

明与暗的独白：鲁迅《野草》中的哲学困境

郑雪美

(独立研究者, 广西贵港市, 537100)

摘要：本文综合竹内好、木山英雄、丸尾常喜、汪晖、孙歌等人的研究成果，对鲁迅散文诗集《野草》进行了讨论和探析，一共分为四个部分。第一部分介绍的是研究《野草》的文本研究方法，认为应当从问题的“内部”出发理解《野草》的内在理路及其哲学困境；第二部分着重分析《希望》一文，梳理了“反抗绝望”的含义，提出这一表述忽略了鲁迅本人在反抗过程中的痛楚，并详细解释了“反抗绝望”与“虚妄”之间的关系；第三部分阐释的是《影的告别》中影与形之间的矛盾，以及这种矛盾背后折射出的中国现代化进程中不为人知的阴暗面；第四部分则尝试解开以《死火》为代表的复仇之悖论，兼论及鲁迅笔下的“鬼”与革命的联系，从而走向当代尊严政治之挫折与再生的哲学课题。

关键词：绝望、虚妄、复仇、悖论

中图分类号：I2 **文献标识码：**A

一、文体与主题

《野草》，连同它的题辞，作于1924年至1927年间，共有24篇，至今已经过去了九十多年了。遗憾的是，未能如作者鲁迅所心愿的那样，这从“野草”始终没有死亡与朽腐，反而像个幽灵一样缠绕在许多人的心头梦间。不仅在中国，就是在日本，为了它而苦苦沉思，因而耗去了数十年的宝贵光阴者亦不在少数。此处我指的是学者，或是文学研究者，或是文学者。对于大部分的外行或是普通民众来说，“鲁迅”这个人名也并不陌生，他的主要是一些小说作品如《狂人日记》《阿Q正传》《孔乙己》等，由于这样或那样的原因，倒也使人耳熟能详，他的杂文之犀利尖锐更是让人印象深刻。在这种模糊的普遍认知中，《野草》作为他仅有的散文诗歌集，却被有意无意地遗忘了，这是幸或不幸耶？无论如何，我重新翻出和重新提起这《野草》，无疑也是被它其中蕴含的复杂难题所困住，然而为了平衡上述两者，也即（文）学者和普通民众的矛盾，姑且让我用一篇论文，也只用这一篇论文来祭奠这未死未活又哭笑不得的《野草》，只但求速战速决，然后离开，转赴或开辟新的战场。

一个不能不注意的问题就是文体。《野草》既是散文诗，又不是一般的抒情散文诗，而是诗化的哲学，而这又与一般的哲学不同，也就是与用符合逻辑的语言搭建起来的哲学有所区别。因此，或许不同于处理其他的文学或哲学作品，不要说用现代学术论文的形式（如果从文学的角度，学术论文是一种用繁琐注释和各类规范包裹着思想的文体，是众多文体形式之一），就是用惯常的人类语言的形式，也不可能将《野草》的深意层层拆解尽味。《野草》一字无多，该说的已然尽数说尽，非要无力地解释起来，又显得多余；符号的不停重复，只会带来意义的流失与耗竭，“热”到让人无法冷静下来思考。唯一可能行得通的路径，就是摹写和续写《野草》，唯有如此回应者与被回应者才能形成相等分量的对话与呼应。但是这样做的结果，要么是无处发表，要么是依然无人能懂。这是一条在行动上虽不很费劲，在效果上却近乎全然白费的道路，而且我也不敢说自己具备这样的回应的能力。折中的办法，就是干脆把这篇论文当作文学创作。其形式上的一个变化是，不再详尽标注每一个思想的引用地址（某书的某一页），只给出大致的参考书目供读者参考。即使是注释，也将成为文学创

作的一部分而不是规范性的注释。文学者的创作取源于广阔的世界、辽远的天地和丰富的生活，这当然包括却不限于书本与论文。而文学的品评标准只有思想的原创、艺术的高低，而不在于字句上的相像程度——同样的两句话，在不同的文学情境中将具有完全不一样的情绪和含义，这是用典，而非单纯的引用。同时，这也是对使用机器进行论文查重所折射出的人与机器之间关系的抗议与忧虑。我的这种做法是冒险的，因为上述论断得以成立的前提正在于这必须是一篇称得上是文学作品的论文，而不是论文产业生产中的论文，否则我将面临“抄袭”等罪名的责难。

本文的主题非常简单，因为要阐释和对话的对象《野草》本身已经足够复杂，但在方法上也还要有一些说明。想要认识一个人写下的文本，一般是要先认识文本背后的这个人，而想要认识这个人，可以通过认识这个人的生活环境与所处的历史脉络的双重办法。前者就像你询问一个人的姓名、性别、年龄、住址、工作单位、家庭成员、亲戚好友、个人生平经历，从而得到对这个人的基本了解和印象，后者则是辨析这个人阅读了什么书、（在思想上）接触了哪些人，生长的年代里又遭遇了怎样的历史“事件”（event）与时代变动。从方法上来说，前者偏向于历史学的考据考证，后者偏向于思想史和社会史的结合。值得一提的是，即使是后者，也没有完全地把个人消解在历史中，而是力图从历史的普遍性中找寻个人的特殊性，而且这种普遍性也恰恰是其特殊性得以呈现的基础。这些都很好，但我对这两种方法的不满足之处在于，它们并非真正的文本研究。它们或多或少忽略了此在的这个文本，不仅没能像祭司阶层指认神秘的宗教符号那样（对于远离宗教与巫术的现代人而言，一个比喻或许可以帮助更好地理解：这有些像是在玩你画我猜、看图猜迷的游戏；但也许拼音文字是个例外，这里暂不细究）把自己放置在文本的面前来释读文本，也没能真正把握住文本本身所提示的问题，而是在问题的“外部”兜圈子，更不要说试着解决问题了。如果说，文本反映出的问题是历史的，那么我们大可以把问题交付于历史，这一切也就自然释然了——文本的魔力将要在新的历史情境下失效，难解的问题也不会再纠缠着我们。可惜并非如此，因为问题自身就带有非历史的、循环的历史感。对于熟悉鲁迅作品的人而言，这是显而易见的，散落在他的字里行间笔笔皆是，如《灯下漫笔》，我也就不再在这里铺排引用了。简言之，这有一点像是对深陷执著之苦的人说“你的问题在于执著，不要再执著就好了”之类的空话一样，把问题解决后的境界当成了解决问题的途径。因此，我们不能简单地把问题归还给历史，而是必须自己从问题的“内部”着手整理与思考。除此之外，另一种我不能完全赞同的方式即是预设了问题的最终“完成”，以一种线性的思维模式从此到彼，并且试图找到连接着此处与彼岸的某个转折点，我认为这遮蔽了作为一个整体的、处于无数大大小小的转折与矛盾之中的鲁迅。《野草》所代表的的是一个激烈而明显的人生转折点，但《野草》的终结却不意味着问题的终结，毋宁说它持续缠绕了鲁迅的一生而又不止一生，甚至于“死后”。还有一个事项必须提请读者留意的，则是个人生命的有限性（死亡）与世界的无限性。我的生命与智识有限，不但我投入写作本文的时间有限，就是我所能收集和阅读到的资料也是有限的，这不出意料地导致了这篇论文本身也是有限的：篇幅有限、立意有限、内容有限、理解有限。何况，相对于这个广袤无垠的世界来说，语言文字本身就是有限的，它不过是附丽于薄薄纸片上的思想的蝴蝶之死去的标本，只是一种象征。本文不研究鲁迅的生平故事、社会政治与历史条件，只谈《野草》以及有限几篇与本题相关的文章；不追溯《野草》中所可能包含的种种哲学思潮及其背后的历史渊源，只谈《野草》自身的哲学困境；不展开我所引用者他们自身所处的位置与语境，只谈他们对《野草》的看法与洞见。显而易见，这篇论文将是无比单薄的，可我只愿有“在一个平面上疾走而过所留下的痕迹”（木山英雄语），但这划痕要更

细更小，也更深更尖“而已”。

本文主要参考了竹内好、木山英雄、丸尾常喜、汪晖和汪卫东五人的论述，同时也参考了孙歌对竹内好的解释，更多的是参考了我自己，希望能借他人之语，抒我之己见，而他人亦借我之文字，发过去所未尽言。在参考材料的取舍上，并无一定标准，只是以“我”为圆心，在个人有限的范围内画了一个不太圆的圆圈，而这些人恰好处于圆圈之所及。其中前三位是日本学者，后三位是中国学者，但是中、日学者的论文中也存在着互相引用与激发，并不是完全隔绝。由于上文已经说过的原因，本文将省略交代他们各自不同的历史背景，但愿这样草率的做法没有损害他们的原意，而我自己引用的部分负全责，同时也向前人在诠释《野草》方面付出的热忱与努力表示深深的谢意。《野草》虽是写在字面上的文学，其瑰丽的色彩与运动着的画面却仿佛组成了一部令人赞叹的视觉艺术作品，因此通过分析其视觉修辞，而不是根据线性的时间顺序来架构本文，把它的三种视觉修辞（隐喻、蒙太奇和拟人化）与三个关键主题（反抗绝望、分裂的自我对话和复仇的悖论）分别对应，达到解构、重现《野草》的目的。

二、反抗绝望

除题辞外，《野草》的开篇为《秋夜》，主角大概是“一株是枣树，还有一株也是枣树”，而据说这枣树走动起来，就变成了《过客》中不肯回头也息不下的“过客”。同样的隐喻还出现在《雪》中的“朔方的雪花”，《死火》中“得意地笑着”的“我”，《颓败线的颤动》中“在深夜中尽走，一直走到无边的荒野”的“垂老的女人”，《死后》那个欲哭无泪而“坐了起来”的“我”，以及《这样的战士》中在“无物之阵……终于不是战士……但他举起了投枪！”的“战士”。对这些纷纷叠叠的隐喻做了说明的，则是《希望》中那些关于“希望”“绝望”“虚妄”的歧义难懂的句子了。

难言之隐，是为譬喻。在难以直接讲出口的苦恼的根抵上，便生出了文艺的花朵。可是，为什么“偏要”用隐喻来表达反抗绝望的决心，而不是直截了当、坦然无畏到就像汪晖的博士论文题目《反抗绝望》那样宣告呢？实际上，反抗绝望的是汪晖而不是鲁迅，或者说只是鲁迅的一部分。这里有许多的陷阱，一不小心就会不知不觉掉进去，被卷入“无”的漩涡，找不到那个所谓的“核心”，但是那个核心究竟能不能被言说，目前也是无法得知的：鲁迅本人所否定的，被别人肯定了，是应该肯定还是否定？鲁迅本人以否定的形式肯定的，被别人肯定了，是应该肯定还是否定？鲁迅本人所肯定的，被别人以肯定的形式否定了，是应该肯定还是否定？鲁迅本人尚未意识到的，有时肯定又有时否定，是应该肯定还是否定？如果不能清醒地回答，甚至看不懂上述问题，破解《野草》的谜题就无从指望了。

汪晖基本上是借用，或者说是套用了现代存在主义哲学来解读《野草》。看起来最符合这一表述的，就是《希望》。从“我的头发已经苍白”，自身的青春“忽而这些都空虚了”开始，到“身外的青春固在”，再到“现在何以如此寂寞？……我只得由我来肉薄这空虚中的暗夜了”以及“绝望之为虚妄，正与希望相同”。这却还没有完，又开始了“……寻求……青春……但不妨在我的身外”，“然而青年们很平安”，再次“肉薄这空虚中的暗夜”“自己来一掷我身中的迟暮”，可是“我的面前又竟至于并且没有真的暗夜”。最后一句则是又一次的“绝望之为虚妄，正与希望相同！”在某一处自序中鲁迅又说：“不过我却又怀疑于自己的失望，因为我所见过的人们，事件，是有限得很的，这想头，就给了我提笔的力量。”紧接着的还是那句“绝望之为虚妄，正与希望相同”。《两地书》里的这段话也常常被人们征用，我也一并放置于此：“因为我常觉得惟‘黑暗与虚无’乃是‘实有’，却偏要向这些作绝望的抗

战……因为我终于不能证实：惟黑暗与虚无乃是实有。”在这些句子中，“黑暗”“虚无”“绝望”“希望”“虚妄”，它们到底是什么，它们彼此之间的关联又是什么？

要想用人类语言来把这些东西说清楚，是不容易的。汪卫东在他的书的第六章“《野草》与交响乐曲式”中，用了分析音乐曲式的办法，在结构上虽然更清晰了，却还没有深究这些词语背后的含义及关系。在汪晖那里，“黑暗”与“虚无”等同于“绝望”，对它们的不懈抗战则为“反抗绝望”。到这里为止，都算是好懂的，也符合鲁迅自己在书信中流露出来的意思。汪晖进一步认为这也等同于承认“绝望”与“希望”是一样的“虚妄”，落实到存在主义哲学中，就变成了每一刻的自我选择与现实的行动创造。挪用这种解读到其他篇章如《雪》和《死火》，就成为了直面个体生命有限性（死亡）时的勇气和力量，所以“雪”和“死火”也是一组隐喻，象征着被死亡暂时冻结了的生命。结合汪晖在同一时期写作的《真实的与乌托邦的》（1989年），这种基本态度是一以贯之的。然而谜团仍然未解。如果我们回到《希望》文本，仔细地读，从字缝里看出字来地读：

悲哉死也，然而更可悲的是他的诗至今没有死。

但是，可惨的人生！桀骜英勇如 Petófi，也终于对了暗夜止步，回顾着茫茫的东方了。他说：

绝望之为虚妄，正与希望相同。

倘使我还得偷生在不明不暗的这“虚妄”中，我就还要寻求那逝去的悲凉漂渺的青春，但不妨在我的身外。因为身外的青春倘一消灭，我身中的迟暮也即凋零了。

不能不注意的是这里的微妙语气。为何“他的诗至今没有死”是“可悲的”呢？同理，为什么在《一觉》中有着类似的这样一段话？

野薊经了几乎致命的摧折，还要开一朵小花，我记得托尔斯泰曾受了很大的感动，因此写出一篇小说来。但是，草木在早干的沙漠中间，拼命伸长他的根，吸取深地中的水泉，来造成碧绿的林莽，自然是为了自己的“生”的，然而使疲劳枯渴的旅人，一见就怡然觉得遇到了暂时息肩之所，这是如何的可以感激，而且可以悲哀的事！？

因为“没有死”而感到可悲，也许是想要诗歌、小草死去，也许是想要培育出了这样诗歌与小草的荒漠般的社会死去，当然唯一更好也只能的是它们一同死去，正如历史对“中间物”的诅咒。这是另一个话题了，我留到下一章论述。可是，鲁迅对于托尔斯泰式的感动是用了“但是”的转折的，而且还要在这“感激”的后面添上一个“悲哀”，这是怎样的一种独特心境？对于汪晖构建出来的鲁迅人生哲学，对于这类肯定、称赞和感动，或许鲁迅不能不抱有恐惧成为“散胙”的悲哀。在反抗的另一面，是旁人所不能体察的痛苦，如这样看来，多少有些像是站在问题的外部，咀嚼着他人苦难中的反抗而为这反抗大声叫好。归根结底，“反抗绝望”确实是《野草》的重要主题，却不是全部，这其中的隔膜与距离不能说是诠释者没有能力领会作者的意图，反而恰恰是因为肯定了鲁迅在否定中所肯定的，并且试图超越这层隔膜与距离。诠释者与作者的偏差、错位不在于诠释者解读的失误，而在于作者的独特心境。

另一处微妙的语气在于，即使“桀骜英勇”，裴多菲“也终于对了暗夜止步，回顾着茫茫的东方了”。从上下文中不难得知，这“（空虚中的）暗夜”大抵是指黑暗与虚无一类的东西，并且它的存在并非为真。那么，否定的否定之后又是些什么呢？但无论如何，在鲁迅看来，裴多菲还没有思考到这一步，因为他转头去看东方天际的曙光了——这是黎明而非黄昏，

这将是白天而非黑夜——这不是鲁迅本人的抉择。这第一遍的绝望与希望都为虚妄之论断，可以看作是被绝望欺骗之后的重新燃起的希望。如只读裴多菲给友人的信件直译而不纠结于鲁迅的这句意译，或许会更好懂一些。然而——，然而至少目前为止这不是鲁迅本人的抉择，而是依旧无可依托，不仅“现在没有星，没有月光以至笑的渺茫和爱的翔舞”，甚至连那暗夜也失去了真实。虚无的虚无不再是也不能再是黑暗、虚无、暗夜、绝望，而是不明不暗的“虚妄”。

“虚妄”是一种中间状态，是等待与未知。在这种状态下，绝望与希望、光明与黑暗都是不真实的，我们无法确定什么为真。对于裴多菲来说，这种状态是明亮温暖的，因为它包含了希望的可能性，所以鲁迅说裴多菲回顾（留恋）着茫茫的东方。但对于鲁迅而言，这种状态是灰暗彷徨的，因为他所向的那一方始终是黑暗与虚无，要与绝望作斗争，与黑暗一同灭亡，并且他自认为自己本身就是黑暗的一部分，所以鲁迅说他要肉薄空虚中的暗夜、一掷身中的迟暮。这是裴多菲与鲁迅二人的不同之处，不同的选择。但鲁迅并没有沉迷于黑暗，更不可能为黑暗的胜利摇旗呐喊，而是在亲身遍历之后指出了黑暗的虚假与脆弱——“而我的面前又竟至于并且没有真的暗夜”，从而回复到了“绝望之为虚妄，正与希望相同！”的状态，更加坚定地确证了绝望之不可依靠。

严格来说，鲁迅研究界的流行表述“反抗绝望”或“绝望的抗战”都只是第一层面的内容，在这时，绝望（黑暗、虚无）的实在性或真实性还没有被否定。“反抗”的对象是“绝望”。换句话说，“肉薄”（这是一个日语词汇，意为迫近）的对象是“暗夜”。但是“绝望”是“虚妄”的，“暗夜”也并不为真，这便是“反抗绝望”到达的境界与结果，属于第二层面的内容：绝望与希望一样不存在或非存在。反抗随之失去了它的对象，反抗之人得以立足的根本也深刻地动摇了。将否定推演到极致的结果就只能是人与自己、与这个世界关系的彻底断裂，以及断裂以后的重建。所谓“置之死地而后生”，大抵就是这个道理。木山英雄认为，鲁迅即使在幻想中《死后》的世界里也抓不住什么完结性的东西，只好“又返回日常世界”，所以《野草》中也包括了“在‘友与敌’之具体、现实的关系中使自我苏醒过来的努力”。这一评价对于《希望》单篇也是中肯恰切的。

三、影与形之间

用语言，是很难的。并非难写，而是难以解释。除了让大家都摸不清头脑的转折词“然而”总像在推拉着什么一样，画面或视角的更迭切换也让人感到矛盾和措手不及，仿佛是自己意识的分裂。所谓电影的蒙太奇手法，就是一种镜头叠加另一种镜头，可以超越时间与空间的限制，产生第三种意义，动摇植根于现实世界的铁的逻辑。

在开篇的《秋夜》中，那哇叫一声的恶鸟，用视觉语言来说，很可以算是配合着声音的转场镜头，从对天空、星星、月亮、枣树的拍摄，转移到“我”的身上，而“我”竟然听到了自己的笑声。自我分裂成两个，一个在笑，另一个在听这笑，并且“被这笑声所驱逐，回进自己的房”。一切眼前的过往的景物都变了形：天空奇怪而高，星星映着冷眼，诗人是瘦的，粉红花细小而瑟缩，月亮窘得发白……而“我”和四围的空气都在吃吃地笑，嗤笑另一个“我”，另一个被枣树隐喻着的“我”。

我却想先讲《风筝》，这个多少人误读了的故事，再沿着这个思路来讲更为诗意的《影的告别》。《风筝》中有两组平行镜头，一组是“我”身处的北京的寒冬，另一组是回忆、梦、抑或自我分裂之想象中的故乡的春天。而现实中的鲁迅是有兄弟的，二弟周作人和三弟周建人。丸尾常喜细心地考证了后二人的回忆录，从事实上看，文中的“小兄弟”似乎是指小时

候热爱做风筝和放风筝的三弟周建人，而鲁迅虽并不喜欢风筝，也没有真的做出折毁、践踏风筝的举动，这应属于诗化升华的部分。那么，“小兄弟”其实是“我”的影子，也就是另一个“我”而不是别的什么人。假如鲁迅本人没有任何兄弟姐妹的话，这一点将会更加的明白，少年鲁迅在心里扼杀——用原作者的话，是“精神的虐杀”——的是自己的童年和快乐，与自己幼时尚未长成的希望之萌芽。有什么样的儿童不喜欢游戏和玩具呢？只有过早肩负了家庭重担的孩子，不但自己不喜欢，也见不得别人的喜欢，用一概的抹杀这欢乐以缓解心头的求而不得的痛楚，略有些像吃不着甜葡萄的酸狐狸。丸尾常喜深刻地看出这是社会化了的个人之罪，认为鲁迅作为小家长将传统的家族主义、旧式的道德选择内化，因而对于自己的弟弟生愧疚之心，却没有发现鲁迅本人既是风筝事件的始作俑者，也是它的隐秘的受害者，这里实际上构成的是自我之影与形的对话之独白。当然，尼尔·波茨曼（Neil Postman）认为所谓“童年”不过是工业文明制造出来的产物，鲁迅也确实是人到中年时“不幸偶而看了一本外国的讲论儿童的书”，而现在看来，失去了“童年”的痛苦或许放置在“横向的 20 世纪”的历史时刻中看待，而不是做绝对的价值判断会更好；这却是后人的后话了。鲁迅十三岁时祖父入狱，三年多后父亲又死去，“乞食者”这一称号深深刻印在他的心中，几乎成为一种梦魇，在《狗的驳诘》的开头赫然出现，跳映在读者眼前。而《秋夜》中星星的冷眼与自己及四围的嗤笑，《狂人日记》中赵家那看人一眼的狗，这些主体化了的客体，莫不是同一种心境造成。这却不仅仅是家道中落的悲凉，还连带着科举制度以及整个旧制度的动荡，还有国家与民族灭亡的时刻威胁。个人命运与社会命运始终牵连一线。《风筝》的悖论在于，“我”伤害了另一个“我”，却无有可能取得他的宽恕——“我”承认了自己的罪过，指责着自己，甚至有时还须嘲笑作弄一番自己，又怎么能够同时放过和原谅自己呢？这是“谁也不能替代的罪，又是无论如何不能抵偿的罪，必须戴罪活下去。”（小南一郎评价小说《伤逝》语，转引自丸尾常喜）于是，在《好的故事》中，尽管“我真爱这一篇好的故事，趁碎影还在，我要追回他，完成他，留下他”，一如“我”对风筝的向往、惊异与弥补之心，却只有“昏沉的夜”缭绕在身边，一如《风筝》里肃杀的严冬，以及《过客》里紧跟在踉踉跄跄的过客身后的夜色。

这前后左右都无可迈步突破，任凭怎样“焦急地搓手顿脚”（木山英雄语）都挣脱不开的悖论，于《影的告别》中直接体现。第一句“人睡到不知道时候的时候”，是对于“影”而言的特殊时刻，可是“形”对此是毫不知情的。之所以说“不知道时候的时候”，并没有什么特别的深意，不必再去抽象一个无时间的时间，只是暗指人的无觉察状态如同沉沉睡去了一般。要知道，失去自我这件事情，可以极其宁静地发生而不为人所知，只有异样敏感、不肯妥协的那些可悲的人，才会生生幻化出一个执意离去的影子。在这两组关于“影”与“形”的镜头中，看似只有“影”自顾自地在说话，但是“形”并非没有出现，只不过它的不开口是因为麻木到了无所谓发出心声的地步，因此获得了自觉的“影”便不愿再跟随——人的“沉睡”时分，也就是浑浑噩噩生活着的时候，即是“影”从梦中苏醒之际。然而“影”却被困在明暗之中不得走出，苦苦挣扎，正如梦醒了无路可走的娜拉。而且目前这影子也还没有变成“鬼”的迹象，所以它要么彷徨，要么假装决绝地要沉没于黑暗之中，总之不可能独立于“形”兀自存在。不难设想，当现实世界的天亮以后，人继续开始了庸碌的一天，这时不得志的“影”就该收敛起自己的脾气，安眠于“形”了。

但是，这“影”究竟为何物，与“鬼”又有什么不同吗？我在这一章节说“影”而下一章节论“鬼”。丸尾常喜严格区别了“屈辱”与“耻辱”（当然也顺带反驳了鲁思·本尼迪克特（Ruth Benedict）对于“罪”与“耻”的著名划分），认为耻辱是“在自己之中兼具‘能

够看见的自己’与‘看人的自己’的……同典范或象征相背离的意识”，这听起来好像是在说影子觉醒那一瞬间发生的事情。这是一种现代意识，兼具解放性与压迫性。理想的自我，如《狂人日记》的“真的人”，与现实的自我，如作为“吃人”者的兄弟的“我”，亦如“幻灯事件”中身为看客同胞的“我”，二者构成了紧张的敌对关系。“我”在“难见”——没脸见到，据丸尾氏的说法——心目中真正的人的同时，亦难以面对自己，这就造成了不断地自我否定，并且试图在这重重否定中创造出新的主体、新的自我。至少到目前为止，这种努力还是失败了。首先，“影”不愿再跟随“形”，不愿去那“将来的黄金世界”，充分表明了它觉醒的决心，不愿再回到那被人操纵与欺骗的主与奴构成的等级世界。其次，如果“影”选择完全的光明，也即成为理想的真人，却意味着对当下自我的残忍否定。由于这个“我”背负着历史的深重罪孽，所以“光明又会使我消失”——忘却或是抛开了过去的一切黑暗，蜕变之后的那个全新的“我”，还是原本的“我”吗？如果“我”做出了这个选择，那么将要承受在光明中灰飞烟灭、魂飞魄散的命运，就像安徒生童话《海的女儿》中美人鱼的躯体与灵魂都消失殆尽，只剩下海面上的一些泡沫。这种比死亡更深刻的无意义感是“影”没有能力负载的。据闻，竹内好的“回心”命题是针对京都学派世界史哲学的批判，“我即是我亦非我”，通过对主体的否定，从而突破自我与他者的哲学式的界限，最终进入世界历史——这处理的是东亚与欧洲相遇的历史时刻，东亚在断裂中如何构建自身文化现代性的问题。而汪晖对此的质疑在于，缺失了“忠诚”的“回心”不提供新诞生主体在价值或政治性质方面的准则，也就难以在剧烈的历史变动中辨清方向。我要补充提出的是，如我上文所述，即使那个方向是光明的一面、正义的一方，“影”的自我否定的矛盾也仍然没有得到解决。第三，因为“影”向往着光明，所以也不甘心让那黑暗完全地把“我”吞没，只好在明与暗之间来回摆动、犹豫徘徊。这份无论怎样都冲不破的被牙齿啃啮般的痛楚，用好看又好听的词语来形容，就是“彷徨于无地”，即没有一个可以暂时落脚、容身、安息的场所，并不是什么没有空间的空间。最终，不仅是出于历史“中间物”的牺牲精神，不仅是对自我身上之罪恶的否定，也是对处于/处于罪恶/却又向往光明/却又终于彷徨在明暗之间的/矛盾之中的/全部之我或我之全部/的彻底否定——这句话实在太绕太长，所以我替读者预先画好了节奏的斜线——故而“影”殷切盼望着/所有这一切/的终结：

我愿意这样，朋友——

我独自远行，不但没有你，并且再没有别的影在黑暗里。只有我被黑暗沉没，那世界全属于我自己。

汪卫东在其书第四章“《野草》与佛教”中，认为这体现为一种深刻的自离、自厌、自弃、甚至自虐的情绪，并且带有自杀的意象。这些复杂的感觉往两个相反方向摇摆，要么是对理想之“人”的背叛，要么是对当下自我的背叛，似是被困在玻璃瓶里的虫多四处乱撞。这在《狗的驳诘》中表现为“人、兽的移位”，在《失掉的好地狱》中表现为“人类、魔鬼的移位”（丸尾常喜的注释），而在《墓碣文》中则到达了令人惊心动魄、不免骇异的另一个顶点。与《死后》不同，也与人们通常看待的不同，《墓碣文》描写的并不是“影”或“我”死后的荒诞情境，而却也还是分裂着的自我的对话。墓中的死尸正是“影”，墓碑上的刻辞也是“影”的告白与陈述。丸尾常喜区分了“屈辱”和“耻辱”，却没有看到二者的联系，因为一个无从比较、不知道历史的前方有所谓的更好、未听说过进化论的人是不会知耻的，自身的“耻感”来源于外界，是外在屈辱的内化甚至强化。这里有分裂的两个自我，一个攻击着另一个，所以：

……有一游魂，化为长蛇，口有毒牙。不以啮人，自啮其身，终以殒颠。……

……………

……抉心自食，欲知本味。创痛酷烈，本味何能知？……

……痛定之后，徐徐食之。然其心已陈旧，本味又何由知？……

我觉得这几句碑文已经算是把“影”之痛苦形容得淋漓尽致了，也就没有什么再可添足的了。处于重重悖论之中的痛苦是如此强烈地折磨着“影”，以至于自我啃啮之后还要再自我诘问，“……答我。否则，离开！”而那一句“待我成尘时，你将看见我的微笑！”与《死后》的“我于是坐了起来”不同，在此并不是对生的眷恋，而是但愿这一切悖论像灰尘一样烟消云散，是对化解痛苦和安息的渴望。而自杀之所以没有在鲁迅的作品中构成重要主题，是因为自杀是对悖论的逃避，是就此抛开，是肉身的凋灭，不是真正的安息。但是《野草》还是完成了一些什么的，这是一个艰难的突破，只不过悖论之后还有悖论，而且是一个更难打开的死结。于是我们来到下一章节。

四、复仇的悖论

无论在艺术造型还是思想境界上，能把《影的告别》比下去的，我想也只有《死火》了。这奇异的悖论是多么吸引人呀，除了那个彷徨于不明不暗的“虚妄”之中的影子，竟然还有死去的火焰这般漂亮的存在。我生怕这首作于更早年间的诗被人遗忘，那将是冷上加冷的境遇，所以不妨用它来代替《死火》中关于“死火”的记载。我在木山英雄的论文里重新发现了它：

流动的火，是熔岩的珊瑚么？

中间有些绿白，像珊瑚的心，浑身通红，像珊瑚的肉，外层带些黑，是珊瑚焦了。

好是好呵，可惜拿了要烫手。

遇着说不出的冷，火便结了冰了。

中间有些绿白，像珊瑚的心，浑身通红，像珊瑚的肉，外层带些黑，也还是珊瑚焦了。

好是好呵，可惜拿了便要火烫一般的冰手。

火，火的冰，人们没奈何他，他自己也苦么？

唉，火的冰。

唉，唉，火的冰的人！

（题为《火的冰》，原载《国民公报》“新文艺”栏，1919年8-9月；现收于《集外集拾遗补编》，《鲁迅全集》第八卷）

一般的看法是，《死火》象征着“现在的恢复”，在“个人主义”与“人道主义”此消彼长的纠葛中对生命一次性的肯定。丸尾常喜倾向于从恋爱的角度解读，即鲁迅与许广平交往的进展，封冻的火是被压抑的爱情。木山英雄不建议将此与鲁迅恋爱的事实过于简单地划等号，而把这看作是自我迈向更广阔的日常世界并与它深深联结，体现了鲁迅在整体上重建自己与社会的关系的努力。汪晖则认为这意味着对“死亡”这一生命终结点的越界，只有自觉了死的生，才是有意义的并不空虚的生命，而自觉了死的生的死，也不再令人畏惧。生命跳着笑着向前走，后来者用身体的温度温暖着这死去的火，赋予它新生、新的燃烧和新的灭亡。

这些都是很好的想法，也时常让人感动，综合起来也并不矛盾，都指向了从耻辱中恢复的契机、对自离自厌情绪的果断抛弃、对当下自我及其感觉的肯定、爱情的诞生、投身新事业的创造激情：“……使我自信我决不是必须自己贬抑到那么样的人了，我可以爱！”但是反过来说，也是可以的。或者说，把这些意见综合起来，再写出它们的背面，再综合起来，也就差不多了。“我可以爱”自己的爱人与友人的另一面是“我可以恨”，“我”可以大胆地、不再有所顾忌地向敌人宣战了。“死火”的苏生并不仅仅是爱意的绽开，更是对于复仇行动的确认，它们是一体两面——“我”之得以根生的，正是爱与恨，也只有的爱恨之中，“我”才能够把握自身的存在。结合丸尾常喜的注释与佛教对于“爱慧”的超脱态度，鲁迅虽然读了许多的佛经，在这个故事里“火宅”和“大石车”等典故却全是反着用的。我不禁想起了金基德电影《春夏秋冬又一春》中那个用猫的尾巴蘸墨写佛经的老师傅，或者鲁迅也是用着多疑之心念的佛经也未尝可知。然而，这又不能片面归因于鲁迅所谓的多疑性格与个人特质，而是一个尖锐的现代问题。启蒙（Enlightenment）是光亮、光明、解放的象征，同时却也是一切永恒之物（continuity）的黄昏与黑暗。与其说是鲁迅本人修行不够、未能从佛教中证得涅槃，不如说是佛教不再能解决问题本身成为了一个问题。

与《火的冰》不一样的地方是，六年后的“死火”不再是一个单纯的客体或喻体，而是比“影”更加的独立于“我”，是一个拟人化了的主体，一个脱离了“我”的意念控制的物质存在，还会反过来直接影响和左右“我”的命运：

“我说过了：我要出这冰谷……。”

“那我不如烧完！”

他忽而跃起，如红彗星，并我都出冰谷口外。有大石车突然驰来，我终于碾死在车轮底下，但我还来得及看见那车就坠入冰谷中。

“哈哈！你们是再也遇不着死火了！”我得意地笑着说，仿佛就愿意这样似的。

尽管“我”确实在寻找走出冰谷的办法，但这“烧完”的决定却不是“我”做出的，是“死火”本身他自己的意愿和选择。而“我”最后的反应也十分微妙，一边得意地笑，一边却偏偏加了一个“仿佛”，好像不是那么的情愿。与“死火”相仿的是《过客》中那个呼唤着“过客”使他停不下受伤流血的脚的神秘声音，也联系着鲁迅在临死一个月前仍念念不忘的女吊，“一个带复仇性的，比别的一切鬼魂更美，更强的鬼魂。”对于这些苦于不能全部忘却的“梦”，始终在前面催促行进的“声音”，艳丽绚烂的女吊或无常之类的“鬼”以及他们身后那个丰饶多姿的民俗世界，汪晖有许多精彩独到的见解，我在这里也主要征引他的观点并予以评析。

汪晖解决我所以为的复仇之悖论的办法，一如他向来对待鲁迅其他悖论的解决办法，就是给予全面的肯定，从而发生一种“逆转”或消解矛盾的特殊效果。他总是能从黑暗里看出光亮来，把悖论看作是常理。丸尾常喜将“鬼”视为“人”的阙如状态，分析了鲁迅小说中的“科场鬼”——孔乙己和《白光》里的陈士成，以及国民与民俗性之鬼——《阿Q正传》里“阿Q”等于“阿鬼”，而从“鬼”到“人”的转化则是鲁迅所言的“人国”成立的开端。但是“鬼”是不可能变成“人”的，正如“影”无法成为“形”，即使在某种程度、某种意义上“鬼”可以独立存在。有好几个原因，其一，“鬼”在传统中国的观念中是指人死去以后的灵魂，但是人死不能复生，尤其在现代社会中人死不能复生，这是简洁明快的道理；其二，现代化理论或社会进化论的崩溃，使得与“人”相对应的西方资本主义文明不再是与“鬼”相对应的东亚传统文明的归终；其三，从“鬼”的根本成因出发，只要这个世界上仍然存在

着一丝一毫的压迫，种族、国家、民族、性别、辈分、知识……，“鬼”就永远不可能消失，也不会愿意变成连没能力独立生存的“影”都不愿意跟随的沉沉睡去的所谓“人”。这就是“鬼”的可悲宿命，他们的可惨的“鬼”生。汪晖却不这么看，他自述要把“鬼”从人们一贯的黑暗认知中解放出来，承认“鬼”的存在，也等于承认“注定无法完成的支离破碎的历史本身”的存在，认为“鬼”是永远革命的代言者。汪晖认为，“鬼”的第一次出现是我们自身在已死的历史中的在场，第二次出现超出了自我的世界与时空，因此那个召唤“过客”的声音既内在于心，也外在于物，是永远不消失的乌托邦。在“鬼”的眼睛中，现存世界是颠倒的，不合理的，难以自圆其说的，也是活该终结的。“鬼”痴缠而怨著，怀抱复仇的心愿接近阳间，不能放下的是对生命、爱与正义的追求。

听起来很美。似乎这样一说起来，如此阳光灿烂的“鬼”根本也无须做些什么，安心地守好“鬼”之本分就可以了。这是在问题的外部，由他人完成的消解。但是“鬼”自己怎么看这个呢？对于动态变化中的不肯固化停滞的“鬼”而言，这种赞扬难道不是莫大的讽刺吗？

“鬼”是以否定性的姿态不断接近这个肯定性结论的，所以它永远不能够进行自我肯定。同时，即使在“疑”的背后的“真”不可以被最终否定，但也绝对不可以接受别人的肯定，否则这肯定就要蜕化成《这样的战士》中杀人不见血的“一式点头”的武器，使“鬼”丧失前进的动力。故此，我更建议从“鬼”的内部来梳理其成因，而不是平白歌颂它的战功战绩。

“鬼”的最大心愿就是复仇。《野草》有两个篇章就直接命名为“复仇”，也暗示着两种截然不同方向的复仇：第一个系列是以《复仇》为代表的《求乞者》《立论》《死后》，还有同一时期的小说集《彷徨》中令人印象深刻的《孤独者》魏连受的迂回自杀。另一个系列是以《复仇（其二）》为代表的《过客》《死火》《颓败线的颤动》《这样的战士》以及《淡淡的血痕中》。前一个系列并不是什么真正的复仇，只是一种略显幼稚和偏激的消极抵抗，就是干脆停下不走也不动了，让看客无聊，不给敌人一点欢欣。看得出来，鲁迅本人也不是那么赞成这种复仇的，总会有一个按捺不住的反转，“我觉得在快意中要哭出来……只看见眼前仿佛有火花一闪，我于是坐了起来。”坐起来做什么呢？做后一个系列的复仇，这比前一种复仇更要坚决、果敢得多，宁愿拖着破败的脚、被火烧死或大石车碾死、在无物之阵中老衰而寿终，也要将复仇践行到“没有底”的底。而这复仇的终极对象，莫不过是“天”，也就是我们渺小的人类所无力掌控的命运与死亡。这在现代世界里表现得尤为突出，也与鲁迅的早期作品如《摩罗诗力说》联系到了一起——人类感到在神那里失去了尊严。

竹内好在论述“回心”时这样写道：“……幻灯事件带给他的是和找茬事件相同的屈辱感……作为形成他回心之轴的各种要素之一加入了进来。”汪晖虽然补充了另外的两个例子，比如鲁迅父亲的生病，比如S城的人们，却没有理解“屈辱”和“耻辱”的分别以及屈辱的真正含义。“复仇”这一命题与其说是在屈辱中产生，不如说是在对屈辱的觉醒和反抗中产生。这里同样存在着类似无法肯定“反抗绝望”之反抗但也不能予以否定的悖论。我们先来看看女吊生前是什么人。据丸尾常喜介绍，女吊花名玉芙蓉，父母双亡，委身妓院，受尽屈辱而自缢了结一生。人们在她生前唾弃活生生的人，变作了鬼后却来礼赞她的复仇精神，这是怎样的一种悲哀？至于那“过客”，他的来路“没一处没有名目，没一处没有地主，没一处没有驱逐和牢笼，没一处没有皮面的笑容，没一处没有眶外的眼泪”，《颓败线的颤动》中卖身换钱食以延续孩子生命的女人，她的背后是“一切的冷笑和毒骂”。而且，我们亦不能分清这屈辱感是真实的，还是多半是心境使然。毕竟，“过客”连一个小女孩的布片也觉得沉重到背不动，也认为那是一种伤害，是夺取自尊的布施与同情。但如真是心无挂碍者，收下又有何妨碍！

如果说，仇恨的根源在于屈辱感也就是自尊的丧失，那么复仇的动力与最终目的就是重新找回、得到自己的尊严。但是“尊严”到底有没有丧失，又于何时及怎样的情境下丧失呢？复仇这一手段又能否达到重获尊严与“第二次”新生（与复仇心燃起的“第一次”新生相区别）的目的？复仇的另一个名词替代物，即是革命。对于这些问题，只能等到此文的续篇来解答了。但至少在目前，我却深知复仇的险恶悖论，“我”不是被醒过来的爱恚之火烧死，就是被大石车——那看不见的对手碾死。同一时期的小说《铸剑》中，那纯青透明、幽寒如冰的剑莫不是仇恨的化成之物。鲁迅自己在给增田涉的信里说，“在《铸剑》里，没有什么难懂的地方。但要注意的，是那里面的歌……我们这种普通人是难以理解的。”这歌声的确泄露了复仇之悖论的奥秘：

哈哈爱兮爱乎爱乎！
爱青剑兮一个仇人自屠。
夥颐连翩兮多少一夫。
一夫爱青剑兮呜呼不孤。
头换头兮两个仇人自屠。
一夫则无兮爱乎呜呼！
爱乎呜呼兮呜呼阿呼，
阿呼呜呼兮呜呼呜呼！

初稿于 2017 年 12 月

改定于 2021 年 5 月

参考文献：

- [1] 《坟》，《呐喊》，收于《鲁迅全集》第一卷；《彷徨》，《野草》，《故事新编·铸剑》，收于《鲁迅全集》第二卷；《且介亭杂文末编·女吊》，收于《鲁迅全集》第六卷，人民文学出版社，1981年。
- [2] 竹内好，《鲁迅》，《何谓近代——以日本与中国为例》；孙歌，《在零和一百之间（代译序）》，收于《近代的超克》，孙歌编，李冬木、赵京华、孙歌译，生活·读书·新知三联书店，2005年。
- [3] 木山英雄，《〈野草〉主体构建的逻辑及其方法》，《读〈野草〉》，收于《文学复古与文学革命——木山英雄中国现代文学思想论集》，赵京华编译，北京大学出版社，2004年。
- [4] 丸尾常喜，《耻辱与恢复——〈呐喊〉与〈野草〉》，秦弓、孙丽华编译，北京大学出版社，2009年。
- [5] 丸尾常喜，《“人”与“鬼”的纠葛——鲁迅小说论析》，秦弓译，人民文学出版社，2006年。
- [6] 汪晖，《反抗绝望：鲁迅及其文学世界》（增订版），生活·读书·新知三联书店，2008年。
- [7] 汪晖，《声之善恶——鲁迅〈破恶声论〉〈呐喊〉自序讲稿》，生活·读书·新知三联书店，2013年。
- [8] 汪卫东，《探寻“诗心”：〈野草〉整体研究》，北京大学出版社，2014年。

Monologue between Light and Dark: Philosophical Dilemma in Wild Grass of Lu Hsun

Xuemei Zheng

(Independent Scholar, Guigang Guangxi, 537100)

Abstract: This article, which contains four parts, takes the research findings of Yoshimi Takeuchi, Hideo Kiyama, Tsuneki Maruo, Wang Hui and Sun Ge together and discusses Lu Hsun's Wild Grass, a collected book of his prose poems. The first part introduces the method of how to read the text of Wild Grass and raises the idea that we should understand the inner logic and philosophical dilemma of Wild Grass from "inside". The second part analyzes the text of Hope and the term "against despair" which, as far as I am concerned, omits the pains of Lu Hsun himself while being against, and the relationship between "falsehood" and "against despair". The third part illustrates the paradox between shadow and its shape in Farewell of a Shadow and the darker side in the process of modernization of China behind the paradox. The fourth and last part, tries to solve the paradox of revenge that was manifest in Dead Fire, and discusses the "ghost" and revolution, from which towards a new philosophical subject of failure and re-germination of politics of dignity.

Keywords: Despair, Falsehood, Revenge, Paradox