

# “摩罗”复现和“心声”再起

## ——鲁迅早期的诗歌经验与《野草》的写作

宋夜雨

**【摘要】** “声”对于鲁迅的文学起源具有重要的意义。留日早期,正是注意到“诗力”与“心声”之间的有机关联,鲁迅才弃医从文,进而投入“新生”的文学事业中;五四时期,随着一种文化政治的兴起,为了唤起更多的“真的声音”,一个“呐喊”的鲁迅也随之到来。可以说,“声”之探求构成了鲁迅人生展开的主要线索。如果说“呐喊”的鲁迅对应着一个外发性的启蒙自我,那么,《野草》的写作则意味着鲁迅经历了一次“声”的内转,即他通过自我内在声音的设定,完成了“心声”的找寻。在《野草》的写作过程中,鲁迅重新唤醒了早期的“心声”机制,“摩罗诗人”的重现不仅影响到了《野草》的写作方式,也参与到具体的文本构成。由此,鲁迅既重新“听得自己的心音”,也完成了自我的新生,进而以一种崭新的主体姿态投入对“无声的中国”的批判中。

**【关键词】** 鲁迅;心声;《野草》;摩罗诗人;诗歌经验

“声”对于鲁迅的文学起源具有重要的意义。留日早期,正是注意到“诗力”与“心声”之间的有机关联,鲁迅才弃医从文,进而投入“新生”的文学事业中;五四时期,随着一种文化政治的兴起,为了唤起更多的“真的声音”,一个“呐喊”的鲁迅也随之到来;1920年之后,思想共同体的分化、国民性问题的一再反复,让鲁迅不仅看清民国“永远轮回”的本性,也看见一个有限度的自我,由此,“呐喊”的声音逐渐“销沉”,“寂寞”的鲁迅重归“寂寞”,而“寂寞”的极限则以《野草》写作的完成为收束。可以说,“声”之探求构成了鲁迅人生展开的主要线索<sup>①</sup>。在此过程中,如果说“呐喊”对应着一个外发性的启蒙自我,那么《野草》的写作则意味着鲁迅经历了一次“声”的内转<sup>②</sup>,即他通过自我内在声音的设定,完成了“心声”的找寻。在总结性的《野草题辞》中,鲁迅首先就说:“当我沉默着的时候,我觉得充实;我将开口,同时感到空虚。”<sup>③</sup>换言之,此时的鲁迅舍弃了面向民众的启蒙声音,开始独自

宋夜雨,文学博士,山东大学文学院研究员(济南250100)。本文是国家社会科学基金后期资助项目“现代中国‘自我’的起源与早期新诗的兴起研究”(23FYB043)的研究性成果。

①季剑青曾经论及“声”与鲁迅白话写作起源的关系,以此为基础,笔者把“声”扩展为鲁迅整个人生展开的一个历史基点和主要诉求,进而把《野草》看作是鲁迅由“声”之探求到“声”之内转的标志。参见季剑青:《“声”之探求:鲁迅白话写作的起源》,《文学评论》2018年第3期。

②在刘大杰看来:“由《呐喊》而至于《彷徨》,由《彷徨》而至于《野草》中的坟墓,这是鲁迅作品的内心的移动的过程。”刘大杰:《〈呐喊〉与〈彷徨〉与〈野草〉》,转引自中国社会科学院文学研究所:《1913—1983 鲁迅研究学术论著资料汇编》(第一卷),北京:中国文联出版公司,1985年,第380页。

③鲁迅:《野草题辞》,《语丝》第138期,1926年7月2日。

面对自我,并且以“沉默”的方式赋予自我一种内在的声音。而在《野草》的首篇《秋夜》中,鲁迅首先就设定了一个封闭的自我空间,整个“秋夜”的展开都来自“我”的“看见”和“听到”,除了“夜游的恶鸟”之外,所有的声音都出自“我”。可以说,整个《野草》都是自我声音的内在展开。颇有意味的是,鲁迅的文学起点从“心声”的找寻开始,而“心声”最终的落实并不是外在的,而恰恰是暗藏在鲁迅的自我内部。由此,借助《野草》的写作,鲁迅重新唤醒了早期的“心声”机制,进而以一种崭新的主体姿态投入对“无声的中国”的批判中。

## 一、作为“心声”的《野草》

1920年之后,鲁迅的思想姿态已经相当不同。此前“相信将来总要做到”“生命是进步的,乐天的”“以后也该永远有路”的坚定信念开始动摇<sup>①</sup>,而对“黄金时代”的不信任感则日益滋长<sup>②</sup>。鲁迅的思想转向清晰地投射在他这一时期的文体选择上,他不仅完全停止了呈现“时弊的攻击”、体现其思想锋芒的随感录的写作,用以“引起疗救的注意”的小说也日渐寥落<sup>③</sup>,取而代之的是对翻译的大力投入,而正是借助翻译,鲁迅重新梳理了自我的精神历程、整合了自我的思想危机。随着爱罗先珂的“到来”,鲁迅的“寂寞”再次被唤醒,以《呐喊自序》的写作为标志,一个“寂寞”的鲁迅随之生成,同时也意味着一个“呐喊”的鲁迅的结束。兄弟失和事件使得鲁迅的“寂寞”进一步发酵,鲁迅也随之进入“梦醒了无路可以走”的“无物之阵”,以《秋夜》的时空设定为开端,一个“野草”的鲁迅开始到来。这段思想经历,鲁迅后来在《〈自选集〉自序》中有着清楚的交代:

后来《新青年》的团体散掉了,有的高升,有的退隐,有的前进,我又经验了一回同一战阵中的伙伴还是会这么变化,并且落得一个“作家”的头衔,依然在沙漠中走来走去,不过已经逃不出在散漫的刊物上做文字,叫作随便谈谈。有了小感触,就写些短文,夸大点说,就是散文诗,以后印成一本,谓之《野草》。<sup>④</sup>

换言之,《野草》是鲁迅第二次“寂寞”的产物,它既是“寂寞”鲁迅的文体表现,也是鲁迅应对“寂寞”的一种形式手段。《野草》的开始首先就是内置于一个“寂寞”的“秋夜”。以“哇的一声,夜游的恶鸟飞过了”为分界,《秋夜》被分割成两个意义结构,一个是“我”“看见”,一个是“我”“听到”,而无论是“看”还是“听”,都是出自抒情自我的主体性发散。换言之,“看”和“听”都是主体自我存在的外在标识,二者的合力共同拼凑出了一个完整的自我。而“看”的对象主要是“枣树”:“在我的后园,可以看见墙外有两棵树,一株是枣树,还有一株也是枣树。”不仅这个句子早已被经典化,相关的解读也呈现出经典化的趋势,比较合理的看法是将此看作一种修辞效果<sup>⑤</sup>。但需要注意的是,修辞并非仅仅停留于形式的外部,它实际是思想根底的一种呈现。“一株……,还有一株……”的句式与“看”密切相关,它清晰地呈现了“看”的过程,而“看”也并非静态式的扫描,而是主体内在的意识凝聚,也就是说“看”作为一种外在的表征呈现出了主体内在的能动过程。从“一株”到“另一株”的“看”,鲁迅不但完成了对“枣树”的意义区分,更重要的是,从意义区分中,鲁迅“看见”了一个内在的自我。这与

<sup>①</sup>鲁迅:《〈一个青年的梦〉译者序》,《新青年》第7卷第2号,1920年1月1日;唐俟:《随感录 六六 生命的路》,《新青年》第6卷第6号,1919年11月1日。

<sup>②</sup>有关“黄金时代”的论述参见宋夜雨:《“后五四”的鲁迅与〈野草〉的写作缘起》,《中国现代文学研究丛刊》2021年第7期。

<sup>③</sup>鲁迅:《热风·题记》,《鲁迅全集》(第1卷),北京:人民文学出版社,2005年,第308页;鲁迅:《我怎么做起小说来》,《鲁迅全集》(第4卷),第526页。本文所引《鲁迅全集》皆为人民文学出版社2005年版本。

<sup>④</sup>鲁迅:《〈自选集〉自序》,《鲁迅全集》(第4卷),第469页。

<sup>⑤</sup>参见张洁宇:《独行者与他的灯:鲁迅〈野草〉细读与研究》,北京:北京大学出版社,2013年,第38—41页。

鲁迅五四后的思想经历极为契合。这也就意味着鲁迅从对“民国”的看、社会的看、民众的看回复到对自我的看,而这一过程的完成正是伴随着他“寂寞”的生长。“寂寞”对鲁迅而言不仅是从外在社会空间的痛苦撤离,更是一个打开主体自我的情感机制。

而“看见”的行为很快被“夜游的恶鸟”的出现所打断,“我”也随之转入“听到”的环节:“我忽而听到夜半的笑声,吃吃地,似乎不愿意惊动睡着的人,然而四围的空气都应和着笑。”然而,这笑声并非出自他者,而恰恰来自“我”自己:“夜半,没有别的人,我即刻听出这声音就在我嘴里,我也即刻被这笑声所驱逐,回进自己的房。”<sup>①</sup>鲁迅在此使用了一个障眼法,“我”好像听到了一个他者,然而这个他者很快被证实就是“我”自己,这里的写作技术在于不仅呈现了一个发现自我的动态过程,更展现出鲁迅向外展开寻找“声音”而不得,进而回返到自我的内部,在自我内部发现了他苦苦探求的“声”。与此前向外的“呐喊”已经完全不同,此时的“声”是向内的。鲁迅对“秋夜”这一意义时空似乎格外看重,1933年他再次写到“秋夜”的体验:“我漫步着,漫步着,在少有的寂寞里。”只不过,此时“秋夜”里的“声音”已经“和先前不同了”<sup>②</sup>。这在某种程度上构成了对1924年“秋夜”的复写,鲁迅借助于“听”的回返,在自我的内部发现了“声”的根源。可以说,整个《野草》的写作都围绕着“声”之内转进行展开。

紧随《秋夜》的是《影的告别》,它整个的结构方式都内置于自我的内部,是“影”“说出那些话”,是现在的“自我”告别曾经那个虚幻的“自我”。在《求乞者》中,鲁迅不仅袒露对外在声音的“厌恶”和拒绝,更揭示自己厌恶的原因:“我厌恶他的声调,态度。我憎恶他并不悲哀,近于儿戏;我烦厌他这追着哀呼。”<sup>③</sup>鲁迅在意的并不是声音本身,而是求乞者声音中的“调”和戏弄的“态度”。对于这种声音鲁迅并不陌生。《药》中不仅写到华老栓在儿子吃过人血馒头之后,“整天的笑着”,更写到康大叔等人对牺牲的革命者的唾骂。<sup>④</sup>在翻译《察拉图斯忒拉的序言》的过程中,鲁迅同样遭遇了“求乞者”戏弄般的“声音”。在察拉图斯忒拉向民众宣讲自己的“超人”计划之后,民众的反应是“欢呼而且鼓舌”,察拉图斯忒拉只能无奈地“对他的心说,‘他们在这里笑:他们不懂我,我不是合于这些耳朵的嘴。’”他又说:“现在他们瞥视我而且笑:而且他们正在笑,他们也仍嫌忌我。这有冰在他们的笑里”<sup>⑤</sup>。类似的戏弄场景在《复仇(其二)》中再次出现,“兵丁们给他穿上紫袍,戴上荆冠,庆贺他;又拿一根苇子打他的头,吐他,屈膝拜他;戏弄完了,就给他脱了紫袍,仍穿他自己的衣服”。在痛苦之中,耶稣发出了绝望的叫喊:“‘以罗伊,以罗伊,拉马撒巴各大尼?!’(翻出来,就是:我的上帝,你为甚么离弃我?!)”<sup>⑥</sup>以质疑上帝的方式,耶稣完成了自己“人之子”身份的确认。耶稣的宿命事实上也是鲁迅的遭遇,他借助耶稣“人之子”的叫喊抛弃了那个启蒙的、虚幻的自我,随之一同抛弃的还有自己“呐喊”的“声音”:“然而我的心很平安:没有爱憎,没有哀乐,也没有颜色和声音。”这里的“声音”并不是鲁迅自己的声音,而是启蒙的声音、外部的声音。“没有”意味着鲁迅收束了自我,将此前“下山”的自我回收到自我的内部,而回收的原因即在于曾经“血腥的歌声”被“自欺的希望”所“耗尽”了,因而鲁迅说:“我的心分外地寂寞。”<sup>⑦</sup>“寂寞”并不在于理想的幻灭,而在于从幻灭之中看到了“希

①鲁迅:《野草——秋夜》,《语丝》第3期,1924年12月1日。

②鲁迅:《秋夜纪游》,《鲁迅全集》(第5卷),第268页。

③鲁迅:《野草三 求乞者》,《语丝》第4期,1924年12月8日。

④鲁迅:《药》,《鲁迅全集》(第1卷),第468—469页。

⑤《察拉图斯忒拉的序言》,德人尼采作,唐俟译,《新潮》第2卷第5号,1920年9月1日。

⑥鲁迅:《复仇(其二)——野草之六》,《语丝》第7期,1924年12月29日。

⑦鲁迅:《希望——野草之七》,《语丝》第10期,1925年1月19日。

望”的虚妄与自欺。鲁迅在给许广平的信中不只一次提到“希望”的“空想”性<sup>①</sup>。而这也还不是“声”之内转的全部。除却对“黄金时代”虚无的体认,人与人之间情感的隔膜也是重要原因。《风筝》的写作重心正是如此,它以1919年的《我的兄弟》为故事基础进行改写,在亲情的叙事表层之下所揭示的是难以打破的隔膜:当“我”旧事重提,祈求兄弟谅解的时候,兄弟却以“不记得了”“全然忘却”阻隔了“我”想要忏悔、沟通、对话的道路,因而“我的心只得沉重着”<sup>②</sup>,一个想要向外展开的“我”,只能退缩到自我的内部。《风筝》的故事可与兄弟失和事件相参照,在给鲁迅的绝交书中,周作人说道:“过去的事不必再说了”,“以后请不要再到后边院子里来。没有别的话。愿你安心,自重。”<sup>③</sup>对于周作人突然的“绝交”,鲁迅并非没有反应,在第二天的日记中他记载了事情的后续:“上午启孟自持信来,后邀欲问之,不至。”<sup>④</sup>与《风筝》中的“我”一样,鲁迅同样遭遇了沟通的“隔膜”,周作人的“不至”在拒绝对话的同时,也把想要开口的鲁迅封闭在了“寂寞”的自我内部。在此后的写作中,鲁迅只能一直沉浸在自我的“梦”中;最终在对牺牲反噬的愤怒中,发出了“无词的言语”。

不难看出,整个《野草》都发生在鲁迅的自我内部,可以说,《野草》的“声音”不是向外的,而是内转的,因而也就是鲁迅自己的“心声”。而“心声”的实现是以面对外在的“沉默”和“寂寞”为前提的,只有当“沉默”的时候,鲁迅才能够回转到自我之中,因为“过去的生命已经死亡”,意味着五四时期的主体机制和思想姿态已经失效,自我必须从“呐喊”的外发状态回转到自我的内在,进行反思自省,这也正是《野草题辞》开篇所说的:“当我沉默着的时候,我觉得充实;我将开口,同时感到空虚。”1927年9月,身在广州的鲁迅再次回顾了这段在“沉默”与“开口”之间的寂寞挣扎:

夜九时后,一切星散,一所很大的洋楼里,除我以外,没有别人。我沉静下去了。寂静浓到如酒,令人微醺。望后窗外骨立的乱山中许多白点,是丛冢;一粒深黄色火,是南普陀寺的琉璃灯。前面则海天微茫,黑絮一般的夜色简直似乎要扑到心坎里。我靠了石栏远眺,听得自己的心音,四远还仿佛有无量悲哀,苦恼,零落,死灭,都杂入这寂静中,使它变成药酒,加色,加味,加香。这时,我曾经想要写,但是不能写,无从写。这也就是我所谓“当我沉默着的时候,我觉得充实,我将开口,同时感到空虚”。<sup>⑤</sup>

1926年9月25日,鲁迅从厦大国学院搬到了集美楼上,这里记述的即当时的经历。需要注意的是,无论是鲁迅写作《怎么写——夜记之一》的时间,还是事件发生的时间,都与“秋夜”密切相关。更为巧合的是,《野草》首篇《秋夜》同样产生于1924年的一个“秋夜”,某种程度上三者之间形成了一种内在的呼应,而这种呼应显然并不只是时间上的接近,更主要的在于,“秋夜”的时空意义内含了鲁迅相似的情感体验。夜记中写道:“除我以外,没有别人。”又说:“几乎就要发见仅只我独自倚着石栏,此外一无所有。”《秋夜》中也说道:“夜半,没有别的人”。在这一独立的时空,鲁迅排除了一切身外,重新捕获了自我,而自我的呈现并非机械的,而是需要“听得自己的心音”这一动态过程加以显现。换言之,正是“心声”的复活,自我才会现身。可以说,“秋夜”构成了鲁迅发现自我的“时间”机制,重新唤起了自我的“心声”。此时的“心声”不再是“血腥的歌声”,而是“无量悲哀,苦恼,零落,死灭”。而“秋夜”的意义更在于,它能够对颓败的“心声”进行新的锻造和酝酿:“使它变成药酒,加色,

①在1925年3月的回信中,鲁迅说:“其实古今的圣贤以及哲人学者所说,何尝能比这高明些,他们之所谓‘将来’,不就是牧师之所谓‘死后么?’”“我看一切理想家,不是怀念‘过去’,就是希望‘将来’,对于‘现在’这一个题目,都交了内卷,因为谁也开不出药方。其中最好的药方,即所谓‘希望将来’的就是。”“所谓‘希望将来’,就是自慰——或者简直是自欺——之法,即所谓‘随顺现在’者也一样。”参见《250311致许广平》《250318致许广平》《250323致许广平》,《鲁迅全集》(第11卷),第461页、466页、468页。

②鲁迅:《风筝——野草之九》,《语丝》第12期,1925年2月2日。

③周作人:《与鲁迅书》,《周作人散文全集》(第3卷),桂林:广西师范大学出版社,2009年,第184页。

④鲁迅:《日记十二》,《鲁迅全集》(第15卷),第475页。

⑤鲁迅:《怎么写——夜记之一》,《鲁迅全集》(第4卷),第18—19页。

加味,加香。”由此,“秋夜”不但为鲁迅提供了发现“心声”的时间契机,更为“心声”的整合、重造提供了一种新生的机制。就在夜记写作后不久,鲁迅在一篇《小杂感》中再次提及了“秋夜”的新生意义:“要自杀的人,也会怕大海的汪洋,怕夏天死尸的易烂。但遇到澄静的清池,凉爽的秋夜,他往往也自杀了。”<sup>①</sup>在写作《野草》的同时,鲁迅的确有过自杀的念头,但他的自杀并非付诸现实行动,而《野草》的写作正可以看作是他完成自杀的诗歌象征<sup>②</sup>。因而,自杀的毁灭意义换个角度看也蕴含着新生的可能。借助诗歌形式的再生产,鲁迅锻造出了一个崭新的自我<sup>③</sup>。可以参照的是,《野草》中大半都与“夜”有关。《希望》中表达了对“暗夜”的反抗:“肉薄这空虚中的暗夜。”《好的故事》发生在一个“昏沉的夜”。《颓败线的颤动》中,“老女人”在深夜中走向了“无边的荒野”。《腊叶》同样照应了“秋夜”。整个《野草》都可以看作是作为鲁迅“心声”的“夜之歌”<sup>④</sup>。

鲁迅借助“秋夜”的意义空间发现了自我的“心声”,而也正是“心声”的发现,决定了《野草》的文体选择。因为在鲁迅早期的文学经验中,“心声”与“诗力”是密切相关的。值得注意的是,在《野草》写作前后,鲁迅一再返顾早期的摩罗诗人,重新激活了自身的“诗力”经验。

## 二、“摩罗”与“诗力”的复现

鲁迅在《怎么写》中记述的“听得自己的心音”的经历,事实上就发生在他编辑《坟》后不久。在《写在〈坟〉后面》中,鲁迅表达了相似的情感体验:“今夜周围是这么寂静,屋后面的山脚下腾起野烧的微光;南普陀寺还在做牵丝傀儡戏,时时传来锣鼓声,每一间隔中,就更加显得寂静。电灯自然是辉煌着,但不知怎地忽有淡淡的哀愁来袭击我的心。”<sup>⑤</sup>在寂静的夜的时空,鲁迅的“心声”再次被开启。由此可见,鲁迅回返“心声”并不是应激式的情绪闪现,而是有意识地进行“回心”内转。这一点从《坟》的编辑中即可管窥。

《坟》是一部“论文和随笔集”<sup>⑥</sup>,收录了鲁迅自1907年到1925年的4篇早期文论、19篇白话文以及一前一后的序跋。《坟》的时间跨度相当大,集合了鲁迅将近二十年的写作史,而它的体式在鲁迅自己看来也是“截然不同”。那么,鲁迅为何要编辑这样一部看起来内容不太相关的文集呢?首先,长时段的编选某种程度上勾勒连缀起了鲁迅整个的文学生涯。对于鲁迅而言,这次编辑具有检省自我的深刻意味,鲁迅自己也说:“这总算是生活的一部分的痕迹。所以虽然明知道过去已经过去,神魂是无法追蹊的,但总不能那么决绝,还想将糟粕收敛起来,造成一座小小的新坟,一面是埋藏,一面也是留恋。”其次,更重要的原因在于,鲁迅从中看到了“自我的根源”。《坟》的编辑起意最初就在于鲁迅“偶尔看见了几篇将近二十年前所做的所谓文章”,而且从中重新咀嚼到了某种不能割弃的原点意义:“自己却总还想将这存留下来,而且也并不‘行年五十而知四十九年非’,愈老就愈进步。”也就是说,在鲁迅看来,这些“少作”并不因其处于进化链条的开端而应该被压抑和省略,在开端之中恰恰蕴含着自我的文学起源,而它的原点意义在鲁迅看来并没有持续性地发作:“其中所说的几

①鲁迅:《小杂感》,《鲁迅全集》(第3卷),第556—557页。

②汪卫东就认为:“《野草》确乎展现了向死(《影的告别》到《过客》)——生死纠缠(《死》到《死后》)——新生(《这样的战士》到《一觉》)的生命追问的不可逆的时间性过程,其整体性赫然显现。”汪卫东:《“诗心”、客观性与整体性:〈野草〉研究反思兼及当下鲁迅研究中的问题》,《文艺争鸣》2018年第5期。

③《野草》写作后,鲁迅在编辑《坟》的时候说:“我还想生活,在这社会里。”参见鲁迅:《写在〈坟〉后面》,《鲁迅全集》(第1卷),第300页。

④鲁迅在后来写作的《夜颂》中说:“只有夜还算是诚实的。我爱夜,在夜间作《夜颂》。”参见鲁迅:《夜颂》,《鲁迅全集》(第5卷),第204页。

⑤鲁迅:《写在〈坟〉后面》,《鲁迅全集》(第1卷),第298页。

⑥景宋:《鲁迅先生撰译书目》,《1913—1983鲁迅研究学术论著资料汇编》(第1卷),第169页。

个诗人,至今没有人再提起,也是使我不忍抛弃旧稿的一个小原因。他们的名,先前是怎样地使我激昂呵,民国告成以后,我便将他们忘却了,而不料现在他们竟又时时在我的眼前出现。”<sup>①</sup>由此,鲁迅编辑《坟》的根本原因在于重新召唤“摩罗诗人”,他力图借助《坟》的编辑,把自我重新嫁接到早期的文学起源中,一方面重新恢复自我“激昂”的主体姿态,另一方面也为自我的“心声”寻找有效的文学经验和形式机制。在《写在〈坟〉后面》中,鲁迅再次强调了“摩罗诗人”的重要意义:“其中所介绍的几个诗人的事,或者还不妨一看。”<sup>②</sup>在此前一年写作、后也收入《坟》中的《杂忆》中,鲁迅不仅同样提及了“摩罗诗人”,更细致讲述了“摩罗诗人”带给他的情感撞击:“那时我所记得的人,还有波兰的复仇诗人 Adam Mickiewicz;匈牙利的爱国诗人 Petöfi Sándor;飞猎滨的文人而为西班牙政府所杀的厘沙路”,“有人说 G. Byron 的诗多为青年所爱读,我觉得这话很有几分真。就自己而论,也还记得怎样读了他的诗而心神俱旺。”<sup>③</sup>后来在《奔流》的编校中看到白莽所译的《彼得斐行状》,不仅再次唤起了鲁迅的“摩罗”记忆,更激起了鲁迅自身的诗歌经验:“收到第一篇《彼得斐行状》时,很引起我青年时的回忆,因为他是我那时所敬仰的诗人”,“介绍彼得斐最早的,有半篇译文叫《裴象飞诗论》,登在二十多年前在日本东京出版的杂志《河南》上,现在大概是消失了。其次,是我的《摩罗诗力说》里也曾说过,后来收在《坟》里面。”<sup>④</sup>综合《野草》前后鲁迅密集的“摩罗”记忆来看,“摩罗诗人”的意义在于不仅激活了鲁迅早期的“心声”体验,让鲁迅重新看见了“自我的根源”,更在于鲁迅力图借助记忆的回返,从“摩罗诗人”所凝聚的“诗力”与“心声”的主体机制中重新习得一种自我新生的可能。

1907年前后的鲁迅与写作《野草》时的处境极为相似,都深处“寂寞”之中,但也稍有不同,相比于《野草》时自我的“寂寞”,鲁迅在留日时期所面对的是作为“寂寞境”的整个“中国”<sup>⑤</sup>。因而,鲁迅早期的思想底色并不是面对自我,而是为了应对整个时代。也就是说,他的整个思想行动在根本上仍然内置于清末以来变法图新的思想氛围中。然而对于当时风行一时的世界主义和无政府主义等思想潮流,鲁迅不仅不热心其中,反而将之视作“扰攘”“恶声”对其大力批判。内中原因在于,鲁迅从种种思潮变中所洞察到的仅仅是变革的表象。而在鲁迅看来,变革的根柢在于“心声”和“内曜”。“内曜者,破黯暗者也;心声者,离伪诈者也。”鲁迅的变革逻辑仍然在“立人”,而“立人”的方法则在于“声入心通”的一元化:“盖惟声发自心,朕归于我,而人始自有己;人各有己,而群之大觉近矣。”<sup>⑥</sup>换言之,只有获得心声,发现自我的内在空间,才能创制出一个自觉的现代主体,进而经由“个”与“群”的辩证,完成一个崭新的民族共同体的构造。鲁迅与当时流行的变革潮流的间距即在于此。问题在于,心声的原动力在哪?“心”与“声”进行怎样的综合才能够生成一种能动有效的“心声”?

在鲁迅看来,“心声”的起源就是诗歌:“盖人文之留遗后世者,最有力莫如心声。古民神思,接天然之闾宫,冥契万有,与之灵会,道其能道,爰为诗歌。其声度时劫而入人心,不与缄口同绝;且益蔓延,视其种人。”<sup>⑦</sup>换言之,诗歌为“心声”的表达呈现提供了一种有效的形式机制。借助诗歌的传染,不仅人类历史被叙述和建构,依靠对历史的串联、编织诗歌更造就了独立的民族种群。文明的衰落,在鲁迅看来并不是制度器物的失效,而是作为民族历史根源的“心声”的中断以及能够表达“心声”

①鲁迅:《〈坟〉题记》,《鲁迅全集》(第1卷),第3—4页。

②鲁迅:《写在〈坟〉后面》,《鲁迅全集》(第1卷),第299页。

③鲁迅:《杂忆》,《鲁迅全集》(第1卷),第233—234页。

④鲁迅:《〈奔流〉编校后记十二》,《鲁迅全集》(第7卷),第197—198页。

⑤《破恶声论》开篇写道:“本根剥丧,神气旁皇,华国将自槁于子孙之攻伐,而举天下无违言,寂寞为政,天地闭矣。狂蛊中于人心,妄行者日昌炽,进毒操刀,若惟恐宗邦之不蚤崩裂,而举天下无违言,寂寞为政,天地闭矣。”“而今之中国,则正一寂寞境哉。”鲁迅:《破恶声论》,《鲁迅全集》(第8卷),第25—26页。

⑥鲁迅:《破恶声论》,《鲁迅全集》(第8卷),第25页。

⑦鲁迅:《摩罗诗力说》,《鲁迅全集》(第1卷),第65页。

的诗人的“绝迹”<sup>①</sup>。那么,重振文明即意味着重新唤起“心声”、重新召唤诗人的出现。但是鲁迅尤其强调,文明的重振并非文明的复古,而是在“时时上征,时时反顾”、综合复古和“拿来”的基础上保持文明不断进化的姿态。这也就意味着“诗力”与“心声”都不是简单的拟古,而是一种新的创造。很快,在“别求新声于异邦”的思路中,鲁迅发现了“摩罗诗人”,鲁迅不仅从他们身上看到付诸行动的反抗意志、更看到“诗力”唤起“心声”的强大效果<sup>②</sup>。鲁迅对“诗力”与“心声”的理解很有可能受到赫尔德的影响<sup>③</sup>。赫尔德认为,民族的语言起源就是“诗歌成分的汇集”,诗歌不仅根植于民族的情感,更依赖其“同情”的感染效力统合分散的民众,由此,既依靠民族精神的凝聚维护民族的独立统一,更通过对民众抒情能力的建立保持民族的进化节奏。在赫尔德看来:“诗歌源于对积极活跃的自然事物的发声所作的模仿,它包括所有生物的感叹和人类自身的感叹;诗歌是一切生物的自然语言,只不过由理性用语音朗诵出来,并用行为激情的生动图景加以刻画;诗歌作为心灵的词典,既是神话,又是一部奇妙的叙事诗,讲述了多少事物的运动和历史!即,它是永恒的寓言诗(Fabeldichtung),充满了激情,充满了引人入胜的情节!”而诗歌的力量在于“如果诗是它应该成为的那样,那末,就其本质而论,它就应该是感人肺腑的。诗,它是感官上的最富有表现力的语言,它是充满热情的并且是能唤起这种热情的一切东西的语言,是人们经历过、观察过、享受过、创造过、得到过的想象、行动、欢乐或痛苦的语言,也是人们对未来抱有希望或心存忧虑的语言。”进而,“诗力”在指向一个能动的抒情自我的同时,也就指向了民族本身:“民族的感情将会造就诗人,他们对自己同胞的同情将会培育可爱的诗人,而且因为我们不顾一切困难和压迫已经作好了一切准备,我们作了这么多的努力,尤其是发现了要害之所在,那便是真实、宗教和天真,这一点就连我们的敌人也不否认,只要我们继续前进,我们就会真正找到我们的道路,看清我们的目的,并且通过对人民的影响而最终达到这个目的!”<sup>④</sup>正如冯庆所说:“赫尔德的语言起源论最终不仅要通向民族文化的独立性,还要通向族群当中每一个体重新理解传统、重新创作新的抒情范式的自我觉悟。也就是说,能够参与到对民族之诗的感悟当中表达自我的民众越多,抒情的自我启蒙也就能够越顺利地进行下去——这才是赫尔德的本意:塑造一个通过文艺生活积极表达自我并与其他人互相沟通的新生活范式。”<sup>⑤</sup>换言之,赫尔德的“诗力”不仅在于唤起“心声”,更在于保证“心声”的不断被创造。赫尔德的思路显然为鲁迅的文明再造提供了相当不同的视野,它既不是某种“主义”,也不同于文学的启蒙教化,而是立足于具备“心声”“内曜”的现代主体自我的构造。

以“诗力”与“心声”为扭和的思路不仅构成鲁迅的文学起源,也为他的“声”之探求设定了逻辑起点。在民元之后的“寂寞”之后,鲁迅发出了“救救孩子”的“呐喊”,而“呐喊”的一个重要目的即在于发现“真的声音”。无论是对《一个青年的梦》的翻译,还是《随感录 四〇》的写作,鲁迅的心力付出

①鲁迅认为民族式微在于:“降及种人失力,而文事亦共零夷,至大之声,渐不生于彼国民之灵府,流转异域,如亡人也”,“诗人绝迹,事若甚微,而萧条之感,辄以来袭。”鲁迅:《摩罗诗力说》,《鲁迅全集》(第1卷),第65—66页、67页。

②鲁迅对“摩罗诗人”的理解是:“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人之。”“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。”鲁迅:《摩罗诗力说》,《鲁迅全集》(第1卷),第68页。

③有关赫尔德对鲁迅的影响可参见李音:《从“旧事重提”到“朝花夕拾”》,《文学评论丛刊》2012年第2期。事实上,赫尔德与周作人之间也存在极大的思想关联,参见陈怀宇:《赫尔德与周作人——民俗学与民族性》,《清华大学学报(哲学社会科学版)》2009年第5期;刘皓明:《从“小野蛮”到“神人合一”——1920年前后周作人的浪漫主义冲动》,《新诗评论》2008年第1辑。

④[德]赫尔德:《论语言的起源》,姚小平译,北京:商务印书馆,1998年,第44页;[德]赫尔德:《论诗的艺术在古代和现代对民族道德的作用》,关惠文译,《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(二),北京:中国社会科学出版社,1981年,第272页、274页。

⑤冯庆:《民族的自然根基——赫尔德的抒情启蒙》,《文艺研究》2018年第5期。

都在于召唤一种“醒过来的人的真声音”<sup>①</sup>。然而不能否认的是,此时鲁迅的主体姿态始终是向外的。而随着外部的“黄金时代”的理想的坍塌,对声音的找寻只能回落到自我的内部。这构成了《野草》写作的重要起点。整个《野草》实际上就是鲁迅“心声”的回返。如此,鲁迅首先需要面对的问题是“心声”怎样回返,以什么样的方式来表达内转的“心声”,这里所涉及的问题其实就是《野草》的写作方式问题:鲁迅为何要以诗的方式来处理自我的思想危机,以及怎样通过诗的形式来实现自我“心声”的有效表达?以此观之,那么,《野草》写作前后对早期“摩罗诗人”的一再返顾显然就不仅仅是抒情式的回忆,而是借助回忆重新唤醒早期的诗歌经验,“诗力”与“心声”的扭和不仅提供了一种有效的形式机制,鲁迅更从“诗力”的改造生产作用中看到了自我获得“新生”的可能,正如《野草题辞》中所写到的,在“过去的生命已经死亡”之后,“但我坦然,欣然。我将大笑,我将歌唱。”<sup>②</sup>可以说,早期“摩罗诗人”的再现让鲁迅实现了从“心音”到“心声”的呼应、对接,由此,鲁迅通过对自我生命历史的梳理回顾,重新唤起自我的根源和最初的文学经验,进而作用于自我的思想危机的整合、处理,锻造出一个崭新的自我<sup>③</sup>。

而“摩罗诗人”的复现不仅仅影响了《野草》的文体选择,更作为写作内容进入到诗歌的内部。在《野草》中最具自我回顾意义的是《希望》,标题本身就是一种反讽,鲁迅所要表达的自然不是“希望”的本体,而是“希望”的幻灭。鲁迅通过“许多年前”“这以前”“早先”“然而现在”等时间词的交错转折,呈现出对“希望”幻灭的反复体认进而来确证一个“绝望”的自我。而就在“我”放弃希望的时候,“摩罗诗人”被唤醒了:“我放下了希望之盾,我听到 Petöfi Sándor (1823—49) 的‘希望’之歌。”鲁迅采用了一种对冲式的叙事结构,当叙事力量萎缩“放下”的时候,回忆深处的力量又再次喷涌、回击,它所带来的并不是精神的提振,而是再次照应“我”的绝望:“绝望之为虚妄,正与希望相同。”<sup>④</sup>可以说,鲁迅借助对裴多菲的记忆既回应了对“黄金时代”的舍弃,也重新梳理了自己从“希望”到“牺牲”再到“绝望”的精神历程。鲁迅借助裴多菲的“希望之歌”唱出了自己“绝望”的“心声”。而裴多菲的情感共振并未就此结束,值得注意的是,就在《希望》写作的当日,鲁迅还写作了一篇《诗歌之敌》,并且在其后几日还翻译了裴多菲的两组诗,前后之间某种程度上构成了一种互文参照关系。鲁迅在《诗歌之敌》的最后提到了裴多菲一首有关“B. Sz. 夫人照像的诗”,“大旨说‘听说你使你的丈夫很幸福,我希望不至于此,因为他是苦恼的夜莺,而今沉默在幸福里了。苛待他罢,使他因此常常唱出甜美的歌来。’”<sup>⑤</sup>这里的意思是身处幸福中的诗人很有可能因幸福的甜美而阻碍自我的诗歌表达,这某种程度上透露出了鲁迅的诗歌态度,也呼应了他当日的《希望》写作:诗的起兴并不因为“希望”的振奋,而在于“绝望”的苦痛。由此,鲁迅构造出一种基于自我苦痛的诗歌发生机制,诗歌的生产正是根植于自我的苦痛根源。这构成了《野草》写作的一个重要背景线索。扩展来看,“绝望”的苦痛并不只关乎《希望》,更关乎《野草》整体的思想处境,正是一种整体性的“绝望”支配了《野草》的抒情。因而,某种程度上《希望》构成了《野草》的思想基底和精神缩影。

除了《希望》之外,《复仇》几乎挪用了《摩罗诗力说》中的文本。《复仇》所讲述的是两个裸身捏着利刃的人以“干枯的立着”的姿态回击路人的“看”,鲁迅 1934 年在给郑振铎的信中也进行了

①在《〈一个青年的梦〉译者序》中,鲁迅说:“《新青年》四卷五号里面,周起明曾说起《一个青年的梦》。我因此便也搜求了一本,将 he 看完,很受些感动:觉得思想很透彻,信心很强固,声音也很真。”在《随感录 四〇》中,对于收到的一首爱情诗,鲁迅认为:“诗的好歹,意思的深浅,姑且勿论;但我说,这是血的蒸气,醒过来的人的真声音。”参见鲁迅:《〈一个青年的梦〉译者序》,《新青年》第 7 卷第 2 号,1920 年 1 月 1 日;唐俟:《随感录 四〇》,《新青年》第 6 卷第 1 号,1919 年 1 月 15 日。

②鲁迅:《野草题辞》,《语丝》第 138 期,1926 年 7 月 2 日。

③在许寿裳看来:“鲁迅一生功业的建立虽在民元以后,而它的发源却都在民元以前。”许寿裳:《我所认识的鲁迅》,北京:人民文学出版社,1952 年,第 45 页。

④鲁迅:《希望——野草之七》,《语丝》第 10 期,1925 年 1 月 19 日。

⑤鲁迅:《诗歌之敌》,《鲁迅全集》(第 7 卷),第 249 页。



细致的讲述：“我在《野草》中，曾记一男一女，持刀对立旷野中，无聊人竞随而往，以为必有事件，慰其无聊，而二人从此毫无动作，以致无聊人仍然无聊，至于老死，题曰《复仇》，亦是此意。”<sup>①</sup>而无论是思想立意还是具体内容，《复仇》都有《摩罗诗力说》的影子。在《摩罗诗力说》最后的总结部分，在细致论述完拜伦、雪莱、普希金、裴多菲等“摩罗诗人”之后，鲁迅写道：“故其平生，亦甚神肖，大都执兵流血，如角剑之士，转辗于众之目前，使抱战栗与愉快而观其鏖扑。故无流血于众之目前者，其群祸矣；虽有而众不之视，或且进而杀之，斯其为群，乃愈益祸而不可救也！”<sup>②</sup>两相对照，不难看出，《复仇》复刻了这段文本，由此，《摩罗诗力说》不仅为《复仇》提供思想的根源，更设定了形象的基础。而通过“复仇”思想的贯通和呼应，鲁迅不仅确证自己的诗人自我，更以坚定的主体姿态回击无聊的看客。

综上观之，鲁迅早期的诗歌经验深刻地参与到《野草》的写作中，“摩罗诗人”的重现不仅影响到了《野草》的写作方式，也参与到具体的文本构成。由此，鲁迅既重新“听得自己的心音”，也完成了自我的新生。

### 三、从“无声”到“有声”：《野草》的声音政治学

鲁迅通过写作《野草》实现了“声”之内转，借助自我“心声”的发现重新设定了自我的思想姿态和主体机制。而他的内转并非是封闭于自我的内部，而是在内转的过程中重新调整了视野方向，相比于此前向外的“呐喊”，此时的鲁迅借助“心声”的“内曜”形成了一种批判性的视野，重新打量了现实社会，进而看到了一个“无声的中国”。

1927年2月18日，在许广平、叶少泉等人的陪同下，刚到广州不久的鲁迅应香港青年会之邀赴港发表题为《无声之中国》<sup>③</sup>的讲演。讲演的主旨大体呈现为两个部分，一是对“无声的中国”的指陈：“我们已经不能将我们想说的话说出来。我们受了损害，受了侮辱，总是不能说出些应说的话”，“人是有的，没有声音，寂寞得很”；二是鼓励青年“要说现代的，自己的话；用活着的白话，将自己的思想，感情直白地说出来”，进而将“无声的中国”翻转为一个“有声的中国”<sup>④</sup>。虽然在正式讲演的前一日鲁迅才接到叶少泉代表香港青年会的邀请，但讲演的题目可能并非是即兴偶然的摘取，而是来自于“无声”在鲁迅思想体验中不断发酵的结果。某种程度上，鲁迅对“无声”的体认贯穿了《野草》写作的前前后后。

从五四之后到《野草》写作之前，鲁迅一直处于“沉默”“寂寞”的情感体验中，随着“寂寞”的不断累积、发酵，鲁迅通过写作《野草》实现“心声”的内转，发出了对“寂寞”的“反抗之歌”。但是此时的“歌”并非是向外的，而是始终内置于自我的内部。《野草》之后，随着“过去的生命已经死亡”，鲁迅一再流露不再发“声”的主观姿态。1926年9月，鲁迅在与许广平的“厦门通信”中说：“我还同先前一样；不过太静了，倒是什么也不想写。”<sup>⑤</sup>两个月后又说：“我自到此地以后，仿佛全感空虚，不再有什么意见，而且时有莫名其妙的悲哀，曾经作了一篇我的杂文集的跋，就写着那时的心情。”<sup>⑥</sup>鲁迅提及的“杂文集的跋”指的是《写在〈坟〉后面》，其中鲁迅也表达了相似的看法：“我毫无顾忌地说话的

①《340516 致郑振铎》，《鲁迅全集》（第13卷），第105页。

②鲁迅：《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》（第1卷），第102页。

③鲁迅最初讲演的题目是《无声之中国》，后来改题为《无声的中国》，其后编集一直沿用此题。

④鲁迅：《无声的中国》，《鲁迅全集》（第4卷），第12—15页。

⑤鲁迅：《厦门通信》，《鲁迅全集》（第3卷），第389页。

⑥《261128 致许广平》，《鲁迅全集》（第11卷），第635页。

日子,恐怕要未必有了罢。”<sup>①</sup>在一年后的“夜记”中,鲁迅将自己不想发声的状态描述为“想要写”“不能写”“无从写”<sup>②</sup>的挣扎。他的“无声”并非是自我沉寂式的主观选择,而是对“无声的中国”的某种无奈。

就在《无声的中国》讲演前不久,鲁迅在奔赴广州的途中与李小峰有一段“海上通信”。通信中有一处细节值得玩味,某种程度上构成了讲演的直接触媒。通信开篇,鲁迅首先讲述自己坐船途中的观感体验,第三节则开始讲述自己的书稿编定情况,很有可能是出于对李小峰来信的回应。而在两段之间,鲁迅略为突兀地插入了一段有关同舱人的叙述:

同舱的一个是台湾人,他能说厦门话,我听不懂;我说的蓝青官话,他不懂。他也能说几句日本话,但是,我也不大懂得他。于是乎只好笔谈,才知道他是丝绸商。我于丝绸一无所知,他于丝绸之外似乎也毫无意见。于是乎他只得睡觉,我就独霸了电灯写信了。<sup>③</sup>

从具体笔调来看,鲁迅显然并不只是对同行事宜的机械刻画和描摹,在“他能说……我听不懂”“他也能说……我也不大懂”的句式编排中,鲁迅不断镶嵌、内置一个对立的话语结构。对于同行者来说,预想中的交流、沟通在不断错位中始终没有实现。鲁迅显然要构造出一种“同”中有“异”的意义效果。而这种意义效果也并非生硬般的植入,而是呼应了一个“后五四的鲁迅”。鲁迅在20世纪20年代后的思想转折某种程度上就在于同行者或者“同路人”的思想错位、在于“同”中的“异”,无论是“新青年”的分化,还是兄弟失和,都将鲁迅引入到一个“无路可走”的绝境。可以说这段叙述构成了鲁迅后五四时期的人生隐喻,它借沟通与交流的难以实现指向了对一个“无声的中国”的观察和批判。此外,通信中,鲁迅也提到《野草》,他不仅向李小峰透露《野草》结束的信号,更对“误读”《野草》进行了嘲讽。而无论是沟通的错位还是“误读”都揭示出“心”与“心”之间的隔膜。

在《野草》写作前后,鲁迅一再述及“隔膜”问题。随着“三一八”惨案的爆发,鲁迅对于青年的牺牲慨叹道:“呜呼,人和人的魂灵,是不相通的。”<sup>④</sup>在目睹了“淡淡的血痕”之后,他不仅将段祺瑞治下的中国描述为“言语道断”“所住的并非人间”,更从“人心的机微”中看到“人们的苦痛是不容易相通的”<sup>⑤</sup>。在几日后写的《纪念刘和珍君》中,鲁迅发出了悲愤的叫喊:“惨象,已使我目不忍视了;流言,尤使我耳不忍闻。我还有什么话可说呢?我懂得衰亡民族之所以默无声息的缘由了。沉默呵,沉默呵!不在沉默中爆发,就在沉默中灭亡。”<sup>⑥</sup>在一年后的《小杂感》中,他又说“人类的悲欢并不相通,我只觉得他们吵闹。”<sup>⑦</sup>可以说,对“不相通”的“看见”和体认构成了鲁迅指认“无声的中国”的主要依据。事实上,早在1925年的《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》中,鲁迅已经对沟通的可能表达了怀疑。<sup>⑧</sup>而“隔膜”问题也是《野草》所要处理的问题之一。鲁迅借助《风筝》的改写,所要刻画的就是一个“说不出”的自我。综合鲁迅五四前后的思想经历来看,他的“无声”经验既有自我人道主义社会理想的幻灭,也有在“呐喊”的同时对民国现实的亲历,还有对具体社会政治事件的观感,更主要的在于鲁迅从一系列的事件经历中看见了人与人之间的“不相通”,它意味着任何的“主义”方

①鲁迅:《写在〈坟〉后面》,《鲁迅全集》(第1卷),第301页。

②鲁迅:《怎么写——夜记之一》,《鲁迅全集》(第4卷),第18—19页。

③鲁迅:《海上通信》,《鲁迅全集》(第3卷),第417页。

④鲁迅:《无花的蔷薇之二》,《鲁迅全集》(第3卷),第278页。

⑤鲁迅:《“死地”》,《鲁迅全集》(第3卷),第282页。

⑥鲁迅:《纪念刘和珍君》,《鲁迅全集》(第3卷),第292页。

⑦鲁迅:《小杂感》,《鲁迅全集》(第3卷),第555页。

⑧鲁迅说道:“我虽然已经试做,但终于自己还不能很有把握,我是否真能够写出一个现代的我们国人的魂灵来。别人我不得而知,在我自己,总仿佛觉得我们人人之间各有一道高墙,将各个分离,使大家的心无从相印。”“要画出这样沉默的国民的魂灵来,在中国实在算一件难事,因为,已经说过,我们究竟还是未经革新的古国的人民,所以也还是各不相通,并且连自己的手也几乎不懂自己的足。我虽然竭力想摸索人们的魂灵,但时时总自憾有些隔膜。”鲁迅:《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》,《鲁迅全集》(第7卷),第83—84页。

案都将因为民众的自我封闭而始终悬停于漂浮的外部言论。

有关《无声的中国》讲演的起意,鲁迅在讲演半年后谈及香港经历时再次提到:“然而我的讲演,真是‘老生常谈’,而且还是七八年前的‘常谈’。”<sup>①</sup>结合鲁迅在讲演中对“无声”和“有声”的辩证,将时间向前推移,那么所谓“七八年前的‘常谈’”指的正是五四时期他对“醒过来的人的真声音”的召唤。扩展来看,鲁迅所说的“七八年前”实际上还可以向前推移,直至他早期的思想起源。如前所述,《野草》的写作不仅重新唤起了鲁迅早期的“心声”经验,同时也一并激活了他的“寂寞”认知。在早期的文论构建中,鲁迅探求“心声”的一个重要起点即在于对一个“寂漠”中国的认知。前文提到,《破恶声论》开篇,鲁迅即勾画出一个“寂漠”中国的颓败形象。在鲁迅看来,“寂漠”不仅在于“本根”的崩毁流失,更在于人心被乱象所环绕,没有正确的声音引导。也就是说,“寂漠”并不是没有声音,而是出于“恶声”的笼罩中。此前,在《摩罗诗力说》中,鲁迅首先也澄清中华文明渐趋“无声”的历史态势:“人有读古国文化史者,循代而下,至于卷末,必凄以有所觉,如脱春温而人于秋肃,勾萌绝朕,枯槁在前,吾无以名,姑谓之萧条而止。”然而,这只是鲁迅思考的起点,他并未停留于一般性的批判,而是以“寂漠”的呈现为立论的基础,在“寂漠”之境发出“希望”的叫喊,进而召唤“内曜”和“心声”:“吾未绝大冀于方来,则思聆知者之心声而相观其内曜。”<sup>②</sup>这一“希望”某种程度上支配了五四前后鲁迅的主体机制。由此观之,鲁迅《无声的中国》的讲演显然与早期的“寂漠”立论有着内在的对话关系,他在讲演题目起意的同时,很有可能再次顾返那个早期的自我<sup>③</sup>。从“寂漠”到“无声”,这漫长的中间虽然不断有内容被增添进来,鲁迅也不断调整自我的思想姿态,但都遭遇了一种宿命式的轮回。“无声的中国”借助鲁迅对自我绝望“心声”的发现、借助他伤痕累累的生命舞台被呈现和揭示出来。鲁迅的意义或许就在于此,他的“呐喊”“彷徨”和“绝望”既是自我解剖的生命链条,也是导向“无声的中国”的推动力量。而他独特的主体机制在于,他并未在“无声”的体认中走向沉寂和毁灭,他恰恰是要“肉薄这空虚中的暗夜”。因而即便他指认批判了“无声的中国”,正如早期对中国“寂漠之境”的指认一样,他也仍然激励青年发出“真的声音”,进而将“无声的中国”锻造、翻转为一个“有声的中国”。鲁迅的“无声”既来自于自我的思想危机体验,也来自于对社会事件的观感和应对。他既通过《野草》的写作实现自我的“声”之内转,重新树立自我的思想姿态,又重新激活早期的“寂漠”经验,由此,不仅形成一种批判性的视野导向对“无声的中国”的辨识,更从“寂漠”经验中借用了一种信念机制,使得他的批判同时也内置着“肉薄”的光芒,寄望于一个“有声的中国”的锻造。在这种寄望中,实际上也暗含着一个崭新的鲁迅诞生的可能。

## 四、结 语

《无声的中国》的重要意义在于它不仅仅延续了鲁迅的《野草》“体验”,更呼应了他早期“自我”的根源。某种程度上,以“诗力”与“心声”为根底的思想理路构成了鲁迅的文学起源,也为他的“声”之探求设定了逻辑起点,在此基础上支配了此后鲁迅的主体机制和人生展开的形式。《野草》事实上

---

<sup>①</sup>鲁迅:《略谈香港》,《鲁迅全集》(第3卷),第446页。

<sup>②</sup>鲁迅:《破恶声论》,《鲁迅全集》(第8卷),第25页。

<sup>③</sup>事实上,鲁迅在《无声的中国》中不仅回应了早期的“寂漠”的经验,更直接借用了其中的文本内容,如《无声的中国》说到:“文明人和野蛮人的分别,其一,是文明人有文字,能够把他们的思想,感情,藉此传给大众,传给将来。中国虽然有文字,现在却已经和大家不相干,用的是难懂的古文,讲的是陈旧的古意思,所有的声音,都是过去的,都就是只等于零的。所以,大家不能互相了解,正像一大盘散沙。”早期文论中也有着相似的论述:“盖人文之留遗后世者,最有力莫如心声”,“古民之心声手泽,非不庄严,非不崇大,然呼吸不通于今,则取以供览古之人,使摩挲咏叹而外,更何物及其子孙?”参见鲁迅:《无声的中国》,《鲁迅全集》(第4卷),第12页;《摩罗诗力说》,《鲁迅全集》(第1卷),第65页、67页。

可以看作是鲁迅以诗的形式来实现“声”的内转,重新整合出一个“有声”的、“大笑”的、“歌唱”的自我,进而发出对“无声的中国”的抗辩。扩展来看,从“摩罗”到“野草”,鲁迅整个的诗歌生涯也可以看作是早期新诗兴起的一个隐喻,它反映了现代中国的思想与现实、历史与形式之间的一种创造性机制的生成和作用。

(责任编辑:张 升)

## The Revival of “Mara Poet” and “Voice of the Heart” : Lu Xun’s Early Poetic Experience and His Writing of *Yecao*

SONG Yeyu

**Abstract:** “Sound” is of great significance to the literary origin of Lu Xun. In the early days of his stay in Japan, it was because he noticed the organic connection between “poetry” and the “voice of the heart” that Lu Xun gave up medicine to pursue literature and devoted himself to the literary cause of “pursuing a new life”, in order to arouse more “true voices”, a “shouting” Lu Xun also emerged. It can be said that the exploration of “sound” constitutes the main clue of the unfolding of Lu Xun’s life. If the “shouting” Lu Xun corresponds to an external enlightenment self, the writing of *Wild Grass* (*Yecao*《野草》) means that Lu Xun has experienced an inward turn of the sound, that is, through the setting of his own inner voice, completed the search for the “voice of the heart”. In the process of writing *Wild Grass*, Lu Xun reawakened the early “voice” mechanism, and the re-emergence of “the Mara poet” not only affected the writing style of *Wild Grass*, but also involved in the specific text formation. Consequently, Lu Xun not only “listened to his heart” once more but also underwent a self-renewal, subsequently engaging in the critique of the “silent China” from a fresh subjective stance.

**Keywords:** Lu Xun; voice of the heart; *Yecao*; Mara poet; poetic experience

**About the authors:** SONG Yeyu, PhD in Literature, is Professorial Researcher at School of Literature, Shandong University (Jinan 250100).