

駱以軍的第四人稱單數書寫(2/2)： 時間製圖學*

楊凱麟

中山大學哲學研究所

摘 要

本文延續〈駱以軍的第四人稱單數書寫(1/2)：空間考古學〉的探討，對駱以軍小說中的時間性及相關論域從事文本分析。首先，一再出現於小說中的「我」作為貫穿各種故事的人稱（或人物），其實是一種「第四人稱」或「無人稱」；因為敘述極度的碎裂與錯接，使得「我」並不指向任何一個實存的個體，而是由各式八卦、回憶、事件、夢境…所錯亂拼合而成。第二，回憶成為駱以軍小說藉以操弄時間的材料，回憶的回憶及回憶的遺忘在時間中構成極其複雜的差異與重複，而小說最終成為一種透過回憶（的回憶）所構築的「我城」，是對一整座龐大的虛擬城市的造鎮計畫。第三，時間在駱以軍小說中被等同於傷害，生命則是一個瓦解的過程，在歷經一切滄桑後，寫作似乎僅為了聊遣悲懷以度餘生。第四，死亡成為駱以軍小說的邊界，然而在書寫中卻又不斷越界或畫界，各式怪奇的死亡翻湧而出，似乎正是從生死一線的時空糾葛中才得以豁然開出書寫的虛擬性，然而，支撐這個大膽撩撥死亡並與之周旋到底的特異書寫，無疑地必然是在高張文字平面上噴吐崩瀉的生命強度。書寫成為一種「越界序言」。

關鍵詞：時間性，虛擬性，我，第四人稱單數，回憶，死亡

* 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。本文第一部份關於「空間考古學」，以〈構思虛擬——駱以軍的第四人稱單數書寫〉（底下簡稱〈空間考古學〉）為題發表於「第 29 屆全國比較文學會議」。

一、時間製圖學(cartographie)

駱以軍以其一逕淫猥、八卦且糅雜愈老愈見自傷的風格，提供一幅殊為特異的台北風情畫。我們在〈空間考古學〉(註1)一文中試著考掘其動態、其離散形式與脫軌串連，粗略地勾勒這塊由其名字所標誌的原創空間。然而，在這個隨著書寫的持續而逐漸展露其迷宮面貌的虛擬空間中，其實埋藏著駱以軍悄然置入的一個謎，或者不如說，駱以軍的整個作品其實正是一個龐大的謎題，謎底則是時間。吊詭的是，如果謎題中唯一不該出現的字就是謎底，駱以軍卻不無犯規地一再於謎題中昭然植入其謎底，於一個謎底是「時間」的謎題中一再公然出現時間這個詞彙，這是怎麼一回事呢？套句駱以軍用語，這豈不露餡了嗎？在〈小徑分岔的花園〉中，波赫士假設了一個以時間為謎底的小說手稿，但「時間」是「自始至終刪掉的一個詞」，因為「採用笨拙的隱喻、明顯的迂迴，也許是挑明謎語的最好辦法。(註2)」時間這個詞彙的徹底缺席，構成了以其為謎底的謎題，只是這個謎題卻無時不纏繞著時間這個幽靈，因為其以絕對不在場的方式永遠在場。然而，駱以軍所提出的卻不是這種古典謎題，作為謎底的時間在他的小說中同時也出現在謎題裡，原本應該是離謎題最遙遠的詞彙被文字的強大張力凹摺壓進謎題本身，最外部之物成為最內在的核心。在這個強力的拓樸摺疊中，時間既是謎題也是謎底，解謎行動同時也是謎題建構本身，或者被揭曉的謎底立時又是謎題的開始；而正是在時間這個謎題/謎底的雙重設定（與消解）中，駱以軍遠比波赫士更為波赫士，因為在這樣的褶皺曲扭下，時間恐怕已不僅是一個迷/謎宮，更是一個在怪異拓樸運動中徹底渙散、脫軌、非線性、非歷時與自我矛盾的複雜疊層；在

1. 底下偶而提及、關於駱以軍作品中的空間性問題，請參閱〈空間考古學〉。該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，該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。而透過碎裂的故事、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。
2. 「『設一個謎底是「棋」的謎語時，謎面唯一不准用的字是什麼？』我想一會兒後說：『「棋」字。』」（波赫士，I，637）

時間的謎底中有時間的謎題，在解謎的同時也構築謎題本身，這是一條咬著自己尾巴自我吞噬的蛇，時間的 ouroboros。在時間的巨大皺褶中，解謎（去皺褶）跟築謎（再皺褶）竟爾成為同一件事，而一切的可能（與不可能），都只源於「在時間中…」。(註3)

究竟什麼是這個令駱以軍低迴沈吟、摩挲終日之物？在這個由為數眾多的光立方體所綿延鋪展的根莖式書寫中，呈顯了何種特異的時間樣貌？(註4)凹摺出何等幽曲淒婉的時間疊層？諸人物與情節又因這個時間皺褶迫出何種生命強度？到什麼程度這樣的時間得以披露存有最騷動懾人的底層風景？駱以軍的書寫再次見證了線性時間的窘困與貧乏，客觀、機械性的歷時時間被一種獨特的時間捏塑術所搏弄。對他而言，時間似乎竟凝煉成一團稠狀的記憶物事，被稀釋、拉長、捶扁、壓縮、切片、離析、增感、糊焦、變形、過曝…。如果碎裂的空間構成駱以軍小說中的根莖—迷宮，非線性的時間則織構第二重迷宮，迷宮中的迷宮，其成為記憶的材料或載體，或者不如說是反之，記憶對駱以軍而言不過是時間的具體形式，在此時間有被施作、被錘鍊或被塑型之諸可能。在〈字團張開之後〉駱以軍寫道：「遺忘是混淆或造成一切弔詭情節的最高明技巧。」(紅25)，然而確切地說，這裡所謂的遺忘仍然是一種記憶，是被施作或塑型（不管是自主或不自主的）之記憶，因為真正的遺忘，正如海德格所說的，是遺忘的遺忘。換言之，不是遺忘，而是回憶，並在回憶中不斷歪斜、曲扭、脫軌、壞毀或脫榫構成駱以軍虛擬書寫最大的秘密。

時間在此成為一種變態與壞毀的記憶，然而一切的變態與壞毀卻都指向同一個來源，一個記憶（時間）由此創生之點：駱以軍小說中的「我」。究竟什麼是這個一再出現且諸回憶源源噴湧而出的人稱？確切地說，我們應問的或許不是「我」是誰，因為「它」必然誰都不是，既不是駱以軍，更不是駱以軍的童年或青少年；該問的是，「我」在文本中執行了何種功能？積累或歧異何種力量關係？達成何種效果？簡言之，什麼是駱以軍小說中的「我思」(cogito)？而其最終建構何種特異的「我在」？

3. 這正是普魯斯特鑲嵌於卷尾，關閉與（再）開啓《追憶似水年華》的一句話。

4. 關於根莖式書寫與光立方體，請參閱〈空間考古學〉中的「城市之光」一節。

1. 第四人稱單數之眼

「由事件堆砌起來的『我』根本不是我…」(紅 54)

「我」無疑地是駱以軍小說中各式異質力量的匯聚點，在文本中透過各式故事所激生、牽引、碰撞、扞格所產生的效果。換言之，「我」並不是（或不僅是）文法意義下的第一人稱，也不太是古典哲學中的認識主體，「我」是文本的能量結核，其攪動文字，引領敘述，流竄於被說出的八卦、畸聞、家族傳言、城市經驗、童年回憶、電玩情境、電視節目…，「我」是各故事團塊或光立方體的交錯點，正是在這些犬牙交錯的接觸點或割裂線上，不是我說故事，而是故事說我，我僅是諸故事的一個效果。換言之，並不存在一個收攏且具同一性的第一人稱，故事不是由一個具自主意識的「我」所策動或控制，而是相反，這個「我」其實自始至終都僅是一個「它」，一個離散漂動於各種故事團塊的虛擬性人稱，「K 就是我就是 G 就是程琳就是張素貞…」「我是 K，K 就是你」(紅 59)，這些人物，不管僅是以一個英文字母作為代號，或真有其名、其人（盧子玉、玲子、肛交女孩、沈長聲、奈波爾、馬奎斯…），不過一個個由記憶所烘托、亂步於怪奇時間景觀中的「廢墟人」與其回憶（月 85）。而因此「我」可以是「你」，可以是「他」，可以是任何一人，是「我們」，但最終什麼人也不是，僅是在時間中的痕跡，或更確切地說，不是我在時間中，而是這時間性（temporalité）就是我與我們。或許正是在「我」這個偽裝的第一人稱上，在這個表面上被統整起來的假人稱中，一場由書寫所策動的騙局（如充氣娃娃）徐徐立起還口吐人言：「我說…」；我是駱以軍是盧子玉是順子是 C、H、G、I、J…，我從來不是我，是他者（autre），或者不如說，「我」並不被整合成一個會認識、會思考且前後一貫的主體，「我」僅是一個位置（或位子），一個時間中的物事藉以發聲的管道，是一個離亂且充滿機緣地觀看人世之目光，「因為你〔我？他？我們？…〕就是縫湊接合這些故事破片的界面」（月 292）；在「我」的裡面有藉由「我」而復活的陳年新聞事件與人物（沈長聲及鴻源風暴、侯友宜與健康幼稚園大火、華航空中解體）、陳年的電視影集（電視冠軍與搶救貧窮大作戰）與電玩（快打旋風與小精靈）、陳年的生活（在黑暗中木棍揍人的教官、被各式性幻想塞滿的處男、嗆聲幹架的學校生涯與慘澹的重考

班、行軍操練的軍營)與城市經驗(建築中的中正紀念堂巨大工地、大排長龍的鼎泰豐)、陳年的小說與A片閱讀風潮(村上、馬奎斯、艾可…)。「我」是一只凝視時間之眼，一只費林格遜(L. Ferlinghetti)的瘋狂特異(singular)之眼：

而它是第四人稱單數(fourth person singular)的瘋狂之眼
無人能自此發言
而它是第四人稱單數之聲
無人能藉它發言
而無論如何它卻存在
以戴著驢耳紙帽的碩長腦袋與臉龐
與死者瘋亂的長髮
無人談論及此(Ferlinghetti, 111)

這是一只僅能觀看特異性之眼，然而每個作家在其生命的某一刻中似乎都必然幻化為這只「第四人稱單數之眼」，他們因而不再是「我」、「你」或「他」，講述的也不再是特屬於某人或某事的「小故事」，而是一個不再具自我意識的第四人稱(它? ça? it?)，^(註5)一只觀看生命中純粹事件之眼。在此，對複數特異性的觀點(point de vue)或聽點(point d'ouïe)取代主體觀點或客體觀點，或者更清楚地說，由人工造景所調控的光立方體所意圖迫出的正是這樣的觀/聽點，其總是在事件真正降臨前的某一時刻被凍結(時間=0)，而一切張力則因空間被凍結而拉拔至最高(強度=∞)；在這個命運決定的時空中，事件的已決系列取代主體的自由意志，「我」從此匿跡，一種無人能再藉其發聲的第四人稱誕生。在這一個接一個光立方體所脫軌再串連的書寫根莖中，一再出現與發聲的「我」最終並不是「我」，不是第一人稱觀點，而是徹底的「非我」，或「我」在時間中的分裂與在空間中的錯亂。從這個觀點而言，「我」不是「我」或許正因為「我」僅是特異時空中的一個抒情與詩意的決定點，一個強度在此凝聚與散射的位子。而在此，在這

5. 這裡引用英語中的it，但嚴格而論並不能譯成「它」，因為it在此不過是一個虛詞，是it's raining或it's ten o'clock中的無人稱主詞。

個表面上由「我」所牽引的力場中，正如德勒茲哲學所展示的，「事件的非實體性由書寫的無人稱性所負載」。(註6)

費林格遜說「詩是第四人稱單數之聲」，其「給予我們賴以維生的嶄新神話」。似乎正是透過第四人稱（非我非你非他非我們的「我」），駱以軍得以用一則又一則的故事寫詩，彷彿故事是他詩作的最小單元，是寫詩者必需大加推敲的字詞結塊。這是一闕由諸異質特異的光立方體所譜成的詩歌，而因果或歷時的法則被一種感覺的邏輯所置換，一切敘述上的表面斷裂與不連續性（就經驗層面而言）在此重新取得其再鏈結的可能，但這個由第四人稱所鏈結的無人稱書寫卻必然只能是一種諸故事間的變態、脫軌與分裂溝通。(註7)然而，如果說駱以軍小說中這種由「我」所構築出的根莖空間（我城？）最終指向了一個非我或去我的無主體性書寫（事件的非實體性），絕不意味小說本身因此就變得索然無味或了無生趣，變成冷冰冰的客觀技術文件，相反的，正因為剝除了主體性思想的限制（包括同一性或一致性的要求），書寫本身成為最生機湧現的場域，各式各樣的異質故事爭先恐後地不擇地而出，「故事像一具完好壯麗的身軀，從時間的無意識洋流裡破浪而出：嘩！我們只能崇敬且感激地注視那純潔而元氣淋漓的故事本身。」（我 214）故事（或事件）的存有取代主體的存有，在此，一切的人工造景（燈光的調控、時間的凍結或變速、敘述鏡位的變動及變焦、角色的招喚或置換…）都只是第四人稱式的，其較不是想彰顯大寫人的偉大或卑微，(註8)不是為了一種誇張化的簡單戲劇效果與英雄式（或狗熊式）的主體時刻，因為事件的無人稱性已侵入這個時間與空間的多樣性中；如果說駱以軍所布置的光立方體有一個恒定的主體，那麼這個主體不是「我」，不是任何故事所指向的任何角色，而僅是大寫事件本身，

6. 參閱 R. Schérer 對德勒茲 *homo natura*, *homo tantum* 與 *eventum tantum* 的精采分析：〈德勒茲的惡魔—無人稱性 I〉〈*Homo Tantum*—無人稱性 II〉，收錄於《凝視德勒茲》。本文並無意在此深談德勒茲哲學中的無人稱性，因為其所引發的問題複雜性顯然不是本文所能承擔的。
7. 關於駱以軍作品中的詩意得感謝我課堂上學生的提醒，如果沒有他們的熱情討論，特別是宗遠，本文可能就遺漏這個重要特性。另，當然也可以參考翁文嫻的訪談，駱說到自己「大膽地把詩的部分滲透進小說」（參閱黃錦樹，340）
8. 法文書寫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。由是，首字大寫或小寫的意涵可以涉及哲學中關於差異與同一最深邃的辯證，其一方面似乎需要採取更謹慎與清楚的區辨，另一方面關於大寫與小寫、差異與同一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。

只是事件卻必然是無人稱與去主體性的。

在《批評與臨床》中，德勒茲曾指出：「文學僅奠立於在表象人稱下所發掘的無人稱威力 (*puissance d'un impersonnel*)，其絕非某種普遍性，而是最高程度的特異性。」(G. Deleuze, 1993, 13) 換言之，重點從不在於這是一本採用第一、第二或第三人稱書寫的小說，也不在於作者是否總是慣於以「我」或「他」發聲，^(註 9)因為不管是何種人稱，都還是停留在一種主體觀點中，第三人稱並不比第一人稱高明，因為其還是沾染著主體的味道，還是太人學中心，還是停滯與受限於一種巨型 (*molaire*)、整體、普遍與多數的敘述。這是何以德勒茲會說：「文學僅啓始於當一種第三 [四] 人稱誕生於我們之時，其使我們擺脫說我的權力。[...] 一切文學人物的個體性特徵將他們提升到一種視域，其將他們帶往一種如同對他們太強大的流變的不定性 (*indéfini*) 中。」(G. Deleuze, 1993, 13) 無人稱文學並不是將書寫的對象轉移到動物，因為所謂的動物文學仍然是一種人稱文學，我們從中讀到的充其量僅是被伊底帕斯化的狗、被人化的獅子或作為主體的貓，牠們徒俱獸形卻口吐人言，仍堅持說我的權力，並在說我的同時徹底地皈依於人學主義 (*anthropologisme*)。而無人稱文學 (第四人稱書寫) 則是一種徹底的反伊底帕斯過程，其不需假借動物之口，也不須無端地迴避「我」這個文法上的人稱；而即使其也流變為動物 (如梅爾維爾的白鯨) 或昆蟲 (如卡夫卡的蟑螂)，則必然迫出某種得以自大寫人或大寫主體逃逸的抽象流變之線。換言之，重點從不在於書寫者是否使用「我」或其他人稱，而在於其是否屈從於「說我的權力」，是否臣服於主體的強大同一性。在此，事件的無人稱性必需取代主體的人學主義，「我」(不論是否使用第一人稱) 在時間中裂解，流變為他者或某種「不定性」；換言之，「我」總是介於兩種狀態之間的曖昧時刻，是狼、狗莫辨的撲朔迷離，最終並成為這個或那個事件的效果 (而非原因)。或者用駱以軍自己的說法，書寫不過是「在來回兩造的虛妄關係裡，做素描練習」(妻 220)，正是介於虛妄關係的未決兩造之間，一切的我 = 非我 = x，一種由第四人稱所標誌的流變貫穿每個說我的意志，我裂解了，唯一可述的僅是事件發生的時間與空間，而在此，一切皆在流變之中。

9. 「我的小說前輩有次提醒我：小心哦，不知從什麼時候開始，你不會用『我』以外的人稱去說故事了。」(我 224)

打從一開始，駱以軍似乎便不太試著從「我」之外的人稱從事書寫（除了極少數例外），然而隨著書寫的展開，這個永遠在場的「我」卻往往極吊詭地轉化成一股非我的力量，成為說我權力的反證，正是在這種每個故事斷片都不斷援引「我」為依據的書寫中，「我」被解疆域化（déterritorialisation），成為另一個（autre），成為他者。換言之，如果駱以軍的書寫具有某種無人稱性，並不來自於他企圖透過一種機械冷酷之眼來凝視世界，也不意味其曾想迴避人稱的使用，相反但不無吊詭地，作為主體或主詞的「我」最終卻被癱瘓於一種「我」的過度與滿溢之中。「我」出現在層出不窮的故事斷片接龍，但這個我與那個我卻不必然具有理性的鏈結或歷時的結構；在早期的作品〈底片〉中，駱以軍曾企圖將不同世界中的「我」置入一個複雜圈套之中（mise en abîme），在此文中，「我」（n°1）被小說老師指派要寫一篇小說，這篇小說卻以「回憶國三的『我』（n°2）」形式出現，然而「我」（可以是 n°1 或虛擬的作者（n°3））多次出現在括弧中舉發前述「小說中的小說」或「小說中的回憶」（或這二者對駱是同一回事）之可竄改性。這篇早期短篇最複雜的情況可以是：「我」（n°3）一邊寫小說中的我（n°1），一邊小說中的我（n°1）則開始回憶或書寫一個國中時的我（n°2），但「我」（n°3 或 n°1）又不無突兀地（以括弧方式）出現在「我」（n°1）對「我」（n°2）的書寫中。（紅 89-111）一種散策於迷宮中的我族。但嚴格來說，這仍不太是我們所指出的、由複數「我」的非理性系列所給予的無人稱性；因為儘管出現在這篇短篇中的各個「我」交疊含攝於不同敘述層，企圖瓦解或模糊小說本身的內、外界限，但這些「我」們仍然太謹守敘述的法度與主體的同一性了。然而，僅僅是在小說集中緊接著的下一篇，〈駝鳥〉，則似乎便已找到克服「我」的方法，小說裡這麼寫道：「一旦建立了可延續的檔案，今後的任一個動作，就逃離不了被賦與意義。但是我說，我只是一個屬於平面的動物。我的前一個動作，和後一個動作，彼此是不相關連的。」「於是，我選擇了一些行為，事件本身的瞬間意義就超乎了人們能判斷的極限，他們便無能為你下定論了。」（紅 125-126）至此，「我」開始土崩魚爛，同一性書寫全面退位，一種關於事件的文學形式逐漸顯像，其「超乎了人們能判斷的極限」，一種屬於駱以軍式的無人稱書寫終於找到其雛形，「我」成為一種從書寫角度來看毫無深度的「平面動物」，其僅是串接滑動於各故事表面的一隻扁虱，塞擠蟄居於語言的疊層褶皺之間；這似乎是一個愈書寫愈見扁平碎裂的表面（我們之前曾提及的

patchwork)，然而這麼說並不意味駱以軍筆下的角色呆板模糊，相反的，正如我們指出的，每個其所曾給予的故事斷片（光立方體）都被人工地調控到某種強度的極致，那是事件降臨前的決疑時刻。表面或平面在此的意思比較不是針對某個人物或故事，而是指諸故事—事件間的串連動態；前一個故事斷片與後一個故事斷片僅是一種敘述系列中的毗鄰或對位關係，儘管兩者或許都透過「我」來述說，但並不具有因果或歷時上的關連；而如果它們被並置或接續，也僅只因為其指向了某事件的決疑時刻。如是，「我」離散於此根莖式書寫的平面上，成為伴隨諸異質事件出現、絕不連續的概念性人物。換言之，並不因諸故事—事件斷片中都會出現「我」，便足以將這些異質且離散的故事—事件串連起來，並因此賦予其某種意義深度；相反的，正因為這些故事—事件在駱以軍作品中的離散程度是如此駭人，竟爾使得伴隨其中的各個「我」也裂解錯位，成為再也拼接不來（也無拼接必要）的無人稱性。

駱以軍的「我」是碎裂而離散的，書寫從不因援引「我」作為主體或主詞便得以聚攏或同一；無疑地，「我」似乎可視為在這些故事—事件斷片中的唯一交疊或重複，然而這個由「我」所保證的重複或連續卻必需以差異為代價；換言之，「我」並不指向某種得以標誌主體的同一性，相反的，其只不過是差異的故事—事件的肉身化，是根莖式書寫所藉以再連結的僞人稱，在此，主角（或主體）從不是「我」，而是使「我」總是必需被再度招喚而來的事件。這是一種事件導向的書寫，駱以軍的小說是一種諸異質與差異事件間的「非關係」（non-rapport），而「我」閃爍浮沈其中，成為「愈漸扁薄愈像平面的世界」（遣 211）。確切地說，如果駱以軍的八部小說成就一個圍繞著複數「我」所構建的虛擬世界，從書寫的歷程來看，其卻從未形塑一個巨觀（macroscopique）與巨型的人稱或主體，因為這些碎裂離異且時間倒錯的「微我」（micro-moi）隨著諸故事—事件不斷地朝外散射，其並不深化大寫「我」，也不搏聚說我的權力，反而致使「我」及我的實體不斷削薄與平面化，「我」不是主體，不是指向主體的第一人稱，而僅是無力統整與無法同一，且因諸異質故事—事件不斷撲面而來而「愈形扁薄愈像平面」的一層薄膜。「我」被撕扯拓印於書寫平面上，且一再被諸異質的故事—事件攤平、削薄與壓扁於由駱以軍所簽名的超驗平面（plan transcendantal），這是 Buci-Glucksmann 所謂的「表面的多元透視主義」（Pluriperspectivisme de la surface, 197）。而如果這種

由諸異質與差異事件—故事的非關係所織構的小說書寫有其深度的話，則其必然僅是由此超驗平面所繁複摺皺出的厚度所給予的幻象。說得更清楚一點，此根莖式的、事件導向的、無人稱或第四人稱的、無深度的書寫必然成就一種小說的「矯飾主義」(manièresisme)，或者在駱以軍的例子中，不如採用晚期傅柯的詞彙，其必然構成一種由書寫出發的「自我技藝」(techniques de soi)，只是此技藝最主要的操作（在駱以軍作品中）卻來自對記憶形式所從事的各式招喚、揉捏、撥弄及曲扭。因此，想進一步理解駱以軍作品中的「我」，這具由第四人稱所標誌的「自我機器」或無人稱的我思 (cogito)，必然無法迴避由其所反覆操弄的記憶，其幾乎便是駱以軍書寫的超驗平面所構成的基本材料。

2. 對回憶的回憶，或記憶的差異與重複

如果時間是駱以軍作品中解謎與築謎的單一對象，記憶則構成這座龐大時間巢城的磚瓦灰泥。然而一切的問題在於，記憶並不是單純的已逝現在，其從來不是由已過去的當下所機械積累而成的年譜，或者正如柏格森所言，如果必需等現在逝去才成為記憶，則將沒有任何記憶形成的可能。(註10)本文無意過度引述近代關於記憶的豐饒論述，但必需提醒的是，人文領域中對記憶的深刻思索恐怕便足以標誌廿世紀思想極特異的一個面向，佛洛伊德、柏格森、海德格、梅洛龐蒂、拉崗、布朗修、希柯 (Paul Ricœur)、德勒茲、德希達，以及普魯斯特、喬哀思、波赫士與威爾斯、雷奈、費里尼、莒哈斯、高達…，這份名單或可無限填入，他們也都曾各自從文字或影像的方式切入，呈展某種記憶的虛擬性。作為一篇對駱以軍作品的研究，本文將只滿足於對其所構築的記憶造像，偶爾旁其他人，如果必要的話。那麼，透過書寫，駱以軍究竟對記憶從事何種操作？其給出何種新意？而這樣的記憶裝置則又呈顯何種特異時間性？

基本上，記憶並不是一種對已逝現在的簡單攫取，其並非現在的過去時態，而較是（純粹）過去的現在式。換言之，記憶其實不來自一個從現在流向過去的歷時秩序，它並不銘刻在一種線性的編年史上，不是以現在為零點或定位的已逝時光，關於此，普魯斯特無疑地已提供最佳例證。貢布雷的童年回憶不是從現在

10. 參閱 G. Deleuze, *Différence et répétition*, 110-112.

往過去的回溯，不是藉由任何過去所遺留線索、殘跡所逆向推演的時代劇，不是「現在的回憶」，不是「我記得…」，^(註 11)因為記憶的虛擬性並無法由現在自主的招喚而至。「我們的過去也是這樣的。我們徒然勞累地尋思招喚過去，所有我們智性的努力皆無濟於事。它隱匿於其場域及其承載之外，於某個我們意想不到的物質對象中（於此物質對象所給予我們的感覺中）。此對象，在我們死前能否遇到，全憑偶然，說不定我們到死都遇不到。」（Proust, 45；I-50）^(註 12)記憶不僅不是現在對過去的回憶，而且其繫乎一種僅能以偶然來說明的不自主性，在此，「所有智性的努力皆無濟於事」。這樣的記憶是一種「實在而不實際，理想而不抽象」的虛擬性超驗場域。^(註 13)而對普魯斯特而言，這個隱匿一整座龐大記憶之城的「物質對象」，因一種久已遺忘的氣味（odeur）與滋味（saveur）再度被動員招喚而至，「一旦我認出我姨母曾給我的、馬德蓮那碎塊浸入椶花茶的味道，那棟有她房間的蒼老路旁灰樓便如劇場布景般湧現…」（Proust, 46；I-53）。本文稍早曾將普魯斯特的味覺（滋味）對應於駱以軍的視覺（光線），此兩者在各自的小說中都以一種極乾淨俐落的手法瞬間搭起記憶的劇場。^(註 14)說的確切一點，記憶是純粹過去（而非「現在的過去」）的闖入，其透過普魯斯特的「物質對象」或駱以軍的「通關密碼」進駐，在生命的某一個時刻，突然莫名地轟然開啓。在《月球姓氏》中，駱寫道：

「我們就那樣毫無懷疑地生活在那座虛擬之城裡。我是指我和我哥。也許還有我姐，但我懷疑我姐亦是杜撰出來的。我們那樣被設定了身世。我們在那裡面學習語言和文字、歷史和地理（他們特別繪製了一種有我們這個城鎮及週邊鄰鎮的地圖，與比例尺差距甚大的世界地圖含糊其辭地

11. 這似乎可以解釋何以在朱天心的小說中很難找到虛擬性，因為其書寫停留在一種相對而言較為實際（actuel）的平面，僅管歷史及記憶一再地被書寫所援引。關於此，黃錦樹在〈從大觀園到咖啡館—閱讀／書寫朱天心〉中的「『當下現實』的政治性及歷史性」一節有極精闢的分析，他指出，「朱天心自己及她的友儕們十分清楚那是一場記憶—歷史的保衛戰，朱天心的歷史—人類學觸及的正是文字保存記憶—觸犯禁忌的原始功能，而她所堅持的正是歷史性的而非具政治妥協性的『真實』。」（110）又，書寫形式的絕對開放也「允諾了『補史之闕』的作用」（113）。實言之，歷史（不管在什麼意義下）的堅持似乎高於記憶的構建，對實際性（acutalité）的要求遠超乎虛擬性，因為「發生於時間中的具體『事實』適足以制約政治需要下對『虛構』的濫用」（110）。

12. 黑體字為中譯本冊數及頁碼，基於對某些詞彙的著重，本譯文不完全依照中譯本。

13. 原文為：réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits. (Proust, 2267; VII-199)

14. 關於「味覺」與「視覺」的對比分析，請參閱〈空間考古學〉。

一併在課堂上教授)，一些奇怪的禮儀（譬如他們要我們每天升旗）和律法（譬如交通規則或某些妨害清潔的罰款）…我們在那裡面讀完小學的六個年級，並且讀完中學。我們在那裡面經歷了第一次勃起、看電影流淚、考試作弊或從一種賭博電動玩具贏得了大把零錢的經驗，我們且從街角的花店買過生平第一束鐵炮百合給青春期第一個偷偷喜歡的女孩…因為我們記得那些細節，所以日後當我和我哥在核對比較記憶時，往往陷入更巨大的恐慌之中。後來他們因某種我們永遠無法知道的原因，放棄了這個龐大記憶工程的造鎮計畫。也許是他們消亡的速度遠超過他們自己的想像。也許是他們從來那種不負責任不收爛攤子的性格使然。他們在一夕之間撤離遺棄了這個憑空搭建的城鎮。所有的那些人都撤走了。那些校長、警察、提菜籃的阿巴桑、那些快餐店裡穿直條紋制服的工讀女生，甚至我們從小被告誡遠遠繞開，那些霓虹燈迷離閃跳、氣氛怪異的巷道裡濃妝艷抹的阻街女郎…全部的人都撤走了。只剩我哥和我。我們在一夕之間明白了我們從小長大的這個城鎮，只是某個經費籌措發生困難而喊卡的一個異想天開的實驗計畫。我們有時會忍不住寂寞，跑到空無一人的城鎮街道上尖聲大喊：『王八蛋!』（月 52）

虛擬不來自單純的記憶，而是記憶的排比、錯置或「錯亂顛倒」；也來自進入與離開，「我」留下來了，留在記憶荒蕪的茂盛堆砌中，或不如說，這蓊鬱的記憶之城就是「我」，一座「我城」，怪奇、荒誕且不知所以的造鎮計畫。仔細讀完駱以軍這段關於「記憶工程」的描述，我們實在無法不將其對比於普魯斯特在《追憶似水年華》的經典段落，在此，敘述者「我」的童年城鎮終於從混冥離散的隱跡狀態收攏凝聚、迫出，小說於是這麼寫道：

就像日本人愛玩的那種遊戲一樣，抓起一把還沒梳理的碎紙片投入清水滿盛的磁碗裡，紙片一著水便散開、呈顯不同輪廓、泛起不同顏色、千姿百態，變成繁花、樓閣、人物，五官可辨、鬚眉畢現。同樣地，在此刻，我們家花園的各色鮮花還有斯萬先生家園子裡的，還有維福河裡的睡蓮，還有善良的村民及他們的小屋與教堂，還有整個貢布雷與其週遭，所有這些全神形俱現地，村鎮及花園，從我的茶杯脫穎而出。（Proust, 46

-47; 53-54)

是這麼一座「虛擬之城」，不管是貢布雷或台北（永和），其必然歷經一場時間在線性軸線上的謎樣斷裂或致命災難，貢布雷久已隱跡於純粹過去，成為一切智性再也招喚不至的虛擬記憶，而駱以軍的童年之城則彷彿一夕間人氣盡散，不僅再無人記得，當年的喧囂也再無力重返當下時空，成為絕對凍結於過去的空洞造景。一道謎樣的時間斷層劃開現在與過去，過去因此不再是現在所記得的過去，「我記得」變得不可能，或者不如說，由某種智性回憶所標誌的「我記得」必然僅能停留於現在，或由現在所規劃鋪陳的歷時座標（我記得的必然是現在，也屬於現在，而非過去）。而純粹過去或虛擬記憶則是另一回事。

什麼是駱以軍由文字所迫出的純粹過去？這座「消亡的速度遠超過想像」的虛擬之城？或者不如問的更確切一點，究竟透過何種機制、何種操作或何種文字表面的拓樸翻轉，記憶得以一種具有虛擬意涵的面貌（從茶碗、從電視、電玩、小說、八卦…）再度被招喚而至？從某種角度來看，駱以軍小說無疑地愈來愈像是一部龐大「記憶之書」的某一篇章，然而其所涉及的卻從不是單純的回憶，不是任何一種回憶錄，因為回憶錄（無論真偽）總還是太涉及某個大寫「我」的回憶，還是擺脫不了由現在出發、對「現在過去」的追憶。同樣在《月球姓氏》中，駱以軍寫道：「所有我現在記得的畫面，都不是我『現在正在記得』，而是在更以前的某一個瞬刻記得的，像記憶的中途轉運站或變電所…我記得了那時記起的畫面…」（月 17）換言之，駱以軍版的《追憶似水年華》絕不是單純的回憶（或不如更徹底的說，對普魯斯特或駱以軍都一樣，是單純回憶的不可能），而是記憶材料的無限加工—記憶的記憶與記憶的遺忘。記憶在此似乎已較非遺忘的對立面，遺忘也不是記憶的闕如，正如貝克特在談及普魯斯特時所言：「記憶好的人不記得任何事，因為他不遺忘任何事。」（P. Auster, 138），記憶從來不僅是單純的我記得，也不是沒有遺忘，純粹記憶存在著遠比記得或忘卻更深邃的狀態，普魯斯特精準地指出：在此，「精神（esprit）一再地被被自身所超越；至於精神這個追尋者，它正是它自己必須追尋的晦暗國度整體，而一切行囊都無足輕重。追尋？不僅僅是，必需創造。它面對的是尚未存在的某種東西，且僅有它足以將其實現，並促使其進入其光明之中。」（Proust, 45; I-51）換言之，重點不在於追憶，而在

於創造性力量的介入。純粹記憶無關於回憶或遺忘，它並不是任何型式的記憶術（*réminiscence*），而是一座過熱工廠（如阿鐸（A. Artaud）所言），各式各樣的畫面或布景滾滾生產而出，記憶是關於創造之情事，在此，沒有遺忘的問題，只有如何創造的技術，似乎一切都已是某種回憶，而一切的回憶都已是某種創造。

駱以軍小說中所形構的龐大記憶就是一整座（看不見的）虛擬城市，故事的根莖之城；其由各式記憶物件（「物質對象」）所怪異拼裝而成，然而其並非這些物件的歷時排列，甚至不是它們的共時布置，而是「像是緊急煞車，一整隊的人弓腰揮臂地摔跌進司機的椅背海綿墊裡，一個填塞著一個，最後疊印成一個千手佛般的人形印子。」（月 17）然而，如果說記憶最終在駱的小說中構建了一座虛擬城市，這並不意味他從事的僅是對某城市生活的回憶（即使此回憶橫跨且錯亂於多個時代之間，如朱天心在〈古都〉所從事的），而是城市本身（其磚石、大街、車輛、商店、學校…）就是記憶。這不是古都，也不可能是古都，而是新城，一座由記憶所允諾之地；書寫小說等同於一場駭人的造鎮計畫，因為其總必須被再建構出來，必須要有一句通關密語或一把魔術鑰匙咔啦咔啦地開啓此記憶的城門。

記憶成為某座「虛擬之城」的布置，駱以軍在城裡以魔幻手法對各式布景、招貼或光影從事快速無比的移形换位。無疑地，在這座「密不透風繁花錯織」（我 10）的記憶圍城中，所有書寫都已是回憶，而所有回憶都已是再回憶，並不存在回憶所可指向、核對的所謂「真實過去（已逝現在）」；此記憶書寫並不導向某種事件發生當下的原始場景，因為這並不是一種歷史性書寫，而且事實上根本不存在任何原始場景，或者不如說，一切的書寫正是想促成此場景的永遠闕如與空白。在講到「記憶術」時，《第三個舞者》這麼寫道：「他父親在描述那些畫面時，其實已不是在描述幾十年前的真實現場了，他是在描述對於上一次描述的回憶。一個關於回憶的回憶。一個無止境的翻拍和沖印，但是底片早已遺失了。」（舞 120）吊詭的是，這個永遠已是某回憶的回憶並不因此導致某種惡性的無窮退縮（回憶的回憶的回憶的…），時間也並不因此迷失於往過去無限援引貼近的虛無運動之中，相反的，正是透過回憶的回憶，時間有再度往前流動的可能，每一次對回憶的再回憶都推動時間在其甬道上往前滑動一格，但這個被回憶所推擠壓迫的時間卻吊詭地藉由一種往後回顧的方式前行，換言之，正因為生命不停被推往時間甬

道的另一頭，回憶的再回憶才成為可能，但這個可能卻總已沈陷於一種妄幻迷亂、顛倒錯置的虛擬之地。「回憶的折光在遙遠的時間裡作了修正」(遣 58)，而且正是此「修正」、此「妄幻」、此「錯置」，駱以軍小說中的時間呈顯其最秀異的質地，成為一種藉由回憶所迫出的主觀內感，「一個內心的歪斜街景的延伸」(遣 212)。

回憶因而永遠已是雙重的，每一次的回憶似乎都僅為了使未來能夠再回憶此回憶，這是一種回憶「在」回憶同時也是回憶「再」回憶，或回憶「根據」回憶。回憶僅招喚諸回憶或被諸回憶所招喚，每一次的回憶都可能成為未來回憶所憑藉的僅有材料，也可能跟之前的回憶重新揉合組裝，彷彿諸回憶間永不止息的動態自我摺皺，「最後疊印成一個千手佛般的人形印子」。在此，似乎沒有任何縫隙或空無的可能，因為除了這團不斷自我摺皺（回憶的再回憶）的記憶團塊之外，並不存在等待被填入或被想起的空白（失落環節），回憶只指向回憶自身，在回憶之外無它，既無回憶所假借的真實過去，也無一個預設整體的完整記憶，記憶似乎僅是一種不斷自我增生裂殖的變態癌細胞，書寫成為一種懼曠症（agoraphobie）式的反記憶術，不斷被書寫翻摺積疊的記憶成就作品本身，然而此摺皺中的記憶其實並不真的招喚一個與其呼應疊合的「真實」或「真相」，而僅是一個由諸回憶的繁複疊印所建構而成的純粹過去，一個因反覆提取的變形回憶所形構的虛擬性。在此，書寫成為記憶的純粹流變，駱以軍的每一個故事從不是單純的以事實或事件的姿態降臨，而是對此事實或事件的某次回憶，或回憶的回憶。或者不如說，正是透過回憶，書寫實踐了一種關於差異與重複的深邃辯證，每一次的再回憶都是重新將差異與重複置入遊戲之中：重複僅為了差異，因而對記憶的再次招喚較不曾是為了給出被回憶事件或故事更真實的面貌，而是為了往外摺出一塊虛擬時空，再迫出一個分歧的觀點；至於差異則來自重複，因為回憶的回憶（雙重回憶）從來不證成記憶的同一性，相反的，正是從此差異成為構成記憶多樣性（multiplicité）最主要的元素。而虛擬性則躍然於這種多發的雙重性中（同時既是差異又是重複，既是回憶又是回憶的回憶，既是純粹過去又是現在的創造…），也因此，時間逐漸失去其重力，空間猝然曲扭，而「我竟然一步步走進了自己虛構的小說之中」(紅，23)。

3. 時間失格：時間中的被侮辱者與被損害者

「可是只要有時間這東西存在，任誰終究都會損傷、會改變樣子的不是嗎？」

——村上春樹，《海邊的卡夫卡》下，31

在駱以軍作品中，書寫成為由回憶的重複與差異所繁複交織的風景，似乎唯有透過書寫的這兩種特異操作（差異的重複與重複的差異），一種屬於語言的虛擬性力量才得以迫出。然而，使得差異可以不斷重複，而重複可以永遠差異的那股意志究竟源自何處？我們曾明確指出，駱以軍的書寫圍繞著時間作為同時既解謎又築謎的巴洛克式運動，最後這個由時間所構設的龐大謎團成就了大寫記憶，一座純粹虛擬之城，然而，正是在這座由自今為止八部作品所展現的「造鎮計畫」中，我們凜然感受其背後所竄突遊走的駭人力量，其一方面艱難地呈顯書寫的不可能，另一方面卻又明白昭示不書寫的同樣不可能。書寫成為不可能，因為處身巧佞媚俗、淺薄嗜血的台灣社會中，嚴肅而原創的文字實踐早已乏人問津，取而代之的是大量的空洞話語與流行訊息；而不書寫亦不可能，因為在台灣不書寫，則無異自沈滅頂於流俗狂潮之中，徹底淪為由商業機制所牽動的集體傀儡。換言之，既不可能書寫（文學之夢已徹底破滅）又不可能不書寫（特異個體的逃逸之線），正是在這種雙重不可能中，在左衝右突的跌撞裡，駱以軍的書寫機器迫出一種僅見的可能（不可能的可能），一種由時間（記憶）所給予的文字景觀，而推動此駭人景觀的，正是生命在時間中所受的傷害；時間即傷害本身，而書寫，不過聊遣悲懷以度餘生。

時間即損傷，因此，不管是複數的故事匣子如繁花開闔，或是重複的回憶錯接蔓生，都不過回映「故事炫技後面的某種時間感知的哀傷」（我 223）。時間之傷深埋或淺藏於故事一回憶的表面，每一個字詞背後似乎都僅訴說著同一種聲音，其使得故事本身即使再怎麼淫猥、撒歡、突梯、爆笑、犬儒或瘋狂都不免令讀者愀然悲憫，故事與故事所給予的情節彷彿僅是幌子，僅是在「時間感知的哀傷」前顫巍巍聳立的紙糊門面，生命本身竟成就一種「關於傷害的巨大景觀」（遣 101），而隨著書寫的開展，各式故事斷頭截尾地逐漸就座，諸故事一事件（強

度 $=\infty$)以奇異方式匯聚成某種敘述的強度連續體(continuum)，「自然形成了一片飽漲與荒蕪並置的故事廢墟之海」(我 223)；作為其讀者，正如萊布尼茲著名的隱喻所言，在浪潮的轟然聲中，僅能無選擇地浸沒其中，聆聽無窮浪花隱晦卻區辨(obscur et distinct)的濤聲，而其喃喃獨語著：哀傷、哀傷、哀傷。

然而，究竟是什麼樣的「時間感知」足以牽動文字最深層的哀傷？或者不如問，這種將時間景觀與傷害景觀無窮疊合的書寫究竟凝煉成何種獨特「時間感知」？到什麼程度、以什麼質地，不可感的時間終究被迫脫離其無意識，且竟爾成為一種「哀傷」？這股埋伏於故事炫技後面的永恒哀傷究竟如何驅策語言，最終並模塑一門圍繞著「時間感知」且綿延成數部作品的「時間文字學」(grammatologie du temps)？本文稍早曾指出，記憶是駱以軍作品中最具體的時間材料，對記憶的繁複操弄則風格化地迫出一種特異的時間質地，然而，這或許僅是駱作品中的時間第一義，其透過重複與差異的交互涵攝，造就一種由記憶所承載的獨特時間質感；然而，一股愈來愈濃冽沈鬱的哀傷貫穿這股時間感知，其拉扯牽動著文字，迫使每一故事呈顯迥異於常的動靜快慢，在由哀傷所註記的這股強大力量牽扯下，時間(感知)脫節了，敘述的節奏紛沓錯亂，故事一事件屢屢成為各式變態出軌運動的集成，成為一種在錯綜的情感流湧中不斷「朝前倒帶或朝後播放」並夾雜快慢動作與停格的畫面操作(我 7)。這或許是時間的第二義，時間被其既不斷內向凝縮又無窮往外擴張的哀傷所深深震懾，既而脫節出軌，錯亂一切運動！對駱以軍而言，這股時間中無可救贖的哀傷或損傷，或許正是元稹在〈遣悲懷〉中無所舒懷、悲痛逾恆的鬱結。(註 15)

在費滋傑羅死後出版的《崩潰》(The Crack-Up)中，他以一種令讀者揪心的筆調寫道：

「當然整個生命便是瓦解(breaking down)的過程，然而此作品戲劇性

15. 在《月球姓氏》最後，「我」摘錄了父親初抵台灣的日記，其中有「且我向偏愛讀〈悲懷〉一類之詩，尤酷愛元稹之〈遣悲懷〉及悲懷二四首(佚名)。此殆為先兆歟？」(月 348)。而一年後緊接著出版的書名正是《遣悲懷》。王德威在此書序論〈我華麗的淫猥與悲傷〉中指出此書名典出紀德的文集 *Et nunc manet in te* (1951)，指的當然是譯者聶華苓所採用的中譯名與邱妙津在《蒙馬特遺書》的援引，但將駱的書名及書寫運動歸因於受到邱的影響繼而推論出一種(在男同性戀與女同性戀)「性與書寫的倒錯過程」，卻值得進一步討論(遣 24)，因為這似乎太快導向由性別論述所說明的分析模式，忽略了元稹詩中悼念亡妻的哀痛意涵。

的一面所造成的打擊——來自，或似乎來自域外鉅大而突然的打擊——那些你所惦記且怨天尤人，並在衰弱時刻向你的朋友傾吐的，並未一次展現它們的效果。另有一種打擊來自內在——你渾然不覺直到一切作為都已太遲，或直到你斷然領悟到從某方面而言你再也不如往昔美好了。第一種瓦解似乎發生的極快，第二種在你無所知悉下發生，但卻在一瞬間便確切領悟。」(F. S. Fitzgerald, 39)

當然，整個生命便是瓦解的過程，域外的打擊一陣陣拍在腦門上，但「效果」卻從不立即浮現，而是在悠遠的某日，已徹底毀損的生命像是靈魂之芯突然被以一種快速的手法徹底抽走，內部於是全面坍塌、崩潰，束縮為坎陷一切光源的黯黯黑洞。然而，這會是怎樣的一種哀傷景緻？一種如啓示錄般既駭人又哀傷的末日光景？必須有何等的勇氣才能睜眼睇視、坦然面對？彷彿是爲了回應費滋傑羅的絕筆，駱以軍在《我們》的代序〈不一樣的人生〉中，艱難地逆溯時間之流，將整組「瓦解的過程」倒轉回撥：「在另外的這個世界裡，我不曾娶妻、生子；沒有爲了逃兵而將身體變得如此胖大；那些親手一隻一隻埋葬的狗們皆尚未死去；我至愛的親人也還沒開始衰老朽壞…。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) 這篇代序無疑地將執掌駱以軍未來作品的解讀之鑰，或者不如說，駱藉由過去八部作品所凝煉的萬鈞力道一次性地貫注於這幾頁中。在某種程度上，我們甚至認爲本文到目前爲止的分析僅是爲了替這篇代序作一個卑微的註腳，一份不充分的說明。

正是活在註定無法挽回與理當瓦解的人生中，回憶與夢境箕踞爲時間的兩極；(註 16)一方面，回憶成爲生命瓦解過程的反覆倒帶追悔，而光度隨之愈調愈暗，終於跌入一切「想像力無法穿透的濃稠黑暗」之中(月 330)；另一方面，夢境則是「永遠靜美停蟄的時光之化身」(我 91)，然而卻是與現在人生「完全顛倒重組的」(我 7)。時間似乎在這兩種極端上都失去意義，因爲一邊總是無限悲傷地回溯，希冀能逆撥時間法輪，進入一座「時光倒走之城」以尋獲失落的時光(遠 217)；另一邊則不斷將時間喊停，力圖違抗時間重力，漂浮於「時間被凍結後的

16. 「當然最後我也無法抗拒那啓動之初便不容拖延的壞毀…」(月 319)

無邊曠野」(遣 95)，在此一切靜美安好，摧折肝腸的壞毀從不曾發生。(註 17) 小說是擺盪於時間機器逆亂的兩極，時而倒行折返，凹摺疊覆為虛擬記憶的巢城；時而又急凍停駐，翻落為與當下生命完全顛倒的夢中鏡像；生命成為苟活於逆/亂時間中的慳蹇人生，在總是逆行的記憶與總是停滯的夢境間，「灰撲撲地活在一個奇幻的『現在』的身分裡」(遠 61)。相較於夢境與回憶，現在似乎僅是一塊為了穿梭其間的黯灰地帶，一段暫無法割捨的餘生。

生命如是，灰撲撲地活著僅為了以肉身證成時間的每一場侮辱與損害，不過一齣「肉體垮掉的殘酷劇」(遠 250)。儘管如此，《崩潰》中的費滋傑羅仍力圖在生命的最後餘光裡守護尊嚴，黯然寫道：「我僅想要絕對的寧靜以思索何以我在悲傷之前感到悲傷，在憂鬱之前感到憂鬱，且在悲劇之前感到悲劇。」(F. S. Fitzgerald, 51-52) 然而即使是如此卑微的願望，作為時間中的永恒被侮辱者與被損害者，在那個最終的大損毀突如其來的拍擊之前，一切仍是那麼的無能與無力。

那麼，廁身於時間機器的這兩極之間，書寫意味什麼？或，能作什麼？在本文一開始，我們曾指出駱以軍的書寫作為一種圍繞著時間既解謎又築謎的運動，其所揭露的，既非時間本身是什麼（時間作為謎底），也非時間改變了什麼（時間作為謎題），而是「時間的詭計」本身（酒 93）。如果時間即損傷，生命即瓦解，則對駱以軍而言，在紛擾沈痛的悲傷、憂鬱及悲劇之前，書寫所勉力為之的僅在促使原不可見的時間終致可見，小說成為一種由高張的詩意文字所迫出的「時間—影像」(images-temps)，或「時間景觀」(月 83)。換言之，書寫成為爬搜時間機器的運動，其並非只是單純地去描述一件古老的事跡或往事，也無意成為記憶與故事的簡單謄本，而是必須繪寫一幅「時間地圖」(我 70)，是面對某座虛擬之城所可能映射成像的「時間感飽滿之城街地圖」(我 59)，而駱以軍正是一位原創的製圖師 (cartographe)。

小說是一幅時間的哀傷地圖，其不是編年史，也不可能穿梭時空而毫髮無損，

17. 在駱的小說中關於時間逆溯或時間停止的各式表達堪稱一絕。底下僅略舉數則：「時光逆錯侵蝕的幻覺裡」(妻 276)「後來我發現你一直以為時間是朝前流淌，其實不然，時間是倒著走的。」(月 87)「是否我已撥開時間的摺縫，穿進了那恍如停格而鐘針倒走的最精微的時間分隔？」(遣 52)「如果可以，如果可能，如果真能找到一逆穿時間的方式……」(遣 119)「像一種時間的逆錯」(遣 194)「受到某種不可逆的時間定律被打破或倒轉的暈眩」(遣 277)「我困陷於此，彷彿置身一座時光倒走之城。」(遠 217)「一個時間不再有任何意義，只有繼續枯槁老去的洞穴」(我 91)

小說家攀爬於時間的機括中，艱難地尋覓「對抗時間風暴的方式」（我 238），而時間一影像（在文字的張力下）時而清冽澄澈，時而遲抑混沌；時而是「像剝洋蔥般可以將光的不同稜線一層層剝開的神秘時刻」（遣 72），時而是「所有的鐘錶們全輕輕顫慄悲鳴的奇幻景觀」（遣 63）；時而「作出一時間停格的對峙特寫」（月 334），時而「對位、變奏、重奏、裝飾花腔、復返主題的衰老敘事詩彈跳出去。漂浮在時間緩慢流動、失重的一團暈糊裡」（月 319）；時而「藉快速播放而矇騙記憶的那些細節間的巨大縫隙」（月 212），時而「像鬆脫的下顎，像骨質疏鬆而被侵蝕中空的脊幹。有些界面嚴謹的記憶，開始逆滲、開始混淆。」（月 207）；時而「時間的胞膜以超乎想像力的表面張力，擴大膨脹，卻始終撐進不破的漫漫延宕」（月 199），時而是「像詛咒一樣被撤去了什麼支撐物的時間景觀」（月 44）；時而「時間無止境地拉長」（妻 276），時而「時間在那裡停住」（月 24）…

生命成爲一種「時光逆錯侵蝕的幻覺」（妻 276），然而此幻覺卻又真實無比，因爲它就是我們俯仰其間的現實；而小說爲其造像，小說家擱筆後才慘然驚覺自己竟也髮禿齒危、兩鬢飛霜，成爲再也無法回返龍宮瑤池的蒲島太郎。時間不再是客觀的編年紀元，因爲我們的感情交織其間，我們的哀愁、悲痛、傷感、歡快與瘋狂銘刻於內，它是我們自身「內向街景的存在」，是「純淨的內向時刻」（我 173），或者不如確切地說，這幅散置於諸作品中的時間一影像，就是「我們」。

而正如本文稍早所引述的，這幅時間一影像可以繁複無比，亦可以詭譎異常，可以澄明通透，亦可以紛雜錯亂；貫通並串連此時間一影像的，不是時間的編年，不是記憶的秩序，也不是因果的接續，而是（而且僅是）一種時間感知（或感覺）的邏輯。因此，儘管駱以軍的小說書寫在表面上碎裂離散，故事一再斷頭去尾，然而這些故事碎片卻絕不因其未被講完而有缺損，也絕不因其猝然嵌入而致突兀，因爲由諸斷裂、暴起、岔出或糾纏所形構的故事一根莖中，唯一的連續體不是情節，而是感覺！由是，故事不須被講完，因爲它所欲招引的感覺已沛然成形，故事也不須話說從頭，如果此舉並不給出更豐足的感覺強度。換言之，小說的運動成爲一種由感覺邏輯所招致、創生的強度連續體，一段故事碎片只要能勾引出某種「時間感知」的強度，只要能儼張成一塊感覺的「強度區塊」，不須首尾到位便已自我完滿，可以嫁接於另一故事（強度區塊）之中並共同構成一塊反述敘的平面。在此，一切對完整或整體的規定（戲劇三一律，情節起承轉合…）讓位給

一種由感覺強度所說明及連結的邏輯。確切地說，在書寫中唯一具有連續性的是感覺（而非情節），而這股由文字所牽動的感覺強度在小說中一再地使各式日常時間脫軌、頓挫，使故事碎片（空間）中的常態運動加速、減速，甚至停格、逆行；在感知強度的牽制下，時間與運動逐一荒腔走板，離亂脫序。正是在這塊因高張感覺強度而逆亂、瘋狂的時一空團塊中，我們見識到駱以軍所曾給予最真摯動人的時間—影像，它是由某種感覺連續體所標誌的超驗平面，而其最深邃的內核所銘刻的，正是時間即傷害本身。

究極而言，並不是我註定衰老、死亡因為我活在時間之中，而是時間先天地就等同於傷害本身，就如同生命當然就是瓦解的過程。時間與傷害並無二致，生命與瓦解成為同義詞，這是何以法國作家 Joë Bousquet（在被一顆子彈貫穿脊骨後）悲痛寫出：「我的傷口先於我存在，我被生下來僅為了化身為它。」而正是毫無選擇地作為時間中的被侮辱者與被損害者，這些作家們以其各自特異的生命經驗鑄寫作品，以肉身銘刻文字，而時間在此高張強度前失格、脫軌，並終至以另一形式與另一質地再次尋獲；在這幅殊異而罕見的生命景觀之前，或者正如駱以軍所一再窺見並描述的，「時間突然在一片銀光披灑下靜止，或是線性正史變成孤彎、螺旋甚至倒插樹枝的形狀…」（我 229）作品終究不過是特異生命在時間（傷害）中的經過，而這些打擊、這些悲哀與這些憂傷在文字的淘洗下逐漸展露其澄明的一面，這是《遠方》最後，父親命若懸絲行將撒手且「死亡時刻」已正式啟動之際，駱以軍卻倒轉筆鋒，以一種極限主義的文字寫道：「事實上，我與父親，在這整個事件的最後一張畫面，應該是用鴨嘴筆畫出的長長一道地平線。地平線的上面和下面空白乾淨什麼都沒有。只有一張長板凳。我與父親就坐在那張板凳上。」（遠 247）父親正在死去，然而，這個飽經波折的死亡時刻在時間被莫名拉長之後卻是那麼清澈澄淨，在駱以軍所勾勒的這個「最後畫面」，在一切都已瀕臨極限的生死交界上，一種費滋傑羅生前所希冀的，足以力貫時間迷霧、直視生命奧義的「絕對寧靜」，終於以一種令人無限詫異的極簡風格款款綻放。（註 18）

18. 在本書稍早的段落中，駱以一種幾乎與費滋傑羅同樣的感歎語氣寫道：「我一直想找到一種純淨而數學性的結構，把我作為父親、母親的兒子，以及作為妻的丈夫或妻家的女婿，這兩個光影割裂的世界完美地描摹出來。但我發現我生命裡最盛年的幾年全像在這擁擠市集裡打轉，找尋某些別人記憶裡的街景，或是他們證據確鑿對我描述的某個『曾經存在的所在』，日子就這樣兜兜過去了。」（遠 28）

4. 犬儒者悲劇

生命瓦解，感覺綿延奔湧於時間之流且穿越一塊塊裂解、破碎的故事斷片，在複數強度區塊所交疊織構的書寫平面上，時間脫節，運動出軌，變態時空如大江翻騰從作品中迤邐而出，纏崇著高張強度的時空團塊撐起「我」與「我們」，只是「我」早已不是我，無人稱性（或第四人稱）透過記憶與夢境的滿溢與填塞取代了「我」與「說我」的權力，我成了我的他者與無主體的褶皺…

以上，是目前為止我們透過駱以軍所瞥見的文字風景。這幅詭怪妖異的風景時而婆婆搖曳時而斑駁錯亂，總是超限地離散於分裂的空間與脫節的時間之中。儘管如此，誠如我們一再指出的，貫穿此風景或此書寫平面的，是一股綿延不絕的頑強意志，其滲入作品的每一文字，並（無政府式的）動員所有文字源源顫放沈默卻震耳的內在共振（*résonance interne*），或者不如用駱以軍自己的詞彙來說，當我們劈開文字後將發現填塞其內的是一種「荒誕乃至悲哀的情感」（舞 86），反過來說，這正是他早年常被引述（對張大春）的質問：「為什麼你的作品裡沒有稍微認真一點在悲傷的人呢？」（酒 107）

在〈我們自夜闌的酒館離開〉一文中，「沒有稍微認真一點在悲傷的人」的後果，便是差異的徹底消抹，「每個都嘻著一張鬼臉」，「忍者、情報頭子、院長、陳松勇、打香腸的女販」，「如今只會一種表情了」（酒 105-107）。這是令駱以軍「痛不欲生的鬼臉世界」，「一切的『被看見』都不再有私密和罪惡的刺激感，而只能報復地絕對漠然或者使自己更好笑」（酒 103, 107）。沒有生命的悲傷就沒有生命的差異，鬼臉世界成為一塊抹除面目的無差異鬼域，一種毫無感受性的行屍走肉，或生命中「最後的恐懼」（酒 190）。^{（註 19）}如果書寫非有目的不可，無疑地便是對這種毫無生機的感覺僵屍痛擊其腦，從漠然、同一的「鬼臉世界」畫出一道逃逸之線，而這或許正是駱以軍在訪談或黃錦樹在論文中所明確指出的，「擺脫張大

19. 卡魯祖巴在文中傳授給「我」逃避睡覺的方法：「把一切都當作材料。千萬不要去感受他們。你告訴自己，我是在使用這些。」（酒 109）

春」的真正意涵。(註 20)

如果時間即傷害，生命即瓦解，而書寫作為一種對「稍微認真一點在悲傷的人」之呈顯或索求，則在駱以軍作品中，此一「認真悲傷」卻極盡吊詭地以至斜、突梯、荒誕乃至淫猥註記於生命狀態中，最後甚至讓我們以為，愈認真悲傷就愈至斜突梯荒誕淫猥，或反之；而生命本身竟爾成為一小樁無厘頭悲劇，甚至是此悲劇「供不應求的窘境」(紅 133)。

相對於周星馳式的無厘頭喜劇，駱以軍則透過文字創建一門夾雜喧囂與沈默的無厘頭悲劇，其既不是索佛克里斯(Sophocles)式的古典悲劇，也非莎士比亞式的現代悲劇，而恐怕較是馬克思式的，是他在《路易·波拿巴的霧月十八》著名的開場所描繪的：「黑格爾在某個地方說過，一切偉大的世界歷史事件和人物，可以說都出現兩次，他忘記補充一點：第一次是作為悲劇出現，第二次是作為笑劇出現。」(馬克思，603)馬克思似乎也忘記補充一點，當事件由悲劇驟爾翻盤為笑劇時，改變的並不是事件本身，而是在歷史軸線中凝視事件出現二次的蒼老心靈。換言之，出現二次的同一事件致使某種決定性改變不可逆轉的發生了，悲劇並不因同一事件的再次出現而加遽其悲劇形式，也不因此深化其「歷史教訓」的意涵，相反且吊詭的，再次出現的同一事件在降臨的一刻便已註定淪落為笑劇一齣，成為永恒回歸中生命所不可承受之輕。在馬克思這種「二次性悲劇」裡，在悲劇與笑劇快速切換的無常與突梯中，我們無疑瞥見某種犬儒者的依稀身影，某種因世故而對世道的極盡嘲諷與因狂亂而在意識的強自清明。在此，悲劇與笑劇可以僅是同一事件的隨意翻轉，一切悲劇似乎都已註定是下一輪笑劇的備忘，而笑劇則因埋入的悲劇暗樁更顯爆笑乖謬。然而正是往返穿梭於事件的悲、笑劇之間，在嘲諷與悲傷的永恒夾縫中，駱以軍小說為蟄伏於當代台灣人心的犬儒心態憑添一道意味深長、「殘虐又滑稽」的重彩(我 151)。

《紅字團》裡的〈離開〉正是這種「二次性悲劇」的實際演練，而也只有在這麼早期的作品中我們才得以找到如此明確直接的例子，因為在接下來的作品

20. 關於張大春所引發的問題，可參閱本文註三，或黃錦樹〈棄的故事：隔壁房間的裂縫〉中的「裂縫的隔壁：克服張大春」。介於駱以軍與張大春之間，恐怕不只是師徒或青壯兩代的差異與轉化，而是更根本的，「他們有著不同的哲學基礎」，兩者是一種「認識論及價值的斷裂」或「意識形態的決裂」！而張大春後來的書寫無疑使他坐實為「膚淺的表相的形而上學」之代表。(黃錦樹，342)

中，這種任意翻騰於悲、笑劇間的犬儒運動已侵入小說肌理，成為推動文字運行的不可見力量之一。在〈離開〉裡，「我」的父親在一生中前後兩次要求全校師生一同剃光頭以捍衛某種消失的尊嚴或豪情，「像個賭徒一樣瘋狂地把注押在尊嚴和屈辱之間」（紅 150）；第一次發生時，「台下四千多個學生，一片肉澄澄的光亮頭顱，沒有一根頭髮」（紅 150），第二次發生時，「父親面容滑稽，頂著光頭回家。果然全校沒有半個學生理頭，並且在每一堂下課的時候，學生們起鬨著圍在教師休息室外面，爭相目睹父親的光頭。」（紅 155）以剃光頭作為被重複的事件，彷彿是為回應馬克思那段名句，駱以軍寫下極精采的評論：「其實我們都只是在下注罷了，當我們意識到原本的悲劇身段在一瞬間完全變質成無法停止無法遮攔的爆笑時，父親和高君皆悲壯地朝最後唯一可能大贏的情況下注一更高的悲劇形式——他們頑固懷著已慫恹不堪的自尊，硬著頭皮在每一個嘲笑的期待下跨出每一步。」（紅 157）然而，在這場悲、笑劇的豪賭中，牌並不須真的翻開（或不如說，牌一開始便已開出），這是註定全盤皆輸的賭局。正是在此，在悲劇與笑劇的偶然與無常中，「演繹父親晚年最後一幕甚至可能是唯一一幕真正的悲劇」。這個原本以為是「更高的悲劇形式」突兀地以純粹笑劇的姿態降臨，而生命正是在此徹底坍塌、崩潰，「那一切初以為只是詫異大笑便可跨過的突梯滑稽，其實是乖謬到淒厲殘忍的地步，你只能咧著嘴被吊在那兒永無轉寰餘地地被迫大笑，直笑到淚淌鼻酸，還不得停止。」（紅 148）

真正的悲劇其實從不曾真正離開笑劇本身，悲劇甚且不須（如馬克思所說的）先行，接連的突梯笑劇裡便已飽浸其悲劇的先天質性，彷彿一切都早已是其第二次（或第 n 次）的出現，即使是回憶也不是單純的回憶，因為其必然已是回憶的回憶（二次性回憶）。而「我」，正是那個總已看到事件「第二次出現」的犬儒者。一方面，這是悲劇事件在時間軸線上的無窮倍增與加碼（悲劇的「梭哈」），另一方面，悲劇的倍增並不加總為更深刻的悲劇，相反的，早已緊繃的悲劇張力驀地脹破爆裂，犬儒式的尖銳笑聲終於再也忍俊不住地爆笑開來。極端的悲劇與極端的笑劇原就是同一命運的兩面，駱以軍精確寫道：「只是巨大的無從想像的荒謬和錯置，你不奮力掙爬著朝向鬧劇的極致，就必然會墜入無可忍受的悲劇彼端。」（紅 138）笑劇（或鬧劇）原是悲劇的加成，犬儒者勉力滑行於笑劇的一端，卻總不無重墮悲劇一端的深切恐懼；然而更恐怖的，是「在內裡完完全全，完完全全

地沒有悲劇的成分」的人（紅 139）。究極而言，飛掠於悲劇與笑劇間的犬儒身影其實並未能真正起身離開悲劇，相反的，正如駱以軍在〈離開〉所指出的，其最終成為「對悲劇形式的迷惑和捍衛」，而「我動輒嗤之以鼻冷嘲熱諷，其實是忠實地在期待真正的悲劇，最後的悲劇。我是多麼無法忍受這種低級形式的悲劇啊。」（紅 158）一種犬儒者的命定悲劇，其翻覆摺皺於笑、忘、悲、憶之間，並成為一種面對事件的繁複邏輯與操作，一場生命的豪賭（或爛賭）。「我一直以為父親的悲劇是源於無視觀眾的期待，突兀地將崇高的題材搬上了滑稽刻的劇場上。但是按母親的回憶，顯然他那次的失敗不是不自覺的，他似乎在事前，就知道必定以悽慘的鬧劇收場。也許他心底猶抱著一絲僥倖；但是我知道，他其實是打定主意，這次擲下的，已不是所謂尊嚴和屈辱，而是必然的尊嚴，也是必然的屈辱。就像一個早倒了嗓的過氣演員，在最後一幕的告別演出時，他面對的，已不是台下的觀眾，而是由無數個記憶中的自己所收集的，必然的喝采和掌聲。父親擲下的，是永恒的骰子。」（紅 153）」在漫天橫飛的機遇、偶然與意外中，生命不過擲骰子，然而「我」的父親企圖以一種「時代悲劇」（月 334）的古典身形躍入時間浪潮之中，終不免被世故犬儒的兒子所瓦解、翻轉，化為笑劇的時代，因為「他並沒有更高的心智，來看穿我們這一代，以嬉鬧架空了他們的悲劇的局勢」（紅 142）。

同一事件可以既無限豪情悲壯亦徹底滑稽乖突，因為其僅是靈魂中簡單的翻頁，而賭局在此展開，只是輸贏已不在於悲劇或笑劇的一翻兩瞪眼，而在於賭與不賭之間：賭徒下注，並註定在這場永恒賭局中成為悲劇人物；犬儒者則從來只看不賭，因為他早看穿賭戲的荒謬，而提早「以嬉鬧架空悲劇的局勢」。由是，彷彿兩種意識型態的爭鬥，絕對悲劇與絕對笑劇，賭徒與犬儒者，簡言之，一場尼采對弟歐根尼（Diogène Laërce）之戰；「一方是意圖以對方承受極限之外的動作，迫使對方接受他所預期的感動效果；另一方則以漠視、反叛或使其滑稽，來逃離前者所規定的感動。」（紅 155）在這場全有或全無的零和賭局中，生命的賭徒早已下注離手，而犬儒者，我，「則是護住老本，卻永遠逃離不了這種小喜小悲拉鋸的平俗庸瑣。」（紅 157）

就這個角度而言，犬儒者的悲劇性（如果他也有的話）不在於波瀾壯闊的大開大闢，而僅在於這一切都在其「無轉寰餘地被迫大笑」中消蝕為「平俗庸瑣」的通俗劇。然而重點在於，這些嬉笑、突梯、滑稽與乖謬並不是原發的，笑劇是

以某種悲劇意識作為代價的，它是同一事件在時間軸的第二次出場，是因此洞徹「災難的荒謬全景」的「妄幻時刻」（遠 118，我 240）。透過這只犬儒之眼，駱以軍縱浪於時間流湧之中，一字一句地刻畫出猙獰著哀愁、傷害、侮辱、唐突、謬蹇、乖舛、滑稽、醜行的全景敞視主義（panopticism），這也同時是費林格遜式的第四人稱單數瘋狂之眼；其凝視時間且遍歷時間之軸。在此，一切事件都已是第二次出場，也因此都已成為某種笑劇；而當它出場時，我們除了「無轉寰餘地被迫大笑」之外，實在不知還能作什麼。

因為，時間實在拖得太長了，而「傷害早在你進場前便已發生」（遣 91）。活在已「二次出場」的時間性裡，使得一切都彷如「那些自體繁殖的複製羊複製猴子，總變成一個捏扁歪斜的故事。」（我 140）同一事件在時間軸上被對折成兩翼，一邊是作為悲劇的第一次出場，另一邊則是已淪為笑劇的第二次，是第一次捏扁歪斜的複製品。而笑劇與悲劇原不過是同一件事，是同一事件在時間軸上的兩個不同落點（它們處於「時間的隔壁」（妻 180）），是「時光摺紙遊戲裡因為記憶對摺才能面對面的傢伙。」（月 67）。笑劇與悲劇的最大差別因而並不來自事件的內容本身，而在其可翻轉性。悲劇總是天崩地裂、不可逆轉地發生，它必然見證了純粹差異的降臨；（註 21）然而笑劇卻來自其原來還有一次，它是悲劇的重複安可，必然遙指逆返時間中的第一次（即使第一次往往是缺席的）。更進一步來說，這裡所謂的笑劇一方面涉及某種重複（悲劇的重複），另一方面卻離不開一種差異的差異，因為它是悲劇（第一次差異）的差異（第二次差異）；但它同時也是差異的重複（差異在笑劇裡至少發生二次，第一次以悲劇形式出現，第二次則是悲劇的翻轉）。然而無論如何，犬儒式笑劇必然因時間的拉長才得以出現，這是一種「二次出場」的戲劇性時間，其既非「好戲連台」也非「歹戲拖棚」，而是如同前述所言，在悲劇之後所唐突喊出、荒謬而錯亂的安可！

在犬儒的時間裡，時間因自我複製與倍增而徹底錯亂，事件總是以雙數的姿態降臨（一次悲劇，再一次笑劇），「二次性」的符咒成為犬儒者甩脫不掉的宿命；其所面對的從不是「時代悲劇」而是「時間悲劇」，時間的斷傷貫穿犬儒之眼，一

21. 賀德林評伊底帕斯在知悉自己殺父娶母的悲劇時，「時間斷然轉向，且在它之中的開始與結束不再有任何押韻的餘地。」（Hölderlin, 958）

切的訕笑、乖謬、滑稽、唐突與醜怪都首先像七傷拳般先傷己再傷人，而生命就在一次又一次的出拳下瓦解、崩盤，終至最後的死亡。另一方面，二次性的時間使得一切不是註定重來，便是似曾相似(déjà-vu)，故事因同時被拉扯於過去與未來之間而處於一種「時間無重力」的奇異狀態，而「情節在回憶和預言之間浮沈」(紅 121)，最終致使每個句子都同時是其他句子的預言與回憶，同時是其他故事的過去與未來！「兩個發生於同一個時間軌域的行動，被褶疊在同一個情節中直線進行。」(紅 122)

而正是在這種犬儒之眼（第四人稱單數的瘋狂之眼）的凝視下，駱以軍的故事得以如漫天花雨般灑出，其滲透於時間的任一節點中，互為時間的隔壁或反面，而不同的時間卻能多層交疊的共時發生與發展，如波赫士筆下的小徑分叉花園，如萊布尼茲構思的單子系列宇宙，而正是在此，駱以軍迷戀不已的「時間之屋」開基破土，聳然而成。(註 22)

二、結論：異質時空中的死亡場景

時間來回倒帶快轉，空間強扭斷裂剪黏，小說似乎等同於異質時空的複調操作，而「我」遊走散策其中，成為橫貫此異質時空的第四人稱單數瘋狂之眼；在此，故事裂解，空間因文字的強度而徹底破碎及去水平化(dénivellation)，事件宛如光立方體般獨立地由闇黑背景中浮出、結集成無明確因果關係的迷宮一根莖；而生命瓦解，時間因高張感情的積鬱與潰決而失格，每個人都不過是時間中的被侮辱者與被損害者，只是一切悲劇都已因其二次出場而淪為笑劇，犬儒者「我」一方面殷殷指出此悲、笑翻轉中的唐突、荒謬及滑稽，另一方面卻也黯然神傷，但即使淚淌鼻酸卻仍無法自抑。這似乎便是由駱以軍這個專有名詞所標誌的獨特景致。

駱以軍的小說書寫過去（被存封的純粹記憶），其文字最終所顯像的卻永遠是過去所不會發生之事，而死亡正是過去所不會發生之事的極限，是一切語言噤聲、想像戛然終止之界，換言之，其必然也同時是此書寫的極限。因此，如果書寫涉

22. 駱以軍在不同地方都曾提及「時間之屋」的概念，如《遣》219 或《妻》中便有一短篇直接以此為名。

及一整座虛擬之城的造鎮計劃，死亡則是這座「我城」的疆界，是圍繞其領土的終極域外；這座虛擬之城以死亡為其畫界，書寫一方面為了救亡斷續（「我怕我一停止，她便永遠地斷氣了」（遣 111)），另一方面每一字詞的浮現卻都再次坐實其陰陽兩隔，生死殊途的悲慟。小說因而成為一種養生送死的權力，於是我們在駱以軍作品中經驗與見識形式各異的死亡場景或死亡時刻，我爸、我娘、我妻、東文阿嬤、我人渣朋友、朋友的哥、朋友的女友、被以「您」稱呼的女作家…，甚至各有其名的狗族，小玉、小白、蘿蔔、巴克、醜巴…，或各式動物，大象、長頸鹿、龜殼花、斑馬、犀牛、台灣黑熊、龍蝦…；各種死法，自刺、上吊、被逆行巴士壓扁、心肌梗塞、中風、被豬心砸死、電擊、空難、大樓塌陷、跳月台…，伴隨無數狗子的死亡連續劇，長癌的狗、心臟被寄生蟲塞爆的狗、因化療衰竭的狗…。簡直一本閻羅王的生死簿！而《月球姓氏》以小玉的火葬開始，突兀結束於父親之死，佐以馮內果在《第五號屠宰場》中對死亡的奇想（月 333）；《遺悲懷》以母親之死與搭捷運的運屍人開場，在歷經 300 頁不斷浮現死亡敘述的各式故事斷片後，突然插入目鏡阿嬤的過世之夜收尾；《遠方》則是一整本講述父親死亡時刻之書。

在死亡與死亡之間，駱以軍的故事如潮水湧出，書寫者手執養生送死的符籙，然而「那些原本要拖延死亡的故事卻愈說愈凶險，每一個匿藏在故事後面的故事慢慢都指向一個『砍掉國王腦袋』的故事。奇怪的是，為了要讓聽故事的國王別打瞌睡，他們不惜動用殘虐且怪誕的死亡場景。」（我 168）無疑地，正如《一千零一夜》般，每個故事（或故事裡的故事）都是被迫說出的，其僅為了以其怪誕打動國王以救亡圖存。故事與死亡的距離竟是如此迫近，彷彿每個故事（不管內容多麼恬淡或離奇）都背負釐清生死存亡之責任，每一落筆都是人世與幽冥的決斷。

死亡絕決地外在於一切遊戲規則（遣 62），在異質時空所可能操弄的極限外成就一個終於「無法把沙漏倒翻過來」的不可逆點（遣 277）。書寫一方面切分死亡時刻與未亡人時刻所扞格的「時差」（遣 169），另一方面則仍勉力縮短生死間距，延緩死亡的真正到來；然而，在「時間洶湧如餓瘋的狼群」之前，僅管各式企圖起死回生、延年續命的故事傾巢而出，時間與空間被狂亂地撥動、逆轉、停格或曲扭，說故事的人終不免「像個慢慢老去的守屍人」（遣 301），僅以文字證成「『死

亡』與『時間』可以互相在賦格的關係裡纏綿泯滅」(遣 61)。

就某種意義而言，似乎正是從生死一線的時空糾葛中才得以豁然開出書寫的虛擬性，然而，支撐這個大膽撩撥死亡並與之周旋到底的特異書寫，無疑地必然是在高張文字平面上噴吐崩瀉的生命強度。這也是何以在《遣悲懷》中可以讀到死亡書寫者駱以軍的告白：「我積累著這些。像刺繡婦人反覆臨摹特別工於幾種花樣：慢動作的播放，將死亡的瞬間凍結成洋菜膠般可以展示的標本。氣味。迎向睜不開眼的曝白強光…我積累了太多(我打聽了太多)，像以土偶冥人或紮草物事妄圖仿模而召喚神靈(或驅趕恐怖)的土著。我越過了生命本然運轉速度的換日線。於是日夜顛錯，光影逆蝕，形成時差。為什麼我總要去書寫我未曾經歷過的『未來之境』？且爲了書寫，我的身體與心靈，要被虛妄地拋擲向那不堪承受之重力的實驗場。我多像那硬被塞進壓力艙測試人體承受極限的職業受測人。在反覆衝撞的高壓、高速、空氣密度、溫度的任意操換下，我的牙齦習慣性出血，白髮遍生，頻尿，眼袋下垂，我的臉蒼老壞毀得極嚴重…因為我越界了。像那些狂嫖縱飲或看遍繁華而早衰之人所受的懲罰。」(遣 106) 生死越界，故事蔓生如地下根莖，時空逆錯分裂成迷宮巢城，生命瓦解失格如殘酷劇場，事件因二次出場而爆笑突梯，死亡凝視圍繞著我們成爲我們最內在卻最也遙遠之界，而在一切的臨界點上，書寫不就該是某種「越界序言」麼？

駱以軍，一個小說的越界者…

附 錄

三位審查人耐心與仔細讀完本論文並提出諸多建議，在此致謝。基於國內學界對法國當代哲學論域並不特別熟悉，底下採納一位審查人意見，針對非相關領域之讀者提出幾點補充說明。

本論文使用許多法國當代哲學與文學特殊詞彙，雖在法國人文科學的論域中屬於常用語彙，尤其頻繁出現於柏格森(H. Bergson)、德勒茲(G. Deleuze)、傅柯(M. Foucault)、德希達(J. Derrida)與普魯斯特(M. Proust)、布朗修(M. Blanchot)等作者的文本之中，但恐國內讀者不熟悉而誤以爲本文「自創名

詞」，正如其中一位審查人深以為慮的，底下謹為其中幾個主要詞彙標注其出處，以俾有興趣的讀者可以進一步深究。

1 純粹事件 (**événement pur**)：德勒茲的《意義的邏輯》幾乎就是一本關於「純粹事件」的專著，書中關於此詞彙俯拾即是：172, 188, 210, 276… (*Logique du sens*, Paris: Minuit, 1969)。

2 大寫事件 (**Événement**)：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。首字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。至於「大寫事件」出處甚多，這裡舉德勒茲《何謂哲學？》(*Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991) 為例，26, 27, 32, 150…。

3 純粹記憶 (**mémoire pure**)：這無疑地是柏格森最廣為人知的概念，這裡僅列舉在《物質與記憶》(*Matière et mémoire*, Paris: PUF, 1993) 中隨意找到的段落，74 及緊接著的幾頁。

4 純粹過去 (**passé pur**)：普魯斯特的記憶與柏格森一樣，涉及某種純粹過去，這幾已成法國人文學界的常識，而德勒茲在 1963 年便以專著《普魯斯特與符號》(*Proust et les signes*, Paris: PUF, 1983) 對此從事深入分析，如今本書已成為研究普魯斯特非讀不可的經典，本書第 5 章幾以全章篇幅探討普魯斯特這種「過去的在己存有」(*être en soi du passé*)，這裡僅舉 76 頁為例。而普魯斯特本人在《追憶似水年華》(*A la recherche du temps perdu*, Paris: Pléiade, 1989) 最後一卷〈重新尋獲的時間〉(*Le temps retrouvé*) 將過去視為「時間在純粹狀態」(*temps à l'état pur*, 451)，也以不少段落清楚闡明此想法。

限於篇幅與時間，僅簡短列出這些詞彙的一二出處，但足堪證明絕非本人「自創」；事實上，其不僅不涉及「自創詞彙」(*néologisme*)，而且是並不罕見與已成相關研究基本概念的詞彙。因此，其中一位審查人所憂慮的將使非專業讀者產生「流於套套邏輯、自說自話」等印象，相信足以化解。事實上，關於「套套邏輯」

諸論斷，筆者竊以爲似乎有將某種嚴格的形式或語言邏輯視爲從事研究的唯一標準與方法的危險，如此一來可能會忽略一九六〇年代以降生機盎然、哲人輩出的歐陸思潮（特別是法國哲學）。德勒茲、傅柯、李歐塔（J.-F. Lyotard）、德希達這些以矛盾、非邏輯（alogique）、非文法（agrammatical）、瘋狂、吊詭、無意義（non-sense）、斷裂…爲畢生思索課題的哲學家所發展出來的原創思想似乎僅需一句「似是而非」、「套套邏輯」便可抹殺，而邏輯分析則成爲一種無限上綱與盲目的學術暴力。況且本論文從未宣稱要以任何一種形式或語言邏輯從事文學研究，相反的，本論文的出發點之一即在於懷疑此類研究的可行性。這在傅柯早年與德希達的著名論戰中早已成定論，在此似乎無庸贅述。

最後，採納審查人的意見，針對幾個問題爲非相關領域的讀者作一簡短說明，至於更詳盡的相關詞彙、概念意涵仍請讀者自行參閱原典：

1. 其中一位審查人提醒，對法國當代哲學理論陌生的讀者可能會感覺文中某些「重要的理論概念缺乏釐清」。然而作爲一篇深入分析而非簡介導讀的學術論文，本文的預設讀者並非初學者，而是該領域專家。如果所有重要理論都須在文中先對所有讀者釐清，恐怕得先寫一部大詞典才能解決；況且如果每篇論文都須釐清提及的所有重要理論，恐怕沒有任何研究有發展與深耕的可能。

2. 關於本文最重要的詞彙「第三人稱」、「第四人稱」或「無人稱」，是從一九四〇年代以降就已在法國思想中佔有相當份量的概念，特別是布朗修所發展的「無人稱性」（impersonnalité）；這在德勒茲、傅柯、李歐塔或德希達的著作中都是極常見的詞彙；它們在某種程度上具有同義性，但仍必須考慮其在各哲學家與各論述中的不同著重與構思。而這究竟是第三或第四或無人稱呢？在德勒茲的文本中三者都常被引用，如《批評與臨床》（*Critique et clinique*, Paris: Minuit, 1993）頁 13 用「第三人稱」，《意義的邏輯》頁 166 用「第四人稱」，而《差異與重複》（*Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968）頁 317 則用「無人稱」。換言之，恐怕必須從思想平面上來理解德勒茲究竟想指出什麼，而非拘泥詞彙的表面用法終以文害義，甚至如審查人以爲的「避重就輕、語焉含糊」。至於「第四人稱」這個概念，本人已在文中清楚指出，這是一個複雜的問題，本論文的重點在於評論駱以軍作品，而非法國哲學介紹，因此，除了仔細論述駱以軍作品的「第四人稱書寫」有何特異性外，限於篇幅也基於對本論文核心問題的專注，除了必要的參

照及引述外，實無通盤介紹其在法國人文論域用法的必要。至於若有讀者會感覺其他概念「既無根據也無說明」，如其中一位審查人提醒的，基本上與上文的回應屬同一類問題，得請讀者自行參閱相關的原典。

3. 本論文毫無「證明」任何理論的企圖，因為這並不是一篇邏輯論文；且值得深思的是，文學評論的目的難道僅為「證明」某作品存有某概念？難道不正是在這種「證明」中，哲學成為一種粗暴對待文學（或其他文本）的藉口與方式？即使不論一九五〇年代之後法國哲學與文學間大量而多樣化關係與相互啓發，尼采、海德格、班雅明、齊克果…都曾受到文學作品的啓發，也都曾在著作中大量或多次援引文學，但恐怕他們所從事的也未嘗是「證明」，而是更複雜多樣的原創操作。事實上，本論文希望提出的，是解讀駱以軍作品的一個原創觀點（point de vue），藉此進一步探究其作品中開顯的特異時空狀態，而非任何「證明」。

4. 其中一位審查人指出，熟稔英美特定記憶理論的讀者可能會對本論文產生「有關記憶的理論也缺乏真正探討和瞭解，乃至第二部分對記憶的演繹又是沒有根據的自由發揮」等印象，然而本論文並不是心靈哲學論文，而且並不是一切關於記憶的論述都只能是某種心理學主義式的，才算是「有根據」。本論文援引的記憶論述主要來自柏格森與普魯斯特，對他們的引述及論述在論文中清楚可見，但更重要的，基於本論文所專注的問題性，是對駱以軍作品所呈顯的記憶樣貌從事構思，其並不必然得符應某種心靈哲學或心理學理論，畢竟文學作者並不為後者服務。這是在本論文第2節一開始便已強調的：

「本文無意過度引述近代關於記憶的豐饒論述，但必需提醒的是，人文領域中對記憶的深刻思索恐怕便足以標誌廿世紀思想極特異的一個面向，佛洛伊德、柏格森、海德格、梅洛龐蒂、拉崗、布朗修、希柯（Paul Ricœur）、德勒茲、德希達，以及普魯斯特、喬哀思、波赫士與威爾斯、雷奈、費里尼、莒哈斯、高達…，這份名單或可無限填入，他們也都曾各自從文字或影像的方式切入，呈展某種記憶的虛擬性。作為一篇對駱以軍作品的研究，本文將只滿足於對其所構築的記憶造像，偶爾旁其他人，如果必要的話。那麼，透過書寫，駱以軍究竟對記憶從事何種操作？其給出何種新意？而這樣的記憶裝置則又呈顯何種特異時間性？」

至於若有讀者對於「純粹過去」、「記憶的虛擬性」等概念感到陌生，可進一步參閱柏格森或普魯斯特等作者的作品。

5. 記憶 (mémoire) 是虛擬的 (virtuelle)，這是柏格森在《物質與記憶》極著名的論述，為恐少數讀者並不熟悉，在此特別指出。此外，「虛擬」這個詞彙在當代歐陸哲學所具有的豐富（哲學）義涵及肌理也盼讀者切勿忽視，甚而誤判為一「含義不明」之詞彙。此外，即使必須將普魯斯特視為現代主義作者，而駱以軍為「後設實驗」(?) 或所謂「後現代主義」作者，也不能因此便判定兩者對記憶的構思無法在某一被限定的問題平面上從事分析與探究。最後，每篇論文都有其專注的特定問題性，本論文主要論述駱以軍作品的時間性，因此希望讀者可以理解何以「文中完全不提駱以軍的後設實驗」，完全有其論述的合法性。

6. 本文引用德勒茲將《追憶似水年華》中的記憶視為「虛擬性超驗場域」，被其中一位審查人認為是「曲解」，且「沒有人說 Proust『不自主記憶』是虛擬的」，這裡僅舉德勒茲的《普魯斯特與符號》頁 76 為例，證明的確有人而非「沒有人」說過不自主記憶是虛擬的，底下列出原文及本人的中譯：

《Ce réel idéal, ce virtuel, c'est l'essence. L'essence se réalise ou s'incarne dans le souvenir involontaire.》

「此理想現實，此虛擬，即本質。本質自我現實或自我肉身化於不自主回憶中」

法國當代哲學對於國內學界是一個既陌生又熟悉的領域，一方面，相關哲學家如德希達、傅柯、德勒茲、李歐塔等名字似乎大家都朗朗上口，但另一方面，這種熟悉感仍僅限於哲學以外的學門，哲學領域從事相關研究的學者實則屈指可數，幾近空白。一九六〇年代以降的法國當代哲學呈顯了生機活躍與思潮翻湧的哲學風景，然而新的思想與新的概念所伴隨而來的必然是無數的不解（誤解）與疑慮，返國三年來本人積極從事當代法國哲學的嚴肅哲學探究，但仍不免被從特定觀點批評為「邏輯奇怪」或「毫無邏輯性」。本人無意深究這可能涉及英美及歐陸兩種心靈性 (mentalités) 的基本差異，更無意激起誤解與對立。在此僅向審稿人致謝，沒有他們的善意，本文將窒息於愈見單一與不見個性的學術流湧之中。

參考文獻

- 駱以軍，1993，《紅字團》，聯合文學。(標記為「紅」)
- ，1993，《我們自夜闌的酒館離開》，皇冠。(標記為「酒」)
- ，1998，《妻夢狗》，元尊文化。(標記為「妻」)
- ，1999，《第三個舞者》，聯合文學。(標記為「舞」)
- ，2000，《月球姓氏》，聯合文學。(標記為「月」)
- ，2001，《遣悲懷》，麥田。(標記為「遣」)
- ，2003，《遠方》，印刻。(標記為「遠」)
- ，2004，《我們》，印刻。(標記為「我」)
- 王德威，2001，〈我華麗的淫猥與悲傷——駱以軍的死亡敘事〉，收錄於《遣悲懷》，麥田，7-30。
- 黃錦樹，2003，《謊言或真理的技藝》，麥田。
- 楊凱麟，2005，〈構思虛擬——駱以軍的第四人稱單數書寫〉，發表於「第29屆全國比較文學會議」，04/23。(因期刊發表時題目已改為〈駱以軍的第四人稱單數書寫(1/2)：空間考古學〉，故在本論文中簡稱為〈空間考古學〉)
- 村上春樹，2003，《海邊的卡夫卡》，時報。
- 波赫士，2002，《波赫士全集》，商務。
- 馬克思，1972，《馬克思恩格斯選集》，第一卷，人民出版社。
- Artaud, Antonin, 1974, 《Van Gogh le suicidé de la société》, in *Oeuvres Complètes. tome xiii*, NRF.
- Auster, Paul, 1988, *The Invention of Solitude*, Penguin Books.
- Buci-Glucksmann, 2000, *L'esthétique du temps au Japon*, Galilée.
- Deleuze, Gilles, 1968, *Différence et répétition*, PUF.
- ，1986, 《Le cerveau, c'est l'écran》(interview avec A. Bergala, Pascal Bonitzer, M. Chevré, Jean Narboni, C. Tesson and S. Toubiana), in *Cahiers du cinéma*, n° 380, février.
- ，1993, *Critique et clinique*, Minuit.
- ，1996, *Francis Bacon: logique de la sensation*, La différence.
- Ferlinghetti, Lawrence, 1970, *Un regard sur le monde*, Christian Bourgois Editeur.
- Fitzgerald, F. Scott, 1986, *The Crack-Up*, Penguin Books.
- Foucault, Michel, 1994, 《Des espaces autres》, *Dits et écrits*, v.IV, Gallimard.
- Fowles, John, 1978, *The Magus*, Dell Publishing.
- Hölderlin, Friedrich, 1967, 《Remarques sur les traductions de Sophocle》, in *Œuvres*, La Pléiade.
- Proust, Marcel, 2001, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard Quarto. (中譯本參閱：《追憶似水年華》，聯經)
- Schérer, René, 1998, *Regards sur Deleuze*, Kimé.
- Virilio, Paul, 1988, 《L'image virtuelle mentale et instrumentale》, in *Traverses*, n° 44-45, août, 35-39.

Yi-Chun Ro's Fourth-Person Singular Writing (2/2): a Cartography of Time

Kai-lin Yang

Institute of Philosophy
National Sun Yat-sen University

ABSTRACT

This essay is a continuation of my previous essay "Yi-Chun Ro's Fourth-Person Singular Writing (1/2): An Archeology of Space." I would like to analyze the temporality and its related "horizons" in Yi-Chun Ro's novels. First of all, the "I" which appears recurrently in his novels, acting as a narrative voice or a personage which links a variety of stories, is actually a "fourth-person" or an "impersonal" writing. Because of the extreme fragmentation and delocalization of the narration, the "I" does not refer to any actual and specific individual; on the contrary, it is a patchwork of all kinds of gossips, memories, events, dreams, etc. Second, memory becomes material with which Yi-Chun Ro manipulates temporality in his novels; reminiscence of memory and forgetting of memory constitute in time a complicated series of difference and repetition. His novels become, at last, an "I-City" built upon memory (or its remembering), a town-building project for a vast virtual city. Third, time is regarded as equivalent to damage, while life is a procedure of breakdown; after having suffered all kinds of injuries, the "I" writes merely to dispel sadness in order to get through the remaining life. Forth, death becomes the border of Yi-Chun Ro's writing; however, he attempts constantly to transgress it or to delimit it. Various kinds of extraordinary deaths spout; it seems that only at the frontier of life and death, the virtuality of writing is opened up. What sustains such a singular writing which plays daringly with death is nevertheless undoubtedly the intensity of life which gushes and rushes over the highly tense verbal plane. Writing becomes, hence, a "preface to transgression."

Key words: temporality, virtuality, I, the fourth-person singular, memory, death

(收稿日期：2005.7.1；通過刊登日期：2005.11.22)