

# “没落”的不朽事业

## ——白先勇小说的美学意味与现代性面向

陈晓明

---

白先勇的小说经常讲述败落的故事，家庭或是个人今非昔比的失落感，本文倾向于把这种生存境遇和情状概括为“没落”。它是一种失败的哀怨，抹不去的怀旧，向后看的精神意向。它表达了另一种历史与阶级的意识，可以说是一种反现代性的现代性。白先勇对那些处于“没落”的历史命运中的女性形象的描写尤为深刻有力，她们身陷没落的命运而顽强抵抗，这些抵抗是乖戾的、变态的、颓废的和虚无的。这在某种意义上勾连起中国传统的小说美学，那也是一种表达“没落”意识的美学，中国传统美学本来可以从这里生长中国的小说艺术，但民族国家的激进现代性俘获了中国的小说，由是，中国现代小说与中国传统美学分离了，只是在某些作品里，还偶尔可以闪现这种“没落”的美学。

---

白先勇的作品中有一种浓浓的失落情绪，又有一种不甘结束的格调。关于白先勇小说的情感内容的研究，可谓不少，称之为“感伤”的，称之为“怀旧”的，称之为“沧桑”的，等等。这些描述当然在一定程度上把握住了白先勇小说的情感特质，但并不等于说对白先勇作品的情感内涵的发掘就可以画上句号，它里面还有更加丰富、深广的东西，会随着时代的变化显示出另一番意味。

我试图用“没落”来归纳白先勇小说中的思想意识。说白先勇的小说表达了一种“没落”意识，这会让人感到唐突。不是说这个概念不准确，与白先勇相去甚远，而是它如此贴切，如此接近。但这么多年来，大家都不愿意使用这个词语来阐释白先勇的小说，即使用这个词语，也不会把它当作核心概念，而是在一大堆的叙述中，夹杂着这个概念。这个概念在关于白先勇的研究中，似乎是人们小心翼翼要回避的。因为“没落”这个词太灰暗了，没有作家愿意与它扯上关系。“没落”的含义太“没落”了，它属于被批判、被打击、被贬抑的范畴。像白先勇这样的作家，他的作品之作为汉语文学的精品，怎么能与这个词语结缘呢？但白先勇的小说就有一种情调流荡在那里，这个词语就雪藏在那里，它不能被绕过去，仿佛只有通过它，白先勇的小说才能够打开一个维度，一个更加深远的维度。

要列出这些说法已经是老生常谈：白先勇在小说集《台北人》的扉页上写下题辞：“纪念先父母以及他们那个忧患重重的时代”，另有唐代诗人刘禹锡的《乌衣巷》诗句：“朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”白先勇特殊的身世，自然成为诠释他的小说的必然背景，欧阳子论白先勇的名著题目就是《王谢堂前的燕子》。白先勇自己在创作谈中也多次提及他的个人经历记忆。当然，我们在这里不是再去论证白先勇的小说中是否有怀旧感伤或描写家道中落的故事，或者个人经历大起大落的失落感，而是去分析他的小说中的这类情感更深刻的现代性意识。也就是从个人的沉落到历史与阶级的没落，来看中国的现代性展开的独特意蕴，以及由此折射出的美学意味。

《永远的尹雪艳》是白先勇写作怀旧感伤的代表作，“尹雪艳总也不老”，“尹雪艳着实迷人”，而且还有神秘感。迷人的尹雪艳却又犯上了“白虎”重煞，但这又让迷她的人增添了几分冒险的英勇。追随者一个个家败人亡，或是丢官弃命。但前仆后继者大有人在，小说的主要部分是讲述新兴的实业巨子徐壮图与尹雪艳的故事。虽然谈不上惊心动魄，但从侧面的描写，还是可以看出为了迷恋尹雪艳，徐壮图的内心经历着剧烈的冲突，也可见他的情感之炽热。徐的运道还是没有抵过尹雪艳的“重煞”，他最终也死于非命。

这就是末世之美，历史尽头之美。这样的美带着悲剧的命运，它已然是历史颓败之命运，一个飘零的历史之剩余，从繁荣耗尽的上海转道台北，虽然未着一字，背后其实掩藏着巨大的历史创伤，一种历史剧变与个人的劫难相叠。尹雪艳不过是历史劫后余生的侥幸之美而已。但生存于劫后的人们，还在依恋美，这样的美不再具有历史的正当性，这样的依恋注定不具有命运的合法性。当年上海百乐门舞厅之盛世狂欢，早已荡然无存，那些豪客有些谢了顶，有些两鬓染霜，有些已经潦倒，这是一个阶级的命运，是历史之命运。他们还要寻求往昔已死的岁月，他们之倒霉似乎早已被注定。这是怎样的悲剧？这倒是令人惊异于白先勇的叙述，他如此挚爱他的尹雪艳，赋予她以如此美丽动人的形象，却又不得不给予她以致命的禀性。这个美丽的女人是一个“白虎星”。这几乎是一种诅咒，看似是她的那群同行的妒嫉流言，不经意的一句叙述，里面融合了白先勇对历史的多少无奈之情！他深知这样的美的不合法，携带着那样的历史衰败，还如何言美呢？这不只是红颜薄命，而是历史之薄命。败军之将，岂可言勇？沦落他乡，何必言美？但白先勇却是挚爱美的人，他还要在如此“朱雀桥边”言美，这是重写历史的尝试，这是记忆历史的独特方式。

很显然，白先勇不只是单纯地要写出一种怀旧记忆，也不是要重现往昔的华美繁荣，他要写出的是这种记忆所具有的真切的历史内涵。他要写出的是一种历史与阶级的命运。尹雪艳/白虎星，这是怎样的一种绝望？这样的美就是宿命，就是被预言注定的悲剧。在当年的大上海，那个年轻气盛的少老板王贵生也挡不住白虎星的“重煞”，那个仕途无量的洪处长的八字也软了些，就是在台北那个新兴的实业巨子徐壮图又如何呢？这些人死去或落魄，何尝与尹雪艳有关呢？除了他们追求尹雪艳外，他们做下的事与尹雪艳毫无关系。我们可以注意一下，这些人都有响亮的名字，贵生、洪处长、壮图，名字都硬气吉祥，豪迈雄伟，但还是挡不住命运。这么多的青年才俊，怎么就都英年败落呢？是因为尹雪艳吗？实际上，他们与尹雪艳一样，都是被一种历史命运决定了，这是一种历史与阶级的气数。他们与尹雪艳是同道，骨子里的同病相怜，命运道路上的旅伴。但他们到底八字都软了些，都扛不住气数将尽。只有尹雪艳，如此倔强，如此遗

世孤立,不可屈服,诱惑着她的同道,让他们去死,去验证历史的寓言。然而,她却依然我行我素,“依旧穿着她那一身蝉翼纱的素白旗袍,一径那么浅浅的笑着,连眼角儿也不肯皱一下”。这真是一个精灵,一个不被历史化的幽灵,尹雪艳/白虎星,那是怎样的一种蔑视?蔑视欲望,蔑视预言,蔑视结局。

我以为,这篇小说不应该再被简单读成是抒写怀旧的情怀,那里面隐含着更深刻的历史无意识。说“历史无意识”这种话似乎有怠慢作者之嫌,好像作者的主动意识变得不重要。实际上,这是说,作者写出的文本,包含了超出作者意图的意义,文本可以放在历史语境中重新读解,发掘出更多的历史内涵。尹雪艳这个人物的身上,包含了更多的历史和阶级的意识,包含对一种命运的关切,特别是包含着对不屈服于命运的表达。尹雪艳的身上包含着价值评判方面的突出矛盾,这个风尘女子不知迷倒多少男人,也让无数的男人为她丢官弃命。她显然不是一个值得正面肯定的女性,这与中国文学传统中的大地圣母的形象相去甚远。但她又不是淫妇浪女,她又有着素洁纯净之美。不只是她的外表,她的气质,她的做派,还有她的一些骨气和良心。那些迷她的人死了,她只是停止狂欢一两天,徐壮图祭吊的当晚,尹雪艳家的牌局照常开局。她似乎是一个没有顾忌的人,以至于有女性主义文学研究者认为,白先勇笔下的女性形象有贬抑女性的伦理人格之嫌。

但如果从历史寓言的角度看,尹雪艳实则是一个不愿屈服于命运的女性,她从上海之繁华流落到台北,依然保持着她的美。白先勇对她的肯定中,也包含着明显的批判,那就是她的决然无情。她是一个矛盾的复合体,因为她承载着历史之矛盾,她身处于历史绝境,处于命运的终极处,她是最后的美,这是侥幸之美,也是妖孽之美。白先勇肯定的是尹雪艳不可屈服的精神,批判的是她背后的历史及其命运,那是气数将尽的历史,无可挽回的历史之衰败。这就是历史与阶级之没落。在这样的没落历史情境中寻找作乐,那就是找死,那就是没落中的舞蹈。这是真正的挽歌,这个阶级的历史气数已尽,只有这个一身素净的风尘女子,挥霍她遗世孤立的最后的美。她能干什么?她能挽回历史衰败之命运么?她除了还要“吃红”,还能有什么作为呢?她只能提示一种悲剧之美了。

这不是一段记忆的叙写,也不是女性批判,而是历史预言的批判,既不得不承认历史被预言式地言中,又书写出历史不可抗拒的绝望。这就是对历史没落的意识,也是对一个阶级没落的意识。

## 二

白先勇的小说以不同方式展开怀旧的叙事,那些故事都指向一种无可奈何的衰败的历史,那当然是回忆性的叙事中已经有了结局的衰败,在小说的叙事中,它仿佛是一种命定的没落。白先勇从来避讳现在的落寞,就像他从来不隐瞒往昔的荣华一样。所有对往昔荣华的追忆,也都是在强化现时的败落。但怀旧并非一味感伤,其中隐藏着某种不甘结束的倔强,既承认了历史之客观趋势,又要写出人物内心的精神气节。

《国葬》写一位老副官参加长官的葬礼,通篇都是老副官的心理活动描写,通过老副官的视角看眼前的葬礼并回忆往事。确实,这篇小说最通常的意义可以读解为一个老部属的忠诚,一种世事沧桑之铭心刻骨的人伦感情。

当然,也可以做更为形而上的解读,那就是在历史之没落中的光荣与虚无。“葬礼”不用说,这是历史落下帷幕的时刻,这里已经不再是叙写悲壮感,而是一个伟大衰败的现场。白先

勇要写英雄暮年的悲凉,总是勾连起对往昔的光荣豪迈的回忆,但逝者已逝,留下的就是落寞的现实。因为站立在荒凉的现在,过往的光荣繁盛仿佛被注定到达现在之荒凉。历经荣华,最终抵达于虚无。由此,可以理解没落的历史含义,此乃大势所趋,不可抗拒之历史宿命。这就是哀莫大于心死,人不可抗命。没落是一种命运,对命运的超越只有虚无。

《梁父吟》与《国葬》结构颇为相似。小说讲述一位老将军参加完结拜兄弟的葬礼回家,回忆起当年勇猛善战的往事。将军戎马一生,最终还是与世俗发生关联。小说写得如此凝练、简洁而隽永,调子低沉甚至灰暗,却自有一种沉郁之气。天下兴亡、革命、战斗、英雄壮志、宦海沉浮……所有这些,都有终结。最终还要回归家庭伦理,甚至到了此时要让位于家庭伦理。王谢堂前燕,终要回归寻常人家。朴公现时的生活,不过是孟养活着的时候的同一种写照而已。小说的结尾是祖孙二人,一同入内共进晚餐。这些人之常情,如此自然,甚至不经意,却从此在的生活涌现出来,过往的光荣壮烈,却要退得很远很远。历史给个人留存下来的,只是家庭伦理与日常生活。

试图去归纳白先勇的写作系谱学可能是困难的,不过,他关于女性的书写却有着某种类别的特征可以把握。白先勇的小说刻画了一系列的女性形象,她们几乎都惊艳明媚而又性格乖戾,楚楚动人却大都红颜薄命。从最早的玉卿嫂,到最有名的尹雪艳,再到金大班和《谪仙记》里的李彤,还有《游园惊梦》里的蓝田玉也另有奇异。这个女性形象谱系,再度意指着一个没落的历史叙事,她们生长于其中,却并不安分,以她们乖戾的方式,反抗着历史没落的宿命。

白先勇在二十一岁时写出《金大奶奶》这样的小说,颇为令人称奇。这个形象与他后来的小说并非没有关联,只是后来的小说把其中的某些元素提取出来,给予更为鲜明的、更具有戏剧性的催化,使得白先勇的小说具有了个人的叙事资源和鲜明风格。金大奶奶的故事中也有一个破落的背景,一个曾经富有的女人,被欺骗而失去了一切,渐渐老去却蒙受着屈辱和悲愤。被剥夺的痛楚写得如此透彻,令人不寒而栗。人性之险恶与绝望也刻画得入木三分。金大奶奶的性格中隐藏着被损害者的反抗的倔强性,她最终在金大先生的婚庆夜上吊死去,这就是她的绝然抗议方式。由此,奠定了白先勇的女性人物被命运决定却从不肯向命运低头的倔强性。她们总是以各自的绝然的方式,抗拒命运,虽然最终不得不抵达悲剧的结局。

《玉卿嫂》何尝不是在演绎一个没落的命运中的倔强反抗的故事呢?玉卿嫂本来也是体面人家的少奶奶,丈夫抽鸦片死去几年,家道中落,只好出来做奶妈。从一个少年的视角来看,她漂亮洁净,举手投足都有韵味。然而,玉卿嫂如此纯净俊秀的外表下,却隐藏着一个病态的情爱故事。玉卿嫂爱恋着一个小她许多的患着肺病的青年庆生,这是以一个少年偷窥的方式揭开的秘密,生活于没落的历史阴影中的玉卿嫂,本来可以婷婷玉立的姿态立足于荒凉的边界,回归普通人家,或是重塑贞女节妇的美好印象。然而,白先勇却要赋予她以秘密、畸恋、病态、痛楚的精神特质,最终以血腥的刺杀完成这个隐秘的情爱故事。这个故事或许可以精神分析的方法去读解叙述人“我”(有着严重恋母情结的容容少爷)的视角呈现的二元置换,例如,庆生的形象可以看成是“我”的性意识萌动的自我投射。但这里面透出来的没落与个人选择冲突的现代性困境,却显示更深厚的中国意味。玉卿嫂本来可以按照传统给定的没落命运去顺应自己的命运,但她又试图寻求现代情爱的个人出路,她在重演着中国传统才子佳人的故事,但另一个佳人出现,那个戏子金燕飞替换了她的角色。她的现代想象既模糊,又没有现实条件,她并不能真正走进现代,她只有被她的没落命运支配,被她的没落的阶级属性控制。玉卿嫂的男人留给她的命运打上了地主阶级没落的特征。没落的历史本质上就是一种失败,就是一种命运的失败,它不可抗拒,也无从逃脱。玉卿嫂这样的弱女子,却要以如此颓废的方式反



抗没落的命运,她只有以更为失败的形式来完成更为极端的没落,这就是血腥的死亡,用鲜血去染红她的没落,用自杀的行动跨越她的荒凉。她以这样的方式,告别她的没落的命运,去超越她的历史与阶级属性,她从历史给定的命运中逃脱出来。在最后的那一血腥时刻,现代的颓废使其具有了美学的现代意义。因为在那一时刻,她成就了自己,她杀死了要重演古典时代才子佳人故事的庆生,她阻止了传统的廉价复归。她没有默认,她的阻止本身就具有现代意义。

《金大班的最后一夜》中的金大班显然比玉卿嫂更具有“现代”意义,这个现代娱乐行当的舞女,她要告别这个纸醉金迷的场所去从良。这也是一个混杂了现代与传统的故事,小说叙述得光怪陆离,充满着躁动不安,仿佛不是告别舞女生涯去从良,而是开始一个堕落的生活。这最后一夜竟如同初夜一样的情绪跃然纸上。玉卿嫂依靠最后的致命一击成就了“现代”的自我,而金大班则无法拒绝现代,她生就是一个现代人,“从良”这一古典行动在她则是一个现代的没落选择。金大班的身上,是现代的早熟与早衰构成的命运。早在上海的百乐门,她和那个吴喜奎结成姐妹,“不知害了多少人”。吴喜奎早早地立地成佛,而她还在欲海沉浮,二十年一晃就过去了。白先勇力图还原中国早期的现代欲望图景,它们重叠在这最后一夜,这就是波德莱尔式的现代性的瞬间。金大班要告别这样的“堕落的、飞逝的”现代生活,她试图留住它,使之“英雄化”或魅力化。她在这样的时刻,还在扮演一个英雄角色,她成就了朱凤关于爱情的梦想,那是她自己未能实现的梦想。小说写到金大班回忆起自己当初爱上年轻大学生月如的故事,朱凤重演了她的故事,而且更有甚者,金大班在最后时刻还在重演自己年轻时的故事,她又看到那个羞涩的大学生,把他揽入怀中。她此刻想起的是她占有了月如的初夜,这最后一夜,竟然与另一个男人的“初夜童贞”重叠在一起。她已然没有初夜,她的初夜迷失了。其实,白先勇在这里并不叙述金大班的初夜,因为金的初夜只是一个控诉性的、破坏性的也就是被传统支配的时刻;只有她对月如的初夜的占有,那才是一个建构,那是一个现代的时刻,她建构出一个现代的自我,她成为自己的那一时刻的“英雄”,在那样的时刻,金大班活在了现代。

金大班也是身处颓败的命运中,她以颓废反抗无可摆脱的现代颓败加诸她身上的没落命运,她的最后表现显得如此虚幻和虚无。她一个生活在“现代”的人,却早早地被注定了没落的命运,谁让她是舞女呢?这就是千百年来的中国青楼重复上演的故事,卖身/从良,这是无可超脱的没落命运,青楼换成现代的舞厅,这里面上演的故事却是传统版的。但是金大班却要以她的方式超越传统的没落命运,那是对杜十娘的颠覆。金大班还是要强,不能屈服,她不相信她历经这样的颓败命运就坐以待毙。要穿过这个注定没落的命运,她想逃脱,“存心在找一个对她真心真意的人”。肯定是这样的现代想法一直激励着她,以至于她长期在这个没落的宿命中迷失了方向,直至四十岁才服从了这个颓败的命运。但是她没有屈服,在最后的时刻,她还在重温“初夜”的感觉,她始终怀着对“现代”的英雄瞬间的留恋。这也是对没落命运的虚无态度,在这一个瞬间,注定的没落命运被她抛到一边,她顽强地回到始源,即使是虚幻地重复也在所不惜。

《谪仙记》里的李彤可能是白先勇笔下最具有现代意味的女性形象。“谪”的词典意义也就是贬黜,也可看成是没落的一种形式。古人犯了错误就被降级使用,那就是谪守某个荒凉偏僻之地。“谪仙”用于李彤,就是遭遇突然变故,父母罹难,家道中落,她也不得不失去了家庭的依靠,也失去了底气。这么一个爱出风头的人间仙女,骄傲的公主式的美人,肯定蒙受着心灵巨大的创伤,直至毕业她才恢复往日的谈笑。白先勇笔下的人物,总免不了破落的经历,命中总有没落作祟。李彤如此美艳惊人且心高气盛,却拗不过命运,遭遇父母双亡,这样的人生已经是灭顶之灾。这种灾难也不只是意外,它是现代中国剧烈社会变动(国内战事)强加于她的创

痛。四大美女,绰号各自加上“中美英俄”,就是“中国”李彤遭遇重创。关于国别的绰号只是玩笑,没有必要去分析白先勇是否在象征意义上描写这四个女子,尤其是李彤的国族象征意义。但李彤确实经历了一个从古典时代的公主转变为一个现代女子的过程,这个过程始终不能抹去的历史创伤,使她的转变显得乖戾放纵。家庭的打击,她的个人生活变得很不如意,爱情优势丧失,她又多了一层个人隐痛。这篇小说从艺术上来说,确实写得相当微妙而有张力,四个女性的性格和生活方式写得趣味盎然,女人间的友情写到深处,让人为之动容。

当然,这篇小说主要还是写李彤,写一个任性放纵的女子特立独行的生命历程。我们可以感觉到,她始终不能走出她的历史,那个创伤的历史也是没落的历史,她要摆脱这样的没落,去成为一个自由独立的个人,那就要在她的自我与那个没落的巨大阴影之间,形成强大的张力。她的那种任性,我行我素,实在是因为囿于没落历史太过沉重的缘由。她生于忧患的中国,成长于西方现代社会,她的身上还经历着文化的冲突,但这种冲突说到底,还是转化为更具体的个人的命运。20世纪80年代,中国大陆把这篇小说改编成电影,由谢晋导演,电影片名就叫《最后的贵族》。“最后”二字,实在点出了李彤的要害。“最后的贵族”也就是“没落的贵族”,李彤的特点就在于她的双重性,她骨子里的(历史烙印的)没落与她精神气质的现代个人取向构成紧张关系。她喝烈性酒,她狂放地跳舞,她非理性地赌马,任意更换男友,随手脱下手上祖传的钻戒给好友女儿……所有这些,都可看出她的性格所具有的任性、疯狂的特征。我们当然可以说她生性如此,但是我们也见出她的那场生活变故给她造成的深远影响,她身处于她的历史中,她的家庭没落的阴影烙印在她的性格、心理上,她要如此用力脱离她的没落的背景。这就是“红颜薄命”的古训,也是在传统中国的宿命背景上成就一个现代女子的艰难历程。不肯屈服于命运,不能做出生存的抉择,她就放任,她的疯狂也是颓废和虚无,因最高价值的贬值,她就以颓废与虚无的态度来抗拒人生的衰败。这也是注定的衰败,那么沉重的历史衰败,她如何能逃脱呢?其他三个女子都懵懵懂懂地适应了西方社会,只有她不肯屈就,不能就范,以她的颓废放达来逃脱,最终却不得不以生命为代价。

### 三

《游园惊梦》可以称得上是白先勇最有代表性的作品,欧阳子在其论白先勇的奠基性著作《王谢堂前的燕子》中,就用了不小篇幅论述《游园惊梦》,也因此确立了该作在研究白先勇小说中的重要性。欧阳子断言:“这是一篇描绘极端细腻的精作,同时也是声势异常浩大的巨作。我肯定认为,在中国文学史上,就中短篇小说类型来论,白先勇的《游园惊梦》是最精彩最杰出的一个创作品。”确实,欧阳子对《游园惊梦》的艺术分析令人叹为观止。不过我更感兴趣于王德威纵论这篇小说的论文《游园惊梦,古典爱情——现代中国小说的两度“还魂”》,该文把白先勇这篇小说与余华的《古典爱情》放置在一起进行比较分析,解读出两个时期中国小说所植根的不同文化背景,由此牵引出中国当代小说在现代性语境中的多重走向。我以为,王德威提出的“时间陷落”问题,是其关键,也是最有价值的要点。王德威所说的白先勇小说中的“时间陷落”问题,是指白先勇的小说在叙述中包含着对现代性时间的感怀,他的人物同样也存囿于这种感怀中。因而时间没有方向,没有未来面向。王德威此说甚有见解。白先勇及其人物一直在感怀他/她们的过去,不能走出过去的时间的记忆,但又不能回到过去,也不能重现过去,对过去怀着痛楚,这样的过去只能以断裂方式来哀悼。

“时间陷落”当然可以是一个现代性问题,因为转向了“伤逝”问题,“时间陷落”展开的层

次有点复杂,但其性质还是清楚的,我以为,“时间陷落”的内涵就是“没落”。回到白先勇的具体叙事,那就是家道败落,就是今昔之别。但“没落”要指明的是它存在的强大的背景作用,即在叙事中起到的幽灵般的作用。白先勇的小说叙事,因为招魂的特征,把往昔招来,却又试图以现在去超越它,他的人物沉陷往昔记忆,要以非常态的形式去逃脱,于是就有了玉卿嫂的畸恋与血腥,李彤的乖戾与疯狂,尹雪艳的永远,金大班最后一夜对初夜的回归……所有这些,表明白先勇叙事中隐含着解构性,那就是招魂与逃脱的双重运动。他是如此迷恋往昔的幽灵,又如此痛恨,痛恨它注定的宿命,每当招来,就要逃脱。白先勇笔下的女性形象写得富有张力,就在于这种招魂/逃脱构成的内在撕裂,它是抵御没落的独特方式。仔细分辨一下,白先勇笔下的女性人物,其实都有些鬼气,非凡人形象可比。尹雪艳何以就永远不老?玉卿嫂最后的血腥,金大班、李彤……这些人物在平静姣好的外表下,都藏着一颗疯狂的心。她们有的就杀开一条血路,夺路而逃。对于那个招来的没落之历史幽灵,只有以非同寻常的现在的行动才能逃离开去。但在《游园惊梦》中,蓝田玉只是沉迷于过往的回忆,只是把眼前的程参谋与钱将军的随从参谋重叠在一起,她陷落于往昔,迷失于往昔,她的现在不再有行动。连金大班那样拉过一个同样的羞涩青年的举动也没有,她晕眩于对过往的回忆中,她无法重唱《游园惊梦》,无法复活杜丽娘的肉身。

“时间陷落”——在白先勇那里——在《游园惊梦》中那确实是真正的陷落,他的叙述与他的人物,都未能脱身而去,无法借尸还魂。蓝田玉一直在喃喃自语,实际上是心理“意识流”在作怪。那种恍惚之感,回到过去的某个时间,那个时间不能被复原,那是一次无望之爱,因为钱鹏志老得可以当她的爷爷,她与随从参谋有过一次偷情。他就是她的罪孽,那是她惟一活过的一次,那是荣华富贵还是一种死亡的生活?只有与参谋的爱才是活。《牡丹亭》里的杜丽娘也是还魂活过来的。确实,蓝田玉只活过一次,女人只有在情欲里才能活。情欲总是具有超生死的无限可能,在古典时代尤其如此。超生死的人鬼之恋是古典时代超现实的法宝(《聊斋志异》就是演绎此法宝的杰作),蓝田玉活过一次。只有情欲具有破坏性,可以在颓败的命运中撕开一个裂口,逃脱出去。生活于荣华富贵中就是生活于死亡中,没有情欲的生活无异于死亡。那是一个没落的历史,她一开始就看清楚了。“老五,你要珍重吓。”这垂死的声音,其声也哀。但蓝田玉回忆往事,几乎没有多少对钱将军的怀恋,却是依旧痴迷于那个“冤孽”。看看那团火焰,笛子手的手指翻飞,“他那双乌光水滑的马靴啪达一声靠在一处,一双白铜马刺扎得人的眼睛都发疼了”。那匹白马,白桦树,树杆子,钱鹏志垂死的声音,关于冤孽的呼喊,“荣华富贵——我只活过一次”<sup>①</sup>……所有这些,如此漫长的历史,如此深重的记忆,只有拼贴堆积在一刻。这真正是时间陷落的时刻。她一直在唤起那段记忆,企图借尸还魂,可惜,那段历史毕竟已经死去,无法还魂,靠着过去的蓝田玉没有作为,她果然“陷落”于过去的时间中,没有与现实建立新的关系。过去的偷情“活过一次”,已经足够了,过去的魂魄没有在现在找到肉身复活。蓝田玉与程参谋没有下文,她随着窦夫人走到屋子里面去了,眼下现实——那些象征着台北现代化的高楼,变得她都不认识了。

在白先勇讲述女性的故事中,蓝田玉没有现实行动,她无力从往昔的记忆中解放出来,这是被过去压垮的叙事。王德威认为,白先勇的书写包含着向传统的回归的困惑,余华则因传统之断裂,无望归途,也无望未来。白先勇这篇小说不只是向传统回归的困惑,而是回归的无望。蓝田玉没有像白先勇其他的小说人物可以生发出两个面向——从而有一种逃离没落的张力,蓝田玉没有。她只是试图唤起那段夭折的情爱记忆,在这里,白先勇借助了“意识流”手法,这无疑是这篇小说真正用力之处。这篇小说是向现代主义靠近的作品,形式的意义大于白先勇



对人物的关注,他或许认为对心理意识的描写就可使其艺术上获得自主性力量。事实上,在20世纪60年代中后期,这无疑是十分精彩意识流实验,事过境迁,我们或许只看到已经不再激动人心的意识流描写,而蓝田玉徒具一种道具的特征。或许这是“时间陷落”的真正内涵,那是在追逐西方现代主义的现代性梦想中,中国小说不得不中断的“自己的”时间记忆方式<sup>⑧</sup>,一旦进入意识流,人物的行动、心理和性格就变得苍白。蓝田玉远没有白先勇其他作品中的那些经典女性形象来得饱满与生动,她陷落于另一种时间,从一个历史性的没落背景上的人物变成追随叙述时间实验的角色,这使她不能成功去扮演企图招回传统记忆的人物,她果然没有成功重唱《游园惊梦》。她既没有招魂,也没有复活,只是一个被意识流拖着走的人物。

按照王德威的解读,白先勇的《游园惊梦》承接的是传统抒情路数,那是回望传统的迷惘,其现代性的焦虑体现于与传统不可重合的困扰,因而,其叙事完成的是对传统“情殇”叙事“伤逝”的哀悼。王德威写道:“我以为不论是白先勇或是余华小说,都是在对现代文学的伤逝论述持续做出回应。就像鲁迅一样,除了文本表面的男女之情,他们必须处理抒情传统与现代意识搏斗的后果。”<sup>⑨</sup>以抒情作为古典传统,而后与“现代意识”对立,这恐怕还是值得再讨论,这当然是一个相当大的命题,并非在这里可以理论清楚。现代也不乏抒情,西方现代、中国现代都有抒情之可能,就是激进的革命叙事也不乏叙事传统,革命之浪漫,实在是抒情之极端。说到底,抒情无非是文学叙事的基本属性,其差异只是以何种方式抒情而已<sup>⑩</sup>。回到白先勇的小说,确实有传统怀旧式叙事与现代小说的意识流手法的“搏斗”。看看白先勇的写作谱系,1958年的《金大班最后一夜》,1960年的《玉卿嫂》,1965年的《永远的尹雪艳》与《谪仙记》,那都是在怀旧式的叙事中完成的对没落历史之书写,那里面的现代意识与传统之搏斗,通过人物的行动和选择来做出,因而用人物表演了“现代意识”。这些人物的现代本质隐藏得很深,只是在招魂/逃离的双重运动中显现出的虚无,让我们可以感受到现代的作祟。到了1967年,白先勇开始直接进入“现代意识搏斗”,他要用文本表演现代意识,现在,文本的现代意识一目了然,但他却失去了原本的现代意识,那是可以在尼采的虚无意义上展示的现代意识,是在鲁迅的墓碑之背面读出的现代意识<sup>⑪</sup>,而蓝田玉却并不能给我们这样的震颤。

没落的历史只有逃离,其叙事也只有逃离,这是一种文化/文学的宿命,回归即是陷落。蓝田玉借助意识流之力回归往昔的冤孽时刻,那是杜丽娘的招魂时刻。多年之后的蓝田玉,回望那个时刻即陷落其中,这就是西方现代派的陷阱。她被意识流逼进那个陷阱,她反倒痴迷于那个陷阱。看看那么大段的心理独白,它构成了小说的主导部分。这里没有伤逝,没有告别,意识流吞并了那个古典时间,从而使古典时间陷落于意识流中。这是向现代小说致意,向意识流致意。白先勇一直在主编台湾大学的《现代文学》,或许觉得他的那些怀旧式的叙事不够“现代”,只有“惊梦”的意识流才算得上是“现代”。

绕了这么大的一个圈子,我与王德威并无根本之不同,我同意王德威说的,这篇小说表达了古典传统与现代意识的搏斗,只是对于搏斗的动机、方式和结果与王德威的理解有所不同:

由于意识流手法构成这篇小说的突出的艺术特征,也是其最用力处,那就是:1. 向现代派致敬替换了向传统的回望;2. “时间陷落”是现代派技巧的结果,而不是主体内在化的产物,因为其用力处在于突出意识流手法;3. 这并非伤逝或哀悼,而是逃离,或者是一次不成功的出游。如果是哀悼,那将是一场壮观的仪式,那将是一次全新的出发。但是,这只是出游。

因而,幸好是一次出游,在白先勇所有的小说中,《游园惊梦》其实是个例外,在他那些被视为其代表作的短篇小说中,再少有用意识流之类比较鲜明的现代派手法的。他还是以较为写实的方式,去感受人物命运的落差和由此形成的内心隐痛。整体上来说,白先勇还是在传统



中写作,没有告别,也没有远离。他的小说中的“现代”意识,实在是“反现代”的现代。他一直在用古典性来反现代,奇怪地以此建构起现代意向。从古典转向现代有多种方式,反现代的古典性里面就有可能包含着现代,有时还是很激进的开创性的(或另辟蹊径的)现代。

#### 四

白先勇在回望他的往昔记忆,他如此恋旧,对那种衰败耿耿于怀,这未尝不是“现代”的态度。但这样的“现代”显然有别于主流的现代,此“现代”非彼“现代”。白先勇的小说从本质上来说,属于那个“没落”的历史,如王德威所言,那是“后殖民写作”。那是从颓败的历史遗留下来的创伤记忆,那是他试图坚守而又要超越的历史。白先勇真正进入到这个没落的历史深处,他依靠着它,抚摸它,抚今追昔,生死两茫茫。如此的写作,其实乃是中国古典时代以来的传统,说它“情殇”未尝不可,说它感怀于伟大之没落似乎更为准确。看看元明戏曲,尤其是明代戏曲,如王德威所叙述的汤显祖的“至情”传统,其实那里面已然隐含着“没落”,那姹紫嫣红,那断井残垣,不是没落是什么呢?那死而还魂,就是指望没落起死回生了。再看看《金瓶梅》那样的纵欲与颓废,那不是没落是什么呢?《聊斋志异》那里面的人鬼情未了,就是死亡中复活的情欲,只有情欲才能复活的没落。往后看看,《红楼梦》不是没落是什么呢?太虚幻境正是对应着没落,设想对没落进行虚无主义的超越。贾宝玉就是超越没落的伟大子嗣,但他的结果最理想的就是成为曹雪芹那样的落魄文人了。这没落的历史只有一种东西留存下来,就是不朽之文学。对没落的书写本身总是不能超越没落,这是说在没落的讲述中,其故事结局总是没落,没有一种想象可以真正超越没落。杜丽娘、柳梦梅、贾宝玉……没有一种想象可以让书写的意义真正超越没落。然而,却有一种有关没落书写的文学,成就着没落留存的不朽事业。

我们曾经幻想在现代有一种新文学可以超越没落。现代中国文学一直在试图超越,晚清的颓靡纵情那是没落到极致的抒写了,现代中国只有激扬文字才能跨过汉语构造的如此华美的末世景观。但“五四”启蒙文学,借助西方资产阶级的盛世豪典,开启了汉语文学宏大叙事的篇章,但内里还是流荡着不少传统中国挥之不去的没落情调,这在张爱玲等人的故事中可见其真切。现代文学直至转向革命文学,又走上了另一条道路。那是借助革命之强力来展开的文学,它试图彻底改变中国文学的情调、气质和风格,关于革命的无边的理想引导着文学建构乌托邦的世界,这个世界彻底与那个颓败的没落历史决裂。那里面当然也叙述了整个没落的历史及其阶级,但它们被清扫出新世界的乌托邦。中国的汉语文学写作在另一条道路上一路狂奔,新的革命文学追求进步、先进、时代、人民……不想在“文革”后遭遇了另一场变故。经历了“文革”后依然追踪宏大现实、渴望变革现实的历史愿望,使文学成为一种推动历史前进的精神动力。它以如此统一的整合结构来进行,这是前所未有的。

但到了80年代后期,文学与现实的关系发生了断裂,文学无法给予现实以未来的方向,也无法建构与现实互动的乌托邦。文学转向了自身(“向内转”),转向了文学的语言形式<sup>⑩</sup>。正如王德威分析余华的《古典爱情》所说的那样,那是语言和叙述狂怪挥霍的产物。与其说它回望古典时代不得,不如说它胆大妄为到要与西方现代派一竞高低。那是从法国新小说、从卡夫卡还有川端康成那里偷盗来的火种,用于野蛮地焚烧古典时代遗留的荒凉。余华选择古典进行戏仿,既不是回望古典不得的错乱,也不是面对未来的恐慌,那是他乐于行使的恶作剧,除了逃逸到古典中去捣乱,别无他法。这里并没有对待古典的真实的现实心理,古典只是他语言挥霍的原材料,他迷恋的是语言进入虚构、暴力、幻觉与荒诞中的快感。余华对汤显祖的崇敬,远

不如他对卡夫卡的迷恋。余华对古典的记忆相当可疑,直至1996年,他才记起文学史上还有一个他的同乡鲁迅<sup>③</sup>。《城堡》、《审判》,再加上《在流放地》,也有可能炮制出《古典爱情》那种东西。确实,在这一面向上,《游园惊梦》与《古典爱情》也有可能在诉说另一个文学史传奇:那是中国小说在艺术上自我变革的时刻,古典在这样的时刻,还是作为一种质料被利用。在白先勇,那是回望古典而不得,古典遗产再也不能给予更多的东西,只有网开一面,任由现代派(意识流)侵入,而在余华,那是公然向西方现代派献礼的行径,杜丽娘之大卸八块大快朵颐,仿佛是一道敬奉的仪式。二十多年间(60年代至80年代),中国社会经历着巨大变革,而文学艺术也被这种历史一再裹挟。白先勇在没落过去的历史中获得一种感应,他几乎就沟通了传统中国文学的血脉,然而,这样的血脉毕竟无法应对如此狂放剧变的时代。余华们则在大起大落的历史变革中,成了另一种遗漏的他者,他逃逸到时代的边缘,因而与无限进步的革命历史有了反观的距离。但他知道,这样的反观会灼伤他的双眼,他宁可把目光投向别处,迷离扑朔,去追踪现代派的语言幻境,以此来充当“现实一种”。

我们称之为中国传统的那种艺术源流,或者美学精神,其实在小说这一脉上一直未能香火承传。如果说中国传统诗词歌赋戏曲有着“抒情”与“言志”传统,其实都未能在小说上贯彻到底。小说变成叙事,那实在是另一种东西,并非从“抒情”、“言志”脱胎而来。顺应着时代的变化,小说才应运而生。它与中国古典艺术的关系一开始就非自然血脉。明清小说受其时代影响,远甚于文学传统自在的发展。我们看看《金瓶梅》、《红楼梦》,这是叙事与“抒情”结合得较好的作品,但前者是依赖了色情与颓靡才有情调,后者实在是一个异类,以至于三百年来再难有这种作品出现。晚清的小说算是有过兴盛,但从古典脱胎而来何其困难,大都情调颓靡,格调低下,并不能与剧烈变化的时代相适应。以至于梁启超当年愤而直言:“欲新一国之民,不可不先新一国之小说”<sup>④</sup>。何也?如此小说只是消磨意志,无以养育民众之精神。如此看来,梁启超的小说观是要小说能倡一时代之风气,小说如此大的容量,当要为提升时代理念有所作为。而梁氏此见解,正表达了小说在现代兴起的时代特征。西方的小说,当有史诗传统,从史诗演绎而来,与资产阶级启蒙理念结合,建构了资产阶级立足于历史舞台之文化背景。小说的本质特征就是其观念性,那是在观念引导下的叙事,“抒情”、“言志”充其量也只能充当观念之配角。不管梁氏为小说立论有着多少特殊的时代背景,他无疑说中了小说的根本特征。此后,在新文化运动推动下,中国现代小说正是在救国救民之路上高歌猛进,而在革命文学那里,达到现代宏大叙事的巅峰。

从在这一理路来看,与这一历史平行,身在台湾的白先勇就是一个现代小说的另类了。或许应该说,汉语小说在1949年以后,明显就有两种变化理路。台湾的小说,情况复杂,在此不好谬说,但与大陆革命文学试图开创一种新型的人民的党性的文学,肯定是截然不同的。虽然台湾也有针锋相对的“反共文学”,但就文学政治化的深广程度而言,是不能与大陆同日而语的。在台湾“反共”政治的压力下,年轻一代的台湾作家还能逃逸到别处,在校园里另搞一套可离开政治的文学。或者回望传统,或者直切现代主义。不管怎样,台湾文学始终与传统文化还是有密切关系。大陆则完全不同,那是在革命意识形态推动下的文学,是一项破旧立新的革命文化运动。相比较来看,白先勇的小说就是放在台湾也可见出他显著的个人化特征,更不用说与大陆的革命文学潮流相比,那实在是风马牛不能相及的事情。

大陆革命文学的进步性所表征的激进现代性追求,可以反衬出白先勇的截然不同的文学格调。他执著地守望那个没落的历史,如此坚贞地在没落的历史中写作。少有人能像他那样一咏三叹般地把那个没落之遗产书写得如此透彻,如此真切。更重要的也许在于,他的小说或许

是少有的接通了古典命脉的文学作品,那种被称之为“抒情”的传统,在他的小说中获得安放的空间。他本身一再引用为题辞之类的感伤的古典诗词,或许是他小说的内在底蕴。当我们说有一种抒情小说时,并不是指外在的叙述和修辞,更重要的是那种“主体的内在性”,那种“没落”的本性。因为没落作为那种历史之本性,也就是作为那种历史之美学而留存,它也必然以没落之方式在后世显灵。所有的没落,如此真切地汇集于白先勇的书写中,他的招魂,在小说这一意义上,并非招来了汤显祖或杜丽娘,而是《红楼梦》的小说传统,是《红楼梦》曾经开启的、中国小说特殊的美学品格。在现代汉语写作中,它的血脉其实是断了的。《红楼梦》只是就着一点中国古典文化的精髓,从诗词歌赋中脱胎出小说(反过来可见《红楼梦》中夹杂了那么多的诗词歌赋),那是一种以韵味、情境、感怀为底蕴的小说,其依附于没落之历史,用于书写没落之历史,用于超越没落之历史——也就是虚无,伟大的历史之虚无。就这点而言,白先勇太像曹雪芹,他的写作也依赖诗词歌赋,就其修养,他是看着(或听着)中国戏曲成长起来的文人,他生长于诗词中,却写着小说。那是用小说来写诗词歌赋或者戏曲,他同样依靠着“没落”,同样要超越“没落”,最后也渴求着虚无的解脱。历史如此相像,又如此弄巧成真。把白先勇放在《红楼梦》之下来比附,并不是说白先勇的作品就可与《红楼梦》等量齐观,只是说那种精神气质的承接关系。《红楼梦》即是开创,一开创几乎就结束,因为它背靠没落的历史,它就是没落的美学,它就是美学的没落。

中国小说就这样与它的没落美学擦肩而过——本来那是中国小说要在其中生长出自己的小说的深厚土壤,现代性如期而至,这个没落的历史就迅速没落了。白先勇是一个偶然,一个意外,因而也是一个事故或者事件。他能如此体会“没落”,如此写作没落,如此切近没落之本质。但他最后也不得不“没落”,现代派再次追踪而至《游园惊梦》,他惊的是何梦?是中国传统小说再也难以为继吗?还是现代派让他如梦初醒,蓝田玉再也不能唱《游园惊梦》,这是白先勇与传统中国之象喻吗?台北那些高楼如此狂怪地预示一个工业主义文明的霸权特征,褒府里的堂会实在是一个没落的历史最后的回声,压轴戏是那个余参军长的《八大锤》,这个“大花脸”的唱段,也未尝不是传统中国以自嘲的方式做的终场亮相,这就是没落美学的最后形象。白先勇在这一时刻,还是以他的独特的艺术感觉,给出了历史恰当的表达,在自嘲中给予了虚无的解脱。

没落美学在大陆并非没有传人,与余华同时期的苏童就有这种气质。1988年,苏童的《罂粟之家》也是写鸦片造就近现代中国地主阶级没落颓靡的故事,结果遭遇革命,中国的地主阶级终至于灭亡。那里面隐含着血缘关系与阶级关系的搏斗,最终阶级战胜了神秘的血缘,这就预示着现代中国走向激进革命道路的必然性。革命克服了历史的没落,但对革命的书写本身却获得了颓靡的美学。苏童的书写富有感伤气息,小说叙事浸透了没落情调。随后,1989年,苏童发表《妻妾成群》,这是对巴金《家春秋》及其启蒙文学之解放主题的全面改写。巴金的《家》里的那个觉慧何等渴望外面的世界,《青春之歌》里的林道静“冲破封建家庭”走向革命,但十八岁的颂莲却是主动选择了做妾。“五四”启蒙运动并未扫荡一切封建文化,实际还差得远。在文学书籍中,快过去一个世纪,那段历史又重现真身。但那确实是地主阶级没落的文化,苏童着力要写出的是那个清纯洁净的女子,如何在那个没落的家庭中生活,最终被其吞没。依然是对没落的书写,依然是没落的情调,依然是美学与历史的共谋。没落是如此富有粘合力的文化格调,任何对它的书写,都会沾上它的气息,都会成为它的有机的一部分,成为它的回光返照,这就是“没落”的不朽事业!

苏童的这几篇小说,几乎被众口一词认为是最好的当代小说。在革命的前进的语境中培养起审美感受力的大陆读者、批评家和作家同行们,何以都会持这种态度呢?就像在2005年白



先勇被评为“北京作家最喜爱的海外华语作家”一样,苏童这几篇小说几乎也被最大限度地接受。不为别的,只是汉语培养起来的感受力,这是历史化的宏大叙事也不能阻隔的感受力,因为那种美学,或许是汉语言文学最根本的美学特质。

由是,就可以回到白先勇。他的小说经验,或许是汉语小说最为独特的经验,因而也是最有传统延续展开可能性的经验,因为它与“没落”的历史相联,因为它专注于书写“没落”的历史,但也因为它只能书写没落的历史,它之没落乃属必然。实际上,如同《红楼梦》一样,它还没有开始就没落了。他只坐在窗前写作,看着年轻时的落日,黄昏一开始就降临。

原来姹紫嫣红开遍,似这般都付与断井残垣。此中深意,就是另一部隐约可见的中国小说史。

- ① 欧阳子《王谢堂前的燕子:〈台北人〉的析研与索隐》,尔雅出版社(台北)1983年版。
- ② 参见严英秀《浅论白先勇〈永远的尹雪艳〉女性形象塑造的缺失》,载《华文文学》2004年第5期。该文的批评虽然略显生硬,但也反映了一部分女性文学研究者的观点。
- ③ 小说中关于玉卿嫂与庆生做爱的场面以及结尾玉卿嫂杀死庆生的现场的描写,就是经典的现代主义式的颓废色情描写(参见《首届北京文学节丛书·白先勇卷》,同心出版社2005年版,第112、122页)。
- ④ 波德莱尔把现代性定义为“短暂的,飞逝的和偶然的”感觉。福科在《什么是启蒙》一文中则对此加以解释说:“现代性是一种态度,这种态度使得掌握现在的时刻的‘英雄的’方面成为可能。现代性不是一个对于飞逝的现在的敏感性的现象,它是把现在‘英雄化’的意志。”当然,在福科看来,这种“英雄化”是反讽的,现代性的态度为了将飞逝的时刻保持住或永久化而把它当作神圣的。对于波德莱尔来说,现代性不是与现时的关系的一种简单的形式,它也是必须建立的与自己的关系的一种模式(参见汪晖、陈燕谷主编《文化与公共性》,三联书店1998年版,第430—431页)。
- ⑤ 在尼采的思想中,虚无主义的到来在于形而上学的崩塌。其表现为最高价值的贬黜。因此,按照他的说法,“虚无主义乃是最高价值的自行贬黜”(参见尼采《权力意志》,张念东、凌素心译,商务印书馆1991年版,第280页)。
- ⑥ 参见欧阳子《王谢堂前的燕子:〈台北人〉的析研与索隐》,第231页。
- ⑦ 参见《首届北京文学节丛书·白先勇卷》,第44—45页。
- ⑧ 这一“自己的”说法显然是一个相当复杂的定义,中国现代小说在多大程度上保持着中国“自己的”特征,确实是一个值得推敲的问题。本文后面还有相关论述,可作参照。
- ⑨ 王德威《后遗民写作——时间与记忆的政治学》,麦田出版社(台北)2007年版,第125页。
- ⑩ 中国传统的抒情特征,是否可能限定在回望式的抒情范畴更好把握些?当然,这是需要更复杂的论证才能接近的命题。
- ⑪ 此处指王德威文中所引鲁迅《野草》中的《墓碣文》一文及评析(参见王德威《后遗民写作——时间与记忆的政治学》,第127页)。
- ⑫ “向内转”问题,是20世纪80年代中后期中国大陆理论批评中的一次较为重要的讨论,引发此次讨论的文章是鲁枢元的《论新时期文学的“向内转”》(载《文艺报》1986年10月18日)。
- ⑬ 在迄今为止可以发现的有关余华的访谈和现场演讲资料中,余华在1996年谈到鲁迅,谈到他接受的文学影响。此前,他津津乐道的是川端康成、卡夫卡、普鲁斯特等日本或西方现代派作家(参见余华《“我只要写作,就是回家”——与作家杨绍斌的谈话》),载《当代作家评论》1999年第1期;《我的文学道路》,载《当代作家评论》2002年第4期)。
- ⑭ 梁启超接着还说:“故欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说;欲新政治,必新小说;乃至欲新人心,欲新人格,必新小说。何以故?小说有不可思议之力支配人道故。”(参见梁启超《饮冰室合集》,中华书局1989版,第6页。)

(作者单位 北京大学中文系)

责任编辑 陈剑澜