



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

鲁迅的马克思主义文学观

<http://www.fristlight.cn> 2006-06-16

[作者] 李春青

[单位]

[摘要] 鲁迅是中国现代最伟大的文学家之一，同时他也是最伟大的思想家与文论家。他的思想博大精深，很难用几句简单的话来概括。就思想资源来说中国古代文化、西方近代思潮都被他所吸收，但在1927年之后，真正决定他的文学观念的一是丰富的生活经验，二是切实的文学经验，三是马克思主义的基本原理以及文学思想。鉴于鲁迅的研究成果已经极为丰富，我们这里拟根据鲁迅接受马克思主义影响的程度将鲁迅的文学思想分为“接受马克思主义之前的文学思想”、“过渡时期的文学思想”和“成熟时期的文学思想”三个阶段，于每一阶段抓住几个重要问题来进行考察。

[关键词] 鲁迅;马克思主义文学观;文艺美学

鲁迅是中国现代最伟大的文学家之一，同时他也是最伟大的思想家与文论家。他的思想博大精深，很难用几句简单的话来概括。就思想资源来说中国古代文化、西方近代思潮都被他所吸收，但在1927年之后，真正决定他的文学观念的一是丰富的生活经验，二是切实的文学经验，三是马克思主义的基本原理以及文学思想。鉴于鲁迅的研究成果已经极为丰富，我们这里拟根据鲁迅接受马克思主义影响的程度将鲁迅的文学思想分为“接受马克思主义之前的文学思想”、“过渡时期的文学思想”和“成熟时期的文学思想”三个阶段，于每一阶段抓住几个重要问题来进行考察。

一、接受马克思主义之前的文学思想鲁迅，原名周树人，字豫才，鲁迅是他发表第一篇白话小说《狂人日记》时用的笔名。1881年9月25日生于浙江绍兴。自幼在家乡读私塾达十年之久。1898年5月入江南水师学堂，次年2月转入矿物铁路学堂。1902年赴日本留学，先学医学，后弃医从文。大量阅读西方哲学与文学著作，渐渐形成比较成熟的文学观念。1909年回国后直至去世，或从事教育，或从事行政，但始终都在文学领域辛勤耕耘，遂成一代文学大师。正如那个时期的中国精英知识分子一样，青年时期的鲁迅同样信奉进化论与人道主义、个人主义思想，同时又为中国的积贫积弱、愚昧落后所困扰，从而激发起一种带有民族主义色彩的爱国情怀。这种复杂的思想表现于文学方面，则是要求文学发挥振奋人心的精神。这一点在1907年撰写的《摩罗诗力说》与翌年的《文化偏至论》中有清楚地表现。他说：盖诗人者，撷人心者也。凡人之心，无不有诗，如诗人作诗，诗不为诗人独有，凡一读其诗，心即会解者，即无不自有诗人之诗。无之何以能解？惟有而未能言，诗人为之语，则握拨一弹，心弦立应……诗的作用在于“撷人心”，也就是引起人们的共鸣，激发起人们的感情。那么鲁迅主张激发人们怎样的感情呢？他列举了一大批其所敬仰的诗人，如雪莱、拜伦、普希金、莱蒙托夫、密茨凯维支、裴多菲等等，然后指出：上述诸人，其为品性言行思维，虽以种族有殊，外缘多别，因现种种状，而实统于一宗：无不刚健不挠，抱诚守真；不取媚于群，以随顺旧俗；发为雄声，以起其国人之新生，而大其国于天下。由此可知，鲁迅是希望文学能够激发人们一种昂扬进取、刚健不屈的雄豪精神，从而实现民族的振兴与国家的强盛。这与陈独秀于1915年所极力倡导的“抵抗力”是同样一种精神，都是指向实际的行动的。鲁迅说：摩罗之言，假自天竺，此云天魔，欧人谓之撒但，人本以目裴伦（G. Byron）。今则举一切诗人中，凡立意在反抗，指归在动作，而为世所不甚愉悦者悉入之，为传其言行思惟，流别影响，始宗主裴伦，终以摩迦（匈牙利）文士。凡是群人，外状至异，各禀自国之特色，发为光华；而要其大归，则趣于一；大都不为顺世和乐之音，动吭一呼，闻者兴起，争天拒俗，而精神复深感后世人心，绵延至于无已。这是一种反抗世俗的精神，是摧毁一切旧势力的伟大精神，是长期受儒家精神熏陶并被君主专制所压迫的中国人最缺少，也最需要的一种精神。梁启超提倡“三界革命”，赋予文学，特别是小说以极为重大的意义与社会功能，可以说与鲁迅完全出于同样的意图：都是中国式的启蒙精神的表现。“立意在反抗，指归在动作”可以说是上个世纪初期那些有志于改造中国的知识分子对于文学提出的普遍要求，也是鲁迅一生的文学活动所追求的目标。但是鲁迅又深谙文学之为文学的独特性之所在，他绝对不希望文学成为一种简单的政治宣传：由纯文学上言之，则以一切美术之本质，皆在使观听之人，为之兴感怡悦。文章为美术之一，质当亦然，与个人暨邦国之存，无所系属，实利离尽，究理弗存。故其为效，益智不如史乘，诫人不如格言，致富不如工商，弋功名不如卒业之券。特世有文章，而人乃以几于具足。英人道覃（E. Dowden）有言曰，美术文章之杰出于世者，观诵而后，似无禅于人间者，

往往有之。然吾人乐于观诵，如游巨浸，前临渺茫，浮游波际，游泳既已，神质悉移，而彼之大海，实仅波起涛飞，绝无情愫，未始以一教训一格言相授，顾游者之元气体力，则为之陡增也，故文章之于人生，其为用决不次于衣食，宫室，宗教，道德。这段话是说文学之为文学尽管有其社会政治的功用，但其所实现这一功用的方式却极为独到：它不是靠给人知识、智慧和财富来影响社会人生的，而是在于潜移默化地变化人的气质，在不知不觉中激发起人们心灵深处久已潜存的某种精神，其作用不下于衣食、宫室之于生命，宗教、道德之于精神。前面所引述的那些宣扬抵抗力的话是讲文学最终的功用；后面所引的讲述文学的“美术之本质”的话是讲文学实现其功能的具体方式。二者并不矛盾。这种观点为鲁迅后来一直坚持。他在1928年所写的一篇文章中指出：我以为一切文艺固然是宣传，而一切宣传却并非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白色也算作色），而凡颜色未必都是花一样，革命之所以于口号、标语、布告、电报、社科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。[1]这是很辩证，也很深刻的思想。或许可以说凡是文艺都具有宣传的功能，但文艺绝不仅仅有宣传的功能，它还有其他的功能，例如审美。这正是文艺不同于其他宣传方式的地方。文艺的独特性就使它对于革命而言也具有不同于其他宣传方式的价值与意义。在五四运动之前鲁迅对于中国传统文化的看法也表现出一种辩证的态度，有些观点即使在今天也还具有重要启发意义。在1908年写的《文化偏至论》一文中鲁迅指出：明哲之士，必洞达世界之大势，权衡较量，去其偏颇，得其神明，施之国中，翕合无间。外之既不后于世界之思潮，内之仍不失固有之血脉，取今复古，别立新宗，人生意义，致之深邃，则国人之自觉至，个性张，沙聚之邦，由是转为人国。“外之既不后于世界之思潮，内之仍不失固有之血脉，取今复古，别立新宗”真是振聋发聩之论！生于今之世，欲求国家达到世界之领先水平，就必须放眼天下，关注世界潮流，凡是人类的新创造一概有所了解，是好东西一律吸收利用之；同时对数千年传承的中国固有文化亦绝对不采取鄙薄轻视态度，更不能将中国近世落后的责任全部归之于传统文化，而是应该冷静分析，将中国文化中那些堪称精华的内涵继承下来并发扬光大之。在此基础上建设既非“全盘西化”的异质文化，又非“保存国粹”而得的古代文化，而是同时包含着西方文化与中国传统文化之精华，并加以融会贯通、重新组合之新文化。这才是适合着中国今日之需求的文化。认为中国传统文化中蕴含着今日应该继承精华是此期鲁迅的一个重要观点，他说：中国之在天下，……若其文化昭明，诚足以相上下者，盖未之有也。（《文化偏至论》）中国之立于亚洲也，文明先进，四邻莫与之伦，蹇视高步，因益为发达，及今日虽凋零，而犹与西欧对立，此其幸也……则震旦为国，得失滋不云微，得者以文化不受影响于异邦，自具特征之光彩，近虽中衰，亦世希有。（《摩罗诗力说》）顾吾中国，则夙以普崇万物为文化本根，敬天礼地，实与法式，发育张大，整然不紊。复载为之首，而次及于万汇，凡一切睿知义理与邦国家族之制，无不据是为始基焉。效果所著，大莫可名，以是而不轻旧乡，以是而不生阶级；……（《破恶声论》）这都是对中国固有文化的礼赞，而且绝不是仅仅出于民族自尊而发出的礼赞，毋宁说是一种冷静的理性思考。中国传统文化以礼敬并效法天地自然为根本，讲究上下和谐、社会一体，使得中华文化延绵五千年而不衰，这的确是中国文化极为独到，极为伟大之处。因此弘扬中国固有文化命脉，吸收外来先进文化，重建一种既包含着传统精神，又具有现代意义的新型文化，应该是每个中国人的神圣使命。这是一个尚未完成的课题，在近一个世纪后的今天依然具有重要价值。青年鲁迅如此强调“摩罗诗力”目的是借助于文学鼓荡人们心灵的独特功能来唤醒人心，改造国民性。因为中国历来的封建文化都是反对矛盾冲突的，他说：中国之治，理想在不撓，而意异于前说。有人撓人，或有人得撓者，为帝大禁，其意在保位，使子孙王千万世，无有底止，故性解之出，必竭尽全力死之；有人撓我，或者能撓人者，为民大禁，其意在安生，宁蜷伏堕落而恶进取，故性解之出，亦必竭尽全力死之。（《摩罗诗力说》）这可以说一针见血地揭示了中国封建文化的基本特征：向后看，求和谐，反对进取，反对变化，当然也就反对冲突与对立。其目的是强化和巩固现存社会秩序，从而使君主统治永远延续。抑吾闻生学家言，有云反种一事，为生物中每现异品，肖其远先，如人所牧马，往往出野物，类之不拉，盖未驯以前状，复现于今日者。撒但诗人之出，殆亦如是，非异事也。独众马怒其不伏箱，群起而交蹄踢之，斯足悯叹焉耳。这就是说，所谓“撒但诗人”就是那种特立独行，欲以一人之力，冒天下之大不韪的豪杰之士，是尼采笔下的超人。由此可知鲁迅对诗人与文学是寄予了怎样的重大期望！二、过渡时期的文学思想鲁迅是五四新文化运动的旗手，尝与陈独秀、李大钊、胡适等人同编《新青年》，并开始接受马克思主义的影响。因此从五四前后直至1927年这七八年的时间乃是鲁迅从一个资产阶级革命民主主义者向马克思主义者的过渡阶段，此期的文学思想也明显地带有“过渡”的特点。此期鲁迅接触到许多马克思主义文学理论著作，特别普列汉诺夫的有关著作对他产生了极大影响。[2]这在以下我们将讨论的几个方面可以清楚地看出来。1、关于文学艺术的起源问题鲁迅一直关心很关于文学艺术的起源问题，这是由于受到普列汉诺夫的影响。早在1924年他就曾指出：我想，在文艺作品发生的次序中，恐怕是诗歌在先，小说在后的。诗歌起于劳动和宗教。其一，因劳动时，一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦，所以从单纯的呼叫发展开去，直到发挥自己的新意和感情，并偕有自然的韵调；其二，是因为原始民族对于神明，渐因畏惧而生敬仰，于是歌颂其威灵，赞叹其功烈，也就成了诗歌的起源。至于小说，我以为倒是起于休息的。人在劳动时，既用歌吟以自娱，借它忘却劳苦了，则到休息时，亦必要寻一种事情以消遣闲暇。这种事情，就是彼此谈论故事，而这谈论故事，正就是小说的起

源。——所以诗歌是韵文，从劳动时发生的；小说是散文，从休息时发生的。[3] 1926年在编写《汉文学史纲要》时，他又指出：在昔原始之民，其居群中，盖惟以姿态声音，自达其情意而已。声音繁变，寢浸成言辞，言辞谐美，乃兆歌咏。时属草昧，庶民朴淳，心志郁于内，则任情而歌呼，天地变于外，则祇畏以诵祝，踊跃吟叹，时越侪辈，为众所赏，默识不忘，口耳相传，或逮后世。复有巫覡，职在通神，盛为歌舞，以祈灵贶，而赞颂之在人群，其用乃愈益广大。[4] 葛葛寢这种论点基本上符合马克思主义文学理论关于艺术的起源的观点。但十分明显，鲁迅在这里决不是简单地照搬了马克思主义者们的论述，而是带有自己理解与体验的。这里对诗歌的起源实际上提出了两种不同的猜测：一是劳动者在劳动中为减轻劳苦而进行的吟唱；二是原始人出于对神明的敬畏而发出的赞颂之声。这两种解释都是可以成立的。看《诗经》作品原本应该是起自民间日常生活与起自集体的祭祀活动两个方面，并没有一个统一的源头。包括劳动在内的日常生活肯定是文学艺术的来源，而原始的宗教或巫术活动也同样是孕育艺术的摇篮。后来鲁迅完全接受了马克思主义，他对艺术起源问题的看法基本没有发生变化，在1934年的一篇文章中，他说：我想，人类是在未有文字之前，就有了创作的，可惜没有人记下，也没有法子记下。我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道“杭育杭育”，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存下来，这就是文学，他当然就是作家，也是文学家，是“杭育杭育”派。[5] 不难看出，这种见解与前面的观点是一脉相承的。

2、关于天才的理解鲁迅对于天才的理解也有自己很独到之处，颇近于马克思主义观点：我看现在许多人对于艺术界的要求的呼声之中，要求天才的产生也可以算是很盛大的了，这显然可以反证两件事：一是中国现在没有一个天才，二是大家对于现在艺术的厌薄。天才究竟有没有？也许有着罢，然而我和别人都没有见。倘使据了见闻，就可以说没有；不但天才，还有使天才得以生长的民众。天才并不是自生自长在深林荒野里的怪物，是由可以使天才生长的民众产生，长育出来的，所以没有这种民众，就没有天才。……在要求天才的产生之前，应该先要求可以使天才生长的民众。——譬如想有乔木，想看好花，一定要有好土；没有土，便没有花木了；所以土实在较花木还重要。[6] 这篇文章写于1924年。这是对天才问题极有道理的理解。天才是有的，马克思、恩格斯都不否认天才的存在。关键在于如何理解天才。马克思和恩格斯比较重视社会历史需求或者说是社会历史语境对天才产生的决定性作用，例如认为文艺复兴时代是一个需要巨人而且产生了巨人的世代等。这里鲁迅强调的是“民众”对于天才产生的重要作用，细究鲁迅之意，第一，民众乃是天才产生的土壤，即当民众普遍具有比较高的水平时，天才方能水涨船高般地被托将出来；第二，民众必须能够承认天才、重视天才、爱护天才，否则即使有天才也会被庸众所扼杀。这同样是强调社会环境对于天才产生的重要性，与马克思主义的观点具有一致性。

3、从时代整体的文化与历史语境看待文学《魏晋风度及文章与药及酒之关系》一文是根据鲁迅在1927年7月国民党政府广州市教育局组织的“广州暑期学术演讲会”上所作的讲演整理而成的。这篇文章是一篇奇文，是极为绝妙的文学批评文字。此时鲁迅已经接触到大量马克思主义理论，已经初步形成马克思主义文艺思想，但还不能说是已经成熟的马克思主义者。鲁迅在这篇文章中并没有简单地套用马克思主义理论，而是将自己极为丰富的文化历史知识、人生体验与马克思主义社会存在决定社会意识的基本原理极为紧密地结合起来。这篇文章也继承了中国古代文学批评那种重“体认”、“涵泳”而不做纯粹逻辑推理的优良传统，从而成为现代文学史上一篇文学批评的范例。这篇文章在下列几点上应受到足够的重视：其一、文学与社会政治之关系。强调文学与时代的紧密关系是鲁迅这篇文章的主旨所在。他说：“因为我们想研究某一时代的文学，至少要知道作者的环境、经历和著作。”从这一原则出发，鲁迅首先指出了魏晋文学所产生的时代环境：黄巾起义、董卓之乱使东汉末年出现一个大动荡的社会局面，再加上“党锢之祸”，社会政治一片黑暗，于是“在文学方面起了一个重大变化”，出现了以曹氏父子为代表的“建安文学”。鲁迅认为，建安文学的突出风格是“清峻”与“通脱”，而这种风格的形成完全是时代使然。这主要表现在两个方面：一方面是大动荡、大战乱导致曹魏政权“尚刑名”的政策，这种政策本质上一是严刑峻法，二是循名责实。表现在文学上就是“简约严明”的风格，也就是所谓“清峻”。另一方面是社会动荡、战乱不仅打破了政治上天下一统的局面，也打破了思想文化上“独尊儒术”的局面，名教伦理受到了几大冲击。像曹操这样崛起于战乱之中的大政治家，像“建安七子”那样保守动荡流离之苦的文学家，再也不愿受到名教道德的束缚，在精神上反对迂腐固执，因此在文学上也就显示出“通脱”的风格特征。“通脱即随便之意”，也就是在诗文创作上不墨守成规，任意挥洒的意思。鲁迅通过分析“清峻”与“通脱”两个概念，将魏晋文学与时代社会政治的关系十分清晰而深刻地揭示了出来。其二、文学与社会风尚的关系。在鲁迅看来，文学决不仅仅与政治相关，一个时期的社会风尚或普遍的社会心理对文学的影响也是巨大的。曹魏正始年间，司马懿父子已经掌握了魏国大权，他们排斥异己，网罗党羽，伺机篡位。在这种政治环境中，原来依附于曹氏父子的一班文人倍感压抑，他们动辄得咎，随时可能有杀身之祸，于是只好逃避政治，寄情山水，放浪形骸。鲁迅分析的正始名士们的服药、空谈，“竹林七贤”们的饮酒、痴癫便是这种社会环境的产物。这样在魏晋之际，在文人士大夫阶层就形成了一种潇洒、放任、

是礼教的真正信奉者。他们的蔑视礼教，行为放诞实际上都是对黑暗政治的一种反抗形式。魏晋文人这种普遍心态反映到文学创作上，一是意义隐晦，二是好为翻案文章。例如嵇康的文章“思想新颖，往往与古时旧说反对”。鲁迅这种联系时代风尚与社会心理来分析文学现象的研究视角，即使今天也还有着重要价值。其三、文学与文学家个体心理的关系。鲁迅在这篇讲演中除了从社会政治、时代风尚等角度分析文学现象之外，还注意到文学家个体心理因素对文学创作的重要影响。例如，鲁迅认为魏晋文学除了“清峻”、“通脱”的风格之外，还有“华丽”与“壮大”两种风格。如果说“清峻”、“通脱”主要是社会政治对文学的影响的产物，那么“华丽”、“壮大”则主要是曹丕倡导的结果。曹丕与弟植均喜欢文学并均为一代文宗，二人对文学的审美趣味与其父曹操不同，曹操喜欢简约、朴实，曹丕兄弟则喜欢华丽、壮大。但是就对文学功能的理解来看，丕与植二人却有大相径庭：一个说“盖文章经国之业，不朽之盛事。”另一个则说“辞赋小道，故未足以揄扬大义，彰示来世也。”表面看来这兄弟二人的文学主张截然相反，但在创作上却又都重视文气与文采，共同提倡“华丽”与“壮大”风格，这是什么原因呢？鲁迅分析了曹植的心理状态，指出其“辞赋小道”之论“大概是违心之论”。曹植本是很具有治国平天下的大志的人，他的主要兴趣就在建功立业上。但恰恰在这方面他极不得志，一生无所作为。他说“辞赋小道，未足以揄扬大义”并不是真的轻视文学，而是因为政治抱负得不到实现而产生的愤懑之情的流露。如曹丕政治上得志，因此对文学也就有很积极的评价。总之，鲁迅在成为彻底的马克思主义者之前的文学思想已经许多与马克思主义祥和之处，这固然是因为他在五四运动之后就不断接触到马克思主义思想，因受其影响，更因为他作为一位博学的文学家既有广博的学识，又有丰富的人生经验，故而对问题的看法常能切中肯綮，鞭辟入里。

三、成熟时期的文学思想从鲁迅整体思想发展脉络看，在1927年到1928年之间他已经成为比较彻底的马克思主义者了。在1928年到1929年的一年时间里，鲁迅一连翻译了布哈林的《苏维埃联邦从Maxim Gorky期待什么？》，卢那察尔斯基的《艺术论》、《文艺与批评》，联共（布）关于文艺政策讨论会记录与决议：《文艺政策》以及普列汉诺夫的《艺术论》。这说明他已经下决心将马克思主义的文艺理论作为自己遵循的基本观念了。此后他的文学观念的各个方面都体现出马克思主义精神，其中最为突出的一是自觉的平民意识，二是鲜明的阶级意识，三是社会存在决定社会意识的基本原则。

1、自觉的平民意识上个世纪二十年代的知识分子中弥漫着一种很浓厚的平民意识，许多人都高举“劳工神圣”的旗帜，在文学作品中也出现了一系列劳动者形象（例如农民或车夫形象）。但在所有这些人之中，可以说没有一个像鲁迅这样具有如此自觉、如此强烈的平民意识。提倡平民文学，主张放下知识分子的架子，与劳动人民打成一片是鲁迅执著坚持的理想。他说：现在中国自然没有平民文学，世界上也还没有平民文学，所有的文学，哥呀，诗呀，大抵是给上等人看的；他们吃饱了，睡在躺椅上，捧着看，一个才子出门，遇见一个佳人，两个人很要好，有一个不才子从中捣乱，生出差池来，但终于团圆了。这样地看着，多么舒服。或者讲上等人怎样有趣和快乐，下等人怎样可笑。前几年《新青年》载过几篇小说，描写罪人在寒地里的生活，大学教授看了就不高兴，因为他们不喜欢看这样的下流人。如果诗歌描写车夫，就是下流诗歌；一出戏里有犯罪的事情，就是下流戏。他们的戏里的脚色，止有才子佳人，才子中状元，佳人封一品夫人，在才子佳人本身很欢喜，，下等人没奈何，也只好替他们一同欢喜。在现在，有人以平民——工人农民——为材料，做小说做诗，我们也称之为平民文学，其实这不是平民文学，因为平民还没有开口。这是另外的人从旁看见平民的生活，假托平底口吻而说的。眼前的文人有些虽然穷，但比起工人农民富足些，这才有钱去读书，才能有文章；一看好像是平民所说的，其实不是，这不是真的平民小说。[7]从这段话中我们可以看出真正的平民意识和真正的平民文学观——首先，鲁迅区分了“上等人”与“下等人”，前者指那些具有精神贵族趣味的知识分子。在清代以前是所谓文人士大夫或士人阶层，在民国以来，则是那些处于身份转换过程之中的现代知识分子。他们虽然接受了一些西方的自由民主和人道主义思想，但在骨子里却依然是旧文人——他们从心里迷恋传统的精神贵族趣味，看不起劳动人民。他们根本不屑于看那些描写劳动者生活的文学作品。其次，鲁迅揭示了一个重要的文学现象：在文人士大夫或其他具有精神贵族趣味的知识阶层掌控着文学创作与欣赏的审美趣味与评价系统的情况下，没有话语权的劳动人民对文学的欣赏与评价也必然会被知识阶层的价值标准所控制。在平民百姓没有政治权利的时代，他们也就没有话语权利，而平民没有话语权利的时代也就没有真正的平民文学。第三，鲁迅指出，真正的平民文学不等于写平民生活的文学，而是指平民自己写出来的文学作品。有一些文人或者知识分子由于各种原因，接触到了平民百姓的生活，生出某种同情心，于是以百姓生活为材料写出了一些诗歌和小说，这算不得是平民小说。显然，鲁迅的意思是呼唤那种平民百姓人人有机会受教育，人人有机会成为文学家的时代，而这正是马克思主义的社会理想。尤为难能可贵的是：鲁迅的这种平民意识和平民文学观绝对不是从某种观念出发得出的结论或者仅仅是一些号召性的口号，而是深切地融会了他的人生体验与生活经验，是发自内心的声音。他又说：还有，以为诗人或文学家高于一切人，他底工作比一切工作都高贵，也是不正确的观念。举例说，从前海涅以为是人最高贵，而上帝最公平，诗人在死后，便到上帝那里

去，围着上帝坐着，上帝请他吃糖果。在现在，上帝请吃糖果的事，是当然无人相信的了，但以为诗人或文学家，现在为劳动大众革命，将来革命成功，劳动阶级一定从丰报酬，特别优待，请他坐特等车，吃特等饭，或者劳动者捧着牛油面包来献他，说：“我们的诗人，请用吧！”这也是不正确的；因为实际上决不会有这种事，恐怕那时比现在还要苦，不但没有牛油面包，连黑面包都没有也说不定，俄国革命后一二年情形便是例子。如果不明白这种情形，也容易变成“右翼”。事实上，劳动者大众，只要不是梁实秋所说“有出息”者，也决不会特别看重知识阶级者的，如我所译的《溃灭》中的美谛克（知识阶级出身），反而常被矿工等所嘲笑。不待说，知识阶级有知识阶级的事要做，不应特别看轻，然而劳动阶级绝无特别例外地优待诗人或文学家的义务。[8] 鲁迅那个时代的读书人大都有一个从传统文人向现代知识分子的身份转变过程，是否完成这一转变的重要标志之一就是是否摒弃了传统文人的精神贵族意识。传统文人之轻视平民百姓是从骨子里发出来的。孔乙己即使到了讨饭吃甚至偷盗的地步也还是不肯脱掉长衫，正是因为那长衫是他的文人士大夫的身份标志。这是一个特权阶层，至少在精神上他们享有特权。他们抱住文言文不放，同样是不愿意和那些“引车卖浆者流”混同起来，文言文也是他们的身份性标志。接受了西方近代民主精神熏陶的中国现代知识分子与传统文人一个根本性区别就是他们有平民意识——将平民百姓与自己看成是同一个社会阶层，即被压迫阶层。但是正如中国的经济现代性、政治现代性都有自己不同于西方的显著特征一样，中国的文化现代性也同样充满了变数。例如在中国现代知识分子身上那种传统文人才应该有的精神贵族趣味过于明显了，正如中国现代政治家身上传统的帝王或官僚意识过于明显一样。中国现代知识分子真正能够将自己看作是平民百姓的有几人？他们或者以黎民百姓的启蒙者、指路人自居，或者以劳苦大众的拯救者自居，心灵深处还是高高在上的，是精神贵族。然而伟大的鲁迅确实是个例外，他真的将自己的身份认同定位在平民百姓之上了。他能够将体力劳动与脑力劳动的差异仅仅理解为社会分工的不同，不认为诗人和小说家比之劳工大众有任何高贵之处，而且苦口婆心地劝告那些主张革命的文学家们要放下架子，做好成为普通大众中一员的准备。这确实是真正的马克思主义者才能够做到的。在鲁迅看来，真正的平民文学只有等到工人农民与知识分子不再是不同社会阶层的时代才是可能的：现在的文学家都是读书人，如果工人农民不解放，工人农民的思想，仍然是读书人的思想，必待工人农民得到真正的解放，然后才有真正的平民文学。有人说：“中国已有平民文学”，其实是不对的。这是极为深刻的认识。当工农大众在政治上、经济上处于受压迫地位时，他们在文化上也必然处于从属地位，例如他们没有受到良好教育的机会，因此也就没有言说的权利。在这种情况下，总是会有一些知识分子出来以工农大众的代言人自居，有时也会站在大众立场上说话，甚至模仿大众的口吻说话，但是就根本而言，这些知识分子所真正代表的乃是他们自己的利益。比如中国古代的士人阶层，他们常常以天下百姓代言人的身份向着执政的君主们言说，劝他们行仁政，爱民如子，与民同乐，这就是所谓“为民请命”。这样的言说的确是对统治者的一种限制与制约，也的确在一定程度上符合了人民的利益，但是如果深入考察，就不难发现，士人阶层的一切言说，在根本上都是代表他们这个特殊的社会阶层自身的利益，由于他们处于统治者与百姓之间，是个中间阶层，他们有一部分利益与统治者相合，另有一部分利益与老百姓相合，故而他们时而站在君主帝王的立场上教训百姓；时而又站在天下百姓的立场上规劝约束君主帝王。因此“读书人“替”百姓说的话本可以当作百姓自己的话来看。只有当百姓有能力自己站出来说话时，真正属于百姓自己的声音才会表现出来。鲁迅先生这种见解是一般人难以企及的。

2、鲜明的阶级观点在成为马克思主义之后，鲁迅形成了极为鲜明的阶级观点，善于运用阶级分析的视角观察社会、人生，特别是文学现象。他说：文学有阶级性，在阶级社会中，文学家虽自以为“自由”，自以为超了阶级，而无意识地，也终受本阶级的阶级意识所支配，那些创作，并非别阶级的文化罢了。[9] 文学有阶级性，尽管作家文学家通常喜欢张扬个人主义，喜欢讲创作自由，但他们的无意识中已然积淀了他所处的那个阶级的意识，会在不知不觉之中表现出来。鲁迅对阶级性的这种理解也绝对不仅仅是从理论出发得出的结论，其中包含着深刻的人生体验。他又说：在我自己，是以为若据性格感情等，都受“支配于经济”（也可以说根据于经济组织或依存于经济组织）之说，则这些就一定都带有阶级性。但是“都带”，而非“只有”。所以不相信有一切超乎阶级，文章如日月的永久的大文豪，也不相信住洋房，喝咖啡，却道“唯我把握住了无产阶级意识，所以我是真正的无产者”的革命文学者。[10] 由于文学具有阶级性，因此所谓超越一切阶级的，具有永久性价值的“大文豪”是不存在的；那些过着剥削阶级生活、因为读了一些无产阶级革命的著作，就以为自己是真正的无产者的作家是靠不住的。这是很深刻的观点，也是他长期与各种各样的“革命文学家”打交道的经验的产物。人性与阶级性都是存在的，只不过在阶级对立十分激烈的时代，人性也往往以阶级性的形式表现出来：文学不借人，也无以表示“性”，一用人，而且还在阶级社会里，即断不能免掉所属的阶级性，无需加以“束缚”，实乃出于必然。自然，“喜怒哀乐，人之情也”，然而，穷人决无开交易所折本的懊恼，煤油大王那会知道北京捡煤渣老婆子身受的酸辛，饥区的灾民，大约总不会去种兰花，和阔人的老太爷一样，贾府上的焦大，也不爱林妹妹的。倘以表现普通的人性的文学为至高，则表现最普通的动物性——营养，呼吸，运动，生殖——的文学，或者除去“运动”，表现生物性的文学，必当更在其上。倘说，因

我们是人，所以以表现人性为限，那么，无产者就因为是无产阶级，所以要做无产文学。[11] 现在人们早已不习惯于用阶级的观点看问题了，好像那是老掉牙的旧观点，早就过时了，而且还是“极左”的东西。实际上阶级分析的观点自由其合理性，是不能简单否定的。对于同一件事物，不同阶级立场的人的确会有迥然不同的看法，因为人类社会的确是存在着阶级的，而不同阶级又不同的利益，因此就会有不同的价值观念。只不过阶级问题是很复杂的社会现象，不能简单化处理，就像“文革”时期那样。人性是应该歌颂的，但在阶级社会里，人性总是与阶级性纠缠在一起的，就是说，不同阶级的人在表现同一种人性时会有不同的方式——正如每个人在表现共同的人性时都会表现出不同的方式一样。鲁迅对于文学阶级性的理解是十分深入的。鲁迅之所以十分强调文学的阶级性也绝对不是纯粹出于理论上的思考，不仅仅是个学术问题，他的目的是解决现实的社会问题：生在有阶级的社会里而要做超阶级的作家，生在战斗的时代而要离开战斗而独立，生在现在而要做给与将来的作品，这样的人，实在是一个心造的幻影，在现实世界上是没有的。要做这样的人，恰如用自己的手拔着头发，要离开地球一样，他离不开，焦躁着，然而并非因为有人摇了摇头，使他不敢拔了的缘故。[12] 关注现实，全力解决现实问题是鲁迅对于革命文学提出的任务。既然现实社会是一个阶级社会，既然战斗是这个社会的主题，作为文学家却对周围发生的事情无动于衷，躲在自己的小天地里编织那些“心造的幻影”，实际上是比较可悲的，是应该受到同时代人的鄙视的。或许这样的人，其作品在后来的某个时期忽然受到青睐，那也不足以使其洗刷掉在他的时代他所应承受的羞耻感。一个真正优秀的文学家首先应该是自己的时代的，然后才是后世的。这就是鲁迅的思想。鲁迅接受阶级分析的观点并不是仅仅停留在口号或理论阐述上，他时时试图运用马克思主义的阶级分析观点来解释具体问题，例如：在中国这样的社会中，最容易希望出现的，是反叛的小资产阶级的反抗，或暴露的作品。因为他生长在这正在灭亡着的阶级中，所以他有甚深的了解，甚至大的憎恶，而向这刺下去的刀也最为致命与有力。固然，有些貌似革命的作品，也并非要将本阶级或资产阶级推翻，倒在憎恨和失望于他们的不能改良，不能较长久地保持地位，所以从无产阶级的见地看来，不过是“兄弟阅于墙”，两方一样是敌对的。但是，那结果，却也能在革命的潮流中，成为一粒泡沫的。对于这些的作品，我以为实在无须称之为无产阶级文学，作者也无须为了将来的名誉起见，自称为无产阶级作家的。[13] 如果说在任何的革命时期阶级阵线都最容易混乱不清，革命者有时不容易搞清楚谁是自己的敌人，谁是自己的朋友，尤其不易搞清楚那些亦敌亦友、时敌时友者的真面目，那么在中国现代革命史上这种情形就更加突出。遗老遗少、八旗子弟未必都是敌人，义和团后裔也不一定是朋友；就受西洋思想影响来说，无政府主义、自由主义有时是同盟者，同一阵营中托洛斯基派倒成了不共戴天的敌人；所以革命领袖毛泽东才郑重其事地说：谁是我们的敌人，谁是我们的朋友是革命的首要问题。上面所引的这段话中，鲁迅实际上是运用阶级分析的观点对待是革命文学阵营的情况进行了具体而深入地分析。中国现代的革命本质上乃是农民革命，与以往的农民起义不同的是这次农民革命接受了来自西方资产阶级革命思想和马克思主义思想的双重影响，而且刚刚完成由封建文人向为现代知识分子身份转变的知识阶层成为这次革命的鼓动者与领导者。作为革命主体的大众，无论他们的身份多么复杂，无论他们参加革命的目的多么五花八门，实际上都是无关紧要的，因为他们的共同点是不满足于黑暗的现实政治，希望推翻它。这就够了，就足以将他们整合为一个革命集体了。但是作为革命的领导者的知识阶层的身份却是至关重要的：如果是出身中产阶级并奉行自由主义的知识分子，或者是出身小手工业者以及农民家庭的小资产阶级获得主导地位，那么革命的性质与目的就会发生根本性变化。所以弄清楚这批宣传革命、宣传反抗社会的知识分子究竟是属于哪个社会阶层是十分重要的事情。在鲁迅看来，小资产阶级知识分子对于社会政治和统治阶级很可能同样怀着刻骨的愤恨，批判的活力也极为猛烈，但他们与无产阶级的根本区别在于并不想从根本上改造现实，而只是希望现实变得不那么令人难以接受而已。他们在革命的潮流中也能够起到一定作用，但他们只是革命的同路人而不是真正的革命者。在这个问题上鲁迅的头脑是异常清醒的。的确存在着一种比较普遍的现象：凡是阶级性很鲜明，或者直接描写阶级斗争的文学作品往往在艺术上是不很成功的，对此鲁迅也有自己的看法：我想，那病根并不在“以文艺为阶级斗争的武器”，而在“借阶级斗争为文艺的武器”，在“无产者文学”这旗帜之下，聚集了不少忽翻筋斗的人，试看去年的新书广告，几乎没有一本不是革命文学，批评家又但将辩护当作“清算”，就是，请文学坐在“阶级斗争”的掩护之下，于是文学自己倒不必着力，因而于文学和斗争两方面都烧关系了。[14] “以文艺为阶级斗争的武器”就好比是“为情而造文”——先有了阶级斗争，然后才有文艺这一武器；相反，“借阶级斗争为文艺的武器”就等于“为文而造情”——先要做文艺，觉得阶级斗争时髦，就为了文艺而编造阶级斗争。鲁迅的这种见解是很独到的，真正揭示了那些写阶级斗争并不成功的文学家之症结所在：他们根本就不真正懂得阶级斗争，都是为了其他的目的来表现阶级斗争的，加入他们在写好人性的基础上写阶级性，在写好社会生活的基础上写阶级斗争，那么这样的作品肯定会成功的，这道理就好比只有在资本主义民主的基础上才能搞好社会主义民主是一样的。

3、关于社会生活与文学艺术的关系问题

文学艺术与社会生活的关系问题是马克思主义文学理论与其他文学理论相区别的关键所在。因此是不是坚持文学艺术来源于社会生活，社会生活对文学艺术有着决定性的制约作用，就成为衡量一种文学理论是不是马克思主义文学理论的基本标准。从这一点上来看，鲁迅可谓马克思主义文学理论家。他说：文学与社会之关系，先是它敏感地描

写社会，倘有力，便又一转而影响社会，使有变革。这正如芝麻油原从芝麻打出，取以浸芝麻，就使它更油一样。[15] 芝麻和芝麻油的比喻实在绝妙。这十分贴切地说明了马克思主义文艺来源于社会生活，然后又反作用于社会生活的著名观点。但是鲁迅从来都不是空头的理论家，他对文学艺术的一切看法都不仅仅是从概念或理论中得来，而是经过了他的实际生活经验或文学经验的检验与印证的，有些心得就是从这些经验中总结、升华出来的。这可以说是鲁迅的马克思主义文学理论的一大特色。即对于文艺与社会生活的关系这个问题的看法，鲁迅也不是简单地照搬普列汉诺夫或卢那察尔斯基等人县城理论。我们来看看下面一段话：我以为文艺大概由于现在生活的感受，亲身所感到的，便影印导文艺中去。挪威有一文学家，他描写肚子饿，写了一本书，这是依他所经验的写的。对于人生的经验，别的且不说，“肚子饿”这件事，要是欢喜，便可以试试看，只要两天不吃饭，饭的香味便会是一个特别的诱惑，要是走过街上饭铺子门口，更会觉得这个香味一阵阵冲到鼻子来，我们有钱的时候，用几个钱不算什么；直到没有钱，一个钱都有它的意味。那本描写肚子饿的书里，它说起那人饿得久了，看见路人个个是仇人，即使穿一件单褂子的，在他眼里也见得那是骄傲。我记得我自己曾写过这样一个人，他身边什么都光了，时常拉开抽屉看看，看角上边上可以找到什么；路上一处一处去找，看有什么可以找得到；这个情形，我自己是体验过来的。[16]

这里鲁迅固然强调了生活对于文艺的先在性这一基本原理，但他绝对没有将这个问题简单化，而是极为敏锐地把握住“感受”这一关键环节来展开自己的观点。毫无疑问，人是社会的存在物，社会生活决定着人们的思想意识，包括文学艺术等精神生活的方式。但是人又是很复杂的动物，绝对不会像照镜子一样去反映社会生活。他首先要用“心”来感受生活、体验生活，将生活变为自己内心里一幅幅充满感情色彩的画卷。体验和感受乃是文学家和艺术家与生活发生联系的中介与纽带，没有这个中介和纽带，社会生活就不会内化为文学家们内在心理经验，就不会成为浸润了文学家情感的文学素材，也就无法升华为文学作品。鲁迅凭借自己丰富的生活与文学经验，将马克思主义文学理论中生活与文学之关系的基本原理具体化为生动的创作经验。这里关于“饿肚子”的例子虽然十分浅显，却是十分深刻地揭示了社会生活转化为作家心理体验，再经过心理体验转变为作品的过程。当然，这并不是说鲁迅关于社会生活与文学艺术之关系的观点完全时期文学经验与生活经验的产物，实际上，他对马克思主义有关理论的接受在这里依然起着最重要的作用，他曾经认真思考过“生产力和生产关系的矛盾以及阶级间的矛盾，以怎样的形式，作用于艺术上；而站在该生产关系上的社会的艺术，又怎样地取了个别的形态，和别社会的艺术显出不同。”[17]的问题，承认文学艺术随时代变化而变化的普遍规律。这都说明，鲁迅既是依凭大量切身的生活经验与文学艺术经验而获得深刻理论见解的作家，又是一位有着良好修养的自觉地马克思主义文学理论家。他的社会生活决定文学艺术的观点与其将文学艺术视为革命斗争的工具的观点相结合，便是主张文学家必须自觉地联系生活的实际和革命斗争的实际：倘若不和实际的社会斗争接触，单关在玻璃窗内做文章，研究问题，那是无论怎样的激烈，“左”，都是容易办到的；然而一碰到实际，便即刻要撞碎了。关在房子里，最容易高谈彻底的主义，然而也最容易“右倾”。西洋的叫做“Salon的社会主义”，便是指这而言。“Salon”是客厅的意思，坐在客厅里谈谈社会主义，高雅得很，漂亮得很，然而并不想到实行的。这种社会主义，毫不足靠。[18]这就说明鲁迅不仅仅是一个马克思主义文学家、文学理论家，而且他还是一位伟大的革命战士。他的文学创作、文学思想和革命实践十分完美地结合在一起了。正是基于这样实践上和理论上的自觉与成熟，鲁迅才能够根据中国革命的实际需要来调整自己的行动方针，从而与当时国内最革命、最进步的政党——共产党达成步调上的一致性：民族革命战争大大众文学，是无产阶级革命文学的一发展，是无产阶级文学在现在时候的真实的更广大的内容。这种文学，现在已经存在着，并且即将在这基础之上，再受着实际战斗生活的培养，开起浪漫的花来罢。因此，新的口号的提出，不能看作革命文学运动的停止，或者说“此路不通”了。所以，绝非停止了历来的反对法西斯主义，反对一切反动者的血的斗争，而是将这斗争更深入，更扩大，更实际，更加细微曲折，将斗争具体化到抗日反汉奸的斗争，将一切斗争汇合到看抗日反汉奸斗争这总流中去。决非革命文学要放弃它的阶级的领导责任，而是将它的责任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分阶级和党派，一致去对外。这个民族的立场，才真是阶级的立场。托洛斯基的中国的徒孙们，似乎糊涂到连这一点也不懂得。但有些我的战友，竟也有在做相反的“美梦”者，我想，也是极糊涂的昏虫。[19]

关注并服从生活实际和革命斗争实际的需要，是鲁迅革命思想的基本原则，也是他文学思想的基本原则。4、关于文学批评对于文学批评的重要性，鲁迅有非常自觉地认识，这对于一个作家来说是难能可贵的。他说：文艺必须有批评；批评如果不对了，就得用批评来抗争，这才使文艺和批评一同前进，如果一律掩住嘴，算是文坛已经干净，那所得的结果倒是要相反的。[20] 必须更有真切的批评，这才有真的新文艺和新批评的产生的希望。[21] 我们所需要的，就只得还是几个坚实的，明白的，真懂得社会科学及其文艺理论的批评家。[22] 从这些论述中我们可以看出，鲁迅对于文学批评的重要作用是非常清楚地，这原因一方面固然是当时文学派别众多，革命文学须在斗争中发展，另一方面也因为鲁迅本人就是优秀的批评家。他对批评家的要求是“真懂得社会科学及其文艺理论”，所谓“社会科学”是指马克思主义的历史唯物论，也就是马克思主义的基本原理；这是一个马克思主义者或无产阶级革命者所

准备的。但是这还不够，并非每一个马克思主义者都可以成为文学批评家，他还必须懂得文学理论，是一位文学方面的专家才行。对于文学与批评的关系，鲁迅认为是相辅相成、互相促进的关系，在鲁迅的眼中，文学批评的价值丝毫不在文学创作之下。在他看来，如果一位作家对于批评家的批评不满意，说你来创作一个看看，就好比是一位食客对厨师的手艺有意见，厨师就让食客自己做做看一样没有道理。就是说，批评家只要有敏锐的眼光，可以判断出高下美丑就可以了，绝对不必要非能够自己动手不可。可见鲁迅对批评家之于文学发展的价值、意义是十分肯定的。但是对于那些“恶意的批评家”，鲁迅也予以尖锐批评：恶意的批评家在嫩苗的地上驰马，那当然是十分快意的事；然而遭殃的是嫩苗——平常的苗和天才的苗。幼稚对于老成，有如孩子对于老人，决没有什么耻辱，作品也是一样，起初幼稚，不算耻辱的。因为倘不老了戕贼，也就会生长、成熟、老成，独有老衰和腐败，倒是无可救药的事！[23] 作为一位伟大批评家鲁迅先生最善于奖掖后进，扶植新人，在他的鼓励和支持下许多年轻人成为优秀的作家。对于那些不可救药者们，鲁迅的批评极为辛辣猛烈，而对于年轻的初学者，则极尽循循善诱、呵护保护之能事。在批评的价值准则或云批评立场方面，鲁迅自然也有着十分清醒地认识。他说：“或者是美的圈，或者是真实的圈，或者是前进的圈。没有一定的圈子的批评家，那才是怪汉子呢！”这就是说，批评家必须有自己的价值准则，必须从一定的角度和立场出发，按照一定的尺度去评价作家作品。鲁迅自己的批评立场是十分鲜明的：他不是“为艺术而艺术”的唯美主义者，也不是追求细节逼真的自然主义者，他提倡的是革命文学，是无产阶级文学，是民族革命战争的大众文学。他的批评标准一是要符合人民大众的利益，二是要符合社会生活的实际，三是要符合艺术的规律。在具体批评过程，鲁迅主张好处说好，坏处说坏，不誉美，不隐恶，这样才有利于文学的繁荣。在批评方法上，鲁迅也有深刻的思考。他说：世间有所谓“就事论事”的办法，现在就诗论诗，或者也可以说是无碍的罢。不过我总以为倘要论文，最好是古籍全篇，并且顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。要不然，是很容易近乎说梦的。[24] 这“猛志固常在”和“悠然见南山”的是一个人，倘有取舍，即非全人，再加抑扬，更离真实。[25] 我们想研究一时代的文学，至少要知道作者的环境，经历和著作。[26] 不过倘要研究文学或某一作家，所谓“知人论世”，那么足以应用的选本就很难得。选本所显示的，往往并非作者的特色，倒是选者的眼光。眼光愈锐利，见识愈深广，选本固然愈准确，但可惜的是大抵眼光如豆，抹杀了作者真相的居多，这才是一个“文人浩劫”。[27] 这些论述表现了如下几个关于文学批评的重要观点：第一、对于一个作家或一部作品的分析要有全面的眼光，不可抓住一点不及其余，不可只见树木不见森林。即使只是评论一部作品，也要在全面了解该作家整体情况下来进行，因为这样才可以能够做出公允、客观的评价。通常评论家们为了论述的畅快、逻辑的严密与结论的鲜明，往往喜欢为某作家、作品命名或归类，殊不知凡是命名与分类都是以削平特性为代价的，至少是抓住一些特征而遮蔽另外一些特征。其实不独文学理论如此，西方传统意义上的形而上学思维方式与理论言说方式都是这样的。像陶渊明这样的诗人，平淡自然固然是其主要特征，但他也还有“金刚怒目式”的一面，只有照顾到这一方面，我们才能够知道陶渊明在恬淡自然的诗歌风格下面掩藏的内心深处的矛盾与焦虑，才能呈现出陶渊明的复杂性，这样的文学批评才是深入的，也是比较符合实际的。第二、文化历史语境的重要性。文学批评家最忌讳的就是脱离批评对象的具体语境，天马行空地随意发挥。在鲁迅看来，任何作家都是一定社会历史环境的产物，因此要真正了解他们，就必须先去了解他们存在的环境，这既是以孟子为代表的中国古代诗学解释学中的重要观点，又是马克思主义文学理论的基本观点，可以说是中西结合的产物。如前所述，鲁迅先生在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》、《汉文学史纲》、《中国小说史略》等著作中贯穿的一种基本方法。第三、材料的使用。研究一个文学史的作家当然首先就是阅读他的作品，但是我们所能够看到的这些作品大都是经过前人整理删削过的“选本”。这就意味着，当我们开始“看”时，就已经被别人牵着鼻子走了——我们看的也就是别人让我们看的，而不是那位作家的本然状态。这样，在我们对作家做出批评之前，实际上已经有一种批评被包含在我们看到的“选本”之中了。鲁迅的确十分敏锐，发现了这一解释学上的重要问题。这就提醒研究者们，当面临前人的文集时切不可贸然将其视为作家面貌的客观展现，而应该了解该文集编选、流传中的基本情况，知道是什么人曾经参与过“塑造”作家形象的工作。当然，还应该尽量全面地了解作家各方面的情况，搜集他那些在流传的选本之外散落的作品，特别是他同时代或后来别人对他的评价，这样庶几可以较为客观地了解作家本人的实际情况。总之，鲁迅真是中国现代文学史上的一个奇迹。他的小说数量有限且无长篇，但在艺术水准上并无一人可以超越他；在文学批评方面他也没有太多的长篇大论，没有纯粹理论的建构，但是在现代文学批评史上也没有一个人比他更接近，或者说更加忠实地实践了马克思主义的批评理论。毫无疑问，在1927年到1928年之间，鲁迅在思想观念上全面地接受了马克思主义，基本上可以说上一个马克思主义者了，但是在他的文学批评中很少看到对马克思主义文学理论的照搬与套用，甚至很少看到他直接征引马克思主义文学理论著作。但是，在他的批评文章中我们却可以清楚地看到马克思主义的立场与视角，可以清楚地感受到马克思主义批评方法的有效性。如果说陈独秀的文学批评与马克思主义理论是一种很间接的、若有若无的联系，李大钊的文学批评直接就是马克思主义理论的运用，那么鲁迅的文学批评却是极为丰富的生活经验、文学经验和马克思主义文学理论的完美融合，是渗透着个人体验的、富于个性特征的马克思主义文学批评。 [1]鲁迅：《文学与革命》，见

《鲁迅全集》，人民文学出版社，第四卷第68页 [2]1925年鲁迅在为《苏俄文艺轮战》所写的“前记”中曾介绍该书所收《蒲列汉诺夫与艺术问题》一文，鲁迅认为这篇文章“是用Marxism于文艺的研究的，因为可以供读者连类的参考，也就一并附上了”。对此艾晓明教授指出：“我认为，这篇文章的作者瓦勒夫松对普列汉诺夫的介绍不仅使鲁迅认识到普列汉诺夫在马克思主义文艺理论方面的重要地位，而且也使鲁迅对普列汉诺夫这方面著述的范围有了大致的把握。”这就是说，早在1925年前后，鲁迅已经开始比较系统地了解尼克松主义文学理论观点了。 [3]鲁迅：《中国小说的历史的变迁》，《全集》第八卷第315页 [4]鲁迅：《汉文学史纲要》，人民文学出版社，1973年版，第1页 [5]鲁迅：《门外文谈》，《全集》第六卷第75页 [6]鲁迅：《未有天才之前》，《全集》第一卷第275— 276页 [7]鲁迅：《革命时代的文学》，《全集》第三卷第317页 [8]鲁迅：《对于左翼作家联盟的意见》，《全集》第四卷第183— 184页 [9]鲁迅：《“硬译”与“文学的阶级性”》，《全集》第四卷第166页 [10]鲁迅：《文学的阶级性》，《全集》第四卷第100页 [11]鲁迅：《“硬译”与“文学的阶级性”》，《全集》第四卷第164、165页 [12]鲁迅：《论“第三种人”》，《全集》，第四卷第336页 [13]鲁迅：《上海文艺之一瞥》，《全集》，第四卷第238页 [14]《鲁迅全集》第四卷人民文学出版社1981年版第207— 208页 [15]《鲁迅全集》第十卷第197页 [16]鲁迅：《文艺与政治的歧途》，《全集》第七卷第105页 [17]鲁迅：《〈艺术论〉译本序》，《全集》第四卷，人民文学出版社1981年版第262页 [18]鲁迅：《对于左翼作家联盟的意见》，《全集》第四卷第182页 [19]鲁迅：《论现在我们的文学运动》，《全集》第六卷第475— 476页 [20]《全集》第五卷，人民文学出版社1981年版，第551页 [21]《全集》第十卷，人民文学出版社1981年版，第302页 [22]《全集》第4卷，人民文学出版社1981年版，第240页 [23]《全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第168页 [24]鲁迅：《“题未定”草》，《全集》第六卷第344页 [25]鲁迅：《“题未定”草》，《全集》第六卷第336页 [26]鲁迅：《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《全集》第三卷第379页 [27]鲁迅：《“题未定”草》，《全集》第六卷第336页。

[我要入编](#) | [本站介绍](#) | [网站地图](#) | [京ICP证030426号](#) | [公司介绍](#) | [联系方式](#) | [我要投稿](#)

北京雷速科技有限公司 Copyright © 2003-2008 Email: leisun@firstlight.cn

