**残缺童年的精神自叙传**

**——论鲁迅小说的童年视角**

肖　俊 第9卷第2期2009年3月　　　　　湖南大众传媒职业技术学院学报

[摘　要]　鲁迅在乡土小说的创作中普遍采用了童年视角,对诗化童年的描述实则是鲁迅对童年的精神留恋。通过对他真实童年经历的分析,可以看到,鲁迅的乡土小说在某种程度上是其残缺童年的精神自叙传。

[关键词]　鲁迅小说;童年视角;精神自叙传

[中图分类号]　I210　　[文献标识码]　A　　[文章编号]　1671-5454(2009)02-0092-03

一般而言，作家总是选择自己所熟悉的领域进行创作，通过作品表达自己独特的个人生命体验。在鲁迅的小说创作中，以回忆的方式创作的乡土小说有《社戏》、《故乡》、《孔乙己》等。在这类以叙述者“我”来回忆童年记忆的作品中，“我”与作者的叙述情感是否具有一致性?作者又是通过一种什么方式或视角来表达自身的情感，映现作者对于已逝时光所牵的精丝缕?

一、童年视角：坎坷人生的精神留恋鲁迅在写作乡土小说时，普遍采用一种独特的童年视角，把儿童时代的情感注入成年人的理性中去，用儿童新颖和惊奇的感受去鉴定几十年来熟视无睹、习以为常的事物表象。在采用童年视角的作品中，儿童和童年时的生活无疑是占主导性地位的。儿童在生理和心理上都未发展成熟，没有为尘世的俗规所污染，他们只是以自己的赤裸裸的心去面对世界和人生，世界在他们的眼里和心中是一种本真的存在。所以，从这一点来说，作家采用童年视角其实是一种时间和情感上的回归，这种回归的基础则是童年的生活经验和以后的生活经历。

童年作为生命的起点和全部人性的最初展开，尽管过程相对短暂,但却总给人留下终生难忘的印象，尤其是艺术家的创作往往打上童年难以磨灭的印记。因此，人们在研究艺术家的创作心理时，非常重视童年经验在艺术创作中的重要作用，并试图通过研究艺术家的童年经验来探索艺术创作的奥秘。所谓“童年经验”，是指“一个人在童年时期(包括从幼年到少年)的生活经历中所获得的心理体验的总和,包括童年时期的各种带有情绪色彩的感受、印象、记忆、知识、意志等多种因素。”[1]这种经验不是指通常意义上的经验，而是一种体验。它是一种以生命为根基，带有强烈情感色彩的心理活动。童年经验作为一种审美体验，对艺术创作产生了深刻的影响，艺术家在题材的选择、创作的动因及创作个性建构方面都受到童年经验潜在的规范和制约。童庆炳曾将童年经验分为丰富性经验和缺失性经验，用这两种经验来解释鲁迅的童年生活心理积淀真是再合适不过。“所谓缺失性经验即他的童年生活很不幸，或是物质匾乏，或是精神遭受摧残、压抑生活极端抑郁、沉重。”[2]具体到鲁迅而言，笔者认为鲁迅的童年就是这种“缺失性经验”的典型。13岁之前的鲁迅其实是非常幸运的，他的祖父是种地的农民鲁迅出生时，绍兴周家是一个有着百年历史，曾经显赫一时的封建士大夫家庭，儒文化意识贯穿着这个家的升沉起落。鲁迅的先祖周介孚出身翰林，做过江西一个县的知县老爷，后来又到北京当上内阁中书。这时鲁迅的家里有四五十亩水田,日常生计绰绰有余。周家讲究读书，周介孚甚至有过让儿孙一起考取翰林的雄心，所以在门上悬有一块“祖孙父子兄弟叔伯翰林的匾额。至于母亲鲁瑞，对他的疼爱更不必说，在几个孩子中，她最喜欢的就是鲁迅。所以，这时的鲁迅生活是非常幸福的。但是，命运之神是残酷的。在鲁迅13岁那年，一连串的打击突然降落到他的头上。首先，祖父周介孚为亲友向浙江乡试的主考官行贿，后因科场案发而被捕入狱，鲁迅兄弟只好避难乡下。接着父亲周伯宜久病不愈。随之是长辈的怨恨、亲友的辱骂、同族的倾轧和世人的冷眼。作为破落户的周家长房子孙，鲁迅过早地承受了世态炎凉的煎熬、摧残和人世变幻的惊奇、震惊。从那时起,鲁迅已经不再有少年人任性的权利，生活不再允许他像其他孩子那样随意表达自己的情感，他的内心世界因家庭的变故而发生根本的改变。正如鲁迅所言：“我小的时候，因为家境好，人们看我像王子一样。但是，一旦我家庭发生变故后，人们就把我看成叫花子不如了。我感到这不是一个人住的社会，从那时起,我就恨这个社会。”[3]“有谁从小康家庭而坠人困顿的么，我以为在这途路中，大概可以看见世人的真面目”。[4]这样,命运之神先是给鲁迅一个宽裕的童年，然后在他毫无防备的情况下，突然扯掉那层狰狞人生的伪装布，将社会和人性的丑陋全部推到他的鼻子底下，鲁迅心中的伤痛可想而知，家庭变故所带来的缺失和坎坷，使他很早就在饱尝世态炎凉中认识了社会和人性的丑陋卑劣。这种缺失性经验也成为某种情结残留在鲁迅的潜意识深处，驱动或影响着他一生的创作活动，也促使他重新打量这个世界。在这种情形下，在乡下度过的那些快乐日子就成为鲁迅苍凉世界的唯一亮色。因为在这儿不仅可以免读深奥难懂的《四书》、《五经》，而且还可以同农村的孩子们自由自在地生活在一起，到密如蛛网的河上去划船、钓鱼、捕虾，欣赏带着点点渔火的水中夜景；或到岸上放鹅、牧牛、摘罗汉豆，呼吸清新的空气……每逢村子里演社戏的时候，鲁迅就和小伙伴一起摇船来到半个在岸上、半个在湖里的戏台前面，看武生翻筋斗。虽然那些日子是短暂的，但正因为它的短暂才显得弥足珍贵。这些美好的回忆使鲁迅在精神上特别留恋故乡，以至于以后他在作品中反复描写故乡以及故乡的伙伴。

二、故乡重塑:缺失童年的精神自叙

尽管童年经验会对作家以后的创作产生重要影响，但必须清楚的是，作家在作品中所描写的童年经验已经不是童年经验的本真状态，而是经过作家记忆的再组织和再创造。在个体的社会化过程中，这种童年经验逐渐被社会化所压抑，成为一个神奇隐秘的世界，深深埋藏在个体心理最底层的黑色大陆中，只有特殊情境才能重新激活这种记忆。小时侯，鲁迅家庭突遭变故，从此以后在他的人生字典里再也找不到“平坦” 两字。带着童年些许美好但多数是苦涩的回忆，鲁迅上路了，他开始了自己在社会上的奋斗。但这奋斗却是一连串地受排挤、受迫害的过程。鲁迅将这些经历形象地概括为“交华盖运”,所谓“华盖运”就是倒霉、事事碰钉子的意思。事实的确如此。1894年，鲁迅因祖父科场案逃出家门，寄居在乡下亲戚家，忍受着被看作“乞食者”的痛苦；1898年，迫于族人的欺压和流言的中伤，他告别母亲，离开绍兴,只身一人去南京求学；1902年，他背井离乡，远渡重洋，来到日本留学，前后在异邦共生活了7年；1909年回国后，他为生计所迫而奔波于杭州、绍兴、南京等地；1912年，他孤身一人随民国政府教育部迁到北京，寄居在北京城南的绍兴会馆达7年之久；1919年，鲁迅把全家接到北京生活，不久又因“兄弟失和”而被赶出八道湾寓所，此后在京城几度搬家迁居；1926年，为了避开北洋军阀政府的迫害和婚姻中的尴尬境地，鲁迅千里南下厦门，后因受厦门大学当局的排挤而前往广州中山大学任教；不久，他被迫离开广州，前往上海定居； 1927年，定居上海后，困于国民党政府的迫害和日军炮火的轰炸，他又一次次地避难于家门之外……其间的鲁迅亲眼目睹了袁世凯称帝、张勋复辟、“五四”以后知识分子的迷茫与困惑、中国农村的日益凋敝、广大国民的麻木不仁与自己家庭的衰败和不和。对于一个忧国忧民而又看不到出路的战斗者来说，他苦闷、仿徨、孤独、焦灼……面对令人绝望的现实，他不得不走向他的内心，转向并不十分温馨的童年，重拾些许温情的往事。毕竟，在他的内心深处，还有那段美好而又短暂的农村生活和那些活泼的小伙伴们，童真的友情瞬时间成了一片葱笼迷人的绿洲。所以，在很大程度上来说，是令人绝望的现实人生激起了鲁迅对童年故乡的追忆。他之所以采取童年视角写作，是为了逃避或寻找精神的慰藉与内心的寓居。弗罗伊德曾说：“幸福的人从不幻想，只有感到不满意的人才幻想。未能满足的愿望，是幻想产生的动力。”[5]现实的不如意使鲁迅逃向了精神的乌托邦。随着时光的推移和空间距离的拉大，他渐渐淡化了对故乡的负面印象，童年生活在他心中变得具有不可言喻的美丽。当然，他这时描写的童年生活已经不是童年生活的本初，而是经记忆重塑后的童年生活。于是，我们读到了《故乡》中的少年闰土。看到了深蓝的天空、金黄的圆月、碧绿的西瓜地，也看到了闰土手捏钢叉向一匹碴尽力刺去；读到了《社戏》中双喜和阿发的好客，看到他们在朦胧的月色中，乘着大白鱼似的航船，嗅着豆麦水草的清香去看社戏。不过，在鲁迅的内心深处，温情的回忆却始终无法使他忘却故乡给予他的打击和耻辱，特别是他在故乡的失败经验、童年的缺失性经验使他在沉浸于儿时梦境的同时，多了一份清醒的理性意识。于是，我们既看到了少年闰土的天真活泼，也看到了中年闰土的愚昧麻木，还看到了观赏“吃人”的咸亨酒店的小伙计正在一步步地被周围的人同化。

此外，鲁迅还是一个“进化论”者。他说：“我一向是相信进化论的，总以为将来必胜于过去，青年必胜于老人。”在这种思想支配下，他的童年视角创作，一方面是为了寄托自己对祖国乃至人类社会的未来希望，只有没“吃人”的孩子们才有资格营构“真的人”的社会；另一方面是为了用儿童的纯真与美好去对照成人社会中的种种丑恶与伪善，以此来引起人们的深思和警醒，焕发出“救救孩子”的社会责任感与启蒙激情。从这个意义上看，鲁迅采取童年视角创作不仅是一种逃避，而且是他用来启蒙的一种武器。这就使鲁迅在进行童年视角创作时除了表现儿童的纯真无邪外，还多了一份清醒的理性审视，显得深刻而又有韵味。

三、复合视角:现实人生的理想重构

鲁迅在运用童年视角创作的作品中，为什么都采用第一人称呢?运用第一人称“我”来回顾往事，不可避免地存在着两种不同的叙事眼光：一是叙述者“我”目前追忆往事的眼光，二是被追忆的“我”的童年眼光。这两种眼光可以体现出“我”在不同时期对事件的不同看法或对事件的不同认识程度。他们之间的对比常常是成熟与幼稚、了解事情的真相与被蒙在鼓里之间的对比。简言之，鲁迅运用童年视角的作品中普遍采用了复合视角：儿童视角和成人视角。儿童的心理和认知能力决定了他们对事物感知的新奇，在他们的眼中，可以看到一个独特而又清新的世界，流露出对世事本来面目的真情，也感受到身心受束缚折磨的痛苦，反馈出他们对生活和自然人性的正当要求。《故乡》和《社戏》可以说是典型的从童年视角传达儿童心态的架构。《故乡》采用20年后的“我”和20年前的“我”交替聚焦，往事的回忆使叙述成年的“我”转入童年经验的“我”，即儿童的“我”，这种视角的转换又使叙事状态真正进入儿童的本体世界。在童年的“我”的眼中，少年闰土是紫色圆脸、项带银圈、手捏钢叉的神奇少年，他懂得雪地捕鸟、海边拾贝、瓜地刺碴,知道许多稀奇古怪的事情，而“我”自己只能生活在“只看见院里高墙上的四角天空”，心中充满无限向往。这时的“我”充满了儿童式的忧郁和感伤，因环境的封闭,身心很容易纤弱,呈现病态，缺乏独立自由的意识，从而养成萎缩的人格。而20年后呈现在成年的“我”的眼中却是苍凉萧瑟的故乡，先前美丽的景象一点也不复存在，记忆中神话般的英雄小闰土现在也变得麻木萎缩，被生计压得愁苦不堪，孩童时代那种美好的友谊也随着闰土的一声“老爷”而灰飞烟灭。“我”现在对故乡现实的不满，实际上是在儿时感受的基础上发生的，因为在“我”的回忆中存储了儿时与少年闰土的关系。如果没有儿时与闰土的交往和对故乡美好的印象，现在的“我”无论对闰土还是对故乡，也就无所谓满意与否了。

20多年后的“我”在自己的环境中已经不是一个儿童，但当他重返故乡时，在精神上也回到童年，他是以童年的回忆重新感受现在的故乡。他像一个孩子一样对现在的故乡懵懂无知，像一个孩子一样不知该如何应付周围的人，像一个孩子一样对周围世界的每个人和每件事都感到新奇和敏感。正是因为这种新奇和敏感，“我”才能深刻地感受到闰土精神上的变化：“我”眼中的少年闰土聪明勇敢，敢于月夜刺碴；而中年闰土面对残酷的社会，却忍气吞声、含辛茹苦，成了一个木偶人；少年闰土天真烂漫，与“我”相处，情真意切、亲密无间，而中年闰土见到“我”却“恭敬”地叫“老爷’；少年闰土对生活充满美好向往，而中年闰土却把自己的命运交给了香炉和烛台。作者正是通过儿童视角和成人视角的对比运用，向人们展示童年回忆与故乡现实的反差，使人们深刻地感受到故乡的现实，感受到封建枷锁对农民思想的毒害和束缚，感受到劳动农民世代反复着奴隶命运的主观原因。总之，鲁迅在作品中总是采用儿童视角和成人视角的对比运用，成人视角流露出其一贯冷峻尖刻的批判锋芒，而儿童视角则传递出童年时代生命体验中的那份童趣，在单纯中寄寓无限,于雅朴中悄悄传递了那份深重永恒的儿童感情。(责任编辑　张　敏)

[参考文献]

[1]　童庆炳.现代心理学美学[M].中国社会科学出版社, 1993: 84.

[2]　童庆炳.作家的童年经验及其对创作的影响[J].文学评论, 1993(4): 61.

[3]　薛绥之.鲁迅生平史料汇编(第四辑)[M].天津人民出版社, 1983.

[4]　鲁迅.鲁迅全集(第1卷)[M].人民文学出版社, 1981: 415.

[5]　弗洛伊德.弗洛伊德论创造力与无意识[M].中国展望出版社, 1986.