

時報出版

陳文美

—
白先勇傳
—



情與美——白先勇傳

作者——劉俊
編輯——李灘美
美術設計——翁國鈞
校對——趙曼如、李昧、劉俊、白先勇
企畫——曾秉常
董事長——孫思照
發行人——
總經理——莫昭平
總編輯——林馨琴

10803台北市和平西路三段二四〇號四樓
發行專線—(〇二)二三〇六一六八四二
讀者服務專線—〇八〇〇—二三一一七〇五
讀者服務傳真—(〇二)二三〇四一六八五八
郵撥——一九三四四七二四時報文化出版公司
信箱—台北郵政七九~九九信箱

時報悅讀網—<http://www.readingtimes.com.tw>

電子郵箱—history@readingtimes.com.tw

法律顧問——理律法律事務所 陳長文律師、李念祖律師

印刷——盈昌印刷有限公司

初版一刷——二〇〇七年十二月十七日

定價——450元



行政院新聞局局版北市業字第八〇號

版權所有 翻印必究

(缺頁或破損的書請寄回更換)



財團法人國家文化藝術基金會贊助出版

國家圖書館出版品預行編目資料

情與美：白先勇傳／劉俊著。--初版。--臺

北市：時報文化，2007.12

面；公分。（藝術大師：23）

ISBN 978-957-13-4774-5（平裝）

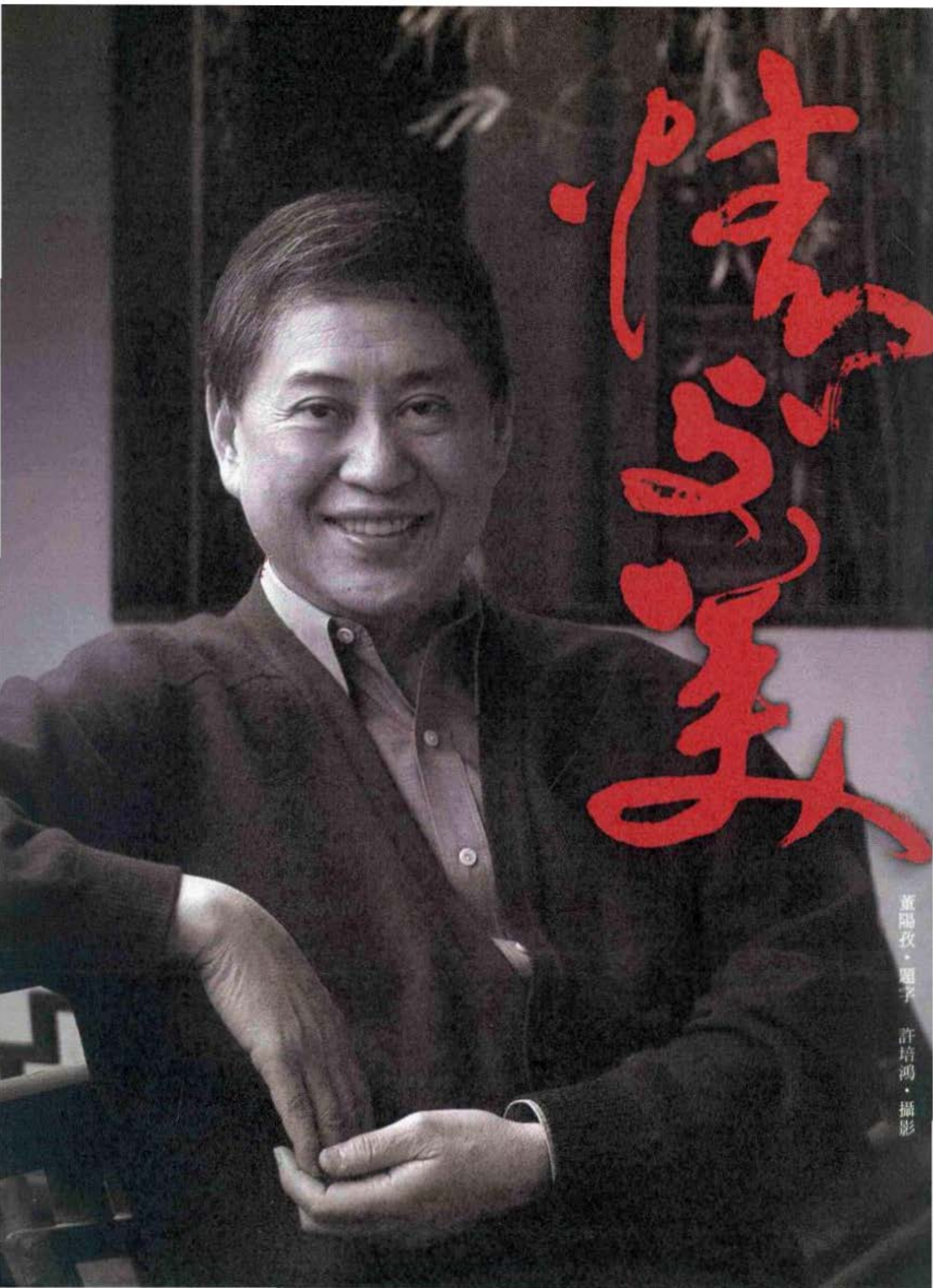
1. 白先勇 2. 臺灣傳記 3. 作家

783.3886

96023227

Printed in Taiwan

ISBN：978-957-13-4774-5



陳文美

董陽孜·題字
許培鴻·攝影



白先勇的文学創作，對戰後台灣社會特殊階層人物，充滿人性關懷，作品融入古典小說與西方現代小說的精髓，具有原創性與藝術性，允為台灣現代文学的典範。另外，與文学同儕創辦的《現代文学》雜誌，引介西方現代思潮，鼓勵文学創作，對台灣文学發展有一定的影響。

陳文美

白先勇傳

目錄

◆ 引子

033

◆ 源頭

035

第一章◎大陸、香港時期

桂林（一九三七～一九四四）

038

重慶（一九四四～一九四五）

042

南京—上海—武漢—廣州（一九四五～一九四九）

045

香港（一九四九～一九五二）

052

第二章◎臺灣時期

建國中學（一九五二～一九五六）

058

成功大學（一九五六～一九五七）

063

臺灣大學（一九五七～一九六一）

067

《現代文學》雜誌（一九六〇～一九七三）

072

《現代文學》週年慶（一九六一年三月）

083

早期創作（一九五八～一九六二）

089

至友生病（一九六〇年七月）

094

母親去世（一九六二年十二月）

097

赴美留學（一九六三年一月）

101

第三章◎美國時期（上）

愛荷華大學（一九六三～一九六五）

108

「海外中國人」系列小說（一九六四～一九六五）

126

任教加州大學（一九六五～一九九四）

141

《臺北人》（一九六五～一九七一）

149

父親去世（一九六六年十二月）

159

六、七十年代的文學批評（一九六七～一九七八）

169

安居樂業（一九七三年三月）

180

《現代文學》停刊（一九七三年九月）

185

第四章◎美國時期（中）

《孽子》（一九七一～一九八三）

194

《現代文學》復刊（一九七七～一九八四）

208

《夜曲》和《骨灰》（一九七九～一九八六）

213

舞台劇《遊園驚夢》（一九八二年八月）

216

明姊去世（一九八二年十月）

229

多種藝術形式的「變體」（一九七九～二〇〇六）

233

「世界語」「交響樂」（一九六一～二〇〇六）

242

《現代文學》終刊（一九八四年一月）

247

第五章◎美國時期（下）

散文創作（一九七六～二〇〇二）

254

八十年代以後的文學批評（一九七九～二〇〇二）

264

文化反思（一九七六～二〇〇七）

274

大陸「新感覺」（一九八七～一九八八）

281

重刊《現代文學》（一九九一年十二月）

291

王國祥去世（一九九二年八月）
提前退休（一九九四年九月）

294
301

第六章◎太平洋兩岸時期

世界華文文學經典（一九九九年）

308

關懷愛滋：文學書寫與社會參與（二〇〇〇～二〇〇四）

314

「白先勇衝擊波」（二〇〇三年）

321

香港半生緣（一九四九～二〇〇七）

328

兩度獲獎（二〇〇三～二〇〇四）

338

昆曲之旅六十年（一九四六～二〇〇七）

342

青春版昆曲《牡丹亭》的製作歷程（二〇〇二～二〇〇四）

351

百場青春版昆曲《牡丹亭》演出史（二〇〇四～二〇〇七）

363

青春版昆曲《牡丹亭》的意義和價值（二〇〇二～二〇〇七）

376

《紐約客》（一九六五～二〇〇三）

388

藝術與人生：一個是「情」，一個是「美」（一九三七～）

393

◆尾聲

405

◆附錄：文學創作：個人·家庭·歷史·傳統——訪白先勇

407

白先勇創作年表

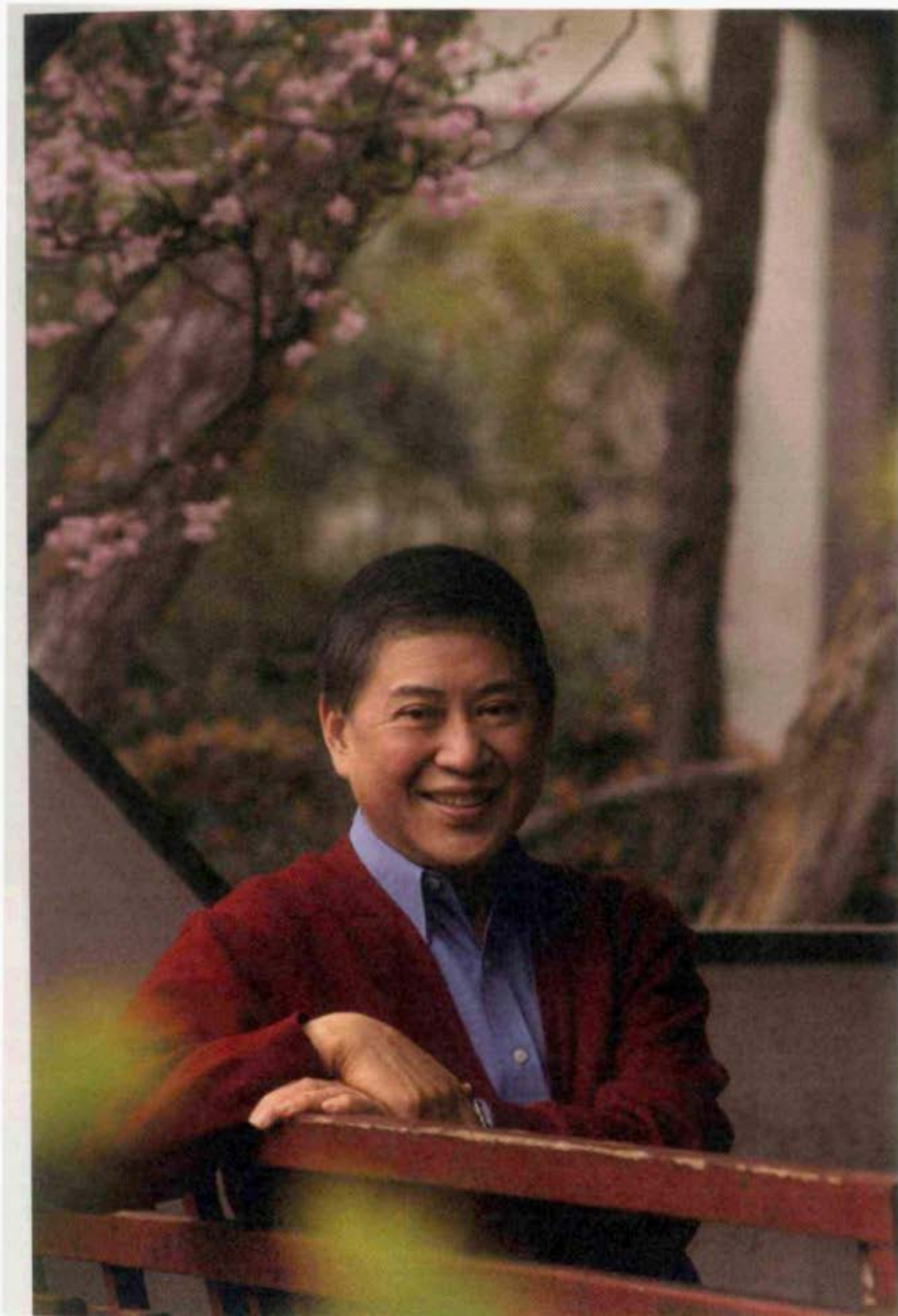
433

參考書目

439

◆後記

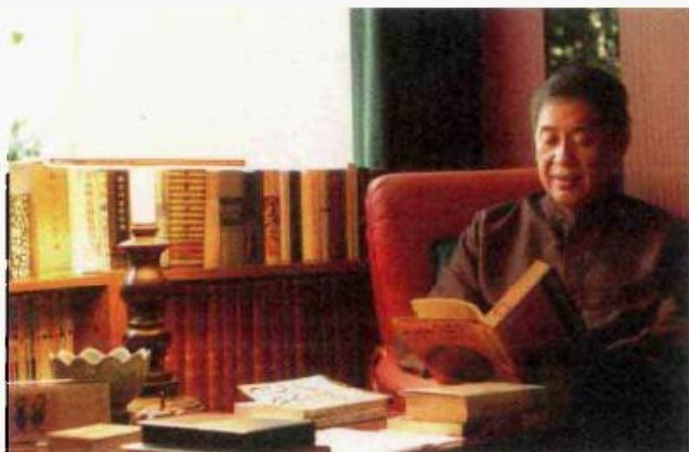
441



幼時在上海對昆曲「園林」的最初體驗，使「如許」的「春色」，在白先勇心裡紮下了根。（許培鴻攝影）



位於美國聖塔·芭芭拉的家，既是白先勇數十年來教學、創作的基地，也是退休後養性怡情的好處所。（許培鴻攝影）







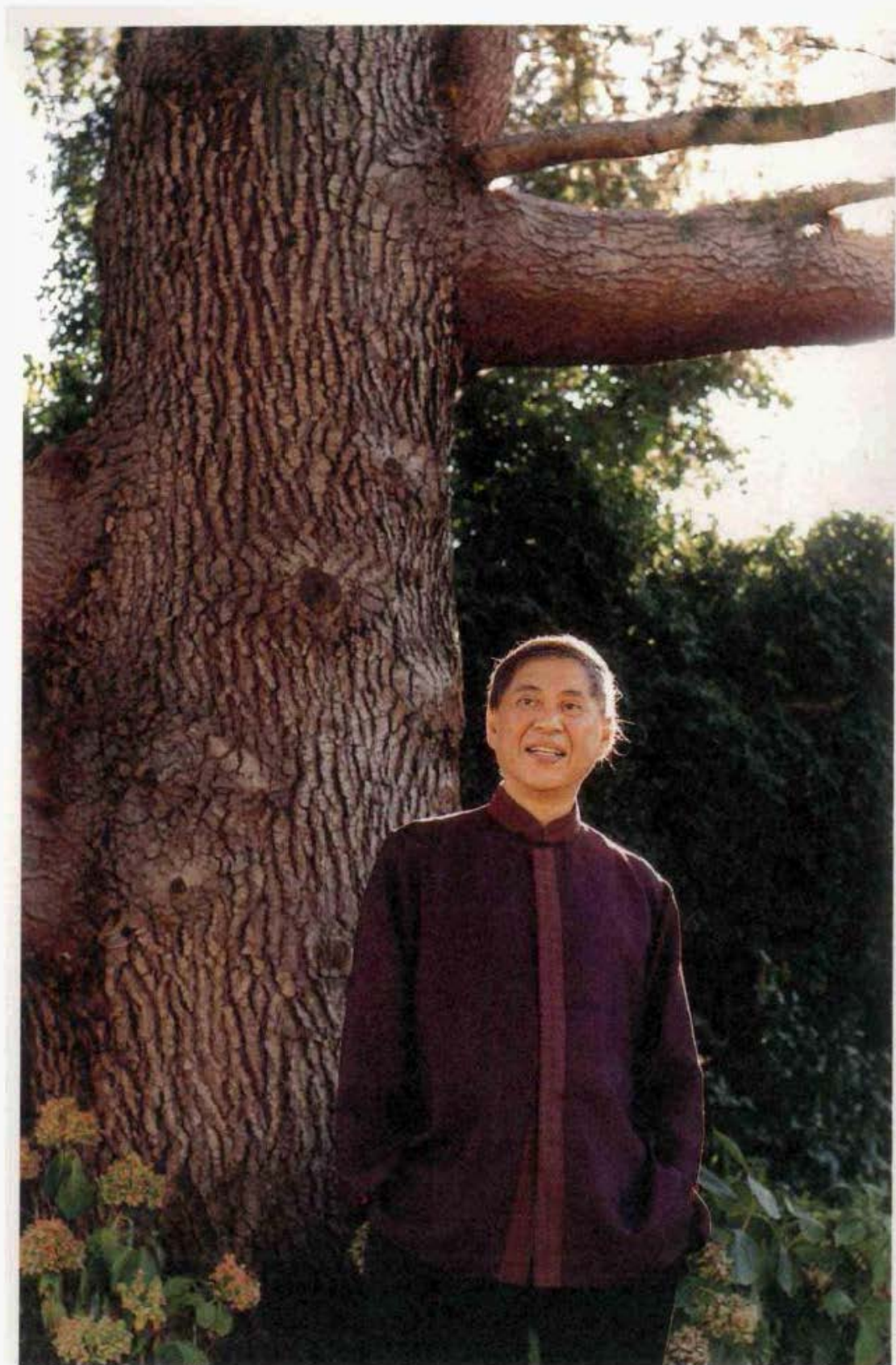
凝視好友翼淞的畫作。(許培鴻攝影)



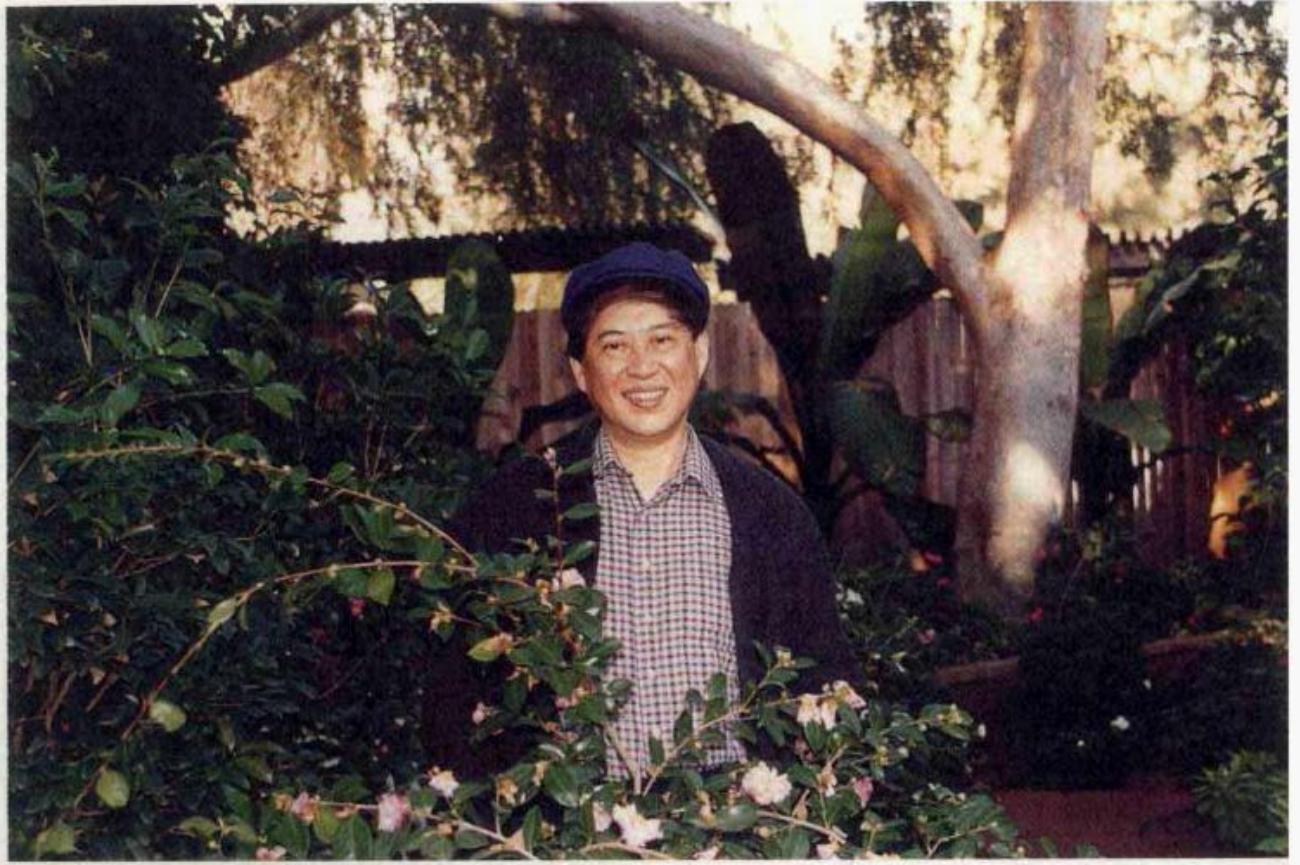
在美國教書時，不但授課內容豐富生動，白先勇平易近人的個性及熱忱，也讓學生留下深刻印象。
(許培鴻攝影)



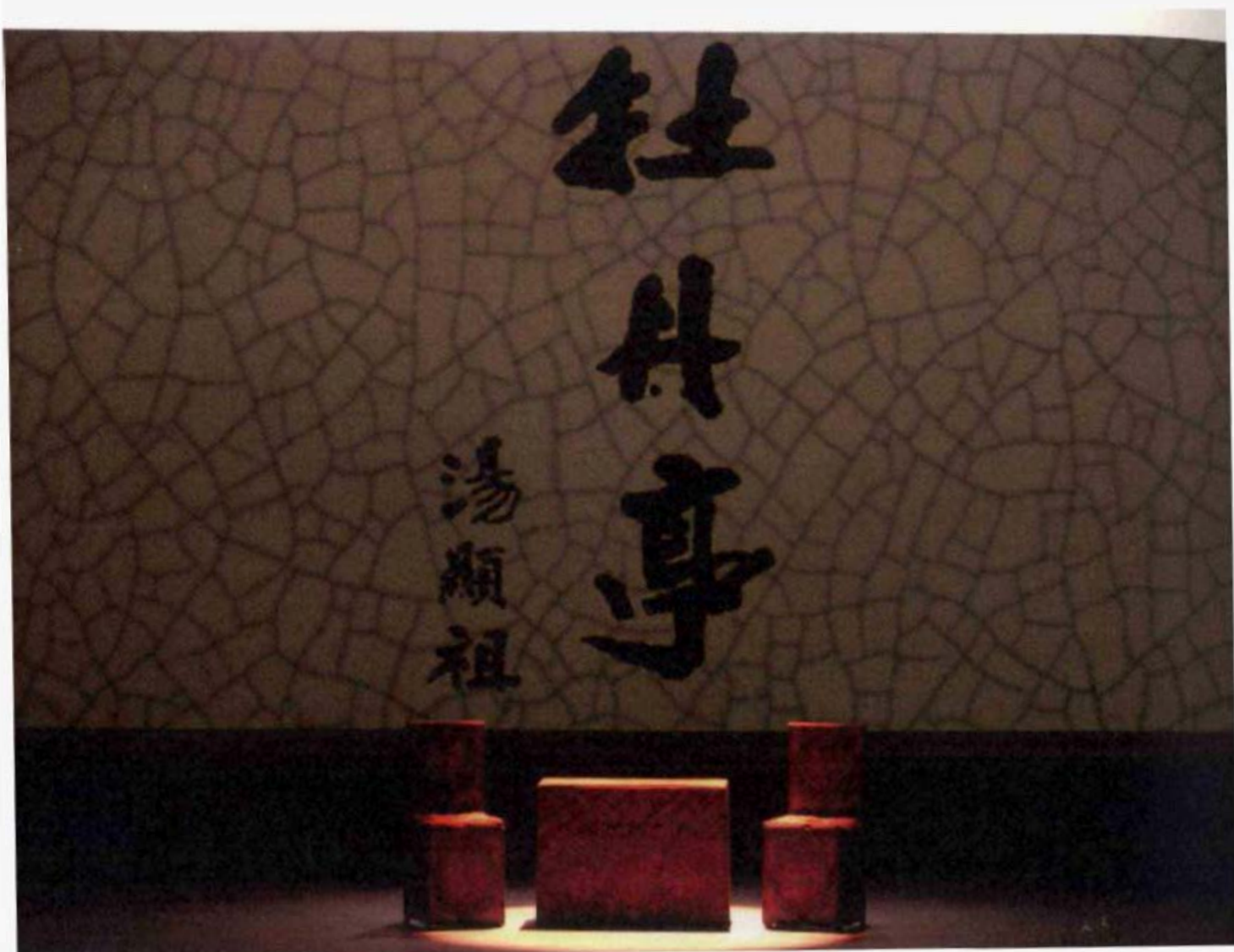
客廳玄關處珍藏的古董、字畫。(許培鴻攝影)



聖塔·芭芭拉家中庭院的松樹偉岸嶙峋，氣勢逼人。（許培鴻攝影）



1994年自加州大學聖塔·芭芭拉校區退休後，園中的茶花（佛茶）、杜鵑有了主人的呵護與栽培，春色滿園（白先勇提供）



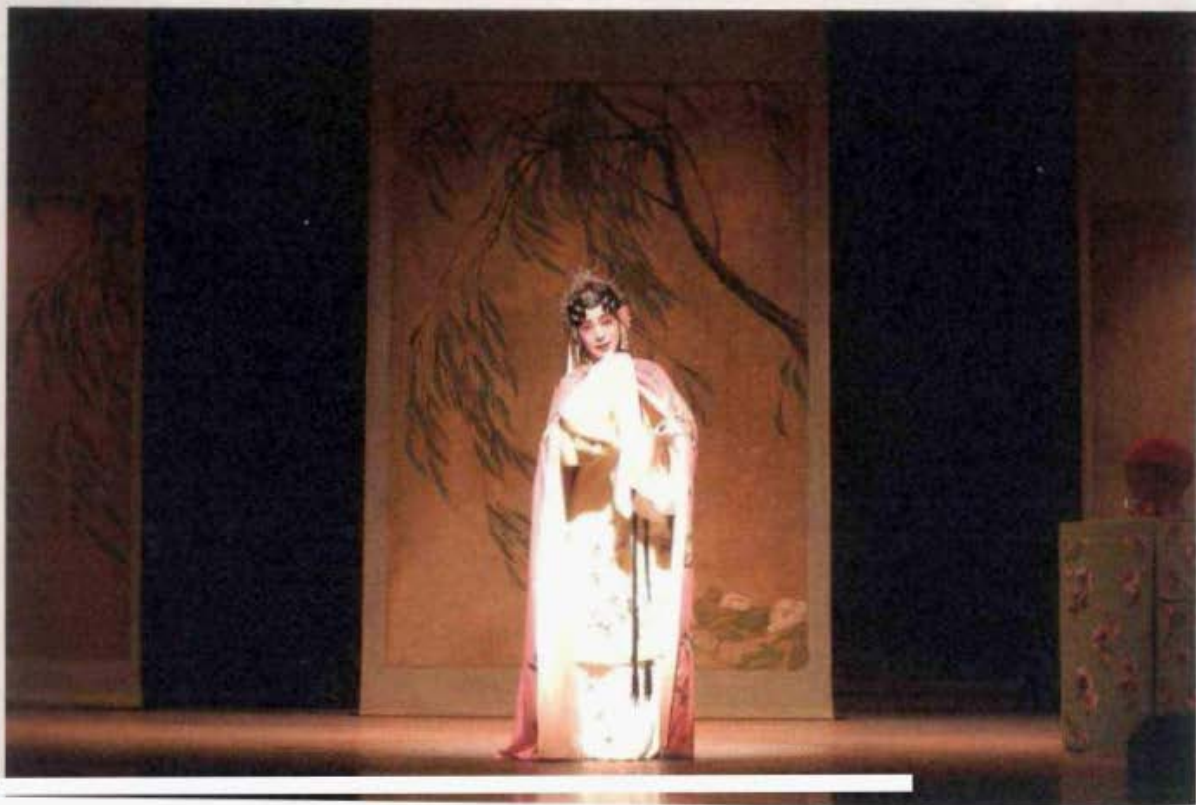
比起傳統舞台上的「一桌一椅」，青春版《牡丹亭》的舞台，簡潔中多了一分靜雅氣韻。
(許培鴻攝影)



青春版《牡丹亭》不僅成為文化時尚，也寫下崑曲歷史新頁。（許培鴻攝影）



台上水袖翻飛，台下如醉如癡。(許培鴻攝影)



兩位主角俞玖林（上圖）、沈豐英（下圖）在白先勇的精心打造下，創造了當代藝術審美新典型。
（許培鴻攝影）



2006年9月，於美國加州大學爾灣校區謝幕時，觀眾起立熱烈鼓掌，久久不散。
(許培鴻攝影)



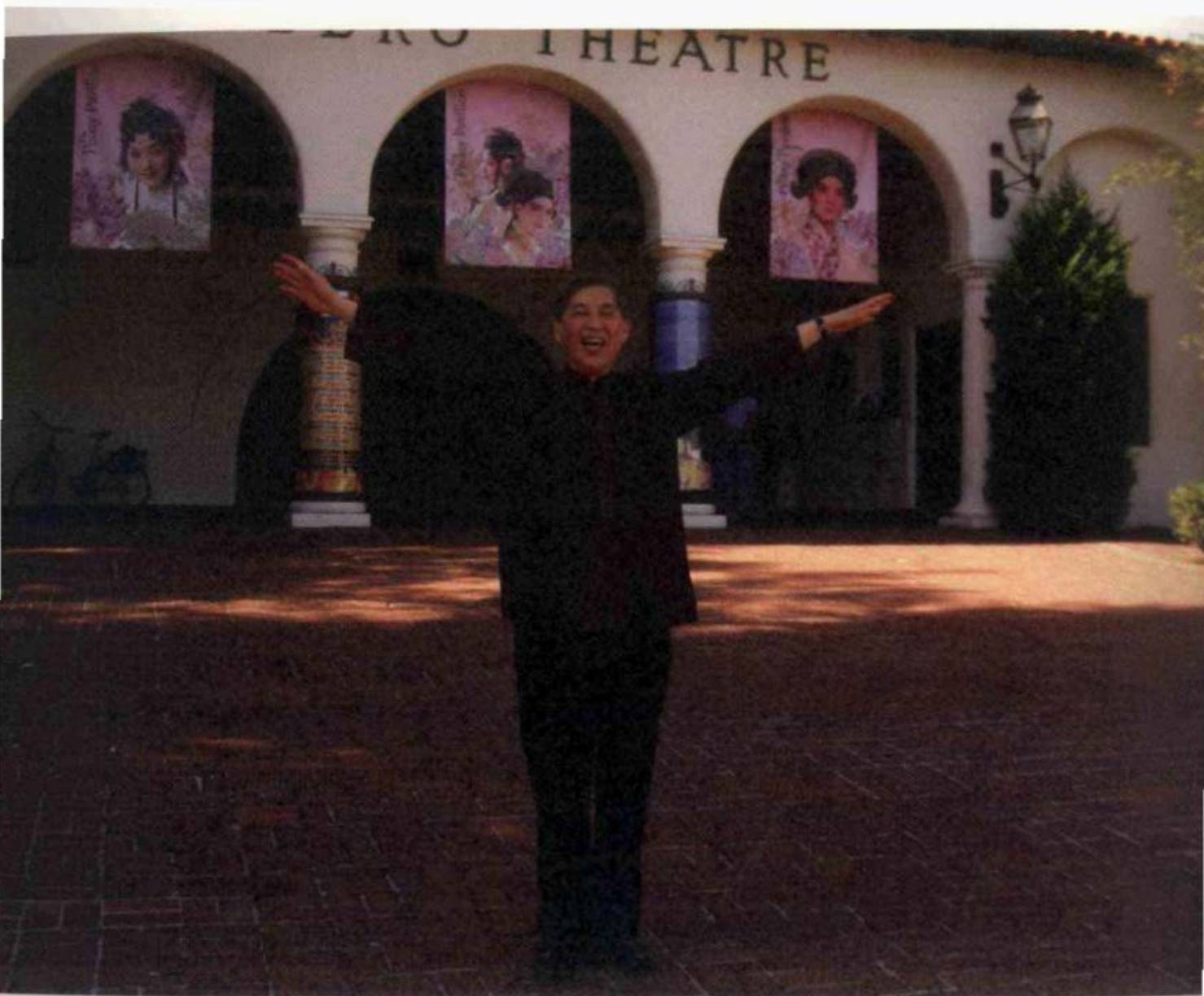




2006年9月15日至10月8日，在美國加州大學四個校區巡迴演出，一票難求。圖為聖塔·芭芭拉校區演出時的盛況。（許培鴻攝影）



《牡丹亭》成功擄獲美國觀眾的心，他們都被這「不可思議的優雅和美麗」所傾倒。
(許培鴻攝影)



在聖塔·芭芭拉的演出成功，此時此刻，白先勇是世界上最快樂的人。（許培鴻攝影）



青春版《牡丹亭》第一百場於北京展覽館劇場演出，盛況空前。（許培鴻攝影）



2007年5月於北京的百場演出謝幕時，全場歡聲雷動。（許培鴻攝影）



和樊曼儀，右為辛意雲。（許培鴻攝影）



和奚淞、歐陽子合影。（白先勇提供）



和盧燕合影。（許培鴻攝影）



2006年攝於加大爾灣校區。(許培鴻攝影)



2004年4月，臺北國家戲劇院首演記者會。（許培鴻攝影）



俞玖林（左一）、沈豐英（左二）、白先勇（中）至臺北藝術大學演講。



引著男女主角俞玖林和沈豐英向觀眾致意。(許培鴻攝影)

引子

西元二〇〇四年四月二十九日，臺北「國家戲劇院」。

晚七點三十分，舞台上的燈光漸趨明亮，音樂響起，青春版崑曲《牡丹亭》在臺北正式公演。

嫋嫋婷婷的杜麗娘在台上遊園驚夢，有一個人卻在後台聚精會神地關注著演出的每一個細節。爲了這台青春版崑曲《牡丹亭》，他投入了常人難以想像的心血，此刻，他所有的努力正在開花結果——一個「美」的世界正在漸次向人們徐徐展開。

「崑曲無他，得一美字：唱腔美、身段美、詞藻美，集音樂、舞蹈及文學之美於一身，經過四百多年、千錘百煉，爐火純青，早已到達化境，成爲中國表演藝術中最精緻最完美的一種形式。」這是他在一篇文章中對崑曲的推崇，這段文字淋漓盡致地道出了他對崑曲的癡迷和熱愛——而這段文字的最初萌芽，則出自他幼年稚嫩的心靈。一九四六年，抗戰勝利的第二年，他隨家人在上海美琪大劇院看伶界大王梅蘭芳和崑生泰斗俞振飛合演的崑曲《遊園驚夢》，「那是我第一次接觸崑曲，我才十歲，一句也聽不懂，只知道跟著家人去看梅蘭芳。可是《遊園驚夢》中那一段「皂羅袍」的音樂，以及梅蘭芳翩翩的舞姿，卻深深的印在我的腦海裡，那恐怕就是我对崑曲美的初步認識吧。」

「不到園林，怎知春色如許！」台上杜麗娘的感歎，既是人生經驗，也是人生哲

理。幼年時在美琪大劇院的那次經歷，成爲他涉足崑曲「園林」的最初體驗，崑曲「如許」的「春色」，自此展現在他的眼前，並在他的心裡紮下了根。二十年後，這一「春色」在他的筆下綻放爲二十世紀華文文學的精品《遊園驚夢》。再過三十八年，這一「春色」在他的統領調理下，終於在舞台上立體地、動態地、活色生香地「美」了起來——是爲正在上演的青春版《牡丹亭》。

「原來姹紫嫣紅開遍……，」面對著費盡了自己的心血、如今終於「姹紫嫣紅開遍」的青春版《牡丹亭》，他情難自抑，此刻台上崑曲的「美」，可是自己歷經艱辛一手塑造出來的。還有什麼，能比圓了追美、造美、重溫美的青春夢更能讓人開心的呢？算起來，與崑曲的緣分，一轉眼已近一個甲子了。

「則爲你如花美眷，似水流年……」台上的柳夢梅口吐幽蘭，道盡了對韶華易逝的無盡感慨，也總括了人間世的流變滄桑。悠悠的歲月，仿佛就在崑曲的水磨調中，一點點、一點點地研磨了出來。

似水流年的時光，哪裡才是它飄渺的源頭？

源頭

廣西省桂林市臨桂縣會仙鄉山尾村白氏。

白氏是元朝時來自中亞信奉伊斯蘭教的阿拉伯人（答失蠻人），有族譜記載的始祖伯篤魯丁，是江南應天府上元縣進士，原籍江南江寧府上元縣民，住水西門內。元世祖至元三年，伯篤魯丁以廣西道肅政廉訪副使職蒞任桂林，致仕後回籍，歿後葬金陵南門外夏家凹。伯篤魯丁的孫子永齡（官名伯齡）於洪武十三年再次至桂林任職，鎮守兩江道，其兄永清、弟永秀隨之入桂，並由此落籍桂林。相傳明代時由於明太祖禁止民眾用外國姓，於是伯篤魯丁一系乃改伯爲白，是爲白氏之起源¹。

白氏一族至十五世白榕華時，已是清朝乾隆年間。白榕華可謂白氏一族的中興之祖，「據說榕華公的母親一日在一棵老榕樹下打盹，有神仙托夢給他，說他命中應得貴子，醒後便懷了孕，這就是榕華公命名的由來。」白榕華於一七七四年（乾隆三十九年）甲午科進士及第，曾任四川開縣知縣，後調署茂州知州。年邁後告歸，定居桂林山尾村（即現今之廣西壯族自治區桂林市臨桂縣會仙鄉山尾村）。或許是爲了向中興白家的白榕華遙遙致敬，白氏家族在臺北六張犁的回教墓園，就取名「榕蔭堂」²。

白榕華一支後裔中不乏科甲出身者，到其曾孫白志書時，已至晚清。白志書自幼耕讀，後棄儒從商，在桂林西鄉蘇橋圩開設永泰林雜貨店，娶桂林西鄉羅錦圩馬

全記之長女馬氏爲妻，婚後生七男四女，夭折者男三女一，長成者男四女三，男爲崇勳、崇倫、崇禧、崇祐，女爲年妹、德貞、三妹。其中三子白崇禧，爲民國史上赫赫有名的戰將，因其足智多謀而被時人譽爲「小諸葛」，歷任北伐時的國民革命軍副總參謀長（代行總參謀長職務）兼東路軍前敵總指揮、抗日戰爭時的國民政府軍事委員會副總參謀長兼軍訓部部長以及抗戰勝利後的國民政府國防部長、華中軍政長官、戰略顧問委員會副主任委員等職。

白崇禧於一九二五年二月下旬與桂林陽橋頭「東全利」馬老闆的女公子馬佩璋結婚，育有子女十人，男七女三，男爲先道、先德、先誠、先忠、先勇、先剛、先敬，女爲先智、先慧、先明。對於這兄弟姊妹十人，白崇禧在〈敬悼先室馬佩璋夫人〉一文中這樣描寫自己的子女：「今則進德修業，均有相當成就。在十個子女中，有一半是受過高等教育的。」文中他特別提到「五子先勇是知名的作家」，筆墨之中隱含自豪。

白崇禧有理由爲他的五子白先勇驕傲，因爲他的這個兒子在文學上的成就，已對二十世紀的臺灣文學乃至整個中國文學，產生了重大影響。如同他的「武功」已名垂青史一樣，他的這個兒子的「文治」，也將流芳百世。

註釋

1 參閱《桂林白氏族譜》（內部資料），《桂林白氏族譜》續修編寫組，二〇〇二年六月，桂林。

2 參閱白先勇：〈小小離家老大回——我的尋根記〉，收入《樹猶如此》，聯合文學出版社，二〇〇二年二月版。

陸文英

第一章 大陸、香港時期

桂林（一九三七～一九四四）

重慶（一九四四～一九四五）

南京—上海—武漢—廣州（一九四五～一九四九）

香港（一九四九～一九五二）

桂林（一九三七—一九四四）

西元一九三七年八月十六日，農曆七月十一，廣西南寧。

這天南寧大雨。在位於市中心的小樂園醫院產房，傳出了一陣嘹亮的嬰兒啼聲。窗外嘩嘩的雨聲，在這個嬰兒有力的哭聲中被人們遺忘了。喜悅的人們奔走相告，爲白府又添了一個小公子而感到由衷的高興。產婦馬佩璋跟前，擁滿了道喜的人群，此起彼伏地盛讚著她的「福氣」。

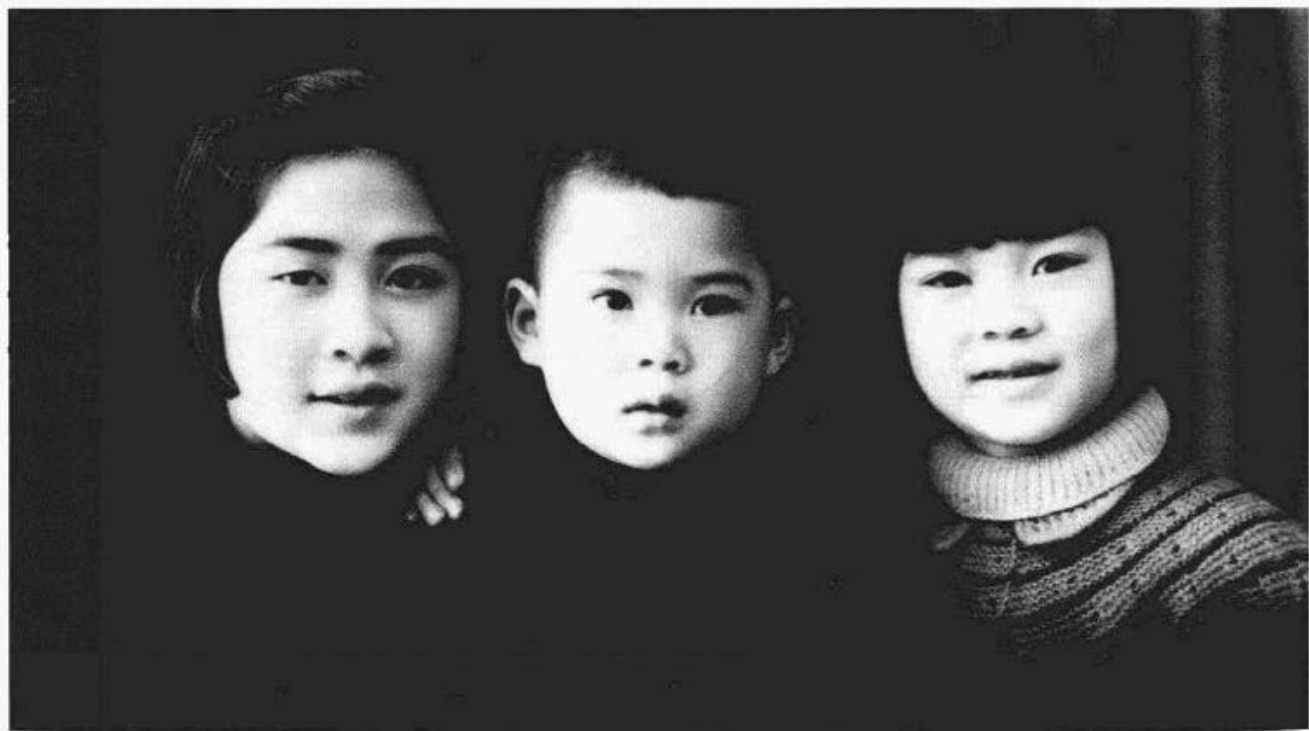
嬰兒的哭聲雄壯高亢，長得也眉目俊朗，惹人喜愛。在人們紛紛誇獎這個小公子的健康壯碩的時候，誰也不會想到，這個嬰兒發出的「聲音」，有一天將要傳遍整個華文世界，並且，這個「聲音」還將以英、法、德、意、荷蘭、捷克、日、韓等各種語言，向更爲遼闊的世界傳揚。

歷史註定將記住這個平凡的日子，因爲在這一天，一個不平凡的華文作家誕生了。

他就是白先勇，白崇禧將軍的五公子。

一九三七年在中國的歷史上是個重要的年頭。這一年的七月七日，北平發生了「蘆溝橋事變」，以此爲導火線，七月十七日國民政府正式對日宣戰，中國的抗日戰爭全面爆發。就在白先勇出生前的八月四日，北伐名將白崇禧應國民政府之召從桂林飛抵南京，不久就任國民政府軍事委員會副總參謀長，因總參謀長程潛赴平漢線任第一戰區司令長官，白崇禧遂代行總參謀長職務。

由於白崇禧離家抗戰，白先勇的母親馬佩璋女士就成了白、馬兩個大家族的主心骨。當時白家長住桂林，爲了生孩子，馬佩璋進了醫療條件較好的南寧小樂園醫



上圖：1943年在桂林騎馬，架式十足。

下圖：1942年白先勇與大姊先智、三姊先明攝於桂林。

院。滿月之後，馬夫人即帶著新生嬰兒轉回桂林，重新與大家族生活在一起。

一九三七年廣西全境下大雨，南寧、桂林都淹了水，馬佩璋女士與新生嬰兒乘船離開南寧，重返桂林的鐵佛寺住地。鐵佛寺位於桂林市中山北路與東鎮路的交界處，往東鎮路方向前行，可以看到桂林名山風洞山，從風洞山往東走，就能走到灕江邊。三十年代的鐵佛寺周圍，是一個由眾多平房環繞的住宅區，白家的鐵佛寺房子是一個帶院子的老屋，古舊而又有些陰森，當時選擇住在這樣一個頗有些鬼氣森森的舊屋，主要是爲了躲避日本人的空襲——在這所房子後面不遠處有一個天然岩洞，那成了白家的防空洞。

白先勇最初的童年，就在這樣一個由城市、寺廟、青山、綠水、老屋、岩洞、警報、空襲等種種奇異的因素組成的環境中逐步展開。長輩關於老屋的鬼故事、做爲空襲信號的紅氣球、被炸的粉身碎骨的泥水匠、房子中冷不丁出現的蜈蚣、壁虎和蝙蝠，成了白先勇童年記憶中印象最爲深刻的內容。

大概是鐵佛寺的房子實在太不吉利，同時也是爲了更好地躲空襲，不久白家搬到了離鐵佛寺不遠的風洞山下一幢兩層樓的房子裡。風洞山的房子比鐵佛寺的老屋摩登了許多，一個大院子種滿了各種花卉：玉蘭花、雞冠花、芍藥花、菊花、繡球花、牡丹花、晚香玉，花開的時候，姹紫嫣紅，幽香撲鼻，鬼的魅影和令人起雞皮疙瘩的各種動物沒有了，更多的是夏日在院中乘涼的快意和家中宴客的繁華。當時白家在榕湖（也叫西湖莊）還有一處住處，因爲那裡「附近沒有天然防空洞」，不利躲避日機的轟炸，因此不常去住，但偶爾馬佩璋也會帶孩子們到西湖莊去小住，每次去時白先勇和他的兄弟姐妹都歡天喜地，「因爲西湖莊的花園大，種滿了果樹花

樹，橘柑桃李，還有多株累累的金橘，」小孩子們「一進花園便七手八腳到處去採摘果子，」雖然大人警告「橘子吃多了，手掌會發黃。」但孩子們進了屬於他們的世界，又怎會把大人的話放在心裡？

一九四四年三月十六日，是白崇禧母親馬老夫人九十壽誕，白家在老家（離桂林城約二十公里的臨桂縣會仙鄉山尾村）和桂林城裡的風洞山住處為馬老夫人大辦壽筵，蔣介石特派當時的國民政府軍事委員會總參謀長兼軍政部長何應欽做為自己的特使趕赴桂林，代為祝壽。時任中緬印戰區美軍司令兼中國戰區司令蔣介石的參謀長的史迪威也來到桂林為白母祝壽。何應欽、史迪威、李濟深、張發奎、蔡廷鍇、蔣光鼐等人以及眾多廣西軍政要人的到來，令桂林城一時冠蓋雲集，熱鬧非凡。白崇禧身著戎裝，腳踏馬靴，英姿挺拔，夫人馬佩璋一襲紅底撒花的呢子旗袍，端



抗戰時期任桂林行營主任的白崇禧。

莊典雅，兩人攜手待客，英雄美人，一時無雙。家中花園百花齊放，賓客如雲，好戲連台，人聲鼎沸，人間繁華，盡在其中。

祖母慶壽令童年白先勇第一次充分感受到人生的熱鬧和歡暢，相對於居無寧日的戰爭威脅（日本人空襲）和迫於無奈的家人分離（父親在外抗戰，兄姊散居在桂林、重慶等地），這次為

祖母祝壽而使家人團聚、歌舞昇平的喜慶氛圍，無疑爲白先勇黯淡的童年生活注入了安寧祥和的濃重一筆，使他對人間的繁華有了一次切身的感受。

可是這童年生活中的明亮一瞬稍縱即逝，一九四四年也是抗日戰爭至爲艱苦的一年，這年日軍爲了扭轉太平洋戰爭的不利形勢，力圖打通大陸交通線，三、四月間，日軍在華中打通平漢路，六月，日軍攻陷長沙，八月，衡陽失守，一九四四年十一月十一日，桂林淪陷。

在桂林淪陷前夕，白、馬兩家八十餘口在白先勇母親馬佩璋的帶領下，開始了家族的「湘桂大撤退」——離開桂林，向戰時的陪都重慶進發。其時「祖母九十，小弟月餘，千山萬水，備嘗艱辛，終於安抵重慶」。這次離開桂林，童年白先勇沒有料想到的是，他再回故鄉，已是半個多世紀之後的事了。

重慶（一九四四—一九四五）

住在鐵佛寺時白先勇就已開始上學，先是進中山小學幼兒班，到他上中山小學的時候，家已經搬到風洞山。到了陪都重慶之後，他轉入西溫泉小學。當時白家在重慶有兩個住處，一是位於嘉陵江邊山上的嘉陵新村李子壩八號，一個是位於重慶西郊璧山的塘峽口，因此地有溫泉，因此又叫西溫泉。西溫泉小學就在西溫泉附近。

在西溫泉小學上學後不久，白先勇就感覺十分疲倦，下午雙顫發熱，咳嗽低燒。起初家人並未在意，以爲是感冒，等發覺是肺病（肺結核）時已拖了一個多月。家裡推斷，白先勇的肺病，可能是祖母傳染給他的。祖母在祝壽後不久搬到桂

林城裡與家人同住，就住在白先勇的隔壁，爲了照顧老人，家裡爲她另外開伙，白先勇長得討喜，老太太經常將他摺到房裡，分半碗雞湯給他喝，「她對小孫子的這份善意，卻產生了沒有料到的後果。原來祖母患有肺病，一直沒有發覺。」

白先勇患病後，一天晚上，白崇禧的部屬陳石君軍醫向白崇禧報告白先勇的病情，當他在燈下舉著X光片給白崇禧看，並說明白先勇的右肺尖上有一個大洞，肺病已到二期的時候，躺在蚊帳裡面的白先勇看到父親的面色頓時凝重起來。那個時代肺結核俗稱肺癆，既是不治之症，又具傳染性，人們提到肺病都談癆色變。爲了給白先勇治病，也爲了避免他的肺病傳染給眾多的兄弟姊妹們，白先勇被隔離出來單住——他住到了李子壩一個小山坡上的房間裡，爲了照顧他，家裡將他的保姆順嫂和廚子老央特別撥出來，專門服侍白先勇的飲食起居。

白先勇幼年時的保姆順嫂是廣西人，有著廣西女性特有的熱情、善良、正直和倔強，她從小把白先勇帶大，對白先勇有著深厚的感情，白先勇得了肺病，她不但沒有退縮迴避，倒比以前更加傾盡心力照顧白先勇，這個既有火的剛毅、又有水的柔情的廣西女性，以她善良的天性和忠僕的信念，爲病中的少年白先勇帶來了難以言述的溫暖和安慰，多少年後白先勇以順嫂爲原型，塑造了《金大奶奶》中的順嫂和《思舊賦》中的順恩嫂的形象。

如果說順嫂在白先勇生病時依然不離左右，悉心照顧白先勇的日常生活，令孤寂的白先勇感覺到人間柔情的話，那麼廚子老央則給此時白先勇饑渴的精神需求帶來了莫大的滿足。在散文〈驀然回首〉中，白先勇這樣描寫老央：

老央是我們桂林人，有桂林人能說慣道的口才，鼓兒詞奇多。因為他曾為火頭軍，見聞廣博，三言兩語，把個極平凡的故事說得鮮蹦活跳。冬天夜裡，我的房中架上了一個炭火盆，灰爐裡煨著幾枚紅薯，火盆上擱著一碗水，去火氣。於是老央便問我道：「昨天講到哪裡了，五少？」「薛仁貴救駕——」我說。老央正在跟我講《薛仁貴征東》。那是我開宗明義第一本小說，而那銀牙大耳，身高一丈，手執方天畫戟，身著銀盔白袍，替唐太宗征高麗的薛仁貴，便成為了我心中牢不可破的英雄形象，甚至亞歷山大、拿破崙，都不能跟我們這位大唐壯士相比擬的。老央一逕裹著他那件油漬斑斑、煤灰撲撲的軍棉袍，兩隻手指甲裡烏烏黑黑盡是油膩，一進來，一身的廚房味。可是我一見他便如獲至寶，一把抓住，不到睡覺，不放手他走。

……

那段時間，火頭軍老央的《說唐》，便成為我生活中最大的安慰。我嚮往瓦崗寨的英雄世界，秦叔寶的英武、程咬金的詼諧、尉遲敬德的魯莽，對於我都是刻骨銘心的。當然，《征西》中的樊梨花，亦為我深深喜愛。後來看京戲《樊江關》，樊梨花一出台，頭插雉尾，身穿鎖子黃金甲，足登粉底小蠻靴，一聲嬌叱盼顧生姿，端的是一員俊俏女將，然而我看來很眼熟，因為我從小心目中便認定樊梨花原該是那般威風。

由於疾病，也由於被隔離，素日性格開朗、活潑好動的白先勇開始變得沉默寡言、孤僻內向起來。要養病限制了他的行動，被隔離限制了他與家人和兄弟姊妹的來往。住在李子壩時有兩件事對幼年白先勇產生了極大的刺激，一是有一次嘉陵江

發大水，他在被隔絕的房子裡，用望遠鏡看到洶湧的洪水捲走房屋人畜，卻無法也無力參與「行動」而只能乾著急；另一次是在一個春天的傍晚，家中花園百花怒放，「父母在園中設宴，一時賓客雲集，笑語四溢。我在山坡的小屋裡，悄悄掀開窗簾，窺見園中大千世界，一片繁華，自己的哥姊、堂表弟兄，也穿插其間，個個喜氣洋洋。一霎時，一陣被人摒棄、爲世所遺的悲憤兜上心頭，禁不住痛哭起來。」³ 在所有的外在行動都不自由的情況下，白先勇只好在內心世界尋求更大的活動空間。於是老央講的《說唐》「古仔」，就成了白先勇病中歲月中最大的精神安慰。甚至，對於日後的文學家白先勇而言，老央還被他視爲是第一個「小說啓蒙老師」。老央對於幼年生病的白先勇的重要性，由此可見一斑。

也許是因爲重慶歲月是在病中度過的，白先勇對於重慶，沒留下什麼好印象。在他的記憶中，重慶是愁雲慘霧的重慶，與重慶相伴的童年，少的是歡樂，多的是「病中頭兩年」的隔絕經歷和爲世所遺的悲憤。重慶對於白先勇來說，是個不甚愉快的人生階段。

南京——上海——武漢——廣州（一九四五—一九四九）

一九四五年不論是對世界還是對中國而言，都是一個具有重大歷史轉折意義的年頭。這一年的五月，德國宣佈無條件投降；八月，日本宣佈無條件投降，兩個發動第二次世界大戰的主要軸心國的投降宣告了第二次世界大戰的結束。中國做爲二次世界大戰的戰勝國，比起一九一九年時第一次世界大戰的戰勝國地位，有了顯著提高，時稱中、美、英、蘇四強，清末甲午戰爭之後被割讓給日本的臺灣，在經歷

了五十年的殖民統治之後重回祖國的懷抱。然而，中國在國際上地位的空前提高卻不能解決國內的問題，隨著抗日戰爭的結束，國共兩黨的矛盾卻日趨尖銳，中間雖經毛澤東赴重慶談判並與國民黨簽訂《雙十協定》，卻沒能最終阻止內戰爆發。一九四五年十月，就在《雙十協定》簽訂半個多月後，東北戰場就響起了國共內戰的槍聲——槍聲一旦響起就再沒停息，直到一九四九年國共雙方分出勝負後才告一段落。

一九四五年抗戰勝利後，白崇禧全家乘飛機從重慶回到南京。那時白先勇的肺病經過治療和調理，已基本穩定。全家到南京後不久，白先勇就跟隨父母一起去中山陵謁陵，中山陵的肅穆和莊嚴，給少年白先勇留下了深刻印象，這一印象後來融進了他的小說《國葬》。

抗戰勝利後沒有多久就在國共之間爆發的內戰，規模越打越大，不過，最初的戰場遠在東北，滬寧一帶做爲國民政府的政治、經濟中心，依然歌舞昇平。當時白先勇因爲上學常住上海，南京偶爾小住。一九四六年十二月，宋美齡在南京「小紅山官邸」（會客室兼做禮拜之用的地方叫「凱歌堂」，現在此官邸叫「美齡宮」）開了一個聖誕「派對」，馬佩璋帶著白先忠和白先勇前往參加，那次聖誕晚會的熱鬧喜慶和宋美齡的雍容華貴，成爲幼年白先勇「南京記憶」的重要內容。在南京時白家在大方巷有一住處，有一張經常在白先勇的書中出現的白家的「全家福」照片（照片標題爲白崇禧手書「七七抗戰第九週年紀念日全家在南京團聚攝影」，旁有「白崇禧題民國三十五年七月九日北伐誓師二十週年紀念日」字樣），就是在大方巷住處的院子裡拍的，不過白先勇去南京時主要不住在那裡，他常住的是白家在南京的另一個住所——大悲巷雍園一號。南京的中山陵、勵志社、梅園新村、大悲巷、大方巷，當

然還有夫子廟、秦淮河、得月台這些地名，後來都被白先勇寫進了他的小說。

雖然此時白先勇的肺結核病已基本穩定，但該病的傳染性以及在此時幾乎就是絕症的可怕性，使白家還是不敢掉以輕心，因此當白先勇在上海時，他和順嫂及老丈就單獨住在滬西郊區虹橋路上的一幢德式別墅裡。當時白家在上海有三處住宅，一處在虹口的多倫路，一處在法租界的畢勳路，還有一處就是白先勇住的這個虹橋花園。這幢別墅因為地處偏僻，周圍都還是農田，所以十分冷清，白先勇為了解悶，讓順嫂和老丈養了許多雞，還有兩條一黑一白的獅子狗，這些小動物，為他在上海的隔離歲月帶來了些許的歡樂。

小動物雖然能伴隨白先勇消磨一些寂寞的時光，但終究解脫不了他內心深處的孤獨感。所以常常他會一個人坐在自己臥室前的小陽台上，面對別墅前的一棵巨大的雪松，獨自發呆。秋天來了，窗前的樹木葉落繽紛，蕭瑟的秋意，常使年幼的白



1946年上海養病時。

先勇莫名的悲從中來，以至傷心落淚。幼年的這場疾病，給白先勇帶來的不僅是身體上的痛苦，同時（或許是更重要的）也導致了他精神和情感世界的一次劇烈震盪，隔離的病中歲月不僅使他深嘗孤獨和被「遺棄」的滋味，而且也使他痛切地感受到人生的無助和個人的自在性——自己的病痛和孤獨，別人是沒法替代的，自己所遭遇的一切必須自己面對。



1946年父母攝於南京。



1946年南京全家福。後排左起先明、先慧、先智、先道、先德、先誠，前排左起先勇、母親馬佩璋、父親、先忠，第一排先敬、先剛。

隨著白先勇身體的逐漸恢復，他讀書的事被提上了議事日程。身為儒將，白崇禧不但自己好學不倦，而且也十分重視兒女的文化教育，子女在家中的地位，全看學習成績的好壞。白先勇在桂林時上過中山小學，可那時條件艱苦，為躲避日本人的空襲，學習時斷時續，白先勇生病後學業就徹底中斷了，現在身體既已恢復，他自然要重回學校，接受教育。多年休學，白先勇已經跟不上學校的功課，因此上學之前，家裡為他請了一位家庭教師蔣有芳住到虹橋的別墅裡，幫他補習國文、英文和數學。由於蔣老師教學有方，白先勇的各門功課在短時間內大有長進，一九四七年，白先勇在上海考入了素以嚴格和教學品質高著稱的名校南洋模範小學。讀書以後，白先勇就主要居住在上海，南京只有在放假或家裡有事的時候才去了。

幾年的病中隔離，使原本「外向」的白先勇像變了一個人。許多年後他在文章中這樣回顧自己當時的情形：「病癒後，重回到人世間，完全不能適應。如同囚禁多年的鳥，一旦出籠，驚慌失措，竟感到有翅難飛。小學中學的生涯，對我來說，是一片緊張。我變得不合群起來。」疾病造就的孤僻使白先勇在學校面對講上海話的同學時，就更加難以「合群」，而這樣的不合群狀態反過來就更強化他的孤僻，於是除了拼命用功學好各門功課之外，白先勇還在文學（小說）的世界裡找到了自己的精神和情感寄託，「小學五年級便開始看《紅樓夢》，」到了初中階段，「一到了寒暑假，我便去街口的租書鋪，抱回來一堆一堆牛皮紙包裝的小說，發憤忘食，埋頭苦讀。還珠樓主五十多本《蜀山劍俠傳》，從頭到尾，我看過數遍。……張恨水的《啼笑因緣》、《斯人記》，徐訏的《風蕭蕭》不忍釋手，巴金的《家》、《春》、《秋》也很起勁。《三國》、《水滸》、《西遊記》，似懂非懂的看了過去。」⁴

文學的世界再次撫慰了白先勇孤寂的心靈，並成爲他纖敏的情感世界的寄託地。如果說他對老央「古仔」的接受還帶帶好奇和被動的成分的話，那麼他在文學書籍中的暢遊，則是他自覺的文學追尋。他在現實生活中被迫內斂的精神和情感世界，在文學的世界裡獲得了想像和舒展的無窮空間。用文字建築而成的這個世界，其情感的豐富和令人陶醉的美感，令白先勇沉迷其間，流連忘返。

當然，除了讀書，白先勇在南京、上海期間還有著多種的人生感受和體驗。國際飯店的西餐、「大世界」的哈哈鏡、「大光明」電影院厚厚的紅地毯、匯中飯店的爵士樂、躲在繁華世界陰影中的「馬路天使」、鱗次櫛比的四大百貨公司（永安、先施、新新、大新）、高樓大廈雲集的外灘以及周璇、白光的歌聲，都在此時白先勇的腦海裡留下了深刻的印象。上海人開放的視野、洋派的作風、燈紅酒綠的奢華、華洋雜處的氛圍、貧富對比的反差，在白先勇童稚的心靈中也留下了不可磨滅的印記。而南京「馬祥興」清真飯館的美食、勵志社富麗堂皇的古建築、夫子廟得月台的戲曲清唱、城裡街道上瀟灑而又英武的空軍飛行員、蔣夫人舉辦的熱鬧而又西化的聖誕晚會，更成爲白先勇兒時記憶的精彩亮點。這些早年在南京和上海的人生經歷，歷有許多後來成爲他小說中的內容，而在所有這些有關南京和上海的人生經歷中，一九四六年六月的一天在上海美琪大戲院看梅蘭芳和俞振飛的昆曲演出，不但影響了他的人生觀、審美觀和文學創作，而且在半個世紀之後，還成爲他晚年人生的一篇大文章——由白先勇製作、轟動華人世界的青春版昆曲《牡丹亭》，其最初的萌芽，就是源自幼時在上海曾有過的昆曲「經驗」：「《遊園驚夢》中那一段《皂羅袍》的音樂，以及梅蘭芳翩翩的舞姿，」深深的印在了白先勇的腦海裡。那一回好戲，

不但是他許多年後「撰寫《遊園驚夢》這篇小說以及後來改編話劇的靈感泉源，」也最終成爲他在晚年要圓一個崑曲青春夢的深廣的文化背景和精神動力。

一九四八年九、十月間的遼瀋戰役、一九四八年十一月至一九四九年一月的淮海戰役以及平津戰役，是國、共兩黨在軍事上的大決戰，三大戰役均以共產黨的勝利而告終。從此，國、共兩黨的力量對比發生了根本性的變化，急轉而下的形勢對國民黨極爲不利。身爲國民黨要員，白崇禧自抗戰勝利以後，歷任國防部長（一九四六）和華中軍政長官（一九四八），不但直接見證或參與了國、共兩黨的軍事對決，而且這一時期他個人的政治、軍事生涯，也對家族的未來走向產生了深遠的影響。一九四八年六月他到漢口就任華中軍政長官後，白家在年底就在馬佩璋的率領下離開上海到了南京，到南京後不旋踵，全家人又從中山碼頭乘船赴漢口，隨著軍事形勢的突變，在漢口立腳未穩又乘火車南下廣州。白先勇隨家人在廣州住了不到半年，在培正小學剛讀了兩個月，又不得不於一九四九年九、十月間，與母親馬佩璋及家人一起再次乘船「逃難」，這次是南下香港——全家人在戰亂中被迫離開了中國大陸。離開時白先勇與他的兄弟姊妹在船上睡了一夜，第二天睜眼時已人在香港。別時容易見時難，等到白先勇再回中國大陸，已是三十八年之後。歷史描畫出的回鄉之路，竟是如此出人意料的漫長。

香港（一九四九—一九五二）

白家在香港大致安頓下來之後，白先勇插班進入九龍塘小學繼續讀書。疾病、戰亂和家族的不斷遷徙，使白先勇的小學教育時斷時續，而且總在轉學之中，忽而

桂林、重慶，忽而南京、上海，忽而漢口、廣州，此時又到了香港，他在桂林、重慶、上海、廣州等地上學的時間，加起來一共沒幾個完整的學年，好在家裡對教育一直重視，只要白先勇的身體情況允許，從沒放鬆過他的教育，如在漢口時，雖然此時白崇禧戎馬倥傯，全家又值「逃難」時期，但家裡還是請了一位美國女子教孩子們英文。現在到了香港，戰火已在身後，環境相對穩定，於是白家的孩子都恢復了學業。白先勇也在此時考進了九龍塘小學，插班進入四年級學習。

在某種意義上講，白先勇的早期學校教育，是在香港開始的。剛進入九龍塘小學四年級時，因為此前的初級教育極不正常，所以白先勇的成績不算出色，可是一學期以後，他的成績已是全班第一。在國文、數學等主幹課程中，他喜愛國文，成績也好。他的作文不但常常有老師打的紅圈，而且還曾幾次被貼在教室裡做為示範的「樣板」，老師的肯定使白先勇得到極大的鼓勵，在國文的學習上就更下功夫。數學雖然考試成績出眾，但那不是出於「本心」而是爲了應試的需要。尤其難得的是，他不但主課好，像美術這樣的副科，他也十分喜歡，並且表現出色，一次代表學校參加全港小學生爲紀念兒童節而舉行的美術比賽，他的畫作《兒童節》竟得了冠軍，捧了個獎盃回來。白先勇對文學的熱愛和對色彩的敏感，在他的小學階段，已初見端倪。

白先勇在九龍塘小學讀書期間，因生病而中斷的兒童「社交」活動得以逐漸恢復。在同學中，他和女同學孫碧娜、裘寄梓和男同學楊文就的關係最好。孫碧娜名字十分女性化，卻是個「假小子」，喜歡和男孩子混在一起玩，因此被廣西同學喚做「公女娃」，被廣東同學稱爲「男人婆」。裘寄梓是個上海女孩，既文靜又漂亮，因爲

與白先勇有共同的「上海經驗」，又都會說別的同学聽不懂的上海話，所以與白先勇十分要好，裘寄梓還因此受到其他女同學的取笑。楊文就是白先勇那個班的班長，與白先勇相處融洽，白先勇在離開九龍塘小學的時候，還專門畫過一幅畫贈送給他。兒童間的友誼，純潔而又美好。

置身學校的白先勇雖然「社交」活動有所恢復，但總體上還是不如其他同學自在活潑，這一方面是因為生病時養成的孤獨內向習慣一時不易徹底改觀，一方面也是因為大病初愈，有些集體運動項目不能參加，難以全面融入同學之間，唯有在一、二要好同學那裡，方能獲得「集體」的溫暖和「社會」的肯定，這些童年的友誼在相當程度上消解了重新面對「社會」的白先勇的緊張感，使他在這些友誼中逐漸尋回了自信。

擁有自信的另一個重要依憑是學習成績。在白先勇的生長環境中，無論是家中還是學校，對孩子評價高低的尺度主要是學習成績，白先勇既有生病階段的知識積累，又有因「內向」而形成的在知識中尋求樂趣的習慣，再加上重回「社會」後面對集體不甘落後的好強心理，種種因素的合成使他熱中於學習和追求高分，他的學習熱情和考試總是名列前茅，使他不但在同學中而且在兄弟姊妹中都十分突出，並受到學校老師和父母的雙重青睞。學習成績優異帶來的自信多多少少抵消了他重新面對社會時難免的緊張和自卑。學習不但給白先勇帶來了求知的樂趣，而且還成了他發現自我和增強自信的重要途徑。

學習成績優異使白先勇不必按部就班地依照學校體制循序漸進，五年級念了一半，他就跳過六年級，免考直接進入初中。如果說以前白先勇跳級是因為疾病和

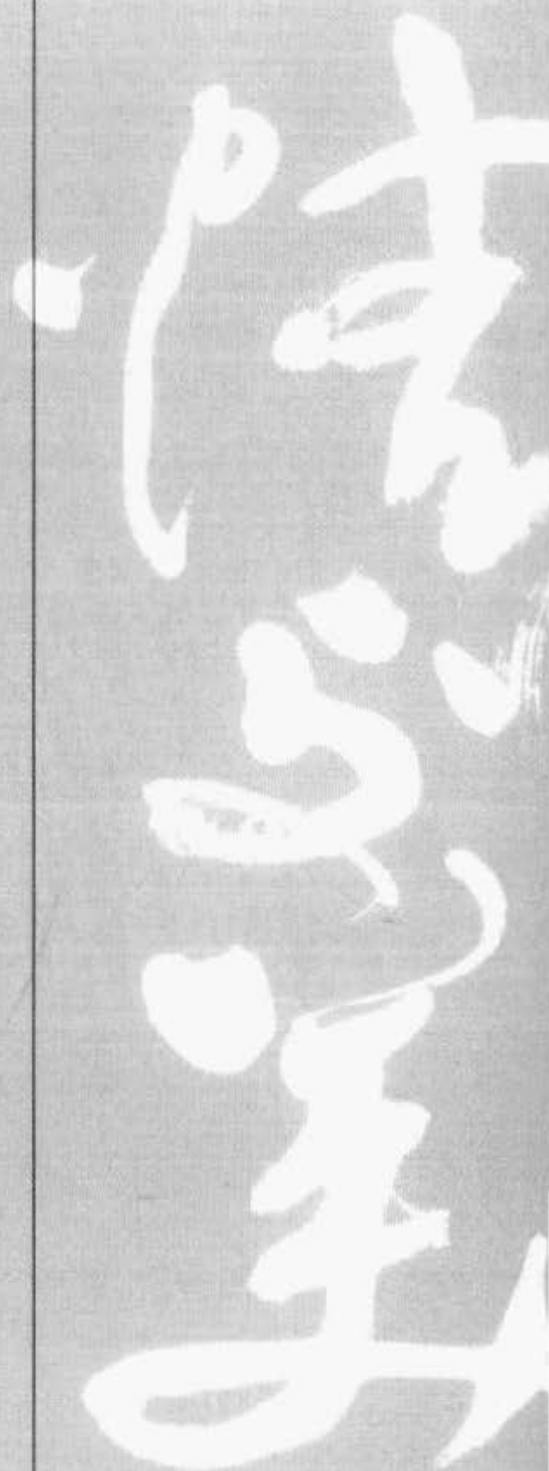
「逃難」迫不得已，那麼這次跳級則是他的主動選擇。新「跳」人的學校叫喇沙書院（La Salle College），是一座天主教的教會中學。教會學校是外國神父辦的，自然注重英文教育，學校除國文課是用中文外，其他所有課程從講授到教材都是英語，這對白先勇既是挑戰也是考驗，好在他在漢口時接受過美國女老師正宗的美式英語教育，所以喇沙書院的英語「環境」，他能較快地適應。教會學校除了強調英語、作風洋派之外，宗教精神的灌注是其教育思想的重要內容，白先勇自稱當年在喇沙書院讀書時，「跟著洋和尚念聖經、教義問答。那時，我差點信了天主教，其後雖然沒有入教，但天主教給我很大的啓發。」

就讀喇沙書院時白先勇已經十三、四歲，正處於從童年向少年轉變時期，他的人生觀和世界觀正在逐步形成，在這樣重要的人生階段，一個西化的教育環境，使他從語言到思想文化，都沉浸在西方的世界裡，這樣的「文化積澱」和「教育背景」，無疑會對成人後的白先勇看取西方時採取何種姿態和立場，產生深遠影響。

香港時期對於白先勇而言是他人生的轉捩點，南國的熱帶陽光終於驅散了愁雲慘霧的重慶的陰霾，疾病、內向的「陰影」開始從白先勇身上逐步褪去，饑渴而又不知疲倦的學習取代了以往的孤獨感和被遺棄感，不但佔據了他的心靈而且也給了他自信，疾病、戰亂和隔絕的人生似乎都已被拋在了過去，他以健康之身和在學習中證明了的過人才智重回「人間」，一個不同於過去的白先勇，正在走向未來。

註釋

- 1 白先勇：〈少小離家老大回——我的尋根記〉，收入《樹猶如此》，聯合文學出版社，二〇〇二年一月版，第八十六、八十七頁。
- 2 參閱程思遠：《白崇禧傳》，曉園出版社，一九八九年八月版，第二三二、二三三、二三四、二三五頁。
- 3 參閱白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第六十六、六十七頁。
- 4 白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第六十八頁。



第二章

臺灣時期

建國中學（一九五二～一九五六）

成功大學（一九五六～一九五七）

台灣大學（一九五七～一九六一）

《現代文學》雜誌（一九六〇～一九七三）

《現代文學》週年慶（一九六一年三月）

早期作品（一九五八～一九六二）

至友生病（一九六〇年七月）

母親去世（一九六二年十二月）

赴美留學（一九六三年一月）

建國中學（一九五二—一九五六）

當白先勇在精神上逐步融入「社會」、在身體上完全走向健康的時候，他的人生旅程卻向著更加遠離大陸的方向行進。一九四九年十二月，白崇禧自海口飛往臺北，不久，馬佩璋也到臺北與丈夫會合並在臺北松江路安家。此時，白家子女中有的去了美國留學，有的已隨父母到了臺灣，留在香港讀書的只有白先勇一人，白崇禧和馬佩璋在臺北安家之後，就決定將在港的白先勇接回臺灣接受教育。

一九五二年初的冬春之際，白先勇從香港到達臺北，與父母團聚。這一年他十四歲，正念初二。到臺灣後的第一件事，就是準備功課，考臺北建國中學的插班生。考試只考英文、國文、數學三門，結果不久就出來了，他的英文考了一百分，國文考了六十分，數學因為香港和臺灣的教學進度不同，所以不及格，才得了三十分，即便如此，他三門課的平均分已經及格，所以還是被建國中學錄取了，成為建國中學初中二年級的一名插班生。

建國中學是臺北乃至全臺灣的一所名校，能進建中的學生，都是學習成績十分

優異的佼佼者。白先勇既初到一個陌生的環境之中，又進入到一個人才濟濟的頂尖中學，加之以往所學課程和進度又不盡相同，他所面臨的壓力可想而知。爲了不落人後，好強的白先勇決心首先在學業上趕上並超過這些新同學。英文他有教會學校的背景，根基深厚，可以無憂；國文他有較爲扎實的積累，稍加努力也可保無虞，要用的主要在數學、物理和化學等課程上，爲此，他一方面向數學老師朱仲英虛心求教，和坐在前排的同學路文雄在數學上互幫互學，一方面請補習老師來家裡幫助自己補習物理、化學，那時的白先勇，「國英數理，不分晝夜，專想考第一，不



上圖：1955年，白先勇（右）中學時與父母、先剛、先敬攝於松江路127號的家。

下圖：1952年剛從香港到台灣時攝於松江路的家，左起先道、母親、父親、先勇，前排先敬、先剛。

喜歡的科目也背得滾瓜爛熟，「由於他的發憤努力，埋頭苦讀，到初三的時候，白先勇已經是班上的第一名了。」

白先勇在建國中學念初三的時候，一位叫李雅韻的老師到他們班任國文教師。李老師的到來對白先勇的未來人生產生了決定性的影響。白先勇在〈驀然回首〉一文中這樣描寫李雅韻：

在建國中學初三的那一年，我遇見了我的第二位啓蒙先生，李雅韻老師。雅韻老師生長北平，一口純正的京片子，念起李後主的〈虞美人〉，抑揚頓挫。雅韻老師替我啓開了中國古典文學之門，使我首次窺見古中國之偉大莊嚴。雅韻老師文采甚豐，經常在報章雜誌發表小說。在北平大學時代，她曾參加地下抗日工作，掩護我方同志。戰後當選國大代表，那時她才不過二十多歲。在我心目中，雅韻老師是一個文武雙全的巾幗英雄。在她身上，我體認到儒家安貧樂道，誨人不倦，知其不可而爲之的執著精神。她是我們的國文導師，她看了我的作文，鼓勵我寫作投稿。她替我投了一篇文章到野風雜誌，居然登了出來，師生皆大歡喜。她笑著對我說：「你這樣寫下去，二十五六歲，不也成爲作家了？」她那句話，對我影響之深，恐怕她當初沒有料及，從那時起，我便夢想以後要當「作家」。

如果說廚子老央的《說唐》「古仔」在白先勇的腦海裡建立起他對文學的最初想像的話，那麼李雅韻對他文學才能的肯定，則激發起他的文學志向。從此，作家夢在白先勇的內心紮下了根。那篇李雅韻幫著投到《野風》雜誌的短篇散文，也就成

了白先勇真正的處女作。

由於初三時成績總是保持第一名，並且初中畢業考試成績優異（歷史九十三、國文九十八、英語九十二、代數九十五、生物九十四、化學八十五、物理九十八），升高中時白先勇得以免試保送。當時建國中學的高一（三）班是個保送班，全部由初中保送進入高中的學生組成，在這個班上，白先勇學習依然名列前茅，高一結束時全班考試總分名列第一，不過這次不是靠外文好，而是靠國文成績。當時班上同學在其他科目上彼此成績都很接近，可是國文成績的出入卻很大，白先勇因為國文好，比其他同學一多就是十幾二十分，這樣即便在別的科目上比同學少幾分，國文的成績一下子就「補了虧空」並且還有結餘。高一、高二期間，白先勇以自己優異的國文成績，得到了國文老師陳肇鳳、葛勤修的賞識，而老師的賞識，反過來又促使他對國文特別重視，「視念國文為一種樂趣」——國文成績的突出和對國文的熱愛，反映出李雅韻對白先勇的鼓勵



白先勇在高中時期的照片。

已產生了明顯的作用，白先勇顯然在為實現自己的「作家夢」進行著紮實的文學積累工作。那時陳肇鳳要求把《史記·李將軍列傳》全篇默寫，許多同學視為苦事，白先勇不以為苦，反以為樂，並從對這篇文章的反覆背誦中，揣摩其語言節奏和韻律，強化自己的語言基本

功；葛勤修在講授《論語》的時候，不但強調其儒家倫理內涵，還特別指出其文字的精練和生動。這兩位國文老師的課程和他們的鼓勵，令白先勇對文學的世界更加沉迷。

高中三年，白先勇不但努力學好課堂上的國文課，將許多課文（古典詩、詞、文如〈長恨歌〉、〈琵琶行〉等）以及《古文觀止》和「四書」、「五經」中的許多名篇背得滾瓜爛熟，而且還在一九五五年、一九五六年兩個暑假，與另一位同學陳永森一起，請了一位臺灣師範大學的教師繆天華，專門為自己的國文開小灶，學習範圍從中國古典文學（唐詩、宋詞、蘇東坡的小品、尺牘、清人筆記）到近代文學（王國維的〈自序〉、梁啟超的〈三十自述〉）再到現代文學（現代散文的發展），學習過程中白先勇還請繆老師為他進一步涉獵中國古代文學「應看哪幾部書好」提供意見（繆老師建議他去看《昭明文選》、《古文辭類纂》等），並請繆老師介紹自己對文學重要問題的認識和體會。雖然這樣的課外補習可能缺乏系統性，但它為白先勇更深入地掌握中國古典文學知識，進一步瞭解文學，無疑具有一定的輔助作用。而白先勇在社會風氣熱中理工的年代，特意在課外尋求關於中國古典文學的知識這一行為本身，也表明了他對文學特別是中國傳統文學的重視和熱愛。

一九五四年，白先勇十七歲，正上高二。那年暑假，學校為預備考大學的高二學生辦了暑假補習班。一天早上，白先勇因起床晚了，匆匆趕往學校，在教學樓的樓梯口，恰遇同樣遲到急於上樓的王國祥，兩人「一同搶著上樓梯，跌跌撞撞，碰在一起，」就這樣，這兩個同級不同班的同學由此相識，從相識的一開始，他們之間「便有一種異姓手足禍福同當的默契」，從此他們在感情上再也沒有分開過，成為

終身至友。

建國中學的五年中學生活，白先勇過得充實、忙碌而又幸福。充滿競爭和挑戰性的學習使他在知識的海洋裡努力奮進，李雅韻老師的鼓勵使他在文學中找到了人生的方向，與王國祥的相識使他有了一份感情上的知音。雖然這時在許多同學和不太熟悉的人眼裡，白先勇仍然是個「沉靜寡言」、不無傲慢的清秀青年，但在白先勇自己，他知道「沉靜寡言」只是他的外表，在他的內心，正湧動著對未來的萬丈豪情。

成功大學（一九五六—一九五七）

正處於青春期的白先勇的萬丈豪情，首先表現在他的宏大志向。一九五六年，白先勇高中畢業。由於白先勇高中兩年成績保持優秀，畢業考試全校排名第五，所以他獲得保送資格，可以免試上大學，並且可以任選學校和專業。那時白先勇雖然已有「作家夢」，但一個更社會化也更宏大的理想顯然戰勝了相對而言比較個人化的「夢想」，青年白先勇在面對未來的時候，選擇的是一個充滿激情的事業：

高中畢業，本來我保送台大，那時卻一下子起了一種浪漫念頭。我在地理書上念到長江三峽水利灌溉計畫，Y. V. A.，如果築成可媲美美國的T. V. A.，中國中部農田水利一舉而成，造福億萬生民。我那時雄心萬丈。我要去長江三峽替中國建一個Y. V. A.。一面建設國家，一面遊名川大山，然後又可以寫自己的文章。小時游過長江，山川雄偉，印象極深。當時台大沒有水利系，我便要求保送成功大學。

成功大學位於台南，原爲一九四五年成立的台南專科學校，一九四六年升爲省立工學院，一九五六年剛剛升格爲省立成功大學。成功大學以工科見長，無論是聲譽名望還是學術實力，都難以和臺灣大學相提並論，白先勇在保送時選擇成功大學，除了當時成功大學有水利系而臺灣大學沒有之外，還有一個重要原因是他「等不及要離開家，追尋自由」——同時想「離開家，追尋自由」的還有王國祥，王國祥「是他們班的高材生，考台大，應該不成問題，」然而在和白先勇商量之後，也決定投考成功大學電機系。這年九月，他們如願以償，雙雙被成功大學錄取。到了台南之後，他們「在學校附近一個軍眷村裡租房子住，過了一年自由自在的大學生活。」

白先勇選擇學水利是出於他的理想主義和浪漫主義，可是真正學具體的工科課程的時候，他必須面對的是無休無止的公式、計算、繪圖、實驗，雖然他好強和認真的個性不容他落後於別人，每次考試依然全系第一，可那不是發自內心的興趣愛好，而是爲了獲得好分數的堅持不懈，這樣的學習顯然是一種痛苦。常常，在繪圖的時候，眼看整個圖紙即將完成，白先勇會在不經意間落下一大滴墨汁，於是只好從頭再來，這樣的窩囊事令他火無處發，十分憋氣；而同學們在物理實驗課上「非常認真在量球徑」的時候，白先勇卻「帶了一本《琥珀》去，看得津津有味。」讀了一年水利工程，白先勇當初申請水利專業的那份理想和豪情已消磨殆盡，他終於意識到：「自己原來對工程完全沒有興趣，亦無才能。」只有心中那愈來愈強烈的「作家夢」，才是真正屬於自己的志願。

雖然明確意識到自己難以從事水利事業，可是如何改變這種狀況，此時的白先勇並沒有明確的打算，畢竟，水利工程已學了一年，不但「前功盡棄」不易，就是

棄了以後，又將如何？就在白先勇為何去何從費盡思量的時候，一本無意中偶遇的雜誌，促使他下定了決心，有了行動的方向：

有一天，在台南一家小書店裡，我發覺了兩本封面褪色、灰塵滿布的雜誌《文學雜誌》第一、二期，買回去一看，頓時如綸音貫耳。我記得看到王鎮國譯筆頓夫人的《伊丹傅羅姆》，浪漫兼寫實，美不勝收。雖然我那時看過一些翻譯小說：《簡愛》、《飄》、《傲慢與偏見》、《咆哮山莊》等等，但是信手拈來，並不認真。夏濟安先生編的《文學雜誌》實是引導我對西洋文學熱愛的橋樑。我做了一項我生命中異常重大的決定，重考大學，轉攻文學。

做了「重考大學，轉攻文學」的重大決定之後，白先勇沒敢告訴父母，因為這樣的人生冒險，父母未必贊同，而文學相對於水利工程而言，也太過「務虛」，以此為終身的「專業」，很難讓父母放心，白先勇想成功了之後再讓父母知道，那時既有了「成功」的本錢，也成了既定事實，先斬後奏，想來父母也會最終接受。在重考之前，白先勇想到了李雅韻老師，希望先聽聽她的意見，為此，他在回臺北時，專門去拜見了李雅韻老師，表達了自己想放棄水利、重考中文系的打算。李雅韻聽了白先勇的想法後，贊同他爲了自己的興趣重考大學，另選專業，不過她堅決反對白先勇去考中文系，因爲白先勇選擇文學是爲了將來要走小說創作的道路，而當時的中文系主要是學習中國的古典文學，對以白話爲載體、以西方小說觀念和技巧爲主要指導的當代創作，提供的幫助遠不如西洋文學來得大，因此李雅韻建議白先勇去

學西洋文學，因為這樣對他將來的小說創作會更有啓發、更有助益。李雅韻自己是國文系出身，深知中文系的利弊，同時她也知道白先勇學文學主要是爲了創作，所以有這樣的建議。

有了李雅韻的支持和點撥，白先勇轉系的決心更加堅定，並付諸行動。要學西洋文學，當然要考外文系，而當時臺灣最好的外文系，非臺灣大學外文系莫屬。經過申請、準備和考試，一九五七年六月，一年一度的大專聯考錄取名單通過報紙廣播公佈了，白先勇被臺灣大學外文系錄取。

直到此時，父母方才知道到台南讀書的白先勇，已經不聲不響地重新考取了臺灣大學外文系。白崇禧是個儒將，尊重知識和文化，但兒子要學文學，他還是覺得不太務實，古有明訓：「行有餘力，則以學文。」以並非實用之學的文學爲專業選擇，做父親的難免有些隱隱擔心兒子的未來，但「人各有志」，事實既已木已成舟，白先勇也一再解釋自己在水利系功課雖然好，「但那只是分數高，對數理的領悟力，並不算強，」於是白崇禧也就不再堅持。倒是做母親的相對豁達，站在白先勇一邊勸說白崇禧：「隨他吧，『行行出狀元』。」看到兒子從台南又重回臺北家中，母親心裡自然分外歡喜。

白先勇新的人生一頁，就這樣由他自己翻開了。

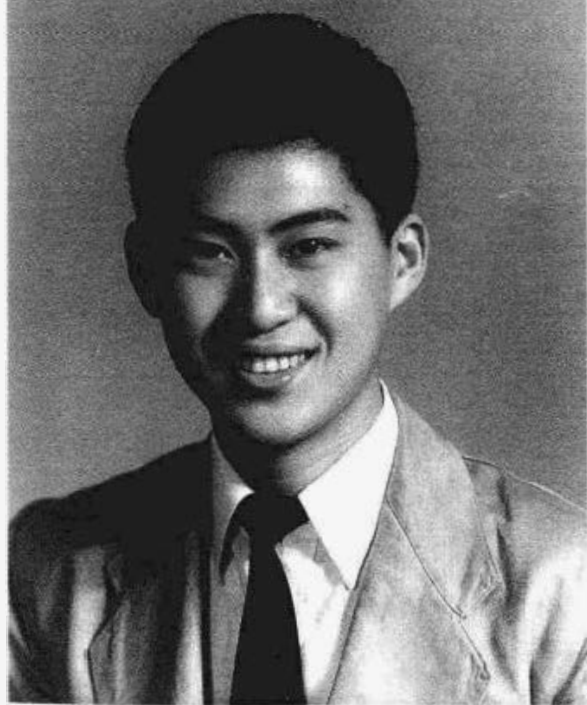
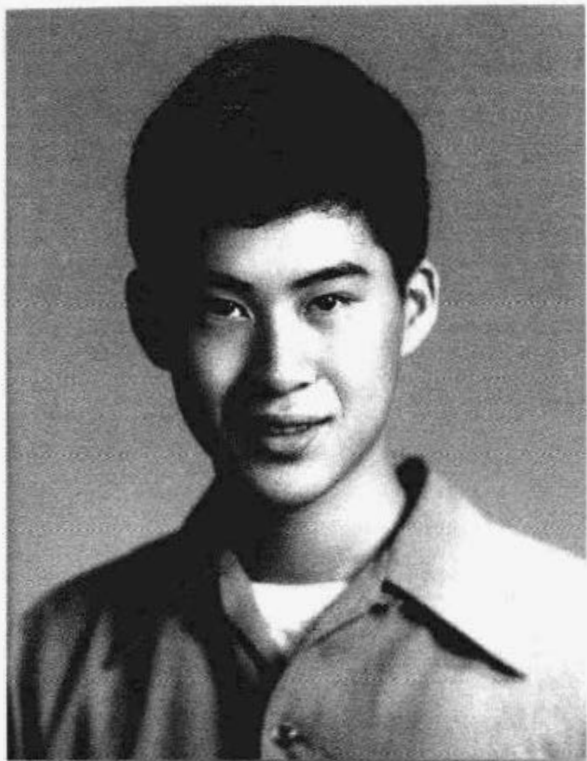
臺灣大學（一九五七—一九六一）

一九五七年九月，白先勇進入臺灣大學外文系學習。

臺灣大學的前身是成立於日據時期（一九二八年）的臺北帝國大學，一九四五

年光復後改稱國立臺灣大學，一九四九年國民政府敗退臺灣之後，臺灣大學集聚了許多從大陸來的一流學者，加上光復後即來到臺灣大學的大陸學人，一時臺灣大學人才濟濟。校長爲「五四」健將傅斯年，中文系有毛子水、董作賓、洪炎秋、鄭騫、葉嘉瑩、王叔岷、沈剛伯、臺靜農；哲學系有陳康、范壽康、洪耀勳、吳康、許恪士、殷海光。在白先勇考上的外文系，英千里、曾約農、俞大綵、黎烈文、夏濟安、朱立民都是臺灣外文領域的頂尖人才，他們學養豐厚，中西學俱佳，均爲一時之選。

除了老師傑出，與白先勇同年入學同學也藏龍臥虎，十分了得。五、六十年代的臺灣社會，人文社科系科中，外文系最爲熱門，一九五七年考入台大外文系的新生就有一百多位，分A、B、C、D四個班，這些同學來自五湖四海，既有臺灣本省人，也有大陸來台的第二代，還有香港和東南亞的「僑生」，他們能通過激烈的競



上圖：1957年剛上台大時。

下圖：六〇年代於台大辦《現代文學》時攝。

爭考進台大外文系，足以證明他們的過人實力，這些學生中日後成名者，就有白先勇、李歐梵、王文興、歐陽子、陳若曦、林耀福、楊美惠、戴天、郭松棻等，由於這一年級的「著名」者甚多，以至於一九五七級成爲台大外文系的光榮和榜樣。

剛進人大學時的白先勇，深深地沉醉於學識淵博、風采各異、魅力四射的各位老師的知識傳授和人格薰染之中，熱愛學習、追求高分、做一個「好學生」是白先勇長期以來的爲人準則和人生慣性，現在上了自己真正想讀的系科，遇到了這麼多出色的老師，他的學習熱情空前高漲，全身心地沉浸在知識的海洋裡，如饑似渴地吸納、吞吐和消化各種耳目一新的知識。俞大綵的「大二英文」、「英國散文」；夏濟安的「英國文學史」；侯健的「英國維多利亞時期小說」；朱立民的「大三英文」、「美國文學」等課程，最受白先勇喜愛。白先勇的同學們不久就驚奇地發現，在這些課上，白先勇「永遠是九十分」。

除了認真上好本系的功課之外，心中潛隱著的「作家夢」還使他時時牽掛著中國的古典文學，因爲早在中學時代他就知道，要用中文方塊字進行文學創作（雖然是現代白話文），沒有深厚的中國傳統文學的根基很難行之久遠。當時台大外文系的課程中雖然有一門由中文系教授開設的通識課「大一國文」，但白先勇並不滿足，於是他雖爲外文系學生，卻常到中文系旁聽課程，鄭騫的「詞選」和「陶謝詩」、葉嘉瑩的「詩選」、王叔岷的「莊子」等課程，都令白先勇受益匪淺。

給白先勇這個班上「大一國文」課的是中文系葉慶炳教授，白先勇既有當作家的志向，學習「國文」自然十分用心，「有一次作文，老師要我們寫一篇小說，我想這下展才的機會來了，一下子交上去三篇。發下來厚厚一疊，我翻了半天，一句

評語也沒找到，開頭還以為老師看漏了，後來一想不對，三篇總會看到一篇，一定是老師不賞識，懶得下評。頓時臉上熱辣辣，趕快把那一打疊稿子塞進書包裡，生怕別人看見。」由於當時葉慶炳經常給白先勇心儀的《文學雜誌》拉稿，而白先勇「進入台大外文系後，最大的奢望便是在《文學雜誌》上登文章，」因此葉慶炳的這次「冷遇」，對白先勇打擊不小，使他既有懷才不遇之感，也令他「『作家夢』驚醒了一半。」多少年後，葉慶炳才告訴白先勇：「做作家需要一些挫折，我要給你一點挫折感，今天你不是成爲一個作家了嗎？」

不過在當時，生性好強的白先勇並沒有在遭到打擊後就此灰心。他當初轉行學文學，就是受了《文學雜誌》的震撼和吸引，現在葉慶炳不賞識他，並不意味著《文學雜誌》就會拒絕他。白先勇最初想通過更加「專業對口」的「國文」管道進入《現代文學》，現在此路不通，他轉而直接找《文學雜誌》的主編夏濟安。夏濟安原本就是白先勇的專業課老師，但他教的是「英國文學史」，現在讓他看「國文」小說習作，反而顯得「專業」不大對口。如何接近夏濟安，讓白先勇頗費了一番思量，「開始還不好意思把自己的作品拿出來，藉口去請他修改英文作文。一兩次後，才不尷不尬的把自己一篇小說遞到他書桌上。」多少年後，白先勇對當時的情景還記憶猶新：

我記得他那天只穿了一件汗衫，一面在翻我的稿子，煙斗吸得呼呼響。那一刻，我的心直在跳，好像在等待法官判刑似的。如果夏先生當時宣判我的文章「死刑」，恐怕我的寫作生涯要多許多波折，因爲那時我對夏先生十分敬仰，而且自己又

毫無信心，他的話，對於一個初學寫作的人，一喪一貶，天壤之別。夏先生卻抬起頭對我笑道：「你的文字很老辣，這篇小說我們要用，登到《文學雜誌》上去。」那便是〈金大奶奶〉，我第一篇正式發表的小說⁴。

巴金曾經說過，一個作者要永遠感謝發表他處女作的編輯。夏濟安對白先勇的肯定，使白先勇在葉慶炳那裡遭遇到的挫折感頓然消散，他的「作家夢」不但又充滿了瑰麗的色彩，而且這一夢想簡直就已經開始成爲現實。如果說廚子老央引領白先勇認識了文學，李雅韻鼓勵白先勇追求文學，那麼夏濟安則幫助白先勇真正走進了文學。有了夏濟安的鼓勵和提攜，文學的大門終於向白先勇敞開，他的「作家夢」有了實現的機緣，一九五八年九月，《文學雜誌》五卷一期發表了白先勇的小說處女作〈金大奶奶〉，四個月後，他的第二篇小說〈入院〉（後改名爲〈我們看菊花去〉）又出現在《文學雜誌》的五卷五期上。

就讀台大外文系時，白先勇與李歐梵、王文興、歐陽子、陳若曦、楊美惠等人都在A班。此時的白先勇，個性中活潑開朗的一面逐漸恢復，他不但和同學相處融洽，而且還積極參加學生社團活動。一九五八年五月二十日，十一位台大外文系學生在臺灣大學圖書館休息室開會，決定成立「南北社」。「南北社」成立的初衷是爲了增進同學間的瞭解，舉辦一些諸如打橋牌、郊遊、讀書會之類的遊樂聯誼活動，入「社」會員的條件是必須特別受到邀請，參加成立會的「社員」有陳次雲、方蔚華、白先勇、李歐梵、張先緒、吳祥發、洪智惠（歐陽子）、陳秀美（陳若曦）、王愈靜、謝道峨、楊美惠，後來加入的「社員」則有王文興、林耀福、戴成義（戴

天)、席慕蓉等，第一任社長大家推舉王愈靜擔任。由於社員來自五湖四海，既有大陸南方和北方的，也有臺灣南部和北部的，遂以「南北社」命名。「南北社」成立之初，遊樂聯誼活動較多，臺北周邊的旅遊勝地碧潭、圓通寺、觀音山、陽明山、福隆、基隆，他們都去過一次甚至兩次，漸漸地，大家覺得除了遊玩，還應該組織一些更有意義的活動，於是有一段時間，舉辦過每月一次的學術研討會，「集會之日，每人必須用英文發表一篇演說或讀書報告，並交出一篇中文或英文之文學創作或翻譯，讓全體社員傳閱觀摩，互相批評，」以交流文學創作或翻譯的心得。一九五九年一月二十九日，是白先勇和他的同學大二上學期剛剛結束放寒假的第一天，「南北社」成員十餘人相約到陽明山郊遊。郊遊結束後在回家的路上，大家互相感歎著說，要是我們這些人到年老時，還有機會相偕出遊，那該是多麼富有情趣！就在這時，白先勇滿懷憧憬地說：「倒真希望我們這些人，能在一起辦同一件事，比如辦一份報紙，或一份雜誌。」這是白先勇第一次有了自己辦雜誌的想法。半年後的一九五九年七月，考完英國文學史後，暑假即將來臨，大二就要結束，「南北社」也要換屆。在臺灣大學教員休息室，「南北社」成員開會選舉新社長，這次白先勇高票當選。在發表「就職演說」的時候，白先勇又一次提出了他的構想：在他的任內要創辦一份文學雜誌。雖然白先勇要辦雜誌的構想經過長期的思考，至此已經十分明確，但最初，大家對白先勇的這一構想反應並不熱烈，覺得這只是白先勇個人的夢想或理想，真正做起來，談何容易。但在暑假期間，白先勇不但坐而言，而且起而行，除了和陳若曦、王愈靜等「社員」進一步探討辦刊的可行性之外，還和父母商量，請父母從朋友處想辦法籌措了十萬塊新臺幣做為辦刊基金。有了周密的計

畫，又有了經費的支撐，特別是，有了年輕人的理想和激情，一份文學雜誌，在六十年代初的臺灣文壇，終於萬事俱備，呼之欲出。

《現代文學》雜誌（一九六〇—一九七三）

一九六〇年初，「現代文學雜誌社」成立，「南北社」的「社員」大都轉為「現代文學雜誌社」的同仁，「南北社」也就於無形中解散。

《現代文學》的創辦，與《文學雜誌》有著密切的關係，甚至可以認為，「《文學雜誌》其實是《現代文學》的先驅。」《文學雜誌》創辦於一九五六年九月，由夏濟安主編，在具有發刊詞性質的〈致讀者〉中，《文學雜誌》明確地表達了自己的辦刊宗旨和風格追求：首先它把自己定位為是一本「文學雜誌」，「只想腳踏實地，用心寫幾篇好文章」；其次它「要繼承數千年來中國文學偉大的傳統，從而發揚光大之……我們所提倡的是樸實、理智、冷靜的作風」；它既「不想逃避現實」，「不想提倡『為藝術而藝術』」，又強調「文學有它千古不滅的價值在」；既「並非不講求文字的美麗」，同時又「覺得更重要的是：讓我們說老實話」。在作家的「學養與認真的態度」和「靈感」之間，它更強調前者，對於「不是文學創作」但是「可以誘導出更好的文學創作」的「文學理論」，它表示「特別歡迎」。在二十世紀五十年代的臺灣文壇，一方面由當局宣導的「反共文學」「風頭」正「健」，另一方面以「現代詩」、「藍星」和「創世紀」為主導的現代主義詩潮正在風起雲湧，相對而言，前者聲勢浩大卻成就有限，後者藝術新銳但影響所及主要在詩歌界，這時的臺灣文壇，缺乏的是既立足文學本位又不侷限於文學「小眾」的文學號召，《文學雜

誌》的出現，正當其時。在這本雜誌中，既有古典文學研究論文，也有西方小說、戲劇、文學理論的翻譯；既有小說、散文、詩歌的創作，也有關於臺灣當代文學的評論，在強調文學的「文學性」、介紹西方文學理論特別是新批評理論、反思「舊文化與新文學」等方面，《文學雜誌》表現出了獨立的文學立場和卓越的文學品位。白先勇在成功大學讀書時，能因這本雜誌的吸引而轉換專業，正可見它的影響力之大，和作為文學雜誌的成功。

當白先勇在台大外文系讀書的時候，《文學雜誌》的主編夏濟安成了他的老師，這使他對《文學雜誌》在喜愛之外又多了一份親切感。（金大奶奶）、（入院）等小說在《文學雜誌》上發表後，《文學雜誌》在白先勇心目中的地位無疑更加崇高——《文學雜誌》對他的接納意味著他的文學才能得到肯定。而《文學雜誌》肯定的青年人遠不止白先勇一人，它對當時的台大外文系，具有著輻射性的影響。除了白先勇在《文學雜誌》上發表過小說之外，他的同學陳秀美（陳若曦）、王文興、戴天等都在上面發表過作品，他們的老師夏濟安、英千里、朱立民、侯健，學長余光中、葉維廉、劉紹銘、學姐叢甦等更是《文學雜誌》作者群中的常客，在某種意義上講，台大外文系撐起了《文學雜誌》的半邊江山，而《文學雜誌》對台大外文系（對學生而言特別是白先勇這一班）也具有著不同尋常的意義。

一九五九年春，夏濟安應邀以訪問學者的身份赴美國西雅圖華盛頓大學和加州大學柏克萊分校進行學術研究。此後《文學雜誌》名義上由夏濟安和侯健主編，實際上已由侯健負責。夏濟安的離去使得《文學雜誌》與白先勇這班同學有漸行漸遠之勢，而在白先勇的眼裡，沒有了夏濟安的《文學雜誌》也「不如以往那麼出色」

了，在相當程度上，《文學雜誌》「夏濟安時代」的結束催生了《現代文學》的誕生。

一九五九年九月，暑假結束，新學期開始。此時白先勇和他的同學都升入大三，課業相對輕鬆，而辦雜誌的構想已經進入落實的層面，於是大三上學期，白先勇和他同學的大部分時間都在忙於辦雜誌。當理想的規劃進入到現實的操作，理想的期待也就轉化為現實的雜務和瑣事。在那個時代，辦雜誌首先要去內政部登記——這就幾經波折，頗不容易，然後是稿源問題，接下來就要看稿，找適當的印刷廠，這些事情都得一件一件踏踏實實地做，而解決財源問題應當說是最為重要的首要問題，由於父母的理解和支持，白先勇得到父母從朋友處籌措到的十萬塊基金，但在本金不動、只能用利息的情況下，用來辦一本雜誌，還遠遠不夠，爲了能多得一點利息，白先勇將本金分成兩批，存入一家伸鐵廠和一家紡織廠放高利貸，其他同學有的將他們做家教的微薄收入分出來支持雜誌，有的爲雜誌拉訂戶以增加財政來源，而所有投稿者、編輯者都不支稿費、編輯費，爲初生的《現代文學》雜誌節約開支。由於大家的努力和支持，財源問題算是基本解決。至於稿源，因爲雜誌經費有限，沒有稿費，再加上剛剛創辦，自動投稿者甚少，所以除了「現代文學雜誌社」主要成員的創作和基本稿源之外，外稿主要由陳若曦去拉，懇求文藝界的先輩朋友幫忙，因爲陳若曦「闖勁大，辦外交、拉稿、籠絡作家」較爲合適。雜誌內政由「穩重細心」的歐陽子主持，「總務出納、訂戶收發由她掌管」；最初的編輯工作由白先勇、王文興、陳若曦三人負責，「王文興主意多，是編輯智囊團的首腦人物，第一期介紹卡夫卡，便是他的主意，」第二期介紹美國作家湯瑪斯·吳爾夫，也是

他的主意。封面設計由張先緒負責，而學長葉維廉、劉紹銘和學姐嚴旻的加盟，更爲新生的《現代文學》雜誌增色不少，一九六〇年三月五日，《現代文學》創刊號終於問世。

《現代文學》在表明其辦刊方針的〈發刊詞〉（署名本社，實爲劉紹銘執筆）中，對刊物所持的立場、態度和追求進行了明確的宣告：刊載「好文章」，「系統地翻譯介紹西方近代藝術學派和潮流，批評和思想」，「注重文學批評」，「決定試驗、摸索和創造新的藝術形式和風格」，「既尊重傳統又超越傳統。從《現代文學》創刊號的目錄中不難看出，這群在校大學生們文學理念的關鍵詞集中在：西方、創作、批評、傳統。這種選擇看似無意，實則必然。選擇「西方」，是因爲此時的白先勇和他的同學都在外文系念書，西方文學既是他們文學「創新」的借鑑資源，同時也是他們的本色當行；選擇「創作」，是因爲他們延續了《文學雜誌》的傳統，注重文學的本體——具有文學性的文學創作；選擇「批評」，是因爲要系統地介紹西方近代以來（特別是現代主義）的文學，並學習《文學雜誌》，在臺灣養成一種文學評論的風氣；選擇「傳統」，是因爲他們雖身在外文系卻強烈地感受到中國古典文學的豐厚和博大，自覺不自覺地要擔當起「將傳統融入現代，以現代檢視傳統」的重任。

《現代文學》從一九六〇年三月創辦，至一九七三年九月停刊，歷時十三年，共出五十一期。這一時期的《現代文學》，系統介紹外國現代主義文學的專輯、專號、專題有四十三個，西方二十世紀現代主義文學的重要作家及其代表作，幾乎都在《現代文學》上登場，舉其要者，就有卡夫卡（Franz Kafka）、湯瑪斯·伍爾夫（Thomas Wolfe）、湯瑪斯·曼（Thomas Mann）、亞茨伯·麥克里斯（Archibald

MacLeish)·詹姆斯·喬伊斯 (James Joyce)·勞倫斯 (D. H. Lawrence)·吳爾芙 (Virginia Woolf)·凱薩琳·安·波特 (Katherine Anne Porter)·聖約翰·滸斯 (St. John Perse)·費茲傑羅 (F. Scott Fitzgerald)·歐尼爾 (Eugene O'Neill)·福克納 (William Faulkner)·約翰·史坦貝克 (John Steinbeck)·葉慈 (W.B. Yeats)·斯特林堡 (August Strindberg)·康拉德 (Joseph Conrad)·尤涅斯科 (Eugene Ionesco)·徐貝厄維爾 (Jules Supervielle)·海明威 (Ernest Hemingway)·舍伍德·安德森 (Sherwood Anderson)·紀德 (Andre Gide)·貝克特 (Samuel Beckett)·亨利·詹姆斯 (Henry James)·卡繆 (Albert Camus)等·卡夫卡·喬伊斯·艾略特 (T. S. Eliot) 還介紹過不止一次·此外·對於那些對西方現代主義文學產生過重大影響的哲學思潮和理論學說·如沙特 (Jean Paul Sartre) 的存在主義哲學·佛洛伊德 (Sigmund Freud) 的精神分析學·艾略特的文學理論·《現代文學》也系統推介。在創作上·五十一期《現代文學》共發表小說二百一十一篇·詩歌二百八十九首·散文五十六篇·劇本九個。其中的許多作品·如白先勇的「臺北人」系列·陳映真的《將軍族》·歐陽子的《魔女》·余光中的《天狼星》·黃春明的《甘庚伯的黃昏》·陳若曦的《辛莊》·王禎和的《鬼·北風·人》·朱西寧的《鐵漿》·葉維廉的《愁渡》·叢甦的《盲獵——聽來的故事》·黎陽的《譚教授的一天》·奚淞的《封神榜裡的哪吒》·葉珊的《星河渡》·水晶的《愛的凌遲》·吉錚的《僞春》·王文興的《玩具手槍》·林懷民的《蚱》·施叔青的《倒放的天梯》·汶津的《十六歲的獨白》·李昂的《鹿城故事》·姚一葦的《來自鳳凰鎮的人》·劉大任的《大落袋》·七等生的《來到小鎮的亞茲別》·李永平的《圍城的母親——支那人》·東方白的《口口》等·都已成

爲臺灣文學乃至二十世紀中國文學中的精品。除了刊載大量傑出的文學作品，《現代文學》還爲許多作家，特別是年輕的新銳作家提供了展示文學才華的機會。白先勇、王文興、歐陽子、陳若曦可以說是由《現代文學》一手培養出來的著名作家，而叢甦、劉紹銘、葉維廉、葉珊（楊牧）、陳映真、王禎和、李黎、施叔青、林懷民、劉大任、李昂、黃春明、荊棘、奚淞、三毛、鍾玲等人在他們成爲作家的過程中，《現代文學》無疑功不可沒，這些作家伴隨著《現代文學》一起成長，許多作家如王禎和、李黎（黎陽）、施叔青、王拓、三毛、荊棘等還是通過《現代文學》走上了文學創作的道路。在文學批評方面，《現代文學》共發表了二百七十四篇評論文章，這些文章在介紹西方文學和評析當代臺灣文學方面，有較爲突出的表現。洛夫、鍾玲、余光中、顏元叔、楊牧、夏志清、葉維廉、林以亮、葉石濤、姚一葦、歐陽子、高全之、陳慧樺、杜國清、張健、柯慶明、何欣、程抱一、朱立民、唐文標、黃用、於梨華等不同代際的評論家，都在《現代文學》雜誌同時登場。做爲一個以「現代」命名的文學雜誌，《現代文學》卻發表了八十二篇有關中國古典文學的研究論文，作者囊括了鄭騫、葉嘉瑩、臺靜農、柯慶明、張淑香、林文月、吳宏一、葉燮炳、陳萬益、曾永義、樂衡軍、李元貞、呂興昌、汪其楣等當時臺灣古典文學研究界的耆宿新銳，充分體現出《現代文學》對中國「傳統」的重視、強調和「重新估量」的努力。

當然，在《現代文學》的四大關鍵詞中，「西方」無疑是最爲核心的部分，因爲其他三個關鍵詞的內容在某種意義上講是在有了「西方」的參照之後才形成現在的風貌，而對《現代文學》而言，「西方」顯然更多的是指二十世紀以來「西方」

的「現代主義文學」。對於爲什麼西方的現代主義文學會對這群年輕人有著如此巨大的吸引力，白先勇在《〈現代文學〉創立的時代背景及其精神風貌》一文中，是這樣說明的：

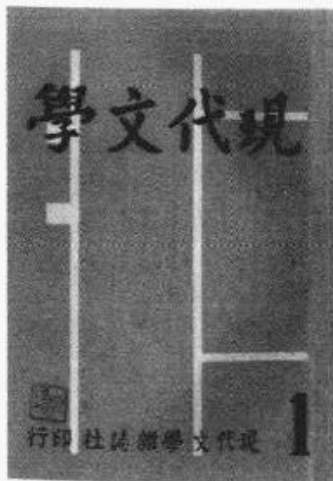
六十年代初，我們在外文系念書，接觸西方文學，受其啓發，也就是很自然的了。但在西方文學的諸多流派中，現代主義的作品確對我們的衝擊最大。十九世紀末以來近半個世紀現代主義波瀾壯闊，蔚爲主流，影響到西方各種藝術形式。要言之，現代主義是對西方十九世紀的工業文明以及興起的中產階級庸俗價值觀的一個大反動，因此其叛逆性特強，又因歐洲經過兩次大戰，戰爭瓦解了西方社會的傳統價值，動搖了西方人對人類、人生的信仰及信心，因此西方現代主義的作品中對人類文明總持著悲觀及懷疑的態度。事實上二十世紀的中國人所經歷的戰爭，比起西方人有過之而無不及，我們的傳統社會及傳統價值觀更遭到了空前的毀滅。在這個意義上我們的文化危機跟西方人的可謂旗鼓相當。西方現代主義作品中叛逆的聲音、哀傷的調子，是十分能夠打動我們那一群成長於戰後而正在求新望變徬徨摸索的青年學生的。卡夫卡的《審判》、喬伊斯的《都柏林人》、艾略特的《荒原》、湯瑪斯·曼的《威尼斯之死》、勞倫斯的《兒子與情人》，以及當時人人都在爭讀的卡謬的《異鄉人》，這些現代主義的經典之作，我們能夠感受、瞭解、認同，並且受到相當大的啓示。

懷著對文學的憧憬和對西方現代主義文學的感同身受，白先勇和他的同學們按

照自己的理念塑造著《現代文學》，雖然在他們之前，在臺灣的詩歌界已經有《現代詩》、《藍星》、《創世紀》等宣揚西方現代主義文學的詩刊問世，但詩歌的小眾性使這些雜誌的流佈較受限制，《現代文學》的問世以及以後的持久存在，在某種意義上講，是把西方的現代主義文學在臺灣「推廣」開來了。

《現代文學》創刊號出來的那一天，白先勇興奮異常，他抱著一大疊淺藍色封面的雜誌，跑到學校向老師和同學熱情地贈送。當他和其他參與辦刊的同學一起把第一期《現代文學》雜誌送給黎烈文教授的時候，這位三十年代《申報·自由談》的主編對他們說了一句：「你們很勇敢。」白先勇和他的同學聽了這句話深受鼓舞，以為老師是在表揚他們，直到後來在遍嘗了辦刊物的艱辛之後，他們才回過味來，明白了曾經做過編輯的黎烈文是在感歎他們這群「初生牛犢」的勇氣——辦刊物的種種困難，又豈是這般年輕後生所能逆料？

果然，刊物辦出來後，銷路大成問題。雖然白先勇和「編委會」的其他同學到處貼海報、拉訂戶，但第一期結算下來，只賣出去六七百本。賠錢是肯定的了，但能有六七百個讀者，還有張心漪、殷張蘭熙、周夢蝶以及歐陽子父親的學生們等熱心人士的支持，為他們拉廣告、拉訂戶，也是一種鼓勵。雖然賠錢，大家還是興高采烈。五月九日，「現代文學編輯委員會」的十二位成員白先勇、歐陽子、王文興、陳若曦、葉維廉、劉紹銘、李歐梵、戴天（戴成義）、方蔚華、林湖（林耀福）、陳次雲、張先緒還去拍了一張集體照，為歷史留下了一群滿懷理想、熱



《現代文學》創刊號及第27期第58期。（傳月庵提供）



上圖：現代文學編輯委員，左起前排陳若曦、歐陽子、劉紹銘、白先勇、張先緒，後排左起戴天、方蔚華、林耀福、李歐梵、葉維廉、王文興、陳次雲。

左圖：1992年與好友歐陽子攝於台北。

愛文學的青年人正在書寫歷史的精彩一瞬。

雖然滿懷理想，可是辦雜誌光有理想的支撐還不夠，還必須時刻面對各種困難的挑戰。除了落實開辦經費、解決稿源和銷路等問題之外，諸如印刷、財務、人事延續等方面的問題，都需要一項一項地去解決。《現代文學》雜誌最初交由臺北印刷局印刷，這個名爲「臺北印刷局」的印刷廠位於漢口街一段，經理姓姜，是個精明的上海人，他大概覺得《現代文學》的印刷費利潤有限，因此《現代文學》的稿子到了他那裡，常常一拖再拖，有時臨到出刊之時，還不見動靜，逼得白先勇在屢催無效的情況下，有時只得採取「索性坐在印刷廠裡不走」的辦法，對姜經理逼宮。第一期的《現代文學》，就是這樣被白先勇逼出來的。

這邊印刷的問題剛剛總算走上正軌，那邊又出現了經濟危機。《現代文學》辦到第九期時，白先勇拿去放高利貸的那家仲鐵廠宣佈「改組」（其實就是「破產」），這樣白先勇投在裡面的新臺幣不但用來辦刊的利息沒有了，連本金也收不回來，雜誌眼看就要辦不下去了。危急之時，幸好當時美國新聞處處長麥卡錫（Richard M. McCarthy）知道了《現代文學》面臨的經濟困境，慨然應允購買《現代文學》第十、十一兩期各六百冊，這才幫助《現代文學》度過了財政難關。

財政問題才緩過一口氣來，人事問題又接踵而至。《現代文學》第九期將出未出之時，也是白先勇他們這一班同學即將大學畢業之際，第九期《現代文學》出版，白先勇他們也就畢業了。由於臺灣社會實行男性大專畢業生服役制度，所有男生畢業後都要到軍隊服役，所以《現代文學》從第十期開始，隨著白先勇等人畢業、當兵，雜誌就由留在台大外文系任教的歐陽子負責，在臺北的其他「編輯委員」

和同學陳次雲、陳若曦、楊美惠等也時常到台大來幫忙，入伍受訓的男同學則以稿援支持。比白先勇他們這一班低兩屆的鄭恆雄（潛石）、王禎和、杜國清、沈萍等人則在此時加入，成爲《現代文學》的第二代。當鄭恆雄、王禎和、杜國清等人也當兵的當兵、出國的出國的時候，余光中、何欣、姚一葦、王文興（從美國回臺灣）、柯慶明等人又加入到《現代文學》的編輯隊伍中。在以後的漫長歲月裡，《現代文學》雜誌總是面臨著經費、稿源、銷路、人手等種種問題的困擾，未嘗稍歇，但這雜誌雖歷經千辛萬苦，卻堅持十三載，成爲臺灣六、七十年代文學中的重鎮，直到一九七三年九月，白先勇在經濟上對這本雜誌的支持實在維持不下去了，《現代文學》才告停刊。

《現代文學》雜誌在二十世紀六十年代臺灣文壇出現，就其對現代主義文學的弘揚而言，是承續了五十年代臺灣三大現代詩社的現代主義文學傳統；就其對文學本體的執著回歸而言，則與《文學雜誌》一脈相承。一九五三年二月，紀弦創辦《現代詩》，一九五四年三月，「藍星」詩社成立，一九五四年十月，「創世紀」詩社成立。這三大詩社雖然提倡現代詩，但因為詩歌是小眾的文類，其影響主要限於詩歌寫作者和閱讀者的小範圍，因此二十世紀五十年代的臺灣現代主義文學，其影響遠沒有六十年代那樣廣泛。臺灣現代主義文學從五十年代的小眾化向六十年代蔚爲大觀的蔓延，一九五六年一月「現代派詩人代表大會」的召開和同年九月《文學雜誌》的創刊，是兩個關鍵的觸發點和起跳點。紀弦在「現代派詩人代表大會」上提出的「六大信條」，引起了廣泛而又激烈的討論，客觀上擴大了現代主義文學的影響；《文學雜誌》以對文學本位的堅守和對「新批評」理論的宣導、實踐，影響了

一代青年學子，開啓了《現代文學》的先河，爲六十年代臺灣現代主義文學的濫觴，打下了堅實的文學基礎。

《現代文學》誕生的時代，威權體制的嚴苛和知識份子對思想自由的渴望，形成了巨大的張力。《現代文學》創辦後半年左右，《文學雜誌》停刊，「《自由中國》事件」爆發，接著臺灣文化界又有激烈的「中西文化論戰」。就是在這樣的環境下，《現代文學》以一群大學在校生之力，以自己的堅韌和執著、紮實和銳利，向臺灣文壇擴散並壯大現代主義文學的影響。自五十年代在臺灣小眾中活躍的現代主義文學思潮，經由《文學雜誌》的推動和《現代文學》的延續、光大，以及三大詩社的共同參與，在二十世紀六十年代呈現出強勁的勢頭，並主導了這一時期的臺灣文學。

《現代文學》週年慶（一九六一年三月）

一九六一年三月十五日，爲了慶祝《現代文學》創辦一週年，白先勇在家裡辦了一個慶祝會。當時白家位於臺北松江路，靠近和長春路的交口處，共有兩個院落，白崇禧夫婦住一二七號，白先勇住一三三號。那時松江路位於臺北市東北角的邊緣，四周都是農田，相當偏僻，白天可以看到蹣跚的牛車和沖天而起的白鷺鷥，晚上則蛙鳴四起，咯咯的叫聲充滿天籟。松江路一三三號是松江路右側最後一幢宿舍，是間拼拼湊湊搭起來的木造屋。一三三號分前後兩進，前面一進住的是白崇禧的副官和司機，後面一進有一個不大的房間，是白先勇的臥室，在這一進陪伴白先勇的，有一條狼狗、一隻火雞和一棵夾竹桃。在這裡白先勇除了聽音樂、看書、寫小說之外，就是辦《現代文學》雜誌（《現代文學》的社址，即爲「臺北市松江路一



台大時期與父親攝於松江路的家。

三三號」。當年熱中於文學創作並在文壇上已露出「尖尖角」的青年才俊像癡弦、陳映真，以及學兄輩的余光中和更爲年長的姚一葦等人，都到過松江路一三三號白先勇的這個住處。不過，由於地方實在太小，白先勇接待同學、朋友和《現代文學》雜誌的同仁，主要還是在松江路的二二七號。

舉辦這個慶祝《現代文學》創辦一週年的慶祝會，自然也是在松江路二二七號白先勇父母住處召開。這一慶祝會既是白先勇向父母展示自己在文學上取得的「實績」，同時也是白先勇父母對他在文學上的成就以及以文會友的做法表示理解和支持。這個慶祝會來賓眾多，《現代文學》同仁幾乎全部到場，白先勇的親戚同時也是好友的顧福生以及他「五月畫會」的朋友莊喆、韓湘甯、胡奇中、劉國松等人，還有張心漪、殷張蘭熙等，都來參與慶賀，顧福生的學生陳平（後來的三毛）在她的堂哥的陪伴下也來了，大家濟濟一堂，共同爲《現代文學》慶生。白先勇的父母看到兒子在文學上已經闖出了自己的一片天地，又有了這麼多志同道合的朋友，也甚感欣慰和開心。當初他們對白先勇由工轉文，還有些「埋怨惋惜」，現在白先勇在文學上已經做出了成績，應了母親當時「行行出狀元」的解說，他們怎能不從心底爲白先勇高興呢。

白先勇的父親白崇禧是北伐、抗日名將。白崇禧在他一生的戎馬生涯中，戰功顯赫，對中國現代歷史的進程產生過重要影響的龍潭戰役、臺兒莊大戰、武漢保衛戰、長沙會戰、崑崙關戰役、四平之戰，他都參與指揮，或任主官或爲贊襄，爲這些戰役取得勝利或獲得重大戰果起到了關鍵性的作用。由於他在指揮作戰時足智多謀，故有「小諸葛」之譽，而他在一九三七年八月奉最高當局的邀請從桂林飛赴南



1946年白崇禧（右）與何應欽（左）、蔣介石攝於中山陵。

京參與抗戰時，日本媒體曾以「戰神入京，中日之戰不可避免」為題加以報導。遺憾的是，這樣一位對中國現代歷史和民族國家有過巨大貢獻的軍事家和政治家，出於在歷史上曾經和以蔣介石為首的中央系在派系和政見上有分歧乃至矛盾，到了臺灣後，備遭冷落，「跡其政治生活，僅較張學良、孫立人略勝一籌，」他不但被排除在國民黨的「中委」、「中常委」和「中評委」之外，而且長期擔任的中國回教協會理事長一職（白崇禧有一回教名烏默爾），也被當局設法替換，只給他掛了一個「總統府戰略顧問委員會副主任委員」的閒職。更令人吃驚的是，此時的白崇禧，不僅政治上被邊緣化，在很多小事上屢受窩囊氣，而且失去離臺的自由，甚至還受到暗中監視。曾經領兵百萬的一代英雄，此時真是虎落平陽，龍困淺灘。現在，他看到白先勇在文學創作上顯露才華，雜誌也辦得有聲有色，並有了一幫自己的文友，他在分享兒子的喜悅的同時，或許也暫時從困頓的政治環境中解脫出來，而感到一絲快慰。

白先勇的母親馬佩璋出身於傳統的舊式家庭，這使她深受傳統文化的薰染，同時因為父親曾經經商，後又出仕，所以家庭環境尚屬開通，這又使她能感受到新時代的氣息。馬佩璋幼時祖母曾想給她裹腳，但在她的反抗下，最後也就不了了之。這是馬佩璋最早享受到的時代變化的結果，她享受到的另一個時代變化的結果是她有機會進師範學校讀書，接受現代教育。由於在家裡是長女，又受過新式教育，因此她有時參與處理家裡的事務，她性格堅強開朗，遇事很有決斷，頗有女中豪傑的氣概。她和白崇禧新婚後不久，白崇禧參加北伐，龍潭一役，慘烈異常，有傳言白崇禧在此次戰役中陣亡，馬佩璋不相信，和白先勇的表哥一起，駕車從上海奔赴龍潭戰場，冒著槍林彈雨，爬戰壕，衝破封鎖線，終於和白崇禧會合，戰場重逢，這對年輕夫婦喜之不禁，有劫後重生之感。馬佩璋的這次戰場經歷，典型地反映了她的性格，也成為白、馬兩家口口相傳的傳奇。

在白先勇的成長過程中，由於父親長年在外指揮打仗，不常在家，因此母親就成為他幼年時最親近的親人，他和母親感情深厚，母親對他潛移默化的影響自然也格外深刻。母親識大體、不虛偽的人格特質和堅強開朗、樂觀向上的性格特點，都在白先勇的身上有著明顯的遺留。母親在白先勇的心中，地位崇高。在母親去世十幾年後的一篇文章中，白先勇這樣深情地回憶自己的母親：

母親出身官宦，是外祖父的掌上明珠，自小錦衣玉食，然而膽識過人，不讓鬚眉。一九二七年北伐，母親剛跟父親結婚，隨軍北上。父親在龍潭與孫傳芳激戰，母親在上海誤聞父親陣亡，連夜衝封鎖線，爬戰壕，冒槍林彈雨，奔到前方，與父



上圖：母親在桂林讀女子師範時攝。
右圖：北伐時期在漢口，懷中抱的是大姊。

親會合，那時她才剛冒二十。抗日期間，湘桂大撤退，母親一人率領白馬兩家八十餘口，祖母九十，小弟月餘，千山萬水，備嘗艱辛，終於安抵重慶。我們手足十人，母親一生操勞；晚年在臺，患高血壓症常常就醫。然而母親胸懷豁達，熱愛生命，環境無論如何艱險，她仍樂觀，勇於求存，因為她個性堅強，從不服輸。……她在醫院裡住了六個月，有一天，我們一位親戚嫁女，母親很喜愛那個女孩，那天她精神較好，便掙扎起來，特意打扮一番，堅持跟我們一同去赴喜宴。她自己照鏡，很得意，父親笑道：「『換珠衫依然是當年模樣』。」雖然她在席間只坐了片刻，然而她卻是笑得最開心的一個？。

這樣一個對世界、對生活、對人生、對家庭充滿愛心、滿懷樂觀的母親，看到白先勇在文學上成果斐然，而眾多文友又皆為出色的才俊，她自然滿心歡喜，分外開心。這次《現代文學》的週年慶祝會，使白先勇的父母不但更加理解了他的文學事業，而且兒子的成果，也使他們在精神上得到了極大的安慰。對於白先勇來說，這次盛大的慶祝會因為有了父母的支持，也開得熱鬧而又圓滿。

早期作品（一九五八—一九六二）

雖然白先勇最早見諸報刊的文字是中學時期的一篇短文，但他正式發表的第一篇文學作品卻是一九五八年發表在《文學雜誌》上的〈金大奶奶〉。儘管他那時還是一個大學生，可是〈金大奶奶〉在拿給他的老師、也是《文學雜誌》的主編夏濟安看的時候，夏濟安的評價卻是「你的文字很老辣」。在白先勇的小說處女作中，他處理

的是一個「老上海」的故事。金大奶奶從第一次婚姻中獲得了財富——嫁了一個有錢卻短壽的丈夫，卻從第二次婚姻中遭遇了悲劇——嫁給了看中她的錢而不是她的人的金大，這個錯誤的人生選擇最終導致了她的人生悲劇。金大在把她的田契首飾弄到手後，對她不是打就是罵，而金二奶奶、小虎子乃至傭人也對她施以各種凌辱，金大奶奶雖然時有抗爭，但總以失敗告終，最後，當金大先生公然蔑視她的存在，要把上海唱戲的相好娶回來的時候，金大奶奶以生命為武器進行了反抗：在金大先生的婚禮之日，結束了自己的生命。雖然寫〈金大奶奶〉時白先勇才二十出頭，可他在小說中呈現出來的世界，卻是一個由背叛、虐待和死亡交織而成的悲慘人間，而這一切的核心，則是情感。〈金大奶奶〉的出現在某種意義上昭示出白先勇出國前小說創作的基本母題，突出地體現為通過破損殘缺的情感，揭示人類生存形態的尷尬、無奈、殘忍和血腥。〈金大奶奶〉中金大奶奶對金大先生的「愛」，換來的卻是充滿怨恨的死亡。很顯然，此時的白先勇既對情感世界有著濃烈的興趣，又對情感世界的悲劇性結局有著深刻的體悟。如果說前者可能與白先勇此時正值青春年少，感情正是這一年齡階段的青年人最為關心的領域的話，那麼後者則體現了白先勇思想深處對情感「殺傷力」的某種直覺、迷戀和警惕。

在四個月後同樣發表在《文學雜誌》上的小說〈入院〉（後改爲〈我們看菊花去〉）中，白先勇繼續著他對情感的表現和思索。小說中的「我」與患有精神疾病的姊姊感情甚篤，可是「我」卻利用了姊姊對我的信任，欺騙她是去看菊花，把她送進了台大醫院精神科。這篇小說寫得十分抒情，也與白先勇的三姊白先明的真實人生有著某種相似。小說中「我」與姊姊在感情上處於一種悖論的狀態：「我」要對姊姊

好卻必須把她送到她不願意去的地方；姊姊信任「我」卻遭到了欺騙。小說中兩個情感深摯的人竟分屬不同的世界，在「我」與患病的姊姊之間，橫亙著的是一道無法逾越的鴻溝。

相類似的情景一再地出現在這一時期的白先勇小說創作中。在接下來的〈悶雷〉、〈月夢〉、〈玉卿嫂〉、〈黑虹〉、〈小陽春〉、〈青春〉、〈藏在褲袋裡的手〉、〈寂寞的十七歲〉、〈那晚的月光〉等作品中，雖然這些小說題材不同，情節各異，



三姊先明生病後與母親攝於台北。

可是在關注情感這一點上卻驚人地一致。〈悶雷〉中的福生嫂面臨的是一個情感選擇，她愛上了丈夫馬福生的同事劉英，但在劉英即將向她表白的時候，她卻將房門反鎖起來並丟失了開門的鑰匙，由於馬福生是個性無能者，所以福生嫂一生都沒有真正享受過愛情的幸福——她爲了面子「裝肚子」的行爲則給她帶來了無盡的恥辱，連她的兒子馬仔也取笑他。劉英可以說是她人生幸福的希望，可是在幸福向她走來的時候，她卻難以打開自己的「心鎖」，兩個相愛的人終於擦肩而過。情感的失落和愛的遺憾在〈月夢〉中同樣出現，吳鍾英在

少年病人的死亡中追憶起自己少年時的好友靜思，兩個在他內心激起深情的美少年卻「不約而同」地走向死亡，這種愛情與死亡同在的情形在〈玉卿嫂〉中走向了極端。玉卿嫂對慶生的那份充滿激情的狂熱愛戀最終毀了慶生也毀了她自己，感情的力量原來是如此的可怕，它在溫暖相愛的人的同時也會灼傷相愛的彼此。愛與死亡的慘烈相遇使〈玉卿嫂〉成爲白先勇早期小說中最具「震驚」效果的作品，那個外表貞靜內心狂烈的玉卿嫂，也就成爲白先勇早期小說中的代表人物。

感情的千瘡百孔以及常常與虐待、死亡相伴的形態，使白先勇早期小說中的情感世界呈現出灰暗、淒涼和頹敗的色調，〈黑虹〉中的耿素棠、〈小陽春〉中的樊教授、〈青春〉中的老畫家、〈藏在褲袋裡的手〉中的呂仲卿、〈寂寞的十七歲〉中的楊雲峰、〈那晚的月光〉中的李飛雲，這些人物可以說無一例外地遭遇到了情感的挫折和失敗。耿素棠對家庭的瑣碎和家人的厭煩已達不可忍受的程度，爲了擺脫這種厭倦的狀態，她離家出走，投向了陌生人的懷抱，並最終選擇了死亡。樊教授對女兒的愛和對妻子的恨使他把自己的生活弄得一團糟，他想要創立的「總括一切的抽象觀念」——「樊氏定理」，也成了對他人生的莫大諷刺。至於那個想要抓住青春少年（青春的象徵）不放的畫家，最後只能以徒勞和自己的死亡告終。而呂仲卿的痛苦則在於他無法正常表達出對女性的愛，被壓抑的情感在他那裡只能以一種變形的方式曲折地表達出來，當他做出「犯法」之事（去摸路上女行人的臀部）的時候，對他來說恰恰是他走向正常的開始——一直藏在他褲袋裡的手終於拔了出來。與呂仲卿相比，楊雲峰的痛苦顯然更爲廣大也更爲強烈。他所面對的是一種置身人群卻彷彿在「荒原」中孤絕跋涉的境況，他的寂寞感是無邊的，他其實是在以

一己之力與整個環境對峙，這使他一直處於一種無言的恐怖之中，他那無助和無力的經驗，充分表明了真正的情感是無法表達、無法溝通也無法獲得的，那個陌生人的雨中安慰給他帶來的或許是更多的痛苦和煩惱。由情感生發出的懊惱對於李飛雲而言不但無法擺脫而且只會日趨強烈，當年與情感相伴的美好記憶如今看來只是鏡中月、水中花。

從整個十一篇小說來看，白先勇早期創作的關注焦點無疑是人的情感世界，這當然與這時的白先勇正值青春年華有關——青年人在這一時期面臨的最大人生課題可能就是情感了，情感既是他們渴望神往的世界，也是令他們心醉神迷的世界，卻也是使他們產生種種煩惱的世界，這時的年輕人既被情感「佔有」也常常被情感「魔」住。對於白先勇而言，寫情感固然表明這一時期他被「情感」所吸引，然而更重要的，還在於他如何寫情感。從白先勇的這些早期小說中不難看出，他對「情感」的處理基本體現為：一、「情感」是所有的人都渴求的一種精神和心理的內在需要；二、人們在追求「情感」的過程中常常遭遇失敗，因為「情感」的訴求對象幾乎總是拒絕或難以接受這種「感情」；三、「情感」在白先勇的筆下經常與死亡聯繫在一起，無論這種死亡是指向自身還是他人，死亡的出現在某種意義上寓示著「情感」具有著不可避免的悲劇性——一種失敗的情感其實就是一種死亡，在這一點上「情感」與死亡具有了同構性。四、即便沒有走向死亡，那也是一段不堪和慘痛的人生經歷，在「情感」牽引下的人們，經歷的是殘缺、蒼白和悲涼的人生。

從白先勇在小說中對「情感」的處理方式中可以發現，他對「情感」世界的基本感受帶有相當的否定性，也就是說，他一方面對人類追求「情感」的行為有著充

分的理解，但同時，他對人們能否實現「情感」的溝通相當懷疑。他對人間有愛並不排斥，但這種愛（情感）在他的筆下常常是殘缺的和不「尋常」的——它們不是與仇恨、佔有、怯懦、寂寞、懊悔相伴，就是與隔膜、殺戮和死亡同行。對於感情能否溝通和實現，白先勇在他小說中的展示基本上是負面的，對於人間的情感交流和心靈溝通，白先勇顯然沒有太大的信心。在他的小說中，人渴求情感的急切和這種情感的不易獲得、屢遭失敗，形成了極大的反差。

至友生病（一九六〇年七月）

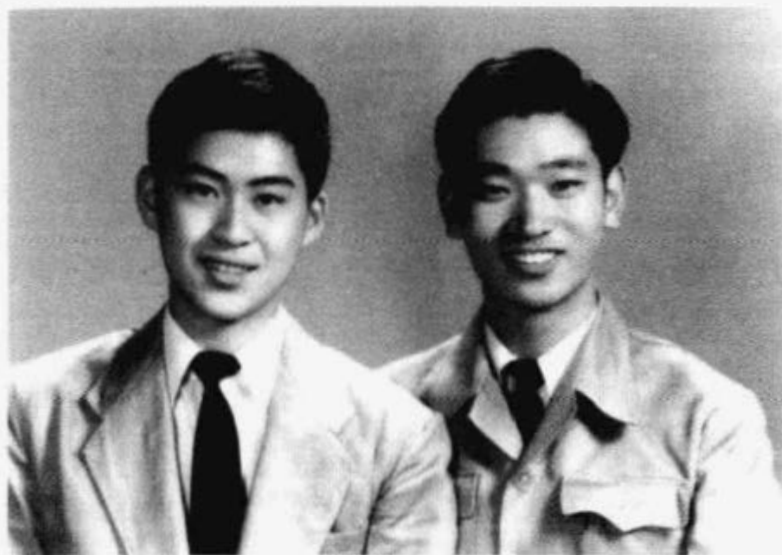
大學三、四年級正是白先勇的第一個創作噴湧期，也是他辦《現代文學》雜誌最爲忙碌的時候。白先勇出國前的主要作品，大都創作於這個時期。一九五八年，他發表了一篇小說〈金大奶奶〉；一九五九年他發表的小說增至兩篇：〈入院〉和〈悶雷〉；一九六〇年，白先勇發表的小說數量達到三篇：〈月夢〉、〈玉卿嫂〉和〈黑虹〉，到了一九六一年，他一年之內竟然發表了四篇小說，分別是〈小陽春〉、〈青春〉、〈藏在褲袋裡的手〉和〈寂寞的十七歲〉。與此同時，他還和同學一起創辦了《現代文學》雜誌，到一九六一年夏天，《現代文學》雜誌已經辦到第十期，辦雜誌過程中所遭遇到的種種困難，都要白先勇一一設法解決，白先勇在這段時間的忙碌，可想而知。

也就在這個時候，白先勇的至友王國祥得了重病，患了「再生不良性貧血」（Aplastic Anemia）。一九五八年白先勇重考大學，放棄成功大學水利系而轉入臺灣大學外文系後，王國祥在成功大學電機系又多念了一年，最終，王國祥也發現自己

的真正興趣不在工科（電機）而在理科（理論物理），因此在一九五九年，王國祥向學校提出轉學申請，得到允許後他參加了轉學考試，並順利地轉入臺大物理系。「當年轉學、轉系又轉院，難如登天，尤其是台大，王國祥居然考上了，而且只錄取了他一名。」

王國祥能轉學考回台大，就讀自己真正喜歡的專業，並和白先勇又在同一個學校，自然十分高興。白先勇看到至友也回到臺北，不但能朝夕相處，而且能分享自己在文學創作上成功的喜悅並參與自己組織的一些文學事務和活動，當然也備感興奮。然而，正當他們都在為自己轉了一個圈才最終找對自己的路而感到慶幸的時候，王國祥卻在一九六〇年罹患了嚴重的血液病。

白先勇第一次知道「再生不良性貧血」這個名詞是在一九六〇年夏天的一個早晨，那天他要去臺北中心診所的血液科，取王國祥生病化驗的結果。在醫院裡，血液科主任黃天賜把檢驗結果告訴了他：「你的朋友患了『再生不良性貧血』。」看到白先勇聽了這個病名一臉茫然，黃醫師又為他解釋了一番什麼叫做「再生不良性貧血」以及它的病理病因。「再生不良性貧血」（又叫「再生障礙性貧血」）是由於骨髓造血功能低下引起全血細胞減少，從而產生



1957年白先勇與王國祥（右）。

頑固性貧血和反覆出血、感染的造血系統疾病。致病原因則有原發性和繼發性兩大類，找不到明顯病因的稱爲原發性「再生不良性貧血」（或稱「原發性再障」），由某種化學物質（如苯及苯的衍生物的作用）、物理因素（放射線作用或電離輻射）或生物原因（嚴重的感染以及肝病、腎病等）所導致的這類疾病則稱爲繼發性的「再生不良性貧血」（或稱「繼發性再障」）。對於這種血液病，現代醫學至今尚沒有找到可以徹底根除的治療手段，治癒率極低。在二十世紀六十年代的臺灣，對於這種疾病基本上只能靠輸血來彌補患者低下的造血功能。當黃大夫將王國祥所患的這種疾病的嚴重性告訴白先勇的時候，白先勇的心情陡然沉重起來。

那時王國祥正在臺灣大學物理系讀完大二，即將進入大三，「這樣一來只好休學，而這一休便是兩年。」在〈樹猶如此——紀念亡友王國祥君〉這篇文章中，白先勇這樣寫道：

國祥的病勢開始相當險惡，每個月都需要到醫院輸血，每次起碼500CC。由於血小板過低，凝血能力不佳，經常牙齦出血，甚至眼球也充血，視線受到障礙。王國祥的個性中，最突出的便是他爭強好勝，永遠不肯服輸的慫直脾氣，是他倔強的意志力，幫他暫時抵擋住排山倒海而來的病災。那時我只能在一旁替他加油打氣，給他精神支持。他的家已遷往台中，他一個人寄居在臺北親戚家養病，因爲看醫生方便。常常下課後，我便從台大騎了腳踏車去潮州街探望他，那時我剛與班上同學創辦了《現代文學》，正處在士氣高昂的奮亢狀態，我跟國祥談論的，當然也就是我辦雜誌的點點滴滴。國祥看見我興致勃勃，他也是高興的，病中還替《現代文學》

拉了兩個訂戶，而且也成為這本雜誌的忠實讀者。

雖然王國祥以頑強的毅力和病魔搏鬥，可是一年多過去了，病情並不見起色，家裡的經濟狀況卻因為長期昂貴的治療費用的拖累而日見困窘。正當王國祥的家人和朋友感到束手無策的時候，他的一位親戚打聽到，有位中醫為一個韓國來的留學生治好了「再生不良性貧血」，那位韓國學生的病情比王國祥還要嚴重，西醫已經放棄了，卻被名醫奚復一大夫用中醫的方法治好了。這一消息無疑給了王國祥的家人朋友極大的鼓舞，於是他們找到那位奚大夫，請他也給王國祥看診開方，用中醫的方法來為王國祥治療。在中醫理論中，「再生不良性貧血」屬於氣血不調，熱火上炎，因此奚大夫所開藥方，以性涼的幾味中草藥為主，其中有一味犀牛角粉為一般中草藥所罕見，自然價格也著實不菲。奚大夫不愧為江南名醫，果然身手不凡，按照他開的藥方，服用半年中藥後，王國祥的病竟然一天好似一天，最後已不再需要輸血。一場來勢凶猛足以威脅生命的重症，在王國祥頑強毅力的抵禦、親人朋友精神上的加油鼓勵和奚大夫妙手回春的醫術面前，終於逐漸退去。根據以往醫學文獻的記載，「再生不良性貧血」雖然極難治癒，但卻有百分之五的人會自行復元。王國祥這次得病有驚無險，使他自己、家人和朋友都以為他可能屬於那百分之五。直到多少年後，病魔捲土重來，王國祥和白先勇才知道他們都太過樂觀了。

母親去世（一九六二年十二月）

在白先勇辦《現代文學》雜誌忙得如火如荼的時候，除了王國祥的病讓他時刻

牽掛，常要往醫院跑之外，母親馬佩璋的身體也令他時時擔心。馬佩璋身體微胖，或許與家族遺傳有關，她很早就有高血壓的毛病，中年後因高血壓又引發心臟病，到臺灣後她的身體就時好時壞，常因高血壓症而就醫。那個時代，治療高血壓尚沒有特效藥，一九六〇年以後，馬佩璋的高血壓病日趨嚴重，有時還要住院治療，生活品質大受影響。儘管如此，她仍然樂觀，即便是在病中也不忘苦中作樂，一些喜慶熱鬧的場合，只要她身體允許，她都會興致勃勃地參加，讓自己快樂，同時也把快樂帶給家人和朋友。或許她知道，到臺灣後，白崇禧在政治上處境艱難，心情難以舒暢，惟有用他自己的樂觀開朗來感染家人，影響家庭，讓家中能有一些歡樂祥和的氣氛。而且，越是在政治上受到打壓，就越是不能讓家裡有沉悶壓抑的氛圍。過去在大陸時，白崇禧在外領兵打仗，白、馬兩家九十餘口人，躲空襲、逃難、日常生活，她都是主心骨，現在到了臺灣，白崇禧長年在家，可是家中的靈魂，還是她。女性的堅強和偉大，往往就體現在這種歷史的縫隙裡和日常的細節中。

白先勇本來就和母親感情深厚，母親不但是他最崇拜的女性，也是他最親近的親人。因此，母親的身體狀況固然牽動著全家人的心，可是在白先勇那裡，還有一份屬於他個人的特別的關注，在某種意義上講，母親是他最依賴的精神支柱和最安穩妥貼的情感寄託，他的人生意義和生命價值的最重要部分，就寄寓在母親身上。

然而，在白先勇眼裡「個性堅強，從不服輸」的母親，在病魔面前，卻「節節敗退，無法抗拒」，雖然她熱烈擁抱人世間的一切，不甘也不屑死神的威脅，可是最終，她還是被病魔和死神奪去了生命。一九六二年十二月四日，白先勇的母親馬佩



上左圖：1950年在香港。

上右圖：1940年代戰後於南京。

下圖：1955年白先勇（後）中學時與母親、先剛、先敬，攝於松江路的家。

璋因病與世長辭，享年五十九歲。馬佩璋在世之日，曾有一相士仇慶雲說她不會活到六十歲，相士的話，原本在「信則靈」與「不信則全是胡言亂語」之間，不料相士的話，在馬佩璋身上，卻真的應驗了。

馬佩璋的去世對白、馬兩家來說，不啻天崩地裂，棟毀樑摧。白崇禧到臺灣後，政治上身處逆境，年歲上由中年步入老年，晚年生活，幸有樂觀開朗堅強豁達的夫人相伴，現在老伴撒手人寰，離他而去，其遭受的心靈創痛之巨，可想而知。

而對白先勇而言，母親的去世，不但意味著他人生的重大轉折，而且他的思想和精神世界，也由此改觀——世界從裡到外，從此不一樣了。在〈驀然回首〉中，他這樣寫道：

母親的死亡，使我心靈受到巨大無比的震撼。像母親那樣一個曾經散發過如許光與熱的生命，轉瞬間，竟也煙消雲散，至於寂滅，因為母親一向為白、馬兩家支柱，遽然長逝，兩家人同感天崩地裂，棟毀樑摧。出殯那天，入土一刻，我覺得埋葬的不僅是母親的遺體，也是我自己生命的一部分。那是我第一次真正接觸到死亡，而深深感到其無可抗拒的威力。由此，我遂逐漸領悟到人生之大限，天命之不可強求。喪母的哀痛，隨著時間與了悟，畢竟也慢慢沖淡了。因為國外沒有舊曆，有時母親的忌日，也會忽略過去。但有時候，不提防，卻突然在夢中會見到母親，而看到的，總是她那一幅臨終前憂愁無告的面容，與她平日歡顏大不相類。我知道，下意識裡，我對母親的死亡，深感內疚，因為我沒能從死神手裡，將她搶救過來。在死神面前，我竟是那般無能為力。

隨著母親的去世，白先勇的人生形態和思想深度都進入到了一個新的階段。從日常生活到精神情感有母親庇蔭的時代結束了，一個沒有母親的世界剎那間來到了他的面前。從此，他將要自己獨立地面對這個世界。

馬佩璋去世後，白崇禧專門在臺北六張犁的白榕蔭堂墓園爲她建了一個佩璋亭，以資紀念。在爲馬佩璋樹的牌坊正面，有蔣中正的題額「淑行流馨」，兩邊分別是陳誠和何應欽的輓聯。陳誠的輓聯是「八桂播徽音早有金泥揮梁戟 百年傳盛業已看玉樹滿庭除」，何應欽的輓聯則是「夫子爲邦國宣猷梁案相莊元詩興悼 階庭看芝蘭競秀杯捲垂澤國頌流芳」。牌坊的反面是于右任的題額「母德揚芬」，兩邊的輓聯是謝冠生（時爲司法院長）和顧祝同的手筆，謝冠生的輓聯爲「相夫立業教子成名彤管揚芬鸞馭杳 綺閣風淒瑤池月冷荀緯抱痛鯉庭塞」，顧祝同的輓聯是「翟筭著徽音眉敬相莊箕疇備福 絲蘿聯戚誼義方啓後厚澤傳家」。在墓後的照壁上，則有張群的輓聯：「懿徽水式 壺範長昭」。

從馬佩璋的身後哀榮，足可看出白崇禧在中國現代史中的地位和影響。

赴美留學（一九六三年一月）

二十世紀五、六十年代的臺灣，出國留學，特別是到美國留學是許多青年學子的理想。從當時臺灣青年中流傳的一句順口溜「來來來，來台來，去去去，去美國」中，不難看出期待赴美留學，已成爲當時臺灣的社會風氣。白先勇在大學階段學的是外文，成績又好，深得夏濟安、俞大綵等老師的賞識，他的外國文學修養和外語

水準，應付留學考試自然不成問題，而他在寫作上所懷有的遠大理想，也使白先勇很想到外面的世界去看看。因此，隨著大學畢業的日漸臨近，準備出國留學，也就成爲白先勇要認真對待的問題。

按照臺灣當時的規定，所有的健康男性都要到部隊當兵，沒考上大學的高中畢業就要入伍，考上大學的大學畢業以後也要到部隊服役，如果能通過考試，可以充任軍官。白先勇大學畢業後，到駐紮在中壢的第一軍團服役。當兵期間，他對軍隊的那套訓練和軍事教育課程毫無興趣，訓練休息時，因爲天氣炎熱，他跑到田裡偷吃西瓜，排長站在身後都沒發現，自然被當場「捕獲」。上地圖識別課程時，他聽不懂也不想聽，就趴在桌上寫他的小說，支持《現代文學》，〈寂寞的十七歲〉就是在上地圖課時寫成的。除了創作小說之外，白先勇此時也開始著手聯繫出國的事宜。

《現代文學》在辦到第九期時曾經遭遇到經濟危機，當時駐臺灣的美國新聞處處長麥卡錫以出資購買雜誌的方式幫了他們的忙，使《現代文學》暫時度過了財政難關。麥卡錫畢業於美國愛荷華大學的「作家工作坊」(Writer's Workshop)，主修美國文學。他在一九四七年至一九五〇年派駐中國，任副領事，後轉至美國新聞處工作。一九五〇年至一九五六年派駐香港，任美國駐港總領事館新聞處處長。一九五八年至一九六二年，麥卡錫轉任臺灣的美國新聞處處長。由於麥卡錫自己是學文學出身的，並曾有過創作經歷（寫過兩個長篇小說但從未出版），因此對文學有很高的欣賞力和鑒別力。他在香港任職時認識了張愛玲，就是他聘請張愛玲爲美新處做翻譯工作，後來張愛玲創作《秧歌》和《赤地之戀》，他看了《秧歌》的前兩章之後

「大為驚異佩服」，並表示「自己寫不出那麼好的英文」。張愛玲後來以政治難民的身份去美國，麥卡錫不但為她擔保，而且還親自為她簽發了赴美簽證。

這樣一個有著很高的文學審美力的美國外交官，當他在臺北任職時，「那群正要改變索然無味臺北文壇的驚人的年輕作家」引起了他的注意——那群年輕作家，正是和美新處「合作出書（應為《現代文學》雜誌——引者注）的台大年輕作家」，當時尚在外文系讀書卻創辦了《現代文學》的白先勇、歐陽子、王文興、陳若曦、葉維廉、王禎和、李歐梵等人。當張愛玲在一九六一年十月受麥卡錫之邀赴臺灣搜集寫作資料時，她能和白先勇、歐陽子、陳若曦、王禎和、王文興、戴天等人見面，並至花蓮王禎和的家鄉一遊，居中介紹和安排的，就是麥卡錫。

從麥卡錫的這些經歷中不難看出，無論他在香港還是臺灣，他都和他認為有才華的中國作家保持密切的聯繫。不僅如此，他還在盡可能的範圍內，幫助這些作家解決現實中的實際問題。對於白先勇、歐陽子、葉維廉、陳若曦這些《現代文學》作家群來說，麥卡錫不但對《現代文學》雜誌的生存和延續伸出過援助之手，而且對於這些作家個人的人生走向，他也提供過幫助。當參與《現代文學》雜誌的這些「台大年輕作家」大學畢業後準備出國留學的時候，麥卡錫又一次幫了他們。

麥卡錫畢業於愛荷華大學的「作家工作坊」，自然會和一位出身愛荷華同時又在愛荷華大學任教的美國當代詩人發生聯繫，那位詩人叫保羅·安格爾（Paul Engle）。保羅·安格爾也是「作家工作坊」的畢業生，和麥卡錫是校友、「坊友」兼文友，他一九三七年應聘到愛荷華大學任教，一九四一年任愛荷華大學「作家工作坊」的主任，愛荷華大學的「作家工作坊」是一個非常特殊的教學機構，創造性

寫作 (creative writing) 是它教學的主要目的，平時學生的課程作業都是創作各種文類的作品，畢業時學生可以用創作的小說、詩歌作品做為畢業論文。這一機構不但培養本科生，也招收碩士生，並且，它還面向世界招收「國際學生」(美國以外國家和地區的留學生)。麥卡錫和保羅·安格爾的友誼，使來自臺灣地區的亞裔學生的數量，在二十世紀六十年代以後的愛荷華大學「作家工作坊」中大為增加。

一九五八年十月，當白先勇和他的同學歐陽子、王文興、陳若曦等人還在大學就讀之際，他們的學長余光中獲亞洲協會獎金資助，赴美進修。余光中到美國選讀的學校，就是愛荷華大學，並且，他的藝術碩士學位，就是在由保羅·安格爾主持的「作家工作坊」獲得的。當他一年後回到臺灣之後，白先勇和他的同學從他那裡知道了愛荷華，知道了愛荷華大學，也知道了「作家工作坊」。

於是，當白先勇決定要出國留學的時候，他自然會首先想到愛荷華大學的「作家工作坊」。白先勇立志創作，爲了拿學位而放棄(哪怕是暫時的放棄)寫作，對他說來實在難以接受，現在能夠有一個地方憑寫作也能拿到碩士學位，興趣和學位可以近乎完美地結合在一起，捨此其誰？白先勇打定主意，就選愛荷華大學「作家工作坊」做爲自己申請留學的唯一目標。決定了以後，他把自己的打算告訴了麥卡錫，並請他爲自己寫推薦信，麥卡錫聽了白先勇的想法後，毫不猶豫地表示「非常樂意做他的推薦人」。

以麥卡錫對白先勇文學才華和已經取得的文學成就的瞭解，以麥卡錫的身份和他與保羅·安格爾的友誼，他的這封推薦信無疑是個「強有力的推薦」(strong recommendation)，再加上白先勇自己出色的外語能力和中學、大學的優異成績，不

久，白先勇就收到了錄取通知書，並且，鑒於白先勇在文學創作方面的突出表現，愛荷華大學還爲他提供了全額獎學金。

然而，就在白先勇著手爲赴美留學做準備的時候，他母親的病情卻日趨嚴重。那段時間，白先勇一面要服兵役，一面要忙與出國相關的種種繁雜的瑣事，一面還要牽掛母親的病情。母親病情嚴重住院，他幾乎每天都要從憲兵司令部（此時白先勇已從中壢轉到臺北服役）趕去醫院探視，陪母親說說話，把外面的一些新鮮的見聞告訴母親，逗母親開心。可是，就在他收到愛荷華大學的錄取通知書後不久，母親的病情突然惡化，瀕臨病危。

母親病危期間，白先勇心急如焚，隨侍在側，然而臥病在床的母親儘管勇於求存，卻在死神的步步緊逼之下終於宣告不治。讓白先勇稍感安慰的是，母親雖然沒能親眼目送白先勇出國留學，卻在生前看到了白先勇愛荷華大學的錄取通知書，知道在讀書上十分上進、學習成績一直優異的「老五」即將赴美留學。

按照回教的葬儀，親人去世後四十天內，家屬須每日清晨到墓前誦經祈禱。母親去世後，白先勇兄弟姊妹在父親白崇禧的帶領下，走了四十天的墳。第四十天，白先勇便離台赴美，帶著他喪母的哀痛，和對未來既有憧憬的期待，也有不可知的惘然，飛向太平洋彼岸的美國中部農業州愛荷華，開始了人生新的一頁。

註釋

- 1 參閱繆天華：〈白先勇與我〉，《中央日報》，一九八九年九月一日。
- 2 白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第六十九～七十頁。
- 3 白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第七十頁。
- 4 白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第七十一～七十二頁。
- 5 這裡的《現代文學》是指早期，後來《現代文學》還曾復刊，又出過三十二期。
- 6 程思遠：《白崇禧傳》，曉園出版社，一九八九年八月版，第三二二～三二五頁。
- 7 白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第七十四～七十五頁。

陳文士

第三章

美國時期（上）

愛荷華大學（一九六三～一九六五）

「海外中國人」系列小說（一九六四～一九六五）

任教加州大學（一九六五～一九九四）

〈臺北人〉（一九六五～一九七一）

父親去世（一九六六年十二月）

六、七十年代的文學批評（一九六七～一九七八）

安居樂業（一九七三年三月）

〈現代文學〉停刊（一九七三年九月）

愛荷華大學（一九六三—一九六五）

一九六三年一月十五日，白先勇在臺北松山機場搭乘美國西北航空公司的班機，從臺北起飛，經香港、東京、阿拉斯加、西雅圖到紐約，先在紐約附近的哥哥姊姊處住了一陣子，然後從紐約轉道愛荷華州的東部城市愛荷華城——愛荷華大學就坐落在此。

白先勇到達愛荷華城的時候，已是二月，正是愛荷華最爲寒冷的季節。白先勇到學校報到的那天，適逢大雪。雪景對白先勇來說並不陌生，他幼時在大陸的南京、上海，都看到過漫天飛舞的大雪。不過在臺灣，已經有十來年沒看到過下雪了，所以面對雪景，白先勇有一種莫名的興奮。寒冷的天氣雖然一時有些不習慣，可是那清涼的空氣和快速旋轉的雪花，卻讓他有一種說不出的親切感。想到他在中學時，有一次地理考試，考到愛荷華主要的物產，許多同學都被這道有些冷僻的題目考倒了，他卻答了出來：玉米。冥冥之中，他似乎和這個地方有一種約定，這塊盛產玉米的大地，註定要爲他展露自己的文學才華提供豐富的美學營養，他一下子就喜歡上了這個地方。

因爲在哥哥姊姊處多住了幾天，因此白先勇到愛荷華大學的時候，學校已經開學了。白先勇在到達後順利地辦理了入學手續，並在學生宿舍住了下來。一切安頓好後，兩年的留學生生活算是正式開始了。

白先勇到愛荷華大學就讀的時候，保羅·安格爾正是「作家工作坊」的主任，這一年來自臺灣的除了白先勇，還有他的臺大同學歐陽子和學長葉維廉。歐陽子和葉維廉是秋季入學的，而白先勇入學時已是早春，所以白先勇來時，歐陽子和葉維

廉已經來了幾個月了。能在異國遇到故知，白先勇的美國生活在一開始還不算太孤獨。白先勇和歐陽子是同班同學，也是一起辦《現代文學》的老朋友，如今在美國重逢，朝夕相處，在臺灣時就已建立起來的深厚友誼，此時在相知相惜之外，更多了一份國外生活環境下的相助。在專業學習上，按照各人的志向和興趣，白先勇和歐陽子進了「作家工作坊」的小說組，而葉維廉則選擇了詩歌組。

愛荷華大學對「創造性寫作」(creative writing)的重視由來已久。一八九七年春季愛荷華大學就開設了詩歌創作班。九二二年，研究生院院長卡爾·謝舍爾(Carl Seashore)宣佈在愛荷華大學可以通過寫作獲得高級學位。一九三六年，在威伯·斯切門(Wilbur Schramm)的領導下，「作家工作坊」正式成立——這是美國大學中最早成立的「作家工作坊」，而保羅·安格爾則是在愛荷華大學「作家工作坊」最早獲得藝術碩士學位的學生之一。一九四一年，安格爾被任命為「作家工作坊」的主任，並在那個位置上一直坐了二十五年，在他的領導下，「作家工作坊」日漸興旺並成為美國大學中培養創作人才的重鎮。二戰期間，「作家工作坊」因受戰爭的影響，只有寥寥十來個學生，可是到了戰後，在短短的幾年內，它的學生人數就超過了一百人，並且還分為「詩歌工作坊」和「小說工作坊」兩個班——這個格局一直延續至今。

從愛荷華大學「作家工作坊」取得的碩士學位為英文系的「藝術碩士」(Master of Fine Arts in English)，這一學位的學制為兩年(六十個學期小時)，在此期間，學生將在想像性寫作(imaginative writing)方面獲得極大的提升，其碩士論文可以是具有書的規模的詩歌選、短篇小說選、長篇小說、劇本或其他適當形式的著作。對

於「作家工作坊」的學生來說，除了寫作是他們的主要學習內容之外，他們還必須學另一種藝術或外語，考試通常會考一些與寫作相關的技巧、美學和批評理論等方面的內容。

「作家工作坊」在愛荷華大學雖然是個獨立的部門，但它在學科專業和教學體系上基本上屬於英文系（這從它頒授的學位上也可以看得出來），保羅·安格爾本人就是英文系的教授（講授「詩歌坊」課程），因此「作家工作坊」在課程設置上，雖然也有一些屬於自己專門開設的課程，但從總體上看，它的許多課程都與愛荷華大學英文系所開設的課程共享。一九六三年至一九六四年白先勇在愛荷華大學就讀期間，「作家工作坊」和英文系開設的課程近一百五十門（這些課程有其歷史延續性，不限於這兩年），這些課程針對不同的教學對象，分為本科生課、公共課、研究生基礎課、研究生專業課和研究生討論課等不同的層次，編號在一百以下的是專為本科生開設的課程；編號在一百至一百九十九之間的是公共課，主要為全校高年級本科生開設，同時也對研究生開放；編號在二百至五百九十九之間的是研究生課程，主要為準備研究生課程考試的研究生開設；編號在六百至七百九十九之間的是專為研究生開設的專業課程；編號在八百以上的是專為研究生開設的討論課。課程內容則分成「作家工作坊」、「英國文學」、「美國文學」、「（歐洲）大陸文學」和「文學批評」五大類，當時的主要課程有：

「作家工作坊」課程，含有「理解小說」（本科生課）、「小說創作」（公共課）、「小說坊」（研究生必修課，以個人報告或集體討論的形式）、「小說形式」（研究生基礎課）、「現代小說專題」（研究生討論課）等課程。

英文系開設的「英國文學」課程，含有「文藝復興時期代表作品選」（本科生課）、「十五至十七世紀代表作品選」（本科生課）、「十七至十八世紀代表作品選」（本科生課）、「喬叟」（公共課）、「莎士比亞」（公共課）、「彌爾頓」（公共課）、「英國文學中的情感」（公共課）、「英國小說：從笛福到奧斯汀」（公共課）、「現代英美小說」（公共課）、「中世紀英國語言文學」（研究生基礎課）、「英國文藝復興時期文學」（研究生基礎課）、「十七世紀文學」（研究生基礎課）、「浪漫主義時代」（研究生基礎課）、「一八七〇—一九一四英國文學」（研究生基礎課）、「一九一四以來的英國文學」（研究生基礎課）、「二十世紀英國作家」（研究生專業課）、「喬叟」（研究生討論課）、「文藝復興時期文學」（研究生討論課）、「十九世紀小說」（研究生討論課）、「二十世紀英語小說」（研究生討論課）等課程。

英文系開設的「美國文學」課程：含有「十七至十八世紀代表作品選」（本科生課）、「十八世紀以來代表作品選」（本科生課）、「美國長篇小說」（本科生課）、「美國民間文學」（公共課）、「美國短篇小說」（公共課）、「十九世紀美國浪漫主義文學」（研究生基礎課）、「十九世紀美國現實主義文學」（研究生基礎課）、「二十世紀美國文學」（研究生基礎課）、「早期美國文學」（研究生專業課）、「美國作家研究」（研究生專業課）、「十八世紀美國文學」（研究生討論課）、「十九世紀浪漫主義小說」（研究生討論課）、「十九世紀現實主義小說」（研究生討論課）、「十九世紀美國作家」（研究生討論課）、「二十世紀美國作家」（研究生討論課）、「美國文學中的社會因素」（研究生討論課）等課程。

英文系開設的「（歐洲）大陸文學」課程：含有「非英語的歐洲古典作家」（本

科生課)、「歐洲文學：從聖·奧古斯汀到但丁」(公共課)、「十九世紀歐洲文學」(公共課)、「歐洲長篇小說」(研究生基礎課)、「當代歐洲小說」(研究生基礎課)等課程。

英文系開設的「文學批評」課程：含有「走進文學」(本科生課)、「批評理論：從柏拉圖到克勞斯」(研究生基礎課)、「當代批評理論」(研究生基礎課)、「文學批評：一五〇〇—一七五〇」(研究生基礎課)、「文學批評：一七五〇—一九〇〇」(研究生基礎課)、「英國文學批評」(研究生基礎課)、「美國文學批評」(研究生基礎課)、「古典詩學和修辭學」(研究生基礎課)、「現代修辭學」(研究生基礎課)、「敘事藝術：詩歌和散文」(研究生基礎課)、「戲劇藝術」(研究生基礎課)、「七代文學批評」(研究生專業課)、「悲劇視野：主題I」(研究生專業課)、「古典視野：主題II」(研究生專業課)、「喜劇理論與實踐」(研究生專業課)、「批評理論的諸種問題」(研究生討論課)、「批評應用討論」(研究生討論課)、「修辭風格理論」(研究生討論課)等課程。

從這張課程表中可以看出，白先勇在愛荷華大學「作家工作坊」學習期間，可選課程是相當廣泛的。並且，在這些課程中，有些課程涉及的內容極其廣泛，如「十九世紀歐洲文學」一門課中，就包括狂飆運動、浪漫主義、現實主義、自然主義等文藝運動和思潮，以及要閱讀歌德、席勒、克萊斯特、巴爾扎克、福樓拜、霍普特曼、左拉等作家的作品；而「歐洲長篇小說」課需要閱讀的作家則包括馬里伏、狄德羅、斯湯達、巴爾扎克、福樓拜、杜斯妥也夫斯基、托爾斯泰、屠格涅夫等。在「當代歐洲小說」這門課中，涉及的都是二十世紀歐洲重要的小說家，如卡夫

卡、湯瑪斯·曼、赫塞、穆西爾、紀德、瑪爾羅、沙特、卡繆等。在「悲劇視野：主題I」和「古典視野：主題II」課上，需要閱讀的作家雖然增加了幾位，如梅爾維爾、康拉德、愛倫·坡、斯特恩、奧斯汀、喬治·艾略特、福克納等，但卡夫卡、湯瑪斯·曼、紀德、卡繆等又再次出現——不過講授的重點已經有所不同。

而對愛荷華大學所擁有的龐大而又系統的文學知識寶庫，白先勇如進山探寶，跋涉其間，樂此不疲。一方面，他盡可能多選修他感興趣並認為對他將來的創作會有所助益的課程；另一方面，他結合課程的需要和自己的興趣，大量閱讀中外文學經典名著，以豐富自己的視野，並從中外著名作家那裡吸取文學養分。

在白先勇選修的課程中，「作家工作坊」開設的「小說形式」和英文系開設的「十九世紀歐洲文學」、「歐洲長篇小說」、「美國短篇小說」、「十九世紀現實主義小說」、「二十世紀英國作家」等幾門課對他影響甚深，通過這幾門課的學習，白先勇在對人性認識的深刻、對小說藝術形式的自覺、對現代藝術手法的融通、對小說創作理論的瞭解等方面，有了質的飛躍。

在「歐洲長篇小說」這門課上，杜斯妥也夫斯基的《卡拉馬助夫兄弟們》給白先勇造成了強烈的心靈衝擊，使他對人性中的神性和魔性有了深刻的理解。在《恐懼與悲憫的淨化——卡拉馬助夫兄弟們》這篇文章中，白先勇記錄下了他當時閱讀這部作品的內心感受和這部作品對他產生的心靈衝擊：

我念大學的時候，在研讀過的西洋文學書籍中，可能杜斯妥也夫斯基的《卡拉馬助夫兄弟們》這本小說，曾經給了我最大的衝擊與啓示。我是在愛荷華大學念書

的時候看的。我記得那是一個冬天的雪夜，我在宿舍裡看完這本書，已是天明，從窗外望出去，只見一片白茫茫的大地，我心中突然湧起一陣奇異的感動。我不是基督徒，也沒有任何宗教信仰，但那一刻我的確相信宇宙間有一個至高無上的主宰，正在默默的垂憐著世上的芸芸眾生。是杜斯妥也夫斯基的這部驚心動魄的曠世傑作，激起了我那片刻幾近神秘的宗教情感，猛然間我好像聽到了悠悠一聲從中古教堂傳出來的格里曆聖歌，不禁一陣憫然。

對於這本小說，白先勇這樣分析：

《卡拉馬助夫兄弟們》是杜氏晚年扛鼎之作，享譽之高，與托爾斯泰的《戰爭與和平》齊名，是俄國文學黃金時代的一雙瑰寶。……杜氏一生執著於研討人與上帝的關係，經常擺盪於天堂與地獄之間，穿梭於神性與魔性的兩級，直到他年屆六十，終於寫下《卡拉馬助夫兄弟們》，在人類精神領域中，豎立了一座高峰。

這本小說是敘述卡拉馬助夫一家四個同父異母兄弟的故事，四兄弟分別代表了情、理、聖、魔人性中的四種可能；四個手足相生相剋，顯示了人性中生而俱來無法消弭的基本衝突。杜氏在這本小說中說道：「這是一場上帝與魔鬼的戰爭，戰場就在人的心中。」杜氏是研究人類心靈中善惡衝突最深刻的小說家。在這部書中，杜氏對於人類善與惡的檢視，已經提高到了宗教的層面，他在另一本小說《罪與罰》中寫道：「如果上帝不存在，那麼任何事都可能發生。」的確，如果沒有代表道德力量的上帝存在，那麼弑父也隨時可以發生的了。「弑父」這項最違反人倫的罪惡

便是這本小說的主題。

西方文學從古希臘索福克利的悲劇《伊底帕斯王》到杜氏的《卡拉馬助夫兄弟們》，許多傑作都在挖掘這個令人不寒而慄的人倫禁忌，證諸佛洛伊德學派現代心理學的研究，我們不能不悚然於人心惟危。在重重宗教、倫理、道德的壓束之下，而人類那股最原始的嗜血亂倫的衝動卻仍舊蠢蠢伺機而發。

西方文學的深刻處在於敢正視人類的罪惡，因而追根究底，鏗而不捨。看了《卡拉馬助夫兄弟們》，「恐懼與憐憫」不禁油然而生。恐懼，因為我們也意識到我們本身罪惡的可能；憐憫，因為我們看到人竟是如此的 imperfect，我們於是變得謙卑，因而興起相濡以沫的同情。文學最大的功能，大概就是喚起人類常常處在休眠狀態中的惻隱之心吧。

從白先勇對《卡拉馬助夫兄弟們》的閱讀感受中，可以看出西方文學深化和拓展了白先勇對人性認識的深度和廣度，使他的內心世界更爲豐富，對人性的感受力也大爲加強。

白先勇從愛荷華大學開設的課程中所獲得的文學營養，除了能幫助他更爲深刻地認識人性，還啓發了他對小說創作形式的自覺。「作家工作坊」開設的「小說形式」和英文系開設的「十九世紀歐洲文學」這兩門課，在教學內容上不無交叉之處，但兩門課的授課方式卻有極大的不同。同樣是講巴爾扎克、福樓拜、契訶夫這樣一些歐洲經典作家，英文系的「十九世紀歐洲文學」是把作家放在整個歐洲文學歷史的長河中，結合文學思潮和文學發展的狀況，進行宏觀的、歷史的分析和把

握，這樣的講授對學生瞭解這些作家在文學史中的地位 and 影響，較有幫助；「作家工作坊」的「小說形式」課則把作家的歷史地位和總體成就擱置一邊，而專注於分析作家在創作時「為何如此寫」？如此寫的「藝術性體現在什麼地方」？作家是「如何藝術地呈現自己的創作意圖」的？這門課要求學生精讀十六本書，包括福樓拜的《包法利夫人》、費滋傑羅的《大亨小傳》、福克納的《聲音與憤怒》、吳爾芙的《燈塔行》、契訶夫的《契訶夫中短篇小說選》等。在分析福樓拜的《包法利夫人》時，與「十九世紀歐洲文學」課程對福樓拜現實主義特徵的強調和著力於作品的主題分析不同，「小說形式」課程注重的是福樓拜如何確定自己的敘事視角，並在此基礎上展開自己的敘述。課程詳加分析的是福樓拜在《包法利夫人》中為何在書寫愛瑪遇到賴昂時用這樣的視角，以這樣的語氣，而當愛瑪面對丈夫查理·包法利時，則又用另一種不同的視角、不同的語氣。在寫愛瑪一個人的時候，用的是一種



上圖：1964年攝於愛荷華。
下圖：愛荷華大學畢業時攝。

視角，而當愛瑪來到地方性農業促進會現場和渥畢莎爾城堡舞會時，用的又是另一種視角，在不同的視角進行轉換的時候，福樓拜如何能夠做到自然順暢，不露痕跡。在主要用於表現人物內心活動的內聚焦敘事向表現外在場景的外投射描寫轉化的時候，福樓拜如何能夠將這種「內」、「外」敘事軌道的轉接進行得「不知不覺」，種種手法和「試驗」的妙處到底在哪裡，課程對此進行了逐字、逐段的分析。給白先勇他們上這門課的老師是沃林·凱西爾 (R. V. Cassil)，凱西爾當時雖然還是講師，但由於他自己是個作家，所以在講授這門課的時候，能結合自己的創作經驗進行作品細讀和分析，這對有一定的創作經驗但缺乏自覺而又系統的技巧意識的白先勇來說，無疑開啓了一扇認識文學作品的特殊的大門，隨著老師分析、指點的逐步深入，大門背後的堂奧、路徑和結構，也日趨清晰。老師對名家名作創作奧妙的逆勢推演和美學分析，令白先勇從中獲益匪淺，並對自己的日後創作，在樹立自覺意識和依憑藝術參照方面，產生了重大的影響。

「當代歐洲小說」這門課講授和需要閱讀的作家許多都是白先勇在台大外文系讀書時景仰的現代主義作家，其中不少作家也在《現代文學》上專門介紹過，這樣一門課白先勇自然不會放過，如果說在大學讀書和辦《現代文學》雜誌期間，他對這些作家的瞭解更多地還是興趣使然，那麼現在由美國教授來系統講授和指導閱讀，顯然和以前懵懂的摸索不可同日而語。在這門課上，白先勇不但更加系統地瞭解了西方現代主義文學的歷史發展和流變軌跡，而且對照自己過去的理解，也能更加深入地認識到這些西方現代主義大師的創作方法和藝術精髓的精妙之處。

白先勇在創辦《現代文學》的時候，已經意識到文學批評對創作的重要性，因

此在愛荷華大學，他自然也十分注重對文學理論的學習，希望能從中獲得文學創作的理論指導。在「小說形式」課上，凱西爾提到英國文學評論家珀西·盧伯克（Percy Lubbock）的《小說技巧》（*The Craft of Fiction*）和愛德華·摩根·佛斯特（E. M. Forster）的《小說面面觀》（*Aspects of the Novel*）兩本書對小說寫作幫助較大，下課以後，白先勇立即把這兩本書借來，仔細閱讀，反覆回味，不但從中獲得了小說創作技巧的理論知識，樹立起自覺的技巧意識，而且還將這種自覺的理論意識和技巧觀念，代入到對小說的理解和以後的寫作中——這對他的小說創作，產生了顯著而又深遠的影響。

珀西·盧伯克的《小說技巧》出版於一九二一年，「這本書是在亨利·詹姆斯的創作實踐和理論實踐的基礎上寫成的一本小說詩學。」亨利·詹姆斯是西方小說評論的奠基人，同時也是最早在西方進行現代心理分析小說創作的作家之一。珀西·盧伯克是詹姆斯的好朋友，並且是詹姆斯書信集（兩卷本）和詹姆斯長短篇小說集（三十五卷本）的編者。詹姆斯在他的小說評論中，建立起了他自己的小說美學，那就是打破了維多利亞時代小說中總有一個「無所不在」的敘述者的傳統模式，強調以「角度」（視角）——也就是敘述者所站位置與敘述內容處於何種關係——做為經營小說的中心。並且，對於過去那種重情節、輕人物的小說創作手法，詹姆斯也表達了不同的看法，提出應把人物而不是情節做為小說的核心，在重視人物時，不但要關注人物的外在行為和活動，更要深入探究人物的內心活動——注重人物的心理世界在某種程度上引發了小說創作中的內心獨白、意識流等表現手法。相對於過去更多地強調小說內容的重要性，詹姆斯將小說藝術形式的重要性提到了一個

前所未有的高度，他認為小說的藝術形式就是能使讀者從作品中獲得「宛如真實的幻想」的那種形式，「沒有強烈性，哪裡會有逼真性？沒有逼真性，哪裡會有能拿得出的成品？」而「逼真性」，其真正的含義是指借助藝術手段達成的「藝術的逼真性」。對於小說家來說，營造這種「藝術的逼真性」，正是小說藝術最為重要的體現。

由於珀西·盧伯克的《小說技巧》是在亨利·詹姆斯的創作實踐和理論實踐的基礎上加以推進、系統化和理論化的著作，因此在對敘述視角的重視、對人物重要性的強調和對藝術形式的自覺等方面，《小說技巧》都延續了亨利·詹姆斯的小說美學的主要觀點，不過，由於珀西·盧伯克更側重從理論的層面對一些相關的觀點進行概括和總結，因此在他的《小說技巧》中，可以更加明確和清晰地看出他和亨利·詹姆斯的理論建樹，以及他對亨利·詹姆斯一些觀點的繼承和發展。在珀西·盧伯克的《小說技巧》中，最能體現他個人的獨特見解的，是對小說創作中兩種藝術手法——戲劇法和敘述法——的發現和理論總結。

珀西·盧伯克認為，「一部作品總有一種形式」，「如果形式看上去不完美，那就意味著主題在什麼地方多少表現得不夠完美，意味著故事有所損傷」，「最好的形式是能把作品主題發揮盡致的那種形式」，而在小說創作中，其形式除了可以表現為視角的選擇、語氣的把握、人物的塑造之外，最集中的體現就在於戲劇法和敘述法的有效運用。珀西·盧伯克以托爾斯泰的《戰爭與和平》和《安娜·卡列尼娜》、福樓拜的《包法利夫人》、薩克萊的《浮華世界》、狄更斯的《塊肉餘生記》、梅瑞狄斯的《哈里·里奇蒙》、亨利的《奉使記》和《鴿翼》、巴爾扎克的《高老頭》和《歐也妮·葛朗台》等作品為例，對戲劇法和敘述法的特點、作用進行了詳細的

說明。

勳西·盧伯克在《小說技巧》中所提出的「戲劇法」和「敘述法」，簡單說來，前者是指通過場景對話的設計，以生動的方式將小說所要表現的內容如戲劇一般「表演」出來，它產生的效果是一切都如在眼前，生動「真實」，人物的言行舉止具有模擬性，唯妙唯肖，栩栩如生；後者是指小說作者借助敘述人對一些需要綜合和概括的內容進行一般的敘述和描繪，製作出一幅畫面。一篇（部）小說如果全部用戲劇法，這樣的小說雖然生動，但對於有一定長度要求的小說來說，它顯然會過於冗長，並且，全部用戲劇法，也必然會導致小說陷於瑣碎，這時，一些不必詳寫而必須加以概括以及不便「表演」（如內心活動）的內容，就可以用介紹性較強的敘述法以提供畫面的方式來完成；同樣，一篇（部）小說如果全部用敘述法，也會使小說儘管簡略並且含容量大，但它卻因了總是由別人（敘述人）在講述內容，而缺乏生動的可感性並因此而缺乏動人的力量，這時，適當地出現如在眼前的戲劇法「表演」，無疑會令讀者有身臨其境之感。在某種意義上講，戲劇法是讀者自己直接在「看」，敘述法則是讀者通過敘述人的講述在間接地「看」。一篇（部）小說，如果全是「自己看」的內容，儘管十分生動，但因為無法窮盡一切內容，必然視野有限，也容易疲勞；而一篇（部）小說如果全是「看別人描繪的畫面」，則一切都要借助別人的仲介，不但無法直接感受和體驗，而且也難免單調，遠不如自己「看」來得真切和過癮。因此一篇（部）優秀的小說，應該是戲劇法（表演）和敘述法（畫面）的交錯使用和完美結合？。

愛·摩·佛斯特的《小說面面觀》是他一九二六年秋至一九二七年春在劍橋大

學三一學院主持英國文學講座——「克拉克講座」的演講稿，這部名爲《小說面面觀》的演講稿在一九二七年以同名結集出版後，在西方文藝界深受好評，被譽爲是「二十世紀分析小說藝術的經典之作」。在這本書中，佛斯特旁徵博引，從故事、人物、情節、幻想、預言、圖式與節奏七個方面，對小說進行剖析和探討。雖然佛斯特在書中注重小說（文學）的自主性和自足性，認爲「小說是一種藝術品，有其本身的規律，這種規律跟日常生活不同。小說中的人物只有按照這種規律生活才是真實的」，也強調敘事觀點的重要性，提出「小說家可以根據不同情況變換敘事觀點」，但他在《小說面面觀》中最爲傑出的貢獻，是提出了「扁平人物」和「圓形人物」的概念。在佛斯特那裡，「扁平人物」最單純的形式，就是按照一個簡單的意念或特性而被創造出來，它的「一大長處是容易辨認」，「第二個長處是他們事後容易爲讀者所記憶」，然而，「人生並不如此簡單」，「通常一本構思複雜的小說不僅需要扁平人物，也要有圓形人物」。佛斯特認爲，「在成效方面，扁平人物是不如圓形人物的」，「扁平人物」對於「取得喜劇性效果」「大有用場」，但「唯有圓形人物才能在某一段時間內扮演悲劇角色」。佛斯特通過對珍·奧斯汀和狄更斯筆下人物的對比，來說明何爲「圓形人物」，在佛斯特看來，「爲什麼奧斯汀筆下的人物每次出現都有點新意，有點逗人，而狄更斯的人物卻給人以千篇一律的感覺，爲什麼奧斯汀寫的人物對話結合得那麼巧妙、自然，令人毫無造作之感？」答案在於奧斯汀筆下的人物雖比狄更斯寫的卑微些，但組織得十分嚴密。他們都是圓形人物，即使情節的發展要求他們發揮更大作用，也能當之無愧」，也就是說，「奧斯汀筆下所有人物的生活都不受書本所局限，因爲她在創作時極少要求人物任憑生活的擺佈。這

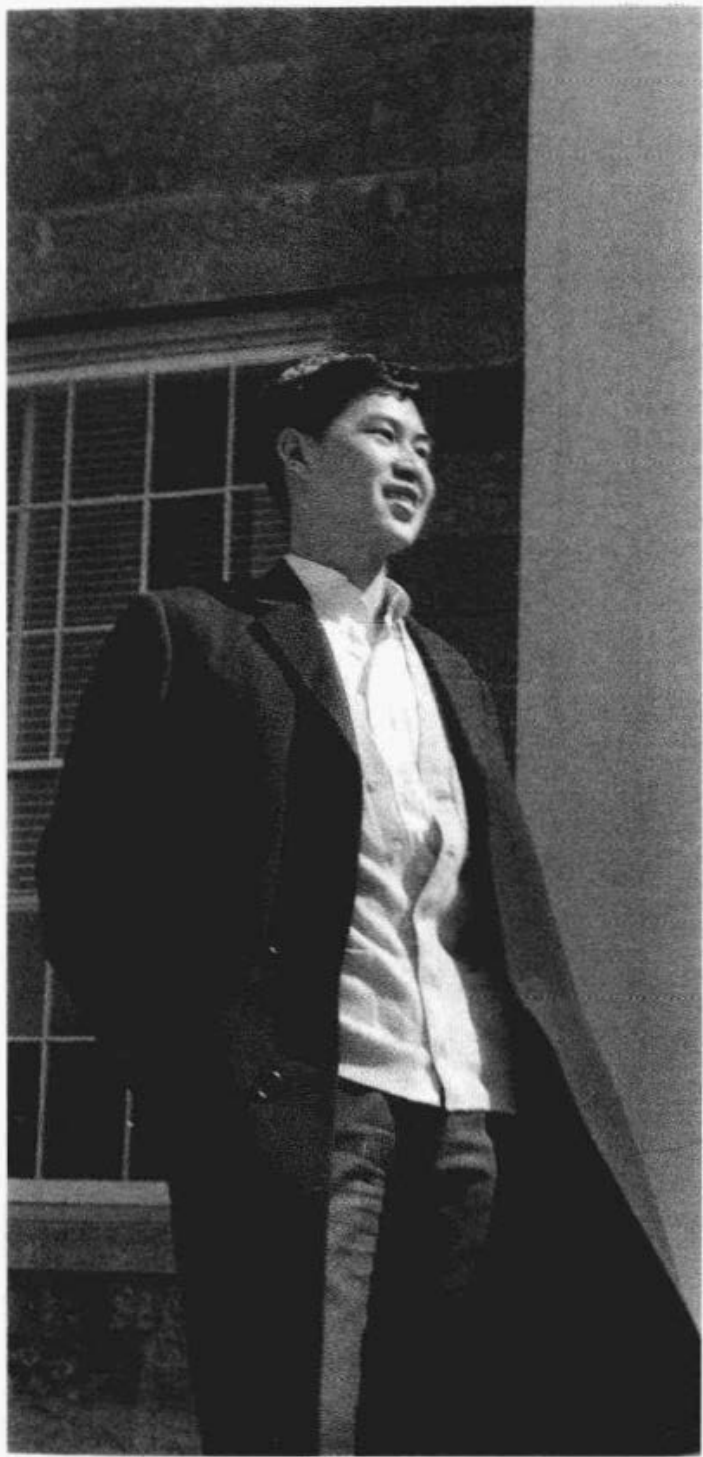
正是她的人物爲什麼如此逼真的原因。」對於奧斯汀筆下「既簡單、又平庸，不用再做介紹，仍有其一定深度」的「這類人物」，佛斯特認爲奧斯汀「盡可以在各式人物身上掛上『知覺』、『傲慢』、『敏感』、『偏見』等標誌，但他們的爲人並不受這些標誌所局限。」

最後，佛斯特的結論是：「所有在《戰爭與和平》中出現的主要人物，所有杜思妥耶夫斯基描繪的人物，以及在普魯斯特的某些小說中的人物……福樓拜寫的包法利夫人……在薩克萊筆下的一些人物……在費爾汀寫的部分人物……在夏洛特·布朗蒂書中的部分人物……，都是圓形人物。一個圓形人物務必給人以新奇感，必須令人信服。如果沒有新奇感，便是扁平人物；如果缺乏說服力，他只能算是偽裝的圓形人物。圓形人物的生活是豐富多彩的——這種生活在書中到處可見。小說家有時只單獨地利用他，但大多數情況是使他與扁平人物結合在一起，使人物與作品的其他面和睦共處。」³

如果說珀西·盧伯克的《小說技巧》使白先勇認識到「觀點」在小說創作中的重要性，並使他由此樹立起小說創作需要戲劇法（表演）和敘述法（畫面）有機結合的觀念，那麼佛斯特的《小說面面觀》，則令白先勇在如何塑造人物形象方面獲益良多。這兩本著作，對他理解和認識小說形成過程以及創作方法幫助極大，結合其他課程對經典作品的細緻分析，白先勇可以說從愛荷華大學的課堂上，學到了如何解剖和拆解小說創作的的方法，而在解剖和拆解小說創作方法的過程中，深藏在小說外在形態背後的藝術精妙之處也就赫然可見，並且，對於熱中於小說創作的白先勇來說，這種對小說創作過程進行逆向還原式的理論探討和作品分析，對形成他的理

論自覺和技巧意識，無疑產生了重大影響。多少年後白先勇在〈驀然回首〉這篇文章中這樣回顧道：

在愛我華作家工作室，我學到了不少東西：我瞭解到小說敘事觀點的重要性。Percy Lubbock 那本經典之作：《小說技巧》對我啓發是大的，他提出了小說兩種基本寫作技巧：敘述法與戲劇法。他討論了幾位大小說家，有的擅長前者，如薩克萊 Thackeray，有的擅長後者，如狄更斯。他覺得：何時敘述，何時戲劇化，這就是寫小說的要訣。所謂戲劇化，就是製造場景，運用對話。我自己也發現，一篇小說中，敘述與對話的比例安排是十分重要的。我又發現中國小說家大多擅長戲劇法，



1963 年在愛荷華大學「作家工作坊」。

《紅樓》、《水滸》、《金瓶》、《儒林》，莫不是以場景對話取勝，連篇累牘的描述及分析，並不多見。我研讀過的偉大小說家，沒有一個不是技巧高超的。

愛荷華大學豐富而又系統的課堂知識，開拓了白先勇的文學視野，深化了他的文學認識，培養了他自覺的理論觀念和技巧意識，使他對於文學（小說）的認識，從較為單純的閱讀經驗的積累，上升到具有較強的理論分析的能力，在進行文學創作實踐時，則由臺灣大學時代的經驗型創作，向此後帶有強烈的技巧意識的自覺性創作轉變——這使白先勇此後的小說創作，出現了一個質的飛躍。豐富的文學營養和理論知識決定了白先勇的小說創作自此從自發狀態進入自覺狀態，在愛荷華大學「作家工作坊」的學習，如同為白先勇的小說創作加裝了一台功能強勁的馬達，使他的創作如虎添翼，向著更高的水準攀升，邁向了一個新的境界。

除了在課程學習中自西方文學傳統獲得了大量關於文學（小說）創作的知識之外，此時的白先勇還在課餘閱讀了大量中國現代文學的作品。白先勇在臺灣讀中學和大學的時候，正是國民黨「禁絕三十年代文學」、斬斷「臺灣與大陸的文學關係」最為嚴厲的時候，因此他們那一代人在臺灣接受教育的時候，基本上很難接觸到「五四」以來的中國新文學。到了愛荷華大學，白先勇在學校的圖書館發現了為數眾多的中國現代文學的作品。這使他在自覺不自覺間，對這個相對陌生的文學領域產生了濃厚的興趣——說「不自覺」是他對這個在臺灣受到禁絕因而頗有點神秘的文學有一種濃厚的興趣，說「自覺」是他對中國文學從古典形態向現代形態轉變後的這個重要時期，有一種瞭解並接續的願望。在愛荷華大學，他首先閱讀的是魯迅的作

品，魯迅的小說《吶喊》、《彷徨》令他十分感動，魯迅在作品中對中國人思想、情感和心理健康的深度開掘，以及在社會關懷方面的全面介入，令白先勇十分敬佩；魯迅在小說中所表現出的藝術技巧，在白先勇看來代表了中國現代白話小說的最高成就。此外，郁達夫、沈從文、吳組緇、張愛玲、老舍、錢鍾書等作家的作品，也讓白先勇看到了中國現代文學中較為出色的作家作品，發現了中國現代文學中較具藝術性的一面。當然，在這個過程中，白先勇也翻看了一些左翼色彩濃厚的作品，對於這類作品中大量存在的公式化、概念化現象和語言上的「新文藝腔」，白先勇站在藝術本位的立場，是深不以為然的⁴。

在文學作品的閱讀過程中，自然會涉及到相關的中國歷史和中國哲學的知識。白先勇到了美國之後，離開故土，身在國外，「受到外來文化的衝擊，產生所謂的認同危機。對本身的價值觀與信仰都得重新估計，」於是，白先勇患了「文化饑餓症」，上課的時候在課堂上學西洋文學，課後卻在圖書館借回「一大疊一大疊有關中國歷史、政治、哲學、藝術的書，還有許多五四時代的小說」，「捧起這些中國歷史文學，便狼吞虎嚥起來。」由於白先勇的父親白崇禧親身參與了中國近現代歷史的進程，因此白先勇在接觸這些文學以及這些文學產生的歷史環境和歷史背景的時候，顯然會比一般的人多了一份親切感和代入感，因此他在「看了許多中國近代史的書，看到抗日台兒莊之役，還打算回國的時候，去向父親請教，問他當時戰爭實際的情形。」，在愛荷華讀書時的白先勇，一面從西方文學傳統中吸取各類藝術養分，一面又在中國的母體文化（文史哲）中尋找自己安身立命的根基。像許多留學生一樣，中西文化既交融又衝突的矛盾關係，在他的身上也有著明顯的體現——這一

點很快就可以在他的作品中看出來了。

「海外中國人」系列小說（一九六四—一九六五）

初到愛荷華的白先勇雖然很喜歡愛荷華城這個安靜的大學城，全新的留學生生活也會使他有過短暫的新鮮感和興奮感，可是遠離故國的鄉愁，卻隨著留學生生活的日趨平淡，如濃霧一般緩緩襲來，且日盛一日。白天，繁重的課業使白先勇尚能在



於愛荷華求學時

課堂的聽講和討論中暫時忘卻鄉愁的纏繞，可是到了晚上，在宿舍捧讀中國的歷史和文學書籍的時候，那沉重的鄉愁就開始顯形，看到魯迅在〈吶喊·自序〉中形容寂寞「如大毒蛇，纏住了我的靈魂了」，白先勇覺得簡直就是自己此時心境的寫照。他除了埋首課業，以苦讀抵抗鄉愁的侵蝕，似乎別無它途，而課程要求的小說創作，也促使白先勇對自己下一步的創作方向，要進行深入的思考。文化鄉愁的沉重和中西文化的碰撞，是此時白先勇感受最深，也必須面對的人生課題，如何將自己的經歷、感受、學到的知識和未來的創作打算結合起來，在寫作上登上一個新的台階，是對自己創作期許甚高的白先勇在這一時期不能不做的規

劃。

第一學期很快就結束了。放暑假的時候，學校人去樓空，美國學生都回家了。白先勇的哥哥姊姊都在東部，雖然白先勇在入學前曾在哥哥姊姊處住過一陣子，但那時初到美國，且開學在即，因此難有從容的心境，現在放假了，心態放鬆，時間充裕，正好可以利用這個機會，去美國東部的新英格蘭地區，感受一下美國的早期歷史和現代大都會的繁華。於是，他再次來到了素有「大蘋果」之稱的紐約，除了和哥哥姊姊歡聚之外，他在百老匯聽音樂劇，看舞台劇；與同學林耀福一同去曼哈頓西城一一五街夏志清教授（夏濟安教授的弟弟，時在哥倫比亞大學東亞系任教）的寓所訪問；在大都會博物館觀賞東西方文明的藝術精品；與夏志清全家和同學歐陽子、陳若曦、鮑鳳志等同游哈德遜河；與同學歐陽子、楊美惠、陳若曦一起逛中央公園，這次紐約之行的所有活動都令白先勇留下了難以忘懷的記憶，而印象最深的，是他在 Little Carnegie Hall 看到的一個由外國人拍攝剪輯的有關中國歷史的紀錄片，「從慈禧駕崩、辛亥革命、北伐、抗日，到戡亂，大半個世紀的中國，一時呈現眼前。南京屠殺、重慶轟炸，不再是歷史名詞，而是一具具中國人被蹂躪、被凌辱、被分割、被焚燒的肉體，橫陳在那片給苦難的血淚灌溉得發了黑的中國土地上。」白先勇「坐在電影院內黑暗的一角，一陣陣毛骨悚然的激動不能自己。」電影結束後白先勇走出電影院，「時代廣場仍然車水馬龍，紅塵萬丈，霓虹燈刺得人的眼睛直發疼。」白先勇「蹭蹭紐約街頭，一時不知身在何方。」從這個紀錄片所表現的近現代中國人苦難的歷史和悲劇的命運中，白先勇感同身受，深深感到了弱國子民奮起的艱難，在列強欺凌下的慘痛經歷，以及他自己身在國外，「離鄉背井

夏天的這次東部之行使白先勇大開眼界，親身感受到了美國的繁榮和強盛，和師友們一起暢遊也很開心，但紐約電影院中所看到的一切，以及由此引發的感時愛國之情，卻使回到愛荷華的白先勇更深地陷入到家國之思和文化鄉愁之中。課堂上老師們講授和同學間討論的文學話題更多地聚焦於人性的幽深複雜和技巧的繁富精妙，而白先勇身為中國人最爲切身的歷史重負和異國感受，卻沒法在課堂上尋找到答案。此時的白先勇，一方面在學校的課堂上努力學習西方文學的先進經驗，一方面在獨自咀嚼著自己的中國歷史和中國感受，他在兩個方面同時積聚能量，兩種力量在他的內心不斷地翻滾、發酵，向著爆發的臨界點逼近，一旦獲得引信，這兩股力量將激發出巨大的文學裂變，產生驚人的藝術效果。

轉眼之間又一個學期結束了。寒假來臨，學校放假。因爲寒假中有西方世界最爲重要的耶誕節，因此學校宿舍全部關門，學生統統離校。美國學生都回家和親人團聚去了，「獨在異鄉爲異客」的白先勇也只好離開學校，一個人去芝加哥過耶誕節。芝加哥是離愛荷華城最近的中西部大都市，它的東面緊鄰著名的密西根湖。白先勇到了芝加哥後，住在密西根湖邊的一家小旅館裡，有一天黃昏，他走到湖邊，時值冬季，北風正緊，上下蒼茫，湖上波光點點，世界一片繁華。沿著密西根湖邊，一幢又一幢拔地而起的摩天大樓燈火齊放，流光溢彩，聖誕福音歌從四周隱約傳來。面對這樣一個節日氣氛濃郁的世界，白先勇驟然有了一種強烈的對比：濃郁的節日氣氛不屬於他，他擁有的只是一個寒冷的天地。他不禁想到他剛到愛荷華城的那天，也是寒冷的冬季。一年下來，自己的心境已然不同。似乎就在這一瞬間，

點燃內心兩股力量爆發的引信出現了：

我立在堤岸上，心裡突然起了一陣奇異的感動，那種感覺，似悲似喜，是一種天地悠悠之念，頃刻間，混沌的心景，竟澄明清澈起來，驀然回首，二十五歲的那個自己，變成了一團模糊逐漸消隱。我感到脫胎換骨，驟然間，心裡添增了許多歲月。黃庭堅的詞：「去國十年，老盡少年心。」不必十年，一年已足，尤其是在芝加哥那種地方。回到愛荷華，我又開始寫作了，第一篇就是〈芝加哥之死〉⁹。

在新的創作衝動出現之後，白先勇在新生活、新體驗和新感覺中找到了自己創作的方向。一九六四年一月，白先勇在《現代文學》雜誌第十九期發表了〈芝加哥之死〉。自一九六二年一月在《現代文學》第十二期發表了〈畢業〉（後改名〈那晚的月光〉）之後，白先勇有整整兩年的時間沒有發表作品。一年多的美國生活體驗和「作家工作坊」的讀書經歷，在白先勇身上留下了明顯的印記。〈芝加哥之死〉的發表，預示著白先勇小說創作一個新的時代的到來。在這篇作品中，白先勇開始處理新的題材：留學生生活；主題命意有所擴大：表現中西文化衝突；「在文體上表現的是兩年中潛心修讀西洋小說後驚人的進步」；在藝術手法上開始運用「象徵方法」，所有這一切都「表示白先勇已進入了新的成熟境界」¹⁰。

〈芝加哥之死〉發表之後，白先勇進入了一種創作的井噴狀態，他以大約每三個月一篇的速度，接連發表了〈上摩天樓去〉、〈香港一九六〇〉、〈安樂鄉的一日〉、〈火島之行〉、〈永遠的尹雪鷗〉、〈謫仙記〉等六篇小說。這些小說除〈永遠的尹雪

「魂」之外，構成了白先勇「海外中國人」系列小說的內容。

在這些表現中國人海外生活的系列作品中，白先勇從不同的側面，展示了中國人到了海外之後所面臨的各種處境和發生的各種變化。《芝加哥之死》中的主人翁吳漢魂是個留學生，他從臺灣來到美國，經過六年的苦讀，獲得了文學博士的學位。然而，就在他獲得博士學位的當晚，他卻在美國妓女羅娜的誘惑下，投入了她的懷抱，次日凌晨當他從羅娜處出來後，投密西根湖而死。小說中的吳漢魂，一方面在工作申請書的自傳中把自己定位為「中國人」，一方面又名叫「吳漢魂」——集中體現——中國人到了海外就沒了魂。吳漢魂在美國的生活其實一直在兩個國度（中國和美國）、兩個城市（臺北和芝加哥）、兩種文化（母親代表的中國文化和西方文學所代表的西方文化）、兩個女人（秦穎芬和羅娜）之間擺盪。他來美國學習西方文學，似乎是在主動、自覺地追求西方文化，可是在他的心裡，中國文化卻如影隨形，難以擺脫也難以忘懷。得到博士學位在某種意義上講意味著他完成了對美國（西方）文化的追求，但恰恰在此時，「吳漢魂立在夢露街與克拉克的十字路口，茫然不知何去何從，他失去了方向觀念，他失去了定力，好像驟然間被推進一所巨大的舞場，他感覺到芝加哥在他腳底下以一種澎湃的韻律顫抖著，他卻蹣跚顛簸，跟不上它的節拍」，「芝加哥對他竟陌生得變成了一個純粹的地理名詞」。他和羅娜的「一夜風流似乎很「西化」，最終卻導致了他的死亡——在骨子裡他還是一個拒絕這種「西化」，在精神、情感和肉體上都不屬於芝加哥、美國乃至西方的中國人。也許只有有在死亡中，他才能再找回他的「漢魂」。

「中國人到了海外就沒有魂」說到底是因為中國（東方）文化在美國（西方）文化面前的弱勢，做爲中國（東方）文化果實和載體的中國人到了美國（西方）的土壤，要面臨一個「轉基因」的「改造」過程，凡是不能適應這種「改造」的，都難以逃脫「無漢魂」的悲劇結局。（《上摩天樓去》寫的是「姊妹情誼」，妹妹玫寶和姊姊玫倫在臺灣時情深意篤，她們之間如膠似漆的感情甚至帶有了某種同性戀的意味。可是姊姊到了美國之後，卻由一個熱愛藝術、帶有東方女性賢淑貞靜美德的音樂系大學生，變成了一個庸俗市儈、毫無精神追求的物質女郎。姊姊玫倫從東方（中國）到西方（美國）的位置改變所導致的由有魂（追求藝術）到無魂（沉湎物質）的巨大反差，令妹妹玫寶失望之極，她摯愛的姊姊形象由此「轟毀」——姊姊對西方的適應（「改造」自己）恰恰造成了她強烈的不適應（難以接受這種「改造」），所以玫寶在摩天樓上面對紐約（西方世界）的繁華，她能看到的只是黑暗，她能得到的只是憤怒——失去了熱愛藝術的姊姊，她也就失去了魂。

出於對「無漢魂」的反抗，《安樂鄉的一日》中的依萍身在美國，卻一直努力堅守自己的「中國性」（漢魂）。當自己的丈夫和女兒正在美國自覺不自覺地「改造」自己「基因」的時候，依萍卻有一種主觀上不願、客觀上不能的「改造」障礙。她不但在美國人中百般不自在，就是在家中，她也漸漸地被丈夫和女兒「邊緣化」。然而反諷的是，當自認爲是美國人的寶莉卻在學校被視爲是「中國人」，而依萍要女兒承認是「中國人」又遭到寶莉的拒絕，母女衝突後丈夫偉成的勸解「你怕孩子變成美國人，因爲你自己不願變成美國人」說中了依萍的心事，可是「寶莉生在美國，長在美國，大了以後，一切的生活習慣都美國化了。如果她愈能適應環境，她就愈

快樂」卻是事實。面對這一難以承受卻又不得不承認的事實，依萍深感自己在美國而堅持是「中國人」竟是如此無力，唯有躺在黑暗中流淚而已。〈安樂鄉的一日〉寫出了一個想保持「漢魂」卻最終失敗的中國人的悲劇。

當〈安樂鄉的一日〉中的依萍在自覺地抵抗「無漢魂」的時候，〈火島之行〉中的林剛卻因為無意中保有了中國人的品性（漢魂）而受到了傷害。林剛宅心仁厚、樂善好施、心底無私、古道心腸，但在紐約這樣一個現實功利的西方都市，他的這種東方式的美德卻每每遭人利用，被惡性透支。小說中的林剛好心地陪三位小姐杜娜娜、白美麗和金芸香去火島遊玩，在和她們戲水時差點喪生，得到的卻是她們的不快和不善的臉色。小說中的林剛越是有東方式的美德和善良——「漢魂」的自覺遺留，就越是顯出那些已經「西化」的中國人的「無漢魂」的可怕。

〈謫仙記〉中的李彤出身貴族，家世（對她來說還有「國運」）的衰落使她在美國由「四強」之一的「中國」變成了「失魂落魄」的「流浪女」——從一個男人流浪到另一個男人。一個被美國人認為是「中國的皇帝公主」、尊貴而又矜持的「中國人」，家事國事的不幸，終於導致李彤淪爲了「無漢魂」的孤魂野鬼——她和吳漢魂一樣，也選擇了跳水赴死。一個「無漢魂」的女性，比起同樣命運的男性來，她的悲劇意味，顯然更爲強烈——同樣的悲劇在四年後發表的，與〈謫仙記〉一字之差的〈謫仙怨〉中再次出現，不過，這一次白先勇沒有讓女主人翁黃鳳儀以死亡來擺脫「無漢魂」的痛苦，重尋自己的「漢魂」，而是讓黃鳳儀在風塵中打滾，用另一種方式來呈現「無漢魂」的悲劇——在這篇作品中，套在黃鳳儀頭上的「蒙古公主」稱號不但毫無「公主」應有的高貴意涵，倒反諷地成了她招攬「生意」的名頭。一個有

身份的中國官宦人家的女兒，到了海外竟會在身心兩面「墮落」至此，其中的悲哀，令人心驚。（香港——一九六〇）雖然寫的不是中國人的美國生活，可余麗卿從中國大陸來到英國殖民地香港，不但從師長夫人自甘墮落，成爲一個小開的情婦，而且也成爲「沒有過去」、「只曉得目前」醉生夢死的行屍走肉——又一個在「海外」異國（殖民地）環境下的「無魂」者。

白先勇在這段時期創作的這幾篇作品，主題集中在對中國人海外命運的思考：在這些主要以留學生身份來到海外的中國人身上，做爲弱勢文化（東方文化）的承載者，在遭遇東西方文化衝突時，他們有一種強烈的受壓迫感和無力感，面對西方強勢文化的擠壓，他們原先在中國（東方）時所具有的自信、地位、精神追求乃至尊嚴，逐漸喪失，終至成爲沒有靈魂（漢魂）甚至失去生命的悲劇人物。

白先勇這一時期的小說創作集中在這樣的主題上，無疑與他自己出國兩年來面臨的種種處境和思考有關。出國對於白先勇來說，是一種全新的經驗，同時也是思想和人生新階段的開始。在美國環境中，許多前所未有的感受和體驗蜂擁而至，而「弱國子民」的現實處境和置身弱勢文化的基本定位，決定了他必然會遭遇到許多思想、文化、精神、心理的衝擊乃至刺激，逐漸地，這些衝擊和刺激開始在白先勇那裡向著一個焦點聚焦，那就是：中西文化衝突中的中國人的海外命運——他們是在海外流浪的無漢魂的中國人，悲劇是他們共同的命運。

如同白先勇出國後小說創作的主题發生了重大轉變一樣，在小說創作的技巧上，由於有了愛荷華大學「作家工作坊」的「專業」訓練，白先勇也有了重大的突破。對敘事「觀點」（point of view）的重視和自覺地交錯使用戲劇法（場景）與敘

述法（畫面），使白先勇的小說相對於出國前的早期創作，在藝術上有了驚人的進步。在〈芝加哥之死〉中，白先勇不但自如地交替使用戲劇法和敘述法——從開頭直到秦穎芬出現之前，基本上是用敘述法，對吳漢魂在美國的生活進行一般介紹（畫面），從吳漢魂回憶在臺灣與秦穎芬在一起時的情形開始，小說轉用戲劇法（場景），以讀者「耳朵能夠聽見，眼睛能夠看見」的方式，直接將吳漢魂的種種感覺、思想、行爲、舉止、言談、神態以「戲劇場景」的形態在讀者眼前「上演」——而且絕佳地處理了戲劇法和敘述法的關係：以一種極其自然的方式從一種方法向另一種方法過渡和轉變：

只有在秦穎芬面前，吳漢魂覺得神態自如過。秦穎芬心腸好。他曉得秦穎芬真正愛他。（以上爲敘述法，下面轉爲戲劇法）在他臨離開臺北的前一天晚上，秦穎芬雙手緊握住他的衣襟，雙目炯炯的對他說：「我知道你一走，我們就完了的了。你曉得我不會後悔的——」

創作題材、主題和技巧的全面轉型和提升，使白先勇的小說創作從自發的經驗型創作，完成了向自覺的技巧追求型創作的轉變。經由這一時期「海外中國人」系列小說的彈跳，在《臺北人》中達到了白先勇小說創作的高峰。

〈芝加哥之死〉、〈上摩天樓去〉、〈香港——一九六〇〉、〈安樂鄉的一日〉、〈火島之行〉、〈永遠的尹雪豔〉、〈謫仙記〉、〈謫仙怨〉這八篇作品做爲白先勇在愛荷華大學「作家工作坊」的課程作業，在一九六三年至一九六五年間陸續寫成。

按照課程和申請學位的要求，提交的作品必須是英文版，因此這些小說有的是用英文寫好後再翻譯成中文，有的則是先有了中文稿又翻成了英文。白先勇一邊把這些作品陸續在《現代文學》上發表，一邊將它們積累成一本小說集的規模，準備憑此申請愛荷華大學英文系的「藝術碩士」學位。

一九六五年六月，白先勇在愛荷華大學「作家工作坊」的課程學習已經全部結束，學分修滿，申請學位的小說創作也已有八篇，已經符合「藝術碩士」學位的申請要求。在經得導師，也是小說家約翰·赫爾姆斯（J. C. Holmes）的同意後，白先勇以優異的課程成績和八篇小說創作，向學校申請「藝術碩士」學位，並順利獲得通過。兩年的留學生生活，至此算是告一段落。

白先勇剛到愛荷華大學時，住在學生宿舍，一年以後，爲了便於讀書和寫作，他從學生宿舍搬了出去，在愛荷華城的布朗街（Brown Street）租了一間小公寓，獨自居住。讀書期間除了上課，去圖書館，白先勇就是在這個小公寓裡埋頭讀書、沉靜思考和勤奮寫作。獲得碩士學位之後，他一邊寫作，一邊考慮自己的將來——從專制的軍事獨裁的臺灣來到自由世界的美國，白先勇知道，要想在小說創作上取得成功，臺灣勢必是不能回去了，置身一個沒有創作自由的政治環境，便等於扼殺了自己的創作生命，這對視創作爲自己第二生命的白先勇來說，是不能忍受和接受的。因此，雖然對於自己的未來會在哪儿，尚不確定，但留在美國從事自己喜愛的小說創作這一大的方向，基本上已經定了下來。

拿到碩士學位後，白先勇有兩個選擇：繼續攻讀博士學位，或直接工作。如果工作的話，白先勇的理想是能在大學任教——白先勇喜歡教書，而且在大學工作時間



1966年在學校附近公寓寫《台北人》。

自由，利於他從事小說創作。對於白先勇來說，繼續攻讀博士學位並不困難，但白先勇的志向是在創作，對於走學術路線去念博士，將來在大學從事學術研究工作，他不是沒有能力，而是實在沒有興趣。如果爲了求得更高的學位，將幾年寶貴的時光花在埋首學術之上，而耽誤了自己的創作，白先勇是非常不願意的——更何況，學術研究和文學創作，理路不同，將來以學術研究爲終身職業，還可能對文學創作的「元氣」造成干擾和窒塞。因此，從愛荷華大學畢業以後，白先勇基本上沒有考慮再讀博士學位，而是想找到一個安身立命之所以後，全心投入文學創作。

但在美國的大學尋求教職，一般都需要有博士學位，白先勇

以碩士的身份要想在美國的學府求得一職，並非易事。就在白先勇發出求職信、等待消息的時候，已經獲得碩士學位並離開愛荷華的歐陽子，從伊利諾州的厄巴納來信，告訴他一個好消息：他的先生顏祥霖一九六五年春獲得伊利諾大學語言學博士學位後，向美國的一些大學申請教職，不久，德州大學的奧斯汀校區聘他為助理教授，顏祥霖已欣然接受，可是在他決定應聘德州大學之後，又有幾所大學願意聘用他的函件陸續到達，其中就有加州大學聖塔·芭芭拉校區的德語、斯拉夫語和東方語文系，加州大學是名校，顏祥霖和歐陽子又聽說聖塔·芭芭拉這個城市很美，而且這個學校的聘用條件白先勇也符合，於是他們一邊給加州大學聖塔·芭芭拉校區寫信，告訴他們自己已應聘德州大學，不能前往，一邊也給白先勇寫信，告訴他加大那邊有這樣一個機會，鼓勵白先勇向他們遞申請去試試看。

接到歐陽子的信後，白先勇向加州大學聖塔·芭芭拉校區寄出了自己的求職申請和簡歷，不久，加州大學聖塔·芭芭拉校區打來電話，對白先勇進行了電話約談（interview），約談結果令加大非常滿意，於是隨之給白先勇發出了聘用通知，聘請白先勇為加州大學聖塔·芭芭拉校區德語、斯拉夫語和東方語文系講師，請他從一九六五年秋季（也就是下學期）開始，來校工作。

接到錄用通知後，白先勇非常高興，不但馬上打電話告訴了歐陽子夫婦，讓他們分享自己的喜悅，而且也寫信回臺灣，告訴自己的父親，讓遠在臺灣的父親放心——自己即將在美國開始新的人生。

新的人生就要開始了，白先勇的內心充滿喜悅。去加州工作要到秋季，白先勇還有近三個月的時間，白先勇決定利用這段時間，留在愛荷華城好好地再看一些

書，並逐步實現自己的一些寫作計畫。在即將離去之際，白先勇對愛荷華城有一份特別的留戀，愛荷華大學的兩年留學生活，使白先勇深深地喜歡上了愛荷華城這個寧靜的中西部城市。

從學生生活中走出來，雖然更加自由，可是白先勇對剛剛過去的學習生活，還是頗為懷念。以往做學生時，有時在愛荷華河邊上課，「作家工作坊」的教室還是二戰時臨時搭起來的簡易營房，在那裡聽凱西爾講「小說形式」，也在那裡上「現代小說專題」討論課，每次上討論課，凱西爾都會選一位學生的作品把姓名隱去，拿出來讓大家互相交流、探討，討論時因為不知作者是誰，因此大家對作品能夠無所顧忌，暢所欲言，討論到興起，往往唇槍舌劍，你來我往，論辯激烈，各不相讓。這種討論，能激發大家的靈感，開拓大家的思路，討論後老師的歸納和點撥，也每每令大家有茅塞頓開之感。這是白先勇最喜歡的兩門課。凱西爾課上得好，又是歐陽子的導師，平時對他們這些來自臺灣的學生頗為關心，因此白先勇對他很覺親近。當然，其他老師的課也讓白先勇獲益匪淺。白先勇自己的導師赫爾姆斯也是一個小說家，他雖然不是「垮掉的一代」(Beat Generation)的固定成員，但他與「垮掉的一代」的靈魂人物凱魯亞克(Jack Kerouac)和金斯堡(Allen Ginsberg)是非常要好的朋友，他以凱魯亞克和金斯堡等人為人物原型創作的小說《走》(Go, 一九五二年出版)，比凱魯亞克同樣以這群人為原型創作的小說《在路上》要早了五年。做為一個在「垮掉的一代」形成過程中產生過重要影響的作家，赫爾姆斯參與並見證了二十世紀四、五十年代美國文學(文化)的重大變化，他的思想觀念和文學立場，必然會對白先勇產生相當的影響。平時在學業討論的時候，以及面對白先勇

提交的課程作業（小說創作），赫爾姆斯常會結合自己的創作體會，對白先勇加以指點。從他那裡，白先勇耳濡目染，不但親身感受到了一個「現代」作家的精神氣質，而且對於一個作家「如何創作」的創作過程，也有了更多的、獨特的認識。

現在離開學校，雖然還住在愛荷華城，但畢竟身份變了，不再是學生，這些美好時光的點點滴滴，就只能留在記憶中了。好在，聽課討論雖然不再，但寫作還在繼續，做學生時學到的本事，這時正可以大派用場。

白先勇畢業離校的時候正是初夏，美國中西部平原的夏天，天高雲淡，碧空萬里，令白先勇分外感受到世界的安寧，連帶地他自己的內心世界也變得寧靜起來。在自己的公寓裡，白先勇彷彿置身世外桃源，一個人默默地思考世界、中國、歷史、未來、民族、個人等一系列問題。父母他們那個憂患重重的時代、紐約看到的電影、現代作家的筆下世界、自己在大陸、臺灣的種種記憶，以及身在美國的處境和感受，二十幾年的人生見聞、內心感受，一時間都湧入腦海，使白先勇想了很多、很多，記憶中的舊上海、老南京，以及尹雪豔、金大班、錢夫人、賴鳴升等人物形象，開始漸漸地在他的心中由朦朧到清晰，《臺北人》的胚胎，已然成形。

那段時間，白先勇有時會走出公寓，來到愛荷華河邊，坐在河邊專為外出燒烤的人們製備的長椅上，就著石凳，寫自己的小說——《謫仙記》中李彤在威尼斯跳水的情節，就是在愛荷華河邊完成的——在白先勇的想像中，愛荷華河的水，一直流到了遙遠的威尼斯城。

坐在愛荷華河邊寫作這一習慣，在白先勇還在做學生的時候就有了，那時他就喜歡坐在愛荷華的河邊，看書寫作。春天的時候，愛荷華的草長鶯飛，愛荷華河的

緩緩流動，總能帶給他無限的遐思。《臺北人》的第一篇〈永遠的尹雪鷗〉就是在春天的愛荷華誕生的。愛荷華盛產玉米，到了春天，漫山遍野的玉米田，連空氣中似乎都飄蕩著玉米的甜香，置身愛荷華這個美國中西部純樸的農業州，白先勇卻用自己的筆以漢字重塑「東方巴黎」大上海的舊日繁華，在〈永遠的尹雪鷗〉中，他寫上海百樂門的舞廳，寫臺北仁愛路四段的高級住宅區，寫從上海到臺北此起彼伏征色逐欲的商賈官僚，最主要的，是寫「總也不老」的尹雪鷗，寫她的風華絕代和美豔逼人，寫她在善解人意背後的鐵石心腸。大陸、臺灣時期的人生經驗、紐約電影的刺激，以及這一時期對一九四九年國共戰爭導致的民族分裂的種種思考，化合成白先勇筆下的上海、南京、臺北和將軍、副官、交際花。《臺北人》，這座近現代中國歷史的文學雕塑，就在美國愛荷華的玉米田裡，開始動工。它的最終完成，則是幾年後在美國西部風景優美的加州聖塔·芭芭拉城。

愛荷華城兩年的留學生活，終於要結束了。此時的白先勇，思想成熟，閱歷豐富，眼界開闊，學識精進，對寫作志懷高遠。對於即將開始的新的人生，白先勇滿懷信心，充滿期待。

一九六五年八月底，白先勇離開愛荷華城，向美國西部加州進發。當白先勇乘坐的飛機抵達聖塔·芭芭拉的時候，從空中望下去，掩映在花草叢中錯落有致的聖塔·芭芭拉城，宛如一顆精雕細刻造型優雅的珍珠，鑲嵌在溫潤碧綠的太平洋邊。加州大學聖塔·芭芭拉校區就坐落在這個濱海小城，學校山環水繞，風景秀麗，絢麗的加州陽光映得天格外藍，雲格外白。白先勇一下子就喜歡上了這個小城，喜歡上了這個學校，他有一個預感，他會和這個美麗的城市和美麗的校園結下不解之

緣。

任教加州大學（一九六五—一九九四）

一九六五年九月，白先勇開始了他在加州大學聖塔·芭芭拉校區德語、斯拉夫語和東方語文學系（後東方語言文學部分獨立出來成立了東亞語言文化系）長達三十年的教學生涯。從一九六五年秋天到這裡任教，直到一九九四年秋天從加州大學榮休，白先勇把他人生中最美好的年華貢獻給了加州大學，而加州大學也為白先勇提供了一個安穩的生存環境，使他能夠在教學之餘，安心寫作。一所世界著名大學和一位世界著名華文作家的名字，就這樣永遠地聯結在了一起。

白先勇初到加州大學聖塔·芭芭拉校區任教的時候，德語、斯拉夫語和東方語文系的漢語教學尚屬初創，因此他開設的課程有「初級漢語」、「中級漢語」和「高級漢語」，隨著漢語教學的不斷深入和更加專業化，他在為學生開設語言課程的基礎上，又為漢語水準較高的學生開設了專業性更強的「中國古典詩歌中的愛情與死亡」、「五四運動」、「六十年代臺灣小說」、「從文學作品看『文化大革命』」、「明清小說」等課程，加州大學聖塔·芭芭拉校區中文專業的發展和壯大，無疑有白先勇的一份心力和功勞。

白先勇在課堂上教學內容豐富，教學手法多樣，講課生動，廣徵博引，他的課很受學生歡迎。白先勇為人熱情，性格已從幼年病中時的內向孤獨，一變而為開朗活潑，他上課時除了學識淵博給學生留下深刻的印象，他豐富的肢體語言和開朗的笑聲，也讓上過他課的同學難以忘懷。他平易近人，關心學生，使學生都喜歡同他

親近。白先勇有極強的語言天賦，幼年時由於戰亂，他隨著家人在中國大陸各地遷徙，每到一處他都能在不長的時間裡，學會當地的方言，白先勇除了會說家鄉的桂林話之外，還會說四川話、上海話、廣東話、臺灣話，這樣的天賦當然使他能說一口較為標準的「國語」（普通話），並使他在學英語時，能收事半功倍之效。超人的語言才能令白先勇在教語言課程的時候，可以駕輕就熟。

由於白先勇的授課對象，主要是美國學生，因此如何將中國文學（文化）傳授給文化背景迥異、漢語言文學基礎薄弱的外國學生，使他們不但能理解中國的文學（文化），而且還能激發起他們對中國文學（文化）的興趣，就是白先勇工作的一個重要方面，自然這對白先勇來說也是一個不小的挑戰。經過仔細的觀察、反覆的思考和長期的積累，白先勇漸漸總結出一套行之有效的教學方法。在講授中國古典詩詞時，他精選一些中國文學史上的名家名篇，先結合作家身世和作品產生時的歷史背景，仔細串講解釋作品的意義，然後在此基礎上，要求學生能夠用漢語背誦這些名篇，像李白的〈靜夜思〉、〈長干行〉等篇，就是白先勇常常要學生背誦的詩篇。白先勇希望借助對中國古典詩詞的背誦，使中國文學的精髓能夠深入學生的內心，使他們在中國文學的濡染和薰陶下，走進中國文化的深處。在學生們牢記了這些詩詞之後，白先勇再以此為基礎，進一步向他們講解中國文學（文化）的發展歷史，以及獨有的歷史感和美學觀。在講授中國明清小說的時候，白先勇每每以《紅樓夢》為重點，仔細分析曹雪芹在創作這部作品時的匠心獨運和高妙筆法。對於《紅樓夢》中人物關係的微妙、以「戲」點題的寫法、象徵手法的運用、敘事視角的轉換、結構設計的精緻、語言駕馭的圓熟，白先勇都有許多精彩的分析——對於這部自小學五

年級開始就放置床頭、百看不厭、已經爛熟於心的中國古典小說名著，白先勇對它的沉浸已到了銘心刻骨的地步，而在加大任教時的白先勇，已有了豐富的創作經驗並掌握了現代小說技巧的理論知識，由是，白先勇在講授《紅樓夢》的時候，能將對作品文本的熟悉、自己創作的體驗和現代小說技巧的理論三者合而為一，因此他在課堂上對《紅樓夢》的分析，常能見他人之未見，發他人之不能發，精妙的真知灼見，時時令學生有如入仙境、美不勝收之感。如他對小說中鳳姐出場的分析，就令學生對曹雪芹如此寫法的多重藝術效果恍然大悟。在向學生介紹中國現代文學的時候，白先勇常常先讓學生對中國近現代歷史有個大致的瞭解——在這方面，白先勇的身世使他對這段歷史的感受自然與一般人有所不同，講課時「感同身受」的敘述對學生無疑更有吸引力，而他對圖片、影像資料的有效運用，以及對當下中國社會現實的剖析，也能將學生帶入到中國近現代歷史特定的語境中，以此為基礎來分析中國現代文學產生的背景、獨特的風貌、與外國文學的關係、發展的歷史以及文學價值的高低，顯然更能調動外國學生對中國現代文學的興趣，並有助於他們較為深入地理解這一文學。

由於白先勇教學得法，引人入勝，能極大地激發學生學習漢語和中國文學的熱情，因此他的漢語課程和中國文學（文化）課程教學效果極其明顯，受到學生的普遍歡迎，許多學生因他的課而喜歡上了漢語和中國文學（文化），並從此走上了與漢語相關乃至漢學研究的道路。在他教過的學生中，有一位美國學生艾朗諾（Ronald Egan）漢語學得特別好，而且對漢語也特別有興趣，白先勇覺得他漢語水準突出，並熱愛中華文化，就對他特別關注，鼓勵有加。這位學生大學畢業後去西雅圖華盛



1965年剛到美國聖塔·芭拉當講師時。



1988年在加州大學講《紅樓夢》。

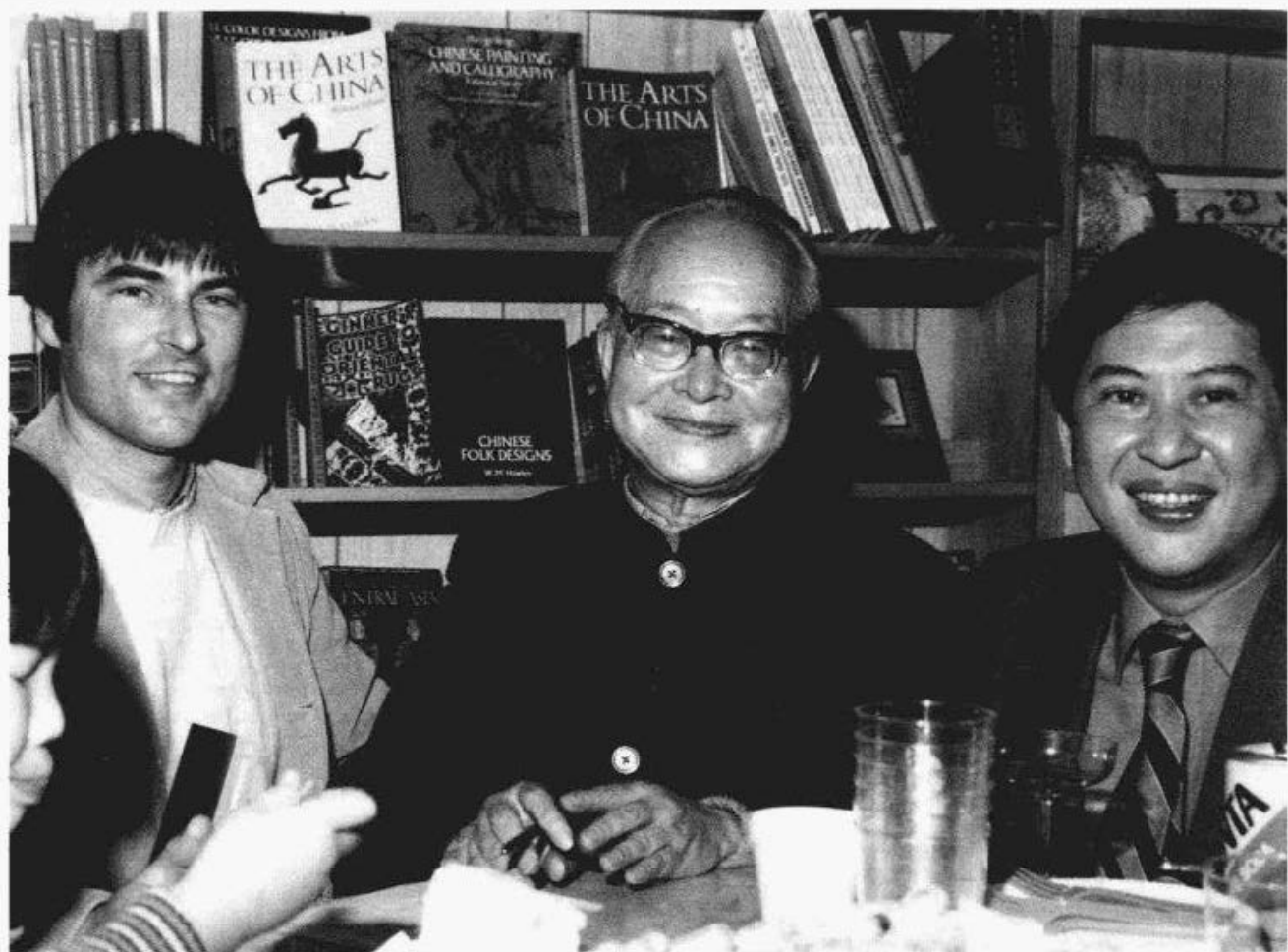
頓大學念碩士，碩士畢業後又去哈佛大學攻讀博士學位，專攻中國文學，從此真的走上了中國文學研究的道路。艾朗諾在哈佛獲得博士學位後，先在哈佛教了幾年書，然後又轉回到母校任教，現在已是加州大學聖塔·芭芭拉校區東亞語言文化系的教授兼系主任，專門研究中國唐、宋時期的詩歌、美學和文人文化，已出版的專著有《歐陽修的文學著作》、《蘇軾的一生：言論、思想和行爲》等，並將錢鍾書的《管錐編》選譯成英文。看到艾朗諾在學術上取得極大的成就，白先勇感到非常高興，也以此驕傲和自豪。此外，還有一位美國學生魏戈士（Bruce Wilcox），漢語也學得很好，也是白先勇的得意弟子，不過他後來沒有從事文化工作，而在商業領域獲得了極大的成功。雖然畢業很多年了，但他仍然和白先勇保持密切的聯繫，在從事商業活動之餘，依然對中國文化保有濃厚的興趣——白先勇播下的文化種子，在時間的長河中已悄然開花，纍纍結果。魏戈士在事業上取得成功之後，不忘中華文化，爲了報答恩師，回饋母校，他捐款百萬美金，在加州大學聖塔·芭芭拉校區東亞語言文化系設立了「白先勇基金」（Kenneth Pai Foundation），專門用於學術活動、文化交流和資助學習中國文化的學生，支持母校的中國文化教學和研究。

白先勇除了在課堂上傳授中國文化，在教書的同時，他還育人。有一次白先勇發現，一個學生提交的課程作業是從已發表的一篇文章中改頭換面抄來的。按照學校規定，這種學術道德不良的行爲，將受到極其嚴厲的處罰。考慮到這個學生平時學習十分認真，白先勇決定在呈報學校處罰他之前，先把原因瞭解清楚。他找來這位學生，在嚴肅地指出他的抄襲行爲之後，也表示希望能聽聽他的解釋，在得知他因爲在家庭變故、身心俱疲的情況下，爲了能拿到白先勇這門課的學分，不得已而

爲之之後，白先勇覺得事出有因，決定給他一個改過的機會。在嚴厲地批評之後，白先勇要求這個學生再重新交一篇作業，希望他能吸取教訓，誠實做人。白先勇這樣的處理方式，使這個學生既意識到自己的錯誤，也對白先勇的寬大處理，深感愧疚。從此，他在做人上嚴格要求自己，在學習上更加刻苦用功，一時的失足，卻使他從白先勇那裡學到了做人的原則，上了人生難得的一課。這個學生畢業後也在事業上十分成功，在他的內心深處，一直銘記著老師白先勇以寬宥和慈悲之懷對他的挽救，幾十年過去了，他的感激之情，從未稍減。

白先勇引導學生熱愛漢語、熱愛中國文學和中國文化不僅體現在教學過程中，還貫穿在他所有的教研活動中。白先勇曾經指導過一個美國研究生 Daniel Basham（中文名字叫白森恩）研究沈從文，一九八〇年冬天，就在白森恩做碩士論文的時候，恰巧沈從文訪美，爲了讓白森恩能直接向沈從文這位在中國現代文學史上風格獨特、成就卓著而又命運坎坷的作家請教有關寫作的問題，白先勇在和沈從文取得聯繫後，親自帶著白森恩，從聖塔·芭芭拉北上三藩市，讓白森恩在三藩市的東風書店訪問了沈從文。對於一個美國研究生來說，能夠採訪景仰已久、剛剛從中國現代文學中「出土」的作家沈從文，實在是一種難得的機遇和難忘的經驗，後來白森恩研究沈從文的碩士論文得到較高的評價，不能不說與白先勇的精心指導，以及安排和沈從文見面所帶來的興奮，有著密切的關係。

「得天下英才而育之」，是中國傳統知識份子的理想之一。身在美國，白先勇將「天下英才」的範圍擴大到了太平洋的彼岸，他以自己的努力和實踐，客觀上在向世界推廣中國的語言、文字、文學和文化。面對渴望瞭解中國的美國學生，白先勇深



1983年，白先勇帶學生白森恩（左）去舊金山面見沈從文（中），白森恩的碩士論文寫沈從文。

感教師這個職業的責任重大——不僅僅是向美國學生傳道授業，而且還要向美國學生傳播中華文化和東方文明，而美國學生的熱情開朗、純樸直率，也使白先勇從他們的身上感受到一種青春的氣息和活力。白先勇深深地愛上了教師這個職業：他喜歡教書，他喜歡和年輕人在一起。

白先勇不但在做人和學業上言傳身教，諄諄善誘，盡到了一個老師的職責，而且對於學生在成長過程和人生境遇中遇到需要幫助之時，他也會以一個長者的身份，盡自己所能，給予學生各種各樣的幫助。他有一個學生高黛林來自大陸，也熱愛文學，白先勇不但在課堂上以自己對古今中外文學的深刻認識，給了她許多教益和啓發，而且在高黛林畢業離開學校後，還時時給予關心和創作上的指導。高黛林在創作上不斷取得的進步和成績，白先勇都為她高興。當高黛林要出版她的小說處女作《處女塔》的時候，他又為她寫了熱情洋溢的序〈阿黛的故事〉，向文學界推介高黛林，為一個文學新人鼓與呼。白先勇獎掖學生、提攜後進的做法，令高黛林深受感動。

白先勇在加州大學聖塔·芭芭拉校區任教幾十年，以自己淵博的知識、認真的教學態度、良好的教學效果、巨大的人格力量和性格親和力贏得了學生的尊敬、愛戴，他在教學上所做出的成就得到了學生的高度讚揚和學校的充分肯定。一九八四年，白先勇榮獲加州大學聖塔·芭芭拉校區年度「傑出教師獎」(Distinguished Teaching Awards, UCSB)，並成為加州大學聖塔·芭芭拉校區的年度「傑出教師」(Distinguished Teacher of the Year 1984, Academic Senate UCSB)。「傑出教師獎」由白先勇所在的加州大學聖塔·芭芭拉校區選出，每年只選一名，由所有加州大學聖

塔·芭芭拉校區的教師和學生推選，當選的教師被公認為在教學工作中取得了突出的成就，對加州大學聖塔·芭芭拉校區的教學工作有著非同尋常的貢獻。白先勇在加州大學任教二十年之際獲此殊榮，是加州大學對他盡心服務教學工作的最大肯定，也使作為大學教師的白先勇達到了職業生涯的頂峰。對白先勇而言，得到這個榮譽，以及得到「總是能喚起從初級漢語到專業性較強的文學課程各個層次學生的學習熱情」的評價，令他在內心對自己的教書工作，有了一個尚稱滿意的交代：作為一個教師，自己所有的付出和努力，終於得到了社會的承認和肯定。

白先勇把這種肯定，一直保持和延續到一九九四年他從學校榮休。

《臺北人》（一九六五—一九七一）

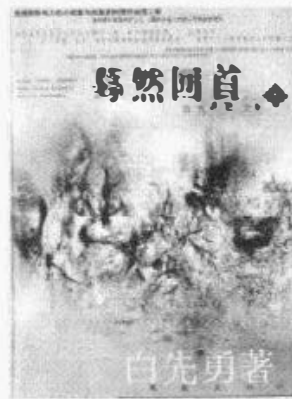
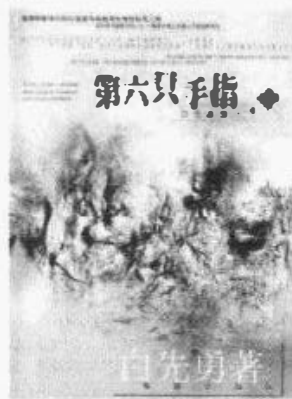
白先勇的短篇小說集《臺北人》由十四篇小說組成，最早的一篇〈永遠的尹雪豔〉刊登在一九六五年四月出版的《現代文學》第二十四期，最後一篇〈國葬〉則發表於一九七一年五月的《現代文學》第四十三期。當白先勇在愛荷華的春天開始寫《臺北人》的時候，他還是一個愛荷華大學的學生，而當六年後《臺北人》竣工的時候，白先勇已是一個有了六年任教經歷的大學教師。《臺北人》中第一個向讀者走來的尹雪豔雖然從愛荷華的玉米田起步，可是《臺北人》中眾多的人物卻是誕生在美麗的太平洋之濱小城聖塔·芭芭拉。

一九六五年秋天，白先勇來到加州大學聖塔·芭芭拉校區之後，他先在校外找了一個房子安定下來，除了做好教學工作，他將主要的精力投入到《臺北人》的創作之中。此時他已有了自己的寫作習慣：筆要用黑色墨水的Pilot牌圓珠筆，紙要用

孔雀牌六百字的稿紙。爲了防止自己寫作裝備的斷檔，他一次買了六十多支Pilot牌黑色墨水的圓珠筆、一大箱孔雀牌六百字的稿紙，儲存起來慢慢用。

從《臺北人》諸篇發表的時間來看，一九六五年至一九七一年的六年間，白先勇基本上以每年三篇的平均速度，持續高速地將《臺北人》一氣呵成。一九六六年，〈一把青〉和〈遊園驚夢〉發表；一九六七年，〈歲除〉、〈梁父吟〉發表；一九六八年，〈金大班的最後一夜〉發表；一九六九年，〈那片血一般紅的杜鵑花〉、〈思舊賦〉、〈謫仙怨〉、〈滿天裡亮晶晶的星星〉發表；一九七〇年，〈孤戀花〉、〈冬夜〉、〈花橋榮記〉發表；一九七一年，〈秋思〉、〈國葬〉發表。一九六五年到一九七一年這段時間，是白先勇在加州大學教書最忙碌的時候，做爲一個剛剛在美國大學任教的新手，教書對白先勇來說是一種全新的人生經驗，一切都要從頭開始，從課程設計，到準備教案；從挑選乃至自編教材，到課外閱讀指導，年輕教師白先勇事無巨細，都要親自處理，大量的時間精力，要花費在學校的教學工作，和青年教師必須承擔的系裡瑣碎的事務性工作中。然而，那時的白先勇，精力旺盛，不但對工作、對未來充滿熱情，滿懷信心，而且創作力豐沛，在寫作上也突飛猛進，取得了豐碩成果。《臺北人》書中諸篇小說的連續發表，宣告了一位二十世紀傑出華文作家的正式登場。

白先勇能在繁忙的教學工作之餘，將「臺北人」系列小說在短短的六年之內以噴湧之勢連續刊出，不能不說是他此時各方面的條件都已成熟的結果。國外生活的最初衝擊，以及對中國人海外命運的思考，已經在愛荷華大學留學期間發表的一些作品中有了階段性的展示，留下了初步的印跡，此時佔據白先勇精神世界的，主要



白先勇文學創作的重要著作，在華人世界引起極大迴響。（繁體版書影傅月庵提供，簡體版書影劉俊提供）



是他自己曾經親歷但卻以「先父母」爲主的「那個憂患重重的時代」——對那個時代的專注其實是白先勇對後來的中國人海外命運的歷史前溯，因爲白先勇那代中國人在海外「無魂」，其根源正在於近代以來中國社會積貧積弱、戰火頻仍、多災多難，這就是爲什麼在紐約無意中看到的那部電影，會對他產生如此驚心動魄的震驚效果——說到底，那不過是觸發了他對於中國近現代歷史的長期思考和不斷蓄積，那段歷史作爲他人生經驗的最初積澱，已經早就深深地埋在了他的心靈深處。一旦條件成熟，他就會用自己的筆，重繪這段歷史圖景，並在其中澆鑄進自己的獨特觀感和個體認識。現在，白先勇在美國已經有了一個相對穩定的工作，生活安定，雖然忙碌，但精神和心境，卻十分沉靜，這使他能夠較爲從容地在自己的筆端以文學的方式，來處理一段災難深重的歷史，咀嚼一千令人感歎的人物，生發一些促人悲憫的感慨，提煉一些發人深省的哲思。

同時，在臺灣時積累的創作經驗，和在美國時學成的創作技巧，已在此時的白先勇那裡合二爲一。假使說白先勇在愛荷華大學期間的創作，是他臺灣經驗和美國理論整合的第一個階段，在寫作的圓熟度上還時見磨合的痕跡的話，那麼到了此時，有了前一階段的鋪墊和磨練，白先勇對文學創作的認識和技藝，均有了質的飛躍，這樣的一種寫作狀態，再加上已在胸中醞釀翻騰了很久的歷史沉思——而那個思考的對象，中國近現代史，恰恰又是一個足以讓有才華的作家縱橫馳騁的題材金礦——兩者在白先勇那裡對撞所形成的文學裂變，其能量之大，後果之巨，足以對整個二十世紀的華文文學，產生重大影響。歷史選擇了白先勇，使他在這個階段，無論是創作環境，還是他自身的能力，都具備了創作二十世紀華文文學經典之一《臺北

人》的各項條件。

那幾年裡，白先勇白天上課，晚上通常徹夜不眠，寫他的《臺北人》。從一九六五年四月《臺北人》的第一篇〈永遠的尹雪豔〉發表在《現代文學》第二十四期，到一九六六年八月《臺北人》的第二篇〈一把青〉在《現代文學》第二十九期發表，兩篇之間間隔了將近一年半時間——從中也可看出初到加州大學聖塔·芭芭拉校區任教的白先勇最初的忙碌。不過，間隔時間雖有一年多，這兩篇作品之間的精神理路，卻相當一致。白先勇在愛荷華大學「小說形式」課上學到的一個重要寫作原則，就是一篇作品一開始調子要定得好，開頭的調子定好了，作品寫起來就順暢，整個作品也容易立得住。在「臺北人」系列小說中，首篇〈永遠的尹雪豔〉可以說在總體上為《臺北人》定了調，那就是：白先勇要通過對「民國歷史」的文學重塑，體現他對歷史和人的命運的思考。

有意思的是，在《臺北人》的創作已經開了頭之後，白先勇又轉而寫了一篇後來被他歸為〈紐約客〉的小說〈謫仙記〉——這可能體現了白先勇在創作規劃上的一種兩難：一方面要著手來寫《臺北人》，一方面又對已經在寫的「海外中國人」系列（包含後來收入《紐約客》的〈謫仙記〉）難以丟捨，因此在寫作《臺北人》的「時間邏輯」上，出現了一篇不屬於《臺北人》系列的〈謫仙記〉這樣的「意外」。不過，雖然白先勇後來沒有把〈謫仙記〉收在《臺北人》中，但這篇小說實際上也有「民國歷史」的投影，具有《臺北人》系列中的某種特質。或許在白先勇看來，〈謫仙記〉中表現中國人「無魂」的重要性高過了它的「民國歷史」內容，因此把它放在了「海外中國人」系列，但〈謫仙記〉所具有的「民國歷史」和中國人在海外

「無魂」的雙重特性，卻使它在某種意義上，串聯起了白先勇的《臺北人》和《紐約客》兩個小說系列，成爲這兩個小說系列中的一個聯結點。

對於爲什麼把正在進行的「海外中國人」系列小說和《紐約客》暫時放一放，轉而集中力量來寫《臺北人》系列，白先勇自己有一個解釋：「我想《臺北人》對我比較重要一點。我覺得再不快寫，那些人物、那些故事、那些已經慢慢消逝的中國人的生活方式，馬上就要成爲過去，一去不復返。」對於將要在《臺北人》系列中著力重塑的那個漸行漸遠的歷史，白先勇有著一種揮之不去的纏繞感和強烈的書寫欲望——那段「民國歷史」，是白先勇心中的一個核心情結，惟有盡快用文字將之建築成一座文學的豐碑，鬱結在他心中的情結，才能得到紓解。

《一把青》是《臺北人》系列的第二篇，它的發表雖然與《永遠的尹雪蘭》相隔一年多，並在兩者之間還有一篇《謫仙記》，但這兩篇作品在精神理路上卻有著一貫性：白先勇在《永遠的尹雪蘭》中體現出的以「民國歷史」爲形、以「人的命運」爲魂的特點，在《一把青》中得到了延續。在《永遠的尹雪蘭》中，白先勇塑造的「總也不老」的尹雪蘭，既是一個上海灘上才貌雙絕、氣度不凡的紅舞女、交際花，更是一個「有她自己的旋律」、「有她自己的拍子」的「女祭司」、「觀世音」。紅舞女和交際花是尹雪蘭人間的一面，「女祭司」和「觀世音」則是尹雪蘭「神性」的一面，寫尹雪蘭人間的一面白先勇用的是寫實手法，寫尹雪蘭「神性」的一面白先勇用的則是象徵的筆調，寫實和象徵的交錯並用，使白先勇筆下的尹雪蘭既呈現出民國女子的時代風采，也具有引導人們走向毀滅乃至死亡的欲望化身的意味。就此而言，白先勇在《永遠的尹雪蘭》中所形塑的尹雪蘭，一定程度上帶有爲《臺北人》

定調的意味：《臺北人》中的人物，都有現實的一面和象徵的一面，他們既是他們自己本身，同時又象徵著一類人乃至整個人類；而寫實和象徵的相容與重疊，則成為《臺北人》的基本手法。〈一把青〉寫的固然是寫實的、具體的朱青，可是在朱青的身上，無疑也凝聚著一種超越個人朱青的類型精魂和悲劇性宿命。在接下來的〈遊園驚夢〉中，白先勇通過錢夫人和竇夫人的人生錯位和命運對比，將「人生如夢」的主題以「失落」和「輪迴」的方式完整地呈現出來，小說中錢夫人的「失落」當然首先是個人的，可是當這種青春的失落、榮耀的失落、情人的失落乃至丈夫的失落必將會在竇夫人身上再次「輪迴」的時候，這種「失落」就不再屬於個人，而成為整個人類的一種普遍現象和共同命運¹¹。如果說〈永遠的尹雪蘭〉「開創」了《臺北人》的基本形態和總體律調，那麼〈遊園驚夢〉則集中體現了《臺北人》的形態和律調，代表了《臺北人》的最高成就。收集在《臺北人》中的其他作品〈歲除〉（最初手稿上的名稱爲〈崢嶸歲又除〉）、〈梁父吟〉、〈金大班的最後一夜〉、〈那片血一般紅的杜鵑花〉（最初手稿上的名稱爲〈那些豔紅豔紅的杜鵑花〉）、〈滿天裡亮晶晶的星星〉、〈孤戀花〉（最初手稿上的名稱爲〈再生緣〉）、〈冬夜〉、〈花橋榮記〉、〈秋思〉、〈國葬〉（最初手稿上的名稱爲〈國殤〉）等，基本上都是在具體的「人」和「事」中，寄寓一種超越個人的大「人類」形態和命運處境——對往昔輝煌時光的追憶，和這種輝煌不再的惆悵，以及對此只能徒喚奈何的悲涼，成了他們的「共性」。無論是達官貴人文化人樸公（〈梁父吟〉）、華夫人（〈秋思〉）、余欽磊（〈冬夜〉）、盧先生（〈花橋榮記〉）；還是軍人傭人交際花妓女賴鳴升（〈歲除〉）、金兆麗（〈金大班的最後一夜〉）、王雄（〈那片血一般紅的杜鵑花〉）、羅伯娘、順恩嫂（〈思

舊賦》、「總司令」（《孤戀花》）、老闆娘（《花橋榮記》）、秦義方（《國葬》），身份地位的不同並沒能使他們在「命運」上有所差別，相反，他們倒是在歷史動盪和造化弄人面前，表現出了驚人的一致：都從輝煌走向了黯淡，從人生曾有的得意和風光落入了失敗者的境地。不同（社會階層、人生經歷、生存境遇、思想深度、文化水準）的人卻有同樣的結局，因循著同樣的命運軌跡，這使得《臺北人》不但幾乎每一篇都帶有寫實和象徵兩個層面，而且從總體上，整個《臺北人》就是一個大的象徵：象徵了人在歷史（時間）和命運面前的無奈和悲劇結局——就此而言，〈永遠的尹雪豔〉不但從「篇」的意義上為《臺北人》定了調（寫實和象徵互滲共存），而且在整個小說集的總體意蘊上，也為《臺北人》定了調——除了「尹雪豔」所象徵的「欲望」是「永遠的」之外，其他的「永遠」，不過是一種反諷的象徵罷了：人生只是如夢。一切都如過眼煙雲，隨風而逝。

《臺北人》的出版不但體現了白先勇對歷史、社會、人生和命運思考的深度，同時還在藝術上，呈現出一種融合傳統和現代的圓熟。從最外在的閱讀層次上看，《臺北人》給人的總體感覺是傳統的「現實主義」，在大多數篇章中，小說都有人物，有情節，有發展，有結局，語言明白曉暢，非常符合華人傳統的審美心理和閱讀習慣。然而，在這個表面的閱讀層的背後，白先勇的小說又極具「現代主義」色彩：從大膽叛逆的精神氣質的流露（如尹雪豔、朱青、王雄、娟娟等人物形象的塑造），到觀念上對人的生存困境的思考和表達（整個《臺北人》）；從對一些驚世駭俗題材的涉及（如《滿天裡亮晶晶的星星》寫到的同性戀世界），到意識流手法的「中國化」運用（如《遊園驚夢》），以及多重敘事視角的代入（如《永遠的尹雪

豔》、〈歲除〉、〈金大班的最後一夜〉、〈遊園驚夢〉、〈國葬〉等篇的全知敘事；〈一把青〉、〈孤戀花〉、〈花橋榮記〉等篇的有限視角敘事，而在同一篇作品中，又包含著不同敘事視角的並存和轉換……所有這些，無不體現著白先勇小說在內在的核心部分，深具自覺的藝術理念和「現代」特徵，但在外觀上，又貌似傳統平常——這正是一個成熟的作家圓融自在、雜糅「傳統」和「現代」於一個完整有機整體的標誌。於是，在白先勇的《臺北人》中我們看到，這是一個在「傳統」的外殼下潛隱著「現代」內核的文學世界，「傳統」是其根基，「現代」是其精髓。「現代」被融入「傳統」，以「傳統」表現著「現代」。

由於歷史的原因，二十世紀的華文文學，幾乎是宿命地面對著「傳統」與「現代」的關係問題，對這一問題的認識和處理方式，考驗著二十世紀華文文學中的每一位作家。年輕的白先勇以他的《臺北人》向人們展示出，他已成功地回應了這個時代對文學提出的挑戰，在「傳統」與「現代」之間，找到了一個相當恰切的契合點。如果要給那些在「傳統」與「現代」關係問題上交出令人滿意答卷的作家開列一個名單的話，白先勇在二十世紀的華文作家中，一定名列前茅。

一九六八年十月，白先勇的短篇小說集《遊園驚夢》由仙人掌出版社出版，內收〈永遠的尹雪豔〉、〈一把青〉、〈遊園驚夢〉、〈歲除〉、〈梁父吟〉、〈金大班的最後一夜〉、〈謫仙記〉、〈香港——一九六〇〉八篇作品，前面有葉維廉的論文〈激流怎能為倒影造像——論白先勇的小說〉做為「代序」，這是白先勇繼一九六七年六月第一個作品集《謫仙記》（文星書店出版）出版後的第二個作品集。在這個小說集中，白先勇把他此時已經發表的「臺北人」系列中的幾篇悉數收了進去，日後《臺

北人》小說集的形貌，已然有了雛形。

一九七一年四月，小說集《臺北人》由晨鐘出版社出版，在這個小說集中，白先勇將他主要發表在《現代文學》上的「臺北人」系列小說完整地收錄進去，共收小說十四篇，小說集《臺北人》的篇目，從此確定了下來。

一九七四至一九七六年間，歐陽子在《中國時報》、《書評書目》、《中外文學》等報、刊，連續發表研析《臺北人》的系列論文。一九七六年四月，爾雅出版社將這些論文結集成書，以《王謝堂前的燕子——《臺北人》的研析與索隱》之名出版。

一九八三年四月二十日，《臺北人》轉由爾雅出版社出版。這個版本由白先勇親自校訂，是當時最新的標準本。這個版本也成為《臺北人》流傳最廣、影響最大的版本。

一九九九年三月，「臺灣文學經典」經過三個階段的選拔，終於產生。《臺北人》在十本小說中，名列首位。其他九本分別是：黃春明的《籬》、王禎和的《嫁妝一牛車》、張愛玲的《半生緣》、陳映真的《將軍族》、吳濁流的《亞細亞的孤兒》、王文興的《家變》、七等生的《我愛黑眼珠》、李昂的《殺夫》、姜貴的《旋風》。

一九九九年六月，香港《亞洲週刊》評選出「二十世紀中文小說一百強」，《臺北人》名列第七。前六名為魯迅的《吶喊》、沈從文的《邊城》、老舍的《駱駝祥子》、張愛玲的《傳奇》、錢鍾書的《圍城》、茅盾的《子夜》。

時間已經證明，白先勇在二十八歲到三十四歲之間創作的《臺北人》，已毫無疑問地確立起它在二十世紀華文文學中的經典地位。

父親去世（一九六六年十二月）

就在白先勇在加州大學聖塔·芭芭拉校區的教學工作逐步走上正軌，《臺北人》的創作也有條不紊地進行之時，一九六六年十二月，噩耗傳來，他的父親白崇禧將軍於二日早晨在臺北松江路公館去世，享年七十四歲。

接到哥哥白先誠從紐約打來的電話，白先勇立刻向學校請假，並向航空公司訂機票，趕回臺灣，參加父親的葬禮。從美國到臺灣的跨太平洋飛行，需要十幾個小時，望著機艙外漂浮的白雲和機翼下浩淼的太平洋，白先勇思緒萬千，悲從中來，父親晚年在臺灣的點點滴滴，又浮現在他的眼前。

白先勇真正和父親白崇禧長期接觸是在一九五〇年代到了臺灣以後，此前大陸時期的白崇禧長年在外指揮打戰，和家人聚少離多，白先勇自然也沒有多少機會和父親在一起。當白崇禧在臺灣能長期和家人一起生活的時候，白先勇已經上中學了，不但懂事，而且能用自己的眼光觀察家庭和社會。對於那時白崇禧艱困的政治處境，他已有所察覺，家中父母沉重的心情，他也時有感受。

白崇禧在臺灣時政治處境艱難，與他在歷史上和蔣介石的幾次過節有關。對於白崇禧的軍事才能，蔣介石其實十分欣賞。一九二六年北伐前夕，蔣介石不願白崇禧和李宗仁的一再推辭，任命軍事上非黃埔系（保定軍校出身）、政治上非中央系（桂系）的白崇禧為國民革命軍副總參謀長，代行總參謀長職權；一九三七年抗戰爆發時，蔣介石又任命白崇禧為軍事委員會副總參謀長，並「對在南京的黃埔學生明



國共內戰時白崇禧（右）與鄒錫山。

確地宣示：抗戰時期，最高統帥如有三長兩短，應由白崇禧做接棒人」，對白崇禧的倚重，可見一斑；一九三八年，蔣介石又讓白崇禧擔任桂林行營主任，指揮第三、第四、第九三個戰區，「把半個中國交給他了，信任之專，一時無二」；抗戰勝利後，一九四六年，蔣介石提議白崇禧當軍事委員會結束後的首任國防部長——這是蔣介石重視、賞識白崇禧的一面。

可是在蔣介石對白崇禧的態度中，還有猜忌乃至仇恨的一面。最早一次是一九二七年八月，寧、漢分立，李宗仁、白崇禧傾向於寧漢和解，而蔣介石則堅決反對，在此情形下，蔣介石表示「如果你們一定要和的話，那我就必須走開！」令他沒有想到的是，他十分賞識的白崇禧對此表示贊成，說「總司令能離開一下也好，等到我們度過目前難關後，再請總司令回來行使職權」，白崇禧的態度在導致蔣介石第一次下野的過程中相當關鍵，也令蔣介石自此對白崇禧懷恨在心，等到一九二八年蔣介石復職後不久，即派人至白崇禧部策動反正，甚至命人「如果能夠抓到白崇禧，就把他殺了」。白崇禧後來從天津脫險，遠走香港。

一九二九年，蔣桂戰爭爆發，蔣介石與白

崇禧的關係惡化到在戰場上兵戎相見，這次戰爭以桂系的失敗告終。一九三〇年，桂系聯絡閻錫山、馮玉祥，再次反蔣，蔣桂（馮閻）之間遂有中原大戰。一九三一年，由於國民黨內部各派政治力量的角力，蔣介石第二次下野，在這個過程中，李宗仁、白崇禧又起了相當重要的作用。

一九四八年，由於李宗仁執意競選副總統，而蔣介石屬意孫科，導致蔣桂之間的矛盾再次激化。李宗仁當選後，蔣介石將白崇禧外放為華中「剿總」司令（李宗仁任代總統後，將各地的「剿總」司令都改為軍政長官），白崇禧先是推辭不就，後經人勸說就職後，又在淮海戰役中因對戰爭形勢的判斷與蔣介石有嚴重分歧，因此在華中增兵徐州的問題上，兩人之間發生了劇烈衝突。到了年底，白崇禧在淮海戰役敗局已定，國民黨徐州「剿總」即將覆滅之際，於十二月二十四日和三十日，連發〈亥敬〉、〈亥全〉兩電，呼籲國共兩黨重開和談。在當時的政治和軍事形勢下，這兩個電報被蔣介石視為「逼宮」，於是在一九四九年一月二十一日，蔣介石宣佈下野——這是他的第三次下野。

蔣介石的三次下野，均與白崇禧有關，這使蔣介石雖然欣賞白崇禧的軍事才能，但對於拒絕自己收買並三次（特別是第三次）導致自己下台的政治「對頭」，蔣介石實在難以原諒，因此，白崇禧的軍事才能越突出，對自己的威脅就越大——蔣介石對白崇禧，可謂愛恨交織：愛其才，卻恨其不能徹底臣服。

在大陸時期，白崇禧所屬的桂系勢力龐大，每與蔣介石的中央系相抗衡，蔣介石對白崇禧缺乏全面控制的能力。到了臺灣，桂系已煙消雲散，白崇禧完全落入了蔣介石的勢力包圍之中。蔣介石與白崇禧歷史上的恩恩怨怨，至此可以來一個總清

算。

首先，在一九五二年十月召開的國民黨第七次「全代會」上，將白崇禧排除在「中央委員」、「中央常務委員」和「中央評議委員」之外（其他六屆中央常務委員均當選爲第七屆中央委員、中央常務委員或中央評議委員），其他國民黨元老看不下去，推舉于右任、居正兩人「往見蔣介石，要求設法補救。蔣介石聽取于、居的意見後，沉吟了一下，即以決然的態度說：『健生，這個，這個，他的問題我知道。』以後卒無下文。」

因爲白氏祖先來自中東穆斯林，因此在大陸時，白崇禧一直是中國回教協會理事長。五十年代中期，約旦國王胡笙曾到臺北，在與白崇禧晤面時邀請他訪問中東，但這一邀請不但未得批准——怕白崇禧在國際回教界產生影響，並在臺灣引起「迴響」——而且還促使當局決定要在回教界「另起爐灶」，準備另外成立一個回教協會，與白崇禧領導的回教協會相抗衡。白崇禧得知這一消息後，知道最高當局不願他再擔任回教協會理事長，爲了避免回教界的分裂，白崇禧主動提出，讓時子周取代自己成爲回教協會的理事長。從此，白崇禧在教會中也失去了領導地位。

一九五四年，「國大」一屆二次會議在臺北召開。在這次會上，身爲「國大代表」的白崇禧遭到同爲「國大代表」的但衡今的彈劾，案山是「爲追究責任，以明是非，振紀綱而興復」，指責白崇禧的罪狀主要是侵吞軍費公款和不遵統帥調兵命令，擁兵不救援徐州。白崇禧遭此彈劾，一方面覺得十分氣憤，另一方面也覺得這正好給他提供了一個說明事實真相的機會——他用充分的理由爲自己進行了辯護，所謂的彈劾其實不能成立。這一不見得是蔣介石授意但總令人易於產生這種聯想的彈

効雖然最後不了了之，但白崇禧遭受的屈辱和受到的打擊，可想而知。

除了這些政治上公開、嚴重的「清算」之外，還有一些「細節的」刁難和「秘密的」監控。「細節的」刁難包括開會時座次的惡意安排，在發言順序上故意將白崇禧放在一個不相稱的位置，官員座車「更新換代」時有意將白崇禧拖到最後落實，白崇禧的親信副官在升遷之路上比為其他長官服務的副官要來得慢等等。「秘密的」監控是指當時白崇禧的住處受到了情治單位的監視：在他家的對面，就是一個警察局的派出所，派出所二樓的房子即屬情治機關，居高臨下，白家的院落，盡收眼底，出入白家的人員，均受監視。而白崇禧雖然名為陸軍一級上將，掛著戰略顧問委員會副主任的頭銜，也有副官隨從，但出行時總是有情治部門的便衣跟蹤。有一次，白家一家人外出看戲，幾個便衣尾隨，到了戲院門口，白崇禧的夫人馬佩璋知道那幾個小夥子是跟蹤的便衣，就多買了幾張票，讓白先勇送給他們，請他們也一起看戲。那幾個年輕人當時的尷尬表情，令白先勇終身難忘。

無論是公開的、嚴重的「清算」，還是私下的、令人難堪的「小動作」，白崇禧都鎮定自若，用他「小諸葛」的智慧，一一化解。對於將他排除在「黨中央」的核層，他坦然面對；對於彈劾，他據理力爭，用事實說話，為自己辯護，還歷史本來面目；對於那些帶有羞辱性的座次、順序安排，他並不迴避，以自己的堅持「到場」，映照出安排者自身的卑瑣；對於秘密監視，他知道除了歷史上與蔣家的恩怨之外，還與自己在一九四七年國防部長任內曾來臺灣調查「二二八」事件，後來提交的調查報告對臺灣人民多有緩頰有關——這使蔣家父子很忌怕歷史上就曾是「反對派」的白崇禧，和對他不無好感的臺灣本省人發生聯繫，不利於他們的統治，此外，白

崇禧的回教背景以及與美國人的良好關係，也是他們不太放心的地方。對此，白崇禧「心底無私天地寬」，「身正不怕影子歪」，生活照舊，行動如常；至於那些「跟蹤」的便衣，白崇禧從未把他們放在眼裡：從道理上講，這些「便衣聽命於人，不怪他們；從見識上講，這些年輕人跟他玩這一套，恐怕還嫩了些」。

當年白崇禧在大陸時政治上叱咤風雲和軍事上成就輝煌的盛況，白先勇因為年幼並沒有太多的切身感受，而白崇禧到臺灣後政治上受排擠和軍事上英雄無用武之地的窘境，已經成人的白先勇卻感同身受，然而，父親在艱困條件下的堅強和對尊嚴的維護，使白先勇對父親更加敬重。對於白先勇來說，此時的父親有如歷史上的李廣，是個落難的英雄——而英雄在落難中，雖然淒楚，卻更能顯出英雄本色。

一九四七年三月，「二二八」事件剛剛平息，白崇禧來台宣慰，在台南謁祭延平郡王鄭成功時，手書延平王的一副對聯：「孤臣秉孤忠五馬奔江留取汗青垂宇宙，正人扶正義七鯤拓土莫將成敗論英雄」，以誌景仰。

一九五〇年十二月，白崇禧應台南人士之請，為台南重修延平王奉明正朔祀天建壇之遺址，手書題額：「忠肝義膽，仰不愧天」。

白先勇覺得，父親白崇禧留在臺灣的這兩副筆墨，恰好成爲他到臺灣後的心境寫照。

母親馬佩璋在世時，還能與白崇禧攜手並肩，互相扶持，共同抵禦政治上的壓迫。馬佩璋去世後，白崇禧頓感「棟毀樑摧」，一下子蒼老了許多。由於住處受到監視，外出受到跟蹤，白崇禧最喜歡的下棋和打獵，因來往者日稀而不得不中止，老伴離世後，白崇禧黯淡的晚年無疑更形寂寞。



1963年1月赴美時與父親攝於松山機場。

窗外的斜陽漸漸隱去，機艙內慢慢黑了下來，回顧和父親白崇禧相處時間較長的臺灣歲月，白先勇有無限的感慨，而最令他難忘的，是三年前父親送自己赴美留學時的情景。那是一九六二年的十一月，海洋性氣候的臺灣，冬季的陰冷不亞於大陸的江南。白崇禧身穿雙排扣夾克式棉衣，頭戴圓形毛線帽，親自送白先勇到松山機場。在機場父子話別時，父親「步步相依，竟破例送到飛機梯下。父親曾領百萬雄師，出生入死，又因稟性剛毅，喜怒輕易不形於色。可是暮年喪偶，兒子遠行，那天在寒風中，竟也老淚縱橫起來，那是我們父子最後一次相聚」。

現在，白先勇「學成歸來，父親先已歸真」。白先勇自赴美

留學以來，四年間和父親一直信函往來不斷，他學習、工作和寫作再忙，也從未耽誤過給父親寫信。白先勇知道，母親不在了，在臺灣那樣的政治環境下，父子交流是父親晚年寂寞生活中的一大安慰，自己在國外讀書、工作和寫作所取得的成績，能帶給父親莫大的喜悅和驕傲。因此白先勇總是時時把自己在美國學習、工作、寫作和生活情況，寫信告訴父親，以免父親牽掛，並以自己的努力，讓父親開心高興。在美國工作後領到第一個月薪水，白先勇就專門為父親挑選了一件獵裝式大衣，給父親寄去——白崇禧一生喜歡打獵，晚年雖然不再打獵，可是兒子買的獵裝式大衣，白先勇知道父親穿在身上，一定暖在心裡。

四年前母親去世，帶走了白先勇的童年世界——那是一個以母親為中心的有關愛、美的記憶世界；現在父親去世，意味著白先勇的少年時代和青年時代也結束了——那是一個以父親為中心的有關尊嚴、歷史的記憶世界。不過，父母的去世，雖然使這兩個與父母聯結在一起的世界作為人生經歷的實在體驗不復存在，但它們卻積澱在白先勇的思想、情感和心理深處，從不同的方面，提供了幫助他成長的人生經驗和思想情感的豐富營養，並在某種程度上，成為他文學創作不竭的題材來源和精神動力——母親的美、愛、開朗、樂觀、情感化和日常性與父親的嚴、自尊、冷靜、智慧、理性和歷史性，內化為他情感與理智相統一的人格品質；而母親帶給他的人間性、日常生活和美，與父親讓他意識到的歷史性、政治意味和英雄氣質，也成為他小說創作中情感世界和歷史視野、日常敘事和宏大敘事的真正源頭。

蔣介石和白崇禧之間的關係雖然恩怨複雜，但白崇禧的歷史功績不容抹殺。斯人已逝，恩怨即了。蔣介石不但親自為白崇禧逝世題頒「軫念勳猷」的輓額，而且



1966年父親過世時九個兄弟姊妹回來奔喪。左起先習、先道、先德、先誠、先明、先忠、先勇、先剛、先敬。

還以「國葬」的規格，為白崇禧舉行葬禮。致祭之時，蔣介石親至靈堂鞠躬，向這位打了一輩子交道、令他愛恨交織的「本黨同志」告別。自他以下，黨政軍大員、各主要機關首長、各軍兵種首長、生前好友等均前往靈堂致祭，除了官方部門之外，「民間」團體廣西同鄉會、中國回教協會以及白氏宗親會等也到靈堂致祭。子侄們則一身孝服，長跪致謝。出殯之時，先導車和摩托護衛隊開道，軍樂隊和三軍儀仗隊隨後，接著是裝有蔣介石輓額的專車和裝滿旌忠狀及白崇禧生前獲得的各種勳獎章的專車，在四星一級上將的旗車後面，是白崇

棺的靈車，其後有長長的護靈車隊和送行的人群。在靈車向六張犁白榕蔭堂墓園進發的過程中，沿途許多民眾，包括眾多的臺灣本省人，自發地為這位歷史上十分重要、又對臺灣產生過重要影響的「英雄」送行。沿途的軍人看到靈車，均向靈車舉手敬禮。

官方和民間，都給了白崇禧高規格的身後哀榮。就連上天，似乎也為將星殞落掉淚，出殯當日，臺北籠罩在一片濛濛細雨之中。

望著裹有古蘭經經文的靈柩，按照回教儀式緩緩下葬，白先勇在心裡向父親告了永別。他知道，父親的去世，對於中國歷史和他自己，都意味著一個時代的結束——那是一九六六年十二月九日。五年後，白先勇在小說〈國葬〉中，以文學的方式，賦予了這種「結束」一個凝固的姿態。做為小說集《臺北人》的最後一篇，〈國葬〉的結尾也就成為《臺北人》的結尾；在「雷鳴般」的「敬禮」聲中，白先勇向已經成為「過去」的歷史中的「英雄」，致以崇高的敬意，並以這種方式，宣告了一段曾經輝煌的歷史的消亡和終結。

在〈國葬〉中，有一段祭文：「桓桓上將。時維鷹揚。致身革命。韜略堂堂。北伐雲從。帷幄彌場。同仇抗日。籌筆贊襄——」，正取自戰略顧問委員會主任何應欽（也是白崇禧治喪委員會主任）副主任黃鎮球暨全體同仁「敬以香花醴酒之儀致祭白副主任健生上將之靈」的祭文。

父親的去世，使白先勇對歷史和命運，有了更深的理解和認識。他自言後來寫《臺北人》，某種意義上講就是為了「回報時代，回報父母，為父母那個時代譜一曲輓歌。」在《臺北人》的扉頁上，白先勇的題辭正是「紀念先父母以及他們那個憂

忠重重的時代」。

六、七十年代的文學批評（一九六七—一九七八）

一九六七年，白先勇在加州大學聖塔·芭芭拉校區任教不覺已有兩年。一九六五至一九六七年的兩年時間，可以說是白先勇一生中最高為忙碌的階段之一。做為老師，白先勇要針對不同的學生，開設多門不同類型、不同內容的課程；做為作家，此時是白先勇創作力最為旺盛的時期，《臺北人》中〈永遠的尹雪豔〉、〈一把青〉、〈遊園驚夢〉、〈歲除〉、〈梁父吟〉等作品就創作於這個時候；做為《現代文學》雜誌的發行人，白先勇也要為正當鼎盛的《現代文學》費心費力，一大批後來在臺灣文壇上光彩奪目的作家和作品，恰在此時紛紛在《現代文學》登場；做為大學教師，白先勇還要適應大學的學術體制，為了獲得終身職，除了在創作上取得成績之外，白先勇還必須在學術上有研究「成果」。這一時期，臺灣來美的留學生中有許多人在堅持創作，他們創作的作品有很多引起了白先勇的關注，而白先勇作為《現代文學》的發行人，通過正在蒸蒸日上的《現代文學》，他也能對臺灣當代文學的風貌和發展有相當全面及時的瞭解，再加上，隨著自己作品發表數量的增加和影響的日漸深遠，回憶、總結自己的創作歷程和創作心得，也正當其時，因此，從一九六七年開始，白先勇或應邀為一些作品集作序，或主動地對一些書籍進行評說，以感性優美的文學語言和散文化的方式，結合自己的文學觀念和創作體會，既對當時一些重要的作家和作品進行評判，對自己的創作軌跡進行回顧和追憶，同時也非小說的創作，積累學術成果。



1967年攝於聖塔·芭芭拉。

一九六七年，叢甦要出版小說集《秋霧》，白先勇爲之作序。叢甦在臺大外文系讀書時是他的學姐，來美國也比較早。當初白先勇和同學創辦《現代文學》時，已在美國的叢甦寄來小說〈盲獵〉支持，令白先勇深受感動。現在學姐出書爲之寫序，對白先勇來說可謂義不容辭。〈秋霧中的迷惘——《秋霧》序〉是白先勇的第一篇評論文字，在這篇文章中，白先勇對叢甦在小說中善於「對小說中的細節有效的控制與巧妙的安排」給予了充分的肯定，對她「類近繁富」的文風和「表諸於小說文字中比喻（Metaphor）的塑造」的才華予以了衷心的禮讚，對於叢甦在小說中表現出的對成長和生命進行哲理反思的主題進行了深度剖析，並指出，當叢甦的小說懷有「一股對生命渴求的力量」時，就會令人「感到一種動人的力

量」，而「當她對生命持了否定的態度時，那股力量便削弱了」。在這篇〈序〉中，白先勇以他身為作家的藝術敏感、豐富的創作體驗以及在愛荷華大學就讀時所受到的文學理論訓練，從小說細節、文字比喻、主題內涵和價值立場等方面，對蕪甦的小說創作進行了深具洞見的分析，表現出了白先勇對文學的獨到見解和深刻認識，也充分展示了他在文學評論方面的才華。

在臺灣文壇上，鹿港的施家三姊妹（施淑女、施淑卿、施淑端）分別以各自的筆名施淑、施叔青和李昂著稱。這三姊妹在二十世紀六十年代初登文壇的時候，都會和《現代文學》發生過聯繫。《現代文學》第二十四、二十五期就有施淑女以白樺木的筆名發表的小說〈頭像〉和〈告別呵，臨流〉；施叔青的處女作〈壁虎〉就發表在《現代文學》第二十三期上，她在《現代文學》上一共發表了八篇小說，是《現代文學》雜誌發表數量較多的作家，在某種意義上講《現代文學》不但發現了她，而且也培養了她；李昂自二十世紀六十年代末在《現代文學》登場以來，發表了九篇小說，和她姊姊施叔青一樣，是《現代文學》的「主力」作家之一。對於施家姊妹的創作動態，白先勇一向關心，當施叔青即將於一九六九年出版短篇小說集《約伯的末裔》時，她請白先勇為她的第一本作品集作序，白先勇慨然應允。在〈鹿港神話——《約伯的末裔》序〉一文中，白先勇以作家的文學筆觸，對施叔青小說世界的「根」——鹿港——在施叔青小說中的投影進行了描繪，認為在施叔青那個源自鹿港投影造成的小說世界中，「死亡、性、癡狂及一種神秘的超自然力量」是其中的核心因素，而「這個世界是一個已經腐蝕的像夢魘的世界，其中的人物都是肉體上、心靈上或精神上受過斷傷的畸人」。在白先勇看來，「死亡、性、癡狂」不但是

施叔青小說中「幾乎無時無地不在」的元素，同時也是「施叔青小說中循環不息的主題」，並且，對「死亡、性、癡狂」的專注，還決定了施叔青小說的語言風格和文體特徵：語言「既不屬於中國典雅平順的傳統語言，似乎也不是受西方作家影響的語句，而是施叔青爲了表現她那奇異的個人世界，而創出的一種語言」；文體則由於施叔青在作品中所用的明喻、暗喻、象徵、意象等修辭手法，都與「死亡、性、癡狂」相關，特別是，「死亡、性、癡狂」還構成了施叔青小說的總體風貌，使施叔青的小說世界成爲一個「扭曲、怪異、夢魘似的世界。光天化日之下社會中的人倫、道德、理性，在她的世界中是不存在的。那是一個不正常的、狹窄的，患了分裂症的世界，但是它的不正常性，正如同鹿港海邊在不正常的天氣時，那些颶風、海嘯一般，有其可怕的真實性」。雖然此時施叔青呈露出來的只是她早期創作的形貌，但白先勇已看出她的與眾不同之處，不但指出了施叔青的創作特色，而且給予了極高的評價。當然，從白先勇對施叔青的評價中，也可以看出他的立場、傾向、趣味和關注點。他對施叔青小說世界的肯定，在某種意義上講，體現的是白先勇自己對施叔青小說中「死亡、性、癡狂」「特徵」的重視、留意和敏感。

一九七一年，白先勇大學同班同學、一起辦《現代文學》雜誌的好友歐陽子的短篇小說集《秋葉》由晨鐘出版社出版，這本小說集也是由白先勇作序。在《崎嶇的心路——〈秋葉〉序》一文中，白先勇開門見山，起首就對歐陽子小說的獨特性進行了概括：「歐陽子的小說有兩種中國小說傳統罕有的特質：一種是古典主義的藝術形式控制，一種是成熟精微的人類心理之分析。前者表諸於她寫作的技巧，後者決定她題材的選擇」，在具體的分析過程中，白先勇認爲，歐陽子通過「對小說語言

的應用」、「對觀點 (point of view) 的運用」以及反諷法 (irony) 的運用，實現對藝術形式的控制；而她對人類心理的探索，則主要通過「一個人自我身份 (identity) 的確定及印證」、「幻覺的破滅」來展開。在文章的最後，白先勇這樣評價歐陽子：「歐陽子是個紮實的心理寫實者，她突破了文化及社會的禁忌，把人類潛意識的心理活動，忠實的暴露出來。……人心惟危，歐陽子是人心的原始森林中勇敢的探索者，她毫不留情，毫不姑息，把人類心理——尤其是愛情心理，抽絲剝繭，一一剖析。……作者對她那一群爲了愛情，受苦受難的人物，是懷著深厚的同情及無言的悲憫的。」白先勇的這篇文章寫於三十幾年前，可是對於歐陽子的分析，三十幾年間，很少有超出白先勇者。

歐陽子的小說集《秋葉》出版後，由於收在集子中的小說「有母子亂倫之愛，有師生同性之愛」，還有「普通男女間愛情心理種種微妙的描述」，因此在當時的臺灣文壇引起了不小的震動。趙知悌、尉天驄、何欣、唐吉松等人紛紛撰文，對歐陽子小說的題材、主題和創作方法，都提出了相當嚴厲的批評。在這些評論文章中，唐吉松發表在一九七二年五月十九日《中華日報》上的一篇題爲〈歐陽子的《秋葉》〉的文章，引起了白先勇的注意。唐吉松在他的文章中，指責歐陽子的《秋葉》在題材上「亂七八糟」，在道德上不合於「非禮勿視，非禮勿聽，非禮勿動，非禮勿言」的古訓，一些作品（如〈考驗〉）的描寫有傷「民族尊嚴」，另有一些作品（如〈覺醒〉）則是對西方文學「膚髮的模仿」，「蒙上東施效顰的恥辱」。唐吉松把歐陽子比做「心理的外科醫生」，認爲「她的手術刀，總是選在醜惡的角落，並將那些污穢的心片，揭竿似的揮舞著」。白先勇覺得唐吉松對《秋葉》的評價，涉及到文學（小說）

評論的一些基本觀念和看法，而唐吉松的觀點，白先勇難以認同，實有澄清和辯駁的必要，因此寫了一篇〈談小說批評的標準——讀唐吉松〈歐陽子的《秋葉》〉有感〉的文章，對唐吉松的觀點，提出了不同的看法。

白先勇首先針對唐吉松對歐陽子小說的道德批評，指出，「小說是一種嚴肅的藝術，有其本身獨立的尊嚴，」而不是「社會道德史」，並且，小說中的道德觀，也「不一定要依附某一種道德教條，」因此，「用一些既有的道德常規來做小說批評的標準」是多麼的不可靠」。白先勇認為，歐陽子獨特的道德價值觀，已體現在她的小說《秋葉》中，那就是「人與人之間這一瞬間的同情是人類最珍貴的情操。」對於唐吉松指責〈考驗〉中的女主角「沒有民族自尊」，白先勇認為這是因為唐吉松對這篇小說「缺乏瞭解」，因為作品中女主角的行為正與唐吉松的判斷相反，「就是因為有太多的民族自尊，使她最後不能向保羅『投懷送抱』。」至於小說的題材，白先勇的看法是，題材本身無禁區，「理論上任何題材都可以寫」，歐陽子的小說〈魔女〉，唐吉松認為題材與「倫理觀念」不合，白先勇卻覺得小說中的那種「冤孽式的愛情，是小說中亙古常新的題材，因為它正是我們人性中最不可解最無法抗拒的一種神秘力量。」對於唐吉松攻擊歐陽子有些作品是對西方文學「膚髮的模仿」，白先勇強調唐吉松引證的「作品對比」並不準確，況且文學史已證明，「模仿」「不一定『恥辱』」，一個作家受其他作家的影響，「只要『模仿』得好，能『化腐朽為神奇』」，也就拿他無可奈何了。」至於唐吉松難以接受的歐陽子小說中寫到的人性的「惡」，在白先勇看來，正表明歐陽子「對於人赤裸裸的肉體及心靈，有勇氣正視」，「她的筆像愛克司光，照得人心中的七情六欲無法隱遁。她這種理性的、分析的、不

姑息、不留情的風格，正是她小說的長處，她的小說有一種不帶感傷氣質的強韌性，」而歐陽子對筆下人物充滿同情地「存著一顆悲憫之心」，也表明她不是一個冷漠的作家，她不但是一個「心理的外科醫生」，更是一個對「病人」滿懷呵護與憐憫的「有醫德的外科醫生」。文章的最後，白先勇對小說的功能進行了總結：在現代社會，小說的道德功用有限，不必對它期待過高，「如果一定要說讀小說有什麼『用』，大概小說最大的用處是一種『情感教育』，讀了一些偉大的小說，使我們的情感比較成熟敏銳，對人生的瞭解比較深刻」——而歐陽子小說的功用，正在於使讀她小說的人，「也會對她的小說人物產生同情，因為我們發現，她小說人物的那些七情六欲，也正是我們本身所具有的。」

〈談小說批評的標準——讀唐吉松〈歐陽子的《秋葉》有感〉〉一文，表面上看是白先勇對唐吉松文章的批駁，實際上是借此表達自己的文學觀念和批評標準，那就是：一本小說是否成功偉大，大致可以用以下三項標準衡量之，（一）作品的文字技巧及形式結構是否成功的表達出作品的內容題材；（二）作家體現在作品中的人生觀是否廣袤，人生觀是否成熟；（三）作家對人性瞭解是否深刻，特別是對人性「惡」是否有深入的瞭解並能以一種悲憫之情對之。以這樣的觀念和標準看文學——作為獨立而有自身尊嚴的嚴肅藝術，其題材、主題、立場和功能都不必也不能以世俗的道德觀和社會功能為認識前提和評判參照，而要看在作品中所包含的文字技巧、形式結構是否精緻圓熟，作家對人性的認識以及隱含的世界觀、人生觀是否高遠深刻。

二十世紀七十年代初，對於臺灣來說是個多事之秋。一九七〇年十一月，美國

將二戰時佔領的琉球群島交還日本，同時把屬於中國領土的釣魚台列嶼一併奉送日本，引發了臺灣留美學生的「保衛釣魚台」運動，隨著「保釣運動」的不斷擴大和深入，也逐漸波及到臺灣島內，並激發起島內知識份子強烈的民族意識。在文學領域，對六十年代稱雄臺灣文壇的現代主義文學進行反思和批判，在一部分臺灣作家和評論家那裡開始形成一種文學思潮，在這些具有強烈民族主義精神的作家和評論家看來，臺灣的現代主義是「西化」的產物，是西方文化殖民的結果，嚴重脫離臺灣的社會現實，為此，他們以現實主義為號召，提倡文學關注臺灣當下社會，強調文學的社會教化功能。這樣的文學觀本有它的合理性，但它對文學社會功能的過分強調，在一定程度上忽略了對文學自身獨特性和藝術性的關注——這就與重視和強調文學的獨立性、藝術性和人性表現的深刻性的白先勇，形成了文學認識和文學觀念上的差異。因此，白先勇和唐吉松在小說批評標準上的分歧，其實是兩種不同文學觀念和文學立場的衝突，白先勇對歐陽子小說的辯護和對唐吉松文章的批駁，真正的目的，是借此系統地向社會傳達包括自己在內的現代主義作家群共同信奉的文學觀念。

在二十世紀七十年代那樣一個現代主義受到越來越多的批評的年代，白先勇意識到在這種文學批評的背後，固然有以民族立場對抗「西化」潮流的意識形態之爭，但就文學的專業角度而言，它反映的其實是不同的文學觀念在進行文學解讀時所產生的分歧和碰撞。爲了進一步闡釋自己對文學的認識（文學觀念），白先勇在一九七七年「鄉土文學」論戰即將來臨之前，於一九七六年發表了一篇〈我看高全之的《當代中國小說論評》〉的文章，通過對高全之的《當代中國小說論評》的評說，

再一次闡發自己的文學觀。在這篇文章中，白先勇首先肯定了高全之的批評態度是「文理縝密，冷靜清晰，免卻了臺灣文學批評界囿於個人喜惡而感情用事的弊病」——也就是說，白先勇首先把高全之的文章界定為是嚴肅的文學批評（具專業性），而不是意氣用事的情緒表達，然後再對其進行評說，這就把討論的範圍限定在「專業的」文學範疇之內。在這個基礎上，白先勇重點分析了高全之有關張愛玲、黃春明和七等生的三篇文章。白先勇認為高全之在評論張愛玲的創作時，注重的是張愛玲的「女性本位」，而在張愛玲的「女性本位」中，體現的是其「社會意義」，「誠然，從歷史眼光批判，張愛玲那些亂世兒女或無重大社會意義。但在張愛玲能以成熟的人生觀及卓越的文字技巧將三十、四十年代上海香港那些亂世兒女的事寫得生動傳神，替那個大時代裡苟全性命的一些小人物——尤其是中產階級的中國女性——做了一項忠實的藝術見證，這大概就是高全之所謂的『社會性』吧。」由此，白先勇引申道：「小說與社會學及歷史的基本區別，」在於「小說不是歷史紀錄，亦非社會學資料。小說是作家透過他個人對人生社會特殊看法，以文學技巧表達出來的一種藝術形式。」在高全之分析黃春明的小說時提出「人性尊嚴」的論題，認為「黃春明的小說人物最重要的特徵，是為保持人性尊嚴成功或失敗的掙扎，」白先勇給予了充分的肯定，並藉機發表了他自己對「鄉土文學」的看法：「論者常把黃春明稱為『鄉土作家』，我覺得這是一項不幸的『美稱』。有鄉土色彩的文學不一定就是好文學。黃春明有些作品成功，不一定得力於他的鄉土色彩，而是因為黃春明對於臺灣的鄉鎮人物有深刻的認識與瞭解的緣故。他把那些鄉鎮人物寫活了，因為他瞭解鄉鎮人的特性，但更重要的，他也賦予他們人類的共性。他沒有把他們當做一

個階級來理想化，硬加給他們一些抽象的美德或罪惡。因此，他的小說人物，是有血有肉的「人」，而不必要是『鄉土人物』，鄉土色彩只是他小說人物的背景。這樣，他的小說就不是『鄉土文學』所能規範的了。」對於高全之將七等生的作品聚焦在他的「道德架構」上，白先勇也表示了欣賞，認為高全之「並沒有固執一己的道德觀，亦沒有仰賴社會習俗，去批評七等生小說世界中『光怪陸離』的現象。」而提出了「自由」與「神」兩項價值觀念來分析七等生。對高全之能以包容靈活的道德觀來看待「離經叛道」的作家，白先勇是十分認同的。

從白先勇評高全之的這篇文章中，不難發現在白先勇的文學觀念中，他注重的是文學（小說）中所蘊含的作者獨特的人生觀、道德觀、對人性的挖掘和表現以及作品自身的藝術性，對於文學是否要「社會抗議」、暴露黑暗、表現階級，白先勇以歷史上的「普羅文學」為例，表達了自己對這種文學「幼稚膚淺、近乎宣傳」的不滿。對照白先勇的〈談小說批評的標準——讀唐吉松〈歐陽子的《秋葉》有感〉一文，白先勇的文學立場和文學態度，已經相當明晰。

不過，「借他人之酒澆胸中塊壘」畢竟在表達自己的文學觀念時相對間接一些。一九七六年八月二十一日，白先勇在香港與《明報》主編胡菊人做了一個對談。在這篇經整理後以〈與白先勇論小說藝術——胡菊人白先勇談話錄〉之名發表的談話錄中，白先勇在重申他已闡述過的文學理念（重視藝術技巧，強調表現人性，反對題材決定論，不以時代意義和社會道德做為評判作品價值的標準）的同時，又在具體的技巧方面，繼續深化和展開。其基本內容，主要體現在這樣幾個方面：

突出「觀點」（又叫「視角」point of view）的重要性。在白先勇看來，「觀點的

運用是小說裡面最重要的特質之一」，因為選什麼樣的「觀點」，「決定了寫這部小說成敗的一半。觀點的應用非常重要，因為觀點決定了文字的風格，決定了人物的個性，有時甚至決定了主題的意義。」在「觀點」的運用中，還牽涉到人物對話的設計、「觀點」的轉移 (shifting of view-point)、敘述人稱的變化、多重「觀點」的共存等諸多文學 (小說) 創作中的技巧手法，因此，在某種意義上講，「觀點」在白先勇那裡，是個關乎文學 (小說) 創作技巧的基礎和「底子」。能夠把握住「觀點」，也就能夠駕馭整個作品的藝術流程。

重視對人物、場景、氣氛的調控。對於這樣一些問題，如人物在小說中以何種方式 (高調 high key 還是低調 low key) 出場，場景如何安排、氣氛怎樣營造、場景和氣氛與人物的關係如何，白先勇均有自己明確的認識。在和胡菊人的對談中，他以《紅樓夢》中鳳姐出場、中秋夜宴、黛玉湘雲聯詩等情節為例，論證了這些問題的重要性，並指出這些問題處理得好，將對小說的整體藝術水準，產生重大影響。

強調文字的重要性。白先勇自己的創作程式，是「先有人物」，「然後編故事，編故事時，我想主題」，「有了故事和主題，便考慮用什麼樣的技巧、什麼表達方法最有效」，而「運用正確的技巧，point of view 選得好，很重要。」技巧落實之後，就是文字了。在談話中，白先勇以海明威為例，說明文字的才能既「與每个人的稟賦和敏感有關係」，同時「與個人訓練又很有關係」。對於什麼是好文字，白先勇以海明威、福克納、還珠樓主、《紅樓夢》、中國傳統詩詞為例，認為海明威的節制、福克納的磅礴、還珠樓主的瑰麗、《紅樓夢》的「紮實」，以及中國傳統詩詞的博雅，都可以成爲好文字的典範。

致力於具象和抽象的統一。白先勇對於中國文學擅長以具象表現抽象，十分推崇。他以《紅樓夢》為例，說明在「玉」的命名（象徵痛苦的根）和甄（真）、賈（假）寶玉的人物設置（分別象徵入世儒家和出世佛家）上，是深具象徵意涵的，而《紅樓夢》之所以能成爲偉大的作品，正是因了它在表現「實在」的寫實層面的同時，還「表現人生理想，宗教的或哲學的，或者是社會哲學的，種種比較深奧的思想，如果沒有這些在背後，完全是社會寫實，這類小說意義比較有限，」如拿《紅樓夢》和《儒林外史》相比，就可看出「《儒林外史》沒有深刻的哲學思想」，而「《紅樓夢》不一樣，表現永恆的人生問題，所以比《儒林外史》高」。因此，在「寫實」層中寄寓「象徵」層，將「寫實」和「象徵」結合統一起來，就成爲白先勇在技巧上的又一重要理念。

發表於二十世紀六、七十年代的這些文章，相當全面地闡釋了那個時期白先勇的文藝思想。對照六十年代白先勇的小說創作，這些文章中的論點，在某種意義上講，是他將愛荷華大學作家工作坊所學到的知識和自己的創作經驗，融合了起來；而面對二十世紀七十年代初開始在臺灣興起的強調文學社會功能的文學思潮，白先勇在這些文章中通過對文學「人性論」和「藝術性」的堅持，以一種溫文爾雅的陳述方式，明確地表達了自己的文學傾向性，對文學的「社會功能派」進行了溫和但卻堅決的否定。白先勇雖然沒有直接參與二十世紀七十年代震動臺灣的那場「鄉土文學」論爭，但看他的這些文章，可以說他其實已經以他的方式，介入到那場論爭中去。

安居樂業（一九七三年三月）

一九七三年年初寒假開學後不久，白先勇收到學校的正式通知，他已獲升等成爲副教授，並得到加州大學聖塔·芭芭拉校區的終身職（tenure）。自一九六五年白先勇來到加州大學聖塔·芭芭拉校區任教，八年過去了。八年來，他教學成績突出，深受學生喜愛；他來了以後，爲學校新開了許多課程，對德語、斯拉夫語和東方語文系的貢獻有目共睹；在這八年中，白先勇出版了小說集《謫仙記》、《遊園驚夢》、《臺北人》，發表了多篇文學評論文章，他的一些作品還被翻譯成了英文，他自己也曾經將夏濟安、劉紹銘的英文小說翻譯成中文。以這些成果申報副教授，應當說條件已經具備。

當然，由於白先勇傾心於小說創作，他的研究著作不多，況且他爲了創作只拿到碩士學位就工作了，沒有博士學位。一般而言，在美國的學府中，要謀得一個教職，博士學位是一個起碼的必要條件，有了博士學位，才能得到教職，有了教職之後，要升等除了教學成績之外，還得提交研究著作，如果在規定的年限內（一般是在獲得博士學位後，工作六年）沒有過硬的研究著作出版，那麼就很可能不能升等爲副教授（得了副教授基本上就是終身職了），六年後拿不到副教授，沒有終身職，原聘的學校一般就不再續聘，而要請申請者另謀高就（在美國學界流行一句「名詞」：publish or perish 不出版就完蛋），所以對於在美國大學任教的青年教師來說，六年可以說是一個「坎」。過了這個「坎」，拿到了終身職，就等於捧上了鐵飯碗。過不了這個「坎」，後面的人生就難免有更多的「坎」了。

美國大學對於升等成爲副教授（終身職），有一套嚴格的審查制度。除了對申請

者的教學工作、研究出版狀況進行綜合考察之外，還要對申請者的人際關係、公共服務等各個方面廣泛徵求意見。白先勇雖然沒有博士學位，但加州大學聖塔·芭芭拉校區能錄用他本身，就說明他很優秀；他的學術表現主要不是研究著作，可是他的文學創作卻成就突出，並在華文世界產生重大影響，再加上他教學工作優異，人際關係和諧，公共服務也非常熱心積極，特別是，由於系主任Chauncey Goodrich教授的鼎力支持，白先勇終於能以碩士資格，以創作爲主要研究成果，成功升等並獲終身教職。

在白先勇的一生中，除了父母和幾個文學啓蒙老師（廚子老央、中學老師李雅韻、大學老師夏濟安）之外，有幾個人對他的人生發展，產生過非常重要的影響。Chauncey Goodrich教授就是其中之一。Chauncey Goodrich教授的專業是早期中國文學和文化，是德語、斯拉夫語和東方語文系的元老之一，長期擔任系主任。或許是受中國傳統文化的影響，他雖然是個西方人，卻深得中國儒家精神的神髓，恂恂儒雅，彬彬謙和，有古中國君子風。白先勇能到加州大學聖塔·芭芭拉校區任教，得力於他慧眼獨具，不拘一格。白先勇到校任教後，因爲長期寫作，養成了晚上不睡、早上不起的習慣，幾乎和月亮共進退，這就和學校的教學作息時間不盡相符，時有扞格。Chauncey Goodrich教授知道這一情況後，充分尊重白先勇的作息習慣，特意關照系辦公室的秘書小姐「早上電話不要接給白教授」，要她把白先勇的課全部排在下午兩點以後，並和學生打招呼：「你們不要在上午打攪白教授。」

Chauncey Goodrich教授雖然研究的是中國古代文學和文化，但對於白先勇在創作上所取得的成就，他相當關注並有深入的瞭解，也對這些創作在當代華文文學世

界中的重要性有著充分的認識。因此，他認定白先勇是個人才，決心要留住白先勇，讓他在聖塔·芭芭拉長期待下來。在白先勇的升等問題上，他以系主任的身份，竭盡全力，向學校有關部門及相關評審委員會，證明白先勇的成就和價值。由於Chauncey Goodrich教授的全力玉成，再加上白先勇自身的工作業績和專業成就，白先勇終於順利地得到了副教授的職稱並拿到了終身職。

有了終身職，就意味著白先勇將以聖塔·芭芭拉為家，要在此長久定居，因此買一個固定的住所，就成為白先勇需要考慮的問題。白先勇剛來時，租住在愛拉維斯塔（Isla Vista）的一個公寓裡，後來因為書越來越多，又搬過幾次家，但因為沒有獲得終身職，不能確定將來是否一定在聖塔·芭芭拉長住，所以也沒有考慮自己買房子。現在塵埃落定，他的家將紮根在聖塔·芭芭拉，買房子也就順理成章了。

從房屋仲介公司和房屋經紀處，瞭解了幾處房子的情況，白先勇都不太滿意。過了一段時間，有一天白先勇無意中從報上看到一則廣告，有一處位於巴薩隆那道（Barcelona Drive）的房子待售，那天白先勇正好沒課，就決定先去看看。他按照報紙上的地址，驅車在市區轉了半天，迷了幾次路以後，才在一個山丘的後面，找到了這座不起眼的平房。

儘管白先勇已經在聖塔·芭芭拉住了八年，但他從不知道原來當地還有一個叫「隱谷」（Hidden Valley）的地方。「隱谷」雖然位於聖塔·芭芭拉的市區，但三面環山，林木幽深，地形相當隱蔽。白先勇找到這個地方的時候，時值黃昏，加州陽光之餘暉，照在這片幽靜的盆地之中，青山綠樹，杳無人聲，顯得格外清幽，白先勇不禁喜歡上了這個地方。再看那所待售的房子，雖然是個平房，但屋前有塊大草

坪，屋後有個不小的院子，「屋前一棵寶塔松，龐然矗立，頗有年份，屋後一對中國榆，搖曳生姿，有點垂柳的風味，兩側的灌木叢又將鄰舍完全隔離，整座房屋都有樹蔭庇護。」白先勇對這種隱遮在樹叢中的房屋，十分中意，再加上房子的價錢，談下來也還合適，白先勇「當天就放下了定洋」。

白先勇在〈樹猶如此〉中這樣寫道：

房子本身保養得還不錯，不需修補。問題出在園子裡的花草。屋主偏愛常春藤，前後院種滿了這種藤葛，四處竄爬。常春藤的生命力強韌驚人，要拔掉煞費功夫，還有雛菊、罌粟、木槿都不是我喜愛的花木，全部根除，工程浩大，絕非我一人所能勝任。幸虧那年暑假，我中學時代的至友王國祥從東岸到聖塔·芭芭拉來幫我，兩人合力把我「隱谷」這座家園，重新改造，遍植我屬意的花樹，才奠定日後園子發展的基礎。

園子整頓停當，選擇花木卻頗費思量。百花中我獨鍾茶花。茶花高貴，白茶雅潔，紅茶穠麗，粉茶花俏生生、嬌滴滴，自是惹人憐惜。即使不開花，一樹碧亭，也是好看。……我們遂決定，園中草木以茶花為主調，於是遍搜城中苗圃，最後才選中了三十多株各色品種的幼木。

花種好了，最後的問題只剩下後院西隅的一塊空地，……王國祥建議：「這裡還是種 Italian Cypress 吧。」這倒是好主意，義大利柏樹佔地不多，往空中發展，前途無量。我們買了三株幼苗，沿著籬笆，種了一排。……三株義大利柏樹日後抽發

得傲視群倫，成爲我花園中的地標。

白先勇於一九七三年春正式入住「隱谷」，入住不久，四月來臨，滿園的茶花，爭相開放，一時姹紫嫣紅，令人賞心悅目，而義大利柏樹則鬱鬱蔥蔥，蒼翠欲滴。望著這佈置停當的新居，和爭奇鬥豔的滿園春色，白先勇覺得，十年辛苦不尋常，現在，他事業穩定，專業有成，又有了新居，從此可以在美國安居樂業，一心教書、寫作了。

《現代文學》停刊（一九七三年九月）

一九七三年的夏季在不經意間悄然而至。從一九六三年離台赴美到現在，白先勇來美國已經整整十年了，他到加州大學聖塔·芭芭拉校區任教也已有八個年頭。十年來，白先勇經歷了喪母、喪父的巨痛，也有了在美國求學、任教的經歷，在他所熱愛的文學創作領域，十年來他的成績不俗，奠定他文學史地位的《臺北人》小說集已經在一九七一年出版，在臺灣文壇，他已被公認爲「是當代短篇小說家中少見的奇才」⁶。十年「悲欣交集」的人生，使已經開始步入中年的白先勇在個人歷練和創作道路上，都已漸臻成熟的境地。

在這十年的人生歷程中，始終伴隨他的，還有他在大學時和同學一起創辦的《現代文學》。一九六三年白先勇出國以後，他雖然人在美國，可和《現代文學》的關係依然緊密。從一九六〇年三月創辦至一九七三年九月，《現代文學》編輯部的人事構成雖然有過多次變動，白先勇、王文興、陳若曦、余光中、何欣、姚一葦、

柯慶明等先後擔任過總編輯或承擔實際編務，但白先勇是這個雜誌的「靈魂」這一事實，卻始終沒有改變。綜觀這十三年五十一期的《現代文學》，編輯部和「編輯委員會」的人員來來往往、進進出出，但白先勇一直是發行人（一九六〇年三月至一九六三年三月）、社長（一九六三年三月至九月）、發行人兼社長（一九六三年九月至一九六九年一月）、發行人（一九六九年一月至一九七〇年三月）、發行人兼社長（一九七〇年三月至一九七三年九月）。十三年來《現代文學》的主要經濟來源，也基本上是由白先勇在獨立支撐。在臺灣的時候，他還是學生，沒有經濟收入，就靠家裡爲他籌措來的十萬塊做爲基金，做爲辦雜誌的「成本」；在他出國留學後，由於每年有五百美元的獎學金，去掉三百美元的學費，自己零用開銷一百美元，另外一百美元就是用來辦雜誌的「專款」；工作以後，白先勇有了固定的收入，經濟情況比較穩定，《現代文學》才算真正從此有了較爲牢固的經濟後盾。

在《現代文學》十三年的歷史中，由於堅持嚴肅文學的路線，因此銷路長期維持在一千本上下，發行不良，導致經濟收支嚴重不平衡，虧損累累——姚一葦就曾說過在他主持編務時，「實際虧損每期約五、六千元」，十幾年累計下來，賠欠數目之龐大，可想而知。對《現代文學》來說，除了人事、稿源由於銜接的關係，曾經有過幾次「危機」之外，困擾最大、也直接威脅到《現代文學》生存的，是經濟的艱困和壓力。在創辦的第二年，《現代文學》就遭遇經濟危機，幸得美國新聞處處長麥卡錫援手，方才度過難關；一九七〇年，《現代文學》財政拮据，當時《中國時報》董事長余紀忠先生得知這一情況後，慷慨贈送一年紙張，舒緩了《現代文學》的經濟壓力；也是在同一年，曾經發行過《現代文學》的仙人掌出版社（自一九六

九年一月第三十六期至一九七〇年三月第四十期），「因該社對《現代文學》社務管理不善，以致一再延誤，不能按期出刊」（其實還是經濟的問題），爲了《現代文學》的存績，白先勇和他的弟弟白先敬合辦了晨鐘出版社，把《現代文學》的「發行事宜」接了過來。

白先勇辦晨鐘出版社，完全是爲了讓《現代文學》能有一個相對穩定的運作方式和更加專業化的發行體系，爲此，他不但傾囊而出，拿出自己歷年的稿費所得，而且還把父母去世後自己分到的一處房產，也作爲股本投了進去。《現代文學》自第四十一期（一九七〇年十月）起，「同仙人掌出版社完全脫離」，由晨鐘出版社「負責發行事宜」。在晨鐘出版社運行的過程中，白先勇一直將《現代文學》的出版發行列爲第一優先，以至於具體負責晨鐘出版社業務的弟弟白先敬一再戲言「白先勇和現代文學結了婚」。事實也正是如此，爲了《現代文學》雜誌，白先勇真的是「心血耗盡」，「一往情深，九死無悔。」

雖然《現代文學》在經濟上不斷苦力支撐，但到了一九七三年，由於石油危機，全球爆發了世界性的通貨膨脹，臺灣的紙價印刷費猛漲，白先勇在美國教書的新水，加上摯友王國祥每月從研究費中捐出的一百二十美金，合在一起也不足以支撐《現代文學》日益上漲的出版費用，而晨鐘出版社也實在難以承擔由《現代文學》所帶來的巨大虧空。一九七三年九月《現代文學》第五十一期出版後，白先勇在努力了大半年毫無辦法之後，萬般無奈之下，只好寫信給當時的執行編輯柯慶明，黯然宣佈《現代文學》暫時停刊。當時，柯慶明已完成了《現代文學》第五十二期的編輯作業，內文也已全部印好，只差封面，就可裝訂成冊，然而在拖了大半年後，

第五十二期《現代文學》終於「永無面世之日」。《現代文學》停刊，令所有與《現代文學》有聯繫和有感情的人爲之扼腕。爲此，柯慶明在給白先勇的信中，引了白居易的詩：「野火燒不盡，春風吹又生，」表示出對以《現代文學》爲代表的嚴肅文學的未來，滿懷期待；而白先勇在回信中，則以岳飛的〈滿江紅〉作答：「待從頭，收拾舊山河，朝天闕，」表達了對《現代文學》有朝一日還會重振雄風的期盼。白先勇和柯慶明，一個是《現代文學》的創辦人，一個是《現代文學》（前五十一期）的「末代編輯」，他們對《現代文學》停刊的不甘和再起的豪情，都在信中表露無遺。令他們沒有想到的是，當時他們不無悲壯的豪情，四年後如有神助，真的實現了——一九七七年七月，《現代文學》在遠景出版社的幫助下，居然真的復刊了。

檢視歷時十三年共出五十一期的《現代文學》，除了系統翻譯介紹西方的現代主義文學，發表了大量的詩歌、小說、散文和戲劇等各種文類的作品，培養了許多年輕作家，重視文學批評並推廣了一種良好的評論風氣，在號召「現代」的同時不忘「古典」之外，它的出現本身，還體現了「當時臺灣歷史客觀發展以及一群在成長中的青年作家主觀反應」兩者的結合。在《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌》一文中，白先勇對於當時創辦《現代文學》時臺灣總的社會歷史背景，以及他們這批年輕人在當時文壇上的處境做了這樣的分析：

我們戰後成長的這一代，正處於臺灣歷史的轉折時期，由於各種社會及文化因素的刺激，有感於內，自然欲形諸外，於是大家不約而同便開始從事文學創作起

來。那時我們只是一群默默無聞的學子，當時臺灣的報章雜誌作風比較保守，我們那些不甚成熟而又刻意創新的作品自然難被接受，於是創辦一份雜誌，刊載我們自己以及其他志同道合文友們的作品，便是一件順理成章的事了。事實上，這股創造臺灣新文學的衝動，並不限於台大外文系的學生。五十年代後期，《現代詩》、《藍星》、《創世紀》等幾家現代詩刊早已發難於前，做了我們的先驅，而政治大學尉天聰等人創辦的《筆匯》也比我們略早發刊。可見得六十年代臺灣的新文學運動並不是一個孤立偶發的現象，而實在是當時大家有志一同，都認為臺灣文學，需要一個新的開始。

而這群「在成長中的青年作家」的主觀反應，則體現為這批青年作家希望通過文學，尋找到自己的政治和文化認同。在同一篇文章中，白先勇這樣寫道：

我們都是戰後成長的一代，面臨著一個大亂之後曙光未明充滿了變數的新世界。事實上我們父兄輩在大陸建立的那個舊世界早已瓦解崩潰了，我們跟那個早已消失只存在記憶與傳說中的舊世界已經無法認同，我們一方面在父兄的庇蔭下得以成長，但另一方面我們又必得掙脫父兄加在我們身上的那一套舊世界帶過來的價值觀以求人格與思想的獨立。艾立克生（Erik Erikson）所謂的「認同危機」（identity crisis）我們那時是相當嚴重的。而本省同學亦有相同的問題，他們父兄的那個日據時代也早已一去不返，他們所受的中文教育與他們父兄所受的日式教育截然不同，他們也在掙扎著建立一個政治與文化的新認同。……其實我們正站在臺灣歷史發展

的轉捩點上，面臨著文化轉型的十字路口。經過十年慘澹經營，臺灣正開始從農業社會轉向工商社會，而戰後的新文化也在臺灣初度成形，我們在這股激變的洪流中，探索前進，而我們這一代，無論士農工商，其實都正在參與建造一個戰後的新臺灣。

在某種意義上講，《現代文學》以及同時代的《純文學》、《文學季刊》、《文學季》、《創世紀》、《藍星》等文學刊物，都在以自己的社會思考和文學選擇，在文學世界中尋找、呈現和確立各自不同的政治、文化（文學）認同。對於《現代文學》來說，「走嚴肅文學路線提倡實驗創新」是它長期堅持的方針，在十幾年的時間裡，伴隨著臺灣社會經濟的發展，《現代文學》「提供了一塊文學園地，讓一大群有才華有理想的青年作家，播種耕耘，開花結果，日後大都卓然成家，成為臺灣文學的中堅」。這些作家既與《現代文學》一起成長，又通過寫作，將自己對「現代主義文學」的認同，藉助《現代文學》在臺灣蔓延擴散開去，流風所及，對更年輕一代的文學愛好者，產生了重大影響。現代主義文學在六十年代的臺灣文壇能夠確立其上流地位，《現代文學》實在功不可沒。

現在，《現代文學》在《文學季刊》、《純文學》、《創世紀》等刊物停刊後，也英勇地「倒撲」下去。《現代文學》的停刊，不但意味著純樸的、缺乏穩定強大的經濟支撐的同仁刊物時代的結束，同時也昭示著臺灣現代主義文學高峰時代的終結。在二十世紀六十年代興盛一時的臺灣現代主義文學，隨著《現代文學》的停刊，慢慢地化為背景，日漸隱入和沉積到臺灣文學的深處。一代作家經由《現代文

學》成長了，一個文學時代在《現代文學》的參與和見證下，出現了，興起了，又淡出了。

《現代文學》停刊令白先勇悵然若失，痛苦異常，「生命好像缺了一角，無法彌補」。這棵年少時就種下的文學樹，歷經十三年的風風雨雨，在白先勇和眾多熱愛文學的朋友的呵護、澆灌下，茁壯、開花，卻最終還是飄零枯萎了。這對於視《現代文學》為愛人、為生命的白先勇而言，實在情何以堪。從此，如何「待從頭，收拾舊山河」，讓《現代文學》重獲新生，就成為白先勇文學人生的一個重要目標。

註釋

1 參閱一九六三、一九六四兩個年度 State University of Iowa 之 Catalogue Number 和一九六五年度 University of Iowa 之 Catalogue Number。

2 參閱珀西·盧伯克：《小說技巧》，方土人譯，收入《小說美學經典三種》，上海文藝出版社，一九九〇年四月版。

3 參閱佛斯特：《小說面面觀》，蘇炳文譯，花城出版社，一九八四年十二月版，第五十五～六十八頁。

4 參閱白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版；《明星咖啡館》，皇冠出版社，一九八四年六月版。

5 白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第七十七～七十八頁。

6 白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第七十八頁。

7 白先勇：《驀然回首》，爾雅出版社，一九七八年九月版，第七十六～七十七頁。

8 夏志清：〈白先勇早期的短篇小說——〈寂寞的十七歲〉〉，收入白先勇著《寂寞的十七

歲》，遠景出版社，一九七六年十二月版，第十九頁。

9 歐陽子二〇〇六年三月二日給作者的來信。

10 甚至，「垮掉的一代」(Beat Generation) 這一名稱，也是由他引發並傳揚開去的。一九四八年，赫爾姆斯在和凱魯亞克的一次談話中，他問凱魯亞克該怎樣描述他們這一代人的特質，凱魯亞克的回答是：「垮掉的一代」。四年後，紐約的《時代》雜誌邀請赫爾姆斯寫一篇關於他們這個時代年輕人的文章，赫爾姆斯想到了四年前與凱魯亞克的那次談話，因此以〈這是垮掉的一代〉做為這篇文章的標題，從此，「垮掉的一代」這一名稱傳遍了全世界。

11 參閱劉俊：〈「失落」與「輪迴」——白先勇小說〈遊園驚夢〉的細讀式研究〉，收入《從台港到海外——跨區域華文文學的多元審視》，花城出版社，二〇〇四年二月版。

12 以上白崇禧與蔣介石的恩恩怨怨，以及他來台後的處境，請參閱程思遠的《白崇禧傳》(曉園出版社，一九八九年八月版)和李松林的《蔣氏父子在臺灣》(中國友誼出版公司，二〇〇一年五月版)。

13 參閱《陸軍一級上將白公崇禧榮哀錄》。

14 收入《陸軍一級上將白公崇禧榮哀錄》。

15 白先勇這一時期的評論文章，大都收入《驀然回首》集中。

16 夏志清：〈白先勇早期的短篇小說——〈寂寞的十七歲〉代序〉，收入白先勇著《寂寞的十七歲》，遠景出版社，一九七六年十二月版，第一頁。

陳文英

第四章 美國時期（中）

〈孽子〉（一九七一至一九八三）

〈現代文學〉復刊（一九七七至一九八四）

〈夜曲〉和〈骨灰〉（一九七九至一九八六）

舞台劇〈遊園驚夢〉（一九八二年八月）

明姊去世（一九八二年十月）

多種藝術形式的「變體」（一九七九至二〇〇六）

「世界語」「交響樂」（一九六一至二〇〇六）

〈現代文學〉終刊（一九八四年一月）

《孽子》（一九七一至一九八三）

一九七一年四月小說集《臺北人》由晨鐘出版社出版後，直到一九七七年七月，白先勇有近六年的時間沒再發表小說。在白先勇沒有發表小說的這六年間，正是臺灣在國際社會面臨種種困境、島內也發生各種新變之時。一九七〇年九月，「保釣運動」在留美學生中興起；一九七一年三月，美國乒乓球隊訪華；一九七一年十月，大陸重返聯合國，臺灣則退出聯合國；一九七二年二月，尼克森訪問大陸；同年九月，中日建交——國際上發生的這一系列重要事件，均對臺灣島內產生了巨大的衝擊。

因應著國際上的風雲變幻，臺灣島內也風生水起，頗不安寧。「保釣運動」在島內的波及，在某種程度上突破了「戒嚴」體制對集會的嚴格限制；臺灣失去在聯合國的合法地位，對國民黨一向自詡為是中國政體的「正統」和文化「道統」的代表是個沉重打擊；尼克森到大陸，意味著美國在背叛臺灣的道路上越走越遠；中日建交，則勢必在國際上引發骨牌效應。一個又一個國際事件的接踵而至，令國民黨政權的合法性在國際上已處於搖搖欲墜的境地，而蔣介石的「復國大業」，也顯得越發無望和渺茫，島內民眾不禁對國民黨政權的「政治信心」大打折扣，並對其是否能代表中國的「正統」和「道統」產生嚴重的懷疑。一九七五年四月，蔣介石在看不到任何「反攻復國」的希望中去世。

在文學領域，「現代詩論戰」奏響了二十世紀七十年代臺灣文壇論爭不斷的序曲。一九七二年二月和九月，新加坡大學英文系的關傑明在《中國時報》先後發表了〈中國現代詩人的困境〉和〈中國現代詩的幻境〉兩篇文章，引發了臺灣文壇對

「現代詩」的批判。隨後，唐文標連續發表〈什麼時代，什麼地方，什麼人——論現代詩與傳統詩〉（《龍族》一九七三年七月）、〈詩的沒落——台港新詩的歷史批判〉（《文季》一九七三年八月）和〈僵斃的現代詩〉（《中外文學》一九七三年八月）等文，進一步系統全面地批判臺灣的「現代詩」；持「現代派」立場的顏元叔、余光中等人，則起而回應，撰文反擊。顏元叔的〈唐文標事件〉（《中外文學》一九七三年九月）、余光中的〈詩人何罪〉（《中外文學》一九七三年十月）等文，對關傑明、唐文標（還有高準）等人文章中所涉及的「現代詩」與西方文學、「現代詩」與民族傳統、「現代詩」的歷史、風貌和成就、「現代詩」與社會的關係等問題，進行了論辯，他們雙方的文章，構成了一九七二年二月至一九七三年十月間「現代詩」論戰的主要內容——而這場「現代詩論戰」，在某種意義上也成爲一九七七年四月開始的「鄉土文學論戰」的前奏曲。

持續將近一年的「鄉土文學論戰」，是二十世紀七十年代臺灣文學中的一個重大事件。在這場影響了整個臺灣文學風貌和走向的文學論爭中，參與論爭的王拓、陳映真、尉天聰、葉石濤和朱西寧、彭歌、余光中等人，無論是政治立場還是文學觀念，都差異甚大，因此，在論爭過程中所牽涉到的左右翼立場的政治分野、中國意識和臺灣意識的認同定位，以及鄉土文學和現實主義文學的文學認知，都使這場論爭在文學的話題背後飽含政治內容，特別是，這場論爭還上承臺灣二、三十年代「鄉土文學」的歷史餘緒，帶有三、四十年代風行世界的左翼文學思潮的濃重色彩，又對臺灣當時社會現實充滿銳利的反思，對臺灣現代主義文學施以猛烈的批判，最終還導致了政治力的介入，這一切，都使這場論爭的複雜性，遠遠超出了一般意義

上的文學論爭。

在臺灣社會政治正在發生劇烈變化、臺灣文壇也開始尖銳對立的這段時期，身為臺灣現代主義文學的重要人物，白先勇既沒有直接參與有關「現代詩」（現代主義文學）的論爭，也暫時停止了發表短篇小說，而是一方面密切關注臺灣文壇的各種動向，另一方面，則集中時間和精力，潛心創作他的長篇小說《孽子》。

《孽子》是一部同性戀題材的長篇小說。對於白先勇來說，雖然《孽子》是他的第一部長篇小說，但同性戀題材在白先勇的筆下卻不是第一次出現，早在他大學時代的早期創作中，同性戀題材就已經或隱或顯地一再出現，《月夢》、《青春》和《寂寞的十七歲》算是明顯涉及同性戀內容的小說，而《玉卿嫂》中容哥兒和慶生的關係，以及到美國後創作的《上摩天樓去》中的「姊妹情誼」，應該也可以在同性戀的層面上來理解，而《臺北人》中的《孤戀花》和《滿天裡亮晶晶的星星》，同性戀的氣息顯然愈加濃烈，特別是《滿天裡亮晶晶的星星》，幾乎可以看做是《孽子》的一個大綱和縮寫。在白先勇的小說世界中，同性戀無疑是一個始終縈繞的題材和母題。

二十世紀八十年代初，白先勇在接受謝家孝訪談時，曾坦言創作《孽子》是他多年來的一個夢想，「遠在他念臺大民國四十九年創刊《現代文學》第一期，發表《月夢》短篇小說時，他就決定要寫男同性戀的長篇小說。」¹然而，《孽子》一直要到一九七七年才問世，與當初的「決定」已相隔十七年，一部長篇從有此「創意」到最終成品要歷經十七年，其間的艱辛，不難想見。《孽子》之所以這麼「難產」，除了創作長篇具有相當大的難度，白先勇必須在創作能力上具備條件之外，同性戀



1981年寫《孽子》時攝於家中書房。（謝春德攝影）

題材本身的敏感性，也是白先勇要反覆斟酌思考的重要原因：創作這類題材的小說，社會的容忍度和接受度，以及讀者的承受力和理解力，是他必須仔細權衡的問題。

假定白先勇是在完成了《臺北人》的創作之後開始寫《孽子》，那麼爲了《孽子》這部長篇小說，白先勇不但「準備」了十一年，光是寫就花了六年功夫——這在白先勇的所有創作中，都是費時最久的一部作品。爲何白先勇創作《孽子》決意甚早卻動筆頗遲，寫作過程又曠日持久？這其中，創作這樣一部具有開創性的作品，其本身的艱難固然是非常重要的原因，但更爲重要的，恐怕還是寫作《孽子》對於白先勇來說，是一個既必須完成、又必須要慎重地用心完成的心願，寫作這部作品，對白先勇來說意義非凡，因爲，他自己就是一個同性戀者。

這或許也可以解釋白先勇爲何一再地在自己的小說中表現同性戀世界，作爲同性戀者，白先勇自然會強烈地感受到社會加諸同性戀者身上的種種偏見和歧視，因此，通過寫作樹立「同性戀者也是人」的觀念，爲同性戀者確立「人」的尊嚴，就成爲作家白先勇在小說創作中念茲在茲的一個原則。在早期的短篇小說創作中，社會和文學等各方面的限制，使白先勇只能在一些作品中含蓄地釋放出一些關於同性戀的資訊，並以這些創作，做爲自己日後進行同樣題材長篇小說創作的藝術準備，到了《孽子》，白先勇覺得客觀（社會觀念和文學標準）和主觀（自己的創作水準）兩方面的條件均已成熟，他已經可以正面地、全面地、充分地描寫同性戀世界了。對於既是作家、又是同性戀者的白先勇來說，創作《孽子》，在某種意義上講，是他以寫作的方式，來化解自己內心深處沉重而又難解的心結——大概只有在完整地表達

出同性戀者的生存處境，並對同性戀者「人」的一面進行了充分的展示之後，身為同性戀者的白先勇，其內心的鬱結才能得以化解。

白先勇自覺意識到自己的性向與大多數人不同是在中學的時候，同性戀者這身份的發現和確認，無疑會在白先勇的內心深處引起強烈的震撼，雖然多少年後他自稱「我一向不認為這個事情是種羞恥」，「一向不認為。而且在我來講，可能我比較奇怪一點，我感覺到自己與眾不同，還覺得是一種驕傲，有不隨俗、跟別人的命運不一樣的感覺。」但在當時，做為一個青澀的中學生，白先勇的同性戀傾向，想必給他帶來了不小的衝擊，「因為同性戀者的認同必然地覺得自己是受了社會的排斥，他們是少數人」。在〈寫給阿青的一封信〉中，白先勇對阿青心理狀態的描述，在某種程度上或許正反映了他自己少年時代曾有過的感受和體驗：

我知道，你已經經歷了你一生中心靈受到最大震撼的那一刻，那一刻你突然面對了真正的自己，發覺你原來背負著與大多數人不同的命運；那一刻你可能會感到你是世界上最孤獨的人，那突如其來的徬徨無主，那莫名的恐懼與憂傷，恐怕不是你那青澀敏感的十七八歲年紀所能負荷及理解的。當青春期如狂風暴雨般侵襲到你的身體及心靈時，你跟其他正在成長中的青少年一樣，你渴望另一個人的愛戀及撫慰，而你發覺你愛慕的對象，竟如你同一性別。你一時的驚惶失措，恐怕不是短期內所能平伏的。你無法告訴你父母，也不願意告訴你的兄弟，就連你最親近的朋友也許你都不肯讓他知道。因為你從小就聽過，從許多人們的口中，對這種愛情的輕蔑與嘲笑，於是你將這份「不敢說出口的愛」深藏心底，不讓人知——這份沉甸甸壓

在你心上的重擔，就是你感到孤絕的來源，因為沒有人可以與你分擔你心中的隱痛，你得自己背負著命運的十字架，踽踽獨行下去。

〈寫給阿青的一封信〉是白先勇應《人間》雜誌主編陳映真之約，為《人間》寫的一篇文章，發表在一九八六年四月二十日的《人間》第七期。文章藉著給《孽子》中的主人翁李青寫信的方式，較為直接、正面地表達了白先勇對李青這樣的同性戀者的態度。從某種意義上講，這封「信」可以看作是白先勇以作者的身份對《孽子》進行的一種闡釋，做為小說作者，白先勇不便在《孽子》中直接站出來對小說所描寫的世界和人物進行議論和解釋，而只能通過作品本身，透露自己對於同性戀世界的理解和思考，〈寫給阿青的一封信〉則不同，白先勇可以藉著書信體的寫作方式，直抒胸臆，將自己對阿青們的理解和同情，清楚明白地表達出來。就此而言，〈寫給阿青的一封信〉其實是《孽子》的一個附加文本，兩者構成了一種互文的關係。

那麼，在結合了〈寫給阿青的一封信〉之後，我們能從《孽子》這部長篇小說中，讀出白先勇什麼樣的情懷呢？

小說《孽子》描寫的是李青、小玉、吳敏和老鼠四個有同性戀傾向的少年，被家庭放逐、被學校開除之後，逃入新公園裡的黑暗王國，成為在社會性別和社會階層兩方面雙重邊緣化的放逐者。小說中，白先勇通過對這些少年同性戀者以及與他們相關的世界的描寫，希望為同性戀者「正名」的心態非常明顯——他寫《孽子》，原本就是要寫出「一個同性戀世界在大多數正常人世界的處境」。

將同性戀世界放在整個社會的總體格局中予以表現，必然要涉及到主流社會對同性戀世界的態度，以及同性戀者在社會中的形象和處境。由於與主流社會比起來，同性戀世界是個弱勢群體，缺乏話語權，因此，從根本上講，同性戀者的形象，長期以來基本上是由主流社會「塑造」出來的。一般而言，主流社會對於同性戀者不能理解和難以接受之處，首先在於他們的戀愛方式——愛的是同性，非我族類；其次是他們的戀愛實質——他們的愛不承擔延續「種」的責任，是徹底的快樂原則，因此也是違背傳統倫理道德的。同性戀者的這種「特立獨行」，使得主流社會視他們為洪水猛獸，必欲壓制之而後快。

白先勇的《孽子》，是「寫給那一群，在最深最深的黑夜裡，猶自徬徨街頭，無所依歸的孩子們」的，因此，他寫這部小說，就是要站在理解並同情同性戀者的立場，為李青們（包括李青、小玉、吳敏、老鼠以及阿鳳、傅衛、王變龍等）在現實社會中所遭受的不公和歧視鳴不平，為他們的生存合法性進行辯護，力圖通過對李青等人物形象的塑造，改變主流社會長期以來對同性戀者所形成的偏見。

為此，白先勇在《孽子》中，首先為李青這樣的同性戀者何以會成為同性戀者進行了「來源」說明：他們之所以成為同性戀者，是「血裡帶來的」——這就是說，同性戀者既不是人類怪物，也不是心理變態，而是和普通人一樣的「人」，只不過因為先天的「宿命」，他們在性向選擇上，以同性為目標。小說中郭老一再強調：「這是你們血裡頭帶來的」，「你們的血裡頭就帶著這股野勁兒」，很大程度上也就是白先勇對同性戀者「來歷」的判定——白先勇對同性戀者不是後天選擇，而是先天「命定」的解釋，倒與現代醫學對同性戀形成原因的研究成果不謀而合，現代醫學有一

種觀點認為，同性戀者性向形態的形成，與基因有著密切的關係，因此，同性戀與「天生」有關。

在對同性戀者的形成原因給出了自己的解釋之後，白先勇又對同性戀者的「道德」問題提出了辯護。白先勇從存在主義有關道德的認知中，尋找到自己的理論支撐——存在主義哲學家沙特認為不存在一個道德的客觀標準，道德標準是由人的主觀性的自由選擇所決定——因而在《孽子》中，建立起他自己的「道德觀」：那就是不論一種感情是發生在同性還是異性之間，只要它是「發諸自然的」，是純真的、誠實的，就「都是可愛的」，因而也就是道德的。以白先勇的這種道德觀來衡量，一種真誠純粹的同性戀比一種虛偽功利的異性戀更具道德感。白先勇在《孽子》中所建立起來的這種超越性別意義和性向形態的道德觀，在某種程度上，自然化解了籠罩在同性戀者頭上的「傷風敗俗」的惡諷。

在《孽子》中，白先勇從「來源」和「道德觀」這兩個關鍵問題入手，在向人們展示同性戀世界的同時，也在為同性戀者理應獲得平等的「人」的尊嚴和權利進行辯護：既然同性戀者的性向形態是「血裡帶來的」，是一種天然的「宿命」，是人類的一種自然形態，那將他們歸為「異類」就毫無道理；既然道德不是一成不變的，那就完全可以用一種新的道德觀來重新「規劃」同性戀者，使他們走出道德虧欠、次人一等的陰影。兩個關鍵問題的消解，使同性戀者在現實社會中遭受不公待遇的「理由」受到質疑，也為人們重新思考和反省同性戀問題提供了可能：應該是到了用理性的態度，理解並平等對待同性戀者的時候了。

當然，主流社會和同性戀者之間的偏見「堅冰」，絕非輕易可以打破。在《孽子》

中，主流社會的代表「父親」和同性戀者的「兒子」之間的衝突，甚至付出了生命的代價（傅衛）。然而，也正是血的代價，換來了「父親」對「兒子」的理解和包容，小說中傅崇山傅老爺子從對「兒子」傅衛的拒絕到對「兒子們」（王夔龍、李青、小玉、吳敏、老鼠等眾多同性戀者）的接納，在一定意義上正象徵了主流社會（父親）終於向同性戀者（兒子——孽子）敞開了理解的胸懷，這些被「父親」逐出「家門」的「孽子」們（同性戀者），在經歷了千難萬險乃至付出生命的代價之後，終於重獲以傅老爺子為代表的「父親」（主流社會和傳統道德的象徵）的「父愛」，他們也在為傅老爺子送葬的過程中，恢復了「人子」的身份，實現了由「人子」被放逐為「孽子」，再由「孽子」回歸「人子」的轉變，在精神上獲得了新生。

《孽子》中「父子」之間由衝突到和解再到重建新的「父子」關係，體現的是白先勇希冀通過向人們展示同性戀者的感情世界和日常生活，呈現同性戀者「正常的」「人」的一面，並借助傅老爺子這一「父親」形象，昭示人們「孽子」其實是被看成了「孽子」，只要轉換觀念，換一個角度看待他們（如傅老爺子那樣），「孽子」實際上與「人子」無異，他們就是「人子」。而主流社會和同性戀者之間，也完全可以和諧共處。

在溝通「父」、「子」兩個世界，以及展示「孽子」們（同性戀者）「正常的」「人」的一面的時候，白先勇都是以「情」為媒介和載體。唯其「父子情深」，愛之深恨之切，李青、傅衛、王夔龍的父親才不能原諒兒子們的同性戀形態；也唯其「父子情深」，父親和「孽子」們之間的精神聯繫可以說從未中斷，一旦像傅崇山傅老爺子這樣的父親在「情」的作用下改變自己的看法，能包容和接納成爲「孽子」

的「兒子」，把他們當做「人」看待，「父子情深」就顯得更加感人。

由於白先勇賦予同性戀者道德合法性的依據，在於他們感情的真誠，因此在《孽子》中，白先勇對同性戀者「情」的世界的挖掘和呈現，也就特別著力——小說中李青對小弟、小玉對從未謀面的「父親」、吳敏對張先生、王夔龍對阿鳳，他們的感情無不真摯動人。白先勇在另外的場合所說的同性戀者「跟任何人一樣，都需要愛情、友誼和溝通」，「他們除了愛的對象是同性之外，和其他人並沒有什麼兩樣」，在《孽子》中得到了藝術的印證。

在《孽子》中，新公園裡一直流傳著一則「神話」，那就是王夔龍和阿鳳的那段「生死情」。王夔龍是大官的兒子，小名叫龍子，「龍子人長得體面，世家又顯赫，大學畢業，在一家外國公司做事，本來都預備要出國留學了，原該是前程似錦的。那曉得龍子跟阿鳳一碰頭，竟如同天雷勾動了地火，一發不可收拾起來。」可是龍子過於強烈的激情，反而讓阿鳳有「要活活的給他燒死」的恐懼，於是阿鳳急於逃離龍子，結果龍子爲情所困，「一柄匕首，正正的便刺進了阿鳳的胸膛。」同性戀的世界，原來也有這樣以情索命的慘烈愛情。

小說中這則驚天動地的愛情「神話」，與當年發生在臺灣的一件命案有關，一位國民黨大官的兒子，曾和一位同事發生同性戀，後因感情因素，致使他將愛人殺死。此事由於案由頗爲奇特，所以媒體大肆報導，一時沸沸揚揚，弄得臺灣社會幾乎人所共知。這件事當時給白先勇留下了深刻的印象，多少年後當他創作《孽子》的時候，就以之做爲「龍鳳」神話的素材。

白先勇在〈寫給阿青的一封信〉中還寫道：

你在想家，自從你被你父親逐出家門後，你的漂泊感一定與日俱深了。其實不只是你一個人，阿青，大多數的同性戀者心靈上總有一種無家可歸的漂泊感，因為在某種意義上，他們都是被父母放逐的子女，因為很少父母會無條件接納他們同性戀的子女的。他們發現了他們子女的性傾向後，開始一定惱怒、驚惶、羞恥，各種反應齊來：家裡怎麼會生出這個怪胎來？他們也許仍舊愛他們的子女，但一定會把子女同性戀的那部分摒除家門之外。而同性戀子女那一刻最需要的就是父母的諒解與接納了。

阿青，也許你現在還暫時不能回家，因為你父親正在盛怒之際。隔一些時期，等他平靜下來，也許他就會開始想念他的兒子。那時候，我覺得你應該回家去，安慰你的父親，他這陣子所受的痛苦創傷絕不會在你之下，你應該設法求得他的諒解。這也許不容易做到，但你必須努力，因為你父親的諒解等於一道赦令，對你日後的成長，實在太重要了。我相信你父親終究會軟下來，接納你的，因為你到底是他曾經疼愛過，令他驕傲的孩子。

如果說白先勇在《孽子》中，是以「兒子」（李青）做為敘述人的話，那麼在〈寫給阿青的一封信〉中，白先勇的敘述語氣則已轉換成類似「父親」的長者。白先勇在《孽子》中所期待的「父子」間的相互理解（隱寓著主流社會對同性戀者的包容和接納），在《孽子》和〈寫給阿青的一封信〉兩個文本中，已經率先實現了——

《孽子》和〈寫給阿青的一封信〉所「構成」的「父子」間的對話，正體現了白先勇對社會的期待和理想中的「父子關係」（即社會主流和同性戀者的關係），應該是一種互相理解和尊重的關係。

通過寫作《孽子》，白先勇成功地實現了為「孽子」（同性戀者）們生存合法性的「正名」（同性戀者也是「人」），並以李青們「兒子——孽子——兒子」的轉換過程，昭示了同性

戀者完全可以也應該得到主流社會的理解和包容（儘管這種理解和包容是不全面的，只能在傅老爺子那種能接納他們的「父親」那裡，部分地實現）。作為一個同性戀者的作家，白先勇以創作同性戀小說的方式，紓解了自己的心結，完成了對自己同性戀者身份的肯定和認同，同時，他也以《孽子》和〈寫給阿青的一封信〉這兩個同性戀主題的文本，向社會發出了公平對待同性戀者的呼籲，表現了一個作家寬闊的人道主義胸懷和關懷社會弱小群體的道德良知。

《孽子》最初出現在一九七七年七月一日《現代文學》復刊第一期，小說的「放逐」和「在我們的王國裡」兩部分在復刊的《現代文學》前十二期連載（其中復刊第六期和復刊第十期可能因為稿擠，這兩期缺《孽子》的連載），前後持續了三年多（《現代文學》復刊第十二期於一九八〇年十一月出版）。《孽子》在復刊的《現代文學》上只連載了兩部分，倒是在新加坡的《南洋商報》一直連載到最後——不過全本連載完已是一九八一年了。一九八三年三月，長篇小說《孽子》由遠景出版社出版。從一九七七年七月《孽子》在《現代文學》復刊第一期登場，到一九八三年完

復刊第 1 期



整成書，六年過去了。

《孽子》在臺灣一露面，立刻引起文壇轟動。這一方面是因了白先勇六年沒有發表小說所造成的期待「懸念」，另一方面也是由於《孽子》題材本身的敏感性和衝擊力，在當時尚屬保守的臺灣社會以及戒嚴體制下，《孽子》這樣的小說無疑是個「另類」、「怪書」，在社會和文壇兩方面產生震撼，自在情理之中。在當時以及隨後的幾年裡，臺灣的各大媒體、文學刊物，關於《孽子》的評論不絕如縷，蔡源煌、楊宗潤、袁則難、應鳳凰、謝家孝、龍應台、石影、妍二、林柏燕、詹益宏、張月雲、張秀民、張火慶、樂牧、吳璧雍等或撰文、或訪談，圍繞《孽子》話題，發表各自的看法。到了二十世紀九十年代，同性戀在臺灣不再是禁忌反而成為作家競相書寫的主題，於是《孽子》再次成為熱門話題，南方朔、葉德宣、張小虹、朱偉誠、楊照等人的論述，由於時移事往，環境大變，話題的興趣點和焦點，都與八十年代迥不相同。從總體上看，八十年代的《孽子》議論大都集中在《孽子》的非同性戀一面，主要談它的社會意義、象徵意義乃至政治意義，較少涉及它的同性戀內涵，同性戀世界往往被當做背景看待；九十年代的《孽子》論述則大多專注於《孽子》的同性戀一面，主要談同性戀本身在作品中的形態、意義以及在文學史上的影響，文章從標題命名到理論運用，相對於以往平實的論述，都深具新意和顛覆性。

二十世紀九十年代的《孽子》新論述，並沒有終結《孽子》的話題。到了二十一世紀，隨著電視連續劇《孽子》的出現，《孽子》又成了人們議論的中心。不同時代的人，似乎總能從《孽子》中讀出新的意味。看來，有關《孽子》的話題雖然

跨越了兩個世紀，但似乎並沒有結束——可能也結束不了。

《現代文學》復刊（一九七七—一九八四）

一九七三年九月《現代文學》停刊後，白先勇一直心有不甘，「有時候我在做夢：到那裡去發一筆橫財，那麼我便可以發最高薪水請一位編輯專任《現文》，發最高稿費，使作家安心寫作，請最好的校對，使《現文》沒有一個錯字，價錢定得最便宜，讓窮學生個個人手一冊。然而我不死心，總在期望那春風吹來，野草復生。」⁵曾任《現代文學》顧問並參與編務的姚一葦深知白先勇，在〈我與《現代文學》〉一文中這樣寫道：「《現文》停刊，一晃就三年過去了。我們已逐漸的淡忘，各忙各的生意業去了。但是我知道有一個人仍然沒有忘懷，仍然沒有心死，那就是白先勇。」

確實，《現代文學》自停刊以後，白先勇一直在尋找機會，想讓這本與他的生命連為一體的雜誌「春風吹又生」。一九七六年冬天，白先勇利用寒假的機會自美返臺，一來是回臺灣過年，二來也是看看《現代文學》有無復刊的可能。在臺期間，遠景出版社的發行人沈登恩得知白先勇有心讓《現代文學》復刊，就找到白先勇，表示遠景願意支持《現代文學》復刊。沈登恩在臺灣出版界素有眼光有魄力著稱，遠景在他的帶領下，衝勁十足，在七、八十年代的臺灣，聲名卓著，現在遠景主動提出在資金、出版、發行等方面來具體操作《現代文學》的復刊事宜，自然令白先勇喜出望外，白先勇立刻把沈登恩的想法告訴了姚一葦、何欣、王文興、施叔青、柯慶明等幾位在臺的《現代文學》元老，大家得知這一消息，都興奮異常，施叔青還把多位《現代文學》從前的作家編輯請到家裡吃飯，「酒酣耳熱，提到《現

文》復刊，大家一致舉杯支持，姚一葦先生竟高興得唱起歌來。」白先勇自一九六三年與姚一葦認識以來，十幾年間還「從來沒見他那樣青春，那樣煥發過，」而白先勇自己，則「感到我的每個細胞都在開始返老還童」。

經過半年多的籌備，一九七七年七月一日，《現代文學》正式復刊。白先勇任雜誌的發行人兼社長，主編為「現代文學編委會」，實際編務則先後由高信疆和姚一葦負責。《現代文學》復刊之時，也正是臺灣「鄉土文學論戰」爭辯方酣之際，然而在《現代文學》復刊第一期的目錄上，卻看不到當時文壇上瀰漫的硝煙，有的只是對六十年代《現代文學》的「回顧」與「前瞻」，以及現代文學大將白先勇、歐陽子、姚一葦、陳若曦、叢甦、施叔青、馬森、余光中、楊牧、羅青、劉紹銘、奚淞、蔣勳、七等生以及鄉土文學大將陳映真、王拓的作品展示。從當時的社會環境、文學環境以及《現代文學》復刊第一期的內容編排來看，可以發現復刊的《現代文學》是有自己的辦刊原則的，那就是：注重創作，遠離紛爭；無分「現代」「鄉土」，只以水準為尚。

這樣的辦刊原則，體現的正是白先勇和「編委會」同仁的理念共識：首先，「文學不是吵出來的」，其次，「鄉土和現代本來就密不可分」。綜觀二十二期復刊後的《現代文學》，注重的是文學本身，迴避的是觀念糾纏；沒有意識形態的論爭，只有具體問題的商榷；雖以《現代文學》命名，卻包容「鄉土文學」之作。置身二十世紀七十年代後期至八十年代前期的臺灣文壇，復刊後的《現代文學》以不變（對文學的堅守）應萬變（時代社會思潮的結構轉型），在急劇變化的社會環境和涇渭分明的文學對峙面前，維持著一份單純而又超脫的「文學性」。

商業社會和消費時代的來臨，使二十世紀七十年代後期以降的臺灣社會，已不適合同仁文學刊物的生存；時代的變遷，社會的多元，也使文學失去了過去曾有過的巨大的社會影響力。復刊後的《現代文學》雖然得到了遠景出版社的大力支持，辦刊條件大為改善，參與《現代文學》的作者群也都比當年遠為成熟，但此時《現代文學》在社會上的影響力，卻不如六十年代。在一個「飛揚浮躁，急功近利」的「非文學」社會，復刊後的《現代文學》想繼續堅持過去的文學理想，遭遇到的只能是口趨嚴峻的生存壓力。時代到底不同了，追求「文學」的《現代文學》，在二十世紀七、八十年代之交的臺灣，終於風光不再。

儘管復刊後的二十二期《現代文學》對臺灣文學生態的影響，不像前五十一期《現代文學》那樣來得顯著，但它在二十世紀七、八十年代之交的臺灣文壇，仍然是一個非常重要的存在。

首先，它為那個時代的臺灣文學，提供了一些重要的作家和作品。白先勇長篇小說《孽子》的前兩部分「放逐」和「在我們的王國裡」，就是首先在它上面連載的。王拓在文壇的初次亮相就是得力於《現代文學》的復刊；他的處女作《一個年輕的中學教員》就刊登在《現代文學》復刊第一期。檢視復刊的二十二期《現代文學》，一些日後在臺灣文學史中佔據重要地位的作品，赫然在目：小說有叢甦的《息菲斯的夢魘》、楊青矗的《升遷道上》、七等生的《散步去黑橋》、黃凡的《人人需要秦德夫》、陳映真的《萬商帝君》、馬森的《夜遊》（長篇）、施叔青的《臺灣玉》、張大春的《澀水之後》、葉言都的《高卡檔案》、古蒙仁的《金魚族的末日》、王幼華的《過活小調》等；詩歌有葉維廉的《尼亞瓜拉瀑布》和《驚馳》、張錯的《輪

迴)、淡瑩的〈燃燒的鳳凰花〉等；戲劇有馬森的《一碗涼粥》、姚一葦的《傅青主》、白先勇的《遊園驚夢》等；散文有白先勇的《明星咖啡館》、歐陽子的《回憶現代文學創辦當年》等。這些作品，為二十世紀七、八十年代的臺灣文壇，增添了耀眼的光彩。

其次，復刊後的《現代文學》，繼承了早期《現代文學》重視文學評論的傳統，刊發了數量可觀的文學評論（研究）文章，夏志清的〈現代中國文學史四種合評〉、何欣的〈中國現代小說的傳統〉、姚一葦的〈論秀美〉、許南村〈原鄉的失落〉和〈試評打牛滿村〉、陳炳良的〈美麗而蒼涼的手勢——談張愛玲短篇小說的技巧〉為其中的代表。這些文章，理論視野和價值立場容或不同，但嚴肅的批評態度和深入的文學思考則一。它們對於「五四」以來中國現代文學的回眸和反省，以及對臺灣當下創作的及時批評，都對當時的臺灣文學發展具有一定的借鑒意義和參考價值。並且，開放包容的辦刊理念，也使復刊的《現代文學》能夠成爲一個展開良性的學術討論的公共空間，夏志清的文章因爲涉及到對司馬長風的《中國新文學史》的批評，就引來了司馬長風一篇長文〈答覆夏志清的批評〉的回應，《現代文學》「來稿照登」，孰是孰非，讓讀者自行判斷。

在刊物上組織「專輯」、「專號」雖然不是早期《現代文學》的獨創和專有，但前五十一期《現代文學》在編排「專輯」和「專號」方面，確實在系統性和主導性方面形成了自己的特色。復刊後的《現代文學》秉持過去的做法，根據需要，也設置了一些「專輯」、「專號」，如一九七九年一月復刊第六期上，有一篇夏志清教授的文章〈新文學初期作家陳衡哲及其作品選錄〉，文章之後附了陳衡哲的三篇小說、

兩篇散文和兩篇翻譯，實際上構成了一個「陳衡哲小輯」。此外，一九七九年十一月復刊第九期的「臺靜農短篇小說特輯」、一九八〇年十一月復刊第十二期的「《現代文學》創刊二十週年專輯」和「香港現代詩小輯」、一九八二年五月復刊第十七期的「文革文學專號」、一九八三年九月復刊第二十一期的「抗戰文學專號」、一九八四年一月復刊第二十二期的「《遊園驚夢》舞台劇在海外的迴響」專欄，都成爲復刊後的《現代文學》頗具特色的「專題」製作，也是它對臺灣文壇的獨特貢獻。

從以上幾個方面可以看出，復刊後的《現代文學》，就作家構成而言，老、中、青三結合，左、中、右齊登場，表現出一種「兼容並包」的氣度，而對於青年作者和文學新人，則給予了特別的重視，除了黃凡、張大春、葉言都、古蒙仁、王幼華、宋澤萊、吳念真、陳雨航等眾多青年小說家和王拓、楊青矗等文壇新秀在復刊的《現代文學》上發表作品之外，蔣勳、施善繼、渡也、羅青等許多青年詩人，也在復刊的《現代文學》上發表了大量詩作。就刊物所關注的視域而言，復刊後的《現代文學》表現出一種明顯的大中華文學觀，從「五四」前後的陳衡哲、二、三十年代の臺靜農，到抗戰時期的中國文學、六十年代大陸的文革文學、七十年代香港的現代詩，都成爲《現代文學》關注的「話題」，這些「話題」再加上對當下臺灣文學的介入和參與，就構成了對整個二十世紀中華文學的整體呈現。在當時臺灣的社會現實和文學環境下，《現代文學》不談「主義」而專重創作和批評、立足臺灣又兼及大陸和香港的這種「姿態」，使它雖然沒有捲入「鄉土文學論戰」，卻在某種程度上已經對「鄉土文學論戰」做出了自己的回應，那就是：立足文學，堅持中國。

二十世紀八十年代的臺灣，以市場爲主導的社會環境，使《現代文學》這種追

求文學本位的同仁雜誌已經很難生存。遠景出版社雖然爲了文學的理想，支持《現代文學》的復刊，可是在殘酷的市場壓力下，「有自己理想」的《現代文學》最終還是成爲難以承受之重。一九八四年一月，「這本賠錢雜誌實在賠不下去了」，只好宣告終刊。

《夜曲》和《骨灰》（一九七九—一九八六）

白先勇從一九六三年自台赴美之後，他在精神上一直沒有中斷過和中國大陸的聯繫。幼年的大陸記憶、愛荷華圖書館的書籍、紐約看到的電影、父親一生的歷史和《臺北人》的寫作過程，都使中國大陸一直如影隨形，伴隨著他的生活。對於一九四九年以後大陸的紅色中國，白先勇並沒有因爲自己父輩在大陸的失敗而對之敵視或漠視，相反，那是他魂牽夢繞的祖國河山，也是他秦皇漢武唐詩宋詞的故鄉。在白先勇的眼裡，「中國是超政黨的中國，超政治的中國。是五千年來文化累積起來的整個總民族的中國，是一片泱泱大地的中國，是從《詩經》、《楚辭》算起來的中國。」因此，他雖然身在美國，可是對於中國大陸的政治風雲和社會變化，卻十分關注，相當敏感。一九六四年大陸試驗原子彈的消息公佈後，白先勇「跟其他許多人一樣，很『中國』起來，忘記了政治、共產黨什麼的，只知道中國人也有原子彈了，是一個很值得驕傲的事情。」¹¹

這也就是說，白先勇對於中國的認知，是一種超政黨、超政治的民族、文化認知。做爲一個文化上認同中國的海外華人，白先勇的身上沉澱著中國知識份子「感時憂國」的歷史傳統，「天下興亡，匹夫有責」和「先天下之憂而憂，後天下之樂

而樂」這些從遙遠的歷史深處綿延而來的中國文化精神，在白先勇那裡，具體化爲對二十世紀六十年代開始席捲中國大陸的「文化大革命」運動的關心留意，以及對產生於二十世紀七十年代美國的「保釣運動」道義上和物質上的支持。「文革」在大陸歷時十年，海外各種傳言紛紛攘攘難辨真偽，但中華大地正在進行一場聲勢浩大的全民政治運動，白先勇是有所耳聞並著意關切的——這場運動將對中國產生怎樣的影響，白先勇始終念茲在茲，因爲，中國的命運，永遠牽動著他的心。

一九七八年中國大陸改革開放後，中外交流日趨頻繁，有關「文革」的一些真相開始在海外流傳。白先勇從越來越多的「文革」親歷者的回憶文章中，意識到「文革」對於二十世紀中國人而言，是一場從社會、到文化、到精神再到心理的人間浩劫，它給中國人造成的心靈「傷痕」，也許要經過幾代人的「治療」才能康復。

「文革」真相給白先勇帶來了巨大的震撼，做爲作家，情動於中，自然要訴諸筆端。一九七九年一月，〈夜曲〉在《中國時報》「人間」副刊發表。這篇小說，通過幾位五十年代留學生回到中國大陸後在「文革」期間所遭受的種種非人待遇和悲慘結局，揭示了「文革」的殘酷和黑暗。呂芳原本想回國去推廣音樂教育，「用音樂去安慰中國人的心靈」，可是卻成了「專政」的對象；高宗漢胸懷大志，要回中國建一條從中國長春橫跨大漠直達新疆伊犁的大動脈鐵路，然而最後成了「反面教材」，囚不堪受辱自殺身亡；劉偉想到中國是個農業大國，最需化肥，回國後用自己所學的化工專業知識報效祖國正該大有用武之地，可是「文革」使他沒能發揮自己的學業專長，反倒讓他學會了另一種專長：「見風使舵」。比較而言，沒能和他們一同回國的吳振鐸在美國事業有成，當初他深爲自己沒能回國懊悔，「總好像自己是個臨

陣逃脫的逃兵一般」，可是二十五年後當他在紐約和當初心儀的對象呂芳重逢時，得知他們在「文革」期間的遭遇，他不知自己和他們相比，究竟是「幸」還是「不幸」。

白先勇在〈夜曲〉中對「文革」的涉及，表達了對這一「人間悲劇」的沉重憂患。相對於「先父母那個憂患重重的時代」，「文革」的災難歲月同樣令他觸目驚心。他雖然沒有親歷「文革」，但他對「文革」的揭示和反思，顯示了一個海外知識份子的中國情懷。中國知識份子慣有的歷史使命感和社會責任感傳統，也在白先勇的身上得到了深刻的體現。

與〈夜曲〉突出書寫「文革」的殘酷和荒謬相比，發表於一九八六年十二月《聯合文學》第二十六期的〈骨灰〉，「文革」已不再是描寫的重點，而成爲表現整個中國現代史上政治鬥爭荒謬的一個方面。這篇小說以「文革」爲由（小說開始，即交代「我」的父親死於「文革」，現在終於發現了他的骨灰），陸續牽扯出的，卻是現代史上國共兩黨的恩恩怨怨，而置身兩黨殘酷鬥爭中的普通民眾，不論是忠實於國民黨的大伯，還是共產黨的同路人鼎立表伯，最終都被自己的政治理想拋棄，成了政治鬥爭的犧牲品。曾經在歷史上勢不兩立的一對親人，年老後在海外「相逢一笑泯恩仇」——然而付出的代價，卻是信仰的轟毀和一生的時光。相對於〈夜曲〉較爲集中地凸現「文革」那段歷史的荒謬，〈骨灰〉已將「文革」放在一個更爲宏闊遼遠的背景下來呈現——「文革」的出現，豈是偶然？從〈夜曲〉到〈骨灰〉，白先勇對「文革」的反思，顯然是越發地深邃了，從中所體現出的對中國現代歷史的思考，也愈見精湛，而他對民族的、文化的中國充滿憂患意識的關心和關切，也在

這兩篇小說中顯露無遺。

舞台劇《遊園驚夢》（一九八二年八月）

一九七九年八月，由時任香港藝術中心節目負責人施叔青動議，香港大學的「海豹劇團」在黃清霞博士的導演下，將白先勇的小說《遊園驚夢》搬上了舞台，在香港藝術中心公演，引起轟動。「海豹劇團」由香港大學的師生組成，是個業餘劇團，這次演出，雖然劇中人物都說廣東話，並且牽涉到崑曲的部分，由於演員不諳崑曲，只好以配音代替演唱，但觀眾反應的熱烈程度，還是讓此時正在香港的白先勇留下了深刻的印象。

白先勇這次來香港，是受香港政府的邀請，擔任首屆「中文文學週」「中文文學獎」的評審。在港期間，他的小說《遊園驚夢》和《滴仙記》都改編成了舞台劇，在香港上演。這是白先勇的小說第一次改編成舞台劇，《遊園驚夢》在舞台上受到歡迎的盛況，給白先勇很大的啓發，觸動了他將《遊園驚夢》改編成舞台劇在臺灣上演的想法。

香港的小說評審結束後，白先勇在回美國之前先回了一趟臺灣。在臺灣時，他和臺灣文化界的朋友談及《遊園驚夢》在香港「登」上舞台之事，朋友們都異口同聲地說：「爲什麼不把《遊園驚夢》搬回到臺灣來演？」朋友的熱情更堅定了白先勇要把自己的作品帶回臺灣，「用我們自己的方式來演出」、「讓自己的同胞來品評」（朋友們的話）的決心。當時大家在討論這一想法時，新象活動推展中心的許博允、樊曼儂正好也在場，於是便一言爲定，決定《遊園驚夢》的舞台劇就由新象出面製

作。

這個計畫一傳出去，立刻得到了海內外各界人士的熱烈支持。「大家都認為，臺灣的文化發展及經濟基礎，已經達到可以推展舞台劇的階段，而國內戲劇界多年的努力，台前台後各種人員已經有所訓練。此時發展戲劇，應該恰逢其時。」思想上有了共識，大家便開始著手分頭進行工作，為即將到來的《遊園驚夢》的演出，積極籌備。

由於白先勇遠在美國，製作一齣舞台劇又千頭萬緒，為了使舞台劇《遊園驚夢》的製作過程能夠高效有序，白先勇聯合臺灣的朋友，專門成立了一個「《遊園驚夢》演出籌備委員會」，統籌製作《遊園驚夢》舞台劇的相關事宜。「《遊園驚夢》演出籌備委員會」下轄「演出策劃委員會」和「演出設計委員會」，「策劃委員會」包括白先勇、張寶琴、楊世彭、瘧弦、許博允等，「設計委員會」包括白先勇、余範英、聶光炎、高信疆、沈君山、樊曼儂等。

時間如水捧在手，從指間快速漏去。不覺，《遊園驚夢》的籌備工作已有一年多，大量的前期準備工作已經就緒，實質性的排練即將開始。那年正好白先勇可以休學術假 (on leave)，為了在第一線親自參與《遊園驚夢》的製作和排練，白先勇決定利用休假一學期的機會，回臺北長住，全身心地投入到《遊園驚夢》的製作之中。於是，從一九八二年三月起，白先勇坐鎮臺灣，與《遊園驚夢》劇組的所有成員一起，開始了為期四個月的製作階段。

回到臺灣後，白先勇立刻馬不停蹄地為催生《遊園驚夢》奔波。首先要落實經費——對於一個九十分鐘的大型多幕劇而言，所費不貲，沒有經費，一切都無從談

起。經過白先勇的大力奔走，《中國時報》、《聯合報》、臺灣電視公司、皇冠雜誌社、大陸工程公司、遠景出版事業公司等十幾家單位慷慨解囊，給予各種形式的贊助，總算解決了經費問題。

接著要確定導演人選。對於一齣舞台劇而言，導演十分關鍵，因為導演是一齣戲的靈魂，而《遊園驚夢》的演出構想，是將傳統融於現代，導演不僅需要精於西方現代舞台，而且對中國傳統戲劇，尤其是崑曲，要有一定的修養。」因此，為《遊園驚夢》物色一個能夠勝任的導演，就十分重要，而這樣的人選顯然不易尋找。

白先勇最先找到了在美國科羅拉多大學戲劇系任教的楊世彭博士。楊世彭為白先勇台大外文系的學長，對於白先勇的邀請，楊世彭慨然應允。遺憾的是，楊世彭後來因為夫人在美身體不適，需要住院開刀，加以臺灣的戲劇環境他難以適應（當時臺灣尚在戒嚴體制之下，白先勇的劇本在送審時因被認為「揭露了國民黨高級幹部生活奢侈、腐化的一面，演出後恐易產生負面作用，」甚至有人懷疑劇中的「將軍追求伶人」情節「似有影射」，故而對此劇橫加阻撓，一個多月都審不下來，加之白先勇在參加國建會時，因其作品《永遠的尹雪蓮》於一九七九年被北京的《當代》轉載，有人在會上提出此舉有被中共統戰之嫌，白先勇在答辯時有「只有專制獨裁的政府，才會把文學當做政治材料來處理」之語，此言一出，頂撞了權貴，《遊園驚夢》更遭「不准上演」的處置。後在白先勇「橫衝直撞據理力爭」之下，歷經一個月的「鬥爭」，主管部門才最終「放行」，——儘管送審結果最後有驚無險，但當局的種種做法，已讓楊世彭深感失望），因此來臺後不久掛冠求去。於是白先勇又找到了時任臺視導播的黃以功，請他出任導演工作。黃以功畢業於中國文化學院戲劇

系，曾導演過《第五牆》、《武陵人》、《和氏璧》、《嚴玉觀音》等多部舞台劇並數次獲獎，有豐富的舞台劇導演經驗，《遊園驚夢》得其導演，可謂所得其人。

經費、導演都確定之後，最重要的就是落實演員了。因為經費有限，白先勇以一塊錢做為象徵性的酬勞，邀請眾多「大明星」演出。在白先勇的熱情和誠意感召下，為藝術而盡義務的演員包括了盧燕、歸亞蕾、胡錦、錢璐、崔福生、孟滌塵、曹健、吳國良、陶述、王宇、劉德凱等眾多著名表演藝術家，年輕的表演新秀則有孫維新、陳燕貞、王志萍等人。強大的演出陣容，為《遊園驚夢》高品質的藝術水準提供了充分的保證。

因為小說原著中有關於昆曲的描寫，劇中自然也要涉及到昆曲的表演，所以《遊園驚夢》劇組還特別邀請徐炎之為昆曲指導，梁秀娟為昆曲身段指導，馬驥珠為戲劇指導和平劇身段指導，專門為劇中的幾位主要女演員做昆曲、平劇的講解和示範，培養她們的戲曲「功底」，為她們在劇中的昆曲、平劇表演把關。

此外，其他參與《遊園驚夢》的各界精英，如戲劇指導姚一葦、舞台及燈光設計聶光炎、服裝設計王榕生、攝影謝春德、作曲許博允、書法藝術董陽孜、編舞吳秀蓮、舞台監督林克華、海報設計奚淞、影像張照堂，皆為一時之選。一時間，《遊園驚夢》劇組幾乎集中了全臺灣所有最優秀的藝術人才。看到這些藝術界的翹楚被《遊園驚夢》劇組「一網打盡」，白先勇對《遊園驚夢》的演出成功，充滿信心。

自六月二十八日開始，《遊園驚夢》在臺灣電視公司第五攝影棚排演，下午個別排，晚上整場排。盧燕、歸亞蕾、胡錦、錢璐這些多年從事戲劇影視演出的明星演員，在排演時全都一字一句的斟酌，一個動作、一個走步、一個場面調度，全是

一而再、再而三地思考商量，慢慢產生。他們面對藝術時的認真和敬業，令白先勇深為感動。而在排演現場，最緊張投入的可能要算是白先勇本人，他「神情凝重地看著台上演員的排演，不需要看劇本，台上演員的詞兒稍有差錯，正確的詞立刻會從他的口中小聲地脫口而出。」很顯然，「他比誰都入戲」。爲了讓《遊園驚夢》能以完美的姿態呈現在觀眾面前，劇組所有演職人員真正做到了聶光炎所說的：「我們要以千千萬萬個折磨，接受最後一刻的審判；我們要以千千萬萬個工作，換取最後的一場欣賞。」

經過一個多月的緊張排演，一九八二年八月七日晚，《遊園驚夢》首場演出在臺北「國父紀念館」拉開帷幕。那天晚上劇場裡座無虛席，二千四百個觀眾都隨著錢夫人（盧燕飾）、賈夫人（歸亞蕾飾）、賴夫人（錢璐飾）、十三天辣椒（胡錦飾）、十七月月紅（王志萍飾）的說、唱、歌、舞，感受了從南京到臺北的時空轉換，喚起了沉澱在心底的歷史滄桑。這些夫人們的人生軌跡、情感波瀾，隱寓著的，不僅是一段感慨萬千的歷史，更是一種令人驚悚的哲學：人生如夢、繁華如雲，曾經開遍的姹紫嫣紅，轉瞬間，都付與斷井頽垣，「良辰美景奈何天，便賞心樂事誰家院——」。相對於芸芸眾生，首演時坐在台下前排的何應欽、顧祝同、孫運璿、蔣彥士、陳履安等黨國要人，看到南京時的繁華，夫人們的起落，對於「遊園」和「驚夢」，一定更加感慨萬千，驚心動魄。

從八月七日到八月十四日，《遊園驚夢》共演十場（最後兩天下午、晚上連演兩場），場場爆滿。有一天晚上，颶風來襲，大雨滂沱，可是熱心的觀眾，還是冒雨前來。望著劇場外大雨中車輛擁塞不堪的情景，以及撐傘冒雨準時而來、看完戲後

又打著雨傘飄然而去的觀眾人流，白先勇被臺北觀眾對《遊園驚夢》的熱情深深地感動了。幾個月來，爲了《遊園驚夢》，白先勇奔走操勞，日日辛苦不尋常，可是面對這樣的觀眾，他覺得這個辛苦太值得了。

十場演出結束後，卸台之際，白先勇站在曲終人散的舞台中央，想到幾個月的辛苦留在了過去，演出的盛況刻印在人們的記憶裡，參與製作的人們也即將散去，此情此景，令白先勇感慨良多，不勝依依。

在《遊園驚夢》公演的那些日子裡，真可謂滿城爭說《遊園驚夢》，媒體上連番報導，佳評如潮。專家學者也紛紛發表意見，對《遊園驚夢》的成功予以充分肯定。從普通觀眾、到媒體再到學者對《遊園驚夢》的讚許，除了導演、表演、舞台設計、服裝、燈光、音響等一般舞台劇成功都必備的條件之外，對其創新性和獨特性的肯定，主要集中在這樣幾個方面：

將傳統與現代結合起來。在白先勇的《遊園驚夢》小說中，崑曲清唱出身的主人翁藍田玉（錢夫人）和明代劇作家湯顯祖《牡丹亭》中「驚夢」崑曲《遊園驚夢》就改編自《驚夢》一齣的存在，使崑曲成爲這篇小說中非常重要的一個「元素」，崑曲的代入不但使《牡丹亭》成爲小說《遊園驚夢》中的一個潛文本，對暗示錢夫人的心境和命運起到了相當重要的作用，而且還擴大了《遊園驚夢》的意蘊空間和藝術內涵，使《遊園驚夢》具有了一種跨越時空的普遍性和象徵性。在把小說改編成舞台劇的過程中，白先勇進一步突顯了崑曲（以及平劇）的重要性，不但視之爲劇中的關鍵「元素」，而且把它上升到「中國美學」代表的高度，希望通過在劇中引進崑曲（平劇），「能夠將中國傳統的精緻文化搬到現代的舞台上」，通過「將部分



1982年台北版舞台劇《遊園驚夢》慶功宴上與工作人員合影。(右下圖：左一為樊曼儂)

崑曲及平劇的身段及音樂，運用到舞台表演上，以增加戲劇效果。」由於白先勇小說《遊園驚夢》本身對崑曲的「套用」自然渾成，天衣無縫，因此為舞台劇引入崑曲提供了絕佳的「底本」和可能，而白先勇刻意要在舞台劇《遊園驚夢》中「張揚」崑曲的魅力，更使舞台劇《遊園驚夢》成了一個「將傳統（崑曲）融入現代（舞台劇），以現代（舞台劇）呈現傳統（崑曲）」將傳統與現代以「戲中戲」的方式有機結合的精品。

運用多種藝術表達方式。由於白先勇小說《遊園驚夢》中有大段的意識流描寫，牽涉到「過去」、「回憶」、「心理」（南京）和「現在」、「現實」、「行為」（臺北）兩種形態，因此在將小說轉換為舞台劇的過程中，如何將兩者聯繫起來，並將小說中用意識流手法表現的錢夫人的心理活動「外化」呈現，自然地完成心理變化和時空轉換，就成了一個難題。姚一葦就說，「在一個舞台上表現意識的流動，我想不要說是在我們這裡，對世界上任何一位戲劇家、舞台藝術家來講，都會是一件困難、棘手的事。」為了解決這一難題，《遊園驚夢》劇組集思廣益，最後決定在演出過程中，除了讓錢夫人以大段獨白的方式表現「過去」和「回憶」之外，還根據需要，加入幻燈片和電影這樣的多媒體手法，突破舞台限制，將「過去」的部分場景以影像的方式展現，以拓展「時空」。在舞台劇中融入多媒體影像，這樣的表現方式在臺灣的舞台劇演出史上，可謂首創。「寫實」的總體表演風格和實驗性（超現實）的藝術表達方式兩相融合，令《遊園驚夢》具有一種獨特的新奇效果，在觀眾中產生了強烈的反響。

為現代舞台劇開創新境。由於時代環境和社會現實的變化，抗戰時期曾經興盛

一時的舞台劇（話劇）運動，在二十世紀七、八十年代的臺灣早已盛況不再，戲劇已成爲「藝術形式中最貧弱的一環」，當時的臺灣「沒有一個長期演出的劇場，沒有一個能經常公演的職業劇團」，除了一些小劇場偶有實驗性的、小眾的表演之外，舞台劇的大型製作已經多年不見。對於臺灣戲劇的這種狀況，白先勇早有察覺，並深感憂慮。一九七九年十二月耶誕節期間，白先勇中學時代的文學啓蒙老師李雅韻的二兒子張新方到聖塔·芭芭拉訪問他，在向白先勇徵詢如何選擇學業方向時，白先勇就鼓勵張新方去學戲劇，因爲臺灣戲劇「還沒有登峰造極的作品出現，十分需要大力灌溉這片園地。」在某種意義上講，白先勇將《遊園驚夢》推上舞台，就是要「灌溉」臺灣戲劇，並力圖爲之開創新局，其意義已經超出了這個劇本身，「它猶如旱地裡的一聲雷響」，「可以看成是一種擺渡，它前面是一條大河，後面是長久未能有過戲劇歡娛的民眾，《遊園驚夢》的成功將扮演使我們的戲劇渡河的功能。」與林清玄這篇題爲〈爲中國戲劇擺渡——話說《遊園驚夢》〉的文章相比，兩君文章的標題或許更能表明《遊園驚夢》一劇的歷史意義：〈一夢驚醒臺北人——《遊園驚夢》爲中國劇運開新境〉；而用時在美國學習戲劇的賴聲川的話來說，則是「我覺得白老師的功勞太大了，可以說使臺灣劇運推進一步。」

《遊園驚夢》在臺北的演出大獲成功，其影響力不但在臺灣前所未有，而且還波及到美國和香港。

一九八二年十一月二十七日下午，近五百名愛好中國文學和戲劇的人士在洛杉磯的希爾頓大酒店，參加「《遊園驚夢》座談會」，座談會開始前先觀看了《遊園驚夢》舞台劇的錄影帶。在座談會上，與會者就傳統與現代的關係、崑曲平劇在劇中

的運用、獨白的方式及多媒體的代入等話題，與白先勇、盧燕和孫維新進行了廣泛的交流。許多參與座談會的人士對《遊園驚夢》讚不絕口，紛紛表示看錄影帶不過癮，希望《遊園驚夢》能到美國來演，在美國看真正的舞台劇《遊園驚夢》。與會者的肯定和熱情，使白先勇、盧燕和孫維新深受鼓舞和感動。

不久，一九八二年十二月初，《中國時報》駐美記者金恒焯在加州大學柏克萊校區專門為舞台劇《遊園驚夢》組織了一個座談會，邀請白先勇和盧燕參加。出席此次座談會的有專程從芝加哥飛來的芝加哥大學遠東文學系教授李歐梵、加州大學柏克萊校區東方語文學系主任、白之教授（Cyril Birch）、加州大學柏克萊校區東方語文學系副教授張洪年、加州大學柏克萊校區社會學系副教授、中國研究中心副主任高棣民（Thomas Gold）以及加州大學柏克萊校區戲劇系研究生賴聲川。此外，林馨琴、林淑敏、丁乃竺、丁乃箏、翟志成、華瑋等幾位關心《遊園驚夢》的年輕朋友也參加了座談。座談會開始前先放映舞台劇《遊園驚夢》的錄影帶供與會者觀賞，坐中有一位端莊嫺雅的老太太來歷不凡——原來是二十世紀二十年代蘇州「崑曲傳習所」傅子輩顧傳玠的太太張元和，張氏一門四姊妹張元和（嫁顧傳玠）、張允和（嫁周有光）、張兆和（嫁沈從文）、張充和（嫁傅漢思）均通崑曲，她的到來，足見舞台劇《遊園驚夢》影響之大、傳揚之廣。這次座談會，由於參與者均為學有專長的專家學者，因此是一場具有極高專業水準的對話。從《遊園驚夢》中，李歐梵看到了莎士比亞《王子復仇記》（*Hamlet*）的影響、白之則看到了契訶夫《三姊妹》的影子、高棣民想到的是《雷雨》和《推銷員之死》、賴聲川則對劇中「寫實與幻想的處理方式」給予了充分肯定。最後，盧燕結合對劇作的理解，談了自己的表演體會；

白先勇則著重談了劇中對話、獨白以及在劇中融入傳統戲曲因素的重要性——如何讓對話自然、抒情而不帶文藝腔，如何通過大段的獨白（輔以平劇動作）體現這個劇的精神，以及如何利用傳統戲曲（崑曲、平劇）「以戲點題」，對《遊園驚夢》來說，都是不小的挑戰。令編劇和製作人白先勇高興的是，《遊園驚夢》的成功，說明它很好地應對了這個挑戰。

接著，一九八二年十二月十一日下午，應全美中國同學會和紐約大學同學會的邀請，白先勇和盧燕又攜《遊園驚夢》錄影帶，從西部加州飛到東岸紐約，參加在紐約大學學生活動中心舉辦的「《遊園驚夢》座談會」——這已是在美國舉行的第三場座談會。那天紐約大雪，可是「那眾多冒風雪而來的觀眾的反應還是非常熱烈而真誠」，座談會由「辣媽媽」劇場的導演葉青主持，二百多人參加，白先勇台大外文系的同學劉大任驅車三十里專程前來看戲和參加座談，而時在紐約大學留學的李安也參加了座談。在座談會開始之前，也是先放映舞台劇《遊園驚夢》的錄影帶。座談會由夏志清和叢甦擔任講評，出席會議的人們就《遊園驚夢》舞台劇的社會關聯性、「鄉愁」和「儀態」的創造、藝術手法、歷史意義等話題進行了廣泛的討論。會後叢甦和劉大任還分別撰文〈海外驚夢——《遊》劇錄影帶觀後隨想〉、〈在紐約看《遊園驚夢》〉，介紹他們的觀劇感受。

一九八三年二月，白先勇受邀參加香港藝術節首次舉辦的「文學交流研討會」，七日下午兩點三十分，他在香港聖安得烈基督教中心五樓接受了香港中文大學英文系講師鄭樹森的專訪，暢談改編、製作《遊園驚夢》的過程，晚上又面向廣大聽眾，做了「把小說搬上舞台：《遊園驚夢》的製作與演出」的演講，並播放了舞台



1982年冬，《遊園驚夢》錄影帶在紐約大學放映時攝。（右起）夏志清、盧燕、白先勇、叢甦、葉菁。（楊人凱攝影）

劇《遊園驚夢》的片斷，在香港社會引起不小的轟動——這場轟動五年後得以「復活」，一九八八年，大陸的廣州話劇團來港演出《遊園驚夢》，香港觀眾至此親眼目睹到《遊園驚夢》的舞台風采，為之再次轟動。

一九八二年夏季臺北興起的《遊園驚夢》「熱」，一直延燒到一九八二年冬季的美國、一九八三年年初的香港，並持續延燒到一九八八年春冬之際的大陸和香港，以及一九九九年春天的加拿大，歷經十數年而不衰。舞台劇《遊園驚夢》這種跨越時空的不斷「行走」，使它已成為二十世紀八、九十年代華人世界中一個非常重要的「文化現象」，《遊園驚夢》以及包含其中的崑曲，更成為那個時代流通於華人世界的一個醒目的文化符號。

對於白先勇本人而言，《遊園驚夢》從小說到戲劇的轉變，其意義不僅在於白先勇在創作體裁上實現了一次重大的突破，更意味著他通過《遊園驚夢》的編劇和製作，激發起他維護、傳播和弘揚中國傳統文化「美」的激情，對於任由「崑曲這種精美絕倫的藝術形式」「式微凋零」，白先勇難以容忍，也無法坐視不問，他要通過自己的努力，振興中國人「自己」一套獨特的美學。如果說在製作《遊園驚夢》時，崑曲還只是一個「戲」（舞台劇《遊園驚夢》）中所「套」的「戲」（崑曲《遊園驚夢》），是個「配角」，那麼二十年後在他參與編劇並主導製作的青春版《牡丹亭》中，崑曲就正式轉為惟一的「主角」。回過頭去看，白先勇在製作青春版崑曲《牡丹亭》時所表現出的對中國傳統精緻文化的深深迷戀、向世人展示中國傳統美學的決心，以及希望重振中國美學精神的強烈渴望，其實早在二十年前，就已經有了「前奏」和「序曲」。

明姊去世（一九八二年十月）

一九八二年十月二十三日，白先勇的三姊白先明因患惡性肝炎，在臺北去世，享年四十九歲。

白先明患病是在七月，那時白先勇正在臺北，忙於舞台劇《遊園驚夢》的排練和演出事宜。有一天白先勇發現白先明的眼睛眼白發黃，因為白先勇自己得過肝炎，知道這可能是肝炎的病症，於是馬上把白先明送到醫院檢查，結果當天就留院治療。當時一般人對於肝炎的知識，只知道A型肝炎和B型肝炎，白先勇和在臺的兄弟姊妹都以爲白先明患的不過是普通的B型肝炎，只要住院治療，休息調養，即可痊癒。

然而白先明患的是一種非A型亦非B型罕見的惡性肝炎，治癒的機會十分渺茫。

因爲白先明起先住的那家醫院的輕忽，因此得知這一結果已是白先明轉院長庚醫院之後。那是八月下旬的一個晚上，白先勇從醫院回到敦化南路的家裡，心情異常沉重，輾轉反側，徹夜難眠。那一陣子，《遊園驚夢》演出成功，盛況空前，白先勇「正沉醉在自己勝利的喜悅中，天天跟朋友們飲酒慶功。那種近乎狂熱的興奮，一夕之間，如醍醐灌頂，頓時冰消。」想到幼年時就和明姊建立起來的情誼，以及明姊這不幸的一生，白先勇不禁悲從中來，難以自抑。

白先明只比白先勇大三歲，所以他們非常親近。他們小時，正逢戰亂，家人經常分散各地，可是他們倆大多數時間都和母親在一起，自幼便在一起玩耍、上學，感情十分要好。白先明對白先勇這個弟弟非常愛護。小時候在桂林，家裡園子裡的

老母雞下了蛋，她就將餘溫尚存的雞蛋磕一個小孔，讓白先勇把雞蛋吮吸乾淨。那時是在戰時，營養品缺乏，幼年的白先明，就已經知道要把好東西讓給弟弟。抗戰勝利後白家從四川遷回到上海，白先勇因患肺病尚未完全解除隔離，和兄弟姊妹分開居住。病中寂寞的白先勇，「未曾有過真正的訪客」，可是白先明卻兩次偷偷跑去白先勇在虹橋路的住處，探望生病的弟弟——這使白先勇喜出望外，把自己心愛的一隻黑獅子狗贈送給三姊。「三姑娘」（白先明）和「老五」（白先勇）之間濃厚的姊弟情，由此可見一斑。

後來白先明到美國留學時，因為學校功課壓力太大等種種原因，患了精神分裂症。白先明的病，成了白家「一個無可彌補的遺憾，一個共同的隱痛，一個集體的內疚，」自小與白先明感情甚篤的白先勇，更是為明姊痛惜。因為白先明的病，白先勇曾大量閱讀有關精神病及心理治療的書籍，想探詢精神分裂症致病的病理，尋找為明姊治療的有效方法。甚至為了明姊的病，白先勇都有這樣的念頭：「如果當年我沒有選擇文學，也許我會去研究人類的心理去，在那幽森的地帶，不知會不會探究出一點人的秘密來。」雖然白先勇後來沒有走上「研究人類心理」的道路，可是白先明的病促使他鑽研有關人類心理的知識，這些知識在他建構自己的文學世界的時候，還是發揮了作用——白先勇最終選擇的，是用文學的方式探究人的秘密的道路。

白先明得病後，她和白先勇「在童年時建立起的那段友誼並沒有受到影響」，白先勇送給她的小黑獅子狗，她後來給它起名米達，多少年後和白先勇談起來，還是很興奮。在臺灣時，每次得知白先勇要從美國回來，白先明都很高興，白先勇還沒



三姊先明生病前，於美國波士頓大學就學時攝。

到的前幾天，就開始打掃白先勇的住房，親自爬到椅子上將窗簾卸下來洗乾淨，並為白先勇準備好面巾、牙膏、肥皂等物。白先勇每次回臺灣，也會特別為明姊買許多她喜歡的禮物。在白先明臥室的椅子上，有一個玩具動物園：「有貝殼做的子母雞、一對大理石的企鵝、一隻木雕小老鼠。」——這些都是白先勇「從墾丁、花蓮、及日月潭帶回去給她的」，白先明最寶貝的收藏，是白先勇「從美國帶回去給她的一套六隻玻璃燒成的滑稽熊」，白先勇送給她的一盒十二塊、每塊上面都印著一隻獅子狗的手帕，也是最讓白先明開心的禮物。白先勇對得病後的明姊，愈發疼憐，而得病後的白先明，對「老五」的感情，也一如童年時代。

白先明本性善良，一派天真。他們的父親白崇禧曾說過，在「蘋果妹」先明的字典裡，「沒有一個壞字眼」。白先勇也認為，或許正是因為白先明太善良了，「不喜歡這個充滿了虛偽、邪惡、競爭激烈的成人世界，一怒之下，拂袖而去，回到她自己那個童真世界裡去了。」「事實上明姊一直沒有長大過，也拒絕長大，成人的世界，她不要進去。她的一生，其實只是她童真的無限延長。」

回想白先明得病後的時光，白先勇就難忘白先明一個人晚上獨坐房中，孤燈獨對的寂寞；一個人在廚房裡摸索著煮東西吃的清冷；一個人坐在窗下，「一針又一針在勾織她的椅墊面，好像在把她那些打發不盡的單調歲月一針針都勾織到椅墊上去了似的」黯然；一個人看電視直到十一點「最後報完新聞為止」的孤單。每次，面對白先明的這種處境，白先勇就覺得自己在臺灣與朋友的「繁忙歡娛，一下子都變得虛妄起來」。在〈第六隻手指〉中，白先勇這樣寫道：

我的快樂明姊不能分享絲毫，我的幸福更不能拯救她的不幸，……一股莫須有的歉疚感使得我的歡愉殘缺不全。有時候我會帶一盒順成的西點或者采芝齋的點心回家給明姊宵夜，那也不過只能稍稍減輕一些心頭的負擔罷了。眼看著明姊的生命在漫長歲月中虛度過去，我為她痛惜，但卻愛莫能助。

這樣一個善良而又令人痛惜的姊姊，現在又患上不治之症，眼看著她在醫院裡與病魔進行生死搏鬥，白先勇心急如焚，卻無力回天，只能與在臺的兄弟手足一起每天輪流探病，給白先明加油打氣。白先明四十九歲生日那天，白先勇專門到順成西點訂了一個大蛋糕帶到病房，並送了她一對鑲著象、鶴的景泰藍垂飾，其他姊弟也都用心選了禮物，讓白先明著實過了一個開心的生日。

然而那也是白先明的最後一個生日。十月二十三日噩耗傳來，白先勇「悲不自勝，我悲痛明姊的早逝，更悲痛她一生的不幸。她以童真之身來，童真之身去，在這個世上孤獨的度過了四十九個年頭。」二十年前母親去世，帶走了白先勇以母親為中心的有關愛和美的童年世界；現在明姊去世，帶走了白先勇另一個以明姊為中心的有關童真和善良的童年世界。

多種藝術形式的「變體」(一九七九—二〇〇六)

隨著白先勇小說影響的不斷擴大，他的一些作品越來越受到其他藝術領域的重視，從二十世紀七十年代開始，不斷有白先勇的小說被改編成舞台劇(話劇)、舞劇、電影、戲曲等各種形式，這一過程延續至今，歷久不衰，眾多呈現形式的「變

體」，使白先勇的小說世界，逐漸擴大為一個包含各種藝術形式的豐富的藝術世界。

近三十年來，白先勇小說產生「變體」的基本概況如下：

遊園驚夢

粵語舞台劇（粵語話劇）：一九七九年八月三十日，香港大學「海豹劇團」在黃清霞博士的導演下，將白先勇的小說《遊園驚夢》（張灼祥編劇、何漪漣主演）搬上了舞台，在香港藝術中心上演，引起轟動。

舞台劇（話劇）：一九八二年八月，舞台劇《遊園驚夢》在臺北「國父紀念館」連演十場，轟動臺灣。該劇由白先勇、楊世彭編劇，黃以功導演，盧燕、歸亞蕾、胡錦等人主演。

舞台劇（話劇）：一九八八年三月三十日，廣州話劇團排演的《遊園驚夢》在廣州長城劇院首演；後又在上海的長江劇場（當年的卡爾登劇場）連演十八場；十二月十三至十七日在香港九龍高山劇場演出。該劇的文學顧問是余秋雨，崑曲顧問為俞振飛，導演胡偉民，由華文漪、姚錫娟等人主演。

舞台劇（話劇）：一九九九年四月十日，由賈亦棟導演，北卡新世紀劇團排演的《遊園驚夢》在Cary Davis Drive Middle School上演。白先勇專程前往觀看，並應「北卡寫作協會」邀請，做《遊園驚夢》的演出」的演講。新世紀劇團演出的《遊園驚夢》已是「四度驚夢」，此時距香港大學「海豹劇團」首次將《遊園驚夢》搬上舞台，已有二十年。

謫仙記

粵語舞台劇（粵語話劇）：一九七九年八月三十一日，由陳冠中編劇、麥秋導演、香港大學「海豹劇團」排演的舞台劇《謫仙記》在香港藝術中心上演，劇中女主角李彤的扮演者，為日後徐克的太太施南生。此次演出，觀眾對《謫仙記》的反應，比前一天上演的《遊園驚夢》更為熱烈。

電視劇：一九八五年，電視劇《謫仙記》在香港上演。

電影：一九八七年春，上海電影製片廠導演謝晉和白先勇在上海見面，表示有意將《謫仙記》搬上銀幕。經過兩年多的籌備和拍攝，一九八九年五月，電影《最後的貴族》（改編自《謫仙記》）由上海電影製片廠、香港銀都機構有限公司拍攝完成。該片由白樺、孫正國編劇，謝晉導演，潘虹、濮存昕、李克純、蕭雄、盧燕等人主演。

金大班的最後一夜

電影：一九八四年，電影《金大班的最後一夜》由第一影片公司拍攝完成。該片編劇小組共有六人，為章君毅、林清介、孫正國、白先勇、白景瑞、謝家孝。導演白景瑞，策劃謝家孝，姚煒、慕思成、歐陽龍等人主演。主題曲《最後一夜》由蔡琴演唱，曾經流傳一時，至今歷久不衰。這是第一部由白先勇小說改編拍攝的電影。

舞台劇（話劇）：二〇〇五年一月七至八日，由謝晉監製，趙耀明編劇，熊源偉導演，劉曉慶、馮順超等主演的話劇《金大班的最後一夜》，在上海美琪大戲院上

演。十月四日至六日，《金大班的最後一夜》在北京保利劇院二次上演，此次演出不僅服裝、舞台較之首演有不小的變化，一直擔任監製的謝晉也接任了該劇總導演一職。十月二十六日，《金大班的最後一夜》應邀參加上海國際藝術節，在東方藝術中心再次上演。隨後，該劇還在廣州、南京、合肥、深圳、天津、成都和新加坡等地演出，掀起了一股白先勇熱、「金大班」熱。

玉卿嫂

電影：一九八四年，電影《玉卿嫂》由天下有限公司拍攝完成。該片由李行製片，張毅編劇導演，楊惠珊、林鼎峰等主演，當年即獲第二十一屆金馬獎七項提名，最後獲得「最佳童星獎」（林鼎峰）、「最佳原創音樂獎」（張弘毅）、「最佳錄音獎」（王榮芳）；同年又獲第二十九屆亞太影展「最佳女主角獎」（楊惠珊）、「最佳音樂獎」（張弘毅）；一九八五年獲比利時電影基金會「欣賞展婦女獎」。

舞劇：一九八五年八月三十至九月一日，香港舞蹈團演出的舞劇《玉卿嫂》在香港大會堂音樂廳正式拉開帷幕。這場改編自白先勇小說《玉卿嫂》的舞劇，由上海舞蹈家舒巧、應萼定編舞，葉純之作曲，上海交響樂團陳燮陽指揮。演出在香港引起轟動。一九九一年重演。

電視連續劇：一九九七年，六集電視連續劇《玉卿嫂》由中影公司出品，該劇由李祐寧、李怡芳編劇，黃以功導演，徐貴櫻、林建華、王靜瑩、何建賢等主演。

越劇：二〇〇五年十一月一日，越劇《玉卿嫂》在上海美琪大戲院上演。該劇導演為徐俊，玉卿嫂由優秀袁派花旦方亞芬飾演。白先勇專程飛來上海觀看。袁雪

芬及楊惠珊、張毅夫婦也前往觀看。演出後十分轟動，十二月下旬即二度重演。

電視連續劇：二〇〇六年八月，由程蔚東、金一鳴編劇，黃以功導演的二十六集電視連續劇《玉卿嫂》拍攝完成，在南京首映。劇中的玉卿嫂由蔣雯麗扮演，曾在臺灣電視劇《孽子》中扮演李青的范植偉，在劇中飾演慶生，此外，潘虹、劉鈞等都在劇中扮演重要角色。

孤戀花

電影：一九八五年，電影《孤戀花》（臺灣）由新藝城、龍祥影業有限公司榮譽出品，孫正國、白先勇、林清介編劇，林清介導演。由姚煒、陸小芬主演。

電視連續劇：二〇〇五年四月，十六集電視連續劇和套拍的電影版《孤戀花》由止奔影像公司拍攝完成。該片由蕭颯、陳世傑編劇，曹瑞原導演，孫正國顧問，袁詠儀、李心潔、蕭淑慎、庾宗華、高捷等人主演。其中電視連續劇獲當年臺灣電視金鐘獎的五個大獎，包括「連續劇男主角獎」（庾宗華）、「連續劇男配角獎」（高捷）、「剪輯獎」（杜敏綺）、「音效獎」（杜篤之）及「年度電視節目行銷獎」等。

那片血一般紅的杜鵑花

電視劇：一九八五年初春，江蘇電視台拍攝的電視劇《那片血一般紅的杜鵑花》由胡偉民導演，在大陸上演。

孽子

電影：一九八六年，電影《孽子》由群龍電影公司拍攝完成。該片由虞堪平導演，孫越、邵昕、姜厚任主演，影片曾被選為「洛杉磯第一屆同性戀影展」的開幕片。

舞台劇（話劇）：一九八九年十一月二十一至二十三日晚，《孽子》被香港舞台劇導演劉澤源以系列劇形式（第一集《傳說孽子》、第二集《忘形》、第三集《薔薇之戀》），在大會堂音樂廳連續上演。

英文舞台劇（英文話劇）：一九九七年五月三日，哈佛大學學生將英文版的《孽子》改編成舞台劇，在玉德威的博士生吳文思（John B. Weinstein）的導演下，用英文將之搬上舞台，在哈佛的亞當斯戲院（Adams Theater）連演七場。

電視連續劇：二〇〇三年二月，二十集電視連續劇《孽子》由臺灣公視拍攝完成，該劇由陳世傑、王詞仰編劇，曹瑞原導演，孫正國顧問，范植偉、庹宗華、丁強、金勤、柯俊雄、柯淑勤等主演。該劇獲當年臺灣電視金鐘獎的六個大獎，包括「戲劇節目連續劇獎」（《孽子》）、「連續劇導演獎」（曹瑞原）、「連續劇女主角獎」（柯淑勤）等。

花橋榮記

電影：一九九七年，根據白先勇小說《花橋榮記》改編的電影《花橋榮記》拍攝完成。《花橋榮記》是謝晉當初想拍的一部影片，但二十世紀八十年代海峽兩岸還不能自由往來，拍攝《花橋榮記》有困難，因此後來謝晉拍了根據《謫仙記》改

編的《最後的貴族》。現在，謝晉的願望由他兒子謝衍實現了。該片由謝衍編劇、導演，鄭裕玲、林建華、周迅等人主演。

從白先勇小說「變體」的基本概況來看，它們大多發生在二十世紀八十年代以後，相對集中在幾個作品身上。被改編的作品，除了〈那片血一般紅的杜鵑花〉和〈花橋榮記〉這兩篇作品只有一種「變體」之外，其他被改編為其他藝術形式的作品，均有多種「變體」——因此，說白先勇的小說有多種「變體」，就既是指總體數量的「多種」，也是指「變體」形式的「多種」——其中以〈玉卿嫂〉和《孽子》形式最為多樣，而〈遊園驚夢〉則創下了以一種「變體」（舞台劇）形式綿延二十年的歷史紀錄。

從總體上看，白先勇小說的「變體」基本上是成功的，舞台劇（話劇）《遊園驚夢》在「時」（二十年）「空」（太平洋兩岸）「兩面」都顯示了它的影響力；電影《玉卿嫂》在臺灣和國際上多次獲獎；電視劇《孽子》和《孤戀花》雙雙成為金鐘獎的「大贏家」；電影和舞台劇（話劇）《金大班的最後一夜》在不同的時空（二十年前）的臺灣和當今的大陸）都引起轟動……，這些「變體」的成功，固然體現了它們自身的藝術價值，但毫無疑問，也說明了白先勇小說豐富的內涵，具有進行藝術形式轉換的巨大空間。

雖然許多白先勇小說的「變體」都獲得了成功，可是在「變」的過程中，也充滿了曲折和艱辛。以電影《玉卿嫂》和《金大班的最後一夜》的「誕生」為例，就足以顯現「變」的何其不易。

最初動議將《玉卿嫂》這篇小說改編成電影的是謝家孝，當時謝家孝是《中國時報》副總編輯兼採訪主任，由於對電影著迷，又喜歡白先勇的小說，所以當一九七〇年夏天他與剛從美國學電影歸來、欲在臺灣發展的陳耀圻在臺北的藍天西餐廳見面的時候，他就向陳耀圻推薦了白先勇的小說《玉卿嫂》，建議把《玉卿嫂》拍成電影。當時在一起聚會的還有白先勇和俞大綱，大家在討論把《玉卿嫂》改編成電影的時候，十分興奮。《中國時報》的影劇版記者黃姍從謝家孝處得知此事，還寫了一篇白先勇的小說《玉卿嫂》將由謝家孝策劃、陳耀圻導演、盧燕主演搬上銀幕的報導。

中國航運事業公司董事長董浩雲原本允諾在資金上對《玉卿嫂》拍電影予以支持，不料就在謝家孝帶著製片預算赴港去見董浩雲的那天，董浩雲投鉅資收購英輪伊莉莎白皇后號改製成的「海上學府」，在港九海灣失火，連帶地也把搖籃中的《玉卿嫂》付之一炬，「劫」後餘生的只有一個白先勇和陳耀圻合編的《玉卿嫂》劇本（「陳白本」）。

十四年後的一九八四年，《玉卿嫂》在李行導演的監製下，終於由天下公司拍成，然而在劇本的定稿過程中，也遭受過一些挫折。天下公司原本屬意由但漢章做《玉卿嫂》的導演，但漢章也編了一個劇本（「但本」），但他對《玉卿嫂》的理解與原著出入太大，因此最後退出了《玉卿嫂》的製作。

於是天下公司一面物色導演，一邊催促白先勇動筆改編《玉卿嫂》，白先勇「本來堅持一個原則，原著不執筆編劇。因為改編自己的作品，取捨之間，不夠客觀，最理想是由原著與編劇、導演組織編劇小組。」由於當時導演還沒確定，白先勇就

邀請曾經參加《金大班的最後一夜》編劇小組的孫正國一起合作，又編了一個《玉卿嫂》的劇本（「孫百本」），這個劇本，在「觀點」（視角）的選擇上，「採相容哥兒的主觀觀點與全知觀點混合使用」的方法，將《玉卿嫂》的世界分成三個境域：戲劇世界（高昇戲院和金家班）、李府和小閣樓（玉卿嫂收藏廢生的所在），著重表現容哥兒的成長——「目擊到人生兩大課題愛情與死亡之心理變化」。天下公司後來在拍攝《玉卿嫂》時，選用了導演張毅的劇本（「張本」），而如果用「孫百本」來拍，「可能會產生出一個風貌迥異的《玉卿嫂》出來。」

《玉卿嫂》這部電影，前後歷時十四年，劇本編了四個，從小說轉化為電影，這「變體」過程實在並不輕鬆。

《金大班的最後一夜》從小說到電影的「變體」過程，也是一個充滿了思想和觀念碰撞、磨合的艱難歷程。最初在蒙太奇電影公司組織老（章君毅）中（林清介）青（孫正國）三結合的編劇小組（另外再加上原著白先勇、策劃謝家孝、導演白景瑞）編寫劇本，後來由於蒙太奇電影公司與白先勇堅持的理念和原則「距離愈來愈大」，並在選角問題上雙方有明顯的分歧，最後只好解約，《金大班的最後一夜》轉由第一機構攝製。在攝製過程中，《金大班的最後一夜》有兩場「床戲」，曾引發劇組內部的焦慮和分歧。金大班和秦雄的「床戲」，受到當時新聞局電檢處的修剪，後雖經白景瑞導演訴力爭，得以基本保全，可是一波三折，令人心驚；金大班和月如的「床戲」，有一個鏡頭白先勇認為拍得不美，力主刪去，可是導演心疼付出的勞動，也有市場的考量，有意保留，這個分歧後來白先勇借電檢處之手（以刪去這個鏡頭換取對其他鏡頭的保留）得以化解——在對待「美」的問題上，白先勇是絕對要

堅持自己的標準的。同樣由於「唯美」的立場，白先勇對電影一開始出現的光頭人物也很不以為然，覺得這個人物「很不雅觀」。這些不同審美標準的堅持、協調和溝通，使《金大班的最後一夜》也是在歷經曲折之後，才從小說「變體」為電影。

從二十世紀七十年代後期開始，臺灣鄉土題材電影崛起，社會寫實片有所發展，進入八十年代，「鄉土」和「寫實」更形深入，將著名作家的作品改編成電影也蔚為風尚，在此基礎上形成的臺灣「新電影」運動，儼然成為這一時期臺灣影壇的民間「主流」。白先勇小說的「變體」《金大班的最後一夜》、《玉卿嫂》、《孤戀花》、《孽子》等幾部電影，均出現在這個時期，雖然它們除了《玉卿嫂》之外沒有成為「新電影」的一線代表，但這些電影無疑是二十世紀八十年代臺灣電影中的重要組成。謝家孝早在拍《金大班的最後一夜》時，就曾公開預言「中國電影『白先勇時代』開始了」，以後的事實發展證明（再加上謝晉根據《謫仙記》拍的《最後的貴族》），此言不虛。與此同時，歷史也證明了，白先勇的小說對從事各種藝術形式（電影、電視、戲曲、歌舞、舞台劇）創作的導演們來說，吸引他們將之「變體」的魅力，至今不衰。

「世界語」「交響樂」（一九六一—二〇〇六）

白先勇的小說第一次被譯成外文是在一九六一年，那一年他的《金大奶奶》由殷張蘭熙譯成英文，收入她所編的 *New Voices (Taipei: Heritage Press, 1961)* 中。其後，白先勇不斷有小說被譯成外文，在有關刊物上發表或收入各種外文版的文學選本中，這些翻譯文本主要有：一九六二年，《玉卿嫂》由殷張蘭熙譯成英文，收入

吳魯芹所編的 *New Chinese Writing* (Taipei: Heritage Press, 1962) ; 一九六五年，〈香港——一九六〇〉由白先勇自譯為英文，發表於 *Literature East & West* VI. IX No. 4 ; 一九七一年，〈謫仙記〉由夏志清及作者譯成英文，收入夏志清所編的 *Twentieth-Century Chinese Stories* (Columbia University Press, New York and London 1971) ; 一九七五年，〈永遠的尹雪豔〉由 Katherine Carlitz 和 Anthony Yu 合譯成英文，〈歲除〉由 Diana Granat 譯成英文，一併刊登在香港中文大學的《譯叢》(*Rendition* No. 5 Autumn 1975) 第五期上；同年，〈花橋榮記〉和〈冬夜〉由朱立民譯成英文，收入《中國現代文學選集》(*An Anthology of Contemporary Chinese Literature, Taiwan: 1949-1974*, VI. 2, Short stories, Taipei, National Institute for Compilation and Translation, 1975) ; 一九七六年，〈冬夜〉由 John Kwan-Terry 和 Stephen Lacey 譯成英文，刊登在劉紹銘所編的 *Chinese Stories from Taiwan: 1960-1970* (Columbia University Press, 1975) ; 一九八〇年，〈遊園驚夢〉由白先勇和葉佩霞 (Patia Yasin) 合譯成英文，在香港中文大學的《譯叢》(No. 14 1980) 第十四期上發表；一九九七年，〈那片血一般紅的杜鵑花〉由 Vertaling Anne Syske Keijser 譯成荷蘭文，收入 *Made in Taiwan* 選集；一九九九年，〈金大班的最後一夜〉由山口守譯成日文，收入《臺北物語》短篇小說選集(國書刊行會印行)；同年，〈花橋榮記〉和〈一把紅〉由 Alfonso Contanza 譯成義大利文，發表於 *Encuentros en Caray* No. 13 (輔仁大學) ; 二〇〇一年，〈遊園驚夢〉被譯成捷克文，收入 *Ranji Jasmin* 選集。

從一九七八年開始，白先勇的作品翻成外文就不再限於以單篇的形式零星發表，而是有了整本的譯作，這些用其他語言「發聲」的作品主要有：

一九七八年，韓文版《臺北人》由三省出版社出版，許世旭譯。

一九八二年，英文版《臺北人》（*Wandering in the Garden. Waking from a Dream: Tales of Taipei Characters*）由 Indiana University Press 出版。白先勇、葉佩霞譯，喬志高編。

一九八六年，德文版《寂寞的十七歲》出版。

一九八七年，法文版《玉卿嫂》（法文版譯名《桂林的童年》）出版。孔昭宇、

Francis Marche 合譯。

一九九〇年，日文版《謫仙記》由德間書店出版。

一九九〇年，英文版《孽子》（*Crystal Boys*）由 Gay Sunshine Press 出版，葛浩

文（Howard Goldblatt）譯。

一九九五年，法文版《孽子》（*Garçons de cristal*）由 Flammarion 出版，雷威安

（André Levy）譯。

一九九五年，德文版《孽子》（*Treffpunkti Lossee*）由 Bruno gmunder 出版。

一九九七年，法文版《臺北人》（*Gens de Taipei*）由 Flammarion 出版，雷威安

譯。

二〇〇〇年，中英對照本《臺北人》（*Taipei People*）出版，香港中文大學出版社出版，白先勇、葉佩霞譯，喬志高主編。

二〇〇五年，義大利文版《孽子》（*Il maestro della notte*）由 Einaudi 出版，

Maria Rita Masci 譯。

二〇〇六年，荷蘭文版《孽子》由 De Geus 出版，Mark Leehouts 譯。

二〇〇六年，日文版《孽子》由株式會社國書刊行會出版，陳正醒譯。

白先勇的作品能出外文版，一方面表明白先勇是二十世紀華文作家中的佼佼者，有值得向世界文壇推薦的必要和價值（華人翻譯向外推介），另一方面也顯示出白先勇已在國際文壇產生了重大影響（外國人主動翻譯引進），而他們的共同作用，則是向世界文學展示出一位二十世紀重要華文作家的文學成就。白先勇在非漢語世界中的影響力，可從尹玲的〈研悲情爲金粉的歌劇——白先勇小說在歐洲〉一文中略見一斑：

法國書評家雨果·瑪律桑（Hugo Marsan）於一九九五年三月二十四日的法國第一大報《世界報》（*Le Monde*）星期五的讀書版上，以幾乎全版的篇幅，評價白先勇的《孽子》，讚譽這部小說是一齣「將悲情研成金粉的歌劇」。此書由法國著名漢學家雷威安（Andre Levy）教授譯成法文，於今年初由法拉瑪利雍（Flammarion）出版社出版，引起相當大的震撼，一下子在歐洲大出風頭。讀者反應非常熱烈，才一出版即已再版。法國第二大報《解放報》（*Liberation*）五月十八日星期四的「外國文學」版上，艾蓮·亞瑟哈（Helene Hazera）亦以超過三分之二的版面，圖文並茂地評論這本書；另有數種期刊雜誌亦先後做了報導或評價。德譯版於五月出版（德譯版書名 *Treffpunkt Lotensee*，出版社：Bruno gmunder），而西班牙和希臘已有出版社接洽表示願意翻譯出版。

尹玲的文章雖然介紹的是《孽子》在歐洲所產生的影響，但窺一斑而知全豹，

從《孽子》在歐洲讀者那裡所產生的共鳴中，不難看出白先勇小說的深度（「人性與死亡的不幸彼此取得和解」）和魅力（以一種強烈的光照亮我們心底深淵），已產生了世界性的影響。

白先勇小說的「世界語」效果是顯著的，可是他的小說從漢語向「世界語」（包括了英、法、德、義、日、荷蘭、捷克、韓、希伯萊、南斯拉夫等各種語言）轉換的過程卻是艱難的。在〈翻譯苦、翻譯樂——《臺北人》中英對照本的來龍去脈〉一文中，白先勇以自己的親身體會，向人們展示了「語言轉化」（翻譯）的不易：

我和佩霞合譯的第一篇，又偏偏選中了〈遊園驚夢〉，這是《臺北人》系列結構比較複雜、語調多變化的一篇，而且還涉及特殊的中國文化背景。……我們逐字逐句的琢磨，有時候找不到合適的英文字句，翻遍字典，摘髮頓足也於事無補。我們兩人拿著放大鏡查遍OED（《牛津英語字典》），偏偏就找不到le fort juste（正確字眼），〈遊園驚夢〉裡又引了幾段《牡丹亭》的戲詞，這幾段戲詞對整篇小說的主題頗為關鍵，……（佩霞）譯出來的這幾段戲文，頗有點伊麗莎白時代英語的味道，湯顯祖的《牡丹亭》成於十六世紀，所以倒也不算時代錯亂。

中文小說英譯第一件令人頭痛的事就是中文人名……我們譯《臺北人》的人名，傷透腦筋，何時意譯，何時拼音，煞費思量。〈金大班的最後一夜〉中，金大班本名金兆麗，這個名字用上海話念起來刮拉鬆脆，拼音以後，便覺孱然。

我與佩霞一時也想不出合適的意譯名字，只好向高先生求救，高先生寄回來的答案是：Jolie。佩霞與我看了拍案叫絕，這原是個法國名字，發音起來，與上海話「兆麗」很相近，又有「美麗」之意，音與意都相符，而且「夜巴黎」我們用法文：Nuits de Paris，因此 Jolie 又添了些舞廳裡的巴黎味。高先生這一著棋，使得全盤皆活。

對白先勇的《臺北人》進行英譯的是一個三人「翻譯團隊」：原作者白先勇、美國人葉佩霞，英文「呱呱叫」（宋淇語）的高克毅（喬志高，英文名 George Kao，他的美式英語，「莫說中國人，就是一般美國人對他們自己語言的來龍去脈，未必能像高先生那般精通」）。這樣的一個「超級組合」，在翻譯時尚且要面對各種艱難險阻，翻譯之難，可想而知。

雖然語言的轉換著實艱難，但白先勇的小說還是在克服了種種困難之後，走向世界，在世界文學的廣大舞台上，以世界各種主要語言，演奏出一曲二十世紀華文文學深具獨特魅力和動人風采的「交響樂」。

《現代文學》終刊（一九八四年一月）

一九八〇年八月，白先勇寫了一篇文章〈弱冠之年——《現代文學》二十週年紀念〉，抒發他對已有二十年歷史的《現代文學》雜誌的感慨。二十年彈指一揮間，面對已屆弱冠之年的《現代文學》雜誌，白先勇「心中除了驕傲、喜悅、興奮之外，難免也有一股莫名的惆悵，」因為「二十年到底是一段漫長的日子，何況《現代文

學》一直是在千辛萬苦中掙扎成長，」不過，讓白先勇感到慶幸的是，「不管環境如何艱難，總還有一批狂熱於文學的朋友，不計名利，不計成敗，前仆後繼，將他們的生命才華投注於這本雜誌，哺育它、扶持它，使它不致枯萎凋零。」

二十年間，《現代文學》原先的五十一期加上復刊後已出的二十二期，共有七十三期。爲了感謝長期以來「哺育它、扶持它」的朋友，白先勇決定利用暑假許多身在海外的《現代文學》創辦人和老作者回臺度假之際，舉辦一個「《現代文學》二十週年紀念」，「邀請《現代文學》的舊雨新知，相聚一堂，把酒言歡，緬懷既往，憧憬未來，爲現在這二十年生辰高舉一杯，慶祝這本雜誌，再接再厲，爲中國文壇培育更多的文學奇葩。」

八月三日，《中國時報》「人間」副刊、《現代文學》雜誌社和遠景出版公司聯合在南京東路的再保大樓頂層舉辦茶會，爲《現代文學》二十週年慶生。三十年代著名作家梁實秋；日據時期文壇碩彥楊逵；《現代文學》歷任編輯姚一葦、何欣、余光中、柯慶明、高信疆；《現代文學》大將李歐梵、陳若曦、王文興；學姊叢甦；《聯合報》「聯合」副刊主編痲弦；同輩作家陳映真、馬森、鍾玲；詩人管管；文壇新生代洪醒夫、丘彥明；著名導演胡金銓等，從四面八方趕來參與盛會，一時群賢畢至，文星齊聚，好不熱鬧。《中國時報》董事長余紀忠對《現代文學》關愛有加，此時也蒞臨現場，親來祝賀。與會者紛紛發言，共同回顧《現代文學》二十年的風雨歷程，對《現代文學》二十年的成就給予充分肯定。

這次聚會，大家還一起分享從明星咖啡館訂做的一個大蛋糕。對於《現代文學》的同仁和一起走過那個時代的作家們來說，武昌街的明星咖啡館，以及咖啡館

門口騎樓下的那個孤獨國主周夢蝶的書攤，是和他們的文學生涯、文學記憶聯繫在一起的。二十世紀六十年代，《創世紀》在明星校稿，《文學季刊》在明星聚會，《現代文學》則在明星談現代主義。當年的明星，簡直就是一個文學的沙龍——談文學大家都願意去明星；日後的明星，則幾乎成了代表那個時代臺灣文學的一個特殊符號——回憶六十年代文學，大家都會想到明星咖啡館。現在，為《現代文學》二十冠禮，品嚐明星的蛋糕，大家彷彿又回到了那個「明星」的時代。

其實就在一年前（一九七九年九月十五、十六和十七三天），「有根深蒂固的懷舊習慣」的白先勇，曾以《現代文學》的名義舉辦過三次和臺灣作家的聚會活動，地點就定在明星咖啡館的三樓。「頭一天光臨的是詩林高手，《創世紀》、《藍星》、《龍族》、《草根》，各派宗主，一時到齊，」除了詩人周夢蝶、管管、張默、洛夫、商禽、辛鬱、羅門、蓉子、痲弦之外，還有梅新、蔡文甫、隱地、張健、景翔、羅青、丘彥明、何欣、姚一葦、高上秦、李捷金等作家和文化界人士，大家「在懷有共同回憶的地方」，故人相聚，豪情不減。第二天以新生代作家唱主角，宋澤萊、吳念真、陳雨航、古蒙仁、陳銘蟠都來了，同輩作家則有長期支持《現代文學》的七等生。面對英氣奮發的年輕作家，白先勇為臺灣文學後繼有人深感欣慰；第三天則是白先勇與陳映真、奚淞、姚一葦、沈登恩的五人小聚，大家為《現代文學》在停刊四年後還能復興，既備感興奮又感慨萬千，也深感「人生暫短，藝術長存」這一西諺，道出了人間的真理。大家都為《現代文學》慶幸，為文學的明天舉杯。

面對出席《現代文學》二十週年紀念茶會的眾多嘉賓，想到去年三次作家聚會

活動的盛況，白先勇對《現代文學》的未來充滿信心。余紀忠在發言中提到的希望《現代文學》「有更大的發展、更美麗、更燦爛的文學遠景」，可以說道出了白先勇的心聲，也給了他莫大的鼓舞。白先勇覺得，有他對《現代文學》的呵護和執著，有眾多作家朋友的熱愛和支持，有遠景出版公司的經濟支撐，《現代文學》的未來，興盛可期，繁華可待。

那時的白先勇怎麼也沒有料到，四年以後《現代文學》會徹底停刊。由於時代大變，環境不同，《現代文學》在復刊二十二期後，由於經濟的壓力，從此終刊。

《現代文學》從一九六〇年三月創刊，到一九七三年九月停刊，於一九七七年七月復刊，再到一九八四年一月終刊，總計歷時二十年，出刊七十三期，成為從六十年代到八十年代臺灣文學的重要組成部分。它的終刊，意味著臺灣文學中的一種文學主潮和一個文學時代的結束。對白先勇個人而言，《現代文學》的終刊，宣告了他的「文學理想國」在「現實社會」不得不從「現實」生存走向「歷史」記憶。

註釋

1 謝家孝：〈黑暗王國的神話——訪白先勇探討《孽子》〉，《中國時報》，一九八三年九月十二日。

2 劉俊：〈文學創作：個人·家庭·歷史·傳統——訪白先勇〉，《印刻文學生活志》，二〇〇六年 第貳卷，第柒期。

3 參閱 Evidence for homosexuality gene (Science 16 July 1993) 和 More on Genes and Homosexuality (Science 16 June 1995)。

4 參閱徐崇溫、劉放桐等著《薩特及其存在主義》，人民出版社，一九八二年十一月版，第七十四

七十五頁。

5 白先勇：〈《現代文學》的回顧與前瞻〉，收入《第六隻手指》，爾雅出版社，一九九五年十一月版，第二五七頁。

6 蔡克健：〈訪問白先勇〉，收入白先勇著《第六隻手指》，爾雅出版社，一九九五年十一月版，第四四四頁。

7 參閱《暖流》第一卷第六期「文壇後裔」欄目之〈《遊園驚夢》千波萬折〉，一九八二年六月。



第五章 美國時期 (下)

散文創作 (一九七六～二〇〇二)

八十年代以後的文學批評 (一九七九～二〇〇二)

文化反思 (一九七六～二〇〇七)

大陸「新感覺」 (一九八七～一九八八)

重刊《現代文學》 (一九九一年十二月)

王國祥去世 (一九九二年八月)

提前退休 (一九九四年九月)

散文創作（一九七六—二〇〇二）

一九七六年十二月，白先勇將自己的早期小說結集爲《寂寞的十七歲》，交由遠景出版社出版，在這本小說集的後面，白先勇附了一篇《驀然回首——《寂寞的十七歲》後記》，「這篇文章寫得真是好，尤其傳記文學的價值。」遠景出版社的沈登恩接到白先勇從美國寄過來的稿子之後，看到這篇《後記》，認爲是不可多得的佳作，於是自作主張，將它提供給了《聯合報》的「聯合」副刊，希望能先在報紙上發表，讓更多的讀者先睹爲快，同時也可爲遠景即將出版的《寂寞的十七歲》起到宣傳的作用。

誰知白先勇寫好此文，是要投寄給《中國時報》的，他寄給遠景出版社作爲《寂寞的十七歲》後記的是一個副本。因此，當《中國時報》「人間」副刊的主編高信疆遇見沈登恩，偶爾提及白先勇有篇散文《驀然回首》將在「人間」副刊發表時，沈登恩大吃一驚，趕快給《聯合報》「聯合」副刊主編痲弦打電話，告以原委，希望《聯合報》撤稿，豈料《聯合報》已經發排，沈登恩打聽到《聯合報》要在十二月二十七日刊登的消息之後，告訴了《中國時報》。《中國時報》原來準備將這篇文章做爲一九七七年一月的重頭戲，現在得知這一消息，立刻決定改變計畫，將白先勇的全文分上、下兩篇，在十二月二十六日和二十七日，分兩次刊出。

令《中國時報》沒有料到的是，《聯合報》也提前一天在十二月二十六日發表了白先勇的這篇文章，而且是全文發表——這樣就比《中國時報》快了半步。《聯合報》在文章的最後還加了一個「編者按」：「白先勇的《寂寞的十七歲》將由遠景出版社發行再版本，本文將收入再版本內，由遠景提供『聯副』發表。」而《中國

時報》在全文刊完之後，也有一個「敬告讀者」的小啓：「關於本刊二十六、七兩日發表之白先勇先生〈驀然回首〉一文，經與白先生聯絡，據白先生鄭重聲明如下：該文係由白先生親自投寄本報發表者，其另一副本則寄交某出版社發排，惟於寄出時忘記向出版社提及此事，致該出版社逕自寄交另一副刊，殊非作者本意，特說明事實如上。」

〈驀然回首〉在臺灣兩大報的副刊同時刊出，應當說既是誤會，也是佳話，兩大報競爭的激烈由此可見，白先勇散文的巨大魅力也從中突顯。

白先勇的散文創作，廣義地講，包括了白先勇非小說創作的所有文字。從總體上看，白先勇的散文創作大致可以分為兩類：一為學術意味較濃的文學（文化）評論——議論性散文，一為情感強烈的懷人憶舊之作——文學性散文。前者主要以序、讚後感、書評、評論（演講和訪談為其變體）等形式出現，後者則以對親人、至友和往事的深情回憶為主。這兩種類型的散文雖然有時在內容上會互有交叉（如懷人憶舊也會涉及對文學的看法），但在總體上，還是有一個基本的側重。這裡所說的散文創作，主要是指那些懷人憶舊的文學性散文。

發表於一九七六年的〈驀然回首〉「自傳性」甚濃，雖然在「憶舊」中兼及「懷人」（父母），但在白先勇筆下，真正用文學性的散文筆法創作出的最早的「懷人」和「憶舊」之作，應當是寫於二十世紀八十年代初的〈天天天藍——追憶與許芥昱、卓以玉幾次歡聚的情景〉，在這篇散文中，白先勇以充滿深情的筆觸，追憶了他與許芥昱、卓以玉相聚的幾個人生片段。白先勇與卓以玉因三姊白先明而結緣（卓以玉是三姊的同學），復又通過卓以玉與許芥昱相識，在他們的交往中，「重慶精神」（

共有的抗戰時重慶生活經驗）和對沈從文的共同喜愛是他們不厭的話題，而許芥昱卓以玉的相知相愛，則令人感動。許芥昱在一次山洪中不幸遇難，使白先勇爲之扼腕，痛呼「許芥昱走得不得其時，不得其所，令人痛惋、憾恨」。這篇文章篇幅不長，但文字優美，敘述極有節制，沉靜的文字背後，流貫著的是濃烈的傷逝之情——這一風格，在白先勇後來的散文創作中有所延續和發展，並成爲白先勇文學性散文創作的一個基本特質。

如果說〈天天天藍——追憶與許芥昱、卓以玉幾次歡聚的情景〉是白先勇文學性散文創作的初試身手，那麼〈第六隻手指——紀念三姊先明以及我們的童年〉則是在散文創作上大放的華彩。在這篇悲悼三姊白先明的散文中，白先勇以細膩的情感、詩化的文字、情景化的形態，向我們展示了他和三姊的深厚情誼，以及善良卻又不幸的三姊的一生。在文中，透過白先勇的文字，我們可以充分感受到他對三姊的那份摯愛之情：爲了三姊的病，他「曾大量閱讀有關精神病及心理治療的書籍」；知道三姊喜愛動物，就給她送了許多動物玩具；看到三姊孤燈獨對，連自己的歡愉也變得殘缺不全。三姊的去世，使白先勇「悲不自勝」。

白先勇對三姊的深厚情誼其實早在他的小說〈我們看菊花去〉中就已經有所顯露，在那篇小說中，白先勇通過「我」送姊姊去台大醫院精神科的經歷，既寫出了姊姊對「我」的信任，也寫出了「我」爲了姊姊好而利用了姊姊對「我」的信任的痛苦，「要是姊姊此刻能夠和我一道來看看這些碗大一朵的菊花，她不知該樂成什麼樣兒。」這篇小說中「我」對姊姊的不忍和思念，在某種程度上可以被看做是白先勇對三姊深厚感情的「小說式」表現。

創作於二十世紀九十年代後期的〈文學不死——感懷姚一葦先生〉也是一篇感人至深的懷人之作，姚一葦因《現代文學》而與白先勇結緣，在《現代文學》艱難前行的過程中，姚一葦長期鼎力相助，與《現代文學》休戚與共。在這篇文章中，白先勇對姚一葦所表示出的敬重和感懷，固然與姚一葦在文學上所取得的巨大成就和跟《現代文學》的因緣有關，但更重要的原因，則在於姚一葦對文學宗教般虔敬的熱愛、無私無悔的獻身精神以及在文學觀念上既開放包容又不隨波逐流的執著堅守。

稍後創作的〈樹猶如此——紀念亡友王國祥君〉是白先勇懷人散文的又一篇代表作，在這篇散文中，白先勇對他和至友王國祥二十八年的友情進行了回顧，對王國祥的為人和一生進行了追憶，文章的核心是王國祥的兩次患病（一次是在大學時代，一次是在去世前），在與疾病搏鬥時王國祥的堅韌、頑強，以及體現在王國祥治病過程中，白先勇和王國祥兩人互相扶持的患難真情。王國祥第一次患「再生不良性貧血」時，他們兩人都還是年輕的大學生，那次患病，王國祥「倔強的意志力」和白先勇「加油打氣」的精神支持，以及中醫的神奇功效，終於使王國祥轉危為安，得以治癒。那時白先勇正和同學創辦《現代文學》雜誌，其忙可想而知，但他還是「常常下課後，從台大騎了腳踏車去潮州街探望」王國祥，王國祥病好後，對於在治癒王國祥疾病中功不可沒的藥引子——犀牛角，白先勇也愛屋及烏，多少年後在看到有著犀牛角的犀牛時，「竟有一份說不出的好感」——白先勇和王國祥之間的深摯情感，由此可見一斑。



中年之後王國祥的疾病再次復發，這次與疾病的抗爭，王國祥沒能像上次那樣戰勝病魔——而這次與疾病鬥爭的慘烈程度卻勝過以往，期間白先勇和王國祥兩人異姓手足禍福同當的感情則由此得到了再一次的充分體現。王國祥生病，白先勇自然承擔起了照顧的責任，他不但常常從異地趕往洛杉磯開車接送王國祥輸血，而且還在輸血時陪他，「國祥的病情，常有險狀，以至於一夕數驚，」有次爲了送王國祥去醫院急救，「開車的技術並不高明」的白先勇飛車急弛，「平常四十多分鐘的路程，一半時間便趕到了。」除了照顧王國祥之外，白先勇還「到處打聽有關『再生不良性貧血』治療的訊息，」他不但向臺灣的有關專家通信探討，登門求教，而且在大陸的醫療雜誌上查到有關治療「再生不良性貧血」的資訊後，還親赴大陸，尋找希望。——雖然最後的結果並不理想，但白先勇爲使王國祥能夠康復所付出的這份虔誠、執著和努力，令人爲之動容。

白先勇和王國祥的共同努力最終沒能挽救王國祥的生命，「相知數十載，彼此守望相助，患難與共」的知己，終於「天人兩分，死生契闊」，王國祥的去世對白先勇而言「是一道女媧煉石也無法彌補的天裂」。（《樹猶如此》）可以說是白先勇懷人散文在〈第六隻手指〉之後的又一個高峰，文章在《聯合報》副刊發表後，在臺灣社會引起了廣泛注目和巨大反響。有一位著名阿信的讀者，專門致信報社編輯部，表達自己讀了這篇散文後的感動：

從花開花落之間，見到其對相交四十多年的亡友至情至義的點點滴滴，令我感動不已；尤其他爲王國祥的病，竟然遠去大陸遍尋名醫的經過，親如父子兄弟之情

也不過如此，何況亡友去世之後事也都由其一手包辦，一路走來，始終如一，得益友如斯，王國祥地下有知還有何憾？

晚近臺灣社會風氣之敗壞已至極點，家庭倫理悲劇一再成爲熱門新聞，不是兄弟相殘，便是子女執親，人間慘案常在吾人面前呈現，誠使人感歎「世風日下」，而人們的心靈畢竟有待滌清，所以，期待「聯副」不時有如〈樹猶如此〉的好文章刊出，想多少會帶給讀者心靈一些清涼劑。

除了「懷人」之作，在世紀交替之際，「憶舊」作品在白先勇的文學性散文創作中也日見增多，〈上海童年〉、〈少小離家老大回——我的尋根記〉等作品就是白先勇對自己個人史和家族史的回顧性書寫，在這些作品中，白先勇雖然寫的是個人，根子裡寫得其實倒是歷史，留在白先勇上海童年記憶底片裡的是上海「最後的一抹繁華」，而「少小離家老大回」的漫長過程閃回的是二十世紀中國人（以個人和家族經歷爲視角）歷史的流變滄桑。在書寫自己的個人史和家族史的同時，白先勇還對見證了臺灣歷史和文學發展的隱地及其創辦的衛雅出版社的成長歷史予以了文學表現，〈冠禮〉、〈克難歲月——隱地的「少年追想曲」〉等作品正和白先勇對自己個人和家族史的追憶性作品一起，從不同方面構成了對過去歲月的描摹和組構。如同歷史和時間在白先勇的小說創作中佔據重要地位一樣，在白先勇的文學性散文創作中，歷史和時間同樣是其中的重要構成。

在藝術上，白先勇的散文大致有以下幾個特點：

感情深厚而又內斂。在白先勇的散文創作中，感情因素在其中起著舉足輕重的

作用，感情不僅是白先勇散文的核心，而且還成爲白先勇散文的存在前提和推動因素。然而，感情的深厚並不意味著感情在作品中毫無節制的流溢，事實上在白先勇的散文作品中，濃烈的感情恰恰是以內斂的方式表達出來的，以〈第六隻手指〉、〈樹猶如此〉等感情最爲深厚強烈的作品爲例，前者在表達感情的時候，是通過「因爲明姊的病，後來我曾大量閱讀有關精神病及心理治療的書籍」；從墾丁、花蓮、日月潭、美國等地給明姊帶動物玩具；斷定「事實上明姊一直沒有長大過，……她一直是坐在地上拍手笑的那個小女孩」等細節表現出來的。後者在表達感情的時候，則以王國祥與「我」共同清理、種植花木；共同與王國祥的「再生不良性貧血」搏鬥來表現，共同清理、種植花木，某種意義上可以看做是他們共同培植生命的象徵——他們的人生，不正是共同清理、培植的結果？與「再生不良性貧血」搏鬥的過程，是王國祥頑強、堅韌的意志充分體現的過程，是病魔步步進逼的過程，也是「我」與王國祥患難與共、生死扶持的過程。面對王國祥在疾病面前節節敗退，「我」傾盡全力卻無力回天，那種焦灼、痛苦和不忍，令人五內俱焚。文章中，作者以義大利柏樹的壞死、王國祥無力慶祝生日、汽車反光鏡中王國祥在暮色中分外怵目的「滿頭蕭蕭」等細節來反襯「我」的強烈感情，這種以平實的敘述來表達濃烈的情感，在巨大的情感面前以內斂的表現形態與之形成強烈的反差，其間極大的張力，正構成了白先勇散文的情感震撼力，也成爲他散文藝術風格的特色之一。

語言生動而又富於變化。白先勇在二十世紀華文文學中經典地位的確立與他在語言運用上所取得的不凡成就密切相關，這一成就同樣體現在他的散文中，生動、圓熟而又富於變化的語言是白先勇散文藝術風格的基本構成。具體而言，白先

勇的散文語言具有形象化、音樂化、柔情化、含蓄化的特點。形象化是指語言描述栩栩如生；音樂化是指通過排比等方式使語言具有節奏感和音樂性；柔情化是指以語言的組合形態透逸出似水柔情；含蓄化則是指在語言運用上更傾向於以冷靜和節制的方式來表達強烈的感情。以下的幾段語言或許可以看出這種「四化」的特點：

形象化：有一次放學歸來，車子下坡，車夫腳下一滑，人力車翻了蓋，我跟明姊都飛了出去，滾得像兩隻陀螺，等我們驚魂甫定，張目一看，周圍書冊簿子鉛筆墨硯老早灑滿一地，兩人對坐在街上，面面相覷，大概嚇傻了，一下子不知該哭還是該笑。突然間，明姊卻咯咯地笑了起來，這一笑一發不可收拾，又拍掌又搓腿，我看明姊笑得那樣樂不可支，也禁不住跟著笑了……（〈第六隻手指〉）

音樂化：抗日期間，湘桂大撤退，母親一人率領白馬兩家八十餘口，祖母九十，小弟月餘，千山萬水，備嘗艱辛，終於安抵重慶。母親一生操勞，晚年在臺，患高血壓症常常就醫。然而母親胸懷豁達，熱愛生命，環境無論如何艱辛，她仍樂觀，勇於求存，因為她個性堅強，從不服輸。（〈驀然回首〉）

柔情化：由於早起，我陪著王國祥輸血時，耐不住要打個盹，但無論睡去多久，一張開眼，看見的總是架子上懸掛著的那一袋血漿，殷紅的液體，一滴一滴，順著塑膠管往下流，注入國祥臂彎的靜脈裡去。那點點血漿，像時而漏斗的水滴，無窮無盡，永遠滴不完似的。但是王國祥躺在床上，卻能安安靜靜的接受那八個小時生命漿液的挹注。他兩隻手臂彎上的靜脈都因針頭插入過分頻繁而經常瘀青紅腫，但他從來也沒有過半句怨言。（〈樹猶如此〉）

含蓄化：你接受了你不平常的命運、接受了你自己後，至少你維護了為人的基

本尊嚴，因為你可以誠實、努力的去做人。只有在人這個基本的條件下，你可以抬起頭來，與大家站在一條線上，人生而平等，這是幾個世紀來人類追求的理想，也是近年來全世界同性戀人權運動追求的目標。（寫給阿青的一封信）

從這幾段引文中，不難感受到白先勇散文語言的基本特色。需要指出的是，這「四化」在白先勇的散文中並不是以孤立的形態出現，而是同時存在，有機地融為一體。

小說化形態濃烈。通過人物和情節來結構作品是小說的基本特質，做為傑出的小說家，白先勇在這方面的成就自不待言——而小說創作的這種專長在他的散文創作中也有所體現，在白先勇的許多散文作品中，常常可以看到在其中躍動著一個或數個生動的人物形象，鑲嵌著一個又一個形象化的場景描寫，即便是那些少有形象和場景的議論性散文，也時常可見富有感性色彩的情緒表達和詞語運用，使作品在深邃中閃現著靈動，在理性思辯中內含著感性的豐盈。以形象表達思想，用小說化的創作手法進行散文創作，使散文帶有濃厚的小說化姿態，是白先勇散文藝術的一個重要特質。在他的〈第六隻手指〉、〈樹猶如此〉、〈驀然回首〉等作品中，這一特徵十分突出，在這些作品中，人物生動，場景具體，敘事形象，語言感性。此外，像〈驚雙〉、〈人生如戲——田納西·威廉斯懺悔錄〉、〈少小離家老大回——我的尋根記〉、〈冠禮〉等作品，也都深具這一特點。以〈人生如戲——田納西·威廉斯懺悔錄〉為例，作品中的小說化寫作方式對突顯田納西·威廉斯的獨特個性和人生實際起到了極大的強化作用。在表現田納西·威廉斯與他患有精神分裂症的姊姊若絲的深厚感情時，文章這樣寫道：「有一次威廉斯去療養院看若絲，若絲並不清楚她

弟弟當時已是名滿天下的劇作家了，她以為他還是他們父親鞋公司的一名小工，她悄悄塞給他十塊錢說道：『湯姆，你不要在鞋工廠打工了，你去寫你的詩去，我來支持你。』威廉斯一個人躲進車子裡，感動得流下淚來。」這段描寫，有的人物，有場景，有對話，形象生動，極具小說化形態。

回顧視角和回放截面的有效運用。白先勇小說創作的一個重要特點在於通過歷史揭示人的生存困境和悲劇命運，在歷史回望中構築自己的小說世界是白先勇小說創作的核心組成。事實上對歷史和過去的不懈關注不僅體現在白先勇的小說創作中，也體現在他的散文創作中，回顧視角和回放截面的有效運用正構成了白先勇散文創作的又一藝術特色，回顧視角是指散文創作的題材「選景框」每每選取在「傷逝」和「懷舊」領域，回放截面則是指在散文書寫中即便是對當下人、事、文的議論，「過去」片段的不時「回放」也是作品的重要組成——在這些作品中，「過去」在某種意義上講正是對「當下」的歷史說明因而也就成爲「當下」的有機組成。回顧視角和回放截面在白先勇散文中的一再出現，不僅在相當大的程度上決定了白先勇散文創作的總體風貌，而且還意味著白先勇無論是在虛構性敘事書寫（小說）還是在非虛構性敘事書寫（散文）中，都鍾情於以「逝去歲月」和「物是人非」來呈現「歷史滄桑」——這種一致的視角、態度和情愫，既是白先勇注重在時間和歷史中表現社會、人生這一基本取向在不同書寫領域的分別表現，同時在某種意義上也使白先勇的小說創作和散文創作在精神內涵上形成了一定的「互文性」——這種「互文性」除了體現爲上面提到的基本取向的一以貫之之外，還包括他在議論性散文中對其他作家的評論言說也可以視爲是他對自己文學觀念和小說創作的「夫子自道」，以

及在小說〈我們看菊花去〉和散文〈第六隻手指〉之間存在的文本間性。

白先勇雖然以小說家名世，但他的散文創作，也成就不凡，風格獨具，卓然成家。他的散文創作，可以說是二十世紀華文散文中魯迅、周作人、林語堂、張愛玲、梁實秋這一脈「美文」傳統的延續，是二十世紀華文文學史上「美文」成果的擴充和豐富。

八十年代以後的文學批評（一九七九—二〇〇二）

白先勇的文學批評，雖然主要以散文（議論性散文）的面目出現，但與許多高頭講章式的研究論文比起來，可能更貼近文學的「本體」，也更具真知灼見。相對於六、七十年代白先勇文學批評的內容大多集中在「重視藝術技巧，強調表現人性，反對題材決定論，不以時代意義和社會道德作為評判作品價值的標準」等方面，八十年代以後白先勇的文學批評，關注的範圍更廣，涉及的內容更多，對文學的思考和認識也更加豐富和全面。從總體上看，白先勇八十年代以後的文學批評主要有這樣一些特點：

一、關注的文學現象不限於當代作家，而推展到遙遠的古代

早在一九八〇年，白先勇在出席威斯康辛大學召開的「《紅樓夢》國際研討會」時，就發表了一篇〈《紅樓夢》對〈遊園驚夢〉的影響〉的文章，這篇文章雖然是從自己的創作出發，引出的話題卻是白先勇對《紅樓夢》的獨特認識。在白先勇的《紅樓夢》閱讀經驗中，除了「人生無常、繁華易歇」這一主題讓他刻骨銘心之外，《紅樓夢》「以戲點題」的藝術手法，也讓白先勇深為嘆服，認為「是曹雪芹在《紅

樓夢》的小說技巧裡一項至高的藝術成就」，並在自己創作小說〈遊園驚夢〉的時候，也借鑒了這種藝術手法。白先勇自小學五年級就開始看《紅樓夢》，至今《紅樓夢》依然放置床頭，時時親近，百看不厭。他對紅樓夢的熟悉程度，令曾經是他同輩的淡瑩深感吃驚（多少年後淡瑩還對「他對書裡的每一個細節都記得清清楚楚，晴雯痛罵王善保家的那段話他能一字不漏地背出來」記憶猶新），這樣的一個超級「紅迷」，自然會將反覆閱讀和咀嚼《紅樓夢》的會心，融入到自己的筆下，在主題（「表現中國傳統中世事無常、浮生若夢的佛道哲理」）和藝術手法（「以戲點題」）上，繼承《紅樓夢》的傳統。

能將《紅樓夢》的「傳統」融入自己的創作，從一個側面證明了白先勇對《紅樓夢》已經融會貫通。假使說《紅樓夢》對〈遊園驚夢〉的影響，這篇文章還只是白先勇間接地表達了他對《紅樓夢》的熟悉，那麼學術性更強的〈賈寶玉的俗緣：蔣玉函與花襲人——兼論《紅樓夢》的結局意義〉一文，則直接地、正面地體現了白先勇對《紅樓夢》的沉潛之深、用心之專、品味之細。文章通過對《紅樓夢》的細讀，把賈寶玉與蔣玉函、花襲人三人間關係的幽深微妙之處，層層剝離，一一展現，認為寶玉——蔣玉函——花襲人的「俗世」「三角」，可能比寶玉——黛玉——寶釵含有「仙緣」色彩的「三角」，更近人情。文章借助對《紅樓夢》中含「玉」者的幾個人（黛玉、妙玉、甄寶玉、蔣玉函）與賈寶玉關係的分析，得出賈寶玉與蔣玉函兩者之間，乃是一種「俗緣」關係，而借助賈寶玉的仲介——蔣玉函和花襲人實為寶玉俗體的一分爲二，「寶玉能夠同時包容蔣玉函與花襲人這一對男女」，「兼有雙性特徵」——才有了《紅樓夢》結尾處蔣玉函與花襲人的締結「良緣」，因為這是「寶玉在塵

世間俗緣最後的了結」，由此，白先勇認為「寶玉出家，佛身升天，與蔣玉函、花襲人結爲連理，寶玉俗緣最後了結——此兩者在《紅樓夢》的結局佔同樣的重要地位，兩者相輔相成，可能更近乎中國人的人生哲學，佛家與儒家、出世與入世並存不悖。」這一論點，慧眼獨具，實爲《紅樓夢》研究中的一大創見。

白先勇對中國古典名著《紅樓夢》的體認和分析，帶有明顯的「新批評」特徵，即通過細讀作品，挖掘作品中深隱的作者之藝術匠心，完善並深化對作品的理解。白先勇在大學時受夏濟安的影響，對「新批評」理論早有瞭解，他在美國留學時，「新批評」理論在美國已形成「傳統」，愛荷華大學的寫作課程訓練，無疑強化了白先勇對「新批評」理論的認識，而與他關係密切的師友如夏志清、歐陽子等，也都是運用「新批評」理論進行文學研究的行家，這一切都使白先勇對文學的認識方式，具有明顯的「新批評」理論特徵，即注重文本分析，強調細節挖掘，常常從視角、隱喻、象徵、反諷、意象、語調、節奏等角度入手，展開對作品的藝術探究。其實早在六、七十年代的文學批評中，白先勇已經將「新批評」理論融入到他對文學現象和作家創作的評論當中，現在，白先勇又在這篇〈賈寶玉的俗緣：蔣玉函與花襲人——兼論《紅樓夢》的結局意義〉中，將「新批評」理論代入到對中國古典文學的研究之中，以「新批評」理論爲基礎，結合社會學的人物分析和作家考察，綜合形成了對《紅樓夢》的新認識。

將「新批評」理論重視文本分析的特點，與「文藝社會學」強調外在環境和社會因素的作用結合起來，是白先勇（以及他周圍的師友）認識文學世界的主要方法，也是他們判斷一個文學作品或一部文學研究著作成就高低的重要標準——「新批

評」注重文學「本體」的「內部研究」，和「文藝社會學」突顯文學賴以生存的社會環境的「外部研究」，兩相結合，正形成了認識文學的完整視角。在分析夏志清的專著《中國古典小說》時，白先勇採取的就正是這樣的一種「完整」視角。他對夏志清這部「經典之作」的肯定，在於「這部書，宏觀上既縱貫中國文化傳統、中國小說發展史，微觀上又深入作品內涵，細細道出潛藏其中之微言大義、藝術巧思，橫向更連結西方文化、西方文學，以為借鏡，互相觀照，」而這一特點，正符合了白先勇文學批評的最高標準：「內部研究」和「外部研究」的完美結合。

二、對二十世紀華文文學的認識更具文學史意識和世界眼光

白先勇在六、七十年代的文學批評，相對集中在評論當代作家和闡述認識文學的基本立場，進入八十年代以後，他的文學批評在原有的基礎上，擴大到對二十世紀華文文學的歷史回眸和海外展望。〈社會意識與小說藝術——五四以來中國小說的幾個問題〉、《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌——寫在《現代文學》重刊之前〉、〈六十年代臺灣文學：「現代」與「鄉土」〉、〈二十世紀中葉臺灣的「現代主義」文學運動〉這幾篇文章突出反映了白先勇的文學史意識；而〈流浪的中國人——臺灣小說的放逐主題〉、〈新大陸流放者之歌——美、加中國作家〉、〈世紀性的漂泊者——重讀《桑青與桃紅》〉、〈邊陲人的自白〉等幾篇文章則體現了白先勇的世
界視野。

〈社會意識與小說藝術——五四以來中國小說的幾個問題〉一文雖然是白先勇一九七九年赴香港參加「中文文學週」時的演講稿，但它的出現預示著白先勇（訴諸文字的）對中國文學的認識，不再限於一九五〇年代以後的臺灣文學，而向二十世

紀初的「五四」文學伸展——這代表了白先勇八十年代以後文學批評的一個方向，即對二十世紀以來的整個中國文學有一個縱的整體觀。在這篇文章中，白先勇通過對「五四」新文學從「文學革命」到「革命文學」的歷史梳理、通過對「五四」文學對「傳統」和「歷史」態度的得失分析、通過對社會意識與藝術價值的關係判斷、以及通過對魯迅、巴金、陳若曦、茅盾、張愛玲等作家的分析，得出一個結論：「五四以來以社會寫實主義為主流的中國現代小說，凡是成功的作品，都是社會意識，與藝術表現之間，得到一種協調平衡後的產品。」這個結論雖然與白先勇此前的文學批評之間有一種內在的一致性，但它的意義在於，這次他是在「二十世紀」中國文學的「文學史」框架內展開論述並得出這一結論的。

事實上從更大的時空範圍內來認識二十世紀中國文學，是白先勇八十年代以來文學批評的一個自覺追求。一九八一年，白先勇在一篇文章中對於臺灣的大學中文系不開設現代文學課程表示了不滿，認為「應該有一套完整的研究課程，從兩條線並行研究，一是從五四到三十年代文學、抗戰文學、大陸一九四九年以後的文學至今日的文學發展；另一是臺灣自己的文學，從日據時代的臺灣文學到現在的文學發展，做一貫的研究。」這樣的課程設計，無疑體現了白先勇的「大文學史觀」。

《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌——寫在《現代文學》重刊之前》（六十年代臺灣文學：「現代」與「鄉土」）、《二十世紀中葉臺灣的「現代主義」文學運動》這幾篇文章的共同關鍵字是「現代主義」。白先勇對於自己曾投身其中參與構建的臺灣「現代主義」文學歷史，感觸甚深，體會良多——他主持創辦的《現代文學》雜誌，是二十世紀六十年代臺灣「現代主義」文學的中堅（光是《現代文學》、

白先勇就寫過三、四篇文章回憶、論述這一雜誌；他自己也被認為是那個時代「現代主義」文學的代表人物。然而，對於什麼是臺灣的「現代主義」文學，白先勇卻有自己的看法。在他看來，臺灣的「現代主義」文學至少具有這樣幾個特點：(1)臺灣的「現代主義」文學雖然受到西方現代主義文學的影響，但它並不是對西方的被動模仿和照搬，而是臺灣當時的社會現實和社會心理在文學上的一種反映；(2)臺灣的「現代主義」文學其反叛的精神氣質與「五四」反傳統的文學精神之間有一種內在的歷史聯繫；(3)臺灣的「現代主義」文學與中國的古典傳統和臺灣的鄉土現實並不截然對立而是互融互滲。白先勇對臺灣「現代主義」文學的這樣一個基本判斷，源自他對「現代主義」文學的歷史還原，即把臺灣的「現代主義」文學放諸特定的歷史語境下，進行歷史的考察並呈現其基本特質和文學史意義。

如果說對「五四」文學的追溯和對二十世紀六十年代臺灣「現代主義」文學的體認（當然還有對「抗戰文學」的挖掘——〈豈容青史盡成灰〉和對「文革文學」的反思——〈孤臣孽子——中國大陸的苦難與作家之心聲〉），還只是白先勇文學視野在「縱」的歷史座標上的延伸，那麼對海外華文文學的關注，則體現了白先勇的文學思考在「橫」的空間領域的拓展。〈新大陸流放者之歌——美、加中國作家〉、〈流浪的中國人——臺灣小說的放逐主題〉、〈世紀性的漂泊者——重讀《桑青與桃紅》〉、〈邊陲人的自白〉幾篇文章，或宏觀論述，或作品細讀，或以問題切入，或以作家為題，對北美的華文文學和東南亞的華文文學，進行了自己的解讀和評判。

〈流浪的中國人——臺灣小說的放逐主題〉最早用英文寫成，在一九七四年的波士頓亞洲協會年會上宣讀，在這篇文章中，白先勇重點分析了於梨華和聶華苓的小

說創作，認為她們的小說與自己以及水晶的小說一樣，「都有相同的主要意象：流浪的中國人，永遠擺脫不了恐怖的威脅，前程未卜，不斷逃亡。」白先勇發表這篇文章時（兩年後用中文發表），海外華文文學尚未引起學術界的重視，而白先勇已意識到了這一文學的特殊性和不容忽視的價值，較早進行了這方面的論述。進入二十世紀八十年代，白先勇更進一步，在〈新大陸流放者之歌——美、加中國作家〉一文中，從作家的角度，把活躍在美國、加拿大的聶華苓、於梨華、叢甦、歐陽子、水晶、張系國、劉大任、陳若曦、馬森等華文作家，歸為是中國的「流放文學」，認為他們雖然身在美、加，但臺灣和中國大陸的「政治潮流及歷史變動，對他們都有決定性的影響，」而這些作家的創作，則「對中國民族文化的前途命運，都表現了強烈的關懷與憂慮，」並在海峽兩岸都產生了影響。

〈世紀性的漂泊者——重讀《桑青與桃紅》〉一文是白先勇在「流亡文學」（「流放文學」）的框架下，對聶華苓的長篇小說《桑青與桃紅》進行的細讀和剖析，同時，借助這種細讀和剖析，白先勇對中國作家海外「流亡」性質的認識也得以強化。「流浪」、「放逐」、「流放」和「流亡」，是白先勇對北美華文文學的一個總體判斷——作為身在北美並且也創作過「海外中國人」系列小說的華文作家，白先勇在對北美華文文學做出這一總體判斷的時候，無疑凝聚著他自己的人生體驗和北美感受。

與中國（華文）作家在北美的「流放」、「流亡」相比，馬來西亞華文作家則以自己的華文創作，在臺灣實現了對母體文化（文學）的回饋。在〈邊陲人的自白〉一文中，白先勇對馬來西亞華文作家林幸謙用自己的筆書寫海外華人的情感形態、心路歷程，記錄海外華人筆路藍縷的開拓史，描畫自己家族成員的種種情狀，給予

了充分的肯定。這篇文章，昭示著白先勇對華文文學的關注，已擴大到東南亞華文文學。

三、透過評論當代作家作品並結合自己的創作體會闡發獨特的文學觀

在對具體的作家作品進行評說的同時闡述自己的文學觀，是白先勇六、七十年代文學批評的主要方式，進入八十年代以後，白先勇不但沿用了這樣的文學批評形式，而且在原有的基礎上，還增添了現身說法、直接闡發自己創作經驗的形態，來表達對文學的認識（文學觀）。在〈邊際人——賴索〉、〈鰻仔與金魚族——讀古蒙仁的小說〉、〈我看《東埔街》〉、〈小說與電影〉、〈秉燭夜遊——簡介馬森的長篇小說《夜遊》〉、〈玉卿嫂〉改編電影劇本的歷程與構思〉、〈天上人間〉、〈試妻——青春美色原是一場夢〉、〈香港傳奇——讀施叔青「香港的故事」〉、〈棄婦吟——讀琦君《橘子紅了》有感〉、〈花蓮風土人物志——高全之的《王禎和的小說世界》〉、〈鄰舍的南瓜——評荊棘的小說〉、〈文學不死——感懷姚一葦先生〉、〈文學經典的保存與流傳〉、〈我的創作經驗〉等文章中，白先勇或通過對黃凡、古蒙仁、馬森、奚淞、施叔青、琦君、王禎和、荊棘、姚一葦等人創作的分析，深入挖掘作品背後深刻的意涵；或經由對文學向電影轉化的言說，探討不同藝術形式之間的異同；或以對文學研究著作的評點，帶出自己的文學立場。〈邊際人——賴索〉、〈鰻仔與金魚族——讀古蒙仁的小說〉、〈我看《東埔街》〉三篇文章，對黃凡和古蒙仁這兩位二十世紀八十年代的文壇新秀用現代藝術手法表達鄉土關懷給予了高度評價；〈秉燭夜遊——簡介馬森的長篇小說《夜遊》〉評的是馬森的一部長篇小說，真正的核心是白先勇對馬森在作品中融入西方現代主義精神的讚賞；〈天上人間〉和〈試妻——青春美色原

是一場夢」兩篇文章，透露出白先勇既認同奚淞以「叛逆」改寫的方式借助神話和傳統題材（哪吒、莊周試妻）書寫情感、欲望和生死，又對「莊周試妻」本身所蘊含的「青春美色原是一場夢」滿懷感慨；對於施叔青的「香港傳奇」（《香港傳奇——讀施叔青「香港的故事」》），白先勇認為她寫出了「外來者」眼中帶有「幾分超現實的誇大」的香港，這種「哥德式（Gothic）的誇張」，在白先勇看來既是施叔青對香港的感覺，也是施叔青早期風格的延續；琦君的小說大都寫舊式婦女的悲劇，白先勇對她的作品最爲欣賞之處，在於她並不是要批判「封建家庭」，卻因爲作品本身的感人和對人性的觸及，而達到了揭示時代悲劇、批判「封建家庭」的目的——強調以藝術的方式表現（達到）思想的深度，正是白先勇一以貫之的文學觀念；荊棘是《現代文學》的「老作者」，在她的作品中，白先勇看到的，是一個少女艱辛的成長過程中種種心理、情感的磨礪——而成長，也正是白先勇認識、表現人性經常注目和落筆的所在。

《花蓮風土人物志——高全之的《王禎和的小說世界》》和《文學不死——感懷姚一羣先生》兩篇文章，既是學術評點之作，也兼具懷人散文的文學風采。前者對於高全之「沒有依附任何特定的理論」，而是「憑著冷靜的分析頭腦，敏銳的文學感性，以及中年人對人生的深刻體驗，精心細讀王禎和的作品，多年醞釀，終於得出了一些閱讀心得及獨創見解來」的治學方法非常欣賞，對於高全之重視對王禎和小說敘事觀點（敘事視角）和語言的分析，白先勇認爲是抓住了王禎和小說藝術特質的關鍵——這兩點也正是白先勇自己在小說藝術上最用心也最有會心之處。對於臺灣文學界有一種「認爲『鄉土』與『現代』是對立的，互相排斥，不能相容」的看

法，白先勇覺得王禎和的小說「恰恰提出了反證」，因為王禎和的小說儘管「外貌」是臺灣（花蓮）的「鄉土」，「內核」卻是對普遍人性的揭示和挖掘，因此在白先勇的眼裡，「王禎和的小說可以說是既『鄉土』又『現代』，『鄉土』為體，『現代』為用，他最成功的幾篇，『體』、『用』已達到合而為一。」——對王禎和小說這一特點的強調，體現的正是白先勇很重要的一個文學思想，那就是：「鄉土」與「現代」不僅不相悖，還相輔相成。一個既具有民族特色、同時又帶有創新求變的時代精神的作家，一定是既「鄉土」又「現代」的。

臺灣文學進入二十世紀八十年代以後，各種文學思潮和西方理論眾聲喧嘩，多元呈現，魔幻寫實、解構主義、後現代思想、後殖民理論，紛至遝來，各顯其能，令人眼花撩亂，莫衷一是。在這樣一個從「現代」向「後現代」位移的「混聲合唱」時期，姚一葦一方面對文學在「政治化」日趨嚴重的社會越來越衰微表現出「文學不死」的信心，另一方面又對後現代文學熱中「戲仿」和「拼貼」而對描寫人情人性興趣不大表現出相當的憂慮，對文學研究變為文化研究也十分不以為然。白先勇和姚一葦是幾十年的文學朋友，有共同的文學理念，因此，在〈文學不死——感懷姚一葦先生〉一文中，白先勇雖然是在總結姚一葦的文學思想，其實也是在傳達自己的文學觀念——「文學寫的不外乎人性人情」，它是一種藝術，有自己「基本的美學原則」。社會和理論再怎麼變，也改變不了文學的這一特性。

相對於通過評論作家以他人酒杯澆胸中塊壘，「創作經驗談」無疑在言說自己對文學的認識方面更加直截了當。〈小說與電影〉和〈玉卿嫂〉改編電影劇本的歷程與構思〉兩篇文章，闡發的是白先勇評判小說改編成電影後成功與否的標準；

〈文學經典的保存與流傳〉和〈我的創作經驗〉兩篇文章，則從不同的角度，繼續豐富和深化白先勇的文學觀：不管遭遇什麼樣的時代變化，表現人的困境、具有高超藝術水準的經典文學，終將得到保存和流傳。

文化反思（一九七六—二〇〇七）

白先勇雖然在創作的時候十分「沉靜」，但他並不是一個不問世事的書齋文學家，而是一個有著強烈的歷史意識和現實關懷的知識份子，除了站在專業的角度對文學問題發表自己的看法之外，幾十年來，只要有機會，他都會把自己對一些社會、歷史和文化現象的思考，貢獻給社會，希望能「揭出病苦，引起療救的注意。」

白先勇跨出文學領域，以一個公共知識份子的身份直接對社會事務發聲始自二十世紀八十年代。作為一個作家和大學教授，白先勇對社會問題的思考與他的專業身份必然會有密切的聯繫，因此，白先勇對社會的直接介入，就更多地是以文化為切入點，闡發自己對文化（特別是中國傳統文化）在當代如何保留、延續、更生和復興的見解，並提出自己的具體建議——也就是說，文化反思，成為白先勇以自己的方式參與社會事務幾十年來相當穩固的一個基本角度和核心話題。

從總體上看，白先勇的文化反思主要集中在這樣幾個方面：

一、重視文化力量

白先勇對於文化「軟實力」的重視，始自一九八〇年。二十世紀七十年代末，國際社會風雲變幻，文化交流日趨頻密，長期在美國生活的白先勇，越來越意識到在中外關係中，文化力量的重要性。因此，他不但撰寫文章，強調文化力量在國際

交往中的重要作用，而且利用各種機會，向社會呼籲要重視文化力量。一九八〇年，白先勇在臺灣主持過一個座談會，那個座談會的名稱叫「樹立我們文化的新模式」。在這次座談會上，白先勇與參與座談的李歐梵、吳美雲、林懷民、姚一葦、殷允凡、許博允等人一起，就臺灣經濟起飛以後，如何在文化上也能「起飛」，進行了深入的探討。他們從戲劇（姚一葦）、舞蹈（林懷民）、雜誌（吳美雲）、音樂（許博允）、文學（李歐梵）、文化傳播（殷允凡）、古典戲曲（白先勇）等各個方面，提出了他們期待的「文化新模式」：發展藝術、向外推展、總結傳統、融入現代。

這樣的一種「文化新模式」，白先勇不久就找到了成功的例證。一九八一年三月，新加坡成立文藝研究會，特邀白先勇赴獅城參加成立大會。在新加坡短暫逗留的幾天裡，白先勇對這個「蕉風椰雨的人間樂土」，留下了深刻的印象，回來後寫了一篇文章〈蕉風椰雨的人間樂土——新加坡模式〉，對新加坡的經濟成就和社會發展大加讚賞。在文章中，他不但總結出新加坡成功的經驗在於「一是承襲了英國人的法治精神及行政效率，一是繼承了華人祖先胼手胝足、克儉成家的拓荒精神，」而且從中看到儒家傳統（傳統文化）完全可以和西方科技（現代技術）結合，達到促進社會現代化的目的——也就是說，「新加坡模式」將傳統與現代有機結合的做法，印證了他們構想的「文化新模式」是完全正確的，從「新加坡模式」中，白先勇看到了儒家傳統（傳統文化）的力量一旦加以正確地利用，將對社會發展產生巨大影響。由此，白先勇更增強了對傳統文化的信心，並認為新加坡重視文化建設、爲此不遺餘力的做法，值得儒家文化圈的其他國家或地區學習。

二、轉變教育觀念

重視文化力量，首先要樹立正確的文化觀念，而正確的文化觀念，來自持久不懈的文化教育。長期以來，在華人社會（包括中國大陸、台港地區）存在著忽視文化教育和文化教育重「西」輕「中」的現象。早在一九七六年，白先勇就在與胡菊人的對談中，論及教育與文化的關係。對於中學、大學教授的藝術課程，都是關於西方的音樂、舞蹈、繪畫、戲劇知識，而甚少中國自己傳統的相關知識，白先勇大不以為然，也難以理解。他認為「文化復興，第一改革課程。……中學裡，都唱西洋歌，為什麼不去學古琴、古箏、琵琶，為什麼不唱京戲，我們自己的東西為什麼不要，而要學人家的東西？」「現在很少人學國畫，因為很少人教。我就不懂，這麼多人學鋼琴、小提琴……我們拉小提琴，能夠成爲世界第一流音樂家，很少很少……恢復我們自己的嘛。」通過「潛移默化，從戲劇、音樂、國畫，對中國文化認同。」一九八一年，白先勇又在一篇文章中對臺灣教育制度中存在著偏廢人文教育的做法提出批評，對於臺灣大學「由於人文的缺失，竟一直沒有藝術學院」，白先勇覺得不可思議，認爲不培養音樂史、美術史、戲劇史的人才，而對故宮博物院「最好的收藏」，將來「研究這些資料的接棒人在哪裡？」文化的養成，需要長期的教育，如果在教育體系中不重視自己的民族傳統文化，如何能讓一代又一代的中國人正確對待自己的（傳統）文化？又如何能在傳統文化的基礎上建立新的民族文化？更從何談起運用文化的力量？白先勇一再地在文章和訪談中呼籲轉變教育觀念，目的不在教育本身，而是要通過建立新的教育觀念，保留、延續和復興中國的傳統文化。

三、善待傳統文化

在教育內容和教育方式中，突出、強化有著幾千年悠久歷史的中國傳統文化內容，這一想法本身就體現了白先勇要善待傳統文化的態度。一九九五年十月，白先勇與鄭愁予、梅新、楚戈、張素貞等人應法蘭西學院之邀，赴法國參加法蘭西學院成立二百週年紀念。在法國，白先勇參觀了雅克瑪·安特烈（Jacquemart Andre）博物館、奧塞（d'Orsay）美術館、香提宮（Chantilly）、塞納河、法蘭西學院圖書館及附屬於法蘭西學院的馬氏（Mazarine）圖書館，親眼目睹巴爾扎克手稿，訪問 Flammarion 出版社，出席鳳凰書店的座談會。這次法國之行，白先勇感觸很深，比較法國人對待傳統文化的態度，白先勇覺得中國人可以學習的地方實在太多，相對於文化大革命對中國文化徹底全面的破壞，法國人對傳統的維護，對美的尊重，兩個民族對待自己傳統文化的態度，真有天壤之別。往昔去已矣，來日猶可追，白先勇在接受張素貞的訪談時，強烈呼籲中國人在尊重傳統、尊重美這方面，要向法國人學習。

善待傳統文化，除了要正確認識傳統文化的價值，樹立保護傳統文化的觀念之外，還要在現代社會為傳統文化注入新的活力——抱殘守缺的義和團心態，並不是對待傳統文化的正確態度，以那樣的方式對待傳統文化，只會導致傳統文化的萎縮和「失傳」；當然，對待傳統文化也不能一味向西方看齊，以對自己傳統文化的「斷根」為前提，徹底「西化」——很不幸的是，這種姿態成爲二十世紀中國人文化選擇的一個主流。一九九九年二月，白先勇在香港嶺南大學做了一個題爲「世紀末的文化觀察」的演講，在這次演講中，白先勇對二十世紀中國文化的總體表現有一個判斷，認爲：「二十世紀中國人在文化上的建樹的確不算很大」，「二十世紀，中國的傳統

文化還沒有因為能夠得到外來文化刺激而起死回生，更進一步，發揚光大，影響世界。」因為「從一九一九年『五四』運動到文化大革命，差不多半個世紀以來，中國人對自己文化的破壞那麼徹底，世界上好像沒有哪個民族對自己的傳統文化那麼痛恨，好像必要去之而後快。」對於這種「文化斷根」的做法，白先勇實在難以理解

——如果說在「五四」時期出於啓蒙的需要批判傳統文化還情有可原的話，那麼在進入二十一世紀之後，還依然在文化上「斷根」和「西化」就不可思議了。相較於法國、日本等國對待自己傳統文化小心保護、萬分珍惜的態度，白先勇認為「中國人對文化的保存，非常輕率、忽略。」對此，白先勇提出「我們要重新發掘、重新親近我們的文化傳統，……我們要重新發現自己文化的源頭，然後把它銜接上世界性的文化……我們必須慢慢整理自己的文化傳統，……把現代文化引進來，融合進傳統文化中。」也就是說，要將傳統融入現代，以現代審視傳統，這才是正確對待傳統文化的態度。

四、期盼文化復興

一九九八年八月，白先勇在加拿大溫哥華接受《明報》記者丁果訪問的時候，認為雖然中西文化的交融使世界上已經沒有所謂的「純文化」，但「中國畢竟有自己的一條文化系統，這就是文化的根，比如唐詩宋詞。中國人如果沒有這個根基，就不可能很好地吸收西方文化，吸收了也無法融會貫通，」因此，他希望「二〇一九年即五四運動一百週年前，有一個中國文化的復興。這個文藝復興必須是重新發掘中國幾千年文化傳統的精髓，然後接續上現代世界的新文化，在此基礎上完成中國文化重建或重構的工作，」也就是說，要「重新審視傳統文化，尋找一條讓輝煌的

古文化在當今急劇變化的世界潮流中再現輝煌的恰當路徑，光是學西方是不夠的。」

白先勇的這一思想，並不是突如其來的「奇想」，而是他長期文化反思的一個結果。作為一個出身外文系、又長期在國外生活和任教的知識份子，白先勇對中國文化和西方文化都有相當深入的瞭解，對於中國文化和西方文化中的「精華」，白先勇兼容並包，只要好，他都「開放」接受，不過，就文化情感而言，白先勇在中西文化之間，大概還是有一個「中國」立場，更希望自己的民族文化（主要是傳統文化）能擺脫二十世紀的弱勢狀態，與西方文化比肩而立。白先勇在〈驕然回首〉中對自己在國外「患了文化饑餓症」的描畫，以及他所說的「到外面去以後，更覺得自己是中國人，對自己國家的命運（當然包括文化命運——引者注）更爲關懷，」應該可以做爲白先勇「中國」文化立場的心理注解。

當然，中國文化要想在當今世界重新復興，獲得與西方文化分庭抗禮的實力，向西方先進的文化觀念和保存、發揚、復興文化的種種做法學習，仍然是必要的。二〇〇〇年一月二十日，白先勇在出席香港城市大學張隆溪教授主辦的文化沙龍時有一個講話，這個講話後來被《明報月刊》整理成文，以〈眉眼盈盈處——二十一世紀上海、香港、臺北承擔融合中西文化的重要任務〉之名發表。在講話中，白先勇以上海博物館爲例，認爲「我們的古文化經過現代的包裝，是不是可以發現另外一種美？」上海博物館給我這種感受」；而香港有大量的英語人才，臺灣傳統文化保留較好同時又向「外」開放，在白先勇看來，上海、香港、臺北這三個城市在二十一世紀中國文化復興的過程中，應該能起到重要的帶頭作用。因爲它們既有傳統文化的底蘊，又有國際性的文化視野，兩相結合，正好可以既「發掘中國幾千年文化

傳統的精髓，」又可以「接續上現代世界的新文化，」並「在此基礎上完成中國文化重建或重構的工作。」

如果說白先勇為數可觀的關於文化反思的文章、訪談還只是「坐而論道」，那麼一九八二年製作舞台劇《遊園驚夢》和二〇〇二年製作青春版崑曲《牡丹亭》，則是白先勇「起而行」，用實際行動，踐行復興中國（傳統）文化的理想。青春版崑曲《牡丹亭》在兩岸四地（臺灣、香港、澳門、中國大陸）和美國的大獲成功，某種意義上講可以視為白先勇已經實現了他期盼已久的文化復興。

白先勇的文化反思（對傳統文化現代命運的思考）在白先勇那裡大致可以分為兩個階段，早期他關注的是一般性的文化話題，更多的是反對佔主導地位（西化）的文化觀念、文化政策和教育制度，力圖扭轉人們由於缺乏文化自信而導致的「崇洋」、「西化」的文化作為，此時雖然也涉及一些具體的建議，但總的來說，這一階段屬於「破」的階段；進入二十一世紀以後，白先勇的文化反思逐漸聚焦於對崑曲的提倡和製作青春版崑曲《牡丹亭》，話題相對集中，對中國文化當代命運的思考也更為成熟，並且由「坐論」轉為「起行」，以青春版崑曲《牡丹亭》為「樣板」，進入「立」的階段。

白先勇的文化反思，時間跨度超過三十年，空間影響（訪談和文章發表地）則遍及臺灣、香港、中國大陸、美國、新加坡、馬來西亞等國家和地區，加上白先勇文化反思的成果青春版崑曲《牡丹亭》在兩岸四地（臺灣、香港、澳門、中國大陸）和美國的一百場演出，白先勇文化反思的力度和產生的巨大社會效應，可謂「盛況空前」。

大陸「新感覺」(一九八七—一九八八)

一九八七年六月，白先勇在上海復旦大學講學結束後，經香港回臺灣。在香港時，他談及大陸的改革開放，覺得現在大陸「對外是開放得多了，對外國事情很感興趣。」並且，大陸現在「研究文學，也是從文學出發」（不再把文學當做政治的工具），《孽子》也在大陸出版了」（寫同性戀這種敏感題材的作品也能出版，可見大陸的出版尺度已相當開放）。

白先勇是在當年的三月初到達上海復旦大學，擔任為期三個月的訪問教授的。此次白先勇來復旦，得到了加州大學學術交流計畫的支持，也得到了復旦大學的配合。白先勇在復旦期間，主要是做有關中國大陸文學的研究，期間他也為學生做過幾次有關臺灣文學的演講，主持過一次有關臺灣文學的座談會，並間接參與指導個別學生的畢業論文。

白先勇這次到上海，是他自一九四九年離開中國大陸三十八年後第一次回大陸，也是自一九四八年離開上海三十九年後第一次回上海。幼時記憶中流光溢彩的上海繁華，被眼前「飛機上望下去黑黑的一片」所取代——與西方發達國家乃至與台灣相比，上海在歷史前行的道路上，已經因為幾十年的鎖國政策和政治動亂而大大的落後了，這是白先勇三十八年後回歸故土時對大陸（上海）的「第一印象」。

然而，此時大陸「物質」層面的落後卻難掩大陸人民精神上的昂揚。一九八七年的中國大陸，改革開放的政策已經實施十年，思想解放的潮流雖然偶有波折，但這一歷史方向已成時代趨勢，不容改變，這一時期大陸的思想界、學術界和文學界，思想活躍，情緒昂揚，眼界闊大，心態開放，對於紛至遝來的西方各種哲學、

文學理論，大陸的知識界、文化界積極汲取，兼容並包，並引發了各種觀念的更新——這是大陸給白先勇留下的另一個「第一印象」，他在香港接受記者採訪時所說的內容，依據即在於此。

白先勇是白崇禧的兒子（「小諸葛」白崇禧屬於國民黨的能戰之將，在大陸名聲很大），又是大陸在一九七九年最早「引進」的臺灣（海外）作家之一，《白先勇小說選》和《白先勇短篇小說選》也在一九八〇年和一九八二年分別由廣西人民出版社和福建人民出版社出版——他的作品對剛剛走出「文革」的大陸讀者來說無疑具有巨大的「震撼」力，並在他們心中留下深刻的印象，這些因素都使白先勇雖然身在海外，卻在大陸的各階層人士（知識界、文化界、創作界、普通讀者）中擁有極高的知名度。但白先勇這次來復旦大學講學，極想利用這次機會，親眼看看分離了三十年的大陸，不願受到太多的干擾，因此他在上海期間，知道他來大陸的人，並不太多。

上海電影製片廠的著名導演謝晉，早就有把白先勇的小說搬上銀幕的想法，白先勇在海外，也看過謝晉導演的《天雲山傳奇》和《芙蓉鎮》，對他的藝術才華十分欣賞，他們一九八五年在加州大學洛杉磯校區電影資料圖書館辦「謝晉電影回顧展」時就已認識，此次在上海重逢，主要談合作拍片之事。謝晉最初想拍的是白先勇的小說《花橋榮記》，怎奈當時大陸和臺灣還不能自由往來，如拍《花橋榮記》，無法赴臺拍片，一些臺灣的鏡頭難以取景，因此謝晉轉而決定將《謫仙記》搬上銀幕。為此，白先勇和謝晉還專門有一個對談，暢談對小說《謫仙記》的理解以及如何拍這部電影的構想（如希望兩位主角李彤和陳寅能請林青霞和周潤發來扮演等）。兩年

後，改編自《謫仙記》的電影《最後的貴族》拍竣，在海內外產生了很大的影響，影片在大陸、日本、北美放映時，均轟動一時。

電影《最後的貴族》是白先勇一九八七年上海之行的另一個重大收穫。此次上海之行的另一個重大收穫是大陸重排他的舞台劇《遊園驚夢》。臺灣版《遊園驚夢》的導演黃以功曾經說過：《遊園驚夢》「是一粒種子，兢兢業業地埋入上中，它將慢慢地發芽滋長，開花結果。」一九八七年仲春，這顆種子在大陸開始發芽。上海青年話劇團導演胡偉民得知白先勇在上海後，約白先勇在上海的興國賓館白樓見面，商討將白先勇的舞台劇《遊園驚夢》搬上大陸舞台的事宜。胡偉民在一九八五年曾經



上圖：1988年與導演謝晉討論《最後的貴族》。

下圖：謝晉在洛杉磯拍《最後的貴族》，白先勇前去探班時與戲中演員合影。

爲江蘇電視台導演過根據白先勇的小說《那片血一般紅的杜鵑花》改編的電視劇，因此對白先勇的作品有一定的瞭解，而白先勇也對這位拍過他作品的導演，有所耳聞，知道他導演過莎士比亞、沙特等西方劇作家的劇作、大陸探索戲劇以及越劇、桂劇和川劇等傳統戲曲，有豐富的舞台藝術經驗，因此兩人見面後，一見如故，他們談人生、談藝術，相談甚歡，特別是在如何將中國傳統戲劇的美學轉化到現代舞台這一點上，兩人見解一致，於是重排《遊園驚夢》的事很快就形成了共識。

和白先勇溝通之後，胡偉民就開始緊鑼密鼓地進行籌備，首先他聯繫到他正兼任藝術總監的廣州話劇團，以這個劇團爲演出的基本班底——當時廣州話劇團作爲南中國的演劇團體，在選擇劇目時，是把上演臺港澳及海外華人劇作家的作品，列爲劇團發展的重要方向的，而白先勇就是極受他們注目的臺港劇作家之一；接著他又在廣州話劇團的支持下，組織了一個集合各方精英的超強演出陣容：編劇白先勇、導演胡偉民（上海青年話劇團）、文學顧問余秋雨（上海戲劇學院）、昆曲顧問俞振飛、編舞李曉筠（上海舞劇院）、作曲金復載（上海電影製片廠），主演華文漪（上海崑劇團，演錢夫人）、姚錫娟（演寶夫人）。一切準備停當後，劇組在廣州進行了爲期一個多月的排練。

一九八八年三月三十日晚，《遊園驚夢》這顆種子終於在大陸由「發芽」而「結果」：大陸版《遊園驚夢》在廣州長城劇院首演，「轟動了羊城」。除白先勇親臨觀看外，昆曲大師俞振飛也飛到廣州參加首演儀式。自四月三日起，該劇先後在廣州、上海等地演出，共計達三十場，是當年大陸文化界的一件盛事，也是海峽兩岸一次成功的藝術合作和交流，反響極大。當年的十二月十一至十九日，該劇又到

香港九龍高山劇場演出——早在一九八三年，香港民眾就聽白先勇談論過這部《遊園驚夢》，現在，他們終於可以一睹它的風采了。

白先勇在上海期間的第三個重大收穫，是觀賞到了上海崑劇團演出的全本崑曲《長生殿》。白先勇與崑曲結緣是在四十一年（一九四六年）前的上海，二十年後（一九六六年）他在創作小說《遊園驚夢》時讓崑曲在他的小說中「復活」，一九八二年在臺灣製作舞台劇《遊園驚夢》時，他讓崑曲在舞台上立體呈現，現在，他終於在上海與崑曲重續前緣，這怎能不讓他激動萬分？在《驚變——記上海崑劇團《長生殿》的演出》一文中，白先勇對那天晚上的演出和自己的觀感有詳細的紀錄：

這一批飽經憂患的藝人終於把《長生殿》全本唱完，大唐盛衰從頭演起，天寶遺事細細說來。團長華文漪氣度高華，技藝精湛，有「小梅蘭芳」之譽。當家小生蔡正仁飾唐明皇，扮相儒雅俊美，表演灑脫大方，完全是「俞派」風範，兩人搭配，絲絲入扣，舉手投足，無一處不是戲，把李三郎與楊玉環那一段天長地久的愛情，演得細膩到了十分。其他角色名丑劉異龍（高力士）、名老生計鎮華（雷海青）都有精彩表演，而且佈景音樂燈光設計都別出心裁，無一不佳，把中國李唐王朝那種大氣派的文化活生生地搬到了舞台上，三個鐘頭下來，我享受了一次真正的美感經驗。……落幕時，我不禁奮身起立，鼓掌喝彩。我想我不單是為那晚的戲鼓掌，我深為感動，經過「文革」這場文化大浩劫之後，中國最精緻的藝術居然還能倖存！而「上崑」成員的卓越表演又是證明崑曲這種精緻文化薪傳的可能。崑曲一直為人批評曲高和寡，我看不是的，我覺得二十世紀中國人的氣質倒是變得實在太粗



上圖：1988年大陸版《遊園驚夢》與華文漪。

下圖：1988年於廣州公演大陸版《遊園驚夢》。白先勇（左一）、俞振飛（左二）、導演胡偉民（右二）、華文漪（右一）。

糙了，須得崑曲這種精緻文化來陶冶教化一番。

冥冥之中，白先勇和崑曲註定有緣。那晚白先勇去看的《長生殿》，已是上崑五月十日在市府禮堂的最後一場公演，而白先勇再過幾天就要離開上海去杭州、南京等地，一個差點失之交臂的機會，終於被白先勇遇上了，而白先勇看了演出之後，意猶未盡，隔了兩天，他又專程去上海崑劇團，與「上崑」的幾位主要演職人員座談，並對上崑的演出本提出了自己的建議：「把『彈詞』一齣插到『罵賊』及『雨夢』之間，或者乾脆取代『罵賊』。這樣既可加深『興亡之感』，而『天寶盛衰』又有了一個完整的交代。」

上海巧遇《長生殿》喚起了白先勇的崑曲激情。隨後的南京之行，對白先勇來說更是一次令人難忘的「崑曲之旅」。南京有著白先勇的許多童年記憶，秦淮河、夫子廟、得月台、烏衣巷、桃葉渡、媚香樓、明孝陵、雨花台、中山陵、梅園新村、「美齡宮」，這些六朝古都的名勝，幾十年前都曾留下過少年白先勇的足跡，有些後來還在白先勇的筆下刻下了文學的印記，現在白先勇與它們重逢，斗轉星移，物是人非，幾十年的歷史變幻，人間滄桑，瞬間湧入眼前，直令他不知今夕何夕之感，而當白先勇在南京看了江蘇崑劇團張繼青表演的崑曲「三夢」（《驚夢》、《尋夢》、《癡夢》）之後，歷史感慨和美的愉悅結合了起來，使白先勇故地重遊的百感交集，因為崑曲的介入，變得更加悠遠、深刻和動人——那是張繼青專門為白先勇表演的一場「三夢」，一起觀看的還有南京大學中文系的陳白塵和吳白匋兩位前輩戲曲專家，以及恰巧來南京大學講學的葉嘉瑩教授。張繼青是「崑曲傳習所」傳字輩老

師傅姚傳薈、沈傳芷的弟子，《癡夢》一折，尤得沈傳芷真傳，白先勇一見之下，驚爲天人。那場演出，張繼青把人生之「夢」演繹得精美絕倫，白先勇看得如醉如癡，特別是《驚夢》中那段著名的「皂羅袍」，更是把白先勇「聽得魂飛天外，不知道想到哪裡去了。」南京之行，白先勇從此和張繼青結緣，張繼青在他的心目中，也成了「青衣祭酒」的不一人選。

一九八七年因講學而在大陸停留的幾個月，使白先勇有機會重新置身於離開了近四十年的故土，在時間上與他隔了四十年的中國大陸，讓他找回了一些記憶（重游了南京、上海），重續了一段前緣（又聽到了崑曲），得到了不少「新感覺」（大陸正在走向開放、多元），也有了幾項收穫（大陸改編他的小說爲電影、話劇）；同時，他的「回歸」，也讓大陸有機會見識一個在海外奮鬥四十年的「遊子」在文學上所取得的重大成就——這次回大陸，雖然白先勇盡量低調，可還是在大陸形成了一個「白先勇旋風」（大陸拍他的電影、演他的話劇、出版他的《孽子》、雜誌出他的「小輯」並用他的照片做封面等），也就是說，他的此次大陸之行，固然是他在「感覺」大陸，同時大陸也在「感覺」他。歷史上的政治恩怨，終究敵不過文學、藝術、美的感召力和穿透力——白先勇和大陸彼此互動的「新感覺」，就是最好的證明，而這次在大陸重新找回的崑曲「新感覺」，對他自己的人生，以及對後來包括中國大陸、臺灣、香港兩岸三地在內的中國傳統文化生態，更是產生了「驚天動地」的影響。



1987年攝於揚州。



上圖：1987年，第一次回南京時與葉嘉瑩老師（左）一同觀賞張繼青（右）的戲。
下圖：1999年，張繼青來台演出時攝於新舞台。（郭東泰攝影）

重刊《現代文學》（一九九一年十二月）

一九八七年七月十五日，國民黨政府宣佈解除在臺灣實行了二十八年的「戒嚴令」。此時白先勇剛剛結束了在上海復旦大學的講學，正在臺灣過暑假。「戒嚴令」的解除使臺灣全島頓然處於一種解脫束縛後的興奮狀態，人們期待已久的「民主」，似乎正在向人們走來，一種對未來充滿希望的情緒，籠罩著整個臺灣，在這樣的社會氛圍感染下，整個臺灣社會洋溢著一種無名的但是可感的歡樂氣氛。

身在臺灣的白先勇自然感受到了這種氣氛，那段時間，他不但與李歐梵、歐陽子、楊美惠、林耀福等人一起出席由梅新和丘彥明共同主持的「回顧六十年代——從我們這一班談起」座談會（八月三日），參與對六十年代文學歲月的回憶，而且還接受了《時報週刊》記者李利國的訪問（九月十八日），暢談他剛剛結束的大陸之行的感受——這樣的話題公然出現在媒體上，在「戒嚴」時期是不可想像的。寬鬆的政治環境使白先勇對臺灣社會充滿信心，他覺得，這是臺灣歷史上最令人歡欣鼓舞的時期。

在這樣的大環境下，白先勇心中牢固的「《現代文學》情結」使他萌動了一個想法：既然現在臺灣社會經濟富裕，政治環境寬鬆，爲何不想辦法將《現代文學》重刊？在當今多元化的工商社會，想辦一個像他們六十年代辦的《現代文學》那樣的同仁雜誌是不大可能了（一九七七年復刊的《現代文學》最終在一九八四年終刊就證明了這一點），但白先勇覺得，越是這樣的社會，越需要文學的「茁壯結實，蒸蒸日上」，而重刊《現代文學》，可以展示當年那種「不問收穫的墾荒精神」，將這種精神「再現給臺灣的青年讀者」，並「對一些有志於文學創作的年輕人產生一種鼓

勵」，使他們能夠從這種精神中獲得力量，在一個更加富裕、更加自由的環境下，在文學上取得更大的成就，應該是完全可能的。

白先勇這樣的想法，得到了允晨出版社負責人吳東昇和林伯峰的支持，他們贊成白先勇的構想，同意先重刊《現代文學》一至五十一期——因為前期的五十一期《現代文學》不易尋覓，其文學影響力和歷史價值也更大些。以後如果有機會，再將後期的二十二期補齊。

當時白先勇和吳東昇、林伯峰在討論這個計畫的時候，並沒想到這一計畫直到四年後才最終完成。一九九一年十二月，《現代文學》一至五十一期裝訂成十九冊，連同一冊《現文因緣》和一冊《現代文學資料彙編》，共二十一冊，由現文出版社出版——因為刊登在《現代文學》上的許多作品牽涉到版權問題，為了避免法律糾紛，白先勇在重刊《現代文學》時專門成立了一個「現文出版社」，由他自己任發行人。其實這個「現文出版社」登記的地址就是允晨出版社的地址，資金也來自允晨出版社。「現文出版社」的唯一「業務」，也就是重刊《現代文學》。

爲了《現代文學》的重刊，白先勇專門寫了一篇文章（《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌——寫在《現代文學》重刊之前），向二十世紀八、九十年代的臺灣讀者介紹二十世紀六十年代的臺灣文學。在這篇文章中，他除了分析《現代文學》何以會在二十世紀六十年代的臺灣文壇出現之外，還對當時許多年輕朋友如何與《現代文學》結緣，進行了回憶：

有一天在臺大文學院的走廊上，有三個低我們一班的學弟來找我，那就是杜國

清、鄭恒雄（潛石）和王禎和。我拿到王禎和的處女作馬上跟王文興幾個人傳閱欣賞，大家驚歎不止，我那時好像已經看到王禎和的未來。我的畫家朋友顧福生拿給我一篇小說〈惑〉，是他的女學生寫的，那個女孩子有怪才，我拿去《現文》發表了。那個女孩叫陳平，就是日後的三毛。許多年後，三毛才吐露，原來就是因為〈惑〉的發表，她才決定棄畫從文，開始了她的寫作生涯。從前我只知道姜淞是個才氣縱橫的青年畫家，並不知道他也有文才。有一次他很淡然的告訴我，他寫了一篇小說，要我看。我一看，大吃一驚，〈封神榜裡的哪吒〉像一顆光芒四射的夜明珠，令人目為之眩。那是一篇我自己也想寫而沒能寫出來的寓言小說。我在美國接到二十三期《現代文學》，有一篇小說〈壁虎〉，特別引起我的注意，這篇小說寫得驍悍，我以為是男作家寫的，向姚一葦先生打聽，原來施叔青竟是個在中學念書的女生。

在另一篇文章〈不信青春喚不回——寫在《現文因緣》出版之前〉中，白先勇對荊棘、李黎、郭松棻、林懷民、李昂等人和《現代文學》的密切關係，以及《現代文學》對一代臺灣作家的成長所產生的巨大影響，也有所描述。不過，從總體上看，白先勇的這些回憶雖然涉及的人物不少，可還是顯得過於簡略。好在，十九巨冊的《現代文學》重刊合訂本，以自身的存在「客觀」地再現著過往的事實，而一冊收錄了眾多作家與《現代文學》「因緣」的《現文因緣》，也從各個角度共同構建了《現代文學》的歷史風貌和文學影響，這些回憶文章，從不同的面向以豐富的細節補充了白先勇的回憶，再現了那個時代的文學風尚和文學精神，並證明了《現代

文學》在當時，正起了一個突顯文學風尚和凝聚文學精神的作用。

在《現文因緣》中出現的名字除白先勇之外，還包括姚一葦、何欣、余光中、柯慶明、夏志清、王文興、歐陽子、葉維廉、戴天、杜國清、王禎和、陳若曦、林懷民、奚淞、水晶、朱西寧、李昂、李黎、荊棘、辛鬱、蓉子、羅門、陳映真、鄭樹森、三毛、施叔青、劉大任、張錯、鍾玲、楊牧、叢甦、柏楊、林清玄、陳雨航——六、七十年代臺灣文學中的重要作家，幾乎都在這裡登場。當這些作家用自己的筆寫下與《現代文學》的「因緣」的時候，他們其實是在記錄自己的青春和那個時代的文學歷史，他們的這些文章，和他們在《現代文學》中刊登的作品一起，凝固起一個時代的文學塑像，為他們那個時代的文學，留下了歷史見證的底片。

一九九二年三月二十一日，白先勇專程返台，在臺北誠品書店為《現代文學》重刊舉辦了一個發佈會和慶祝酒會。在接受記者採訪時，白先勇感慨「眼見許多人類努力的痕跡，瞬間煙沒消逝，愈發感到時間洪流無可抗拒的威力，更覺得應該盡力將一些有意義、有價值的事物保存下來。」——重刊《現代文學》，就是白先勇要保存「有意義、有價值的事物」，讓《現代文學》在歷史中「完形」，在人們的記憶中定格。在一個日漸開放的時代，白先勇用重刊《現代文學》的方式，再一次喚起了社會對二十世紀六十年代臺灣文學的記憶，並用這種「重現」和「回憶」的方式，讓《現代文學》也介入、參與到二十世紀八、九十年代臺灣文學的建構之中。

王國祥去世（一九九二年八月）

「一九八九年，歲屬馬年，那是個凶年。」

那年夏天，聖塔·芭芭拉乾熱異常。有一天，白先勇「突然發現後院三棵義大利柏樹中間那一株，葉尖露出點點焦黃來，」白先勇一開始以為是天熱的緣故，「沒料到才幾天工夫，一棵六、七十尺的大樹，如遭天火雷擊，驟然間通體枯焦而亡。」柏樹無故枯亡，讓白先勇甚覺怪異，「心中總感到不祥，似乎有什麼奇禍即將降臨一般。」

沒有多久，王國祥便生病了。

一開始王國祥只是咳嗽不止，去醫院檢查，發現血紅素低，只及正常值的一半，於是醫生讓他進行抽髓檢查，結果出來，是他年輕時就得過的「再生不良性貧血」復發了——當初以為已經治癒的這個病魔，在王國祥體內蟄伏了近三十年後，居然又捲土重來。

此次病發，來勢洶洶。二十多年前，王國祥的病是中西醫結合治療好的，於是依照舊法，一方面把當年奚復一大夫開的那張藥方找出來，輾轉托人帶回臺北請奚大夫斟酌調整，然後按方服用，另一方面，使用激素、輸血等手段進行治療的西醫方法，也一併進行。

雖然治療方法沿用過去成功的經驗，並且幾十年間，醫學也有了很大的進步，但王國祥此時，畢竟年過半百，身體自身的抵抗力，已不能和青年時代相比，加之人不在臺灣，中醫藥方的改動，並不能完全準確地針對他的身體變化，因此這次服用中藥，效果並不明顯，而西醫對於治療「再生不良性貧血」，也沒有什麼特效的治療方法，在這種情況下，輸血就成了維持王國祥生命的主要手段。

王國祥生病，照顧他的重任自然就落在了白先勇的身上。王國祥需要經常輸

血，因為輸血可能有反應，所以王國祥去醫院輸血都由白先勇接送，他們跟醫院約好，把輸血的時間定在星期六，這樣白先勇就可以在星期五上完課後，從聖塔·芭芭拉開車到洛杉磯，第二天早上送王國祥去醫院，輸五百西西的血常常要七、八個小時，這樣輸完血，就到下午四、五點鐘了。在醫院全天陪王國祥時，面對著那「殷紅的液體，一滴一滴，順著塑膠管往下流，注入國祥臂彎的靜脈裡去。那點點血漿，像時間漏斗的水滴，無窮無盡，永遠滴不完似的。」白先勇知道這時候王國祥最需要的，除了這殷紅的生命之漿，就是他的陪伴、照顧、鼓勵和支持，他的陪伴、照顧、鼓勵和支持，將是王國祥與病魔進行艱苦的生死決鬥的精神動力和心理支柱。

爲了給王國祥治病，白先勇想盡了辦法。除了向王國祥的主治醫生瞭解治療方案和病情狀況之外，他還四處打聽有關「再生不良性貧血」的治療訊息。臺灣方面，白先勇聯繫了長庚醫院血液科的主治醫生施麗雲；大陸方面，白先勇得知上海、杭州、石家莊等地有醫生專治此症，一九九〇年九月還特地跑了一趟大陸，找了上海中醫學院附屬曙光醫院血液病研究室主任吳正翔大夫、杭州的一位老中醫和石家莊的一位專科醫生，帶回了新的藥方和許多配好的中草藥。然而白先勇的這些努力，都擋不住病魔的步步緊逼，王國祥的病，還是「一天比一天沉重了」。

一九九二年一月，王國祥五十五歲生日，我看他那天精神還不錯，便提議到「北海漁邨」，去替他慶生。我們一路上還商談著要點些什麼菜，談到吃我們的興致又來了。「北海漁邨」的停車場上到飯館有一道二十多級的石階，國祥扶著欄杆爬

上去，爬到一半，便喘息起來，大概心臟負荷不了，很難受的樣子。我趕忙過去扶著他，要他坐在石階上休息一會兒，他歇了口氣，站起來還想勉強往上爬。我知道，他不願掃興，我勸阻道：「我們不要在這裡吃飯了，回家去做壽麵吃。」我沒有料到，王國祥的病體已經虛弱到舉步維艱了。回到家中，我們煮了兩碗陽春麵，度過王國祥最後的一個生日。星期天傍晚，我要回返聖塔·芭芭拉，國祥送我到門口上車，我在車中反光鏡裡，瞥見他孤立在大門前的身影，他的頭髮本來就有少年白，兩年多來，百病相纏，竟變得滿頭蕭蕭，在暮色中，分外怵目。開上高速公路後，突然一陣無法抵擋的傷痛襲擊過來，我將車子拉到公路一旁，伏在方向盤上，不禁失聲大慟。我哀痛王國祥如此勇敢堅忍，如此努力抵抗病魔咄咄相逼，最後仍然被折磨得形銷骨立。而我自己亦盡了所有力量，去迴護他的病體，卻眼看著他的生命一點一點耗盡，終至一籌莫展。我一向相信人定勝天，常常逆數而行，然而人力畢竟不敵天命，人生大限，無人能破。

一九九二年八月十七日星期一，王國祥在與病魔苦苦抗爭三年之後，還是敗下陣來。下午五點二十分，他的心臟停止了跳動。在洛杉磯的凱撒(Kaiser Permanente)醫院，白先勇執著王國祥的手，「送他走完人生最後一程。霎時間，天人兩分，死生契闊，」在人間，白先勇向相知相交二十八年的至友王國祥告了永別！。

白先勇在洛杉磯為王國祥料理完後事，回到聖塔·芭芭拉，只覺得全城一空，他與王國祥三十八年的感情，轉眼間化做一縷骨灰，念及幾十年來與王國祥相濡以沫扶持相伴的種種，面對後院中枯死的柏樹留下的一塊愣愣的空白，「樹猶如此，

人何以堪，」白先勇心中的悲痛，難以排解，爲此他大病一場，「人生浩劫，至此又經歷了一番。」

病癒後，白先勇將王國祥家中病中相伴的兩株桂花搬到自己的後院，也把幾個月沒有回家已成廢園的後院重新打理，花了一年多的工夫，才終於把滿園黯然失色的花木和幾十株奄奄一息的茶花一一救活。閒暇時坐在後院中，面對盛開的百花，滿園的春色，白先勇不禁會想起在園中留下處處足跡的王國祥，過去的一幕幕場景，總是會不期然地閃現在他的眼前：

當初剛剛買下隱谷這所房子的時候，收拾原屋主留下的滿園子的長春藤，就多虧了王國祥幫忙，院中遍植茶花，也是和王國祥商量的結果，西邊空地種義大利柏樹，則是王國祥的主意。那個暑假，他們整理房屋，收拾後院，啜杏子酒，啖牛血李，饕餮蟹，多少美好的記憶，就留在了這個院子裡。

王國祥是浙江寧波人，父親曾任司麥脫（SMART）襯衣公司總經理，家境小康，由於母親烹飪手藝好，王國祥也從母親那裡學會了幾個拿手菜。一九六六年夏天，白先勇來到正在加州大學柏克萊校區攻讀博士學位的王國祥處，一起過暑假。那段時間，白先勇在柏克萊埋頭寫〈遊園驚夢〉，王國祥每天給他做自己拿手的煎餅，一個暑假下來，白先勇不但寫出了〈遊園驚夢〉，而且人也變得胖了許多。他們在聖塔·芭芭拉相聚煮石頭蟹下酒，也都是王國祥掌握火候。一九八八年，復旦大學中文系教授陸士清到加州大學聖塔·芭芭拉校區做訪問學者，白先勇帶他到洛杉磯的艾爾蒙特（El Monte）王國祥新買的住處參觀。那次陸士清（還有盧新華夫婦）造訪，也對王國祥的廚藝讚不絕口，「他做的豆瓣魚，川味十足，」麻油鴨，則令



1993年王國祥過世後，打理幾乎已成廢園的後院，滿園春色才又現生機。

陸士清胃口大開——那是王國祥專門爲他做的。王國祥的細緻和待人周到，令陸士清非常感動，陸士清後來專門寫文章，回憶王國祥的溫文厚道、熱情真誠和幽默風趣。

那次陸士清在王國祥家的院子中，看到栽種的幾株義大利柏樹有些歪斜，就根據自己扶正農作物的經驗，用鏟子在傾斜的上方斜插一刀，再用腳一踩鬆土，樹就正了。王國祥見了很高興，說「要是義大利的比薩斜塔，也能這樣鏟一鏟，就讓斜塔直立了，那就好了。」他的幽默，把陸士清逗得哈哈大笑？

一九七六年暑假，尚在俄勒岡大學讀書的李昂和姊姊施叔青一起到聖塔·芭芭拉看白先勇，她們到的時候，王國祥也在，當時王國祥正蹲在後院一株花樹前，整理花木，施叔青、李昂姊妹進來後，王國祥雖然只跟她們說了幾句話，但他的樸實和真誠，卻給初次見面的兩姊妹留下了「十分好的印象」。多少年後，李昂在文章中提及那次會面，仍然對王國祥和白先勇「兩人如此和諧、自然、相知相惜」的印象記憶猶新。

一九七二年耶誕假期，白先勇和王國祥以及王潤華、淡瑩夫婦四個人一起，結伴旅行，他們南下聖地牙哥，北上蒙特瑞，度過了一個歡樂的聖誕。那時王國祥已在加州大學柏克萊校區物理系拿到博士學位，正在賓州大學做博士後研究，人生的美好未來，就像美國一望無際的高速公路，在他們的眼前伸展綿延。那時的王國祥，充滿活力，對人生的未來，充滿信心。那次歡樂的耶誕之旅，四個人的音容笑貌，雖然多少年過去了，但想起來仍然歷歷在目，彷彿就在昨天……。

白先勇的好友淡瑩在〈花之音——游白先勇隱谷花園有感〉一文中這樣寫道：

「國祥從患病到逝世，表現得非常勇敢和堅強，雖然最終敵不過病魔的糾纏而撒手塵寰，但是有一位如此體貼、細心、任勞任怨、對他仁至義盡的伴侶陪著走完人生最後一段旅程，相信他是死而無憾的。」

歲月匆匆，不知不覺間，王國祥去世已經十五年了，對於白先勇來說，「喪友的悲痛如今變成一種沉澱，不易爲人覺察，但永遠佔據心底最深的一個角落。這個脆弱的角落平時不能碰，一碰就無限酸楚。」淡瑩的這段話，可謂知音之論。

提前退休（一九九四年九月）

一九八一年秋，白先勇升任正教授。

在經過了二十年左右的經驗積累之後，白先勇的教學生涯在二十世紀八十年代已達到了頂峰，他不但成爲系裡的骨幹教師，爲學生開出了多門課程，而且他的課程也受到學生的熱烈歡迎。從七十年代後期開始，白先勇還指導碩士研究生。在白先勇以及系裡其他同仁的共同努力下，此時加州大學聖塔·芭芭拉校區的德語、斯拉夫語和東方語文系規模已經有所擴大，一些新的力量加入進來，白先勇臺灣大學外文系的師弟杜國清，以及白先勇曾經教過的學生艾朗諾，這時都在系裡任教，八十年代加州大學聖塔·芭芭拉校區的德語、斯拉夫語和東方語文系的教學和科研水準，呈現出蒸蒸日上之勢頭。一九九二年，東方語言文學從德語、斯拉夫語和東方語文系中獨立出來，單獨成立了東亞語言與文化系。

一九八〇年春季，白先勇以訪問教授的身份，在加州大學柏克萊校區的東方語文系任教一學期，講授「明清小說」和「六十年代臺灣文學」兩門課程，並做相關

的學術研究。一般而言，只有教學科研突出的教授，才會受到其他學校的邀請，到外校任客座教授。白先勇能受到美國東亞研究的重鎮加州大學柏克萊校區東方語文系的邀請前往任教，證明白先勇的教學水準和研究能力，已經在美國的教育界和學術界，產生了一定的影響。

一九八四年，在白先勇任教加州大學聖塔·芭芭拉校區二十年之際，他因為教學水準突出，被加州大學聖塔·芭芭拉校區評為年度「傑出教師」，這令白先勇深感欣慰，因為，這是對作為教師的白先勇職業生涯的最大肯定。

一九八七年春季，按照加州大學的交流計畫，白先勇作為訪問教授，到中國大陸的復旦大學中文系任教一學期（三個月左右）。能被加州大學派到中國進行交流本身，也說明了白先勇在加州大學東亞研究領域教學和研究方面的重要地位和權威性。白先勇在復旦大學（包括後來在南京大學）所開設的有關「臺灣文學的發展」、「《紅樓夢》中的視角與人物」、「文學和電影」等課程和講座，受到了復旦大學（南京大學）師生的熱烈歡迎。白先勇以自己豐富的教學經驗和紮實的研究成果，向大陸的教育界和學術界，展示了加州大學的教學科研水準，也使自己的「教學影響」，擴大到了中國大陸地區。在他的課程和講座的影响下，不少大陸學生（包括本科生和研究生）開始對臺灣文學產生興趣，有些還從此走上了研究臺灣文學乃至海外華文文學的道路。

一九九四年秋，白先勇在加州大學聖塔·芭芭拉校區任教近三十年後，提前榮休。那年加州經濟不景氣，帶動學校的財政預算受影響，為了縮減開支，學校鼓勵資深教師提前退休（優惠政策是，提前退休的教師退休金按正常退休的方式計算，



1993年在巴黎圖書館看雨果的手稿。

而對學校來說，重要的是退休教師的退休金是由政府而不是由學校支付，以聘用年輕的（自然薪水也低的）教師節省開支。白先勇覺得退休後時間自由，可以做自己想做的事，因此「響應」學校的號召，在他五十七歲的時候，申請提前退休。

一九九七年八月，在白先勇六十歲生日之際，學校和東亞系為白先勇六十華誕舉辦了一個舞會，在舞會上，與會者紛紛邀請白先勇共舞。幼年時，白先勇家裡曾經請過專門的舞蹈老師教他們兄弟姊妹跳交誼舞，因此白先勇的探戈、倫巴、恰恰都相當拿手。那天晚上，他笑著、跳著，和一個又一個邀舞者在大廳中旋轉。他感到，他的內心充滿了活力，雖然此時他已退休近三年，但退休對他來說，只是一個新的人生的開始。在他的退休生涯中，他已開始了人生新的飛揚。

第二天，學校和東亞系又在聖塔·芭芭拉市的一個著名中餐館，為他舉行了一個隆重的生日晚會，聖塔·芭芭拉校區的華人校長楊祖佑教授親自出席，當晚前來參加這一盛典的朋友、同事、學生和當地華人近百人。在餐廳進門迎面的「照壁」上，懸掛著兩副對聯：一為「寫小說世上皆知白先勇 稱大家筆下不盡紅樓夢」；一為「華夏小說王 甲世大作家」。那晚白先勇非常高興，三十幾年來，他為加州大學聖塔·芭芭拉校區東亞系盡心盡力，眼看著它漸成規模，日趨壯大，自己親手培養的學生也數不勝數，可謂桃李滿天下。自己也從講師（一九六五至一九七一年）到助理教授（一九七一至一九七三年）到副教授（一九七三至一九八一年）再到教授（一九八一年至今），最美好的人生都獻給了這個學校，此刻雖然離開了學校，但想到自己三十年來兢兢業業，教書育人，未敢稍懈，教學成績，足以傲人，他又深感欣慰，況且，儘管自己不再是學校和系裡的全職教師了，但還是學校和東亞系的

榮休教授，還是加大聖塔·芭芭拉校區的一分子，工作重點有所轉移，教師的身份並未改變，而學校、東亞系以及各位同仁，也沒有忘記他，還專門爲他慶祝六十歲生日——能在六十歲生日之時收到這樣的「禮物」，白先勇心裡覺得分外溫暖。

而加州大學聖塔·芭芭拉校區獻給白先勇六十歲生日的最好禮物，是在這一年（一九九七年）由東亞圖書館將白先勇的手稿和根據他的小說改編的舞台劇、電影等相關資料收入館藏，專門設立了「白先勇特藏」（Pai Hsien-Yung Collection）。服務三十年的「母校」能在圖書館爲自己設立特藏，這對於在美國（英語世界）用漢語（華文、中文）寫作的白先勇來說，無疑是個莫大的榮譽，也是對他創作成就的最大肯定。從此，白先勇不僅僅是一個曾在加州大學聖塔·芭芭拉校區任教的教師，同時，也是以一個令加州大學聖塔·芭芭拉校區引以爲豪的作家的身份，和他的創作一起，永遠成爲加州大學聖塔·芭芭拉校區的一部分。

註釋

①參閱《樹猶如此》，收入《樹猶如此》，聯合文學出版社，二〇〇二年二月版。

②參閱陸士清：《哦！心中的翠柏》，《香港作家報》，一九九七年六月。

③淡瑩：《花之音——游白先勇隱谷花園有感》，《世界日報》，一九九七年七月三十日。

陳文美

第六章 太平洋兩岸時期

世界華文文學經典（一九九九年）

關懷愛滋：文學書寫與社會參與（二〇〇〇～二〇〇四）

「白先勇衝擊波」（二〇〇三年）

香港半生緣（一九四九～二〇〇七）

兩度獲獎（二〇〇三～二〇〇四）

崑曲之旅六十年（一九四六～二〇〇七）

青春版崑曲《牡丹亭》的製作歷程（二〇〇二～二〇〇四）

百場青春版崑曲《牡丹亭》演出史（二〇〇四～二〇〇七）

青春版崑曲《牡丹亭》的意義和價值（二〇〇二～二〇〇七）

《紐約客》（一九六五～二〇〇三）

藝術與人生：一個是「情」，一個是「美」（一九三七～）

世界華文文學經典（一九九九年）

一九九四年白先勇從加州大學聖塔·芭芭拉校區退休以後，最初一段時間他主要是休息和侍弄後院中的花草。自從王國祥生病以後，三年間白先勇既要忙於學校的教學工作，又要照顧王國祥，不但精神上高度緊張，而且不斷在聖塔·芭芭拉和洛杉磯之間往返奔波，出入醫院，遠赴大陸，體力消耗也很大。長期的心力交瘁，使白先勇的身體受到很大的影響。王國祥去世後，白先勇大病一場。現在退休了，時間上寬裕自由，心態上休閒從容，正好可以調養一下自己的身體，而園中的茶花、杜鵑，也正需要全力呵護，用心栽培。在剛退休的那段日子裡，白天，白先勇為花草施肥、澆水、修剪、噴藥，晚上，他都要練幾十分鐘的氣功，鍛煉鍛煉身體。其他的時間，白先勇看看書，寫寫散文，和朋友通通電話，一轉眼，一、兩年的時間很快就過去了。

不過，即便是在退休最初的這段悠游自在、「精心護花」的日子裡，白先勇也沒有徹底「放鬆」。早在二十世紀八、九十年代，白先勇就有了為父親白崇禧寫傳的念頭，收集資料和訪問相關人士的工作，也從那時就已開始，中間因為繁忙的教學任務和王國祥生病，使這一工作時斷時續。退休以後，正好可以全力以赴，完成這一重要的寫作計畫，了卻自己的這個心願。因此，這一時期，白先勇在休養、護花的同時，也在開始著手父親傳記的寫作。

這部初定名為《仰不愧天——白崇禧將軍傳》的傳記寫作持續了好幾年。白先勇為父親寫傳主要有兩個目的，一是「目前有很多史料對白崇禧將軍有所曲解，身為人子，他覺得有責任將自己所知道的寫出來，還父親一個公道，」另一方面，父親



白先勇攝於白崇禧手書「仰不愧天」碑前。

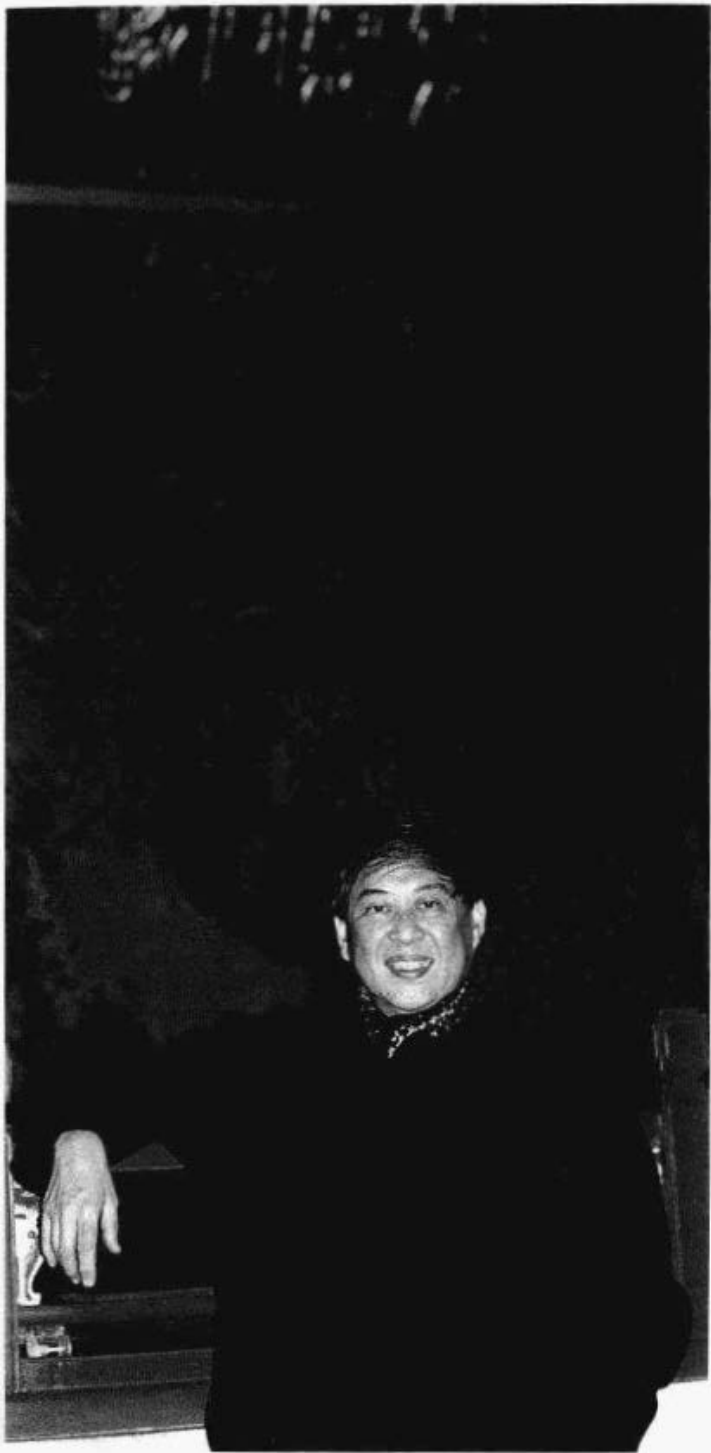
在白先勇的心目中既是一個曾經領兵百萬、對歷史有貢獻的將軍、英雄，同時也是一個注重教育、要求嚴格的父親。一般人看到的只是白崇禧「將軍」、「英雄」的一面，而白先勇則可以寫出白崇禧「將軍」、「英雄」加「父親」的一面，這本傳記，將從獨特的角度和更豐富的層面，提供一個其他傳記無法描述的白崇禧形象——白崇禧不光是一個歷史人物，同時也是兒子白先勇眼中的父親。一九九五年七月七日至十日，《聯合報》副刊專門在「紀念抗戰勝利五十週年專輯」中，以〈徐州會戰臺兒莊大捷——先父白崇禧將軍參加是役之經過始末〉為名，連載了白先勇這部傳記的部分內容。而傳記中關於白崇禧參與「四平街會戰」決策和建立廣西模範省的章節，也先後在《當代》雜誌和《印刻文學生活誌》刊出。這些文章登出後，產生了極大的反響，也引發了人們期待這本傳記早日問世的渴望。

如果按照白先勇原先的寫作計畫和速度，沒有其他事務的介入，這本傳記應該已經完成了。然而，自一九九九年開始，白先勇應社會各界的熱情邀請，以及爲了實現自己的文化理想（製作青春版昆曲《牡丹亭》），開始頻繁穿梭於太平洋兩岸（包括太平洋西岸的臺灣、港澳、中國大陸和太平洋東岸的美國）之間，父親的傳記雖然已經完成了五分之三，但整本書的寫作，卻因此而暫時耽擱了下來。

時光老人的腳步總是輕捷的，不知不覺間，一九九九年來臨，二十世紀已進入尾聲。在此世紀之交的時候，世界各地、各界都在忙著爲即將過去的二十世紀人類所取得的成就進行「盤點」和總結，在西方出版界，素負盛名的藍燈書屋，就在世紀之交遴選出了一百本最傑出的英文小說。在華人世界，在臺灣，一九九九年也「恰爲五四新文學運動八十週年，爲檢視五四運動以降臺灣文學重要的經典名著，給

予其應有的尊榮，「臺灣」行政院文化建設委員會」乃策劃了「臺灣文學經典評選」活動，並委託《聯合報》副刊辦理，希望能以「媒體傳播力量，擴大宣傳效果，使更多人關注臺灣文學。」

一九九九年三月十九至二十一日，由臺灣「行政院文化建設委員會」主辦，《聯合報》副刊承辦，「國家圖書館」協辦的「臺灣文學經典研討會」，在「國家圖書館」召開。出席會議的「當選者」有白先勇、王文興、七等生、李昂、余光中、痲弦、周夢蝶、商禽等。開幕式上，演唱了詩人鄭愁予的詩作〈錯誤〉、商禽的詩作〈樹〉、痲弦的詩作〈歌〉。文建會主委林澄枝、《聯合報》發行人王效蘭致辭。白先勇則以「文學經典的保存與流傳」為題，做專題演講。



1999年在北京湖濱會館看崑崙。

此次會議專門研討票選出來的三十本「臺灣文學經典」。這份書單是經過嚴格選拔產生的，票選過程分三個步驟：首先由七位學者和專業讀書人王德威、何奇澎、李瑞騰、向陽、彭小妍、鍾明德、蘇偉貞組成小組合議，提出一百五十本參考書單；然後將這份參考書單寄發給在大專院校教授現代文學及相關課程的教授票選，書單共寄出九十一份，回收了六十七份，依得票高低選出五十四本；最後由七位決選的提名委員開會討論，決選時選出二十七本。評選委員再推薦王夢鷗的《文藝美學》、商禽的《夢或者黎明》、簡媜的《女兒紅》、林海音的《城南舊事》、張大春的《四喜愛國》、朱西寧的《鐵漿》、李喬的《寒夜三部曲》等角逐最後三本書，票選結果由前三者奪得三個名額。

白先勇的《臺北人》不但在第二階段得票數高居榜首（回收的六十七份書單中選白先勇《臺北人》的有六十一份），而且在第三階段，也和黃春明的《鐘》、陳映真的《將軍族》、七等生的《我愛黑眼珠》、楊牧的《搜索者》、鄭愁予的《鄭愁予詩集》、余光中的《與永恆拔河》、夏志清的《中國現代小說史》、姚一葦的《姚一葦戲劇六種》一起，得到七位評選委員的全票。

「臺灣文學經典」的評選在臺灣乃至整個華人世界引起了強烈的反響。就在這次評選舉辦後不久，一九九九年六月十四至二十日，在二十世紀的最後二百天裡，面向全球華人社會的香港《亞洲週刊》，與來自全球各地的文學名家余秋雨、王蒙、王曉明、劉再復、謝冕（以上中國大陸）、王杏慶（南方朔）、施淑（以上臺灣）、鄭樹森、王德威（以上北美）、劉以鬯、黃繼持、黃子平（以上香港）、潘雨桐（馬來西亞）、黃孟文（新加坡）一起，以全球範圍內的華文小說為評選對象，選出了「二十

世紀中文小說一百強」。其中，白先勇的《臺北人》位於魯迅的《吶喊》、沈從文的《邊城》、老舍的《駱駝祥子》、張愛玲的《傳奇》、錢鍾書的《圍城》、茅盾的《子夜》之後，名列第七。巴金的《家》、蕭紅的《呼蘭河傳》和劉鶚的《老殘遊記》則得到前十名的其他三個位置。

繼臺灣、香港相繼「盤點」二十世紀華文文學之後，中國大陸的人民文學出版社和大陸的專家學者共同參與的二十世紀「百年百種優秀中國文學圖書」終審評選結果，也於一九九九年八月十六日揭曉，白先勇的《臺北人》和林海音的《城南舊事》、王文興的《家變》、陳映真的《將軍族》、余光中的《余光中詩選》名列其中。由於此次選舉的專家學者均來自大陸，因此這幾位作家和他們的作品，就成為大陸學者眼裡最能體現臺灣文學成就的代表。

無論是臺灣選的「臺灣文學經典」，還是香港選的「二十世紀中文小說一百強」，還是大陸選的「百年百種優秀中國文學圖書」，也不論是以臺灣各類文體為評選對象，還是以世界華文小說為評選對象，還是以百年中國（含臺灣、香港）各類文體為評選對象，白先勇的《臺北人》均名列其中。按照艾略特對經典的定義，「經典作品只可能出現在文明成熟的時候；語言及文學成熟的時候；它一定是成熟心智的產物。」臺灣、香港和中國大陸雖然有很長一段時間政治制度不同，意識形態各異，文學發展的歷史也各有自己的特色，但在回顧二十世紀不同區域的華文文學的時候，還是在經典的取捨標準上，體現了某種一致性，而無論是讀者、專家的評選，還是時間、歷史的考驗，《臺北人》都能經受嚴格的檢驗並脫穎而出，以深厚的歷史感、深刻的人性觀和深湛的藝術性，在二十世紀華文文學中，確立起牢固的

經典地位——它不僅「是成熟心智的產物」，而且是能吸引讀者「以先期的熱情和神秘的忠誠閱讀的書」（波赫士語）。

關懷愛滋：文學書寫與社會參與（二〇〇〇～二〇〇四）

一九八〇年十月至一九八一年五月間，美國洛杉磯地區高特列醫生（Dr. Micheal Gottlieb）首先發現五位年輕男性病人（均為同性戀者）患有肺囊蟲型肺炎；一九八一年六月，美國疾病管制局（CDC）又宣佈在紐約和洛杉磯地區，發現了二十六位患有卡波西氏瘤的病人。肺囊蟲型肺炎和卡波西氏瘤均較罕見，而它們的一個共同特點，是患者的免疫系統嚴重失調——肺囊蟲型肺炎和卡波西氏瘤不過是免疫系統嚴重失調後的兩大主要症狀，於是美國疾病管制局把這種免疫系統嚴重失調的疾病命名為「後天免疫系統失調症候群」（Acquired Immunodeficiency Syndrome）- 簡稱「愛滋病」（AIDS）。

當一九八〇年代初愛滋病在美國東西海岸的大都市三藩市、洛杉磯、紐約蔓延開來的時候，「首當其衝者為居住在大城市的男同性戀團體，尤其三藩市與紐約，因為男同性戀人口密集，成為重災區。一九八三年統計，愛滋病例，男同性戀佔有百分之七十一。」由於愛滋病是一種新生的傳染疾病，當它剛剛出現時，美國社會對它的致病原因、傳染途徑可以說一無所知（更不用說診斷和治療了），再加以這種疾病的高致死性，因此在社會上引起巨大的恐慌，而愛滋病在美國最先出現在男同性戀者之間，也使美國的一般民眾乃至醫學界都誤以為愛滋病是一種男同性戀者獨有的疾病，甚至有人認為愛滋病是對同性戀者的一種「天譴」。

隨著醫學界對愛滋病研究的深入，現在人們已經知道，愛滋病並不限於同性戀者（如女同性戀者幾乎很少感染愛滋病——除非注射毒品或與異性接觸而感染），在異性戀者中也大量存在，並且，除了性行為之外，輸血、毒品注射共用針管、醫療器械污染和母嬰垂直傳染也是愛滋病的主要感染途徑。愛滋病的病源為愛滋病毒H-1V（Human Immunodeficiency Virus），由於這種病毒是反轉錄病毒，會不斷分離、複製和變異，造成不同的亞型（從A到J），因此在世界不同地區，流行的是不同的愛滋病毒亞型，如最先傳入美國並爆發開來的愛滋病毒為B亞型，這種亞型由同性戀人口帶入美國，導致了「美國目前百分之九十以上同性戀感染者是亞型B」——這也是造成美國一般民眾（後來擴大到世界）誤解愛滋病只屬於同性戀人群的主要原因。事實上「目前世界上最嚴重的是C亞型，全世界約有百分之四十的愛滋病患者為C亞型，主要分佈在非洲南部、印度、大陸西南省份等地方。」這些愛滋病患者並不以同性戀人群為主，而在泰國流行的E亞型，則主要發生在異性戀人群。

由此可見，愛滋病並不只屬於美國，更不只屬於同性戀，只不過它在美國最早出現在同性戀者身上，在人們還沒有正確認識這種疾病之前，隨著美國的強勢主導和資訊播散，將最初的「愛滋病屬於同性戀」這一誤解傳遍了全世界。

隨著全球一體化進程的加速和人類交往的日趨頻密，愛滋病也在全球範圍內迅速蔓延。一九九四年八月，第十屆愛滋病國際會議在日本橫濱召開，這是亞洲第一次舉辦有關愛滋病的國際會議。在會上，當時的「世界衛生組織」（WHO）全球愛滋病小組主任麥可·莫森博士（Dr. Michael Merson）對亞洲國家提出嚴重警告：「亞洲某些地區，愛滋病毒（HIV）感染的速度已超過世界上任何其他地區。如不

迅速採取行動，在這個世界上人口最稠密的地區，愛滋病將氾濫成災。」事實也確實如此，以臺灣地區為例，自一九八四年發現第一例愛滋病例至一九九五年發展到九百例，前一百例花了四年零七個月的時間，可是從第八百例到九百例只用了半年時間，可見愛滋病在臺灣地區的增長速度愈來愈快，已呈迅速蔓延擴大之勢。

面對愛滋病這一人類在世紀末面臨的最大挑戰，面對臺灣正在醞釀中的愛滋風暴，白先勇心急如焚。從一九九六年開始，他不斷撰寫文章，向臺灣民眾宣傳愛滋知識，強調愛滋的危害，希望通過自己的努力，幫助臺灣民眾樹立正確的愛滋觀，重視對愛滋的預防和救治，消除對愛滋的恐懼感和排斥心理。二〇〇〇年和二〇〇三年，白先勇還創作了兩篇小說〈Danny Boy〉和〈Tea for Two〉，用藝術的方式，表達自己對愛滋病的立場和態度。從總體上看，白先勇的這些文章（小說）主要側重在這樣幾個方面：

一、在宣傳愛滋知識的同時改變人們的錯誤觀念

由於愛滋病是一種人類歷史上從來沒有遇到過的新型疾病，因此一般民眾對於愛滋病缺乏基本的知識，常常在道聽塗說中加入自己的想像，形成錯誤的觀念。白先勇的文章〈世紀末最大的挑戰——愛滋病（AIDS）對人類的襲擊〉正本清源，從頭說起，對愛滋病的發展歷史、兩種模式（美國模式及非洲模式）、致病原因、愛滋病毒（HIV）和愛滋病（AIDS）的聯繫和區別、感染和發病有何症狀等做了詳盡的介紹，以幫助人們獲得正確的愛滋知識。在這個過程中，白先勇特別對「愛滋病屬於同性戀」這一錯誤的觀念進行了糾正——對這一點的強調固然與白先勇身為同性戀者有關，他要用正確的知識抹去因誤解而造成的對同性戀者的「污名」，但更

為重要的，是白先勇出於一個知識份子的良知，提醒人們不要在錯誤觀念的引導下，以為愛滋病與自己沒有關係，而放鬆了對愛滋病的警惕和防範。

二、特別關注臺灣的愛滋發展情況並呼籲社會重視對愛滋的宣傳和防治

對於愛滋病在臺灣快速蔓延的現實，白先勇憂心忡忡，不斷以書寫的方式，對愛滋病可能對臺灣構成嚴重的威脅提出警告，強烈呼籲有關當局高度重視愛滋病所造成的危害（個人的、家庭的、社會的、心理的、道德的、情感的）並提出自己具體的建議（行政機關、學校、媒體、民間社團共同努力）。〈世紀末最大的挑戰——愛滋病（AIDS）對人類的襲擊〉一文的最後兩節，就是專門談臺灣的愛滋危機以及自己的呼籲和建議。在白先勇看來，只有全社會對愛滋有正確的觀念、完整的知識、高度的重視以及共同的行動，才能應對這場世紀末人類面臨的最大災難。在該文中白先勇更是通過一系列數字，強調愛滋的危害之烈，希望以此警醒「向未能以理性務實態度對待愛滋病以及愛滋病患」的臺灣社會，破除「一般大眾仍誤認為愛滋只是屬於少數邊緣族群的危險傳染病」的迷思。由於「愛滋病不僅是一種生物現象，一個醫學問題，也極複雜的牽涉到社會道德、社會倫理、心理、情感、精神各個層面，」因此當臺灣社會還缺乏正確認識愛滋的觀念的時候，就必然會「對愛滋及愛滋病者懷著一種非理性的恐懼及不必要的歧視，使愛滋蒙上『不名譽』的污名。然而這種諱疾忌醫的態度，十分危險，愛滋不會因為社會的歧視與冷漠而停止擴散，相反的，就是因為社會警惕不夠，宣傳不力，所以近年來愛滋在臺灣才得以急速蔓延。」在這篇文章中，白先勇特別提到了愛滋所牽涉到的非醫學層面對社會的影響——對愛滋由恐懼而排斥，由排斥而不敢面對，而不敢（或不能）正確面對乃

至道德指責和「污名化」，只會讓愛滋患者遭受更大的壓力，陷入更加隱藏的狀態，這樣的社會環境不僅不利於愛滋病的防範和救治，反而會導致愛滋的擴大和蔓延。

三、為社會應該如何正確對待愛滋病患者樹立榜樣和標準

愛滋病的高致死性、無法治癒性和患病的「不名譽」傳言，使一般民眾談愛（滋）色變，對愛滋病患者，避之唯恐不及。當初美國學童賴恩·懷特（Ryan White）十歲時因輸血而染上愛滋病，他的學校及學生家長們竟強迫他退學，做法十分殘忍；黃春明在赴日本拍攝愛滋病紀錄片《紅絲帶的故事》時，也發現日本老百姓面對愛滋病人「比怕鬼更怕」；社會的這種恐「愛（滋）」心理和道德偏見，對愛滋病患者造成了極大的壓力。一九九四年獲得第六十六屆奧斯卡最佳男主角獎的美國電影《費城》（Philadelphia），片中由湯姆·漢克主演的律師安德魯因患愛滋病而遭歧視性解雇的情形，相當真實地反映了愛滋病患者的現實處境。在臺灣，社會對愛滋病患者同樣缺乏正確的認識，因此，幫助社會樹立正確對待愛滋病患者的觀念和態度，就顯得十分重要。白先勇在《山之子——一個愛滋感染者出死入生的心路歷程》中，對臺灣愛滋感染者韓森如何戰勝患病後的死亡恐懼和社會壓力，努力從困境中走出來，尋找到人的尊嚴並最終成為幫助其他愛滋病患者的「愛滋義工」，進行了充分肯定，並在文中指出韓森之所以能走出愛滋籠罩的陰影，親人的支援和朋友的幫助，至關重要。在文章中白先勇也介紹了臺灣的一些有志之士正默默地從事扶助愛滋病患者的工作，他們在面對愛滋病患者時，毫無恐懼，不帶偏見，給予愛滋病患者應有的人的尊重，切實幫助他們，不但成立了專門收留愛滋病患者的「中途之家」，而且還撰文寫書，讓社會全面深入地瞭解愛滋病人的生存狀況和現實處境，以

喚起社會的關注和關心。事實上像韓森這樣的愛滋病患者能夠「出死入生」，重新找回為人的尊嚴和生存的價值，也與周圍有包容接納他們的親人和社會上有用正確的態度對待他們的人士有關。肯定這些起死回生的愛滋病患者，讚揚這些社會上的有志之士，體現的就是白先勇努力要宣導的正確對待愛滋病患者的態度和做法。

白先勇不但以「散文」的方式直接表達希望社會正確對待愛滋病患者，而且還以小說的方式，通過韶華、修女玫瑰瑪麗（〈Danny Boy〉）和「我」（〈Tea for Two〉）等人物形象的塑造，為社會如何正確對待愛滋病患者，藝術化地提供了榜樣和標準。白先勇曾經在與著名愛滋病防治專家何大一等人的對談中，特別提出「『愛滋病人』，除了愛滋病這個名詞外，不要忘了下面還有一個『人』字」，「愛滋病人也是人，不能說得了愛滋病，人權及人性就都被抹殺。」（〈Danny Boy〉和〈Tea for Two〉這兩篇小說，某種意義上正是這一思想的形象化注解。

除了以文學書寫的方式介入對愛滋的關懷之外，白先勇還直接參與社會行動，關懷愛滋。

二〇〇〇年四月，白先勇專程從美國飛返臺灣，參加一連串防治愛滋病的活動。為了專心準備這次防治愛滋系列活動，他甚至放棄了在蘇州舉行的「首屆中國崑劇藝術節」精彩的觀賞節目。這次防治愛滋病的系列活動，包括醫學界提出的專業見解、文化界表達對愛滋的關懷，以及各界參與、協助愛滋病患者的希望工作坊愛滋教育基金會募款餐會等。

二〇〇〇年四月十四日下午，在臺北市忠孝東路聯合報第二大樓九樓會議室，白先勇參加了由《聯合報》副刊、希望工作坊愛滋教育基金會籌備處、陽明大學愛

滋病防治及研究中心聯合主辦的一場「面對愛滋：文學界的反應」座談會。這次座談會的對談人爲黃春明、李昂、朱天文、廖娟秀，主持人爲白先勇。

二〇〇〇年四月十五日晚，在浪漫的燭光和悠揚的歌聲中，希望工作坊愛滋教育基金會募款餐會在圓山飯店揭開序幕。這次募款餐會由希望工作坊愛滋教育基金會籌備處主辦，何大一（中研院院士、雞尾酒療法研發者）、白先勇（著名作家）、陳宜民（陽明大學愛滋病防治及研究中心主任）、辜懷群（辜公亮文教基金會執行長）、王文杉（聯合報系總管理處副總經理）共同發起。出席晚會的各界人士包括馬英九、吳京、張寶琴、郁慕明、蔡琴、齊秦、王祖賢等共數百人，晚會共募得新臺幣逾四百萬元，全數作爲希望工作坊愛滋教育基金會的成立基金。

二〇〇〇年四月十六日下午，在臺北市羅斯福路四段八十五號，臺灣大學第二學生活動中心國際會議廳，白先勇參加了由陽明大學愛滋病防治及研究中心、希望工作坊愛滋教育基金會籌備處、《康健》雜誌、聯合報系共同主辦的「防治愛滋：醫學治療與人文關懷」座談會。座談會由《聯合報》總編輯項國寧和《康健》雜誌總編輯李瑟共同主持，對談人爲何大一、白先勇、莊哲彥和陳宜民。

在這些防治愛滋病的活動中，白先勇將他用文字表達過的關懷愛滋的內容，又用語言和行動再「表達」了一次。並且，他的這種「表達」還不限於臺灣，在香港和中國大陸，也留下了他用行動「關懷愛滋」的印記。

二〇〇二年一月，香港智行基金會舉辦愛滋病講座，白先勇專程前往，做題爲「二十一世紀愛滋病對華人世界的威脅——我的杞憂」的演講。在演講中，他以美國作爲前車之鑑，呼籲華人社會要重視對愛滋病的預防。二十世紀八十年代初愛滋病

剛剛在美國出現的時候，白先勇正好在加州大學柏克萊校區當客座教授，「親眼看到許多人被愛滋風暴捲進去，」他希望這樣的悲劇不要再在華人世界重新上演，同時他也強調：愛滋病不可怕，可怕的是人類對愛滋病的無知及對愛滋病人的歧視。此次香港之行，白先勇還在天地圖書公司捐出的三百本自己最新出版的散文集《昔我往矣》上簽名，將這三百本書的義賣款捐給智行基金會，以支持智行基金會在香港和大陸宣傳、推動防治愛滋病的工作。

二〇〇三年九月，得知中國大陸河南省柘城縣雙廟村的朱進中辦了一個「關愛之家」（愛滋孤兒院），收養了村裡的五十多名愛滋孤兒，白先勇深受感動，以自己的稿費收入給這個「關愛之家」捐款人民幣一萬元，支持朱進中的義舉。朱進中自己因賣血於二〇〇〇年感染上愛滋病毒，二〇〇一年確診為愛滋病患者，但他不但自己與愛滋病搏鬥，而且還成為抗愛（滋）志願者，幫助更需要幫助的愛滋孤兒。從他的身上，白先勇感受到了一個愛滋病患者的美麗心靈，也看到了人類戰勝愛滋的希望。

愛滋病還在全球不斷蔓延，白先勇「關懷愛滋」的寫作和「行動」，也將繼續。

「白先勇衝擊波」（二〇〇三年）

二〇〇三年對白先勇來說是個忙碌之年，也是個豐收之年。

年初，應臺北市文化局局長龍應台的邀請，白先勇回臺北任臺北市駐市作家，在此期間，他參加臺北市公車、捷運詩文徵選和「第五屆臺北文學獎」頒獎典禮，接著又參加了文化局安排的「《遊園驚夢》二十年座談會」，再加上幾場文學座談，



2003年《孽子》首映會，左為導演曹瑞原：

那一陣子，報上幾乎天天有白先勇的消息，「文學活動是一定要支持的，」白先勇笑咪咪地說。

白先勇對文學活動的支持是全方位的。他不但支持臺北市，也支持公共電視頻道；他不但支持《聯合報》，也支持世新大學。

二〇〇三年二月十六日晚，由曹瑞原導演的二十集電視連續劇《孽子》精華版在臺北紅樓劇場舉行首映會。在這場名為「華人文學巨擘白先勇唯一長篇力作小說《孽子》首映會——向資深演員致敬」的首映會上，面對從已經完成的二十集《孽子》中剪輯出來的精華版，曹瑞原不禁想到作為

導演拍攝這部電視連續劇，實在是他與白先勇的一個「孽緣」。

在〈生日快樂白先勇——《孽子》幕後〉一文中，曹瑞原這樣回憶道：

二〇〇〇年的十二月二十七日，我帶著一本小說，來到連企的咖啡廳裡，選了一個靠窗的角落坐下來，我沒去上班，關掉手機，我想沉浸在和煦的陽光下，看完手上的小說，靜靜的度過我三十九歲生日。

當嫣紅的夕照，將咖啡飄散的熱氣染成一縷金黃色的輕煙，我放下手上的書，往窗外望去，從玻璃的反射中我看到白先勇老師就坐在我身後。

那天起，我與白老師便開始了這段改編《孽子》的「孽緣」。

這段「孽緣」，使曹瑞原對白先勇有了深入的瞭解，因為這次合作，曹瑞原看到了白先勇「完美主義者」的一面、嚴格的一面、堅持的一面、優雅的一面、善感的一面和溫情的一面。

過程中，他完美、挑剔，孜孜不倦，一再提醒。從大綱、分場、劇本，我們挑燈夜戰，日以繼夜，我與編劇（陳世傑）往往被他一句：「那我們來討論下一集吧！」的話，從疲憊萎靡的狀態中震懾而醒，因為常是凌晨時分。

後來他回去美國，本想終於可以舒一口氣，沒想到，電話、傳真依然不斷的傳來，白老師的關心，甚至是我在澳洲，或他在香港。許多前例顯示，改編者與原著常常容易變成割裂與對立，但我總覺得，何不把原著當成一個工作夥伴、諮詢的對

象呢？因為畢竟是白老師孕育了這個孩子，而這個孩子如今已經二十歲，二十年的沉澱與反思，當然他對這個小孩知之甚詳。事實上我確實從白老師那裡，得到莫大的助益與拍片的力量。如今經歷兩年，白老師傳來的T恤可以從我書房的書桌，排到我臥房的床上。

我的結論是，他是一個挑剔卻優雅的長者。

二〇〇二年十二月二十七日，我四十一歲生日，我再次跟白老師相遇，只是這次，我們是一起坐下來看電視劇《孽子》的完成影片。過程裡，從老師幾番婆婆娑娑的淚眼中，我知道他是滿意的，腦中閃過他上次回美國前的話：「如果沒拍好，下次回來我就領著你們一起去跳海！」

白老師沒領著我去跳海，他正在唱生日快樂歌。拗不過白老師，他說一定要幫我慶生，也要為電視劇《孽子》的誕生慶生？。

看到曹瑞原拍出了讓他滿意的電視連續劇《孽子》，看到《孽子》已是第二次改編成影視作品，白先勇自然非常開心。十七年前，一九八六年，《孽子》由群龍電影公司拍成電影。因為那時還是戒嚴時期，電影拍竣後要送新聞局、軍方、警備總部等相關單位審查，當時《孽子》所涉及的不只是「同性戀」題材的禁忌，還牽涉到阿青、龍子軍人子弟的身份——那個時代任何觸及軍方的題材都不可隨意拍攝，因此在此送審時，不僅有關「同性戀」的敏感表現被剪掉，與軍方相關的內容也都被剪去。為了迴避「軍方」，電影只好把退休將領傅老爺子「完全刪掉」，把他和「楊教頭」合而為一，「龍子」的父親因為是軍方高級將領，在電影中也徹底消失——這樣

一部被「剪」得七零八落的電影《孽子》，顯然無法讓白先勇滿意。

現在，十七年後的二〇〇三年再拍電視連續劇《孽子》，已經是在戒嚴之後，「同性戀」、「軍方」的禁忌早已不再，電視劇《孽子》既可以忠實原著，也可以保持劇情完整，再加上導演、編劇與原著的良性互動，老、中、青三代演員的精彩演出，使得電視連續劇較好地體現了白先勇小說《孽子》的精神，既有情節的可看性，也有情感的動人處。看到自己的「孩子」終於可以「自由」生長，以影像呈現出原有的「容貌」，白先勇怎能不為這個「孩子」的「新生」慶生呢？

二〇〇三年二月十七日起，《孽子》在公共電視頻道正式播出，每週一至週五晚上八點黃金檔首播，午夜十二點及翌日下午一點重播。電視劇《孽子》甫一播出，立刻在臺灣掀起了新一波的《孽子》熱。劇中人物的坎坷命運和彼此間的真摯感情，打動了臺灣社會各個階層的觀眾，許多人為之潸然落淚。一時間，電視劇《孽子》成爲臺灣社會的熱點話題，在公共電視網站的討論區裡，談《孽子》的上網人次迅速飆升到四十幾萬，甚至「連庄腳的阿公阿嬤說到白先勇，好像在說他的厝邊。」

電視劇的熱播，帶動了一系列有關《孽子》的文學活動，這些活動包括：臺北國際書展簽名會、「從《孽子》談電視節目如何呈現情欲」座談會，《孽子》校園試映座談暨簽名會——爲了擴大《孽子》在年輕人中的影響，公視專門將《孽子》剪了一個九十分鐘左右的濃縮版，到各大學舉辦首映、座談和簽名活動。在台大舉辦的那一場，白先勇也跟劇組一起回母校展示自己喜歡的「孩子」。電視劇的熱播連帶小說《孽子》的銷售也「火」了起來，一下子新賣出了兩萬七千多冊，

備著《孽子》電視劇熱播的「東風」，二〇〇三年二月二十四至三月二日，《聯合報》副刊在版面上用一週的時間，推出「白先勇文學週」。

對於為何要給一位作家開設長達一週的專輯，聯副編者做了如下說明：

為一位作家推出一整個禮拜的專輯，「白先勇文學週」首開先河。

一九九九年，白先勇的《臺北人》榮登海峽兩岸三地文學金榜，使他成為當代華文世界最令人著迷的作家！

二〇〇三年，臺灣公共電視臺推出白先勇另一名著：長篇《孽子》大戲，聯副在文建會贊助下，決與允晨合辦《孽子》學術研討會，並於版上策劃「白先勇文學週」專輯，敬邀讀者一起閱讀白先勇。

在這連續七天的「白先勇文學週」中，重頭文章有廖玉蕙的專訪〈尋訪白先勇〉、李歐梵的〈憶《孽子》〉、南方朔的〈蓮花池畔籲天錄〉、曹瑞原的〈生日快樂白先勇——《孽子》幕後〉、李爽學的〈人妖之間〉、柯慶明的〈《孽子》的「臺北人」傳奇〉、楊照的〈老靈魂的洞見〉、虞堪平的〈上一個世紀的《孽子》〉、吳文思（John B. Weinstein）的〈我的《孽子》——用白先勇的眼睛來看臺北〉、張小虹的〈《孽子》的恥辱踐履〉等。

三月一日上午十點，由《聯合報》副刊、允晨文化主辦、「文建會」贊助，國家圖書館、聯合文學、公共電視台、得富文教基金會協辦的「白先勇名著《孽子》研討會」在國家圖書館召開——至此，「《孽子》熱」達到頂峰。白先勇在會上發表

了主題演講，兩場研討會，分別由彭鏡禧、齊邦媛主持，虞堪平、吳文忠、曹瑞原、李爽學、柯慶明、南方朔、張小虹發表演論文，鄭樹森、馬森、李瑞騰、王潤華擔任特約討論人。會議中間，還穿插放映了《孽子》的電影、電視劇、英語舞台劇等不同藝術形式的精彩片斷。

而在三月一日同一天，配合「白先勇名著《孽子》研討會」的召開，白先勇的《紐約客》系列新作〈Tea for Two〉在聯副開始連載。「白先勇名著《孽子》研討會」的召開，以及〈Tea for Two〉的登場，將「白先勇文學週」推向了高潮。

二十年前的三月，白先勇的長篇小說《孽子》由遠景出版社出版，轟動一時。二十年後的陽春三月，《孽子》再次成爲社會討論的熱點、文壇關注的焦點、學界討論的話題。就在四年前，白先勇的《臺北人》成爲了「經典」，如今，他的《孽子》歷經二十年而「青春」長在，「總也不老」——白先勇真是「永遠的白先勇」。

就在《孽子》的「熱」潮尚未退去之時——二〇〇三年八月十日，公共電視、允晨出版社、台視文化還聯合舉辦了一個「《孽子》的迴響」的座談會，「永遠的白先勇」又成爲人們關注的焦點：二〇〇三年七月七日，臺灣第七屆「國家文藝獎」得獎名單公佈，文學類得獎者爲白先勇。

一個又一個的「白先勇衝擊波」使二〇〇三年的臺灣文壇簡直可以稱作「白先勇年」。然而，即便是在幾乎有些應接不暇的「文學」繁忙中，白先勇也沒有忘記「教育」——尤其是「文學教育」。「文學要支持，文學教育更要支持」，因此，當二〇〇三年十月世新大學邀請白先勇爲該校的駐校作家時，白先勇高興地答應了。世新大學邀請駐校作家，是希望能配合中文系的「提升國語文基礎教育——古典與現

代、傳統與本土的融合」計畫，讓作家「現身說法」，借此開啓文學交流的白由對話空間以及共同分享難得的創造經驗。白先勇的「經典性」可以說是學校理想中的駐校作家的最佳人選。白先勇在世新大學駐校期間，為學生做了兩場演講——「小說與電視」、「小說與電影」；舉辦了兩場座談會——《臺北人》和「創作經驗分享」，受到了世新大學師生的熱烈歡迎。

轉眼間，二〇〇三年已到了歲末。然而，即便是在二〇〇三年接近尾聲之際，白先勇的《孽子》熱度仍未降溫，還在持續延燒。二〇〇三年十一月五日晚七點，臺灣電視金鐘獎頒獎典禮在臺北舉行，如先前預期的那樣，公共電視製作的《孽子》成爲大贏家，獲得了六個大獎，包括「戲劇節目連續劇獎」（《孽子》）、「連續劇導演獎」（曹瑞原）、「連續劇女主角獎」（柯淑勤）、「最佳音效獎」（范宗沛、鎖際昌、鄧茂滋），「最佳燈光獎」（吳明德）和「美術指導獎」（許英光）等。男主角范植偉和庹宗華表現不俗，經過三輪投票的激烈角逐，最後只以微弱差距落選「連續劇男主角獎」。

對於電視連續劇《孽子》，白先勇不止一次地誇獎「電視版拍得真好，我很滿意」。事實證明，對電視連續劇《孽子》「滿意」的，不只是白先勇。

二〇〇三年，雖然SARS肆虐亞洲，卻擋不住「白先勇衝擊波」，也擋不住白先勇的忙碌。二〇〇三年對白先勇來說是個忙碌之年，更是個豐收之年。

香港半生緣（一九四九—二〇〇七）

白先勇與香港真個有緣。

早在少年時代，白先勇就曾在香港生活過三年，他在香港的九龍塘小學讀過書，又在喇沙書院上過一年多的初中，是個「喇沙仔」。一九四九年到一九五二年，正是中國大陸發生翻天覆地變化的時候，少年白先勇身在香港，住在金馬倫道，當時白家與另一個白家——有「一代妖姬」之稱的歌星白光的家——相距不遠，白光的歌聲時時可聞，因此，白先勇的早期香港記憶，是與九龍塘、喇沙和白光的歌聲聯繫在一起的。這個在少年白先勇的人生中留下過重要印記的城市，冥冥之中和他後來的人生和創作，一直有著延綿不絕的聯繫。這種聯繫，不覺已持續了半個多世紀。

白先勇與香港的緣分不但時間跨度長，而且體現的領域也廣。白先勇曾經寫過香港，香港也對白先勇十分關注並高度肯定，而香港寬鬆自由的政治環境和人文環境，對白先勇來說更是展開各種文學、文化活動的絕佳舞台——白先勇和香港之間的這種良性互動，使香港在白先勇的生命中，具有著其他地區無法替代的特殊意義。

具體而言，白先勇與香港之間長達半個多世紀的緣分，主要體現為創作緣、演出緣、文化活動緣、影像文字緣、博士緣、崑曲緣。

一、創作緣——白先勇在小說中塑造過香港形象。

一九六四年六月，還在愛荷華大學「作家工作坊」念書的白先勇，在《現代文學》第二十一期上，發表了一篇小說〈香港——一九六〇〉。在這篇以香港命名的小說中，白先勇雖然寫了一個丈夫死後來到香港的「師長夫人」余麗卿，但這篇小說的真正主角，其實是香港這個城市——在某種意義上講，白先勇寫余麗卿也就是寫香港，她們實際上是一體兩面、互相說明的關係：余麗卿和香港都「沒有將來」，「也

沒有過去」，她們的「時間是借來的」，因此，「忘掉過去，不想將來，只抓住眼前，」就成爲余麗卿／香港的共同形態。

余麗卿／香港之所以會對「過去」和「未來」沒有信心，是因爲曾有的歷史使余麗卿／香港對「過去」不堪回首，而看不到希望的「未來」又使余麗卿／香港對「將來」不抱奢望，她們所能「抓」住的，惟有「眼前」的現實——但這又是怎樣的「現實」呢？余麗卿的「現實」是「命中註定」和吸鴉片男人「滾在一堆」，「身體爛得發魚臭」；香港的「現實」則是「快被曬乾了」，「在深藍的海水中，被太陽曬得一寸一寸的萎縮下去。」「抓」住這樣的現實，說到底其實是一種絕望的表現。

白先勇在〈香港——一九六〇〉這篇小說中塑造的余麗卿／香港形象，代表的是二十世紀六十年代的白先勇對「一九六〇」的「香港」的一種認識，那時白先勇對香港這個「東方之珠」的「現在」和「未來」，似乎並不樂觀——用作品中人物的話來說，「這顆珠子遲早總會爆炸得四分五裂。」

白先勇的這種「香港觀」可能與二十世紀六十年代初的「逃港風潮」有關，也顯然與一九六三、一九六四連續兩年香港因旱災而導致的「水荒」有關——外來人口的劇增和自然資源的匱乏，使香港處於一種極度缺乏安全感的心理恐慌之中。與白先勇少年時期的香港記憶——教會學校的靜穆莊嚴和白光歌聲的渾厚動人——相比，「一九六〇」的「香港」，實在是一個混亂、緊張、焦慮、絕望的世界。

二、演出緣——白先勇的小說最早在香港改編成其他藝術形式搬上舞台。

「一九六〇」年代的「香港」或許確實令人不安，但香港後來的發展歷史卻表明，它並沒有像余麗卿那樣「沉下去」，不安全感雖然曾經讓香港產生過緊張、焦慮

乃至絕望，但它在香港最終變爲了動力，成爲香港在二十世紀六十年代後期「起飛」的「發動機」。當二十世紀七十年代末白先勇再來香港的時候，他發現此時的香港已經與他筆下「一九六〇」時期的「香港」不可同日而語。

一九七九年八月，白先勇應香港市政局的邀請，赴港擔任香港首屆「中文文學週」之「中文文學獎」小說組的評審。這次重回香港，白先勇看到的是一個富裕、自信、充滿活力和教育水準高、文化氛圍良好的香港。在港期間特別讓白先勇感到驚喜的是，他的小說〈遊園驚夢〉和〈謫仙記〉被香港大學的「海豹劇團」搬上了舞台，在香港藝術中心公演，引起轟動。白先勇沒有想到，他的小說第一次改編成舞台劇，竟然是在香港，並且是用廣東話上演。香港率先將白先勇的小說改編成其他藝術形式，直接啓發、影響了白先勇後來將〈遊園驚夢〉改編成舞台劇在臺灣上演的做法，而白先勇製作的舞台劇《遊園驚夢》，其影響力後來還擴大到了中國大陸、香港和北美——也就是說，白先勇小說藝術形式的「變體」，是從香港開始的。

在以後的歲月裡，香港還多次上演過根據白先勇小說改編的藝術節目。一九八五年八月，香港舞蹈團在香港大會堂音樂廳演出舞劇《玉卿嫂》，在香港引起轟動。一九九一年該劇在香港重演；一九八八年十二月，由廣州話劇團排演的舞台劇（話劇）《遊園驚夢》在香港九龍高山劇場演出，受到香港市民的熱烈歡迎；一九八九年十一月，舞台劇《孽子》又以系列劇的形式在香港大會堂音樂廳連續上演。香港對於以各種藝術形式改編和演出白先勇的小說，似乎有著不竭的興趣和熱情。

三、文化活動緣——白先勇多次參加香港文學界、文化界、教育界的評獎活動和文藝、學術活動。

從二十世紀七十年代後期開始，白先勇多次應香港有關單位的邀請，赴港參加各種評獎和文藝活動，參與香港文化的建設。一九七九年八月，香港市政局邀請白先勇擔任香港首屆「中文文學週」之「中文文學獎」小說組的評審。此次在港，白先勇除了參加小說組評選會議之外，還參加了「文學的主題及其表現形式」、「中國文學的前途——港、臺留美與大陸來港的作家座談會」兩個座談活動。

一九八八年三月二十三日，白先勇應香港電台及星島有限公司的邀請，到香港擔任第四屆「開券有益」青年閱讀獎勵計畫頒獎禮的頒獎嘉賓，並出席香港電台和市政局合辦的「開券有益：小說寫作與欣賞座談會」，座談會由《開卷樂》節目主持人張灼祥主持，白先勇、胡菊人、戴天主講。

二〇〇〇年一月二十日，應香港城市大學的邀請，白先勇蒞港演講，暢談個人創作經驗。由於自小在香港上過小學和中學，白先勇的香港經驗迅速拉近了與香港學生的距離。在演講中，白先勇強調文學是情感教育，自己寫作是要把無言的痛苦化為文字，並希望能引起讀者的共鳴和同情。在寫作中最重要的是尋找最佳表現方法。他以自己的寫作得益於中國傳統文學的切身體會，鼓勵大、中學生學習中文要背誦詞藻優美的古文或詩詞。白先勇認為香港獨特的歷史和都市風貌，是有志寫作的人極好的素材。因白先勇有〈冬夜〉、〈驚然回首〉等多篇作品收入香港中學國文課本，因此許多中學生前來聽講，出席者竟達兩千五百人左右，為此城大共開放了九個演講廳，通過即時影像轉播白先勇的這次演講。

晚上，白先勇又出席了張隆溪教授主辦的文化沙龍，除主講外，還與王培光、潘耀明、張隆溪、曾焯文和黃維傑等人進行了對談。《明報月刊》後來將他這次講

話和對談的內容整理成文，以〈眉眼盈盈處——二十一世紀上海、香港、臺北承擔融合中西文化的重要任務〉之名發表。

二〇〇〇年十二月十六日，由香港中文大學文學院創辦的「新紀元全球華文青年文學獎」頒獎典禮，在香港萬豪酒店舉行。白先勇作為小說組的決賽評判，專程來港，參加頒獎典禮。

在頒獎典禮之前，香港中文大學文學院還舉辦了一個「文學翻譯與創作專題」講座，邀請六位來港的決賽評判高克毅、白先勇、王蒙、余光中、林文月、齊邦媛與學生見面座談，暢談文學創作和翻譯的心得。白先勇在發言中鼓勵香江年輕學子沉潛創作，利用香港的地緣優勢和文化特色，創作出優秀的作品出來。

從香港對白先勇的一再邀請中，不難看出香港對白先勇的重視，並在文藝問題上樂於聽取白先勇的意見；而白先勇對香港也不見外，把自己的文學見解、審美經驗和創作體會，毫無保留地貢獻出來，以期對香港的文藝（文化）建設，能貢獻自己的一份心力。

四、影像文字緣——香港把白先勇視為「傑出華人」，為他拍攝專題片，以影像塑造白先勇，向世界宣傳白先勇。

從一九九七年開始，香港電台電視部著手製作「傑出華人系列」，他們在全球範圍內，選取為人類進步和社會發展做出過突出貢獻的華人，為他們製作專題片，向世界廣為宣傳。自一九九七年至一九九九年，香港電台電視部已製作、播出了兩輯，選中的「傑出華人」包括楊振寧、貝聿銘、何大一、查良鏞（金庸）、李嘉誠、黃永玉、馬友友、林懷民。進入二〇〇〇年後，「傑出華人系列」推出第三輯，這

次他們「傑出華人」的名單包括白先勇、田長霖、高錕、張藝謀、趙無極等。白先勇專題片的拍攝和製作從一九九九年即已開始，爲了全面展示白先勇的人生歷程和創作軌跡，攝製組的足跡遍及臺灣、香港、中國大陸和美國，凡是對白先勇的人生和創作產生過重要影響的地方，他們基本上都跑遍了。雖然在香港電台電視部製作白先勇的專題片之前略早的時候，臺灣的春暉國際影業公司也在一九九九年邀請古蒙仁擔任撰稿、黃以功擔任導演，在「作家身影」系列中拍攝過白先勇的傳記片《永遠的「臺北人」》，但在「臺灣視野」中，白先勇只是臺灣「作家身影」中的一員，而在「香港視野」裡，白先勇已成爲世界性的「傑出華人」。比較而言，香港顯然是有一個更大的背景下，來認識白先勇的意義和價值的，香港對白先勇的影像塑造，也是以「世界」做爲展示對象的。二〇〇〇年四月九日晚上七點，香港無線翡翠台在黃金時段播出《傑出華人系列——白先勇》的專題片。節目一播出，立刻在世界各地的華人中間引起巨大反響。

除了以影像的方式向世界宣傳白先勇之外，香港還以文字的形式，向世界展示白先勇。一九八七年和一九八八年，香港的華漢文化事業公司將白先勇的短篇小說集《骨灰》、長篇小說《孽子》和散文集《第六隻手指》做爲「名家系列」集中出版——這是白先勇作品第一次成規模地集中出版。二〇〇〇年，《臺北人》的中英文對照本又由香港中文大學出版社出版。白先勇與香港結文字緣，便他和香港的緣分又深了一份。

五、博士緣——香港嶺南大學授予白先勇榮譽文學博士學位。

鑒於白先勇在文學藝術領域取得了令人矚目的成就，香港嶺南大學希望能以一

種特殊的方式予以肯定。爲此，嶺南大學從二〇〇二年開始，有計畫、有步驟地爲白先勇安排一些學術、文化活動，爲最終達成「特殊方式」的實現，做一些前期的鋪墊工作。

二〇〇二年，嶺南大學「胡永輝傑出訪問學人計畫」邀請白先勇爲該年度的傑出訪問學人，把白先勇請到香港，在學校爲白先勇舉辦了這樣幾次活動：

二〇〇二年十一月二十至三十日，在嶺南大學鄭森活圖書館舉辦「白先勇作品展」。

二〇〇二年十一月二十六日，邀請白先勇做公開講座，演講題目爲：文化教育——反思與願景（嶺南大學及香港電台網上現場視像直播）。

二〇〇二年十一月二十七日，邀請白先勇做校內講座，演講題目爲：我在美國愛荷華大學作家工作坊的經驗。

二〇〇二年十一月二十八日，邀請白先勇做公開講座，演講題目爲：中國人表「情」的方式——以古典詩詞爲例（嶺南大學及香港電台網上現場視像直播）。

此外，在二〇〇二年十一月二十至三十日這十天裡，嶺南大學還爲白先勇舉辦了「中國當代作家口述歷史計畫」和「我和白先勇的網上約會」兩項活動，前者主要透過互聯網，在網上發佈包括錄影短片、作家小傳、作品及創作評論、手稿等各項資料，讓熱愛白先勇的讀者能分享白先勇創作的心路歷程；後者則在香港電台網上廣播站e-Learning特設網頁，請讀者在網上投票「我最喜愛的白先勇作品」，開設網上留言區，讓讀者可以與白先勇進行直接對話。

二〇〇三年十一月六日，受嶺南大學的邀請，白先勇再度到港，展開爲期一週

的「我和白先勇有個約會」活動。此次來港，嶺南大學為白先勇安排了三項主要活動：六號晚上，在嶺南大學主樓MBG06有一個「文學作品的學與教」座談會，在會上，白先勇將對香港的中學教師，解說自己被收入中四課文的散文（《驚然回首》；十一月八日下午，在尖沙嘴星光行三樓的商務印書館，有一個簽名會（同時在這裡有一個為期兩週的「白先勇書展」，展出白先勇不同時期在不同地區出版的各類書籍，以及最新小說〈Tea for Two〉的手稿）；十一月十至十二日，連續三個下午在嶺南大學主樓MBG22，主持「創意寫作工作坊」，為十幾位大學生、中學老師和中學生批改文章。

而白先勇這次來港最重要的一項活動，則是接受嶺南大學頒授的榮譽文學博士學位——這是嶺南大學兩年來為白先勇舉辦一系列活動的最終目的，他們要以這樣的「特殊方式」，向白先勇表達崇高的敬意。

二〇〇三年十一月十三日，嶺南大學舉行第三十三屆學位頒授典禮，向七百多名學生頒授博士、碩士及學士學位。在這次頒授典禮上，白先勇與傑出校友李林建華一起，分別獲頒榮譽文學博士與榮譽社會科學博士學位。

白先勇當年為了走文學創作的道路，在愛荷華大學「作家工作坊」得到碩士學位之後，沒有再繼續攻讀博士學位，而選擇直接去加州大學聖塔·芭芭拉校區任教。他沒有想到的是，在他以教授身份退休近十年之後，他卻在香港得到了一個榮譽博士學位。

六、崑曲緣——白先勇製作青春版崑曲《牡丹亭》的想法最初在香港萌芽。

白先勇與崑曲最初結緣並不是在香港，但他在晚年所做的最爲重要的文化「工

程」——製作青春版昆曲《牡丹亭》，其最初的構想卻是源自他在香港的一次演講。二〇〇二年十二月，應香港康樂及文化事務署的邀請，白先勇在香港大學和香港沙田大會堂舉辦了四場有關昆曲的演講，四場演講中一場向社會公開，三場是學生專場，結果場場爆滿，聽者踴躍。香港大、中學生對昆曲的熱愛讓白先勇看到了昆曲對年輕人的吸引力，使他覺得「照演講會的反應，年輕人其實可以接受昆曲，只要我們選好劇碼，有年輕演員，形象能被年輕人接受，應該是可以向年輕人推廣」昆曲的。這樣一個將「年輕人」和「昆曲」兩個「元素」結合起來的想法，後來真的付諸實施——經過一年半的努力，白先勇製作出了一台青春版的二十七折全本大戲《牡丹亭》。

青春版昆曲《牡丹亭》製作成功後，白先勇與香港的昆曲緣並沒有就此停止。青春版昆曲《牡丹亭》在臺灣首演後，第二站就是香港。二〇〇四年五月二十一至二十三日，青春版昆曲《牡丹亭》在香港沙田大會堂連演三場（一輪上、中、下）。二〇〇六年六月五至七日，青春版昆曲《牡丹亭》再度赴港，在香港文化中心又演三場（一輪上、中、下）——白先勇終於用自己的昆曲「作品」，回饋了啓發他創作這部「作品」的香港。

現在，白先勇與香港的昆曲緣還在繼續：青春版昆曲《牡丹亭》赴美國演出除了得到臺灣趨勢科技的經費支持之外，也得到了香港實業集團的大力贊助；青春版昆曲《牡丹亭》在中國大陸校園巡演計畫，則有香港何鴻毅家族基金的經濟支撐；得到趨勢科技支持專門為推廣昆曲而設立的「牡丹亭文化基金會」，白先勇把它設在了香港；而正在籌備中的香港大學昆曲研究發展中心（白先勇任名譽主席），也正好

可以和白先勇推廣崑曲的實踐，「案頭」「場上」配合呼應，「理論」「實踐」互補互動，共同促進崑曲的繁榮。

從一九四九年到現在，白先勇和香港結緣已經超過半個世紀。曾經有許多年，白先勇的大姊白先智住在香港。那時候，白先勇每次到香港，不管多忙都會和大姊見面聊天。白先勇和他的大姊感情很好，雖然在白先勇幼時不想上學的時候，嚴厲的大姊曾經對他使用過「武力」，可那恰恰是大姊愛這個弟弟的表現。事實上大姊對白先勇的創作也有影響，白先勇筆下令人難忘的玉卿嫂，其原型就是大姊身邊的一個喜歡帶白玉耳環的保姆，大姊給他講的關於這個保姆和乾弟弟同居的故事，日後成了白先勇小說〈玉卿嫂〉的素材。幾十年過去了，雖然「老五」已經長大，但大姊對「老五」還是像幼時一樣關愛有加，有時白先勇赴港，大姊還會親自接送，離別時姊弟二人常常臨別依依，相擁而別。大姊在香港的時候，白先勇對香港更感親近——那是一個有親人在的地方。

「香港，實在是個令人著迷的地方，」白先勇如是說，而他和這個「令人著迷」的地方，緣遠緣長。

兩度獲獎（二〇〇三～二〇〇四）

二〇〇三年七月七日，第七屆「國家文藝獎」得獎名單公佈，文學類得獎者為白先勇。

這個獎項，由「國家文化藝術基金會」設立，專為「獎勵具有累積性成就之傑出文藝工作者」，所謂「累積性成就」，是指「優先考量藝術創作或演出之專業性及

其持續性」，也就是說，這一獎項的設立，不以藝術家一時的創作成就為選取標準，而是以對藝術家「藝術創作或演出」終身成就的肯定為目的。獎項共分文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇五種。每年每類各獎勵一名，每名得獎者獲贈獎座一尊，獎金新臺幣六十萬元。

二〇〇三年「國家文藝獎」文學類的評審委員為：郭楓（主席）、吳晟、林瑞明、張恒豪、許俊雅、陳萬益、彭瑞金。委員們為將該年度文學獎頒發給白先勇撰寫的頒獎理由是：

白先勇的文學創作，對戰後臺灣社會特殊階層人物，充滿人性關懷，作品融入古典小說與西方現代小說的精髓，具有原創性與藝術性，允為台灣現代文學的典範。另外，與文學同儕創辦的《現代文學》雜誌，引介西方現代思潮，鼓勵文學創作，對臺灣文學發展有一定的影響。

這個頒獎理由十分全面地評價了白先勇的文學成就，特別是對白先勇與文友創辦的《現代文學》雜誌的肯定，非常深刻地注意到了白先勇的文學意義不只是他的文學創作所取得的巨大成就，而且也包括了他以創辦《現代文學》的方式，影響了臺灣文學的總體風貌和發展方向，參與了二十世紀六、七十年代臺灣文學的建構。對《現代文學》價值和作用的肯定，無疑使白先勇深感欣慰。因為，《現代文學》二十年的「一生」，歷經創刊、停刊、復刊、終刊、重刊等階段，在這個歷經波折的過程中，白先勇爲了它的生存、延續、復活，真正是「心血耗盡」，爲了這本雜誌，

白先勇投入了難以計數的時間、精力、感情和金錢，並在內心深處形成了強烈的「《現代文學》情結」。

一九九一年十二月的《現代文學》重刊，實現並完成了對這份雜誌的「歷史化」，白先勇的「《現代文學》情結」，由此算是得到了較為充分的紓解。現在，「國家文藝獎」文學類的評審委員對《現代文學》雜誌予以高度評價，可以說白先勇二十年《現代文學》坎坷路，終於有了一個歷史的回應和公允的定論，白先勇能不感慨繫之？在發表獲獎感言時，白先勇談的最多的還是《現代文學》：

據我瞭解，國家文藝基金會的宗旨之一是頒獎給一些對臺灣文藝有所貢獻的人士。今年的文學獎落在我身上，如果說這是肯定我對臺灣文學有一些建樹，我自己認為這應該是指我在六〇年代與一批志同道合的文友所創辦的《現代文學》雜誌而言。這本文學雜誌創辦於一九六〇年，主辦人起初是由臺灣大學外文系我的一班同學們為核心，如王文興、歐陽子、陳若曦、王禎和、葉維廉、李歐梵、劉紹銘、郭松棻、杜國清、戴天等人，後來撰稿人並擴及其他同世代的青年作家，像陳映真、黃春明、施叔青、李昂、七等生、李永平等，當時已成名的詩人作家如余光中、洛夫、鄭愁予、楊牧、姚一葦、夏志清、朱西寧、司馬中原也經常在《現代文學》發表作品。這本雜誌前後發行近二十年，在六〇、七〇年代對臺灣文壇曾經產生不可抹滅的巨大影響。《現代文學》對臺灣文學的貢獻，我認為應該有下列幾項：

一、有系統譯介引進西方「現代主義」經典作品及文學評論，對當時臺灣文學界產生啓蒙作用。

二、鼓勵創新實驗，供給當時一批極富才情的青年作家一塊耕耘園地，後來多位成爲臺灣文學中堅的作家，《現代文學》乃是他們當年初試啼聲的場所，如三毛、李黎、劉大任、王禎和，他們的第一篇小說即發表於《現代文學》。

三、臺灣大學中文系師生對《現代文學》亦貢獻良多，後期《現文》在柯慶明主編下，曾努力將中國古典文學研究與現代文藝思潮接軌。

至此，白先勇借「國家文藝獎」，親自給《現代文學》做了一個歷史的、系統的總結，也在時間的洪流和公正的歷史面前，真正平復了心中的「《現代文學》情結」。

從二十世紀七十年代開始，白先勇不知爲多少次文學獎擔任評審委員和頒獎人，卻沒有料到二十一世紀來臨，自己倒接連得獎。在二〇〇三年得到「第七屆國家文藝獎」之後，二〇〇四年，他在「北京文學節」上，又獲得了「北京作家最喜愛的海外華語作家獎」——能讓挑剔的作家們喜愛另一位作家可不是一件容易的事，這個獎說明白先勇得到了同行們的心悅誠服，一般而言自我感覺都很良好的專業同行的肯定，使這個獎尤其顯得來之不易。雖然白先勇知道自己的文學成就不會因爲得不得獎而增減，但能得獎還是讓他開心。得知得獎的消息，他的心情，猶如幼稚園大班學生要去領獎狀，開心！興奮！

白先勇有理由開心興奮。一九九九年兩岸三地一系列的「經典」、「百強」評選活動，已使他無異議地經典化了，現在，他又在海峽兩岸接連得獎，這表明他的「經典」地位再次得到確認和鞏固。「經典」也就意味著常看常新，看來白先勇是真

的「總也不老」了——對於留戀青春、熱愛青春的白先勇來說，他怎麼能不爲此感到開心和興奮呢？

崑曲之旅六十年（一九四六—二〇〇七）

白先勇第一次感受到崑曲給他帶來的「美學震撼」，是在他的幼年時期。對於這次難忘的「美」的「體驗」，他曾在不同的文章中一再提及。在〈驚變——記上海崑劇團《長生殿》的演出〉一文中，白先勇這樣寫道：

抗戰勝利伶界大王梅蘭芳回國公演，假上海美琪大劇院一連四天崑曲，劇碼貼的是《刺虎》、《思凡》、《斷橋》，還有《遊園驚夢》，上海崑曲界再度掀起高潮，據說黑市票價賣到了一兩黃金。那次我也跟著家人去看了，看的是《遊園驚夢》，由崑生秦斗俞振飛飾演柳夢梅。那是我第一次接觸崑曲，我才十歲，一句也聽不懂，只知道跟著家人去看梅蘭芳。可是《遊園驚夢》中那一段「皂羅袍」的音樂，以及梅蘭芳翩翩的舞姿，卻深深的印在我的腦海裡，那恐怕就是我對崑曲美的初步認識吧。

十二年後白先勇在〈我的崑曲之旅——兼憶一九八七年在南京觀賞張繼青「三夢」〉一文中，再次提到他幼年時與崑曲的這次「邂逅」：

很小的時候我在上海看過一次崑曲，那是抗戰勝利後的第二年梅蘭芳回國首次

公演，在上海美琪大戲院演出。……梅蘭芳一向以演京戲為主，崑曲偶爾爲之，那次的戲碼卻全是崑曲：《思凡》、《刺虎》、《斷橋》、《遊園驚夢》。……我隨家人去看的，恰巧就是《遊園驚夢》。從此我便與崑曲，尤其是《牡丹亭》結下了不解之緣。小時候並不懂戲，可是《遊園》中「皂羅袍」那一段婉麗嫵媚、一唱三歎的曲調，卻深深地印在我的記憶中，以致許多年後，一聽到這段音樂的笙簫管笛悠然揚起來就不禁怦然心動。

同一件事在相隔十幾年的兩篇文章中兩度追憶，可見這件事給白先勇留下的印象之深和震撼之大。事實也正是如此，梅蘭芳和俞振飛這次珠聯璧合的《遊園驚夢》，爲幼年白先勇打開了一扇中國傳統戲曲藝術「美」的大門，「皂羅袍」的柔婉旋律和梅蘭芳的婀娜舞姿，將他帶入到崑曲的「園林」之中，使他發現了崑曲姹紫嫣紅的「如許」「春色」，從此，這個「美」的「花園」就牢固地佔據了白先勇的心田，並且，這次難忘的崑曲美的「遊園」記憶，在以後的歲月裡還一再地成爲召喚他重返崑曲「美」的「花園」的驅動力，令他反覆地回味、咀嚼和感受崑曲給他帶來的「美」的震撼、體驗和愉悅。

一九六六年，距白先勇第一次「初步認識」崑曲二十年之後，已在美國加州大學聖塔·芭芭拉校區任教的白先勇，不但在課堂上向學生講授湯顯祖的《牡丹亭》，同時也在創作小說《遊園驚夢》的時候，將湯顯祖的《牡丹亭》代入到自己的作品之中。小說《遊園驚夢》現在已是白先勇的代表作之一，但當初寫這篇小說的時候，卻歷經曲折，白先勇前後寫了五次，最後才從幼年記憶中的崑曲《遊園驚夢》

中，找到了這篇小說的感覺和節奏，於是，將《驚夢》一折中的「皂羅袍」和「山坡羊」兩段唱詞，與意識流手法結合起來，就成爲這篇小說藝術上的獨特和成功之處，而小說主人翁錢夫人的人生、情感、記憶和心理，以及作品中的歷史和命運主題，也由此得以完美呈現。

在小說《遊園驚夢》中，白先勇不但借助《牡丹亭》這個「潛文本」成就了獨特的藝術形態，而且在創作這篇小說的過程中，沉澱二十年的崑曲記憶也被重新喚起。那個曾經深深打動過他的「美」的音樂和「美」的形象，那個曾經讓他心醉神迷的崑曲「花園」，再次在他的心中煥發出它「姹紫嫣紅」的動人魅力。

然而身在美國，親近崑曲的機會並不多。一九八一年，白先勇在報上看到一則消息：「『崑曲傳習所』傳字輩的老先生們聚集蘇州，紀念『崑曲傳習所』成立六十年」，當時他看到這個消息，「便許了願，有朝一日，重返大陸，一定要好好去看幾齣我夢寐以求的水磨調。」

然而在二十世紀八十年代初，白先勇要回大陸尚非易事。好在一九八二年七月、八月間，白先勇回臺製作舞台劇《遊園驚夢》，在製作過程中，他根據小說中原有的情節，極富創意地將崑曲引入舞台劇之中，並借此親近了一下久違的崑曲。

這次製作舞台劇雖然使白先勇能有機會與崑曲「重逢」，但崑曲記憶的復蘇，卻使他深覺在舞台劇中穿插崑曲的片斷，簡直難以過癮，實在意猶未盡。於是，一九八三年夏，白先勇回到臺灣，聯絡他去年在製作舞台劇時結識的臺灣崑曲界人士，專門製作了一台包含《閨塾》和《驚夢》兩折的崑曲《牡丹亭》——這是白先勇第一次製作崑曲，也是他第一次製作《牡丹亭》，劇中的杜麗娘和柳夢梅分別由徐露和高

惠蘭（均為大鵬劇社的台柱）飾演，聶光炎任舞台設計——他將黑色塑膠地板鋪在舞台上，人物服裝則以白色為主，整台設計風格頗具現代意味。這齣兩折的崑曲《牡丹亭》，在臺北的「國父紀念館」演了二場。

白先勇一九八二年和一九八三年的兩次崑曲「經歷」，是他對三十幾年前幼時的崑曲記憶的「重溫」，也是他以後二十幾年崑曲「癡迷」和崑曲「行動」的前奏——在白先勇六十年的崑曲之旅中，它們是很重要的兩個「承前啓後」的「中轉站」。

白先勇一九八一年「許」的「願」——「有朝一日，重返大陸，一定要好好去看幾齣我夢寐以求的水磨調」——在一九八七年終於得以實現。這年三月，白先勇來到上海，在復旦大學做訪問教授。這次大陸之行，他在上海看到了上海崑劇團排演，華文漪、蔡正仁主演的全本崑曲《長生殿》，在南京看到了張繼青的「三夢」——《驚夢》、《尋夢》、《癡夢》。幼時的崑曲記憶和二十世紀八十年代初的崑曲「經歷」，至此都在得到「崑曲傳習所」老師傅們真傳的「原汁原味」的崑曲表演中彙聚、成活。這次上海、南京的崑曲之旅，使白先勇欣喜地看到，梅蘭芳和俞振飛當年那個令人心馳神搖的「美」的傳統，終於弦歌不輟，得到延續，而對白先勇本人而言，見識了大陸「一流演員」的崑曲表演之後，他不但與大陸的崑曲演員結緣，而且他對崑曲的「賞心樂事」，從此也進入到一個新的階段。

從一九八七年至今，白先勇二十年來對崑曲的「賞心樂事」，具體表現為「賞心」是自娛，是白先勇自己從對崑曲的觀賞中獲得的「美」的愉悅；「樂事」是娛眾，是白先勇把自己對崑曲「美」的感受和認識推及他人與眾人分享——具體表現為不遺餘力地推廣崑曲。「賞心」和「樂事」在白先勇那裡是一體兩面，「賞心」是「樂

事」的核心、基礎，「樂事」是「賞心」的體現、擴大，兩者看似一分爲二，實乃合二爲一。

就「賞心」而言，自一九八七年至今，二十年來，在全世界幾乎所有的崑曲演出活動中，都可以看到白先勇的身影。在臺北、在紐約、在北京，不論是一九八八年、一九九三年浙崑赴臺演出，還是一九九七年十一月五大崑班（上海崑劇團、北方崑劇院、浙江京崑藝術劇院、湖南湘崑劇團、江蘇省崑劇團）齊聚臺北；不論是一九九八年七月在紐約連演十八個小時的陳士爭版五十五齣《牡丹亭》，還是一九九九年十二月上崑在北京上演的新版《牡丹亭》，所有這些崑曲盛事，白先勇都會不遠萬里，臨場觀看，可以說哪裡有崑曲演出，哪裡就有白先勇。哪裡有《牡丹亭》演出，哪裡就有白先勇。到如今，白先勇引以爲自豪的就是自己是「看過許多版本《牡丹亭》的人」。

至於「樂事」，白先勇的「行爲」主要包括兩方面：一爲通過崑曲演出的製作，將「場上」的崑曲展示在世人面前；一爲通過寫文章、接受訪談或與別人對談、舉辦講座、組織學術會議等形式，將「案頭」的崑曲推向深入並使之廣爲人知。雖然早在一九八二、一九八三年，白先勇就在舞台上「展示」過崑曲的風姿，但真正「大規模」地投入推廣崑曲的「樂事」，應該是在一九八七年之後。

一九八七年白先勇與大陸崑曲演員結緣，使他得以和這些演員在以後的歲月裡合作，培植出眾多的「藝術」果實：一九八七年，大陸排演白先勇的舞台劇《遊園驚夢》，白先勇力推華文漪飾演主人翁錢夫人——由崑曲演員擔任舞台劇的主角，這在舞台劇演出史上，大概也是個創舉；一九九二年十月，白先勇將華文漪請到臺

灣，爲她製作了一台崑曲《牡丹亭》——這是白先勇第二次製作崑曲《牡丹亭》，也是海峽兩岸崑曲名伶首次合作表演的《牡丹亭》，劇中杜麗娘和柳夢梅分別由華文漪和高惠蘭扮演。這次演出，「在國家劇院裡一連表演四天，那是臺灣第一次大規模的崑曲演出，那時候百分之八十的觀眾都沒看過崑曲，」一開始白先勇還「很擔心到時只有小貓兩三隻，或者觀眾看一半就走了。哪曉得四天的票，每天一千四百多個位子，都賣得精光。看完後大家的反應空前熱烈，拍手鼓掌長達二十分鐘。」此次崑曲《牡丹亭》在臺灣的演出，讓白先勇感觸很深，他覺得「年輕人看到中國傳統文化在現代舞台上表現出它的美，明朝時候的愛情故事已描寫得如此動人，愛得死去活來，原來西方的羅密歐與茱麗葉，我們早就有了。從那時候我就這麼想，給年輕人一個機會，讓傳統文化帶給他們震撼，讓年輕人對傳統文化有一種認識，一種瞭解和接受。」這次崑曲《牡丹亭》的演出活動，經過白先勇的大力推動和傳揚，以及海峽兩岸崑曲演員的共同努力，終於使崑曲在臺灣「熱」了起來。

當然，白先勇最大的一次崑曲「樂事」，是二〇〇二年十二月開始製作的青春版崑曲《牡丹亭》——這是白先勇第三次製作崑曲《牡丹亭》，它的規模之大，影響之廣，在崑曲自誕生以來的幾百年歷史中，可謂「空前絕後」。到二〇〇七年五月，青春版崑曲《牡丹亭》在兩岸三地（臺灣、港、澳、中國大陸）和美國西岸已成功上演百場。

除了親力親爲，將崑曲製作成「戲」推上舞台之外，白先勇還以一個作家、教授、文化人和公共知識份子的身份，一再地通過媒體和文化活動，向社會、民眾、大、中學生介紹崑曲的歷史、崑曲的精美、崑曲的價值、崑曲的意義，擴大崑曲的

社會「知名度」和「影響力」，讓人們認識崑曲、瞭解崑曲、走近崑曲、接受崑曲，力圖達成從崑曲啓蒙到崑曲普及的目的。從一九八七年十二月在《聯合文學》發表〈驚變——記上海崑劇團《長生殿》的演出〉一文至今，白先勇有關崑曲的一系列重要文章、演講和訪談主要有：

一九九〇年九月，與華文漪的對談以「崑曲的魅力——演藝的絕活——與崑曲名旦華文漪對談」之名，在《聯合報》副刊發表。

一九九二年，訪問余秋雨時談到對崑曲的認識，這篇訪問記後來以〈白先勇與余秋雨談《遊園驚夢》·文化·美學〉為名，收入二〇〇一年七月出版的《遊園驚夢二十年》一書。

一九九三年十二月，訪問「傳」字輩老藝人的訪問記以〈認識崑曲在文化上的深層意義——白先勇訪「傳」字輩老藝人〉之名，在《聯合報》副刊發表。

一九九七年十二月，白先勇返臺觀看五大崑班十四場崑曲匯演，與岳美緹、張靜嫻的對談以〈白先勇、岳美緹、張靜嫻暢談崑曲還魂〉為名，在《中時晚報》發表。

一九九九年十一月，在臺北新舞台與張繼青舉行「文曲星競芳菲」對談會，暢談「三夢」，對談崑曲之美。對談內容在《中國時報》和《聯合報》分別刊載。

一九九九年十一月，〈我的崑曲之旅——兼憶一九八七年在南京觀賞張繼青「三夢」〉一文在《聯合報》副刊發表。

二〇〇一年六月，與上海崑劇團著名演員蔡正仁的對談以〈與崑曲結緣——白先勇vs.蔡正仁〉之名，在《藝術世界》發表。

二〇〇〇年五月六日，在休士頓做〈我與《牡丹亭》〉的演講，在海外推廣昆曲。

二〇〇二年二月，與許倬雲在新舞台對談昆曲，由蔡正仁演出示範。對談紀錄後來以〈絕代相思長生殿——白先勇 許倬雲 文學與歷史的對話紀要〉為名，在《世界日報》連載。

二〇〇二年十二月八日，在香港大學陸佑堂，做〈白先勇細說崑劇裡的「男歡女愛」〉的演講；十二月九、十、十一連續三天，在香港沙田大會堂主講〈白先勇說崑劇——崑曲：世界性的藝術〉，此次四場演講，均由蘇州崑劇院俞玖林、呂佳、沈志明等示範演出。

二〇〇五年九月，〈姘紫嫣紅開遍——青春版《牡丹亭》八大名校巡演盛況紀實〉一文在《香港文學》發表。

除了以持續的、強勁的媒體宣傳和不斷的演講、講座等文化活動介入昆曲的「話題」之外，白先勇還參與有關《牡丹亭》和昆曲的學術活動的籌備、組織工作。二〇〇四年四月，為配合青春版崑曲《牡丹亭》在臺北首演，「湯顯祖與牡丹亭國際學術研討會」在臺北召開。白先勇為會議召集人之一。

二〇〇五年七月，「第二屆中國崑曲國際學術研討會暨青春版《牡丹亭》研討會」在蘇州召開，白先勇為會議發起人之一，並以稿費收入贊助會議人民幣兩萬元。在會上，來自北京大學、復旦大學、南京大學、北京師範大學、南開大學、浙江大學、同濟大學、蘇州大學、中國社會科學院、中國藝術研究院的專家學者，在白先勇的倡議下，共同發起並通過了〈傳承弘揚中國崑曲藝術倡議書〉。

在開始製作青春版崑曲《牡丹亭》之後，白先勇關於崑曲的演講、訪談頻密程度更是「盛況空前」，二〇〇四年至二〇〇七年間，他光是在中國大陸、臺灣、香港、美國所做關於崑曲（特別是關於青春版崑曲《牡丹亭》）的報告就超出五十場，接受媒體訪問、報導已經難計其數。

與白先勇六十年崑曲之旅相伴的，還包括他撰寫、策劃、主編的一系列關於崑曲、關於青春版崑曲《牡丹亭》的書籍。這些書籍包括：二〇〇四年四月出版的《白先勇說崑曲》（白先勇著）、《姹紫嫣紅《牡丹亭》——四百年青春之夢》（白先勇策劃）、二〇〇四年九月出版的《牡丹還魂》（白先勇編著）、二〇〇五年十一月出版的《姹紫嫣紅開遍——青春版《牡丹亭》巡演紀實》（白先勇總策劃）、《驚夢·尋夢·圓夢——圖說青春版《牡丹亭》》（白先勇總策劃）、《曲高和眾——青春版《牡丹亭》的文化現象》（白先勇總策劃）以及二〇〇六年十一月出版的《圓夢——白先勇與青春版《牡丹亭》》（白先勇主編）等。由於這些書中的文字以及大量的圖片，記錄的是一齣崑曲大戲如何從醞釀、著手、草創、成形、演出、改進、成熟、影響、經驗等各個方面的「實況」，因此它們是將二十一世紀中華民族的一件文化盛事，「定格」成形，為崑曲的發展史和演出史，留下了極其珍貴的第一手資料和文獻。

白先勇時逾一甲子的崑曲之旅，從幼時偶入崑曲「花園」的「驚豔」，到青年時代創作小說從中尋找藝術靈感，到中年與崑曲重續前緣沉迷崑曲之美，再到晚年傾盡全力讓崑曲煥發「青春」，不同的人生階段，對白先勇來說有不同的崑曲「風景」，而崑曲最能打動白先勇並讓他「追隨」六十年的最重要核心，就是一個「美」字——在白先勇看來，崑曲的音樂、舞蹈、文字、唱腔、身段、意境，無一不美，是

真正名副其實的「兼美」，「是最能表現中國傳統美學抒情、寫意、象徵、詩化的一種藝術」，崑曲「能夠把歌、舞、詩、戲揉合成那樣精緻優美的一種表演形式」，可以說是「象徵藝術最高的境界」。在崑曲的「美」裡，白先勇不但找到了自己藝術的根、精神的寄託和文化的家園，而且他還希望通過自己的努力，讓整個中華民族都來愛惜、保護和欣賞崑曲的「美」，以此來陶冶民族心靈，復興中華文化。

青春版崑曲《牡丹亭》製作成功並完成百場演出，在很大程度上實現了白先勇「賞心樂事」的期待和理想，同時也成爲他六十年崑曲之旅的最高峰。

青春版崑曲《牡丹亭》的製作歷程（二〇〇二—二〇〇四）

白先勇自己曾經寫過一篇名爲《牡丹亭上三生路——製作「青春版」的來龍去脈》的文章，專門談他製作青春版崑曲《牡丹亭》的基本思路和大致過程。在文章中他這樣寫道：「這是我第二次參加製作崑曲《牡丹亭》。……明代大劇作家湯顯祖這部扛鼎之作《牡丹亭》是傳奇中的國色天香花中之后，五十五折的劇本，架構恢宏，劇情曲折，上兩次演出，只見一斑，編演一齣呈現全貌精神的《牡丹亭》一直是我多年的夢想，這回兩岸三地文化界菁英共同打造，由『蘇州崑劇院』演出的青春版《牡丹亭》，讓我終於圓夢。」

縈繞白先勇心中已久的「編演一齣呈現全貌精神的《牡丹亭》」之夢，在二〇〇二年的下半年由朦朧的期待轉而爲可見的藍圖。二〇〇二年十二月，香港康樂及文化事務署邀請白先勇赴港，做關於崑曲的演講大獲成功，使他發現了年輕人對崑曲的熱情，而那次爲配合白先勇的四場演講而請蘇州崑劇院「小蘭花」班的成員所做

的扮裝示範表演，也使白先勇第一次接觸到俞玖林等青年演員——俞玖林雖是在香港初次登場，但他在舞台上頗具古代書生氣質的書卷氣和儒雅英俊的扮相，已給白先勇留下了深刻的印象。

那次香港演講之後，白先勇直接去了上海——上海文廣新聞傳媒集團聯合南京的幾家影視公司，準備把白先勇的小說《玉卿嫂》改編成電視連續劇，邀請白先勇去上海洽談此事。蘇州崑劇院院長蔡少華從古兆申那裡得知白先勇要到上海的消息後，立刻和白先勇聯繫，並親自開車趕到上海，把白先勇接到蘇州，安排院裡「小蘭花」班的青年演員，為白先勇做專場演出，每人演出一段。雖然不久前白先勇在香港演講時，蘇州崑劇院「小蘭花」班的青年演員曾配合他做示範演出，但那次因為赴港人數有限，白先勇未能瞭解他們的全貌，這次在蘇州，他們各個行當，輪番出動，全數登場。通過這次觀看演出，白先勇對蘇州崑劇院「小蘭花」班的青年演員的整體水準，有了一個基本的認識和判斷。特別是，上次未去香港的沈豐英，讓白先勇眼前一亮。看到蘇州崑劇院有俞玖林和沈豐英，白先勇的心裡已經有了底，一個宏偉的崑曲藍圖，開始在白先勇的腦海中成形。

從大陸回到臺灣後，白先勇一方面和蘇州崑劇院保持密切聯繫，讓俞玖林去找浙江京崑藝術劇院的汪世瑜，上門拜師；另一方面，他找到了國際新象文教基金會董事長樊曼儂，把自己打算起用年輕的新人，製作一台「呈現全貌精神的《牡丹亭》」的想法，全盤告訴了她。樊曼儂和她主持的國際新象文教基金會，在臺灣致力於藝術表演活動的製作和組織工作，在兩岸文化交流方面也用力甚深，曾多次組織大陸文藝演出團體特別是崑劇團赴台演出。由於樊曼儂本人也深愛崑曲，是白先勇的崑

曲「知音」，加之他們以前有過多次合作成功的經驗（如一九八二年的舞台劇《遊園驚夢》、一九八六年的舞台劇《蝴蝶夢》等），因此當白先勇把自己的構想和計畫和盤托出，特別是白先勇提出要起用年輕人，因為崑曲總要面對傳承的問題之後，白先勇的想法打動了樊曼儂，她當即表示贊成和支持。白先勇和樊曼儂在談論這一計畫時，已是二〇〇二年的年終，元旦、春節將至，他們當下決定，過了農曆年，就到蘇州去，再次考察「小蘭花」班的演員，並和蘇州崑劇院具體商談此事。

二〇〇三年二月八日，農曆正月初八，是個下雪天。白先勇和樊曼儂、辛意雲等人一起，親赴蘇州，與蔡少華見面，商討製作崑曲《牡丹亭》的具體事宜。這次討論，白先勇把汪世瑜（浙江京崑藝術劇院前院長，「崑曲傳習所」老師傅周傳瑛的弟子）、張繼青（江蘇省崑劇團名譽團長）以及香港的古兆申也一起約到蘇州，把自己關於製作崑曲《牡丹亭》的基本構想與他們進行了溝通。

白先勇決心製作一齣全本的崑曲《牡丹亭》，其前提在於要實現他去年在香港時形成的一個構想，那就是要將「年輕人」和「崑曲」兩個「元素」結合起來——這齣《牡丹亭》不同於以往所有演出過的《牡丹亭》，將是一齣「青春版」的《牡丹亭》。因此，這次白先勇來，就特別強調這齣戲的兩位主角杜麗娘和柳夢梅，必須是年輕的「俊男靚女」——「年輕人」和「崑曲」的結合，首先要體現在崑曲演員是年輕人。《牡丹亭》中的杜麗娘和柳夢梅都是十幾二十來歲的年輕人，老演員的表演雖然功底深厚，唱做俱佳，但形象與劇中人物不合，大概也不容易吸引年輕人來觀賞。

白先勇和樊曼儂、古兆申以及汪世瑜、張繼青等人在觀看了「小蘭花」班三天

十六齣折子戲之後，覺得雖然不少年輕人潛質不錯，可堪造就，但就目前的整體水準看，要全部由年輕人來演一齣全本的《牡丹亭》，大多數演員的藝術水準和表演功底顯然還不夠。爲此，白先勇提出，整齣《牡丹亭》，杜麗娘和柳夢梅是關鍵，這兩個角色立不住，整個戲就撐不起來，因此，從「小蘭花」班裡選出五個女生（三個閩門旦，兩個小花旦）和兩個男生（都是巾生），從四月份開始，先進行形體和專業訓練，使這些可能的杜麗娘、柳夢梅扮演人選首先在身體素質上更加強健，在體形上更加身姿挺拔，同時，請汪世瑜和張繼青長駐蘇州，跨團（汪世瑜和張繼青雖然已經退休和即將退休，但他們不屬於蘇州崑劇院，他們參與此事屬於「跨團」）對他們進行專門的「行當」表演訓練和指導，訓練三、四個月以後，再根據訓練結果，看能否排這個「青春版」的《牡丹亭》，如果能排，屆時再決定由誰來出演杜麗娘和柳夢梅。

其實在白先勇的心目中，當他有了製作青春版崑曲《牡丹亭》打算的時候，就已經定好了要由俞玖林和沈豐英來挑大樑飾演柳夢梅和杜麗娘，或者說，正是因爲看到蘇州崑劇院有俞玖林和沈豐英，柳夢梅和杜麗娘有了理想的扮演人選，他才下了製作青春版崑曲《牡丹亭》的決心。他此時沒有公佈，卻告訴這些挑選出來的演員先訓練後決定人選，是要讓俞玖林和沈豐英在有競爭壓力的情況下努力「練功」，同時也讓參與訓練的其他幾位重要演員能借此提高形體和表演水準，從整體上提高年輕演員的綜合素質——青春版崑曲《牡丹亭》是一齣大戲，需要整個演員群體至少是重要角色的表演水準能具有較高的水準。白先勇引進競爭機制，是要激發年輕演員們的積極性，通過強化他們的訓練，達到提升他們專業水準的目的。

三個多月後，白先勇等人再到蘇州，這時接受訓練的七朵「小蘭花」，經過一位技藝好、有京劇基礎的劉福祥老師近四個月的「魔鬼式」訓練，他們肩開了、腰整了、腿拉了，一個個都身體強健了，精神飽滿了，身形挺拔了。而汪世瑜和張繼青的三個多月「專業」調理——張老師親授《寫真》和《離魂》，汪老師指點《幽媾》——也使他們在唱腔、身段等各個方面，一招一勢，有脫胎換骨之感。這次看他們「棠報演出」，白先勇堅定了製作青春版《牡丹亭》的決心，並且，他心目中的杜麗娘和柳夢梅形象，也在沈豐英和俞玖林兩位青年演員的身上有了雛形。對於俞玖林，白先勇在香港時就已經對他俊逸的扮相、書生的氣質和清純的音質留下了深刻印象——正適合演柳夢梅；對於沈豐英，白先勇第一次在蘇崑看到她的演出時，內心已將她作為杜麗娘的不二人選，她不但扮相端莊美麗，身段婀娜多姿，性格內斂沉穩，有古代閨秀的典雅婉約，而且一雙含情目，眼角眉梢，自有一種內媚之態——這也與杜麗娘外表貞靜、內心叛逆的氣質，頗為吻合。因此，在公開討論確定主角人選時，白先勇力排眾議，拍板定案：由沈豐英和俞玖林分別扮演杜麗娘和柳夢梅。

主角定下來之後，沈豐英和俞玖林要想演好杜麗娘和柳夢梅，光是三個多月近四個月的訓練顯然還遠遠不夠，對這兩塊璞玉如何進行進一步的「琢磨」，白先勇也成竹在胸，早有安排——他要讓俞玖林和沈豐英把有「巾生魁首」之稱的汪世瑜，和有「旦角祭酒」之譽的張繼青兩人的表演絕活和看家本領傳承下來。崑曲講究的是口傳心授，在前面近四個月的訓練中，汪世瑜和張繼青雖然已對他們的表演進行了指導，但白先勇知道，要想沈豐英和俞玖林能獨當一面，挑起大樑，非得把汪世瑜和張繼青的真功夫學到手不可。而請名師給年輕人做老師，手把手地教他們，幫助

他們在台步、身段、水袖、行腔、運氣、表情等各個方面，提高表演水準，正是白先勇製作青春版《牡丹亭》的一個重要「戰略部署」——他希望能通過一齣戲，培養一班人，讓那些身懷絕技曾親炙過「傳」字輩老師傅的演員們，能把他們的表演藝術都傳給年輕人，使崑曲藝術代有傳人。



與沈豐英、俞玖林：

汪世瑜和張繼青的言傳身教，對沈豐英和俞玖林「專業」水準的提升至關重要，也關乎崑曲藝術傳承的大業。爲了不讓汪世瑜和張繼青對沈豐英、俞玖林的指導隨著一齣戲的結束而中止，也爲了能讓崑曲藝術的傳承得到「業界」的確認和使師徒關係合法化，二〇〇三年十一月十九日，在白先勇的堅持和勸說下，張繼青、汪世瑜和蔡正仁在蘇州舉行了隆重的收徒儀式，三位著名的崑曲表演藝術家分別將沈豐英、顧衛英、陶紅珍、俞玖林和屈斌斌、周雪峰正式收爲徒弟，爲了顯示這種師徒關係的嚴肅性、正式性、牢固性和不可更改性，白先勇還要求拜師的年輕人要向師傅行三跪九叩的跪拜大禮，以傳統的禮儀形式對

師徒關係形成一種約束力和責任感。在白先勇看來，這種有約束力和責任感的師徒關係，是年輕人得到師傅傾心傳授的保障，而有了這種保障，崑曲表演藝術的精髓才能夠薪火相傳、延綿不絕。

崑曲是中國文化圓熟絢爛之時的文人創作，文辭典雅，意蘊高華，沒有良好的文史修養，不容易真正理解和參透它的富麗堂皇，也難以進入這個純美絢麗的藝術世界。爲了提高「小蘭花」們的文化修養，白先勇不但親自給他們上課，講解分析《牡丹亭》，而且還請了許倬雲、鄭培凱、王蒙、余秋雨、古兆申等學養精深的專家、學者給他們講課，提升他們的文化水準和對《牡丹亭》的理解能力。這些重量級學者對《牡丹亭》的精彩剖析，不但有助於他們深入理解作品和劇中人物，而且對他們提升自己的表演內涵，也助益良多。

在確定了主角並幫助他們提高表演水準和文化修養的同時，對演出劇本的改編也在進行。由於湯顯祖的原著《牡丹亭》有五十五齣，全部照演不切實際，必須將之壓縮到一個可接受的演出時間之內，爲此，對原著的刪改勢在必行。爲了保證既能體現原著的精髓，又能長度適中（定爲三晚二十七折九個小時），白先勇聯合臺灣的幾位專家華璋、張淑香、辛意雲共同組成編劇小組，秉持「只刪不改」的原則和「以情爲核心」的編劇方向，對原著進行改編，相對於以往的《牡丹亭》演出本大多突出杜麗娘而對柳夢梅重視不夠，《牡丹亭》編劇小組刻意在這一點上有所糾正，在保留杜麗娘的重頭戲的同時，也強化柳夢梅的戲份——沒有柳夢梅，哪裡會有杜麗娘的「死去活來」？因此，這個改編本不但把包括了《叫畫》（原著爲《玩真》）的《拾畫》一齣定位爲「男《遊園》」，與杜麗娘的《驚夢》、《尋夢》並重，而且對

上、中、下二本也各有規劃：上本為「夢中情」，中本為「人鬼情」，下本為「人間情」。以杜麗娘和柳夢梅的「愛情三部曲」，來演繹一個完整的「出死入生」、「驚天地動鬼神」的愛情故事。

在表演形式上，對於許多以「戲曲改革」之名行損害昆曲之實的做法（如用話劇的方式排演昆曲），白先勇深惡痛絕，認為那非但無助於昆曲的保存和發展，反而是對昆曲極大的破壞，因此，他強調青春版昆曲《牡丹亭》的表演必須「正統、正宗、正派」，以充分尊重昆曲表演原有的藝術特點為原則，為了保證做到這一點，他請汪世瑜做總導演，請張繼青為藝術總監，翁國生為導演（負責《虜謀》、《冥判》、《魂遊》、《婚走》等八齣戲），讓他們為整個戲的表演制定「規矩」，定下「基調」。有了「巾生魁首」和「旦角祭酒」的專業「把關」，青春版昆曲《牡丹亭》自然走的是昆曲的「正途」，在表演和整個舞台風格上，相當完美地體現了昆曲原有的藝術特質——抽象、寫意、



與余秋雨、馬蘭夫婦。

抒情和詩化。事實上從兩位主角的表演特色上看，也不難發現在俞玖林的身上，有著汪世瑜風格的遺留，而沈雲英的表演，也帶有「張派」的影子。

爲了使青春版崑曲《牡丹亭》在視覺上更具「美」的效果，白先勇和樊曼儂特別邀請著名電影導演王童爲整台戲設計服裝。王童雖以電影導演知名，但他的本行卻是美工，良好的藝術素養使他在設計服裝的時候，能配合劇情以及青春版的特點，在傳統崑曲戲服的基礎上，運用淡雅鮮嫩的色彩和蝴蝶、花朵、雲彩等圖案，表達人物不同的處境和心情，如《驚夢》一場，爲了配合戲的虛幻性，他把杜麗娘的服裝設計成白底再繡上五彩蝴蝶，以蝴蝶代表夢境（中國最著名的夢就是「莊周夢蝶」）；而柳夢梅在《驚夢》中是第一次出場，爲了與夢境和他的名字夢梅相呼應，王童把他的服裝設計成白底繡粉紅色的梅花。於是，「驚夢」之時似真似幻的情境之下，兩人服裝互相輝映，既素雅又豔麗，再加上以十二個月不同月令的代表花卉作爲花神的服裝繡花，「堆花」之時，真是花團錦簇，姹紫嫣紅，美不勝收，煞是好看。

青春版崑曲《牡丹亭》是一齣連演三天的連本大戲，演、職人員八十多人，再加上服裝、道具和舞台佈景，製作經費開支驚人。最初白先勇以爲六百萬人民幣就可完成製作，結果製作（包括後來的演出）費接近人民幣三千萬元（光是美國演出就花了美金一百萬）。這樣龐大的經費需求，對白先勇來說無疑是個巨大的壓力，因此，在製作青春版崑曲《牡丹亭》的過程中，他不光爲了戲本身的品質要「盯人」，而且爲了戲的正常運轉還要「盯錢」。爲了籌措經費，白先勇四出化緣，既動用自己幾十年的人情支票，也用振興崑曲、復興傳統文化的大義來打動「金主」。二〇〇七

年第二十九期《環球人物》上有一篇文章，談到白先勇的募款過程，頗爲生動：

對白先勇來說，最痛苦的就是爲演出去跟別人伸手要錢。……有一次演出前，開到鄭幸燕（白先勇的秘書——引者注）手裡的預算是五百多萬元，正好有位大企業家願意提供贊助。鄭幸燕高興極了，「我想那麼大一位老闆，白老師怎麼著也要一百萬吧。誰知道他跟人家講了兩個小時，最後說：『你，可不可以給我二十萬？』」鄭幸燕「砰」地一下就跳起來：「白老師！我們缺五百萬，你是不是打算找二十五家要錢！」

鄭幸燕直接把演出預算攤在贊助人眼前：「您可不可以給我們開一百萬？」出門之後，白先勇一個勁埋怨她：「你臉皮怎麼那麼厚，開口就跟人家要一百萬，也不問人家方便不方便。」鄭幸燕一臉無奈：這就是文人風範。

雖然青春版崑曲《牡丹亭》製作經費壓力巨大，但也總能得到熱心文化事業的有心人士和相關企業的大力支持。台積電文教基金會、統一企業、富邦藝術基金會、趨勢科技、寶業集團、何鴻毅家族基金、澳門文化基金會、天津可口可樂公司、加州大學文化基金都曾爲青春版崑曲《牡丹亭》的製作和演出提供過經濟支持。青春版崑曲《牡丹亭》這朵藝術之花的盛開，離不開「經濟土壤」的滋養，更離不開眾多「愛花人」（曾繁城、張明正、陳怡秦、劉尙儉、何鴻毅、余志明、張菊華、李雲政、沙曼瑩等）的灌溉。

除了在挑選主角、藝術傳承、劇本改編、表演形式、服裝設計和落實經費等

「大」的方面，白先勇用心盡力之外，在花神姿態、劇中圖畫、書法「形象」乃至演員的生活照顧等「小」的細節上，白先勇也無不追求完美。崑曲《牡丹亭》中的花神，一直是個重要的存在，以往的《牡丹亭》花神形象，裝扮常似宮女，雙手總持花束，「實在」有餘而仙氣不足，白先勇一改這一「寫實主義」的做法，將花神的「花」落實在服裝上，讓花神不必手持花束而盡可載歌載舞，滿場「流動」，釀造一種「神」的飄逸氛圍，形塑一個「花」的錦繡世界。這樣的花神姿容，無疑更符合《牡丹亭》的「劇情」。

在《牡丹亭》中，杜麗娘的「寫真」十分重要，因為它是除「夢」以外，連結她和柳夢梅的重要中介。爲了這幅「寫真」，白先勇特意找到好友奚淞，請他專門畫了一幅彩色水墨工筆「美人圖」，作爲演出的道具。這幅畫形神兼備，筆法精細，本身就是一幅絕佳的藝術品。它在劇中的出現，構成了整台大戲「美」的重要一環。在《牡丹亭》的開幕背景中，有「牡丹亭」三個大字和「湯顯祖」三個小字，這六個字，尤其是「牡丹亭」三個大字，既雄渾又飄逸，崑曲的典雅氣派和詩化神韻，盡在其中。這幾個字以及演出時舞台背景需要的書法作品，都出自臺灣著名書法家董陽孜之手。白先勇大學畢業以後，曾經爲董陽孜的弟弟補習過英文，董陽孜也跟著弟弟叫「白老師」叫了五十多年，這層因緣再加上董陽孜也熱愛崑曲，因此只要「白老師」開口，不論是舞台背景，還是相關書籍的書名，董陽孜都有求必應，按白先勇的說法，她幾乎成了白先勇的「御用書法家」。在青春版崑曲《牡丹亭》中，不論「畫」也好，「書」也好，這些「細節」的精緻要求和最終獲得的「精緻」細節，都爲構成它整體的「美」，提供了不可或缺的有力支撐。

青春版崑曲《牡丹亭》「一切的籌備、設計、挖空心思的各種想法，其實大家都

在押寶，押在兩個青年演員俞玖林和沈豐英身上，如果沈、俞的戲演砸了，我們所有的努力即將白費。」對這兩塊璞玉演藝「琢磨」固然重要，但人品的教導和生活的照顧，也不容忽視。爲此，白先勇除了親自打電話，與沈豐英和俞玖林談文論藝、嘘寒問暖之外，還通過汪世瑜的夫人馬佩玲，請她特別照顧他們。馬佩玲在接受訪談時這樣回憶道：

有一陣子，白老師天天給我打電話，特別關注俞玖林和沈豐英技藝的進步、品德的修養，還有身體的照顧。當時俞玖林還沒有結婚，身體很差，體質也差，動不動就感冒。因爲工資低，吃是有一頓沒一頓，想吃好的，沒有經濟條件。因爲已經拜了師，我是他的師娘，白老師要我照顧他。白老師給了我美金一千元，要我每個月給俞玖林美金一百元，要他吃好。有時候俞玖林發小脾氣，白老師也要我特別去找俞玖林談話，批評他，要對他嚴厲。俞玖林的母親在他十二歲遇車禍死去，家裡人總是順著他。白老師交待我要把俞玖林的脾氣搞好，否則情緒壞，學不好戲。白老師是從方方面面去培養他們，保護他們。白老師還買藥（營養品——引者注）給他們吃，連穿衣服也照顧，無微不至，這樣的人，我從來沒有碰到過。白老師是名人，平時對人卻很好，非常講道理，只有他才能把這齣戲弄得這麼好。

二〇〇四年四月二日，蘇州會展中心二樓，青春版崑曲《牡丹亭》的正式演出預演——全本扮裝響排——開始了。

白先勇編演一齣呈現全貌精神的《牡丹亭》」的夢想，從二〇〇二年十二月在香港看到年輕人對昆曲的喜愛而萌生創意，到二〇〇二年歲末開始初步成形，到二〇〇三年年初決定實施，中間經過四月份開始的三個月「魔鬼式訓練」，到九月份正式排練，再到現在的全本扮裝響排，歷時一年半，經過醞釀、落實、定型、雕琢和磨練，一齣完整的青春版昆曲《牡丹亭》，終於「立」在了白先勇的面前。看到一年多來的嘔心瀝血總算有了結果，看到自己心中的夢想即將實現，看到「玉茗堂主湯若士筆下的柳夢梅與杜麗娘從四百年前的《牡丹亭》中走了出來，」白先勇興奮異常。在蘇州會展中心看完三天的「預演」後，白先勇對整個戲充滿信心，「下本」演出後的當晚，白先勇正式宣佈：二〇〇四年四月二十九日，青春版昆曲《牡丹亭》將如期在臺北的「國家戲劇院」正式上演。

百場青春版昆曲《牡丹亭》演出史（二〇〇四—二〇〇七）

二〇〇四年四月二十九日，臺北「國家戲劇院」。
晚七點三十分，青春版昆曲《牡丹亭》在臺北正式公演。

這次首演，大獲成功。「在雷動的掌聲中、在爆起的采聲中，」白先勇「引著兩位青年演員俞玖林和沈豐英，在舞台上向觀眾行禮致謝。」白先勇「在國家劇院看過無數次表演，從來沒有感到像那天晚上那樣，觀眾的熱情就像潮水浪頭一般，衝捲上來；觀眾中有許多年輕人，他們從內心散發出來的興奮與感動，」白先勇「幾乎可以觸摸得到。」

至此，白先勇的青春夢、昆曲夢和《牡丹亭》夢，終於實現了。

「國家戲劇院」的成功，不過是以後四年青春版崑曲《牡丹亭》百場演出均獲成功的一個開始，類似的掌聲雷動、采聲爆起以及潮湧的觀眾包圍的情景，在臺北、香港、北京、天津、杭州、蘇州、上海、南京、澳門、佛山、臺南、新竹、中壢、深圳、柏克萊 (Berkeley)、爾灣 (Irvine)、洛杉磯 (Los Angeles)、聖塔·芭芭拉 (Santa Barbara)、桂林、廣州、珠海、廈門等不同的城市，一再上演。爆滿的劇場、激動的人潮、轟動的效應、熱情的歡叫、密集的媒體報導、滿城爭說《牡丹亭》的熱鬧，還有到處可見的美豔海報，這些「元素」的合成，已在兩岸三地（臺灣、港、澳、中國大陸）和美國西岸之間，形成了一個獨特的文化「風景」。白先勇和他的青春版崑曲《牡丹亭》，已在華人世界乃至美國社會，掀起了一股崑曲的旋風、《牡丹亭》的旋風。

四年來青春版崑曲《牡丹亭》的百場演出紀錄如下：

二〇〇四年四月二十九至五月二日，臺北「國家戲劇院」，六場（兩輪上、中、下）。

二〇〇四年五月五日，新竹演藝廳，一場（精華版）。

二〇〇四年五月二十一至二十三日，香港沙田大會堂，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇四年六月十一至十三日，蘇州大學，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇四年六月二十一至二十三日，蘇州開明戲院（世界遺產大會），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇四年九月十四至十五日，杭州東坡戲院（第七屆中國藝術節），三場（一



青春版《牡丹亭》於香港沙田大會堂演出時的盛況。

輪上、中、下)。

二〇〇四年九月十七至十八日，浙江大學（杭州），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇四年十月二十一至二十三日，北京世紀戲院（第七屆北京國際音樂節），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇四年十一月二十一至二十三，上海大劇院，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年三月七至九日，澳門文化中心，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年四月八至十日，北京大學百年紀念講堂，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年四月十三至十五日，北京師範大學，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年四月十九至二十一日，南開大學（天津），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年五月二十至二十二日，南京人民大會堂（南京大學一百零三週年校慶），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年五月二十七至二十九日，上海藝海劇院（復旦大學百年校慶），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年六月三至五日，同濟大學（上海），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年七月六日，蘇州人民大會堂，一場（精華版）。

二〇〇五年十一月六至八日，佛山大劇院（第七屆亞洲藝術節），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年十二月十五至十七日，臺北「國家戲劇院」，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇五年十二月十八日，臺北「國家戲劇院」，一場（精華版）。

二〇〇五年十二月二十日，成功大學（臺南），一場（精華版）。

二〇〇五年十二月二十二日，交通大學（新竹），一場（精華版）。

二〇〇五年十二月二十四日，中壢藝術館（中壢），一場（精華版）。

二〇〇六年一月六至八日，深圳會堂，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年四月十八至二十四日，北京大學，六場（兩輪上、中、下）。

二〇〇六年四月二十八至三十日，南開大學（天津），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年六月五至七日，香港文化中心，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年九月十五至十七日，美國加州大學柏克萊校區，Zellerbach Hall，UC Berkeley Campus，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年九月二十二至二十四日，美國加州大學爾灣校區，Irvine Barclay，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年九月二十九至三十一日，美國加州大學洛杉磯校區，Royce Hall，UCLA，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年十月六至八日，美國加州聖塔·芭芭拉市，Lobero Theatre - Santa Barbara，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年十一月二十四至二十六日，廣西師範大學（桂林），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年十二月一至三日，中山大學（廣州），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年十二月八至十日，北京師範大學珠海分校（珠海），三場（一輪上、中、下）。

二〇〇六年十二月十二至十七日，廈門大學，三場（一輪上、中、下）。

二〇〇七年五月十一至十三日，北京北展劇場，三場（一輪上、中、下）。這一百場演出中，二〇〇四年演出二十六場，二〇〇五年演出三十二場，二〇〇

〇六年演出三十九場，二〇〇七年演出三場。其中，為大學演出五十六場，參加各類藝術節（包括音樂節、世界遺產大會等）演出十二場，演出地點遍及兩岸三地和美國西岸二十多個城市，直接觀看的人數超過十五萬人。

對於青春版崑曲《牡丹亭》的百場演出，佳評如潮，報導無數。對於前五十場的演出盛況，白先勇在《姹紫嫣紅開遍——青春版《牡丹亭》八大名校巡演盛況紀實》一文中，對《牡丹亭》兩大演出類型——社會演出及校園巡演——的巨大反響，有詳細的描寫。

社會演出：「臺北首演，九千張票一個月前搶購一空，二〇〇四年九月第七屆中國藝術節在浙江舉行，青春版《牡丹亭》應邀參加，在杭州東坡戲院上演，同時參加者有一百個各種表演藝術團體，亦有來自外國的『真善美』歌舞劇、『柏林愛樂』交響樂團，百團同時演下來，青春版《牡丹亭》的票房居然奪魁，浙江觀眾多看越劇，崑曲青春版《牡丹亭》在杭州大放異彩，多少出人意外。十月北京國際音樂節在世紀劇院演出，一千七百人的座位三天滿座，北京媒體一邊倒的肯定讚揚，《北京晨報》標題〈青春版《牡丹亭》使觀眾年齡下降三十歲〉，世紀劇院裡多為黑髮人。北京觀眾看傳統戲劇水準最高，眼光挑剔。青春版《牡丹亭》『進京』，算是通過了考驗。十一月，青春版《牡丹亭》進軍上海，在上海大劇院演出，大劇院成立六年，首次破例演崑曲，主辦單位把最貴票價調到三千六百元人民幣一套，當然票房壓力就大了，最後總算買了個滿堂紅，又破了一次崑曲演出史的紀錄。」

校園巡演：「二〇〇四年六月十一至十三日作為中國大陸首演的蘇州大學演出，至為關鍵。其成敗甚至可以決定青春版《牡丹亭》的未來命運及走向。……出乎意料的是七千二百張票兩三天內搶得精光……後來才知道，竟有遠從北京、山東、成都趕來的學生。……落幕時幾百人湧到台前，十幾分鐘的謝幕，四面八方照相機的閃光燈就沒有停過。……浙大的禮堂只有一千座位，搶票的學生卻排了三千

人的長龍，學校只好用電視轉播讓向隅的學生在禮堂外面看。

『校園巡迴演出』真正啓動是在二〇〇五年的四、五月間。四月頭一輪在北方，北京大學、北師大、天津南開大學。……北大那次演出，在技術上，舞台燈光，都比較完善。三天下來，觀眾反應一天比一天熱，到了第三天，場子裡觀眾的情緒，熱浪翻天。……北師大的禮堂又小又舊，完全沒有舞台設備，但就因為場地小，擠得熱鬧，上台台下打成一片，學生興奮得又喊又叫，……因為觀眾反應熱烈，他們（演員——引者注）演起來更加起勁。……南開學生幾近狂熱的反應比起北京學生有過之而無不及，這多少又出我們意料之外。

五月間第二輪校園巡迴是南京大學、復旦和同濟。南京大學前身是中央大學，整個算起來今年是一百零三年，五月二十日剛好是校慶，南大便以青春版《牡丹亭》當作校慶的重頭戲，並且在校外租用人民大會堂做演出場所。……南大校慶演出，又是一個滿堂紅。

二〇〇五年五月二十七日，是復旦大學的百年週年紀念的大日子。我們學校加州大學聖塔·芭芭拉校園楊祖佑校長特別為此寫信給復旦王生洪校長祝賀，以青春版《牡丹亭》為賀禮，為復旦百年週年紀念演出，加大並動用了文化基金贊助作為兩校文化交流的校慶活動。……那晚同時有十二項校慶活動，王生洪校長卻選中了青春版的《牡丹亭》，看完後王校長讚歎道：『真美！』王校長是行家。

六月三至五日在同濟大學的演出，是這次『校園巡迴』的最後一站。同濟有個巨無霸的大禮堂，可容納三千六百人，……許多上次沒有買到票的同學，從四面八方湧到同濟來，大禮堂三千六百個座位座無虛席。同濟演出，人氣最旺。後排觀眾

看不清楚，都跑到台前坐在地上看，坐了五六排。人多，大家起哄，叫好聲沒有停過。謝幕時，汪世瑜老師看見台下上千人頭攢動，不禁喃喃自語，歎道：『崑曲竟演成這個樣子！』大概是他五十年的舞台經驗裡，還沒見過這種場面。最後謝幕時，連我也忍不住拿著麥克風對台下翹首以待的觀眾說道：「有這樣多的年輕人來看我們的戲，崑曲復興有希望了！」

青春版崑曲《牡丹亭》由於前五十場的演出已經創下了極高的知名度，在文化界、學術界和教育界「如雷貫耳」，因此它的後五十場演出，反響之大比前五十場有過之無不及，除了將演出範圍擴大到臺灣高校和大陸南方的許多著名大學之外，臺北「國家戲院」和北京大學、南開大學都是「花」開二度。特別值得一提的是，這朵中國的藝術、美學「牡丹」還到太平洋彼岸的美國大地綻放飄香。二〇〇六年九月十五至十月八日，青春版崑曲《牡丹亭》在美國加州大學的四大校區柏克萊校區、爾灣校區、洛杉磯校區和聖塔·芭芭拉校區巡演，所到之處，歡聲雷動，引起的反應，「比中國更好」。白先勇在《《牡丹亭》西遊記》一文中，對此有詳細的記錄：

青春版《牡丹亭》今年九月十五至十七日在美國西岸加州大學柏克萊校區登台，這是美國首演，又是頭一遭出國面向世界，其重要性不言而喻。

……

演期逼近，頭一場兩千張票一售而空，第一場演完，大家開始搶票，第二、三場還剩下少數的票一下子也搶光了。Zellerbach Hall戲院雖大（有兩千個座位——引

者注)，但人氣十足。

美國觀眾多為學術界、音樂界、戲劇界的文化人以及加大師生，許多都是灣區(Bay Area)對中國文化有興趣的學者。例如加大以英譯湯顯祖全本《牡丹亭》著名的白之教授、史丹福大學戲劇系主任麥克倫斯都去觀劇。笛音揚起，兩千觀眾一下子便被引進了四百年前玉茗堂前那座綺夢連綿的牡丹亭中，三個鐘頭下來，台上水袖翻飛，台下如癡如醉，笑聲掌聲沒有斷過。劇終謝幕，觀眾全體起立喝彩十多分鐘，是為演員的精湛表演，是為湯顯祖《牡丹亭》的情深、情至，最後，是美國觀眾對中國崑曲藝術的至高禮敬。第二、第三天，戲愈演愈熱，最後《圓駕》結束，觀眾掌聲雷動，一片歡呼，久久不肯散場。

柏克萊首演後，劇組移師南下，到加大爾灣校區(UCIrvine)、洛杉磯校區(UCLA)以及最後到聖芭芭拉校區(UCSB)巡演，每到一處，柏克萊謝幕的熱烈景觀又重現一次，十二場，每場滿座。聖芭芭拉(Santa Barbara)演出，……因為事前宣傳聲勢浩大，聖芭芭拉市長Marty Blum宣佈演出週為「牡丹亭週」，市中心街道掛滿了《牡丹亭》旗幟，「牡丹亭」三個字全城飛揚，觀眾尚未進場，已經興奮起來了。

青春版《牡丹亭》在聖芭芭拉的大結局(Grand Finale)令人難忘。有一位老觀眾說，她在Lobero看了五十年的戲，沒有看過像這次這樣，觀眾起立喝彩長達如此之久。

青春版崑曲《牡丹亭》在美國引起的巨大反響，在美國觀眾的反應和戲劇專家的評價中也可以得到證明。在美國加州大學洛杉磯校區的勞伊斯劇場(Royce



聖塔·芭芭拉市中心街道牡丹亭的旗幟全城飛揚。(許培鴻攝影)

(二二)，一位叫大衛的美國觀眾興奮地告訴《新民晚報》駐美國記者沈月明：他已是第二次看《牡丹亭》了，九月十五日到十七日青春版崑曲《牡丹亭》在帕克萊的首演他已經連看三天看過了全本，而二十九日這一天他居然從八百公里外的北加州趕到南加州來看第二次。沈月明問他原因，他的回答是：「就是喜歡。」在名爲「真是一次美妙的藝術體驗」的訪問記中，沈月明這樣寫道：

雖然演出完畢已近深夜十二時，但無人中途退場。謝幕時，觀眾全體起立熱烈鼓掌。男女主角俞玖林、沈豐英上場時，人們甚至像演唱會上一樣，激動地大喊、吹口哨。而當青春版《牡丹亭》的製作人白先勇教授上場時，全場掌聲雷動。整個謝幕持續約二十分鐘，人們久久站立，不願散去。

洛杉磯分校勞伊斯劇場擁有一千八百個座位。劇場經理感慨地說，這是這個大劇場六十七年歷史上少有的幾次滿座演出。在所有來自亞洲的藝術團體中，《牡丹亭》是上座率最高的一次！

從加州大學柏克萊分校的首場演出起，《牡丹亭》一路受到熱烈追捧。加州大學柏克萊分校，二千二百座全滿；加州大學爾灣分校，八百座全滿；加州大學洛杉磯分校，一千八百座全滿；聖芭芭拉分校六百二十座還是全滿！而且所有的票都是以平均約六十美元一張的價格一張一張賣出去的，《牡丹亭》全本連續三晚共九個小時的演出，本以爲是對美國觀眾的一個挑戰。但事實證明，九個小時美國觀眾不是覺得太長，而是太短了。

除了普通觀眾對青春版崑曲《牡丹亭》表現出了極大的熱情和喜愛，美國的學術界和文化界也對《牡丹亭》的藝術成就給予了高度評價。史丹福大學戲劇系主任麥克倫斯在柏克萊看了青春版崑曲《牡丹亭》的演出後說：「真沒想到《牡丹亭》的藝術水準如此之高，我簡直看得目瞪口呆。」加州大學爾灣分校戲劇系主任羅伯·柯恩說：「全美的大學戲劇系教師都應該看一看《牡丹亭》，這是完全不同的戲劇形式，非常奇妙，值得欣賞和研究。」

藝術史和文化批評家史蒂芬·韋恩（Steven Winn）在看完青春版崑曲《牡丹亭》在柏克萊的演出之後，在著名的《三藩市紀事報》（*San Francisco Chronicle*）上發表了一篇名為〈由一個少女夢激發起的歌劇視聽新驚喜——寫在九小時長的「牡丹」即將巡演之際〉（*From a girl's dream springs an operatic experience ravishing to the ear and eye. At nine hours long, 'Peony' will fly by*）的評論文章，對崑曲藝術的魅力大加讚賞，他在文章中這樣寫道：「青春版崑曲《牡丹亭》在柏克萊 Zellerbach Hall 的首場演出，徹底破除了是否值得花三個晚上九個小時去看一齣中國明代歌劇的任何懷疑，如同這齣劇情和音樂都帶有夢幻色彩的傑作所顯示的那樣，它是一個夢但真的發生了。」另有兩位學者 Michael Zwiebach 和 Elizabeth Schwyzer 分別撰文〈一種精緻的藝術〉（*A Refined Art*）和〈一種神聖的復活〉（*A Blessed Resurrection*），對崑曲藝術推崇備至，後一篇文章的題目本身就是一個雙關：青春版崑曲《牡丹亭》給美國人帶去的，不光是《牡丹亭》中杜麗娘為愛「復活」的故事，更是崑曲在美國人的心中開始「復活」。

青春版崑曲《牡丹亭》在美國的成功演出，令美國觀眾為其「不可思議的優雅

和美麗」所傾倒。有的美國戲劇專家甚至認為，這是繼一九三〇年梅蘭芳轟動美國的巡演之後，中國戲曲第二次在美國盛大而輝煌的亮相。

青春版崑曲《牡丹亭》在美國加州大學四個校區聲勢浩大的演出，其影響力還越出了劇場和學術界、文化界。二〇〇六年十二月十一日，加州大學四個校區的校長（聖塔·芭芭拉校區校長楊祖佑、柏克萊校區校長羅伯·白捷諾、爾灣校區校長邁克·德瑞克和洛杉磯校區代理校長諾門·亞伯蘭斯）聯名寫信給中華人民共和國文化部部長孫家正，對於青春版崑曲《牡丹亭》「以崑曲形式展現中國文化，創下重大的教育貢獻」給予充分肯定，並「希望蘇崑劇團能夠繼續獲得強而有力循環不息的援助，因為我們期望蘇崑劇團將再度被邀請到美國來，讓更多的觀眾經歷欣賞中國古典傳統戲曲藝術的傑出成就，這是一個仍然充滿生命力的傳統，值得珍惜慶幸。」⁸

二〇〇七年五月十一至十三日，青春版崑曲《牡丹亭》在北京展覽館劇場迎來了它的第一百場演出——這也是它「四度進京」。北京的觀眾，特別是大學生們，對它喜愛依舊、熱情依舊、追捧依舊、癡迷依舊。謝幕時在台上手牽兩位主角向觀眾行禮致謝的白先勇，一定想到了七年前突如其來的那場大病。二〇〇〇年夏天，在花園中為花澆水的白先勇突感不適，送醫院後方知是心血管堵塞，千鈞一髮之際，幸得醫生當機立斷，迅速手術，才逃過一劫。那次病後，白先勇覺得上天留他，就是因為尚有未竟的志業需他完成，而他一九八七年在大陸重見崑曲時所發的「悲願」——「要把崑曲介紹到其他地方去」，在過去的三年他終於做到了。此刻，手握俞玖林和沈豐英的白先勇也一定想到了三年前在臺北的首映。三年來，他帶著青春版崑

曲《牡丹亭》橫跨海峽兩岸，縱橫臺灣、港澳和中國大陸三地，並遠赴美國西岸，演滿百場；面對觀眾的興奮和感動，在雷鳴般的掌聲和炫目的閃光燈中，這樣引著俞玖林和沈豐英向觀眾致意，也有百次。經過三年的巡演，青春版崑曲《牡丹亭》已經產生世界影響，並成爲中華文化的一個「品牌」，而有了百場演出經驗的俞玖林和沈豐英，在藝術上也更加成熟。看到自己精心培育的這朵藝術、美學之「花」，已經姹紫嫣紅，在兩岸三地和美國西岸開遍，白先勇的心裡，有說不出的高興。他覺得，此時此刻，他是「世界上最快樂的人」。

青春版崑曲《牡丹亭》的意義和價值（二〇〇二—二〇〇七）

自從白先勇投身青春版崑曲《牡丹亭》的製作之後，許多人都有這樣的困惑：身爲國際知名的華文作家，他爲何要放下自己的小說創作，而全身心地投入到青春版崑曲《牡丹亭》的製作之中？製作一台像青春版崑曲《牡丹亭》這樣的連本大戲，牽涉到方方面面，相對於個體化的小說創作，其中的煩雜，前者超出後者，不知凡幾。白先勇爲此付出大量的時間和精力，是否值得？天下文化「文化趨勢」總編輯陳怡蓁在訪問白先勇的時候，就提出了這樣的問題：「您近兩年來似乎爲製作青春版《牡丹亭》付出大部分的心力，很多您的忠實讀者也許都跟我有一樣的迷惑，爲什麼您這麼執著於崑曲的製作與推廣？」

陳怡蓁的提問，可以說代表了所有關心白先勇的讀者的疑問：對於作家白先勇來說，「爲什麼是崑曲？爲什麼不是更多的小說創作？」

究竟是什麼，使白先勇暫時把小說創作放在次要位置，甚至把他正在寫的父親



上圖：2007年北京百場慶演，與贊助人余志明、陳麗娥夫婦合影。

下圖：2006年青春版《牡丹亭》於加州聖塔·芭芭拉校區公演時，與贊助人陳怡蓀合影。



的傳記《仰不愧天——白崇禧將軍傳》也擱置一旁，而把主要精力放在製作青春版崑曲《牡丹亭》和推廣崑曲上面，除了崑曲本身的魅力和價值（值得這麼做），除了白先勇自幼年時代就有的崑曲記憶和審美體驗，以及以後幾十年對崑曲「美」的癡迷（白先勇與崑曲的不解之緣），還有什麼樣的原因呢？

在《《牡丹亭》還魂記》一文中，白先勇對於這個問題曾經給過一個自己的回答：

為什麼要製作「青春版」《牡丹亭》？這是我這兩年來在兩岸三地常被問到的問題。因為崑曲演員老了，崑曲觀眾老化了，崑曲本身也愈演愈老，漸漸脫離了現代觀眾的審美觀。製作青春版《牡丹亭》的目的就是想做一次嘗試，借著製作一齣崑曲經典大戲，舉用培養一群青年演員，而以這些青春煥發、形貌俊麗的演員來吸引年輕觀眾，激起他們對美的嚮往與熱情；最後，將崑曲的古典美與現代劇場接軌，製作出一齣既古典又現代、合乎二十一世紀審美觀的戲曲。換句話說，就是希望能將有五百年歷史的崑曲劇種振衰起疲，賦予新的青春生命。

白先勇的這個回答，重點在於要將「青春」的元素（演員青春、觀眾青春、舞台青春）注入崑曲，最終使崑曲也重獲青春，讓傳統的崑曲，在當代重放光彩。

那麼，白先勇為什麼要讓崑曲在二十一世紀「起死回生」呢？他為什麼會選中崑曲呢？

這就必須聯繫白先勇的整個思想背景和他的文化觀念，來做一個整體的分析。

首先，白先勇是要借著崑曲，找回民族文化自信心。

白先勇對於中國文化在二十世紀整個世界文化中的處境，有一個基本判斷，那就是：由於中國自晚清以來國勢衰微，積貧積弱，而許多文化人又把中國的貧弱歸結為中國文化的「落後」，因此在以西方強勢文化為主導的世界文化面前，二十世紀的中國人對自己的傳統文化缺乏自信心，一切向「西」看，奉西方文化的標準為圭臬，在文化上一味地反傳統，對傳統文化大加否定乃至肆意破壞，行至「文革」，達到頂峰。一個世紀下來，文化觀念的誤導以及教育體制的強力推行，使中國人，尤其是年輕人，對於自己的傳統文化可謂「不知有漢，無論魏晉」，對西方文化的認知甚於對自己文化的瞭解。面對這樣的文化處境，面對這樣的社會現實，白先勇痛心疾首，認為這樣的狀況在二十一世紀不能再持續下去了，而改變中國人對自己文化的自卑感，讓中國文化在世界文化中佔據應有的地位，就必須讓中國人，特別是年輕人，瞭解中國文化的輝煌燦爛，就必須把中國文化中最優美的成果和最精緻的部分展示在國人乃至世界的面前，讓中國人和全世界所有的人都知道中國文化中原來還有他們不知道不熟悉不太瞭解的「寶貝」，而崑曲，就正是這樣一個文化「寶貝」。

「崑曲」也叫「崑劇」，又叫「崑山腔」，起源於江蘇崑山。據明代魏良輔《南詞引證》記載，為元末顧堅所始創。明初太祖朱元璋在召見崑山耆老周壽誼時，曾與之談論崑山腔（見周玄暉《涇林續記》），可見在明初崑曲已能上達天聽，影響可觀。到了明代嘉靖年間，魏良輔在崑曲中吸收海鹽腔、弋陽腔的音樂，並將之運用於傳奇作家梁辰魚創作的《浣紗記》，使之成為符合崑曲音律的腳本，崑曲方才得以

「成形」，崑曲的傳播也有了「標準」。崑曲曲調細膩婉轉，有「水磨腔」之稱——謂其「調用水磨，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻。功深鎔琢，氣無煙火。啓口輕圓，收音純細。」（見明沈寵綏《度曲須知·曲運隆衰》）。由於崑曲的表演許多都是以文人創作的傳奇為底本，又薈萃了宋元以來戲曲表演的精華，加以明清之際的文人對之不斷用心雕琢，因此崑曲在文辭、音樂、舞蹈、聲字、唱腔等各方面，都達到了中國戲曲前所未有的高度，創造了中國戲曲中最完整優美的表演體系，故而被尊為「百戲之祖」，也被視為是「中國戲曲學的最高範型」。

崑曲的精緻、典雅、豐湛和優美，凝聚了中國傳統文化中眾多領域的精華，體現了中國傳統文化的非凡成就，可以說是中國傳統文化的突出代表。正因為如此，二〇〇一年五月十八日，聯合國教科文組織（UNESCO）將崑曲列為「人類口頭和非物质文化遺產代表作」（Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity）。

這樣一個已經得到世界承認的文化「寶貝」，如果中國人自己對它還一知半解甚至懵然無知，對崑曲為何物還從未在舞台上見識過，白先勇覺得身為中國人，這實在說不過去，做為一個有著強烈的文化使命感的知識份子，白先勇認為自己有責任有義務讓國人瞭解民族傳統文化中的精華，並且，崑曲得到世界的推崇，也正表明中國傳統文化自有其博大精深、成就輝煌之處，選擇這樣一個受到世界公認的傳統文化作為重拾中國人文化自信心的「載體」，就是因為崑曲本身已足以表明中國傳統文化的優秀，借助對崑曲的弘揚和推廣，使中國人從中發現自己傳統文化的精緻和

優美，重新認識到自己的文化基因是世界上的優良「品種」，從而對自己的文化充滿信心，是白先勇製作青春版崑曲《牡丹亭》的一個重要原因。

其次，白先勇希望通過對崑曲的推廣和弘揚，能將傳統文化繼承下來，傳承下去。

白先勇製作青春版崑曲《牡丹亭》，其最終目的不僅僅是製作一台連本大戲，而是要通過對青春版崑曲《牡丹亭》的製作，培養一批能繼承崑曲表演藝術的青年演員；通過青春版崑曲《牡丹亭》的巡演，培養大量能欣賞崑曲藝術美的青年觀眾；通過青春版崑曲《牡丹亭》這個「樣板戲」，能為古老的崑曲藝術，樹立當代藝術形象，煥發出它的藝術青春。從青春版崑曲《牡丹亭》的製作動機和製作過程中不難看出，白先勇是要借著這一齣戲，讓青年演員以戲帶功，獲得老師傅們的真傳，使崑曲表演藝術能薪火不絕。崑曲作為傳統文化中的精緻文化，雖然曾有過「虎丘曲會」的盛況，但它的高峰過去之後，就基本上只在少數精英知識份子中流傳，大多數普通民眾，對崑曲的瞭解相當有限，崑曲的「曲高和寡」使它自清代中葉即開始衰落，二十世紀二十年代，蘇州成立「崑曲傳習所」後，狀況稍有改變，「崑曲傳習所」不但培養了一大批崑曲演員，使崑曲表演藝術得以新傳，而且也在江南地區和知識份子階層，掀起了一個崑曲表演和欣賞的小高潮。到了二十世紀五十年代（一九五六年），由於政治力的強力推動——崑曲《十五貫》進京演出，毛澤東兩次觀看，並向全國推薦——崑曲也曾興盛過一陣，甚至有「一齣戲救活了一個劇種」的說法，但隨之而來的一個又一個政治運動，使崑曲這個剛剛「救活」（言之「救活」，本身就有意瀕臨危境之意）的劇種迅速再度瀕危。這樣的社會文化環境，自然難以培

養崑曲觀眾。白先勇清醒地意識到，崑曲的傳承，不光是演員們繼承了崑曲的表演藝術就可以了，更重要的，是要有大量能看懂、會欣賞、喜愛並能體會到崑曲的「美」和「妙」的年輕觀眾。因此，白先勇製作青春版崑曲《牡丹亭》，它對崑曲這個傳統文化的推廣和弘揚，就從兩個方向展開和著力：一為演員的表演，一為觀眾的欣賞——相對而言，後者對傳統文化的「繼承」承載更廣、受眾更多、影響更大。從三年一百場的演出效果看，白先勇已成功地將崑曲從「曲高和寡」變爲了「曲高和眾」。在某種意義上講，有了眾多的崑曲愛好者和欣賞者，崑曲的傳承才有了保證，崑曲的傳承才能真正實現。

而白先勇借助製作青春版崑曲《牡丹亭》來推廣和弘揚崑曲，從已產生的效果看，成效顯著。他讓崑曲在二十一世紀的當代社會「起死回生」，除了因爲崑曲能幫助中國人找回文化自信心之外，也是因爲中國社會需要崑曲這樣的精緻藝術，來陶冶二十世紀被磨損的有些粗糲的中國人的美學感覺——白先勇曾明確說過「崑曲一直爲人批評曲高和寡，我看不是的，我覺得二十世紀中國人的氣質倒是變得實在太粗糙了，須得崑曲這種精緻文化來陶冶教化一番。」中國是個「禮儀之邦」，是個有「文化」愛「美」的民族，這樣的傳統，豈可丟棄乃至喪失？而他選中崑曲，當然是因爲崑曲的精緻和美。而白先勇在傳承、推廣和弘揚崑曲的時候，他的「運作方式」（從表演和欣賞兩個方面著手，雙管齊下），也足以成爲其他類似傳統文化承續方式的「樣板」。

第三，白先勇製作青春版崑曲《牡丹亭》，是要爲在現代社會如何繼承傳統樹立一個「樣板」。

青春版崑曲《牡丹亭》的「樣板」意義，除了在繼承傳統的「授」、「受」方面具有「示範」意義之外，還在如何處理「傳統」與「現代」的關係問題上，帶有「樣板性」。「現代」與「傳統」的關係問題，是二十世紀中國人文知識份子必須面對的一個基本的、核心的問題，早在二十世紀五十年代，白先勇在開始小說創作的時候，以及在二十世紀六十年代他和同學一起創辦《現代文學》雜誌的時候，直至他在二十世紀八十年代製作舞台劇《遊園驚夢》的時候，都遇到過這樣的問題。對於如何處理「傳統」與「現代」的關係問題，白先勇有一個基本原則，那就是「將傳統融入現代，以現代檢視傳統。」這一原則在青春版崑曲《牡丹亭》中，則體現為這樣的具體思路：

在這次青春版《牡丹亭》製作的千頭萬緒中，崑曲的古典美學如何與現代劇場接軌，是最大的難題。……我們的大原則是尊重但不一定步步因循「古典」，選擇但避免濫用「現代」，「古典」為體，「現代」為用。……中國傳統戲曲表演一些行之已久的成規，我們並不排除；如檢場人員、桌圍椅帔等，這些本就是傳統戲曲的特色，但現代劇場的開放式舞台、背投幕的幻燈景片、氣氛燈光的設計等，我們也很小心的運用到戲中，但以不干擾到表演為原則。

也就是說，在崑曲最核心的部分，如表演程式和美學特徵（抽象、寫意、抒情、詩化）方面，青春版崑曲《牡丹亭》堅守「古典」——但這樣的「古典」其實也是在相對意義上而言的，因為以往「古典」崑曲在鋪紅氍、點蠟燭的廳堂中上演的

情景，顯然在現代舞台上不能也無法照搬，在具有現代燈光、音響設備的舞台上，外在的「現代」因素如果運用得當，是可以為「古典」昆曲加分的。青春版昆曲《牡丹亭》以「現代」的技術手段，輔助「古典」的昆曲形態，「現代」因素的代入，是爲了突出和強化「古典」的神韻，讓「古典」的神髓能得到最大程度的顯現。

青春版昆曲《牡丹亭》堅持的「古典」核心是劇本和表演程式，在這兩點上，白先勇堅守的原則是要絕對地「正統、正宗、正派」，劇本的「正統、正宗、正派」體現爲對湯顯祖的《牡丹亭》原著「只刪不改」——雖然在刪減的時候爲了「連綴」的需要可以做一些重新的編排和「組合」，但原著沒有的內容絕不「加料」；在表演程式上，一切必須符合昆曲應有的基本要求和程式，突出昆曲本身的舞蹈美、唱腔美、身段美。讓青年演員向前輩藝術家學習，讓俞玖林、沈豐英等人拜師，就是爲了讓他們的表演形態能經由汪世瑜、張繼青的「仲介」，與當年「昆曲傳習所」的昆曲傳統一脈相傳。俞玖林回憶他爲了學好汪派的台步，「從方步、官步、鬍生步、小串步、騰步、碎步、揚步到圓場等十九種步法，一一俱練，各得要領。」經過苦練，「好多人說我的表演某些方面有點像汪老師」了；白先勇也回憶他在排練場會親眼目睹「張繼青老師指導沈豐英一個水袖動作，糾正了三十三次。我從而瞭解到舉起水袖的高度必須配合笛音，太高、太低、過了、不及都不行，必須非常精確、到位。」從俞玖林和沈豐英對「正宗」昆曲的「模擬」和「複製」中，不難看出，正是這種對昆曲傳統表演形式的充分尊重和完整承襲，保證了青春版昆曲《牡丹亭》的「古典」性。

當然，尊重並堅持「古典」並不意味著排斥「現代」，對「古典」的堅守是要使崑曲保有其「本質」不變，但在堅持崑曲特質的同時，置身「現代」社會的崑曲必然也要融入現代的「理解」和現代的「因素」，除了物質、設備以及舞台形式的「現代」之外，在表演方式上加入「現代」細節，不但可以豐富崑曲的表現形式，而且對深化「劇情」也不無裨益。在第一本最後一齣《離魂》中，杜麗娘披著長長的大紅披風，走進舞台深處，手持梅花，轉身，回眸，定格。白先勇構想出來的這一場景，其「象徵意義就是戀戀紅塵，她的熱情還留在人間，回眸一笑，代表了她還要回來。」這樣的舞台造型，是傳統崑曲所沒有的，具有明顯的「現代」色彩，但「用起來效果很好」。

白先勇曾經用一個非常形象生動的比喻來概括他看待、對待崑曲的態度：他把崑曲比為「文物」，「輕易碰不得」，如同「唐伯虎的一幅古畫，破了舊了，你只能去補它、修它，裱得漂漂亮亮的，放在博物館裡，燈光照得很好，把它的美襯托出來。他已經畫得那麼好了，已經是傑作了。如果去加幾筆，塗一塗顏色，那就破壞了。」白先勇的這個比喻包含了兩層意思：一方面，崑曲是「文物」，因此只能讓它保持原貌而不能隨便「加工」、「改造」；另一方面，爲了能盡顯這一「文物」的完整性和它的美，就要用新的技術手段去「補它」、「修它」和「裱它」，用現代的「燈光」去「照它」。前者是對「古典」（傳統）的尊重和堅守，後者是用「現代」的方式去完善和突顯「古典」（傳統）的特質。與那些打著「現代」的名號對崑曲進行傷筋動骨的「質」的改換，把崑曲「改」得已經不是崑曲的「現代」意識比起來，白先勇的觀念、態度和做法無疑代表了一種正確的方向，也足以成爲現代人在現代

社會如何對待和處理「傳統」(文化)的一個示範。

第四，白先勇希望借助推廣昆曲，達到文化復興的目的，並向世界展示、宣傳中華民族的浪漫情感和純美藝術。

從昆曲中找回民族文化自信心，注重對傳統文化的繼承，在繼承傳統文化時正確處理「傳統」與「現代」的關係，這些深隱在青春版昆曲《牡丹亭》背後的「文化戰略」，其最終的目的指向，是要實現中國的「文化復興」，並向世界展示、宣傳中華民族傳統文化的優雅、精緻、純美和迷人。對於二十一世紀中國文化的走向，白先勇早在一九九八年八月接受《明報》記者丁果的訪談時，就很明確地表達過自己的想法，那就是希望「二〇一九年即五四運動一百週年前，有一個中國文化的復興。這個文藝復興必須是重新發掘中國幾千年文化傳統的精髓，然後接續上現代世界的新文化，在此基礎上完成中國文化重建或重構的工作，」也就是說，要「重新審視傳統文化，尋找一條讓輝煌的古文化在當今急劇變化的世界潮流中再現輝煌的恰當路徑。」在某種意義上講，製作青春版昆曲《牡丹亭》，向國人和世界推廣昆曲，就是白先勇在用實際行動「重新發掘中國幾千年文化傳統的精髓」，「讓輝煌的古文化在當今急劇變化的世界潮流中再現輝煌」，「讓全世界人看到中國最美的東西」。白先勇認為，「復興中國傳統文化，才是救贖整個民族的力量，這是一個 Redempting Force。……中國文化已經式微很久，今天，中國文化需要起死回生的力量，我們有幾千年輝煌的歷史、文化傳統，我不相信古老傳統沒有辦法被喚醒。我們製作這齣戲，就是在喚醒潛藏在我們心中對文化的渴望，一種民族的鄉愁，」並通過對這種民族文化鄉愁的召喚，凝聚民族文化認同的共識，讓「年輕人恢復對民

族文化的自信和驕傲，「激發他們熱愛自己傳統文化的激情，培植他們的文化自豪感，在此基礎上，讓中國的傳統文化重放異彩。

《牡丹亭》是個純情的故事，一個春情萌動的少女，可以為情而死，又為情復生；一個陰間的判官，可以為情感動，而「法」外開恩；一個俊逸瀟灑的書生，可以對畫生情，並開墳救情。借著這樣一齣驚天地、動鬼神的愛情傳奇，湯顯祖寫出了中國人對情感的執著和浪漫：「情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」而《牡丹亭》中的「麗娘者，乃可謂之有情人耳。」這樣的純情故事，正如許倬雲在〈以純美表現純情〉一文中所說的那樣，「不會因為有具體的人物，而受時空的限制。這一夢中未醒的『情』，係『情』的理想型，遂是最純真的。」而這樣的純情再以崑曲這樣的「純美」形式表現出來，不但體現了中國人的情感深度，也展示了中國人的美學水準——「中國人本來是一個愛美的民族，我們有自己一套獨特的美學」，「我們傳統的藝術、文學、音樂、戲劇，自然有其一脈相承的優美旋律。」中國人在「情」和「美」兩方面都達到的細膩、深刻、豐富和精緻，實在可以讓國人引以為榮，也足以與世界上的其他文化——特別是在今日世界處於主流地位的文化——比肩而立。

應當說，白先勇的努力已經初見成效。青春版崑曲《牡丹亭》的百場演出，不但風靡臺灣、香港和中國大陸，在社會上特別是青年知識份子（大學生）群體中引發了一股「崑曲熱」，而且青春版崑曲《牡丹亭》在美國的演出，也使美國人大開眼界，它在美國社會所產生的巨大影響，使美國國會、洛杉磯郡縣、聖塔·芭芭拉市都為此頒發表揚令。如洛杉磯郡縣的委員會就表揚白先勇及蘇州崑劇院「將極精緻

的藝術才能帶到本郡縣，促進了文化的啓蒙及美學的享受。」而美國國會則認為，青春版崑曲《牡丹亭》在美國加州的巡演，對大眾社區是一種「傑出而極有價值的貢獻」。聖塔·芭芭拉市更宣佈二〇〇六年十月二日至八日為「牡丹亭週」，以此來歡慶蘇州崑劇院到該市演出。

當中國人重獲文化自信，意識到傳統文化的重要性並找到了繼承傳統文化的正確方法，中國傳統文化的復興也就指日可待。青春版崑曲《牡丹亭》在兩岸三地和美國西岸大獲成功，就證明了這一點，而深蘊在青春版崑曲《牡丹亭》這齣「樣板戲」背後的「文化戰略」和「文化目標」，使青春版崑曲《牡丹亭》的價值和意義已遠遠超出這台連本大戲本身——許多學者一再提到的青春版崑曲《牡丹亭》已成為一個「文化事件」和「文化現象」，正可以在這個意義上來理解。

而當青春版崑曲《牡丹亭》具有這樣的意義和價值的時候，對於白先勇來說，這無疑是個值得為之付出時間、精力和心血的「創作」。

《紐約客》（一九六五—二〇〇三）

二〇〇七年七月二十日，爾雅出版社在它三十二歲生日那天，出版了人們期待已久的白先勇小說集《紐約客》。

在人們的印象中，《紐約客》這個小說集的名稱似乎早就和白先勇聯繫在一起了——這自然和以前曾經有過以白先勇之名出版《紐約客》小說集的事實有關（在那個小說集中，白先勇已發表的「海外中國人」系列幾乎全數收錄），同時大概也因為《紐約客》和《臺北人》簡直就是一個絕妙的「對子」，在人們的想像中，用《紐約

客》來命名《臺北人》作者的「海外中國人」系列小說再合適不過。事實是，《紐約客》雖然是白先勇早就想結集的一個小說系列，但並非長期以來人們以為的那樣，他的那些以美國或是以紐約為背景的作品，就是《紐約客》。

一九八二年，白先勇在回答別人的提問時，曾談及《紐約客》的創作：

其實我寫《紐約客》第一篇的時候，比《臺北人》更早一點，就是〈謫仙記〉。我那時確實有心想把海外一些中國人的心態寫出來。後來發現《臺北人》更重要，就把《紐約客》擱了下來寫《臺北人》，一寫《臺北人》就不能自己，一篇、一篇的把《臺北人》寫完，寫完之後又時過境遷了。中間我也又寫了一篇《紐約客》，但我覺得《臺北人》更重要。寫完《臺北人》之後，我寫一個長篇拖了很多時間，在三年前才又寫了一篇《紐約客》，零零碎碎。我是有這個心，因為在美國的經驗是我很重要的一部分經驗，有很多故事可以說，我也希望把《紐約客》寫完¹⁰。

可見，白先勇並沒有把他那些「海外中國人」系列小說等同《紐約客》，他心目中的《紐約客》其實另有選目，現在答案出來了：白先勇認定的真正的《紐約客》，應該是這個爾雅版的（包括〈謫仙記〉、〈謫仙怨〉、〈夜曲〉、〈骨灰〉、〈Danny Boy〉和〈Tea for Two〉六篇小說）《紐約客》。

一九六三年和一九六四年，白先勇連著兩個暑假從中西部的愛荷華來到東岸的紐約，一方面感受東部都會的繁華，和朋友見面而歡聚，和住在新澤西的哥哥姊姊團圓，另一方面，他也在哥倫比亞大學上暑期班，在雙日出版公司（Double Day）為

英譯《醒世姻緣》做校對，因為逗留時間較長，他在紐約曼哈頓的六十九街租了一間公寓，在學習、工作、聚會、團圓之餘，「便在曼哈頓上四處遊蕩，踏遍大街小巷，第五大道從頭走到尾，」那段時間，紐約這個「移民大都會」、「人種大熔爐」給白先勇的印象是「一個無限大、無限深，是一個太上無情的大千世界，」在這個集欲望、多元、絢麗、冷漠、包容、罪惡、優雅、活力於一身，消化力和吸收力都十分巨大的「黑洞」面前，「個人的悲歡離合，漂浮其中，如滄海一粟，」轉瞬間便被吞噬。

兩個暑假的「紐約經驗」，不但激發了白先勇對中國歷史的強烈感觸，而且也使他在「心中收集了許多幅紐約風情畫，」前者成了白先勇《臺北人》的寫作契機，後者則「慢慢轉成了一系列的『紐約故事』——《紐約客》的創作打算，應該在那時就有了，一九六四年暑假在紐約長住，不無為創作《紐約客》收集素材和增加「感受」的意味。在接下來的兩年裡，白先勇接連創作了〈芝加哥之死〉、〈上摩天樓去〉、〈香港——一九六〇〉、〈安樂鄉的一日〉、〈火島之行〉、〈永遠的尹雪蘭〉、〈謫仙記〉七篇小說，這七篇小說除了〈香港——一九六〇〉和〈永遠的尹雪蘭〉，其他五篇都屬於「美國故事」系列，不過，在創作〈謫仙記〉的時候，他已寫上了副標題「《紐約客》之一」，這使〈謫仙記〉成了《紐約客》的首篇。

白先勇用六年的時間完成了《臺北人》十四篇小說的創作，比較起來，《紐約客》的創作過程顯得較為漫長。〈謫仙記〉於一九六五年七月發表後，〈謫仙怨〉隔了四年，到一九六九年三月才發表，其後〈夜曲〉發表於一九七九年一月，七年後的一九八六年十二月〈骨灰〉才問世，〈Danny Boy〉是一九〇〇一年十二月與讀者

見面的，《Tea for Two》則在1900年三月刊出。六篇小說，創作時間綿延近四十年，這也許是白先勇在〈謫仙記〉上寫下「《紐約客》之一」時，也沒有想到的。

四十年間，白先勇雖然時時把《紐約客》的創作擱置一邊，先完成其他的創作計畫和文化活動，但對於《紐約客》，他其實一直在構思、醞釀，從未稍忘。創作時間長固然使《紐約客》長期處於未完成的「懸蕩」狀態，讓讀者等得心焦，也讓他的創作標竿不斷提高，可是從另一個角度看，大跨度的時間延宕也讓《紐約客》成為白先勇不同時期創作特點的一個總匯，可以集中體現幾十年來白先勇創作的某種發展方向。從《紐約客》所收錄的六篇小說中，不難發現其中內隱著白先勇小說創作的這樣一種行進軌跡，那就是：從國族立場到世界主義。

《紐約客》中〈謫仙記〉和〈謫仙記〉兩篇作品的主人翁李彤和黃鳳儀在上海時都是官宦人家的小姐，可是離開上海（臺北）到了紐約，卻不約而同地成了「謫仙」，對李彤和黃鳳儀而言，上海的繁華是她們的，而紐約的熱鬧卻與她們無關。從上海到紐約，她們跨越的不僅是太平洋，更是天上人間的界限。兩篇小說中女主人翁的地位變化，體現的是二十世紀六十年代的白先勇，在展示中國人走向世界的時候，是持了一種強烈的國族（中國）立場的，站在中國的角度看，那時候來到美國的中國人，遭遇的是一種放逐，一種謫仙，和一種人生的巨大落差。對在中西文化夾縫中失魂落魄、沉淪墮落的「謫仙」們，具有鮮明中國立場的白先勇對她們寄予了深深的悲憫。

〈夜曲〉和〈骨灰〉這兩篇小說寫的是二十世紀中國的政治鬥爭所引發的人生荒誕。〈夜曲〉中的吳振鐸在國外事業有成，但愛情不幸，而當年學成回國的呂芳、

高宗漢、劉偉卻在國內遭遇歷次政治運動，最後高宗漢在「文革」中自殺，劉偉變得學會在險惡的政治環境下自我保護，呂芳則在「文革」後重返紐約。當吳振鐸和呂芳這對戀人二十五年後在紐約重逢時，滄海桑田，物是人非，一切都已不同——這種人生的荒誕到了〈骨灰〉變得更加令人觸目驚心，當年一對表兄弟，一個是對國民黨忠心耿耿的特工，一個是站在共產黨一邊的民主鬥士，爲了政治理想，鬥得水火不容，可是多少年後，他們卻在異國重新聚首，此時的特工，已遭國民黨排擠，民主鬥士，也在大陸成了右派，過去的政治對頭，如今到了國外，才又恢復了溫暖的親情。〈夜曲〉和〈骨灰〉這兩篇作品從本質上講是白先勇站在國族（中國）的立場，對中國現代歷史中政黨鬥爭的實質所做的反思。它們連同前面的〈謫仙怨〉和〈謫仙怨〉，看上去是在寫「紐約客」，其實倒是在寫中國人。

白先勇筆下真正的「紐約客」（紐約人）是最近幾年創作的兩篇小說〈Danny Boy〉和〈Tea for Two〉中的人物。〈Danny Boy〉和〈Tea for Two〉這兩篇小說有一個很明顯的特徵，就是小說所描寫的內容已不再是單純的中國世界，而具有了世界化的色彩，這不僅體現爲小說名稱的英文化，小說人物的「聯合國」化，而且也是指這兩部作品所涉及的題材，同性戀和愛滋病，也是一個超越種族、國家和文化的世界性現象。〈Danny Boy〉中靈哥和丹尼的「相互扶持」，以及〈Tea for Two〉中東尼和大偉等人的相濡以沫，同生共死，無不突顯了人類的一種共相：愛是不分性別和種族的，而愛滋病的蔓延，也不再是哪一個國家、哪一個民族的問題，而是我們人類今天必須面對的共同現實。小說向人們展示的是，在愛滋病面前，人類打破了性別、種族、國家和文化的心靈隔閡和區域界限，在一起共同承擔和面對這一

世界性的災難。如果說在〈謫仙記〉和〈謫仙怨〉中，我們能從作品中感受到隱含的「中」、「西」（文化）不平等的事實，〈夜曲〉中吳振鐸失敗的婚姻，體現的是「中」、「西」（文化）的不和諧，那麼在〈Danny Boy〉和〈Tea for Two〉中，小說展示的則是「中」、「西」（族群和文化）的融合，以及不分「中」、「西」（民族、國家）都承擔了同樣命運，「中」、「西」（整個世界）實際上已成爲難以區隔的命運共同體。白先勇在這兩篇作品中，已經一改他過去以國族（中國）立場來表現中國（人）社會、歷史和政治的做法，而以一種世界性的眼光，將世界放在不分「中」「西」的狀態下，描寫世界範圍內的共同問題。四十年間白先勇小說創作從國族（中國）立場到世界主義的這一轉變，在《紐約客》中有著「濃縮」的體現。

藝術與人生：一個是「情」，一個是「美」（一九三七）

白先勇的一生，是鍾「情」的一生。

白先勇的一生，是愛「美」的一生。

因爲有「情」，白先勇走上了寫作的道路，成爲了一個作家，並在自己的小說中寫盡人間各種「情」。

因爲愛「美」，白先勇在自己的藝術創造過程中，總是把對「美」的追求作爲一個重要的努力方向，並在自己的作品中塑造了眾多的「美」。

白先勇的「情」，在生活中體現爲親情、友情、愛情、事業情、慈悲情、藝術情；在創作中體現爲在悲憫之情籠罩下的懷舊之情、追悼之情、寬容之情和堅執之情。

白先勇的「美」，在生活中表現為對日常生活中「美」的細節的敏感、對儀表風度的注重和對青春活力的讚賞；在創作中則表現為對精緻、細膩、完美以及能體現「美」的文字、色彩、節奏、形象的不倦追求。

白先勇「生於憂患」（抗戰時期），七、八歲時得的一場肺病，又使他「與世隔絕」，這樣的歷史、生存環境和「被人摒棄、為世所遺」的悲憤感，導致了白先勇尚在兒童時代，即有不同於同齡人的豐富「情感」，不但「看見院子裡的梧桐落葉，竟會兀自悲起秋來，」而且「時常感到一種莫名的悲哀。」因病隔離而形成的「向內轉」的「情感」指向，使白先勇特別能咀嚼自己的內心世界和體察別人的心理波瀾，前者使他很早「就產生了一種人生幻滅無常的感覺」，後者則令他他很敏銳地感受到別人的痛苦，「別人不快樂，連我也會感到不舒服，不好受。」聰穎的天資再加上獨特的病中經歷，使白先勇的情感形態既早熟又敏感，情感體驗既豐富又細膩。

在情感上敏感而又早熟的白先勇，在他看取世界和感受人生的時候，自然也就會帶有強烈的「情感」印痕。在現實生活中，白先勇對母親的情感依戀，和對父親的「英雄崇拜」，都帶有強烈的情感因素。他對明姊的那份憐惜，體現的也是濃烈的姊弟之情。在馬來西亞的怡保找到十五年未遇的堂姊白桂英，他欣喜異常，與堂姊緊緊相擁；回到桂林故鄉見到兒時的親戚兼玩伴，他情難自抑，與親人促膝長談。在與朋友相處時，他總是能以他的真情、熱情感染人，團結人，讓朋友感受到他的感情溫暖。朋友遭遇不幸（許芥昱）他用文字寫下他的悲戚，朋友幸福（李歐梵）他在筆底記錄下他的歡喜。看到朋友們在創作上收穫豐碩、成績非凡，他總是不吝

讚揚，以書寫和評說的方式，為朋友們加油、鼓勁，及時送上「內行」的誇獎。他與至友王國祥幾十年的深摯友誼，足以證明他是一個重情重義的有情人。

除了在親情、友情和愛情上白先勇「情」意濃厚，在對待文學藝術和社會事務上，他也「情」深「意」濃。大學時代和同學一起辦《現代文學》雜誌，白先勇全力投入，充滿激情，雜誌一辦前後就是二十年，為了這本雜誌，白先勇歷經艱險，百折不撓，多少難關，他一一度過，終於使這本同仁刊物，成為二十世紀六、七十年代臺灣文學中不可或缺的重要存在，為臺灣文學做出了重大貢獻。一九八二年，在製作舞台劇《遊園驚夢》的過程中，白先勇又一次展示出他情感中執著、激情的一面，為了將「傳統」與「現代」「有機」結合，給臺灣的舞台劇「創出一種新的典範」，「把真正中國式的話劇創造出來」，他以自己對藝術熱愛執著的激情，感染和吸引了一群臺灣藝術界的精英國結在他的周圍，排除萬難，終於把戲排了出來，並大獲成功。面對愛滋病的日益猖獗，白先勇既對嚴峻的「形勢」憂心忡忡，又對人們輕忽的態度和錯誤的觀念深感焦急，不但一再撰文和參與公益活動大聲疾呼，而且還捐款支持幫助愛滋病患者的機構，慈悲之情，溢於言表，並付諸行動。

生活中的白先勇至「情」至「性」，作為作家的白先勇同樣是個「至情」之人。對於創作，白先勇的「情」體現為兩個方面，一為他對創作本身的「深情」和對文學功能的認識，一為他在作品中投注和表達的「感情」。對於文學創作，白先勇把它視為宗教一般神聖和重要，以莊嚴肅穆之心待之——用「情」之深，由此可見。對於文學的功能，白先勇不止一次地表示文學「就是喚起人類常常處在休眠狀態中的側隱之心，」「就是喚起人的同情，做受苦受難及未得公平待遇者的代言人」——因

此，當一九八六年法國《解放報》向全球一百位作家發出「你為何寫作」的問卷時，白先勇的回答就是「我寫作是因為要把人類心靈中無言的痛楚變成文字。」(I wish to render into words the unspoken pain of the human heart)。這樣的寫作動機本身就是「同情」的產物——強調「文學就是情感教育和美的教育」，注重「情」在文學中的重要性。

在屬於文學「外部」世界的文學創作行為和對文學功能的認識領域，白先勇用「情」尚且如此之深，進入到文學的「內部」世界——文學作品，白先勇的「情感」呈現當然只會更加豐富和強烈。從總體上看，悲憫情懷是白先勇文學世界的「情感」核心，他的大多數作品，都是表現人在情感、文化、歷史（時間）、命運、道德、政治等力量的宰制面前，所呈現出的無力感、蒼白感和無奈感，當然，在這個過程中，白先勇也描寫了人的掙扎與反抗，然而，大多數情況下掙扎與反抗都以「失敗」告終的結局，正飽蘸著白先勇對「人」濃厚的悲憫之情——人能掌控自己的地方，實在不多。

在悲憫情懷的籠罩下，白先勇在作品中表現了懷舊之情、追悼之情、寬容之情和堅執之情——在某種意義上講，它們其實是悲憫之情的具體載體和呈現形態，也就是說，悲憫之情是白先勇對生存世界中的一切人、事所持的一種總體情感，而懷舊之情、追悼之情、寬容之情和堅執之情，不過是一些具體的情感形態，它們和悲憫之情分屬不同的感情層次。悲憫之情是「種」，而懷舊之情、追悼之情、寬容之情和堅執之情則是「類」。

在白先勇的文學世界中，懷舊之情大都附著在那些「背井離鄉」的大陸人身

上，對於他們從大陸到臺灣，有些還從大陸經由臺灣又到了海外，白先勇賦予了他們濃厚的懷舊之情，不過，在表現這些來自大陸的「臺北人」揮之不去的懷舊之情的同時，白先勇也通過描寫他們，表達了自己的懷舊之情——在某種意義上講，對這類人物的不懈關注和一再書寫本身，就體現了白先勇根深蒂固的懷舊情結，白先勇自己也曾說過，他是個不可救藥的「懷舊主義者」和「從前論者」。他強烈的「歷史感」，某種程度上就源自他的「懷舊」和「從前」觀。

追悼之情與懷舊之情雖然側重有所不同，但兩者之間具有某種內在的一致性——都是對「過去」的難以忘懷和追憶。「追悼」之意，更多與「故人」相連，因此白先勇的追悼之情，主要體現在那些追悼親人（母親、父親、明姊）、愛人（王國祥）和友人（許芥昱、姚一葦、王禎和）的散文中。在這些精彩的散文篇什中，白先勇在表達「追悼」之情的同時，對於人在死亡面前無力和無奈的感慨，也常常會隱現文中。

在《孽子》等涉及同性戀題材的作品中，白先勇表現出的是對同性戀這樣的「另類」的寬容之情，對於同性戀者，白先勇認為應該予以尊重、接受，因為同性戀者不光是同性戀者，他們也是人，他們與異性戀者一樣，也有喜怒哀樂，彼此之間也有動人的愛情故事。在《孽子》中，白先勇的寬容之情主要通過傅崇山傅老爺子體現出來，傅老爺子對李青、王夔龍等「孽子」的接納和包容，正代表了白先勇對人類樹立正確的「同性戀觀」的期待。到「〈Danny Boy〉和〈Tea for Two〉中，白先勇的寬容之情還延伸到了「同性戀者」這一「另類」群體中更加「另類」的一群：患有愛滋病的同性戀者。對於這些不幸者，白先勇甚至表現出了更加強烈的包

容和同情之情，並在這種同情之中，展示了社會在善良民眾的努力下糾正偏見的可能。

堅執之情是白先勇筆下的小說人物非常突出的一種情感形態，從早期的玉卿嫂（《玉卿嫂》）、畫家（《青春》），到李彤（《謫仙記》）、朱青（《一把青》）、王雄（《那片血一般紅的杜鵑花》）、盧先生（《花橋榮記》），再到王夔龍（《孽子》），在這些可稱作「玉卿嫂型」的人物身上，有一個共同的特點，就是爲情（感情）所困，難以自拔，最後不惜毀人毀己。這些在面對「愛」的時候有如烈火一般熊熊燃燒狂野異常的人物，他們在「愛」的世界所表現出來的那種堅執和激情，足以驚天地、動鬼神——這些人物的魅力也正在此。或許在他們的身上，不無白先勇情感欣賞的趣味，然而，他們在愛情上最終都無一例外地遭遇失敗的結局，又透露出白先勇對這種堅執之愛終難成功的悲憫。

「情」在白先勇的生活和創作中無處不在，造就了白先勇人生中「情」的一面，而在白先勇的人生中佔據重要位置的另外一面，就是他時刻不忘、孜孜以求的「美」。

白先勇人生經驗中對美的深刻記憶，最初應該來自兒童時代在上海的那次看戲經歷，與崑曲的偶遇，使他無意中撞進了中國傳統藝術「美」的後花園。與「美」的邂逅令他從此與「美」結緣。在成長過程中對文學的愛好和癡迷，使白先勇有更多的機會接觸中外文學中的「美」，這種人生路向強化了白先勇對「美」的敏感，並培育出他自覺的「美學」意識。在日常生活中，白先勇對「美」的敏感首先表現在對色彩的喜愛和運用上。在香港讀小學時繪畫出色，作品能參加畫展並得獎，就得

力於他敏銳的色彩感——這種色彩感後來在他的小說創作中同樣有著突出的表現。此外，凡是服飾、美食、家具這些與日常生活密切相關的生活「細節」，白先勇無不用心講究，並將這種「講究」滲透到小說世界，在他的小說中，除了人物「美」（各種形態的「美」：玉卿嫂式的、尹雪豔式的、金兆麗式的、李彤式的、藍田玉式的、靜思式的、陵生式的、李青式的、阿鳳式的）之外，其他從衣著打扮，到飲食肴饌；從公館佈置，到舞廳格局；從色彩搭配，到人物命名，乃至文字的節奏安排、視覺效果，也都帶有以「美」的原則精心「設計」的痕跡。如在〈永遠的尹雪豔〉中，白先勇為主人翁取名「尹雪豔」，就是因為「她是冰雪美人，叫『雪豔』，好極了。而她姓什麼呢？如果姓王，王雪豔，那就糟糕了；姓李，李雪豔，木子李也不對味。讓她姓尹，這個字那麼一彎下來，一勾，我覺得很美，合乎我心裡的要求。」可見「尹雪豔」的命名，與音韻感受和文字視覺「美」的考量有很大的關係。事實上白先勇小說世界中的「色彩學」、「命名學」、「服飾學」、「飲食學」都深受《紅樓夢》的影響，帶有高度的美學自覺，極具美學意味。

白先勇自稱是個「唯美主義」兼「完美主義」者。在他的內心世界，充滿了對「美」的渴望，對於邪惡深懷恐懼，對於醜陋則難以容忍。他不但在生活中注重美的細節，講究美的形式和品質（如他自有一套獨特的穿著美學，他的服裝搭配，在式樣和色彩上，從不隨便，深具「美」感；在飲食上，他也「食不厭精」，可以說是個「美食家」），而且在藝術上，白先勇對「美」也從來都是念茲在茲，唯此為大，有時他對「美」的堅持，甚至到了「固執」的地步：一九八四年，白先勇為了電影《金大班的最後一夜》中的一個鏡頭，和導演白景瑞意見不一，白先勇認為那個月如和

金大班做愛的鏡頭拍得不美，力主刪去，而白景瑞則覺得該鏡頭拍得不易，有意保留，結果引起爭論，白景瑞爲此頗爲惱火；二〇〇二年，爾雅出版社欲出《臺北人》典藏版，爲了這個典藏版《臺北人》的封面設計，「一個封面，來回琢磨了一年，變成他和爾雅出版社發行人隱地的惡夢，還鬧得設計者曾堯生的工作室人仰馬翻，」但在白先勇「藝術是一點都不能妥協」的堅持下，典藏版《臺北人》在換了十七個封面後，最終以顧福生的畫作《嚴寒室暖》爲底圖，曾堯生爲之配上金色，再加上董陽孜的咖啡紅題字，典雅富貴精緻華美地「亮相」了。一年的辛苦，十七次的反覆，才換來了典藏版《臺北人》封面「美」的結果。白先勇對「美」的一絲不苟，由此可見一斑。

白先勇自覺的「美」學追求首先是一種個人行爲，但他並不滿足於「美」只屬於他個人，而是要把自己感受到的「美」推及他人，與眾人分享。對於白先勇來說，「獨樂美不如眾樂美」，爲此，他不僅通過文學書寫，傳遞自己的美學趣味，而且還致力於在社會上樹立「美」的標準，推廣「美」的認知。白先勇力圖樹立的「美」的標準，基本上可以歸結爲是在全人類「美」的共性的基礎上，突出中國傳統「美」的特性；而他推廣「美」的認知的最大一次行動，就是製作青春版崑曲《牡丹亭》。

在〈學習對美的尊重〉這篇訪談中，白先勇提出中國人應該學習法國人精心愛護、保護自己傳統文化的態度，學習他們對傳統美的尊重。在白先勇看來，法國文化中的那種貴族精神和貴族品味，中國文化中也有，不同在於，法國人是盡力保護自己豐富的文化遺產，而中國人在二十世紀則以破壞自己的傳統文化爲能事，因此

一個有著悠久燦爛精美高雅文化的文明古國、禮儀之邦，在二十世紀卻變得粗野無文，不知真正的「美」為何物，到了「文革」時期，更是「革掉了中國文化的命，把整一代中國青年變成了『野蠻人』」。爲了恢復中國人喪失已久的「美」學感覺和改變「崇洋」的「美」學趣味，白先勇製作了一個「樣板戲」——青春版崑曲《牡丹亭》，希望能借此幫助中國人瞭解什麼是「美」，什麼是自己民族真正的「美」，從而尊重「美」，並受「美」的薰陶，同時，也讓世界能對中國的「美」刮目相看，且分享這一人類「美」的成果。

作爲一個外文系出身並在美國生活了近半個世紀的現代知識份子，白先勇坦承「二十多歲我往西方走，看人家什麼都好，看了四十多年，一回頭才發現最美的還是自家園裡的那株牡丹，」也就是說，長期的海外生活並沒有使白先勇「西化」，在他的心目中，「美」的最高範型，還是中國傳統文化中的精華——崑曲，而他特別喜歡的《牡丹亭》，又正是表現「至情」的佳作（杜麗娘外表貞靜內心狂野，對「情」堅執，在本質上與「玉卿嫂」有某種一致性，就對「情」的忠貞執著而言，杜麗娘堪稱古代的「玉卿嫂」），於是，白先勇人生中最重要的一面：「情」與「美」，在崑曲《牡丹亭》中恰好「合一爲一」，並成了最能體現白先勇鍾「情」愛「美」的人生和藝術的絕佳載體，而通過青春版（青春也是一種「美」啊）崑曲《牡丹亭》的呈現形態，也不難發現白先勇人生內涵的「底子」，那就是：「情」的濃烈，「美」的沉迷。

長期以來，人們在認識白先勇的人生和創作的時候，較爲關注流瀉在他作品中的深厚的「歷史感」和反覆出現的「邊緣人」特質，其實，從「情」與「美」的角

度來概括白先勇的人生和藝術，可能更具包容性，也更能抓住白先勇作爲一個作家（以及由此延伸的文化產品製作人）的個體特徵性。一個「情」字，幾乎涵蓋了白先勇所有的創作（文學創作和藝術製作）行爲，而一個「美」字，則可以說總括了白先勇藝術形態上的全部特徵。白先勇的人生和藝術，說到底就像他在接受訪談時對青春版崑曲《牡丹亭》的概括那樣：一個是「情」，一個是「美」。「情」與「美」，構成了白先勇人生的濃縮和藝術的概括，而用自己的人生踐行「情」與「美」，用自己的創作（文學書寫和藝術製作）展示「情」與「美」，則是白先勇「情」與「美」人生內涵和藝術特質的基本表現形態。

白先勇是鍾「情」愛「美」的，無論是在現實生活還是在藝術創造上，他都從「情」出發，以「美」爲意，「情」是動力和表現的對象，「美」是目的和呈現的方式，「情」和「美」的互爲表裡，互補互動，使白先勇的「情」與「美」如同青春版崑曲《牡丹亭》一樣，「合二爲一」——就此而言，青春版崑曲《牡丹亭》幾乎可以看做是白先勇人生和藝術的「主題」象徵：以「美」傳「情」，以「情」顯「美」。

白先勇是鍾「情」愛「美」的，從早期的《玉卿嫂》，到正在巡演的青春版崑曲《牡丹亭》，近半個世紀以來，無論是他辦雜誌、製作舞台劇，還是創作小說、寫散文，「情」和「美」都貫穿其中。雖然「情」有不同層次，「美」也所指不同，但對於白先勇來說，他的「情」和「美」最終落實到他的人生裡，凝■在他的作品（包括寫作的作品和製作的作品）中。問「情」與「美」究竟爲何物，白先勇用自己的的人生做了解答：問「情」與「美」究竟什麼樣，白先勇以自己的創作（製作）留

下了「形象」。

白先勇是鍾「情」愛「美」的，並且，他還用自己的人生，用自己的藝術行爲（寫作／製作），爲「情」與「美」造了像，使這些「情」與「美」得以凝固，化爲永恆。

白先勇鍾「情」愛「美」的人生和藝術，隨著他對人生、對藝術不竭的激情和對美的無限渴望，隨著他寫作之筆永不停息地揮動，隨著青春版崑曲《牡丹亭》更遠地走向世界，還在不斷地延伸、繼續……

註釋

1 白先勇的這些文章包括〈世紀末最大的挑戰——愛滋病（AIDS）對人類的襲擊〉、〈醞釀中的風暴——愛滋病（AIDS）在臺灣的蔓延〉、〈山之子——一個愛滋感染者出死人生的心路歷程〉等，均收入《樹猶如此》，聯合文學出版社，二〇〇二年二月版。這一節涉及的愛滋病知識，許多都取自這些文章。

2 曹瑞原：〈生日快樂白先勇——《孽子》幕後〉，《聯合報》，二〇〇三年二月二十七日。

3 《聯合報》，二〇〇三年二月二十四日。

4 《第七屆「國家文藝獎」專輯》（二〇〇三）。

5 同上。

6 潘星華：《春色如許——青春版崑曲《牡丹亭》人物訪談錄》，八方文化創作室，二〇〇七年九月版，第九十五頁。

7 《光明日報》，二〇〇七年一月八日。

8 這封信經白先勇翻譯成中文，全文發表在二〇〇七年一月八日的《光明日報》。

⑨白先勇：《牡丹亭》還魂記》，收入白先勇編著《牡丹還魂》，時報出版公司，二〇〇四年九月版，第二十七、二十八頁。

⑩白先勇：《爲逝去的美造像——談〈遊園驚夢〉的小說與演出》，收入《明星咖啡館》，皇冠出版社，一九八四年六月版，第二九四頁。

西元二〇〇七年五月十一日，北京展覽館劇場。

晚七點三十分，舞台上的燈光漸趨明亮，音樂響起，青春版崑曲《牡丹亭》的百場演出在北京上演。

嫋嫋婷婷的杜麗娘在臺上遊園驚夢，有一個人卻在台下聚精會神地關注著演出的每一個細節。這台青春版崑曲《牡丹亭》能演出百場，他投入了常人難以想像的心血，此刻，他所有的努力正在開花結果——一個「美」的世界正在第一百次向人們徐徐展開。

「原來姹紫嫣紅開遍……，」面對著費盡了自己的心血，如今終於「姹紫嫣紅開遍」的青春版《牡丹亭》，他情難自抑，此刻台上崑曲的「美」，可是自己歷經艱辛一手塑造出來的。還有什麼，能比圓了追美、造美、重溫美的青春夢更能讓人開心的呢？

「則爲你如花美眷，似水流年……」台上的柳夢梅口吐幽蘭，他在台下百感交集——他一生重「情」，終身耽「美」，如今，他已把自己摯愛的「美」，成功地向中國、向世界、向十五萬觀眾，推廣、傳揚。還有什麼，能比和別人一起分享自己鍾情的「美」更讓人開心的呢？

他要讓中國人和全世界從青春版崑曲《牡丹亭》中感受到中國的「至情」和浪

漫。

他要讓中國人和全世界從青春版昆曲《牡丹亭》中瞭解到中國的「唯美」和優雅。

現在，《牡丹亭》裡中國式的「至情」已經傳遍了中國和美國，昆曲精緻的「美」也在兩岸三地和美國西岸的中國人和美國人中間激起了強烈的共鳴。

「不到園林，怎知春色如許！」一百場，是他的人生之「夢」成功實現的標誌，也是他的藝術之「夢」繼續前行的一個新的起點。

他相信，更「美」的「春色」，還在前頭。

他，就是一生鍾「情」愛「美」，致力於以「美」傳「情」、以「情」顯「美」的二十世紀著名華文作家白先勇。

他用他的一生，用他所有的文學創作和藝術行爲，書寫了兩個大字：「情」與「美」。

二〇〇七年盛夏成稿

二〇〇七年初冬定稿

〈附錄〉

文學創作：個人·家庭·歷史·傳統

——訪白先勇

一九九〇年九月於上海靜安賓館

哀惋人生

劉俊（以下簡稱劉）：您的不少作品都牽涉到「死亡」，在我目前看到的三十三篇短篇小說中，與「死亡」有關的有二十三篇，您對這個問題是怎麼看的？

白先勇（以下簡稱白）：我很小的時候，對世界就有一種「無常」的感覺，感到世界上的一切東西，有一天都會凋零。人世之間，事與物，都有毀滅的一天。很早就有。所以對佛教那些特別感到驚心動魄。也許有人會說這人對人生很悲觀，我說不是，而且我對人生很眷念，我想不是那種對人生消極的看法……

劉：是不是可以這麼說，就是您對生命的終極認識得很清楚，但是您自己還是對生命……

白：我對它很惋惜，我對美的東西很惋惜……

劉：但是您怎麼一再地要表現它最後的枯萎？

白：因為它一定是這個結果，這我很能理解到的，所以可能我的作品中常有很惋惜的一種……

劉：對，在語調上可以感覺出來，一種感歎。

白：大部分人物在年輕的時候，很美的，很理想崇高的，但我總覺得他們總有美人遲暮的一天，總有英雄老去的一天，這就會有一種對人生的哀惋。

劉：這是不是跟您小時候的生病有關？

白：我相信我的人生觀肯定跟那個有關係的，但也不完全。

劉：是一種本能的感覺，與生俱來？

白：我想有，我想有。

劉：也就是對生活、對歷史、對命運的感覺比一般人敏銳？

白：對，對。我想這也是中國人的傳統。

劉：中國作家裡面有這種想法的人很多，但是像您這樣強烈的不多。

白：詩人很多。從古到今詩人很多。

劉：但他們都往往是自己在仕途上受了挫折，或者在成年以後遇到打擊，才有這種想法。

白：我回頭想想你剛才講的，跟我生病很有關係。

劉：您在〈驀然回首〉裡寫到一段哥姊、堂表兄弟們在花園裡……

白：對了。看到人家那樣。我講一件事情，我記得我很小的時候，住在上海的虹橋。那房子很漂亮，德國式的，現在當然很殘破了，有很多樹，很多法國梧桐，二樓有一個陽台。有一年秋天，大概是我住過去的第二年吧，我看到黃的梧桐葉都落了，我那時那麼小，就有一種悲秋的感覺，沒有任何原因的感到哀傷。所以我在想，我那時才十歲，可能會有有意無意地感覺到被世遺棄，然後自

已傷感。如果我那時是個很健康的孩子，跟小孩子混在一起打乒乓球，玩啊，可能就不會。所以我想我那一場病對我後來的文學感性和人生道路，很有關係，使我變得特別敏銳。但對人生的哀惋跟留戀，在這個底層。

劉：所以您的表現形態是死亡，但是真正的態度是惋惜。

白：是，是，因為知道馬上就要過了，很像要抓住不放似的。你看那些人物，他們對愛情特別執著，抓住了就不肯放。

表現創傷

劉：夏志清教授就曾提到您作品中的「抓」字用得非常多。您的小說中除了「死亡」之外，還有「瘋癡」和「殘疾」，這兩種情況在您的小說中也出現了好多次，對這個問題您是怎麼看的？我感覺對「瘋癡」、「瘋傻」的人，您倒覺得他們超脫了時間和社會，達到了一種境界似的。

白：有，有些是這樣，有些是。

劉：像〈思舊賦〉裡面的少爺，還有〈孤戀花〉裡的娟娟……

白：到最後她瘋傻以後倒反而返歸童真。你覺得這兩個人其實是一個人。

劉：對，我覺得表示的意思是一個意思。

白：對外面的世界，她正好超出了時間與空間的束縛，超出了歷史，超脫了她的苦難。我想有。

劉：還有很多跛子。像余教授、小金寶，您是不是通過生理上的殘疾表現出他們……

白：心理上的創傷。而且他們這種創傷，像小金寶，是一種外面加給他的，社會給他的一種歧視。

劉：您寫的時候就有意識地設計了這種以生理上的缺陷表現心理上的問題？

白：對我個人來說，我對於生理上、心理上有創傷有殘疾的人，特別的有一種同情，有一種不忍的心。你看過我的那篇〈第六隻手指〉？其實我姊姊對我影響很大。

劉：上次淡瑩女士來也談到過這個問題。三姊。

白：對，三姊，對我影響很大。我由於看到我姊姊那樣子不幸，使我有所警覺，我自己對於這個世界上有殘疾的人，感到特別的同情。我姊姊使得我恢復了人性中的那種產生同情心的那一面。

劉：人之初吧，就是。

白：對，對，性本善的那一面。跟我姊姊在一起的時候，她感染了我，使得我性善，使我有同情的可能。因為我們平常都被一些名利、私欲蒙蔽了，人世間總有著虛假、虛偽。跟我姊姊在一起，我就完全被淨化了，恢復到一種善的境地。所以我覺得殘疾和瘋癲的這種人，反而有一種童真。

劉：總也長不大似的。

白：對。余嵌磊是例外，那個跟歷史政治，我想我有意思在裡面。

劉：什麼意思呢？

白：他的理想殘缺了，他的「五四」的那種豪情，最後跛了，最後 cripple，已經成爲殘疾了。

劉：在您的作品中有很多是寫人的「毀人」或「自毀」，像〈玉卿嫂〉、〈孤戀花〉、〈謫仙記〉。對於這種傾向，我不知道您是因為人類本身有這種特性，還是您對有這種傾向的人物特別感到興趣？您在寫這類題材的時候，是自覺還是不自覺？

白：我在想，人的本性裡有一種激情，passion，很可怕的激情。有時候愛情愛得專的時候，是有一種毀滅性，有一種非常大的撞擊性。歐陽子在她的論文中說我寫的那些人物，是傾向於「寧為玉碎，不為瓦全」的。

劉：除了對愛情的執著和愛情具有毀滅性以外，您對人性中的這一面是不是比對人性中正常的那一面關注得更多一些？

白：很可能。我講過要我現在寫一對中產階級的夫婦，整天上班下班……

劉：您寫過〈安樂鄉的一日〉，但是寫得好像沒有什麼特色。

白：對，對，是真的。哎，歐陽子厲害了，她往往寫一對普通的夫婦，可是心裡面衝突很大。我不擅長寫那些，我想。我沒寫過，我不曉得我不能寫。我寫的好多都是轟轟烈烈的。那些感情，那些人物，大起大落，轟轟烈烈。

劉：剛才講的這個「毀滅」的問題，是不是跟您的創作動機，如您要揭示出人類心靈的痛苦，有關係？

白：有，有。

劉：有一次袁則難訪問您時，問您為什麼寫作，您說自己有話要說。您說的創作動機的「痛苦」裡面，我想也包含您自己的痛苦。比如說您對歷史喟歎，對人生悲憫，這些都可算做您的痛苦，但這些我覺得都是高層次的，比較抽象意義上

的。影響您創作的，是不是還有一些比較具體的痛苦？並不是世界觀上、宇宙觀上的……

白：您是說現實生活裡面的？

劉：也不完全是這個意思，並不是剛才說的對名利、虛偽的清醒認識之類。而是說您在生活中還有什麼煩惱啊，導致您在創作中尋求一種……

白：我之所以變成寫小說的，有一點，我很小的時候，就有一種能夠感受到別人內心各種各樣痛苦的能力，別人內心許多的失望、許多的哀痛，我一下就碰到了。從我的家人開始，父親母親，哥哥姊姊，甚至我們家裡的那些傭人啊、老保姆啊、老兵啊，這些周圍的人，再擴大到我的朋友們，他們的那些心境，我跟他們在一起，很容易就接觸到了。

劉：對人性認識比較深刻、比較敏感。

白：敏感。我相信有很多人對人性的看法比我會深刻得多，可是我比較能感到，很快就碰到，覺得每個人的心中都有那麼多的喜怒哀樂。有一個法國雜誌問我爲什麼要寫作，我講我寫作就是要把人類心靈中無言的痛楚變成文字。我想對我個人來說，如果客觀地講，當然我還是比較幸福的，在家庭啊，事業啊，學業啊，表面上都是很順遂的，表面上。但是我感覺到，就包括我自己，人總是有
一種無法跟別人傾訴的內心的寂寞跟孤獨。這是我深深感受到的。

重建道德

劉：您自己也說過，一個作家是否成熟，條件之一就是他在自己的作品中是不是能

建成自己的一個道德體系。在您的整個創作中，從早期到後來的《孽子》，特別是在《孽子》中，我感覺到您試圖建立一個屬於您自己的道德體系，跟社會上的道德觀不盡相同。您能不能談談您的道德觀和價值標準的具體內涵？

白：佛洛伊德有一本書，叫做 *Civilization and Discontent*，《文明及其不滿》，他在那本書中認為文明是人的本能受到壓抑以後昇華產生的。並不是說他的學說影響於我，而是印證於他的東西。我覺得人，不錯，社會就是群體的生活，那麼群體的生活一定要有所規範，這才會天下大亂，這是大的道理。但是我覺得所謂倫理，所謂道德，都是給大部分的人遵守的，大部分的人可以遵守，應該遵守，也比較容易遵守。可是我覺得總是有一些人，可能他們的本能，他們的感情，特別強烈，特別獨立，總是要越矩，如果受了約束，一定很痛苦。我的感覺，很多人往往就會打破這些東西。打破了以後當然會造成悲劇，但是他們的本能之強以至於不能不打破。而且我覺得人的所謂道德觀，是很理性的東西，是理性的產物，而人的感情，跟理智，這之間，這衝突，相生相剋的這種關係，很複雜，理性不一定能夠解釋人的這種現象。人很奇怪，人很難理解，就是因為人太奇怪，因為他有許許多多的可能性，有許許多多不可預測的東西。所以你說的可能有時候符合，我在寫作的時候，說我是一個完完全全的叛徒，不盡然；但說我很遵守傳統，也不是，在某些方面叛逆也滿大，而且我同情那些人。我想我夾於這個中間。實際上我也沒有什麼特別系統的道德觀，我想人與人之間，如果那個人對於人生存了一絲悲憫，我想他就是非常 *moral*，非常有道德的一個人。可以這樣子說吧，可能我比較同情在感情上失敗的人。我

對社會上一般世俗譴責的那些人物，我倒還滿同情他們。

劉：您的作品充分地體現了這一點。您剛才也提到了，您既對世俗的道德不完全背叛，又對那種少數派，感情上有另一種傾向的人有一種悲憫，那麼您有沒有感覺到一種矛盾？

白：有這種矛盾。

劉：我一直以為您的內心在這兩個問題上，可能會有衝突，到底取捨哪一個？

白：我覺得這兩者並不一定意味著非得有著尖銳的衝突，我想。回過來講剛剛講到的道德，很可能在我寫的時候，我是求一種率真。可能我痛恨虛偽，道德上的虛偽，有時候不自覺地嗤之以鼻，所以我的小說沒有什麼道德判斷，不去教訓人家，我想跟這個很有關係。我在寫人物的時候，很少高高在上，指手劃腳去講，去批評，很少。我大概跟我的人物都非常能夠接近，哪怕是最卑微的人物。

劉：就是說您很少在作品中做您自己很明確的道德判斷？

白：我想很少。暗底裡已經有了。

劉：您在談到〈玉卿嫂〉改編成電影的時候，您說主要是反映一個小孩子在成長過程中遇到的死亡和愛情問題。小孩子在成長過程中，認同危機是個比較大的問題，您本人有沒有這個問題？

白：有，絕對有。

劉：有，那麼具體內涵是……

白：很多方面。一方面是社會歷史的背景，這個跟我的歷史觀的變化很有關係。一

九四九年以前，我在大陸的童年世界，雖然已經有很多波動，因為我童年經過抗日，但那還是一個比較穩定的世界，在我個人來說，家境那時候也好，可以說是我爸爸得勢的時候，在中國那時已經是滿高層的家庭，我們其實是不自覺地過著那種貴族的生活。後來一下子，四九年以後到臺灣去，我父親的政治地位跟整個社會、整個國民黨，突然間的一種轉換。那時候我當然不是那麼懂，可是我想對我產生了相當大的衝擊。這對我認同感方面的問題關係很大。

第二，在文化方面，現在回頭想想，我父親他們那個時候，以他的那個年紀，我們家裡，並不是《家》、《春》、《秋》那種東西。其實我媽媽也很反封建，也是一個革命分子。她奶奶要裹她的腳，她大反抗，她那時才七、八歲，腳痛得「哇哇」大哭，跑去踢她奶奶的門，後來放掉了。她跟我爸爸結了婚以後回廣西去念師範，還參加過學生遊行。我爸爸那時候參加辛亥革命，在他那個時代他們是第一代往前走的人。我出生在那麼一個家庭，慢慢也很受儒家的思想薰陶，但我們生為第二代，往前更跑得快了。剛剛說同傳統衝突，其實我中國這幾十年來文化危機一個一個接連不斷，除了歷史、政治以外，我們回頭看看，二十世紀是中國文化大崩潰的時期，而我們就捲入其中。後來我們從桂林到重慶，然後到上海，住在上海。在中國來講，上海是西方文化的窗口，洋派。在這種環境下，我對西洋文化，已經有些沐染。然後在香港，又是一個洋化的地方。到臺灣後又念西洋文學，所以西方文化對我的衝擊必然造成認同上的各種各樣的適應問題。那時也不懂，現在回頭想想那時一定很複雜的。所以我想文化上的認同也有各種的衝突。

第三，我個人的成長。我意識到自己是個同性戀者——我在很小就開始朦朧地感覺到，在這種情形下，就覺得與人不同。

劉：大概什麼時候？

白：我大概很早，童年時候就覺得與人不同。我在很早就意識到這種，背負了一種認同上的……

劉：那時候您父母不知道？

白：他們不知道，我自己朦朧朧朧的，覺得這種個人感情好像與人不同。這樣子以後，尤其在我青少年那個階段，我就變得很孤立。這個 identity，這種認同，對我也很重要，對我整個的文學創作，很重要。因為同性戀者的認同必然地覺得自己是受了社會的排斥，他們是少數人，他們的道德觀也不接受世俗的道德，他們有很獨立的想法，很多很多文學家、藝術家，都跟這個有關。這個跟我的獨立思考很有關係，我青少年時代的認同危機，也同這個有相當大的關係。

劉：您是在什麼時候在心理上很坦然地對待這個問題的？

白：很坦然告訴別人的時候？

劉：不一定是告訴別人，就是您自己心理上沒有負擔了，您自己已經釋放自己了，認爲自己在道德上……

白：我一向不認爲這個事情是種羞恥。

劉：很小的時候？

白：一向不認爲。而且在我來講，可能我比較奇怪一點，我感覺到自己與眾不同，還覺得是一種驕傲，有不隨俗、跟別人的命運不一樣的感覺。我想我跟很多人

不同，有些人有同性戀的問題，因為社會壓力，覺得有些難以啓口，抬不起頭來。但同性戀對我來說，造成我很大的叛逆性，這個是滿重要的一點。

劉：您在感覺到自己特別的時候，是在生病前還是生病後？

白：其實我很小很小的時候……

劉：我有這樣的想法，我看您小時候的照片，您很胖，那種胖是不是吃藥吃激素……

：

白：不是。

劉：就是天然的胖？

白：吃東西吃得太多。

劉：是嗎？我猜想小孩子得肺結核，吃的藥裡可能含有激素，吃得小孩胖胖的。

白：不是，沒有。那時整天喝牛奶，整天灌牛奶，營養，多吃，吃得圓乎乎的。我

想我的同性戀問題得病以前就有，老早就有。

劉：跟生病沒有關係？

白：沒有關係。

劉：我以爲生病以後吃藥……

白：沒有沒有，我想完全跟生病無關。

劉：遺棄和放逐的形象在您的作品中可以說貫穿始終，這是否同您的不適應感有關？

白：我個人，大概你也看得出來，對社會，我個人的適應沒有問題。我也許中學的時候有一陣子，因爲很久沒有念書，又突然回去念書，有點孤僻，到了大學以

後基本上就沒有了。我在得病以前，就是滿熱鬧的一個人，這也是我個性的一部分，是我母親遺傳下來的一部分，跟社會滿能適應，而且領袖欲滿強的，辦雜誌也是頭。

創立傳統

劉：您在評歐陽子和陳若曦作品的時候，都提到了幻滅。您自己有沒有過幻滅的階段？

白：有，有。我想我們一生中都在追求各種理想，尤其是情感方面的理想。對我個人來說，我不是一個肯隨便妥協的人，可以說是一個完美主義者吧。對於藝術，對於感情，追求至善至美，那麼就容易產生幻滅，遭受到幻滅的痛苦，而且我也發覺到很多人如此。

劉：您在後來的文章中提到了對「五四」精神繼承，對「五四」文風反對。您這個想法是辦《現代文學》或是您剛剛開始創作的時候就有的，還是後來在寫《現代文學》的回顧與前瞻》、《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌》這些文章時的反思總結？

白：很早意識到的。我們那時對「五四」的文藝，那種已經形成了陳腔濫調的文藝腔，很討厭。他們開拓的精神我們很欣賞，創新的精神，反傳統的、不受拘束的精神，很欣賞。但我們也在反「五四」傳統，竭力避免那種陳腔濫調的窠臼。陳腔濫調有兩種，一種軟性的，一種硬性的。軟性的就是表面的風花雪月，望月興歎，古詩裡的那一套；硬性的就是普羅文學那套東西，三十年代那

一套的八股。兩個我們都反對。我們那時候是相當自覺地想來創立一個新傳統。

劉：目的基本上已經達到了？

白：基本上我想我們那時候是達到了。我覺得六十年代對臺灣文壇相當重要。

劉：您覺得您的精神氣質與現代文學史上哪位作家比較相近？

白：年輕形成期時，我喜歡郁達夫。第一，他那個憂鬱的氣質，感傷，我很欣賞；第二，他的小說文字好，文字熟練、詩意、詩化。但有幾篇他們很推崇的我倒覺得不好，〈沉淪〉我不喜歡。〈過去〉最好，在他的短篇小說中，那篇東西寫得非常成熟。

劉：在他的小說中，那一篇結構也好，不是散漫的，而比較凝聚。

白：結構也好，凝聚，主題又好，就是那種靈與肉的一下子的超脫。我比較喜歡那些寫人性、人心、內心的作品，寫社會表層那些現象的東西我不是很感興趣。

劉：您作品中的「社會」都是做為大背景出現的。

白：因為我覺得社會問題的東西，那個問題過了就一點興趣也沒有了。你講上海三十年代勞資對立，我現在一點興趣也沒有。

劉：那您後來沒有改變過，只喜歡郁達夫嗎？

白：噢，那也不止。郁達夫、沈從文、魯迅的小說是好的，短篇小說。

劉：我覺得您許多作品在精神氣質上和魯迅的一半相似，魯迅對人是「哀其不幸，怒其不爭」，您呢，只「哀其不幸」。魯迅其實對人生也充滿悲憫的。

白：這一點我很喜歡，而且他寫小說那麼制約，完全控制，那個我相信確實是「五

四」文學最好的傳統。他那幾篇小說到現在還是能站得住的。沈從文的東西站得住，他的〈邊城〉不錯，我很喜歡。郁達夫的東西我好多年沒看了，後來再拿過來看一次，還是好。我想這幾個人我比較喜歡，從我喜歡的東西你也看得出來，我對「五四」的繼承是這一方面的東西。

劉：〈遊園驚夢〉中錢鵬志臨死前對藍田玉「老五，你要珍重嘛！」的叮囑和〈香港——一九六〇〉裡李師長對余麗卿的囑託「麗卿，你要規矩呵」有相似的地方，您在寫〈遊園驚夢〉的時候，有沒有想到〈香港——一九六〇〉？

白：沒想，不太想。因為它們兩個情況不一樣。可能我又用上那個聲音，又用上voice，聲音出來了。對〈香港——一九六〇〉，那聲音用得滿重要，余麗卿一直在聽到那個聲音……

劉：在心靈裡撞擊，如同歐尼爾《瓊斯皇帝》裡的鼓聲。

白：對，對，一直在撞擊。

劉：您的作品是不是可以從兩個層面來理解，一方面當做一個寫實的實體來理解，另外一方面也可以當做一個具有像徵哲學性的東西來理解。比如〈遊園驚夢〉，既可以當做一個宴會，也可以上升到一個高度，從一個人生的哲理……

白：曲終人散，天下沒有不散的宴席。

劉：對。當然一般的小說都會有自己的主題思想，但您是不是在有意識地建造兩個層面？

白：確實是有。我想我寫作時是滿考慮到寫實背後的意義。每篇小說，背後意義在哪裡，我總在考慮。

劉：〈遊園驚夢〉最後錢夫人出來看到月亮升起來了，這個跟李後主的詞〈浪淘沙·往事只堪哀〉後面幾句：「晚涼天淨月華開……」

白：「想得玉樓瑤殿影，空照秦淮。」

重視韻律

劉：我覺得您的很多作品都有詞的意境在裡面。

白：可能有意境在裡頭。宋詞對我的影響很大，中國文學我是由詞入門的。

劉：對，您小說裡的節奏，跟詞的音樂性也很有關係。

白：我會背好多詞。中學的時候我喜歡詞，詩也看，但詩硬了一點，那時還不太懂。宋詞對我的情感教化、語言教化，作用很大，尤其你剛才講的節奏、音樂，我覺得這個聽覺很要緊很要緊。

劉：您的小說、散文能念，有的作家寫得東西不能念的。您的作品節奏感非常明顯。

白：要緊，對我來說（節奏感）很要緊。我覺得詞的音樂性特別美，節奏抑揚頓挫，中國文字的音樂美達到了高峰，比詩還要厲害，因為它是長短句，能唱，音樂性更強。而且詞的意境對我來講也要緊。

劉：豪放派裡面就有歷史感，婉約派表現纏綿的情感。像蘇東坡的「大江東去」，辛棄疾的「青山遮不住，畢竟東流去」，那種強烈的歷史感……

白：後來我年紀大點的時候，南宋的張炎、周密、王沂孫，那些亡國之音……

劉：這也是您歷史感的一個重要內容。

白：對，尤其後主、南渡以後的李清照。其實我後來對南宋詞比北宋詞還更喜歡，

更感受深。北宋的時候還是富貴的、富麗堂皇的，到了南宋詞，很沉痛的那些

……

劉：歷史的失落，個人命運的失落，交織在一起了。

白：對。可是總的來講，宋詞的意境，跟音樂性，對我的整個文學創作產生了很大的影響，可能有時候我寫小說有意無意地就表露了出來，像你講的〈遊園驚夢〉吧，錢夫人抬頭看那片秋月的時候，她一個寒戰，那就完全是詞的，到了涼台上，「獨自莫憑欄，無限江山，」就是那個味道，「往事只堪哀，對景難排，」就是這個東西。

劉：您反映歷史感、滄桑感，除了軍人，市民階層您很少用男性來反映這種歷史的滄桑，大多數都是女性，我就覺得您在這裡面是不是有一種不自覺的……

白：女人哪，女人滄桑感最強。女人經過幾個男人，經過幾個折騰以後，她對人世滄桑的感受就大了。男人的滄桑，像〈冬夜〉，男人感覺到的滄桑，是另外一種，它是比較抽象的。女人滄桑比較 personal，比較個人，像藍田玉、金大班，她們的滄桑是非常個人化的，較具隱私性。中國也有這樣的傳統，像那個〈琵琶行〉，「以兒女之情，寄興亡之感，」我想就是這個東西。

劉：用這幾個詞來概括您的美學風格，不知道您覺得合適不合適：「沉鬱」、「典雅」、「含蓄」、「淡泊中有狂烈」、「簡樸中有穠麗」。您作品中的描寫有時很簡樸，有時也很穠麗。這是您跟張愛玲在美學風格上的區別。張愛玲是一味的濃，她的文字工描細刻，已經到了毫髮畢現的程度。

白：她的那個文字，簡直是不得了的細，用的你想不到。

劉：大概從這幾個方面來概括您的美學風格，您是不是覺得還有什麼需要補充的？

白：「沉鬱」很要緊。我自己的感受，我喜歡，比較欣賞的文學風格，最高的，應該是像杜甫的〈秋興八首〉，像屈原的《離騷》那樣的作品。杜甫的《秋興八首》，可能還有一些李商隱的東西，他們的那個意境，我覺得是中國文學境界的頂點，我的最高分數給的是這些〈作品〉。我想我的風格可能在有意無意地追求那種境界。

另建王國

劉：您在《孽子》中進行同性戀題材創作的時候，是不是有一種走向國際的雄心？

白：倒也不是，那倒不在我考慮之列。《孽子》那本書一直是我要寫的，我想我在蔡克健的那個訪問裡面也提到了，我確實是以人為主，倒沒考慮過那些作品之外的問題。開頭我覺得有一群孩子，我要替他們講話，可能最後寫出來的成果牽涉到很多比較抽象的問題。我《孽子》中寫的，在一般普通人的社會是最低賤最下層的一些人，還不光是出於他們的同性戀，而且還淪落為男妓，這是社會上最被人瞧不起的一些人。我想在任何時候，妓女已經遭人歧視，如果淪落成爲男妓，更是低之又低。但我覺得他們也是人，要恢復他們人的身份。那本東西在我寫作裡面確實是我放最大同情心的一本東西。當然我的《臺北人》也有一些同情的東西，可是《孽子》最多。

劉：《孽子》中的「我們的王國」有沒有一種理想國的色彩在裡面？我是這樣感覺，就是雖然您寫的人物比較卑微，但他們的情感特別純，特別是那四個小孩

之間，全是推心置腹的，沒有任何勾心鬥角，世俗上的虛偽一點沒有。

白：爲什麼呢？因爲這些人相濡以沫，他們到這時候反而會有這種情形。據我看到的一些同性戀的孩子，因爲受到孤立，更加團結，感情更加親密。當然不是所有的，他們也有勾心鬥角，跟普通人一樣。

劉：但您作品中就沒有寫出來，那麼您這個取舍之間是不是把他們……

白：理想化。也有，確實有這麼一點，但也有它實在的成分，有些確實是一種異姓手足一樣的東西。其實我這個大主題，就是說這些人被家庭、社會趕走了，逐出了伊甸園以後，他們自己又重建家庭，重建一個王國，這是他們的王國。

劉：您寫《孽子》時有沒有考慮過用其他敘事觀點？我覺得您寫的時候用李青做觀點，在節奏上，好像老是通過他和吳敏談，吳敏談家世，然後小玉又談，然後老鼠又談，重要人物都必須和阿青發生聯繫，王夔龍必須和他在瑤台相識，然後又到他家裡。所以我覺得您是不是把握上就有點不自由？有點拘束？您沒想過用多種敘事角度？

白：我考慮過的，考慮過這種問題的。第一，這個故事一出來，整個小說的調子一定要很親切，很內行，這是個內行人、圈內人說話的調子，一定要這個，因爲他處在一個很特殊的環境，他熟悉，不是從一個外面人來看，告訴你們這一群是什麼樣子；第二，第一人稱是一種受限的觀點，restricted，我沒有看到我就不知道，我就不寫。如果我從一個全知觀點來寫，那這本小說就差不多要寫成百萬言，每個人每個人多少故事統統要寫出來。我現在通過阿青，由他的眼光做爲一個媒介，來反映這整個大環境。我照給你看，這個地方照明看到這裡，

那個地方照明看到那裡，這是我自己選擇的。如果用全知的觀點，那我就從哪裡寫起？要從王夔龍跟阿鳳那一段寫起，那就是另外一本小說了，而且全知觀點也有它許許多多局限的地方，整個語調不親切，「我們的王國」就體現不出來，更重要的，這是個青少年的故事，我要寫這一群孩子的故事……

劉：您這樣寫的時候有沒有感到過困難？敘事的時候，對話的時候。

白：有，有，有，也有困難的，也有困難的。龍應台後來跟我談過，批評這本小說（劉：她說語言不好。）她覺得好像阿青的語調跟他的身份不符。美國有一本小說，叫《麥田捕手》，講青少年的，它就完全從一個青少年的角度，完全以他的口吻，自己寫他自己的故事。我想我要是那麼寫也可以寫，那就要寫成像《寂寞的十七歲》那樣，完全是個十七歲的男孩子的口吻。那樣寫的阿青，就真的是阿青的故事，寫他的一生，寫他的傳記式的故事了。其實我這本小說不是阿青的故事，《孽子》它沒有一個hero，沒有一個真正的主角，它是個群體的故事，是一群人的故事，不是一個人的故事。我要完全以他的語調寫，那也不是做不到，我也考慮到，我想這不是我的原意，至於阿青跟他的語調，我想阿青我選他時，他不是十八歲一個男孩子嗎，念到高三了，有這種表達能力，而且這個男孩子是相當敏感的一個孩子，懂事，所以我選他。如果我以小玉的觀點來寫，我想那是另外一本小說，那就寫他的嘴尖牙利，噤哩呱啦噤哩呱啦，我也會寫的。

劉：有沒有考慮過一個是李青的觀點，還有一個是傅老爺子的觀點？「安樂鄉」以傅老爺子的角度來寫？

白：那又是另外一種了。

劉：您沒有想到過？

白：沒有想到過。

劉：就是從兩代人的觀點……

白：沒有，沒有想到，那是另外一個，主題不一樣了。我選阿青，是經過滿大考慮的，因為所有的人裡面可能阿青最合適。這篇小說我希望語調比較「沉鬱」，比較成熟，有時候會感傷，是這麼一本小说，我的意圖在這個地方。拿小玉做觀點的話，可能也有辛酸，可是那種伶牙利齒（劉：會沖淡了這種沉鬱的效果。）哎，那就不是這麼一本小说了。

劉：《孽子》有沒有原型？您自己在文章中說您寫小說都是先有人物，再有故事，然後有主題……

白：沒有。很有意思。其實這些《孽子》裡面的人物，也許我都看過一些，認識一些，但沒有說哪一個像哪一個。玉卿嫂可以說是哪一個，尹雪豔我也有原型的，金大班我還看過那個人。

劉：那虛構的多？

白：都是虛構的。但像阿青那幾個人，譬如說我看過一個孩子，我在蔡克健的訪問中也講了，有一個男孩子，會唱英文歌，他的個性像小玉，身世像阿青。小說中的人物，我大概是拼起來的。

劉：您是不是在傅老爺子這個人物身上寄託了一種從道德理性向人性本真的回歸？

白：確實有。傅老爺子很大一部分是我自己的心情。

劉：您在一篇文章中也提到過一個美國律師……

白：對，那是一個觸發點，引起了我的共鳴。我最感動的就是那個律師，他幫助了一群孩子，那些孩子有些互相不認得的，後來律師死的時候，一群，幾十個跑回去奔喪、送喪，他們才發覺他幫助了那麼多孩子，都等於是他自己的孩子一樣。那個故事觸發了我的靈感。我想《孽子》最後送葬那一場，是滿主要的一個場景。

劉：對，而且那個很有像徵意義的，「白紛紛地跪拜了下去」。

白：跪拜下去，我覺得那個很重要。你發現那個小說，第一半結束的時候阿青送他媽媽的骨灰回去，第二部分結束等於是所有「孽子」為他們的父親送葬。經過了這兩個送葬的儀式，他們恢復了我們中國人說的為人子的身份。他們被趕出了家庭以後，再回到社會，經過這兩次的儀式，他們也恢復了他們自己為人的身份。

劉：您的作品中一再提到「孽」，對於「孽」您有沒有自己具體的內涵？

白：孽緣、孽根，我想人性裡面生來不可理喻的一些東西，姑且稱之為「孽」——一種人性無法避免、無法根除的，好像前世命定的東西。

劉：您作品中的血緣關係，像阿青和他母親，郭老講是「從血裡帶來的」，像阿鳳，像娟娟，也都有這種……

白：對，對。你記不記得有一場，那一場恐怕也是那個書裡面寫得比較好的，阿青去看他媽媽，媽媽快病死了，很可怕的那一場。阿青跟他媽媽突然間好像很相近，他第一次去抓他媽媽的手，他們兩個人的一種認同，他突然發現媽媽的命

運原來他也背負著。我想那一場很要緊的。《孽子》你看了，它不是一本普通講同性戀的書，不止於講同性戀，也不止於講普通親子，而是講人的命運。

劉：《孽子》是個很複雜的多面體，分析起來有很多東西可以談。

白：好像中國小說裡面這類小說還不大見。

劉：《品花寶鑑》。《品花寶鑑》我這次在上海剛剛買到。

白：可以看看。我不光是說同性戀的書，好像寫這些人的命運，這種作品，中國現代文學中的那些寫家庭的，跟《孽子》也不一樣。《孽子》也不是《家》、《春》、《秋》那一類的東西。

劉：寫《孽子》的時候您有沒有意識到某種人物、某種情節、或者某種故事在《臺北人》甚至在更早的早期作品裡面都曾經出現過？

白：有的，像《臺北人》裡面那個〈滿天裡亮晶晶的星星〉基本上很多（劉：就像《孽子》的提綱一樣。）在《孽子》中都出現了，但是那個是從老人的觀點（來寫），老人、教主，是主，跟他們一系列的主題有關；《孽子》是反過來，從兒子這一代，從年輕的觀點來寫，有這個不同，但基本上還是相同，那個調子也很同。《孽子》其實是〈滿天裡亮晶晶的星星〉整個那個氣氛的擴大。

劉：您對您小說中寫到的「冤孽」式的感情是恐懼大於欣賞還是欣賞大於恐懼？

白：不是欣賞。

劉：恐懼呢？

白：……有一點，但那是一種無法避免的命運，一種無奈的感覺，可能無奈的感覺多於恐懼，認識到這個無法避免，認識到有這個存在。

劉：認識到它的存在，卻無法避免，人又不能控制它……

白：實在沒辦法，你怎麼能解釋一個人愛另一個人愛得那麼瘋狂呢？你說愛情是變化的，我看太陽底下無新事，從古到今，到現在幾千年了，怎麼還會發生同樣的故事，演了又演，演了又演，而且不分民族，不分種族，不分文化，到處都在發生。

著意命名

劉：您小說中的人物命名一般都比較有深意，雖然您可能不是每個人物的名字都考慮到，但是很多重要人物的名字您好像都是有意思在裡面……

白：的確是。我覺得寫小說命名是非常難的一件事。

劉：像那個「桂枝香」，「桂枝香」其實是王安石很有名的一首詞的詞牌，那首詞裡「六朝舊事隨流水」，細想一下的話，這個名字本身就深隱著一種表示「過去」的意味。「藍田玉」很多人意識到了，「桂枝香」很少有人想到。

白：沒想到，你倒想到了。我沒有自覺地去回想一下，你這麼一講，我可能是念王安石的那首詞以後留下了印像。這個倒沒有故意，你一提起來，不是不可能。

劉：主角的姓您重複率頗高。您重複的姓主要有這麼幾個，一個是「金」，還有「李」，還有「吳」，師長將軍，許多是「李」，醫生姓「吳」（白大笑），還有「賴」，還有「余」。這些姓後面有沒有什麼特別的故事或含義？

白：那倒是沒有什麼太多，那個「金」呢，我是覺得，金大班（劉：金大奶奶。）金大奶奶倒是真的，那個人姓金，在上海那個金家，故事半真半假的。金大班

是我故意的，原型是姓丁，丁大班。

劉：這個「金」，歐陽子女士分析跟「錢」有關。

白：我想這個是無意的。但我覺得，你看，金大班，派頭大得很（劉：叫起來很響。）你說我喜歡姓李，李大班的最後一夜，不對了。李大班，就完全不對了。王大班，完全不對。是不是？是吧。

劉：「愛新覺羅」氏的漢姓是「金」，唐朝姓「李」，都是皇族。

白：有點關係。「李」呢，不曉得爲了什麼，我對李廣特別同情，念《史記》裡的〈李將軍列傳〉「桃李不言，下自成蹊」，「今將軍尚不得夜行，何乃故也！」我非常同情他，那種世態炎涼。

劉：李將軍，白將軍，「李白」合在一起，又是……

白：啊——李宗仁，跟他無關，那倒還跟李宗仁無關。那是從李廣來的，因爲我覺得在所有的將軍傳裡頭，竊陵夜獵那一段，我覺得很能夠表現出一種滄桑。後來李廣那麼死，他是漢武帝賜他死的，我想這麼厲害（劉：剽悍的一員猛將。）啊，而且漢武帝還是個明君呢，所以我想我小說裡面歷史的感歎也不少。

劉：我在您的小說裡面引出很多意思出來，有的可能算是附會了（白「笑」：你念的太細了。）我覺得您的作品中有很多白崇禧將軍的影子，比如說像〈梁父吟〉，「梁父吟」跟諸葛亮有關，而白將軍以前號稱「小諸葛」。

白：對，那個確實。那篇小說，我父親死了沒多久寫的，所以特別感觸深。

劉：白將軍生前愛騎白馬，您作品裡面提到的好像都是白馬。（〈遊園驚夢〉裡面就是白馬。

白：我父親愛騎馬。

劉：統一廣西打柳州的時候，「白馬將軍一箭摧」……

白：對嘛，對嘛，聽說的？

劉：白將軍回憶錄裡面提到的。

白：噢，是，是，你看了他的回憶錄了？

劉：看了，大陸出的。

白：那《李宗仁回憶錄》你大致也看了嗎？

劉：《李宗仁回憶錄》我看了兩遍，讀大學的時候就……

白：所以那你對整個來龍去脈，對歷史有了大概的瞭解了。

劉：而且您在作品中寫到空軍，白將軍也管過空軍，建立航校。

白：對呀，空軍航校是爸爸建立的。

書寫「家」「國」

劉：最後幾個問題。您創作起點很高，這樣子一來您突破和超越自己也相對就比較困難，您有沒有過這種……

白：有，有，有，等於好像爬坡，越爬越高越難爬，所以說我對自己要求也很高，我覺得寫東西寫得不好重複自己就不要寫了，要寫就要寫突破的東西，再下一部一定要寫得比這些東西好，一定要超過，超不過就不要寫，超不過就毀掉算了。

劉：我上次聽淡瑩女士說，說您弟弟幫您搬家，發現了很多稿子，您都不要了。她說您寫東西比較精。

白：有些稿子寫得不好就丟了，不肯要。對創作的東西，我自律頗嚴，自我要求很高，文章千古事，如果我寫得不好，我覺得好像是一個敗筆，就不要。我希望一層一層往上爬，爬不爬得上去自己不知道的，這有時也會有幾分運氣。

劉：做爲現代人，您認爲您在精神意旨上哪些地方超過了曹雪芹？

白：（笑）曹雪芹很難超過，曹雪芹很難超過。

劉：您作品中的一些宗教觀、哲學觀，很多我覺得好像曹雪芹在《紅樓夢》裡面也都曾經提到過……

白：我這麼講吧，《臺北人》我覺得格局還小，比起《紅樓夢》，比起他們大的來，還小。我的下一本小說，如果寫成功的話，可能是《紅樓》跟《三國》合起來的一本東西。

劉：是嗎？

白：如果寫成的話，應該是《三國演義》跟《紅樓夢》的合而統一。《紅樓》是家庭的故事，《三國》是歷史的故事，如果兩個合在一起，又是宏觀大的，又是微觀小的，應該是這麼一個東西。《紅樓夢》當然它佛家的那種聲音很高（劉：對，涵蓋面太深太廣。）涵蓋面廣，很厲害，很深，但是我覺得《紅樓夢》主要是在大觀園裡面，沒有放到整個大的那個歷史外面去。

劉：就是「國家」它只佔了「家」的一面，「國」的一面……

白：對，對，我希望我的那本東西是能夠把「家」和「國」合在一起的一本小說。

劉：祝白先生成功！希望能早日看到白先生的新作。

白：（笑）那你要慢慢等，慢慢等一下，我需要幾年的時間。

白先勇創作年表

- 一九五八年九月：〈金大奶奶〉刊《文學雜誌》五卷一期。
- 一九五九年一月：〈入院〉刊《文學雜誌》五卷五期（後改名為〈我們看菊花去〉）。
- 一九五九年十月：〈悶雷〉刊《筆匯》革新號一卷六期。
- 一九六〇年三月：〈月夢〉、〈玉卿嫂〉刊《現代文學》第一期。
- 一九六〇年五月：〈黑虹〉刊《現代文學》第二期。
- 一九六一年一月：〈小陽春〉刊《現代文學》第六期。
- 一九六一年三月：〈青春〉刊《現代文學》第七期。
- 一九六一年五月：〈藏在褲袋裡的手〉刊《現代文學》第八期。
- 一九六一年十一月：〈寂寞的十七歲〉刊《現代文學》第十一期。
- 一九六二年一月：〈畢業〉刊《現代文學》第十二期（後改名為〈那晚的月光〉）。
- 一九六四年一月：〈芝加哥之死〉刊《現代文學》第十九期。
- 一九六四年三月：〈上摩天樓去〉刊《現代文學》第二十期。
- 一九六四年六月：〈香港——一九六〇〉刊《現代文學》第二十一期。
- 一九六四年十月：〈安樂鄉的一日〉刊《現代文學》第二十二期。
- 一九六五年二月：〈火島之行〉刊《現代文學》第二十三期。
- 一九六五年四月：〈永遠的尹雪豔〉刊《現代文學》第二十四期。
- 一九六五年七月：〈謫仙記〉刊《現代文學》第二十五期。

- 一九六六年八月：〈一把青〉刊《現代文學》第二十九期。
- 一九六六年十二月：〈遊園驚夢〉刊《現代文學》第三十期。
- 一九六七年六月：短篇小說集《謫仙記》出版，文星書店印行。
- 一九六七年八月：〈歲除〉刊《現代文學》第三十二期。
- 一九六七年十二月：〈梁父吟〉刊《現代文學》第三十三期。
- 一九六八年五月：〈金大班的最後一夜〉刊《現代文學》第三十四期。
- 一九六八年十月：短篇小說集《遊園驚夢》出版，仙人掌出版社印行。
- 一九六九年一月：〈那片血一般紅的杜鵑花〉刊《現代文學》第三十六期。
- 一九六九年三月：〈思舊賦〉、〈謫仙怨〉刊《現代文學》第三十七期。
- 一九六九年七月：〈滿天裡亮晶晶的星星〉刊《現代文學》第三十八期。
- 一九七〇年三月：〈孤戀花〉刊《現代文學》第四十期。
- 一九七〇年十月：〈冬夜〉刊《現代文學》第四十一期。
- 一九七〇年十二月：〈花橋榮記〉刊《現代文學》第四十二期。
- 一九七一年五月：〈秋思〉刊《中國時報》。
- 一九七一年五月：〈國葬〉刊《現代文學》第四十三期。
- 一九七一年四月：短篇小說集《臺北人》出版，晨鐘出版社印行。
- 一九七六年十二月：短篇小說集《寂寞的十七歲》出版，遠景出版公司印行。
- 一九七七年七月：長篇小說《孽子》開始連載於《現代文學》復刊號。
- 一九七八年九月：散文集《驀然回首》出版，爾雅出版社印行。
- 一九七九年一月：〈夜曲〉刊《中國時報》「人間」副刊。
- 一九八〇年九月：《白先勇小說選》出版，廣西人民出版社印行。

- 一九八一年：長篇小說《孽子》由新加坡《南洋商報》全本連載完畢。
- 一九八二年八月：《遊園驚夢》劇本出版，遠景出版公司印行。
- 一九八二年十二月：《白先勇短篇小說選》出版，福建人民出版社印行。
- 一九八三年三月：長篇小說《孽子》出版，遠景出版公司印行。
- 一九八三年四月：新版《臺北人》出版，爾雅出版社印行。
- 一九八四年六月：散文集《明星咖啡館》出版，皇冠出版社印行。
- 一九八五年五月：電影劇本《金大班的最後一夜》、《玉卿嫂》出版，遠景出版公司印行。
- 一九八五年十一月：短篇小說集《臺北人》出版，中國友誼出版公司印行。
- 一九八七年十一月：短篇小說集《骨灰》出版，華漢出版事業公司印行。
- 一九八七年十二月：長篇小說《孽子》出版，北方文藝出版社印行。
- 一九八八年十二月：長篇小說《孽子》出版，華漢出版事業公司印行。
- 一九八八年十二月：長篇小說《孽子》出版，人民文學出版社印行。
- 一九八八年十二月：散文集《第六隻手指》出版，華漢出版事業公司印行。
- 一九八九年十二月：短篇小說集《寂寞的十七歲》、長篇小說《孽子》改由允晨出版公司出版。
- 一九九一年六月：短篇小說集《孤戀花》出版，中國文聯出版公司印行。
- 一九九二年二月：短篇小說集《臺北人》出版，人民文學出版社印行。
- 一九九三年十月：短篇小說集《永遠的尹雪鷗》出版，長江文藝出版社印行。
- 一九九五年十一月：散文集《第六隻手指》出版，爾雅出版社印行。
- 一九九六年六月：《白先勇自選集》出版，花城出版社印行。

一九九九年三月：短篇小說集《臺北人》入選「臺灣文學經典」，列小說類首位。

一九九九年六月：香港《亞洲週刊》評選出「二十世紀中文小說一百強」，《臺北人》名列第七。

一九九九年八月：短篇小說集《寂寞的十七歲》、《臺北人》、長篇小說《孽子》出版，上海文藝出版社印行。

一九九九年十月：散文集《燦然回首》、《第六隻手指》出版，文匯出版社印行。

二〇〇〇年四月：《白先勇文集》（五卷）出版，花城出版社印行。

二〇〇〇年七月：《中外文學》「永遠的白先勇」專號出版。

二〇〇〇年十二月：短篇小說〈Danny Boy〉發表於《中外文學》第三十七卷第七期。

二〇〇一年：散文集《昔我往矣——白先勇自選集》出版，天地圖書有限公司印行。

二〇〇二年二月：散文集《樹猶如此》出版，聯合文學出版社印行。

二〇〇二年二月：短篇小說集《臺北人》典藏版出版，爾雅出版社印行。

二〇〇三年三月：短篇小說〈T'ia for Two〉連載於《聯合報》副刊。

二〇〇四年四月：《白先勇說崑曲》出版，聯經出版公司印行。

二〇〇四年四月：《姹紫嫣紅《牡丹亭》——四百年青春之夢》出版（白先勇主編），遠流出版公司印行。

二〇〇四年五月：《姹紫嫣紅《牡丹亭》——四百年青春之夢》出版（白先勇主編），廣西師範大學出版社印行。

二〇〇四年五月：《青春念想：白先勇自選集》出版，廣西師範大學出版社印行。

二〇〇四年六月：《白先勇說崑曲》出版，廣西師範大學出版社印行。

二〇〇四年九月：《牡丹還魂》出版（白先勇編著），時報文化出版公司印行。

二〇〇四年十一月：《牡丹還魂》出版（白先勇編著），文匯出版社印行。

二〇〇五年十一月：《姹紫嫣紅開遍——青春版《牡丹亭》巡演紀實》出版（白先勇總策劃），天下遠見出版公司印行。

二〇〇五年十一月：《驚夢·尋夢·圓夢——圖說青春版《牡丹亭》》出版（白先勇總策劃），天下遠見出版公司印行。

二〇〇五年十一月：《曲高和眾——青春版《牡丹亭》的文化現象》出版（白先勇總策劃），天下遠見出版公司印行。

二〇〇六年十一月：《圓夢——白先勇與青春版《牡丹亭》》出版（白先勇主編），花城出版社印行。

二〇〇七年七月：《紐約客》出版，爾雅出版社印行。

參考書目

- 《白先勇文集》(一—五卷)，白先勇著，花城出版社，二〇〇〇年四月出版。
- 《白先勇散文集》(上、下)，白先勇著，文匯出版社，一九九九年十月出版。
- 《昔我往矣——白先勇自選集》，白先勇著，大地圖書公司，二〇〇二年出版。
- 《青春念想——白先勇自選集》，白先勇著，廣西師範大學出版社，二〇〇四年五月出版。
- 《白先勇傳》，王晉民著，華漢文化事業公司，一九九二年八月出版。
- 《最後的貴族——白先勇傳》，王玲玲、徐浮明著，團結出版社，二〇〇一年一月出版。
- 《白崇禧傳》，程思遠著，曉園出版社，一九八九年八月出版。
- 《蔣氏父子在臺灣》，李松林著，中國友誼出版公司，二〇〇一年五月出版。
- 《王謝堂前的燕子——《臺北人》的研析與索隱》，歐陽子著，爾雅出版社，一九七六年四月出版；花城出版社，二〇〇〇年四月出版。
- 《白先勇論》，袁良駿著，爾雅出版社，一九九一年六月出版；新華出版社，二〇〇一年五月出版。
- 《生命情結的反思——白先勇小說主題思想之研究》，林幸謙著，麥田出版有限公司，一九九四年七月出版。
- 《悲憫情懷——白先勇評傳》，劉俊著，爾雅出版社，一九九五年十一月出版；花城出版社，二〇〇〇年四月出版。
- 《孤臣·孽子·臺北人——白先勇同志小說論》，曾秀萍著，爾雅出版社，二〇〇三年四月

出版。

●《遊園驚夢二十年》，白先勇著，迪志文化出版有限公司，二〇〇一年七月出版。

●《白先勇說崑曲》，白先勇著，聯經出版公司，二〇〇四年四月出版；廣西師範大學出版社，二〇〇四年六月出版。

●《姹紫嫣紅《牡丹亭》——四百年青春之夢》，白先勇策劃，遠流出版公司，二〇〇四年四月出版；廣西師範大學出版社，二〇〇四年五月出版。

●《牡丹還魂》，白先勇編著，時報文化出版公司，二〇〇四年九月出版；文匯出版社，二〇〇四年十一月出版。

●《姹紫嫣紅開遍——青春版《牡丹亭》巡演紀實》，白先勇總策劃，天下遠見出版公司，二〇〇五年十一月出版。

●《驚夢·尋夢·圓夢——圖說青春版《牡丹亭》》，白先勇總策劃，天下遠見出版公司，二〇〇五年十一月出版。

●《曲高和眾——青春版《牡丹亭》的文化現象》，白先勇總策劃，天下遠見出版公司，二〇〇五年十一月出版。

●《圓夢——白先勇與青春版《牡丹亭》》，白先勇主編，花城出版社，二〇〇六年十一月出版。

●《春色如許——青春版崑曲《牡丹亭》人物訪談錄》，潘星華著，新加坡八方文化創作室，二〇〇七年九月出版。

後記

爲白先勇寫傳的想法，早在一九九五年就有了。那年十一月，我在博士論文基礎上修改完成的《悲憫情懷——白先勇評傳》一書由爾雅出版社出版。由於那本書是「評傳」性質，重點在於探討白先勇小說創作的歷程、特點、成就和價值，對白先勇豐富的人生內涵展示得不是很充分（雖然在論述白先勇小說創作的時候，也會涉及到對白先勇身世的介紹和心理的分析），因此《悲憫情懷——白先勇評傳》一書出版後，我就想再寫一本《白先勇傳》，更多地從人生歷程的角度，較爲全面地展現白先勇多姿多彩的人生。

從那時候開始，我就注意收集資料，爲撰寫《白先勇傳》做準備。一轉眼，十幾年過去了，這本《情與美——白先勇傳》終於完成。與《悲憫情懷——白先勇評傳》著重分析白先勇的小說創作不同，這本《情與美——白先勇傳》以對白先勇整個人生的全面介紹爲目的。由於寫法不同，因此在《悲憫情懷——白先勇評傳》中論述已經較爲詳細的部分（尤其是對白先勇小說創作的分析），在這本傳記中就不再做爲重點展開。讀者諸君如對這一部分有興趣，不妨在閱讀本書的時候，參看《悲憫情懷——白先勇評傳》以及其他有關白先勇的研究著作。

在收集資料和撰寫這本《情與美——白先勇傳》的過程中，我得到了許多師長、朋友的大力支持，白先勇老師、歐陽子老師、隱地老師、聶華苓老師、王潤華老



1999年8月，白先勇與劉俊（左）合影於美國聖塔·芭芭拉住宅門前。

師、李瑞騰老師、淡瑩老師、姚白芳女士、封德屏大姐、白先綬先生、邱冬銀女士、杜聰先生、何華先生、鄭幸燕女士、鄭惠芳女士、王明青小姐、鄭璋青小姐、陶然先生、黎湘萍先生、田民先生、高黛林女士、Todd Armstrong教授、謝正光（Andrew Hsien）教授以不同的方式，給過我至關重要的幫助。可以說，沒有他們的無私援手——特別是白先勇老師的幫助和信任，這本書或許根本就難以完成。在此，我要向他們獻上我誠摯的謝意！並把此書獻給他們以及所有幫助過我的海內外朋友。

加州大學聖塔·芭芭拉校區東亞圖書館「白先勇特藏」、聯合報系文化基金會、香港電台電視部、Grinnell College、愛荷華大學圖書館（University Libraries, The

University of Iowa)、中央研究院圖書館爲我收集資料提供過便利和幫助，我也要向它們表達我衷心的感謝！

二〇〇七年九月，我有幸成爲南京大學人文社會科學高級研究院的短期駐院學者，本書的修改和定稿就是在高研院完成的。高研院濃厚的學術氛圍、良好的科研環境，以及高研院院長周憲教授對我寫作本書的關心和支持，成爲我最後「衝刺」的強大動力。感謝高研院和周憲教授對本書寫作的推動和幫助！

能成爲白先勇傳記的作者我感到非常榮幸，同樣感到榮幸的是《情與美——白先勇傳》一書能由時報出版公司出版。《中國時報》的創始人余紀忠先生畢業於南京大學的前身中央大學，能在時報出版公司出書算是與前輩校友有緣。令我感到愧疚的是，我的「慢動作」致使原定的出版計畫一拖再拖，對於時報出版公司以巨大的包容心和耐心諒解我的拖延，等待我的「竣工」，我表示萬分的歉意！對於林馨琴女士和李濼美小姐爲編輯本書所付出的巨大勞動，我表示萬分的感謝！

最後，我要感謝我的太太王靜女士對我在精神上和生活上的一貫支持和幫助！我願意把我在學術上取得的所有成績，都歸功於她。

二〇〇七年深秋

於金陵秦淮河畔遶醒齋

ISBN 978-957-13-4774-5 (783)



00450



時報
出版

MT0023

NT\$450