

在路上:漂泊、书信体写作与 “杂文自觉”的风格扩张

张旭东

【摘要】在以《华盖集·题记》为标志的“杂文的自觉”之后,《华盖集续编》在文体、样式及美学方面呈现出更加繁复的多样性和试验性。与之相关的则是鲁迅1926年8月离开北京后,在上海—厦门—广州间的短暂的“漂泊”状态,这种状态指向一种重要的文学风格意义。以《华盖集续编》中的“通信系列”为线索,兼及鲁迅同时期其他书信写作,对鲁迅杂文在语汇、句子、风格和作者形象不同层面的风格扩张进行系统分析,可以看到,鲁迅此期间的杂文写作,在内心面向、审美自律和社会政治寓意指涉性上都呈现出一种高度内敛同时又高度外化甚至游戏化的倾向。这种写作法不仅是对漂泊或客居状态的描摹和派遣,或对此前“北京时期”遭际的回顾与反思,更是鲁迅文学内在能量与形式可能性的逻辑发展,也是它将自身现实批判兴趣和历史表现抱负收缩凝聚在高度个人化和“作者式”的杂文文体内在强度之内的技法淬炼。因此,鲁迅漂泊期的书信体写作,作为“路上杂文”,也可被视为鲁迅文学“第二次诞生”这一文学史事件的组成部分。在具体的鲁迅文学发展阶段论意义上,这个瞬间和文体实验行动也构成过渡期“杂文的自觉”同晚期“杂文的自由”之间的连接点和风格预演。

【关键词】“路上杂文”;“鲁迅文学的第二次诞生”;杂文的自觉;文体混合;自然美;“艺术的终结”

【作者简介】张旭东,纽约大学比较文学系、东亚学系教授。

【原文出处】《学术月刊》(沪),2022.6.138~155

小引

《华盖集》标志着五四“新文化运动”退潮后,鲁迅个人经验和文学生涯内部压力和危机的一次总爆发。^①它构成鲁迅文学内部一个结构性的、决定性的转折、突破和“断裂”,并以突然、激烈、决绝的方式,宣告了鲁迅文学的“第二次诞生”(born again)。随同这个诞生一起出现的,是由“杂文的自觉”带来的一系列形式特征、风格特征和审美特征,贯穿了鲁迅中后期的写作。“执滞于小事情”“挤”“碰壁”等意念和动作,表现出鲁迅杂文写作的内部动力学原理和美学构造,特别是文体—诗学形态与政治本体论之间的同构共生关系。

《华盖集续编》则可以视为这个转折、突破、变化和“断裂”的延续和发展。在此过程中,杂文从个人

写作危机及其政治自觉走向文体自觉和持续的风格实验,通过文体混合与风格多样性而进入一个新的、更高、更广阔同时也更为个人化的文学空间。我把这个鲁迅风格扩张期的创作称作“路上杂文”,其核心特征是外在的漂泊辗转同内心风景间的重叠与转换,通过反思、记述、回忆和恋人絮语,流注到一种更为自信、明确而富于表现力的语言形式和写作方式中去。因此这个短暂的“流放期”事实上厘定了鲁迅“自觉杂文”的文体和风格空间,也为其做好了语言准备和审美操练。1927年的广州经验,特别是“清党”前后的紧张与再度反思,无疑极大地震惊和震撼了这种个人化的语言风格的自觉和自信,但最终并没有摧毁或动摇这种自觉和自信,而是为它自身的历史意识和政治意识,即为一种更高且非个人化意

义上的自觉提供了一场必要的洗礼,完成了鲁迅辉煌的“上海十年”的最终准备。

《华盖集续编》在时间上收录1926年间的所有写作,但在空间意义上却包含着一个重要的转场和变化,即鲁迅离开工作、生活了十余年的北京,开始了一个相对短暂但却非常关键的人生第二个漂泊期或漫游期(第一个为前往南京就读西式学堂,继而东渡日本的求学期)。

从鲁迅这一时期创作的分析和阐释着眼,《华盖集续编》不仅仅是一个文本,也是一个传记和风格发展的编年史框架。因此在分析《续编》所收文章及其隐含的风格发展扩张的情节意义同时,也需要考察和比较在此期间平行或交叉开展的其他创作线索。这些“文体缠绕”包括“旧事重提”或《朝花夕拾》系列同“路上杂文”的关联;包括离京前创作的“马上日记”系列展示出来的文体混合;也包括《坟》序跋的完成。但作为“路上杂文”集中体现的书信体写作,则可说是此间鲁迅人生状态和写作内在紧张与舒缓的风格结晶。这部分内容包括收入《华盖集续编》的《上海通信》、《厦门通信》(三则)、《海上通信》;同许广平的通信(其中一部分在30年代经修订被收入《两地书》),以及此期间写给几位好友的书信。这些书信体创作以及私人信件包蕴了鲁迅“路上杂文”的诗学构造,而在鲁迅文学发展的整体框架里,这个瞬间标志着随“杂文的自觉”而来的文体多样化和风格扩张。这一步骤和旅程可视为鲁迅后期(“上海时期”)在现代大都会公共领域里天马行空的“杂文的自由”的半私人化的风格预演。它们为鲁迅杂文的作者形象、文章句法和文学话语结构的最终确立增添了一块隐秘的、但却是必不可少的基石。

《上海通信》

鲁迅于1926年7月28日正式接受厦门大学的聘任;8月22日重访女师大,在毁校周年纪念会上做演讲,由向培良记录,28日以《记谈话》的题名发表于《语丝》。其中著名的关于存在、希望、光明和将来的语句,是对女师大风潮和“三一八”死难学生的祭奠,也是某种远行前的“誓师”和宣言。8月26日,鲁迅

与许广平一同离开北京前往厦门。据许广平回忆,鲁迅此次南下并未曾把在大学教书看作合乎自己性情的终生志业,只是因“社会上的不合理遭遇,政治上的黑暗压力”而作的一种“短期的喘息一下的打算”。^②

两人于8月26日下午启程,经天津、浦口,三天后到达上海。鲁迅入住孟渊旅社,许广平则去亲戚家投宿。8月30日下午和晚间,鲁迅出席沪上文学界的接风宴饮,高朋满座,衬托出鲁迅在全国文坛的崇高地位。当日鲁迅作《上海通信》,开启了《华盖集续编》里的“路上杂文”系列。

从体式看,《上海通信》是标准的旅途记述体,其中具体的、流水账式的观察、记录和报道,无形中透露出杂文家踏上旅途的喜悦和兴奋;作者意识的放松、注意力的转移,种种细节描写以及其中隐隐的、十分节制的“游子回乡”的情愫,都在这种“在路上”状态中,显露出鲁迅杂文的另一面。《上海通信》这样开头:

从天津向浦口,我坐的是特别快车,所以并不芜杂,但挤是挤的。我从七年前护送家眷到北京以后,便没有坐过这车。^③

这是鲁迅在获得“杂文的自觉”之后、在即将走出“人生中途”的密林之际的一次“出城”和远行。华盖运笼罩下的北京,连同女师大校园里的波澜、执政府门前的枪声、报纸杂志上的刀光剑影、教育部官僚派系之间的明争暗斗,此刻都隐退在津浦路两边的茫茫夜色中。信中对旅途观感记叙之详细,已无形中透露出行程的重要性和作者内心的放松和欣喜。这是离开一个生活世界进入另一个生活世界的转折之旅;是新的人生阶段和陌生社会场景的开幕;当然,它也意味着写作条件和状态的改变。在隐喻意义上,鲁迅的离京南下,也好像是杂文本身的“世界之路”和“生活之路”的开始。杂文的生命随同鲁迅文学的诞生一同诞生:它在新文学最初几年潜伏在小说和启蒙主义思想宣传的阴影里;在“兄弟失和”后的寂寞和《新青年》狂飙突进期退潮的虚无彷徨中聚集起新的创造与毁灭的能量;在“女师大风潮”期间

的激烈冲突中强化了攻守的意志,磨砺了对抗的锋芒,在语言和风格空间内部确立了直达“敌我之辨”的政治决断。

“杂文的自觉”是鲁迅文学通过杂文“成为自己”的转折关头。一旦它在作者意识、风格完形、写作技法等方面达到某种精神和审美域值的临界点,杂文和杂文家就都会像一种生命形态一样去寻找、探索和开辟一个属于自己的生态环境。它需要一种更广阔、多样、富于动感的历史情境;需要来自更具体、实在、丰富的社会现实空间的刺激和滋养;需要为杂文现象学的自我建构去捕获更生动、更芜杂、更尖锐的经验。在《华盖集续编》下半部,当“在路上”状态随着一系列书信体杂文展开,读者看到,鲁迅已经在一个更高的层面,又一次开始了“走异路,逃异地,去寻求别样的人们”^④的旅程。像“路途小说”或“路上电影”(road movie)事实上不同程度说明了小说和电影的普遍本质一样,鲁迅“路上杂文”也作为一种“亚文体”显示出杂文写作的某些一般规律。

如果我们提前看到这次旅行前方的景象,穿越作者在厦门大学短暂的、苦乐参半的逗留;聆听他在黄埔军官学校关于革命时代和新人的演讲;跟随他在“清党”白色恐怖后重访魏晋文人和他们的风度与药及酒;一直到他再次乘桴浮于海,最后在华洋杂处的上海安营扎寨,开启写作生涯最后的“辉煌十年”,我们也许就能更细腻地体味鲁迅“路上杂文”系列的题材丰富性和风格韵味。空间的转移、周边人事的变换、心境的相对松弛和头脑的相对“放空”,加以新鲜环境和新鲜事物的刺激包括对其无聊、空洞、可疑的感知和那种“缺少刺戟”的刺激,都能帮助读者看到鲁迅杂文的不同方面、不同状态以及杂文风格的内在灵活性、多面性和日常性。因此“路上杂文”不仅是杂文文体在开放性空间里的一次“自我放飞”,而且也是鲁迅晚期杂文风格总体上的一次排练和“路演”。

在《上海通信》的记叙体、游记体写作中,我们看到的是一种社会观察、时事记录意义上的旅途艰辛和重返江南的情绪上乃至身体上的旅途愉悦两种状

态的交织与混杂。前一组细致记录了“穿制服的”“税吏之流”“突然将我的提篮拉住,问道‘什么’”,同时“已经将篮摇了两摇,扬长而去了”;“长壮伟大的茶房”夸张的威胁性“演说”,到头来却不过是索要额外的小费;或忽来“三四个兵背着枪”搜查行李,带给作者“民国以来这是第一回……和现任的‘有枪阶级’接洽”;以及长途夜车上相伴的“满口英语的学生”,让作者提前开启了对半封建半殖民地洋场文化的近距离观察和描摹。但所有这些杂乱、纷扰甚至危险,都只不过构成一个“闹中取静”的外在限制性环境框架,反过来让读者更能够看到居于文章中心、远景和透视点的那种甜蜜的内心的宁静和自由。值得注意的是,这个外在限制性条件和“取景框”通篇被内嵌在杂文的行文中;作为旅途遭遇和经验的一部分,它与那种出行者内心视野和体验层层交织、叠加、转换,一同构成《上海通信》的“千层饼”式行文结构。

外在环境的粗粝和不快显然不能压抑或改变作者走出北京、重回江南的愉快心情,这种心情状态甚至使关于上述旅途记叙变成了一种有惊无险、无伤大雅的现实体验和“故地重游”。这样的叙事性安排,让作者在杂文文体空间里释放、缓解了要表现中国普通人日常生活现实的感性具体性、进而捕捉和传达一种浸润在身体和泥土里的气息的审美冲动。在此我们看到的是成熟老练的文人式(writerly)文学表现技巧在杂文文体中的穿行和闪烁。“下关也还是七年前的下关”这样标准的早期鲁迅小说语言,此刻在作为“私人散文”(“the personal essay”的硬译)的杂文里,唤起蕴藏在中国语言和中国古典诗歌传统里的游子返乡的意象和情愫。快乐中的伤感,在杂文粗粝、芜杂的即时性记录、观察、议论的语境里,经由作者风的笔调和句式,在小小的转折和突兀感中,益发凸显了杂文内在的文学性和诗学本质。同时,因为杂文本身超出一般“纯文学”文体的更具包容性和灵活性的风格空间,这种文人式的感慨也被置于历尽沧桑的经验丰富性与复杂性之中,被约束、平衡、制约在一种恬淡、沉毅和“轻描淡写”之中。“无非那

时是大风雨,这回也是晴天”表面上复制了“道是无晴却有晴(情)”这样的文字游戏,但暗中却通过阴晴风雨引入更大的时空转换,带来一种“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏”的通感和共鸣。那种超越时空的征战、离别、还乡主题,在此夹叙夹议的文体中,同兵荒马乱的时局、文人颠沛流离的命运无形中交错和重叠在一起。

无论在早期小说里还是在转折期杂文里,鲁迅笔下的故土和故人从来都不是抽象和虚无缥缈的,而总是被寄托在具体的人物形象之上,尽管这种人物形象按照近代欧洲写实主义小说的“深度描写”和“丰富细节”标准,仅仅是象征—寓言性质的简单勾勒。但唯其如此,从早期小说到转折期杂文的过渡,本身在文学技术和形象构造学原理上,也就不存在太多的结构或性质上的差异和障碍。换句话说,就文学的表现功能和叙事功能而言,鲁迅小说做得的,鲁迅杂文也做得,因为鲁迅小说在其形象塑造、情节设计、叙事结构和现实表现上,本来就带有相当程度的杂文性质和观念寓意特征。因此,当读者在《上海通信》中读到“茶房还是照旧地老实”,“板鸭,插烧,油鸡等类,也依然价廉物美”时,在阅读体验上不啻仿佛“重放”或“精选”了鲁迅早期小说的某些段落,但同时又被这些段落语句形象直接过渡、安放在一个全新的杂文框架之中。这种感性具体性也表现为“故乡(或少游之地)的茶食”,不但“这车里的茶是好极了……因此一共喝了两杯”;连高粱酒“也比北京的好”,但“这当然只是‘我以为’”。就好像在此刻单纯的主观性还不足以描绘“在路上”和重返南方的愉快,作者甚至为这个“我以为”找出“科学”或事实逻辑上的理由。

然而,所谓“事实逻辑”不过是更深一层的主观性,它通过最难被理性化、客观化的味觉(“一点生的高粱气味”)、空气湿度和氛围感直通存在意义上的大地,即那个“雨后的田野”。至此,杂文可以说达到了一个审美平衡点,在这个点上,它所表达的审美状态和审美愉悦既是主观的,也是客观的;既是无目的的,也是“合目的的”。它“并非毫无理由”但却在根

本上不需要任何理由,因为它仅仅是个人自由的小小的、暗自的自我确认和自我满足。这个自我确认和自我满足的意象最后聚焦于那个“喝后合上眼”的特写镜头,在这种状态里,作者和读者都已经摆脱现实逻辑的纠葛,进入到与物理现实相和谐的纯然主观的自由状态,“就如身在雨后的田野里一般”。这个心境上的“江南”令人感到自然、清新、滋润;觉得宽阔、自由和亲切;虽然马上会因“几个背着枪的兵搜查行李”而中断,但它确实已存在过、被证实过;在这样的审美状态里,甚至连“有枪阶级”一时也变得“非常客气”了。

如果酒使人微醺、陶醉,因此难以保证平日里目光如炬的杂文家不是一时在酒精影响下,“感伤地”想象出窗外田野的雨后气息(在张资平《平沪通车》里,夜车上朝车窗外张望的夫妇只能看见窗玻璃映出的自己),那么茶就代表了一种清醒的、睁着眼的、作为梦境对立面的杂文家的“日神”状态。这个“茶”的意象看似随意,实则刻意,因为杂文家的确只在这种“睁了眼看”的状态下才会“看”或“看看”,他所见所记的一切也才符合杂文更高的真实性和批判性标准,从而获得一种基本的可信性。鲁迅下面这段关于茶的描写,表面上看仍然是散文风格的轻松随意的自我描写,但究其深层文学叙事性动机,则已经带有一种虚构性质的(或小说体的)寓意的安排和经营。在杂文的松散的混杂文体中,这种补充、平衡与结合做得不动声色、天衣无缝:

这车里的茶是好极了,装在玻璃杯里,色香味都好,也许因为我喝了多年井水茶,所以容易大惊小怪了罢,然而大概确是很好的。因此一共喝了两杯,看看那窗外的夜的江南,几乎没有睡觉。

无论是否“看清”,“几乎没有睡觉”却是一个事实陈述,它同前面那个酒神状态的“喝后合上眼”构成一种杂文的“对位与赋格”。正是这种“今夜难以入睡”的情感状态,让杂文家将窗外夜雨中的江南尽收心灵的眼底。这个短短的段落只有两句话,但它们包含的叙事推进或虚拟的因果链却成为鲁迅“杂文式小说”和“小说式杂文”之间的连接点,它让鲁迅的文

字同时在虚构逻辑和现实逻辑中运行,为虚构意义上的形象寓意构造和杂文意义上的经验记录观察同时安排了一个诗的“对象化”过程。作为“在路上”状态表征的“近乡情怯”,在“窗外的夜的江南”这个想象的客体、或不如说“几乎没有睡觉”这个情动(affect)层面的主观情绪上得以“对象化”,就是说,它在一个意象中同时获得情感的宣泄和情感的克制。然而在另一条平行线上,“几乎没有睡觉”却可在叙事合理性上被理解为只不过是喝了太多茶后咖啡因作用的结果。但这时出现了两个插入句,即“也许因为我喝了多年井水茶,所以容易大惊小怪了罢”和“然而大概确是很好的”。它们以个人经验和单纯的主观性延长、迟滞、模糊了虚拟的因果链,但却正是杂文笔法的画龙点睛之处,因此可被看作这个诗意段落的文学之“眼”。前一句用“井水茶”隐隐道出作者多年客居北京的异乡人心境;后一句则一连用三个连词和副词(“然而”“大概”“确”),带来鲁迅杂文特有的语气和情绪的曲折迂回,在语言的展开和自我结构中构成一幅作者面貌和自身状态的自画像。然而所有这些句式、“情节”和解释上的延宕,却只不过肯定和确认了这段话一开头的直白的描写、感受和判断,即“这车里的茶是好极了,装在玻璃杯里,色香味都好”。但随着这种肯定和确认而来的记忆与犹疑,则最终不过是一种语言和叙述设置,用来保持、滞留和反复品味“看看那窗外的夜的江南,几乎没有睡觉”所传达的淡淡的却是难以抑制的激动。

前面谈到,这种内心状态只能在一个杂文的框架中,从依然纷乱严酷的社会环境的缝隙中,作为纯粹个人的微妙的、转瞬即逝的心境变化透露出来。但这并不妨碍鲁迅到达上海寓居客棧后感到一种“吉柏希”(吉普赛)式的“乐于迁徙,不可安居”的亢奋状态。不妨说,在杂文的世界之路开启之时,作者并不在意自己的具体方位和具体环境,而更在意或只在意行走、走动和运动本身。这种“急于想走”“走得高兴起来了,很想总是走来走去”的状态,虽然在行文中显得突兀奇特,但它岂不就是那种为鲁迅所一

贯珍视、看作生命自己为自己开辟道路之正当权利的行动自由和思想自由的纯粹状态!在青年时代,它曾是让作者绝处逢生的寻求异域与他人的自由和行动;在此后的漂泊岁月中,它是作者在观点、思想、立场、言论、趣味和写作风格上追求、拥抱和放弃的选择和决断。作为这种自由的“走来走去”对立面的,则是鲁迅对一切形式的“囚徒”“囚犯”“囚禁”和“囚杀”的憎恨和恐惧。事实上,在鲁迅的词汇表里,“囚”和“死”几乎同义,代表着对生命的限制、压抑、摧残和剿灭,因此它也就是形而上的先验反抗的对象。这种在散文集《野草》中发挥到极致的反对一切囚禁生命、能量、想象与创造的形式、反对一切使它们停滞和物化的形而上学体制的姿态,在杂文转向和杂文自觉中获得了具体的诗学含义,它就是:对任何特权化和固化的文学形式、体裁、样式、建制和标准的抵抗和否定,其目的或“合目的性”正在于保持写作在不同的方式、手法、文体、风格中间“走来走去”的开放性、多样性和自由。早在《华盖集·通讯》中鲁迅就已经通过论战中的攻防经验,领悟到下面这段话所表明的一个更为高深、更具有理论性的道理:

如果开首称我为什么“学者”“文学家”的,则下面一定是谩骂。我才明白这等称号,乃是他们所公设的巧计,是精神的枷锁,故意将你定为“与众不同”,又借此来束缚你的言动,使你于他们的老生活上失去危险性的。不料有许多人,却自因在什么室什么宫里,岂不可惜。只要掷去了这种尊号,摇身一变,化为泼皮,相骂相打(舆论是以为学者只应该拱手讲讲义的),则世风就会日上,而月刊也办成了。^⑤

在“运交华盖”的人生状态下、在个人写作和新文学发展的十字路口,鲁迅本能地抓住了内在于文学本体论的颠覆与创造、超越与自由的节奏和韵律,这让他能够以一种意志论和唯我论的任性姿态,去挣脱一切形式和称号的“枷锁”,摆脱一切名誉和形象的“束缚”,逃脱一切文艺体制和概念的“什么室什么宫”,以保持自己不失去在存在世界和语言世界中的

“危险性”。外在环境的敌意和袭扰只不过加强和激化了这种文学本体论意识,逼迫它经由其内部“政治本体论”的绝对状态和纯粹本质(即为了生存和发展,保卫自己,击退敌人的决心和战斗状态)而达到审美范畴内的自我意识的凝聚与结晶,最终表现为作者意识和写作风格的高度自觉、自律和自信。而“摇身一变,化为泼皮,相骂相打”,不过是“杂文的自觉”的外在形态和战术自由。

在《华盖集续编》的“路上杂文”里,鲁迅以一种相对轻松舒展的方式将作者意识叙事化、空间化、多样化和个性化。在这条“成为自己”的路途上,鲁迅文学最终成为一种“为语言所把握的时代”。基于对文学本体论内部“创造性破坏”逻辑的把握,同时也基于对外部生存环境的抵抗,杂文家在自觉的写作实践中已经不会再把来自所谓“艺术之宫”的标准和“规矩”放在心上,因为他自信自己的文字已经展开翅膀,不但在思想和现实表现的意义上比“正人君子”“学者”“艺术家”走得更远,而且在审美和形式创新的意义上也比他们飞得更高了。这是鲁迅文学内部的“艺术的终结”,由此它进入一个更高阶段和更多样而致密的综合。在这个意义上,“杂文的自觉”的意义也就不限于鲁迅文学自身的“成为自己”,而是对整个中国新文学的起源和发展道路都具有深刻的、整体性的影响和示范意义了。

三天后(1926年9月2日)的早晨,鲁迅登船,离开上海赴厦门就职。此次鲁迅与上海只是擦肩而过,除了夜车上观察到的几个四不像的江南纨绔子弟,鲁迅并未对这座城市和生活于其中的人做太多描述。此时他还并不知道自己在短短9个月后将再次回到这座城市、在这里度过此生最后的九年。他也并没有如此时所愿,一直像吉卜赛人那样在整个大陆上不停地迁徙,而是最后在租界或半租界安营扎寨,甚至战乱也不曾让他离开。

《厦门通信》(三则)

鲁迅在厦门大学前后只有四个半月,这期间的行状观感心态主要以书信形式记录。同时期其他创作固然也间接反映作者这一阶段的经验、心境和思

想,但在《上海通信》(1926年8月)和《海上通信》(1927年1月)之间,鲁迅的非书信体作品并不算多,严格讲仅有《朝花夕拾》后五篇(《从百草园到三味书屋》《父亲的病》《琐记》《藤野先生》《范爱农》);《华盖集续编》和《坟》两本合集的序跋;以及后来收入《故事新编》的《奔月》。可以说,如果不计几篇谈话、译作和《〈嵇康集〉考》《汉文学史纲要》这样的古籍整理和讲义,业已成为鲁迅主要写作方式或“写作本身”的杂文写作,此间主要体现于书信中。

在谈到自己在厦门这段时日的状态时,鲁迅的表述前后不尽一致,但总的弧线是越来越强调此地美虽美矣却并不清静,而饱受寂寞无聊之苦的回报却是“不能专心做事”“有些懒惰”,即并不能潜心于创作;心情则是越来越寂寥,不时感到“悲哀”,甚至到后来觉得自己“静不下,琐事太多,心绪很乱”“也不能用功”^⑥。这样的表述当然有些情绪化,且不完全客观。即便只有半部《朝花夕拾》和《坟》序跋,这期间的创作也仍然称得上是卓有成效。但作者本人的主观感受和态度仍然值得重视。或可以说,“厦门时期”的相对放松和放空,给了作者一个返诸内心、“瞻前顾后”的窗口。突然置身于一个风平浪静的环境,吃睡正常、一时“缺少”外部压迫和“刺戟”、甚至不时竟可以“玩几天”的状态,让作者内心视野和情绪世界都变得更为敏感而骚动。《朝花夕拾》系列同“在路上”状态的重合与共生,一定程度上处理了这种作者意识和写作风格的内景与外景、深度与表层、收回与放开,和隐喻意义上的“童年”与“中年”“故园”与“流放”之间的关系。这种关系还将在《坟》的序跋里达到一个更高、更具有杂文风格自我意识的思想复杂性和审美高度。但如果我们笼统地把《朝花夕拾》和《坟》序跋都归于一种审美意义上的“内心风景”和杂文写作法上的“形式深度”,那么鲁迅此期间对外在经验的记录、描写和叙述,则确实主要是以书信方式完成的;也就是说,这些书信构成“路上杂文”最直接的形态和外观。

鲁迅的厦门大学经历总体上不算愉快,但作者自己承认这所大学待他不能说不好。鲁迅坦承学校

给他的薪水“不可谓不多”，而且从不拖欠；教学和研究任务“也可以算很少”^⑦，只是开学后其他兼职琐事日渐繁杂，令他厌烦。但对这样的厚待，鲁迅却从一开始就怀着一种模棱两可的心情，一方面，觉得好像“我的钱原是从厦门骗来的”，以至于在街市小贩那里买东西时从不讲价，算还一点“去给厦门人，也不打紧”^⑧；另一方面，却越来越疑心自己来厦门大学任教不过是为了点“生活费”，可得了“费”却失了“生活”，到头来“更使人没有趣味的”。

其实鲁迅在厦门大学的几个月里可算终于过上一段难得的清闲生活，饭菜虽不太合胃口，但总的来说“能吃能睡”^⑨，“每晚总可以睡九个小时”^⑩；因为当地没有人力车，需要走路；住所又需爬几十级甚至百余级楼梯，因此也竟有些体力锻炼。初来乍到、诸种条件尚不齐备；语言不通，当地人有时有点欺生等确是问题，但日常生活总的来说是“不便则有之，身体却好”^⑪。但这一切在作者每天的感受里只构成一种持续的乏味和无聊；他抱怨图书馆书籍不多；抱怨北京上海的书刊报纸到得晚；抱怨周围没有可以聊聊的人；抱怨邻居晚上听梅兰芳京剧唱片。作者到达厦门后在各种信件中都提及厦门大学“背山面海，风景佳绝”^⑫，可在海滩信步拾贝，亦可站在楼顶远眺，但自然美偏偏不在鲁迅的兴趣和欣赏口味内，反让他更感觉到周边环境的单调，于是更加抱怨大学所在“伏处孤岛”^⑬、“四无人烟”^⑭。其实鲁迅自己也清楚，所谓“无聊”不如说是一种“不满足”，不过说明他在空旷的海边仍旧不能忘怀拥挤嘈杂的社会生活及其“人间的纠葛”^⑮；他记挂北京学界、政界和文坛的消息；关注北伐的进展，每当在报纸上读到南方北伐军战事进展顺利、又将对各系军阀发动新的攻击，便觉“极快人意”^⑯。显然，杂文家此时不过是处在两次战斗间隙中的不耐烦状态。

在这种老兵怀念战场般的焦灼状态中，鲁迅把自己和厦门大学的关系理解为“供需关系”。在自己这边，为的是逃出北京，逃出官僚体系和文坛是非、同时也逃出家庭的恩怨和羈累，同一位相爱的异性一道南下谋求新的生活。但未来的路怎么走，甚至

下一步该怎么迈，都还没有想好。鲁迅绝非贪财重享受之辈，但在此期间信中却反复提及“薪水”，无形中让人感到经济收入似乎是他来厦大的一个重要考量，到后来几乎成为继续逗留的唯一理由。这种“短期行为”和“功利性”，或许反映出鲁迅在向完全卖文为生的“自由职业者”转型前的“经济理性”。事实上，这种务实审慎、尽量安排好写作的物质条件的态度和能力，一直是峻急、爱激动、敢冒险和在言辞写作中不惮于攻击和战斗的鲁迅性格与行为方式的“同一张纸的另一面”。鲁迅来厦大就职也并非毫无诚意，本也有打算做些研究、编几本像样的讲义、为大学建设或至少为邀请自己加盟的老友尽一份力。以鲁迅对教育的重视、做事的眼界标准和认真程度，若他能在当时任何一所大学长期效力，对文学教育和人文学科的贡献会是巨大的。但鲁迅很快便对厦门大学的办学方式，对中国学界结党营私、不务正业、缺乏起码专业素养的状况感到失望。把大学仅当作一个“拿薪水”的地方，在鲁迅这边只能是这种判断和失望的外部表征。

短暂的“厦门时期”（以及随后“广州时期”的头几个月）是鲁迅一生中唯一发生过“做文章呢，还是教书”疑问的时期，结果是作者很快认清自己绝非学界中人，写文章和教书也绝非可以两全的事情。虽然鲁迅自信不是没能力作出有价值的学术研究，但守着故纸堆过“编讲义一吃饭；吃饭一编讲义”的闭环生活，并非鲁迅所能够或愿意去适应的。鲁迅就职于厦门大学更没有呼朋引类、占据山头、经营门派和势力范围、培植徒子徒孙的雅兴。随着“研究系”或“胡适派”人员经顾颉刚的介绍和运动鱼贯而入，他日益感到大环境的挤压，初来厦门大学时就隐隐预感到的诸多小问题，也逐渐经过一个“由量变为质变”的“飞跃”，转化为对大学整个运行体制和学术文化弊端的系统观察，比如办学耗资巨大但却使用不得法、缺乏“长远规划”、管理散漫、学科设置冒进、各科学学生寥落等结构性问题。随着北京学界各种势力不断渗入厦门大学，鲁迅终于得出了“北京如大沟，厦门则小沟也，大沟污

浊,小沟独干净乎哉?”的合乎逻辑和现状的结论^⑦,断定厦门大学这所由南洋华侨巨贾陈嘉庚捐资兴办、由南洋名医兼科学家(林文庆)执掌的大学,即便能“硬将一排洋房,摆在荒岛的海边上”^⑧且“不欠薪水”,也断无可能逃脱中国学界的种种沉疴与恶习。在10月下旬给许广平的信里,鲁迅对大学的态度,已由最初不无善意的局外人的袖手旁观,变为尖刻的局内人的冷嘲热讽。

《厦门通信》

“厦门通信”作于1926年9月23日,即鲁迅到达厦门大学后几周,收信人是许广平;同年12月发表于厦门《波艇》月刊第1号,后由作者收入《华盖集续编》(而非《两地书》),因此可视为一篇创作或“文章”,而不是一般意义上的私人通信。开篇第一段文字证实了这一点:

我到此快要一个月了,懒在一所三层楼上,对于各处都不大写信。这楼就在海边,日夜被海风呼呼地吹着。海滨很有些贝壳,检了几回,也没有什么特别的。四围的人家不多,我所知道的最近的店铺,只有一家,卖点罐头食物和糕饼,掌柜的是一个女人,看年纪大概可以比我长一辈。^⑨

这段文字或也可混入日常书信,但其实却含有高度的文学性。一共只有四句话,前面三个较短的句子每句都提供了一个形象,分别对应着鲁迅此刻乃至整个“厦门时期”整体状态的某一方面。最后一个相对较长的句子则提供了一个具体的近景和实景,这个在附近小摊卖食物的细节,似乎预示某种情节和戏剧的叙事性展开,但实则以静物素描的方式勾勒出一个外乡人日常作息的单调、隔膜和孤独。“这楼就在海边,日夜被海风呼呼地吹着”一句若脱离上下文读,几乎是现代主义诗歌在隐喻和寓言高度上通过“文明”与“自然”、不变与变化的对立和对峙表达作者主观性和主体位置的范本句式。而“海滨很有些贝壳,检了几回,也没有什么特别的”则像是作为诗人的杂文家在回忆的海滨搜寻旧日痕迹时伪装成闲暇的劳作形象。四句话作为一个段落整体,完整而生动地表现了鲁迅在厦门平淡寂寞生活表面下的

波澜、焦虑和紧张。同时,它们也说明了“在路上”状态及它所包含的场景转换、心境变化对“杂文的自觉”后的杂文发展路径的重要性,因为这种动态、动感和行动给杂文语言和风格带来了新的象征和表意空间,甚至在这种可能性中包含了征用和吸收文学空间中同时存在的其他文体样式的机制。后面一点也是我们在《华盖集续编》以及1926年鲁迅整体创作实践中反复观察到的杂文文体内部的叙事、抒情和象征一寓意化的动机和手法。

《厦门通信》的“创作”姿态和杂文风格,随即展开于一段关于“自然美”的议论之中:

风景一看倒不坏,有山有水。我初到时,一个同事便告诉我:山光海气,是春秋早暮都不同。还指给我石头看:这块像老虎,那块像癞虾蟆,那一块又像什么什么……。我忘记了,其实也不大相像。我对于自然美,自恨并无敏感,所以即使恭逢良辰美景,也不甚感动。^⑩

鲁迅此期间信件中常提到厦门大学风景极好,但在这篇“通信”里其实早已取消了风景或“良辰美景”的价值,原因是自己对“自然美”“并无敏感”,“不甚感动”。这当然可以是纯粹的个人趣味,类似于作者的“仇猫”,本无须也无可解释;但在杂文行文设计层面上,这个特意交代却必定另有用意。在抽象意义上,把“自然美”排除出美学范畴、将“美”的问题仅仅限定于“艺术”或“心灵”的“较高境界”,本身代表了一种近代哲学内部的争论。黑格尔就认为“从形式看,任何一个无聊的幻想,它既然是经过了人的头脑,也就比任何一个自然的产品要高些,因为这种幻想见出心灵活动和自由”^⑪。而在“内容”方面,自然美就更不具有独立的价值和意义了,因为“像太阳这种自然物,对它本身是无足轻重的,它本身不是自由的,没有自意识的;我们只就它和其他事物的必然关系来看待它,并不把它作为独立自主的东西来看待,这就是,不把它作为美的东西来看待”。^⑫

黑格尔的“美”的概念在其哲学体系中的定义是“理性内容”的“感性外观”,因此本身是精神活动的

外化和历史性呈现。他的艺术美高于自然美判断直接针对康德哲学的美学观。后者在知性批判和实践理性批判之外单列判断力批判,建立起一个“无目的的合目的性”的先验而自律的范畴,客观讲在美学领域更具理论奠基意义。但此刻,在鲁迅杂文发展的特定关节点和风格特殊性意义上,摒弃自然美范畴却是一种更符合杂文形式和内容两方面内在要求的“判断力”的表现,或不如说正是这种特殊审美冲动的内在结构,使得作者对厦门大学的自然美视而不见、不以为意。即便作为一种纯粹个人的、无意识的偏好,鲁迅对自然美“无敏感”“不甚感动”也在作者写作实践中掐断了“寄情山水”式的中国旧文人习气死灰复燃的可能,同时悬置和封闭了种种纯形式、纯愉悦的唯美倾向和“非功利”游戏性,进而“在理论上”突出、加强了杂文的现实兴趣、历史兴趣和道德政治倾向性,包括杂文的“功利性”和“近战”特长。这同作者向友人抱怨由于自己近来编讲义看中国古书,弄得“一点思想也没有”有异曲同工之处。在鲁迅,无论是作为早期白话革命思想革命材料和讯息的“思想”,还是作为杂文“理性内容”的思想,都只能是由当代意义上的历史性、社会性和存在的战斗所决定,这也是他劝告当代青年“少读或不读中国书”的用意所在。

在鲁迅早期创作、特别是小说创作里,唯美的、“非理性”(如“潜意识的人”、象征主义的)的游戏性因素和成分尚可寄存在“为人生”的文学目的论中;但经过“杂文的自觉”,当杂文事实上已经成为鲁迅文学的总体形式,新的文体、风格和作者意识的需要就对作者的“判断力批判”提出了更严格、更具体的要求。事实上,杂文作为鲁迅文学发展的“更高阶段”,正是在这样特殊的理论意义上才成立:它更是心灵和心灵活动的产物、更摆脱了经验和写作中“自然”或“自然美”因素或“杂质”;它是在更具社会性历史性、更具有反思和自我意识的“二度写作”复杂性上建立起来的言语行为模式和语言艺术风格。这种模式和风格内部更高的审美强度迫使杂文写作更加聚焦于当下、时代和由当下与时代矛盾唤起的历史意

识,即黑格尔所谓的“心灵”和“心灵的活动”。此时,所有这些又可以说是鲁迅写作一以贯之的社会历史母题(如辛亥革命及其不彻底性)的再现;在更直接的意义上可看作是“过渡期”“自觉期”中被激化和强化的对抗性、执着较真、情绪化和尖锐性的延续。如果在一般意义上,自然美的缺席是鲁迅创作的“世界的散文”(包括早期小说)的基本特征之一;那么对于在更深或“更高”的自我意识层面上结构起来的杂文,自然美就更需要被有意识地从写作实践中排斥出去了。

经由关于“自然美”的寥寥数语,《厦门通信》进而转入历史。在厦门偶遇郑成功的遗迹,令作者“一想到除了台湾,这厦门乃是满人入关以后我们中国的最后亡的地方,委实觉得可悲可喜”,显然是鲁迅早年东京时期追随章太炎“排满”民族主义立场的“旧事重提”;紧接着的“然而郑成功的城却很寂寞,听说城脚的沙,还被人盗运去卖给对面鼓浪屿的谁,快要危及城基了”“有一天我清早望见许多小船,吃水很重,都张着帆驶向鼓浪屿去,大约便是那卖沙的同胞”则像是重访《新青年》时代“国民性批判”的主题。但这种历史凭吊以及其中包含的寂寞感,却好像只是为回到当下场景再做一个热身和过场。周围的静让作者感到“枯寂”,但因为“近处买不到一种北京或上海的新的出版物”,所以“也看不见灰烟瘴气的《现代评论》”——“这不知怎的,有那么许多正人君子,文人学者执笔,竟还不大风行”。可以说,厦门大学的安静和“枯寂”,一方面过滤掉了北京文坛学界官场上种种“灰烟瘴气”的东西;但另一方面,却又反倒可以让鲁迅留在北方的论敌和老冤家们如“缺席的在场”般如影随形。这样的情形与其说带有讽刺性,不如说让作者时时进入到一种想象中的、或者说旧习难改的战斗状态。结果是,作者想念自己的杂感了:

这几天我想编我今年的杂感了。自从我写了这些东西,尤其是关于陈源的东西以后,就很有几个自称“中立”的君子给我忠告,说你再写下去,就要无聊了。我却并非因为忠告,只因环境的变迁,近来竟没

有什么杂感,连结集旧作的事也忘却了。前几天的夜里,忽然听到梅兰芳“艺员”的歌声,自然是留在留声机里的,像粗糙而钝的针尖一般,刺得我耳膜很不舒服。于是我就想到我的杂感,大约也刺得佩服梅“艺员”的正人君子们不大舒服罢,所以要我不再做。然而我的杂感是印在纸上的,不会振动空气,不愿见,不翻他开来就完了,何必冒充了中立来哄骗我。我愿意我的东西躺在小摊上,被愿看的买去,却不愿意受正人君子赏识。^②

最令路途上和“在流放地”的鲁迅不能忘怀的,仍旧是他的杂感。留声机里梅兰芳的歌声“粗糙而钝的针尖一般”刺得作者耳膜不舒服,作者自己的杂感同样令正人君子们不舒服;但此时鲁迅所求,无非是它可以“躺在小摊上,被愿意看的人买去”。这或许也在一个隐喻意义上,暗示了鲁迅以退为进,偕同许广平一道离开北京这个日渐危险的是非之地的考虑。但因环境变迁,“近来竟没有什么杂感,连结集旧作的事也忘却了”;这其中的甘苦冷暖,只有作者在闲暇和寂寞中细细品味。然而,鲁迅最善于在忘却中捡拾未能被遗忘完全掩埋的记忆,而这样的因“积习”而于不经意处抬起头来的文思,又岂不正是可遇而不可求的、最经得起考验的真正的文学写作。杂文的自觉,一方面固然是看似退无可退的险境甚至绝境中的抉择;另一方面,却又立足和植根于难以动摇的文学和审美的自足和自信。凭着这种自足和自信,作者与论战对手掷下的“无聊”的美学评判对峙;但反过来说也许更符合实际:在抵御和超越对手的“无聊”的指控中,鲁迅找到了杂文的风格自足和美学辩护。在《野草》里,这种文学自觉的萌表现为形式风格的悲剧性创造与毁灭;但在《华盖集续编》里,它已获得了看似更为平和低调、但实则更加“自在自内”的表述和形象:“世上爱牡丹的或者是最多,但也有喜欢曼陀罗花或无名小草的。”^③

这样的书信体杂文看似由琐碎的个人行踪报告构成其内容,形式风格随意驳杂,但其实却提供了鲁迅文学指向自身的“为写作的写作”的具体形式,带

有更强烈而明确的作者风度(writerly)。这种作者风度可以随时随地外化为形象、动作和议论、为自己打开一个现象空间、社会空间和历史想象空间,比如“我有时也偶尔去散步,在丛葬中。这是 Borel 讲厦门的书上早就说过的:中国全国就是一个大墓场”;然而这样的“情节内容”在根本上讲仍聚焦于语言和写作本身^④。在此,一种情绪化、寓意化的历史墓地意象,转化为具体的集体性存在的语言、命名和碑铭的“象征的森林”,而鲁迅也从一种天涯孤旅的游离状态进入到作者或杂文家最能够发力的“工作岗位”,即回到作为白话革命和新文化首要问题的语言和写作。墓场和墓碑上的文字作为历史隐喻,在杂文的短促风格里再次提出鲁迅早年小说创作(如《孔乙己》《阿Q正传》《祝福》)予以形式化戏剧化的命名和意义系统,特别是在伦理世界辨析“名分”和“认同”、展开道德谱系与真实性批判。在反形式主义、反雕饰、反言之无物的“舞文弄墨”的基本立场之外,“照直写”也是杂文的基本原则;它当然不像字面上看上去那么简单,而是一个严密、紧张即带有“预应力”效果的新文学形式革命范畴内的技巧、风格和审美系统。“照直写”也是写作伦理和作者自我要求,带有道德、政治和审美上的危险性,因此同杂文形式和风格所包含的寓言性质高度契合。

“厦门通信”最后以“我还是同先前一样;不过太静了,倒是有什么也不想写”结束,既是对开篇空寂、无聊、沉闷和孤独状态的呼应,也是杂文写作“情节安排”的自然停顿。书信体杂文的隐秘和私人性质自然只是一种文学装置;作为写作或“创作”,它实际的表现性和公共性不言而喻,成为杂文家个人内心状态建构、传播和检验的形式平台。在这个意义上,书信体杂文也可以说在非虚构和反主流文学制式的前提下,行使了某种“忏悔录”或“私小说”的功能,并因此同郁达夫《沉沦》所代表的浪漫主义形成一种风格的张力和对照。鲁迅杂文难以用“以小见大”“形散神不散”这类语文教学语言来形容,甚至不能仅仅以其积极的、建设性和进攻性特征作结论;但它无疑是

从日常现实和艰难时事的“小事情”中攫取讽刺和思想复杂性的战利品的手段与利器。

就其风格终极特征和写作原则来说,鲁迅杂文乃是这样一种写作样式:它蓄意将自己置于“写,还是不写”“写什么”和“怎么写”内部,在写作的可能性与不可能性彼此胶着缠斗间不容发的“边缘”,通过叩问自身存在的意义和价值、即通过一种致命的自我怀疑、通过针对自己的“危险”而获得暂时的、假定的存在理由和生命强度。从批评的角度看,鲁迅杂文创作每一篇都可以说是通过感受自身存在的“危机”、克服自身存在的虚无而“被迫”动员起来的言语行为。就其审美构造来说,它更像一个“不得不”或“无意间”被打开的写作空间。说鲁迅最好的、最令人难忘的杂文篇章其实都是从“太安静了……什么也不想写”的状态中出现的或许略嫌夸张,但却并不是完全没有道理的,因为只需把“太安静”替换成“太郁闷”“太愤怒”“太高兴”或“太绝望”,就可以看出其中一以贯之的逻辑。用鲁迅文学的时间结构和记忆/遗忘辩证法来做比喻,也可以说杂文文字呈现都是“为了忘却的纪念”;但唯其如此,它也就在杂文文体下隐藏了一种难以遏制的诗的冲动,即那种表达的热情、沟通的渴望、记录与批判的兴味、命名与赋形的意志。

自觉的杂文之所以是“自觉”的,正因为它是与自身存在状况同在的写作;它本身作为文学的危险性依赖于它自身存在境遇的危险性;依赖于在克服和超越这个危险境地的同时,又将它同时保留在贴身处并将它常态化。换句话说,鲁迅杂文的风格发生学取决于如何在虚无的边缘和直接性中与它对峙;取决于如何在这种常态化的对峙中将存在状态转化为存在意识,从而将内心的“无”变成语言的“有”;把经验的空洞和不稳定性变成坚韧而明晰的文字、语句、形象和寓意。最终,杂文“文章”和结集行为将这些零碎的、重复循环的片段固定、凝聚在文学本体论和审美复杂性的总体层面,杂文风格空间至此方才宣告完成。不应忽略的是,《华盖集》和《华盖集续编》不仅标志着“杂文的自觉”这个决定性的

内在转折,也是鲁迅编年体杂文合集生产—编纂规划流程的开端。从这两本合集开始,杂文家的创作方式确定下来甚至程式化了:大体上每年一本杂文集的节奏,一直保持到鲁迅创作生命的最后。事实上,正是在鲁迅创作晚期,甚至可以说是在他最后几本杂文集中,读者才能直观地感受到那种将杂文的零星碎片统筹聚合为文学表现和历史风格总体的宏观工作。

那种从“安静”得让人什么都不想写的“枯寂”中把人突然带人语言世界的意识活动和转换机制,是杂文发生的诗学秘密;它决定了杂文同时既是一种行动的文学,也是一种沉思的文学;它是一种凭借自身为了存在(活着、活下去、活在人间)而做的挣扎、呼吸、叹息和呐喊,也是一种高度文人化作者风的“咬文嚼字”、章句经营和选本合集的组织与结构。在这个复杂的文学生产过程中,鲁迅杂文始终遵循以“走”或“走走”为写作之“路”提供美学和政治的辩护、自己为自己建立参照系的实践原则。在随时可能“无路可走”或变得“无聊”的边缘状态,鲁迅杂文是“写作的零度”的极端例子,同时又是一种写作内在强度、密度、激情和技巧的规范。相对于这种强烈、极端的自我意识及其形式法则,那些“读了书”乃至“舞文弄墨”的文字和风格做派,反而显得寡淡、“越弄越糊涂”甚至“灰烟瘴气”了。

《厦门通信(二)》

《厦门通信(二)》作于11月7日,收信人是李小峰,但在《语丝》上的发表日期(同月27日),反倒比《厦门通信》早几天。在两封“通信”之间,鲁迅创作了“旧事重提”系列中的三篇名作(《父亲的病》《琐记》《藤野先生》)、《华盖集续编》的序跋和《坟·题记》。

此间一系列与友人书中,鲁迅对厦门大学工作生活方方面面均有所触及,包括对异地风物人情所做的一些观察。除不时抱怨厦大位置偏远、语言不通;同事因互不知底细、“面笑心不笑”“无话可谈”^⑧;饭食不合口;不能及时看到北京上海报刊(鲁迅留意京沪文坛态势,但此时更关注北伐战事)外,作者也

对自己身为南方人(“我到厦时亦以小船搬入学校,浪也不小,但我是从小惯于坐小船的,所以一点也没有什么”^⑧)却被本地人称为“北人”感到惊讶和有趣,甚至通过此地工友的懒散与“北京听差的唯唯从命”之间的对比,作出“南方人的倔强”“南方的阶级观念,没有北方之深,所以便是听差,也常有平等言动”^⑨这样的“宏大叙事”。从中可见,虽有天涯孤旅的无聊寂寞感不时袭扰,但总的看来作者日常起居正常,心情大体平静;甚至因为“在这里似乎刺戟少些,所以我颇能睡”^⑩。当然也有可以称作“焦虑”的东西,那就是鲁迅随后追加的几个字透露出来的讯息:“但也做不出文章来,北京来催,只好不理”。^⑪

短短几个月的“厦门时期”虽算不上鲁迅创作最活跃的时期之一,但仅以做完《朝花夕拾》、编定《华盖集续编》和《坟》并写序跋,加上其他一些翻译和编辑工作,可说这段时间的写作实绩并不算差,更谈不上遇到了不可克服的创作瓶颈;对此鲁迅在给许广平的信中也曾提及,用作夸奖自己“毫不倒退”的证据。^⑫因此,所谓“做不出文章来”,多半还是一种心境和情绪的修辞,反映着“在路上”状态的一些侧面,传达出人生阶段性过渡、转场和角色变化带给人的时时的相对松弛、放缓、茫然,以及由此而来的思前想后的余裕和闲暇。同时,也应该看到,杂文“自觉”本身必定意味着某种程度的焦虑;没有焦虑,便没有杂文,因为“自觉”也必然是作者对自身文学存在与风格的困境和危险的感知、意识、操心 and 思虑。正是在这种整体性焦虑状态的压力下,鲁迅完成了过渡期文体选择、形式实验和风格形象重塑;也就是说,它们本身就是对抗和冲破种种焦虑、阻力和压迫的决断与行动。

因琐事而影响情绪和心境、竟至于动摇存在的形而上根基的状态,其实倒是与杂文家“执滞于小事情”的脾气颇为相符。但此刻鲁迅还面对一个新的困扰,那就是“教书还是做文章”的两难。在与友人书中,鲁迅讽刺一般学者教授群体的无趣、狭隘和由此而来的种种反常和“别论”,但鲁迅本人的写作生

涯却无疑更具超出“平常”范围的审美和政治强度,带有更为严厉、苛刻的道德上的自我要求和自我拷问。作为这种内在强度的外泄侧露,鲁迅对学院环境的观察就不可避免地总带上不屑的眼光和口吻,比如以“我不要看”赠予“正人君子”的“正经文章”^⑬,看似具有攻击性,其实却是“人不犯我、我不犯人”的防御姿态;当然这也可以说是鲁迅作为新文学首席创作家“以己之长、攻人之短”的策略。文章家以文章作为取舍和评判标准,本是天经地义;“要看”还是不要看,只取决于文章/非文章、文学/非文学、写作/非写作的质的区别。这种在文章上见分晓的态度,本身也说明作者针对“学界”所坚持的身份认同。此中的挖苦,仅限于“如果是讲义,或者什么民法八万七千六百五十四条之类”,但它限定在文字游戏层面,亦可谓行使着“文章”的特权、表现出文章家“随心所欲而不逾矩”的自由。《厦门通信(二)》最后以“现在是连无从发牢骚的牢骚,也都发完了。再谈罢。从此要动手编讲义”结束,又可以说是文章形式层面上的某种冲淡与缓和。在同样的作者风度、文人自由和文字游戏层面,作者反过来给予自己一个反讽的嘲弄,也是对“在路上”状态的一种自我描摹。

作为有意识的书信体创作,《厦门通信(二)》包含了一个短促的、充分寓意化的“风景描写”:

我的住所的门前有一株不认识的植物,开着秋葵似的黄花。我到时就开着花的了,不知道他是什么时候开起的;现在还开着;还有未开的蓓蕾,正不知道他要到什么时候才肯开完。……还有鸡冠花,很细碎,和江浙的有些不同,也红红黄黄地永是这样一盆一盆站着。^⑭

在鲁迅杂文意象谱上,这些作者不认识的植物和细碎鸡冠花,或可看作是“秋夜”里突兀地刺向北京天空深处的那两株枣树的闽南对等物;一方摆出的阵势为“一株是枣树,还有一株也是枣树”^⑮,另一方则“不知道他是什么时候开起的……正不知道他要开到什么时候才肯开完”或“红红黄黄地永是这样一盆一盆站着”。它们折射出来的作者内心状态和意识

结构显出质的不同。在1924年“过渡期”的萌发阶段,在《野草》的开篇之作中读者看到,诗的主观对象化通过“一分为二”的意象裂变制造和建构出一个新的主体性,为作者内心视野带来一种“我与我”关系上的相互观照、甚至带来一种作为自言自语的“对话”和“叙事”可能。“路上杂文”则在此基础上,把《野草》散文诗文体中的散文因素变得更加“散文气”、叙事化和寓言化了。这些植物的植物学特征得到近距离的观察,但在命名和特征描述上却变得更不确定;无论它们是“不知道什么时候才肯开完”还是“永是这样一盆一盆站着”,都表现一种存在于世的具体事物的顽固的他者性或异己性,这种他者性不会因为“主体的发现”和诗的语言与意境而丝毫减少或弱化自身存在的具体性、顽固性和长期性。这种内含于杂文作者意识和风格自觉的外部性和他者性具有特殊的“情节”和“形象”意义,是杂文写作的具体性和丰富性所产生的以“杂”为特征的感性外观;另一方面,它们也带有明显的形式和寓意内容,构成杂文文体的内容空间的一部分。

在这段引文之前,鲁迅引宋玉《九辩》两句,指出厦门季节时令与北方不同,北京结冰了,“这里却还只穿一件夹衣”;所以“悲秋”在这里完全成了“无病呻吟”,因为“白露不知可曾‘下’了百草,梧桐却并不离披,景象大概还同夏末相仿”^⑤。用地理气候差异给“皇天平分四时兮”这样的经典捣乱、煞“妙文”的风景、出“皇天”的洋相,然后才引出对那种“不知他要到什么时候才肯开完”的东西的无可奈何和厌倦感。至此,连“我本来不大喜欢下地狱”都有了美学解释,即因为“满眼只有刀山剑树,看得太单调,苦痛也怕很难当”^⑥。依此类推,“现在可又有些怕上天堂了”也就顺理成章地获得了理论表述:“四时皆春,一年到头请你看桃花,你想够多么乏味?即使那桃花有车轮般大,也只能在初上去的时候,暂时吃惊,绝不会每天做一首‘桃之夭夭’的”^⑦。

《厦门通信(二)》的寓言信息,到这里充分显白化了。“地狱”的单调和苦痛,就近可以是厦门时期精神状况的隐喻,扩大了讲也可被看成是作为新文化宿

敌的传统和现实黑暗的寓言形象。然而相对而言,或许“天堂”才是《厦门通信(二)》真正的讽喻锋芒的终极所指。这个“天堂”就是一切“艺术之宫”和“象牙塔”的末日景象、也是一切“永恒”“无限”“和谐”“宽恕”和“完美”的来世寄托。作为一切制度、秩序和权威的虚幻的、意识形态性质的事实化和普遍化,“天堂”可以说是鲁迅杂文终极意义上的敌人和对立面,只不过这个敌人在此仅仅以审美趣味上单调乏味的面目出现。

对于宁愿应对每日“暂时吃惊”也不愿“每天做一首‘桃之夭夭’”的杂文家来说,“厦门时期”带来的道德教训和审美经验最终是“凡萎黄的都是‘寿终正寝’,怪不得别个”^⑧。这是对“没有霜,也没有雪”的闽南自然气候的寓言家式的观察,也是对此阶段作者自己的寂寞、不耐烦和隐约求战心境的安慰。虽然并没有“严霜”,“然而荷叶却早枯了;小草也有点萎黄”^⑨。这里没有诗化的野草腐朽于地表、被地火吞噬的激情快意,一切都只将慢慢地、按照某种自然规律寿终正寝,但也绝不会因为知道自己终有一死而主动提前消亡。这种“寿终”之前绝不“正寝”的事物的顽固性固然是对杂文家耐心和“爱激动”性格的考验,但岂不正说明了杂文自觉和杂文命运的长期化、常态化,预示了“壕堑战”和“持久战”的斗争形式?

这句话看似通篇“写不出”和“不想写”主题的延续,但它又何尝不是杂文家在“杂文的自觉”风格空间内部的一处“自引”(self-reference,“野草”两个字是打了引号的)和“自我关涉”(auto-reflexivity)?它提醒读者,《厦门通信(二)》这样的“路上杂文”乃至1925年“运交华盖”以来的杂文创作,都存在并展开于《野草》所打开的诗学强度、形式实验和文章自觉的风格空间里和写作基准线上。“野草”和“连‘野草’也没有一茎半叶”是互为因果、相辅相成的;是同一种状态的两个面向或瞬间。在一个类比的意义上,可以说“杂文”是“连‘散文’也没有一茎半叶”的文章形态和风格特质,是“虚无”之“文”,即虚无之空虚和空无本身的诗学对等物、寓言形象化和审美强度。在杂文

的诗学空间里,这种荒芜、寂寞、虚无和痛苦既是写作的直接环境、经验和“内容”,又是这种内容得以呈现、成为“感性外观”的形式(包括文字、句式、节奏、韵律、情绪、风度、寓意、作者的口吻、自我形象和人生哲学态度)。在所有鲁迅的文字里,“不想写”和“写不出”(寂寞、安静、虚无,“无话可说”)是“写”的内在组成部分;是杂文文字肌理和文章建制构成的不可少的基本元素。直到“上海时期”,当鲁迅杂文写作已经摆脱“危机”而进入到一种长驱直入、挥洒自如的历史状态和“自由”状态时,作者仍然对这种写作的虚无或“停摆”状态保持着高度的意识,并告诫青年作者“写不出的时候不要硬写”。^⑩

“不想写”和“写不出”其实也可以归属于那种“预应力”紧张:它随时准备着取消、颠覆和否定写作本身;随时提醒读者和作者本人写作的边缘和极端状态,包括写作活动本身的存在理由、生存危机和种种外部和内部的质疑和挑战。与虚无和虚无感的对峙,本身必须以体验、吸纳、玩味和转化虚无的“内容”为前提。杂文的“自觉”正是通过这样痛苦和磨难开辟出一条杂文的生路。外部环境和个人生活际遇的困顿、压力、敌意、寂寞与孤独以及同文学文化思想氛围相隔离、疏离或自我流放等原因固然是“不想写”和“写不出”的直接外因;有时语言、表达方式、主观情绪状态等也会带来写作欲望、冲动、效率等方面的波动;但更重要的原因,应该是杂文的危机和自觉作为一种过渡和临界状态所天然带有的、相对于“写作”和“文学”体制内部的对抗性、边缘性、实验性、颠覆性以及由此而来的不确定性。它是对一切来自常规、主流、习俗和建制性因素的敌意、对抗和排斥。反过来看,那种常规、主流、习俗和建制性文学观,也自然对杂文抱有一种本能的、政治性的怀疑和排斥;这是一种结构性的自发的敌意,其本能和条件反射是将作为颠覆者和挑战者的杂文边缘化乃至一劳永逸地驱逐出“文学”范畴。

这种不承认乃至否定杂文的倾向本身又部分植根于某种相对简单的、但却具有深厚社会基础和观念接受基础的“自然”“流畅”“愉快”“有美感的”甚至

“带着艺术天才印记的”文学艺术观念、趣味和接受经验。与这种看似自然而然的、合乎“单纯的”艺术趣味和审美期待的文学创作风格相比,杂文无疑是一种艰难的、需要不断为自身作为“文学”或“艺术”(或“思想”)存在提供说明和辩护甚至为自身的社会生命和物质生命而不断挣扎寻路的文体。因而“不想写”和“写不出”事实上也标志着杂文写作方法和文章结构内部的超乎寻常的劳作、搏斗和反思本质;因为它是一种同“自然流畅、轻松愉快”的文学生产机制(如果真有这种东西的话)相对抗的写作和文字运动;是逆审美的形式风格,是顶住文学形式内外强加于作者的压力——包括枯寂和虚无的压力——且“扼住命运的咽喉”的写作。鲁迅文字独特的力感和丰富性,包括在短小篇幅内炫目地呈现在读者面前的强度与感染力,都同杂文形式风格内部这种寂静和虚无的在场,以及在写与不写、想写与不想写、能写与不能写、写得出与写不出之间的无声的殊死搏斗密不可分。

在纯粹个人的意义上,这是鲁迅在“厦门时期”所忍受的寂寞和无聊带给杂文写作的丰厚回报。在完成《厦门通信(二)》仅四天之后,鲁迅创作了《写在〈坟〉后面》,从杂文写作的内容、形式、观念、方法各个方面,它都可以说是一篇杰作中的杰作,标志着“杂文的自觉”的又一个高峰和鲁迅文学“第二次诞生”的完成。一周后,鲁迅完成了“旧事重提”系列的收尾之作《范爱农》,再次宣告“写不出”和“不想写”论的破产,也将贯穿于整个漂泊的1926年的“回忆散文”与“路上杂文”之间的二重复调带人终曲。

《厦门通信(三)》

《厦门通信(三)》作于1926年12月31日,距《华盖集·题记》的完成整整一年。此时鲁迅已接受了广州中山大学的聘书,辞去了厦门大学所有职务,做好了“溜之大吉”的一切准备,只待学期结束便离开,甚至还在等待的“百无可为”中做了一篇《奔月》。^⑪鲁迅此前一个月已经下了赴粤的决心;同厦门大学一拍两散,倒也觉得问心无愧,因为“其实

(厦大)是不必请我的,因为我虽颓唐,而他们还比我颓唐得多”。^⑫

与前两封“厦门通信”相比,《通信(三)》显得有些“杂”而无“文”,似乎完全“执滞于小事情”而置“艺术”或“文学”考虑于不顾。但恰恰是这种文章,因其无限接近文学空间的边缘和外部界限,接近“文学性”或“审美价值”的最小值或极限状态,反倒具有特殊的文学本体论意义。它们往往可供我们在“写作的零度”上去观察、分析和理解鲁迅杂文的作者意识和风格特征;也就是说,能帮助我们在更基本的内容/形式辩证法和文学表达自律性的范畴内去把握一种看似非文学甚至反文学的写作样式。

在1926年11月18日致许广平信中鲁迅写道:

你大概早知道我有两种矛盾思想,一是要给社会上做点事,一是要自己玩玩。所以议论即如此灰色。折中起来,是为社会上做点事而于自己也无害,但我自己就不能实行,这四五年来,毁损身心不少。^⑬

鲁迅人生的第二个“在路上”阶段发生于作者文学生涯的“中年”期,随着鲁迅文学风格发展的“中间点”和决定性的“杂文的自觉”或“第二次诞生”而展开,它在作者自我意识和写作实践的“内景”中呈现出一种焦虑和紧张,但在外部日常生活、心情和想法上,却大体上可归于一种严肃专注的“自己玩玩”状态。

鲁迅自白中的“矛盾思想”是作者内在气质的结构性、根本性矛盾,而非一时的心神不定或简单的个性不同面向之间的冲突。如同二弟周作人身上“绅士鬼”和“流氓鬼”的纠缠,鲁迅心中“社会责任”和“内心自由”的交相呼唤虽然给写作带来丰富的层次感和微妙的复杂性,但本身却不是能够被调和折中的东西。事实上,这种调和折中的“失败”或不可能性正是鲁迅杂文本本身所追求且凭恃的“危险性”。正因为“厦门时期”的空旷寂寞和相对闲适给鲁迅带来一种自我反思的回身之地,如何从“自己玩玩”的写作状态出发去处理此前占主导地位的“为社会做点

事”遗留下的问题,就成为“路上杂文”为鲁迅文学营造新的立场、站位、心境和道德形象而应该甚至必须做的事情,因为那些问题在“这四五年来”(大致从1922年12月《呐喊·自序》完成之后开始)“毁损身心不少”。换句话说,处理社会责任、社会角色、公共形象等“外部问题”,此时已变成鲁迅杂文的“内部问题”。

《厦门通信(三)》中有这样一段:

前几天,卓治睁大着眼睛对我说,别人胡骂你,你要回骂。还有许多人要看你的东西,你不该默不作声,使他们迷惑。你现在不是你自己的了。我听了又打了一个寒噤,和先前听得有人说青年应该学我的多读古文时候相同。呜呼,一戴纸冠,遂成公物,负“帮忙”之义务,有回骂之必须,然则固不如从速坍台,还我自由之为得计也。质之高明,未识以为然否?^⑭

这种以青年领袖、社会责任、文坛形象为由,甚至借读者名义发出的期待与要求,必然令自带“要自己玩玩”脾气的杂文家深以为戒,视之作为一种蛮横的道德绑架。这里被冒犯的是鲁迅个人和鲁迅文学的底线,令其退无可退、忍无可忍,只能发出“然则固不如从速坍台,还我自由之为得计也”的反击。这种态度固然可以说是鲁迅性格和鲁迅文学的题中应有之义,但此刻作为一种被“挤”出来、逼出来的东西,仍有其具体背景。最贴切的或许是厦门大学一些学生以追随者身份对鲁迅的挽留;稍远些则是高长虹在北京“从背后骂得我一个莫名其妙”。高长虹在1925年10月底发表的《1925,北京出版界形势指掌图》中对鲁迅口出恶言,11月又发表暧昧的“月亮诗”,都令鲁迅感到意外和愤怒;两人自1924年来围绕《狂飙》和《莽原》的密切交往、相互间的支持、欣赏和情谊,至此烟消云散。鲁迅曾对高长虹倾力扶植,但后者反戈一击不遗余力,还牵扯出关于许广平的种种臆测;不难想见,此种青年朋友让鲁迅感到心灰意冷,并由此产生出戒备心理。

“高长虹事件”或“高长虹现象”也让鲁迅反思自己长期以来戴着的那顶“纸糊的假冠”;检讨创作家

“遂成公物”之后“消极自由”之被剥夺甚至沦为自己热心支持的青年人的敲门砖、垫脚石和成名工具，偶有怠慢便会收获怨气甚至攻击。这种以历史趋势和真理代表自居、唯我独尊的青年的自大，不能不说给《新青年》老战士们出了个难题。

推而广之，这个“假冠问题”和“公物问题”，都同“五四”白话革命和思想革命以来作为知识分子的创作者面对的“听将令”问题有关。启蒙和社会变革意义上的“听将令”，一是服从更高的真理召唤，甘愿做它的信徒和传声筒（如宣传进化论、国族主义、女性解放等）；一是以不同形式服从并服务于当下社会运动中有形无形的组织、权威和领袖，或作为一名“现役军人”冲锋陷阵，或作为一名“同路人”在局外摇旗呐喊，为真正的战士提供一点精神安慰以缓解他们的孤单和寂寞。但这样的角色、身份、位置和功能，本质上同一个作家和知识分子所要求的第一性的内心自由相冲突。即便在“摇旗呐喊”的角色中，小说家或杂文家也很难长期保持他们所负责传达的集团性质的讯息指令的组织性和高保真度，而在站位、姿态和活动方式上随时同“大部队”自觉保持整齐划一的队形就更难了。因此，这个“谢假冠”和“辞公物”的姿态，也就在一种象征意义上，将鲁迅文学带出了早期的“听将令”状态，而进入到一种更个人化、更自觉、更难于归类和预测的“杂文状态”。

对于鲁迅来说，“社会责任”和“自己玩玩”之间的立场和站位不是非黑即白的取舍，而是在复杂矛盾结构里的光谱般的彼此相连的选项集合；它们之间的差异和区别在局部看都是“量变”，但同时又随时随地都有成为某种质变的断裂点或起跳点的可能。对鲁迅来说，在“厦门时代”的最后，在“自己玩玩”的状态里处理“为社会上做点事”方面遗留下来的麻烦，首先是整理自己内心的思想矛盾，其次才是回击各种“毁损身心”的外界纷扰，如研究系、顾颉刚、高长虹等。后者虽然也令杂文家搓火动怒，但前者才是更紧要的，因为它事关内心平静、创作自由和风格自主性。在《厦门通信（三）》里，这种自由的文学

表现方式更多显出“执滞于小事情”、杂而无文的感性外观，但它却是“杂文的自觉”的又一次深化，并因此带有写作方法论意义。

在此前给许广平的信中鲁迅写道：

我已决定不再彷徨，拳来拳对，所以心里也很舒服了。……其实我大约也终于不见得为了小障碍而不走路，不过因为神经不好，所以容易说愤话。小障碍能绊倒我，我不至于要离开厦门了。但我也极愿意知道还在开垦的路，可惜现在不能知道，非不愿，势不可也。^⑤

这清楚地表明，所谓“玩玩”对杂文家来说绝非去走一条逍遥自在的坦途，而恰恰是沿着“杂文的自觉”和荆棘丛生的杂文道路继续走下去，准备好与命运不断地磕磕绊绊。只是在这条路上不再“彷徨”，而是“拳来拳对”，因此也可说是“舒服”、坦然甚至乐此不疲。它也增强了杂文家的决断力和行动力，让他能够不再拘泥于种种“顾忌”和“敷衍”、不再“瞻前顾后”，甚至不再过于在意“我历来的一点小小的工作”以及建立在它上面的“生活”“地位”“安全”和“力量”。有意思的是，鲁迅在给许广平的信里把种种“我一生的失计”归咎于“历来并不为自己生活打算，一切听人安排”；^⑥言下之意，未来的自由，当取决于一种更加“自为”和“自觉”的生活方式和价值观念。在直接的上下文里，这固然有向恋人表白自己追求爱情的自由和勇气的含义，但就字面及其象征意义看，这种自我的宣言也指向作者一般的生活和工作状态；就是说，它也必定涵盖写作的基本原则。它既是最严肃的道德伦理的选择和担当，也是将它们稳定在审美、自由，以及创造水准和境界上的游戏态度。

这种寓责任于游戏的“玩玩”，也就是鲁迅用以称谓自己此期间创作的“耍”；既然是“玩”和“耍”，则大可不拘小节、破旧立新；知无不言、言无不“杂”；嬉笑怒骂、皆成文章。在这种文学意识中，杂文不但在审美和诗学原则上是从“无”到“有”、“无”中生“有”的东西；它甚至在具体作文的题材、内容、形式和寓意上，都可以是“本来也可以不做”、但在“正苦于没

有文章做”的时候便做了、便“寄上了”的东西：

其实这一类东西，本来也可做可不做，但是一则因为这里有几个少年希望我耍几下，二则正苦于没有文章做，所以便写了几张，寄上了。^⑦

因此这句看似事务性的交代和闲笔，实则正可以视为鲁迅杂文创作常态的自述，它透露出作者对新文学存在条件和新文学作品生产方式的看法。作为新文学历史浪潮“浪尖”的杂文（周作人则要用自己的“小品文”来争夺这个时代前卫的地位），能从经验的极度贫瘠和残酷中攫取“文思”，将无声的现实转化为寓言的丰富性、复杂性、具体性和生动性。这种写作法和文学风格的生机正在于它能从最不利于创作的土壤和环境汲取养分，发衍出生命的“癍痕”、纹理与形式，展示心灵不可遏制的能量、动态和尊严。但为保持这种文学的生产性，杂文也必须最贴近地面，最不屑于囤积艺术体制意义上的形式和资产，也最不惧于形式或文体上的自我颠覆乃至自我消亡。杂文是野草式写作的极端形式和形态，它把存在视为荒漠和虚无，但又在自身对荒漠和虚无的反抗中将这个对立面剥夺、吞噬、吸收于自己更激烈的“空虚”“寂寞”和“速朽”中。这样的“写作机器”是一个“没有器官的躯体”（德勒兹），它在根本性的空虚和实有之间建立起连接与关系，形成一种永无停歇的往复运动乃至能量守恒动态，因此是不会因为任何局部的“功能”“领域”“和谐”或“美”而牺牲自身绝对的生命原则和表现原则的。

看似“杂而无文”的《厦门通信(三)》在结尾处还是回到了作者风度文章体的“照例”或“俗套”，只不过是有一种高度个性化和“戏仿”的方式：

临末，照例要说到天气。所谓例者，我之例也；怕有批评家指为我要勒令天下青年都照我的例，所以特此声明：并非如此。天气，确已冷了。草也比先前黄得多；然而我那门前的秋葵似的黄花却还在开着，山里也还有石榴花。苍蝇不见了，蚊子间或有之。夜深了，再谈罢。^⑧

这里出挑的语句不是“照例要说到天气”，而是“所谓例者，我之例也”；它表现出来的作者风度毋宁是杂

文自觉下的“随心所欲”和无惧于陷入同“时”与“事”缠斗的泰然自若。接下来寥寥数语里的“植物研究”接续《厦门通信(二)》中“风景的发现”，构成一个小小的情节连载，作为杂文内含的叙事性能量和冲动的见证；而“苍蝇不见了，蚊子间或有之”则更凸显了厦门与北京之间的“环球同此凉热”，借地域差异道出某种生活与自然意义上的“无逃于天地”。但戏仿和自我颠覆的“照例”终究仍然不过是俗套，因此作者在署名和日期下面出人意料地添加了一段“新闻”，记录下黎明前的打更声：“我听着，才知道各人的打法是不同的”。鲁迅的“厦门时代”和“厦门通信”定格于没有视觉意象、没有语义讯息的“听”的瞬间，一个杂文版的“静夜思”。杂文家在文学体制内部的激进性、颠覆性和“危险”，在此象征性地越出了语言范围。在这个单纯的听觉和形式空间里，声音或音乐性（“柝声”）传达出单调与变化、空洞与意蕴、寂寞与生机的节奏，它同时排斥和“再现”了市井和“人间”的具体存在、证明着杂文家内部的自我确信和外部的兴趣吸引：“托，托，托，托托！托，托，托托！托”^⑨，这或许已经是鲁迅下一段人生旅途迎面而来的先声了。

《海上通信》

《海上通信》作于1927年1月16日夜，此时作者正在从厦门驶向香港的船上。文章最初发表于《语丝》1927年2月12日，随后收入《华盖集续编》，是这本合集的最后一篇。

《海上通信》和《上海通信》一样，严格讲不属于“厦门时期”，而是作于“在路上”过程中非此非彼的“居间”状态，只不过《上海通信》还是在陆地上写的，而《海上通信》则是“浮于海”的创作了。终于离开厦门、再次走向一个未知远方的解脱感，从一开始就融入了一个新的、不确定的景物空间：

现在总算离开厦门坐在船上了。船正在走，也不知道是在什么海上。总之一面是一望汪洋，一面却看见岛屿。但毫无风涛，就如坐在长江的船上一一般。小小的颠簸自然是有的，不过这在海上就算不得颠簸；陆上的风涛要比这险恶得多。^⑩

这个“毫无风涛”的航程既是“写实”的，同时也带有某种象征的暗示和寓意。作者自然是带着对种种“险恶得多”的“陆上的风涛”的记忆行驶在风平浪静的海面上的。因此“一面一望汪洋，一面却看见岛屿”的海上景色，也可以看作是一种半离岸状态和心境的写照。而“就如坐在长江的船上一般”，则以杂文家特有的敏感犀利抓住了一个特殊的空间意义上的暧昧状态，即河流与河床、水上与岸上、流动与凝固之间的对立统一。

虽在海上又似在江中的状态在语言中投射出杂文家对其具体社会环境的意识。不过，虽然海上航程的地理标识难以确定，船上的人此时正不知身在何处，但只要“坐在船上”“船正在走”，那么“总算离开厦门”是可以确定的。在离岸前给许广平的信中，作者对自己的“突然辞职”“挑剔风潮”之际又做了一回“学匪”，“总算又将厦门大学捣乱了一通”“搅动了空气不少”“给学生的影响颇不小”而颇有些自得，^⑤但同时也深知这一切对改善厦大教育现状并无裨益，因为“这是一个不死不活的学校，大部分是许多坏人，在骗取陈嘉庚之钱而分之，学课如何，全所不顾”^⑥。而回想过去“我这三四年来”，作者更觉得有些白费力气：“怎样地为学生，为青年拼命，并无一点坏心思，只要可给与的便给与”；然而回报却是“一方面不满足，就想打杀我，给那方面也无所不得”；甚至于在鲁迅同“女生”交往的事情上制造“流言”。鲁迅在此把个人问题和个别问题一举上升到原则问题和一般问题，直接对“他们”（高长虹外，还有“品青，伏园，衣萍，小峰，二太太……”）乃至“新的时代”的青年下了一个至少带有“戒备”性质的道德判断：“他们貌作新思想，其实都是暴君酷吏，侦探、小人。”^⑦正是这样的环境、这样的他人的“言行思想”，促使作者做出了“我可以爱”的宣言。“这些都由它去，我自走我的路”^⑧自是这个宣言的直接结果，但又何尝不也是鲁迅文学和鲁迅杂文的必由之路。

这样看来，离开厦门倒像是四个多月前离开北京的“再来一次”；这种重复也进一步强化了作者对

自身处境的意识，强化了“杂文的自觉”，赋予它们更高的明晰度。从“哪里”和“什么”离开是明确而具体的，但去哪里和做什么则还不甚清楚；这是鲁迅“在路上”状态下所做一系列选择的“消极自由”性质的写照。对此，鲁迅只是理解为“我的处世，自以为退让得足够了”^⑨，“说话往往刻薄，而对人则太厚道”^⑩。在次日另一封信中鲁迅谈到去中山大学的打算时写道：“至于在那里可以住多少时，现在无从悬断，倘觉得不合适，那么至多也不过一学期，此后或当漂流，或回北京，也很难说，须到夏间再看了。”^⑪这个暂时脱离陆地的海上之旅，不过为“漂流”做了又一个注释。但与此同时，漂流所带来的“海上”的观察视点，却不仅仅只是一种象征意义上的“去地域化”；在这种海与陆的对局中，杂文风格和杂文意识虽然只是随同杂文家一同“漂流”，但却占据了海上强权所特有的流动性、开放性、总体性和机动性；它从此前陆地上的“壕堑战”状态中暂时摆脱了出来，获得一种战略战术上的主动权和选择权。

这种主动权和选择权自然是此前种种斗争和经验积累的结果，但作为一种心灵状态，它却可以看作是“路上杂文”为“杂文的自觉”打开的一个更开阔、更灵动、更自信的风格空间的写照：

但从去年以来，我居然大大地变坏，或者是进步了。虽或受着各方面的斫刺，似乎已经没有创伤，或者不再觉得痛楚；即使加我罪案，也并不觉着一一点沉重了。这是我经历了许多旧的和新的世故之后，才获得的。我已经管不得许多，只好从退让到无可退避之地，进而和他们冲突，蔑视他们，并且蔑视他们的蔑视了。^⑫

这段话固然有个人生活个人情感具体情境中的具体所指，但就杂文的寓意手法而言，又何尝不是一种对写作风格的夫子自道：自觉的杂文是从创伤、痛楚、沉重和空虚中“幸存”下来的写作，它基本的情感方式和存在方式，是在体验、承受、回味这一切的同时做到“已经管不得许多”；杂文的战斗，是从退让到无可退避之间的攻防转换；作为鲁迅文学的“第二次诞

生”，杂文的诞生地正是这种退无可退之处、这种边缘、前线、绝地；而杂文的攻击性则是在一切妥协、宽容、循规蹈矩和忍让都失去意义后的“保留一切反击手段”意义上的行动自由。因此鲁迅杂文总带有一种“蔑视”的姿态。这种行动自由不仅仅是内容方面的讽刺、挖苦、嘲弄和刻毒，更是风格意义上一切为我所用的驱使自如。这是鲁迅写作生涯下一阶段（“上海时期”）的基本状态，我把它命名为“杂文的自由”。在走向这种自由的路途上，鲁迅仍将遭遇一个“大时代”的冲击和震惊、杂文仍需更深地走入它的命运、寻找自己的谱系，建立起自身“风度”同时代和历史之间的具体关系。但此刻，在福建—广东外海的海面上，在深夜或凌晨的电灯光下，杂文家又一次把那种“本是无所谓有，无所谓无的”的希望之路，化作一种闪闪发光的内心视像，投射在现实环境的黑暗、广袤和寂静之中：

我的信要就此收场。海上的月色是这样皎洁；波面映出一大片银鳞，闪烁摇动；此外是碧玉一般的海水，看去仿佛很温柔。我不信这样的东西是会淹死人的。但是，请你放心，这是笑话，不要疑心我要跳海了，我还毫没有跳海的意思。^⑤

这个可同《故乡》里“深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月”相提并论的画面，比诸六年前鲁迅文学“第一次诞生”期间的伤感、忧郁和浪漫，显然多出了一层怀疑、老成和戏谑的成分。随文体自觉而来的杂文风格的紧张与舒展，无疑扩大了杂文文字和形式空间的信息密度和审美复杂性。在经历种种更为“险恶”的“陆地上的波涛”之后，海上的波涛以其相对的风平浪静，变作人生片刻从容和自由的一叶存在的小舟。海上月色可以是“皎洁”的，但海水表面的、感性的美，在杂文家的凝视和想象中，仍可以暗示深处的危险、恐怖和死亡。用一种似是而非的温柔及其迷惑性的“审美外观”制造出超越优美范畴的“崇高感”（即柏克所谓的“带着恐怖的美”），表明杂文此时已经在其形式空间内和风格意识上做好了应对物理和社会领域里各种巨大的质与量的冲击的准备。以

“碧玉一般的海水”同时制造出并消除掉一种存在的焦虑感，并非要拿“跳海”寻开心；毋宁说，它更像是杂文家在抵达下一个人生驿站或战场前的不自觉的准备活动。

注释：

①就杂文在鲁迅文学本体论和风格确定性中的特殊意义，以及1925年的杂文集《华盖集》在鲁迅从早期小说创作到后期杂文创作的决定性转折中的关键地位和作用，参看张旭东《杂文的自觉：鲁迅“过渡期”写作的现代性与语言政治》（上、下），《文艺理论与批评》，2009年第1、2期。

②参见《鲁迅年谱》（增订本），鲁迅博物馆、鲁迅研究室编，北京：人民文学出版社，1981年，第2卷，第316页“八月二十六日”条目。

③鲁迅：《上海通信》，《华盖集续编》，《鲁迅全集》第3卷，北京：人民文学出版社，2005年，第380页。以下引此文不再加注。

④鲁迅：《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第1卷，第437页。

⑤鲁迅：《通讯》，《华盖集》，《鲁迅全集》第3卷，第26—27页。

⑥鲁迅：《261121致韦素园》，《鲁迅全集》第11卷，第624页。

⑦鲁迅：《260920致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第549页。

⑧鲁迅：《260930致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第560页。

⑨鲁迅：《260930致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第560页。

⑩鲁迅：《260920致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第550页。

⑪鲁迅：《260922致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第552页。

⑫鲁迅：《260904致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第541页。

⑬鲁迅：《260916致韦素园》，《鲁迅全集》第11卷，第547页。

⑭鲁迅：《260914致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第544页。

⑮鲁迅：《261010致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第568页。

⑯鲁迅：《260914致许广平》，《鲁迅全集》第11卷，第546页。

⑰鲁迅：《261023致章廷谦》，《鲁迅全集》第11卷，第583页。

⑱鲁迅：《261023致章廷谦》，《鲁迅全集》第1卷，第583页。

⑲鲁迅：《厦门通信》，《华盖集续编》，《鲁迅全集》第3卷，第387页。

⑳鲁迅：《厦门通信》，《鲁迅全集》第3卷，第387页。

㉑黑格尔：《美学》，第1卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1979年，第4页。

㉒黑格尔：《美学》，第1卷，朱光潜译，第4页。

- ②鲁迅:《厦门通信》,《鲁迅全集》第3卷,第388页。
④鲁迅:《厦门通信》,《鲁迅全集》第3卷,第388页。
⑤鲁迅:《厦门通信》,《鲁迅全集》第3卷,第388-389页。
⑥鲁迅:《260914致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第544页。
⑦鲁迅:《260914致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第545页。
⑧鲁迅:《260914致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第545页。
⑨鲁迅:《261004致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第566页。
⑩鲁迅:《261004致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第566页。
⑪鲁迅:《261120致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第622页。
⑫鲁迅:《厦门通信(二)》,《鲁迅全集》第3卷,第391页。
⑬鲁迅:《厦门通信(二)》,《鲁迅全集》第3卷,第392页。
⑭鲁迅:《秋夜》,《鲁迅全集》第2卷,第166页。
⑮鲁迅:《厦门通信(二)》,《鲁迅全集》第3卷,第392页。
⑯鲁迅:《厦门通信(二)》,《鲁迅全集》第3卷,第392页。
⑰鲁迅:《厦门通信(二)》,《鲁迅全集》第3卷,第392页。
⑱鲁迅:《厦门通信(二)》,《鲁迅全集》第3卷,第392页。
⑲鲁迅:《答北斗杂志社问——创作要怎样才能好?》,《二心集》,《鲁迅全集》第4卷,第373页。
⑳“百无可为、溜之大吉”是《厦门通信(三)》里形容此时

状态的用语。《奔月》作于1926年12月、《厦门通信(三)》完成之前。

- ㉑鲁迅:《261120致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第620页。
㉒鲁迅:《261118致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第617页。
㉓鲁迅:《厦门通信(三)》,《鲁迅全集》第3卷,第412页。
㉔鲁迅:《261120致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第621页。
㉕鲁迅:《261128致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第634页。
㉖鲁迅:《厦门通信(三)》,《鲁迅全集》第3卷,第412页。
㉗鲁迅:《厦门通信(三)》,《鲁迅全集》第3卷,第414页。
㉘鲁迅:《厦门通信(三)》,《鲁迅全集》第3卷,第414页。
㉙鲁迅:《海上通信》,《鲁迅全集》第3卷,第417页。
㉚鲁迅:《270102致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第2页。
㉛鲁迅:《270108致韦素园》,《鲁迅全集》第11卷,第7-8页。
㉜鲁迅:《270111致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第11页。
㉝鲁迅:《270111致许广平》,《鲁迅全集》第11卷,第12页。
㉞鲁迅:《海上通信》,《鲁迅全集》第3卷,第419页。
㉟鲁迅:《海上通信》,《鲁迅全集》第3卷,第419页。
㊱鲁迅:《270112致翟永坤》,《鲁迅全集》第11卷,第13页。
㊲鲁迅:《海上通信》,《鲁迅全集》第3卷,第420页。
㊳鲁迅:《海上通信》,《鲁迅全集》第3卷,第420页。

On the Road: Exile, Correspondence as Genre and the Stylistic Expansion of

Lu Xun's "Becoming Conscious" of the Essay

Zhang Xudong

Abstract: Following "Preface to Inauspicious Star" (December 1925), which marks the moment of "becoming conscious" of the essay, *Sequel to Inauspicious Star*, the collection of Lu Xun's essays of 1926, displays a heightened degree of complexity, diversity and experimentality in style, genre and aesthetics. Corresponding to this development is Lu Xun's second "wandering years" through Xiamen, Guangzhou and Shanghai, during the time of which his essay production underwent a process of radical expansion at imagistic, syntactic, discursive and stylistic registers. By focusing on his letter writing of this period, this article analyzes a double-movement, namely, the withdrawal into inwardness and an external playfulness, which produces a new literary intensity in aesthetic autonomy and social allegory. By naming this transitional style of Lu Xun "the road essay", the author seeks a critical entry point into examining the "second birth" of Lu Xun literature. By analyzing the poetic constitution of this group of letters from on the road, the author argues that they form a joint in the transition of Lu Xun's essay production from a state of "self-consciousness" to that of "freedom," which is defined by its critical and representation engagement with history and politics.

Key words: road essay; the second birth of Lu Xun literature; the becoming conscious of essay; mixed styles; natural beauty; the end of art