

活在將臨迫近的未來之中： 「文學的單子運動：一個朝向未來開放的系統？」 講座側記[#]

時 間：107 年 9 月 19 日（三）19:00-21:00

地 點：國立中興大學人文大樓 7 樓 712 室

主 講 人：楊凱麟（國立臺北藝術大學美術學院院長）

潘怡帆（國立中山大學哲學研究所博士後研究員）

童偉格（小說家）

主 持 人：陳淑卿（國立中興大學人文與社會科學研究中心主任）

記 錄：李時雍（國立臺灣大學臺灣文學研究所博士候選人）

文學的未來在哪裡？

當我們所置身的世界，愈為科技與物質經驗瀰漫，所有書寫下的字母，彷彿粒子，「文學又如何與這高密度的世界碰撞？」座談主持人陳淑卿教授，首先拋出這樣的問題。

這場以「未來」為提問的講座，邀請了三位「字母會」成員出席。「字母會」是 2012 年起，由哲學研究者楊凱麟教授所邀請形成的小說書寫群體，成員包括今晚主講者童偉格在內等多位小說家，每個月由楊凱麟按字母序，選擇一個當代法國哲學的關鍵詞彙，撰寫說明，成員以小說回應，並由潘怡帆進行評論工作。字母 A，即由「未來」(avenir) 逆行地展開……

一、楊凱麟：我們是卡夫卡的同代人

「時間有一被特性化的部分，叫作『未來』。」楊凱麟首先指出。但回歸哲學的根本問題，亦即追問：時間是什麼？時間作為一個問題，如何思考？它和文學的關聯為何，又何以成為定義文學的某一種趨勢？「當我們要接觸外部的世界時，時間跟空間的感性，構成了我們基本對外界事物的感受能力。」

楊凱麟以德勒茲 (Gilles Deleuze) 的話闡釋：「偉大的作品，都創造了一個嶄新時空。」諸如梵谷的《向日葵》、喬伊斯的《尤利西斯》、莎士比亞的《暴風

[#] 本文由李時雍博士記錄整理，經三位主講人審訂。

雨》，他們的作品都提供給我們一個非常不同的時間性，存在著非比尋常、非日常經驗的時間。在梵谷的《向日葵》畫中，看不到日常時間的再現；而是向日葵，以它一整個生命，灌注於畫面的瞬間。

但，「什麼是日常時間？」楊凱麟例舉了聖奧古斯丁在《懺悔錄》一書所給出的著名定義，接近於物理學式或鐘錶時間的表述，奧古斯丁說：「時間中，只有現在，但現在不斷地逝去，走向不存在，時間只因為不斷地走向不存在而存在。」

然而，問題也在此定義中延伸，「奧古斯丁將時間的『過去』和『未來』定義為，所謂的過去，即『已經逝去的現在』，未來則是『還未降臨的現在』，時間裡的過去、現在、未來，遂成『三種現在』，並沒有質的不同。」從中世紀到康德（Immanuel Kant），人們曾如此感知現在、感知過去；楊凱麟指出其中根本的問題，時間淪為「現在」的依序降臨，未有任何的意外、偶然、差異的可能。

如果文學只是「逝去的現在」的忠實銘刻，只會是事物的簡單再現，就不再有任何啟發人心的文學作品。

普魯斯特在《追憶似水年華》中，曾批評十九世紀末由龔固爾兄弟（Goncourt brothers）為代表的書寫方式。龔固爾兄弟是當時著名的出版家和社交名人，他們的寫作，忠實記錄著每一日社交沙龍的生活。

楊凱麟闡釋普魯斯特的批評，「忠實地記載已經發生的過去，這沒有任何創造性，也不是我們對文學作品應有的想像。」而所有重要的小說，卻是為了呈顯獨特的節奏，文學書寫的創造性，其實即是如何逃離「現在」，創造出特異的時間。這樣的敘述，在柏拉圖《對話錄》中，也用來定義「becoming」，即流變、差異、陌生化。換言之，在物理學或鐘錶的時間中，不可能有嶄新的創造。



圖一：主持人、主講人、講座策劃人及參與講座之學者合影

奧古斯丁所定義鐘面上的一秒，是靜態而未有改變的，是守規矩的。但現實似乎不總是這樣。楊凱麟說，未來充滿各式各樣的未知，「時間裡不可測的力量，是我們所稱的『未來』，『未來』具有差異於現在、從現在所既定的設想中逃離的威力。」

而「過去」作為一種跟現在不同的時間性，差別為何？回顧二十世紀以降，從哲學以至文學，多有作品對此探討，尤其柏格森（Henri Bergson）和普魯斯特。

「有沒有一種過去，純粹保留著萬事萬物的潛能（potential）？對普魯斯特而言，真正的過去，是仍然持存著小孩童年對世界的新奇，和永不疲倦的生命力。」

於此，唯有「開始從事一個創造性的行動，連結到特屬於你自身的獨特時空團塊，創造性才能展現出來。」

「未來」對聖奧古斯而言，或並不存在，未來只是還沒到來的現在，不會有質上的劇變。倘若如此，未來作為一種時間性，到底如何思考？楊凱麟說，這即是與文學的關係。

德勒茲曾多次引用卡夫卡的日記：「文學是為了尚未降臨的人民所寫的。」楊凱麟接續疑問，當卡夫卡在日記如此記述，想講的是什麼？「每一個時代，重要的小說家，都不是為了當代而寫。」梵谷的畫在他的一生不為他人所理解，只因「我們才是他的同代人，梵谷的作品，是為了一百年後的我們作畫。就像卡夫卡的同代人並不在廿世紀初，而是我們。」重要作品的同代人，總在未來。這也是哲學家洪席耶（Jacques Rancière）所謂的「未來的感性分享」。

創作者是為了還未誕生的感性社群而創作，作品總是不合時宜。這也意味著，重要的作品必然地呈顯了經驗時間的脫離、脫軌，呈現了由此時此地所無法理解的意外、偶然與差異。楊凱麟說明，正是在這些作品裡，我們看見時間，看見指向未來的時間，一種空洞的形式，因之無法被預先指派。

「每一個創作者都必須自己把自己的讀者生下來。」楊凱麟說：「只有閱讀文學作品，我們才會活在將臨迫近的未來之中。」

二、潘怡帆：等待被書寫的作品

倘若進一步追問，「書，是什麼呢？」

潘怡帆接續由法國思想家莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）寫於 1957 年

的一篇文章〈未來之書〉談起。布朗肖在此藉由馬拉美（Stéphane Mallarmé）的作品，反思「書」對我們意謂為何。

文章裡提到，馬拉美從 1866 年起，即有一個寫作計畫，他想寫一部作品，名為大寫的「書」這個字，加上複數「S」。很長的時間，他持續思索如此「大寫的書」之作，該用什麼語氣、什麼概念、寫成幾冊；有時他顯得猶疑，有時肯定地將寫成五卷，如三首詩歌、四首散文詩；又或分成三卷，故事卷、詩歌卷、批評卷。然而終其一生，作品都沒有完成。

馬拉美的研究者，於他過世後將手稿彙整出版《馬拉美大寫的「書」：從未發表的第一手檔案》（*Le «Livre» de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits*），潘怡帆解釋，「但即便有了真實的書，內容僅是後世者對於馬拉美想寫的書的想像，而不是作者本人親自完成的作品。」馬拉美不是要編撰如此一部文集，相反的，是為一部名為「書」的書而寫，「對馬拉美而言，這是一個多重面向的書，這些內容共構同一件事：到底書是什麼？」所謂的書，馬拉美說，會呈現「非此即彼的狀態」，當一面往黑暗發展，即另一面閃亮之時，兩面的交織，將構成唯一的現象：書之為書的現象。

非此即彼的文體、各種面向，重構出書應當所致的意義，如布朗肖形容：「同一件事，又有所不同。」於此，每一個字，都是通過不同的創作空間，共振「書」這唯一的事。

潘怡帆強調，馬拉美所謂的「書」，或布朗肖思考的「書」，都是指經過精密的思考、縝密製作，而不是隨性偶然的作品。然而通過作者時而於卷數或文體的猶疑，馬拉美每稱三卷或五卷的動作，這些思想上的變化立即又成為對精密、嚴謹、必然如此等概念的破壞。

舉例來說，馬拉美一再的修訂與更改，總是令我們覺得或許這樣，或許那樣，實際的情況，遂陷入複數的各種可能性，有別我們對精確的期待。「同一件事，又有所不同。」馬拉美反覆更動的內容，呈顯出「必然和偶然的矛盾的共在」。書是必然在場，內容卻指向流變的狀態，因此，潘怡帆提醒，布朗肖曾告誡我們《馬拉美大寫的書》絕非最終版本，而像是另一次「被背叛的遺囑」。

這樣的整理結集，是將「偶然帶到必然的決裂狀態。」但反過來想，大寫複數的書，倘若沒有後來編者的出版，潘怡帆問，我們是否仍能討論、想像？

布朗肖通過馬拉美詩作《骰子一擲絕消弭不了偶然》，提供了另一種理解的方式。

這首詩是馬拉美對「凱薩之言」的回應，並呈現了「偶然對必然的翻轉」。西元前 49 年，凱薩決定背叛羅馬共和國的律法，率隊渡過盧比孔河時，說：「骰

子已經擲下了。」表心意已決，必然性很強。馬拉美繼承這句話，卻加上一句，「絕不會消弭偶然」，消弭了凱薩此語的必然性。

詩中，「馬拉美用大量的詞句，像灑在一張白色的書頁上，一首隨機之詩。」碎裂的字句、錯亂的編排，彰顯一種偶然性。但，「主題跟內容的完美交鋒，卻呈現必然性的關係。強調偶然的作品，因其完全的切題，偶然感消失了，契合感使得命運的必然感浮現出來。」潘怡帆指出了這首詩給人的疑惑，「我讀一首偶然的詩，讀到偶然；偶然被偶然名實相符的顯現摧毀。」

這是詩的弔詭。馬拉美精心打造的「偶然」，看似戰敗給凱薩的「必然」。

但，潘怡帆進一步闡釋，回到「同一件事，又有所不同」的思考，馬拉美看似戰敗，卻正是偶然性的勝利之處。

她解釋：「將偶然與必然混淆在一起的結果，即必然是偶然，而這件事將無法避免的，即必然性必然會變成偶然。因為複數和多重結果的可能性，就是構成偶然性的特質之一：充斥各式可能的集合。」必然，只能唯一；混淆著必然和偶然時，只會導致偶然的倍增，而不能簡化成單一的必然。

疊加的偶然，不會因重複了偶然，而變成必然性。這就是馬拉美的詩作《骰子一擲絕消弭不了偶然》所呈現無限倍增的偶然性命題。

換言之，讀者對這個標題，可預見偶然性的內容，卻總是無法猜出偶然的構造會是什麼？偶然性永恆差異於我們對於偶然的想像，不規則的斷句、混亂的字，向我們衝撞而來，就算在讀詩之前已有所認知，仍無法猜出詩的終極意義。

作者考慮字詞編排，如何組成多元化的想像空間，「這首詩裡有很多的空白地方。空白是純粹的寂靜。馬拉美保留了等量的空白，用字切斷，讓寂靜變成另一種斷句，空白就像文字的鏡子，反射文字可能產生的思考。」

潘怡帆說明，「這不是一首沒辦法閱讀的詩，而是沒辦法被讀完的詩。」隨著一次又一次地重讀，新的認識方式和內容不斷出現；它是一首被作者完成，卻又等待被讀者完成的作品。

「它的內容因此是屬於未來的，沒辦法從此時此刻給出答案，它也是偶然的。」

這樣一部「未來之書」，不是不存在的書，而是一本建構不同理解路徑的書，「通過書的形式，等待被書寫的作品。」這是馬拉美永恆計畫的作品，潘怡帆指出，這也是當代文學所要寫的「未來之書」：建立在對自己意義同時的摧毀之上，以騰出新的空間，等待未知的湧入，作品透過被閱讀的方式，讓自己成為自己的未來之書。



圖二：「後人類時代的科技與文學」秋季系列講座第一場

三、童偉格：成為記號式的存在

所謂萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz）的「單子」，對童偉格來說，就如同空間中的鏡面彩球。

鏡面球，會反射四周所有鏡面球上，所反射的無數層次，進而形成非常繁複的景象，「想像關燈後，打出一個光束。折射所完成的整個路徑，豐富到用它自己的方式，填滿空間，讓房間發光起來。」童偉格形容這樣「單子」般的存在，總將周遭一切，折射在自己最小維度的表面上，彷彿精神、思維的最小單位，「如果單子有感情，唯一的意義，就是表面，其所有無一不是借來的。」

如此凹折著自己，嘔吐出自己，讓自己完全附著在自己的表皮，「所有創作，都在追求這樣一種精神性，以寫作追求純粹的存在，像這樣將自己凹折成球體，再沒有內外的差別。因為所有器官，都在皮膚上。外露的語言，是寫作者擁有的一切。」

童偉格以皮諾丘為喻，它首先是木偶，得到人的呼吸，成為了真的人，創作者跟寫作的關係亦如是，「寫作時的手勢，長出手指頭、長出手腕、長出身體；身體要求心靈、思維，我們總是在做這件事時，慢慢長成做這件事的人。」

那是「逆行生長的道路」，在動作中，長成了自己。

進一步論，寫作者跟寫作之間，對童偉格而言，也像在拔河，把一個存在摔進未來之中，在安裝這些字詞之際，「我」被摔進了未來，「我不會比作品落實，在字句中，我重新打散自己。我在場，或我的寫作在場。」

「寫作就是這樣的賭注。在邊界上的互相摔角，我被你丟進黑暗，或你被我丟進黑暗。」

也因此，「字母會」完成之後，對童偉格來說，當下面對的，總是失語而難以解釋的。這樣一場文學行動，有其理想的純粹性，與此同時，也已經正在重複臺灣所有文學運動不可能不重複的道路：集結創作者所有的能量，有時僅僅可能完成一個刻度。

文學運動不都是這樣一次能量爆發？及之後漫長的死寂？譬如一九三〇年代的風車詩社，只發行四期雜誌，留存一期，「我們總隔著非常遙遠的時光，置身歷史的下游，想像他們未竟的可能性。」

所有這一切，童偉格用一句話形容，都將如：「考古學裡，記號式的存在。」

譬若風車詩社的林修二先生，最終彷彿藏存著一個不被當下理解的悲傷。童偉格說，文學總是將自己拋離，「讓我不成為我自己」，同一時，林修二面對臺灣文學裡本該產生，但環境裡無法發生的，僅能將之以記號式的藏存。「我們覺得悲傷，也漸漸理解前輩們的悲傷，但這樣道路，我們如何無法不重複？」

「當我們討論『未來』時，我們已經看見最可見的未來，那無法不悲傷的景象。」而我們將它落實。這樣一場離場運動，最大的意義，其實也在運動者自己身上。我們卸下了具體的債務，同時也知道自己的局限在哪裡？」

進入二十一世紀，童偉格說，他有時會疑問，現代世界的羽翼，是什麼在限制著我們，使得「我仍然不是我自己」。他舉出歷史學者東尼·賈德（Tony Judt）的研究為例，東尼·賈德指出，我們現在理解的當代世界，不是世界一直以來原本的樣子。

當代的模樣，實已是一九八〇年代以後的事。其中，群體連帶共感的消失，對歷史學者而言，或許，不僅只是因為科技的緣故，反而是我們對群體共感的想法消逝了，童偉格進一步闡釋：「不是科技帶來的孤絕，而是我們想要追究這樣孤寂的機制，促發科技革命，在未來，在一個一個蜂房裡，彷彿如蜜蜂。」

在未來的世界裡，延續的歷史，即一個一個重複的滅絕史，我們都在相同的軌跡裡。但有沒有一個想法，能發生更具有創造性的事情？邀請、或引誘群體的共感，再次在心中活絡過來，對童偉格而言，即是參與字母會的過程中，最寶貴的情感經驗。

而文學如何迫近未來呢？「對文學的動態解釋，不是一個穩定的概念，而只對行動的人存在。這不是一個假想，而是要動手去做，去創造性的行動，敢於去思考，即使是犯錯的思考。帶著所有相對的概念，起而行動，直到這些非常困難的概念，都不再困頓你的時候……」