

世界的法則

童偉格作為一種方法^{*}

楊凱麟^{**}

摘要

童偉格的書寫回應一種在知識－存有論上的要求，並轉而成為一種倫理－美學的實踐，其中，「他人之死」成為書寫所雙重不可觸及的本源，構成了一種艱難的抒情。這個本源也使得童偉格的小說具有一種當代文學所必然具有的後設性質，總是意圖書寫不可書寫、思考不可思考。然而童偉格的另一獨特之處，在於使得書寫具有一種「我思」的獨特構成，因為有著對於「他人之死」的哀悼與思考，所以能成為「無傷」的存在，其中，被安那其動員的時間則是這個文學我思的可決者，敘事的時間（或時間的敘事）因而總是破碎與多歧，成為童偉格小說中極為特異的感性構成。

關鍵詞：童偉格，布朗肖，他人，死亡，書寫，時間

* 本文108年4月15日收件；109年5月11日審查通過。

** 國立臺北藝術大學藝術跨領域研究所教授。

Rule of the World

Tong Wei-Ger as a Method

Kailin Yang*

Abstract

Tong Wei-Ger's work presents a mode of epistemo-ontology and is transfigured into a practice of ethico-aesthetics. "The death of the other," which features an arduous lyric, serves as a double inaccessible origin of his writing. The origin as such makes Tong's oeuvre characteristically metafictional in accordance to contemporary literature, and attempts to write the unwritable and to think the unthinkable. However, another singular characteristic of Tong's work lies in the literary *Cogito* in his work. It reveals a sense of mourning and thinking emanating from "the death of the other," thereby becoming the existence of the "non-wound." As such, Time, as mobilized in an anarchic manner, becomes the determinable of the *Cogito*. This explains why the time of the narrative (or the narrative of time) is always broken and bifurcated, which embodies the sensibility of Tong's work.

Keywords: Tong Wei-Ger, Maurice Blanchot, other, death, writing, time

* Professor, Graduate Institute of Trans-disciplinary Arts, Taipei National University of the Arts.

世界的法則

黃崇凱《文藝春秋》與台灣千禧世代作家的歷史書寫*

楊凱麟

童偉格的小說是一個更為巨大世界的縮影，寫作因此不是為了擴張，相反地，是高度凝縮的實踐，作品表達著由世界拾掇的特異片段。然而，問題並不在於被書寫的世界具體是什麼，因為這個世界就是我們的世界，書寫的理由並不只是為了能更詳盡地描述或記憶，而是追問存有的質地，以文學為我們自身的存有論築底。閱讀童偉格意味著進入一種「我們自身的文學存有論」：某種「他人已死」的倖存人生，空曠、疏離、清簡與絕對孤單的存有構成寫作的人間條件。

閱讀童偉格的小說必須合焦，對準或嵌入他的存有論，那是一個對台灣存有模式仔細微分(différentier)與差分(différencier)的時空構成，字面乾燥，調性清冷，但每個字句卻都嘈嘈切切吐露這個獨特世界的訊息與聲響，即使世界沈默而安靜，人們的話語稀少，都圍繞著飽漲潛能的雲霧，情感(affects)吞吐動人，世界運行不止。¹

這種總是凝縮、面向死亡的存有論書寫使得童偉格的作品具有極簡主義的特徵，在獨特文思的推進中，字的筋骨必須一再刪削，寫作的問題不再是寫更多的字或盡可能的出書，相反而弔詭的，必須實踐一種寫最少的寫作，節制而哀矜，情感以字詞的經濟學做為必要條件。因為面向死亡的文字都是為了哀悼，一切多餘的字句都削弱必要的莊重，因此也滅悼念。小說的每一頁都籠罩死亡，披著黑紗，每個字都是悼辭的一

1 關於微分與差分，或「微／差分」(différent/ciation)，可參考楊凱麟，《分裂分析德勒茲—先驗經驗論與建構主義》中「德勒茲詞語中譯補注」的詞項(283)。

部份，但也都已經再次見證此哀悼的不可能。因此，不斷地書寫是為了最終能有「最少的字」，書寫是為了「寫少」而非「寫多」，損之又損，為了寫「不可寫」卻也不可不可不寫，這是童偉格的書寫倫理學，某種奠基於存有關核心的節制，少則得，稀少性與書寫不可分離。²

在這個以死亡為前提的書寫中，重點不是由特定的意外、災厄或病痛所鋪陳的獨特情節，文學與死亡為鄰，但並不繫於死亡本身的故事述說，不是單純的死亡紀事（誰死了？為什麼死？如何死？），而是因為對這個不可思考者（impensable）的多重包圍與無窮迫近，書寫不僅揭示了生命的抒情核心，最終亦奠定了自身的存有論意義。³ 換言之，理解了如何書寫死亡，也就理解了如何書寫，同時也就理解了如何活著。這個發生在書寫之前的死亡事件，永恆地與書寫及生命共時，因為它被書寫一再召喚，也是書寫所唯一欲召喚之物，彼此共構了文學的存有。

我們將試著暫勿以台灣文學的既定格式或典律來理解童偉格的寫作，因為或許相反地，是因為有童偉格的書寫，我們能更深切與無預設地理解何謂當代（台灣）文學的創造性，而且更進一步的，這個創造性或許不僅將重置吾人對文學的理解，而且亦賦予我們自身存有論的基進意義。

一、雙重不可觸及的本源

每天重新想起一個人的死亡，是什麼感覺？

——童偉格（《無》33）

2 「『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，減到叩問死亡時，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」（《童》43-44）。

3 關於文學與死亡的關係，可參考 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*，特別是第四章「作品與死亡空間」（103-210）。

他人之死成為我存在的意義，這是童偉格書寫所根植的存有困境。總是先行離去的他人從來不是(薩特式的)地獄，相反地，是必須被撫慰卻總是無法觸及之物，時間在這個條件下攤展開來，因此亦是展開的不可能，起點與終點從一開始便已經疊合與「對摺」(《無》203)。⁴ 世界是他人死後續存的世界，在這個陰陽切分的時刻之後我倖存下來，我的存在中標誌著這個切分，在我的一生中我不斷迴返這個切分時刻，我就是這個切分，長成一個面向(他人)死亡的存在，「我深感抱歉」(《西》194)。

尚未被理解的他人，不可思考的死亡，構成文學中雙重的無法觸及，且最終被翻轉成書寫的神秘內核及其巨大的困難。能認識此困難到什麼程度，也就意味著能理解童偉格的作品到什麼程度，反過來說，「童偉格在書寫上所直面的困難」這件事本身亦成為閱讀其作品的困難，對困難的困難理解，或，困難本身所具有的極高難度，以及因意識到面對著「遠比我更巨大之物」所油然而生的謙卑，成為童偉格所奠立的獨特文學景觀與作品質地，滋生了某種他在談及傅柯時所提及的，「艱難的抒情」(《童》146)。

對困難的理解困難，或者更白話地說，困難是如此的困難，以致於連對這個困難本身的認識都困難無比。這樣的困境(無疑地，是卡夫卡式的亦是當代的)使得書寫不僅在目的上是一種存有論，在方法上更必須是一種知識論。我們因此可以理解何以在《無傷時代》(2005)與《西北雨》(2010)這兩部長篇小說之後，《童話故事》(2013)成為一種寫作上的必要；前兩者座落在存有論文學的極致端點，以實際創作探入存有的殘酷本質，最終或可以取得一種「與自己謀和」的卑微可能(《無》188)；後者則是原本隱身卻與前者不可分離的知識論程序，透過閱讀的獨特篩檢布置出一幅文學星圖，重點並不在於展示如何博學通透地解釋各

4 關於童偉格小說中的時間問題，可參考楊凱麟，〈童偉格與temps mort〉(143-44)，或稍後在「三、在未來被記住的人們」一節的分析。

種與我無關的經典作品，相反地，這是一個遶經最遠之處折返自我的操作，沙林傑的《麥田捕手》、聖艾修伯里的《南方信件》、傅柯的《知識考古學》、塞萬提斯的《唐吉訶德》或杜斯妥也夫斯基、卡夫卡、《一千零一夜》……，這一系列的閱讀成為由作者本人提供理解其小說的外部條件，但並不是為了朝外擴張小說的視域，亦毫不是為了炫學或任何「偽知識」，相反地，這個外部一再被摺入「世界」之中，由內部倍增與清晰化童偉格小說的紋理，與更重要的，透過這些經典所展示的「鄰近性」(voisinage)突顯了文學本身的精神性。

在艱難地書寫小說的同時揭示著這種艱難，這使得小說成為一種「感性教育」，換言之，小說家除了寫小說，同時亦必須產下自身小說的讀者。然而，這些讀者，其實亦未有不同於當代任何文學讀者，因為這樣的處境正是當代人文學科的處境，與處境的艱難。童偉格的小說一方面**存有論**地探問當代存有與文學的基進本質，另一方面則**知識論**地反身揭露此探問的風格化方法，創作者同時必須扮演自身作品的教育者，文學因此具有一種獨特的啟蒙意涵，對不可感受者的感受與不可思考者的思考成為小說文字的晦暗核心。然而，寫作並不是為了解決小說內容中所揭露的這個多重困難，不是為了提供解答，確切地說，所有的困難、孤寂與哀傷都僅僅是謙遜而客氣地對著文學說出，我們受教了。⁵

小說裡的各種情境，都應透過知識－存有論的一目重瞳來閱讀，都是一種必須重新撐出一段「文學空間」的複式操作。在這個知識－存有論的書寫平面上，以當代視域分析眾多經典的《童話故事》成為重新理

5 「一如昆德拉反覆強調的，當我們在四百年後，重新去看西方現代小說話語的發明時，我們可以明白他對小說創作，所賦與的一個基本倫理道德：西方小說進入現代之後，和基本上，為了要記錄事情的古典敘述話語，已完全隔離開來了——小說變成一種重新認識世界的方法。將昆德拉的理論申引到極端，則小說對於它的讀者，也對於書寫它的人而言，惟一的道德，與惟一的立場，是在這樣的體裁，可以在被書寫或被閱讀之時，同樣對讀和寫的人，產生一種盤整的效果：帶他重新去看，帶他去『回應』現實賦與他的種種命題。也於是，每部現代小說，都應該要為它的讀者以及作者自己，介紹出一個全新的世界，這是小說的惟一基本道德」(《童》219-20)。

解《無傷時代》與《西北雨》的「使用手冊」，而且後兩本長篇本身其實亦已內建著各種「反身性」指引與路徑，以便能夠「再輕柔些，再細膩些，再以更多道虛擬的弧線企及他人的需求，同時聲明自己並不在場」（《西》133）。存有論地基進創作離不開知識論地後設理解，每一字句都在探問存有的同時反身指引出此探問的方法，這使得童偉格的小說在第一個字被寫下時，便已經被賦予後設的性質，寫小說總已經意味著在小說中誕生小說的程序。在枯索、寂然與沈默的外下，童偉格的小說洋溢著文學的喧囂生機，

正是在這種重層疊瓣的套筒構成中，他援引「傅柯對寫作的初始想像」。再次地，跟死亡有關：

追求某種「生命及其功能和規範就建立在大寫死亡(la mort)的寂靜的重複之中」的喧噪。〔……〕這個具體的描述，在想像的「最終」，將用一種以所有能指，替代那不可定義的所指的方式，形構自身的本體論。於是，在考察的過程中，「考古學能做什麼？」（具體實踐）就是「考古學是什麼」（虛構言說）——最初的「合一」與最後的「合一」遙相對應；如此，考古學式言說在註定失敗的臨界線上，完成自身「本源的隱退與復歸」。（《童》145）

這樣的傅柯，在談論布朗肖(Maurice Blanchot)或胡塞(Raymond Roussel)的書寫時說出了「最初與最後的合一」、「死亡的寂靜重複」與「註定失敗的臨界線」等等充滿童偉格小說「既視感」的話語，重點或許已不在於傅柯說了什麼或怎麼說，而在於藉由被書寫下來的傅柯，恰恰足以讓我們更接近的「童偉格本源」。這是對不可見者的無窮逼近與纏繞，透過書寫對「大寫死亡」這個「事件的事件」所從事的微／差分(différent/ciation)。⁶ 在《童話故事》中，這個寫作問題的進場交纏著進入太空的

6 請參考註1。

第一頭狗，牠旋即被機艙的熱度燒死，然而「那被焚成黑炭的屍體，如今仍在天上漂蕩，永不腐朽，永遠是人類天空景觀的一部分」。由是，賦予此「艱難的抒情」的前提在於，「想像一受悲傷支配的視域」（《童》144）。

「他人之死」作為雙重不可觸及的本源，書寫就如同一門不可能實現的逆向工程，一方面必須溯及本源，然而本源退隱，而且只有在退隱中才顯現；另一方面，書寫也必須隱密地揭露呈顯本源的方法。不論是對退隱的呈顯，或此呈顯的呈顯，兩者都要求書寫的創造性。

我們因此可以看到，書寫一方面擴展自身的外部條件，繞經傅柯、卡夫卡或杜斯妥也夫斯基以便具有「一雙從外邊，見證世界全景的肉眼」（《童》142）；另一方面，《無傷時代》與《西北雨》中則以各種微型寓言更凝縮與隱晦地重複這個世界的構成。這些寓言總是具有某種「童話」的意味，精準、簡約且寓意獨特，角色有著幾何學般通透的明亮光度，比如，出現在《無傷時代》最後的蜘蛛婆故事（《無》190-210）：

江想編一個故事。故事中會有一個母親，一個在這世上不依不靠、獨自謀生的母親。她於是是一個挑著擔子、滿路奔走的小販。

她於是應該叫作「蜘蛛婆」。

蜘蛛婆的兒子，是一名遲到的學生。他遲到了；日後，為了親見那些曾經真確存在過的，他任自己成了一個說話連篇的瘋子。

至於瘋子的父親，唉，父親。江寧願不去驚擾他，江會先讓他保持沉睡，讓他在場。

各就各位，故事於是展開。

江會讓自己隱藏在那最無以隱藏的地方。

江會說：「我……」（《無》190）

蜘蛛婆是由小說主角江所編造的故事，這個「他們」的故事隱藏著以第一人稱開始述說的「我」，無疑地，正是一個「本源」（或「起源」）的故

事：獨立辛苦的母親、發瘋沉睡的父親與無緣親睹真相的遲到兒子。小說不僅藉此再隔離出虛擬的結界，而且使得交織在現實與虛構之間的蜘蛛婆（因此也是整個蜘蛛婆的寓言，那個退隱的本源）不再只是小說裡的一則怪誕隱喻，而就是小說自己最簡賅精練的濃縮版本。或者不如說，蜘蛛婆的故事一被寫成，整部小說已反過來成為這則寓言的隱喻，而非反之。虛擬與實際的區分逐漸混淆，起源洩入各個角色的敘事之中：蜘蛛婆是主角江編造的寓言人物，也是在山村間走動、賣雜什給母親們的小販，亦是開學自我介紹時被二次隱去姓名的某人母親，最後，蜘蛛婆就是母與子對話中無比憂愁的母親……，在虛實錯亂的敘事中，蜘蛛婆盤織著她無所不在的身影，每一個浮現的字都劇烈地與先前的字句傾軋，布滿話語的紙頁因虛實妄幻的張力而曲扭翻騰，現實的穩固基礎解離與潰決，「謊話連篇」，然後，在陰陽撲朔的時空中，始終隱晦而缺席的父親出場了。

做為一個本源的故事，蜘蛛婆寓言簡練凝縮了童偉格小說的家庭原型：清苦的母親與我，以及以缺席方式在場的父親；或者應該說，因為事件發生時刻的我仍然太小，真正缺席的人其實是我，至少我不懂究竟發生了什麼事。然而，透過對本源的述說，其所欲召喚的卻是書寫的真正本源，實際上使所有文字以獨特情感聚攏與崩潰狂亂的黑暗之心，一切故事的隱匿本源與書寫的不可能起點：父親或他人之死。

彷彿必須歷經漫漫一整本書的敘事才能抵達父親在場的微渺時空，必須艱辛地以「那麼多的聲響，輻散出一個早已藏存的他人之死」（《童》152）。因為在一切之前的死亡已切斷所有連繫的可能，那確切是「生硬而無以逆轉的」（《無》226）。然而，童偉格並不憑藉虛幻的神話（目蓮救母？），亦不召喚戲劇化的機械神，因為任何超越性的引入都致使不可言說的死亡淪為輕率的娛樂與虛假的寬慰。在海德格、布朗肖、德希達、德勒茲，傅柯等哲學家的基進思考下，死亡早已成為廿世紀最深刻思辯的哲學問題之一，原因正在於其內在於生命之中卻不可預測、不可復返與不可思考。思考死亡意謂著思考純粹的大寫事件，如果人總是可

以死而復生，如果死亡僅是如同旅行的體驗，那麼就不再具有存有論意義了。

死亡抹除一切意義，是最終的空無與結束，那麼，它的意義是什麼？那是鐘面指針顫抖，跳轉不過的「引力最強的那一點」，「一個永恆的時刻」(《無》191)。一切重新開始紀元，因此在時態上，這是一個所有字句皆以「先過去式」(*passé antérieur*)所書寫的小說，這意謂著在一件事能被述說之前「具決定性的某事已經發生」。當然，小說裡的某事無他，某事＝死亡；有微笑，一定是因為有什麼東西已經先死去了，有書寫，當然也不例外。⁷ 死亡先行，死亡微笑與死亡書寫。童偉格小說建立在一個弔詭前提之中：因為有先前他人之死，所以有現在的我與我的書寫；鮮活的現在成立於死亡的過去，時間總是攔腰拗折，對摺返回死亡註記之點，現在的「仍然活著」是因為疊合於過去的「已經死去」；他人的死亡逆亂地成為我存有的本源，這是一個必須復返卻無限退隱的不可思考之點。然而或許正是由於有前所未有的原創性書寫，他人之死或可以贖回意義，至少，讓自己想像自己的在場，並使得「我」的時間開始充盈。⁸

蜘蛛婆的寓言以小喻大，在《無傷時代》最後反向折入整部小說，仿如萊布尼茲的單子，由一個獨特的觀點映照著宇宙鏡像。在這個「小說宇宙論」或「小說單子論」中，每一小說中都還內含著微型小說，小說即小說的自體繁衍或碎形幾何，或反之，每一小說都同時投映出尺度更為巨大或內含更微小的同一個宇宙，「每一部份都可以被構思為一個遍地長滿植物的花園和水中游魚攢動的池塘。而植物的每個枝杈、動物的每個肢體、它的每一滴汁液都又是這樣一個花園和這樣一個池塘」(Leibniz 67)。⁹ 《無傷時代》裡的狗兒黑嘴、三色貓、祖母；《西北

7 「他微笑著，那是一種紀念碑一般的微笑，所有看到的人，都將鄭重以待，並且察覺，有什麼東西，在他能這樣笑之前，就已經先死去了」(《無》198)。

8 「十八歲開始寫作，他想像自己『在場』，讓腦中幻景成形。想像他們仍在左近，而自己無傷一如身穿藝服，置身相機前的黑麋鹿」(《童》13)。

9 譯文參考朱雁冰中譯(《單子論》，收錄於《神義論》(北京：三聯，2007)，但略有修改。

雨》中的克蒂斯、阿南、阿發、祖父……，似乎都一個個成為精練無比的「童話故事」，某種花園中複寫的花園與池塘中疊套的池塘。¹⁰ 這意謂著故事成為重層疊瓣的套筒，zoom-in與zoom-out都重複地追問著書寫的本質。不僅《童話故事》以嚴謹的尺度映照著《無傷時代》與《西北雨》的精神性，而且後兩者所敘述的各種寓言也同樣回應著這種文學內在性(immanence)，僅因為不可思考的死亡構成了此一動態層套中的隱晦內核，這一同語反覆的複式構成以同形異構的方式「單音地」反覆圍繞這個不可見的核心，「複寫那個已然停擺的世界」(《童》222)，回響著童偉格的文學單義性(univocité)，而書寫中的我則是圍困在核心的米諾陶洛斯(Minotaur)。¹¹

二、他人之死

他像是只能藉助他們的死亡，才能在日後，記明白了他們。

——童偉格(《無》44)

父親是必須繞經一整部作品緩慢建構／拆解才能觸抵的黑暗之心，因為父親等於父親之死，而死亡是致使時間停擺、世界斷裂與生命不再合拍的大寫事件。弔詭的是，死亡亦是書寫的創造性本源，只是本源退隱，書寫既是為了揭露本源，卻同時也再度遮蔽本源，在這個反覆地以揭露來遮蔽或反之)的運動中，死者恆常地以缺席方式在場，小說被諸幽靈所纏祟，盤據著亡魂，具有寓言意味的故事逐一登場，喚醒了一個個死者(或，必死者)，然而死亡終究不可避免地**即將降臨**(「時間已在

10 這些「童話故事」在小說裡是一系列死亡記事，頁碼分別如下：黑嘴在《無》40-42；三色貓在《無》150-61；祖母在《無》181；克蒂斯在《西》193-94；阿南在《西》192-204；阿發在《西》88-102；曾祖父在《西》164-71。

11 關於米諾陶洛斯與文學的單義性，請參考楊凱麟，〈童偉格與temps mort〉，特別是p.145。

秘密倒數了」)(《無》224)，或者確切地說，死亡已經降臨，固執、無語而且不曾離開，只因為死者「持存」(insister)與「續存」(subsister)在這個世界，才有書寫的起點與終點。這個徘徊不去的幽靈弔詭地構成小說的真實「存在」(exister)，也因此是小說的困難與不可言說的沈默。「江盼望，或許有朝一日，在一個故事中，他不再只會像是死屍一般，他會有完整的如常的一天。然而，江失敗了，江再也無法那樣做了」)(《無》225)。如果書寫的意義在於救傷存亡，寫小說則是一個微渺與卑微的企機，然而，即使如此仍然註定是失敗的。只是這裡的「失敗」絲毫不具有英雄式的戲劇效果，童偉格的想像至為謙遜單純，「他想寫很多字，因為他有好多話想對他說。他甚至可以為他描述一顆太陽—暖融融的、光亮亮的，照亮綠油油的草地的那樣一顆和煦的太陽。那可以提醒他們，或許，世界並不必然真的就是那樣生硬而無以逆轉的」)(《無》225)。然而，僅僅只是想對死者描述著稀疏平常的陽光，如常的一日，亦不可得。世界終究是生硬而無以逆轉的，即使或特別是「已經學會了書寫」)(《無》225)。他人之死所觸發的艱難的抒情，這樣無以逆轉的死亡，在《無傷時代》與《西北雨》中讓不同的身份就座其中，且毫無轉圜：祖母、祖父、同學、雜貨店主、貓、狗……。死亡彷彿是小說中一個個骨輪凸起的節點，力量晦暗而巨大，逐漸加碼且決定著小說的純粹質地。

在一場場他人之死中，讓活人最接近死亡的，是喪禮。《無傷時代》第六章〈去海邊〉的前半部，敘事時空由五場喪禮交錯組成：隔壁老太的、祖父的、村老的、外曾祖父的與祖母的喪禮。彷彿一切已發生、正發生與將發生之事都重新以喪禮作為零點來定位與述說，因為人死了，而且人一直且總是在死，死亡重置活著的一切事物，倖存的人們因置身喪禮中而發現原來自己仍然活著。這是僅存在活人心裡的「他者生命的殘餘」，或者不如說，這殘餘的總合並不只是在仍然活著的我心中，而就是我。¹² 年老的祖母是這個由多重喪禮所串起的時空布置，她在丈夫

12 「在自信能連這都遺忘前，他會一直帶著貓的骨灰罈。他明白自己。他明白，一直以

的喪禮上回想首次遇見他的情形，那是另一個喪禮，她父親的喪禮，然而她隨即發現，原來自己跟不上的送葬隊伍，埋葬的正是自己。因為年老而目睹太多喪禮的祖母，終於活在一個「老到忘記自己也已經死了」的小說時間裡（《無》181），彷彿人隨著年紀老去是一種時間，而死亡則屬於另一種完全不同的時間，兩者錯亂卻併行。祖母老到跟不上自己的送葬隊伍，在自己的喪禮中回憶著一生中他人的喪禮，或者不如說，在這個「注定誰都無法活著離開的世界裡」（《西》51），自己的喪禮其實只是一生參與喪禮的總成，既無能活著參加亦毋需參加，因為那已經不再關乎死者自己，而是繼續活著之人的未來回憶。死亡似乎永遠走得比我們更前方也更早，比我們所能想像的關係更親密。在喪禮的安那其連結中，敘事成為一種無中心的根莖（rhizom）與脫軌的串連，¹³ 尚未死去的人們穿梭往來其中，甚而在喪禮的犬牙交錯間死去。生命僅僅是一個無有出口的喪禮迷宮，而死亡意味著時間與距離的永恆意外與錯位，在她、他與牠的死亡「迭奏」（ritournelle）中，¹⁴ 生與死終於變得不再能區辨，主角江時而六歲，時而十一歲，時而背著書包上學，時而已二十一歲……。

我們不知死亡何時會來？為何會來？怎麼來？來了之後如何應對？人死了究竟改變什麼？因為死亡在任何時刻總是意謂著不可知、不可思與不可預測。這個僅僅在時間中才變得可決的事件卻反向構成了每個人獨一無二的存在，成為僅能以凹折逆反來思考的晦暗問題，傅柯所謂的

來，他是如此需要他者生命的殘餘，在自己的心裡，組裝成一場又一場世故的遊戲」（《無》161）。

13 「根莖」是德勒茲與瓜達希在《千高原》（*Milles plateaux* [Paris: Minuit, 1980]）中提出的概念，相對於笛卡兒在《哲學原理》中將哲學視為一棵樹（*Les principes de la philosophie* [Paris: Vrin, 1993] 42），樹根（形上學）、樹幹（物理學）、樹枝（各類學科）以系統與階層的方式構成人類知識。根莖則完全是另一回事，是一種無中心的連結，不再預設關係項之間的位階與系統。

14 「疊奏」亦是德勒茲與瓜達希在《千高原》中提出的概念，在音樂學中本來指某一旋律的獨特重複形式，但更用來指稱無形式質料間的相互調度，涉及了流變與領土的問題。

「人類抒情的核心」，一個或許僅在文學中成立的設問。¹⁵ 然而死亡不可逆反、推遲或重來，跨過門檻者再無可回頭，於是，在我生命裡逐一死去的親人、同學、摯友與貓狗，成為強迫著我思考但同時卻也是不可思考的問題，而且不再只是介於眾多生命問題中的一個，「死亡毋寧說是問題性的最終形式，問題與提問的根源，在所有答案之上的恆久性標記，何處與何時？」(Deleuze, *Différence*, 148)。正是在這個不可思考卻迫使思考的困境裡，在死亡所賦予的時空僭越、錯亂與躁鬱中，構築了文學的基底。

有多少人就有多少種死法，或反之，有多少死法就塑造多少小說角色，任何情況的死亡都有可能，因為死亡是生命的最終差異形式，這是何以傅柯說，「生命在死亡中尋獲它最歧異的形象」(Foucault, *Naiture*, 175-76)。似乎正是由死亡所帶來的絕對差異，存有才逆反地被賦予了獨特的抒情，某種源自最本源的、殊異而又秘密的情感。那麼小說家或許可以提問：在驟然降臨的死亡之前，這個已被死神註記劃叉的人正在想什麼？即使還能活上幾個小時、一天或四年，甚至活在誕生時便已被神明揭示的死亡之中，在死亡即臨的漫長時刻裡(沒有人能預先知悉，包括死者與我們)，什麼是仍活著(卻面向死)的他的所有細微感受？¹⁶ 如果我們可以有某種「同感」，是否就能由這一微小但確切的原點逆向推導出死者一整個生命的滋味？當然，這些提問必然深深抵觸著時間的不可能逆反，因為我們無能獲悉「時間的秘密倒數」，關於死亡的提問不是仍然太早就是已經太遲，死亡永遠是不合時宜的，它是布朗肖所謂的「現在的深淵，與我毫無關連的無現在的時間」(Blanchot 202)。人不是已經死了就是仍然活著，對死亡的思考因此總是已經太遲或仍然太早，它是

15 「死亡已離開其古老的悲劇天空；它最終成為人類抒情的核心(Le centre du lyrique de l'homme)：其不可見的真理，其可見的秘密」(Foucault, *Naiture*, 175-76)。

16 「這尿溺裡的嬰孩死時，將比他的父母，離家更近」(《西》162-63)。「如果他知道時間已在秘密倒數了，如果他知道他將只有四年的時間可以記憶他，他會留下來；他會蹭到他身邊，他會輕輕問他：『父親，你在笑什麼啊？』」(《無》224)。

逃離現在的威力，僅屬於過去或未來。我們這些倖存的人在時間中正朝向死亡，但死亡永遠不是「我死了」，因為死人不會說話，不再說話，從活著的我嘴裡說出的永遠是「他死了」。他人之死不僅迫使我面向死亡，思考那不可思考者，而且成為我與我的死亡最迫近的關連。「他人之死」比「我之死」跟我的關係更深邃，我與我的死亡必須繞經他人之死而折返，然而這個去而復返所製造的陌生跨幅，卻是一個必須繞經雙重不可觸及本源的彎折，這個曲折的諸種不可能性虛擬地構成了文學空間。思考「他人之死」無疑地也意謂一種尖銳的自我提問，在以極大亂度排列的死亡隊伍裡，我們在想什麼？能想什麼？面對他人之死，如果有任何稀渺的可能，我能對死者做什麼？甚至，我能再說什麼？

當然，死亡從來不排除各種方式的自殺（上吊、投海，或把自己關進冰庫裡）。¹⁷ 自殺者似乎取得了最靠近死亡的恐怖距離，而且這個距離或許更是時間上的：自殺除了死亡所具有的不確定未來，以意志將它推向現在的時刻，其「欲意開始、欲意在結束中仍然發現開始、欲意開創一種他透過死亡所要指控的意指」（出處頁碼？）¹⁸。自殺者一方面以結束來開始，另一方面卻又同時透過「瞬間的神化」（*apothéose de l'instant*）抹除未來（Blanchot 129）。時間因自殺而被擲入最激烈的操作之中，這是一個沒有未來的開始，與或許不可能結束的瞬間。布朗肖指出，自殺者連結到希望，希望結束活著，但或許可以更進一步地說，自殺使得死亡具有一種由獨特意志所給予的精神性。《西北雨》最後的小學生阿南是一個自殺者，她出場時已經是飄在天空的亡靈，在她將自己關進冷凍庫後，我們恍然理解了何以長約十三頁的「阿南故事」充滿著錯亂與怪異，

17 《西北雨》中小學生阿南將自己關進冷凍櫃裡自殺（194-204）。

18 「藉由自殺，我要在一個已決的時刻殺死自己，我將死亡連結到當下：是的，當下，當下。然而，沒有什麼比這個更顯示了幻象，『我要』的瘋狂，因為死亡從來不是現在的。在自殺中有一種顯著的意向，廢除如同是死亡的神秘的未來：在某種意義裡，人們要殺死自己以便未來無有秘密，以便使未來清楚且可讀，以便其不再是不可解碼死亡的晦暗儲存所」（Blanchot 128-30）。

這是一整個被死亡的悠長震幅所偏移的文字表達，纏崇著自殺者自己抹除了未來的鬼氣與獨特意志，時間顫慄，空間亦隨之浮晃。¹⁹ 被自殺者所擾動與偏移的時間，或許正在於不再有未來的開始，「『將來』是何等玄虛的字眼；倘若真心想要摧毀什麼，只要一點點時間，和極短極短的距離」(《西》202)。未來不再來，時間崩殂坍塌，在真正的結束中期待開始，與在瞬間中期待永恆，死亡由意外與無人稱的狀態成為一種限定的「單體」(héccéité)，差異由死亡之點暴長而出，唐突了時間的安靜進程並且長久「封存」某個決定性的瞬間。²⁰ 在「阿南故事」的一開始(192)，未來便已經被廢棄，世界即將終結，或許世界在創造的同時便已同時終結，世界僅在結束時才有它真正的開始，亦或是世界與世界的終結可能是同一瞬間發生的事，而小說無限地擴張與撐持這個死亡時刻，以各種最溫煦安靜的手法，但同時亦總已是最暴烈的意志。在開始與結束所遽烈拉扯的時差中，時間因而僅以它最後一刻的形象被永遠記住：

站在她身旁，我嘗試看見她正看著的。從某棟樓房的最上一層陽台，一個破塑膠袋飄落下來，騰空，翻飛，落進垃圾場裡，繼續跳躍，翻飛；它所拖曳的綿長光影，就像它本身一樣難以腐朽。她看著它，以及它的動線之外的一切事物，彷彿那是她可能記住不忘的，最後一個光天化日。我抬頭，沿著那些樓房的邊緣梭巡，突然間，我好像看見了這一切的潦草。不知道為什麼，我感到憤怒。(《西》200-01)

在平靜的童偉格小說裡，這是極少數顯露出來的情緒，因為即使已

19 「我高舉手，在空中抓住阿南的腳踝，阻止她隨之驚惶地翻逃。鎮靜下來，我告訴她：我全都想起來了。陽光退讓，事物沙沙流走，在我記憶中最後一個如期到來的夏季裡，阿南被我拉扯成風箏，在空中飛翔，直到我祖母跟前」(《西》192)。

20 「正午的陽光旋即擄獲了她，把她封存在那裡，在我的視線底，她像是就要被長久廢棄了一樣。」(《西》194)。

置身於個體死亡的珍重時刻，世界仍然潦草，由死亡之眼所凝視的，一逕是人生在世的輕率與粗魯。我深感抱歉，但終究不免憤怒，再無法垂首斂足地自持。小說裡的時空明確地因之痙攣，文脈離亂寸斷。在「我」陷入沈睡之際，阿南已經「用意志力殺死自己」（《西》203），她以自己生命所換取的，是在真正結束中對開始的希望。一切難以腐朽與轉瞬即逝的，被記住與被遺忘的，被侮辱與被損害的，都在風中翻飛且註定隨風而逝。阿南帶著「潦草世界印記在她身上的氣味」，將自己關進了豬肉攤的冰庫裡（《西》203），開始的開始同時也是結束的結束，至少阿南應該是這麼希望。²¹

在確切提及阿南之死前，湧現一段難以理解、近乎狂亂的敘述（202-03）：「我」認養且吃光了牽回家裡的一頭象，以圓鋤逐一鑿碎家裡所有事物，暗夜裡整條河流驚懼而奄奄一息。然後，我們終於讀到了，阿南已經自殺。某種意義上，這個鑿碎世界的暴力或許更是針對父親的：情感的流湧無比節制與內斂地繞經阿南之死以便最終質問父親之死。以一個痛苦難解的問題來再觸及一切問題的問題，因為後者構成了小說遙不可及的本源，而本源靜默與缺席，僅屬於「非思」（impensé）。將家裡整個敲碎後，「我坐在一片廢墟中，正對著大門口。那時什麼都真的安靜了，就像在雨中的他的計程車裡一樣。我等著父親旋開門鎖，從外面走進來。我等著看他，會不會還有什麼話，想對我說」（《西》204）。²² 然而，父親對所發生的一切彷彿都不知情，在深夜與清晨各再重複一次他對此事的困惑，問題的根本本身其實並不知也不再能感受問題本身。於是，童偉格寫道：「我想我笑了」（《西》204）。

在總是節制與抑鬱的生命模式中，不同的死者如跑馬燈般登場，

21 「她將像剛出生的嬰兒那樣蒼白，那樣像是，終於將自己徹底在這個世界裡洗淨了一般」（《西》204）。

22 某種意義上，這個鑿碎世界的暴力或許更是針對父親的：繞經阿南之死來最終質問父親之死，這個一切問題的問題。

鋪展了童偉格的兩部長篇小說。²³ 然而，即使小說裡充滿死亡的陰鬱，他人之死或許不僅只是小說所欲述說的故事，不是致使文字滋生的真正目的。這種風格化的文體不斷迫使我們逆反地思考另一種因果序列的可能：小說不是為了述說死亡故事，而是相反，僅因為死亡早已經發生且無可逆轉，因為有生命的「非思」侵入才催迫且誕生了這種小說，甚至使得書寫成為可能。²⁴ 書寫必須逆反地映照著這個沈默本源，在面無表情的大寫死亡之前，以一種「艱困的抒情」在文字平面搖搖晃晃地續存。然而在小說中，這個「非思」卻總是退隱，我們僅能讀到經由他人之死所靜靜曲扭著的時空，他們各自活在或早或晚、或遠或近便將死亡的獨特生命裡，寬容，自在，安靜，不可解亦或許毋庸解釋。

然而，阿南死後，無論如何還是有某種「不對勁」無以磨滅。死亡一逕殘酷而無情，勉力成為「在各類型罰之途中，最自在的人」終究困難而不可得（《西》206），只是山村裡一切如常，人們工作、行走、嬉戲與僅僅只是繼續活著然後死去。²⁵ 時間是如此悠緩靜默，卻又如此暴烈而痛苦：


下一瞬間，我清清楚楚看見自己已經失控了。我深感抱歉。我看見自己在起旋的道路上震起小王，讓他抵逆著地心引力奔逃，拉扯阿南成一頂風箏。話語，反覆，話語，反覆，焚風逆降，層疊的往事在我腦中聚集，我明白我已被自己耗盡了〔……〕（《西》206）

在主角意識到失控之前失控或許早已發生，在耗盡被明白之前或

23 兩部小說裡活著許多「必死者」，比如《無傷時代》的外曾祖父、祖父、祖母、父親、隔避老太太、雜貨店老先生、村老、黑嘴、三色貓；《西北雨》的曾祖父、曾祖母、祖父、阿南、阿發、陳佳賜、父親的朋友、小王等。

24 他人之死催生了不少台灣當代小說，比如駱以軍的《遣悲懷》或賴香吟的《其後》，風格各有不同，背後所倚仗或催迫的力量亦有不同，相當值得進一步深究。

25 「在沒有差別的每一日裡，山村發展出自己的時序」（《西》115）。

許早已耗盡，死亡的意志強力擾動著紙頁，在阿南殺死自己之前文字已經自我凌遲、暴動與自我耗盡。由是，行文因而逆亂紛沓，敘述倉惶騷動，而錯亂的真正理由或許在於「時間被我周折扭曲了」（《西》204）。文字唐突著時空的本然秩序，時間脫節了，然而文字所扭曲的時空並不是當代小說技巧的廉價炫耀，而在於本源的恐怖擾動，「死亡的界限在語言之前，或不如說在語言之中，開啟了一個無限空間」（F. ult, 1984: 251）。²⁶ 而且正是在這個既對抗又面向死亡所揭示的無限空間中，也在時間脫軌所揭示的真理裡，彷彿是雙重鏡像所製造的「鏡淵」般，誕生了文學的純粹可能與虛擬性（virtualité）。

置身於「必死者」群像之中，童偉格的小說主角（《無傷時代》的江，《西北雨》的我）成為「思考他人之死」的文學存有，一種至為獨特的「我思」（cogito）。我因為思考他人的死亡，故我在；我只是一個「正在思考他人之死」的東西。然而，誠如康德對笛卡兒的著名批評，我思必須再加入一個作為「可決者」（déterminable）的元素：時間，才能真正成為「已決」（déterminé）。²⁷ 在時間中，對童偉格而言，人只是一座「走動的墳」（《西》37），不僅「我是他者」，而且「我是他者之死」或「他者之死的殘餘」：我是我，只因為我是一個思考他人之死的東西。

作為我思的「可決者」，童偉格小說的時間是什麼，就意味著他小說中的人物存有是什麼？同時也意味著他的文學存有是什麼？在這個透過獨特我思，由死亡與文學所相互映照的鏡淵裡，時間的順向與逆行疊合輝映，「像踏進第二次生命的顛倒鏡像裡……」（《西》182）。這或許是為什麼童偉格的小說是寫實的不可能，並不只在於他的敘述不能對應現實世界，而在於敘述本身根本不具有再現性，是再現的不可能。因為敘

26 童偉格靜默與節制的文字風格或許在台灣當代文學中隔離出一塊「童偉格飛地（enclave）」，使得死亡以一種缺席、沈默與抒情的人文存有模式獨特在場，這是在受到拉美魔幻寫實影響一代的特異存有。

27 關於時間作為我思的可決者，可參考楊凱麟，《分裂分析德勒茲》中「大寫差異的『將臨』」一節（11-25）。

述本身不斷地想逃離簡單的線性因果，傾覆與顛倒敘述的平面，以便構成「思考他人之死」的小說。小說裡的最大亂度是敘述線，是「物」浮現的不可預測，「物性」在死亡的節點間以精神分裂的方式滋生，暴長與隱去，不可預測，連續不能，因為在死亡之前，時間本身僅僅是一種空洞形式。由此所對應的文字並不具備抒情的條件，或至少並不只是抒情，而是情感的極大值。是欲意在敘述平面或根莖上所增生的真正流變，其成為小說的真正動力。然而這亦不是自由聯想式的意識流，因為沒有意識，只有「無人稱」的文字編碼，它們具備詩意（或抒情），但這個符碼流有遠比抒情或詩更凶猛與去主體的動態。敘述的湧出是精神分裂的。它們化成孤單的人形，一個個「他」或「她」，口吐人言，在逐漸被刻劃出的漁村、山村或孤島裡生死疲勞，但「他們」（而非駱以軍式的「我們」）不可預測，只是一團團善良、孤苦、沈默與概念化的文字團塊，像一團超感覺的文字雲霧，在小說裡以不可見的動態不斷逸出讀者的視野，擊破讀者腦袋的慣性。

三、在未來被記住的人們

當宇宙滑過折返點，開始濃縮時，人們將不再只記得過去，而是「只會記得未來」；人們將不會打碎任何杯碗，而是所有碎片會自動復原合一。關於這樣美好的將來，我只知道一件事，就是很糟糕我等不到了。

——童偉格（《西》207）

時間的「周折扭曲」成為小說存有的條件，但理由並不是技巧上的，而是書寫存有論的必要。因為有著以死亡為前提的時間形式，我思成為已決，然而死亡無現在，死者無未來，當下正在書寫著的我只能逆向地使得死者的過去成為即將在文學中攤展開來的未來，因為我的書寫，他人的確切過去或將顛倒成為我們的不可知未來，而思考，或將成

為以非思為前提的「艱難的抒情」。²⁸ 在這樣的「我思」中，「人們將只會記得未來」，或者不如說，僅僅因為超越了時間的折返點，文學成為獨特「我思」的「未來的回憶」。時間成立在一種相對論中，不只是像飛梭前後滑動而且自由錯接，或確切而言，時間成為「自由間接論述」(discours indirect libre)的平滑基底，²⁹ 而空間則在這個相對論的軸線上時大時小，字句像是由「感覺－動力連結」(liens sensori-moteurs)中解放的蒙太奇運動，³⁰ 時而順向奔流時而倒行逆施，時而以兩腳直立時而頭下腳上，時而未來已經逝去，時而過去施施然而來。

以死亡來定向(因此同時亦是定向的不可能)的「世界的時間」，是童偉格小說的「可決者」。這是何以在《西北雨》中，由「我」許希逢所述說的家族四代在時間系譜與敘述序列中以亂度的極值攤展成文，父、母、祖父、祖母、曾祖父、曾祖母的時間流不斷切入，「我」一次又一次地被「哥白尼降級」。³¹ 小說由敘述者「我」開場，但「我」遠不在中心，隨後湧進的敘述巨大地擴展了小說的時空，亦不斷地離心甩脫「我」的在場位置，然而「我」在紙頁上卻又與各人的時間軸線亂針刺繡地共同鋪展成小說的時間性。文學時間的真正質地成為晚期梅洛龐蒂哲學中著名

28 「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」(《童》64)。

29 「自由間接論述」是在文本中引用論述的方式，有別於可以指認發話者的「直接論述」與「間接論述」，「自由間接論述」是較自由的引用，德勒茲將此視為一種「陳述的集體布置」(agencement collectif)。在小說中，「自由間接論述」往往因為無法確認發話者是主角或作者，因此取得了一種話語的創造性自由，文本因此具有一種「多音」與流動的效果。可以參考德勒茲對帕索里尼(Paolo Pasolini)與侯麥(Éric Rohmer)的分析(Deleuze, *L'image-mouvement* 110)。

30 「感覺－動力連結」是描述知覺與行動的詞彙，意指身體接收刺激就會產生相對的反應。柏格森在《物質與記憶》中對身體的這個機制有詳盡的描述。德勒茲則在《時間－影像》中認為，戰後電影導演透過蒙太奇的錯接打破了「感覺－動力連結」的慣性，因此使得電影影像得以直接呈顯時間。

31 「哥白尼降級」指地球在宇宙的位置隨著天文學的發展一次次地由中心被逐向邊陲。可參考《五十億年的孤寂》(比約克 13)。

的「交纏」(chiasme)，「域外與域內相互鉸接，由其中之一到另一，而且如同是『同一者的差異』被決定〔……〕與他人及與自我的關係交織且共時〔……〕我在他人中追隨的正是我，我在我中追隨的正是他人」。³² 時間交纏，穿插其間的各種角色們隨時在文本中開門進場、關門出場，架構了世界的無限性與小說的現實性，因而表面空寂的敘事內容得以無比豐饒，理解只能尾隨在知覺之後。梅洛龐蒂說：「作家在反面進行工作，如同編織工人一樣：他僅只與語言有關，而且他突然就被意義所圍繞」(Merleau-Ponty 46)。童偉格小說中不乏怪奇的故事，但如果只在意拼湊故事，複述故事裡的親屬結構與情節，那麼這並不足為奇，因為故事再怎麼透露古怪，仍只是語言而非意義的工作。童偉格小說所獨自挺立之處，在於由語言與敘述動力的斷裂或跳躍所呈顯的「分裂文學平面」(plan de la schizo-littérature)。這是敘述本身的跳接，各種感覺-動力連結的分離與撕扯所抵達的文學風景。敘述是全然「橫貫的」(transversal)，但這些孤獨、平和、絕然，獨我論與異鄉人式的敘述本身成為故事。注意，並不是童偉格講述了異鄉人的故事，而是故事本身具有由獨特敘述所給予的「異者性」(étrangéité)。是敘述本身而非內容(儘管所敘述的故事也是異者的故事)成為陌異與分裂。這是孤絕的純粹性，一方面，世界的敘述不斷分裂與裂解，對「生活世界」中的現象描述並不依循理路，每一個句子都有效地增生世界的各種維度，而不是延續既有世界的同質量體，另一方面，世界因這些非連貫、非因果與非連續性的敘述而蔓生幾不可能掌控與不可能全景觀看的亂度。


已逝的過去必須再被逆寫為不可思的未來，童偉格的小說往往從第一句起便已經是這個「時間交纏」的高度實踐，現在、過去與未來在同一段話語中弔詭地共存且共時，時間的周折扭曲成為文學所必要的「間接自由論述」，死者與生人因此或能取得在時間「中域」(milieu)裡短暫卻永恆的交會。《西北雨》便是開始於這樣的風格化句子：「別擔心。如

32 關於梅洛龐蒂「交纏」的說明，請參考Dupond 7。

果人們再問起，我會說謊，說我還記得那天世界的樣子」(《西》7)。我將說謊，因為我已經遺忘，在這假設的未來裡，真實的過去如果需要被再度召喚，那麼世界的樣子會成為一則無傷的謊言，覆蓋成為我的「未來的記憶」。然而，現在我還記得，我仍然記得，不過「你」別擔心，在將臨的日子裡「那天」終會成為我的謊言，而且銘刻成我還記得的世界，「你」的過去。由是，「那天」將已經是不會記得之事，在已遺忘的你的過去與即將說謊的我的未來之間，我努力書寫世界的樣子，而且終能成為「無傷之人」，文學則等同於「為了一個既是將來，又是遠涉過往的全景展示」(童偉格，〈字母D〉248)。³³

如果《西北雨》的第一句話是極節制地向《百年孤寂》的開場致意，那麼在同一頁的最後一句，則隱約地回應《追憶逝水年華》著名的第一個句子，以「那些日子，我總醒得早」召喚普魯斯特的「有好長一段時間，我都早早就躺下」(Proust 3)。*《百年孤寂》*讓奧雷里亞諾上校站立在由一個短句所敞開的時間中域裡，多年前父親帶他去看冰塊的童年同時疊加著多年後挺立的行刑隊，在不確定卻即臨的死亡面前，未來與未來的過去、已逝的童年與將臨的死亡共時糾纏，周折扭曲成小說的入口。然而，《追憶逝水年華》的開場則是另一回事，因為「有好長一段時間……」僅是一句再尋常不過的句子，人人都可能脫口而出，然而，這個句子卻同時也是指向由《追憶逝水年華》所代表的龐大文學話語，其不只是由普魯斯特所創造，而且更由百年來無數評論者所共同擴展與疊加。傅柯因此指出，「『有好長一段時間，我都早早就躺下。』這是《追憶逝水年華》的第一行句子，在某意義下，這是進入文學的入口，然而很明顯地，卻沒有任一個字屬於文學；這是進入文學的入口，並不是因為這句子以全副武裝著符號、章紋與文學印記的語言登場，而是很簡單地因為這是在

33 在童偉格的〈字母F〉中我們亦讀到：「有一天，我必得向人說明你的死亡，使其得以讓人明瞭。那就像是你所專誠經歷過的生命全是假的，在我將它落實為真之前。那就意味著，在我們之中，總有一人，會成為真正的幻影之人」(138)。

白紙上短短地語言闖入，這是既無符號亦無武裝的語言闖入，在完全看不到肉身的某些事物的門檻上，這些字將我們導引直到永恆缺席的門檻上，這就是文學」(Foucault, “Langage ttérature” 3)。或者不如反過來說，這個文學的入口並不在於它承載了文學的特別意指，剛好相反，作為入口，正在於它所揭示的文學的「永恆缺席」與「看不到」。普魯斯特的「作品」是在整本書結束之後才開始，而童偉格的「作品」則在書寫後終於仍生硬而無可逆轉，兩者都以一整部作品朝向不可能的書寫。然而，正是在語言的周折扭曲中，誕生了小說本身，其弔詭地等同於某種「永恆缺席」。不管睡得早(但卻睡不著)或醒得早(但卻如夢似幻)，顯然「沒有任何這些字具有我們所借用的意義」，(Foucault, “Langage et littérature” 13)或者應該說，這兩個句子，作為永恆缺席的文學的入口，已不由字面的意義所定義，「作家在反面進行工作」，但文學的整個恐怖重量卻都壓注其上。

在《西北雨》最後，海王寫下了給祖母的信，正是揭啟小說的第一個句子，文字因首尾疊合進入無盡迴圈之中。而在〈卷首〉裡，出發尋找母親的小孩「我」倦極睡倒在門口，「直到很久很久以後，有一雙手搭在我肩上，將我喚醒過來」(《西》16)。這段母與子的場景在二百餘頁後以母親「她」的角度再次登場，歷經一本書的距離後，我們被召回小說開頭，然而小說即將重新合攏，小孩「我」既是被母親喚醒的「他」，也是在四代之前預言家族命運的海王「祂」，而不確定多久的沈睡翻轉成整部《西北雨》的時間，「很久很久」其實亦短暫無比，是小說所据有的二百頁厚度，祖、父、子、孫在這個文字積體裡有的搭郵輪周遊世界，有的深居多雨山村或自絕於貧瘠漁村，世界既微小又巨大，生與死不過是拓樸學的安靜翻轉。³⁴ 血脈相連的這些人事總合出一整部「接間自由論述」，誕生了小說的質樸肉身。真正的生命是不斷內翻與疊入的無窮敘述，是不

34 「時間也只是這樣悠悠緩緩地折返回來：一個人出生的地方，終於成了他們所能抵達的，最遙遠的地方」(《西》40)。

斷小徑分叉卻在某一枝桠交疊的敘事迷宮。然而最終，這亦不過是木頭神祇海王「小小作著沒有情緒的夢」(《西》，230)。

時間旋繞，生命暈眩，小說結束小說開始，時間的盡頭疊合著時間的起點，祂同時是我，是父親，也是祖父，是家族的所有成員亦是最後一員；四代人的安靜命運終究不過是海王勉力「走到最遠最遠的」碎裂的夢(《西》232)。³⁵ 然而，童偉格最後仍然寫道，「祂想告訴他，祂並不真的能理解他。」在已寫成的第二部小說最後如同謎團不能理解的「他」，一還是父親。

四、死亡的死亡與書寫的書寫

「所存者，惟有艱難的書寫。」

——童偉格(《童》57)

童偉格的小說是一種小說的小說，小說的骸骨被以不張揚的方式攤展開來，讀小說時也同時讀著小說自身的生成與創造，這是與小說共時且共存的小說發生學，必須理解童偉格的這個企圖才可能真正讀懂他的小說，這是童偉格小說中的知識—存有論軸線。³⁶ 真正主角或許不是小

35 關於時間的疊合或「時間=0」的進一步說明，可參考楊凱麟，〈童偉格與temps mort〉：「那是一個，嚴格地說，時間=0的世界：『世上所有起點，也就是所有終點；就像所有終點，也就是起點。』(字母M)當然囉，一切終點都早已無間隙地接上起點，這是莫比烏斯環無誤。然而，在這樣的絕對空無中，小說人物走動、飲食、沈睡、搭車與少少的交談，他們等待，沈靜，憂傷與死去，在等於零的時間中如柏格森所言：我在等糖融化。時間0，開始等同結束，沒有時間的時間，死者永存，觸及的不可能，痊癒的不可能，永遠被截斷的過去，迷宮，永不可能進入的房間，不被觀看，不被記憶與『我』的徹底取消……，僅僅死者在場的零時間，以及與死者的無盡對話」(143)。

36 在這意義上，童偉格亦準確地呈顯了傅柯的考古學方法：「這種寫作，以運動中的緊張感自我分析，將自身效用的虛無，疊合向那個力求直接凝視的空洞本質。這雙重的

說裡任何一個「他」，而是小說本身，這是以小說來述說小說自身的劇中劇(mise en abyme)，因此在小說裡有著種種寓言，小說主角也往往反思著書寫本身，或者即使在寫評論時(《童話故事》)也仿若小說，因為毫無懸念地，「現代小說美學，肇啟於對已存虛構話語的後設性理解與運用」(《童》217)。然而，對童偉格而言，除了現代小說美學的要求外，更有著對他人之死所不可觸及的倫理學條件。書寫成為一種「艱難」，而且成為一種強制性的「後設理解」，理由無他，因為書寫的可能性並不是自明的，他人之死是書寫唯一所欲觸及的謎，然而本質上卻同時又是「雙重不可觸及者」。台灣的當代小說家中，恐怕沒有人比童偉格更接近布朗肖在《文學空間》中所寫下的這段話：「我書寫為了死亡，為了給予死亡基本的可能性，死亡藉此基本地是死亡，不可見性的根源，然而同一時間，我僅在死亡書寫於我身上，使我成為肯定無人稱的空無之點時，才能書寫」(Blanchot 193)。文學從來不是我寫死亡，而是死亡寫我，我因為書寫「為我的死亡」才能書寫。然而另一方面，一切艱難正在於「死亡藉此基本地是死亡」，書寫並不因此能救死扶傷，不是也從不可能起死人肉白骨，甚至絕無天真地自認勘破死生之義，相反地，死亡因為書寫而再死一次，在書寫中死亡死亡，死亡不只是他人之死，而且亦是「為我之死」。死亡因書寫而成為絕對且被再度肯定，時間永遠斷絕且天人永隔。³⁷

在死亡的死亡前，書寫書寫；書寫僅僅在讓死亡亦覆蓋自身時，才

自我廢黜，這個無法接近的核心，在沒有任何穩固的敘事結構支持的情況下，產生言說喋喋不休的動力，保持它如人造衛星般純粹循環，以此循環吞噬時間的孤絕姿態。似乎，正是一種言說的運行層次，使一種新生的敘事架構成為可能，而非相反。在這種情況下不證自明的是：某一受考察的特定主題，將與用以考察的言說如形伴影，兩者的『建構規律同時也完全合法地是其存在的條件』。也就是說，在傅柯的理想中，考古學應該完全是關於言說表面形式的深度考察：考古學式的言說，就是關於這個考察的具體描述；而這個具體的描述，在想像的『最終』，將用一種以所有能指，替代那不可定義的所指的方式，形構自身的本體論」(《童》145)。

37 「江想，自己大約又將所有人謀殺了一回」(《無》210)。

成為文學的可能。這個要求使得童偉格的小說成為一種風格化倫理學的實踐，對他而言這無疑地是書寫者的「倫理型」(êthos)，那是一個「與死亡為伴」的存有態度，同時亦是小說的倫理-美學軸線：在他人死後，努力成為一個無傷之人，同時牢牢記住孩童時無法理解的事。這件事，不可理解無法忘記，就是死亡。³⁸ 凝視他人之死的經驗不斷回返自身，構成自我與自我的關係，這個關係，就是我。記憶作為死者與活人共居的條件，即使人死了亦從未真正離開，因為死者仍**虛擬地**活(或死)在以書寫所鑄造的「純粹記憶」之中。然而被記住的與被寫下的，並不再專屬於某一人或某一事，不再僅僅限定於某個名字，因為書寫並不是為了無創造性地簡單再現死者的生活，而是為了由存有本身的特異性中提取「單一生命」(une vie)，這是德勒茲在他最後一篇文章中所提出的，「在他的生命與他的死亡之間，有著僅是單一生命與死亡玩耍的時刻[……]所有人都憐憫而且抵達一種至福(béatitude)的『*Homo tantum*』[只是人]」(Deleuze, “L'.....manenc” 5n47)。³⁹ 每個實際的人生在走到最後一刻時，無論偉大或卑微、虔誠或褻瀆、富裕或貧困、聖潔或鄙俗，都回返到「只是人」。或許就是因為終於置身於這個生與死的界限時刻裡，在死亡即將進場的最後倒數中，生命散發著其本源的質樸，而最終傷痛的人們因記憶(與遺忘)而能夠無傷、憐憫與 到至福。童偉格或許比他自己所想像的更接近晚年的德勒茲，他這麼寫道：

在距死亡一步之遙的地方，在那個最後的立足點上，每件記得的事物，都昭顯出新意，因而一個人不再沉傷，也不再惶惑。至於記不住的，時間證明它並不要緊，也就理所當然不必去記得了；因而豐足，且沒有缺憾。我猜想與死亡為伴的人的思維，最終是這樣的：

38 「等著吧。等著吧。等我都寫下來，都掌握住了，等我把自己準備好，我一定能夠去面對、去抵禦那些遠大於等待的沉傷；他想著。他記憶著」(《無》130)。

39 法文jouer有遊戲、博奕、演奏、戲耍等義，我們暫譯為「玩耍」；拉丁文*Homo tantum*直譯是「只是人」。

你理解了所有你必須記下的。那時的世界對他而言，想必既小巧又寬敞。(《西》51-52)

在距死亡一步之遙的地方，不管是什麼人，都因此被憐憫與被賜福，這是與死亡的最終和解。⁴⁰ 記憶是生與死的問題，或不如說，生與死的問題被銘刻成記憶。由記憶所唯一形構的世界「既小巧又寬敞」，這確是童偉格小說裡的世界狀態。記憶為世界劃界，時間即真理本身，「記不住的，時間證明它並不要緊」。生死與共，一切都已經「預先被原諒」了(《無》228)，所以豐足，或者相信，在單一生命的溫煦光照下，只是人，「一個人做或不做什麼，最後想來，都自然可憫」(《西》35)。

如果童偉格的小說可以被歸類為某種「新鄉土文學」(或輕鄉土、後鄉土、魔幻鄉土……)，那麼可能較不是因為他的小說場景總是發生在山村或海島，不在於人物的單純或質樸，而是他總是在「雙重不可觸及的本源」前，透過文學提出了一個根本的問題：土地與血緣如何真正進入書寫，成為「作品」？⁴¹ 如果死者已逝，而生者不能活著離開這個世界，在孤單而倖存的僅餘人世裡，鄉關何處？《童話故事》的〈序篇〉或許正是對這個問題的總體答覆。

一方面，當代小說不可避免地置身於對小說方法與小說史的後設處境中，另一方面，他人之死作為書寫的雙重不可觸及本源，加重地使得文學必須進一步自我追問，因書寫的艱難所必須直面的微渺可能。文學

40 「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』」(《童》27)。

41 以鄉土文學的餘緒來思考童偉格的作品，歷來已有許多研究從事命名、界定與分類。比如：周芬伶，〈歷史感與再現——後鄉土小說的主體建構〉，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖像(1945-2006)》122-24；范銘如，〈後鄉土小說初探〉，《台灣文學學報》11(2007)：21-50；黃錦樹，〈窺的嘆息〉，《聯合文學》310(2010)：52；或陳惠齡，〈從「生產鄉土」到「科幻鄉土」——台灣新世代鄉土小說書寫類型的承繼與衍異〉，《國文學報》55(2014)：259-96。

書寫於是建立在美學與倫理學的雙螺旋構成中，藉由書寫，死亡**基本**地是死亡，但同樣藉由書寫，每個死者都因在「**單一**生命與死亡玩耍的時刻」中熠熠發光，「只是人」，重新被賜予至福。於是無傷，即使生命面對著不間斷無可預測的他人之死，書寫成為一種既具美學又回應倫理學的答覆，問題則是，童偉格寫道：「如何，如何成為一種世間之途的最末一人，代表人物，卻能看來如此無傷？」（《童》13）。⁴²

死亡基本地是死亡，然而純粹記憶使得僅餘的事物重被賦予新意，人因而能在「暫時的住所」，「對一切光照心懷歉念與感謝」（《童》17）。當死亡崩解一切，使得敘事的線性運動亦不再可能時，離散的物件、場景與事件便成為建構世界的線索，世界的時間被同一個物件或描述所逐一拼湊合攏，但亦不保證可以拾掇完整。小說於是成為這些言說與物件的碎形幾何與根莖連結，「大敘述」被完美地敲碎，生命不再能被完整述說，最終重組與總成為一件布滿裂痕（crack-up）的生命器物。表面上，這樣的碎型構成近似駱以軍中後期的小說方法，但本質上完全不同，因為駱以軍的小說碎裂在一種無中心的故事符碼流中，整合不再被視為小說的要件，甚至也不可能；⁴³ 童偉格則組合了他的精神分裂主體，「他者們」構成家庭，共同述說著某種《御先祖樣萬萬歲》的未來家族史。⁴⁴ 對駱以軍而言，如何連結總是一再成為他小說的難題，然而童偉格則否，因為崩解如果不可避免，那麼如何在記憶的銘刻中成為無傷之人，便是文學的任務。⁴⁵

42 相對於此的，是「定居原鄉」、以「有鄉土」且「完足之人」一生進行「書寫表演」的蒙田。

43 關於駱以軍的小說形式，可以參考楊凱麟，〈《西夏旅館》的運動－語言與時間－語言：駱以軍游牧書寫論〉，《中外文學》38.4（2009）：41-76。

44 《御先祖樣萬萬歲》是押井守1989年的六集動畫作品，劇情相當突梯與無厘頭，敘述一位自稱家族第四代的未來人物（父親的曾孫女、兒子的孫女）闖入後，原本平凡的家庭發生的各種變化與崩壞。

45 「某一年他恍然明白，無論如何晦暗悲傷的悼亡書寫，文學作品基於需要協商的人，與真正的死亡相比，仍是相對溫暖且光亮的。也許作為讀者，他是行走在溫暖的光照裡的」（《童》17）。相較於布斯給（Joë Bousquet）著名的「我的傷口先於我存在，我被生下來是為了肉身化它。」在傷口面前，童偉格無疑地賦予書寫更多的倫理期待。

五、小結：時間的安那其動員

「時光自己也在奔亡，呼吸吐納，如移動的肉身。」

——童偉格(《童》76)

童偉格的書寫回應著一種知識－存有論的要求，但同時亦實踐獨特的倫理－美學，使得這兩種思想平面結合為一的可決者，是時間。第一本長篇《無傷時代》的命名，重點或許並不僅僅在於倫理學面向的「無傷」，而更在於書寫最終所欲觸及的某種「世界時間」。這是同時在「敘事時間」與「時間敘事」上的雙向安那其操作，而且毫無疑問地，對童偉格而言，這個感性操作即文學。

所有這些曲折、艱難、無能與失語所欲觸及的那不可觸及者，是他人之死。然而，不可觸及者基本地不可觸及，在此有著童偉格直面當代存有與創作的問題，由是理解童偉格意味著理解童偉格所臨陣的困難，其同時既是書寫的亦是存有的，既是存有論的亦是知識論的，既是倫理實踐的亦是美學虛構的；簡言之，是小說的，亦同時是小說方法的。對於童偉格《字母會》的評論無疑地也適合於他的所有作品：

「寫小說從此必須面向當代思維，寫作意味著從每一個環節、以當代的方式回應『何謂寫作？』或者不如說，小說就是以寫小說來思索怎麼寫小說，而且，作為童偉格的讀者，你怎麼讀懂他的小說就決定了當代小說思考怎麼重構作為閱讀中的你！」(楊凱麟，〈童偉格與 temps mort〉146)。⁴⁶

引用書目

比靈斯，李(Billings, Lee)。《五十億年的孤寂》*Wushiyi nian de guji* [Five Billion Years of Solitude: The Search for Life Among the Stars]。譯：唐澄暉 [Trans. Tang Cheng-

46 關於童偉格與當代文學經驗，可參考楊凱麟，〈童偉格與 temps mort〉，特別是 p.146。

- Wei]。台北：八旗 [Taipei: Baqi]，2017。
- 童偉格 (Tong, Wei-Ger)。《西北雨》*Xibei yu* [Northwest Rain]。台北：印刻 [Taipei: Ink]，2010。縮寫為《西》。
- 。〈字母D〉“Zimu D” [Letter D]。《短篇小說》*Duanpian xiaoshuo* [Shorts, A Bimonthly] 10 (2013): 239-49。
- 。〈字母F〉“Zimu F” [Letter F]。《字母F》*Zimu F* [Letter F]。台北：衛城 [Taipei: Acropolis]，2017。125-40。
- 。《無傷時代》*Wushang shidai* [The Unwounded Age]。台北：印刻 [Taipei: Ink]。2005。縮寫為《無》。
- 。《童話故事》*Tonghua gushi* [Fairy Tales]。台北：印刻 [Taipei: Ink]。2013。縮寫為《童》。
- 楊凱麟 (Yang, Kailin)。《分裂分析福柯》*Fenlie fenxi Foucault* [Schizoanalysis of Michel Foucault]。南京：南京大學出版社 [Nanjing: Nanjing UP]，2011。
- 。《分裂分析德勒茲》*Fe lie fenxi Delezi* [Schizoanalysis of Gilles Deleuze]。河南：河南大學出版社 [Henan: Henan UP]。2018。
- 。〈童偉格與 temps mort〉“Tong Wei-Ger yu temps mort” [Tong Wei-Ger and “temps mort”]。《字母》*Zimu* [Letter] 4 (2018): 142-46。
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.
- Dupond, Pascal. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses, 2001.
- Foucault, Michel. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris: PUF, 1963.
- 。 “Langage et littérature.” Conférence dactylographiée à Saint-Louis, Belgique, 1964。
頁碼。
- 。 *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- 。 “Le langage à l’infini.” *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 278-88.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- 。 *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- 。 “L'immanence: une Vie.” *Philosophie* 47 (1995): 3-7.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Discours de métaphysique, suivi de “Monadologie.”* Paris: Gallimard, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice. “Le langage indirect et les voix du silence.” *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. 41-82.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu* I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,

