

<<答同代人>>

图书基本信息

书名：<<答同代人>>

13位ISBN编号：9787506358613

10位ISBN编号：7506358611

出版时间：2012-1-1

出版时间：作家出版社

作者：董启章

页数：284

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<答同代人>>

前言

答同代人 首先让我来假设这样的一个“你”，生活在“共同的时代”里的一个“你”，作为我的说话对象。

所谓“共同的时代”是个非常宽松的说法，大概就是二十世纪末到二十一世纪初这几个十年之间。

“我”和“你”甚至并不属于同一个年龄层，谁先谁后，谁长谁幼，也不是重点。

我假设彼此不会因为年龄差别而出现“代沟”。

重点是大家共同于这个不长不短的时空内存在于世界上。

但这样说来，“同代”的界线便会因为太宽松而变得毫无意义。

再者，所谓共同存在于“世界”上，忽略了地域和社会文化差异，似乎也过于空泛，以至于不具备理解的作用。

而我之所以要为这本书写这篇序言，就是因为知觉到作者和读者在时间和空间上的差异甚至是鸿沟，而必须为理解或沟通搭建一条可行的桥梁。

这样的桥梁一旦建成并且被踏上，大家就有了成为广义的“同代人”和“同世界者”的基础。

反之，读和写双方也只是枉然。

为了建立这个基础，我先对集子内的篇章的写作背景作点交代。

本随笔集内的文章皆收录于我早前在台湾出版的文集《在世界中写作，为世界而写》，出版社因应内地读者的兴趣选取了部分的内容，也对某些篇章或文句作了删减或调整。

当中时间最早的是第一部分“同代人”中的短文，从一九九七年三月至十二月，刊于香港《明报》世纪版每周专栏“七日心情”。

看似是后续的第二部分“致同代人”其实已经事隔八年，从二〇〇五年五月至二〇〇六年十一月，于台湾《自由时报》副刊隔周刊登。

第三部分“学习年代”是在写作长篇小说《学习年代》期间的片段反思，从二〇〇九年五月至二〇一〇年三月，分六期刊登于香港文学杂志《字花》。

第四部分“论写作”中，最早的一篇《私语写作》写于二〇〇〇年，由当中的“私心”到近年谈论文学馆的文章的“公理”，与其说是“今日之我打倒昨日之我”，不如说是自我内部的两个面向的交战。

较近期的几篇，即从“天工”（自然）到“开物”（人为）论小说与世界建构，以及关于萨拉马戈和卡夫卡《饥饿艺术家》的文章，则可见出我目前对文学的看法。

“自序”的部分较为零散，因为我较少为自己的小说写序言，能结集起来的就只有寥寥数篇。

至于最后的“对谈”，除了是指狭义的对谈形式，也指我所相信的文学的对话特质。

整个文集，也适宜以一种对话录来理解。

不难看出，相隔十多年，无论在观点和行文方面，前后的文章之间也有大大小小的差异，但也同时有贯彻和延续的地方。

正如任何随笔集一样，就算作者如何着力于建构系统性的思想，到最终还是会因为一时一地的写作情景而出现参差和矛盾。

我宁愿把这些参差和矛盾视为自我内部以及自我跟世界的对话。

这些对话有时激烈，有时温和，有时针锋相对，有时细语商量，除了为了辨明世间事物的真理，就写作的自我来说，也包含达致真诚的盼望。

然而真诚谈何容易？

在（《天工开物‘栩栩如真’》的序言里，我假“独裁者”之名这样说：也许说到真诚并不恰当。

要说真诚，我们能判断谁不是真诚的吗？

我们既能真诚地互相关怀，但也能真诚地互相攻击。

也许我们要求的其实是完整性——Integrity——而当中也包含了正直和诚实。

可是真正的完整性是多么的困难，甚至近乎无可企及。

我们都难免于自我分裂、自相矛盾。

在布满碎形裂片的汪洋中，我们浮游泅泳，寻找自我的，或同时是彼此的喻象——figure。

<<答同代人>>

在喻象当中，我们找到了至少是暂时性的，想象性的统一体。

据我理解，这本书所标志的就是对这统一体的追求，和对其不可得的焦虑和失落。

也许，完整性并不是指观点的前后一致，不是指没有参差和矛盾的单调的主旋律，而是指纵使在参差和矛盾之中，也存在一种对位的、自由的、开放的多声轮唱和对唱。

“共同”并不是指去除杂音，众口一词，“差异”也不是指喧嚣无序，自说白话。

同和异，在任何情景中也应该是互相依存，互为表里的。

这才是真正的表里一致的意思。

而对于一个艺术创作者，如何面对生活与艺术（或世界与自我）的必然撕裂（或差异），建立一个不但包容差异，甚至是由差异所构成的统一体，是一个重大的课题。

为此，我反复思考俄国文学理论家巴赫金的一段话：艺术家和个人幼稚地、通常是机械地结合于一身；个人为了逃离“日常生活的困扰”而遁入艺术创作的领域，暂托于“灵感、甜美的声音和祈祷”的另一个世界。

结果如何呢？

艺术变得过于自一信，愚莽地自信，以及夸夸其谈，因为它无须对生活承担责任。

相反，生活当然无从攀附这样的艺术。

“那太高深哪！”

“生活说，那是艺术啊！”

我们过的却只是卑微庸碌的生活。

“当个人置身于艺术，他就不在生活中，反之亦然。”

两者之间并没有统一性，在统一的个人身上也没有内部的互相渗透。

那么，是什么保证个人身上诸般因素的内在联系呢？

只有责任的统一性。

我必须以自身的生命回应我从艺术中所体验和理解的，好让我所体验和理解的所有东西不致于在我的人生中毫无作为。

可是，责任必然包含罪过，或对谴责的承担。

艺术和生活不单必须互相负责，还应该互相承担罪过。

诗人必须记着，生活的鄙俗平庸，是他的诗之罪过；日常生活之人则必须知道，艺术的徒劳无功，是由于他不愿意对生活认真和有所要求。

艺术与生活不是同一回事，但应在我身上统一起来，于统一的责任中。

这里的所谓“责任”，在英语中译为“responsibility”或“answerability”，也即同时包含“回应/回答”（response/answer）和“责任”的意思。

也可以说，作出回应或回答，就是负上责任的方式！

向他人作出回应/回答（to respond, to answer to the others），就是在差异中建立共同的方法。

见诸个人身上的是统一的责任，见诸群体身上的则是共同的责任。

回到开头的说法，“同代人”中的“同时代”和“同世界”，也许并不真的那么空泛，那么的缺乏意义。

就此中的“同”字来说，中国传统里的所谓“大同”理想，就是孔子在《礼记·礼运》中所说的“天下为公”。

当中的“公”字是相对于“私心”和“自利”而言，强调人的无私付出，“不独亲其亲，不独子其子”，“使老有所终，壮有所用，幼有所长，矜寡孤独废疾者皆有所养”。

社会秩序井然（“男有分，女有归”），资源不会被废弃或侵占，个人的才能也会用于为世人服务。

于是谋乱不兴，盗贼不作，天下太平。

“天下为公”的思想固然高尚无比，但性质近似一个道德超然的福利社会，而且寄望于贤人圣君或者政治领袖（“选贤与能”）由上而下的促成。

这样的理想，从来没有在历史上实现过，而“大同”的观念，在通俗的应用中慢慢变成了“和谐”、

“安乐”、“富足”、“无忧”、“稳定”、“无争”的同义词，强调的是整体的一致性。

“大同世界”就是一个所有的差异都消除掉的世界。

<<答同代人>>

需求满足，欲望消解，人人安于现状，互不争斗，甚至不必再追求理想。

我所说的“同”却有点不同。

“同代人”的“同”，意指“共同”、“在一起”，也即是英语里的“common”的其中一义。这也跟西方传统中的“public”和“republic”的观念有关。

“Republic”（共和国），源起自古罗马的政治制度，字源为“res publica”，意指“公共的、共同的事物”。

罗马思想家及政治家西塞罗（Cicero）曾经著书论说的“republica”，在英语中很多时译作“commonwealth”，其实就是政治上的共同体，字面上也可以理解为“共同的拥有物”、“共同的财富”，或更有意味的“共同的福祉”。

如果只简单地理解为“共和国”，也即是一种政治制度，意义便太狭窄了。

当然，以今天的标准来说，无论是republic还是commonwealth，在罗马时期都并不是具广泛开放性和参与性的体制，但个中的公共精神在后世却得到政治哲学思想家汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）的发挥，成为富有现代意义的参照模式。

在这新的“大同”理念（公共空间）之下，假设的是众数、多元、异质、个体、对等、对话、参与、分担等，而非一致、同质、合模、无差别。

common并不等于the same.common是一种sharing。

在我们所置身的“共同的世界”（common world）之中，我们“同在”（beingtogether），并且通过互相“回应/回答”，一起分享和分担（share witheach other）责任。

这才是真正的“同”（同时、同在）的精神。

“同代人”也即是“同在者”。

亲爱的同代人，我以自身和你的差异，成为你的同在者。

董启章 二〇一一年一月五日

<<答同代人>>

内容概要

这是以书信体和对话的形式写出的一系列探讨作者角色和文学状况的短文。我尝试以说话身份和说话对象的转换，来对当中的核心主题做出立体和多面的刻画。这样的写法难免于自我分裂和自相矛盾，但这却正是我想呈现的状态。

——董启章

<<答同代人>>

作者简介

<<答同代人>>

书籍目录

一、同代人

文类与秩序

文类与书写形式

“文类小说”的可能性

人类的家畜化

人类中心的动物书写

残障文学?文学化的残障

“得奖文学”的测试作用

传媒观察与观察“传媒”

词典是谁的工具?

工具?技术?意识

历史(香港)多种历史 / histories

延续性史观的偏差

香港史的断裂性

冲突与共融

香港神话的双向论述

为镜头加上嘴巴

香港制造

制造香港

心灵是由什么材料做成的?(上)

心灵是由什么材料做成的?(下)

EQ的伪心理修辞学

“文化现场”在哪里?

谎言的真理

同其异

异其同

“纪念”的价值

设计的发现与期盼

书是不是商品?

图书馆与文化空间

图书馆卖的是什么菜?

假“私”济“公”

“生活”的谜思

“生活”在何方?

成己达人

独善与兼济

文学的边界

“严肃”与“通俗”的区分

殿堂在他方

文学千年

文学歧路说

文学书写

造作的艺术

极端的艺术

节制的艺术

<<答同代人>>

书的拯救

评论之罪(兼谈《博物馆》)

评论的欲望(兼谈《欲望肚脐眼》)

拯救还是帮助?九七年?玫瑰念珠

二、至同代人

三、学习时代

四、论写作

五、自序

<<答同代人>>

章节摘录

版权页：一、同代人文类与秩序人给自然界的事物分类，也给人为事物分类。

前者如生物学中动植物种类的严格区分，后者则如书写形式的概括界定。

我们一般把各种范畴的分类学视为不辩自明的事实，或是仔细研究的客观成果，却往往甚少考虑“分类”这一行为或需求本身的问题。

我们极少追问：我们为什么要分类？

或是：我们为什么要这样分类？

自然事物的分类事实上并不一定是所谓客观和绝对的，而是牵涉到种种人为的，也即是文化的价值取向，但我们暂且把注意力集中在文类这种文化产物的分类上面。

我们要尝试了解的是：什么是文类？

文类的区分是如何产生的？

文类的区分又是如何维持的？

文类的区分又可以发生怎样的转移和变化？

首先，文类跟题材没有关系“食。

可以同时是《×太食谱》和《红楼梦》的题材，“性”也可以是黄色小说、文学巨著、医学报告、报刊心理测验，或者家计会节育指南的题材，而上述各项几乎是属于完全不同的文类。

那么，我们可不可以说，文类并不是一种内容(题材)，而是一种形式？

从文学的角度考察，文类有文学和非文学之分。

在文学的范畴内，又有各种包括诗、小说、散文、词、曲、戏剧等文体，每一种文体又可再细分，例如古典诗、新诗，历史小说、神怪小说、写实小说、科幻小说、言情小说等。

分类的欲望几乎无孔不入，而人就是靠着分类来建构世界的秩序。

意义和权力因秩序而确立。

文类的区分及其内在意涵并不是客观和绝对的，这一点可以从不同文类间的更替说明。

英国学者泰利·伊高顿(Terry Eagleton)在《文学理论入门》(Introduction to Literary/theory)中指出，“英国文学”事实上是工业革命和宗教权威低落之后的产物，其兴起主要是为了取代宗教性文类，维系新兴社会阶层的道德稳固性。

文类的演变史说明了，文类并非客观事物中立的、纯粹描述性的分类，而是主动地以排斥和收纳的方式塑造事物的区分，并借此建立和维护某些政治、社会、文化秩序的论体体系。

<<答同代人>>

后记

我们能不能为未来忏悔？

关于第三卷的可能与未知 骆荡志：目前会在写第三卷吗，依旧推掉了所有的事务和应酬？

第三卷按照前两部的发展模式，应该是四声部的交叉叙述吧？

而从体量上看，猜想会是前两卷之和？

董启章：其实第三卷并未开始，还在酝酿中。

也因为最近工作较忙，在不同的院校教书，不在写作状态。

明年初将会停止工作，希望能开始写。

但构思很繁复，还有好些准备功夫要做，恐怕也不能急。

也很难预计要写多久才能完成。

少则两三年，长则不知。

有时会觉得，这书是永远写不完的，因为每有新的意念，就想加进去，似乎是想把往后想写的一切，都包含在同一本书里面。

而这本书，又同时把我从前写的一切，也包含在里面。

结果，也意味着自己其实由始至终都是在写一部书，同一部书。

而这样的等同于生命的书，是没有写完的可能的。

我对一本书的完成，开始有不同的看法。

完成是作品，未完成的是生命。

希望作品等同生命，融入生命，甚至大于生命，是不是意味着作品也必须具备生命的未完成的开放性？

我想到的是普鲁斯特、卡夫卡、班雅明、Fernando Pessoa。

第三卷是不是四声部？

长度是不是前两卷之和？

这些也很难说。

总之肯定是有过之而无不及。

也许我慢慢会想到其他分拆和组合的形式。

骆荡志：从《安卓珍妮》开始，你似乎就十分注重写作中的“出离性”站位，这种出离的位置十分优越地配合了你“思辨加感性”的书写风貌，张娟芬说的“认真”，大概就是这个吧。

在新的第三卷里，你还会这样周旋在多样的叙述迷宫中？

你第三卷想告诉读者的是什么？

（尽管读者真正获得的与书写者想传达的，往往背道而驰。

）董启章：我不太了解“出离性”的意思。

如果说是“思辨加感性”，这个可以理解。

这大概是艾略特形容十七世纪英国诗人约翰·邓恩（John Donne）所说的激情思辨（passionate thinking），一种智性和感性的融合。

最近读到海德格关于诗意地思考的说法，说到诗其实就是最高层次的思考。

这很值得探究。

至于叙述的多样性，是必然的了。

除了声音的复性，也希望纳入多种文体。

不过说到“迷宫”，我倒并不想刻意去制造迷乱的效果。

也许这只是我们在日常生活中选择不去注视或察觉的生存的复杂性。

至于（真正？

）想告诉读者的是什么！

我没有什麼想告诉读者。

我只是想创造一个世界。

读者可以选择往里面漫游，冒险，甚至居住其中。

<<答同代人>>

也许读者会让这个世界闯进自己的世界，撞击自己的世界，占领自己的世界，改变自己的世界……端着他自己的取向，或者无意识的阅读习惯。

我所做的只是制造了一个 / 一些可能性。

骆荡志：“创造一个世界”的冲动（野心？）
），永远是一个作家最大的能动性体现！

但是这个创作过程十分艰辛漫长，好比给诺亚方舟衔来橄榄枝的白鸽，或《乔布记》里“最后逃命出来报信的人”，它（或他）必然肩负另一个世界的消息和责任。

套用米兰·昆德拉形容卡夫卡的话，拆生命的房子，建小说的屋子。

你毋宁说是“拆这个世界的屋子，造新世界的房子”。

现在回头去看《天工开物·栩栩如真》所勾画的世界，正直人扭曲人相互搀扶走过V城的电机时代，文字工场里没有过去未来、无幼稚不年老的世界，三代人倒影于器物的折光中，缓慢成长衰老，确实够优美也够新趣地达成了“创造一个世界”的任务，我很好奇这个拆装、搬运的过程，你如何来调度安排？

而这个“新的世界”，与你书写前预想的是否存在差距？

董启章：在《天工开物·栩栩如真》里面，小说世界主要是环绕着对象开展的。

叙述的事件按对象出现的先后排列，比如说电报和收音机跟阿爷董富的人生最为密切，所以先行，车床主要是爸爸董铄的世界的事物，所以次之，然后电视等等则和“我”成长相连。

但所谓出现的先后，其实并非依从对象在历史中的发明和使用的次序，而是取决于家族故事和自我成长故事中的关键性时刻。

所以以不同对象为核心的不同时间性是重叠的，或者是来回移动的。

总之，每一个章节都是从一个对象辐射出来的图景。

本来是人制造对象，先人后物，现在仿佛是从对象中产生人，衍生它的使用者，或者还原为它的制造者。

对象在当中不单是objects，或者things，而且是works，是有人的印迹的，是存在于时间中的，是有一个“生命”进程的，有创造性的。

与自然界相反，人为世界就是这样通过物打造出来的，现在我用文字把这再造一次。

而文字，书写，也就是一种work。

从一种work到另一种work，中间的连系是这样的。

再者就是所谓声部的结构。

在上面说的历史性叙事线外，再配对一条想象性叙事线，构成类似双螺旋的模式。

这第二个声部，是用一个“二度虚拟”（原本的对象一家族故事其实已经是小说，是虚拟）的对应链，把人与物的关系用另一种更具想象色彩的方式呈现。

又因为后者（称为“想象世界”）是前者（称为“真实世界”）内部衍生出来的，当中的“人物”栩栩是“真实世界”中的“作者—我”创造出来的，所以两个声部又构成了由一生二、由一套二的关系。

我的想象模式，基本上是以“对位”和“互生”的方式表现出来的。

由于真实世界是由人类的works构成的，人类不单使用这些works，也寄居于这些works之中，所以所谓“拆装”和“搬运”，就是尝试把真实世界的works分拆成在文字工场里可用的零件，再在虚构世界里组装成可以打造意义的imaginary-works或者imaginary-works。

而真实生活体验的碎片，也就成为了这些“想象工具”编织、组合和琢磨的材料。

又或者，其实“材料”之说并不妥当，就如“搬运”，仿佛是有某些实在的物质可以原封不动地由真实世界移到想象世界里。

事实是，人的生活已经深深地嵌进他的works里去，而通过思考和情感转换为imaginary-works之时，那原本深嵌的生活就会以特定的想象形态溢出和浮现，就算出来的也只是断片。

生活的整体已经不再复见，不能重现，但imaginary—works能以其内部逻辑，把断片联系起来，造成一个想象的整体。

所以生活的“房子” / 整体，和小说的“房子” / 整体之间，看起来好像一个直接的“搬运”的过程

<<答同代人>>

，实际上却是一场曲折的“偷渡”。

也许我其实并没有打算去拆世界的房子，而是建设许多跟这个世界并行存在的想象房子。

想象房子和真实房子有时互相重叠，有时甚至碰撞，就难免出现部分的崩裂或倒塌。

结果也许也有“拆”的效果，又或者是一种“互拆”。

至于哪一个世界更坚固，我真的不知道。

至于跟预想有没有差距，这个我想不起来了，已经忘记了当初想象的模样。

因为预想慢慢演变，融进渐渐成形的‘work里，已经分不出哪里产生了变化，哪里和原初一样。

至少，我没有感觉到这差距，或者不觉得差距是个问题。

关于小说家的孤独与忏悔 骆荡志：在我看来《天工开物·栩栩如真》是一本有关过去种种的忏悔书，因为不管是具有怎样天赋秉性的“人”，还是这个指头是唇膏那个是方向盘的“人物”，其实他们都很寂寞，寂寞感觉回头去读《体育时期》才发觉，这股细流并没有断，只是因它挣脱了上下学期的规定性，以更悠长的眼光来观察，所以原本突出的那些孤独感，被掩覆在细节的拼图中。

是这样吗？

董启章：孤独感这一点，我很少想到。

你提到我才意识到它。

想来当然是强烈的。

从阿爷董富，到爸爸董铄，到“我”，都传承着一个“独我”的性格。

一个人以物为伴，或者自己创造一个人物出来作伴，都是孤独感的显像。

但“独我”时刻渴求着真实的关系，连董富也有他内敛的热情。

在《体育时期》呈现的、渴望突破个体囚禁的跟他人的共同感，小说中的两个女孩至少在片刻中获得了。

这种他我共感到了《天工开物·栩栩如真》反而看不见，现在回想，可能是一个大规模的向内退缩。

连栩栩和“我”之间，也没有找到这种共同感。

一个是作者，一个是人物，他们本质上没法站在同一块地上。

就算说作者按照自己内心的某些东西来创造人物，这也不是共同感，更何况一路发展下去，栩栩有独立于作者的“自主性”，又或者其实是由于他们之间的“异质性”，到结尾他们必须分别，各走各路，那种悲哀是很特殊的，不是属于普通的离别的。

作者希求人物来陪伴自己，是至为虚妄的，却又是不能自己的。

骆荡志：很吊诡地：《天工开物·栩栩如真》是侧重处理回忆的过去史，而《时间繁史·哑瓷之光》，依循独裁者的看法，是一部未来史。

这里似乎涉及了关于历史的一个根本命题概念，到底历史的范畴是什么？

历史是由“过去”直接接驳到“未来”吗？

还是历史永远处理的是“过去”，“现在”（其实每一个当下都是眨眼间事，就如同博格森所说我们真正能抓住的是已经走过去一点点的东西）是一场虚妄，“未来”呢？

它没有像“过去”那样始终有一个“现在”，蹲在那里等它来对接，也不会像“现在”那样窘迫不留余地，“未来”是好大的一块待垦地，这是你书写《时间繁史·哑瓷之光》的一个考虑因素吗？

董启章：首先回到先前说的“忏悔”的问题，其实《时间繁史·哑瓷之光》是更强烈的一本“忏悔之书”。

它回望过去的成分并不比展视将来的少。

而且，从“未来史”的角度来说，一切其实已经成为过去。

我们能不能为未来忏悔呢？

这是个有趣的问题。

本来，忏悔是针对过去的，而预言才是面向未来的；前者属于罪人，后者属于先知。

在“未来史”这个概念里，忏悔和预言、罪人和先知得以结合。

问题是这概念能否成立。

历史本来必然是处理“过去”的。

“未来”永远逃遁于历史的光照或阴影之外。

<<答同代人>>

可是，我一直被“光年”的现象迷惑。

晚上我们仰望星空，看到一颗遥远的恒星的一点光。

这点光经历了千万光年来到我们的眼中。

我们所看到的，其实是千万光年前的时间，是过去。

但从那颗星的角度，这点光来到我们眼中的这一刻，是属于未来的。

在够远的距离下，两点之间同步的“现在”不再存在。

“现在”永远只能同时以“过去”和“未来”呈现。

所以，“未来”既是一片无边之地，但也是“过去”的光点的投映。

“未来史”于是可能是把预言当作已犯的罪孽来忏悔的一种模式，又或者是把忏悔当作未实现的预言来宣告的一种设计。

在《时间繁史·哑瓷之光》里面，“过去”和“未来”并不是以一个（纵即使是变动不居的）“现在”分隔开来的，两者是互为表里的。

只有这样，“未来史”一词才说得过去。

关于小说家的罪与罚 骆荡志：这大概也就如《时间繁史·哑瓷之光》中写的那样：“过去与未来，甚至现在与未来之间都有一种共时性。

”所以书写成为可能，所以忏悔成为可能。

而你订正了我关于《天工开物·栩栩如真》乃忏悔书的想法，或者是反过来让我确定了《时》是《天》的“加强版”，而这中间，或者是更早的那些作品也拢过来并排看，有一对概念不能不提出来——罪与罚，它会经常跳出来支配你吗，它是你梳理情感纠葛、人物关系的重要线索吗？

董启章：回想起来，罪与罚的概念是后来才出现的。

大概是二〇〇一年左右，在写《体育时期》的时候。

在之前的小说里，无论是短篇如《永盛街兴衰史》，中篇《安卓珍妮》，或者是长篇《双身》，写的都是自我的寻索和欲望的投映。

至于比较概念式的《V城繁胜录》和《地图集》等就更没有罪与罚的意识。

后来却的确是有的，而且相当强烈。

这跟陀思妥也夫斯基的罪与罚不同。

陀氏的人物是通过犯罪行为去测试人堕落的极限，从而反向寻求人接近神圣的可能。

他的犯罪者往往是思考型的，是道德和规条的挑战者，犯罪是一场跟神斗智的过程。

这种斗智几近精神病态，把人推到精神崩溃的边缘，但也标志着一种崇高。

至于卡夫卡的罪与罚，则像原罪和永罚，是与生俱来的，无可逃遁的。

面对着罪与罚，卡夫卡没有反抗或者斗争，反而把两者内化成罪疚感。

卡夫卡的人物的罪与罚并不是由外部的行为判决的。

他们几乎什么也没有做，而反抗也是徒劳的。

他是因为自己内在的罪疚感而被判有罪，也因此而自愿受罚。

可以说，罪疚感跟罪与罚是倒果为因的，是注定的，自我应验的。

我多少受了两者的影响。

《卡拉马佐夫兄弟》里“所有人都要对所有人负责”、“没有事情是跟其他事情无关的”这些概念无比深刻。

而我从小就有非常强烈的罪疚感，常常觉得自己犯了错，觉得自己做得不够好。

是罪疚感，而非自信心不足。

我算是个相当自信的人。

罪疚感也跟自卑感完全两回事。

这也许跟我的宗教背景有关。

我小时候就领洗，在天主教学校接受教育，曾经是个非常虔诚的教徒。

有一个时期，大概是中二、三吧，我几乎每天去教堂告解，因为我充满罪疚感，但我其实并没有犯过什么大错。

事实上我是个模范乖男孩。

<<答同代人>>

我也不像卡夫卡那样跟父亲关系紧张。

《天工开物·栩栩如真》中描绘的家庭生活大概出自真实，当中并无压力和冲突。

我想，我的罪疚感最初是源于孤独，和难以处理自己和世界的关系。

所以，到了《体育时期》，因为要写人的关系，写那克服个体囚禁和达至共同感的可能，就出现了罪与罚的主题。

小说中的两个女孩是在共同分担了罪疚感的时候，才能感到无障碍的亲密。

分享荣耀是容易的，分享罪疚却需要勇气。

罪疚是连自己也不容易承认的，是最好隐藏在内心深处的黑暗东西，是让人与人割裂开来的东西。

当大家都有罪，大家就有那一层不能说的秘密。

问题并不是向一个更高的权威认罪和求取赦免，而是向互相犯罪的彼此披露和求取谅解。

这就是在“耻辱”中达到“隐晦的共同感”的意思。

然后，在《天工开物·栩栩如真》以后开始思考到自我与他人的关系。

罪疚感于是就是那种先天的对他人的亏欠，是一笔有待偿还的债。

这变成了一种没有犯罪的因也不会有受罚的果的罪疚感。

这跟卡夫卡是逆向的吧。

但作为一种纯粹的、本体存在的罪疚感，这似乎又跟卡夫卡有共通之处，也连上了陀思妥也夫斯基的“所有人都要对所有人负责”的观念。

在《天工开物·栩栩如真》里面，这也许还未十分明显，似乎还是在自我的孤独感中浮沉，而以自我的缺失作为时代衰落的标记。

那是一种繁荣的衰落，一种膨胀的崩坏，一种丰足的贫乏。

那就是自己成长的年代的香港的一体两面。

当中是有某种罪疚结构的，只是大家都不承认，甚至不知觉到。

一个知觉者的自嘲也因此可能变得疲弱和难解。

这也许就是《天工开物·栩栩如真》孤独气味之浓的缘故。

这个自我与他人的关系无处着落，竟到了一个需要在自己的想象中创造出一个他人（人物栩栩）来陪伴自己的程度。

到了《时间繁史·哑瓷之光》，罪疚感的主题就非常明显了。

在独裁者身上，这显映为一个作者的原罪。

写作已经不能成为一种对自己的救赎，甚至也不能成为对他人的帮助。

自我的想象享受建基于他人的现实操劳，自我意义的经营建基于他人无意义的营役。

写作的自我无用于世道，却超额支取着自我实现的资源，并且把维系世界运行的俗务留给他人。

自我的真以他人的假为代价。

作者在物质上也许有所匮乏，但他在精神上的优越却让他自以为是。

这一点的觉醒，就是罪疚感的源头。

作者于是意识到，写作同时是对世界的亏欠和偿还。

如果你喜欢的话，可以说罪就是亏欠，而罚就是偿还。

《时间繁史·哑瓷之光》之中的人物，也都是在这亏欠和偿还，也即是罪与罚的循环中挣扎，去定义自我和他人的关系。

骆荡志：罪与罚的循环挣扎，让我也深深体会到加拿大作家梅维丝·迦兰（Mavis Gallant）在Selected Stories序言里的那分慨叹：“我仍然不知道，究竟是什么力量驱使一个心智健全的人放着安稳的日子不过，非要穷尽一生描述不存在的人物。

”谢谢你，让我多少开始真正理解这个力量背后的驱动源头在哪里，同时也很无奈甚至很伤痛地听到你说出这样的话：“写作已经不能成为一种对自己的救赎，甚至也不能成为对他人的帮助……写作的自我无用于世道。

”我曾尝试将你各篇中互通的人物（甚或是场景），列出一张窗体来，发现很可怕也很着迷，因为这些人物是如此频繁交替浮出文字浅表，也同样如此深刻地拓印着书写者的经验痕迹。

这些人物，如独裁者、黑骑士、小冬……可以直接投射主人的情感；如不是苹果、贝贝，虽是他/她，

<<答同代人>>

却依然是明月照我心；甚至如栩栩、恩恩、如真、维真尼亚的种种，都无一不是你经验的置换体，这些人物背后到底支取着你多少的资源代价，三部曲宏伟天平的另一端，难道就是初安民所说的一幅“极孱弱的老男孩的梦境”？

董启章：你不必过于沮丧，那无奈而伤痛之言说的是小说中的独裁者。

不能说独裁者就等于我，纵使我和他之间有千丝万缕的关系。

又或者可以说，他是众多的我的其中一个，而其他的无数个我也在构筑着互通而又相冲的世界观。

对于独裁者这个人物，我是刻意特别严苛的，把他推到不能回头的绝境。

我试图把作家自我这个问题一次性处理掉。

所以到了最后他难逃一死。

这可以理解为使用替身的自我了断。

这之后，我感到了某种释放。

当然不是说所有困惑都完全清除，但心情已经落入更安稳的状态。

至于创作这整个世界的资源代价，当然就是自己的整个人生。

这于任何一个真正的作家应该都是一样的吧。

就如粒子的裂变和碰撞的连锁效应会令能量膨胀暴增，一个人短短的有限的生命，也可以产生巨大纷繁的可能性。

资源能否取之不尽，用之不竭，要看一个作家的精神能量的强弱。

初安民先生是来自那对文学拥有单纯的自信的年代的前辈，所以他大概对独裁者极端的自我怀疑和鞭挞深为反感，视之为孱弱的表现。

对我们这一代而言，或者只是就我自己来说，自信依然是有的，要不早就放弃了，但却必须是一种经验深度的自我怀疑的自信。

在我们这个时代，文学已经不再是那样理所当然的东西。

世界的价值一直猛烈冲击文学的价值。

在商品化、媒体化和全球化的当今，文学陷入了前所未有的危机。

从前能自信为之的事情，现在必须先警觉到破败的可能。

从前轻易就自觉到的强大和完整，今天却必须通过破碎与崩裂去寻求。

也许，更大的勇气，不是宣称世人皆醉我独醒，不是以灵魂救赎者之姿从天而降，拯救世界于灭亡的边缘，也不是以绝不投降者的激昂，高唱文学不死的悲歌。

更大的勇气是，把时代的病纳入自己的体验，把自身作为病发的实验场，在自己的意识里让各种力量交战。

独裁者的“废人”形象极不讨好。

他绝不是救世主。

相反，他有点像《新约圣经》里那附魔的猪群，载负着身上的魔鬼投进海里，与魔鬼同归于尽。

前代人大概会觉得这很难接受。

补充一点关于罪与罚的问题。

之前说过早期创作里没有罪与罚的意识，想来也未必然。

《双身》大概就是一个罪与罚的故事。

也许还可以追溯到更早的短篇。

很可能是种子早就埋藏在那里。

关于小说家的时间危机 骆荡志：二〇〇三年五月底你与爱人去了趟日本，写下旅途纪事《东京·丰饶之海·奥多摩》。

当时儿子十分幼小以至“还没有意识到父母的存在”，你决心要写一部“关于孩子有记忆之前的人生书”，让我想到栩栩出生已经是断掉了（本该拥有）十六年记忆的十七岁。

在记忆与时间面前，你仿佛是个纳博科夫式的时间恐惧症患者（Chronophobic），在书写的哑默中赤手空拳，是什么成为在支援你的力？

大江健三郎的作品为何能频繁唤起你的共鸣？

董启章：也许我患的是时间敏感症，像普鲁斯特，而还未至于是恐惧症。

<<答同代人>>

纳博科夫说的是意识到自己出生之前不存在于世上的恐怖，不亚于意识到自己将会死去的恐怖。在生之涯的两端以外，时间并未消失，自己却不存在。

那记忆呢？

在出生之后到记忆能溯及的最早之间，那一段意识模糊或者不复记起的阶段，存在又是怎么回事？

那是我当时想到的。

不过，我已经放弃了写这个状态的念头，因为它是在语言之外的。

我们用语言去摹仿它，最终也只是想象。

你也可以说它注定是一个哑默的状态，没法说出来的状态。

严格来说，栩栩是没有经历过这个状态的。

她那本该有的十六年记忆或意识不曾存在。

至于大江健三郎，他就是我心目中的理想作家。

我有很多崇拜的作家，像普鲁斯特、卡夫卡、佩索阿（Pessoa），但我不会希望自己在现实生活里变成跟他们一样。

我却希望可以像大江健三郎一样地当一个作家。

我不单是指像他那样地写，而是像他那样地活作家的人生。

如果只是说思考型的作家，卡尔维诺和博尔赫斯也许比大江健三郎更机灵，也更有趣。

大江吸引我的是，他是一个以自己的人生为创作前线的作家。

他以个人生活体验的看似个别微小处，投映到社会和时代，在作品当中便看到了一个作家自身如何存活的问题，这是相当触动我的。

而在作品中的这个作家自我，他的批判和怀疑是同时指向时代也指向自己的。

他把个人体验的种种脆弱和不堪都展露出来，而且融合到时代的困局和危机里去，而不是超然地加以判断和指责。

这跟我上面提到的附魔和驱魔相似。

他追求知识的热情，和把知识融入小说的独特创作方式，是当代文学家绝无仅有的了。

而他对人类命运的关注和承担，也是经已逝去的风范。

我想不到有其他人能像他一样守护文学的价值，固执地以一种绝不讨好的方式写作。

也许他是继承俄罗斯精神的唯一当代作家；陀思妥也夫斯基、巴赫金的俄罗斯。

他绝不取巧，也不媚俗，坚毅地，甚至有点笨拙地，写出一本又一本小说。

我认为，这也应该是要我走的路。

大江是个危机作家，个人危机、文学危机、人类危机，这种种都互为表里，而面对重重危机，他异常沉着、坚韧。

骆荡志：沉着坚韧确实是小说家十分宝贵的素质，如同聂鲁达（Pablo Neruda）在自传里优美记述自己收集的海螺（他自承是一位狂热的海螺收集者），壳面哑洁细瓷的纹路，坚韧的，歌特的，古典的，有遥远生命的回声，这些特质的获得都必须在盐风棱砂中搅埋数年。

而种种危机感与个人体验的反复剥离曝晒，让人想起大江先生在《柏林讲演》中引述的“用粪弄脏自己巢的鸟”。

这种危机你已经表现得很强烈了，关键是如何来“处决”它，处理不好是否会转为内伤。

比如卡夫卡冷酷的寓言体，你仿佛是可以看到他那张小公务员黑色的办公桌；海明威，强悍的书写者，太强悍的危机意识，也因为“冰山体”的沉埋个性，使得大部分的出击被回弹给了自己，一个文学老兵的真实写照。

而回过头来看大江先生的“绝不讨好的笨拙的”书写（纾解？

），是否也是处理危机比较妥当的一种方式呢？

你又是如何来处理的呢？

董启章：很难说什么方式比较妥当。

当然沉着的话就能耐久一点，不那么容易给拖垮。

大江说写长篇像长跑，是要保持均速的，不能心急疾冲，也是避免“外伤”和“内伤”的方法。

中国人可能会说到练内功或太极之类吧，说来很玄。

<<答同代人>>

这是个境界。

但完全消解危机的境界是不是最好呢？

我很怀疑。

我觉得多少还是要受点伤的。

写作不是为了消解危机，让一切回复平静。

相反，它是要制造危机，或者把既存的危机以自身充满危机的文学载体显现出来。

这当中就必然动摇自己的根基。

自己是要卷进漩涡里去的，不能站在外面旁观。

当然，自我保护的机制也是必须的。

其中一种方法就是多重距离的设置。

这样自己就可以既牵涉又抽离，出入其间，不至于完全没顶。

另外就是对位法。

巴赫式的音乐结构，赋予作品均衡和稳定，但当中却可以容纳激情、狂喜和至悲。

接近分量的对位声音，甚至是自我内部的正反对立，这些都是防止沉于一端或者全盘崩溃的做法。

所以，两线以至多线的结构，于我已经变成了不能违反的定律。

这样一方面可以在无限的张力中放大危机感，但另一方面也同时可以维系一切于临界点之前。

用《时间繁史》的说法，可以理解为宇宙物理学的问题，即能量燃烧所造成的膨胀和质量引力所造成的收缩之间的平衡。

关于小说家的同路人 骆荡志：依循Visible Cities的记述，《V城繁胜录》的诞生其实已经与剧场有着直接的关系，最后可能小说家还是有小说家不能割去的东西，也有小说家摆脱不尽的缠绕。

说到剧场，《对角艺术》的出现可能也很特别，不管是内容还是形式，作为文艺评论，是十分新奇好看的。

除开很少有人会用这种方式来写艺评，更重要的是它本身的沟通性，就是评论原本需要排斥与禁默的部分，你反而把它交代出来，且是很任性地拨出来给大家看。

这种问答自叙的方式也以启山林地直通往你后来的小说中间。

《对角艺术》其自身已经不是剧场的产物（附属品），而是剧场本身成了它的细胞。

读书剧场《沉默·暗哑·微小》，黄碧云以“最前线”方式表达了沟通的渴望。

而你则提出了这样一个问题：“向不需要自己的他人和世界发出呼唤，到最终会不会只是一种自我的姿态？”

”你甚至将巴赫金的“艺术与责任论”提出来，赠给隐形战友们。

这里我借着你的赠予，想听一听你对黄碧云还有同时代其他香港作家的看法，因为你不仅写了一本《同代人》，采访了香港的青年作家（《讲话文章》两册），还写了一个系列的《致同代人》，这种《体育时期》中反复吟咏的“共同感”，在你这代作家们身上到底是怎样的，你们私下会交流吗？

董启章：这要分几个层次去看。

首先，我们没有正式的作家组织或团体，又或者我们大都不参加这类东西。

而非正式的文坛社交活动，也是非常少的。

有时碰巧在什么演讲或文学活动的场合，也会和其他作家碰面和谈几句，但未至于深交。

当然，再私下一点的交情是有的。

这是个别的。

我和黄碧云不算熟，见面不多，尤其是近年她多半待在西班牙。

但有一种共同感是不用直接交往的，是会暗地里明白其他人的作品和处境，而产生站在同一块地上的感觉的。

另一个很少见面但有这种感觉的，是台湾的骆以军。

而所谓交流，我多半还是通过阅读其他作家的作品。

如果说到私下的交谊，我可能跟年轻一点的作家较多接触，除王贻兴外，还有黄敏华、韩丽珠、邓小桦、谢晓虹，大概就是环绕着文学杂志《字花》的一些年轻作者。

当然也不算频密，但总算是会见面或通信谈谈近况。

<<答同代人>>

这个月最令人兴奋的消息，是韩丽珠和黄敏华都在筹备出新书。

我给她们的书写序，是我最近做的最有意义的事。

她们都是非常好的年轻作家。

也许，“后代人”已经变得比“同代人”重要。

他们将会更有作为。

当然，广义地说，大家其实都是同代人了。

骆荡志：骆以军似乎也是，在几次访谈中都爱拿心中优秀的“后代人”（其实可能并非是年龄只是文学书写起步的早晚）作推荐让大家去阅读关注。

这一点在你们从事创作越久可能感觉会越强烈吧！

可以简单说说韩丽珠、黄敏华筹备的新书会带给我们什么样的惊喜吗？

这些年轻些的作家们，环绕《字花》的年轻书写者，与其说是热情不如说是勇敢，香港的文学创作未来，可能未必难堪，你怎么看？

董启章：人们常常有文学没落、后无来者的感叹。

当然，在写作和出版方面，的确是有许多往坏处发展的迹象，但这并不代表承传断绝。

又或者，就算无所谓承传，也不表示没有新人出来更新局面。

韩丽珠是年轻一代中最有成绩的。

虽然只是出过两本书，《输水管森林》和《宁静的兽》，但在香港小说中已经独具一格。

她准备在台湾出版的新小说结集，比前作更成熟，风格更坚固，思想也更深入。

她继续发展她特有的对城市生存状态的寓言式写法，以敏锐的观察、克制的语言和强大的想象力，呈现出对空间、对身体、对对象和对人际关系的思考。

我说的“思考”，并没有学究的意味，而是尝试为种种存在形态下定义。

黄敏华的新作，源于移民加拿大几年生活和工作上的困顿，期间当过通俗杂志的记者，作了一些人物采访。

她利用小说把这些采访重写，但更重要的是反思所谓“采访”这回事，由此延伸至人与人之间的沟通和理解的问题，和自身对写作感到的种种困惑。

这不是一部从记者角度写的小说，而是一部关于一个年轻作家如何在充满自我怀疑的记者工作中寻找自己创作的意义的小说。

其实她们都是三十岁上下的作家了，各自也经历了生存的挣扎，但写作始终是她们生命里不可缺少的部分，甚至是存在意义的根本。

这说明了，下一代并不是人人都被媒体、商业化和潮流风尚所摆布。

香港文学有一个奇怪的“优势”，那就是，我们没有像台湾作家一样经历过文学由盛转衰的“没落”，我们从上一代开始就适应了文学作为一种边缘活动的定位，而且一直在坚守这个位置。

另一方面，我们也没有像大陆作家一样经历过文学的“暴发”，也因此没有价值的崩坏和被金钱收买的诱惑。

我相信，这样的“优势”是会在下一代作家中延续下去的。

活在一个一直被主流声音导向的社会里，我们特别珍惜和坚持边缘的价值。

英文中discontent这个词，可以用来形容香港文学的精神。

这不单指狭义的不满，或者社会政治的反抗，也指广义的，对一切被认为“理所当然”、“该当如此”的东西的怀疑。

也许香港文学表面上没有激烈的抗争意味，但内里其实是充满着这种discontent的精神，那就是：为什么我要像别人一样地生存？

为什么我要像别人一样地思想？

关于小说家的剧场与音乐 骆荡志：第一次听闻《天工开物·栩栩如真》要被搬上舞台，很惊讶！

因为不管从时间向度还是空间维度上看，一个舞台是无能支撑的。

小说有小说的宇宙与内在逻辑，舞台剧有舞台剧的气场和内律。

台湾小说家朱天文曾坦言，从事编剧越久就越感觉到电影与小说是完全不同的东西。

你可以谈谈从事编剧的一些感受吗？

<<答同代人>>

另外，我们也不能确定，你哪些作品已经或即将要被搬上舞台演出？

董启章：从事编剧是很偶然的事。

第一次是二〇〇五年，当时“演戏家族”剧团想改编我的校园小说《小冬校园》，顺便问我有没有兴趣亲自编剧。

我觉得不妨一试，结果却不是改编原来的故事，而是把故事作了延伸创作。

剧名叫做（《小冬校园与森林之梦》，说的是小冬长大成为作家之后的人生和写作困惑。

这很明显有自况意味。

二〇〇六年，“前进进戏剧工作坊”请我给他们的青年剧场计划改编卡尔维诺的《宇宙连环图》，于是我又写了个关于两个分别喜欢写作和画画的女孩的剧本。

二〇〇七年，同样是跟前进进合作，这次是和导演陈炳钊联合改编了《天工开物》，在香港艺术节上演。

我把自己的角色定位为辅助者，主要跟随导演的创作意念，写他需要的东西，自己的主观并不强烈，因为一方面信任导演的判断，另一方面也希望看到新的东西，而不是重复自己已经说过的。

当然过程中作出了极大幅度的剪裁。

关于董富和龙金玉的部分保留最完整，父亲董铄的部分也颇充分，反而是自我的成长经历经割切后变得零碎。

栩栩的想象世界部分完全放弃了。

同年九月，另一个青年剧团“7A班戏剧组”把我的《体育时期》改编成音乐剧。

这次我没有直接参与，但也一直看着事情的发展，对演出也很有感受。

在没有预先计划下，两年间竟然跟剧场发生了密切的关系，想来也十分奇妙。

我把编剧视为学习，对剧场无论是经验还是知识都很有限。

这些经历带给我很大的启发，往后有机会的话也希望能继续实习，而在未来的小说构思中，也打算把剧场作为意象和题材。

这将会是个十分重要的元素。

骆荡志：《体育时期》是一部十分好看青春小说，是我近年来读到书写“青春无用”最棒的作品。

中间你所写歌词，有些颇值玩味。

后来是否有人找你填词？

董启章：没有啊！

你说的是流行曲吗？

那样的词没有多少人有兴趣，人们会说听不懂。

它们只不过是伪歌词，是没有以曲为本的、徒具歌词的外形的东西。

其实是扮作歌词的诗。

因为扮作歌词，所以不会被人以坏诗来加以指责。

而在歌词的伪装下，当中的诗意可以清除流俗的可能。

以上这些，其实都是后见之明，胡乱发挥。

骆荡志：从古典巴赫、另类流行的椎名、流行粤语歌、电影原声，到纯朴的大江光的音乐作品，一直细细流进作品中去，甚至收音机的厮磨之鸣也成为一种十分优美的装饰音（董富给妻子戴上耳机如定情的一枚戒指，写得温暖感人）。

音乐之于作品，之于你的写作生活，一定占据着无可替代的位置，可以说说吗？

董启章：我并无对某一类型的音乐有专门的认识，但某些音乐的确对我的写作造成了很大的影响。

在写好些作品的时候，也会有音乐作为情感和思考的模式，在意识里不断回响，或者实实在在于写作的期间不断播放。

最近在听Tom waits，从最早期的他一直听到最近的，简直是着迷了。

反复地听着听着，新的想象世界就呼之欲出。

关于小说家的网络与烟斗 骆荡志：你每天会固定时间安排自己上一下网吗？

网络对你生活写作有影响吗？

<<答同代人>>

董启章：我每天或隔天会上网，主要是查看电子邮件，很少随意浏览，通常都是预先有搜寻目的。写blog之类的，完全不适合我，我也少看。

基本上就是最低限度用量，对写作也没有什么影响。

我总觉得上网太费时，我情愿把时间花在看书上。

骀荡志：黑骑士爱烟斗，是你自况吗？

王贻兴也说到“师傅”关于烟斗有不少学问可以讲授，可以随便谈谈吗，你什么时候开始喜欢上的？

董启章：大约是十年前，刚结婚后不久，有一段时间因为好奇而抽过烟斗，但谈不上有心得。

后来因为身体问题停止了。

既没有真正地成为一个抽烟斗者，也就谈不上戒除。

只是随兴而来，兴散而去。

把黑骑士写成爱抽烟斗，本是随意为之。

后来写黑骑士的“双生儿”独裁者，也就沿用了这习惯。

又因为马格列特的“这不是一个烟斗”，呼应不是苹果的“这不是一个苹果”，觉得也不错。

当然，这也是马后炮。

（访问于二〇〇七年底至二〇〇八年初进行，二〇〇八年七月修订。

原刊于二〇〇九年五月《阅读骀荡志》第九号。

)

<<答同代人>>

编辑推荐

《答同代人》编辑推荐：香港作家董启章，写给我们，同时写给自己的书信，面对时代与时间的辩难，文学与文字的考问，华语世界最具创造力的作家——作答。

<<答同代人>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>