

# 《西夏旅馆》的运动-语言与时间-语言

## 骆以军游牧书写论

杨凯麟

前言：骆以军时空 .....	2
一、故事的再结界与后 - 断裂状态 .....	3
1 故事的入口 .....	3
2 被斲断的感觉 - 运动连结 .....	6
3 波与单子：一个新的故事形上学者 .....	8
二、生机时间 ( aiôn ) .....	11
1 时间 - 语言的动态视域 .....	12
2 虚构·或故事的内在性平面 ( plan d'immanence ) .....	15
三、脱汉入胡的文字学 .....	18
1 字即故事 .....	18
2 逃逸、游牧与流变 - 动物 ( devenir-animal ) .....	21
结论：意志与表像的 ( 超现实 ) 世界 .....	24
参考书目： .....	26

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

## 前言：骆以军时空

从许多方面来看，四十七万字的《西夏旅馆》对于当前华语文学版图都是一记摔碑裂山的重手。在文学形式与语言皆已山穷水尽的今日，吾人惊骇地发现骆以军仍孺身欺近文学创作的基底，意图以撼人的书写意志力搏早已蔫然昏瞶的文学现况。在穿越汹汹旭旭的庞大故事字团之后，浑厚难解的二册《西夏》已然是与文学固执缔结的「黄金盟誓之书」，一座未来或许将被命名为「骆以军时空」的文学特异空间确切地在作品自身上自我奠立 ( auto-position )<sup>1</sup>。在此，文学不再只是诸异质故事喷涌如繁花迸放 ( 如《第三个舞者》 )，也不只是乖张的戏剧场景所犬牙交迭的怪奇志异 ( 如《我们自夜闇的酒馆离开》，或其加强版 )，内建在这些表面上已多少崭露于先前作品的故事结界，《西夏》并不只是群星贺岁式的简单「集大成」，不只是工匠辛勤劳动后的「技巧更形纯熟」。《西夏》所从事的远比这些更多，或更少，或许一点都不重要。因为重点已不在此，其直抵致使前者成为可能并作为其残酷核心的创造性时空条件！或者不如说，在所有先前的作品中，尽管已有许多篇幅专注于小说形式 ( 或形上学 ) 的高难度操演，并迫使书写一再成为一种自我朝自我曲折并内在揭露的技艺，在《西夏》出版后，骆以军的读者才愕然发现先前以为已摧逼至底的故事存有状态 ( mode d'être )，原来仅是其雏形，是完全变态之前的幼虫，吾人误以为早已探底的小说形上学实验最终竟需历经《西夏》折返后才可能真正理解。

什么是这个作为小说残酷核心的「骆以军时空」？在故事总是蜂拥而至并引发时空错乱的文学暴动中，必需质问的恐怕不是附属于故事的历史脉络与地理位置 ( 不论其是否明确设定 )，不是去拼凑、重整并意图复原小说的内在时间顺序或外在地理参照，相反的，我们问：如果故事在此文学空间中总是迅猛地袭卷而来<sup>2</sup>，

---

<sup>1</sup> 德勒兹与瓜达希将「创造性自由行动」界定为某种 auto-position 或 auto-poiétique，其意谓「独立且必然地自我奠立于自身」。可参考 Deleuze and Guattari, 1991, 16。

<sup>2</sup> 在〈骆以军的第四人称单数书写 - ( 1/2 )：空间考古学〉中，我们曾将此命名为「故事的生机论」并对此从事分析。( 杨凯麟，2006 )

如果迫使故事强度化的意志在此凌驾一切(甚至取代对角色或情节一致性的要求),究竟什么是一再促使其成为如此的无上条件?换言之,我们要探究的不是《西夏》的时空(不论其如何怪异与破碎),而是致使其总是如是的文学条件。《西夏》创造了一个致使自身得以诞生的特异时空,其不属于书中任何被确切描述的时空(1038至1048年的西夏或廿世纪末的台北?),不是任何经验所可给予的时空,而是由一种被特性化的「时间-语言」所强势迫出的文学空间,其被骆以军命名为「西夏」或「旅馆」。重点或许不太在于《西夏》发生了什么事(内容),而是作者从事了何种语言操作、配置了何种文学布置(表达)以致《西夏》这个怪异、「脱汉入胡」的空间激生而出?简言之,促使《西夏》(骆以军时空)得以诞生的时间性与空间性是什么<sup>3</sup>?

## 一、故事的再结界与后-断裂状态

### 1 故事的入口

骆以军的作品从不曾与一种故事的矫饰主义分离。这种总是将大量的过度修饰、强烈失衡与神经质观点铺展于故事时空中的风格化书写,使得其作品一律饱满充盈,有一种与当前存有状态相符的俗丽凌乱,小说幻化为一幅吞食各种华丽故事的地狱变(24)。从叙事的观点来看,这种书写模铸了各式当代知识或经验的复式迭层,意图以一种软骨文字在最小面积中凹折最多故事。在电视、报纸、电影、小说等经验异质勾连、折皱的小说平面上,我们见识到的是一种专注于各式激烈动态、转变、冲突、意外与顿挫的超敏感语言。这种或许可以称为「运动-语言」(或感觉-运动连结(*enchaînement sensori-moteur*))的书写形式,从荷马、塞万提斯到萨德以降,尽管不同作者的风格迥异且各擅胜场,但无疑是文学语言的主要形式之一。然而,在宛如繁丝急管的运动-语言之外,《西夏》似乎更贯注于召唤一种独特时间场景,其并不在于述说时间中的角色或事物,也不是藉由任何运动或变化来间接呈显时间的悠长跨幅;在《西夏》一再出现的这些场景里,时间的质地、色泽、强弱快慢成为主角;时间不再是必需透过语言间接描叙的对象(昨天、现在、刚才、五分钟后...),而是每一句表达都已是时间-语言,都是为了直接呈显时间本身。在此,「时间的流动完全超过我能理解或描述的形式」

---

<sup>3</sup>基于篇幅的限定与本文所专注的问题性,除非必要本文将不特别提及骆以军先前的作品,相关的分析亦可参考〈骆以军的第四人称单数书写-(1/2):空间考古学〉与〈骆以军的第四人称单数书写-(2/2):时间制图学〉。括号里标注的数字皆是《西夏旅馆》页码。

(669)。对骆以军而言，小说最终等同于探问时间的过人技艺，然而，时间的威力并不是透过运动给予，相反且吊诡的，运动的一再脱轨、变态与断裂在语言平面上迫出了对时间本身最深沈的思索。

以语言描述运动（各式动作、情节与冲突或各种经验、回忆与想象）基本上呈显的是事物的感觉 - 运动连结，即使（或特别）内容涉及的是各种匪夷所思的性冒险或穷纤入微的生活体验，仍不免只是再现事物寻常惯性的陈套（*chliché*）。当代文学的主要试炼之一，便是如何由陈套中汲取或跨越，以一种崭新的表达方式融铸真正的虚构（*fiction*）。小说在此似乎成为语言的全面性实验或分析，其很难与一种涉及表达的创造性构思分离，并由此怪异地建构可感世界所具有的文学性（*littéralité*）。然而，这决不仅意味文学作者从此必须殚精竭虑地对运动从事另一种阐述，不只是对小说角色或事件寻觅不同的述说方式，因为任何专注于事物（客体）或心理（主体）的运动 - 语言都将重坠于陈套之中。书写必须召唤一种足以贯穿事物、劈开词汇的神性灵视。

作为最顶尖的故事系作者之一，骆以军游刃有余（且不无穷凶恶极）地在《西夏》中揭启一幕幕令读者目眩神驰的运动剧场<sup>4</sup>，光怪陆离的故事仍如先前作品般一径在纸页上喷吐狂泄，「像上百个凹洼孔格的蜂巢，每一个格子里都有一条白糊糊的蜂蛹在扭动着。」(101)然而，穷尽运动 - 语言机巧的故事尽管扣人心弦，《西夏》书写的赌注却远不在此。故事的「田径运动时期」似乎已经终结，运动 - 语言的纯粹操演最终并不能满足「虚构」的无上要求。在福娄拜、波赫士、侯伯·格希耶之后，文学早非诸故事的简单填塞或拼接，作者也不再可能是天真的「说故事的人」（即使是「故事系」作者）。于是不无吊诡的，应说故事却无有故事，因为故事职人对自身技艺的严苛远超乎想象，所有的故事（破碎的、错愕的、历史的、情色猥琐的）最终都仅在于摸索抠弄某个魔幻的「故事的入口」（30），为了寻觅一个朝虚构开敞的裂罅，一片得以穿透并进入异托邦（*hétérotopie*）的纤薄镜面。

如果小说不免以运动 - 语言来铺陈（故事的田径运动），各种生命经验（性、酒精、药物、爱情、家族、创伤...）透过语言平面上的复式微调分身千百亿，这些难以细数的故事仅管有优劣之分，从一种必要的创造性来看，却不无类似。其较量的似乎是语言的细微修饰或情节的剪接铺陈，否则便是一种怪奇惊骇故事间

---

<sup>4</sup> 关于华语文学中故事系与硬蕊书写的区分，请参考杨凯麟，〈硬蕊书写与国语异托邦 - 台湾文学的舞鹤难题〉。

的赤裸角力。其中，作为故事载体的语言平面仅被简单等同于一种化妆或次元素，书写无非是「尬」故事，文学作者坐化为一束束故事过敏的神经丛。然而，说故事的困难并不在故事本身，不在于能否总是揉捏模塑一串怪奇精彩、慑人心弦的文学奇遇。对当代职人而言，一切的困难恐怕更在于如何由铺天盖地的运动-语言网罗中逃逸，从故事的惯性里解套。成败其实已不取决于故事本身（文学史上的故事达人难道还少吗？），而是系于一切故事尚未定型、混沌尚未解离的「入口」。然而，故事的入口也不完全是《水浒传》里洪太尉揭起的楔子，因为即使群魔出匣、风云色变，《水浒传》仍然停留在一种由运动-语言所构成的文学之中，天罡地煞一〇八梁山好汉再怎么逞凶斗狠杀人如草，其或许是某种日常生活的变形、夸张或激凸，或许是某种偶然、机缘或命运的机巧算计，毕竟离不开由感觉-运动连结所限定的物理惯性。

在故事绽放如漫天花雨的文学传统里，素人式的「说故事」已被职人式寻觅「故事入口」所怪异置换。普鲁斯特的《追忆逝水年华》无疑地便是这种关于「故事入口」的庞大文学布置，就其内容而言，巨河长流写出的小说篇幅并不真是作品本身，而仅是普鲁斯特悬置其社交生活到真正进入文学书写前的过场，是一个既非作者本人空芜生活亦非真实文学作品的中介空间；而作品的「真正」启动，「故事的入口」，其实始于《追忆》一书的最后几页<sup>5</sup>。但普鲁斯特在此戛然而停笔，书中所悬丝一命的真正作品因此从未真正出现。《追忆》仅是故事正式进场前的漫长准备，是「我要说故事喔」的繁复冗杂宣告，是一代宗师正式较量前凌空虚点的起手式。

「这种如同在镜中可以观看却从无法触及的中介空间、虚空间，正是这个拟像空间( *espace de simulacre* )赋予普鲁斯特作品其真实积体。」( Foucault, 7 ) 文学似乎怪异地等同于文学自身的拟像，「说故事」从此被「说故事的姿态」所取代，作品不在任何具体述说的内容而是被遥指却总是缺席的客体 =  $x$ ；或者不如说，如果文学书写等同于某种骗术（波赫士或大江健三郎）、幻术（骆以军）或巫（朱天文），最高明的书写者不是那些赤身裸体（或凤冠霞帔）投身于砌筑故事者，而是彻底地将幻术召唤本身都化成另一层幻术，在语言的拨花穿雾中将整个文学空间腾空、翻折成绝对的拟像空间；而这个空间的虚拟跨幅，其藉由语言

---

<sup>5</sup>「我刚刚形成的这个大写时间的观念告诉我，是着手撰写这部作品的时候了。」( Proust, 612, 译文参考徐和瑾及周国强中译但略有修改 )

的牵丝攀藤所亟欲拉扯出的中介距离，这个以实际作品到文学作为光谱二极的虚构间隙，正是作品的「真实积体」，「文学语言的深邃存有」( Foucault, 7 )。

## 2 被斲断的感觉 - 运动连结

在幻术铺天盖地而来的《西夏》里，究竟什么才是作为其作品且作者真正性命相搏的「真实积体」？什么是《西夏》藉由字面情节与语言张力所强势撑起的结果？如果作者压注在「故事入口」的赌注远高于故事，那么该如何理解这个被以小说幻术结界的入口，这个不是故事本身而仅是以入口形式一再回返作品中的文学布置？简言之，透过何种风格化的语言程序，一个可以被称为「故事入口」的时空团块得以被生产并恶性繁衍，且在某种意义上，其甚至使得小说书写在骆以军之后已宛若入口网站的架设，各式故事结界在此如根茎勾接串连并启动于语言平面上？

我们认为，故事的入口开启于被猝然中断且怪异维持于脱节时间中的诸感觉 - 运动连结。在这个不断以各种形式的断裂、错接、悬搁、脱序与倾斜而在时空中被明确聚焦与放大的「故事时刻」里有无可置疑的沉默宣告：故事开始！但怪异的是，当所有人因这个戏剧性的撼人开场而被好奇心嚙咬的骚痒难耐时，说故事的人却似乎不急着说出接下来的故事，反而耽溺于这个连他自己都深深着迷的开场，开始（以远超乎应有的篇幅）藉由种种蒙太奇方式专注于描写这个原本仅是作为过场的「故事入口」。于是，被斲断的感觉 - 运动连结不只坏毁了故事内容中应由小说语言所保证的陈套，而且因为一再引进的断裂与延迟导致书写本身的碎形化，本来应由阅读所产生的感觉 - 运动连结也被进一步悬置；骆以军的「故事入口」于是成为由此双重断裂（情节的与阅读形式的）所危险撑起诡谲时空。

「我只是一直在找这整个梦境剪接室那跳闪快转的诸人之梦，哪一个关键时刻是串起这全部伤害坛城的进入界面：一出戏的序曲，一部电影上字幕前五分钟的惊悚悬疑片头，一道将爱穿进恨像剥羔羊皮从肛门或嘴作为开口翻开腔膛的工序？哪一幕该作为统摄包含全部伤害枝桠繁叶的浓缩隐喻？从那一片骨牌开始推倒？用线钩勾进哪一条鱼的咽喉可以一串拉起一条吞食一条由小而大由内而外俄罗斯娃娃般的层层覆套奇观？」( 554 )

进入接口、序曲、片头、工序、浓缩隐喻...，书写已成为关于各式入口的情事。在决定性的起点被寻获之前，一切可能的运动与运动所夹带的陈套都应该被戢止、悬置，文学似乎被转换成生命对此入口的寻觅、踌躇及反思。就某种意义而言，单纯述说种种跌宕起伏的故事已远非壮年的骆以军所愿，由故事所堆砌的生命即使再怎么绚烂瑰丽或沈痛哀悼，不免仍欠缺必要的意义，无能穿透事物的本质。追寻一切故事的入口（或，故事的一切入口），似乎成为小说家的必要修练。因为，用骆以军的隐喻，这是目连以锡杖击地裂开地府、一整幅地狱变终要轰然展开前的高张瞬间。然而，时间之流却在此被惊险地止住了，小说语言因应有的感觉 - 运动连结被小说家的顽强意志所截堵断流，原本已恐怖积累至爆发边缘的文字力量现在字字句句反向冲击小说的内部空间，文学成为一种在入口前应入不入的语言内爆，每一文字压力都被尖锐调校、积郁成过饱和状态，并因此就地自我结晶成一颗颗故事「字花」。于是不无吊诡的，小说的张力不再来自故事本身，而是故事的缺席，是冻结于故事入口前、「忍精不射」的怪异身形，这是小说道术的至高境界，而「整趟西夏旅馆旅程只是一个死者进入冥间之前的时空停格」（675）。

首先是寻觅，书写成为对一切可能入口的猎捕，然后是凝结，大量的语言蚁聚并开始积堵于「进入之前」的中介空间，成为因感觉 - 运动连结被莫名截断而内压迅速升高的故事无器官身体（*corps sans organes*）。一切正如卡夫卡著名短篇〈在法的门前〉所寓言的。如果写小说是说故事，那么就某种意义而言，强度最强、最魅惑人心与最狂飙激越之处，是故事终将就座、楔子即将揭起的魔幻时刻。但怪异的是，对卡夫卡与骆以军都一样，那个想象中盈溢恩宠与神迹的故事却一直没有降临（没有接下来《水浒传》众匪帮聚义的情节...），表面的情节被阻断了，然而附属于字句自身的力比多流涌却气势汹汹不曾停止。

故事的结构因此被破坏了（「像某些建筑物内部的钢筋结构早已被从每一细部打断」，443），文学的形式成为头大无尾的畸型与怪胎。书写不只竭尽一切可能对故事分筋错骨，甚至根本无故事：故事不曾真正进驻，却也未真正离开，其永远以缺席方式在场<sup>6</sup>；被斲断的感觉 - 运动连结迫使小说夹挤并奠立于故事的有无之间，或诞生于欲意故事在场却同时消抹它的极限运动中。小说成为一种怪异的、介于有无之间的接口，其既非有也非无，而是「两个世界裂开的最后连接之瞬」（33）。这是故事终于将由空无迫出的生机时刻，是「为何有故事而非空无？」

---

<sup>6</sup> 「何谓小说？小说还不是之物。」（Joë Bousquet, 37）

的究极形上学探问，也是饱含故事教育学 ( *pédagogie* ) 的风格化书写展演。透过对感觉 - 运动连结的暴力截断 ( 「毁劫成逆序转轮的土、水、火、风」, 135 )，文学成为一种被怪异手法封印于「两者之间」的程序。故事要来而未来，情节积郁不遂，小说里一方面繁弦急管浓云密布，另一方面却无去无来无代志。然而，所有被此文学风暴所扑面席卷的读者却已从被骆以军封印的空间中瞥见「魔城从裂开的各角度泄出强光」( 135 )。

一再被打断的运动 - 语言使得《西夏》成为从一接口飞掠到另一接口的跳接与滑动，每一故事都在此被预示，且都已在开头的过饱和张力下即将爆裂炸开于语言平面上，而文学则成就于宛若「神的苍蝇复眼」所共时扫视的诸故事场景间( 369 )。于是，故事的无穷系列如骰子般疯狂滚动于纸页上，每一被凝视中的故事开场 ( 故事入口 ) 都是对小说生命的再次启动，因为其都意图以不同的方式重复故事诞生的原初场景，并固执停驻于此。透过感觉 - 运动连结的断断，骆以军提供的已远不只是某个或某些故事，而是一门激进的故事形上学。在这个首先是故事的创世记中，正如梵乐希 ( P. Valéry ) 所说的，「最深邃的，是皮」( cf. Deleuze, 1969, 125 )。在重重故事入口一路迤邐而来的《西夏》里，作品似乎只是由各种异质故事入口所铺展的形上学表面，是故事的皮所织就的百纳布<sup>7</sup>；在此有骆以军重装投入的各种精巧语言机括，其一方面奋力于故事入口的去蔽，另一方面却执意经营文学语言的「就地强度旅程」，只是强度不太是由故事的运动 - 语言所赋予，不太是被徐徐开展因而图穷匕现的故事内里，相反的，是其搁置、断裂与脱轨，是固执寻觅故事入口但却凝滞不入的身形。

### 3 波与单子：一个新的故事形上学者

运动 - 语言的中断一方面揭露述叙平面上的故事入口，另一方面似乎亦就地将任何时空强制置入故事的初始状态，以其强迫质变与异者化迫出故事。在故事被真正讲出前一瞬，经由风格化书写所动员与结集的语言已进入武装状态，尽管故事还没来 ( 且一直没来 )，但以怪异程序灌顶的文字早在语言平面上严阵以待，「全像一台剪接机故障后暴乱乱跳亮白画面」( 517 )。这些一再被骆以军描述并

---

<sup>7</sup> 「你以为你剥去的是画皮是假面，结果它们即是可怜兮兮被允诺的本质，因为如此薄而易撕，所以你误以为将它们全撕去后会出现一个无比坚实的内里，即使是一具骷髅亦甘愿。结果即如小孩在年初一好奇撕日历，当印上日期的每一页薄纸被次第撕去，一直到最后一页也撕下去，剩下的只是一片空无。」( 438 )

倾力刻画为颠倒、曝白、画框毁弃、时空弄混、搁浅、全景拆毁、充满破绽的断口，让小说等同于强势曲扭时空的形上学技艺，然而这种由故事入口所指称的时空波浪却是「我们这些低等人种用漫长演化错误方程式或重复跳针的历史谬剧黑胶唱片交换来的问号」（439）。如果说骆以军先前作品已注意到时空中这种诡谲的微感变化，在某些段落里甚至意图厕身挤进此瞬间，那么《西夏》似乎是化瞬间为永恒的骇人企图。这是对所有「故事入口」的微感物理学，小说本身构成于一片集体随微感摆荡的神经突触海。「像意图排演给某人看的拼贴场景，像一个把不同年代最奢靡繁华文明之梦浓缩剪接在一块的三小时 MTV。」（461）写小说是为了说故事，但是说故事的究极形式却是故事开启一瞬的永恒回归。对骆以军而言，小说时空在某种意义下跳动于波动说（游牧论）与粒子说（单子论）之间；首先是预示故事即将进场的特异讯号从各个方向满溢而出，彷彿某些决定性的妖幻力量已经侵入，并以不可感知的方式扰动生命的常态波动（感觉-运动连结），逐渐升压的力量=x 以一种过饱和的迹象感染内在于时空中的所有人事<sup>8</sup>。

这股席卷每个在场细节的微感波动所牵引出来的，是一整个立即被再封印与结界的强单子世界，一个由神而非人才可能共时凝视扫描的莱布尼兹式花园<sup>9</sup>。其并不是故事，而是故事进场前一瞬的时空唯物性。由运动-语言所说明的感觉-运动连结在此瞬间被粉碎、变形或错接，时空不再只是表达物体运动惯性的载体，不再只是某一故事的背景或参照，而是透过书写程序强势介入、迫出的独特唯物性质：色泽、速度、强度、形体、亮度、质感、视角...。时间与空间都因其唯物

---

<sup>8</sup> 「他醒来的时候，彷彿浮浸在金光晃漾的液态房间里...」（382）

「他回想起那个近乎幸福且难得让街景人物晃动起来的魔术时刻...」（22）

「眼前的世界开始如沙漠热浪扭曲了空气而开始变形...」（628）

「阳光像细砂纸那样将眼前所有物事的立体纵深全磨去了，所有物事变成那强光里的虚弱暗影...」（144）

「整个世界在一种煮沸的、蜜蜡色的浓郁金黄光照里摇晃...」（178）

「就像他们忘了发一副改变折光的玻璃纸眼镜，所以我总如雾里看花，所有的事物皆飘浮。」（218）

「那像是第一眼望进镜中壁钟指针，未见数字颠倒，只看见秒针往相反刻度移动一格...」（208）

「近在咫尺的她的脸像某些切面磨损坏毁某些切面无比明亮透晰的棱镜，一个摇晃，某种不均衡的光便从她内在的某处缺口泄出...」（617）

<sup>9</sup> 「物质的每一部份都可以被构思为一个遍地长满植物的花园和水中游鱼攒动的池塘。而植物的每个枝干、动物的每个肢体、它的每一滴汁液都又是这样一个花园和这样一个池塘。」（Leibniz, §67，译文参考朱雁冰中译但略有修改）骆以军写了几乎一样的句子：「他们全像一整座森林里某一片反光的叶片或一支交响乐团某一把提琴在一无比侥幸片断浮现出来的短暂独奏。」（551）

性的赤裸浮现而被剧场化 ( dramatisation ) , 被描述的变态时空成为由语言强度所强置的结界 , 重重的文字幻术将故事入场前一瞬的时空封印成无门无窗的单子 , 被挤迫到第一线的时空成为叙述的主角 , 成为「概念性人物」 , 而一切人、事似乎颠倒过来 , 成为这个前故事结界或幻术单子中的自动机制 ( automate ) , 或 , 用骆以军术语 , 「悬丝傀儡」<sup>10</sup>。

故事被代换成一种游牧于特异时空的物质波与封印着幻术力量的结界粒子 , 书写成为对时空性质的感性考察与实验 , 是「一种更接近修辞学而非物理学的华丽幻术」( 547 )。在此 , 文学以最高等级的虚构之名抗拒自然法则 ( 感觉 - 运动连结 ) , 小说家连番召唤最大威力的物质波动并动员一切文字集结成自我封闭的内在于时空 ( 故事 - 单子 )。文学作品于是首先是跳动于波与粒子间的时空感受 , 是由修辞学的华丽幻术所高压镇慑的「仅能被感受之物」。说故事的人不是在说故事 , 而是以语言幻术封镇一整组被高张调校的感性材料 ( 光、空气、颜色... )<sup>11</sup>。然而这些因其差异而被强化聚合于小说装置中的微感 ( 物质波 ) , 并不只是为了单纯的一种感性的描写 , 也不是为了自我的抒情或空洞的唯美 , 骆以军从不曾停待于此 , 他所从事的较是一种「超验经验论」( empirisme transcendantal ) 的操作 , 其由被迫往自身界限的感性企图翻转出思想行动。换言之 , 对高张感性材料 ( 其被推往感官界限 ) 的关注与固着最终并不是为了感性 , 而是为了引出并架构具有超验性的思想。「这总是始于信号 , 亦即始于思想自我指认的第一强度。经

---

<sup>10</sup> 「让她身旁这座可诅咒的城市静止不动 , 像按下暂停键的那些高楼上的巨大电视墙。让时间失去重心 , 她活在一个恍如百货公司玩具卖场那些内装了油液和彩色小圆圈的亚克力透明盒里。慢速的动作。物理现象完全迥异于我们外面的这个大气压力和地心引力主宰的单调世界...」( 481 )

「让时间之流没入一大组复杂回路的管道 , 延缓、冻结、悬置那个少年启动恨的引信时刻...」( 563 )

「他和父亲突然就进入了这样慢速世界对话无比清晰的神秘时刻...」( 194 )

「复式的特写。那形成一种奇怪的效果。彷彿使用可旋转角度、倒带、停格、细部放大的监视录像机群组 , 交叉拍下了两个王最后的死亡时刻...」( 45 )

「时间在一个我们身后巨大钟表内部齿轮弹簧全卡住不动的神秘停顿、冻结、被果冻般胶状物包裹而无法动弹的奇异状态下...」( 674 )

「让时间之河冰封冻结 , 如蘑菇累累丛生于灵魂幽潮暗处的伤害肿瘤一枚一枚地结扎切除 , 在作为时间关防过度地带的这些旅馆和旅馆间 check in 并 check out...剪接、倒带、定格、存档 , 而后 , 一种偷天换日的邪恶魔法...」( 681 )

<sup>11</sup> 「有一些相关的、不相关的东西 , 在这个小小范老头的房间里被串联在一块了。此刻 , 他好像想起了一些什么 , 不具体的 , 像暴雨来袭的夜里在远光灯束、摇摆雨刷和强光描出的公路护栏之模糊画面中行车 , 突然被强光撑开的黑暗里一晃而逝什么...」( 114 )。

由碎裂的连结或曲扭的环圈，我们由感官界限被暴力导向思想界限，由仅能被感受之物到只能被思考之物。」(Deleuze, 1968, 313) 透过书写，以说故事之名，大量的强势文字被集结以迫出一道由感官界限横贯到思想界限的路径。文学似乎成为一种由感受到思考的遍历。一个崭新的故事形上学者已然诞生！

## 二、生机时间 (aiôn)

小说家斲断感觉 - 运动连结以召唤最高威力的虚构，所有感性材料都在其原初的物质性上被推逼到自身的界限上，成为「仅能被感受之物」。这些接近纯粹与神圣的光、空气与颜色在语言的再结界中重组为一个晶莹的形上学世界，故事的形上学。在此，有由波与粒子所说明的「故事入口」，其构成为一个个「进入前一瞬」的中介空间，《西夏》的虚构似乎正增长于此，一种以强势语言封印的「事件视域」(event horizon)，「里面的任何事物都无法逃脱，甚至连光线也不例外」(加来道雄，145)。在《西夏》中以章节之名隔开的 41 组 rooms 之间，属于情节的时间被一再搁置，运动 - 语言在一种脱轨的动静快慢中失序于事件视域之中。于是，另一种怪异、只特属于文学自身的时间性却启动了。《西夏》的故事(如果有的话)不再是任何人或任何事的故事，而是涉及特异条件下的时间 - 故事，小说被等同于「为了追寻已逝时间」(à la recherche du temps perdu) 的书写。严格地说，《西夏》没有统合或一致的时间，然而藉由感觉 - 运动连结的失常却迫出时间的独特质地。这或许是对二战后电影(韦尔斯、雷奈、小津、高达、莒哈斯、罗塞里尼...) 的致敬，时间在他们作品中透过纯粹的视觉符号成为直接可感之物，并展现为最风格秀异的影像操作<sup>12</sup>。

从说故事到寻觅故事入口，到「进入前一瞬」无穷放大的风暴切片，再到时间斑驳形式的骤然翻出，对骆以军而言，文学所为何事，不言而喻。在《西夏》里，表面上透过李元昊发动的战争机器要设问「运动是什么？」，但一切的答复却都指向另一个更核心的问题：「时间是什么？」；另一方面，经由暴力悬置感觉 - 运动连结所筛检、纯化的感性材料，最终构成一门由极端形式(及其永恒回归)所主导的「感觉逻辑」，思想(同样以其极端形式)由此暴长而出，小说成为超验经验论的实践道场。那么，什么是这种等同于思想的文学存有？如果《西夏》以一种独特的书写方式企图一方面阻断感觉 - 运动连结，另一方面更意图迫出时

---

<sup>12</sup> 关于此，可参考 G. Deleuze, *L'image-temps*.

间的直接表达，那么什么是特属于骆以军的时间 - 语言？换言之，如果将《西夏》视为一个特异的时间 - 故事，那么真正架构并铺展此故事的语言表达是什么？

## 1 时间 - 语言的动态视域

对骆以军而言，故事的零度是「进入前一瞬」，在藉由风格化书写所创造出的中介空间中，时间 - 语言暴长而出。小说的教义很怪异地等同于：「冻结时光—暴力化达到狂喜、极限、神秘经验—解冻、体会、让醞醇释放以再现那美丽时刻的活体感受。」(116) 时间的冻结与解冻并不是单纯的影像停格与再播放，不是为了让观众慢条斯理品味（如早期成龙电影）运动细节的慢动作或多角度回放，因为冻结时间的是以极端形式出现的感官界限（「暴力化达到狂喜、极限、神秘经验」），其如同高张的物质波横扫已被封印的故事 - 单子空间，运动 - 语言在此自我崩断其惯性的感觉 - 运动连结，解放出一种怪异、脱轨及游牧状态的语言表达，这便是直指时间「活体感受」的时间 - 语言。《西夏》的文学赌注之一，或许不在当前流行（或已退流行）的各种叙述技法与小说主题（家族、寻根、认同、后殖民...），而是直接、残酷与赤裸地书写时间的「活体感受」。这是骆以军故事的真正主题，时间 - 故事。

故事的「真实积体」从感觉 - 运动连结的崩溃开始大量积累，但这不意味有另一种感觉 - 运动连结取而代之，而是时间与空间从此进入一种几近相对论基础的「洛仑兹变换」（Lorentz transformation），空间收缩，时间延滞，「全宇宙的时间可以不同速率走动」（加来道雄，60），一幅宛如超现实绘画中瘫软、歪扭时钟横陈于变形空间的风景（363）。这是「进入前一瞬」，也是标志故事在场的时空联合效应：

缓慢到对往事的回忆都像煞车不及撞击后充胀而起的安全气囊，但回忆竟超越你们正在进行的「现在」。他说，缓慢到你们自觉变成草原上静止不动的盐柱，但后面追击你们的蒙古骑兵以一种看不见的方式超过你们，他们无功而返，但每一个的印象中皆在眼皮一闪间曾掠过你们这一队人马的视觉印象。但他们活着的那个世界的转速使他们无法钻进这细微分格其中一页你们藏身其中的时光之隙。且随着他们持续老去的往后岁月，那快闪翻过的记忆画面会随时间比例扩大，他们会无比懊恼地反复看见你们在那他们错过的那一小格时间里，仍在缓慢地逃着。（81）

似乎在书写的迫力下，进入前一瞬的时间成为一种曲扭跳动的弹力线，其伴随着同样也曲扭着的异质空间，共构了充满生机故事积体；转化与流变的不仅是叙述中的人事，而且是人事所藉以生灭的时空唯物条件。故事其实就是另类时空在场，是时空的就地异者化。在这个宛若活体的时空中，有人、事、时、空的游牧分配（distribution nomade），其乖张突梯，过去、现在与未来错乱共存，过去甚至超越、挤迫现在，现在则分叉裂解为快、慢不同转速的两个平行世界，或就此存封闭锁于易忽略的某一时间「细微分格」之中。时间与空间在其自身的唯物性上被分筋错骨，各种妖幻的时空仿如台湾庙宇匠师拼场般，在《西夏》的每个 room 中仙拼仙各展绝学，最后张力饱满地筑出一块块以语言怪异封印的超验场域。

这种时空错位缩放并畸变裂解、意象爆炸喷涌的书写方法称为「乌鸦插毛理论」，骆以军写道：「某种将宇宙看成一座无时间流动之大型油液万花筒的虚无理论：一切的经验，都只是那亿万恒河沙多的宇宙里其中一个宇宙里所发生的经验。所有的事情都早已发生过了。而且在发生的瞬间，在过去、现在和未来，那其他亿万恒河沙多的宇宙里的某一颗星球，也像无限重复的镜廊，同步地发生一模一样的事情。」（185）从马拉美（宇宙即大写书）、福娄拜（书即宇宙）到波赫士（图书馆即宇宙）以降，从事文学在某种程度上似乎等同于建构一门独特宇宙论（而非单纯说故事），这是在宇宙规模上的虚构极大化，也曾是古希腊哲学家都无可回避、必须以惊人气魄擘画的思想事业。文学书写在此成为此终极提问的一再回归：如何，且到何种极致程度，虚构能够且应该被虚构？这是小说家透过书写对文学自身（当然也是对虚构）的问题化（problématisation），且正是藉此，原来被以为该说故事的人不再只是说故事，而是以故事（或故事入口）来思考故事，以文学来批判性地反思文学。于是我们看到《西夏》中，由粒子层级（量子论？）到宇宙等级（相对论？），时空作为唯物条件被文学修辞从事同时既极大亦极小的复式操作。《西夏》并不只是一个故事，或诸故事的集合，而是一个隐喻形上学与宇宙论的故事 - 思想。

透过时间 - 语言所书写的，是等同于思想的虚构，或反之，等同于虚构的思想。故事 - 思想藉由一种灵活飞掠于各脱轨时空及其镜像的动态，不仅致使被多角度反复观看的人事成为具有事件价值的决定者（déterminant），且这种一再以差异形式重复于语言平面上的「 $\frac{\text{微}}{\text{差}}\text{分书写}$ 」（différen<sup>t</sup><sub>c</sub>iation d'écriture）使说故事

最终已混同于以差异为核心所进行的激进思考行动<sup>13</sup>。用骆以军的话来说，这是「一种精神病院重度病患的绘图方式」，一种「除了极细心的观察者注意到颜料调色在某些部位暗影或光照处之差异或那同一张脸在单一纸上之构图位置上下左右之不同」的「复印机妄想症」，「把自己想象成一台重复影印第一张自画像的复印机」（196）。然而这些仅以些微之差（微分的特异点）、如病理切片在文字平面上迤迤开来的故事-影像，却是某一幅始终隐而未显的全景拼图碎片，某座看不见的城市的多观点剪影，或某一段无穷放大后仍固执映像完整细节的碎形片段（莱布尼兹花园）。这便是骆以军的故事全景敞视主义<sup>14</sup>，其展现了一种惊人的动态视域，「第四人称单数之眼」无障碍地滑动于现实与虚构的中介接口，所有碎片、剪影、片段共时且共存于此另类时空之中。

最终，小说技艺所亟欲展现的，已不太是测量及刻划人心深度的垂降运动，也不太是腾空飘浮到观念界的攀升运动，骆以军似乎不怎么从事一种上下式的垂直书写，（人性）深度或（事物）观念并不是他小说中最重要的元素，他所操作且不断习练的，毋宁是一种穿梭于无数故事入口前的水平式游牧分配。《西夏》的 room 34〈老人〉似乎可视为整部小说的「方法导论」，是意图再次在故事里（以说故事方式）给出如何兜笼、迭聚与集单那些残破的故事碎片<sup>15</sup>，并同时透过一种制图学（cartographie）方式映像出最大化的虚构，及其无穷<sup>微</sup>分<sup>差</sup>镜像：「这些万般碎片幻影皆能网络倒溯拼组出一原始伤害核心的复制繁殖大叙事长大的，把幻影与真实当魔术方块，旋转、计算、按色块趋近、碎片、一个平面，乃至一块立方体的游戏灵魂哪-我以为，你，像那些科幻电影的创世纪仿拟，一个失控而超越人类集体智力或高科技极限所能管制的『超级人造智力』，自主运算找出了突破神的封印而能自行繁殖的形式。（...）乱塞一大堆别人的梦境、身世、遗憾和恐惧，只为了将我打造成一把可以开启你层层防火墙的解码之钥，《木马屠城记》的那匹巨大拼装，可以送进神之秘境的机械牲畜。」（553）在小说中，碎片以各

---

<sup>13</sup> 关于「<sup>微</sup>分<sup>差</sup>」，可参考 G. Deleuze, *Différence et répétition*, 特别是 270-271、284-285、315-318、357-359，或 « La méthode de dramatisation »。

<sup>14</sup> 关于「故事全景敞视主义」，请参考杨凯麟，〈骆以军的第四人称单数书写 - (2/2)：时间制图学〉的「犬儒者悲剧」。

<sup>15</sup> 关于骆以军作品中的故事碎形结构及原因，请参考杨凯麟，〈骆以军的第四人称单数书写 - (1/2)：空间考古学〉，「根基式书写，或故事的游牧主义」。

种变向操作交织成寓涵虚构的真实游戏（或真理游戏），甚至最后「突破神的封印而能自行繁殖」。

无疑地，这种水平游牧于诸故事入口的书写形式并不只是单纯地想给出零散的碎片（不是「心情小故事」的收集与部落格），甚至也不只是想达到其碎裂的最大化或极致化。作为由强势书写所加持的「时光与故事迷宫的魔幻大旅馆」（204），《西夏》的整体来自这些差异碎片的积分运算（*intégration*），是共时飞掠诸异质碎片的「超级人造智力」，或不如说，是近似神明灵视的「黄金体验」（359）。这或许是骆以军真正想呈现，非可述、非可视但却共振显像于每一故事碎片中的大写故事！是每个真正故事中一再去而复返的「事件的鲜活波动」（Bousquet, 38），而这股生机不竭的波动也正是催使每块碎片在小说中滴溜溜腾空转动并与其他碎片串流的生命冲动（*élan vital*）。

## 2 虚构，或故事的内在性平面（*plan d'immanence*）

书写小说成为一种逆溯当下人事变化并精确决定事件鲜活波动的「微分作用」（*différentiation*）；被以风格化书写所铭刻的，并不只是已实际化（*actualisation*）于真实生命中的事物状态及现况（杀妻、亡父、国灭、流亡...），而是为了以强势书写「反-实现」（*contre-effectuation*），重新回返决定此事物状态的超验条件，或者不如说，写小说的必要正是为了离开事物状态以进入事件的意义。「这幢旅馆的每一个房间里的住客，都以为自己有一段离奇罕异的身世，其实他们全只是其中一条螺旋体上寄宿的一小格基因密码，一颗记忆复制时活版印刷的铅字。」（216）故事仅是重组某一活体基因图谱上的密码，是印制记忆之书的铅字，由基因密码并无从想象一整个活体，由数颗铅字亦不可能知悉一整部书，其正如由玛德莲蛋糕与椴花茶混合的味道无法模拟动人心弦的贡布雷回忆。然而，作为基因密码的故事却强烈地挑起一种「仅能被感受之物」，其一方面是被推往感官界限的高张感受，在此每个字句都饱涨暴烈的感性力量，另一方面，其致使小说书写从此投身于感性与思想的究极辩证之中。这是虚构的极致，一切小说中的大写小说：书写不断回返并逡巡于极大化张力所迫出的感官界限上，但这不意味小说家如同体操选手般仅为了逼近并竭尽所能停驻于某种身体极限上，而是意图透过被催逼至底的感官世界迫出（作为不可思考者的）思想。「这是何以文学愈来愈如同是必须被思考之物出现，且在同样原因下，出现成无论如何都不能从意指理论（*théorie de la signification*）被思考之物。」（Foucault, 1966, 59）从贺德林、

马拉美到阿铎，文学早已不再天真地想再现世界，不是任何情感或德行的模仿与复制，书写成为「反话语」的生产机器 (*contre-discours, ibid., 59*)，因为在某种程度上，单纯的意指作用早已被放弃，文学作者如疯狂的文字物理学者，破规矩乱法度地超频调校各种感性指数，为的是纵身投入虚构的超验场域之中。在此，「文学仅存在于其自主性 (*autonomie*) 上」 (*ibid., 59*)。且正是在自主性的无上命令中，文学成为关于虚构的武斗竞技场，词与物的再现关系 (感觉 - 运动连结) 被暴力撕扯断开，表面上说着故事但已经多方调校的字词不再直接指向任何事物，而是与其他强度字词再串连成「仅能被感受之物」。

那么，什么是《西夏》在字词的表面意指作用外所欲呈显之物？故事碎片本身 (不管如何碎裂) 不是骆以军的真正意图，然而故事愈喷洒裂解于语言平面 (故事的游牧分配)，横贯诸碎片的动态视域就愈强势生猛，最终成为托起碎片并使其被赋予事件意义的内在性平面。虚构的关键似不在如何匪夷所思地夸大其词与胡说八道，不是瞎掰空洞的「伪知识」，不是天真或炫学的「撒谎」，而是从小说开始每一字词便都极欲指出的、由整部作品才能给予但却非作品字面故事整体的虚拟性 (*virtualité*)。对骆以军而言，这必然是以时间 - 语言所书写的大写故事，「庞大的时间之流，不，时间的海洋，众生礼佛图，或恰好颠倒过来，万佛受难图。不是你在凝视事件，而是事件以千手千眼不同面貌变化无穷之姿凝视着你。」 (484) 确切地说，对骆以军而言，单一的故事碎片 (即使其近乎完美或完整) 并无意义，一个故事再怎么枝繁叶茂也无法赎回事件的真正面貌，因为每个被述说的单一故事永远只形塑于经验层次的运动 - 语言，是事物状态的因果惯性，其并无能探究事件的真正决定条件。纷乱的故事、混沌的生命、驳杂的人事交错，究极的虚构是穿透「像蚜虫整群乱接合交尾在一块的梦境之钥」 (263)。原来说了那么多断头、碎裂的故事，其实仅是某一大写故事 - 事件的无穷变貌，但这些碎片从不因其彻底裂解或断残而黯淡无光，相反的，每一碎片都是促使感知并激生思想的「微知觉」 (*petite perception*)，这些相互异质的故事碎片 (或套用莱布尼兹的修辞法：微故事) 在小说里麇集蜂萃，每个碎片都以其有限的表达隐晦而含混地呈现世界的某一强度化切面，但只有对诸碎片关系的微分作用才能清晰地呈显世界<sup>16</sup>，然而世界，不过小说家的虚构。这无疑地便是《西夏》透过 47 万字所欲给予的答复。

<sup>16</sup> 「我们察觉到光或颜色的知觉是由我们察觉不到的一定数量微知觉所组成，而对一噪音，我们有所知觉，但我们完全不予注意，只要稍增加或增大就变得可察觉。」 (Leibniz, 1990, II, chap.9,

虚构来自成千上万蜂涌的微故事及其关系的微分。这些微故事分别展示了被强度化调控的光线、空气、速度与彩度，其主要的功能之一，便是表达世界的某一特异性。因此，「那不是个故事。或者，不是『一本书』形式的故事群组。而是一句类似隐藏宇宙劫毁，时间如枯竭河床，远方的星球爆炸变成黑洞，或是整座城市之人的梦境向错综密布之微血管里轰轰流动的红血球们各自携带一粒氧珍珠那样将他们没有灵魂的梦送进上方无比巨大之食梦兽的嘴里...这样的经咒，唵嘛呢叭弥吽。核爆般的超级词语。一张唇吐出，即启动亿万个宇宙各自的轮回生灭。」(670)每个作为特异性的故事碎片并不真的服务于「说故事」的素朴目的，故事所牵引操弄的也不再局限于特定时空中的小悲小喜，相反的，每个碎片透过与其他碎片层层迭迭的复式关系，企图决定与维系「亿万个宇宙各自的轮回生灭」。虚构的极致演练从不在于真假的判教，不是以极假代换或蒙骗成极真，而是如傅柯所说的，「虚构物 (le fictif) 从不在事物也不在人物之中，而在介于两者间不可能的逼真 (impossible vraisemblance)：交会、最遥远者的逼近、我们所在处的绝对隐匿。虚构因而不在于促使不可见可见，而在于促使见到可见的不可见性是何等不可见。」<sup>17</sup>每个故事碎片都从某一角度、观点、剪影或切片决定被命名为「西夏旅馆」的究极虚构，然而所被决定者，并不只是《西夏》中的故事集合，不是由那些断头截尾须角不全的故事碎片表面上所形塑出的破碎时空，也不只是一座人物背景错乱并坏毁古典戏剧律则 (三一律?) 的故事迷宫，这种该说故事而无有故事，而仅是故事的刀切火炙与其唯物性质上的高度调理，这些必要的破碎、脱轨、失序，这些总是在修辞上的过度、在述叙上的剩余与在书写上的自我迷途，是为了最终历抵虚构的极致，并在整部作品的规模与平台上奋力翻转成故事 - 思想。

如果对傅柯而言，虚构是在纷杂人事动态中「介于两者间不可能的逼真」，对骆以军而言，小说书写虚构 (而非故事或其集合)，但虚构却永远是致使「眼睛不再能忍受观看、肺不再能忍受呼吸、嘴巴不再能忍受吞咽、舌头不再能忍受说

---

§4. 译文参考陈修斋中译但略有修改)关于莱布尼兹的微知觉与微分作用，亦可参考 G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, 114-120。

<sup>17</sup>「如果当代的思想影像由虚构的力量所铭刻，这却绝不意味其可混淆于想象 (imaginaire)、假造 (artificiel) 或非实在 (irréel)，因为虚构并非凭空捏造与信口开河，其具有一种因严格定义而导致的稀少性。根据我们上面的分析，虚构仅在一种空洞主体与缺席客体的双重缺失下才可能成立，或仅逼显于摆脱自我的主体与另类思考的思想所交错而成的非关系中。」(杨凯麟，2004，37-38)关于当代法国哲学对虚构的构思，可参考杨凯麟，〈自我的去作品化：主体性与问题化场域的傅柯难题〉中的「二、去作品化空间」。

话，大脑不再能忍受思考」的「神戏」，这是「在神的旅馆里目睹那一切几乎不能承受的恐怖景观」（513）。于是，在这种书写的界限态度下，人（伴随已因自身重力而塌陷成黑洞的文字）开始流变...<sup>18</sup>

### 三、脱汉入胡的文字学

超频、过度与强势调校的故事碎片构成《西夏》的组合单元，其一方面以巨观整体映射严格意义下的虚构，另一方面则微观渗透每一文字的肌髓，使得每个小说中的字词都被灌注一种故事性。骆以军的「字即故事」与舞鹤的「字即肉体」似乎分别代表当前中文书写的光谱二极，一边是「说故事的人」神乎其技的极限运动，另一边则是硬蕊书写的颠狂浪荡场域；然而吊诡至极的是，透过完全迥异的书写程序，两人都企图在文学作品中迫出思考的可能<sup>19</sup>。似乎在某种程度上，当代的书写行动已不得不回返到文字平面上工作，但这并不仅是修辞观点下的美文雕琢，而是更激进的，在文字的唯物性上进行微观调控，说故事的人不待故事六脚长须地完整成形，而是让每一字词（即使故事还没来）都在其结界中附魔般地感染故事性。

#### 1 字即故事

女孩问图尼克：

但是你在这旅馆里转悠着做什么？

图尼克说：「我在发明文字。」（686）

《西夏》是骆以军对「故事是什么？」的职人式答复。我们从中见识了令人眼花撩乱的感觉 - 运动连结断裂，与因此被反复迫出的故事入口。每一件人事场景似乎都能透过其唯物性质的高压调控、透过字词蜂拥而至所给予的过度矫饰，转化成故事进入前一瞬的魔术时刻。最后，似乎不再是字词述说故事，而是字词本身即故事，每个字都虚拟地封包一个可能故事的「压缩文件」（439）或「故事包裹」（21）。在骆以军的小说幻术下，一个个汉字就地结晶，成为故事字花（或

---

<sup>18</sup> 「某种类似的，人类潜越神的能力才得以进出之禁地，类似火、飞行、梦的创造、宇宙大爆炸理论、基因遗传复制工程，因为趁看守禁区之大天使打瞌睡而偷闯进去的天才们，终于承受不了那巨大密码之重压而扭曲、垮掉、爆裂...这类的『封禁之技艺』。」（551）

<sup>19</sup> 关于舞鹤的文字学，请参考杨凯麟，〈硬蕊书写与国语异托邦 - 台湾小文学的舞鹤难题〉。

故事 - 晶体) , 在某种意义上 , 这些字花愈结集堆栈 ( 最后达 47 万字 ! ) , 故事便愈以一种虚拟粒子的方式积聚成云与繁花迸射 , 在《西夏》结界未破前 , 有多少字 , 便构成多大的虚拟粒子云雾 ! 从巨观的角度来看 , 整部作品所给予的虚构威力饱满地反馈回作品中的每一字句 , 使得每一字都沐浴在虚构之光中 , 彷如受到神灵气息的吹拂般鼓胀成一个活物。

《西夏》最后一章「图尼克造字」于是彷如整部作品破关的「攻略秘技」, 其由 17 个长毛的西夏字引领, 每个单字底下是其简短字义, 然后有作为字的内在性景观的故事。《西夏》的这个最后部份是骆以军版的「魔法师的宝典」, 里面的每一页都攀爬蛰居着被骆以军以幻术镇摄与隔离的那些小人儿 ( 20 )<sup>20</sup>。这些故事表面上自主的发展着情节, 但最终分别被折曲卷进某一个长着毛发、充满戏剧性的单字之中, 成为后者所虚拟映像的「故事包裹」或对世界的某一特异观点<sup>21</sup>。故事是每颗单字的血肉, 是启动汉字所必需的毒/解药 ( 骆以军的「药店」? )<sup>22</sup>, 而非反之。骆以军说:

他们自创一种非人类抽象思维或藉以连结真实世界之表意系统的古怪文字。那套文字至今并未被那些天才语言学家真正破译。据说那套文字发明出来的真正目的, 不在于记录他们曾正在经历的当下, 而是一种对幻术的隐喻或字谜。不是为了让意义彰显反而是为了遮蔽。那些字的线条造型, 不是从灵长类的形体或垂直视觉位置发展, 反而像高原上一只一只离群迷路的牦牛。他们披满毛发, 随风猎猎, 彷彿排在一起成为句子或文章时, 作为个体的字形仍会自顾自衰老或蔓长着那些鬃毛。( 71 )

---

<sup>20</sup> 「他试着把每一个汉字重画成一幅建筑物平面图: 围墙、院落、回廊、玄关、储物间、隐藏在房间里的园亭造景 ( 像《追杀比尔》最后一幕邬玛舒曼和刘玉玲的武士刀对决雪景 ) ... 那使得这些字变成后来之人的暂居之所, 不再局限于它们因时间久远把神灵皆困住的缚咒, 他们进进出出 ( 这些字, 这些旅馆, 这些租赁之梦 ), 进占时刻仍带着流浪族类自备的驴皮帐篷、炊具、酒壶甚至牲口, 那使得每一个被他们使用过的字都秽气熏天、胡里胡气、任意拆去祖宗严格定制的横直转角。」 ( 672 )

<sup>21</sup> 从这个观点我们或许可以理解骆以军由《壹周刊》专栏结集的《我们》( 2004 )、《我未来次子关于我的回忆》( 2005 ) 与《我爱罗》( 2006 ) : 这些散装的故事可以分别被褶迭、收拢于某个不存在的字花之中, 成为一个故事封包, 而故事的标题则是此字所具有的简短意义。关于《西夏》的篇章结构及其可能的意义, 感谢耀秋及尚前在二场未公开读书会里给予的启发。

<sup>22</sup> 关于 pharmakon ( 毒/解药 ), 请参阅德希达著名的〈柏拉图的药店〉( La pharmacie de Platon )。

这些单字都是饱胀内在故事的绝对「活字」<sup>23</sup>，作为字词血肉被折曲于单字中的故事碎片则与其他活字中的碎片发出巨大的内在共振，并藉由字与字的微分作用映射一个清楚而区辨的虚构世界（《西夏》）。

如果每个汉字都虚拟地内涵故事<sup>24</sup>，而故事来自强势调控的运动 - 语言与时间 - 语言，《西夏》的企图似乎是清楚呈显一座故事的莱布尼兹花园，或故事 - 单子宇宙：文学是字词的風格化集合，对于故事系作者而言其总是述说各种由字词整体所给予的动人故事，然而在《西夏》的例子里，构成整体的每个单字又内涵一个必需由字词整体给予的微故事...。这不是故事里还有故事的「戏中戏」，因为戏中戏仍只是故事在叙述平面上的相互凹折，其再怎么迭套仍是有限的结构<sup>25</sup>。就某种意义而言，骆以军的「字即故事」启动了一具从字词唯物性上所改造的重复机器，成为隐寓单子论的无限故事 - 宇宙。如果套用莱布尼兹的表达方式来说明这具重复机器，可以这么说：故事不存在于表达它的字词之外，它因此必然被折曲于诸字词之中，然而作者创造的是故事，不是字词，故事则被内涵于以超频感性形式（仅能被感受之物）的字词中<sup>26</sup>。

于是，故事里有字，字又是故事...。《西夏》是一个由作者骆以军所武装的文字结界，整部《西夏》似乎都在宣示一种「天下布武」的决心，作品中每个字句都是已被强势调控拧紧并逼往「感受界限」的粒子。然而，仅管书写构成于这种故事单子论中，骆以军其实从不是一个真正的莱布尼兹主义者，因为在《西夏》的故事 - 单子宇宙成形后，并没能成为当代版本的《神义论》（*Théodicée*），而是极诡谲与暴力的翻折成一部《变形记》（*Metamorphoseon*）。换言之，《西夏》中数十万个被重口味调教的单字「去折曲」（*déplier*）后所虚拟映像的大写故事，那个早铭刻于书籍封面且缠崇所有段落的「西夏」，人在此流变为动物、蛮族或妖兽...的因缘祸福，最后终于道成肉身。于是，骆以军写道：「在我们这个旅馆里，几乎每一个房间都有一个『变成』的故事。」（424）

---

<sup>23</sup> 骆以军称此为「黄金体验」，「是赋予无生物、矿石、植物以生命，却让本来即有生命的个体，加深、扩大、像镜廊或蔓须延展其强烈的感官经验。」（360）

<sup>24</sup> 「每一个字都是一组晦涩的谜或他李元昊不为人知的梦境。」（628）

<sup>25</sup> 或许莎士比亚《哈姆雷特》里那场著名的戏中戏是例外，因为其亦隐晦而含混地（*obscurément et confusément*）表达《哈姆雷特》的前半段的谋杀情节。

<sup>26</sup> 关于莱布尼兹哲学洋溢形上学风采的论述，请参考 G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, 101, 114-115, 125。

## 2 逃逸、游牧与流变 - 动物 (devenir-animal)

究竟由「西夏旅馆」所指称的，字组成故事、故事折曲于字的那个相互内涵的大写故事是什么？是一个「变成」的故事，骆以军说。「变成」成为故事，或「变成」变成故事，故事变成「变成」本身而不是「已变成」的这个或那个东西，这似乎是骆以军的意思。这种专注于「变成」的活字书写，一方面屡见于《西夏》所描述的各式故事中，另一方面字词本身亦在一种超限使用下，成为「秘禁着这整部迁移者灭亡史的变态锁码，那些在虚拟砾原上摇曳着牦牛长毛或羊膻味儿的繁复文字。」(209) 这些在书写的高压淬炼下终于变态、曲扭与歪斜的文字，述说的仍然是变态、曲扭与歪斜的「变成的故事」。连骆以军先前作品中的主要叙述角色「我」都被折曲于某个长毛的字中：我说故事，但故事中的某个单字就是我，且我跟我的故事（或故事中的我）都不过是歪扭碎裂、狼狗莫辨的流变 - 动物或流变 - 异者 (devenir-étranger) <sup>27</sup>。

然而，什么叫作「变成」的故事？对骆以军而言，这似乎无关于「变成什么」，因为即使所变成之物再怎么匪夷所思（雷震子、艾丽斯、史瑞克、哈比人...），过程再怎么渲染夸大（狼人、僵尸、透明人...）<sup>28</sup>，都可能仅是一种单纯的运动 - 语言，一种再现感觉 - 运动连结的故事。在此，我们再度看到由骆以军所注记的独特思维进场：关于「变成」，不涉及变或不变的实体，因为其首先是一种时间的问题，必需被凝视的不太是变成之物，而是「即将变成完全不同的另一种东西的那个神秘时刻」(425)。换言之，透过书写，骆以军采用了对时间性的设问封印这个「变成」的问题。再次的，「变成」的故事必须以时间 - 语言来构成，而被书写的，不是变成之物的故事，不是任何「变成前/变成后」的比较哲学，而是故事入口前的一瞬，是变成「变成」之前被无穷膨大变形的时间景观。

「变成」可以是一种故事，而且是故事职人最钟爱与最高明的故事，关键不在于任何「已不变」的实体，不是即使再怎么恶烂恐怖惊悚吓人的狼人透明人僵尸。正如本文稍早提及的，最高明的故事是其总是缺席的在场，是介于无故事到有故事（或反之）的两者之间 (entre-deux)，也是努力使书写停驻于促使「变成」

---

<sup>27</sup> 「我是您说的那些长了毛的文字所书写的历史、算数、天文学、账册、族谱的回文诗镂经塔上的一个单字。」(73) 关于第一人称「我」及其人称功能的转化（成为「第四人称」），请参考杨凯麟，〈骆以军的第四人称单数书写 - (2/2)：时间制图学〉的「第四人称单数之眼」。

<sup>28</sup> 关于这些名称，请参考《西夏》room 27，「骗术之城」。

可能或促使其开始的「中域」(milieu)<sup>29</sup>。这是流变的故事，也是故事自身的流变，即使表面上引经据典的写李元昊，书写的核心都仅是「变成的故事」，是骆以军流变为残虐帝王李元昊，而后者却不再是史书里的西夏开国君王，而是不止息地变成杀妻者、爬虫类、造字者、好色老人、未来人、一只猫、麒麟、野骆驼...等其他东西<sup>30</sup>。

《西夏》是「变成」而非「变成物」的故事，那些在一个个故事中或神灵活现，或筋疲力竭，或哀怨婉约的图尼克、安金藏、美兰嬷嬷、李元昊、亡命骑兵队...，都不过是在更巨大(或更微小)规格上敷衍的「变成」的故事。这些人物作为「变成」的因子(agent)，似乎仅是在混沌中短暂标示着一场场持续「变成」的临时节点。在此，令人肝肠摧折或颠狂暴乱的「变成」与「变成」的时间才是主角。它们坚定顽强的一再由二个节点间激凸出最暴力的运动与最诡谲的速度，而人在这样的时间中，不过单薄如纸折之渺小物事(10)。

然而，书写「变成」完全不同于书写「变成物」，因为对骆以军而言，前者必需也是活字书写才行，亦即「变成」的故事也必需以「变成」的字来述说<sup>31</sup>。于是《西夏》在成为一种故事碎片的表面集合之前，首先是数十万字的集体喧嚣、嘶吼与暴动，是在小说结界中的字词大游行与其所产生的巨大嗡嗡声浪。在此，「每一个字都像咧着嘴在欢呼。」(164)在已逼近各种感性界限的高压震颤中，每个字词本身都被挤迫，所有的字在给出其意义前就已发出震耳欲聋的叫喊并启动自身的意义形变<sup>32</sup>。妖幻时刻因而不太由字句承载的内容给予，因为背景已经沦为嘈杂的鬼域，其由如梦似幻、在结界中被唤醒并已开始变异的活字所高压形塑。于是，正如《西夏》的故事不再是故事，而是故事的缺席，这些被集结动员的字似

---

<sup>29</sup> 骆以军是对于「城市无故事」或「经验匮乏」最敏感的创作者之一，这种故事有/无的终极辩证并使之成为故事本身，或许并非毫无渊源。

<sup>30</sup> 关于李元昊的描述，主要可参考《西夏》room04，「杀妻者」。

<sup>31</sup> 关于这个怪异的命题，进一步的发展可参考吴宗远，《虚构思考—工作于界限上的傅柯书写装置》，国立中山大学哲学所硕士论文，2007。

<sup>32</sup> 「当我们这一支西夏最后的骑兵，在披星戴月、着魔喋默、恍如魔咒的逃亡途中，看见眼前的世界开始如沙漠热浪扭曲了空气而开始变形，我们便哀愁地知道我们已走到了命运的尽头，不，我们走到了恐惧所能感受的真实的边境。长脓的马蹄已跨过了那条界线。那之后我们便只是李元昊创造的那些毛发文字所描述的世界，我们所看所听所闻所热泪盈眶大小便失禁亲身经历在眼前历历发生的一切，皆只能就在那感性发生的同时顷刻消灭，无法被记录下来让后人破译理解了。」(628-629)

乎也不再是字，不再是静默被动的再现平台，不是堆砌修辞美文的华丽僵尸，而是在高压感性威力下不断变形曲扭的文字妖兽，汉字露出其最生猛激狂的变样<sup>33</sup>。

在《西夏》里，所有「变成」的原型之一，是「脱汉入胡」的意志。其述说了一切不断朝向残暴、非人、畜生、野蛮、噩梦、衰败与发臭等异者（*étranger*）状态的生命。这似乎已成为骆以军书写的主导主题。如果时间即伤害，而生命是瓦解的单向过程<sup>34</sup>，书写并不是为了「聊遣余生」，不是在时间中逐渐黯澹烛灭的消极退隐，更不是因为转身面向过往荣耀而在时间轴在线喑哑的彳亍倒走。作为「变成」的大写故事，《西夏》似乎欲证成一种在「时间之伤」中仍奋力迁移、逃逸与亡命的游牧书写，这是「近乎哲学层次的异乡感」。(376)而一切的「变形」只是生命伤痛的代价，「我被生下来是为了肉身化它」，而非反之<sup>35</sup>。「变形」的故事因而是最深邃沈痛的生命故事，而书写者纵身于一切时间错乱脱轨、运动曲扭断断，人变为兽、字蔓生毛发表发膻臭的无间地狱中，或许竟仅是为了「更精确地掌握那些坠落物的本质」(67)。

在故事入场前一切其实都已发生，对故事职人而言，真正多余的或许是故事本身。人变为兽，汉化为胡，文字窜生毛丛与妖异幻境横陈，这些「骆以军时刻」里令人瞠目结舌的强虚构，从规模骇人的附魔字阵中漫患而出，浸染淹没了叙述，在无有故事前就先有故事，因为故事已不劳文字集结才能给予，在风格化的书写结界下，每个单字都已变形妖化，成为一粒微故事-单子。

在「西夏旅馆」的结界里，一切故事正要发生却无有发生，生命中最巨大伤痛的崩折程序已从每颗单字内部启动却无有可见，这是一个跨越生、死边境的魔术

---

<sup>33</sup> 「元昊自创西夏文字，从此我们的世界，从国土疆域，上下四方，飞禽走兽、医药、历法、卜筮、兵书、佛经故事，全脱离了汉文字那光溜溜一直一杠的『真实』。我们进入毛发猎猎，日光下或月光下的每一件事物皆窜长出兽毛的世界。我们的文字长着令人发痒的体毛，它使得它所描述的世界全成了一个无法归类的世界：乐人歌舞，吹笛鸣鼓，哗笑报喜，鳏夫寡妇，牛羊马驼，飞禽走兽，男服女服，人伦身体，蛆虫草木，器皿时间...所有的一切，都成了风中摇摆，一根一根闪闪发光扎得眼睛发疼的毛发。」(628)

<sup>34</sup> 关于骆以军先前作品的时间性，请参考杨凯麟〈骆以军的第四人称单数书写 - (2/2)：时间制图学〉，「时间失格：时间中的被侮辱者与被伤害者」。

<sup>35</sup> 「他发现事情不仅仅是『一瞬间的疼痛』那么简单。事情弄颠倒过来了：并不是疼痛作为变形的代价，而是，变形作为疼痛的代价。」(375)引文来自 J. Bousquet，原句为「我的伤口先于我存在，我被生下来是为了肉身化它。」(cf. Deleuze and Guattari, 151)

时刻，是个人命运已转向确然败毁的揪心之点。在此风诡云谲，暴雨将至，但至此一切已无法回头<sup>36</sup>。

### 结论：意志与表像的（超现实）世界

身为当前中文世界最强悍原创的文学作者之一，骆以军以风格化的书写构建了丰盈且绝无仅有的虚构性，那些永远饱涨生机却总是断头截尾的故事碎片，夹带其已高压调校后精准生猛的微故事 - 单子，在《西夏》中彷如一场又一场的文字风暴般袭卷而至，文学的赌注被一股骇人的顽强意志所一再置换，在此说故事的人不满足于说故事，书写者不满足于修辞雕琢，因为对骆以军而言，文学首先是一幅枝繁叶茂、意像丰饶的生命风景，是文字的就地强度旅程。于是，故事被「故事滋生」的超级时空所取代，而语言则由逼近感性界限而自我故事化的文字所聚合。这个故事有字、字即故事的无限宇宙成为《西夏》的构成基底，似乎对骆以军而言，故事的最小单位不是字，而仍然是故事，是以小说结界施放强大幻术且内建微故事的字花。在一切读者展卷之前，这个特属于骆以军的文学装置便已在纸页上严阵以待。

然而，最终我们仍不免发问：什么是构成这个无穷故事镜像的大写故事？是「变成」之伤痛，一切上下颠倒、伦常逆乱，人变为兽，生命被轻易践踏坏毁。骆以军并未将这个「变成之伤痛」简单地再现于故事情节之中，不是用一个故事来换取表面的救赎与荣耀，而是残酷地将其代入一个永劫回归之中，一个故事啮咬着另一个，每则故事内部还有映射此「变成之伤痛」的微故事正万头攒动。「这就是我超过半世纪以来所受到痛苦的变貌。」（562）<sup>37</sup>

骆以军所代表的，是一整代台湾人顿挫、哀伤与孤独的文学存有。其不仅风格独具地被再现于驳杂喷涌的故事碎片中，最终且深蚀铭刻于每个中文字内里，成

---

<sup>36</sup> 「图尼克说，脱汉入胡者最大的不幸即在那越过边境的魔术时刻，不知怎么回事，原本、原本在阳光下一片闪闪发光的景物，和谐的秩序，所有以良善或爱为动机的作为，在越界的幽冥旷野，他们便感到自己如天人五哀、顶上三花沌浊无光，嘴中鼻孔像塞满水沟腐泥或癞蛤蟆蛆虫这些秽物而发出恶臭，他们还是像当初在汉人世界一般意气昂扬鲜衣怒冠地逞英雄当好汉，大块吃肉大口喝酒，说出像戏台老生一般悲怆动人的漂亮话儿，但是但是，不知怎么回事，街景中的一切建筑、围观的群众、车马华服、豪宴盛饌，一切的一切全变得像冥奠店里订做的纸人纸大厦纸奔驰纸液晶电视.....轻飘飘浮晃晃笑眯眯但阴惨邪气。」（230）

<sup>37</sup> 「那使我慢慢弄明白为何我无法安身立命于自己出生的那座岛。因为我总是用颠倒相反的方式在看周遭事物。」「我在找寻一个真正完全颠倒的世界。」（618）

为文学的真实积体与鲜活血肉。这是特属于中文的虚拟性，也是对当代文学最深情的致敬。在时间的「变成之伤痛」中，圣徒骆以军以意志创造了一座瑰丽、繁复且深邃动人，动员一切造假威力模铸结晶的字花所映射的超现实( hyperreality )世界。而仅在掩卷之余，我们才惊觉这个我们原以为是虚构与超现实的文学时空，其实就是我们自己，是我们最真实的生命，其以一种力量饱满的方式被再度唤醒，并折曲活转于宛如天启的文字之中。

文学至此，就是生命。

参考书目：

- 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. (《电影 II. 时间-影像》·黄建宏译·台北：远流·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. (《何谓哲学?》·林长杰译·台北：商务·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. (《词与物 - 人文科学考古学》·莫伟民译·上海：三联·2002)
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris : GF-Flammarion, 1990. (《人类理智新论》·陈修斋译·北京：商务·2006)
- \_\_\_\_\_. *Discours de métaphysique, suivi de « Monadologie »*, Paris : Gallimard, 1995. (《单子论》·收录于《神义论》·朱雁冰译·北京：三联·2007)
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu IV*, Paris : Gallimard, 1989. (《追忆似水年华》VII·徐和瑾与周国强译·台北：联经·1992)
- 骆以军·《我们自夜闇的酒馆离开》·台北：皇冠·1993。
- \_\_\_\_\_.《第三个舞者》·台北：联合文学·1999。
- \_\_\_\_\_.《西夏旅馆》·台北：印刻·2009。(简称《西夏》)
- 卡夫卡·〈在法的门前〉·《卡夫卡全集》1·石家庄：河北教育·2000·172-173。
- 加来道雄·《爱因斯坦的宇宙》·郭兆林译·台北：时报·2006。

杨凯麟·〈自我的去作品化：主体性与问题化场域的傅柯难题〉，《中山人文学报》，2004 春，18，29-48。

\_\_\_\_\_·〈骆以军的第三人称单数书写 - ( 2/2 ) : 时间制图学〉，《清华学报》，2005，新三十五卷第二期，299-326。

\_\_\_\_\_·〈骆以军的第三人称单数书写 - ( 1/2 ) : 空间考古学〉，《中外文学》，2006/01，第 34 卷第 9 期，283-304。

\_\_\_\_\_·〈硬蕊书写与国语异托邦 - 台湾文学的舞鹤难题〉，舞鹤作品研讨会，国立中山大学哲学研究所主办，2008/06/20。