

# 戏剧化、心理分析及其它

——鲁迅小说叙事形式枝谈

汪 晖

在鲁迅看来,作为语言的艺术作品,叙事作品的虚拟性是读者阅读作品的基本前提,因此叙事人称的混用是叙事作品的一种特殊技巧,而无碍于小说的真实性,鲁迅说:“幻灭之来,多不在假中见真,而在真中见假”,<sup>①</sup>叙事形式内部的统一并不能保证艺术真实性——后者取决于作品表现生活的艺术深度。

“借别人以叙自己,或以自己推测别人”<sup>②</sup>——多样的叙事形态、复杂的生活内容总是离不开作家的主体结构:第一人称叙事小说中那种把客观存在的世界纳入自我精神历程并思考其意义的叙述原则同样体现在第三人称小说中,但在叙述形式上却无法以“我”的独白或思考的方式呈现。从叙事体态与叙事语式两方面看,《呐喊》《彷徨》中的第三人称叙事小说大致可分为两类主要文体:“全景”文体和“场景”文体。按照亨利·詹姆斯和其后的珀西·路博克的观点:“这两个术语各自包括两个概念:‘场景’,既是描写又是‘同时’观察(叙述者等于人物);‘全景’则既是叙述又是‘从后面’观察(叙述者>人物)”。鲁迅小说中的“场景”文体可以称之为“戏剧式”陈述:叙述人隐于画面背后,不表示主观态度和价值判断,文本的意识倾向由场景、情节、人物的行动和对话在较短的时间内呈现,小说的风格手段如象征、比喻、对比、

讽刺……一般都有较强的外在表现性,而人物的心理动作是外显的,即在视觉范围内呈现,因此这些作品的对话包蕴着丰富的潜台词,表情、动作往往是和人物心理动作相联系的。这类小说包括:《药》、《长明灯》、《示众》、《风波》、《肥皂》、《离婚》等。鲁迅小说中的“全景”文体可称之为“心理分析”式小说,正如罗兰·巴尔特说的,这些小说“一般都是两种(人称)体系混在一起,先后交替使用无人称符号”,叙述者既外在于人物作描述与分析,同时又潜入人物内部,使人物的意识活动和潜意识活动不经过叙述中介而直接呈现在读者面前,但这两种体系都集焦点于人物的心理。这类小说包括《幸福的家庭》、《白光》、《弟兄》、《高老夫子》和《端午节》。此外,我把《阿Q正传》、《明天》另归一类。这两篇小说虽然也属“全景”文体,与“心理分析”式小说在叙述形式上有一致之处,同时若干描写又近于戏剧化的“场景”。但从人称形式看,它们却由于直接出现了第一人称叙述者——一个与鲁迅本人的态度和精神状态甚为相近的虚拟的叙述人——而区别于前面两种类型。与纯粹第一人称叙事不同,这两篇小说的第一人称始终是局外的叙述者,叙述者的评论不涉及自身的主观精神历史,但叙事过程却将主体的精神内容渗透到严格非己的人物的心理过程中,使得客观的叙事对象包含

双重的心理内容：既是特定环境中的客观真实人物的真实心理状态，又体现着作家自身的、与人物所处的具体情境不相一致的精神感悟。

## “场景”文体——“戏剧式”叙述

“戏剧把已经完成的事件当作好象目前正在发生的事件表演在读者或观众面前。戏剧把史诗和抒情诗调和起来，既不单独是前者，也不单独是后者，而是一个特别的有机的整体。一方面，戏剧的动作范围不是与主体毫不相干的，相反地是从它那里起始，又返回到它那里的。另一方面，主体在戏剧中的存在具有着完全不同于抒情诗中的意义：他已经不是那集中于自身的感受着和直观着的内心世界，已经不是诗人（作者）自己，他走了出来，在自己的活动所造成的客观世界中自己就成了直观的对象；他分化了，成了许许多多人物的生动的总和，戏剧就是由这许许多多人物的动作和反应所构成的。正由于这样，戏剧不允许史诗式地描述地点、事件、情况、人物——这些全都应当摆在我们的直观面前”<sup>③</sup>。别林斯基对于戏剧的艺术形式与主体关系的分析恰可移用于鲁迅的“戏剧化”小说：“一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事，一切戏剧的体裁又使往事成为现在的事情”<sup>④</sup>，而“戏剧化”小说由于把叙述者的作用降低到幕前说明或舞台指示的位置，小说的连贯性依赖于场景与场景之间的那种可以意识到的联系。

《药》、《长明灯》和《示众》属于悲剧性小说，其叙事结构上的特点是将传统悲剧中的悲剧英雄隐于幕后或置于次要的不显眼的位置，但实际上这个人物却支配了前台人物的言行举止。小说采用叙述人=人物（“同时”观察）的叙事体态，叙述者和人物知道得同样多，对事件的解释，在人物未找到之前，叙述

者不能向读者提供；同时，叙述人可以从一个人物转到另一个人物，从而构成托多罗夫称之为“立体观察”的特殊效果：“感受的多样性使我们对描写的现象有一种更为复杂的看法。另一方面，对同一事件的各种描写使我们把注意力集中到感受这一事件的人物身上”<sup>⑤</sup>，而不是那个居于中心又隐于幕后的悲剧人物身上。因此，这些小说是以社会群体为中心的。

夏瑜，疯子、“犯人”及其故事是在众多的眼光与话语中呈现。夏瑜之死始终没有正面叙述，但在四个场景中通过不同人物的眼光和语言被叙述了四次；仔细研究这些叙述，我们会发现，它们不仅使我们对事件有一种立体的看法，而且它们在质量上也各不相同，当隐在与显在的故事通过“馒头”产生了喻意联系的时候，四个以不同人物作为主角的场景之间的接续，显然使这种喻示意义变得更加复杂和深刻。第一场景从华老栓的眼光和感觉描写杀人场的情景，伴以鲜红的人血馒头、黑色人刀样的目光和突兀的锋利语言，形成紧张恐怖的气氛。第二场景接续第一场景结尾老栓得了人血馒头的“幸福感”，转入小栓吃“药”的场景，从小栓的感觉与目光中呈现的是父母的温情和对“馒头”与“自己的性命”之间的联系的神奇感，刑场的恐怖转变为家庭的温情；第三场景人物众多，中心话语是康大叔的陈述，从而把第一场景与第二场景以馒头作为道具接续起来。康大叔的语言保持了那种鲜明，简劲，锋利如刀的特点。他与茶客的对话中隐含了夏三爷告密与夏瑜劝牢头造反两个故事，由于这两个故事是通过康大叔及茶客们的冷酷和漠然的语调呈现，夏瑜的牺牲实际上成了显示登场人物心理与性格特点的试纸，“牺牲”作为传统英雄悲剧的主题，从“药”这一道具以及环绕道具而出现的种种戏剧性言行，由此获得了新的意义：“牺牲”的正面意义被隐入背景，作者却将环

绕“牺牲”的社会群体态度作了正面的描写。第四场景相当于戏剧的尾声，“时间”已是第二年清明（前三个场景保持了时间前后的持续），场景设计具有深刻的象征性：华夏两家的生者与死者第一次在同一时空出现，却分明隔着一条由人踏出的小路。夏母对儿子的不理解与精神隔膜以“爱”的方式表达，从而强化了前三个场景的主题。场景设计的象征性显示了叙述者已由人物视角转入“外视角”，场景自身具有深刻的自我表现性，“消融了内面世界与外面表现之差，而现出灵肉一致的境地”。沉思与抒情的语调已不再是人物的语调，而是以“旁知观点”观照这幕悲剧场景的、未出场的叙述者的语调。革命者与群众的双重死亡，生者与死者、死者与死者的双重隔膜，同坟场的凄清一道构成了“安特莱夫式的阴冷”——这“阴冷”其实是一种画面化了的心理现实。《长明灯》也包含四个场景，吉光屯的人们阻止疯子扑灭长明灯这一行动过程构成贯穿四个场景的基本动作，动作从秋天的下午延续到黄昏，道具长明灯与《药》中的馒头一样具有简单和象征的特点。这两篇作品结构形态的区别在于悲剧英雄在《药》中隐于幕后，而在《长明灯》中却是幕前的现实形象，并对其它登场人物的存在方式与生活理想直接构成挑战。显然，情节的戏剧性冲突及其呈现过程在时间上的紧凑性大大加强了。在一般叙事文学中，人物行为可能是外现的，也可能是内在的。人物内心激起的愿望，产生的意向，作出的决断，对往事的追忆——所有这一切对别人诉说或者自白，都已构成人物的一种“行为”。在“戏剧化”小说里，作者或叙述人不直接叙述人物的内心世界，因此，在这里，人物自己必须用他们的语言、表情、手势和动作来表现这一切，也因此，《长明灯》《示众》（后者象一段戏剧小品）描写的那些人物的极其外显的行为与言论其实隐含着他们的内在行为、

他们的愿望、心理状态。这些内在行为就构成了人物生活的“潜台词”或“潜流”，在这个意义上，鲁迅的戏剧化悲剧小说是以表现普遍而内在的精神状态为艺术宗旨的。在《长明灯》中，茶馆议论、社庙辩论、客厅筹划和社庙尾声四个场景环绕“灭灯”问题展开，除第二个场景出现了疯子与村人的正面争执，小说实际上并未表现双方冲突的具体过程，这个过程是在场景与场景的接续和人物的对话中隐而不露地呈现的。《示众》展现的街头小景甚至连冲突本身都不存在，而是通过“示众”的场景表现看客们的心态。

戏剧化小说叙述方法的特点——众多人物的动作与不同的语调体现为“姿态表演的直观性”，而不是在叙述者的叙述语调中出现——使得小说呈现了“客观”的面貌。但正如别林斯基所说，直观的戏剧动作范围“不是与主体毫不相干的，相反地是从它那里起始，又返回到它那里的”。在《药》《长明灯》《示众》中，我们在客观的场景中，在外现的与内在的冲突中，恰恰深刻地感受到一种复杂的主观抒情性，这种抒情性是在作品中表现出来的、作家对于他所再现的社会性格的积极的思想感情评价，这种评价源于这些社会性格的客观特征，同时也呈现了创作主体的心理的与情绪的结构。

由于戏剧化小说不能通过作家和叙述人的叙述直接地表现主观性内容，因此这些小说必须使读者通过场景描写语言的表现力、人物对话和语言的表现力感受到作品的激情。上述几篇小说的主观抒情性首先体现为小说结构设计 with 场景描写的象征性。药、长明灯作为一种比喻象征，小说丰富、众多的生活实象与冲突凝聚于这个象征点；“示众”的场景由于描写的高度集中和强化，显然已不是普通的街头小景，而成为具有深刻含义与象征性的场景。这种象征性是主观拥抱客观的产物，作家的主观激情虽然不消解叙述

对象的客观意义，并由于主观性的浸透而使客观结构呈现出内在的“诗意”。主观的沉思、伤感、落寞、悲怆与焦虑，通过高度比喻意义的象征而在客观的描绘中渗透出来。《药》《长明灯》的结尾部分，在情节展开过程中伴随着作者的“情景说明”，作家在这里抒情地描绘了初春和秋天的黄昏景色：凄清的坟场，红白的花环，寂静中支支直立、有如铜丝的枯草，死一般沉默中铁铸似的乌鸦和它那令人悚然的大叫与箭一般的飞去……这些描写伴随着两位母亲忧伤、温情而又隔膜的凭吊，构成了一种象征的抒情的画面；在另一个场景中，秋天的黄昏与暮色中，绿莹莹的长明灯更其分明地照出神殿，佛龛，而且照到院子，照到木栅，由近至远地响彻着天真孩童的歌声，在永世长存的宁静中我们又听到了那个细微沉实的声息：“我放火！”却终于汇入了孩子们的随口编派的歌：“白篷船，对岸歇一歇。／此刻歇，自己熄。／戏文唱一出。／我放火！哈哈！／火火火，点心吃一些。／戏文唱一出。／……／。”主人公的呼唤和他的行动一样，充满了浪漫主义的象征性：惊慌不安和某种预感。在这样的场景中，社会存在的某种明确的特征只是不显著地暗示到，而作家本人的主观情绪却得到了更为鲜明的表现。很显然，《长明灯》中的疯子既是作品中的人物，又是一个抒情主体——他那“略带些异样的光闪”，“悲愤疑惧的神情”，他那“低声，温和”的劝说，“嘲笑似的微笑”，“阴鸷的笑容”和沉实坚定的呼唤，正复杂多面地、象征性地体现了作家面对现实世界的态度与感受。相比之下，《示众》的叙事过程最为客观，未出场的叙述者以一种平静的语调细致地展开街头看客的莫名其妙的观看，而读者在阅读过程中似乎也加入了观看者行列，冷静地观看着淡漠而又津津有味的观看者——在这里，直观的叙事方法恰恰取得了《孔乙己》里那种通过主观

的叙述人的有意识引导而最终导致读者的内省的效果。

《示众》中那位缄默的示众者远不具备夏瑜、疯子那样的理想色彩，因而在相当大的程度上是一个工具性人物。这个人物道德面貌的模糊性使读者得以越过对受害人命运的关注而侧重于看客的表现，这也便使得“示众”的悲剧性场面获得了某种喜剧性的表现。在这个意义上，《示众》与《风波》《肥皂》《离婚》等小说有某种相似的地方：以简洁的戏剧性技巧勾勒登场人物的内在矛盾性，而不必借助于隐在的悲剧英雄反衬他们的精神面貌。

《风波》《肥皂》《离婚》在叙事方式上保存着戏剧化的特点：叙述者以不动感情的冷静笔调让人物的言行直观呈现，小说主要不是以故事的叙述，而是以场景的内在联系构成完整的结构，头发，肥皂，屁塞等简单的道具获得了喜剧性的比喻效果，人物的语言不仅包含了情势的语言，而且包括了性格的语言，如九斤老太的“一代不如一代”，四铭的“咯支咯支！”爱姑的“老畜生小畜生！”等等。小说的事件单纯、人物生动、时间紧凑、场景分明、对话简捷而富于个性，完全合于“姿态表现的直观性”。鲁迅在三十年代总结自己的艺术经验时把白描、简洁的风格特点同中国旧戏相联系，由此，我们是否也可以认为在这里白描与简洁的风格特点恰恰是戏剧化叙述方法的结果呢？鲁迅说：“我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中，意思是在揭出痛苦，引起疗救的注意。所以我力避行文的唠叨，只要觉得够将意思传给别人了，就宁可什么陪衬拖带也没有。中国的旧戏上，没有背景，新年卖给孩子们看的花纸上，只有主要几个人（但现在的花纸却多有背景了），我深信对于我的目的，这方法是适宜的，所以我不去描写风月，对话也决不说到一大篇，<sup>⑥</sup>但平心而论，鲁迅小说并不缺乏较长的

对话、内心独白、心理分析，风月的描写虽然不多却也并非没有（《故乡》中的月亮，《在酒楼上》中的老梅与山茶，《社戏》中的风景……）。白描的方法在他的戏剧化小说中才真正构成根本性的叙述手法，从这个意义上说，戏剧化的叙事结构与白描的方法确乎存在有机的联系。

《风波》的第一场景中，河里驶过文人的酒船，文豪见了，大发诗兴，说“无思无虑，这真是田家乐呵！”紧接着的叙述与描写是：

“但文豪的话有些不合事实，就因为他们没有听到九斤老太的话。这时候，九斤老太正在大怒，拿破芭蕉扇敲着凳脚说：‘……’”

场面的直观描写被纳入了叙述者的判断与陈述，在这时候，它使我们了解叙述者的形象，而不单是人物的形象。事实上，即便是戏剧化的小说里，也同样包含叙述者的话、描写与人物描写三种不同的话语。“众所周知，任何话语，既是陈述的产物，又是陈述的行为。它作为陈述物时，与陈述物的主体有关，因此是客观的。它作为陈述的行为时，同这一行为的主体有关，因此保持着主观的体态，因为它在每种情况下都表示一个由这个主体完成的行为。任何句子都呈现这两种体态，但程度不同”<sup>②</sup>，一般而言，场景描述中往往包含直叙体，比喻和一般的感想三种不同的话语，后两种属于叙述人的话，而不是叙述，它们在场景的客观描写中恰恰呈现了主体的特点，例如《肥皂》结尾的场景：

“她已经伏在洗脸台上擦脖子，/肥皂的泡沫就如大螃蟹嘴上的水泡一般，高高的堆在两个耳朵之后，/比起先前用皂荚时候的只有一层极薄的白沫来，那高低真有霄壤之别了。……”

第一句是直叙，第二句是比喻，第三句则是感想与议论，对客观事实的陈述中呈现着那

个面带幽默与讥讽表情的叙述者的形象。但是，这样的例子并不多见，鲁迅的白描手法使得他极少出面议论，甚至连比喻也极少运用。对话与场景采用白描手法，创作主体往往是通过叙述人透视人物的语言、表情、行动背后的心理过程并给予不脱离场景与情势的扼要分析来呈现自己。在这种情况下，小说的叙事体态由旁知进入全知，叙述人由于对场景及人物的内隐部分的洞悉而增加了自身的权威性。例如《风波》第二场景，赵七爷从独木桥上走来，接下来一节先是叙述者对赵七爷的学问、身份与辫子作一番叙述，紧接着又以七斤嫂的眼光观看赵七爷头发的变化，并直接展开七斤嫂内心的恐惧，同一场景描写赵七爷扬长而去后村人们幸灾乐祸的心理，也都是以不出场的叙述人的语调与目光呈现的。但是，全知的叙述人在戏剧性场景中容易破坏“姿态表现的直观性”和外观的叙事风格的统一性，因此鲁迅在对人物进行心理分析时往往紧密地配合着情势的发展和人物的外部动作，例如《肥皂》中四铭向妻子讲完孝女的故事后，并未意识到自己的讲述过程中潜藏着的变态性意识，却感到自己“崇高”起来，“仿佛就要大有所为，与周围的坏学生以及恶社会宣战”，这一段心理描写伴以他在昏暗的空院子中“来回的踱方步”，“意气渐渐勇猛，脚步愈跨愈大，布鞋底声也愈走愈响”的外部动作，内面的描写与外面的表现在整个情势的发展中自然地交融在一起，心理分析的部分并未破坏读者身临其境的感觉。

一般而言，直叙体与言语的主观体态相联系，“场景”文体的直观呈现难以容纳叙述主体的过多参与，在这种情况下，鲁迅往往从不同人物的眼光与感受表现人物的心理并伴以外显的语言和动作，从而获得与直叙体同样的效果而不破坏场景的直观性，叙述主体如同戏剧导演对剧情无所不知，却从不出

场，一切都由登场人物的自行存在来展现给读者。由于喜剧性小说无法出现抒情主体或主观抒情性的画面，因此，这种叙事体态便成为上述几篇小说的基本叙事方式。《肥皂》以四铭作为戏剧中心，在一个晚上的短暂的家庭生活场景中展开训儿子、表孝女、立文社、拟诗题等场面，主要动作由四铭的言行自行呈现，但同时伴随四铭太太的感受与观察——人物的感受与观察，却道出了叙事主体的观点，叙事主体隐于幕后却巧妙地表达了自身：

“他那里懂得你心里的事呢。”她可是更气愤了。“他如果能懂事，早就点了灯笼火把，寻了那孝女来了。好在你已经给他买好了一块肥皂在这里，只要再去买一块……给她咯支咯支的遍身洗一洗，供起来，天下也就太平了。”

……

“我们女人怎么样？我们女人，比你们男人好得多。他们男人不是骂十八九岁的女学生，就是称赞十八九岁的女讨饭；都不是什么好心思。‘咯支咯支’，简直是不要脸！”

四铭太太的犀利观察与她作为妻子的敏感心理高度契合，作家选择这个人物作为观察与评论四铭言行的视角显然恰到好处。《离婚》与《肥皂》一样被鲁迅称为“技巧稍为圆熟，刻画也稍加深切”，——白描式的手法、场景式的画面、性格化的对话、戏剧表演似的人物心理的自然呈现，构成了《离婚》与《肥皂》共同的叙事风格。但《离婚》在表现上更为含蓄，几乎没有任何直接的爱憎褒贬和道德评判。小说在不到一天的时间里描写了两种场景——航船和慰老爷的客厅，由爱姑和庄木三作为贯穿两个场景的人物；小说并没有写离婚的具体过程，而是通过场景展现了不同阶层的人物——八三、蟹壳脸、狂得贵、念佛的两个老女人等下层村民，七大人、慰老爷、少爷跟班等上层人物。小说描写了这些

人物对离婚的态度以及爱姑伴随情势发展而变化的心理过程。小说中并行存在着旁知的叙述者、庄木三与爱姑三个视角，基本场面是旁知眼光中人物的自行存在，但一旦涉及人物的心理变化，叙事角度便转入人物的感受与目光，尤其是爱姑的感受与目光。很显然，作家力图使人物的外部动作与内部动作都在一种“自在的”状态下呈现，竭力隐去自己的身影。

戏剧化的叙事方式似乎力图使创作主体在写作过程中、在小说（尤其是喜剧性小说）的艺术天地中趋于泯灭，但恰恰是这种主体的“泯灭”显示了主体观察与表现生活时的内在原则——客观化的原则或真实性的原则；“泯灭”的状态正是主体在小说中的存在方式，这种存在方式中隐含着深刻的主观性。别林斯基说得何等好呵：“真正艺术的喜剧的基础是最深刻的幽默。诗人的个性在喜剧中仅仅从表面上是看不出来的；但是他对生活的主观的直观，作为 *arrière-pensée*（法文，反面的意思），直接出现在喜剧中，您仿佛从喜剧中描绘的动物般的畸形的人物身上看见了另一些美好的和富有人性的人物，于是您的笑不是带有快乐的味道，而是带有痛苦和难受的味道……在喜剧中生活所以要表现成它本来的样子，目的就是要我们清楚地认识到生活应该有的样子。”<sup>⑩</sup>对生活的主观的直观——这就是戏剧化小说的根本特点。

## “全景”文体——“心理分析”小说

戏剧化小说以直观的形态出现在读者面前，每一登场人物因而都具有“主体”的特点，即他是自行活动的人物，而不是另一主体叙述的对象。叙述过程的多声部现象是现代小说的一般特点，戏剧化小说则把这种多声部现象以戏剧化直观的方式，即以外显的动作、神态或对话表现出来。因此，尽管戏

剧化小说也表现人物的内在精神世界，但一般却不是以直接的内心独白或心理分析的方式呈现，而是在“姿态表现的直观性”中出现的，在叙事体态上则是以等于人物的旁知眼光作为基本视角。

鲁迅的“心理分析”小说则把旁知与全知两种眼光结合起来，在场景叙述中同样借助于人物的眼光和语言，但这些场景、语言、眼光始终将焦点聚集于某一人物的内心状态，尤其是人物的潜意识、幻觉，而不再是以群体为中心。戏剧化小说如《肥皂》虽然也以人物的内面意识为中心，但呈现方式却是外显的，即从对他的语言、动作的从旁观察中呈现，而心理小说却把人物的幻觉、幻想、梦境、潜意识这些内隐的、不为旁人所知的精神现象直接地呈现在读者面前，而与戏剧化小说相似的那些外现的场景、对话、动作、表情在功能上往往是为了映衬或反衬那些不为人知的心理现象：在明确的意识层与不明确的意识层、在外在的现象与内在的本质、在旁知的叙述眼光与全知的叙述眼光、在外在的史诗的现实与内在的人物精神世界、在听得见的声音和语调与内心不由自主的、听不见的声音和语调等多层次的复合结构中，构成多重的喜剧性的矛盾对比或反语结构，而作品所要表达的内在的真实不是一般地显露于外部动作或场景中，而是深藏在人物的隐在意识流动里，小说的题旨则体现在由内外之别而形成的反语结构里。

以第三人称叙述人物的内在世界必然导致实际叙事过程中人称体系的不一致，在非人称的叙事体系中势必隐藏着人称体系。罗兰·巴尔特在《叙事作品结构分析导论》中指出：“严格意义上的叙述（或叙述者的代码）同语言一样，只有两个符号体系：人称体系和非人称体系。这两个体系不一定利用与人称（我）和非人称（他）有关的语言记号。譬如，可能有些叙事作品，或者至少有些插曲，

是以第三人称写的，而作品或插曲的真正主体却是第一人称”，“实际上，（奇怪得很），‘心理状态’也不可能只用一个人称体系来表达。原因是，如果整个叙事作品只用一个话语主体，或者如果大家愿意，都是言语行为，那么人称的内容就会受到威胁。（所指对象的）心理上的人称与语言上的人称没有任何关系，语言上的人称一向不用性情、意向或外貌特征来说明，而只用它在话语中（规定的）地位来说明”<sup>⑥</sup>。鲁迅的心理小说始终坚持非人称体系，但叙述部分的第三人称是稳定的，而人物心理呈现的部分的第三人称却可以替换为第一人称。例如《弟兄》中张沛君的梦境只有自我辩解的一句话出现“我”，其他一律用“他”；《幸福的家庭》里，“作家”的幻想部分也以第一人称出现，但在第一人称言语后面总要加上“他想”，从而保持了外部非人称体系的统一。值得注意的是，这些“他想”、“他说”一面表明作家让叙事对象得以自行呈现的努力，另一面又提醒人们作者的存在——小说中的内心独白或对话尽管显出独立的样子，却不能象戏剧的对话那样脱离作者，不能自己悬在空中；这些巧妙地插在对话或心理活动中的附加物是一种轻而结实的连接线，把人物的风格和口吻连在作者的风格和口吻上，并使前者服从后者<sup>⑦</sup>。比较这类心理小说人称体系的设计与《头发的故事》《在酒楼上》《孤独者》的人称变化很有意思，后者内含着双重第一人称体系，内部第一人称在自身的叙述范围内始终是明晰的，而前者却竭力在人物的独白中隐去明确的人称，其原因在于：后者涉及的是人物意识范围的、在人物意志支配下的内容，而前者却深入到人物的潜意识或幻觉之中，主体（“我”）的意志几乎不起作用；同时，第一人称小说中的内部叙述者包含着作家自我纾解的内容，第一人称必然强化小说的自我表现性，而心理小说的主角自始至终都处于叙述

人的冷峻的审视之下，他不仅在形式上而且在内容上都是他者的、非“我”的。

心理小说人称体系的潜在的替换意味着小说中包含了不同话语主体的语言，从人称角度看可分为二类四种。第一类是作者的叙述，其中包括现实环境、人物外部动作的客观叙述和对人物心理的间接描写两种；第二类是人物的语言其中包括人物的对话、出息的独白和潜意识、心理活动亦即无声语言两种。除作家的客观介绍外，其它三种语言形式分别联系着心理小说的三种主要的艺术技巧或呈现方式：心理分析，内心独白，感官印象。

鲁迅的第三人称心理小说大多是喜剧性的，讽刺与幽默表现出作家理性上的优越感。“喜剧的实质是生活的现象同生活的实质和使命之间的矛盾。在这个意义上，生活在喜剧中便表现为自我否定<sup>②</sup>”，当鲁迅表现那些离开了自己精神天性的本体基础的喜剧主人公时，他把自己的兴趣集中于人物的心理方面——主观幻想的世界或者似乎存在而实际上不存在的现实的方面，而作家的理性优势总是在追寻着人物的内在不一致：“这一思想与那一思想的脱节，这一感情和那一感情的相互排挤<sup>③</sup>”，人物自觉与不自觉的追求与狂想总是被置于与之完全背逆，并使之陷于荒唐可笑境地的现实背景。因此，尽管小说深入到人物的意识和潜意识或无意识的变化多端、异常活跃的心理领域，但在整体上却始终受制于作家高度的理性范围，而不是让人物的“意识流”漫无节制地流淌。

小说结构谋篇体现出的高度理性精神突出了叙事主体作为一个冷峻深刻的审视者与剖析者的形象，与此相联系，小说在表现人物的心理时，更多地采用心理分析的技巧，内心独白和感官印象在许多场合被纳入心理分析的范畴内加以表现。按照 M·弗里得曼的说法，“内心分析是要把人物的印象汇总

在作者的叙述内，因此它永远也不会脱离直接思想和理性控制的范围”<sup>④</sup>，这个方法虽然直到亨利·詹姆斯的后期作品和普鲁斯特的《追忆流水年华》才完全实现，但早在斯汤达和陀思妥耶夫斯基的作品中就已在一定程度上存在了，因此，鲁迅的心理小说技巧获益于他的现代医学知识和对弗洛伊德心理学的了解，但却并未过分地违背现实主义传统的文学实践。

在鲁迅小说中，心理分析包含两种趋向：一类热衷于通过心理分析刻划性格的轮廓，说明感情与行动的联系，这类小说呈现的主要是心理活动过程的起点与终点，作家总是把内心生活的表现、而不是内心生活的隐秘的过程置于描写的中心，《端午节》、《高老夫子》、《弟兄》就是如此；另一类“却注重一些感情和思想如何从另一些感情和思想演变而来，他津津有味地观察：一种从特定境遇或印象中直接产生的感情，凭着回忆作用 and 出于想象的联想力，如何转化为另一些感情，又如何回到原先的起点，而且随着回忆线索的反复更迭，游移不定。同时他又饶有趣味地审视：一种由原始感觉产生的思想，如何引起另一些思想，而联想翩翩，把幻想与真实感觉、未来憧憬与现实反映都融为一体”，<sup>⑤</sup>居于描写中心的不是心理过程的结果，不是性格，而是如同云霞明灭般千变万化、波卷浪涌、闪耀不定的隐秘的心理过程本身，小说的叙事方法无论是间接文体还是直接文体都体现了一种“精神的速记法”，《白光》《幸福的家庭》便是这方面的例子。

这两类小说在文体上的显著区别在于，前一类小说的叙述追踪着人物及其故事，叙述语言服从于陈述的目的而呈现出顺理成章、合乎逻辑的散文句式，而第二类小说由于直接表现人物转瞬即逝的微妙心理，因而叙述语言也就必须从那种单线性的语法逻辑的支配下解放出来，语句与语句、词与词之



间的逻辑关系被打碎，却依靠人物活跃的非理性联想在灵活跳跃的连接中构成多层交织的立体空间；叙述者不直接以理性的语言进行陈述，却把自己降低到舞台说明的位置，这样，小说力求在传达心理活动时能够充分地达到一种“身临其境”和“同心共感”的幻觉——这种按照人物意识的实际变化——即按形成的顺序，而非逻辑来说明它们的转变——把不断的幻想表达出来的手法在语言上更接近于诗歌而不接近散文。当然在第一类小说里，作家以旁知观点进行的叙述和以人物的心理眼光进行的叙述中有时也包含了那种非逻辑的语言特征，最显著的例子是《高老夫子》中高尔础上课时及课后的心理幻觉与《兄弟》中张沛君的梦境。高尔础在紧张不安的授课中忽然听得“吃吃地窃笑”，“他不禁向讲台下一看，情形和原先已经很不同：半屋子都是眼睛，还有许多小巧的等边三角形，三角中都生着两个鼻孔，这些连成一气，宛然是流动而深邃的海，闪烁地汪洋地正冲着他的眼光。但当他见时，却又骤然一闪，变成半屋子蓬蓬松松的头发”。这里的叙述者显然伸缩自如：他始终控制着人物活动的外部形态，但一旦进入人物的意识他立刻在语言中隐去自己的存在，因此尽管使用了间接文体，人物的感官印象仍然保持了独立的形态：从吃吃的笑声到半屋子眼睛，从小巧的等边三角形到鼻孔，从流动深邃的海到蓬蓬松松的头发——叙述为了接近感觉，把陈述语言的内在逻辑转换成一个接另一个的直接印象，最终呈现出消极波动、只受瞬间即逝的印象约束的心理过程。《白光》与《幸福的家庭》则把上述作品中心理描写的叙述法发展成小说的基本结构要素，小说虽然也有外在的时空环境，但小说的延展却完全依随着人物心理的种种不合逻辑与事实的玄想与变化，小说展示的主要是一种心理时空，而人物也主要生活于这种心理时空之中，因此

小说的基本结构不是建基于人物性格与现实故事的叙述之上，而是建基于人物的心理过程之上或者说就是心理过程本身，现实时空中的事物无非是触发人物心理转换或构成幻觉的契机。对于鲁迅来说，这一结构特点早在《狂人日记》中就已使用过，但这两篇作品摆脱了新文学初创时惯用的第一人称和日记形式，使得中国现代心理小说从“自传”形态向虚构的、客观化的叙述形态迈进了一步。

《白光》《幸福的家庭》利用中心人物的意识对于场景和事件的感受描写场景，作者不以评论员的身份插足其间，也不把心理活动的胡思乱想整理成合乎语法的句子，或者理出逻辑程序，在人物心理过程中，感觉同有意识的和半意识的思维、记忆、期望、感情和胡乱联想浑然杂陈。但是，鲁迅并不是不加控制地表现人物的易变的感情，这首先表现为他总是为人物的心理流动选择一个具有象征性的中心，人物的心理变化始终如旋转的水波围绕着这个中心意识——象征着旧式知识分子升官发财梦想的“白光”与象征着新式知识分子生活理想的“幸福的家庭”，其次则是使对人物幻觉的追踪与对现实状况的点拨构成讽喻性对比。但所有这些又需要通过独特的文体来表现。这两篇小说都用间接文体，但形态各异。在《幸福的家庭》中，心理独白与叙述者的叙述、心理幻觉与真实状态常常截然分开（虽然也有例外的情况），其手段是在人物内心的直接语言的两端括以引号；而《白光》则用第三人称的独白来记录思想、情绪和印象，这样，人物的“音调”与叙述者的“音调”由于这种间接文体而感人耳目的地表现为某种似乎“语调”一致的“整体感”（小说末尾以空行隔开的叙述是个例外），但细心的读者不难从隐蔽的不谐和音和语调变化中分辨出人物与叙述者的不同态度。这两篇小说显示了鲁迅对人物心理变化的规律与节奏的把握。

但是，心理小说中叙述人的权威是极其有限的，一旦深入心理领域本身，梦境、幻觉、内心独白、感觉印象总是自行呈现。在这种状态下，小说呈现“无我”状态，间接文体依据的不是叙述者的叙事逻辑，而是人物的实际心理进程。但是，心理过程在小说中呈现的这种“无我性”不是否定了创作过程中创作主体的存在，恰恰相反，对于“时时解剖别人，然而更多的是更无情面地解剖我自己”<sup>⑤</sup>的鲁迅来说，这种“无我”的心理分析正显示着作家的自我深省和不倦地观察自己的努力。“更无情面地解剖我自己”是鲁迅艺术才华的根本特点之一，这不仅表明他十分重视在自己身上研究人类精神生活的奥秘，而且显示了本文已多次提及的那个深刻的人生—哲学—创作的原则：一切都与“我”有关。这种关于人的知识之所以珍贵，不仅由于它使鲁迅能够描绘出那些人的思想内在活动的画面，而且更重要的是因为它给了鲁迅一个牢固的基础，能据以全面地研究人的生活，透视人物性格和行为动机、激情和印象的冲突。

## 人称与非人称叙事的交织

较之前两类小说，《明天》和《阿Q正传》在叙事形式上呈现了人称体系的明显变化和语调上的不一致：《明天》的非人称叙事中插入了第一人称的评论，《阿Q正传》则由第一人称的全知叙事人转向非人称叙事，而这种人称变化伴随着语调由冷静、客观到热情、主观的变化，叙事人与人物之间的显在差距逐渐缩小，在某些场景描写中，叙事人与人物在细微的内心感觉上甚至趋于同一。尽管小说的第一人称叙事人由幕后而至幕前或由幕前而至幕后，但他不同于第一人称叙事小说中的叙事人，对于故事而言他始终是局外的传达媒介，即便抹去他的人称特点也不会影

响小说的基本内容，因此，这类小说的基本人称体系仍然是第三人称，小说中“我”的出现对整个叙事过程而言只具偶然意义。然而，从另一个角度说，“我”的出现又是和小说的叙事人在叙事过程中的介入程度相联系的。其特点是由客观的或如同传统说书人的那种社会上普遍公认观点的一般评价，转变为主观的或体现作家个人的体验与感受的描写和评论。按照普实克的观点，这两种态度正标志着中国小说中传统叙事模式与现代叙事模式的重大差别，而鲁迅将两者汇于一体，显然体现着小说叙事形式正处于变化和过渡的阶段。

《明天》描写单四嫂子在儿子宝儿死亡前后的一天的经历与感觉，夜病、晨诊、回家、死亡、死后等五个场景前后接续，场景描写主要借助于单四嫂子的眼光和心理感觉，因此，初读时并不感到叙述者的深刻存在，他的偶而的评论恰恰使人觉得叙述者与人物之间存在无法逾越的鸿沟，在前两个以空行隔开的章节中一连三次出现了“单四嫂子是一个粗笨女人”的语句，显然强化了这种感觉。然而，当同一语句以第一人称形式出现在最后一个场景时，叙述者与人物在内心感觉上几乎趋于同一，以致冯雪峰感到单四嫂子对于空虚与寂寞的感受“也表现了鲁迅自己的一种痛苦的经验”<sup>⑥</sup>，甚至可以说，对单四嫂子心理感觉的描绘和关于“暗夜为想变成明天，却仍在这寂静里奔波”的象征性描写，隐喻着鲁迅“反抗绝望”的人生哲学，与作家相契合的叙事人与人物之间的俨然鸿沟变得混沌不清以至难以截然分开。小说这样描写单四嫂子在宝儿葬后的寂寞与空虚：

“……他定一定神，四面一看，更觉得坐立不得，屋子不但太静，而且也太大了，东西也太空了。太大的屋子四面包围着他，太空的东西四面压着他，叫

他喘气不得。

他现在知道他的宝儿确乎死了；不愿意这屋子，吹熄了灯，躺着。他一面哭，一面想：想那时候，自己纺着棉纱，宝儿坐在身边吃茴香豆，瞪着一双小黑眼睛想了一刻，便说，‘妈！爹卖馄饨，我大了也卖馄饨，卖许多许多钱，——我都给你’。那时候，真是连纺出的棉纱，也仿佛寸寸都有意思，寸寸都活着。但现在怎么了？现在的事，单四嫂子却实在没有想到什么。——我早经说过：他是粗笨女人，他能想出什么呢？他单觉得这屋子太静，太大，太空罢了。”

从形式上看，“我”的插入性评语仍然是想表明叙事人与人物的距离，但“太静，太大，太空”的感觉却象弥漫飘逸的雾把叙述者、人物与景物奇异地搅在一起。

《阿Q正传》的显著特点是它的“双重性”，受害者与害人者——人物的二重性，喜剧性与悲剧性——艺术风格的二重性，传统说书人的技巧与现代小说技巧——叙事方式的二重性，而前两个二重性正是在两种截然不同的叙事方式的独特融合与变化的过程中呈现出来。小说原是为晨报副刊的“开心话”栏目的连载而写，中途却被孙伏园编入“新文艺”栏目，这一变化显然是和鲁迅“渐渐认真起来”的创作态度和由此而引起的叙述方式的变化相契合的<sup>⑩</sup>。从叙事观点看，《阿Q正传》是在全知观点的基本设定下自由地转换视角：叙述人直接出面的议论和讲述，特殊场景与对话的客观的、戏剧化的呈现，人物眼光中的客观世界，群体（未庄人）眼光中的人物行状，角色内心的意识、潜意识、梦境和幻觉……在这种自由转换中隐藏着某种有规律的趋向：叙事人的主观色彩逐渐消解于客观描写之中，由全知叙事人的高高在上、近于幽默和嘲讽的语调造成的叙事人与人物之

间的距离逐渐接近，伴随着叙述由讲述到描写的基本发展过程，叙事人的权威性逐渐缩小，而恰恰是在小说叙事的客观化或“无我化”的过程中，创作主体的心理结构反而在小说中愈趋鲜明，以至第九章描写刑车上的阿Q的心理幻觉时，你已经感到这不是人物，而是作家自身在承担和体验死亡的恐怖：

“阿Q于是再看那些喝采的人们。

这刹那中，他的思想又仿佛旋风似的在脑里一回旋了。四年之前，他曾在山脚下遇见一只饿狼，永是不近不远的跟定他，要吃他的肉。……（他）可是永远记得那狼眼睛，又凶又怯，闪闪的像两颗鬼火，似乎远远的来穿透了他的皮肉。而这回他又看见从来没有见过的更可怕的眼睛了，又钝又锋利，不但已经咀嚼了他的话，并且还咀嚼他皮肉以外的东西，永是不远不近的跟他走。

这些眼睛们似乎连成一气，已经在那里咬他的灵魂。

‘救命，……’”

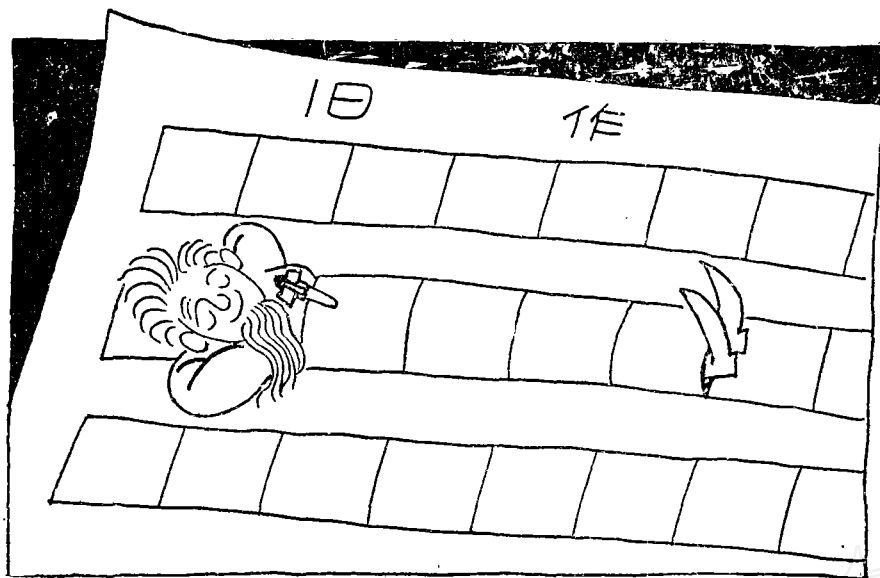
与吃人、死亡相联系的“又凶又怯”的眼睛，“连成一气”、咬啮灵魂无法躲避的痛楚感觉：这几乎是鲁迅世界中最使人惊心动魄的独有意象。《狂人日记》中的一系列“眼睛”构成的吃人意象可无论矣，鲁迅对往事的追忆似乎更为恐怖：“我幼小的时候……常常旁听大大小小男男女女谈论洋鬼子挖眼睛。曾有一个女人……据说她……亲见一罐盐渍的眼睛，小鲫鱼似的一层一层积叠着，快要和罐沿齐平了”，而据鲁迅考证，“小鲫鱼”的意象最初来自S城庙宇中的眼光娘娘，有眼病者前去求祷，愈，则用布或绸做眼睛一对，挂神龛上或左右，状如小鲫鱼。<sup>⑪</sup>“小鲫鱼”的阴暗意象其实是中国文化的“结晶”。鲁迅在漫长的人生经验中淤积起的“眼睛”意象，竟在不通文墨、毫无自知能力的阿Q心中唤起超

越肉体感觉之外的啮人灵魂的痛楚与恐怖，这说明了什么呢？这不正说明鲁迅的感觉与阿Q的感觉在叙事中竟趋于同一？！不正说明此时的鲁迅已沉潜于阿Q的灵魂之中并以自己的敏感来承担阿Q的痛苦？！不正说明小说的叙事过程中已如此鲜明地呈现着创作者灵魂的悸动？！

普实克在《〈中国现代文学研究〉导论》中曾论证：中国的文学传统中有着两个分枝，一枝是文人文学，另一枝是以说书人为代表的民间文学。

《阿Q正传》正是在文人文学与说书人文学之间获得了某种平衡的典范性小说。小说的叙事形式既保留了说书人文学的特点，又显示了作家个人的那种主观的、抒情的、对现实所持的思想认识和情感态度。它一方面超越了个人的经验范围，虚构地创造出完全非己的人物形象，涉猎中国近代历史事实的广阔生活领域，用通俗活泼的“引车卖浆者流”的文体论列中外古今之事，甚至“陈独秀办了《新青年》提倡洋字，所以国粹沦亡”和有“历史癖与考据癖”的胡适之及其门人等“当代”生活中的人与事也被信手拈来地写进小说。另一方面，这篇小说正如前文所述，又深刻地体现了作家个人的独特人生感受和他对客观世界所作的思想感情评价。然而，这样一种个人性的内容对小说的渗透必然形成对传统说书人叙事形式的挑战和改造，这在小说叙事过程的叙事人的功能变异中表现得尤为明显。小说第一章的序基本上是叙述人关于“传”的散漫的独白，类似于说书人在等待陆续到来的听众时的滑稽幽默又未进入正文的叙述，其中的旁征博引和介绍虽然已托出了阿Q的生活状貌，但幽默调侃的语调显然突出了叙述人的权威地位。第二、三章“优胜纪略”、“续优胜纪略”，虽然其中的故事也有隐约可见的时间顺序，但总体的效果却是静态的、共时的，即叙事人组织起一系

列并无因果联系的事件说明阿Q的“精神胜利法”，这种“举例式”的写法显示出叙事人作为组织要素的基本功能，却没有推动故事情节自身的发展。从第四章起，恋爱的悲剧，生计问题，从中兴到末路，革命，不准革命直至第九章大团圆，各章的故事情节呈现出内在的逻辑发展。但即便在第四章，传统说书人的叙事技巧仍然是基本的方法，叙述者关于“胜利者”和关于男人对于女人在历史上的作用的跳出故事之外的散漫议论，显然是征引着普遍性的社会道德观念，而内中所含的论争性的反语意味对故事而言毕竟又属插入性的。叙事的语气显示了叙事人高高在上的地位：“我们的阿Q却没有这样乏”，“我们不能知道这晚上阿Q在什么时候才打鼾”，“我们虽然不知道他曾蒙什么明师指授过”——“我们”引导的句子使叙述显得象是说书人在与听众对话，或者对听者讲述。然而，从第五章生计问题起，小说中就不再出现这样的句式和叙述人随意插入的议论，场面描写（而非讲述）的成份大大增强，叙述者的功能发生了很大变化，故事基本上是从人物的观点（如第五章基本上是从阿Q的观点看，第六章从中兴到末路基本上以未庄人的眼睛作视角）或客观的戏剧化场景呈现出来，叙述者隐于幕后，而那种超越的、高高在上的地位却动摇了，人们可以感到叙述者的个人情感正在被激动起来，并渗入画面；直到第九章大团圆，作家通过阿Q的心理感觉与目光观察打量自己面临的困境和周围的人物，先是表现对话中的语义误解，继而就出现了上文引述的阿Q的心理幻觉——咬他灵魂的饿狼的眼睛。显然，伴随着小说表现方式的客观化趋势，伴随权威的直接出面的叙事人的消失，那种真正富于个性的悲剧情感反而越加鲜明地突现出来。经过这样一个变异过程，当叙述人再次出面讲述故事的尾声时，叙述语调已与前几章的议论发生了深刻的变化；更加



客观而不带主观偏见，却完全失去了高高在上的轻松与幽默：

“至于舆论，在未庄是无异议，自然都说阿Q坏，被枪毙更是他的坏的证据；不坏又何至于被枪毙呢？而城里的舆论却不佳，他们多半不满足，以为枪毙并无杀头这般好看；而且那是怎样的一个可笑的死囚呵，游了那么久的街，竟没有唱一句戏：他们白跑一趟了。”

那种鲁迅久久体验的深入骨髓的寂寞、孤独与悲愤，那种对于民众的不觉悟、麻木的精神状态的痛切感受，以至那种由此而生发出的对于先觉者命运的隐忧，竟那样不着痕迹地浸透了这几句似乎是客观陈述的话语。从这个意义上说，《阿Q正传》的叙事过程，又是把叙述者从高高在上的优势位置上拖入作品的内在世界的过程。

一个值得玩味的现象是：《明天》与《阿Q正传》的第一人称并不以自身的心理状态展现作家的精神历史，而在前述的几类小说中第一人称自身总是体现着某种自我表现性。尤其是在《阿Q正传》中，主观精神最深刻的

体现恰恰是在严格非我的人物身上，这个人物与“我”的距离由于“我”的权威性而深深地烙在读者心里。在这两篇小说中，主观精神形成了对客观叙事对象的强有力的渗透，却并没有破坏叙事对象的真实客观的品性。从这个角度说，鲁迅小说不仅是认识的现实主义，而且是渗透了主观精神的现实主义。

①② 《鲁迅全集》第四卷，第23页。

③⑧⑩ 别林斯基：《诗的分类》，《西方文论选》（下）。

④ 席勒：《论悲剧艺术》，《古典文艺理论译丛》第六册。

⑤⑦ 托多罗夫：《叙事作为话语》，《美学文艺学方法论》（下），第567页。

⑥ 《我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》第四卷，第512页。

⑨ 《美学文艺学方法论》（下），第553—554页。

⑪ 参见N·萨洛特：《对话与潜对话》，《文艺理论译丛》，第336—337页。

⑫ 赫列斯特：《英国的喜剧作家》，《西方文论选》（下），第40页。

⑬ 《文艺理论译丛》（I），第365页。

⑭ 车尔尼雪夫斯基：《列·尼·托尔斯泰伯爵的〈童年〉，〈少年〉和战争小说》。

⑮ 《鲁迅全集》第一卷，第284页。

⑯ 《鲁迅的文学道路》，第168页。

⑰ 参见鲁迅：《〈阿Q正传〉的成因》，《鲁迅全集》第三卷。

⑱ 《鲁迅全集》第一卷，第181页。