

字母

A comme Avenir A 如同「未來」	3
B comme Baroque B 如同「巴洛克」	4
C comme Célibataire C 如同「獨身」	5
D comme Différence D 如同「差異」	6
E comme Evénement E 如同「事件」	7
F comme Fiction F 如同「虛構」	8
G comme généalogie G 如同「系譜學」	9
H comme hasard H 如同「偶然」	10
I comme impersonnel I 如同「無人稱」	11
J comme jeu J 如同「賭局」	12
K comme Kafka K 如同「卡夫卡」	13
L comme ligne de fuite L 如同「逃逸之線」	14
M comme Mort M 如同「死亡」	15
N comme Nomade N 如同「游牧」	16
O comme Œuvre O 如同「作品」	17
P comme Pli P 如同「摺曲」	18
Q comme Quelconque Q 如同「任意一個」	19
R comme Répétition R 如同「重複」	20
S comme schizophrénie S 如同「精神分裂」	21
T comme temps T 如同「時間」	22
U comme univocité U 如同「單義性」	24
V comme virtuel V 如同「虛擬」	25
W comme W. Worringer W 如同「沃林格」	26
X comme x X 如同「未知」	27

Y comme yeux Y 如同「眼」	28
Z comme Zéro Z 如同「零」	29
字母表	79

A comme Avenir

A 如同「未來」

書寫指向一種真正開始，它的核心是未來。即使是對過去的回憶亦得曲扭文字、劈開句構與炸裂文法以便創造一座僅存於語言中的嶄新時空。於是在文學作品裡文字總是妖邪乖違，或淫猥猥褻，或暴逆狂亂，或清醞悠長亦或滄老悲涼，感性總是深鑿高竄或奔跑靜伏。書寫必須能再次創生世界，而且屬於這個世界的人民總是尚未到來。

文學總是在它必要的創造性中再次印證「未來的開始」。

小說家以他所動員創生的話語流湧離開現在、繞經過去與指向未來。被書寫的，是未來之書，即使是銘刻著永恆過去的《追憶似水年華》亦然。

在既有語言中就地迫出嶄新表達，如同在母語中怪異講著外國話，啁啾呶舌或經脈逆轉，書寫以一種非此非彼的未來之聲席捲既有的一切。被書寫的過去從來不是已逝的過去，而是由文字所啟動的未來。

普魯斯特在數千頁的文字壇城中迫出了過去的未來性，早已衰竭、摧折、病弱與年華喪盡的敘述者最後心緒翻湧奔騰，站在生命的盡頭與小說的終頁，他感官歛張提筆欲寫，然而真正的作品，關於生命、真理與時間的巍峨巨著，卻僅僅虛擬地展開於最終的字詞之後，在未來的時間中...

寫作者所欲意的書，總是由他書中最後一行開始暴長。在歷抵最後一頁、最後一行與最後一字之後的暗黑空無之處，在行將闔上書頁前的死生一瞬，一座再無可退避卻仍無可捉摸的文字蜃樓彈出，在虛空中翻摺變幻。

小說並非遺跡舊帳或奇觀異行之如是我聞，而是朝向未來的純粹虛構，是從陳套脫逸的獨行與展示流變的擬像，因而書寫總是意味著「反書寫」，寫不可寫、無能力寫、非寫之寫更是「未來之寫」。當梅爾維爾說，「我最想寫的書，是眾人都認為失敗的書」，文學對他而言已不是為了討好現前的讀者，而是為了尚未到來的人民凝神一搏。

這是小說家對未來的信仰：從字句中再度迫出生命的可能性。書寫是為了使文字再度瀰漫著革命性，文字召喚嶄新的感性，激生至今不可感、不可思與無形式的威力。

小說必是虛構，但不是因為其內容遠離現實與匪夷所思，更不在於小說家總是易陷溺於各方故事與傳奇，而是書寫必然涉及某種未來的啟示，是由我們現前所思、所做與所是的世界中所強勢迫出的不再思我們已思、不再做我們已做與不再是我們已是之清新未來。虛構緣於小說家藉字詞所提議的另類未來，小說家是他所自創感性的教育者。

除了面對尚未到來的人民，不知書寫還能做什麼？

B comme Baroque

B 如同「巴洛克」

巴洛克的問題不在於怎麼結束，而是繼續如何可能？如何能去而復返與綿延不絕，像是隆盛的慶典，一切都過飽和、高負載與被增壓。臨界點上的亂針刺繡與鐘鼓齊鳴。

以文字、音符、鐵石或身體的極致動態所迫出的動靜快慢，世界被高度擠壓、凹摺、盤捲與堆疊最終收攏於它最緊緻高張的積體之中。巴洛克是在限定的方圓中必有推演至極的表現，是媒材的究極戲劇與力量的高張自由。

一切無非是力量的慶典。

波赫士在自己的詩集自序寫著：「作家的命運是很奇特的。開頭往往是巴洛克式，愛虛榮的巴洛克式，多年後，如果吉星高照，他有可能達到的不是簡單（簡單算不了什麼），而是謙遜隱蔽的複雜性。」這句話或許也應該是巴洛克式的，意思是巴洛克原來有二種，愛虛榮的與謙遜隱蔽的，然而都不免皆是極致想像的藝術，如同體操選手於重力拉扯的高速彈升與下墜中必須操演旋轉與褶曲的無限性。即使謙遜隱蔽還是可能失速貫落。這是作家的命運，深深地繫於力量的安那其動員與魔性的全面啟動。

繼續越界與繼續轉向，像是竄走於迷宮的深處，萊布尼茲花園中的每一片葉脈都仍然是一座花園，在每一越界與每一轉向中還隱匿更多越界與更多轉向。巴洛克其實不屬於任何形式，層層疊疊的褶曲亦抹消了可能的中心，充盈著嶄新光線與色彩的世界無形式地創生於巴洛克的持續運動中。

巴洛克是豐腴的必要，人世的無盡曲折與全新凝視。

儘管世界一逕如是，但是只要能無限地褶曲表現的材料，我們便得以隱身於巴洛克的許諾中：在看與說的創新體制中繼續觀看與繼續思考。

創新來自差異與改變，巴洛克卻是幻變的推向永恆。塌陷、捲縮與收束在任一時刻任一地點（同時也吊詭地必然是此時此地）的幻影迷宮。迷宮的無所不在與無所不是，迷宮中的迷宮，或，沒有什麼是迷宮但迷宮卻無所不在。是這樣波赫士的巴洛克。

在文字或任何材料的內裡拓樸地凹摺、坎陷與增生出如此巨大之森的域內，巴洛克是全景敞視的不可能、透明的不可能、靜止與沈重的不可能。強悍的文字壘壘構成純然擘畫在紙面上的虛構壇城，以最小單子塞擠著最巨大宇宙，書寫成為一種複雜無比的反擴延運動，紙張表面上無向量強度的筆觸彙聚。

巴洛克以一種過度的能量就地凹陷成字的迷宮，文學成為豐饒語言造就的雷池，與此雷池的即刻越界。

C comme Célibataire

C 如同「獨身」

書寫是為了創造「不被認識之物」，為了從所有「已知」中逃逸，為了失去臉孔，為了能不再被既有建制（文學評論、學院研究、寫作典範…）所指認、命名與分類。

這是置身絕對孤獨的狀態，創作者的「獨身條件」。

如果書寫指向嚴格意義下的創造（強虛構），那麼就絕不只是為了精確與固定既有想法，不只是為了證成或總結已知經驗，更不是美文與修辭的推敲，相反的，它僅為了樹立一座話語的迷宮，一座甚至書寫者自己都迷失其中、抹消臉孔的複合虛構。消失、逃逸、迷失、背叛、形變、冒險、匿名、無臉孔、游牧與安那其，當代哲學在論及書寫時不約而同地提到這些乍聽下有點費解的詞彙。這些詞彙並不簡單地僅只是某種書寫技巧的表現，更非書寫的內容與情節，而是創作的必要狀態。

「獨身書寫」使創作成為形上學平面上的對決。它不是某一作家的特殊怪癖，不是個人的習性或軼聞，而是欲勾畫一塊得以基進表現創造性的特異場域。獨自一人，既非加入既有典範行列，亦非附和當前潮流，更不是扛起任何派別或主義的大旗，這是創作僅剩的可能條件。

布朗肖的《文學空間》 因此以這句話全面啟動：

「當我們感受到孤獨這個詞要意味什麼，似乎我們就學到一些關於藝術的事。」

這裡的孤獨不是寂寞，不是無聊，更不是孤高靜心的修養，而是源於由既有建制、定義、認同與概念中不斷逃逸的決絕意志與強度驅力。書寫者命定成為一台獨身機器，然而孤獨並不同於荒蕪，而且剛好相反，正是在文學作品中才總是有著極端稠密的獨身條件，在此探測著虛構的無限性與極限值。

書寫與閱讀都同樣必須進入這種「作品的孤獨」之中。在這種孤獨裡，作為讀者，你發現你再也無法用什麼後現代主義、後殖民理論、解構哲學、現象學、存在主義…來理解作品，因為作品背叛，它因背叛而「在」；而作為作者，你發現任何主義與哲學都再不能為你的書寫所套用，因為作品背叛，它因背叛而「在」。面對作品，不管是讀者或作者都必然陷入「空無寂靜」之中，都必然感受到孤獨這個詞意味著什麼，然後，布朗肖說，你或許可以學會一些關於藝術的事。

書寫無非是「有虛構」，其總是獨身存在並吊詭地滿溢「孤獨之繁花盛開」。

D comme Différence

D 如同「差異」

從差異出發來思考書寫涉及的賭注，讓書寫宣告著差異的繁盛與過多。

相較之下，以風格、文體、情節、知識、道德……來說明文學不是說得還不夠，就是已說得太多。因為究極而言，書寫不是既有風格或文體的再現，不是各式情節或知識的堆壘，更非道德高下的評比（薩德、福樓拜、波特萊爾、巴塔伊、惹內、米勒...這些「敗德者」占據文學史最震爍人心的篇章），書寫者首先差異書寫與書寫差異（或許這二者其實是同一回事），文學是差異的「未來劇場」。

差異的書寫（或書寫的差異）使得文學史本質地徹底離散、碎裂與妖魔化。在這種去中心與離散的魔界中，試圖去直接描述整體或整體的一般性是沒有意義的，因為整體永遠由裂解與離散整體的元素所構成。換言之，文學總是意味一種著魔的鬼怪狀態，每一個加入系列的元素都企圖再撕裂這個系列。書寫不是為了成為既有意義下的作家，相反而且吊詭的，書寫因其差異而總是背叛，作家獨身於其未知與未來的處境中。文學是一個組成分子全部以最大亂度分崩離析、離心離德且本質地拒絕被收編與整合的「去中心」、精神分裂與離散布置，因為書寫朝向差異化，且很怪異地因為這個特性被放在一起。

普魯斯特說：「優美的書都是在一種奇怪語言中被寫出來的。」這或許是今天為什麼還必須書寫的理由，身為一個當代作者必然特異、犯禁、獨身、顛狂與瘋魔的語言烙印。如果書寫僅是模仿的周而復始，如果一切僅是陳腐老套，那麼就不存在創造的必要，也不再需要書寫亦毋庸評論，一切終結。

只因差異存在。

我們書寫，並因此得以嶄新地再次觀看世界；或者不如說，我們必須相信甚至信仰「有差異，而非沒有」，那麼書寫才有意義。書寫是差異的重複，但被重複的，是某種意義下的「真正開始」。文學的意義將一再被書寫所重置，每一本加入文學的書都不是為了符應既有想法而生，因為書寫只誕生壞孩子（enfant terrible），只誕生於壞孩子。

以差異敲開書寫的真正開始，但差異不是單純的獵奇或搞怪，因為文學並不是一般意義下的怪談與誌異，或者應該說，即使是怪談也需要差異。在文字的虛構威力下，一個男人，一隻狗、一趟旅行，一封信或任何東西都能因就地差異而跨越平庸與尋常。書寫從來不是為了再現既有的想法，而是為了迫出被書寫之物的特異性，用尼采的話來說，讓每件被寫之物展現其 n 次方的威力，以文字讓事物盈溢其自身的差異，這便是書寫所展現的最高級形式。

E comme Evénement

E 如同「事件」

小說並不只是為了書寫各種事件，不只是想寫個人、家族、性別、殖民與國族的奇聞異想，因為小說本身便是事件，小說必須讓自身成為由書寫強勢迫出的語言事件。

平庸的小說總是想填塞各種奇譚，而高明的小說家則使得小說變成怪奇本身，使得語言因小說書寫而瀰漫怪誕與驚奇。因此小說家並不一定說故事，但文學卻必須成為語言平面所掀起的文字風暴。

卡夫卡在他的日記裡寫道：「沒有或幾乎沒有一個我寫下的字與另一字相契合，我聽到子音尖銳地相互傾軋發出報廢金屬的噪音，而母音像是展覽會黑奴般高歌。」文學是如此浮沸在語言的熱湯上，字詞的衝突與角力使得每個寫出的句子都暴力刮擦著日常語彙。因為文學不是為了再現任何事物，屬於文學的每一個字皆躁動且通過書寫的反抗而在紙頁上重現語言的生機。小說不會因為說故事而啟動虛構的威力，虛構要求的更多（或更少），文字必須率先迫臨到自身的界限上，動員每一字詞以便將其從宇宙的一頭貫到另一頭，讓文學書寫著落在沸騰的字詞蟻動之中，然後是事件的即刻降臨。寫任何事情都行，但在動員字詞時讓其「飽滿於每個原子中」，吳爾芙如是說。

讓事件自我啟動於文字張力的過度飽和之中，或者，事件不過是小說語言的內燃與過熱。虛構的威力同時亦是逆反與越界的威力，是不可能契合的字詞在同一布置中的矛盾共存。讓書寫如同批龍之逆鱗，顛倒語言的經脈，發明嶄新的文法與句構，以便事件能在任何時刻任何地點湧現。

不是讓文字述說故事，而是對語言抽筋剔骨以便抵達事件激生的暴烈場域。文學就如同文字層級的暴動，事件在微語言學的分子化運動中積累，迫出語言的嶄新可能並成為文學生命本身。

每一個字都為了虛構而寫，都是虛構，都以其在紙頁上的不可能就座而成為事件本身。如果小說不（只）是故事，原因在於一切故事誕生之前，事件便以文字的不可能陣列籠罩整個文學空間。

只有重新喚醒語言的活力，以事件的強度纏崇其創造的嶄新時空，文學才贖回其虛構的威力。小說與事件的親緣性並不在於小說總是以故事之名述說著各種事件，因為故事不一定是虛構的，故事可以僅是傳奇、歷史、回憶、經驗或想像的述說，但虛構必然來自強勢迫出的事件，必須創造事件以抵達虛構，或者不如說，虛構本身才是發生在文學空間的唯一事件，然而這是小說家以每個被寫下字詞所組裝的戰爭機器，在文字平面上的生死賭注。

F comme Fiction

F 如同「虛構」

虛構召喚一種「語言之光」，以另類的可見性迫出屬於文學的特異時空。它因此非關真假，說謊、造偽或騙術等等仍然太涉及真理的想像或判斷是對於虛構的簡化，鬼扯、喇賽或炫技這種表面技術的說明亦未歷抵其威力，因為虛構首先來自語言全新創造的時空，這是文學抽筋換骨、斷死續生的光之幻術。

當傅柯說「除了虛構我什麼都未書寫」時，令人震驚的並不是他將哲學與虛構劃上等號，而是，在歷經傅柯與一整個世代（德勒茲、李歐塔、德希達，以及羅伯-格里耶、芭哈斯、薩羅特、培瑞克...）的基進實踐後，不僅對於文學而且哲學亦然，虛構竟已坐實為書寫所欲確切窮究的威力。

虛構並不在怪奇經驗的萬花筒展示，更非各種鬼怪或超人的想像能耐，因為這種對既有事物的拼接與重組總是天真地複製著被期待的趣味，停駐在可思考的連續空間中，既沒能劈開腦袋、擺脫慣性，亦未離開已知的時空。虛構則相反，傅柯寫道，「在於促使見到可見的不可見性是何等不可見」。

不是將不可見變得可見（想像或非真實事物的肉身化），而是撥花穿霧地震懾於「可見的不可見性的不可見」。虛構的黃金公式似乎就閃現於這個反覆撥動見與不見，將其遽烈翻褶、拉扯、逆轉與倍增的怪異句子之中，其既非可見事物鉅細靡遺的窮究，亦非不可見的奇思異想，而是最高可見與絕對不可見在語言平面上的交互頤頤與相互吞噬，亦是窮究一切可見力量仍然怪異缺席的不可見空缺。或許正是在此，有著強悍穿梭於可見與不可見邊界上所噴湧的虛擬能量，文學遙指著促使另類知覺於現在所看、另類存在於現在所是、另類思考於現在所思的創造性行動。

從單純的可見性中離開，在現實中高壓摺曲另類現實，在可見中強勢掏出其不可見性的疊層，但並非發明任何形式的不可見亦非無中生有，而是以不可能的逼真、不可見的在場、不可克服的缺席、內部化的發散觀點所迫顯的現實異質場域。這是透過語言的不斷越界與文學的不斷摺曲所指向的全新光線政權。

重點因此從來不是真假虛實的考較與惡戲，文學等同虛構，只因為其從來不是可見事物的複製或變形，不論其述說什麼故事，都是為了撩撥可見與不可見的戰役以迫出虛構的威力，反之，被摧毀的將是文學的獨特存有。

讓可見的不可見性拓樸地翻轉，書寫成為登錄此曲折與錯位的強度量，而文學則不過是虛構威力的製圖學。

G comme généalogie

G 如同「系譜學」

文字如果未能迫出虛構的威力，其實什麼也未被寫出。這不是簡單的意味小說家本業說謊，或者小說等同於刁鑽與瑣碎化的「偽知識」，相反的，說謊與偽知識如果無有虛構，仍然僅是單純的說謊與偽知識，無關文學。

寫任何故事的同時也必然展示了如何書寫與如何虛構書寫，因為每一次書寫其實亦都是再次虛構書寫本身。當代小說因可以涉入任何題材而百無禁忌，因可以代入所有文類而疆界泯滅，但是這麼說的意思並非天真的「凡事皆可行」，相反地，小說裡總是隱含著使小說可能的獨特條件，不再有既成的範式與規則可循，每部小說都必須同時是小說自己的起源與誕生。無模仿、無典範、無師承、無理論與無形式，只有不斷尋覓差異的起源，與此起源的衍異。其實文學已死，當代的每一篇小說都僅能誕生在自身證成的條件上。

寫小說以便重覆追索小說的生死存亡，使小說甦醒在其差異的原點上，小說不斷以「差異於自身」的怪異方式誕生，這便是小說的幻術，其同時亦使得每篇小說都具有系譜學的意涵：必須為自己的降生尋覓差異的答案，其同時亦是使得文學得以重複的稀罕條件。

小說家仍不免說故事，但每個故事其實都同時是一門重置小說意義的系譜學，是關於故事的故事且都企圖提出故事存有的不同起源。因為說故事者不僅各自講著不同故事，而且使說故事這件事因「起源的差異」而成為文學事件。

這是當代小說藉由系譜學的魔界轉生，小說家一再改寫變奏的「物種源起」。作家在此首先流變為「非作家」，因為他尋覓差異的起源，意圖由文學的域外迫出文學，這是文學誕生的唯一條件，或者不如說，小說因原初的差異而再度重生。

小說誕生於自身的域外（文學裡的真正大寫故事與大寫事件！），說故事的人不僅更新各種故事橋段，更不斷抽換最核心的蕊：說故事的人與故事的關係成為小說中真正被述說的新故事。小說作者必須思考的比較不是小說的內容，而是與小說書寫的關係，正是在此有文學的每一次更新與重生。小說家因而首先是一個系譜學者，小說書寫等於重新思考小說的起源與誕生，把小說重新「問題化」，確立起源的差異（這是從根本上差異的全新故事吶！）。

透過起源的重置，系譜學同時意味對文學的價值重估，但較不是為了樹立一套新的典範取代既有，而是為了邀請讀者再次感受、思考與信仰文學。文學誕生在因系譜學而一再被重置的起源上，並因差異而構成異質與另類的結盟。小說不死，因為它必然將誕生在自身的差異起源上。

H comme hasard

H 如同「偶然」

書寫迭歷廿世紀幾代作家的思考實踐之後，並未朝向法則的豎立與鞏固，因為文學不是為了文學典範而生，相反的，書寫不僅無有法則而且總是逃離法則，與馬拉美都曾明確指出這種「無法則的世界」，而且正是在此誕生著書寫與思想的嶄新可能。如同是擲骰子，尼采與馬拉美不約而同這麼說道，每一次出手都重新肯定偶然的力量，「骰子一擲絕消弭不了偶然」。書寫總是展示著肯定的威力，作家因棄絕既有法則與理論而使得書寫與偶然有著親緣性。文學吊詭地因其域外而存在，書寫在這裡與偶然（而非典範）相遇，就如閱讀亦不在於「解讀」，而是在翻開書頁的一瞬便重返致使書寫成為可能的這場相遇。抹除法則，與偶然相遇，從域外闖入與流變為不可預知，作家因引入這股力量而得以書寫「活生生的作品」，必然也成為這場骰子賭局的獨特祭品。

以偶然而非典範來思考書寫，這是意圖思考與書寫那不可書寫之物。文學因法則的缺席而被每一位作家重新問題化，而作家則因書寫使得文學重新開敞與一切生命相遇。

追求任何明牌與指引都是因為不夠相信偶然的威力，必須肯定偶然，即使窮盡一切可能性亦無法抹除偶然，因為偶然來自可能性之外，也在一切法則與歷史之外，文學因為這個本質性的「外部」而能對各種既定形式提出反思。

書寫與閱讀都應該回返到這個文學誕生之地，如同法國哲學家農西（Jean-Luc Nancy）評論巴代伊（Georges Bataille）時所說的，書寫同時必然也是一種「外書寫」（excrire），無法則且自域外闖入的偶然「外書寫」於文學之中；作家書寫各種故事與故事的變形，但卻是為了能「外書寫」不在語言中的「事物自身」。生命的意義在書寫的內外翻褶中無窮流變，偶然一次又一次地侵入被書寫的紙頁迫使文學重新朝域外開敞。

文學因為與偶然與域外的關係而總是意味著自由，這便是書寫所存活的文學空間。每一次都是對文學既有形式與意指的「卸載」，這是何以卡夫卡說他的書寫是為了「未來的人民」；書寫伴隨著作為其外部的偶然，但這同時亦是一切文學的必然：將域外的混沌與偶然凹摺到書寫的拓樸學核心之中。

沒有盡頭，只有起點，書寫是為了逃離法則重新開啟域外，作家書寫故事的必然性但卻「外書寫」生命的偶然。「因為巴比倫就是偶然的無限賭局」，波赫士這麼寫道。

從知識的界限上踮起腳朝外眺望，背對典範，再一次肯定未知的偶然與無形式的力量，文學的真正賭局啟動於此，在一切建制的盡頭是書寫的起源與零度，而正是在此有偶然與機遇的全面啟動。

I comme impersonnel

I 如同「無人稱」

小說書寫種種陌異的經驗，陌異的生命與陌異的愛情、死亡、災難、希望、勇敢、貪婪、卑微與榮耀，讀者因小說透析的陌異而動情並深受啟發，這是在文學內部啟程的尤里西斯之旅。但真正的陌異不來自任何人（即使是「異鄉人」），不是真實世界的簡單映射與轉錄（經驗再怎麼不可思議仍不是文學），因為真正的陌異來自非人、去主體與無人稱的狀態，不是你、我或他的回憶或誇張想像。小說動人之處便在於它是純粹「非我之物」，取消了「說我的權力」與取消「人性與太人性的束縛」以便闖入「世界時間」之中，迫出以不可感知與無可辨別的力量所積漸堆疊的無人稱威力，它們在小說中能以「我」或「他」真正發聲之前便飽滿充盈在每一個分子之中，是小說所真正述說的事件。文學是無人稱的，因為它總是在分子的層級發生，在「人」與角色誕生之前便已風起雲湧。小說的主角不是任何人物（包法利夫人、布恩迪亞家族、吉訶德先生...）亦不是人稱（你、我、他、我們、他們...），而是湧於世界時間中的無人稱威力，是角色與人物塑形之前的「前個體」狀態，以及由此威力所多元牽動變化的「非人的風景」與「非人的流變」。

「多年後，奧瑞里亞諾·布恩迪亞上校面對槍斃行刑隊，將會想起父親帶他去找冰塊的那個遙遠的下午。」事件正以不可感的方式圍繞成雲霧，在故事進場之前，在人與人稱之前，不可感知、無可辨別與無人稱的陌異性已經與小說同時降臨，磁石吸拉著腐朽的金屬，放大鏡轟然焚燒著乾草，羅盤引導著不可見的北方魔境...「人缺席，但卻整個在風景之中。」塞尚這麼說。

在表面的人稱之下尋覓無人稱的事件，讓書中的角色因肉身化各種事件而獨具生命的強度，如同是文學所展示的一個又一個特異點。

以文字牽動那在人之前的混沌與不可決力量，捨棄不藉由人稱的想像便無法書寫的習慣，不需模仿亦不需複製人的既有形象（不管是道德、宗教或愛情的...），讓書寫置身於世界時間之中，召喚最基進的陌異性，由「我」與我的素樸經驗中逃離。究極而言，甚至沒有「我的陌異經驗」，因為固定不變的「我」亦已被瓦解，只有不斷由四處湧現與變動的微小知覺，在一切可感知門檻之下（因此不可感知與不可區辨的）顏色、冷熱、光影、氣味、快樂、飢餓、敵意、痛苦、口渴...，它們浸泡簇擁著書裡的各色人物，成為個體成形之前的條件，在被察覺之前便已決定了事件降臨的法則。

書寫既是不可感知又是唯一必須感知之物。作家總是觸角賁張地獨坐桌前，「感到自己飽受無人稱威力的折磨，既不讓活亦不讓死...」布朗尚如此描述卡夫卡的文學，一種特屬於原創作者的無人稱特性。

J comme jeu J 如同「賭局」

什麼是一盤「理想的賭局」？

答案先是有巴斯卡著名的逢賭必贏，下注神存在的人「贏的話全贏，輸的話什麼都沒輸」，但這不是賭，而是對偶然的否定。相對於此，波赫士提出了無限賭局，「巴比倫無非是偶然的無限賭局」，於是有各種合理與不合理規則的無限發明與更替；尼采主張賭局的永恆回歸，但不需無限次下注而是「一次為了所有次」，把所有的偶然都貫注到這唯一一次；對馬拉美而言，他終其一生所構思的大寫書，就是「骰子一擲絕消弭不了偶然」的宇宙。

一心想作弊與出老千的人不算真正的賭徒，因為理想的賭局在於絕對地肯定偶然，不管一次或無限多次，在這裡或是在整個宇宙。贏家不是不輸的人，而是懂得如何肯定與繁衍偶然，換言之，懂得玩（且真的玩）的人。

不管是原則的無限增生（波赫士與萊布尼茲）或原則的絕對缺席（尼采與馬拉美），在理想的賭局裡都不遵循任何預先存在的原則，每一把骰子都是為了重置與篡奪既有的原則而擲出。差別在於，波赫士在無限的賭桌上決勝負，尼采則在永恆的一擲中一翻兩瞪眼。值得注意的是，無限次下注並不需永恆的時間，因為時間可以無限切割，一瞬就可以無限；暴烈一擲亦不會隨風消逝，因為僅此一擲已含納了時間中每一擲的偶然。

理想的賭局不是或然率的問題，各種對可能性的猜測都是不夠相信偶然與不夠相信它抹除原則的力量。因為賭局的莊家不是任何人，亦不是理性或神，而是摧毀一切秩序的渾沌。

相反於或然率，理想的賭局是各種「不共可能」(impossibles)的盛大遊行：如果事件 A 與事件 B 都是可能的，但如果 A 發生了 B 便不可能發生（亞當犯罪，但凱撒未被謀殺...），或者反之，那麼這二件事在我們的世界便「不共可能」。然而，理想的賭局（在其無限的原則增生或在其永恆的一擲中）總是牽引積聚著不共可能的事件，如同遍地開花的偶然與意外，原本距離最遙遠的在「比可思考的連續時間最小值更小」的瞬間成為最迫近的，原本時間最漫長的在「比可思考的連續時間最大值更大」的永恆中轉而系列發生；比最遙遠更遠與比最深邃更深，或者，為了抵達後者而繞經前者，製作一個不共可能的遍歷，或是把前者置入後者之中，形成一個不共可能的「域內」，一個思想與創作可以生養其間的特異時空團塊。

德勒茲說：「肯定所有偶然，使偶然成為肯定的對象[...]這賭局只在思想之中，而且沒有藝術作品之外的結果。」其實，理想的賭局就是虛構，虛構及其所創造的...

K comme Kafka K 如同「卡夫卡」

卡夫卡使得文學成為問題，甚至悖論，因為他首先意味著書寫的多重不可能，以及更重要的，不書寫的同樣不可能。吊詭的是，「卡夫卡愈是書寫，他愈是不確定於書寫。」布朗肖這麼指出。

繼續書寫意在揭露書寫的不可能，這個悖論（書寫不可書寫、不可書寫仍繼續書寫）並不專屬於卡夫卡，儘管在他之前我們或許未能真確意識這個難題。文學史裡的卡夫卡在場並不只是增添了一種特異的敘事風格，不只是多了怪誕的故事類型，亦不只是對官僚與國家機器的激進轉化與諷諭，卡夫卡做得更多（或更少）。因為卡夫卡的臨陣，我們清楚知道，書寫的不可能與不可能不書寫，就是文學的主導動機。

卡夫卡毫無妥協餘地地使文學啟動於一個魔術時刻，書寫與述說在此變得困難、困窘甚至不可能。確切地說，卡夫卡「只活在這個時刻」，書寫變得不可能，但不書寫亦同時絕無可能！在由悖論構成的絕對虛構與空無時空中，每個字句、情節與故事都被撕扯，並因此成為陌異，文學於是降臨在此不可能的空缺之中。

在日記裡，他寫著「我不再能繼續書寫。我在絕決的界限上，我或許應重新停駐於此數年，在能夠又開始一個重新停在未完成的新故事之前。這個命運糾纏著我。」卡夫卡迫使書寫成為一種「界限存有」，揭露僅屬於未來的時間。他是過去沒有、現在沒有，但僅只屬於未來的「信使」。

一個宣稱別相信他訊息的信使與證實書寫不可能的書寫者。正是在這種註定失敗、死滅與空無的行動中，卡夫卡堅信存在著「字詞的彼端、失敗的彼端，一個多過於不可能性之不可能性，我們因而重燃希望。」假設書寫的不可能，以便為了未來的全新可能。

因為卡夫卡，文學成為一種現在與未來的決斷與衝突。質問文學意即質問未來是否可能？明天是否可以差異於今天？這是對康德的「我能希望什麼？」的強勢文學提問。然而，文學也因卡夫卡而有一種獨特政治性，因為，文學的條件未被給予，而且永遠尚未被給予，書寫是為了尚未降臨的人民，為了重啟未來而非終結過去。

我書寫，我無法書寫，我仍書寫，我不再能繼續書寫...正因為置身於一切可能性都不再可能的臨界極值上，在一切思想與語言皆已石化的荒漠中，卡夫卡在地獄的彼端迫出「存有最豐饒的方向」。以未來的惡魔力量扣敲著文學之門，因為「神不願我書寫，至於我，我必須書寫...」

L comme ligne de fuite

L 如同「逃逸之線」

當代小說的啟發之一，不在於文學如何面對並解決各種紛至沓來的問題（性別、國族、殖民、家族、歷史、記憶...），相反的，是小說家如何藉由小說「離開問題」，以字詞改變建制化的知覺與感情，鬆動僵化的思想，在可見中撐開不可見的孔洞，馳騁於未決的雷池之間。簡言之，書寫，便是劃出一道從既定建制與固有形式中逃逸之線。

逃逸並不是懦弱，「不去面對問題」，相反的，這是一條創造性的流變之線，甚至可以說，如果能擺脫一切束縛，沒有人能事先指出書寫的逃逸之線在哪？藉由文學，卡夫卡使人流變為蟲，以便從父親的威權中逃逸（因為爸爸不知道有這招？），也從官僚與國家機器中逃逸。逃逸之線因此同時也是生命之線，書寫小說是為了讓生命離開教條與宰制，以便重新獲得激進實驗的可能，讓不可知覺之物成為知覺，已知覺之物破碎為分子化狀態，以便創生嶄新的情感。書寫＝生命實驗。

經過但不固著在任何一點，穿梭在各種建制之間，在秩序、行動、年紀、性別、虛實間滑動，如同黑豹黨人喬治·傑克森（George Jackson）所言：「我或許在逃逸，但是在逃逸時我尋找武器。」寫小說（與更單純的「講故事」）並不自成目的，因為書寫是為了能迫出生命的特異樣貌，「製造運動，在其一切積極性上畫出逃逸之線，跨越門檻，抵達僅為自身而生的強度連續體，發現純粹強度的世界，所有形式在此瓦解...」德勒茲與瓜達希如此評論卡夫卡。

逃逸不需真的到任何地方，或者不如說，即使到天涯海角都逃不了，因為逃逸取決於強度的就地「爆棚」與滿溢，是碰觸極致變化（流變）的強度連續體：在逃逸中一切都流變為分子的、流變為不可感/預知的、流變為不可思考的...；這不單純是運動的問題，無關乎由 A 點到 B 點的任何故事演進與路徑（不論故事多精彩），逃逸是關於速度之事，是強度的不動旅程，而這或許是只有小說書寫才辦得到！

流變為蟲，以便畫出一條逃逸之線與生命之線（卡夫卡）；獵捕像一座山的白鯨，以便由一切感知與思考中逃逸（梅爾維爾）；酗酒與嗑藥直到迫近身體的殘酷底限，由組織與常識中逃逸（麥爾坎·勞瑞與威廉·布洛斯）；將欲望飽漲在每一顆空氣分子之中，以便生命能重新與自然結合成強度連續體（D.H.勞倫斯）…。逃逸之線建立在純粹的強度世界中，以強度逃逸，逃逸亦是為了重新獲得生命的強度！

書寫總是意味著畫出一道不可感知與不可思考的強度逃逸之線，然而逃逸絲毫不是避世，而是為了尋獲嶄新的武器，亦即，小說。讓小說書寫成為不固著任何定點的流體，以便創造嶄新的現實，書寫以便畫出逃逸之線，瓦解既有疆域，讓小說成為波赫士的直線迷宮，成為理想的生命－實驗之地。

M comme Mort

M 如同「死亡」

性別、地域、膚色、家族、政治、戰爭、愛情...都能掀起小說等級的事件，甚至「事件缺席的事件」。然而，書寫事件並不同於講故事或內容獵奇，小說透過語言探究事件，而語言最根本的意外與未知之物，就是死亡。死亡既是語言的界限又是核心，傅柯說「從朝向與背反死亡、持有或拘禁死亡來說話的那天起，某些事便誕生了，這是根據著棲息與隱藏著我們今日語言的奇幻多樣化與厚度無止境地重啟、敘說與倍增的喃喃低語。」就像是由死亡的邊界觸底、折返，開始枝桠漫生，構成界限外不可見與非思之物的全景虛構鏡像。

生命由各種大小事件組成，但死亡並不在這些事件之列，它越過生命的極限，既是我不在的我的事件，又是與我無關且我毫無權力的確然不可折返之點。死亡以事件最純粹與獨立的方式降臨，它是一切想像的邊界與存有的不可見形式。我活著，因此與死亡毫不相干，總是「有人死了」但不是我，對我而言死亡是「無現在的無止境時間」。未來我將死亡，而且我必將死亡，但是我過去沒死而且現在也還未，死亡就如同生命的深淵，它不是基礎，但卻是一切基礎與理性的缺席與喪失。

布朗肖說：「我的死亡必須總是成為對我更內在的：它就必須如同我不可見的形式，我的手勢，我最隱密密秘的沈默不語。我必須作一些事以完成它，我有全部事要作，它必然是我的作品，只是這個作品在我之外，它是在我之中我所無法闡明、我所無法觸及與我不是主人的這部份。」正因為是一切的邊界、外部與不可見性，因為總是隱匿與不可測，死亡成為作品的同義詞，既是絕對域外又必須「總是成為我更內在的」。由虛構的摺曲與鏡像的倍增所構成的凹陷核心開始，書寫既是喃喃自語，因為所有的獨語都為了戢止那意圖中斷此話語之物，又是沈默不語，因為它面向最深沈的「非現實」。

死亡是生命中的大寫事件，甚至是一切事件的事件，問題性的最終形式（誰？何時？在哪？如何？），像是語言中啞咽的伏流與存有的空洞核心，在句子能被寫下前便淹漫紙頁。死亡或許不再是人們所說的終點，不再是生命的撒手與抹除，相反的，正是在我權力之外、與我無關與毫無定限中，死亡既無止無盡又有去無回。

布朗肖說，我們都是自己死亡的詩人與「形象製造者」，死亡不可避免亦不可觸及，然而也正是在對其不可思考的多重肯定中，死亡成為每個人獨一無二的作品，而在與虛構與非現實的親緣性上，文學書寫必然已是某種「預知死亡記事」，然而死亡，卻是諸吊詭與不可見所重重匯集並因此觸及無限的非人之境。

N comme Nomade

N 如同「游牧」

游牧，相對於定居，但或許只有湯恩比（A. J. Toynbee）懂得箇中原委，他說：游牧者就是不移動的人，他們因為拒絕離開所以成為游牧者。

定居者定居在國家、傳統與歷史之中並樹立建制與典範，游牧者游牧，在於掀起一連串「就地強度旅行」，以便衝決鉗制自由的一切典律。

因為拒絕離開，游牧者一再被迫暴長為犁庭掃穴的戰爭機器，摧毀一切迫使他們離開與衰弱生命之物。「我寧可不要...」巴特比（Bartelby）對所有人反復地說。在動與不動間，他凝重地化身為小說中的一句重複套語，飛掠於語言極端的動與行為極端的不動之間。

游牧者不想離開的是草原，而小說書寫者，是文學。二者都因為發明了純粹（生命）強度而一再瓦解既有疆界，因為發明絕對速度而唐突歷史進程。

正如游牧民族沒有歷史，小說書寫亦從來不是為了擠進或樹立連貫性的文學史，相反地，是為了能再次崩斷已成為束縛與貫性的史觀，但不是為了以另一種新的歷史取而代之，而是根本地致使歷史連續性成為不可能，打破僵直與陳套，破框、解疆域以便開啟無阻障與平滑空間，為了能夠，如尼采所言，最終再吸一口空氣。

書寫者總是自問：如何成為自己語言的游牧者？意思是，如何以高張與無組織的生命由文法、句構、正字法的重重枷鎖中逃逸，以「加冕的安那其」衝決典範、建制與類型的框架？如何再展開與再摺曲大腦而不囚禁於國家與歷史的既有場域？如何解疆域、踰越、出格與脫軌，簡言之，如何以離開「拒絕離開」！

游牧並不需真的移動，有別於沿著規畫路線趴趴走的「外延旅行」，卡夫卡曾提出另一種旅行的可能，內延的或強度的「就地」旅行。可以就是僅在各人房間裡，是碎裂、斷片甚至失敗的，但強度卻更強，對僵化的典範與建制更摧枯拉朽。卡夫卡在日記裡寫道，「我只想要散步，而且這應該就足夠了；然而這世界上卻沒有一個地方我能散步。」

因此書寫，書寫因此悍然與衝決，成為最激進語言平面上的游牧者，魔界轉生為（由羅馬尼亞星夜攜棺馳入倫敦的）吸血鬼德古拉。

所有的旅行都是一種強度旅行，而最激烈的是大腦的旅行，卡夫卡的幽居一室「窗戶卻旋繞著你旅行」。游牧者不移動，他因為拒絕離開而召喚諸差異的強度世界且就地馳聘於高張文字的雷池。

O comme Œuvre

O 如同「作品」

作家想要創作作品，但寫出來的永遠只是書，書並不同作品，因為作品完全以不同於任何已知事物的方式存在，它只能無比怪異、無比拗口與「無能」地被表達為：「不如同任何存在事物發生之物」，純粹的創造與純粹的虛構。傅柯說：

「打從被謄寫到這個仍潔白的表面起，每一字詞與文學的關係都是令人絕對失望的，因為毫無任何字詞從本質與自然法則上屬於文學。實際上，字詞被書寫到必須是文學頁面的白紙起便已不再是文學，因為每一真實字詞都對文學純粹、空白、空洞與聖潔的本質越界，致使所有作品絕不是文學的完成，而是其斷裂、崩塌與圍籬破裂。」

作品從不是確定與清晰之物，因為它不屬於已知，即使是其盡頭與終局。它不是問題的閉鎖與取消，相反的，作品必然指向「開始的暴力」，在作品中的每一時刻都重置一切，都對文學的已知元素重新質疑，都意圖重新啟動「開始」，並且在這個「開始的開始」的無盡迴圈中，有著特屬於書寫的孤獨。

《追憶逝水年華》以數千頁篇幅所欲迫出的，不是書寫的終點與封筆，而是在無盡語言中電光火石的「雷擊般開始」，小說敘述者念茲在茲但卻始終未曾給予的「作品」！敘述者最後說，「該是著手撰寫這部作品的時候了」，但幾頁之後小說旋即結束。作品因此從未真正在場，或者它即將開始於書中最後一行，在最後的句點之後，而一切字句同時在此被點燃，並如同鏡像折返般映照著「將臨的作品」。

普魯斯特實際書寫的僅是一部「將臨作品」的計畫，但這部作品並不真正存在，它不存在因為一切存在之物皆不是、皆不像與皆不真。書寫因此只維繫在文學的迫近門檻上，在不可能作品的最初開始與總是缺席作品的原初在場。文學書寫（或者「外書寫」）是為了從語言的「域內」遙指「域外」（每一真實字詞都對文學的本質越界），為了能最終（在真實作品句點之後的開始）映照這個純粹虛構的不存在空間。《追憶逝水年華》因此是「關於作品書寫計畫的作品」，文學空間的發生來自這個「被倍增的空間」，但此空間，虛構的與虛擬的，不真正存在。這是何以布朗肖說，「那只能倚仗於作品者，倚仗於空無。不論他作什麼，作品都由他所作與他所能作之物撤離。」

書寫者獻身於對不可能開始的無止盡尋覓之中，作品在哪裡，書寫者不知道也無能為力。但這不意味文學就是棄絕，而是內建於文學中對不可能性的至高肯定。

P comme Pli P 如同「摺曲」

異質力量帶來真正的改變，生成了不可思考的凹折、彎曲、轉向、往復、歪扭、打結、陷落、波...，簡言之，由筆直成為摺曲。世界拐彎，生命衍異，因此有迷宮最初與最小的單元。迷宮就是「異質力量－摺曲」的多重製圖學，而生命不過是這些蜿蜒圖層的堆疊與表達。

因為摺曲而有真切意義下的流變，由直而彎，由同一而殊途，有多少摺曲就有多複雜豐饒，以及或許，必要的迷途。生命無可預測，因為生命只是不斷重複的差異、改道、迷蹤，甚至失調、爭執與齟齬。如同一條曲扭彈性之線（彈、蹦、跳、扭、甩，巴洛克教堂上堆疊的線條），並以此差異於另一生命。

必須把問題推演至極。促成摺曲的異質力量總是來自「域外」，不落入可測度的規矩，因此總是歪曲，跳脫直線的因果鏈結，不可預測與不可思考。

摺曲以二維曲線寓意生命的究極變易，因為種種「不直」而有新意。在三維平面上則衍生另一含義，當萊布尼茲說「每個單子都是宇宙的濃縮」時，他將整個宇宙摺入了單子之中。在宇宙等級（但以分子尺幅來操作）的這一摺迫出了思想的狂暴渦旋：數量無限的單子構成了宇宙，但宇宙又塞擠摺入每個單子。「須彌藏芥子，芥子納須彌」的萊布尼茲版本。神的這一手幻化無量百千萬億，無窮大與無窮小的張力不在大小的對峙，而在於須彌與芥子、宇宙與單子間所撐持開合的相互吞食與吊詭含攝，芥子磊磊而成須彌，須彌卻摺進粒粒分明的芥子。這個「神摺曲」以極值律法操演著不可能的含納收攝，「在空間最小值裡的物質最大值」，短篇小說的絕佳範式。

試著將宇宙摺入一顆個性因此差異的單子裡，在一根針尖上召集所有善惡天使。宇宙無限大，天使無限多，無法度量與爆棚，摺曲以極值律法展現等同於事件的創造性，以及更重要的，由此律法所表達的無限操作與無限差異。

每一個摺曲都是二種極值所共構的強度連續體。世界的放大不在於體積的無限加乘，不在於設想一個沒有邊界的宇宙，相反而吊詭的，世界的放大存在於簡單實體之中，在世界自身的迷你摺曲裡。對無窮大的尋覓不在於直線加乘，而是凹摺逆反到無窮小之中。

最小不僅不是最大的逆反，而且是最大的放大與延伸，每一個被表現出來的最小值都是最大的「加值」，都比最大還大（或吊詭地，最大比最小還小）。摺曲意味著翻過極值後將碰觸逆反的極值，摺曲的空間就是這個碰觸與交會，是由一個極值到另一極值的破格延伸與生機運動，最遠的同時也可能被虛構地摺曲成最近的，它們在摺曲中被賦予一種鄰近關係（T.S.艾略特說：在我的結束裡有我的開始...），成為一種強度的布置與一種強勢的虛構，這就是文學的現實。

Q comme Quelconque

Q 如同「任意一個」

書寫者命定要孤身一人，無歷史、無有黨派師承且棄絕教條，因為作品等同事件（甚至「必須比事件還壞」，A. Artaud 說），既不可指定亦無從定位。書寫是從「任意一個」翻轉為特異、天才與靈光乍現的高度啟蒙，作品可以是「前書寫」、「外書寫」，「域外書寫」，但就是不摹寫歷史、不符應典律、沒有非如此不可的建制，因此書寫（小說）同時亦是歷史或族群的「反思考」，是總要歸建與典律化的反叛。每一部作品都再次驗證這個神妙的翻轉。

嚴格的「任意一個」，因此毫不可能照表操課，文學的流變正是按圖索驥與線性史觀者的噩夢成真。因為書寫永遠是為了「未來的人民」而非既存的讀者，即使是「嚴格/理想讀者」的需求、喜好、期待、標準...在作品前仍然無比卑微與瑣碎。書寫抗拒教條，拒絕臣服於不管是什麼歷史或典範的指導與定位，因為書寫指向流變與未來，是關於「未來差異於現在」的啟發，一切既有建制都失效，因為書寫僅在這些形式之外，只為了引進「域外」的威力，為了讓不可思考之物再次闖入紙頁。不是為了肯定既有的領土並服膺國家/族的期待以便擠入既有建制之列，而是為了破疆域、衝決箝制，以便引進鮮活氣息。

因此不是任何指定與適於命名之物，而是不可預測、不可定位與不可思考的「任意一個」。書寫是流變而非歷史，是游牧而非國家，是為了闢拓嶄新的未知疆域而非加入既有的階層。可以寫任何事物，但使得任何事物都由既定建制中逃逸。寫父親，但不再是想像或回憶，不再融入任何陳套意見，不再讓任何人可以配對對照，不再「真實」，剝奪總是要說我（我記得）的權力，讓書寫成為「任意一個」，從一切認知與預期中離開，迫出等同事件強度的「可能性的純粹場域」，這就是虛構的先決條件。

創造性的「任意一個」相對於建制化的「特權指定」(privilegié)，但實際的關係遠遠複雜於此。究竟是因為特權保障所以隨意皆行，亦或是絕對的任意一個卻創造性轉化為特異與卓絕？這是完全不同的二種程序。任意一個對抗的是超越性史觀與典律所束縛的形式，這是當代與古典的對抗，亦是鮮活生命與僵化教條、創造與官僚的對抗，文學因此得以回應當前時空的變異與鮮活脈動，成為事件在文字中的隨機分派，開啟了由虛構所創造的純粹場域與脫軌連結。不是小說講故事，而是虛構的威力總是使得「任意一個」流變為特異與顯著，成為為豐饒的差異機器，每次都因為「任意一個」的無指向湧湧而有「發生什麼事？」的不自主震驚。

萊布尼茲會說：並非全部都是「任意一個」，但「任意一個」無所不在。「任意一個」如同賭盤上翻滾的骰子總是一再驗證隨機與偶然的威力，而「特權指定」則意圖作弊而不投身於無限的「神的賭局」之中。

R comme Répétition

R 如同「重複」

差異者不重複，但德勒茲卻以思想運動將差異封入重複之中，原本悖反之物不可思議地無比迫近，互為肉身與鏡像，愈差異愈重複，反之亦然，他這麼說：「哲學的真正開始，換言之差異，已經本身就是重複。」當然，在這個句子中的哲學很可以只是創造性行動的一般性代號，換上小說、詩、繪畫、音樂…皆無不可，甚而更易理解。

每個書寫者都處在微妙的位置上，在差異可能進場的幽微入口，每個字句都是決定創造性有無的關鍵場所。在此首先是差異，因為差異是「真正開始」，但這個真正開始吊詭地「已經」是重複！

差異者因其差異而不可理解與不可思考，德勒茲卻施以險招，以重複來理解。真正的差異並不來自比較，也絕不相似於任何既有事物，差異僅是差異的「自我差異化」，因此欲理解差異不僅不該削弱或減化它，反而應加重、加遽與惡化差異的差異性，讓差異「差異起來」！差異＝差異差異，這是內建於差異自身的「為己重複」。一次方的差異殊不可解，因為只出現一次的差異只是偶然與意外，但並不需從差異性中撤退或放棄，而是相反地將差異平方，讓差異自我重複（同時亦是自我差異），啟動特屬於差異的複式或複數操作，發掘差異的 n 次方威力。差異不是、不似也不肖任何事物，而僅是差異差異（第一個差異是動詞，第二個是名詞），然後，差異差異差異…。差異的威力就是差異總是召喚更多差異直到無窮，它「使每一事物提升到其高級形式」，而作品則誕生於這種關於「真正開始」的重複之中。差異重複，而且僅僅在它的「為己重複」中彰顯最高等級的威力，這是葉慈的「在擴張渦旋中旋轉再旋轉，獵鷹聽不到馴鷹人，萬物崩裂，中心失守…某種啟示確然將臨，二度降臨確然將臨」。

像是發動一場戰爭或是遊戲，在書寫裡讓差異玩起來，讓差異像傳染病一樣擴散與傳染，大寫差異指向一種複數差異的開始而不是結束，因為只有在這裡才有真正的開始，然而這個開始卻已深深浸入重複之中。於是一切發生在迅雷不及掩耳的瞬間，啪！差異與重複同時啟動。要不就是全無，既無差異亦無重複，不然就是二者瞬間同步啟動，這便是創造的開始，始於已經重複的差異。

當差異的為己重複能被發動時，我們就處在差異的內在性中，這或許是面對差異的唯一方法。不是去拆解差異或削減它，而是努力引發差異的連鎖反應，讓差異差異起來。不再是為了認知「不可認識者」，而是鋪展差異的內在性，讓差異繼續擴增、加倍與強化，旋轉再旋轉。每件作品以其獨一無二的文學經驗誕生，但同時立即以 n 、以它的 n 次方被思考。

有一件事是確定的，差異必然回返，文學史一再向我們展示的詭譎強度正在於：差異是已經重複的真正開始，而作品僅誕生於這種關於「真正開始」的重複之中，一個由「已經」所說明的真正開始。

S comme schizophrénie

S 如同「精神分裂」

書寫者使極限經驗「就地」發生，但卻是為了能吊詭地再次離開、喪失、迷途與消抹，為了超越並繃斷「與某一世界的句法連繫」，創造性地裂解出嶄新時空。

書寫者絕不位居語言核心，不是任何文體或風格的繼承、發揚或展現，書寫者只在語言的邊界才開始溝通，但一切邊界的語言卻必然已是變態、脫軌、離亂、狂暴、無文法與無句法的狀態。卡夫卡的游泳冠軍說：「其實我根本不會游泳。」簡言之，書寫者就是一個神經仔或分裂仔（schizo），因為他所有的經驗都是為了喪失「致使主體說話的自我」。

書寫等同於某種精神分裂，且因為分裂而逼近語言的邊界，在《愛麗絲夢遊仙境》中由一個精神分裂的女孩（小女分裂仔）所代表的異托邦。文學只在抹消說話主體的同時才開始說話，然而究竟是誰在說話？書寫者不是以「我」或「他」的身份來書寫，而是吊詭的「我的不在」或「我的喪失」。這是語言所能抵達的絕對極限，在此極限中我不在，或不如說，我不再是我，我是我的不是或我不是我的，成為「去社會化的無器官身體」上的一道精神分裂流湧。德勒茲與瓜達希說：「分裂仔就是無原則：他僅作為另一物而為某物。」書寫總是涉及一種最深沈的流變，流變為他者，流變為不可感知。卡夫卡的小說是極佳的證明，在他書中每個主角不斷流變為「另一物」，不斷「僅作為另一物而為某物」，流變為蟑螂、鼯鼠、狗、猴子……。

為什麼得發動精神分裂程序？因為，套用康德的話，人要「超脫於他自己招致的未成年狀態」，不再說爸爸-媽媽，不再說我，要跨越、鑽透「將我們與欲望生產分隔的圍牆」。然而為什麼人總是「願意終生保持未成年狀態」呢？康德答：「因為懶惰和怯懦」且因為「未成年狀態是極舒適的」。要成為分裂仔必須懂的離開，超越與某一世界的句法連繫且就地進入「強度旅程」。

書寫開始於離開與另類，廿世紀最著名的一個分裂仔阿爾拓（A. Artaud）評論另一個分裂仔—梵谷一時說：「這是一個偏好流變為（社會上所謂）瘋子的人，違逆了人類尊嚴的優越觀念。」從社會或習俗觀點來看是瘋子的分裂仔，從書寫或繪畫的角度來看卻是一種強度旅程，一種就地遊牧與抽象風暴。精神分裂是書寫與思想的可能性，但這個可能性卻僅來自一切符碼的攪亂與典範的逾越。

書寫涉及的不是文法或修辭，它涉及的是強度，一種介於生與死間的高張經過，這是一種無形象與無形式的無器官身體流湧。書寫必然是殘酷的，因為我們不可能書寫而不背叛既有建制、原則與形式，不可能不背叛爸爸媽媽與「我」。從一開始書寫便成立在這個絕對極限上，不是書寫為了離開體制，而是書寫從一開始便得在域外才可能展開。像是哪吒剔骨剜腸還父母一樣，書寫必須從某種零度展開，必須進入「粹純與生硬的強度狀態」，而這是一種介於生與死的殘酷決擇。

T comme temps

T 如同「時間」

「時間的純粹力量」激生了各種特異的生命，正是在時間的空洞形式中，無法預知與創新的事物一再引發既有真理的危機。這是普魯斯特一再希冀以書寫迫出卻困難無比的「一點點在純粹狀態裡的時間」。有事件，是因為有著使事件暴長而出的時間，有流變，因為有使流變湧現竄逃的時間...，如果有作品，是因為有使其成為可能的獨特時間性。對作品的分析絕對離不開一種使作品成為可能的時間性分析。

有二種時間：經驗時間與事件時間。經驗時間假設了均質的現在，過去是已逝的現在，未來則是還未來的現在，時間是無數現在所串連而成的連續性，鐘錶的刻度。事件時間則是另一回事，總是由經驗時間的失序、脫軌與走鐘所察覺，時間的「流變－瘋狂」與精神分裂。

為什麼會察覺時間有第二種觀點？因為歷時、連續與規矩的經驗時間起癢、「中猴」了，可預期的下一個現在不再按我們的期待乖乖進場（小伊底帕斯應該被國王的手下謀殺，最後卻反而殺父娶母...），時間的「壞小孩」混進來破壞秩序，這是平靜的時間順序中發生的偶然與意外。所謂意外並不是發生了不存在或不真實的事，從時間的觀點來看，意外是事物在錯誤的時間裡進場，事情愈意外意謂時間愈錯亂、起癢，原本最不該在這個時間點進場的卻出現了，最遙遠的時間點變成現在的立即瞬間。

如果像鐘表刻度般尺度嚴謹的歷時時間（同質的現在排隊規矩進場）總是偶爾會起癢，事件的意外與偶然總是避免不了，會不會這種變態、脫軌與混亂其實是時間的真正樣貌，而鐘錶秩序只是我們強加上去的？如果時間不是不變的連續現在，反而一再出現的混亂才是時間的根本，時間即「流變－瘋狂」而且根本沒有任何理性與律法，如果「時間管理」根本不可能，這種世界是什麼風景？如果這種我們並不少見的「現在的根本混亂」與「對現在的逃離」不是時間的偶然狀態，而是它真正的面貌，這是何種生命的獨特肌理？

如果穩定的現在壓不住時間的「躁鬱運動」，未來與過去不再與現在同質或同一，未來插隊或過去暴動了，如何從壞掉的經驗時間中重新思考「純粹狀態裡的時間」？

或許不必然像普魯斯特以悠長時間迫出「一點點在純粹狀態裡的時間」，或許，只需一瞬便「逃離現在」：以無限制的未來與過去重構每一瞬間並因此抹除「現在的暴政」。現在總是想將未來與過去相互關連成廣闊厚實的連續時間，瞬間則是未來與過去在無厚度時間中的暴力表現，這是未來與過去在現在=0 的無限制運動。每一瞬間都是將整體未來與過去灌注其中的激烈展演，在最小之中有最大的宇宙，或者不如說，瞬間不可能不在凹摺無限制未來與過去的操作中而不同時是「最小現前」。每一個瞬間都是兩種極限之間的不可能摺曲：可展演時間的最小值以及可思考時間的最大值。在最小中摺入最大，將無限制的未來與過去塞擠於最小現前之中。瞬間必須再瞬間化以便在趨近 0 或等於 0 的同時又含納「無限制的未來與過去」。未來與過去不斷摺出（摺進）激烈與緊繃的瞬間，未來與過去愈壓擠摺入，瞬間就愈激烈與緊繃，每一瞬間都虛擬地含納了整個時間，時間只是一條由瞬間所串連的

直線，在這條直線上的每一個點都如同是一個摺入無限制未來與過去的微摺曲，一個以最小值含納最大值的單子。時間，就是波赫士的「直線迷宮」。

U comme univocité

U 如同「單義性」

事物的狀態一逕紛亂難料，生死存亡花開花落各自不同，意外、偶然與不可預測在每一具肉身上銘刻著專屬的生命事件，如果沒有這些痛苦的事件就沒有生命的差異與多元。文學書寫著這些事件、這些差異與這些紛亂，但並不是在文字上的單純再現，即使經驗與身世的書寫再怎麼奇幻與不可思議，再現式的書寫並不等於文學。

該怎麼思考事物狀態與書寫文字的關係？如果文字不是事物的再現，亦不是觀念（美文）的模仿，那麼詞與物的交會可以呈現何種文學的風景？Duns Scot 以單義性來說明存有與書寫（表達）的關係。每個存在物都意謂差異的表達聲音，生命經驗分歧而零亂，嘩嘩響著龐大的異質聲浪，毫不相同亦毫不同調，但這些聲音其實都傾訴著「存有所被訴說的單一意義」。存在物的宇宙大合唱永遠分歧與發散，無可救藥地混亂，但所有發散分離的聲音都只為了訴說存有的單一意義。單義性就是所有事件指向的這個單一的「大寫聲音」，生命的獨一「大寫事件」。

事物紛亂偶然且毫無整合或類比的可能，因為事物的存在就是純粹的差異，紛亂且絕不相同的事件降臨是使差異不斷朝向差異化的保證，但這些總是「以差異連結到差異的差異們」卻鳴唱著單一與相同的大寫聲音。這並不是說事物狀態實際上是相同的，相反的，它們毫不相同，但這個確然的不相同與差異卻訴說著同一種聲音：存有的單義性。一邊是絕對差異的混沌大合唱，各式各樣永無可能妥協與絕不一致的差異與歧出，但這個差異在另一邊則表達了所有存有所發出的單一意義。單一大寫聲音（單義性）來自所有差異事物，但所有事物之間卻是絕對的差異與分離。

單義性並不是要說不同的事物狀態其實是相同的，它首先是對差異的絕對肯定，事物狀態就是不可妥協的混沌與雜多，毫不相同，但所有的雜多卻都說著單一的聲音。事物與語言就像兩個相交的平面，從絕對的多與差異中湧現的單一與相同表達，但不是削減差異，不是抹除多，而是使不可聽見的單一與相同聲音藉由多與差異而被聽見。

詞與物、語言表達與事物狀態、意義與事件、單義性與所有存有呱呱訴說的大合聲...既無關具體經驗的再現，也非抽象美文的模仿，在語言與事物的交界上，文學取得了獨一無二的位置，一邊朝紛亂的事物開放，一邊朝向語言的單義性，而且存有的單一聲音收自差異事物的絕對混沌，這是由所有差異所訴說的單一意義。差異不可衰減不可抹除不可忽略，在此才有著存有的單義性，這是詞與物的區別，也是由物到詞的轉化，文學無疑地正是見證。

V comme virtuel

V 如同「虛擬」

經驗來自我們所看、所聽、所感、所憶、所嫉愛欲恨的總合，但不論身世是何等離奇，經驗又如何稀罕，文學並不是其摹寫與再現，因為經驗從不是文學的真正對象，更不足以拿來檢證文學。保羅·克利（Paul Klee）說，藝術不是使可見之物可見，而是使不可見變得可見。可見之物原本可見，即使書寫成文字仍只是可能經驗的各種描述，只是一些故事、情節與已經實現化其潛能的事物狀態。經驗是「已經永遠死去之物」，文學並不隸屬於此毫無潛能的場域。重點在於「不可見之物」，事物（或事件）的潛能，在時間中正集結或消散的各種細小力量，總是快慢消長中的微觀強度，它們在一切可感知覺的門檻下正無政府地動員或狂亂地四處潰散，這是「非經驗」或「尚未成為經驗」的，但是在事件降臨之前，在「肉身化為可見經驗」之前，這些飽含能量的「小知覺」或「力量微粒」已團團圍住相關的事物，像是一團不可見、不可感與不可思考的雲霧，在微觀層面噴吐散播著經驗的無窮決定因子，這是在所有現實中不屬於經驗卻決定經驗的部份，現實的虛擬性。

以故事之名所羅列的經驗不管真假，即使來自作者的想像或誇大，皆無異於獵奇，或更差，只是變換各種形式的窺淫。但這並不意味文學不能表現淫猥，只是小說即使涉及淫猥亦不停留在單純的色欲與交媾，不在於觀看各種可見物間的因果或「感覺－運動連結」，而是能讓語言深深地被淫蕩的問題所纏祟與裹脅，那些不可見卻又決定現實的虛擬分子雲霧才是小說中的真正誘惑，文學在此直抵哲學之境。

文學的各種主題：愛情、嫉恨、權力、欲望、殘酷、痛苦、愚昧、虛無...並不停駐於身體與物質的簡單威力，亦不只是社會或歷史的事實刻劃，寫小說因此必須走得更遠，因為這些「物質事實」及其經驗並不足以賦予現實全部意義，每個事物都圍繞著決定「如其所是」的虛擬現實，但這並不意味著神或奇蹟（機器神）的超越性影響，而是根本與決定性的現實潛能，飽含著「世界的震顫」，流變在這裡成為可見，一切既存的我與我的經驗在這裡碎裂，重新取得分子化的流動潛能。時間既可以是一分鐘，又是使我們懂得這一分鐘的一分鐘。普魯斯特寫道，「逾越時間秩序的一分鐘以便我們感受這一分鐘且重新創造出逾越時間秩序之人」，這是唯有創作才能解放的真實時刻與鮮活生命，「一點點在純粹狀態下的時間」。

經驗可以說明變化，但卻不是「促使變化之物」，這是何以窮究或創造經驗細節並不能真正表達任何鮮活的生命，真正對鮮活生命起著決定作用的，是現實中仍飽存潛能的虛擬部位，其「既現在又過去，現實卻不實際，理想而不抽象」，時間在此仿如不再是一秒一秒的加總，而是相反與逆向的，將一生的生機灌注到每一秒，事物重新曝現在無窮虛擬分子與無窮潛能的不可測晃動中，並因而有一個宇宙的重新誕生。

W comme W. Worringer

W 如同「沃林格」

沃林格（1881-1965）使得兩種創造性心靈鮮明地對比起來，其中，古典的創作相信世界與人的合一，兩者間有機與形式地相互模仿，創作是為了再現事物的本質與永恆，在知性與本能之間古典人取得了絕對和諧，世界因對稱的律法而美好。歌德式的創作則完全是另一回事，生命在此被賦予不斷轉向、分歧、碎裂、逆反與形變的無組織潛能，世界因無盡的破碎與分裂而飽含不可測的生機，生命本身即是迷宮，創作則是為了尋覓再次迷途與抹除臉孔的可能。

一種是對和諧律法的再現，神靈並不在世界之外而就在我們之中，創作者所需要的只是將其形象化並敘述出來；另一種則將世界誕生在自身的風暴與旋渦裡，而且裂解與越界的極值就構成唯一的「身體」，這是以其滿溢的意外與動態來抹除本質的狂亂表達，獨立於一切組織與形式，並因此展現高張生命的威力。

歌德式的心靈不是為了再現預設或既存的知識而生，相反的，它對於動態與多變化的現實表現了神經質的「超級可感」（suprasensible），並以持續震顫與抽搐的「超現實」（surréal）表達了多元異質力量的無窮糾結。

世界交織橫貫各種差異化的「歌德線」，這些不斷增生與轉向的力線似乎較不是為了提供固定的認識形象而產生，而是為了全面地表現運動，其甚至使得歌德式大教堂裡的石塊彷彿都擺脫了地心引力般垂直往上竄生，以成千上萬力量的湧動對立於物質的沈重本性，去物質化與無序的運動衝決了事物的拘謹律法，只服從於「藝術的表現意志」，以致於沃林格甚至說「我們不可能走入一座歌德式大教堂而不暈眩」，因為「需要有感覺的暈眩以便矗立於自身之上」。

古典的組織性生命對比於歌德式的無組織生機，這並不只是兩種不同性質或不同真理間的取代或並置，兩者的差異是更激進與根本的，前者仍維繫於對知識與永恆本質的靜態信仰之中，後者則在超級可感的強勢表達中酣醉暈眩，不再任由我們所決定，不屬於我們的意志，擁有著自發性的表達，而且鼓動無數的微細力量抗拒著組織化與知識化。「我們遇見了似乎獨立於我們之外的生命，**比我們的生命更強……**」沃林格使得一種完全不同於古典心靈的生命成為獨特的美學問題，從此生命成為一種怪異的、高張力與高動態的表達，充滿暈眩，等同於迷宮，朝四方竄生著無窮改道、變向、反慣性與無向量的「歌德線」。這是生命，但不再再現任何律法，無秩序與無組織的生機便是其唯一的表達，「我們一意識到一條線，我們就非自主地在我們自身中重生了它的創造程序。」

X comme x X 如同「未知」

小說創造差異（字母 D），沒有路徑可尋亦無從類比，因為每一部小說都裹纏著另類於既定想像、知識與感覺的「事物 = x」，因此差異。這並不是經由比較得來的結果，而是未知、不可預測與不可思考本身即差異（字母 H）。純粹的 x，從不乖乖在指定位置也不依規矩行事。文學破壞圍籬且劈開腦袋，以便重新引入「事物 = x」。x 不是任何已知與教條，它只屬於「缺失位子」之物（沒有位子就是它的位子）。

事物 = x？一個大叉，任何事物皆不是皆不準且皆挫敗，但也任一事物皆是皆行（字母 Q）；不是所有事物都是 x，但 x 無所不在。x 同時比最遙遠更遠，也比最迫近更近，閃現在比可連續思考時間最小值更小的時間中，也續存在比可連續思考時間最大值更大的綿延裡，或者，x 是在最小值中塞入最大值（字母 P）、在不可能的鄰近中誕生（字母 F）、在瞬間中塞擠無限制的過去與未來（字母 T）、所看之物非所說之物或反之（字母 S）...，如同波赫士所虛構的中國百科全書《天朝仁學廣覽》，「屬於皇帝的」、「剛打破水罐的」、「騷動如瘋子的」與「遠看如蒼蠅的」毗鄰並置且重新對一切事物分類，事物「與」事物既不再能依循形態也不憑藉功能被錯落置於分類表格中，最遙遠與最迫近、最大值與最小值、可見與不可見、清明與錯亂、既是又不是又是...「故事 = x」、「文法構句 = x」、「父親 = x」、「童年 = x」、「包法利夫人 = x」或「馬康多 = x」。x 無所不在也何處都不在，總是隱藏與移動，從來不是固著與不變的，小說超越尺度與界限，是 x 的游牧分配與安那其動員（字母 N）。

創造一個全新的「光線體制」或「語言體制」，一個可視性與可述性的殘酷劇場，使可視與不可視、可述與不可述組成一個層層疊套的布置。不是為了「在場者」，而是缺席、不在與空缺成為唯一的「在場」，使事物 = x 如純粹事件般誕生（字母 E）。

馬德蓮蛋糕並不是因為風味獨特而成為著名的文學物件（如同白鯨並不只是好萊塢式的巨大與殺人，變形不只是人與蟲的特效再現（字母 K）），而是因為存封了如同事件等級的純粹過去，貢布雷如同「事物 = x」，既不能化約為單純的「已逝的現在」，也不是實際存在於地球表面之物的再現。等於 x，不是為了永遠無知與無感，相反的，是為了再強化感覺與強迫思考於自身的界限上，為了最終能激出陌異與創新的意義，引入鮮活的空氣，讓差異再差異化。普魯斯特促使童年 = x，打一個大叉在一切已知與已經歷之物，讓未知重返且擴增宇宙維度，召喚語言誘惑的威力（同時也是「陌異語言」的誘惑），以便穿透時間的重重迷霧，重新感受活生生的童年（字母 V）。

對於小說應該問：什麼是這本小說所重新問題化且總是變幻無踪的「事物 = x」？

Y comme yeux Y 如同「眼」

虛構不同一於任何經驗，因為經驗不管多麼離奇與稀少都是真實的，而且是「已經耗盡潛能的真實」。虛構並不是不真實，因為它總是比真實經驗更多或更少，虛構也不只是說謊，因為即使謊言也只是一種經驗或想像，都不足以說明文學的創造性。虛構涉及的是最高等級的「造偽的威力」，這不是經驗的單純再現，也不是其捏造，究極地說，是足以跟經驗斷開與讓事件降臨的開始，一種關於差異未來的觀看可能，這是關於生命本身的靈視，虛構因為這個威力而比真實更真實。

文學或許不是一個關於內容的問題，不是看什麼，而是怎麼看（或怎麼都看不到）的問題，是由什麼差異與全新的位置看，是「看點」（point de vue）或「聽點」（point d'ouïe）的創造。但「看點」並不是由我來想像他的位置與經驗，甚至不是任何人的位置，而是任何人皆不是卻也皆是の特異條件，這是事件（故事或故事的缺席）的純粹狀態。事件並不以人的意志與願望為轉移，它（而非「我」、「你」或「他」）在一切人稱之外，是「無人稱的」，必須被虛構出來以便觸及文學，這便是「造偽的威力」。費林格遜（L. Ferlinghetti）提出的「第四人稱單數瘋狂之眼」，正是完全不屬於任何人（甚至是「非人」）看點的虛構或虛構的看點。虛構意謂著文學裡的角色與人稱並不是「我」、「你」或「他」的經驗，不是由經驗之眼來看或聽。雖然文學中總是有各種角色，雖然這些角色總是以「我」、「你」或「他」的身份在小說裡發聲與行動，但文學卻在於將「一整個最怪異於我們的事件及詞彙肉身化的努力」，「開始於當剝奪我們說我的權力的第四人稱誕生於我們時」。在這個意義上，文學的每個人稱（「我」、「你」或「他」）其實都是為了脫離既有的人稱，為了成為某種未知的「第四人稱」，從這個非人稱或無人稱的眼中向外望，以便能重新召喚現實的潛能，以及由此潛能所賦予的威力。

透過書寫，每個「我」從日常的尋常性中出走，離開經驗的匱乏進入事件與事件的觀看中，超越已實現的事物事態，擺脫人稱的束縛（這是你的身世？），成為代表某一事件的「意義程序」。當費茲傑羅寫著「毫無疑問，所有的人生都是一個垮掉的過程」時，並不只是指著他自己的人生，亦不只是他小說裡一個又一個已經崩潰敗亡的角色，而是對生命的文學看點或觀點。文學書寫的不是由「我」所代表的意見或共感（我們都知道，或，人同此心心同此理），而是透過「它」，陌異的第四人稱，給予事件的虛擬性，這是肉身化在不同角色上所迴響的無人稱巨大能量，每個作家藉由書寫所幻化的「第四人稱單數瘋狂之眼」給予嶄新光線的可能性。特異之眼（或耳）內建於作品中，賦予我們所沒有的陌異之眼，我們由此開始觀看。

Z comme Zéro

Z 如同「零」

零。空無，但不是沒有，也毫不欠缺與匱乏，因為潛能即將由此實際化為事件，差異即將再度以強度述說，但在這個入口或起點之前，在開始的開始之際，一切歸零。

零，意味重置與抹除，不再是既有歷史的漸進發展或轉型，不是進步、傳承或模仿，而是斷裂與更新，見證著將臨的未來，帶有革命的氣息。每一件作品都標定著書寫的零，置身於文學門檻的零度與此零度的強勢重複，成為尚未降臨之物的芽。文學書寫總是不斷抹除文學已說之物，「謀殺」所有的書並因此而吊詭地迫近文學本身。

作品內建著書寫的零度標定，從強度=0 之處開始的全新時空。強度量的增加來自創造，一切差異都透過正值被述說，也都因述說而被再次肯定，不存在「負強度」，在零之下無強度無創造無差異，零度書寫就是對差異的正面肯定，一切從零起算，由書寫的殘酷基底起算，文學空間由多樣的（正）強度所占領。書寫總是必須重新劃定這個零度，因為文學僅由此展開，甚至只為了抵達這個必要的零度，觸探重新歸零的可能。

書寫以便追尋書寫的零度，以遠離來接近，以逃逸來進場，以流變為他者來自我倍增，歸零，以便重獲作品的入口（而非終點），將一切抹除，棄絕所有陳套（*cliché*），因為創新的作品不存在於既成歷史與經驗的慣性之中，不可預先指派與定位。化為零的書寫，但卻是為了能有更多的書寫流變與差異。書寫不一定能重返零度，但不書寫則註定只能自滿於既有建制與史觀的陳套之中。

普魯斯特便是零度書寫的例子。他先是將世俗生活抹除歸零（退返於著名的「普魯斯特的房間」裡），寫成的小說亦非先前生命經驗的回憶或再現，小說裡再次重演的仍是「做作品」的生命準備，主角最後決心開始創作，小說卻在此結束，小說成為「做作品的計畫」，寫小說只是追尋作品入口的一再重複與準備，以 2000 頁的奢華篇幅鋪展了巨大尺度的小說以便抵達書寫的零度，然而真正的作品卻從未在小說中被給予，僅僅虛擬地隱匿於最後一字之後的空白，不可見亦無現實的存在。此重複與此零度本身似乎就是作品的唯一存有。然而，這個存有=零，文學的真正積體便是零度的積累與自我重複。零，與在零之後的零。

羅蘭·巴特曾說文學同時背負著歷史的異化與夢想，既斷裂又重新降臨，既流變又自我重複……，這是與一切創作不可分離的「流變－革命」，書寫的零度是解放的預感，文學的時代總是由此重新揭開，零。