

如果，明天沒有愛： 論《夜曲集》中的液態愛

王景智

國立臺北大學應用外語系
23741 新北市三峽區大學路 151 號
E-mail: gingerw@mail.ntpu.edu.tw

摘要

本論文以齊格蒙·包曼《液態之愛》為論述基礎，探討石黑一雄《夜曲集》所描繪的液態愛。根據包曼的說法，不確定的人際關係是在強調即溶且即時的現代文明中無法避免的生命經驗。液態愛是對抗不確定性的手段，或只不過是另一種直指人際紐帶脆弱的挫敗？《夜曲集》的主角們因害怕獨自面對人際紐帶鬆脫瞬間所帶來的傷害，所以得努力尋找重要他者與之為伍，但同行者卻提醒了他們亟欲壓抑的不堪與無奈。如果明天就必須鬆開此刻緊握的人際紐帶，石黑一雄筆下那些透過音樂尋得救贖的液態國度漫遊者，仍會為追求生命遠景踟躕前進。

關鍵詞：液態愛、液態現代性、重要他者、憂喜參半的恩賜

石黑一雄 (Kazuo Ishiguro) 2009 年出版之《夜曲集：五部音樂與日暮的故事》(*Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*)¹ 是由音樂串起的短篇故事集，五個短篇彈奏著五首悠揚卻哀傷的樂曲，在乍聽獨立但仔細聆賞卻可發現是此唱彼和的樂聲中，我們看到了在強調即溶且即時 (instant) 的現代文明中人際紐帶的脆弱，也聽到了主人翁面對生命當下的不堪所發出的悲鳴。如果，明天就沒有愛了，將愛理解為共群的本體結構是否就此瓦解？或者，本就脆弱的人際紐帶反可藉由這生命的契機被重新排列，讓這群害怕孤獨的液態社會居民，在一次次聚合卻又一次次分離的液態愛之中體認到孤獨的必然，並且帶著幾許孤傲和瀟灑堅毅地踽踽前行？

序曲

本篇論文擬借用「液態現代性」(liquid modernity) 概念原創者齊格蒙·包曼 (Zygmunt Bauman) 對當代情愛理解所著之《液態之愛：論人際紐帶的脆弱》(*Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*)，² 探討《夜曲集》中脆弱的人際紐帶。包曼在此著作中延續過去一系列對「流動」(fluid) 與「液態」(liquid) 概念的探討，檢視在「流動」時代個人情愛的流動游移、捉摸不定與無以名狀。如同包曼於前言中所述，《液態之愛》一書展現液態社會裡「人際

¹ 在本論文撰寫之初《夜曲集》中譯本尚未發行，故小說內容引用皆出自英文原著，並由本文作者自譯。中譯本《夜曲》於 2010 年 10 月由聯經出版，譯者為吳宜潔女士 (石黑一雄，2010)。

² 包曼 2003 年著述 *Liquid Love* 已由何定照先生與高瑟濡女士翻譯成中文《液態之愛：論人際紐帶的脆弱》，並於 2007 年 11 月由商周出版 (齊格蒙·包曼，2007)，但為符合本篇論文所使用之語言情境，除書名外，引用包曼著述之處皆為本文作者自譯，標示之引文頁碼請參考英文原著。

紐帶中那詭異 (uncanny) 的脆弱性，也就是脆弱人際紐帶所引發的「不安全感」，希望藉此「釐清、紀錄與理解」沈醉在液態愛國度裡的男男女女「那種既想束緊紐帶又想讓它鬆脫的矛盾慾望」(Bauman, 2003: viii)，此亦為本論文將採取的論述策略。論文將從包曼在《液態之愛》中對情愛與人際關係的社會學觀察出發，去解析《夜曲集》裡人際紐帶的詭異脆弱性，繼而呈現脆弱的人際紐帶所可能引發的不安感與不確定性，以及因無法擺脫不確定因素而產生的恐懼與排他性。包曼以液態之特性闡釋八〇年代以降人們所體認的流動現代性經驗，石黑則以音樂作為文學隱喻，展現那些走過冷戰但尚未經歷 911 事件的人們那種苦樂參半的生命特質。此外，兩位皆是經歷他鄉變故鄉生命轉折的移民，包曼在 1971 年因反波蘭猶太主義被迫移居英國，石黑則應其父親工作需要於 1960 年舉家遷移英國。受到英國文化的薰陶與滋養，兩者對陌生人既內且外窘境的體認在其作品中充分展現。包曼從八〇年代起，以冷峻犀利的口吻批判「現代性」的盲點，指出歐洲的現代性是一種利益交換手段，以現代化之名排除難以預料的人事物，好讓無所適從的人們以及混亂的世界，找到合理化的藉口排除異己並維持秩序，但陌生人總是那摧毀穩固結構的不確定因素；石黑一雄自 1982 年第一本創作《群山淡景》(*A Pale View of Hills*) 以降，處理的主題就是現代性、官僚形式主義、理性與社會排他性之間的關聯，以及陌生人如何透過回憶過往批判固態社會結構。包曼的社會批判文本與石黑的文學創作相互唱和，縱使可能因意符與意旨在表意過程中發生斷裂而變得曲高和寡，卻也為當代文學研究提供一可能的向度。

根據包曼的說法，液態現代社會裡的人際紐帶註定得從舊有的政治、倫理、文化連結中不斷地被拆解、融化，所以當固態結構被全球化現象鬆動之際，我們得重新理解何謂自由與安全，因為這兩

種需求不再是天平的兩端，尤其是在流動現代性的情愛關係中，自由與安全彼此矛盾卻又相互依存：因為想要安全地擁有愛，所以「想繫緊紐帶」，但無拘無束的愛是那麼地誘人，所以「又想讓 [關係] 鬆脫」(Bauman, 2003: viii)；既想維繫情愛關係，又想如何能「理性地平和收場」(xi)；渴望與人相繫以得到可保證安全的紐帶連結，但卻對「承諾」這把「雙面刃」心生畏懼，因為承諾在讓彼此能安全地擁有愛的同時，也讓人意識到「不確定性」風險的增加 (15)。就因無法確定是否真需要一段能永遠維繫的關係，生活在「不會永不斷裂也不會一旦繫緊紐帶就永不分離」的液態社會居民，「必須努力地運用自身技能與對社會的貢獻，才能繫緊任何可用來讓自己參與人類活動的紐帶」(vii)，進而擺脫「不確定」造成的恐懼，但更重要的是，紐帶不須繫太緊，因為這樣才能在狀況改變或不確定因素產生時，同步順境地再度鬆綁，不過這流動的力度卻造成在液態愛的國度裡，「沒有任何一個用來填補已消失不見紐帶的連結會永久留存」(vii)。「要鬆開紐帶，就必須先連結在一起」(vii)，但在束緊紐帶之前就得預期鬆脫的必然，液態現代情境中的人際紐帶就在自由與安全的需求矛盾中，不斷地被拆解後又重新連結。這種重新連結是風險分散，或只不過是另一種直指人際紐帶脆弱的挫敗？在液態愛的國度裡，人際紐帶的韌度降低，但它流動的力度卻讓人更靈活地連繫彼此，更靈活的人際關係是否能讓深陷液態之愛的男男女女克服就此被綁住的恐懼，抑或只是用不同的方式呈現焦慮？《夜曲集》中的主角都因害怕孤單所以要找人同行，但新的不安卻從別處湧現，這種揮之不去的液態恐懼瓦解了原有的秩序與體制，導致他們幾近丑角的荒謬行徑，但在荒誕的背後卻是怕被遺棄的淒涼。如果明天就得鬆開此刻視為生命最重要的人際紐帶，石黑一雄筆下的音樂家們該何去何從？

第一樂章：音樂、文學與液態愛

在一次由費柏出版社安排的訪談中，³ 石黑一雄曾向訪者喬治·米勒 (George Miller) 解釋為何《夜曲集》裡的故事主角，不是正準備大展身手的音樂家就是爵士愛樂者。在已出版的長篇小說中，石黑也曾設定藝術家為小說主角，例如《無法安慰》(*The Unconsoled*) 裡的年輕鋼琴家 (Ishiguro, 1995)，或《浮世畫家》(*An Artist of the Floating World*) 裡日暮西山的過氣畫家 (Ishiguro, 1986)。石黑告訴米勒，這樣的安排並不是要刻意營造一個作家的隱喻，然後將作家會感受到的焦慮投射在他所設定的藝術家身上；例如，作品是否能贏得廣大迴響，進而提升作家在文壇的地位……等等。他筆下的藝術家其實是「你我日常生活的投射」，而他們所從事的工作是「再平凡不過的了」，石黑一雄只是要藉由他所創造的人物去「幫助人們認清自己所扮演的角色，並且讓他們的生命及所從事的工作有意義」。將《夜曲集》裡的主角設定為音樂人不外乎就是要凸顯此一目的，尤其是當這些音樂人懷才不遇或藝術生命正在萌芽的時候，是應該要堅持理想，相信夢想總有一天會實現，還是「隨著時光流逝夢想也該隨風而逝？」除此之外，「在努力實現夢想的過程中，什麼是必須的犧牲？你會被什麼矇蔽雙眼？而你在什麼時候又該選擇勇敢地忠於自己？」所以石黑同意訪者的觀察，《夜曲集》裡的音樂完全「和浪漫脫勾」，他並進一步解釋，「音樂家終究也只不過是一份工作」，而他們從事這項工作純然只是因為在內心某處他們「真切地相信」，只有音樂才能表現他們內在的某些特質，「如果能夠透過音樂傳達內心想法，他們便能向世

³ 石黑一雄的六部小說與《夜曲集》之初版皆由英國費柏出版社 (Faber & Faber) 出版，美國簽約出版商則為 Vintage Books。

界展現自我」。對這些主角而言，音樂是追求自我認同必然的路徑，所以一旦世界不容許他們以自己渴望的方式展開音樂職涯，他們所面臨的挑戰就是對自我價值的質疑。若從這個角度切入，石黑一雄認為，「或許觀察音樂家會比觀察其他職業的人來得更更有心得」，因為從音樂家的身上「我看到了人們如何努力實現夢想」，這是一個「非常吸引人」的過程。除此之外，石黑一雄用音樂連結《夜曲集》中的故事是因為他非常想要寫出「具有爵士樂曲中苦樂參半特質的故事」，就像是那些經典百老匯歌曲，如〈給我的寶貝〉（“One for My Baby”）所展現的氛圍和「苦樂參半的抑鬱情懷」，還有在美國經典爵士樂手哈洛·亞倫 (Harold Arlen)、蓋西文兄弟 (the Gershwin Brothers)、柯爾·波特 (Cole Porter)、約翰·哈特 (John Hart) 等人所體現的那種「堅忍毅力」，這就是石黑一雄想透過《夜曲集》呈現的人文關懷 (Miller, 2009)。

石黑一雄想藉由《夜曲集》展現「苦樂參半的抑鬱情懷」及經典爵士樂手的「堅忍毅力」，與包曼描繪液態社會人際紐帶的脆弱與詭異多重互為輝映。在《液態現代社會》(Liquid Modernity) 中，包曼以既不恐慌也不失望的口吻告訴正在體驗現代性重建歷程的後現代棲息地居民，「液態現代性」的概念可以幫助釐清現代性與後現代性分析策略無法解釋的現象，因為「液態」的特性正可說明當下我們所經歷的變與不變 (Bauman, 2000: 6)。當世界已漸漸成為一個不受任何工具或制度約束的自由領土，我們再也無法以「後現代性」的來臨宣告「現代性」的終結，畢竟事實就是，我們正在經歷「現代性」以其排山倒海的溶解力量重新配置根植力與固著性，「現代性」尚未終結，而歷史也正處於「連續性與非連續性的進程」之中 (7)，「流動現代性」的概念正可「合理說明」我們現在所經歷的「有所變與有所不變」(Bauman & Tester, 2001: 98)。強調根植

性與固著感的固態社會是將個人意志與集體意識放進一個共同的框架以便創造可永世延續的傳統，液態社會則是傾全力不斷地拆解固有強調建立集體意識的溝通模式，但同時又嘗試在個人行為與集體特徵之中尋求可連結的人際紐帶。所以如果紐帶凸顯的是固態的穩定性，那麼溶解既定的溝通模式則直指固態的可變性與無法避免被液化的可能。因此，「將固態液化」可幫助掙脫和達到目的無關連的羈絆，並且讓複雜的人際網絡就此「鬆脫……且變得赤裸、毫無防備與脆弱」，液態現代社會裡的人際紐帶註定得從舊有的政治、倫理、文化連結中不斷地被拆解、融化。在液態現代棲居地，人們的自我認同與自我界定，就在一次次聚合與分離的過程中重新塑造、重新定位，只為迎接下一個連結人際紐帶契機的來臨 (Bauman & Tester, 2001: 2-6)。

包曼對液態現代社會鬆散人際網絡的觀察，在《夜曲集》中的音樂家身上得到最佳印證。這些音樂家都因鬆散的人際紐帶感到不安，只好想盡各種方法、利用各種才能與奉獻各種心力，來建立可連結的紐帶以摒棄不安感，但同時卻又害怕紐帶綁得太緊以致境況改變時無法立即掙脫，這種既想繫緊紐帶卻又不想被牽絆的矛盾衝突，使得棲居在液態社會的人們，對於這種什麼都沒有就只有小聰明所以可隨時棄如敝屣的狀態絕望不已。這種流動的人際關係就像是他們引以自豪的音樂，音符流動於耳際之間當下產生無以名狀的感動，但這流動的瞬間卻無法以任何框架將之永久留存，縱使同一音樂家重複演奏同樣樂章，音樂這流動的藝術無法被複製，只能再現。對《夜曲集》裡的音樂家而言，樂音響起是他們建立人際關係的契機，但它也同時預告關係斷裂的開始。因為想要擺脫此種流動關係所導致的絕望與不安，所以渴望在前進的過程中有伴同行，以便在遭逢困境時能有個可倚賴的幫手一起共度難關；但矛盾的是，

他們擔心這樣渴望與人相繫的狀態會造成無法也不願意承受的負擔和壓力，因為那會嚴重箝制他們需要不斷與人際紐帶連結的自由，也因此才會對「永久……維持關係」抱持著戒慎恐懼的態度。在強調「個體特徵」的液態現代社會，與人產生關係是個「憂喜參半的恩賜」(mixed blessings) (Bauman, 2003: viii)，因為前一秒可能是美夢而下一秒就變成噩夢，人們甚至根本無法預測美夢和噩夢何時或會以何種方式交替出現，「雖然這兩個關係的阿凡達表現出不同的意識層次，但兩者常常同時並存」(Most of the time the two avatars cohabit—though at different levels of consciousness.) (viii)。在液態現代生活情境中，關係或許就是那普遍存在且最令人困惑的「矛盾情感化身」(viii)，這也解釋了為何「關係」會造成「諮商風潮」，因為在液態現代場域中，人際關係的複雜程度無法一言以蔽之，也無法簡化處理，導致人們難以在無人協助的情況下處理弔詭的人際紐帶，所以在處理詭異關係時他們會想找人商量，期待將不可能的任務化為可能：只需品嚐關係帶來的甜蜜歡愉，苦澀難嚥的部分可置之不理 (ix)。不過雖然這些協助人們處理關係的幫手很樂意適時地伸出援手，但諷刺的是，不論再怎麼商量都無法化圓為方，因為這些尋求幫手的人只不過是想從「瞭解箇中蹊蹺之人」口中聽到安慰的話語，或者「藉由窺探『其他像他們一樣的人』的行為舉止，來安慰自己不是孤軍奮戰」(ix-x)，進而相信在液態現代生活中努力面對詭異人際關係的，不是只有我一個。

在液態愛國度男女快速移動尋找「瞭解箇中蹊蹺之人」時，他們其實已經超越了「自然邊界」(natural borders)，且在精神層次上成為跨越時間與空間障礙的「旅客」，或者「始終保持聯絡」的「游牧者」(Bauman, 2001: 96)。若想在這「去規律化」(deregulated) 的叢林裡 (97) 建立即溶且即時 (instant) 的關係就必須「改變一切習

慣的習慣」(habit of changing habits) (Bauman, 2001: 101)，然後永遠保持移動 (105)。不過包曼也提醒我們，如果概括地將「游牧者」應用在液態現代所有人身上是「天大的錯誤」，因為「在自由程度的頂層與底層之間，存在著不可跨越的鴻溝」，兩種經驗差異甚大，不能只考慮它們在「形式上的表面相似」(109)。在自由程度頂層的是觀光客，不論旅行目的為何，他們是漫遊者，喜歡「想家」的「酸甜美夢」甚於「家」的舒適，這是他們所想要的，因為那符合「當前情況下」的「生命策略」，移動讓他們體驗到「生命愉悅」，不論那是真實的或感官受到誘惑後的想像 (115)。但並非所有漫遊者「都是因為想移動而不停歇」，或真有個目的地，有的漫遊者甚至根本就「拒絕走上漫遊之路」。在一個為觀光客打造的世界中，「留在家裡」(staying at home) 是件「羞恥的苦差事」，這些拒絕漫遊的游牧者已在移動的路上，「因為後面有人推他們」，而「他們的精神已經先被連根拔起，沒有承諾，這一股誘惑或推動的力量實在太強大了，有時也太神秘了，無法擋」(115)。對於在自由底層的漫遊者而言，緊緊的紐帶「永遠不可能是自由的展現」，而這些人就是包曼所稱之「盲流」(vagabonds)，他們：

就像變化無常的黑暗月球，只能反射外在的光亮，仰賴觀光客閃耀的太陽光芒，只能遵循著地球的軌道旋轉；盲流是後現代演化過程中的畸形兒，是被勇敢新物種所拒絕的怪物。在這個致力為觀光客服務的世界裡，盲流只是多餘的廢物。
(115)

觀光客可隨心所欲，來去自如，哪裡能體驗生命愉悅就「立刻離開腳下的地方」開跋前往 (115)，但盲流知道他不能久留一地，不論內心多麼想留下來，他的存在就有如「過街老鼠」(116)，人人欲去之而後快。觀光客不時上路，因為他們覺得「這個【全球】所到之

處的世界充滿了**吸引力 (attractive)**」，而盲流也不斷移動，因為他們發現「這個 [在地] 所到之處盡是叫人難堪的**不友善 (inhospitable)**。觀光客旅行是因為**他們想要 (they want to)**；盲流旅行是因為**他們沒有其他可以承受的選擇 (they have no other bearable choice)**」(116，強調為原文所有)。盲流或許可說是「身不由己的觀光客」(involuntary tourist)，但這個詞彙本身是矛盾的，因為不管觀光客的策略為何，在一個「圍牆時常變換，道路不斷流動的世界，選擇的自由都是觀光客不可或缺的精髓。去掉了選擇的自由，也就剝奪了觀光客生命中全部的魅力、詩意，以及值得活下去的意義」(116)。

然而弔詭的是，「盲流是觀光客的**第二個自我 (alter ego)**」(Bauman, 2001: 117)，盲流對觀光客生活的不便越是不明就裡，就對他越是「衷心仰慕」。盲流沒有嚮往的烏托邦，也沒有自己的「政治議程」，他們唯一渴望的就是「變成觀光客」——「像我們其他人一樣……在一個不停歇的世界裡，觀光是唯一可以被接受的人類流動形式」，因為液態社會「**對觀光客亮綠燈，對盲流閃紅燈**」(117，強調為原文所有) 但沒有盲流就沒有觀光客，而「如果盲流沒有被綁住，觀光客就得不到自由」(117)。觀光客和盲流都是「感官追求者」以及「經驗的收集者」(117)，他們依照經驗的發生勾勒對世界的認知並給予承諾，而觀光客與盲流之不同在於，「一個被這承諾吸引，一個已被這承諾預先排除」，在此種面對液態社會的態度之中，「觀光客和盲流被結合在一起，彼此越來越像」。就是這種一體兩面的相依偎讓盲流「認同觀光客，認同任何一種觀光客的形象」，並渴望分享一點後者的生活形態 (118)。但這微妙的分殊 (differentiation) 卻也是觀光客「最努力想要遺忘的」，因為他們常驚慌失措地發現，兩者的關連竟如此緊密 (118)。

在包曼的論述中，觀光客與盲流因社經地位不同，所以在液態社會中所能享有的移動自由也因此不同。他更進一步指出，盲流是「觀光客的惡夢」(Bauman, 2001: 121)，是他每天都要設法驅除的「心魔」(inner demon)，因為看到盲流就讓觀光客看到他可能變成的樣子 (121-122)，「一個沒有盲流的世界是觀光客的烏托邦」(122，強調為原文所有)，觀光客處心積慮地想要驅逐心中的恐懼，因為盲流提醒他所有一切他想要壓抑的不堪 (the return of the repressed)。然而在《夜曲集》裡的漫遊者，他們既是觀光客也是盲流；盲流會嘗試藉由自恃的才華擠身為頂層的觀光客，將「叫人難堪的不友善」拋在腦後，以符合當下生命策略。至於那些跨越時間與空間障礙的觀光客，則可能因為「身不由己」而成為只能停在原地等紅燈的盲流。石黑所建構的液態愛國度裡，盲流不是觀光客的第二自我，而是他的重要密友 (significant other)，⁴ 在生命的轉彎處他們跨越了社會階層，共同面對人際紐帶鬆脫瞬間所帶來的傷害。石黑筆下盲流的烏托邦就是能與觀光客共同品嚐 (savor) 的音樂世界，透過音樂的救贖，盲流為自己掙得更多的移動自由。反之，觀光客的烏托邦不是一個沒有盲流的世界，他的烏托邦是能立刻與盲流分道揚鑣的世界，唯有將盲流鬆綁，觀光客才得以更自由地「離開腳下的地方」，為符合當下情況的生命策略繼續努力。《夜曲集》裡的主角不論是等待再度躍起的過氣抒情歌手、曾自詡要學習爵士女伶莎拉·沃恩 (Sarah Vaughan)、堅毅精神但如今卻四處為家的中年漫遊者、莫爾文丘上等待時機一展長才的爵士吉他手、接受妻子外遇對象資助去整型只為能再度在好萊塢大鳴大放的低音薩克斯

⁴ significant other 原譯為配偶或親密伴侶，社會學門則視 significant other 為對個人行為有重大影響的長輩或同儕。本文譯為「重要密友」或「重要他者」，一方面凸顯主角與同行者間的曖昧情愫，另一方面嘗試指出本我與他者一體兩面的愛恨交織。

風樂師、或自認前途大有可為的年輕大提琴家，他們都渴望在努力突破困境的過程中，尋得可以伸出援手的同行者，但又害怕自此會與「瞭解箇中蹊蹺之人」永遠糾纏，導致狀況改變時無法脫身，所以他們必須經歷反覆地聚合與分離，才能在自欺欺人的無奈之中尋得片刻的尊嚴。

第二樂章：如果，愛

為《夜曲集》揭開序奏的是〈悲傷歌手〉(“Crooner”)。在這篇樂章中，邁入晚年的美國古典爵士歌手蓋湯尼 (Tony Gardner)，計畫與妻子琳迪 (Lindy) 分手以喚醒人們對「無與倫比的蓋湯尼」封號的記憶 (Ishiguro, 2009: 8)，而水都威尼斯——「一個因眷戀傳統與過去輝煌歷史而變得黑白不分的地方」(3)，同時也是 27 年前與妻子共度蜜月之處 (11)——則是他選擇鬆開紐帶的液態現代場域。湯尼計畫在威尼斯最後一次為妻子獻唱專屬兩人的主題曲，因為在此之後，即使兩人仍彼此相愛都必須各奔東西去尋求下一個可連結的人際紐帶，才能在好萊塢名人圈裡擺脫「漸漸成為令人不屑一顧的舊貨」(31)，或者「不過是個過氣的低音爵士歌手」的噩夢糾纏 (16)。湯尼害怕獨自面對解開人際紐帶瞬間所造成的傷害，所以在擺脫羈絆時他得找人同行以減低風險與不確定性，同行者的陪伴與諮商可使湯尼的不安情緒找到宣洩的出口，更重要的是，由於同行者是如「吉普賽人」般的漫遊者 (3)，也同樣受困於不知該何去何從的尷尬情境之中，找到這個「瞭解箇中蹊蹺之人」讓湯尼倍感安慰，因為努力突破困境的，不是只有湯尼一人。

與湯尼同行的是一位來自前蘇聯共產國家的年輕吉他手小洋 (Jan)。在將傳統當成賣點的威尼斯，一個吉他手不論演奏技巧多麼

純熟，他都不會成為樂團固定要角，因為吉他這個樂器「太現代了，觀光客不喜歡」(Ishiguro, 2009: 3-4)，遑論像他這樣一個來自異鄉的吉他手。在為觀光客演奏時不僅只能屈居襯角，餐廳經理還不准他開口說話，因為這樣「觀光客才不會知道你不是義大利人。你只要穿上西裝、戴起太陽眼鏡、頭髮往後梳，沒人看得出差別，所以你千萬別開口」(4)。一個在威尼斯的異鄉吉他手就像是包曼所稱之液態社會裡的盲流，他的存在有如過街老鼠，他旅行到威尼斯因為他「沒有其他可以承受的選擇」，盲流小洋只能像吉普賽人一樣，流連在觀光客聚集的餐廳裡賺取論件計酬的工資。此外，小洋的盲流屬性也讓強調傳統固著性的在地文化結構開始鬆動，進而造成恐慌與排斥。根據包曼的觀察，陌生人總是讓在地人覺得捉摸不定，所以即使他們不必然會做出任何具攻擊性或惹人厭的行為，外來客就是讓人覺得礙眼，就是個「多餘的廢物」(Bauman, 2001: 115)。但不管液態現代社會住民多麼不願意，都免不了得和陌生人打交道(Bauman, 2003: 106-107)，所以威尼斯船夫維多里歐 (Vittorio) 才會覺得像小洋這樣的盲流「四處敲詐觀光客，朝運河亂丟垃圾，總之，就是毀了整個該死的城市」。不過，當維多里歐發現坐在他船上正準備從飯店窗外運河上為妻子獻唱最後一曲的湯尼，表現出一種明顯「和 [威尼斯] 浪漫情境脫勾」且「陰暗嚴肅」的氣質時(Ishiguro, 2009: 13)，他反而期待小洋能和他站在同一陣線，共同面對脆弱人際紐帶所引發的詭異陌生性：「我們載了個令人難以理解的怪人，對不對，我的朋友？」(17)。在這弔詭時刻小洋選擇沉默以對，畢竟再怎麼樣他也只是「從新世界來的外國人」(13)，「隨便維多里歐怎麼想，反正我們絕對不可能發展出同志般的友愛和忠誠」(17)。

異鄉吉他手小洋內心「那種既想束緊紐帶又想讓它鬆脫的矛盾

慾望」(Bauman, 2003: viii) 與不安感，正是蓋湯尼此刻的寫照，這也解釋了為何湯尼需要與小洋建立新的人際紐帶，以便完成切斷與妻子琳迪結禱長達 27 年關係的不可能任務：只要記得在一起的甜蜜歡愉和結束這段關係之後的美好遠景，與愛人分手的痛苦可置之不理。湯尼計畫在日暮時為妻子獻唱，其目的並非製造浪漫以增進夫妻感情，相反地，湯尼想藉由低聲吟唱出拿手經典爵士樂曲，向妻子宣告兩人關係終結的開始，這是最後的聚合，明天過後，湯尼會開始挽著那對他眉來眼去許久、懷抱好萊塢美夢的年輕女孩出現在公共場合，以爭取躍上八卦媒體頭條的機會，這分明是個自欺欺人的局面，湯尼心裡也非常清楚，他已不再是當年那家喻戶曉的爵士名人，他可以選擇默默淡出且「靠著過去的光輝繼續過日子」，不過「復出」似乎更誘人且必須，因為「接替我位子的人是越來越糟」，湯尼告訴小洋，「我可以復出……但復出不是那麼簡單的事，你必須準備好要面對許多改變，有時候不是那麼容易做到。你得改變原則，甚至放棄你原來的喜好」(Ishiguro, 2009: 30)。這苦樂參半的抑鬱情懷在湯尼的歌聲中緩緩流露，他的聲音對小洋而言：

就像我記得的那樣悠悠地流出——溫柔、幾乎是深沉沙啞但卻相當宏亮，像是從隱形麥克風裡傳出來的聲音。和所有感動人心的美國歌手一樣，他的聲音中透露些許疲憊，甚至還有一絲遲疑，就好像他不是個習慣用這樣方式敞開心扉的人。
(27)

湯尼的歌聲勾起了小洋對母親的回憶。在共產時期湯尼的爵士專輯是小洋母親唯一的安慰，匱乏的物質生活和接二連三地遇人不淑，對孤兒寡母而言是生活中難以承受之重，而每當小洋的母親覺得沮喪時，她總會打開唱盤播放蓋湯尼的爵士專輯，然後「抱膝坐在椅子上，手裡拿杯飲料，……[蓋湯尼] 的歌聲是她唯一聽得到的聲

音，她還會一面隨著節奏點頭一面跟著歌詞哼唱」。小洋以他母親的經驗安慰湯尼：「你的音樂幫助我母親度過那段苦悶的日子，……它也應該會幫助你度過難關」(Ishiguro, 2009: 24)。小洋口中的「你」其實指的也是他自己，盲流小洋在他鄉威尼斯與觀光客蓋湯尼相遇成為重要密友，因此得以聽見記憶中熟悉又模糊的聲音，對小洋而言，湯尼的歌聲不僅喚醒他的懷舊之情，它也安撫了異鄉遊子在流動現代情境中被視為非我族類的惆悵與不安。此刻在威尼斯，兩人正好都走到生命的轉彎處，悲傷歌手蓋湯尼用他的歌聲建立他與小洋的人際紐帶，而小洋則佐以吉他與之唱和，音樂讓兩人在漫遊者的烏托邦中相遇，並以此相互扶持度過難關，但在「沒有任何一個用來填補已消失不見紐帶的連結會永久留存」(Bauman, 2003: vii)的液態社會中，唱完今晚安排的曲目之後，兩人注定得鬆開紐帶，各自向人生下一個驛站前進。就如同湯尼和琳迪，27年前如日中天的爵士歌手用歌聲贏得美人芳心，時過境遷，當年紅極一時的歌手，如今淪落到得用已日漸走調的歌聲，鬆開與結髮妻的紐帶後才能為自己爭取復出的機會，順道也幫助妻子在變成「人老珠黃」之前 (Ishiguro, 2009: 31)，運用當年刻意接近名人的伎倆 (19-21)，再度為自己找到可讓她下榻飯店閣樓總統套房的貴人 (22)。琳迪在聽湯尼唱完〈給我的寶貝〉之後，旋即躲進房裡暗自啜泣 (28)，因為她知道即使兩人仍彼此相愛但曲終必定人散，唯有和湯尼「理性平和地收場」(Bauman, 2003: xi)，琳迪才能更自由且安全地連結下一個人際紐帶，克服就此被綁住的恐懼。

第三樂章：如果，明天沒有愛

在《夜曲集》第二樂章〈時雨時晴〉(“Come Rain or Come Shine”)中，液態現代社會男女鬆開人際紐帶的幫手變身為返鄉遊

子。客居歐陸教英文賺取鐘點工資的中年男子雷蒙 (Raymond)，受邀至大學同窗好友查理 (Charlie) 倫敦家中作客，但此行目的並非單純地敘舊和重溫過往年輕單純的爵士夢，多年後重逢，查理省卻客套的噓寒問暖，只語重心長地對雷蒙說：「我們必須談一談，因為我要你幫我個忙」——查理要雷蒙幫他和也是大學同窗的妻子愛蜜莉 (Emily) 修補已出現裂痕的婚姻關係 (Ishiguro, 2009: 43)。在面臨紐帶即將鬆脫的危機時，查理必須找雷蒙助他一臂之力，因為雷蒙的出現可以讓愛蜜莉知道有人比他更沒「遠景」(Perspective)，而雷蒙正是那「瞭解個中蹊蹺之人」，因此查理沮喪地告訴雷蒙：「[愛蜜莉] 覺得我在自甘墮落……可是我並沒有，我其實混得相當不錯。人在年輕時總覺得前途無量，而步入中年就得要有些遠景。……遠景，[愛蜜莉] 要的就是遠景」(51)，雷蒙扮演的正是查理當下「憂喜參半的恩賜」(Bauman, 2003: viii)，他是最佳「遠景先生」(Mr Perspective)，因為：

除了我以外，你沒見過其他更高成就的人，這就是為什麼我要拜託你幫我做這件事，我沒別人只有你可以幫忙，而且看在老天爺的份上，我只不過是要你 [像從前那樣] 當個善解人意的甜心，就這樣而已。雷蒙，就當你是在幫我和幫愛蜜莉，我知道我們兩人還有戲可唱。在我 [去法蘭克福出差] 回來前你就只需當自己，這應不難做到吧？(51)

雖然查理非常清楚這種企圖終究只是徒勞，而且「我現在所做的每件事沒一樣可掩蓋我過往的荒唐」(57)，但這就是「令人覺得悲傷和諷刺的地方」，因為「我知道 [愛蜜莉] 還愛著我」(61)。

對查理而言，雷蒙的出現可能是及時雨，但也可能是雨過天不晴的徵兆。在大學時代雷蒙和愛蜜莉是經典爵士樂同好，兩人最常做的事就是在愛蜜莉住處播放美國盲人歌手雷·查爾斯 (Ray

Charles) 唱的〈時雨時晴〉，一首「歌詞本身很歡樂，但意境卻令人心碎」的節奏藍調 (Ishiguro, 2009: 38)。那些和愛蜜莉一起聆聽並討論藍調歌曲的日子，現在不僅已成「如煙往事」(39)，更是造成查理不安的亂源。查理怕雷蒙搞砸他想和愛蜜莉重修舊好的計畫，所以他要雷蒙答應不會和愛蜜莉提到他們在大學時代常聽的「那些令人感傷的懷舊音樂」，因為愛蜜莉「就有那麼一次用你的音樂品味來貶低我」，如果愛蜜莉主動提到爵士樂，查理要雷蒙「裝聾作啞」(63)，並且「記住，千萬別炫耀你那非比尋常的爵士樂知識」(70)。一旦雷蒙和愛蜜莉兩人再度以音樂聚合，查理擔心他和愛蜜莉重新繫緊紐帶的日子恐將遙遙無期，所以當愛蜜莉向雷蒙抱怨查理一點都不懂得欣賞爵士經典，他只得告訴愛蜜莉：「我已經好些日子不聽這些音樂了，事實上，我幾乎已經不太記得這些音樂了，我現在根本聽不出來妳正在播的是哪首曲子」(82-83)。

查理和雷蒙的精心策劃到頭來只是徒勞一場。但不論愛蜜莉是否能與查理繼續維繫婚姻關係，此刻面對舊時摯友雷蒙，愛蜜莉只想好好把握這日暮時刻，和雷蒙共同回憶過往爵士樂帶給他們那種「苦樂參半」的懷舊之情。她播放莎拉·沃恩 (Sarah Vaughan) 的〈四月天的花都巴黎〉(“April in Paris”)，以喚醒兩人對過去那美好時光的記憶，並藉此鼓勵雷蒙誠實地面對自己的情感，然後向她坦承當初刻意鬆開和她的連結是個錯誤的決定，但雷蒙仍和當年一樣對三人曖昧的關係選擇當個局外人，況且若此刻失去和查理多年的友誼，他可能無法在精神層次上成為跨越時間與空間障礙的「旅客」，或者「始終保持聯絡」的「游牧者」(Bauman, 2001: 96)。若想在去規律化的液態社會建立即溶且即時的關係就必須「改變一切習慣的習慣」(101)，讓自己繼續保有觀光客的移動自由，而不是只能在原地等紅燈的盲流。雷蒙非常清楚他無法全然擺脫過往與愛蜜

莉和查理所建立的情感羈絆，但要享受不斷移動所帶來的「生活愉悅」就必須改變初衷。在此情境之下他選擇安慰愛蜜莉：「查理一切都為你著想，對於你們之間的關係不是朝他所期待的那樣發展，他也覺得很難過」(Ishiguro, 2009: 84-85)。愛蜜莉不願正面回應，她只隨著莎拉·沃恩渾厚的嗓音說出她的失望與失落：「我沒辦法諒解你竟然已不再聽【爵士樂】了。在大學時代我們都一起聽這類音樂的啊！」。聽到愛蜜莉這番話，雷蒙為曾經擁有但如今已消逝無蹤的熱情、夢想以及無法複製的流動人際關係流下一行清淚(85)。儘管如此，他還是可以再現音樂那感動的瞬間，與愛蜜莉一起沈浸在〈四月天的花都巴黎〉，然後想像他們就是好萊塢歌舞劇搭檔弗雷·亞斯坦 (Fred Astaire) 和琴吉·羅傑斯 (Ginger Rogers)，隨著音樂一起跳完這最後一支舞：

這是莎拉·沃恩在 1954 年錄製、由克里夫·布朗以小喇叭伴奏的版本，所以我知道這首曲子長達八分鐘以上。這讓我稍感安慰，因為我心裡明白，此曲結束後我們再也不會有機會共舞了。……但至少音樂終了前的幾分鐘我們是安全的。滿天星斗的夜空下，我們 [踏著生澀的舞步] 就這麼一直跳著。(86)

〈時雨時晴〉也和〈悲傷歌手〉一樣，是個曲終人散的故事。年輕時爵士樂拉近查理、雷蒙、愛蜜莉三人的距離，但生活在「不會永不斷裂也不會一旦繫緊紐帶就永不分離」的液態現代社會，關係的鬆脫似乎也是可預期的結果。多年之後，爵士樂被他們用來填補失落的記憶，但也就是那令人傷感的懷舊音樂，以及「沒有任何一個用來填補已消失不見紐帶的連結會永久留存」(Bauman, 2003: vii)，如查理、雷蒙和愛蜜莉的液態現代社會男女，註定只能在自己的主題曲中，尋得短暫但卻珍貴的尊嚴。樂曲結束，他們得繼續「努力

地運用自身技能與對社會的貢獻」(vii)，啟程尋找下一個可與之連結的人際紐帶，以擺脫「詭異」人際紐帶的糾纏與威脅，勇敢面對生命的幽微與晦暗，進而在流動現代社會中尋得撫平創傷的利基。

因害怕獨自面對「詭異」人際紐帶糾纏所以行徑異於常人的，還有〈夜曲〉(“Nocturne”)裡的蓋琳迪(Lindy Gardner)與史提(Steve)。史提的音樂強項是低音爵士薩克斯風，但他卻和〈悲傷歌手〉裡的小洋一樣，在樂團中不是次角就是代班，為了這份零工他出入餐廳酒吧演奏各式迎合觀眾口味的樂曲，只為賺取足以支付生活開銷的工資，唯獨只有在那屬於他自己的小隔間裡，他才有吹奏低音爵士的機會(Ishiguro, 2009: 127)。狹小公寓裡那只有洗手間般大小、用保利龍、蛋盒和用過的泡棉信封隔音的小房間是史提的避難所(127)，每當他遭遇困難時，躲進小隔間吹奏他的低音薩克斯風是腦袋裡唯一出現的念頭(132)。事實上，史提是相當有天分的薩克斯風樂手，但從經紀人布萊迪(Bradley Stevenson)專業眼光來看，史提長得太醜了，他的醜是屬於那種看起來就是個「失敗者」的醜，這就是他無法成為紅牌樂手的原因(129)。根據布萊迪的說法，男人要醜得讓人覺得很性感才會有人愛，而「你，史提，你是那種令人反胃且一副失敗者樣子的醜，你根本就醜錯了」(129)。為了音樂家的前途，布萊迪建議史提整型，史提將經紀人的建議像玩笑般地告訴妻子海倫(Helen)，她當時的反應是給他一個深情擁抱，並且告訴史提說他是「全世界最帥的男人」(129)，然後就慎重其事地要史提考慮接受整型，因為「每個人[不論何種原因]都會去整型，而你，你則是出於**專業**考量」(130，強調為原文所有)。此刻的史提一方面是沒錢且怕見血(130)，另一方面則是不願違背原則，所以他拒絕利用整型做為突破困境的手段。不料幾天後，海倫就從西雅圖打電話告訴史提，她要與學生時代就暗戀、如今已是連

鎖餐廳富商的克里斯 (Chris Prendergast) 另築愛巢。雖然海倫對史提及兩人的關係仍有着戀，但下一段沒有婚姻關係、無拘無束的愛是那麼地誘人，再加上從「醜錯了」的史提身上似乎看不到遠景，海倫自然無法抗拒地選擇鬆開與史提的人際紐帶，不過她畢竟不是特洛伊城裡那只見新人笑、不聞舊人哭的海倫，所以她告訴史提，新歡克里斯願意幫他支付整型所需一切費用，希望兩人能藉此「理性地平地和收場」(Bauman, 2003: xi)。昔日愛人今日已投向他人懷抱，自恃過人的才華如今也被視為無物，生命不堪至此，「江郎才盡」(182) 的史提只得默然承受此種不堪與兩難，然後改變立場轉而認同海倫安慰他的話：「只要我變臉成功，就沒有什麼可以阻擾我登上高峰了，如此才華洋溢的我，怎麼可能會失敗？」(132)。史提必須放棄堅持且鬆開與海倫的紐帶，才能與金主連結以資助自己整容，繼而藉此登上事業高峰，天分與成就錯身的無奈讓他看清人際紐帶的脆弱與承諾這把雙面刃所造成的傷害，但也因如此，史提才有機會和同是天涯淪落人的蓋琳迪，在重新塑造自我認同的時刻，彼此相伴走出生命低潮，進而期待下一個連結人際紐帶契機的來臨。

史提接受在好萊塢專門為名人整型的波立士醫生 (Dr. Boris) 為他進行的手術之後，立刻入住一家位於比佛利山莊的高級飯店，飯店裡隱密的通道與刻意規劃的空間，正好可以讓那些術後名人在短暫與世隔絕後以新面目示人 (Ishiguro, 2009: 135)。就是在這樣的情況下，剛與〈悲傷歌手〉蓋湯尼離婚的琳迪成了史提的隔壁室友。對史提而言，與琳迪比鄰而處似乎是個「憂喜參半的恩賜」，因為就在他術後身體與心理極度不適之際，琳迪主動伸出友誼之手，寫了張字條給史提，希望能與他聊聊 (138)。在生命困頓之際有人主動關心似乎是上天的恩賜，尤其是當那個人可能只要打幾通電話就

能幫你度過難關的時候 (147)，但那人不應該是蓋琳迪：「一個只有小聰明的人——沒錯，我們面對現實吧！她已證明她根本不會演戲，她甚至懶得假裝懂點音樂」，不過琳迪就是富有一種「明星特質」，它不是由才華累積而成，相反地，琳迪的「明星特質」是一連串的緋聞以及密集地在電視、八卦雜誌和名流派對曝光的結果 (137，強調為原文所有)；此刻琳迪的出現只是提醒史提「道德淪喪」之無以復加 (138)。儘管如此，為了克服鬆脫紐帶的不安與恐懼，史提仍選擇與琳迪同行，並向她敞開心胸，為她播放那唯一收錄以他吹奏的低音薩克斯風為主調的〈與你親近〉(“The Nearness of You”)。

樂曲播畢琳迪只是公式化地向史提道謝，沒得到預期的讚美與肯定，史提只得悻悻然地提前告辭。但在剛結束一段長達 27 年婚姻關係，而下一段可讓她直奔總統套房的關係尚未出現的此刻，琳迪需要與人同行才能走過生命幽谷，所以她開誠布公地告訴史提：「你生我的氣 [在棋局還沒結束就離開]，因為你以為我不喜歡你的音樂，但事實剛好完全相反。你播放給我聽的那個〈與你親近〉的版本，深深烙印在我腦海裡，不，不應只說在我腦裡，應該說在我心裡。我打從心裡喜歡那個 [你詮釋] 的版本」(Ishiguro, 2009: 157，強調為原文所有)。琳迪再次邀史提一起聆聽〈與你親近〉，這一次，琳迪選擇誠實地說出內心感受：

[這曲目] 真是 [詮釋得] 登峰造極。你是個很棒、很棒的音樂家，你簡直是個天才。……打從一開始我就知道是這樣，這就是為什麼我會假裝我不喜歡你的音樂並且擺出一副恃才傲物的樣子。……如果我遇見一個……真正有才華的人，……沒辦法，我的第一個本能反應就是我對你所做的那樣，……我想，那完全是出於嫉妒。……當我遇見像

你這樣的人我就會擺出那樣的譜，尤其是在毫無準備的情況下，就像今天稍早，情況出乎意料之外，前一秒我以為你和一般音樂人沒兩樣，而下一秒我發現你……該另當別論。……你當然有權生我的氣。(159)

琳迪害怕史提會將她棄之不顧，所以她向史提獻上偷來的「年度爵士樂手」獎牌，希望能安慰史提那顆被她糟蹋的心靈，並藉此「讓正義得以伸張」(Ishiguro, 2009: 160)。史提對琳迪的舉動心存感激，但他擔心若東窗事發，後續的醜聞是兩人都無法承擔的，所以一對整臉裹著繃帶的男女只得摸黑去把偷來的獎牌放回原處。因不願單獨面對人際紐帶鬆脫所造成的傷害而導致的脫軌行為至此告一段落，琳迪瞭解到她終究得面對「那種既想束緊紐帶又想讓它鬆脫的矛盾慾望」，這樣才能在下一次人際紐帶連結契機來臨時，毫無猶豫地趕緊打個鬆結，但如果狀況改變，又可不費吹灰之力且理性平和地再度鬆綁。在不斷地聚合又分離的液態愛之中，琳迪已深刻體認到她為享受液態愛的自由所必須付出的代價，所以她才會語重心長地告訴史提：

聽著，甜心，我希望你太太會再回到你身邊，……但如果她沒這麼做，那你就得開始勾勒對未來的**遠景**。你太太也許是個不錯的對象，但生命中還有比愛一個人更重要的事，你必須認清這個事實。史提，你非泛泛之輩。你看看現在的我，在這些繃帶拆掉之後，我懷疑是否還能看見20年前的那張臉，再加上 [我已不太記得是如何渡過27年前] 那段婚姻空窗期，但不論如何我還是得走出去，然後，再試一次。(182，強調為本文作者所加)

此刻的琳迪是史提的借鏡，因為術後復原仍是條漫漫長路，而且史提也不確定這張新臉是否就真能為他帶來一番新氣象，但時值

39 歲的史提「已能適應此刻生活」(Ishiguro, 2009: 184)。即使可能是最後一次與海倫通話，在掛上電話前史提仍用夫妻間例行公事般的口吻向海倫說聲「我愛你」，而海倫也以同樣方式回應，史提知道此刻必須鬆開與海倫的人際紐帶，繼續啟程連結下一段關係，因為也許「琳迪是對的。也許就像她說的，我得勾勒對未來的**遠景**，生命中也應還有比愛人更重要的事，也許這就是我人生的轉捩點，屬於我的大聯盟正等著我登板」(184-185，強調為本文作者所加)。

第四樂章：如果，在液態國度，漫遊者

第三篇〈莫爾文丘〉(“Malvern Hills”)與末篇〈大提琴手〉(“Cellists”)除了凸顯才華與成就錯身的無奈，對於觀光客與重要密友之間的愛恨交織情境也做出了最佳的註解。和〈悲傷歌手〉裡的小洋一樣，〈莫爾文丘〉上無名的年輕音樂家的強項也是爵士吉他，在團體演奏中它就不是項必備的樂器，所以每次參加樂手徵選總是得到同樣的收場方式：「好了，可以了。不管怎樣還是謝謝你，但那就不是我們要的類型」(Ishiguro, 2009: 90)。與吉他男孩同是天涯淪落人的則是一對來自瑞士北部德語區的觀光客夫妻，他們同樣也是以演奏各式迎合觀光客口味的曲目謀生，他們的老闆也和小洋在威尼斯的餐廳老闆一樣，要求他們舉手投足之間都得流露出瑞士風，所以即使是大熱天，他們演奏時還是得全身穿戴傳統服飾，以免觀光客覺得他們不夠道地 (111)。此刻，莫爾文丘上的男孩不是這對觀光客夫婦的第二自我，是能透過彼此凝視而更瞭解自我的重要他者 (significant other)，他們同樣都是在液態社會漫遊的游牧者，吉他男孩因「身不由己」才游牧到莫爾文丘投靠親戚，而這對操德語的瑞士觀光客夫婦，則非常有可能是從蘇聯解體前的捷克或

波蘭游牧到瑞士賺取鐘點工資的漫遊者，在為觀光客打造的國度裡他們只能是停在原地等紅燈的盲流。這對夫婦來到英國觀光與過著游牧般生活的吉他男孩相遇，他們從彼此的身上看到青春耗損在徒勞嘗試的可悲，以及夢想隨著歲月流逝而日漸消散的無奈(122-123)。街頭藝人夫婦既是觀光客也是盲流，他們預示了吉他男孩可能的遭遇，但也提醒了他該如何避免重蹈覆轍，如果不想成為只能賺取鐘點薪資的漫遊賣藝人，吉他男孩也許該像〈夜曲〉中的史提一樣為了專業考量做些改變，但若最終他只能在為觀光客服務的樂團中擔任配角，這對瑞士觀光客夫婦接受現狀的默然或許就是吉他男孩不得不面對的現實。

這生命深處的哀傷也反映在《夜曲集》終章〈大提琴手〉的身上。倫敦皇家音樂學院出身的匈牙利籍大提琴手提柏(Tibor)落腳威尼斯，原先是為了參加當地舉辦的藝術與文化展演，但為了能發揮音樂長才他選擇在威尼斯等待機會，就在此刻他遇見來威尼斯躲避婚約的美國觀光客艾洛絲(Eloise McCormack)。艾洛絲覺得提柏和她一樣，他們都有一種與生俱來的才能，只是才能「尚未得以施展」(Ishiguro, 2009: 212)，這就是她要指導提柏大提琴演奏技巧的原因，即便是 11 歲之後艾洛絲就再也沒有拉過大提琴(213)，但她告訴提柏，她知道自己是「箇中高手」(203)，大提琴演奏得好或壞她立即可辨，縱使僅在偶然間聽到提柏的演奏，她立刻肯定提柏的**潛力**(195，強調為原文所有)，因為一聽到提柏的琴音，就讓艾洛絲想起自己曾經有過的水準(198)。就在需要從彼此身上尋得慰藉的情況下，史提成了艾洛絲的入室弟子，固定時間拜訪艾洛絲進行音樂諮商。為了能更自由地移動，他們跨越了社會階層，在音樂烏托邦中相互為伴，但提柏就像是艾洛絲的「噩夢」，艾洛絲從提柏身上看出，如果她繼續沈浸在音樂烏托邦中，她可能再也無法享受

「想家」的「酸甜美夢」，那樣太不符合她的「生命策略」，她想要立刻與提柏分道揚鑣，所以最終她還是同意嫁給她口中所說「喜愛音樂」但實際卻是滿口生意經的商人。相反地，艾洛絲則是提柏「衷心仰慕」的對象，他希望收集艾洛絲的經驗，並依照她所提供的經驗勾勒對音樂世界的認知並給予承諾，但提柏與艾洛絲之不同在於，艾洛絲被這承諾吸引，提柏則已被此承諾預先排除，因為他是個移動自由受限的盲流，而在一個「致力為觀光客服務的世界裡，盲流只是個多餘的廢物」(Bauman, 2001: 115)。為了在液態國度成為頂層的漫遊者，提柏決定接受在阿姆斯特丹的觀光飯店所提供的工作，擔任小型室內樂團伴奏，演奏為觀光客佐餐的通俗曲目(Ishiguro, 2009: 218-219)。只不過提柏似乎仍無法擺脫「叫人難堪的不友善」，因為多年後敘事者再度瞥見提柏時，「他身上已看不到年輕時那種一味只想討好人的焦慮，還有那謹言慎行的態度也不見了」(219)。新秀音樂家如今已步入中年，從提柏的身上只看到身不由己的惆悵與落寞。

終曲

《夜曲集》裡的音樂家們總是在日暮時刻透過音樂為自己尋得救贖的可能，他們是一群正在或曾經為理想努力的液態現代社會居民，也是在尋夢過程中害怕落單的行旅過客，他們的故事發生在「柏林圍牆倒塌後、911 事件發生前」，根據石黑一雄的說法，那是一段「人們自得意滿、認為政治和歷史包袱皆可拋的時代」。在那樣的時代背景裡，人們會把夢想是否完成當作成功與否的指標 (Miller, 2009)。〈悲傷歌手〉蓋湯尼夢想曾經實現過，但他不願讓成功的甜蜜逐漸走味，所以選擇與琳迪分道揚鑣，各自去尋找下一段幸

福；〈時雨時晴〉裡的中年失意男從未嚐過成功滋味，但他也樂於當個「遠景先生」，在好友需要有人陪伴共度難關時伸出援手；臉上裹著繃帶一起唱〈夜曲〉的孤男寡女則是成功與失敗的對比，事業尚未大鳴大放的史提正在等待一展長才的機會，而琳迪則是處在等待下一個金龜婿出現的空窗期，兩人都冀望能變臉成功以建立下一段能再攀高峰的人際關係；夢想的實踐對〈莫爾文丘〉上的吉他男孩似乎是指日可待，但對威尼斯的〈大提琴手〉而言，成功則不必然是夢想實現的結果。這五篇故事收錄在一起成就了一齣結構完整的五幕劇，情節各自發展卻關照了彼此的起承轉合，同時也不忘著墨苦樂參半的人生特質：在威尼斯擔任吉他伴奏的小洋和在阿姆斯特丹餐廳裡演奏大提琴的提柏，都是「從新世界來的外國人」(Ishiguro, 2009: 13)，他們漂移流離的境遇反映的是才華錯身的無奈，如果他們不願放棄對理想的堅持，也許就會成為另一位蓋湯尼或史提，只不過如果他們無法抹去盲流的印記，想擠身主流社會恐非易事；莫爾文丘的吉他男孩如果無法以向觀光客販賣瑞士傳統而非展現音樂才華的觀光客夫婦為借鏡，他則可能複製他們街頭賣藝般的人生，或像小洋一樣躲在布幔後面演奏迎合觀光客口味的曲目，甚至在尋夢的過程中成為下一個只會被當成是「遠景先生」的旅居過客雷蒙，亦或者淪落成另一個「江郎才盡」的史提 (182)，最終還是無法拒絕那「憂喜參半的恩賜」(Bauman, 2003: viii)；而再次接受整型以等待下一個讓她入住總統套房機會的蓋琳迪，則讓人不禁懷疑是否 20 年後的艾洛絲也會如法炮製？愛蜜莉和海倫都希望枕邊人能有「遠景」，所以她們想鬆開和另一半維持多年的紐帶關係。包曼試圖藉由液態現代性理論以及他對液態現代情境裡人際親疏關係的觀察，闡釋液態現代社會男女所體驗的流動陌生性，但他似乎對流動陌生人的「遠景」著墨不多。《夜曲集》主人翁們

在日暮時刻所演奏的夜曲，再現了人際親疏瞬間的感動，也幫助他們表達了那些說不出但又無法保持沉默的心聲。這種拒絕保持沉默的堅持解釋了為何石黑筆下的音樂家們在鬆脫人際紐帶之際必須讓生命主題音樂傾洩而出，因為每首主題曲都幫他們傳達了無法說出的無奈與傷感。石黑一雄不僅以文字捕捉音樂與黃昏的幽暗氛圍，他的文學技巧也勾勒出客居液態國度男女對未來的遠景。在日暮時分藉由夜曲和帶著些許遺憾的過往達成某種程度和解的同時，他們也認肯了當下為追求遠景所招致的不堪與怨懟，進而尋找下一個可與之連結的人際紐帶。不論夢想是否實現，《夜曲集》裡的男男女女皆希望以音樂在一次次地聚合與分離的過程中，找到重新出發的利基。傷痛過後也許會留下疤痕，相聚之後也許還是得分離，如果，明天沒有愛，這群旅居在液態愛國度裡的過客終究還是得接受孤獨的必然，但他們不會因此放棄尋找下一個可連結的人際紐帶，畢竟，生命的美好是遠景，而「生命中也應還有比愛人更重要的事」。

參考文獻

- 石黑一雄 (2010)。《夜曲》(吳宜潔譯)。臺北：聯經。(Ishiguro, K. [2010]. *Nocturnes: Five stories of music and nightfall* [Y.-J. Wu, Trans.]. Taipei: Linking.)
- 齊格蒙·包曼 (2007)。《液態之愛：論人際紐帶的脆弱》(何定照、高瑟濡譯)。臺北：商周。(Bauman, Z. [2007]. *Liquid love: On the frailty of human bonds* [D.-Z. Ho & S.-R. Kao, Trans.]. Taipei: Business Weekly Publication.)
- Bauman, Z. (2001)。《全球化：對人類深遠的影響》(張君玫譯)。臺北：群學。(Bauman, Z. [2001]. *Globalization: The human consequences* [J.-M. Chang, Trans.]. Taipei: Socio.)
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, UK: Polity.
- Bauman, Z. (2003). *Liquid love: On the frailty of human bonds*. Cambridge, UK: Polity.
- Bauman, Z., & Tester, K. (2001). *Conversations with Zygmunt Bauman*. Cambridge, UK: Polity.
- Ishiguro, K. (1982). *A pale view of hills*. London: Faber & Faber.
- Ishiguro, K. (1986). *An artist of the floating world*. London: Faber & Faber.
- Ishiguro, K. (1995). *The unconsoled*. London: Faber & Faber.
- Ishiguro, K. (2009). *Nocturnes: Five stories of music and nightfall*. London: Faber & Faber.
- Miller, G. (2009). A faber podcast special: An interview with Kazuo Ishiguro. *Faber & Faber: Kazuo Ishiguro* [Audio podcast]. Retrieved from <http://www.faber.co.uk/podcast/?page=2>

If, a Tomorrow sans Love
—**Liquid Love in *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall***

Ching-chih Wang

Department of Foreign Languages and Applied Linguistics, National Taipei University
No. 151, University Rd., San Shia Dist., New Taipei City 23741, Taiwan
E-mail: gingerw@mail.ntpu.edu.tw

Abstract

This paper lays emphasis on Zygmunt Bauman's theory of "liquid love" to analyze the frail human relations depicted in Kazuo Ishiguro's *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall* (2009). As Bauman points out, liquid modern habitants are condemned to live in a realm of uncertainty wherein human relations are necessarily impermanent. A concluded game must be immediately left behind so as to move on directly to the next without grudges, because none of the connecting bonds can vouch for its duration in the liquid modern scenario. Before tying the knot, individuals must anticipate the moment of loosening, and the bond need be loosely tied so that it can be untied again when the situation changes. Is this freedom to relate a means of confronting uncertainty, or derivative of a failure to withstand the frailty of human bonds? The protagonists in Ishiguro's *Nocturnes* do not wish to act alone when they have to untie the bonds. Finding a significant other with whom they confront the moment of untying becomes urgent and imperative, even while the significant other reminds them of whatever it is they wish to repress. If love changes because of uncertainties, Ishiguro's musicians roaming in the liquid modern world will still choose to relate to the next human bond without any delay.

Key Words: liquid love, liquid modernity, significant other, mixed blessings