『模糊世代』的文本试验

□刘大先

高翊峰小说的出现，是一个新的“模糊世代”的展开。其身处的“模糊世代”无疑也有着显而易见的后殖民主义与新帝国主义貌似背反却又同谋的大时代背景，在这种矛盾交错中，可能惟有极端化地处理才有可能显示出这个时代身处岛屿的人们的生存状态与情感精神特质，这让他又有别于现代主义脉络中的新感觉派。新感觉派、超现实主义这些现代主义写作方式，在“晚期现代性”和“流动的时代”中如何找到焕发生机的可能，“极端写作”怎样突破模式，进而连接文学的介入式行动功能，这也许是高翊峰所要解决的问题。因而，高翊峰的文体，是敦促进一步思索与奋斗的开始。

如同陈芳明所说，高翊峰小说的出现，是一个新的“模糊世代”的展开。“台湾在进入1980年代以后，伴随着威权体制的式微，动员戡乱的总结，从前的许多批判典型逐渐远逝。整个文学生态出现前所未有的变化，各种思想上、心灵上的禁忌也慢慢遭到剔除。尤其在全球化浪潮冲击之下，各种艺术疆界都受到突破。”在一个类似于“没有任何凭借的开放社会”中，高翊峰之前的文学遗产包括向外的乡土文学和内倾的现代主义文学都已经渐次失效，或者至少被认为已经失效。高翊峰所面对的是后现代的语境，尤其在台湾那样一个后殖民岛屿之上，其经验更加驳杂，他需要另起炉灶。但是，陈芳明也无法给予他的写作一个命名，因为这是一种尚在进行中的文学试验，有着魔幻式的语言创新外观，但终究没有确立一种明确的美学范式。

有意味的是，高翊峰在谈起自己的写作，同样也用了“模糊”这样的概括：“我不断问，那个藏在文字里的自己，到底想要捕捉什么？一度，我深深相信，每当那个我想捕捉的事物愈清楚，不安与恐惧就愈庞大。所以，我只能把（欲捕捉的）范围缩小，再缩小，再再缩小一点，或许，就有可能发现一些早先一直蒙蔽我的晃动物体。”在写作的探索过程中，他找到的途径是聚焦于“一个点”，然后将那个“点”推到极致——无论它是某个肉体的感觉、瞬间的情绪，还是突然的感触、游离又变幻的念头。这使他的大多数作品如同一个长镜头的特写，以细致、绵密、缓慢又略带冷涩的语言呈现一个淡化情节而突出细节尤其是细节感受的“点”。物理世界极其狭小，感官世界又无限放大。这种经验与感受显然是从外部世界的退缩，但也并非进入到心理幽深的层面，而是集中于生理表层，他似乎不经意间接续了“新感觉派”的一些技法和理念，但可能走得更远。

高翊峰身处的“模糊世代”无疑也有着显而易见的后殖民主义与新帝国主义貌似背反却又同谋的大时代背景，在这种矛盾交错中，可能惟有极端化地处理才有可能显示出这个时代身处岛屿的人们的生存状态与情感精神特质，这让他又有别于现代主义脉络中的新感觉派。就我个人阅读感受而言，高翊峰的写作风格诡异，无论题材与语言，还是叙述速度与情节空间，都有一种准邪典（cult）气质。他的文本很难构成顺畅舒爽的阅读体验，而往往在人为放大的细节、细致入微的感受、浓墨重彩的环境描写、有意延宕的进展节奏中让读者感到痛苦、沮丧和煎熬。这不由得让我将它与亚洲极端电影（Asia Extreme）联系到一起，事实上他的文字描摹和结构中也不自觉地显现出影像叙事的潜在影响，比如闪回、淡出淡入、特写、蒙太奇和长镜头的方式。

“极端电影”并非一个界定明确的学术术语，它的内涵到外延也还是很模糊，它们的特点可以归纳为：“模糊传统道德界限，混淆伦理是非善恶、痴迷于死亡和伤痛，具有虐待狂倾向，凸显身体与性倒错，主体意识和自主选择权被剥夺，物与人的界限不再分明。”亚洲极端电影的代表，一般而言包括香港的陈果、彭氏兄弟（彭顺、彭发），日本的三池崇史、中田秀夫、冢本晋也，韩国的朴赞郁、金基德，当然，还有台湾的蔡明亮。高翊峰的作品在我看来，同样包含了暴力、性、自然主义、变态、污秽、虚无和绝望的叙述等诸多类似于“极端电影”的元素，我姑且也称之为“极端写作”。我们会发现他的极端写作超越新感觉派，延续了超现实主义的技法和思想，尽管未必是全部自觉的。

高翊峰的极端写作首先体现在他在情节上的非叙事性和叙述速度上的慢。《肉身蛾》写的就是华叔、康哥、阿荣、见习警员小窦几个警察到一位家庭主妇自杀的现场拍照，笔墨集中于场景和阿荣的心理活动。纸钱的灰飞舞，如同黑蛾。无因无果，横云断峰，短暂而聚焦的场面中无限扩展的是人的内心。在对于物（尸体也成为一种物）的观察和思维发散中，华叔神秘莫测的祷词和尸体眼睛中似乎发出的微怒，与尸体大腿、内裤所散发出的诡异的色情气息构成摇摇欲坠的紧张关系，而这一切冲击着人物的敏感神经。情节几乎淡化为无，而在阿荣的感受中记忆与现实交相呈现，却又没有捋出一条清晰可辨的逻辑。这种叙述似乎有着“新感觉”色彩，但它并没有导向于精神分析式的解剖，而让一切都在莫名其妙的非理性中戛然而止。《那短短可笑的十分钟》很容易让人联想到施蛰存的《春阳》，同样写的是小市民妇女的心理活动，然而高翊峰更加凝练集中：女人在跑步机上的10分钟，在对清洁女工、雍容贵妇的观察和想象中，仿佛经历了一生的时间，而也就是在这短短的10分钟里，也可以窥见女人自己的前生后世，可笑、可怜，复可悲悯。

悲悯是一种浩瀚的同情共感，被高翊峰有效而节制地控制在超然而冷静的叙事之中。在写狱警与死刑犯之间的理解的《班哥》，以及写疯了的女犯人的《洋娃娃天堂》中，叙事者不动声色，小说中人只鳞片爪的行为举止却透露出背后隐藏着的复杂而宽阔的世界。通过碎片式的书写，凸显的是在世上的所有人的渺小可怜和共同的命运。《乌鸦烧》也是一个情节极简而情绪极重的小说。电子厂工程师忽然决定去摆摊卖小吃鲷鱼烧，他的“无因的选择”非常重要，打破了惯性思维中的因果律和功利考量，显示了高翊峰小说世界的特质。他笔下的人物总是在做莫名其妙的举动，然而也不给出解释，他将解释权留给读者，或者说强迫给读者。在这里，高翊峰将现代主义和禅宗结合在了一起，这是一种“以心传心”式的小说，它反对阐释，而意在形成一种苏珊·桑塔格所谓的“坎普”（camp）化风格。

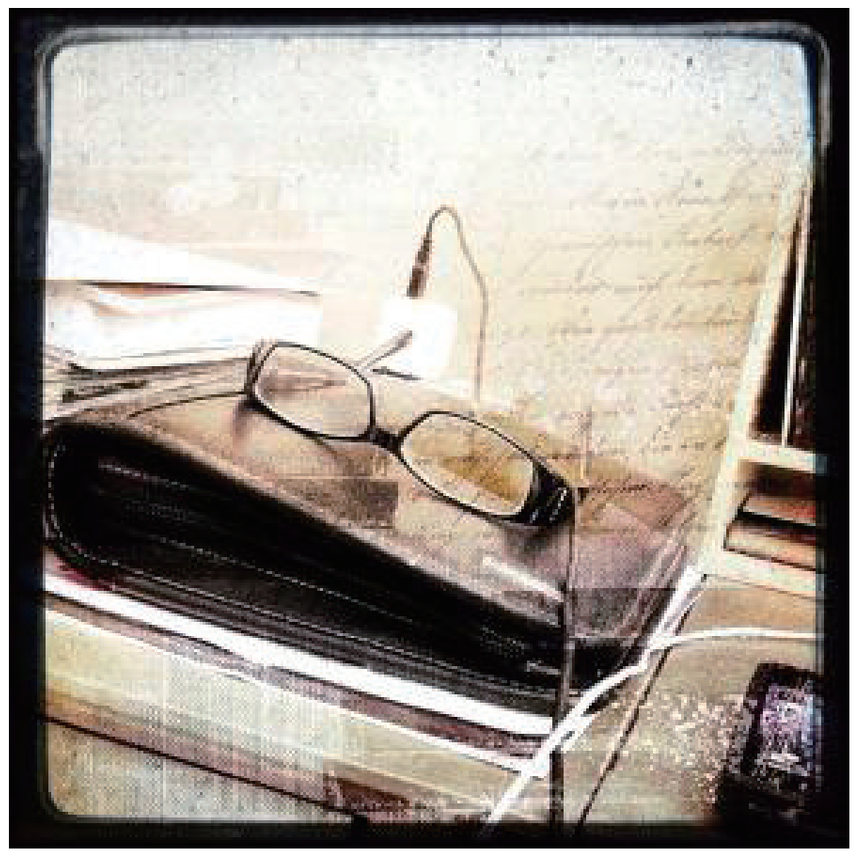
高翊峰的“坎普”总是在艰涩的语言中夹杂色情、暴力、恐怖、惊悚等元素，以诉诸情感/感官效果。在这个具有震惊效果的叙事过程中，他那如梦如幻、如痴如醉、似真似假、亦实亦虚的思绪跃动和灵光乍现的念头则强行铺展开来。应该说，艰涩的语言从美学效果上来说具有陌生化功能，然而在高翊峰这里，可能并不存在陌生化，因为他营造的整个文本世界都是陌生的异质空间。来自不同阶层背景的男人、女人、怪人乃至死人，处于精神和肉体的困境之中，它们被置于幻想的异质空间，彼此遭遇，冲突或者和解。这一点差可比拟蔡明亮的电影，是一种异托邦式的存在。

异托邦意味突出体现在高翊峰的两部长篇小说《幻舱》和《泡沫战争》之中。《幻舱》以科幻面目出现，却全然没有科幻类型小说色彩，毋宁说它是一本试验意义上的幻寓之作。地下封闭空间中，始终在求索身份与现状的记者达利、似人非人的苍蝇、彬彬有礼的管家、诡异的魔术师、颟顸的高胖、本是干尸而慢慢复活的日春小姐……他们在密闭的暗室中无所事事又左冲右突，想要找到来路和去处。琐碎的细节、铺张的描写、特写式的场景，突出了情境性的“间离效果”，透露着荒谬剧场（absurd theater）的喜感，在琐碎无聊的重复中呈现恶趣味。《幻舱》可以说就是一场内心的历险，幻舱即心房。因为心本身的游移不定、瞬息万变，梦幻与现实之间就关联甚至融合在一起，意识流动直接从“写实”跳切到了主观“幻觉”，恋尸癖的猥亵、肮脏、污秽被机械化地表现出来，反倒失去了其淫猥的意味，而具有恐惑之感。直接写梦的段落，高翊峰完全让文字显示为朋克加哥特式的狂想，到最后完全分不清梦与醒之间的界限在哪里了。高翊峰将超现实主义走到了极端，达利这个主人公的名字就明示了这一点。

《泡沫战争》较之于《幻舱》则要更贴近写实一些。它将场景设置在一个山上的社区。因为干旱，而自来水无法上山，儿童们抢夺了社区控制权，他们形成了一个类似君主制的微型政府，决定用儿童的方式来解决社区的问题。应该说这是一个小型的思想试验，就如同刘慈欣《超新星纪元》，虽然无论在格局还是在思想上都要微小许多。我认为最有价值的是在高翊峰“无意义”式的以“童心”来体验世界的绝假纯真感受。如果说《幻舱》将心理幻想推向极致，此作则将肉体感觉放大到极端，两者都试图冲破惯习，恢复思维和感官的敏锐。

这种极端化尝试与“极端电影”的发生学与内在特质相似：一方面是由于破碎的身份、文化紊乱、性迷失、语言的失败而带来的现代主义式反叛，另一方面则从反向激发了民族主义的身份认同，继而将文化民族主义发挥到极致。两者交集形成了现代性的“怨羡”，是一种新帝国时代的后殖民书写。那么，高翊峰这样的极端写作是否是台湾作为亚细亚孤儿的镜像折射呢？极端电影以其特立独行的诡异获得一种分众式的市场承认，那么极端写作有没有获得“承认的政治”的认同？当试图故意摧毁习用的语言，以释放出能量的时候，折磨搅扰读者的感受，是否会激发出未来的诸多可能？讽喻、象征、暗示、寓言究竟在实际上起到何等效用，启示的效果究竟如何，尚且有待时间的检验。

回到现实中来，如果将高翊峰的写作置于艺术史发展的脉络、当下地缘政治场景与新媒体技术现实的之中，就会发现也存在着限度。首先，现代主义式的内倾，一旦走向极端，它的公众接受度岌岌可危。事实上，原本就身处碎片化的语境之中，可能主观意图反抗，反倒客观加深了压抑机制本身。其次，异见式的叛逆如果沉溺在心理与想象之中，不免会延续20世纪中叶以来左翼知识分子的失败宿命。最后，新媒体与消费造成的景观社会和符号场景使得“真实”已经变成“超真实”，这个时候进一步往超现实主义的方向走，也许只是落入了一种无形中的窠臼，而“超真实”的现状在高翊峰的作品中是搁置的。新感觉派、超现实主义这些现代主义写作方式，在“晚期现代性”和“流动的时代”中如何找到焕发生机的可能，“极端写作”怎样突破模式，进而连接文学的介入式行动功能，这也许是高翊峰所要解决的问题。因而，高翊峰的文体，是敦促进一步思索与奋斗的开始。



禁忌，无禁忌

——今日语境下阅读陈雪小说

□李蔚超



当世界范围内性别平权议题被广泛讨论并接纳时，我们应该怎样审视曾经因撰写边缘经验、禁忌之恋、挑战伦理而被视为先锋艺术的同性恋小说？小说是否存放着奇观之外的审美经验有待我们发现？于是，今天重读以擅撰禁忌之恋主题的陈雪，便有了新的诉求和意义。

说到底，陈雪的小说也不过是关于『爱』诸多形式之一种而已。陈雪可能摆不出决裂的革命姿态，她哀婉柔弱，怯然如良人淑女。然而正是她小说中柔弱平易的力量，让决绝叛离父权藩篱的瞬间拥有了一种可能——过渡到天长地久的永恒。

20世纪90年代，台湾岛上那些艳帜张举的同性恋小说合力上演了“世纪末的颓废与华丽”。与“张派传人”朱天文的警心寓言《荒人手记》，李昂《禁色之爱》的酷烈乖张，以及篡夺“男”性情欲主动之位的邱妙津相比，陈雪的一系列女同性恋小说显得哀婉羞矜，怯然如良人淑女——真有几分“文如其人”，陈雪其人谦和柔婉，好似一位随时要向人鞠躬问好的日本妇人。面对僭越太一上帝和人间伦常的情感和身体欲望，陈雪困惘而怯畏，她惊惶诈乱，欲拒还迎，她仿佛就是从她的小说中出走的人物：“面对阿猫炽热的情爱和模糊的性别，我简直束手无措，我甚至无法处理自己对她萌生的热情和性欲，只觉得好羞耻……”于是，同创造并提醒我们“阁楼上的疯女人”存在的前辈女作家们相似，写作之于陈雪，更是一种分散主体性的自我周旋，一种与习得父权文化内化于心的自我反思和教化的抗衡，一如陈雪一再迷惘地借人物之口独白，“企图透过写作来挖掘潜藏的自我”。如今，当世界范围内性别平权议题被广泛讨论并接纳时，我们应该怎样审视曾经因撰写边缘经验、禁忌之恋、挑战伦理而被视为先锋艺术的同性恋小说？反身回望几十年间台湾的同性恋书写，论者不禁慨叹“从充斥着罪恶感的自责自鄙，到坦然地自得自炫，其间的沧海桑田之变，足以令人触目而惊心！”“触目而惊心”的说辞不小心暴露了论者自身的心理不适和审美震惊，论者的情感结构暂且不表，然而，我们的确面临着这样的难局，震惊消退之后，我们无须侧目或窃语之后，我们要如何安放曾经“出走的夏娃”？小说是否存放着奇观之外的审美经验有待我们发现？于是，今天重读以擅撰禁忌之恋主题的陈雪，便有了新的诉求和意义。

压抑，阴翳与爱

陈雪的小说因呈现别样的性别之恋而混杂着诱惑与罪恶因子，小说家如何叙述秘密？只有把一件事视作禁忌或假想为禁忌时，小说叙事才能开始，叙述和观看才有了动力，同性之爱的故事天然具有禁忌性，陈雪正是在书写禁忌故事中形成了压抑和反抗压抑的叙述之美。落在叙述层面上，小说便拥有一种阴翳的美学。在陈雪早期的小说中，故事往往开始于一个女性的安稳静好的日常生活，伴随着另一个诱惑的女性的出现，看似安稳圆满的生活裂缝、破碎和重铸。在惯用第一人称女性叙说模式的小说中，我们阅读陈雪如同窥视她的隐私或阴私。

由此说来，我读《附魔者》——这部被骆以军视为陈雪走向圆熟的重要之作，反而读出寻常的（或曰不寻常的）“老实”与“本分”。这是少女与两位年差十余载的叔叔之间情天恨海爱恋纠葛的故事，是不伦而“罪恶”的爱情，可是今天我们对于不伦之恋——无论生活还是艺术都有着十足丰盛的经验。因此，我不无惊诧地看到陈雪郑重、细致、舒缓地讲着一个故事，这是一种“本分”的前提：她要处理一个本该属于溢出情感伦常的故事——不管你们怎样非圣诬法，天地自有伦常，这个有所违背的故事，要认真来讲，要用古典爱情小说的方式来论证“非法”自有“合法”处。这个爱情故事又是“老实”的——游戏花间的老男人和阴柔沉默的老男人共同爱上一个少女，这个爱上并不出自对青春肉体的占有和贪念，小说家一定要给他们沉沦情爱以理由——她是他的缪斯，他是她童年创伤的拯救者。小说家耐心至极地用她的人物和故事构造弗洛伊德心理学的文学事例。小说耐心而缓慢地流连在每个人物的内心角落，每一个关于情爱的瞬间，小说家都要温柔地从两性诸位的角度各审视一番，仿佛每位“当事人”都要过一遍堂。然而，陈雪的小说并不是《罗生门》，并不是阴谋、权力与性变态以话语的方式在小说中的翻滚纠葛，在《附魔者》中每一个以人物名字为题的章节，都是该人物对相同事实的反复确认——他们在确认“爱”的存在。

在陈雪之外，我已经太久没有读过与“爱”有关的当代小说。在大陆严肃文学中，爱情早已被欲望和身体，以及欲望和身体背后关于个人、自我乃至自由的想象所取代，被关于“人性”的粗率庸俗理解所遮蔽。即便是大众文学文本以“数据量统计”的网络言情小说中，作者不惜以数百万字的“数据量”去描摹人物之间的心机和争斗，提供“撕”的猛料以刺激和惑媚大众，与其说人物在确证和演绎“爱”，毋宁说是在“爱”/“言情”的名义下，演绎古今中外争夺权力的垂青乃至媾和的传奇，“爱”作为权力结构和想象的异质性因素，早已被放逐和悬置。因此，我在陈雪毫不俭省、絮絮叨叨的日常叙述中，获得了久违的体验——被禁忌了的“爱”在陈雪的小说中非禁忌地浮现。

出走的娜拉，出走的夏娃

国内台湾文学研究者曹惠民先生以“出走的夏娃”隐喻性地归纳20世纪八九十年代的台湾女性文学。暂且不论曹先生体大思精的论述，“出走的夏娃”本身便极具启发性。夏娃自上帝赐予的伊甸园出走，不再自甘作为亚当的肋骨而承担出生“原罪”，不再被父权社会视为第二性的存在，出走伊甸园的夏娃开启了另类的婚恋与生活的可能。其实，我们对于“出走”的说法实在是耳熟能详，五四女性解放的议题便始于易卜生“娜拉出走”的引入和改写，然而独立的娜拉将走向何方？——在鲁迅的追问之下，我们不难看到娜拉们的命运，不过是一脚迈出父家，一脚跨入夫家。当社会结构仍然是父权至上，文化结构中女性仍然是消费性和第二性时，女性解放，仅仅发生于跨出家门的一刹那。在陈雪早期成名之作《蝴蝶的记号》中，小说结尾处不无深意地让原本愤而出走的丈夫回归，并理所当然将主人公小蝶与她的同性恋人驱赶出家门，小蝶与恋人站在“伊甸园”门外徘徊而犹豫，叛离伊甸园放弃妻子的“合法”位置，也就意味着放弃作为母亲和女儿的权利，遑论为人师长的社会权利。30岁的陈雪对此无法回应，她只能质询和自我麻痹，只好沉醉于“梦”中——“我只想好好地睡一觉”，小蝶说。

女性解放如何从瞬间到达永恒？欧美女性主义们从学术到社会实践，都在这个议题上花费无数心力。女同性恋议题曾经被视为有效的“政治”手段，甚至有了“女性主义是理论，女同性恋是实践”的口号。然而，在这种过分强调“性”自身的过程中，女性主义的初衷——强调差异性和反抗二元对立的性别压迫，同样面临着一种新的话语权力机制。正如陈雪的小说同性恋文化虽溢出了异性恋的轨道，却也不免受到异性恋模式的深厚影响，她的同性恋小说中随处可见对异性恋模式的复制——总有一个魅惑、神秘的女性主导叙述者/“我”的情感，并对“我”施以救赎之援手，“性”启蒙与救赎，正是父权文化偏爱的想象结构。1995年，陈雪出版了《恶女书》，台湾学者杨照在《何恶之有》一文中不无遗憾地说：“在陈雪笔下，每一段女同性恋情欲都是充满罪恶感的。这种罪恶感其实诉诸的是背后未明说的社会制约”。时过20余年，陈雪在《迷宫中的恋人》中借着“病”谈论“爱”，却也依然未见杨照孜孜以盼的书写女性同性情欲时“理直气壮存在的合法性”，与之相反，主人公一再宣称自己已经失去了与伴侣之间的情欲冲动，“悔愧”仍是小说《迷宫中的恋人》核心关注的命题，“悔愧”仍然与旧日情侣的牵挂爱恋的纠葛叙述缠绕在一处，所不同的是，悔愧的天平越来越倾斜于“爱”与爱的对象，而不是那来自伊甸园内审视的目光。陈雪写“爱”，依旧怯怯然毫不理直气壮。然而，爱情从来不是理直气壮的，很可能是气短情怯，恋人的心绪很可能是支离破碎的——否则，罗兰·巴特不会以解构主义者的姿态撰写一本难以解读却轻易作用于人的感性的《恋人的絮语》。

说到底，陈雪的小说也不过是关于“爱”诸多形式之一种而已。《人妻日记》之书写情欲流入日常，还原其爱的本质，《迷宫中的恋人》剥离“疾病的隐喻”，赎还女性真我。陈雪可能摆不出决裂的革命姿态，她哀婉柔弱，怯然如良人淑女。然而正是她小说中柔弱平易的力量，让决绝叛离父权藩篱的瞬间拥有了一种可能——过渡到天长地久的永恒。