

“原来死住在生的隔壁”

——从夏目漱石《虞美人草》的角度阅读鲁迅小说《明天》

张丽华

内容提要 鲁迅的短篇小说《明天》形式完熟，却一直被认为是一篇内容简单之作。将之置于夏目漱石《虞美人草》的延长线上，并从“思想小说”的角度来解读，小说中平行并立的空间形式——咸亨酒店与隔壁的单四嫂子家，可以视为是对夏目小说中“原来死住在生的隔壁”这一观念的演绎。如果说《明天》的空间结构暗示了人与人之间的伦理，那么它的时间形式——以小说标题的形式凸显的从“暗夜”到“明天”的具有主体性的行为，置于鲁迅当时的进化论思想背景中，则指涉着生命进化的宇宙(Natur)过程。在社会批判的框架之外，《明天》还以“死亡”为媒介，在其小说的时空形式之中，巧妙地蕴含了鲁迅的进化论思想中“Natur”之道与“人”之道的内在争辩。

在鲁迅的小说序列中，叙述了寡妇单四嫂子失去孤儿的短篇小说《明天》，通常被视为一篇在故事和人物上偏于简单的作品；这种内容上的“简单”，与这篇小说形式上的完整与精巧，如韩南(Partrick Hanan)在《鲁迅小说的技巧》中曾分析过的叙述者超然在上的“反语”技巧，与《药》相似的并列对照结构^①，以及简练而具诗意的语言，凡此皆可视为鲁迅小说有代表性的特质，形成了鲜明的反差。李长之在1936年所著《鲁迅批判》中曾直觉地意识到这一点，他认为《明天》与《呐喊》集中的另一篇小说《鸭的喜剧》是属于同类的作品——“技巧极到，反而惹起我们对于内容的贪婪来，于是感觉这两篇的单薄”^②。施蛰存在40年代曾试图从分析单四嫂子隐微性心理的角度，对这篇在技巧上足以示范后学的《明天》赋予新解，但这一“新解”旋即遭到来自各方的批评，最后他自己也不得不承认其阐释乃是“过度的劳力”^③；最终，《明天》仍然被理解为描写了孤儿寡妇的“很简单的一个人生小悲剧”，陈西滢在回应文章中的评价——“它的动人处，就在单四嫂子的孤寂，空虚，无法根除的绝望”^④，基本被文学史接受下来，并延续至今。

《明天》写于1919年6月末或7月初^⑤，发表于同年10月《新潮》2卷1号，在写作时间上与技巧完熟的《药》仅隔两个月，从经验上来讲，不能简单地视为鲁迅的练笔之作。那么，鲁迅为何要用完整而精巧的形式，来表达一个如此“简单”的主题？换言之，在小说完整而精巧的形式之中，是否还蕴涵着我们尚未阐明的意义？鲁迅自己曾坦言，“我的来做小说，……大约所仰仗的全在先前看过的百来篇外国作品和一点医学上的知识”^⑥；其短篇小说的“创造”，必须置于他所身处的世界文学的上下文中来探讨，才能得以充分的阐明，这一点已得到越来越多研究者的认同。本文拟引入一部鲁迅在留日时期曾热烈追踪的小说——夏目漱石1907年连载于《朝日新闻》的《虞美人草》——作为“上下文”，从分析小说时空结构的修辞意义入手，重新解读《明天》，力求做出一个与其形式的完成度相符的阐释；并希望在此基础上，将这篇长久以来不太被重视的小说，纳入对于鲁迅文学与思想体系的总体考察之中，对鲁迅小说与写实主义的离合，鲁迅思想中关于“进化论”的内在争辩，以及启蒙者鲁迅与文学者鲁迅的互文关系等问题，有所辨析。

一 《虞美人草》与夏目漱石的“悲剧”观

鲁迅在《我怎么做起小说来》中回忆自己青年时代的文学阅读，说他当时最爱看的作者“是俄国的果戈理（N. Gogol）和波兰的显克微支（H. Sienkiewicz）。日本的是夏目漱石和森鸥外”^⑦。关于鲁迅对夏目漱石的阅读与爱好，周作人还有一番更详尽的回忆：

他对于日本文学不感什么兴趣，只佩服一个夏目漱石，把他的小说《我是猫》、《漾虚集》、《鹑笼》、《永日小品》，以至干燥的《文学论》都买了来，又为读他的新作《虞美人草》定阅《朝日新闻》，随后出版时又去买了一册。^⑧

对明治文坛上的日本文学不甚关心的鲁迅，却对夏目漱石评价极高，且几乎保持了终生的兴趣^⑨，这与他留日时期的阅读体验是分不开的，而他对当时的报载小说——《虞美人草》的追踪阅读，乃是其中的重要一环。

《虞美人草》是夏目漱石辞去东京大学教职、入《朝日新闻》社后以职业作家身份所著的第一部长篇小说，它分127回在1907年6月23日至10月29日东京和大阪的《朝日新闻》上连载。已著有《哥儿》、《我辈是猫》、《草枕》等作品、在文坛上小有名气的夏目漱石，突然辞去大学教职改行人报社，在当时已成为舆论热点，《虞美人草》书名预告一出，立即引起关注，有百货公司开始出售“虞美人草浴衣”，珠宝商亦推出“虞美人草戒指”，一时热闹非凡；作品刊出之后，有关作者和作品人物的话题，亦持续成为媒体报道的热点^⑩。在这股因夏目漱石的文学声名以及报刊媒体的共同制造所形成的“《虞美人草》热”中，1906年从仙台转学到东京的中国留学生鲁迅，便是其中的热心读者之一。刚到东京不久并一起住在本乡汤岛下宿中的周作人，见证了鲁迅对这部小说的热情追踪：“（鲁迅）平常所看的是所谓学生报的《读卖新闻》，这时也改定了《朝日》，天天读《虞美人草》，还切拔了卷起留着。”^⑪对于这段东京留学的阅报情形，鲁迅在《范爱农》一文中也吐露了若干消息：

在东京的客店里，我们大抵一起来就看

报。学生所看的多是《朝日新闻》和《读卖新闻》。（中略）一天早晨，辟头就看见一条从中国来的电报，大概是：

“安徽巡抚恩铭被 Jo Shiki Rin 刺杀，刺客就擒。”

徐锡麟刺杀安徽巡抚的新闻报道，出现在1907年7月8日和9日的东京《朝日新闻》上^⑫，这正是《虞美人草》在报纸上连载的时期，鲁迅之天天追踪阅读，于此亦能得到佐证。

讨论鲁迅与夏目漱石的思想与文学关系，日本学者平川祐弘、桧山久雄、藤井省三做出了重要的开创性贡献；80年代以降，中国学者林焕平、刘柏青、程麻、王向远等亦有相关论述文章；近些年来，还有藤田梨娜、李国栋、潘世圣、冈庭升等学者的研究专著陆续出版^⑬。鲁迅与作为日本“国民作家”的夏目漱石，在19、20世纪之交相似的时代状况中，各自面对着自身民族文化如何“现代”的课题，以文学的方式做出了极为深刻同时也极具个性的回应，加上鲁迅对夏目漱石在事实上的文学阅读，二者在思想和文学上的比较研究，无疑具有丰富的探究空间。然而，上述已有研究，无论是平行比较，还是基于事实关联的影响研究，关于《虞美人草》与鲁迅文学之关系的讨论，却基本付之阙如。

《虞美人草》是一部以“俳句连缀式”的文体写成的长篇作品。它共分19章，其故事以一种明快的、颇具戏剧性的方式，在三对年轻人的“恋爱”与“道义”之战中展开：甲野与藤尾是同父异母的兄妹，甲野的父亲去世之后，藤尾之母希望能为藤尾招赘，以继承家产，甲野成为她最大的障碍；宗近与丝子是另一对兄妹，甲野父亲在世时，曾将藤尾许配给宗近，宗近与甲野是同窗好友，而妹妹丝子则暗中爱慕着甲野；小野是孤儿，他年轻时曾受到孤堂老人的照顾并在他的资助下完成中学学业，他与孤堂老人的独生女小夜子原本是一对有婚约的恋人。小说的故事从小野在东京以优异的成绩毕业、获得天皇御赐的银怀表，并与富于诗趣的富家小姐藤尾渐生情愫、陷入不可自拔的恋爱关系这一时间点开始。如鱼得水地生活在东京所代表的“文明”世界、并对自己的未来充满信心的小野，突然遇到了“过去”的纠缠：孤堂老人带着小夜子从京都来到东京投

奔小野，并希望缔结婚约。急于摆脱“过去”、追随文明开化的小野，托人去向孤堂老人解除他与小夜子的婚约；此时，具有东洋国士一般气概的道义之士宗近与他的父亲出面干涉，阻止了小野的退亲行为，并在藤尾面前介绍了小野的未婚妻小夜子；而原本与小野相约奔赴大森幽会的藤尾，则在急转直下的局面下，“喝下虚荣的毒药与世长辞”^④。

小说的结构采用了一种具有对称意味的“涡线状”形式：前六章中，甲野、宗近所代表的“自然”和“道义”的世界（一、三、五）与藤尾、小野以及藤尾之母所代表的“我执”和“文明”的世界（二、四、六），分别交替在京都和东京各自发展，在第七章中，甲野、宗近与孤堂、小夜子两条线开始由京都开往东京的火车上偶然交叉，此后的情节展开则由这一涡卷开始：在此，“文明”的世界与“过去”的世界相遇；随后，“我执”的世界与“道义”的世界开始对阵；不同世界的交织重叠，在第十一章甲野、藤尾、宗近、丝子一行与小野、孤堂老人、小夜子一行不约而同地参与的博览会中达到高潮，同时也蕴藏着冲突爆发的危机；最终，以藤尾之死为契机，“道义”战胜了“我执”——徘徊在“文明”世界的小野选择了来自“过去”的小夜子，只为一己私利打算的藤尾之母也幡然醒悟。

《虞美人草》刊出的1907年，正是自然主义作为一种摩登的文学潮流登上明治文坛之际。从源自西方小说的写实主义（realism）角度来看，这部小说存在着文辞过于雕饰、人物格式化，以及勉强为了观念而使得情节发展略显生硬等种种问题。当时的评论家对它提出了激烈的批评：如唐木顺三认为这是一部“充斥着美字丽句、颇具匠气的小说”^⑤；自然主义文学家正宗白鸟则认为作者的道德意识过于强烈，透露出一种“劝善惩恶”的古旧的文学意识形态^⑥。不过，从夏目漱石的角度来看，他从来就不曾认可自然主义的文学主张。柄谷行人曾指出，夏目漱石的整个书写，乃是一种针对以表现自我和写实主义为诉求的“现代小说”的斗争，具有从根本上摧毁这一文类的功效^⑦。

尽管夏目漱石在以后的小说作品中，放弃了《虞美人草》中苦心经营的、“俳句连缀式”的文

体，风格为之一变；但作为其职业作家生涯中的“处女作”，这部小说仍然具有某种“原点”的意味，它开启了夏目漱石后续作品中诸多问题的根苗，如男女间的爱情与正义，道义与诚实，生与死，等等；其中，幽暗的“过去”不断纠缠着现时的主人公这一主题与构造，也在作者后来的小说如《门》、《明暗》、《道草》中不断重现。

作为读者的鲁迅，在当时对《虞美人草》究竟有何种阅读感受，我们无从揣测。几乎搜罗了夏目漱石早期全部著作的鲁迅，此后对夏目漱石形诸文字的评论，却显得意外地节制，《现代日本小说集》中《关于作者的说明》“夏目漱石”条，是他唯一成文的文章；而周作人在回顾了一番鲁迅东京时代的阅读之后，则留下了“他为什么喜欢夏目漱石，这问题且不谈，总之他是喜欢”^⑧这样欲言又止的评论。不过，从鲁迅对日本自然主义文学的“不甚感兴味”^⑨来看，他显然与夏目漱石站在同样的立场上。至于《虞美人草》留给读者鲁迅的具体印记，我们或许可以在此后鲁迅文学的“回声”之中，探测一二。在笔者看来，以对称结构叙述了热闹的咸亨酒店间壁单四嫂子凄凉地失去孤儿的短篇小说《明天》，可以视为鲁迅对《虞美人草》的“应答”之一。

在《虞美人草》的结尾，一直旁观着事情进展的甲野，在日记中阐述了一番以死为契机促使“道义”回归的“悲剧”理论，点出了小说的主旨所在：

人生的问题多得无以计数。吃小米或大米，是喜剧；从工或从商，也是喜剧；选择这个女人或那个女人，亦是喜剧；（中略）所有的一切都是喜剧，只剩最后一个问题——生或死？这是悲剧。

（中略）

当道义观念衰退至极致，无法继续撑持追求生的万人社会时，悲剧会突然发生。这时，万人的视线才会各自移向自己的出发点——方始明白原来死住在生的隔壁。^⑩

在甲野看来，人世间的芸芸众生汲汲关注的皆为“吃小米或大米”这样的琐屑的“生”的问题，却忘记了“生”乃是与“死”相对的存在；悲剧的震慑力就在于，其中突如其来的死亡的降临，能够让众人正襟肃容地面对生命，从而让被世间所

放逐了的“道义”得以回归。《虞美人草》基本是围绕这一日记所表达的思想展开的。夏目漱石在写作这部小说的时候，就曾在给弟子小宫丰隆的信中明确表示“我的整篇小说就是为了说明这个（哲学的）理论（七才り一）”^②。小说最后的藤尾之死，正是为了实现这一理论构造的产物：小野与藤尾之母，均在突如其来的“死亡”的震慑之下，回归了“道义”。对此，小说在第一章末尾处宗近与甲野的一段谈话中实已埋下伏笔：

“人间万事都如梦吗？真受不了。”

“只有死亡是真实的。”

“我还不死。”

“不与死亡相撞，人往往改不掉心浮气躁的毛病。”

“改不掉也好，我可不想与死亡相撞。”

“就算不想，死亡也会来临。等死亡来临时，才会恍然大悟事情原来如此。”

“谁会恍然大悟？”

“喜欢耍花招的人。”^③

所谓“喜欢耍花招的人”，正是自私自利同时又让人捉摸不透的藤尾之母。基于这样的情节构造，我们可以将甲野日记中表达的思想，视同于（隐含）作者夏目漱石所持的观念。

夏目漱石这番以死亡为契机的“悲剧”效果说，脱胎于其不久前出版的《文学论》。《文学论》以阐明“F（代表焦点的印象或观念）+f（代表附随那印象或观念的情绪）”的文学原理贯穿始终，其中有一节专门讨论观众/读者对悲剧的接受和阅读（亦即附随悲剧的f）。在夏目漱石看来，人们之所以对所谓的“痛苦文艺”悲剧感兴趣，是因为惟有痛苦的强烈刺激，才能让人意识到自己生命的存在。他引了一段拜伦的《高加索的囚徒》中的诗句，说明囚人最怕的是暗室禁锢，因为“做着生命之内容的活动的意识，绝对被禁止”，并指出：

与其为无日无夜，无时间无空间，只像一块石头，宁可自觉痛苦，获得判然的生命之确证，这是人之常情。^④

这一以“痛苦”与“存在”的悖论（paradox）为根基的悲剧理论，可以视为夏目漱石对亚里士多德“净化”（catharsis）说的独特阐释：在此，悲剧所表现的引起怜悯和恐惧的事件，被具体化为

“死亡”；而所谓“净化”（情感陶冶）的功效，则被“翻译”成对生命存在的意识。

夏目漱石在《文学论》中对悲剧的讨论，虽然只是撮合了各种西洋学说的文学心理学解释，根基上却有着一种深刻的对于生命与存在的虚无意识；“痛苦”与“存在”的悖论，以及“死”与“生”的辩证，皆建立在这一虚无意识的基础之上。上文所引《虞美人草》中宗近与甲野的对话——“万事如梦”，“只有死亡是真实的”，亦透露出这一虚无底色。鲁迅在《野草》“题辞”中所表达的在死亡与朽腐中才能体会生命的“存活”以及“非空虚”^⑤，明显有着这一虚无哲学的影子；而他在《野草》的最后一篇《一觉》中，更是明确写出了回声一般的“死”与“生”的辩证：

我常觉到一种轻微的紧张，宛然目睹了“死”的袭来，但同时也深切地感着“生”的存在。^⑥

回到《虞美人草》的甲野日记。夏目漱石认为，悲剧让“道义”回归的动力，在于它能以突如其来的死亡促使人们反思生命的终极意义；在这里，“道义”乃是与自然生命的存在相始终的“第一义”的律令，或者说是生命与生命之间的契约（“由于万人欲抛弃死的观念一致，才订下彼此须守道义的默契”^⑦），它被遵守的前提，就在于时刻保持一种体认生命限度的紧张意识，在此，他用了一个形象化的比喻——“方始明白原来死住在生的隔壁”。可以说，以死亡为契机，夏目漱石通过《虞美人草》表达了他对于生命/道义存在的本质及其意义的理解与探寻。从这一角度来阅读鲁迅的小说《明天》，不难发现，这一作品几乎正是《虞美人草》中甲野日记延长线上的产物：在咸亨酒店与隔壁的单四嫂子家这两个平行并立的空间里，不正是一个上演着熙攘的“生”之喜剧，一个则上演着寂静的“死”之悲剧么？

二 作为“思想小说”的《明天》

鲁迅在《明天》中设置了两个平行并立的空间：熙熙攘攘的咸亨酒店与隔壁寂静的单四嫂子家。小说主体部分叙述了短短两天之内，寡妇单四嫂子的宝儿从生病、就医到死亡、下葬的凄凉过程，但这一过程若有若无地伴随着隔壁咸亨酒

店的酒客们——“红鼻子老拱”与“蓝皮阿五”——的谛听、观看和议论。韩南在分析鲁迅小说的反语技巧时，将《明天》与《药》联系起来，认为他们的主要结构是并列性反语，在他看来，《明天》中咸亨酒店的酒客们贯穿始终的小曲，可谓对于隔壁发生的悲剧的评注，酒客们与单四嫂子和他的孩子其实没有什么关系，咸亨酒店的作用，在于与单四嫂子家里的悲剧形成反语的对照^②。韩南这一洞察十分敏锐，不过他没有进一步分析这一并列反语所可能产生的内涵意味。

从写实小说的角度来看，《明天》写单四嫂子失去儿子的悲恸，不如《祝福》中祥林嫂的生动，而因单四嫂子的愚昧就医而导致儿子很快夭亡，这一情节线索也不如《药》的鲜明。周作人曾指出，《明天》在宝儿的丧事以及咸亨酒店的开店时间等细节上，均存在着与绍兴习俗和事实不符的虚构成分，并断言：

《明天》是一篇很阴暗的小说。……这里并没有本事与模型，只是著者的一个思想借着故事写了出来，所以这与写实小说是不一样的。^③

周作人这一尚未被学界充分关注的说法，值得重视。鲁迅小说与“现实主义”的关系，历来是一个聚讼纷纭的话题。这里既存在着对鲁迅小说的不同理解，更多的乃是对“现实主义”的纷纭解释。在此，我们暂且搁置现实主义作为一个文学史上的时期概念——指涉19世纪以来席卷欧美的一场小说运动——的规定性内涵^④，以及鲁迅小说与这一特定现实主义潮流之间的关联问题；就现实主义作为一种抽象的美学形式（为区别起见，本文将之表述为“写实主义”）而言，则韩南、安敏成（Marston Anderson）、李欧梵等学者已指出，鲁迅小说与“写实主义”的诗学成规之间，存在着不少差异、抵牾乃至对抗的地方^⑤。对《明天》来说，相对于它所再现的鲁镇人们的生活与经验本身，周作人所说的“著者的一个思想”，对于这篇作品自身的生成，以及读者对其内涵的理解而言，显然更为重要。那么，鲁迅究竟是以何种“思想”为基础演绎了这篇小说呢？

《明天》对单四嫂子失去孤儿的描写，在周作人看来，可能叠加着鲁迅儿时所经历的“父亲的病”以及四弟的夭亡等经验的存在^⑥；台湾学者彭

明伟则指出，梭罗古勃的寓言诗《蜡烛》所呈现的孤独、死亡的意象及其复沓的结构，有可能对《明天》的构造起到了借鉴的作用^⑦。上述说法皆言之成理。不过，如果从“思想”演绎的角度来看，鲁迅在《朝花夕拾》的《无常》中所写的目连戏的一个唱段，与《明天》中单四嫂子的故事，有着更为近似的构造。这是在绍兴目连戏中，鲁迅所喜爱的“无常”出场后自述履历的一段：

“……………

大王出了牌票，叫我去拿隔壁的癞子。

问了起来呢，原来是我堂房的阿侄。

生的是什么病？伤寒，还带痢疾。

看的是什么郎中？下方桥的陈念义 la 儿子。

开的是怎样的药方？附子，肉桂，外加牛膝。

第一煎吃下去，冷汗发出；

第二煎吃下去，两脚笔直。

我道 nga 阿嫂哭得悲伤，暂放他还阳半刻。

大王道我是得钱买放，就将我捆打四十！”^⑧

“无常”是绍兴民间传说与迎神赛会中“鬼物”的一种，他是可以自由地来往于阴司与人世之间、专管“勾摄生魂的使者”。这一唱段讲的是“无常”在当差过程中所犯的一个过失，但同时也将他如何“勾摄生魂”——充当“生”与“死”的使者——形象地写了出来。

将《明天》的情节与这段戏文进行比较，就会有趣地发现，从宝儿的生病，单四嫂子的求医、抓药再到宝儿因医治无效而死去的全过程，与这一目连戏唱段对“死亡”的演绎极为相似，二者在细节上亦具有奇妙的可比性：《明天》没有写明宝儿的病，据何小仙诊断，既有“中焦塞着”，又有“火克金”，这与“无常”的阿侄所得的“伤寒，还带痢疾”，在结构上颇为相似；而单四嫂子求诊的“何小仙”，周作人指出，与为鲁迅父亲医病的何廉臣（《朝花夕拾》中称作陈莲河）有联带的关系^⑨，何廉臣乃当时的绍兴名医，那么，在名医或名医世家的意义上，“何小仙”也就与这里“下方桥的陈念义（即嘉庆道光年间的绍兴名医陈念二）la 儿子”有了奇妙的同构性；至于药方，

则《明天》中的“保婴活命丸”不如这里的“附子，肉桂，外加牛膝”来得具体，其药效当然可想而知；宝儿在午后吃下药，甚至来不及吃第二煎，到得下午，就“鼻子上都沁出一粒一粒的汗珠”，很快地他的呼吸就“从平稳变到没有”了。

鲁迅在《无常》中指出，作为鬼物的“无常”，在佛教典籍中实在是“于古无征”，大概只是“人生无常”的意思传到中国之后，人们将之具象化了的产物；因此，迎神赛会中“无常”的扮相——“浑身雪白”、戴着“一顶白纸的高帽子”、拿着破芭蕉扇，以及他在目连戏中的唱词，其实都是民众对于死亡的态度和观念的形象化表达。后来在《女吊》一文中，鲁迅将“无常”所象征的态度解释为“对于死的无可奈何，而且随随便便”^⑤；“死”的观念背后，其实仍然是对于“生”的态度——“想到生的乐趣，生固然可以留恋；但想到生的苦趣，无常也不一定是恶客”^⑥。从这个角度我们不难领悟到《明天》中单四嫂子故事背后的寓言意味（亦即周作人所说的“著者的一个思想”）：它同样讲述了一个生命如何被死亡所捕获的故事。

然而，与《朝花夕拾》中“无常”的充满人情味不同，《明天》中的“死亡”要冷峻和无情得多。“我道 nga 阿嫂哭得悲伤，暂放他还阳半刻。大王道我是得钱买放，就将我捆打四十！”这是“无常”向听众诉说他当差生涯的“失职”与受惩，也正是在这里，我们见出他的人情味儿。在《朝花夕拾》里，鲁迅是用一种非常轻快、随意而又略带调侃的笔调来写这位“可怖而可爱”的无常先生的，只因“一切鬼众中，就是他有点人情”^⑦。《明天》的调子却要阴沉得多，单四嫂子没能幸运地遇上这样一位可以“通融”的“无常”，她的宝儿终究无可挽回地死去；与之形成强烈对比的是：隔壁咸亨酒店的酒客、掌柜以及对门的王九妈——无论是“帮闲”者还是“帮忙”者，对于宝儿之“死”以及单四嫂子的悲恸，始终无动于衷。从这个角度，我们将《虞美人草》纳入阅读的上下文，则不难读出《明天》在其并立的空间结构中所蕴含的内涵意味：如果说单四嫂子的失去孤儿，演绎了一个关于“死亡”的“悲剧”故事，那么，隔壁的咸亨酒店中，“红鼻子老拱”与“蓝皮阿五”等酒客们，“正围着柜台吃喝得高

兴”，不是正上演着熙攘的“生”之“喜剧”么？《明天》的开头和结尾都写到了《孔乙己》中曾出现过的咸亨酒店；但与《孔乙己》对咸亨酒店的格局、酒钱、下酒物、酒客衣衫，乃至伙计们如何往酒里“羸水”等充满细节的描述不同，《明天》中的“咸亨”，更像是一个功能性的存在；关于它的描写，寥寥无几。据周作人回忆，咸亨酒店的原型——鲁迅的故家绍兴东昌坊口的同名酒店，其左右相邻的皆为米店、柴铺和锡箔铺等商铺^⑧，换言之，隔壁并没有单四嫂子那样的住家所在。不同于《孔乙己》的“写实”，《明天》中咸亨酒店与单四嫂子家的比邻而立，这一故事场所的设置，明显出自鲁迅的构造。

《明天》这一空间形式的构造以及随之而来小说叙事的展开，其实也与《虞美人草》的“涡线状”结构颇有几分相似。在《虞美人草》的前六章中，故事发生的场所在京都和东京交替出现，人物之间的关系与情节的发展，则在二者的互相议论和映照中慢慢揭示出来；此后两个世界开始交叉并重叠，但又始终保持距离、互相映衬。《明天》可谓以一种非常简练的方式，继承了这一构造手法。小说的开头，便是两个空间的互相指涉和映衬：

“没有声音，——小东西怎了？”

（中略）

这单四嫂子家有声音，便自然只有老拱们听到，没有声音，也只有老拱们听到。这里，小说巧妙地通过“声音”（或“没有声音”）将咸亨酒店与单四嫂子家联系起来。这一细节，也与《虞美人草》第三章写小夜子的出场，在手法上非常相似：

从稀疏的连翘花间可以望见邻家房间。

格子纸门紧闭着，纸门内传出阵阵琴声。

“忽闻弹琴响，垂杨惹恨新。”

（中略）

宗近一直旁若无人地坐在藤椅上聆听邻家传来的琴声。^⑨

“声音”将两个不相干的世界联系起来，同时也暗示了这两个世界的内在关系：既相邻又相隔。

回到《明天》所蕴含的著者的“思想”。如果说小说中咸亨酒店与单四嫂子家这两个平行并立的空间，寓意着《虞美人草》的甲野日记中“生”

与“死”、“喜剧”与“悲剧”的对立，那么，鲁迅在此所要表达的思想，则要比夏目漱石的悲观和绝望得多。在《虞美人草》的结尾，藤尾的死亡，唤醒了世间被忘却了的“道义”；然而，在《明天》这里，单四嫂子的“悲剧”，却没有在咸亨的酒客以及王九妈等“观众”那里，引起任何的怜悯或恐惧。宝儿的死亡，丝毫也没有改变隔壁众人麻木而生的格局。在小说的结尾，单四嫂子在“静和大和空虚”中走入睡乡，而隔壁咸亨酒店的酒客们依然在喝酒唱曲：

单四嫂子终于朦朦胧胧的走入睡乡，全屋子都很静。这时红鼻子老拱的小曲也早经唱完；踉踉跄跄出了咸亨，却提尖了喉咙，唱道：

“我的冤家呀！——可怜你，——孤另另的……”

这与小说开头“老拱们”对单四嫂子家“没有声音”的觉察，形成呼应。上演着“悲剧”的“死”的世界，始终悄无声息，只有执着于“生”的众人，仍然在不知疲倦地上演着热闹的“喜剧”。《明天》便在这种“生”和“死”的无所对话、无所交集的寂寞和空虚感中，悄然结束；最终，象征着中国社会的鲁镇，“完全落在寂静里”。

三 “暗夜”的两难：在“进化”与“伦理”之间

《明天》刊出一个月后，鲁迅在《新青年》上发表了“随感录（六六）”，题为《生命的路》：

想到人类的灭亡是一件大寂寞大悲哀的事；然而若干人们的灭亡，却并非寂寞悲哀的事。

生命的路是进步，总是沿着无限的精神三角形的斜面向上走，什么都阻止他不得。（中略）

生命不怕死，在死的面前笑着跳着，从死里向前进。

许多人们灭亡了，生命仍然笑着跳着，跨过了灭亡的人们向前进。

（中略）

昨天，我对我的朋友鲁迅说，“一个人死了，在死的自身和他眷属是悲惨，但在一村

一镇的人看起来不算什么，一村一镇的人都死了，在一府一省的人看起来不算什么，就是一省一国一种……”

鲁迅很不高兴，说，“这是 Natur 的话，不是人们的话。”你该小心些。

我想，他的话也不错。^④

鲁迅这里所描绘的“生命的路”，与日本大正时期颇为流行的“进化论的生命主义”颇有渊源^⑤，不过，如果将这篇文章与鲁迅九个月前发表的“随感录（四九）”稍作对比，不难发现，其间的基调发生了重要的变化。在“随感录（四九）”中，鲁迅毫不犹豫地“种族的延长”（生命的延续），视为进化途中的“新陈代谢”，并认为：“新的应该欢天喜地的向前走去，这便是壮，旧的也应该欢天喜地的向前走，这便是死；各各如此走去，便是进化的路。”^⑥然而，在《生命的路》后半部分，作者“唐俟”的声音，遭到了来自朋友“鲁迅”的激烈反驳：“这是 Natur 的话，不是人们的话”。有意味的是，《明天》正是介于这两篇随感录之间、署名为“鲁迅”的小说作品，它所写的内容正是鲁镇的人对于单四嫂子宝儿的死无动于衷。将《明天》置于这一思想背景之中，我们可以对它的小说形式及其所蕴含的内在意义，打开一个更广阔的阐释空间。

到此为止，《明天》尚未被阐明的地方，还有它的时间意象——被多次写到的并以标题的形式加以凸显的“明天”的意涵。不解明这一形式的意味，我们对于这篇小说的解读，可能仍然限于皮相。

小说中出现了三次从暗夜到黎明的过程，这既是情节发展的自然时间，同时也是文章的重要结构方式。小说以“明天”为题，也暗示了这一时间意象对小说主旨具有重要意义。这三次“明天”的出现，皆以单四嫂子在暗夜中的等候为背景。然而，与明天通常象征着希望不同，这里，“明天”的每一次到来，对单四嫂子来说都是“事与愿违”的：第一次是宝儿生病的夜晚，单四嫂子怀着“但宝儿也许是日轻夜重”的希望等候天明，但“明天”的到来，令她小心翼翼的愿望破灭了，宝儿终究还是病重；第二次是在宝儿死去的夜晚，单四嫂子哭过之后，又幻想着明天醒来“这些事都是梦”，然而，天明之后，却只见“门

外一个不认识的人”“背了棺材来了”——“明天”没有带来希望，反而恰恰证实了残酷的“死”；单四嫂子第三次等候，是在为宝儿办完丧事之后，她希望在梦中能会见她的宝儿，但这一次小说没有写到天明就宣告了结束。鲁迅在《〈呐喊〉自序》中写到他在《明天》里用了“曲笔”，即“不叙单四嫂子竟没有做到看见儿子的梦”；这意味着，按照原来的逻辑，如果要“叙出”单四嫂子没有做到看见儿子的梦，这第三个尚未到来的“明天”，也要被明确写出来。在这个意义上，小说中反复写到的“明天”，就与我们通常所理解的包孕着希望的意象，几乎完全相悖；它的到来，恰恰对人的意愿形成某种对抗意味，似乎是一种具有惘惘威胁的异己力量。

小说中已写出的两次“天明”过程，被写得极为相似，在词句上甚至具有一种执拗的复沓效果：

（第一天：）夏天夜短，老拱们呜呜的唱完了不多时，东方已经发白；不一会儿，窗缝里透进了银白色的曙光。

（第二天：）单四嫂子张着眼，总不信所有的事。——鸡也叫了；东方渐渐发白，窗缝里透进了银白色的曙光。

银白的曙光又渐渐显出绯红，太阳光接着照到屋脊。

这种复沓的形式，除了制造文章的节奏感并凸显“明天”的存在之外，并没有太多诗意的成分，甚至有一种故意为之的重复和单调的效果。这一复沓的修辞也提醒我们：“明天”日复一日的到来，乃是自然的律令，它与小说中的主人公——单四嫂子的希望、幻想和梦想，没有任何关联。

单四嫂子在小说中是被作为主人公来描写的，然而，在她身上我们很少看到小说主人公通常具有的自我意识和主体性。不少学者已注意到，在关于单四嫂子的描写中，小说中多次出现了“粗笨”一词。韩南将这一手法与显克微支小说的反讽艺术联系起来，认为作者意在用一种叙述者超然在上的“反语”技巧来引起悲悯^④；日本学者木山英雄则指出，这个形容词在这篇短短的作品中重复出现了五次，令人感觉到“在批判之批判的枪口与令人窒息的黑暗之间动摇不定的作者，取

一种倾向于韬光养晦的姿态”^⑤。二位学者虽然各有洞见，然而给出的答案却截然相反：究竟“粗笨”是增强了还是阻碍了读者对于单四嫂子的同情呢？

我们不妨先来看“粗笨”一词在小说中的具体使用。它第一次出现是在单四嫂子怀着希望等候第一个“明天”的到来之际，在叙述了单四嫂子的“但宝儿也许是日轻夜重”这一心理活动之后，叙事者又插入一段公开评论，暗示了她的“希望”之虚妄：

单四嫂子是一个粗笨的女人，不明白这“但”字的可怕：许多坏事固然幸亏有了他才变好，许多好事却也因为有了他都弄糟。

将后面的四个“粗笨”再稍加排比，不难发现，这一形容词总是在呈现单四嫂子的内心世界之时便及时出现，或在直接表达她的所思所想之前进行提示，或在写出她的心理活动之后再加以补充，如“他虽是粗笨女人，心里却有决断”，“他虽是粗笨女人，却知道”，“他是粗笨女人。他能想出什么呢”，“虽然粗笨，却知道”。

所谓“粗笨”，自然是不能具有敏锐的自我意识，将“粗笨”的判断与对于人物内心世界的呈现并置在一起，鲁迅这一“粗笨……却”的转折手法，一方面，仿佛是对中国传统小说表达人物内心活动的方式进行致意（它可视为对传统小说中“某某说”、“某某道”一类提示语的翻译与变体），同时，也以略带戏谑的方式，深刻地暴露了现代西方小说“心理写实主义”的虚构特性。这其实是鲁迅小说一个非常引人瞩目的特质。在鲁迅小说中，很难见到西方18世纪以来的小说中将人物的内心独白与叙事交织在一起的“自由间接引语”（style indirect libre）模式^⑥；其小说的叙事者几乎很少进入人物的内心，我们甚至可以说，鲁迅根本就致力于发展出一种相反的叙事形式，以使得叙事者与人物内心之间始终保持谨慎的距离^⑦。《明天》这一“粗笨……却”的转折，便是其中的典型技巧，它在暴露“心理写实主义”之虚构性的同时，也对写实主义小说的“净化”^⑧效果，提出了挑战：叙事者既表达了单四嫂子的内心，同时又以转折的方式“暗讽”了她所有的愿望和幻想、寂寞与悲哀；这一“叙事者超然在上”的技巧，并没有如韩南所说，在读者与单四嫂子

之间增强同情,反而恰恰是制造了疏离。木山英雄其实已敏锐地感觉到了这种疏离感,亦即他所说的作者对单四嫂子态度的“动摇不定”,不过,这一动摇与其说是出自作者的“韬晦”,不如说是由于叙事者的“狡狴”。

通过对单四嫂子内心世界的不断干预和暗讽,《明天》这一“狡狴”的叙事本身,也对单四嫂子作为主人公的主体地位提出了质疑。小说在写到第三个夜晚,即宝儿下葬之后单四嫂子的空虚和绝望之感时,有一段非常安特来夫式的描写:

他越想越奇,又感到一件异样的事——这屋子忽然太静了。(中略)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。

大而空的寂静氛围却对人产生出压迫力,这明显有着安特来夫小说《默》的影子。安特来夫在他的小说中,通常将思想、观念或氛围视为一种有行动力的主体,如《默》中,那压倒一切、无所不在的“沉默”本身,便是小说中唯一的行动主体;此外还有《漫》、《红笑》、《墙》、《思想》等,其小说的“主人公”便是标题中出现的意象或观念。相对于被沉默、谎言、思想等意念纠缠并包裹着的绝望的“人”,这些行动着的氛围,具有更强的意志力和主体性;安特来夫以这一独特的小说形式,对“人”在世界中不证自明的主体地位提出了质疑。鲁迅在《域外小说集》中翻译了安特来夫的《默》与《漫》,对他的这一表现技巧,显然心领神会^⑧。从这个角度来看,单四嫂子作为小说主人公的主体地位,的确已岌岌可危。

《明天》在写到一切悲、喜剧皆落幕之后,还有一个余韵悠长的结尾:

只有那暗夜为想变成明天,却仍然在这寂静里奔波。

这是一个颇为奇特的意象:“奔波”的主体,乃是一个表示时间阶段的概念——“暗夜”。不过,从上文的分析来看,将“暗夜”当作能够行动的主体,这显然也是从安特来夫那儿借来的技巧。“奔波”着的“暗夜”同时也激活了“明天”的意涵:这个不断写到、并总是与单四嫂子的希望相悖反的时间意象,在小说中同样也可以视为一个具有行动力或意志力的主体;在这个意义上,我们或

许可以推测:如同安特来夫的小说一样,这个作为标题的“明天”,才是凌驾于单四嫂子之上、小说真正的“主人公”。

在此我们回到《明天》的主题——关于“死”的寓言。如果说单四嫂子的宝儿之死,演绎的是人间社会中生命被死亡所捕获的故事,那么,这一不以人的意志为转移、从“暗夜”到天明的“奔波”,则可以理解为一种关于生命进化的宇宙(Natur)过程,亦即鲁迅“随感录(六六)”中那“笑着跳着”不断从“死”的身上跨过的“生命的路”。这一“生命的路”所遵循的“Natur”定律,正是19世纪中叶以来风靡生物学界的进化论。鲁迅曾在1907年的《人的历史》中介绍了达尔文、赫胥黎、海克尔(E. Haeckel)等人的进化论生物学。赫胥黎在《论人在自然中的位置》(即鲁迅文中的《化中人位论》)的《时间与生命》一节中,曾阐述过在达尔文的进化论中,生物的“死亡”对于物种进化的“自然选择”过程起着重要的作用:

正是“死亡”在自然界中扮演了育种者和选择者的角色。达尔文先生在其著名的“论生存斗争”一章中,将注意力集中于生命神奇的死亡现象,这是自然界持之以恒的过程。与人类一样,每一个物种,“每天都要面对死亡”(Eine Bresche ist ein jeder Tag.)——物种皆有其天敌;在与其他物种的生存斗争中,最弱者将遭受失败,而死亡则是对所有落后者和弱者的惩罚。^⑨

在生物学的意义上,死亡是一个自然过程,同时也是物种得以“优胜劣汰”地进化的持续推动力。熟谙进化论生物学的鲁迅,对此自是了然于心,他在其他的随感录中也不止一次地将“死”作为“生物学学理”或是自然律令加以强调^⑩。因此,在“随感录(六六)”中,所谓生命“跨过了灭亡的人们向前进”,正是宇宙过程中的物种经过“死亡”的选择与淘汰持之以恒地进化的隐喻。在这个意义上,如果将《明天》的时间形式——不以人的意志为转移、日复一日延绵不绝地从暗夜到天明的过程,视为生物学意义上的进化“生命”的表征,那么,化身小说“主人公”、凌驾于单四嫂子之上且具有惴惴威胁的“明天”这一意象,就与宇宙过程中(或是生物学意义上)的“死”,

具有了相同的意涵。

从这个角度回到《明天》的空间构图——“原来死住在生的隔壁”，那么，这一平行并立的空间结构所要揭示的，就不仅仅只是鲁镇的人们对于单四嫂子悲剧的麻木不仁那么简单，它还以“死亡”为媒介提出了一种伦理的视角，与建立在进化论生物学基础之上的“生命主义”，形成了内在的争辩；换言之，它以平行并立的空间形式暗示了人类社会人与人之间的伦理关系，从而与“明天”所象征的生物学的“Natur”之道形成抗衡。《明天》也因此成为鲁迅的生命“进化论”在“随感录（四九）”到“随感录（六六）”之间转变的关键契机。在这里我们可以看到，与我们通常将“随感录”作家——启蒙者鲁迅与小说家鲁迅区别对待不同，鲁迅的文学，以极富想象力和创造性的方式，参与了对其思想的形塑与共鸣之中。

在“随感录（六六）”中，作者借“鲁迅”之口道出的“这是 Natur 的话，不是人们的话”，极易让我们联想到赫胥黎在《进化论与伦理学》中关于“宇宙过程”与“伦理过程”的区分。针对斯宾塞将达尔文的生物学理论应用于社会发展的主张，赫胥黎在生物进化的宇宙过程（cosmic process）之外，提出一种与之对立的伦理过程（ethical process），在他看来，“社会进展意味着对宇宙过程每一步的抑制，并代之以另一种可以称为伦理的过程”；这一伦理过程为人类社会所特有，它并不遵循宇宙过程中的生存斗争法则，而是诉诸人与人之间的同情与互助，“用‘自我约束’来代替‘自行其事’”^⑤。赫胥黎与斯宾塞的思想争辩，经过严复《天演论》的“译演”^⑥，早已为清末以来的中国思想界所熟悉，鲁迅自然也不例外。不少学者认为，相对于斯宾塞的社会达尔文主义，鲁迅对赫胥黎的“伦理过程”有着更多的理解与同情^⑦。就意识到生命/死亡在“Natur”之道与“人”之道二者之间的抵牾而言，鲁迅的“进化论”思想的确更接近赫胥黎；然而，与赫胥黎不同，鲁迅并没有试图在理论上提出某种调和的方案，而是如同《生命的路》中所呈现的随感录作者“唐俟”与小说家“鲁迅”的“对话”，在他的思想中让二者保持着内在争辩的张力。

就在刊出“随感录（六六）”的同期《新青

年》的卷首，鲁迅发表了他的著名论文《我们现在怎样做父亲》，提出要以“生物界的真理”——“要保存、延续和发展生命——为基础，来重建现代社会人与人之间的伦理关系，在此他提出了著名的历史“中间物”的构想：

自己背了因袭的重担，肩住了黑暗的闸门，放他们到宽阔光明的地方去；此后幸福的度日，合理的做人。^⑧

这可以视为鲁迅独特的生命伦理学，它试图回应的正是《生命的路》中提出的“进化”与“伦理”之间的矛盾。在此，我们可以看到，鲁迅所主张的“伦理过程”（“人”之道），其实现途径并非如赫胥黎所主张的诉诸“自我约束”或人与人之间的同情互助，而是仍然深深地植根于作为“生物界的真理”的生存定律；换言之，鲁迅并没有为人类社会寻找一种自外于宇宙或自然的新伦理。所谓“自己背了因袭的重担，肩住了黑暗的闸门”，鲁迅的这一解决方式，与其说是思想上的调和，不如说是一种文学式的行动。通过将自己沉没于“黑暗”的一方，鲁迅创造性地将生物学学理的“死”，植入了人类发展的“伦理过程”。在这个意义上，《明天》的结尾——“只有那暗夜为想变成明天，却仍然在这寂静里奔波”，其实已经向我们暗示了鲁迅思想中极富争辩性、也极富文学性的所在——向“死”而“生”。在寂静里奔波着的“暗夜”——这一略微犹疑、踌躇而带思虑的行动者，显然有着将自己沉没于“黑暗”的思想者鲁迅的自我投影；而这一向“死”而“生”的、踌躇着前行的“暗夜”，我们在鲁迅此后诸多的文学意象——如“坟”，“影的告别”，“过客”以及《铸剑》里的“黑衣人”身上，还可以不断地辨认出来。

结 语

鲁迅的小说《明天》，以比我们想象的更为复杂、也更为巧妙的方式，在其小说形式之中，蕴含了鲁迅的进化论思想中“Natur”之道与“人”之道的内在争辩：如果说凸显在小说标题中的时间形式——从“暗夜”到“明天”的具有主体性的行为，暗示了不以人的意志为转移的生命进化的宇宙过程，那么，其平行对立的空间结构，则

以“死住在生的隔壁”这一形象化的寓言，对这一宇宙过程构成了内在的伦理批判。美国学者安德鲁·琼斯（Andrew F. Jones）在其近著《发展的童话：进化思想与现代中国文化》中，用相当的篇幅分析了鲁迅对于“进化”、“发展”等话语的复杂态度，在他看来，鲁迅小说叙事形式中的诸多凝滞状态与循环结构，即折射了他对于这些理念的怀疑^⑥。根据上文的分析，《明天》的时空形式，无疑也包孕了鲁迅对于进化理念的极具争辩意味的内在思考；不过，这种折射于小说形式中的犹疑与争辩，并不完全体现在随时间展开的叙事层面，而是通过嵌入一种平行并立的空间结构以举重若轻的方式来实现的。这种并立的空间模式，不仅出现在《药》、《明天》这种明显地使用了并列式反语的小说中，它还以一种“看”与“被看”的结构形式，不断回旋在鲁迅的其他作品中；也正是在这样的并置结构中，鲁迅残酷地书写了各种各样的“死”以及在看客眼中“死”的无意义，从而对生命/死亡倾注了极具伦理意味的思考。在这个意义上，《明天》在鲁迅的文学序列中，无论就形式还是主题而言，皆具有某种原型的意味。

鲁迅小说中这种具有对话和争辩意味的并置形式，可能在西方小说之外另有渊源；夏目漱石的《虞美人草》及其所蕴含的作为小说形式的多种可能性，也许是值得探究的一个维度。此外，在生命观和伦理观的底色中，鲁迅的向“死”而“生”的行动式哲学，与夏目漱石所揭橥的“原来死住在生的隔壁”的生命伦理，这种以“死亡”为媒介的悖论式的思考方式，在这两位中日杰出的文学家之间，亦出现了奇妙而深刻的共鸣。很显然，关于他们思想与文学的关联，还有着丰富的进一步研究和探索的空间。

[感谢王得后先生提供批评意见。本文为作者主持的教育部人文社会科学研究青年基金项目《跨文化的文类构建》（项目批准号：13YJJCZH245）的阶段成果]

①②③ [美] 帕特里克·韩南著、张隆溪译《鲁迅小说的技巧》，乐黛云编《国外鲁迅研究论集（1960—1981）》，第312，320，309页，北京大学出版社，1981年。
④李长之《鲁迅批判》，第100页，北京出版社，2003年。

⑤施蛰存：《文艺作品解说之一：鲁迅的〈明天〉》，《国文月刊》1卷1期，1940年；《关于“明天”》，《国文月刊》第11期，1941年。

⑥陈西滢：《“明天”解说的商榷》，《国文月刊》1卷5期，1941年。

⑦《“明天”“注释6”》，《鲁迅全集》第1卷，第480页，人民文学出版社，2005年（以下《鲁迅全集》版本同此）。

⑧⑨鲁迅：《我怎么做起小说来了》，《鲁迅全集》第4卷，第526，525页。

⑩周作人：《画谱》，《鲁迅的故家》，第315页，河北教育出版社，2002年。

⑪关于鲁迅与夏目漱石文学上的事实关联以及鲁迅的“漱石观”，参阅藤井省三《ロシアの影：夏目漱石と鲁迅》，第187—204页，东京平凡社，1985年。

⑫何乃英《夏目漱石和他的小说》，第83—84页，北京出版社，1985年；王成：《论夏目漱石的新闻小说——〈虞美人草〉》，《日语学习与研究》第3期，2003年。王成指出，小说中的人物“小野清三”的原型，在当时即引起诸多猜测，有文章认为是厨川白村。

⑬周作人：《明治文学之追忆》，《立春以前》，第70页，河北教育出版社，2002年。

⑭《范爱农》“注释2”，《鲁迅全集》第2卷，第328页。

⑮中日学界关于“鲁迅与漱石”这一议题的研究史，可参阅潘世聖《鲁迅·明治日本·漱石：影響と構造への総合的比較研究》，第151—175页，东京汲古书院，2002年；藤田梨那《中国现当代文学中的跨文化书写》，第55—57页，中央编译出版社，2013年。

⑯⑰⑱⑲夏目漱石著、茂吕美耶译《虞美人草》，第289，295，13，295，33页，北京联合出版公司，2013年。

⑳唐木順三《漱石概観》（昭和六年），引自平岡敏夫：《〈虞美人草〉論》，《夏目漱石》（日本文学研究資料叢書），第160页，有精堂，1973年。

㉑桶谷秀昭：《解説》，《虞美人草》，第423页，岩波書店，2007年。

㉒柄谷行人著、赵京华译《日本现代文学的起源》，第175—193页，三联书店，2006年。此外，平岡敏夫也指出，《虞美人草》中的“人间”、“恋爱”，与西欧小说的写实主义，在根本上乃是异质之物；所谓的“劝惩”，在“善”与“恶”的对立之外，还并置着“过去”与“文明”的对峙，它包含了夏目漱石对日本明治开化以来试图完全抛弃和侮蔑“过去”、一味学习西方的“文明”意识的激烈批判；在他看来，不同于西方写实主义小说的《虞美人草》，蕴含着出类拔萃的作为小说方法的多种可能性（平岡敏夫：《〈虞美人草〉論》，《夏目漱石》，第166—168页）。

㉓周作人：《画谱》，《鲁迅的故家》，第315页。

- ①周作人在《关于鲁迅之二》中指出，鲁迅留学东京时，“对于日本文学当时殊不注意，森鸥外，上田敏，长谷川二叶亭诸人，差不多只重其批评或译文，……至于岛崎藤村等的作品则始终未曾过问，自然主义盛行时亦只取田山花袋的《棉被》，佐藤红绿的《鸭》一读，似不甚感兴味。”（周作人《瓜豆集》，第167页，河北教育出版社，2002年。）
- ②1907年7月19日致小宫丰隆，《漱石全集》第12卷《书简集》，第668页，漱石全集刊行会，1925年。
- ③夏目漱石著、张我军译《文学论》，第235—236页，上海神州国光社，1931年。
- ④鲁迅：《〈野草〉题辞》，《鲁迅全集》第2卷，第163页。
- ⑤鲁迅：《一觉》，《鲁迅全集》第2卷，第228页。
- ⑥⑦⑧周作人：《何小仙》，《鲁迅小说里的人物》，第35页，河北教育出版社，2002年。
- ⑨关于作为“时期概念”的“现实主义”的种种涵义，参阅韦勒克著、张今言译：《文学研究中的现实主义概念》，《批评的概念》，第214—245页，中国美术学院出版社，1999年。
- ⑩参阅[美]帕特里克·哈南著、张隆溪译《鲁迅小说的技巧》；[美]安敏成著、姜涛译《现实主义的限制——革命时代的中国小说》，第80—96页，江苏人民出版社，2001年；李欧梵著、尹慧珉译《铁屋中的呐喊》，第45—64页，河北教育出版社，2000年。
- ⑪彭明伟：《周氏兄弟的翻译与创作之结合：以鲁迅〈明天〉与梭罗古勃〈蜡烛〉为例》，《鲁迅研究月刊》第9期，2008年。
- ⑫⑬⑭鲁迅：《无常》，《鲁迅全集》第2卷，第280，279，281页。
- ⑮鲁迅：《女吊》，《鲁迅全集》第6卷，第637页。王风在《鬼和与鬼有关的——〈女吊〉讲稿》（《鲁迅研究月刊》第1期，2005年）中饶有兴致地比较了鲁迅笔下两种“鬼”——无常与女吊的不同形象，可参阅。
- ⑯周作人：《孔乙己时代》，《鲁迅的故家》，第197页。
- ⑰刊1919年11月《新青年》6卷6号，署唐俟。此文收入《热风》及《鲁迅全集》之后，对原刊本有较大改动。其中“鲁迅”，后来一律改为“L”；此外，“Natur”（鲁迅这里用的是德文）则在括号中加注了“自然”。在鲁迅的语境中，Natur指的是宇宙学意义上的生物与无生物的总和，与传统意义上的“自然”或“天道”有较大差别，为区分起见，这里以及下文皆径直用原文。
- ⑱参阅伊藤虎丸著、李冬木译《鲁迅与终末论——近代现实主义的成立》，第332—336页，三联书店，2008年。
- ⑲鲁迅：《随感录（四九）》，《鲁迅全集》第1卷，第355页。
- ⑳[日]木山英雄著、赵京华编译《文学复古与文学革命——木山英雄中国现代文学思想论集》，第10—11页，北京大学出版社，2004年。
- ㉑在中国现代文学中，茅盾的《子夜》和老舍的《骆驼祥子》可视为引入西方小说“心理写实”技巧的典范，它们娴熟地运用了“自由间接引语”来对人物的心理进行直接的、形象化的呈现。关于《子夜》的讨论，参阅（捷克）普实克著，李欧梵编、郭建玲译《抒情和史诗——现代中国文学论集》，第123—129页，上海三联书店，2010年；关于老舍《骆驼祥子》对这一技法的引入和创造性改写，参阅刘禾著、宋伟杰等译《跨语际实践：文学，民族文化与被译介的现代性（中国，1900—1937）（修订译本）》，第137—175页，三联书店，2008年。
- ㉒这一叙事者与人物内心保持距离的叙事方式，可统摄鲁迅风格各异的小说，包括第一人称与第三人称小说，讽刺性的和抒情性的小说。相关讨论，参阅张丽华《现代中国“短篇小说”的兴起——以文类形构为视角》，第196—202页，北京大学出版社，2011年。
- ㉓安敏成认为，写实主义小说在读者中的交流功效，有类似于悲剧的情感的仪式化涤荡效果，参阅《现实主义的限制》，第17—29页。
- ㉔关于鲁迅对安特来夫小说的翻译与创造性转化，参阅张丽华《现代中国“短篇小说”的兴起》，第131—134页，第181—202页。
- ㉕Henry Huxley, *Man's Place in Nature and Other Essays* (London: J. M. Dent & Sons, Ltd.; New York: E. P. Dutton & Co., 1906), p. 297.
- ㉖鲁迅：《随感录（三十八）》、《随感录（三十九）》，《鲁迅全集》第1卷，第330，334页。
- ㉗赫胥黎《进化论与伦理学》，北京科学出版社，1971年，第57页。
- ㉘史华兹（Benjamin I. Schwartz）在《寻求富强：严复与西方》（叶凤美译，江苏人民出版社，1990年）一书第四章中对严复、赫胥黎以及斯宾塞的立场作了精到的比较分析。
- ㉙汪毅夫：《〈天演论〉：从赫胥黎、严复到鲁迅》，福建省严复研究会编《1993严复国际学术研讨会论文集》，第152—162页，海峡文艺出版社，1995年；伊藤虎丸《鲁迅与终末论》，第147—153页。
- ㉚鲁迅：《我们现在怎样做父亲》，《鲁迅全集》第1卷，第135页。
- ㉛对此，作者重点分析了鲁迅的小说《孤独者》，参见Andrew F. Jones, *Developmental Fairy Tales: Evolutionary Thinking and Modern Chinese Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 2011), pp. 63—98.

[作者单位：北京大学中文系]

责任编辑：范智红