

## 鲁迅的《故事新编》与道教文化

李 炜 东

中国现代文学以它自己的经典作品创造了与中国传统文学有着本质区别的文本形式，总体上看这种文本形式的建立在很大程度上是吸收了西方近现代文学的养料，那么传统文化、传统文学的影响是否在这种建设中起了作用呢？道教文化这样一种有着愚昧、迷信标签的文化是否能在这种建设中起作用呢？从文化发展的延续性的常识判断，回答应该是肯定的。但因为现代中国作家在理性上对道教文化的批判否定态度，借鉴道教文化内容的努力被自觉地压抑着。这种由较为绝对化的文化选择心态所造成的心理屏障，在现代作家中是普遍存在的。能突破这种屏障的或者是因为其思想的高度可以从容坦然出入无碍，或者因为其独特的角度可以独辟蹊径，前者的代表就是鲁迅。

在《阿Q正传》和《药》等堪称现代文学经典作品的小说中我们可以看到鲁迅在细节或整体结构上借鉴、利用传统艺术成果创作现代作品的努力，而带着现代审美原则直接取用、改造传统文本、历史材料用以表达某种现代感受是鲁迅另一逆向的操作方式，在这方面他表现出了对于传统文学审美形式固有的亲近，其成就是取材于古代神话传说、历史材料的《故事新编》。鲁迅在介绍喜欢取用“旧材料”做小说的日本作家芥川龙之介时曾说：“他的复述古事并不专是好奇，还有他的更深的根据：他想从含在这些材料里的古人的生活当中，寻出于自己的心情能够贴切的触着的或物，因此那些古代故事经他改作之后，都注进新的生命去，便与现代人生生出干系来了。”<sup>1</sup>这些话在一定程度上也可以看作鲁迅对他自己写作《故事新编》的一个注解。从《故事新编》的序言以及作品中所谓“油滑”的描写可以看出鲁迅写作时的心情应该较他写作《呐喊》、《彷徨》时远为轻松、恣肆，与《朝花夕拾》是他对少年时的生活经验的一种回眸一样，《故事新编》也可以看作是他难忘的阅读经验的一种浮现——少年时期那些曾令他好奇、令他激动

的故事和形象会在某个特定的心境中闪现。当然此时作为一个中国现代文化的先驱者他不可能象昔日一样沉湎于此，他会以一种现代人的目光去看取、体味古人的故事，一种新的历史文化认识、现实感受、情感载体或者会在这古今目光交错、心绪交流中产生。以之为基础随意点染、敷衍，就成为有着传统外衣的现代作品，其立足点虽然都是现代的人生，但具体情景不同、心情各异，所以或诠释历史或抒发情感或讽喻现实，要一律归之为“历史小说”或“讽刺小说”未免都会有些捉襟见肘。

《故事新编》中涉及道教文化的几篇中，创作于五四时期的《补天》应该是感染了五四时期“创造”的时代气氛，所以“原意是在描写性的发动和创造，以至于衰亡的”<sup>2</sup>。小说对创造的解释的确如作者自述是取了弗洛伊德的精神分析学说，但对“衰亡”的描述却绝对是历史主义的，是对传统文化衰颓的现实状况的一个历史注解。在鲁迅的一些杂文里我们可以看到他认为中华民族的文化艺术有一个逐渐衰朽的过程，典型的如《看镜有感》中提出的汉文化精神由开阔的“汉唐气魄”逐渐变得封闭孱弱的过程<sup>3</sup>。这篇小说整体上可以看作是关于中华民族起源和历史的一个小寓言，女娲的造人和补天代表着一种自然的、伟大的创造力，这种创造力来自自然生存状态、自然的情感——包括小说中集中渲染的苦闷、欢乐等等，正是这种力量创造和保护了中华民族，但是它在历史中却逐渐衰亡了，代替这种创造力的是两种物质——“刀与火”，一种理想——求神仙，这是鲁迅在杂文中对中国历史的一个概括，也是他对于现实状况的历史根源的一种分析<sup>4</sup>，他在这里用小说的形式再现出来。在小说中女娲创造的人类所做的正是这两件事——刀与火的杀戮以及求神仙，当然还有属于“油滑”之处的临时插入的“小丈夫”，不过他对女娲裸体的儒家禁欲主义式的指责倒也可以看作中华民族创造力衰竭的另一个文化原因和现象，在小说中并不太显突兀和多余。小说的这种诠释中华文明史——实质是解释中国停滞的历史、落后的现实的意图大概就是鲁迅自己所说的“结构的宏大”吧<sup>5</sup>，我们可以看到在这一结构中以寻仙山、食金玉为特征的道教文化正是伟大的创造力衰竭的一个重要方向。曾令少年时期的鲁迅好奇甚或激动过的“《十洲》、《洞冥》”里的仙山、可以供役使的“巨蚁”等等形象<sup>6</sup>在小说里转化为道教文化的具体表象，不过鲁迅已经以戏谑的描画撕下了其神秘的外衣，使这些东西在具有现代意识情感的小说整体情景中还原成它们的本质原形

——一种幼稚的世俗愿望驱动下的笨拙举动，在女娲、在创造的眼光中显得十分滑稽可笑。

《奔月》和《铸剑》两篇是在鲁迅暂时远离了战场，“不愿意想到目前”，“对着大海，翻着古书，四近无生人气，心里空空洞洞”的情况下写的<sup>7</sup>，加之此时他和许广平的情感发展又成了他生活的一个重要内容，因此如写《朝花夕拾》一般地以文字寄寓感情恐怕更切合他此时的心境。寂寞与复仇的情绪是鲁迅情感的两条主线，并贯穿了他的一生。他的“呐喊”最早发源于“如大毒蛇”缠住了他的灵魂的寂寞中，是由于“未能忘怀于当日自己的寂寞的悲哀罢，所以有时候仍不免呐喊几声，聊以慰藉那在寂寞里奔驰的猛士，使他不惮于前驱”<sup>8</sup>。在他生命的最后一段路程里，他还以热烈深情的笔调写下《女吊》来呈现“一个带复仇性的，比别的一切鬼魂更美，更强的鬼魂”<sup>9</sup>。在带有遗嘱性质的《死》一文中，他嘱咐家人：“损着别人的牙眼，却反对报复，主张宽容的人，万勿和他接近”，而对自己的怨敌，他“决定的是：让他们怨恨去，我一个也不宽恕。”<sup>10</sup>《野草》是对鲁迅心理、情绪、精神世界的一次深层呈现，这一点已为研究界所公认，在其中我们也可以清晰地看到寂寞情绪的弥散、复仇激情的激荡，其中的《希望》一文几乎可以看作是《奔月》中“羿”的心理说明：

我的心分外地寂寞。

……

我大概老了。

……

这以前，我的心也曾充满过血腥的歌声：血和铁，火焰和毒，恢复和报仇。而忽而这些都空虚了，但有时故意地填以没奈何的自欺的希望。<sup>11</sup>

《奔月》的主要情节取自《淮南子》，《淮南子》的成书据《汉书》载：淮南王刘安“招致宾客，方术之士数千人，作为内书二十一篇，外书甚众；又有中篇八卷，言神仙黄白之术，亦二十余万言。”其书多叙诡异之事，而文字奇丽，不少故事都广为流传；其思想内容驳杂，但以道教的思想来源之一——汉代黄老道为主，也多言神仙方术，故而被收入《道藏》。其中嫦娥盗药奔月的传说虽然本意是宣扬神仙方术，但在其后的流传中宗教意味一直很淡，倒是作为一个文学原型广

泛流传，在文人传统中逐渐具有了“寂寞”的意味。李商隐是青少年时期的鲁迅较为喜爱的诗人之一，他的《嫦娥》诗典型地抒发了这种寂寞情怀：“云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉。嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”这种意、象的结合也应是鲁迅曾经有过的审美体验，这是他试图用这一传说表达自己的近似情绪的一个内在原因。在《奔月》中弥漫的情绪基调就是寂寞，描述人们在单调沉闷的现实的碾压下奔向逃离俗世的唯一出口，虽然鲁迅把嫦娥奔月的细节明确地道教化（指明她是吃了道士的金丹而不是原材料中含糊的“不死之药”），但这一情节本身却已在小说退居次要的位置，作为人们逃避寂寞现实的无奈选择，而不是孜孜以求的目标。当然，此时的鲁迅已不再欣赏那种孤芳自赏式的寂寞了，他的内心深处弥漫的是一种战士的寂寞，一种英雄主义在庸俗世界中的落寞，因而小说主人公从嫦娥变成了曾射日的羿，羿是一位过去的英雄，一位精神上的英雄，然而在现实的世界中他却显得不合时宜，无用武之地，他的强弓用来射乌鸦和麻雀就显得尴尬甚至可笑，在庸常的世俗生活中他的心理处于困窘之中，对无知者的嘲弄和小人的暗算、咒骂他也觉得很无奈……他的英雄主义精神一度高扬起来——在他愤怒地要射下嫦娥奔去的月亮时，那一段充满力度的描写几乎是小说中唯一的亮点，然而这种精神很快就被现实所摧折，他没能射下月亮，只能又“懒懒地”回到现实中，寄希望于以嫦娥同样的方式逃避寂寞的现实。羿的寂寞苦闷正是来源于这种精神与现实的巨大差异，而包括鲁迅在内的现代新文化的先驱者们的寂寞情绪的根源也是这样一种精神和现实的差异，因为“他们是第一批在内在世界的丰富性方面大大超过了外部表现的直接意义的人物”，“他们内心世界的丰富性和广阔性与他们行动意志的局限性形成了尖锐的对照”<sup>12</sup>，这就是他们作为“历史的中间物”被注定的命运——在当时的历史条件下他们的精神追求很难引起广泛的社会影响、转化成一种现实的物质力量，寂寞正是由此而带来的情感体验。羿在情感和生存环境上和《呐喊》、《彷徨》中的“新”知识分子系列人物（如吕纬甫等）有着内在的一致性，《奔月》的现代性主要是建立在这一点上，古老的故事里被注入了新的来源于广阔现实的情感因素。

《铸剑》的故事源出相传为魏曹丕所著的《列异传》和晋代干宝的《搜神记》等书中的记载<sup>13</sup>，鲁迅在《中国小说史略》中曾论及两书，把他们定为“神仙之说”、“巫风”、“鬼道”影响下的“鬼神志怪书”，干宝在其自序中也申明他撰文目

的是“发明神道之不诬”<sup>14</sup>，可见两书和道教文化是有着密切关系的。眉间尺的复仇故事虽然只有淡淡的神异色彩，但其对剑的神化体现了道教思维方式，剑的神异色彩后来愈来愈浓，逐渐成为道教的重要法器，道教符箓派中还有专门的“剑法”，用以召神诛魔、驱妖避邪。在文学方面它可以说是上承《史记》等传记文学中的刺客事迹，下启剑侠小说这类与道教文化有关的文学类型，是这一发展脉络中的重要一环。其后，在晚唐传奇中即出现了不少神异色彩浓烈的描写剑侠的作品，如袁郊的《红线传》、裴铏的《聂隐娘》等，可以看作是后世剑侠小说的滥觞。这类小说大多以超自然的神奇剑术为衣，以世俗道德中的恩、义为本，惩恶扬善，在一定程度上表达了被压迫阶层的愿望，逐渐成为中国传统文学的一个重要类型。

鲁迅创作《铸剑》对于原来的故事基本上如他自己所说“只给铺排，没有改动”<sup>15</sup>，所以这基本上还是个弱者对强者、被压迫者对压迫者的传统的复仇故事。当然鲁迅选择这个故事还有着他的现代情结——在中国的现代化路程中他目睹了太多的无辜者和革命者的血，就在他动笔写《铸剑》的几个个月前，“三·一八”惨案还使他震怒，使他直书：“血债必须用同物偿还。拖欠得愈久，就要付更大的利息！”<sup>16</sup>而他动笔写这篇小说的时候正是中国的大革命时代，他或许在这革命中看到了某种复仇的希望，这从他其后的一些文章如《革命时代的文学》（《而已集》）中可以看出。

《铸剑》在“铺排”中产生了一个与原故事相比较大的特异之处就是“黑色人”的形象，这一人物的塑造在很大程度上使小说突破了传统文本的思想框架，使复仇的主题具有了鲜明的现代、个性色彩。这一人物已不再是传统刺客、剑侠那种超凡脱俗、舍生取义、但本质上并不对抗现存道德秩序的形象，实际上传统剑侠乃是社会道德秩序最坚定的维护者，只不过采取一些秩序外的手段而已。而“黑色人”则是一个被放逐者的形象，他有乞丐一样的装束、鸱鸢一样的声音、磷火一般的眼光，自称生于“汶汶乡”（昏暗之地），名叫“宴之敖者”（这个鲁迅自己曾用过的笔名拆字以后有“被日女放逐出家者”之意，暗指鲁迅被周作人夫妇驱赶出家事，可见这个名字用在此处有被放逐者之意），整个形象都是被世俗眼光所厌弃的；而对于权势者（如国王）、对于庸人们（如干瘪脸少年）他都有一种冷峻的憎恶和蔑视；在灵魂深处他甚至憎恶自己：“我的魂灵上是有这么多的，人我所加的伤，我已经憎恶了我自己！”（《铸剑》）他为眉间尺复仇并不是出于仗义、

同情这些社会认同的道德情感，而是一种决绝的仇恨憎恶之情、彻底反抗毁灭的愿望。从这一角度看，这个黑色人与鲁迅翻译过的阿尔志跋绥夫的《工人绥惠略夫》中的绥惠略夫有着许多共同之处，绥惠略夫在经历了为不幸者奋斗、牺牲随后却被社会（包括幸福者和不幸者）迫害、放逐的痛苦以后，成为了一个心里只有愤激和憎恨的对社会的复仇者，他如鲁迅所说的“确乎显出尼采式的强者的色彩来。他用了力量和意志的全副，终生战争，就是用了炸弹和手枪，反抗而且沦灭。”<sup>17</sup>他的具有震撼力的情感方式和力度和《铸剑》中的黑色人是近似的。而鲁迅之所以对绥惠略夫表现出同情和理解在很大程度上是由于绥惠略夫的情感经历在他的心里会不可避免地引起强烈共鸣，因为作为一个改革者、作为一个历史的“中间物”他恰恰深刻地体验过孤独、悲愤、由爱而憎、终至趋于复仇的心理过程，有研究者已经指出在他的作品我们可以体会到这一心理发展过程<sup>18</sup>。对于这种复仇的心理鲁迅有着痛苦的自觉，在一封致友人的信中他直言自己“灵魂里有毒气和鬼气”：“我很憎恶我自己，因为有若干人，或则愿我有钱，有名，有势，或则怨我陨灭，死亡，而我偏偏无钱无名无势，又不灭不亡，对于各方面，都无以报答盛意，年纪已经如此，恐将遂以如此终。我也常常想到自杀，也常想杀人，然而都不实行，我大约不是一个勇士。”<sup>19</sup>这是一种蕴含着深刻的历史内容的心灵状态，这是先觉者背负着历史使命艰难前行时某一刻的心灵真实，它有着强烈的个人色彩但无疑是历史性的，因为它既反映着内面的改革者的灵魂挣扎，又折射出外面的历史的艰难步伐。这种情感的注入使《铸剑》中的黑色人完全改变了传统的刺客、剑侠面貌，充溢着一种带有鲜明现代性的强烈情感，《铸剑》因而成为包含着活的生命现代作品。

作于 1935 年底的《起死》与以上几篇比较起来，更接近鲁迅的杂文风格，因为它带有明显的现实意义和论辩色彩，是为了回击在民族、阶级、文化冲突日益激化的情况下的沉渣泛起——借道家老、庄哲学为现实的失败主义、调和论张目——而作。它的面对现实、把触角伸向古代的思想根源、“把那些坏种的祖坟刨一下”<sup>20</sup>的创作姿态已经被众多的研究者注意到了，王瑶先生对此有精辟全面的分析<sup>21</sup>。这种战斗的姿态使鲁迅采用了讽刺锋芒毕露的喜剧方式，希望以最简洁有力的方式揭示庄子“无是非、齐生死”的相对主义哲学自欺、欺人、脱离现实的本质。《庄子》其书多对话和议论，以雄辩著称，《起死》对这一特点进行了“滑

稽模仿”，恰当地运用了独幕剧的形式展示庄子的好辩。在剧中他和鬼辩，和神辩，在虚无的世界里颇感得意，但一旦进入现实世界，这位善于空洞玄虚的诡辩、永远立于不败之地的上流辩士却被只知质朴的生存道理的乡下汉子挫败。在这一喜剧情境中，为了揭示庄子相对主义理论混淆黑白、脱离现实的本质，鲁迅对庄子形象的塑造使用了夸张的漫画手法，处处暴露其口头大讲的理论本身、理论和现实、和他自己的生活实际的矛盾。所以虽然道家 and 道教并不是一回事，庄子也并非道士，鲁迅却借用了道教人士把庄子附会成道教神仙始祖的方法，让庄子一副道士打扮，并用作法招神的道教手法使骷髅还魂。这是一个很具讽刺意味的戏剧化手法，这一形象和行为本身的世俗性就对其宣扬的“哪里有什么生死”的高妙观念形成了绝妙的反讽，同时暗示出庄子理论的虚无性——它只能在缥缈的鬼神世界里大行其道，在现实世界里只能是一种自欺欺人的骗术，所以剧中庄子后来面对有着自然的生存欲望的人（醒过来的乡下汉子）的时候就玩不成玄虚、招神也失灵，最后陷入困境，只能转而依靠现实的统治力量（招来巡士）才能狼狈脱身。这里可以说是鲁迅在局部细节上成功利用道教文化因素的一个例子。

从《故事新编》的整体上看，鲁迅对于传统材料的运用正如他自己所说是相当随意的，既不囿于传统材料本身的艺术规定性，也不囿于现代的某些艺术原则（如历史小说、讽刺小说的原则），他只是恰切地利用某些带有特定的思想意义或审美意味的情节、形象来表达自己的思想或情感，这就象他在杂文中熟练地运用古文和成语一样。这些情节、形象以新的方式在新的情景中就表达出了新的意义，产生出了新的美感，在拥有共同的话语背景的情况下，这种方式无论是对于作为表达者的鲁迅还是对于接收者来说，都意味着缩短了意义和表象之间的距离。

<sup>1</sup> 鲁迅：《译文序跋集·〈现代日本小说集〉（附录）》，《鲁迅全集》第十卷

<sup>2</sup> 鲁迅：《南腔北调集·我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》第4卷

<sup>3</sup> 鲁迅：《坟·看镜有感》，《鲁迅全集》第1卷

<sup>4</sup> 参见鲁迅：《热风·五十九“圣武”》，《鲁迅全集》第1卷

<sup>5</sup> 鲁迅：《南腔北调集·我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》第4卷

<sup>6</sup> 参见周作人：《鲁迅的故家·童话》，见《关于鲁迅》

- <sup>7</sup> 鲁迅：《故事新编·序言》，《鲁迅全集》第2卷
- <sup>8</sup> 鲁迅：《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第1卷
- <sup>9</sup> 鲁迅：《且介亭杂文末编（附集）·女吊》，《鲁迅全集》第6卷
- <sup>10</sup> 鲁迅：《且介亭杂文末编（附集）·死》，《鲁迅全集》第6卷
- <sup>11</sup> 鲁迅：《野草·希望》，《鲁迅全集》第2卷
- <sup>12</sup> 王富仁：《中国反封建思想革命的一面镜子——〈呐喊〉〈彷徨〉综论》，北京师范大学出版社，1986年，第303页
- <sup>13</sup> 日本学者对眉间尺故事的来源有较为全面的研究，参见丸尾常喜的《复仇与埋葬》，载《“人”与“鬼”的纠葛》，人民文学出版社，1995年
- <sup>14</sup> 参见鲁迅：《中国小说史略·六朝之鬼神志怪书（上）》，《鲁迅全集》第9卷
- <sup>15</sup> 鲁迅：《1936年2月17日致徐懋庸信》，《鲁迅全集》第13卷
- <sup>16</sup> 鲁迅：《华盖集续编·无花的蔷薇之二》，《鲁迅全集》第3卷
- <sup>17</sup> 鲁迅：《译文序跋集·译了〈工人绥惠略夫〉之后》，《鲁迅全集》第10卷
- <sup>18</sup> 参见汪晖：《历史的“中间物”与鲁迅小说的精神特征》，载《文学评论》1986年第5期
- <sup>19</sup> 鲁迅：《1924年9月24日致李秉中信》，《鲁迅全集》第11卷
- <sup>20</sup> 鲁迅：《1935年1月4日致萧军、萧红信》，《鲁迅全集》第13卷
- <sup>21</sup> 参见王瑶：《鲁迅〈故事新编〉散论》，载《鲁迅研究》1982年第6辑