

【鲁迅研究】

鲁迅杂文艺术论纲

——机智“捭阖”与匡正之辨

姜振昌

【摘要】“捭阖”的战略战术智慧被鲁迅杂文融汇于谈论世事、针砭时弊等的匡正分辨中。其要义一是“捭反”，二是“反覆”，三是“反听”，四是“量权”揣情。由此成就了委婉含蓄却博大精深的鲁迅式杂感艺术。

【关键词】鲁迅杂文；机智“捭阖”；“量权”揣情；曲笔

【作者简介】姜振昌，临沂大学文学院。

【原文出处】《文学评论》（京），2024.1.123～131

【基金项目】本文系国家社科基金项目“鲁迅杂文艺术研究”（项目编号21BZW027）的阶段性研究成果。

鲁迅杂文谈论世事、针砭时弊等的匡正分辨，不但谈言微中，而且入木三分、透彻人情物理，具有超凡的智慧魅力。在我国传统文化中，智慧作为历史深层中的“原理和原因的知识”^[1]的最通常运用，是在攻战的战略战术方面，例如鬼谷子、诸葛亮的足智多谋，都在实战中得到出神入化的表现。鲁迅则把攻战智慧凝结在杂文匡正“说谋”的“捭阖”分辨中，使智慧变成委婉含蓄、克“敌”制胜又博大精深的杂感艺术。

“捭阖”理论源自《鬼谷子》：“捭阖者，天地之道。捭阖者，以变动阴阳，四时开闭，以化万物。纵横反出、反覆反忤，必由此矣。”^[2]“捭之者，开也，言也，阳也；阖之者，闭也，默也，阴也”^[3]。在这里，纵横家不仅用“阳”对应归纳事物的积极方面如生长、尊荣、喜欲等，用“阴”概括事物的消极方面如死亡、弃损、诛罚等，而且在二者的辩证交融和消长关系中寻求抑阴正阳。这是纵横家说理、游说的根本法则。鲁迅说：“往日看《鬼谷子》，觉得其中的谋略也没有什么出奇，独有《飞箝》中的‘可箝而从，可箝而横，……可引而反，可引而覆。虽覆能复，不失其度’这一段里的一句‘虽覆能复’很有些可怕。但这一种手段，我们在社会上时时遇见的。”鲁迅又赞同宋

代来鹄的话：“捭阖飞箝，今之常态”^[4]。可以看到：第一，鲁迅对鬼谷子代表的纵横家是首肯的，断定他们“禀性纯厚”“不是阴谋家”，也决不是“小人”，倒是一个“老实人”；第二，从“没有什么出奇”“不以为奇”的反复断言中，说明鲁迅对《鬼谷子》推崇的“捭阖”理论是熟稔的。

细细究之可以发现，“捭阖”的精义已经化作了鲁迅杂文“说谋”艺术的灵魂和血肉。它主要由此建起了艺术价值的大厦。

—

鲁迅写杂文尽管论时事不留面子，却从来不是不讲策略地任性说教，因为那样不仅会遭读者排斥，而且很可能被论“敌”诱杀，造成无谓的牺牲，特别是在辞令关乎生死穷达的非常时期。所以他总是仔细考察思辨对象和受众的性质、特点再决定议论方式，正如《鬼谷子·捭阖》所言：“捭阖之道，以阴阳试之。故与阳言者，依崇高；与阴言者，依卑小。以下求小，以高求大。”^[5]这实际上是主体与客体间建立在“捭阖”意义上的“反应”：“言有不合者，反而求之，其应必出。”^[6]一言以蔽之，反应乃以“反”求“应”之道。

鲁迅杂文的捭阖“反应”有三个主要方式：

一是“捭反”。“捭反”即是：“审定有无与其实

虚,……以见其志意。微排其所言而揆反之,以求其实,实得其指。”^[7]这实质是在事物的对立关系中抑邪扶正,把握“两极相通”的转化规律,求得相反相成或相辅相成。这在鲁迅杂文中的运用,其一是“好用反语”,或者将论敌的荒谬逻辑演绎列出,或者一本正经地拿腔拿调吐出胸臆,或者引鳖脚的谎言立此存照,或者模仿论敌的口吻冷言“认可”,等等,可以归纳为“正话反说”和“反话正说”两大类,都是在幽默讽刺中施以反向否定或否定之否定,或者说都是用本意相反的话语来表达本意,在被主观情感流向激活的尖锐意向(意象)冲突中强化意向(意象)。但“反语”在鲁迅杂文中尽管比比皆是,似漫天闪烁的繁星,发散在作品中却大都是“一鼻一毛”式的枝节、局部存在,而升华这种“揆反”格局的是整篇作品的构思和立意,例如《灯下漫笔》。对于中国封建传统“文明”是不是“安排给阔人享用的人肉的筵宴”、中国历史是不是“暂时坐稳了奴隶的时代”和“想做奴隶而不得的时代”^[8]的循环往复的宏大命题,《灯下漫笔》并不作机械的证伪证实,而是迂回曲折“反”向辨析,通过异族征服者领略到的“魅力”、封建统治者在等级特权中享乐的一系列血泪诉说中,深刻地揭示了中国封建传统文化“吃人”的本质。通篇中,被“国粹派”和复古主义者用来证明中国“固有文明”文化魅力的证据,统统替换成了中国社会和传统文明必须改革的反证。这些反证又伴随着启蒙主义者面对本民族长期积贫积弱被奴役的历史积淀下来的心理和浓厚情感体验,其宏大的命题不言自明。但“两个时代”和“人肉的筵宴”的论断并不是学术意义上的结论和概括,而是文学意义上的悟道、感染和启迪,在新文化运动的语境中很容易激起对封建传统文明的憎恶,进而寻求变革。鲁迅的杂文《推背图》更是“揆反”的典型力作。《推背图》原本是“武周代唐”之始的融天文、相术于一体的“预言之书”,充满荒诞迷信色彩,因最后一卦“万万千说不尽,不如推背去归休”而得名。鲁迅原封不动拿来作为杂文题目,正是要在看似荒诞不经中取其“推背”意向“从反面来推测未来的情形”:青年作者陈子展因执政当

局虚假宣传“航空救国”而发明了“正面文章反看法”,鲁迅说这是令人“毛骨悚然”的文字,“因为得到这一结论的时候,先前一定经过许多苦楚的经验,见过许多可怜牺牲”。作品以被毒死过若干生命后人类才认识砒霜有毒为例印证了这一点,也力证了“正面文章反看法”这一发明的血泪凝聚。这是作品的文眼,也是其主旨步步深入的导向,进而针针见血地引申开来:“有明说要做,其实不做的;有明说不做,其实要做的;有明说做这样,其实做那样的;有其实自己要这么做,倒说别人要这么做的;有一声不响,而其实倒做了的。”^[9]鲁迅在条条对应摘引了执政当局宣传的原本“骇人听闻”的政治要闻后故作惊呼地说:“倘若都当反面文章看,可就太骇人了”^[10]。这是在“此地无银三百两”中“揆反”,揆反中又含着强烈的反讽,令执政当局的投降卖国罪行无以遁形:例如首条要闻“××军在××血战,杀敌××××人”,这属“明说做这样,其实做那样的”。其真相就是,血战、杀敌是假,逃跑、投降是真;同样,第四条是明明自己献媚倭寇,反诬中国共产党投降日本,第五条的“一声不响”,是执政当局正在秘密接纳日本政府的诱降来使……“推背归休”,鲁迅由此毁灭了多少重大谎言!原来,执政当局的一系列政治要闻,是大都可以当反面文章看的;与《推背图》的“正面文章反看”恰恰相反的是《“有名无实”的反驳》的“反面文章正看”:《战区见闻报》报道了战区排长因不抵抗发出“尤不幸生为有名无实的抗日军人”的悲叹,鲁迅便顺势“数落”天真的排长不谙事理,更不懂“究竟是谁‘有名无实’”,并宕及更下层的只会“打开天窗说亮话”的士兵。而为执政当局计,要不亡国,免使“哗变者”所推翻,“必须多找些‘敌国外患’来,更必须多多‘教训’那些痛心的愚劣人民,使他们变成‘有名有实’”^[11]。对下层官兵“有名无实”的否定,恰恰是对反动政府不御外侮的“有名有实”的断定。鲁迅同时产生的《最艺术的国家》《以夷制夷》《杀错了人》异议》《大观园的人才》《伸冤》等,在国家危难民族存亡之际对政治领域的腐败与虚伪的针砭,与《推背图》和《“有名无实”的反驳》

一样都是运用了婉转“揆反”的叙说策略,文锋闪展腾挪,但逻辑却在正正反反的跌宕中严密荆实,越发凸显分辨了是非曲直和善恶美丑。

与直接“揆反”相辅相成的是“随其嗜欲”借题发挥,在欲擒故纵中或反戈一击或周旋克敌。例如《难答的问题》:《申报》上一篇关于《武训先生》的文章说,武训是一个乞丐,自己吃尽苦头得了钱却一文也不化,积累起来终至于开办了一个学校。其作者随即设问:“小朋友!你念了上面的故事,有什么感想?”鲁迅在引用这个事例后并没有点破作者的用心,而是顺势写道:“我真也极愿意知道小朋友将有怎样的感想。假如念了上面的故事的人,是一个乞丐,或者比乞丐景况还要好,那么,他大约要自愧弗如,或者愤慨于中国少有这样的乞丐。”这正是故事的宣扬者所觊觎以求的。然而鲁迅却在貌似肯定中“乘隙插足”笔锋一转,反客为主“扼其主机”模拟了一句儿童的反问:“然而小朋友会怎样感想呢,他们恐怕只好圆睁了眼睛,回问作者道:“大朋友!你讲了上面的故事,是什么意思?”天真无邪的小朋友的大惑不解,即把肯定导向了否定。这里的一顺一反,似反似正,最终揭示和否决的是“教训呀,指导呀,鼓励呀,劝谕呀”等借奴性欺骗儿童宣传的虚伪本质,所以鲁迅说:“如果精力的旺盛不及儿童的人,是看了要头昏的。”^[12]如果说,《不是信》《论辩的魂灵》《半夏小集》《观斗》等与《难答的问题》一样,所运用的欲擒故纵都仅在一纵一反中就擒缚论敌,那么《推己及人》则如诸葛亮“七擒孟获”般对几位“名作家”的借故憎恶被批评是在反复周施、几度放纵中“揆反”克敌制胜。《航空救国三愿》对“路要认清”“飞的快些”“莫杀人民”^[13]的三种心愿的抒写,则是在与一层又一层截然对立的被否定事相的纠缠对抗中一声一声又一声呼出的,层层对抗却不是重复而是步步深入,造成对“航空救国”口号所掩盖着的发国难财并投降卖国行径的“复调”抨击。这都应验了《鬼谷子·谋篇》中的话:“去之者纵之,纵之者乘之。”^[14]纵之乘之都在推己及人中“紧随勿迫”,在“走则减势”“累其气力,消其斗志”中兵不血刃地变成了“散而后擒”。

二

二是“反覆”。“反覆”即鬼谷子所说:“反以观往,覆以验来;反以知古,覆以知今;反以知彼,覆以知己。……事有反而得覆者,圣人之意也,不可不察。”^[15]《鬼谷子》所阐释的“揆阖”中的“反覆”之术,同样被鲁迅杂文做了生动的实践。从大量篇什所体现的创作规律看,“往”与“来”、“古”与“今”、“己”与“彼”均构成了相应相求相辅相成的关系,作者正是在这种辩证关系的反应中得心应手地“互文成意”,故能“举无遗策,动必成功”^[16]。

分类看就是:

欲以知来,先以观往。《中国人失掉自信力了吗》单看题目就是以充满理性和激情的反问对未来历史走向的拟制。但通篇却没有一句肯定性的结论,而是在正反两方面的“过往”事实的绕缠分辨中不断积蓄制导。1934年侵华日军深入华北并妄图吞并全中国,国民党执政当局在妥协投降的同时,大搞求神拜佛,麻醉自己也欺骗国民,并把不抵抗的责任推脱至民众“失去了自信力”。鲁迅回敬说,就这些人而言,“自信其实是早就失掉了的”,而且又进而“在发展着‘自欺力’”。这既鞭挞了当局的投降卖国行径,也为作品主旨的表达作了反向的铺垫。他笔锋一转写道:“然而,在这笼罩之下,我们有并不失掉自信力的中国人在”^[17]。一笔涤荡了阴霾,也为正反两方面“观往”对比摆开了列阵。鲁迅首先列举了往来“并不失掉自信力”的种种民族“脊梁”,“虽是等于为帝王将相作家谱的所谓‘正史’,也往往掩不住他们的光耀”。由往延宕,鲁迅又联系近来的事实:“这一类的人们,就是现在也何尝少呢?他们有确信,不自欺;他们在前仆后继的战斗”。不过他们又“总在被摧残,被抹杀,消灭于黑暗中”。一语双关,一笔多味,这既让“失掉自信力”的人对“并不失掉自信力”的人的围剿、抹杀等陋劣继续曝光,更在由远而近中导向并暗示了中国共产党和人民的伟大,一步步阐明并强化作品的命题:中国人没有失掉自信力,也就没有失掉未来,“说中国人失掉了自信力,用以指一部分人则可,倘若加于全体,那简直是诬蔑”^[18]。一个有

关经国大业的宏论,就这样在往返的回旋中被生发出来,而且掷地有声,不容置疑。《中国人的生命圈》对丧权辱国中民族的命运前途由先前的“生命圈”到现在的“生命线”到未来未有保障的“生命○(零)”的分辨,与《中国人失掉自信力了吗》有异曲同工之妙:“再从外面炸进来,这‘生命圈’便收缩而为‘生命线’;再炸进来,大家便都逃进那炸好了的‘腹地’里面去,这‘生命圈’便完结而为‘生命○’。”^[19]

欲以知今,先以考古。现实社会中的诸多痼疾都潜含着往古的渊源,现代人身上附着“古老的鬼魂”,这是鲁迅在“劣败”感受中建立起的根深蒂固的“历史循环”观。特别是现在“昏妄举动,糊涂思想和五代、南宋、明末的“何其相似之甚”^[20],尤其使鲁迅忧心如焚。因之,诊断新症候必须探询老病灶,在古与今、始与末的联系中使辨析更具历史的穿透力也成为鲁迅杂文惯用的艺术。例如,“现代评论派”曾诽谤鲁迅为“学匪”,鲁迅索性考古般正襟危坐,以“‘学匪’派考古学之一”为副题写下《由中国女人的脚,推定中国人之非中庸,又由此推定孔夫子有胃病》,按照鲁迅的说法,女人缠足一事尽管围绕“源起”纷争不断,但归纳到一点上就是:“尖还不够,并且勒令它‘小’起来了,最高模范,还竞至于以三寸为度。”这实在是“过火”,所以鲁迅说:“我中华民族虽然常常的自命为爱‘中庸’,行‘中庸’的人民,其实是颇不免于过激的,譬如对于敌人罢,有时是压服不够,还要‘除恶务尽’,杀掉不够,还要‘食肉寝皮’。但有时候,却又谦虚到‘侵略者要进来,让他们进来。’”^[21]对投降卖国行径的顺手一击姑且不论;循着主导思路鲁迅断言:人是必有所缺,这才想起他所需,正因为有“缠足”式的走极端,孔夫子这样的“圣人”才大呼中庸,如同孔夫子的因有胃病才食不厌精、不撤姜食一样。这又何尝不是对执政当局一面“剿共”“赶尽杀绝”一面尊崇孔子之“中庸之道”的强烈反讽呢?鲁迅调侃说,以上的推断虽是简略,都是“读书得间”的成功,却不想因妄断而陷于“多疑”的谬误。但鲁迅仍然要顽固地对现实“妄加猜测”:南京“中执委会令各级党部及人民团体制‘忠孝仁爱信

义和平’匾额,悬挂礼堂中央,以资启迪”。看了之后,切不可便推定为各要人讥大家为“忘八”;孙总理夫人宋庆龄归国寓沪其信件丢失遭索诈,“也切不可便推定虽为总理夫人之宋女士的信件,也常在邮局被当局派员所检查”^[22]。此地无银三百两,国民党当局钳制舆论、无仁无信“忘八”的丑陋本质已无以遁形。最叫绝的借古喻今是对胃病的诊断:孔夫子靠一车两马一掀一坠周游列国运动王公,被胃里袋着的不便消化的沉重面食所累犯“胃扩张”病,“则是晚年,约在周敬王十年以后”^[23]。而蒋介石在1925年初孙中山逝世后攫取军权至1933年也已近十年,他也“不幸”偏有一机两翼,长期乘坐它“一掀一坠”四处游说拉拢各路诸侯、四处指挥“围剿苏区”且大量敛财,但又吃不消化不掉,只能也犯“胃扩张”病在时时“作痛”中渐入晚景。孔夫子历来被尊为至高无上的圣人,在新文化运动的语境中鲁迅对其侮慢不恭是显而易见的,但这种不恭旨在彼而不在此:借托孔子,让一个活脱脱的蒋介石形象跃然纸上。它侮毁讥杀的是“胃扩张”所负载的齷齪而又令人生厌的政治攫取和统治。“龙战于野,其道穷矣”,蒋介石之穷途末路濒临绝境已溢于言表。

《魏晋风度及文章与药及酒之关系》《隔膜》《言论自由的界限》《从盛宣怀说到有理的压迫》《电的利弊》《为了忘却的纪念》等也同是这样深远托寓、寓现实讥刺于古往事相,其史学家的手笔多撷取历史的魂灵,从深层上锻炼成精锐的一击:《言论自由的界限》里“新月社”诸君想借一点“微词”向权贵献媚反遭问罪的窘况,与《红楼梦》里焦大也是示好、借酒向主子数落贾府罪孽而被塞了一嘴马粪的境遇,何其神似。但文人学士究竟比不识字的奴才“聪明”,新月社诸君会以信奉政府“自由”的幌子在“一大堆引据三民主义,辨明心迹的‘离骚经’”的乖变中“吐出马粪,换塞甜头”^[24],而焦大却不能,《自由谈》就更另当别论了,“一说开去,是连性命都要送掉的”^[25]。一件古人灰事的映照,揭开了几张虚伪、狡奸的画皮;日本幕府时代杀戮基督教徒的“火刑”已属残酷,但唐人的酷刑“遥焙”则比之更“进一步”,到上梅“现在

官厅”的“电刑”则残酷一脉相承而方法又超前“万万”。中国没落统治者效仿又过犹不及于历史酷吏、把现代科技成果转化成用于麻醉残害的“治人”利器的继承中的创意,令人毛骨悚然,激愤之情油然而生!《电的利弊》);为悼念被惨杀的“左联”烈士,《为了忘却的纪念》一再表示“要写下去”,但真正落笔时却说:“在中国的现在,还是没有写出的。青年时代读向子期的《思旧赋》,很怪他为什么只有寥寥的几行,刚开头却又煞了尾。然而,现在我懂得了。”^[26]《思旧赋》是向子期在密友吕安、嵇康被人政治诬陷并为司马昭杀害后悲愤不已时的产物。鲁迅在惨案后对先哲的心灵感应,所表达的不仅仅是对被害的左翼文艺青年情到深处欲哭无泪的悲痛,更以反常的语言“空白”方式在“历史会妙”中折射出现实政治避讳的凶险存在,并向惨烈的专制压迫发出强烈的抗议。

欲以知彼,先度于己。鲁迅杂文的“以自己为主”本质上是以“生气灌注”把自我扩展为对客观对象、客观事理的概括,其自我大都是含蓄、内在的。但作为艺术形式的方法论时,鲁迅就常常坦诚地把真实的自己也摆进去,形成主客体之间的反视掉阖之势,在度己中例彼,于自我分辨中明志、释理,如《我的态度气量和年纪》《醉眼中的朦胧》《推己及人》《论“赴难”和“逃难”》《朋友》等。成仿吾、李初梨等把鲁迅在“革命文学论争”中的正常“应战”歪曲成是一场无谓的态度战、气量战、年纪战,这与其说是贬损鲁迅,毋宁说是道出了他们的宗派主义态度及其无原则和不尊重事实的气量,《我的态度气量和年纪》就正是对此的分辨。为了体现善意和真正的气度,鲁迅开始只摆出了事实和被攻击中的“自我”尴尬,并不据理申辩,更不“对于创造社,还不至于用了他们的籍贯,家族,年纪,来作奚落的资料”;进而干脆顺水推舟:“至于我是老头子,却的确是我的不行”,“少年尚且老成,老年当然成老”。然而鲁迅却以自谦和攻击者的理由为引线、或者说是李代桃僵,顺势提出了一个发人深省的重大命题:“新的和旧的,往往有极其相同之点”,如果只看表面现象就可

能被迷惑,从而得出错误的结论。这倒是自视“将为将来柱石的青年”所应该真正注意和重视的,例如“个人主义者和社会主义者往往都反对资产阶级,保守者和改革者往往都主张为人生的艺术,都讳言黑暗,棒喝主义者和共产主义者都厌恶人道主义等”,那么怎样才能区分现象和本质得出科学的结论呢?鲁迅仍然先度于己又推己及人:“其实这回的不行,还只是我不行,无关年纪的”,“托尔斯泰,克罗颇特庚……虽然言行有‘卑污’与否之分,但毕竟都奋斗了一生,我看看他们的照相,全有大胡子。因为我一个而抹杀一切‘老头子’,大约是不算公允的。”^[27]这既是对看人看事应该有的辩证分析方法的形象揭示,也为“奋斗了一生”的“大胡子”先哲们高扬正名,更在骨子里对抱着“林琴南”僵尸的“青年们”的泼污“老头子”鲁迅以有力的洗刷和分辨:结论的荒谬源自方法论的错误,“无论是怎样炮制法,所谓‘鲁迅’也者,往往不过是充当了一种的材料。这种方法,便是‘所走的方向不能算不对’的创造社也在所不免的”^[28]。作品以推己及人始,又以推人度己终,并在推及中以局部的自我“贬抑”完成了全局的匡正之辨。而《朋友》对甘于受欺的爱看“变戏法”之热闹的精神顽疾的针砭,是将“知彼”完全融入到“我”之爱好和“我”之朋友观中。其分辨策略则在于:一方面,“自我”是一个真实的存在,可以与受众实现赤诚相见和推心置腹;但另一方面,“自我”的精神扩展和意义提炼概括,使其表现和体验的角色,在主体之上已经也是一定的外在客体对象的再现了。

三

三是“反听”。“反听”即是借助听者已心知肚明或寻常不过的事相,通过变幻“象比”的方式,在听者心中开情、明理,抑或破译未知之情理,正如《鬼谷子》所言:“其不言无比,乃为之变。以象动之,以报其心,见其情,随而牧之。已反往,彼覆来,言有象比,因而定基。重之袭之,反之覆之,万事不失其辞。”^[29]鲁迅杂文“反听”的方式择其要者:

例如设类取譬。鲁迅曾解释自己的“砭锢弊常取类型”：“取类型”如同病理学上的疮疽图，“便是一

切某疮某疽的标本,或和某甲的疮有些相象,或和某乙的疽有点相同。”^[30]正因为“标本”典型又因“时宜”而被习焉不察,鲁迅才以这种形象化的“变象比”的手法“以牧其辞”,尖锐一击。“取类型”在鲁迅杂文艺术形式中起两个重要作用:一是在作品局部直接用作比喻,例如,《论费厄泼赖应该缓行》把十足的奴才比作“虽然是狗,又很像猫”的“叭儿狗”^[31]、《未有天才之前》把脱离实际的所谓天才比作没有出息的“一碟绿豆芽”^[32]、《春末闲谈》把“愚民政策”统治比作“细腰蜂”的麻醉小青虫^[33]、《王道诗话》把“好向侯门卖廉耻”的御用文人比作“能言鹦鹉”^[34]……其在作品中不管是明喻、隐喻还是借喻,都既反映了自然规律和客观法则,又具直感印象的力量,虽系顺便中偶刺之,但伺敌之隙、乘间取胜的形象化表现中,既实现了“微利在所必得”^[35],也因其合辙顺手,毫无生扯做作而十分有力地“一鼻一毛”处肯定和支撑了“反听”中的整体的、对原有主要目标的逻辑判断;二是把“类型”作为通篇立论的由头或支点,通过沟通它们与题旨相关联的意向,指向某种不完全拘泥于形象本体的、又不脱离形象本体的具有生发开来的思想和情致,在反复辨析中尽显“反听”之道。例如《夏三虫》即由写“虫类型”展开:夏天到了,苍蝇、蚊子、跳蚤中最令人讨厌的就是蚊子,跳蚤的吮血虽然可恶,而一声不响直截爽快。蚊子便不然了,“当未叮之前,要哼哼地发一篇大议论,却使人觉得讨厌。如果所哼的是在说明人血应该给它充饥的理由,那可更其讨厌了”。至于苍蝇,虽然在嗡嗡地闹乱中也不过“舐一点油汗”或在创伤处“占一些便宜”,“但它在好的,美的,干净的东西上拉了蝇矢之后,似乎还不至于欣欣然反过来嘲笑这东西的不洁:总还算还有一点道德的”^[36]。表面上的写“虫类”,骨子里则指向了“现代评论派”陈西滢等人,因为他们在“三·一八”惨案后曾大肆制造谬论为北洋军阀的“血腥”屠杀行为开脱罪责,并无休止地“泼污”被杀学生和支持学生运动的社会贤达。《夏三虫》虽然没有把他点明公开,但却依此例彼活画了其劣相和灵魂:“古今君子,每以禽兽斥人,殊不知便是昆虫,值得师法的

地方也多着哪”^[37]。通篇没有一句结论性的断言和直白的否定、骂詈,但诙谐的类比和严肃的导引联袂而至,在人性化了的禽兽和禽兽化了的御用文人的交汇反讽中,陈西滢之流被骂惨了也根本无法分辩、不容分辩。《战士与苍蝇》则把“苍蝇”和“战士”两个根本风马牛不相及的、又有着德行质地不同的社会相“类型”置于特定的感情维系和分辨格局中,在矛盾抗衡和意象对冲中释情明理、开掘意义:完美的苍蝇终归不过是苍蝇,有缺点的战士终归还是战士。

虽然杂文设类取譬不像叙事类文学那样具体写人物的“做什么”和“怎样做”,但思辨说理前提下的漫漫“浮雕”已引起形象内部的发酵、扩展,变成融入人的情绪、心境、感觉、欲望等的基于人格之上的精神现象,是赤裸裸拉开人物心灵帷幕的“人性化”酷论。鲁迅曾说,平白地把人骂作驴子,或是在人背上画一个乌龟,是起不了什么作用的,因为没有任何相像处。摄取的关键是“形神俱似”中的“神似”,亦即善于发现人性的本质,能从莫不相关的人情事理中找到贴切的共同点并按生活的逻辑打通两者的联系。例如《夏三虫》中蚊子之喻,《“丧家的”“资本家的乏走狗”》中的几种狗的类型比喻,都能突破喻体与本体的类属边界,融为同质,因而贴切、传神并能引发联想。鲁迅杂文的设类取譬,大都如此。

例如漫诞戏拟。这是鲁迅出于批判目的对既有文本或话语的戏谑带幽默的虚仿,表面看似是“市空无虎,漫诞妄语”,但骨子里却是“诳也,非诳也,实其所诳也”^[38],是意动用法反映现实、揭示事相的本质并施以针砭。戏拟中无论对原型进行转换还是扭曲变形,都在“荒诞”式的“陌生化”中,表现出对原型的“反听”亦即反讽关系,如《牺牲谟》《拟预言》《“京派”和“海派”》《难答的问题》《评心雕龙》《迎头经》《咬文嚼字》《这个与那个》等。《“京派”和“海派”》中,鲁迅讲述了法国作家法郎士小说《泰绮思》里高僧感化名妓泰绮思后自己神魂颠倒失去内心平静的故事,谩趣地写道:“不过京海之争的目前的结局,却和这一本书的不同,上海的泰绮思并没有死,她也张开两条臂膊,叫道‘来口虐!’于是——团圆了”^[39]。这等

于为所谓“京海合流”戏拟了一幅漫画,把两派在国家内忧外患情况下迷恋名妓“泰绮思”式的闲适超然(两派相互奚落明争暗斗统统都是把超然当名妓迷恋),活脱脱跃然纸上并施以辛辣的讽刺:“我宁可向泼刺的妓女立正,却不愿意和死样活气的文人打棚”^[40]。《牺牲谟——“鬼画符”失敬失敬章第十三》中,衣冠楚楚又脑满肠肥的伪君子做劝人物质“牺牲”的动员,打着“失敬失敬!原来我们还是同志”的旗号套近乎,用的是“可敬可敬!我最佩服的就是什么都牺牲”之类娓娓动听的言辞^[41]。他竟然贪婪到让一个几乎一无所有的穷汉爬到自己的公馆把仅有的遮羞裤子献出。而这一切,还美其名曰是为了“成全”这个穷汉的好名声和晚节。拟体主人公所标榜的人道、修养、牺牲精神等时兴名词与他榨取牺牲者的贪婪行为,在自相矛盾中构成了强烈的反讽。但作品更深层的戏拟在于“牺牲谟”和“鬼画符”的今用。“鬼画符”原本是古人戏对画鬼需要的一种讽刺;“牺牲谟”的“谟”也原本是对一种宏图大计的表示,如《尚书》中的《大禹谟》《皋陶谟》,记载的是君臣间关于如何“正德、利用、厚生”的治国养民的“大经大法”。鲁迅用在这里并一本正经地拿腔拿调,把宏图大计的“谟”戏化为鬼画符一样的计谋、策略,不仅仅是庄语谐用和谐用庄语,更在戏谑中把损人利己、私欲膨胀的“独白”主人公与历史文本《大禹谟》《皋陶谟》天下为公的真精神之间构成了鲜明的映衬和讽喻,来自华夏文明源头的《尚书》的庄严大义与来自现代伪士的道貌岸然中的江湖骗术卑劣行径形成了拟体中的形式谐和与谐和中的内在荒诞、对抗,鲁迅正是在二者的关系中如“四两拨动”作“含泪的微笑”,巧妙地完成了对现实的针砭。黑格尔曾说:“我生存和我应有生存的手段本来可说是我的行为的一个主要动机。但假如我单独突出考虑我个人的福利这一原则,而排斥其他,因此就推出这样的结论,说为维持生存起见,我可以偷窃别人的物品,或可以出卖祖国,那么这就是诡辩。”^[42]《牺牲谟》的深层的文化微言大义就在这里。

生活中一些习见的陋劣、动态、事相,甚至帝国

主义的侵略、反动帮凶帮闲的丑行等,也常成为鲁迅戏拟的对象,如《推》《踢》《冲》《爬和撞》《捧与挖》等。作品或与古往今来的历史相沟通,或与俚语趣闻以及生活中的异状、怪态相联系,戏拟出的也都不是曾有的事实,却是确有的实情:一个因贪官污吏的属相而送礼送金鼠的戏拟,不仅演示了受礼者由老鼠演化成属牛又覬觎属大象的狮子大开口般的贪得无厌,也形象地揭示出“中国人的自讨苦吃的根苗在于捧”(《这个与那个·捧与挖》)^[43];一个被洋人脚踢却自欺于是“吃了一只外国火腿”一笑了之的戏拟,活画了媚外又愚顽的奴才嘴脸(《踢》)^[44];等等。漫诞戏拟的貌似“空妄”实则同样是对生活本质的发现和提炼,对生活起隐喻、诠释或象征的作用,因而绝不会因非真人真事的假定性而产生天马行空般的虚妄感,相反通过这样的虚构戏拟,杂文的“反听”又打破了完全泥实的局限,具备了与生活真实原型“似与不似”中的概括性和典型性。

例如声东击西。《现代史》通篇都在叙说“戏法”杂耍的戏变:或者主人唆使猴子、狗熊之类蹦来跳去,或者自己凭空变出飞鸟、鼻子喷出火焰,稀奇古怪地一出连着一出。变完就以“出门靠朋友”的聒噪敛钱。如此反复不休,“过了些时,就又来这一套”,历久不变。而围观的“看客”也每每都呆头呆脑地撒钱、呆头呆脑地走散。作品最后却强调说:“到这里我才记得写错了题目,这真是成了‘不死不活’的东西。”^[45]错与非错,正是声东击西的启发和暗示,因为当时的中国是一个玩弄伎俩买卖的市场:为帝国主义所豢养的新旧军阀如袁世凯、黎元洪、冯国璋、张作霖、蒋介石等忽而上台忽而下野,变着戏法勾心斗角、争夺势力,又变着戏法、特别是操着一套伪饰贪婪行为的伦理说教聚财敛钱。如此一照,《现代史》叙说的“变戏法”的形式、过程以及目的,都折射出军阀统治的历史真相和本质;但鲁迅刺破的历史本质,更可恨可悲的还包括整个社会的精神麻木状态,只要有人上台玩弄把戏,就总有人“呆头呆脑”地看热闹、扔钱。这样的社会毫无生气,病灶“硬化”式的“不死不活”是其总体特征。作品“示之以动,利其静

而有主，益动而巽”^[46]，趁机便精锐一击。这既暗藏了攻击点也隐蔽了进攻路线，是高明的明修栈道暗度陈仓中完成的声东击西，实可达到攻其不备。鲁迅对反动当局的攻诘、对重大社会政治问题的正面关涉讳忌多多时就最常用这种艺术。例如《文章与题目》单看标题和表面，似乎是讲文人作文如何喜欢花样出新、如何翻空弄奇，其实却是在花花草草的文人文中翻腾出执政当局的“安内不必攘外”“外即是内，本无可攘”“不如迎外以安内”的汉奸心理和卖国行径；《吃教》通篇都是围绕刘勰的弃儒为僧和晋唐宋明等不少文人学士的“吃教”行为随说漫说，但“吃教”与“吃革命饭”的骨肉相通如影随形，则让戴季陶之流以个人利益为风动转移、御用文人把作文当做“上天梯”的“无特操”稟性无以遁形。类似的作品，还可以举出《逃的辩护》《再来一条顺的翻译》《二丑艺术》《帮闲法发隐》《知难行难》等，其中也或者依此例彼地借题发挥，或者皮里阳秋地指桑骂槐，其实几乎都是《现代史》的工艺翻版。

四

四是“量权”揣情。“说”辩之难，“莫难于悉听”，即难于让听者言听计从，心领神会。而解难的关键既在于“启发式”捭阖说理的精艺，也在于真情实感的凝聚，“不得其情而说之者，见非”^[47]。因而《鬼谷子》特别强调：“说者听必合于情，故曰情合者听”^[48]。鲁迅是深谙此中三昧并在杂文说辩中对真情实感推崇备至的，他在以自我为主对“我以为的道理”和“我所见的情状”的表达时，“无非借此来释愤抒情”^[49]，他由“情”入说，把“得情”已置于分辨实践的先决位置。但鲁迅处处“释愤抒情”却不滥情，而是“量权”揣情，即合乎人情事理并受制其“捭阖”辨术而适度用情，所以才“得其情乃制其术，此用可出可入，可榘可开。故圣人立事，以此先知而榘万物”^[50]。例如，在“三·一八”惨案和左翼青年作家被杀害后鲁迅写下的《为了忘却的纪念》《黑暗中国的文艺界的现状》《无花的蔷薇之二》《纪念刘和珍君》等，在正义与邪恶、光明与黑暗的分辩中都抒发着自己的爱憎情感，这情感是浓烈厚重的，鲁迅对便是在

兽类中也“极少有”的屠杀行为的愤懑，关于“中国失掉了很好的青年”的深沉慨叹，在精神摧残与压力下不畏强暴、对反动政府当局的愤怒诅咒，那种在血色中看到希望决意“奋然前行”的激情，都写得心旌摇动，感人至深。这是对军阀政府残暴行为的反应，它们在作品中的涌动宛如奔流不息的大河，载动着遣词造句翻卷荡漾或倾泻千里，也制约和引导着作品扶正抑邪的鲜明理性流向。《二丑艺术》《阿金》等对生活下层中类似戏剧舞台上的“二花脸”“长舌悍妇”一样的“势利小人”的灵魂针砭中，伴随的是忧愤与悲悯相交织的情感，因势利导、热讽劝谕是其基调，因：勾作品要表达的是对并非杀人恶魔的“势利小人”的“哀其不幸、怒其不争”；《忆刘半农君》对刘半农“同志”式的批评、针砭，则是感同身受的关切，血肉相依的亲近，温存而又小心翼翼地拭擦、敷熨着诸如浮浅、身居要职后颓废等精神创伤，在循循诱导和心对心的交流中让自我融入听者的心灵，甚至不惜让温情在愤激中“捭阖”：爱十年前的半农却憎恶他的近几年。但这憎恶是朋友的憎恶，“因为我希望他常是十年前的半农，他的为战士，即使‘浅’罢，却于中国更为有益。我愿以愤火照出他的战绩，免使一群陷沙鬼将他先前的光荣和死尸一同拖入烂泥的深渊”^[51]；而《小杂感》《随感录》一类充满哲理的小品文，无疑是睿智者对人生感悟和生活真谛的精到发现，可它也艺术地表达了情感的通融与练达。

凡此种融情类型，直接造成以情感人的不同艺术效果是显然的，但最可贵的即是“量权”揣情导致的“说谋”中的谐和的情理交融气韵。这正是歌德所强调的文学产生真正的诗和真正的哲学的“极境”，这也是深层意义上的“情合者听”，应验了古人反复强调的“情者，文之经”^[52]。

五

以上举出数端，大致反映出鲁迅杂文议论方式的艺术主体。“捭阖”的每一种形式都是精湛而又独特的，各美其美但又美美与共，集中起来构成鲁迅杂文“曲笔”议论方式的根本艺术特征，亦即所有的具体都是为议论文体的“形象化”创造的契机，或者说

是为审美理性的艺术表达而采取的“联系方式”(媒介),以唤起鉴赏过程中的联想、想象、启发、感悟等。娴熟的“捭阖”艺术使鲁迅的杂文创作如鱼得水,由此造成以少胜多凝练含蓄的艺术效果倒在其次,最叫绝的即是跌宕中的那种腾挪揶揄、婉而多讽、启人心智的理性气韵,抽象的议论文字由此变得妙趣横生,成就了文学史上的艺术“奇葩”。这种艺术的从出现到成熟,固然受影响于特定时代,但更有赖于作家艺术追求的主观能动性,因而它所产生的正能效应是双重的:在冲破“文网”、为积极参加现实斗争的鲁迅提供有效避开政治迫害和“文字狱”障壁的保护手段的同时,也为增强杂文的表现力选择了生动、上佳的方式,正是由于“曲笔”捭阖在婉转中的能动探幽索微,接受者才得以获取大量良好的审美信息,即由直接的审美感受获得间接的理性启示。艺术创作虽然可以“各擅胜场,有隐有秀”,但“总都是直接性与间接性的矛盾统一,是想象与理解的自由而又必然的和谐运动”,而直接性引导间接性,间接性不脱离直接性,使读者的想象符合、趋向于既定的某种概念,所给予读者的“是鉴赏而不是推理,是领悟而不是说教”,正是艺术的审美认识区别于非艺术的概念认识的重要分水岭,李泽厚先生对此作过详尽阐释^[53],这也契合了恩格斯所强调的“作者的见解越隐蔽,对艺术作品来说就越好”^[54]的美学规律。

正因为如此,鲁迅宁愿冒着稍有不慎便流于晦涩的危险,也绝不肯削弱“曲笔”捭阖的运用,其追求是一贯的,并越来越自觉。当《随感录》刚刚在《新青年》登场时,鲁迅就明确表示:“讲科学而仍发议论”,“无论如何总要对中国的老病刺他几针,譬如说天文忽然骂阴历,讲生理终于打医生。”^[55]《灯下漫笔》就正是这样。这是杂文捭阖曲折的最初意识。他后又反复强调过造语“须曲折”的道理,认为“锋芒太露,能将‘诗美’杀掉”^[56]。鲁迅在回答王平陵对杂文“曲笔”的攻击时,首肯这种歪打正着:“现在只有我的‘装腔作势,吞吞吐吐’的文章,倒是这社会的产物”^[57],正如在文章“高手”司马迁那里,“无

论从文字,文法,修辞任何一种立场去看,都可以发见‘不通’的处所”^[58]。这是高端的时代文学意识的生动体现。显然,鲁迅在求得杂文对思想社会有用、向往史诗的历史使命感的同时,也倾心于通过“曲笔”捭阖打造美感的、永恒意义的艺术境界。他由此而赢得了杂文创作的自由,赢得了难以企及的艺术成就。

参考文献:

- [1]亚里士多德:《形而上学》,第3页,商务印书馆1995年版。
- [2][3][5][6][7][14][15][16][29][47][48][50]《鬼谷子》,第11页,第15页,第16页,第23页,第6-7页,第118页,第21页,第21页,第26-28页,第41-42页,第93页,第42页,华龄出版社2017年版。
- [4][20][36][37][41][43][49]鲁迅:《鲁迅全集》第3卷,第104-105页,第17页,第40页,第41页,第33页,第140页,第183页,人民文学出版社1981年版。
- [8][31][32][33]鲁迅:《鲁迅全集》第1卷,第213页,第271页,第169页,第203页。
- [9][10][11][13][19][24][25][30][34][44][45][57][58]鲁迅:《鲁迅全集》第5卷,第91页,第92页,第148页,第17页,第99页,第115页,第116页,第4页,第47页,第245页,第90页,第23页,第19页。
- [12][17][18][39][40][51]鲁迅:《鲁迅全集》第6卷,第569页,第117页,第118页,第304页,第305页,第73页。
- [21][22][23][26][27][28]鲁迅:《鲁迅全集》第4卷,第506页,第508页,第508页,第479页,第111页,第112页。
- [35][38][46]刘江编:《孙子兵法三十六计全解》,第192页,第162页,第169页,中国华侨出版社2014年版。
- [42]黑格尔:《小逻辑》,贺麟译,第178页,商务印书馆2019年版。
- [52]刘勰:《文心雕龙·情采》,见黄叔琳《文心雕龙辑注》,第271页,浙江大学出版社2019年影印版。
- [53]李泽厚:《虚实隐显之间——艺术形象的直接性与间接性》,《人民日报》1962年7月22日。
- [54]《恩格斯致玛格丽特·哈克奈斯》,《马克思恩格斯选集》第4卷,第590页,人民出版社2012年版。
- [55]鲁迅:《鲁迅全集》第7卷,第225页。
- [56]鲁迅:《鲁迅全集》第11卷,第97页。