

《西夏旅館》的運動-語言與時間-語言 駱以軍游牧書寫論

楊凱麟

前言：駱以軍時空.....	2
一、故事的再結界與後 - 斷裂狀態	3
1 故事的入口	3
2 被斷斷的感覺 - 運動連結	6
3 波與單子：一個新的故事形上學者	8
二、生機時間 (aiôn)	11
1 時間 - 語言的動態視域	12
2 虛構，或故事的內在性平面 (plan d'immanence)	15
三、脫漢入胡的文字學.....	18
1 字即故事	18
2 逃逸、游牧與流變 - 動物 (devenir-animal)	21
結論：意志與表像的 (超現實) 世界	24
參考書目：	26

... and there shall be
Beautiful things made new, for the
surprise
Of the sky-children ...
J. Keats, *Hyperion*

前言：駱以軍時空

從許多方面來看，四十七萬字的《西夏旅館》對於當前華語文學版圖都是一記摔碑裂山的重手。在文學形式與語言皆已山窮水盡的今日，吾人驚駭地發現駱以軍仍孺身欺近文學創作的基底，意圖以撼人的書寫意志力搏早已驀然昏瞶的文學現況。在穿越洶洶旭旭的龐大故事字團之後，渾厚難解的二冊《西夏》已然是與文學固執締結的「黃金盟誓之書」，一座未來或許將被命名為「駱以軍時空」的文學特異空間確切地在作品自身上自我奠立 (auto-position)¹。在此，文學不再只是諸異質故事噴湧如繁花迸放 (如《第三個舞者》)，也不只是乖張的戲劇場景所犬牙交疊的怪奇誌異 (如《我們自夜闔的酒館離開》，或其加強版)，內建在這些表面上已多少嶄露於先前作品的故事結界，《西夏》並不只是群星賀歲式的簡單「集大成」，不只是工匠辛勤勞動後的「技巧更形純熟」。《西夏》所從事的遠比這些更多，或更少，或許一點都不重要。因為重點已不在此，其直抵致使前者成為可能並作為其殘酷核心的創造性時空條件！或者不如說，在所有先前的作品中，儘管已有許多篇幅專注於小說形式 (或形上學) 的高難度操演，並迫使書寫一再成為一種自我朝自我摺曲並內在揭露的技藝，在《西夏》出版後，駱以軍的讀者才愕然發現先前以為已摧逼至底的故事存有狀態 (mode d'être)，原來僅是其雛形，是完全變態之前的幼蟲，吾人誤以為早已探底的小說形上學實驗最終竟需歷經《西夏》折返後才可能真正理解。

什麼是這個作為小說殘酷核心的「駱以軍時空」？在故事總是蜂擁而至並引發時空錯亂的文學暴動中，必需質問的恐怕不是附屬於故事的歷史脈絡與地理位置 (不論其是否明確設定)，不是去拼湊、重整並意圖復原小說的內在時間順序或外在地理參照，相反的，我們問：如果故事在此文學空間中總是迅猛地襲捲而來²，

¹ 德勒茲與瓜達希將「創造性自由行動」界定為某種 auto-position 或 auto-poiétique，其意謂「獨立且必然地自我奠立於自身」。可參考 Deleuze and Guattari, 1991, 16。

² 在〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (1/2)：空間考古學〉中，我們曾將此命名為「故事的生機論」並對此從事分析。(楊凱麟，2006)

如果迫使故事強度化的意志在此凌駕一切(甚至取代對角色或情節一致性的要求)，究竟什麼是一再促使其成為如此的無上條件？換言之，我們要探究的不是《西夏》的時空（不論其如何怪異與破碎），而是致使其總是如是文學條件。《西夏》創造了一個致使自身得以誕生的特異時空，其不屬於書中任何被確切描述的時空（1038至1048年的西夏或廿世紀末的台北？），不是任何經驗所可給予的時空，而是由一種被特性化的「時間-語言」所強勢迫出的文學空間，其被駱以軍命名為「西夏」或「旅館」。重點或許不太在於《西夏》發生了什麼事（內容），而是作者從事了何種語言操作、配置了何種文學布置（表達）以致《西夏》這個怪異、「脫漢入胡」的空間激生而出？簡言之，促使《西夏》（駱以軍時空）得以誕生的時間性與空間性是什麼³？

一、故事的再結界與後 - 斷裂狀態

1 故事的入口

駱以軍的作品從不曾與一種故事的矯飾主義分離。這種總是將大量的過度修飾、強烈失衡與神經質觀點鋪展於故事時空中的風格化書寫，使得其作品一律飽滿充盈，有一種與當前存有狀態相符的俗麗凌亂，小說幻化為一幅吞食各種華麗故事的地獄變（24）。從敘事的觀點來看，這種書寫模鑄了各式當代知識或經驗的複式疊層，意圖以一種軟骨文字在最小面積中凹摺最多故事。在電視、報紙、電影、小說等經驗異質勾連、摺皺的小說平面上，我們見識到的是一種專注於各式激烈動態、轉變、衝突、意外與頓挫的超敏感語言。這種或許可以稱為「運動-語言」（或感覺-運動連結（*enchaînement sensori-moteur*））的書寫形式，從荷馬、塞萬提斯到薩德以降，儘管不同作者的風格迥異且各擅勝場，但無疑是文學語言的主要形式之一。然而，在宛如繁絲急管的運動-語言之外，《西夏》似乎更貫注於召喚一種獨特時間場景，其並不在於述說時間中的角色或事物，也不是藉由任何運動或變化來間接呈顯時間的悠長跨幅；在《西夏》一再出現的這些場景裡，時間的質地、色澤、強弱快慢成為主角；時間不再是必需透過語言間接描敘的對象（昨天、現在、剛才、五分鐘後...），而是每一句表達都已是時間-語言，都

³基於篇幅的限定與本文所專注的問題性，除非必要本文將不特別提及駱以軍先前的作品，相關的分析亦可參考〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (1/2)：空間考古學〉與〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (2/2)：時間製圖學〉。括號裡標註的數字皆是《西夏旅館》頁碼。

是為了直接呈顯時間本身。在此，「時間的流動完全超過我能理解或描述的形式」（669）。對駱以軍而言，小說最終等同於探問時間的過人技藝，然而，時間的威力並不是透過運動給予，相反且吊詭的，運動的一再脫軌、變態與斷裂在語言平面上迫出了對時間本身最深沈的思索。

以語言描述運動（各式動作、情節與衝突或各種經驗、回憶與想像）基本上呈顯的是事物的感覺 - 運動連結，即使（或特別）內容涉及的是各種匪夷所思的性冒險或窮纖入微的生活體驗，仍不免只是再現事物尋常慣性的陳套（*chliché*）。當代文學的主要試煉之一，便是如何由陳套中汲取或跨越，以一種嶄新的表達方式融鑄真正的虛構（*fiction*）。小說在此似乎成為語言的全面性實驗或分析，其很難與一種涉及表達的創造性構思分離，並由此怪異地建構可感世界所具有的文學性（*littéralité*）。然而，這決不僅意味文學作者從此必須殫精竭慮地對運動從事另一種闡述，不只是對小說角色或事件尋覓不同的述說方式，因為任何專注於事物（客體）或心理（主體）的運動 - 語言都將重墜於陳套之中。書寫必須召喚一種足以貫穿事物、劈開詞彙的神性靈視。

作為最頂尖的故事系作者之一，駱以軍游刃有餘（且不無窮凶惡極）地在《西夏》中揭啟一幕幕令讀者目眩神馳的運動劇場⁴，光怪陸離的故事仍如先前作品般一逕在紙頁上噴吐狂洩，「像上百個凹窪孔格的蜂巢，每一個格子裡都有一條白糊糊的蜂蛹在扭動著。」（101）然而，窮盡運動 - 語言機巧的故事儘管扣人心弦，《西夏》書寫的賭注卻遠不在此。故事的「田徑運動時期」似乎已經終結，運動 - 語言的純粹操演最終並不能滿足「虛構」的無上要求。在福婁拜、波赫士、侯伯·格希耶之後，文學早非諸故事的簡單填塞或拼接，作者也不再可能是天真的「說故事的人」（即使是「故事系」作者）。於是不無吊詭的，應說故事卻無有故事，因為故事職人對自身技藝的嚴苛遠超乎想像，所有的故事（破碎的、錯愕的、歷史的、情色猥瑣的）最終都僅在於摸索摳弄某個魔幻的「故事的入口」（30），為了尋覓一個朝虛構開敞的裂罅，一片得以穿透並進入異托邦（*hétérotopie*）的纖薄鏡面。

如果小說不免以運動 - 語言來鋪陳（故事的田徑運動），各種生命經驗（性、酒精、藥物、愛情、家族、創傷...）透過語言平面上的複式微調分身千百億，這些難以細數的故事僅管有優劣之分，從一種必要的創造性來看，卻不無類似。其

⁴ 關於華語文學中故事系與硬蕊書寫的區分，請參考楊凱麟，〈硬蕊書寫與國語異托邦 - 台灣文學的舞鶴難題〉。

較量的似乎是語言的細微修飾或情節的剪接鋪陳，否則便是一種怪奇驚駭故事間的赤裸角力。其中，作為故事載體的語言平面僅被簡單等同於一種化妝或次元素，書寫無非是「尬」故事，文學作者坐化為一束束故事過敏的神經叢。然而，說故事的困難並不在故事本身，不在於能否總是揉捏模塑一串怪奇精彩、懾人心弦的文學奇遇。對當代職人而言，一切的困難恐怕更在於如何由鋪天蓋地的運動 - 語言網羅中逃逸，從故事的慣性裡解套。成敗其實已不取決於故事本身（文學史上的故事達人難道還少嗎？），而是繫於一切故事尚未定型、混沌尚未解離的「入口」。然而，故事的入口也不完全是《水滸傳》裡洪太尉揭起的楔子，因為即使群魔出匣、風雲色變，《水滸傳》仍然停留在一種由運動 - 語言所構成的文學之中，天罡地煞一〇八梁山好漢再怎麼逞兇鬥狠殺人如草，其或許是某種日常生活的變形、誇張或激凸，或許是某種偶然、機緣或命運的機巧算計，畢竟離不開由感覺 - 運動連結所限定的物理慣性。

在故事綻放如漫天花雨的文學傳統裡，素人式的「說故事」已被職人式尋覓「故事入口」所怪異置換。普魯斯特的《追憶逝水年華》無疑地便是這種關於「故事入口」的龐大文學布置，就其內容而言，巨河長流寫出的小說篇幅並不真是作品本身，而僅是普魯斯特懸置其社交生活到真正進入文學書寫前的過場，是一個既非作者本人空蕪生活亦非真實文學作品的中介空間；而作品的「真正」啟動，「故事的入口」，其實始於《追憶》一書的最後幾頁⁵。但普魯斯特在此戛然而停筆，書中所懸絲一命的真正作品因此從未真正出現。《追憶》僅是故事正式進場前的漫長準備，是「我要說故事囉」的繁複冗雜宣告，是一代宗師正式較量前凌空虛點的起手式。

「這種如同在鏡中可以觀看卻從無法觸及的中介空間、虛擬空間，正是這個擬像空間（*espace de simulacre*）賦予普魯斯特作品其真實積體。」（Foucault, 7）文學似乎怪異地等同於文學自身的擬像，「說故事」從此被「說故事的姿態」所取代，作品不在任何具體述說的內容而是被遙指卻總是缺席的客體 = x ；或者不如說，如果文學書寫等同於某種騙術（波赫士或大江健三郎）、幻術（駱以軍）或巫（朱天文），最高明的書寫者不是那些赤身裸體（或鳳冠霞帔）投身於砌築故事者，而是徹底地將幻術召喚本身都化成另一層幻術，在語言的撥花穿霧中將整個文學空間騰空、翻摺成絕對的擬像空間；而這個空間的虛擬跨幅，其藉由語

⁵「我剛剛形成的這個大寫時間的觀念告訴我，是著手撰寫這部作品的時候了。」（Proust, 612，譯文參考徐和瑾及周國強中譯但略有修改）

言的牽絲攀藤所亟欲拉扯出的中介距離，這個以實際作品到文學作為光譜二極的虛構間際，正是作品的「真實積體」，「文學語言的深邃存有」(Foucault, 7)。

2 被斷斷的感覺 - 運動連結

在幻術鋪天蓋地而來的《西夏》裡，究竟什麼才是作為其作品且作者真正性命相搏的「真實積體」？什麼是《西夏》藉由字面情節與語言張力所強勢撐起的結界？如果作者壓注在「故事入口」的賭注遠高於故事，那麼該如何理解這個被以小說幻術結界的入口，這個不是故事本身而僅是以入口形式一再回返作品中的文學布置？簡言之，透過何種風格化的語言程序，一個可以被稱為「故事入口」的時空團塊得以被生產並惡性繁衍，且在某種意義下，其甚至使得小說書寫在駱以軍之後已宛若入口網站的架設，各式故事結界在此如根莖勾接串連並啟動於語言平面上？

我們認為，故事的入口開啟於被猝然中斷且怪異維持於脫節時間中的諸感覺 - 運動連結。在這個不斷以各種形式的斷裂、錯接、懸擱、脫序與傾斜而在時空中被明確聚焦與放大的「故事時刻」裡有無可置疑的沈默宣告：故事開始！但怪異的是，當所有人因這個戲劇性的撼人開場而被好奇心嚙咬的騷癢難耐時，說故事的人卻似乎不急著說出接下來的故事，反而耽溺於這個連他自己都深深著迷的開場，開始（以遠超乎應有的篇幅）藉由種種蒙太奇方式專注於描寫這個原本僅是作為過場的「故事入口」。於是，被斷斷的感覺 - 運動連結不只壞毀了故事內容中應由小說語言所保證的陳套，而且因為一再引進的斷裂與延遲導致書寫本身的碎形化，本來應由閱讀所產生的感覺 - 運動連結也被進一步懸置；駱以軍的「故事入口」於是成為由此雙重斷裂（情節的與閱讀形式的）所危險撐起詭譎時空。

「我只是一直在找這整個夢境剪接室那跳閃快轉的諸人之夢，哪一個關鍵時刻是串起這全部傷害壇城的進入界面：一齣戲的序曲，一部電影上字幕前五分鐘的驚悚懸疑片頭，一道將愛穿進恨像剝羔羊皮從肛門或嘴作為開口翻開腔膛的工序？哪一幕該作為統攝包含全部傷害枝柯繁葉的濃縮隱喻？從那一片骨牌開始推倒？用線鈎勾進哪一條魚的咽喉可以一串拉起一條吞食一條由小而大由內而外俄羅斯娃娃般的層層覆套奇觀？」（554）

進入界面、序曲、片頭、工序、濃縮隱喻...，書寫已成為關於各式入口的情事。在決定性的起點被尋獲之前，一切可能的運動與運動所夾帶的陳套都應該被戢止、懸置，文學似乎被轉換成生命對此入口的尋覓、躊躇及反思。就某種意義而言，單純述說種種跌宕起伏的故事已遠非壯年的駱以軍所願，由故事所堆砌的生命即使再怎麼絢爛瑰麗或沈痛哀悼，不免仍欠缺必要的意義，無能穿透事物的本質。追尋一切故事的入口（或，故事的一切入口），似乎成為小說家的必要修練。因為，用駱以軍的隱喻，這是目連以錫杖擊地裂開地府、一整幅地獄變終要轟然展開前的高張瞬間。然而，時間之流卻在此被驚險地止住了，小說語言因應有的感覺 - 運動連結被小說家的頑強意志所截堵斷流，原本已恐怖積累至爆發邊緣的文字力量現在字字句句反向衝擊小說的內部空間，文學成為一種在入口前應入不入的語言內爆，每一文字壓力都被尖銳調校、積鬱成過飽和狀態，並因此就地自我結晶成一顆顆故事「字花」。於是不無吊詭的，小說的張力不再來自故事本身，而是故事的缺席，是凍結於故事入口前、「忍精不射」的怪異身形，這是小說道術的至高境界，而「整趟西夏旅館旅程只是一個死者進入冥間之前的時空停格」（675）。

首先是尋覓，書寫成為對一切可能入口的獵捕，然後是凝結，大量的語言蟻聚並開始積堵於「進入之前」的中介空間，成為因感覺 - 運動連結被莫名截斷而內壓迅速升高的故事無器官身體（*corps sans organes*）。一切正如卡夫卡著名短篇〈在法的門前〉所寓言的。如果寫小說是說故事，那麼就某種意義而言，強度最強、最魅惑人心與最狂飆激越之處，是故事終將就座、楔子即將揭起的魔幻時刻。但怪異的是，對卡夫卡與駱以軍都一樣，那個想像中盈溢恩寵與神蹟的故事卻一直沒有降臨（沒有接下來《水滸傳》眾匪幫聚義的情節...），表面的情節被阻斷了，然而附屬於字句自身的力比多流湧卻氣勢洶洶不曾停止。

故事的結構因此被破壞了（「像某些建築物內部的鋼筋結構早已被從每一細部打斷」，443），文學的形式成為頭大無尾的畸型與怪胎。書寫不只竭盡一切可能對故事分筋錯骨，甚至根本無故事：故事不曾真正進駐，卻也未真正離開，其永遠以缺席方式在場⁶；被斷斷的感覺 - 運動連結迫使小說夾擠並奠立於故事的有無之間，或誕生於欲意故事在場卻同時消抹它的極限運動中。小說成為一種怪異的、介於有無之間的界面，其既非有也非無，而是「兩個世界裂開的最後連接之瞬」（33）。這是故事終於將由空無迫出的生機時刻，是「為何有故事而非空無？」

⁶ 「何謂小說？小說還不是之物。」（Joë Bousquet, 37）

的究極形上學探問，也是飽含故事教育學 (*pédagogie*) 的風格化書寫展演。透過對感覺 - 運動連結的暴力截斷 (「毀劫成逆序轉輪的土、水、火、風」, 135) , 文學成為一種被怪異手法封印於「兩者之間」的程序。故事要來而未來，情節積鬱不遂，小說裡一方面繁弦急管濃雲密布，另一方面卻無去無來無代誌。然而，所有被此文學風暴所撲面席捲的讀者卻已從被駱以軍封印的空間中瞥見「魔城從裂開的各角度洩出強光」(135) 。

一再被打斷的運動 - 語言使得《西夏》成為從一界面飛掠到另一界面的跳接與滑動，每一故事都在此被預示，且都已在開場的過飽和張力下即將爆裂炸開於語言平面上，而文學則成就於宛若「神的蒼蠅複眼」所共時掃視的諸故事場景間(369) 。於是，故事的無窮系列如骰子般瘋狂滾動於紙頁上，每一被凝視中的故事開場 (故事入口) 都是對小說生命的再次激活，因為其都意圖以不同的方式重複故事誕生的原初場景，並固執停駐於此。透過感覺 - 運動連結的斷斷，駱以軍提供的已遠不只是某個或某些故事，而是一門激進的故事形上學。在這個首先是故事的創世記中，正如梵樂希 (P. Valéry) 所說的，「最深邃的，是皮」(cf. Deleuze, 1969, 125) 。在重重故事入口一路迤邐而來的《西夏》裡，作品似乎只是由各種異質故事入口所鋪展的形上學表面，是故事的皮所織就的百納布⁷；在此有駱以軍重裝投入的各種精巧語言機括，其一方面奮力於故事入口的去蔽，另一方面卻執意經營文學語言的「就地強度旅程」，只是強度不太是由故事的運動 - 語言所賦予，不太是被徐徐開展因而圖窮匕現的故事內裡，相反的，是其擱置、斷裂與脫軌，是固執尋覓故事入口但卻凝滯不入的身形。

3 波與單子：一個新的故事形上學者

運動 - 語言的中斷一方面揭露述敘平面上的故事入口，另一方面似乎亦就地將任何時空強制置入故事的初始狀態，以其強迫質變與異者化迫出故事。在故事被真正講出前一瞬，經由風格化書寫所動員與結集的語言已進入武裝狀態，儘管故事還沒來 (且一直沒來) ，但以怪異程序灌頂的文字早在語言平面上嚴陣以待，

⁷ 「你以為你剝去的是畫皮是假面，結果它們即是可憐兮兮被允諾的本質，因為如此薄而易撕，所以你誤以為將它們全撕去後會出現一個無比堅實的內裡，即使是一具骷髏亦甘願。結果即如小孩在年初一好奇撕日曆，當印上日期的每一頁薄紙被次第撕去，一直到最後一頁也撕下去，剩下的只是一片空無。」(438)

「全像一台剪接機故障後暴亂亂跳亮白畫面」(517)。這些一再被駱以軍描述並傾力刻畫為顛倒、曝白、畫框毀棄、時空弄混、擱淺、全景拆毀、充滿破綻的斷口，讓小說等同於強勢曲扭時空的形上學技藝，然而這種由故事入口所指稱的時空波浪卻是「我們這些低等人種用漫長演化錯誤方程式或重複跳針的歷史謬劇黑膠唱片交換來的問號」(439)。如果說駱以軍先前作品已注意到時空中這種詭譎的微感變化，在某些段落裡甚至意圖廁身擠進此瞬間，那麼《西夏》似乎是化瞬間為永恆的駭人企圖。這是對所有「故事入口」的微感物理學，小說本身構成於一片集體隨微感擺盪的神經突觸海。「像意圖排演給某人看的拼貼場景，像一個把不同年代最奢靡繁華文明之夢濃縮剪接在一塊的三小時 MTV。」(461)寫小說是為了說故事，但是說故事的究極形式卻是故事開啟一瞬的永恆回歸。對駱以軍而言，小說時空在某種意義下跳動於波動說(游牧論)與粒子說(單子論)之間；首先是預示故事即將進場的特異訊號從各個方向滿溢而出，彷彿某些決定性的妖幻力量已經侵入，並以不可感知的方式擾動生命的常態波動(感覺-運動連結)，逐漸升壓的力量=x以一種過飽和的跡象感染內在於時空中的所有人事⁸。

這股席卷每個在場細節的微感波動所牽引出來的，是一整個立即被再封印與結界的強單子世界，一個由神而非人才可能共時凝視掃瞄的萊布尼茲式花園⁹。其並不是故事，而是故事進場前一瞬的時空唯物性。由運動-語言所說明的感覺-運動連結在此瞬間被粉碎、變形或錯接，時空不再只是表達物體運動慣性的載體，

⁸ 「他醒來的時候，彷彿浮浸在金光晃漾的液態房間裡...」(382)

「他回想起那個近乎幸福且難得讓街景人物晃動起來的魔術時刻...」(22)

「眼前的世界開始如沙漠熱浪扭曲了空氣而開始變形...」(628)

「陽光像細砂紙那樣將眼前所有物事的立體縱深全磨去了，所有物事變成那強光裡的虛弱暗影...」(144)

「整個世界在一種煮沸的、蜜蠟色的濃郁金黃光照裡搖晃...」(178)

「就像他們忘了發一副改變折光的玻璃紙眼鏡，所以我總如霧裡看花，所有的事物皆飄浮。」(218)

「那像是第一眼望進鏡中壁鐘指針，未見數字顛倒，只看見秒針往相反刻度移動一格...」(208)

「近在咫尺的她的臉像某些切面磨損壞毀某些切面無比明亮透晰的稜鏡，一個搖晃，某種不均衡的光便從她內在的某處缺口洩出...」(617)

⁹ 「物質的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, 譯文參考朱雁冰中譯但略有修改)駱以軍寫了幾乎一樣的句子：「他們全像一整座森林裡某一片反光的葉片或一支交響樂團某一把提琴在一無比僥倖片斷浮現出來的短暫獨奏。」(551)

不再只是某一故事的背景或參照，而是透過書寫程序強勢介入、迫出的獨特唯物性質：色澤、速度、強度、形體、光度、質感、視角...。時間與空間都因其唯物性的赤裸浮現而被劇場化 (dramatisation)，被描述的變態時空成為由語言強度所強置的結界，重重的文字幻術將故事入場前一瞬的時空封印成無門無窗的單子，被擠迫到第一線的時空成為敘述的主角，成為「概念性人物」，而一切人、事似乎顛倒過來，成為這個前故事結界或幻術單子中的自動機制 (automate)，或，用駱以軍術語，「懸絲傀儡」¹⁰。

故事被代換成一種游牧於特異時空的物質波與封印著幻術力量的結界粒子，書寫成為對時空性質的感性考察與實驗，是「一種更接近修辭學而非物理學的華麗幻術」(547)。在此，文學以最高等級的虛構之名抗拒自然法則 (感覺 - 運動連結)，小說家連番召喚最大威力的物質波動並動員一切文字集結成自我封閉的內在性時空 (故事 - 單子)。文學作品於是首先是跳動於波與粒子間的時空感受，是由修辭學的華麗幻術所高壓鎮懾的「僅能被感受之物」。說故事的人不是在說故事，而是以語言幻術封鎖一整組被高張調校的感性材料 (光、空氣、顏色...)¹¹。然而這些因其差異而被強化聚合於小說裝置中的微感 (物質波)，並不只是為了一種單純的感性描寫，也不是為了自我的抒情或空洞的唯美，駱以軍從不曾停待於此，他所從事的較是一種「超驗經驗論」 (empirisme transcendantal) 的操作，其由被迫往自身界限的感性企圖翻轉出思想行動。換言之，對高張感性材料

¹⁰ 「讓她身旁這座可詛咒的城市靜止不動，像按下暫停鍵的那些高樓上的巨大電視牆。讓時間失去重心，她活在一個恍如百貨公司玩具賣場那些內裝了油液和彩色小圈圈的壓克力透明盒裡。慢速的動作。物理現象完全迥異於我們外面的這個大氣壓力和地心引力主宰的單調世界...」(481)

「讓時間之流沒入一大組複雜迴路的渠道，延緩、凍結、懸置那個少年啟動恨的引信時刻...」(563)

「他和父親突然就進入了這樣慢速世界對話無比清晰的神祕時刻...」(194)

「複式的特寫。那形成一種奇怪的效果。彷彿使用可旋轉角度、倒帶、停格、細部放大的監視錄影機群組，交叉拍下了兩個王最後的死亡時刻...」(45)

「時間在一個我們身後巨大鐘表內部齒輪彈簧全卡住不動的神祕停頓、凍結、被果凍般膠狀物包裹而無法動彈的奇異狀態下...」(674)

「讓時間之河冰封凍結，如蘑菇纍纍叢生於靈魂鏗潮暗處的傷害腫瘤一枚一枚地結紮切除，在作為時間關防過度地帶的這些旅館和旅館間 check in 並 check out...剪接、倒帶、定格、存檔，而後，一種偷天換日的邪惡魔法...」(681)

¹¹ 「有一些相關的、不相關的東西，在這個小小范老頭的房間裡被串聯在一塊了。此刻，他好像想起了一些什麼，不具體的，像暴雨臨襲的夜裡在遠光燈束、搖擺雨刷和強光描出的公路護欄之模糊畫面中行車，突然被強光撐開的黑暗裡一晃而逝什麼...」(114)。

(其被推往感官界限)的關注與固著最終並不是為了感性，而是為了引出並架構具有超驗性的思想。「這總是始於信號，亦即始於思想自我指認的第一強度。經由碎裂的連結或曲扭的環圈，我們由感官界限被暴力導向思想界限，由僅能被感受之物到只能被思考之物。」(Deleuze, 1968, 313) 透過書寫，以說故事之名，大量的強勢文字被集結以迫出一道由感官界限橫貫到思想界限的路徑。文學似乎成為一種由感受到思考的遍歷。一個嶄新的故事形上學者已然誕生！

二、生機時間 (aiôn)

小說家斷斷感覺 - 運動連結以召喚最高威力的虛構，所有感性材料都在其原初的物質性上被摧逼到自身的界限上，成為「僅能被感受之物」。這些接近純粹與神聖的光、空氣與顏色在語言的再結界中重組成一個晶瑩的形上學世界，故事的形上學。在此，有由波與粒子所說明的「故事入口」，其構成為一個個「進入前一瞬」的中介空間，《西夏》的虛構似乎正增長於此，一種以強勢語言封印的「事件視域」(event horizon)，「裡面的任何事物都無法逃脫，甚至連光線也不例外」(加來道雄，145)。在《西夏》中以章節之名隔開的41組rooms之間，屬於情節的時間被一再擱置，運動 - 語言在一種脫軌的動靜快慢中失序於事件視域之中。於是，另一種怪異、只特屬於文學自身的時間性卻啟動了。《西夏》的故事(如果有的話)不再是任何人或任何事的故事，而是涉及特異條件下的時間 - 故事，小說被等同於「為了追尋已逝時間」(à la recherche du temps perdu)的書寫。嚴格地說，《西夏》沒有統合或一致的時間，然而藉由感覺 - 運動連結的失常卻迫出時間的獨特質地。這或許是對二戰後電影(威爾斯、雷奈、小津、高達、莒哈斯、羅塞里尼...)的致敬，時間在他們作品中透過純粹的視覺符號成為直接可感之物，並展現為最風格秀異的影像操作¹²。

從說故事到尋覓故事入口，到「進入前一瞬」無窮放大的風暴切片，再到時間斑駁形式的驟然翻出，對駱以軍而言，文學所為何事，不言而喻。在《西夏》裡，表面上透過李元昊發動的戰爭機器要設問「運動是什麼？」，但一切的答覆卻都指向另一個更核心的問題：「時間是什麼？」；另一方面，經由暴力懸置感覺 - 運動連結所篩檢、純化的感性材料，最終構成一門由極端形式(及其永恆回歸)所主導的「感覺邏輯」，思想(同樣以其極端形式)由此暴長而出，小說成為超

¹² 關於此，可參考 G. Deleuze, *L'image-temps*.

驗經驗論的實踐道場。那麼，什麼是這種等同於思想的文學存有？如果《西夏》以一種獨特的書寫方式企圖一方面阻斷感覺 - 運動連結，另一方面更意圖迫出時間的直接表達，那麼什麼是特屬於駱以軍的時間 - 語言？換言之，如果將《西夏》視為一個特異的時間 - 故事，那麼真正架構並鋪展此故事的語言表達是什麼？

1 時間 - 語言的動態視域

對駱以軍而言，故事的零度是「進入前一瞬」，在藉由風格化書寫所創造出的中介空間中，時間 - 語言暴長而出。小說的教義很怪異地等同於：「凍結時光—暴力化達到狂喜、極限、神秘經驗—解凍、體會、讓醞釀釋放以再現那美麗時刻的活體感受。」(116) 時間的凍結與解凍並不是單純的影像停格與再播放，不是為了讓觀眾慢條斯理品味（如早期成龍電影）運動細節的慢動作或多角度重播，因為凍結時間的是以極端形式出現的感官界限（「暴力化達到狂喜、極限、神秘經驗」），其如同高張的物質波橫掃已被封印的故事 - 單子空間，運動 - 語言在此自我崩斷其慣性的感覺 - 運動連結，解放出一種怪異、脫軌及游牧狀態的語言表達，這便是直指時間「活體感受」的時間 - 語言。《西夏》的文學賭注之一，或許不在當前流行（或已退流行）的各種敘述技法與小說主題（家族、尋根、認同、後殖民...），而是直接、殘酷與赤裸地書寫時間的「活體感受」。這是駱以軍故事的真正主題，時間 - 故事。

故事的「真實積體」從感覺 - 運動連結的崩潰開始大量積累，但這不意味有另一種感覺 - 運動連結取而代之，而是時間與空間從此進入一種幾近相對論基礎的「洛侖茲變換」（Lorentz transformation），空間收縮，時間延滯，「全宇宙的時間可以不同速率走動」（加來道雄，60），一幅宛如超現實繪畫中癱軟、歪扭時鐘橫陳於變形空間的風景（363）。這是「進入前一瞬」，也是標誌故事在場的時空聯合效應：

緩慢到對往事的回憶都像煞車不及撞擊後充脹而起的安全氣囊，但回憶竟超越你們正在進行的「現在」。他說，緩慢到你們自覺變成草原上靜止不動的鹽柱，但後面追擊你們的蒙古騎兵以一種看不見的方式超過你們，他們無功而返，但每一個的印象中皆在眼皮一閃間曾掠過你們這一隊人馬的視覺印象。但他們活著的那個世界的轉速使他們無法鑽進這細微分格其中一頁你們藏身其中的時光之際。且隨著他們持續老去的往後歲月，那快閃翻過的記憶畫面會隨時間

比例擴大，他們會無比懊惱地反覆看見你們在那他們錯過的那一小格時間裡，仍在緩慢地逃著。(81)

似乎在書寫的迫力下，進入前一瞬的時間成為一種曲扭跳動的彈力線，其伴隨著同樣也曲扭著的異質空間，共構了充滿生機的故事積體；轉化與流變的不僅是敘述中的人事，而且是人事所藉以生滅的時空唯物條件。故事其實就是另類時空在場，是時空的就地異者化。在這個宛若活體的時空中，有人、事、時、空的游牧分配 (distribution nomade)，其乖張突梯，過去、現在與未來錯亂共存，過去甚至超越、擠迫現在，現在則分叉裂解為快、慢不同轉速的兩個平行世界，或就此存封閉鎖於易忽略的某一時間「細微分格」之中。時間與空間在其自身的唯物性上被分筋錯骨，各種妖幻的時空仿如台灣廟宇匠師拼場般，在《西夏》的每個 room 中仙拼仙各展絕學，最後張力飽滿地築出一塊塊以語言怪異封印的超驗場域。

這種時空錯位縮放並畸變裂解、意象爆炸噴湧的書寫方法稱為「烏鴉插毛理論」，駱以軍寫道：「某種將宇宙看成一座無時間流動之大型油液萬花筒的虛無理論：一切的經驗，都只是那億萬恆河沙多的宇宙裡其中一個宇宙裡所發生的經驗。所有的事情都早已發生過了。而且在發生的瞬間，在過去、現在和未來，那其他億萬恆河沙多的宇宙裡的某一顆星球，也像無限重複的鏡廊，同步地發生一模一樣的事情。」(185) 從馬拉美 (宇宙即大寫書)、福婁拜 (書即宇宙) 到波赫士 (圖書館即宇宙) 以降，從事文學在某種程度上似乎等同於建構一門獨特宇宙論 (而非單純說故事)，這是在宇宙規模上的虛構極大化，也曾是古希臘哲學家都無可迴避、必須以驚人氣魄擘畫的思想事業。文學書寫在此成為此終極提問的一再回歸：如何，且到何種極致程度，虛構能夠且應該被虛構？這是小說家透過書寫對文學自身 (當然也是對虛構) 的問題化 (problématisation)，且正是藉此，原來被以為該說故事的人不再只是說故事，而是以故事 (或故事入口) 來思考故事，以文學來批判性地反思文學。於是我們看到《西夏》中，由粒子層級 (量子論?) 到宇宙等級 (相對論?)，時空作為唯物條件被文學修辭從事同時既極大亦極小的複式操作。《西夏》並不只是一個故事，或諸故事的集合，而是一個隱喻形上學與宇宙論的故事 - 思想。

透過時間 - 語言所書寫的，是等同於思想的虛構，或反之，等同於虛構的思想。故事 - 思想藉由一種靈活飛掠於各脫軌時空及其鏡像的動態，不僅致使被多角度反覆觀看的人事成為具有事件價值的決定者 (déterminant)，且這種一再以差

異形式重複於語言平面上的「 $\frac{\text{微}}{\text{差}}$ 分書寫」(différen^t_ciation d'écriture)使說故事最終已混同於以差異為核心所進行的激進思考行動¹³。用駱以軍的話來說，這是「一種精神病院重度病患的繪圖方式」，一種「除了極細心的觀察者注意到顏料調色在某些部位暗影或光照處之差異或那同一張臉在單一紙上之構圖位置上下左右之不同」的「影印機妄想症」，「把自己想像成一台重複影印第一張自畫像的影印機」(196)。然而這些僅以些微之差(微分的特異點)、如病理切片在文字平面上迤邐開來的故事-影像，卻是某一幅始終隱而未顯的全景拼圖碎片，某座看不見的城市的多觀點剪影，或某一段無窮放大後仍固執映像完整細節的碎形片段(萊布尼茲花園)。這便是駱以軍的故事全景敞視主義¹⁴，其展現了一種驚人的動態視域，「第四人稱單數之眼」無阻障地滑動於現實與虛構的中介界面，所有碎片、剪影、片段共時且共存於此另類時空之中。

最終，小說技藝所亟欲展現的，已不太是測量及刻劃人心深度的垂降運動，也不太是騰空飄浮到觀念界的攀升運動，駱以軍似乎不怎麼從事一種上下式的垂直書寫，(人性)深度或(事物)觀念並不是他小說中最重要的元素，他所操作且不斷習練的，毋寧是一種穿梭於無數故事入口前的水平式游牧分配。《西夏》的room 34〈老人〉似乎可視為整部小說的「方法導論」，是意圖再次在故事裡(以說故事方式)給出如何兜籠、疊聚與集單那些殘破的故事碎片¹⁵，並同時透過一種製圖學(cartographie)方式映像出最大化的虛構，及其無窮 $\frac{\text{微}}{\text{差}}$ 分鏡像：「這些萬般碎片幻影皆能網絡倒溯拼組出一原始傷害核心的複製繁殖大敘事長大的，把幻影與真實當魔術方塊，旋轉、計算、按色塊趨近、碎片、一個平面，乃至一塊立方體的遊戲靈魂哪-我以為，你，像那些科幻電影的創世紀仿擬，一個失控而超越人類集體智力或高科技極限所能管制的『超級人造智力』，自主運算找出了突破神的封印而能自行繁殖的形式。(…)亂塞一大堆別人的夢境、身世、遺憾和恐懼，只為了將我打造成一把可以開啟你層層防火牆的解碼之鑰，《木馬屠城記》

¹³ 關於「 $\frac{\text{微}}{\text{差}}$ 分」，可參考 G. Deleuze, *Différence et répétition*, 特別是 270-271 · 284-285 · 315-318 · 357-359 · 或 « La méthode de dramatisation »。

¹⁴ 關於「故事全景敞視主義」，請參考楊凱麟，〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (2/2)：時間製圖學〉的「犬儒者悲劇」。

¹⁵ 關於駱以軍作品中的故事碎形結構及原因，請參考楊凱麟，〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (1/2)：空間考古學〉，「根莖式書寫，或故事的游牧主義」。

的那匹巨大拼裝，可以送進神之秘境的機械牲畜。」(553) 在小說中，碎片以各種變向操作交織成寓涵虛構的真實遊戲（或真理遊戲），甚至最後「突破神的封印而能自行繁殖」。

無疑地，這種水平游牧於諸故事入口的書寫形式並不只是單純地想給出零散的碎片（不是「心情小故事」的收集與部落格），甚至也不只是想達到其碎裂的最大化或極致化。作為由強勢書寫所加持的「時光與故事迷宮的魔幻大旅館」(204)，《西夏》的整體來自這些差異碎片的積分運算（*intégration*），是共時飛掠諸異質碎片的「超級人造智力」，或不如說，是近似神明靈視的「黃金體驗」(359)。這或許是駱以軍真正想呈現，非可述、非可視但卻共振顯像於每一故事碎片中的大寫故事！是每個真正故事中一再去而復返的「事件的鮮活波動」(Bousquet, 38)，而這股生機不竭的波動也正是催使每塊碎片在小說中滴溜溜騰空轉動並與其他碎片串流的生命衝動（*élan vital*）。

2 虛構，或故事的內在性平面（*plan d'immanence*）

書寫小說成為一種逆溯當下人事變化並精確決定事件鮮活波動的「微分作用」（*différentiation*）；被以風格化書寫所銘刻的，並不只是已實際化（*actualisation*）於真實生命中的事物狀態及現況（殺妻、亡父、國滅、流亡...），而是為了以強勢書寫「反-實現」（*contre-effectuation*），重新回返決定此事物狀態的超驗條件，或者不如說，寫小說的必要正是為了離開事物狀態以進入事件的意義。「這幢旅館的每一個房間裡的住客，都以為自己有一段離奇罕異的身世，其實他們全只是其中一條螺旋體上寄宿的一小格基因密碼，一顆記憶複製時活版印刷的鉛字。」(216) 故事僅是重組某一活體基因圖譜上的密碼，是印製記憶之書的鉛字，由基因密碼並無從想像一整個活體，由數顆鉛字亦不可能知悉一整部書，其正如由瑪德蓮蛋糕與椴花茶混合的味道無法類比動人心弦的貢布雷回憶。然而，作為基因密碼的故事卻強烈地挑起一種「僅能被感受之物」，其一方面是被推往感官界限的高張感受，在此每個字句都飽漲暴烈的感性力量，另一方面，其致使小說書寫從此投身於感性與思想的究極辯證之中。這是虛構的極致，一切小說中的大寫小說：書寫不斷回返並逡巡於極大化張力所迫出的感官界限上，但這不意味小說家如同體操選手般僅為了逼近並竭盡所能停駐於某種身體極限上，而是意圖透過被催逼至底的感官世界迫出（作為不可思考者的）思想。「這是何以文學愈來愈如同是必須被思考之物出現，且在同樣原因下，出現成無論如何都不能從意指理論

(*théorie de la signification*) 被思考之物。」(Foucault, 1966, 59) 從賀德林、馬拉美到阿鐸，文學早已不再天真地想再現世界，不是任何情感或德行的模仿與複製，書寫成為「反話語」的生產機器 (*contre-discours, ibid., 59*)，因為在某種程度上，單純的意指作用早已被放棄，文學作者如瘋狂的文字物理學者，破規矩亂法度地超頻調校各種感性指數，為的是縱身投入虛構的超驗場域之中。在此，「文學僅存在於其自主性 (*autonomie*) 上」(*ibid., 59*)。且正是在自主性的無上命令中，文學成為關於虛構的武鬥競技場，詞與物的再現關係 (感覺 - 運動連結) 被暴力撕扯斷開，表面上說著故事但已經多方調校的字詞不再直接指向任何事物，而是與其他強度字詞再串連成「僅能被感受之物」。

那麼，什麼是《西夏》在字詞的表面意指作用外所欲呈顯之物？故事碎片本身 (不管如何碎裂) 不是駱以軍的真正意圖，然而故事愈噴灑裂解於語言平面 (故事的游牧分配)，橫貫諸碎片的動態視域就愈強勢生猛，最終成為托起碎片並使其被賦予事件意義的內在性平面。虛構的關鍵似不在如何匪夷所思地誇大其詞與胡說八道，不是瞎掰空洞的「偽知識」，不是天真或炫學的「撒謊」，而是從小說開始每一字詞便都極欲指出的、由整部作品才能給予但卻非作品字面故事整體的虛擬性 (*virtualité*)。對駱以軍而言，這必然是以時間 - 語言所書寫的大寫故事，「龐大的時間之流，不，時間的海洋，眾生禮佛圖，或恰好顛倒過來，萬佛受難圖。不是你在凝視事件，而是事件以千手千眼不同面貌變化無窮之姿凝視著你。」(484) 確切地說，對駱以軍而言，單一的故事碎片 (即使其近乎完美或完整) 並無意義，一個故事再怎麼枝繁葉茂也無法贖回事件的真正面貌，因為每個被述說的單一故事永遠只形塑於經驗層次的運動 - 語言，是事物狀態的因果慣性，其並無能探究事件的真正決定條件。紛亂的故事、混沌的生命、駁雜的人事交錯，究極的虛構是穿透「像蚜蟲整群亂接合交尾在一塊的夢境之鑰」(263)。原來說了那麼多斷頭、碎裂的故事，其實僅是某一大寫故事 - 事件的無窮變貌，但這些碎片從不因其徹底裂解或斷殘而黯淡無光，相反的，每一碎片都是促使感知並激生思想的「微知覺」(*petite perception*)，這些相互異質的故事碎片 (或套用萊布尼茲的修辭法：微故事) 在小說裡麇集蜂萃，每個碎片都以其有限的表達隱晦而含混地呈現世界的某一強度化切面，但只有對諸碎片關係的微分作用才能清晰地

呈顯世界¹⁶，然而世界，不過小說家的虛構。這無疑地便是《西夏》透過 47 萬字所欲給予的答覆。

虛構來自成千上萬蜂湧的微故事及其關係的微分。這些微故事分別展示了被強度化調控的光線、空氣、速度與彩度，其主要的功能之一，便是表達世界的某一特異性。因此，「那不是一個故事。或者，不是『一本書』形式的故事群組。而是一句類似隱藏宇宙劫毀，時間如枯竭河床，遠方的星球爆炸變成黑洞，或是整座城市之人的夢境向錯綜密布之微血管裡轟轟流動的紅血球們各自攜帶一粒氧珍珠那樣將他們沒有靈魂的夢送進上方無比巨大之食夢獸的嘴裡...這樣的經咒，唵嘛呢叭彌吽。核爆般的超級詞語。一張唇吐出，即啟動億萬個宇宙各自的輪迴生滅。」(670)每個作為特異性的故事碎片並不真的服務於「說故事」的素樸目的，故事所牽引操弄的也不再局限於特定時空中的小悲小喜，相反的，每個碎片透過與其他碎片層層疊疊的複式關係，企圖決定與維繫「億萬個宇宙各自的輪迴生滅」。虛構的極致演練從不在於真假的判教，不是以極假代換或蒙騙成極真，而是如傅柯所說的，「虛構物 (le fictif) 從不在事物也不在人物之中，而在介於兩者間不可能的逼真 (impossible vraisemblance)：交會、最遙遠者的逼近、我們所在處的絕對隱匿。虛構因而不在於促使不可見可見，而在於促使見到可見的不可見性是何等不可見。」¹⁷每個故事碎片都從某一角度、觀點、剪影或切片決定被命名為「西夏旅館」的究極虛構，然而所被決定者，並不只是《西夏》中的故事集合，不是由那些斷頭截尾鬚角不全的故事碎片表面上所形塑出的破碎時空，也不只是一座人物背景錯亂並壞毀古典戲劇律則 (三一律?) 的故事迷宮，這種該說故事而無有故事，而僅是故事的刀切火炙與其唯物性質上的高度調理，這些必要的破碎、脫軌、失序，這些總是在修辭上的過度、在述敘上的剩餘與在書寫上的自我

¹⁶ 「我們察覺到光或顏色的知覺是由我們察覺不到的一定數量微知覺所組成，而對一噪音，我們有所知覺，但我們完全不予注意，只要稍增加或增大就變得可察覺。」(Leibniz, 1990, II, chap.9, §4, 譯文參考陳修齋中譯但略有修改)關於萊布尼茲的微知覺與微分作用，亦可參考 G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, 114-120。

¹⁷ 「如果當代的思想影像由虛構的力量所銘刻，這卻絕不意味其可混淆於想像 (imaginaire)、假造 (artificiel) 或非實在 (irréel)，因為虛構並非憑空捏造與信口開河，其具有一種因嚴格定義而導致的稀少性。根據我們上面的分析，虛構僅在一種空洞主體與缺席客體的雙重缺失下才可能成立，或僅遍顯於擺脫自我的主體與另類思考的思想所交錯而成的非關係中。」(楊凱麟，2004，37-38)關於當代法國哲學對虛構的構思，可參考楊凱麟，〈自我的去作品化：主體性與問題化場域的傅柯難題〉中的「二、去作品化空間」。

迷途，是為了最終歷抵虛構的極致，並在整部作品的規模與平台上奮力翻轉成故事 - 思想。

如果對傅柯而言，虛構是在紛雜人事動態中「介於兩者間不可能的逼真」，對駱以軍而言，小說書寫虛構（而非故事或其集合），但虛構卻永遠是致使「眼睛不再能忍受觀看、肺不再能忍受呼吸、嘴巴不再能忍受吞嚥、舌頭不再能忍受說話，大腦不再能忍受思考」的「神戲」，這是「在神的旅館裡目睹那一切幾乎不能承受的恐怖景觀」（513）。於是，在這種書寫的界限態度下，人（伴隨已因自身重力而墮陷成黑洞的文字）開始流變...¹⁸

三、脫漢入胡的文字學

超頻、過度與強勢調校的故事碎片構成《西夏》的組合單元，其一方面以巨觀整體映像嚴格意義下的虛構，另一方面則微觀滲透每一文字的肌髓，使得每個小說中的字詞都被灌注一種故事性。駱以軍的「字即故事」與舞鶴的「字即肉體」似乎分別代表當前中文書寫的光譜二極，一邊是「說故事的人」神乎其技的極限運動，另一邊則是硬蕊書寫的顛狂浪蕩場域；然而吊詭至極的是，透過完全迥異的書寫程序，兩人都企圖在文學作品中迫出思考的可能¹⁹。似乎在某種程度上，當代的書寫行動已不得不回返到文字平面上工作，但這並不僅是修辭觀點下的美文雕琢，而是更激進的，在文字的唯物性上進行微觀調控，說故事的人不待故事六腳長鬚地完整成形，而是讓每一字詞（即使故事還沒來）都在其結界中附魔般地感染故事性。

1 字即故事

女孩問圖尼克：

但是你在這旅館裡轉悠著做什麼？

圖尼克說：「我在發明文字。」（686）

¹⁸ 「某種類似的，人類潛越神的能力才得以進出之禁地，類似火、飛行、夢的創造、宇宙大爆炸理論、基因遺傳複製工程，因為趁看守禁區之大天使打瞌睡而偷闖進去的天才們，終於承受不了那巨大密碼之重壓而扭曲、垮掉、爆裂...這類的『封禁之技藝』。」（551）

¹⁹ 關於舞鶴的文字學，請參考楊凱麟，〈硬蕊書寫與國語異托邦 - 台灣小文學的舞鶴難題〉。

《西夏》是駱以軍對「故事是什麼？」的職人式答覆。我們從中見識了令人眼花撩亂的感覺 - 運動連結斷裂，與因此被反覆迫出的故事入口。每一件人事場景似乎都能透過其唯物性質的高壓調控、透過字詞蜂擁而至所給予的過度矯飾，轉化成故事進入前一瞬的魔術時刻。最後，似乎不再是字詞述說故事，而是字詞本身即故事，每個字都虛擬地封包一個可能故事的「壓縮檔」(439)或「故事包裹」(21)。在駱以軍的小說幻術下，一個個漢字就地結晶，成為故事字花 (或故事 - 晶體)，在某種意義下，這些字花愈結集堆疊 (最後達 47 萬字！)，故事便愈以一種虛擬粒子的方式積聚成雲與繁花迸射，在《西夏》結界未破前，有多少字，便構成多大的虛擬粒子雲霧！從巨觀的角度來看，整部作品所給予的虛構威力飽滿地反饋回作品中的每一字句，使得每一字都沐浴在虛構之光中，彷彿受到神靈氣息的吹拂般鼓脹成一個活物。

《西夏》最後一章「圖尼克造字」於是彷彿整部作品破關的「攻略秘技」，其由 17 個長毛的西夏字引領，每個單字底下是其簡短字義，然後有作為字的內在性景觀的故事。《西夏》的這個最後部份是駱以軍版的「魔法師的寶典」，裡面的每一頁都攀爬蟄居著被駱以軍以幻術鎮攝與隔離的那些小人兒 (20)²⁰。這些故事表面上自主的發展著情節，但最終分別被摺曲捲進某一個長著毛髮、充滿戲劇性的單字之中，成為後者所虛擬映像的「故事包裹」或對世界的某一特異觀點²¹。故事是每顆單字的血肉，是激活漢字所必需的毒/解藥 (駱以軍的「藥店」？)²²，而非反之。駱以軍說：

他們自創一種非人類抽象思維或藉以連結真實世界之表意系統的古怪文字。那套文字至今並未被那些天才語言學家真正破譯。據說那

²⁰ 「他試著把每一個漢字重畫成一幅建築物平面圖：圍牆、院落、迴廊、玄關、貯物間、隱藏在房間裡的園亭造景 (像《追殺比爾》最後一幕鄔瑪舒曼和劉玉玲的武士刀對決雪景) ...那使得這些字變成後來之人的暫居之所，不再侷限於它們因時間久遠把神靈皆困住的縛咒，他們進進出出 (這些字，這些旅館，這些租賃之夢)，進占時刻仍帶著流浪族類自備的驢皮帳篷、炊具、酒壺甚至牲口，那使得每一個被他們使用過的字都穢氣薰天、胡裡胡氣、任意拆去祖宗嚴格定制的橫直轉角。」 (672)

²¹ 從這個觀點我們或許可以理解駱以軍由《壹週刊》專欄結集的《我們》(2004)、《我未來次子關於我的回憶》(2005)與《我愛羅》(2006)：這些散裝的故事可以分別被褶疊、收攏於某個不存在的字花之中，成為一個故事封包，而故事的標題則是此字所具有的簡短意義。關於《西夏》的篇章結構及其可能的意義，感謝耀秋及尚前在二場未公開讀書會裡給予的啟發。

²² 關於 pharmakon(毒/解藥)，請參閱德希達著名的〈柏拉圖的藥店〉(La pharmacie de Platon)。

套文字發明出來的真正目的，不在於記錄他們曾正在經歷的當下，而是一種對幻術的隱喻或字謎。不是為了讓意義彰顯反而是為了遮蔽。那些字的線條造型，不是從靈長類的形體或垂直視覺位置發展，反而像高原上一隻一隻離群迷路的犛牛。他們披滿毛髮，隨風獵獵，彷彿排在一起成為句子或文章時，作為個體的字形仍會自顧自衰老或蔓長著那些鬃毛。(71)

這些單字都是飽脹內在故事的絕對「活字」²³，作為字詞血肉被摺曲於單字中的故事碎片則與其他活字中的碎片發出巨大的內在共振，並藉由字與字的微分作用映像一個清楚而區辨的虛構世界(《西夏》)。

如果每個漢字都虛擬地內涵故事²⁴，而故事來自強勢調控的運動-語言與時間-語言，《西夏》的企圖似乎是清楚呈顯一座故事的萊布尼茲花園，或故事-單子宇宙：文學是字詞的風格化集合，對於故事系作者而言其總是述說各種由字詞整體所給予的動人故事，然而在《西夏》的例子裡，構成整體的每個單字又內涵一個必需由字詞整體給予的微故事...。這不是故事裡還有故事的「戲中戲」，因為戲中戲仍只是故事在敘述平面上的相互凹摺，其再怎麼疊套仍是有限的結構²⁵。就某種意義而言，駱以軍的「字即故事」啟動了一具從字詞唯物性上所改造的重複機器，成為隱寓單子論的無限故事-宇宙。如果套用萊布尼茲的表達方式來說明這具重複機器，可以這麼說：故事不存在於表達它的字詞之外，它因此必然被摺曲於諸字詞之中，然而作者創造的是故事，不是字詞，故事則被內涵於以超頻感性形式(僅能被感受之物)的字詞中²⁶。

於是，故事裡有字，字又是故事...。《西夏》是一個由作者駱以軍所武裝的文字結界，整部《西夏》似乎都在宣示一種「天下布武」的決心，作品中每個字句都是已被強勢調控擰緊並逼往「感受界限」的粒子。然而，僅管書寫構成於這種故事單子論中，駱以軍其實從不是一個真正的萊布尼茲主義者，因為在《西夏》

²³ 駱以軍稱此為「黃金體驗」，「是賦予無生物、礦石、植物以生命，卻讓本來即有生命的個體，加深、擴大、像鏡廊或蔓鬚延展其強烈的感官經驗。」(360)

²⁴ 「每一個字都是一組晦澀的謎或他李元昊不為人知的夢境。」(628)

²⁵ 或許莎士比亞《哈姆雷特》裡那場著名的戲中戲是例外，因為其亦隱晦而含混地(obscurement et confusément)表達《哈姆雷特》的前半段的謀殺情節。

²⁶ 關於萊布尼茲哲學洋溢形上學風采的論述，請參考 G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, 101, 114-115, 125。

的故事 - 單子宇宙成形後，並沒能成為當代版本的《神義論》(*Théodicée*)，而是極詭譎與暴力的翻摺成一部《變形記》(*Metamorphoseon*)。換言之，《西夏》中數十萬個被重口味調教的單字「去摺曲」(*déplier*) 後所虛擬映像的大寫故事，那個早銘刻於書籍封面且纏崇所有段落的「西夏」，人在此流變為動物、蠻族或妖獸...的因緣禍福，最後終於道成肉身。於是，駱以軍寫道：「在我們這個旅館裡，幾乎每一個房間都有一個『變成』的故事。」(424)

2 逃逸、游牧與流變 - 動物 (*devenir-animal*)

究竟由「西夏旅館」所指稱的，字組成故事、故事摺曲於字的那個相互內涵的大寫故事是什麼？是一個「變成」的故事，駱以軍說。「變成」成為故事，或「變成」變成故事，故事變成「變成」本身而不是「已變成」的這個或那個東西，這似乎是駱以軍的意思。這種專注於「變成」的活字書寫，一方面屢見於《西夏》所描述的各式故事中，另一方面字詞本身亦在一種超限使用下，成為「秘禁著這整部遷移者滅亡史的變態鎖碼，那些在虛擬礫原上搖甩著犛牛長毛或羊羶味兒的繁複文字。」(209) 這些在書寫的高壓淬煉下終於變態、曲扭與歪斜的文字，述說的仍然是變態、曲扭與歪斜的「變成的故事」。連駱以軍先前作品中的主要述敘角色「我」都被摺曲於某個長毛的字中：我說故事，但故事中的某個單字就是我，且我跟我的故事（或故事中的我）都不過是歪扭碎裂、狼狗莫辨的流變 - 動物或流變 - 異者 (*devenir-étranger*)²⁷。

然而，什麼叫作「變成」的故事？對駱以軍而言，這似乎無關於「變成什麼」，因為即使所變成之物再怎麼匪夷所思（雷震子、愛麗絲、史瑞克、哈比人...），過程再怎麼渲染誇大（狼人、僵屍、透明人...）²⁸，都可能僅是一種單純的運動 - 語言，一種再現感覺 - 運動連結的故事。在此，我們再度看到由駱以軍所註記的獨特思維進場：關於「變成」，不涉及變或不變的實體，因為其首先是一種時間的問題，必需被凝視的不太是變成之物，而是「即將變成完全不同的另一種東西的那個神祕時刻」(425)。換言之，透過書寫，駱以軍採用了對時間性的設問封

²⁷ 「我是您說的那些長了毛的文字所書寫的歷史、算數、天文學、帳冊、族譜的回文詩鏤經塔上的一個單字。」(73) 關於第一人稱「我」及其人稱功能的轉化（成為「第四人稱」），請參考楊凱麟，〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (2/2)：時間製圖學〉的「第四人稱單數之眼」。

²⁸ 關於這些名稱，請參考《西夏》room 27，「騙術之城」。

印這個「變成」的問題。再次的，「變成」的故事必須以時間 - 語言來構成，而被書寫的，不是變成之物的故事，不是任何「變成前/變成後」的比較哲學，而是故事入口前的一瞬，是變成「變成」之前被無窮膨大變形的時間景觀。

「變成」可以是一種故事，而且是故事職人最鍾愛與最高明的故事，關鍵不在於任何「已不變」的實體，不是即使再怎麼噁爛恐怖驚悚嚇人的狼人透明人僵屍。正如本文稍早提及的，最高明的故事是其總是缺席的在場，是介於無故事到有故事（或反之）的兩者之間（entre-deux），也是努力使書寫停駐於促使「變成」可能或促使其開始的「中域」（milieu）²⁹。這是流變的故事，也是故事自身的流變，即使表面上引經據典的寫李元昊，書寫的核心都僅是「變成的故事」，是駱以軍流變為殘虐帝王李元昊，而後者卻不再是史書裡的西夏開國君王，而是不止息地變成殺妻者、爬蟲類、造字者、好色老人、未來人、一隻貓、麒麟、野駱駝... 等其他東西³⁰。

《西夏》是「變成」而非「變成物」的故事，那些在一個個故事中或神靈活現，或筋疲力竭，或哀怨婉約的圖尼克、安金藏、美蘭嬈嬈、李元昊、亡命騎兵隊...，都不過是在更巨大（或更微小）規格上敷演的「變成」的故事。這些人物作為「變成」的因子（agent），似乎僅是在混沌中短暫標示著一場場持續「變成」的臨時節點。在此，令人肝腸摧折或顛狂暴亂的「變成」與「變成」的時間才是主角。它們堅定頑強的一再由二個節點間激凸出最暴力的運動與最詭譎的速度，而人在這樣的時間中，不過單薄如紙摺之渺小物事（10）。

然而，書寫「變成」完全不同於書寫「變成物」，因為對駱以軍而言，前者必需也是活字書寫才行，亦即「變成」的故事也必需以「變成」的字來述說³¹。於是《西夏》在成為一種故事碎片的表面集合之前，首先是數十萬字的集體喧器、嘶吼與暴動，是在小說結界中的字詞大遊行與其所產生的巨大嗡嗡聲浪。在此，「每一個字都像咧著嘴在歡呼。」（164）在已逼近各種感性界限的高壓震顫中，每個字詞本身都被擠迫，所有的字在給出其意義前就已發出震耳欲聾的叫喊並啟動自

²⁹ 駱以軍是對於「城市無故事」或「經驗匱乏」最敏感的創作者之一，這種故事有/無的終極辯証並使之成為故事本身，或許並非毫無淵源。

³⁰ 關於李元昊的描述，主要可參考《西夏》room04，「殺妻者」。

³¹ 關於這個怪異的命題，進一步的發展可參考吳宗遠，《虛構思考—工作於界限上的傅柯書寫裝置》，國立中山大學哲學所碩士論文，2007。

身的意義形變³²。妖幻時刻因而不大由字句承載的內容給予，因為背景已經淪為嘈雜的鬼域，其由如夢似幻、在結界中被喚醒並已開始變異的活字所高壓形塑。於是，正如《西夏》的故事不再是故事，而是故事的缺席，這些被集結動員的字似乎也不再是字，不再是靜默被動的再現平台，不是堆砌修辭美文的華麗僵屍，而是在高壓感性威力下不斷變形曲扭的文字妖獸，漢字露出其最生猛激狂的變樣³³。

在《西夏》裡，所有「變成」的原型之一，是「脫漢入胡」的意志。其述說了一切不斷朝向殘暴、非人、畜生、野蠻、噩夢、衰敗與發臭等異者 (étranger) 狀態的生命。這似乎已成為駱以軍書寫的主導主題。如果時間即傷害，而生命是瓦解的單向過程³⁴，書寫並不是為了「聊遣餘生」，不是在時間中逐漸黯澹燭滅的消極退隱，更不是因為轉身面向過往榮耀而在時間軸線上暗啞的彳亍倒走。作為「變成」的大寫故事，《西夏》似乎欲証成一種在「時間之傷」中仍奮力遷移、逃逸與亡命的游牧書寫，這是「近乎哲學層次的異鄉感」。(376) 而一切的「變形」只是生命傷痛的代價，「我被生下來是為了肉身化它」，而非反之³⁵。「變形」的故事因而是最深邃沈痛的生命故事，而書寫者縱身於一切時間錯亂脫軌、運動曲扭斷斷，人變為獸、字蔓生毛髮散發羶臭的無間地獄中，或許竟僅是為了「更精確地掌握那些墜落物的本質」(67)。

³² 「當我們這一支西夏最後的騎兵，在披星戴月、著魔噤默、恍如魔咒的逃亡途中，看見眼前的世界開始如沙漠熱浪扭曲了空氣而開始變形，我們便哀愁地知道我們已走到了命運的盡頭。不，我們走到了恐懼所能感受的真實的邊境。長膿的馬蹄已跨過了那條界線。那之後我們便只是李元昊創造的那些毛髮文字所描述的世界。我們所看所聽所聞所熱淚盈眶大小便失禁親身經歷在眼前歷歷發生的一切，皆只能就在那感性發生的同時頃刻消滅，無法被記錄下來讓後人破譯理解了。」(628-629)

³³ 「元昊自創西夏文字，從此我們的世界，從國土疆域，上下四方，飛禽走獸、醫藥、曆法、卜筮、兵書、佛經故事，全脫離了漢文字那光溜溜一直一槓的『真實』。我們進入毛髮獵獵，日光下或月光下的每一件事物皆竄長出獸毛的世界。我們的文字長著令人發癢的體毛，它使得它所描述的世界全成了一個無法歸類的世界：樂人歌舞，吹笛鳴鼓，譁笑報喜，鰥夫寡婦，牛羊馬駝，飛禽走獸，男服女服，人倫身體，蛆蟲草木，器皿時間...所有的一切，都成了風中搖擺，一根一根閃閃發光扎得眼睛發疼的毛髮。」(628)

³⁴ 關於駱以軍先前作品的時間性，請參考楊凱麟〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (2/2)：時間製圖學〉，「時間失格：時間中的被侮辱者與被傷害者」。

³⁵ 「他發現事情不僅僅是『一瞬間的疼痛』那麼簡單。事情弄顛倒過來了：並不是疼痛作為變形的代價，而是，變形作為疼痛的代價。」(375) 引文來自 J. Bousquet，原句為「我的傷口先於我存在，我被生下來是為了肉身化它。」(cf. Deleuze and Guattari, 151)

在故事入場前一切其實都已發生，對故事職人而言，真正多餘的或許是故事本身。人變為獸，漢化為胡，文字竄生毛叢與妖異幻境橫陳，這些「駱以軍時刻」裡令人瞠目結舌的強虛構，從規模駭人的附魔字陣中漫患而出，浸染淹沒了敘述，在無有故事前就先有故事，因為故事已不勞文字集結才能給予，在風格化的書寫結界下，每個單字都已變形妖化，成為一粒微故事 - 單子。

在「西夏旅館」的結界裡，一切故事正要發生卻無有發生，生命中最巨大傷痛的崩折程序已從每顆單字內部啟動卻無有可見，這是一個跨越生、死邊境的魔術時刻，是個人命運已轉向確然敗毀的揪心之點。在此風詭雲譎，暴雨將至，但至此一切已無法回頭³⁶。

結論：意志與表像的（超現實）世界

身為當前中文世界最強悍原創的文學作者之一，駱以軍以風格化的書寫構建了豐盈且絕無僅有的虛構性，那些永遠飽漲生機卻總是斷頭截尾的故事碎片，夾帶其已高壓調校後精準生猛的微故事 - 單子，在《西夏》中彷彿一場又一場的文字風暴般襲捲而至，文學的賭注被一股駭人的頑強意志所一再置換，在此說故事的人不滿足於說故事，書寫者不滿足於修辭雕琢，因為對駱以軍而言，文學首先是一幅枝繁葉茂、意像豐饒的生命風景，是文字的就地強度旅程。於是，故事被「故事滋生」的超級時空所取代，而語言則由逼近感性界限而自我故事化的文字所聚合。這個故事有字、字即故事的無限宇宙成為《西夏》的構成基底，似乎對駱以軍而言，故事的最小單位不是字，而仍然是故事，是以小說結界施放強大幻術且內建微故事的字花。在一切讀者展卷之前，這個特屬於駱以軍的文學裝置便已在紙頁上嚴陣以待。

然而，最終我們仍不免發問：什麼是構成這個無窮故事鏡像的大寫故事？是「變成」之傷痛，一切上下顛倒、倫常逆亂，人變為獸，生命被輕易踐踏壞毀。駱以

³⁶ 「圖尼克說，脫漢入胡者最大的不幸即在那越過邊境的魔術時刻，不知怎麼回事，原本、原本在陽光下一片閃閃發光的景物，和諧的秩序，所有以良善或愛為動機的作為，在越界的陰冥曠野，他們便感到自己如天人五哀、頂上三花沌濁無光，嘴中鼻孔像塞滿水溝腐泥或癩蛤蟆蛆蟲這些穢物而發出惡臭，他們還是像當初在漢人世界一般意氣昂揚鮮衣怒冠地逞英雄當好漢，大塊吃肉大口喝酒，說出像戲台老生一般悲愴動人的漂亮話兒，但是但是，不知怎麼回事，街景中的一切建築、圍觀的群眾、車馬華服、豪宴盛饌，一切的一切全變得像冥奠店裡訂做的紙人紙大廈紙賓士紙液晶電視……輕飄飄浮晃晃笑迷迷但陰慘邪氣。」（230）

軍並未將這個「變成之傷痛」簡單地再現於故事情節之中，不是用一個故事來換取表面的救贖與榮耀，而是殘酷地將其代入一個永劫回歸之中，一個故事嚙咬著另一個，每則故事內部還有映像此「變成之傷痛」的微故事正萬頭攢動。「這就是我超過半世紀以來所受到痛苦的變貌。」(562)³⁷

駱以軍所代表的，是一整代台灣人頓挫、哀傷與孤獨的文學存有。其不僅風格獨具地被再現於駁雜噴湧的故事碎片中，最終且深蝕銘刻於每個中文字內裡，成為文學的真實積體與鮮活血肉。這是特屬於中文的虛擬性，也是對當代文學最深情的致敬。在時間的「變成之傷痛」中，聖徒駱以軍以意志創造了一座瑰麗、繁複且深邃動人，動員一切造假威力模鑄結晶的字花所映像的超現實(hyperreality)世界。而僅在掩卷之餘，我們才驚覺這個我們原以為是虛構與超現實的文學時空，其實就是我們自己，是我們最真實的生命，其以一種力量飽滿的方式被再度喚醒，並摺曲活轉於宛如天啟的文字之中。

文學至此，就是生命。

³⁷ 「那使我慢慢弄明白為何我無法安身立命於自己出生的那座島。因為我總是用顛倒相反的方式在看周遭事物。」「我在找尋一個真正完全顛倒的世界。」(618)

參考書目：

Bousquet, Joë, « Maurice Blanchot », in *Joë Bousquet / Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1987.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968.

_____, *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969.

_____, *L'image-temps*, Minuit, 1985. (《電影 II. 時間-影像》·黃建宏譯·台北：遠流·2003)

_____, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris : Minuit, 1988.

_____, « La méthode de dramatisation », in *L'île déserte et autres textes*, Paris : Minuit, 2002.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris : Minuit, 1991. (《何謂哲學？》·林長杰譯·台北：商務·2004)

Derrida, Jacques, « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris : Seuil, 1972.

Foucault, Michel, « Langage et littérature », conférence dactylographiée à Saint-Louis, Belgique, 1964.

_____. *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966. (《詞與物 - 人文科學考古學》·莫偉民譯·上海：三聯·2002)

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris : GF-Flammarion, 1990. (《人類理智新論》·陳修齋譯·北京：商務·2006)

_____. *Discours de métaphysique, suivi de « Monadologie »*, Paris : Gallimard, 1995. (《單子論》·收錄於《神義論》·朱雁冰譯·北京：三聯·2007)

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu IV*, Paris : Gallimard, 1989. (《追憶似水年華》VII·徐和瑾與周國強譯·台北：聯經·1992)

駱以軍·《我們自夜闌的酒館離開》·台北：皇冠·1993。

_____. 《第三個舞者》·台北：聯合文學·1999。

_____. 《西夏旅館》·台北：印刻·2009。(簡稱《西夏》)

卡夫卡·〈在法的門前〉·《卡夫卡全集》1·石家庄：河北教育·2000·172-173。

加來道雄·《愛因斯坦的宇宙》·郭兆林譯·台北：時報·2006。

楊凱麟·〈自我的去作品化：主體性與問題化場域的傅柯難題〉，《中山人文學報》，2004 春，18，29-48。

_____·〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (2/2)：時間製圖學〉，《清華學報》，2005，新三十五卷第二期，299-326。

_____·〈駱以軍的第四人稱單數書寫 - (1/2)：空間考古學〉，《中外文學》，2006/01，第 34 卷第 9 期，283-304。

_____·〈硬蕊書寫與國語異托邦 - 台灣文學的舞鶴難題〉，舞鶴作品研討會，國立中山大學哲學研究所主辦，2008/06/20。