

风景的祛魅：鲁迅的自然审美与反浪漫书写

邵宁宁

(杭州师范大学 人文学院, 浙江 杭州 311121)

摘要 鲁迅对风景描写和自然审美的态度,有一个历史的转变过程。从早期由偏重自然审美到关注科学认识的转变,到“五四”时期“月光”的发现及随后对自然美的有意冷淡、反讽,上海时期以“准风月谈”为名的都市风物描写,无不透映出他思想人格发展中某些相当深刻的东西。其中既有对传统文人趣味的叛离、扬弃,又有对现实生活严峻性的回应。而这一切又都和现当代文学中一度出现的以“抒情的放逐”为标志的整体性思潮联系在一起,以一种“反浪漫”的方式凸显出中国现代文学审美之现代性。

关键词 鲁迅; 风景观; 现代意识; 抒情的放逐

DOI: 10.19992/j.cnki.1000-2456.2025.04.014

基金项目 国家社会科学基金重大项目“中国现当代文学思潮中的古典传统重释重构及其互动关系史研究”(21&·ZD267)

自日本学者柄谷行人《日本现代文学的起源》一书译入中国,所谓“风景的发现”,渐渐成为认识中国文学现代性的一个重要角度。有人从现代性视野讨论中国文学之“风景的发现”,有人从后现代视角讨论当代文学中风景的“消失”,亦有人从更宏观或更微观的角度,分析考察风景审美在中国文化心理结构或作家创作中的表现。所涉及的现代理论,也从柄谷行人,渐次扩展到包括齐美尔、米切尔、朱利安乃至海德格尔等所论及的更广阔的领域。所论虽都不离“风景”,但各自所关心的问题 and 意趣却并不相同。但无论如何,却都是以承认或追寻风景的魅力为前提的。这里所要讨论的,既不是“发现”,也不是“消失”,而是由鲁迅一生对于“风景”态度的变化所折射出的某种思想演进逻辑。

一、发现徐霞客：从自然审美到科学认知

有关鲁迅对自然审美的冷漠,前人早有论说。比如 20 世纪 70 年代,香港文学史家司马长风就曾指出,“周作人晚年绝口不谈天下大事,专谈草木虫鱼……鲁迅恰恰相反,绝不谈人生风月,全事政治战斗”^①。事情是否如此呢?如果是,他究竟从什么时候开始不谈“风月”?如果不是,那鲁迅又是在何种意义上谈论“风月”的呢?^②对所有这一切的追问,无疑可以为我们认识现代文学之复杂性,打开一条新的路径。

鲁迅并不是一个对自然风物全然无感的人。他对自然风物的敏感和兴趣,从其早期创作就可以看得相当分明。现存创作中最早的《戛剑生杂记》,第一则就颇有游记意味,其后的兄弟酬唱,也一再写到自然风光。不过,就如笔者之前的文章所已指出,差不多在同一时期,他就有对隐含在这种审美中的“弄花草,

^① 司马长风:《即兴与赋得》,见《新文学丛谈》,香港:昭明出版社有限公司,1975年,第52页。

^② 所谓“风月”,在汉语中主要有两层意思,一指自然景色,也就是清风明月;二指与性爱相关的某些事物,也就是声色风情。司马长风所论,涉及的大概还只是第一层。这里要讨论的也仅限于此。

嘲风月”的传统文人趣味的厌腻^①。更能看出变化的，其实还有那篇一向未曾引人注意的《重订〈徐霞客游记〉目录及跋》。

鲁迅购得《徐霞客游记》是在1898年2月18日（戊戌正月29日），其“重订”“重阅”，在三年后的“庚子冬杪”（1901年1、2月间）^②。他对这部书如此青睐，究竟是出于单纯的文学趣味，还是已具有某种科学探讨的性质？这实在是一个很值得讨论的问题。若只看篇中文字，这很像是他为拟着手从事的一项古籍整理所做的准备，而且就其编次方式（“拟以‘独鹤与飞’四字为次”）看，仍然明显地沿袭了某种文人积习；但若联想到他所作《中国地质论略》（1903）一类的著作，则仍不难感觉出他这一时期文化趣味由侧重自然审美到渐趋科学认知的微妙转变。

不过，像在其他方面一样，鲁迅对包括自然审美在内的一切，真正产生出新的感觉，要到其留日时期之后。不同于郭沫若、郁达夫、徐志摩、冰心等人国外留学时的创作，鲁迅有关日本生活的记述中，很少看到有关自然风物的直接描写，但即便从一些偶然的流露，也不难看出青年时期的他，也并非对自然的美好全无兴趣。比如现存最早的鲁迅书信，1904年10月8日的《致蒋抑卮》说到他初到仙台的体验，就说“此地颇冷，晌午较温。其风景尚佳”^③。1925年写的《〈出了象牙之塔〉后记》说到留日生活印象，也说“我先前寓居日本时，春天看看上野的樱花，冬天曾往松岛去看过松树和雪”^④。这种从留日时期培养起来的对樱花的喜爱，一直保留在后来的生活里^⑤。不过，他之对“看风景”产生不良的印象，最初也可能就萌生于这一时期。《藤野先生》开头说：“东京也无非是这样。上野的樱花烂熳的时节，望去确也象绯红的轻云，但花下也缺不了成群结队的‘清国留学生’的速成班，头顶上盘着大辫子，顶得学生制帽的顶上高高耸起……”^⑥其情形，颇使人想到他后来在《中国小说史略》中对《儒林外史》中马二先生游西湖一节“全无会心，颇杀风景，而茫茫然大嚼而归”描写的称许^⑦。这种对“看花人”之俗、丑的发现，无疑也是造成他后来越来越冷淡“风景”的原因之一。

鲁迅一生所写最纯粹的山水游记，只有1911年的《辛亥游录》。该文共两则，是留日归来后鲁迅任职故乡绍兴时所作。前一则写游会稽山；后一则写游沥海关。文笔洗练，摹写生动。为便对照，兹录其二如下：

八月十七日晨，以舟趣新步，晷而雨，亭午乃至，距东门可四十里也。泊沥海关前，关与沥海所隔江相对，离堤不一二十武，海在望中。沿堤有木，其叶如桑，其华五出，筒状而薄赤，有微香，碎之则臭，殆海州常山类欤？水滨有小蟹，大如榆荚。有小鱼，前鳍如足，恃以跃，海人谓之跳鱼。过午一时，潮乃自远海来，白作一线。已而益近，群舟动荡。倏及目前，高可四尺，中央如雪，近岸者挟泥而黄。有翁喟然曰：“黑哉潮头！”言已四顾。盖越俗以为观涛而见黑者有咎。然涛必挟泥，泥必不白，翁盖诅观者耳。观者得咎，于翁无利，而翁竟诅之矣。潮过雨霁，游步近郊，爰见芦荡中杂野菰，方作紫色华，刷得数本，芦叶伤肤，颇不易致。又得其大者一，欲移植之，然野菰托生芦根，一旦返土壤，不能自为养，必弗活矣。^⑧

其笔致之娴雅、洁净，颇有自南宋周密到明公安、竟陵派一脉山水小品的余风。更可注意的是，虽说是游记，其中又间杂着对各种自然形态，包括动植物、潮水的考察与研究，其求知意味有甚于审美。不过，其中如第一则所记与山中与樵夫对话：“微雨忽集，有樵人来，切问何作，庄语不能解，乃给之曰：‘求药。’更问：‘何用？’曰：‘可以长生。’‘长生乌可以药得？’曰：‘此吾之所以求耳。’”^⑨于嘲谑、反讽中，也折射出新的知

① 参见邵宁宁：《鲁迅的“十八岁出门远行”——“文艺之路”的“起点”及其问题》，《文艺争鸣》2021年第12期；《鲁迅早期创作中的闲适趣味及其意义蜕变》，《文艺争鸣》2022年第8期。

② 参见鲁迅：《重订〈徐霞客游记〉目录及跋》，见《鲁迅全集》（第8卷），北京：人民文学出版社，2005年，第3页。

③ 鲁迅：《致蒋抑卮》，见《鲁迅全集》（第11卷），北京：人民文学出版社，2005年，第329页。

④ 鲁迅：《〈出了象牙之塔〉后记》，见《鲁迅全集》（第10卷），北京：人民文学出版社，2005年，第271页。

⑤ 1929年4月9日日记中提到“午后同柔石、真吾及广平往六三公园看樱花”，见《日记十八》，见《鲁迅全集》（第16卷），北京：人民文学出版社，2005年，第129页。1933年3月1日《致山本初枝》，也提到“快到樱花盛开的季节了”，见《致山本初枝》，见《鲁迅全集》（第14卷），北京：人民文学出版社，2005年，第235页。

⑥ 鲁迅：《藤野先生》，见《鲁迅全集》（第2卷），北京：人民文学出版社，2005年，第313页。

⑦ 参见鲁迅：《中国小说史略·第二十三篇 清之讽刺小说》，见《鲁迅全集》（第9卷），北京：人民文学出版社，2005年，第230页。

⑧ 鲁迅：《辛亥游录》，见《鲁迅全集》（第8卷），第45-46页。

⑨ 鲁迅：《辛亥游录》，见《鲁迅全集》（第8卷），第45页。

识阶层与乡民在知识与世界观上的巨大隔膜。第二则对潮水的描绘,颇让人想起宋人周密观潮的描写,但有关“黑潮头”的解说,以及对毫无来由地“诅观者”的老翁心曲的揭露,同样在传达出新的科学认知的同时,流露出对他历来所深厌的庸众看客心理的洞察与反感。这大概也是鲁迅一生所写最纯粹的游记文学了。辛亥革命后的他,先后赴南京、北京等处任职。日常事务之外,闲暇时的兴趣开始转到辑录古籍一类的工作上,对于纯粹的风景,再没产生过类似的兴致。虽然从保留至今的日记中的一些闲笔,偶然仍可看出,对于自然风物,他其实从来都没有全然丧失诗意的敏感^①。

二、厦门之行与中年鲁迅的风景观

日本学者柄谷行人,将“风景的发现”视作日本文学现代性的重要标志之一。且不说这一认识的复杂之处,仅就其积极面来说,这也颇使人想到《狂人日记》的开头“今天晚上,很好的月光……”^②,虽是狂人颇有点逻辑不清的话,但对于经历了七八年“抄古碑”的寂寞和沉闷的鲁迅来说,这一抹月光的出现所带来的神清气爽,仍然可能通向某种新的世界体验。王彬彬说“鲁迅的新文学生涯,是以对月光的言说开始的”^③,可以看作鲁迅对“风景”的再一次“发现”。然而一切似乎也就止步于此。不像同一时期那些有浪漫主义倾向的新文学作家,如郁达夫、冰心、徐志摩、郭沫若等,往往从异国风景的发现中找到一种“现代”性的向往或批判的凭借,鲁迅回忆上野看樱花的经历,充满了“反浪漫”气息。人到中年之后的鲁迅,明显地表现出对风景,特别是自然风景的有意冷淡。写于 1921 年的《无题》中说:

阿!皎洁的明月,暗绿的森林,星星闪着他们晶莹的眼睛,夜色中显出几轮较白的圆纹是月见草的花朵……自然之美多少丰富呵!

然而我只听得高雅的人们这样说。我窗外没有花草,星月皎洁的时候,我正在和蚊子战斗,后来又睡着了。^④

顾随论鲁迅,自谓特别注意其“小说中关于自然方面的描写的”,“因为这比别的,诗意更为明显”^⑤。就他所举出的那些片段看,这当然是没问题的。然而,需要更加注意的是,在很多时候,紧随着这样的描写,鲁迅所做的,往往都是降低这样的诗意。譬如《风波》开头那段曾为汪曾祺所激赏的关于河边农家生活的描写,紧接着“河里驶过文人的酒船,文豪见了,大发诗兴,说,‘无思无虑,这真是田家乐呵!’”的,却是:“但文豪的话有些不合事实,就因为他们没有听到九斤老太的话。……‘我活到七十九岁了,活够了……’”^⑥像这样有意识的“煞风景”,可谓构成了他其后个性、文风的一个重要特点。就如王彬彬所发现的,“频频出现在北京时期的日记”中的月亮,到 1918 年以后,“在鲁迅日记中渐渐消失”,这“为我们提供了一个观察、思考鲁迅心理状态变化的角度”^⑦。渐渐消失的岂止是月亮。从更广的角度看,整个“风景”都成了被他冷落的对象。自此之后,要看他笔下的山水、田园趣味,只能到他的小说、散文中那些看似信手拈来的片段中去找寻。

这不单涉及其为文的姿态,更涉及其文的现代品格。对于寻常人以为是风景的事物,他的感觉多有不同。1926 年的厦门之行,是鲁迅中年后最重要的旅行之一,也是他最集中而直接地直接讨论过“风景”问题的一个时期。该年 9 月写的《厦门通信》里说:

风景一看倒不坏,有山有水。我初到时,一个同事便告诉我:山光海气,是春秋早暮都不同。还指给我石头看:这块像老虎,那块像癞虾蟆,那一块又像什么什么……。我忘记了,其实也不大相像。我对于自然美,自恨并无敏感,所以即使恭逢良辰美景,也不甚感动。但好几天,却忘不掉郑成功的遗迹。^⑧

① 参见王彬彬:《月夜里的鲁迅》,《文艺研究》2013 年第 11 期。

② 鲁迅:《狂人日记》,见《鲁迅全集》(第 1 卷),北京:人民文学出版社,2005 年,第 444 页。

③ 王彬彬:《月夜里的鲁迅》,《文艺研究》2013 年第 11 期。

④ 鲁迅:《无题》,见《鲁迅全集》(第 8 卷),第 126 页。

⑤ 顾随:《鲁迅小说中之诗的描写》,《中法大学月刊》1936 年 11 月 1 日。

⑥ 鲁迅:《风波》,见《鲁迅全集》(第 1 卷),北京:人民文学出版社,2005 年,第 491 页。

⑦ 王彬彬:《月夜里的鲁迅》,《文艺研究》2013 年第 11 期。

⑧ 鲁迅:《厦门通信》,见《鲁迅全集》(第 3 卷),北京:人民文学出版社,2005 年,第 387 页。

10月写给韦丛芜、韦素园、李霁野的信里又说：“此地初见虽然像有趣，而其实却很单调，永是这样的山，这样的海。便是天气，也永是这样暖和；树和花草，也永是这样开着，绿着。”^①他说自己对自然美“并无敏感”，“即便恭逢良辰美景，也不甚感动”，对历史的遗迹倒有忘不掉的兴趣。然而，鲁迅真对自然美不敏感吗？

这一点，只要想一想散布在他作品中那些有关景物的片段，就不难得出否定的答案。这些描写，虽然都夹在各类叙事之中，往往都是寥寥几笔，少见刻意的、大段的渲染，但也不时流露出他对于自然事物的敏感和由之生出超常的艺术转化力^②。像《故乡》中的儿时生活回忆，“深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月，下面是海边的沙地，都种着一望无际的碧绿的西瓜”^③，同样的是海边沙地，其与前引通信中的描写竟然有这样的不同，是岁月的风沙磨砺了人的感觉，还是这时的他有意地疏离风景？又或许他的这种冷淡，正是对“恭逢良辰美景”即吟诗作赋的作态的反叛。

鲁迅对风景的冷淡、反讽，首先是和他对中国文人传统审美趣味的批判联系在一起的，是他对中国诗文的感伤、闲适传统的扬弃。他对风景的冷淡，也有审美认知上的原因。这一点，明显地见于《秋夜》中关于“花草”“胡蝶”的那些描写中。1924年写的《我的失恋》写的虽不是“风景”，但针对的正是“风花雪月”的文学，而其内容，正可以看作一首“煞风景”的诗。1925年1月写的《诗歌之敌》，更明确地讽刺中国诗人“每未免感得太浅太偏，走过宫人斜就做一首‘无题’，看见树桠又就赋一篇‘有感’”^④。同年4月写给许广平的信中，说到一种他不喜欢的文风，又说：“我所谓‘女性’的文章，倒不专在‘唉，呀，哟……’之多，就是在抒情文，则多用好看字样，多讲风景，多怀家庭，见秋花而心伤，对明月而泪下之类。”^⑤传统中国文人最讲求风雅，然而过度追求风雅却成了一种俗态。

早在1907年写的《摩罗诗力说》中，鲁迅就对那些“心应虫鸟，情感林泉，发为韵语，亦多拘于无形之图囿，不能舒两间之真美”^⑥的“中国之诗”，做出过直率的批评，视其为“可有可无之作”。这里至少涉及两个方面的问题。一方面涉及一种“旧诗所以超不出定了型的情感”的美感拘囿（“窒限”）问题^⑦。鲁迅一生，曾多次嘲讽中国山水审美中的“十景”。写于1925年的《再论雷峰塔的倒掉》说：“我们中国的许多人……大抵患有一种‘十景病’，至少是‘八景病’，沉重起来的时候大概在清朝。凡看一部县志，这一县往往有十景或八景，如‘远村明月’‘萧寺清钟’‘古池好水’之类。而且，‘十’字形的病菌，似乎已经侵入血管，流布全身，其势力早不在‘！’形惊叹亡国病菌之下了。”^⑧这些讽刺的最终所指，主要在其体现出的中国社会生活的“十全停滞”，但顺便揭出这些“风景”的“互相模造”^⑨，也是不可不注意的问题。

另一方面，涉及“心应虫鸟，情感林泉”所体现的风景书写的隐逸文学属性。鲁迅不是不能欣赏自然之美，但他对隐藏在欣赏自然之美中的闲逸心态、遁世倾向以及文人作态始终保持充分的警惕，这也就是为什么《小品文的危机》中说“要坚固而伟大，不必怎样精……要锋利而切实，用不着什么雅”^⑩。对文人情调中的“雅”的警惕，是近代以来中国知识分子的一种普遍心理。鲁迅对风景的冷淡和审美颠覆，既有对广义的“风花雪月”的不喜，也有对这种表现在艺术上的虚浮的反省。

1919年2月，傅斯年在《新潮》1卷2号《中国文艺界之病根》一文中就曾说：“中国美术与文学，最惯脱离人事，而寄情自然界。故非独哲学多出世之想也，音乐画图，尤富超尘之观。中国自制乐器，若琴、瑟之类，所谱者皆所谓高山流水、明月岳云之属，远与人事不相及。绘画中山水最多最精，鲜有绘人事者；绘之

① 鲁迅：《致韦丛芜、韦素园、李霁野》，见《鲁迅全集》（第11卷），第562页。另11月7日写给李小峰的信，也有相近的意思，见《厦门通信（二）》，见《鲁迅全集》（第3卷），第392页。

② 参见邵宁宁：《魂兮归来哀江南：鲁迅创作中的江南生活影像及其美学》，《文艺争鸣》2020年第11期。

③ 鲁迅：《故乡》，见《鲁迅全集》（第1卷），第502页。

④ 鲁迅：《诗歌之敌》，见《鲁迅全集》（第7卷），北京：人民文学出版社，2005年，第247页。

⑤ 鲁迅：《两地书》，见《鲁迅全集》（第11卷），第41页。

⑥ 鲁迅：《摩罗诗力说》，见《鲁迅全集》（第1卷），第70-71页。

⑦ 参见夏济安：《对于新诗的一点意见》，见《夏济安选集》，沈阳：辽宁教育出版社，2001年，第79页。

⑧ 鲁迅：《再论雷峰塔的倒掉》，见《鲁迅全集》（第1卷），第201页。

⑨ 参见鲁迅：《再论雷峰塔的倒掉》，见《鲁迅全集》（第1卷），第201-205页。此外，鲁迅在《论雷峰塔的倒掉》《论翻印木刻》等文中也顺带讽刺过“西湖十景”，分别见：《鲁迅全集》（第1卷），第179页；《鲁迅全集》（第4卷），北京：人民文学出版社，2005年，第621页。

⑩ 鲁迅：《小品文的危机》，见《鲁迅全集》（第4卷），第591页。

亦不能精。若夫文学更以流连光景、状况山川为高,与人事切合者尤少也。此为中国文学、美术界中最大病根。所以使其至于今日,黯然寡色者,此病根为之厉也。”^①这段看上去很现代的话,其实也是中国文学精神的一种延续。唐白居易《与元九书》批评梁陈文风,即云其“率不过嘲风雪、弄花草而已”。宋人赵次公《杜工部草堂记》扬杜抑李,也说“白之诗多在于风月草木之间,神仙虚无之说,亦何补于教化哉!”欧阳修《六一诗话》有一节提到,有一位叫许洞的进士,与当时著名的“九僧”分题作诗,甚至相约“不得犯”“山、水、风、云、竹、石、花、草、雪、霜、星、月、禽、鸟之类”^②。到“五四”时期,这种思想更与当时的“为人生”的观念结合在一起。1921年郑振铎(西谛)撰文提倡“血和泪的文学”,即言当时“需要血的文学和泪的文学似乎要比‘雍容尔雅’,‘吟风啸月’的作品甚些吧”^③。

在很长一段时期里,看轻风花雪月的游记,都是鲁迅明确的态度。1934年《花边文学·论重译》中说到穆木天反对作家写无聊的游记,“以为不如给中国介绍一点上起希腊罗马,下至现代的文学名作”,就深表赞同,“以为这是很切实的忠告”^④。1928年翻译厨川白村的文集《思想·山水·人物》,他侧重选取的便是其中表达感想的部分(15篇),从剩下的旅行记和关于旅行的感想中只选译了四篇。在他看来,“作者的旅行记是轻妙的,但往往过于轻妙,令人如读日报上的杂俎,因此倒减却移译的兴趣了”^⑤。“轻妙”在中国文学批评中,原本是一个褒义词。但在鲁迅笔下,意义则颇有不同^⑥。相比游记,他更看重“文艺家游历别国的印象记之类”,而在当时的中国“讲这些国度的情形的书籍却很少”^⑦。几近10年之后,他写信给文学青年,说“专看文学书,也不好的”,接着推荐的除了科学书,便是“世界旅行记”,为的是“藉此就知道各处的人情风俗和物产”,而这同样是他喜欢看“关于非洲和南北极之类的片子”的原因^⑧。鲁迅对知识趣味的重视明显地超过审美。

顾随认为鲁迅小说中的自然描写,虽然“那么有诗意,那么富于艺术性”,却是“多余的附加”,因为“小说是人生的表现”,大自然的诗意描写虽然可以增加文章的美感,但在表现情感、思想、行为上“总有偏于静的方面的嫌疑”,“既爱人生,就不应该对大自然有着那么多的过剩与不必要的描写”,而这也是鲁迅“旧文人的习气还未洗刷净尽的原故”。“在小说中,诗的描写与表现是必要的,然而却不是对于大自然。是要将那人生与动力一齐诗化了而加以诗的描写与表现,无须乎借了大自然的帮忙与陪衬的。”^⑨将小说中的自然描写,一概看作“陪衬”的观点,在今天看来不无偏颇,然而却正是现代中国不可忽视的一种文化取向的体现。

中年以后的鲁迅,的确不再直接地去写游记一类的文字,但他并非绝口不谈人生风月,只是将自己在公共生活中的言论与个人生活中的趣味做了有意区分。最能说明这问题的,除了刻印《十竹斋笺谱》一类令他当时颇受讥嘲的举动,还有不时流露在笔下的对某种自己喜爱的风物的描摹。

三、“准风月谈”:都市风景中的精神超拔

鲁迅中年以后对寻常所谓“风景”的冷淡,也是和他对中国文学现代性的认知联系在一起的。他之所以要为风景“祛魅”,同样有艺术观念的原因。就此而言,郅元宝从“鲁迅恶雨”看出“一种美学传统的衰落与转型”,的确是相当敏锐的看法^⑩。鲁迅所希望于现代文学的,是它完全的现代品质。在常见的现代文学史上,鲁迅常被指认为中国现代现实主义文学的代表。然而,在这一点上,他的诗学理想其实是颇近于

① 傅斯年:《中国文艺界之病根》,见《傅斯年全集》(第1卷),长沙:湖南教育出版社,2003年,第148页。

② 欧阳修、司马光撰:《六一诗话 温公续诗话》,克冰评注,北京:中华书局,2014年,第32页。

③ 西谛:《血和泪的文学》,《文学旬刊》1921年6月30日。

④ 鲁迅:《花边文学·论重译》,见《鲁迅全集》(第5卷),北京:人民文学出版社,2005年,第531页。

⑤ 鲁迅:《〈思想·山水·人物〉题记》,见《鲁迅全集》(第10卷),北京:人民文学出版社,2005年,第299-230页。

⑥ 参见鲁迅《〈中国新文学大系〉小说二集序》对黎锦明“含讥的轻妙的小品”的论说,见《鲁迅全集》(第6卷),北京:人民文学出版社,2005年,第257页;以及鲁迅《〈信州杂记〉译者附记》对俄国作家毕勒涅克的《日本印象记》的论说,见《鲁迅全集》(第10卷),第490页。

⑦ 鲁迅:《〈信州杂记〉译者附记》,见《鲁迅全集》(第10卷),第489页。

⑧ 参见鲁迅:《致颜黎民》,见《鲁迅全集》(第14卷),第77页。

⑨ 顾随:《小说家之鲁迅》,见《顾随全集》(第3卷),石家庄:河北教育出版社,2014年,第361、362页。该文为作者1947年在中法大学文史学会的讲演稿。

⑩ 参见郅元宝:《知堂喜雨而鲁迅恶雨——“周氏兄弟”比较谈之一》,《南方文坛》2021年第3期。

种种形式的现代主义的。《〈十二个〉后记》称许勃洛克，便说：

他之为都会诗人的特色，是在用空想，即诗底幻想的眼，照见都会中的日常生活，将那朦胧的印象，加以象征化。将精气吹入所描写的事象里，使它苏生；也就是在庸俗的生活，尘嚣的市街中，发见诗歌底要素。所以勃洛克所擅长者，是在取卑俗，热闹，杂沓的材料，造成一篇神秘底写实的诗歌。

中国没有这样的都会诗人。我们有馆阁诗人，山林诗人，花月诗人……；没有都会诗人。

能在杂沓的都会里看见诗者，也将在动摇的革命中看见诗。^①

这里的“都会诗人”，对应的是“馆阁诗人，山林诗人，花月诗人”，概括起来看，都是属于传统时代的——农业时代的诗人；而从“庸俗的生活，尘嚣的市街中，发见诗歌底要素”，“取卑俗，热闹，杂沓的材料，造成一篇神秘底写实的诗歌”，“在杂沓的都会里看见诗”，“在动摇的革命中看见诗”，则是这类诗人和过去诗人的根本不同，也是现代诗与古典诗根本的不同。这段话表述的内容，与陈独秀《文学革命论》“三大主义”所论颇多一致，但其中所涉及美学的、表现的、带有现代主义色彩的神秘，却是陈文所没有的。鲁迅后期的推动木刻运动，也为他正面谈论风景提供了重要的契机。1934年4月鲁迅致信陈烟桥，提出对推动新兴的木刻发展的主张，就将“杂入静物，风景，各地方的风俗，街头风景”作为主要方法之一^②。1935年4月，他写信给李桦，说到日本现代艺术，还说：“日本的黑白社，比先前沉寂了，他们早就退入风景及静物中，连古时候的‘浮世绘’的精神，亦已消失。”^③所谓“古时候的‘浮世绘’”的精神，其实正是那种合于现代的世俗精神的地方。这正与更早一点（1934年1月19日）《致吴渤》说到自己没去看奥地利雕刻家画展的理由之一是“报上说是外国风景，倘是风俗，我便去看了”^④，所表达的艺术取向一致。

傅斯年在《中国文艺界之病根》一文的末尾，引用了英国诗人布莱克的诗句“Great things are done when men and mountains meet, Nothing is done by jostling in the street”（译为“伟大作品的产生有赖于人与山为邻，整天奔忙于喧闹的街市绝难有所成”^⑤），并翻转其义，认为“此为当时英国风气言之。如在中国惟有反其所说。以谓人与山遇，不足成文章；佳好文章，终须得自街市中生活中也”^⑥。中国古典的生活基础及其美学追求，大都奠基于农业文明中的乡村生活。鲁迅的小说写作，似乎始终未能突破这一点。若就文章说，则情形颇有不同。1933年出版的《准风月谈》的《前记》中说：“自从中华民国建国二十有二年五月二十五日《自由谈》的编者刊出了‘吁请海内文豪，从兹多谈风月’的启事以来，很使老牌风月文豪摇头晃脑的高兴了一大阵，讲冷话的也有，说俏皮话的也有，连只会做‘文探’的叭儿们也翘起了它尊贵的尾巴。但有趣的是谈风云的人，风月也谈得，谈风月就谈风月罢，虽然仍旧不能正如尊意。”^⑦这无疑是自《野草》《朝花夕拾》之后，他的集子中唯一直接以“风月”命名的作品了。然而，在他看来，其中所收的仍“不过是一些拉杂的文章，为‘文学家’所不屑道”，却可以让“‘拾荒’的人们”“从中检出东西来”的^⑧。令人惊讶的是，他在这里所用的“拾荒”一词，竟然与本雅明对自己工作的认定有着不可思议的一致^⑨。他们在意象选择上的这种相似，只能说是一种偶合，然而这样的偶合，也是极值得玩味的。

1933年的《秋夜纪游》大概是辛亥后鲁迅唯一标为“纪游”的作品。但这已是“马路上的漫游”，其中写到的已不再是古典文学中常见的自然风物，而是另一种全然属于都市的“风景”：“秋已经来了，炎热也不比夏天小，当电灯替代了太阳的时候，我还是在马路上漫游。”按一般的预期，接下来所写的应该有某种舒适和安闲吧，然而不然，鲁迅所写到的却是某种对“危险”的预期——“危险？危险令人紧张，紧张令人觉到自己生命的力。在危险中漫游，是很好的。”这可以说是真正现代的中国都市文学，所呈现的“风景”，也都是都市间的：租界的住宅区、“中等华人的窟穴”、吃食担、胡琴、麻将、留声机、垃圾桶、光着的身子和腿；高等

① 鲁迅：《〈十二个〉后记》，见《鲁迅全集》（第7卷），第311页。

② 参见鲁迅：《致陈烟桥》，见《鲁迅全集》（第13卷），北京：人民文学出版社，2005年，第81页。

③ 鲁迅：《致李桦》，见《鲁迅全集》（第13卷），第433页。

④ 鲁迅：《致吴渤》，见《鲁迅全集》（第13卷），第14页。

⑤ 威廉·布莱克：《天真的预言——布莱克诗选》，黄雨石等译，北京：人民文学出版社，2017年，第190页。

⑥ 傅斯年：《中国文艺界之病根》，见《傅斯年全集》（第1卷），第148页。

⑦ 鲁迅：《准风月谈·前记》，见《鲁迅全集》（第5卷），第199页。

⑧ 鲁迅：《准风月谈·前记》，见《鲁迅全集》（第5卷），第200页。

⑨ 参见本雅明：《巴黎，19世纪的首都》，刘北城译，上海：上海人民出版社，2006年，第71页。另参见杨向荣：《都市拾荒中的审美救赎——本雅明的现代性碎片景观》，《上海文化》2019年第4期。

华人或洋人住处的门外,宽大的马路、碧绿的树、淡色的窗幔、凉风、月光……然而,其中特别写到的,却是“然而也有狗子叫”之后的一切:

我不爱听这一种叫。

我一面漫步,一面发出恶笑了,因为我手里拿着一粒石子,恶笑刚敛,就举手一掷,正中了它的鼻梁。

鸣的一声,它不见了。我漫步着,漫步着,在少有的寂寞里。

秋已经来了,我还是漫步着。叫呢,也还是有的,然而更加躲躲闪闪了,声音也和先前不同,距离也隔得远了,连鼻子都看不见。

我不再冷笑,不再恶笑了,我漫步着,一面舒服的听着它那很脆的声音。^①

这篇文章虽然收入他的杂文集,但却是一篇颇近于《野草》的文本。在过去,狗叫声所引起的,往往都是一种农村生活记忆,鲁迅同样如此。“我生长农村中,爱听狗子叫,深夜远吠,闻之神怡,古人之所谓‘犬声如豹’者就是。倘或偶经生疏的村外,一声狂噪,巨獒跃出,也给人一种紧张,如临战斗,非常有趣的。”^②这里的“犬声如豹”,明显出自唐诗人王维的名文《山中与裴秀才迪书》所云“深巷寒犬,吠声如豹”,在鲁迅的艺术感觉中,是深藏了许多古典的趣味的。但接下去的描写,却很快将这样的期待打破,这的确有点“煞风景”,不过接下去写到的与“吧儿狗”的战斗,却正合于鲁迅的性情。

顾随最欣赏鲁迅小说的地方之一,是“是诗,而又非旧诗的境界,也就是打破了中国诗的传统的精神”^③。鲁迅的审美,喜爱简劲瘦硬,他描写自然的文字都异常简劲有力。这固然有他与古典传统之间关系的原因,但更值得注意的,是他超越一般写实主义的趣味。这也是他的文学现代性的突出表现之一。鲁迅说到自己的文风,曾说“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,新年卖给孩子看的花纸上,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,对话也决不说到一大篇。”^④类似的追求,也突出地体现在他喜欢用“铁”的质感和线条来形容事物上。《伤逝》中一句“她又带了窗外的半枯的槐树的新叶来,使我看见,还有挂在铁似的老干上的一房一房的紫白的藤花”,直使顾随惊叹:“我真想不到鲁迅先生在这样的一个阴暗故事里,竟会还有如此浓郁的诗的句子。”^⑤类似的情形还有很多,如《秋夜》中有关枣树枝干的描写所用的比喻也是“铁似的”,《白光》中有“铁的月亮的影”,《社戏》中有“踊跃的铁的兽脊似的”山,《春末闲谈》中有“铁黑色的细腰蜂”,《关于翻译的通信(并J. K. 来信)》中说到对苏联小说《毁灭》《铁流》喜爱,也有“这两部小说,虽然粗制,却并非滥造,铁的人物和血的战斗,实在够使描写多愁善病的才子和千娇百媚的佳人的所谓‘美文’,在这面前淡到毫无踪影”^⑥,《〈竖琴〉后记》说到雅各武莱夫的小说《十月》,则说“没有一个铁似的革命者”^⑦。这种取譬设喻的习惯,同样暗示着他精神选择的倾向,透露出他艺术精神的秘密。这也正是他在论述中国画时所称赞的所谓“铁线描”在文字上的一种应用^⑧,于此我们也可窥见鲁迅晚年之所以喜欢木刻艺术的思想伏脉。

这一点,同样体现在鲁迅对南北风景的不同态度上。鲁迅生于南方,对于南方的美,他有着极高的领悟和表现力,能以极简洁的笔墨,勾勒出令人印象深刻的景象。《雪》中作为对照的南、北两种不同的雪中风景,超出一般常见的写实描摹,营造出某种超现实的意境。这样的风格追求,同样有着明显的现代艺术意味。像《复仇》中“广漠的旷野”,《死火》中的“冰谷”,以及《好的故事》中有关山阴道上一节的描写,《社戏》中坐船远眺村庄、山峦的描写,都绝非一般写实主义的笔墨,而更近于超现实派、印象派的笔触^⑨。《社戏》《在酒楼上》《祝福》也都有这样的描写。但鲁迅喜欢的风景,一向都是偏于高旷、苍凉的,就如《秋夜》中

① 鲁迅:《准风月谈·秋夜纪游》,见《鲁迅全集》(第5卷),第268页。

② 鲁迅:《准风月谈·秋夜纪游》,见《鲁迅全集》(第5卷),第267页。

③ 顾随:《小说家之鲁迅》,见《顾随全集》(第3卷),第356页。

④ 鲁迅:《我怎么做起小说来》,见《鲁迅全集》(第4卷),第526页。

⑤ 顾随:《鲁迅小说中之诗的描写——纪念鲁迅先生》,《中法大学月刊》第十卷第一期,1936年11月1日。

⑥ 鲁迅:《关于翻译的通信(并J. K. 来信)》,见《鲁迅全集》(第4卷),第394页。

⑦ 鲁迅:《〈竖琴〉后记》,见《鲁迅全集》(第10卷),第379页。

⑧ 参见鲁迅:《致魏猛克》,见《鲁迅全集》(第13卷),第61页。

⑨ 参见邵宁宁:《魂兮归来哀江南:鲁迅创作中的江南生活影像及其美学》,《文艺争鸣》2020年第11期。

那“奇怪而高的天空”及其下的枣树、花草。他之所以喜欢北方的风物也在此。郁达夫说鲁迅不喜欢杭州，除了曾被国民党浙江省党部呈请通缉之外，“对于山水的爱好，别有见解”也是一个原因^①。他赠郁达夫诗谈及杭州印象，提到的既有历史与人事——残暴的君主（钱），蒙冤的奇士（伍员、岳飞），孤寂的文人，也有自然环境与风景——平坦的地势、丰茂的草木，既不利于猛禽的栖息，又遮蔽了一切伟岸的事物。所谓“何似举家游旷远，风波浩荡足行吟”，所流露的正是鲁迅自己的美学趣味。1930年3月27日他写给章廷谦的信中说到自己喜欢北平：“但北方风景，是伟大的，倘不至于日见其荒凉，实较适于居住。”^②同样的态度，还可见于1928年写的《看司徒乔君的画》。他提到司徒乔的两种画风，一种是描写北方的：“终日在画古庙，土山，破屋，穷人，乞丐……在黄埃漫天的人间，一切都成土色”，另一种是描写南方的：“爽朗的江浙风景，热烈的广东风景”。在他看来，虽然后者“倒是作者的本色”，但他更喜欢的却是前者，因为其中有着“倔强的魂灵”，“因为由此可见这抱着明丽之心的作者，怎样为人和天然的苦斗的古战场所惊，而自己也参加了战斗”^③。

四、抒情的放逐与革命年代的“风花雪月”

鲁迅对风景的冷淡，从根本上是和对现实生活的实在性与严峻性的认识联系在一起的。他在《风波》《阿Q正传》中一再嘲讽“田家乐”，《喝茶》中说到所谓“秋思”，接着说到的却是“在老农，却只知道每年的此际，就要割稻而已。……我们试将享清福，抱秋心的雅人，和破衣粗食的粗人一比较，就明白究竟是谁活得下去”^④。《小品文的危机》中说“在风沙扑面，狼虎成群的时候，谁还有这许多闲工夫，来赏玩琥珀扇坠，翡翠戒指呢。他们即使要悦目，所要的也是耸立于风沙中的大建筑，要坚固而伟大，不必怎样精；即使要满意，所要的也是匕首和投枪，要锋利而切实，用不着什么雅”^⑤，说的虽然是艺术，但也和他说“我深恶先前的称小说为‘闲书’”一样^⑥，透露的其实正是决定着他审美取向的根本的东西。正因为如此，在他的笔下，某些具有古典诗情的东西，常常会被某种与之极不和谐的东西所打断。譬如同样写于1933年的《赠人》二首之一：“明眸越女罢晨装，苧水荷风是旧乡。唱尽新词欢不见，旱云如火扑晴江。”^⑦前两首写越女晨妆去荷塘边浣纱或会情郎，颇有六朝采莲曲余韵，即便到第三句“唱尽新词欢不见”，仍有楚辞遗意，然而到最后却陡然一转，完全让生活现实的严峻颠覆了前面的一切。

鲁迅其实是很喜欢花草的人。不但童年喜欢的读物中就有《花镜》《毛诗草木虫鱼疏》一类的著作，晚年还特别作一篇《动植物译名小记》。但1934、1935年几次与人通信提到看花，透露出的却全都是扫兴，“让便衣钉着去看樱花，固然也别有趣味，但到底是不舒服的事”^⑧，“龙华的桃花虽已开，但警备司令部占据了那里，大杀风景，游人似乎也少了。尚在上野盖了监狱，即使再热衷于赏樱花的人，怕也不敢问津了罢”^⑨。这里说到的他之无心情欣赏风景的原因，都是和他对社会环境整体的厌恶联系在一起的。

且不论司马长风说他晚年“绝不谈人生风月”“是一种自我僵化”^⑩是否符合实际，即便真有这样的倾向，也应将其放在更大的历史背景中去理解。宏观地看，中国文学史上其实早就有一种对不顾现实、一味风雅的文人习气的批评。譬如《四库全书总目》卷一六五谈及胡仲弓《苇航漫游稿》，即云：“南宋末年，诗格日下，四灵一派摭晚唐清巧之思，江湖一派多五季衰飒之气。故仲弓是编及其兄仲参所著《竹庄小集》，均不出山林枯槁之调。如七言律中《旱湖》一首，当凶祲流离之时，绝无惻隐，乃云‘但使孤山梅不死，其余风

① 参见郁达夫：《回忆鲁迅》，见《郁达夫全集》（第3卷），杭州：浙江大学出版社，2007年，第332页。

② 鲁迅：《致章廷谦》，见《鲁迅全集》（第12卷），北京：人民文学出版社，2005年，第227页。

③ 鲁迅：《看司徒乔君的画》，见《鲁迅全集》（第4卷），第73、74页。

④ 鲁迅：《喝茶》，见《鲁迅全集》（第5卷），第331-332页。

⑤ 鲁迅：《小品文的危机》，见《鲁迅全集》（第4卷），第591页。

⑥ 参见鲁迅：《我怎么做起小说来》，见《鲁迅全集》（第4卷），第526页。

⑦ 鲁迅：《赠人》，见《鲁迅全集》（第7卷），第160页。

⑧ 鲁迅：《340127致山本初枝》，见《鲁迅全集》（第14卷），第282页。

⑨ 鲁迅：《350409致山本初枝》，见《鲁迅全集》（第14卷），第351页。同样的意思，也见于1936年4月的《致颜黎民》，见《鲁迅全集》（第14卷），第77页。

⑩ 司马长风：《即兴与赋得》，见《新文学丛谈》，第52页。

物弗关情’,尤宋季游士矫语高蹈之陋习。”^①20 世纪文学批评,更是自始就存在着对流连风景的批判或辩护。陈独秀作《文学革命论》,首先就将所谓“山林文学”列为所要去除的文坛积弊之一。1925 年许广平写信给鲁迅,对满篇“好看字样”的女性抒情文展开批评,进一步发挥说,“讲风景是骚人雅士的特长,悲花月是儿女子的病态,四海为家,何必多怀”^②,这无疑正是现代文学的主要精神指向之一。直到 1944 年,闻一多作《新文艺与文学遗产》的演讲,仍将“摧毁山林文学”列为当时的要务之一^③。在这种风气下,纯粹的景物描写,像胡适所说的现实主义的纯粹景物描写其实并不被看重。即使如梁启超评价杜甫,说“工部流连风景的诗比较少,但每有所作,一定于所咏的景物观察入微,便把那景物做象征,从里头印出情绪”^④,王国维说“一切景语皆情语”^⑤,虽都看似纯粹的美学概括,但其中也不免含有否认风景描写具有自足意义的含义。只有胡适在称赞《老残游记》风景人物的描写时,看重的才是它“都不肯用套语滥调,总想熔铸新词,作实地的描写”^⑥的能力。

或许只有在这一背景下,我们才能更完整地理解鲁迅冷淡风景书写的意义,也更能理解写过《画梦录》的何其芳,在获得《大公报》文艺奖金之后,为何会突然写下这样的诗句:“我情愿有一个茅草的屋顶,/不爱云,不爱月,/也不爱星星。”^⑦到了延安的他,在《夜歌》中曾这样回答有人对他为什么“把自然写得那样美丽”的质疑:“我总是把自然当作一个背景,一个装饰/……因为比较自然/我更爱人类。”^⑧这一切,无疑都和他们对中国文学感伤抒情传统的反思联系在一起,但同时也与他们时代精神和作家良知的体认联系在一起。1939 年的徐迟,发表过一篇题为《抒情的放逐》的文章,明确说道“千百年来,我们从未缺乏过风雅和抒情”,却“从未有人敢诋辱风雅,敢对抒情主义有所不敬”,直到抗战时期一切才有所改变,“也许在流亡道上,前所未见的山水风景使你叫绝”,可战争却一定会“逼死了我们的抒情的兴致”^⑨。次年 7 月,香港出版的《文艺青年》第 2 期发表杨刚的《反新式风花雪月——对香港文艺青年的一个挑战》,再一次向这种文学传统公然宣战。同年 11 月 24 日晚,文艺通讯部在香港坚道文艺协会举行有杨刚、胡春冰、曾洁孺、乔冠华、黄绳、冯亦代、叶灵凤等 83 人参加的“反新式风花雪月”座谈会。1940 年 4 月 28 日穆旦在香港《大公报·综合》发表《慰劳信集——从〈鱼目集〉说起》,写道:“假如‘热情’就等于‘牧歌情绪’加‘自然风景’,那末诗人卞之琳是早在徐迟先生提出口号以前就把抒情放逐了。”^⑩在这样的背景之下,我们看到了诗人辛笛笔下如此的“风景”描写:

列车轧在中国的肋骨上/一节接着一节社会问题/比邻而居的是茅屋和田野间的坟/生活距离终点这样近/夏天的土地绿得丰饶自然/兵士的新装黄得旧褪凄惨/惯爱想一路来行过的地方/说不出生疏却是一般的黯淡/瘦的耕牛和更瘦的人/都是病,不是风景^⑪

这也很使人想到新诗初创期康白情《和平的春里》的句子,“遍江北底野色都绿了/柳也绿了/麦子也绿了/水也绿了/鸭尾巴也绿了”,前半首诗差不多可以看作对王安石名句“春风又绿江南岸”的展开,然而临末陡然一句“穷人底饿眼儿也绿了”,却完全颠覆了这样的古典诗意,将读者的注意引向某种现实的危机。一切“都是病,不是风景”,在这样的“社会问题”视野中,从谢灵运以来所有有关风景的认知和描写,都失去了原有的意义。中国文学的风景描写的意义,发生了巨大的历史转换。这样一种态度,一直延续到新中国成立之后的很长历史时段。

鲁迅对风景的冷淡,也和他对新时代、新社会、新人的想象联系在一起。写于 1932 年的《一天的工

① 转引自吕肖奂:《宋代酬唱诗歌论稿》,上海:复旦大学出版社,2021 年,第 102 页。

② 鲁迅:《两地书》,见《鲁迅全集》(第 11 卷),第 44 页。

③ 参见闻一多:《新文艺与文学遗产》,见《闻一多全集》(第 2 册),武汉:湖北人民出版社,1993 年,第 216 页。

④ 梁启超:《情圣杜甫》,见夏晓虹编:《梁启超文选》(下),福州:福建教育出版社,2020 年,第 110 页。

⑤ 王国维:《人间词话》,南宁:广西人民出版社,2017 年,第 32 页。

⑥ 胡适:《老残游记(序)》,见刘德隆、朱禧、刘德平编:《刘鹗及〈老残游记〉资料》,成都:四川人民出版社,1985 年,第 384 页。

⑦ 何其芳:《云》,见《何其芳全集》(第 1 卷),石家庄:河北人民出版社,2000 年,第 68 页。

⑧ 何其芳:《夜歌》,见《何其芳全集》(第 1 卷),第 344 页。

⑨ 徐迟:《抒情的放逐》,《顶点》1939 年第 1 卷第 1 期。

⑩ 穆旦:《慰劳信集——从〈鱼目集〉说起》,见《穆旦诗文集(增订本)》(第 2 册),北京:人民文学出版社,2018 年,第 60 页。

⑪ 辛笛:《风景》,《中国新诗》1948 年第 4 期。

作》后记》谈及苏联文学作品《枯煤，人们和耐火砖》，就说：“在社会主义的建设中，智识劳动和筋肉劳动的界限也跟着消除，所以这样的作品也正是一般的读物。由此更可见社会一异，所谓‘智识者’即截然不同，苏联的新的智识者，实在已不知道为什么有人会对秋月伤心，落花坠泪，正如我们的不明白为什么熔铁的炉，倒是没有炉底一样了。”^①认定新的劳动阶级不会再对风花雪月有太大的兴趣，是一段历史时期中颇为流行的看法。对风景描写的批判，构成了20世纪“严肃文学”传统的一种重要特征。20世纪革命文学中的“风景”，不少时候都是作为一种反讽、衬托性的东西出现的。这种情形，一直延续到了20世纪的后半叶。回望这一切，我们不能不想到鲁迅。或许可以说，正是从对“风景”的冷淡中，鲁迅不但从一个方面完成了对他文章风骨的历史形塑，而且也赋予了中国现代文学更充分的现代品格。

责任编辑 王雪松

The Disenchantment of Landscape: Lu Xun's Aesthetics of Nature and Anti-Romantic Writing

Shao Ningning

(College of Humanities, Hangzhou Normal University, Hangzhou 311121)

Abstract : Lu Xun's attitude towards landscape description and natural aesthetics underwent a historical transformation. This evolution is evident in his shift from an early preference for natural aesthetics to an emphasis on scientific cognition; in his discovery of the "moonlight" motif during the May 4th Movement, followed by his deliberate alienation from and ironic treatment of natural beauty; and in his Shanghai-era portrayal of urban scenery under the title of "Quasi-Remarks on Wind and Moon". All these developments profoundly reflect some key facets of his intellectual and personal growth. This involves not only a departure from and rejection of traditional literati sensibilities but also an active response to the harsh realities of life. Moreover, all of this is closely linked to a broader ideological current in modern and contemporary Chinese literature, a trend marked by the "exile of lyricism", which highlights the modern characteristics of Chinese literary aesthetics in a unique "anti-romantic" way.

Key words : Lu Xun ; perspective on landscape ; modern consciousness ; exile of lyricism

^① 鲁迅：《〈一天的工作〉后记》，见《鲁迅全集》（第10卷），第414页。