是三稜鏡呢，還是凸面或凹面而異，假如我們能有一種機會，偶然走到一個猛人的近旁，便可以看見這時包圍者的臉面和言動，和對付別的人們的時候有怎樣的的不同。¹⁴

魯迅採取形象化的表述方式，在讀者面前揭著了一幅阿諛包圍的畫面，巧妙地標誌了包圍者與被包圍者的寫真，讓其中的荒謬與引人省悟之處，不言而喻地躍然紙上；魯迅在後面接著說，一直等到這些被“包圍”的“猛

¹³ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·春末閒談〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁204。

¹⁴ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·扣絲雜感〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁486-487。

人”光景不再或死掉之後，“包圍者便離開了這一株已倒的大樹，卻尋求別一個新猛人”，字裡行間，更見作者強烈的形象描摹的寫作企圖。

唐弢在論及魯迅雜文具有強烈形象性這一藝術特徵時曾說：「形象的作用不僅在於喚起讀者的聯想，更在於使讀者真切地看到他所聯想到的東西，也就是作者要他看的東西，因此必須具有可以引起共鳴的基礎。」¹⁵魯迅除了用各種文學上的技巧直接呈現予讀者以栩栩如生的形象，進而讓“讀者真切地看到他所聯想到的東西”之外，在〈秋夜〉一文中，我們更是可以見到魯迅在表現文章的形象性之餘，企圖影響讀者在形象再現與聯想過程中的節奏：

在我的後園，可以看見牆外有兩株樹，一株是棗樹，還有一株也是棗樹。

這上面的夜的天空，奇怪而高，我生平沒有見過這樣奇怪而高的天空。他彷彿要離開人間而去，使人們仰面不再看見。¹⁶

很顯然，強烈形象化文句的運用，不僅在讀者腦海中構建出一幅幅具體而微的圖畫；然而更為巧妙的是，魯迅成功地引領著讀者站在後園裡緩慢移轉目光，為其安排一種由“棗樹”到“棗樹”到“秋夜天空”的觀察情境，在這形象再現的過程中，順利掌握其間的節奏步調。

綜合上述，形象化、具體化的藝術手段，很明顯地是一徑被魯迅在他的雜文創作裡所著重運用；魯迅嘗試地將雜文裡各式樣的主題內容，以形象化的方式表達出來，不啻使文章更為生動，令讀者留下深刻的印象，更無形中“深入淺出”了許多艱深難懂的思想觀念，收到對於文本容易理解的效果；更重要的是，形象化的敘述方式，讓原本的文章渲染出較大的美學效果而讓文本在被閱讀時，產生更大的可讀性。魯迅以自己透澈的觀察力，豐富的閱歷以及恢宏的識見為基礎，將邏輯說理的抽象內涵與藝術的

¹⁵ 唐弢：《魯迅在文學戰線上·魯迅雜文的藝術特徵》（北京：中國青年出版社，1957年一版），頁98。

¹⁶ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈野草·秋夜〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁162。

形象技巧作一適當的結合，再加上其充滿熱烈情感的筆觸，不但一方面訴諸於讀者的抽象思維，而且一方面訴諸於讀者的形象思維，緊扣著讀者的感情，使之激發出強烈的共鳴。魯迅著實提升了雜文的生命力與藝術感染力，正如袁良駿所說：

在純文藝創作中，要求的是典型形象，這是衡量一篇（一部）作品成敗的最高尺度，而在雜文這種非純文藝創作中，則不必也不應提出塑造出典型形象的要求。在這裏，形象只是一種表情達意的手段，而並非作品不可或缺的重要元素。但是，魯迅筆下“類型化”形象的塑造，卻的確是世界雜文史上的一大創造，為雜文的詩化，藝術化作出了傑出的貢獻。¹⁷

魯迅雜文其鮮明的形象性，不但標誌著“雜文”這個文體不只可以說理與敘事，也可以同時具有高度的藝術內涵，而且這種鮮明形象性的文學表現方式，也常常是引為辨別魯迅與其它寫作雜文的作家最大不同的區隔之處。

第二節 詩化的修辭方式

雖然魯迅鮮少致力於詩歌這種文體樣式，不過他對於詩歌所能發揮的作用一直是抱持著肯定的態度的，早在一九〇七年他於〈摩羅詩力說〉一文裡就曾說：

蓋詩人者，櫻人心者也。凡人之心，無不有詩，如詩人作詩，詩不為詩人獨有，凡一讀其詩，心即會解者，即無不自有詩人之詩。無之何以能解？

¹⁷ 袁良駿：《現代散文的勁旅》（陝西：人民教育出版社，1996年一版），頁90。

惟有而未能言，詩人為之語，則握撥一彈，心弦立應，其聲激於靈府，令有情皆舉其首，如睹曉日，益為之美偉強力高尚發揚，而污濁之平和，以之將破。¹⁸

這裡彰顯了詩歌可以感動至人的最內心深處，反映出人民的心聲，解脫並發揚精神的作用。魯迅與其它雜文創作者最大的區隔，便是他大量地汲取詩歌的元素，將詩歌裡一些重要的修辭技巧，如對偶、排比、反覆吟咏等句法，含蓄委婉之措詞，以及形象語言的加工，或多或少地摻入其雜文創作中，使能表現出等同於詩的意境與美感；而這不但增加了魯迅雜文藝術形式的變化性，在內容上也更具有較強的藝術感染力量。

在詩歌創作中，為了配合節調與音韻，以及產生易記易咏與易懂的文本效果，所常用的排比、對偶與重複的修辭方式，是魯迅在寫作雜文中的一個常見的重要表現手法。譬如：

這《孩兒塔》的出世並非要和現在一般的詩人爭一日之長，是有別一種意義在。這是東方的微光，是林中的響箭，是冬末的萌芽，是進軍的第一步，是對於前驅者的愛的大燾，也是對於摧殘者的憎的豐碑。¹⁹

除了運用種種形象化的比喻，魯迅在這裡面，以排比詞組做為呈現的基礎，接連分別地從各個不同的面向去強調《孩兒塔》這部作品的重要性。又如：

¹⁸ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·摩羅詩力說〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁68。

¹⁹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文末編·白莽作《孩兒塔》序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁494。又如《華蓋集續編·我還能“帶住”》的文字：「但我又知道人們怎樣地用了公理正義的美名，正人君子的徽號，溫良敦厚的假臉，流言公論的武器，吞吐曲折的文字，行私利己，使無刀無筆的弱者不得喘息。」同樣接連地使用排比的修辭方式，從許多不同的側面去批評陳西滢等這類文人的虛偽情狀。

慘象，已使我目不忍視了；流言，尤使我耳不忍聞。我還有什麼話可說呢？我懂得衰亡民族之所以默默無聲的緣由了。沉默呵，沉默呵！不在沉默中爆發，就在沉默中滅亡。²⁰

在運用對偶的修辭技巧之下，魯迅更有力地表現出內心不滿的情感；加之在有意識不斷重複某些詞語的抒寫之中，更能讓讀者留下深刻細緻的印象與體會：

但青年又何能一概而論？有醒著的，有睡著的，有昏著的，有躺著的，有玩著的，此外還多。但是，自然也要有前進的。……你們所多的是生力，遇見深林，可以闢成平地的；遇見曠野，可以栽種樹木的；遇見沙漠，可以開掘井泉的。²¹

一般而言，於詩歌以外的文學樣式，倘若不知節制地使用排比或對偶的修辭手段來做為呈現作品的一種主要方式，容易造成單是為文字而文字，遊戲文字的後果，不但無法表現創作者本身的真實情感與原本思想，而且也將大為降低作品藝術的感染力，導致無法打動讀者。但是魯迅卻能在這些修辭技巧與表達自己內心的情志之間找出平衡處，且加以適度地做了發揮。尤有甚者，重覆地使用某些詞語或句子，一直是文本，尤其是文學上的文本，所應極力避免的，不過魯迅反覆咏沓的寫作修辭方式，不僅沒有造成單調，缺乏變化的文本效果，反而造成一種濃厚的氛圍，使讀者能深為感受到作者所反映出的激昂而憤慨，深沉而無奈的情感變化。於此我們

²⁰ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·紀念劉和珍君〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁275。

²¹ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·導師〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁55。又如魯迅在《熱風·隨感錄三十六》全文十六句裏，連續三次地重複使用“勞心費力”的迭句：“全不必勞力費心”，「極須勞立費心」，“尤為勞力費心”，此種魯迅所經常採用的一種修辭手段，予讀者以緊湊的強烈印象，自是無可待言。

可以發現，魯迅在努力追求，拓展各種藝術形式的變化之時，猶仍適當地掌握與創作者思想情感之表現的那條基線，既不會扭曲、阻礙了作者原本所想要表達的東西，同時也兼顧了藝術形式的發展。

魯迅雜文創作之所以具備詩歌美感的特徵的另外一部分表現在象徵此一敘事技巧的大膽採用，亦即魯迅憑藉他豐富的想像力，注重藝術結構的凝煉，借用種種具體的物質形象，表面上寫景狀物，實質上則為含沙影射各類型社會人物的寫照與各式樣的社會文化活動，也因此，致使魯迅的雜文自然散發出詩歌所表現的獨特情趣。我們可以看到魯迅在《野草》這部雜文集裡，有嘗試較多的象徵手法。在首篇〈秋夜〉中，將自己於秋夜所見的自然景象與活動，交織著其自由豐富的想像力，意有所指地標示出深刻的象徵意義。從天空到繁星，從月亮到夜游的惡鳥，象徵著惡勢力卑劣而狡詐的形象，與一旁舊勢力麻木而又自私的心理活動：

這上面夜的天空，奇怪而高，我生平沒有見過這樣的奇怪而高的天空。他彷彿要離開人間而去，使人們仰面不再看見。然而現在卻非常之藍閃閃地眯著幾十個星星的眼，冷眼。他的口角上現出微笑，似乎自以為大有深意，而將繁霜灑在我的園裏的野花草上。……。

鬼睜眼的天空越加非常之藍，不安了，彷彿想離去人間，避開棗樹，只將月亮剩下。然而月亮也暗暗地躲到東邊去了。……哇的一聲，夜遊的惡鳥飛過來了。我忽而聽到夜半的笑聲，吃吃地，似乎不願意驚動睡著的人，然而四周的空氣都應和著笑。²²

倘若以魯迅當時所處的艱困而又複雜的環境互為參照，他掌握了秋夜裏的

²² 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈野草·秋夜〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁162。在同一篇文章中，魯迅也以“棗樹”做為現實生活中與邪惡力量對抗，至死方休的戰士的象徵，魯迅寫道，雖然棗樹落盡了葉子，「但是，有幾枝還低亞著，護定他從打棗的竿梢所得的皮傷，而最直最長的幾枝，卻已默默地鐵似地直刺著奇怪而高的天空，使天空閃閃地鬼睜眼；直刺著天空中圓滿的月亮，使月光窘得發白。」

天空“奇怪而高”的屬性來概括一切黑暗與反動力量的代表；在這個力量的籠罩之下，魯迅點綴出“冷眼的星星”，“灑在野花草上的繁霜”，“躲到東邊去的月亮”，“夜游的惡鳥”等間接協助破壞花草，也就是助長黑暗勢力的角色，利用形象化地描摹出這些真實景物的特性，而十足地凸顯了其象徵性的藝術效果；在這當中，魯迅主要是技巧地添進了妥貼的擬人化想像，方能製造出這一藝術效果。相對於高且奇怪的天空，“彷彿要離開人間而去”，“藍閃閃地睜著幾十個星星的眼，冷眼”，“口角上現出微笑”的天空是擬人化的想像；相對於秋夜裏圓滿的月亮，“窘得發白”，“暗暗地躲到東邊去”的月亮是擬人化的想像²³；魯迅的雜文創作正是通過這些自由的擬人化聯想去捕捉其更深一層的象徵意義，同時創造、顯現了詩歌中所出現的深邃意境的內涵。

魯迅雜文深具象徵性意義，不僅表現在上述的擬人化想像的藝術手段，最明顯的是有些篇章通過人物形象類型化的概括，也就是將現實社會中的許多階層人物，透過文學創作的中介，統合濃縮為典型性的形象。例如魯迅在〈這樣的戰士〉的文章裏所刻畫出一個僅有簡陋武器，卻始終秉持著戰鬥意念的典型戰士形象：

他走進無物之陣，所遇見的都對他一式點頭。他知道這點頭就是敵人的武器，是殺人不見血的武器，許多戰士都在此滅亡，正如礮彈一般，使勇士無所用其力。

那些頭上有各種旗幟，繡出各樣好名稱：慈善家，學者，文士，長者，青年，雅人，君子……頭下有各樣外套，繡出各式好樣：學問，道德，國粹，民意，邏輯，公義，東方文明……

但他舉起了投槍。²⁴

²³ 又如僅剩樹幹的棗樹，與仍用這些樹幹“默默地鐵似地直刺著奇怪而高的天空”的棗樹是加入了自由地擬人化的聯想。

²⁴ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈野草·這樣的戰士〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁214。

文章中的“戰士”，可說集聚了種種戰鬥的精神特質於一身，既不為“各種旗幟”與“各樣外套”所惑，也不因敵人所佯裝的各種看似道德極高的面容而有所妥協。魯迅接著描繪，即使敵對者“同聲立了誓來講說，他們的心都在胸膛的中央，和別的偏心的人類兩樣”，故作公正客觀狀，戰士仍“舉起了投槍”，毫無虛假的情面可言。到最後這些戰士儘管“終於在無物之陣中老衰，壽終……在這樣的境地裏，誰也不聞喊叫：太平。太平……。”可是他們仍然堅定地“舉起了投槍”²⁵。在這篇文章中，魯迅塑造了處在各種現實的矛盾與衝突當中具備的理想的理想的精神特徵，並且藉此發展，象徵具有堅毅戰鬥精神人物的理想典型的藝術形象。此外在同一部集子裡，魯迅也著力描摹了許多典型的藝術形象，如〈淡淡的血痕〉中，身為“造物主的良民”，洞見一切，看清造化者把戲的猛士。〈臘葉〉中，以乾枯的楓葉象徵作者自己的情況。〈聰明人和傻子和奴才〉中，分別象徵三個不同社會階層的典形人物。〈求乞者〉中，故作各種乞討姿態的求乞者。〈死後〉中，針對死者好發低語或議論的閑人。

就魯迅的認知，任何的文學創作，倘要引起讀者的共鳴，將作者本身真摯濃郁的情感融注於作品裡是不可或缺的條件之一：

**呼喚血和火的，咏嘆酒和女人的，賞味幽林和秋月的，都要有真的神往的心，
否則一樣是空洞。²⁶**

後來魯迅在《二心集·〈野草〉英文譯本序》說：「《這樣的戰士》，是有感於文人學士的幫助軍閥而作。」所以相對於具有理想戰鬥精神的戰士而言，魯迅在這篇文章中，另外對於社會典型人物的藝術概括，概括出了所謂的「無物之陣」，象徵在北京城裏，利用種種看似動聽的名詞，期能影響輿論，暗地協助北洋軍閥，壓迫具有進步思想的學生與人民。

²⁵ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈野草·這樣的戰士〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁215。

²⁶ 魯迅：《魯迅全集第七卷》〈集外集拾遺·《十二個》後記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁300。又如魯迅在《華蓋集續編·小引》裏談到他雜文創作的特色時曾說他的雜文並沒有「宇宙的奧義和人生的真諦」，而但是「將我所遇到的，所想到的，所要說的，一任它怎樣淺薄，怎樣偏激，有時便都用筆寫了下來。說得自誇一點，就如悲喜時節的歌哭一般，那時無非借此來釋憤抒情。」可見魯迅非常著重作者的感情之於創作實踐的重要性。

魯迅雜文所以充滿詩的因素，各式情感在配合著景物，夾帶著議論的情形下，而大量地注入作品當中，可說是起著最主要的決定性作用。據此，魯迅曾指出一個作品是否足以稱為真正的文學，作者主體精神或感情的投入可說是佔了一關鍵性的因素：「新聞上的記事，拙劣的小說，那事件，是也有可以寫成一部文藝作品的，不過那記事，那小說，卻並非文藝。」²⁷ 相似的紀實透過文字表現，有的變成文學作品，有的卻成不了文學作品，其差別並不在於文學形式的選擇使用，作家是否傾注他主體真實的情感才是最重要的。

這裡，我們發現魯迅無論是在寫景或者敘事時，常常無法遏止其恣肆的感情，不是潑墨出交融著情感的景色，就是發展成滲透在抒情中的說理。朱光潛在其著名的《詩論》裡，談及意象與情趣間的關係時曾說：

情景相生而且相契合無間，情恰能稱景，景也能傳情，這便是詩的境界。每個詩的境界都必有“情趣”(feeling)和“意象”(image)兩個要素。“情趣”簡稱“情”，“意象”即是“景”。吾人時時在情趣裏過活，卻很少能將情趣化為詩，因為情趣是可比喻而不可直接描繪的實感，如果不附麗到具體的意象上去，就根本沒有可見的形象。²⁸

雖然朱光潛先生這裡所說的“情”是以讀者的角度為衡量，但假若以作者本身為出發點，魯迅的一些抒情雜文也的確做到了情景交融這般如詩的境界，適當將“情趣”完整地“附麗到具體的意象上”而進一步地“化為詩”：

夜九時後，一切星散，一所很大的洋樓裏，除我以外，沒有別人。我沉靜下

²⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·不應該那麼寫〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁312。

²⁸ 朱光潛：《詩論》（上海：古籍出版社，2001年一版），頁45。

去了。沉靜濃到如酒，令人微醺。望後窗外骨立的亂山中許多白點，是叢塚；一粒深黃色火，是南普陀寺的琉璃燈。前面則海天微茫，黑絮一般的夜色簡直似乎要撲到心坎裏。我靠了石欄遠眺，聽得自己的心音，四遠還彷彿有無量悲哀，苦惱，零落，死滅，都雜入這寂靜中，使它變成藥酒，加色，加味，加香。²⁹

從這段文字，我們可以讀到魯迅巧妙地透過景物的描繪，襯托出自己孤獨而又悲淒的情感變化。窗外亂山裏的叢塚，寺廟中的琉璃燈以及被黑暗吞蝕如“黑絮一般的夜色”的景象；而圍繞在這個景象周邊的是漫無人聲的寂靜，處在其中，眺望這般景色的作者，在“微醺”之中，默默地品嚐這股心緒，排遣這股心緒，進而將其融入在整個相應的夜景裏，不但引導讀者進入作者所佈展開來的獨特的景物背景當中，且讓讀者藉由這片景物更加深地去細細咀嚼出作者當時內心的感受；之所以能營造出如此深刻的感染效果，完全是在於魯迅在寫景與抒情之間做了最精當的處理³⁰。

除了以景托情，魯迅更是在雜文中將自己強烈的愛憎之感滲入說理之中，進一步地表現其雜文詩歌化的特色³¹。有不少魯迅筆下的時事短評即典型地在夾敘夾議之餘，同時涵蓋著作者內心強烈的情感。收錄在《華蓋集》裡的許多篇章，即不難發現魯迅這種在評述中同時蘊含作者滿腔熱情的藝術表現，以〈十四年的“讀經”〉這篇時評為例，魯迅從意圖評論的時事，即章士釗等一派文人主張讀經開始，繼而敘述尊奉儒教，閱讀經書

²⁹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈三閑集·怎麼寫一夜記之一〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁18。

³⁰ 其它像《野草·雪》一文中，在紛飛的雪花中與凜冽天空下，魯迅同樣地寄托了自己對於殘酷現實體認的情感。

³¹ 袁良駿在《散文的勁旅》一書談到魯迅雜文詩美的特徵時說：「魯迅不滿足於講清一個道理，闡明一種觀點，表示一種態度，而總是把道理、觀點、態度揉和進自己滿腔的激情和強烈的好惡之中。因此，讀了這些文章，我們不只是了解到一種道理、觀點或態度，更重要的我們感受到作家崇高心靈的顫動；在被說服之外，我們還被作家的激情深深感動了。曉之以理，動之以情，以情為主，寓理於情，這敬是魯迅雜文的獨特的藝術表現。」

在中國社會盛行已久，並藉以批評“專經”所能發揮實際作用的侷限與薄弱；在解析讀經這件事的利弊得失之後，魯迅開始注入自己的情感，針對盲從提倡讀經的人，表露自己分明的情緒道：「“瞰亡往拜”“出疆載質”的最巧玩藝兒，經上都有，我讀熟過的。只有幾個胡塗透頂的笨牛，真會誠心誠意地主張讀經。而且這樣的腳色，也不消和他們討論。他們雖說什麼經，什麼古，實在不過是空嚷嚷。」³²。很明顯地，這段文字並不僅限於客觀地評論時事，同時更夾帶著魯迅自己主觀激憤情感的抒發。而令魯迅感到極為憤怒的並不是這些盲目隨從主張讀經的人，而是明知讀經無法帶來任何成效，更遑論救國的“正人君子”，對於這些人與讀經之間的關係，魯迅完全不掩他個人主觀的情感，直接撻伐道：

我看不見讀經之徒的良心怎樣，但我覺得他們大抵是聰明人，而這聰明，就是從讀經和古文得來的。我們這曾經文明過而後來奉迎過蒙古人滿洲人大駕了的國度裏，古書實在太多，倘不是笨牛，讀一點就可以知道，怎樣敷衍，偷生，獻媚，弄權，自私，然而能夠假借大義，竊取美名。再進一步，並可以悟出中國人是健忘的，無論怎樣言行不符，名實不副，前後矛盾，撒謊造謠，蠅營狗苟，都不要緊，經過若干時候，自然被忘得乾乾淨淨；只要留下一點衛道模樣的文字，將來仍不失為“正人君子”。³³

到最後更提出這樣的解決之道：

古國的滅亡，就因為大部分的組織被太多的古習慣教養得硬化了，不再能夠轉移，來適應新環境。若干分子又被太多的壞經驗教養得聰明了，於是變性，知道在硬化的社會裏，不妨妄行。單是妄行是可與論議的，故意妄行的卻無

³² 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·十四年的“讀經”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁127-128。

³³ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·十四年的“讀經”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁129。

須再與談理。惟一的療救，是在另開藥方：酸性劑，或者簡直是強酸劑。³⁴

在這裡，魯迅原本大可在論證的過程中單純短評時事，冷靜分析讀經一事對於社會的利弊，但是他卻遏抑不住填膺的義憤，藉由側擊讀經者種種愚蠢惡劣的行徑，真實反映了他投注於文章中內心主觀的情感；在藝術感染的表現上，也因此而達到一方面訴諸道理，一方面又能“移人情”的獨特效果³⁵。魯迅曾經指出，文人與一般人相同，有是非之感、愛憎之情，而且既是文人“是非就愈分明，愛憎也愈熱烈。”也就是說，文人必須“像熱烈的主張著所是一樣，熱烈攻擊著所非，像熱烈地擁抱著所愛一樣，更熱烈地擁抱著所憎”³⁶，正是這種作者將自己具有的熱烈情感予以排遣在字裡行間的因素，拓展了魯迅雜文其抒情性的藝術表現，不啻讓情景交融，而且使情與理得到適度的宣洩與詮釋，無疑地魯迅所摻進入詩的技巧與元素，成功地在他的雜文創作中，散發出一股極為鮮明的詩歌的滲透力與陶冶力。

綜合上述，魯迅雜文之所以表現出詩化的意蘊，主要是透過在詩歌創作中常會出現的排比，對偶與重複吟詠的修辭技巧。另外，魯迅的雜文篇章之所以具備詩歌美感的特徵，乃是藉由魯迅豐富的想像力所表現在其雜文當中的象徵效果，進一步地將“形象”“類型化”。而魯迅認知到任何文學創作，必須將作者本身真摯濃郁的情感融注於作品裡，才能引起讀者共鳴的這項前提原則，促使魯迅無論在寫景或是敘事上，皆注入他自己本

³⁴ 同前註。頁 130。

³⁵ 在其它許多的文章裏，我們同樣可以見到魯迅所洋溢著的強烈或深沉的情感。如時評〈“友邦驚詫”論〉，〈我們不再受騙了〉，〈白莽作《孩兒塔》序〉〈中國無產階級革命文學和前驅的血〉，〈答托洛斯基派的信〉；與〈這也是生活〉，〈論雷峰塔的倒掉〉，〈論第三種人〉，〈死〉，〈論“第三種人”〉，〈略論中國人的臉〉，〈說胡須〉等等諸篇，不管是前者表現較為強烈激昂，抑或是後者表現較為深沉冷靜，大抵上魯迅的情感所蘊含於雜文之中是很明顯的，同時也因此而讓魯迅的雜文更富情趣更具藝術感染力。

³⁶ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·再論“文人相輕”〉（北京：人民文學出版社，1998年），頁 336。

身大量的情感，也是讓他的雜文看起來更爲“詩化”的主要因素之一。

第三節 曲折化的造語特徵

魯迅中後期的雜文，相對於早期（五四時期）的質直平露，缺乏含蓄和蘊藉，的確多採用“曲筆”的議論方式，這是不爭的事實。曾以早期的雜文篇章作爲比較參照，魯迅分析他自己較爲後期的作品時，這麼說：

在一年的盡頭的深夜裡，整理了這一年所寫的雜感，竟比收在《熱風》裡的整四年中所寫的還要多。意見大部分還是那樣，而態度卻沒有那麼質直了，措辭也時常彎彎曲曲。³⁷

同期他在給許廣平的回信中也寫說：「那一首詩，意見也未嘗不盛，但此種猛烈的攻擊，只宜用散文，如“雜感”之類，而造語還須曲折，否，即容易引起反感。」³⁸ 另外從魯迅批評《鍾馗抓鬼傳》時，說這本書：「詞意淺露，已同嫚罵，所謂“婉曲”，實非所知。」³⁹ 由此可以看出魯迅對於“曲筆”賦予作品以“深文隱蔚，餘味曲包”（劉勰語）的意蘊的這種藝術手法已經開始注意並採納運用在作品當中，同時也標誌著魯迅不再只侷限於雜文單單的“戰鬥性功能”，要如何增加雜文的文學性、藝術性，而

³⁷ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·題記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁3。

³⁸ 魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·三十二〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁97。

³⁹ 魯迅：《魯迅全集第九卷》〈中國小說史略·清之諷刺小說〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁220。此外，魯迅也批評過內山完造那些“漫論”的好下結論，“往往有令人覺得‘原來如此’的處所”，也不滿許廣平雜文的“太直白”，瞿秋白雜文的“少含蓄”，他在給瞿秋白修改《大觀園的人才》、《伸冤》等作品時，即側重刪去許多過露的言辭和段落，從這些地方都可以說明爲什麼魯迅反覆強調寫作雜文，造語“須曲折”的道理。

“侵入高尚的文學樓台”，儼然成爲魯迅不懈追求的創作目標：

瀟案以後，周刊上常有極鋒利肅殺的詩，其實是沒有意思的，情隨事遷，則味如嚼蠟。我以為感情正烈的時候，不宜做詩，否則鋒銳太露，能將“詩美”殺掉。⁴⁰

“鋒銳太露”，即是不懂得曲折委婉。他評論錢玄同的文章不僅“頗汪洋，而少含蓄”，而且“使讀者覽之了然，無可疑惑”，即是對此而來，他認爲無論作詩還是爲文，“曲折”的“造語”應是必要的，因爲這種委婉的表達方式，除了使作品產生濃郁的含蓄效果而增加閱讀者想像的興味，並且也爲增強作品的藝術感染力提供一種有效的表現方式。

魯迅雜文運用曲筆的現象，有另外很大一部分原因是特定時代使然。由於當時“網密犬多”，政府加強文化專制，箝制輿論的情況下，大大地壓縮言論自由的空間，使得中國較爲前進的作家無法暢所欲言地直剖明析，據魯迅自己就說，凡是“看得太明，說得太透”的文章，不是被“刪削”就是被“全篇禁止”。所以他在當時，約略寫作雜文的後期十年之間，所發表的文章大概以“含糊”的居多，他形容寫作的情況就像是“帶著枷鎖的跳舞”⁴¹。正如他在〈不通兩種〉裡所說：「說話彎曲不得，也是十足的官話。植物被壓在石頭底下，只好彎曲的生長，這時儼然自傲的是石頭。」⁴²於是，有鑑於曲筆的迂迴曲折，在語言外觀上帶有不確定性與模糊性，能使作家的真實意圖得以巧妙隱蔽，便被積極參與現實鬥爭的魯迅看中，取而當作一種逃避政治迫害的有效寫作技巧。

魯迅雜文“彎彎曲曲”的措辭方式通過勾勒形象，以及象徵、借助比喻、反語、關聯、想像、誇張等多種修辭手法而造成文本的模糊特性與暗

⁴⁰ 魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·三十二〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁97。

⁴¹ 以上見魯迅：《且介亭雜文二集·後記》一文。

⁴² 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈偽自由書·不通兩種〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁23。

示效果，進而喚起讀者在愉悅鑑賞的過程中聯想，感悟等心理活動。先看魯迅在〈中國人的生命圈〉一文“曲折”的文字表現，他說當時的中國境內被“炸得一塌胡塗”，“腹地”與“邊疆”都不安全，於是，魯迅提出了“介乎兩者之間”的“生命圈”：

想來想去，想到了一個“生命圈”。這就是說，既非“腹地，也非”邊疆
“，是介乎兩者之間，正如一個環子，一個圈子的所在，在這裡倒或者也可以”苟延性命於x世“的。

……只有在這兩者之間的，只要炸彈不要誤行落下來，倒還有可免“血肉橫飛”的希望，所以我名之曰“中國人的生命圈”。

再從外面炸進來，這“生命圈”便收縮而為“生命線”；再炸進來，大家便都逃進那炸好了的“腹地”裡面去，這“生命圈”便完結而為“生命○”。⁴³

魯迅在這裡不只形象式的揭示一般的無辜大眾在軍事帝國主義侵略底下，隨著疆土淪陷而由“生命圈”到“生命線”到“生命○”的悲慘過程，更重要的是文章暗示了想要在這個豹狼當道的黑暗年代“苟延生命”的答案是“x”（否定的），中國人的生命保障實際上是等於“○”（零）。一語雙關，一筆多味，渲染出語言模糊的特性。

以此說彼，借古喻今，也是模糊。通過以風花雪月，草木蟲魚等自然界物象為襯托，實則寄寓作者對現實存在的種種不滿感受；或是比較歷史進程中，古與今的諸多相似之處，暗地對現實痛下針砭⁴⁴。這部分的作品，最值得完味的是〈現代史〉一文，它通篇寫的都是空地上的“變戲法”，然而題為“現代史”，顯然是以此說彼，說的是走馬燈上來下去的軍閥，

⁴³ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈偽自由書·中國人的生命圈〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁98-99。

⁴⁴ 借古喻今，最具代表性的作品為收錄在《而已集》裡的〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉。

忽而聯合，忽而倒戈，忽而杯酒言和，忽而又刀刃相向，既互相利用而又互相傾軋，一部現代史，簡直與一套活戲法沒什麼兩樣：

這變戲法的，大概只有兩種——

一種，是教一個猴子載起假面，穿上衣服，要一通刀槍；騎了羊跑幾圈。還有一匹用稀粥養活，已經瘦得皮包骨頭的狗熊完一些把戲……

一種，是將一塊石頭放在空盒子裡，用手巾左蓋又蓋，變出一隻白鴿來；還有將紙塞在嘴巴裡，點上火，從嘴角鼻孔裡冒出煙焰。⁴⁵

魯迅故隱其辭，真正的意圖偏不說破；但卻又在題目當中留下線索，讓讀者在事實與議論的相互關係中尋找端倪，自己捕捉出結論。

故作反語，使文章看起來似反似正，亦正亦反，也是魯迅雜文將曲筆技巧運用得更普遍更純熟的精彩表現。例如：「流氓欺鄉下老，洋人打中國人，教育廳長衝小學生，都是善於克敵的豪傑。」⁴⁶ “豪傑”，無非是一種反語。「我覺得中國有時是極愛平等的國度。有什麼稍稍顯得特出，就有人拿了長刀來削平它。」⁴⁷ “極愛平等”，也是反語的運用。再如：

我想，這只好用“西法”了。西法雖非國粹，有時卻能夠幫助國粹的。例如無線電播音，是摩登的東西，但早晨有和尚唸經，卻不壞；汽車固然是洋貨，坐著去打麻將，卻總比坐綠呢大轎，好半天才到的打得多幾圈。以此類推，防止

⁴⁵ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·現代史〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁89。本論文第二章也曾引魯迅的話說：「見過辛亥革命，見過二次革命，見過袁世凱稱帝，張勳復辟，看來看去，就看得懷疑起來，於是失望，頹唐得很了。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·《自選集》自序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁455。）可說是這篇文章最好的註腳。在寫作〈現代史〉半年之後，魯迅又作了一篇〈看變戲法〉（《准風月談》），角度稍有不同，不過其間的旨趣則一。

⁴⁶ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈准風月談·衝〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁340。

⁴⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·徐懋庸作〈打雜集〉序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁290。

男女同吸空氣就可以用防毒面具，各背一個箱，將養氣由管子通到自己的鼻孔裡，既免拋頭露面，又兼防空演習，有就是“中學為體，西學為用”。⁴⁸

對於那些倒行逆施的封建觀念，魯迅不但不非難，反倒引入“西法”，佯為解決之道，當然都是反語的操作，在無形當中增加了文章曲曲折折的意蘊。

隨意地聯想漫說，更是常讓讀者無法跟上魯迅表意中深刻豐富的內涵。例如魯迅於〈幫閑法發隱〉這篇文章的開頭，漫無邊際地引用一位丹麥哲學家的文字：「戲場裡失了火。丑角站在戲台前，來通知了看客。大家以為這是丑角的笑話，喝采了。丑角又通知說是火災。但大家越加哄笑，喝采了。我想，人世是要完結在當作笑話的開心的人們的大家的歡迎之中的罷。」⁴⁹然而，魯迅聯想到的卻是為虎作悵的“幫閑們的技倆”：

不過我的所以覺得有趣的，並不專在本文，是在由此想到了幫閑們的技倆。當閑，在忙的時候就是幫忙，倘若主子忙於行兇作惡，那自然也就是幫兇。但他的幫法，是在血案中而沒有血跡，也沒有血腥氣的。

譬如罷，有一件事，是要緊的，大家原也覺得要緊，他就以丑角身分而出現了，將這件事變為滑稽，或者特別張揚了不關緊要之點，將人們的注意拉開去，這就所謂“打諢”。如果是殺人，他就來講當場的情形，偵探的努力；死的是女人呢，那就更好了，名之曰“豔屍”，或介紹她的日記。如果是暗殺，他就來講死者的生前的故事，戀愛呀，遺聞呀……人們的熱情原不是永不弛緩的，但加上些冷水，或者美其名曰清茶，自然就冷得更加迅速了，而這位打諢的腳色，卻變成了文學者。⁵⁰

⁴⁸ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈花邊文學·奇怪〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁542。

⁴⁹ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈准風月談·幫閑法發隱〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁272。

⁵⁰ 同前註。頁272。

運用某一有趣的形象作為立論的基礎或要素，本來就可以在魯迅的雜文作品當中廣泛的見到；然而，由於魯迅異於常人的跳躍式思路，從“丑角”到“幫閑”到“打諢”以至“文學者”，通過微妙，曲折的聯想與類比，著實令讀者必須反覆咀嚼、體味才能真正理解作者背後的意圖。

甚至有時候，聯想、想像會與誇張相結合，而讓通篇的語境和立意更形幽暗，最典型的像〈擬豫言——一九二九年出現的瑣事〉，魯迅在這裡面懸想了二十三條誇張荒誕的“豫言”，例如：

有公民某甲上書，請每縣各設大學一所，添設監獄兩所，被斥。

有公民某乙上書，請將共產主義者之產業作為公產，女眷作為公妻，以懲一儆百。半年不批。某乙忿而反革命，被好友告發，逃入租界。……。

科學，文藝，軍事，經濟的連合戰線告成，

正月初一，上海有許多新的期刊出版，本子最長大者，為——

文藝又復興。文藝真正老復興。宇宙。其大無外。至高無上。太太陽。光明之極。白熱以上。新新生命。新新新生命。同情。正義。義旗。剎那。飛獅。地震。阿呀。真真美善。……等等。⁵¹

基於諷刺的需要，同時在誇張想像的掩飾之下，社會上一些奇怪離譜的形形色色，魯迅沒有直說，反倒是曲曲折折地反映在紙上了。

單純的邏輯推理，以及通過概念、推理和判斷直接表明觀點，顯然已經無法符合魯迅雜文創作的需要，他在作品當中成功地架構了一系列的“隱喻模式”⁵²，讓他的雜文更趨於模糊難解。如“雷峰塔”（〈論雷峰塔

⁵¹ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·擬豫言——一九二九年出現的瑣事〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁570。

⁵² 在《迂迴與進入》一書中，對於“隱喻”有詳細的說明：「隱喻的本質是歸於某種沒有說出來但以間接方式指明的東西。」「隱喻通過它製造的轉移與其自身內部的實在聯系起來並且向我們揭示那被感知為特殊的東西從何種角度之下確實又被得到印證，隱喻使我們脫離了各種規定的單一性，並且通過差異指出一種普遍的形態。」（于連著，杜小真譯：《迂迴與進入》（北京：三聯書店，1998年2月），頁332、382。）

的倒掉))，“醉蝦”(《答有恒先生》)，“叭兒狗”(《論“費厄潑賴”應該緩行》)，“細蜂腰”(《春末閑談》)，“蒼蠅、蚊子、跳蚤”(《夏三蟲》)等，在魯迅的筆下都具有極大的象徵性。譬如，《夏三蟲》的直接描述對象是“蒼蠅、蚊子、跳蚤”，魯迅就“蚊子”的吸血行徑評說：

一針叮進皮膚，自然還可以算有點徹底的，但當未叮之前，要哼哼地發一篇大議論，卻使人覺得討厭。如果所哼的是在說明人血應該給它充飢的理由，那可更其討厭了。⁵³

表面上談的是蚊子，實質上卻是指向作為專制政府幫兇的官場學者、御用文人如陳西滢之流⁵⁴。在這裡，蚊子“哼哼”著吸血的天性，和陳西滢之類站在資產階級立場的文人幫助主子“議論”著殺人的惡行惡狀，蚊子混淆視聽的鼓噪，和陳西滢等人顛倒是非的“仗義之言”，在精神內涵上都是近似的，毫無扭結強合之感。魯迅所運用的隱喻式表達，適當地將語言的多重意義萃取出來，激發人們不斷變換思維角度，自然大為擴大加深雜文的曲折了⁵⁵。

⁵³ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·夏三蟲〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁40。又如魯迅在《而已集·答有恒先生》裡，回答時有恒為什麼不寫文章，“沉默的原因”時，其中第二點：「我發見了自己是一個……。是什麼呢？我一時定不出名目來。我曾經說過中國歷來是排著吃人的筵宴，有吃的，有被吃的。被吃的也曾吃人，正吃的也會被吃。但我現在發見了，我自己也幫助著排筵宴。先生，你是看我的作品的，我現在發一個問題：看了之後，使你麻木，還是使你清楚；使你昏沉，還是使你活潑？倘所覺的是後者，那我的自己裁判，便證實大半了。中國的筵席上有一種“醉蝦”，蝦越鮮活，吃的人便越高興，越暢快。我就是做這醉蝦的幫手，弄清了老實而不幸的青年的腦子和弄敏了他的感覺，使他萬一遭災時來嘗加倍的苦痛，同時給憎惡他的人們賞完這較靈的苦痛，得到格外的享受。」（魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·答有恒先生〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁454。）正是由於魯迅筆下的這些大量的象徵符號與代碼符號，折射出深廣的生活內容和哲理蘊含，便大大地增加了魯迅雜文的曲折。

⁵⁴ 此乃因為陳西滢等人在“三一·八”慘案前後曾製造輿論，攻擊要求改革進步的學生運動，為當時北洋軍閥血腥鎮壓學生運動的行徑找尋藉口，以開脫其罪則。

⁵⁵ 與“隱喻”給魯迅雜文帶來曲折效果相映成趣的是“象徵”；“象徵”的運用以《野草》這部散文

除了通過曲折多義的語言手段，造成含蓄蘊藉的藝術效果，魯迅會刻意地在“欲言又止”中又“意有所指”，以說出的東西“有盡之言”，來暗示未說出的“無窮之意”。〈“意表之外”〉一文，魯迅回答時有恒的“詫異我為什麼不說話”時，即欲說而未說盡，故意造成一種幽暗曖昧只能意會的餘味。再看魯迅的另一篇文章：

我沉靜下去了。……我靠了石欄遠眺，聽得自己的心音，四遠還彷彿有無量悲哀，苦惱，零落，死滅，都雜入這寂靜中，使它變成藥酒，加色，加味，加香。這時，我曾經想要寫，但是不能寫，無從寫。這也就是我所謂“當我沉默著的時候，我覺得充實，我將開口，同時感到空虛”。⁵⁶

在抒發個人內心感受的過程中，魯迅特意突顯無從言說，無法言說的心靈困境，使語意含蓄內斂、意味深長，而增強文章的能讀性，確確實實達到傳統文論所推崇的“言有盡而意無窮”的藝術境地。

與“欲言又止”相呼應，魯迅雜文有意的婉言表現，同樣耐人尋味。〈關於中國的兩三件事〉、〈由中國女人的腳，推定中國人之非中庸，又由此推定孔夫子有胃病（“學匪”派考古學之一）〉等文寫得婉曲；文中涉及都是一些無關緊要的細瑣小事，但卻“棉裡藏針”，諷刺效果反而更明顯。《熱風》中還有一篇〈對於批評家的希望〉，期待批評家“有一點常識”，也是將文章寫得深文周納，曲曲折折的好例：

譬如廚子做菜，有人品評他壞，他固不應該將廚刀鐵斧交給批評者，說道你試來做一碗好的看：但他卻可以有幾條希望，就是望吃菜的沒有“嗜痂之

詩體雜文為最大宗。如《野草》裡面的“荒漠”、“墳墓”、“沙”、“石”其實都是魯迅關於歷史文化衰落觀念的象徵性投影。另外，“貓頭鷹”作為“梟鳴”精神的象徵，“吃人”與“人肉筵席”作為壓榨人性的中國傳統文化的象徵，“山羊”作為陷民眾於愚昧與任人宰割的“智識階級”象徵等……都是經由研究者們或魯迅自己分析闡釋過的。

⁵⁶ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈三閑集·怎麼寫一夜記之一〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁18。

癖”，沒有喝醉了酒，沒有害著熱病，舌苔厚到兩三分……。

我所希望的不過願其有一點常識，例如知道裸體畫和春畫的區別，接吻和性交的區別，屍體解剖和戮屍的區別，出洋留學和“放諸四夷”的區別，筍和竹的區別，貓和老虎的區別，老虎和番菜館的區別……。⁵⁷

沒有直接淺露地漫罵文學批評家，反而寓犀利於委婉的措辭當中，不急不緩，曲折表意。

姜振昌在探討魯迅為雜文這一文體所帶來的創造性發展時，就指出，他發展出的大量“曲筆”的行文方式，而從“內在機制”與“外在表象”兩個方向去著力，其中針對“外在表象”，他說：

所謂“外在表象”，是指語言的模糊特性。魯迅的雜文由於大量地採用了反語、比喻、誇張、象徵、借代、關聯、襯托等修辭方式，有一個浩繁的“暗碼”語言系統，這就使它對自身所含的意義沒有十分嚴格的、明確的規定和限制，因而具有極大的模糊性。但模糊性中卻有豐富的暗示性。⁵⁸

由於多種特殊修辭手段的運用，魯迅成功地在他的雜文裡，建構出一個屬於自己的“‘暗碼’語言系統”，讓文章有“模糊性”、“暗示性”，當然也就更有曲折性了。

此外，又如另一篇文章也指出魯迅的雜文從早期的簡煉、平鋪直述、尖銳的敘事方式，逐漸至後期的“語絲時期”發展臻於成熟，其中“曲筆”的運用，便是魯迅雜文文體趨於成熟的明顯標誌：

這種“彎彎曲曲”（即後來他（魯迅）所說的曲筆），使雜文趨於文學化，

⁵⁷ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·對於批評家的希望〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁401~402。

⁵⁸ 姜振昌：〈魯迅與中國二十世紀雜文〉，《魯迅研究月刊》1999年第8期，頁22。

它不再是通過概念、判斷和推理來直接表達觀點，而是在“彎曲”中通過勾勒形象、旁徵博引和借助比喻、擬人、誇張、反語等多種修辭手法達到暗示、引導和影射效果。⁵⁹

辛辣地“直接表達觀點”是魯迅雜文的特色；但是“彎彎曲曲”的表現方式，使文章充滿“暗示、引導和影射效果”，而“趨於文學化”，也未嘗不是魯迅雜文另一個顯明的特徵。

綜上所述，魯迅各種表意的語法、修辭手段，包括借助形象、明暗喻、反語諷刺、誇張想象，造成意義生成的多樣可能性，使魯迅的雜文表現含蓄蘊藉且言約意豐，儘管可能在這當中，稍一不慎就會流於朦朧晦澀乃至偏執怪異的危險，魯迅仍堅持“造語還須曲折”這一文學創作手段，甚至把它當作組成雜文文體不可或缺的本質特徵；另外，也正因為魯迅對於迂迴曲折、含蓄隱晦這種行文技巧的訴求，構成了他不同於另外一部分明白曉暢和觀點鮮明的文學表現。

第四節 小結

魯迅在他的雜文創作裡所運用的藝術手段，有極盡廣泛的表現。本章主要從魯迅雜文形象化的表述技巧，詩化的修辭方式，與曲折化的造語特色，進行觀察。就形象化的表述技巧，魯迅的雜文總是強烈地訴諸於讀者的形象思維，不但將邏輯說理的抽象內涵與藝術的形象技巧作一巧妙的結合，渲染出較大的美學效果，增強了文本可讀性，同時也無形中將一些艱澀複雜的觀念，以更容易理解的方式具體呈現。就詩化的修辭方式，魯迅主要透過在詩歌創作中常會出現的排比、對偶、與重複吟詠等修辭技巧，

⁵⁹ 查樹樓：〈魯迅對雜文文體真諦的認識和追求〉，《魯迅研究月刊》1999年第2期，頁34。

表現他雜文篇章濃厚的詩意色彩；而藉由豐富的聯想力展現出的象徵效果，也讓魯迅的雜文具備詩歌的美感特徵；另外，魯迅本身的主觀情感全盤地融注在作品裡，更與濃得化不開的詩意互為依存了。就曲折化的造語特色，魯迅各種表意的語法與修辭手段，使他的雜文呈現出含蓄蘊藉且言約意豐的藝術效果，而構成他不同於另外一面明白曉暢，而是迂迴曲折的文學表現。

第四章 魯迅雜文所呈現文學風格之探討

文學風格是一個作家在其作品之內，統一體現由形式乃至內容的各項特色所構成，它不僅標誌著一個作家的創作到達某一成熟的高度，同時也是批評者進行文學批評時的重要著力點。從形式上而言，一部作品的藝術風格，主要是透過語言文字、文章體裁、藝術技巧等各方面而表現出來，諸如諷刺尖刻的筆法，幽默的語調，細膩的描繪，精確妥貼的用字等都可能影響其中，進而成就出獨立不同的風格。除此之外，作品的題材，描寫角度和作者的思想感情，往往是造成能夠區分一個作家有別另一個作家文學風格的主要內在原因¹。在早期的文章裡，魯迅曾就藝術風格的問題指出說：

藝術家固然須有精熟的技工，但尤須有進步的思想與高尚的人格。他的製作，表面上是一張畫或一個雕像，其實是他的思想與人格的表現。²

在論述陶元慶的繪畫風格時，魯迅也這樣說：

在那黯然埋藏著的作品中，卻滿顯出作者個人的主觀和情緒，尤可以看見他

¹ 在蔡儀編的《文學概論》一書中，認為要認識一部作品風格的特色，主要應從作品內容去看，文章中引蘇軾的《念奴嬌》〈赤壁懷古〉與柳永的《雨霖鈴》二首詞為例說：「這兩首詞的風格的不同，主要在於蘇詞所描寫的是“亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪”的赤壁的雄偉景象，所詠嘆的是歷史上叱吒風雲的“千古風流人物”，所抒發的是作者對於“大江東去”般的歷史變遷的無限感慨，因而它的風格是豪邁的；而在柳詞中所呈現的是“寒蟬淒切，對長亭晚，驟雨初歇”的淒涼景象，所抒發的是封建社會下層知識分子那種落迫飄零，又傷離別的悲愴不堪的情懷，因而他的特點是哀婉的。由此可以看出文學作品風格的不同，是與作品的題材、主題和作者的思想感情的不同相聯係的。」（蔡儀編：《文學概論》（北京：人民文學出版社，1979年一版），頁176-177。）

² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄四十三〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁330。

對於筆觸，色彩和趣味，是怎樣的盡力與經心。³

顯然在這裡，魯迅清楚地將藝術風格視為“思想與人格的表現”，也就是認為風格十足反映了作者本身的主觀精神世界；而這又與作者的“創作個性”緊密地聯繫在一起：

文學作品的題材、主題以至語言表現的特點，都決定於作者的思想、感情、性格的特點，其中也包括著作者個人的文藝修養、文藝觀點和文藝趣味等。這一切，又稱為作者的創作個性。⁴

事實上，仍不乏有許多從事文學批評的著名學者，認同風格與人格之間的緊密關係，其中，譬如朱光潛的意見就極具代表性：

古今討論風格的話甚多，只有法國自然科學家畢豐所說的最簡單而中肯：「風格即人格」。一個作者的人格決定了他的思想情感的動向，也就決定了他的文學的風格。密爾敦說得好：「誰想做一個詩人，他必須是一首真正的詩」。「言為心聲」，要看「言」如何，須先看「心」如何，從前所以有「和順積中，英華外發」的話。司空圖的二十四詩品是中國批評文中最精妙的，他所要描繪的是詩品（詩的風格），而他實際所描繪的大半是人品。人格與風格的密切關係證實了一個基本原則，就是文學不能脫離人生而獨立。⁵

³ 魯迅：《魯迅全集第七卷》〈集外集拾遺·《陶元慶氏西洋繪畫展覽會目錄》序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁262。魯迅在另外一篇文章裡也曾就清代揚州八怪之一的鄭板橋的圖章來說明人格與文格間的關係：「我倒記起鄭板橋有一塊圖章，刻著“難得糊塗”。那四個篆字刻得叉手叉腳的，頗能表現一點名士的牢騷氣。足見刻圖章寫篆字也還反映著一定的風格。」魯迅更為具體地指出鄭板橋的“怪”風格是他“怪”人格的表現，於是他最終歸納出：「“謬種”和“妖孽”就是寫起篆字來，也帶著些“妖謬的”。」（魯迅：《魯迅全集第五卷》〈准風月談·難得糊塗〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁372。）

⁴ 蔡儀編：《文學概論》（北京：人民文學出版社，1979年一版），頁178。

⁵ 朱光潛：《談文學》〈文學與語文（中）—體裁與風格〉（台北：漢京文化事業，民71年），頁97。

一般我們常說“文如其人”，“風格即人格”，在這其中實蘊涵了兩種層面：一方面讀者能夠藉由文學風格的不同呈現而去接觸認識到隱身在背後的作者種種不同的形象與人格；一方面就作者本身而言，其文學風格的體現有很大一部分取決於作家的人格特性；不同的作家，由於性格特色、生活體驗、文化教養、思考觀念等立足點的差異，而培養出不同的“創作個性”，不同風格的作品於焉而生，正如劉勰所說：「才有庸雋，氣有剛柔，學有深淺，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所擬，是以筆曲雲譎，文苑波詭者矣。」⁶ 先天“才”、“氣”的差異，加上後天“學”、“習”有別，形成了文人各種不同的寫作風格，而“文苑波詭者矣”。既然藝術風格是作者在作品中所展現出來的創作個性，作家的主觀創作條件必定也會隨著生活遭遇的變遷，社會環境的發展而有所改變，同一個作家往往在不同時期的作品裡，會表現出不同文風的道理即在於此；換句話說，不同的新的客觀形勢賦予作者以施展文學才能，藉以創造新的文學風格的充足條件⁷。以魯迅的雜文為例，早期魯迅的風格較為平實直鋪，後期則呈現出婉轉曲折等截然不同的文風，其中即有很大一部分的原因是來自於客觀形勢所影響。魯迅自己也曾以美國惠特曼（W. Whitman）等著名作家為例，說明客觀形勢所可能會帶給一個文人改變寫作風格的衝擊：

我們知道，美國出過亞倫·坡(Edgar Allan Poe)，出過霍桑(N. Hawthorne)，出過惠特曼(W. Whitman)，都不是這麼表裡兩樣的。然而這是南北戰爭以

⁶ 劉勰：《文心雕龍·卷六體性》（台南：東海出版社，民 70 年 11 月），頁 2。劉勰在同章節裡，進而舉例說：「賈生俊發，故文潔而體清；長卿傲誕，故理侈而辭溢；子云沉寂，故志隱而味深；子政簡易，故趣昭而事博；孟堅雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故慮周而藻密；仲宣躁銳，故穎出而才果；公幹氣褊，故言壯而情駭；嗣宗傲儻，故響逸而調遠；叔夜雋俠，故興高而采烈；安仁輕敏，故鋒發而韻流；士衡矜重，故情繁而辭隱；觸類以推，表裡必符。」在這段文字之中，很清楚地說明自漢至晉許多文人作家無不因其性格的特點而表現出不同的文學風格。

⁷ 反過來說，作家生活在一定的時代環境中，極有可能受到相同時代條件的作用和影響，而產生一派的藝術風格即時代風格。

前的事。這之後，惠特曼先就唱不出歌來，因為這之後，美國已成了產業主義的社會，個性都得鑄在一個模子裡不再能主張自我了。如果主張，就要受迫害。這時的作家之所注意，已非應該怎樣發揮自己的個性，而是怎樣寫去，才能有人愛讀，賣掉原稿，得到聲名。連有名如荷惠勒(W. D. Howells) 的，也以為文學者的能為世間所容，是在他給人以娛樂。於是有些野性未馴的，便站不住了，有的跑到外國，如詹謨士(Henry James)，有的講講笑話，就是瑪克·土溫。那麼，他的成了幽默家，是為了生活，而在幽默中又含著哀怨，含著諷刺，則是不甘於這樣的生活的緣故了。⁸

一個作家的作品風格雖然因時、因地或者因本身思想感情的發展而有所不同，但是概括來看仍有較為鮮明一致之處。以魯迅來說，除了縱筆成趣，充滿幽默語調之外，尖刻逼人，好用反語諷刺，同樣是他文風的一大特色，當然隨意而談，題材廣泛，同時脈絡清晰，精煉警辟也是魯迅雜文藝術風格的另一重要風貌，茲如下所論。

第一節 相對於溫柔敦厚的尖銳刻薄

郁達夫曾批評魯迅的雜文“簡練得像一把匕首，能以寸鐵殺人，一刀見血”，又說他的雜文“語多刻薄，發出來的盡是誅心之論”⁹。魯迅自己對此也不曾否認地說：

在中國，我的筆要算較為尖刻的，說話有時也不留情面。但我也知道人們怎

⁸ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·《夏娃日記》小引〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁332~333。

⁹ 郁達夫，朱自清編：《中國新文學大系·散文二集序》（台北：大漢，民66年），頁10。

樣地用了公理正義的美名，正人君子的徽號，溫良敦厚的假臉，流言公論的武器，吞吐曲折的文字，行私利己，使無刀無筆的弱者不得喘息。倘使我沒有這筆，也就是被欺侮到赴訴無門的一個；我覺悟了，所以要常用，尤其是用於使麒麟皮下露出馬腳。……想用了串戲的方法來哄騙，那是不行的；我知道的，不和你們來敷衍。¹⁰

從這些文字的敘述當中，我們很能夠概括出魯迅雜文冷峻、尖銳，甚至窮追猛打的特色，同時也能大致理解此一風格的其來有自。魯迅的雜文絕大多數都是以論爭為主，加上魯迅原本就善於利用其批評對象的弱處，準確地猛擊其要害，制敵於死命，魯迅就曾經揭著他寫作雜文的一個重要經驗：

況且即是筆戰，就如如別的兵戰或拳鬥一樣，不妨伺隙乘虛，以一擊制敵人的死命。¹¹

循著這樣一個文學思維特徵，反映在雜文作品上便是絲毫不留情面，咄咄逼人，咸少傳統文人“溫柔敦厚”一面的文字表現，進而構成了魯迅他獨特的尖銳乃至刻薄的風格：

我看不見讀經之徒的良心怎樣，但我覺得他們大抵是聰明人，而這聰明，就是從讀經和古文得來的。……古書實在太多了，倘不是笨牛，讀一點就可以知道，怎樣敷衍，偷生，獻媚，弄權，自私，然而能夠假借大義，竊取美名。……無論怎樣言行不符，名實不符，前後矛盾，撒謊造謠，蠅營狗苟，都不要緊。¹²

¹⁰ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·我還不能“帶住”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁244。

¹¹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·辱罵和恐嚇決不是戰鬥〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁452。

¹² 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·十四年的“讀經”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁129。

對於那些表面上宣揚尊孔讀經，私底下卻極盡作惡之能事的聰明人，魯迅的這段批判文字，十足展示了尖酸刻薄的一貫強烈風格。除此之外，他也針對那些披著學者、詩人的外衣，戴著正人君子的假面，甘願成為當時北洋軍閥政府幫閑或幫忙的御用文人，直接責其為“叭兒狗”、“小嘍囉”、“媚態的貓”、“比他主人還嚴厲的狗”、“資本家的乏走狗”、“掛著小鈴鐸的山羊”等蔑視的稱號，同時也反覆尖銳地概括這些高知識分子矛盾、偽善的本質特徵：

自然，博士的頭腦並不簡單，他不至於只說：“一隻手拿著寶劍，一隻手拿著經典！”如什麼主義之類。他是說還應當拿著法律。中國的幫忙文人，總有這一套秘訣，說什麼王道，仁政。你看孟夫子多麼幽默，他教你離得殺豬的地方遠遠的，嘴裡吃著肉，心理還保持著不忍人之心，又有了仁義道德的名目。不但騙人，還騙了自己，真所謂心安理得，實惠無窮。¹³

縱然有時讀者可能無法同意魯迅的過度強烈的意見或批評，但是卻仍不得不承認，這些文字之所以展現無比尖銳的文風，正是因為魯迅一旦行文攻擊，便企圖直接地抓住論敵咽喉，以突顯和誇張的藝術技巧，無情地揭露他所認為的那些偽善者與投機知識分子的醜惡嘴臉，竭力使他們“麒麟皮下的馬腳”顯露出來。不僅如此，魯迅雜文尖銳的風格還展現在當時中國社會諸多不合理現象的揭示，比如魯迅就曾經多次描繪軍國主義的侵略本質，以及在糾出這些本質的背後，企圖反映出國內政府的顛預無能：

好個“友邦人士”！日本帝國主義的軍隊強占了遼、吉，炮轟機關，他們不驚詫；阻斷鐵路，追炸客車，補禁官吏，槍斃人民，他們不驚詫。中國國民黨治下的連年內戰，空前水災，賣兒救窮，砍頭示眾，秘密殺戮，電刑逼供，他們也不驚詫。在學生的請願中有一點紛擾，他們就驚詫了！好個國民黨政

¹³ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·王道詩話〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁46~47。

府的“友邦人士”！是些什麼東西！。¹⁴

兩相對照之下，更強化了兩者之間的本質內涵，而達到魯迅所欲達到的更爲尖銳乃至深刻的藝術效果¹⁵。在另外一個企圖解決中國停滯落後等有關的問題論述上，魯迅同樣不遺餘力地以一貫攻擊的尖刻文風作爲開端：

其實中國自所謂維新以來，何嘗真有科學。現在儒道諸公，卻徑把歷史上一味搗鬼不治人事的惡果，都移到科學身上，也不問什麼叫道德，怎樣是科學，只是信口開河，造謠生事；使國人格外惑亂，社會上罩滿了妖氣。……據我看來，要救治這“幾至國亡種滅”的中國，那種“孔聖人、張天師 傳言由山東來”的方法，是全不對症的只有這鬼話的對頭的科學！——不是皮毛的真正科學！¹⁶

許多讀者在閱讀魯迅雜文的作品，通常首先會對他尖刻辛辣的文風留下深刻的印象，這主要是因爲魯迅不爲人情所囿，不畏得罪親友或敵人，不斷運用批判否定的口吻來表現他犀利的筆鋒，而且藉由清楚的邏輯思維，配合著嚴謹的段落結構組織，讓魯迅的這種強烈的潑辣風格更形鮮明，以〈隨感錄四十一〉爲例，通篇短短幾個文字，對中國反動現象的癥結做一徹底探討，在這探討過程中，十足顯露了魯迅在行文之際，絲毫沒有顧忌的強悍文風：

現在的中國，社會上毫無改革，學術上沒有發明，美術上也沒有創作；至於

¹⁴ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈二心集·“友邦驚詫”論〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁360。

¹⁵ 魯迅習慣將兩者做一比較，在比較的過程裡面將問題突顯出來，進一步形成尖銳筆鋒的效果，比如，魯迅不止一次地拿落後的中國和先進的的資本主義作比較，其中如〈電的利弊〉就是一篇明顯的例子：「外國用火藥製造子彈禦敵，中國卻用它看風水，外國用鴉片醫病，中國卻拿來當飯吃。」（魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·電的利弊〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁15。）

¹⁶ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄三十三〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁301。

多人繼續的研究，前仆後繼的探險，那更不必提了。國人的事業，大抵是專謀時式的成功的經營，以及對於一切的冷笑。但冷笑的人，雖然反對改革，卻又未必有保守的能力：即如文字一面，白話固人看不上眼，古文也不甚提得起筆。照他的學說，本該去“數麻石片”了；他卻又不然，只是莫名其妙的冷笑。中國人，大抵在如此空氣裏成功，在如此空氣裏萎縮腐敗，以至老死！。¹⁷

魯迅首先抨擊中國社會與文化的停滯不前，徹底地“否定”有關這方面改革的成效，接著話鋒一轉，將矛頭直指國人幼稚的冷漠心態，最後則發出絕望的警語。在這一篇文章中，魯迅可以說充分掌握問題的關鍵所在，不但沒有留下任何空隙予鎖定批評的物事遁逃，也將作者極盡輕蔑的態度表露無遺。

魯迅雜文的尖銳文風所及，不僅僅表現在上述的重大問題之上，對一些日常周遭生活的體悟，魯迅往往也會採取不同於緩和而是較為激烈的筆調去進行：

將來我死掉之後，即使在中國還有追悼的可能，也千萬不要給我開追悼會或者出什麼紀念冊。因為這不過是活人的講演或挽聯的鬥法場，為了造語驚人，對仗工整起見，有些文豪們是簡直不恤於胡說八道的。……挽聯做得好，也不過挽聯做得好而已！。¹⁸

如此絲毫無所忌諱地徹底否定追悼會這類的傳統陋習，就中國傳統文人而言，確實是為不多見的情形。對於那些為了硬要在挽聯上一較彼此文學功力長短，而“不恤胡說八道”的文豪，魯迅從字裡行間流露出的輕視也的

¹⁷ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄四十一〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁324~325。

¹⁸ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·病後雜談〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁172~178。

確達到了尖酸刻薄的程度。但是反過頭思考，魯迅的文字，句句皆表現出真知灼見的說服力，著實壓倒性地令人折服而無從反駁。

對待大部分評述的事物採取否定的筆調，的確很大地增加了魯迅雜文尖銳的色彩，同時另一方面，魯迅一再主張如上所述“伺隙乘虛，以一擊制敵人的死命”，亦即非常著重而且善於抓住敵人的要害，之後再給予一次或多次劇烈的重擊，使敵人無法反抗，而將這種論戰方法成功地運用在雜文裡的魯迅，自然會形成他這部分尖刻犀利的文風。《“喪家的”“資本家的乏走狗”》一文，可說是一篇明顯的範例。當時魯迅主要的論戰對象之一，新月社的批評家梁實秋，被一些左翼作家冠以“資本家的走狗”的稱號，為此，梁實秋在〈資本家的走狗〉一文中，處心積慮地為自己找理由反駁，首先利用無產階級的定義，辯護說他並沒有任何資產，應不屬於資產階級，甚至應該歸入無產階級一類，同時如果資產階級把他當作是資本家的走狗，資本家也可把他說成是無產階級的走狗；其次梁氏問道，凡走狗，總得要有一個主人，究竟是那一個資本家的走狗，他自己也不知道，並暗示說如果自己知道也可以像左翼作家那些人一樣拿蘇聯盧布去向主人討恩惠¹⁹。據此，魯迅行文批評時，並沒有逐一駁去，而是直指梁實秋說不知主子是誰的要害，在文章開始，援引了梁實秋的辯駁文字之後，魯迅立刻攻擊道：

這正是“資本家的走狗”的活寫真。凡走狗，雖或為一個資本家所養養，其實是屬於所有的資本家的，所以它遇見所有的闊人都馴良，遇見所有的窮人都狂吠。不知道誰是它的主子，正是它遇見所有闊人都馴良的原因，也就是屬於所有的資本家的證據。即使無人養養，餓的精瘦，變成野狗了，但還是遇見所有的闊人都馴良，遇見所有的窮人都狂吠的，不過這時它就愈不明白誰是主子了。

¹⁹ 以上可參考梁實秋：〈資本家的走狗〉。原發表於一九二七年十一月十日《新月》第二卷第九期，後收錄於魯迅：《魯迅論戰文選》（台北：風雲時代出版社，民80年），頁89-91。

梁先生既然自敘他怎樣辛苦，好像“無產階級”（即梁先生先前之所謂“劣敗者”），又不知道“主子是誰”，那是屬於後一類的了，為確當計，還得添個字，稱為“喪家的”“資本家的走狗”。²⁰

梁氏所說的自己不知道是那一個資本家的走狗，魯迅巧妙地把它當成批判指涉的論據，認為這正足以證明其為走狗。凡走狗不論是否有它的主人，但其實是屬於所有資本家的，因為它對所有的富人都溫馴，對所有窮人都狂吠的本性依然不變。因此，梁氏文中辯稱自己不知道主子是誰，並不能擺脫自己不具資本家走狗這一條件，相反地，這更符合魯迅所說“即使無人養養，餓的精瘦，變成野狗了，但還是遇見所有的闊人都馴良，遇見所有的窮人都狂吠的，不過這時它就愈不明白誰是主子了”的這種“喪家的”“資本家的走狗”。只從技巧著眼，就可以看出魯迅筆鋒尖刻犀利的一面。

雖然確實如梁實秋所說：

魯迅的態度不夠冷靜，他感情用事的時候多，所以他立腳不穩，反對他的以及有計畫的給他捧場的，對他發生了不必發生的影響。他有文學家應有的一枝筆，但他沒有文學家所應有的胸襟與心理準備。他寫了不少的東西，態度只是一個偏激。²¹

²⁰ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·“喪家的”“資本家的走狗”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁246~247。魯迅善於利用論敵的弱點和錯誤，準確地猛擊其要害，另外一篇〈估學衡〉也很能說明他的這項行文風格：「諸公掙擊新文化而張皇舊學問，倘不自相矛盾，倒也不失其為一種主張。可惜的是於舊學並無門徑，並主張也還不配。倘使字句未通的人也算是國粹的知己，則國粹更要慚惶煞人！“衡了一頓”，僅緊“衡”出了自己的銖兩來，於新文化無傷，於國粹也差得遠。」在這篇文章裡，魯迅不在“國粹”與新文化的優缺點的比較的具體問題上和“學衡”一派糾纏，完全不評論他們張皇“國粹”，反對新文化的論點，而是鎖定他們文章中的一些不通之處，加以痛擊，從根本上摧毀他們的立足點，徹底擊敗“學衡”派，同時間接說明這派的論調毫無評論的價值。

²¹ 梁實秋：《關於魯迅》（台北：傳記文學出版社，民77年），頁4。

不過也正因“態度不夠冷靜”，“感情用事的時候多”而間接形成魯迅大半不掩飾自己感情，慨當以慷的行文基調；由此基調展示出作者個人的主觀情緒與性格，同時連帶在文字風格上表現出衝鋒陷陣，毫不退卻的鮮明特色²²：

真的猛士，敢於直面慘澹的人生，敢於正視淋漓的鮮血。這是怎樣的哀痛者和幸福者？然而造化又常常為庸人所設計，以時間的流駛，來洗滌舊跡，僅使劉下淡紅的血色和微漠的悲哀。在這淡紅的血色和微漠的悲哀中，又給人暫得偷生，維持著這似人非人的世界。我不知道這樣的世界何時是一個盡頭。²³

上面這段文字將魯迅深摯濃郁的情感表露無遺；正緣於毫無掩飾的情感，在形諸筆墨時，自然洶湧激蕩，猶如狂瀾的大海，直逼人心，讓讀者更清楚感受到烈士的鮮血帶給魯迅強烈的心境起伏。

其實無論是小說或雜文，魯迅作品顯著的藝術風格之一就是尖刻，而這可說與他“將人生的有價值的東西毀壞給人”“將那無價值的撕破給人看”²⁴，以及“揭出病苦，引起療救的注意”²⁵的創作意識息息相關，因

²² 姜振昌在〈魯迅與中國二十世紀雜文〉一文裡，在分析魯迅的雜文摻入自己主觀強烈的情感時，有一段很不錯的觀察文字，他說：「魯迅的雜文…不是隔岸觀火，而是處處以“自我”為軸心去展開對外在世界的表現，使客觀事理“化為主體的血肉般的所有物，浸透到他的感覺中，不是跟他的某一方面，而是跟他的整個存在結合起來”。這樣，在對現實的針砭，事件的描述，哲理的闡發以及形象的刻畫中，也即真誠地反映了自己思想感情變化的歷程，向讀者奉獻出一顆赤子之心。可以說，在投入全部赤誠的創作過程中，他把自己的全部人格異常坦露地呈現了出來。」（姜振昌：〈魯迅與中國二十世紀雜文〉，《魯迅研究月刊》一九九八年第八期，頁20。）也正如此，魯迅比一般文人更能表現他鮮明的立場，韌性的戰鬥精神以及其尖銳的文風。

²³ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·紀念劉和珍君〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁274。

²⁴ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·再論雷峰塔的倒掉〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁193~193。

此魯迅必須抓住生活中具有典型意義的事例，或是從繁雜紛紜的社會現象當中指出真實的本質，爲了使作品更有力量，採取最有力的藝術手法而予以致命一擊；在這過程中，自然免不了有一些驚世駭俗的透底之言，或是過於表現激烈情感的批評，從而產生嚴厲刻薄的藝術風格。

然而魯迅在展現他尖銳文風的同時，仍謹守一些重要分際，例如，他的尖酸刻薄是針對某些特定族群或對象的，毛澤東就曾說：

“雜文時代”的魯迅，也不曾嘲笑和攻擊革命人民和革命政黨，雜文寫法也和對於敵人的完全兩樣。²⁶

這話大致上不差，實際上魯迅在他的作品當中是堅決反對惡意去批判勞動人民和被壓迫者的，且我們似乎可以從魯迅的思想裡找到一個共同的基點，就是寄予勞苦大眾深廣的憐憫同情；他是非判斷的標準，似乎也總是以對這些人有益或有害作爲根據；也就是說，魯迅的敵我分界十分明確，他那支尖酸刻薄的刀筆，大部分是針對社會上的既得利益者或是社會上極端不合理的現象或陋習而發²⁷。其次，魯迅雖然是多方地表現他尖銳犀利的文風，不過他反對詞意淺露或者非必要的漫罵，魯迅說得很清楚：

現在有些作品，往往並非必要而偏在對話裡寫上許多罵語去，好像以為非此便不是無產者作品，罵詈愈多，就愈是無產者作品似的。其實好的工農之中，並不隨口罵人的多得很，作者不應該將上流氓的行為，塗在他們身上的。即

²⁵ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·我怎麼做起小說來〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁512。

²⁶ 毛澤東：《毛澤東選集·在延安文藝座談會上的講話》（上海：人民出版社，1977年），頁98。

²⁷ 魯迅在〈從諷刺到幽默〉一文中說得很清楚：「諷刺家，是危險的。假使他所諷刺的是不識字者，被殺戮者，被囚禁者，被壓迫者吧，那很好，正可給讀他文章的所謂有教育的智識者嘻嘻一笑，更覺得自己的勇敢和高明。」（魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·從諷刺到幽默〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁42。

使有喜歡罵人的無產者，也只是一種壞脾氣，作者應該由文藝加以糾正，萬不可再來展開，……自然，中國歷來的文壇上，常見的是誣陷，造謠，恐嚇，辱罵，翻一翻大部的歷史，就往往可以遇見這樣的文章，直到現在，還在應用，而且更加厲害。但我想，這一份遺產，還是都讓給叭兒狗文藝家去承受罷，我們的作者倘不竭力的拋棄了它，是會和他們成為“一丘一貉”的。²⁸

可見，魯迅儘管爲了適應多方面戰鬥的需要，在文字的表現上不免尖酸刻薄，不過對於長期處於弱勢的普通老百姓，魯迅可是表現出極爲“溫柔敦厚”的一面的。

綜合上述，魯迅著眼於當時批判戰鬥的效應，而努力將雜文寫得尖銳、潑辣、犀利、同時能夠一針見血。他無論是就小至個人，或者大至對一些社會歷史現象的本質的揭示上，都是一貫不客氣地展開他強烈尖銳乃至刻薄的風格；在這過程中，魯迅利用攻擊論敵要害，採取斷然否定的筆吻，同時運用對比的手法去突顯兩者間的矛盾與優劣，得以從中加強渲染其犀利嚴竣的筆鋒。另一面，魯迅之所以形成這種鮮明的文風，實與他寫作態度與不可抑制的悲憤情感密切相關；同時魯迅並不是通過肆無忌憚地詆毀漫罵來表現他尖銳辛辣的文風，而是主張應該要著重方法與慎選對象。

²⁸ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·辱罵和恐嚇決不是戰鬥〉（北京：人民文學出版社，1973年一版），頁29-30。魯迅接著說：「不過我並非主張要對敵人陪笑臉，三鞠躬。我只是說，戰鬥的作者應該注重於“論爭”；倘在詩人，則因爲情不可遏而憤怒，而笑罵，自然也無不可。但必須止於嘲笑，止於熱罵，而且“嘻笑怒罵，皆成文章”，使敵人因此致傷或受死，而自己並無卑劣的行爲，觀者也不以爲污穢，這才是戰鬥的作者的本領。」

第二節 相對於直接撻伐的間接諷刺

魯迅在《兩地書·一二》裡，評價並概括當時他某一段時期的雜文特色時，曾這麼說：

文章的看法，也是因人不同的，我因為自己好作短文，好用反語，每遇辯論，輒不管三七二十一，就迎頭一擊。²⁹

在魯迅的雜文中，也的確大量出現這種“反語”式的諷刺；魯迅高度透過這種表面上讚賞、肯定，實則批判、否定的手法，達到暗示，挖苦的美學效果，進一步讓讀者在愉悅地鑑賞作品的過程中，深刻領悟到作者的意圖，從而彰顯了雜文的社會批判功能。在這類風格的作品裡，如〈“抄靶子”〉一文就是絕佳的範例：

中國究竟是文明最古的地方，也是素重人道的國度，對於人，是一向非常重視的。至於偶有凌辱誅戮，那是因為這些東西不是人的緣故。皇帝所誅者，“逆”也，官軍所剿者，“匪”也，劊手所殺者，“犯”也。……黃巢造反，以人為糧，但若說他吃人，是不對的，他所吃的物事，叫做“兩腳羊”。³⁰

所謂“素重人道的國度”，原來不過是做個樣子，形式上尊重，遇到與自己本身的利益相衝突時，實地上是完全不把人當人看的。通過一連串的反諷，魯迅更為妥貼地營造出比正面攻擊還要意想不到，同時令人印象深刻的藝術效果：

²⁹ 魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·一二〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁47。

³⁰ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈准風月談·“抄靶子”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁205。

公理和正義都被“正人君子”拿去了，所以我已經一無所有。……然而我雖然一無所有，尋求是還在尋求的，……段執政有衛兵，“孤桐先生”秉政，開槍打敗了請願的學生，勝矣。於是東吉祥胡同的“正人君子”們的“公理”也蓬蓬勃勃。慨自執政退隱，“孤桐先生”“下野”之後，——嗚呼，公理亦從而零落矣。那裡去了呢？槍炮戰勝了投壺，啊！有了，在南邊了。於是乎南下，南下，南下……於是乎“正人君子”們又和久違的“公理”相見了。³¹

所謂的“公理”與“正人君子”云云，當然都是反語，在魯迅的反諷之下，“被正人君子拿去了”的“公理”和“正義”，實際上是依附於軍閥政府的權勢才會“蓬蓬勃勃”地出現的；之後隨著這些軍閥要官的下野，魯迅以極其挖苦的口氣說，“嗚乎，公理亦從而零落矣”，幾乎將這一群聲稱獨占“公理”的“正人君子”諸公其可恥與可悲的內涵本質一一諷刺地揭示出來。另外，對於以全副武裝的軍隊竟屠殺手無縛雞之力的請願的學生，魯迅又更加地以“勝矣”，旁敲側擊地暗示統治階級的荒唐與殘酷³²。

在辛辣文風的呈現上，魯迅主要能夠透過事物的內在聯繫，揭示其極端的不合理，同時將自己的憤怒不加隱藏的直接表現出來；而在諷刺文風的展現上，魯迅則巧妙地將其怒火導入諷刺文字的表現之中，如魯迅在〈戰略關係〉一文裡，首先引出當時政府的辯解腔調說：「浸使為戰略關係，須暫時放棄北平，以便引敵深入……應嚴厲責成張學良，以武力制止反對運動，雖流血亦所不辭。」魯迅佯裝讚歎：「雖流血亦所不辭！勇敢哉戰略大家也！」接著魯迅以執政者的立場辯稱說，不管是對帝國主義的侵略

³¹ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·“公理”之所在〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁492-493。

³² 魯迅雜文裡，多次採取“順便偶刺之”的旁敲側擊的寫作方式，也就是在談甲的的文章中，會突如其來暗諷到乙，而產生出意想不到的諷刺效果。

者採取妥協投降，還是對國內人民反對投降賣國運動的血腥鎮壓，其實無非都是爲了“戰略關係”；爲了這樣的“戰略關係”，“血的確流過不少，正在流的更不少，將要流的還不知道有多少多少。這都是反對運動者的血。”魯迅以這種看似充分合理，其實不堪一擊的藉口，著實大大諷刺了在日軍侵略面前不斷退守防線的所謂“黨國戰略家”，在文末之處，魯迅更進一步加強諷刺的火力：

其實，現在一切準備停當，行都陪都色色俱全，文化古物，和大學生，也已經各自喬遷。無論是黃面孔，白面孔，新大陸，舊大陸的敵人，無論這些敵人要深入到什麼地方，都請深入罷。至於怕有什麼反對運動，那我們的戰略家：“雖流血亦所不辭”！放心，放心。³³

“一切準備停當”當然指的是爲那些侵略者準備好方便侵略的大門“無論這些敵人要深入到什麼地方，都請深入罷”。所謂“雖流血亦所不辭”，所流的血，實際上單單只是針對國內抗議的無辜人民而言，如此大開侵入者的方便之門，卻又堅決鎮壓反對的人民，真真正正是確實達到了“誘敵深入”的效果，魯迅最後以“放心，放心”作爲總結，是要代替那些禍國殃民的所謂“戰略家”，對人民進行心理喊話，但就現狀看來，似乎是對著那些帝國主義的侵略者而發的，告訴他們可以放心無所顧忌地侵略中國，可以看出，整篇文章確實是朝著極盡反諷的筆調在進行的。

有時候魯迅雜文的諷刺風格，是借助一連串豐富且極其誇張的聯想所構成：

一見到短袖子，立刻想到白臂膊，立刻想到全裸體，立刻想到生殖器，立刻想到性交，立刻想到雜交，立刻想到私生子。中國人的想像惟在這一層能夠

³³ 以上所引皆見魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·戰略關係〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁27-28。

如此躍進。³⁴

說到這類具有聯想式諷刺風格的雜文，最典型的莫過於那篇〈不負責任的坦克車〉。魯迅從當時據報載江西人第一次看見的“厚厚”的坦克車開始說起，目的在引出當時上海文人張若谷發表過的一篇文章：

有一個自稱姓“張”的說過，“我是擁護言論不自由者……唯其言論不自由，才有好文章做出來，所謂冷嘲，諷刺，幽默和其他形形色色，不敢負言論責任的文體，在壓迫箝制之下，都應運產生出來了。”³⁵

魯迅認為含有嘲諷、幽默等類風格的文字，並不一定就同“不敢負言論責任的文體”劃上等號，“諷刺等類為什麼是不負責任，我可不知道”；然而就真正不負責任的文章或言論來說，魯迅做出了與坦克車一般的聯想：“這所謂不負責任的文體，不知道比坦克車怎樣？”，“其實，躲在厚厚的鐵板——坦克車裡面，砰砰碰碰的轟炸，是著實痛快得多，雖然也似乎並不膽大。”魯迅的行文並沒有就此結束，而是再由坦克車“厚厚”的特質，進而推想到所有偽善的社會既得利益者，竟然都是在“厚厚的東西”的羽翼保護之下攻擊甚至壓榨處於社會較低階層者，可說匠心獨運地逐步拉高層次進行辛辣的諷刺：

高等人向來就善於躲在厚厚的東西後面來殺人的。古時候有厚厚的城牆，為的是要防備盜匪和流寇。現在就有鋼馬甲，鐵甲車，坦克車。就是保障“民國”和私產的法律，也總是厚厚的一大本。甚至於自天子以至卿大夫的棺材，也比庶民的要厚些。至於臉皮的厚，也是合於古禮的。獨有下等人要這

³⁴ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈而已集·小雜感〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁533。

³⁵ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·不負責任的坦克車〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁130。

麼自

衛一下，就要受到“不負責任”等類的嘲笑：“你敢出來！出來！躲在背後說風涼話不算好漢！”但是，如果你上了他的當，真的赤膊奔上前陣，像許褚似的充好漢，那他那邊立刻就會給你一槍，老實不客氣，然後，再學著金聖嘆批《三國演義》的筆法，罵一聲“誰叫你赤膊的——活該。”³⁶

藉由聯想的敘事方式，配合處處藏針的諷刺語調，便形成了魯迅聯想式諷刺雜文的一面風格。再看另外一篇文章〈各種捐班〉，也是通過奇特的聯想衍生出諷刺的風格。文中從清代的捐官，即所謂“捐班”開始談起。民國之後，雖然捐班廢除了：

到得民國，官總算說是沒有了捐班，然而捐班之途，實際上倒是開展了起來，連“學士文人”也可以由此弄得到頂戴。開宗明義第一章，自然是要有錢。只要有錢，就什麼都容易辦了。譬如，要捐學者罷，那就收買一批古董，結識幾個清客，並且雇幾個工人，拓出古董上面的花紋和文字，用玻璃板印成一部書，名之曰“什麼輯古錄”或“什麼考古錄”……捐做“文學家”也用不著什麼新花樣。只要開一只書店，拉幾個作家，雇一些幫閑，出一種小報，“今天天氣好”是也須會說的，就寫了出來，印了上去，交給報販，不消一年半載，包管成功。……我想，倘使歷史的著作，是應該像將文人分為羅曼派，古典派一樣，另外分出一種“捐班”派來的。³⁷

魯迅在上面這段文字的鋪陳裡，透過一系列的聯想，由捐官的“捐班”，聯想到“捐學者”的“捐班”，“捐做文學家”的“捐班”，聯想到乾脆將文人分為“浪漫派”、“古典派”、與“捐班派”，達到了極盡嘲諷的

³⁶ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·不負責任的坦克車〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁130。

³⁷ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈准風月談·各種捐班〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁264~265。

目的，同時也寓含藝術手法於諷刺之中，讓諷刺的風格能更加富於深刻性

與多樣性。

與這種聯想式的諷刺風格相映成趣的是像《南腔北調集·由中國女人的腳，推定中國人之非中庸，又由此推定孔夫子有胃病（“學匪”派考古學之一）》、《偽自由書·後記》、《而已集·新時代的放債法》這類合乎邏輯或甚至荒誕的推理與想像，而散發出諷刺效果的篇章：

我中華民族雖然常常的自命為愛“中庸”，行“中庸”的人民，其實是頗不免於過激的。譬如對於敵人罷，有時是壓服不夠，還要“除惡務盡”，殺掉不夠，還要“食肉寢皮”。但有時候，卻又謙虛到“侵略者要進來，讓他們進來，也許他們會殺了十萬中國人。不要緊，中國人多的是，我們再有人上去。”這真教人會猜不出是真痴還是假呆。而女人的腳尤其是一個鐵證，不小則已，小則必求其三寸，寧可走不成路，搖搖擺擺。³⁸

魯迅從當時的中國政府對待自己統治底下的平民百姓以殘酷鎮壓，“除惡務盡”的“過激”手段；對待國外的侵略者，則反以一副要殺要剮，任憑處置的“謙虛”態度，不僅成功地含沙射影當時政府內外政策的失據，同時更合乎規律地推定所謂“中庸”本質的虛偽性。另外，魯迅更從中國女人裹小腳此種過份極端的作法，以此充當中國社會嚴重違背“中庸之道”的依據：

然則聖人為什麼大呼“中庸”呢？曰：這正因為大家並不中庸的緣故。人必有所缺，這才想起他所需。³⁹

³⁸ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·由中國女人的腳，推定中國人之非中庸，又由此推定孔夫子有胃病（“學匪”派考古學之一）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁506。

³⁹ 同前註。頁507。

到了這裡，魯迅仍依循合理推定的方式，一面駁斥“中庸”之道在中國實際上並不存在，所以才會極力高呼；另一面則嘲弄中國人以“中庸”自居的可笑心態。然而文章接著下去，魯迅開始以荒誕不經的推理牽曳著讀者的思緒：

窮教員養不活老婆了，於是覺到女子自食其力說之合理，並且附帶地向男女平權論點頭；富翁胖到要發哮喘病了，才去打高爾富球，從此主張運動的緊要。我們平時，是決不記得自己有一個頭，或一個肚子，應該加以優待的，然而一旦頭痛肚瀉，這才記起了他們，並且大有休息要緊，飲食小心的議論。倘有誰聽了這些議論之後，便貿貿然決定這議論者為衛生家，可就失之十丈，差以億里了。倒相反，他是衛生家，議論衛生，正是他向來的不衛生的結果的表現。⁴⁰

主張女子自食其力，男女平權的，並非都是“養不活老婆”的“窮教員”；提倡運動的，不一定是“要發哮喘病”的“富翁”；重視衛生的，也不可能都是“不衛生家”；同樣地，孔夫子主張“割不正不食”“食不厭精，膾不厭細”、“不撤姜食”，並無法意味他就有胃病：

以上的推定假使沒有錯，那麼，我們就可以進而推定孔子晚年，是生了胃病的了。“割不正不食”，這是他老先生的古板規矩，但“食不厭精，膾不厭細”的條令卻有些稀奇。他並非百萬富翁或能收許多版稅的文學家，想不至於這麼奢侈的，除了只為衛生，意在容易消化之外，別無解法。況且“不撤姜食”，又簡直是省不掉暖胃藥了。何必如此獨厚於胃，念念不忘呢？曰，以其有胃病之故也。⁴¹

⁴⁰ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·由中國女人的腳，推定中國人之非中庸，又由此推定孔夫子有胃病（“學匪”派考古學之一）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁507。

⁴¹ 同前註。頁507。

魯迅之所以用如此離譜的考證和推理的方式做成這篇文章，除了有意將孔夫子奚落一番，大出奇醜以外，更重要的是針對那些指罵他為“學匪”的文人學者，回擊以奇特荒謬的想像、推論與考證，而這諷刺的重要元素正是巧妙地蘊含在這整個推想的過程當中。

爲了彰顯論敵的荒謬之處，魯迅還經常順著其荒謬之處發展出更爲誇張的解釋，也就是用荒謬突顯荒謬，企圖使無論是毒害人們精神的迂腐觀念，還是社會上不合理的種種具體現象，用不同於其他明確地揭露其矛盾或是透過精確辯證的分析，反而是選擇以一種較爲誇張且極富諷刺色彩的方式呈現在讀者的眼前：

一個作者，用了精煉的，或者簡直有些誇張的筆墨——但自然也必須藝術的——寫出或一群人的或一面的真實來，這被寫的一群人，就稱這作品為“諷刺”。⁴²

例如，魯迅在一九二五年寫過的一篇〈論辯的魂靈〉，即是他從當時社會上所概括出來的許多詭辯式的奇怪言論當中，歸謬而嘲諷了許多反改革文人學士他們思想邏輯的不通：

你說甲生瘡。甲是中國人，你就是說中國人生瘡了。既然中國人生瘡，你是中國人，就是你也生瘡了。你既然也生瘡，你就和甲一樣。而你指說甲生瘡，則竟無自知之明，你的話還有什麼價值？倘你沒有生瘡，是說誑也。賣國賊是說誑的，所以你是賣國賊。我罵賣國賊，所以我是愛國者。愛國者的話是最有價值的，所以我的話是不錯的，我的話既然不錯，你就是賣國賊無疑了！⁴³

⁴² 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·什麼是“諷刺”？—答文學社問〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁328。

⁴³ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·論辯的魂靈〉（北京：人民文學出版社，1998年），頁29~30。

一環扣一環誇張的歸謬，讓魯迅不須加以任何的評述便闡明了這些被“中國文壇上的鬼魅”所廣泛使用的邏輯是如何地荒謬了：

如果有誰和有錢的詩人辯論，那詩人的最後結論是：共產黨反對資產階級，我有錢，他反對我，所以他是共產黨。⁴⁴

“以子之矛，攻子之盾”是在各類論駁的文章當中，最常出現的有力的行文方法之一；而這種方法顯然在魯迅的雜文中得到進一步創造性的發展；也就是說，魯迅善於模擬批評對象的口吻，概括濃縮出他們的思維模式，摻雜一些誇張的修辭元素，不隱自現，不辯自明地將對方的“謬”聚焦地表現出來：

戊云：“中國便是野蠻的好。”又云：“你說中國思想昏亂，那正是我民族所造成的事業的結晶。從祖先昏亂起，直要昏亂到子孫；從過去昏亂起，直要昏亂到未來。……（我們是四萬萬人），你能把我們滅絕嗎？”⁴⁵

這是早期另外一篇魯迅諷刺那些反改革的“愛國的自大家”時，模仿對方的立場，利用歸謬的行文方式，展現出諷刺風格的精彩範例，文中將這些人士的各派意見統括為五種，上述是第五種，魯迅特別用歸謬的方式把其

又如：「洋奴會說話。你主張讀洋書，就是洋奴，人格破產了！受人格破產的洋奴崇拜的洋書，其價值從可知矣！但我讀洋書是學校的課程，是政府的功令，反對者，即反對政府也。無父無君之無政府黨，人人得而誅之。」藉由這一個接一個的歪理，論辯者的“魂靈”也就被辛辣而尖銳地諷刺了。

⁴⁴ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·中國文壇上的鬼魅〉（北京：人民文學出版社，1998年），頁153。在〈半夏小集〉一文裡，魯迅也以同樣歸謬的方式，諷刺背叛者的藉口是如何荒唐：「A: B, 我們當你是一個可靠的好人，所以幾種關於革命的事情，都沒有瞞了你。你怎麼竟向敵人告密去了？B: 豈有此理！怎麼是告密！我說出來，是因為他們問了我呀。A: 你不能推說不知道嗎？B: 什麼話！我一生沒有說過謊，我不是這種靠不住的人！」（魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文末編·半夏小集〉（北京：人民文學出版社，1998年），頁596。）

⁴⁵ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄三十八〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁312。

中“以醜惡驕人”的荒謬之點集中地突顯出來。

在分辨“要面子”與“不要臉”之間界線時，魯迅不板起臉孔說理，也是以這種歸謬的方式處理，進而達到諷刺的藝術效果：

一個紳士有錢有勢，我假定他叫四大人罷，人們都以能夠和他扳談為榮。有一個專愛誇耀的小瘡三，一天高興的告訴別人道：“四大人和我講過話了！”人問他“說什麼呢？”答道：“我站在他門口，四大人出來了，對我說：滾開去！”當然，這是笑話，是形容這人的“不要臉”，但在他本人，是以為“有面子”的，如此的人一多，也就真成為“有面子”了。別的許多人，不是四大人連“滾開去”也不對他說麼？⁴⁶

針對所要諷刺的事物，盡曲曲折折地表現在歸謬的運用當中，歸謬之所在在，也就是諷刺之所在。

魯迅曾就文學作品中的“諷刺”，簡單地定義並且解釋說：

“諷刺”的生命是真實；不必是曾有的實事，但必須是會有的實情。所以它不是“捏造”，也不是“誣讒”；既不是“揭發陰私”，又不是專記駭人聽聞的所謂“奇聞”或“怪現狀”。它所寫的事情是公然的，也是常見的，平時是誰都不以為奇的，而且自然是誰都毫不注意的。不過這事情在那時卻已經是不合理，可笑，可鄙，甚而至於可惡。但這麼行下來了，習慣了，雖在大庭廣眾之間，誰也不覺得奇怪；現在給它特別一提，就動人。⁴⁷

在這裡面魯迅揭櫫了幾個重要的觀念：首先是作者萬不可憑空捏造地諷刺，而是必須植基於現有事實的基礎之上，否則容易產生“誣蔑”與“揭

⁴⁶ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·說“面子”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁128。

⁴⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·什麼是“諷刺”？—答文學社問〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁328。

發陰私”之弊，以至無法達到更高一層的文學藝術效果；其次是諷刺的題材最好是日常生活中所常見，習以為常的事物或現象，如果還能從中提出其荒謬之點⁴⁸，便見作者的諷刺功力；此外，作者本身的創作態度也是至為重要的：

諷刺作者雖然大抵為被諷刺者所憎恨，但他卻常常是善意的，他的諷刺，在希望他們改善，並非要捺這一群到水底裡。……如果貌似諷刺的作品，而毫無善意，也毫無熱情，只使讀者覺得一切世事，一無足取，也一無可為，那就並非諷刺了，這便是所謂“冷嘲”。⁴⁹

對中國傳統古典文學作品的諷刺藝術，表現出異常熱烈興趣的魯迅，早在《中國小說史略》裡，就給予《儒林外史》極高評價，“迨吳敬梓《儒林外史》出，乃秉持公心，指摘時弊，機鋒所向，尤在士林；其文感而能諧，婉而多諷：於是說部中乃始有足稱諷刺之書”⁵⁰。魯迅特別讚賞這部作品巧妙地將諷刺傾向隱含在藝術描寫中，作者不用添加任何敘述文字就自然流露出來⁵¹；然而，受此影響的魯迅更進一步地融匯傳統的藝術經驗加以發展變化，聯繫創作理論與實踐，形成了自己與眾不同諷刺風格的特色。

⁴⁸ 魯迅在同一篇文章有清楚地舉例說明：「譬如罷，洋服青年拜佛，現在是平常事，道學先生發怒，更是平常事，只消幾分鐘，這事跡就過去，消滅了。但“諷刺”卻是正在這時候照下來的一張相，一個撅著屁股，一個皺著眉心，不但自己和別人看起來有些不很雅觀，連自己看見也覺得不很雅觀。」

⁴⁹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·什麼是“諷刺”？—答文學社問〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁329~330。

⁵⁰ 魯迅：《魯迅全集第九卷》〈中國小說史略·清之諷刺小說〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁220。

⁵¹ 據此魯迅說：「至敘范進家本寒微，以鄉試中式爆發，旋丁母憂，翼翼盡禮，則無一貶詞，而情偽畢露，誠微辭之妙選，亦狙擊之辣手矣。」（同前註。頁223），後來魯迅又再《且介亭雜文二集·論諷刺》裡，舉出這個具體的例證說明何謂高竿的諷刺藝術：「《儒林外史》寫范舉人因為守孝，連象牙筷不肯用，但吃飯時，他卻“在燕窩碗裡撿一個大蝦圓子送在嘴裡。”」（魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·論諷刺〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁277。）

綜合上述，不同於辛辣文風的表現，魯迅有時會適度地冷靜地將怒火注入諷刺文字當中，構成一個千變萬化的深邃海洋。透過各種不同的方式，包括反語、誇張、奇特的聯想、荒誕不經的推理與想像、歸謬等具體行文的巧思，來拐個彎揭露批評的論敵，往往可以達成在攻擊之餘，更具藝術性、文學性的效果。最後，魯迅並從作者本身的創作態度與題材的選擇上，去掌握、拿捏諷刺性作品的分寸與尺度。

第三節 相對於嚴肅沉悶的幽默生動

魯迅曾說，中國缺少真正幽默的文人⁵²。在他看來，當時文人表現幽默的方式不外乎：“非傾向於對社會的諷刺，即墮入傳統的‘說笑話’和‘討便宜’”⁵³。魯迅進一步解釋說，幽默並不是“市井小兒在牆上畫一隻烏龜，背上寫上他所討厭的名字的戰法”⁵⁴，這些充其量只能當“頑笑”；幽默也不是林語堂等人提倡“將屠戶的兇殘，使大家化爲一笑，收場大吉”⁵⁵之類純粹滑稽，說笑話，而不包含有任何積極社會意義的那種形式的幽默。魯迅自承他不愛幽默，不過觀察其小說或雜文，卻又充分體現魯迅的幽默才能，有不少篇幅皆散發出濃厚幽默的色彩。如稍作分類，則或可概括爲形象型幽默，諷刺型幽默，說理型幽默，歷史考源型幽默，語言型幽默與荒謬型幽默等六種。

⁵² 魯迅寫給日本人增田涉的信所說：「中國沒有幽默作家。」（魯迅：《魯迅選集·書信集·致增田涉》（山東：山東文藝出版社，1991年9月），頁87。

⁵³ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·從諷刺到幽默〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁43。

⁵⁴ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈花邊文學·玩笑只當它玩笑（下）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁526。

⁵⁵ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·“論語一年”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁567。

一、形象型幽默。

運用概括勾勒出的生動形象，無疑大量增添了魯迅文章幽默的藝術效果，其中如“倚徙華洋之間，往來主奴之界”的“西崽”⁵⁶，雖有“幫閑之志”“而無其才”的“扯淡家”⁵⁷，與“沒有義僕的愚笨，也沒有惡僕的簡單”的“二丑”⁵⁸等，都充滿著幽默的元素而能引起讀者會心微笑，最經典的莫如魯迅予叭兒狗所作出的形象概括，而展現出的有趣效果：

叭兒狗一名哈巴狗，……。牠卻雖然是狗，又很像貓，折中，公允，調和，平正之狀可掬，悠悠然擺出別個無不偏激，惟獨自己得了“中庸之道”似的臉來。因此也就為闊人，太監，太太，小姐們所鍾愛，種子綿綿不絕。牠的事業，只是似伶俐的皮毛獲得貴人豢養，或者中外的娘兒們上街的時候，脖子上栓了細鏈子跟在腳後跟。⁵⁹

“是狗”卻“又像貓”，擺出一副“折中，公允，調和，平正”且故作“中庸之道”似的叭兒狗臉孔，不禁使人發噱；倘若再遇到這類具有叭兒狗性格的假正人君子大談所謂的“中庸之道”，這兩種臉孔形象定會浮現於讀者腦海中做出有趣的結合，如此一來，便更見所帶來的幽默效果。

二、諷刺型幽默。

魯迅以為，就算作為一個社會的嘲諷者，作家也應該扎根於現實，為著某一特定目的，而不是無關痛癢地“幽”人或事一“默”，所以魯迅大多數的幽默性文章，其實多少含帶諷刺目的，使人在愉悅地享受文章之餘，還會回過頭思考。這裡論及的，是帶有較強烈諷刺意味的幽默。比如

⁵⁶ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·隱士〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁223~225。

⁵⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·從幫忙到扯淡〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁344~345。

⁵⁸ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈准風月談·二丑藝術〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁197~198。

⁵⁹ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·論“費厄潑賴”應該緩行〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁271。這部分的文章可參照前面第三章第一節「形象化的表述技巧」。

魯迅在談到人類的夢想時，舉出兩種不同性格的人，加以描述，藉機“幽”他們一“默”：

一位是願天下的人都死掉，只剩下他自己和一個好看的姑娘，還有一個賣大餅的；另一位是願秋天薄暮，吐半口血，兩個侍兒扶著，慇懃的到階前去看秋海棠。這種志向，一看好像離奇，其實卻照顧得很周到。第一位姑且不談他罷，第二位的“吐半口血”，就有很大的道理。才子本來多病，但要“多”，就不能重，假使一吐就是一碗或幾升，一個人的血，能有幾回好吐呢？過不幾天，就雅不下去了，⁶⁰

魯迅對於前者粗鄙願望的描寫，可說充滿諷諧；但對於後者故作高“雅”的閑士卻沒放過，文章的基調從這之後雖仍大致顯得活潑輕鬆，不過卻已隱然具有強烈的諷刺意味。

三、說理型幽默。

寓幽默於說理之中，通過較為諷諧的方式把握事物的本質，魯迅利用他的雜文創作，證明了問題的分析與道理的陳述也未嘗不可以構成幽默：

我們中國人即使對於“百行之先”，我敢說，也未必就不想到男女上去的。太平無事，閑人很多，偶有“殺身成仁舍生取義”的，本人也許忙得不暇檢點，而活著的旁觀者總會加以綿密的研究。曹娥的投江覓父，淹死抱父屍出，是載在正史，很有許多人知道的。但這一個“抱”字卻發生過問題。

⁶⁰ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·病後雜談〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁162。又如《華蓋集續編·雜論管閑事·做學問·灰色等》一文裡，可以讀到魯迅對於那些愛吃喝玩樂，“關起門來燉牛肉吃”的日本留學生的“謔而不虐”：「燉牛肉吃，在中國就可以，何必路遠迢迢，跑到外國來呢？雖然外過講究畜牧，或者肉裡面的寄生蟲可以少些，但燉爛了，即使多也沒有關係。所以我看見回國的學者，頭兩年穿洋服，後來穿皮袍，昂頭而走的，總疑心他是在外國親手燉過幾年牛肉的人物。」這裡的幽默，從跑到千里之遠的國外燉牛肉吃，到外國牛肉的寄生蟲應該會少些，以至到這類留學生回國之後的表現，在極短的篇幅當中，可說處處充滿著突出的幽默效果。

我幼小時候，在故鄉曾經聽到老年人這樣講：—“死了的曹娥，和他父親的屍體，最初是面對面抱著浮上來的。然而過往行人看見的都發笑了，說：：哈哈！這麼一個青年姑娘抱著這麼一個老頭子！於是那兩個死屍又沉下去了；停了一刻又浮起來，這會是背對背的負著。”好！在禮儀之邦裡，連一個年幼一嗚呼，“娥年十四”而已—的死孝女要和死父親一同浮出，也有這麼艱難！⁶¹

魯迅在這裡顯然是要說明迂腐禮教侵蝕人心之深這個“理”，爲了不使它過於枯燥，經過一番的“幽默加工”之後，顯然已經以幽默風趣方式來“入人之深”了。

四、歷史考源型幽默。

在這個部分，魯迅善於運用他淵博的學識，做出精微的考證；而在這引經據典的過程中，正有風趣在焉：

上海的摩登少爺要勾搭摩登小姐，首先第一步，是追隨不捨，術語謂之“釘梢”。“釘”者，堅附而不可拔也，“梢”者，末也，後也，譯成文言，大約可以說是“追躡”。據釘梢專家說，那第二步便是“扳談”；即使罵，也就大有希望，因為一罵便可有言語來往，所以也就是“扳談”的開頭。⁶²

針對當時流行的“釘梢”與“扳談”一連串男性“勾搭”女性的社會現

⁶¹ 魯迅：《魯迅全集第二卷》〈朝花夕拾·後記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁324。魯迅將幽默孕育在事理或哲理當中的雜文篇章所在多有，如《三閑集·我和〈語絲〉的始終》一文對“遺精”問題的分析：「自從移在上海出版以後，書籍不必說，連醫生的診例也出現了，秣廣的廣告也出現了，甚至於立愈遺精藥品的廣告也出現了。固然，誰也不能保證《語絲》的讀者決不遺精，況且遺精也並非惡行，但善後辦法，卻須向《申報》之類……去留心的。」對於這諱莫如深的生理現象，魯迅大說特說，故意在違背常情中注入幽默的元素，指出人們看似正常，其實是不健康的觀念。又如《墳·未有天才之前》：「其實即使是天才，在生下來的時候的第一聲啼哭，也和平常的兒童一樣，決不會就是一首好詩。」本來枯燥的“理”經過魯迅的幽默處理之後，顯然變得生動許多。

⁶² 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·唐朝的釘梢〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁330。

象，魯迅煞有其事地考據一番，並且戲稱這實際上不是先前他一直認為的來自於西方，而是起源於唐朝，並且引經據典，從《花間集》找到張泌的〈浣溪調〉引為依據，他將其中的第九首“晚逐香車入鳳城，東風斜陽繡簾輕，慢迴嬌眼笑盈盈。消息未通何計從，便須佯醉且隨行，依稀聞道太狂生。”翻譯成這樣的白話詩：

夜趕洋車路上飛，東風吹起印度綢衫子，顯出腿兒肥，亂丟俏眼笑迷迷。
難以扳談有什麼法子呢？只能帶著油腔滑調且釘梢，好像聽得罵道“殺千刀”！⁶³

雖然整篇文章的考據不可謂之不嚴密，然而單單憑藉一個孤證，顯然缺乏足夠的說服力；但是對於讀者而言，似乎無關緊要，反而對魯迅故意大開這類社會現象玩笑的奇特寫作方式，深為佩服同時引為風趣。類似這種由歷史考據而表現亦莊亦諧效果的文章，可以說構成魯迅另外一種別具味道的幽默風格⁶⁴。

五、語言型幽默。

魯迅雜文的用詞和句式本來就極富凝煉、準確與變化，而這種語言的藝術表現，一旦與幽默的元素結合起來，便會更形增添其文章詼諧的效果：

⁶³ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·唐朝的釘梢〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁330。

⁶⁴ 可以再舉另外一篇經典的範例文章〈墳·論“他媽的”〉，可說將魯迅的幽默才能發揮到淋漓極致。在這篇文章中魯迅除了將“他媽的”這種中國的“國罵”與別國的罵語進行一番比較之外，也針對“國罵”做出精密的歷史考證，發現“國罵”應始於晉代的門閥制度所帶來的惡果：「晉朝已經是大重門第，重到過度了；華胄世業，子弟便易於得官；即使是一個酒囊飯袋，也還是不失為清品。……庶民中縱有俊才，也不能和大姓比并。至於大姓，實不過承祖宗餘蔭，以舊業驕人，空腹高心，當然使人不耐。但士流既然用祖宗做護符，被壓迫的庶民自然也就將他們的祖宗當作仇敵。」因此，這些所謂下等人的“天才”，才發明這種卑劣的罵語，當做“奇詭”的“戰略”，來針對高門大族的“血統”，從而攻擊他們“堅固的舊堡壘”。可以說，整篇文章中詼諧機趣的效果正是表現在表面上正經的東引西考，實則卻是以異想天開的考據的方式，在大出這些“高門大族”的醜態。

銀行家說儲蓄救國，賣稿子的說文學救國，畫畫的說藝術救國，愛跳舞的說寓救國於娛樂之中，還有，據煙草公司說，則就是吸吸馬占山將軍牌香煙，也未始非救國之一道云。⁶⁵

總共五項的重迭句式，讓文章的幽默效果愈形強烈，同時也不禁引發人們對“救國時髦”的思想做一徹底的檢討。再如：

革命，反革命，不革命。

革命的被殺於反革命的。反革命的被殺於革命的。不革命的或當作革命的而被殺於反革命的，或當作反革命的而被殺於革命的，或並不當作什麼而被殺於革命的或反革命的。

革命，革革命，革革革命，革革……。⁶⁶

這裡藉著“革命”二字重迭出現達十八次之多，“革”字達二十一次之多的文字表現，簡單地營造出強烈的幽默效果；此外，這段文字更曲折地反映出當時政治形勢的險峻以及複雜。

當然也有隨著魯迅用詞的精當而產生的幽默：

無論是何等樣人，一成為猛人，則不問其“猛”之大小，我覺得他的身邊總有幾個包圍的人們，圍得水泄不透。那結果，在內，是使該猛人逐漸變成昏庸，有近乎傀儡的趨勢。在外，是使別人所看見的並非該猛人的本相，而是經過了包圍者的曲折而顯現的幻影，至於幻得怎樣，則當視包圍者是三菱鏡呢，還是凸面或凹面而異。⁶⁷

⁶⁵ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·航空救國三願〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁16。

⁶⁶ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·小雜感〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁532。

⁶⁷ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·扣絲雜感〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁486。

用戰爭的用語“包圍”一詞替代“諂媚”“拍馬屁”，用“猛人”一詞替代“名人”“有錢人”，已經讓文章生動不少；文末更將“包圍者”比喻成“三菱鏡”或“凸”或“凹”的映照著“猛人”的“幻影”，就更突顯出這篇“包圍新論”的精彩了，而以上，都是由於魯迅擁有過人的文字敏感度，能藉由增加語言的動感來引人入勝所導致文章幽默生動的風格表現。

六、荒謬型幽默。

又叫荒誕型幽默；這種幽默有賴於魯迅荒誕邏輯的奇妙構想所成。從魯迅在《南腔北調集·“論語一年”》裡對於蕭伯納、達爾文、與赫胥黎等人辯護的段落文字裡，可以看到魯迅這類幽默風格的表現，僅以蕭伯納為例：

假使蕭也是一隻蛆蟲，卻還是一隻偉大的蛆蟲，正如可以同有許多感嘆號，而惟獨他是“偉大的感嘆號”一樣。譬如有一堆蛆蟲在這裡罷，一律即即足足，自以為是紳士淑女，文人學士，名宦高人，互相點頭，擁容揖讓，天下太平，那就是全體沒有什麼高下，都是平常的蛆蟲。但是，如果有一隻驀地跳了出來，大喝一聲道：“這些其實都是蛆蟲！”那麼，——自然，它也是從茅廁裡爬出來的，然而我們非認它為特別的偉大的蛆蟲不可。⁶⁸

在這上面，魯迅先將問題推到極端，讓荒誕特色充分顯露，蕭伯納當然不是“蛆蟲”，不過在面對眾人的質疑責難之下，魯迅顯然不從正面駁斥，而是用一種無法以常理衡量的荒誕構想指出，就算是“蛆蟲”，也仍還是“一隻偉大的蛆蟲”，進而從這些荒謬不合常理的分析裡面表現出他一貫幽默的風格特色⁶⁹。

⁶⁸ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈南腔北調集·“論語一年”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁569。

⁶⁹ 又如另外一篇文章〈作文秘訣〉中，魯迅故意認真地探討寫古文的訣竅，全文荒誕不經，充滿機趣，實

綜合上述，在這些極具詼諧色彩的作品當中，魯迅選擇以各種不同的方式在各種不同的主題上表現他幽默大師的風格；其中有包括用形象性文字的布局架構，生動活潑的語言文字，以及歷史文化的探究求索等等方式，風趣橫生地描寫、敘述以及評論各種荒唐可笑的社會現象或個人思想言行。然而他並不僅止於“為笑笑而笑笑”，除了在揭示這些社會上各類荒唐病症時，選擇不同於嚴肅沉悶的說理的幽默方式，魯迅更能使讀者在可笑的背後看到可恥與可悲的一面，從而進行反思。正如瞿秋白所描寫的魯迅：“他的諷刺和幽默，是最熱烈最嚴正的對於人生的態度”⁷⁰。“諷刺”也好，“幽默”也好，都不是僅僅止於本身為目的，魯迅這方面的風格表現，顯然是指向更為嚴肅與深層的人生思索的。

第四節 小結

魯迅雜文整體所表現的藝術風格，筆者以尖銳刻薄、諷刺與幽默三個面向總括，並進行觀察。魯迅著眼於文學功利性、戰鬥性的作用，而展開他強烈的尖銳乃至刻薄的風格，從攻擊論敵要害，採取否定的筆吻，與對

際上是在大開這些古文家的玩笑：「我曾經講過幾句做古文的秘訣，是要通篇都有來歷，而非古人的成文；也就是通篇都是自己，而又全非自己所做，個人其實並沒有說什麼；也就是“事出有因”，而又“查無實據”。到這樣，便“庶幾乎免於大過也矣”。簡而言之，實不過要做得“今天天氣，哈哈……”而已。這是說內容。至於修辭，也有一點秘訣：一要朦朧，二要難懂。譬如罷，作文論秦朝事，寫一句“秦始皇乃始燒書”，是不算好文章的，必須翻譯一下，使它不容易一目了然才好。這時就用得著《爾雅》，《文選》了，其實是只要不給別人知道，查查《康熙字典》也不妨的。動手來改，成為“始皇始焚書”，就有些“古”起來，到得改成“政俶燔典”那就簡直有了班馬氣，雖然跟著也令人不大看得懂。但是這樣的做成一篇以至一部，是可以被稱為“學者”的，我想了半天，只做得一句，所以只配在雜誌上投稿。」（魯迅：《魯迅全集第三卷》〈南腔北調集·作文秘訣〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁612。）

⁷⁰ 瞿秋白：《魯迅雜感選集·序言》（上海：上海出版社，1953年八版），頁12。

比的手法，加強其犀利嚴竣的筆鋒。不同於辛辣文風的表現，魯迅有時會將怒火注入諷刺文字當中，通過各種不同的方式，包括反語、誇張、奇特的聯想、荒誕不經的推理與想像、歸謬等，去掌握其諷刺性的文學風格。而在魯迅眾多極具詼諧色彩的雜文當中，筆者歸納出形象型幽默，諷刺型幽默，說理型幽默，歷史考源型幽默，語言型幽默與荒謬型幽默等六種，探視魯迅如何風趣橫生地描寫、敘述和評論種種荒唐可笑的社會上各類病癥與個人思想言行，且能使讀者在可笑的背後看到可恥、可悲的一面，從而進行深刻反思。

第五章 魯迅雜文所反映主要思想之探討

創作者在累積生命經驗，發展觀念看法的過程中，透過各式各樣的文藝形式所完成的藝術品，尤其以文學作品而言，必然會某種程度地呈現出創作者的思想反映；將這些背後的思想抽絲剝繭地從作品中抽取出來，做一番整理研究，必定有助於加深對其作品的理解，以及作者創作過程中的動機與依據。本章即以在魯迅的雜文創作裏或隱或顯所呈現的一些主要思想，包括文學思想，社會革新思想，以及國民性思想，分別逐一作為討論的內容。

第一節 有關文學的思想

魯迅並沒有專門講述他對於有關文學，所持有的思想觀點的任何著作，不過倘若從他繁多的雜文作品拆骨揚線地端看，仍然可以發現許多魯迅針對“文學”所發的各項意見，其中包括文學的本質與作用，文學作品取捨與評論的標準，文學作品的創作方法與實踐，以及文學諸多流派的評析等；透過雜文創作所呈現的諸多魯迅有關文學上的思想，可說是魯迅整個思想體系的一個很大的組成部分；深入認識這個部分，可以同時反轉過來有助於增加對其作品的理解與作者的思想特質及心理變化的掌握。本章節從文學本質思想與文學批評思想進行觀察，深刻了解構成魯迅整體文學思想的一個基本的特徵。

（一）魯迅的文學本質觀。

文學的本質與其所具備的功能，一直是文學理論所探討的重點；一個

人對於文學的本質與功能的體認，便是標誌出這個人文學觀的核心所在。Rene Wellek 與 Austin Warren 即指出：

文學的本質和功能在任何有連貫性的談論中，都必然有著連帶關係的。詩的功用是由其本質而定的：其實每一件物體，或一類物體，都是因其本身是甚麼，或主要是什麼，而決定其功用的，……同樣地，一件物體的本質是隨它的功用而定的：它的作用是甚麼，那麼它就是什麼。¹

針對文學本質的探討，也就是說文學本身最有意義、最有價值、最本質的特徵是什麼？魯迅的心力顯然是集中在文學所能產生的功能與作用的焦點之上，更確切來說，將社會功用視為文學主要功能的理解，是構成魯迅對文學本質思想的最重要的一環。針對文學的功能性，魯迅認為文學可以改變一個人的主體精神，藉由吸收優秀文藝作品的養分，可以從中受到極大啟發，從而煉取出“自覺勇猛發揚精進”的精神內涵：

我們的第一要著，是改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。²

同時也可以“涵養人之神思”，亦即魯迅所指“美善吾人之性情，崇大吾人之思理”：

約翰穆黎曰，近世文明，無不以科學為術，合理為神，功利為鵠，大勢如是，而文章之用益神，所以者何？以能涵養吾人之神思耳。涵養人之神思，即文

¹ Rene Wellek、Austin Warren，梁伯傑譯：《文學理論》(Theory of Literature)，(臺北：大林出版社)，頁 25。原文如下：「The nature and the function of literature must, in any coherent discourse, be correlative. The use of poetry follows from its nature: every object or class of objects is most efficiently and rationally used for what it is, or is centrally.....similarly, the nature of an object follows from its use: it is what it does.」

² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈吶喊·自序〉(北京：人民文學出版社，1993 年一版)，頁 417。

章之職與用也。³

也許可以這麼說，從一開始進行文學創作，魯迅就沒有從純粹藝術性的角度去看待文學，而是將文學作為改變人民精神，“是國民精神所發的火光，同時也是引導國民精神的前途的燈火”⁴的一種工具。

文學也可以改造社會，成為“改革社會的器械”⁵：

說到“為什麼”做小說罷，我仍抱著十多年前的“啟蒙主義”，以為必須是“為人生”，而且要改良這人生。我深惡先前的稱小說為“閑書”，而且將“為藝術的藝術”，看作不過是“消閑”的新式的別號。所以我的取材，多採自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出病苦，引起療救的注意。所以我力避行文的嘮叨，只要覺得夠將意思傳達給別人了，就寧可什麼陪襯托帶也沒有。⁶

魯迅的寫作意圖很明確，不過是希望利用文學的力量來改善社會，“揭出病苦”，引起療救的注意⁷。甚至這種社會功利性的文學觀念，決定了魯

³ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·摩羅詩力說〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁71。魯迅在《集外集拾遺》的〈擬播佈美術意見書〉裏，更為具體地指出文學的功能性在文化、道德、經濟三方面的表現：「美術可以表現文化：凡有美術，皆足以徵表一時及一族之思維，故亦即國魂之現象，若精神遞變，美術則從之以轉移。……美術可以輔翼道德：美術之目的雖與道德不盡符，然其力足以淵邃人之性情崇高人之好尚，亦可輔德以為治。……美術可以救援經濟：……美術弘布，作品自勝，陳諸市肆，足越殊方，爾後資金，不虞外溢。」在在可以看出魯迅將社會功用與個人精神功用視為文學的主要功能的認識。

⁴ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·論睜了眼看〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁240。

⁵ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·《中國新文學大系》小說二集序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁242。

⁶ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·我怎麼做起小說來〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁512。

⁷ 據周作人的回憶，魯迅在日本留學期間，很受梁啟超《論小說與群治之關係》一書的影響，初步形成“為人生而藝術：的文學觀，提倡”以文學來感化社會，振興民族精神“。（見周作人：〈關於魯迅〉，《魯迅思想研究資料》（下））。

迅早期在文學當中的價值取向，”只要覺得夠將意思傳達給別人了，就寧可什麼陪襯托帶也沒有。“對魯迅來說，藝術手段的要求的重要性，遠遠落後於文學所能發揮啓蒙精神，或是革新社會的作用的要求。

文學更可以啓迪人生。縱使文學“縷判條分，理密不如學術”，但是“人生誠理，直籠其辭句中，使聞其聲音，靈府朗然，與人生即會”⁸。魯迅對此指出：

故人若讀鄂謨（Homer）以降大文，則不徒近詩，且自與人生會，歷歷見其優勝缺陷之所存，更力自就于圓滿，此其效力有教示意；既為教示，斯益人生。⁹

以上，可以看出文學的功利性始終是構成魯迅文學思想的最重要的核心部分。所謂的“功利性”指的是任何文體形式的文章皆必須經過“有所為”而作，很顯然地，對於魯迅而言，文學必須透過它的功用才能顯現出文學真實的本質；相對來說，無法發揮任何功能的文學，也就是白特利(A. C. Bradley)口中“詩為詩而詩”(poetry for poetry's sake)的純文學，在魯迅眼中，自然也就因為無法發揮文學的任何社會功用，無法體現其價值所在，以致被當作“不會有大發展”的“小擺設”¹⁰，魯迅以散文小品為例子，說它在五四運動時期之所以能夠逐漸發展盛行，主要是因為它“含著掙扎和戰鬥”，也就是具備文學作為社會批評、文明批評的效能，然而當它的趨勢走向“和舊文章相合之點，雍容，漂亮，縝密”的“小擺設”，供予“雅人的摩挲”，漸漸地轉變成“由粗暴而變為風雅”的“麻醉性作品”的時候，它便面臨危機，“將與麻醉者和被麻醉者同歸於盡的”¹¹。

⁸ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·摩羅詩力說〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁72。

⁹ 同前註。頁72。

¹⁰ “小擺設”一詞係為魯迅對於吟風弄月的小品文的比喻。魯迅主要針對這類文章所能發揮的社會功能極小以及沒有任何戰鬥氣息的特色而稱之。

¹¹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·小品文的危機〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁576。

對於那些主張“為藝術而藝術”的一派文人，魯迅也是完全無法認同的：

有一派講文藝的，主張離開人生，講些月呀花呀鳥呀的話（在中國又不同，有國粹的道德，連花呀月呀都不許講，當作別論），或者專講“夢”，專講些將來的社會，不要講得太近。這種文學家，他們都躲在象牙之塔裏面；但是“象牙之塔”畢竟不能住得很長久的呀！¹²

魯迅堅持反對類似這種閑情逸致的吟風弄月之作，對於那些成天藏在“象牙之塔”裡的文人，魯迅也感到匪夷所思；對魯迅來說，能夠順應文化轉換的時代要求，對現實作出及時的反響和抗爭，發揮出社會功用的文學，才是魯迅於其文學的本質觀當中，在功利性始終佔主導地位的情況底下，所做出的理想的文學選擇¹³。

（二）魯迅的文學批評觀。

把文學視為達成某個目的或是發揮某種功利性的媒介，此一觀念構成魯迅整體文學思想的基本核心，無可否認，在魯迅的文學批評思想裡，也相應於文學社會功利性的取向而發展，在這其中，涵蓋了文學批評的標準，文學批評的方法，以及文學批評的作用和任務。

¹² 魯迅：《魯迅全集第八卷》〈集外集·文藝與政治的歧途〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁114。文學始終是現實生活的反映，這種觀點同時也影響到魯迅在一些重要的學術著作裡的論述依據與角度。以《漢文學史綱要》為例，他在討論《詩經》、《尚書》等古代文獻和文學作品時，或者剖析先秦諸子、屈原、宋玉，司馬遷等作家時，都是從不同的面向探究文學與現實社會或政治鬥爭之間的若干關係，他明確指出：文學無法脫離政治和社會生活而獨立，相反地，文學十足表現了它與政治和現實社會生活是密切相關的，充滿現實主義色彩的文學才是具有生命力的文學。

¹³ 魯迅在《南腔北調集·小品文的危機》中有一段著名的論斷：「在風沙撲面，狼虎成群的時候，誰還有這許多閒工夫，來賞玩琥珀扇墜，翡翠戒指呢。他們即使要悅目，所要的也是聳立於風沙中的大建築，要堅固而偉大，不必怎樣精；即使要滿意，所要的也是匕首和投槍，要鋒利而切實，用不著什麼雅。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·小品文的危機〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁575。）

針對文學批評的標準，魯迅曾指出當時文藝界進行文學批評的狀況，不但漫無標準，“不施考察，不加批判，但用‘彼亦一是非，此亦一是非’的論調”¹⁴的情況所在多有；甚至出現師心自用，隨便將各種批評理論當作攻擊他人利器的文壇“流氓”，魯迅比喻這些人說：「上海的流氓，看見一男一女的鄉下人在走路，他就是，“喂，你們這樣子，有傷風化，你們犯了法了！”他用的是中國法。倘看見一個鄉下人在路旁小便呢，他就說，“喂，這是不准的，你犯了法，該捉到捕房去！”這時所用的又是外國法。但結果是無所謂法不法的，只要他敲去了幾個錢就都完事。」¹⁵這種在進行文藝批評的過程中，毫無依據一定標準的情形，於當時批評界並不少見，魯迅就說：

就耳目所及，只覺得各專家所用的尺度非常多，有英國美國尺，有德國尺，有俄國尺，有日本尺，自然又有中國尺，或者兼用各種尺。有的說真正，有的說要鬥爭，有的說要超時代，有的躲在人背後說幾句短短的冷話。¹⁶

最荒謬的是有一些從事文學批評者，他們“獨有靠了一兩本‘西方’的舊批評論，或者撈一點頭腦板滯的先生們的唾餘，或則仗著中國固有的什麼天經地義之類的，也到文壇上來踐踏”¹⁷，就更令魯迅不齒了。

¹⁴ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈准風月談·“中國文壇的悲觀”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁247。

¹⁵ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·上海文藝之一瞥〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁297。

¹⁶ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈三閑集·文藝與革命〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁83。魯迅在《二心集 非革命的急進革命論者》一文中同樣指出：「現為批評家而說話的時候，就隨便撈到一種東西以駁詰相反的東西。要駁詰互助說時用爭存說，駁爭存說時互助說；反對和平論時用階級爭鬥說，喊對鬥爭時就主張人類之愛。論敵是唯心論者呢，他的立場是唯物論，待到和唯物論者相辯難，他卻又化為唯心論者了。要之，是用英尺來量俄里，又用法尺來量密達，而發現無一相合的人。因為別的無一相合，於是永遠覺得自己是“允執厥中”永遠得到自己滿足。」

¹⁷ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·對於批評家的希望〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁401。

有關衡量一個文學作品好壞取捨的標準是什麼，何種類型的作品足以構成理想的文學條件，基於以上對文學本質與功用的理解，加上對時代條件要求的體認，魯迅顯然有他自己獨特的偏好，他欽遲的是在〈摩羅詩力說〉中所介紹的以詩人拜倫為首的摩羅詩派，所謂“至力足以振人，且語之較有深意”的“摩羅詩派”，可以說，魯迅著重的是胡適指出的優秀文學所表現的“力”這個部分¹⁸，因此他在評價文學作品時也常常據此為批評的標準。在為蕭紅的《生死場》寫的序文裏，魯迅即高度讚揚此作品所顯示的“有力”：

這自然還不過是略圖，敘事和寫景，勝於人物的描寫，然而北方人民對於生的堅強，對於死的掙扎，卻往往已經力透紙背；女性作者的細致的觀察和越軌的筆致，又增加了不少明麗和新鮮。精神是健全的，就是深惡文藝和功利有關的人，如果看起來，他不幸得很，他也難免不能毫無所得。¹⁹

由於這部作品“力透紙背”地表現出人民“生的堅強”與“死的掙扎”，予讀者以堅強和掙扎的力量，因此魯迅給予極力肯定的評價；而以此為標準，我們也可發現凡是任何形式的文藝，只要它能集中表現“力”的美學這一部分，直接或間接地促使社會文化的變革與人民精神的強固，即能為魯迅歸納為好的文藝作品²⁰。然而文學作品的力度除了表現在替低

¹⁸ 胡適在《文學改良芻議》〈什麼是文學—答錢玄同〉一文裏指出：「文學有三個要件：第一要明白清楚，第二要有力能動人，第三要美。」針對第二個要件，胡適說：「懂得還不夠。還要人不能不懂得；懂得了，還要人不能不相信，不能不感動。我要他高興，他不能不高興；我要他哭，他不能不哭；我要他崇拜我，他不能不崇拜我；我要他愛我，他不能不愛我。這是「有力」」。這個，我可以叫他做『逼人性』。」（胡適：《文學改良芻議》（台北：遠流出版社，1994年初版），頁235~236。）

¹⁹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·蕭紅作《生死場序》〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁408。

²⁰ 除了一般的文學作品，魯迅很欣賞那些帶有力度的版畫和木刻藝術，如他在《且介亭雜文末編》〈《凱綏·珂勒惠支版畫選集》序目〉一文中，予德國女藝術家凱綏·珂勒惠支以高度評價，他說她的藝術作品「都在堅決的動彈，集中於強韌的力量，這藝術是統一而單純的——非常之逼人。」

下階層發出沉默之聲，反映他們困苦與悲痛的處境之外，也來自於文學作品的“戰鬥性”與“反抗性”，觀察底下魯迅這段論述中國小品文發展的文字，便可知他在品評一個作品，甚或一種文體時，對於它是否表現“反抗性”、“衝突性”一面的集中注意：

唐宋詩風衰落，而小品放了光輝。但羅隱的《逸書》，幾乎全部是抗爭和憤激之談；皮日休和陸龜蒙自以為隱士，別人也稱之為隱士，而看他們在《皮子文藪》和《笠澤叢書》中的小品文，並沒有忘記天下，正是一榻胡塗的泥塘裡的光彩和鋒鏘。明末的小品雖然比較的頹放，卻並非全是吟風弄月，其中有不平，有諷刺，有攻擊，有破壞。這種作風，也觸著了滿洲君臣的心病，費去許多助虐的武將的刀鋒，幫閑文臣的筆鋒，直到乾隆年間，這才壓制下去了。以後呢，就來了“小擺設”。²¹

正因為有“抗爭和憤激之談”，有“不平，諷刺，攻擊，破壞”的“鋒鏘”，魯迅才認為小品文可以生存發展下去，一旦喪失這些成分，便不值一讀。在對待中國傳統詩歌方面，魯迅之所以同樣予以《詩經》、《楚辭》與陶潛、李白、杜甫等人的詩篇極高評價，也是從它們勇於指陳時弊，痛時憂國，而含有、反抗、衝撞元素的觀察所獲得的批評結論²²。

除此而外，魯迅認為好的文學應該帶有濃厚的現實主義色彩，注重真實生活的描寫：「我以為文藝大概由於現在生活的感受，親身所感到的，便影印到文藝中去。」²³ 魯迅十分強調文學創作與社會生活之間存在著無

²¹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·小品文的危機〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁575~576。

²² 魯迅自己也曾講過：「因為所求的作品是叫喊和反抗，勢必至於傾向了東歐，因此所看的俄國、波蘭、以及巴爾幹諸小國的東西就特別多。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》《南腔北調集·我怎麼做起小說來》（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁511。）說明了在魯迅文學批評觀當中，對這類作品的獨特偏好。

²³ 魯迅：《魯迅全集第四卷》《集外集·文藝與政治的歧途》（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁115。

法脫離的關係，而反對脫離現實生活的文學創作，他認為：「文學與社會的關係，先是它敏感的描寫社會生活，倘有力，便又一轉而影響社會，使有變革。這正如芝麻油從芝麻打出，取以浸芝麻，就使它更油一樣。」²⁴ 將文學與現實的社會生活喻為芝麻與麻油的關係，清楚說明了文學反映了社會生活這一根源意義。魯迅在談到有關創作的原則時曾說：

作者寫出創作來，對於其中的事情，雖不必親歷過，最好是經歷過。詰難者問：那麼，寫殺人最好是自己殺過人，寫妓女還得去賣淫嗎？答曰：不然。我所謂經歷，是所遇，所見，所聞，並不一定是所作，但所作自然也可以包含在裡面。天才們無論怎樣說大話，歸根結蒂，還是不能憑空創造。²⁵

以“真實”的生活為主，作家切身感受到的情感體驗為輔，才能寫出一部，對於魯迅而言，優秀卓越的作品。

再看魯迅在《中國小說的歷史的變遷》中，曾這樣高度地評價《紅樓夢》的美學價值：

說到《紅樓夢》的價值，可是在中國底小說中實在是不可多得的。其要點在敢於如實描寫，並無諱飾，和從前的小說敘好人完全是好，壞人完全是壞的，大不相同，所以其中所敘的人物，都是真的人物。²⁶

²⁴ 魯迅：《魯迅選集·書信卷》〈致徐懋庸〉（山東：山東文藝出版社，1991年9月），頁221。

²⁵ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·葉紫作《豐收》序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁219。魯迅在談到自己的創作時也說：「所寫的事跡，大抵有一點見過或聽過的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以完全表達我的意思為止。」（魯迅：《魯迅全集第四卷》《南腔北調集·我怎麼做起小說來》（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁513。）

²⁶ 魯迅：《魯迅全集第九卷》〈中國小說的歷史變遷·清小說之四派及其末流〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁338。

《紅樓夢》之所以感人至深，完全是它內容的“真實描寫，並無諱飾”。魯迅進一步說：「書中故事，為親見聞，為說真實，為於諸女子無譏貶。說真實，故於文則脫離舊套，於人則並除美惡，美惡並舉而無褒貶，有自愧，則作者蓋知人性之深，得忠恕之道，此《紅樓夢》在說部中所以為巨制也。」²⁷ 分析《紅樓夢》所以成為“巨制”，其要點全在於“真實”，能夠反映客觀對象的實在性，而這也正是魯迅在他的文學批評觀裡對藝術真實的嚴格要求。

對於能夠“真實”地再現生活經驗的的寫實作品，是很能達到魯迅的批評標準的。魯迅也曾讚賞《毀滅》一書中人物個性、情節和細節描寫的真实再現，認為這部書：「非身歷者不能描寫，即開槍和調馬之術，書中但以烘托美諦克的受窘者，也都是於實際的經驗，決非幻想的主人所能著筆的。」²⁸ 就魯迅看，作家對生活經驗與現象的真实準確描寫是非常重要的。同時魯迅認為，即是文學上可能有時需表現誇張，諷刺，也不應違反這種文學真實性的原則，“雖然有誇張，但還是要誠實”²⁹，“‘諷刺’

²⁷ 魯迅：《小說史大略》收錄於《中國現代文藝資料叢書》第四輯第 99 頁。基於對創作“真實性”的要求，魯迅在《且介亭雜文二集·田軍作〈八月的鄉村〉序》對當時的青年作家田軍所寫的，藝術上並不太成熟的《八月的鄉村》仍予以肯定：「作者的心血和失去的天空，土地，受難的人民，以至失去的茂草，高粱，蠅蠅、蚊子，攪成一團，鮮紅的在讀者眼前展開，顯示著中國的一份和全部，現在和未來，死路和活路。」並據此駁斥那些攻擊《八月的鄉村》“不夠真實”的謾言。在《中國小說史略》中，他批評李伯元的《官場現形記》說它：「臆說頗多，難云實錄，無自序所謂“含蓄蘊藉”之實。」對吳研人的《二十年目睹之怪現狀》也作了「惜描寫失之張皇，時或傷於溢惡，言違真實，則感人之力量頓微，終不過連篇“話柄”，僅足供閑散者談笑之資而已。」的批評，而以上都是魯迅在根據現實主義的文藝真實性的原則之下，所形成的文藝必須以真實為基礎的的文學批評標準所作出的批評。

²⁸ 魯迅：《魯迅全集第十卷》〈譯文序跋集·《毀滅》後記〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 331。反過來說，對生活現象作不必要的誇張，是深被魯迅反對的，例如，他在《二心集·上海文藝之一瞥》中，即曾針對繪畫中過度刻劃勞動者的形象指出：「我以為畫普羅列塔利業，應該是寫實的，照工人原來的面貌，並不須畫得拳頭比腦袋還要大。」

²⁹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·漫談“漫畫”〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 234。

的生命是真實，不必是曾有的實事，但必須是會有的實情”³⁰，他舉例說：「“燕山雪花大如席”，是誇張，但燕山究竟有雪花，就含著一點誠實在裡面，使我們立刻知道燕山原來有這麼冷。如果說“廣州雪花大如席”，那可就變成笑話了。」³¹可以看出，魯迅關於以真實性、現實性為基礎的文學批評標準。

對批評標準的正確掌握是做好文學批評的首要工作，同時，文學批評的方法也是不可或缺的一個方面，魯迅對此發表過許多具有方向性意義的精闢見解。他曾指出：

倘要論文，最好是顧及全篇，並且顧及作者的全人，以及他所處的社會狀態，這才較為確鑿。要不然，是很容易近乎說夢的。³²

在這裡，魯迅提出了針對文學批評的兩個重要方法，一個是必須聯繫時代來研究作者，另一個是聯繫作者全人及其著作全貌來研究作品。

批評作家和作品，要考慮作者“所處的社會狀態”，是魯迅在許多文章中反覆強調的，例如他指出：「我們想研究某一時代的文學，至少要知道作者的環境。」³³又說：「我以為要論作家的作品，必須兼想到周圍的情形。」³⁴魯迅認為，將作家及其作品放在所處的歷史環境和社會條件中加

³⁰ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·什麼是“諷刺”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁328。魯迅在另一篇文章《且介亭雜文二集·論諷刺》裡，更進一步指出：「現在的所謂諷刺作品，大抵倒是寫實。非寫實決不能成為所謂“諷刺”；非寫實的諷刺，即使能有這樣的東西，也不過是造謠和誣蔑而已。」

³¹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·漫談“漫畫”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁234。

³² 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·題未定草七〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁430。

³³ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈而已集·魏晉風度及文章與藥及酒的關係〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁501。

³⁴ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·後記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁451~452。在《且介亭雜文·序言》中，魯迅也指出：「倘要知人論世，是非要看編年的文集不可的。」

以考察，才能客觀地理解和評價其思想內容，而減少文學批評中常會產生的主觀性和盲目性。

另外，魯迅主張全面地，而不是局部地來看待文章。魯迅強烈反對“摘句”式的批評，單從作品中摘出一兩句，撇開全篇不看，隨意概括出作者的“全人”，魯迅比喻這類的批評說：「它往往是衣裳上撕下來的一快繡花，經摘取者一吹噓或附會，說是怎樣超然物外，與塵濁無干，讀者沒有見過全體，便也被他弄得迷離恫恍。」³⁵不但使作者“被縮小，凌遲了”，同時也“最能引讀者入於迷途的”³⁶。魯迅之所以不斷地指出“選本”之於研究作家的局限性，正是為了強調全面理解作家、作品的必要：

自然，如果隨便玩玩，那是什麼選本都可以的，《文選》好，《古文觀止》也可以。不過倘要研究文學或某一作家，所謂“知人論世”，那麼，足以應用的選本就很難得。選本所顯示出來的，往往並非作者的特色，倒是選者的眼光。眼光愈銳利，見識愈深廣，選本固然愈準確，但可惜的是大抵眼光如豆，抹殺了作者真相的居多，這才是一個“文人浩劫”。³⁷

魯迅以陶淵明為例，來證明“摘句”式批評造成“抹殺作者的真相”的片面性，他指出“被論客讚賞著‘採菊東籬下，悠然見南山’的陶潛先生”，其詩：

除論客所佩服的“悠然見南山”之外，也還有“精衛銜微木，將以填滄海，形天舞干戚，猛志固常在”之類的“金剛怒目”式，在證明著他整天飄飄然。³⁸

³⁵ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·題未定草七〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁425。

³⁶ 同前註。頁425。

³⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·題未定草六〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁421~422。

³⁸ 同前註。頁422。

接著魯迅進而闡釋，這兩者實際上都是陶淵明文風的一面，批評家在批評時並不能厚此薄彼，甚至以偏概全：

這“猛志固常在”和“悠然見南山”的是一個人，倘有取捨，即非全人，再加抑揚，更離真實。譬如勇士，也戰鬥，也休息，也飲食，自然也性交，如果只取他末一點，畫起像來，掛在妓院裡，尊文性交大師，那當然也不能是毫無根據的，然而，豈不冤哉！。³⁹

因此，魯迅認識到，對研究對象做批評時，應該是全面地、整體的，真正做到顧及全篇和全人，才能在文學批評裡找到一種較為客觀的方法。

魯迅充分意識到文學批評的重要性，認為凡是一部文學作品產生，必須背後緊跟著批評的文字，如此方能“使文藝和批評一同前進”：

文藝必須有批評；批評如果不對了，就得用批評來抗爭，這才能夠使文藝和批評一同前進，如果一律掩住嘴，算是文壇已經乾淨，那所得的結果倒是要相反的。⁴⁰

針對作品的文學批評表現得好不好，倒還在其次；然而，對於作者、讀者、甚至整個“文壇”來說，文學批評總之是不可缺少的。這裡，顯然文學批評與文學創作在魯迅來看是有著同等重要地位的。文學批評對文學發展的作用體現在各個方面，而最主要是“指出壞的”，“獎勵好的”⁴¹，同樣

³⁹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·題未定草六〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁422。又如魯迅在《譯文序跋集·〈海納與革命〉譯後記》一文裡，所說：「一向被我們看作戀愛詩人的海納，還有革命的一面。」也是魯迅指出這種“摘句”式批評在進行批評時明顯有所不足之處。

⁴⁰ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈花邊文學·看書瑣記（三）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁551。

⁴¹ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈准風月談·關於翻譯（下）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁298。

用魯迅的話來概括，就是“批評必須壞處說壞，好處說好”⁴²。類似的意
思，魯迅還曾運用形象化的描寫指出，“批評家的職務不但是剪除惡草，
還得灌溉佳花，一一佳花的苗”⁴³。通過揭示文本內容的好壞，一方面“取
其有意義之點，指示出來，使那意義格外分明、擴大”⁴⁴，一方面“對於
有害於新的舊物”“竭力加以排擊”⁴⁵，從而達到文學積極發展的目的。
不僅如此，文學批評也可以透過“指點”，協助讀者去選擇文本，深入理
解感受其內的思想意義和美學價值。對於作者來說，文學批評所起的修正
或引導的作用，也是再明顯不過的：

作家和批評家的關係頗有些像廚司和食客。廚司做出一味食品來，食客就要
說話，或是好，或是歹。廚司如果覺得不公平，可以看看他是否神經病，是
否厚舌苔，是否挾風嫌，是否想賴賬。或者他是否廣東人，想吃蛇肉；是否
四川人，還要辣椒。於是提出解說或抗議來——自然，一聲不響也可以。但
是，倘若他對著客人大叫道“那麼，你去做一碗來給我吃吃看！”那卻未免
有些可笑了。⁴⁶

作家和批評家就像“廚司”和“食客”，一律拒絕“食客”的“說話”批
評，廚司的技術便很難精進。同理，作家倘不接受任何的文學批評，便無
從得知自己創作的優缺點，也許永遠在原地踏步⁴⁷。魯迅在段末處，還影

⁴² 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈南腔北調集·我怎麼做起小說來〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁514。

⁴³ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·並非閑話〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁76。

⁴⁴ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·關於小說題材的通信〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁368。

⁴⁵ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈三閑集·我和《語絲》的始終〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁167。

⁴⁶ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈花邊文學·看書瑣記（三）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁550~551。

⁴⁷ 魯迅在《二心集·關於翻譯的通信》裡也說，如果對文學作品，「加上了分析和嚴正的批評，好在那

射說，不一定批評都是正面有用的，有時不著邊際、無關痛癢的批評反而會產生相反的作用，這時便需要適當的反批評，也就是文學批評的批評。

綜合上述，把文學視為達成某個目的或是發揮某種功利的載體工具，此一觀念構成魯迅文學思想的基本核心，對於魯迅來說，文學可以改造社會，可以啓迪人生，可以啓蒙思想。由此著重於文學功利性的思想而發展，除了堅持反對為藝術而藝術，無法體現任何社會功利性的文學以外，可以想見的是，魯迅在衡量文學形式與內容的價值時，雖然並沒有忽略後者的追求改進，但是卻更重視前者所能產生的功能效應；而在思考文學功利價值與文學審美價值，也就是文學的“有用”與“甜美”之間，受到為人生而藝術此一文學思想的驅使，魯迅明顯地選擇了他的價值取向而創作的方向。事實上，在魯迅的文學思想裏，一開始就沒有純粹地從藝術美學的角度去觀看文學作品，對他自己，也自始至終並不期待能夠進入蔚為宏觀的文學殿堂⁴⁸，魯迅的文學創作始終是以社會功利目標為最高原則與最根本的依歸。另外，魯迅的文學評批思想，毋寧仍是以文學的功利性為主軸或基準而發展。就文學批評的標準來說，魯迅認為不能漫無標準地進行批評。針對批評的標準，魯迅特別指出文學表現的“力度”這個部分，端看它是否具有反抗、戰鬥的元素；此外，魯迅認為好的文學，應該帶有現實主義色彩，注重真實生活的描寫。魯迅對文學批評的方法，也提出“顧及全篇”，並且“顧及作者的全人”等具有前瞻性意義的主張。最後，魯迅意識到文學批評的重要性，肯定其對文學發展所能引起的作用。

裡，壞在那裡，……那麼，不但讀者的見解，可以一天一天的分明起來，就是新的創作家，也得了正確的師範了。」充分說明了文學批評不只對讀者而言重要，對於作者而言，也起著很大的作用。

⁴⁸ 面對有人勸自己盡量少寫沒什麼藝術價值的雜文這種文體時，魯迅這麼說：「有人勸我不要做這樣的短評。那好意，我是很感激的，而且也並非不知道創作之可貴。然而要做這樣的東西，恐怕也還要做這樣的東西，我以為如果藝術之宮裏有這麼麻煩的禁令，倒不如不進去。」（魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·題記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁4。）

第二節 有關社會革新的思想

處於大動盪的時代，面對著中國前所未有的挑戰與危機，且有鑑於激烈愛國主義的發酵，魯迅一貫地以他敏銳的邏輯思維與現實觀察力，不僅在雜文作品中，針對政治社會等問題提出一針見血的看法，對當時的特殊現象予以精確的分析或予以生動的描繪，同時也完全投身其中，就文化道德層面，政治社會層面，國民思想與精神層面做出全盤的破壞性的批評與積極性的建議，設法提出解決問題，改造整個舊中國的途徑。

魯迅創作大量的雜文，及時地揭露和抨擊各種黑暗的社會現象，更重要的是找出這些社會現象背後的成因，而大聲疾呼，進行改革。既名為“革新”，魯迅首先就必須指出阻礙革新之處：

倘若一定要問青年應當向怎樣的目標，那麼我只可以說出我為別人設計的話，就是：一要生存，二要溫飽，三要發展。有敢來阻礙這三事者，無論是誰，我們都反抗他，撲滅他！可是我還得附加幾句話以免誤解，就是：我之所謂生存，並不是苟活；所謂溫飽，並不是奢侈；所謂發展，也不是放縱。⁴⁹

清楚認識到專制獨裁反動本質與嚴重後果的魯迅，一再要求向專制統治大膽說話，勇敢對抗，爲了“生存”、“溫飽”、“發展”，就算面對天大的阻礙，“無論是誰，我們都反抗他，撲滅他”。魯迅清楚指出，長期封建專制統治造成人民心理的瘠弱槁枯，連帶延緩了中國社會的發展：“專制久長，鼎鑊爲政，以聚斂窮其膏髓，以禁令制其譏平，瘠弱槁枯，爲日滋永，桎梏頓解，卷擊尙多，民聲寂寥”⁵⁰。正因爲在封建統治者施行的

⁴⁹ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·北京通信〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁51-52。

⁵⁰ 魯迅：《魯迅全集第八卷》〈集外集拾遺補編·《越鐸》出世辭〉（北京：人民文學出版社，1998年一版），頁39。

專制獨裁底下，所謂“專制久長，鼎鑊爲政”，社會只能有一個聲音即獨裁者的聲音，其他人除了應聲附和即不准發聲：

人民在欺騙和壓制之下，失了力量，啞了聲音，至多也不過有幾句民謠。“天下有道，則庶人不議。”就是秦始皇隋煬帝，他會自承無道嗎？百姓就只好永遠箝口結舌，相率被殺、被奴。這情形一直繼續下來，誰也忘記了開口，但也許不能開口。⁵¹

魯迅對封建專制主義顯然是深惡痛絕的，他在〈春末閑談〉〈燈下漫筆〉〈文藝與政治的歧途〉〈關於中國的兩三件事〉〈隔膜〉〈病後雜談〉〈半夏小集〉等篇章裡，對其殘酷的本質⁵²，及所形成反動力量的強大來源，都有著深刻的認識。對於魯迅而言，中國封建統治者善於透過發展封建的文化思想和制度文化爲自己鞏固安穩的統治基礎，儘管在這統治過程中，其經濟、政治、文化長期地陷在發展遲緩的情況下，也絲毫不爲所動；對於這些操縱其間的統治集團，魯迅則甚至認爲是阻礙改革的保守力量的集大成者，因爲他們必須有賴於現狀的保持而從中獲得最大利益，於是任何稍微具有顛覆性、改革性的思想都在反對之列，到最後，由這些封建專制統治所瀰漫的反動勢力遂與前進革新的思想形同水火：

倘文藝和革命原不是相反的，兩者之間，倒有不安於現狀的同一。惟政治是要維持現狀，自然和不安於現狀的文藝處在不同的方向。……政治家最不喜歡人家反抗他的意見，最不喜歡人家要想，要開口。而從前的社會也的確沒

⁵¹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·田軍作《八月之鄉村》序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁286。

⁵² 魯迅一再斥責在專制體制底下所塑造出“暴君”的殘酷本質，不僅皇帝發出的話是“聖旨”，從王公大臣到平民百姓，都不敢違逆，甚至在“暴君”的統治下，會培育出一批更殘酷的“臣民”，以至於“拿‘殘酷’做娛樂，拿‘他人的苦’做賞玩，做慰安”。（魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·六十五暴君的臣民〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁366。）

有想過什麼，又沒有人開過口。⁵³

魯迅並以猴子的活動組織為例，每個組織乃是由裏面的酋長發號施令而做決定的，底下的猴子既沒有也不會有任何反抗的思想，“酋長要他們去死，也只好去死”，魯迅認為人類的情況不應重蹈猴子一般的模式，在專制政治統理下的人民，必須具備有獨立自由的思想，通過與政治不斷的抵抗衝突，才能使現實社會得以改革前進。然而，有鬥爭就有隨之而來的阻力，同封建專制的政治體制勇敢對抗的魯迅，理所當然會遭受到舊勢力維護者的極力圍攻和打擊，魯迅自嘲地將這種處境形象性地比喻為“交華蓋運”。他說：「這運，在和尙是好運：頂有華蓋，自然是成佛作祖之兆。但俗人可不行，華蓋在上，就要給罩住了，只好碰釘子。」⁵⁴可以看出魯迅在為中國、文化、社會等現代化的奮鬥過程中，表現出即使遭遇挫折，也毫不為意的自得與灑脫。

魯迅除了剖析封建專制的流毒對中華民族的發展和進步是最大的障礙，另一面對於幾千年來因襲的重擔，“祖傳老例”，造成在舊中國走向現代化的層層掣肘上，也有透徹的體驗。魯迅認為，中國固有的精神文明“不過是給闊人享用的人肉筵席。所謂中國者，其實不過是安排這人肉的筵席的廚房。”包括什麼倫常禮教，王道國粹，一齊都成了這廚房裡的調味的材料。“人們就在這會場中吃人，被吃，以兇人的愚妄的歡呼，將悲慘的弱者的呼號遮掩”，據此，魯迅提出號召，“掃蕩這些食人者，掀掉這筵席，毀掉這廚房，則是現在的青年的使命”⁵⁵。從魯迅寫在〈我們現在怎樣做父親〉中的一段表述，可以深切地體會國人長期受到舊文化舊道德壓抑的“氣悶的沉重”，魯迅認為，中國社會的各個方面，如家庭等等，至

⁵³ 魯迅：《魯迅全集第七卷》〈集外集·文藝與政治的歧途〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁113。

⁵⁴ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·題記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁4。

⁵⁵ 以上引文皆見魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·燈下漫筆〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁216-217。

今之所以依然如故，一無進步，”只能全歸舊道德舊習慣舊方法負責“。他希望”從覺醒的人開手，各自解放了自己的孩子。自己背著因襲的重擔，肩住了黑暗的閘門，放他們到寬闊光明的地方去；此後幸福的度日，合理的做人“，並一再期許”中國覺醒的人“必須”一面清結舊賬“才能”一面開闢新路“⁵⁶，在魯迅看來，傳統文化對整個社會所包含的毒素，確實又深又重。

魯迅對現實社會裏種種荒唐不合理的現象，和醜惡卑劣的人事物給予揭露批判，高舉“社會批評”、文明批評”的旗幟，無非是期待社會能取得進一步革新的機會；然而對於歷史進步的阻力，魯迅除了一部分歸咎於外在險惡的環境勢力，一部分則苦於自身文化的停滯不前：

文化的改革如長江大河的流行，無法遏止，假使能夠遏止，那就成為死水，縱不乾涸，也必腐敗的。當然，在流行時，倘無弊害，豈不更是非常之好？然而在實際上，卻斷沒有這樣的事，回復故道的事是沒有的，一定有遷移；維持現狀的事也是沒有的，一定有改變。有百利而無一弊的事也是沒有的，只可權大小。⁵⁷

“遏止”與社會改革互為相應的“文化的改革”，必定成為一灘“死水”，“縱不乾涸，也必腐敗的”。據此，魯迅特別提出以儒家為主的傳統文化，被有意識地操作當成在封建社會中桎梏人民的思想與精神的工具，面對這些“體質和精神都已硬化了的人民”⁵⁸，導致在撼動改革整個

⁵⁶ 以上引文皆見魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·我們現在怎樣做父親〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁129~140。魯迅對以“孝道”為中心的綱常倫理的攻擊尤為激烈。從《朝花夕拾·二十四孝圖》，我們可以清楚看到他對“臥冰求鯉”、“郭巨埋兒”、“老萊子娛樂”這類荒謬而虛偽的教孝故事表示出強烈的不滿。

⁵⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文二集·從“別”字說開去〉（北京：人民文學出版社，1998年一版），頁283。

⁵⁸ 係為魯迅在《二心集·習慣與改革》一文中所說：「體質和精神都已硬化了的人民，對於極小的一點

舊社會制度的過程中顯得更為困難不已。在〈習慣與改革〉一文中，魯迅藉著光是變革陰曆為陽曆都在中國社會裡窒礙難行的情形，說明必須要從整個文化語境深入地去了解與著手才能達成改革目標，他說：「真實的革命者，自有獨到的見解，例如烏略諾夫先生，他是將“風俗”和“習慣”，都包括在“文化”之內的，並且以為改革這些，很為困難。我想，但倘不將這些改革，則這革命即等於無成，如沙上建塔，頃刻倒壞。」⁵⁹ 在深入理解剖析做為傳統文化核心的儒家思想學說，並一徑認為由此所積習形成的“吃人”禮教之後，魯迅表現出同傳統思想文化徹底決裂的態度，並開始他所謂“挖祖墳”的工作，犀利的筆鋒指向各類封建傳統文化的批判，而且認為中國社會，倘長期浸淫其中，受其制約，必然難以脫胎換骨，甚至會走向滅亡一途：“恃著固有而陳舊的文明，害得一切硬化，終於要走到滅亡的路”⁶⁰。對於辛亥革命儘管推翻了兩千餘年的封建專制統治，但是如果舊的觀念文化倫理道德依舊殘存在人們的思想當中揮之不去，許多社會問題仍無法從根源上解決。

魯迅雜文對國民劣根性的譴責，對國民公德的關注，也是基於在思索改造迂舊的中國社會的過程中所做出的相應之道；這種積極的探索，目的在觀察研究中國人的病根；藉由改良這病根，從而達到革新現實社會的目的。魯迅認為西方之所以逐漸茁狀的根本原因在於“人”，他認要實現改革中國的征途在於“外之既不後於世界之思潮，內之仍弗失固有之血脈，取今復古，別立新宗，人生意義，致之深隧，則國人之自覺至，個性張，沙聚之邦，由是轉為人國。人國既建，乃始雄厲無前，屹然獨見於天下”⁶¹，魯迅所想的是以“人”，即“國民性”為出發和歸宿，衡量了各種革

改革，也無不加以阻撓，表面上好像恐怕於自己不便，其實是恐怕於自己不利，但所設的口實，卻往往見得極其公正而且堂皇。」

⁵⁹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·習慣與改革〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁224。

⁶⁰ 魯迅：《魯迅全集第十卷》〈譯文序跋集·出了象牙之塔后記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁243。

⁶¹ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·文化偏至論〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁56。

新救國的主張和思想。

魯迅在〈航空救國三願〉一文裡提到每個人都想救國，每個不同階層的人都提出不同救國的口號，“銀行家說儲蓄救國，賣稿子的說文學救國，畫畫的說藝術救國，愛跳舞的說寓救國於娛樂之中，還有，據煙草公司說，則就是吸吸馬占山將軍牌香煙，也未始非救國之一道云。”魯迅以航空救國為例，暗指救國並不能僅限於主觀心理的期待，還必須有方法有原則做為實踐過程中的基本方向，他說：「所以我們應該在防空隊成立之前，陳明兩種願望——一，路要認清，二，飛的快些。還有更要緊的一層，是我們正由“不抵抗”以至“長期抵抗”而入於“心理抵抗”的時候，實際上恐怕一時未必和外國打仗，那時戰士技癢了，而又苦於英雄無用武之地，不知道會不會炸彈倒落到手無寸鐵的人民的頭上來的？所以還得戰戰兢兢的陳明一種願望，是一三，莫殺人民！」⁶² 遵循這些前提，才不致落得失敗且“迷失”的下場。

魯迅在許多的雜文篇張裡，不只一次地強調改造中國要從根本上做起；一方面徹底改造“愚弱”落後的國民性，一方面則徹底搗毀舊中國“吃人”的宗法社會家族統治制度。爲了避免封建專制統治對於思想禁錮與社會落後的揠苗助長，魯迅除了介紹“立意在反抗，指歸在動作”摩羅詩人的精神以示抗衡之外，也提出廣施教育，以啓發國人的自覺精神和思想，作爲因應之道：

我們的勞苦大眾歷來只被最劇烈的壓迫和榨取，連識字教育的布施也得不到，惟有默默地身受著宰割和滅亡。繁雜的象形字，又使他們不能有自修的機會。智識的青年們意識到自己前驅的使命，便首先發出戰叫。這戰叫和勞苦大眾自己反叛的叫聲一樣地使統治者恐怖。走狗的文人即群起進攻，或者製造謠言，或者親作偵探，然而都是暗作，都是匿名，不過證明了他們自己

⁶² 以上兩段引文皆見魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·航空救國三願〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁16~17。

是黑暗的動物。⁶³

魯迅認為在普及教育的過程中，能讓廣大的民眾產生反抗的意識，並且獲取表達反抗意識的工具；同時也另外呼籲當代知識分子為其所信仰的信念群起抗爭，這兩股力量將分別對專制政治形成足夠的壓力，如此一來，不僅可確保人民不會“默默地身受著宰割和滅亡”，而且就魯迅來看，社會也因政治的妥協，取得改革前進的莫大動力。因為深感專制政治藉由愚民手段而顯現出其反對改革的本質⁶⁴，魯迅所以一再要求人民表現其敢於衝決政治的思想，並且訴諸於大膽反抗以及奮勇鬥爭的行為實踐。

直至五四運動（1919年）前後才成為主要潮流的“民主與科學”思想，也變成魯迅作為一種中國社會改革的具體實踐，其中魯迅尤其認定“科學”對於革新社會的重要性⁶⁵：

其實中國自所謂維新以來，何嘗真有科學……。

據我看來，要救治這“幾至國亡種滅”的中國，那種“孔聖人、張天師傳言由山東來”的方法，是全不對症的，只有這鬼話的對頭的科學！——不是皮毛的真正科學！⁶⁶

⁶³ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·中國無產階級革命文學和前驅的血〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁282。魯迅在〈摩羅詩力說〉一文中也指出，要使國人發出真正的聲音，促其改革必須：「平等自由，為凡事首，繼而普通教育及國民教育，無不基是以遍施。久浴文化，則漸悟人類之尊嚴；既知自我，則頓識個性之價值，加以往之習慣墜地，崇信蕩搖。」

⁶⁴ 魯迅在：《華蓋集·忽然想到五》有二句有名的論斷文字：「暴君的專制使人們變成冷嘲，愚民的專制使人們變成死相。」可以看出魯迅對於專制政治的本質的體認，以及它在要求變革的氛圍中所可想而見造成的嚴重阻礙。

⁶⁵ 魯迅在當時親自譯了《北極探險記》、《月界旅行》和《地底旅行》等眾多科學小說，傳播了科學實際正確的知識，完全不同於當時那些荒誕獵奇的書籍，主要也是希望帶給人們正確的科學資訊，以達到科學救國的目的。

⁶⁶ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·隨感錄三十三〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁301。

在早期〈科學史教篇〉這篇論文中，魯迅認為光有開明完善的“政治之思想”，並不足以左右一個國家的興盛與否，“每謂邦國安危，一系於政治之思想，顧至公之歷史，則立證其不然”，他舉法國為例，“夫法之有今日也，寧有他因耶？特以科學之長，勝他國耳”。法國大革命暴發時，法國在“聯軍伺其外，內訌興於中，武庫空虛，戰士多死，既不能以疲卒當銳兵，而又無糧以濟守者”的艱難處境下，仍能“振作其國人”“震怖其外敵”，正是因為孟耆（Monge）與加爾諾（Carnot）等科學家運用科學知識，不斷研發武器及其所需的原料，“見兵士不足，則補以發明，武器不足，則補以發明”，於是魯迅特別強調，“故科學者，神聖之光，照世界者也，可以遏末流而生感動”⁶⁷，“科學”，可說是魯迅在中國社會改革的現實基礎上，不斷尋求所得出的一個具體解決之道。

從一九二五年的“五卅”慘案，到一九二八年的“三、一八”慘案，看見改革者到處流著的鮮血，魯迅開始痛感文學在改革舊中國的的實際抗爭中沒有發揮多大的效果。他總結這一段經驗說：

這幾年，自己在北京所得的經驗，對於一向所知道的前人所講的文學的議論，都漸漸的懷疑起來。那是開槍打殺學生的時候罷，文禁也嚴厲了，我想，

⁶⁷ 以上皆見魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·科學史教篇〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁34~35。魯迅在這一篇文章論裡，極扼要概括說明了科學在改造自然，推動社會進發展，和豐富日常生活等方面所起的作用：「自然之力，既聽命於人間，發縱指揮，如使其馬，束以器械而用之；交通貿遷，利於前時，雖高山大川，無足沮駭；饑癘之害滅；教育之功全；較以百祀前之社會，改革蓋無烈於是也。孰先驅是，孰偕行是？察其外狀，雖不易於犁然，而實則多緣科學之進步。蓋科學者，以其知識，曆探自然見象之深微，久而得效，改革遂及於社會，繼復流行，來濺遠東，浸及震旦，而洪流所向，則尚浩蕩而未有止也。觀其所發之強，斯足測所蘊之厚，知科學盛大，決不緣於一朝。索其真源，蓋遠在夫希臘，既而中止，幾一千年，遞十七世紀中葉，乃復決為大川，狀益汪洋，流益曼衍，無有斷絕，以至今茲。實益駢生，人間生活之幸福，悉以增進。第相科學歷來發達之繩迹，則勤劬艱苦之影在焉，謂之教訓。」上述表明，魯迅對科學的優勢之處的解釋，不但科學的作用大於自然力，而且也增加了人間生活的幸福，如果總結科學經驗，就更能為人提供服務；他同時認識到假若忽視科學，必將導致社會發展的的停滯。

文學，文學，是最不中用的，沒有力量的人講的；有實力的人並不開口，就殺人，被壓迫的人講幾句話，寫幾個字，就要被殺；即使幸而不被殺，半天天吶喊，叫苦，鳴不平，而有實力的人仍然壓迫，虐待，殺戮，沒有方法對付他們，這文學於人們又有什麼益處呢？⁶⁸

也就是說，在進行政治和社會改革的觀察時，魯迅開始思考“實地的革命戰爭”的可能性：“中國現在的社會情狀，止有實地的革命戰爭，一首詩嚇不走孫傳芳，一炮就把孫傳芳轟走了”⁶⁹，這裡的“孫傳芳”當然是反動統治階級的泛稱，有感於“有槍階級”血的鎮壓，使魯迅更確定要改革社會，有時候是要見血的：

大同的世界，怕一時未必到來，即使到來，像中國現在似的民族，也定在大同的門外。所以我想，無論如何，總要改革才好。但改革最快的還是火與劍，⁷⁰

最初認為可以用和平手段改造舊中國，在幾經挫折與失望之下，魯迅顯然在革命實踐的發展中找到另一條改革之道⁷¹。

綜合上述，魯迅作為終生為改革舊中國舊社會而思索、創作的文學家，在有關社會革新方面，有破有立。就“破”的部分而言，魯迅可以說積極地從許多面向，逐一地探討在中國社會變革的過程裡原有與新增的阻

⁶⁸ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈而已集·革命時代的文學〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁417。

⁶⁹ 同前註。頁423。

⁷⁰ 魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·十〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁39。

⁷¹ 單靠精神，並不能救中國，有時候革命的武裝鬥爭也是必須的。例如魯迅在《華蓋集·忽然想到（十）》中反覆強調“倘有敵人，我們早該抽刀而起，要求‘以血償血了’”，又比如“三·一八”慘案發生後，在《華蓋集續編·空談》所說“繼續戰鬥者‘必須’以別種方法‘進行’戰鬥”，以及《華蓋集續編·無花的薔薇之二》所說“血債必須用同物償還”。這些講得都是改造中國必須走武裝革命的道路。

礙的力量，從對中國封建專制其獨裁與保守的本質的批判，傳統舊文化舊觀念的抨擊，到國民劣根性的譴責，可說是有系統地從國家到社會到個人，從文化到政治到心理的全面徹底討論，企圖找出當中對整個社會造成阻礙革新的因素。就“立”的部分，魯迅提出改造中國要從根做起，一方面檢討落後的國民性，一方面徹底搗毀舊中國“太多的古習慣”與“太多的壞經驗”⁷²；並從教育、科學、革命三方面著手，對於面對改造積弱積貧的中國社會這麼一個龐雜的工作，魯迅仍是充滿著希望⁷³。

第三節 有關國民性的思想

在日本弘文學院學習期間，據許壽裳的憶述，魯迅就經常慮及三個相關的問題：怎樣才是理想的人性，中國國民性中最缺乏的是什麼，以及它的病根所在⁷⁴。而且事實上，魯迅之所以提倡文藝，改走寫作的路線，皆無法避免地與他當時改造國民性的思考有關⁷⁵：

⁷² 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·十四年的“讀經”〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁130。原文是：「古國的滅亡，就因為大部分的組織被太多的古習慣教養的硬化了，不再能夠轉移，來適應新環境。若干分子又被太多的壞經驗教養得聰明了，於是變性，知道在硬化的社會裡，不妨妄行。」

⁷³ 雖然魯迅一度表現出放棄、灰心的意志，不過對於中國的未來，他仍然認為是充滿“光明”的：「我們所可自慰的，想來想去，也還是所謂對於將來的希望。希望是附麗於存在的，有存在，便有希望，有希望，便是光明。如果歷史家的話不是誑話，則世界上的事物可還沒有因為黑暗而長存的先例。黑暗只能附麗於漸就滅亡的事物，一滅亡，黑暗也就一同滅亡了，他不永久。然而將來是永遠要有的，並且總要光明起來；只要不做黑暗的附著物，為光明而滅亡，則我們一定有悠久的將來，而且一定是光明的將來。」（魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·記談話〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁359。）

⁷⁴ 見許壽裳：《亡友魯迅印象記》（北京：人民文學出版社，1977年12月一版），頁417。

⁷⁵ 彭定安在〈魯迅：為創獲中國文化的現代性而求索奮鬥〉一文裡，精當概括了魯迅的思想歷程，同時也是當時許多國內有志之士的歷程，其中“從文”一項即是為了“改造國民靈魂”：「魯迅在“五四”以前，即經歷了習水師（振興海軍）——學開礦（振興實業）——學醫（增強國民體質）——

我們的第一要著，是在改變他們（國民）的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。⁷⁶

魯迅意謂的國民性的內涵，泛指某一個相同的民族於共同文化背景的基礎上所具備類似的心理素質；這些心理素質乃是由社會環境與文化習慣所共同薰染形成。⁷⁷而究竟當時中國人民有著什麼樣的共同心理素質？何者為應當改造的範圍？又其病根的來源為何？魯迅在其作品當中，有關這方面國民性的思想的實質探索，首先指出的是“奴隸的根性”：

我們極容易變成奴隸，而且變了之後，還萬分喜歡。⁷⁸

同時也指出：

我覺得革命以前，我是做奴隸；革命以後不久，就受了奴隸的騙，變成了他們的奴隸了。⁷⁹

形成中國人民奴隸根性的原因，魯迅認為一部分來自於政治上積習已久的封建專制和等級制度：

從文（改造國民靈魂）這樣一個思想與求索歷程。它基本上“濃縮”了中國現代化進程和諸多民族精英求索的這樣一個歷程。」（彭定安：〈魯迅：為創獲中國文化的現代性而求索奮鬥〉，《魯迅研究月刊》1999年第5期，頁10。）

⁷⁶ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈吶喊·自序〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁417。

⁷⁷ 據康特爾在《比較教育學》一書所闡釋概括：「民族性的主要標準，在於心理。民族性乃係一種精神的聯繫。把一群個人聯合在一起，使他們感覺著他們為一整體，……民族性以共同的文化為基礎，代表一種精神上的性質。舉凡共同的地域，共同的生活，共同的發展，以及共同的自重心自覺性，都是重要的構成因素。」（轉引自張夢陽：〈論魯迅對中國封建社會傳統心理〉，《魯迅研究七》（北京：中國社會科學出版社，1983年一版），頁64。）

⁷⁸ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·燈下漫筆〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁211。

⁷⁹ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·忽然想到（三）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁16。

但我們自己是早已布置妥帖了，有貴賤，有大小，有上下。自己被人凌虐，但也可以凌虐別人。一級一級的制馭著，不能動彈，也不想動彈了。因為倘一動彈，雖或有利，然而也有弊。⁸⁰

另一部分造成這種國民性弱點的病根所在，則是來自於生存在這種體制底下，長期累積所造成的民族性心理的痼疾⁸¹：

假如有一種暴力，“將人不當人”，不但不當人，還不及牛馬，不算什麼東西；待到人們羨慕牛馬，發生“亂離人，不及太平犬”的歎息的時候，然後給與他略等於牛馬的價格，有如元朝定律，打死別人的奴隸，賠一頭牛，則人們便要心悅誠服，恭頌太平的盛世。爲什麼呢？因爲他雖不算人，究竟已等於牛馬了。

但實際上，中國人向來就沒有爭到過“人”的價格，至多不過是奴隸，到現在還如此，然而下于奴隸的時候，卻是數見不鮮的。中國的百姓是中立的，戰時連自己也不知道屬於那一面，但又屬於無論那一面。強盜來了，就屬於官，當然該被殺掠；官兵既到，該是自家人了罷，但仍然要被殺掠，仿佛又屬於強盜似的。這時候，百姓就希望有一個一定的主子，拿他們去做百姓，——不敢，是拿他們去做牛馬，情願自己尋草吃，只求他決定他們怎樣跑。⁸²

魯迅在這裡指出，爲有形或無形殘酷的社會宗法等級制度馴化了的人民，逐漸地既安於被人奴役又想著奴役別人，無論處於多麼卑下的地位皆能麻醉自己甘於被吞噬凌虐；這種奴隸主義思想，即是魯迅針對中國數千年不合理的社會制度所扭曲而產生的思想與現象的精當的藝術概括。然而由此

⁸⁰ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·燈下漫筆〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁215。

⁸¹ 在魯迅的著作裡，“國民性”概念，實即“民族性”，也就是結合成一個民族的人們因生存條件不同而形成的特殊心理素質；換句話說，魯迅所說的“國民性弱點”，都指的是“民族性”的弱點。魯迅對國民性或民族性的解釋是“中國向來的魂靈”。

⁸² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·燈下漫筆〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁211~212。

“奴隸的根性”，不僅使“中國之沉淪遂以益速”，民族“獨創之力，歸於槁枯”，更嚴重的是會積習形成魯迅在〈摩羅詩力說〉、〈文化偏至論〉等文所提到的國民共同心理素質的主要缺陷“不撓”，即缺乏反抗精神，而連帶影響在中國的一切改革活動無法順利發展。因此，魯迅強調必須仿效“立意在反抗，指歸在動作”的摩羅詩人精神，才能產生反抗的堅強意志，“如狂濤，如厲風，舉一切偽飾陋習，悉與滌除”，甚至對於魯迅來說，唯有通過拔去群眾的這種奴隸的根性，方能“漸悟人類之尊嚴”，“頓識個性之價值”而進一層促使“國人之自覺至，個性張，沙聚之邦，由是轉為人國”⁸³ 進而可說與他的“立人”思想息息相關。

七十多年以前，魯迅在〈馬上支日記〉一文裡提到幾本當時國外人士研究中國國民性的專著⁸⁴，其中他特別寫出日本安崗秀夫在他的《從小說看來的支那民族性》一書裡所概括出的中國人共有的心理特質：「一，總說；二，過度置重於體面和儀容；三，安運命而肯罷休；四，能耐能忍；五，乏同情心多殘忍性；六，個人主義和事大主義；七，過度的節省和不當的貪財；八，泥虛禮而尚虛文；九，迷信深；十，耽享樂而淫風熾盛。」⁸⁵ 在這當中，魯迅有些把它視為無稽之談而特予反駁（如最後一項），然而有些分析卻著實擊中要害，令他“不免汗流夾背”，如上述的第二項與第八項，魯迅即深表同感。在同一篇文章裡，他援引美國傳教士史密斯（Smith）所寫的另一本《支那人的氣質》（Chinese Characteristics）意有所指地說：

第一章就是 Smith 說，以為支那人是頗有點做戲氣味的民族，精神略有亢

⁸³ 以上所引皆見〈摩羅詩力說〉與〈文化偏至論〉二篇文章。

⁸⁴ 其實不只包括國外人士的研究國民性，當時有許多國內知名的學者文人也針對中國國民性病根進行多方的探討。較為人熟知的如梁啟超在《新民說》裡指出中國國民有“缺乏公德”、“無國家思想”等十四種國民性病根。在《中國積弱溯源論》中也說中國國民風俗的積弱根源有：（一）奴性；（二）愚昧；（三）為我；（四）好偽；（五）怯懦；（六）無動等六種。此外，胡適也透過他的一篇白話小說《差不多先生傳》，概括出中國國民性懶惰、馬虎、做事不認真，得過且過的弱點。

⁸⁵ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·馬上支日記〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁326。

奮，就成了戲子樣，一字一句，一舉手一投足，都裝模裝樣，出於本心的分量，倒還是撐場面的分量多。這就是因為太重體面了，總想將自己的體面弄得十足，所以敢於做出這樣的言語動作來。總而言之，支那人的重要的國民性所成的復合關鍵，便是這「體面」。我們試來博觀和內省，便可以知道這話並不刻毒。⁸⁶

對於此種“好面子”的國民劣根性，魯迅更另寫篇章專門闡明這所謂中國人的“魂靈”，他說：「“面子”……是中國精神的綱領，只要抓住這個，就像二十四年前（筆者按：指 1911 年辛亥革命）的拔住了辮子一樣，全身都跟著走動了。」⁸⁷ 針對“面子”，魯迅有不少獨到且精當的分析：

它像是很有好幾種的，每一種身分，就有一種“面子”，也就是所謂“臉”。這“臉”有一條界線，如果落到這線的下面去了，即失了面子，也叫作“丟臉”。不怕“丟臉”，便是“不要臉”。但倘使做了超出這線以上的事，就“有面子”，或曰“露臉”。而“丟臉”之道，則因人而不同，例如車夫坐在路邊赤膊捉虱子，並不算什麼，家姑爺坐在路邊路邊赤膊捉虱子，才成為“丟臉”。但車夫也並非沒有“臉”，不過這時不算“丟”，要給老婆踢了一腳，就躺倒哭起來，這才成為他的“丟臉”。這一條“丟臉”律，是也適用於上等人的。這樣看來，“丟臉”的機會，似乎上等人比較的多，但也不一定，例如車夫偷一個錢袋，被人發現，是失了面子的，而上等人大撈一批金針珠玩，卻彷彿也不見得怎樣“丟臉”，況且還有“出洋考察”，是改頭換面的良方。⁸⁸

⁸⁶ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集續編·馬上支日記〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版）頁 326。

⁸⁷ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文·說“面子”〉（北京：人民文學出版社，1993 年一版），頁 126。

⁸⁸ 同前註。頁 126~127。在同一篇章中，魯迅還引了一個時事與一個笑話來說明中國人“好面子”情形的荒唐可笑，如所舉時事云：「滬西有業木匠大包作頭之羅立鴻，為其母出殯，邀開“貫器店之王樹寶夫婦幫忙，因來賓眾多，所備白衣，不敷分配，其時適有名王道才，綽號三喜子，亦到來送

另一篇文章中，魯迅也提及他注意到日本學者寫文章大談中國國民性的時候，都會出現一條所謂的“對外宣傳”，魯迅據此特別下註腳解釋說：

看他的說明，這“宣傳”兩字卻又不像平常的“Propaganda”，而是“對外說謊”的意思。這種話，影子是有一點。譬如罷，教育經費用光了，卻還要開幾個學堂，裝裝門面；全國的人們十之九不識字，然而總得請幾位博士，使他對西洋人去講中國的精神文明；至今還是隨便拷問，隨便殺頭，一面卻總支撐維持著幾個洋式的“模範監獄”，給外國人看看。還有，離前敵很遠的將軍，他偏要大打電報，說要“為國捐軀”。⁸⁹

歸根究底，由於中國人淺盤的思維方式，一切流於表面化，以致產生講求虛名，不務實際的民族特性也就是國民性；而這種荒唐可笑的國民性又反轉使中國人墜入自欺欺人，盲目自大而不能脫離，魯迅即認為，“‘立國數千年的的大中華民國’的國民，往往有自欺欺人的不治之症”⁹⁰，同時舉例比喻中國人安於“自欺”，並由此想“欺人”的心理：

譬如病人，患著浮腫，而諱疾忌醫，但願別人糊塗，誤認他為肥胖。妄想既久，時而自己也覺得好像肥胖，並非浮腫；即使還是浮腫，也是一種特別的好浮腫，與眾不同。如果有人，當面指明：這非肥胖，而是浮腫，且並不“好”，病而已矣。那麼，他就失望，含羞，於是成怒，罵指明者，以為昏妄。然而還想嚇他，騙他，又希望他畏懼主人的憤怒和罵詈，惴惴地再看

殞，爭穿白衣不遂，以為有失體面，心中懷恨……邀集徒黨數十人，各執鐵棍，據說尚有持手槍者多人，將王樹寶家人亂打，一時雙方有劇烈之戰爭，頭破血流，多人受有重傷……”白衣是親族有服者所穿的，現在必須“爭穿”而又“不遂”，足見非親族，但竟以“有失體面”，演成這樣的大戰了。這時候，好像要和普通有些不同便是“有面子”，而自己成了什麼，卻可以完全不管。這類脾氣，是“紳商”也不免發露的：袁世凱將要稱帝的時候，以人以列名於勸進表中為“有面子”；有一個從青島撤兵的時候，有人以列名於萬民傘上為“有面子”。」足見中國國民“好面子”的劣根性已經嚴重到什麼地步。

⁸⁹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·宣傳與做戲〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁337。

⁹⁰ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈二心集·以腳報國〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁329。

一遍，細尋佳處，改口說這確是肥胖。於是他得到安慰，高高興興，方心的浮腫著了。⁹¹

這段精闢的描寫，透過形象化的藝術表現可說將中國人自欺欺人的國民性特徵刻劃得入木三分。很顯然，魯迅對於中國人民這種自欺欺人的心理狀態，是不遺餘力地在他的雜文裡廣泛著墨的：

中國人的不敢正視各方面，用瞞和騙，造出奇妙的逃路來，而自以為正路。在這路上，就證明著國民性的怯弱，懶惰，而又巧滑。一天一天的滿足著，即一天一天的墮落著，但卻又覺得日見其光榮。⁹²

不只“瞞”別人，同時也“騙”自己，從文章字裡行間，我們可以看到魯迅殷切期望國人能夠擺脫於封建社會遺留下來的傳統心理，同時從主觀盲目的狀態當中覺醒過來的寫作企圖。

針對國人“泥虛禮而尚虛文”的國民性，魯迅也指出，作為“禮儀之邦”的中國，一切言行原就以禮教為準則，而且事實上中國社會也是依禮教的規範，卻不是法律，而賴以維繫著。然而隨著時代遷移，這些繁文縟禮逐漸不能適應社會生活的需要，形同虛偽的形式，最糟糕的是，這種虛偽的形式，卻因統治者與人民仍死命固守，而長期成為中國封建社會桎梏人心的無形枷鎖⁹³。且更為嚴重地，“假道學”這一中國封建社會傳統心理的根本內涵便自然而然地形成了：

我以為中國之所謂道德的神經，自古以來，未免過敏而又過敏了，看見一句“意中人”便即想到金瓶梅，看見一個“嫖”字，便即穿鑿到別的事情上去。⁹⁴

⁹¹ 魯迅：《魯迅全集第六卷》〈且介亭雜文末編·立此存照（三）〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁625~626。

⁹² 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·論睜了眼看〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁240。

⁹³ 這部分思想可參見魯迅：《准風月談·禮》。

⁹⁴ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈熱風·反對“含淚”的批評家〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），

另外，魯迅也指出中國國民性的“好鬥”本質，但卻是自己本身並不參與戰鬥，而是自私、冷酷且膽小地隔山觀虎鬥：

我們中國人總喜歡說自己愛和平，但其實，是愛鬥爭的，愛看別的東西鬥爭，也愛看自己們鬥爭。最普通的是鬥雞，鬥蟋蟀，南方有鬥黃頭鳥，鬥畫眉鳥，北方有鬥鸚鵡，一群閒人們圍著呆看，還因此賭輸贏。古時候有鬥魚，現在變把戲的會使跳蚤打假。看今年的《東方雜誌》，才知道金華又有鬥牛，不過和西班牙卻兩樣的，西班牙是人和牛鬥，我們是牛和牛鬥。任他們鬥爭著，自己不與鬥，只是看。

軍閥們只管自己鬥爭著，人民不與聞，只是看。

然而軍閥也不是自己親身在鬥，是使兵士們相鬥爭，所以頻年惡戰，而頭兒個個終於是好好的，忽而誤會消釋了，忽而杯酒言歡了，忽而共同禦侮了，忽而立誓報國了，忽而……。不消說，忽而自然不免又打起來了。⁹⁵

與此“人民不與鬥，只是看”相關聯的是中國人精神上，一脈表現在外的麻木冷漠，一方面無法體會別人的痛苦，甚至以此當作樂趣，另一面則以沉默換取自己持續的生存，在〈無聲的中國〉一文裡，魯迅認為雖然當時中國文壇一片沉寂，無法“說些較真的話”、“發些較真的聲音”，固然部分是歸咎於古文的餘孽與政治的壓迫，然而癥結還是在於國民長期的冷漠，與自認事不關己所導致：

頁 403。魯迅針對中國人民“假道學”的共同心理，在他的文章中有多處的嘲諷，如《朝花夕拾·後記》中，他引用一個小時聽到的故事：「我幼小時候，在故鄉曾經聽到老年人這樣講：—“死了的曹娥，和他父親的屍體，最初是面對面抱著浮上來的。然而過往行人看見的都發笑了，說：：哈哈！這麼一個青年姑娘抱著這麼一個老頭子！於是那兩個死獅屍又沉下去了；停了一刻又浮起來，這會是背對背的負著。”好！在禮儀之邦裡，連一個年幼一鳴呼，“娥年十四”而已一的死孝女要和死父親一同浮出，也有這麼艱難！」又如《而已集·小雜感》裡諷刺假道學人士說：「一見到短袖子，立刻想到白臂膊，立刻想到全裸體，立刻想到生殖器，立刻想到性交，立刻想到雜交，立刻想到私生子。中國人的想像惟在這一層能夠如此躍進。」於此可見，魯迅對於中國人民普遍“假道學”這一共同的國民性是深為感慨的。

⁹⁵ 魯迅：《魯迅全集第五卷》〈偽自由書·觀鬥〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁7。

我們受了損害，受了侮辱，總是不能說出些應說的話。拿最近的事情來說，如中日戰爭，拳匪事件，民元革命這些大事件，一直到現在，我們可有一部像樣的著作？民國以來，也還是誰也不作聲。⁹⁶

在魯迅的觀念裡，中國人民大多扮演著“閑人”、“看殺頭”，也就是旁觀者的角色，這種思想特質，反映了中國社會裡某種傳統的共同心理特徵，甚至啓發了魯迅創作出“阿 Q”這類能夠廣泛包含中國人民性格特徵的典型性人物⁹⁷。

此外，魯迅也曾對中國人因循守舊，過於保守的相同習氣，竟而導致社會改革的腳步大為停滯的情況感到無奈：

中國太難改變了，即使搬動一張桌子，改裝一個火爐，幾乎也要流血；而且即使有了血，也未必一定能搬動，能改裝。⁹⁸

他指出要改正這種根本精神內涵的唯一方法是“取法乎上”才能“得乎中”：

中國人的性情是總喜歡調和，折中的。譬如你說，這屋子太暗，須在這裡開一個窗，大家一定不允許的。但如果你主張拆掉屋頂，他們就會來調和，願意開窗了。沒有更激烈的主張，他們總連平和的改革也不肯行。那時白話文之得以通行，就因為有廢掉中國字而用羅馬字母的議論的緣故。⁹⁹

此外，魯迅不只一次提到中國人普遍存有很深的官癮。在封建體制統

⁹⁶ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈三閑集·無聲的中國〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁12。

⁹⁷ 魯迅在《集外集·俄文譯本〈阿 Q 正傳〉序及著者自序傳略》中指出他寫作這篇小說，並不以諷刺、滑稽為主旨，而是代著歷史的嚴肅沉思，表現四千年來“聖人之徒”以外的“沉默的國民的靈魂”，於此可見，這種民族性的共同心理特質的理解研究在魯迅的整體創作當中起著多大的作用。

⁹⁸ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·娜拉走後怎樣〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁164。

⁹⁹ 魯迅：《魯迅全集第四卷》〈三閑集·無聲的中國〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁13~14。

治之下的中國，做官一直被視為最為榮耀、神聖的職業，同時也是使自己進入上層社會最迅速的一個敲門磚，魯迅即多次極富嘲諷意味地引用“一人得道，雞犬升天”貼切形容了當上官的好處。基此，魯迅說，中國人的官癮實在深，從漢的舉孝廉，宋的重理學，清的考八股，那魂靈就在做官——行官勢、擺官腔、打官話。而底下的老百姓則表現一副又敬又畏的態勢嘴臉：

鄉下人捉進知縣衙門去，打完屁股之後，叩一個頭道：“謝大老爺！”這情形是特異的中國民族所特有的。¹⁰⁰

綜上所述，魯迅針對國民性的根本內涵，在其文章中有著廣泛而具體的表現與分析，所謂“中國大眾的魂靈”也的確以各種醜陋可笑的面貌真實地反映在他的雜文裡；然而魯迅之所以反覆地在他的文章當中，不管是進行歷史的考察，運用比較的方式，還是透過揶揄嘲諷的筆調去探討種種國民性思想，其實仍與他關心研究中國的社會狀況有關，也就是說，社會要能革新進步，必須仰賴人的國民性的改造：

現在的強弱之分固然在有無槍炮，但尤其是在拿槍炮的人。假使這國民是卑怯的，即縱有槍炮，也只能殺戮無槍炮者，倘敵手也有，勝敗便在不可知之數了。這是才見真強弱。¹⁰¹

當魯迅認識到社會改革於中國的必要性時，他並沒有忘記民族的心理

¹⁰⁰ 魯迅：《魯迅全集第一卷》〈墳·從胡須說到牙齒〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁246。在《吶喊》的〈白光〉這篇小說裡，魯迅也透過始終無法上榜及第的主角陳世成的幻想來諷刺中國人民渴望做官的心態：「雋了秀才，上省去鄉試，一徑聯捷上去，……紳士們既然千方百計的來攀親，人們又像看見神明似的敬畏，深悔先前的輕薄，昏，……屋宇全新了，門口是旗竿和扁額。」寫盡了做官的好處，與底下一般人民對於當官的人獻以無限的敬畏，突顯了中國人這方面國民性的病根。

¹⁰¹ 魯迅：《魯迅全集第三卷》〈華蓋集·補白〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁100。

特性所可能會在這其間扮演著關乎成敗的重要關鍵：

最初的革命是排滿，容易做到的，其次的改革是要國民改革自己的壞根性，於是就不肯了。所以此後最要緊的是改革國民性，否則，無論是專制，是共和，是什麼什麼，招牌雖換，貨色照舊，全不行的。¹⁰²

可見魯迅因將改變國民精神視為改善中國社會的首要工作，於是在諸多雜文篇章中，針對由於傳統封建社會所造成的種種國民心理的弊病，進行獨到而細致的觀察，同時深刻挖掘這些弊病的思想根柢，目的只是指向徹底革新積弱積貧的中國及其社會¹⁰³。

第四節 小結

將魯迅反映在其雜文創作裡的思想抽絲剝繭，發現文學思想，社會革新思想，與國民性思想為其中之犖犖大者，並逐次進行論述。首先是構成魯迅文學思想的基本核心為文學的功利性，對於魯迅來說，文學的作用可

¹⁰² 魯迅：《魯迅全集第十一卷》〈兩地書·八〉（北京：人民文學出版社，1993年一版），頁31。

¹⁰³ 彭定安在〈魯迅：為創獲中國文化的現代性而求索奮鬥〉一文裡，就魯迅在其文章裡著重於國民性的探討，藉由揮發改造國民性的效果，有一段不錯的觀察，他說：「魯迅在改革國民性上的認知邏輯與理論線索是：中國的積弱積貧而又改革長期甚少成效，在於國民性的落後窳劣；—這一國民劣根性之造成，則在於中國是“衰老的國度”，“廢料愈積愈多……組織變硬”，其文化即“舊文明”，只會教人“怎樣敷衍，偷生、獻媚，弄權，自私”；—因此，必須改革中國的傳統文化以改造中國國民的劣根性；—因此他提出“立人”，“致人性於全”，要進行“思想革命”，在文化上“取今復古，別立新宗”。這“新宗”就是中國文化的內之自我革新，外之吸取西方文化。」（彭定安：〈魯迅：為創獲中國文化的現代性而求索奮鬥〉，《魯迅研究月刊》1999年第5期，頁11。）換句話說，傳統文化，中國國民性與社會改革在魯迅的眼中，是一系列緊密結合在一起的議題，魯迅據此，進行一連串互為因果的思考，所以應可這麼說，反映在魯迅雜文裡的國民性思想，其實是以社會革新、國家革新的大主題範疇為中心而衍生出來的。

以改造社會，可以啓迪人生，也可以啓蒙思想，並堅持反對爲藝術而藝術，爲美而美的文學；而魯迅的文學評批思想，仍然以文學的功利性作爲主軸或基準而發展，比如針對批評的標準，魯迅就特別指出一個好的文學必須具有反抗、衝突、與戰鬥的元素，同時應該以真實爲基礎進行創作；魯迅還認爲文學批評不能漫無標準，否則會造成無所適從的後果；另外，魯迅對文學批評的方法，提出“顧及全篇”，並且“顧及作者的全人”等具有前瞻性意義的看法，以便在面對一個文本的批評時，能夠從一個更客觀的角度出發；同時魯迅也肯定文學批評對文學發展的重要性。此外，就作爲終生爲改革舊中國舊社會而思索、奮鬥以及創作的文學家魯迅，在有關社會革新的思想方面，也多所闡發，其中有破有立；從對中國封建專制其獨裁與保守的本質的批判，傳統舊文化舊觀念的抨擊，到國民劣根性的譴責，是“破”的部分；另一面，魯迅也積極的提出建設性的意見，包括從教育、科學、革命三方面著手，使中國社會可以早一步脫離積弱積貧的情況。最後，魯迅針對國民性的根本內涵，反覆地在他的雜文當中以各種方式，包括歷史的考察，比較的突顯對照，以及揶揄嘲諷的筆調層層地進行探討與分析，並歸納出許多荒唐醜陋的民族共同心理特性。

第六章 結論

總結前面章節所述。本論文，通過第二章「影響魯迅雜文創作之條件」，將可能影響魯迅創作的因素逐次提出，從客觀條件出發，包括較宏觀時代環境的制約，延伸至個人成長背景的影響，諸多中國傳統文學與國外文學等文本的啟發。繼從主觀條件方面析論，由其思想與性格的表現探究與創作實踐之間的緊密關係，以對魯迅寫作的歷程與來源做一深入而客觀的理解。首先，魯迅在面對特殊時代背景不斷的衝擊之際，選擇創作實踐作為他抗爭的具體手段，在此同時也形成了魯迅以文學功利為價值取向的文藝觀點，進一步左右了創作方式與創作風格的表現。其次，成長背景不但一方面影響魯迅對於人性、國民性有著深刻悲觀的理解，另一面，從小到大的成長經驗也十足提供了魯迅一部分豐富的雜文材料。在有別於傳統教育的新式教育的浸淫下，更確立了魯迅走向文學創作這一條路。而在繼承和發展傳統中國文學和近代西方文學方面，魯迅也比所有的作家都表現的明顯和突出；就中國傳統文學而言，傳統文學造成他對文章創作，文章風格與文學整體發展進行全新的思索，同時傳統文學也給予他在寫作上不少靈感來源與創作方向；此外，魯迅鮮明的創作風格與強調主體自由的創作意識正是融載著傳統文學某些獨特的風度與審美情懷。就西方近代文學而言，它們對魯迅早期進化思想的啟蒙，現實主義形式和內容的仿效，以及強烈表現自我的偏好，都發揮著顯著影響的作用。最後，魯迅雜文的創作，一直受到他主觀性格的主導，無論是尖刻的文風，鉅細靡遺的觀察與分析，堅定的創作意志，都始終有著互為因果的關係。

通過第三章「魯迅雜文所運用創作手法之探討」，就魯迅在其雜文創作裡運用的最為明顯而突出的藝術表現手段依次分析，以對魯迅雜文獨特的創作方式有更深一層的掌握。就本文觀察，魯迅在他的雜文創作裡所運用的藝術手段，有相當廣泛的表現，筆者舉出形象化的表述技巧，詩化的修辭方式以及曲折化的造語特徵等進行探討，就形象化的表述技巧，發

現，魯迅雜文總是強烈地訴諸於讀者的形象思維，並將邏輯說理的抽象內涵與藝術的形象技巧作一巧妙的結合，渲染出較大的美學效果，增強了文本可讀性，同時也無形中將一些艱澀複雜的觀點，以更具象的方式呈現。就詩化的修辭方式，魯迅主要透過在詩歌創作中常會出現的排比、對偶、重複吟詠、象徵等修辭技巧，表現出他雜文篇章濃厚的詩意色彩；此外，魯迅將本身的主觀情感全盤地融注在作品裡，更是他雜文詩化的另一特殊表現。就曲折化的造語特色，魯迅各種“彎彎曲曲”的措辭方式通過勾勒形象，以及象徵、借助比喻、反語、關聯、想像、誇張等多種修辭手法而造成文本的模糊特性與暗示效果，使魯迅的雜文的確呈現出含蓄蘊藉且言約意豐的藝術效果，而構成他不同於另外一面明白曉暢的迂迴曲折的文學表現。

通過第四章「魯迅雜文所呈現藝術風格之探討」，將散發於魯迅雜文外的重要文學風格進行探求，以針對魯迅在其雜文中如何透過文字，體裁與技巧進而表現出的成熟的風格，能有清楚且系統的體認。魯迅雜文整體所表現的藝術風格，筆者以尖銳刻薄、諷刺與幽默三個面向總括，並進行觀察。魯迅從攻擊論敵要害，採取否定的筆吻，與對比的手法，並持續犀利的筆鋒，展開他強烈的尖銳乃至刻薄的風格。不同於辛辣文風的表現，魯迅有時會將怒火注入諷刺文字當中，通過各種不同的方式，包括反語、誇張、奇特的聯想、荒誕不經的推理與想像、歸謬等，去掌握其諷刺性的文學風格。而在魯迅眾多極具詼諧色彩的雜文當中，筆者歸納出多種魯迅幽默式的雜文，包含形象型幽默，諷刺型幽默，說理型幽默，歷史考源型幽默，語言型幽默與荒謬型幽默等六種，探視魯迅如何風趣橫生地進行描寫和評論。

通過第五章「魯迅雜文所反映主要思想之探討」，把這些隱含在背後的重要思想抽絲剝繭地從魯迅雜文中一一擷取出來，藉此反轉助於加深對魯迅整個雜文創作的理解。首先是文學思想，構成魯迅文學思想的基本核心為文學的功利性，對於魯迅來說，文學的作用可以改造社會，可以啟迪人生，可以振發精神，也可以啟蒙思想，而魯迅的文學評批思想，仍然以

文學的功利性作為主軸而發展，影響他對文學批評標準取捨偏好；另外，魯迅對文學批評的方法，提出“顧及全篇”，並且“顧及作者的全人”等具有前瞻性意義的主張，期待在面對一個文本的批評時，能夠從一個更客觀更科學的角度出發；同時也肯定了文學批評對文學發展的重要性。此外是社會革新思想，就作為終生為改革舊中國舊社會而思索、奮鬥以及創作的文學家魯迅，在其雜文裡面反映出有破也有立的思想，從對中國封建專制其獨裁與保守的本質的批判，傳統舊文化舊觀念的抨擊，到國民劣根性的譴責，是“破”的部分；而提供教育、科學、革命三方面根本著手，使中國社會可以擺脫積弱積貧的情況，則是屬於“立”的部分。最後是國民性思想，魯迅針對國民性的根本內涵，反覆地在他的雜文當中，以歷史的考察，比較的突顯對照，以及揶揄嘲諷的筆調，層層地進行探討與分析，並歸納出許多荒唐醜陋的國民性。以上，從魯迅雜文創作前的準備，魯迅雜文創作（同時又分兩個範疇：表現技巧和表現風格），到魯迅雜文的思維特徵等三方面掌握魯迅雜文的整體表現，並構成全文。

魯迅的出現，對於中國文學史的發展究竟帶來什麼意義？在肯定的整體評價中，趙聰的論述極具代表性，他說，在新文學整個發展運動中，魯迅起碼有三個“創造性的成就”，除了奠定短篇小說的基礎，對中國小說史的系統性研究以外，便是“雜文風格的形成”¹。郁達夫在這方面的意見也如出一轍：「如問中國自有新文學以來，誰最偉大？誰最能代表這個時代？我將毫不躊躇地回答：是魯迅。魯迅的小說，比之中國幾千年來所有這方面的傑作，更高一步。至於他的隨筆雜感，更提供了前不見古人，而後人又絕不能追隨的風格，首先其特色為觀察之深刻，談鋒之犀利，文筆之簡潔，比喻之巧妙，又因其飄溢幾分幽默的氣氛，就難怪讀者會感到一種即使喝毒酒也不怕死似的淒厲的風味。當我們見到局部時，他見到的卻是全面。當我們熱中去掌握現實時，他已把握古今與未來。要全面了解中國的民族精神，除了讀《魯迅全集》以外，別無捷徑。」² 拋開魯迅深邃且充

¹ 趙聰：《新文學作家列傳》（台北：時報出版社，1974年。）

² 郁達夫：古書與白話，《改造》1937年第19卷第3號。

滿人生智慧的思想不說，光是其自成一家的藝術形式的創發，特別是雜文，就足以讓他在中國文學發展史上佔一不朽地位。值得觀察的是，在這裡郁達夫試圖將魯迅雜文最突出的藝術特徵概括出用字“簡潔”，善用各種修辭手段，同時文風“犀利”、“幽默”，事實上的確是很精當；然而筆者這篇論文，以魯迅大量有關雜文寫作的作品為主做探討，除了以上郁達夫所指出之外，似乎仍涵括有另外許多基本而且重要的特徵：

（一）魯迅雜文雖以議論為主，但又不是純議論；在抒發情感時，也不像抒情散文一般，純粹抒情；在敘事寫景時，更沒有小品文那樣，滿篇滿紙的風花雪月或人生雜談；換句話說，魯迅常是將三者做一巧妙的揉合，而在其雜文創作當中表現出來。

（二）魯迅把注入作者本身真實的情感，視為寫作雜文不可或缺的因素，同時反對“瞞”和“騙”的文學。

（三）具備濃厚的形象性。也就是在其雜文創作中，所寫是一鼻、一嘴、一毛，但結合起來往往成為一整體形象。

（四）魯迅在雜文的語言應用上面不僅表現出其“簡潔”的一面，同時也注意到曲折表意的藝術效果。

（五）以小見大。魯迅雜文常“取其一端”便“生發開去”。

（六）魯迅雜文有多樣化的內涵，舉凡社會、政治批評、人生哲理、敘事說情、從周遭的生活瑣事廣及宇宙微妙精義皆無所不談；在形式的表現上，魯迅雜文也極具彈性，舉凡政論、時評、論戰、隨筆、雜感、短文皆是包含在魯迅雜文文體之中的文學樣式。

（七）魯迅賦予雜文強烈的戰鬥性，深刻的思想性，以及高度的藝術性。即“詩與政論的結合”，不只強調雜文的“匕首”、“投槍”作用，同時對於雜文寫作藝術表現的高度要求，構成魯迅雜文最突出的特色之一。

質言之，在魯迅的雜文裡，那種“表現的深切和格式的特別”，表現在藝術上獨特的創造精神；那種充份表現心靈與繁複多變而又融匯統一的寫作方式；那種氣象萬千的藝術格調，且承載著恢闊的時代風雲，呈現在我們面前的，是一幅寬廣和深闊的歷史畫卷。從魯迅筆下開始發展，且臻

於高度成熟的雜文文體，在文學史上確具有莫大的意義。正如研究者所指出：「正像許多研究英國或俄國文學史的學者，在探討這兩個國家的文學傳統時，不能不涉及沙士比亞的戲劇或托爾斯泰的小說那樣，研究中國文學史的學者們在探討它發展的軌跡時，同樣也不能不涉及到魯迅的雜文。由於在魯迅的倡導和推動底下，“雜文”這種側重於議論性的散文文體獲得了蓬勃的發展，因此研究中國現代文學史的學者們以經形成了普遍的共識，將它視為一種獨立的文體來加以把握和研究。」³魯迅不僅奠定中國現代小說創作的基礎，在他另一個重要的雜文創作表現上，更是有著不容忽略的光輝成績，且對日後的文學發展起著和小說類似的作用，值得更多有識者的重視和發掘。

³ 林非：《魯迅散文選》前言，〈魯迅研究月刊〉1998年第5期，頁70。

- 參考書目 -

體例說明：

- (一) 本參考書目分原始參考文獻與一般專著；一般論著又細分專著、論文集與期刊論文。
- (二) 原始參考文獻，依出版年份先後為排列依據；一般論著，則皆依作者姓名之筆畫順序排列。

一、原始參考文獻：

- 魯迅 瞿秋白編《魯迅雜感選集》，上海：上海，1953年八版。
- 魯迅 中國社會科學院文學研究所編《魯迅手冊》，北京：人民文學，1977
- 魯迅 黃菊編《魯迅全集》（全十三卷），台北：唐山，民78年9月初版。
- 魯迅 張瀛玉等編《魯迅全集》（全十六卷），台北：谷風，民78年12月一版。
- 魯迅 魯迅手稿全集編輯委員會編《魯迅手稿全集》（全三十二卷），北京：文物，1978~1983年間出版。
- 魯迅 《魯迅論戰文選》，台北：風雲時代，民80年。
- 魯迅 徐文斗，徐苗青選注《魯迅選集·書信卷》，山東：山東文藝，1991年9月。
- 魯迅 項懿君編《魯迅作品全集》（全三十三冊），台北：風雲時代，1992年10月第五版。
- 魯迅 《魯迅全集》（全十六卷），北京：人民文學，1993年第一版。
- 魯迅 楊澤編《魯迅散文選》，台北：洪範，民84年初版。

二、一般論著

(一) 專著

- 于連著，杜小真譯 《迂迴與進入》，北京：三聯書店，1998年2月。
- 王友琴 《魯迅與中國現代文化震動》，台北：水牛，1991年8月一版。
- 王冶秋 《辛亥革命前的魯迅先生》，台北：爾雅，1978年。
- 王國維 《人間詞話·卷上》，上海：古籍，1998年一版。
- 王乾坤 《由中間尋找無限：魯迅的文化價值觀》，陝西：人民教育，1996年。
- 王富仁 《歷史的沉思：魯迅與中國現代文學論》，陝西：人民教育，1996年。
- 王夢鷗 《中國文學理論與實踐》，台北：時報文化，1995年11月初版。
- 王 瑤 《中國新文學史稿》，香港：波文書局，1976年6月初版。
- 王曉明 《無法直面的人生：魯迅傳》，台北：業強，1992年初版。
- 尹雪曼 《中國文學概論》，台北：三民，民80年8月第四版。
- 朱光潛 《詩論》，上海：古籍，2001年一版。
- 朱光潛 《談文學》，台北：漢京文化事業，民71年。
- 宋·朱熹註《四書集註》，台南：東海，民77年。
- (日)伊藤虎丸 孫猛等譯《魯迅、創造社與日本文學》，北京：北京大學，1995年2月一版。
- 伍蠡甫編《西方文論選》，上海：譯文，1979年11月一版。
- 任廣田 《論魯迅藝術創造系統》陝西：人民教育，1996年。
- 朱曉進 《魯迅文學觀縱論》，陝西：人民教育，1996年。
- 竹內好 《魯迅評論集》，日本：岩波書店，1981年。
- 江增慶 《中國文學史》，台北：五南圖書，民84年10月初版。
- 李 牧 《三十年代文藝論》，台北：志文，民62年6月。
- 李歐梵 尹慧珉譯《鐵屋中的吶喊》，香港：三聯書店，1991年3月。
- 李輝英 《中國現代文學史》，香港：東亞書局，1978年12月第三版。
- 李繼凱 《民族魂與中國人》，陝西：人民教育，1996年。

- 林志浩 《魯迅研究》(全二冊),北京:中國人民大學,1986年11月一版。
- 林非,劉再復《魯迅傳》,北京:中國社會科學,1981年。
- 林語堂 《魯迅之死》,台北:德華,1980年。
- 林賢治 《人間魯迅》,北京:花城,1998年。
- 周行之 《魯迅與左聯》,台北:文史哲,民80年8月初版。
- 周建人,茅盾《我心中的魯迅》,湖南:人民,1979年9月。
- 周建人,茅盾《魯迅回憶錄》上海:文藝,1978年。
- 周啓明 《魯迅的青年時代》,北京:中國青年 1957年一版。
- 周暇壽 《魯迅的故鄉》,北京:人民文學,1981年第二版。
- 武德運 《外國友人憶魯迅》,北京:北京圖書館,1998年。
- 武德運 《魯迅談話輯錄》,北京:北京圖書館,1998年。
- 胡適 《文學改良芻議》,台北:遠流,1994年初版。
- 姚馨丙、姚光義《魯迅的世界》,上海:社會科學院,1995年2月一版。
- 袁良駿 《現代散文的勁旅》,陝西:人民教育,1996年9月一版。
- 袁良駿 《當代魯迅研究史》,陝西:人民教育,1992年1月一版。
- 馬啼疾編《許廣平憶魯迅》,廣東:人民,1979年4月。
- 高旭東 《魯迅與英國文學》陝西:人民教育,1996年。
- 唐弢 《魯迅在文學戰線上》,北京:中國青年,1957年一版。
- 陳漱渝 《魯迅史實新探》,長沙:湖南人民,1980年一版。
- 陳漱渝 《人物評估》,台北:天元,1990年。
- 陳敬之 《三十年代文壇與左翼作家聯盟》,台北:成文,民69年5月初版。
- 張琢 《中國文明與魯迅批評》,台北:桂冠圖書,1993年5月初版。
- 張健 《文學概論》,台北:五南圖書,民81年8月初版。
- 張學軍 《魯迅的諷刺藝術》,山東:山東大學,1994年5月一版。
- 曹聚仁 《魯迅評傳》,台北:瑞德,民71年11月初版。
- 許壽裳 《亡友魯迅印象記》,北京:人民文學,1977年12月一版。
- 許廣平等《鄉友憶魯迅》,紹興:魯迅紀念館,1986年5月。

- 梁伯傑譯《文學理論》，臺北：大林。
- 梁實秋 《關於魯迅》，台北：傳記文學，民 77 年 1 月。
- 葉慶柄 《中國文學史》，台北：台灣學生書局，民 81 年 9 月。
- 黃 健 《反省與選擇：魯迅文化觀的多維透視》，陝西：人民教育，1996 年。
- 黃繼持 《中國文學精讀》，台北：書林，1996 年。
- 閔開德、吳同瑞 《魯迅文藝思想概述》，北京：北京大學，1986 年 4 月一版。
- 漢·趙曄《吳越春秋》，台北：台灣中華書局
- 趙 聰 《新文學作家列傳》，台北：時報，1974 年。
- 楊之華編《關於魯迅》，上海：中華日報，1944 年三版。
- 蒙樹宏 《魯迅論叢》，昆明：雲南大學，1993 年 12 月一版。
- 劉大杰 《中國文學發展史》，上海：古籍，1983 年 5 月一版。
- 劉心皇 《魯迅這個人》，台北：東大圖書，1986 年 6 月初版。
- 劉正強 《魯迅思想及創作散論》，天津：南開大學，1986 年 10 月一版。
- 梁·劉勰《文心雕龍》，臺南：東海，民 70 年 11 月
- 鄭學稼 《魯迅正傳》，台北：時報，民 67 年 7 月初版。
- 蔡元培等《魯迅先生紀念集》，上海：魯迅紀念委會，民 26 年 10 月初版。
- 蔡輝振 《魯迅小說研究》，高雄：復文圖書，2001 年 9 月第一版。
- 蔡儀編 《文學概論》，北京：人民文學，1979 年一版。
- 增田涉，鍾敬文 《魯迅的印象》，湖南：人民，1980 年。
- 魯迅研究室編《魯迅研究資料》北京：文物，1979 年。
- 魯迅紀念委員會 《魯迅先生紀念集》，北京：魯迅紀念委員會，民 26 年 10 月。
- 魯迅博物館編《魯迅年譜》，北京：人民文學，1981 年 9 月。
- 魯迅譯 《魯迅譯文集》，北京：人民，1958 年 12 月一版。
- 鄭學稼 《魯迅文化》，台北：時報文化，1980 年。
- 錢理群 《心靈的探尋》，北京：北京大學，1999 年 11 月一版。
- 霍必烈 《蓋棺論定談魯迅》，台北：國際文化，1998 年。
- 閻慶生 《魯迅創作心理論》，陝西：人民教育，1996 年。

薛綏之 《魯迅生明史料匯編》，天津：人民，1983年。

蘇雪林 《我論魯迅》，台北：傳記文學，民68年5月再版。

（二）論文集

中國社會科學文學研究所魯迅研究室編

《1913-1983 魯迅研究學術論著資料》，北京：中國文聯，1985年。

王眾音等 《魯迅研究論文集》，山東：人民，1981年12月。

袁良駿編 《空前的民族英雄：紀念魯迅100周年誕辰學術討論會論文選》陝西人民教育，1996年。

魯迅研究學會編 《魯迅研究》(1~7)，北京：中國社會科學，1980年12月~1983年1月。

樂黛云編 《當代英語世界魯迅研究》，江西：人民，1993年。

樂黛云編 《國外魯迅研究論集》，北京：北京大學，1981年。

（三）期刊論文

王得后 〈立人：革新生存的基本觀念〉，《魯迅研究月刊》1998年第1期。

王得后 〈對於魯迅國民性改造思想的斷想〉，《魯迅研究月刊》2002年第5期。

王富仁 〈魯迅與中國文化（一）〉，《魯迅研究月刊》2001年第2期。

王富仁 〈魯迅與中國文化（五）〉，《魯迅研究月刊》2001年第6期。

支克堅 〈“立人”與魯迅精神〉，《魯迅研究月刊》1998年第4期。

尹康莊 〈魯迅的民眾觀〉，《魯迅研究月刊》2001年第4期。

尹康莊 〈魯迅與魏晉〉，《魯迅研究月刊》2000年第2期。

任廣田 〈魯迅與遠古中國文化精神〉，《魯迅研究月刊》1998年第9期。

- 朱曉進 〈從魯迅文化遺產的獨特價值看魯迅研究的深化發展問題〉，《魯迅研究月刊》2002年第3期。
- 李林榮 〈魯迅雜文與中國當代文學史—關於推進魯迅雜文研究的幾點初步思考〉，《魯迅研究月刊》2002年第6期。
- 李民榮 〈一個文學史意象的產生：魯迅雜文及其歷史景深〉，《魯迅研究月刊》2002年第1期。
- 李春林 〈魯迅與世界現代主義作家作品〉，《魯迅研究月刊》2001年第1期。
- 李陸史 〈論魯迅〉，《魯迅研究月刊》1998年第9期。
- 李新宇 〈中國現代知識分子話語的基石（三）〉，《魯迅研究月刊》1998年第7期。
- 李德堯 〈魯迅早期重精神思想之再剖析〉，《魯迅研究月刊》1998年第12期。
- 余杰 〈狂飆中的拜倫之歌—以梁啟超、蘇曼殊、魯迅為中心探討清末民初文人的拜倫觀〉，《魯迅研究月刊》1999年第9期。
- 呂周聚 〈魯迅與中國現代主義文學〉，《魯迅研究月刊》1999年第7期。
- 汪衛東 〈魯迅國民性批判的內在邏輯系統〉，《魯迅研究月刊》1999年第7期。
- 林非 〈關於“魯迅研究五十年”的一些感想〉，《魯迅研究月刊》1999年第10期。
- 林非 〈有關魯迅“改革國民性”問題的一些想法〉，《魯迅研究月刊》2002年第5期。
- 林非 〈《中國魯迅學通史》序言〉，《魯迅研究月刊》2001年第7期。
- 周海波 〈魯迅與20世紀中國文學批評（上）〉，《魯迅研究月刊》2000年第6期。
- 姜振昌 〈魯迅與中國二十世紀雜文〉，《魯迅研究月刊》1999年第8期。
- 查樹樓 〈魯迅對雜文文體真諦的認識和追求〉，《魯迅研究月刊》1999年第2期。
- 皇甫曉濤 〈魯迅的創造精神與現代中國的文藝復興〉，《魯迅研究月刊》1998年第5期。

- 孫玉石 〈新時期魯迅作品究斷想—張杰、楊燕麗編《魯迅其書》序〉，《魯迅研究月刊》2001年第7期。
- 高玉 〈魯迅的語言觀與創作及其與中國現代文學發生的關係〉，《魯迅研究月刊》2000年第4期。
- 高旭東 〈魯迅改造國民性研究的出路〉，《魯迅研究月刊》2002年第1期。
- 高旭東 〈現代性：胡風·路翎與魯迅傳統正脈〉，《魯迅研究月刊》2001年第12期。
- 袁勇麟 〈失落與復興—略論魯迅傳統與中國當代雜文〉，《魯迅研究月刊》1998年第8期。
- 陳建根 〈古籍整理的豐碑〉，《魯迅研究月刊》2000年第1期。
- 陳偉華 〈簡論轉型時期的文化整合與魯迅思想〉，《魯迅研究月刊》2004年第8期。
- 陳越 〈論魯迅的越文化背景〉，《魯迅研究月刊》2000年第6期。
- 陶媛媛 〈李長之《魯迅批判》新論〉，《魯迅研究月刊》2002年第8期。
- 張恩和 〈魯迅對中國封建社會的認識〉，《魯迅研究月刊》2002年第1期。
- 張園 〈詩化的生存體驗—《野草》意象解讀〉，《魯迅研究月刊》2002年第4期。
- 張福貴 〈“拿來主義”辨析：魯迅文化選擇的目的論與方法論〉，《魯迅研究月刊》1998年第9期。
- 張夢陽 〈悟己爲奴與立人〉，《魯迅研究月刊》1998年第4期。
- 梁敏兒 〈完全性的追求—魯迅、《苦悶的象徵》與浪漫主義〉，《魯迅研究月刊》2000年第3期。
- 馮光廉 〈“魯迅全面徹底反傳統”論質疑—魯迅與傳統之一〉，《魯迅研究月刊》1999年第2期。
- 彭定安 〈魯迅：爲創獲中國文化的現代性而求索奮鬥〉，《魯迅研究月刊》1999年第5期。

- 彭定安 〈魯迅：對於當代中國的意義—為紀念魯迅誕生 120 周年而作〉，《魯迅研究月刊》2002 年第 1 期。
- 富 強 〈個人—現實—文化—魯迅革命觀的內在線索〉，《魯迅研究月刊》2001 年第 12 期。
- 趙樹勤 〈新文化精神的孤獨的堅守者〉，《魯迅研究月刊》2002 年第 6 期。
- 葉世祥 〈魯迅《〈吶喊〉自序》細讀〉，《魯迅研究月刊》2001 年第 5 期。
- 雷世文 〈論魯迅的“韌”性人格精神〉，《魯迅研究月刊》1998 年第 12 期。
- 蔡清富 〈魯迅梁實秋“人性”論戰評議〉，《魯迅研究月刊》1998 年第 6 期。
- 劉 泉 〈試談魯迅現代詩性語言的建構〉，《魯迅研究月刊》2004 年第 1 期。
- 劉慧軍 〈魯迅的孤獨與“立人”〉，《魯迅研究月刊》2001 年第 3 期。
- 潘世堅 〈魯迅的思想構築與明治日本思想文化界流行走向的結構關係—關於日本留學期魯迅思想形態形成的考察之一〉，《魯迅研究月刊》2002 年第 4 期。
- 潘世堅 〈關於魯迅的早期論文及改造國民性思想〉，《魯迅研究月刊》2002 年第 9 期。
- 潘德延 〈魯迅論楚辭〉，《魯迅研究月刊》1999 年第 3 期。
- 摩 羅 〈魯迅比我們多出什麼〉，《魯迅研究月刊》1998 年第 3 期。
- 錢理群 〈絕對不能讓步〉，《魯迅研究月刊》1998 年第 1 期。
- 謝 泳 〈魯迅研究中無法迴避的問題〉，《魯迅研究月刊》1998 年第 10 期。