



在岛屿写作的年轻人

童伟格:我的命运也仅是旁听

在练习写作的路上,我听闻的愈多,能肯定的就愈少。我明白,话语国度里没有神,我只敬畏人的坚定。理论家伊格顿在《生命的意义是爵士乐团》一书里,主张“最杰出的悲剧,反映了人类对其存在之基本性质的勇气”,他判定,悲剧的“源头”,“是古希腊文化中认为生命脆弱、危险到令人恶心的生命观”。作者置身宛如布满暗雷之战区的现实世界,“虚弱的理性只能断断续续地穿透世界”,行路艰险,作者为何还能稳定创作,为何不放弃直面永无答案的问题?理论家小结,“或许,惟一的答案只存在面对这些问题的抗压性,以及将它们化为艺术的艺术性与深度”。

伊格顿在论述时也展现了与所论述的悲剧作者相似的、直面存在的“勇气”。伊格顿想以论述建造的,借巴赫金的话说,是“某种兼表价值和时间的等级范畴”的“绝对过去”。明白这情感认同,我们才能理解他想借过去的片砖瓦,安顿一代在话语历史中佚散的作者亡灵如活体,以虚构的秩序,加赠他们思考的一致性印记。早在欧洲“现代文学”启动前的遥远上古,他指认最早的现代主义者:将存有的艰难都“化为艺术的艺术性与深度”的古希腊悲剧作者群。

“虚弱的理性”如何“穿过生命的雷霆区”?理论家坚信混沌过是必可破译的,因一切正以对我“独具意义的形式持续下去;伊格顿论证:有永恒意义的不是内容,而是能装载调和内容的活体形式,在自我生命限度内,在对人及其同伴、“我辈”的情感认同下,永不放弃求索、聆听。这“执哲学意义核心的友谊”或许是独有人类印记的情谊;不过,即便是这样的友谊,也难免盲目与虚妄。杰出的虚构总一并指涉杰出的盲域。难以想象的只是:许多在未来我们论证“理应”发生的事,可能其实都已发生过。

我有时想象:万一在伊格顿所描述的上古雷区里,真存在一位超成熟的、本分的现代主义者,在时空阻隔后,他能否被识见呢?我想,这会非常困难。主要因为那时的艺术展演需要审美机制的庞大资助:没有任何一位悲剧作者能拒绝向机制自我行销并通过审查,以获得向后世传播的强波器。也因为那时印刷与文本保留技术极端薄弱,这位现代主义者字字句句本衷于心,只面向个人的创作,无论如何更纯粹地达到“艺术性与深度”,恐怕都会形同写在空中或水上。他会被“我辈”友谊之歌的失踪者,虽然,伊格顿事关书写精神性的话语,字字句句都更适于指涉他,而非任何已为人识见的悲剧作者。

我颇想效仿理论家,动用一点后来者的审视特权,刻意简省对时代症状、地域文化等“后现代情境”的运用,隐没别具深意的差异,想象当时间过尽,而我必须向外星人说明“文学创作者”是什么时,我也许能说:所谓“文学创作者”是一种奇

怪的存有;他属于人类时间的造物,但就最符合伦理学的角度,他只能期待自己永远是新人。

他将度过一段摸索期,写作尚未对他形成准确意义,他将以相对单纯的情感,及所能运用的对虚构体裁的理解,尝试以话语劳作,对他人发声。这些带有他个人素朴的、未深思却再难复制的印记,既是个人的,也是时代的。幸运的话,他将被归类、认识与解读,也对自己有更多的参照性理解。更幸运的话,这可能是面向现世之个人创作的“真实源头”:他对书写作为保留或替代记忆的技术存在深深的信任与不信任。悖论始于更广阔的威胁,面临取消一切记忆与情感的暴力,暴力的核心是:以存活之姿跟世界和解,通常意味着交出个人的独特性;而非非人人都能理解的是:比之伤逝,这可能令幸存的生者更愤怒。

于是,所谓“文学创作”可能是这样的:每种尝试处理人类回忆或在行使回忆保存技术的写作,在内心,对作者同时存在着嘲弄与僭越。作者像行走于悬崖之上,他惟一依凭的写作路径,可能在下一步销毁他走过的步伐。特别是当他对应随着亡者消失的过往世界和某种特定生活方式时,他依凭的写作意义,有种与日俱增的反作用力,即对个人书写意义的深刻怀疑。最幸运的,他能找到调和上述一切困顿的意义形式,也许,就在欢乐高歌、容其同坐的陌生人群中;或在他意识到自己的痛苦,和写下的所有话语一样,极可能穿不透现世时间构造的静默无风带之后。

之后,他可能像“文学创作者”的本质那样,能听闻在终将湮灭的宇宙里,惟有在场的他能听闻的。来自更长久“之后”的我,希望他有勇气,做好尽责旁听生,就已存世的一切,把能理解的写下来,在水上,在空中。

朱宥勋:站在分水岭边缘

30多年来,台湾的纯文学小说写作者一定都熟悉下述规格:5000字到15000字的短篇小说,在有限人物和场景之间,试着设定一个核心情感,用所有篇幅反复挖掘,尽可能为作品添上精巧的象征体系。规格书成形自1980年代台湾两个文学副刊“人间”和“联副”所举办的文学奖。

这份规格书还包含了60年代,文学社团“现代文学”从西方翻译小说引进奠定的,重视内在挖掘而非剧烈的外部情节变化的传统,最常见的关键字包含疏离、荒谬、存在、寂寞、伤害与陌生化等。它还吸纳了写实主义和乡土文学传统,两相拉锯后,使得这份规格书指导下产出的小说,多少还有“故事”的样子,而非全然裂解。用钟肇政的话说,这或许是一种“土俗加现代”的风格。我和我的同伴、前辈们,大多是在这种折中的现代主义中开始小说写作的。

很简单说清这对台湾纯文学小说发展的影响。可以想到的至少有:这几乎促成了台湾半世纪以来短篇小说精致、长篇小说贫弱的局面,

它也很可能在筛选中误杀了天分不在此的小说新人,但从某个角度来说,它的反复操演似乎也留下了珍贵的、关于“纯文学”的、“现代主义”的敏感和思路。这在商业市场和网路浪潮中,毫无疑问是不被大众读者需要的。可是,“文学奖”这一保守僵化的制度,却守住了一小片净土,容纳了一小群“别人搞不懂你在干什么”的人。

我不是一个有天分的写作者。我喜欢用故事思考,对我来说,没有事件推进的文字叙述很无聊,我喜欢抓住事情的因果链。在文学奖诱导刺激下形成的“规格书”,对我这样的人来说,无疑是个好消息。只要抓住规格,抓对方法,我就可以开始写,开始用这套形式来和世界沟通。

因此,我的第一本短篇小说集《误递》中许多篇章,就保留不少“打磨”的痕迹。甘耀明将之定位为“现代主义”是合适的,在我较早的小说里,现代主义质素是驱动小说的主要“心法”。从最早《晚安,儿子》《竹鸡》,一直到我觉得较成熟的《倒数零点四三二秒》《墨色格子》,都可见“规格书”的影子。

我的第二本短篇小说集《巫观》才比较完整地在写作中讲出自己要说的话。这系列短篇以《巫观》为中心,讨论记忆、遗忘、符号与书写之间的关系,形式上是向黄锦树《死在南方》致敬的后设小说。系列中的各短篇形式上各自独立,但在情节上或概念上也埋藏了后设的机关。在这些小说里,我试着将“泛记忆”的主题和台湾的历史、台湾社会广泛的精神状态连结在一起。在80年代,台湾曾经也掀起后设小说热潮,虽也有些创作成果,但最终的“共识”似乎就停留在“后设小说只是一种语言游戏”的想法,并且往往滑坡成为“因为是游戏,所以不诚恳,没有情感上的深度”,无论评论者还是写作者,似乎都没有进一步的兴趣了。然而,后设小说没有别的可能吗,没有办法达至某种深刻的抒情吗?透过这本集子,我不想问这些问题,更想动手做做看。

最近出版的长篇小说《暗影》则是我对创作另一方向的尝试——几乎是与《巫观》正好背道而驰的领域。这个长篇以台湾特有的“职棒签赌”现象为题材,我要求自己尽可能采取较古典的戏剧形式,去经营一个封闭的、从开头到转折到结尾都确实清晰的完整叙事。前述的现代主义形式虽然能够探索比较深刻的内心流动,但也很容易给予写作者“方便”,避开对外部情节的经营。台湾确有一部分小说写作者陷入了“没有故事就等于艺术性”的迷思,但这并不总是对的。

如果我们对文学的社会功能还有期待,就不应该放弃用故事来和读者沟通的可能。故事的戏剧性及其功能,在台湾的纯文学小说特别是长篇小说里被低估太久了。一个章节没抓紧,下一个章节就找不到叙事的动力,后面就通通垮掉。早年的纯文学长篇小说则发展出另一套框架,即以家族史来展开的“大河小说”。或许是偏见,但我觉得这种写法毒害台湾长篇小说甚深,它让许

在不久前由中国作协港澳台办公室和台湾文学馆联合召开的“第三届两岸青年文学会议”上,与会的台湾青年作家发表了对文学、写作、文化差异、两岸文学交流等话题的看法。这些在岛屿写作的年轻人立足于所成长的地理文化环境,通过文学创作来表达自己的思想和对世界的看法,手法多样、观点独特。这些台湾年轻一代的作家或许还并不为大多数大陆读者所熟悉,也从一个方面凸显出两岸文学交流的意义所在。本刊集中刊发四位台湾作家的创作谈,希望能对两岸文学交流有所帮助。

多小说写作者有了不用心布局的理由,从小说创作者的立场看,这容易掩护“懒惰”的小说。一个首尾具足的故事,一系列代表各种信念或立场的人物,以及人物最后的结局——这样的形式在当代仍有强大的沟通能力。并不是说所有小说都应该追求如此,但如果一个文化圈内的小说都放弃了这件事,那想必是不太正常的。

我仍然感谢“规格书”,但那似乎不够我们面对眼前的世界和自己了。我们正站在某条分水岭边缘,不一样的东西,很快就要在混杂中出现。

言叔夏:花事了

我童年识字极晚,小学以后才会写自己名字。识字多了,总觉得每个字都是一个人的形貌,不可随意搬动,具有绝对性。长大后我搭车,车子的车灯久看也像一张脸,各有表情,我常常得车子也有自己的心,不是我能知道的。

而老年在键盘上驾驶着文字的我,又是什么呢?不知为何打字对我来说总有一种开车的感觉。我常常觉得字里洞开着一个体腔,既属于我,有时又不属于我。有时这体腔黏膜黏着我,使我变成它的一部分,我也就变成了字的心,驾驶着它。也许类似一种体操,反光的空白Word就是操场。书写是劳动的一种。

实难向人交代这究竟是一种什么样的劳动。他人看你劳而不获,老向你究诘字的价值与意义。这劳动绝大多数时光皆如卡夫卡的绝食表演者,日常里做着那叫不出名字的演出。每天我起床,在书桌前听热水瓶里水滚沸的声音慢慢醒来,在蒸气的雾里触摸字,感觉一种调慢慢降临。这究竟是一种什么工作?抑或是一种日常生活?我眷恋着写作时光房子里的一切物事。屋房不必华美,但要密闭如同箱子。箱中洞开一个体腔,我可以像俄罗斯娃娃般地打开一个又一个字做的罐子,把心一层层掩埋起来,如同信号。

我最好的写作时光,是在木栅深处的一条河流旁,没有友朋应酬。晨时入睡,黄昏起床,在夜半的河边散步,再顶着整片星星的夜空回家。什么都没写的夜晚,却感觉什么都已经写了。说到底书写不过是脚下土地踏踏实实站稳了,说自己的话。

于是那箱子表面的雕花纹饰,便是用十根指头一根根敲打出来的。有时伴随着痛感或快感,更多是一种晕眩的旋转。我想起小时候喜爱的音乐盒子,打开就有一个站立着的芭蕾舞,永远旋转歌唱。在盖上箱子的瞬间,她安静了。

最后一首曲子停留在花事了。唱盘的指针停滞,毕竟开到了茶靡,便是意义的终局了。如同那些遗留下来的字,在几次搬家的纸箱里,河流般地流送到下一个房间。像小时候玩的游戏:将一句话从队伍的最前方不断传下去,啊多么90年代的笑点啊,它们最终在话里变成了另一句话。像是从黑色的魔术箱子里抓出了鸽子与

兔。那变化本身比家具更为坚固,有时像是回忆的一种骨架。我年轻时代的纠结:字最终不过是一种比较清澈的谎,带来一种比较清澈的罪。它们日日在我童年的日记里游戏,编造天气。不存在的晴日郊游、体育课的短跑比赛、永远无人出局的躲避球游戏、一个未曾谋面的朋友。如今想来,那或许是写字的开始?但我想不起童年时代的某一个下午,我究竟把最初的心,像时空胶囊般地存放放到哪一个字里去了。如今那字散落在稿纸之上,像面涂白粉的能剧演员,使我愈发混乱而分辨不出了。

神小风:或许也能抢救谁

我喜欢的台湾作家张亦绚,曾经在随笔里提到“圣维克多山”,这座位于法国南部的山脉,是画家塞尚重复画过多次的山,意指一个创作者一生不断重复拜访的主题。我深深的记住了。张亦绚以日本作家三浦绫子的小说《冰点》作例子,指涉一种被猥亵者的“类死亡”,或许也指涉了她自己,那是属于她写作上的“圣维克多山”吧。

中学的我功课很差,因为没有朋友,每到午休就走到图书馆,随便窝进一座书架,在那里我读了古龙、三毛以及杂七杂八的翻译小说,我是借阅名单上的前三名,虽然没人因此夸奖我。

当时,没有一本书像《冰点》那样,将我和现实重重区隔开来;被冻得脸颊红通通的少女阳子背负着无法抗拒的命运。在那样成人的暴力里,我被故事抢救了,并且持续被抢救到现在。我不是被“小说之神”所眷顾的人,但我绝对是被他所抢救的人之一,进而抱着“或许也能抢救谁”的渺小希望,试着开始写点什么。大多数时候的写,其实没什么别的原因,就是想写而已。那个“开始”往往都是单纯的念头,也就是那样单纯而迷惑,试着想要厘清问题的“起点”,让自己在写作中逐步被淘汰,产生了或大或小的想法,才渐渐把事物捏得更尖锐或更饱满。大多数时候的写,或许都是失败的,但重要的是在那之中,能找到前往圣维克多山的路径。相较于伟大的文学作品,我比较喜欢在普世里寻找文学性,例如一个新闻事件、一列即将废弃的火车或一座不存在的公寓,里面可能有某种人性的狭缝,足以被淬炼出更多的什么,让人去再现一个世界而不偏向创造;那种走着走着就渐渐走岔了路子的时刻,以及“我们怎么会变成这样呢”的故事,总特别迷人。当然,我们总会说,故事不等于小说。

故事当然不等于小说,两者不应该被划上等号。因为好的故事总是让人远离现实,而好的小说,往往让人正视现实。这两者都令人着迷,我想要跟两者好好相处,左偏右移,试着多靠近一些,竭尽全力去夺取那里面的“什么”,再变化成自己的东西;让下一个人读到时,也能变化成他的东西。如果真能和谁产生联系,真的能够抢救谁,那不是太棒了吗?

以悲悯的手撕开城市的疤痕

——许台英《怜蛾不点灯》阅读小札 □赵瑜

城市是个特殊的场域,在大多数文学作品中,城市必会有几段关不掉的音乐,而听众却住在不同的时代或地域。台湾女作家许台英在《怜蛾不点灯》里,找了一个经历过生死磨难的乡村老妇甄嫂作为听众。这音乐,让她想起年轻时逃难时的枪声,她和我一起逃难的万姐将衣服脱下来拧紧,塞进被子弹穿破的船仓洞,一直用手堵着,仿佛一辈子的力气,都用在几个船洞里。

那不仅是被子弹穿透的洞,也是甄嫂人生的漏洞。到台湾后不久,甄嫂的男人殉职,留下三个孩子。许台英这样写甄嫂的凄凉:“像甄嫂这样环境差点的母亲,就是个针包——反正儿女是债嘛,不任他们刺来戳去,又能如何?”

《怜蛾不点灯》开篇便是死亡送别,甄嫂从乡下到台北为万姐送行。当初,逃到台湾的十几个人商量好要埋在一起,而万姐死后,儿子坚持将母亲葬在台北,说是方便扫墓。当初16人的“望乡会”,到了万姐这里出现断裂。

在乡村语境下,16个共患难的人成立“望乡会”,最重要的一条就是死后都进同一个庙,而城市文明轻易地让乡情解散。甄嫂也面临着被城市文明侵略的境况,再婚后,她和甄警员生的女儿出嫁4年后,女婿出钱,甄警员补贴了些退休金,合买了新公寓。甄嫂却住不惯电梯房,每天都要回自己住的小村庄一趟。在甄嫂的生活逻辑里,城市意味着隐私空间的狭窄。甄嫂的新居卧室与邻居家阳台相邻,每晚,那人家阳台上的灯光透亮,直把甄嫂的梦境取走。不仅如此,邻家姑娘是个舞女,常常一些恩客回家,给甄嫂带来无穷噩梦。

如果城市文明是陌生人之间的相处,那么乡村是相守而不变的熟人社会。在小说《怜蛾不点灯》里,乡村安宁多了,万姐去世后,乡村泥水匠趁万夫子还没回家,连夜修整好,怕万夫子回来再修吵着他,这种体贴充满人性的温暖。

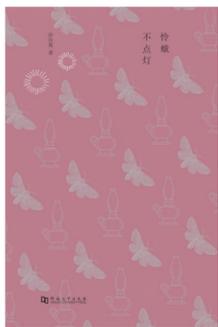
除了守望相助,让甄嫂留恋的,还有在旧乡村里她和前夫以及

想到,她却如在尘世里的飞蛾,找不到属于她的那盏灯火。

许台英是天主教徒,在小说里,她的悲悯随处可见。小说集里所有作品都有城市生活的价值观侵略以及作者对乡村文明的怀念,而乡村文明的底子,多是人心向善和互助的精神光泽。

小说集里的其他篇目也多关注底层人的生存痛感。比如《陶俑》,细描一个权威极重的家长对孩子的控制欲望,并最终导致孩子离婚的悲剧。虽然没有乡村文明的反衬,却书写了城市底层人士对成功者的反抗。小说中,许台英以另外一种悲悯观照着主人公,最终让他忏悔,获得人性的升华。

《怜蛾不点灯》创作于上世纪80年代,但在当下大陆的语境下读,也感同身受。许台英下台湾的底层断裂,和如今北京上海等城市蚁族的生活背景又有何差异呢?许台英带着悲悯揭开了城市的疤痕,让我们觉得疼痛的同时,还怀有被治愈的希望。



孩子共同生活的光阴,这几乎是一个女人的寂寞药方。然而,城市文明对甄嫂的侵蚀方式是,老公甄警员被风月酒店返聘,在门口把风,哪知,某天晚上流氓打架,甄警员上前去拉,被捅了几刀,死了。临死前,甄警员留下话,他用这些年挣下的钱在城里的墓地买了个鸳鸯墓。本来和“望乡会”的难兄难姐们有约定,甄嫂死后是要和前夫合葬在村庄的小庙里的,没

