

游移／猶疑的歎逝

——以〈懷舊〉、〈傷逝〉與〈在酒樓上〉為例分析魯迅作品的抒情與衝突*

婁吉**

提 要

在本文中，我將循著李歐梵所指出的魯迅身上廣泛而長期存在的「反差」與「衝突」，探索魯迅長期以來被戰鬥、戰士、民族魂、批判國民性、反帝反封建等等如此目標明確、旗幟鮮明的革命者身分掩蓋下「反差」而「衝突」的另外面目。我認為魯迅戰士的面目之所以長期存在，與〈狂人日記〉這一擁有強烈啟蒙意識以及在啟蒙與革命的背景下所創作出的小說長期作為魯迅文學的源頭有

本文 110.02.05 收稿，110.11.03 審查通過。

* 本文曾宣讀於「臺大中文系第 52 期《中國文學研究》暨第 42 屆論文發表會」（臺北：國立臺灣大學中國文學系，110 年 5 月 7 日）。寫作與修改過程中，多方得益於鄭毓瑜先生的指導，以及論文發表會特約討論人張康文先生與兩位匿名審查委員的寶貴意見，謹致謝忱。惟一切文責由作者自負。

** 國立政治大學中國文學系碩士班四年級。

DOI: 10.29419/SICL.202202_(53).0008

著合謀關係。由此，我藉由破除對於單一源頭的崇拜，引入傅柯對於開端與源頭的仔細分辨並放逐源頭在系譜學中存在意義，以及王德威在研究現代中國文學時所提出的多重緣起，將魯迅在辛亥革命以前所創作的「講私塾裡的事情」的抒情之作〈懷舊〉視為魯迅文學的多元開端之一。

更進一步地，我將藉由對於收錄於《彷徨》中的〈傷逝〉與〈在酒樓上〉這兩篇小說，分析並指出魯迅在抒情過程中依然存在的「反差」與「衝突」。我嘗試以這兩篇小說中所呈現的一種關於時光流逝與人世變遷的歎逝為例。這種歎逝姿態自古詩十九首開端，長期存在於中國古典的抒情傳統之中。魯迅繼承了這一傳統，然而抒情者魯迅與戰鬥者魯迅的身影持續交雜在抒情歎逝之中，使得這一抒情歎逝變得有別於傳統，而成為一種游移／猶疑的歎逝。也就是說，當抒情者魯迅沈潛於歎逝之中，戰鬥者魯迅隨即警覺而關心著實際的生存出路，於是在歎逝之中發出懷疑，進而卻步抽身。

關鍵詞：魯迅、懷舊、傷逝、在酒樓上、狂人日記

To Lament for Fleeting Time or Not:

The Lyricism and Inner Conflict in Lu Xun's Short Stories “Huaijiu” (Reminiscence of the Past), “Shangshi” (Regret for the Past) and “Zai Jiulou Shang” (In the Tavern)

Lou Ji*

Abstract

In this paper I point out the internal conflict in Lu Xun's mind when he was nostalgic for fleeting times in his short stories “Huaijiu” (Reminiscence of the Past), “Shangshi” (Regret for the Past), and “Zai Jiulou Shang” (In the Tavern). I take guidance from Leo Ou-fan Lee, who showed that there are numerous contrasts and conflicts to be found in Lu Xun's thoughts and behaviors in his book *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun* (Bloomington). Lu Xun has long been seen as a true revolutionary fighter, not only because of the way the Chinese Communist Party (CCP) has shaped his image, but also because of his famous short story “Kuangren Riji” (Dairy of a Madman), which he wrote with a distinct revolutionary purpose, and which is widely considered to be the origin from which Lu Xun's literary life emerged. This essay begins by arguing that in fact “Huaijiu,” which was written seven years before “Kuangren Riji” was printed, is one of multiple points of origin or emergence

* MA student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Chengchi University.

for Lu Xun's literary career. Subsequently, through a close reading of "Shangshi" and "Zai Jiulou Shang," I point out the specific contrasts and conflicts to be found in Lu Xun's period as a lyrical writer and revolutionary fighter. In these two short stories we find that the lyrical writer Lu Xun was influenced by Chinese lyrical tradition, and that he indulged lamenting for fleeting, past times just as poets from the time of *Nineteen Old Poems* (Gushi Shijiushou) did. Conversely, the revolutionary warrior Lu Xun concentrated on fighting for a new brave future for his fellow citizens, and refused to indulge in lamentation.

Keywords: Lu Xun, "Huaijiu", "Shangshi", "Zai Jiulou Shang", "Kuangren Riji"

游移／猶疑的歎逝

——以〈懷舊〉、〈傷逝〉與〈在酒樓上〉為例分析魯迅作品的抒情與衝突

婁吉

一、前言

李歐梵在他關於魯迅的專著 *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun* (《鐵屋中的吶喊》) 中，在研究《野草》一書時，曾經注意到《野草》中所突出表現的魯迅矛盾的情緒，諸如明與暗、生與死、過去與未來，乃至空虛和充實、沉默和開口、生長和腐朽等等「衝突的兩極」在《野草》中相互並存與轉化，形成一種「矛盾的邏輯」，或一個「不可能邏輯地解決的悖論的漩渦」。¹ 在其後《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》關於上海都市文學與文化的研究中，李歐梵在為左翼人士視為墮落的、不健康的、不道德的頹廢 (*la décadence*) 風格中屢屢注意到了魯迅的身影。這位五四文人領袖，其政治身影與公共姿態始終與馬克思主義、社會現實主義、左翼緊緊捆綁在一起，但是他在藝術風格上卻呈現出與此大相徑庭的一面。當頹廢被抱持馬克思主義意識形態的左翼人士

¹ 參見李歐梵著，尹慧珉譯：《鐵屋中的吶喊》（杭州：浙江大學出版社，2016年），頁117。

聲討打殺，魯迅不僅很有可能首次翻譯了「頹廢」，更對於徐志摩（1897-1931）、葉靈鳳（1905-1975）等所鍾愛的頹廢風格的作家諸如波特萊爾（Charles Baudelaire）、比亞茲萊（Aubrey Beardsley）等相當喜愛：他不僅翻譯了波特萊爾的詩作，甄選並出版了比亞茲萊的畫作，還在臥室中安放了風格與比亞茲萊相似的兩幅裸女像。²

從《野草》研究中所顯露的一種邏輯的對比或不邏輯的矛盾，至於魯迅在左翼與頹廢之間的衝突反差，李歐梵指出，魯迅其文其人長期乃至一生中所存在的「巨大的『反差』」與「許多『相衝突』的一面」，是魯迅研究中長期為研究者所忽視的重要事實與重點內容。其間原因，當數中華人民共和國政府為了將魯迅形塑成一個增強中國共產黨執政合法性的符號，而將其「變化一套簡單的英雄色彩」，從而「降低了魯迅的人格和思想的巨大複雜性」。³ 李歐梵的這一發現與我在理解魯迅及其作品過程時的觀察十分一致。由此，一個必須被探問的問題是，我們長期以來所認為的，或者說是中國政府所一再致力於塑造的戰鬥與戰士的魯迅，也就是不遺餘力地、目標明確而又旗幟鮮明地批判國民性、反帝反封建，以此被形塑為民族魂與革命者的魯迅的面容或面具之下，是否掩蓋了李歐梵所提出的擁有巨大反差與許多衝突一面的真實的魯迅？也就是說，在戰士、或者戰鬥者、真的猛士、將寫作視為是匕首、投槍，視為殺出血路的工具的如此魯迅，是否還有另外有「反差」與「衝突」？

答案應當是肯定的。在本文中，我著意指出，至少是一種抒情歎逝的魯迅與我們所熟知的一種戰鬥務實的魯迅，這兩種互相衝突與反差的東西才更加完整地構成了真正的魯迅。在本文第二節中，我將提出魯迅小說於辛亥革命前夕所創作的小說〈懷舊〉，可以作為除了大眾所普遍接受的〈狂人日記〉以外的另一

² 參見李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登：一種新都市文化在中國（1930-1945）》（香港：牛津大學出版社，2006年），頁252、274。

³ 見李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，頁223。

種開端，或者說是多重緣起之一。在這篇名為「懷舊」的小說中，抒情者魯迅的身影率先登場並始終貫穿全文，對於時間的推移流轉所產生的懷想與哀嘆，在此成為了文章的光彩。同時，我要更進一步探問，在抒情者魯迅的懷舊歎逝之中，又繼續包含了怎樣「巨大的『反差』」以及「『相衝突』的一面」，使得魯迅的抒情歎逝截然有別於他所熟知的自漢魏以來傳統的歎逝？在本文第三節與第四節中，我將就此問題以魯迅收錄於《徬徨》中的兩篇小說〈在酒樓上〉與〈傷逝〉為分析對象，致力於發現魯迅抒情歎逝之中所存在的反差衝突。我認為，抒情者魯迅的一往情深與戰鬥者魯迅的現實警覺始終在歎逝的過程中彼此周旋交鋒，這使得古典傳統中纏綿悱惻的歎逝新增了一種清醒、理智、卻步抽身的狀態，成了一種游移／猶疑的、淺嘗輒止的、短暫趨近復而又及時逃離的歎逝。

需要說明的是，從《野草》的研究中所率先發現的魯迅的那種特質，無論是 Charles Alber 稱之為「對稱」，⁴ 或李歐梵稱之為「矛盾的邏輯」、「衝突的兩極」、「不可能邏輯地解決的悖論的漩渦」，乃至日後李歐梵所謂的「巨大的『反差』」與「『相衝突』的一面」，早在一九五五年前即被同樣研究《野草》時的馮雪峰所注意到。然而，馮雪峰雖然同樣在《野草》的研究中所注意到了魯迅思想上種種「深刻而強烈的矛盾」，⁵ 但他卻將這些矛盾簡單而機械地劃分為諸如「悲觀與樂觀的矛盾」、「理想與現實的矛盾」等概念。馮雪峰認為，「嚮往的理想」與「目前的現實」所呈現出的矛盾，處於一種「對立」的狀態，而這種「對立」狀態彼此之間必須相互鬥爭、相互反抗，必須你死我活、「東風壓倒西風」。也就是說，馮雪峰從書中劃分出的魯迅筆下所體現的「健康的、積極的、戰鬥

⁴ 參見〔美〕Charles J. Alber：〈《野草》：魯迅散文詩中的相似與對稱〉，收錄於〔美〕倪豪士(William H. Nienhauser)編：《中國文學論集》(Critical Essays on Chinese Literature，香港：香港中文大學出版社，1976年)，頁11。

⁵ 見馮雪峰：《馮雪峰全集》(北京：人民文學出版社，2016年)，第4冊，頁183。

的」思想與「反動的、黑暗的、腐朽的」現實之間的矛盾，讓人明顯地感覺到必須被期待解決以至徹底解決。這種相互對立、鬥爭、反抗的關係，與其稱為矛盾，毋寧稱之為「不合」。相反地，Charles Alber 所謂明與暗、生與死、過去與未來等等一切「對稱」的事物，自然不必彼此對立鬥爭如馮雪峰之主張，甚至反而如同古典文學中構成對句的對偶詞般藉由對立相反的詞義表達出互相補足的完整概念。而李歐梵也早已意識到，這些看似相對立的概念，其實彼此相互轉換依存，正如「腐朽促進生長，但生長又造成腐朽；死肯定了生，但生也走向了死；充實讓位於空虛，單空虛也會變成充實」。⁶ 當李歐梵使用「矛盾」一詞指稱《野草》這一特質時，他敏銳地以「邏輯」一詞加以限制；而當他又以「不可能邏輯地」這樣相反的方式進行描述時，他又再次敏銳地以「漩渦」這一顯示彼此相互交融周旋關係的詞彙，取代「矛盾」這一強調非此即彼式對立的詞彙進行言說。

在此我認為，魯迅及其作品中的種種「反差」與「衝突」絕對不能如馮雪峰般簡單而機械地劃分為正面的內在思想與負面的外在現實之間的「不合」，事實上，這些如李歐梵所認為貫穿於魯迅文學創作、政治傾向與審美趣味的「長期」而「一生」的種種矛盾，必然全部內在於魯迅自身。而種種矛盾或如左翼的身分與頹廢的喜好般，雖然本身相互衝突，然而內在與魯迅的過程中卻不必然互相對立扞格乃至需要得到「東風壓倒西風」般地解決。由此，我更願意以「交雜」或「周旋」而非「不合」定義魯迅作品中的矛盾現象。「不合」似乎需要彼此鬥爭撕殺以解決乃至根本解決，但周旋或交雜作為或動或靜的形式卻不必對立，⁷ 反而強調了一種反差與衝突之下豐富而有別於單一的共存狀態。由此，我在第三節與第四節嘗試呈現一種游移／猶疑的歎逝時，儘管為了說明一種「游移／猶疑」的狀態的需要，而將小說中所體現的魯迅的精神區分為一種抒情歎逝的

⁶ 李歐梵認為，魯迅在《野草·題辭》中將《野草》一書的內容概括為互相對立且互相作用、補充與轉化的觀念。參見李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，頁 117。

⁷ 參見馮雪峰：《馮雪峰全集》，第 4 冊，頁 186。

魯迅與一種戰鬥理智的魯迅，然而正如我主張〈懷舊〉取代單一開端而成為多重緣起之一一樣，游移／猶疑的歎逝之所以成為魯迅抒情歎逝的一種獨特狀態，正在於抒情歎逝與革命戰鬥之於魯迅，本來就彼此周旋交雜、共存難分。

二、〈懷舊〉作為多重開端之一

長期以來，魯迅發表於 1918 年《新青年》雜誌的小說〈狂人日記〉，不可撼動地佔據著魯迅小說乃至中國現代文學或中國國家文學現代性的開端。然而質疑或挑戰的聲音即使相對微弱，卻始終不絕如縷。

事情的開端應該是普實克 (Jaroslav Průšek) 在 1969 年所發表的一篇論文：〈魯迅的〈懷舊〉——中國現代文學的先聲〉(“Lu Hsün’s ‘Huai Chiu’: A Precursor of Modern Chinese Literature”)。在這篇文章中，普實克的主張即如標題所示，他認為是〈懷舊〉而非〈狂人日記〉才是魯迅乃至中國的第一篇現代小說。儘管〈懷舊〉並非使用被形塑為標誌現代性的白話文所書寫，然而以文言為書寫媒介的它，卻擁有一個重要的特徵，即弱化情節，或者說是不再視情節為小說結構的重點。這就使它判然有別於傳統小說，而與其後眾多的現代小說相類似。正是在這一層意義上，〈懷舊〉先於〈狂人日記〉而成為了魯迅或中國的第一篇現代小說。⁸

首先提出這個問題的普實克鬆動了我們原本對於現代小說與白話文之間的固定想像。這篇文章在十二年後被譯成中文，而自它在中國出版以來，便引發諸多討論，許多中國學者對於這一問題產生了持續好奇，而該文也被多次翻譯。⁹

⁸ 參見 Jaroslav Průšek, “Lu Hsün’s ‘Huai Chiu’: A Precursor of Modern Chinese Literature”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 29(1969): 169-176.

⁹ 文章中譯版本頗多，最初由沈于完成，發表於《文學評論》1981 年第 5 期，並收錄於樂黛雲編：《國外魯迅研究論集》（北京：北京大學出版社，1981 年），頁 465-471。

普實克以降，王瑤先生贊同普實克的論斷，認為〈懷舊〉擁有現代的精神與風格，雖然以文言書寫，依然應當看作現代小說。¹⁰ 後人在普氏與王氏的影響下辯論這一問題，但大多未能跳脫出先賢的思考框架。即使近起偶有質疑的聲音，如張麗華認為〈懷舊〉一文展現了舊有而將逝的傳統故事與新生的短篇小說之間的交互，¹¹ 費冬梅將〈懷舊〉與傳統文言散文、唐傳奇、古典繪畫乃至折子戲作連結，¹² 無論認為〈懷舊〉是否可以算作現代小說或現代小說的先聲，也依然不過是在繼續找尋〈懷舊〉中可被指認為屬於傳統或現代的痕跡。在後續的這些討論中，任何人都可以主張某篇中的某些成分是否夠有所謂的現代性，這一問題將不會有結果，確定的結果也不見得有意義，而普實克原本所要鬆動與批判的固定想像反而在持續的辯論中逐漸加深。執著確定何者才是所謂「第一篇」的學者反而應該反思是否是他們對於源頭的崇拜在作怪。

在本節中，我也將繼續看似了無新意地重提這篇魯迅創作於 1911 年的文言小說〈懷舊〉，並將之視為另一種可以與〈狂人日記〉所並駕齊驅的魯迅小說的開端，然而我所要挑戰的並非如上所述那種〈狂人日記〉或〈懷舊〉現代性成分的多寡。當有人捍衛或是反對〈狂人日記〉作為魯迅的第一篇小說或是現代小說，一個值得問的問題是，是什麼使我們選擇認定並接受〈狂人日記〉作為魯迅的第一篇小說或是第一篇現代白話文小說？是什麼使我們即使持〈懷舊〉或是

後又由鄧卓翻譯，收錄於〔捷克〕普實克著，李燕喬等譯：《普實克中國現代文學論文集》（長沙：湖南文藝出版社，1987年），頁 112-119。復又由郭建玲翻譯，收錄於〔捷克〕普實克著，李歐梵編，郭建玲譯：《抒情與史詩》（上海：上海三聯書店，2010年），頁 101-108。

¹⁰ 參見王瑤：〈魯迅〈懷舊〉略說〉，《名作欣賞》1984年第1期，頁 4-7。

¹¹ 參見張麗華：〈從「故事」到「小說」：作為文類寓言的〈懷舊〉〉，《魯迅研究月刊》2010年第9期，頁 4-15。

¹² 參見費冬梅：〈〈懷舊〉的主題與形式——對普實克論文的再討論〉，《現代中文學刊》2015年第2期，頁 42-68。

〈斯巴達之魂〉作為魯迅第一篇小說者，¹³ 無論提出如何確鑿的證據，都無法徹底撼動〈狂人日記〉的地位？在此我的解答是，正是我們選擇將魯迅看待為啟蒙的導師與革命的戰士，將魯迅小說詮釋為對於舊世界的批判攻擊，我們才義無反顧地將〈狂人日記〉當作魯迅小說的開端。正是我們選擇相信只有革命與啟蒙，而非抒情，才是帶來現代性的唯二方式，我們才義無反顧地將〈狂人日記〉視為源頭。由此我認為，〈狂人日記〉這篇擁有非常強烈的啟蒙意識型態的小說長期以來被視為中國的國家文學現代性的開端，同時也是魯迅小說的開端，與魯迅長期以來被視為戰鬥者，兩者之間有著高度的共謀關係。單一源頭在此使得單一本質變得不可撼動，而單一本質又反過頭再次加強了單一本質的存在。這裡需要說明的是，即使〈狂人日記〉有著被詮釋成抒情文本的可能性，但我們依然無法藉由狂人的抒情之聲掩蓋小說中更為濃重的啟蒙色彩。甚至傅柯曾提示我們，「出現總是藉某一特定時期的諸武力而產生」，¹⁴ 〈狂人日記〉所不能被忽略的，正是它所誕生之時與《新青年》的息息相關。在魯迅的回憶中，〈狂人日記〉是錢玄同「他們正辦《新青年》」時鼓勵魯迅作的。〈狂人日記〉之出現並在出現之時造成反響，正在於彼時《新青年》裏挾著進步的啟蒙意識形態。〈狂人日記〉與《新青年》的這一關係使得它無法被當作單純的抒情文本被看待。

由此，為了推翻長期以來戰鬥性、反抗、鬥爭等魯迅的單一本質，重新召喚被這種單一本質等掩蓋或壓到的衝突而反差的魯迅，我在此所提出的一種解方

¹³ 有研究者持主張，認為魯迅在日本時期所發表的〈斯巴達之魂〉當係創作小說而非翻譯，由此魯迅的第一篇小說就應當是〈斯巴達之魂〉，參見李昌玉：〈魯迅創作的第一篇小說應是〈斯巴達之魂〉〉，《東嶽論叢》1987年6期，頁49-50；吳作橋：〈魯迅的第一篇小說應是〈斯巴達之魂〉〉，《上海魯迅研究》1991年1期，頁207-215；〔日〕樽本照雄著，岳新譯：〈關於魯迅的〈斯巴達之魂〉〉，《魯迅研究月刊》2001年6期，頁38-46。

¹⁴ 參見〔法〕米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著，李宗榮譯：〈尼采·系譜學·歷史〉，《島嶼邊緣》第5期（1992年10月），頁118。

是，破除一種起源崇拜，並嘗試提出多重的起源之一。王德威在〈現代中國文學理念的多重緣起〉一文中將對於單一流頭的崇拜稱為「『緣起論』、『發生論』的標準症候群」，¹⁵ 我們對於現代性正如同對於魯迅般，有著一種「只此一家，別無分號」的信心與決心，這使我們相信緣起或開端只能有一個。當源頭不必被崇拜，那麼兩個、三個、多幾個將會無妨。¹⁶ 當王德威藉由看似理所當然的「多重緣起」探問我們早已不假思索而實則深待在歷史相對的制約性中持續辯證的諸如「現代」、「中國」、「文學」，甚至「所謂的多重和緣起」等等概念，對於魯迅小說或文學的緣起的質疑辯證，如普實克已降所做的，正藉此探問著「現代」或「現代小說」、「現代文學」等概念，而我嘗試從另一角度提出緣起之一，所探問的正是「魯迅」或「魯迅小說」、「魯迅文學」的概念。

讀者在此或許可以發現，在以上的論述中我混同了「起源」(origin; Ursprung) 與「開端」(emergence; Herkunft, Entstehung)，乃至本身就混同了的「緣起」等等詞彙。事實上，正是在尼采與傅柯的幫助之下，我們才有能力審視、區分、再甚視起源與開端這兩個歷來被混同的概念。〈狂人日記〉在我們的腦海中之所以佔據如此重要的地位，正在於我們不僅視它為座標軸原點般的開端，同時也是一種關乎確定的本質與純粹的同一性的起源。正是開端與起源兩者混同而構成的「第一」，才是〈狂人日記〉被賦予的意義。

在傅柯那裡，起源已經在系譜學中被徹底放逐，而傅柯所重視並認為能夠真正紀錄系譜學目標的關乎歷史事實的開端，顯然有別於文學或作家的某種開端。在本文中，我認為文學或作家的開端與其作為一種界定事物本質的崇拜物，毋寧作為一種詮釋方式與看待眼光。由此我認為〈懷舊〉應當作為魯迅文學或小

¹⁵ 見王德威：〈現代中國文學理念的多重緣起〉，《政大中文學報》第13期（2010年6月），頁5。

¹⁶ 見王德威：〈現代中國文學理念的多重緣起〉，頁4。

說的又一緣起，或「多重緣起」之一，正在與主張一種戰鬥者之外的魯迅的抒情者身分。

事實上，儘管魯迅曾在公開場合如《吶喊》（1922年）、《魯迅自選集》（1933年）與《南腔北調集》（1934年）中多次說明自己作小說始於1918年的《新青年》，即〈狂人日記〉，¹⁷然而在私下與朋友交談往來之時，¹⁸如1934年他寫給楊霽雲（1910-1996）的信中，卻以一種曖昧的方式肯認了〈懷舊〉的開端地位：

三十年前，弄文學的人極少，沒有朋友，所以有些事情，是只有自己知道的。現在都說我的第一篇小說是〈狂人日記〉，其實我的最初排了活字的東西，是一篇文言的短篇小說，登在《小說林》（？）上。那時恐怕還是革命之前，題目和筆名，都忘記了，內容是講私塾裡的事情的，後有惲鐵樵的批語，還得了幾本小說，算是獎品。¹⁹

¹⁷ 魯迅〈吶喊·自序〉：「於是我終於答應他（錢玄同）也做文章了，這便是最初的一篇〈狂人日記〉。」見魯迅，《吶喊》（上海：文化生活出版社，1922年），頁26-27；魯迅〈魯迅自選集·序言〉：「我做小說，是開手於1918年，《新青年》上提倡『文學革命』的時候的。」見魯迅：《魯迅自選集》（上海：天馬書店，1933年），頁1；魯迅〈我怎麼做起小說來〉：「我怎麼做起小說來？——這來由，已經在《吶喊》的序文上，約略說過了。……就只好做點小說模樣的東西塞責，這就是〈狂人日記〉。」見魯迅：〈我怎麼做起小說來〉，收錄於魯迅：《南腔北調集》（上海：魯迅先生紀念委員會編印，1947年），頁98-99。

¹⁸ 許壽裳在他所作的〈魯迅先生年譜〉（收錄於魯迅：《魯迅全集》，上海：魯迅先生紀念委員會編印，1937年）中曾紀錄魯迅在1911年「冬，寫成第一篇試作小說〈懷舊〉，閱二年始發表於《小說月報》第四卷第一號」，然而由於許似乎並不知道題目與署名是周作人所加，甚至由此文而將周作人的筆名「周連」誤認作魯迅的筆名，由此可見許壽裳對於〈懷舊〉作為魯迅的「第一篇試作小說」的認知似乎不太可能來源於周作人，反而極有可能是從魯迅口中聽說。

¹⁹ 參見魯迅信件〈致楊霽雲〉（1934年5月6日），北京魯迅博物館網站 <http://www.luxunmuseum.com.cn/cx/content.php?id=3564>（瀏覽日期：2022年3月15日）

在此我們發現，魯迅在記憶深處並未遺忘〈懷舊〉的存在，甚至魯迅自下筆之初就想要推翻他自己從前的說法。「現在都說」在此的潛臺詞正是現在「大家」都說或現在「外界」都說，魯迅以此區隔出一種外界公論的「都說」與自我認定的「個說」，並且想要以當事人的身分以「個說」取代「都說」，甚至在時間上提示「都說」僅僅隸屬於「現在」，這正暗示著下文所提及的作為當事人的「個說」才能掌握比「現在」更為久遠的「最初」。事實上，周作人對於這篇小說作為魯迅小說的開端更加念念不忘。在魯迅死後五天，周作人同樣敘述了魯迅小說的這一開端，²⁰ 並在晚年所寫的《魯迅的故家》中再次提及。²¹

在這篇我所謂歎逝者魯迅的小說源頭〈懷舊〉之中，我們已經可以明顯看到歎逝者魯迅與戰鬥者魯迅在其間的迭現。〈懷舊〉一文正由兩部分組成，作為故事主體的對於亂哄哄的革命軍、虛偽而怯懦的富翁與清客的諷刺與批判，以及作為小說開頭和結尾的對於幼年生活的抒情歎逝。〈懷舊〉一文正如對此文始終記憶清晰的周作人所指認的，作為一篇小說，故事發生的時間是「革命的前夜」，人物是「以東鄰的富翁為『模特兒』」，主要情節是「性質不明的革命軍將要進城，富翁與清客閒漢商議迎降」。周作人藉這樣的敘述指明這篇小說，而這也確實是小說的主要內容。而這作為主軸的對於士紳階級以及普通百姓的諷刺故事，很有可能才是魯迅在辛亥革命左右書寫這篇小說的動機。然而多年後，看似記

²⁰ 參見周作人〈關於魯迅〉：「他寫小說其實並不始於《狂人日記》，辛亥冬天在家裡的時候曾經寫過一篇，以東鄰的富翁為『模特兒』，寫革命的前夜的事，性質不明的革命軍將要進城，富翁與清客閒漢商議迎降，頗富於諷刺的色彩。這篇文章未有題名，過了兩三年由我加了一個題目與署名，寄給《小說月報》，那時還是小冊，系惲鐵樵編輯，承其覆信大加稱賞，登在卷首，可是這年月與題名都完全忘記了，要查民初的幾冊舊日記才可知道。」見周作人：〈關於魯迅〉，收錄於《瓜豆集》（上海：宇宙風社，1937年），頁212-226。

²¹ 參見周作人《魯迅的故家》：「魯迅的第一篇小說，民國元年用文言所寫的，登在《小說月報》上面，經發見出來，在雜誌上轉載過，雖然錯字甚多，但總之已有人注意了。」見周遐壽（周作人）：《魯迅的故家》（上海：上海出版公司，1953年），頁278。

憶幾乎模糊的魯迅，卻只記得這篇小說「內容是講私塾裡的事情的」，小說中對於富翁（代表有錢者）與私塾先生（代表有所謂學識者）在「長毛來了」的假訊息面前所發出的虛偽與怯懦的憨態或醜態的描寫與諷刺，也就是此後魯迅對於傳統仕紳階層、仕紳階層背後的儒家文化，以及中國國民性批判的「先聲」，在魯迅的記憶中統統靠邊站，所剩下的只有在私塾窗外的青桐樹與青梧子，「擲石落桐子」的兒童，以「青梧」對「紅花」的屬對，青桐樹下講故事的王翁，夢到禿先生的惡夢，以及睡前枕上聽到的雨打芭蕉巨的「如蟹爬沙」聲。當魯迅回望這篇久遠前所戲作的小說時，對它的理解與把握是：小說的重點並不在作為主軸的諷刺故事，而正在於魯迅對於幼年的抒情歎逝。²² 當魯迅晚年戰鬥者的公眾形象變得愈加鮮明，在他內心似乎歎逝者的身分變得愈加重要。

三、關於歎逝的拉鋸戰

在《吶喊》這部題名明顯帶有「喚醒」意涵的小說集，事實上也是魯迅的第一部小說集的自序開頭，魯迅卻講述了他與夢、回憶、已逝的時光之間的一種關係：

我在年青時也曾經做過許多夢，後來大半忘卻了，但自己也並不以為可惜。所謂回憶者，雖然可以使人歡欣，有時也不免使人寂寞，使精神的絲縷還牽著已逝的寂寞的時光，又有什麼意味呢，而我偏苦於不能全忘卻，這不能全忘的一部分，到現在變成了《吶喊》的來由。²³

²² 雖然「懷舊」之名係當初周作人代為命名，乃至發表時的筆名「周連」都是周作人而非魯迅的，但是當魯迅似乎已然忘卻了有關這篇小說的事，大浪淘沙僅存的關於這篇小說內容的記憶竟然巧合地與「懷舊」相應，或許正可見周作人對於魯迅創作的洞察。

²³ 見魯迅：《吶喊》（上海：文化生活出版社，1922年），頁26-27。

藉由這段話以及對於魯迅作品的全面考察，李歐梵得出一個這樣的結論：“In this personal regard, Lu Xun’s fiction becomes a kind of autobiographical ‘*recherche du temps perdu*’ enacted artistically in artistically in writing”（「可見，從個人的角度看，魯迅的小說其實是一種自傳形體之於藝術寫作的『對失落了的時間的求索』」）。²⁴ 李歐梵在此將普魯斯特的《追憶逝水年華》（*À la recherche du temps perdu*）與魯迅小說作為對照，認為魯迅小說是一種屬於魯迅自己的自傳體《追憶逝水年華》。從魯迅自道與李歐梵的判斷中，我們可以發現，與失落的、失去的、逝去的時間（*temps perdu*），或者與如魯迅自己所說「已逝的寂寞的時光」之間的糾葛，堪為魯迅小說的重點。李歐梵在此敏銳地以《追憶逝水年華》做對比，當然知道法文 *recherche* 的意義係英文譯名 *in search of*，正如中文翻譯「求索」，當然也知道普魯斯特對於逝去的時間的態度正與魯迅這段話的表層含義——「偏苦於不能全忘卻」——大相徑庭。李歐梵的話還有後半句，“so as to exorcise those aspects of his past life that continued to haunt him.”（「目的在驅除仍在纏繞他的那一部分往事」）。在這裡求索、找尋或追憶顯然與 *exorcise*（「驅除」）相互矛盾。李歐梵敘述中的矛盾並非來自他自身，而恰恰來自魯迅。在魯迅的記敘裡，我們似乎看到他並不可惜於忘卻年輕時的夢、認為回憶不免使人寂寞、苦於不能全部忘卻已逝的寂寞的時光。然而，文學家想要說的話卻還有背面的一層意思。「我在年青時也曾經做過許多夢」是一句很美麗而哀歎的話語，當魯迅使用「自己也並不以為可惜」而非「並不可惜」這樣的句子進行強調，便多了幾分自我的偽裝、催眠或說服。同樣地，對於回憶，魯迅的態度也是「有時也不免使人寂寞」而非「使人寂寞」，「有時也不免」這樣的形容正說明魯迅對於回憶的責難近乎雞蛋裡挑骨頭。縱然回憶即使「使人寂寞」，寂寞的害處也只

²⁴ 原文見 Lee, Leo Ou-fan, *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. P58-59. 中譯見李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，頁 75。

是「又有什麼意味呢」而並非「沒有意味」，這段自言自語風格的話使得原本看似應當更加斬釘截鐵的反問句「又有什麼意味呢」反而保留了一絲自我疑問的語氣。最重要的，魯迅雖然表示「偏苦於不能全忘卻」，而這讓他「苦於」不能忘卻的部分，他卻偏偏以書寫——一種手握毛筆的古老姿勢同時也是他癡迷鈔書的沉醉姿勢——來銘記。李歐梵敏銳地在第一時刻捕捉到了魯迅小說與《追憶逝水年華》在關於逝去的時間的態度上的相似處，然而接著為了顧及這段話欺人的表象，補述魯迅的目的竟是單純 *exorcise*（「驅除」）。

魯迅與李歐梵兩人在此其實都道出了魯迅與他所謂「已逝的寂寞的時光」之間的糾葛真相。這種周旋的關係正是在否認與肯認、「求索」與「驅除」、趨近又退縮之間，我在本文中取巧地使用一對同音詞「游移／猶疑」來展現這一種情感與思緒變化的動態過程。接下來，我會將目光放在收錄於《彷徨》的兩篇小說〈傷逝〉與〈在酒樓上〉，說明這種魯迅與「已逝的寂寞的時光」之間的周旋樣態。〈傷逝〉與〈在酒樓上〉二文同時既有關於傷人世之逝——如〈傷逝〉中的子君之逝與〈在酒樓上〉小兄弟及順姑之逝，也有關於傷時間之逝。研究者通常都將〈在酒樓上〉與《彷徨》中的另一篇小說〈孤獨者〉對讀，以此二文作為魯迅對於革命後知識分子處境的追問、探索或悵惘。然而，在歎逝而非革命或戰鬥的主軸下，〈在酒樓上〉完全可以與〈傷逝〉而不必然與〈孤獨者〉對讀。在下文中我將認為這兩篇小說是兩個版本的「傷逝」故事，並將以相似的閱讀方式進行詮釋。我認為魯迅那種對於往事推移與人世變換游移／猶疑在趨近又逃離、沉醉又抽身姿態，也就是抒情的歎逝者與務實的戰鬥者之間的拉鋸交戰，可以很好地在這兩篇小說中窺見。

〈傷逝〉一文被收錄於魯迅一九二六年出版的小說集《彷徨》。小說副標題為「涓生的手記」，意即涓生以書寫為媒介所進行的自白。此處我們即能看到小說與抒情之間的關係。陳世驥先生早已提點出，自白（*self-expression*）是抒情詩

的兩大要素之一。²⁵ 對於小說整體風格，李長之先生也一針見血地指出，〈傷逝〉幾乎是魯迅小說中最純粹的「抒情文字」。²⁶

〈傷逝〉中，敘述者涓生因感受到了「寂靜和空虛」與「悔恨和悲哀」而回憶起一年前，由子君的聲音開始回憶與子君在一起的時光。子君猶如娜拉一般出走原生家庭、與父親胞叔決裂、反抗家父長專制、爭取自由戀愛，而與「我」同居在一起。由此我與子君便有了短暫的「寧靜而幸福」的時光。然而終於在經濟的壓力之下而生出間隙，乃至於子君離去，不久竟然死亡。

研究者向來對〈傷逝〉圍繞著愛情與性別展開討論，譬如丸山昇在〈傷逝札記〉一文中就提到，〈傷逝〉一文的主體關乎愛的聖歌（愛の聖歌），因為「自由戀愛」與「男女平等」是魯迅寫作年代的主題。²⁷ 將小說始終鎖定於討論自由戀愛與性別平等，除了當時時代的氛圍之外，還在於魯迅發表了〈娜拉走後怎樣〉（1924年）的演講，參與了當初關於娜拉出走的論辯，並且在當時獨到地提出了關於娜拉走後的經濟問題。²⁸ 同時，魯迅還創作了〈離婚〉這一篇同樣與婚姻有關的小說。而魯迅自己，也本來就因為自由戀愛所引發的師生戀、重婚等成為話題，或是因誠摯感人的兩地書成為追求自由戀愛的模範。

²⁵ 參見陳世驥：〈論中國抒情傳統〉，《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014年），頁47。

²⁶ 李長之認為魯迅小說中最成功的八篇文藝創作為〈孔乙己〉、〈風波〉、〈故鄉〉、〈阿Q正傳〉、〈社戲〉、〈祝福〉、〈傷逝〉、〈離婚〉，其中〈社戲〉、〈故鄉〉、〈祝福〉、〈傷逝〉四篇被李長之認為是魯迅作品中抒情的代表，而〈傷逝〉相較於其他三篇是「比較更純粹的抒情文字」，「可以代表魯迅的一切抒情的製作」。詳見李長之：《魯迅批判》（上海：北新書局，1936年），頁70、95、104。

²⁷ 參見〔日〕丸山昇：《魯迅·文學·歷史》（東京：汲古書院，2004年），頁68。

²⁸ 李海燕提到，在1918年易卜生《玩偶之家》譯入中國後，出逃就成為了愛情中問題的解決，如「當時絕大多數的浪漫愛情故事都以出逃作為謝幕」，但是魯迅卻是「一個例外」，他前瞻地意識到，出逃不應當是問題的解決，而是麻煩的開端，缺乏經濟上的獨立，娜拉走後「不是墮落為妓，就是蒙羞重返小資產階級家庭的奴役」，為此「為這場熱火朝天的運動潑上了一瓢令人清醒的冷水」。參見〔美〕李海燕著，修佳明譯：《心靈革命》（北京：北京大學出版社，2018年），頁119-120。

在此我想要回歸小說題名「傷逝」所指出的關於過去與記憶的主題。儘管作為戰士的魯迅必然對於自由戀愛與性別平等的達成投入許多思考與心力，然而小說不必成為魯迅雜文的註腳。更重要的是，如果我們聯想到魯迅與《世說新語》以及傷逝篇的種種互動，²⁹ 我們就不得不將目光從愛情與性別上移開並放大。

〈傷逝〉中，當主角兼敘事者涓生單獨出場之時，他自身前後展現出一種游移／猶疑的傷逝，而當兩位主角涓生與子君在小說中共同登場之時，他們兩者便開始進行一場關於傷逝的拉鋸戰。在這樣一場戰爭中，涓生拉著拔河繩子遺忘的那一端，而子君卻牢牢抓著拔河繩子記憶的那一端。這種結構巧合地出現在下一節我將分析的〈在酒樓上〉之中。在那裡，敘事者自身前後處在一種游移

²⁹ 我們已經由足夠的證據證明魯迅購買、閱讀與引用過《世說新語》，譬如魯迅 1912 年（按照魯迅的紀念法）7 月 3 日的日記就記載了琉璃廠購得袁氏本《世說新語》，而買這本書的原因，應當與鈔寫編纂《古小說鉤沉》一書有關。同時，《中國小說史略》中有一章「世說新語及其前後」，雖然並未著重在《世說新語》的〈傷逝〉部分，而僅將《世說新語》當作小說記敘的文本。最重要的，在那次有名的演講〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉中，我們發現魯迅徵引了大量《世說新語》中的故事來說明魏晉風度。事實上，僅僅想像魯迅並未通讀《世說新語》以及其中的〈傷逝〉篇便不可能。李歐梵將古代小說研究與魏晉以嵇康為代表的研究視為魯迅學術上的兩大重要成就，而在後者的研究中，李歐梵在 *Voices from the Iron House* 一書中反駁魯迅對於嵇康、孔融、陶潛的研究是出於對他們孤高傲界與超塵絕俗的某種推崇或自喻，而認為魯迅所亟亟探問的，正是知識分子在魏晉時期，在那樣一個死亡的問題始終纏繞從曹植到陶潛的所有當時文人的時期，當孤高傲世與超塵絕俗絕無可能，甚至連生命自保的底線都無法緊守的「在輕易就會死去的情況下」，在這樣孤絕的困境中如何呈現自我的生命樣態。這一問題被李歐梵認為是「魯迅在概覽魏晉文學界情況中所浮現的根本問題」，而魯迅選擇魏晉時期作為找尋這一問題的解答，原因就在於「按魯迅的看法，死，始終是纏繞著從曹植到陶潛的所有魏晉文人的一個問題。而魯迅在他的有生之年也時常感覺到他的時代的深沉的死亡氣息。由此我們不妨反向推論，亟亟探究這一問題的魯迅，所無法繞過的文本必然包括《世說新語》，以及其中表現在那個為魯迅所著迷的時代中那些「輕易死去」的知識分子以及知識分子所面臨的「輕易死去」的〈傷逝〉篇。

／猶疑的「洛思」(Lost)之中，³⁰ 而當另一名主角呂緯甫在小說中與敘述者同時在場之時，正如涓生與子君同時在場所發生的那樣，將會形成一種在酒及回憶及歎逝中的對峙樣態，清醒的「我」與微醉乃至沉醉的呂緯甫對峙著，當後者愈醉，前者便愈加清醒。

小說中主角兼敘事者涓生自身所展現出的回憶拉鋸戰，最明顯的表現即是，以害怕遺忘而銘記所開啟的記憶，竟在最終結出了以遺忘為救贖的果。小說開頭涓生決意要寫下自己的「悔恨和悲哀」，³¹ 而寫下在一般意義上本身就是為了銘記，甚至小說副標題「涓生的手記」，正透露一種難以忘懷的身體記憶。當小說開頭涓生重新來到當初與子君同居前所居住的會館，他感到「會館裡的被遺忘在偏僻裡的破屋是這樣地寂靜和空虛」，³² 魯迅突出這間屋子偏僻與破舊這些客觀狀況之外的「被遺忘」與「寂靜和空虛」，使得兩者在句子中有了一層因果關係，而這層因果關係正似乎顯示出涓生內心的恐懼與擔憂，遺忘將會造成寂靜和空虛。接著作者使用一連串「這樣的」這一句式：「依然是這樣的破窗，這樣的窗外的半枯的槐樹和老紫藤，這樣的窗前的方桌，這樣的敗壁，這樣的靠壁的板床」，³³ 讓涓生陷入回憶。涓生不厭其煩地細數，以及由此細數可見目光在現實與記憶中細緻而緩慢地一一流轉，他一再檢視房間的樣態與記憶的吻合，正可見他對於記憶與過去時光的留戀。然而這些與記憶中相同的破屋、破窗、半枯的槐樹和老紫藤、窗前方桌、敗壁、靠壁的板床，都一再刺痛著擁有回憶的人，於是涓生正如同「偏苦於不能全忘卻」的魯迅，設想「過去一年中的時

³⁰ 「洛思」一詞來源於〈在酒樓上〉中「我」在S城所住的「洛思旅館」。參見魯迅：〈在酒樓上〉，收錄於魯迅：《徬徨》（上海：魯迅先生紀念委員會，1947年），頁31。

³¹ 見魯迅：〈傷逝〉，頁144。

³² 同上註。

³³ 同上註。

光全被消滅，全未有過，我並沒有曾經從這破屋子搬出」，³⁴ 設想過去時光的消失，後來的故事並未發生。

然而等到涓生渴望過去搬出屋子「在吉兆衚衕創立了滿懷希望的小小的家庭」這段時光徹底消失，³⁵ 涓生立刻回憶起了那段時光沒有發生前與子君相處的情形。涓生渴望藉由回憶起曾經「常常含著期待」的並不同現在般「寂靜和空虛」的破屋中的時光，消解或驅散如今置身破屋所感受到的「這樣地寂靜和空虛」。於是涓生開啟他的回憶，然而明明由希望那段時光消失而開啟的時光以前的記憶，竟然在小說中流暢地回憶至那段希望「全未有過」的時光：去年暮春時尋住所的忙碌時光「最為幸福」，搬進新居後有著「寧靜而幸福的夜」，消失了從前在會館中「議論的衝突和意思的誤會」。等到涓生完全回憶完他在小說開頭所珍視以及渴望忘卻的所有時光，他所悟出的道理，卻轉變為要以遺忘為子君送葬，要以遺忘讓自己開啟新生。這裡的遺忘已經有別於一開始所希望的「過去一年中的時光全被消滅」，涓生一再呼喚一種不加修飾與限制的遺忘，所呼喚的正是一種單純而全然的遺忘。

小說中當兩位主角子君與涓生共同出場時，無論是在會館還是在吉兆衚衕，他們兩者之間都進行著一場關於傷逝的拉鋸戰。儘管在此子君與涓生不同的傷逝樣態與當時代的性別操演（Gender Performativity）有著密切關聯。作為啟蒙者的魯迅或許有意於談及性別問題以拯救他的國民於國家，作為文學家的魯迅卻極有可能借用時代情境中兩性之間區隔對立的性別操演，表現出一種蘊含對立與反差的傷逝游移徘徊的樣態。儘管涓生在小說中作為回憶者，但他其實自我坦承忘卻了與子君的愛的高潮：求婚，

³⁴ 同上註。

³⁵ 同上註。

我已經記不得那時怎樣地將我的純真熱烈的愛表示給她。豈但現在，那時的事後便已模糊，夜間回想，早只剩了一些斷片了；同居以後一兩月，便連這些斷片也化作無可追蹤的夢影。³⁶

當涓生在那時關於戀愛的記憶就已經漫漶模糊，與此相反，子君的記憶卻正好極其清晰：

她卻是什麼都記得：我的言辭，竟至於讀熟了的一般，能夠滔滔背誦；我的舉動，就如有一張我所看不見的影片掛在眼下，敘述得如生，很細微，自然連那使我不願再想的淺薄的電影的一閃。³⁷

由此，在兩個人物——一個對於記憶清晰且執著的人，另一個則模糊漫漶的人——之間，關於記憶與遺忘的另一場拉鋸戰開始了。涓生與子君在「夜闌人靜」之時「相對溫習」彼此的記憶，遺忘者接受著記憶者的「質問」與「考驗」，甚至於要「被命」復述當時的言語，魯迅在此以「丁等的學生」與「糾正的老師」比喻涓生與子君，³⁸ 可見其間的權力關係，記憶者成為了理所應當的權力的掌握者。

然而這種關於回憶的權力關係很快被翻轉。涓生認為自己慌亂而無措地求婚「可笑」而「可鄙」，並不希望子君藉由回憶重新目睹。然而涓生所認為的「可笑」與「可鄙」，在子君對他「純真」而「熱烈」的愛之下，是不會如此覺得的。當子君沉浸於過去時光不能自拔，連涓生的窘態都視若珍寶，正埋下了日後自己傷逝而死的伏筆，而涓生對於回憶的「模糊」、「斷片」、「化作無可追蹤的夢影」，也使得他日後生出擺脫子君的心乃至讓自己迎向新生減少了些許負累。

³⁶ 見魯迅：〈傷逝〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 147。

³⁷ 見魯迅：〈傷逝〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 148。

³⁸ 同上註。

等到涓生與子君搬進了吉兆衚衕的新居所，在剛搬進新居所開始新生活之際，有了短暫的「安寧而幸福」的時光。在這些「寧靜而幸福的夜」，涓生與子君在此上演了曾經在會館中的懷舊，然而曾經「被質問」、「被考驗」、「被命」的懷舊戰變成了如今「安寧和幸福」的「懷舊譚」，³⁹ 老師與學生之間的壓迫感不復既往。涓生與子君共同陷在曾經兩人相處的回憶之中，並且回味，「回味那時衝突以後的和解的重生一般的樂趣」。在此涓生似乎肯認了懷舊的意義，然而魯迅或是涓生在此所要表達的，則是對於安寧和幸福所擁有的「凝固」的特性的不滿，在魯迅看來，安寧和幸福必然代表著凝固，而凝固就意味著不曾徬徨、不曾新生（事實上是既不曾陳腐也不曾新生），而徬徨與新生雖帶有痛苦，卻都是某種意義上戰鬥者魯迅所嚮往的。於是涓生開始以懷舊所喚起的過去對抗現在的凝固，開始回憶與嚮往曾經的爭吵，以及爭吵後如新生或重生般的和解。然而這種以懷舊對抗如今的凝固的方式，本身就存在著對於懷舊的巨大質疑，也就是當涓生在懷舊之時，他所嚮往的正是當初那段有爭吵又重生，但是自己卻未曾懷舊、拒絕懷舊、不屑懷舊的時光。

當涓生與子君的感情因為經濟而陷入危機，兩人似乎心照不宣地將走出這一困境的唯一解方寄託在了懷舊上。子君意識到了涓生對他的冷漠，於是有一夜「笑著和我談到還在會館時候的情形」，其間策略如任何一個失戀的人，回憶彼此往昔的美好，讓人及由往昔的美好生出未來的希望，同時也由對於往昔美好的不捨而將這份不捨之情轉移到往昔之人身上。子君在此深深懂得懷舊的力量。然而涓生也深深懂得懷舊的力量。當子君認為懷舊能引起對於困局的解脫，在於懷舊能解決情感的危機，涓生則認為破局之道在於解決經濟上的危機，於是涓生生起了拋棄擺脫子君的念頭，在他們逐一拋棄了油雞與阿隨之後。涓生此時同樣使用極有力量的懷舊，作為擺脫子君的強大武器：

³⁹ 見魯迅：〈傷逝〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 151。

我和她閒談，故意地引起我們的往事，提到文藝，於是涉及外國的文人，文人的作品：《諾拉》，《海的女人》。稱揚諾拉的果決……。⁴⁰

涓生在懷舊中呼喚當初為諾拉（娜拉）所激勵而說出「我是我自己的，他們誰也沒有干涉我的權力」那般獨立自強的子君，而非現在陷入愛情之中而終日營營於做飯於吃飯的子君。然而兩人明明知道懷舊的魔力，但卻在意識的另一面放棄體認到懷舊如此的魔力。子君自然在與涓生離別後深陷於懷舊，任由懷舊侵蝕自己而不自救。當涓生特意對著子君回憶起曾經兩人喜歡的文藝，回憶起娜拉，所希望的正是子君如同娜拉般「再出走」，而涓生在此前彼此或愉快或不愉快的懷舊譚中，也已經知道子君是沉溺於懷舊的人，所以涓生在文中屢次「想到她的死」、「突然想到她的死」，繼而立刻自責、懺悔，既可被理解為在兩人的困境中希望子君死亡，如此則經濟壓力與情感困境俱不存在，也可以被理解成，既然涓生已經明確地希望子君「應該決然捨去」，那麼「突然想到她的死」或許就是深明懷舊力量的涓生已經能夠猜測到彼此分離後只剩懷舊的子君的悲慘結局。然而涓生另一面的意識卻剛好於此相反並放棄了對於傷逝的這一理解，希冀並暗示著子君應該離開。

如此則在這一傷逝的拉鋸戰所形成的傷逝姿態，就成了一種有別於傳統纏綿悱惻、一往情深的歎逝，而擁有了反差與衝突在其中。一方面，無論是開頭與結尾的涓生，或是小說進行中的涓生，我們都可以感受到他對於歎逝淺嘗輒止，短暫趨近復而又及時逃離，在歎逝面前不斷搖擺、游移、猶疑；另一方面，在涓生與子君之間，我們也能同時感受到兩股力量，一股力量善於歎逝，不斷趨近歎逝又沉潛其中，一股力量則對於歎逝產生懷疑，開始清醒與警覺，開始關心實際

⁴⁰ 見魯迅：〈傷逝〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 162。

的來路與生存，開始在歎逝面前抽身退卻。這種帶有衝突的游移／猶疑的傷逝，這是歎逝者魯迅與戰鬥者魯迅在其間所造成的，正如李長之所注意到的：

魯迅常說忘卻，這當然是一個適應生存的好方法，因為否則苦痛太多，將不下去，可是其實魯迅是不大會忘卻的，他的記憶，反而是太多了，而且極清楚。⁴¹

魯迅的記憶往往極清楚，並不捨得或忍心忘卻，而戰鬥者魯迅為了適應生存迎向新生卻必然如涓生般捨棄往日時光、捨棄回憶的包袱。於是在歎逝之中，善於抒情與歎逝的魯迅一如子君或開頭的涓生，朝向歎逝的懷抱，而戰鬥者魯迅一如涓生與結尾的涓生，時刻關心著「新的生路」、「新的路的開闢，新的生活的再造」，關心著來路與解脫，不敢沉潛在歎逝中多作逗留。

四、在「很有些醉」與清醒之間

〈在酒樓上〉可說是「傷逝」的另一種表現。「在酒樓上」的題名像極了古典文學中賦與詞簡略的小序，在那些小序中往往簡略地註記了文本發生的情境或場景，在這篇小說中則是「在酒樓上」。我之所以稱呼這篇小說為另一種表現的〈傷逝〉，原因即在於「在酒樓上」這一題名所顯示的正是標題的空缺。魯迅只敢以這種如「江上數峰清」般「在酒樓上」的指陳方式，來面對文中「曲終人不見」的「傷逝」，似乎再次指向了我所說的那種游移／猶疑的、趨近又逃離的歎逝。

⁴¹ 見李長之：《魯迅批判》，頁 62。

〈在酒樓上〉真正的題目很可以是〈歎逝〉或〈傷逝〉。文中，「我」從北地來到 S 城，帶著「懶散和懷舊的心緒」，下榻於「洛思旅館」，⁴²「洛思」在此的意義正是 lost——逝。當「我」懷著懷舊與追「逝」的心情想要在這深冬雪後的 S 抓住些過往時光的什麼，能想到的只有在尋訪舊同事、藉著尋訪同事之名漫步在城中，經過曾經任教過的學校。但當我發現我的舊同事失散，校門換了名稱與模樣，也就是「我」的懷舊與追「逝」之情並不能消解，「我」便興味索然，甚至後悔自己「多事」——正與涓生懷抱歎逝終而又拋棄歎逝有著某種相似性。⁴³

在此我們看到，「我」似乎是一個善於懷舊與追「逝」的人。當「我」經過這座在「我」的故鄉附近並且在此任教過的 S 城，「我」立刻感到「風景淒清」，旋即產生了懷舊之情。即使當「我」後悔自己「多事」之後，「我」在外出就餐時所想到的還是曾經那家「很熟識的小酒樓」，對於酒樓上從前的舊物（「上面也依然是五張小飯桌」）和同記憶不相符的物品（「獨有原是木樞的後窗卻換嵌了玻璃」）都做了仔細的辨認。⁴⁴在選座位時，對於從前眺望過的「廢園」，即是廢棄破敗的園子，也似乎要執著地以懷舊歎逝之眼再好好看一看。「我」在座位上辨認了此地的梅花、積雪（雪在魯迅的散文詩，收錄於《野草》的〈雪〉已經寫過了。在那裡，南方的雪，也就是他往昔少年時代所見到的雪，正是如小說中這般，色彩豐富的，血紅的山茶花，白中隱青的梅花，深黃的臘梅，冷綠的雜草，但是北方的雪確實沒有色彩的，如粉如沙，乾燥異常，絕不粘連）、酒味、菜味與辣味與北地的不同之處，懷舊歎逝之情愈深，則哀愁更甚（「我略帶些哀愁」）。

⁴⁵ 然而這樣一個善於懷舊與追「逝」的人，當他的懷舊與追「逝」得不到回應與

⁴² 見魯迅：〈在酒樓上〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 31。

⁴³ 同上註。

⁴⁴ 見魯迅：〈在酒樓上〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 32。

⁴⁵ 同上註。

滿足，便後悔自己多事，希望自己並不曾生起這樣的心，即否認了懷舊與追「逝」存在本身的意義。「我」在此極具我在本文中所提出的魯迅小說的代表性，頻頻投向懷舊與追逝，但因著某種理智的或功利的思維而懷疑與抽身。

後來，「我」偶然在酒樓之上遇到了作為舊友、「舊同窗」、「舊同事」的呂緯甫——在此我們不得不注意到魯迅在此特別描述了「舊」。呂緯甫旋即講了講兩個「傷逝」的故事，這兩件事即與傷逝的第一層面的意思，也就是死亡相關；同時也與傷逝的另一層面的意思，也就是時間的失落也有關，而這正是我認為這篇小說被隱去的名字應當的「傷／歎逝」的理由。當呂緯甫在講故事時，我們其實早已分不清「我」與呂緯甫哪個才是魯迅的化身。

敘述者所講的兩個故事既都是傷／歎逝之事，照敘述者自己所說，也都是「無聊事」。第一個故事是為一位三歲夭亡的小兄弟遷墳，他的墳墓為河水所侵，敘述者拖延了許久才「趁年假的閒空」為他遷墳。在此時間的延宕有了具體可感知可悲傷的型態：河水漸漸侵浸墳墓。然而移塚之時，卻發現「被褥、衣服、骨骼，什麼也沒有」，似乎人既死了，就徹底消失在時間裡，「蹤影全無」，抓不到任何證據或紀念。⁴⁶ 這件事的「無聊」之處在於，墓中既空無一物，則遷墳既費財費力，然而敘述者卻以看似自欺欺人的「如在」方式對待「洛思」，「用棉花裹了些他先前身體所在的地方的泥土」，⁴⁷ 仍舊鄭重其事地以完整的程序重新安葬置塋。遷墳的舉動在此完全失去了任何實用的意義，而完全成了一種追悼逝去的人與時光的儀式，包括裝棺、運送、埋葬、築塚，正如歎逝之人沉浸於不可復得的消逝的時間中的自縛過程，絲毫不會在意戰鬥者所關心的實際功用的乃至啟蒙與所謂迷信蒙昧之事。

⁴⁶ 見魯迅：〈在酒樓上〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 36-37。

⁴⁷ 見魯迅：〈在酒樓上〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 38。

第二個故事在敘述者的追逝中依然無聊。東鄰的女兒阿順年幼失恃，⁴⁸ 但懂事能幹，拉扯弟妹，服侍父親，所做過的唯一一件稍微任性的事，就是想要一朵看別人戴過的外省剪絨花，因不可得而哭泣小半夜，由此挨了父親的打。敘述者於是在母親的提及下趁著歸鄉之便帶了兩朵剪絨花，然而阿順卻過世了——被人惡意欺騙而自傷過世了。那剪絨花本可以扔了，起碼這一託付可以忘記，然而敘述者為了回憶中那善良的阿順而找那剪絨花既然無比費心（從太原找到濟南，因不知道阿順喜歡什麼樣的紅而買了大紅粉紅各一隻），當得知阿順的過世，如先前所做的「無聊」的遷墳一般，即使逝者不在，也要「如在」地面對空缺的「洛思」，將剪絨花託鄰人送給阿順的妹妹。⁴⁹

在此我們可以看到，在酒樓上的故事的敘述者呂緯甫正是一個善於歎逝的情深之人，他所做的在他後來認為是「無聊事」的幾件事情，正是他面對生命消逝所最能提示與警覺的時間的空缺、流逝、「洛思」的一種追慕與傷歎。

我在此指稱我在本文中所謂的魯迅的那種歎逝姿態為「微醉的歎逝」，來源之一便是呂緯甫講故事時「我」與呂緯甫的對飲。「我」在本文中很明顯是魯迅的某種化身，然而呂緯甫講故事時的樣態，尤其是他眼中關於農村及農村人物的形象，又讓我們感覺到呂緯甫同時也是魯迅的某種化身。由此我將小說中獨處的「我」視為魯迅的一重化身，將共處的呂緯甫與「我」二者視為魯迅的二重身化。當呂緯甫不斷講著故事，在講故事的間隙他正「一口喝乾了一杯酒」、⁵⁰ 「又喝乾一杯酒」、⁵¹ 「單是把酒不停的喝」、「早喝了一斤多」、⁵² 「轉身喝乾一杯

⁴⁸ 魯迅懷舊的對象幾次三番是東鄰，正如〈懷舊〉中的東鄰富翁。如果說東有什麼特別之處，大概那是日光曾經存在過的消逝之處。

⁴⁹ 見魯迅：〈在酒樓上〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 39-43。

⁵⁰ 見魯迅：〈在酒樓上〉，收錄於魯迅：《徬徨》，頁 36。

⁵¹ 同上註。

⁵² 同上註，頁 37。

酒」，⁵³ 從「眼圈微紅」、「有了酒意」⁵⁴ 隨即「滿臉已經通紅，似乎很有些醉了」。⁵⁵ 「眼圈微紅」讓我們知道呂緯甫此時同時沉醉在酒意與歎逝之中，是酒精同時也是歎逝的往事造成了他的「眼圈微紅」。當呂緯甫同時在歎逝於沉醉中愈行愈深，我們絲毫沒有看到一旁的「我」喝了酒，他只是「也拿著酒杯」，如局外人般清醒地「正對面默默的聽著」，⁵⁶ 同時觀察呂緯甫的神情與舉動，看他如何越來越醉，如何飲酒，如何不吃菜，甚至警覺著酒沒有了要添酒，以及末了清醒地付酒錢，以及在結束時問了相當實際地關於呂緯甫的生活開銷以及如涓生所持續關心的未來的生路：「那麼，你以後豫備怎麼辦呢？」。⁵⁷

在此我們可以看到，在兩人「在酒樓上」的對飲中，雖然如〈傷逝〉中關於回憶的拉鋸站不再出現，然而這兩個魯迅的化身，當一個更沉醉更沉緬於歎逝，另一個卻愈加清醒而著眼於實際。我將本節命名為「微醉的歎逝」，正在於藉「微醉」同時指認如呂緯甫般通往沉醉的一端，以及如「我」般拒絕沉醉的、清醒的、理智的、不敢往沉醉繼續接近的卻步抽身的一端，正是這兩者的同時存在，歎逝才變成了一種包含抒情者與戰鬥者在其間的游移／猶疑的歎逝。

這種歎逝在歎逝者及沉醉者呂緯甫身上依然有體現。當我們以為呂緯甫是一個徹頭徹尾的歎逝者，小說作者卻時不時地讓呂緯甫戰鬥者的姿態幽微地顯現。當呂緯甫深情地敘述著他的故事，他卻將曾經所做的事認定為「無聊」以作為歎逝者的自我懷疑。「無聊」的意思，當敘述者哄騙自己的母親，說阿順得了剪絨花開心的不得了時，敘述者自道：

⁵³ 同上註，頁 41。

⁵⁴ 同上註，頁 37。

⁵⁵ 同上註，頁 44。

⁵⁶ 同上註，頁 37。

⁵⁷ 同上註，頁 44。

這些無聊的事算什麼？只要模模胡胡。模模胡胡地過了新年，仍舊教我的「子曰詩云」去。⁵⁸

接著魯迅又藉曾經與「我」同為進步青年而如今卻教起了《詩經》、《孟子》、《女兒經》的敘述者的口，繼續說「無聊」的意思：

他們的老子要他們讀這些；我是別人，無乎不可的。這些無聊的事算什麼？只要隨隨便便，……⁵⁹

無聊在敘述者的意思，是「模模胡胡」又「隨隨便便」，比起當初遷墳與送花無比誠意執著地將事情完成至最後一步，已經可以看出敘述者在此對於當初自己的反叛。「模模胡胡」又「隨隨便便」可見敘述者的失望乃至絕望，正如文章開頭「我」遍尋 S 城中的故友與孤跡而不得時的失望與懊喪。「模模胡胡」又「隨隨便便」的態度豈非僅僅對事，更是一種對待時間的態度，「模模胡胡地過了新年」是對於時間空缺、流逝、「洛思」的早已不曾在意。這種不在意自然不會來自於歎逝者呂緯甫，而是來自於潛在於他體內的作為曾經的戰鬥者的靈魂的重新顯現。戰鬥者呂緯甫關心現實，然而若現實不堪改變，「模模胡胡」又「隨隨便便」就成了曾經的戰鬥者的「一個適應生存的好方法」。⁶⁰ 在呂緯甫的身上我們看到，作為一個天生的歎逝者，他沉醉於歎逝，然而戰鬥者的靈魂時而出現，使他在歎逝中卻步抽身，以「模模胡胡」又「隨隨便便」的態度對待現在與逝去的時間，以作為生存的出路。

⁵⁸ 同上註，頁 43。

⁵⁹ 同上註，頁 44。

⁶⁰ 見李長之：《魯迅批判》，頁 62。

五、結論

本文沿著李歐梵所提出的魯迅身上具有的「巨大的『反差』」及「許多『相衝突』的一面」這一思路，認同李長之再三指認的魯迅身上的抒情特質，⁶¹ 由此認為，既然衝突與反差始終緊跟著魯迅，那麼魯迅文學何妨多一種開端而成為「多重緣起」。由此我在本文中找尋出一種回望時間的抒情姿態，這種姿態既可以成為魯迅文學的另一種源頭或是詮釋眼光，同時從中我們也能持續看到抒情者與戰鬥者這兩種衝突與反差的身分不斷運作。我認為，歎逝，並且是一種游移／猶疑的歎逝，是魯迅這種回首時間的姿態的重點。在這種姿態中，抒情者魯迅與戰鬥者魯迅不斷交織其間，正是它們兩者的糾纏使得魯迅的歎逝有別於傳統而呈現出既趨近又復抽離，既沉潛又復懷疑的游移／猶疑樣態。在上文的說明中，我之所以區分出務實的戰鬥者與抒情的歎逝者兩者，正在與極力顯示出那種拉鋸、游移、進退、猶疑的樣態，然而這兩種狀態並不矛盾對立，如「漩渦」般彼此周旋交纏才是魯迅及其小說的真實樣態。

⁶¹ 李長之在《魯迅批判》一書中多次提及魯迅是個詩人，魯迅的作品是「詩人的抒情」，參見李長之：《魯迅批判》，頁 61-115。

徵引書目

一、近人論著

(一) 專書

- 李長之：《魯迅批判》，上海：北新書局，1936年。
- 李歐梵著，尹慧珉譯：《鐵屋中的吶喊》，杭州：浙江大學出版社，2016年。
- _____著，毛尖譯：《上海摩登：一種新都市文化在中國（1930-1945）》，香港：牛津大學，2006年。
- 周作人：《瓜豆集》，上海：宇宙風社，1937年。
- _____（周遐壽）：《魯迅的故家》，上海：上海出版公司，1953年。
- 陳國球、王德威編：《抒情之現代性：「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014年。
- 馮雪峰：《馮雪峰全集》，北京：人民文學出版社，第4冊，2016年。
- 樂黛雲編：《國外魯迅研究論集》，北京：北京大學出版社，1981年。
- 魯迅：《吶喊》，上海：文化生活出版社，1922年。
- _____：《彷徨》，上海：魯迅先生紀念委員會，1947年。
- _____：《南腔北調集》，上海：魯迅先生紀念委員會，1947年。
- _____：《野草》，北京：北新書局，1927年。
- _____：《華蓋集續編》，上海：北新書局，1927年。
- _____：《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，2005年。
- _____：《魯迅自選集》，上海：天馬書店，1933年。
- 〔日〕丸山昇：《魯迅·文學·歷史》，東京：汲古書院，2004年。

〔美〕李海燕著，修佳明譯：《心靈革命》，北京：北京大學出版社，2018年。

〔捷克〕普實克著，李歐梵編，郭建玲譯：《抒情與史詩》，上海：上海三聯書店，2010年。

〔捷克〕普實克著，李燕喬等譯：《普實克中國現代文學論文集》，長沙：湖南文藝出版社，1987年。

Průšek, Jaroslav, "Lu Hsün's 'Huai Chiu': A Precursor of Modern Chinese Literature", *Harvard Journal of Asiatic Studies* 29(1969). DOI:10.2307/2718832

（二）單篇論文

王瑤：〈魯迅〈懷舊〉略說〉，《名作欣賞》1984年第1期，頁4-7。

王德威：〈現代中國文學理念的多重緣起〉，《政大中文學報》第13期，2010年6月，頁1-19。DOI:10.30407/BDCL.201006_(13).0001

米歇爾·傅柯（Michel Foucault）作，李宗榮譯，〈尼采·系譜學·歷史〉，《島嶼邊緣》第五期，1992年10月，頁112-119。

吳作橋：〈魯迅的第一篇小說應是〈斯巴達之魂〉〉，《上海魯迅研究》1991年01期，頁207-215。

李昌玉：〈魯迅創作的第一篇小說應是〈斯巴達之魂〉〉，《東嶽論叢》1987年06期，頁49-50。

張麗華：〈從「故事」到「小說」：作為文類寓言的〈懷舊〉〉，《魯迅研究月刊》2010年第9期，頁4-15。

費冬梅：〈〈懷舊〉的主題與形式——對普實克論文的再討論〉，《現代中文學刊》2015年第2期，頁42-68。

- 魯迅（周連）：〈懷舊〉，《小說月報》第4卷第1期，1913年，頁1-7。
- _____：〈致楊霽雲〉，北京魯迅博物館藏魯迅1934年5月6日信件，
<http://www.luxunmuseum.com.cn/cx/content.php?id=3564>（瀏覽日期：
2022年3月15日）
- 〔美〕Charles J. Alber：〈《野草》：魯迅散文詩中的相似與對稱〉，收錄於〔美〕
倪豪士（William H. Nienhauser）編：《中國文學論集》（Critical Essays
on Chinese Literature，香港：香港中文大學出版社，1976年），頁11。
- 〔美〕陳世驥：〈論中國抒情傳統〉，收入陳國球、王德威編：《抒情之現代性：
「抒情傳統」論述與中國文學研究》，北京：生活·讀書·新知三聯書
店，2014年9月。
- 〔日〕樽本照雄著，岳新譯：〈關於魯迅的〈斯巴達之魂〉〉，《魯迅研究月刊》
2001年06期，頁38-46。
- Lee, Leo Ou-fan, *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. Bloomington and
Indianapolis: Indiana University Press, 1987.