

白先勇小說中的現代主義

——《台北人》的記憶與鄉愁

山口守

日本大學文理學部中國語中國文化學科教授

中文摘要

現代主義在一九六〇年代台灣文學的特徵，或許可從它對於書寫主體性的獲取上加以定位。這樣的定位可能可以視之為實驗性地達到現代性，而不是一種（追求）文學的新風格或新概念的運動。在認同危機的基礎上，年輕作家如白先勇與其文學同伴們，在黨國的審查制度之下積極地針對中國古典進行現代性的詮釋，並以西方文學作為想像的現代性的範例。此一黨國的審查制度實質上阻斷了兩個文學的發展進程：一是五四運動的文學傳統；另一是一九四五年以前日本統治時期的本土台灣文學。台灣文學中的現代主義可以被視為一種論述形式，在戰後台灣的特殊社會與歷史環境之下，想像並創造文學的現代性。

白先勇身為此一運動的代表性作家，他的現代性特別表現在《台北人》一書。該書開始對抗著此系列故事所書寫的那一個時代，重層的空間、時間與文化；技巧則迴盪著優美旋律般地鄉愁，形塑成一種失落與墮落的美學，為那些腐敗的人們唱成一首文學輓歌，也為鼓舞那些生活著的人們而唱成一首歡頌。

他藉由忠實、誠摯地對一九六〇年代的現代主義進行重新想像，以對抗歷史的重量以及認同危機的陰影，對於那些戰後在台灣生活的人致上真實的敬意。

關鍵詞：白先勇、現代主義、主體性、本土台灣、五四運動

Modernism in “Taipei jen” and the fiction of Pai Hsien-yung

Nihon University Yamaguchi Mamoru
Department of Chinese Language and Culture
College of Humanities and Sciences

Abstract

Modernism in the Taiwanese literature of the 1960s might be characterized by its orientation toward an acquisition of its subjectivity of writing, which properly could be considered experimental to achieve modernity rather than a movement for a new style or a new concept of a literature. With a foundation on their identity crises, young writers like Pai Hsien-yung and his coterie made zealous efforts to practice a modern interpretation of Chinese classics and use Western literature as an example of imagining modernity under the censorship imposed by the Nationalist party, which essentially blocked the progress of both the May Fourth literary tradition and that of nativist Taiwanese literature carried out under Japanese rule before 1945. Modernism in Taiwan literature can be considered a form of discourse that, while undertaken during specific set of social and historical circumstances, imagined and created literary modernity in Taiwan during the post war years. As a representative writer of this movement, Pai Hsien-yung particularly reveals his own modernity in *Taipei People*, which is set in against the contemporary era in which the stories were written, multi-layering a space, a time, and a culture, his technique

reverberates a melodious nostalgia that produces an aesthetic of loss and depravity, providing a literary elegy to the people who rot away, singing a paean to inspire people who live on. It pays true homage to the people who lived in Taiwan after the war, by means of a sincere and earnest reimagination of 1960s modernism written against the weight of history and in the shadow of an identity in crisis.

Key words: Pai Hsien-yung, modernism, subjectivity, nativism, May Fourth literature

白先勇小說中的現代主義

——《台北人》的記憶與鄉愁**

一、白先勇與現代主義

在大陸的內戰中敗在了共產黨的手下，勢成「亡命」逃向台灣的蔣介石國民黨政權。在一九四九年五月發佈戒嚴令，作為一個軍事獨裁政權統治了台灣，並在東西方冷戰格局下的國際社會中作為以美國為後盾的反共國家，扮演了中華文明傳統傳承人的角色。然而二十世紀五〇年代，朝鮮戰爭亦在其中據有一席之地，正是這一中華民國的虛構性被後景化、台灣社會內部政治迫害愈演愈烈的年代，就文學而言，則是出自外省人之手的所謂「反共鄉愁文學」執文壇之牛耳的時代。然而無視始於日據時期台灣現代文學苦鬥的歷史、空漠地君臨於本省人作家之上的外省人作家，事實上也無非是從大陸亡命而至的二百萬外省人之一份子、一介流民（exile）而已。從作為鄉愁對象的中國大陸這一空間軸來看也罷，抑或從已然失去的過去這一時間軸來看也罷，他們同時也是企圖恢復注定不可能恢復之自己的流民「鄉土文學」作家。他們必然要強調自己同有朝一日勢必將會還家歸去的中國大陸之間的紐帶，在政治意識型態化的過程之中來創作中華文明傳承人這一立場。當然以這樣一種獨裁政治為背景之意識型態式的創作，勢將引起擁有了漸次形成的台灣人意識的青年一代的反感。一般認為，在二十世紀六〇年代的社會狀態下，「現代主義文學運動乃是同二十世紀五〇年代的反共宣傳文學針鋒相對的」，「其鋒芒所指與其說是政府的政治立場，毋寧說是文學的政治化」¹。

** 本文根據為《台北人》日譯本（東京：國書刊行會，2008年）撰寫的〈後記〉修改。

¹ Sung-sheng Yvonne Chang, "The Rise of the Modernist Trend," in *Modernism and Nativist*

另一方面，二十世紀六〇年代的台灣，政治上正處於國民黨統治在對日本帝國主義統治的殖民地體驗作為負的歷史進行清算的過程之中，經濟上恰逢出口主導型的高速成長期，是第二次大戰之後台灣社會漸趨城市化，市民階層逐步壯大的時期。並且這一時期戰後一代人恰好長大迎來了成人期。不論是大陸出生的外省人第二代，抑或是台灣出生的本省人第二代，這一代人同係在戰後台灣社會接受的教育；家庭環境社會階層即便有所不同，但兩者的共通之處在於父母那一代人的歷史記憶日漸稀薄，而作為生存於戰後台灣社會中的人的現實感卻不斷增大。第一代外省人大約會擁有在已然喪失的中國大陸的記憶，而老一代本省人則大概擁有日本殖民地時期的鮮明集體記憶，然而在疾速變化的戰後台灣社會裡，對於第二代來說，那些東西極有可能僅僅只是幼年時代朦朧的記憶，或者化作了忘卻之彼岸的記憶，再不就是成了被傳述的集體記憶而已。如若是本省人，在國民黨獨裁統治之下殖民地時代的歷史記憶作為負的歷史已經被清算，則要第二代全面地、帶著現實感去繼承記憶便近於不可能；反之倘使是外省人，既然已經遠離故土中國大陸而生活於台灣，眾人共有的集體記憶則只可能是時常被傳述的歷史。如此，不論是本省人抑或是外省人，對於第二代而言，在二十世紀六〇年代，與歷史記憶相比，「自己在現實的台灣社會之中究竟是何種存在？」這一問題遠要重大得多。白先勇是這樣說明《現代文學》創刊時自己們的精神狀況的：「艾力克生（Erik Erikson）所謂的「認同危機」（identity crisis）我們那時是相當嚴重的」²。因此，作為核心而肩負起二十世紀六〇年代現代主義的戰後一代，由這認同危機出發進而思索傳統與現代的問題，不是在既有的新與舊、傳統與現代這樣的二元論中認識自我，而是在自我認識的過程之中介入傳統與現代的問題，從而去思索現代主義。借用白先勇自己的話說就是：「我們正站在台灣歷史發展的轉捩點上，面臨著文化轉型的十字路口。」³六〇年代青年所嘗試的文學實驗便是以《現代文學》為中心的現代主義。

Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan, Durham & London: Duke University Press, 1993, p.23

² 白先勇，〈《現代文學》創立的時代背景及其精神面貌〉，收於《第六隻手指》（臺北：爾雅出版社，1995年），頁276。

³ 同註2。

於是問題的所在，即是在如白先勇那樣據守《現代文學》的作家們，在這現代主義當中，什麼東西被他們想像為新鮮事物。即所謂「現代的東西必然全都是新的，然而新的東西卻未必全都是現代的」⁴，僅憑新鮮本身尚並不能夠規定它便是現代主義。而且現代主義並不僅僅是新的概念，新鮮事物本身便多種多樣，想要整齊劃一地予以界定是萬不可能的，當然還包含意識型態上的左右對立、進步和反動的二元論式對峙等等多樣的內容。因此，如欲驗證二十世紀六〇年代台灣的現代主義，便有必要對其出新之處中「哪些是現代的」進行驗證。一般而言，現代主義指的是同傳統社會與文化相對立的、志在擺脫它們的一種精神傾向。十九世紀末到二十世紀在歐洲興起的先鋒派運動那樣對既往的資產階級文化的激進批判，不妨說是狹義的現代主義。進而現代主義還包含了以現代科學進步為前提的未來意向。至於如何界定其概念，卻還是與時代及社會語境相關連的。然而，皆存在有同傳統的、陳舊的、權威主義的社會及文化架構針鋒相對的意向、力圖創造新鮮事物等方面，卻是彼此相通的。因之，在思考二十世紀六〇年代台灣現代主義文學的時候，有必要一面確認其倡導者是如何認識傳統與權威的，一面驗證其出新之處。

就現代主義本身而言，在台灣有著如下的經緯：二十世紀五〇年代就已經有過紀弦一代詩人們標榜現代主義，可以看到詩歌創作中的實驗，然而並未發展到對包括小說在內的文學產生全面地影響，直到二十世紀六〇年代白先勇等人登場之後，現代主義運動方才得以全面展開。身為二十世紀六〇年代現代主義者的堡壘，《現代文學》除了同人及投稿者的作品以外，還著重介紹卡夫卡、喬伊斯、艾略特、葉慈、湯姆斯·曼、卡謬、沙特、費滋哲羅、福克納、史坦貝克等等歐美作家。由所介紹的作家群像便可知曉，其傾向並不單一。注目這一點的話，就可以想像，對於六〇年代台灣的現代主義者來說，不單單是西方現代主義，而是西方現代文學本身，才是「新」的標誌。從一九六二年的中西文化論戰可以看出，青年一代對守舊派試圖通過將中國傳統文化權威化來將其繼承、接受特權化的舉動極其反感，力圖以西方作為現代的標誌。對於這一特

⁴ Fredric Jameson, "The Four Maxims of Modernity," in *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London & New York: Verso, 2002, p.18

殊的狀況，白先勇的說明是：「縱的既繼承了中國五千年沉厚的文化遺產，橫的又受到歐風美雨猛烈的衝擊。」⁵當《現代文學》創刊時，其《發刊詞》宣告說：

我們不願意為辯證「文以載道」或「為藝術而藝術」而花篇幅，但我們相信，一件成功的藝術品，縱使非立心為「載道」而成，但已達到了「載道」目標。我們打算分期有系統地翻譯介紹西方近代藝術學派和潮流，批評和思想，並儘可能選擇其代表作品。我們如此做並不表示我們對外國藝術的偏愛，僅為依據「他山之石」之進步原則。

我們尊重傳統，但我們不必模倣傳統或激烈的廢除傳統。不過為了需要，我們可能做一些「破壞的建設工作」(Constructive Destruction)⁶

由此我們可以明瞭其前半部有著與五四新文學運動類似的文學觀，後半部則是以二十世紀六〇年代台灣社會為背景的現代主義宣言。具體言之，也許以下這樣的說明更易於理解。

我認為六〇年代台灣的新文學是繼五四運動之後，中國文學史上第二次現代主義運動。只不過與五四運動時期不同，六〇年代台灣文學的新潮流沒有同傳統全面地對立並否定它。就我個人而言，我對中國古典文學的興趣是始終一貫的。這表現為從西方現代主義的回歸而達到新的認識，這一點具有特徵性。可以說我是去西方現代主義旅行或留學，曾幾何時又不知不覺地回到了中國古典文學。因此六〇年代我們的文學不妨說是現代主義和中國古典文學有意無意的結合體⁷。

因而亦即是說，以《現代文學》為中心的六〇年代台灣現代主義文學，並不是先鋒派式的前衛運動，而是在戰後台灣的政治及社會語境之中，採取了現代主義實驗形式的、同中國大陸迥然相異的正統現代文學運動。事實上在《現代文學》上除了王文興等人的一些實驗作品外，前衛作品為數很少，看看白先勇、王文興、

⁵ 白先勇，〈《現代文學》的回顧與前瞻〉，頁 256。

⁶ 〈發刊詞〉，收於《現代文學》第一期（臺北：現代文學雜誌社，1960年3月5日），頁 2。

⁷ 山口守，〈白先勇先生訪談錄〉，收於《Eureka》第 32 卷 11 號（東京：青土社，2008 年 8 月），頁 256。

歐陽子、陳若曦、朱西甯、王禎和、陳映真、黃春明、施叔青、李昂、七等生、馬森、吳念真、宋澤萊、王拓、三毛等同仁及投稿者的群像，可知不分外省人本省人，結集了戰後台灣文學的青年作家，其政治傾向、對台灣意識及台灣人意識的態度各異，甚至還包含了七〇年代作為鄉土文學作家而活躍於文壇的作家。

「六十年代的文學，是否為『現代主義』？這是一個有爭議，但也可能只是『名詞』用法的問題」⁸，如果借鑒這一見解為參考，不妨說二十世紀六〇年代的台灣現代主義並非前無古人、本質主義的新鮮事物之創造，而是在專制體制之下的社會·文化語境中奪還新的文化創造之主體性的實驗。具體而言，二十世紀六〇年代台灣現代主義文學的特徵就在於身處國民黨言論統治之下、繼承五四新文學及日據時期台灣文學之道路被阻斷的青年一代，在閉塞的狀況中實踐了對中國古典文學的現代解釋，作為想像現代時之參照而接受了西方文學，以自己的認同危機為起點實踐了作品創作。直言不諱地說，在先自獲得寫作的主體性這層意義上，它是實現了文學現代性的實驗。「現代性也並非最近的東西。它甚至連一個時代都不是。它從廣義來說，是寫作的另一型態……」⁹設若效仿後現代立場的話，則不妨說：二十世紀六〇年代台灣現代主義文學是承受了社會、歷史的諸條件，試圖在文學上想像／創造戰後台灣之現代性的話語形式。體現了這樣一種二十世紀六〇年代現代主義的代表作家，就是《現代文學》的中心人物白先勇。作為置身於大陸與台灣、傳統與現代這種空間·時間的夾縫之中、將認同危機和自我認識問題予以作品化的作家，可以說他不僅僅是代表了六〇年代的台灣現代主義，而且也代表了戰後台灣文學的作家。

二、《台北人》所描寫的喪失感

白先勇的小說中，「紐約客」和「台北人」兩個系列分別以描寫身居美國的中國人和身在台灣的大陸出身者為中心，兩者都突出地飄溢著背井離家遠走異

⁸ 柯慶明，〈六十年代現代主義文學？〉，收於邵玉銘、張寶琴、痲弦編《四十年來中國文學》（台北：聯合文學出版社，1995年），頁145。

⁹ Jean-Francois Lyotard, "A Postmodern Fable," in *Postmodern Fables*, Translated by Georges Van Den Abbeele, Minneapolis & London: University of Minneapolis Press, 1997, p.96

鄉之流民的喪失感。只是「紐約客」系列處理的是身居美國的中國人，因此是以包含台灣和大陸在內的中華文明圈為認同基盤，直接地明晰地描寫中國人認同問題；而「台北人」系列則以大陸出身者在台灣拖曳著過去的記憶而生存（抑或死亡）的六〇年代為中心來進行時代設定，因而從民國史貫穿至戰後台灣史的歷史記憶以及由此而產生的喪失感與鄉愁，並在此之上再加上台灣的社會現實，多層次、多切面地描繪出了空間與時間，乃是其特色。

《台北人》一書卷首題詞中所引用的唐代詩人劉禹錫的《烏衣巷》，係在瞬間的情景變幻之中捕捉了人世之枯榮盛衰的古詩。宛如古典文學的現代解釋之實例似地，《台北人》的十四篇作品與這《烏衣巷》彼此相通，描畫了對過去·現在·未來，這樣流逝不返之時間的強烈思緒，以及由此而生出的喪失之痛與鄉愁。透過生活於劇烈動盪的現代社會中的人們之有為變轉，描繪出無法逃離時間而存活的人類之宿命注定的喪失感。作為這樣的作品，《台北人》與《烏衣巷》貫串著共通的關心。正如有人指出的那樣：「我們並不可能選擇非歷史地活著。歷史與死亡相同，乃是人類的宿命」¹⁰，這恰恰體現於試圖通過將個人記憶歷史化而把過去和現在接合起來的《台北人》登場人物的宿命之中。不過在此須得注意的是，《台北人》所展開的故事當中，支撐著記憶及歷史的、對於時間的關心，為對客觀時間與主觀時間之明確的差異認識所證實。對於擁有精神世界的人類而言，通常個人的過去被作為記憶而得到認識，當需要再現時，時間是可逆的，停止、推移是自由的，所以與物理地流逝的時間之間常常產生乖離。具體而言，社會的歷史作為一個大故事具有了某種集體主觀性和整合性，然而個人的歷史卻是在僅此一回的人生之中即告完結的，因而由於客觀時間與主觀時間的乖離，個人記憶會更加增強主觀性。於是如何將個人記憶與在物理時間之中推移的現實兩相接合將變得重要。譬如說，人自出生到死去，其間一般都會經歷離別、失戀、理想受挫等諸多的喪失體驗，然而通常可以將主觀時間置於客觀時間之中予以處置，故而不至於產生大的失調。但是，當生活於形成這客觀時間的社會本身發生戲劇性變化的時代，由兩者的乖離便會產生出強

¹⁰ Terry Eagleton: "Death, Evil and Non-being," in *After Theory*, New York: Basic Books, 2003, p.209

烈的喪失感、懷舊感和鄉愁；反過來說，正是由此，人們方才得以將記憶始終保持在自己內心裡的。《台北人》所描寫的，恰恰就是不得不將過去作為記憶來加以認識、並投影於現實裡去的人們之哀歌。然而這種喪失感與《紐約客》系列相比遠遠要為強烈，而且深深地刺痛著人心。這是因為，與擁有可以還家歸去的現實之地，與思念故土的鄉愁相比，《台北人》所描寫的、對於失去了的時間之鄉愁，卻因時間既已而喪失一去不返；而回歸之地從一開始就不存在，以致於達到只得憑賴個人記憶的絕望程度。在這種場合，在保持和共有唯獨在精神層面方才可能回歸的過去之記憶上，男女性差極其巨大。《台北人》中登場的男性，其過去與現在的時間接合是直線式的，因而喪失感紮根於精神的內部，時而還會轉變為病灶擴散開來。

《台北人》中的十四篇作品全都是上海、南京、四川、湖南、廣西、北京、廣東等大陸出身者的故事，而〈梁父吟〉、〈滿天裡亮晶晶的星星〉、〈冬夜〉、〈國葬〉這四篇則全都講的是男人的故事。其中〈滿天裡亮晶晶的星星〉可以說是長篇小說《孽子》的原型，與其它作品相比在色彩上多少不無異樣，故姑且擱置不論，而每一部作品都是以現在已然從權力和名利場中退步抽身，抑或正漸次退步抽身的男人為中心的故事。而且〈梁父吟〉和〈國葬〉這兩篇中形成特徵的，是以軍隊這種金字塔式的權力結構為背景這一點。軍隊金字塔所體現的是權力關係，在小說裡它是同蔓延於個人內心的憂愁之中所充溢的空虛感相對比的，並且還隱喻著只能在權力構造之中確認自己之存在的那樣一種男人的生存方式。另外，〈梁父吟〉和〈國葬〉兩者講的都是葬禮當日的故事，採用由一個人的死亡而追溯過去的形式，於是回憶這樣一種記憶再現本身被中心化。恰如沃爾特·本雅明評論馬賽爾·普魯斯特的作品時所說的：「將作品統一起來的僅僅是回憶這一純粹的行為。」¹¹將回憶這種無非是老年人發出的閒言碎語在對話當中予以中心化，正是以他人之死為契機而喚起的、對於失去了的時間與夢想的喪失感。在〈梁父吟〉中，參加了友

¹¹ Walter Benjamin: "On the Image of Proust," in *Selected Writings, Volume 2, 1927-1934*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, trans. Rodney Livingstone and Others, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.238

人葬禮之後，回到台北郊外府邸的國民黨元老，面向年輕一代的雷委員，回顧自己和友人從辛亥革命直到北伐的人生歷程；而對方這位中年男子始終彬彬有禮態度恭謙，而至於他心中作何想法，小說直至結尾也未予以挑明。亦即是說，在此由於友人之死而被喚起的老人之回憶僅僅是單方面地宣洩了出來，而並不因此便生產出什麼東西來。老人當著客人的面讓孫子背誦古詩這一場景，在某種意義上乃是為了確認自己的文化認同，而並非鄉愁被下一代所承繼下去的契機。而且後景之中還有著對所有這些故事不是發生在中國大陸而是發生在台灣一事的諷刺。採取了老人的回憶這樣一種形式的鄉愁，在該小說中雖然以時間與空間預先均已喪失為前提，卻有意識地不去提及它，從結果上表明了回歸乃是不可能的，昭示了直線式的時間鄉愁。在權力結構之中男人所感受到的喪失感，是把通過回憶而將個人記憶歷史化，從而將過去與現實直線式地接合起來，將思鄉之空間鄉愁轉換為時間鄉愁以作為必要條件。因此，即便是有意在回憶之中陶醉於憂愁的美學，然而在死亡這一單純的現實面前卻無能為力。在〈國葬〉中，主人公、一位業已引退的副官，在參加往日的上司李浩然將軍葬禮時見到的、從前曾是將軍部下的老人們，或是移居海外，或是生病住院，或是棄世出家，人人都飄溢著退出權力場後的哀愁，在現實的時間之中既無權又無勢。〈梁父吟〉和〈國葬〉中的男人們的喪失感，以從權利和榮光中退步抽身的形式，將大陸出身者的思鄉之情轉化為對一逝不返之時間的依戀，不妨說是表現了遁入鄉愁之中去的姿態。另一方面，同樣是描寫男人的喪失感，〈冬夜〉以主人公、一位大學教授同從海外造訪台灣的北京大學時代的友人之間的對話為中心，彼此互訴身世，互告共同友人的消息，同樣是通過講述失去了的過去而試圖將記憶共有化。然而因為是大學教授之間的對話，所以其中沒有〈梁父吟〉和〈國葬〉那樣的政治權力問題介入進來，感嘆為歷史所捉弄的自己的命運，而這感嘆則成為了對於失去了的時間與青春的鄉愁。歐陽子在《白先勇的小說世界》中，從現在與過去、靈與肉、生與死這三點來分析《台北人》，就過去與現在的時間對比，將登場人物分類為完全或幾乎完全生活在「過去」的人、保持對「過去」之記憶，卻能接受「現在」的人、沒有「過去」或完全斬斷「過去」的人這

三種¹²。〈梁父吟〉和〈國葬〉的主人公們大約堪稱是完全或幾乎完全生活在「過去」的人之典型。

就此點而言，同樣是軍人卻引入了中下層士兵視角的〈除夜〉、〈那片血一般紅的杜鵑花〉，在強烈鮮明地描繪了對於永無可能回歸之故土的鄉愁，儘管存在著時間與空間的不同，喪失感卻能夠生出直接鄉愁，而記憶則只能在這鄉愁之中得以維持等處，不妨說是相類似的；然而其與〈梁父吟〉和〈國葬〉迥然不同的是，其間存在有含括了這些男人們的故事在內的、更為宏大的女人故事。這一點在〈一把青〉、〈永遠的尹雪艷〉和〈花橋榮記〉等作品中被描繪得更為鮮明。

〈一把青〉描寫的是在南京時期曾經經歷過瘋狂戀愛與婚姻的朱青，失去了丈夫，逃到台灣，做了一名歌女；她通過和青年男子交往而將昔日的記憶封存起來，在現實中堅韌地生存下去。與主人公那樣無法徹底地拋卻喪失感與鄉愁的女性形成鮮明的對照，朱青似乎已然只擁有現實的時間而已。參照米哈伊爾·帕夫金在分析古典小說時所說的「真實感即現實中所存在的力與證實能力，是一味專屬於現在和過去的」¹³，我們也可以說現代小說〈一把青〉乃是由於過去之真實感的存在之故，現在的空虛感方因之而得以證實的小說。〈永遠的尹雪艷〉中，女性強韌的生存方式更是走到了前台，小說描繪了對男人們慘切的死亡置之不顧，始終君臨於社交界的中心，靠著維持永恆不變的美麗與魅力度過社會之劇烈動盪的女性。女主人公尹雪艷，已然不會為任何對於失去的時間及空間的喪失感與鄉愁所侵蝕，甚而至於將淪為流民這一事實也已織進了人生之一部。正是由於擁有可供喪失、可以歸屬的東西方才得以產生的鄉愁，在這裡唯獨她是與之無緣的，或者說看來似乎與之無緣。她的內心密不可見，深不可測，唯獨其形象渾然不明地展示在讀者眼前，與講述太多的男人們形成對照，尹雪艷幾乎從不談論自己。這同卡夫卡的小說也很相似，讓人覺得似乎

¹² 歐陽子，〈白先勇的小說世界〉，收於白先勇《台北人》（臺北：爾雅出版社，1983），頁11-14。

¹³ M. M. Bakhtin: "The Problem of Historical Inversion and the Folkloric Chronotope," in *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, p.147

是專注生活於不明世界者的證明。在〈花橋榮記〉裡，這種對於生死意識、源自性的差異，得到了終極的追究。為喪失感和鄉愁所侵蝕而逐步走向滅亡的是男人，而將其織進自己人生之中去的則是女人，這一點變得更加清晰。生活於台北的廣西人常客中，被家人所拋棄而上吊自殺的李老頭、因為性騷擾而遭機關開除、被發現死在水渠裡的秦癩子，他們都是作為流民而流寓台灣，並且敗北、毀滅了的人。在這裡，對於失去了的空間的喪失感，被表現為侵蝕了男人們的精神、發病的要因。這一病同對於失去了的時間之鄉愁合為一體，進入盧先生的故事之中。出身於桂林名門望族的盧先生，是市井的一位小學教師，悄然地生活在台北，苦苦地等待著與留在大陸的未婚妻重逢，未幾夢想破滅，他失去了精神平衡。其孤獨的死亡，也就是精神為空間與時間之鄉愁所侵蝕、不堪忍受淪為流民者的悲劇性結局；然而主人公、飯館的老闆娘和他的姪女，其丈夫均是軍人，在大陸的內戰中音訊斷絕，所以她們理應是可能沉浸於失去之時間的鄉愁裡，可是她們兩人卻都克服了喪失感，努力在戰後台灣社會裡生存下去，其中借助自己的人生幅度去思考鄉愁者的形象得到了鮮明的展現。她們這樣的外省人，最終只得選擇台灣作為自己的生存之地，以此維繫鄉愁；而這一點反過來說，則可以認為她們是公開宣稱將台灣當作了新的鄉土。白先勇在被問及「登場人物幾乎全都非土生土長，何以要以《台北人》為書名」這一問題時，曾經這樣回答道：

說到底，我覺得《台北人》寫的是歷史，是中國歷史。《台北人》描寫了跟隨國民黨政府從南京逃來台北的人們。縱覽過去的中國歷史，這就好比是四世紀三國時代西晉為東晉所替代時從洛陽遷往了南方、由北宋向南宋推移時往南方遷都的重演一樣。歷史循環，周而復始，無非諷刺。我想寫這樣一種作為流亡之民，亦即流民的台北人。¹⁴

亦即是說，假使從描寫了生存於台北這一場所之流民這一點來談的話，《台北人》作為一部脫離了戰後台灣社會這一場所和二十世紀六〇年代這一時間便

¹⁴ 山口守，〈白先勇先生訪談錄〉，頁 257-258。

無從寫作的小說，有著非得命名為「台北人」不可的必然性。如果說「現代之想像性事物的顯著特徵之一，便是歷史性」¹⁵的話，那麼《台北人》在巨大的故事中不僅織入了民國史甚至織入了台灣史，在這一點上，它恰恰正是擔承了歷史性的小說，稱之為現代主義小說應當是名副其實的。

另一方面在〈金大班的最後一夜〉、〈思舊賦〉、〈孤戀花〉、〈秋思〉、〈遊園驚夢〉等女性成為故事中心人物的作品中，喪失感及鄉愁更加多層次、更加錯雜，毋寧說這些作品更好地表現了《台北人》的特徵。尤其是作品中的女性縱橫往來於空間鄉愁與時間鄉愁之間，在此，男性強勢的社會中被排擠到權力邊緣的女性之潛在能力及生命力得到了表象，儘管這也會產生一個新的性別形象，卻同被喪失感侵蝕了精神而走向滅亡的男人們形成了明確地對比。這些女性的故事中，有著某種共通的程式。一個是描寫台北上流社會女性社交界的作品，當然是以夫君作為媒介，心懷著對中國大陸的鄉愁，然而她們是回憶夫君的往事，將其轉化為鄉愁，並通過這種轉化，將對於中國大陸的空間鄉愁雙重對象化，變換為對自己人生的時間鄉愁。還有一個類型是故事主人公設定為舞女、賣唱的等行當的女性，比起對於大陸往日的鄉愁，對於自己人生的時間鄉愁更為痛切濃烈。她們甚至連大陸體驗也按照自己的人生幅度予以思考，自我中心化作用甚強，就結果而言甚至讓人覺得，在個人水平上最自覺到現代自我的，毋寧說恰恰就是這樣的女性。

前者的代表作品，大約是〈遊園驚夢〉和〈秋思〉。尤其是〈遊園驚夢〉，在奢華絢爛的當權者及上流社會的文化之中，表現了對於過去的鄉愁，因而現在這一時間所帶有的無常和虛妄便顯得尤為突出。這篇小說中登場的昔日的崑劇伶人或賣唱的，人人都在身後拖曳著南京時代榮華的影子，正因為如此，在現在台北奢華的社交活動裡，她們本人也許並未意識到，總纏繞著虛妄感。主人公是嫁給了六十出頭的錢將軍而告別了舞台的崑劇伶人，小說中登場的她昔日的夥伴們也都嫁給了官僚或高級軍官，現在在台灣享受著特權。因而她們對於過去的鄉愁首先是對自己本人由女伶變為軍官太太這種人生轉換的鄉愁，並且再重疊上對夫君失去了的權力與榮華的鄉愁，這便是特點所在。說得再具體

¹⁵ Jean-Francois Lyotard: "A Postmodern Fable," p.96

點就是，在對於自己人生的時間鄉愁之中，又擁入了身為軍人的夫君的鄉愁，這樣一種雙重構造。這一點同先前論述過的〈梁父吟〉和〈國葬〉那種直線式的鄉愁相比，要更加地多層次。因此她們不會像男人們那樣在鄉愁之中走向滅亡。因為她們具備著在自己的人生現實之中認識現在這一時間的能力。

〈金大班的最後一夜〉、〈孤戀花〉描寫了曾經活躍於夜上海的社交界與花柳界的女子，如今卻在異鄉台北為了生存而竭盡全力，她們一方面強烈地意識到對於失去了的青春之鄉愁，一方面懷有著要度過現在生存下去的強烈意志。對於她們來說，現在這一時間乃是最為寶貴的，但同時又意識到它也不過是轉瞬即逝的。在這一點上，她們遠要比耽溺於鄉愁的男人們以及擁入了這種男人之鄉愁、從而懷抱著雙重鄉愁的上流社會女性更為冷靜，更為理性。由於她們是按照自身人生幅度去思考鄉愁的，所以她們能夠一面意識著上海生活與台北生活之間產生的空間鄉愁以及回憶過去的奢華生活而產生的時間鄉愁之兩重意義，一面在其間自由地穿梭往來。例如〈金大班的最後一夜〉的主人公金兆麗，雖然身處台北舞廳首席舞女的地位，然而此地的生活悲涼淒慘，無法同從前的國際都市上海同日而語，這同時也就是紅顏漸衰、榮華不再的舞女之現狀，其中存在著時間和空間雙方鄉愁之契機。於是她在台北嫁給了一位有錢的老人，至此故事倘使便戛然而止的話，那麼這篇小說則將同上述描寫上流社會女性的其它類型的小說相類似了，可是〈金大班的最後一夜〉中還寫了一個非常重要的故事，那便是金兆麗解救朱鳳的故事。金兆麗儘管對同香港出身的華僑學生相好並懷上了身孕的年輕台灣舞女朱鳳破口大罵，卻打算將這位年輕的舞女從苦境中解救出來，這是因為她在上海時曾經有過與富家子弟相戀並懷孕，最終卻被生生拆散鴛鴦的經歷。於是乎，擁有一個強烈意志去克服空間鄉愁，甚至連時間鄉愁也要轉化為度過現實生存下去之力量的女性形象，被精彩地刻劃了出來；同時，這一點也反映在金兆麗，雖然有著一位當船員的戀人，卻還是打算嫁給有錢的老人，這種乍見之下甚是功利的生存方式之中。

與此相似的故事〈孤戀花〉中也有。主人公讓被流氓糾纏身心俱已到了極限、做女招待的娟娟住在自己家裡百般照顧，最後娟娟卻殺死了那男人，發瘋了。主人公從前在上海做交際花時，沒能將朋友五寶從鴉片鬼手中救出來，這

痛苦的體驗驅使她作出了要將被流氓逼上絕望之死路的娟娟解救出來的舉動。

《台北人》中台灣人的故事刻劃得最為細膩的這篇作品，描寫了在母親神經錯亂、父親強姦女兒的家庭中長大、沉溺於流氓與毒品、自暴自棄得過且過的娟娟，和彷彿是夢想要建設同性共同體一般，將這樣一個娟娟毫無保留地接受下來、挺身而出試圖去救助她的、上海出身的女主人公形象。在此，娟娟悲慘的身世顯然絕非外省人的那種水準，只須遁入鄉愁中去即可躲避；而毋寧是到了不得不借助忘卻來斬斷過去與現在之時間接合的層次。不妨說，主人公通過結識必須這種時間之斷絕的年輕台灣女性，使得主人公自覺到了自己所懷抱著的鄉愁——思鄉也罷，失去的時間也罷——已然變得僅僅只具備盛托及投向現在和未來的生之軌跡的支撐物意義。如若僅僅只看救助者是大陸出身，而被救助者則是台灣出身這樣一種構圖的話，也可以認為是政治被性差化；然而在此即便不借助性差去解讀大陸和台灣的關係，小說描繪了在台灣的現實之中尋覓著自己人生而生存下去的外省人女性，恐怕應當認為僅這一事實本身就具有意義。小說最後，主人公牽著近乎失明的藝人的手，在海風的吹拂下走過黃昏時的鄉間小路，這樣的情景似乎可以解讀為戰後台灣社會裡的女性自立宣言，儘管為大陸和台灣劇烈動盪的歷史所撥弄，她們卻任憑男人們低唱著輓歌，立足於台灣大地要生存下去。《台北人》中被改拍成電影電視劇的〈金大班的最後一夜〉、〈花橋榮記〉、〈孤戀花〉、〈遊園驚夢〉這四篇作品都是以女性為主人公的，其理由不僅僅在於這些故事本身為多層結構，具有戲劇性的空間；似乎更在於像〈孤戀花〉那樣女性的粉墨登場，而這些女性並不是由喪失感與鄉愁單線地聯繫起過去、現在與未來，而是體現了將喪失感及死包含於內部的生之強韌。

綜上所述，白先勇的《台北人》將現代歷史空間設定為舞台，在空間、時間、文化等多層面上，奏響同時擁有喪失之甜美的美學與精神之病態這種兩義性的鄉愁作為伴奏，一面低吟著給腐朽者們的輓歌，一面高唱著給生存者的贊歌，作為這樣一部小說，它便是獻給生活於戰後台灣社會的人們的頌詞，是二十世紀六〇年代台灣現代主義者一面苦惱於認同危機，一面直面歷史與時代時，由他們那真摯、誠實的態度而生出的藝術結晶。

