

文章编号: 1673-1646(2024)05-0028-10

《彷徨》: 中国现代短篇小说文体形态的奠定

吴德利

(西南交通大学 人文学院, 四川 成都 611756)

摘要: 本文以作为中国现代短篇小说文体过渡期的《呐喊》集为起点, 重点论述《彷徨》集对中国现代短篇小说文体形成的奠基作用。通过鲁迅小说前后期的比较可以见出, 《彷徨》集不仅逐步弱化或消失了戏剧化、叙事者介入、反复、反语、文白杂语、散文小品倾向等过渡性文体特征, 在现代叙事上更见视角、结构、语言等方面的文体成熟; 而且形成了自传体小说、意识流小说、乡土叙事小说等三大“五四小说”文体形态, 对中国现代小说文体发展起到奠定之功。

关键词: 《彷徨》; 短篇小说; 文体形态

中图分类号: I207.42

文献标识码: A

doi: 10.3969/j.issn.1673-1646.2024004

引用格式: 吴德利. 《彷徨》: 中国现代短篇小说文体形态的奠定[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(5): 28-37.

Wandering: Establishment of the Stylistic Form of Modern Chinese Short Stories

WU Deli

(School of Humanities, Southwest Jiaotong University, Chengdu 611756, China)

Abstract: Starting from *Call to Arms*, which represents the transitional period of modern Chinese short story style, this article focuses on the foundational role of *Wandering* in the formation of modern Chinese short story style. By comparing the early and later periods of Lu Xun's novels, it becomes evident that *Wandering* gradually diminished or eliminated transitional stylistic features such as dramatization, narrator intervention, repetition, irony, mixed language styles, and prose sketches. Instead, it advanced modern narrative techniques in terms of perspective, structure, and language maturity. Furthermore, it established three major forms of May Fourth Fiction including autobiographical novels, stream of consciousness novels and rural narrative novels, thereby laying a solid foundation for the development of modern Chinese novel styles.

Key words: *Wandering*; short story; stylistic form

1 《彷徨》的评价、问题及轨迹

《彷徨》集共收录鲁迅1924年—1925年所作小说十一篇。李长之在《鲁迅批判》中认为体现出“完整的艺术”作品共有八篇, 其中《彷徨》集中只有三篇:《祝福》《伤逝》和《离婚》。他认为:“这八篇东西里, 透露了作者对于农村社会之深切的了解,

对于愚昧、执拗、冷酷、奴性的农民之极大的憎恶和同情, 并且那诗意的、情绪的笔, 以及那求生存的信念和思想, 统统活活泼泼地渲染到纸上了。”^{[1]60} 所以, 他对鲁迅小说的整体评价是: 鲁迅的小说是抒情的, 他的长处是写农村的。显然, 从这种评价看, 《呐喊》集比《彷徨》集更符合这一倾向; 竹内好“大抵认同李长之之所述”^{[2]85-88}, 但有微

收稿日期: 2024-02-07

基金项目: 国家社会科学基金项目: 中国现代短篇小说的形成(11CZW060)。

作者简介: 吴德利(1974—), 男, 副教授, 博士, 硕士生导师, 从事专业: 20世纪中国短篇小说研究、创意写作等。E-mail: wudeli0311@126.com。

调,认为《伤逝》是篇坏作品,而把《在酒楼上》放在好作品里。所以,除了《孔乙己》《药》《故乡》等这类“抒情的”作品,他还肯定了《在酒楼上》和《孤独者》等一类型的小说,认为“都借助着无人格的‘我’来展开,但被描写的实际上却是和作者极为接近的一个人。我看重这两篇作品……与《孔乙己》相比,他在这里所力图创造的人格,的确是值得称之为创造的”^{[2]85-88}。还有《兄弟》和《离婚》也被认为是“写得最像样的短篇小说,在技术上显示着鲁迅的顶点,在很大程度上摆脱了夸张和说明的絮烦”^{[2]85-88}。竹内好更注重对鲁迅本人的传记及思想分析,所以他对前后两部小说集的艺术评价没有倾向,虽然肯定了《彷徨》集中的两篇(《兄弟》《离婚》)达到“顶点”,但“也只能说鲁迅是不能写小说的。也就是说,他只能把小说的世界构筑在自己之外,其完美是走向枯竭的完美”^{[2]85-88}。如果说李长之注重鲁迅小说的乡土抒情化的文学风格,属于现代乡土小说文体评价倾向;竹内好则多从小说的自我书写维度和社会历史深度去评价现代小说的成熟,更接近现代小说的自传性文体评价倾向。相比之下,另一位评价者夏志清在《中国现代小说史》中更多地体现出小说史家的眼光和倾向于西方现代小说文体审美评价的标准。他选出了九篇佳作,其中《呐喊》集占有五篇,明确肯定了《彷徨》集总体而论比《呐喊》更好,认为“这个集子中的四篇佳作——《祝福》《在酒楼上》《肥皂》和《离婚》——是小说中研究中国社会最深刻的作品”^{[3]35}。具体而论,“《祝福》是农妇祥林嫂的悲剧,她被封建和迷信逼入死路”^{[3]35}。“《在酒楼上》也是描述作者 1919 年—1920 年冬回到绍兴小住时的个人经验”^{[3]36};作者“显然是把他的朋友描写成一个失去意志的没落者,与旧社会妥协”^{[3]37}。“对鲁迅来说,《在酒楼上》是他自己彷徨无着的内心自白,他和阿诺德一样:‘彷徨于两个世界,一个已死,另一个却无力出生。’”^{[3]37}“《肥皂》与上述两篇小说不同,是一篇很精彩的讽刺小说,完全扬弃了伤感和疑虑。这也是鲁迅唯一成功的以北京——而不是绍兴——为背景的小说。”^{[3]37}“就写作技巧来看,《肥皂》是鲁迅最成功的作品,因为它比其他作品更能充分地表现鲁迅敏锐的讽刺感。”^{[3]39}“《彷徨》集中的最后一篇小说——《离婚》——是一个中国农村的悲剧,表现方式客观而有戏剧性。”^{[3]39}这些评价显然更为注重对现代小说如何达到表现社会历史深度的叙事艺术标准。

总的来说,三位早期的鲁迅研究者对小说的审

美标准不一,既有共通的艺术评价标准,又各有小说文体评价倾向的个性差异。站在中国现代小说文体的成熟度上看,《彷徨》集无疑要高于《呐喊》集;但从小说的经典影响力来看,则恰好相反。夏志清解释为“由于它主要的气氛是悲观沮丧的,所以没有受到更热烈的好评”^{[3]35}。从事实上看也如此,《呐喊》集与五四新文化运动的历史现场更切近,对当时及后来读者的阅读影响力更深远,《彷徨》创作于五四时代的低潮期及作家个人的情绪低谷期;而更深层的原因是现代小说发展尚处于初始期,读者及评论者很少从单纯的文体艺术层面进行审美接受,还处于一种将小说当成思想传播的文字工具,追求一种批判性的社会文化效应。那么,如何从文体学意义上认识《彷徨》集在现代小说中的艺术贡献以及历史价值呢?

尽管从《狂人日记》开始,中国现代短篇小说就开启了现代文体的多种可能性。“就具体的创作年代及文本现象而言,《狂人日记》具有文体形态的丰富性及过渡性。从与传统小说文体的关联看,她是具有混杂性、抒情性的现代小说;从与五四时代的关联看,她无疑是具有心理写实性的日记体小说;从现代小说的实验层面看,她更是带有象征性的意识流小说。”^[4]从现代小说文体发展阶段看,可以说《呐喊》集(1918 年—1922 年)的创作期处于中国现代短篇小说的过渡及内部转换期^[5];相对而言,《彷徨》集(1924 年—1925 年)的创作走上了现代小说叙事文体成型的轨道,从中能觉察到现代短篇小说发展的方向及轨迹。鲁迅在《〈自选集〉自序》一文中谈到创作《彷徨》集的状况:“得到较整齐的材料,则还是做短篇小说,只因为成了游勇,布不成阵了,所以技术虽然比先前好一些,思路也似乎较无拘束,而战斗的意气却冷得不少。新的战友在那里呢?我想,这是很不好的。于是集印了这时期的十一篇作品,谓之《彷徨》,愿以后不再这模样。”^{[6]469}这种说法一是印证了鲁迅创作《呐喊》集小说时凭着一一种“战斗的意气”,想要表达自己对新文化运动前后的社会认识 and 思想;二是说明经历把小说当作“为人生”的阶段后,鲁迅开始有意识地把小说当成艺术文体来作,技术“比先前好一些”,有了小说家的文体意识。表面上看,一方面是作家热情的减退;一方面是叙事上的成熟,但二者并不矛盾。这说明了鲁迅小说创作的动机由显至隐,《呐喊》集创作更多由自身乘着兴头而作,即为了文学革命、兴白话小说而作的功利目的,甚至里面掺杂着文人才情的表现;而《彷徨》集少了传统小说家那种才情表现及游戏态度,有

较多现代个体的情感抒发和人生体验在里面,更加符合现代小说创作的内在规律。

虽说作者创作动机上的变化更内一些,但小说文体上的表现则尤为明显。从文体形式的现象及特征归纳来看,《彷徨》集的小说创作过渡性文体痕迹逐渐淡化:从单一的场景化、戏剧化叙事结构走向繁复化;传统叙事者介入的现象不多,叙事更加客观、冷静;反复、反语的运用已经很少见,文言夹杂的现象不明显,戏谑的手段也弱了;散文小品倾向的短篇文体形态也逐渐消失,遂“有意为小说”;与此同时,这些小说作品叙事篇幅加长,结构层次加深,叙述视角及人称更加清晰,以人物群像书写向个性人物塑造的现代转换更加显著,并加大尝试现代主义小说的创作。正是在鲁迅后期小说文体发展轨迹及全面成熟的意义上,《彷徨》集开始奠定了中国现代短篇小说文体的几种基本形态。

2 从《祝福》看两部小说集之间的过渡性

现代短篇小说的过渡是渐变的,不仅表现在外部的文体特征,而且表现在内部文体的变化上;不仅表现在一个时期的小说创作现象,而且表现在某一部作品内部的变化痕迹上。从《彷徨》集的首篇小说《祝福》中,我们依然看到鲁迅早期小说的惯用叙事手段:一是擅长运用场景对话推进叙事,从“我”与祥林嫂的偶遇对话,到卫老婆子、四婶、其他人 and 祥林嫂的对话,写出了祥林嫂死亡悲剧的心路历程;二是喜欢运用叙述者介入方式,如面对祥林嫂的提问产生出“说不清”的心理困扰时,插入了一段心理独白式的叙事介入话语:

“说不清”是一句极有用的话。不更事的勇敢少年,往往敢于给人解决疑问,选定医生,万一结果不佳,大抵反成了怨府,然而一用这说不清来作结束,便事事逍遥自在了。我在这里,更感到这一句话的必要,即使和讨饭的女人说话,也是万不可省的。^{[7]8}

这一叙事介入既有较强的传统叙事的评述体方式,即说书人或史家直接介入对故事内容或历史叙事的评价;又有较强的现代叙事动作性,迅速将小说第三人称的零聚焦式对话转入第一人称内聚焦式心理叙事,增强了叙事转换的速率,从写祥林嫂的心理疑惑转入写“我”的心理困惑。三是反复手法的运用,如祥林嫂每次面对他人说出的话语:“我真傻,真的,”“我单知道下雪的时候野兽在山嶂里没有食吃,会到村里来;我不知道春天也会

有……”精确地勾画出祥林嫂失去儿子阿毛的心理病症,以及人们浅薄的安慰和麻木的灵魂。

站在现代小说文体的标准看,小说《祝福》在叙事的篇幅、人物性格塑造的深度,叙事视角的成熟度以及小说结构及主题意蕴上均胜出早期小说一筹。鲁迅早期小说的场景对话带有速写式、人物群像化,但《祝福》中的叙事比重明显增多,叙事推进速度快,包容的叙事内容多(几乎囊括了祥林嫂的后半生及多个生活场景),对话时也没有太多的场景化描写来铺垫;小说对祥林嫂的心理刻画要比早期小说中的孔乙己、华老栓、单四嫂子、七斤嫂等人物丰富得多;小说叙事视角从第一人称内聚焦转第三人称的零聚焦,结尾又转回到第一人称,基本上都保持以鲁镇及“我”的听闻为线索的限制性叙事,中间的过渡较为自然,在叙事方式的安排上显得比较完整,体现出现代叙事的成熟度;小说结构及主题意蕴上更见小说艺术的水准,它以“祝福”始,又以“祝福”终,不仅结构完整、紧凑,而且深化了小说主题的氛围,在浓重的旧传统习俗中衬托着人物死亡的悲剧结局,以及叙事者“我”的窒息、绝望而返的轻松。

我在蒙胧中,又隐约听到远处的爆竹声联绵不断,似乎合成一天音响的浓云,夹着团团飞舞的雪花,拥抱了全市镇。我在这繁响的拥抱中,也懒散而且舒适,从白天以至初夜的疑虑,全给祝福的空气一扫而空了,只觉得天地圣众歆享了牲醴和香烟,都醉醺醺的在空中蹒跚,豫备给鲁镇的人们以无限的幸福。^{[7]21}

鲁迅在《彷徨》集中反复使用这一主题表现法:通过沉重、窒息的氛围映衬人物内心绝望而返的独特心理状态,从而给现代小说主题营造了饱含意蕴、耐人省思的叙事空间。一是《在酒楼上》的结尾:如另两篇小说也几乎运用了相同的主题表现法:“我独自向着自己的旅馆走,寒风和雪片扑在脸上,倒觉得很爽快。见天色已是黄昏,和屋宇和街道都织在密雪的纯白而不定的罗网里。”^{[8]34}二是《孤独者》的结尾:“我的心地就轻松起来,坦然地在潮湿的石路上走,月光底下。”^{[9]110}当然,主题的深化是建立在叙事的容量之上。如果叙事的分量不够,再好的主题表现法也达不到所需要的艺术效果。而《祝福》超越早期小说创作的地方还表现在,它同时融合了对乡土人物的现实书写(乡土小说模式)和“我”的主观生存体验表达(自叙性小说模式),二者的结合构成了中国现代小说“启蒙主义”的结构模式和“复调”式的叙事形态^{[10]40,43},这一叙

事模式反复在现代知识分子小说叙事中运用,影响颇深。所以,相对而言,《彷徨》集比《呐喊》集的叙事比重和叙事内涵均有增加;鲁迅小说叙事手法的多变与成熟带来了叙事内容的丰富性和主题的深切,以及其小说语言的凝练、诗化程度,均是同时代的小说作品不能相比的。

3 从鲁迅小说创作轨迹看现代短篇文体形成的方向性

从《祝福》的创作迹象,我们大致可以窥见整部《彷徨》集的面貌,它似乎预示着现代短篇小说前进的方向,具体呈现为三个向度:

3.1 自传体小说的形成

第一个向度是从早期小说创作具有明显个人生活印迹的散文叙事,如《一件小事》《故乡》《兔和猫》《鸭的喜剧》《社戏》等,进步到富于作者个体生存体验、叙事较为成熟的自传体小说,有《祝福》《在酒楼上》《孤独者》《伤逝》等。

《呐喊》集中的一些篇目具有明显的散文叙事倾向,体现出鲁迅对现代小说文体观念的认识还处于过渡时期。这些作品由于更接近作者真实生活记事,表意直接,叙事单纯,较少拉开作者与叙事者的审美体验距离。这几部作品中,似乎只有《故乡》更接近现代小说的文体观念。恰巧也是因为《故乡》的叙事模式,才有《彷徨》集中写“返乡”的三篇小说:《祝福》《在酒楼上》《孤独者》。《故乡》中的叙事内容与作者亲身生活有较大相似度,与之相比,后三篇小说的虚构性、情绪、主题、结构上均有突破。

首先是有了明确的叙事视角变化和叙事选择的意图。如《故乡》的叙事对象是“我”,闰土只是陪衬人物,衬托出“我”对童年的美好愿望以及物是人非的现实感;作品中闰土的出场是被母亲的对话提醒,然后以回忆进入,很自然的散文式过渡,没有叙事视角的变化;而《祝福》的叙事对象是祥林嫂,“我”也是一个主要角色,小说不仅写出了祥林嫂的生存及精神悲剧,而且也传达出我内心的惶恐和绝望;同时,小说在情节推进中有明确的视角变化:“然而先前所见所闻的她的半生事迹的断片,至此也联成一片了。”^{[7]10} 小说开始有了叙事视角的转换,从第一人称内聚焦转第三人称的零聚焦,结尾又转回到第一人称。

在小说情绪的营造方面,《故乡》更多展示出“我”返乡时即刻的心情,而心情是变化的,随时而转,随景而迁:近乡时的失望、伤感,到家时的喜悦、感慨,离家前的无聊、平淡及最后的怀想、沉思等;而《祝福》从开篇到结尾都在营造一种完整而统一的叙事氛围和情绪状态:节日喜庆中弥漫着沉闷、窒息的情绪氛围一直保持到最后,仿佛这是一个独立的艺术空间。

《祝福》在主题表现上一步步深化,先是“祝福”的节日和背景,然后是围绕“祝福”习俗和祭祀而展开对祥林嫂的精神压迫和戕害,最后是在“祝福”的氛围中透出的悲剧、窒息和绝望的意蕴,并最终将“祝福”上升到小说主题意象的层面;另外,前文论及到,《祝福》在结构上有作者匠心的安排,以“祝福”始,以“祝福”终,保持小说氛围的完整性,传达出富于象征意蕴的心理情绪——绝望而返的轻松。所以说,与《故乡》比,《祝福》的艺术虚构性更强。

从整体上看,《彷徨》集中的四篇小说《祝福》《在酒楼上》《孤独者》《伤逝》都以第一人称“我”为叙事线索,使用限制性叙事视角,自传性程度越来越高:《祝福》是“我”与祥林嫂的对话,中间讲述祥林嫂的故事时转换成第三人称的全知视角,成了我依赖于他人的见闻转述祥林嫂的故事;《在酒楼上》上也是以“我”与吕纬甫的长久对话推进情节发展,中间几乎没有转换视角,且对话中主要以吕纬甫诉说自己的故事,“我”只是作为听者与观察者;《孤独者》以“我”和魏连殳的三次相见为主要情节,虽然有两人之间的大段对话来推进情节发展,但作者在结构上作了精心的安排,开篇首句(段)领衔全文:“我和魏连殳相识一场,回想起来倒也别致,竟是以送殓始,以送殓终。”^{[9]88} 这种结构化的叙事比《祝福》更清晰,且小说主要以“我”讲述“我”与魏连殳之间的故事,叙事的成分更多,并一直坚持第一人称的限制性叙事视角。最后一篇《伤逝——涓生的手记》更是运用日记体的方式,完全成了自传体小说的叙述方式。不同于前几篇的叙述者“我”与小说作者的现实生活差距度并不远,《伤逝》中的“我”(涓生)是明显虚构的叙述者及人物。小说以第一人称内聚焦方式展开,叙事篇幅较长,见出作者对现代叙事的运用越来越娴熟。同样,小说开篇也以首句(段)总括全文结构:“如果我能够,我要写下我的悔恨和悲哀,为子君,为自己。”^{[11]113} 末尾重复照应,体现出明显的短篇小说文体结构意识。也正因其虚构性浓厚(缺乏现实素材的来源),这篇

小说才被周作人认为“小说大概全是写的空想,因为事实与人物我一点都找不出什么模型或依据……《伤逝》不是普通恋爱小说,乃是假借了男女的死亡来哀悼兄弟恩情的断绝的”^{[12]485-486}。一句话,《伤逝》的个人体验性更深,艺术虚构性更强,且结构紧凑,更接近现代小说叙事。

除了现代小说文体的叙事视角和叙事结构上的进步之外,从这四篇小说中还能看到鲁迅小说对叙事中的主观抒情手法的运用和提升。鲁迅早期小说多借助于外在的客观景物描写烘托人物内心的情绪和精神状态,做到情与景的融合,“一切景语皆为情语”,这是中国传统文学中一种成熟的艺术手段,同时也提升了鲁迅小说的抒情浓度。关于中国现代小说的抒情性特质的形成是一项宏大而深远的命题,一如中国现代小说的散文化文体特质一样;但站在鲁迅年代的过渡及转换进程看,依赖客观景物烘托的辅助手段来提升现代叙事的艺术表现效果更多体现出现代叙事形态成熟道路上的一种过渡性经验。《呐喊》集的大多乡土小说均体现出这一传统性手法的现代转化方式,到了《彷徨》集里也有延续的趋势。《祝福》中作者主要通过“祝福”的客观景致营造艺术氛围,开篇即写景营造一种氛围:

旧历的年底毕竟最像年底,村镇上不必说,就在天空中也显出将到新年的气象来。灰白色的沉重的晚云中间时时发出闪光,接着一声钝响,是送灶的爆竹;近处燃放的可就更强烈了,震耳的大音还没有息,空气里已经散满了幽微的火药香。我是正在这一夜回到我的故乡鲁镇的。^{[7]5}

到小说末尾仍然以“远处的爆竹声”“浓云”等景物描写烘托一种“祝福”的氛围。《在酒楼上》也有较为明显的景物描写:

几株老梅竞斗雪开着满树的繁花,仿佛毫不以深冬为意;倒塌的亭子边还有一株山茶树,从暗绿的密叶里显出十几朵红花来,赫赫的在雪中明得如火,愤怒而且傲慢,如蔑视游人的甘心于远行。我这时又忽地想到这里积雪的滋润,著物不去,晶莹有光,不比朔雪的粉一般干,大风一吹,便飞得满空如烟雾……^{[8]25-26}

这一景物描写显得突兀与异常,恰如“冬天里的一把火”,凸显出环境与季节的不合时宜,对于接下来的叙事起到一种烘托和暗示效果。一是对“我”的孤独与聊赖的心情烘托:“觉得北方固不是我的旧乡,但南来又只能算一个客子,无论那边的

干雪怎样纷飞,这里的柔雪又怎样的依恋,于我都没有什么关系了。”^{[8]25-26}二是对孤独与聊赖中的期待有了一种暗示:

我看着废园,渐渐的感到孤独,但又不愿有别的酒客上来。偶然听得楼梯上脚步响,便不由的有些懊恼,待到看见是堂倌,才又安心了,这样的又喝了两杯酒。

我想,这回定是酒客了,因为听得那脚步声比堂倌的要缓得多。……

“阿,——纬甫,是你么?我万想不到会在这里遇见你。”^{[8]25-26}

即便在“我”和吕纬甫投入的对话交谈过程中,小说也不忘插入景物对叙事进行烘托和暗示:

窗外沙沙的一阵声响,许多积雪从被他压弯了的一枝山茶树上滑下去了,树枝笔挺的伸直,更显出乌油油的肥叶和血红的花来。天空的铅色来得更浓,小鸟雀啾啾的叫着,大概黄昏将近,地面又全罩了雪,寻不出什么食粮,都赶早回巢来休息了。^{[8]31}

并在小说末尾同样写“寒风和雪片”保持景物描写的一致性,以此传达这次会面谈话中独特的人物情绪和心理。《孤独者》中较少有用景物描写烘托或暗示人物内心状态的片段,呈现越来越客观化的叙事,完全成了“我”在叙述与魏连殳之间的往事,及最后不期然地碰上了魏连殳的葬礼。只有到小说最后,在葬礼的永别之际才有了一小段的景物描写:“潮湿的路极其分明,仰看太空,浓云已经散去,挂着一轮圆月,散出冷静的光辉。”^{[9]110}并主观性地抒写了“我”的情绪状态:“我快步走着,仿佛要从一种沉重的东西中冲出,但是不能够。耳朵中有什么挣扎着,久之,久之,终于挣扎出来了,隐约像是长嗥,像一匹受伤的狼,当深夜在旷野中嗥叫,惨伤里夹杂着愤怒和悲哀。”^{[9]110}读者到这里才见到了鲁迅小说的主观叙事面貌。

发展到《伤逝》中,小说再也没有那种惯用的客观景物描写的插入,完整的自传性叙事没有遭到破坏。小说将那种主观性的叙事表现融进了叙事时间、修辞、语言之中,通过回忆、跳跃的主观叙事时间安排,以及富于现代派式的象征性叙述和修辞性的聚集式句子来表现叙事的主观性,如:

冰的针刺着我的灵魂,使我永远苦于麻木的疼痛。生活的路还很多,我也还没有忘却翅子的扇动,我想。——我突然想到她的死,然而立刻自责,忏悔了。

在通俗图书馆里往往瞥见一闪的光明，新的生路横在前面。她勇猛地觉悟了，毅然走出这冰冷的家，而且，——毫无怨恨的神色。我便轻如行云，漂浮空际，上有蔚蓝的天，下是深山大海，广厦高楼，战场，摩托车，洋场，公馆，晴明的闹市，黑暗的夜……

新生路还很多，我必须跨进去，因为我还活着。但我还不知道怎样跨出那第一步。有时，仿佛看见那生路就像一条灰白的长蛇，自己蜿蜒地向我奔来，我等着，等着，看看临近，但忽然便消失在黑暗里了。^{[11]127,132}

可以说，《伤逝》中主观叙事的出现，使得传统叙事客观化的面貌终于穿上了现代的服装，那种以情节型为主的传奇小说转型到以心理型为主的现代小说。富于隐喻性、意识流、蒙太奇等现代叙事手法在鲁迅小说中的出现，意味着鲁迅小说真正结束了他的“过渡期”，开始进入到现代小说叙事的世界并形成了具有现代风格的叙事小说模式。

就叙事的比重及成熟度来说，《伤逝》应该是鲁迅小说中现代叙事艺术程度最高的自传性小说。

由此，也让我们注意到五四时代两种现代小说样式的差异，即自叙性小说与自传体小说。一般而言，前者直接叙写自我经历及体验，小说人物有较清楚的作者个人生活印痕，小说叙事的散文形态更强一点；后者虽然以第一人称内聚焦叙事为方法，但小说人物的虚构性更强，更多借作者自身的体验寄托到与作者生活经历、个体身份不同的人物生命之中，小说叙事艺术表现得更充分一些。从中国现代小说发展史看，自叙性小说具有较明显的艺术局限，虽然也有对现代主义艺术的借鉴，但写作较随意，严重依赖作者个人的生活资源，个体生存体验程度不够深切，故后续很难形成一种成熟的文体形态；相比之下，自传体小说摆脱了作者个人生活印迹对艺术表现的束缚，个体体验程度与艺术虚构性使得作者有了更大的审美创作空间和更强的现代小说文体意识，由此也开拓了更广阔的艺术前景，对后续的巴金、萧红及诸多青年革命作家的自传性小说创作产生了较大的影响。

3.2 意识流小说的形成

第二个向度是继《头发的故事》《端午节》《白光》等运用第三人称内聚焦方法进行人物心理世界的开拓，逐步过渡到较为成熟的现代意识流小说，如《幸福的家庭》《肥皂》《高老夫子》《弟兄》等。

鲁迅早年学医，从《狂人日记》开始，他就开始寻求将现代精神医学的认识纳入人物性格的塑造，尤其是将现代心理学的叙事分析运用到知识分子的性格塑造上。在《呐喊》集早期小说中，《头发的故事》运用大量场景对话的手段展示一种牢骚满腔、抨击现实的现代知识者心理状态；《端午节》运用人物言行刻画展示貌似清高实则堕入平庸、妥协的生活窘境状态下的知识者精神面貌；《白光》在叙事过程中实验地运用现代意识流手段塑造一个旧文人在落榜前后的精神错乱及悲剧结局，有评论者说“可谓是中国新文学发端时期最为成功的心理小说”^{[13]227}。但这篇小说对意识流的运用仅仅只是尝试，小说在艺术手法的运用上新旧杂陈，有明显的过渡痕迹。然而，到了《彷徨》集中的四篇写知识分子相关的小说，它们在艺术层面上有明显的进步。

总的看来，《幸福的家庭》《肥皂》《高老夫子》《弟兄》等四篇小说均采用了第三人称的内聚焦视角叙写知识分子的日常生活，从中展示其当下生存及精神状态。小说中运用的心理叙述方式远远超出早期小说的尝试性运用。《幸福的家庭》以意识流方式写人物“他”在构思创作与现实生存之间的烦恼与冲突。小说在叙述人物“他”构思创作时，主要以内心独白的方式推进叙事，怎奈构思的心理思路时时被窘境的现实打断，主妇买柴买白菜的讨价声和女儿打倒油灯被主妇打的哭声，迫使“他”的内心意识流回到现实的场景化对话状态中。小说叙事几乎在两种叙述方式中交叉推进，以意识流写人物内心构思之苦，以对话写人物的现实之窘。虽然叙事中仍然存有鲁迅早期小说善用简洁的精神描画的处理方式，标题“拟许钦文”也能看出作者的戏谑式手法，但是小说主要通过叙事形式的变化将人物的内外生活冲突较好地表现出来，写出了当下知识分子生活的窘境，颇有戏剧化的色彩。

《肥皂》先以四铭太太视角的内聚焦方式写四铭先生带着“葵绿色的纸包”出场，颇有戏剧性安排；接着以对话的方式写四铭对世风的抱怨，追查“恶毒妇”的意思，渐渐暴露出四铭买肥皂的潜意识心理。小说并没有直接运用到现代意识流手法展示人物四铭的精神心理，大多仍然是通过对话的方式推动叙事的进程；但却很隐晦地通过孝女事件暗示出保守文人四铭先生的性意识心理，甚至辅助以传统白描手法刻画出四铭的精神画像，如晚餐时的场景及人物描写：

灯在下横；上首是四铭一人居中，也是学程一

般肥胖的圆脸,但多两撇细胡子,在菜汤的热气里,独据一面,很像庙里的财神。左横是四太太带着招儿;右横是学程和秀儿一列。碗筷声雨点似的响,虽然大家不言语,也就是很热闹的晚餐。^{[14]51}

小说只是运用客观写实的手段刻画了四铭这一保守、庸俗、苟安的新旧过渡时期的知识分子形象,并没有运用到现代心理叙事,但却似乎是借助了弗洛伊德的精神分析学法则暗示出四铭道貌岸然、庸俗猥琐的精神心理。

接下来的两篇小说则更多地借鉴了西方意识流小说的写法。《高老夫子》以第三人称内聚焦方式大篇幅地叙写高老夫子的心理意识,生动地将高老夫子这一道貌岸然、装腔作势,又外强中干、诚惶诚恐的无聊文人精神状态描绘出来。此外,叙事过程以惯用的对话方式推进情节发展,并辅助于“反复”的叙事手法:如“两杯白开水”、“嘻嘻”的窃笑声和“拱手膝关节和腿关节接二连三地屈折,仿佛就要蹲了下去似的”的寒暄动作等,结尾转用零聚焦方式,以调侃、讽刺性的语言定格了高老夫子这一外表新骨里旧的文人形象。这篇小说虽有较多“旧”的手法,作者对人物塑造的主观介入较强,难以做到现代写实小说客观、冷静的叙事风格;但毕竟有了较长的意识流叙事试验,对塑造人物形象起到了核心的作用。

《弟兄》除了以场景对话和第三人称内聚焦方式写张沛君关心弟兄的急切心理,还运用了写梦(梦见弟兄死了,背棺,打弟兄的儿子等情节)的方式来表现人物心理,以及结尾处接受拔棺埋人的任务也富于心理暗示,与梦境相呼应。从这方面看,《弟兄》是鲁迅小说中运用心理叙事手段最丰富的一篇,很好地将人物心理性格立体化地塑造出来,显得饱满有力。从叙事性上看,本篇也摆脱了之前几篇作者主观介入的方式,叙事中呈现出相对客观、无倾向的人物塑造,让物自身呈现出其性格特征;同时也摆脱了意识流小说的自然化结构,人物意识心理与办公室场景及对话的重复达到前后一致,结构上有了回应,空间的转场上有了话剧般的结构效果,尤其是末尾突然而至的拔棺埋人的任务,更好地回应了人物内心的精神意识,在内外两个方面做到了结构的统一,体现了优秀短篇小说的艺术匠心,从而成为鲁迅最好的现代心理小说。

总的来说,鲁迅这一意识流向度的小说截取时间短,人物性格塑造更丰富,创作实验性强,技术正慢慢走向成熟。由于小说在叙事内容上多叙写当下的灰色生活,塑造身边的文人形象,有时流于

现实嘲讽太强,导致小说虚构性不足。但是,对于现代意识流小说来说,由于其现代叙事的程度较深,鲁迅在中国现代小说发展早期就作出了如此程度的叙事探索,不可谓不成功。从整个20世纪中国现代短篇小说发展阶段看,鲁迅这种现代主义小说创作具有文体探索的超前性。尽管后来的新感觉派小说家、汪曾祺、李拓之及20世纪80年代的先锋小说家们的意识流小说创作更多接受西方现代主义小说影响,但鲁迅对意识流小说的文体探索也直接影响到后代的左翼青年小说家们向社会心理分析方面的开拓。

3.3 乡土叙事小说的形成

第三个向度是将早期偏重于场景化叙事的乡土写实小说,如《孔乙己》《药》《明天》《风波》《阿Q正传》,提升到以《祝福》《离婚》为代表的成熟的乡土叙事小说。这一向度应该是鲁迅早期小说创作中表现最成功的一类,但在《彷徨》集的创作期明显减弱了。鲁迅后来在《中国新文学大系·小说二集序》中自我表白:

在这里发表了创作的短篇小说的,是鲁迅。从一九一八年五月起,《狂人日记》《孔乙己》《药》等,陆续的出现了,算是显示了“文学革命”的实绩,又因那时的认为“表现的深切和格式的特别”,颇激动了一部分青年读者的心。然而这激动,却是向来怠慢了介绍欧洲大陆文学的缘故……此后虽然脱离了外国作家的影响,技巧稍为圆熟,刻划也稍加深切,如《肥皂》,《离婚》等,但一面也减少了热情,不为读者们所注意了。^{[15]246-247}

鲁迅本人对这一类小说特别看重,并以饱满的“热情”写了很多影响巨大的乡土写实小说,在创作上领导了五四时期的“文学革命”。虽然鲁迅认为这些作品的成功在于受欧洲现代小说的影响,但正如本文前面所论及的,鲁迅早期小说的成功更多地呈现出传统文学手法向现代的过渡及转换,反而是《彷徨》集中的小说更具有西方现代小说的成色。当然,新文化运动时期的鲁迅是从自我感知和小说气质上评判自己小说的得失,本文则是从文体形式的发展上考察其小说的发展势态。所以,早期小说靠“热情”取胜,后期则以“技术稍为圆熟”见长。

笔者在《〈呐喊〉:中国短篇小说文体的过渡》一文中曾论及鲁迅的乡土写实小说手法最丰富,主要以场景化、戏剧化的对话方式进行人物刻画,辅助于其他艺术手段如简洁传神的白描语言、景物烘

托、富于譬喻的传统意象、反复和反语等^[5]。《彷徨》集中有两篇较为类似的小说：《长明灯》和《示众》，以此能看出鲁迅对乡土写实小说场景化、戏剧化叙事的“热情”。《长明灯》以零聚焦式的场景开篇，写吉光屯茶馆里正在上演一场关于“熄掉他”还是“除掉他”的商讨。对话推进叙事，明写三角脸、方头、阔亭、庄七光、灰五婶等群像人物如何“除掉他”，暗写疯子“他”要吹熄长明灯；接着转换场景，写庙前的对话劝告，明写“他”坚决要吹熄长明灯；再转到四爷的客厅，以对话商议如何防止疯子“他”放火烧庙，明写郭老娃、四爷、阔亭、方头等议事；最后通过叙事省略，跳跃至庙里的场景，写一群孩子在玩游戏、猜谜，被关在西厢房里的“他”突然喊出“我放火！”，孩子们吃惊地看到“他”，惊愕中一齐哄跑了出来。全篇以如何防止“长明灯”被熄灭为叙事中心，以场景对话展示一群村众与疯子之间的冲突。这篇小说在艺术表现上的新意体现在结尾部分：

从此完全静寂了，暮色下来，绿莹莹的长明灯更其分明地照出神殿，神龛，而且照到院子，照到木栅里的昏暗。

孩子们跑出庙外也就立定，牵着手，慢慢地向自己的家走去，都笑吟吟地，合唱着随口编派的歌：

“白篷船，对岸歇一歇。此刻熄，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。”^{[16]68}

作者在写实的基础上融入了“儿童”的角色，以孩子们的游戏及唱儿歌来结束这一场残酷的乡村冲突，赋予小说更多抒情诗化和象征色彩，改变了鲁迅早期小说的写实性和悲讽的风格特点，从而有了更富想象力的现代叙事品格。

《示众》更像是实验之作，似乎是淡忘中偶有的“热情”，在《彷徨》集中属于最短的篇目。小说全篇都在刻画单一的场景和人物群像，完全体现了现代短篇小说“截取最精彩的一段”的特点，但更像是在描述一幅中国民俗风情画，或一部电影片段(或幻灯片)的场景。现代短篇小说不仅是需要截取一段精彩的生活，更需要有叙事者立场及叙事视角。叙事空间的发现来自于叙事主体的视角投射，否则与传统的散点透视法的文人画或叙事散文有何不同？从这个意义上看，《示众》以零聚焦方式对一部场景中众生相的精细刻画不能称得上是严格的现代短篇小说。当然，由于作者在貌似客观描绘的背后作

了精心的艺术安排：以精细的笔法、声色并茂地写出了一场骤聚骤散的示众过程，并以胖孩子的叫卖包子声“热的包子咧！刚出屉的……”作为叙事的背景节奏，营造出一幅独幕剧的效果，增加了小说叙事空间的感染力。

以上《长明灯》和《示众》两篇小说体现出鲁迅继续对乡土写实小说的试验，里面少了一贯的讽刺、批判笔法，但在现代短篇小说创作的场景化、戏剧化表现上更见客观叙事及艺术多样性效果。由于五四新文化运动和文学革命陷入低潮，鲁迅对于这类小说创作的“热情”在减弱，所以在《彷徨》集中把乡土写实小说向前推进的只有一头一尾两篇：《祝福》和《离婚》。前文论述道，《祝福》融入了自传性的因素，并非单纯的乡土写实小说；《离婚》这篇小说其实也有戏剧化的场景，如开篇上船后的对话场景，还有后面慰老爷家客厅的问话场景。但小说前后两个场景有映衬比较，前一个场景体现出爱姑的仗势和张狂，以及这个“有六位儿子”的父亲庄木三横行乡里使人敬畏的身份；后一个场景体现出七老爷的威严，一句“来兮！”全场“鸦雀无声”。而在七老爷面前，爱姑这一泼辣张狂的乡村妇女也迅速收了锐气；更别说她的父亲庄木三，自见到七老爷连一句话都不敢讲，只听凭七老爷发落。前后两个场景的对比不仅让读者感觉到，无论在乡间有多横行多有势力，农民在精神人格上永远受着传统封建等级的奴役，而且在叙事艺术上有了内在联系及结构上的呼应。

《离婚》在叙事上的成就不仅是场景化叙事和结构上的统一，更表现在作者以多变的叙事视角将一场乡村婚姻诉讼案叙写得既客观冷静又入木三分。不比早期乡土写实小说的主观化、抒情化倾向，《离婚》在叙事上呈现出完全客观的风格，除了偶尔带出的七老爷的“屁塞”略带讽刺意味，在叙事情节上几乎不作偏向性的主观态度；甚至小说结尾处的情节处理也显示出客观冷静化的叙事：双方按乡村礼俗彼此寒暄，一派和睦，风平浪静。在叙事视角和人物塑造上，相比早期小说中乡土人物的群像式性格，《离婚》中的爱姑和庄木三的性格刻画在灵活多变的叙事视角转换中，有了更丰富的心理揭示。小说虽以第三人称的零聚焦开场，但叙事过程中时常变换叙事视角，运用第三人称内聚焦方式进入到人物心理叙事，避免了传统小说或鲁迅早期小说多以外在视角刻画人物性格的手法。如下面这一小说片段：

船便在新的静寂中继续前进;水声又很听得出,潺潺的。八三开始打瞌睡了,渐渐地,对面的钩刀式的脚张开了嘴。前舱中的两个老女人也低声哼起佛号来,她们擷着念珠,又都看爱姑,而且互视,努嘴,点头。

爱姑瞪着眼看定篷顶,大半正在悬想将来怎样闹得他们家败人亡;“老畜生”,“小畜生”,全都走投无路。慰老爷她是不放在眼里的,见过两回,不过一个团头团脑的矮子:这种人本村里就很多,无非脸色比他紫黑些。

庄木三的烟早已吸到底,火逼得斗底里的烟油吱吱地叫了,还吸着。他知道一过汪家汇头,就到庞庄;而且那村口的魁星阁也确乎已经望得见。庞庄,他到过许多回,不足道的,以及慰老爷。他还记得女儿的哭回来,他的亲家和女婿的可恶,后来给他们怎样地吃亏。想到这里,过去的情景便在眼前展开,一到惩治他亲家这一局,他向来是要冷冷地微笑的,但这回却不,不知怎的忽而横梗着一个胖胖的七大人,将他脑里的局面挤得摆不整齐了。

船在继续的寂静中继续前进;独有念佛声却宏大起来;此外一切,都似乎陪着木叔和爱姑一同浸在沉思里。^{[17]150-151}

以上的叙事片段,可谓一段又一段的叙事视角。第一段是零聚焦式的人物速写,叙述者饶有兴趣地观察人物众生相,同时暗示出乡民们迫于庄氏父女的张横而不敢表露真实情绪的世故神态;第二段则转换成爱姑的内聚焦方式,写出她的张狂心理和咄咄逼人的生活态度;第三段又转换成庄木三的内聚焦方式,将其横行乡里的强势精明以及思虑沉稳、担忧的心理传达出来;第四段则回到第一段的零聚焦视角,将变动的视角收回来,虽对爱姑和庄木三两位人物不做任何评价,但在这种看似不动声色的视角变化中已然暗含了叙述者含蓄的叙事态度,仿佛在诸多人物的猜想中预知了这对父女的命运。小说熟练地运用了现代叙事视角的变化,将人物心理充分展示出来,从而将一场外在的乡村诉讼过程变成了一场现代谈判式的心理战场。这场开头声势颇大的上门讨伐,最后却以乖乖服帖、无事般地结尾了。所以说,《离婚》是一篇有着活泼的现代叙事技巧和入木三分的人物心理塑造的乡村叙事小说。李长之称赞其叙事的“凝练”^[1],竹内好赞其“摆脱了夸张和说明的絮烦”,“技术上显示着鲁迅的顶点”^[2]。

可惜的是,鲁迅这一类乡土叙事小说没有继续

下去。从创作篇数看,鲁迅加强了自传体小说和心理小说的创作份量,而减弱了他最钟爱的乡土小说创作。这正好印证了他自己的说辞:“战斗的意气”或“热情”减少了。竹内好也迎合评价说鲁迅小说的“完美是走向枯竭的完美”,“作者并没把自己放到虚构当中”^[2]。一方面,鲁迅后期少量的乡土小说因为叙事上的成熟,将叙事者的态度隐匿起来,客观冷静,视角多变,这是一种现代小说的进步;另一方面,鲁迅对乡土小说的创作热情在减退,作品中越来越难有自我的影子,这正是一位启蒙文学家的困扰和悲哀。鲁迅创作小说的动力在于以小说来改造国民性,他不是一位纯粹的小说家,尽管他以小说而闻名。很多鲁迅研究者和竹内好一样,把鲁迅的小说当成其文学启蒙思想的注脚来研究,忽略了其小说家的身份,或者说仅以小说家身份而论是贬低了鲁迅的评价。正是因为这个原因,在中国现代小说发展史上,我们把“鲁迅”看成“小说之父”,高高在上,自成源头,而不愿把他看成现代小说的“过渡性”作家。

综上三种向度的小说方向,从《彷徨》集中可以归纳出中国现代短篇小说的某些进步迹象:叙事成分增多,场景化对话或直接引语相对减少,并融入整体性的叙事结构;限制性叙事视角运用相对清晰,能更好地处理叙事者的客观和隐匿身份;象征、写意、意识流等现代派叙事手段的运用更合理;现代白话语言运用相对娴熟,文白相杂比重少了些;旧因素的痕迹弱了,反语现象也少了;叙事篇幅长了;小说结构和主题意蕴更丰富,不是以思想取胜,而是以艺术见长,等等。以上这些表征均能显示《彷徨》集中的短篇创作向更加成熟的现代小说艺术迈进;不仅很好地夯实了中国现代小说发展的艺术基础,而且为其后的第二代现代小说家的实验拓展(废名、沈从文、穆时英、施哲存等)、第三代小说家的艺术融合(张爱玲、汪曾祺等)做出了奠定之功。

4 余论:关于鲁迅小说的源流

本文着重探讨中国现代短篇小说文体形态的发展方向,所以,有必要补充谈论一下关于鲁迅小说在中国小说史上的源流问题。

首先,关于鲁迅小说的外来之源,最显著的莫过于鲁迅的翻译小说及阅读、收藏名目范围之内,其影响比较分析多见诸于众多研究成果之中,本文

略述带过;论及鲁迅小说的本土之源则更为宽广,难及具体:从远处看,鲁迅连通了中国传统文学与古典小说叙事的源头,如场景对话、叙事介入、戏剧化、白描、譬喻修辞、景物烘托等,并对其作出了创造性转化,充分汲取到现代小说的叙事技巧中来;从近处看,鲁迅也承接了近代谴责小说和政治黑幕小说的流向,如揭露性、戏谑性的描写。这些功利性极强的现实指向性叙事是近代小说革命的需要,后来在从《呐喊》到《彷徨》的过渡中被慢慢扬弃了,却在杂文中释放了出来。可以说,鲁迅通过汲取丰富而博杂的文学源泉,拓宽了中国早期现代小说多样化的艺术道路,确立了现代小说在新文学中首要的文体地位和影响力。

其次,鲁迅短篇小说的流脉:一是直接指导了乡土小说派以及叶紫、沙汀、萧军、张天翼等以写乡土题材见长的青年作家,他们汲取了鲁迅小说场景对话、人物刻画、叙事视角等小说经验,发扬了鲁迅小说的批判和讽刺功能,并影响颇大;特别是成了左翼作家领袖后,鲁迅小说的影响更多留在《呐喊》上,其对乡土人物刻画的手段及国民性批判的小说主题被左翼小说家们所追崇而影响日增。二是直接影响萧红等的自传体抒情小说,发扬了鲁迅小说的散文化、抒情写意手段等小说艺术经验,这一流脉影响不大,但足够绵远;三是以心理叙事见长的意识流小说,这种以塑造知识者性格心理见长的小说流向似乎被中止,或被替代了。其写知识者的叙事内容更多被京派小说家所喜好,在沈从文、废名、钱钟书等小说中可以见到;其现代小说意识流手法的经验在海派小说家身上可以见到,但后来者把自身的发展更多看成是外来文学资源的影响。中国第二代现代小说家受五四小说影响是不言而喻的,所以,鲁迅小说对他们的影响既直接又不彰显。

可以说,早期中国现代短篇小说的三种基本文体形态在《彷徨》集中开始固定下来。尽管这些小说文体形态的形成也体现出第一代五四小说家们

的共同努力,但鲁迅的《彷徨》集对于中国现代短篇小说文体发展方向有着足够的典型性和方向性意义。

参考文献

- [1] 李长之. 鲁迅批判[M]. 2版. 北京: 北京出版社, 2009.
- [2] 竹内好. 近代的超克[M]. 孙歌, 编. 李冬木, 赵京华, 孙歌, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2005.
- [3] 夏志清. 中国现代小说史[M]. 刘续铭, 夏济安, 李欧梵, 等译. 香港: 香港中文大学出版社, 2001.
- [4] 吴德利. 《狂人日记》: 中国现代短篇小说的“创生”[J]. 西南民族大学学报(人文社科科学版), 2019, 40(11): 199-206.
- [5] 吴德利. 《呐喊》: 中国现代短篇小说文体的过渡[J]. 汉语言文学研究, 2020, 11(2): 26-39.
- [6] 鲁迅. 《自选集》自序[C]//鲁迅全集(第四卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [7] 鲁迅. 祝福[C]//鲁迅全集(第二卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [8] 鲁迅. 在酒楼上[C]//鲁迅全集(第二卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [9] 鲁迅. 孤独者[C]//鲁迅全集(第二卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [10] 钱理群, 温儒敏, 吴福辉. 中国现代文学三十年(修订本)[M]. 北京: 北京大学出版社, 1998.
- [11] 鲁迅. 伤逝[C]//鲁迅全集(第二卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [12] 周作人. 知堂回想录(下)[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2002.
- [13] 鲁迅, 著. 丰子恺, 绘. 孙立川, 注. 呐喊(新编绘图注本)[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2013.
- [14] 鲁迅. 肥皂[C]//鲁迅全集(第二卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [15] 鲁迅. 《中国新文学大系》小说二集序[C]//鲁迅全集(第六卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [16] 鲁迅. 长明灯[C]//鲁迅全集(第二卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [17] 鲁迅. 离婚[C]//鲁迅全集(第二卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.