

Hardcore Writing and Chinese Heterotopia in Wu-He's
Works: Toward a Minor Literature of the Chinese

Kai-Lin Yang

硬蕊書寫與國語異托邦：
台灣小文學的舞鶴難題

楊凱麟

楊凱麟，台北藝術大學美術學院副教授
電子信箱：kailin68@gmail.com

投稿日期：2009年10月28日。接受刊登日期：2010年2月21日。

摘 要

本論文將嘗試解析台灣作家舞鶴的作品，並展現其對中文語言所帶來的重大衝擊。舞鶴作品的特異性無疑在於其巧妙地運用「台灣國語」所發展出的風格式書寫。基於對表達的深刻思索，舞鶴的文學語言得以從主流語言中怪異地逃逸出來，創造出一種對語言的全新思考經驗。本文將此經驗命名為「硬蕊書寫」，並將此經驗所標誌的特異空間稱為「國語異托邦」。

關鍵詞：德勒茲、舞鶴、硬蕊書寫、異托邦

Abstract

This essay examines the work of Wu-He, and shows the impact of his writing against the Chinese modern writing. The singularity of the writing of Wu-He comes from the extraordinary mixture of “Taiwanese Mandarin”. It is a strange style that was escaping from the majority language. Wu-He gives us a rare experience of literature, which we call “hardcore writing”. And this experience finally built an aberrant space, which we call, according to Michel Foucault, heterotopia.

Keywords: Gilles Deleuze, Wu-He, hardcore writing, heterotopia

如果不是爲了事實上離開地獄，沒什麼會被書寫……
——阿鐸，〈社會的自殺者梵谷〉(Arraud 1974: 38)

一、前言：台灣小文學(littérature mineure)¹

作爲一種文學經驗，舞鶴的作品無疑地令人既振奮又困惑。振奮的是，語言一再以精準卻迷亂的方式重置書寫的賭注，隱晦錯亂與混沌複雜不再單向地自限於情節的羅織，而是直接來自語言唯物性的惡性衍異、越界，並在書寫中操演各種異質的極限運動，終至迫出「台灣國語」²的語言存有本身；然而，隨之而來的，是評論的困窘與束

-
- 1 littérature mineure是德勒茲(Gilles Deleuze)與瓜達希(Félix Guattari)的著名概念。由於mineur(較小的、未成年的、次要的)不易準確中譯，本文權宜地譯爲「小文學」；此概念過去基於意譯也譯爲「少數文學」，只是如此一來，mineur與minoritaire將不易在中文裡區分；此外，爲了區辨於petit(小的、微細的)，mineur在文本中修飾其他名詞時則譯爲「較小的」。本文副標題援引這個著名概念，希望能就其問題性從事中文文學的進一步發展與思考。但考量論文本身的確切問題性與篇幅的限制，本文在正文中無意回返小文學概念的原初文本(主要是德勒茲與瓜達希的《卡夫卡》[*Kafka: pour une littérature mineure*, 1975])，但亦包括《反伊底帕斯》[*L'anti-Œdipe*, 1973])從事概念本身的解析或說明。基本上，如果我們同意德勒茲與瓜達希指出的，「小文學不是較小語言(langue mineure)的文學，而較是少數在較大語言(langue majeure)中所從事的文學。」(Deleuze and Guattari 1975: 29)那麼二位哲學家由此發展出來的一切論述及論述的賭注(小文學的三特徵)，包括語言的解疆域化作用(29)、個體的立即政治性(30-31)、陳述的集體安置(32)，似乎都有確切的理路可尋。而就某種意義而言，上述的三特徵其實都離不開一種「致使序列振動、打開字詞於前所未聞的內在強度中，簡言之，語言的無意指強度使用」(41)。必須極度小心的是，在一種反同一性思想的要求下，所有德勒茲—瓜達希式的概念都不太是定義式的，即使其明確地「定義」某個概念。小文學亦不例外：「『較小』並不再特性化某種文學，而是在被稱爲大(或已制定)文學核心中，一切文學的革命性條件。」(33)本文即是在這些前提下，展開一種特屬於台灣地區的「文學革命性條件」的思考。關於此概念，主要請參考Deleuze and Guattari(1975)，或相關的簡介：R. Bogue(2003)。
 - 2 本文將在獨特時空條件下發展於台灣地區，主要採合福佬話、北京話、日語、英語所構成的語言稱爲「台灣國語」，或更簡單的：「國語」；當然，「國語」曾作爲一種由官方強勢推動，遂行於意識型態國家機器的強制標準語，原有欲求其統治正當化、正統化及標準化的複雜政治因素，在很長一段期間裡其甚至等同於較高尚及教養的語言。但隨著道統衰頹與兩

手。不管是從情欲書寫、家族史、鄉土文學、原民小說、民族誌、酷兒論述、後殖民現象、政治正確……來套索舞鶴，似乎都未能盡興其作品的特異性，即使將其再分派於（本土）現代主義（或後現代主義？）的麾下，並置於七等生或王文興等「破中文」之列，舞鶴一逕屹立如同難題，從他90年代末復出以來(1995a, 1995b, 1997)，評論界似乎便橫互著舞鶴障礙，隨著《亂迷》第一卷出版至今的沈默與失語，更坐實了書寫、閱讀與評論舞鶴的三個不可能。

去指出舞鶴文體的小兒麻痺，或抱怨閱讀的巨大困難，似乎僅是不願面對論述無能的難堪，因為在這個由語言奇觀所強勢給予的文學經驗之前，問題恐怕更繫於如何正面進入承載其書寫的語言內在性平面(plan d'immanence)，探尋其激生的意義及意義的邏輯。換言之，如果舞鶴的作品維繫在對語言的暴力拉扯與速度展示，漢字在此總是從宇宙的一頭被擲到另一頭，那麼問題在於：這種對語言高度專注的書寫，既從未朝向某種「純正中文」或「文的優位性——雅」（在台灣，如白先勇、余光中、楊牧、李永平），也未能由素樸

岸交流愈盛，目前的「國語」與「台灣國語」在用法上已有相當的混淆，其特殊的發音不正確（如「發」「花」不分的台語口音）甚至成為中國人民的笑話橋段。在法理上應區辨「國語」（官方標準語）與「台灣國語」（台灣人民的主要日常語言），但前者似乎已退縮成中等教育以下的教科書語言，相較之下，「台灣國語」則生猛鮮活，百無禁忌且往往無厘頭地打破文法及句法的藩籬。原本為了區別於正統國語而帶有貶抑的「台灣國語」，目前似乎相反地，以其獨特的活力標誌著台灣人的存有模式。另一方面，兩岸開放與中國崛起後，曾作為國民政府統治想像及道統鄉愁的「國語」如果不是已迅速地失去其生機成為一種歷史的語言，至少在全球化的尺度下，已由較靈活的「台灣國語」所取代，並退縮成一種對中國文化的遙遠想念。

基於詞彙本身的歷史變異及發展，本文使用「台灣國語」時（或基於行文的簡約寫成「國語」，指的亦是當前的台灣國語，而非官方的標準語）意圖賦予其特異性。相對於中國的「普通話」，台灣國語一方面維持非簡體書寫的古典形式，但另一方面在地緣及規模上卻吊詭地成為一種邊緣及少數語言，並以其政治經濟條件的相對開放促使了語言表達的流變。在此歷史唯物條件下，舞鶴的作品似乎正是由此誕生的「小文學」代表。關於台灣文學的「統獨複雜性與多元族裔性」，可參考張錦忠(2007)的細膩分析；關於「國語」、「台灣國語」與「普通話」在諸歷史及政治層面的精確區辨，以及本文所指稱的「台灣國語」其實是一種實質上的「反國語」或「台灣新中文」，感謝匿名評審人的提示。

現代主義一詞所盡述³，究竟什麼是這個由怪異語言關係所迫出的舞鶴空間或舞鶴布置(dispositif)？這些藉由書寫的無政府式動員所強勢牽動、狂飆於小說中的漢字，無疑地已在當前的中文平面上自我凹陷、摺曲成一系列特異且幾近瘋狂的文學作品，或許也是到了質問：什麼是這些作品所欲全面重置的書寫賭注？其操作何種語言程序、召喚何種早已蟄居於當代文學、但或許從未在中文世界被真正喚醒的惡魔性(monstruosité)？簡言之，舞鶴經驗到底揭示了何種語言存有論(ontologie du langage)，其早已由一種一般形式（特別是在20世紀語言學轉向之後，在馬拉美〔Stéphane Mallarmé〕、喬哀斯〔James Joyce〕、阿鐸〔Antonin Artaud〕之後，也在布朗修〔Maurice Blanchot〕、德希達〔Jacques Derrida〕、德勒茲〔Gilles Deleuze〕與傅柯〔Michel Foucault〕之後）根植文學最深沈的基底？

二、硬蕊(hardcore)書寫與文學經驗：舞鶴程序

彷彿康德(Immanuel Kant)的道德律令般，「好好講個故事」（即使表面上竭盡所能地天花亂墜，如張大春）似乎封印了整個華文書寫。文學被單義地等同於說故事或說故事的形式比賽，文學作者不過是說故事的人，述說著適宜被後現代、後殖民、性別政治、家族史、情欲流動或其他新興論述分析與批判的情節。當然，歷來台灣文壇的故事達人確也不負所望，老一輩的毋庸提，中生代如朱天文或駱以軍⁴，儘管「城市無故事」，仍不免春蠶到死絲方盡地一路抖包袱，文學經驗在此承繼著自荷馬(Homeros)、塞萬提斯(Miguel de Cervantes

3 黃錦樹在〈中文現代主義：一個未了的計畫？〉對於現代中文書寫的兩種基本型從事精彩的分析，極具啟發性。

4 「從前我們在pub遊蕩的時光，和不同的人相遇就像醉茫茫移動的幾隻『故事狗許子』、『這傢伙的身世很怪』、『我的故事說出來會嚇死你們』，一捏、一吐，肚子裡的一坨故事就像攤血那樣擠出來」。(駱以軍 2004：162)關於駱以軍的「故事吸血主義」，可參考楊凱麟(2005, 2009)。

Saavedra)以降，以接踵而至的故事（及其形式變型）對抗生命的衰敗及死亡⁵；故事如蛛巢小徑般蔓衍爆炸，或在多重敘述中纏絲剝繭、治絲而棼，終至讓我們在當代心靈的繁複虛擬性前瞠目結舌。然而，台灣文學的「舞鶴在場」卻明確地指引另一種文學經驗，其不僅不太是上述「故事系」小說家，即便與王文興或七等生並置也顯得輕佻扞格，甚至怪異突梯；當然無可否認的，在文字上舞鶴同屬不易閱讀的「硬蕊書寫」，但迥異於前兩者意識流式的語言獨我論(solipsisme)，其既不太是某思維主體的呻吟語（文學的現代主義），也非存在異化後的內在癡狂與頓挫（哲學的存在主義），因為舞鶴作品透過一種暴力的極限操演，語言最終竟爾背叛自身，且在其自身的界限上，在這個終於被書寫摧逼至極的不可能狀態下，語言與其他功能（阿鐸所謂的「卑劣的功利〔或可說是食用〕來源」，1964：57）脫離，其背叛一切功能（或，其一切功能都僅爲了背叛），不再爲任何小說情節、人道關懷或意識型態服務，也不再被標準文法、典雅句法或正字法(orthographe)所桎梏與指導，而只是其自身，一種語言的純粹赤裸狀態。語言在此不再只是觀念的載體，不再只是思想的媒介，而是回歸到其絕對的唯物性，一種語言的存有，在舞鶴的作品裡，特別是晚期作品，這個書寫的內在硬蕊就是「台灣國語」的語言存有。

這種總是連接到語言存有的書寫實踐，且總是企圖在實踐中再召喚語言界限經驗(*expérience de la limite*)的行動，正是20世紀以來的文學經驗本身。然而弔詭的是，此經驗並不是也不再現日常經驗，且文學本身也不再是生活或思想的抒情表達或詩意反思，就某種意義而言，「文學不再能被給予它本身之外的任何客體」(Foucault 1964:2)，換言之，文學的客體是而且僅能是文學本身。表面上看來，這句話恐怕意味一種枯竭，因為文學不再是爲了人類情感的壯闊表達，不再是

5 弔詭的是，台灣電影長期以來卻由侯孝賢與蔡明亮等作者的「無故事」所銘刻。當然，朱天文或駱以軍的作品也絕非天真地僅爲了「說故事」。朱天文沈潛十年後出版的《巫言》對於語言的流變投以極大的關注，但顯然延續其先前的風格，一種「雅」文書寫，關於此未來或容另文深究。至於駱以軍部分，可參考楊凱麟(2005)。

偉大道德情操或生命困頓的詩意呈現，也不凸顯或滿足市井小民的卑微渴望與幻想，文學僅爲了自身也僅承載自身，任何情節、情感、道德、愛情、懸疑……都是衍生與次要的。這是一個僅述說（且不斷述說）、展演自身的在己存有(être en soi)；文學在此成爲一種**在自身、對自身或根據**自身的重複，且僅在此重複中，文學成立。然而，這個不斷重複自身的東西（我重複，故我在）到底是什麼？是文學。但文學是什麼？是文學的重複；文學的重複是什麼？是文學。20世紀文學在某部分上正引發一個套套邏輯，一個惡性循環，一個沒有出口的定義迷宮，一個多重轉移的語言癌症。然而，套套邏輯並不因此就沒有意義，因爲某種具有存有論意涵的重複機器因此被啓動了。文學僅能在摺回自身的動作中存在，或者確切地說，文學並不是那個摺曲後的東西，而就是「摺」的動作本身，其正如笛卡兒(Descartes)的我思，僅僅是一種空洞的存有：我作爲一個正在思考的東西，重點並不在於思考的內容，而在於由思考所造成的摺曲與回返（我思考我而非其他外在於我的東西，所以我作爲一種只思考我的東西存在）。在當代文學或我思的例子中，這兩者都企圖質問類似問題：「什麼是我？」與「什麼是文學？」，最終都給出基進的答覆：我是我與文學是文學。然而，這究竟什麼意思？

或許，舞鶴的小說可以同時既是上述的提問又是答覆本身。又或許，在這個綿延已百年的脈絡下，將從事語言硬蕊書寫的文學作者毋庸議地編入現代主義的標籤下已無甚意義，因爲重點在於，以舞鶴爲例，其究竟透過何種文字的微細操作，何種我們底下將稱爲「舞鶴程序」的決定作用，致使被書寫的語言展露其在地(autochtone)與現前(présent)的存有模式？換言之，相對於「故事系」文學作者漫天花雨地撒出各式怪奇情節，且滿足於學院的評點，硬蕊書寫者在「破中文」、「搖頭丸文體」等否定指稱外，能否正面思考其意義？作爲一種立基於語言自身的特異文學經驗，19世紀末馬拉美的法文、20世紀初喬叻的英文，絕無法簡單類比於21世紀初舞鶴的中文（正如不能因爲與荷馬一樣都在述說故事，就否決當代的「故事系」作者）。這是何以舞鶴——作爲一個硬蕊書寫者——並不會是「遲延的現代性」，相反地，其作品正鐫刻著中文的當下實際性(actualité)，且極怪異地，在此

閃爍著特屬於當前台灣國語的超驗經驗論(empirisme transcendantal)。

本文的一切問題與問題的根源都將由此展開……

(一) 認識幾個字：浪蕩文字學

如果舞鶴首先意味語言平面上的特異程序，其促使一系列詭譎串連與截斷的文字流奔竄其中，那麼至少在某一面向上，舞鶴研究應等同於一門獨特的文字學(grammarologie)。只是這裡毫不涉及任何文法或正字法的考究，無關任何語源或訓詁的趣味，舞鶴的文學經驗主要來自閱讀的不可能，因為在字與字的不可能切分中，或在既定詞彙的無間隙裡，一再暴生與裂解字詞的叢結，書寫等同於某種惡性增長的字癌，在迅猛的轉移中，讀者永遠「趕不上發妖的速度」（《鬼兒與阿妖》，頁18，本文內簡稱為「鬼」）；在落落長達數頁的無標點長句中⁶，書寫程序來自句子間之交疊、重構、感染、交互多重鏡像與疊影，「……把文題拿剛到的成語繫的連結起來黏巴倒貼得緊密的密當時勤練黏貼技術……⁷」（《亂迷》，頁136，本文內簡稱為「亂」）。令人困惑不已的是，在大部分的舞鶴長句中，其不僅不是某單一句子的延展、剪貼或倒裝，而且「原句子」(archi-phrase)根本從不曾存在，只有其擬像，其已敗壞、失真或謬誤的複本。這是總已經自我複製、延異並壞毀原型的句子，是不斷從一切可能的典範中解構、自戕、發狂的無器官身體(corps sans organes)書寫。換言之，不管是從文字或敘述角度想（現象學）還原舞鶴文本的意圖都將是徒勞

6 《亂迷》的長句不竭，有達13頁者(206-218)，基於本文底下對「破句讀」的論點，此13頁一句的文本恐怕不該（或不知如何）截斷引用。當然，除了無斷句的巨大字詞團塊外，舞鶴研究者恐怕也都面對著不知如何恰當援引其文本的困難，比如文中引用的句子，從文法來看，其不僅文句不通，錯別字也沒少，實際上很難作為說服的論據。然而，本文的目的之一，正是引用舞鶴其文作為解讀其自身的線索，將舞鶴同時視為研究工具與研究對象；研究舞鶴作品的方法必須直接來自其文本，考察其「在地轉型」(transformation autochtone, Foucault 1969: 25)得出，無任何先決或預設方法可用。對此或許並無須訝異，因為這正是18世紀以來人文科學(science humaine)的主要特徵及其導致諸學科曖昧隱晦之故。

7 由於長句的斷句幾近不可能，本文將以刪節號（……）表示引文前後仍有不可截斷的部分，底下皆同。

的，因為原初的文字或故事場景根本不存在，舞鶴的迷亂長句只是某個從不曾存在話語的幽靈，其飄忽纏崇紙頁，讓每個字就地附魔。書寫在此並非「現實的翻版」（《舞鶴淡水》，頁226，本文內簡稱為「淡」），不是為了再現或移印外在事物，因無法卒讀而想藉由「重建」來研究舞鶴文本的企圖（爬梳列表其人物關係、修復其壞毀句子或為其尋覓修辭法源），勢將失去舞鶴書寫的特異性。因為「瘋子迷走在自己的話語中，管它懂不懂。」（淡：226）

如果舞鶴程序來自「危險玩著叛逆的語言」（鬼：48），「叛逆」在這裡的意思必須推演至底來理解：當前中文教育對各種錯別字、成語亂來誤用、火星文怪符號（囧、orz、^_……）愈形氾濫蔓延的憂慮與恐懼，以一種飽漲語言生機的書寫意志在舞鶴作品中噩夢成真。然而或許也正是在此，在語言的究極叛逆也在與年輕世代語言的不謀而合中，舞鶴程序或「鬼兒書寫」（鬼：152）不再能被簡單化約為中文書寫的貧困，相反地，其展現當代中文最饒富生命活力的無窮潛力。在舞鶴所引領的語言叛逆中，一股清新鮮活（即使閱讀困難）的文字流正挑釁我們的語言慣習與文學素養，「文字好比那齒輪大號幾倍的軋子又榨又吸又榨不管鮮的爛的鮮帶爛的語彙或鳥不拉屎的閒話再加上忠狗一族隨地隨時撒的尿清水談都嫌不夠用來餵這尾大不掉的千年文字鱷，或某留台漢語學家形容的『恐龍大文字』。」（《思索阿邦·卡露斯》，頁177，本文內簡稱為「思」）中文，這尾大不掉的「恐龍大文字」，舞鶴的筆無疑狎侮地批其逆鱗。

在一封著名的信中，普魯斯特(Marcel Proust)寫道：「捍衛語言的唯一方法，就是攻擊它……」。(Proust 2008:110-115)而最致命的攻擊，從不會是論述上的，因為在內容或形式上的討論、批判、呼籲或立法都無助於語言的舒活。有效的攻擊（因而也是有效的捍衛）只來自書寫的就地實踐，在文字唯物性上的近身肉搏。於是我們讀到化為三百五十頁「必為厲鬼以擊其腦」的《亂迷》（且還只是「第一卷」！），舞鶴程序在如此悠長的篇幅中完全變態成一具文字戰爭機器。書寫只為證成自「純正中文」的國家機器中逃逸的游牧論(nomadologie)。這種以古代史詩規模綿延數百頁的文字叛變，架構了當代中文書寫最駭異的龐然景觀；然而，《亂迷》的厚重並不為折磨讀者（寫一頁就

已嚇壞人，何竟至繁衍三百五十頁？）），舞鶴程序也絕不是炫學或自瀆式的遊戲之舉，就某種意義而言，這竟是當前國語書寫的唯一可能性，是「不可能書寫」因為一切包括文字皆已「綜藝化」⁸，但也「不可能不書寫」否則便窒息自沈於陳腔濫調的「千年文字鯛」。正是深重廁身於「不可能」與「不可能不」的雙不困境下，有對早已衰竭的文學字詞起死人、肉白骨之重手。用舞鶴自己的話說，這是文字的浪蕩（不是「晃蕩」！），其源於對生命自由的究極追索，浪蕩以求自由，即使（或特別）是在語言平面上：「浪蕩以長駐的方式，在長駐中浪蕩，也許生命免於萎滯。」（淡：252）於是亂迷，於紙頁堆疊所勉力迫出的文學空間中，文字以浪蕩欲贖回其真實生命。

（二）亂詞與破句讀：缺席的「原句子」

文字浪蕩，書寫如戰爭機器狂飆於語言的雷池，無文法、成語逆亂、錯詞別字、捨棄句讀的文字流襲集馳騁數十頁，淫猥性詞流洩到「齣境」（淡：208），舞鶴程序所調度的文字振幅懾人心魄，書寫在此已無異於語言的極限運動，反覆地引發界限與越界的辯證，最終織構了一個喬哀斯筆下的「混字」（chaosmos），一個引發傅柯怪笑的「異托邦」（*hétérotopie*），一張李歐塔(Jean-François Lyotard)折衝其間的「力比多表面」(*surface libidinale*)。我們曾將當代文學的這種傾向稱為「分裂書寫」(*schizo-écriture*)，文字在此如同是精神分裂之流貫穿紙頁，「它一方面是對既有問題以及與某一世界的句法連繫之脫出與逃逸，另一面 又是一種『不動的旅程』，一種『就地遊牧』」(Deleuze and Guattari 1975: 64)。我們僅能在強度的面向上理解書寫，然而強度的給出卻無任何法則可循（一切法則都只是對強度的減損與蒙蔽）。」（楊凱麟 2006：77-83）舞鶴程序或許首先便是一種關於文字流及其所牽引強度的問題，當然，流暢（可讀性）從來不是被考量的重點，因為被考究的永遠是如何截斷與串連文字流才能迫出必要的語言強度，這是舞鶴所謂的「語言的自我衍生性兼及爽到為止性」

8 朱天文的詞彙：「如今寫作對我而言是，以一己的血肉之軀抵抗四周鋪天蓋地充斥著的綜藝化，虛擬化，贗品化。我們有的就是我們真實的血肉之軀。」（朱天文 2003：43）

（淡：232）。換言之，舞鶴長句不僅無標點，且不該橫加句讀，因為其完整長度（即使長達十餘頁）便是強度藉以迫出的顯現手段，而且其構句本身便是句讀的反程序：

……哪時候不定時砸個銅監關你文字人隔著柵條令你看燒
你文章屎你字紙寫得再倒顛的好又有什麼意思從前官管嚴
不准文字這不許文字那筆畫都定規標點都符化時尚科技搞
經濟到處漫畫文字繪本書流程製表圖示哎哦文字只配旁白
做不了主阿吓傳統文字蓋高尚淪落現今充當時尚的淫媒專
業淫水的文字媒人婆別笑不能偷笑再笑我文字妳黨奶看滿
黨字文奶文字像這樣躲在地球一角房間重炒辣抄古早人消
化不了後遺的文字匪姨也想不通……（亂：206-207）

這不是「下雨天留客天留我不留」加長版，不是練習標點符號的小學生進階習題，因為舞鶴長句並不是未明句讀的文言白文，其不僅不待點校，而且破句讀、壞毀一切閱讀（包括呼吸吐納）的慣性，文字流飛山走石，僅由無預警的跳行才能切斷，這或許便是舞鶴作品的第一個特徵。文不加點的無切斷文字流並不是為了重溫老學究推敲字句的樂趣，因為這裡的問題不是單純的欠缺標點，而是一具「文字無器官身體」（*corps sans organes des mots*; CsOm)的組裝，其自我完滿，不僅不欠缺句讀，且更進一步，是句讀的不可能。這是一種對所有經驗元素的全面與無政府式動員⁹，但這種動員不是為了再確立或奠基一種書寫範本與語言典範，相反地，是為了從一切形式與法則中解放開來，為此甚至不惜撕破閱讀的節奏，從一切句法的臣服中叛變，讓書寫徹底等同不具形的解疆域化行動(*déterritorialisation*)。因此，任何想再馴化舞鶴長句的企圖都將扼殺其生機，現象學還原在此行不通，清楚易懂的原句子只是閱讀時的幻象與對陳腔濫調的鄉愁，因為

9 關於「全面與無政府式動員」(*une mobilisation totale et anarchique*, Deleuze 1985:76)，朱天文講的貼切極了：「如果說，一字一字在寫小說的時候是動員了我整個人的全部，那麼非寫小說狀態時，不管是看書，再難再難的無論什麼書，或不管是被逼寫些文論雜文，或寫電影劇本，我簡直都覺得不過只動員到整個人的表皮部分。真的，就是表皮。是個感官的人，常識的人，即便寫，是寫我已經知道的。只有寫小說，恐怕才有機會，寫我以為我自己都不可能知道的。巫之為巫，也許是在能夠動員到那未知無名的世界，將之喚出，賦予形狀和名字。這動員的狀態，令人怯步，總以自己還沒準備好準備夠作理由，四處晃盪當白痴，料不到一晃十年。」（朱天文 2003：26）

只有已被怪異組裝完成的文字布置才是舞鶴的文學現實。

由亂詞與破句讀所特性化的舞鶴長句在多重意義（甚至是無意義）間快閃跳動，但不該把這種易誤讀與多錯謬標誌的語意迷亂視爲此特異書寫的目的，而且剛好相反，這只是書寫的零度與起點，是楔子終於揭開群魔舞出的開端。換言之，對舞鶴長句的可能分析絕不是折返回從不曾存在的原句子，更不是去裁切、整肅或矯正其句型，而是去考究這個新的文字布置（文字無器官身體）可牽動迫出的強度量，或用舞鶴自己的詞來說，去再牽吟文字的「尾韻」（亂：5，262）。於是我們讀到《餘生》中的這段恐怕就是舞鶴關於亂迷書寫的正式宣言：

書寫不能離開一貫的文體文法讓文字有胡言亂語的自由嗎，胡言亂語是爲了說出真實還是真實滲透文字讓書寫成其胡言亂語，沒有胡言亂語的自由儼然書寫就失去了根本的自由那麼書寫的動作就被「工具」化了，不給書寫自由奢談什麼生命自由，……（《餘生》，頁230，本文內簡稱爲「餘」；粗體爲本文所強調）

原來，「胡言亂語」到極致迷亂因爲「真實滲透文字」！這絕不是生命的偏差、離途或失常，而就是生命本身，**生命的自由**。對自由的強勢要求使書寫不再滿足於內容的討論或琢磨，因爲這種討論永遠只停留於抽象概念的層次；相反地，舞鶴程序(CsOm)將賭注擲在書寫本身，文字如同撒出的骰子般隨機滾動於語言平面，最終構成作品及作品的迷亂。書寫者在此宛如文字的賭徒，文法與句構徹底讓位給機遇與偶然。**書寫，就是擲骰子！**「怎樣擺怎樣看任字與文相抓互狂也不在意真的文字組合什麼或圖謀什麼。」（亂：267）然而，這不正是馬拉美的「一把骰子壞毀不了偶然」？如果故事系作者（塞萬提斯、波赫士〔Jorge Luis Borges〕或駱以軍）總是以書寫來搏聚與離散被敘述的故事拼圖(puzzle)，硬蕊書寫者（馬拉美、喬哀斯或舞鶴）則以紙頁設局，滾動文字爲骰子，書寫成爲由文字的游牧分配(distribution nomade)所操盤的「理想遊戲」(jeu idéal)，「這是保留給思想與藝術的遊戲，在此只有懂得玩，換言之，懂得肯定與分歧偶然，而非爲了支配、爲了打賭、爲了賭贏而切分偶然的人勝出。這遊戲只在思想中，且沒有藝術作品之外的結果。」(Deleuze 1969: 76)

對偶然的肯定換來真實生命的贖回，文學以書寫實踐尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)的「歡愉的知識」，文字在其自身物質性上舞亂，早在台灣解嚴前後便逐漸在廣告、招牌或網路上愈形加劇的國語無厘頭變異，終於在文學中以極致的形式開催：「放你自由去」（淡：15）。¹⁰舞鶴的作品難掩其自身所透露的節慶曙色，因為當文字從一切束縛中解放出來，沒有人知道它能作出什麼！

（三）反文字與直線加速書寫

書寫以破句讀與文字游牧，直到蕩盡中文的「祖公產」。然而，普魯斯特或許是有理的，因為「優美的書都是在一種奇怪語言(*langue étrangère*)中被寫出來的。」(Proust 1971: 305)透過舞鶴程序，書寫抹除了一切文法的向量，紙頁成為適宜滾動文字的平滑空間(*espace lisse*)。每個被寫下的字都是對既有法則的背叛與越界（「何不用腦袋走路，以竇〔*sinus*〕唱歌，以皮膚觀看，以肚子呼吸……？」〔Deleuze and Guattari 1980: 187〕），但也都迷亂地纏崇著下一個字，字與字或詞與詞以一種去中心、無敘述的裂殖方式惡性繁衍，甚至來不及（或不可能）趁隙嵌入標點。國語被強勢的書寫擠兌成一具文字無器官身體，而也正是在此，文學迫出了不可見的語言空間，每個字詞都晶瑩剔透的在自己的位置上閃爍著其純淨的特異性，個性十足地呱呱喊叫：「啥麼迷屁蟲阿養來迷自屁啊呸！」（鬼：18）

標點的泯除首先使得紙頁不再布滿各種格律、向量與速限，亂詞則掃除落筆前便已犁滿陳腔濫調的語言。如果用傅柯的話來說，舞鶴（就如馬拉美）撐開了一個「字詞本身的空間」並使其「展開遊行」(Foucault 1964: 21-22)。於是有《亂迷》中被操演至酣暢淋漓的文字陣頭，這些起乩般從文法與句構中解放的文字宛如猛虎出柙，一切字詞、成語、句構都「亂到下上上下、倒裝裝倒、入出出入不自

10 朱天文的《巫言》與舞鶴的《亂迷》饒富興味地各自箕踞當代中文文字實踐的兩極。兩者無疑地都直接面對國語的流變，然而一方是「即字即言……字能通鬼神，占吉凶，是高貴的權柄」（朱天文 2007：19），另一方則浪蕩其文直至亂迷不可盡意。就此意義而言，朱天文對文字的態度仍是極古典的。

禁」(淡:190); 彷彿有些字(因其尾韻、字形、發音、意義或根本沒由來的無厘頭)衝出的速度遠快於同一陣頭, 文字流在此並不由協調有致的運動(mouvement)所約制, 而是以其速度(vitesse)度量。確切地說, 舞鶴的文字流讓我們終於見識到運動與速度的不同, 因為運動再怎麼快, 仍然是可預測的時空向量, 其總是以整體的方式受制於物理學的法則; 然而速度卻是另一回事, 其即使不動, 仍然可以是一種「就地強度量」, 並「以一種風暴的方式占據或填滿一塊平滑空間」¹¹。舞鶴文字最終在紙頁上標誌了一塊特異的非場域(non-lieu), 一個由絕對速度所迫出的平滑空間。在這個空間中, 各種異質的文字有「從任一點冒出的可能性」, 且它以風暴的方式占據被它纏崇的文學空間。文字成爲毫無思想影像(image de la pensée)的鬼兒, 而鬼兒書寫既不建構範型, 也不製造複本, 因為它總是由一切思考中逃逸, 流變——鬼兒的強大力量正來自它由絕對速度所牽引的遊牧動態。書寫不再是單純的文字流瀉, 而是等同於絕對速度的生產, 文字在此彷彿被擲入直線加速器撞擊的高能粒子, 其功能已不再是爲了表述或說明, 相反地, 被置入舞鶴程序中撞擊的文字其實是一種「反文字」, 其一方面阻絕了文字「卑劣的功利來源」, 另一方面也因此讓我們在某瞬間瞥見「字詞本身的空間」。

文學經驗成爲一種平滑空間的追尋, 舞鶴的直線加速書寫不僅文字落筆不改(有什麼好改?)且一路追加已被述詞化的名詞、動詞、擬聲詞、虛詞, 直到紙頁衍生潑灑成巨大狂亂卻內在共振的文字迷宮。《亂迷》幾乎就是由這種直線加速書寫所拉曳而出的文字陣列。比如這段:

那晚春初的夜色我心思迷走在一件狼狽粉褻的細節間遍想
不透猥字褻字的本來面貌小說就寫不出造字之初演進到目
今褻下上猥的各種現象可能即就在此這猥迷亂褻中嘟嘟囔
地殺入一句春夜的粉嫩……(亂:42)

11 「必須區辨速度與運動: 運動可以極快, 但不會因此就是速度; 速度可以極慢, 甚或不動, 它卻仍是速度。運動是外延的(extensive), 速度則是內延的(高張的; intensive)。運動意味被視爲『一』的構體(corps)之相關特性, 且其從一點到另一; 反之速度則建構了構體的絕對特性, 其不可化約的部分(原子)以一種風暴的方式占據或填滿一塊平滑空間, 伴隨從任一點冒出的可能性。」(Deleuze and Guattari 1980: 473)

實在很難真確指出這長句倒底要說什麼，或不如說，說了什麼其實也已不再重要，因為在這段文字陣列中，幾乎總是被連結使用的猥與褻兩個字，突然好像有蛇腹套筒從中拉長甩開來，有意義或大部分無意義的各式字詞不斷追加演義其間（猥猥粉褻、猥字褻字、褻下上猥、猥迷亂褻……），最後呼攏拉曳成一組主要由這兩個單字所組裝的無文法布置，一塊由猥與褻所纏崇的鬼魅「字詞空間」，一種舞鶴自創的「褻文」。這就是舞鶴所謂的「亂迷的構句法」（淡：190），是猥、褻兩個單字在書寫平面的極限運動。這樣的文字陣列並不表述什麼，其既不真的描述某個發展中的故事，也不為了交代任何時空情節，而只是一股突然錯亂起乩的文字流湧，精神分裂的解符碼流(flux décodés)在此犁平了一切文法的書寫紋路，怪字亂詞以絕對速度橫掃於已被摘除引信的句法雷區。然而這絕不因此意味其毫無意義，因為字詞（猥與褻）在長句中展開遊行（或游牧），文學經驗收束於字詞本身的唯物性上，而「語言內涵會隨著顛亂化逐漸深邃到神祕化的境地」（思：141）。解符碼流保證了文學空間的平滑性，而正是在此，在這種因「顛亂化逐漸深邃到神祕化」的文字高峰經驗中，我們終於得以理解德勒茲與瓜達希在《反伊底帕斯》的詩意描述：「有一種在純粹狀態下、在幾乎無法承受點上強度量的精神分裂經驗——一種在最高點所感受的獨自悲慘與榮耀，如同介於生命與死亡間被懸宕的喧囂，一種高張的經過(passage)感受，剝奪其形象與其形式的純粹與生硬強度狀態。」(Deleuze and Guattari 1973: 25)這或許就是硬蕊書寫的絕佳寫照。

如果普魯斯特示範了一種自我摺曲的文學深邃形式（在行列間不斷嵌入新增的文字摺頁，龐大的故事與回憶一再驚心動魄地由某個不經意的動作或物件中翻飛而出），舞鶴似乎對之以直線加速書寫的平面伸展。分裂的文字流並不輕易朝回憶或情節偏航，也似乎極少能翻摺或疊置多層次的敘述結構。文字在舞鶴的褻文中洗淨一身鉛華，輕脆淨爽地被一粒粒孤身擲入文本中並隨機定位，成為「漂的文字，爽的構句」（鬼：81）。舞鶴程序以反文字的方式怪異地贖回了語言存有自身。每個字詞似乎都滴溜溜地與其他字詞再串連成一塊無文法、無句構、反敘述的根莖(rhizome)，無深度的根莖書寫成為文

字自身的舞台，猥、褻、淫、屌、禽、屎、爽、尻、莖……並不因亂詞錯句而喪失其意義，相反地，文字的字詞本身（語言的「此在」〔Dasein〕？）從此以強化的倍增模式明確在場，其不再只是爲了描述或表達某個外在對象，甚至也不是爲了再現任何夢境與潛意識。舞鶴並不是上世紀20年代自動書寫的復辟，相反地，他以一種「反書寫」的方式讓文字自身的個體性浪蕩紙頁。在一種反書寫的程序中，文學似乎弔詭至極地成爲字詞的個體化作用(individualisation)。

三、國語異托邦

亂詞、反文字、破句讀、分裂的解符碼流、集體起乩的文字陣頭……，舞鶴無疑撐開了一塊由字詞的根莖化所鋪展的強化文學空間。正如本文一開始便已指出的，舞鶴從不曾要建立一個優雅中文的烏托邦，而且在一片錯別字火星文無厘頭寫作的中文洪流裡，舞鶴走的比一整個年輕世代（甚至也比其他中文硬蕊書寫者）所可達到的更遠：他使得國語文學毫無轉圜地跨入傅柯式的異托邦，書寫在此是爲了「秘密地在語言下布雷，因爲其阻止命名這個及那個，因爲其碎裂普通名詞(noms communs)或使其亂迷，因爲其預先壞毀『句法』，且不止是對那些建構句子者，而且是對那些較不明顯、使字詞與事物（彼此毗鄰與面對面）『成套』者。」(Foucault 1966: 9)國語成爲一個令人憂慮的語言空間，字詞在此較不是爲了溝通、敘述或解釋，也不只是消極地自我耽溺與「小兒麻痺」，而是爲了致使口吃、誤解、勃谿、爭論與異議，以及進而悚然失語；舞鶴程序無疑地重重激怒了讀者，但被激怒者並不因此有權要求索回其文學「可讀性」或字詞「文雅性」的權利，相反地，困窘地暴露其語言生機及意義滋生能力的貧乏；或許正是在這個意義上，那些因無法理解、閱讀舞鶴作品而被激怒者都相對地古典，然而卻不能因此就將舞鶴類歸於現代主義，甚至是延遲的現代主義。舞鶴的文學空間是一個截斷一切字詞可能性所迫出的嶄新另類時空，而其文學實踐則在此時空（異托邦）中顛巍巍地一字一字持續違建而成。

(一) 違建書寫與思想裝置

如果《亂迷》(2007)讓我們見識舞鶴如何在悠長篇幅中字字為營，但卻又風馳電熾地橫掃語言平面，而且被無政府式動員的文字流一再脫軌地集結與裂解，使得書寫最終成爲一種關於字詞元素的碎形幾何(fractal)：《思索阿邦·卡露斯》(2002[1997])的賭注則較不在字詞本身，而在於被等同於「思索」的文字流，其總是在句子中安插各種強度與速度的擾動器，使得被文字所承載的思維暴衝、偏斜、迷途或逆亂。其中，不斷增生的括號與引號被強勢植入且相互吞噬干擾，致使文本坐實爲多重疊層話語的中國盒子(Chinese boxes)：

(貞小姐名言：阿邦具有天生羔羊的品質，難怪人人都想帶領他，其實同走一段路後就不曉得誰帶領誰。)(卡露斯名言：阿邦是「不說話的人」，可能說得最多。)(阿邦名言：我不知道什麼，但，是什麼我知道。)卡露斯帶領阿邦第二度巴魯冠之行，贏得「阿邦對卡露斯先生的信任」。曾有高山嚮導資歷的阿邦，見卡露斯在前沒路開路，而他跟後走到兩腿發抖，(後來阿邦多次提到這「兩腿發抖」，卡露斯只是微笑，阿邦說他自己當時都不相信，貞小姐也不相信阿邦那樣一天到晚馬不停蹄的腿會走到發抖，我沒有意見但我看過另一種「兩腿發抖」。)
(思：26-27)

在這段話中，貞小姐、卡露斯、阿邦與「我」似乎並列討論(或思索)阿邦，然而在形式上，四人的話語並不是常見的對話模式(「貞小姐道：」、「阿邦說：」)，而是各自援引其「名言」；從內容來看，被並置的這些名言其實並不構成對話：貞小姐關注阿邦的領隊能力，卡露斯提及阿邦話語的問題，至於阿邦，他已宛如蘇格拉底(Socrates)，直搗認識論核心，最後，「我」則提及可能影射性交的「另一種兩腿發抖」。在這段不斷因括號侵入而嫁接異質話語的引文中，被召喚來的「名言」無疑地並不爲溝通，而是以尼采式警句(aphorisme)的姿態破題，話語一再地被這些強化的名言所截斷、引流到他方。確切地說，名言(作爲警句)並不是尋常句子，而是話語中被攫取的強度斷片，是被特異化的言說事件(événement discursif)，其導入迥異於先前話語的動靜快慢，改變了文字流的內部關係。而括號在此則致使句子宛若小徑分叉的花園，敘述一再坎陷於層出不窮的句中句，迷走於不斷歧出擴大的思維捻子。在上述引文稍後，另一組括

號巨集以底下的形式再現於僅僅7行中：

(「」 「」 (「」 「」 「」) 「」 「」 「」

或甚至在16行內只有前括號而幾無後括號的開放巨集(思：30)：

(「」 「」 「」 ((「」 (((「」 「」 (「」 「」)

如果亂迷構句法企圖以直線加速書寫游牧於平滑空間，最終組裝了語言的戰爭機器；括號巨集則永不倦怠地疊層化語言，以一疊層取代另一疊層，或在諸疊層中再添疊層；每一新的括號層似乎都意味文字流的陷落或浮凸，單向度的思維因此分流岔出，二維紙頁倍增為具有多重厚度的立體文字裝置，文本則等同於異質疊層所交織疊構的千重台。

括號並不是句讀，因為句讀總是企圖以延緩或暫停來規約歷時的文字流，括號則反之，其致使文字流中的敘述脫軌、疊置並因而膨大壅塞，思維因此被迫快閃跳動於諸共時的異質疊層間；一再由內部增生的句中句使單一紙頁宛如語言的巢城，透過括號巨集的重複操演，書寫導致語言的肥大與多血症(pléthore)，多重話語以括號方式被收攏疊壓於單一的蓬鬆巨集中。這些異質話語在文本中的黏連與堆疊使得語義在最小空間中以最大亂度潑灑而出，舞鶴的「思索」無疑地便誕生於這種異質話語間的共時並聯（而非句讀所暗示的因果串聯）。就這個觀點而言，舞鶴的思索其實並不太是嚴格意義下的哲學或人類學思考（即使其總是試圖長駐於田野）；或者不如說，舞鶴的思索仍然首先是**字面上的**，在此一切似乎都只能由文字的特異布置所召喚與集置：思索因此可以不必然是邏輯、因果或真偽判斷的運作，不必然是知性能力的發揮，而僅僅是鋪設紙面上爭相推擠竄湧的異質文字層，括號在此賦予文本虛擬化的能力，立體的文本流因括號而得以壓扁於平面上，思想的形上深度由文字的虛擬厚度所取代。舞鶴的思索成為文字流空間的平面製圖(cartographie)，各種異質話語在此縱橫交錯，意義則增生錯結於諸話語的拓樸關係中。舞鶴寫道：

我在餘生之地思索，「餘生」是不用思索的，它活生生就在眼前，每天下午放學孩童的笑語遊戲，我思索的是「事件」它已逐漸僵死如化石，我重新自歷史的傷口把它捧出來放在窗前的書桌一一檢視，我分明即便在我身處的餘生之地這樣的思索也是無關實際的，但「思索」有它內在

的力量，直覺是與生俱來的本能之後是一種累積、一種強度，思索是稍稍遲來的本能之後同樣是一種累積、一種強韌，它可能因外在的因素而修正，但不會止歇，甚至思索對象的一無意義和了無價值也無礙於思索，只有它內在的動力熄火之時「思索」才到了終結……（餘：212）

「在餘生之地思索，『餘生』是不用思索的」，這無疑地又是鬼兒構句：思索**同時**也不思索，以及反之，在思索與不思索之間——思索同時贏得自由（鬼：156）。這裡的思索（或不思索）其實已不太涉及思考的制式運作，因為該被思考的事件「已僵死如化石」，舞鶴的文字流（起乩的、疊擠的、亂迷的、精神分裂的……）不為思考，也不串連以因果或邏輯等思路，而是在田野中（好茶、川中島、淡水……）迸裂如銀瓶乍破（因而有酣暢淋漓二百五十頁未分段的《餘生》），對每一被「檢視」主題（霧社事件、鬼兒、孤獨、生命、自由……）從事異質文字流的立體包抄與夾擊；或者不如說，舞鶴以「思索」命名的文學空間其實並不真的指涉任何哲學行動，而這毫不損其價值¹²，相反地，棄絕形上學深度的思索縱身於複數文字流所疊織的文學空間中，文學經驗被等同於強勢書寫所膨大虛擬的語言厚度，其翻騰的「內在的力量」令人瞠目咋舌，文字流的複系統在此牽動著由異質話語所倍增的強度量。（愈異質愈疊聚就愈強化？）在一切內容與故事得以進駐前，舞鶴程序無疑地便已在語言平面上嚴陣以待，而括號巨集宛如語言平面上就地（違建）組裝的思索裝置，將一切可能的敘述先決地導入不知伊于胡底的語言巢城之中。語言並不只是思想的線性載體，而且就是羅織與構建思索本身的先決形式。括號巨集迤邐於紙面上，這些微彎的符號散置宛若諸葛亮的木牛流馬，怪異而機巧地承載著由複系統所決定的自動裝置，這就是舞鶴的思索，而由星羅棋布的括號所重重疊置的異質文字流極大化了語義的分歧，這便是文學所內建的「內在的力量」。

12 相對地，朱天文在胡蘭成的啓發下，總是勉力以一種文藝筆法投身哲學場域（特別是當代法國哲學家的思想，如李維史陀〔Claude Lévi-Strauss〕或傅柯），《荒人手記》是極明確的例子。然而即使其一再援引李維史陀或沙特〔Jean-Paul Sartre〕，朱天文所闢拓的文學空間絕不是哲學式的。關於她作品中的特異「思維空間」未來值得深入分析。

(二) 文字無器官身體與文字不可思考者

透過書寫，普魯斯特將純粹過去凹摺於卷帙浩繁的龐大敘述之中，逝去的時間虛擬地疊壓、窖藏並因此消逝於某個當下物件裡靜待日後被重新尋獲，這其中，「我們一切知性的努力皆徒然」(Proust 1987: 44)；舞鶴則企圖透過括號巨集生產另一種話語疊層：一種指向「思索」的多重並聯文字流。「思索」（或思想、思考、思慮、思維……）以立體的多層文字陣列在舞鶴的中期作品（如《思索阿邦·卡露斯》或《餘生》）占有決定性的位置，其既無法以任何結論式的命題統括或摘要，也無可能樹立一家之言或單一的事物真理，相反地，「思索」致使敘述達到最大的離散與歧義，並從二維紙頁的平面設限中迫出特屬於文學的虛擬空間，字詞與事物的既有關連在此鬆脫並重新脫軌連結；即使是斂容面對霧社事件、魯凱返鄉或淡水過度開發等問題，舞鶴仍一逕地「心思舞亂」（淡：171），因為「這種人喜歡在文字的迷宮裡賴死賴活」（思：178），一頭蟄伏文學空間裡的真正牛頭怪(Minotaur)；然而，真正舞亂的並不是（或不只是）內容，而是早已蝕入語言肌理、成為書寫核心的字詞怪異存有；舞鶴在文字上的啓示錄姿態使得書寫難免滲入某種「科幻」(science-fiction)成分，但這不意味舞鶴曾意圖給予任何奠基於科學認識的文學想像，而是其總是在語言的平面上布建一座座怪異的文字機關，一個純粹由字詞的怪異關節與鋪設所拓殖的文學空間，其有如啓示錄般總是引發人們的憂慮，一個純粹字詞構成的異托邦。

然而，這座亂迷的文字制體(régime de mot)其實並不是知性的，甚至往往是反智與反體制的，即使其在許多時候以思索為名。在《餘生》中舞鶴寫道：

我所以會寫下這些帶著激情的文字，無非藉著「事件」在小說中面對自我多年的擺盪作一個誠懇的思索，作一個也許不可能確認的確認——在最終「不思不想」之前作一回盡力的思索。（餘：64）

餘生，不過就是「事件之後」(après-coup)與「最終之前」(avant-dernier)的艱難時距，然而文字夾激情暴長而出，各式異質的文字陣列與書寫程序在這僅剩的「兩者之間」(entre-deux)舞亂如群魔出籠，

被推至極的亂迷（「差異性乃至歧義性」，淡：117）原來是想「在最終『不思不想』之前作一回盡力的思索」。這個在「最終之前」的奮起一擊，無疑地絕不為收攏與閉鎖諸問題，不為了蓋棺論定，相反地，在一切偃旗息鼓、最終的暗黑徹底降臨之前，舞鶴反手以文字撞開了地獄門，讓「亂蕩狂浪」（淡：104）席捲纏崇整個文學空間，書寫竟爾是紙面上最驚悚駭異的抽象風暴；這個「最終之前」的出手，正是落在「不思不想」的緊迫邊界上的究極思索。餘生書寫成爲一切最逼近不可思考(impensable)的「界限思考」，文學則等同於對我們自身語言的批判存有論。或許正是在此，舞鶴的書寫寓含著某種啓蒙的辯證，其以傅柯所曾提及的「界限態度」總是蟄居於知識與無知的臨界線上，而正是在書寫與書寫的不可能的貼身肉搏中，文學成爲「在界線上工作」的文字程序(Foucault 1994: 577-578)。

這個緊貼著不思不想的最終思索，無疑是美學的，文學成爲「在當時感覺，在其後思索追記」（鬼：47），而被特異化的文字在此傾巢而出，但並不真的服務於知性思考，而是以精神分裂的解符碼流及脫軌溝通的立體陣列羅織成「僅可被感受的」文字，因爲作家「不交流語言，只在筆記備忘文字這個形式」（鬼：56）。換言之，思索者舞鶴並不爲交流，但卻布陣以各式異質文字陣列，直接以文字的質樸血肉鑄造被命名爲「思索」的語言陌生裝置。書寫因而如同一種專精於文字地誌學的奇門遁甲術數（作爲木牛流馬的括號巨集），而思索，則是以此文字術數或書寫程序所強勢牽吟召喚的諸怪異關係。《亂迷》中有由驚歎或擬聲詞幾近癲癇發作的段落：

哇 噁 哇 噁 無奈黑 哇 掌 被 翻 來 去 覆 連 四 掌 竟 然 都 是 黑 的 普 天
下 貓 人 我 也 第 一 次 知 道 倩 女 夜 幽 辣 話 更 待 辣 出 辣 媽 來 哇 噁
哇 噁 噁 噁 滾 黑 怒 貓 已 擺 出 阿 撲 的 姿 勢（亂：44）

這段以噁、哇、阿大量「備忘」的文字無疑地欲以最原初形式銘刻一系列震驚：黑貓「飆出爪」、「極不爽」、「這掌黑到難怪天這麼黑」、「連四掌竟然都是黑」、「擺出阿撲的姿態」……，文字在此被等同於標誌事件降臨的純粹聲符，僅是第一時間的驚歎與失語，甚至未能給出事件寓含的意義。關於事件本身的簡短敘述則載浮載沈於不間斷的驚歎文字流之中，時而被截斷時而被按接另一破碎的

敘述，不絕口的嗯哇阿橫貫性地穿透這些事件的描敘斷片，彷彿並不是事件本身的怪異引發驚呼，而是反之，連綿不斷的嗯哇阿為這些毫不足奇的生活瑣事貫注了事件的必要強度¹³。然而也正是在此，語言（經由其怪異的唯物性程序）被提升到一種總是迫近於其自身界限的存有狀態，在幾近亂語與失語的臨界張力中，思考與不可思考罕見地被共同召喚到起乩的文字程序中，舞鶴遂得以最素樸、最破碎的情節扣問生命的內在性平面；而弔詭至極的，生命最委婉動人的身形竟爾閃動於這些附魔文字的怪異共振之中，且究極而言，其不過是現實人生的毫芒碎片，因為「現實夠了，如此多姿，只需無心細看細察，眼睛會教懂內在分明人事物的細微。人生值得走一遭，生命值得日日活，精彩動人全在細微處。」（鬼：72）

哲學始於震驚，這是自柏拉圖以來每個哲學家都曾再次確認的，叔本華(Arthur Schopenhauer)說得更白，「要有哲學精神，就是能對習以為常的事件與日常事務震驚」(Schopenhauer 2004: 851)。然而思索者舞鶴並無意成為哲學家，甚至從不節省對於學院中人的嘲諷，我們可以清楚看到，舞鶴震驚（不管是對黑貓之黑、對老淡水的怪手打鑿或對魯凱的飲酒高歌），但文字從未逕自集結成知性分析或理論闡述，因為「『解讀生命』不是『生命本身』，相對河流一般流動的生命，靜態式的語言文字必然處處擱淺。」（思：189-190）於是，文字備忘「生命本身」，不是以知性，而是銘刻以純粹感性，當然，這裡的感性並不是一般用法（感性的文筆），而是僅呈顯於文字唯物性的純粹可感，文字成為「僅可被感受的」材料。生命即驚奇，然而文字並不為解讀，相反地，是為了「伴隨」(avec)此驚奇，為了不使河流一般流動的生命「擱淺」於文字，並且進一步地促使其可感。於是在徐徐開展的空白紙頁上，有疾如風、徐如林、侵掠如火、不動如山的文字風暴。

13 《亂迷》中發展了不少類似程序，但有各自的著重。如：「前日在捷車上被超讚超棒超色超樂超她屌超敢秀超好玩超過癮超瞎子超茄子超到很撼這真正是個很超的年代兩人對話中超既是發音字也是節奏音又是結尾嘆詞不騙你超真的超超的每個超都加重音變腔調超變腔超變調超超超」。（亂：275）

舞鶴的書寫致使文學成爲一種指向生命本身、「僅可被感受的存有」。文字僅跟著感覺（而且是純粹可感）走，小說成爲以文字形式備忘最終思索的「詩小說」；但這並不意味其僅是一種斟酌格律、耽溺語言意象的美文，相反地，顛狂起乩的強度化文字流在各場域間犁庭掃穴，不僅破句讀、亂句法，而且犯禁的文字縱橫捭闔，浪蕩暴走於最大的振幅中，徹底解疆域化的書寫（不僅在句讀與句法，而且在情節與內容）成爲被命名爲思索的文字狂飆運動：

牽井投牛或牽牛投井害牛發出無膽的叫聲足以叫井水結凍
或者肉塊櫃在高空望不見海陸心灰漸凍待到下到牛井家爭
相解凍叫吽著凍凍的井聲……（亂：238）

書寫似乎僅爲了徹底證成「儒以文亂法」，漢字的形、音、義在此相互吞噬侵奪，井井的形、井凍的音、牛吽的義，無厘頭且不無變態地相互解疆域化，敘述在幾近精神分裂的文字流中滑動、錯位，繼而被掏空意義。再次地，舞鶴的思索似乎僅爲促使多重界面的錯亂牽引與再串連，文字間的頻繁交換與意義的快速流變成爲這段書寫的唯一目的。錯亂的視覺性類比（井井或牛吽）或同音異字（凍井）破壞語義真正形成的可能，舞鶴程序使書寫觸及表意文字的極限，因爲音－義的理性鏈結已被斫斷，小說只能閱而不讀，或偶爾反之，文字所表意的世界似乎僅在瘖啞或盲目的隨機狀態下搭建，其一方面是朗讀的不可能，因爲在層出不窮的同音異／錯字中，語義早因惡性連鎖的無差異發音而徹底瓦解。每個字在此似乎都嚴格地要求被「觸視」（haptique），字音已在同音錯字的延異中被摘除發聲所能給予的意義，無差異的發音弔詭地將文字轉化爲瘖啞的純視覺物件，文學經驗因此來自一種怪異的文字視覺，文義早已崩潰的瘖啞字詞在特異的文學凝視中重新贖回其意義，這些因同音而必須被觸視的單字因浸潤在獨特的光線政權（régime de la lumière）之中閃閃發光。然而，同音錯字所取消的並不只是字音以及字音所可能給予的意義，而且由慣習或句法所限定的字詞連結也同時被註銷，構成流利敘述的既有字詞黏性被降到最低，每個瘖啞字詞都要求目光的個別觸視，每個同音字詞的在場都取消與反叛了既有「音場」的連結可能，「『阿屁』只是音似，妖言的特有語彙令文字也慌，沒有可以對眼的。大約在『阿飄』與

『阿漂』之間，無個是字。」（鬼：12）同音字的移形換位使得文學具有一種文字「及物性」，瀏覽變得不可能，每個文字都如同一顆意義飽滿卻無門無窗的單子(monade)，在字詞的系列中如鏡面般映射著整個宇宙的某一特異面向。

（三）操禽互文與肉慾褶子(pli)

文字發妖，書寫以邪魔狎淫之姿直指語言本性，文學則假思索之名橫貫各異質場域，僅可被感受的字詞經由各種程序的搏練躍然紙上，話語的組織性一再被擠兌、裂解成文字無器官身體，因而「有可能最後躍過『思想論述』的場域，直達感覺入直覺的境地。」（鬼：157）正是在這點上，舞鶴程序（即使一再以思索為名）並不太涉及大腦的知性運作，而是以身體（或肉體）作為可感基底的書寫：文字的必要不為敘述，更不為說理或溝通，而是意圖不惜代價強行將語言貫入「直覺的境地」，因為在一切理型(logos)之外，「肉體自身有完整的感覺系統，在這系統內早已發展自足所有可能的方式，真實即是讓肉體感覺肉體，放任感覺入直覺，肉體與肉體渾然成為整體，混沌又純粹，這是真正的『肉體生命』，完整自主，不依靠任何外物，若有依靠也屬遊戲，肉體可以遊戲任何，在完整自足中。」

（鬼：158）如果舞鶴作品總是坦露著一個性核，且涉及性的描述宛如江河潰流，重點或許並不在考究其有否符應「酷兒論述」或（性）政治正確的要求，更不在計較其是否汁液淋漓地寫實各種性器官或性經驗（如李昂）。賭注從不在此。《鬼兒與阿妖》作為舞鶴的肉慾書並不在展演了如何驚世駭俗的性特質，更不在如何（基於一種懺悔錄傳統）大膽自剖與揭露，重點或許在於，書寫如何特化成一具搓揉文字的欲望機器並橫掃一切紙頁。由經驗或想像出發的情慾書寫即使再怎麼大膽仍不免是內容上的，愈來愈繁複顯微的描寫（食不厭精膾不厭細？）與愈來愈獵奇聳動的情節所挑釁與刺激的僅是大腦，而且事實上，這些性橋段不管如何「色情」早已註定索然無味（我們這些薩德後代……）。而舞鶴其實不怎麼劇情化或「綜藝化」色情，或者不

如說，究極的色情與強烈的狎淫並不來自情節，不是字詞所承托的各種欲望故事，而是只要一被植入文本便就地色情化的一切中文字詞本身。換言之，對各種性事的描寫（即使多露骨）是遠遠不夠的，因為必須達到每一字詞就是肉慾與色情的化身，或更確切地說，達到每一字詞（即使最日常字詞）都被色情傳染的地步。是的，如同感染淋病或梅毒，舞鶴那些相互傳染性愛疾病的中文字詞們！比如這段：

像圓環邊的老鶯阿秋天生就一粒膨風土豆仁大的陰桃男人的包皮都夠不到包藏住牠從懂事開始就沒穿過內袴再怎麼薄如蟬翼細如蠶絲的三角袴質料都會刺激牠到禁不住自己的地步（亂：6-7）

似乎對於性，舞鶴作品不再有無辜字詞，即使毫不相干的段落也已沾黏暈染著「色情五花色」（亂：221）。因為並不是文字寫性，而是性侵文字，一切都已是「操禽互文」（亂：157），淫猥的不是內容，而是被肉慾纏繞束頸的字詞本身，是肉顫奶晃汁液流淌的淫詞邪句，更是若無其事、語氣尋常的「閒來無事寫幾個字」（思：177）。由是，《鬼兒與阿妖》令人駭異的「心魔」與「鬼兒窩」絕非任何真實場景的比附，這不只意味其僅是虛構的小說時空，而且更進一步，「鬼兒窩」何處都不是也都不在但也無處不在與無所不是，因為哪裡銘刻「舞鶴」這個總是指向肉慾的國語異托邦，哪裡就成「鬼兒窩」！如果舞鶴程序使每個中文字詞宛如單子，那麼每一文字單子所映射的特異觀點無疑地都鐫刻了「性」，透過書寫，舞鶴怪異地將萊布尼茲(G. W. Leibniz)的宇宙鏡像扭轉為「風月寶鑑」，只是這裡恐怕沒有《紅樓夢》的通靈婉約，因為文字流洩之處有暴力馳騁的欲望機器，繁若群星的離散字詞成為映射諸般色相淫行的鏡面或「寶鑑」，每一文字單子都坐化為欲望的差異觀點(point de vue)，並交互映射成舞鶴式的內在性宇宙。這是萊布尼茲單子論在中文字詞的怪異實驗，中文方塊字成為映射某一差異觀點的色情鏡像，書寫則是諸文字單子的異質系列；換言之，不是文字述說色情，而是肉慾被以種種特異方式凹摺、內涵(implication)進每一顆文字單子的內在，每一單子都是肉慾的微宇宙：文字就是肉慾褶子。

由是，《鬼兒與阿妖》有這種萊布尼茲句法並不為奇：「心魔

不見得人人有，有心魔的多的是」（鬼：15）。透過舞鶴程序，深藏每個漢字內在的肉慾被挑逗的騷燥難耐，漢字一方面被種種違法犯禁的程序往其邊界擠壓甚而越界，最終導致意義的全面失效與掏空；另一方面，這些「生毛帶角」的漢字則在文學空間的空洞核心重建了某種駭人的全肉慾文字景觀；然而，這並不太意味其總是以文字述說種種色情故事，而是每一文字單子都自成一幅微肉慾圖。如果格林那威(Peter Greenaway)的《枕邊書》(*The Pillow Book*, 1996)意圖以影像迫出身體與文字的美學向量，甚至最後鑄造「肉體即文字」的晶體—影像(image-cristal)，那麼舞鶴則反之，他透過書寫的強勢動員向我們揭示**字即肉體**，且「只有邊緣有能力感受最大的淫樂」（鬼：74）這句話對於書寫與對於肉體同時有效！於是，每一字詞都包裹著被內涵的肉慾，每個漢字（經由舞鶴程序的挑逗）都如飢似渴地吮吸與積累最大化的力比多(libido)，這似乎欲以漢字（即肉體）修習中國房中術，書寫成爲一種在字詞層面上的「性的吸血主義」；在此，每個字都固鎖著欲望的汁液，成爲李歐塔在他的《力比多經濟學》(*Economie libidinale*)中所指出的「強度物質」(matière intense)或「性交儲存」(*coïtus reservatus*)¹⁴：

我回溯想像珍珠姊姊的罌粟大貝葉，有圓洞內旋妹妹到黑
虛無的美來托著，——那是盛世的景觀。

盛世的景觀，只要用心凝視，那是肉體自然雕成的人間極
景……（鬼：45）

一切程序似乎都想要指出文學無法外在於「語言加現實情境加『肉體』的先決條件」（鬼：86）。而正是在此三位一體的基礎上，舞鶴一字一字砌就了他的盛世景觀與人間極景。

如果字即肉體，書寫無異一門「肉體場域開發學」（鬼：93），

14 李歐塔在《力比多經濟學》的「資本」篇中大量引用高羅佩(Van Gulik)的《中國古代房內考》(*Sexual Life in Ancient China*)，此篇第一部分對*coïtus reservatus*（性交儲存，亦即房中術的忍精不射或運精填腦等）有相當精彩的分析(Lyotard 1974: 241-251)。關於此，亦可參考何乏筆(2004)。「強度物質」一詞見李歐塔同書的頁232。

這從書法的角度而言似無新意。王羲之《蘭亭集序》可以二十個「之」字的體態、肢骨、字勢及筆鋒各不相同，舞鶴的觸視書寫與肉慾字流在某種意義上亦不遑多讓，只是其不是透過體態賦予文字肉身化的意涵，而是以書寫程序（硬蕊書寫與操畝互文）肉慾化漢字；在這些程序與這些先決條件中，作家的功能不過「試著以『文字』這個有限的媒介多少把握這場生死重生的肉體歷程」（鬼：171）。再次的，字即肉體不僅凹摺內涵了肉慾，而且使書寫從本質上便涉及（如卡夫卡曾在某處說的）生與死的決斷。

漢字一方面作為「強度物質」被種種程序封固於文本之中，另一方面這些字詞卻也讓我們見識「精子一再噴離肉體時的那種『幾乎等同生命，活著，全然帶著神祕』的感覺」（鬼：177）。在開發漢字原始欲力的同時，舞鶴（如同某些評者早已指出）無疑是男異性戀的，這點即使在其後期作品中亦明白展露。我們因之讀到《亂迷》中寫著：「精子不得上卵的傷痛彼此所有人間世傷痕的原型。」（138）這個原型深埋於舞鶴作品中，甚至在某些篇章裡形塑成乖張的「亂迷羅曼史」。

限於篇幅，本文不擬對舞鶴作品從事情節或內容的進一步分析，但或許必須再次指出的是，任何對內容的分析（精神分析的、後殖民的、政治正確的、酷兒或性別論述的……），如果忽視舞鶴作品的語言面向及其所強勢動員的字詞效果，無疑的將貶損其作品最特異的文學質素。

四、結語：殺、破、狼

書寫，總是書寫不可能書寫之物，或最終竟爾使書寫變得不可能¹⁵。錯字、壞詞、亂句、破句讀、文法悖逆、情節掏空、性侵字詞……，舞鶴程序一再逾越與壞毀既有的條理與尺度，並且讓我們震懾於最日常字詞的奇幻威力；即使只是煮一碗泡麵的簡單描述，字詞

15 「作品吸引那種獻身於朝向其不可能性考驗的人。」（Blanchot 1988: 213）

也在此裂解成至少兩個意義疊層：被敘述的外在行爲，以及作為**文學的內在**，因書寫程序所拆分(dédoubler)、迫出的字詞存有本身。後者使得舞鶴作品躋身當代文學最基進的核心，並不斷透過諸書寫程序一再重複「何謂文學？」的尖銳提問與對此問題的重置。傅柯曾明確指出，「文學描繪一個空無空間(espace vide)，一個誕生『何謂文學？』這個問題的本質性空白(blancheur essentielle)，且確切地說就是這個問題本身的本質性空白。」(Foucault 1964: 2)似乎爲了迫出這樣一個文學的空無空間，舞鶴不惜代價地獠身欺近字詞本身，書寫不再爲了信、雅、正或其他正統價值與神聖目的，相反地，是毫無顧忌地開顯語言的殺、破、狼格局。於是在舞鶴作品中，字詞無一不孤剋反骨，剛猛獨斷、縱情浪蕩，雅文徹底退位，但只是爲了一種清寂虛無的絕對自由，以及此自由所可賦予的生命形式。這是首先由破耗、刑殺與荒誕所集結、打造並注入新意的嶄新語言空間：

這是一種叛逆嗎從都市自我放逐出來過一種游牧的生活在部落與部落間調查研究書寫都只是藉口沒有追尋不期望什麼是自我對生命的叛逆，廢話太多文字感到厭倦書寫的動作成了純粹的虛妄，虛妄就夠沒有不純粹的虛妄，是心靈在汨動或是腦海波湧或是血脈的奔竄，本來就沒有目的或目的就是目的或隨地都是目的……（餘：228-229）

小說家是從地獄回返的人，立文字似乎僅爲證成書寫時「肉體的崩裂與融合」（鬼：118）。因爲舞鶴，一座嶄新的特異時空在中文內在悚然落成，這個由硬蕊書寫所暴烈撐開的國語異托邦，正如舞鶴自己評朱天文《巫言》所言，「其實在蘊涵著的仍是無言之流」（朱天文 2003：26）¹⁶。然而，正是這些硬蕊字詞底下，有牽動著一世叛逆、游牧與放逐的心靈汨動、腦海波湧與血脈奔竄。

附魔者舞鶴，蕩相遣執於文之亂迷，而字詞即肉體，書寫即生命，舞鶴程序撼動人心的原因其實並不難理解，因爲，舞鶴這麼寫道，「我寫作這些文字，緣由生命的自由，因自由失去的愛。」（餘：251）

16 朱天文與舞鶴在書寫風格上的巨大差異是毋庸置疑的，但再次的，兩人的文學距離或許比一般所以爲的更迫近許多，特別是對於語言平面上的實驗態度。

引用書目

一、中文書目

- 朱天文。1997。《荒人手記》。台北：時報出版。
- 。2003。〈小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》第一期，頁24-43。
- 。2007。《巫言》。台北：印刻。
- 何乏筆。2004。〈能量的吸血主義：李歐塔、傅柯、德勒茲與中國房中術〉，《中國文哲研究集刊》第二十五期，頁259-286。
- 張錦忠。2007。〈「台灣文學」：一個「台文學複系統」方案〉，收錄於《重寫台灣文學史》，頁61-77。台北：麥田。
- 黃錦樹。2003。〈中文現代主義：一個未了的計畫？〉，收錄於《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁21-57。台北：麥田。
- 楊凱麟。2005。〈駱以軍的第四人稱單數書寫（1/2）：空間考古學〉，《中外文學》第三十四卷第九期，頁283-304。
- 。2006。〈分裂仔（Schizo）與創作（1/2）：從語言切入的極限經驗〉，《藝術觀點》第二十九期，頁77-83。
- 。2009。〈《西夏旅館》的運動—語言與時間—語言：駱以軍游牧書寫論〉，發表於「哲學與文學：駱以軍作品研討會」，中山哲學所主辦，2009/06/17。
- 舞鶴。1995a。《詩小說》。台南：台南市文化中心。
- 。1995b。《拾骨》。高雄：春暉。
- 。1997。《十七歲之海》。台北：元尊。
- 。2000a。《鬼兒與阿妖》。台北：麥田。
- 。2000b。《餘生》。台北：麥田。
- 。2002a。《思索阿邦·卡露斯》。台北：麥田。
- 。2002b。《舞鶴淡水》。台北：麥田。
- 。2007。《亂迷》。台北：麥田。
- 駱以軍。2004。《我們》。台北：印刻。

二、法文書目

Artaud, Antonin. 1964. "Le théâtre et son double," in *Œuvres complètes iv*, pp.11-171. Paris: Gallimard.

——. 1974. "Van Gogh, le suicidé de la société," in *Œuvres complètes xiii*, pp.9-64. Paris: Gallimard.

Blanchot, Maurice. 1988. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.

Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on Literature*. London: Routledge.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1973. *L'anti-Œdipe*. Paris: Minuit.

——. 1975. *Kafka - pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

——. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris: Minuit.

——. 1985. *L'image-temps*. Paris: Minuit.

Foucault, Michel. 1964. "Langage et littérature," presented in conférence dactylographiée à Saint-Louis de Bruxelles. Belgique : Université catholique de Louvain.

——. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

——. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

——. 1994. "Qu'est-ce que les Lumières?" in *Dits et écrits*, vol. IV, pp. 562-578. Paris: Gallimard.

Liotard, Jean-François. 1974. *Economie libidinale*. Paris: Minuit.

Proust, Marcel. 1971. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.

——. 1987. *A la recherche du temps perdu I*. Paris: Gallimard.

——. 2008. *Correspondance avec Madame Strauss*. Paris : 10/18.

Schopenhauer, Arthur. 2004. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF.

三、影片資料

Greenaway, Peter. 1996. *The Pillow Book*.