

【鲁迅研究】

如何安顿自己的“过去”

——《在酒楼上》的空间诗学与记忆书写

张丽华

【摘要】《在酒楼上》通常被视为一篇反映鲁迅五四后思想彷徨的“复调小说”；但“复调”的形式，其实未能充分揭示这篇小说的叙事技巧与抒情氛围。以下试从空间诗学的角度重新解析《在酒楼上》的形式和主旨。通过对“酒楼”“废园”“S城”“坟”等空间意象及其叙事功能的分析，《在酒楼上》被读作在《〈呐喊〉自序》之后鲁迅另一个清偿“过去”、整理自己的文本。“酒楼”是一处回忆空间，鲁迅让自己的“过去”以吕纬甫的形象出现，与当下的“我”亲切晤对；吕纬甫所讲的两个故事同样事关记忆，其核心意象是对“过去”的挖掘与补偿。通过《在酒楼上》的写作，鲁迅以文学的方式对《〈呐喊〉自序》中被省略的创伤性记忆进行了修通，这一全新的记忆诗学，亦预示了《朝花夕拾》的登场。

【关键词】《在酒楼上》；鲁迅；空间诗学；创伤；修通

【作者简介】张丽华，北京大学中文系（北京 100871）。

【原文出处】《中国现代文学研究丛刊》（京），2021.7.151～176

【基金项目】本文为国家社科基金项目“文类升降与现代小说概念的形成（1872-1922）”（项目编号：18BZW166）的阶段性成果。

鲁迅写于1924年的《在酒楼上》是一篇以空间命名的小说，但关于“在酒楼上”这一空间，除了作为故事发生的地点，它的叙事功能很少得到关注，更遑论深入阐释。已有研究多在林毓生的延长线上，将这篇作品视为鲁迅在五四落潮后对启蒙主义的反思，其中，叙述者“我”与吕纬甫的对话与潜对话，被理解为鲁迅将矛盾着的自己在小说中一分为二，以一种“复调”的形式展现了其内在思想的争辩。^①近年来有学者试图从“革命”的角度为这篇小说赋予新解，但仍然强调其形式上的“反讽”。^②实际上，与鲁迅的其他小说，尤其是和研究者通常与之相提并论的《孤独者》《伤逝》相比，《在酒楼上》的“复调”与“反讽”形式并不突出。竹内好认为，吕纬甫是鲁迅“怀着挚爱而刻意创造的”人物。^③李欧梵也指出，这篇小说有一种鲁迅“其他反讽作品中不常有的亲切感”。^④与《孤独者》中的魏连受和《伤逝》中的涓生不同，《在酒楼上》中的吕纬甫，并没有在相互冲突的话语中激烈挣扎的意味，因此与巴赫金所阐述的陀思妥耶夫斯

基小说中具有高度自我意识、“没有一时一刻与自己一致”^⑤的主人公颇为不同。而就叙述者“我”与吕纬甫的关系而言，二者更多的是互为镜像的同一性，而非意在争辩的对话性。严家炎、吴晓东两位学者借用巴赫金的“复调”理论来阐释鲁迅，的确抓住了鲁迅小说的基本质地，但就《在酒楼上》而言，这一理论在揭示了它与鲁迅文学的某些共性的同时，却也对其独特的光芒与形式有所遮蔽。

《在酒楼上》被誉为“最富鲁迅氛围”的小说，其叙事与抒情技巧皆极为圆熟。小说的情节构造相当简单：“我”在S城的酒楼上与昔日好友吕纬甫相遇，听他讲了两件“无聊的事”，吕纬甫的两个故事在小说中占了大量篇幅，而“我”似乎只是一个被动的倾听者。竹内好认为，这篇小说与《头发的故事》相似，都是以无个性的“我”为媒介，采用独自的形式，而“我”的无个性和被动性，则被视为“破坏作品完整的一个缺陷”。^⑥其实，包括竹内好在内的研究者，观察《在酒楼上》的叙事形式时往往仅以时间为向度，在

这个意义上,它的确与《头发的故事》颇为相似;但如此一来,何以解释《在酒楼上》独特的“鲁迅氛围”以及它与《头发的故事》在叙事效果上显而易见的差异呢?学者们从“复调小说”的角度进行的阐释,兀自加强了二者的相似性,却无助于解释它们的差异。

近些年来,随着人文学术的“空间转向”,“空间”在叙事作品中不再被看作单纯的“描写”或是仅仅作为故事展开的“场景设置”,而是被视为一个与时间不可分离的有机叙事要素纳入考察视野。^①本文拟突破学界已有的“复调”和“反讽”的阐释框架,从空间诗学的角度来解析《在酒楼上》的叙事结构与小说形式。尽管这篇小说在时间向度上的叙事形式相对简单,但它借助“酒楼”“废园”“S城”等空间意象所展开的回忆叙事,却极为精巧。借助这一精巧的空间诗学,鲁迅在《在酒楼上》中开启了一种全新的记忆书写的样式。这种面向“过去”、在空间意象中层叠地展开的记忆书写,不仅与《野草》中的诸多篇目构成互文关系,也在内容和形式的双重意义上预告了《朝花夕拾》的登场。厘清这一记忆书写的样式,也将为我们透视鲁迅的历史观与文学观,提供一个新的窗口与契机。

一、在酒楼上:回忆的空间

与时间向度中简单的情节构造不同,《在酒楼上》对空间和氛围有着精巧的呈现与捕捉。其中,作为故事展开的地点——酒楼,在小说中得到了细致入微的叙述,甚至构成了前后呼应的结构性的叙事要素。酒楼不仅是“我”与吕纬甫的相遇之地,也是“我”在S城里唯一的熟识之地:虽然从掌柜到堂倌都已换人,但一石居“狭小阴湿的店面和破旧的招牌都依旧”,“屋角的扶梯”也是从前“走熟”的,小楼上面“也依然是五张小板桌”。“我”在酒楼上独自拣得最好的座位,一边眺望楼下的废园,一边独酌,陷入一种对现时漠不关心的哀愁而舒服的懒散心境之中。吕纬甫正是在“我”的这一懒散而孤独的时刻,令人惊异地出现了:

偶然听得楼梯上脚步声……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。约略料他走完了楼梯的时候,我便害怕似的抬头去看这无干的同伴,同时也就吃惊的站起来。我竟不料在

这里意外地遇见朋友了。

接下来小说所呈现的吕纬甫的形象,如“乱蓬蓬的须发;苍白的长方脸”“又浓又黑的眉毛”,正如不少研究者已指出的,几乎是照着鲁迅自己的相貌来描写的。小说开头已明言,“我”在S城特意寻访的旧同事,“一个也不在”;很显然,这位突然从“屋角的扶梯”一步一步走上来的吕纬甫,并非“我”在S城寻访不遇的真实的老朋友,他更像是从主人公记忆深处走出来的另一个自我。

普鲁斯特在《追忆逝水年华》中,曾这样描写主人公的“过去”被突然激活的时刻:

(我)感觉到,在我身上有个东西开始颤巍巍地活动起来,并且移动了位置,好像它试图要站起身来,就像在大洋的深处锚链的启动;我不知道那是什么,但是它开始慢慢地在我身体里上升;我感觉到对抗的力量,听到被大步穿过的空间里的哗哗响声和喃喃絮语。^②

在阿莱达·阿斯曼(Aleida Assmann)看来,普鲁斯特用了一种无与伦比的笔触,书写了回忆的主人公既积极又消极的身体体验与心理特征。^③鲁迅小说中的情节,几乎可以视为普鲁斯特这段描写的一个故事化的演绎。换言之,在一个对现时漠不关心的懒散而孤独的时刻,《在酒楼上》中的“我”,也陷入了一种与普鲁斯特的主人公相似的追忆状态,他让自己的过去以“吕纬甫”的形象出现,与当下的“我”亲切晤对。小说文本对此也有着力的暗示——“那上来的分明是我的旧同窗,也是做教员时代的旧同事”。“旧同窗”“旧同事”,不妨视为是对“我”的已经过去的学生时代和教员时代的一种隐喻。在这个意义上,“在酒楼上”,既是小说中故事展开的地点,也是“我”与自己的过去亲切晤对的空间,是一处追怀、忆旧的空间。

在小说中与“酒楼”同步出现的空间还有“废园”。这是一处极富抒情意味的描写:

这园大概是不属于酒家的,我先前也曾眺望过许多回,有时也在雪天里。但现在从惯于北方的眼睛看来,却很值得惊异了:几株老梅竟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。……

这是一个被废弃的园子:“倒塌的亭子”见证着历史的沧桑,亭子虽是人工造物,但此刻已作为恒久不变的废墟,摆脱了历史,被归入自然;而斗雪开放的老梅和山茶花,更是作为永恒存在的自然,与不可避免地会在时间中朽坏的历史形成对抗——“如蔑视游人的甘心于远行”。如果说“酒楼”是一处回忆展开的空间,“废园”则可谓触发回忆的媒介空间:这是一处从时间的劫灰中拯救出来的永恒之地,是记忆的家园,它既见证同时又超越了历史与时间。“我”对往昔的回忆,正由此一发而不可收拾。

这段文字最后关于江南的雪和朔方的雪的对比,随后成为《野草》中的散文诗《雪》的主题:“江南的雪,……那是还在隐约着的青春的消息,是极壮健的处子的皮肤”,“朔方的雪花在纷飞之后,却永远如粉,如沙……旋风忽来,便蓬勃地奋飞,在日光中灿灿地生光”。^⑩丸尾常喜认为,鲁迅在此将人生的时间轴转换成联结中国南北的空间轴,“江南的雪”和“朔方的雪”象征的是青春与“迟暮”的对比。^⑪在笔者看来,《雪》所展现的,更是一幅关于记忆的图像。江南的雪野与朔方的雪花,分别是回忆与现实、家园与宇宙的象征。巴什拉在《空间的诗学》中写道:“冬季是最古老的季节。它把岁月放入回忆……被雪覆盖的家宅是古老”。在他看来,冬天用统一的色调覆盖了一切的“雪”,模糊了作为内心空间的“家宅”与作为外在空间的“宇宙”之间的界限。^⑫在鲁迅的散文诗中,江南的“雪野”是一幅静态的、在家园安居的图景,而朔方的“雪花”则是一个动态的、在宇宙中行走的画面:如果说前者事关回忆,后者则直指现实;而在二者之间,在一段生动的关于雪罗汉的描述之后,“晴天又来消释他的皮肤,寒夜又使他结一层冰……连续的晴天又使他成为不知道算什么,而嘴上的胭脂也褪尽了”^⑬,这是再明显不过的记忆在时间中消散的图画。宇文所安在《追忆:中国古典文学中的往事再现》一书中曾指出,如同摹仿者与被摹仿者之间存在着一道无法跨越的“真实”的鸿沟,

回忆者与试图回忆的过去之间,则横亘着一道难以消弭的“时间”的鸿沟——总有东西会被忘掉,总有东西记不完整。^⑭在《雪》中,鲁迅以“江南”与“朔方”的空间间隔表征了这一时间距离,但同时又以“雨水”为媒介,超越了这一时间的鸿沟,奇妙地联结起过去与现在。^⑮如果将《雪》读作一个事关记忆的文本,那么,《在酒楼上》开篇第一句——“我从北地向东南旅行”,无疑就已极具象征意味:“我”要从居于北地(朔方)的现在去追寻那遗失在东南(江南)的过去。因此,毫不奇怪,在《雪》对“江南的雪野”的描绘中,《在酒楼上》的废园中出现的山茶花、梅花的意象又再次出现了。与“废园”一样,这也是一处涤荡了时间痕迹的记忆的风景。

以这一既见证又超越了时间的“废园”为媒介,《在酒楼上》中的“我”有幸与自己的“过去”毫无阻碍地相逢。柏格森在《物质与记忆》一书中区分了两种互补的记忆样式:一种是着眼于当下的,它存在于行动本身,并自动调节与环境相适应的机制;另一种则包含了对当下活动的某种退却,它是沉思默想的,试图以形象的方式唤起往昔的全部(即“纯粹的记忆”)。^⑯哈布瓦赫从社会学的角度呼应了柏格森的理论,他将这两种记忆的样式,形象地称为“成年人的记忆”和“老年人的记忆”——成年人关注当下,故而对与现在无关的、属于过去的东西不感兴趣,而老年人得以从职业、家庭乃至社会的束缚中解脱出来,因此就发展了重返过去并在想象中重温过去的 ability。^⑰阿莱达·阿斯曼将哈布瓦赫的“老年人的记忆”与文学作品中的“冥忆”(Anamnesis)勾连起来,在她看来,“冥忆”是一种如华兹华斯的诗句——“在生命将暮之时我们可以安静地任时光流逝”所表达的状态,它涤清了时间的痕迹以及“回想”(Recollection)的主观和主动的特点,是神性进入灵魂之中的神秘返照。^⑱很显然,《在酒楼上》中的“我”,陷入的正是这种静思默想的“冥忆”。这里,回忆的主人公,如同哈布瓦赫所说的“老年人”,具有从当下现实生活中滑落、并试图从社会中逃逸出去的特点。

《在酒楼上》中,“我”的专程到S城,原本就是一场脱离日常生活的怀旧之旅,而在“空空如也”的酒楼上,“我”更是将自己的身份认同也彻底放

“空”——“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，这里的柔雪又怎样依恋，于我都没有什么关系了”，正是这一对“现时”漠不关心的态度，才可以听凭“过去”如其所是地出现。“我”充分享受着自己的孤独，并有意将“社会”隔绝在外：

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声，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。

这一试图将自己从社会里独立出来、完全孤独的回忆的主人公，很容易让我们想到《影的告别》：

我愿意这样，朋友——

我独自远行，不但没有你，并且再没有别的影在黑暗里。只有我被黑暗沉没，那世界金属于我自己。^⑩

这个想要摆脱一切——摆脱“天堂”“地狱”乃至“将来的黄金世界”的“影”，他要告别的终极对象，恰是在现在的时刻中占据了一个物质空间的“我”——“然而你就是我所不乐意的”。告别了“现在的我”的“影子”，得以超越柏格森意义上侵犯了时间之“绵延”的物质空间，从当下的时空中脱离开去（“彷徨于无地”），从而与《在酒楼上》中回忆的主人公一样，沉入仅仅属于自己的“冥忆”世界（“被黑暗沉没”）。^⑪这是纯粹的记忆，也是想要和外在世界分离的绝对的孤独。^⑫

回到《在酒楼上》。在吕纬甫对“我”讲完了为小兄弟迁葬和送顺姑剪绒花两个故事之后，小说又以楼梯的响声为契机，结束了两位老友的晤谈：

楼梯上一阵乱响，拥上来几个酒客来：当头的是矮子，拥肿的圆脸；第二个是长的，在脸上很惹眼的显出一个红鼻子；此后还有人，一叠连的走得小楼都发抖。我转眼去看吕纬甫，他也正转来看我，我就叫堂倌算酒账。

这与小说开头吕纬甫从楼梯上缓步走上来的情境，形成了叙事上精妙的呼应。与吕纬甫区别于堂倌的“缓得多”的脚步声不同，这次楼梯发出了“一阵乱响”——为我所“不愿”的“别的酒客”终于上来了。

如果说“空空如也”、没有“别的酒客”在场的酒楼，赋予了“我”一种得以从社会中逃逸出去的回忆空间，那么，“别的酒客”上楼的乱响，则打破了这一空间的自足性，“我”也随之从回忆中惊醒，回归社会。“你借此还可以支持生活么？”——这是“回归”之后的“我”对吕纬甫说的第一句话。在此，“我”从被动的倾听者变成了主动的发问者，且所问的是切关当下之事。随着“我”的走出酒楼，小说的叙事空间也从回忆转向了现实：“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……屋宇和街道都织在密雪的纯白而不定的罗网里”——在《雪》中，这是区别于“江南的雪”的“朔方的雪”的形象，也是和回忆的“家园”相对的当下的“宇宙”图景。“我”似乎在与吕纬甫相遇的“冥忆”中，得到了某种治愈，打算与自己的“过去”和解，并如同“过客”一般走向荒野。

二、吕纬甫的故事：挖掘与补偿

《在酒楼上》中，吕纬甫所讲的两个故事占了绝大部分篇幅。这两个故事，一是为天亡的小兄弟迁葬，一是为旧日邻居的女儿阿顺送剪绒花，它们既无关革命，也无关启蒙，用吕纬甫的话说，只是一些无关大局的“无聊的事”。那么，作者让“我”的“过去”以吕纬甫的形象俯身探来，专门对“我”讲述这些“无聊的事”，究竟意义何在呢？周作人曾指出，这两个故事在鲁迅生平中都有“本事”可循：他们的四弟椿寿在六岁时不幸夭亡，民国八年鲁迅曾回乡为他迁葬；而“顺姑”的原型，则是住在周家宅门内的一个很能干的少女，她的病亡与未婚夫的哭悼，皆实有其事。^⑬林毓生根据周作人提供的“本事”，在启蒙的框架中，将这两个故事阐释为鲁迅思想中隐含的对传统道德和价值“念旧”的一面。^⑭林毓生的阐释对学界产生了很大影响。无论是认同还是修正，吕纬甫的故事都被视为某种思想立场的反映，或者被认为是对传统的妥协，或者被读作与宏大话语相对的个人叙事。在笔者看来，这些阐释都带有浓厚的启蒙主义意识形态，并不能真正击中这两个故事的内核。换言之，它们都过于历史化，或者说过于坐实了。尽管有鲁迅生平中的本事加持，但吕纬甫的迁

葬和送花,其实可以发生在任何时代。它们仅仅主要与吕纬甫的内心息息相关。

如果将吕纬甫的故事,暂时从鲁迅的生平传记以及五四的启蒙话语中剥离开来,置于上文所分析的“我”与自己的“过去”亲切晤对的回忆框架中,不难发现,这两个看似无关的故事,其实有着结构上的相似性,它们同样事关记忆,其核心意象是对“过去”的挖掘与补偿。先来看为小兄弟迁葬的故事。吕纬甫受母亲之命,回到南方给“三岁上死掉”的小兄弟迁坟。小说对掘坟的细节,有着生动且令人惊悚的描写:

我站在雪中,决然的指着他对土工说,“掘开来!”我实在是一个庸人,我这时觉得我的声音有些希奇,这命令也是一个在我一生中最为伟大的命令。但土工们却毫不骇怪,就动手掘下去了。待到掘着圪穴,我便过去看,果然,棺木已经快要烂尽了,只剩下一堆木丝和小木片。(中略)我的心颤动着,自去拨开这些,很小心的,要看一看我的小兄弟。然而出乎意外!被褥,衣服,骨骼,什么都没有。我想,这些都消尽了,向来听说最难烂的是头发,也许还有罢。我便伏下去,在是该枕头所在的泥土里仔仔细细的看,也没有。踪影全无!

这里的描写已远远超越了写实小说对迁坟所需的细节呈现。发出掘坟命令的吕纬甫,被写成了一个英雄般的人物(“决然的指着他对土工说”,“声音有些希奇”)。有学者已注意到,吕纬甫的“掘坟”,包含着浓厚的象征意味:“坟”乃是鲁迅“过去的生命”的象征。^④本雅明在一篇题为《挖掘与记忆》的短文中,将“挖掘”视为回忆的一种隐喻,在他看来,“谁想要接近自己被埋藏过去,就要像一个挖掘的人一样行动”^⑤。鲁迅小说中的迁葬故事,与本雅明的“挖掘”意象,亦颇有异曲同工之妙。吕纬甫对土工发出“掘开来!”这一“伟大的命令”,意味着他要和一段被埋藏的“过去”对质。然而,挖掘的结果出乎意外——可以作为死者身份标识的被褥、衣服、骨骼,乃至头发,什么都没有。

宇文所安曾以《庄子·至乐》的髑髅寓言、张衡的《髑髅赋》以及谢惠连的《祭古冢文》等文本为例,分

析了这类与“死者”对话的作品中“骨骸”的两重性:骨骸是死者留下的残存物,但它们既是“物”,同时又是“人”——尽管如《庄子》所说,死去的人对活着的人已不再感兴趣,但埋葬和祭奠死者的我们,却仍然将他们当作仿佛生活在我们当中来对待。^⑥在鲁迅的小说中,吕纬甫母亲“迁坟”的愿望,即基于这一两重性:希望将“小兄弟的骨殖”,作为“人”的象征来重新安顿。然而,掘坟的结果出人意料,作为残存物的骨骸,也已不复存在——“踪影全无”。这一令人惊异的意象,足以颠覆文学史上已有的对这一母题的呈现,成为现代文学之革命性的一个佐证。为了战胜这种虚无,吕纬甫采取了一种“替代”方案,用泥土来代替死去弟弟的骨殖,重新安葬:

这本已可以不必再迁,只要平了土,卖掉棺材,就此完事了。但我不这样,我仍然铺好被褥,用棉花裹了些他先前身体所在的地方的泥土,包起来,装在新棺材里,运到我父亲埋着的坟地上,在他坟旁埋掉了。

如果说迁葬故事的核心意象是“挖掘”,那么第二个顺姑故事里的关键词则是“补偿”。为昔日邻居的女儿阿顺送剪绒花,同样来自母亲的敦促。一朵红色的剪绒花,是顺姑少女时代未能实现的愿望,她为此还挨了父亲的一顿打,“哭了小半夜”。少女时代的顺姑,是吕纬甫一个早已忘却了的“旧日的梦”,但母亲说起剪绒花,让他想起了荞麦粉的事,青春的记忆一发不可收拾,他意外勤快地搜求,不惜从太原一直到济南。然而,当吕纬甫带着两朵剪绒花回到S城,希望帮助阿顺完成少女时代未能实现的心愿,却发现她已不在人世——“可惜顺姑没有福气戴这朵剪绒花了”。吕纬甫最终将剪绒花送给了阿顺的妹妹——阿昭:

阿昭长得全不像她姊姊,简直像一个鬼。(中略)这阿昭一见我就飞跑,大约将我当作一只狼或是什么,我实在不愿意去送她。——但是我也就送她了,对母亲只要说阿顺见了喜欢的了不得就是。这里,迁葬故事出现过的“替代”方案,又再次出现了:虽然不情愿,但“像一个鬼”一样的阿昭,也就代替了顺姑,接受了剪绒花。用现实中“鬼一样”的阿

昭来代替记忆中明净美好的阿顺,说是为了满足母亲的愿望,其实更像是吕纬甫对自己的交代。

在这两个故事中,吕纬甫既是亲历者也是讲述者,通过“挖掘”和“补偿”两个关键意象,它们建构起来的,是吕纬甫作为一个回忆者的生动形象。换言之,吕纬甫既是“我”在“冥忆”状态中召唤前来的“过去”,同时也尽职尽责地扮演了一个回忆者的角色。作为回忆者的吕纬甫,小心翼翼地朝向过去挖掘、铲取,然而结果却事与愿违:小兄弟的坟中一无所有,辗转买到剪绒花之后却发现顺姑已死。吕纬甫故事中的这两个情节,给小说添上了一层虚无和阴郁的底色,也略略令人费解。我们不妨将它们与《野草》中的《风筝》作一对读。在吕纬甫的故事中,弟弟需要安土重迁的坟,顺姑未能得到的剪绒花,都是压在他心上未曾清偿的“过去”。《风筝》中的“我”,也遭遇着同样的情形。渐近中年的“我”,意识到少年时代对小兄弟风筝的毁坏乃是一种“精神的虐杀”,他带着良心和罪责回忆起往事,并希望得到小兄弟的宽恕,然而在小兄弟这里,却是“全然忘却”:

“有过这样的事么?”他惊异地笑着说,就像旁听着别人的故事一样。他什么都不记得了。^⑦

小兄弟的“忘却”,对“我”是沉重的打击。这意味着,“我”无法为“我”过去的罪责赋予任何可辨认的形式,因此这一罪责也不能被真正宽恕和遗忘。《风筝》最后结束在一种追忆与不可追忆并存的惘然之中:“故乡的春天又在这异地的空中了,既给我久经逝去的儿时的回忆,而一并也带着无可把握的悲哀。”^⑧在吕纬甫的故事中,掘坟之后的“踪影全无”以及找到剪绒花之后的顺姑已死,与《风筝》的结尾有着相似的惘然。

《风筝》中小兄弟的“全然忘却”,借用德国学者海因利希(Harald Weinrich)的概念,可以说是一种“没有被满足的遗忘”(unpacified forgetting)。海因利希在阐述弗洛伊德学说的基础上提出了这一概念,指的是尚未得到精神分析治疗的被压抑在潜意识里被忘却了的过去,它与得到治疗之后的“满足的遗忘”(pacified forgetting)构成相对的概念。^⑨利奥塔通过援引弗洛伊德的“压抑”概念,将“没有被满足的遗忘”

与“创伤”联系起来。在他看来,创伤就是一种未曾满足的遗忘、一种叙述的不可能性。利奥塔认为,能够被遗忘的只有那些被写下的东西,而由于缺乏书写平面、缺乏地点、缺乏持续时间来存放等原因没有被写下来的东西,是无法被忘却的:“因为经验建立的形式对此既无用又不合适,它不给遗忘提供击入点,‘仅仅’作为一个强烈情感过程保持在场,人们不知道怎样才能够对其进行定性,因为它是精神生命之中的死亡的状态。”^⑩利奥塔的这一阐释,可以非常贴切地解释《风筝》的结尾。鲁迅后来在1932年所写的纪念左联五烈士的文章,其标题“为了忘却的纪念”,所阐述的也正是这一“书写”与“遗忘”的悖论。只不过,与利奥塔对创伤的维护不同,鲁迅仍然选择了回忆和纪念,《为了忘却的纪念》的写作本身,正是书写对创伤的一种拯救。这意味着,《在酒楼上》中的吕纬甫,作为回忆者,他所要“挖掘”和“补偿”的,可能是一段曾经被遗忘但并没有得到满足、具有创伤性的过去——在吕纬甫的故事中,小兄弟那掘开来却一无所有的坟、未能得到剪绒花而去世的阿顺,恰是这一“没有被满足的遗忘”的极好的象征。

三、S城:记忆的“异托邦”

《在酒楼上》中首次出现了“S城”这一意象。这一意象随后在鲁迅这一时期的杂文《论照相之类》《这个与那个》,小说《孤独者》,回忆性散文《父亲的病》《琐记》中,还反复出现过。《鲁迅全集》的注释,只是简单地将S城等同于“作者的出生地绍兴”^⑪。最近有学者注意到,鲁迅仅仅在1924—1926年的上述几个文本中频繁用到“S城”这一代称,并且在使用时带有明显的负面情绪和疏离感,这使得S城具有了一种不同于其现实故乡的文学空间的意涵。^⑫如果将鲁迅在上述文本中对“S城”的叙述结合起来看,不难发现,无论是虚构性的小说文本,还是杂文或回忆性的散文,与“S城”相纠缠的,多是不快的记忆:如“洋鬼子腌眼睛”的传言,民元革命之后的绍兴都督,孤独者魏连殳和祖母的去世,中医与父亲的病,衍太太对“我”的童真的伤害,被全城笑骂的“中西学堂”……在鲁迅这里,“S城”可以说是一个与创伤有关的记忆之城,与其现实的故乡绍兴之间构成了既对应又

间离的奇妙关系。

实际上,“S城”在《在酒楼上》首次出现时,即与“我”的故乡并不等同。小说明言,这是“离我的故乡不过三十里”的一个小城——“三十里”既是现实距离,也可以将它视为鲁迅有意在“S城”与“故乡”之间设置的心理距离。随后在杂文《论照相之类》中,鲁迅劈头即称“我幼小时候,在S城”,似乎坐实了“S城”对绍兴的指代关系,但接下来又加了一段令人费解的说明:

所谓小时候者,是三十年前,但从进步神速的英才看来,就是一世纪;所谓S城者,我不说他的真名字,何以不说之故,也不说。^③

这几乎从时间和空间的双重角度,否定了“S城”与绍兴之间的等同关系:它既在时间上与作者“小时候”无法建立确定的关联(“三十年”或“一世纪”),也在空间上与“我的故乡”若即若离,并且作者拒绝将它与它的“真名字”联系起来。如此,“S城”在时间、空间和所指上,都变成了一个具有不确定性和游离性的悬浮的符号,这与鲁迅在《阿Q正传》中对“阿Q”的命名方式,颇有相通之处。^④

《在酒楼上》中,S城是“我”曾“当过一年的教员”的小城,但关于我在S城的这一教员时代的“过去”,并没有正面描写。小说开头即指出,“我”在绕道家乡之后“就到S城”,是为了寻访教员时代的旧同事,但他们“一个也不在”,就连曾经就职的学校“也改换了名称和模样,于我很生疏”,“过去”的痕迹几乎消失殆尽,我暂寓在一个此前没有的陌生的洛思旅馆。这一过去痕迹的消失,意味着“我”的怀旧在S城的落空。小说在写到一石居酒楼和废园的风光之前,对洛思旅馆的窗外也有一段描写:

窗外只有渍痕斑驳的墙壁,帖着枯死的莓苔;上面是铅色的天,白皑皑的绝无精采,而且微雪又飞舞起来了。

这是一幅近乎死寂的图像:“斑驳的墙壁”“枯死的莓苔”,与废园中斗雪开放的老梅、山茶,形成了鲜明对比。如果说废园的风光是对历史和时间的超越,那么,洛思旅馆的窗外,则可以说是一种对时间或者说对“生”本身的否定。在走向一石居酒楼之前,“我”

在S城所陷入的这种怀旧落空了的、“绝无精采”的心绪,多少使人想起小说中作为“回忆者”的吕纬甫的经历:小心翼翼地朝向“过去”挖掘、铲取,却发现小兄弟的坟中一无所有,而承载着青春记忆的顺姑则早已逝去。

《在酒楼上》写于1924年初。此时的鲁迅,尚未从与周作人“兄弟失和”的阴影中走出来,而《新青年》同人的分化以及民国政治在经历了1923年的曹锟贿选之后所陷入的混乱局面,也从外部加剧了鲁迅精神上的孤独与危机。小说中“我”所旅居的洛思旅馆外“斑驳的墙壁”“枯死的莓苔”,以及那个在一石居酒楼上陷入“冥忆”、对现时漠不关心且希望将自己从社会中隔绝开去的“我”,显然都有鲁迅这一当下心绪的投射。鲁迅投射在“S城”之上的这一复杂情绪,与通常意在建构身份与情感认同的“故乡”书写之间,有很大不同。李欧梵曾将《在酒楼上》与《故乡》相提并论,认为这两篇小说在情节上前后呼应,并且都是写叙事者回到家乡,遇见故人并触发回忆的。^⑤我们不妨将它们作一对照。虽然都写到了叙事者的“归乡”以及对往事的回忆,但这两篇作品的写法其实差异很大。《故乡》总体上是一种写实的笔法,开头第一句“我冒了严寒,回到相隔二千余里,别了二十余年的故乡”,即明确标刻出“故乡”在空间和时间中的位置,这与鲁迅笔下“S城”的悬浮之感,迥然有别。《故乡》以“我”的返乡搬家为情节线索,叙事在现实与回忆之间来回切换:先是“我”回到了现实中萧索荒凉的故乡,继而切换到关于少年闰土的童年记忆,接着现实中“凸颧骨,薄嘴唇”的杨二嫂打断了“我”的回忆,“我”在闪电般回想起杨二嫂作为“豆腐西施”的过去之后,又回到了与中年闰土相见的现实……这里,过去与当下的切换,是在一个线性的时间叙事中展开的:属于少年闰土和“豆腐西施”的“故乡”,发生在过去的时间刻度中,是在“我”的回忆中展开的想象;而中年闰土和“圆规”杨二嫂,则出现在“当下”,是“我”回乡时所遭遇的此地的现实。

相比之下,《在酒楼上》虽然同样出现了过去与当下的交织,但这种交织,却是在一个极力抹去时间刻度的空间叙事中完成的。陌生的洛思旅馆仿佛是

S城中的一个异物,它的死寂的风景,投射的是“我”当下的恶劣心绪,而熟识的一石居酒楼,则成为S城这一遗忘荒原里的记忆残留物,它那“走熟的屋角的扶梯”、依然如故的“五张小板桌”,似乎栖居着“我”的过去的幽深记忆。“我”从洛思旅馆走向一石居酒楼,在酒楼上与代表自己“过去”的吕纬甫相遇,陷入了“冥忆”的世界。如同上文所分析的吕纬甫的上楼与下楼,这里,小说同样用一种空间的移动,即“我”从旅馆走向酒楼以及从酒楼走向旅馆,实现了当下与过去的交叉叙事。借助这一空间叙事,《在酒楼上》将“我”的感性的当下与历史的过去在S城这一现实空间中交融在了一起。如果说鲁迅在《故乡》中通过回忆所建构起来的“深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月”的“记忆的故乡”,是一个存在于想象中的“乌托邦”(utopias),那么,《在酒楼上》中并容着洛思旅馆与一石居酒楼的“S城”,则更接近福柯意义上的“异托邦”(heterotopias)^⑤,它是一个实际存在但却层叠着不同时间刻度中的经验、记忆与情感的异质空间。

《故乡》与《在酒楼上》代表了两种不同的回忆样式。《故乡》中记忆的“乌托邦”,是作为现实故乡的负面镜像而出现的,它是一种受理智制约的“意愿记忆”(mémoire volontaire)。《故乡》的写作动力,源于“我”对现实故乡的告别:“我”的返乡,是为了卖掉故乡的老屋并将母亲和侄儿接到“谋食的异地”。这背后是一个迁移的现代人的形象。通过对少年闰土以及过去的“美丽的故乡”的回忆,鲁迅为向故乡的“此地”告别的现代人(包括他自己),再造了一个存在于乌托邦世界中的“记忆的故乡”。这里的追忆与怀旧,包含了一种对于未来的替代性想象。^⑥《在酒楼上》中的回忆,则完全缺乏这一面向“未来”的视野,“我”在酒楼上所陷入的“冥忆”,借用普鲁斯特的术语,是一种与意愿记忆相对的非意愿记忆(mémoire involontaire)^⑦,它包含了对现时(以及未来)的某种漠不关心。在小说结尾,讲完了故事的吕纬甫陷入的是一种“我现在什么也不知道,连明天怎样也不知道”的状态。这意味着,“我”与吕纬甫的相遇,是一种纯粹的回到过去,它并不指向任何未来

的“乌托邦”。

与吕纬甫连绵不绝的故事讲述相比,《在酒楼上》对S城的叙述,其实极为节制:除了洛思旅馆与一石居酒楼这一具有功能性的对位空间之外,关于S城本身,就只有“本来S城人是不懂得吃辣的”,“这种剪绒花是外省的东西,S城里尚且买不出”两条近乎无关紧要的介绍。这里的“S城”,可以说是一个既在场又不在场的“记忆之地”。阿莱达·阿斯曼在《回忆空间:文化记忆的形式和变迁》一书中将“地点”视为记忆的一种重要媒介,并讨论了代际之地、圣地、纪念之地、创伤之地等各种具有不同形式和功能的“记忆之地”。在她看来,与纪念碑、节日仪式等这些用符号来取代失去的东西的“记忆之场”(lieux de mémoire)^⑧不同,以“地点”为媒介来维系着与过去联系的记忆场所,有一种无法被转译成纯粹符号的“灵晕”,即它作为与过去的接触地带所特有的对远和近的连接。借用本雅明的灵晕(aura)^⑨概念(在一个相反的含义上),阿莱达·阿斯曼将“记忆之地”阐释为一种将缺席与在场、感性的当下与历史的过去交织在一起的“由空间和时间组成的奇特织物”:

如果说真实性的标志是此地与此时的统一,那记忆之地就只有此地而没有此时,是一种一半的真实性。(中略)记忆之地的神秘维度恰恰在于它的陌生感,在于这种无条件的断裂。^⑩

“记忆之地”乃是一个典型的“异托邦”的空间。《在酒楼上》中的“S城”,正是这样一个“只有此地而没有此时”的“记忆之地”,或者说,一个记忆的“异托邦”:它既是“我”与吕纬甫相遇的故事发生地(“此地”),但它的当下(“此时”)却处于一个近乎死寂和缺席的状态,与“此地”相连的是一个或多个处于过去的时间刻度中的“彼时”。这一“S城”的意象,与吕纬甫故事中的“坟”颇为相似:它们都是一个现实中的地点,但容纳的却是过去/记忆的在场。在这个意义上,“我”的来到“S城”,与吕纬甫的掘“坟”,便有着相似的意义,或者说构成了互为映射的关系,它们都意味着要对一段具有创伤性的过去进行挖掘和安顿。

四、记忆的修通:从《呐喊》自序到《在酒楼上》

鲁迅生平有两次对故乡绍兴的逃离。一次是

《〈呐喊〉自序》中叙述的在父亲亡故、家道中落之后“到N进K学堂”，鲁迅称为“走异路，逃异地”。第二次则发生在辛亥革命后不久。1909年鲁迅从日本回国，曾先后在杭州、绍兴两地的学校任教，但不久即离开绍兴赴教育部任职了。丸山升指出，从归国到辛亥革命这两年间，是鲁迅传记资料最少也最混杂的时期之一，鲁迅当时的思想和情感，残留着暧昧不清的地方。^④尽管如此，从这一时期鲁迅写给许寿裳的书信中，不难得知，至少他回国后第二年在绍兴中学堂担任教务长时的经历，并不愉快：履职之初，即遭遇两次学生罢课、罢考的学潮，鲁迅称自己“防守攻战，心力颇瘁”，“越中”（绍兴）亦被他形容为一个“迷阳遍地”“棘地不可居”的“鬼域”之城。^⑤革命发生后，鲁迅经历了短暂的“光明”，但很快也与绍兴都督王金发产生矛盾，最终在许寿裳的帮助下，于民国元年即离开绍兴赴南京教育部就职。这可以说是鲁迅对故乡绍兴的第二次逃离。对于这第二次逃离，《〈呐喊〉自序》并没有任何叙述，而是留下了一段意味深长的空白：

我感到未尝经验的无聊，是自此以后的事。（中略）后来也亲历过或旁观过几样更寂寞更悲哀的事，都为我所不愿追怀，甘心使他们的和我的脑一同消灭在泥土里。^⑥

值得注意的是，这段空白正是隐现在《在酒楼上》背景里的“我”在S城的教员时代。

不少研究者曾指出，《在酒楼上》中的吕纬甫有着范爱农的影子，这显然与鲁迅辛亥革命前后在故乡绍兴的经历有关。范爱农是革命党人徐锡麟在绍兴中西学堂的门生之一，1905年冬，他随徐锡麟夫妇及同学陈伯平、马宗汉等人赴日留学，与鲁迅相识于横滨码头；1907年因安徽起义失败，徐锡麟被处以极刑，陈伯平战死，马宗汉被害，范爱农也成为清政府“暗察举动”并“设法密拿”的“逆匪同党”；回国后，范爱农曾与鲁迅先后任职于绍兴府中学堂，绍兴光复后，则担任了山会师范初级学堂的监学，与鲁迅成为同事，但在鲁迅离开绍兴后不久，即被绍兴自由党头目何几仲等人排挤出学校。^⑦1912年7月，范爱农在家乡落水身亡，鲁迅怀疑他是自杀。这一事件曾带

给鲁迅极大的震惊，也是他在经历民元的短暂“光明”之后，对辛亥革命的“失败”最早也是最切己、最痛彻的经验。范爱农的死，牵动的是鲁迅对已逝革命党人的记忆，以及对辛亥革命前景的担忧。“海草国门碧，多年老异乡。狐狸方去穴，桃偶已登场”，这是鲁迅当时所作《哀范君三章》中的诗句，写的是范爱农留日归来，在辛亥革命后的故乡却不得意、被排挤的情形。这既是“哀范君”，又何尝不是鲁迅的自悼？丸山升指出，范爱农的死，对鲁迅而言有着预示“中华民国”前途的意义。^⑧这段在《〈呐喊〉自序》中意味深长的空白，是鲁迅生平中颇具创伤性的经验，也是此后很长一段时间里萦绕在他的文学世界中无法忘却的“过去”。

废名曾指出：“鲁迅先生的小说差不多都是目及辛亥革命因而对于民族深有所感。”^⑨这是一个颇有概括力的说法。《呐喊》中近一半作品，从《药》、《头发的故事》、《风波》到《阿Q正传》，几乎都是对辛亥革命经验及其“失败”的咀嚼。^⑩然而，正如上文所述，鲁迅自己在辛亥革命前后的个人经验，恰恰是他在《〈呐喊〉自序》中“不愿追怀”的。在这篇交代其文学起源的重要文本中，鲁迅讲述了一个从“父亲亡故”到“走异路、逃异地”、从“幻灯片事件”到“《新生》的流产”等一系列环环相扣的“失败”的故事，但对于关键性的辛亥革命的“失败”，却语焉不详。如利奥塔所言，对过去的无可言说或者说“不愿追怀”，正是以压抑的形式所表征的创伤。这种“压抑”在收入《呐喊》的小说中也随处可见。据丸山升的钩稽，辛亥革命前后，鲁迅在故乡绍兴曾相当积极地参与了革命的行动，如被公举为大会主席呼应杭州光复，为安定人心上街讲演散发传单等。^⑪然而，在收入《呐喊》的小说中，辛亥革命及其相关事业，却被表现成一种似乎与己无关的外在事件，作者将自己从中“摘”出来的疏离感非常明显。^⑫《头发的故事》是一篇与鲁迅个人的辛亥经验最为接近的作品，但小说借“N先生”之口所发表的不合时宜的议论中，一方面表达了对革命者在革命之后被“忘却”的不满——革命的记忆只剩下空洞的“双十节”；另一方面，在个人记忆的层面，他也仅仅只能将议题限定在无关紧要的“头

发”上,至于其中最具痛感、或者说无法表述的部分,仍然被小心翼翼地绕开了(“我不堪纪念这些事”)。在这个意义上,《在酒楼上》中的“我”在绕道家乡之后特意到访“曾当过一年教员”的“S城”,并在酒楼上召唤出“旧同窗”“旧同事”吕纬甫,与“我”亲切晤对,意味着在另一段生命的晦暗时期,鲁迅终于要对此前极力压抑、“不愿追怀”的创伤性的过去,进行返顾。

汪晖在近著《声之善恶》中,对《〈呐喊〉自序》进行了细读并展开了对鲁迅文学起源的思辨。汪晖也注意到这篇序文中的省略和遗忘,并借用尼采的理论,将遗忘视为一种积极的力量:在他看来,鲁迅民初的钞古碑,是以沉迷于物的方式对“过去”的遗忘,而《呐喊》的诞生,则是他的“苦于不能全忘却的梦”的遗留,因而鲁迅文学的起源可以被归结为一种对于无法忘却的过去的忠诚,而这一“过去”,则被阐释为鲁迅自青年时代即不断追随的中国革命的理想与实践。^④汪晖在此修正了竹内好将鲁迅文学的起源归于民初沉寂期的“回心”说,以一种记忆的谱系学的方式联结起鲁迅的晚清经验与五四文学,这是颇具启发意义的思路。不过,由于汪晖的解读聚焦于《〈呐喊〉自序》,且将这一写于某个特定时间节点的“自序”,在逻辑上等同于《呐喊》以及整个鲁迅文学的起源,这使得他仍然未能摆脱竹内好的思路,即试图为鲁迅文学的诞生找到某个神秘的或一劳永逸的“原点”,这与他的谱系学方法构成了内在的矛盾。或许我们可以放弃竹内好以来寻找“起点”或“原点”的做法,转而在谱系学的方法,通过追踪鲁迅记忆和遗忘过去的不同“节点”来理解鲁迅文学的形成与变迁。在这个意义上,《在酒楼上》可以视为《〈呐喊〉自序》之后鲁迅记忆和书写过去的另一个节点式的文本。

与《〈呐喊〉自序》中的省略和压抑不同,《在酒楼上》中,通过吕纬甫的故事讲述,鲁迅对曾经被压抑或遗忘的过去进行了“修通”。“修通”(working-through)是弗洛伊德在1914年的一篇重要论文《记忆、重复与修通》中提出的概念。^⑤早期弗洛伊德认为,通过帮助病人重新回忆起引发不断回放的被压

抑的事件,病人将能够理解和处理这一事件,但他后来的经验证明了这一方法不太可行,病人在治疗过程中会产生移情和无意识的抵抗,移情和抵抗通常以“重复”的方式表现出来,“重复”是对记忆的一种阻断;因此他介绍了一种新的分析技法,即对这种无意识的抵抗进行“修通”:分析者不是将原初的创伤事件带回到意识中,而是在事件的“重复”中工作,以便找到事件的意义及联想范围,简单地说,即找到言说它的方式;在此原初的创伤并没有被完全地界定,但它的负面效果却被尽可能地中立了。^⑥在鲁迅的小说《祝福》中,祥林嫂不断向鲁镇人讲述她的儿子阿毛被狼吃了的故事,正是弗洛伊德意义上“重复”的例子。而在《在酒楼上》中,鲁迅则开始着手进行“修通”:“我”如同一位精神分析师,他在倾听着,并且是极为耐心地倾听吕纬甫的故事讲述。吕纬甫的故事,可以看作对于未能抵达的创伤性过去的移情式“重复”,但他的讲述本身以及“我”在酒楼上的聆听,则可以视为是对“我”的被压抑和阻断了的S城记忆的一种“修通”。

以“废园”为媒介,属于“我”/吕纬甫的沉睡在S城的不同时间刻度中的记忆,在吕纬甫的讲述中,层层叠叠地展开:“三岁时死掉”的小兄弟,父亲的坟,“眼白又青得如夜的晴天”的少女阿顺,“前年,我回来接我母亲的时候”(这正是李欧梵指出的《故乡》中的情节)在长富家吃过的顺姑端来的荞麦粉……这些记忆之间并没有必然的因果关系,也无法在时间链中形成一个完整的叙述,它们如同考古挖掘对不同地层的铲取,在同一个空间中不断涌现,就像鲁迅在《梦》一诗中形容的趁黄昏起哄的“很多的梦”:“前梦才挤却大前梦时,后梦又赶走了前梦。”^⑦这些记忆中,既有与死去的亲属有关的家族记忆,也有逝去即不再但又不可磨灭的青春记忆。鲁迅在辛亥革命前后所陆续体验到的“革命”的失败和青春理想的终结,以及写作《在酒楼上》之际他刚刚经历的“兄弟失和”、对民国政治的忧虑这些无法言说的“当下”,都在这些替代性的记忆中,得到了一定程度的修通,或者说找到了某种言说的方式。

在吕纬甫的两个故事中,不约而同地出现了“替

代”：弟弟“先前身体所在的地方的泥土”代替他的“骨殖”被安葬，现实中“鬼一样”的阿昭代替阿顺接受了剪绒花。在记忆隐喻的层面，“替代”正是“修通”的一种“元叙事”。在弗洛伊德的意义上，“替代”喻示的是一种强大的记忆变形的力量；而在历史哲学的意义上，“替代”则意味着，正如原初创伤的不可接近，“过去”并没有事实上的客观性可言，它只存在于当下一遍一遍的重构之中。本雅明在《挖掘与记忆》中，这样论述与吕纬甫的掘坟相似的场景：

想接近自己被埋葬的过去的人，必须像一个挖掘的人一样行动。最重要的是，他不必害怕一次又一次地回到同一件事上；就像人们扬撒泥土一样扬撒，就像人们翻动泥土一样翻动。因为“物质本身”只不过是一些地层，它们只向最细致的调查敞开自己长期寻求的秘密。（中略）对于真正的回忆来说，调查人员的详尽报告，远远没有准确地标出他获得它们的地点重要。^⑤

在本雅明这里，记忆并非联结过去的通道，而是媒介。在考古挖掘中，还原宝藏在今天被发掘时的地层和位置，比单纯挖出的孤立的物件更为重要。在这个意义上，《在酒楼上》中的吕纬甫将小兄弟“先前身体所在的地方的泥土”用棉花裹了，装在新棺材里，在父亲的坟旁埋掉了，既是对具有创伤性的、未曾清偿的过去的一种清偿，也是对过去与现在关系的一种考古式的重建。

《在酒楼上》所开启的这一记忆和书写过去的方式，与《呐喊》自序形成鲜明对比。《呐喊》自序作为叙述《呐喊》之由来的“自序”文本，“幻灯片事件”占据了中心位置，这一选择，正如木山英雄指出的，与《呐喊》中的多篇作品所包含的“人吃人”、“看”与“被看”的世界构图有关。^⑥在《呐喊》自序中，鲁迅的过去，被叙述为一系列环环相扣的“失败”的故事，最终是为了抵达“当下”，即为其“五四文学”的诞生提供说明。在这个意义上，《呐喊》自序对鲁迅生平的叙述与《故乡》中的回忆相似，也是一种理智作用下的意愿记忆。相比之下，《在酒楼上》中对过去的召唤，更接近普鲁斯特的《追忆似水年华》或者本

雅明的《单向街》《柏林童年》。^⑦这里，过去与当下并没有被建构成一个叙事的连续体，而是以一种本雅明所说的“定格的辩证法”的方式，“不是过去阐明了现在或现在阐明了过去，而是……在意象中，曾经（das Gewesene）与当下（das jetzt）在一闪现中聚合成了一个星丛表征”^⑧。在小说中，作为回忆空间的“酒楼”“废园”以及作为“记忆之地”的“S城”，可以说都是这一“星丛表征”的生动形象。在此，“过去”并不作为一个客体而在场，而是作为一种气息，一种映射，或者说一种如本雅明所说的由远及近的“灵晕”而被捕捉。

《在酒楼上》中，最能体现这一“灵晕”在场的，是S城中无处不在的“雪”的图景。“雪”构成了《在酒楼上》最重要的回忆和抒情氛围。废园的雪景，成为诱发“我”的“冥忆”的媒介，而吕纬甫的回忆，也在“楼外的雪也越加纷纷的下”这一氛围中缓缓展开。在讲述迁葬故事时，吕纬甫不忘对窗外“（废园中的）积雪”插入评价——“这在那边那里能如此呢？积雪里会有花，雪地下会不冻”；而在顺姑故事的中间，在吕纬甫讲完荞麦粉的故事后不久，废园的雪景又再次出现了：

窗外沙沙的一阵响，许多积雪从被他压弯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。

这是小说中另一个诗意的抒情时刻，它展示的是回忆/讲述本身所具有的治愈和救赎作用。小说看似无意实则有心地布置了各种不同样态的“雪”的出场：洛思旅馆外是象征现实的“飞舞”的“微雪”，一石居酒楼下的废园中一直是喻示回忆的“积雪”，最后“我”走出酒楼、走向旅馆，则又是回到现实的交织在寒风中的“密雪”。如果说洛思旅馆和一石居酒楼，对当下与过去进行了空间上的区隔，那么，笼罩在“S城”同一片铅色天空下的“积雪”与“飞雪”，则生动地呈现了过去与当下的交融。“S城”坐落在微雪、积雪和密雪的变化与交织之中，如同一张复刻的羊皮纸，既承载着过去的创伤，也包含了当下的修复。

结语

《在酒楼上》可以读作鲁迅经历了五四落潮与

“兄弟失和”之后,在一个困顿与危机的时刻,借文学书写来清偿过去、整理自己的文本。鲁迅在这篇小说中开启了一种不同于《故乡》和《〈呐喊〉自序》的记忆书写的样式:在此,对过去的回忆,不像《故乡》那样在一个想象的乌托邦中展开,而是让“我”的“过去”以吕纬甫的形象登场,小说通过精妙的空间叙事,实现了时间的空间化,让“过去”直接在“当下”中显现;《故乡》与《〈呐喊〉自序》中的回忆,是一种在线性时间叙事中展开的意愿记忆,有着指向未来或是当下的目的性,而《在酒楼上》中的记忆书写,则更接近普鲁斯特意义上的非意愿记忆,它展现的是一种完全的过去视域。通过《在酒楼上》的写作,鲁迅对《〈呐喊〉自序》中被省略的创伤性记忆进行了“修通”:他对辛亥革命及其挫折的个人体验以及写作《在酒楼上》之际所遭遇的晦暗不明的当下,在吕纬甫一遍又一遍的故事讲述以及“我”的耐心倾听中,找到了某种言说的方式。

由《在酒楼上》所开启的这种面向过去的记忆书写,其内涵的历史观,与胡适所倡导的整理国故运动中的“历史主义”,形成了鲜明对比。1923年1月,胡适在《〈国学季刊〉发刊宣言》中,提出了一个“以汉还汉,以魏晋还魏晋,以唐还唐,以宋还宋,以明还明,以清还清……各还他一个本来面目”^⑧的“整理国故”的方案。鲁迅虽然没有对胡适的方案发表直接意见,但他在《在酒楼上》中所开启的记忆书写的样式,尤其是吕纬甫故事中两次出现的“替代”方案,却标示了一种与胡适的历史主义截然不同的史观。这一史观,与尼采和本雅明的历史哲学,颇有相通之处:他们都反对将历史想象成一个进步的连续体,并强调过去并没有事实上的客观性可言。^⑨就在《在酒楼上》完成后不久,鲁迅在1925年初的杂感《忽然想到》中即呼吁要对中华民国的历史进行“重写”(“从新做过”)。^⑩在鲁迅这里,如同本雅明在《历史哲学论纲》中反复强调的那样,历史并非在一个同质的、空洞的时间里让过去如其所是地呈现,而在很大程度上是当下对过去的一种“记忆”、一种“修通”。无独有偶,尼采和本雅明正是在对德国19世纪以兰克史学为代表的

历史主义的批判中,提出了自己的历史哲学。在本雅明看来,“按事情的本来面目”展现事情的历史,是19世纪最强烈的麻醉剂。^⑪在这个意义上,鲁迅《在酒楼上》的小说诗学本身,即包含了对以胡适为代表的五四科学史观中的“历史主义”的微妙异议。在笔者看来,正是在这里,才产生了《在酒楼上》与新文化人的真正“对话”。

此外,《在酒楼上》中的记忆书写及其对“自我”的修复和建构,不仅与鲁迅同时期的《野草》构成紧密的互文关系,也在内容和形式的双重意义上预告了《朝花夕拾》的登场。《朝花夕拾》无疑是鲁迅这一时期记忆书写的集大成者。从包含了隐鼠、长妈妈、《山海经》、五猖会、百草园与三味书屋的童年记忆,到父亲的病、对“S城”的逃离,再到南京的新学堂、仙台留学以及与范爱农在东京与绍兴的相遇和相识,几乎是鲁迅整个前半生的闪现。在最后一篇《范爱农》中,鲁迅总算将《在酒楼上》中试图挖掘和修通的幽暗不明的记忆,用一种夏日漱石式的“余裕”笔调,叙述了出来,意味着他与这一创伤性过去的和解(在这个意义上,《孤独者》则可以视为介于《在酒楼上》和《范爱农》之间的作品)。《朝花夕拾》的最后四篇,从《父亲的病》到《范爱农》,在内容上与《〈呐喊〉自序》颇有重叠之处,它们可以被看作对《〈呐喊〉自序》的一次“重写”,但绝不是注释。《〈呐喊〉自序》中环环相扣的情节,在《朝花夕拾》中被最大限度地“解散”成了一个个独立的记忆的切片:在“父亲的病”与赴南京求学之间,没有直接的关联,在对“S城”中医的无奈与仙台留学之间,更是留有巨大的空白。对《朝花夕拾》回忆诗学的分析需要另文撰述,这里不作展开,但毫无疑问,它的切片式的呈现方式以及过去与当下的交叠共存,已在《在酒楼上》中得到了初步的显影。值得一提的是,鲁迅在为这组文章编集时,将题目从《莽原》中的“旧事重提”改成了“朝花夕拾”:“旧事重提”只包含时间的向度,而“朝花夕拾”则在时间之外还增加了空间的维度,它为回忆提供了一个具体可感的空间画面——或许这也意味着鲁迅对他已在《在酒楼上》中实践过的空间诗学的某种(不)自觉的意识?

迅全集》第2卷,第299页);《鲁迅全集》对《在酒楼上》《孤独者》两篇小说中的“S城”未作注释。

③孙海军:《鲁迅与“S城”意义的建构》,《中国现代文学研究丛刊》2021年第3期。

④关于“阿Q”这一符号的不确定性与游离性的分析,参阅张旭东《中国现代主义起源的“名”、“言”之辨:重读〈阿Q正传〉》,《鲁迅研究月刊》2009年第1期。

⑤福柯在《另一种空间》(“Of Other Spaces”)一文中,用“异托邦”这一概念来指称在一个“真实地点”上并存着不同的其他空间以及“时间切片”的现象,如墓地、监狱、剧院、博物馆、图书馆等。关于这一概念的阐释,参阅尚杰《空间的哲学:福柯的“异托邦”概念》,《同济大学学报》2005年第3期。

⑥王钦在《“乡愁”与希望的政治学——重读鲁迅〈故乡〉》(《中国现代文学研究丛刊》2021年第2期)中,也提到《故乡》中的叙事主人公对乡土的怀旧,包含了一种“对于未来的‘乡愁’”,可参阅。

⑦普鲁斯特对“意愿记忆”和“非意愿记忆”的描述,参见[法]普鲁斯特《追忆逝去的时光·在斯万家那边》,周克希译,第43~44页;关于这一对概念的阐释,参阅[德]本雅明《论波德莱尔的几个母题》,《启迪:本雅明文选》,[德]汉娜·阿伦特编,张旭东、王斑译,生活·读书·新知三联书店2008年版,第170~172页。

⑧“记忆之场”是法国史学家诺拉(Pierre Nora)提出的概念,他生造出一个法语词 lieux de mémoire,来指称一种在活生生的记忆(milieu de mémoire)消失之后,仍然栖居着记忆残留物的场所,如档案、国旗、图书馆、博物馆,还有纪念仪式、节日、纪念碑,等等。在诺拉看来,“记忆之场”在现实中没有所指对象,它是一个指向自身的纯粹的符号。参阅[法]皮埃尔·诺拉主编《记忆之场:法国国民意识的文化社会史(第二版)》,黄艳红等译,南京大学出版社2017年版,第11、31页。

⑨“灵晕”是本雅明在《机械复制时代的艺术品》中提出的重要概念,在他看来,艺术品的机械复制时代凋谢的东西即艺术品的“灵晕”,这一“灵晕”概念可以根据自然对象的“光晕”概念加以说明,即它是一定距离外的显现,但感觉却非常接近,并且独一无二,如夏日的午后,一边休息,一边凝视地平线上的山脉,或者一根在休憩者身上投下绿荫的树枝,这就是这座山脉或者树枝的“光晕”在散发。参阅[德]本雅明《单向街》,陶林译,江苏凤凰出版社2015年版,第80页。

⑩⑪⑫[日]丸山升:《鲁迅·革命·历史——丸山升现代中国文学论集》,王俊文译,北京大学出版社2005年版,第25、

34、30~31页。

⑬关于范爱农的生平事迹,参阅段炼《辛亥革命的挽歌——鲁迅〈哀范君三章〉史实证析》,《史林》2002年增刊。

⑭《〈周作人散文钞〉序》(废名序),《废名集》第3卷,王凤编,北京大学出版社2009年版,第1280页。

⑮当然,如丸山升所言,鲁迅对辛亥革命“失败”的体验,是随着“二次革命”的失败、袁世凯称帝以及张勋复辟等事件的发生,在心里渐次叠加的,它们最终共同构成了萦绕在《〈呐喊〉自序》中“寂寞”的底色(《鲁迅·革命·历史——丸山升现代中国文学论集》,第24~40页)。

⑯汪晖在《阿Q生命中的六个瞬间——纪念作为开端的辛亥革命》(《现代中文学刊》2011年第3期)一文中,揭示了阿Q可能“觉醒”的六个“无意识”的瞬间;但在“意识”的层面,作者对阿Q仍然是冷峻而有距离的。

⑰汪晖:《声之善恶:鲁迅〈破恶声论〉〈呐喊自序〉讲稿》,生活·读书·新知三联书店2013年版,第90~184页。

⑱S. Freud, "Remembering, Repeating and Working-Through", The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XII, James Strachey(trans.), London: The Hogarth Press, 1958, pp.147-156.

⑲利奥塔在《重写现代性》一文中援引了弗洛伊德此文,并进行了重要阐释。这里的概述参照了弗洛伊德原文英译本、利奥塔《重写现代性》([法]利奥塔:《非人:漫谈时间》,夏小燕译,西南师范大学出版社2019年版,第36~51页)及[英]西蒙·莫尔帕斯(Simon Malpas)《导读利奥塔》(孔锐才译,重庆大学出版社2014年版)中的相关段落(第120~121页)。

⑳[日]木山英雄:《文学复古与文学革命——木山英雄中国现代文学思想论集》,赵京华编译,北京大学出版社2004年版,第9页。

㉑利奥塔在《重写现代性》中,用弗洛伊德的“修通”概念来阐释他的“重写”,并将普鲁斯特与本雅明的记忆书写与这种修通/重写的技艺联系起来。参阅《非人:漫谈时间》,第46页。

㉒⑳[德]本雅明:《〈拱廊计划〉之N》,《作为生产者的作者》,王炳钧、陈永国、郭军、蒋洪生译,河南大学出版社2018年版,第121、125页。

㉓胡适:《发刊宣言》,《国学季刊》第1卷第1号,1923年1月。

㉔参阅[德]尼采《历史的用途与滥用》,陈涛、周辉荣译,刘北城校,上海人民出版社2020年版;[德]本雅明:《历史哲学论纲》,《启迪:本雅明文选》,第265~276页。