

駱以軍的第四人稱單數書寫 (1/2)： 空間考古學¹

楊 凱 麟

摘 要

本文分析駱以軍作品中的空間性，其被以一種至為奇特的光影形式重構為各式夢境或事件場域。透過對駱以軍根莖式書寫的離析，本文試圖切入這個到目前為止由八部作品所錯綜盤構的複調空間之中，試著去呈顯由此書寫多樣性所曾呈顯的獨特動、靜、快、慢。

透過碎裂的故事、錯接的敘述、根莖式串連、迷宮般文字、皺褶中的光線，駱以軍最終迫出一種在某一光線政權下僅見的空間性，一種因特異的文字運動所促使可見的不可見空間。解讀駱以軍的小說，成為一門獨特的空間考古學，一種關於既存虛擬空間（台北，或故事場景，或二者根本是同一回事）的探究。

關鍵詞：空間，迷宮，虛構，游牧主義，根莖，考古學

* 本文 94 年 8 月 15 日收件；94 年 12 月 25 日審查通過。

¹ 本文為 93 學年國科會研究計畫「德勒茲的虛擬性哲學：皺褶、抽象之線或流變之地圖繪製」（93-2411-H-110-022-）研究成果之一。本文的續篇，關於駱以軍小說的「時間製圖學」已發表於《清華學報》，新三十五卷第二期，299-326。

Yi-Chun Ro's Fourth-Person Singular Writing (1/2): An Archeology of Space

Kailin Yang*

Abstract

This essay attempts to analyze the spatiality in Yi-Chun Lo's fiction which is reconstructed by a singular form of light into various planes of dreams or events. Through a close examination of Yi-Chun Lo's rhizomatic writing, this essay tries to go deep into this multi-tonic space which has been, so far, constructed by his eight novels. We hope to demonstrate what has been revealed by this multiplicity of writing: its singular dynamique, stasis, rapidness and slowness.

With fragmented storyline, misconnected narration, rhizomatic correlation, labyrinthine texture, light between folds, Yi-Chun Lo's writing compels finally the revelation of a spatiality which is visible only under a specific regime of light, or an invisible space becoming perceptible thanks to an exocentric verbal movement. Reading Yi-Chun Lo's fiction turns to be a particular archaeology of space, an inquiry into the virtual space: Taipei, fiction's setting, or maybe they are just the same thing.

Keywords: space, labyrinth, fiction, nomadism, rhizome, archeology

* Assistant Professor, Institute of Philosophy, National Sun Yat-Sen University.

一、書寫虛擬，虛擬書寫

我們生活在某種虛擬性 (virtualité) 中，這似乎不言而喻。² 儘管虛擬並不是新的概念，甚至算不上新鑄詞彙，現代科技卻賦予其新意：一種至今仍無法清楚述說，而我們卻早已縱浪其間的現實；其銘刻著屬於我們的現代性，卻也不斷由我們對其總是過於貧乏（或過於膨風）的想像中曲扭、褶皺、翻轉與逃逸。多樣性的狂潮已浸染著我們的日常生活，相互異質錯接或斷裂的「看」與「說」迤邐於繁雜的媒介平台上，並由它們所不斷激起滋生的無數變異與流變中的微力量串連成當代最眩麗的風景。如果電視、電玩、網路、八卦新聞及其各式朝生夕死的話題、時人、時尚、pub、餐飲……已匯聚組成生命中不可或缺的部份，什麼是足以代表這種存在模式的特異性 (singularité)？一種關於虛擬的書寫似乎已成為這個時代的迫切必要。然而僅只在不久前，我們卻偶爾仍聽到有人對此提出抨擊，似乎可以全然地否定當前最生機湧動的書寫嘗試（儘管令人印象深刻者如鳳毛麟角）。

那麼，究竟什麼是特屬於當代的虛擬性？它曾以何種可述形式被銘刻於書寫之中？反過來說，書寫（在它不斷自我逾越的邊界上）又曾展露何種虛擬性？到什麼程度書寫終於可以擺脫其枯索乏悶的經驗層次，躍入某種貼近當前語言存有 (être du langage) 的虛擬平面，其一方面標誌當代，另一方面則逼顯某種總是潛藏而隱晦、光影幽微的不可述性 (inénonçabilité)？似乎沒有一個時代曾使書寫與虛擬取得如此迫近的親緣性，其即使如傅柯所曾指出的，書寫即虛構 (fiction)，似乎仍不足以述說當前文學的特異性，因為虛構這個詞似乎仍隱寓某種「真理遊戲」的進行，仍太執念真假、主從或對錯，即使規則已不再是唯一的。然而，虛擬則完全是另一回事。

確切地說，虛擬是什麼或許並不真是我們感興趣的。因為只要稍加審時度勢，便會發現在當前生命型態下，一切定義與預設都已預先失去其所需面對的虛擬性。換言之，虛擬是什麼並不重要，因為它將總是一再逸出這個什麼。重點在於質問「誰？」、「如何？」、「何處？」與「何時？」，而非「什麼？」。虛擬不是什麼，因為它在流變之中。換言之，每次都必需以一種面對事件的方式面對諸虛擬的可能樣態，流變的書寫在此取代本質的語言，且一再致使既有的規範、法則及類型

² 接起電話，你便已進入一個虛擬空間。這是維希留 (Paul Virilio) 為當代虛擬時空的簡易可進入性所舉的例子 ("L'image virtuelle mentale et instrumentale" 35-39)。當然，網路、電視、電影、電玩、電腦……無一不連結到一種普魯斯特所謂的「真實 (réels) 而不現實 (actuels)」，理想 (idéaux) 而不抽象」的虛擬性 (TR2, III, 873)。本文並無意從事一種，從哲學史觀點而言，始自中世紀的虛擬概念考古學，而是一門關於虛擬性的當下「現在記憶 (術)」 (mémoire du présent)。

在其面前顫抖。職是，虛擬並無一般性，它只閃現於各自殊異的個案中，我們從無法預示何謂虛擬，但卻總是能由駁雜眾多的文本中辨識其特異性。搜尋而非定義，震驚而不慣習，這正是虛擬非比尋常之處。從這個觀點而言，駱以軍的作品展現了其不容忽視的重要性。從《紅字團》（1993）起，駱以軍從不止息地搏弄敘述語言（正款款鬆開皺褶的各式字團？），而一再脫軌的時間與無窮變態的空間則總是交匯揉搓成其故事演義的碎形（fractal）平台，其中，一種涉及差異與重複的多重文字操作逐漸收攏聚焦成其作品中至為特異的「我」，並再離散裂解成「（我）妻」、「（我）夢」、「（我）狗」、「（我）父」、「（我）母」、「（我）姐」、「（我）哥」、「（我）人渣朋友」……；然而弔詭的是，這個同時既匯聚又渙散的力量集中點（「我」）卻已不再是（或不只是）單純的我，而是由數量龐大的各種異質經驗、新聞事件、電視娛樂節目、電玩、傳聞、耳語、回憶、夢境、書信、閱讀……所怪異織構而成的虛擬連續體（continuum），一種實際上既非我亦非你或他的「第四人稱」，法國思想家布朗修（Maurice Blanchot）所謂的「喃喃」（murmure）。而其具有一種因虛構或虛擬而愈見其真實，或反之，的獨特效果。這或許是銘刻於駱以軍世代的書寫特異性，同時亦是駱以軍作為台灣當前最具原創性作家之一的最主要手勢。

虛擬如何被書寫，或不如說，書寫如何具有一種虛擬性，這似乎正是駱以軍作品中所提出（且一再提出）的問／難題，儘管實際上他並不常使用這個詞彙。³ 本文將分析駱以軍作品中所特異形構的書寫虛擬性（virtualité）。一方面，這是一種空間考古學（archéologie de l'espace），主要涉及台北（特別是記憶中的台北）各種事件空間（由新聞、八卦、怪異經驗……所複合而成的多樣性團塊）的反覆描述，並在描述中一再錯位變奏，直到一切漫漶浸染，不知所終；另一方面，涉及的是時間的製圖學（cartographie du temps），童年、少年、青年及中年的「看」與「說」交織成書寫平面上彼此相互褶皺、曲扭、凹陷、攫取、影響與被影響終至無法切割的過去層（nappe de passé）。對駱以軍而言，書寫因而成為一種由空間記憶與時間疊層所複雜交錯的時一空團塊。然而，在由駱以軍這個名字所註記的時空團塊中，除了各式滑動失序、怪奇脫軌的事件（八卦）之外，更由一種獨特的「夢的解析」所銘刻；一種屢屢強化其書寫虛擬性的「夢幻—影像」（image-rêve）從《妻夢狗》

³ 「我虛擬了一些實際上並不存在的讀者……」，〈字團張開之後〉（紅 23）。「我竟然變成了自己虛擬出來的角色所寫的一篇小說之中極盡嘲弄的角色」（紅 60）。「那些虛擬的，在另一個不存在的世界進行的創意企劃案，還真是精采得讓人捨不得哪」（舞 302）。「我們就那樣毫無懷疑地生活在那座虛擬之城裡」（月 52）。

（1998）起便一再被織入敘述之中，以致最終成為現實的構成部份，或不如說是夢幻與現實從此不再可區辨。在此，誠如上面所指出的，小說中說話的「我」其實已不是任何一個人，既不是駱以軍本人也不是小說虛構的敘述者，而是「它」，是法文裡的 *on*（「人們」或駱以軍的「我們」）。「它」透過各式雜交交雜的訊息與集體記憶述說著一種非人稱（或第四人稱）的話語；而「我」不再是我，是由事件（八卦）空間與時間（記憶）疊層所共構的「他者」。

由妻、夢、狗及各式的八卦虛構，駱以軍寫出了笑忘書的反面，其或許最終指向了複數的死亡，但也正是在這個最終且一再被複述的場景中，現實與虛構透過書寫取得一種怪異的親緣性，一種由第四人稱（「我是他者」）所述說的虛擬現實性，一種屬於駱以軍世代的事件——大寫存有（Être-événement）⁴。

二、空間考古學

由「駱以軍」這個專有名詞所標誌的當代華語書寫究竟意味什麼？或，可以意味什麼？銘刻這個名字的著作曾經遍顯何種語言的新意及可感性？它們容許，或不如說創造，何種令人印象深刻的小說式概念性人物的誕生？怎樣的生命樣態因通過其書寫而被促使可見，或可述？如果書寫終究不過是生命在語言的通過，駱以軍讓我們見識何種驚心動魄的時間與空間形式，而其人物竟得以俯仰跌宕、縱浪其中？

對於任何一位企圖評論駱以軍小說的研究者而言，上述問題似乎並不難答覆，因為小說家自己已經極精準地以小說（而非理論）筆法將其書寫的特異性點明開來；這之中似乎沒有秘密，也不需要秘密，因為一切寫作的秘密、炫技與理論陳套不是一開始便飽受調侃，便是稍後被警覺的作者戳破與攤開；一切總是那麼澄明、洞悉，但這個澄明本身卻又正是作品最大的秘密。然而，往往令研究者冷汗直流的是，在作者自己點破機關所在之後，小說卻絕不因此豁然開朗，反而更褶皺凹陷，成為一個自我曲折卻完滿、澄明卻迷宮深重、自我指涉卻不斷外翻的莫比斯環。評論駱以軍小說似乎已注定是一場贏面不多的賭局：如何發現或指認此繁複迷宮中作者自己亦不曾發現的某些角落、甬道與迴圈，儘管機會極其渺茫，儘管作者自己早

⁴法文書寫與英文相似，常以字首大寫強調某一特定詞彙的抽象或概念用法，並藉此區辨其一般性意義。由於漢語缺乏類似表達或符號，故凡引文或概念逢此用法時將以縮小的大寫作為前置詞，以標記其為字首大寫的獨特表達。字首大寫或小寫的意涵可以涉及當代哲學中關於差異與同一最深遂的辯證，其一方面似乎需要在逐譯過程中採取更謹慎與清楚的區辨，另一方面關於大寫與小寫、同一與差異間的哲學賭注也尚待吾人進一步深究。當然，在詞彙前加註大寫之法乃權宜之計，期望未來能有更佳解決方式。

已窮一切力量指出所有的密道與捷徑？如何在迷宮（或迷宮的迷宮）中再掘出另一座迷宮，讓閱讀此評讀的讀者（即使是作者本人）也坎陷其中？這便是本文最大的賭注。

然而必須強調的是，這並不意味駱以軍企圖以小說跨寫理論（如朱天文的《荒人手記》），或反之（如張大春的《偽知識》），因為後者往往不是真的不夠假，就是假的不夠真，或兩者皆是，總之，都還身陷真理遊戲的囚籠之中。⁵ 然而對駱以軍而言，卻有比洞徹真假或操作真偽因子更重要的賭注，其使得真理問題（不管是真真理或偽真理）成為次要的問題。簡言之，駱以軍使我們見識到虛構原來早已是基本盤，是一切語言得以被述說的原生平面，去深究或賣弄真實與虛構的關係或切分似乎已是多餘，因為「除了虛構，什麼都未書寫」，因為不管假的如何逼真，或真的如何造偽，都還囿於一種真假決疑的古典譫妄之中，而駱以軍的小說則早已遠離這裡，專注於一種由當代時間性與空間性所特異交織的神秘可感性之中。

去指出小說即虛構恐怕已遠遠不足以說明我們所面對的當代創作，因為虛構已成為寫作的零度，它並不是書寫的終點，相反的，書寫由此展開，成為可能。而正是在這塊由虛構出發的語言平面上，虛擬得以成為一種具有稀少性的時空效果。那麼，或許我們應該質問的是，駱以軍小說中使得何種特異的空間與時間得以虛擬成形？無疑地，其小說中調度頻繁且不加避諱的召喚各式時間詞彙、隱喻及換喻，不理解駱以軍（透過其所謂的「時間地圖」〔我 70〕）所形構的時間性，似乎便不能說已認識其所曾給予書寫的嶄新性；同樣的，空間被以一種至為奇特的光影形式重構為各式夢境或事件場域，也具有不容小覷的重要性。本文底下將首先從駱以軍的根莖式書寫切入這個到目前為止由八部作品所錯綜盤構的複調空間之中，試著去離析由此書寫多樣性所曾呈顯的獨特動、靜、快、慢。

1. 根莖式書寫，或故事的游牧主義

從作品成書的編排溯源而上，收錄在第一部作品《紅字團》的第一、二篇（〈紅字團〉及〈字團張開之後〉）似乎不無巧合地已為未來的書寫作了令人駭異的精簡摘要。駱以軍八部作品中反覆懸念，並總是在反覆中一再差異變奏直至某種錯綜魔幻的技法、主題與趣味，就某種程度而言，在其最初發表的二部短篇中便已安然就

⁵ 關於張大春的真理症狀，黃錦樹在〈謊言的技術與真理的技藝——書寫張大春之書寫〉有極精采的批評。參閱《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，205-39。簡言之，張大春的問題不在於他使現實過度的虛構化，相反的，問題在於他其實還虛構的不夠徹底。收錄在同書中的〈神姬之舞：後四十回？（後）現代啟示錄？——論朱天文〉則對朱天文承襲自胡蘭成的，「在表徵上是高度文人化的，但其實也是非常中產階級、非常『雅痞』也非常『士大夫』的，一種城市（或都會）小知識分子的文化品味哲學」，有精準的描述，161-204，特別是 163-64。

座。然而這絕不意味駱以軍在其自身的書寫中毫無進展，相反的，八部作品彷彿如正是一場到目前為止的苦修歷練；一種文字上至為特異的工夫論（ascétisme）貫穿這些作品，以致我們竟要錯覺為「駱以軍」這個名字僅為某種特異的書寫感受性而標誌、存在。一輩子可以只為完成一部虛擬的偉大作品，這在當前台灣文壇上似乎僅有舞鶴堪可比擬。在〈字團張開之後〉駱寫道：

出現在「可能沒有我」這張相片中的 G 君和 K 君，卻絕非「無關的涉入」。他們是那篇小說的角色。在那篇小說之前，就我的記憶而言，是彼此不認識的，卻在小說之中被我強扭剪貼於同一時空。而他們又在之後，分別成為那篇小說的可能讀者和那張謎一般的照片的線索提供者。他們在不自覺中涉入了那篇小說（或那張照片），卻又在之後各自獨立（真實）的時空流動過程裡，瓦解了小說（或相片）瞬間凝住的時空規則，強迫那篇小說（或相片）朝向更多不受束縛無法預期的情節，繼續激發跳躍，任意輻射。（紅 27）

在這段引文中，剛展開寫作生涯的作者無疑地已預視了某種（甚至他本人當時也還不清楚的）書寫原型，其彷彿揭露一處秘境般作了極簡但卻不掩興奮的宣示；當然，比起稍後如繁花湧現，將上述簡單技法無窮倍增加乘的巴洛克敘述結構而言，此處所揭示的不過是最初具雛形的起手勢，一個或可以標記駱以軍風格的基本單元。首先，線性時間被離散分裂的情節所摧毀，但這麼說並不足以形容駱以軍小說的新意，因為被破壞的歷時性並不因此成為一種靜態時間或時間殘餘，它們先是凍結停格成某一怪異的、淫猥的、錯愕的、突梯的或犬儒的事件場景，其中，總是光影綽約、飽含感情呈顯某些浮凸如鐫刻的細節。一切戛然中斷於此，毫無理由的將某一情節斷頭去尾，彷彿先前所有的書寫僅只為了運鏡到此一被凝結的偶然畫面（相片）上，歷時性時間頓挫於此，空間因失去時間的向度而自我封閉，成為一種同時既寓含歷史宿命又橫遭事件斲傷的單一觀看窗口，一顆足以昭示宇宙某一觀點的萊布尼茲式單子（monade）。但弔詭的是，被定格膠黏於此斲傷空間的卻僅是所有在場的角色組合，或不如說得更正確一點，所有在場的角色（我、我爸、我哥、我姐、我媽、我人渣朋友、狗子小花、馬達……）似乎僅是為了前來匯聚成某種特異的感受形式而被招喚，他們在場、就位並被凍結定格，某種由駱氏所註記的悲劇、鬧劇或荒謬劇因而確立；然而當他們不以此組合出場時，屬於另一空間的時間系列便又發散而出，其可能再與先前的時間系列交匯收斂，共構成一個蛛網綿密但卻絕

非單一線性的時間巢城；或者就此無窮發散而去，勾連另一道系列，進入另一全新開展的故事之中。小說的進行如同竄走於各式不同的時間流湧與系列之中，這些時間系列串流著各自迥異的空間，各有不同的動靜快慢；有的小說空間因此被封閉了，各個角色定格成呈顯某種特異感受性的蠟像館；有的空間因稍後（另一部作品！）闖入的時間流而重新被打開了，人物彷彿舒了口氣般在另一時空重拾中斷的動作；更有的空間彷彿被按下了 **replay** 按鈕重新來過，以同樣或差異的材料重塑另一種截然的意義。

相較於由線性時間所構築的樹狀古典圖式（由樹根支撐樹幹，進而開出枝繁葉茂的敘述圖譜），駱以軍所從事的毋寧是一種根莖式（**rhizome**）書寫。其中，被更動的不僅是一種對時間的觀點，而且涉及了空間的獨特狀態。駱以軍的小說便是一團糾結的根莖，有多重的敘述入口，與種種透過書寫（及再書寫）所萌生的地下條莖千絲萬縷地交錯串接著，每一個連結點（某個事件、某個被凝固的空間、某人或某狗的死亡、某夢境……）都「朝向更多不受束縛無法預期的情節，繼續激發跳躍，任意輻射」。毫無疑問地，這是一種指向流變的書寫，每次對這塊龐大根莖的添補（新書的發表，每週一回的專欄，報章偶見的短評……）都是對這具書寫機器的重置，一次重新投入此特異時間與空間的實驗。在此，沒有永恒的意義，只有不斷竄走錯位的書寫意志；沒有僵斃硬化的意識型態，只有一再被重來的敘述實驗；沒有中心化的時空座標，只有不斷散射裂解的多重系列時間與根莖式節點。「也許從前我在課堂上學的那些小說理論都是對的：故事總是去頭去尾，總是將意義稀釋篩漏，任何想去探究故事後面的糾葛細節，終屬徒然……」（我 175）故事的後面並不隱寓真相也不具真理，而只是另一組故事；一個故事猝然中斷，也只因另一故事已迫不及待前來與此書寫機器組合成另一實驗場域，另一糾結的根莖。但這並不只是《一千零一夜》或《十日談》的駱氏現代版本，因為「說故事」並不是此書寫機器的主要目的，其甚至也不僅是某種具有後設意涵的「說『說故事』的故事」，駱以軍所真正廁身的恐怕更是分裂於「故事的災難」（遣 269）與「故事枯竭症」（舞 14）兩極的中間迷幻地帶。一方面是幾近變態的「戀故事癖」，另一方面則慘然於其故事的「大腸躁鬱症」（我 159），又或者兩者其實很可以是同一回事。然而正是翻飛於這兩極間的特異姿態，一種我們底下將進一步細部分析的敘述形式，駱以軍留下了他至為風格化的簽名，以故事，其永恒的斷裂、缺席、變形、矯飾、重複、串接、誤植、涵射……，作為道場，開展其個人的苦修，複數故事的碎形幾何。

《第三個舞者》或許正是這種「故事的吸血主義（**vampirisme**）」最露骨的一

次展現。⁶ 在本書一開場那個小酒女從樓梯上跌落，令人印象深刻的場景之後，駱寫道：「這似乎是一個充滿了故事中的故事，一個故事匣子接著另一個故事匣子掀起它們蓋子的第一個動作，一個充滿聲響和視覺動線的開場。想想看，一個女人從樓梯上跌了下來。有多少故事從她的身上被散落跌出。她翻著滾，哀聲連連。描述的字句根本追不上她墜落的速度。最後她跌坐在聽故事的我們面前，嫣然一笑，天真中夾雜著狡猾，然後她說：『你來了啊？』」（舞 10）故事、故事、故事，以超乎描述字句的速度撲天蓋地而來，但往往卻又斷頭截尾，鬚髮不全地暴走晃形，駱以軍是率領群魔的素食德古拉（*Dracula*），而其噬吮的眾多故事似乎僅在以一種「錯中錯」，一種德勒茲所謂的「造偽威力」（*puissance du faux*）下，噴吐其最誘人的妖邪魅力。這是一座以故事（即使篇幅極短，甚至總是去頭斷尾）作為最小單位的文字迷宮，每一故事的講述或複述在某種程度上都擴延或倍增此迷宮一根莖的繁複度。駱以軍無疑是巴洛克式的，即使是出版於連續四部長篇小說之後的《我們》，在其專欄形式的限制下，似乎也未能緩解其愈形虛擬造偽的駭人威力。在此書的〈代序〉裡，駱再度招喚其夢境，在這篇以「我曾做過一個這樣的夢……」作為起手勢，筆法精準，滿溢魔性的短文裡，我們又讀到築構這座迷宮一根莖的基本法則：「那些纏結的，無法挽回的，人事上的糾葛和傷害，有的尚未發生，有的以一種讓我默然以對的簡單形式重新組合」（我 9）。然而，這卻絕不是每次都歸零的從頭來過，因為每一次重新組合都疊印在先前的組合上，成為敘述疊層，一座愈形鉅大的故事塚。已被說出的故事總是以一種不在場的方式在場，成為不存在的殘影，存在的幽靈，簡言之，純粹記憶本身。

這是一個「四處亂搭，許多片子同時在拍攝的片場」（我 11），駱以軍的角色們（「我」及由我所輻射而成的人物系譜）總是趕場串戲，奔赴一場又一場的生命景觀與事件定格；而時間是一座小徑分叉的花園，錯綜交織，如蛛網糾結、如髮絲纏繞，偶一閃神「有時或會穿錯制服，或許慢慢忘了不同故事間的時差換算」（我 11）。這些駱以軍筆下角色雜沓錯亂的片場、場景、迴廊、房間、框格、景觀、暗室、夢境……，總在其時間巢城某一細如蛛絲的牽連中款款擺動，我們不太確定這些纏繞禁亂的絲線網縷將伊於胡底；去爬梳、治理此一書寫機器的離散根莖糾結是徒然的，因為究極而言，根莖式書寫的目的之一便是意圖（透過總是一再歧出、變形、褶皺的蒙太奇）內爆一切的能指及法則；這已不單是能指鏈與所指鏈的各自滑動與易位，而是空間系列在分子層次上的斷裂與再連結，各式景觀的 *cut-up* 與 *cut-down*，一座受 William Burroughs 賜福的精神分裂機器。沒有既定的法則，只有

⁶ 「一捏、一吐，肚子裡的一坨故事就像攤血那樣擠出來」（我 162）。

從不斷剪黏拼貼的實驗所綻放的脫軌故事。古典時代橫跨時間之河的偉大生命從此被一種總是離散、跳躍、系列串走的網絡空間所取代，時間的同一性巨觀中軸退位給瑣碎微觀的空間根莖。⁷ 而正是在此，駱以軍的作品以其獨特的方式貼緊了當代的存有模式。

舉個例子。在《遣悲懷》第六書及第七書之間，駱以軍插入一節〈發光的房間〉，其開始於重述《月球姓氏》裡令人駭異竊笑的裸體「家庭劇場」。⁸（1）先是遠景白描，「我清楚記得那個房間」，一種由強光所聚攏的駱式人工造景立即被揭開，這是一個白色的夢幻「封閉空間」。接著近景掃過父親、母親與女兒，再拉近聚焦於母親的胴體，最後，特寫她被熱油燎焦的陰毛；再特寫被敘述者電話辱罵的父親；畫面轉回敘述者置身的、早已曲終人散的樓梯間，似乎在一個 180 度的反向鏡頭後生命光景便已耗竭，而「在那樣的光源之中，所有身體之間的關係僅僅只是一次構圖」（遣 176）。（2）這 5 頁的離奇敘述突兀地被一則《中國時報》的殺夫新聞所中斷，敘述者「我」以不下於讀者的詫異與困惑開始抄錄並評論此新聞（八卦？），（3）二頁之後在同樣的錯愕中，一個關於開鎖、鎖匠、開車到便利超商買尺並車禍的故事從新起頭。彷彿僅只幾頁前無比認真且滿溢感情描述的裸體「家庭劇場」完全不重要了，敘述者並且強調，在這壞鎖前重複轉動鑰匙的動作是「我唯一想描述的畫面」。（4）然而，下一行卻又令人愕然地另起爐灶，開始於「我的妻子消失之後的那半年間」（遣 182），「我」的妻子毫無說明地「消失」了，於是啟動底下三頁的另一故事碎片，「我」與岳父、岳母的關係描寫；（5）接者跳接與某一年輕女孩的會面，對話中回返開場的「裸體劇場」，（6）並透過對女孩的性幻想聯結到某淫邪的、「同學會之狼」故事碎片；（7）二頁之後，「我向女孩要了她的生辰命盤」，於是暴長植入六頁的淫猥相書；（8）接著是「我」妻四歲時被父親關入壁櫥的魔幻場景，二頁後切入妻第一次懷孕、流產、其逆推的性交場景、妻性交前的夢境，「我」與妻一起回娘家休養，與妻的小妹、大嫂、父親的相處；（9）最後，仍是毫無跡象可循的，在長達六頁、關於妻的娘家的描述後，關於「裸體劇場」的碎片再度逕自插入，「我」記起多年前在街上錯愕地偶遇「裸體劇場」

⁷ 「我們處在一種時刻裡，世界在此展現為，我認為，較不像是發展穿越於時間中的偉大生命，而較像是再連結諸點且交織其糾結的網絡」（Foucault, “Des espaces autres” 752）。

⁸ 敘述者分別在《月球姓氏》（132-34）與《遣悲懷》（173-77, 186, 202-07）述說其高中時與一群同學們從樓梯間隔街窺視的某一場景，一組由全裸成員（父親、母親、女兒、小兒子）所組成的神聖家庭，其彷彿又是一齣鑄以駱氏淫猥商標的蚊子電影院。當然，本文中使用了「重述」這個動詞恐怕並不適切，無法說明這個重複場景所涵攝的複雜意義，關於此點，將留待論及時間的段落中進一步發展，因為那已是另一個問題了。

裡的姐姐，「我」的高中回憶被召喚而至，由「特定光源」所打光突顯的裸體劇場所給予的獨特造景被重複提取，但同時也被嵌入更新的意涵及觀看面向（不同的近景、特寫及剪接，不同的光度、調焦與色澤）；「我」滿溢感情地描述了當年所看到的、關於家庭劇場的最後一景，也是整幅駱以軍的裸體浮世繪最後一塊造像：光著身子，以其孱幼軀體接踢毽子的小兒子，及「他那團尚完全沒長毛的男孩小卵囊，像塊贅肉那樣一左一右搖晃飛揚」的近景特寫（遣 207）。

整篇〈發光的房間〉跨越了至少九大段極異質參差的故事空間（35 頁！），最後凝縮定格在一團遽烈搖晃且投以強光的小男孩卵囊上。這是駱以軍版本的《說不完的故事》。在《第三個舞者》中，他這麼寫道：「總是這樣另開了另外一個故事的頭，記憶的線索仍在摸索，但之前暫停的故事急急搶回延續下去的空間。嘴的開閤和聆聽。總是這樣悄無蹤跡地滑溜擦擠著故事的偷渡和撲殺。一個故事是另一個故事的病毒，它們總在伺機蠢動，找尋可以借搭攀掛的空隙。只要一個正在陳述中的故事，出現了情節的渙散或是說故事人被突然打斷（他常常被闖進來的小弟或小妹要求在通告或企劃案上簽名），其他的好多故事的線頭就蜂擁而上，想把原先正在述的那個故事，當作這個新故事的橋段或引子，像攻城門的攀牆索那樣一條一條甩著四爪鉤釘飛掛上來」（舞 264）。一種故事的人海戰術，故事的病毒，像傳染病般流竄且互相侵奪，沒有一個故事可以被簡單說完。總是在無窮故事的相互攫取、攻略及影響下呈顯巴洛克書寫的極限。在此，每個故事碎片化身為一個個光影明滅的事件場景，走馬燈般隨機閃現任意消逝；在駱以軍小說中質問「然後呢？」似乎是枉然的，因為故事說不完的真正原因永遠不是故事太長了，即便是大河小說也有說完的一日。粗略來說，或許可有兩種說不完的故事：第一種是我們較熟悉的，敘述者將故事置入迴圈之中，在其結束中隱含其開始，小說的頭尾（或過去與現在）因書寫的威力而凹褶相抵，循環在小說的終點被啟動。如普魯斯特的《追憶逝水年華》，或波赫士在〈吉訶德的部分魔術〉曾提到的，出於湊足一千零一篇數的需要，謄寫員在第六百零二夜重返第一夜而成為「周而復始、沒完沒了」的《一千零一夜》（波赫士，II，50-53），或更直接地，駱以軍其實早在出道之初便老實不客氣地引進於〈字團張開之後〉的結尾，彷彿其已如當代小說作者的基本式，一張進入虛擬世界的簡易通行證。⁹ 故事說不完的另一種可能其實更簡單，不過是單純的沒有結局。但一個單一的沒有結局的故事仍自成（開放式）結局，故事在此仍然是被講完

⁹ 〈字團張開之後〉的結尾重複了三頁前的文字敘述，後者則是小說中另一人物 K 的小說，敘述因而在最後三頁被置入一個怪異的迴圈中開始循環。駱以軍藉 K 的口吻解釋道：「這篇小說的主角是一個小說家，被他由自己分裂出去的角色反滲透寫進小說的一個故事。懂了吧？」（紅 62）。

了；只有當故事總是被另一故事所攔截、感染、侵犯、跨越或撲殺，後者隨即再橫遭其他故事暴走、衝突，如是反覆……。這是卡爾維諾在《如果在冬夜，一個旅人》中，法度嚴謹所從事的敘述實驗；又或者更狂暴錯亂的，便是我們在〈發光的房間〉或駱以軍其他作品裡所見識的，一種故事的生機論（vitalisme），故事與故事之間如恐龍般相互撕咬搏命的侏儸紀公園。這是故事的恐怖主義，是對一切首尾完整與一致性要求（戲劇三一律）的全面爆破。不是故事的結局無結局，而是故事的結局永遠是另一故事的開啟或異質入侵（《第三個舞者》開宗明義所指出的，一個接一個不斷被掀開的「故事匣子」）。故事還未講完，然後呢？是另一個故事；然後呢？又另一個故事；然後呢？……T. S. 艾略特（T. S. Eliot）式的，「在我的結束是我的開始」。

作為一個小說家，駱以軍在形式上無比弔詭地貼近某種純粹賭徒。真正的賭徒不是那些想要永遠賭贏的人，不是想出老千詐賭設局之人，而是能充分享受賭的不確定性與偶然性，並企圖停駐或持續此狀態者。同樣的，駱以軍讓我們見識到某種小說作者的純粹性，其比較不是**說完**一個故事，而僅是想停駐於無止盡**說**故事的形式或狀態之中，一種僅關乎說故事運動本身的簡單歡愉，即使故事本身因不斷湧出的其他故事而總是殘缺破相，即使敘述的時間性因而漫漶裂解，如墜迷霧之中，亦在所不惜。

然而，故事未完，故事被另一故事闖入，又被第三個故事攔腰截斷，接著再感染第四、滲透第五……。什麼然後？不是已經有一個故事前來就位了嗎！複數故事的無窮系列成就了一種景觀式小說，重點不在於某故事的結局是什麼，而較是作者接著又將切入（cut-up 或 cut-down）什麼特異場景，又調度什麼場面。去窮究那許多故事的結局到底為何並不具意義，因為斷尾的故事並不指向一個因被其他故事插入，或因敘述猝然中斷而遮蔽或藏匿的**真正**結局，所有的故事就是而且僅是作品所曾呈現的那樣，即使其在形式上斷頭截尾，內容千瘡百孔，但其中並不再有所謂「失落的環節」，而一切僅只是一件拼綴中的故事百納衣（patchwork），不存在預設的完滿整體，而只有已被說出且錯亂組合的故事一根莖，其中，每一新的故事碎片都將再度改變此組合的色澤外貌。

如是，我們一逕地訝異於其故事碎裂的形式，也終於見識諸斷片的脫軌組合可以豐饒魔幻到何種境界。然而，故事裂解離散並不意味其便因此神形渙散、粗陋俗爛，相反的，每一被摭拾補綴而上的斷片都是一塊「強度區塊」（zone d'intensité），都各自散發著特異的絢爛光影，有著差異與不凡的動靜快慢。

2. 城市之光

這是一種徹底的小說生機論，四處攀爬竄生的異質故事如同敘述者花園裡發狂生長的植物，「它們噴湧地冒長著繁茂的枝葉」（遣 52）。在進一步分析這些故事（即使僅是故事的碎片）所駢體附生的繁複布置之前，或許應該先試著探究駱以軍所謂的「故事」究竟是怎麼一回事？確切地說，一個故事（即使或特別是其被斷頭截尾）究竟指向何種獨特的時一空聚合？其可以連結或逼顯什麼運動（場景的調度，人物的走位、快慢動作或定格，情節的衝突及引爆……）？必須投以何種光度、色澤與氣氛？到什麼程度故事必須繼續下去，而又在哪一偶然、斷裂的點戛然而止？作為小說標本或故事蠟像，由作者所截取、操弄且不斷積累膨脹的情節碎片，最終所共同呈顯的將是何種系譜駁雜的「故事博物學」？

一段故事首先是涉及某一事件的時空團塊，是事件 = x ；或者更精切地說，是「事情發生的時刻」（遠 19），是「必然就在那時一切都決定了」的關鍵瞬間（紅 129），也是「一個乃至許多個災難的開端」（舞 243）、「暗喻式的災難場景」（我 198），或一生都必須「反覆咀嚼那羞恥的一幕」（紅 55）……。是這樣如此重要與生死決斷（或誤斷）的「真理時刻」（*moment de vérité*）。於是，一切的場景調度、光影控管、人物走位都是為了儘可能重返或創造此一原始場景；我們遂也可以理解，故事的斷頭截尾因此是不得不然，因為重點或許從來就不是講完一個故事，而是關鍵或精采畫面的重播。其或許是一段記憶、一場夢境、一番八卦或一次意外，總之，「暗影中曝光湧出的片段」（月 34），一塊駱以軍稱為故事的強度區塊。

於是，先是 **cut-up**，然後 **zooming**，一切都僅是為了重返一幅過去與虛擬的畫面。其可以是《月球姓氏》裡一整團菜鳥充員兵在某個夏日午后被集體帶往的「強光和寂靜無聲的山丘」（月 211-15）；是《遣悲懷》裡鎖匠孤自一人在暗夜深處「咔嚓咔嚓地轉動著鑰匙」的那個「我唯一想描述的畫面」（遣 182）。是《遠方》裡父親「全身赤裸濕淋淋，怒吼一聲倒下」，「大敘事被按下停止鍵」的死亡風景（遠 66）。故事首先是一幅影像，或圍繞影像（及其缺席）所構築的文字工事。駱以軍的書寫無疑地一直是聲光影像式的，而且愈來愈光影繚繞聲響懾人，即使文字中出現的場景靜闐空無。故事是一座由文字聲、光所砌築的人工造景，這似乎在《遠方》已臻化境。在這部以父親死亡事件為軸的故事布置中，駱以軍在前三章極露骨地另寫了一部影、音（或聲、光）的《感性教育》（其當然不會是福婁拜式的，更不是什么蒙特梭利）。如同開啟本書的第一個標題，故事是一道「陷落的光」，一道總是被文字機巧所封印於某一人造空間的光影明滅，蜂窩狀一格格寫以人物及事件的光明燈。

首先必然會注意到的，是光，各式各樣的異質光照（強弱）、光影（明暗）、

光源（順逆）、光度（高低）、光澤（清濁）、色溫（冷熱）、光量（厚薄）、光感（柔硬）……成為文字所直接面對操弄的材料。駱以軍從不節省一切可以用來調控及設定其畫面光度的語彙，他首先是語言的燈光師，然後才是說故事的人。在故事被截斷（燈光驟暗）之前，往往先是由一堵光牆或光幕所包覆的封閉空間，像是一塊發光的獨立燈箱（故事匣子），一只虛擬的電視盒子。然而，為什麼光如此重要？其甚至遠重要於故事的前後脈絡，或事件本身的因果緣由？正如本文一開始所指出的，駱以軍一邊專注地調控被引入其故事裡的光源，一邊則不忘了自己挑明其必要性：「是啊。因為是那樣封閉而無從表達，所以被記下的常不是事件本身，而是事情發生當時，一些過度明亮的光照，一些默片般人們張合的嘴，或是環景三百六十度拍攝的，詭異又妖魅的，每一處靜物之細節。日後總是反覆播放、嚙咬著你的悔憾與驚懼」（遠 18）。因與生命中某個決定性事件發生關連，這一整片因過度明亮而顯得妖魅的光照竟侵奪事件本身，反客為主地成為記憶強迫性重返與重播的映像，成為偏執的光，或光的偏執。在此並不涉及神秘主義，也沒降臨超越性意涵，更沒有任何啟蒙的影射，相反的，（各式各樣的）光被還原到其物質層面，在「那個瞬間」，光滾滾流瀉而至，淘洗每一處靜物之細節，「像用狙擊槍的瞄準鏡照看一般」（遣 206）。小說成為一種光的唯物主義，小說家站立在「光源與驟黑的邊界」（遠 83）向我們遙指光的所在。

費里尼在《虛構的筆記本》中也談到光對他的重要性：「燈光就是意識、感情、顏色、調子、深度、氛圍、故事。燈光製造奇蹟、增添、抹去、刪減、完美、模糊、勾勒、影射、使幻象、夢境變得可信、可接受，並反過來可以啟發、淨化、激動，給最乏味、日常的生活加上幻想」（費里尼 172）。簡言之，光線並不只是單純地攸關明暗，也不只連繫到眼睛的簡單觀看或被看，其涉及的，對費里尼或對駱以軍都一樣，是某種嶄新且原創的「可視性」（visibilité），在光線的明滅亮暗中透過影像所給予的是一整套特異的「光線政權」（régime de la lumière），或費里尼在他書中所謂的「燈光工程」（費里尼 172）。這裡存在著一種光線的巴洛克，或者不如說，巴洛克不就是對某種新光線政權的引入？這是一塊由特異光線所切割而成的光立方體，在駱以軍小說中往往化身為某個「特定光源的封閉房間」（遣 205），某幅「被強光驟襲的白日街景」（我 106），某個「整片曝白而仍在晃動」的山丘草坪（月 211）……。一種將「所有人的臉都淹浸在煮沸液體般的搖晃強光裡」（遣 243）這樣的光線，這是駱以軍對讀者的一個邀請，穿過（或浸入）這樣的光海後，一切便彷彿喊對了通關密碼，原本緊閉的門呀地推開，虛擬空間迎面曝顯而來（遣

332-33)。¹⁰

光線成為小說成立的先決條件，因為無疑地其必然涉及一種嶄新可視性的引進，一組光線政權的樹立。克利（Paul Klee）著名的箴言「不是呈展可視，而是促使可視」，無疑地便是此意。¹¹ 這種對虛擬門檻（光源與驟黑的交界）的考量，在信筆寫到總統槍擊事件時清楚展現，當然，在題為〈父親夢見總統遇刺〉的這篇短文（短篇小說？）中，各式各樣的事件、不同時空中的故事仍如幹群架般的前後掩至，靜止壞毀如古代化石魚的父親、《百年孤寂》裡長達四年十一個月的雨季、中彈的總統及其新聞（或虛構）、波赫士談時間的回轉、宇宙史與父親的夢……，其中，底下這段小說家的告白浮現於眾故事之間：

這幾天，總統中槍的這件事，在我的腦中，像一三 D 電腦動畫定格播放的雕塑劇場，大街上的場景，醫院裡的場景，它變得靜穆又神秘，可以三百六十度旋轉。那召喚著我讀過的無數個小說，有一種難以言喻的情感撲襲且挑釁著我的自尊：「如果這是虛構，那該調度怎樣繁複多層次的實踐素材？」那是什麼？與真理、正義無關的，對權力者可能在密室中謀畫、編劇、沙盤推演的好萊塢電影畫面？或我的想象力可否為那改變歷史的禁忌房間投射足以描繪出殉難（或陰謀）時刻之光源？（我 263）

對駱以軍而言，如果槍擊事件必需被置入虛擬平面，作為一個本格的虛構專家，他首先考慮的又是「光源」（相反的，刑事鑑識專家李昌鈺則專注於射擊彈道的模擬）。總是必須先拼裝出一組光線布置，其意味著某個使該事件成為可能的嶄新時一空狀態，然後人物進場，故事轟然開啟。當然，「成為可能」在這裡恐怕沒有其他意思，即置入虛構或虛擬平面。然而，其同時也必然是一種不可能，一種對「專業人士」的挑戰與挑釁，一場虎膽妙算般的不可能任務。於是，在這個決疑的曖昧時刻中，事件本身（其散落在大街、醫院、警局……）被逐一切割定格成「三百六十度旋轉的三 D 電腦動畫」。

值得我們進一步追索的是，作為一個小說作者，一個光的幻術師，駱以軍尋覓的到底是何種光線布置？或者，究竟在引進何種光線政權後，其虛擬劇場終於得以

¹⁰ 《我們自夜闌的酒館離開》短短二頁的〈後記〉仿若一紙關於光的操作說明，第二人稱「你」「在強光中」，「踩入光裡」，「走在光裡」，「感受到光的沸跳」，「光的流沙」並「在撞進光時浮現」……（酒 225-26）。

¹¹ 這句話的法文是“non pas rendre le visible, mais rendre visible,” 克利以定冠詞的有無玩了一個文字遊戲。參考 G. Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation* 39。

戛戛啟動？問題的答案或許不只一個，因為當每個事件（其總是各自在不同場景，有不同人物與不同歷史）被書寫出來時，或許都必然配套著促使其可視的光線政權，後者是其條件，是其得以從濃稠的闇黑中脫出、提取的關鍵。更確切地說，對駱以軍而言，整個順序應該是顛倒過來的，必須先有一套光線布置的構思與鋪設，然後「故事－事件」才從中翻湧而出。

這可以是怎樣的一種光線呢？如果普魯斯特藉由兩種平淡味覺（椶花茶與馬德蓮那）的撞擊終於揭開貢布雷的記憶封印，駱以軍則總是透過光線，以幾近幻術的手法為其故事造景，或為事件還原。於是，一切就如《遣悲懷》中所發生的，「門被打開，光線湧進的瞬刻像魔法將這房子裡的一切都凍結靜止」（遣 195）。在故事進行的某個動態關節上，時間被來自域外的光所瞬間凝固，時間 = 0，迫使我們在進入下一框格前仔細審視其肌理，事件本身則在此決定瞬間被光線還原成最原初的材質；因果鏈結並未因此斷裂，但卻在如幻術般的白熾強光中陷入膠著，整個故事－事件的張力因時間運動的猝然頓挫而被拉拔到怪異的高度，強度 = ∞ ，被人工調亮的熾烈光照彷彿反過來成為這股無可宣洩力量的徵候。在《魔法師》中，傅敖斯（John Fowles）曾寫道：「也許這只是一次藝術性的停頓，但是這一停頓使得星星、夜晚似乎都在等待，好像故事、敘述、歷史全都潛藏在事物的本質之中。宇宙為故事而存在，而不是故事為宇宙而存在」（Fowles 153）。在這個駱以軍所無窮擴大的故事奇異點中，時間（即使只是暫時凍結）進入永恒，角色在此嵌入命運為其準備的位子，悲劇（即使盈溢犬儒色彩）於是不再可避免地成形。

由是，如果駱以軍的根莖式書寫透過複數故事間的錯亂跳躍呈顯出台灣當代小說最富原創力量的虛擬景觀之一，這些各自（精神）分裂卻又脫軌溝通的故事叢集則往往是一種關於時間 = 0 及強度 = ∞ 的定格畫面調校，而無疑地，各式變態的光（光線政權）則成為其微調因子。故事－事件因而成就一種「濃稠的黑暗和一種人為意志的結構性光度的截然切換」（遣 325），正是在這種「結構性光度」中，錯亂失序、譫妄分裂的故事根莖重新贖回其堅實性（consistance），並在曝白的強光中款款綻放其獨特意義。總是「因為光源的緣故」（妻 18），這些故事（其形式是如此錯亂混雜、內容是如此駁雜瑣碎！）精準無誤的展現其單義性（univocité），其無疑地展現為生命綿延於時間中的斷傷。故事之連番更迭而至，無非聊遣悲懷。關於此，本文的第三部份將進一步探究。

這種對光的偏好，或故事的向光性，其實在駱以軍最早期的短篇小說中便見端倪。〈手槍王〉中角色分裂的陸標已遭遇後來駱以軍直接施用在其故事上的光度調控：「於是短短的由陸標的床舖走到放水壺的書桌不過六、七步遠的距離，陸標卻

被這些蠻橫侵入的強光給拆解成十來個不連續的分解動作」（紅 67）。似乎對駱以軍而言，光從一開始就不曾有別的意思，其與故事一事件有最物質性的直接關係，是後者之所以最終能自「想像力無法穿透的濃稠黑暗」（月 327）中被提取出來的原因。然而，一開始，這樣的提取還是很可能失敗的，故事首先是一團光影雜沓的混沌，其致使「不可控制地，紊亂的光影和歧出的雜音開始在我四周跳動」（紅 43），但這股紊亂光影以一種不可思議的方式很快地被轉化梳理為故事一事件平面本身，「裡面是一扇又一扇盈滿光和聲音和情節的門，每一個門縫都失去控制地溢流出讓我錯愕陌生的回憶」（紅 109）。到最後，我們終於讀到駱以軍（又是他自己！）提出的，故事的「古生物光學」：

這樣子站在教人發狂的白光裡，眼前那些單調貧乏的街景：那些醜陋的五層公寓加蓋鐵皮頂樓、那些廣告看板、那些電線杆和縛綁在建築四周的第四台偷接線纜……所有的事物似乎皆在那樣的強光裡變成化石上的三葉蟲或鸚鵡螺的構圖線條一樣美麗。它們在災難中呈現了與它們本來的缺憾完全相反的氣質：因為沒有縱深，所以整幅街景被熾白強光喫掉了影子時，反倒有一種版畫刻意的紊亂割紋。（遠 143）

一切瑣碎常規、乏味景觀、粗鄙慣習、醜陋視域……都因這道強光的籠罩而脫離其經驗的鄙俗，變得純粹，即使是縱橫其上的紊亂割紋都具有不凡的氣質與美感；這便是駱以軍小說所給出的、最迷人的超驗景緻之一。而正是在此，再次的，駱以軍與普魯斯特的距離遠比他自己所曾意識的貼近許多（儘管其幾乎不曾提及後者的名字），透過對光的考掘，駱以軍迫出普魯斯特從味覺所提取的整座虛擬之城。¹²

3.皺褶中的故事

就某種意義而言，駱以軍代表的是群起蠱擁的故事（其相互攫取、撲殺、截流、取代、重複與變奏），是每一故事框格中的人工調光及事件定格（時間 = 0 與強度 = ∞ ）。前者極度的騷動難耐，成就故事的躁症，後者則極度凝重沈滯，是故事的鬱症，駱以軍的筆觸飛掠此躁鬱的兩極，高亢躁動似乎只為憂鬱沈頓，或反之。如是，在眾故事騷動的嗡嗡聲浪中，翻轉出來的故事一事件一逕沈浸在飽漲感情卻遲

¹² 「帶著點心渣的那一勺茶碰到我的上顎，頓時使我混身一震，我注意到我身上發生了非同小可的變化。一種舒坦的快感傳遍全身，我感到超塵脫俗，卻不知出自何因」（普魯斯特，第一冊，51）。

滯沈鬱的人造光海中。小說因此成為可能，但對駱以軍而言，似乎僅可能於故事躁鬱的狂暴翻轉之中，一種由極躁基底所烘托強化的極鬱速度，躁鬱在此不再成為兩極，不是兩種截然的運動，竟爾成為同一書寫流湧的正反兩面，一個被故事敘述所來回翻轉的拓樸平面。

一個故事一事件於是仿若是從極躁中翻折出的極鬱，一種比極鬱更遲滯的狂躁，或比極躁更暴烈的沈鬱。然而，這樣的運動還只是對此拓樸平面最粗略的初步印象，因為在這個躁、鬱的翻折運動中仍不斷滋生重疊著無窮的微皺褶，一座從絕對闇黑中飛旋而出的巴洛克明亮迷宮。在《第三個舞者》中，假借對書中人物的評論，駱以軍為此給出其說明：「聽順子描述事情，總是一組關係正在發展，突然到關鍵處又跳到另一組關係裡，他總是不耐煩作一個戲劇停格的靜置雕塑。像是一個漏了底的袋子掉出來的人物連環串偶，順子順著他們在他記憶裡的手帕繩結，把他們一個一個拉出來，可是我常常弄錯了那些人物的背景和關係」（舞 266）。究極而言，駱以軍小說中的人工造景（由光線政權所體現的時間 = 0 與強度 = ∞ ）展現的其實較不是某個被述說故事的情節，不是故事中的場景或人物，由具體故事的錯接亂彈所進行的書寫實驗最終所欲迫出的，就是純粹的故事自身（*histoire en elle-même*），某種「故事一存有」，是承載且托住一切人物場景並使其娓娓擺動的威力意志（*volonté du poussance*），其正如我們先前所分析的，總是以光（光線布置）的形式坐化其造偽的威力。

然而，這些故事框格中總是被弄錯的人物背景和關係因此在各自的光亮中相互暈染、褶皺、勾搭、沾黏及迷途，以致於在某個時刻駱以軍說，「我像是摺紙人般……」（遣 227）。¹³ 他似乎從不放棄任何可以製造故事凹折、曲扭、交疊、擠壓與塗抹的機會。在此，每一個曾被述說的故事都是其他故事的背景，是每個當下故事背後的嗡嗡聲浪，是「幾種恍惚印象疊合擠壓」而故事得以搬演於前之「虛擬布景」（遠 103）。於是這塊由眾多故事交疊跳接所積累而成的故事層（*nappe des histoires*）一方面是層疊疊嶂的「千重台」，其具有如千層派般的疊層性（*feuilleté*），另一方面在這些疊層間則充塞著錯亂的跳接、蟲洞、孔穴及裂罅，其致使一故事疊層得以滲透穿越重重阻障（時間、空間或敘述法則）融合鑄接於另一疊層。這是一座徹底虛擬的故事之城，是駱以軍透過語言的威力所展開的龐大造鎮計畫，而「台北」則不過是這座虛擬城市的肉身化（而非反之！），是駱以軍人工造景中光束來回掃動的

¹³ 「摺紙人」在文本中似乎較是指「我」所過的空洞生活，一種如薄紙般的虛無生命；但擴大來看，駱以軍不就是凹摺這個紙人之人嗎？在《月球姓氏》中，他甚至已用「時光摺紙遊戲」來說明這種書寫操作（月 67）。

主要部份。而「這樣的『與真實世界』完全脫節、無關的，卻又在每一處細節絞盡腦汁的癡夢妄想，讓我像小時玩的捲紙軸藏寶圖：我一路向著那眼前慢慢展開的『真實世界』顯露好奇，打撈那足以支撐起一與之更肖似的細節拼圖，卻總不斷誤入歧途，深陷錯誤知識的泥沼」（我 240）。一丸正緩緩鬆開的捏皺字團，一捲正慢慢展開的紙軸藏寶圖，小說至此已與迷宮無法區辨，而且似乎也不需區辨。波赫士在〈小徑分岔的花園〉中招喚了一位雲南總督崔本，他「想寫一部比《紅樓夢》人物更多的小說與建造一個誰都走不出來的迷宮」，又或者，這兩者最終其實對他很可以是同一回事（波赫士，I，629-39）。似乎正是在這個意義下，駱以軍成為足以被補上此書寫系譜的一個名字，波赫士虛構人物的真實後裔，崔本的魔界轉生。書寫小說與構築迷宮成為無法區辨的同一件事，在此，小說即迷宮，而且除了是一座迷宮，我們實在不知它還能是什麼！

台北這個城市因駱以軍而成為（時間與空間的）迷宮，「那是一個與現實世界剝離，完全無意義的一個構想。但我完全被那念頭著迷了：細節卡榫著細節，拐了個變偏離了正常光影裡的人群，卻可以在完美的機械性犯罪設計下繞回那原來的世界」（我 241）。在此，書寫成為一場由騙徒與偽幣製造者犯下的完全犯罪，一個再也沒有真相的現實。這裡面有種種繁複皺褶（迷宮的最小單位）的無窮滋生，一再的迷途、誤判、偏航、失焦、打轉、攔截、碰壁、繞行、圍困、鬼打牆與鬼迷蹤，都不過是指向背後巨大迷宮的基本運動形式。從這個觀點而言，書寫本身所印証的，不再是這個人或那個人的悲歡離合，不是豐沛的情節也不是洶湧的情感，究極來說，甚至**不是故事**，而只是由書寫運動（字詞句子的獨特串接）所動態投射出來的，看不見的迷宮。文字的迷宮化，或迷宮的文字化，但必須強調的是，不是迷宮被書寫，更不是去書寫迷宮，而是書寫 = 迷宮。書寫運動被等同於某種皺褶運動，每一詞彙、每一句子都構成迷宮的細微材料，而「某些妖邪奇幻的段落，某些拗口的字句，竟像鐘錶內臟的細微金屬齒輪彈簧，或像嵌在牙肉和陶瓷假牙間的鐵絲線鈎，以一種精準卻又異物侵入的形式，那麼貼切地與自己正置身處境，神秘而虛實不分地混淆在一起」（遠 178）。一座在字詞表面所虛擬營造的小徑分岔花園，而內容（情節與人物）竟似乎僅為了維繫書寫運動的進行而存在。

在這股特異的書寫意志下，空間成為一種文字拓樸實驗，一種即使莫比爾斯環也無法完全說明的多樣性場域。這是在台灣文壇極少見的文學建構主義（constructuralisme），一切表面上的摧毀、拆解、批判或拔除引信……對這股意志而言似乎都是次要的，因為重點不在「解構」，不只在夷平既有的陳套與信仰，在於如何「再建構」一塊書寫得以暢其所快的平面，而生命得以在此展露特屬其時代

的風華。這塊由駱以軍這個名字所標誌的平面，是一個正不斷自我增生褶皺的文字迷宮，一個剛被闢建而出、生機洋溢的文學特異場域，而語言（「台灣國語」）在此正徐徐噴吐出其最魔幻迷人的魅力。

4.空間考古學

碎裂的故事、錯接的敘述、根莖式串連、迷宮般文字、皺褶中的光線，駱以軍到目前為止的八部作品迫出一種在此光線政權下僅見的空間性，一種因特異的文字運動所促使可見的不可見空間。這是從絕對闇黑中提取的光線之城（台北，或駱以軍的貢布雷？），其並不具有光度照耀之外的部份，而且究極而言，這是一座由為數眾多的光立方體（在人工造景中被凍結、打斷的故事）所組成的根莖城市（形象化的龐大「八卦」？）。德勒茲曾指出，「沒有任何作品，即使極短，不蘊涵一個巨大事業或一段悠長內在時延。一件作品總是嶄新時一空的創造（無關去講一個在某已決空間與時間的故事，而是節奏、光線、時一空必須自己成為真正角色）」（Deleuze, “Le cerveau, c'est l'écran” 30）。無疑的，儘管駱以軍表面上極力說服讀者他只是個愛說故事與愛聽故事的人，但骨子裡他莫不窮盡一切力量致使說故事與聽故事的人迷失在此歡樂屋中，最後，甚至（說故事與聽故事的）人也被這股書寫的絕對意志所瀝乾、掏空，成為被複數故事所填充的「空心人」。¹⁴ 那些認為駱以軍「說故事能力喪失」的人，展現的恐怕是對「說故事」這股意志的徹底漠然，是對書寫所席捲的原創力量與生機無動於衷；事實上是，駱以軍正因為太想說故事也太會說故事，反而被控以「說故事能力的喪失」。他的作品是一種對文字力量的無政府式動員，故事的安那其主義，最後正如我們稍早所曾提及的，故事（儘管駱以軍愛死了聽跟講）中真正的角色已悄悄被使故事成為可能的節奏、光線及時一空所置換，而我們原本以為是主角的那些人物或關係反倒退隱成為此故事的活動道具，透過它們的運動、頓挫、走位、進退場、對白及沈默，我們畫出駱以軍所不直接給予（但目光卻從不曾移開）的嶄新時一空樣態。透過層出不窮翻飛而出的複數故事，駱以軍擘畫出一塊前所未有的嶄新空間，其使得文學評論必得成為某種空間考古學，某種對封印於已完成作品中不存在空間之考掘。意圖論証駱以軍小說具有極特異的虛擬性，並不意味其與科幻小說或未來學有任何關連，而且對既有理論的援引或套用，似乎也必然自限於論述的僵化而不足以指出其新意。這似乎正是駱以軍透過文學書寫所提出的難題，而相對於既有理論所展現的窘絀與貧乏，其所開敞的空

¹⁴ 在〈底片〉中，「我」小說課的同學小咪沈浸在一種由無窮可能所衍發的故事欣快症中，「我」阻止她說：「妳已經迷失在有能力大量衍生和拷貝不同的可能的歡愉裡了」（紅 105）。關於故事的空心人，我們將在論及駱以軍小說中的「我」時進一步分析。

間卻是如此的驚艷懾魂。這一整塊（即使實際上其碎裂的形式令人駭異）不存在的虛擬性空間既同時是 **no-where**（烏有鄉）又是 **now-here**（當下—此地），一塊由英國作家巴特勒（**Samuel Butler**）所曾構思的 **Erewhon**（當下／烏有鄉）。駱以軍在《我們》中寫道：「我這一代的城市過客，許多的現代氣氛，是在一種實體和虛擬的巨大漏裂縫隙中，狼狽草率地找尋銜接黏補的拼裝方式」（我 69）。然而這樣的在實體和虛擬的巨大漏裂縫隙的銜接黏補，卻正是這一代書寫最特異的代表。駱以軍的書寫並不變態齷齪，也極難冠以惡漢、人渣、淫徒或流浪漢文學，因為他的書寫正是從同時也是蘊育我們時代的土壤中款款伸出的一莖妖異百合，它汲吸著跟我們同樣的養份與空氣，而且就是「我們」這個詞彙在台灣（或台灣書寫經驗）所能展演的細膩極緻，當代台灣的神髓魂魄之一。似乎還沒有一個小說作者能這麼精準地切出特屬於當代台灣存有模式的特異切片，而它不是簡單的經驗描述（即使經驗如何豐富駭人），不是生命形式的文字想像（即使其如何美好或敗德），不是集體行動的智性觀察（即使其如何聰慧貼切），不是家國社會的擬諷記錄（即使其如何機智透徹）。駱以軍所給予的，是某種在他之前並不曾真正具現也無可述性的台灣當代性；他小說中的「我」或「我們」正是台灣（台北）當前存有模式的某一肉身化，其致使某種可述的可能，而非單純地呈顯可述；換言之，其涉及的是一種可述與不可述的激進文學辯證，一種不可能但卻不能不迫使可能的文字運動，而這正是最困難之處。「有時我會這麼想：作為一吃夢者，作為一窺視、偷聽、竊取破碎身世並歡快拼組之的，在一座城市裡曲意承歡或扁薄成影子，只為了像摺紙那樣手指跟著眼花撩亂複寫出一座比例縮小之城嗎？作為隱喻，作為時間的牲禮而砍下的頭顱——裡面蛆蟲般爬滿玷污嚼食灰白質的各式八卦、政爭謀略、股市、躁鬱症殺人、失敗生意的合夥人談判破裂後抱著對方的六歲小女兒從十四樓大樓頂跳下……這樣的摺疊、壓縮，像繁花聖母、像妓女，吸吮著整座想像性城市（罪惡城市？欲望城市？）灰稠憂鬱的夢魘，究竟值不值得呢？」（我 69）。

是這樣的土壤，孕育熟爛著這樣的存有模式，而作家摺疊、壓縮、吸吮養分並綻放我們時代的惡之華。就某種意義而言，要瞭解當代台灣的存有模式是什麼，其最生機湧動的特異生命形態，直接去閱讀諸報章雜誌或影視新聞是不夠的，因為它們永遠停留在最初步與最粗略的經驗層次，而駱以軍作品則提供了一塊切面，某種實際上不可見且不可述的超驗場域。不是駱以軍使書寫或生命變得複雜、分裂破碎及錯亂，而是剛好相反，複雜、分裂破碎及錯亂的生命須得駱以軍的書寫才致使可視、可述，並尋得其深切意義。駱以軍促使了某種可述性的可能，正如塞尚或梵谷也促使了某種可視的可能一樣。在塞尚之後，要瞭解蘋果是什麼，非去看他的畫不

可；而阿鐸（Antonin Artaud）則說，想認識向日葵，不回去重看梵谷的畫已經不可能了。¹⁵ 要瞭解當代台北／台灣的特異存有模式，不讀駱以軍似乎已不太可能，或者至少將錯失一個極動人細膩且盈溢原創生機的觀點。解讀駱以軍的小說，成為一門獨特的空間考古學，一種關於既存虛擬空間（台北，或故事場景，或二者根本是同一回事）的探究。這個空間的形式是如此繁複疊嶂宛如迷宮，其動態是如此曲褶繚繞，而或許正是在此，生命展現其當代的風華，但這般風華，其是如此眩麗駭人且我們俯仰其間，卻得等到駱以軍才得以揭啟其封印。

引用書目

- Artaud, Antonin. "Van Gogh le suicidé de la société." *Oeuvres Complètes, tome xiii*. Paris : NRF, 1974. 9-64.
- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. London: Penguin, 1988.
- Buci-Glucksmann. *L'esthétique du temps au Japon*. Paris : Galilée, 2000.
- Deleuze, Gilles. "Le cerveau, c'est l'écran" (interview avec A. Bergala, Pascal Bonitzer, M. Chevré, Jean Narboni, C. Tesson and S. Toubiana). *Cahiers du cinéma* 380 (février 1986): 25-32.
- . *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: La différence, 1996.
- . *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- Ferlinghetti, Lawrence. *Un regard sur le monde*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1970.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Crack-Up*. London: Penguin, 1986.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres." *Dits et écrits*. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994. 752-62.
- Fowles, John. *The Magus*. New York: Dell Publishing, 1978.
- Hölderlin, Friedrich. "Remarques sur les traductions de Sophocle." *Œuvres*. Paris: La Pléiade, 1967. 951-66.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard Quarto, 2001.（中譯本參閱：《追憶似水年華》。台北：聯經，2001。）
- Virilio, Paul. "L'image virtuelle mentale et instrumentale." *Traverses* 44-45 (août 1988): 35-39.
- 駱以軍。《紅字團》。台北：聯合文學，1993。（標記為「紅」）
- 。《我們自夜闌的酒館離開》。台北：皇冠，1993。（標記為「酒」）
- 。《妻夢狗》。台北：元尊文化，1998。（標記為「妻」）
- 。《第三個舞者》。台北：聯合文學，1999。（標記為「舞」）
- 。《月球姓氏》。台北：聯合文學，2000。（標記為「月」）
- 。《遺悲懷》。台北：麥田，2001。（標記為「遺」）
- 。《遠方》。台北：印刻，2003。（標記為「遠」）
- 。《我們》。台北：印刻，2004。（標記為「我」）
- 王德威。〈我華麗的淫猥與悲傷——駱以軍的死亡敘事〉。收錄於《遺悲懷》。台北：麥田，2001。7-30。

¹⁵ 參考 Antonin Artaud, "Van Gogh le suicidé de la société"。

- 黃錦樹。《謊言或真理的技藝》。台北：麥田，2003。
- 村上春樹。《海邊的卡夫卡》。台北：時報，2003。
- 波赫士。《波赫士全集》。台北：商務，2002。
- 馬克思。《馬克思恩格斯選集》。第一卷。北京：人民，1972。

楊凱麟，國立中山大學哲學所助理教授。