

《故事新編》與魯迅思想的穿透力

王小波

摘要：《故事新編》¹的創作手法在整個 20 世紀中國文壇前無古人後無來者，可謂一枝獨秀。魯迅自稱的“油滑”風格，研究者卻議論紛紛，莫衷一是。嚴家炎視這種風格為“表現主義的產物”²，錢理群則認為是“藝術上的不成熟”³。隨著現代主義和後現代主義在中國成為泛文化現象，《故事新編》又被認為是現代主義乃至後現代主義的開山之作。這些爭論一方面昭示著文本存在多角度的闡釋空間，一方面表現出研究者對其把握的艱難。《故事新編》展開了與其他小說不同的文學風格和藝術手法，造就了變異性的文學現象。在跨度長達十三年的寫作中，魯迅一直未看到對待千年至今的文化痼疾中華民族有自我否定和自我療愈的能力，所以堅定的認為儘管找不到切實的方法，索性先將一切拆解。魯迅的眼光具有一種人文穿透力，在看待社會現象的本質以及歷史，現實和未來之關聯的時候，魯迅的眼光無可爭議的具有極為罕見的天才般的敏銳和深邃，他可以輕易擺脫傳統與當時的成見且能夠排除浮象和假像而觸摸到問題的客觀自身，並有著廣泛的覆蓋面，能把握住造成社會現實的真實質素。如果從上至下這文化的土壤過於腐爛，也許希望的萌芽將

¹《故事新編》單篇創作時間：《補天》（1922 年 11 月載《晨報副刊》）、《奔月》（1926 年 12 月載《莽原》）、《鑄劍》（1926 年 10 月載《莽原》）、《非攻》（1934 年 8 月未發表）、《理水》（1935 年 11 月未發表）、《采薇》（1935 年 12 月未發表）、《出關》（1935 年 12 月《海燕》）、《起死》（1935 年 12 月）。

²嚴家炎：《魯迅與表現主義——兼論〈故事新編〉的藝術特徵》，《中國社會科學》1995 年第 2 期。

³錢理群：《心靈的探尋》，上海文藝出版社，1988 年版，第 246 頁。

於廢墟上生出，所以他把一切都鄙視、嘲笑、消解。從今天的角度看，則感覺到魯迅的眼光具有不可思議的穿透力，以及他對歷史和人性把握時的前瞻性。

關鍵詞：《故事新編》 後現代主義 魯迅 思想穿透力

20 世紀 80 年代後現代主義之火⁴在中國點燃，後現代主義思潮也不斷規訓著人們的思維，傳遞出一種解構、消解、非理性的社會體驗，並逐漸發展為一種泛文化思考方式。研究者在用後現代的眼光看待《故事新編》時，文本仿佛也存在“去中心化”、“碎片化”、“解構主義”等後現代文化取向。在對文本進行後現代視角的闡釋時，有必要先對後現代主義的特徵及不足之處有所認識。第二次世界大戰結束後，文化發生巨變，造成一種試圖與過去文化決裂的後現代思潮產生，並來勢兇猛。後現代主義觀念認為不存在本質，事物永遠是變動的⁵，這種反本質傾向造成對後現代主義難以精確定義並只能從特徵中來把握。1993 年王寧的《後現代主

⁴哈桑、詹姆遜、佛克馬分別於 1983、1985、1987 三次到中國作學術報告且引起很大反響，被認為是點燃了中國的後現代主義之火。其後中國學者翻譯了大量後現代主義論著，如傑姆遜的《後現代主義與文化理論》、《晚期資本主義的文化邏輯》，佛克馬、佰斯頓編的《走向後現代主義》，王岳川、尚水編的《後現代主義文化與美學》，利奧塔的《後現代狀況：關於知識的報告》等。此外，亦有中國社會科學出版社出版的“知識份子圖書館”叢書，包括德里達的《文學行動》、保羅·德曼的《解構之圖》以及四部傑姆遜的著作。遼寧教育出版社出版的“劍橋集粹”叢書，包括《後現代轉向》《後現代主義和大眾文化》《後現代和後工業》。評介和研究性著作如王岳川的《後現代主義文化研究》，陳曉明的《無邊的挑戰》《解構的蹤跡：歷史話語與主體》，王寧的《多元共生的時代》柳鳴九主編的論文集《從現代主義到後現代主義》，盛甯的《人文困惑與反思》及中國社會科學出版社出版的“後現代思潮叢書”（1998）。

⁵有“有多少個後現代主義者就可能有多少種後現代主義的形式”見王岳川：《後現代主義文化與美學》，北京大學出版社，1992 年版，第 2 頁。

義：從北美走向世界》⁶一文系統介紹了後現代主義從北美到中國的發展路徑。後現代主義在文化藝術方面的特徵被描述為“反文化”和“存在主義的智力反叛力量”⁷“被現代主義廢除了的藝術風格的復活”⁸，呈現出對“元敘事的懷疑”⁹，是“晚期資本主義的文化邏輯”¹⁰，傳達著“否定、解構、懷疑、揭露的不斷更新的遊戲精神”¹¹等多重面孔。後現代主義將傳統西方話語的中心進行解構造成的危險境地促使人們開始正視這一文化現象，與此同時，研究者也開始關注後現代主義帶來的破壞性。2014年，朱立元《後現代主義文論是如何進入中國和發生影響的》一文除了談到後現代主義在反本質主義問題上對中國文藝理論的建設性¹²，並開始針對性地辨析後現代主義的利弊。關於後現代主義的爭論主要表現為兩種。第一，後現代主義理論的在地性與適應性問題。如果將後現代主義視為現代主義衰落後崛起的文學，那麼在中國則缺少這樣的文化基礎。後現代主義理論是西方某一個歷史時期概括出來的思想特徵，是其物質和精神文明發展到一定階段的必然與邏輯的反應，將其挪用到中國文本中是否合適。李楊指出“後現代主義進入中國的過程中，依然帶上了‘中國式’的陰影：在西方具有多維指向的‘後現代主義’，在中國僅被幻化為‘怎麼都行’，他們置西方後現代主義大師們筆下的批判理論於不

⁶王甯：《後現代主義：從北美走向世界》，《花城》1993年第1期。

⁷參見[荷蘭]佛克馬、伯頓斯編，《走向後現代主義》，王寧等譯，北京大學出版社，1991年版，第17-30頁。

⁸參見麥克爾·科勒：《“後現代主義”：一種歷史觀念的概括》，《美國研究》1977年第22期，第13頁。

⁹參見利奧塔：《後現代現狀：關於知識的報告》，湖南美術出版社，1996年版。

¹⁰參見傑姆遜：《後現代主義與文化理論》，唐小兵譯，北京大學出版社，1997年版。

¹¹Bernstein. philosophical Profile[M]. Philadelphia:University of Pennsylvania Press 1986:59.

¹²朱立元：《後現代主義文論是如何進入中國和發生影響的？》，《文藝理論研究》2014年第4期。

顧，僅對知識份子的邊緣化大聲喝彩，而對那些依然堅持啟蒙立場和批判姿態的知識份子則大加撻伐，甚至指責他們為‘文化冒險主義’。這種批判性的匱乏成為中國後現代主義理論發展的一個死結。”¹³第二，後現代主義理論的正當性問題。後現代主義本身與現代主義之間的關係一直存在共時和歷時的關係爭論，且從未停歇。如果後現代主義的正當性被質疑，那麼建立在它身上對各種問題進行言說是否成立。現代主義的價值還未被人們認識到，這種條件下很難產生後現代主義文學。¹⁴後現代思潮因為其持有的強大破壞性在西方已成強弩之末。湯因比將後現代看作一個西方文明走向衰落，現代的理想主義和啟蒙精神發生崩潰的動亂時代。徐友漁將後現代主義的弊端表現具體為“極端相對主義”、“消解固有意義”、“消解人類價值觀”¹⁵。總之，後現代主義闡釋中國文本造成的“闡釋時功利性、情緒性、想像性、表演性甚至商業性因素的介入”¹⁶等問題正逐漸被明晰。

一、眾聲喧嘩的“後現代”與“現代”聲討

2002年，廖久明一文《〈故事新編〉的後現代主義特徵》¹⁷首開先河，從魯迅所處時代與後現代主義具有相似歷史循環論的角度將《故事新編》與後現代主義思潮聯繫起來，視《故事新編》為將現實揉進歷史的後現代主義邊緣文本。至此，《故

¹³李楊：《冒險的遷徙：後現代主義在中國的傳播》，《開放時代》2002年第6期。

¹⁴王甯：《後現代主義：從北美走向世界》，《花城》1993年第1期。

¹⁵徐友漁：《後現代主義及其對當代中國文化的挑戰》，《中國社會科學》1995年第1期。

¹⁶趙勇：《後現代主義：他們傳播過什麼，我們接受了什麼》，《文藝評論》2001年第4期。

¹⁷廖久明：《〈故事新編〉的後現代主義特徵》，《成都大學學報》2002年第3期。

事新編》被貼上很多後現代主義的標籤，用後現代主義詮釋《故事新編》形成潮流。《故事新編》開始被帶上各種主義的帽子，隨之魯迅也被認為是各種主義的大師。一時間，研究界湧現了越來越多地談論《故事新編》的文章，80年代的“神話”視角被置換為90年代的“建構”視角並發展為當下的“解構”視角。經過梳理，這些文章在將《故事新編》與後現代主義進行邏輯對接時的原因闡釋為，文本和後現代主義的共通性表現為表現出的後現代特徵。“我們在讀他的《故事新編》時，卻發現了太多的後現代美學特徵和藝術手法，以至於無法用偶然或巧合來解釋。魯迅是現代主義的……那麼，魯迅就更是後現代的了，因為後現代主義是現代主義的初期狀況。”¹⁸“魯迅與後現代主義者具有相似的歷史觀、他們處於大致相同的生存困境中、中國古代小說與後現代主義文本存在著相通的地方。”¹⁹“後現代主義與魯迅對接的可行性是在現代主義與魯迅具有密切關係的基礎上生髮的。”²⁰“作為一個具有叛逆意識和超前意識的作家，魯迅在其文學創作的實踐中，在其思想體系的建構中，早已具備一種與後現代主義帶有相通性的文化實感和體驗，這種實感與體驗體現了他對民族命運與個人生命意識等問題本質的追問，同樣也體現了他對某些現代主義因素的透視與超越。”²¹“《故事新編》的三個文本特徵：文本互涉、文本誤讀、雜語性……與後現代主義文本策略的驚人暗合。”²²總之，文

¹⁸杜光霞：《魯迅的後現代一面——論〈故事新編〉的後現代藝術特徵》，《長春理工大學學報》2008年第6期。

¹⁹廖久明：《〈故事新編〉的後現代主義特徵》，《成都大學學報》2002年第3期。

²⁰李延佳：《試析〈補天〉中的現代主義與後現代主義因素》，《赤峰學院學報》2019年第8期。

²¹李延佳：《試析〈補天〉中的現代主義與後現代主義因素》，《赤峰學院學報》2019年第8期。

²²李敏霞：《論〈故事新編〉的後現代主義藝術表徵》，《前沿》2008年第12期。

本與後現代主義的“消解”²³、“用遊戲的方式對待文本”²⁴、“消解性敘述”²⁵、“戲仿”²⁶、“反諷”²⁷等多元特徵聯繫起來。將《故事新編》與現代主義進行邏輯對接的原因探究中，則從魯迅所處的社會時代背景出發，“現代性使得一切中國古典社會堅固和神聖的傳統都被破壞了，來自現代性發生之源的西方質素在中國大行其道。中國變成了古今混融、中西雜糅的大滑稽場。魯迅先生將這種滑稽的混融狀況寫進了《故事新編》中”²⁸，“現代主義中的存在主義、象徵主義以及佛洛德學說等作為魯迅思想和創作的重要來源”²⁹，“20世紀初，西方存在主義哲學開始傳入日本袁使此時在日本留學的魯迅得以接觸到克爾愷郭爾、尼采等人的思想，為魯迅提供了養料。”³⁰“來自西方的現代時空質素相對較少。這正是中國現代性剛剛發生之際的真實狀況。西方與現代時空的入侵還未形成大規模燎原之勢。《故事新編》也只是額汗涔涔似地點綴了些許現代質素。”³¹魯迅《故事新編》中的現代主義因素則被概括表現為“宏大正面的建構”³²、“荒誕性”³³。這些爭論

²³觀點見李延佳：《試析〈補天〉中的現代主義與後現代主義因素》，《赤峰學院學報》2019年第8期。鮑國華：《論〈故事新編〉的消解性敘述》，《魯迅研究月刊》2000年第12期。馬為華：《神話的消解——重讀〈故事新編〉》，《東方論壇》2003年第2期。

²⁴廖久明：《〈故事新編〉的後現代主義特徵》，《成都大學學報》2002年第3期。

²⁵王澤龍、王建雄：《魯迅〈故事新編〉的敘事策略》，《文藝研究》2013年第3期。

²⁶杜光霞：《魯迅的後現代一面——論〈故事新編〉的後現代藝術特徵》，《長春理工大學學報》2008年第6期

²⁷朱衛兵：《“構建”與“顛覆”——論故事新編的反諷結構》，《名作欣賞》2007年第12期。

²⁸宮愛玲：《現代性的開端——〈故事新編〉新論》，《湖北大學學報》2007年第1期。

²⁹李延佳：《試析〈補天〉中的現代主義與後現代主義因素》，《赤峰學院學報》2019年第8期。

³⁰李延佳：《試析〈補天〉中的現代主義與後現代主義因素》，《赤峰學院學報》2019年第8期。

³¹宮愛玲：《現代性的開端——〈故事新編〉新論》，《湖北大學學報》2007年第1期。

³²王澤龍、王建雄：《魯迅〈故事新編〉的敘事策略》，《文藝研究》2013年第3期。

³³觀點見李延佳：《試析〈補天〉中的現代主義與後現代主義因素》，《赤峰學院學報》2019年

都在試圖表明魯迅是現代主義大師乃至後現代主義大師。慶倖的是，《故事新編》表現出的對於傳統創作範式的反叛及背離，與後現代主義呈現出相似的氣質被研究者所看到。反之，並不能因為文本具有的後現代特徵而將魯迅視為後現代主義大家。

從後現代主義思維³⁴看《故事新編》，後現代主義敘述策略在文本中不僅有跡可循，而且非常明顯。後現代主義的起因和生產力發達及物質豐富帶來的個人追求的可能性的擴大有必然聯繫，但是究其內容，主要表現為否定利用歷史製造的權威，否定不允許否定（比如以宗教和社會需求的名義）的人生觀和價值觀，並對英雄主義和浪漫主義進行一番嘲笑。後現代主義使用的方法不是正面批判，而是消解，比如把英雄置於可以正常認知的現實情境，然後告訴人們他們在現實中必然會尷尬和狼狽，從而消解了其厚重的能指意義。說魯迅具有後現代主義的特點，就必須承認他所處的時代充滿了人民大眾尤其是有文化的青年對新秩序新制度的渴望，對英雄的敬仰，對正義的熱忱，而基本不具備後現代主義發生的“土壤”。因此，與其說魯迅具有現代、後現代包括現實主義的色彩，不如說魯迅身上具有常人不具

第 8 期，江勝清：《論〈故事新編〉的荒誕感》，《江西社會科學》2004 年第 6 期。

³⁴關於後現代主義思維方式表現在文本寫作中可以是：“後現代主義的寫作策略就是以嘲弄‘人’的主體地位，顛覆‘歷史’的必然性邏輯為其宗旨。後現代主義小說不去追蹤人類整體性的歷史意識，不去探求永恆而內在性的超驗存在。而是傾向於追求自反性或元虛構，它反映了一切語言都是自我指涉的這一認識觀，後現代小說熱衷於創造一種兼收並蓄的文體，把歷史、政治、文學傳統和個人本質的重大素材轉變成幻想、黑色幽默或啟示錄式的寓言，以及誇誇其談的個人抒懷。因此，敘述角度成為人物與生活的自由組合過程，敘述方式不過提供了生活的各種可能性而已。現代主義的小說儘管經常也運用生活片段的組合，但是它的內部實際上隱含了一個統一構成的深度，因而它是可分析的，可解釋的。而後現代主義的作品是不可分析的，是閱讀性的，因為它沒有一個內在的深度性的構成。”見陳曉明：《歷史轉型與後現代主義的興起》，《花城》1993 年第 2 期。

備的眼光和膽識，表現為對人性和歷史的穿透力。而為何表現出解構的一面，則因為在跨度十三年的寫作過程中，魯迅一直未看到對待千年至今的文化痼疾中華民族有自我否定和自我療愈的能力，所以他堅定的認為，儘管找不到什麼切實的方法，索性先把一切砸爛了再說，如果從上至下這文化的土壤過於腐爛，也許希望的萌芽可以在廢墟上長出。所以他將一切都鄙視、嘲笑、消解。

二、魯迅對於人性的穿透力

魯迅在文本中將上上下下一網打盡，堅持了他一貫的只揭創傷，不開藥方的作者立場。在對國民性的批判中，其對象既有殿堂與神廟級代表，也有市井與村野級標本。

(1) 殿堂級代表。《鑄劍》是魯迅關於歷史的一次“翻新”表述，並真實呈現出中國歷史中的矛盾和悖論，凸顯了歷史書寫機制當中隱含的權力關係。在殿堂級代表人物關係中，復仇氣質始終體現在文本中，並有清晰地指涉復仇物件，直指威權和庸眾。《鑄劍》改編於歷史故事《列異傳》，眉間尺的使命是為父報仇，但脆弱、猶疑的性格讓復仇受到阻截，此時黑衣人宴之敖者的出現推動了故事的發展，他要代替眉間尺報仇。寫法上採取的是非線性的“橫截面”敘事，開頭即序曲，講眉間尺優柔寡斷的性格；接著寫眉間尺進城，是“鋪陳”的開始，提醒黑衣人的出場；“三頭決戰”為高潮；“大出喪”是結尾。“國王”象徵的威權是“放鬼債”的邪惡勢力的集成，是“仗義”、“同情”、“乾淨”的對立面。如果說，眉間尺是一個缺乏行動力的符號，天生不能佔據主動，他選擇將劍與自己的頭顱交予宴之敖者，是用生命回答了所面對的“哈姆雷特之問”，即行動還是拖延？愛還是

恨？生還是死？那麼，黑衣人則是“精神拯救者”之化身，他的出現讓眉間尺的精神實現了昇華。眉間尺在“三頭撕咬”中的表現，優柔寡斷的性格已經不見，他選擇了行動和毀滅，他的精神獲得了昇華——大恨與大愛實現了對立之統一。因此，宴之敖者不只是“殺手”，他是天生的“復仇者”，是為一切受侮辱、損害者復仇的化身，是為敵人而生而活的人。黑衣人有多強的復仇意志也象徵著作為殿堂級代表的國王身上的邪惡和黑暗的強大破壞性。魯迅看到了復仇對於血債的意義和價值，也清晰地看到復仇（血還）的代價與結果。黑衣人最後確實為眉間尺複了仇，代價則是讓眉間尺、國王、自己同歸於盡。至此，“幹將鑄劍，其子報仇”的故事完全被改頭換面，黑衣人想完成的復仇行動註定是“雙刃劍式”的結局——與敵人一起毀滅。這場復仇行動由壯烈變為悲壯，傳達的正是與威權永恆鬥爭的復仇精神，權力持有者的國王正是永久的敵人。魯迅所塑造的殿堂級代表國王形象，是魯迅精神和心態的賦形，他找到了歷史與存在的普遍法則，不存在民眾鬥爭，真正的鬥爭只存在於權力者之間。魯迅對於歷史的診斷，無疑回歸了福柯意義上的權力關係。《鑄劍》中的復仇精神可以是寶貴的、永恆的，即作為“復仇者”，無論他（或他們）活著還是死了，都會永恆地與“仗義”、“同情”的對立面搏鬥到底。

（2）神廟級代表。魯迅對傳統故事進行挪用，表明了他對進步論的不信任感，當這些神廟級代表們被質疑的過程，也是作為源頭和基礎的觀念、價值死去的過程。《采薇》中為了活命伯夷和叔齊在首陽山每天吃各種薇菜，“聖賢”與“吃薇菜”被不和諧地拼接在一起，通過日常畫面產生出動人的諷刺效果。讀書人持“先王之道”安身立命卻被“餓死”，“不食周粟”的氣節被“烙餅”、“粉”這些無意義的事物所取代則呈現出一種消解意味，作者對“薇菜”進行濃墨重彩的講述，“價值”在此傾覆，無價值的東西——暴露真相，構成了碎片圖景下的狂歡。

將無意義場景呈現給讀者，這種荒誕加寫實的寫作手法體現出魯迅對“先王之道”的冷視。當武王假借“天命”、“王道”發動戰爭實則是“先王之道”被利用，當小窮奇及一群弟兄假借先王名義搶劫伯夷叔齊，“先王之道”則發生變形。當“先王之道”成為伯夷、叔齊為首的士大夫信仰時，它也成為一種對新局面的壓迫力量，“知識即權力。知識與權力整合，知識成為一種當代‘話語’，一種壓迫、排斥、控制的權力形式”³⁵。魯迅主張對歷史應該抽象地批判的這種創作心態已經超越了現代主義對基礎、權威、統一的迷戀。對於儒家代表人物的塑造，與傳統意義上的英雄和聖人形象區別開，更多的是將二者還原成為生活中本真的人，讓讀者看到傳統文化中偽善的一面。這種大膽的寫法在當時是極具創新性的，也為讀者留下多種解讀的空間。除了通過伯夷、叔齊的尷尬遭遇來揭示儒家文化的偽善一面，“滿口高風亮節，實則虛偽荒唐”的弊病，魯迅還通過諷刺挖苦莊子和老子的處境直逼道家文化中的詭辯一面。《起死》中的莊子急急忙忙地去見楚王，見到一顆骷髏，他請司命大神讓骷髏起死為生，原來是五百年前被強盜打死的楊大。楊大抓住莊子的衣服，急於為自己赤條條的身子找塊遮羞布。莊子沒辦法，只得向他宣講此亦一是非，彼亦一是非——沒衣服固然不好，有衣服卻也不一定好——的詭辯“齊物論”。然而楊大死活不依，他寧可再死一次，也不願不穿衣服去見人。荒誕的是，莊子的相對主義哲學在楊大看來等於“放屁”。在整個對話過程中，楊大只關注他的衣服、包裹、傘。莊子不肯將自己的“遮羞布”借予楊大，背後有個見不得人的原因——要上朝廷、見楚王，怎能衣衫不整！他的哲學成了只能消遣他者，卻不能躬身實行的“屁話”。魯迅借楊大的口，用粗鄙的形式消解了莊子哲學的意義。楊大始終未被莊子的哲學所感化，他要求再死一回，以免赤條條見人，而這時

³⁵王岳川、尚水：《後現代主義文化與美學》，北京大學出版社，1992年版，第19頁。

司命大臣卻不靈了，這個結局更是對莊子哲學的尖銳反諷。《出關》中的老子與莊子的窘境相似。“呆木頭”似的老子看破前來求教的孔子懷有野心，決定採取逃避主義，西出函谷關。守關的官員關尹喜是個“小窮奇”式的勢利鬼，要借機敲老子一杠子——不給關員們“講”一堂“學”就不放他出關。然而，老子的聽眾卻是一幫沒文化的庸人，剛開講，大家就“顯出苦臉來了，有些人還似乎手足失措。一個籤子手打了一個大呵欠，書記先生竟打起瞌睡來，嘩啞一聲，刀，筆，木筭，都從手裡落到席子上面了。”³⁶這個講堂實在荒唐！最後，老子的出關與否跟講學無關，變成《道德經》文本究竟值“幾個饅頭”的問題。這是對經典價值的再次拆解，而這消解又是因敲竹槓的勢利鬼、毫無知識的庸眾與大學者、大經典之間的絕對隔膜造成的，因而也是用荒誕手法作出的尖刻反諷。

《故事新編》中的伯夷、叔齊、老子、莊子等不再被供奉在神廟裡，均表現為正常的人。對這些人物形象的塑造擺脫了歷史權威的政治編碼，顛覆了人們的文化記憶。他們在各自架構的“哲學”裡出糗，並陷入矛盾，以往的崇高感和莊嚴感化為滑稽、尷尬導致他們一一被拉下神壇。這些人作為魯迅精神的賦形意味著他無疑敏銳地看到，先知、英雄、聖賢們都是群眾培養出來的，並表現出悲觀和失望。從這個意義上說，《故事新編》表現出魯迅對一切正統觀念和人們認為的主流意識的失望和憤慨，這個正統觀念在當時則所指民國時期崇尚的主流價值觀。當人物、事件、故事等歷史傳統等通過陌生化的表徵策略造成對傳統偉大敘述的拆解，意味著精英階層的哲學受到大眾階層直接粗魯的干涉和質疑並形成壓力，造成宏大事件所表達的歷史意識的權威性的不斷地萎縮並被消解。

³⁶魯迅：《魯迅全集》第2卷，北京人民文學出版社，1973年版，第570頁。

神廟代表們被拉下聖壇，並一而再、再而三地被置於生活的窘境中，呈現歷史的荒誕意味。在魯迅的筆下，除了要與強大的威權鬥爭，除了精英階層所代表的正統顯示出的自以為是，學者們、大員們的醜態，底層人的愚昧、缺乏憂患意識、庸眾看客們的碌碌無為，也都是魯迅批判的對象。

(3) 胡同村野級標本。在“王土”與“王臣”發生衝突的圖景裡，阿金是殷朝叛徒小炳君的代言人，小炳君借她之口“點破”伯夷叔齊的“矛盾”，這既隱含著小炳君為自己失節行為作粉飾的用意，又暴露出欲將兩個真講氣節的老哥兒置於死地的惡意。可惜伯夷叔齊太迂腐，陷在小炳君惡毒的“詭辯形式邏輯”裡出不來。秉承“不食周粟”的氣節，卻吃著周國的薇菜，在“看”與“被看”的過程中，伯夷、叔齊所堅持的氣節被對方置於悖論絕境，致使他們不得不選擇餓死。魯迅這裡諷刺、鞭笞的重點對象顯然不在伯夷、叔齊及其所堅持的儒家真氣節，而在打著“王道”“仁孝”旗號掩飾攻戰、掠奪、變節、蠅營狗苟的所有其他角色之虛偽、邪惡。殿堂級代表和神廟級代表是少數，作為歷史構成主體的大部分人是一群無聊的看客和閒人。魯迅對伯夷、叔齊的諷刺有別於對於阿金姐們的諷刺，對於武王之下、伯夷叔齊之外，小說裡的所有其他人物，恭行“天命”的看門人、行劫的強盜、善於撥弄是非的阿金姐，這些“王臣”，實則是徹頭徹尾的奴才，這些人沒有人格，在魯迅眼裡，奴才比奴隸更為卑賤。因為“王土”是逃不出的，徹底的清高只有餓死。但伯夷、叔齊真是不願當“王臣”的，他們的氣節倒不是假裝的、虛偽的。至於其他人——上至武王，下至以順民（見大人就磕頭納福）、小窮奇們（滿口道德仁義來打劫）、看門人（關心紂王的姨太太是否漂亮）、阿金姐（對弱者作威作福）為代表的無數庸眾，他們所提倡、擁戴的“仁義道德”、“溫柔敦厚”等等，全是虛偽、無恥的代名詞。國王之死的過程是神聖變為滑稽，變為狂熱和焦

慮的過程。魯迅的焦慮是通過看客們來表現的。當黑衣人成功為眉間尺復仇後，剩下的只有一批看得出身份等級的大大小的男女奴才，還有更多的既看不出身份也看不出等級的無知無覺者。這是一群伸長脖子、非常無聊的看客，也是一群不體面的被看對象，他們依然像小說前文所寫那樣：“男人們一排一排的呆站著；女人們也時時從門裡探出頭來。她們大半也腫著眼眶；蓬著頭；黃黃的臉，連脂粉也不及塗抹。”³⁷看客們成為構成歷史中的“人”，宣告著權力遊戲結束之後街市依舊太平，因此，進步論真的能帶來歷史的進步嗎？與其說歷史失去主人和敵人，不如說歷史於短暫權力遊戲結束之後恢復了它的遲滯本色，“三頭並葬”讓復仇者和被復仇對象一起滅亡，看上去筆調輕鬆，卻讓讀者于不甘中感染濃郁的悲觀色彩。

魯迅看到了傳統文化中偽善的一面，揭示了中國當時社會發展過程中的矛盾，拒斥了將傳統顯學作為絕對權威的中國歷史觀。與此同時，文本中流露出的一種碎片化和拼湊的真實，與對於祥林嫂、阿 Q、閩土等人的刻畫則呈現出差別，詩意的表達和抒情的氛圍消失了，只有世俗日常的喧鬧呈現和歷史人物不斷遭遇的尷尬窘態。這種對於日常情境的反復再現，宣告的是作者悲觀的心態。正是因為失望，所以只好採取諷刺的態度。他與後現代主義的思維方式一樣不從正面批判，而是消解。將英雄帶入可以進行日常認知的情境中，然後告訴讀者他們在現實中必然會尷尬和狼狽，以此喚醒大眾。

對於墨子、大禹、女媧這些不計個人得失的英雄人物，魯迅毫不吝惜對他們的肯定，同時用大量筆墨來渲染他們埋頭于自己偉業時遭遇到不被理解或未得好報的尷尬窘境。對於他們，魯迅不僅表達了認可，更是透過拆解的筆法對讀者講述，中國不是沒有英雄，不是沒有改革者，而是在具有強大的生命力的文化傳統面前，他

³⁷魯迅：《魯迅全集》第 2 卷，北京人民文學出版社，1973 年版，第 540 頁。

們都很尷尬。魯迅不斷寫到他們的身體，黑衣人鴟梟般嚴冷的聲音和冷冷地尖利地笑，墨子磨了個大窟窿的草鞋和高腳鷺鷥似的短衣裳以及塞了十多天的鼻子，粗手粗腳的大禹則黑臉黃軀，腿彎微曲等等，這些形象符號表現出魯迅所一再將他們置於窘境中。這種態度表面上是魯迅的一種建設心態的表達，毋寧說還是一種悲觀心態的抒發。當這些人被拆解，則襯托出對面的東西不僅厚重強大而且想戰鬥卻無從下手。墨子去楚國“止戰”，幹的是關係國家存亡的大事，吃的卻是鹽漬藜菜幹和窩窩頭，喝的是井水，穿的是草鞋，背的是一張破包袱，但他毫不在意，一路幾經挫折，終於完成了大業。墨子的一切生活習慣都是農民式的，但這並沒有妨礙他完成止楚伐宋的歷史功績，儘管形象狼狽不堪，卻讓讀者覺得很平和親切。大禹是以務實粗魯不拘小節的平民形象出現的，他長年在外治水，為民除害興利，與墨家“兼愛”的精神相契合，也是魯迅所推崇的人物；那群乞丐似的隨員，也是魯迅所肯定的、呈現著“墨者”形象的實幹家。小說最後寫到禹勸說舜：做皇帝要小心，安靜。對天有良心，天才會仍舊給你好處！這種為天下的人格精神也是備受魯迅肯定的，與墨家所提倡的“有力者疾以助人”的精相契合。這些描寫看起來是顛覆英雄們輝煌、嚴肅的形象，實質更是對產生窘境的社會和同時又是推手的庸眾的鞭笞。作為故事新編，我們更多地看到一個穿越時空看透一切而通過“油滑”歸於悲觀的魯迅，他深刻懷疑所謂英雄壯舉——無論是女媧的補天，大禹的治水和舜的教誨，以及眉間尺的復仇，即使產生了歷史演變也無法改變人性，因為他看到了體現著儒道一體的傳統文化之“衛道士”們的強大與民眾的自私麻木及愚昧。他對“古已有之應該如此”的權威的懷疑及批判精神，在書中，在無意義的對話、現實情境中不斷表現為後現代風格的冷嘲熱諷。因為這一切是在不具備後現代主義出現的歷史條件的歷史中顯現，所以魯迅思想的穿透力也體現出來。

三、魯迅對貫穿歷史中文化本質的領悟

魯迅戲說歷史目的何在？一些觀點認為，“體現了魯迅批判復古派的目的”³⁸，“面對如此奇特而艱難的生存困境，魯迅不再奢望自己能夠喚起他人去毀壞那‘絕無窗戶而萬難破毀’的‘鐵屋子’，於是，他把注意力轉向了歷史”³⁹，但其實魯迅的故事新編，不是白話歷史故事，不是訓詁史料，所以說他不是針對學術意義上的歷史，甚至也不是在寫小說裡涉及的歷史，而是把被涉及的時間地點人物作為巍峨厚重的中國文化的象徵，其象徵級別涵蓋了殿堂廟宇牌坊村野，牽扯到中國文化這面大蠹籠罩的眾多角落，上上下下，無一不可被他一支含著怒火和無奈的禿筆拆解。從這個意義上看，“新編”其實是個騙人的題目。意圖在於，你想進來瞭解歷史嗎？那我給你們講個荒誕的故事。歷史事實到底是什麼魯迅其實沒有說。

以傳統神話作為《故事新編》的素材對儒道釋進行闡釋，是對傳統文化一次大的釜底抽薪，但他並未孤立地審視歷史。由 8 篇短篇小說構成的文本，它們既相互獨立又相互形成關聯，是小說意義建構中的互文本。為社會找尋良藥的第一步是發

³⁸王亞娟：《遊戲不等於後現代主義——與廖久明商榷》，《成都大學學報》2003 年第 1 期。

³⁹廖久明：《〈故事新編〉的後現代主義特徵》，《成都大學學報》2002 年第 3 期。

現傳統歷史人物如何被建構起來，在對他們進行消解的過程中，魯迅表現出的歷史眼光不應該被忽略，魯迅對歷史的穿透力則表現在對中國文化整體批判的冷酷姿態上。《故事新編》顛覆了傳統創作風格，通過日常語言和歷史情境的現實錯位造成對傳統歷史所包含的意義與價值進行顛覆，讓符號的能指意義與所指表現出分離，呈現出離經叛道的姿態。《故事新編》對傳統的小說文類以及敘事成規提出挑戰，開闢了一個傳統與現代、真實與虛構、荒誕與嚴肅的對照空間，使敘事帶有差異性和多元性的特徵，瓦解了傳統二元對立中的等級制，也讓讀者看到了被人所忽視的因素對於人的歷史觀和價值觀塑造的過程，現代人身上呈現出的各種特質都是歷史所塑造出來的。傳統與現代的結合形成了具有開放性的意義空間，讓文本既非再現歷史，也不象徵表現現實，且不是傳達觀念和意旨。現代人的思維方式從出現時則已處在傳統文化觀念的構序之中。因此，魯迅將作用于現代人的傳統認識中的先知們當做現代社會中的人加以對待。從時間向度上來看，表現出對於歷史的興趣，攻擊傳統英雄聖賢則是為表達對於現實的關照意識，是為了傳達反叛傳統現實主義的真實觀。與此同時，《故事新編》的講述也從“空間向度”上行進，關注歷史神話以及價值觀所呈現出的當下意義，小說中因為細節、事件在空間層面的無規則堆積表現出零散化以及瑣碎性。

從魯迅的創作來看，魯迅對救救孩子的呼喚，這恰恰是將傳統文化釜底抽薪。魯迅批判國民性，他塑造了“阿 Q”以及“祥林嫂”等人，這些都是具體的人，但實則這些“具體”的人可以放在任何一個時代，任何一個民族以及任何一個背景之下。因此，魯迅在《故事新編》中對儒家、道家的批判實則是將他們放在一個抽象的框架當中，在抽象的框架當中達到思維的自足性和框架的自主性，實質是為了打破當時二元論的絕對歷史論調。可以說，魯迅與後現代主義雖然前後間隔很久，但

魯迅是超前的。當“列異傳”、“武王伐紂”、“紂兵倒戈”、“不食周粟”、“嫦娥奔月”、“後羿射日”、“老子出關”等被融入小說創作，魯迅為讀者建構了歷史故事如何被講述的過程，表現出魯迅的歷史眼光。這樣的寫法也增加了小說的歷史感和真實性。與此同時，文本並未停留在史料的表層去復原一個場景，而是呈現出造成這些人尷尬背後的動因。利用史料的鋪排，還建構與提供了對於歷史的理解，小說的形式與內容存在制約與互動、制約的關係，古今對照的一部文本形式所造成的敘事性的豐富增加了歷史感。敘事行為的自我暴露意味著讀者始終知道有一個凌駕於講述者的敘事者存在，顯然魯迅是有意為之。當歷史被肢解為伯夷和叔齊變著花樣吃薇菜、強盜搶劫聖人、墨子穿著破衣爛衫勸阻戰爭、女媧辛苦地忙著補天等事件或圖景時，人與歷史的距離感消失，人的歷史感以及現實感被抽出。魯迅所肯定的復仇精神代表使他與所處的時代始終對立，對一切“引導民眾教育青年”的威權，他都不打算順從而且要捋一捋虎鬚，他不顧任何社會環境都會這樣做是可以預測和理解的，但採取的手法，不從正面碰撞也有原因。他深刻意識到一種對歷史的嘲弄和戲仿比正面嚴肅的討論方式更能達到揭露傳統文化中反智及醜陋的一面，魯迅發現了歷史運行的規律和本質。對於時代裡的這些庸眾，講道理喚醒他們並不可行，所以魯迅只能使用戲諷方式直達社會建設的意圖。這一點上，魯迅擁有常人不具備的眼光和膽識，對人性和歷史具有穿透力。對於歷史人物的還原以及形式的實驗性都表現出作者把握歷史時代的野心。許多細節的鉤沉是為了給文本營造出時代感和歷史感。主人公每一次的尷尬遭遇，都帶出更深的歷史困境。文本呈現出根植於歷史情境中的悖謬性，沒有用一種個人命運的方式將其合理化。

後現代主義思維所呈現出的巨大闡釋空間可以用來闡釋很多文本，與此同時理論和文本之間的異質性因素造成的特殊性也可以體現出來。西方百年的思潮和學術

積累在中國三十年的時間裡正被“消耗殆盡”，在本土存在著“消化不良”現象，文本被其制約並進入闡釋的死胡同。如果說理論與文本之間已經經歷了理論闡釋文本的模式的話，那麼，新一階段的發展應是用文本來闡釋理論，讓文本表達達到理論的深度又不止步於這種深度。然而，對於後現代主義導致的結果而言，在給後現代帶來土壤和雨露的一部分現代世界中，其支柱是經常不大考慮社會意義的個人主義及享樂主義。在魯迅的年代，並無上世紀六十年代以後滋潤後現代的豐厚土壤，所以魯迅的後現代寫作色彩，即使表現出超前的天才般寫作風格，也體現出他寫作的主旨，並不是將目的設為消解權威後建立自我中心，也不是過多考慮用什麼方法解救世界，而是先將這培育和支撐中國人性的世界消解打碎了再說。魯迅並不是強調生命無意義並執著於個人的個人主義者，儘管他極其強調個人權利，永遠警惕的維護個人自由。所以魯迅的穿透力，在很大的意義上指他文字的客觀生命力。歲月過去近百年，魯迅筆下的人物仍在周邊活靈活現。不管是準備迎接大禹的官員，對後裔施暗箭的弟子逢蒙，向老子“請教”的夫子，數落伯夷和叔齊的大姐，圍觀“三頭撕咬”的看客，自稱女媧嫡系卻在女媧身體上安營紮寨的一幫人，其後代們綿延不絕生生不息。舉目向上既可注視到魯迅冷酷犀利而悲哀的目光，也可感知他後現代風格的力量。

四、結語

魯迅所處的時代充滿了人民大眾尤其是青年人對新制度和新秩序的渴望，並不具備後現代主義發生的土壤，但魯迅之所以能夠產生後現代主義的思維形態，正是因為他有常人不具備的眼光和膽識，以及對人性和歷史的穿透力。但是所謂的穿透力也受制于歷史現實的條件。因為魯迅當年面對的中華文化過於厚重，歷經幾千年至魯迅生時，讓人感到除了小修小補和周而復始的奴隸與做不成奴隸的迴圈，竟無稍微

涉及根本的改變，這使魯迅的眼光不得不將千年風景從頭到尾掃過。然而，即使在魯迅身後近百年，二十一世紀的今天，濃厚的文化沉積，慈禧和義和團的情感思緒瀰漫在某些地方，而今天的文化改革者，竟然不得不佩服魯迅這個“超前的後現代主義特徵”的武器之銳利，也多少能體會到這位壞脾氣的老人，他文字的生命力竟印證了消解批判物件的生命力。所以，令人苦笑的是，魯迅的穿透力既讓我們感到思想之不受時代局限的力量，另一方面也滲透出來先生儘管祭出嘲諷和拆解這些空前似乎也絕後的小說筆法，面對勁敵，註定不是喜劇也不是鬧劇而成為悲劇的無奈。