

後現代風月寶鑑：情的見證

陳建華

——讀李歐梵《范柳原懺情錄》

《聯合報》初刊《范柳原懺情錄》時，有一段簡短、頗富挑逗的按語，說這部小說「引用張愛玲原作，未注引號，是既向張迷挑戰，兼向名家致敬的『後現代筆法』，為小說創作界添一佳話」^①。其實這部小說的「後現代」筆法，我覺得觸處皆在，豈止乎「引用張愛玲原作，未注引號」。但當初在讀這段話時，我覺得新鮮，又略覺突兀，心頭閃過一念：用「後現代筆法」怎麼個「懺情」法？說到底，既是「後現代」，我們是否還需要「懺情」？所謂後現代，意味著一切歷史和既定價值都瀕於消亡，後現代者所崇尚的，是模糊美學、邊緣策略、多重角色、衆聲喧嘩。而「懺情」首先是一種痛苦的獨白，無論曰悔曰悟，洗滌罪疚，含有一種形而上的回歸「本真」的意味，這更為「後現代」所忌

明信(Frederic Jameson)所說的「戲擬、拼貼、懷舊」等特徵^②，在李歐梵這篇小說裡也都可以找到，因此引發頗有興味的問題：《懺情錄》中的「後現代筆法」是什麼？後現代式的「懺情」到底是怎樣的？

「懺情」有「懺悔」之意，從文體來說，我們應當更耳熟的是「懺悔錄」，而不是「懺情錄」。中國人很早就有「懺悔」一詞，是佛家用語，而「懺悔錄」似從西洋舶來，大約還得追到百年前，通過梁啟超的紹介，中國人開始知道盧梭的《懺悔記》。然而這裡為何不用較有「現代」意味的「懺悔」，而用「懺情」？這一字之差，有失之千里之嫌。

當初梁啟超作〈煙土披里純〉一文頗有影響，其實是抄襲了日人德富蘇峰的論述歐洲浪漫主義精神的〈靈感〉之文，卻抄得不夠誠懇。他不僅把德富原文所引的盧梭的《懺悔錄》刪去了一大半，而且將歌德、愛默生等人「調包」，換上了華盛頓、拿破崙等，遂大煞風景^③。這一番最初的浪漫精神引進中國，已經「靈」氣缺缺，但五四新文學以來自傳這一文體的興旺，似乎接通了盧梭《懺悔錄》的源頭。據李又寧的研究，中國現代傳記寫作的發達，是和「人的近代化」是同步的，梁啟超和胡適是開風氣者^④。胡適自序《四十自述》時，主張「赤裸裸的敘述」自己的生活^⑤，這頗能傳達盧梭《懺悔錄》的心聲。但怎樣才能算是「赤裸裸的敘述」，那就見仁見智了，而且存心要寫給「史家」

看，豈不更有顧忌？《四十自述》所描寫的胡適，頗合乎馬克思所說的人的概念，是一種「社會關係的總和」，幾乎看不到盧梭式的真率及其內心的緊張。有趣的是，無論是梁啟超還是胡適，乃是代言中國現代境遇的新式「公共人」，他們的「敘述」確實是「赤裸裸」的，在公共空間和私人空間之間沒有什麼區別，具有高度的透明性。

「懺情」屬於另一個思想譜牒，是一種久遭湮沒的文學記憶。前不久朱天文寫了一篇〈懺情之書〉，關於胡蘭成與張愛玲之間的恩怨情緣^⑥。這一段文學公案的懺情，照陳寅恪的詮釋學，是李歐梵使用「懺情」一詞的「今典」，其「古典」卻不甚遠，出自於本世紀初一些「鴛鴦蝴蝶派」的文學雜誌，如《小說叢報》、《禮拜六》等。那時刊登的小說，一般都冠之以類目，如「社會小說」、「家庭小說」等，尤以「情」類為多，如「哀情小說」、「俠情小說」、「癡情小說」、「妒情小說」，其中也包括「懺情小說」。這種文學風尚，到二〇年代「白話」一統天下的時候，就消聲匿跡了。我們向來認為這種風尚是「舊派」文人結習，沒多大意義，但從歷史反思的眼光來看，被那種「進化」的文學浪潮所淹沒的是一種世俗的情感結構，一種富有活力的文學傳統。

「懺情錄」這一命名，或者正是某種「後現代筆法」。這與「懺情小說」不同，與「懺悔錄」也不同。在似是而非之間，豐富的歷史內涵從記憶中浮現。「懺情」與「懺悔」的

區別也是語法上的。中國早期韻書《集韻》：「懺，悔也。」當「懺悔」變成現代詞組，作動詞，也作名詞。「懺情」包括懺悔之意，卻是一個動、賓結構，「情」是懺悔的對象。在《范柳原懺情錄》中，這個「情」是一個包含情感、欲望與幻覺的複合體，既是范柳原的一己之情，亦是李歐梵筆下的為歷史「見證」之情。因此「懺情」本身就蘊含著「回歸」，蘊含著情感和歷史的「輪迴」；在對「懺情小說」和「懺悔錄」的歷史文類的重合和傾覆時，「懺情」的文本在迴旋的狐步中展開。正如小說的副題「〈傾城之戀〉又一章」所暗示，作者在為文學史作另一層追悔，另一種回歸。為〈傾城之戀〉作續篇，接續了久已絕響的一種有趣的文學生產方式，像《後水滸傳》、《續紅樓夢》這類章回體，是五四新文學家們所不屑為的。

李歐梵這一危險的「續貂」，給「懺悔錄」這一文體直接帶來了危機。因為懺悔錄不具有自傳性，能給讀者帶來同情的，往往因為是真人真事。而范柳原、白流蘇都從張愛玲小說裡借來，范的懺悔當然出自虛構，這對於讀者來說，不僅是閱讀習慣上的挑戰，對於不熟悉〈傾城之戀〉的讀者來說，就難於即入佳境。從文類角度看，《范柳原懺情錄》無疑是一個「雜種」，作者的創意，正在於虛構性與互文性(textuality)。這種虛構的懺情，既能擺脫個人經驗的局限，同時為文學再現開展更大的空間。事實上這篇小說將「懺悔」

和「懺情」融於一爐，含有某種文類的自覺。這是一種「罪惡」的懺悔，也是「個人感情旅程」的追述。如果這些內容帶有西方式「懺悔錄」特徵的話，那麼范柳原的兒女情長，卿卿我我，自怨自憐，則大有鴛鴦蝴蝶派「懺情」的餘韻；而「內中情緒激動或煽情之處」，大大超出了《浮生六記》的「閨房記樂」的界限。這樣的文類交雜所孕生的「後現代筆法」，即是那種虛構的互文性。《范柳原懺情錄》不僅是對張氏名作的反諷的「戲擬」，其文本本身更具「幻戲」的性質。內中或明或暗地引用大量歌劇、電影的情節或典故，使范柳原的懺情似鏡中之花，夢中之夢，無怪其「嚙語」式的自白與「做戲」的下意識互相交織在一起。

范柳原的第一封信，寫於香港九七「回歸」前夕，正是「舉國同慶」的狂歡時刻，讀者即刻置身於無庸置疑的歷史真實中。你或許未曾經歷過張愛玲的小說世界，但你生活在世界歷史中。在這一舉世矚目的「歷史性的一刻」，你能感受到，香港這一彈丸之地的百年風雲輾轉，各種政治、文化力量的牽動，你也能感受到范柳原的奔湧而至的激情。但范的懺情同時展開另一種「回歸」，即其個人「情史」的回歸。隨著他的自白，記憶的屏幕上浮現的，是〈傾城之戀〉中的情境：

還記得那一堵牆麼？在淺水灣飯店過去一截子路，灰磚砌成的，極高極高，望不見邊。你靠在牆上，你的臉在夕陽斜照下出奇的美——紅嘴唇、水眼睛，有血、有肉。我癡癡地望著你，突然感受到一股說不出來的感情，如果在那一刻你也望著我，也許你就不會認為我在說謊。天荒地荒有什麼意義？它的意義只有在我們的文明整個毀掉以後，才會顯現出來。^⑦

〈傾城之戀〉寫的是四〇年代，范柳原在上海邂逅白流蘇，兩人之間的真心假意、情場拍拖寫得繪影繪色，頗有好萊塢情調。結果在香港淪陷於日軍的狂轟濫炸之際，在淺水灣的斷垣頽牆，演出驚心動魄的一幕：兩人靈犀一通，頓悟地老天荒，而永結眷屬。女主角白流蘇，張愛玲既用「傾國傾城」的古典，當然也暗示她是一個絕世「尤物」。這堵「牆」，在〈傾城之戀〉裡非同尋常，如果沒有這堵牆的情節和描寫，這篇小說恐怕也成不了經典^⑧。雖然，牆的意象僅出現三兩次，但它不僅對范、白之間的戀愛波折有畫龍點睛之妙，而且它或比喻或寫實地與戰爭、文明的母題相聯繫，與「傾國傾城」的古代背景相襯托，就給整個小說染上某種神祕的氣氛，也使這一對男女的平庸而精緻的調情，超出了最近轟動好萊塢影壇的《鐵達尼號》(Titanic)的水平。這神祕的意蘊，如今——我

們不得不感嘆——也同張氏一起隨風而逝。然而，《范柳原懺情錄》以如此明豔的意象，劈頭喚醒這堵牆，這尤其在張迷的心頭，引發一陣悸動。當柳原的有關戰爭與愛情、美人與文明之間複雜糾葛的個人記憶，與當下香港回歸嘉年華會式的集體記憶相映照，使這部懺情錄展示新的主題，從一開始，就將個人與歷史、現實與虛幻、過去與現在、記憶與見證、狂熱與孤獨的母題，編織在一起，如花葉交相遮覆的掛氈，織入彩線的經緯，漸次展開其繁複的關係。

但這個范柳原跑出了張愛玲的小說，生活在歷史裡，在他心心念念白流蘇之時，殊不知已經一僕二主，背後同時受到李歐梵和張愛玲的牽線。關於這一「三角欲望」，我們決不能錯過〈楔子〉這一段奇文。〈楔子〉置於范柳原第一封信之前，乃作者李歐梵自報家門，言及創作緣起。他說他在香港正值舉國狂歡之時，卻悵悵然，若有所失。所謂香港回歸「是一件歷史上的大事，見證的人很多，歌頌的文章更汗牛充棟，但在衆聲喧嘩中獨少了張愛玲的聲音」。更為奇特的是，他似乎和張愛玲早有默契，所謂「此次來港，除了湊『回歸熱』之外，就是爲了悼念張愛玲和她的香港。我想爲香港書寫一篇愛情故事，作爲個人的歷史見證」。

在這裡，「見證」一詞單刀直入作者內心的真實，亦令讀者無從閃避文本的真實性。

見證首先呈現主體的存在，其視域框住了「歷史」，而見證的有效與否，涉及歷史的真實或真理。同時，見證的意義也取決於讀者的在場與參與^⑨。范柳原的「懺情錄」本身固然是他悔「罪」的見證，而反覆出現的「牆」，則是一個比喻，含有「見證」的複雜意蘊，也即象徵地重塑張氏「美麗而蒼涼的手勢」^⑩。這堵牆是范、白兩人當初不尋常的定情的見證，也反映出李歐梵的奇特狂想和欲望。正如小說所描寫的，淺水灣已經物換星移，斷垣頹牆也不知去向，僅存在於范柳原記憶之中，由此他成為見證的載體和符指。當范的懺情裡，首先勾起那堵牆和白流蘇的桃花人面，更突現了「文明及其異議」的主題，而范柳原對「中國女人」的心理回歸，為小說埋下伏筆，暗示他的後半世文化浪子的情感歷程。這牆的意象重複出現，給小說的結構和意義擔任個別的功能，也即展開了李歐梵對〈傾城之戀〉的詮釋。范柳原的記憶不斷「回歸」淺水灣，與美人重溫地老天荒，而對李歐梵來說，似乎給一種「輪迴」的意識所主使，欲穿透人鬼之幽隔，使這座牆發出張愛玲的聲音。就這一層「見證」的意思來說，淺水灣之牆根，美人的陰魂不散，范柳原之懺情，卻是一個男作家的連篇「鬼」話。所謂「獻給張愛玲的在天之靈」云云，也不妨可看作張、李之間遠非「今生今世」的文學因緣。

〈楔子〉之所以是一篇奇文，因為真實與虛幻都被推向極致，同時這兩者之間的邊

線又極其模糊，范柳原簡直就是李歐梵的靈魂附身。李說他想為香港寫一篇愛情故事，於是重訪淺水灣飯店，向一位年輕朋友訴說當年的情史，也曾同另一個佳人在淺水灣飯店喝咖啡，看日落^①。這裡和《范柳原懺情錄》的許多情節有重合之處。而且在小說裡，作者也不只一次將自己與范柳原混為一體，最明顯的是在第三封信裡，我們發現范的英文名字是 Leonard Fan。Leo 是李歐梵的英文名字，碰巧他在劍橋的住處，也叫 Leonard Avenue^②。一個令人尋勝探幽的重合之處，是那個「年輕朋友」——藹麗。柳原在倫敦和她認識，他們也在香港重逢，范也向她講述當年的「情史」，後來兩人之間演出另一場「轟轟烈烈」的愛情戲。因此在〈楔子〉詩意而懷舊的段落裡，那個「年輕朋友」是誰？作者似乎虛虛實實，游刃於自傳和小說之間，大吊讀者膀子，實際上繼承了張愛玲的某種敘述策略——遊戲於似水「流言」^③。其實所謂「楔子」，原是一個戲劇用語，相當於「序幕」之意。這說明作者的夫子自道被戲劇化，他將自己放在戲台上，這就提醒我們閱讀的距離。如果把范柳原，或者甚至把〈楔子〉裡的敘述者等同於李歐梵，就難免發生張冠李戴。

所謂「後現代筆法」，最為詭譎的，莫過於「雙重」意象或修辭的頻繁使用。如流蘇與藹麗、柳原與作者，如一鏡之兩面，互相酷肖，或真或幻。當范柳原在「重遊」故地

或「重溫」舊夢時，記憶和現實之間常常疊影重合，而他的一封封信，本來就是夢中胡嚟的再現。其中大量出現鏡子或牆的情景，更構築了霧中看花，戲中人生的幻境，但夢嚟本身則處處出現矛盾或斷裂。而這些「雙重」手法中滲透某種「輪迴」的意識，含有叩問個人與歷史的命運，打破現實與夢幻的隔閡，在美學上賦與「雙重」修辭更複雜的性格。范柳原的「重溫」或「重演」淺水灣飯店那場「愛情戲」，在懺情中受到無休的渴念的煎熬，渴求回歸當初的真情。他如此自問：「我在年輕的時候離開你，為什麼不能在年老的時候把你找回來？為什麼時間永遠往前走而生命不能輪迴？」當柳原初遇藹麗，他相信這是流蘇的轉世，「證實」了生命的輪迴，因而滿足了他的狂想（第九信）。「藹麗」這一名字又與「愛玲」重合，似乎暗示張、李之間神祕的對話，在「雙重」手法的使用裡包含了多重的意義。

「作為個人的歷史見證」，這一香港的愛情故事具有寓言性，但作者始終著力於再現范柳原個人、日常的經驗，在情節的安排上不乏戲劇性的巧遇，而極力避免的是一種表面的象徵化或寓言化。這篇小說在表現個人和歷史的關係方面，甚為微妙。由於書信體的懺情方式，自始至終貫穿著第一人稱主觀、夢幻式的喃喃情語，同時我們看到，他生活在歷史的巨大陰影中。這是他的情史，也是他的文化史。他目擊一系列驚天動地的歷

史變故，經歷了動盪的世界，和動盪的世紀。但他是歷史的「逃兵」，是家庭、民族、國家的「罪人」，反英雄的「多餘者」。總之，他是一個個人主義者。這並非意味著他真正逃離歷史，他是一個具體生活在歷史文化中的個人，性格中甚至有男性沙文主義和殖民文化影響的殘餘。當他生命的旅程和這多災多難的世紀一起走向終結的時候，他對文明的命運愈益產生幻滅感，而對真情的自省和回歸卻愈益強烈。他一己的懺悔，在春水東流的世紀末發出一點被壓抑的不協之音，為大浪淘沙留下些許痕跡。

在《惡的象徵》(The Symbolism of Evil)一書中，保爾·里克爾(Paul Ricoeur)研究基督教原罪的象徵再現，指出「懺悔的語言」極其複雜，它具備盲目、曖昧與疏離的特徵。對原罪的追述，使懺悔者陷入恐懼和羞惡之中，而在痛苦地拷問那個疏離的自我時，敘述中充滿矛盾和曖昧^①。《范柳原懺情錄》的語言，也反映出這些特點，但在中國文學「真情」的思想背景裡，不必向上帝呼救。范柳原的懺悔出乎情，止於情，自始至終是一派情語。在這背後的「純情」的形而上譜系，正是接續了晚明時代一度高揚的激情浪潮。像李卓吾尊崇「率性而行」、湯顯祖歌頌「至情」，顯示某種現代主義式的審美再現的自主性。六十七歲的范柳原仍然虔誠地祈禱：「讓我在死前轟轟烈烈地再戀愛一次」，不由得令人動容。這樣激情的強烈迸現，投映在世紀末的屏幕上，是浪漫主義的迴光返

照，抑是在為後現代自身懺情？

有趣的是，小說通篇充滿范柳原的妄想和狂想，是憶語，又是嘆語。這些情書，他從來沒有寄出去，將這些白日夢，鎖了幾十年。現在我們看到的，是經過李歐梵的一番整理。我寧肯相信這個美麗的謊，伴一個祕密過了一世。但李歐梵在整理這些私信時，要使讀者「得到一點閱讀的樂趣」，因此這個隱私的文本，撙起誘惑的裙角，欲將我們的窺視，控攝在巧妙的敘述策略中。柳原給流蘇寫信，也給藹麗寫。他向藹麗追述過去與流蘇的情史，另一邊向流蘇坦白他的新遇、新的羅曼史。這猶如風月寶鑑的兩面，照出他同一個「純情」的春泉與孽債，照出他的死亡與新生、懺悔與救贖。

范柳原的「懺情」的思想譜牒，就像一塊中西合璧的調色板，已經很難分辨清楚。他的情感歷程，從沉迷聲色肉欲，到中年的幡然悔悟而追求真情，繼而重墮情網，到最後還是孑然一身，但純情不減，且終久達到返樸歸真的境界。這樣的境界，似乎是《紅樓夢》式的「因色生情，因情生幻，因幻生空」，卻大謬不然。范柳原的孤寂的歸宿，絕不是那種一切皆空的「白茫茫大地一片乾淨」，而是堅執於那一點生命的殘燭之光，其愛欲臻至寧靜的昇華，依然品味著人生如戲、戲如人生。這樣的美學境界，有色、有情、有幻，仍然依戀於賈寶玉的「意淫」的世界，既未回歸「太虛幻境」的神話，更未墜入

「空門」。

這或許正是《范柳原懺情錄》的新穎、奇崛之處：一方面，它不無寓意地返顧這一行將入土的世紀裡，情感與歷史之間的張弛牽合，而富於啓示的是，范柳原「個人的歷史見證」也是他個人自主、自覺的過程，既沒有屈從歷史，也沒有將歷史個人化。另一方面，小說本身充滿羅蘭·巴特所說的文本的「性歡愉」，即具有自娛的「意淫」性質。

《雙重鏡框》(The Double Frame)是詩人帕茲(Octavio Paz)的一本近著，優美的散文風格，論述愛情與色情。所謂愛情，照他的說法，一種是性愛(sex, sexuality)，重要是指生物性的性衝動，而性高潮活動代表兩性間的剎那相忘，欲僣欲死。另一種是情愛(love)，含意更廣的、帶有超越性的愛。但帕茲更注重的是 eroticism，即所謂「色情」。它兼有性、愛的要素，而更指想像、藝術再現的世界。帕茲說：「色情並非動物式的性愛，而是儀式、是再現。它是性愛的變形，是一個比喻。激發色情和詩的，是想像。想像將性行為轉化為儀式和典禮，將語言轉化為韻律和比喻。」¹⁵在帕茲看來，我們的日常語言跟原始衝動的性行為差不多，而色情與詩相通：「色情是肉身之詩，詩是語言之色情。」¹⁶這裡的「色情」，很難傳達 eroticism 的意思。思之再三，覺得還是「意淫」一詞，較為傳神。在寫《雙重鏡框》時，這位諾貝爾桂冠詩人已經年近八十。動筆之前，踟躕再三，

他如此自問：「在我衰年暮齒，行將就木之時，還寫一本談情說愛的書，這豈不可笑？」然而此書一氣呵成，乃受到「詩的見證」的信念的鼓舞。他說：

詩讓我們觸摸不可觸摸之物，讓我們聽到為失眠所肆虐的風景線上的靜默的濤聲。詩的見證向我們揭示這個世界中的另一個世界，亦即是這個世界的別的世界。而感官張開其潛能，臣服於想像的驅使，使我們聞所未聞，見所未見。難道這不就如同作夢、作愛？^{①7}

這段話不妨可讀作《范柳原懺情錄》的絕妙詮釋：「詩的見證」亦即「情的見證」。本來范柳原在回憶裡討生活，這些信包藏了許多夢，許多作愛，他那種「囁語」、「做戲」性質的寫作，也就像在夢裡、像在作愛當中。而今番李歐梵打開潘朶拉之盒，經過一番整理加工，過足了懷舊的「意淫」，既然將范柳原的懺情變成他香港愛情的「歷史見證」，實即使之成為他自己的後現代風月寶鑑。這一懺情的見證所包含的另一啓示，即給文學重注「色情」的靈藥，宣示了「詩的見證」的祕術，不僅使天下癡情老男子重獲童心，也給一切少男少女傳達花好月圓的福音。

一九九八年三月二十一日於劍橋

- ① 《范柳原懺情錄》連載於台北《聯合報·副刊》，一九九七年八月至十月。
- ② Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), pp.111-25.
- ③ 梁啟超〈煙士披里純〉，見《清議報》，第九九期，一九〇一年。德富蘇峰〈ヘインズビーレーション〉，見《國民之友》，第三號，一八八八年二月，頁九一二五。
- ④ 李又寧〈近代中國的自我與自述〉，見《中國現代化論文集》，台北，中央研究院近代史研究所，一九九四年，頁七五——一〇三。
- ⑤ 胡適《四十自述》，沈雲龍主編，近代中國史料叢刊續編第九六輯，台北，文海出版社，頁六。
- ⑥ 朱天文《花憶前身》，王德威主編，台北，麥田出版社，一九九六年，頁四〇——五。
- ⑦ 李歐梵《傾城之戀》第一章——范柳原的情書，見《當代》，第三二〇期，一九九七年八月二日，頁二三四。
- ⑧ 《傾城之戀》，見《張愛玲小說集》，台北，皇冠版，一九九一年，頁二〇三——五。
- ⑨ 最近 Wayne Wang (王穎) 的影片《Chinese Box》，以香港九七回歸為主題，也表現了強烈的「見證」意識。片中穿插兩對戀人的曲折情節，寓意性地表達了香港的歷史、政治和種族的錯綜關係，但「見證」的意識直接通過男主角新聞記者而體現，因此那些愛情故事寓言化的結果，使影片顯出一種「紀錄片」風格。關於「見證敘述」的討論，參見 Sandra Ferreira, "Witness and Fiction of the Vietnamese 'Teaching'."

in Trauma: Explorations in Memory, ed. Cathy Caruth (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995), pp.13-60。

⑩關於張愛玲「蒼涼」美學與歷史意識的論述，見 Ban Wang (王斑)・The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China (Stanford: Stanford University Press), pp.89-100。

⑪同註⑦，頁二二二-二二。

⑫關於李歐梵自稱「狐狸型」，見《李歐梵：徘徊在現代和後現代之間》，李歐梵口述，陳建華訪錄，台灣，正中書局，一九九六年，頁二。

⑬張愛玲在〈紅樓夢魘・白序〉裡說，她當初取書名《流言》，「是說它不持久，而又希望它像謠言傳得一樣快」。見《紅樓夢魘》，台北，皇冠版，一九九六年，頁七。

⑭Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil*, trans. Emerson Buchanan (Boston: Beacon Press, 1967), pp.7-8.

⑮Octavio Paz, *The Double Frame: Love and Eroticism*, trans. Helen Lane (New York: Harvest Book, 1995), p.3.

⑯前揭書，p.2

⑰前揭書，p.2

陳建華，復旦大學中國文學博士，現為美國哈佛大學東亞語言文明系博士候選人。