

《呐喊·自序》原文

我在年青时候也曾经做过许多梦，后来大半忘却了，但自己也并不以为可惜。所谓回忆者，虽说可以使人欢欣，有时也不免使人寂寞，使精神的丝缕还牵着已逝的寂寞的时光，又有什么意味呢，而我偏苦于不能全忘却，这不能全忘的一部分，到现在便成了《呐喊》的来由。

我有四年多，曾经常常，——几乎是每天，出入于质铺和药店里，年纪可是忘却了，总之是药店的柜台正和我一样高，质铺的是比我高一倍，我从一倍高的柜台外送上衣服或首饰去，在侮蔑里接了钱，再到一样高的柜台上给我久病的父亲去买药。回家之后，又须忙别的事了，因为开方的医生是最有名的，以此所用的药引也奇特：冬天的芦根，经霜三年的甘蔗，蟋蟀要原对的，结子的平地木，……多不是容易办到的东西。然而我的父亲终于日重一日的亡故了。

有谁从小康人家而坠入困顿的么，我以为在这途路中，大概可以看见世人的真面目；我要到N进K学堂去了，仿佛是想走异路，逃异地，去寻求别样的人们。我的母亲没有法，办了八元的川资，说是由我的自便；然而伊哭了，这正是情理中的事，因为那时读书应试是正路，所谓学洋务，社会上便以为是一种走投无路的人，只得将灵魂卖给鬼子，要加倍的奚落而且排斥的，而况伊又看不见自己的儿子了。然而我也顾不得这些事，终于到N去进了K学堂了，在这学堂里，我才知道世上还有所谓格致，算学，地理，历史，绘图和体操。生理学并不教，但我们却看到些木版的《全体新论》和《化学卫生论》之类了。我还记得先前的医生的议论和方药，和现在所知道的比较起来，便渐渐的悟得中医不过是一种有意的或无意的骗子，同时又很起了对于被骗的病人和他的家族的同情；而且从译出的历史上，又知道了日本维新是大半发端于西方医学的事实。

因为这些幼稚的知识，后来便使我的学籍列在日本一个乡间的医学专门学校里了。我的梦很美满，预备卒业回来，救治像我父亲似的被误的病人的疾苦，战争时候便去当军医一面又促进了国人对于维新的信仰。我已不知道教授微生物学的方法，现在又有了怎样的进步了，总之那时是用了电影，来显示微生物的形状的，因此有时讲义的一段落已完，而时间还没有到，教师便映些风景或时事的画片给学生看，以用去这多余的光阴。其时正当日俄战争的时候，关于战事的画片自然也就比较的多了，我在这一个讲堂中，便须常常随喜我那同学们的拍手和喝采。有一回，我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了，一个绑在中间，许多站在左右，一样是强壮的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。

这一学年没有完毕，我已经到了东京了，因为从那一回以后，我便觉得医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。在东京的留学生很有学法政理化以至警察工业的，但没有人治文学和美术；可是在冷淡的空气中，也幸而寻到几个同志了，此外又邀集了必须的几个人，商量之后，第一步当然是出杂志，名目是取“新的生命”的意思，因为我们那时大抵带些复古的倾向，所以只谓之《新生》。

《新生》的出版之期接近了，但最先就隐去了若干担当文字的人，接着又逃走了资本，结果只剩下不名一钱的三个人。创始时候既已背时，失败时候当然无可告语，而其后却连这三个人也都为各自的运命所驱策，不能在一处纵谈将来的好梦了，这就是我们的并未产生的《新生》的结局。

我感到未尝经验的无聊，是自此以后的事。我当初是不知其所以然的；后来想，凡有一人的主张，得了赞和，是促其前进的，得了反对，是促其奋斗的，独有叫喊于生人中，而生人并无反应，既非赞同，也无反对，如置身毫无边际的荒原，无可措手的了，这是怎样的悲哀呵，我于是以我所感到者为寂寞。

这寂寞又一天一天的长大起来，如大毒蛇，缠住了我的灵魂了。

然而我虽然自有无端的悲哀，却也并不愤懑，因为这经验使我反省，看见自己了：就是我决不是一个振臂一呼应者云集的英雄。

只是我自己的寂寞是不可不驱除的，因为这于我太痛苦。我于是用了种种法，来麻醉自己的灵魂，使我沉入于国民中，使我回到古代去，后来也亲历或旁观过几样更寂寞更悲哀的事，都为我所不愿追怀，甘心使他们和我的脑一同消灭在泥土里的，但我的麻醉法却也似乎已经奏了功，再没有青年时候的慷慨激昂的意思了。

S会馆里有三间屋，相传是往昔曾在院子里的槐树上缢死过一个女人的，现在槐树已经高不可攀了，而这屋还没有人住；许多年，我便寓在这屋里钞古碑。客中少有人来，古碑中也遇不到什么问题和主义，而我的生命却居然暗暗的消去了，这也就是我惟一的愿望。夏夜，蚊子多了，便摇着蒲扇坐在槐树下，从密叶缝里看那一点一点的青天，晚出的槐蚕又每每冰冷的落在头颈上。

那时偶或来谈的是一个老朋友金心异，将手提的大皮夹放在破桌上，脱下长衫，对面坐下了，因为怕狗，似乎心房还在怦怦的跳动。

“你钞了这些有什么用？”有一夜，他翻着我那古碑的钞本，发了研究的质问了。

“没有什么用。”

“那么，你钞他是什么意思呢？”

“没有什么意思。”

“我想，你可以做点文章……”

我懂得他的意思了，他们正办《新青年》，然而那时仿佛不特没有人来赞同，并且也还没有人来反对，我想，他们许是感到寂寞了，但是说：

“假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？”

“然而几个人既然起来，你不能说决没有毁坏这铁屋的希望。”

是的，我虽然自有我的确信，然而说到希望，却是不能抹杀的，因为希望是在于将来，决不能以我之必无的证明，来折服了他之所谓可有，于是我终于答应他也做文章了，这便是最初的一篇《狂人日记》。从此以后，便一发而不可收，每写些小说模样的文章，以敷衍朋友们的嘱托，积久了就有了十余篇。

在我自己，本以为现在是已经并非一个切迫而不能已于言的人了，但或者也还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。至于我的喊声是勇猛或是悲哀，是可憎或是可笑，那倒是不暇顾及的；但既然是呐喊，则当然须听将令的了，所以我往往不恤用了曲笔，在《药》的瑜儿的坟上平空添上一个花环，在《明天》里也不叙单四嫂子竟没有做到看见儿子的梦，因为那时的主将是不主张消极的。至于自己，却也并不愿将自以为苦的寂寞，再来传染给也如我那年青时候似的正做着好梦的青年。

这样说来，我的小说和艺术的距离之远，也就可想而知了，然而到今日还能蒙着小说的名，甚至于且有成集的机会，无论如何总不能不说是一件侥幸的事，但侥幸虽使我不安于心，而悬揣人间暂时还有读者，则究竟也仍然是高兴的。

所以我竟将我的短篇小说结集起来，而且付印了，又因为上面所说的缘由，便称之为《呐喊》。

一九二二年十二月三日，鲁迅记于北京。

——选自《鲁迅全集》第一卷 人民文学出版社2005年版

《呐喊·自序》版本

原刊于1923年8月21日《晨报·文学旬刊》，被收入现行教材人教版全日制普通高级中学教科书（必修）语文第一册。

《呐喊·自序》创作谈

我怎么做起小说来?——这来由,已经在《呐喊》的序文上,约略说过了。这里还应该补叙一点的,是当我留心文学的时候,情形和现在很不同:在中国,小说不算文学,做小说的也决不能称为文学家,所以并没有人想在这一条道路上出世。我也并没有要将小说抬进“文苑”里的意思,不过想利用他的力量,来改良社会。

……

回国以后,就办学校,再没有看小说的工夫了,这样的有五六年。为什么又开手了呢?——这也已经写在《呐喊》的序文里,不必说了。但我的来做小说,也并非自以为有做小说的才能,只因为那时是住在北京的会馆里的,要做论文罢,没有参考书,要翻译罢,没有底本,就只好做一点小说模样的东西塞责,这就是《狂人日记》。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,此外的准备,一点也没有。

但是《新青年》的编辑者,却一回一回的来催,催几回,我就做一篇,这里我必得记念陈独秀先生,他是催促我做小说最着力的一个。

自然,做起小说来,总不免自己有些主见的。例如,说到“为什么”做小说罢,我仍抱着十多年前的“启蒙主义”,以为必须是“为人生”,而且要改良这人生。我深恶先前的称小说为“闲书”,而且将“为艺术的艺术”,看作不过是“消闲”的新式的别号。所以我的取材,多采自病态社会的不幸的人们中,意思是在揭出病苦,引起疗救的注意。所以我力避行文的唠叨,只要觉得够将意思传给别人了,就宁可什么陪衬拖带也没有。中国旧戏上,没有背景,新年卖给小孩看的花纸上,只有主要的几个人(但现在的花纸却多有背景了),我深信对于我的目的,这方法是适宜的,所以我不去描写风月,对话也决不说一大篇。

——节选自鲁迅《我怎么做起小说来》《鲁迅全集》第四卷人民文学出版社2005年版

我做小说,是开手于一九一八年,《新青年》上提倡“文学革命”的时候的。这一种运动,现在固然已经成为文学史上的陈迹了,但在那时,却无疑地是一个革命的运动。

我的作品在《新青年》上,步调是和大家大概一致的,所以我想,这些确可以算作那时的“革命文学”。

然而我那时对于“文学革命”,其实并没有怎样的热情。见过辛亥革命,见过二次革命,见过袁世凯称帝,张勋复辟,看起来,就看得怀疑起来,于是失望,颓唐得很了。民族主义的文学家在今年的一种小报上说,“鲁迅多疑”,是不错的,我正在疑心这批人们也并非真的民族主义文学者,变化正未可限量呢。不过我却又怀疑于自己的失望,因为我所见过的人们,事件,是有限得很的,这想头,就给了我提笔的力量。

“绝望之为虚妄,正与希望相同。”

既不是直接对于“文学革命”的热情,又为什么提笔的呢?想起来,大半倒是为了对于热情者们的同感。这些战士,我想,虽在寂寞中,想头是不错的,也来喊几声助威罢。首先,就是为此。自然,在这中间,也不免夹杂些将旧社会的病根暴露出来,催人留心,设法加以疗治的希望。但为达到这希望计,是必须与前驱者取同一的步调的,我于是删削些黑暗,装点些欢容,使作品比较的显出若干亮色,那就是后来结集起来的《呐喊》,一共有十四篇。

这些也可以说,是“遵命文学”。不过我所遵奉的,是那时革命的前驱者的命令,也是我自己所愿意遵奉的命令,决不是皇上的圣旨,也不是金元和真的指挥刀。

——节选自鲁迅《南腔北调集·〈自选集〉自序》《鲁迅全集》第四卷人民文学出版社2005年版

《呐喊·自序》精读模式

1、“表现”与“再现”

鲁迅的《呐喊》刚刚问世,即因多用白描手法,遭到一些主张“为艺术”的批评家的批评,他们反对自然主义式的白描,认为艺术重在表现而非再现,作品应当以小见大,故而认为《呐

喊》中的部分作品艺术性不足。而另一方面，则有批评家举出《呐喊·自序》中鲁迅关于《药》之“曲笔”的叙述为鲁迅辩护，用鲁迅自己的话来说就是：“既然是呐喊，则当然须听将令的了，所以我往往不恤用了曲笔”，因而：“这样说来，我的小说和艺术的距离之远，也就可想而知了”。鲁迅其实深谙小说艺术性之可贵，只是为了现实所需而作出些删改。

前种批评家的代表是创造社的成仿吾，他曾这样说道：

赞《呐喊》的人都赞作者描写的手腕，我亦以为作者描写的手腕高妙，然而文艺的标语到底是“表现”而不是“描写”，描写终不过是文学家的末技。而且我以为作者只顾发挥描写的手腕，正是他失败的地方。文艺的作用总离不了是一种暗示，能以小的暗示大的，能以部分暗示全部，方可谓发挥了文艺的效果，若以全部来示全部，这便是劳而无功了。只顾描写的人，他所表现的不出他所描写的以外，便是劳而无功的人。

——节选自成仿吾《〈呐喊〉的评论》（原载一九二四年一月《创造季刊》）

后种批评家的代表是首部研究鲁迅的系统性著作的作者李长之，他在著名的《鲁迅批判》中这样写到：

鲁迅对于创作的认识，是很清楚的，他知道要自由，先是在《呐喊》的序上，他说：“既然是呐喊，则当然须听将令的了，所以我往往不恤用了曲笔”，因而：“这样说来，我的小说和艺术的距离之远，也就可想而知了”。他明明自认创作之受了限制以及因而和艺术的相远；

——节选自李长之《鲁迅作品之艺术的考察》（原载一九三五年六月十二日天津《益世报》《文学副刊》第十五期，后收入作者《鲁迅批判》一书第二章）

2、民族革命论

20世纪三四十年代，在民族救亡的背景之下，部分批评家将《呐喊·自序》中的“曲笔”服从于民族解放的历史语境，将其作为相信中国人民必将最终获得解放的乐观主义的佐证，并由此把整部《呐喊》当成唤醒广大民众为民族解放事业而斗争的武器。这方面的代表是茅盾，他曾这样说道：

《呐喊》是作者在一方面虽然觉得那时“新文化运动”的主张未能“彻底”，但另一方面又认定在反封建这点上应给予赞助，——是在这样的立点上他发出了他的《呐喊》的，所以《呐喊》主要地表现了那些长期受封建势力压迫与麻醉的人们，在怎样痛苦地而又麻痹地生活着，他们有愤怒，而又如何愚昧，他们不明白生活痛苦的来源，他们有偏见，固执，然而他们能哭能笑，敢哭敢笑，而且敢于咒诅；像一条红线似的贯穿于他们的痛苦而又麻痹的生活之中的，是他们对于生活之执著，他们的生命力之旺盛和坚强！他们是“大地的儿女”从泥土里出来，被缚系于泥土，终身不能离开泥土的人。在这样的人身上，作者看见了革命的力量，然而还没有看见革命的人物；这一股革命的力量，需要去唤醒，但唤醒了以后，需要给他们以斗争的“武器”，作者在当时的“新文化运动者”那里，没有看见那种武器，所以他曾说，唤醒了以后而仍旧被禁在黑屋子里是加倍的痛苦。然而作者终于发出了雄壮的《呐喊》。

.....

如果我们觉得上面的解释，还有些道理的话，那么《彷徨》应该看作是《呐喊》的发展，是更积极的探索；说这是作者的“悲观思想”到了顶点，因为预兆着一个“转变”，——这样的论断，似乎是表面而皮相的。

那么，所谓“悲观思想的色彩”，在《彷徨》与《呐喊》中完全没有么？如果认为没有，那么，作者自己在《呐喊》序中所说，作者在别处对于《药》的注释，都完全是反面话么？回答是：此又不然。盖不是对于中国人民终于能得到解放表示悲观。这是通读了鲁迅作品以后显然可见的，如果我们不把他的作品和那时代的一切割断了来看。

——节选自茅盾《论鲁迅的〈呐喊〉和〈彷徨〉》

（原载一九四二年六月十五日《文艺新哨》第一卷第五期）

新中国成立初期，鲁迅进入新生的社会主义文化视野，对其作品的解读也因此而带上强烈

的理想主义色彩。有学者将《呐喊·自序》中与“遵命文学”相关的叙述阐释为在客观上向着共产主义的方向前进。陈涌曾在《鲁迅论》中这样写到：

鲁迅从“五四”开始，从进入文学生活的第一天，便使自己的文学活动服从当时中国的政治斗争。他公开地毫不犹豫地宣布自己的创作是“遵奉革命前驱者的命令”的“遵命文学”，虽然鲁迅当时对无产阶级、对共产主义思想还不理解，但从这里我们便可以看到，鲁迅实际上是把“五四”的根本方向，为共产主义思想所决定的方向，作为自己的指导方向，并且对这方向表现着这样信任，这样坚决，这就表明，中国杰出的和优秀的革命民主主义的作家可能而且在中国条件下必然把自己的活动逐渐溶合到共产主义思想中去。

——节选自陈涌《论鲁迅小说的现实主义——〈呐喊〉与〈彷徨〉研究之一》
(原载《人民文学》一九五四年第十一期，后收入作者的《鲁迅论》)

还有部分学者把“铁屋子”看作旧中国的隐喻，将自序中与“遵命文学”相关的叙述理解为鲁迅之文艺为革命服务的文艺观，从而否定了为艺术而艺术的文艺观。王瑶在研究鲁迅的论著中这样写到：

鲁迅不是为艺术而艺术或自我表现才创作的，从清末他决定从事文艺活动开始，就是为了文艺可以改变人们的精神，提高人民的觉悟，来推动民族和社会的改革的。经过了辛亥革命的失败，他痛感到革新与守旧之间力量对比的悬殊，经历了“寂寞”感的痛苦和艰苦的探索，才在十月革命以后“五四”当时的新的历史条件下，抱着摧毁旧中国这个“铁屋”的新希望，开始了他的创作活动。他把在一九一八——一九二二年写的小说集命名《呐喊》，意思就是用这些作品来给革命力量助威作战，“使他们不惮于前驱”。他后来曾把这些作品叫做“遵命文学”，并且说：“不过我所遵奉的命令，决不是皇上的圣旨，也不是金圆和真的指挥刀。”他的自觉地使文艺为人民革命服务的意图是十分明确的，他努力使他的作品能够“使人民群众从惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境”。

——节选自王瑶《谈〈呐喊〉与〈彷徨〉》，后收入作者的《鲁迅作品论集》，
人民文学出版社1984年版

3、精神分析说

20世纪八十年代以来的中国处于一个从政治革命转向思想解放的过渡时期，在这样的历史背景下，鲁迅逐渐从民族革命、政治革命的框架中被解放出来，不少学者将自序看作探寻鲁迅内在思想和精神世界的线索。

在海外学者林毓生的叙述中，没有鲜明的民族革命、共产主义等诸般政治话语框架，而是聚焦于主体内在的复杂意识，他从“铁屋子”的比喻中揭示深蕴其间的悲观意识，又从关于“希望”的叙述中发掘鲁迅对这一悲观意识的理性克制：

鲁迅有着多疑善感的气质，他竟走向怀疑中国国民性的病是否已深得无可医治，它的传统是否已腐化到不可清除。这种怀疑因他当时那忧郁沮丧的情绪而更加加深，并表现在《呐喊·自序》中所写的他和钱玄同的那段对话中：

“假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？”

在这篇文章中鲁迅又说：他最后仍然答应写文章，是因为他“虽然自有我的确信”，却还不能“抹煞希望，因为希望是在于将来”。在写文章时他克制着不表现悲观情绪，因为作为战士，他愿意服从那时的主将，即办《新青年》的人们的命令，而这些人是不主张消极的。同时，他也“不愿将自以为苦的寂寞，传染给也如我那年青时候似的正做着好梦的青年”。他从未说过自己已经丢掉了悲观。但虽有这些怀疑悲观倾向，出于民族责任感，鲁迅仍在无把握中尽自己一分力。由于“唯文化思想论”，他仍然相信，如果还有从中国传统的枷锁下挣脱的可能，唯一的途径就是实现一个全面反传统的运动。既然中国传统是由它的根本思想形成的，反传统就不能只限于几个方面，而必须从根子上给以一击，这根子就是旧的思想文化体系。

——节选自林毓生《中国意识的危机》（威斯康新大学出版社1979年版）

与林毓生相似，另一位海外学者李欧梵同样关注主体意识的复杂性，也同样关注自序中关于“铁屋子”的叙述，他把“铁屋子”从旧中国文化和社会的隐喻中解放出来，作出了这样的阐释：

“铁屋子”当然可以看做中国文化和中国社会的象征，但必然还会有更普遍的哲学意义。它形成了鲁迅写作的某种特殊要求，就是在作品中赋予那“少数清醒者”以生命。“五四”时期，描写并提倡那种不为无知的群众所理解并被他们所拒绝的少数有远见的改革者和革命者，是符合总的潮流的。例如胡适，就也曾提倡过易卜生，并使其“人民公敌”这种独特的个人形象得以广泛流传。在当时社会普遍的中庸和保守的潮流下，这种立场（或姿态）也确实表达了某种自我肯定的崇高。但鲁迅“铁屋子”的隐喻却和胡适的实证主义完全不同。我认为，“铁屋子”意指那种被骚扰着的暗淡的内心，那“较为清醒的几个人”则是和鲁迅的心相近的，体现着他本人的经验和感情中的某种气质。

.....

我们都知道，在《呐喊·自序》里，“铁屋子”的比喻提出后，接着就写了鲁迅和钱玄同的不同见解。钱玄同认为：“既然有几个人醒来了，就不能说没有毁坏这黑屋子的希望。”鲁迅则“虽然自有他的确信”，却仍然不愿“抹煞希望”，终于答应了他写文章的要求。这种对“未来的许诺”的热忱，当然是以进化论为基础的。但是，鲁迅虽然用写文章的实践给予了现实中的孤独者们少许安慰，对他小说中的孤独者，却似乎不能给予同样的安慰。

——节选自李欧梵《铁屋中的呐喊》河北教育出版社2000年版

大陆学者王富仁则扣住《呐喊·自序》中关于“幻灯片事件”的叙述，着眼于国民精神的变革，将鲁迅从政治革命的历史框架中解放出来，放入思想革命的脉络中，将其看作中国反封建思想革命的一面镜子。他在《中国反封建思想革命的镜子——论〈呐喊〉、〈彷徨〉的思想意义》一文中这样写到：

《呐喊》与《彷徨》较之同时期其它文学作品的格外优势之处，在于鲁迅不是盲目地因而也不是片面地适应了时代的这一要求。当时绝大多数进步的小资产阶级，仅仅在自身精神苦闷的实感中，在自己有限的经验和零碎的理性认识中，部分地提出了反封建的思想要求，并在作品中做了某种程度上的艺术表现。而鲁迅，早在留日时期，便把自己的全部艺术追求，自觉地融化在对思想革命的追求中了：

凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是提倡文艺运动了。

这样，鲁迅小说中中国思想革命的主题，便已经不仅仅是单纯的“时代烙印”了，在很大程度上，已经成了鲁迅意识到了巨大的历史内容和历史使命。在《呐喊》和《彷徨》中，鲁迅不仅以丰富的生活实感做基础，而且以整体性的理性思考做指导，把中国思想革命的问题做了广泛而又深刻的艺术表现。因此，它们的这种特殊性质较之同时代的其它文学作品更具有鲜明和突出的特征。

.....

“鲁迅的《呐喊》和《彷徨》是以中国思想革命为纲来解剖现实和反映现实的，用中国政治革命的实践经验和理性认识的某些结论来说明它们，有时会妨碍我们更深入地发掘它们的深刻思想意义，甚至会得出不正确或不精确的结论。”

——节选自王富仁《中国反封建思想革命的镜子——论〈呐喊〉、〈彷徨〉的思想意义》（原载1983年《中国现代文学研究丛刊》第一辑）

沿着王富仁的道路继续向前，汪晖将鲁迅从决定论的革命话语框架中彻底解放出来，着眼于自序中的“曲笔”以及关于创作来由的叙述，透视主体悖论式的精神结构，从中提炼出鲁迅

“反抗绝望”的人生哲学：

《呐喊·自序》承认自己的“曲笔”是“不愿将自以为苦的寂寞，再来传染也如我那年青时候似的正做着好梦的青年”，而《呐喊》的内在动因却正在于作者“还未能忘怀于当日自己的寂寞的悲哀”，正在于作者精神的丝缕还牵着已逝的寂寞时光，从而满怀情意地去追寻那些未能全忘的青年时代的梦。鲁迅不愿“抹杀”身外的“希望”，却同时不能把这个人经验之外的“希望”移入身内，他自然也竭力地寻觅，但在个体经验的范围内这“寻觅”也只能体现为对“黑暗与虚无”的反抗。事实上，从“黑暗与虚无”的“实有”状态到“绝望的抗战”再到“终于不能证实”，这一过程蕴含着的正是“反抗绝望”的人生哲学内容，表达的正是个体面对现实人生的态度。

——节选自汪晖《反抗绝望——鲁迅及其文学世界》河北教育出版社2000年版

同样注意到鲁迅这种悖论式精神结构的还有薛毅，他着眼于“铁屋子”进一步追溯鲁迅复杂主体意识的具体内涵，将其辩证地阐释为一种动态的平衡，即在从万难破毁的铁屋子中所生发出的绝望与无法抹杀希望的理性克制之间寻得一种平衡：

《〈呐喊〉自序》中鲁迅说：“是的，我虽然自有我的确信，然而说到希望，却是不能抹杀的，因为希望是在将来，决不能以我之必无的证明，来折服了他之所谓可有。”显然，鲁迅个人更倾向于认为希望之必无，而保留自我的确信：铁屋子绝无窗户而万难破毁。

……

鲁迅对万难破毁的铁屋子的强烈感受自然能使他揭示出病痛和黑暗，但这种揭示往往会导治疗治的不可能和对于希望的否定的结论。因此，鲁迅对铁屋子的感受一方面可以输入作品之中以揭示病痛，另一方面这种输入又有着“为达这希望计”的限制，所以必须将更深广的黑暗感受藏匿起来，在揭示病痛和达到疗救判望之间取得一种平衡，才能使创作真正服务于启蒙主义目的。

——节选自薛毅《双重主题的演变——论〈呐喊〉、〈彷徨〉》，收入《无词的言语》学林出版社1996年版

对自序作出全面阐释的代表学者是钱理群，钱理群扣住自序开首的“梦”，将鲁迅创作的来由归结为鲁迅那无法完全忘却的青年时代的理想和精神，他由此把《呐喊·自序》看作“一个窥视鲁迅内在世界的难得机会”、“一条鲁迅精神发展的明晰线索”。沿着这条线索深入下去，钱理群同时从“铁屋子”的隐喻和鲁迅投身思想启蒙的创作实践两个看似矛盾的对立面追溯鲁迅复杂的主体意识，将其理解为鲁迅的绝望和对绝望的反抗：

鲁迅一生很少谈论自己的创作，偶有所作，便弥足珍贵。例如，《呐喊·自序》开宗明义的这段话——“我在年青时候也曾经做过许多梦，后来大半忘却了，但自己也并不以为可惜。所谓回忆者，虽说可以使人欢欣，有时也不免使人寂寞，使精神的丝缕还牵着已逝的寂寞的时光，又有什么意味呢，而我偏苦于不能全忘却，这不能全忘的一部分，到现在便成了《呐喊》的来由。”

这里分明说明着：构成鲁迅《呐喊》的“来由”的，不仅是以往的外在生活积累、经验——在这方面，人们已经给予了充分的注意，并且还包含着鲁迅年轻时的“梦”——主观的精神发展、内心体验的历史。正是这些“梦”的“隐意”构成了鲁迅小说内在的心理内容。

鲁迅年轻时代做什么样的“梦”？经历了怎样的精神的、心理的历程？这一切又是如何体现在他的小说创作中的？《呐喊·自序》正是提供了一个窥视鲁迅内在世界的难得机会，一条鲁迅精神发展的明晰线索。

于是，我们看见一次又一次的心灵的创伤，以及一个又一个从“绝望”中挣扎出来的“梦”。

首先是父亲的病以及“从小康人家而坠入困顿”的家庭变故，感受到的世态的炎凉与“侮蔑”，敏感的鲁迅由此而“看见世人的真面目”，留下了刻骨铭心的惨伤的记忆。封建大家庭子弟代代相传的“读书应试”的古老的“梦”从此破灭，于“绝望”中只能“走异路，逃异地，去寻别样的人们”。直到接触到了与传统文化异质的西方文化，才形成一个“美满”的“梦”，

燃起了新的“希望”：用西方现代科学“知识救治像我父亲似的被误的病人的疾苦，战争时候便去当军医，一面又促进了国人对于维新的信仰”——这“科学救国”的梦，几乎是中国现代知识分子历史道路的起点。

但在异国所感受到的落后民族的屈辱，特别是“幻灯”事件，再一次将他推入“绝望”的深渊，麻木地鉴赏他人（同胞）痛苦的场面给鲁迅的心灵如此巨大的不可弥合的伤害，使他无以摆脱，以至于“示众”（“看”与“被看”）成为以后鲁迅小说的基本模式。正是为了从这痛苦的记忆中挣扎出来，鲁迅又做起以“文艺”“改变精神”的“文学启蒙梦”。

也许，《新生》的夭折，特别是社会对启蒙者的呐喊“既非赞同，也无反对”的“无反应”，对于鲁迅心灵的打击才是真正致命的。由此而产生的“绝望感”是极其深刻的：既是对启蒙对象——“国民”的绝望，更是对启蒙者自身的“反省”：“我决不是一个振臂一呼应者云集的英雄”。这双重绝望必然导致对“启蒙”本身的彻底绝望——这，正是鲁迅的“噩梦”的“隐意”所在，连同鲁迅由此而感受到的“无端的悲哀”，与毒蛇般纠缠灵魂的“寂寞”，成为一种潜在的痛苦记忆深藏在鲁迅心灵深处。鲁迅说他“用种种法，来麻醉自己的灵魂”，以至“再没有青年时候的慷慨激昂的意思”，都是鲁迅“彻底绝望”的内心世界的外在反映。正是这对于“启蒙梦”的深刻怀疑与绝望，构成了鲁迅《呐喊》的深层意识与潜在心理。

当然，更直接的证明，还是鲁迅在《呐喊·自序》里追述的那段话“假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？”

毫无疑问，这“绝无窗户而万难破毁”的绝望是属于鲁迅自己的。鲁迅称之为“确信”。意思是说，鲁迅对“铁屋子万难破毁”这一认识是从不怀疑、一以贯之的。1925年，他在《娜拉走后怎样》里还谈到“醒过来无路可走”的问题，并且强调，在中国，连搬一张桌子也要流血，更何论启蒙、变革？

但鲁迅又确实提起笔来，投入了新文化思想启蒙运动，并且“一发而不可收”，成为主将之一。

这是怎么一回事？——促成鲁迅作出与前述“绝望”思想不同的历史性选择的思想动因是什么？

其实，在《呐喊·自序》里，鲁迅早已交代得清清楚楚：第一，是因为“还未能忘怀于当日自己的寂寞的悲哀”，“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”。第二，“不愿意将自以为苦的寂寞，再来传染给也如我那年青时候似的正做着好梦的青年”。

这里，说得很明白：鲁迅写小说、杂文是为“别人”（即“在寂寞里奔驰的猛士”及“正在做着好梦的青年”）写作的，因此，必须为“别人设想”，“删削些黑暗，装点些欢容，使作品比较的显出若干亮色”，以至“不恤用了曲笔”，这正是提醒我们：鲁迅的小说（杂文）并没有“将心里的话照样说尽”，是他有意识地将自己“太黑暗”的真实思想有所压抑、藏匿的产物，或者说是鲁迅试图从自己灵魂深处的“绝望”中挣扎出来的一种努力，即所谓对“绝望”的“反抗”。这里存在着“两个鲁迅”，更确切地说，是真实存在的鲁迅的两个侧面，正如曹聚仁所说：“一个是中年的卸去外衣的真的鲁迅；一个是当他着笔时，为着读者着想，在他的议论中加一点积极成分，意志奋进的鲁迅。”

——节选自钱理群《解读鲁迅小说的一把钥匙——读〈呐喊·自序〉兼论〈药〉的结尾》，收入《走进当代的鲁迅》北京大学出版社1999年版