

卷一

搖籃在一道深淵上晃動，而常識告訴我們，我們的存在只是一道短暫的光縫，介於兩片黑暗的永恆間。儘管兩者是相似的雙胞胎，人看出生以前的深淵，通常比看他前往的那個更鎮靜些。然而，我知道有位年輕的時間恐懼症患者，在第一次觀看他出生前幾個星期拍攝的家庭電影時，經驗過某種類似恐懼的心情。他看到一個幾乎毫無變化的世界——同樣的房子，同樣的人——於是他意識到他根本不存在於此，也沒人會為他的缺席悲傷。

——納博柯夫 (Vladimir Nabokov)，《說吧，記憶》

這樣，既然有了海豹與星星，有了解釋，有了認命，有了和解，而一切又在更高層次上獲得了新的意義，那這本書顯然也到了該結束的時候。但生活不同於藝術，藝術總會有一個結局，生活卻總是以惱人的方式跌跌撞撞和一瘸一拐地繼續下去。它會推翻既有的談話，質疑已得到的解答，證明人想永遠過著快樂和有德的生活乃是不可能的。

——梅鐸 (Iris Murdoch)，《大海·大海》

「哀慟有時，跳舞有時」；在兩端黑暗永恆對望下，智識終歸虛空，也許該相信情感亦然，這會讓人鎮靜些。多年後還會想起：公路旁，樹蔭下，有兩間木屋，一間是男屋，一間女屋。從兩屋間的石板梯往下走，就到了洗瓷土的河灘地。三口洗池以頂棚相連，每口一個籃球場大，外圍的水泥牆比人還高。從河對岸山壁挖出的原土，以輸送管飛河下送，傾進洗池裡。節奏聲幫幫，幫幫，幫幫敲擊河谷。猶未下工，兩木屋無人，他推女屋門望入，只見幽暗中，屋角搭著碎花簾幕，衣物沿三條曬衣繩，半空吊滿無鎖，無窗，無椅櫃的小屋。在那明白顯示無人將久駐的幽黯地界裡，野草曠日生長，填補壁縫。下到河灘地，放眼一切銀白：銀白的煙塵；銀白天邊，銀白的夏日夕陽慢慢靠近山稜線；銀白泥窪裡，銀白的長臂蝦疲憊掙扎。

他坐在竹林外，等她下工。她和她們正泡在洗池裡，一鏟一鏟，把沉澱，離析出的泥夯實，鏟向下一口洗池；鏟到烘乾機不停轉動的束帶上；鏟進塑料袋裡，一袋袋裝車清運，送外地燒製碗盤。她們日復一日彎折了。當她們終於雙手掛在水泥牆頭，撐直自己，爬了出來，從衣褲淌出的泥水壓沉地平線，彷彿僅是因此，山壁就日復一日愈顯光禿，愈來愈險峻。她們連人帶衣入河洗工作服，簌簌擦著塑料防水布，如蟋蟀，如彈塗魚，再成群走進女屋裡換裝。再走出，她們就是孀孀，婆婆與母親了。未老也不小的她們，在樹下聊天，看那輛賣菜的發財車慢慢從公路晃來，慢慢地這麼準時。河灘上用砲數響，男聲沿河叫喚：要放土水囉，未起緊起囉，要放土水囉。片刻，管線起先嗚咽，繼而轟隆隆蓋過自傷。銀白色的廢土水從洗池排出，流進河道，休耕的田，沖向出海口的墓地，與天邊月亮的

表面。讓一切更無差別，更無法暗去。

海還是海，月還是月，在他心底暗去的，還是只有那兩間搖搖欲墜的木屋。提著菜，走在她身後伴她回返時，他總看著她的背。他總覺得，背上隱隱透出黑色的反字。他思索著她們，與他們共同的習慣：在每件衣褲內裡，都以簽字筆題著自己姓名，或畫上特別的符號。當她們與他們換上工作服，潛進一向濕熱的工作地，那些暫且脫下的乾淨衣褲，如此家常地一一張掛著，如索引，如空氣裡寄名。那種詞與物聯繫的方式，總給他奇異的感受。如「長臂蝦」族滅絕，或「月亮」逸離衛星軌道的多年以後，人們將從牠們與它們的名稱，默想牠們或它們曾存在過的樣子。像她（他）們正默默告知他，有一天，她或他，將無法再從工作地生還。

多年後的新春，一切皆鎮靜過去，連陪伴她多年的狗也死了，被她收藏在屋外曬衣場地底。地很平，因日日踩踏，幾乎寸草不生，令人很難把握那條狗準確的位置。彷彿牠還在底下走動，日日探勘著地熱。她變成一位較和好的母親，或更真摯的電視兒童。有時，他坐在她旁邊讀書，陪她看電視，溫習戲劇的百年套式。當她睡著，他轉小音量，那時的家屋如靜靜下雨的飛行器，在無為軌道上旋轉。她醒來，揉揉眼睛，看螢幕一會，國語，陳述一個客觀的事實：「世界快滅亡了。」文靜的天使飛過。「啊？」他問。世界快滅亡了，電視說的。在她昨天獨自看完的一部紀錄片裡，科學家模擬了世界末日的方式。

這麼說吧，想像有隻草履蟲，叫小明。小明能自行細胞分裂，繁衍後代；但它最想做的，還是日日去找另一隻草履蟲小華，進行體液交換。這最原始卻最對等的愛慾活動，常存在小明那虛構的心臟裡，它因之而生。這天，小明照常沿瀉湖邊游動，去探訪小華。突然，冰河期降臨了。冰河期從極圈，從最高的山頂，從最遠的海上封固全球，轉眼抵達小明所在。瀉湖結凍了，小明左近的一切生靈，包括小明，也全都被凍結了。但小明並不知情，它隨「去找小華玩」的想法移動，猶以為時間會照常一瞬一瞬過渡下去。小明無以預期：下一瞬將被擱置億萬年。億萬年間，地球板塊重整，小明的世界漂向極地，疊進永凍層。彈塗魚登岸，鳥類飛行，恐龍稱霸，哺乳類從鼠輩走到人類；文明演化，革命誕生，神學多次復活為世俗倫理學，量子物理首度伸進科學那令人恐懼的測不準之核；世界翻覆了無數次，草履蟲小明仍然被封存在那未完的心緒裡，渾然不見這一切。

新千禧第一個十年，一位愛斯基摩媽媽不再能在自家後院挖洞，當自然的冰箱，因為這樣晚餐會流浪到隔壁村去：冰層正在自溶。溫室效應加劇，南極洲一部分露出裂縫的冰層，從地底冒出大量易燃氣體，一擦即燃。科學家擔憂，當這些氣體改變了空氣成分，「熱情如火」，或「你的撫摸讓我燃燒」將從言情比喻，變成寫實白描。科學家更擔憂，這些冰層將如打開的潘朵拉盒，釋放出大量人類未曾接觸過的古單細胞生物，有釀成瘟疫的可能。但也許，瘟疫還並非最可怕的事。

想像永凍層繼續溶化，終於，小明的世界被解凍，小明活過來了，過往億萬年對它而言並不存在，只是結凍前的那一瞬，接上了解凍後的這一瞬。小明「看

見」了什麼？兩個世界，在它連續執行的心緒裡，如蒙太奇般被嫁接在一起，一切堅固的都消失了，世界轉眼不同。「突然」，小明覺得餓，小華覺得餓，所有故瀉湖地裡，一切被溶出的生靈一起都覺得餓了。這比愛慾更基礎的本能，這被擱延了億萬年的空虛，遠非人類經驗所能理解。飢餓令這群古生物跳躍，滑行，飛翔，在那樣活化的空氣裡拚盡最後力氣遷徙。於是它們如剽悍的遊民團，如劫掠的騎兵隊，從地球兩極風行草偃兩路進食，將地表上一切動植物，建築，書籍，車輛，船隻，全部消化殆盡。

這就是她在電視機前，一手懸空半握，一手指出路徑，要他去想像的畫面：從南北兩端，這顆天藍色小行星照緯度一圈圈暗掉，如房間一一熄燈的旅社。所以，遠遠不是星際大戰，或小男孩原子彈丟包那樣喧嘩慘重的炸裂景象，世界末日是一陣基於本能的微風，讓撫過的一切如煙塵散滅；是寂靜的時光疊合：早在人類出生前就被冰藏的，如今被喚醒，吞噬生命所在的短暫光縫。

納博柯夫回憶錄開頭的意象，也許轉化自屠格涅夫的《羅亭》，羅亭初登場的講演：

「我記得一個斯堪的納維亞的傳說，」他這樣結束道，「一位皇帝和他的武士們圍著火堆坐在一間黑暗狹長的茅屋裡，事情發生在一天夜裡，在冬天。忽然，有一只小鳥從敞開的門裡飛了進來，又從另一個門飛了出去。皇帝說，這鳥兒就像人在世界上一樣，從黑暗中出來，又向黑暗中飛去，它在溫暖和光明中待的時間不長……『陛下，』年紀最大的一名武士說：『鳥兒在黑暗中也不會迷失方向，它總能找到自己的歸宿……』是的，我們的生命短暫而渺小，但是一切偉大的事業都是由人來實現的。人應該意識到自己是完成這些偉業的工具，以此取代人生的其他樂趣。這樣他就能在死亡中發現自己的生命，找到自己的歸宿……」

這類人生訓示，是早生於羅亭一百多年，維柯的本職學能。幾乎每年開學，負責修辭學的維柯老教授都要登壇演說，重宣學問之道。老教授反覆說：一切人類知識，在促人自知；在以盡量短的時間嫁接往者心智，從而學會理解與寬諒。這是人文學者追求的智識蒙太奇：將短暫無序的個人生命，以群體連帶感，剪接成一條潛入死亡的光，以此僭取死亡的永恆性。理解，寬諒，與死亡和解：「這樣他就能在死亡中發現自己的生命」。

多年以後，他已習慣這類論述的基本流程，看一神論的形上神學，如何衝破時空，造取捷徑，追趕並補寫西方近代人文學者，從希臘城邦借來的世俗倫理學。他猜想，其中最龐大的人類心靈工程是，神學在此，就地誕生為世俗倫理學的核心，因此形成這樣的悖論：一個人謙抑崇拜上帝，是爲了在公眾事務中，在有限生命裡，讓自己表現得「更像全能的上帝」，去「確實地知」，「正當地行」與「高貴地說」。維柯艱辛為西方後代學術驅趕異教，擬造歷史的純淨與完整，去推算出一個人間使命的可能。這亦是羅亭的抒情之道：在那初出場的代言之夜裡，他

以一個被「淨化」過的異邦傳說，擄獲許多同族的心。羅亭的個人魅力，在於他總宣示「對」的話。而藉助一點記憶力，讀者將知道，羅亭的命運，已寫明在他最初的話語裡：這是一個關於羅亭與眾人，終於確認死亡是對他而言，是惟一一件他能做「對」之事了的故事。

憑藉記憶：惟有記憶存在，人才有和解的必須與可能。阿茲海默症侵臨，詞與物日漸失聯，梅鐸問：「人怎麼確定自己瘋了呢？如果我瘋了，人們會告知我吧？」那是在早期，記憶突然的空洞，還像水中自然升起的氣泡般輕盈，通常帶來無傷的尷尬。但她感到驚恐的是，這反諷如此簡明：她是作家，而在餘生中，她竟將連怎麼稱呼事物，怎麼拼寫字彙都忘了。她當然知道自己將航向的，並非真正的「瘋狂」，而當病症加重（一定會的，醫師說：這無法阻擋），過了某一刻，人們將不再能告知她任何事，以指名道姓的方式。

也許，作家只需要方寸小的自由，就能去過合於大多數人道義的生活；只要腦中那裝載索引的小小暗房依舊活絡，她就能召喚，能折扭，能幻化出詞與物的新關聯。是以海豹與星星。作家的自由卻也小得偏執：倘若忘記「大海」這詞的意義，那佔世界十分之七大的水體，於她有何用？倘若不能用「月亮」的語意，索引存在過的每個黑夜，確認那盈虧變化的確實是同一張沉重的臉，那時間是什麼？人們在種種苦難取走自己性命前一刻，都可能猶能寫作，讓文字代她生還，惟獨阿茲海默症，文字提前背離作家的生命，不容協商。

阿茲海默症僭越人們腦中各自特異的暗房，將那裡曝光得一片銀白，沒有差別；只有在斷層掃描照的反影中，它看來才會仍是一片漆黑。其實，那裡除了光亮外，沒有其他的了：生命中的許多大魔法師；預擬過的許多人類和解方式；暱稱過的寵物；心愛的散步與回返的路線；連莎士比亞都不在了。只有照料病者多年的貝禮能自嘲：當阿茲海默症愈惡化，病人和家屬就愈好受。因為不再有個人的獨特性，所導致的情感煎熬了；因為情感願力的神秘能量，與記憶，一同在病者腦中的暗房裡消解了。也許，這是人的心智所承擔的種種時間暴力裡，最橫暴的那一種了。那是非自願的自殺。令旁觀者悲傷的是：病者每奮勇活過一日，就只會曠日更忘卻「死亡」的意涵為何，直到無知地死。

惟有記憶存在，人才有和解的必須與可能。這麼一想，所謂「個人自由」，總也是要在自願解開記憶牽繫後才能獲得。大約與梅鐸寫作此書同年紀時，抵死不肯輕諒，不願忘卻的盧梭，流亡到梅鐸曾細筆捕捉過的那片海濱。四年顛沛流離，中年逢病的憤鬱，或明確就是如《大海·大海》中的阿羅比，那樣孤獨望海的歲月拖磨，使盧梭疑似患了被迫害妄想症。他琢磨腦中一長串仇人名單——狄德羅，格里姆，伏爾泰，休謨等，喔，還有自己岳母——勉力寫成兩部《懺悔錄》。他重新確認往事：既溫柔緬懷，也嚴厲陳明他人對「我」的傷害，記述自己如何與他們一一決裂。更重要的，是要反向證明在自我記憶中，自己其實並無重罪可懺。

正是這同一位憤恨不平的盧梭，為西方人文教育，重新構思出純淨，永恆及身到深入內在的師徒情感。亦是這同一位盧梭，在論及世俗倫理時，如今看來極

有先見之明地，要人們節制對國家的「認同之愛」。《社會契約論》：統治者對人民沒有先天的所謂「愛」，人民以屈從於宰制，償付統治者對他們的保護。所以，國家首先，而且理想狀況下，應該就只是一種維護全體人民生存權的組織。因為這單純原則，執政者任何以「愛」之名，要求人民爲了捍衛國家存有，正常運作或抽象榮譽而犧牲生存權的要求，事實上乃是對國家定位的倒行逆施，是對國家品格的深層踐踏。

他的思維曾如此聰慧，以冷靜而彷彿不需要論證的話語，直達事理深處的悖論。就像他無奈指出社會事務的真相，是人人交出一部份自我，以殘缺的個人羅織公意，西方文明在他的分析下，體現爲人類以「自我完善的能力」，使自我不斷衰退的矛盾過程：時間作用下，文明人的邪惡與高尚差別不大，兩者最終都促使人成爲統領自己和自然的暴君。是以「群居」：個體能力的差別，使所有人都能以合於階級的方式，發揮他們最大的能力，共同使世界朝向敗亡。

人類奔赴壞毀的意向，如此頑強而必須，於是不可能有一種不自我敗壞的人爲組織。然而，他依舊夢想，將自己真正想望的理想世界，落戶於野蠻與文明的夾縫間，那個人們剛結束流浪，走出森林，初次真正看見彼此的無名年代裡。那個年代與它的前身與後世相比，顯得那樣短暫，短暫到人們確實察覺對彼此的情感，但尚不及以「愛」彼此羈絆。簡直就像對一道縱逝光縫的留影，對那個想像中的無名年代，《論人類不平等的起源》夢境訴說：「人類生來就是要一直停留在那裡的，並且這種狀態是人類真正的青春。」那個心智的青春之夢，啓迪了西方人類學。那是以盧梭爲大魔法師的李維史陀所定義的荒廢之地。並非不重要的是，李維史陀將要複印盧梭的憂鬱，以盧梭的語調，再次暗示文明的無可救藥。

於是，有了森林與少年，有了洞見，有了啓示，有了夢外之悲，盧梭依舊憤鬱的中年，對他而言，也就比梅鐸以通俗劇語境建構的阿羅比更複雜深邃，更令人牽掛了。似乎，時間日復一日積累的作用顛簸且殘缺，刻蝕力卻難以計量；而就推翻談話語，質疑解答這點，他常不禁懷疑：真實人生的中年期，才是人類心智，真正的青春期。再一次，這讓真實人生顯得那麼短暫；讓心智那鎮靜無惑的真正成年期，那樣難容人以肉身健朗邁入，並以書寫生還。

大海與人瑞，兩種生還者。李維史陀：從孩提時代起，海就給我複雜感想，海岸潮間帶深深吸引我，但那一大片水使我受挫；在陸上常見的多樣性，我覺得海以令人難受的平坦與單調，將之一舉毀滅。那一大片水對他無用。是否能說，這亦是盧梭偏執面海時的感受呢？李維史陀及他之後的西方人類學，從自信是「抱負最大的科學」（馬凌諾斯基），走向本體論的自疑：在文化相對性的必要與侷限下，詮釋的限度何在？也就是說：誰有權報導？而該如何報導，才能免於粗暴與僭越？真實人生中的時間老人，無法完全解決這個觀看視角的問題。

李維史陀認爲，就像出航是爲了將遠方話語，帶回出發的港灣，人類學的最終目的，還是內省向人類學者所從出的那個社會的：人類學者在對異文化的結構觀察中，學會轉換觀察自身社會的方式。那麼多旅程，那麼多奇遇，那麼多繁複的思辨到最後，李維史陀能做的，還是將一切歧出，統整於西方文明能掌握的二

元辯證。《野性的思維》：成熟於新石器時代的「野性思維」，「通過通信活動迂迴到物理世界」（最簡單說：在抽象化後獲得了實證性），而現代的「科學思維」則「通過物理學迂迴到通信世界」（通過實證性後轉向純粹抽象化），但無論如何，「這兩條途徑肯定會相遇」，因此：「人類知識的整個過程就具有一種封閉系統的性質」。

趁記憶結構猶在時結案了，系統封閉了，凡歧出者都是孤例，或時間進程中尚待歸整的變化物。李維史陀如此，和討厭的旅行和解了。巧合的是，李維史陀跨越那麼孤獨的海洋，捎回詳細的論證，為人類知識結案時，正好與他心中的大師盧梭，在困境中寫成《懺悔錄》第一部時同齡。情感願力深埋在記憶底層，確實具有如此神祕的能量。然而，因為記憶猶在，時間持續，與那一切和解的同時，寫作者面臨的乃是真實人生的解離。李維史陀：由於總是經歷突然的環境改變，置身家鄉，我在心理上已成殘廢。以精神徵兆論，他對「有序的整體」之追求，導因於一種異文化與己身所從出的文化，對他已然同樣疏遠，同樣日漸陌生的焦慮中。這大約是一種拓樸學的混亂：每一次回返，都在內心，讓自己向更深處退隱。最後，這位職業旅行者無處安居。

大海和人瑞都告訴我們：在短暫無序的人生裡，這成了智識與情感健全者，必須支付的日常。

這麼說不太容易讓人明白，所以他編造一則關於納博柯夫的小故事。這麼說吧，納博柯夫的童年十分完美：有一對父母，不太管教他；家常寵物是匹馬，居然聽人話。他毋須外出求學，也毋須像胡適先生一樣，向三座山頭外的鄰居借書回來抄，而是由父母為他收集來世上第一流的教師，在他的莊園裡隨侍教讀。英語，德語，音樂，舞蹈，騎術等，他的時間被妥善切割與編排：安居在自己家中而有安適如歸之感，是好孩子道德的一部分。在所有學習中，他最喜歡的，還是研究蝴蝶：每個星期三早晨，是處決蝴蝶作標本的時間。到那天，他不必保母叫喚就自動起早，穿好燈籠褲，快步進餐室用早飯。他盡力喝下一杯杯摻甜果醬的熱茶，拍拍肚子，戴好海軍帽，扛起半人高的捕蝶網，獨自走向屋外的大草原。

初春清早，天剛放亮，野草蒸起和暖的煙；地平線被朦朧推散，崎嶇中更顯廣遠。他的海軍帽跋涉過霧海，捕蝶網如帆，導引他向那條世襲的淺溪。一到溪畔，就天寬地闊了，煙霧絲縷順過溪面，一些常見的黃白小粉蝶輕靈飛躍。那是春之生氣的證明，但並非納博柯夫的目標。蹲著小燈籠褲，在溪畔欣賞一會風景，直到有了尿意，他起身，到特挑好的，野莓叢邊的濕泥地上，迂迴放盡庫存。他躲到一邊靜待，感受大草原薰風吹過，鮮花與朝生之蟲的氣息，帶起濕泥地上阿摩尼亞的味道，散進大氣裡。他知道蝴蝶熱愛這氣味，彷彿美麗事物必有陰影。他殺伐，是要為其剪影，置進無臭無味的永恆框格裡。

他安心靜待，看薰風召來牠們。是的，牠們都來了，從西伯利亞，從東歐，牠們乖順受召而來，就在那片濕泥地上，各式各樣的蝴蝶逆時針旋成浮動光柱，陶然降臨。所有顏色映照世上所有可能的光譜，於是在他眼前，合成一道如此完

美的白光。他深受感動，泫然欲泣，但仍總惕勵自己，要謹慎挑選其中最珍貴難遇的一隻。

話說，就在這備受恩寵的一天，這年這月的這個星期三，他簡直不敢相信自己的眼睛：在那道光柱裡，他一眼望見了傳說中的彩虹大王蝶。彩虹大王蝶，嗯，怎麼形容人們才能懂呢？彩虹大王蝶，是，蝴蝶界的麥可·傑克遜。牠神秘，遁世，純真，陰暗，舞步奇特；百年難得一遇，真遇見了，平均每四分鐘會讓一個人暈倒。總之，若能保有牠，一名捕蝶人將不再殺伐，永遠止息這項志業。

年輕如納博柯夫，他仍明白，遭遇彩虹大王蝶即面臨命運交叉點。義無反顧，他必得抓住牠。他雙手顫抖，脫掉海軍帽，低舉捕蝶網，屏息，靠近牠。覷透時機，他揮網，迅即壓地。他抓到了，再次確認，真在網裡。他一手束緊網口，像提起千斤重物，狂奔回家。進實驗室，到玻璃箱前，將箱頂推開一道縫，小心翼翼放牠進去，推回箱頂。他摸索著連通玻璃箱的橡皮管到另一端，打開毒氣瓶。他兩眼不眨望著飛行中的牠，靜靜等待毒氣瀰漫玻璃箱。一秒一秒，空氣的成分在改變，只是無色無味，難以察覺。牠仍在迂迴飛行，各種角度，織紋般的蝶翼發散靈動虹光。靜靜飛過死去的那一刻，牠仍以飛翔之姿輕輕降落，落在箱底，如一枚完美的勳章。

成了，他想。他讓玻璃箱大開，驅散毒氣，捧起牠，以各種角度，看牠猶然栩栩如生。永息吧，他安慰牠：我會收藏你。

課不上了，話不說了。在書桌前，納博柯夫手捧臉那麼大的標本盒，日日與牠對望，不捨離開。寵物馬因寂寞過度，暴食過多苜蓿撐死了，僕役來報訊，他說：「喔。」目光不移。成群教師在書房外觀望，他們覺得，其實是他被牠給收藏了：這是一種相對遲緩的處決，恐怕他將要永遠呆望牠，直到體內臟器一一腐爛。整個書房漸漸地愈來愈像毒氣室。眼見他那麼度長假的父母，將從巴登回返了，教師們開會，商量如何是好。最近的鎮上有市集，他們決定拖他出去玩，總之無論如何，先讓他離開書桌上的標本盒。於是任務編組：一組教師陪玩；一組教師趁空灑掃書房，製造讀書氣氛以示家長。他們拉開書房裡鎮日不曾拉開的窗簾，讓光線照進，照亮一室塵埃。

塵埃在光中跳舞，德語教師看呆了，一不留神，手中雞毛撻子重重揮過書桌，掃起標本盒。標本盒飛起，凌空撞擊牆面。德語教師驚呼，但已經來不及了：一撞擊牆面，標本盒的木片即刻四散，彩虹大王蝶彈起，飛到窗前受光，就在那光裡，就在高空中，彩虹大王蝶的羽翼碎成八片，碎成十六片，三十二片，六十四片，碎成無數不斷下墜的晶瑩粉塵，在光瀑中還不斷碎裂，終於完全消失在白光中，什麼都看不見了。無聲無息，牠不見了，溶化在光裡了。教師們無分國籍一體傻眼，心聲：「糟了！」驚駭稍息，他們再開會議，以教師觀點，賦此意外結果，以對學生長遠將來有益的正面解釋；同時決議，盡速完成清掃，暫時誰也不對納博柯夫說明此事，觀其行而後動。

納博柯夫回來了，進書房，找不著牠。他以各種語言問遍教師們，但只見教師們全都歪著腦袋，他就是問不明牠的下落。他很聰明，摸索著懂得了：牠無論



原因為何，是不在了。他有教養，並不哭鬧，課也恢復了，話也願意說了。課堂中，他雙眼澄亮，一一專注看著教師們，彷彿要把他們說的每句話都吞下去，全都學會講。這種專注漸漸令教師們十分不安，尤其德語教師，時常半夜驚醒，想著他的眼睛，恍如某種繼續延長的密室行刑。德語老師請長假，背起行囊，消失了一陣子。納博柯夫沒有忘記他，獨自一人時就用德語自問自答；睡前最後念頭是提醒自己，夢要用德語作。日日飛快進步的情況下，當德語教師終於背著行囊再回來，當納博柯夫從書案抬起頭，略過問候，德語，直述句告知他「您變瘦了」時，教師明白，無可遁逃了。

教師別過頭，透過窗，遠眺室外的光。他拉把椅子，與納博柯夫隔窗對坐。他說那隻蝴蝶真的很漂亮，獨特，難得。他說他最遠去到西伯利亞，以及東歐，在極冷的夜也並不安寢，而是坐在曠野上，架起床單，圍著油燈，持續試著運氣，看有什麼會出現在光前。因為他總以為，被光給收回的，該由光給吐還。停頓，他深吸一口氣。終於，他笑說，終於啊。他彎身，從腳邊行囊慎重翻找出一樣東西，放在納博柯夫面前的書桌上。那是一個標本盒。你看，教師對納博柯夫說，終於讓我抓到一隻一模一樣的了。納博柯夫低頭，手扶標本盒看著，看著，眼淚靜靜流了下來。教師感動了。教師伸手拍拍他的頭，嘗試安慰他。別難過，教師說，你看，你的蝴蝶回來了；不過，也好，哭哭也好，好孩子，哭吧哭吧。教師起身，行囊上肩，走出書房，他想著，總算，現在總算可以睡個好覺了。

他望著教師離開，有生以來，第一次不能克制眼淚，第一次感到如此悲傷。他想像從西伯利亞到東歐，究竟有多少夜行者死於床單上的殺伐。他想像那樣珍貴的彩虹大王蝶，在教師眼中看來是什麼模樣。他想像在有限生命裡，人對人的償還與安慰，各種形式的。他並非不知教師的勞苦與誠心，他只是不無悲傷地猜想自己的德語終究學得還不夠好，以致他忘記該怎麼跟教師說：老師，您抓到的，這隻羽翼織紋相似的東西，甚至不是一隻蝴蝶。是一隻蛾。

相似的雙胞胎：生命自有其異質的正義，容量大於死亡。因為每個生命涵容的死亡，大約總是複數的：某一次是真的；某一次消散在光縫；某一次，因為並不真正理解的他人，嘗試真誠地安慰他。

最後那次不知怎的，特別讓人，為了一種回返而哀慟。

## 微小的失能

我從未有過一次，打從心底相信自己是活著的。你知道嗎？週遭的事我一點都抓不住，總覺得，一下子明明在那兒，一轉眼又不見了。

——卡夫卡（Franz Kafka），〈一場掙扎的描述〉

班的聲音吼了又吼。「小王后」又移動了，得得的啼聲又均勻地響了起來，班馬上就不叫了。勒斯特很快地扭過頭來看了一眼，又接著趕路了。那枝折斷的花耷拉在班的拳頭上，建築物的飛檐和門面再次從左到右平穩地滑到後面去，這時，班的藍色的眼睛又是茫然與安詳的了；電桿、樹木、窗子、門廊和招牌，每樣東西又都是井井有條的了。

——福克納（William Faulkner），《聲音與憤怒》

新錶使用手冊附一警語：「請勿於晚上九點至一點調整時間，這樣能夠避免手錶龍頭蕊被轉斷。」他以爲，這是隱喻：那極巨大，與極纖細的。是巫術指南：他該記取，在某些黑暗時段，校準和毀壞原來相近。人於哀悼中，經歷一種黑暗，巴特說，可怕的是，它斷斷續續，卻又不動如山。這或許是說哀悼者的心，就像中歐內陸，定期會氾濫成湖的平原，表面看來生滅自然，但其實，能在那裡常駐的生物，都已爲了適應斷續枯榮，長成特異的樣子了：沒有一株倖存的草，不是爲了避免自己被水灼傷，而奮力拉扯莖幹，長出永久的水中葉。這或許亦是說，哀悼是這樣的：當我惜愛那人，假設那人是發光體，從至高處摔落向我，發出呼叫，我將見證那人的慢速星散，或遷就速率的分部重整。因爲距離是那樣遙遠，我首先望見那人拖曳光芒，劃過闐靜夜空。良久，呼叫才如同聲瀑，在我耳邊順序炸裂。最後，那人才終於如同一枚揮燃殆盡的隕石，黝黑無聲地墜落我面前。因爲是這樣綿長的死亡觀望，所以我其實不該說，我惜愛那人。雖然，我已捻熄一切燈火，平靜所有日常燈火，確保那人跌進的，會是一個純粹的永夜，直達我左近；確認在那黑暗的等待裡，我所見聞的，已經都是他。

記憶的保存領域，原就是各自離散的：記憶依感官之別，分存在大腦各個房間裡。或許記憶的本質，原就是散失，是疏遠，是分門別類的遁逃。可怕的是，哀悼以記憶的分存，全身涵蓋我。將泡綿耳塞塞進耳洞裡，像處於兒時盛夏的午後，不小心睡著了。醒來，心中一陣驚慌。無端記掛一些事，比方說，睡時若發生山崩，地震，土石塌陷，醒來，發現自己被埋在地底某處，還活著，但卻被壓住手腳，動彈不得。就這麼在黑暗中睜眼看著，無能自行取出耳中的泡棉。被隔絕了，除了自言自語，聽不見任何聲響，那時，該呼喊嗎？是否該像報廢在無垠真空裡的太空艙，盲目而規律地，向虛無發送單音訊號。一秒一秒，一年一年。害怕一種失能，在不久將來終有一日，肉身成爲自我牢籠，像不完全變形的格里高爾。害怕因肉身失能，而被親者幼兒化了：當他們開始五官集中，上身前傾，

放慢語速那樣說話，彷彿也正向著他的臉，曠日廢時發送重覆而無望的信息。那過於親暱，也過於疏遠。想起孩提時代，一位過早癡呆的父執長輩，在一天中隨便哪刻往樹下一坐，自在舒適度過一整天，肉體健全比起智識，比起情感，如此可能更是個人自由的前提。想起有時，人們會不自覺用過大音量，跟視障者說話，彷彿他們也一併聽障了。想起一位安寧病房的病者，因為厭極親者育幼式的關照，感歎說：「愛之外，一定還有別的什麼，我想去看看。」

想起遠方。想起「病至將死，所餘者惟風格」這句總令他沉吟的格言。想起那些主動從「愛」中疏散的人們，「風格」之為物，他猜想，大約是一種削減：情感上，關係上，想望上，減到一無可減，減到扣問死亡時，不存在一點自憐，減到不為任何人的不捨再多活一刻，「風格」可能也就昂然成立了。當然，弗洛伊德要問：倘若不是出於對自我的愛，一個人追求「風格」做什麼？他會以擅長的二元思辨，說明對自我的愛，促使人們藉由追求風格，來形塑超我；但超我這監視機制，同時帶給自己巨大的痛苦：衝突，人類心靈的基本原型。

從 1915 年起直到生命最終，弗洛伊德反復問：「什麼時刻，人會失去愛的能力？」他發現，原慾在人睡眠或抑鬱時，會自外在對象撤回，冷縮，形成壓抑。對同一對象，總同時存在的愛與恨，在潛抑時分道揚鑣。強烈的愛，留在意識層；而一個人會期盼自己對所愛對象的感受沒有混雜，他會選擇忽視恨，於是恨別無他法，只好遁入潛意識中。恨因為遁入潛意識，像被掩埋的龐貝城一樣，得以完整保存，只以斷續瞬間的形式，偶爾閃進意識中。精神官能症者的種種舉措，如道德潔癖，自責自貶，繞瑣碎事物打轉等慣習，甚至是畏懼，歇斯底里，妄想等徵狀，簡單說，是爲了謀和這兩種強烈的情感：病至，以自覺或不自覺罪惡感的方式，取代對所愛之人的強大恨意。

抑鬱近似哀悼，兩者都冷縮，都對外在事物失去興趣。抑鬱者還習於譴責自己，隱隱期待著，召喚著懲罰儀式的降臨。倘若他們能順利抱病而活，他們的餘生，將以個人風格化的方式，一再進入哀悼時態的黑暗中。哀悼自我，作為倖存者，或某種形式的遺族，失去了曾經與自我關聯甚深的認同對象。因此，超我，這一總給自己帶來責難式評判的心理機制，隨哀悼的儀式性預演而生。它助人克服對死亡，或一無所有地寂滅，不被記憶地隨時間消散的恐懼。它深愛並痛恨自我，要自我在有生之年，認真面對將臨之死。弗洛伊德所謂的「命運官能症」：受苦者會想重複已經壓抑的痛苦，不由自主，似乎是基於命定的，想要一次又一次，重複去經歷同樣的災難。

本於對愛的二元見解，弗洛伊德反對「宗教情懷」，或如一次戰後美國總統威爾遜一樣的「救世主」。他認為，這類過度被超我役使的人，在認同上是複雜的：似乎，以愛之名，他們永遠在尋找可以慷慨施予感情的年幼夥伴，毫無條件地付出，並教育這夥伴，直到自己再次被背叛為止。他們重複著強迫性精神官能症者的儀式性行爲模式，以「殉道者」之姿，生意盎然地尋求毀滅。

爲什麼尋求毀滅？基於對自我之愛。每當清醒無夢時想起弗洛伊德，想起此類論述的迴旋，他格外覺得人生，不是任一個人的心靈，可能無憂存有的境地。

爲此，多希望人的心靈，像某些甜美易癒的故事裡寫的那樣，不會因任何事，留存永久的壓痕。

隔鄰仍在開轟趴，大學城好歡樂。小男孩覺得自己快要做壞事了，將會殺傷自己所愛。門前來來往往，有許多馬車，空洞空洞駛過，小男孩看著。內在聲音告訴他，該生一場病，以限制自己行動。彷彿自殘的巫術，他於是突然對馬感到極度恐懼，真的病了。這是弗洛伊德的《小漢斯》。他總記得其中，某些悲傷如詩的分析：弗洛伊德說，對這男孩而言，未來，和世故知識總是姍姍來遲，於是時間，終於不再能教會他新事物。男孩需要生病，因此獨自召喚病的君臨。病是惟一一種能親力親爲的防禦：與病發時狂暴而反覆的「虐待－受虐」行爲模式相反，他召喚病至，是爲了靜靜護衛所愛。他的病的實質，完全仰仗他出於善意，想獨力驅逐某些本能天性。

弗洛伊德確立了所謂「正常」與「不正常」的分野，本質上的薄弱：精神官能症者和正常人一樣，對不確定性和懷疑有所偏愛，但比正常人更強烈地，執迷於這些不確定性，並深深爲其所苦。這些不確定性主題包括：父性，壽命長短，死後世界以及記憶等。在這些方面，運用自己深深爲之所苦的，主動去創造不確定性，是精神官能症者慣用的方式之一。這造成一種深邃的景觀：似乎，所有精神官能症者的「目標」，如弗洛伊德所言，是爲了遠離現實並與世界隔絕，惟其如此，他們才能在正常人環伺的世界裡生存。

世故知識。「世故」最初始的意思是：世間一切事務。三十歲的弗洛伊德精神樂朗，對一切都好奇，都想知道。他最大的理想是當一名「業餘者」，能擁有一座圖書館，或一艘載有研究所需器材的船，以及最重要的，大量自由時間。他原則上，是十八世紀啓蒙運動的遺族，講求實證，厭惡任何誇大的形上學。他的精神分析，一種注重聯想的詮釋技術，最大目標是爲描繪出整個人類世界，如何不受遙遠的神性，而是受「盲目、衝突和世俗力量」所支配。爲了臨摹科學，他全力導引精神分析，向一個可以量化的潛意識，與過往記憶畛域而去。在那個世俗時間的晦暗源頭，「沒有無關緊要的夢境煽動者，因此也沒有天真無心機的夢」，每個嬰兒，在生命最初始，就有他將一輩子爲其震顫不安的性慾。

如各自揹負裝備的旅人，每個人在自己人生裡，都是傷害的倖存者。這大概是弗洛伊德站在城市窗邊，複眼望見的新視野：滿街都是精神官能症的潛在患者。城市的中產階級教養，讓談話療法成爲可能。所有出現在諮商室的「病人」，教導弗洛伊德致力成爲一名善於聆聽的「他者」：分析者把自己當作一塊冷靜的「布幕」，提供被分析者投射他的情緒，他的愛憎，感情或仇恨，希望與焦慮。精神分析仰仗的「移情作用」，因此是「兩個個體間的交流」：當被分析者懷著自大妄想，或者被罪惡感所糾纏，讓他的世界，以及立足之處扭曲變形時，分析者既不是去讚賞，也不是去責怪他，而是精簡地指出，什麼是被分析者實際說出來的意思，提供有治療意義的現實觀照。

這讓精神分析的具體方法，彷彿是要拼圖一般，拼出一齣齣類如家庭劇場的

密室傷害劇。弗洛伊德明確使用的是「墳墓」這一比喻：由精神分析過程所揭示的童年時期，對病人來說都是經驗的「墳墓」，令人憎惡的黑暗過往；而故事中的壞人，大都是女傭，家庭女教師，或是其他僕人，令人遺憾的，也包括教師，以及「天真的」兄弟們（「父親」的延伸）。在這類傷害劇中，什麼是「現實」？分析者大概是要為被分析者指出：為了能在自己的人生裡繼續倖存，心中懷有一座巨大的墳場，其實並不可恥。

一種結界，或大魔法師式的形體重塑。一種基於善意的悲觀，一種強力的詮解，與意義的返還。無論如何，對他而言，是一種飛揚且獨斷的文學話語。也許，任何精神性的言說都使弗洛伊德疏離，「實證」的他，不能不以性來詮釋愛，或世間任何一種可以「愛」命名的情感。奇特的是，整個精神分析臨床諮商的核心，卻是在技術性地使用「愛」這種情感。幾乎可以這麼說：「愛」是治療行為必然的副產品。弗洛伊德認為，分析治療環境中，病人會對分析師產生移情作用，分析師應該洞悉這種激情的虛幻，並「善用」它，把病人對分析師的需要和渴慕，維持在一種對治療有助力的狀態。意即：讓病人在這種激情中辨識，陳述自身的痛苦，而這正是疾病賴以治癒的一個媒介；分析師應該節制，耐心且毫無情緒地面對這個過程。想用鼓勵或安慰病人當作治療的捷徑，只會讓病人的精神官能症紋風不動，重新落入平日的思考習慣，而這正是精神分析要致力克服的。

簡單說，這是一種以「愛」為籲求，要病者離開隔絕現況，前往「愛之外」的導引：最好的精神分析，理應是一門幻術，在這心靈幻術裡，「治癒」，即意謂病者終能被獨自留在自己的人生裡，忘卻對分析師曾有過的激情，忘了自己如何被治療過。這當然，亦是一種獨斷的告別。這是「療程」的基本意義。

當他徵斂情感，「善用」它，並衡量著要適時終結它，他其實走在一個危疑的邊鋒上，如世間任何一位，以操作他人心靈為業的僭越者。當然，他首先已經不是青年時代的「業餘者」了：「我」所護衛的「真理」和「我」一樣，愈來愈不容冒犯。他是精神分析的「宗師」，五十歲，弟子獻壽桃，以獅身人面史芬克斯紀念章，銘刻他為「偉人」，令他深受感動。現世則對這位心靈僭越者，提出一個新的史芬克斯謎題：什麼人，可能真如一具性能優良的流線形艙梭，在早晨，在中午，在傍晚，自由進出他者的心靈，由人投射愛憎，卻免於隨之變形，或甚至瓦解？

人：早晨四隻腳，中午兩隻腳，傍晚三隻腳。食人的史芬克斯省略黑夜，那所有旅人躺平歇腳的失能時刻，大概因為，那樣的時刻對神祇而言，果真並無滋味。或者，黑夜在寓意上是漫長的死亡。其實，日常的深夜，那心靈最冷縮之時，恆常是人與自己最瞠目相對的時候。那也許，如高夫曼描述的，監獄裡的囚犯「坐著讓人畫像」，以讓守衛將其形象默刻心中的呆滯時刻：那個監視著「我」的「理想的我」，如此夜復一夜，重新審視將要不堪形體，如此瑣碎的「我」。有時抑鬱，有時歡快，那同樣既是重複的親暱，也是無望的疏遠，無論如何，只是「我」的不完全變形。歡快時，他昂然草擬計畫：想看的書，想去的地方，想做的事；如同時間是一座龐大的購物中心，需要清單，才不至於迷失。抑鬱時，他覺得時

間裡的一切，並沒有什麼需要特別去理解的。一切的一切，可能，真的都是受創後的引力召喚，從巨大星體的肇啓運行，到人類心靈的微小失能都無不是。

好快，隔鄰轟趴要散了，以為這些大學生將要玩到天亮的。他們一個一個走出房間，很有元氣地向彼此告別，讓他頗覺欣慰。之後就安靜了。其實，也沒有真正安靜的時候，當他將耳朵塞住，會聽見心跳，與蟬聲一樣的鳴響。於是起身，坐在桌前，等白日照見這學區。這河口小城，天將亮前的光度好紊亂。但很快，只要照見白日，一切就有井然的條理了。想起停電後又復電的那個凌晨，窗外山坡上的小學，播音設備被重啓了，大聲放起晨操歌。想起因此穿好鞋襪，繞過樂曲，沿山坡走向河口。第一班公車尚未發出，大街上有一片刻絕無人跡，像看見夢境。想起維吉爾：「如果我不能讓上天的力量轉向，我將向冥界尋求協助。」1900，《夢的解析》卷首引文。世紀末，常人壽命一期一會。這樣持續下行，穿過夢境，恍惚明白，一切在他看來如此荒涼，只因人們仍在移動。世界看來仍在運轉，不需要愛的陪伴與監看。這樣滿好。

恍惚像是走在夢中，想起演員的感官練習：在有黑膠地板，與鏡牆的排演教室裡，他們赤足，緩緩走動。他們不交談，只專注在自己的覺知裡，聽走過身旁的足音，感覺距離：天花板有多高，一步得跨多少，才能錯開所有人。感覺腳板，感覺胯，感覺腰。感覺緩流的熱度，想像是在戶外，身體一側曬到陽光，另一側猶在冷然的陰影裡。感覺一滴汗，從額頭流下，流過臉，慢慢流下。這滴汗愈來愈重了，這樣被重力牽引，倒反著壓過好不容易從腳板動作，一個零件，一個零件組裝起的，正行走著的自己。感覺黏著與疲憊的身體運動，在引力牽制下，所有人都發出酸臭的氣味。奇怪的是，完全可以想像，氣息正輕巧飄浮上升，如熱天底，一滴汗落在柏油路面上，這樣瞬間化作蒸氣，飄散上來。如此，一邊繼續沉緩走著，一邊輕盈飄開，在心中某個角落，彷彿能以意識全景捕捉，驅動在那個空間裡，正那樣律動的自己。如此十分遲緩地，逐日確認，試誤修正，反復重建一種肉身展示裡的全部細節。這似乎是在說：因為時間是這樣必不可逆，一個人，只好鍛鍊技藝以疏遠自己，以成可逆。

腦中閃過赫拉克利特的格言：「時間是一個玩骰子的兒童，兒童掌握統治權。」時間分秒滴漏，滲入不復返之謎。赫拉克利特：「哭的哲人」，憂鬱的獨行者。據說，快樂是一種情緒，但憂鬱不是。發明聯繫，召喚任何形式的對應（如雙關語）都可能帶來快樂；憂鬱，則像是萬鏡之廳式的隔斷與封閉，是排練場裡的自我觀照，要求人們將雙眼，從遠方傾向於內，因此有些時候，憂鬱就被定義成存有的本質。一個憂鬱之人，憶起快樂的往事，總像看見自己在黯淡自轉的行星上，仰望森然不滅的永恆星圖。那如此安好，因已自我隔開；那星圖得以如此繁複地確認，修正與重建，既因為時間之不可逆，也因為自我疏離的技藝如此可逆。

想起赫曼，卡夫卡的父親。他的名字在多年後，並不被大多數人記得，但他生命中的所有細節，已被重新收攏，鑄成一種典型，一種環節俱在，特定的世間之道：關於一位自小窮困，努力工作，終於白手起家，成為小暴君的父親。這

位父親，體會過貧窮的悲哀，人間的現實，無法信任人，只對獨力脫貧的自己，有著深深的自信。成家以後，他刻意與自己從出的族群保持距離，落戶在猶太區外圍，不問世事，低調營生。他最大的想像或心願極其簡白明瞭，是嚴格教養兒子成爲醫師，律師，或教師；總之，是賺錢賺得既體面，又備受尊敬的人，無論如何不像自己，只是個小本雜貨商，既怕官，又怕刁民。

這位父親，並非毫無創意之人。小時候，卡夫卡犯錯受懲。父親並不將他鎖在房裡禁足，而是隔離意味更深厚地，將他關在鄰街的陽台上，室內與室外的曖昧中介裡，不准他進門睡覺。遠方是污濁得望不見星光的城市天空，近處是熄了燈，眾人皆安睡了的家屋。卡夫卡閉眼，倚牆坐下，想像自己是一塊冷硬的鐵板。非常冷，冷到自己的骨頭髮酸，冷到夜霧在他身上凝結，滾落成冰霽，冷到夜風吹來，吹進他那因爲已是冷硬鐵板的一部分，所以不能自行闔上的嘴巴與鼻孔裡時，都溫暖到彷彿要將他，從內裡撐裂了。

關於卡夫卡這反復演繹的，總是不完全的變形，或消失：將自己感官的纖毫，分部且細密地，植進一個具體有別於「我」的替身裡。這位終生在萬鏡之廳裡踱步的憂鬱之人，以龐大的專注，在日記裡細細勾勒想像中的，自己可能的種種死狀。他將充滿幽微祕義的猶太傳說，如實感知成現實的威脅。他特別懼怕的，是勾冷：猶太傳說中，一種被手澤封印，因此有了生命，可代人苦勞的碩大泥人。在鍊金與魔術之王魯道夫二世所建起的布拉格，當卡夫卡走在故里的窄巷中，總憂心自己終將無故受懲，像勾冷那樣，冷不防被抽散氣息，就地解離。他說：「在清醒的狀態下，我們漫步於夢中，不過只是過去時代的亡靈。」這段話比較奇妙的地方，在於它比佛洛依德的死亡衝動，和榮格的集體潛意識早被寫下，像預先提出的，最簡短的結論。彷彿只是在一次又一次，身體細部的解離與察知中，身體就對他透露了，人類可能的心靈底層。

卡夫卡當然不是勾冷：他懼怕勾冷，然而，又幻想自己成爲自己懼怕的勾冷；同時，卻又從外部全景監察自我的意識，是如何附著於那令自己懼怕的身體裡，並隨之毀滅的。分析邏輯，大概任何人，都能一眼看出其中的傾斜與錯亂。大概任何人，都會同意卡夫卡的慮病症成因，是如克萊恩所言：嬰幼兒，特別是無法得到照顧的，都會將強烈的毀滅信號匯集於自我，向照顧他的人投射過去；長大以後，任何苦痛都可能喚起這種早期感受，因此演發成一種自身遭到攻擊的想像。也許，是爲了平撫這種恐懼，他們將身體，視作只是真實自我的配件，只是他們與外界取得聯繫過程中的，某種物體，既厭棄，又爲此焦慮。他們總以慮病，暴露自身的脆弱，以此，尋索某種無條件的愛；尋索某個能將自己最不堪的部分，無保留地接納的人。然而，由於自我認同總是徬徨無路，在最恐懼不安時，他們總是先行一步從自己身體解離。並不搞笑，卡夫卡嚴肅要求大家：「請把我當成一個夢。」

只是，這一切個人的徬徨與顯在矛盾，或該說是邏輯推演上的謬誤與偏斜，他總以爲，無礙卡夫卡的書寫實踐中，最有深刻意義的創見：在這些的確並無明確可辨的世界觀，亦沒有中心哲理的作品中，他創造了一個結構層級幾乎人人都

能辨識與熟悉的空間，並僅僅就以這樣的空間，展示了無數個體的疏遠。從而，就其寓言性，或預言性，它需求後續的詮釋者，以詮釋行動，再對評論建制做出相應的確認，修正或重建。較簡白的，如 1950 年代的凱澤爾，以稍寬廣的時間跨度，從十六世紀，十九世紀經二十世紀一路考察，將卡夫卡個人的萬鏡之廳，涵容進「怪誕」這一滑稽與恐怖的洞窟裡：第一，卡夫卡的世界，是一個封閉，但人物在其中，精神上卻沒有任何分裂現象的世界；第二，卡夫卡的夢幻色彩，在於以不斷出現的大量精確細節為基礎的結構原則，人物的挫敗，來自所有解謎的嘗試，都被這些任何理性的解釋也不能說明的細節給挫敗；第三，卡夫卡作品中的敘述人，對各種情勢的反應很出人意料，於是，他也就或這樣或那樣地與我們疏遠了。

相信時間是無動於衷的，相信必有一種注目，是永遠比其他觀點更正確，或更懇切的，他以為，那是最森嚴的恐怖。在攝影術穩定發展到能商轉後，在紀念日裡，由父親帶領，舉家盛裝去相館拍照，成為西方中產之家的儀禮。有這麼一張卡夫卡兒時的肖像照：他被打扮得好像洋娃娃，表情驚恐，大眼瞪著鏡頭。也許彼時，他不被容許閉眼；也許被要求正面端坐，凝望父親，直到父親說：「現在可以動了。」那像是一種捉迷藏：這張照片，將只剩下彷彿藏身處被偵破的自己，然而父親，那其實是橫亘他的生命的，最重要的存有，則必定看來並不在場。被裝扮，被帶離家，被獨自留影，被送返家，被靜默收藏；以及，在特定的日子裡，被要求欣賞自己如何以不動之姿，通俗地被收藏。也許，很難有人，不會從這樣的注目中自我疏遠。

成年以後，卡夫卡微笑說：人們為事物拍照，是為將其趕出心中；我的書寫，則是一種閉眼的方式。他總以為，關於書寫，這已是卡夫卡，準確如詩的自我聲明了。在赴美洲巡迴演講後，王爾德從唯美主義詩人，變成通俗劇作家。他發現嚴肅的唯美詩作，與通俗的中產階級喜劇間，存在著相通的精神尋索：遠離現實的「非日常」。他所關注的，不再是主題，或語言形式，而是具體的技術問題：如何將情節鋪陳得更為曲折；如何確保舞台上的分秒都奇巧百出。相對於此，也許，在聖與俗的中介，所謂「怪誕」，卡夫卡的語言探勘，是一種更為繁複而全面的協商，這原本就是矛盾重重，步步為營的自棄與重建。他認為，付諸於書寫實踐，這已不單純是自我認同障礙的簡單病徵表現，而是有自主意識地，單純而執著地抵拒他人對其作品，做出日常敘事性的解釋，無論這些解釋，是來自文化，或政治等範疇。

就本體論而言，他以為，這是極致的空缺：除了徹底銷毀，置換「我」這概念，卡夫卡的書寫行為也許別無他意。對卡夫卡而言，一切詮釋性的意涵，或許都只能藉由矛盾與弔詭，藉由書寫所確認的細部準確，在選詞擇句中暫時形成。所存者，惟有艱難的書寫；化成字詞在他人視線中逐行游移的，是終於不再能夠修正的「遺稿」：某種朝向空心的自我剝露，顯現書寫者之不在場的終於被確定。

終於不再因此而掙扎，這竟然變成最重要的事了。愛人菲莉絲突然伸手，摘過卡夫卡的錶，三下兩下，將錶調準了，渾然無事還給他。這事嚇壞了卡夫卡，



到了要解除婚約的程度。「你知道嗎？」卡夫卡問。恍惚像是走在夢裡，看通往河口的路上，一切一點一點又都井井有條了，他猜想：「我知道一些。」

## 如果你真的要聽

認為人們能夠在所謂「典型」的小鎮或村落中，發現社會、文明、大的宗教或其他什麼的本質（總結性的、簡單化的）這樣一種觀點，是明顯的胡言謔語。人們在小鎮或村落裡所發現的，只是小鎮或村落的生活。

——吉爾茲（Clifford Geertz），《文化的解釋》

不過博物館裡最好的一點是一切東西總待在原來的地方不動。誰也不挪移一下位置。你哪怕去十萬次，那個愛斯基摩人依舊剛捉到兩條魚；那些鳥依舊在往南飛；鹿依舊在水窪邊喝水，牠們的角依舊那麼美麗，牠們的腿依舊那麼又細又好看；還有那個裸露著乳房的印第安女人依舊在織同一條毯子。誰也不會改變模樣。惟一變的東西只是你自己。倒不一定是變老了什麼的。嚴格說來，倒不一定是這個。不過你反正改了些模樣，就是這麼回事。

——沙林傑（J. D. Salinger），《麥田捕手》

閃躲砂石車，走過漫長省道，在看得見高架軌道的地方左轉，努力走向遠方高鐵站。像走在一個重疊而各行其是的夢裡，看見腳邊這塊水田，稻子結穗了，空啤酒罐與寶特瓶漂在水間；另一塊田，意外開滿各色瑪格莉特花；家庭工廠拔地而起，等人高的鋁管向外噴注熱水；高麗菜田；種了一排矮樹樁，象徵性存在的公共綠地；豪華財神廟；列車從上方飛過，也許這是通過這狹長地帶惟一正確的方式。在每個路口參詳過馬路的法則，漸漸走進圍籬陣中，人行道磚時高時低，呈波浪狀，走在上面，像陸上行舟。突然一切風景皆撤去，一片荒草叢邊，一塊黑色東西與他狹路相逢。他費了一番功夫，才看出那果真是一頭狗的屍體。應該說，那曾經是一頭狗的屍體，只是牠實在死去太久了，被雨打過無數回，最終以側躺之姿，以僅存的一點骨肉皮，黏著在高低起伏的地磚上，自自然然，像時間的拓印。他確認，應該已經很久沒有人步行在這條路上了。人們都到哪裡去了呢？再抬頭，高架軌道依舊在上方，一切還是各行其是，而他確實有一種感覺，以為自己迷路了，此生都走不到車站了。

死者他不清楚，他猜想，應該是留在原地的，總成異鄉人：當一個人過世，那個仍持續的世界，在記得他的人看來，細節總隨他就地生疏了。清冷秋日，在中場休息時疏散，離開一場告別式，離開眼淚，與一幢四面臨風的透天厝，走筆直的田間巷。人群愈來愈小，聲音細細追上，但慢慢地，被巷邊溝渠的水聲，給滔滔蓋過了。停下看水，這一路奔湧的明渠似曾相識。感覺的記憶使他明白，當夜暗去，這一帶聽來，會恍如平野。夜暗，當一幢幢隨機冒起的房舍熄燈，躺在窗邊，會聽見鼓鼓蟲鳴蛙叫，隨夜霧透進屋內。當這麼一記起，才意識到兒時其實早就流遠了。應該是，留在原地的風景皆殘破，像停駐在記憶裡，不肯離去的

知覺。走出田間巷，焚風撲面。左右皆不見盡頭的省道在眼前排開，砂石車轟隆隆接續駛過。

草莓汽水。屢試不爽，這樣寬闊的大馬路，總令他腦中立即閃過這四個字，連自己都無奈。其實是因為一位兒時的朋友，常隨開貨車的朋友父親南北奔波，總跟他們說起，在國道的某個交流道旁的某個休息站裡，大門進去靠左手邊這面牆的第幾架自動販賣機裡，有賣一種很好喝的草莓汽水。準確指位，也許誠然是孩童的抒情方式；無論如何，對鮮少離家遠到需要搭車的他們而言，準確，意味著那果真是極遠的地方，是以，那傳說中的草莓汽水，格外令他們感動。

這位兒時的朋友，在他們小學畢業後，也許是為了躲避國中義務教育（當時，他是認真這麼相信的），也許為了別的他如今仍無法以自己寥寥人生經驗，去猜透的原因，在那個夏天某日，和父親一起不見了。這麼描述，是最準確的說法了：總之，就是不見了。好長一段時間，遠遠長過朋友父親每一次運貨的旅程，他倆都沒有回來。

在山腳下的竹林旁，山路邊一塊墊高的地基上，還立著他們的房子；房子旁邊，用波浪板搭起的車棚裡，還停著一輛較小的發財車。坐在車棚留下的那一角空地上，可以躲雨，可聽見雨點叮咚打在上頭，看底下水流漫漶山路。當波浪板被風掀翻，發財車就地壞朽，土石流入門破窗，種子從屋內長出大樹，遠看像穿著一件外套那樣將房子抬起時，日日夜夜，這離棄的結果，猶以一種生猛的方式，在時間裡兀自生長，形成異境，對他而言。那是另一種形式的博物館嗎？缺乏變與不變的參照，但每路過一次，會明確知道，一切都改了些模樣，一點一點。

《麥田捕手》，霍頓弟弟艾利的死並不神秘，因小說初始，在艾利，與他那寫滿詩句的手套首次被描述後，霍頓緊接著說明，艾利「已經死了，是一九四六年七月十八日我們在緬因州的時候得白血病死的」。準確的時間，地點，以及「我們」。在敘事設計上，《麥田捕手》是一則由對死者的素樸哀思，所層疊的繁複故事。艾利的頭髮好紅，霍頓說。有多紅呢？是比方說，當你在綠油油的球場打高爾夫，會感覺他正騎車經過，停在後方一百五十碼處看你的那種紅。這種意識到「艾利在那」的既視感，似乎驅使霍頓在迷路那天，在紐約街上一眼望見，莫名買下那頂紅色獵人帽。這種既視感再經轉換，似乎又一次驅使霍頓刻意迷路，跑回紐約街頭晃蕩。疲累的一天過後，深夜，他獨自繞中央公園湖畔走一圈。確認湖上一隻鴨子也沒了，他靜靜坐在長椅上，戴著那頂紅色獵人帽，濕透冷透，想像「自己的」喪禮，以及「艾利的」墳墓：想像「我們」。

「確確實實兩次」，他說，當他們去探望艾利，墓地突然下雨了。那時，所有來憑弔的人奔跑起來，各自躲回車裡，聽廣播，聊著等下要去哪吃飯什麼的；將像艾利那樣的已死之人留在原地，任雨點不斷擊打他的墓碑，擊打「他肚皮上的荒草」。透過車窗玻璃，凝視雨中那片迷濛綠意，他說，這讓他受不了，真希望艾利不要像那樣一直躺在那裡（畢竟，艾利老弟，連鴨子都知道要神隱呢）。似乎，亦正是因為一個不斷抽換細節，持續收納他所有感知的既視場景，驅使他

最後去找安多里尼先生。因為在愛爾敦·希爾斯中學，當他的同學詹姆士，借穿著他的窄領運動衫跳樓後，霍頓說明，詹姆士「已經死了，到處都是牙齒和血，沒有一個人敢走近他」；這時，正是這位安多里尼先生，走上前去，探測詹姆士的脈搏，當詹姆士還活著那樣，將大衣蓋在他身上，「把他一路抱到校醫室」，沒有任由他，像那樣一直躺在那裡。

種種情感與敘述邏輯相似，讀來就像從同一不忍逼視之內在場景，源源流出的細節，終於長成了「麥田捕手」這個素樸又繁複的意象。這多麼明白，是將死者「他」（戴著手套，鎮守外野的艾利），與生者「我」鎔鑄合一：以敘事中，死者的初始身影，在一行詩的故意誤用裡，倒錯成生者對自己將來的想像；彷彿這樣，就能「預防」時間之中，再更多並不神秘而生硬的墜落了。

沙林傑筆下的霍頓，如斯清晰具現一種易感的青春人格：如此直觀地，將自我解離進特定他者的處境中；如此重複且執拗地，以斷片般的印象疊合與共構，解離線性時間裡的諸般理性體系。由此退一步，再看一次霍頓的內在既視場景，很容易發現他最執拗的願望竟始終不變，從來就是，一心要以私密的方式，去解離艾利的生死之別。在那些並不由「我記得」所帶起的，關於艾利的回憶裡，霍頓總直述艾利，彷彿剛剛才見過他一樣。霍頓從未提及艾利在罹患白血病後，必會經歷，且恐怕注定是無望的苦痛療程。如此天真爛漫的語調，被真正的孩子，菲比老妹一語戳破後（「艾利已經死啦——」菲比吼道），霍頓對這冷硬現實所做的退讓，仍是以「麥田捕手」這溫柔且不眠的怪物，這「我與艾利的共同體」，將所有孩子擋在界線的這一邊，是以無人可以僭越「我」的身後，也就依然，沒有界線之別。

在界線近鄰，「我」轉身回望，看向一個既視，不斷重複衝撞如兒戲的域內，線性時間裡的將來，已經由「我」自主取消了；或者說，將來對「我」而言，是科幻語境。也許因此，當那曾經在霍頓眼前，扶助死者如生的安多里尼先生，最後引述「一個不成熟男子的標記，是他願意為某種原因英勇地死去；一個成熟男子的標記，是他願意為某種原因謙卑地活著」這句精神分析師的話，還站著將話寫在紙上，交給霍頓時，霍頓明白他的善意，卻像聽見來自外太空的迢遙聲響一樣，「突然覺得他媽的疲倦極了」。不是因為這句話究竟有無道理，只是因為這句話，以霍頓刻意遮障在身後廣漠「正確性」（世上大部分通過險境，具反省意義的箴言，當然都比勉強鑄成的「麥田捕手」還要端正，還要「對」），提示了霍頓的孤單；它又一次，赤裸裸標明了生死之別，用比菲比老妹說的，更難反駁的勻稱語式。只是因為，提取另一個語境裡的事理，對這個語境形成適切而濃縮的見解，從來，一直都是風暴過後的事了。

素樸與繁複：霍頓保留這張紙，帶在身上，靜靜將自己重置於迷宮的中心裡。最後，像隔窗觀望艾利墳時，又下雨了；像觀望湖面不再有生靈時，又在長椅上疲累坐倒；像橫奪艾利的視線時，又戴起那頂紅色的獵人帽，又像看向前方且回顧時，越過雨點，看見菲比老妹坐在旋轉木馬上，一圈圈空轉；一時就像留在原地，一時又不在了。這始終以腹語法則具現的疊合視角，霍頓心中積存的視覺印

象，以相似性的部分殘影，被層層縮合在眼前，喚起所有，又混淆一切，讓一個連貫的意念被洗滌，讓一種新生的快樂被激揚。讓那個從小說初始，即被拖曳的既視感，終於在小說尾聲，被換取成空無；讓事事皆有意見的霍頓，此刻竟也無言，終於如身處無人之境（「他」不在那了），想著，懂得對一個景深遠超過一百五十碼的現實世界裡，可能的「你」當面呼喊：「老天爺，我真希望你當時也在場。」懂得具象展示孤獨及其所創造的，這當然也是風暴過後的事了。

當然可以說，這是一則關於療癒的故事：關於一個人，以個人方式重置死生之別，學會將苦痛與死亡，親手放流進生命雨瀑裡的故事。也許，對苦痛與死亡的記憶能行過多遠，生命畛域也才會真正有多寬闊，這需要大量運氣，與他人的善意。對應於一個可能並不總那麼友善待人的現實世界，《麥田捕手》，和所有作者立心良善的文學作品一樣，藉由其設計過，架疊起的虛擬結界，所刪削，一時保守於紙面的箴言（容或有的話），可能確實不過是：生命中的一切事關記憶，禁錮在其中，超脫亦在其中。

說是「刪削」，當然因為「真實生命太過巨大，你越是進入它的細節，它就更巨大一些」。真實生命的諸般細節，在涉事之人觀看與定義時，永遠指向層層環繞，繁複交替的意義體系，是以，他總以為，真實生命在本質上，是壓倒性地要讓人忘言的：你愈知情，你能與人溝通的就愈少。而作為一個修改經年，細心考量溝通策略的文學作品，《麥田捕手》當然是以有限細節賦格，造取穩定敘事路徑，它最多，只要求記性稍佳的讀者，有能力模擬霍頓記取與解離細節的方式，去記憶與解離文本細節，以一種同在感，穿越一個個慎謹打底，有限疊合的場景，感受作者已明確清整過的情感。邏輯上，作者就其敘事位置所表述的，是敘事治療後的結果，而非表面設計上的過程：多年以後，沙林傑終於發展出一則關於一個人龐然無序之真實生命的「替代故事」（李克爾：「未能全盤地作為我們生命的作者，我們學著成為自身故事的敘說者」），以「情節化」（*emplotment*）的擺置，邀集敘說認同，讓霍頓的思維，對理想的讀者而言恍然如真。

「如果你真的要聽」，刪修過後的《麥田捕手》，由此開始敘事。簡單說，在召喚理想讀者同感的層次，它可能和其他立意良善的小說作品一樣，體現了關於文學，一種令人銘感與敬重的能力：事關書寫技藝的超越性，小說往往以事過境遷的另一個語境，反向收納敘事治療諸多繁瑣歷程，直抵它的「被選中的讀者」：當我們能看懂虛構人物是如何在說他們的故事的，也許，我們會有機會看清楚關於自己生命的故事。這麼說來，未免有些太過精簡了，因為文學並非總是「為我」，如此閱讀，總難免讓詮釋單薄。然而，當思索特定文學作品，對特定讀者的及身性，確實可能，一種將苦痛指向虛構角色之內在訴說，再將苦痛藉由情節配置以漸漸外化，從而使角色（包法利夫人，杭柏特先生，霍頓，等等等等）在如此多殘缺，自我傷害與傷害他人後，仍然得以在一切經過後，以他作為「人」的質素，而得以為另一人（讀者）同感，憐憫或珍重的此種小說可能的基本核心關切，它索求感受的，或想以黏合復生的全副身軀悍然護衛的，誠然，並非樂園裡的孩童。

對應於不太理會人為情感返還，與正義需求的巨大真實，虛構體裁的真與偽，或說曖昧是：也許真的，它只對特定之人開放它的普遍性。很多年後，關於「麥田捕手」，他心中止不住，並因之悲傷的幽暗好奇是：不知道麥田裡，那些快樂的孩子們，對那站在界線上，一次次將他們抓回域內的巨靈，會有什麼感覺。

就像有時，當你穿出雜草叢，會一眼就看見她。你將看見她靠在高架軌道的支柱旁，用一把歪斜的黑傘罩住頭臉，身上掛著好多包袱，枯黃長髮披在腦後，直到腰際。因久未梳洗，頭髮整片凝結，形同枕頭加床墊。她就這樣執著站著，也讓四周一切都停止流動了。「我知道這不像話」，但挨近她時，你確實想告訴她，自己心中所想的：事情是這樣的，在告別式前，不眠的凌晨，你打開電視，看了《X 檔案》影集重播。穆德探員和史卡利探員依舊面無表情，還沒有為滿足觀眾情感需求，而面無表情地戀愛。穆德依舊固著在「妹妹竟然被外星人綁架了」這件事上，穿著風衣，在冷透人間奔跑，尋找綁架者的影子。那集又有些眉目了，但最後穆德再次失望了，發現一切異相，與外星人無關，可能，只是因為生命界線兩端的企近感應，使將死之人，會在幻影中，看明白剛死之人。不知為何，近十年後，這件事才令你格外難忘。

你想說，是的，那當然並非是另一種形式的博物館。很多年後，當你想起那時，在某些百無聊賴的下午，你晃蕩到朋友的舊居，坐進雙門都已卸下的發財車裡，空轉著方向盤，耽看眼前恍如疊床架屋的超現實畫時，你明白，那一切無非僭越：有些景觀，是無意對人展陳的，特別，是對像你這樣，無力看懂環伺真實細節諸多線索的人而言。人生比文學難，你說，請保護我，讓我通過；或者讓我幫助妳，請告訴我，妳有沒有地方想去。

我就喜歡在霧裡。走了一半路，房子都看不見了。我只看見面前幾呎遠。我沒有遇到一個人的影子。看見的東西、聽見的聲音都像是假的，沒有一樣是本來面目。這就是我要的：一個人隻身單影在一個別的世界，一個真假不分、逃避現實的世界裡。走出港口，沿海灘走的那段路，霧和海銜接起來，我好像在海底走路，好像早就沉落大海，好像我是迷霧裡的鬼，而霧是海的鬼。做一個鬼中之鬼滿平安的：如果能不看人生的醜惡，誰樂意看呢？

——尤金·歐尼爾（Eugene O'Neill），《長夜漫漫路迢迢》

你的心腸很好，你以為一直懷著慈悲心腸、替別人受罪是一件好事，但是待人溫柔體貼，不見得就是仁慈。對一個人溫柔、愛憐，卻正是對他施暴。有時候，為自己的利益著想，才是最仁慈的事。

這點你要想想。

你要想想，你是怎麼對待我的。不是，我是說想想看你自己要什麼。堅強一點。這樣，你就會回到我身邊來。

——庫許納（Tony Kushner），《美國天使》

但丁，《神曲》：在人生旅途半道上迷航的詩人，由鬼魂與神靈接引，遊歷地獄，煉獄和天堂，終於將願望與意志，如群星般「見旋於大愛」，而後復返人世的遊記。對他而言，這本書具體就像是地圖，適於索引與對照，卻難以記憶。使他印象較深的片段，描述的總是中介狀態（透納所說的 liminality），如旅途中，但丁在告別維吉爾的亡靈，神清智明地飛昇起來，進入聖林，抵達忘川後，遭遇神靈貝緹麗彩的場面。貝緹麗彩在花瓣雨，「哈利路亞」唱誦聲，與眾天使的簇擁下天降，成為但丁的第二位嚮導。多年來，他總十分不成材地，以動漫喜感，想像這個華麗出場及其大致後續。他記得的是，華麗的貝緹麗彩好嚴厲，祂喝斥但丁，將因維吉爾亡靈的啟發，重建一點自信的但丁嚇得手足無措，失能到恍如嬰孩。之後，在祂的導引下，但丁將一切智識砍掉重練，眼睛卻漸漸瞎了；他登上天堂的九重天外，在「最高天」見識了光輝燦爛的「天堂玫瑰」。一切實在太亮太亮了，光明到從第七重天起，就不再微笑的貝緹麗彩（因為祂怕但丁的眼睛，承受不住祂微笑時的光華。祂是真誠地擔憂，絕無搞笑意圖），竟一聲不吭就溶化在自己的光華裡不見了：比較起來，賈西亞·馬奎斯的美女瑞米迪娥，還是笨重的；她得乘飛行器離開。取而代之，長者貝爾納出現，導引但丁從光中生還。也許就由如斯溫厚的他，負責將彼時已眼花撩亂，神思到達極限，表達力的貧乏也到達頂點的但丁，送回那人生的半道上，繼續瞠目結舌。

這大概是神的丟包，他想像中，動漫喜感語境在孤峰頂的反轉：在某種如漫畫《火影忍者》的寫輪眼辰光裡，這人在療程中，被以神的規格重新結界，格式

化後，仍被棄置回那片樹林裡，重新在餘生中，持續勉力摸索那些也許不會，或不再會有答案的本質性問題。正經地說，這似乎即是一種退轉的過程：一種在神寵中，個人被震顛成石的經歷。複雜地說，《神曲》對他而言，於是當然是一部必須忘卻之書：某些對本質性問題的答覆，果真如此只能作為現世的索引與參照，無法從光亮的霧中攜出，如被遺棄的自己那樣生還。在那片光亮的迷霧裡，但丁曾正面懇求嚮導，維吉爾亡靈，闡述「愛」的意義。維吉爾的答覆，大約將「愛」定義為心靈的「趨擺」，某種自由意志。獲得解答的但丁，心境也獲得澄明，沉睡了，作起意志奔馳之夢。對他而言，這當中藏存的悲傷是，這次問答與靜好的酣夢，發生在煉獄第四層平台，犯了懶惰罪之亡靈的滌淨場。但丁也許暗示：從話語中獲得解答，在個人幻夢中抒發自足，正是一種懶惰。因為不久，貝緹麗彩就要以非人的方式，聲明懶惰的詩人們都錯了：「愛」不是心靈向某物自由地「趨擺」；「愛」，是被無法言喻的光照，無可抵禦地攜獲。這當中不容自由，不容理性的思索與疏離。

也許，果真「受苦的人比較有趣」，如赫胥黎：「我能感同身受的，是他人的痛苦，而不是他人的快樂；很奇怪，快樂的人總顯得比較無趣。」多年後重看《神曲》，那些光亮的諭示，仍被封固，和好地自我反詰於靜默中，他的感想大致並無不同；倒是〈地獄〉篇章裡，變化多端的晦暗事物，帶給他新的感觸。大致說來，但丁的整座地獄，就像一座蓋在撒旦（狄斯）頭上的漏斗型大廈，這大廈用各樓各間囚室收容罪犯，用以填補撒旦和上帝間的最遠距離。猜想未來，將有非常久的時間，他會一直記得，在這幢大廈裡，自殺者，住在第七層第二圈：

他會跌入森林；著足之地  
不容選擇；一切由命運擺佈。  
落地後，他開始發芽，一如麥粒，  
成為萌蘖，再成為野樹一株。

那些不能安眠的亡靈，在幽暗中沙沙作響，在一個永恆的房間裡落地成林。每位路過者，都可以隨手摘折枝葉，讓他們淌血，痛苦；像他們傷害自己那樣，輕易傷害他們。樹林：這整部地圖之書，以場景疊合所索引出的新語意。那是瞠目結舌的但丁，迷途與復返之地：他在人生半道的舊地裡，有一個新的所見——之後的人生，必須從此奔亡，避免放任自己，「成為野樹一株」。

卡夫卡語境：每個人都可以突然伸手，摘過他身上的一點什麼。在人生之途，北美印第安部族，亦不相信人從話語中獲得的解答，能有多牢靠。教養剛愎自用的聰明兒子，父親並不婉言相勸，跳入無限辯證的煉獄裡。父親甚至不多說話，只暗暗召集同輩朋友，組成影子伏擊團。在樹林，河畔，荒野，在每處兒子落單的地方，這群喬裝成神魔鬼怪的歐吉桑，就突然從隱蔽處竄出，不由分說給兒子一陣痛打。一回，兩回，兒子憤怒，困惑，急切追索解套的可能。十回，二十回，兒子如卡夫卡的 K 一樣，放棄追問一切的因由了。他的視野內傾，為隨時可能發生的懲罰，推算出個人罪咎：會這樣受罰，必定因為我犯了什麼錯。在樹林，



河畔，荒野，每個獨處的地方，他心中預期，那複數的父親們，那插鳥毛，戴面具，塗油彩的霸凌小丑團，就會從眼前，從身後，從一棵樹，從水面下，從大岩石，從各種不可能移動的物事中化出形影，奔跑而來，拖棍帶棒追擊他，又突然獸散，留一地鳥毛，和傷痕累累的自己。

躺倒於地，獨自聽風聲，水聲。時長日久，這真有一種滑稽感。於是再不反抗，即便自己正受毆，也彷彿有餘裕，在遠處默默觀看那樣的自己。寫輪眼辰光：有了一種距離，有了關於自我的全景敞視，甚至對那特為自己而生，緊緊追隨自己的影子團，有了一種私密情感。如電影《竊聽風暴》裡，劇作家在民主降臨後，來到檔案館，調閱國家對自己的監控記錄，突然間，對曾緊緊追隨自己，比愛人，比同志更執著於羅縷記憶私我細節的全知極峰，產生無法單方面譴責的複雜情愫。彷彿命如琴弦，當被強人撥彈時音色最美；彷彿這裡面真存在著具體鍛造，錘煉，拳拳到肉，一框一格。有了一種關於時序的重新編整，聽著受毆的自己，如聽 117 報時台電腦，冷靜而有恆地交代：「十秒，嘟，下面音響，三點九分二十秒，嘟，下面音響，三點九分三十秒，嘟，下面音響……」

那聲音應該來自一個恆溫的房間。那些在自己肉身上，刻度時間之框格的聲音。那些聲音無限延長地架開自己一次呼吸，彷彿僅僅是那一次呼吸，就能夾藏一次無限大的時間流程。如《長阿含經·卷六》：亙古以來直至當下這一秒，是以一種循環接著循環的方式成就的，這個循環的單位，會漸漸膨脹，膨脹到最大處，再慢慢縮小回來，正如呼吸。當這循環單位等於我們理解的十年時，「女生五月便行嫁，是時世間酥油、石蜜、黑蜜諸甘味，不復聞名。」當這單位等於八萬年時，「女五百歲始行出嫁，時此大地坦然平整，無有溝壑丘墟荆棘，亦無蚊虻蛇虻毒蟲，瓦石沙礫變成琉璃，人民熾盛，豐樂無極。」

時光自己也在奔亡，呼吸吐納，如移動的肉身。這位印第安兒子就這樣靜默地體悟了，這樣如同詩人一樣，最後一次從神打的鍛鍊中起身，明白一切都是一切的一部分，與總和的說明；這麼說來，因自己的一點能力而驕傲，也許真的並不恰當。兒子走出樹林，自己走回家。「回來啦。」父親坐在門檻上吸菸。「回來了。」兒子說，順手幫父親拂掉髮間殘存的鳥毛。

兒子成了好兒子，看上去愚魯許多。順利的話，沒被打壞的話。

人類受難史似乎在教導我們：人生惟愚魯可歸返。未來的神祇，好聰明的孔夫子，迷途自，復返回的小國，就叫做「魯」。鍾阿城：文人年輕時狂，瀟灑，好看；中年後狂，瘋癲，惹人厭；孔子老時也有些狂，但他的時代年輕。算一算，這位年輕時代裡的流浪教師，周遊列國十四年，重回魯境時，已經六十八歲了。周遊期間，他陷於匡，厄於宋，困在陳蔡之間，在鄭被比作喪家之犬，在衛拜南子遭到子路的懷疑與鄙視，終不受重用。像亡靈一樣倦遊歸來，魯哀公和季康子正面請教為政之道，千言萬語盡虛擲的孔子，說的結論大致是：讓好人出頭天，如此，壞人慢慢也會學好的。完畢。

聽話的人，大概覺得自己被諷刺了，交換一下眼色。哀公心道：「怎麼搞的？」

不是聽說孔丘最懂禮貌與修辭嗎？」季康子心眼多一點，他想：「你就總是太急著分好人壞人，所以一輩子瞎忙。」他們保持修養，客氣送孔子出宮。哀公問：「先生回國後，打算做何活計？」孔子扭扭脖子，說：「我打算徹底搞明白從唐堯虞舜以下，自有人類文明以來直到現在，此時，我所站的這裡，一切的禮樂遺規，也就是說，我想弄清楚，自有識以來，人們到底是怎麼彼此對待的。喔，這些都跟你我沒關係了，我這研究，是做給未來看的。」說完，頭也不回走了。望著孔子的背影，哀公與季康子歎歎氣，季康子說：「可憐，他悶瘋了。」

無人能理解孔子的視野裡有什麼，在那個年輕時代裡，尚未有人做過如此科幻的事：將個人心智所及，作為文明最蒼老處；把過往時光的結構一一卸下，憑個人願景重建，彷彿因此，即可大氣地，將相對於過往而言，迢遙長遠許多的人類未來，都一路看小看幼稚了。他七十三歲病逝，人生中最末五年，大抵定居於洙泗之濱，變得執拗而難商量了。他闖入時間密林，孤絕專注於一種書寫志業，不事親善，在矮矮書案前盤腿，或跪坐著校準典籍，把神怪，戲謔，情愛一一逐出文字世界；把周天子硬擺回「巡狩河陽」裡。生命中，一長串年輕人路過了：長子死了，最喜愛的弟子死了，最願意跟他實話實說的弟子多活一些年歲，新近也慘死了。在他那個年輕時代裡，人們並不相信靈魂是不朽的。正道認知是：人死後，魂入天，魄入地，歸合天地之氣，不復有個別知覺。沒有輪迴，沒有轉世，沒有投胎，沒有循環，沒有遁脫，沒有墜墮，沒有碧落可上，沒有黃泉可下，沒有任何模糊的可能。就是沒有了。所以，泰山就這樣崩壞了嗎？梁柱就這樣摧折了嗎？哲人就這樣凋謝了嗎？對個人將臨之死，孔子這麼問。這個將時序鍛造成拱形，以自身立足地作為廣遠將來之最終點的書寫狂人，問的，其實是一個異常孩子氣的問題：當什麼人按掉房間的燈，躺在黑暗裡，孩子想：「以後的時間，都被我用完了？」

躺在黑暗裡。記憶中，今年白蟻出現得很晚：直到六月初，當他站在劇場門口，才終於看見牠們成群飛繞路燈，或貼上人們的皮膚，引來咒罵。其實，少有人知道，大概有兩億年那麼久了吧，在這顆偏斜行星上，白蟻藏存在生物鏈最底層，黑暗的腐土之中，不太安歇，卻寂靜無聲。每年，只有這樣一個時機，當偏斜導致季節變化，當上方下起悶雨，空氣被加溫到某個臨界點，一切實感都被栩栩復現時，白蟻就會記起，要像牠們先祖那樣，在極短時間裡，從自己背上催生出兩對翅，奮勇破土，如衝破壓力鍋蓋，以身體感應，全力往光亮的地方飛去。白蟻懼光，避世，全身綿軟易傷，沒有堪可自衛的甲殼。插翅之後，當牠們群聚在最光亮可見處，事實上是暴露在最大的危險中：泰半以上，牠們將成為群蟲與飛鳥的食物。牠們像品管不良的玩具，那不足一天老的對翅，好容易半空逕自脫落，使牠們仆街，掙扎著翻身不得。

世世代代，這奇妙的古老物種，總在半天裡源本復刻這孩子氣的飛姿，視「進化」如無物。每年，他看著這一切，猜想也許每一物種都有的，不可理喻的神祕性。不可理喻，因為這全身履險的舉動，大約不是個體能面對面諮商，就其目的與意義，去討論興廢的一種技藝。那比較像是一種「流」，是群體為求物種生存，

將不及一對一教導與承襲的，強力綴整成行爲模式，不由分說，無感封印在後繼者的基因裡。空氣與腐土的溫濕度契合，是絕對信號，開啓這封印，催促牠們離窩，生翅，騰空飛躍，惟有如此，這走不遠亦跑不快的物種，才有機會大規模繁殖與遷徙。奔赴可見的險境，於是成爲這全盲物種以集體肉身，護庇這一求生願望的舉措。當這時機到來，牠們像進入深層催眠狀態：這是飛行，亦是夢中的潛泳。或者，也可能就牠們的身體感受而言，更像是空氣被雨梳理，凝結成液態的土壤，世界攤平了，是以牠們根本不覺自己正在攀升，反而更像是在向來熟悉的領域裡滑行；直到耗盡最後氣力，猶不知自己，已經離境了。

非洲某種優雅的大蝴蝶，容許異種的蝴蝶雜側跟隨，共同行動。當飛鳥來襲，覺知的大蝴蝶，會以秘密網絡，發送只有自己物種可解的訊號。於是，瞬間，所有大蝴蝶都知道要一起下潛，隱匿無蹤，光天化日，遺棄諸異種成靶。日本外海幸島上的猴群，撿食科學家放在沙地上的地瓜。第一隻母猴學會在食用前，先到附近溪流將地瓜清洗乾淨，牠發覺這樣有益健康，就教導其他猴子這麼做。當第一百隻猴子這麼做時，突然，網絡成形了：所有猴子，包括其他孤島和日本本土上的，再不需經過教導，就都會這麼做了。「自然」，可能真是漫長而殘酷的戰場，生之信息被重重編碼，在血脈中靜默傳遞，遙控且制約後繼者：起來，這麼做。是以，他敬畏充滿生機，如白蟻飛舞的曠野。像窺見事理反面，每年一度，對他而言，那屢屢在春夏之交鮮活復現的，同時亦是古老亡靈的夢境：世界其實始終就在的凶險，兩億年那樣久，一年一度那麼短，被牠們一代一代，嘗試夢得熟習而無礙。

敬畏的，說來簡明，是這樣一個悖論：愈新生者，承載與封印愈多古老的夢境。某些神秘主義者，嘗試以類科學修辭，證明這樣一個「實況」：每一位新生兒，在某種意義上，都是之前以往，所有一切時間共同的造物。疫苗，先祖吃下的海鮮，甚至是母親口腔裡一顆銀牙所發散的水銀，若無法代謝，就由新時代的孩子總體承接。所以，如同打轉的候鳥，如非線性進出時序的飛碟，新孩子體內形成私密的電磁迴路，神秘網絡，或富有時代徵兆的，應對三維環境的現實觀。他們之中，有古典悲劇意義下的正直受難者：某些善良的孩子，因這私密的電磁迴路，能直接而敏銳地承感他者深層的恐懼與苦痛。過往的時間，理應已逝去的世界對他們而言，於是從來就是如此即臨而迫近。是以，他們無法「正常」生活。

這莫不是，某種詮釋「代溝」是什麼的奇幻版說明？其中有種喜感，有時，他未免這麼想。然而，其中的末世意涵，確實令他悲傷：會不會有一天，世界因爲太老太重了，果真再不能結存出能行動的人？不知爲何，他總擔憂白蟻不再現蹤，夏日異常安靜不聞蟬鳴，如同螢火蟲對他而言已經罕見了，而蜂群已被預告，在他有生之年，將各自成爲迷航的孤絕者，終爾離散，絕跡。

有些年，有些白蟻能更晚出現：中元普渡時，仍可見零餘脫隊者，在夜燈下，在供品上流浪，在線香燃盡時，擱淺在爲鬼魂準備的洗臉盆裡，那是他兒時的印象。後來讀書，他讀到北海地帶，「廟普」曾有過的活絡社會功能。每年普渡前夜，廟方會在庭埕「豎燈篙」：以整支帶頭及尾葉的竹篙豎燈，「敬告諸神」及「普

召孤魂」。這是一種邀請儀式：燈光所及範圍，所有孤魂都能安身，前來赴宴。每年，主事者必須衡量現時此刻，信徒人數及供養能力，決定燈篙高低與光照範圍，等於藉此，靜默確認與宣告此地經濟狀況。也許，和任何信仰活動一樣，這首先，仍是一種現世丈量。這一切靜默，對他而言依舊多義，是因為以一燈照亮空氣，人們竟就能簡單而如實地想像：那裡，那不可見處，即孤魂鬼雄現身處；那裡，牠們正與飛蟻野蟲一起飄飛，也同時受圈限。人們稱飛蟻日常居所為「蟻塚」，想像牠們如活在墳墓裡；人們想像飛蟻陪伴故去的流浪者，在沿海岸立起的孤燈底。時常他覺得，人類總嘗試以日常，以最「自然」的方式，既模糊，又節制死生之辯。這是一種十分獨特的能力。

嘗試將飄搖的「世代」之夢，活成日常時態。他以為，桑塔格恐怕還是對的：也許真的，每個世代都必須為它自己，重新建構「精神性」的計畫，目的在解決人生際遇中固有的，痛苦的結構性矛盾。這永遠的動態重啟，永遠的，辨識與承受之前以往，一切時間殘骸的現世作為。就他所知，即便是在想像中，應距現時此刻最遠的考古研究，也已經被離他最近的那個世代，重置出一種一切只本於物質基礎的平和感。

晚近宗教史學，以接近摩爾的虛構權力論，理性探究人們為什麼會「相信鬼魂」：人們討論及創作「鬼」，並使他人也相信這些形象與故事，是為了離析出一個概念化的世界，而當這個世界與現世疊映時，會產生特定的現世功能。簡單說：一代一代人的「精神性」計畫，由此看來，反向地，具體呈現在一代一代「鬼計畫」的不同中。對大多數人而言，相信人死後有另一種概念化的存在狀況，是「必須的」。死者成為「鬼」，基本上是社會必須將其成員，安放在一個恰當的概念裡，以作為現世社會的保護者，和合法性根源。同時，在私密的層次，這亦是一種離棄的宣示：他們不希望死者，再能輕易回到多憂的人世裡來，干涉人事。

也許因此，當宗教在中國，漸漸形成較完整的現世系統，一種複製自現實世界社會結構的信仰等級體系時，群鬼就現影了：有死後回家作祟的父母，祖父母，有善於偽裝為人子弟的鬼（《呂氏春秋》），有三年後回來獵殺周宣王的杜伯（《墨子閒詁》），有與人女同居，自稱是「上帝子」的鬼；有會變動物形的人鬼；有會變人形的物魅；有夜哭的鬼；有原因不明，但喜歡站在路邊罵人的鬼。這些鬼魅並不一定含冤待雪，但當他們出現時，無論如何已擾亂了一個原本潔淨有序的現實世界。這明白暗示著：這個世界原本沒有問題，倘若鬼不復返，物不生魅。歷史之中，那也許，真是一個較直來直往的年輕時代：人們以為，人的不足，不是道德或本性的問題，而是實際力量的問題；若人能駕馭的力量很大，則神亦可以被殺（睡虎地秦《日書》及《周禮》）。

「神鬼可殺」的想法，呈現出一種對天人相應式宇宙秩序的簡明信任。這種宇宙觀的主題是，人的命運，和某些自然系統有一對一的關係，主要根據時間或方位而成立一自然系統。由於宇宙的運作是本於各種時間和方位的系統，而這些系統又可能為人所知，人就可以經由選擇一套較有利的系統，來設法改變人的命

運。有了這樣的社會性共識，有了一個基本上愉快無憂，完全依現世社會結構複製的「死後世界」，於是中國歷史中，第一位死後復活的人類，記載於天水放馬灘秦簡中的丹就「誕生」了：死後三年，丹從墳墓裡爬出；身體功能與「生前」無異，只是虛弱許多，又花了數年，才恢復元氣，彷彿只是出差遠行了一趟，或生了一場病。所以，之中的平淡輕盈，是可以理解的：沒有人會想問，所以在那「死去」的三年裡，丹看到，或夢見了什麼？

躺在黑暗的墳墓裡。關於「見證」，在許多與時間有關的，也許並無深意的注腳中，他特別記得的一個是：莎士比亞和伽利略生於同一年。他想像他們同時成長，學習，各自在言說中，確立對自己有意義的世界。當一個人解開星體運行的奧秘，並差點為之殉身之際，另一位，已在渾然不知地球竟成天打轉的鎮靜中，完成三十八部劇作，並告別人世。他在劇作中，描繪的義大利城邦，充滿魔力的小島，仲夏夜的森林，所有一切魅幻的想像，事實上，是在一種中世紀式的，深信地球悍然中立與不動的注視中完成的。所有繽紛細節，均受此不變的視角招喚。他的寫作在核心深處，與他對這世界的自然構造，存在著多少「正確」的認識無關：生在後世，納博科夫必然比莎士比亞，更能憑常識，洞視這個世界亙古不變的實然，但莎士比亞，依舊能以其對世界「傾斜」的體認，為博學強記的納博科夫帶來驚奇。當納博柯夫獨斷地嘲諷戲劇，稱戲劇這門藝術總體說來，不過是一種「帶著石器時代儀式的風味及社區性的愚蠢無聊」的「原始墮落的表現形式」時，不忘另加但書，稱讚莎士比亞是戲劇史中惟一例外的「天才」。

作為劇作家，「天才」莎士比亞，其實是充滿與現世協商的意願與耐心的。那也許是因為：面向社會大眾，意在實際展演的戲劇創作，在本質上，與時代現況多所牽連。也於是，在表達上，戲劇創作總顯得折衷甚多，更顧慮效用問題。特別是就觀眾已形成觀演傳統與預期的商業劇場而言，作者私人創新，更深沉地藏存在戲劇的「公眾性」裡。問題的癥結，在於只有一種共用的語言層級：在傳統與預期所形塑「公眾性」的統攝下，有意創新的劇作者，首先，必須使用與對立於他的平庸劇作，相似的表達與陳述風格，否則，他無法反對他所想要反對的。

於是，莎士比亞在戲劇中，具體的創新，對他而言，很務實地，首先變成一種對熟成語言的重新延展，而不是凝鍊的濃縮，如此，語言才有可能重獲活力，連結更多的現實。其次，在這樣的邏輯下，對語言的戲劇式使用，有了其結構式的目的：語言必須鋪陳，必須可能展示，必須能夠攜帶細節，必須牽結，必須在內部相互援引與彼此支撐，以此，架構一個拒絕被「簡化」的文本世界。因為，這是在抗拒平庸的同時，亦能被觀眾，以其預期和傳統簡單吸收的惟一可能。

「傾斜」：逸出「我們」對這個世界，筆直的認知。如此，去想像也許真共同承接了時代信息的「同代人」，他仍以爲，鄂蘭說得最明白：「一個時代的印記，常常是烙在那些最少受它影響，距離它最遙遠，卻也因此吃盡了苦頭的人身上。」一種必要且自覺的疏離；一種安靜而深入的反叛。也許，一種把自己生而爲人的實際細節，與對此的思索，隱身在一個時代對於「作者」的普同概念下，而後發出自己聲音的決心。鄂蘭以此，評述光譜般紛錯的一整代作者，定義他們對自己

所處時代的「生疏」(inexperience)，如何讓他們受苦，以及如何「准允他們去寫作自己的作品」。並且，特別是以班雅明為例，鄂蘭定義，到了最極端的狀態，像這類「獨具一格」的作者，縱使在活著之時，「通常已在同儕之間獲得了最高的認同」，然而，他們真正獲致的大名，必然是在他們死後，因為：「他們的作品既非現存的等級可以安排，也沒有另闢蹊徑而讓自己成為未來的類型。」

也許，對世界而言，他們是最初與最後的撞擊。他們的「生疏」與他們如此即臨與相關，於是，當這成爲一種最剝除自我，最真切的表達時，他們的表達，不可能與我們無關。他們是依於我們對俗成事物之常識的一種反作用力。他們有能力，或正設法，以我們能夠理解事物的「惟一」一種方式，來到我們面前，爲我們所理解，而我們甚至不需要知道作爲一個曾經活過的人，他們具體地說，究竟是什麼樣子的。不是作爲一個真正的活人而活。根據鄂蘭，這幾乎就是所謂「現代天才」，最特異的社會意涵了：從出生開始，他們加速遠去，卻並無所謂離不離境，因爲時間密林無可脫離。

生死疲勞。想像篙燈光照的範圍；想像其中動靜；想像奔亡的時間，發出一種沙沙的哀鳴：那些被片刻神寵給擄獲的孩子們，以自己能徵斂的最好形影，倖存下來了，乘著各自的飛行器，將未來，錘鍊成個人，向著那永恆一刻復歸的銀河鐵道。據說邊界是爲移動者而設的，對恆靜者而言，「距離」這概念不存在。據說惟有至人，才能直觀看透量子物理描繪的增熵世界：一個房間裡的潔整，對千絲萬縷與之關聯的房外世界而言，是更深更重的混亂。道路基本上，果真如在霧中，對遠非至人的他而言，在人生中的每一刻，恐怕都將是如此。不過這不重要。想像篙燈曳影在白蟻飛舞的曠野上，比起至人狀態，十年來，有件事更令他好奇，使他猜想著：在《神曲》裡，那需要嚮導才能前往的閉鎖地獄裡，怎會時常有「路過者」，去摘折枝葉呢？

多希望諸神垂憐，不會排班在花瓣雨和歌聲中華麗天降，只爲了去做這件事。

## 暗房

這件事我記得一清二楚，事情很簡單，沒有不相干的細節。晚上八點，伊雷內在自己房裡織毛衣。突然，我想點火燒水，沏壺馬黛茶。我沿著走廊，走到半掩的櫥樹門前，朝廚房方向拐去，聽見飯廳或圖書室裡有動靜。聲音很輕，聽不太清，好像椅子倒在地毯上，或是有人竊竊私語。與此同時，或一秒鐘後，我聽見走廊盡頭也有聲音，走廊串聯那些房間，延伸至櫥樹門。我趕緊向門衝去，用身體把它撞上。幸好，門鑰匙插在我們這半邊，保險起見，我把大插銷也插上了。

我走進廚房，把水燒開，端著茶盤走回房間，對伊雷內說：

「我鎖上了走廊門。後面被占了。」

她放下手上的活，疲憊的眼神嚴肅地盯著我：

「真的嗎？」

我點點頭。

「這麼說，」她重新拿回針線，「我們得住在這半邊了。」

我小心翼翼地品馬黛茶，她過了好一會兒才接著織。我記得她織的是一件灰色坎肩，那件坎肩我喜歡。

——科塔薩爾 (Julio Cortazar)，〈被占的宅子〉

在一般人的日常生活中，經常會有長時間沒做出什麼值得讓人記憶的事，這是他傳記中技術性但不活躍的部分。除非發生嚴重的個人意外或目睹凶殺案，才會在這些沉悶的時段中建立關鍵時刻，在自己與別人回顧他的生平時佔有一席之地。

——高夫曼 (Erving Goffman)，《污名》

茨普金的《巴登夏日》，用對杜斯妥也夫斯基的珍愛與史料考據，重建了這一切：這個夏天，在巴登，杜氏像個勤奮的公務員，每天起早趕晚，跟太太安娜要錢，或典當安娜的首飾，然後去賭博。賭場在車站大樓的二樓，假如是要到了錢，直接從家裡出發前往賭場的話，杜氏就會特意放小步距，放慢腳步，以確保從家門口到車站大樓，他正好走了 1457 步。這是他個人小小的迷信，因為「走這些步最容易贏」；因為這個數字如此特別：尾數是七，且各個數字總和為十七——又是一個以七作結的質數。這樣，他就好像把某種龐大的渾沌，給踏實得完整而純粹，讓自己顯得勝券在握了。他那熱切如焚的夢想，也就好像有了實現的依據：他總想著，總有那麼一次，在賭桌上，輪盤前，他將會大贏，如此，他就能將這許許多多他所愛之人，一舉救出貧與病的循環泥淖。

安娜有時會站在窗邊，目送丈夫出門，看他一路上低著頭，雕刻時光一樣，獨自緩緩慢慢，邁開拘謹的步伐，像走在一個過於認真的夢裡頭。她知道他大概

又會將錢輸光，但那對她而言，其實不太要緊。有時，他也會帶著在車站買的棗子，葡萄，或天啊是一束鮮花回來，笑容滿面，親親愛愛獻給她。這表示他今天小贏了一些錢，不過轉手就差不多又花光了。這表示她的一枝珍藏多年的胸針，經過這男人的手，被兌換成夏日客居中，一束幾日後就將凋零的花，除此之外，幾無剩餘地返還給她。然而，她認為，這些都只是表面看來如此，因為她相信，所有這些返還，同樣也都表示著他真摯的奮鬥與關愛：他像從遠方，小心翼翼，無比艱難地捧來一小杯水，帶回無望而乾渴的他們的日常，告知她說，這是個好預兆，蒙主垂憐，天降甘霖的日子將要不遠了。

永遠還有希望。他總像是在以一種極盡耗損的方式拆卸眼前一切；將一切經過他的靜景，尋常時刻，可用於無語珍藏的小物件，全都焚煉成易朽如生的獻禮，一如他的那些鮮活濃烈的話語。這就是他：這個矮小多病痛的身軀，不知是以如何的核心，在驅策意念與行動，使他能在無望日常的縫隙間，一次次激起對將來的熱望，使他敢於一次次跟虛空博奕。在熱望中，他是絕不瞻前顧後，絕對百折不撓的；然而，也是在同等熱望中，他總顯得如此極度脆弱，如此不堪一擊。非此即彼，如此高燒耗能，如此絲毫不懈地活在緊繃中的心力，人們無法假擬，也絕難模仿。其實是在這個意義上，他才像個特別真摯的孩童，總對神祕事理，賦與全盤不理性的，單純的信任。她差不多應該，也願意接受：除了寫作的書案外，賭桌上，輪盤邊，就是最適合他的位置了。她差不多，是現存的這整個人世間，最能理解他的一個人了。這並非因為她是他的速記員，負責將他從虛空中召喚出來的話語，排比成文字，且多次清繕——作為作品尚在顛簸試誤之時，即在場的讀者，她因之而對這位作者著迷，全然敬佩，而後傾心愛慕；而主要是因為在她終究成為這位作者的妻子之後，她恍然發現，這位作者其實無比真實地，活在一個與他所創造的虛構世界，語境及情感濃度皆如此高度相似的世界裡。有時，在與他共同的生活，在被這相似性極度魅惑，且被他激起如同閱讀他的作品那一刻，相似的情感時，她也其實分不清楚，是哪個創生了哪個。

是的，他同時既是無比強韌，也是無比脆弱的；既是無比真摯，也是無比戲劇化的。他整個就是他作品中會出現的人物；或者該說：他在他自己的生命，也就是那位顛簸試誤，格外奮鬥地想覓出適切通徑的作者。所以，當她有時站在窗邊，看他以如此自我規訓的姿態，走在一個避暑勝地時，在通過一切眩迷敬愛，與種種令她百感交集的感受後，她所強烈覺知的，很奇妙複雜，但仔細想想，卻似乎又是如此簡潔且必然：她總不由自主，對這背影，產生一種悲憫的感覺，就像他本人，如此鮮活就是他的虛構作品，所要傳達的一個真切主題一樣。

悲憫，是的，像看見一個樂觀的孩子，每次都這麼滿懷期待地，一次次走進一個注定要令他失望的世界裡。她當然為他高興，因為每次出發時，他都如此快樂；並且，對於這快樂的體察，總隱隱而相對地，讓她明白眼前這世界，對他們而言基本上是無望的這個簡單事實。所以這一切可能其實真的都不要緊了：再一件首飾，再一套衣服，她照顧他，支持著他想要照顧大家的夢想。她彷彿是看著他，或陪著他，在像完成自己作品那樣完成自己的生命，她且隨他的邀舞，而激



發出自己意料之外的氣力。所以很多年後，在他臨終前刻，她尚且能無比振作地照顧他，並為他照料好一撥撥來探視他的人。這裡面有畫家，有寫作者，他們為這個他生命中最後的場景妥善留影，記錄，像同心協力，依照他的口述，完成了一部作品的結局。所有這些，她都已能面對與處理。多年以來，她惟一不能妥善應對的，是他時常強烈湧生的羞愧與自譴。大約因為，在一切邀舞的表述中，只有領舞者的自責，最不容舞伴，保守一點置身事外的清明與餘裕。

她的費佳輸光了錢，空手回來了。在她面前，他突然跪下，呼喊，企求她的原諒。她想躲避到一旁，他躍起，用拳頭砸牆，並猛撞自己的頭。「她看在眼裡，不知為什麼覺得他好像是故意在演一齣鬧劇，差點沒笑出來，可是她不能笑，那樣他會鬧得更凶」；她靠近，試圖勸慰他。來不及了，他認定她果真是嘲笑他，於是更奮力捶牆，想讓所有人都聽見這喧鬧，因為「他要她明白他為什麼如此痛苦地乞求她的原諒」。他加意喧嘩，滿屋子跑，因為他覺得她害怕，且為這樣的他感到羞恥了，所以他要「讓她不白為他羞恥一回」。他喊著要跳窗。她衝上前摟住他，盡最大的力氣安撫他，直到他像要傾訴所有痛苦那樣，在她懷中大哭了起來。她幫他擦眼淚，扶他上床，為他蓋被子，輕輕哄著他，同時，「一種如疾病般的發作，她不禁心疼起來，心中充滿了對他深深的責任感，就像母親對孩子的那種感情」。

是的，在這客居且自耗的暗房裡，帶領著他們，重複在無望中昇華的最遠視角總是：她「必須」看待他，像看待一名孩子；這將會是一種她必得終生不斷要求自我去修復，且也因此，將她牢牢牽繫在他身旁的能力——他們憑此，復原彼此。此時，費佳即將進入平靜的，深沉的睡眠中。他感到平靜了，因為人皆如此：倘若一個人有勇氣表達深處的情感，且還知道他不會被批判，他的內心就會隨表達重組，而正是這個隨表達重組的過程，再次給他帶來平靜。不拒絕他，不視他為可恥的怪物，正是安娜能給他帶來的最大安慰，而遠非安娜喃喃說著的各種勸慰之詞；這也許，亦正是在他進門伊時，在所有那些暴烈言行中，他所怯怯在祈求的事。他會感到平靜，同時也是因為那個「隨表達重組」的過程，如此接近創作本身：也許，在內心最晦暗的一角，他將要反復不斷地，藉由企求，藉由重新確認安娜的全心信任，與從不拒絕，來進入安眠；來在眠夢中，再次修復他對世界的信任與期盼：永遠不是意念或行動，而是一個人難以自抑的潛意識，深刻改寫，與創作了這個在可見的漫長時光中，與他牽繫在一起的另一人，伴侶。

此時的安娜，仍在床邊陪伴著進入酣眠，進入潛意識以它的強力無語，全面掌控的夢之國度的費佳。她當然無法不意識到自己正在被強力改寫，被既親暱，某種意義上也既疏遠地，創作成了「母親」，這個她在真實人生中，曾短暫當過的角色。然而，當她以和厚愛意，將這個被費佳激起驚嚇，恐懼與哀憐的整個過程，也當作是費佳對她，再次交託全然與難能可貴的信任之時，她其實亦是透過費佳對她的信任，獲得了平靜，重新鼓起勇氣，重新敢於張望這個世界。這也許，正是這個因愛而起的「責任感」的深沉要求：如果費佳信任她，她就有責任要信

任這個世界。

簡單說：在貧與病交加循環的，這個客居的暗房裡，一個敏銳且穿透力十足的心靈，和一個無保留去惜愛的善良人格，正在無法不令人悲憫地，用相當於一個基本上無望的世界本質那般黝黑，晦暗，有時不無卑瑣的方式，激烈地，不斷地，要求彼此充滿尊嚴，抬頭去期盼。在眠夢中，這個敏銳的心靈，杜氏，正在重省這個過程，將一切，悄悄放進永久記憶裡的某些恰當位置，直到他醒來，直到這些省思以另一種形式出現，直到他能以此形式為新的出發點，將省思用話語再次贖還為止。那並非虛構場域和真實場域間，兩方輕巧挪用，而是一件更艱難，更百般刁難自己且全面徵斂之事：在一個以全副存有結界成的暗房裡，他難以自抑，在卑瑣試誤中不懈尋索的意義，確實接近尼采也在追索的：相信「未來即將發生的意義，應該會在生活中懵懂的此刻，射入一道光線」，而惟有敢於抬頭之人，有望得以窺見。

於是，在基本上無望的現實中，永不放棄去期盼這道光線，對杜氏而言，確乎就是作者深沉的責任了。於是他那樣強力邀舞，無可自抑地企求安娜參與，同時也在安娜的參與中，一次次可鄙地修復自我，重新渾然無事地，走在龐然渾沌中。這大概是茨普金以無比珍愛，也只能藉由純粹的珍愛，去復原的杜氏全圖：杜氏「必須」活得像自己的作品，才有可能繼續活下去。

安娜當然無條件支持丈夫活下去。現在，這位既偉大又卑瑣，既強韌又脆弱的作者，短暫進入無夢的深眠了；現在安娜起身，再度開始她孤獨的活動：寫日記記錄丈夫，記沒什麼可記的帳，在回憶中，盤點日漸稀少的首飾和衣物，並計畫明日，該如何應對房東和女僕。因為付不出錢來，帳單愈積愈多，房東和女僕的臉色開始不好看了。她懷疑這個在屋裡出出入入的女僕偷東西，她有這種感覺。她立即勉力想要驅散這種感覺：她知道自己得要小心克制各種無由感應，各種恐慌心情，甚至是各種些些微微的幻聽，幻視與幻觸。在這段形同幽居的渡假時光裡，這實在是最需要小心提防的事了。這段渡假時光形同幽居，當然，因為丈夫基本上除了賭場，哪裡也不去之外，還因為這避暑勝地擠滿了丈夫口中的偽君子，懦夫，卑鄙的猶太人等。壞兆頭：彷彿一時之間，丈夫的敵人全都聚在一起，共同阻撓他將要經由放手一搏，所翻盤贏取的大好運了。所以出門是不太必要了，遑論可用以消遣的社交活動。

所以在她站在窗邊，目送丈夫出門之後，這一日除了等待可能的鮮花，或自毀的丈夫之外，基本上沒有大事了。所以，她格外勤奮地寫日記，格外嚴謹地設定自己的作息，彷彿不這麼做，時間就會失去線索，難以計量，整個在她眼前崩壞了。她慷慨回應丈夫對典當物的需索，看那些應該就是永遠贖不回的衣物與首飾，穿過她亦不知道座落位址的街巷，四散在這個渡假地裡——幸好，只有她能辨識，這些東西曾屬於她所有。她對丈夫十分慷慨，二話不說，然而，對於房東或女僕帶到她面前，要她決定的每個尋常選擇，她總是想了又想，再三斟酌。她十分珍惜每個該由自己做的決定，即便再小，她也十分珍惜，因為這樣可以讓她

的心思動一下，讓她暫時忽略，這種她正被無邊無際的什麼，給瞪視著的感受。雖然她一開始就知道了，女僕和房東很快也就都知道了：她總是選擇，那所費最少的。

有時，她就對鏡而坐，審視自己思考的模樣，這只是一種重複的儀容檢查，她知道，心靈毀壞的初徵，總是顯現在臉上。所有這些重複，支持著她。她照著鏡子，想像現在，丈夫在輪盤前思索的樣子：嘴緊抿，或像正咀嚼著什麼，大鬍子隨下巴抽動，像正審酌一個困難的句子。所有的這些不確定，這吸引著丈夫全神投入的張力，這卻正是她以所有可以重複去做的例行公事，堡壘般環繞，或重建起的生活中，她個人最不需要的了。是這麼一想時，她恍然明白，自己原來根本就不認為丈夫會贏得一大筆錢，得勝歸來，終結她們目前這樣的生活。這與她對丈夫的觀感無關，她仍是全心信任丈夫的。只是，她發現她的整個生活，沒有傾靠向這種不確定的可能：那其實，才是一種深切的自毀——對這樣活著的丈夫，與這樣陪伴他活著的自己而言。

她根本難以想像，那個所謂的「一大筆錢」，具體而言，是如何的樣態。是金幣嗎，會不會很重呢，倘若是這樣，那樣虛弱的丈夫要如何一個人搬動，且大步跨過那 1457 步路，奔跑回來親獻給她呢。那麼倘若他是由人幫著，把那「一大筆錢」都取回來好了，是夜，他們就要把這堆金幣，都堆在這整個夏天，每天每天，總有這裡或那裡短少了點什麼，於是日漸空曠的暗房，於是他們就這麼睡去嗎。那個據說有著扁臉與招風耳，總在賭場推撞丈夫，著意羞辱丈夫的義大利人，還有賭場那些無所不在，充滿惡意的陌生人怎能饒過丈夫呢。女僕怎麼說，房東怎麼說，還有所有那些丈夫的敵人怎麼說。然後，天啊，天一亮，丈夫一定就要揣著當條，衝街撞巷，把她一整個夏天，散落在各處的衣物首飾全贖回來了。他會需要僱上一輛車的。那會是一個如何的景象呢，看見的人一定會以為，她現在是裸著身體，在家裡等候他贖當的。

她笑了。但她幾乎是立即從鏡中抹去這點笑容，並格外提醒自己，別在某些時候，在丈夫面前，露出了這樣的笑容。她真的，盼望丈夫還是帶一束鮮花給她好了，這樣丈夫的步伐輕盈些，而她也比較知道該如何就地自處：總而言之，在這個日漸稀薄的，被大量疲憊所包容的暗房裡。她將這點感想，寫進了日記裡。日記是以速記的符號和暗語寫成的，有些地方除非本人，絕難破譯。這不是出於害羞，或想隱藏什麼，而只是她個人日常的習慣使然。她就以這樣超乎常人的書寫速度，快捷又縝密地穿過一個個無事可記的日子。就像以光速，絲毫不懈地在荒原上奔跑，足足跑了一整個夏天。於是無事可做的幽居，就這麼細細密密，無盡拉長了，像黃金延展成的，細過髮絲的一條線。

窗裡，窗外，真的都是一片荒原，對這麼書寫的安娜而言。彼時，整個歐洲正進入最後的太平年代裡，心理學剛剛被想像出來，而窗外，另一位數著自己步伐走路的焦慮者，尼采，好駭異地發覺，人是惟一會感到「無聊」的生物。在接下來的十年裡，他將寫下九份自傳草稿，探索這同一問題：我如何成為現在的我。這是他的個體核分裂實驗，他想看語言，那比思想更快捷而活躍的語言，會將自

已變成如何的人；他想將自己分裂成無數個內在的世界史舞台，成為探險家，揚帆行遍那個名字叫做「人」的內在世界，直抵他所謂的「命運之愛」。

這時，安娜寫完日記了，她拋下所有這些將成史料的話語。憑著不勞破譯的愛，她很高興丈夫要她去信任的世界又一日，站在她和確定性這邊，而不站在她親愛的丈夫，和他所期盼的不確定性那邊。在這個被黑暗侵占的房舍，她就這麼迎接杜斯妥也夫斯基歸來。