

以虚无为实有：鲁迅与现代中国文学的悲剧意识

黄承元

自亚里士多德以来就有悲剧戏剧的诗学，而到谢灵以后才有了悲剧意识的哲学思维。

——宗谛 (Peter Szondi)

引 言

从德国 20 世纪戏剧与美学理论家宗谛的这段话出发，我们可以说中国自《离骚》以来就有悲叹诗，但是到鲁迅许多实验性的作品以后才有了悲剧意识的论述与完整实践。与西方情况相反的，中国自有诗学传统以来——特别是中国文学的抒情传统——就有悲剧意识，而且已趋成熟，但是中国既没有相应的悲剧的诗学也没有悲剧意识的哲学。悲剧意识是中国抒情传统中的一个重要议题，应该获得重视，而中西悲剧意识的思维体系也有待重新理解。在浩瀚的中国文学文本中，本文选择性地从现代中国文学中鲁迅晚期的作品出发来思考绝对的黑暗与虚无在鲁迅式的悲剧观里的地位，以及他描写的孤独感与近代德国悲剧意识理论的关系。作为中国文学里一个陌生而悲壮的声音，鲁迅的悲剧意识是值得研究的。鲁迅曾经大量译介日本文学作品、理论，受到俄国文学影响（例如：安特列夫），并且熟悉尼采（Frederick Nietzsche）的存在主义哲学。鲁迅受到当代德国思潮的影响是毋庸置疑的。因此，本文不企图结合周树人传记研究与写作当时的文化社会现况来解释其作品中的批判与悲剧意识，而是透过比较悲剧理论的方式，特别是近代德国悲剧理论，来看鲁迅式的悲剧意识的本质，特别是孤独与荒谬这两个主题的重要性

在他晚期作品中的地位。此外，亦将分析中西悲剧意识的流变 (the vicissitudes of the tragic) 以及鲁迅晚期作品中的氤郁色彩，建构现代中国文学的悲剧意识，以作为一个抛砖引玉的开端，以期能引发进一步的讨论，连结传统与现代的文学感度 (sensitivity)，建构出跨文化意义的悲剧意识以及在其背后运作的文化思维模式。就这层意义而言，悲剧意识的研究可以说是文化诠释学 (cultural hermeneutics) 的一个具体基础。

鲁迅的《野草》表现了来自绝对的虚无与黑暗的悲剧意识，既非道德冲突也非人生抉择，更非关英雄与受难；鲁迅常描写平凡人对人生的荒谬性的体悟，终于一个人“向黑暗里彷徨于无地”而“独自远行……并且再没有别的影在黑暗里”；最深刻的悲剧是“梦见自己正和墓碣对立”并且必须自己一个人像没有实体的影子一样“被黑暗沉没”。在这一点上，鲁迅所理解的悲剧意识与班雅明对德国文学的悲剧意识的理解颇有神似之处。宗谛与班雅明这两位德国美学家都在一定程度上反省了欧洲文学的悲剧意识，指出悲剧的本质不是受难与英雄的死亡，而是人透过人生旅程，认识到自我道德意识的主体性终究要与周遭社会的冷默产生断裂，于是只有相对无言，只有绝望，这样的反讽 (tragic irony) 导致绝对的虚静 (silence)，也就是悲剧的终曲。鲁迅的悲剧意识乍看之下相当程度

地反映了存在主义的思想,认为人是被荒谬地抛进这个世界的。另一方面,鲁迅描写的孤独也与班雅明的悲剧理论中的无言(speechlessness)若合符节。然而鲁迅更深刻的地方在于他从中国传统出发而获致了对孤独与永恒的体认。鲁迅常援引的是屈原那种“世人皆醉我独醒”式的孤独感,特别是《离骚》中反复陈述的个人觉醒与社会庸众间的张力。鲁迅描摹的孤独不是感时伤逝的,像“前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下”这样的孤独感,而是个人无法被他人理解,身处闹市中的孤独。这点当然与鲁迅悲剧性的一生很有关连,但是如前所述,鲁迅作品里面的悲剧意识与他一生的经历之间的关系,以及对时事的反讽(例如:《理水》与顾颉刚)与自传书写(例如:《影的告别》与鲁迅当时的心境),不是本文关注的焦点。我们关注的是鲁迅的悲剧意识的本质以及其与传统的关系。鲁迅从小即嗜读《楚辞》,也在《中国小说史略》多次表达他对屈原赋的喜爱。《离骚》描摹不被理解的孤独,以及洁身自爱、超脱凡俗的“解脱”之道。但鲁迅则有细微的不同。他的作品表现的是因为世事荒诞的本质造成无法被理解的孤独,以及这样的孤独带来的黑暗世界。

在进一步谈鲁迅与近代西方悲剧理论的发展之前,有必要概述一下近代中国文学学者对类似问题的处理。王国维的《宋元戏曲考》与《静庵文集》是近代第一部提及中国戏曲与小说的悲剧意识的论著。近来学者多有论及中国的悲秋传统,但是从夏志清、李欧梵,及王德威以降,谈到现代中国文学的发端,则多着重五四文学与政治现实的关连、革命文学的社会批判性、五四的“写实”或“浪漫”等特色为主,较少论及现代与传统中国文学里悲剧意识的传承与断裂,尤其是鲁迅那种与《楚辞》传统有染却又与欧洲存在主义关系暧昧的悲剧意识。除了少数从比较文学理论角度重估鲁迅的悲剧意识与语言艺术

的论著以外,鲁迅特有的悲剧写作手法较少被单独提出讨论。

作为现代中国文学的奠基者与现代中国文学心灵的“黑暗闸门”,鲁迅作品中的悲剧意识是中国文学传统中一个陌生的声音;就文学技巧而言,鲁迅笔法也是独创一格的,例如散文诗中的梦呓譬喻、旧体诗中的仿《离骚》意象,以及短篇小说中的英雄解构与“拟悲剧”结局(这种特殊的结束手法本文稍后会进一步论证)。在理论部分,鲁迅曾在《再论雷峰塔的倒掉》等文中提及他对悲剧的看法。当然,鲁迅论及的悲剧并非一个文体论(genre)的问题,而是文学中悲剧意识的本质的问题。他于1925年提出:“悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看”,并在约十年之后,进一步将文学的悲剧意识界定在那种消磨人的生命的“极平常的,或者简直近于没有事情的悲剧”。在实践部分,比王国维更进一步,鲁迅不只论述他对悲剧的看法,他也是悲剧意识的文学实践者。例如:散文诗集《野草》和短篇故事集《故事新编》就开展了一种中国文学传统中前所未有的悲剧意识,描摹人的孤独与世界的荒谬性,而后者更为鲁迅悲剧性的一生作了总结。鲁迅式呐喊不但使他同时代的人感同身受,也使七十多年后勇于反省近代中国文学与社会问题的心灵受到震撼。

悲剧与悲剧意识的流变

在开始分析鲁迅的悲剧意识之前,有必要对悲剧与悲剧意识这两个词汇作一个界定。悲剧是西方自古希腊传承而来的一种艺术形式,着重于表现一个道德人格上没有过犯的英雄,因着判断失误(hamantia)而万劫不复。而这样的失误不是道德上的错失,而是立意良善却因判断错误而偏离目标,造成悲剧的结局。这样的失误或可归诸于命运或天意,或可委之善与善之间无法解消的冲突,但都是悲剧英雄一个人所应该且必须承担的

生命必然性。这是一个个人主义意义下的悲剧，也就是需要一个作抉择并且生死以之的主体。根据亚里士多德的《诗学》，希腊悲剧英雄的失误，不是道德上的过错（也就是说悲剧英雄对于他的万劫不复没有道德上的亏欠），否则就无法给观众带来戒慎恐惧，感同身受的效果。黑格尔进一步提升悲剧道德冲突的重要性，把这种潜在力量之间的冲突看作悲剧中英雄作抉择时的背景，悲剧是一种着重于生命张力与冲突的戏剧化表现，特别是英雄受难作为仪式的意义和效果。黑格尔在《精神现象学》里提出，希腊悲剧的传统，多着重于描写两个同等正当的道德立场的冲突，例如索弗克利斯(Sophocles)的《安梯冈尼》中，安梯冈尼(Antigone)埋葬其兄的诉求与克里昂(Creon)治国执法的考量，这两者同样重要而且双方诉求都在道德上站得住脚，因此无可避免要带来悲剧的终曲。

而中国戏剧传统中没有这样意义下的悲剧，特别是完整的悲剧戏剧形式，因为中国戏曲多是悲剧和喜剧效果的混合体。但是如前所述，中国文学传统中一直不乏强烈的悲剧意识与抒情传统。在分析文学中的悲剧意识时，我们必须把悲剧这个戏剧形式与悲剧的意识分开来谈，即使是分析西方传统下的悲剧戏剧亦然。悲剧()这个源自希腊的词汇意味着一种戏剧表演类型(dramatic form)，^⑪相对而言悲剧意识(tragic consciousness)则是不同文类的文学作品中，皆可在不同层次上表现的一种精神(mood)与基调(mode)。悲剧精神有别于悲剧作为一个文体。这样的分渠在德国莱辛(Lessing)、谢灵(Schelling)及席勒(Schiller)等人重新解读亚里士多德《诗学》的时候首次出现，因而带来了德国市民悲剧(Trauerspiel)的兴起与悲剧艺术的复兴。^⑫尼采(Nietzsche)及宗谛(Peter Szondi)则进一步以悲剧意识(das Tragische)为其哲学及文学理论的中心，认为悲剧呈显了世界的本相，是最有力也最深刻的艺术表

达形式。班雅明更以悲剧意识的发展为德国市民悲剧的起源，并指出悲剧主角(请注意，不是悲剧英雄)的悲剧性在于那种无法沟通的寂寞。这种寂寞显现在戏剧中就是无言，无可抗辩的虚空。^⑬这样一来，尽管班雅明仍是在谈悲剧戏剧，但是他单独提出戏剧(他的例子是德国市民悲剧，Trauerspiel)中的悲剧元素与功能，使得悲剧意识在文学批评中有了独立的地位。这个例子显示了，即使是在同一文化圈的传统中，也会因为清楚分辨传统文类里的某些要素而开创新的创造力，并且增进对该文类的理解。

悲剧与悲剧意识的分流，在中国文学批评中也是必然的趋势。二十世纪初以来，关于中国文学是否有悲剧的争论之所以迟迟未能定论，正是因为论者不当移植悲剧这个西方词汇以及混淆悲剧文类(tragedy as a dramatic genre)与悲剧意识(the tragic)的结果。钱钟书、刘若愚与雅斯培(Karl Jaspers)等认为中国文化没有能孕育无可解消的冲突的土壤，所以没有悲剧，而王国维、张炳祥与姚一苇等人则持相反意见，倾向以文学中呈现的生命悲剧本质来看待中国文学的悲剧意识。^⑭尽管悲剧意识是中国文学里重要的命题，却因为被误以为谈悲剧意识就是以西方观点概括中国文化，而较少受到注意。即使是在厘清目标之后，谈到中国的悲剧意识的问题，论者仍多谈及儒释道思想对中国悲剧意识的解消，或以《楚辞》及《红楼梦》等文学传统来解释传统文化的悲剧意识，较少论现代中国尤其是鲁迅后期作品如《故事新编》中所展现的现代悲剧意识及其与传统的关系。

传统与现代：中国文学的悲剧意识

中国与西方的悲剧有着深层结构上的迥异，而中国与西方的悲剧意识更有着根本上的不同。儒家伦理学因为入世的倾向，的确常以角色伦理的优先性来作选择，从而解消潜在的悲剧冲突。然而这只是一个文化的片

面，至少是非儒家或非官方文学所不依循的一个片面。中国文学以抒情发端，因此着重诗的传统；古希腊文学以理性思辨发端，因此发展出史诗与悲剧，而抒情传统在欧美一直到18、19世纪浪漫主义发达时才成为主流，也就是埃布尔斯所说的文学的“抒情表现意识”(expressive mode)^⑮。对于中国的抒情传统在文学发展史上的地位，包括吕正惠、陈世骧、萧驰等学者都先后提出肯定的意见。^⑯关于抒情的情，乐黛云认为：“中国从……抒情诗出发，对文学的传统界定首先是强调人类内在的‘志’和‘情’”。^⑰的确，中国文学中，“诗言志”的政治教化与“诗缘情”的抒情传统自《诗经》以降就一直两个主流，也就是说，韩愈所提倡的“文以载道”的文学功用论与抒情叙事文《红楼梦》的悲剧意识是两个截然不同的传统。^⑱严羽的《沧浪诗话》是另一个提倡抒情为文学创作动机的例子。他提出“诗者，吟咏情性也”之说。^⑲在这样的传统中，悲秋和伤逝可以说是反复出现的主题，蕴含了很强的中国式的悲剧意识：面对永恒的时间体认到个人被时间放逐的孤独感。因此张法在《中国文化与悲剧意识》里提到悲剧艺术与悲剧意识的发展时说“西方为悲剧，中国则为悲诗”是很正确的。

不过这样的归类也有其局限性，因为中国小说传统中也有很强的抒情意识，除了《红楼梦》以外，《三国演义》和《水浒传》也都可以视为悲剧意识在抒情传统里的具体化。《红楼梦》第五回贾宝玉神游太虚幻境时，警幻仙子遣舞女为宝玉唱歌，在曲中暗喻了日后贾家的家道中落，也唱出了深沉的悲剧意识：“欠命的，命也还。欠泪的，泪已尽。……看破的，遁入空门。痴迷的，枉送了性命。好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净！”^⑳这种抒情传统里的悲剧意识是不植根于冲突与道德抉择的，而是植根于对必然性与虚无的体悟。整部《红楼梦》可以视为花花世界藉由顽石游历人间的故事展

开，以及这个世界在尘埃落定后的苍茫与悲怆。相似地，杨丁键一百二十回本《水浒传》中最悲剧也最讽刺的是，一百零八条好汉，在受招安并帮助官府平辽后，宋江、李逵等最终还是落得死于高俅的毒计，鲁智深则出家。梁山泊好汉经历了政治意识形态的对立以及善恶的纷争，最后是一场空，还是回到他们原本所要反对的黑暗势力里面，而且死于这样的黑暗中。这种强烈的悲剧反讽早已深深植根于这一本抒情小说的结构里。嘉靖本《三国演义》(一百二十回)更是如此。罗贯中藉由历史的高潮迭起呈现有限生命与无穷时间的对比；整部《三国》的悲剧意识正是透过悲欢离合、胜败同坐的一番热闹来显示书首与书末标榜的“合久必分，分久必合”的天下大势。然而，历史无情，正义不彰并不足以构成深刻的悲剧意识。人物枉死，正义不彰，命势难料，诸葛难挽颓势等等，都不是悲剧。《三国》总共洋洋一百二十回，以精彩文笔呈现了“几度夕阳红”与“秋月春风”，但是最终对于是非成败终会付诸尘土的体认，才是悲凉。人对于一切终归尘土的体认，是悲剧意识的核心。《三国》里，刘备被塑造成正统的代表，儒家仁君的化身，但是他以及蜀汉也是三雄中最早败亡的。其余奸雄悍将，亦皆在电光火石间(相较于无尽的历史长河)灰飞烟灭。《三国》的悲剧基调与世事的荒谬性是二为一，一为二的。笔者认为，“忠义水浒传”或“教忠教孝的三国”这样的政治或教化标签(不论是后人加上的或是作者自己暗示)，只是一个包装的幌子，这两部小说深处，蕴藏着一种藉由悲剧意识展现对世事的理解，是极度悲观主义的。

孤独与荒谬：鲁迅的悲剧意识

没有人是座孤伶伶的孤岛。

约翰·登(英国诗人)^㉑

我独自远行，不但没有你，并且再没有别的影在黑暗里。

这样的抒情传统延续到鲁迅的作品，包括《野草》、旧诗，和短篇故事，发展成既承袭传统（如屈原）又自创一格的悲剧意识。与传统不同的是，鲁迅后期作品尤其是散文诗，常藉由对话呈显无法沟通的孤独与吞没人的黑暗。鲁迅式的悲剧意识不是给读者一个“眼见他起高楼，眼见他楼塌了”式的警句，而是用他的语言带领读者探索生命深处无法言说（ineffable）的悲剧本质的。这样的特色在鲁迅的短篇故事（或称历史小说）里，特别明显。短短的篇幅，没有话本小说的吞吐万代的时间架构，但是却有诗的精炼，与浓缩了的悲剧感。鲁迅在《铸剑》中铺陈了眉间尺的个性与生活，以及复仇任务降临的荒谬，然后在复仇旅程的终点给读者准备了一出三头在鼎中合一的闹剧，英雄、复仇者与昏君终致在“三王冢”里日夜相拥。这样的结局解构了英雄，也解构了复仇的必要性与正当性。复仇者的结局是静默地、无言地和他的对头在坟中（或者说在地下）耳鬓厮磨。与前面所提的传统中国的悲剧意识类似的是，鲁迅也以世事的无常与难料来建构他作品中的悲剧意识；但是鲁迅的特出之处在于他将无常推到了极端，成为孤独与荒谬，成了无戏可看的悲剧。

这种绝对孤独是由自我主体在悲剧历程中经历过，然后铭刻在内心深处的，具有悲剧的高度，而不是被群众孤立后那种情场失意或政治失意的相对孤独感。对这样的孤独描写得最为具象也最为深刻的是用喻奇幻的《墓碣文》。这首诗描写有限的人要面对永恒的不可能，以及与孤独对峙的可怖，像“梦见自己正和墓碣对立”这样的梦魇。诗中主角和化身魑魅魍魉的孤独也无法对话，因为横亘中间的黑暗过于庞大，他最后只有“疾走，不敢回顾，生怕看见他的追随”。这种逃遁与卡夫卡有异曲同工之妙，也深刻地刻画出鲁迅以孤独为中心的悲剧意识。在另

一首散文诗中，鲁迅则探索失语的悲剧。《求乞者》不以逃遁为策略，而以无言求乞虚无为表现孤独的方式。风、灰土、孤独的人“各自走路”等字眼贯穿全篇，而“送秋寒穿透我的夹衣”令人感到一片悲凉。如果求乞的行为可以看作是对求取人生意义的譬喻，则这篇小诗是非常黑暗与悲观的，因为在思索了许许多多求乞的方式、手势、发声、言语等之后，主角得到的结论是只有用“沉默求乞”，因为那样“至少将得到虚无”。这是鲁迅自己说的“以虚无为实有”的具象化。同样地，“过客”这首散文诗也是一个这种悲剧意识的表现。过客在与老人和小女孩一阵荒谬以及词不达意的对话之后，只能喃喃念着“我只得走。我还是走好罢……”而黑暗的夜色紧紧随在他孤独的身影后面。

鲁迅曾经对许广平说：“我常觉得惟‘黑暗与虚无’乃是‘实有’，……我终于不能证实：惟黑暗与虚无乃是实有”^{②3}。在作品中，他以虚无为世事的“实有”，以荒谬为人生的本质，以黑暗为社会的真相，而他的作品的悲剧意识也是奠基在这种悲剧哲学上的。早期鲁迅作品中，批判、反传统，甚至自我牺牲是一个重要的动力；而晚期鲁迅作品中，黑暗与虚无逐渐成为反省与创作的动力。当然，自我牺牲以唤醒沉睡中的国人与标榜生命虚无的本质这两个倾向一直在鲁迅的创作意识里交杂，这里所谓早期与晚期作品的划分并不是绝对二元论的划分。鲁迅曾以牺牲自我拯救民族的力士自喻，说自己要“背着因袭的重担，肩住了黑暗的闸门，放他们[青年]到宽阔光明的地方去”^{②4}。在《自题小像》里，他还写道：“寄意寒星荃不察，我以我血荐轩辕”。即使在这种较为热血沸腾的“爱国情操”里面，我们还是可以看见早期鲁迅的悲剧意识已经逐渐萌芽发展，因为这样的力士终究要被黑暗的闸门压死，终究要被庸众挤到一个孤独的角落。正是“日月逝矣，而寂寞犹未央也”^{②5}。

在鲁迅实验性的作品《故事新编》里，我们随处可见对孤独感的探源。在《奔月》一篇中，羿英雄一世，却无法战胜寂寥与落寞，“遇人不淑”，弟子反目，荒谬地因一碗碗乌鸦炸酱面被妻子羞辱，还被素不相识的老太婆喝叱。羿上射九日拯救万民、下杀封豕长蛇为民除害等赫赫功绩都被鲁迅以油滑笔法推居幕后，作了悲剧性的陪衬。在面对爱情因为每天的乌鸦炸酱面而日益淡薄之际，羿竟开始“回忆当年的封豕是多么大，远远望去就像一坐小土冈，如果那时不去射杀它，留到现在，足可以吃半年，又何用天天愁饭菜。还有长蛇，也可以做羹喝”。油滑以及错置在这里给故事里的世界涂上了荒谬的色彩，也解构了英雄，刻画出一个功业与时并逝、门庭冷落、家庭不睦的孤独的平凡人。

鲁迅的油滑在《铸剑》这样的奇幻的故事中则有效地嘲讽了复仇大业的荒谬性。首先，半夜玩老鼠、优柔寡断的眉间尺就不符合克绍箕裘、念兹在兹要报杀父之仇的好儿子形象。他与母亲生活在一起，从未见过被王处斩的父亲，却要拿起和他很不相称的名剑去复不知甚么的仇，只因为他扮演儿子这个角色，而根据角色伦理，他必须站起来去报父仇。鲁迅天外飞来一笔地为宴之敖者设计了四段运用了大量毫无意义的声音与字眼的“哈哈爱兮歌”更加强了整个复仇计划的荒谬，宴之敖者在紧要关头唱起“哈哈爱兮歌”表面上看来是在情节紧绷时带来闹剧式的暂时放松，实则用荒诞从侧面解构复仇计划的严肃性。最后三个头在鼎中互相啃咬、齐沸齐烂，也没有在围观的麻木的大臣嫔妃间激起太大的涟漪。王后和王妃在“国王的大出丧”中对着百姓“装着哀戚的颜色”，可惜百姓并不看他们。少数几个“忠愤”的义民“怕那两个大逆不道的逆贼的魂灵，此时也和王一同享受祭礼”也是“无法可施”。

复仇是鲁迅一直很感兴趣的悲剧主题，然而到了像《铸剑》这样的晚期作品，我们却

看到鲁迅彻底以虚无解构了复仇的必要性与正义性。计划周密的复仇只换来三王冢里面永远与敌人同在甚至不分彼此的亲密。鲁迅技巧性地给予了眉间尺血和肉。眉间尺是一个平凡人，莫名其妙地肩负起复仇的家族使命。鲁迅从《野草·复仇》到《铸剑》对复仇主题的探讨与改写，具有非常深刻的意义。在散文诗中的复仇，是演出一场无戏可看的悲剧，嘲弄看客的迷失与悲哀；而《铸剑》的复仇则是不知来由、没有结果、完全荒谬的复仇，既以情节处理也以油滑笔法解构了复仇的正当性，也解构了英雄悲剧的可能性。复仇与父仇成了人生吊诡的命题。《铸剑》的悲剧意识植根于追寻与失落的过程，植根于对人生荒谬的描摹：无可选择地被抛进世间，莫名其妙地出发，蹒跚地奔向目的地，却赫然发现那里只有黑暗与虚无。这是近于屈原对生命的探索的，也是鲁迅一再援引的《离骚》追寻与怀疑的精神：“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”。

《补天》中的女娲与《理水》里的大禹也是这种孤独感的具象化，有着不同色彩的孤寂和悲凉。女娲“从梦中惊醒”开始，就是一个心情苦闷、疲惫不堪但仍努力造人的形象。在这一片她创造的天地间，女娲开口的第一句话是对一切的否定：“唉唉，我从来没有这样的无聊过！”她更发现她无法跟自己创造出来的人沟通，因为这些“小东西”现在成了“用铁片包了全身的”小泥人。鲁迅矮化以及荒谬化这些角色的语言是尖刻而几近滑稽的。大禹则带领着一群“黑瘦的乞丐似的东西”、“莽汉”般的随从到处奔波，自己也为了治水而成了“黑脸黄须，腿弯微曲”的“粗手粗脚的大汉”。他们像肩负黑暗闸门的力士一样为理想献身，但是却发现自己只是在荒谬的世界里无谓的牺牲，无法改变甚么，也无法获得人们的理解，特别是跟以下这些人物的“代沟”：出现在女娲两腿中间的“古衣冠小丈夫”以及文化大员、文化山上的学

者、甚至只会唯诺地说着“好啦好啦，这些话可真好”的皋陶与舜爷。女娲的创造没有知音，而大禹的努力被泛政治化。女娲用生命创造出来的人，派系分裂，穷兵黩武，如“顶长方板的”人君一般故作姿态，伪善卫道，愚昧求仙。舜爷托禹管理国家大事，并且焦虑地嘱咐禹“有意见当面讲，不要背后说坏话”，接着“下一道特别的命令，叫百姓都要学禹的行为，倘不然，立刻就算是犯了罪”。这段白描看似平淡，但是鲁迅的用词，暗示着禹的作为无法被理解，只是表面地被尊崇而且泛政治化地利用。很讽刺地，被泛政治化地利用也是鲁迅生前和死后的下场。^{②6}同样地，在一片混乱之后，女娲以自己的生命力来修补破裂的天，最后却落得“用尽了自己一切的躯壳”而“不再呼吸”，死于上下四方一片寂静之中。这寂静是无言的寂寞，是不被理解后的反抗。

在这些地方，鲁迅自己所说的“创作的大敌”——油滑反而发挥了极好的作用。古今交杂，亦庄亦谐的笔法，带给读者荒谬的感觉，从而达到解构历史小说中历史人物的英伟身影，加强了悲剧的孤独感与时空错置的荒谬感，读者终于要了解到，像鲁迅笔下重塑的历史或神话人物一样，被丢进古今错置的故事里，人也是无可选择而且荒谬地被抛入世间。当然，评论鲁迅的作品，我们应该尊重他自己的意见。他对于自己禁不住让油滑渗入作品中是很不满的。这点鲁迅不但在书信中提及，在《故事新编》的序言里还特别再提一次。但是不论是有心或无意，鲁迅的油滑巧妙地把古今错置与个人在世界的错置对比起来，也加深了神话英雄被解构后的寂寞感。读者在指出油滑的元素的同时，也感受到鲁迅笔下的人物被时间或社会错置的荒诞与孤立。鲁迅的悲剧意识因为奠基于孤独与荒诞上，自然而然就在制造荒诞感的油滑与促人反省的严肃间成形了。

鲁迅在 1925 年 10 月 17 日写就的《孤独

者》里，则从一个冷漠的第三者的立场描绘了一个恨世嫉俗的孤独者。这个故事以魏连受奔丧开场，以他人哀悼魏的早死作收。村民对魏在其祖母的葬礼上的表现大为不满而且对于他打破传统的做法完全无法理解，魏自己的葬礼上，围绕的人群却也是机械式地进行着一个仪式罢了。魏与新文化与新思想的结盟使得他在村民眼中成为一个陌生人，几乎与外国人差不多。在祖母的丧礼上他被村民围绕，但是他却抗拒着不愿意讲出他真正的想法和他的新作风的理由，因为这完全没有意义。整个故事以丧礼开场，以丧礼作终，但是这不是整个叙事的悲剧核心；鲁迅的悲剧美学是展现在魏连受那种在两个丧礼间流动的时间里，静静地承受和无言的抗争。其实魏连受已经在他祖母的丧礼上看到他自己的命运，所以在所有仪式结束后，他突然声嘶力竭地哭喊，而他也说了这就是他顿悟的结果。他将像死去的人一样被孤立起来，就像他的祖母一样，而最讽刺的是他也曾经加入盲目的人群孤立他死去的祖母。现在时候到了，魏也躺在棺材里，被他的亲戚强迫穿上奇怪的服装，而他这个孤独者只能无言地躺着，紧闭着嘴和眼睛。叙事者，也就是魏连受的一个置身局外的朋友，讽刺地作了结论，说魏的脸上似乎含着讽刺的微笑，嘲笑着这荒谬的人群和尸身。鲁迅用这样的笑容嘲讽着世界和他的同代人，从而描绘出人和世界的不兼容，以及人生过程必经的黑暗与虚无。

结语：强而有力的孤独个人

部分的人可以预见
他自己那与葬礼相连命运
.....以及他那可悲的孤独存在。

拜伦^{②7}

鲁迅就是首先看到这样的孤独存在并且挥手呐喊的现代中国文学心灵。鲁迅的悲剧意识奠基在绝对孤独的个人以及这种孤独带

来的对存在的有力诘问。刘再复最近的一段话正可以为本文作个总结：

从审美内涵的角度上来说，中国二十世纪上半叶的文学，大体上只有“国家”、“社会”、“历史”这一维度，而缺乏“叩问存在意义”、“叩问超验世界”……等……维度，而鲁迅恰如凤毛麟角，……有力地叩问了个体生命“此在”的意义，揭示孤独存在个体深刻的精神内涵与时代内涵。这些内涵与西方作家的荒诞感、厌烦感既相通又不同。^⑳

在此我们以希腊悲剧作为参照，可以更清楚地理解鲁迅对悲剧的看法。汉弥尔敦在谈希腊悲剧的核心时认为“不该受的苦难本身不具悲剧性。死亡本身不具悲剧性，美人、青年、可人儿和爱人死亡都不是悲剧。若果死亡被像麦克白那样感受着、哀痛着，那就是悲剧。”^㉑对鲁迅而言，恰恰相反。人认识到生命的终点是坟，而且人活着与死后的旅程都是孤独的这样一个事实，就是悲剧。《起死》这篇故事正是提出这样的问题：如果人能不死，活着的意义是什么？答案是：只是孤独罢了，只是虚空罢了。人即使能长生不老，也只是活在不能被理解的孤独里，只是活在越来越深刻的孤独里。这种孤独来自对生命短暂而世界永恒的体认。荒诞感则与这样的孤独是一体两面，因为人对于不由自主地被抛进这世间，并且不由自主地一路走向死亡这件事无能为力，而且许多经验特别是死亡，只能孤独面对，无法分享，无法沟通。因为人不自愿地被抛进世间的人际网络以及角色伦理间，人的存在是荒诞的存在。^㉒鲁迅的这种看法当然有存在主义的色彩，但更重要的是他从中国文化中对角色伦理的层层节制中发展出来的悲剧意识。中国人一生下来不是成为一个绝对的主体，而是先穿戴起众多人际网络中的一个相对角色，例如君臣、父子、兄弟、夫妇，或朋友。鲁迅的悲剧意识当然有其跨文化的意义，但是不可忽略的是，这种悲剧意识是深深植根于人在传统中

国文化中的处境的。这和鲁迅在《破恶声论》、《文化偏至论》及《摩罗诗力说》中对个人的强调不无关系。他独排众数、反对庸众民主，重视个人，目的在破除中国“和而不同”的传统。陈子昂的五言诗可以说是这种面对时间之流而感受到的孤寂与渺小的经典表现：“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”。这样的悲剧意识是植根于具体的历史思考里的。因此以提问为主的《天问》经常诘问历史的吊诡（“吾告堵敖，以不长。何试上自予，忠名弥彰？”），叩问时间的意义（“延年不死，寿所何止？”），并回归到历史正义作终，自陈因为被历史放逐而欲归隐（或自尽）的意念（“薄暮雷电，归何忧？厥严不奉，帝何求？”）。尽管《楚辞》属于非正统的南方文化，《楚辞》仍和传统文化一样，倾向凸显个人的社群意识以及过去现在的时间连续性（continuum between past and present），即使是在孤独地面对宇宙天地与无尽时间长河时，也仍然注重与过去和未来的连结，是在古人与来者之间的相对孤独。鲁迅式的孤寂感则是：面对黑暗与虚无，怀疑那样的黑暗是不是事物的实有，面对吞没一切的荒谬，只能像没有实体的影子一样孤独地消逝。传统中国文学中的孤独，是在社群与历史向度中体验的相对的孤独感。^㉓也就是说，传统中国文化人是“历史人”（homo historicus）与“政治人”（homo politicus），总是在历史中寻求自己的定位与认同，在道德与政治社群中寻求自我身份的参考点，因此对孤独的表现多从面对历史时开始，从感受到个人生命的渺小与时间的无尽作终。

鲁迅将悲剧意识建立在孤独上面，意味着：传统中国文化中不存在的个人，现在被高举为能感受到孤独与事实状态（荒谬）的主体，成为一个能感受到绝对孤独（不是相对孤独）的受难个体与悲剧主体。这种孤独感不是建立在面对无尽时间长河时所产生的渺小感（例如陈子昂面对历史时空时怆然泪下

的被时间放逐的孤独感),而是建立在个人受到希望/绝望、记忆/忘却、反抗/逃避等的悖反与矛盾的折磨上。人终于必须认识到“绝望之为虚妄,正与希望相同”,而感受到被社会放逐的孤独。这时就不禁要发出“铁屋中的呐喊”,但是呐喊终要归于广大无边的虚空与黑暗。这就是我前文所讲的鲁迅式的孤独与悲剧意识:不是传统中国文学中善于描写的那种被时间放逐的孤独感,而是一种被社会放逐的孤独感。人生角色的荒谬,庸众的包围,语言与人身的局限,都使得沟通成为不可能的事,最后只有无言沉默(tragic silence),进入一种失语的悲剧(void of words),就像“补天”里关于言词沟通之不可能的一段描述:“大约巨鳌们是没有懂得女娲的话的,那时不过偶而凑巧的点了点头”。^{③2}鲁迅的闸门是黑洞式的黑暗,他的悲剧意识建筑在没有出路、没有选择,也没有妥协可求的叙事结构上,只有无尽的黑暗与梦魇。他指出了人生无可选择的悲剧基调,比反抗绝望、抗争而亡,或是王国维所指出的“不得不然”的悲剧更为深沉而幽暗。

注 释:

外文引文除特别说明外,皆为作者的中译。引文语出宗谛影响深远的悲剧意识专著《悲剧意识探索》(书名为作者暂译)。“Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Trag (die, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen.”见 Peter Szondi, Versuch (ber das Tragische (Frankfurt/Main: Insel - Verlag, 1961) 页 7。

关于鲁迅与外国文学的关系,现代的深入研究有之,而他同时代的人如冯雪峰的政治比附与表面比较也不少。参见冯雪峰《鲁迅和俄罗斯文学的关系及鲁迅创作的独立特色》、乐黛云《尼采与现代中国文学》、钱碧湘《鲁迅与尼采哲学》等文,皆收入《鲁迅与中文文化的比较研究》中国社会科学院文学研究所鲁迅研究室编(北京:中国文联出版公司,1986年)页 194 - 208、266 - 281、297 - 312 页。

班雅明的悲剧理论的精华在《德国市民悲剧的起源》一书中。Walter Benjamin, Ursprung

des deutschen Trauerspiels. Rev. Ausg. besorgt von Rolf Tiedemann. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963)

鲁迅在《汉文学史纲要》里高举《楚辞》的文学价值,自己的旧诗也用很多《楚辞》的典故和譬喻。

王国维在戏曲方面高举《窦娥冤》为世界最杰出的悲剧之一。见王国维“元剧之文章”《宋元戏曲考》收入《王国维戏曲论文集》(台北:理仁,1993)页 123 - 125。在论及《红楼梦》的美学价值时,王国维以其为“彻头彻尾的悲剧”,且因为《红楼梦》的悲剧属于“剧中人物之位置及关系而不得不然者,非必有蛇蝎之性质与意外之变故也,但由于普通之人普通之境遇逼之不得不如是”而成为“悲剧中之悲剧”。王国维“红楼梦评论”《静庵文集》,油印都立大学今村氏藏书(日本:中国思想史研究会,1957),页 41 - 43。

C. T. Hsia, A History of Modern Chinese Fiction 2nd Ed. (New Haven: Yale University Press, 1971), Leo Ou - fan Lee, The Romantic Generation of Modern Chinese Writers (Cambridge: Harvard University Press, 1973), Jaroslav Prusek, Studies in Modern Chinese Literature (Berlin: Akademie - Verlag, 1964), David Der - wei Wang, Fictional Realism in 20th - Century China: Mao Tun, Lao She, Shen Congwen-2 (New York: Columbia University Press, 1992), 以及 William A. Lyell, Jr., Lu Hs (n 's Vision of Reality (Berkeley: University of California Press, 1976)。例如:李彪《鲁迅悲剧艺术论稿》(南京:南京大学出版社,1993), Xiaoling Yin 的 Lu Xun 's Parallel to Walter Benjamin: The Consciousness of the Tragic in “The Loner”, Tamkang Review 26:3 (1996 年春)页 53 - 68, 梁建业“从结构主义看祥林嫂的悲剧”《中外文学》26:12(1998 年 5 月)页 171 - 185, 郑培凯“鲁迅的激愤笔墨与悲悯情怀——阿 Q 正传的喜剧呈现与悲剧性格”《表演艺术》43(1996 年 5 月)页 4 - 8, 以及叶维廉的长文“两间余一卒,荷戟独彷徨——论鲁迅兼谈《野草》的语言艺术(上)”《当代》68(1991 年 12 月)页 100 - 117 与“两间余一卒,荷戟独彷徨——论鲁迅兼谈《野草》的

语言艺术(下)《当代》69(1992年1月)页98-109。

“这些极平常的,或者简直近于没有事情的悲剧,正如无声的言语一样,非由诗人画出它的形象来,是很不容易觉察的。然而人们灭亡于英雄的特别的悲剧者少,消磨于极平常的,或者简直近于没有事情的悲剧者却多。”鲁迅《且介亭杂文二集·几乎无事的悲剧》收入《鲁迅全集》第六卷(北京:人民文学出版社,1981年)。

学界将 *harmatia* 解为“悲剧性的性格弱点”是一个误解。姑且不论拉丁文及其它欧洲语言的译本,二十世纪早期较有影响力的两个英译本皆译为 *flaw* (W. H. Fyfe 本) 或是 *frailty* (S. H. Butcher 本)。就字源上来说, *harmatia* 这个希腊字意味着因为没有瞄准而偏离红心的箭;就字义上来说则是判断失误。而这个“失误”在《诗学》里的用法是偏向理智决策时的错误判断而非道德上的错失。亚里士多德在《诗学》中多次提及这个字,特别是第十三章里讨论情节结构时。悲剧英雄是活在良善与邪恶两个极端的中间,“既不纯洁无瑕也不是恶人,他的万劫不复也不是因为道德缺失,而是因为某种失误(*harmatia*)”(希腊文本第1453a[10]行)。本文提及的两个英译本为 Aristotle, *Aristotle: The Poetics*, “Longinus”: *On the sublime*, *Demetrius: On Style*. Loeb Classical Library: Greek Authors. Trans. William Hamilton Fyfe & W. R. Roberts (W. R. Roberts 只负责 *Demetrius: On Style* 的英译) (London: Heinemann, 1953) 和 S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* 4th ed. (New York: Dover, 1951) 页45。

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ph(nomenologie des Geistes)* 收入 *Werke* 3. (Frankfurt: Suhrkamp, 1986) 第六章 *Der Geist*, 页348。黑格尔在该书中谈到悲剧的部分也是他整体精神现象学的哲学系统的一部分,主旨是利用悲剧来解释精神(*der Geist*)、主体,与道德社群(*Gemeinwesen*)之间的关系。因此他援引索弗克里斯《安梯冈尼》(德译本)一剧多为片段,且有削足适履之嫌,而有时又指涉不清,令人不知所论何指。尽管如此,黑格尔

对西方悲剧的统整与整体理解仍是具有深刻意义的。

⑪ 关于希腊悲剧起源于诗(*tragic - lyrical chorus*)、合唱队表演(*chorus*),或是祭典仪式(*ritual*)仍具争议性,而且历来对数据的解释也多属臆测,但是悲剧的演出始于公元前6世纪下半叶的雅典(公元前534年左右)的酒神(*Dionysus*)祭是可以确定的,且亚里士多德亦在《诗学》中明白表示悲剧源自酒神的赞美诗(*dithyrambos* 英译为 *dithyramb*)。见 Ingram Bywater(1840~1914)编译之英文希腊文对照版 *Aristotle on the Art of Poetry* (New York: Garland, 1980, 此为1909年牛津版的重刊本) 希腊文本第1449a10行。修斯比斯(*Thespis*)是第一位在三年一度的春天酒神祭赢得悲剧奖(一头羊)的剧作家,而希腊文 的字源正是献祭的羊之歌(*goat - song*)。然而,关于这个词的字源也有持异议者,例如葛雷(L. H. Gray),见 *Classical Quarterly* VI. 60。虽然西文数据汗牛充栋,但为方便中文读者,关于雅典的节庆与悲剧演出的整理可参见林国原著《古希腊剧场美学》(台北:书林,2000年)页192-194。

⑫ *Trauerspiel* 字面上的意义为哀悼剧。*Das Trauerspiel* (市民悲剧)是十八及十九世纪时兴起于德国的一种悲剧形式,可以说是皇家殉国骑士(*royal martyr*)的市民版,强调中产阶级的观众群与平民悲剧的演出。然而,这个新文类的发展只停留在席勒等人的悲剧理论中,在实际创作实验中,还是一个未臻成熟的遥远理想。例如:席勒的《马西纳的新娘》(*Die Braut von Messina*)与《狄米特里斯》(*Demitrius* 仅存部分),奢莱葛(*Schlegel*)的《雅马逊女战士》(*Die Amazonen*),以及克莱斯特(*Heinrich von Kleist*)的《潘后与阿奇力士》(*Penthesilea*)等剧常使用仿古的合唱队等技法,宛如古希腊悲剧的近代德国版。

⑬ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Rev. Ausg. besorgt von Rolf Tiedemann. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963)

⑭ 参见以下几篇代表他们立场的文章或专书: Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*. *Philosophische*

- Logik, Band 1. (München: R. Piper, 1947).
Ch'ien Chung - Shu (钱钟书), "Tragedy in Old Chinese Drama," T'ien Hsia Monthly (天下) 1: 1 (Aug. 1935), 姚一苇“元杂剧中的悲剧观初探”《戏剧与文学》(台北: 联经, 1989), James J. Y. Liu (刘若愚), The Art of Chinese Poetry (Chicago: University of Chicago Press, 1962), 张炳祥“作为悲剧的《窦娥冤》”《新亚学术集刊》第一辑(香港, 1978), 以及陈炳良“离骚的悲剧主题”《中西比较文学论集》郑树森、周英雄、袁鹤翔合编(台北: 时报出版, 1986年)页135 - 154。
- ⑮ Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. (New York: Oxford University Press, 1953)
- ⑯ 近来关于中国的抒情传统与境界较重要的论著有吕正惠《抒情传统与政治现实》(台北: 大安, 1989年), 陈世骧“中国的抒情传统”《陈世骧文存》(台北: 志文, 1972年), 萧驰《中国抒情传统》(台北: 允晨, 1999年)及内山知也《中国文学のコスモロジー》(东京: とほ书店, 1990)。
- ⑰ 乐黛云“我的比较文学之路”《多边文化研究》第一卷, 北京大学比较文学与比较文化研究所编(北京: 新世界出版社, 2001年), 页36。
- ⑱ 这里笔者借用欧美文学的抒情小说这个概念来看待《红楼梦》。参见 Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf* (Princeton: Princeton University Press, 1963)。
- ⑲ 严羽《沧浪诗话》主要是借禅为喻论学诗写诗之历程。《沧浪诗话》乾隆刻本《诗人玉屑》卷一。
- ⑳ 根据程甲本《红楼梦》。见曹雪芹著冯其庸编校《八家评点红楼梦》(上)(北京: 文化艺术出版社, 1991年), 页129。
- ㉑ "No man is an island, entire of itself." John Donne, Meditation 17, Devotions Vpon Emergent Occasions, and seuerall steps in my Sicknes: Digested into I. Meditations upon our Humane Condition. 2. Expostulations, and Debaterments with God. 3. Prayers, upon the seuerall Occasions, to him. (London: Deane of S. Pauls, 1624)
- ㉒ 《野草 影的告别》。
- ㉓ “致许广平书”(1925年3月18日),《两地书四》。
- ㉔ 黑暗闸门是鲁迅作品中的重要譬喻。虽然鲁迅未明言这个譬喻典出何书,但是从各种传记资料研判,鲁迅从小就特别喜欢牵涉到复仇与自我牺牲主题的神话与传说,他写作该文时应该是以《说唐》第四十回“罗成力抢状元魁/阔海压死千金闸”的故事为喻,说明英雄自我牺牲的精神与破除陈旧恶习的不易。《说唐》(香港: 广智书局, ?年)。此版据日本说唐加以删改而成,书名页误题撰者为罗贯中。夏济安在《黑暗的闸门》英文版页146 (Tsi - An Hsia, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*. Far Eastern and Russian Institute Publications on Asia 17. Seattle: University of Washington Press, 1968) 误引为出自第四十一回,可能为参考之版本的问题。
- ㉕ 《破恶声论》。
- ㉖ 关于这点最新近而完整的研究当推林培瑞的专书: Perry Link, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System* (Princeton: Princeton University Press, 2000)
- ㉗ "And Man in portions can foresee / His own funeral destiny; /And his sad unallied existence." George Gordon Noel, Lord Byron, Prometheus, Diodati, July 1816. 引文出自 Shakespearean Tragedy, ed. D. F. Bratchell. London: Routledge, 1990, 页 vii
- ㉘ 李泽厚、刘再复“鲁迅与胡适的比较”《亚洲周刊》鲁迅逝世六十五周年特刊(第45期, 11月11日)。
- ㉙ 语出 Edith Hamilton, "The Idea of Tragedy", *The Greek Way* (New York: W. W. Norton & Co., 1930) 引文采曾珍珍译“悲剧的理念”收入黄毓秀与曾珍珍合译《希腊悲剧》(台北: 书林, 1991) 页10。
- ㉚ 《我之节烈观》载《新青年》月刊第五卷第二号(北京: 1918年8月)。

(下转第10页)

- 4.24),署名冥昭。见《鲁迅全集》第1卷第204页。
- ①① 唐俟(鲁迅):《我们现在怎样做父亲》。
- ①② “境遇”一词也是贯穿鲁迅一生创作的“核心语汇”之一。
- ①③ 我认为,提出“立人”思想并不能区分“S会馆”与“刊”及“校”之别,也不足以区分鲁迅与周作人之别。
- ①④ 《对于新潮一部分的意见》,《新潮》1卷5号(1919.5)《通信》。见《鲁迅全集》第7卷第226页。
- ①⑤ 《且介亭杂文二集·中国新文学大系小说二集序》,《鲁迅全集》第6卷第239页。
- ①⑥ 钱理群等《中国现代文学三十年》(修订本)第40—42页,北京大学出版社1998年版。
- ①⑦ 《鲁迅全集》第1卷第416页。
- ①⑧ 载《新潮》1卷4号。
- ①⑨ 钱理群《精神的炼狱》第74—75页,广西教育出版社1996年版。
- ②⑩ 《且介亭杂文·答戏周刊编者信》,《鲁迅全集》第6卷第145—146页。
- ②⑪ 《书信·301013·致王乔南》,《鲁迅全集》第12卷第26页。
- ②⑫ 《集外集·穷人小引》,《鲁迅全集》第7卷第103页。
- ②⑬ 《俄文译本阿Q正传序及著者自叙传略》,《语丝》周刊第31期(1925.6.15)。见《鲁迅全集》第7卷第81页。
- ②⑭ 《论睁了眼看》,《语丝》周刊第38期(1925.8.3)。见《鲁迅全集》第1卷第240页。
- ②⑮ 《阿Q正传的成因》,上海《北新》周刊第18期(1926.12.18)。见《鲁迅全集》第3卷第378页。
- ②⑯ 据《阿Q正传》,这场“革命”发生在“宣统三年九月十四日”,应指辛亥革命。
- ②⑰ 《坟·文化偏至论》,《鲁迅全集》第1卷第50页。
- ②⑱ 《呐喊·头发的故事》,《鲁迅全集》第1卷第465页。
- ②⑲ 载《现代评论》4卷89期(1926.8.21),署名涵庐。
- ③⑩ 《阿Q正传的成因》,上海《北新》周刊第18期(1926.12.18)。见《鲁迅全集》第3卷第379页。
- ③⑪ 参见钱理群《丰富的痛苦——“堂吉珂德”与“哈姆雷特”的东移》第8章,时代文艺出版社1993年版。
- ③⑫ 参见钱理群《我这十年研究——精神的炼狱序》,《中国现代文学研究丛刊》1993年第3期。
- ③⑬ 《俄文译本阿Q正传序及著者自叙传略》,《语丝》周刊第31期(1925.6.15)。见《鲁迅全集》第7卷第82页。

(全文完)

(作者通讯处 吉林大学文学院 邮编
130023)

(上接第21页)

- ③① 时间与空间在中国文化与思维模式中的概念近来颇获学界重视,较为突出的研究有黄俊杰与Erich Zücher合编的文集Time and Space in Chinese Culture. Sinica Leidensia Vol. 33. Ed. Chun - Chieh Huang and Erik Zrcher. (Leiden; New York: E.J. Brill, 1995)特别是何寄

澎关于中国悲秋传统一文,以及史成芳《诗学中的时间概念》博士论丛(长沙:湖南教育出版社,2000年)。

- ③② 《故事新编补天》。

(作者通讯处 美国斯坦福大学比较文学研究所、德文系)