

私立東海大學中國文學系

碩士論文

指導教授：周芬伶

離題與細節

——論朱天文《巫言》的巫者美學



研究生：張碩芳

中華民國九十九年六月

東海大學中國文學系
碩士論文學位考試審定書

中國文學系碩士班研究生 張碩芳 君所撰寫之論文

離題與細節—論朱天文《巫言》的巫者美學

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員：

彭錦堂

張瑞谷

周芳巧

指導教授：

周芳巧

系主任：

朱正祥

中華民國 99 年 6 月 18 日

摘要

《巫言》做為朱天文第二篇長篇小說，在她漫長的寫作史中有一些特殊意義，寫作時間的拉長，以及字數與細節的增殖，並透過離題與細節蔓生的寫作特質鋪展整篇小說。《巫言》名為「巫」與「言」，所謂「巫」，是朱天文以自身經驗出發，對自我形塑的一種隱喻，當古代巫者能藉以巫術操演而溝通神靈，並博通知識，擁有不可說的神秘力量，更是人與神的中間媒介，而朱天文做為一個現代巫者，站在光譜極左處，覺得世界還很新奇，仍想與世界講話，於是巫者像背著磁鐵行走的邦迪亞上校四處負荷許多事物在身上，一一指稱與命名，賦予事物從此有靈，如同小說家將瑣碎生活的光點收集起來寫入小說中，使每處細節的光點都各放光亮，巫者／小說家的法術便是文字為祭來施法，對生命的記錄轉換成小說情節如同巫者賦予物有靈的法力。因此筆者從口述歷史做為研究《巫言》的出發點，透過《巫言》與朱天文自身經驗涉入的重疊性，可參照出朱天文在《巫言》裡所展現的生命基調與美學意念，做為「巫」，朱天文從結伴到不結伴的生命歷程，期許在傳記研究裡找出更多生命感的存在。

而巫者的言說，也因為巫者的姿態遊離不定，在文體與性別上的越界，從一處故事的離題走入另一處離題的起點，使得《巫言》的閱讀不那麼輕易找到出口，各處都有離題與細節，其實通篇《巫言》只講述一個路徑的故事，巫者只寫表面的日常經驗，讓各物只能指向物的自身，因而各有其差異性，巫者有如新天使的注視與記得，使日常的日常都有其生命，被賦予靈性與記憶。因此本篇論文企圖以《巫言》的一再離題與衍生的細節兩道線索切入，論述《巫言》裡路徑與過程種種隱喻的意義，如此離題與細節集合起來的美學觀，巫者在遊離之中的行進，觀賞各有奇異的細節景緻，轉換成一種遊離奇異的美學。

關鍵字： 朱天文、巫言、美學、口述歷史、離題、細節

目 次

第一章 緒論	5
第一節 研究動機與問題意識	5
第二節 前人研究成果回顧	10
第三節 研究方法與架構	18
一、 研究方法	18
二、 章節架構	19
第二章 人生如寄——朱天文的結伴與不結伴之旅	23
第一節 童年往事：眷村到景美時光	23
一、 童年的溯始與長成	23
二、 張愛玲式的青春叛走	27
第二節 鄉愁啟始與出走——張愛玲與朱西甯家學	30
一、 鄉愁想像的起點	30
二、 出走於想像之外	33
第三節 青春三三與胡蘭成銘記	36
一、 三三的青春騷動	36
二、 胡蘭成「士」的銘記	40
第四節 編劇紀事與移動影展	42
一、 台灣新電影的因緣	42
二、 威尼斯體驗	46
第五節 個人的極左經驗	48
一、 削去法的實踐	48
二、 關懷流浪貓狗	51
第六節 小結	52
第三章 離題與細節——《巫言》的歧路書寫	55
第一節 作者詮釋與文本有效性	56

第二節	威尼斯體驗與巫言的歧路結構	60
第三節	日常經驗的互涉	63
第四節	閱讀互涉與再詮釋	67
第五節	小結	72
第四章	巫者言說的越界——文體與性別的曖昧性	74
第一節	故事性的文體實驗／革命	74
第二節	文體的言說與越界的可能	78
第三節	性別越界的發聲轉折	80
第四節	小結	82
第五章	巫者美學	83
第一節	節制與不節制——日常經驗／驚豔的陌生感	84
第二節	極簡的表面書寫	87
第三節	離題之可逆時間與死亡——巫者書寫的張力	93
第四節	路徑的隱喻——遊離奇異的巫者美學	97
第五節	小結	103
第六章	神姬到巫者的系譜學	105
第一節	「神姬之舞」到巫者的「神顯現」	106
第二節	世紀末到世紀初：巫的流變史	108
第三節	菩薩覺有情：從肉身普渡到低眉交會	111
第四節	由豔入簡：巫者神聖文字祭	114
第五節	小結	117
第七章	結論	119
	參考文獻	126
	附錄一 〈朱天文年表〉	134
	附錄二 〈不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉	169

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

《巫言》在朱天文漫長寫作史中有一些特殊意義，首先是寫作時間的拉長：從朱天文 1994 年以《荒人手記》獲得第一屆時報文學百萬小說獎後，要到 2002 年在報刊發表〈E 界〉、〈袖下藍〉二篇短篇時已是八年過後的事，隔年朱天文擔任《印刻文學生活誌》封面人物並發表《巫言》的首章〈巫看〉後才陸續有新作刊登，直至 2007 年底《巫言》宣告正式寫完，數來歷時十三年之久方成一書。

在《荒人手記》到《巫言》之間看似寫得極慢的過程中，也並非閒得無事發慌，朱天文 1994-1998 年經歷了人生中一個難以承受的傷逝——父親朱西甯罹癌的治療與逝世；往返各國影展及研討座談會；寫劇本：1994 年寫《好男好女》、1995 年寫《南國再見南國》、1996 年寫《海上花》、2000 年寫《千禧曼波》、2003 年《珈琲時光》、2004 年寫《最好的時光》與 2006 年寫《紅氣球》；寫散文、雜文，如遙想胡蘭成的〈花憶前身——記胡蘭成八書〉（1996），悼念父親的〈做小金魚的人〉（1998）、〈揮別的手勢〉（1999），陳述創作理念的〈廢墟裡的新天使〉（1999）、〈來自遠方的眼光〉（1999），以及 2003-2006 年寫〈電影的故事〉¹ 一系列圖文專欄等等單篇散文。看似距離她所熟悉的小說創作很遠，實際上她 1999 年開始打算寫長篇，但寫的長篇開頭後來又都廢棄掉，正式開始寫《巫言》是在 2000 年 6 月（當時也還不叫做《巫言》，而是《謀殺與創造之時》），中間寫作過程停停寫寫（1999 年廢棄一次，2000 年、2001 年、2002 年各寫了又停），中斷長篇三次，棄稿數次的過程似乎一波三折，像《巫言》那樣不斷岔出離題，真正集中寫作應在 2007 年，停止寫專欄、減少出席座談演講，削去外務只寫長篇。

在朱天文身上的寫作時間像〈巫時〉說的：「時間到這裡，只得，沒辦法的只得，慢了下來。」（《巫言》，頁 85）此等慢速不只是說，在現今瞬息萬變的時代，對新人類新科技與時尚流行的不適感而要暫緩步伐的慢活訴求，「在生活上卻寧取更倒退的姿態」²，同時也是說寫作時間應以心理時間來計算，無法以現實的線性時間來衡量，寫得慢隱含對寫作的焦慮，這焦慮可能是對自己以往的小

¹ 朱天文在《印刻文學生活誌》的圖文專欄初叫〈電影的故事〉，因一路離題而改成〈劇照的聯想〉，最後定名為〈劇照會說話〉。見朱天文，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 3。

² 周芬伶，〈魔性與禪機——張派小說的豔異之美〉，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象（1945-2006）》（台北：印刻，2007），頁 153。

說技法——單一敘述觀點與腔調³的不耐與不滿足，因無法克服所遇到的寫作瓶頸，棄稿數次的程度到連看偵探小說的探案過程，都是想到小說的創作過程有如「在煤礦堆找尋一隻不存在的黑貓」（《巫言》，頁 191），進行自我鑑賞與鍛鍊，如此的沉澱與累積，所形成的龐大內容，唐諾解釋為「慢慢的趕快的巫術」：

能存留住人切身情感的，總是坦言的、直言的白話。語言文字的放緩腳步、語言文字的徘徊不去意味著說者的不捨，他還不想結束，還想再看清楚，這與其說存在於話語本身，毋甯說是存在於話語的停滯、話語的呼吸、話語左顧右盼所爭取到的有限時間空間裡。⁴

「慢慢的趕快」（hurry slowly）語出卡爾維諾（Italo Calvino，1923-1985）《給下一輪太平盛世的備忘錄》裡的第二講〈快〉，卡爾維諾對「快」提出的是書寫的節奏、韻律以致書寫風格之準確，取決於思維與表達是否靈活，而對「慢」則提出重複與離題來延緩文學時間。文末卡爾維諾以莊子故事來說明快與慢的意義，國王要莊子畫螃蟹，說要五年但仍未動筆，說還要再一個五年，最後完成前所未見的圖象時是蓄積十年一瞬的爆發力。這有點像朱天文在 2004 年在《印刻文學生活誌》發表《巫言》第三章〈巫事〉時，說還剩兩章〈巫途〉與〈巫族〉⁵預計隔年 2004 年寫完，卻是到 2007 年才寫完，原來還要再三年。

快與慢看似衝突，卻勢必得在書寫中巧妙和諧的結合在一起，才能產出書寫的張力，所以，現實中書寫過程的慢與小話裡白話文字的慢可引伸成拉長有限時間空間的慢，至少讀者閱讀的心理時間也是跟著拉慢，這回到身為作者的朱天文最初意圖——她不要快，選擇慢——離題岔路以繁延時間。

從這裡也牽涉到《巫言》的另一特殊意義是：**字數與細節的增殖**，在朱天文的寫作史當中，《巫言》二十萬字數的份量也是前所未見，原先預計只是十萬字卻默默的攻堅二十萬字，但寫的不是大敘述的歷史大河小說，而是無數的離題小敘述，就如周芬伶說的「唯一沒改變的是文字之糜費，一長串的形容詞，一長串的引文，一長串的問題，文字多元與富於散發性」（2007：154）文字與細節之多，是相對於寫作之慢速而來的，所謂放緩語言文字，怎麼放緩？因此增加令人遊覽不盡的細節岔路，並拉鬆文字的密度成大白話，這種白話的細節意義何在？朱天

³ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 276。

⁴ 唐諾，〈關於《巫言》〉，收於朱天文，《巫言》（台北：印刻，2007），頁 360-361。

⁵ 〈巫族〉後來顯然未完成，或許是改寫成目前所見的〈巫界〉。

文給的答案是「試試貼著常識面寫如何？……不要用工具書，不要用典。……」『深度是隱藏的，藏在哪裡？藏在表面。』我想試試只寫表面。」⁶這表示朱天文以為意義的深度不存在內裡，而存在於表面，被隱藏起來的所以為人所不見，但小說家（以朱天文給自己的期許來說）是見人所不見，見人所理所當然而不理所當然的地方。

另外《巫言》的命名更改再三，這在朱天文的寫作史當中不算特殊，對於命名題字的準確度的執念，可以從朱天文在《印刻文學生活誌》的圖文專欄，將命名從〈電影的故事〉改成〈劇照的聯想〉，最後定名為〈劇照會說話〉的小細節裡看出。「會說話」比「聯想」更不限定意義，因為既不只是單說電影的故事，而是對各式劇照有所感發，「聯想」雖有無邊無際的意思，但圖文到底是源自劇照而發出意義，這麼一來，意義是限於劇照之內的，但「會說話」是說：劇照讓朱天文講出什麼？重點會是在於講出來的意義，而意義也就不只是限於劇照的意義而已，朱天文說「語出屍體會說話，證據會說話，數字會說話」⁷，也就是說讓意義自體發散出來。

而以《荒人手記》來說，原先小說前身〈日神的後裔〉寫了五萬字卻盡數作廢（只發表一、二章），後將〈日神的後裔〉的意念改寫成《荒人手記》的小說內容，最初也不是叫《荒人手記》，原題是《寂寞之鄉》，後改成《航向色情烏托邦》，寫完投稿前才定名成《荒人手記》，命名的一再更改表示所謂「寂寞之鄉」、「航向色情烏托邦」等題字的準備度不夠而被割棄，何以不夠精確？「寂寞之鄉」、「航向色情烏托邦」都將意義限定在情感與慾念，然而「荒人手記」屬中性詞彙，不說什麼反而說了更多，荒人與手記，像《巫言》的巫與言，既精簡又純粹。《巫言》最初題名叫〈往星中去〉，也有叫〈瓦解的時間〉，但後來也是盡數廢棄，朱天文 1999 年春末自紐約將卜洛克（Lawrence Block, 1938-）小說人物偵探馬修史卡德的生活動線按圖索驥的實地踏察，回來後將小說改名成卜洛克同名小說《謀殺與創造之時》，意指生命之拆毀等於小說之建造，那麼，為什麼還是改成《巫言》呢？朱天文也給答案是：一開始寫《謀殺與創造之時》預設兩條平行：一條是寫小說的人的生活，一條是寫出來的小說，但設計出來的情節懸念在第一章用盡，謎題很快破案，但卻成為下一處離題的鑰匙。⁸

⁶ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 277。

⁷ 朱天文，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 3。

⁸ 蔣慧仙、鄒欣寧採訪，〈朱天文——降生土星的巫人〉，《誠品好讀》86 期，2008 年 4 月，頁 105。

這麼一來或許會問，朱天文似乎已把閱讀《巫言》的線索直接告訴讀者了，像是《巫言》是離題再離題、岔路再岔路，所以脫逃了線性時間的時間也是繁延再繁延，筆者思考的是，後來的評論者還能做什麼呢？難道「離題」只有繁延時間的意義嗎？所謂「離題」是岔出去講另外不相干的事，因此繁延出去的意義應是多變的，假使離題就是繁延時間，這樣是否也就限定了一種意義，一個繁延時間的意義。讓筆者想更深一層探究的是，「離題」來自何處？以及日常經驗所構成的細節岔路能引發出什麼效果？在朱天文給予的作者詮釋聲音之外，還有沒有其他的可能性？

《巫言》做為長篇小說卻毫無小說的故事性，卻反而加強小說的散文化，《巫言》通篇敘事片段的實驗性質，為眾家論者所質疑與惋惜的地方，如黃錦樹論《巫言》返照初心的代價——淺白繁冗與經驗裸露的做法看起來最不自然，擔憂削掉壓縮技藝之後的《巫言》會不會只是未成文的雜聲？（2008c：253）而范銘如對於朱天文一意追求深沉命題而割捨小說血肉的選擇，唯有尊重卻無言以對（2008c：145）。

這種只寫表面、緊貼常識而糜費的細節真的沒有任何價值嗎？朱天文如此堅持的「語言實驗」，或「小說革命」（黃錦樹，2008c：237-238），在強大的作者意念——對小說有如工匠技藝的追求⁹的背後，朱天文曾說過寫小說無意於溝通，¹⁰「似乎擺出了拒絕讀者對虛構敘事的期待」（黃錦樹，2008c：248），那麼又是為什麼在發表《巫言》過後，朱天文要一再在專訪當中告訴讀者解碼《巫言》的鑰匙呢？

什麼是解碼的鑰匙？唐諾曾對眾家學者以張愛玲來閱讀朱天文的做法不以為然，他以為閱讀《巫言》時「換一個通關密語吧，把張愛玲刪除，試試卡爾維諾。」¹¹用卡爾維諾來閱讀朱天文就是一把新的鑰匙，可能不那麼準確，而「帶點以暴易暴意味」，以致黃錦樹指出《巫言》並沒有卡爾維諾說的那麼清楚的數學化（2008c：249），但這無疑給予評論者一個新的期許：對於研究對象尋找新的解讀方法，就像當時王德威提出的張愛玲（1988）、黃錦樹提出的胡蘭成（[1996]2008a），因此朱天文所提供給讀者的作者詮釋，那把鑰匙似乎變得過重了，以致論者多用這把作者鑰匙去解《巫言》的鎖碼，目前《巫言》的相關論述

⁹ 蔣慧仙、鄒欣寧採訪，〈朱天文——降生土星的巫人〉，《誠品好讀》86期，2008年4月，頁106。

¹⁰ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁279。

¹¹ 唐諾，〈關於《巫言》〉，收於朱天文，《巫言》（台北：印刻，2007），頁333。

還不算多，雖然它已推出兩年，又是朱天文睽違十三年的作品，但目前論及《巫言》的論述，有張瑞芬〈胡蘭成、朱天文與「三三」〉（[2003]2007a）、〈方舟上的獨白——評朱天文《巫言》〉（2008）、唐諾〈關於巫言〉（2007）、李爽學〈「朱文心」家傳〉（2008）、范銘如〈騎著仙女棒的女巫——評《巫言》〉（2008c）、黃錦樹〈直到自己也成為路徑〉（2008b）、〈巫言亂語——關於兩部長篇小說的評注〉（2008c）、王德威〈狂言流言，巫言莫言——《生死疲勞》與《巫言》所引起的反思〉（2009）等學者論述，學界內的碩論對於《巫言》也多以朱天文的權說為主，但卻沒有真正提出朱天文的作者權說的根源為何，像是論《巫言》出現大量的知識理論的書寫是「逐物迷己、不厭其煩」（謝采紋，2009：160），或是，論述《巫言》的離題的書寫策略是為了拖延結局，對抗線性時間（謝采紋，2009：192），或許評論者可能會問：難道作者的話還不夠可信嗎？也應該問的是：作者如此詮釋，是從何而來？又能得到什麼？

當年羅蘭巴特（Roland Barthes，1915-1980）宣稱「作者已死」的姿態太過決裂，筆者並不願意取消作者詮釋的位置而只談文本，除了因為在製作年表與傳記的過程中，筆者有幸採訪朱天文，得到許多珍貴的一手資料，覺得更有必要釐清筆者上述的疑問。另外現當代文學研究若只談文本，其侷限性是「撇開作家談文本，固然可深入探討其意涵，然在文學史上必然造成作家的空缺，導致作家之生平不詳或生命力的喪失。」（周芬伶，2006：222）文學史上必然有作者／作家的一席之地，而透過口述歷史的田野調查製作傳記更可貼近作者／作家的生活史。

其實《巫言》有一個特殊性，就是小說本身與作者朱天文日常生活「異常的鄰近」（黃錦樹語，2008c：256），這種現象在筆者製作年表與參照朱天文作品和訪談稿時更是明顯，一度讓筆者以為自己在做《巫言》的索隱考據，但以「對號入座」來閱讀，認定 A 一定等同於 B 的讀法是最限定意義的讀法，因為再無其他可能，像是已有論者比對出《巫言》中的各個角色與現實人物指涉，如孫潔茹（2005：138），筆者以為，索隱方法可做為參照工具，但不是絕對的等號，而是透過索隱可以得知《巫言》如此貼近朱天文的生活，而這兩者之間，朱天文是如何轉換的呢？何以朱天文仍堅持貼近自己日常生活的小說寫法？朱天文難道沒有想過黃錦樹所說的「以當下的材料為前景，只進行非常有限的虛構轉換[唐諾『太從心所欲的書寫』]是否會讓讀者買櫝還珠的把目光放在那平庸而易引起爭議的材料上[尤其是關於政治的爭議]」（2008c：256）？這樣知其不可為而為之的敘事操演，她背後支撐的美學信念，如黃錦樹所提出的「石變為寶」（2008c：253）的反向運作出「神顯現」（2008c：252）之外，在書寫之中是否還有其他的

美學實踐？筆者在文本解讀上雖不取消作者位置，但也不希望重回只以作者為中心的權說，更寧願以作者的生活史與文本互為參照，藉此探測出《巫言》的巫者美學——透過一再出現的離題與細節，充斥在《巫言》中的日常經驗如何產生給人驚豔的陌生感？同時也搜尋出作者詮釋的聲音從何而來？並在這聲音之外試圖找出一把不同的詮釋鑰匙。

第二節 前人研究成果回顧

本節將簡要回顧歷來研究朱天文及其作品的相關論述，分成學位論文與單篇論文兩大部分，而依論文中探討議題的不同再做分類概述。

一、學位論文

現今國內論述朱天文的學位論文以碩士論文為主，大部份論文將朱天文、朱天心兩人的成長及作品做參照論述，多以歷史研究居多，其做法是：先對家世背景及文學師承做個梳理，或旁及歷史脈絡和作家訪談紀錄來討論文本。由於本篇論文主要以《巫言》一書做為研究對象，故筆者將會另外把前人研究論文當中，與《巫言》的相關論述提出討論。

(一) 創作風格

劉叔慧《華麗的修行——朱天文的文學實踐》(1996)，是現今國內學界首篇專論朱天文及其作品風格的學位論文，以分期來追溯朱天文創作風格的發展與演變，青春時期深受胡蘭成與張愛玲的影響；電影編劇時期因與侯孝賢共事而關心台灣文化，並告別青春時期的作品而有不同風格的展現；而都會時期對作品中的細節敘事與記憶處理方式，呈現後現代的特色；最後討論朱天文長篇小說《荒人手記》中對於自我存在的實踐與文字煉金術承自胡蘭成的影響。

徐正芬《朱天文小說研究》(2002)延續劉叔慧論文中分期分類的研究方法，首章先對朱天文的創作歷程做分期討論：文學家風的滋養期、少女情懷的青春期、社會抒情的電影期與世紀華麗的成熟期，再依作品分成短篇、長篇、電影小說進行藝術與主題的賞析。劉徐二篇論文的貢獻在於提供了朱天文的創作歷程與風格的初步整理與觀察，大致承襲黃錦樹〈神姬之舞：後四十回？(後)現代啟

示錄——論朱天文》([1996]2008a)的觀點再做延伸，但因綜論了朱天文創作歷程的所有作品以及分期的做法，使論述稍嫌駁雜而不夠深入。

呂金霽《解嚴之後朱天文的小說創作傾向研究——以《世紀末的華麗》、《荒人手記》為探討對象》(2006)以高德曼(Lucien Goldman, 1913-1970)「世界觀」的概念來表明作品是作者的「精神結構」，讀者對作品的理解仍需作者與時代脈絡，因此在第二章〈作者生平〉整理了社會脈絡來佐證，但因增加許多史料背景反而顯得「作者」身影縮小在歷史巨輪底下。此外，本篇試圖論證《世紀末的華麗》與《荒人手記》之間「同質異構」的關係，因此對二個文本進行比對。而論文最後對朱天文的小說傾向的結論是朝向胡蘭成的修行路前進，似乎延續黃錦樹〈神姬之舞：後四十回？（後）現代啟示錄——論朱天文〉([1996]2008a)的論點較多。

蔡曉婷《潛海入底、探驪得珠——朱天文及其長篇小說《荒人手記》研究》(2008)採取了一個極保守的歷史批評方法，先討論朱天文成長與創作背景，再整理歷史脈絡，再將《荒人手記》分成內容與形式來文本分析。得出《荒人手記》表現出現代主義與人道精神，並論及朱天文傳承自胡蘭成「士的自覺」思想之下有更多對人世的關懷與自我生命的安頓，以及《荒人手記》的繁複性與多義性。蔡嘗試以細微具體的文本分析來反思一般論者多以矛盾、曖昧、混雜、擺盪的抽象詞彙研究《荒人手記》的做法，但論及小說的語言藝術時採取修辭學分析，無疑過度機械切割文本的意義，如此是否有達成論文最後以羅蘭巴特「可寫的文本」來佐證《荒人手記》的多義性的結論？

謝采紋《朱天文、朱天心小說分期及主題研究》(2009)，也同樣採用分期分類的方式，將朱天文與朱天心姊妹二人的成長與創作歷程並置討論兩人出自同一文學家庭，但彼此作品卻形成同質異構的風格，將兩人作品分成蛹生期、蛻變期、成熟期來加以論述。本篇論文的貢獻是，在朱天文創作風格分期的研究根基上，增加新的文本資料，以及朱天心做為兩人作品研究的參照論述，並且也提供筆者許多關於《巫言》的學位論文資料。

稍嫌可惜的地方是分期做法容易使論述形同概論，而侷限於資料的整理歸納，再者，謝采紋以後現代手法、後殖民認同、死亡書寫，以及巫者還願、堅持創持與出走回歸等主題式討論，將《荒人手記》(1994)與《巫言》(2007)皆歸於朱天文作品中「成熟期」階段，卻沒有多說《荒人手記》到《巫言》的延續與轉變，無疑簡單化約了《荒人手記》到《巫言》的13年時間。

葛正儀《朱天文〈巫言〉之研究》(2009)，屬於學界內首篇單獨探討《巫言》的碩士論文，和筆者的研究方向不謀而合。葛正儀討論《巫言》裡巫者的修行、惜物和預示，以及在《巫言》所展現的書寫特色，包括朱天文對於卡爾維諾的理論實踐——輕、準、繁的語言；使用新世代的語言做為巫者對知識的探索；《巫言》菩薩與魅影的隱喻，與「巫」的隱喻事實上是三位一體的訴求；透過小說技巧的論述，討論《巫言》在敘述視角的運用、人物的表現，以及情節與結構的鋪陳，最後，因《巫言》做為朱天文第二篇長篇小說，葛正儀將《巫言》和朱天文首篇長篇《荒人手記》並列比較，得出兩個文本的差異處在於，荒人的國族關懷到巫的回歸家庭；荒人的情慾書寫轉變成巫的生命檢視；荒人的詩語、跨性別，但巫卻是大白話與原性別（意指回歸自身敘事，直指自身）；文本的政治圖像由隱至顯。

當筆者選擇《巫言》做為研究對象時，此篇論文尚未提出，但它仍可提供筆者相當多的參考之處，不同的是，葛正儀的論文較側重《巫言》的形式、內容分析，而筆者欲研究的方向，是《巫言》更深一層的美學意念，以及朱天文的口述歷史所帶來的生命感，她自身與《巫言》互為輝映的生命基調何在。

(二) 書寫治療

洪素萱《對他／她，亦是存亡之秋——由書寫治療論《荒人手記》》(2004)特出之處在於不走歷史研究的路數，轉以心理分析的角度深入切進朱天文的作品的研究，除了反思學者論點使本身論述具批判性之外，用理論來分析文本的活用程度也令筆者獲益不少。論者用「書寫治療」的論點代替大部份論者論及《荒人手記》的「修行觀」，並以自我指涉與榮格煉金術概念來直指作者心理，更提出自戀／自煉的概念，將小說的表演性昇華至治療性的價值。

此篇論文可惜之處在於最後附錄的〈朱天文紀事年表〉，筆者以為洪素萱採取心理分析方法單純只討論朱天文創作生涯中的一個文本，所以省略年表也不致影響論述。雖然年表裡已有附註說明該篇論文並不是製作鉅細靡遺的傳紀年表，但筆者以為既然要附錄年表，仍是必須詳記每一年欄位，年表裡僅設大事紀要與其他相關紀事，大事紀要一欄對於作家生活紀事較簡易，也多是作品的項目陳列，相較於前面論文的細膩度，年表失之簡略，但也因此而提供了後繼研究者相當多的填補空間。

洪素萱探討到《巫言》的部份是〈巫看〉、〈釉下藍〉(後改名為〈不結伴的

旅行者(3)》與〈巫時〉三篇，但份量並不多，因為此篇論文的主題畢竟是以《荒人手記》為研究對象，所以有關《巫言》的論述幾乎是拿來佐證《荒人手記》，例如：荒人的文字煉金術印證在〈釉下藍〉的燒瓷意象（2004：102），但〈釉下藍〉中煉金術士最終沒煉成想要的結果——「煉金得瓷」，這近似朱天文常用的「寶變為石」的文學隱喻，而黃錦樹將這部份引申成煉金術的等價交換法則「石變為寶」做為朱天文在《巫言》中的美學主張（黃錦樹 2008c：253）；以及洪素萱論述朱天文在《荒人手記》已實踐「離題」與「可逆」（2004：124），但筆者以為《荒人手記》與《巫言》之「離題」有差異性，真正要到《巫言》的「離題」才算實踐了朱天文「一切不可逆之可逆」的強烈意圖，在《荒人手記》的題字僅能算是「自壯形色」。

（三）國族認同

孫潔茹《游移／猶疑？朱天文、朱天心及其作品中的認同與政治》（2005）嘗試以個人的外省身份來客觀立論朱天文與朱天心二人的國族認同與政治態度，因此論文中詳盡的整理了戰後政治上的史事脈絡與朱家姊妹的訪談紀錄，加上二人文本的對照，釐出二人國族認同與政治態度的轉變歷程。附錄的〈朱天文、朱天心記事年表〉整理得相當詳細，但可能因為所整理的資料過於龐雜，以致有些地方錯置二人年表內容，如 1972 年朱天心發表文章一欄內容應置於朱天文的發表文章欄內；或略有錯字，如 1960 年應是搬到桃園僑愛新村，而不是板橋（2005：171），但本篇年表的豐富內容已充份提供筆者很多值得參考的地方。

而該篇論文討論到《巫言》的是〈E 界〉與〈巫事〉（後來收入《巫言》裡改為〈巫事（1）〉），因為論文主題集中在作者與小說的政治認同，〈E 界〉與〈巫事〉儼然成為考證朱天文政治態度的史料，所有的小說角色也轉換成現實人物來討論，如阿舍先生／連戰、摩西大老／李登輝、朱高正／大法師、約書亞／陳水扁等等，筆者以為「對號入座」的做法無法看出小說與散文本質上虛構與紀實的差異性。與其說〈巫事〉所進行的是政治嘲諷，不如說是小說中的「我」對一場政治行動的記錄：記人記事，「我」明顯是跟著老闆才會去參與政治活動，真正對政治表態的其實是老闆，如：「我懷疑老闆是否過度擴張了一個老闆的範圍。」（《巫言》，頁 132），因為老闆在公司公然張貼「擴大全民參與監督國大修憲」等等社論，若說有所嘲諷，也是對小說中那個因政壇亂象，明知不可為而為的第三黨參選行動的自嘲自譏，當「我」說出「是綜藝化使愚智賢肖和垃圾，一概，平等。」（《巫言》，頁 143）爾後應要表態的時候其實都沒有表態，因為朱天文筆鋒一轉，旋即隱入另一個離題之中了。

(四) 其他

范軒昂《身世流離：孽子、荒人與孤魂的生命敘事》(2009)的特殊之處，是該篇論文並不在學位論文規格之內，而是以隨筆的書寫方式做呈現。范軒昂以白先勇《孽子》(1977)、朱天文《荒人手記》(1994)與振鴻《肉身孤單》(2004)來聚焦青春、死亡與情感的議題。由於筆者欲探討朱天文，故單從第三章來陳述。范軒昂在第三章裡專論《荒人手記》的部份更以手記式的敘事結構來進行推論，探討荒人的遺棄感來自困於時代新舊觀念的交替，因而產生身世流離的時空感，並指出小說中的死亡凝視屬於「預知死亡紀事」的樣態，尋求「人身難得」的救贖。

二、 單篇論文

現今探討朱天文的單篇論文數量相當多，因部份單篇論文涉及的議題並不限定一個，這裡是以論文中較代表性的議題大致分類，而分類中又以發表時間排序：

(一) 系譜傳承

黃錦樹〈神姬之舞：後四十回？(後)現代啟示錄——論朱天文〉([1996]2008a)以胡蘭成將朱天心的文學修行比擬成《紅樓夢》的「前八十回」與「後四十回」來論證朱天文創作歷程中的美學信仰與實踐，進而以「食傷的情慾」推論出朱天文與胡蘭成的文學因緣，恪守著「禮儀之美」而「不踰距」，也得證出「神姬之舞」中的對「神」而舞實際是對胡蘭成而行祭祀之舞，藉此解釋《荒人手記》對同志性愛的節制細節是出自於遵奉師教的緣故

王德威〈從〈狂人日記〉到《荒人手記》——論朱天文，兼及胡蘭成與張愛玲〉([1996]2008)通篇試圖為朱天文尋求在文學史上的定位點，因此一開始標舉出朱天文相對於魯迅狂人國家欲望，以荒人營造同志情欲，是將大敘述寫成小敘述，有美學上的價值。並點出朱天文創作經驗各階段的特質，特別是《淡江記》、《炎夏之都》與《世紀末的華麗》中的「張腔」；〈我夢海棠〉中的「胡說」，認為自張愛玲、胡蘭成以迄朱天文形成一脈耽美的系譜，王德威雖論述朱天文對張腔胡說有所超越，但又一再得證朱天文作品中的張胡特質，如此看似矛盾的立論其實也表明了朱天文與張愛玲、胡蘭成說不完、理還亂的文學糾葛。

張瑞芬〈胡蘭成、朱天文與「三三」〉([2003]2007a)¹²以史家治學的方法，非常詳盡的整理了胡蘭成與朱天文足以互證的文學脈絡，不但將胡蘭成在台出版的著作整理製表，並將朱天文《花憶前身》中的〈記胡蘭成八書〉也摘要整理，以及文末附錄的「三三」與神州詩社的作品表；張愛玲、朱西甯、胡蘭成、朱天文及「三三」大事年表，皆使本篇論述具史學價值。張瑞芬試圖理清「三三」與胡蘭成的文學因緣，標舉出胡蘭成文學與思想上的成就，並指出朱天文為胡蘭成口傳心授的嫡系女弟子。更從克莉斯特娃（Julia Kristeva, 1941-）的「互文性」概念為起點，將胡蘭成、張愛玲與朱天文的的作品交互比對，同時比對出胡蘭成之於張愛玲、之於朱天文的人生際會，也最後論證《荒人手記》實為胡說之轉化與印證。

〈一枝花話·話一枝花——論張愛玲、胡蘭成與朱天文〉([2004]2007c)裡，張瑞芬以丁亞民執導的公視戲劇《她從海上來——張愛玲傳奇》為起點，論述張愛玲、胡蘭成與「三三」的文學因緣，並透過對胡蘭成的生平記事質疑戲劇的過度美化。文末最後論證〈花憶前身——記胡蘭成八書〉、《荒人手記》與《禪是一枝花》互文關係的部份，基本上是〈胡蘭成、朱天文與「三三」〉一文的論述基調。

另外在〈張愛玲散文系譜——胡蘭成、「三三」及在台灣的承接者〉([2004]2007b)張瑞芬探討張愛玲散文對台灣作家的文學系譜，首先探討「張派」作家、「閨秀小說」與「三三」的定義，指出所謂「胡腔胡調」應是散文風格而非小說，而張愛玲對「三三」的影響是透過胡蘭成界說的張愛玲，因此論文中強調胡蘭成對「三三」的重要性。文中論及胡蘭成、張愛玲與朱天文的部份，基本上與〈胡蘭成、朱天文與「三三」〉是同一論調，但去除掉《荒人手記》的部份，較強調三人在散文上的互涉關係。

王德威〈狂言流言，巫言莫言——《生死疲勞》與《巫言》所引起的反思〉(2009)將入選 2008 年紅樓夢獎的莫言《生死疲勞》與朱天文《巫言》並置討論。王德威簡述朱天文創作歷程中的「張腔胡說」，並論證《巫言》雖是朱天文創作上的臨界點，也仍然承自一貫的「張腔胡說」，不同於一般論者著重探討《巫言》的「巫」，而是直指「言」的敘事傳統進而得出「自由」與「悲憫」的能量，回歸了中國抒情傳統的「物色」歷史，以感物感悟向沈從文對話。

¹²張瑞芬，〈胡蘭成、朱天文與「三三」〉和 2003 年發表在《台灣文學學報》第 4 期的〈明月前身幽蘭谷——胡蘭成、朱天文與「三三」〉是同一篇，後收於張瑞芬，《胡蘭成、朱天文與「三三」——台灣當代文學論集》(台北：秀威，2007a)，頁 1-84。

(二) 國族認同

張誦聖〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉([1994]2001)持平地看待朱天文外省身份而進行論述，提出「新鄉土主義」的觀點以解釋朱天文過去作品中中國文化觀的轉向，提出朱天文的作品已逐漸抽離「中國情結」的浪漫情懷，而轉向描繪當代台灣的土地認同與觀察，提出朱天文以人道精神的角度看待個人生活，同時也以個人而非社會政治的觀點去了解歷史。

劉亮雅〈擺盪在現代與後現代之間——朱天文近期作品中的國族、世代、性別、情慾問題〉(1995)論朱天文在《世紀末的華麗》和《荒人手記》探討台灣政治解嚴、資訊爆炸、資本主義消費社會之下，政治、文化、性別、情慾等觀念的轉變與衝突，朱天文本人較前進的女性意識結合了保守的年齡與族群危機意識，所以擺盪在現代與後現代的思考模式之間，以及連帶而來的矛盾，如女性意識和對男同志的看法、荒人對新舊時代的情感矛盾。

(三) 性別論述

朱偉誠〈受困主流的同志荒人——朱天文《荒人手記》的同志閱讀〉(1995)指出「荒人」實則朱天文的「腹語術」，扮演出來的角色看似有獨立的存在，實則仍受控於作者的個人意念與生活實踐，論述《荒人手記》充滿對同志的保守心態，實際是反同志文本。

紀大偉〈帶餓思潑辣：《荒人手記》的酷兒閱讀〉(1995)提出 diaspora (紀大偉譯為「帶餓思潑辣」)的論點，指出同性戀文本的外放與內在排斥，同志本身也可能成為異性戀的共犯結構，進而質疑朱天文《荒人手記》複製主流文化的價值觀，忽略更多元的酷兒同志理論，而使所謂的「色情烏托邦」僅是一廂情願。

張志維〈以同聲字鏈製造同性之戀——《荒人手記》的ㄐㄨㄛˊ語術〉(1997)透過朱偉誠提出的「腹語術」概念，而進行一連串同聲字鏈論述，提出ㄐㄨㄛˊ語術的多種可能性，雖然小韶內化異性戀的腹部生殖焦慮，但仍然能夠經由人腹之思辯反轉異性戀論述，因此朱天文的「婦語術」並不全然為父語幫腔，一方面複製主流意識，也暴露出主流意識的自我矛盾之處。而《荒人手記》的終極矛盾在於：文字華麗／情慾縱恣對應著荒蕪衰頹，「荒」是過盛／過剩，也是匱乏，既是植物過於繁茂的「色感花園」，亦是匱缺不毛的「沙劫寂地」。

劉亮雅〈世紀末台灣小說裡的性別跨界與頹廢：以李昂、朱天文、邱妙津、成英姝為例〉(1999)其中論述朱天文的《世紀末的華麗》和《荒人手記》表示出耽美文字與頹廢美感。《世紀末的華麗》中的女性變得自戀而實際，朱天文對頹廢男則有所嘲諷和鄙夷；《荒人手記》則延伸《世紀末的華麗》與〈肉身菩薩〉的頹靡，雖然意識型態傾向保守，卻描繪出世紀末唯美頹廢的極致。

(四)美學風格

陳綾琪〈世紀末的荒人美學：朱天文的〈世紀末的華麗〉與《荒人手記》〉(1990)探討〈世紀末的華麗〉與《荒人手記》具有一種混雜美學的特質，這種混雜美學涵蓋後現代與後殖民的文化性，文字上的混雜展現小說裡象徵性的紛亂，而荒人／朱天文的共同焦慮便是在混雜中找到定位，尋求安身立命的烏托邦，以建構出一種新的秩序與和諧。

唐諾〈關於巫言〉(2007)以卡爾維諾來思索朱天文《巫言》中的書寫目標：以冥思進行的認識論，但也認為朱天文反而會因此落入作繭自縛的困境。指出《巫言》最動人處是重回父親死亡的記憶片段，但因小說旋即跳至別處，將死亡變成註腳。論述朱天文先是因信稱義方才立下文明論的目標，因而使小說多了一層宗教感，「以巫為名，並以此言志」(2007: 349)。以巴赫金來區別出朱天文與朱天心小說中語言文字的差異，論述朱天文將他者的世界用自己詩的文字語言展示出來。

黃錦樹〈直到自己也成為路徑〉(2008b)後來擴寫成較嚴謹的論文規格：〈巫言亂語——關於兩部長篇小說的評注〉(2008c)，試圖對朱天文《巫言》做同理心的理解，因而討論《巫言》以平庸的日常經驗做為小說材料，以「路徑」之「減法」得證出朱天文的美學考量在於「寶變為石」的反證——「石變為寶」——神聖性的實踐，並認為朱天文雖看似在《巫言》告別一部份胡學，但小說最後的「神顯現」其實仍是向胡蘭成的致敬。

范銘如〈騎著仙女棒的女巫——評《巫言》〉(2008c)指出朱天文傳承紅學詩化敘述的美學，卻在《巫言》用「音節抑揚有度的絕美語彙、自由體的(鬆散)形式」反寫了形式主義的「陌生化」。范銘如對《巫言》的文字與結構的技巧也進行細緻的分析，並認為朱天文雖提昇小說形上的哲思性，但在《巫言》中的反敘事做法無疑「自廢武功地向險中求」而多有批評。

張瑞芬〈方舟上的獨白——評朱天文《巫言》〉(2008)點評出不斷變化敘事人稱的《巫言》中,〈不結伴的旅行者(3)〉和〈巫途(1)〉是書中最關鍵也最精彩處。張瑞芬並將書中對袖下藍的追尋與找字、破案之途聯結在一起,探討朱天文以《巫言》兼承朱西甯與胡蘭成的二人遺志,並對之行童女之舞。論《巫言》章節看似離亂,但小說起首與結尾卻可聯結在一起,讓張瑞芬聯想到馬格斯·朱薩克(Markus Zusak, 1975-)的《偷書賊》與赫拉巴爾(Bohumil Hrabal, 1914-1997)的《過於喧囂的孤獨》,而從此處延展出《巫言》結局裡廢紙場的大火隱喻具有毀滅與重生之一瞬的意義。

(五)其他

李爽學〈「朱文心」家傳〉(2008)認為《巫言》其實是朱西甯、朱天文與朱天心的家傳,因此將題名改成「朱文心」,論《巫言》寫來最精彩處是社員「朱天文」與「前社長」朱西甯的父女互動之情,但整體而言,李爽學對《巫言》持否定態度,以為通篇是朱天文後設性的「胡言胡語」,並建議讀者釐清《巫言》裡現實人物的隱喻性稱謂,方可破解朱天文借搞笑的小說迷陣,質疑朱天文是否只是「逞一時的意識形態之快」,因而並不看好《巫言》中綜藝政壇的隱喻做法。

第三節 研究方法與架構

一、 研究方法

本篇論文以朱天文近期發表的長篇小說《巫言》以及朱天文傳記為主要研究對象,《巫言》本身是個與朱天文傳記貼近的文本,同時在朱天文寫作史上屬於一個美學觀的轉折,所以主要以傳記和文本互為參照,加以論證出朱天文在《巫言》裡實踐的美學觀。本篇論文採用資料,主要以印刻為朱天文出版的《朱天文作品集》八冊、相關報章雜誌的訪談、朱天文本人提供的族譜與修訂年表的資料,和前人研究朱天文及其作品的相關論述。

第二章為朱天文的傳記,用田野方法做口述歷史,製作年表,並與朱天文進行訪談與來回傳真修訂年表,發現有一些新資料是在先前朱天文的散文和訪談中所沒有的,配合年表整合資料來書寫朱天文傳記部分,本章不以線性順序的分期方式論述,是因為前人研究大多已採用這類方式,若用一樣方法並不會有太多發

現，因而筆者改用議題性的分類歸納，以期在不同面向的議題中，可以看出朱天文不同時間的轉變，產生不同的解釋。

第三章是論述《巫言》充滿離題與細節的書寫方式，本章透採用傳記與文本互相參照的索隱方法，試著探討朱天文如何將她的日常經驗和閱讀他人作品，轉換涉入《巫言》之中。

第四章論述《巫言》之「言」的部份所進行的文本分析，巫者透過文體和性別發聲的越界與轉折，開啟言說的越界與曖昧性。

第五章論述《巫言》離題與細節的美學所進行的文本分析，試著提出《巫言》中的離題與細節，其實是一種「路徑」的隱喻，而引發其他可能性。

第六章論述《巫言》與朱天文過去《世紀末的華麗》、《荒人手記》比較，探討《巫言》在美學上的延續與轉折。

二、 章節架構

本論文由第一章「緒論」開始，以下分成五大章以及若干小節，章節主旨重點簡述如下：

論文第二章為「人生如寄——朱天文的結伴與不結伴之旅」，主要以朱天文傳記為主，整理朱天文的散文、口述、相關訪談之中，她所詮釋出來的生活經歷，並試著提出新的解釋。

第一節「童年往事：眷村到景美時光」，整理朱天文的童年生活和青春期，分成兩個部份：「童年的溯始與長成」，整理朱天文小時候眷村與客家小鎮的生活，另外是「張愛玲的青春叛走」，整理朱天文從國、高中到大學幾次出走經驗。

第二節「鄉愁啟始與出走——張愛玲與朱西甯家學」，整理朱天文的鄉愁想像，如家學一樣的承繼父親朱西甯的鄉愁想像，分成兩部份：「鄉愁想像的起點」，整理朱西甯和張愛玲如何開啟朱天文的鄉愁想像，另外是「出走於想像之外」，整理朱天文經歷鄉愁想像破滅之後，如何轉化成寫作上的動力。

第三節「青春三三與胡蘭成銘記」，整理朱天文受胡蘭成的影響與「三三」的活動，分成兩部份：「三三的青春騷動」，整理「三三」與胡蘭成的關係，另外是「胡蘭成『士』的銘記」，整理朱天文對於胡蘭成「士」的期許，她的自覺與轉變

第四節「編劇紀事與移動影展」，整理朱天文在「三三」之後，投身電影編劇工作的經驗，分成兩部份：「台灣新電影的因緣」，整理朱天文與台灣新電影的關係與看法，另外是「威尼斯體驗」，整理朱天文第一次參加影展與她印象最深刻的威尼期影展體驗。

第五節「個人的極左經驗」，整理朱天文近期生活概況，分成兩部份：「削去法的實踐」，與朱天文的寫作態度有關，另外是「關懷流浪貓狗」，與朱天文對生命各物關懷有關。

論文第三章為「離題與細節——《巫言》的歧路書寫」，主要探討《巫言》在離題與細節之中，朱天文如何以日常生活經驗與閱讀他人作品的轉換，實踐在《巫言》進行的歧路書寫。

第一節「作者詮釋與文本有效性」，以朱天文發表《巫言》後進行許多訪談，發現訪談之中不自覺透露出閱讀《巫言》的線索，有成為作者詮釋的主導權的疑慮，探討原因在於《巫言》對於讀者的有效性。

第二節「威尼斯體驗與巫言的歧路結構」，論述《巫言》如何將朱天文親身經歷中的威尼斯體驗實踐在結構上，使得《巫言》的章節架構並無主次之分。

第三節「日常經驗的互涉」，論述《巫言》與朱天文日常經驗的轉換，雖以索隱方法進行比對，但不直指文本中的人物與現實人物的「對號入座」，而是探討其中的涉入程度。

第四節「閱讀互涉與再詮釋」，論述《巫言》與朱天文閱讀他人作品的轉換，探討朱天文如何引用與改寫，以及在《巫言》成為另外一個文本後所引發的效用。

論文第四章為「巫者言說的越界——文體與性別的曖昧性」，主要探討《巫言》「言說」的越界書寫，從文體與性別的錯置與轉折角度切入論述。

第一節「故事性的文體實驗／革命」，論述《巫言》在文體上所引發的爭議，

是小說還是散文，還是拒絕文類的收編所進行的實驗與革命。

第二節「文體的言說與越界的可能」，論述《巫言》中小說與散文的置換情形，以及文體越界的可能性。

第三節「性別越界的發聲轉折」，論述《巫言》如何透過性別發聲腔的轉換，從過去作品有性別的聲音到巫者的中性聲音。

論文第五章「巫者美學」，主要論述朱天文自許為「巫」，在《巫言》之中試圖建立的美學觀。

第一節「節制與不節制——日常經驗／驚豔的陌生感」，探討朱天文如何以巫者眼光的「陌生感」，使《巫言》中的日常經驗轉換成驚豔的美感。

第二節「極簡的表面書寫」，探討朱天文在訪談中提及自己在《巫言》有意識的「只寫表面」，如此極簡的減法下呈現在美學的效果。

第三節「離題之可逆：時間與死亡——巫者書寫的張力」，論述朱天文在《巫言》中動用「離題」以繁延時間與空間的書寫，所進行對時間與死亡的扣問

第四節「路行的隱喻——遊離奇異的巫者美學」，論述朱天文在《巫言》中的「離題」與「細節」所極力描繪出「路徑」的圖像，透過「路徑」所呈現出來的美學觀。

論文第六章「神姬、荒人與巫者的系譜學」，主要探討朱天文以《巫言》對過去的《世紀末的華麗》與《荒人手記》在美學上的延續與轉變。

第一節「『神姬之舞』到巫者的『神顯現』」，主要探討朱天文師承胡蘭成的影響之深，在《荒人手記》與《巫言》如何呈現對胡蘭成的禮敬。

第二節「世紀末到世紀初：巫的流變史」，主要探討《世紀末的華麗》、《荒人手記》到《巫言》之間「巫」的系譜，以及三者之間的差異。

第三節「菩薩覺有情：從肉身普渡到低眉交會」，主要探討「菩薩意象」在〈肉身菩薩〉、《荒人手記》與《巫言》的呈現。

第四節「由豔入簡：巫者神聖文字祭」：探討《世紀末的華麗》、《荒人手記》到《巫言》之間，關於文字細節的延續與轉變。

第二章 人生如寄——朱天文的結伴與不結伴之旅¹³

口述歷史最早是史官的記言，在司馬遷或更早的時代便已開始以在田野採集而來的言談與野史做為史料編寫歷史。但在國內的口述歷史研究卻要到 1959 年中研院近代史研究所自美國引介到台灣史學界才算起步。¹⁴口述歷史是以錄音訪談來蒐集口傳記憶與具歷史意義的個人觀點，¹⁵所謂「口述」是指用口頭語言來敘述過去發生的事，而「歷史」是透過一個人或一群人敘述其生活／生命／故事而累積文本的學問（周芬伶，2006：220）。將口述歷史的方法應用到作家傳記上，是因為比起文學作品中（特別是散文）作家敘述過的生命歷程，經由口述歷史或訪談所建構起來的生命歷程更要逼近歷史真相。然而歷史真相的本源終究無可抵達，經個人或眾人的口述，也必定包含人為詮釋角度的篩選，所以儘管口述歷史的做法較為可信，也同樣是詮釋過後的「歷史」。也因此從作家的散文、相關訪談與口述歷史建構而成的傳記書寫，可以理解到作家所理解的、所詮釋出來的自身歷史記憶。本章嘗試不以分期方式的線性論述，而採取議題式的書寫看出朱天文傳記中不同面向中不同時間內的展現和轉變。

第一節 童年往事：眷村到景美時光

一、 童年的溯始與長成

朱天文的鵝蛋臉型像父親朱西甯，一雙眼睛都是溫和可親，而小時候的臉有些嬰兒肥，童年的活潑好動則像是承自母親劉慕沙的熱情。

論起朱天文的父系歷史，據朱西甯曾編寫朱氏六代的族譜¹⁶以及朱天文修訂年表時表示，曾祖父朱延吉（1866-1930）家道傾覆，從山東臨朐遷至江蘇北部的宿遷縣，祖父朱寶善（1882-1961）開牧場供應牛奶，祖叔父朱寶惠（1886-1970）任教於金陵神學院，據新約希臘文校譯《聖經》（1936 年譯本），兩個伯伯朱青山、朱青林和八個姑姑朱秀雲、朱秀春、朱秀蘭、朱秀珍、朱秀媛、朱秀娟、朱雲錦、朱秀玲，而朱西甯原名青海，排行十一，都是虔誠的基督徒。

¹³ 本章作家傳記的內容，經朱天文本人修訂，增修了許多寶貴資料。

¹⁴ 張玉法序，收於游鑑明，《傾聽她們的聲音——女性口述歷史的方法與口述史料的運用》（台北：左岸文化，2002），頁 5。

¹⁵ 唐諾·里齊著，王芝芝譯，《大家來作口述歷史》（台北：遠流，1997），頁 34。

¹⁶ 參照朱西甯整理的朱家族譜，〈朱氏族戚六代世系表〉，目前保管人是朱天文。

朱西甯的身份證上雖是民國 16 年 6 月 16 日出生，但據唐諾記述，朱西甯實際出生年應在民國 15 年，同時生在宿遷也長在宿遷，卻時時和家人記掛山東的臨朐老家。¹⁷ 1949 年從軍校入伍生總隊來台，同船結拜了八個兄弟，而朱西甯在這八個一同來台的哥兒們當中排行第三。

而朱天文的母系歷史是來自苗栗銅鑼客家籍，外公劉肇芳（1908-2004）畢業於台北醫專（台大醫學院的前身），返鄉懸壺，後被徵兵南洋，戰爭結束返回銅鑼，購地營建開設「重光診所」，外婆李彩鳳曾留學日本，愛美，愛花，愛珠寶。¹⁸ 四個舅舅劉家東、劉家英、劉家武、劉家正和一個小阿姨劉淑美，¹⁹ 劉慕沙原名是劉惠美，1935 年 8 月 22 日出生，排行老三，個性樂觀好動，喜歡打網球和唱歌，就讀新竹女中時，與好友劉玉蘭搭擋參加雙打網球賽，因報紙刊載優勝消息，而朱西甯來信詢問是否是在南京認識的劉玉蘭，因故結識而往來通信，至 1955 年二十一歲的劉慕沙決心離家出奔，在高雄鳳山與朱西甯公證結婚。後來叔公劉肇嘉到高雄將劉慕沙帶回銅鑼說明一切，才得到家人的諒解。

1956 年 8 月 24 日，朱天文出生在高雄鳳山的黃埔新村。小時候的眷村生活相當素簡，像是最初在黃埔新村時以砲彈箱為桌椅、厚紙箱為衣櫃；搬到僑愛新村的眷舍，客廳兼臥室兼書房就是一個廳，自家搭建、圍竹籬芭，劉慕沙每逢下大雨就得戴上斗笠炒菜。但朱西甯軍中的結拜兄弟，喊朱西甯和劉慕沙作「三哥三嫂」，一到過年過節就會到朱家聚會，所以朱天文小時候家裡非常的熱鬧，直說自己簡直是在川流不息的北方大漢的環境裡長大的。²⁰ 因為朱西甯與劉慕沙的熱情好客，與朱西甯合稱「鳳山三劍客」的司馬中原、段彩華，還有舒暢等文友，時常到朱家大談辦文學雜誌，甚至到大西北拓荒辦學校的美夢。特別是在當時文友戲稱的「三家村」時期——內湖一村的朱西甯一家和海軍影劇五村的痲弦一家、洛夫一家，也是朱西甯和劉慕沙積極參加文藝活動，與各方文友和文藝青年讀者互動最頻繁的時期，像是洛夫、痲弦、盧克彰、心岱、鄭愁予、管管、楚戈、辛鬱、梅新、張默等等齊聚一堂，熱鬧非凡。²¹

因為朱西甯軍職北調國防部軍中電台，但分配到的眷舍在高雄大寮鄉，太遠

¹⁷ 謝材俊，〈返鄉之路〉，《聯合文學》221 期，2003 年 3 月，頁 14、18。

¹⁸ 朱天文，〈拍片的假期〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 127。

¹⁹ 劉慕沙，〈九重葛花開花落〉，《印刻文學生活誌》第伍卷第伍期，2009.1，頁 179、184。

²⁰ 張碩芳採訪，〈不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，收於周芬伶策畫，《作家年表與訪談整理稿第二輯》（台中：東海大學中文研究所碩士班口述歷史計畫，2009 年 2 月），後經朱天文修訂過後，有關訪談整理稿的引文以附件二為主。見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 180。

²¹ 劉慕沙，〈背後的風景〉，收於朱西甯，《現在幾點鐘》（台北：麥田，2005），頁 31、37。

故而放棄，²²因此在朱天文的記憶裡是尚未分配到眷舍，母女三人只得住在苗栗銅鑼阿太家，²³時常在週末到月台等待朱西甯往返。朱天衣出生後，全家搬到桃園僑愛新村，但因為朱西甯時常因工作而錯過末班客運，為省錢而走路至凌晨才抵家，以及居住環境不佳，²⁴隔年搬到較靠近台北的板橋浮洲里婦聯一村。1963年葛樂禮颱風帶來豪雨，石門水庫洩洪，浮洲里淹水，全家疏散到北投復興崗附近的六叔叔家，吃了一陣子美援罐頭。到1965年全村遷往內湖一村，朱西甯和劉慕沙有了自己的房間和書桌。後到高中時，因家裡女孩長大，也不適合淺門淺戶、客廳兼飯間與臥室只隔一扇紗門的眷舍環境。1972年朱西甯自國防部上校參謀提前退役後，全家搬到台北景美才算定居下來。

朱天文對小時候住在鳳山的生活記憶沒什麼印象，要靠當時照片和兩歲時朱西甯、劉慕沙以年紀尚幼的朱天文口氣寫成的嬰兒日記才能追溯出一些記憶，也因此朱天文在〈我歌月徘徊〉、〈朝陽庭花聞兒語〉、〈山花紅〉和〈家，是用稿紙糊起來的〉等篇得以詳細寫下自己出生的體重、身長與住處地址等細微末節。

朱天文的童年除了父系的眷村時光，還有在母系的客家小鎮渡過她幼時的寒暑假，她曾提到自己小時候在苗栗銅鑼住的一段短暫時間：

有一個時期好像就在我外公家住，那時眷舍還沒分配到，就住在苗栗銅鑼，等到眷舍我先上來，天心仍住在那，所以她的客家話講得比我好。²⁵

因為不是在外公家長住，朱天文覺得自己的客語講得沒有朱天心好，小時候覺得住家兼診所的外公家大得像迷宮，重光診所建於1949年，主要以尚楠和紅檜建成，由劉肇芳親自設計庭園栽植草木，²⁶在朱天文的記憶中是雅緻的畫面：外公家客廳裡白山茶映著光的剪姿與堂楣匾額「壽世壽人」，或是「上好的檜木樓板，檜木牆壁，慣常用抹布包著豆渣擦得光可鑑人，過堂風走過，帶來椰影和油加利澀綠」，²⁷如同日後朱天文以《紅樓夢》的前八十回來形容外公家，是永恆恬靜的田園牧歌。²⁸

基本上，童年的朱天文日常生活起居都是在眷村，寒暑假三姊妹才回外公

²² 劉慕沙，〈背後的風景〉，收於朱西甯，《現在幾點鐘》（台北：麥田，2005），頁33。

²³ 朱天文，〈家，是用稿紙糊起來的〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁72。

²⁴ 劉慕沙，〈背後的風景〉，頁34。

²⁵ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁179。

²⁶ 朱天文，〈從前從前有個浦島太郎〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁81。

²⁷ 朱天文，〈家，是用稿紙糊起來的〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁74。

²⁸ 朱天文，〈再回外公家〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁88。

家，明顯父系這邊眷村的比重較多，和母系外公家的永恆雅緻比起，眷村的家較簡樸，但十分熱鬧，時常搬家卻沒有適應上的困難，朱天文說因為是整村子的搬家：

我從小的經驗就是大家一整村的人，比如搬離板橋，因為淹水，也是有打散別的村子，搬到內湖也是這樣。基本上同伴們從陌生到熟悉，就是一整個這樣，倒沒有說是一個人一直在搬家。換不同環境不同人，這，都是整村遷。先前從南部搬到北部，那時候太小，沒什麼記憶，也沒上幼稚園，因為這樣，被排擠的經驗我倒沒有。²⁹

談到幼時搬遷的經驗：鳳山黃埔新村（1歲）→鳳山誠正新村（2歲）→桃園僑愛新村（5歲）→板橋婦聯一村（6歲）→內湖一村（10歲），朱天文覺得自己沒有唸過幼稚園的記憶，從鳳山到桃園那段因為年紀太小沒有記憶，也不影響適應；桃園到板橋是隔年搬遷，談不上要適應環境；板橋到內湖時是整村的搬遷，同學玩伴都是同一批，人緣極好又愛表現的朱天文更沒有被排擠的經驗。

在這樣搬遷童年下成長的朱天文比想像中的淘氣，像是有張三姊妹在北投復興崗玩的照片裡，台階上的朱天文站著身子拉著妹妹的裙子，³⁰或是朱天心憶及小時候內向害羞，羨慕姊姊朱天文的畫畫天份，³¹而這種畫畫天份可以對照到朱天文說起小時候的表現欲：

我小時候人緣好到不行，非常會講故事，小時候有說話課，就是讓大家上台講故事，大家叫我上去講，我就上去講，老師就坐旁邊，亂編故事講一節課，大家就傻傻的聽啊。³²

朱天文說小時候常聽朱西甯、劉慕沙講故事，自己也會去翻童話書，把聽來的看來的故事亂編亂講，人緣好到一下課同學爭著牽手一起走回家。小學的朱天文很喜歡上台表現，像一到三年級講故事，或是提到二年級其實沒學跳舞，只是跟著在旁邊趴著看劉慕沙到芭蕾舞班學跳舞，想像媽媽跳舞的樣子，穿個膠鞋蹬到講台上跳給同學看：

小學二年級，那天穿個雨鞋，會跳芭蕾舞，那上來表演啊！我說「那好」

²⁹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 180。

³⁰ 朱西甯等著，《小說家族》（台北：希代，1986），頁 56。

³¹ 朱天文、朱天心、朱天衣，《三姊妹》（台北：皇冠，[1985]1996），頁 98。

³² 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 181。

就這樣跑上講台，以前講台是木頭的嘛，日據時代那種，上面有那個講桌，還把講桌移到旁邊去，我就記得穿個雨鞋，在上面一個人看過媽媽她們拉腿啊、或是你想像中看過芭蕾舞，就在上面這頭跑到那頭，覺得那雨鞋好重噢！跳啊跳著。³³

小時候的淘氣好動，和長大後的靜默內斂相差極大，這之中經過一段國、高中的青春期，事後想起是一段青春的揮霍，也是日後花憶前身的再前身，遇見胡蘭成之後，朱天文這種青春叛走的再前身才算了結。

二、張愛玲式的青春叛走

朱天文小學畢業得市長獎，後來就讀內湖國中第一屆，同時也是九年國民義務教育的第一屆，對朱天文的意義在於老師和學生的關係像「師徒制」那樣緊密，特別是當年內湖國中校舍尚未蓋好，女生五個班借用大直的北安國中上課，小小年紀又在意女生制服的差別，覺得北安國中淺綠深綠的女生制服很亮眼，但內湖國中的女生制服卻是淺灰深灰，朱天文戲稱自己「穿起來就像個煤炭」³⁴，到北安國中的上課經驗使朱天文第一次有寄人籬下、受歧視的感覺，也因此師生之間更有相依為命的革命情感，特別是喜歡國文老師的何修禮老師，時時想吸引老師的注意。

小學時的活潑外向到國、高中時轉變成一種青春的叛走，像是對國文老師的仰慕，並不只是努力符合老師期望背詩詞歌賦，讓老師一問下一句便可立即接上，更是無止盡的搞怪以吸引老師的關注。朱天文坦言自己在國、高中時期，經歷人生中的青春尷尬期，覺得自己手長腳長，恨不得把自己扔掉，找不到與世界相處的方式。

就是拔高的時候，那個圖象啊，袖子短短，長褲也短，整個人就是一個大手大腳。你就這樣子彎腰駝背的，很想把自己扔掉啦——就是這種很不舒適、很怵目的存在。我自己在國中的時候，叛逆期，或是說自我的青春尷尬，找不到一個相處的方式——跟這個世界，跟長輩相處的方式。國中的時候每一個人都好醜喔，很難看，不成個形的，找不到一個適當跟世界相處的方式

³³ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 181。

³⁴ 同上註，頁 177。

——就是做怪嘛！³⁵

青春期時身體拔高成長的尷尬驚忸，到行為上的叛逆做怪，諸如不照學校規定將瀏海夾齊、不上學跑到相思林看書、³⁶或是週記上將朱西甯跟劉慕沙戀愛通信時讀《包法利夫人》的心得整段抄來，讓老師以為自己想法很陰暗，需要關心，³⁷或嚴重到要記過，讓老師幫她掩飾等等，朱天文說這種一路到底、不壓抑自我的叛逆，背後支撐的是張愛玲〈我的天才夢〉裡的「生命是一襲華美的袍，爬滿了蟲子。」³⁸

可是你膽敢這樣你的後面支撐是什麼？就是張愛玲啊，她不是從小就這樣嗎？〈我的天才夢〉，她已經這樣寫啦，她的這種對事事的不適應，她一個人獨處可以非常快樂，可是但凡要跟人家來往……哇！她的這些話都變成我的心聲、我的證，〈我的天才夢〉那句話，她的名言「生命是一襲華美的袍子爬滿了蟲子」，我就是從國中、高中到大學，大肆發展我的這種任性、不守規矩。自己覺得是可以恃才，很多規則你就故意去違反——最早其實就是要引起老師的注意。³⁹

最初引起老師注意而做怪、不守規矩，都在〈我的天才夢〉裡雖充滿生命的歡喜，但不能克服與人應對、社會化的如蟲子咬嚙一般的煩惱有了藉口，包括從小聽朱西甯轉述張愛玲在柏克萊為一個修電線工人駐足仰頭看上半年，⁴⁰那種見人所不見的獨特目光，使朱天文一切的叛逆更有名目。

而青春期的叛逆，也可在朱天文沒來由的休學欲上看出，除了國中時跑到相思樹看書，不去上課，念中山女高時，某日不想上課就一路走到朱西甯的文友舒暢住處，但舒暢請吃麵，沒有責怪朱天文不去上課，反而是以大人的方式來對待朱天文，遂使朱天文乖乖自己走向學校上課。

我不想上課，就從長安東路一直走，走到他住的大禮堂，裡頭全是老芋仔，我說我想找舒暢伯伯，他們說喔，他大概在娛樂室，就是那種下棋啊看報的地方。有一個人就跑去叫，舒暢伯伯霹靂啪啦穿著拖鞋跑來，行軍床吧，床

³⁵ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 176。

³⁶ 同上註，頁 122。

³⁷ 朱天文，〈花憶前身〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 251。

³⁸ 張愛玲，〈我的天才夢〉，《張看》，（台北：皇冠，[1976]1997），頁 242。

³⁹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 177。

⁴⁰ 朱天文，〈花憶前身〉，頁 250。

頭放了一些他們的東西，床底下放箱子啊什麼的，形成一個自然的私人空間。他就叫我坐那邊，他坐凳子，然後兩個聊一聊，講講說「咦？怎麼沒去上課？」帶我去吃陽春麵，就在附近。陽春麵，平常我吃，不可能去切豆腐滷蛋這些的，他各樣切來，完全把我當成一個大人！他沒講什麼，吃完，他也不會覺得他是一個導師，要跟我講什麼的，這麵吃完，我自己就回去上課了。⁴¹

朱天文曾在〈揮別的手勢〉形容自己和朱西甯之間的相處，有如男人間的友誼，比兄弟情誼再昇華一些，「言簡意賅，如水湛然」，⁴²所形容的也像是舒暢當年在她無來由想休學時不說教責怪，不把上不上課當一回事，反而使朱天文認知到上課的重要。

念淡江文理學院（1980年改制成淡江大學）英文系時，朱天文在淡江租屋住，但會每個禮拜坐車回景美家裡，因此離家其實並不遠，也算常回家。大二時突然想休學，不想上課，便一路坐車轉車從淡江到士林，再坐到華崗、陽明山上找胡蘭成。

我記得他一聽真的歛容，就這樣坐正了。後來我寫在《淡江記》裡頭的，他就說其實，這人生其實沒有那麼多選擇的，而且是不做選擇的，這不做選擇有時候是謙遜，就是你是要跟大家一樣，即便英雄美人，是也跟大家在一起的，他並不做選擇，他講了很多不做選擇。

比如明治維新的時候，一群人出來打天下，得到天下以後，就一下整個怠惰安逸，這時候薩摩，鹿兒島民風強悍，他們就要出來清君側，有個西鄉隆盛，現在你去日本，在上野公園有西鄉隆盛的銅像，他的子弟兵們說要打，可是他知道跟朝廷對峙，很難勝的。面對著這些清純熱忱的青年說要清君側，這時候他不做選擇，不帶著他們去打，兵敗死了，可是日本人對他有另一種在成敗之外的評價。胡老師講了西鄉隆盛的故事，也講英雄美人。英雄美人他是謙遜，他也沒有自己要跟大家不一樣，講了選擇不選擇。他這就是說——你還是不選擇吧。我後來也就沒有要休學。他講了、調度了這麼多東西出來，我聽了，就——自然去念書了。⁴³

⁴¹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁179。

⁴² 朱天文，〈揮別的手勢〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁248。

⁴³ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁179。

胡蘭成一聽朱天文說要休學，也不是責怪，但說教的方式是講故事：英雄美人與西鄉隆盛，講他們的選擇和不選擇，胡蘭成的正言危坐，也把朱天文當成大人一樣自己做選擇。

朱天文數次無名目的青春叛走，到底是出自於對教育體制的出走，學張愛玲的特立獨行，不受規範？還是只是孩子氣的任性使然？事後回想起這段往事的朱天文，覺得自己當時的愛做怪，都是很奢侈的在揮霍那段歲月，而扮演勸止朱天文出走的都是像父親一樣的長輩，把她當作大人的方式，使朱天文覺得自己受到尊重，才沒有真的休學。而這段青春期的叛逆，在遇到胡蘭成後，「整個搞怪期，結束掉了」，⁴⁴之後興起辦「三三」的念頭，雖然是「無名目的大志」⁴⁵，並不曉得實際上能做什麼，只是寫文章投稿，但確實是在朱天文「漠漠然」地思考著其他同學選擇就業、婚嫁，或攻讀研究所、考托福的未來的那時，她選擇了辦「三三」，要做「喚起三千個士」的大事。

第二節 鄉愁啓始與出走——張愛玲與朱西甯家學

一、 鄉愁想像的起點

山東臨朐，原是朱天文血緣上遙遠的祖籍，儘管她在台灣出生，但住了十四年的眷村童年，對朱天文卻像永遠留在生命某處的一種顏色、一段曲調、一股氣味，稍一觸動便襲來。⁴⁶對於朱天文的鄉愁想像，張愛玲和朱西甯扮演著關鍵字的功能，他們是朱天文鄉愁想像的文本鑰匙。

張愛玲影響了朱天文性格上的小小叛逆，從小閱讀張愛玲的朱天文，甚至能早先讀到未出土的作品如〈我的天才夢〉，朱天文說起自己和張愛玲之間的因緣時，其實是不談她如何是張派作家，在文學上如何向張愛玲學習的，而是談她第一次接觸到張愛玲作品的情況，以及有意識模仿張愛玲叛逆的部份。可見朱天文自己並不太願意承認自己是張派作家，也不是有意識的去模仿張愛玲的寫法。朱天文曾以蛇髮女妖梅梅杜莎作喻，戲稱每個張派作家見到張愛玲都成為石頭，⁴⁷

⁴⁴ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 181。

⁴⁵ 朱天文，〈黃金盟誓之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 188。

⁴⁶ 朱天文，〈我歌月徘徊〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 30。

⁴⁷ 朱天文，〈梅杜莎的頭〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 104。

這當然包括朱天文自己，不然不會說自己要掛個牌子「叛逃中」，⁴⁸她並不想變成石頭。

1972年朱天文寫出了她人生中的第一篇小說〈強說的愁〉，那時才17歲，自稱是張迷的朱天文，文學上雖然不是有意識的去模仿張愛玲，但作品裡早有張腔，胡蘭成已早先眾人點示出〈女之甦〉有張愛玲的影子，⁴⁹像是寫小藍姊姊刻薄批評奧黛麗赫本「一張臉刮刮的只見一口大嘴，鎖骨凹得可以盛兩碗水」⁵⁰完全是再造一個講出「你新嫂子這兩片嘴唇，切切倒有一大碟子」⁵¹的七巧。如此不加剪飾的張腔，來自從小對張愛玲的閱讀，而閱讀張愛玲則啓始於朱西甯，宛若家學。因為是長女，朱天文記憶中小時候朱西甯抱著她在膝上背誦〈古詩十九首〉和〈琵琶行〉，⁵²也花時間教她練毛筆字，也講〈長恨歌〉。⁵³1968年朱西甯拿《張愛玲短篇小說集》給朱天文閱讀，書裡扉頁還有張愛玲的題字「給西甯——在我心目中永遠是沈從文最好的故事裡的小兵」，那時的朱天文還不曉得誰是張愛玲，誰是沈從文，但也順從朱西甯說好的便是好的，因此和父系的親族們一樣也成了張迷：

張愛玲，不只是文學上的，也是父親鄉愁的，愁延子孫，日益增殖成為我的國族神話。⁵⁴

張愛玲之所以成為朱天文國族神話般的存在，和朱天文的鄉愁想像有所聯結，一開始來自於朱西甯對山東老家的鄉愁，逢年過節朱西甯總會講起家鄉舊事，帶動了朱天文對山東老家的嚮往：

我們從小就聽父親講，哇，什麼山東那梨呀，一個梨喔大得不得了，放在屋子裡的一個牆角，哇——就一個月都是梨的香啊，什麼那個牧場，有什麼草什麼牛啊擠牛奶的，我們覺得簡直嚮往得不得了。⁵⁵

朱西甯對山東老家的鄉愁，其實是更遙遠一層的想像，實際上朱天文的曾祖父因為逃荒、戰亂而從山東臨朐往南遷至蘇北宿遷，而朱西甯生長都是在宿遷，家鄉

⁴⁸ 朱天文，〈花憶前身〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁257。

⁴⁹ 朱天文，〈優曇波羅之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁172。

⁵⁰ 朱天文，〈女之甦〉，《傳說》（台北：印刻，2008），頁73。

⁵¹ 張愛玲，〈金鎖記〉，《傾城之戀》（台北：皇冠，1991），頁169。

⁵² 朱天文，〈朝陽庭花聞兒語〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁17。

⁵³ 朱天文，〈文學的童年〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁207。

⁵⁴ 朱天文，〈獄中之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁158。

⁵⁵ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁174。

也理應是在宿遷，但對家人仍說起山東老家的梨多香多甜多大、過年的年味兒，其實也是朱西甯傳承自祖父輩的懷鄉氣氛而移接家鄉記憶給朱天文她們。⁵⁶因為先有了父親的鄉愁，引發朱天文的嚮往想像而來的中國，同時也是想像而來的鄉愁：

可就是喜歡聽父親講，故鄉的故事，你們這一代比較沒有，像我們真的不僅是有從父親來的，鄉愁的中國，從小聽父親聽得嚮往，還有想像的中國，是從讀詩詞歌賦來的。小時候喜歡背唐詩宋詞，長大時候又是有意識的用功去讀四書五經，這都是成為你的想像中國的來源。⁵⁷

朱天文的故鄉中國來自朱西甯遙想山東老家的鄉愁；想像中國來自書上、文字上的詩詞歌賦，鄉愁與想像交會成巨大的嚮往，彼時書上所見的家鄉和想像中的故國也都是緊密連結的，亦是在不停講述中（朱西甯的懷鄉之途、文字上詩詞歌賦的遙想故國之途）一再塑造出來、增殖出來的想像。

日後 1974 年朱西甯因為要寫張愛玲的傳記，得知胡蘭成在華岡教書，便帶朱天文前去拜訪，結下朱家與胡蘭成不解的因緣，特別是 1976 年胡蘭成離開文化學院，五月搬至朱家隔壁，教朱天文、朱天心姊妹讀四書五經，補修中國文學學分，因為胡蘭成的講法很靈活，有現代感，像看小說、聽故事，更是催化了朱天文的鄉愁想像，相對於朱西甯和張愛玲在朱天文的鄉愁想像是關鍵字的作用，胡蘭成便是這鄉愁想像的催化劑，催生出朱天文在《淡江記》無止盡對國文、對中國、對革命充滿「無名目的大志」，⁵⁸在這之中也包括朱天文對張愛玲的想像：

單為了張愛玲喜歡上海天光裡的電車叮鈴鈴的開過去，我也要繼承國父未完成的革命志願，打出中國新的江山來。因為她就是傾國傾城佳人難再得。⁵⁹

我要反共，反共的理由有千千萬萬個，而我的單是為了《赤地之戀》。⁶⁰

張愛玲的文章予人以這樣大的感興，看得心熱了，恨不得買一張飛機票直飛洛杉磯，請她快快別在美國了，回來和我們一塊住著，再寫出絕世的開國文章。大家一齊寫作，一齊發動思想，打出美麗的江山，該是多好、多好的

⁵⁶ 謝材俊，〈返鄉之路〉，《聯合文學》221 期，2003 年 3 月，頁 18。

⁵⁷ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 174。

⁵⁸ 朱天文，〈黃金盟誓之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 188。

⁵⁹ 朱天文，〈仙緣如花〉，《淡江記》（台北：印刻，2008），頁 134。

⁶⁰ 朱天文，〈無題〉，《淡江記》（台北：印刻，2008），頁 108。

事呀。⁶¹

朱西甯的鄉愁想像和張愛玲的緊密聯結，家學式的移植到朱天文身上，帶動朱天文對山東父鄉的想像、張愛玲的閱讀想像跟黨國教育下的反共意識，這聯結在一起的想像，其實是一再遙遠延伸向外，無法抵達真正的原鄉。

二、 出走於想像之外

朱天文坦承身為外省第二代，勢必遭逢一次這種鄉愁中國的想像破滅，而鄉愁想像的破滅之前，早在 1979 年政府開放觀光，出國可以不受留學、探親和商務等事由限制，朱天文、朱天心和林慧娥（仙枝）立刻辦手續到日本遊歷，並住在東京福生的胡蘭成家。第一次出國的朱天文，二十四歲是她人生中學習力和吸收力最強的時刻，在日本的遊歷，是銘記印象，也是她的成人禮，帶給她更多仿似中國情懷的日本體驗：

胡爺說看櫻花才可以想像唐朝的風景，唐女子都是花開的時候，大家手牽手出來看花，沒有像宋以後女人不能出來的，那種健壯的風景，你看寫在白居易、寫在唐詩裡頭的，整夜秉燭遊，到了早晨掉的手絹、釵環，四周堤上都可以撿到的，是那麼健壯的風景。⁶²

朱天文說自己第一次到日本都是在哇哇叫的驚呼聲渡過，覺得看鬱金香、罌粟花或牡丹花等等都只在書上看到，卻在日本人家的日常院子裡見得；櫻花如雪的景緻、如閃如電的新幹線以及觀賞做陶人家和能樂人家的技藝，總總都使朱天文開了眼界和啟蒙她對日本文化的銘記印象。

而在體驗日本時受到震撼的，除了日本花草景緻和文化之外，還有對黨國教育的想像：

我們在黨國教育教出來的，都是喊蔣總統，小時候你根本以為蔣總統就叫蔣總統，不知道還有其他總統，後來嚴家淦嚴總統，簡直無法想像，總統就是蔣總統，是一個專有名詞。可是一到日本，聽胡奶奶大罵蔣介石耶，她就

⁶¹ 朱天文，〈談《赤地之戀》〉，《淡江記》（台北：印刻，2008），頁 115。

⁶² 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 182。

喊老蔣、蔣介石說來罵的這樣子，你真是傻在那個地方，這樣子對我們也是個震撼教育，因為他們是同代人，她根本對蔣介石無情無義，覺得在迫害他們，所以對我們的價值觀，都是非常大的一次震撼。⁶³

在日本與胡蘭成和余愛珍的相處，給朱天文在黨國教育下的偉人信仰帶來衝擊。1979年朱天文第一次赴日的年底，高雄發生美麗島事件，彼時朱天文正經歷她人生中「另一場青春騷動的燃燒裡」，所以和美麗島事件帶給許多人的啟蒙和覺醒「漠漠擦身而過」，⁶⁴這是因為朱天文也經歷了一次她個人對於黨國的震撼教育，但對照朱天文在1981年〈傳說〉寫「國恩家慶」，以及「可以為之委婉盡忠到底」的句子，可見到底沒有太快反芻，還需要一些過程消化當時的黨國崩解的震撼。

而鄉愁想像的破滅是在1987年政府開放民眾大陸探親後，1988年朱天文和父母前往南京的六姑家，並至江蘇宿遷、西安、成都、重慶、長江三峽拜訪親人，在這趟大陸探親之旅中，朱天文實際體驗到和台灣的生活細節上的種種不習慣，包括報紙雜誌的言論自由，還有人與人之間講話的空間距離，都有著種種的不適應：

對我來講，餘生，像舞鶴寫的《餘生》，餘生就是在台灣不是在什麼老家，我爸爸說山東老家什麼的，不再是，你的家就是台灣了。

去一趟大陸，發現好多生活細節，哎啊，都過不慣，像我在台灣從一起牀就喝牛奶咖啡，沒有寫長篇的時候是看報紙，三份報紙五份報紙，一種生活的習慣跟空氣，什麼雜誌都讀得到，那去那邊，很多東西都是要檢查看不到，感覺好窒息噢。那更別說是生活上，人跟人之間，是有一種空間的，好比我們這樣講話，都會有個距離跟空間，大陸沒有耶，街上動不動就圍了一堆人，後面就是把你肩膀扒開這樣看，我們不會，在城市裡都有安全距離，這是一種禮貌，起碼一個私人空間，起碼你手臂張開的一臂之距。⁶⁵

朱天文在《荒人手記》中所謂「那不可企求之地，從來就只活於文字之中」(1994: 199)，說的不只是謝采紋說的「藉寫作來轉移國族認同的焦慮」(2009: 212)，這之中還有一種語言和意義的斷裂，對於國族想像和文字的關係原先以為是相連

⁶³ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁183。

⁶⁴ 朱天文，〈彌撒之書〉，《黃金盟誓之書》(台北：印刻，2008)，頁212。

⁶⁵ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁175。

的，但大陸開放探親的體驗帶來想像破滅，這和所謂的焦慮也是無庸置疑的，實際看到的和書上看到的不同，就說明了想像無法抵達文字上所指涉的而一再延宕，從父輩移植而來的山東鄉愁，沒有抵達到她所遙想的。

我以前還真的想的是哪天回到老家，可現在我家就是台灣了。有朝一日回到家鄉的時候，就發覺家鄉其實是異鄉。那像我們的話，每一個都會經歷過你的想像的中國的破滅吧，那個大陸根本不是詩詞歌賦裡的中國，那是不一樣的中國，不是以前辦三三的時候，三三之前還取那雜誌名字，草原哪蒙古草原，江河啊長江黃河，因為你學歷史、學文學的，一定是會有這種想像，到後來你知道破滅了，可是這種破滅其實變成你的寫作動力。⁶⁶

當然還有是台灣本身認同問題，從九〇年代，做一個外省第二代，在台灣民族意識最強的這十年，你也會感覺到有一種台灣民族主義的壓力，等於是雙重的，一個是對大中國本身的，一個就是台灣民族主義本身。天心《古都》的開頭：「難道你的記憶都不算數？」⁶⁷

鄉愁想像的破滅帶來雙重失落：一是開放大陸探親後，實際所見的大陸生活與三三時期遙想的禮樂中國的差異，是實際所見的失落，由此帶出文字與意義的關連不再緊密；二是朱天文所說的「台灣民主主義」指的是政治層面的意義，在大陸儼然像是異鄉人，在台灣也是被貼上外省的省籍標籤，也是另一層失落，感受到的是台灣政黨每每炒作省籍意識，強逼表態的壓力。經歷了想像破滅的朱天文，意識到自己的家鄉就是她土生土長的台灣，沒有別的地方，卻因為外省出身帶來的種種壓力與焦慮，位置的不舒適與矛盾，和想像的破滅轉換成寫作上的資源，這種轉換，可以說是用書寫來治癒療傷，但也確實是將她生命旅程中的經驗參照成本本性的功能。

這種生活裡頭的不舒適，你的掙扎可是就會轉換在文學上一種動力，變成是你的優勢，因為你有更多的不舒服，更多的矛盾，其實都到後來影響你都會是你的資源，就你還能夠一直寫下去。如果你的位置太舒服，太政治正確的時候，你不會敏感到這些，相對位置感覺很舒服的時候，可能驅動力就會弱。會去做文學基本上還是一種，不滿足。⁶⁸

朱天文將張愛玲比喻為梅杜莎，見到張愛玲的張派作家包括朱天文自身，都不受

⁶⁶ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 174。

⁶⁷ 同上註，頁 175。

⁶⁸ 同上註，頁 175。

控制地被變成石頭，唯有柏修斯拒絕直接觀看，但柏修斯並不消滅或棄絕梅杜莎的魔力，而是隨身帶著梅杜莎的頭，因此轉換了梅杜莎的魔力，使得週遭照出珊瑚。⁶⁹「梅杜莎」所指涉的又何嘗不是這種鄉愁想像？若侷限在認同不認同、政治正確不正確，不也是被梅杜莎照到變石頭僵化的樣子？朱天文在鄉愁想像破滅後走出來，接受這樣的破滅感，不拒絕這樣的出身，才能使梅杜莎的魔力有所轉換，化成自身的力量，也就是寫作上的資源，她的老本。

第三節 青春三三與胡蘭成銘記

一、 三三的青春騷動

論起朱天文的花憶前身，她以 1974 年上陽明山結識胡蘭成算起，到 1981 年胡蘭成在日本去世，其間有一年胡蘭成住在朱家隔壁，著書講學然後返僑居地日本的東京福生，共七年時間。⁷⁰朱天文「前身」裡的大事，就是起因胡蘭成的三三一場。也因為胡蘭成的關係，朱西甯和文壇好友不來往，朱天文小時候父親文友往來朱家的熱鬧景象為之一變，彼時往來朱家的都是「三三」學生：

我們辦三三完全是因為胡老師的學說跟想法，他的文章在台灣不能發表，所以我們辦《三三集刊》他用筆名寫文章，辦三三書坊出版他的書，有三三書坊、三三雜誌，完全完全因為胡老師，這樣的話，父親跟文壇、他的老友自然就疏遠了，所以在辦三三期間，父親這些老友們不來了，家裡為之一變，來往的都是我們這一輩的年輕人。⁷¹

為了讓胡蘭成的禮樂之學在台灣有所施展，1977 年朱天文、朱天心、馬叔禮、丁亞民、謝材俊、仙枝等等一行人開始籌辦刊物，「住家即出版社即辦公室即書庫」，⁷²發行人就是朱天文自己，最初將刊物命名為《江河》，取「長江黃河」之意，透過彼時已返日的胡蘭成以書法賣字籌經費，而最後刊物定名為《三三》，由皇冠印製發行，合作兩年出刊二十四輯後，因風格並非皇冠期待，就在理解之下終止合作。1979 年合資創辦「三三書坊」，也是為了出版胡蘭成的書，並自行發行《三三集刊》到二十八輯。1981-1982 年創辦《三三雜誌》，共十二期。

⁶⁹ 朱天文，〈梅杜莎的頭〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 104-105。

⁷⁰ 朱天文，〈花憶前身〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 249。

⁷¹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 187-188。

⁷² 朱天文，〈從來不是上班族〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 197。

「三三」究竟是一種文學現象？還是一個文學集團？莊宜文在〈在君父的城邦：三三文學集團研究〉以「三三」非但形成一己特色，成員間也形成相近的文章風格，因此視為「三三文學集團」；⁷³張瑞芬在〈胡蘭成、朱天文與「三三」〉一文裡將這兩種「三三脈絡」整理得相當清楚，她的立場是支持「三三」以文學現象來解釋，「三三」相應著中國結意識、表面上官方傾向但在文學屬性上則是「抵官方」立場，以及「三三」成員如朱天文、朱天心、林耀德、楊照、張大春、袁瓊瓊等人，在八〇到九〇年代文學史的影響深遠。

張瑞芬以為「三三」不適合以文學集團視之，是因為「三三」無固定編制，也不以文學團體自居。⁷⁴但在探討到底是「三三文學現象」還是「三三文學集團」之前，可能更須先釐清的是「三三」的定義，對「三三」來說，重點並不在「三三」是「現象」還是「團體」，而是「文學」二字，林俊穎強調「三三」本來就「不以文學團體自居」：

後來許多人說「三三」是文學團體，矛盾的是「三三」從一開如就不以文學團體自居。那時候的共識是「文章餘事」，做個社會分工、專業司職裡的小說家，「志氣」未免太小了。因受胡蘭成影響，所以當時反而**自覺的要避開文學**，目的是讓眼界、胸襟更開，每週的讀書會讀中國的經史子集，我記得讀完了整本的《詩經》、讀了《左傳》、《尚書》。（粗體為引者強調）⁷⁵

「三三」一場，看重的不只是文學事，當然不是文學團體，朱天文有言：

後來辦三三，我們都說要做「士」，要研究政治經濟社會思想等學問，切莫以文人終身，遑論小說家不過一藝而已。⁷⁶

因此「三三」若在文學史上的意義來看，張瑞芬所言的「三三文學現象」當然無誤，但「三三」到底是一群人的行動，是「團體」也沒錯，只是「三三」的人自己並不認定是「文學團體」。這樣的一群人，最具體的行動是辦《三三集刊》，到各大專院校巡迴演講座談，或是創辦「三三合唱團」招生練唱，還有舉辦野營等活動。朱天文自承「三三」根本是一場煽動：

⁷³ 莊宜文，〈在君父的城邦——三三文學集團研究（上）〉，《國文天地》第13卷第8期，1998年1月，頁64。

⁷⁴ 張瑞芬，《胡蘭成、朱天文與「三三」——台灣當代論集》（台北：秀威，2007a），頁11-12。

⁷⁵ 見林俊穎「他內心世界有著極強悍的信仰與價值觀」採訪部份，引自陳瓊如採訪，〈文學因緣——朱西甯與後輩作者〉，《誠品好讀》32期，2003年5月，頁55。

⁷⁶ 朱天文，〈花憶前身〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁256。

像我們年輕的時候辦《三三集刊》，四處巡迴各大專院校演講座談，非常煽動的，要喚起三千個士喔，中國、那時候還是中國，不是台灣，就有希望。大風起兮雲飛揚喔，時代起來就靠我們年青人，要寫一流的漢文章，把漢文明振興起來，一個一個學校講，講了在黑板上留我們電話地址，說你們來台北就找我們，一圈一圈巡迴演講回來。⁷⁷

對朱天文、或對「三三」來說，胡蘭成煽動了他們的青春，教他們讀史書，像《史記》、《漢書》，特別是〈高祖本紀〉、〈項羽本紀〉，講楚漢民族的差異性；讀漢賦，像〈上林賦〉、〈封禪書〉、〈樂書〉，看文明生命的飛揚氣象；講《易經》、《老子》、《莊子》，更不只中國文學的學分，還教他們要讀西洋文學如莎士比亞和托爾斯泰，也包括科學家的傳記，以及國父全集等等，但胡蘭成教他們不死讀書，說「最好的老師是無師，無師自通」，批的是朱天文《詞選》課本上密密麻麻的註解不好。⁷⁸

為了找一個名目去奉獻他們被煽動起來的青春，⁷⁹「三三」大事就是發起思想運動，雖被批評為徒設高論而少實踐，但朱天文以為「三三」的實踐有大有小，小至辦出版社和合唱團、各校的演講座談，大至革命理論，譬若《易經》和孫文學說的方向，因為大方向沒有名目實踐所以看似無用，彼時的朱天文認為既然要有文學看似無用卻是「經國之大業，不朽之盛事」的壯志，⁸⁰應該抱持著「文章小道，壯夫不為也」的胸襟氣魄來成大事。⁸¹

對「三三」來說，寫漢文章、讀四書五經是他們這思想運動中的其中一環，也因此和 1977 年鄉土文學論爭捲在一起，成了「另一場青春騷動」。⁸²

大學四年，鄉土文學最熱潮的時候，大本營就在淡江，我自認是根本不拿他們當對手，也幾番被撩得火冒三丈，一氣就寫了〈春風吹又生〉和〈思想起〉。⁸³

⁷⁷ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 188-189。

⁷⁸ 朱天文，〈黃金盟誓之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 182-188。

⁷⁹ 朱天文，〈黃金盟誓之書〉，頁 188。

⁸⁰ 朱天文，〈仙緣如花〉，《淡江記》（台北：印刻，2008），頁 128。

⁸¹ 朱天文，〈桃花潭水深千尺〉，《淡江記》（台北：印刻，2008），頁 47。

⁸² 借用朱天文在〈彌撒之書〉的話，實際上原文的「另一場青春騷動」，朱天文原是指她與 1979 年美麗島事件錯身而過，投身於胡蘭成教誨與日本遊歷的說法，見《黃金盟誓之書》，頁 212。

⁸³ 朱天文，〈傳說〉，《傳說》（台北：印刻，2008），頁 396。

可見朱天文與鄉土文學論爭完全沒有「漠漠然」錯身，⁸⁴但她的〈春風吹又生〉和〈思想起〉裡對左傾學運份子的角色塑造，被胡蘭成批評為「做人乾燥」，失去五四青年的「錯得有氣力、有鋒芒」，⁸⁵小說裡所描述的都是很片面性的抗爭，難怪張誦聖會以為這時期的朱天文，雖然嘗試理解學運世代對政治現狀表達不滿，卻仍不改她對官方說法照單全收的態度。⁸⁶小說如此的為抗爭而抗爭的描寫，是因為朱天文所理解的鄉土運動是虎頭蛇尾的派系之爭：

難怪鄉土運動虎頭蛇尾，乃至後來變了質走了樣的，都是缺乏一個大的思想和情操來統攝。本來鄉土運動所掀起的熱潮，很可以乘勢利導有番作為的，可惜徒然一場喧囂。⁸⁷

但一場鄉土文學論戰也帶給朱天文對當時自身寫作被定型的壓力，寫作風格定格在「氣象報告」式的小情小愛、童男童女的書寫，⁸⁸連朱天文自己都要生厭：

首次我感覺到壓力，是七〇年代下半鄉土文學論戰。當時我們在唸大學，那個年紀能寫什麼，無非青春無謂的煩惱，白日夢，愛情，以及自己以為的人情世故，小奸小壞。這些，雖不至到「商女不知亡國恨」的地步，亦相去不遠矣。⁸⁹

當年我們根基太淺，會青春舞鬥煽集來好多感奮的朋友，卻不會如何可有下文，總不能天天是夏令營。一杯看劍氣，日日聚在一起看，除非熱戀中人，是要乏膩生厭的。面臨小小短暫吹起的三三式文句，一見又是風啊，陽光，日月，山川的，惱道又來氣象報告了，而我們是始作俑者，更不可原諒，索性翻盤。⁹⁰

⁸⁴ 謝采紋論述朱天文經歷鄉土文學論戰時期「與它漠漠擦身而過」，而朱天心卻與李元貞、李雙澤卯上捲入論戰的巷戰之中的論點，應是將鄉土文學論戰和美麗島事件在朱天文身上簡化成一件事來討論。實際上朱天文對鄉土文學論戰和美麗島事件是兩樣態度，鄉土文學論戰時是年輕氣盛的寫文章來反駁；而美麗島事件時才是漠漠錯身，與友人、妹妹赴日拜訪胡蘭成。見謝采紋《朱天文、朱天心小說分期及主題研究》（台北：台灣師範大學國文學系碩士專班碩士論文，2009年），頁45。

⁸⁵ 朱天文，〈傳說〉，頁395-396。

⁸⁶ 張誦聖，〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉，《文學場域的變遷》（台北：聯合文學，2001），頁90。

⁸⁷ 朱天文，〈牧羊橋·再見〉，《淡江記》（台北：印刻，2008），頁24。

⁸⁸ 周芬伶，〈魔性與禪機——張派小說的豔異之美〉，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象（1945-2006）》（台北：印刻，2007），頁150。

⁸⁹ 朱天文，〈花憶前身〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁256。

⁹⁰ 朱天文，〈忘情之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁224。

等到我們小孩長大，三三書坊後來轉給遠流，《三三集刊》也結束，行政工作太耗神，跟書商跟印刷廠打交道，所以整個就轉移給遠流出版社，要專心寫作。⁹¹

所以「三三」又何嘗不是一場喧囂呢？並沒有太久，「三三」各自鳥獸散，當初的發行人朱天文因為出版社的事務性工作影響到寫作，也慢慢的將行政工作移交出去，「三三」因胡蘭成而起，也因胡蘭成去世而落幕，1981年《三三集刊》二十八輯結束後，隔年《三三雜誌》也結束，至1989年經詹宏志洽議，正式將三三書坊的印製和發行業交給遠流，三三書坊只存其名而實已結束營運。

二、 胡蘭成「士」的銘記

當年胡蘭成期許朱天文和「三三」做到「士的自覺」，同時也是胡蘭成帶給朱天文的銘記印象，但朱天文覺得「三三」終至沒有做到胡蘭成所期待的千萬分之一，而自己已經偏離「士」很遠，為的是「專心寫作」，但那場「三三群士」的經歷，把心養野，使她老望著文學以外的事。⁹²

胡老師講做士，年輕時候覺得是要做士，文章小道，壯夫不為也，三三一場，就是我們太不在意小說家的這個身份，你覺得士的話就是，大道難聞，一藝易致，一個技藝是很容易的，因為他要為生民開太平，是要打天下的，可是慢慢的就曉得說，如果我們小說有最大的危機是在，我們太小看我們的小說家身份，太不在意了，因為三三一場，你覺得小說也不過是一個技藝而已，有點不屑，這是我們小說生涯最大的危機，是在這裡。⁹³

「士」指的是知識份子對天下人的使命感，胡蘭成「士」的銘記刻印之深，朱天文謹遵師教的結果是「對生活裡頭、對社會的那種沒辦法的關注跟關心，對那種政治的注意已經有點沒辦法了」，⁹⁴故而朱天文在「三三」之後，除了投身編劇工作而各處參加影展外，也參與關懷社會和政治活動，像是1992年加入社民黨，和吳念真拍攝社民黨的宣傳廣告，以「中間選民」為訴求，或和朱天心、侯孝賢南下幫社民黨助選；1997年參與連署反對限時修憲；2004年與朱天心、侯孝賢、

⁹¹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁188。

⁹² 朱天文，〈花憶前身〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁257。

⁹³ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁189。

⁹⁴ 同上註，頁189。

南方朔、夏鑄九、鄭村棋、簡錫堦、顧玉玲等人發起「族群平等行動聯盟」，簡稱「族盟」、出席侯孝賢成立的民主學校表示支持，以及和劉慕沙、侯孝賢到苗栗銅鑼支持藍博洲競選立委等等。

朱天文為了要「專事寫作」而把「三三」末期的瑣碎業務移交他人，此時的她自覺對寫作要有責任感，和從前高中時期出自敏銳感覺而自然流露的寫作不太一樣，⁹⁵而「三三」的經歷使她又忍不住關注對「文學以外」的日常事，特別是當1994年寫出《荒人手記》之後，2000年開寫《巫言》因種種外務頻頻停了又寫，寫了又停的寫作狀態，難怪感嘆「三三」一場，成為當初要「專事寫作」的危機，使她認為寫小說不過一個技藝因而不甚看重，恐怕這也是為什麼朱天文《巫言》寫了八年才了結的原因，但就在長篇停停寫寫的過程中，朱天文慢慢體認到，她從前年輕時想做很多事，但在人生岔路的選擇和不選擇之下，只能做好一件事，而她所憑藉的是最初年輕時的忠實自我不壓抑：

青少年時期那種怪，毫不剪裁，甚至是大肆發展這種怪癖，一直到大學辦雜誌以後。某方面來講，就是你都沒有壓抑它啦，等到你越長越大，取得跟這世界相處的方式、人際應對，過往年輕這段的這種不壓抑，不守規矩，後來都影響了你在人生無數次的選擇——一條路嘛，你總是會碰到該做這該做那，人生就是無數次小小的選擇，不是什麼大抉擇，就是你日常好多事情來著時一直在做選擇，一路走著就走成今天這樣。⁹⁶

人其實一生，年輕時你覺得可以做很多，可是現在當然你只能做一件，就是把你這個小說，把你觀察到的，看到的，而別人沒有看到的寫出來，寫到說是人人都要承認你，寫到你是不可取代的，那這個其實離胡老師那個士，很遠的了。但是他當年的影響，是抹不掉的，就像化石層一層一層的，啟蒙過、銘記過，已經根深蒂固，反映在天心的作品裡、反映在我的，我們還是會對生活、對社會的那種沒辦法的關注跟關心，對公共事務的參與沒辦法了。你看今天我說做一個小說家，以前哪要做小說家啊，要做個士啊，那今天你的立足點就是小說家，把你這一行做好吧，做到不可取代，已經就是你不在人生一場，是不是也算是老了？總之，跟年輕時候想法真的不一樣了。

97

⁹⁵ 白睿文採訪，〈文字與影像——訪談朱天文與侯孝賢〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁289。

⁹⁶ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁177。

⁹⁷ 同上註，頁189。

對照朱天文一再在作品中啓示書寫的力量，還有曾說自己除了寫小說什麼也不行，離開小說是無用之人⁹⁸的話，這說明了朱天文對小說技藝的不甚重視，不代表她不精煉自己小說與文字的技藝，而是覺得「文章小道，壯夫不為」，知識份子不應只侷限在文學一途，而是精進每項知識的博覽，這也可以解釋為何《荒人手記》和《巫言》總有「博物志」的特色。但朱天文從這種不甚重視的態度，進展到體認自己只有寫作一途，並且力求無可取代的地步，這種體認的轉折顯得格外珍貴。

第四節 編劇紀事與移動影展

一、 台灣新電影的因緣

朱天文最初接觸到編劇工作應從 1981 年和朱天心、丁亞民為華視連續劇合寫《守著陽光守著你》算起。而踏入電影圈，則是因為 1982 年〈小畢的故事〉獲得《聯合報》「愛的故事」徵文佳作後，與陳坤厚、侯孝賢在「明星咖啡館」初次見面，討論將〈小畢的故事〉拍成電影。一開始朱天文並不曉得如何將小說改寫成劇本，所以和丁亞民一起合寫劇本，但手稿交給侯孝賢後被刪掉大半，真正採用的並沒有很多，朱天文才理解到，以寫劇本熟練程度到能以秒計算場次的侯孝賢需要加入一種新鮮感，打破舊有的公式，所以才找新手朱天文和丁亞民合寫劇本，⁹⁹但從這次《小畢的故事》合寫劇本的經驗，朱天文與侯孝賢可說在台灣電影裡結下難以切割的長期合作關係。

《小畢的故事》電影一開始不受看好，但沒想到後來竟然蔚為風潮，除了朱天文、丁亞民、侯孝賢和許淑真以《小畢的故事》獲得第二十屆金馬獎最佳改編劇本之外，《小畢的故事》的指標性在於，之前電影並不拍攝人們寫實的生活片段，但在《小畢的故事》之後，台灣電影開始關注到人們四周發生的事，¹⁰⁰所以也進而帶動整個台灣新電影的發展。對朱天文來說，這種「從不可能變成可能」的電影體驗，也間接影響到她的人生觀：

⁹⁸ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 278。

⁹⁹ 楊戈樞採訪，〈穿行在小說與電影中間〉，節選自《一個現代書寫者的“巫言”》，2008 年 8 月，收於朱天文，《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》（濟南：山東畫報，2009），頁 609。

¹⁰⁰ 楊戈樞採訪，〈穿行在小說與電影中間〉，節選自《一個現代書寫者的“巫言”》，2008 年 8 月，收於朱天文，《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》（濟南：山東畫報，2009），頁 609-610。

新電影的經驗也是，《小畢的故事》，開始的時候大家說這個「大畢」完蛋的，卡司沒有，可是像《海角七號》一樣，叫座叫好大賣，才有這新電影，就是從一開始，大家都不看好，都不可能的時候，竟然做起來，而且引領潮流，你就曉得，很多事情其實是可以做成的，這樣一個人生觀。¹⁰¹

當時《小畢的故事》在三個月內完成接洽溝通、寫劇本、拍攝、完工、宣傳等工作，讓朱天文見識到台灣新電影草創初期的拍片環境充滿賭性和草寇作風，這種機動性和行動力也在《風櫃來的人》、《最想念的季節》、《冬冬的假期》等片展現，五天寫一部劇本的驍悍縱橫和後來花時間處理《悲情城市》和《戲夢人生》分場劇本的謹慎很不一樣。¹⁰²

朱天文與侯孝賢長期合作的互動方式是，她扮演著「秘書」角色，負責丟書給她的「老闆」侯孝賢看，比如沈從文的自傳讓侯孝賢知道《風櫃來的人》的拍攝角度要採取抽離鳥瞰的方式；¹⁰³侯孝賢原先要拍《鄭成功》，在搜集資料、醞釀靈感的過程中，朱天文拿的張愛玲國語譯本的《海上花列傳》讓侯孝賢看出日常感才拍成《海上花》；¹⁰⁴侯孝賢要拍《珈琲時光》時，朱天文找了新井一二三對日本現代生活多有描寫的書；還有拍《紅氣球》時，朱天文拿《巴黎到月球》給侯孝賢看巴黎生活的敘述，書中提到作者亞當·高普克（Adam Gopnik）小時候看《紅氣球》的經典電影，描寫一個小男孩和紅氣球在天上飛的故事，假使朱天文沒有拿書，侯孝賢不會知道那部《紅氣球》的經典電影，也不會有《紅氣球》的產生。¹⁰⁵可說在侯孝賢電影的背後，朱天文提供的是討論的觀點和視角，使侯孝賢最初想法能夠具體成型，一個幕後推手的角色。

更多合作的情況是兩人在「明星咖啡館」或是「客中作茶藝館」裡討論劇本，後來朱天文專心寫長篇不出門，於是兩人在電話裡討論劇本良久，然後侯孝賢拿一疊只有朱天文看得懂侯孝賢記錄細節的筆記本給她，再整理出場次給片場人員。¹⁰⁶所以基本上是侯孝賢與朱天文討論後，朱天文以文字記錄下討論過程的想

¹⁰¹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 185。

¹⁰² 朱天文，〈《電影小說集》自序〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁 367。

¹⁰³ 白睿文採訪，〈文字與影像——訪談朱天文與侯孝賢〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 297。

¹⁰⁴ 朱天文，〈《海上花》的拍攝〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁 390。

¹⁰⁵ 楊戈樞採訪，〈侯孝賢電影中朱天文的聲音〉，南京大學「聚焦女性：性別與華語電影」國際研討會，2008年6月29日。收於朱天文，《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》（濟南：山東畫報，2009），頁 597-598。

¹⁰⁶ 楊戈樞採訪，〈穿行在小說與電影中間〉，節選自《一個現代書寫者的“巫言”》2008年8月，收於朱天文，《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》（濟南：山東畫報，2009），頁 606。

法：

在侯孝賢的身邊，我扮演一個空谷回音的角色。侯孝賢是一個能量極大的創作者，而我的職責是用語言去捕捉這個浩瀚的創作行為的律動。¹⁰⁷

因為長期合作的緣故，兩人頻率相通才能在「空谷回音」的對話空間裡不被彼此意見扞格而受干擾，所以對話內容也不限於劇本，像認識的人、台灣的政治現狀、最近讀的書，生活裡大大小小的事都會談，¹⁰⁸長期合作的經驗累積到後來，彼此風格也是相互滲透，除了上述朱天文每每提供侯孝賢想法的攝取觀點和視角之外，朱天文也說《世紀末的華麗》中有幾篇也是從侯孝賢那邊來的，彼此是互相影響。¹⁰⁹或者是那句侯孝賢拍汽車的廣告詞：「深度在哪裡？深度是隱藏的。隱藏在哪裡？就隱藏在表面。」也是出自於朱天文提供的卡爾維諾《給下一輪太平盛世的備忘錄》裡關於小說深度藏在文字表面的概念。而這種從卡爾維諾「小說藏在文字」概念轉化來的侯孝賢「深度藏在表面」概念，實踐在朱天文《巫言》裡是有意識的「只寫表面」。¹¹⁰

朱天文同時也扮演著侯孝賢電影的影評人，她以編劇角度寫下影評，可說既評論到位又清楚梳理了侯孝賢電影的特質，諸如抒情詩意的拍攝手法，論侯孝賢是個「抒情詩人而不是說故事的人」，說的是侯孝賢電影裡不重視時序的敘事方式，而用情緒和畫面跳接劇情；¹¹¹以及她身為編劇兼小說作者對電影氛圍的要求——拍出醜味：

侯孝賢說出來的電影，比他拍出來的，好看太多了。聽他運鏡，我拜託拜託他，千萬把《好男好女》拍出這股醜味好不好。梁靜意識裡的現在過去和戲裡，攪在一起發酵了，溢出醜味。¹¹²

對我來說，侯孝賢的影片最美的時候，都是在拍攝前的討論階段。在這個

¹⁰⁷ Emmanuel Burdeau 採訪，王派彰譯，〈那些侯孝賢最美的影片〉，1999年8月，收於朱天文，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁397。

¹⁰⁸ 白睿文採訪，〈文字與影像——訪談朱天文與侯孝賢〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁299。

¹⁰⁹ 趙啓麟採訪，〈張愛玲的書被我看出一些破綻來〉，錄自博客來訪談〈文字煉金術·朱筆成天文〉，2001年11月，收於朱天文，《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》（濟南：山東畫報，2009），頁558。

¹¹⁰ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁277。

¹¹¹ 朱天文，〈劇本討論〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁232。

¹¹² 朱天文，〈這次他開始動了——序《好男好女》〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁382。

時候，我們一起徹底爬梳他的想像世界的內部。我喜歡聽他描述他將如何去拍一個場景，告訴我他為什麼這麼做。但在拍攝時，總是會出現一些現實無法克服的問題，影片的最終呈現總是讓我強烈地感覺它已經失去原本應有的活力。¹¹³

「醜味」是朱天文評論侯孝賢的運鏡過於冷靜，也像個美學價值上的語彙，朱天文做為編劇又是影評，既是侯孝賢的聽眾也是電影觀眾，才會評判出侯孝賢電影的實際影像呈現，卻追不上想像描述，這也證實了那句朱天文引述侯孝賢的話：「電影在腦中想的時候是活的，卻死於劇本的紙上作業，在拍攝當下復活了，又死於底片，然後在剪接裡再次復活。」¹¹⁴

自從朱天文以《小畢的故事》介入電影編劇工作以來，體認到電影是導演的，編劇無份，¹¹⁵電影與小說本質上的差異在於電影從影像出發，導演的主導性較編劇強，任何想法的採用不採用全在導演，等到完成後看到影像才知道導演要的是什麼，使朱天文下定決心寫小說來一較高下，從文字出發的小說，看的是筆致、是風格，¹¹⁶所以才會有《炎夏之都》、《世紀末的華麗》等作品產生。

朱天文更體認到編劇的性質僅在於穿針引線，只有《小畢的故事》才是真正從小說改編成劇本，其他幾乎都是先有故事的討論，導演們提供想法，寫成劇本後才寫成小說，做為電影的宣傳，像是《冬冬的假期》和《風櫃來的人》；¹¹⁷《童年往事》和《尼羅河女兒》也是直接寫成劇本，後來才寫成小說。¹¹⁸《最想念的季節》是侯孝賢提供想法；《外婆家的暑假》是楊德昌提供的故事；《戀戀風塵》是根據吳念真的戀愛經驗；《小爸爸的天空》改編自朱天心的〈天涼好個秋〉；《戲夢人生》改編自李天祿的訪談資料，幾乎每部電影皆有所本，而朱天文的編劇工作——整理記錄導演想法的形式，就是將遍地的珠璣串線：

那好像滿目琳琅，遍地珠璣，就差一樣什麼把這些像一根線的嘩啦全部串起來。這個，我稱之為「命名」，幫你們找到一個名字。做為你長期的編劇，

¹¹³ Emmanuel Burdeau 採訪，王派彰譯，〈那些侯孝賢最美的影片〉，1999年8日，收於朱天文，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁397。

¹¹⁴ 朱天文，〈事實的金石聲〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁26。

¹¹⁵ 朱天文，〈《炎夏之都》自序〉，《炎夏之都》（台北：印刻，2008），頁152。

¹¹⁶ 朱天文，〈電影與小說〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁323-324。

¹¹⁷ 白睿文，〈文字與影像——訪談朱天文與侯孝賢〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁269。

¹¹⁸ 朱天文，〈《電影小說集》自序〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁365-367。

我做的其實只是賦予題旨，題個名字而已。¹¹⁹

若不是有著小說作者的身份自覺，朱天文不會在意劇本到底等不等同於電影的問題？以及斤斤計量於編劇和導演的差別，而說出編劇的單位是場次，導演的單位是鏡頭¹²⁰的想法，朱天文概括自己所做的編劇工作只是做到「命名找字」，沒有別的，連一個「作者」都不算是，在小說中作者有權力主導一切，但在電影中編劇沒有這樣的權限，那些「滿目琳琅、遍地珠璣」是導演們的而不是編劇的，這並非自謙之詞，而是朱天文對於小說和電影、編劇和導演本質上的差異有很深的覺察。

二、 威尼斯體驗

因為編劇工作的關係，朱天文跑遍了各國影展，打從 1984 年起參加香港的台灣電影展和夏威夷影展而開始這種各國影展的漫遊：

一開始很新鮮，對電影本身也好奇，去的話機票以省掉，到那邊也不要旅館錢，哇那當然要去！這樣子跑到澳洲也去，雪梨、墨爾本都去。差不多九〇年代就減少了，到兩千年要寫長篇，我就都不參加了。年輕的時候跑，體力夠，又新鮮，那個勁很大，像我們的玩法，去一個地方像家常過日子，在他們傳統市場、超級市場，試當地地方的食物，藉著影展跑全世界，什麼都看、來不及的看。¹²¹

這種「來不及的看」，就像當年她第一次出國到日本開了眼界那樣，各地的影展體驗帶給朱天文各種文化的衝擊，像是在香港的台灣電影展，同時舉行的還有大陸電影展，朱天文說自己首次看到大陸電影「衝激甚強」，¹²²這種衝激感受來自對台灣電影現狀的省察和焦慮，後來在 1986 年和侯孝賢因《冬冬的假期》到紐約參加「新導演·新電影」影展有更深體會，相對於大陸電影在國際上受到較多注目，朱天文基於從小生長在台灣的感情，也會有「台灣不能輸給大陸」的爭鬥

¹¹⁹ 張清志，〈好天氣誰給題名——朱天文對談侯孝賢〉，原刊於《印刻文學生活誌》15 期，2004.11，收於朱天文，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁 416。

¹²⁰ 朱天文，〈《悲情城市》十三問〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁 353。

¹²¹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 184。

¹²² 「衝激甚強」一語，來自朱天文修訂年表的語彙。

心態¹²³。

參行各國影展中，問到朱天文印象中最深刻的是她三訪威尼斯的影展經驗，其實這在〈陸沉之都〉一文已有極美的文字說明，1987年第一次到威尼斯是因為都靈影展，但因為沒有心理準備而迷途於聖馬可廣場歧路的轉折之中，行到無物可觀的麗多島折返，一行人戲言威尼斯影展在此舉行，下一次來參展，但都覺得是玩笑話：

亂逛，就亂坐船嘛，坐到對面的麗多島，威尼斯影展舉行的地方，那我們覺得真是太遙遠，是大師的事情，所以我們互相笑謂：「哇！我們哪一天，如果是再來，就是威尼斯影展吧，哈——」那次沒有心理準備，闖到一個簡直是威尼斯的顏色。¹²⁴

1988年二訪威尼斯時是因為貝薩洛影展，朱天文已是威尼斯的識途老馬，可以帶大家指路參觀：

1987年去都靈影展，然後1988年台灣組了一個團，是在義大利東邊靠亞得里亞海的小鎮貝薩洛，貝薩洛影展邀請新電影去了十幾個人，包括李天祿布袋戲的小宛然、亦宛然的表演，很大的代表團，一群人沒有去過威尼斯，我們就說我們去過來帶路，天心自費也一起去，這是我第二次到威尼斯，識途老馬啦，天心也是很會認路的。那是第二次去貝薩洛影展。¹²⁵

1989年三訪威尼斯時，正是以《悲情城市》參加威尼斯影展而得金獅獎的殊榮肯定，對應到第一次來威尼斯時在麗多島碼頭前的玩笑話，原先覺得不可能參加威尼斯影展，沒想到兩年後重返麗多島正是因為威尼斯影展，而這段經歷，帶給朱天文更多是像台灣新電影《小畢的故事》的「不可能變成可能」經驗的印證：

到第三次，就《悲情城市》啊，哇！那嚇到了！三年前玩笑話嘛，居然就進威尼斯影展，而且居然就得了金獅獎。這經驗，不可能是可以可能的。¹²⁶

而這種「不可能變成可能」的正面意義，和朱天文認為的三、四年級世代的價值觀相互對應，覺得只要努力就可以白手起家，只要有付出就會有收穫，也因此威

¹²³ 朱天文，〈源起〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁222。

¹²⁴ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁185。

¹²⁵ 同上註，頁185。

¹²⁶ 同上註，頁186。

尼斯體驗帶給朱天文印象如此深刻，對於朱天文，威尼斯的體驗是聖馬可廣場的隱喻，讓她迷途忘返其中，被身旁因岔路而開展的各幅圖畫所吸引，以為走得很遠卻又回到聖馬可的圓形廣場，想像的時空感和實際的時空感被錯置混淆，帶給朱天文很深的經驗：

威尼斯是什麼呢？聖馬可廣場，是一個圓心四面輻射出去，大街小巷，你以為走得很遠，一出來，哎呀！怎麼又走回聖馬可廣場。¹²⁷

而這種聖馬可廣場的迷途經驗，朱天文實踐在她的長篇裡，小說裡的每一道離題，都是想像中的一處歧路，而每一處歧路都是細節的花園：

後來我寫《巫言》其實就是，離題再離題，每一個離題是一個歧路花園，就是威尼斯的經驗，比方你這樣看一個小巷子，三叉路，完蛋了，右邊是一個威尼斯的拱橋，像我們小時候看聖誕卡那種路燈，想走這條，可是中間呢，哇是人家的一個後陽台，一盆一盆紅色的天竺葵，白色蕾絲窗簾，也想走這條，那你的左邊，哇海港，是哪邊好，走中間這一條，走一下又是兩條路，一條路有麵包店，到一個老市場，可是另一條是橋頭一家玻璃店，一個老人在吹出各種昆蟲的、螞蟻的玻璃，它隔壁店就是威尼斯那種化妝舞會面具，哇美得不得了！怎麼辦？選這條，整個你就想一路走過，最後你覺得是完了，已經不知道走到哪去的時候，一鑽出來，聖馬可廣場。¹²⁸

這也是為什麼朱天文說，閱讀沒有故事線索的《巫言》最好就是隨翻一頁隨看一處離題，¹²⁹在細節之中留連忘返，而威尼斯體驗帶給朱天文一個新的說故事方式，也讓她留下美好印象，雖迷途其中卻有瀏覽不完的美景，在《巫言》的實踐也是要複製她初逢威尼斯的美好體驗在書寫之中。

第五節 個人的極左經驗

一、 削去法的實踐

2007 年底，朱天文完成《巫言》後，一反寫長篇之前的婉拒，參加演講座

¹²⁷ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 185。

¹²⁸ 同上註，頁 186。

¹²⁹ 同上註，頁 186。

談，並接受許多採訪，其中提及目前的簡約生活：

我的生活很簡單，房子是我爸爸媽媽的，有一兩個劇本，就幾年可以完全寫小說，用劇本養小說。在台灣大概沒有人純粹寫小說可以養活自己的，都要有一個正職、職業，我沒有正職，劇本是唯一的生計來源，有這個就可以專心寫小說，比例大概是這個樣子。¹³⁰

朱天文目前專事寫作和編劇，從沒有當過上班族的她，大學畢業時曾擔任「三三書坊」的發行人，其實是住家兼出版社兼辦公室兼書庫，還是算在家工作的形式，後來更為了專心寫作將出版社的俗務轉出，¹³¹這種簡單生活是慢慢以削去法進行的：

雖然年輕時候有很多的可能性，但漸漸做那個也沒什麼興趣、做這個也非你所長，這個不行那個不行，一路削去，最後剩下是你唯一能做的，只此一條路，直到你自己也變成一條路徑，這是佛陀講的話。你就是把這個做到徹底、做到無人可取代，那這個無人可取代是一件很了不起的事了，你的人生責怪也可以了，所以我一定是只能我這個巫，堅持我這個文字，去做到無人可取代。也不是一開始就這樣子，是削去法，越做你就會越清楚。¹³²

這種做到無可取代的信念，是對胡蘭成「到得歸來」¹³³的信仰內化，事事都要做到徹底，朱天文說自己已離胡蘭成的「士」很遠，其實也以另一種形式承繼胡蘭成的想法，實踐在自己行為上、生活上。「到得歸來」、做到徹底的要求也是說，如果什麼都做就會都做不好，遂將外務一再削去，所剩下來的是對小說家身份的自覺，朱天文更強調自己是小說的書寫者，突顯小說手寫的技藝層面。

1994-1998 年朱西甯罹癌的治療與逝世，帶給朱天文難以承受的傷逝，朱天文說自己和父親之間像男性湛如水的情誼，在紐約仿照卜洛克小說人物馬修史卡德一一為他的死者在教堂點蠟燭那樣，朱天文也為她的父親燃起蠟燭，那瓦解的醫院時間：

¹³⁰ 楊戈樞採訪，〈穿行在小說與電影中間〉，節選自《一個現代書寫者的“巫言”》2008年8月，收於朱天文，《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》（濟南：山東畫報，2009），頁606。

¹³¹ 朱天文，〈從不是上班族〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁197。

¹³² 楊戈樞採訪，〈穿行在小說與電影中間〉，頁607-608。

¹³³ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271期，2008年5月，頁34。

一九九九年，我到紐約，沿著馬修的生活動線旅行了一趟。也學他到教堂點蠟燭。那是為我父親點的。我印象很深的，是父親住院有一晚，剛好我輪班照顧。那夜他起身看了很多次錶。我想為什麼呢？是他對不可知的一種恐懼嗎？就像戒酒的馬修最怕自己不清醒。我假想了一段跟馬修的對話來回答自己——馬修說，「是著慌吧。」我說喔，是著慌。跟恐懼不一樣。我父親一生清清楚楚，但在醫院喪失了時間感，就像在宇宙洪荒不知何處，看錶就找到了自己的座標。疾病對他大概也就是這個。¹³⁴

對於父親逝世，在旅行中的朱天文藉模仿小說人物的舉動來治癒傷逝，並將這一段經歷寫進《巫言》裡，假像一段對話回答自己對朱西甯在醫院頻頻取錶一看的疑惑。

從小時候朱西甯、劉慕沙的熱情好客，往來朱家的父輩文友絡繹不絕；到胡蘭成結識朱西甯，住在朱家隔壁，遂和文壇上的父輩文友斷絕來往，而都是「三三」學生往來朱家的景象亦是川流不息；到「三三」慢慢結束，朱天文、朱天心決意專心寫作，所以和文壇慢慢疏離，不太出席文壇活動，說自己「怪僻、不近人情」，因而朱天文的削去法也表現在對父母好客的逆走：

有一些我們覺得，對我爸爸說，這個人已經沒救藥了是壞蛋！就是一些來訛你的，有些無賴到不行的，這種你根本不要花心思在他身上，可是我爸也開著門讓他進來，因為他們這種方式，人家來就是待之以禮，所以我跟天心對父母這樣就有一種反抗，像天心的名言就是說，如果你都一視同仁，對天使跟魔鬼一樣，對魔鬼也是這麼好，那有一天天使來了，你要拿什麼來對祂？意思就是我爸媽這樣不分辨，就像太陽一樣，照好人也照壞人，可是你對壞人都一樣，好人來的時候，你要怎麼待他呢？¹³⁵

等到我們當家的時候，都怪僻、不近人情，專心要寫作，你的精神跟精力只能把一件事情做好。¹³⁶

朱天文削去人際的往來，但並不是要與世隔絕，仍是想跟外界對話，朱天文以光譜向右向左來定義自己的位置在左邊的非社會區，和父母親時代時時跟文友、學生聚會的情況已是很不一樣了。

¹³⁴ 蔣慧仙、鄒欣寧採訪，〈朱天文——降生土星的巫人〉，《誠品好讀》86期，2008年4月，頁106。

¹³⁵ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁187。

¹³⁶ 同上註，頁188。

二、 關懷流浪貓狗

朱天文從小家裡就有養貓狗，也養兔子、或鳥，家裡的動物多到用編制內外來做區別，大多以政治時事來命名，以便一叫名字就知道是什麼時間來他們家的，這也顯現出朱家對政治的關注。朱天文之所以對「寵物」的字眼反感，是出自對生命各物的悲憫眼光，認為「寵物」跟樹小牆新壞品味的「中產階級」是同義詞，而朱天文也把這樣的觀感寫進〈巫途（2）〉，可見她的生活和小說的距離之貼近。

朱天文家裡的動物來來去去，都是領養而來，沒有去寵物店買來，在朱天心《獵人們》對家裡的貓族有非常詳細又親切的敘述，朱天文和朱天心近年來都在社區推行 TNR 運動，T 是 trap 誘捕再剪耳做記號，N 是 neuter 結紮，R 是 return 或是 release，都是將街貓放回原居地放養的意思，以領養代替購買，以 TNR 所推行的結紮取代將貓狗安樂死，這個部份，婚後住外面的朱天衣除了教書更致力推行巡迴結紮車，而和家人住在一起的朱天文，平日會和朱天心、謝材俊（唐諾）走固定路線拿乾飼料餵食街貓，與街貓之間的互動就像尾生之信：

我餵山坡上，往背後走，天心是往下走，天心是材俊陪她一起，那他們走的是，好比說 52 號有兩隻，轉過來以後、陳家那邊有兩隻，到新房子有九隻，就全員到齊是九隻，再到辛亥國小裡頭有四隻，自助餐店後面巷子有二隻，廟前面的有個一隻，里長辦公室車庫那邊的，總之這樣一路餵下來，還有個舊衣回收箱旁邊的有三隻，白天你看不到，可到這時間，是生理時鐘，有人來餵，牠們就會在那裡等，所以你怎麼可能不去餵牠們呢！每天風雨無阻！就像天心講尾生之信。¹³⁷

朱天文抱持的想法和錢永祥在《獵人們》序裡說的「乃是『相逢』而不是『占有』」¹³⁸一樣，朱天文強調人與動物的相處，不是占有也不是擁有，而是在某個時刻裡兩個生命的互見，交錯而過的相逢。朱天文在《巫言》寫了很多關於看的目光，更用一個菩薩低眉的意象來概括，其實寫的是她個人的親身經歷，聽到貓叫聲不能不管：

¹³⁷ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 173。

¹³⁸ 錢永祥，〈相逢似相識，此去難相忘〉，收於朱天心，《獵人們》（台北：印刻，2005），頁 7。

所以那天我放狗，就聽見遙遠的，有小貓叫很大聲，哎呀，你聽到叫聲真的是不能假裝沒聽見，沒聽見就算了，或者我寫的巫看，沒看見就算了，你看見真的是無法不管，不能假裝沒聽到。¹³⁹

這種不能不管，也是胡蘭成的「到得歸來」內化在朱天文身上，對貓狗動物的關懷，與貓狗的救援、相處，或是為貓狗請命，是朱天文生活中的一部份，儼然成為一項號召：TNR 運動，從自己居住的社區開始啟動，再擴及台北市其他里的實行。從朱天文關懷流浪貓狗的舉止可看出，雖然它只是範圍不大的小小行動，但有她對生命重視與關懷弱勢、邊緣的嚴肅意義，不亞於她所看重書寫的意義，而是具有一種對於各物各有其生命的美學基調，實踐在她的生命之中，成為另一個生命基調，就像她站在荒人、巫者的邊緣角度時，仍想向世界溝通，關懷那些大多數人們忽略掉的弱小族群。

第六節 小結

一般形容對朱天文的印象，多從袁瓊瓊在〈天文種種〉而來：「天心的東西火熱，而且老有種孩子氣的新鮮。天文一開始寫小說，她自己就在距離之外，寫什麼都是漠漠的，帶點冷辣，比較接近西甯大哥的風格，很注重技巧和語法。」¹⁴⁰也因此後來論者多直接只以「漠漠然」來形容朱天文的性格。¹⁴¹這之中要先理清「漠漠然」最初指的是朱天文小說風格和外表給人感覺有落差，實際上袁瓊瓊乍見高一的朱天文的印象是「清淨澄澈」，講的是女孩家的乾淨水靈，也是〈天文種種〉最後提到的「童女」，而小說卻是「人自人，文章自文章」的兩樣風情。

「清淨澄澈」可能是初見長輩的怕生或禮貌所致，以及外在給人感覺，對照朱天文小學的外向與國、高中的青春叛逆，確實是「漠漠然」的不一樣，以這樣的觀感落差來引申「漠漠然」對應到朱天文的性格可能比較恰當，「漠漠然」也確實的點出了日後朱天文觀看世界的距離感，有所距離，但並非冷漠無感，而是內在仍保有對世界的好奇，而好奇感的原動，啟始自小時候的活潑、延續自國高中的叛逆。

¹³⁹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 171。

¹⁴⁰ 袁瓊瓊，〈《最想念的季節》序——天文種種〉，收於朱天文，《炎夏之都》（台北：印刻，2008），頁 8。

¹⁴¹ 孫潔茹論朱天文小時候相當傑出，但長大後對任何事顯得較為漠然（2005：33）；呂金龔論朱天文對自己的關注導致她對周遭環境始終有一種漠然（2006：22）。

朱天文的童年時光，在父系／眷村生活的清簡和母系／客家小鎮的雅緻中渡過，但朱天文回憶起童年，明顯眷村生活較多，幼時只有寒暑假才回外公家，平常生活起居都在眷村，雖簡樸但很熱鬧，她的眷村童年雖常搬家卻沒有適應環境的問題。

小時候的朱天文很淘氣好動，也有著才藝天份，像說故事、上台跳芭蕾舞，對照袁瓊瓊所說的高一時的朱天文「清淨澄澈」相差極大。而就讀內湖國中第一屆，也是九年國民義務教育的第一屆，對朱天文和老師的關係像「師徒制」緊密，因為對老師的敬慕，想吸引老師目光，朱天文以張愛玲〈我的天才夢〉做為她青春時期的尷尬警語，到行為上的叛逆做怪的最大支撐力。也因此朱天文在學生時期總有沒來由的休學欲，國中時沒有去處，自己跑到相思樹看書不上課，高中和大學時，舒暢和胡蘭成以大人的方式來對待朱天文，所以朱天文這種張愛玲式的青春出走，被像父親一樣的長輩消解掉了。

外省第二代出身的朱天文，她的國族認同歷程頗受論者討論，¹⁴²筆者無意探討朱天文的認同表態，因為外省出身或父輩認同不一定等同朱天文本人的認同，而眷村生活與黨國教育下的成長也並非朱天文可以選擇的出身，筆者以為與其探討朱天文的認同「是什麼」，不如思考朱天文的鄉愁想像如何啟始和破滅，在破滅過後又是如何安置自身？而張愛玲和朱西甯對於朱天文的鄉愁想像有著關鍵字的功能，像鑰匙一樣啟動了朱天文的鄉愁想像，朱西甯對山東原鄉的鄉愁，原本就是想像出來的，而朱西甯對張愛玲的閱讀亦是根源自他的鄉愁，而朱天文從朱西甯得知張愛玲和講不盡的山東老家，因此朱天文有對山東老家的想像，也有對張愛玲的想像，她的鄉愁是一再想像、言說成型的，距離最原初的山東老家已經很遠，成為一再延宕的想像。

而進一步催化朱天文的鄉愁想像的是胡蘭成和日本的銘記印象。胡蘭成所啓示的櫻花夜遊，可以想像唐詩的健壯風景，無疑更加催化朱天文的鄉愁想像。這種想像在異鄉反而最是接近故國的想像，無論如何都使她的鄉愁想像更加延宕。在日本與胡蘭成和余愛珍的相處時，朱天文也有受到來自黨國教育下的偉人信仰衝擊。而鄉愁想像的破滅是 1988 年朱天文和父母來到大陸拜訪親人，卻體驗到

¹⁴² 莊惠雯，《外省作家第一代與第二代族群認同比較研究》對張誦聖提出朱天文「新鄉土主義」的論點（2001）持否定看法，認為朱天文雖然在作品描寫台灣，但因為師從胡蘭成，族群認同上仍是中國，（台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2003年），頁 13-14、頁 171；孫潔茹，《游移／猶疑：朱天文、朱天心及其作品中的認同與政治》探討朱天文國族認同的轉變歷程，不僅是早年從認同中國到台灣的轉換，還有對台北生活的認同、以及胡蘭成的中國文化認同，（台南：成功大學歷史學研究所碩士論文，2005年），頁 146。

生活細節的難以適應，有著恍如異國的感傷。¹⁴³但朱天文接受這樣的鄉愁想像的破滅，亦不拒絕這樣的出身，更認清自己的家鄉和餘生都在台灣，轉化成她在寫作上的資源，因為這樣才有可能使原先「寶變為石」的感傷，置換成「石變為寶」的能動力。

胡蘭成不僅煽動朱天文的青春，煽動出無名目的「三三」來，以致朱天文日後走進日後使她為之反覆咀嚼、吞吐的花憶前身。胡蘭成啟動朱天文等人辦「三三」的動機，使他們立志做中國傳統的「士」，因而發起思想運動，小的實踐是從辦《三三集刊》、《三三雜誌》、三三書坊和三三合唱團，以及各校演講座談和野營，大的實踐則是胡蘭成教導他們的中國文學和國父學說。朱天文對 1977 年鄉土文學論爭雖然曾以〈春風吹又生〉、〈思想起〉有過交鋒，也因此對自己充滿氣象報告式的作品風格感到不滿；和 1979 年美麗島事件漠漠然錯身而過，是因為投身在日本和胡蘭成的銘記之旅。而朱天文的「三三」一場，使她不甚看重自己小說家的身份，雖然後來「三三」的相關業務移交，是出自立志專心寫作，但「士」的銘記使朱天文老望著文學以外的事，像是編劇工作、漫遊各國影展、關懷社會和政治活動。

朱天文因《小畢的故事》的編劇踏入台灣電影圈，原本不受好評的《小畢的故事》卻叫座大賣，帶給朱天文更多收穫是她「從不可能變成可能」人生觀的印證。朱天文和侯孝賢也因此結下長期合作關係，兩人互動像是「秘書」和「老闆」的工作方式，朱天文負責丟書使侯孝賢凝聚更多想法，或用文字記錄兩人討論過程，也因此兩人對話的頻率相通，風格也是相互滲透。除了編劇秘書身份，朱天文也是影評，清楚梳理了侯孝賢電影的特質。

但編劇經驗讓朱天文深刻體認到電影與小說本質上的差異，編劇的性質僅在於替導演們靈感的穿針引線，只是「命名找字」，離小說的書寫很遠，更使她立志專心寫作，也才將「三三」書坊業務移交他人。除此之外，編劇經驗帶給朱天文的也不全是負面，也讓她在國際影展上開了眼界，更帶給朱天文各種文化衝擊，特別是首次見到的大陸電影，讓她更認清自己身在台灣，而有「台灣不能輸給大陸」的想法。

各國的影展經驗中，朱天文對她三訪威尼斯的印象最深，1987 年第一次到威尼斯，迷途於聖馬可廣場的歧路轉折中；1988 年第二次到威尼斯時，朱天文

¹⁴³ 朱天文，〈第二代探親〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 196。

已是識途老馬為大家指路；1989年第三次威尼斯時，朱天文因《悲情城市》參加威尼斯影展，和《小畢的故事》的「不可能變成可能」經驗一樣，原先以為不可能參加威尼斯影展而成為可能，帶給朱天文更多的驚奇，包括回憶起初逢威尼斯迷途忘返，實踐在《巫言》成為離題衍生的說故事方式。

朱天文目前過著簡單生活，是一路以削去法進行的：從她的眷村與客家小鎮的童年，父母親好客熱情而父輩好友往來不絕；到結識胡蘭成而開始「三三」大事，往來朱家的從父輩文友汰換成一批「三三」學生；「三三」結束，朱天文投身編劇，參加各國影展，也經歷父親逝世的離去，到現在立定自己小說書寫者的身份，力求做到無可取代的地步，若以《巫言》中將生命做為旅行的隱喻來說，其實這也是她一路從結伴旅行到現在的不結伴旅行的路程，而她在訪談裡所說的「直到你自己也變成一條路徑」¹⁴⁴，對照到胡蘭成的題字「到得歸來」，做得徹底直到自己也成為路徑歸來，也是徹底的極致。「到得歸來」內化在朱天文生活裡，是以對貓狗動物的關懷，亦是對「物物都是神」¹⁴⁵的謙卑。

第三章 離題與細節——《巫言》的歧路書寫

朱天文曾在〈紅氣球在二〇〇六年〉裡說侯孝賢的電影，既不以戲劇結構，不也靠對白推進，赤手空拳，只有直接盯住人，盯住實物實景，面對面、硬碰硬的實拍，¹⁴⁶這段話講的豈不是充滿實物實景的《巫言》？沒什麼對白、情節，只取最日常的表面，而朱天文逕自離題的說故事的氣概，也被唐諾稱作是「硬碰硬」（2007：330），這是在說《巫言》的實驗性、衝撞小說與散文的界限等等，滿是離題與細節的內容，讓人大感《巫言》僅是朱天文個人冥想和認識論而充滿閱讀上的不適症，可見朱天文在二十萬言書《巫言》裡說得「口燥唇乾」，讀者卻總還不懂，就算朱天文寫小說不在意溝通，卻也無法避免文本的失效，所以訪談時也不斷說出《巫言》的線索到幾乎要形成詮釋《巫言》的主導聲音。

因此筆者試著從朱天文所透露出來的詮釋聲音，找尋更多的言外之意，還有什麼是朱天文說了卻還沒有說完的東西？《巫言》充滿朱天文日常生活和她平常閱讀他人作品的痕跡，透過索隱參照的方法，可以看出《巫言》貼近生活的紀實

¹⁴⁴ 楊戈樞採訪，〈穿行在小說與電影中間〉，節選自《一個現代書寫者的“巫言”》，2008年8月，收於朱天文，《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》（濟南：山東畫報，2009），頁607。

¹⁴⁵ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271期，2008.5，頁32。

¹⁴⁶ 朱天文，〈紅氣球在二〇〇六年〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁159。

程度，以及經由不同的文本轉換所構成，因為《巫言》如此紀實，才能引發更多故事聯想，也可以看出朱天文在兩者之間做的轉換在哪裡？而所謂文本的轉換也就是《巫言》的虛構性和故事性，並在離題和細節的轉折縫隙中尋得。《巫言》的「歧路書寫」，朱天文將印象最深刻的威尼斯體驗實踐在《巫言》之中，轉換在《巫言》的離題與細節之中，因而使小說空間化，閱讀變成實境的觀賞，不只繁延時間也繁延空間。

第一節 作者詮釋與文本有效性

1994 年朱天文完成《荒人手記》之後，朱天文讀到三篇關於《荒人手記》的論述：邱妙津在〈中國傳統裡的烏托邦——兼論《荒人手記》中的「情色」與「色情」烏托邦〉提出《荒人手記》試圖實踐「陰性陽體」的文字烏托邦（1995：37）；黃錦樹發表出〈神姬之舞：後四十回？（後）現代啟示錄——論朱天文〉論述《荒人手記》是對胡蘭成〈女人論〉的回應（[1996]2008：298-302）；以及王德威為朱天文《花憶前身》寫的序〈從〈狂人日記〉到《荒人手記》——論朱天文，兼及胡蘭成與張愛玲〉（[1996]2008），使她決定打破戒默，寫下〈花憶前身——記胡蘭成八書〉道出自己與胡蘭成跟三三的因緣。¹⁴⁷

作者發聲的情況，相較於《巫言》是相反過來，2003 年在《印刻文學生活誌》創刊號發表〈巫看〉搭配訪談時，作者的「無心插柳」，卻遠在眾家論者評論之前已頻頻發聲，一開始就掀出底盤，爾後雖然各論者嘗試提出對《巫言》的評論，或褒或貶，但筆者以為不能忽略作者朱天文對《巫言》的發聲現象。

從 2003 年朱天文發表《巫言》首章〈巫看〉時，她和舞鶴訪談之中便無形透露出許多閱讀《巫言》的線索：包括《巫言》集中描寫「菩薩低眉」的意象，為的是慎始，一抬眼便有責任，就不能假裝沒看見，因為管不起，才低眉垂目不看見；《巫言》中的繁多細節啟自於朱天文「對現實存有的熱情，對物的情迷」（舞鶴語），因此朱天文自覺容易被無以名之的各種細節所困；¹⁴⁸《巫言》架構是兩條平行線，一條是巫者其人其事其生活，一條是巫者之言，生活裡的元素如何相關不相關的轉化為小說，其間的思維跟想像力，描繪出卡夫卡（Franz Kafka，

¹⁴⁷ 朱天文，〈獄中之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 159。

¹⁴⁸ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 267-268。

1883-1924) 說的圖像「小說家是在拆生命的房子，拿這個磚塊去蓋小說的房子。」；¹⁴⁹《巫言》使用多重敘述觀點、腔調的形式，是因為想將創作過程暴露可見，可以同時既是構造又是成品，但不想用後設寫法，因而放棄爛熟的伎倆；《巫言》捨棄以往在《荒人手記》的文字密度，嘗試「只寫表面」而刻意白話，更不言性。¹⁵⁰

而隔年發表《巫言》第三章〈巫事〉(即後來的〈巫事(1)〉)時，朱天文附上〈站在左邊〉說明「巫」的位置在不能再左的光譜，更左是非人區；¹⁵¹直至2007年底，朱天文完成《巫言》後，2008年到2009年接受大量的採訪和參加演講座談，其中《巫言》的閱讀線索，與舞鶴對談時大同小異，像是低眉意象、卡夫卡小說房子的名言、物的情迷等等。

其中比較不同的是，朱天文在蔣慧仙、鄒欣寧採訪的〈降生土星的巫人〉訪談中提到《巫言》的離題策略，為的是對抗一般小說總是盛極而衰的線性時間，離題使人忘記兩點之間的最短距離，被無窮盡的細節所著迷，直到死神降臨；¹⁵²在房慧真採訪的〈小說元年，到得歸來之後〉訪談中，朱天文說以前用《荒人手記》回應胡蘭成的〈女人論〉以為做到徹底了卻沒有，所以又以《巫言》扣問對胡蘭成的悲願，才是「到得歸來」。¹⁵³更質問《巫言》使小說文類越來越散文化，沒故事沒情節，只貼近小說家到掀出底盤之舉，是革命還是倒退？¹⁵⁴而在潘詩韻採訪的〈天地再寬，盡皆此事〉，朱天文提到《巫言》的創作過程一開始是從卡夫卡的話出發，寫完時才發現卡夫卡變成班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)筆下保羅克利(Paul Klee, 1879-1940)的小畫「新天使」，《巫言》最後是新天使的圖像，臉朝向過去，背對未來，表示「我記得」。¹⁵⁵

《巫言》出版後讀者的反應兩極化，有的覺得朱天文那樣寫「不負責任」，¹⁵⁶或朱天文自己也說2008年在南京時有讀者以近乎請求的口吻對她說「可不可進

¹⁴⁹ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，頁270。

¹⁵⁰ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，頁275-277。

¹⁵¹ 朱天文，〈站在左邊〉，《有所思，乃在大海南》(台北：印刻，2008)，頁259。

¹⁵² 蔣慧仙、鄒欣寧採訪，〈朱天文——降生土星的巫人〉，《誠品好讀》86期，2008.4，頁106。

¹⁵³ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271期，2008.5，頁34。

¹⁵⁴ 〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，頁37。

¹⁵⁵ 潘詩韻採訪，〈天地再寬，盡皆此事〉，網路上看到的題名為「天地再寬，盡皆此……」但筆者以朱天文修訂年表時將此篇題名改「天地再寬盡皆此事」為主，《明報》，2008年7月22日。<http://www.douban.com/group/topic/4301703/>

¹⁵⁶ 引自黃錦樹，〈巫言亂語——關於兩部長篇小說的評注〉，《台灣文學研究學報》第7期，2008年10月，頁238。

兩步退一步，不要走那麼快來不及跟」，¹⁵⁷看來《巫言》對這些讀者來說是失去閱讀的有效性，也因此朱天文才會建議讀者隨翻一頁閱讀，¹⁵⁸不一定要從頭開始讀，從中間、從後面讀也可以，並無法真的做到如她所說的「無意於溝通」¹⁵⁹這件事。當作者完成作品後，開始溝通會發生什麼事？朱天文好早之前曾說過：

如果一個創作者不甘寂寞跑出來談論自己作品，對他已經完成在那裡的東西而言，任何說明或辯解，都是多餘的「後見之明」。

也許是我的一點淺薄經驗，談論的時候，談的其實都是知道了的，開發出來的，這些，不會超過創作的當時。創作很像李維史陀說的，「我的工作能夠找出，我自己都不知道我可能會有的想法。」

可是為什麼又要說呢？

只有一種情況，因為失敗了。因為沒做到，做得不夠好，應該這樣的，那樣的，早知道的話，還可以如何如何的。懊惱，悔恨，終日喃喃不止。這時候說的，與其是說給別人聽，倒不如是自言自語，接近懺情了。¹⁶⁰

當時朱天文說的是侯孝賢每每完成一部電影，就會週期性的好發他的「後見之明」，但以《巫言》來說，朱天文所問的《巫言》是小說革命還是小說倒退的問題，假使《巫言》使小說這個文類倒退，那麼應該更加要具備亞里斯多德的「三一律」，有開頭、過程、結尾，或是至少該符合一些前因後果的情節性，它看起來的「沒故事沒情節」如「散文化」的地方並不是使小說倒退，而是進行文類的革命，還不只是小說的，但是這場革命恐怕是尚未成功，假使革命的成功是在於讀者的接受度的話，它的失效在於難使讀者產生共鳴，也因此朱天文不甘寂寞的跑出來談論自己的作品，雖還不到「懊惱悔恨」的「懺情」程度，但也說了不少的說明和辯解，但讀者總還不懂，就像她曾在〈獄中之書〉舉出胡蘭成與張愛玲的一段互動：

讀過〈民國女子〉的人也許記得，那個夏天傍晚，胡張兩人在陽台上眺望

¹⁵⁷ 毛尖採訪，〈關於《巫言》的對話〉，《東方早報》第 B02 版，2008 年 9 月 21 日。

http://epaper.dfdaily.com/dfzb/html/2008-09/21/content_84969.htm#

¹⁵⁸ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 179。頁 113。

¹⁵⁹ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 279。

¹⁶⁰ 朱天文，〈這次他開始動了——序《好男好女》〉，《最好的時光》（台北：印刻 2008），頁 376。

上海，紅塵靄靄，胡對張說時局要翻，來日大難，張聽了很震動。因語出樂府、「來日大難，口燥唇乾」，張愛玲說：「這口燥唇乾好像是你對他們說了又說，他們總還不懂，叫我真是心疼你。」¹⁶¹

事實上，朱天文同張愛玲一樣都忽略掉胡蘭成其實說的重點是「今日相樂，皆當喜歡」（1976：192），只選取「來日大難，口燥唇乾」中張愛玲說胡蘭成是「口燥唇乾，說了又說，總還不懂」，朱天文曾說過寫散文、劇本時有溝通對象，而寫小說無意於溝通，¹⁶²但不只在絮絮叨叨費了二十萬字寫完小說後，接受訪談時亦一再對讀者說出《巫言》的線索，諸如離題以繁延時間，逃避死亡；拆生命的房子建小說的房子等等，包括《巫言》本身，不也是朱天文「口燥唇乾，說了又說總還不懂」？因此產生出另一個疑慮是，這樣的作者聲音會不會成為詮釋《巫言》的主導聲音呢？

關於作者權說，福寇（Michel Foucault，1926-1984）不同於羅蘭巴特直言「作者已死」，他的立場是假使太突顯書寫的地位，相對強調的是它的匱缺——作者的地位，因而不建議取消作者位置，「光是宣稱我們可以只研究作品，而不涉及寫作者[作者]是有所不足的」，¹⁶³但可以反思作者在作品中的功能性，而不一定要是創造者的存在。筆者以為，朱天文所提供出來的詮釋聲音，確實能引領讀者一種思索《巫言》的方向，但倘若沒有理由的一逕引用，或以朱天文的詮釋為詮釋，才是使朱天文的作者權說形成主導霸權的原罪，相對也強調了書寫／作品的地位，而誠如羅蘭巴特所說的「作者已死」。

假使朱天文這些事後所說的「後見之明」，作者聲音——閱讀《巫言》的線索，比如她所觀察的《巫言》的創作過程：從一開始卜洛克《謀殺與創造之時》的預想，設定《巫言》一開始進行的懸念，而後一路離題，像是描繪卡夫卡的「小說家是在拆生命的房子，拿這個磚塊去蓋小說的房子」的圖像，但最後完成《巫言》後發現是「新天使」時所發出的感言，使朱天文在《巫言》的身份和作用不只是作者而已，還有對已完成的作品提出觀察時做為讀者身份和作用，這樣才能做到她所引述李維史陀（Claude Lévi-Strauss，1908-2009）所說的「我自己都不知道我可能會有的想法」屬於作者的創作當下，更讓朱天文的詮釋被視作是其中一種解釋，而不特別強調，或是可以反思她的作者詮釋從何而來？又可以往哪裡

¹⁶¹ 朱天文，〈獄中之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁159。

¹⁶² 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁279。

¹⁶³ 福寇（Michel Foucault）著，王俊三譯，〈「作者」探義〉《中外文學》，第13卷第1期，1984年6月，頁133。

去？假使過度突顯作者聲音為中心，無疑也強調了它的匱缺——書寫／作品的地位，難怪福寇會說在現代作品中「作者必須在書寫遊戲中扮演死者的角色」。¹⁶⁴因此筆者以為，在不取消作者聲音的情況下，也許可以做到探尋作者聲音的言外之意。

第二節 威尼斯體驗與巫言的歧路結構

關於《巫言》的結構，全書分成五章進行：〈巫看〉、〈巫時〉、〈巫事〉、〈巫途〉、〈巫界〉，唐諾〈關於《巫言》〉裡自嘲「以暴易暴」意味藉卡爾維諾《帕洛瑪先生》來解讀《巫言》，摒除他覺得卡爾維諾和朱天文有著性格上的相似，以為卡爾維諾和朱天文面對小說諸多用途上，不約而同選擇「認識」的層面（2007：329、341），也就是米蘭昆德拉（Milan Kundera，1929 -）在《小說的藝術》裡所說的「認識的激情」使小說細觀人的具體的生活，保護它，並抵抗「存在的被遺忘」，小說存在的唯一理由，就只有「發現」小說能發現的。¹⁶⁵

以卡爾維諾自己對《帕洛瑪先生》裡篇章數字 1、2、3 的解釋來說，數字 1 是對某種自然材料的視覺經驗，偏向描述性的；數字 2 是包含人類學或文化方面，對象涉及視覺資料、語言、意義與象徵，偏向說故事的形式；數字 3 是冥想，針對宇宙、時間、無窮、自我與世界的關係、心靈向度等等，偏向沉思性的。三種數字不僅是位置順序，也對應三種主題範圍，各有比重。¹⁶⁶唐諾雖沒有在《巫言》直指哪一篇章可劃分出數字幾，僅能概括舉例如〈不結伴的旅行者（3）〉類同於〈3.3.2.宇宙是面鏡子〉，同指不擅交際言談的一面（2007：329）；或是〈巫途（2）〉裡「我」藉《細胞轉型》窺入老爹的夢境，但旋即跳入數字 2、3 的故事敘述和冥思，進入羅森伯醫生的細胞奧秘世界裡去（2007：332）。

唐諾取消張愛玲而放大卡爾維諾的獨排眾議可謂勇氣，他的方法不過是使用理論來解讀文本，只是人人都會檢視理論用得對不對，但理論所統整歸納或分析的小說樣本勢必有限，小說也不一定全然為理論所設，黃錦樹所言的「《巫言》並沒有那麼清楚的數學化」（2008c：249）是必然結果，但數字 1、2、3 可以提供的是一種思索方向，當成鑰匙看能不能開鎖，也許可以推敲出〈巫看〉有那麼

¹⁶⁴ 福寇著，王俊三譯，〈「作者」探義〉，《中外文學》第 13 卷第 1 期，1984 年 6 月，頁 132。

¹⁶⁵ 米蘭昆德拉著，孟湄譯，《小說的藝術》（香港：牛津大學出版社，1993），頁 3。

¹⁶⁶ 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《帕洛瑪先生》（台北：時報文化，1999），頁 13。

一點數字 1 的視覺描繪（如「我」的垃圾分類系統以度量衡），有數字 3 的冥思（如低眉垂目時的交會之重），但肯定無法做到像《帕洛瑪先生》那樣精準，朱天文也曾在〈揮別的手勢〉裡提及卡爾維諾的數字法即觀察者、被觀察者、媒介三者之間的密合問題，但也笑稱是在做數學研究，¹⁶⁷顯然也不是朱天文所想要設定在《巫言》裡的。

黃錦樹分析《巫言》結構時，直取章節命名的安排來看，比如「不結伴的旅行者」的小節在章與章之間延伸、發展與貫串，或是「二二九」與「巫途」的小節之間也有延續性，而第一章的五小節概括全書，〈巫看〉其實含有「不結伴的旅行者」的敘述，並且延伸出下一節〈菩薩低眉〉，而〈世紀初〉的末日時間主題則可和第三章〈巫時〉對應，亦遙指第四章〈巫途〉潛在主題「瓦解的時間」，而第五章總結一切，敘事收攏於自己的房間和書桌，而全書不斷往返大哉問之間（2008c：249）。黃錦樹以章節名稱來推論只能得到章節之間似有若干延續性的答案，但為什麼會有延續性呢？黃錦樹則沒有回答到，這表示命名也許只是《巫言》結構的其中一個參照。朱天文一再強調的離題，表示沒有主次，它的敘述也不一定是線性次序的推進，故而第五章不會是總結，當然書本勢必有最後一頁，但至少結尾的搶救字冊不會是最初劈頭第一句話「你知道菩薩為什麼低眉？」（《巫言》，頁 6）而開始一一敘述不結伴旅行者的結束。

朱天文曾在訪談中，透露出《巫言》與威尼斯的關聯，而之所以有威尼斯，啟自她最深刻印象的影展經驗，可參見本篇論文第二章第四小節有關「威尼斯體驗」的部份。城市與她都有著「不可能而可能」的印證，她的親身體驗，帶出《巫言》的離題岔路：

你一路岔開，就好像走在威尼斯聖馬可廣場周圍的街道，每一條都想走，每走進去就是看不完的風景，回望來時路，也是。你以為走得遠了，但一出來，又是聖馬可。當你沉浸其中，被所有細節著迷，如工匠般埋首其中，不知老之將至，直到死神降臨……這也是一種應付死亡的方法。¹⁶⁸

但在《巫言》裡絲毫不察任何有關威尼斯的美景描述，似乎威尼斯的美景都寫進〈陸沉之都〉和《荒人手記》裡了，所以處處是驚奇的威尼斯體驗，具體實踐在《巫言》裡的離題架構，亦即筆者稱之為「歧路書寫」，離題是路徑的實踐，企

¹⁶⁷ 朱天文，〈揮別的手勢——記父親走後一年〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 245-246。

¹⁶⁸ 蔣慧仙、鄒欣寧採訪，〈朱天文——降生土星的巫人〉，《誠品好讀》86 期，2008 年 4 月，頁 106。

圖將敘事時間空間化，閱讀書裡的每一道離題，都是走入威尼斯聖馬可廣場的街道，離題裡有無窮盡的知識、博物覽、小歷史，像〈巫事（1）〉裡有鹽之華、夕張哈密瓜果凍；〈巫界（1）〉裡有字絹與黑鐵紙鎮等小物件的來歷，就像在廣場街道上看到的景緻，按照朱天文旅遊當地的玩法，就是跟著當地人家常的過日子，在他們的傳統市場、超級市場裡試試當地食物，¹⁶⁹因此《巫言》裡也盡是日常經驗，在看來最無效、不起眼的地方，其實是最新鮮的體驗。

因此《巫言》的結構有如歧路花園，有朱天文極個人的分類方式，就像〈巫看〉裡「我」病態的發展出一套閱人讀物的「垃圾分類系統」，將各物分成永生界、重生界、投胎界、再生界、永死界等（《巫言》，頁 14-18），各界之中沒有主次高下，並且眾生皆平等共處。所以全書分成五章：看、時、事、途、界，並依此做為分類系統，巫的「看」是指巫者的觀察，〈巫看〉觀察自身；〈菩薩低眉〉觀察各式不一的低眉姿態，亦是從〈巫看〉延伸而來；〈世紀初〉是觀察群眾世紀交替引起末日學、最後學等時間論述的荒謬感；〈不結伴的旅行者（1）〉和〈不結伴的旅行者（2）〉裡多了貓女一家子與帽子小姐做為對襯，帽子小姐和王皎皎從〈巫看〉裡走出來，並解開〈巫看〉所設懸念的謎面，亦是巫者對不結伴的旅行者的觀察。

巫的「時」強調時間論述，第三個不結伴旅行者時序混亂，一下是煉金得瓷的實驗室裡，一下是哈金座談會，兩者的時間感錯置在一起；〈巫時〉是離題蔓生以繁衍時間；〈E 界〉是手機互傳簡訊跨越時空的存在。巫的「事」是指巫者做的事，諸如政治事、編劇本事：〈巫事（1）〉裡「我」做為政治行動的側記，一連串記人記事；〈e-mail 和 V8〉、〈螢光妹〉都是講當下族點點和胡丁尼，同〈巫事（2）〉一樣都是電影事。「途」則暗指悼父之途，〈巫途（1）〉是遊走紐約、與馬修對話，在教堂哀悼去世一年的老爹所展開的想像之途；〈不結伴的旅行者（4）〉裡第四個不結伴者是獨赴死亡的前社長，與死神協議多留三個月時間；〈巫途（2）〉則是「我」跟著老爹在《細胞轉型》留下的筆跡帶路，展開醫療越界的閱讀之途。巫的「界」是指巫者的個人世界，〈二二九〉是前社長的重頭來過；〈二二九，浣衣日〉是巫者日常的一天；〈巫界（1）〉和〈巫界（2）〉聚焦在巫者書桌的空間，在上面書寫文字宛若祭壇；〈巫界（3）〉在廢紙回收場翻找搶救字冊，彷彿自火中救出神聖之書。

¹⁶⁹ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 184。

威尼斯體驗與《巫言》的關聯在於歧路般的結構，離題不只在章節裡也在章節之間，不因為同在一類就不離題，比如〈世紀初〉的最後日結束，便離題到〈不結伴的旅行者（1）〉裡帽子小姐的印度朝聖團，亦如唐諾引述班雅明的話：「每一個句子都像重新起頭，開啓另一篇新文章。」（2007：363）因為離題，更容易從不關聯之處找尋對關聯性的渴望，比如篇章之間的關聯，像是〈不結伴的旅行者（4）〉和〈巫途（2）〉都同樣提及《細胞轉型》這本書，或是《巫言》裡所涉入的朱天文個人經驗和曾在其他作品出現過的關聯，因此閱讀的樂趣並不真的被離題所中斷，而是中斷後繼而去尋找衍生出來的意義，完全是生產性的樂趣，這也才是朱天文在《巫言》裡所實踐的威尼斯體驗。

第三節 日常經驗的互涉

《巫言》讓人覺得紀實，是因為《巫言》與朱天文自身經驗的互涉，她將自身的日常經驗當成寫作底本，經過她的「自動過濾」，¹⁷⁰有所選擇和詮釋，並非毫不保留、無私無我的全然供出，因此將自身經驗、實際經歷過的記憶，這些個人歷史，做為文本的功能，轉換成另一種文本的形式。

比如父親朱西甯去世的經歷，朱天文曾在蔣慧仙、鄒欣寧採訪的〈降生土星的巫人〉訪談中提及她仿照卜洛克小說人物馬修史卡德為他的死者點蠟燭的舉動，在朱天文 1999 年遠赴紐約參加座談時，也到教堂為她去世一年的父親點起蠟燭，說朱西甯曾在醫院夜裡起身看了很多次錶，所以思索她的父親是喪失了時間感，看錶才是找到自己的座標。

轉換成小說場景時，〈巫途（1）〉出現馬修這個對話的角色，從「我」在書桌前想像、回溯過往曾在紐約按圖索驥，以桌上小物鐵鑄十字架購自紐約曼哈頓的聖約翰大教堂帶出此處的離題，「我」沿著 111 街穿過百老匯走到阿姆斯特丹大道的路途，空間隨想像拉遠，行走和對話兩兩交織進行，「我」來到聖派翠克大教堂：

但這次，我做了一件以前隨意走入教堂時不會做的事，我學馬修為死者點起一支蠟燭。（啊我也開始有了我的死者。）

¹⁷⁰ 劉子超採訪，〈朱天文：對世界的謙遜〉，《南都周刊》231 期，2008 年 7 月 4 日，頁 35。

我用壇上一支蠟燭的火焰點燃了新的一支，想著我去世一年的老爹。（《巫言》，頁 201）

將這段經歷做不同轉換的是與馬修的對話、在書桌前看著紐約地圖回溯的書寫過程，以及小說裡「老爹」的置換為的是強調父女關係，從老爹出現在〈巫時〉時是一個不起眼的過場角色，默默接收屋內眾人對他的不體貼發話，不管他是不是沒戴假牙不想講話，或收聽各種聲音像是等浴室，或是聽女兒喊「輸錢去啦」時抬眼微笑以對（《巫言》，頁 101），再次出現是在〈巫途（1）〉以去世一年的離世存在，「我」點燃蠟燭的舉動宛若祭禱的儀式，和朱天文自述經驗沒有轉換，全然複製到書寫之中，成為另一次召喚的書寫儀式。再聯想起老爹在醫院再三取錶一看的手勢，為自己定點：

癱瘓的重力。癱瘓在一切一切都在不確定之中，時間瓦解。那永久開亮的皇皇照明，那沒晝沒夜的醫院裡。

所以老爹伸出手臂去取錶，石英錶以時針分針一格一格的空間走出來的時間，X 軸 Y 軸，將一片混沌識別出光點，這樣星星們就看見了自己的所在。原來老爹在找座標。（《巫言》，頁 203）

從朱西甯曾在醫院夜裡起身看了很多次錶的舉動，衍生出朱天文許多的思索，思索這樣的舉動是對死亡的恐懼嗎？而這樣的思索在〈巫途（1）〉轉換在「我」與馬修的對話之中，並且多了一處疑惑：難道是安納托·卜若雅（Anatole Broyard）《病人狂想曲》說的風格本色嗎？¹⁷¹ 因而推想出是在瓦解的醫院時間裡「找座標」的答案，既不是恐懼也不是風格，而是馬修說出來的「著慌」，一個朱天文覺得距離朱西甯「取錶一看」的最大限度的準確回答。

〈巫途（1）〉有很多虛實交錯的旅途：書桌前看著地圖回溯的書寫過程，想像的在紐約沿卜洛克小說的行進、在教堂悼亡父過程、與馬修的對話過程，其來源出自朱天文的親身經歷和實際書寫的當下，透過馬修的對話轉換出來的〈巫途（1）〉，成為對朱天文親身經歷的回應。

朱天文在〈揮別的手勢——記父親走後一年〉寫下父親辭世的臨別經歷，1997 年 12 月 26 日榮總深夜裡，朱天文記下朱西甯的遺囑，隔年朱西甯去世：

¹⁷¹ 安納托·卜若雅著，尹萍譯，《病人狂想曲》（台北：天下遠見，1999），頁 64-65。

三個月後父親去世，我們姊妹談起來，更加確認其實父親是聖誕節那次說走可以就走的，不走，是為了讓我們盡盡孝道，讓我們以為在人事上可以感到沒有遺憾。因為病中，大多時候父親依然如阿城描寫的，「朱先生為人幽默，隨口就是笑話，想起朱先生的笑話，就笑，就覺得朱先生還活著。」父親是為的盛情難卻之下，多陪了我們三個月。¹⁷²

現實中多出的三個月，在《巫言》裡放大成〈不結伴的旅行者（4）〉前社長與死神／天使郝修女協議的三個月，小女兒記下的前社長之一、之二遺言，近似於〈揮別的手勢——記父親走後一年〉裡朱西甯遺囑第一、二條，只改寫幾個字，成為文本性的功能。而小說裡的第三條遺言還未講，已開始離題至前社長平日照料的蘭花，還有修鞋人老銅、魯仲連，以及前社長最後一次的出門走街情景。與郝修女的互相望見，還要隔一段探病的花果禮籃、呼吸器廣告單、住院時的砥礪病痛等各處離題，才到前社長與死神協議多出三個月的好上路，繼而又是離題：放棄求知慾、放棄清醒、放棄自律，只為他的親人多留三個月：

前社長願意多伴三個月，讓親人們認為他們卯足了力，盡到了責任。讓肉身的終止，像斜陽一吋，不知不覺消融於夜晚。讓死亡比較像瓦斯用罄，由紅而橘而軟軟無光的火苗，然後再也打不出火了。（《巫言》，頁 228）

朱天文將她父親多留的三個月，在〈不結伴的旅行者（4）〉賦予文本性的功能，增生出許多細節來。「前社長」的轉換不同於「老爹」更強調出版社社長的編輯、校字習慣，最初〈巫看〉登場時，便是看報、回收廢紙，與跛漢共為低眉垂目人，或暗自哀傷民國的最後日，換上女兒買的克拉克氣墊鞋去投票，再來便是〈不結伴的旅行者（4）〉的抗癌之途，前社長的想像空間因離題拉長了好幾個篇幅，彷彿多出時間，實則短暫如藥學博士郝修女的家庭探訪一個下午的時間。

《巫言》涉入的朱天文自身經驗，除了朱西甯逝世之外還有編劇本事，特別是朱天文做為編劇，對侯孝賢導演的口述實錄，可以發現兩者之間轉換的程度有限，幾乎原封不動置入《巫言》裡，在〈事實的金石聲〉裡，朱天文轉述侯孝賢說的話，並探索侯導的終極目的是「事實的金石聲」：

侯孝賢每說，電影在腦中想的時候是活的，卻死於劇本的紙上作業，在拍攝當下復活了，又死於底片，然後在剪接裡再次復活。

無論是影劇，是影戲，侯孝賢皆對之減之又減，負之又負，對之走到一條

¹⁷² 朱天文，〈揮別的手勢——記父親走後一年〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 243。

完全相反的路徑，走到不能再走的邊界，那裡是什麼？

事實的金石聲。

「無窮盡的因果網，一團亂絲，但是牽一髮而動全身，可以隱隱聽見許多弦外之音齊鳴，覺得裡面有深度闊度，覺得實在，我想這就是西諺 the ring of truth——事實的金石聲。」

誰說的？當然，張愛玲。¹⁷³

「事實的金石聲」原是張愛玲用來說真實和小說的關聯性，張愛玲說「決定性的因素幾乎永遠是我們不知道的，所以事情每每出人意料之外。」而這種意外性，加上小說製作出來的真實感，便是錚錚然的金石聲。¹⁷⁴侯孝賢的減法，不要動作不要分鏡，致力捕捉當下時空與人的真實痕跡，即便得在等待之中進行，因此不要演員刻意背口白或教戲，使影片有最自然的呈現，他所想的在現實面有不能突破的，變成在限制裡找空間拍攝，剪片時影片又另一次生出新的面貌，亦是意外性和真實感的結合。

但在《巫言》裡，侯孝賢所說的話分成兩造進行，一是〈巫事（2）〉，另一個是〈巫途（1）〉，〈巫事（2）〉裡描寫老闆要拍真實的當下，但將「事實的金石聲」轉換成「日常的永遠無效性」：

老闆甚至要順場拍，把電影時間和現實時間，把兩者一致。無論是影劇，是影戲，老闆皆對之減之又減，負之又負，對之走到一條完全相反的路徑，走到不能再走的邊界世界的盡頭，那裡是什麼？

是、日常的永遠無效性。（《巫言》，頁 182）

朱天文以「日常的永遠無效性」取代「事實的金石聲」，並不是像黃錦樹所疑問的「事實的金石聲會不會是未成文的雜聲」那樣（2008c：253），「金石聲」說的是意外性加真實性，但顯然在《巫言》當中朱天文致力描寫的是看來無效的表面，並深信表面裡有深度，她並不直接描述金石聲，而是做到表面的極致之後，金石聲才能落實，錚錚然響起。而另一個侯孝賢聲音涉入的是〈巫途（1）〉：

即溶顆粒老闆，我意思是，眼前當下，每溶於當下而不辨其原貌的即溶顆粒老闆經常嘆大氣：「唉總總，電影在腦中想的時候是活的，卻死於劇本的

¹⁷³ 朱天文，〈事實的金石聲〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 26。

¹⁷⁴ 張愛玲，〈談看書〉，《張看》（台北：皇冠，[1976]1997），頁 189-190。

紙上作業，在拍攝當下復活了，又死於底片，然後在剪接裡再次復活。」(《巫言》，頁 189)

看起來不做轉換，其實轉換的是它的語境，「我」做為編劇，為老闆命名找字搖盒子，找尋概括命名的靈感，因此搖著滿是死底片的盒子，但細節卻是活的，遂一徑岔題開啟「我」的想像悼亡之途，早與編劇、電影無關。

《巫言》與朱天文日常經驗的互涉，除了讓人因紀實的程度而引發意在言外的聯想，所涉入的日常經驗，看來不過表面、無效的質樸材料，但放對位置便能產生光點，故而轉換出有別於原來的日常經驗，或擴寫或改寫，或增生枝節或分別枝節來書寫，和離題一樣岔出新的細節與新的意義。

第四節 閱讀互涉與再詮釋

《巫言》裡除了指涉朱天文自身的日常經驗，同時也指涉其他作品，不僅是離題岔去讓讀者觀賞其他細節知識時，在這些細節當中因為有若干作品的涉入，使閱讀當中更增添意義再生的樂趣，這是因為朱天文本身不只是作者，同時也是其他作品的讀者，閱讀《巫言》可以窺知她的閱讀，涉入程度或淺或深，或改寫或引用。舞鶴與朱天文對談時，提問閱讀她的作品是否得先具備像英格蘭快樂丸、或一級方程式賽車手等背景知識才能讀《巫言》，一如先了解李維史陀和福寇較好理解《荒人手記》，朱天文回答：

我認為敘事認同已存在書寫中，不成問題。事實上，小說家如果有特權，這算是他的特權吧。他完全可以不採用推理的手段而抵達結論。不必交代出處，不必做註。甚至誤植，錯讀，譬如錯讀李維史陀或福寇，借他當跳板一躍而遨翔，六經皆我註腳。這方面，我是毫無愧色在使用特權的。¹⁷⁵

朱天文的「誤植錯讀」，比如《荒人手記》裡已有蔡源煌質疑引用福寇《性意識史》尚未完成是錯的，對李維史陀的批判也嫌草率，¹⁷⁶但為何小說家能行使這特權？在於說，李維史陀或福寇的理論涉入《荒人手記》之中，就不再是原來的理

¹⁷⁵ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》(台北：印刻，2008)，頁 271。

¹⁷⁶ 林文珮記錄整理，〈有關《荒人手記》的部分——第一屆「時報文學百萬小說獎」決審會議記實〉，收於朱天文，《荒人手記》(台北：時報文化，1994)，頁 227。

論學說，而成為《荒人手記》裡的其中一個文本，這些理論學說是寫作的底本功能，索隱可以做為參照文本的工具，但並不是等式的做法，《荒人手記》或有援用李維史陀和福寇，並不代表《荒人手記》一定等同李維史陀和傅陀，因為它已經成為另一個作品了，與其因此評斷朱天文用得對不對，不如看朱天文如何將她的閱讀轉換在小說之中，同時再詮釋出新的意義。

朱天文在《巫言》對自己過往作品《荒人手記》的轉換是王皎皎身上，王皎皎在《巫言》裡顯然不是個重要角色，首在〈巫看〉登場時僅短暫過場，和「我」的交情甚淺，卻遠從普羅旺斯寄來九張風景明信片，當「我」按圖索驥搜尋普羅旺斯的相關資訊時，王皎皎淡漠的態度使「我」陷入不能承受之「重」裡，到極短篇章的〈不結伴的旅行者（2）〉一躍成為主線，跑到天涯海角，遠離人間到世界盡頭，卻「好希望有一樣什麼能釘住他，不教他氧化於馳蕩的無邊際之中。」（《巫言》，頁 61），故而開始寄發明信片，與〈巫看〉裡的王皎皎相互指涉。在〈不結伴的旅行者（2）〉裡，王皎皎困於自己和男人的關係，唯用減法熄滅體內蠢蠢欲動如獸一般對男人的慾望，直至某一天他見到一個敞衫少年，就像蜥蜴學家觀察新品種蜥蜴一樣專注，卻發現少年沒有引起他生理和心理上的反應，一切變得寬敞，情感不再緊繃，因此他跑去世界盡頭，只打一個電話：

他不進不退保持不動，不敢再上一階，因為恰恰好他所在的視角看過去，電話亭孤懸在天邊。前不見古人，後不見來者，鈦銀色調的電話亭。

那時，他覺得他可以打一通電話。打給去世的父親。像時差是白天黑夜，黑夜白天的兩個地區，電話裡他會向父親問候道：「你那裡現在幾點？」（《巫言》，頁 65）

王皎皎和小韶一樣受困於同志認同，相較於荒人的沉淪，王皎皎顯然砥礪自苦，更加恐同，一再減法直到心中大獸消逝無踪。在《荒人手記》裡阿堯也曾在邊界上，彷彿世界盡頭，打電話給小韶：

後來我也才明白，他打電話來從來不是為有任何事情，他只是想聽到我的聲音跟言語。這音言連繫著他的過去，像一根繩子及時拋出套住不使他無止盡墜往深淵。這有內容的談話，讓他覺得自己還是一個人，不是獸。他在異鄉某個街頭某電話亭緊緊偎住聽筒的瑟縮身影，好像變蠅人裡那名悲慘透了的蠅人最後找到他的女朋友，懇求她，幫助，幫助他變回人。

這個身影往後經常浮現我心。我記起的是，一個星期天下午接到他電話，我習慣先問，你那裡幾點鐘？（《荒人手記》，頁 42）

阿堯的邊界電話求救，請求小韶幫他定格，所以小韶總問阿堯那裡幾點，轉換在《巫言》時變形嚴重，但猶可辨視：王皎皎隨機寄明信片，請求別人幫他定格，而那通邊界電話問幾點是親情的牽絆，找生死時差裡的座標。這裡並不是要說王皎皎就是阿堯還是小韶的化身，以舞鶴曾說「米亞跨過〈世紀末的華麗〉妝扮成帽子小姐，荒人走到世紀初已然是個『不結伴旅行者』來到盡頭天涯海角」，¹⁷⁷因為帽子小姐的情婦身份，香港購物時頻頻等男人電話的特質像極和老段同住的米亞，還有她們天生衣架子的部份，但帽子小姐畢竟不是米亞化身，兩個角色身上也有差異處，只是帽子小姐轉換了某些米亞的特質，一如王皎皎轉換了小韶和阿堯的某些特質，而在《巫言》成為另一個增生出來的詮釋。

在《巫言》裡，亦有因語境的不同而產生出不同的意義，而這增生出來的意義不再是原來作品所有，在《巫言》的改寫或引用因為置入在新的語境，有別於它原生作品的語境，所以意義是生產性的。如《荒人手記》裡寫小韶和永桔的難分難捨，永桔暫且離開小韶身邊去印刷廠看封面色樣時，中間插了一段輪迴之香的文字：

輪迴之香，SAMSARA，以檸檬揭開序幕，導入茉莉，紫羅蘭，鳶尾，水仙，依蘭花，和玫瑰，最後結束於香草，頓加豆，檀木香。（《荒人手記》，頁 171）

小韶的不捨，飛奔上樓抓了皮夾車票，追去公車站看永桔上公車。輪迴之香原是標誌永桔和小韶的愛情彷彿初戀少男的純樸而揭開序幕，在別離時也標誌著永桔像舞者謝幕一樣離場。不可思議的是，這段香氣文字也在《巫言》出現，是在最具「政治爭議」的段落：

所謂輪迴，輪迴之香，不可思議。以檸檬輕盈揭開序幕，奏之以茉莉紫羅蘭鳶尾水仙依蘭，最後沉底於玫瑰頓加豆檀木的記憶忘川裡。Samsara，輪迴之香。（《巫言》，頁 137）

這段香氣文字改寫在《巫事（1）》，去掉停頓句子的標點符號更一氣呵成，儼然

¹⁷⁷ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 266。

成為另一作用，語境是老闆的護國修憲行動裡，請了大法師釋憲，道：「護憲保國。」仍與世紀初二次革命喊出的話一樣，難道是輪迴？因而帶出輪迴之香。

另有改寫自蔡康永《LA 流浪記》裡的一個段落，原文描寫蔡康永在洛杉磯念加州大學洛杉磯分校的電影電視製作研究所時，他的室友安德烈·象牙喜歡吸大麻，某次將大麻放在可樂裡，蔡康永不疑有他喝下可樂，對大麻產生人體的迷幻感：

我回想藥效逐漸退去的時刻，那時，象牙君帶著我，往美術館的停車場走去，準備開車回家。天已昏暗，從停車場駛離的車，紛紛開亮了車頭燈，這時，我發現自己的眼角「被開大了」。平常眼角餘光，大概只能勉強感覺得到耳朵後方的動靜，可是此時，雖然藥效已退，力量尚未消失，只是逐漸「放我回到人間」，我的眼角餘光，被放大千百倍，離我身後起碼五十公尺遠的車燈，感覺上竟像曳光彈般，一顆顆擦臉而過。逼得我不斷移動頭部、閃避這些車燈。旁邊不知情的人，一定以為有蚊蠅繞著我的頭飛。¹⁷⁸

大麻使人眼裡所見都放大千百倍，以致呼嘯而過的車燈像擦臉而過的曳光彈，用做描寫〈螢光妹〉裡的E丸E過還未褪的情景，修剪掉與劇情無關的枝節變得更精簡，是〈螢光妹〉開展前的引言：

那時，安德烈帶著我，往美術館的停車場走去。天已昏暗，從停車場駛離的車，紛紛開亮了車頭燈。就在那時，我發現自己開始閃避一些離我那遠的車。安德烈問我怎麼了？我告訴他，我的眼角被開大了。就是說，我發現我的眼角餘光，起碼擴大了十倍，離我身後尚遠的車燈，像曳光彈，一顆顆擦臉而過。——蔡氏（《巫言》，頁169）

〈螢光妹〉的敘事方式有別於其他章節的離題和白話，相反的以一個跳樓自殺未遂的女子囁語進行敘事，從清晨夜店裡走出來的點點，在街上便利商店買完東西，騎她的小綿羊回家，她想報復男友胡丁尼的眼睛和E丸未褪的眼睛重疊，再次以瓦斯漏氣自殺，因此也是死亡邊界的眼睛，〈螢光妹〉刻意描寫眼睛，所以也引用卡爾維諾《帕洛瑪先生》觀賞動物園時，對鱷魚眼睛的描寫：

它們像是都睡著了，連那些睜著眼睛的也是。又或許它們皆置身於一種迷茫的荒涼而無法入睡，連那些閉著眼睛的亦然。——《帕洛瑪先生》（《巫

¹⁷⁸ 蔡康永，《LA 流浪記》（台北：皇冠，2003），頁119。

言》，頁 175)

在〈螢光妹〉裡，報復含著恨意的眼睛、E 丸未褪的迷幻眼睛，加上死亡邊界的彌留狀態，和迷茫的荒涼感聯結在一起，因為在〈螢光妹〉裡並沒要強調鱷魚眼睛，要突顯的是「迷茫的荒涼感」，所以原文的「牠」到了〈螢光妹〉裡改成「它」，而在《帕洛瑪先生》原是描寫對鱷魚的觀察，眼睛只是其中一個項目，帕洛瑪先生進行的是種種超出經驗、沒有答案的思索，所以〈螢光妹〉裡只選取眼睛裡「迷茫的荒涼」的特質。到〈巫事(2)〉「帕洛瑪先生」的引用又再度出現：

老闆在拍鱷魚，呃，在等天氣。某方面來說，不是嗎？那長長的等待長到無言，長到都冷了像兩棲類像爬蟲類。等太陽，等到血糖不足，血壓下降，潰散去吃燒仙草芋圓湯肉粿魷魚羹，去洗個頭剪個髮。等等等，等到變成了鱷魚的眼睛。沒錯，鱷魚的眼睛，帕洛瑪先生在動物園看鱷魚，回來說：「牠們像是都睡著了，連那些睜著眼睛的也是。又或許牠們皆置身於一種迷茫的荒涼而無法入睡，連那些閉著眼睛的亦然。」如果運氣好，好極了，就忽然大地一亮，陽光射進第五元素咖啡館挑高如廠倉的空間設置，逮住了，趕快拍。(《巫言》，頁 181)

說的是老闆的拍攝前置，執意等待的是時空裡偶而閃爍出來的光點，那個溏心蛋黃色的大圓月，或是更多真實如魔術時間的片刻，恨不得將攝影機隱形，以便在最無聲自然下拍攝記錄，和〈螢光妹〉裡的報復眼、E 丸眼、死亡眼不同，帕洛瑪先生在此處的角度攝取是鱷魚的靜止不動，無論睜眼或閉眼，靜止得整個寬闊尾巴都平貼在地上，如同老闆搏月的等待行動。

朱天文《荒人手記》裡援引大量李維史陀、福寇等理論輔以敘事，到《巫言》裡以離題衍生細節，不只大師理論，更多技藝性的知識：如卡爾維諾、釉下藍、愛之夏、快樂丸英格蘭、一級方程式賽車、銳舞浩室等等，連凱蒂貓都有小歷史，就像朱天文喜歡引用的《百年孤寂》裡邦迪亞上校背著大吸鐵到處走，當無用的東西變成小說，像碁子放對位置的時候，使得每一顆碁子彷彿星空的閃亮。¹⁷⁹也因此，並不那麼一定要追溯背景知識才讀《巫言》，也許有了背景知識可以有深一層的理解，倘若沒有，也可以從朱天文巧妙的將繁多如星的知識置換在《巫言》各處離題中，閱讀它置換後發散出來的意義。

¹⁷⁹ 蔣慧仙、鄒欣寧採訪，〈朱天文——降生土星的巫人〉，《誠品好讀》86期，2008年4月，頁106。

第五節 小結

其實不只筆者一人注意到朱天文在《巫言》裡說得那樣「口燥唇乾」，王德威也發現了朱天文欲語還休的無奈，在〈狂言流言，巫言莫言〉（2009）裡並不看好朱天文在《巫言》所做的，反而有徒勞無功的可能：

濁世滔滔，面對各種浮誇矯飾的言說，《巫言》強調書寫的力量就是對「我在」、「我說」的肯定。小說表明放下一切，其實它的辯證性，甚至政治性，比朱天文以往作品都強。可是在一個諸神退位的時代，朱天文這個「巫」似乎也有了無奈。她沒有師父那樣的自信，因此真能如唐諾所盼望祭起事物的細節，找回那靈光閃閃的神迹麼？還是她像希臘神話中被詛咒的巫女卡珊卓拉（Cassandra），空有預言休咎的能力，「口燥唇乾」之餘，只能眼看一切的話成了風中之言？我們要問，何必曰「巫」？「巫言」是否可以下放——或還原——得更徹底，成為一種「流言」？（2009：6-7。粗體為引者強調）

王德威說的是張愛玲《流言》，以為「巫」的位置應像「流言」這樣無所謂左邊或右邊，「流言」也同樣離題、拒絕回到中心，因而建議朱天文將「巫言」下放，還原成「流言」，不微言大義，也不危言聳聽，做為朱天文最大的挑戰。

朱天文捨棄像《世紀末的華麗》和《荒人手記》那樣擅長的敘事風格，也捨去文字精鍊的小說技藝，在《巫言》一逕的離題和大白話的細節，是她從前作品所沒有的，其實反而需要更高的技藝才能寫出只有表面再無其他指涉的文字，卻是她的讀者所難以適應的，不太懂得朱天文在《巫言》要做什麼？讀者在裡頭找不到習慣的、令人安心的情節，看不出有什麼故事，那麼問題出在哪裡？是作者的問題？還是讀者的問題？《巫言》的「硬碰硬」，像是發動文體的革命，只怕是革命尚未成功的成份較多。筆者企圖找尋解讀文本的其他可能性，發現《巫言》涉入許多朱天文的傳記資料、他人文本，顯然是朱天文將自身的日常經驗和他人文本都當成寫作底本，或改寫或引用的轉換到《巫言》之中，這好比在《荒人手記》時朱天文亦將李維史陀和福寇的理論學說做為文本功能，轉換並同時再詮釋出新的意義，構成新的文本，所以朱天文會說：

是啊，生活中沒有什麼是白花的，沒有什麼不能寫入一個長篇的。這是小說家的幸運，身負一個載體，於是雜七雜八連生活連閱讀不管什麼垃圾訊

息，最終，都會在這載體裡提煉凝融為一種樣貌呈現於世。¹⁸⁰

「生活中沒有什麼是白花的，沒有什麼不能寫入一個長篇」原是舞鶴說的話，但朱天文本人推崇舞鶴並且也認同，其實是生命不會白費，朱天文之所以走到極左的位置，削去她所習慣的小說技藝，無非在擦亮她自己的敏感度和鑑賞力，以種種看來是無效的日常的自身經驗涉入小說裡，雖然如黃錦樹所言「細節必然圍繞著作者『生平』類聚」（2008c：248），朱天文刻意的使生活貼近書寫距離，但要做到放對位置，像圍碁上的碁子彷如星空的光點，這之間的虛實轉換與再詮釋，她的擴寫改寫、突增細節或逕自離題，才是使《巫言》增生出故事聯想的關鍵，找尋意在言外的可能性，因離題或細節而中斷閱讀，啟動找尋其他文本涉入的關聯性，當這些可能的關聯性置入《巫言》時，因為上下語境的關係，使閱讀《巫言》的過程中不斷生產出詮釋的意義，亦是閱讀的樂趣所在；又或者是，單純置身在離題與細節之中，不額外探尋其他文本涉入的可能性，只觀賞朱天文所為之描繪的知識物件，也並不妨礙閱讀《巫言》，正如唐諾所言：

朱天文詩的文字語言，朱天文總有辦法用自己的話語講他人的東西，用自己的話語來展示一個一個他者的世界，原本彼此隔離而且總會彼此排斥、歪斜乃至於沒關係的這一切，很簡單就統一起來了，不太需要去想結構、組織云云的煩重問題，也不太需要考慮異質之物接榫、嵌合的瑣碎問題。（2007：354）

因為朱天文將所有事物的知識巧妙的融合在她的語言文字裡，讀者也許很容易就一閃而過，沒有察覺到其他文本涉入的可能，當然也是因為書裡的離題、細節蔓生，走不出來的就會身陷其中迷路，這也是她為什麼建議讀者可以隨翻一頁閱讀，不一定要從頭開始，每個離題都是細節，因此《巫言》也提供了許多讀法，不見得要按照既有讀小說的方式來進行，只是它違抗的是讀者閱讀的習慣，但，為什麼會有這樣的習以為常呢？也許是朱天文要讓讀者思索的。

¹⁸⁰ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 280。

第四章 巫者言說的越界——文體與性別的曖昧性

《巫言》中「巫」與「言」的意義，已有論者提出解釋，如唐諾論「巫言」的意義是「以巫為名，並以此言志」（2007：349），對於「巫」的定義，曾是神姬、日本神社的巫女朱天文，到了《巫言》被推回原初太古時期，成為彼時巫術與科學同源並行以認識世界的巫師，《巫言》的「巫」有著滿戴知識層面，先知的意義。至於巫者「言志」之「言」，則牽涉到巫者如何發聲的問題，因此不得不論及《巫言》的文體實驗／革命與巫者性別的發聲情形。

在文體上小說與散文的界線不明，引發故事性與紀實性的曖昧不明，衝撞的是讀者對於小說與散文習以為常的界定習慣，認為小說必然有虛構情節、散文必然紀實平敘，但《巫言》忽而虛構忽而紀實的轉折，文體的界限也因此不那麼清楚，顯現出巫者的姿態始終是遊離不定，同樣地在性別的發聲腔上亦是遊離不定，忽男忽女，更多時候是沒有性別的聲腔，以及不同以往荒人的聲腔，巫者的言說因而有了越界的可能，巫者雖站在光譜極左的位置，偏非社會化的一邊，但還不是鳥獸蟲魚不與人溝通的程度，仍想與世界溝通，所以巫者以巫發聲、以巫言志，巫者遊離的生命基調其實來自於對世界的關懷，在《巫言》種種離題與細節的內容之下，更要探求巫者言而意外的發聲為何。

第一節 故事性的文體實驗／革命

當朱天文完成《巫言》時，引發學界對小說與散文定位的爭議討論，就像黃錦樹在〈巫言亂語——關於兩部長篇小說的評注〉指出他對《亂迷》和《巫言》的質疑：

譬如對於故事的抗拒（也許還不到放棄的地步），對於當下日常的關注、對於語言的著力（即使著力處及著力的方向明顯不同）至幾乎讓語言本身成為焦點——小說的其他要素諸如人物情節場景等等被相對邊緣化，這一來不止與以副刊媒體出版界學界為主的閱讀社群的期待視野扞格，對長篇小說的體製、甚至小說文類本身，也提出了問題。這是一場革命嗎？還是為小說掘墓？兩位嚴肅作家到底在想什麼？小說自身在做什麼？這樣的實驗有何意義？（2008c：238）

到底《巫言》是小說還是散文？黃錦樹提出《巫言》的抗拒故事，它的小說要素只剩語言，其他人物情節場景的要素變得薄弱，因而要將《巫言》歸類於小說時，有些遲疑；又說《巫言》對當下日常經驗有著異常的關注，「這樣幾乎沒什麼故事的小說，與散文已非常接近」（黃錦樹，2008c：248），種種原因使《巫言》傾向一般所認知的散文。范銘如也直指《巫言》棄置虛構的藝術情節，將生活現實的片段以離題跳接的結構來敘事，如此藝高人膽大的「反敘事體」，無疑自廢武功（2008c：145），所以《巫言》離題結構使它看起來不那麼小說，沒有一處虛構的情節。這種「是小說還是散文」的討論也不亞於當年《荒人手記》所引發的「是小說還是論文」¹⁸¹的文類爭議。

《巫言》會有這樣的爭議是因為大部份的小說都有一種想像虛構的特質，也這麼要求小說的故事性，而多數散文則有紀實的特質，講究透明度，而《巫言》違反一般對小說與散文的認知習慣，所以閱讀起來有種種的不適應。黃錦樹之所以說《巫言》裡有限的虛構手法（2008c：256），是相對於它的內容擺明貼近朱天文的日常經驗來講的，《巫言》裡的紀實性和透明度幾乎到所說的人事幾可亂真，根本煞有其事。

朱天文將自身日常經驗寫入《巫言》，乍看沒有什麼不可寫的，假使以索隱做為工具，但不因此做價值評判。依據年表，這個時間切點可大致推算出來，起自她將 1992 年和朱天心、侯孝賢南下幫社民黨助選，朱天心和侯孝賢競選不分區立委的事寫入〈巫事（1）〉，到 2007 年底《巫言》寫完之前將書桌上的種種小物寫入〈巫界（1）〉、〈巫界（2）〉，而 1992-2007 年其間寫入《巫言》中隱約可索隱出來的線索，有 1994 年朱西甯檢查罹患膀胱癌，接受治療復原狀況良好；1997 年年底朱西甯肺癌住院，12 月 26 日夜，朱西甯口述由朱天文記下遺囑，隔年 3 月朱西甯病逝，寫入〈不結伴旅行者（4）〉；1999 年春末，在紐約循著卜洛克小說人物馬修史卡德的生活動線遊歷，寫入〈巫途（1）〉；2001 年以《千禧曼波》參加坎城影展，至沿海小鎮及蒙地卡羅 F1 賽車現場遊蕩良久，看到一個男人和台灣女友吵架，每到一處就猛撥手機的見聞，寫入〈E 界〉；同年哈金來台，朱天文和朱天心、張大春、蘇偉貞等人參加座談會，寫入〈不結伴的旅行者（3）〉（原〈釉下藍〉）；2004 年和朱天心、侯孝賢等人發起「族盟」，以及同年總統大選前夕發生的 319 槍案寫入〈巫事（1）〉。

¹⁸¹ 蔡源煌對《荒人手記》的決審意見，認為《荒人手記》僅有論文的功能性存在，但也不像小說，以為《荒人手記》沒有情節可言，因而將《荒人手記》視為「小說兼論文」的形式，見林文珮記錄整理，〈有關《荒人手記》的部分——第一屆「時報文學百萬小說獎」決審會議記實〉，收於朱天文，《荒人手記》（台北：時報文化，1994），頁 228。

《巫言》可說幾乎事事有所本，但朱天文能如此肆無忌憚是因為從《巫言》裡也探不出任何小道八卦，正如朱天文自己說寫的時候就會自動過濾掉不寫，¹⁸²再說這也不是重點所在，不然怎麼會不考慮到黃錦樹所說「讀者買櫝還珠的把目光放在那平庸而易引起爭議的材料上[尤其是關於政治的爭議]」（2008c：256）的疑慮呢？《巫言》表面看來如此切身紀實，像是有著極節制的虛構轉換，其實真正扣問的是文類的界定，這個界定的法則從何而來？小說一定虛構嗎？一定要有情節嗎？散文就一定紀實嗎？比起拒絕故事性，《巫言》更拒絕文類的收編，它的虛構性在於它的紀實性，所有煞有其事的紀實是為了講故事，《巫言》的紀實是朱天文有所篩選、詮釋出來的虛構。也因此，虛構與紀實的界定法則在《巫言》身上失效，變得不足以論定是小說還是散文。

比如黃錦樹覺得《巫言》最有爭議的政治情節，依小說章節排序是〈巫事（1）〉、〈巫事（2）〉、〈二二九〉、〈二二九·浣衣日〉，而書裡的政治「激情」也依此順序愈到書末愈薄弱，和政治有關的只剩開頭一句話，「『四百年來第一戰！』本島人第一次直選總統時約書亞黨響亮喊出口號。」（《巫言》，頁282），接下來轉移表態，離題改述浩室和銳舞的細節知識，接著敘述巫人在二二九裡日常的一天，又是另一處離題。假使《巫言》做到對政治有如實的表述，該寫出「巫人」的表態，但巫人只是藉這句中的「四百年」為題，發揮二二九的日期意義，並沒有像〈如果我是……〉那篇做到的對執政黨和反對黨提出看法，朱天文當然沒有寫她到底支持哪一個政黨，但寫出她所認為政黨不該操作族群認同只為選票的看法。即使在〈二二九〉裡，朱天文寫道：

這個被約書亞當成提款機的受難日二二八差不多戶頭金盡矣。受難人不堪其擾從地下跑出來說，不要再綁架我們了，讓我們安息罷。不要再用苦難當人質。請讓死者安息，請讓生者自由，當然不是二二八。（《巫言》，頁254）

先發制人的說這裡不要講二二八，而是二二九，是表態的迴避，而再一次轉移表態是下一段落離題討論二月二十九日的意義從何而來，是凱撒曆還是格烈哥里曆，然後是前出版社社長如日常的一天。

亦如〈巫事（1）〉中「我」的作用變成是行動側記一路側寫，從老闆過度擴張一個「老闆」的範圍，以男性情誼的影響力發起一連串的「監督國大修憲行動」，寫老闆和妹妹登記參選掛名不分區立委，一行人南下助選之旅，老闆和妹妹是票

¹⁸² 劉子超採訪，〈朱天文：對世界的謙遜〉，《南都周刊》231期，2008年7月4日，頁35。

筒也是沒電的補蚊燈，以高歌造勢，彼時就算「黑槍頻響，中彈頻傳」，仍有第三黨援用民初胡蔡等人的「我們的政治主張」，對這樣的第三黨文宣，「我」以為是後現代的畸態一樁（《巫言》，頁 148），但「我」對政治亂象包括對第三黨的戲謔評語其實也很短暫，馬上又轉而敘述大法師的選前造勢。

接著離題的句子跳接很迅速，從法師所言「上帝稱光為晝，稱暗為夜」接「我」跟著誦起「有晚上，有早晨，這是頭一日」的主禱文，再由「頭一日」接述「主看一日如千年」，由「千年」再接續「這是千禧年，這是啟示錄，這是末日學」，再接到「西元兩千年」，「我」和老闆討論薇其的編劇本事，劇本中的「兩元兩千年」。¹⁸³因此離題除了是過場的換幕外，也變成作者表態的遁辭，遁入每一處離題之中，使得〈巫事（1）〉與其說是「我」的表態，或是「我」對政治的戲謔嘲諷，更多的成份應該說是宛若人類學家的田野紀錄。

假使《巫言》沒有虛構／轉換了現實中所見所聞，它的紀實性在〈二二九·浣衣日〉至少不該只是這麼「四百年來第一戰」的一句話或〈二二九〉裡與「二二八」相關的一個段落，連背景知識都構不著邊，也不該做「約書亞黨」這樣的命名轉換。《巫言》所要啟動的問題是，紀實到哪种程度，才可以引發讀者的故事聯想——那個言而意外的東西。

《巫言》與小說習慣衝突的是，讀者並不知道這故事的「然後」跟「為什麼」在哪，佛斯特（Edward Morgan Forster, 1879-1970）說「故事」問的是「然後」，「情節」問的是「為什麼」的問題，¹⁸⁴《巫言》衝撞的是直接陳述下來的「然後」法則，因為離題，沒有這一個約書亞黨的「然後」而是岔出另一個浩室和銳舞的「然後」，往往只有開頭，而沒有結尾，都是另一個新的開始，甚至也沒有原因結果，每一個「然後」都自成一則故事，它的故事性存在於離題轉折的縫隙，在於沒有說到的地方，那個「言而意外」，意義因離題的轉折而多變，不再是同一個意義，故事性不在於細節本身的故事性，它必須靠讀者自行去串聯，這是為什麼乍看《巫言》盡是細節，找不出直接串聯起來的故事性，而顯得是那麼有限、極為節制的情節。

2月29日，書裡所說的「傾城與傾國，佳日難再得」（《巫言》，頁 255、282），既存在又不存在於時間裡，是每四年一次以跳接狀態存在的時間，而另具獨特意義且被朱天文注意的是，總統大選和二二九撞在同一年裡：2000年和2004年，

¹⁸³ 朱天文，《巫言》（台北：印刻，2007），頁 151-152。

¹⁸⁴ 佛斯特著，李文彬譯，《小說面面觀》（台北：志文，2002），頁 114。

特別是 2000 年還有千禧年意義的加持，搭上二二九這個日期的獨特性，而全民瘋政治的狀態有如嗑藥（書中的 E 丸）一般迷幻、如乩童附神起乩，將政治有如綜藝娛樂的比擬，突顯的是政客在政治舞台上的表演性質，底下民眾如對偶像明星的瘋迷，對照巫人的在家浣衣、出外救鳥的淡漠、日常，因而擦出反差的縫隙，碰撞出書寫的張力火花，所以黃錦樹說的「最政治激情的一天，彼時政治激情朝向台灣當代歷史的重大轉折之一[八年的本土政權]，也恰是此著的書寫時間。被敵人化的外省族裔不能承受的本土之重[『如匪澣衣』]，也可以輕輕抖落。」（2008c：256），在離題的迴避表態下才能啟動意在言外的聯想。離題是《巫言》故事性的所在，仰賴讀者自身賦予離題的故事性，才能衍生出其他解釋。

第二節 文體的言說與越界的可能

王德威在〈狂言流言，巫言莫言——《生死疲勞》與《巫言》所引起的反思〉裡論及中國古典小說裡以「言」為題的敘事傳統，上承從晚明馮夢龍的《三言》，到清代中期的《辜妄言》、《型世言》、《野叟曝言》，以及《紅樓夢》的偈語「荒唐言」，再接續到五四時魯迅的《狂人日記》的狂言，和沈從文自殺前寫的《囁語狂言》，為莫言的《生死疲勞》和朱天文《巫言》拉出小說史上「言」的系譜。王德威引述《法言·問神》對「言」的解釋為「言者，說也，但又暗含多義。言可為心聲。」（2009：5-6）可見「言」意指言說為文，也就是小說的文體風格，小說家的說話方式。

王德威解釋朱天文《巫言》的「言」提到：「『巫』既然上通神鬼，巫的言語想必晦澀玄妙。事實不然，朱天文用大白話寫她的《巫言》，偶爾拋出《荒人手記》式的精句警語。」（2009：6）在《巫言》的言說過程中，朱天文就像她所寫的〈不結伴旅行者（3）〉裡的煉金術士，事實上在〈不結伴旅行者（3）〉裡也確實是將小說家的寫作過程比喻為煉金術士的煉金過程，而「煉金得盜」既是無奈也是實情，小說家的寫作無法預期寫出所預期的，往往下筆後寫成的東西是超出預期的結果，就像朱天文曾說《巫言》的寫作過程是為自己設限，看能寫出什麼：

所以從順序上來看，似乎是先有蠢蠢欲動的東西，然後想盡辦法把那東西叫出來賦予形狀。然後，最好的時候，你又覺得這個形狀就是這個內容，不可能還有內容了。然後我了解，作家成熟到一個程度的時候，他肯定會有一個念頭：把順序倒過來。就是說，給自己設下限制，佈置障礙，定出一些奇

怪又嚴苛的遊戲規則，逼自己放棄一向嫻熟的伎倆，沒辦法了，因而逼生出來什麼新東西亦未可知。(粗體為引者強調)¹⁸⁵

朱天文所說的「因而逼生出來什麼新東西亦未可知」，說的就是「煉金得瓷」的實情，巫者的言說猶如煉金，中間添加許多新的物質、配方、種種元素，就像各種文體的雜陳，所以煉製過程中品質好的，就是「偶爾拋出《荒人手記》式的精句警語。」(王德威，2009：6)，雜質沉澱的就是詼諧搞笑的部份，像是〈巫事(1)〉裡以幽他一默的描述對政治現狀的捕捉。

關於《巫言》的形式分析，范銘如已有極仔細的討論：

文字上維持著過去的古典優雅詩文和流行俚語的自由切換，既在**文言文**的簡潔用典中蘊涵深遠的文化歷史指涉又在**白話文**的流暢描述中穿插當下性的生猛活潑，**高雅俚俗**的混搭製造出**新舊時代**的呼應、矛盾或因此磨擦出的突梯反差。**詞藻上(有意地)節制**，不再那般華麗綴飾，然而長短文白句型交替中自有一種緊湊從容的節律感。**結構上**一如以往地**棄置虛構的藝術情節**，反將生活現實的片段以洋蔥式穿衣法似的層層疊套、敘事或抒情恣意跳接，披掛掩映中倒也相互掩護。(2008c：145。粗體為引者強調)

在范銘如如此抒情的長句式中，真正想指出的是《巫言》形式之複雜反差，既有文言文／用典／文化指涉／高雅和白話文／流暢／當下性／俚俗的並置，亦顯示新舊時代的交替；有意地節制詞藻，所以不再如《荒人手記》那般綴飾；棄置情節因而突顯生活現實，而被范銘如所關注的生活現實材料，亦是黃錦樹指出《巫言》的「日常生活的細節，極明顯的當代指涉——政治的、經濟的——而大部份的事甚至就發生於作者書寫的那十餘年間，以致讓書寫時間與被書寫時間異常的鄰近，而接近一種現在時的寫作，寫作時間的箭矢緊緊追著那個現在」(2008c：248)，並且被黃錦樹稱之為「平庸、百無聊賴、缺乏新鮮感」(因為黃與朱是熟識？)(2008c：250)朱天文在《巫言》所關注的切身生活，將自身經驗寫入，並不是毫不保留的完全掀開底盤，能裸露在外的內容勢必無害，但小說裡充斥切身經驗極有限的虛構轉換，顯然使讀者難以適應。

但《巫言》拒絕文類的收編，整篇《巫言》細讀下來，會發現各式不同的文體風格，例如〈email 和 V8〉一篇就有數種文體的鑄鑄，像是點點的 email 是書

¹⁸⁵ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》(台北：印刻，2008)，頁 276。

信體與日記囁語的混雜，以及胡丁尼 V8 紀錄片的旁白陳敘文體，更不用說前一節討論到的小說與散文的定位問題，《巫言》裡有散文陳述，像是〈巫界（1）〉敘述的視角只聚攏於書桌小物的淵源，完全是個人抒情的散文體；《巫言》裡亦有小說的情節，像是前社長／老爹一系列情節的來龍去脈，先不管前社長這條故事主線的發展是否有符合三一律或是因果順序，但一定不能無感於《巫言》裡的「我」遠赴紐約，在教堂為去世的老爹燃起蠟燭致哀的情節，勢必與其他篇章裡的前社長／老爹做一系列的呼應與情節連結，如此由讀者自行構成了小說微乎其微的情節性。

而《巫言》亦有相當大量的鬆散結構，讀來遠不如小說的密度，諸如〈巫時〉、〈巫事（1）〉漫長離題的陳述，更近似散文的結構，卻也維持最小限度小說虛構的成分，在〈巫時〉裡家庭生活的日常、極瑣碎的描述裡，人物命名的虛構轉換，像是伯母恐龍、寫字鬣蜥、假婚人等等；〈巫事（1）〉裡第三黨政治競選、拜票之旅的瑣碎描述裡，我們看到的是即溶顆粒老闆、英雄膽老闆、白腹橘背貓、大法師等等人物。但讀者會在其他篇章找到老闆的存在，像〈巫事（2）〉、像〈巫途（1）〉，彼此篇章之間再串連起有關老師的情節，又是由讀者自行填補故事性，也因此巫者的言說——實行在《巫言》上的文體，小說情節與散文紀實的文體界線上已不那麼清楚，而是具有一種文體越界的曖昧可能。

第三節 性別越界的發聲轉折

朱天文曾說《巫言》「不碰一個性字，看會寫出什麼來？」¹⁸⁶表明從此揚棄過往《世紀末的華麗》與《荒人手記》所嫻熟的情欲書寫的姿態，因此在《巫言》裡以「巫」／「我」為中心，向外擴及的生活圈裡，描述愛情時都不關乎情欲，儼然就像米亞與老段「往往竟無法做情人們該做的愛情事」，¹⁸⁷比起情欲書寫，巫者或許更關切的是邊緣人物的小小情感，比如點點和胡丁尼這對同居情侶常為

¹⁸⁶ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 277。

¹⁸⁷ 朱天文，〈世紀末的華麗〉，《世紀末的華麗》（台北：印刻，2008），頁 142。

雞毛蒜皮小事打情罵俏，或是老爹與「我」的父女情，以及家庭親情等等。《巫言》雖不言性，卻無法忽略巫者的性別身份所引發的遊離越界。

《國語·楚語》對古代巫者有所描述：「在男曰覡，在女曰巫。」¹⁸⁸巫者有男有女，在古時擔任溝通幽明的工作，男的為覡，女的是巫，可見「巫」原指女性，必須跳起祭祀之舞以禱神。而來到現代的巫者，他或許如同老闆迷其所尋，成為自己意志的俘虜，是狂人，亦是巫覡。（《巫言》，頁 186）對於所堅持的事堅持到徹底，只剩目的的存在，然而巫者在《巫言》裡更多是性別身份的轉折，不只是敘述人物的一再轉換，就連巫的性別也是遊離的。

像〈不結伴旅行者（3）〉裡的告解者本是「我」的巫者，因為是告解，故而置換人稱，甚至是性別也一併替換成「他」，告解什麼呢？「他」因為無法婉拒家庭好友的邀約，不得不接觸外界的交際應酬，參加哈金座談會，但當天發言的挫折，並非是不擅交際，「他」也曉得該說什麼應對進退才好，看那些括弧語就知道「他」並非去社會化的宅人，而是掩飾不住心中的耿直，結果說了令場面尷尬，又後悔，所以無所遁形的現出真身，一個貓人，離家前的經心妝扮，如今眼線塌了、唇形融了、眉毛半禿半焦、頭髮炸開等等，從眼線、唇形等妝扮融掉等外貌描述，隱約可見「他」可能是女身，但這樣從外形判斷性別，或許將落入以生理性別（sex）制約社會性別（gender）的窠臼，但任何有關女性意識的論述顯然不適用此處，受挫的「他」因此向神、向自己告解，置換人稱、性別，並且更強調倒退回貓人的非人非動物狀態，彷彿跨越性別之別。

實際在小說裡出現「巫」的，是〈二二九，浣衣日〉裡的「巫人」，〈二二九，浣衣日〉大談衣服論，以一種削去法進行：

衣著以一種削去法在穿。

削去，削去，再削去。這是削去一途，巫一途？這是一生結果只能做一件事？夢一途。（《巫言》，頁 292）

〈二二九，浣衣日〉的衣服論使王德威聯想到張愛玲的〈更衣記〉，所以論述朱天文寫政治如洗衣，形同張愛玲冷眼看政治如更衣（2009：5），但不能忽略的是，〈二二九，浣衣日〉看起來也像是〈世紀末的華麗〉裡的衣服論，但實際上有所差異，〈世紀末的華麗〉裡的巫女米亞，雖經歷花枝招展的女王峰時期，宛若山林女神般盤起鬢髮，裸出臉部、肩頸曲線，後又走環保自然情調，使妝感趨近自

¹⁸⁸ 轉引自黃錦樹，〈論中體〉，《文與魂與體：論現代中國性》，（台北：麥田，2006），頁 212。

然，穿起微垂身體曲線的衣服等等，是衣服的加法，並強調女性意識的拔張；而〈二二九，浣衣日〉的衣服論是衣著的再削去，也將女性特徵一併削去。

《巫言》的巫者「去性別化」的意圖，使巫者在性別的發聲腔上遊離不定，傾向於中性、沒有性別的聲腔，例如〈巫時〉裡巫者雖是「伯母恐龍」卻不因此帶出〈巫時〉裡的女性意識，反而巫者引發時間的延緩，不管是敘事上或閱讀上的時間，當巫者敘述句子時，似乎刻意避開性別意識，變換成另一中性聲音來說話，而這聲音不同於以往《世紀末的華麗》的發聲，以建構女性歷史、時間、主體為主的聲腔，也不是《荒人手記》模仿扮演男同志聲音說話，更適當的安頓荒人處於邊緣卻浮沉於世間的定位點，《巫言》的巫者則是採取遊離的姿態，模仿中性的話語發聲，不是讀者所熟知的朱天文聲音，而是一種新的朱天文的聲音在說話。

第四節 小結

《巫言》以「獨白」(周芬伶，2008：28、張瑞芬，2008：117)為「言」，朱天文自許為荒人、巫者所立足的邊緣位置，越是因為站在非中心的定位，越是能感受到一般人理所當然之中的不理所當然。《巫言》以自身經驗涉入文本，擴及週遭人事物的書寫，一再離題，衍生更多細節，又離題又細節，不斷繁衍出閱讀與遊歷的枝節，巫者在過程中遊離的姿態下，發出有如囁語的夫子自道，小說與散文原先引發的文體爭議，紀實與虛構的錯位，文體與性別發聲的越界，都更加顯現巫者遊離的生活基調。

朱天文〈95 貞潔誓言〉裡提到電影導演們的「逗馬十戒」，好比侯孝賢在拍《珈琲時光》時給自己的限制就是「不要拍非當下的畫面，不要有旁白。」¹⁸⁹，而朱天文給自己的逗馬第一戒是革掉《荒人手記》的「四字真言」；第二戒是革掉《荒人手記》的談生談死，檢點靈魂；第三戒革掉情慾書寫和夢境潛意識。¹⁹⁰以《巫言》來看朱天文的「逗馬」，果然是她說的「做下去當然不見得全是」，¹⁹¹黃錦樹說朱天文的「逗馬」代價是「淺白繁冗，經驗裸露」(2008c：253)，但創

¹⁸⁹ 朱天文，〈95 貞潔誓言〉，《劇照會說話》(台北：印刻，2008)，頁 50-51。

¹⁹⁰ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》(台北：印刻，2008)，頁 277。

¹⁹¹ 同上註，頁 277。

作者給予自己限制，才能有最大的自由空間可發展與突破，¹⁹²若不是對自己的創作有所省察，不會這樣設限，以朱天文來說，《荒人手記》的顏色學確實是朱天文被風格化的障礙，那表示她被定型，是底定的風格，有所限制表示有範圍底限，才能知道如何跨越，這也是她在〈來自遠方的眼光〉裡陳述自己的美學觀時提到的界限：

（從邊境）回來的人因為深知邊境的界限在哪裡，知道多深，他去觸犯那界限的量度就有多深，他所撥動起來的力量就有多深。¹⁹³（括弧為引者依句意所加）

巫者站在邊境，觸犯的界限是文體上的、性別發聲上的，小說與散文在《巫言》上的曖昧不清，多種文體風格的錯置，以及巫者選取中性發聲的言說，有別於過去自己習用的發聲腔，如柴師父的男聲；米亞、林曉陽、佳瑋的女聲、小韶阿堯的男同志聲腔等等，反撥的是巫者美學的張力。

第五章 巫者美學

《說文》：「巫，祝也，女能事無形，以舞降神者也。」

《國語·楚語》：「民之精爽不貳者，而又能齊肅哀正，其智能上下比義，其聖能光遠宣朗，其明能光照之，其聰能聽徹之，如是則明神降之，在男曰覡，在女曰巫，是使制神處位次主，而為之牲器時服。」¹⁹⁴

《說文》與《國語》能提供古代巫者的形象，他們是先知，同時也有巫醫的身份，是原始部落中具有知識、能使用文字，也是唯一能和神靈對話的人，「遠古裡，字能通鬼神，占吉凶，是高貴的權柄」（《巫言》，頁 19），但現代巫者能做什麼？文字已不復有通鬼神的能力，充滿天花亂墜的火星文、顏文字和注音文，早在 1986 年朱天文在〈抓住字〉已表示「文字三恨」，彼時已觀察到圖像符號意義大過文字本身，彷彿退化到象形結繩記事的時代。¹⁹⁵現代巫者還有著像古

¹⁹² 本為朱天文引述阿城講的話，見朱天文，〈拍攝〉，《最好的時光》（台北：印刻，2008），頁 263。

¹⁹³ 朱天文，〈來自遠方的眼光〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 250。

¹⁹⁴ 轉引自黃錦樹，〈論中體〉，《文與魂與體：論現代中國性》，（台北：麥田，2006），頁 212、215。

¹⁹⁵ 朱天文，〈抓住字〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 171。

代巫者通神靈的能力嗎？巫者該以何為巫？以何為言？

美學探討的是何者為美的問題，可以解釋為何朱天文在《巫言》裡一意孤行的離題與細節策略，以及滿是日常與表面的經驗內容，如此偏執實驗「直到連她自己也成為路徑」，《巫言》裡論者質疑的節制之處，諸如想像、虛構、故事性的部份（黃錦樹，2008c：256、范銘如，2008c：145），其實是相對《巫言》裡不加節制所描述的日常經驗、離題、細節、淺白話語，還有極簡主義，其實是「路徑」的隱喻，巫者是通神靈的路徑，沒有路徑也就沒有神靈的存在，巫者在路徑上的遊離，描述所觀察到的奇異事物，也因此使得原是「寶變為石」的感傷，轉換為「石變為寶」的神蹟。

第一節 節制與不節制——日常經驗／驚豔的陌生感

本節所指的「節制」和下章所指的「極簡」有些許差異，但「節制」傾向有限度的控制，是量的層面；「極簡」針對朱天文所說的「減之又減，負之又負」負面列表的「不」字來講，亦是削去法，意指意義更為純粹性、不繁複，是質的層面。節制與不節制其實是相對立論，已有論者指出，《巫言》的節制在於：對日常材料有限的虛構轉換（黃錦樹，2008c：256）、詞藻的有意節制（范銘如，2008c：145），因而筆者相對想指出《巫言》的不節制正在於它的日常經驗、離題、細節、淺白話語，還有極簡主義。但《巫言》裡做為寫作材料的日常經驗，帶給論者的顯然是驚訝大過於驚豔，還有不適感。面對這樣一意孤行的《巫言》，論者們都試著以同理心的理解眼光看待，像是范銘如以為是朱天文扭寫了傳統形式主義者強調理性的設計形式結構，或者扭曲新穎的詞語句法來造成美學上的陌生化，以及思維上的突破，朱天文採取的是**音節抑揚有度的絕美語彙、自由體的（鬆散）**形式達成獨門的陌生化特效（2008c：144。粗體為引者強調），范銘如是針對形式主義所看重的形式技巧層面來立論《巫言》反寫的「陌生化」，仍是強調《巫言》在形式上、特別是文字語彙上的突梯反差。

「陌生化」(defamiliarization)一開始是什克洛夫斯基(Victor Shklovsky, 1893-1984)提出，主張藝術的基本目的是用陌生方式來呈現熟悉的事物，來抵抗習慣所造成的無感，只有當人可以重新感覺生活時，藝術才存在，藝術的目的是以感知的方式賦予人對該事物的感覺，而不是從已知面去認識事物。¹⁹⁶又說藝

¹⁹⁶ 轉引自大衛·洛吉著，李維拉譯，〈陌生化〉，《小說的五十堂課》（台北：麥田，2006），頁

術之所以存在，為的是喚起人對生活的感受，使人感受到事物，使石頭更成為石頭，藝術的目的是使人對事物的感覺如同所見的視象那樣，而不是所認知的那樣。¹⁹⁷因此發展形式主義者所追求的作品藝術性，在於作品便必須將各種素材進行選擇加工而成為藝術品，¹⁹⁸「有所選擇與加工」就是使事物「陌生化」的程序。形式主義看重的是作品本身，強調作品的獨立性，不需透過任何外緣研究來理解作品，「陌生化」指的是形式技巧層面。

筆者本篇論文從傳記書寫開始，自然不是只論述文本的研究，但范銘如所提及朱天文在《巫言》文字技巧上反寫形式主義的「陌生化」卻提供筆者在《巫言》美學上的思考，《巫言》所啟動的「陌生化」也不僅只是文字技巧層面，還有蔓生於離題與細節中的日常經驗也同樣帶來「陌生化」，朱天文曾在〈來自遠方的眼光〉裡提及「陌生化」(alienate) 提供了不同的眼光，不同看世界的方法，是身為創作者應該具有的異樣眼光，¹⁹⁹但本節為了和形式主義者所立論的「陌生化」有所區別，筆者將稱之為「陌生感」，也是截取的是什克洛夫斯基所說的「喚起人對生活的感受，使人感受到事物，使石頭更成為石頭」，這也是為什麼閱讀《巫言》時的不習慣，其實是「只寫表面」的不理所當然所致，這也是朱天文自述的巫者的眼光，為的是見一切理所當然的不理所當然：

做為巫的話，就是**陌生化**，把再當然不過的事情，總是哇哇哇看個不停，有個新鮮跟陌生，如此的不理所當然，巫者的眼光啊，把**日常陌生化**，無窮的細節、無窮的有趣。《巫言》這樣沒故事，找不到線索在哪，就是不要你有線索啊，就翻到哪一頁，就從這條歧路看下去，那裡有一個花園就這樣看，不要急著想，找它的主旨喔，或是你學過什麼武器，用這武器來解剖它、理解它、攻打它，其實可能你就發覺你的武器不夠用，或者怎麼怪怪的，這就姑且放棄，在花園裡看看吧，不急著找什麼反而看到一些你急著要找卻找不到的東西。(粗體為引者強調)²⁰⁰

朱天文所說的「日常陌生化」其實是出自於她的出國經驗，好比她第一次出國去日本一切都是「來不及的看」，根本是在哇哇哇的驚呼聲渡過，又或者是到威尼斯的聖馬可廣場，三岔路的選擇之中是無窮盡的美景，左邊的海港風景似乎很不錯，走中間這條進去又是兩條路，這條路有麵包店、有老市場，那邊橋頭一家的

76。

¹⁹⁷ 轉引自方珊，《形式主義文論》(濟南：山東教育，1994)，頁 56。

¹⁹⁸ 方珊，《形式主義文論》(濟南：山東教育，1994)，頁 62。

¹⁹⁹ 朱天文，〈來自遠方的眼光〉，《有所思，乃在大海南》(台北：印刻，2008)，頁 245。

²⁰⁰ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 186。

玻璃製品店也不差，各處都美得不得了，每個東西都是一幅最好的風景，她的玩法是按人家最日常的生活過日子，對自己卻是新鮮又陌生。所以朱天文是複製自己美好的體驗在《巫言》當中，為的是讓日常變得不日常，帶來陌生感，讓經驗變得更驚豔。也因此任何理論，或任何我們既有的閱讀習慣都不適用於《巫言》身上，不急著找反而能找到原先要找卻找不到的東西。

《巫言》裡所有不加節制的日常描述，像〈巫時〉裡描述的屋裡所有人的居家生活，描述老爹為何要早點起床使用廁所裝假牙，從老爹老媽年輕時買下屋子建造時，為了有花草攀爬的陽台和採光好的窗戶而不願將陽台違建為衛浴設施，再講到老爹老媽因為這樣而沒想到自己半夜起身廁所看不見、生病時上樓下樓不方便、兒女長大搶廁所等等，這些因離題而衍生、極具日常的細節描述、只寫表面的淺白話語，以及下一章筆者會論述的「極簡與減法」，都是為了「讓石頭只是石頭」，即卡爾維諾說的「自己只意指了自身，而非任何其他東西」，²⁰¹為此讀者能確實知得「老爹」不是別的，是那個要裝假牙而早起的老爹，不會再指涉成其他意義的「老爹」。

《巫言》裡描寫細節的極致，莫過於書裡引述的強記者波赫士，只能辨別實物的細節差異，無法做任何抽象思考：

那位落雨午后摔下馬失去知覺再醒來的波赫士，眼前一切，龐雜又鮮明，連那最遠最末微的記憶，都強烈在眼前。他見得一株葡萄樹藤上所有的葉子、捲鬚和葡萄。他記著某一次破曉時分南方的雲彩，與此比並著他僅看過一次某本皮革封面的紋路，以及某次戰役裡一支船槳划起的漣漪。他可以數察不停跳動的火焰不可勝數的灰燼，並且一次守靈長夜中死人的許多臉部變化。他可以持續辨識出腐爛的寧靜進展，潮濕的鏘鏘推移。眨眼瞬間，他觀察到繁複而同時並存的世界。可是啊，可是他無法抽象思維。譬如貓，他難以了解概括性符號的字貓，是指無數大小形狀不同的貓。他不可思議，三點九分從側面見到的貓，三點十分從前面見到的貓，兩者竟然名稱相同？在強記者波赫士，在他過於富饒的世界裡，除了細節和緊密相連的局部細節，再無其他東西。（《巫言》，頁 190）

所以三點九分從側面見到的貓和三點十分從前面見到的貓的差異，朱天文在《巫言》裡用「只寫表面」來達成，所有的細節描述，那不加節制的白話，為的是讓

²⁰¹ 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《帕洛瑪先生》（台北：時報文化，1999），頁 134。

三點九分從側面見到的貓是三點九分從側面見到的貓，而不是從正面來的貓或三點十分從前面見到的貓等等的貓。

因此《巫言》以無窮盡的細節所累積而成的「日常的永遠無效性」(《巫言》，頁 182)，是否真的無效？黃錦樹解釋「無效」是指「一則日常時光中填滿了連我們的感官都不再會有反應的經驗的廢棄物，再則是機械捕捉的真實時光因未經雕琢而顯得過於緩慢失真。」(2008c：252)，因此反轉了朱天文說的「日常的永遠無效性」，在時間的變化下，既然可以「寶變為石」，也可以反之得證「石變為寶」(2008c：253)，這個論證的理路延續自黃錦樹在〈神姬之舞〉一文論及《荒人手記》承接著〈世紀末的華麗〉，以感官攝取都市的物質文明為自然，亦即存有，因此提問「石兮寶兮，寶變為石，石亦可變而為寶？」([1996]2008a：300)筆者相當認同黃錦樹將「日常的永遠無效性」反轉成「石變為寶」的論點，以為「石變為寶」正是朱天文在《巫言》當中如此費力描述無效的表面，追求的是極度表面背後的深度，那深度才是她鍛鍊極致的珍寶目標，也因此「煉金得瓷」的悲哀(《巫言》，頁 73)才能化解。

巫之所以為巫，小說家之所以為小說家，以文字／細節為祭，巫是「溝通幽明」的媒介，藉由巫者，神才能得以顯現，沒有巫者，神什麼也不是。「日常的永遠無效性」聯結到〈不結伴旅行者(3)〉的負面列表式的活，不的存在，減之又減的盡頭只剩路徑、表面，最日常的東西看來無效，沒有意義的表面，其實是意義最有效的發散。

第二節 極簡的表面書寫

「極簡主義」一詞最初在《巫言》出現是在〈E界〉裡能「溝通幽明」的電話亭(黃錦樹 2008c：255)，電話亭的意象簡單到不是一個裝置，更是觀念，連形體都不一定具備，朱天文謂之「極簡主義」，削去了過往在《荒人手記》的顏色學，²⁰²《巫言》裡的顏色描寫，可謂之「減之又減，負之又負」：

音樂天使之窟，姬絲婷從未親見的無言師，以暗的部份更暗而亮的部份更亮，現身了。(《巫言》，頁 22)

²⁰² 周芬伶，〈魔性與禪機——張派小說的豔異之美〉，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象(1945-2006)》(台北：印刻，2007)，頁 151。

結果魅影還是放手了。那時，黑暗消融了，然而光亮也沒有了。

沒有亮，沒有暗。那時，放下眼簾，目光低垂，死神一襲長包如曳著沉香木濃濃的綠蔭行過大地，所經之處不見生靈，無有興滅。（《巫言》，頁 23）

〈巫看〉裡「我」的香港獨行，為的就是看《歌劇魅影》，那載著光所變形的面具，魅影，只有光影的顏色，不是更暗更亮，就是沒有光亮與黑暗，永死的邊界。

〈E界〉、〈螢光妹〉裡夜店瞌藥的迷幻裡，紫燈照見的僅剩碎裂的白色形體，只有牙齒眼白還有白衣白鞋，不是白色的一概被紫光消滅，連續散發的雷射光取而代之，照見雪青和硃紅，或是僅存襯著黑色的螢光，也是碎裂不成形的顏色：

紫光燈裡人只剩下，一排白齒，兩個眼白，白燐燐，發射森光。只要是白，一切白，白條紋白T恤白鞋，浮凸成白毛毛發光體。塗白的唇，白指甲，白眉毛，連兜帽夾克佈滿白塗鴉。突然爆裂雷射光，炸開了漠漠紫光燈，閃瞥間，照見軀殼，奪目的雪青與硃紅，夜遊女，一堆碎片，明滅蹦跳。（《巫言》，頁 113）

黑。黑是黑曜石的黑，透著一種雪花結晶的靛青電氣石光。

如此黑。螢光點點，螢光棒，螢光環，遍處搖。（《巫言》，頁 169）

除了魅影的無色度，〈E界〉、〈螢光妹〉裡描寫E丸E過的碎裂色，《巫言》裡看起來像有顏色描寫的，有〈巫事（1）〉裡夏卡爾的畫〈我與我的村子〉：

他不畫他所看見的，他畫他所記住所夢想的。我用標籤夾頁，〈我與我的村子〉，那是革命前沙俄小城河對岸的猶太貧民區，景物皆掙開地心引力在沉湎中靜止，而顏色在回憶裡激動。綠色側面的夏卡爾，對比著襯底東正教的紅，深藍之黑夜黎明乳牛的大眼睛垂看人間，黃是俄羅斯娃娃身上的黃塗在圓頂教堂上，黃房子藍房子紅房子綠房子和擠牛奶的人和農民肩著長柄鐮刀和指路的婦人，他們在深藍裡都變成為星星。（《巫言》，頁 152）

〈我與我的村子〉裡，只畫記憶與夢境中的顏色，而顏色如此激動，有黃有藍，有紅有綠，但他們都在深藍裡變成星星，畫裡沒有，只在文字的描述裡，故而只留下星星的極簡顏色。

〈不結伴的旅行者(3)〉燒坯製瓷過程時產生的顏色變化。所謂「煉金得瓷」，原要致力煉金卻無意變成陶匠，煉不出金只好投注全身氣力為尋釉彩中的極致色——釉下藍，因此第一個鍛燒出來的白瓷，後發明的量產紅瓷，還有彩燒鍍金、飾銀，研配出深綠、棗紅，改進紅寶石玻璃配方等等，都是不要的，而鍛燒過程的釉下彩：

他找到蛋黃色，海藍色，寶石紅，毒藥綠，薰衣草紫，甚至如東方青瓷的青，但是釉下藍呢？除非有一天他找到釉下藍，他的存在對這世界而言，將永遠是一個否定的，不的，存在。（《巫言》，頁84）

此處微妙的顏色描寫，小說家／煉金術士上窮碧落下黃泉找的顏色並不存在，所以不是蛋黃色，海藍色，寶石紅，毒藥綠，薰衣草紫，甚至也不是東方瓷的青，不存在的釉下藍，一個減法的顏色，一種「非釉下藍」的色度。

〈不結伴的旅行者(3)〉極力描寫釉下彩的鍛燒，原來是為了陳述「我」因為要告解如何被迫現出貓人原形，故而將第一人稱改成男性的「他」，以第三人稱來陳述。哈金座談會那次，因為無法割捨的是與親友的關係，遂答應妹妹、家庭好友的邀約去參加。「他」不擅交際的笨拙，加強了以「不」字存在的決心，因為當「他」越想委婉的言不及義，越不受控制講出一針見血的話，因此「不接電話，不見人，不發言」，對世界的關聯採取減之又減，負之又負的姿態，種種負面列表式的存活，「不」字開頭的存在。

極簡描寫的是減之又減的盡頭，「煉金得瓷」是迫於無奈的結局，和時間變化下的「寶變為石」亦是同質異構的存在，《巫言》裡的「寶變為石」也可以是這樣最輕盈的意義，而不指涉任何偉人殞逝，更有別於荒人式的沉重哀傷，《巫言》裡的「寶變為石」出自於〈不結伴的旅行者(1)〉裡，帽子小姐從瘋狂購衣到全然遺忘為何而買：

然而一夜夢覺，金霧金紗裡頭的藤葉，蘿枝，漫步著紫孔雀，藍象，紅鸚鵡，綠鹿，香花異草，金縷巾無限滋長已全部佔領她。（《巫言》，頁46）

帽子小姐迷惘仰視蕈形雲，她的確去過一趟旅行，然後回來了。東西散置於地，如何竟像光天化日下的魔術道具，再平常沒有了。

寶變為石，那是帽子小姐當過一段時間白癡和野獸的唯一物證。（《巫言》，

帽子小姐其實是人群當中的渴望結伴者，看起來和人疏隔，實則有自己割捨不掉的關聯，才會半刻不停想著打電話的事，瘋狂購衣的加法乘法，例如原來佔據她所有的金縷巾，是《巫言》中除袖下藍外對顏色的描寫，但打完電話後剎那間所有自虐報復性的瞎拼變得輕盈，打電話也變得更輕易，對金縷巾、繡墊陌生不識又依稀記得，所有衣物幻成一文不值的減法，顏色也變得無意義，是帽子小姐的「寶變為石」，講的是記憶的遺忘。

《巫言》裡不結伴旅行本身就是減法。〈巫看〉寫「我」為躲避眾人眼光而遠赴香港，一個人看《歌劇魅影》，會為莫名寄來的明信片而按圖索驥，面對王皎皎淡漠之恆常輕盈，而自己的在意顯得恆常笨重（《巫言》，頁 9），也是指與世界的關聯牽絆之重。是個活在眾人眼光裡的「不結伴旅行者」，因為不忍於「物之哀」，²⁰³因而越界干涉帽子小姐到處棄置的物件，「我」的行李不是減法，而是加法，有三分之一裝戴著帽子小姐的棄物等著返家後回收的，因而香港旅途終了發出感嘆：

輕若鴻毛之生，互相看見了，頓時變得好重好重。我感覺自己的行李越來越重不是辦法，必須學會什麼時候什麼地方應該，垂下眼簾，眼不見為淨。
（《巫言》，頁 23）

因為交會互見的不能承受之重，以致於必須啟動低眉垂目卸下重擔，亦是減法的開始，如〈二二九，浣衣日〉裡巫人的衣著以削去法在穿，絲質墜感的、不對稱的、高領毛衣的，皆以負面列表來標誌，減之又減的極簡主義。

《巫言》如此致力描寫的極簡，有顏色上的極簡、因遺忘而產生的極簡，或低眉垂目帶來的極簡，如此極簡過後，剩下什麼？意義的極簡，亦即只寫表面，將意義減之又減，負之又負的實證是小說裡不節制的淺白話語，也就是將所有繁複的包裝，所能指涉其他意義的指涉都去除，讓文字和意義做更緊密的結合，達到最有意義的發散。就像〈巫界（2）〉裡酒保門生和「我」解釋的伏特加，一開始解釋說「伏特加絕對不需要，也不可能，陳年。」看起來文字很精簡，但像「伏特加」或「陳年」二個詞彙卻會因此指涉出其他意義，「伏特加」指涉出不加冰塊、純喝、不放橡木桶……等等，而「陳年」可以指涉出時間的意義，所以原來

²⁰³ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 267。

的「伏特加」或「陳年」的文字其實被隱去，聽話者的重點會放在它所指涉出來的意義，而不再是「伏特加」或「陳年」。朱天文把這個指涉過程全寫出來，因為聽不懂，所以門生的解釋愈來愈白話：

好，大白話。由於幾近純酒精，它不需腸胃消化可直接由小腸吸收，亦沒有雜質令人頭痛噁心，加上無色無氣味之特質，只要你不上臉，即無人能發現你中午溜班去喝了兩杯伏特加或是你咖啡杯裡裝的不是義大利濃縮而是伏特加。其壓倒性優勢即，不會宿醉。想想如果你早上醒來，昨夜酒醉的人事物已不堪一提卻要命的頭痛到快爆炸，請問，這是幹嘛？（《巫言》，頁 312）

文字看起來如此不精簡的白話，意義卻是最完整而不會一再被延宕的，因此可以知道幾近純酒精，不需腸胃消化可直接由小腸吸收，沒有雜質令人頭痛噁心，並有無色無氣味之特質，不會宿醉的酒是伏特加，清楚到不能再清楚的白話，所能指涉其他意義的指涉都去除，當伏特加無法再指涉出其他意義時，便是意義的純粹性，純粹到不能再純粹時，讓物只指涉它自身，讓伏特加只指涉伏特加，如卡爾維諾〈3.3.1 觀看世界的世界〉所說的：

從事物之間的無聲距離中，必須產生一個符號、一個召喚、使個眼色：某個事物從其他事物之間脫身而出，意圖要表示某種意義……但要意指什麼呢？意指它自身。一件事物要被其他事物觀看而能夠感到愉悅，唯有它確信自己只意指了自身，而非任何其他東西，並置身於只意指了自身而未意指任何其他東西的事物之間。

當然，這種時機並非經常出現；但遲早它們必得要出現：只須等待某個幸運的巧合就夠了，亦即當世界既想要觀看，同時又想要被觀看的時候，正好帕洛瑪先生路過。或者，帕洛瑪先生根本就不必等待，因為這種事情只有在人們並未等待它們的時候，才會發生。²⁰⁴

這也是朱天文有意識在《巫言》裡「貼著常識面寫」，為的是「深度是隱藏的，藏在哪裡？藏在表面。」故而她「只寫表面。」²⁰⁵如何只寫表面，也就是所謂「表面的行為即全部的行為」（《巫言》，頁 185），當物只指涉物，沒有再可供解說的指涉的極度，就像〈巫事（2）〉裡老闆的偏執實驗：

²⁰⁴ 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《帕洛瑪先生》（台北：時報文化，1999），頁 134-135。

²⁰⁵ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 277。

是的漆屋子，沒有前言後文亦不負擔任何作用，表面的行為即全部的行為，就是漆屋子，給牆壁刷上薰衣草紫。沒有任何即興意外或驚喜，刷牆壁刷出了什麼趣旨嗎？沒有。即便已經清場再清場，精簡再精簡，仍然，狹室裡我什麼也看不見只看見叢林泥沼般壅塞著器材和電線，而人們於其中跋涉。（《巫言》，頁 185-186）

老闆之所以拍攝當下漆房子，他的表面意義精簡到就只是漆房子，是最實質的當下，而觀看的時機正是不刻意去觀看的時機，只有在未等待的時候才發生，故而朱天文在〈巫界（1）〉與〈巫界（2）〉裡描述的書桌世界，書桌玻璃墊下的字絹、黑鐵紙鎮、窗枱上的金黃稻穗、歐舒丹香膏、玻璃小鹿等等「絕世寶物們」，僅是細數家珍的當下時，〈巫界（2）〉裡引述的卡爾維諾這一段話：「帕洛瑪先生根本就不必等待，因為這種事情只有在人們並未等待它們的時候，才會發生。」（《巫言》，頁 313），觀看的當下是等待某個幸運的巧合，即使等待的極限是像老闆那樣等到自己都變成路徑。

《巫言》描述物物表面的極致，類同於羅蘭巴特所說的「零度書寫」的概念，巴特將「零度書寫」描述成是一種純潔、白色、直述式的寫作，「這種中性的新寫作發生於各種呼聲和判斷的汪洋大海之中而又毫不介入，中性寫作正好是由後者的『不在』所構成。」所謂的「零度」本來指的是語言學上的非語式（amodale）的直陳式寫作，也可說是新聞式寫作，中性的書寫，它是一種「不在」的理想風格的完成，「寫作被歸結為一種否定的形式，其中語言的社會性或神話性被消除了，而代之以一種中性的和惰性的形式狀態。」又說「如果寫作當真是中性的，如果語言不是一種沉重的、反抗性的行為，而是達到了一種純方程式的狀態，它在面對人的內裡時僅只具有一種代數式的內涵，於是文學就被征服了，人的問題顯露了，並毫不猶豫的表現出來，作家永遠是一個誠實的人。」²⁰⁶零度寫作追求文學上的烏托邦，雖然顯得天真無邪，當達到烏托邦時語言不再疏離錯亂，寫作自身即為一種目的，一種熱情。零度寫作和《巫言》的只寫表面與極簡不盡相同，但這樣的概念卻可提供我們思索《巫言》的表面／極簡書寫的最極致處，但不同的是，《巫言》追求的不是語言的純潔度，也並非新聞式的寫作方式，巫者著重的是當書寫者自身都變成路徑，不再存有，只有表面見得的路徑，到達書寫物的極限，深藏於表面底下的那股心靈張力，才得以被巫者召喚，實現「石變為寶」的神蹟。

²⁰⁶ 羅蘭巴特著，李幼蒸譯，《寫作的零度》（台北：桂冠，1998），頁 120-121。

第三節 離題之可逆時間與死亡——巫者書寫的張力

朱天文一再表明《巫言》是離題再離題、岔路再岔路，迴避了兩點之間最短距離的直線，故而不再是線性的敘事時間，而是個人抒情²⁰⁷的繁延再繁延的敘事時間。在《巫言》裡，一切的離題，繁延出的時間是空間性的，它使讀者在閱讀時被中斷在離題之中，岔去觀賞無窮盡的細節，所有時間都因此緩慢下來：

時間到這裡，只得，沒辦法的只得，慢了下來。（《巫言》，頁 85）

慢下來的小說內部時間和閱讀時間，只得停佇在小說的空間裡，像〈巫時〉裡得先忍著性子看完遞給「我」的政見發表會上冗長名片的介紹，得知「我」對名片的處置是歸於〈巫看〉裡的「再生界」，皆不許「廢棄字紙」（《巫言》，頁 19），然後一路遇到布藍德、艾略特、愛因斯坦、漫遊者跟他們說聲嗨，再陷入哇靠靈冗長的閱卷調查裡，跟「我」一樣險被手機廣告打斷，最後確認置身在科技時代的「我」做的問卷皆以「負面列表」存在——以上皆非——得證「我」是摩登原始人的結論。

離題的時間像是漫遊者敘述的軌道時光，「換軌移位，面貌翻然」（《巫言》，頁 89），所迴避的是一切一切的盡頭，即使走到像〈不結伴旅行者（2）〉或〈E界〉的邊界電話亭的那端，還是能夠透過電話穿越時空，進而遺忘所有的「來時路」（《巫言》，頁 252），走入離題，看到的是另外的景緻，才是真正做到「繁延出自己的時間」，因此遊走《巫言》當中，勢必得經過小熊項鍊的來歷，和連帶翻出英國的愛之夏、銳舞、浩室等等小歷史，才看到伯母恐龍的居家生活，她正思索家裡誰能幫她跑一段買傳真紙；或是在〈巫事（1）〉開頭看到點點開店的電子郵件後，點點就不見踪影，隔一大段「我」和老闆、妹妹一行人的政治行動，到〈e-mail 和 V8〉才又出現點點的電子郵件跟胡丁尼拍的 V8 鏡頭。離題不僅在篇章裡，還有篇章之間，也許勢必要走到盡頭，但朱天文選擇離題，不要快的策略：

策略很多，卡爾維諾的不失為一種。快與慢，相對於快，推遲時間的流程，他提出離題。從這裡到盡頭，最短的距離是直線，偏離，就能延長此距離。

²⁰⁷ 周芬伶，〈台灣小說概述〉，收於《2007 台灣文學年鑑》（台南：國立台灣文學館，2008），頁 28。

他老先生說：「假如這些偏離變得複雜、糾結、迂迴，以至於隱藏了本身的軌跡，誰知道呢？也許死神就找不到我們，也許時間就會迷路，而我們就可以繼續隱藏在我們不斷變換的匿逃裡。」（《巫言》，頁 89）

朱天文刻意在《巫言》裡實踐卡爾維諾的離題策略，她用以繁延時間、迴避死亡的意圖，不也是對朱西甯的回應？朱天文曾在〈做小金魚的人〉裡描述朱西甯遺留下來的《華太平家傳》五十五萬字手稿：

手稿裡充滿實物實事和細節，它們經常離題，蔓生。寫上一頁又一頁的如何種鴉片割鴉片，如何喜鵲築巢，如何神壇練拳，著迷其中不再記得歸途。父親似乎跟卡爾維諾一樣清楚，離題是一種策略，為繁衍作品中的時間，拖延結局。是一種永不停止的躲避，和逃逸。躲避什麼呢？當然是死亡。

卡爾維諾說，如果直線是命定的，兩點之間最短的距離是直線，那麼偏離就能將此距離延長。如果這些偏離變得更迂迴糾結，更複雜，以至於隱藏了本身的軌跡，也許時間就會迷路，而我們就繼續藏在我們不斷變換的偏離之中。²⁰⁸

《巫言》裡也同樣充滿著令許多論者或讀者不能接受的實物實事和細節，這些實物實事一頁又一頁的離題蔓生，試圖令人著迷其中並不再記得歸途，《巫言》以菩薩低眉開始，最後以援救字冊結束，來時路是什麼已不重要，而是離題因此不僅僅繁衍出時間，也繁衍出空間，它使所有空間變得迂迴糾結、變得更複雜，而時間也變得得以可逆，迴避了死亡，就像《巫言》裡讓人動容的父親書寫，前社長和老爹，因離題的不停置換中得以死後復生。

「前社長」和「老爹」是同一人嗎？可說是也可說不是的解釋，畢竟小說裡並沒有如此清楚的指涉就是，是不是等同一人自然也不是《巫言》的重點，只是在〈不結伴的旅行者（4）〉裡，前社長放棄求知慾前所看的《細胞轉型》，和〈巫途（2）〉「我」翻起老爹的抗癌書《細胞轉型》卻可聯結起在篇章之間的互涉，前社長忍不住老編惡習的凡有錯漏字皆一一校訂，與老爹留在書上黑色紅色藍色各種校字筆跡似有關連，但這種不確定性卻是在閱讀《巫言》的樂趣所在。

〈巫途（2）〉便是這本《細胞轉型》一書中「我」和老爹和作者羅森伯醫生的對話求知之途，明明是「我」的閱讀，卻像是三人你來我往的對話，偶而插上

²⁰⁸ 朱天文，〈做小金魚的人〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 240-241。

居禮夫人的話，唐諾以為此時老爹的死變得引證歷歷的其中一則實例，像是註腳，因此小說在「我」對《細胞轉型》書上老爹校字痕跡後離題，跳入卡爾維諾數字 2 的故事敘述和數字 3 的冥思，²⁰⁹但與其說是跳入卡爾維諾式的敘述和冥思，不如說老爹此時已非死者的身份，而是「精神奕奕」地領著「我」，像是復活一樣，一同探尋羅森伯醫生的免疫療法之境，如殺手細胞、種種基因工程、量產介白素二號等等，卻在人體臨床實驗時打住，來到醫療倫理的邊界：

我和老爹和羅氏，羅森伯醫生，那時我們站在西塔大廳宛若鹽柱。時間拍岸，巨鯨躍過金門大橋。就在那時，我們恰恰回望了一眼，恰恰並同看見，是的我們看見，黃金古代返照於時間上空的輝煌霞彩旋即隱沒於霧裡。（《巫言》，頁 252）

黃錦樹曾這麼解釋這一段落：講述的盡頭出現天啟，而瀕死者（老爹）、基因治療發明者（羅森伯醫生）和觀察者（「我」）站在盡頭，《荒人手記》似的天啟，彷彿帶著了悟的、釋然的微笑。（2008c：255）但筆者以為，在《細胞轉型》的閱讀之旅時，「我」原要找尋老爹的踪跡，疑惑老爹是看真的還看假的，所以才翻起這本猩猩綠厚書，但在講述的盡頭，一路岔出離題使「我」儼然已忘了來時路，三人共同回望卻變成如羅德之妻的鹽柱，做為想要越界的懲罰，黃金時間已然隱身不復再現，亦如生命之不復返，已去聖逾遠，寶變為石，即使基因治療再能操縱人類基因，生命不能不受制於自然界，因而嚴禁這樣越界，那道黃錦樹所言的「天啟式的微笑」其實是隱遁在霧裡，不是真的釋然。

《巫言》能繁延時間，所以也能越界，只是越界勢必有所盡頭，甚至遭到如〈巫途（2）〉因回望越界而變成鹽柱的罪罰，但若沒有越界的想望，不會擴寫手機能跨越時空聯繫的特質，〈E 界〉裡的互傳手機簡訊，實則彼此距離甚遠，都不一定在賽車現場，有的在排隊等整骨師父的療程，有的在四分之一個地球遠的地方鍵碼，而手機鍵簡訊使人無遠弗屆無時差，可以共時討論賽程，人在摩納哥的車狂崔哈更用手机猛撥給人在台中的夜遊女，在手机談話或親吻或大吵一架。《巫言》神秘的是，在世界盡頭幾乎都有座電話亭，像只具觀念的一個裝置：

他們原路走回城堡停車場。就在那伸進寶藍海天的懸峭堡端，看見空無一物，除了電話亭。像一個裝置，一個觀念，一個極簡主義。

車狂崔哈，直直走去電話亭。有一剎那，他覺得他可以打到未來。不，打

²⁰⁹ 唐諾，〈關於《巫言》〉，收於朱天文，《巫言》（台北：印刻，2007），頁 331-332。

給過去。啊過去，如果死亡正在，或已經，發生的話，他的電話會在那個時空裡響徹，堅決的，直到把夜遊女喚醒。（《巫言》，頁 123）

〈不結伴的旅行者（2）〉裡的王皎皎走到世界盡頭時，在電話亭打電話給去世的父親，彼時王皎皎的世界盡頭是同性戀的盡頭；〈E 界〉裡車狂崔哈因為一直和夜遊女無法取得聯繫，喪失時間感，恍惚間以為走到空無一物的世界盡頭，而電話亭在響，原來夜遊女回電給他，沒接到電話的短短一瞬卻像一輩子那麼久，邊界的電話像是可以通往古今，如此現代感的電話或手機，比起文字還有效，可謂對現代文字貶值的感傷。〈巫途（1）〉裡遠赴紐約的想像之途，「我」來到邊界，那非人區的臨界點後及身而返：

非人區有去無回，沒有從那裡回來過的報導人，沒有拉撒路那個從死境回來把一切告訴大家的報導人。那個蠢蠢的霓光映上我臉讓我脊冷冷一顫而豔異的霓影已長長伸過邊界伸上來時，我拔腳折返了。再回頭，亮起霓虹市招的邊界肅空無人，無車，唯公用電話一柱立在那裡為明滅跳躍的霓虹所佔滿。（《巫言》，頁 198）

黃錦樹將〈不結伴的旅行者（2）〉和〈E 界〉裡天涯海角的電話亭、〈巫途（1）〉裡非人區邊界的電話聯結起來，都是死亡如此精簡明晰的風格象徵，連死亡都不過是常識（2008c：255），死亡雖如黃錦樹所言的如此日常，如此的永遠無效性（《巫言》，頁 182），但朱天文說死亡還不到風格本色的程度，而是「著慌」（《巫言》，頁 206），她對死亡的著慌，沒有座標、沒有著落的慌亂，而真正能讓死亡失效，只有書寫文字的力量。

朱天文在《巫言》裡做了「人生如寄的現代變奏」（黃錦樹，2008c：254）的轉換，生命與死亡都是旅行的隱喻，其私有性有如「不結伴之旅」，無人可分享或參與。然而現實中的生死大事是單行道，在小說裡卻可以「魂兮歸來」：

應該這麼說，如果前面出現過的人有機會再出現一次，這一天，他在做什麼？（《巫言》，頁 255）

曾在〈巫看〉裡默哀民國的最後日的前社長，〈不結伴的旅行者（4）〉時病危，而在〈二二九〉裡還魂復生，和〈不結伴的旅行者（4）〉是一樣的離題模式，小說裡假定 2000 年 2 月 29 日前社長還活著的話，從早到晚做的事反而是：戒報、續看《孫立人傳》、拿五千元給魯仲連、和家人到美術館看畫展、到 SOGO 百貨、

拒看新聞和叩應，「以戒為師」，這一天的前社長和往常不同，「尋常是，前社長叩應兼剪報，分類收妥剪報，積至一定數量即裝封」（《巫言》，頁 281），但二二九這一天前戒報戒新聞戒叩應，所有人都犯政治癮、凱蒂貓癮、SOGO 癮的時候，前社長至少可以不上癮。前社長這個小說人物的還魂復生，實踐的是巫者／小說家書寫的召喚力量，不再只是《荒人手記》裡的「自壯形色」：

時間是不可逆的，生命是不可逆的，然則書寫的時候，一切不可逆者皆可逆。書寫，仍在繼續中。（《荒人手記》，頁 218）

那樣說「繼續」其實都沒有「繼續」而是「結束」，它的「一切不可逆者皆可逆」也僅僅是意念上的想望和企求，要到《巫言》，時間的可逆想望才真正得到實踐，那句「書寫，仍在繼續中」的話也才真的實現，讓前面出現過的人再出現在另一個章節裡繼續過他的生活，也是時間得以可逆的印證，同時也是小說的虛構性的最佳實證。

第四節 路徑的隱喻——遊離奇異的巫者美學

《巫言》充滿路徑的隱喻，如「不結伴旅行者」系列，不結伴的旅行意涵可大可小，大至生死的不結伴，如〈不結伴旅行者（4）〉裡的前社長；小至個人疏隔的遊歷，彼此之間或有差異，如〈不結伴旅行者（1）〉裡帽子小姐看似不結伴，但忍不住等情人電話的她實際上是結伴者、貓女處在家人之中看似結伴，實際上卻獨來獨往，標準的不結伴者；〈不結伴旅行者（2）〉的王皎皎與人關係淡漠，看似是個不結伴旅行，但到了邊界卻忍不住隨機寄明信片，實際上是個結伴者；或像〈不結伴旅行者（3）〉裡立誓成為負面列表的不結伴旅行者，不結伴旅行者，標誌人群之間的或即或離。在「不結伴旅行者（1）、（2）」裡，提到旅行與路徑的關聯：

上路吧，朋友。沿徑旅行，直到自己也成了路徑。（《巫言》，頁 55）

一毫毫，一寸寸的減。很難很難的，減。直到他自己成為一條相反的路徑——減之又減，萬法唯減。（《巫言》，頁 64）

前者是帽子小姐的克制自己不和情人主動聯絡的自虐之途；後者則是王皎皎克制

自己心中同志大獸的自苦之途，不結伴旅行的最極致處是成為路徑，就算是相反的路徑。在《巫言》裡另一處關於路徑的隱喻是〈巫事(2)〉裡老闆的偏執實驗：

老闆已迷失其所尋。他成了自己意志的俘虜，一個狂人，一個巫覡。他已把自己變成為目的，戰鬥都在他身上踏過，直到他自己也成為路徑。(《巫言》，頁 186)

老闆拍當下族漆屋子，原是為了拍一個最實質的當下而等待，就像為拍一個魔術般的溘心圓月而等待，看起來幾無意義可言的行動(《巫言》，頁 183)，但偏執的極致到最後，等待不到的實質當下或魔術圓月已變得不重要，個人意志凌駕一切的關係使他已迷失其所尋，而只有無窮盡的等待和追尋，也就是「直到自己也成為路徑」，如此偏執。

《巫言》裡「歧之又歧，歧路花園迷亂人」(《巫言》，頁 239)的離題亦是朱天文的偏執實驗，似乎也偏執到「直到自己也成為路徑」的程度，《巫言》的離題，使路徑／過程的意義大於一切，終點、盡頭在哪不重要，起點自哪也沒關係，所以是姿態上是遊離的，意義也是生產性的，不斷的行進著、移動中，「簡直忘了來路和去處」(《巫言》，頁 239)，也不是再回原點，而是一直走下去的狀態，正如《巫言》所指涉的「不結伴旅行者」，生命有如不斷進行中的旅行，因此遊離，所有人不結伴的出生，亦不結伴的離去，但在死去之前，一直是遊離的。

離題根源自朱天文的威尼斯體驗，閱讀離題有如遊走在岔路上，翻閱細節有如觀賞景緻，離題不僅繁延時間，也繁延空間，使「時間丕變，空間換軌」(《巫言》，頁 87)，朱天文不僅對時間敏感，²¹⁰看來也對空間敏感。使「一切不可逆者皆可逆」(《荒人手記》，頁 218)的離題，將時間的逆反與倒行²¹¹實踐在路徑上，藉以迴避一切死亡的盡頭，卡爾維諾在《帕洛瑪先生》最後寫道：

帕洛瑪先生想著，「如果時間要有終點，它就可以被一個瞬間、一個瞬間地描述，但每個瞬間在描述時都會延展，因而再也無法看到它的終點。」他決定著手開始描述自己一生的每個瞬間，而在他能夠完全描述完之前，他將不再想到死亡。就在那個時刻，他死了。²¹²

²¹⁰ 周芬伶，〈魔性與禪機——張派小說的豔異之美〉，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象(1945-2006)》(台北：印刻，2007)，頁 153。

²¹¹ 周芬伶，〈魔性與禪機——張派小說的豔異之美〉，頁 155。

²¹² 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《帕洛瑪先生》(台北：時報文化，1999)，頁 146。

唐諾解釋帕洛瑪先生以某種文學的方式、文學性的詭計抵住死亡、停留下來並反向而行（2007：345），《巫言》藉每個離題的描述，延展時空，延遲終點，當來到世界盡頭或邊界時，總會出現電話亭，賦予的是越界的想望，像是可以打到未來，打給過去，越過死亡的時差，因此出現王皎皎打給去世的父親的情節（《巫言》，頁 65），非人區是邊界，因此才「到得歸來」²¹³及身而返。〈巫途（1）〉悼亡父的紐約想像之途；〈巫途（2）〉裡從一代人的遷徙來台之途到「我」與老爹和《細胞轉型》的閱讀之途，亦是「路徑」的隱喻。

《巫言》充滿離題與細節，閱讀不因中斷而中斷，下次閱讀時無須翻前情提要，每一處都是新的起點，眾多的「路徑」隱喻表示不固著在某處，而是不斷「遊離」在過程之中，這過程也許是寫作過程，也可能是閱讀過程，更是朱天文鍛造文字的過程，不一定要按照線性次序走，亦可以隨處是起點的任意走，所經過的每一處細節，既日常又陌生，所以會產生奇異的美感經驗。

「遊離」是《巫言》不斷離題而產生的姿態，如〈E 界〉裡對新人類手機互傳簡訊的描述，從車狂崔哈和小麥傳 E 媚兒到他和夜遊女的電話爭執，再離題到眾人互傳簡訊討論賽程，中間不時穿插「李氏手機人類學」，對手機外殼亦有描述，像是田野紀錄，不會是置身其中，而是隔著距離遊走其中；又如〈巫事（1）〉裡「我」對從和老闆的劇本公事，離題至第三黨的行動側記；〈二二九，浣衣日〉裡，巫人田野調查浩室、科技、叢林等音樂記錄的一路離題，都有如人類學家「中邪走入日常的永遠無效性」，為捕捉那「黃金結構」的「主要意義」（《巫言》，頁 183-184）而不斷遊離；〈不結伴的旅行者（4）〉裡前社長的遺言第三條以離題陳述，從蘭花、修鞋人老銅到南機場魯仲連，再離題至范里長、低收入戶等等，不管是書寫者、讀者都是一路的遊離著，移動著。

在遊離過程中，所看到的種種細節或技藝知識等等，因日常的陌生感而各有差異，如〈巫看〉的「垃圾分類系統」各界度量衡；〈巫事（1）〉裡第三黨選舉票筒如捕蚊燈忽明忽滅的行動細節，裡頭有各種概括特質命名的人物；〈二二九，浣衣日〉裡浩室、科技、叢林等音樂知識；〈巫時〉的愛之夏與迷幻浩室，以及對屋裡人種種的概括特質命名，如伯母恐龍、寫字鬣蜥、露西猿人等等，和他們的日常行徑，都是有所分別的。《巫言》裡涉入朱天文的日常經驗和閱讀經驗，如她的威尼斯體驗、還有所經歷過的父親的逝世、編劇本事、政治行動等等，以及她所知道、看過的他人文本，和更多的實事實物細節，一一經過朱天文的轉換

²¹³ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271 期，2008 年 5 月，頁 34。

而涉入《巫言》之中，所產生的意在言外，或許使熟識她的讀者，喜歡朱天文以前作品如《世紀末的華麗》和《荒人手記》的在閱讀上帶來不適應，但她的轉換，既紀實又虛構的轉換使《巫言》具有「奇異」的美感經驗。唐諾論朱天文與卡爾維諾的相似處時，曾說：

他們絕對有太足夠的聰明、敏銳和挪移翻轉文字語言的技藝，看穿眼前世界遍在的庸俗、虛偽、粗暴和愚昧，卻奇怪的幾乎不譏諷不嘲弄，就連順手的、已送到眼前的都一一輕輕放過柳暗花明，背反著書寫者「聰明／諷刺」的最基本正比關係，就一點依我個人看已近乎奇觀了。……但更特殊的毋庸是，這樣溫和有禮且富同情心，他們的小說卻有一種奇異的冰冷，其溫度不相襯且遠低於書寫者自身的人格心性。²¹⁴

唐諾說的是本人與作品的不相襯帶來的奇異感，《巫言》如淡綠書皮的低溫，連死亡都不過是常識（黃錦樹，2008c：255），更有如日常的永遠無效性（《巫言》，頁 182），在無盡離題與細節中延長了時空，就算死亡默默到來也是打成平手。朱天文本人對世界有無止盡的好奇與熱情，那深夜放狗時在隧道口聽見貓聲忍不住去救貓的經過也不是假的，²¹⁵那份好奇使朱天文自己如同她所喜歡引用的《百年孤寂》裡邦迪亞上校背著大吸鐵到處走，把所有奇形怪狀的物件都吸了過來，到了寸步難行的地步，當日常無效的東西，像碁子放對位置，讓每一顆碁子都能彷彿置身於星空般閃亮，²¹⁶發散出無窮盡的意義時，才真是從「寶變為石」的感傷，轉化為「石變為寶」的神蹟。

所謂「奇異」的美感經驗也是因此而來，《巫言》「只寫表面」的日常經驗而來，《巫言》的極簡主義使意義都純粹化，連顏色都極簡，每個物件都是表面經驗，引發的驚豔感不是顏色上的豔感，而是奇異感，或新奇或好奇或奇怪各種細節的差異和關聯性，甚至不一定是新奇、讓人愉快的，也有可能很危險，為了刺穿習焉不察的包圍，將眾人照射得睜不開眼睛。²¹⁷朱天文說的《巫言》「不言性」，²¹⁸是因為無論用什麼形式表現「性」，如《荒人手記》裡一再誦著自個的經，那「紅綠色素週期表」的顏色經書實則情感的極度緊繃、壓抑，那堆疊起來的有色

²¹⁴ 唐諾，〈關於《巫言》〉，收於朱天文，《巫言》（台北：印刻，2007），頁 328。

²¹⁵ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 179。頁 115。

²¹⁶ 蔣慧仙、鄒欣寧採訪，〈朱天文——降生土星的巫人〉，《誠品好讀》86期，2008年4月，頁 106。

²¹⁷ 朱天文，〈來自遠方的眼光〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 245-246。

²¹⁸ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 277。

符碼所指涉的不是實際所見的文字本身，「鯨鬣紅」並不意指「鯨鬣虹」，而是意指其他的意義，諸如「性」或「情感」。

而朱天文在《巫言》一再的減之又減、負之又負，只寫表面，究一切事物之極簡，暴露出來的寫作過程和自身存在都是路徑，直到「連自己也成為路徑」的地步，使「只寫表面」是以清楚到不能再清楚的淺白話語來描述，讓物只指向它自身，再無其他，因此各物各有奇異，書寫的召喚是「讓某個事物從其他事物之間分別開來脫身而出」（《巫言》，頁 313），看來無效的日常細節，巫者如通神的路徑，因為她的記得和描述、指稱而使各物有靈，朱天文曾說《巫言》最後描繪的圖像是班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)對保羅克利(Paul Klee, 1879-1940)的小畫「新天使」的銘記：

「眼睛注視著，嘴巴張開著，翅膀伸展著，他的臉朝向過去，看到災難，災難把殘骸一個壓一個堆起來，摔在他腳前。新天使好想停下來，喚醒死者，將打碎的東西變成整體。但風暴從天上颳下，把他推往他背對的未來。他面前的碎片越積越大，高入雲霄。」班雅明將此風暴名之為所謂的，進步。²¹⁹

巫者有如新天使，想要使日常經驗材料從殘骸碎片變成整體，表示「我記得」，²²⁰喚醒死者，正如〈二二九〉裡讓前面出現過的前社長再出現一次，而被進步風暴推往未來的巫者，看起來是往未來前進，實際上背對著退後，而眼見種種堆積的細節碎片高入雲霄。

新天使看來如此悲哀，是因為對人世間的關懷，就像《巫言》一再描述的「菩薩低眉」，此身處在人世不忍看，因而背對未來一再倒退，而那趟開往未來的時間列車過站不停，巫者／新天使唯一能做的是牢記當下此刻，²²¹是以巫者對各物指稱，全神貫注他／她的腦中對世界所保存的記憶，朱天文正如張蕙菁〈末日早晨〉最後講的，僅有巫者一人確知世界在預言實現的邊緣時的猶疑，卻朝向背反的方向行進，²²²巫者的要務是使天人合一，溝通鬼神幽明，但朱天文說得「口燥唇乾」，眾人的「總還不懂」，一再的使新天使的悲哀更深，所以才會有王德威的質疑：「我們不能無感的是，她以極簡主義削去一切敘事的骨肉後，剩下的是事

²¹⁹ 朱天文，〈新天使〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 31-32。

²²⁰ 潘詩韻採訪，〈天地再寬，盡皆此事〉，網路上看到的題名為「天地再寬，盡皆此……」但筆者以朱天文修訂年表時將此篇題名改「天地再寬盡皆此事」為主，《明報》，2008年7月22日。<http://www.douban.com/group/topic/4301703/>

²²¹ 朱天文，〈過站不停〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 39。

²²² 張蕙菁，〈末日早晨〉，收於蔡素芬編，《小說三十家（下）》（台北：九歌，2008），頁 660。

物的本相，還是殘骸？」²²³《巫言》裡高入雲霄的細節碎片，正如中邪的人類學家走入日常的永遠無效性，偏執的捕捉殘骸這幾無意義而可言徒勞的行動（《巫言》，頁 184），然而如此極力的描寫物的表面最終只得殘骸？還是真能發掘到事物的本真？事實上，石亦可變成寶的奇蹟，並不用等待到當「時間會賦予材料陌生的興味」（黃錦樹，2008c：256）的久遠時刻才能啟動，而是當記憶的保存得以實踐，描寫表面到達極致只剩一條路徑，再無其他的時候，巫者／新天使的最終關懷、心靈的渴求在深藏的表面之下被召喚出來，使得石／表面變成寶／深度得以成真。

而新天使的隱喻之中有一轉折，起自朱天文說過，如果她是新天使，她希望是卡爾維諾筆下的新天使，有暴力世界中的輕盈：

夢幻般的想像力及智慧，彷彿是盲目相互仇視的卡普列和蒙塔古家族之間的理性之聲。或許只為風範，以生命為償，堅守古老騎士律則，同時又是不折不扣的現代人。多疑，幽默。一個清楚知道何為夢，何為事實，並坦然接受的唐吉訶德。²²⁴

巫者／新天使的遊離，見各物的奇異記憶，背反世界的未來，又是倒退又是前進的姿態，變造成另一個新天使的姿態，更加輕盈，他／她是「一個清楚知道何為夢，何為事實，並坦然接受的唐吉訶德」，巫者／新天使輕盈的姿態有如路徑，在世界的記憶之中只寫物的表面，即便是寫到記憶猶深的眷村人事，在〈不結伴旅行者（4）〉裡寫南機場魯仲連和修鞋人老銅等眷村榮民的沒落；〈二二九〉寫遷入南機場國宅的眷村拆遷戶，和市政府的抽檢瓦斯桶抗爭；〈巫途（2）〉寫一代人的遷徙簡史——「大遷徙從烽煙蒼黃大陸來到南島的一代人，經歷著他們猝不及防、忽焉而至的狼狽衰老，和死亡。」（《巫言》，頁 230）時，因一再離題的遊離而顯得一切日常無事，雖沒有《荒人手記》裡對「那個幸福的年代，只有相信，不知懷疑」（1994：55）與「過去我渴望能親履之地，那魂縈夢牽的所在，根本，根本就沒有實際存在過」（1994：199）的哀傷呼喊，巫者／新天使的輕盈，使〈不結伴旅行者（4）〉離題到前社長與死神的三個月協議；〈二二九〉離題到老爹與家人逛百貨公司；〈巫途（2）〉離題到《細胞轉型》的探索，完全是「已忘來時路」（《巫言》，頁 252），留下滿是奇異的實物實事等等細節陳述，在這些各有奇異的物的表面之下，巫者／新天使／路徑召喚更多意義的發散、與抒情慈

²²³ 王德威，〈狂言莫言，巫言莫言——《生死疲勞》與《巫言》所引起的反思〉，《江蘇大學學報（社會科學版）》第 11 卷第 3 期，2009 年 5 月，頁 7。

²²⁴ 朱天文，〈新天使〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 34-35。

悲的關懷。

第五節 小結

極簡到底的顏色，諸如那減之又減、負之又負的非袖下藍顏色，以及帽子小姐寶變為石後無意義的金縷巾顏色，或許朱天文所詮釋的「馬諦斯的顏色」可提供解答：

最美、最穩定、最不存在的顏色，是在顏色之間的互補影響下發生的。好比一塊純白，藉由周邊之色，可成為丁香般的淡紫，或鶴鳥般的粉紅，或當歸屬的植物藍。²²⁵

最純粹的顏色但又能有不同顏色的變化，所以當意義最純粹時，才能最具發散性，而意義之純粹也是細節的極致，能夠像強記者波赫士那樣，觀察細微到能分出三點九分從側面見到的貓和三點十分從前面見到的貓的差異（《巫言》，頁 190），或是如卡爾維諾所說的「某個事物從其他事物之間脫身而出，意圖要表示某種意義……但要意指什麼呢？意指它自身」²²⁶而沒有辦法指涉其他的時候，使每個文字、每個事物都有差異，因巫者的記憶、指認，而喚醒物物有靈的時刻。

朱天文如此自苦，削去一身原有的好技藝，只為擦出自己的敏感度。也因為《巫言》一再實踐的離題岔路，看來充滿個人抒情與認識論的意味，繁延出時間的空間，時間因此緩慢，空間因此延伸，而這種卡爾維諾式的離題策略，或許是對朱西甯的回憶，《巫言》充滿實物實事和細節，它們離題蔓生，令人著迷而不記得歸途，迴避盡頭，遺忘所有的「來時路」（《巫言》，頁 252）讓時間和生命從不可逆而可逆，與其說是扣胡蘭成〈女人論〉的鐘，²²⁷不如先扣的是她自個兒《荒人手記》的鐘。

《巫言》只寫日常經驗的表面，又因處處是離題與細節，啟動了閱讀上的「陌生感」，比如旅遊某處吃當地小吃，對當地人來說的日常，對外地人卻是新鮮和好奇，朱天文想寫的正是這種日常的陌生感，但若不是對世界有著好奇，不會感

²²⁵ 朱天文，〈一青窈〉，《劇照會說話》（台北：印刻，2008），頁 54。

²²⁶ 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《帕洛瑪先生》（台北：時報文化，1999），頁 134。

²²⁷ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271 期，2008.5，頁 34。

受到日常的陌生感，朱天文做為巫者站在左邊仍想與世界溝通，見一切理所當然的不當然爾的眼光，所以將自身日常經驗與閱讀經驗涉入《巫言》裡，當中既有熟悉又有陌生，朱西甯像是老爹又不像是，侯孝賢像是老闆又不像是，當中她做的虛實轉換，為的是說老爹或許有朱西甯的成份，但並不就是朱西甯，而這也說明了所以自身的日常經驗與閱讀都可以做為寫入長篇的文本，試圖達成以經驗帶來驚豔的效果。

窮盡日常經驗的細節所累積的「日常的永遠無效性」（《巫言》，頁 182），亦是負面列表式的活，否定的存在（《巫言》，頁 84），極簡就是減之又減直到只剩路徑、表面，極致處亦是「自己也成為路徑」的偏執，日常的表面看來沒有意義，其實是最有意義的發散，實踐的是卡爾維諾說的「自己只意指了自身，而非任何其他東西」，²²⁸所以是不急著找反而能找到原先要找卻找不到的東西，「只有在人們並未等待它們的時候，才會發生。」（《巫言》，頁 313）。朱天文做到的是將觀賞的時機當下描繪出來。周芬伶曾在《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象（1945-2006）》序言提到：

經過世紀末的華麗與頹廢，在新世紀初，一種渴求超越與神性的呼聲，通過作品中迂曲傳達，一種新的心靈與道德渴求，說明文為心聲，物極必反，在黑暗的盡頭，人們總會尋找一線光明。²²⁹

朱天文書寫《巫言》的時間與小說的內部時間，都是從世紀末越過千禧年來到新世紀初，《巫言》充滿路徑的隱喻，亦是一種「渴求超越與神性的呼聲」，巫者用盡全力描寫事物表面的極致，「物極必反」，為的是召喚出深藏在表面底下的最大限度的心靈與精神的渴求，黑暗盡頭必有光明，這句話看似俗套，卻是巫者／新天使內心最深的慈悲憫人。

所以，朱天文在〈螢光妹〉裡對在社會群體中不起眼、邊緣位置的胡丁尼與點點兩人小小愛情的關注與觀看、〈不結伴旅行者（4）〉、〈二二九〉和〈巫途（2）〉裡對眷村榮民在社會底層弱勢生活的描述、或是〈巫事（1）〉政治書寫裡更多的觀照是擺盪於政治操弄下發射整夜藍光如今熄滅的選舉票筒，那非主流的第三人黨群眾，巫者書寫各物的極致到自身變成路徑，如此輕盈，只存有各物的極致表面的書寫時，巫者／新天使對於邊緣人物的關懷，才是「新的心靈與道德的渴求」

²²⁸ 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《帕洛瑪先生》（台北：時報文化，1999），頁 134。

²²⁹ 周芬伶，〈序言〉，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象（1945-2006）》（台北：印刻，2007），頁 7。

的最終召喚，抵達了巫者抒情書寫的最終企求，而書寫在路徑之中不斷流動著，當巫者自己也做為溝通神靈的路徑時，巫亦可是過程的意義，他／她遊離的姿態不斷在路徑上行進著、移動中，使意義不斷增生，每一處都是新的起點，所經過的每一處細節，既日常又陌生，所以「只寫表面」的日常經驗和極簡主義，以及讓意義都純粹化，物只意指它自身的最終指向是產生奇異的美感經驗，否則無以為繼，因為奇異感，使經驗得以驚豔，最終得使「寶變為石」轉化為「石變為寶」。

第六章 神姬到巫者的系譜學

上個世紀末，朱天文以《世紀末的華麗》（1990）、《荒人手記》（1994）寫出頹廢與耽美，在朱天文的寫作史來說屬於一次重大的風格化突破，即黃錦樹稱為開啟朱天文的「後四十回」，同時也是「神姬之舞」的展現（[1996]2008：266、294），彼時的轉折點是突破「前八十回」裡三三時期的童男童女書寫，《炎夏之都》雖看似突破前期風格，寫城市戀情卻有空洞單純，到《世紀末的華麗》裡描寫早衰的頹廢之美；《荒人手記》則寫出「天下至淫與天上至聖」的神魔一體，既是情色學也是顏色學的書寫（周芬伶，2007a：150-151）。跨過千禧年交替，朱天文以《巫言》再次突破她「荒人」時期的風格化，試圖寫出不言性、不言四字真言、不言夢境潛意識²³⁰等等負面列表的書寫。

追溯朱天文最初寫出「巫」的意象，是《世紀末的華麗》同名小說裡的巫女米亞，仰賴香氣顏色的記憶而存活；《荒人手記》中的「荒人」亦有「巫者」的身份，在迷狂的顏色經書裡亦是最壓抑的情慾。到了《巫言》，朱天文集中描寫「巫」的意象，更做為她的發聲容器，將一切意義極簡到只剩路徑，所有的日常經驗因為巫者而變得有意義，因此得以「神顯現」。《巫言》延續自《世紀末的華麗》和《荒人手記》的是「巫」的系譜以及菩薩低眉的意象、文字細節，亦有所轉折。

²³⁰ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 277。

第一節 「神姬之舞」到巫者的「神顯現」

「神姬之舞」，是黃錦樹將朱天文在《荒人手記》第 13 章裡描述日本神社的巫女之舞，與胡蘭成〈來寫朱天文〉裡將巫女之舞寫成「神姬之舞」做為對照，指出朱天文改寫了胡蘭成「神姬是為神而舞」的句子：

巫女朱裳的朱，一如印度女人眉間點的聖誌硃色。白襦的白——般輅車為善，色尚白，殷商的白。一千五百年前，主掌上下埃及的女王海茲佩蘇所著白袍白冠的白。源氏物語畫冊裡白牛駕朱紅車子的，朱與白。

十七歲，十九歲，巫女穿奈良朝皇女裝束，白襦廣袖，朱裳闊裾，金冠，垂髮綴白麻。巫女倆倆持有柄的鈴，柄上繫長寬飄帶。右手執鈴，左手攬帶，左右開張擎與肩齊，鶴翅般，欲飛的，立起身，右手鈴一振潑刺飛起，應著鼓和笙笛，對神而舞。（《荒人手記》，頁 195）

黃錦樹論證朱天文所寫的「對神而舞」（1994：195）實際上是對著「蘭師」而舞，提出朱天文在《荒人手記》回應了胡蘭成〈女人論〉（[1996]2008：295-302），在當時眾家學者皆論張愛玲對朱天文影響多深之外，標舉出胡蘭成對朱天文的禮樂師教，更使朱天文日後打破戒默，寫下〈花憶前身——記胡蘭成八書〉道出自己與胡蘭成跟三三的因緣。²³¹

胡蘭成對朱天文的影響所及，如唐諾所說的「守護人朱天文，是三三諸人中最後一個得到自由的」（2007：343），「三三」一場，使朱天文自始至終留著胡蘭成「士」的銘記，胡蘭成對她的影響之深，連她自己戲稱是「胡門宣道的掌門人」：

我們對自己說，上馬各自去，有本事你就做到有一天大家不得不看你，不但看你，還要看你師承追你來源的那時候，到那一天，我們會大聲說，我的老師是胡蘭成！

從胡門出，我自己差點皈身其間，再好不過也就是個胡門宣道的掌門人。²³²

平心而論，目前論述朱天文的師承時，如她所說必得論述胡蘭成，如王德威論朱天文有意無意承續了胡蘭成的修辭與話鋒（[1996]2008）；張瑞芬整理胡蘭成與

²³¹ 朱天文，〈獄中之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 159。

²³² 朱天文，〈推薦序——武士薛仁明〉，收於薛仁明《胡蘭成·天地之始》（台北：大雁文化，2009），頁 13。

朱天文互證的文學脈絡，指出朱天文為胡蘭成口傳心授的嫡系女弟子。更從克莉斯特娃的「互文性」為起點，論證《荒人手記》實為胡說之轉化與印證（[2003]2007a）；周芬伶論朱天文作品中的東洋味承自胡蘭成與日本銘記之旅而來（2007a）。可見朱天文承自胡蘭成，有思想和美學上的影響，而文學上的影響，朱天文亦自覺她的「胡腔胡調」，²³³除了黃錦樹提到的「神姬之舞」之外，早在《傳說》〈自序〉裡朱天文曾說過書裡的十一篇文章有七篇是胡蘭成讀過批評的，大感知音不在的朱天文因此將《傳說》獻給她的蘭師。後來《傳說》〈再版自序〉時，朱天文借胡蘭成《禪是一枝花》裡提及的李商隱詩做序：

卻是李商隱的詩好不疼煞人也：「水仙已乘鯉魚去，一夜芙蓉紅淚多。」
佛去了也，惟有你在。而你在亦即是佛的意思在了，以後大事要靠你呢。你若是芙蓉，你就在紅淚清露裡盛開吧！²³⁴

比較淒艷的立誓是在〈阿難之書〉裡寫心境有如《禪是一枝花》胡蘭成所說過的話，當年曾被她用做《傳說》序言，發誓終有一天續完胡蘭成的《中國的女人》，²³⁵也就是後來的《荒人日記》。朱天文的「胡腔胡調」，在於將胡蘭成的句子或改寫或引用的涉入自己的文本之中，如胡蘭成的社論集《戰難和亦不易》的題名在《荒人手記》裡出現時，是「活難，死亦不易，像我養的無名魚」。（1994：26）；又如〈重逢〉裡提到日本陶師岡野先生家裡有胡蘭成的書法贈字「佛火仙焰劫初成」，²³⁶在《荒人手記》裡亦有出現：

我端詳陶杯很像一粒富士蘋果，不上釉，礪且澀的觸質，意味繁華落盡，我有些看懂杯的臉和背。它在松柴燃燒的窯裡因著熱度分佈差異，這一面吸納了更多熱生出較深的色澤，杯之臉呢，**佛火仙焰，劫初成**。（《荒人手記》，頁 22。粗體為引者強調）

「佛火仙焰劫初成」亦出現在〈巫界（2）〉，曾在《荒人手記》施展「神姬之舞」的朱天文，以及更多散文提及胡蘭成與三三的青春往事，越過千禧年交替，在《巫言》裡，巫者不再起舞，但仍施文字巫術，祭祀的是什麼神？

黃錦樹以為仍是胡蘭成，居於〈巫界（1）〉裡各有身世的桌上小物，其意義內在於「我」的感性經驗，居於核心的就是胡蘭成的遺跡（2008c：251），書桌

²³³ 朱天文，〈彌撒之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 204。

²³⁴ 朱天文，〈《傳說》再版自序〉，《傳說》（台北：印刻，2008），頁 190。

²³⁵ 朱天文，〈阿難之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 222。

²³⁶ 朱天文，〈重逢〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁 139。

上玻璃墊內的兩幅字，一幅尺方絹巾印著「花」字，另一幅字是「書字人」自己的詩，「浪打千年心事違，還向早春惜春衣，我與始皇同望海，海中仙人笑是非。」（《巫言》，頁 300），接著描述起桌上的黑鐵紙鎮的來歷，羅塞達石碑上的古埃及文字，因解密而不再失語，文字被喚醒，而最先被識出的象形文字便是「托勒密」，意為「神顯現」（《巫言》，頁 302-304），如此離題所繁衍的是古文明的歷史時間，而這些彷如靜止狀態的各物，顯然被巫者賦予神聖性（黃錦樹，2008c：251）。

埃及熱，時光迢迢，千里萬里，一直到我從大英博物館帶回來一塊黑鐵紙鎮，其上模鑄象形文字。羅塞達石碑，乃歌頌托勒密五世之碑文。托勒密，是最早被識出的象形字。飾以長方形框的名字好似金石印章，框內有獅子，有蘆葦葉，有摺疊布，有麵餅，有方塊，有不知如何可形容物，線條潔麗構圖好悅目，讀做「托勒密」。

托勒密，是的托勒密，意為、神顯現。（《巫言》，頁 303-304）

因巫者的注目與記憶，即使現代的文字貶值，仍能保持字有靈。朱天文曾說過《巫言》扣的還是胡蘭成《女人論》的鐘，有如「到得歸來」之感，²³⁷而這「到得歸來」亦是路徑的圖像，胡蘭成在朱天文身上銘記之深，或許如同當初《荒人手記》裡跳那曲「神姬之舞」，藉舞以溝通幽明，朝她的蘭師而舞。到了《巫言》的「路徑」或許也會為了朝拜她的蘭師，所設的一條「神顯現」路徑，但《巫言》裡有無數的離題與路徑，「神顯現」其實只是其中一處，所以無論字絹、小詩、黑鐵紙鎮、或上有墨字「佛火仙焰劫初成」的一陶鉢等等，在《巫言》裡都顯得如此日常，既日常才有賦予光亮的可能。朱天文一直遵循著「見與師齊，減師半德」，²³⁸若仍是跳同一支舞，恐怕胡蘭成不會滿意，是以《巫言》如此曲折的方式，才是真正做到胡蘭成的期許。

第二節 世紀末到世紀初：巫的流變史

在〈世紀末的華麗〉裡，米亞設定在一個二十五歲的衣架模特兒，相信感官記憶：嗅覺的安息香、薄荷藥草茶香、陽光味道等等，與顏色的特殊紫、海濱

²³⁷ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271期，2008.5，頁34。

²³⁸ 朱天文，〈彌撒之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁203。

淺色、浪漫灰等等。敘事時間雖因時尚服飾而錯置，仍是一個完整的情節。巫女在〈世紀末的華麗〉裡是個生活姿態的隱喻，米亞為了讓時間停留，而開始製作乾燥花草實驗，有如巫女：

米亞卻恐怕是個巫女。她養滿屋子乾燥花草，像藥坊。老段往往錯覺他跟一位中世紀僧侶在一起。她的浴室遍植君子蘭，非洲堇，觀賞鳳梨，孔雀椰子，各類叫不出名字的綠蕨。以及毒艷奪目的百十種浴鹽，浴油，香皂，沐浴精，彷彿魔液煉製室。所有起因不過是米亞偶然很渴望把荷蘭玫瑰的嬌粉紅和香味永恆留住，不讓盛開，她就從瓶裡取出，紮成一束倒懸在窗楣通風處，為那日日褪暗的顏色感到無奈。（《世紀末的華麗》，頁 153）

〈世紀末的華麗〉裡的「巫」強調女性身份，將女性和對物質的感知聯結一起，建構出屬於女性的文明觀，以嗅覺和顏色的感覺文明，並預告取代男性用理論與制度所建構的文明觀：

雲堡拆散，露出埃及藍湖泊。蘿絲瑪麗，迷迭香。

年老色衰，米亞有好手藝足以養活。湖泊幽邃無底洞之藍告訴她，有一天男人用理論與制度建立起的世界會倒塌，她將以嗅覺和顏色的記憶存活，從這裡並予之重建。（《世紀末的華麗》，頁 158）

最先開始評論朱天文在〈世紀末的華麗〉寫出「年紀」的，應是替她寫序的詹宏志在〈一種老去的聲音——讀朱天文的《世紀末的華麗》〉裡論及二十五歲的米亞沉迷於各種香氣和香彩的技藝，是因為感到「年老色衰」（[1990]2008：8），直到唐諾為朱天文《巫言》寫跋時捨棄寫出年紀的說法，認為朱天文在〈世紀末的華麗〉直接跳過年紀，取消中年，跨越死亡，是因為重點不在米亞個人生老死亡，而是預告眼前男性文明的必然崩毀，也因此《巫言》成為朱天文著手為下一輪女性的、實物的太平盛世的備忘錄（2007：335-336）。

筆者以為，《巫言》不是那麼強調巫者的女性身份，所以米亞所預言的女性文明在《巫言》裡的實現，恐怕並不是「女性的實物的備忘錄」，《巫言》去性別化的意圖或許是質疑「女性」與「實物細節」有必然關係嗎？會不會一個真正理想的太平盛世是沒有性別這個界定呢？另外是，米亞「年老色衰」是事實，小說也是這麼寫的，只是眾家論述「寫出年紀」的論者將目光聚焦於米亞個人生老死亡上，但唐諾是以比較宏觀的角度論述米亞的文明觀，是關注點的不同，並不見得要取消「年紀說」，但唐諾所論述的「過去時間和未來時間兩頭皆傾注於此時

此刻，讓現在幾近無限的膨脹、凝結、延長，以某種近乎全然靜止的最從容最徐緩速度進行」（2007：336），和朱天文在《巫言》裡極力描繪「路徑」的圖像是一樣意義，巫者在路徑上不斷遊離，不在意終點在哪，也著迷在過程中忘了來時路，只重在沿途看到的奇異景緻。

在《荒人手記》裡的「荒人」以男同志身份發聲，雖然已有許多論者以為朱天文並非實寫男同志，更多是朱天文的「腹語術」，使《荒人手記》實際是反同志文本（朱偉誠，1995：145）；複製主流文化的價值觀，忽略更多元的酷兒同志，而使所謂的「色情烏托邦」僅是一廂情願（紀大偉，1995：154-157）。當朱天文以男同志發聲時，卻能寫出「神魔一體，揮灑自如」的好文字（周芬伶，2007a：150），因此「荒人」是朱天文的發聲容器，重點不會是如實的寫出男同志。對朱天文來說，「荒人」是「親屬單位終結者」（《荒人手記》，頁 65），亦有著非社會化的層面，位處邊緣，彷彿巫覡：

我們的非社會化不過提供了她這位社會人一個鬆緊口，安全閥。她到我們這邊來放肆，灌飽氣然後回那邊。我們扮演了若巫若覡的角色，因此必須為洩露天機付出某種代價，瞽聾瘖癡，鰥寡孤獨。（《荒人手記》，頁 173）

朱天文曾說自己寫長篇是為了對現狀難以忍受的脫逃，也許放棄溝通，或是拒絕勢之所趨，這樣的人在小說裡以男同志發聲，但更多時候是屬於另一種人類「荒人」，²³⁹朱天文以「荒人」自許，站在一個抵抗中心的立場（周芬伶，2007a：149），所以和《巫言》的「巫者」一樣，「荒人」也有著小說家身份的意義，但相較巫者是不放棄溝通，雖站在極左，還不至走到非人區變成鳥獸蜚螻，不與人溝通。

《巫言》裡「以巫為名，以此言志」（唐諾，2007：349），小說家將自身經驗寫入小說裡，其實就是如同巫者賦予物有靈的應允，在現實中的日常容易一閃即逝，是一般人所習焉不察的當下，故謂之「日常的永遠無效性」，但在《巫言》裡所企圖做到的是，透過將日常經驗的轉換涉入，便不復是原始現實生活的文本，而是形成另一文本時，亦是賦予日常經驗光亮，帶來神啟，這是巫者所能做到的，如同小說家正在做的。

²³⁹ 朱天文，〈奢靡的實踐〉，《荒人手記》（台北：時報文化，1994），頁 237。

第三節 菩薩覺有情：從肉身普渡到低眉交會

洪素萱在《荒人手記》裡標舉出「菩薩」意象做為論述，菩薩有別於佛是因為介在出世與入世之間，不忍眾生在苦海浮沉，所以發下普渡眾生的大願。而菩薩甘願處在寂滅與世俗之間，和荒人甘願處在隱遁與焚墮之間的邊界性，是一種平行同軌的對照（2004：152）。「菩薩」意象最早寫在〈肉身菩薩〉裡，「肉身菩薩，夜晚渡眾生」，²⁴⁰指的是小佟和十六歲、十七歲之間的三角關係，而將情慾索求喻為菩薩渡化。黃錦樹曾說，〈肉身菩薩〉甚至可以看做是《荒人手記》中的一個章節，或是縮寫本雛形，小佟屢屢為情慾所困，不由自主的尋求肉慾的滿足卻恐慌於激情後的空虛，永遠無法得到真正的滿足（[1996]2008：268）。而「菩薩」意象轉換到《荒人手記》時，菩薩形象更加完整，但仍是同志書寫的補述：

我唸，菩提薩垂，摩訶菩提質帝薩垂，簡稱菩薩！菩提、覺，薩垂、有情，哦菩薩原來就是覺有情！菩提、道，薩垂、眾生，哦也可以叫做道眾生。摩訶、大，質帝、心，摩訶菩提質帝薩垂，即大道心眾生。（《荒人手記》，頁50）

安忍不動猶如大地，靜慮深密獨若秘藏，故名地藏。高鸚鵡的電腦儲藏庫向我解碼了何謂，地藏菩薩。

原來如此，觀音十二願，普賢十大願，釋迦五百願，地藏本願。原來熟人在此，「眾生度盡，方證菩提，地獄未空，誓不成佛。」典出這裡的，地藏菩薩本願經，我高興得在高鸚鵡頭髮上啄一下。（《荒人手記》，頁53）

原先在〈肉身菩薩〉時，朱天文用「菩薩」明喻男同志，這種逆反書寫到了《荒人手記》時，變成「我同類們的最偉大的原型，耶穌基督與一行十二門徒」（《荒人手記》，頁39），將聖與魔²⁴¹寫到徹底，此處「菩薩」意象賦予的是最大限度的萎靡中的神聖性，因為「救贖是更大的誘惑」（《荒人手記》，頁52），所以荒人如同覺有情的菩薩一樣，寧願置身世俗之間，也不願成佛得到救贖，而是「眾生度盡，方證菩提，地獄未空，誓不成佛。」（《荒人手記》，頁53）。淫聖不分的反向書寫，成為兩股互扭的衝突與張力（周芬伶，2007a：151），如同〈肉身菩薩〉與《荒人手記》裡的情色學與顏色學，寫出了最迷狂的顏色來自最緊繃的情慾。

²⁴⁰ 朱天文，〈肉身菩薩〉，《世紀末的華麗》（台北：印刻，2008），頁49。

²⁴¹ 借用周芬伶《聖與魔》的書名。

「菩薩」意象在《巫言》則以「低眉垂目」的意象貫串全書，由「菩薩低眉」的形像啟動全場，同時也啟動朱天文思索長篇時，她企圖暴露創作過程，同時是構造（過程）又是完成品，在不知如何賦予形狀時，出現在她腦裡的是目光含在低垂眼簾的臉，即菩薩的低眉形象。²⁴²在《巫言》裡，「菩薩低眉」只在第一章出現，後面章節則是由這個意象延伸出來各式各樣的「低眉垂目」樣貌。所以相較於〈肉身菩薩〉、《荒人手記》以「菩薩」寫男同志，《巫言》只截取「菩薩」的低眉形象，似笑非笑的面容。在《巫言》的「佛」是「遠在天邊面目模糊的」（《巫言》，頁 16），幾場神啓性的場景也絲毫與「佛」無關。「低眉」原先不是為了更慈悲，而是帶有毀滅性：

那時，放下眼簾，目光低垂，死神一襲長袍如曳著沉香木濃濃的綠蔭行過大地，所經之處不見生靈，無有興滅。（《巫言》，頁 23）

〈菩薩低眉〉裡，解釋菩薩的低眉為的是拒絕，「怕與眾生的目光對上，菩薩於是低眉。」（《巫言》，頁 25），解釋了〈巫看〉的低眉垂目，之所以為減法：

輕若鴻毛之生，互相看見了，頓時變得好重好重。我感覺自己的行李越來越重不是辦法，必須學會什麼時候什麼地方應該，垂下眼簾，眼不見為淨。（《巫言》，頁 23）

「低眉」起自於難以承受目光交會時的重負，所以在〈菩薩低眉〉裡結合「菩薩低眉」的意象，集中描寫各人神態，如臥蠶眉、丹鳳眼的江醫生，得忍住不介入顧客，因此把眼簾放下，目光啣在簾間，似暝非暝，如笑未笑，有如壇座裡一位拈花人；而壇上的關公像也是「垂目掩簾不能睜眼，說是關公睜眼，就要殺人」（《巫言》，頁 31）；政治人物的似看非看也是低眉垂目的系列，阿舍先生是不協調的看、約書亞先生有酗者眼、馬市長是不睜眼，政治的「天然駭」綜藝化和瞞藥、起乩等迷幻狀態同質（《巫言》，頁 32）。《巫言》的「菩薩」意象似乎不再那麼具有神性，進入世間一般的日常，如同政治則是最社會化、世俗的一面，可謂反差，而菩薩低眉的臨界點在於視線交會，如前社長和收廢紙跛漢的低眉垂目盡力保持在平衡點的狀態，「唯恐一抬眼世界就崩裂」（《巫言》，頁 36）。這種破防狀態就如同〈二二九，浣衣日〉裡所描寫的：

嘩刷，巫的眼簾駭然拉起。連動裝置般，眼簾拉起的瞬間防護罩也一並解

²⁴² 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 275。

除了。解除掉簾罩的巫，根本是個，怎麼說好，只能用比喻說，是個無殼的裸貝，蛋打破的一粒蛋黃，沒有胸腔包住卜卜彈跳的紅通通心臟。（《巫言》，頁 288）

原本巫人有如〈巫看〉裡的王皎皎那般淡漠，拎著手提袋到咖啡館寫字，侍者小妹皆像布烈松電影裡的「人的模型」，不洩露一絲人的目光讓雙方不小心撞見，因為一抬眼世界就會崩毀的。之所以卸下眼簾的防護罩，是因為咖啡館撤資，侍者小妹要離職，想要巫人簽書。朱天文曾說，低眉為的是慎始，視線的交會，表示要開始接納和付出，帶來的是責任，²⁴³因為將這樣的個人意念寫入書中，所以《巫言》的低眉像是為了拒絕更多，而視線交會之所以能這樣無牽無掛，抬眼相見，是因為以後不會再相見，可以傾心相授：

不結伴旅行者，首度抬起來目光互相見到時，一點也不用擔心，因為天堂陌路，前頭便投胎自去了。（《巫言》，頁 23）

以前沒見過，以後也再沒見，我想快遞兩筒感熱紀錄紙來的滑板小子是代朋友的班。又或者其實是未來時間，不，是共時的異次元，在某種明迷不可捉摸的跳軌交錯之瞬我們恰巧抬起眼，恰巧看見互相的目光停留。恰巧，這般的恰巧，其機率，也許是一兆光年的平方。（《巫言》，頁 107）

因此《巫言》中的「菩薩低眉」並非朱天文站在社會邊緣寫作，不與眾人接觸的「出世態度」（葛正儀，2009：88），相反的，「菩薩」並不出世，也並非「棄絕與人溝通」（葛正儀，2009：97），而是此身處在人世不忍看，慎重的看待每一次與人的交會目光。朱天文將菩薩的覺有情涉入文本內改寫成如〈肉身菩薩〉以肉身渡化人，而《荒人手記》是「荒人」如菩薩置身人間，使男同志的書寫得到「神魔一體，淫聖不分」的美學效果（周芬伶，2007a：151），《巫言》裡以「菩薩低眉」為始，截取的是菩薩面容引發的觀察，延伸出各式低眉垂目的圖像，但《巫言》並不以「菩薩低眉」為終，離題使然，是故菩薩的覺有情在《巫言》裡也可以如此日常的交會。

²⁴³ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 267。

第四節 由豔入簡：巫者神聖文字祭

朱天文在《世紀末的華麗》裡，寫出了都會的內在質地與肌理，並不停留在表象與現象的描繪，而進入到活在其間的人的感覺方式與感覺內容的深處中去（黃錦樹，[1996]2008：295-302），其中對顏色描寫細緻的程度，到了風格化的地步，如〈世紀末的華麗〉裡，老段和米亞不做情人們的愛情事，而是耽美觀看天空變化，有如啓示錄，亦是情慾的勃張；或是〈肉身菩薩〉裡，小佟在赴見鐘霖之前，見到的印度《業經》裡各式性愛姿態，顏色亦是張狂：

他們亦耽美於每一刻鐘光陰移動在他們四周引起的微細妙變。蝦紅，鮭紅，亞麻黃，蒼草黃，天空由粉紅變成黛綠，落幕前突然放一把大火從地平線燒起，轟轟焚城。²⁴⁴

怪怪那顏色，有炎烈如火地焚煙的朱砂紅、芥末黃，有深邃如星空的孔雀藍、宮粉紅、蛇膽綠。幽悶森林裡，有最香的花，最毒的蛇，最精妙的性技，最早夭的生命。怪怪那是一個熟爛透了的官能世界。²⁴⁵

〈肉身菩薩〉裡寫情慾與顏色在至高點時，最狂烈亦是最荒蕪感的時刻，這樣的反差書寫發展到《荒人手記》裡，當永桔遠離荒人身邊時，荒人便會開始誦著自個的經，但無須分別紅是什麼紅，綠是什麼綠，即使如「骷髏紅」讀來像張志維所說的怵目驚心（1997：169），其實沒有差異，它們都同一指向情慾，《荒人手記》的情色學和顏色學是聯結在一起（周芬伶，2007a：151），而誦經的動作類似抄經書，克制自己、降低情感的溫度，更多是藉著誦經壓抑情慾，得到安定的情緒。

水底紅，初日圓圓水底紅。蠻錦紅，窄衣短袖蠻錦紅。桃毀紅，妝成桃毀紅。撥刺紅，驚鼓跳魚撥刺紅。剪來紅，清香拂袖剪來紅。獸焰紅，松火紅，宿燒紅，大谷紅，腮上紅，後霜紅，躑躅紅，海綃紅，舍利紅，宮花寂寞紅。半折紅，半丈紅，一牕紅，一點紅，一笑紅，蠟想歌時一爐紅，黃金拳拳兩鬢紅，何處飛來十二紅。鬧紅一牕。依紅，泛綠依紅無個事。紛紅，人在紛紅駭綠中。駭綠，驚綠，頹綠，厭綠，浮綠天無風，衝綠有人歸，吹綠日日深。蒲葉吳刀綠，遙看漢水鴨頭綠，銅生綠，金間綠，丹如綠，霜留綠，侵衣綠，裁牋綠，勿嘆藍袍綠。窄窄紅，窄窄紅靴步雪來。袞袞紅，岸岸紅，

²⁴⁴ 朱天文，〈世紀末的華麗〉，《世紀末的華麗》（台北：印刻，2008），頁 142。

²⁴⁵ 朱天文，〈肉身菩薩〉，《世紀末的華麗》（台北：印刻，2008），頁 52。

日日紅，子夜紅，去年紅，花開不如古時紅，明日的無今日紅，骷髏紅。（《荒人手記》，頁 91）

這種情色學與顏色學的聯結，也就是張志維說的《荒人手記》裡文字的「色感花園」和情慾的「色情烏托邦」互相映照，為的是驗證「即色即空」的觀念，而《荒人手記》的終極矛盾在於：文字華麗／情慾縱恣的另一面是荒蕪衰頹，「荒人」的「荒」是過盛／過剩，也是匱乏，既是植物過於繁茂的「色感花園」，亦是匱缺不毛的「沙劫寂地」（1997：169），也因此，無論《世紀末的華麗》與《荒人手記》的文字寫來既是「豔異」又是「酷異」（周芬伶，2007a：152），不同於《巫言》裡所極力做到的「意指它自身」²⁴⁶，表面上看到的文字只指涉物的自身。朱天文有意識在《巫言》裡「貼著常識面寫」的極簡主義下描寫出來的顏色，不復出現《世紀末的華麗》與《荒人手記》的「豔異」與「酷異」顏色或文字，而是表面的、日常的、淺白的細節文字，而《巫言》裡的顏色描寫，不太那麼有顏色，近乎一個「負面列表」的顏色，諸如減之又減、負之又負的非袖下藍顏色，以及帽子小姐寶變為石後無意義的金縷巾顏色，筆者稱之為「極簡」的顏色。

在《荒人手記》裡，對書寫與文字的肯定，並且賦予有如遠古泣鬼神的魔力，是荒人的「避火訣」、「定風珠」，使荒人能夠以文字維生，繼續存活：

飄搖之世，偉哉歌德，能用詩文和顏色學植物學當做他的定風珠，走完高標一生。渺小吾輩，文字族，不過學了點法術，一套避火訣，隨時隨地即可遁入文字魔境，管它外面凶神惡煞在燒。（《荒人手記》，頁 93）

所以荒人「用寫，頂住遺忘」（《荒人手記》，頁 38），文字於他正如朱天文所說的用書寫抵抗鋪天蓋地充斥著的綜藝化、虛擬化、贗品化，²⁴⁷但到了《巫言》一再離題復細節之中，在〈巫看〉裡「我」偷偷越界在帽子小姐丟棄垃圾裡大動手腳，並有一套自成系統的「垃圾分類」方法，而文字屬於最高境界，故寫出「不可廢棄字紙」、「即字即言」的警示（《巫言》，頁 19）。

相較《荒人手記》裡，荒人以手記形式一再寫下文字如隨身攜帶的「避火訣」，到了《巫言》似乎文字的神聖性也與其他離題一樣的日常，不太時時標舉文字，反而一再書寫新時代的注音文、顏文字等等，而文字的神聖性只是書末的最後一

²⁴⁶ 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《帕洛瑪先生》（台北：時報文化，1999），頁 134-135。

²⁴⁷ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 280。

道離題，自然也不復是《荒人手記》裡「我寫，故我在」所具有的生存與治癒的意義，〈巫界（3）〉描寫的是「我」一家人為食字獸收集的字冊簽名卻意外被回收，因而展開了搶救字冊之途：

一座高聳似樓房的貨櫃車開走。一架轟轟舉在空中傾擲漫天紙張的大怪手放下手挖滿字冊復舉起。

啊猶太法典 Mishnah，米市納將神聖之書定義為、「自火中救出」，只有會被火燒毀的——看噢塞拉耶佛，上個世紀末遭塞爾維亞軍隊燒夷彈攻擊全城火海中圖書館館員身歷其境他描述：「紙片燃燒，灰黑而脆弱的餘灰佈滿整個城市好像天降黑雪，伸手抓住一張頁片你還能感覺到它的熱，還能從它奇異灰黑反白中讀到字的碎片，當熱度消散，字片也在你手中變成灰燼。」

只有會被火燒毀但仍存留的，是的自火中救出的，才能讓人學習到某種必要性，某種可能永遠失去無法取代之物的必要性嗎？神聖之書。（《巫言》，頁 322）

〈巫界（3）〉以倒敘進行，應算是《巫言》裡的完整敘事，相較於〈二二九〉裡前社長在這一天再出現一次的生活，和〈二二九，浣衣日〉裡「我」未寫一字，只洗牛仔褲，並援救了一隻紅嘴黑鴨，〈巫界（3）〉說的也是在 2000 年 2 月 29 日時的事，像是另一個平行時空，搶救字冊像是搶救神聖之書，張瑞芬解釋為「一方面是完結，一方面意義開始延展，毀滅與重生乃同一瞬也」（2008：117），這過程描寫怪手下放挖滿字冊復舉起，字冊同廢紙自高空漫天墜落的景象，與塞拉耶佛圖書館遭到軍隊燒夷彈攻擊，以致書紙燃燒，餘灰佈滿城市好像天降黑雪的景象聯結在一起，像是〈世紀末的華麗〉出現過的日落雲彩變化的啟示錄，差別在不意指情慾。

黃錦樹以為〈巫界〉此處，朱天文大篇幅的重申她的美學信仰——轉俗成聖的文字神聖性，但在《巫言》裡的語言實踐不是這樣，《荒人手記》至少在語言文字的表裡內外都試圖踐行那樣的信仰，因此認為《巫言》不過是做到美學宣言（2008c：253，註 24）。對現今文字貶值的時代，朱天文在《巫言》啟動巫者眼光，見一切當然的不當然，搶救字冊雖被賦予有如搶救神聖之書的意義，仍是對文字貶值的傷感，畢竟不曉得有沒有救成，但焚燒字冊的意象，宛若回應〈巫看〉所昭示的「太初有言，言與神同在」，極致處不只是「不可廢棄字紙」，還要「恭敬將字紙焚燒送上天」，以文字為祭，是謂「轉俗成聖」，其實和《巫言》的語言

實踐，那只寫表面的淺白語言，所昭示的「日常永遠的無效性」轉換成「石變為寶」的意義亦是相同的。

第五節 小結

朱天文的神姬之舞，起自於她師承胡蘭成的教誨至深，為了重建胡蘭成的女人文明論，所以用《世紀末的華麗》、《荒人手記》和《巫言》回應胡蘭成的《女人論》，三次攻堅那過大的書寫目標和野心。²⁴⁸但在《巫言》裡的回應，與《荒人手記》裡直接改寫胡蘭成〈來寫朱天文〉，並對她的蘭師跳起神姬之舞不太一樣，《巫言》裡巫者不再起舞，也不那樣淒豔的發誓，而是安置於巫者書桌上的靜止小物，諸如絹巾上的「花」字或是蘭師的詩、黑鐵紙鎮，各有身世縱深，因巫者的「我記得」，遊離之中賦予物有靈，為此「神顯現」，但也並非是整本《巫言》集中描繪的重點，而是安插在許多離題中的其中一處，並不那麼起眼，但仍是存在某個位置，根深蒂固。這也如同黃錦樹所說的《巫言》告別了部份的胡學（2008c：248），以致不「減師半德」。²⁴⁹

從《世紀末的華麗》、《荒人手記》以來，《巫言》的淺白語言、離題、表面日常經驗等等看起來似乎與過去發生斷裂，特別是不再見到《世紀末的華麗》、《荒人手記》奢靡耽美的文字與顏色，面對讀者的失落，朱天文曾說：

最好的時光好歸好，但生命各有自己的時間表，半由人半不由人，這是沒辦法的。況且你若有志氣，境界雖好，也不「不住」，不愛耽在其中不出來，總愛往前走往不容易處去，這才有勁是不是？²⁵⁰

朱天文時刻督促自己「擦亮敏感度」的志氣，使她的《巫言》必然成為今日所見到的，但亦有從《世界末的華麗》、《荒人手記》而來的延續及轉折，也就是「巫」的系譜、菩薩意象和文字細節等部份。

關於「巫」，朱天文作品中最早的巫女米亞和荒人，都強調性別身份，米亞預言下一輪的女性文明，荒人則以男同志發聲，已有巫覡身份，屬於非社會化的

²⁴⁸ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271期，2008.5，頁34。

²⁴⁹ 朱天文，〈彌撒之書〉，《黃金盟誓之書》（台北：印刻，2008），頁203。

²⁵⁰ 毛尖採訪，〈關於《巫言》的對話〉，《東方早報》第B02版，2008年9月21日。

http://epaper.dfdaily.com/dfzb/html/2008-09/21/content_84969.htm#

部份，跟巫者都有小說家身份的含義，但荒人身處邊緣，傾向不與人溝通，比巫者站在更左一點。而巫者在《巫言》當中去性別化的意圖明顯，更暴露出小說家身份及寫作過程，好比巫者施法，賦予新生，小說家也是透過書寫賦予日常經驗現出光亮。

而從〈肉身菩薩〉、《荒人手記》所使用菩薩意象，顯然《巫言》亦延續這樣的風格，菩薩的覺有情，能以肉身渡人，或是低眉垂目，帶來更多悟境迷情，²⁵¹《巫言》中的菩薩低眉僅在開頭，並不以此為終，比起〈肉身菩薩〉、《荒人手記》寫菩薩以證有情，「神魔一體，淫聖不分」的書寫（周芬伶，2007a：151），《巫言》裡的菩薩顯然日常得多，更出自於朱天文個人經驗，低眉為了不始亂終棄，目光交會表示要慎重，是以在《巫言》出現的低眉垂目，像是減法，「唯恐一抬眼世界就崩裂」（《巫言》，頁36）。抬眼相見是因為不會再見，可以傾心以授。

文字風格是《巫言》對過去《世紀末的華麗》、《荒人手記》的最大轉折，從豔異走向奇異極簡，《世紀末的華麗》、《荒人手記》裡對顏色細緻的描寫，幾乎是：

逃避開文字的邏輯，連符號性也摒棄掉，文字成了萬花筒碎片，組合為續爛景觀。我放逐其中忘返，純粹的色感花園，如在蒼蠅之複眼所見的世界裡營飛。（《荒人手記》，頁89）

愈純粹的色感花園，堆疊起來的顏色文字，其所指涉的情慾大過一切，甚至文字自身，純粹的是文字，而非意義，但顯然文字是隱去，只剩下所指涉的意義，也因此「色感花園」對應的是「沙劫寂地」，文字華麗／情慾縱恣對應著荒蕪衰頹（張志維，1997：169）。朱天文曾說：

一個文明若已發展到都不要生殖後代了，色情昇華到色情本身即目的，於是生殖的驅力全部拋擲在色情的消費上，追逐一切感官的強度，以及精緻敏銳的細節，色授魂予，終至大廢不起。²⁵²

以《巫言》的話來講就是，性的極致就是「連它自己也成為路徑」，但性並不意指它自身，而是以「即色即空」來意指，因此「色授魂予，終至大廢不起」，越是濃豔的文字，情慾越是緊繃，相對的也愈匱乏。而《荒人手記》這樣的美學書寫儼然成為風格化，這是做為一個對寫作有自覺的朱天文所意識到的危機，因此

²⁵¹ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁267。

²⁵² 朱天文，〈廢墟裡的新天使〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁257。

到《巫言》時極力捨去她所嫻熟的技藝，只寫表面的日常經驗，盡是淺白細節的文字，連顏色描寫都是極簡主義的，與讀者的期望有所落差。

《巫言》延續自《荒人手記》亦強調文字的神聖性，在《荒人手記》裡，文字是「避火訣」、「定風珠」，而《巫言》裡也強調「不可廢棄字紙」，差異在於《巫言》裡的搶救字冊，更有如啓示錄般的焚燬景觀，搶救字冊有如搶救神聖之書，啓動的仍是以文字為祭，應允重生的意義。

第七章 結論

一般以為朱天文個性較靜默，朱天心則火熱，但請朱天文本人自己談起童年經驗時，才發現她小時候的淘氣好動，或許跟是長女有關，劉慕沙生朱天文的時候才二十一歲，母女間的年紀算相近，朱天文小時候的活潑像是從母親這邊遺傳來的，但在許多訪談資料較少見到這樣的記錄，甚至連朱天心自己也說：

我比她小兩歲，我就記得，她四歲我兩歲，就覺得差了半輩子。小時候我好愛這個姊姊姐姐，把她當妹妹看，她小時候就像一個小公主，我就會像很髒的小男生，想要取悅她，而且我很殘忍地打個蒼蠅，活剝了翅膀給她看，看她又怕又笑。²⁵³

這段話對照到朱天心〈妹妹〉來看：「姊妹三人裡，姊姊是最儉樸的，與她一道時，我變得極愛花錢，不是買包蜜餞或路邊買個小玩意兒賞給她，哈哈一笑覺得自己是她的男朋友，或許妹妹與我一起時的愛用錢，也是一樣的心情吧。」²⁵⁴ 小時候的朱天心個性害羞內向，卻在姊姊面前顯得比較活潑，或許朱天文也一樣心情，在妹妹面前像安靜的小公主，然而朱天文自己卻說她小時候活潑外向得不得了，朱天心小時候卻內向怕生得變成小黑人，²⁵⁵ 見姊妹二人對於小時候的記憶落差極大，而朱天文從小時候的活潑外向到日後長大的靜默模樣，這之間的轉折，也值得論者留意。

這樣長大的朱天文，經歷朱西甯一再口耳相傳的鄉愁想像，包括對張愛玲的

²⁵³ 羅小數採訪，〈陽氣公民朱天心〉，《南都周刊》第 338 期，2009 年 7 月 31 日，頁 77。

²⁵⁴ 朱天心，〈妹妹〉，收於朱天文、朱天心、朱天衣合著，《三姊妹》，（台北：皇冠，[1985]1996），頁 129

²⁵⁵ 見〈附件二 不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿〉，頁 181。

鄉愁想像，結識胡蘭成後，更加深這種想像的嚮往，並且和友人一同辦「三三」，當時儼然是個大事，回復中國禮樂文明，讀四書五經等等。後來胡蘭成去世，「三三」也自然散去，朱天文因緣際會踏入電影圈，開始身兼編劇和小說家兩種身份，或許因為如此身兼兩職，使她自覺到小說家身份，清楚知道自己要的、能掌握的還是小說。但並不是因為這樣就全然捨棄編劇身份，還是和侯孝賢共同合作了好幾部電影。也因為編劇身份，到世界各國參加影展，得到更多體驗。

所謂鄉愁想像的破滅，其實是必然結果，朱天文的鄉愁本不是自己的，而是承接父親的鄉愁，對張愛玲的文學想像也轉移到實際與胡蘭成本人的相處、受教，到大陸雖名為探親卻有恍如異國的感傷，朱天文既不是在大陸出生長大，與大陸各方面的生活習慣和文化感受也不同，而在台灣本地出生、長大所經歷的一切，卻使她感受到外界種種對族群認同、意識型態的壓力與焦慮，反而像是不在台灣出生的一樣，因為省籍的關係，不會被稱作「本地人」，就像朱天心曾經急急質問的：

在大學的演講裡，幾乎所有的人都是在關注鄉土文學的問題。在那個過程裡，我受到很強烈衝擊，聽到很多跟過往不同的說法。儘管我並不同意他們的說法，可是他們為什麼會這麼說？為什麼會有跟我（同樣在這塊土地生長）想法那麼不同的人？這是怎麼回事？要是他們對的話，難道是我錯了嗎？可是我也不覺得我錯，我只是在維護文學的純淨性。可是他們這麼急切，這麼激動，他們主張的東西難道會錯嗎？到底是怎麼回事？²⁵⁶

朱天文也同樣有「難道我的記憶不算數？」的焦慮，家國歸屬的不安定使朱天文必然有遊離感，這種遊離感近似薩依德（Edward W. Said，1935- 2003）在《知識分子論》裡說的「流亡感」：

對大多數流亡者來說，難處不只是在於被迫離開家鄉，而是在當今世界中，生活裡的許多東西都在提醒：你是在流亡，你的家鄉其實並非那麼遙遠，當代生活的正常交通使你對故鄉一直可望而不可即。因此，流亡者存在於一種中間狀態，即非完全與新環境合一，也未完全與舊環境分離，而是處在若即若離的困境，一方面懷鄉而感傷，一方面又是巧妙的模仿者或秘密的流浪人。精於生存之道成為必要的措施，但其危險卻在過於安逸，因而要一直防範過於安逸這種威脅。²⁵⁷

²⁵⁶ 邱貴芬，《「(不)同國女人」聒噪》，(台北：元尊文化，1998)，頁 133-134。

²⁵⁷ 艾德華·薩依德著，單德興譯，《知識分子論》，(台北：麥田，1997)，頁 86-87。

若將「流亡」概念套用在朱天文身上必然不適用，她並沒有被迫離開家鄉，真正被迫離去的是她的父輩，也沒有經歷過像胡蘭成那樣的「亡命經驗」，²⁵⁸然而這種若即若離的流亡感、亡命感卻在朱天文的身上向下紮根，成為她寫作上的資源和底本，促使她一再思考自身的位置與定點何在，慢慢發展到後來，她越走越左邊，從結伴走到不結伴，一再的削去，而這樣削去的選擇與不選擇，和她年輕的不壓抑自己有關，最後成就今日的她。

在《巫言》裡，讀者看到朱天文一再削去的情節故事，削去她原有的一身好武功，諸如《世紀末的華麗》與《荒人手記》的小說技藝，大感不解，像被拋棄的戀人一樣控訴著不平，比方說覺得她不負責任，覺得這樣小說還剩什麼？還是小說嗎？可能《巫言》要表現的是，去除掉小說既有的因果論，去除掉我們習以為常，遇到事情總要問為什麼，彷彿任何錯事只要知道為什麼，便可以稍稍釋懷那樣，但《巫言》要說，其實很多時候，沒有原因，就是這樣的發展，就像今日我們見到的朱天文，為什麼要變這樣？其實是沒有原因的，人生是選擇與不選擇下的結果，所以如果硬用因果論的情節故事等小說習慣來看《巫言》，只是會感到惱怒而已。

現在已是 2010 年，來到《千禧曼波》裡的薇其倒敘十年前的時間，《巫言》顯然在朱天文寫作史中往前走了好一大步，教許多讀者跟不太上，不禁要問，這樣離題的美學觀，以前沒有過，以後會再繼續嗎？

從朱天文的傳記看起，會發現當中許多內容和《巫言》有關，可見朱天文日常經驗和閱讀經驗涉入《巫言》之多，可發現處處似曾相似，在兩兩參照時觀察小說家的轉換，增生出其他的意義——意在言外的故事聯想；但又那麼的陌生，小說家所致力於的離題式的書寫、淺白口語以及交錯的敘事人稱等等，都讓人閱讀時感到不適應，預期看到如同《世紀末的華麗》、《荒人手記》繁複華麗的文字卻沒見著，也許還因《巫言》的不斷離題而迷路，更找不到想找的情節故事，如黃錦樹所言《巫言》「似乎擺出拒絕讀者對虛構敘事的期待」（2008c：248），也許這一切可能要問的是，讀者的期待從何而來？是否因為朱天文被《世紀末的華

²⁵⁸ 朱天文曾分析胡蘭成身上的亡命者氣質，「謫居是服罪被流放，被限制行動範圍。亡命卻是不承認現在的權力，不服罪，亡命者生來是反抗的。」（朱天文，〈黃金盟誓之書〉，[台北：印刻，2008]，頁 160-161。）周芬伶以此認為朱家姊妹站在邊緣位置（一個是荒人，一個是漫遊者）的立場，與胡蘭成的亡命哲學有關，周芬伶論道：「在思想的核心裡，她們東西縱走，上天入地求索，要逃避的正是認同台灣這塊土地，或者說是超越這塊土塊，造成書寫與心靈的張力，外在是極度瑣碎抓住現實細節，內在是逃亡與浪遊，不著地的心靈探求，種種烏托邦、淨土，都受胡蘭成亡命哲學影響。」見周芬伶，〈魔性與禪機——張派小說的豔異之美〉，《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象（1945-2006）》（台北：印刻，2007），頁 148。

麗》、《荒人手記》風格化了？是否讀者總是期待小說一定要有情節？問題也許是出在讀者的習以為常。

朱天文對自己的美學觀有所體察與自覺，清楚自己的方向在哪，面對現代文字贬值、群魔亂舞的時代，對於文字的記憶，怕是書寫者也不禁要問：「難道我的記憶不算數嗎？」，面對鋪天蓋地充斥著的綜藝化、虛擬化、贗品化，²⁵⁹朱天文啟動的是「陌生化」眼光：²⁶⁰

我們生活在眾人的眼光，和我們自己的眼光之中，經年累月，已經習以為常，習焉不察。這眼光包圍著我們，讓我們以為，我們看見的，就是世界，就是事實的全部。……創作者是一群帶有異樣眼光的人。他看見了某些東西，把它截取出來，呈現在我們前面。他是把我們習以為常的眼前熟悉事物，予以「陌生化」(alienate)的一種人。

《巫言》極力描繪出「路徑」的圖像，離題如歧路、細節如景緻，巫者觀察所能觀察的，描述所能描述的。現代巫者以陌生化的眼光觀看世間的，看出日常的不日常，建立出遊離與奇異的美感經驗，如同薩依德所說：「(流亡)其中的樂趣之一就是驚奇、任何事情都不視為理所當然、學習處置讓大多數人迷惑或恐懼的不安穩狀況。……像馬可波羅(Marco Polo, 1254-1324)那樣一直懷有驚奇感，一直是個旅行者、過客。」²⁶¹所以姿態上的遊離，實踐於《巫言》裡是寫作過程、閱讀過程的遊離，讀者如同過客，處處發現驚奇，更如同鑑賞朱天文煉製文字的過程，就像〈不結伴旅行者(3)〉裡的煉金術士一再鍛燒，賞試各種原料、元素與調配比例等等，鍛製過程中難免帶有雜質，就像《巫言》充斥著不加節制的白話、詼諧，偶而有幾句光點般的句子出現，煉金得瓷之後，往釉下藍的極致之處追尋，仍是屬於不斷流動中的書寫狀態。

朱天文曾在〈來自遠方的眼光〉裡以薩依德《知識分子論》對業餘者與專業者的差異，來描述自己的理想讀者：

業餘者的眼光，他是薩依德的。加上人類學家遠方的眼光，他是李維史陀

²⁵⁹ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》(台北：印刻，2008)，頁280。

²⁶⁰ 朱天文在〈來自遠方的眼光〉裡提及的「陌生化」(alienate)是一種以不同的眼光看世界的方法，筆者為了和形式主義者所立論的「陌生化」有所區別，雖英譯上已有所區別，但中文翻譯卻無法避免同字的寫法，故而筆者論述時改稱為「陌生感」。

²⁶¹ 艾德華·薩依德著，單德興譯，《知識分子論》，(台北：麥田，1997)，頁97。

的。加上荒人的眼光，他是班雅明的。這些眼光匯聚起來的眼光，如果賦予它一個形象，它會是，「發達資本主義時代裡的抒情詩人」(A Lyric Poet in the Era of High Capitalism)。

我心目中的讀者是他。他注視的眼光，成為一位鑑賞家的眼光。我寫給這樣的鑑賞家看，以博取他的激賞為榮。²⁶²

朱天文曾說寫小說無意於溝通，²⁶³其實她心目中溝通的對象，她的小說是寫給極具鑑賞眼光的讀者，至少和她是同等高度的眼光。《巫言》其實沒有拒絕讀者，而讀者也不該有「專業者」那樣習以為常的期待。

朱天文所描述的「業餘者」很像她在《巫言》裡企圖做的，充滿對世界的好奇，業餘者的「這些喜愛與興趣在於更遠大的景象，越過界線、障礙，拒絕被某個專長所束縛，也不顧一個行業的限制而喜好眾多觀念和價值。」所以做為現代巫者是博覽知識的，不分行業的技藝都會感到趣味，像古代巫者在部落中是最先擁有知識與使用文字的人一樣，「恢復事物原有的初始性，獨特性，把新鮮空氣灌入思想行文中」，²⁶⁴所以《巫言》只寫表面的日常經驗，讓物只意指物自身，各有其差異性，巫者的注視與記得，使日常的日常都有其生命。也因此，《巫言》的一再離題，表明只有路徑與過程的意義，終點、起點都不重要，忘了來時路，走到哪去不知道也沒關係，「直到他自己也成為路徑」，只要在無數的離題之中，觀看小說家陳述下來的細節知識就可以，如此離題與細節集合起來的美學觀，就是在遊離之中的行進，而觀賞各有奇異的細節，一種遊離奇異的美學。

朱天文以《世紀末的華麗》和《荒人手記》開啟了她「後四十回」的美學修行（黃錦樹，[1996]2008：264），寫出肉身與渾茫之境的《世紀末的華麗》（周芬伶，2007a：150-151）在各方面都有所突破，與《世紀末的華麗》「同質異構」的《荒人手記》更將頹靡華麗的文字煉金術發揮得淋漓盡致，堪稱朱天文寫作史上的一處高峰。跨過千禧年交替，朱天文以《巫言》再次突破她「荒人」時期的風格化，而這樣大膽實驗性的離題美學的「突破」是一種終結？還是會繼續，《巫言》其實是一個開始？

唐諾曾替朱天文釐清她的寫作危機——過大的書寫目標和從心所欲的書寫

²⁶² 朱天文，〈來自遠方的眼光〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 252。

²⁶³ 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，收於朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 279。

²⁶⁴ 朱天文，〈來自遠方的眼光〉，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻，2008），頁 251。

技藝，對小說前人成果的熟稔和敬重，以及對自己文學聲名的一貫淡漠，使朱天文對自己的小說有種輕視之心，隨時可以喊停就這樣一生擱筆不寫(2007:362)，但朱天文表示自己寫完《巫言》後，心境如胡蘭成寫給能樂大師野村保家裡的一幅墨字「到得歸來」，²⁶⁵已決心再寫二十年，要寫到七十歲，希望自己能變成「職業選手」，養成寫作的「自律」，維持手感，像做筆記、抄經一樣，朱天文說：

我高中已經開始寫作，到了現在人過五十，你的寫作年齡已差不多三十幾年，人生已經過一半了，其實還有很多想法，人也夠成熟，卻還沒有寫。所以現在最大的問題不是有沒有靈感，而是要養成自律，以及鍛鍊體能，以前哪有體能的問題！²⁶⁶

而打算繼續寫的朱天文，是否會因為讀者對於《巫言》實驗性的反應不佳，而調整這樣的美學觀嗎？其實以《巫言》如此貼近朱天文日身生活經驗來說，充滿朱天文個人意念，可以看出她將一切削去再削去過去爛熟的技藝，只為追求難度更高的鍛鍊，同時對於自身寫作的美學觀有所意識和覺察，筆者以為《巫言》的美學觀是朱天文從過去到現在寫作上的必然結果，朱天文也許如同黃錦樹所說「逢祖殺祖」(2008c:253,註24)，但會以《巫言》的美學觀為基準點，以另一種形式寫出具鑑賞力的小說，朱天文曾說《巫言》之後的寫作計畫，打算寫個短篇小說集，題目為《時差的故事》，名為「故事」，有了「限制」，便會有所突破。²⁶⁷在〈巫界(2)〉裡，其實小說家預示了她的突破：

諸般一切物，就是這個時候，幢幢影影交錯在黑夜窗亮中彷彿無數計之異時空看哪，給做成了標本釘在鏡框裡。凝固的時間波摺，那是長達二十億年地質史的大峽谷。從最底部寒武紀岩層至最高處二疊紀岩緣，二十億年（那是時間嗎？）以現在同時並存於此的大峽谷景觀，震懾著觀看它的人。

我起身拉開紗窗讓貓進來，凝止的時空鏡框在一觸指間閃電般裂開，紛碎如濺，琥珀眼貓施施然進屋來。(《巫言》，頁315)

大峽谷景觀是時間實體化的空間痕跡，《巫言》的「離題」是一種不斷遊離的狀態，在離題之中迷途忘返，如果走到了一個彷若靜止的時空，亦有可能在一瞬之

²⁶⁵ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271期，2008.5，頁34。

²⁶⁶ 潘詩韻採訪，〈天地再寬，盡皆此事〉，網路上看到的題名為「天地再寬，盡皆此……」但朱天文修訂年表時將此篇題名改「天地再寬盡皆此事」，故筆者以此修正為主，《明報》，2008年7月22日。<http://www.douban.com/group/topic/4301703/>

²⁶⁷ 房慧真採訪，〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉，《文訊》271期，2008.5，頁37。

間「閃電般裂開，紛碎如濺」，意義的突破表示流動的開始。

《巫言》的「我」曾說「只聽不說」(《巫言》，頁 24)，是因為「真理的對面還是真理」²⁶⁸，真理毋須強辯，然而朱天文絮絮叨叨的講了二十萬字的「巫言」之後似乎言猶未盡，以致幾乎「口燥唇乾」，而她捨棄一身嫻熟技倆也要執意進行的美學實踐究竟是好是壞？以讀者反應來說，《巫言》顯然失效，因為，巫者應是要溝通人神之間，但看來巫者「顯然這回只管自己要說什麼 [信仰的陳述]」(黃錦樹，2008b)，比方說〈e-mail 和 V8〉裡點點的郵件與胡丁尼的 V8 錄影之間只以卜洛克《行過死藝之地》來承接，不免顯得生硬，而胡丁尼的 V8 錄影內容，在影像之內和影像之外的置換過於雜亂，可謂比離題還離題，在這樣亦步亦趨的實驗過程當中，《巫言》想要衝撞小說文類界限的企圖，讓故事性遊離在離題與細節的縫隙之間，使文體與性別越界發聲，追求難度更高的小說技藝，描述事物的表面的極致，讓所有事物都只指向它的自身，在這樣極度表面的書寫之背面，是更深沉的精神指向，最純粹的美學深度，做到她所應允自己的要求與承諾，將自身「經驗」轉化做眾人的「驚豔」。

²⁶⁸ 原為朱天文引述阿城的話，見朱天文，〈黃金盟誓之書〉，《黃金盟誓之書》(台北：印刻，2008)，頁 181。

參考文獻

一、朱天文作品：(依出版時間排列)

- 朱天文。1989。《戀戀風塵》，台北：三三書坊。
- 。1989。《悲情城市》，台北：三三書坊。
- 。1992。《小畢的故事》，台北：遠流。
- 。1994。《荒人手記》，台北：時報文化。
- 。1995。《好男好女：侯孝賢拍片筆記，分場、分鏡劇本》，台北：麥田。
- 、朱天心、朱天衣，(1985) 1996。《三姊妹》。台北：皇冠。
- 。2001。《千禧曼波——電影原著中英文劇本》，台北：麥田。
- 、朱天心、朱天衣著。2004。《下午茶話題》。台北：麥田。
- 。2005。《花憶前身》，台北：麥田。
- 。2007。《巫言》。台北：印刻。
- 。2008。《傳說》。台北：印刻。
- 。2008。《淡江記》。台北：印刻。(1979 三三書坊)(1989 遠流)。
- 。2008。《炎夏之都》。台北：印刻。(1989 時報、三三書坊)(1989 遠流)。
- 。2008。《世紀末的華麗》。台北：印刻。(1990 遠流)。
- 。2008。《有所思，乃在大海南》。台北：印刻。
- 。2008。《黃金盟誓之書》。台北：印刻。
- 。2008。《最好的時光》。台北：印刻。
- 。2008。《有所思，乃在大海南》。台北：印刻。
- 。2008。《劇照會說話》。台北：印刻。
- 。2009。《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》。濟南：山東畫報，

二、學位論文：(依時間排列)

- 劉叔慧。1996。《華麗的修行——朱天文的文學實踐》。台北：淡江大學中文研究所碩士論文。
- 徐正芬。2002。《朱天文小說研究》。台北：國立師範大學國文學系在職進修班碩

士論文。

莊惠雯。2003。《外省作家第一代與第二代族群認同比較研究》。台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文。

洪素萱。2004。《對他／她，亦是存亡之秋——由書寫治療論《荒人手記》》。台南：成功大學中國文學研究所碩士論文。

孫潔茹。2005。《游移／猶疑？朱天文、朱天心及其作品中的認同與政治》。台南：成功大學歷史學研究所碩士論文。

呂金雲。2006。《解嚴之後朱天文的小說創作傾向研究——以《世紀末的華麗》、《荒人手記》為探討對象》。台北：東吳大學中國文學學系碩士在職專班碩士論文。

蔡曉婷。2008。《潛海入底、探驪得珠——朱天文及其長篇小說《荒人手記》研究》，高雄：高師大國文學系碩士論文。

侯如綺。2008。《台灣外省小說的離散與敘述（1950-1987）》。台中：東海大學中國文學系研究所博士論文。

范軒昂。2009。〈身世流離：孽子、荒人與孤魂的生命敘事〉。台北：世新大學社會發展研究所碩士論文。

謝采紋。2009。《朱天文、朱天心小說分期及主題研究》，台北：台灣師範大學國文學系碩士專班碩士論文。

葛正儀。2009。《朱天文《巫言》之研究》，台南：台南大學國語文學系教學碩士班碩士論文。

三、專書：(依姓氏筆畫排列)

Anatole Broyard。1999。《病人狂想曲》。尹萍譯。台北：天下遠見。

David Lodge。2006。《小說的五十堂課》。李維拉譯。台北：麥田。

Donald A. Ritchie。1997。《大家來作口述歷史》。王芝芝譯。台北：遠流。

Edward Morgan Forster。2002。《小說面面觀》。李文彬譯。台北：志文。

Edward W. Said。1997。《知識分子論》。單德興譯。台北：麥田。

- Milan Kundera。1993。《小說的藝術》。孟湄譯。香港：牛津大學。
- Italo Calvino。1999。《帕洛瑪先生》。王志弘譯。台北：時報文化。
- Terry Eagleton。2004。《文學理論導讀（增訂二版）》。吳新發譯。台北：書林。
- Roland Barthes。1998。《寫作的零度》。李幼蒸譯。台北：桂冠。
- Raman Selden。2003。《文學批評理論——從柏拉圖到現在》。劉象愚、陳永國等譯。北京：北京大學。
- 、Peter Widdowson、Peter Brooker。2009。《當代文學理論導讀（第四版）》。林志忠譯。台北：巨流。
- William McKinley Runyan。2002。《生命史與心理傳記學》。丁興祥等譯。台北：遠流。
- 方珊。1994。《形式主義文論》。濟南：山東教育。
- 朱光潛。2006。《西方美學史》。台北：頂淵。
- 朱西甯。〈朱氏族戚六代世系表〉。目前保管人是朱天文。
- 、朱天文、劉慕沙、朱天心、謝材俊著。1986。《小說家族》。台北：希代。
- 。2005。《現在幾點鐘》。台北：麥田。
- 朱天心。1994。《學飛的盟盟》。台北：時報。
- 。1992。《時移事往》。台北：遠流。
- 。1992。《方舟上的日子》。台北：三三書坊。
- 。1992。《想我眷村的兄弟們》。台北：麥田。
- 。1989。《擊壤歌——北一女三年記》。台北：三三書坊。
- 。1997。《古都》。台北：麥田。
- 。2001。《漫遊者》。台北：聯合文學。
- 。2001。《我記得》。台北：聯合文學。
- 。2001。《小說家的政治周記》。台北：聯合文學。
- 。2001。《二十二歲之前》。台北：聯合文學。
- 。2001。《未了》。台北：聯合文學。
- 。2005。《獵人們》。台北：印刻。

- 。2005。《獵人們》。台北：印刻。
- 季季。2006。《行走的樹——向傷痕告別》。台北：印刻。
- 周芬伶。2005。《孔雀藍調：張愛玲評傳》。台北：麥田。
- 。2006。《芳香的秘教：性別、愛欲、自傳書寫論述》。台北：麥田。
- 。2007a。《聖與魔——台灣戰後小說的心靈圖象（1945-2006）》。台北：印刻。
- 。2007b。《95 學年度（下）散文與傳記研究——作家採訪報告：葉石濤、楊逵、鹿橋、龍瑛宗、駱以軍、鍾怡雯、平路、古龍、林耀德》。台中：東海大學中文研究所碩士班。
- 。2009。《作家年表與訪談整理稿第二輯》。台中：東海大學中文研究所碩士班口述歷史計畫。
- 邱貴芬。1997。《仲介台灣女人》。台北：元尊文化。
- 。2003。《後殖民及其外》。台北：麥田。
- 、陳建忠、應鳳凰、張誦聖、劉亮雅等著。2007。《台灣小說史論》。台北：麥田。
- 。1998。《「(不)同國女人」聒噪》。台北：元尊文化。
- 胡蘭成。1974。《今生今世》。台北：遠行。
- 范銘如。2008a。《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》。台北：麥田。
- 。2008b。《文學地理：台灣小說的空間閱讀》。台北：麥田。
- 唐諾。2007。〈關於《巫言》〉，收於朱天文。《巫言》。台北：印刻。331-332。
- 張愛玲。(1976) 1997。《張看》。台北：皇冠。
- 。1991。《傾城之戀》。台北：皇冠。
- 梅家玲編。2000。《性別論述與台灣小說》。台北：麥田。
- 。2004。《性別，還是家國？五〇與八、九〇年代台灣小說論》。台北：麥田。
- 黃錦樹。2006。《文與魂與體：論現代中國性》。台北：麥田。
- 黃婷。2001。《千禧曼波電影筆記：侯孝賢的電影》。台北：麥田。

游鑑明。2002。《傾聽她們的聲音——女性口述歷史的方法與口述史料的運用》。
台北：左岸文化。

劉亮雅。2006。《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》。台北：麥田。

蔡康永。2003。《LA 流浪記》。台北：皇冠。

薛仁明。2009。《胡蘭成·天地之始》。台北：大雁文化。

蘇偉貞。2006。《描紅——台灣張派作家世代論》。台北：三民。

四、期刊論文（依姓氏筆畫排列）

Michel Foucault。1984。〈「作者」探義〉。王俊三譯。《中外文學》。第 13 卷第 1 期（1984 年 6 月）：133。

王德威。(1996) 2008。〈從〈狂人日記〉到《荒人手記》——論朱天文，兼及胡
蘭成與張愛玲〉。收於朱天文。《世紀末的華麗》。台北：印刻。2008。201-218。

——。2009。〈狂言流言，巫言莫言——《生死疲勞》與《巫言》所引起的反
思〉。《江蘇大學學報（社會科學版）》第 11 卷第 3 期。（2009 年 5 月）：1-10。

朱偉誠。1995。〈受困主流的同志荒人——朱天文《荒人手記》的同志閱讀〉。《中
外文學》第 24 卷第 3 期（1995 年 8 月）：141-152。

李爽學。2008。〈「朱文心」家傳〉。《中國時報》E6 版。（2008 年 2 月 17 日）。

周芬伶。2008。〈台灣小說概述〉。《2007 台灣文學年鑑》。台南：國立台灣文學
館。27-34。

紀大偉。1995。〈帶餓思潑辣：《荒人手記》的酷兒閱讀〉。《中外文學》第 24 卷
第 3 期（1995 年 8 月）。153-160。

范銘如。2008c。〈騎著仙女棒的女巫——評《巫言》〉。《印刻生活文學誌》第肆
卷第玖期。（2008 年 5 月）。144-145。

莊宜文。1998。〈在君父的城邦——三三文學集團研究（上）〉。《國文天地》第
13 卷第 8 期（1998 年 1 月）。58-70。

張志維。1997。〈以同聲字鏈製造同性之戀——《荒人手記》的ㄇㄨˊ 語術〉。《中
外文學》第 25 卷第 10 期（1997 年 3 月）。160-179。

- 張小虹。2001。〈朱天文〈世紀末的華麗〉導讀〉。《文學台灣》38期。(2001年4月)。137-140。
- 張瑞芬。(2003) 2007a。〈胡蘭成、朱天文與「三三」〉。《胡蘭成、朱天文與「三三」——台灣當代文學論集》。台北：秀威。2007。1-84。
- 。(2004) 2007b。〈張愛玲散文系譜——胡蘭成、「三三」及在台灣的承接者〉。《台灣當代女性散文史論》。台北：麥田。377-434。
- 。(2004) 2007c。〈一枝花話·話一枝花——論張愛玲、胡蘭成與朱天文〉。《狩獵月光——當代文學及散文論評》。台北：聯合文學。2007。201-224。
- 。2008。〈方舟上的獨白——評朱天文《巫言》〉。《文訊》270期。(2008年4月)。116-117。
- 黃錦樹。(1996) 2008a。〈神姬之舞：後四十回？(後)現代啟示錄——論朱天文〉。收於朱天文。《黃金盟誓之書》。台北：印刻。259-310
- 。2008b。〈直到自己也成為路徑〉。《聯合報》E5版。(2008年3月2日)。
- 。2008c。〈巫言亂語——關於兩部長篇小說的評注〉。《台灣文學研究學報》第7期(2008年10月)。235-261。
- 。2003a。〈重回一九〇〇——現代性的暴力與聖光〉。《誠品好讀》32期(2003年5月)。48-49。
- 。2003b。〈論嘗試文——論現代文學系統中之現代散文〉。《時代與世代：台灣現代散文學術研討會論文集》。東吳大學中國文學系。(2003年10月)。167-190。
- 。(1994) 2001。〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉。《文學場域的變遷》。台北：聯合文學。
- 陳綾琪。1990。〈世紀末的荒人美學：朱天文的〈世紀末的華麗〉與《荒人手記》〉。《中國現代文學理論季刊》。第17期。(1990年3月)。102-113。
- 陳瓊如。2003。〈重讀朱西甯〉。《誠品好讀》32期(2003年5月)。46-47。
- 劉亮雅。1995。〈擺盪在現代與後現代之間——朱天文近期作品中的國族、世代、性別、情慾問題〉。《中外文學》第24卷第1期(1995年6月)。7-19。

- 。1999。〈世紀末台灣小說裡的性別跨界與頹廢：以李昂、朱天文、邱妙津、成英姝為例〉。《中外文學》第28卷第6期（1999年11月）。109-134。
- 劉慕沙。2009。〈九重葛花開花落〉，《印刻文學生活誌》第伍卷第伍期，（2009年1月）。
- 駱以軍。2003。〈寫給上帝看的？——《華太平家傳》未完〉。《誠品好讀》32期（2003年5月）：50-51。
- 謝材俊。2003。〈返鄉之路〉，《聯合文學》221期（2003年3月）。《中國現代文學理論季刊》第17期（1990年3月）。102-113。

五、訪談及網路資料（依姓氏筆畫排列）

- 《聯合報系》。1986-2010年。<http://udndata.com/>
- 《中時報系》。1994-2010年。<http://www.tol.com.tw/faq/question.aspx#top>
- 當代文學史料影像全文系統——朱天文年表 <http://lit.ncl.edu.tw/wlist/060501/060501.doc>
- Emmanuel Burdeau。1999。〈那些侯孝賢最美的影片〉。王派彰譯。1999年8月。收於朱天文。《最好的時光》。台北：印刻。2008。397-399。
- 毛尖。2008。〈關於《巫言》的對話〉。《東方早報》第B02版。2008年9月21。
http://epaper.dfdaily.com/dfzb/html/2008-09/21/content_84969.htm#
- 白睿文。2008。〈文字與影像——訪談朱天文與侯孝賢〉。收於朱天文，《有所思，乃在大海南》。台北：印刻。2008。282-330。
- 《印刻文學生活誌》。2008。〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉。收於朱天文。《有所思，乃在大海南》。台北：印刻。264-281。
- 李文冰。1998。〈文學的鑿石者——作家朱天文專訪〉。《幼獅文藝》531期（1998年3月）。6-9。
- 李靜怡。2008。〈翻檢密室實驗後的作者碎片——訪問朱天文〉。《破週報》復刊514號。（2008年7月）。
- 房慧真。2008。〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉。《文訊》271期（2008年5月）。30-37。

- 陳瓊如。2003。〈文學因緣——朱西甯與後輩創作者〉。《誠品好讀》32期。(2003年5月)。54-55。
- 褚士瑩。1998。〈朱天文在台北：過簡單生活的十種方法〉。《幼獅文藝》531期(1998年3月)。10-16。
- 張清志。2004。〈好天氣誰給題名——朱天文對談侯孝賢〉。原刊於《印刻文學生活誌》15期(2004年11月)。收於朱天文。《最好的時光》。台北：印刻。2008。401-417。
- 張貝雯、趙啟麟、蔣慧仙。2003。〈屋簷下的我父，我師——朱天文、朱天心、唐諾訪談〉。《誠品好讀》32期。(2003年5月)。52-55。
- 楊戈樞。2009。〈穿行在小說與電影中間〉。節選自《一個現代書寫者的”巫言”》。(2008年8月)。收於朱天文。《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》。濟南：山東畫報。2009。606-616。
- 。2008。〈侯孝賢電影中朱天文的聲音〉。南京大學「聚焦女性：性別與華語電影」國際研討會。(2008年6月29日)。收於朱天文。《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》。濟南：山東畫報。2009。593-605。
- 趙啟麟。2001。〈張愛玲的書被我看出一些破綻來〉。錄自博客來訪談〈文字煉金術·朱筆成天文〉(2001年11月)。收於朱天文。《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》。濟南：山東畫報。2009。553-559。
- 蔣慧仙、鄒欣寧。2008。〈朱天文——降生土星的巫人〉。《誠品好讀》86期。(2008年4月)。104-106。
- 潘詩韻。2008。〈天地再寬，盡皆此事〉。《明報》(2008年7月22日)。
<http://www.douban.com/group/topic/4301703/>
- 劉子超。2008。〈朱天文：對世界的謙遜〉。《南都周刊》231期(2008年7月4日)。33-35。
- 羅小敷。2009。〈陽氣公民朱天心〉。《南都周刊》第338期(2009年7月31日)。77-77。

附錄一

朱天文年表²⁶⁹

張碩芳製作
朱天文修訂(以標楷體表示)

西元	民國	年齡	生平記事	文學活動	作品	國內外大事
1956	45	1	<p>1956年8月42日零時41分出生。祖籍山東臨朐，排行老大，出生在高雄鳳山陸軍官校門前的黃埔新村，當時地址是中山路13巷8號。由於父母上班，請一位大陳島義胞太太翁媽媽負責照顧朱天文（小名小鳳）。</p> <p>父親朱西甯²⁷⁰（原名朱青海，1926.6.16-1998.3.22，山東臨朐人，曾任《新文藝》月刊主編，黎明文化公司總編輯，曾在文化大學中文系文藝組兼任教職。著有《破曉時分》、《貓》、《畫夢記》、《早魘》、《八二三注》、《鐵漿》、《狼》等作品），母親劉慕沙（原名劉惠美，1935.8.22 - ，苗栗銅鑼客家人，新竹女中畢業，曾任小學代課老師，著有《春心》等作品，長期從事日本文學翻譯工作。）</p> <p>1949年父親從軍校入伍生總隊來台，1955年母親當時21歲，自苗栗銅鑼家出奔，以日文留書給外祖父母要和父親「攜手同奔文學前途」，並登報脫離家庭關係，兩人在高雄鳳山結婚。當時父親擔任陸軍官校教育處上尉繪圖官，母親在救國團工作。</p>			

²⁶⁹ 本年表依據自「當代文學史料影像全文系統——朱天文年表」連結（<http://lit.ncl.edu.tw/wlist/060501/060501.doc>）為基礎製成，網頁上註明其資料來源為愛亞著，《道聲小說匯——街景之種種》（台北：道聲出版社，1987）；馬瑞雪、朱天文、林邊、郭蕙芯等著，《海內外青年女作家選集⑤》（台北：黎明文化，1983）。本年表上的年齡以實歲為主，出生第一年即為一歲，而作家在作品中所稱年歲則為實歲，因此年表裡和作品所載年齡有出入之處，筆者將以註解說明。

²⁷⁰ 據朱天文說，父親朱西甯簽名時慣用「甯」字，因為覺得「甯」比「寧」字體上較為穩重，但她們自家則是慣用「寧」字。筆者和朱天文討論，決定以一般較為常見到的「甯」字為主。

			<p>母親懷胎三個月時，仍照常到救國團前廣場打網球，懷胎九個月時和父親同友人到鵝鑾鼻遊玩。剛出生時，體重是 3.3 公斤。</p> <p>曾祖父朱延吉家道傾覆而為傳道人，從山東老家遷至蘇北宿遷（此經過寫入朱西甯《旱魃》裡），祖父朱寶善開牧場，供應小縣城的牛奶，祖叔父朱寶惠任教於金陵神學院，2 個伯伯朱青山、朱青林和 8 個姑姑朱秀雲、朱秀春、朱秀蘭、朱秀珍、朱秀媛、朱秀娟、朱雲錦、朱秀玲²⁷¹，都是基督徒（可見朱西甯《華太平家傳》），父親排行十一。</p> <p>外公劉肇芳（1908-2004）畢業於台北醫專（今天的台大醫學院），在苗栗銅鑼開「重光診所」。</p>			
1957	46	2	<p>6 月，出生後 282 天，端午節那天，全家搬至誠正新村東二巷 86 號之 2。當時體重 8.5 公斤，胸圍 45 公分，身長 70 公分。</p> <p>母親劉慕沙曾以當時年紀尚幼的朱天文口氣寫成一本厚厚的嬰兒日記²⁷²。</p>			
1958	47	3	<p>3 月二妹朱天心在高雄鳳山出生。當時還不懂得用代名詞，只會說「寶寶」來稱自己²⁷³。</p>			8 月，發生金門炮戰。
1959	48	4	<p>因為父親朱西甯軍職北調國防部，舉家搬離鳳山²⁷⁴，也辭退翁媽媽的照顧。因尚未分配到眷舍，母女三人暫住苗栗銅鑼阿太家。當時父親在軍中電台撰寫廣播稿，需要來回通勤，母女常在週末站在月台上等父親回來。</p>			
1960	49	5	<p>5 月小妹朱天衣在苗栗銅鑼出生。</p>			

²⁷¹ 關於詳細親族名字，參考自朱天文提供，朱西甯整理的〈朱氏族戚六代世系表〉手稿，朱家族譜現由朱天文本人保管。

²⁷² 〈山花紅〉裡，朱天文自述「我一歲的時候，媽媽曾以我的口氣記下厚厚的一本日記」，一歲為虛歲。見朱天文，《黃金盟誓之書》（台北：印刻），頁 23。

²⁷³ 〈寶寶〉裡，朱天文自述「兩歲的時候還不懂得用代名詞」，兩歲為虛歲。見朱天文，《黃金盟誓之書》（台北：印刻），頁 19。

²⁷⁴ 〈我歌月徘徊〉裡，朱天文自述「三歲時父親軍職北調，舉家搬離了鳳山」，三歲為虛歲。（朱天文，《黃金盟誓之書》（台北：印刻），頁 30。

			暑夜，在母親劉慕沙的懷裡觀星，說出：「星星多麼美麗的滾下來。」 ²⁷⁵ 為童年時最初的創作。秋天，舉家搬到桃園僑愛新村，竹籬笆院和廚房都是自家搭建，客廳兼臥室兼書房。當時母親常帶三姐妹到村子外的荒野玩。			
1961	50	6	夏末，搬到板橋婦聯一村。			
1962	51	7	(小一) 就讀板橋中山國民學校（今天的中山國小） 到華新牙科拔牙但毫不害怕，拔牙後父親買了一罐掬水軒糖球。 讀小學時，每到開學發新書，朱天文會在晚飯過後讓父親用美術字或隸書字體寫名字。			
1963	52	8	(小二) 因家裡養的一隻八哥鳥寫詩，「牧童樹上吹，鳥語詩人唱」 繳圖書週記，上半面由父親繪圖，下半面由朱天文寫文字，父女共同完成。內容有全家看《金錢豹》電影，以及父親去金門的事。 9月，因葛樂禮颱風石門水庫洩洪，板橋浮洲里水災，家裡淹水，三姐妹暫寄北投六叔叔家。			
1964	53	9	(小三) 獲得全國兒童繪畫比賽第二名。 和當時最好的同班同學吳以苓冷戰，後來和好。			
1965	54	10	(小四) 從板橋搬到內湖一村48號。父母親有自己的房間和書桌，父親寫稿母親翻譯，比鄰並坐。家裡常有父母親的文友聚會。 轉學內湖國小就讀四年級。			
1966	55	11	(小五) 春，父親朱西甯開始寫《八二三注》，至11萬多字毀棄，底稿被當			3月，蔣中正、嚴家淦當選為中華

²⁷⁵〈提筆〉裡，朱天文自述「四歲時的一個暑夜」裡的一句童言，四歲為實歲。見朱天文，《有所思，乃在大海南》（台北：印刻），頁56。

			成計算紙使用，朱天文常把計算本翻過來讀原稿。 與父親參觀板橋火車站的文化列車，車廂兩側掛著畫有文化大革命內容的油畫，朱天文回家後一幅幅說給母親聽，父親訝異她的記性如此強。			民國第四任總統、副總統。 5月，中國發生文化大革命 11月，中華民國發起中華文化復興運動。(隔年推行)
1967	56	12	(小六) 小學畢業，得市長獎。 崇拜電影明星李麗華。 常去鄰居家看邵氏的電影雜誌的《南國電影》			7月，台北市改制為院轄市。 8月，總統令國民教育延長為九年。
1968	57	13	參加私立再興中學考試落榜，就讀內湖國中第一屆，是九年國民義務教育。男女分班，因校舍未蓋好借用大直的北安國中上課。 國一暑假，父親朱西甯拿出扉頁題有張愛玲親筆「給西甯——在我心目中永遠是沈從文最好的故事裡的小兵」的《張愛玲短篇小說集》給朱天文看。當時還不認識沈從文、張愛玲。 國文何修禮導師對朱天文的文學之路影響很大。			7月，國家安全會議通過戡亂時期指導綱領。 9月，九年國民義務教育實施。
1969	58	14	(國二)			
1970	59	15	(國三)			
1971	60	16	就讀中山女高。 開始寫作，多是出於多愁善感或新鮮感，自然而然的寫。 高一曾有不想上課的念頭，離校走到舒暢伯伯家，舒暢請吃麵，朱天文後來沿原路回學校上課。 老狗阿狼死掉。			1月，美國將琉球歸與日本。 4月，保釣運動開始。 6月，美國將釣魚台交予日本。 10月，中華民國退出聯合國。
1972	61	17	(高一下高二上)	8月，完成小說〈強說	高一暑假第一	5月，蔣中

			<p>8 月，父親朱西甯自國防部上校參謀退役。</p> <p>10 月，全家搬至台北景美欣欣別墅，當時地址是興德路 88 巷 23 弄 25 號，為日後三三書坊出版社的地址。(即今辛亥路四段住處)</p>	<p>的愁》、《仍然在殷勤的閃耀著》。</p>	<p>篇小說《強說的愁》登於中華日報。</p> <p>小說《仍然在殷勤的閃耀著》登於《聯合報》。</p> <p>10 月，以散文《十月的覺醒》獲得民國 61 年青年學藝大競賽最佳散文獎。</p>	<p>正、嚴家淦就任為中華民國第五任總統、副總統。</p> <p>9 月，中日斷交。</p>
1973	62	18	<p>(高二下高三上)</p>	<p>1 月，完成小說《怎一個愁字了得》。</p>	<p>小說《怎一個愁字了得》登於《中國時報》。</p> <p>10 月，散文《十月的覺醒》登於《幼獅文藝》238 期。</p>	
1974	63	19	<p>(高三下大一上)</p> <p>8 月父親朱西甯得知胡蘭成在華岡教書，帶著朱天文前去拜訪。就讀淡江文理學院英文系。住在水源街(又稱麻將街或墮落街)親親麵包樓上租屋處，房租一學期 1500 元，當時三餐每頓只花 5 元，週末回家補充營養。</p> <p>參加各種演講、座談、音樂會、現代舞表演，唱中國民謠。</p>	<p>8 月，完成小說《緣》。</p>	<p>小說《緣》登於《中國時報》。</p>	
1975	64	20	<p>(大一下大二上)</p> <p>4 月，全家至仁愛路四段悼祭蔣中正的逝世。</p> <p>大一下學期打消念研究所的初志。</p> <p>大一暑假讀完《今生今世》。</p> <p>8 月，寫信給胡蘭成。後得到林慧娥的回信。胡蘭成本想將朱天文的信做成《今生今世》(遠景出版社)的序，被父親朱西甯寫信阻止。</p>	<p>1 月，完成小說《女之甦》。</p> <p>8 月，完成小說《儂人行》。</p>	<p>5 月，小說《女之甦》登於《聯合報》。</p> <p>小說《儂人行》登於《皇冠》雜誌。</p> <p>散文《鵲橋仙》登於《中華日報》。</p> <p>散文《剝蛋記》(後改名為</p>	<p>4 月，蔣中正逝世，嚴家淦繼任為總統。</p>

			<p>9月，二次上陽明山拜訪胡蘭成，與父親、朱天心同行。</p> <p>大二，遷至淡江宿舍自強館居住。</p> <p>冬，全家與胡蘭成、幾位文友相約山仔后空軍招待所洗溫泉。</p>		<p>〈如霧起時〉登於《聯合報》。</p> <p>散文〈如夢令〉登於《英萃通訊》。</p>	
1976	65	21	<p>(大二下大三上)</p> <p>1月胡蘭成完成〈機論〉後拜訪朱家。月底胡蘭成返日。(4月下旬復來台)</p> <p>4月，大二下學期想休學，上陽明山找胡蘭成被勸止遂打消念頭。</p> <p>4月底，胡蘭成離開文化學院，於5月搬至朱家隔壁，教導朱家姐妹讀書。(至11月返日)</p> <p>7月，和友人相約投稿，參加《聯合報》小說獎，胡蘭成說，等小說寫完，教大家唸書。</p> <p>暑假到台中參加八天的土風舞營。</p>	<p>7月，完成小說〈陌上花〉、〈喬太守新記〉。</p> <p>9月，當時《聯合報》主編駱學良(馬各)成立基本作家約的專案，月給作家5000元，每月交給副刊一篇小說，與朱天心合簽一份約，輪流交稿，2年後合約到期不再續約。</p> <p>11月，與友人開始籌辦刊物，以胡蘭成的禮樂思想為啓蒙，初將刊物命名為《江河》(長江黃河)，透過已返日的胡蘭成書法賣字籌經費，刊物定名為《三三》，得到胡蘭成讚賞。隔日三三的第一次座談會在淡江的中正紀念堂演講廳舉行。</p>	<p>9月，〈喬太守新記〉獲《聯合報》第一屆小說獎第三名。</p> <p>10月，〈喬太守新記〉登於《聯合報》。</p>	<p>9月，毛澤東逝世。</p>
1977	66	22	<p>(大三下大四上)</p> <p>利用大專聯考，到各考區販售《三三集刊》，但販書狀況不盡理想。</p> <p>7月，創辦「三三合唱團」，利用每週一三練唱。</p> <p>10月「三三合唱團」公開招生。</p>	<p>1月，完成散文〈招財進寶〉、〈喜歡〉。</p> <p>2月，完成小說〈蝴蝶記〉。</p> <p>3月，完成小說〈扶桑一枝〉。</p> <p>4月，《三三集刊》創刊，由皇冠出版社印製發行。與皇冠合作2年，因風格並非出版社期待，遂在理解之下終止合作。(共出24輯)</p> <p>9月，完成小說〈子夜</p>	<p>1月，小說〈陌上花〉登於《聯合報》。</p> <p>4月，〈蝴蝶記〉登於《三三集刊》創刊號。</p> <p>同月，小說〈扶桑一枝〉登於《聯合報》。</p> <p>5月，散文〈風箏的話〉、〈星期六的下午〉、〈喜歡〉、</p>	<p>8月，彭歌在《聯合報》副刊批評鄉土文學，鄉土文學論戰由此展開。</p>

				歌)。	<p>〈招財進寶〉登於《三三集刊》第2輯《嶺上雁字》。散文〈鐘〉、〈清明節〉登於《三三集刊》第3輯《我達達的馬蹄》。</p> <p>7月，出版小說集《喬太守新記》(皇冠)。</p> <p>6月，小說〈青青子衿〉登於《聯合報》。</p> <p>8月，散文〈我夢海棠〉登於《三三集刊》第5輯《客舍青青》。</p> <p>9月，散文〈看「江山美人」〉登於《三三集刊》第6輯《一日浪》。</p> <p>10月，小說〈子夜歌〉登於《三三集刊》第7輯《盧笑》。</p> <p>12月，散文〈懷沙〉登於《三三集刊》第8輯《劍門》。</p>	
1978	67	23	<p>3月，三三合唱團與政大、師大、華光等合唱團共同在國父紀念館演出。</p> <p>6月，大學畢業。</p>	<p>5月，三三在情人谷舉辦座談與露營。</p> <p>6月，完成小說〈春風吹又生〉。</p> <p>7月，三三在木柵大春山莊舉辦野營和座談。</p>	<p>2月，散文〈無題〉登於《聯合報》。</p> <p>3月，散文〈相見歡〉登於《三三集刊》第10輯《種火行</p>	<p>5月，蔣經國、謝東閔就任為中華民國第六任總統、副總統。</p> <p>12月，美國</p>

				<p>8月，完成小說〈思想起〉。</p> <p>12月，因應中美斷交，三三應耕莘文學院寫作會邀請，赴淡水聖本篤退修院共同舉辦座談會。</p>	<p>動》；散文〈桃之夭夭〉登於《聯合報》。</p> <p>5月，散文〈有一段路像這樣〉、〈錯裡錯〉、〈無題〉、〈桃花潭水深千尺〉登於《三三集刊》第11輯《衣鉢》。</p> <p>7月，散文〈文壇浮雕〉登於《幼獅文藝》295期。</p> <p>8月，散文〈販書記〉登於《三三集刊》第14輯《女兒家》。</p> <p>10月，評論〈談赤地之戀〉登於《神州文集》第二號《踏破賀蘭山缺》。</p> <p>11月，散文〈牧羊橋·再見〉登於《三三集刊》第16輯《七月流火》。</p> <p>12月，小說〈思想起〉登於《三三集刊》第17輯《生死傷》。</p>	<p>宣佈與中共建交。</p>
1979	68	24	<p>當時住家即出版社即辦公室即書庫，常常趕稿到天亮，後來為了寫作而將這些公務移交遠流出版社。</p> <p>4月，與仙枝、朱天心赴日本遊歷，住在東京福生胡蘭成家，並到京都、奈良、岐阜等地遊歷，</p>	<p>和友人合資創辦「三三書坊」，為了能出版胡蘭成的書（以李磬為筆名），朱天文為發行人，朱天心為業務經理。24輯之後自行發行《三三集刊》，至</p>	<p>2月，散文〈長亭更短亭〉登於《三三集刊》第18輯《水勢》。</p> <p>3月，散文〈之子于歸〉登於</p>	<p>1月，中美斷交。</p> <p>同月9日，開放民眾出國觀光，廢除需有就學、探親、</p>

			<p>觀賞能樂，訪日一個月時間。</p> <p>從日本回來後，想革新家裡生活，如吃飯另備碗盤盛殘肴等，並開始臨字帖、學古箏與國畫。</p> <p>秋，收到胡蘭成批評父親朱西甯《八二三注》的信，甚感動搖，引致胡蘭成連連來信再評三評。</p>	<p>28 輯。</p> <p>10 月，完成小說〈臘梅三弄〉。</p> <p>12 月，在《聯合報》小說獎頒獎典禮上認識三毛，並應朱西甯獲終身成就獎而作歌詞〈爸爸的白髮不是老〉。</p> <p>同月，完成散文〈燙手的熱山芋〉。</p>	<p>《三三集刊》第 19 輯《在中國》。</p> <p>4 月，散文〈仙緣如花〉登於《三三集刊》第 20 輯《有女同車》。</p> <p>5 月，散文〈花問〉登於《三三集刊》第 21 輯《少年十五二十時》。</p> <p>6 月，散文〈假鳳虛凰〉、〈梨園素人〉登於《三三集刊》第 22 輯《桃花渡》。</p> <p>8 月，散文〈瑤池一仙枝〉(改名為〈記多摩川〉)登於《三三集刊》第 23 輯《昆明的四月風暴》。</p> <p>9 月，散文〈一花開〉登於《三三集刊》第 24 輯《雲的小孩》。</p> <p>出版散文集《淡江記》(三三書坊)。</p>	<p>商務等事由限制。</p> <p>7 月，高雄升格為直轄市。</p> <p>12 月，高雄發生美麗島事件。</p>
1980	69	25	<p>春節期間，沒見過面的鍾曉陽提個大皮箱從香港來，住在朱家十餘日。</p> <p>4 月，二次赴日，遊歷一個月，住在胡蘭成家。</p> <p>夏到秋，因為脫不出《淡江記》的情調和文字，而否定自己，在沒來由的情況下想自殺。日後表示這是青春的撒嬌和渲染筆法，</p>	<p>1 月，完成散文〈隴上歌〉。</p> <p>2 月，完成散文〈無事〉。</p> <p>3 月，完成小說〈五月晴〉。</p> <p>7 月，完成小說〈剪春蘿〉。</p> <p>9 月開始，應邀在《民</p>	<p>3 月，小說〈五月晴〉登於《聯合報》。</p> <p>7 月，散文〈三毛休走，看槍〉登於《三三集刊》第 25 輯《鐘鼓三年》。</p>	<p>2 月，林家血案。</p> <p>3 月，公審美麗島人士。</p> <p>6 月，美麗島事件宣判。</p>

		<p>所謂「正言」與「巽言」，自殺云云是巽言。</p> <p>12 月聖誕夜全家到華岡觀賞雲門主辦「藝術與生活」系列的《三岔口》和《昭君出塞》二齣平劇。</p>	<p>《生報》兒童版寫中國神話故事，每星期四見報，共寫了 23 則。</p> <p>同月，完成評文〈喜見蘭陵〉。</p> <p>12 月，完成散文〈華岡的夜〉。</p>	<p>8 月，散文〈吹夢到西洲〉登於《聯合報》。</p> <p>9 月，〈月亮的故事〉、〈太陽的故事〉登於《民生報》。</p> <p>10 月，〈神射手后羿〉、〈海上仙山〉、〈精衛填海〉、〈神農嚐百草〉登於《民生報》。</p> <p>11 月，散文〈玲瓏塔來塔玲瓏〉登於《三三集刊》第 26 輯《看戲去也》。</p> <p>同月，〈窮桑氏少昊〉、〈人間哪得幾回聞〉、〈涿鹿之戰〉、〈蠶的故事〉登於《民生報》。</p> <p>12 月，〈夸父追日〉、〈槃瓠的故事〉、〈盤古開天地〉、〈葫蘆兄妹〉登於《民生報》。</p>		
1981	70	26	<p>3 月，阿太以 88 歲高齡去世。</p> <p>同月，與蘇偉貞、袁瓊瓊參加國防部參訪軍校的行程。</p> <p>4 月，與朱天心、丁亞民、馬叔禮坐花蓮輪到花蓮座談會，謝材俊服兵役來花蓮會合。</p> <p>7 月，胡蘭成因心臟衰竭去世，享年 75 歲。</p>	<p>1 月，完成散文〈折楊柳〉。</p> <p>2 月，完成散文〈雲上遊〉。</p> <p>3 月，與朱天心、丁亞民等人出席「婦女與文學」座談會。</p> <p>同月，完成散文〈記得當時年紀小〉、〈我歌月徘徊〉。</p>	<p>1 月，〈大禹治水〉、〈啓的誕生〉、〈禹鑄九鼎〉、〈神荼鬱壘〉登於民生報。</p> <p>同月，〈俺自喜人比花低〉登於《三三集刊》第 27 輯《補天</p>	

1981	70	26		<p>5月，完成散文〈尋春問臘到蓬萊〉、〈吾家有犬〉。</p> <p>同月，為丁亞民小說集《白雲謠》寫序〈鳳凰花發海南天〉。</p> <p>6月，完成小說〈某年某月某一天〉、散文〈春衫行〉。</p> <p>8月，完成小說〈椰子結在棕櫚上〉、散文〈碧螺春〉、〈兩歲〉。</p> <p>9月，創辦《三三雜誌》。(至1982年8月，共12期)。</p> <p>同月，完成散文〈我夢且不言〉。</p> <p>秋，與朱天心、丁亞民寫連續劇《守著陽光守著你》。</p> <p>12月，完成散文〈采薇·采風〉、〈月入歌扇·花承節鼓〉。</p>	<p>遺石》。</p> <p>2月，〈李冰治水〉、〈伏羲畫八卦〉、〈燧人氏〉登於民生報。</p> <p>3月，〈女媧補天〉、〈最早的媒人〉登於民生報。</p> <p>4月，〈海上傳奇〉登於民生報。</p> <p>7月，散文〈朝陽庭花聞兒語〉登於《聯合報》。</p> <p>8月，小說〈某年某月某一天〉登於《幼獅文藝》332期。</p> <p>同月，評文〈素讀八二三注〉、〈我歌月徘徊〉登於《三三集刊》第28輯《戰太平》。</p> <p>10月，出版小說集《傳說》(三三書坊)。</p> <p>同月，評文〈春望〉登於《聯合報》。</p> <p>11月，散文〈春衫行〉登於《聯合報》。</p> <p>12月，小說〈椰子結在棕櫚上〉登於《聯合報》。</p>	
1982	71	27	10月，因《聯合報》刊登的〈小	2月，完成散文〈衣	9月，以〈伊	

1982	71	27	<p>畢的故事〉與陳坤厚、侯孝賢在「明星咖啡」初次見面。</p>	<p>香〉。 3月，完成散文〈四本書〉、小說〈畫眉記〉。 5月，完成小說〈最藍的藍〉。 6月，與高信譚、舒子平參加耕莘文學院藝文講座「文學與電視握手」。 7月，和馬叔禮、朱天心、丁亞民應花蓮千歲書坊的邀請，參加「每月名家講座」。 同月，完成散文〈夏釣〉。 8月，華視八點檔連續劇《守著陽光守著你》播出。 同月，完成小說〈伊甸不再〉。 10月，和朱西甯參加《聯合報》舉辦的「小說的傳統與創新」座談會。 同月，完成散文〈提筆〉、小說〈這一天〉。 11月，將《小畢的故事》的劇本交給侯孝賢。 12月，完成散文〈伯利恆的星〉、〈下海記〉。</p>	<p>甸不再〉獲時報第五屆文學獎小說優等。 10月，以〈小畢的故事〉獲《聯合報》「愛的故事」徵文佳作。 11月，小說〈這一天〉登於《中央月刊》；〈伊甸不再〉登於《中國時報》。</p>	
1983	72	28	<p>春，當時家裡養有3隻兔子（得得、卡卡、波波）、有貓（李家寶、杜小米、ET六，肥皂、恬恬...）和狗（九九、來來、大王、奴奴、豚豚...） 4月，參加高雄第二屆學苑影展的開幕式。 夏，在父母的冷氣房間，借用書桌趕劇本。某日，朋友給朱天文一封信，信看完後父母要她考慮婚事。</p>	<p>1月，《小畢的故事》電影上映，大賣。 同月，完成散文〈戲外戲〉。 2月，完成散文〈山花紅〉。 3月，完成散文〈家，是用稿子糊起來的〉、〈寶寶〉、〈他〉。 4月，寫小說〈安安的假期〉，4月下旬寫劇</p>	<p>1月，評論〈從文字到畫面〉登於《聯合報》。 2月，〈圖書故事——離魂記〉登於《幼獅少年》76期。 4月，〈山花紅〉登於《漢家雜誌》第2</p>	<p>7月，《文訊》創刊。</p>

1983	72	28	<p>11 月，和父親朱西甯重回鳳山、大陳村，得知翁媽媽去年鼻癌過世。</p> <p>同月，以《小畢的故事》和侯孝賢、丁亞民、許淑真獲第 20 屆金馬獎最佳改編劇本。</p>	<p>本。</p> <p>同月，完成散文〈有所思〉。</p> <p>5 月，完成散文〈竹崎一日〉。</p> <p>6 月，完成散文〈我們的安安呀〉、〈美國舞男〉、〈七樓的天空〉。</p> <p>7 月，先寫小說〈風櫃來的人〉。並完成散文〈給爸爸的信〉。</p> <p>8 月寫電影劇本《風櫃來的人》。並完成散文〈想做〉、〈ET 回家〉、〈小畢的故事——自序〉。</p> <p>11 月，侯孝賢提供想法，由朱天文寫小說〈最想念的季節〉(先寫成小說，後寫成劇本)。</p> <p>同月，完成散文〈拔牙〉。</p> <p>12 月，為朱天心短篇小說集《時移事往》寫序〈如我是聞〉，並完成小說〈荷葉·蓮花·藕〉、〈敝前塵〉。</p>	<p>期。</p> <p>9 月，出版散文集《小畢的故事》(三三書坊)。</p>	
1984	73	29	<p>3 月，到香港參加「台灣電影展」，同時舉行的還有大陸電影展，台灣新電影健將們首次看到彼岸電影，衝激甚強。</p> <p>5 月，和劉慕沙、朱天心、朱天衣應邀參加中視「九十分鐘」節目錄影。</p> <p>同月，三三合唱團解散。</p> <p>8 月，《冬冬的假期》在苗栗銅鑼的外公家重光診所進行拍攝，協助客家話翻譯。</p> <p>10 月，朱天心與謝材俊結婚。</p> <p>12 月，參加第四屆夏威夷影展，初識大陸導演吳天明。應勞醫生夫婦邀請參加一次非正式聚會，</p>	<p>完成詩作〈老地方〉、〈惜歲〉。</p> <p>1 月，寫電影劇本《小爸爸的天空》，改編自朱天心〈天涼好個秋〉。</p> <p>3 月，完成〈《小爸爸的天空》拍片隨記〉。</p> <p>4 月，楊德昌提供故事〈外婆家的暑假〉，朱天文寫成小說。</p> <p>7 月，《小爸爸的天空》電影上映。</p> <p>同月，完成散文〈外公的留聲機〉。</p>	<p>3 月，散文〈人身難得〉登於《中央月刊》。</p> <p>11 月，〈新電影浪潮之外〉登於《聯合報》。</p>	<p>5 月，蔣經國、李登輝就任中華民國第七任總統、副總統。</p> <p>11 月，《聯合文學》創刊。</p>

			<p>女主人是張愛玲的表妹張家琳。</p>	<p>9月，出版小說集《最想念的季節》(三三書坊)。</p> <p>10月，完成評論〈初論侯孝賢〉。</p> <p>11月，完成散文〈拍片的假期〉。</p> <p>12月，完成散文〈記夏威夷影展〉、〈遇張〉。</p> <p>同月，接受採訪〈不斷創作可以留住青春歲月〉(《大眾週刊》第2期)、〈朱天文談創作〉(《明道文藝》)。</p>		
1985	74	30	<p>都在「明星咖啡」討論電影劇本。拿張愛玲小說〈色·戒〉給楊德昌看，愛極欲拍成電影(後偕蔡琴與宋淇見面議版權事)。</p> <p>2月底，隨團赴日參加「台灣電影節」。並到東京福生參拜胡蘭成墓。</p> <p>在日本途中，不忍丟棄紙袋，連室友的也一併收集，此場景後來寫進《巫言》。</p> <p>6月，以《冬冬的假期》獲得第二屆《電影欣賞》獎的最佳編劇。</p> <p>9月，全家到埃及、土耳其和希臘觀光。遊歷近一個月。</p> <p>11月，以《童年往事》和侯孝賢獲得第22屆金馬獎最佳原著劇本獎。</p>	<p>寫電影劇本《童年往事》、《青梅竹馬》、《最想念的季節》。</p> <p>1月，完成散文〈《青梅竹馬》訪蔡琴〉。</p> <p>3月，完成散文〈金沙的日子〉。</p> <p>5月，完成散文〈賴聲川的戲〉、〈重逢〉。</p> <p>同月，參加《聯合報》主辦的「文學札根」演講與座談會。</p> <p>7月，完成散文〈《童年往事》製作〉。</p> <p>8月，與父親朱西甯參加第一屆全省巡迴文藝營。</p> <p>同月，完成散文〈桃樹人家〉。</p> <p>9月，開始在《時報周刊》隔月寫一篇專欄「蜚長流短」，只寫了七篇。</p> <p>12月，應新疆書店陳國全之邀，到菲律賓參加第二屆馬尼拉中文書展的活動。</p>	<p>3月，出版和朱天心、朱天衣散文合集《三姐妹》(皇冠)。</p> <p>4月，小說〈外婆家的暑假〉登於《聯合文學》。</p> <p>7月，短文〈童年的眼睛〉登於《聯合報》；小說〈童年往事〉登於《中國時報》。</p> <p>8月，散文〈拔牙〉登於《幼獅文藝》380期。</p> <p>9月，雜文〈我們能，大陸也能〉登於《時報周刊》專欄。</p> <p>10月，雜文〈另一種戰場〉登於《時</p>	<p>11月，《人間》雜誌創刊。</p>

				<p>同月，與侯孝賢、陳國富等人參加淡江大學「侯孝賢作品座談會」。</p> <p>同月，完成散文〈有信·有仁〉、小說〈柯那一班〉。</p> <p>年底，開始構思新電影，即《悲情城市》的前身。</p>	<p>報周刊》專欄。</p> <p>11月，雜文〈我也成了觀光客〉登於《時報周刊》專欄。</p> <p>12月，雜文〈從《人間》想起〉登於《時報周刊》專欄。</p>	
1986	75	31	<p>2月，朱天心、謝材俊女兒謝海盟出生。</p> <p>4月，與陳坤厚、侯孝賢等人赴香港參加第五屆金像獎頒獎典禮。</p> <p>同月，與侯孝賢攜《冬冬的假期》等片赴紐約參加「新導演·新電影」影展，和劉大任、郭松棻和張北海等作家聚會。初識以《黃土地》參展的大陸導演陳凱歌。</p> <p>5月，參加「楊士琪電影紀念追思會」。</p> <p>7月，因明白電影與小說的差別，而下定要寫小說的決心。</p> <p>9月，赴韓國漢城第三十一屆亞太影展，《童年往事》獲評審團大獎。</p> <p>12月，參加第一屆楊士琪紀念獎頒獎典禮。</p>	<p>完成散文〈家有小老虎〉。</p> <p>1月，完成小說〈桃樹人家有事〉。</p> <p>2月，寫〈散戲〉的故事大綱，當時擬改片名為〈花旦與魔術師〉。</p> <p>3月，完成評論〈一個舞台兩齣戲〉。</p> <p>5月，和吳念真合寫電影劇本《戀戀風塵》（原名為「戀戀風城」，但「風城」易和新竹混淆，且「風塵」較符劇情特質），由朱天文負責分場。</p> <p>7月，出席《婦女雜誌》舉辦的讀者午餐會，演講題為〈從小說作者到電影編劇〉（張惠整理）。</p> <p>同月，完成評論〈電影與小說〉。</p> <p>8月，完成散文〈楊德昌與侯孝賢〉。</p> <p>9月，完成小說〈炎夏之都〉，篇名來自楊德昌，選入爾雅《七十五年短篇小說選》。</p> <p>10月，修訂小說〈童年往事〉。</p>	<p>1月，雜文〈馬尼拉的落日〉登於《時報周刊》專欄。</p> <p>2月，雜文〈抓住字〉登於《時報周刊》專欄。</p> <p>同月，散文〈陳先生和他的書店〉登於《幼獅文藝》386期。</p> <p>3月，雜文〈關於「台北的銀座」〉登於《時報周刊》專欄；小說〈柯那一班〉登於《中央日報》海外版；〈桃樹人家有事〉登於《聯合報》。</p> <p>5月，出版朱西甯、劉慕沙、朱天文、謝材俊、朱天心的小說合集《小說家族》（希代）。</p> <p>7月，〈拍片隨記——導演·</p>	<p>5月，《當代》創刊。</p> <p>9月，民進黨成立。</p>

				<p>12月，完成《戀戀風塵》的序文〈給另一種電影一個生存的空間〉。</p>	<p>作者·著述）登於《幼獅少年》117期。</p> <p>8月，〈拍片隨記—認識楊德昌與侯孝賢〉登於《幼獅少年》118期。</p> <p>9月，〈拍片隨記—長鏡頭〉登於《幼獅少年》119期。</p> <p>10月，〈拍片隨記—寫實的文體〉登於《幼獅少年》120期；小說〈炎夏之都〉登於《中國時報》。</p> <p>11月，〈拍片隨記—場面調度〉登於《幼獅少年》121期。</p>	
1987	76	32	<p>2月，與父母親至尼泊爾、印度旅遊，回程在香港與南京來的六姑和二表哥會面。</p> <p>10月，與侯孝賢、陳國富到香港五天，再赴義大利羅馬，然後參加都靈影展，並第一次至威尼斯。</p>	<p>春，寫電影劇本《尼羅河女兒》（先寫劇本，後寫小說）。</p> <p>3月，《戀戀風塵》電影上映。</p> <p>5月，完成散文《明伯伯》。</p> <p>7月，完成小說〈世夢〉。</p> <p>同月，接受專訪〈朱天文談小說與電影〉（《國文天地》）</p> <p>8月，寫《炎夏之都》的〈自序〉。</p> <p>秋冬之際，完成散文〈歲末的願望〉。</p>	<p>1月，圓山動物園搬遷至木柵，為大象林旺作詞「阿旺的家」，收入滾石「快樂的天空」合輯裡。</p> <p>3月，出版《戀戀風塵—劇本及一部電影的開始到完成》（三三書坊）。</p> <p>同月，〈拍片隨記—拍環境〉登於《幼獅少年》125期。</p>	<p>7月，政府宣佈解嚴。</p> <p>10月，開放民眾大陸探親。（11月受理申請）</p>

					7月，短文〈帽子姐妹〉登於《聯合報》。 8月，小說〈世夢〉登於《中國時報》。 9月，出版小說集《炎夏之都》(時報)(三三書坊)。	
1988	77	33	4月，先赴香港電影節，初識大陸導演田壯壯和張藝謀，五天後再與父母拜訪南京六姑家，並至江蘇宿遷、西安、成都、重慶、長江三峽探訪親人，約一個月時間。於西安電影廠重逢吳天明廠長。 6月，與朱天心等人到義大利參加貝薩洛影展，並再訪威尼斯。 10月，參加新加坡台灣電影節。	寫電視單元劇劇本〈外婆家的暑假〉，柯一正執導。 寫散文〈女孩〉於《伊能靜寫真集-少女心》。 1月，接受採訪〈在文學之外——朱天文走過《炎夏之都》〉(《自由青年》701期)。 3月，完成小說〈柴師父〉。 6月，完成散文〈一杯看劍氣〉，記下與吳天明相識歷程。 7月，完成散文〈上言加餐飯〉。 8月，完成散文〈聞吠起舞〉。 11月，《悲情城市》開拍，已找伊能靜擔任女主角，但伊談戀愛失蹤不見人，為日後「好男好女」埋下伏筆。 12月，完成散文〈走吃千里〉、小說〈肉身菩薩〉。	4月，小說〈柴師父〉登於《中國時報》。 10月，散文〈秭歸〉登於《聯合報》。	1月，開放報禁。同月，蔣經國逝世，李登輝繼任為總統。
1989	78	34	經詹宏志洽議，將三三書坊的印製與發行業務交給遠流出版社，三三書坊存其名，實已結束營運。 6月，和丁亞民等人參加中視「銀	1月，完成小說〈尼羅河女兒〉。 6月，完成〈《悲情城市》序〉、〈《悲情城市》	2月，小說〈尼羅河女兒〉登於《中央日報》；〈肉身菩	6月，天安門事件。 9月，廢止「國民申請

		<p>幕世界——用文字寫出電影編劇」節目錄影。</p> <p>8月初，到日本調布東京現象所做《悲情城市》沖印製作，住宿舍十天。與胡蘭成女兒胡晉明（咪咪姐）見，取得遺稿，開始編輯胡蘭成全集，並撰寫編輯報告。</p> <p>9月，先赴多倫多影展，再與吳念真、侯孝賢以《悲情城市》參加威尼斯影展，獲第46屆金獅獎。</p> <p>10月，《悲情城市》組團赴紐約影展，過境東京再遇大陸導演吳天明。</p> <p>11月，先赴第九屆夏威夷影展，再至洛磯山宣傳《悲情城市》，與阿城相見，到阿城家包水餃。其時好友盧非易在美國南加州大學（USC）唸書，借宿其家。</p> <p>12月，《悲情城市》獲選金石堂年度風雲書籍，並吳念真同列年度風雲人物。</p>	<p>十三問》。</p> <p>7月，寫完小說〈帶我去吧，月光〉篇名及故事原型為楊德昌提供。</p> <p>9月，《民生報》〈知心莫若朱天文英雄消受美人恩〉（胡幼鳳採訪）、〈朱天文擁抱獨身致力創作〉（心岱採訪）；〈朱天文：電影永遠是導演的，只有小說是自己的，劇本雖暢銷寧願寫小說〉（胡幼鳳採訪）。</p> <p>10月，《悲情城市》電影上映。</p> <p>同月，完成〈《悲情城市》後記〉。</p>	<p>薩）登於《聯合報》。</p> <p>5月，評論〈電影，小說的敵人！〉登於《聯合文學》55期。</p> <p>7月，《戀戀風塵》新版。（名為三三書坊出版，實是遠流印行）</p> <p>8月出版《悲情城市》。（三三書坊）</p> <p>9月，《最想念的季節》新版（遠流）。</p> <p>同月，小說〈帶我去吧，月光〉登於《中國時報》。</p> <p>10月，《淡江記》新版。（遠流）</p> <p>同月，散文〈上言加餐飯〉、〈一杯看劍氣〉收入《大地有愛》（明田1990初版）。</p> <p>12月，《小畢的故事》、《炎夏之都》新版。（遠流）</p>	<p>出國觀光規則」。</p>	
1990	79	35	<p>1月至2月上旬，與侯孝賢、吳念真、焦雄屏、詹宏志、謝材俊（唐諾）、製片張華坤，以《悲情城市》參加鹿特丹影展、倫敦影展、柏林影展，正逢柏林圍牆崩解，撿回幾片牆塊。</p> <p>2月至東京，宣傳《悲情城市》，「旬報賞」頒年度十大外國影片，《戀</p>	<p>3月，完成散文〈歲月偷換了東豐街〉、小說〈紅玫瑰呼叫你〉。</p> <p>4月，完成小說〈世紀末的華麗〉。</p> <p>5月，完成小說〈恍如昨日〉。</p> <p>8月，和朱天心、孫越</p>	<p>4月，小說〈紅玫瑰呼叫你〉登於《自立早報》。</p> <p>5月，小說〈世紀末的華麗〉登於《中國時報》；〈恍如昨</p>	<p>3月，野百合學運。</p> <p>5月，李登輝、李元簇就任為中華民國第八任總統、副總統。</p>

			<p>戀風塵》第8名，《童年往事》第10名，最佳外國導演侯孝賢。初識戴國輝教授，並遇德國導演溫德斯。</p> <p>6月，赴澳洲雪梨影展、墨爾本影展，遇大陸導演黃建新。</p> <p>6月下旬至7月下旬，先赴港與陳坤厚拜訪畫家黃永玉（沈從文的表侄），欲拍沈從文，然後跟侯孝賢、製片張華坤展開一個月的《戲夢人生》勘景，大多時候在福州、泉州、漳州、漳浦，然後上海、北京。</p> <p>7月，與侯孝賢、吳念真等人出席記者會，呼籲政府處理楊登魁事件公開透明化。</p>	<p>參加第六屆巡迴文藝營，模擬記者會採訪狀況。</p> <p>11月，寫《朱天文電影小說集》自序。</p> <p>12月，因《自立早報》增資改版，朱家三姐妹為好友王宣一寫「三重唱」專欄。</p>	<p>日》登於《中時晚報》。</p> <p>7月，出版《世紀末的華麗》。（遠流）</p> <p>8月，散文〈童騃時期的一點文學因緣〉登於《聯合報》。</p>	<p>8月，伊拉克入侵科威特。</p> <p>10月，東西德統一。</p>
1991	80	36	<p>2月下旬至3月上旬，赴日本九州大分，一家小戲院做「侯孝賢電影專映」，然後坐船至神戶，再到東京為《戲夢人生》拜訪戴國輝家看資料，並參觀川崎的人形劇團，及國家電影中心看日據時代台灣總督府拍的台灣人和讀賣新聞片。順道與張藝謀、鞏俐、邱復生見面，看侯孝賢監製的《大紅燈籠高高掛》。「旬報賞」頒年度十大外國影片，《冬冬的假期》第4名，最佳外國影片《悲情城市》，最佳外國導演侯孝賢。</p> <p>4月櫻花開時到東京，《戲夢人生》劇組至東寶片廠看美術道具和演員，至戴國輝家拍日據時代文獻圖與資料，國家電影中心看片。而朱西甯、劉慕沙、朱天心、朱天衣及夫婿、女兒一共八人自京都賞櫻來會合，全員到齊赴福生胡蘭成胡師母墓祭拜。</p> <p>8月中旬，應日本「百人委員會」邀請赴濱松，放映《悲情城市》，並參加風箏祭，然後到東京與野上照代（黑澤明的副導和對外聯絡人）談妥《戲夢人生》有關日本部份酬勞預算。遇山形影展主</p>	<p>2月，交出《戲夢人生》劇本，展開〈日神的後裔〉的創作。</p> <p>3月-12月，三三書坊出版《胡蘭成全集》後正式終止。</p>	<p>1月，出版《朱天文電影小說集》。（遠流）</p> <p>7月，小說〈失去的假期〉登於《幼獅少年》177期，後收入《小說之旅》（幼獅1993初版）。</p>	<p>1月，波斯灣戰爭。</p> <p>2月，國家統一委員會通過「國家統一綱領」。</p> <p>3月，社民黨成立。</p> <p>5月「動員戡亂時期」終止。</p> <p>12月，蘇聯瓦解。</p>

			<p>席暨紀錄片導演小川紳介。</p> <p>12月，朱天衣、符中原的女兒符容出生。</p>			
1992	81	37	<p>1月，加入社民黨。每週三因朱天心與謝材俊參加社民黨開會，而由朱天文負責接送唸幼稚園的謝海盟。</p> <p>5月，觀賞王小棣主持的民心劇場推出的《瑪麗皇后》。</p> <p>11月，與吳念真拍攝社民黨的電視廣告，以「中間選民」為訴求。</p> <p>12月，幫朱高正、林正杰站台立委選舉。</p> <p>從1992年起，固定會和朱天心、侯孝賢南下幫社民黨助選。此場景被寫進《巫言》中。</p>	<p>「侯孝賢電影社有限公司」成立，後改名為「三三電影製作公司」，朱天文曾任負責人。</p> <p>2月，完成弔文〈寫給小川紳介〉。</p> <p>8月，完成散文〈陸沉之都〉。</p> <p>9月，《聯合文學》推出「朱西甯文學家庭專號」。</p> <p>10月，將〈日神的後裔〉改寫為〈荒人手記〉（題目由〈寂寞之鄉〉改為〈航向色情烏托邦〉，投文學獎前才改成〈荒人手記〉），是對胡蘭成《女人論》的回應。</p>	<p>出版《安安假期》日譯本（田村志津枝譯）（筑摩書坊）。</p> <p>9月，與朱天心、朱天衣出版《雜文合集》《下午茶話題》（麥田）。</p> <p>同月，小說〈日神的後裔〉第一、二章和〈自問〉、〈驚覺之餘〉登於《聯合文學》。</p>	<p>7月，政府公布《台灣地區與大陸地區人民關係條例》。</p> <p>8月，「外省人台灣獨立協會」成立。</p> <p>9月，南韓與台灣斷交。</p> <p>11月，柯林頓當選為美國總統。</p>
1993	82	38	<p>3月，觀賞民心劇場的《武惡》。</p> <p>4月末至5月初，赴東京調布《戲夢人生》沖印製作。田壯壯剛做完《藍風箏》，同住東京現象所宿舍。</p> <p>6月，赴東京參加川喜多和子（五十歲腦溢血）喪禮。侯孝賢電影在日本皆由川喜多的「法國映畫社」發行。</p> <p>12月，《聯合報》主辦「華人文學40年研討會」，阿城應邀來台，逗留20天，結為摯友。</p>	<p>5月，《戲夢人生》電影上映。</p> <p>同月，寫《戲夢人生》的序文〈雲魂剪接法〉。</p>	<p>《世紀末的華麗》袖珍版出版。（香港遠流）</p> <p>5月，出版和吳念真合寫的劇本《戲夢人生》。（麥田）</p>	<p>4月，辜汪會談。</p> <p>8月，新黨成立。</p> <p>11月，社民黨與新黨對等合併。</p>
1994	83	39	<p>3月末至4月初，偕焦雄屏赴日本高崎電影節，招待遊伊香保溫泉。並至東京黑澤明家，侯孝賢與之對談五小時。</p> <p>5月，父親朱西甯檢查罹患膀胱癌，接受治療復原狀況良好。</p> <p>6月，京都建都1200年，舉辦「世界賢人會議」，選出七賢人，侯孝</p>	<p>2月，完成小說〈荒人手記〉。</p> <p>6月，〈「我」的裡面有個「她」〉（張啟疆採訪）、〈朱天文知道自己在哪〉（李鹽冰採訪）（《中國時報》）。</p>	<p>3月，評論〈《武惡》的魅力〉登於《民生報》。</p> <p>6月，以〈荒人手記〉獲時報第一屆百萬小說獎。（奢靡</p>	<p>1月，「聯合報小說獎」更名為「聯合報文學獎」，獎金提高二百萬元。</p> <p>12月，首屆</p>

			<p>賢、楊振寧同列其間，遂偕朱天心、謝海盟，詹宏志一家三口及焦雄屏同遊京都。</p> <p>7月，提及自己十年不看張愛玲，直到最近才再看。</p> <p>同月，阿城來台寫《鄭成功》及NHK動畫《孔子》劇本，住附近萬芳社區，至隔年二月始返美。</p> <p>9月，參加日本福岡電影節，看荒木經惟攝影展，然後到東京，談《鄭成功》電影投資，及《好男好女》松竹投資。</p>	<p>7月，台視「縱橫書海」節目，張大春訪問〈如何與張愛玲劃清界線——朱天文談《張愛玲短篇小說集》〉（王之樵記錄）（《中國時報》）。</p> <p>9月，忙於《好男好女》的電影劇本。</p> <p>同月，參加阿盛創設的「寫作私淑班」，負責小說劇本班。</p> <p>11月，和蘇偉貞對談〈情慾寫作——身體像一件優秀的漆器〉；接受採訪：〈在孤獨的夜月裡歌唱〉（鐘雲記錄）（《中國時報》）、〈朱天文：在書海中尋找導師〉（鞋小若採訪）（《自立晚報》）。</p>	<p>的實踐〉登於《中國時報》，《荒人手記》從6月連載至9月。</p> <p>9月，〈新的碑誌——薦《愛情萬歲》〉登於《中國時報》。</p> <p>11月，出版《荒人手記》（時報）。</p>	<p>民選省長、直轄市市長選舉。（陳水扁當選台北市市長、宋楚瑜當選台灣省長）</p> <p>同月，社民黨撤銷政黨登記。</p>
1995	84	40	<p>1月，擔任由朱高正主持的易經講座節目來賓的錄影。</p> <p>9月，張愛玲去世，與朱天心皆未參加任何發言和邀稿。</p> <p>9月下旬，赴西班牙聖薩巴斯丁影展。再飛東京影展第八屆「亞洲優秀電影」開幕片《好男好女》。趁空看數部成瀨已喜男的片子。</p> <p>12月，以《好男好女》獲第32屆金馬獎最佳改編劇本獎。</p> <p>同月，張藝謀來台，大家去淡水吃海鮮。</p>	<p>寫電影劇本〈南國再見·南國〉，日本松竹投資。</p> <p>6月，《好男好女》電影上映。</p> <p>7月，與張曼娟、詹宏志等人參加第六屆香港國際書展，阿城亦自美國來，擔任演講嘉賓。</p> <p>12月，接受採訪〈女人好好寵自己〉（《中國時報》）。</p>	<p>5月，出版《好男好女》（麥田）。</p> <p>6月，〈這次他開始動了——談論《好男好女》〉登於《中國時報》。</p>	<p>1月，全民健保開辦。</p>
1996	85	41	<p>阿城復來台，寫《鄭成功》劇本，仍住萬芳社區，春節期間在朱家住三天，3月下旬返美。因研究鄭成功年輕時流連於秦淮河畔妓院的生涯，朱天文拿《海上花列傳》給侯孝賢看，愛不釋手，打算拍成電影。</p> <p>6月中旬，赴北海道札幌影展。</p>	<p>《海上花》劇本初稿完成。</p> <p>10月，《南國再見·南國》電影上映。</p> <p>同月，〈祭胡蘭成——朱天文面對師承有所辯〉徐淑卿採訪（《中國時報》）。</p>	<p>7月底，完成五萬字自序〈花憶前身——記胡蘭成八書〉，做為王德威編選導讀的「當代小說家系列」首</p>	<p>3月，中共對台海試射飛彈。</p> <p>5月，李登輝、連戰就任為中華民國第九任總統、副總</p>

			<p>7 月底（農曆 6 月 16 日）父親朱西甯七十歲慶生在「竹家莊」席開兩桌，駱以軍偕妻參加。</p> <p>8 月，《好男好女》獲長春電影節最佳影片最佳導演最佳劇本。</p> <p>8 月中旬，參加由芳療老師溫佑君帶團的從業人員去普羅旺斯進修精油課程，上課一星期，再赴倫敦觀摩芳療同業，並參觀皇家植物園。</p> <p>9 月底至 10 月上旬，赴東京影展第九屆放映《南國再見·南國》，大陸導演老友們都在，吳天明、田壯壯、張藝謀、黃建新。</p>	<p>11 月，與王德威、鍾曉陽出席「麥田當代小說家系列」新書發表會。</p> <p>同月，〈王德威點燃的火花讓朱天文說出私房秘密〉（謝金蓉整理）（《新新聞》第 103 期）。</p>	<p>冊，書名即《花憶前身》，10 月麥田出版。</p> <p>10 月，〈牧羊橋畔〉登於《聯合文學》144 期。</p>	<p>統。為第一次民選總統。</p>
1997	86	42	<p>2 月，赴東京宣傳《南國再見·南國》上片。</p> <p>6 月，參與連署反對限時修憲。</p> <p>7 月，與朱天心參加「飢餓三十」活動。</p> <p>同月，與朱天心、謝材俊、謝海盟去京都大阪遊覽兩星期，看飽了「祇園祭」。</p> <p>同月，阿城來台，擔任《海上花》美術顧問，年底返美。</p> <p>10 月，與張大春、蘇偉貞會面訪台的法國漢學家杜特萊。</p> <p>12 月 11 日，父親朱西甯肺癌住院。26 日夜，由父親口述記下遺囑。</p>	<p>12 月，將《荒人手記》電影版權簽給大陸導演謝衍。</p>	<p>7 月，出版《世紀末的華麗》日譯本（小針朋子譯）（紀伊國屋書店）。</p> <p>9 月，極短篇〈兩代〉登於《聯合報》。</p>	<p>7 月，香港回歸中國。</p>
1998	87	43	<p>3 月 22 日清晨 5 點半，父親朱西甯病逝，享年 72 歲。27 日大殮火化，朱天心悼文刊於《聯合報》副刊〈我們今生是這樣的相聚〉，28 日於耕莘文教院舉行追思禮拜，同日聯副開始連載《華太平家傳》（55 萬字未完），及朱天文的導讀〈做小金魚的人〉。</p> <p>5 月初，二表哥陪六姑從南京來奔喪，安慰朱氏一家，借住隔壁鄰居三樓，在台兩星期餘。</p> <p>同月，與侯孝賢、高捷以《海上花》參加坎城影展。並在坎城鄰近的小鎮遊蕩半個月。</p> <p>8 月，參加痲弦叔叔的退休聯歡</p>	<p>3 月，《幼獅文藝》〈文學的鑿者——作者朱天文專訪〉（李文冰採訪）；〈朱天文在台北：過簡單生活的十種方法〉（褚士瑩採訪）。</p> <p>6 月，寫散文〈同修同行，同福同慧〉於「李永裕李存仁家族展」。</p> <p>9 月，完成散文〈《海上花》的美術製作〉。</p> <p>10 月，《海上花》電影上映。</p>	<p>3 月，〈做小金魚的人〉登於《聯合報》。</p> <p>8 月，〈另類的父親節禮物〉登於《聯合報》。</p> <p>10 月，出版《極上之夢——海上花電影全紀錄》。（遠流）</p>	<p>10 月，第二次辜汪會談在上海舉行。</p> <p>12 月，北高兩市長與市議員選舉。（馬英九當選台北市長、謝長廷當選高雄市長）</p>

			<p>會，獻花。</p> <p>12月，應東京大學校長蓮實重彥邀請，赴日參加小津安二郎電影研討會，並去柴又看山田洋次的「寅次郎」系列電影紀念館。</p>			
1999	88	44	<p>3月，在「信德堂」舉行的「朱西甯週年忌追思禮拜」上代表家屬感謝親友。</p> <p>同月，和侯孝賢、徐小明等人，與法國導演阿薩亞斯聚餐。</p> <p>春末，在紐約循著卜洛克小說人物史卡德的生活動線遊歷，此場景後來寫進《巫言》裡。</p> <p>6月，出席表演工作坊「桃花源」公演的記者會。</p> <p>7月，因〈伊甸不再〉收入日本「國書刊行會」出版的《台北故事》合集而與張大春赴東京，並偕《荒人手記》日譯本譯者池上貞子一起至福生憑弔胡蘭成墓。</p> <p>11月，與朱天心、侯孝賢參加第二屆台北電影節，其時龍應台擔任文化局長。</p> <p>同月，和焦雄屏、朱天心參加「點燈」節目錄影。</p>	<p>將最初《巫言》的小說開頭題名《往星中去》、《瓦解的時間》改成《謀殺與創造之時》，取自卜洛克的同名小說，但仍棄稿數次。</p> <p>4月，赴美一個月，在翻譯葛浩文夫婦執教的科羅拉多大學東亞系演講，題為〈來自遠方的眼光〉。</p> <p>在波士頓參加華人作家團體座談，哈佛李歐梵的研究生班上演講，哈佛建築學會座談。再到紐約哥倫比亞大學王德威的研究生班上座談，並於中華文化中心舉辦《荒人手記》英譯本的新書發表會，夏志清主持，講題為〈廢墟裡的新天使〉。然後到華府與華文作家座談，再到洛山磯加州大學洛山磯分校(UCLA)及加州大學聖塔芭芭拉分校(UCSB)兩校東亞系研究生班上演講。</p> <p>同月，〈在時間中瓦解——訪小說家朱天文〉(張殿採訪)(《聯合報》)。</p> <p>5月，幫馬森主編的「現當代名家作品精選」做編輯並導讀《朱</p>	<p>1月，四川文藝出版社出版《世紀末的華麗》，為第一本在大陸印售的書。</p> <p>3月，〈揮別的手勢——記父親走後一年〉登於《中國時報》人間副刊。</p> <p>4月，出版《荒人手記》英譯本(紐約哥倫比亞大學出版社)。</p> <p>9月，〈廢墟裡的新天使〉登於《自由時報》。</p> <p>10月，〈來自遠方的眼光〉登於《自由時報》。</p>	<p>9月，發生九二一地震。</p>

				<p>西甯小說精品》(駱駝出版)。</p> <p>6月，以《世紀末的華麗》入選「二十世紀中文小說一百強」。</p> <p>同月，接受採訪〈「桃花源」九月三度公演——景在人事非朱天文感觸深〉(《中國時報》)。</p> <p>7月，接受採訪〈張大春、朱天文赴日打書〉(《中國時報》)。</p> <p>8月，接受採訪〈「荒人手記」以同性戀弱勢影射台灣命運〉(《中國時報》)。</p>		
2000	89	45	<p>3月，為寫不出劇本感到焦慮，友人薛幼春邀朱天文前往觀賞李永裕的石雕作品，後尋出寫劇本的方向。</p> <p>4月，和朱天心、駱以軍、張大春家人到京都旅遊、賞櫻，觀賞櫻舞表演。</p> <p>5月，收到華府友人寄來胡蘭成的社論結集《戰難和亦不易》與《苦竹》雜誌三期的文獻影本。</p> <p>10月，在「十萬青年百萬KK青少年信心重建工程」募款義賣演唱會中，委託伊能靜義賣《戀戀風塵》的手稿。</p>	<p>3月，寫散文〈與石頭相遇〉於「李永裕油畫雕塑展」。</p> <p>5月，與白先勇、黃春明等人參加「面對愛滋；文學界的反應」座談會。</p> <p>同月，〈雅賊系列作家也愛〉(王蘭芬採訪)(《民生報》)。</p> <p>6月，開始寫《巫言》(原名《謀殺與創造之時》)，寫了幾個月停下，參加《千禧曼波》電影劇本的工作。</p> <p>10月底，參加香港嶺南大學舉辦的「張愛玲與現代中文文學」國際研討會，發表〈《海上花》的拍攝〉、〈花憶前身——回憶張愛玲和胡蘭成〉。</p>	<p>12月，散文〈花憶前身——回憶張愛玲和胡蘭成〉登於香港《文學世紀》第9期。</p>	<p>5月，陳水扁、呂秀蓮就任為中華民國第十任總統、副總統。</p> <p>7月，《誠品好讀》創刊。</p>
2001	90	46	<p>3月，與家人將父親朱西甯生前著作與手稿文物捐給台南國立文化</p>	<p>7月，以〈世紀末的華麗〉選入香港中文大</p>	<p>1月，大陸上海文藝出版小</p>	<p>9月，美國發生九一一事</p>

		<p>資產保存中心（即後來的台灣文學館），並舉辦盛大捐贈展，叔伯親朋、藝文好友，皆至台南觀展。</p> <p>4月，赴紐約參加哥倫比亞大學東亞系舉辦的「侯孝賢電影展」，和侯孝賢接受白睿文的訪談（〈文字與影像〉）。</p> <p>5月，以《千禧曼波》參加坎城影展，至沿海小鎮及蒙地卡羅F1賽車現場遊蕩許久，回來後將《謀殺與創造之時》改成《巫言》，但寫到年底停筆。</p> <p>8月，與侯孝賢以《千禧曼波》參加「台北金馬影展」開幕片活動。</p> <p>12月，侯孝賢成立台灣電影文化協會，和林強、蔡振南等人擔任理監事。</p>	<p>學出版的台灣女作家英譯小說選《城市女性》。</p> <p>9月復選入《日據以來台灣女作家小說選讀》和《島嶼奴聲》。</p> <p>9月，哈金來台，與朱天心、張大春、蘇偉貞等人參加座談會。此場景後來寫進《巫言》裡。</p> <p>10月，赴日本名古屋愛知大學舉辦的「東亞文化節」演講。</p> <p>同月，和高捷、段鈞豪出席《千禧曼波》的特賣簽名會。</p> <p>同月，〈朱天文用超少對白編萬言書〉盧悅珠採訪（《中國時報》）。</p> <p>11月，《千禧曼波》電影上映。</p> <p>同月，〈朱天文新作舞曼波〉（丁文玲採訪）（《中國時報》）；〈文字煉金術·朱筆成天文〉（趙啟麟採訪）（博客來網路書店）。</p> <p>冬天，為母親劉慕沙翻譯的大江健三郎《換取的孩子》譯稿校訂。</p>	<p>說集《炎夏之都》、散文集《花憶前身》、劇本集《悲情城市》。</p> <p>10月，出版《千禧曼波電影筆記》、《千禧曼波原著中英文劇本》（麥田）。</p>	件。	
2002	91	47	<p>3月，《荒人手記》英譯本獲得美國翻譯學會年度翻譯獎。</p> <p>12月初，在京都大學金文京教授的通知下，至東京「圓鳥洞畫廊」買下胡蘭成1950年代流亡日本初期為「山水樓」（東京第一家中國料理店，開於清末民初）店主也是書法家寫的字，買回6幅。此樓曾庇護所有來自中國的流亡者，如孫中山、梁啟超、康有為</p>	<p>仲春再寫《巫言》，分出篇目，訂出〈巫看〉、〈巫時〉、〈巫事〉、〈巫途〉、〈巫界〉五篇，寫到秋天停筆。</p> <p>3月，與家人參加父親朱西甯《華太平家傳》（聯合文學）新書發表會。</p>	<p>11月，發表〈E界〉於《聯合副刊》。</p> <p>12月，發表〈釉下藍〉（即《巫言》第二章〈不結伴的旅行者（3）〉）於《自由副刊》。</p>	<p>1月，台灣加入世貿組織。</p> <p>11月，廣州爆發SARS非典型肺炎。</p> <p>12月，北高兩市長與市議員選舉。</p>

			等。	10月，出席劉大任新書《紐約眼》(印刻)的新書發表會。 11月，參加第五屆台北藝術節「台灣新電影20年」講座。		(馬英九當選台北市長、謝長廷當選高雄市長)。
2003	92	48	9月，中國社會科學出版社出版胡蘭成《今生今世》刪節版，成為排行榜暢銷書。年底再出《禪是一枝花》和《中國文學史話》，皆用朱天文的舊文做序。 12月，大陸小說家李銳應台北市文化局之邀任駐市作家，由駱以軍開車，陪同上陽明山尋其姑父將軍墓祭拜。 同月，參加於「台北光點」舉辦的2003和平影展。	2月，參加台北國際書展，與《荒人手記》英文譯者對談中書英譯的問題。 同月，赴東京、北海道夕張等地勘景，寫電影劇本《珈琲時光》。 3月，參加「朱西甯文學研討會」，初識舞鶴。 5月，與朱天心、唐諾接受《誠品好讀》採訪〈屋簷下的我父，我師——朱天文、朱天心、唐諾訪談〉(《誠品好讀》32期)。 6月，替朱天心《學飛的盟盟》新版(印刻)寫序。 8月，替張大春《聆聽父親》寫書評〈弱點的張大春〉。 9月，擔任《印刻文學生活誌》創刊封面人物。並與舞鶴對談(〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉)。 10月，為《印刻文學生活誌》每期寫專欄，專欄一開始叫「電影的故事」，後改為「劇照的聯想」，最後定名為「劇照會說話」(至2006年8月)。 12月，大陸《南方周	4月發表《巫言》第二章〈巫時〉於聯合副刊，並獲得九歌92年度小說獎。 9月，發表《巫言》首章〈巫看〉於《印刻文學生活誌》創刊號。 11月，〈山普拉斯&獵豹〉登於《印刻文學生活誌》第3期。 12月，〈菊石紋〉登於《印刻文學生活誌》第4期；〈何以解憂，唯有小說〉登於《誠品好讀》。	3月，台灣發現第一個SARS病例，疫情擴大到控制約四個月。 7月，世界衛生組織宣佈台灣解除疫情。 9月，《野葡萄文學誌》、《印刻文學生活誌》創刊。

				末》來台採訪朱天文，隔年1月刊出〈命名的喜悅是最大的回饋〉(王寅採訪)。		
2004	93	49	<p>1月，與朱天心、侯孝賢、南方朔、夏鑄九、鄭村棋、簡錫堃、顧玉玲等人發起「族群平等行動聯盟」(簡稱「族盟」)。</p> <p>2月，外公劉肇芳去世，享年97歲。</p> <p>3月，阿城應邀來台，在廣告公司演講「饕餮紋」，與朱天心、吳繼文、謝材俊、駱以軍、侯孝賢等人聆聽。</p> <p>同月，出席九歌出版社在中山堂舉辦的「九十二年度文星燦爛」頒獎典禮。</p> <p>4月，與朱天心、侯孝賢等人前往台大探視孤挺花學運中的送醫學生。</p> <p>7月，與朱天心出席民主學校的成立表示支持。</p> <p>8月，苗栗縣政府將外公劉肇芳結合住宅和診所的「重光診所」列入歷史建築。</p> <p>10月，世界書局推出「老店的收藏·藏書的記憶——名家珍藏書展」，朱天文提供《張愛玲短篇小說集》張愛玲親筆簽名本。</p> <p>11月底，和母親劉慕沙、侯孝賢到苗栗銅鑼支持藍博洲競選立委。</p> <p>12月，新聞局分級法實施，《荒人手記》被誠品書店列為限制級。</p>	<p>3月，總統大選過後，與李昂、陳黎、黃凡等人受邀至法國參加巴黎書展，《朱家選集》法譯本出版，然後與大陸小說家余華飛法國南部書店參加簽書會。</p> <p>7月，與朱天心參加中研院舉辦的「翻譯台灣」研討會。</p> <p>夏末，替母親劉慕沙翻譯的大江健三郎《憂容童子》譯稿校訂。</p> <p>秋初，寫電影劇本《最好的時光》。</p> <p>8月，完成散文〈站在左邊〉。</p> <p>10月，與朱天心、陳映真出席藍博洲《幌馬車之歌》新書發表會。</p> <p>11月初，與黃春明、李昂、楊牧參加法國波爾多蒙田第三大學主辦的「台灣文學國際研討會」。再赴德國波鴻魯爾大學「台灣文學研究新途徑國際研討會」。</p> <p>同月，〈好天氣誰給題名——朱天文對談侯孝賢〉張清志記錄整理。登於《印刻文學生活誌》第15期。</p> <p>12月，《珈琲時光》電影上映。</p>	<p>1月，〈兩族〉登於《印刻文學生活誌》第5期。</p> <p>2月，〈南國再見〉登於《印刻文學生活誌》第6期；〈寫出生命中無可比擬的事物〉登於《聯合報》。</p> <p>3月，〈事實的金石聲〉登於《印刻文學生活誌》第7期。</p> <p>4月，〈吃鹹〉登於《印刻文學生活誌》第8期。</p> <p>5月，〈新天使〉登於《印刻文學生活誌》第9期。</p> <p>6月，〈過站不停〉登於《印刻文學生活誌》第10期。</p> <p>7月，〈往事並不如煙〉登於《印刻文學生活誌》第11期。</p> <p>8月，〈明天過後〉登於《印刻文學生活誌》第12期。</p>	<p>3月，總統選舉前夕，發生319槍案。</p> <p>4月，孤挺花學運。</p> <p>5月，陳水扁、呂秀蓮就任為中華民國第十一屆總統、副總統。</p> <p>7月，「台灣民主學校」成立，校長為侯孝賢。</p> <p>12月，新聞局「出版品及錄影帶分級辦法」開始實施。</p> <p>同月，南亞發生大海嘯，災情嚴重。</p>

					<p>9月，發表〈95貞潔誓言〉、〈站在左邊〉和《巫言》第三章〈巫事〉於《印刻文學生活誌》第13期。</p> <p>10月，〈一青窈〉登於《印刻文學生活誌》第14期。</p> <p>11月，〈咖啡時光分場故事〉登於《印刻文學生活誌》第15期。</p> <p>12月，〈音癡〉登於《印刻文學生活誌》第16期。</p>	
2005	94	50	<p>5月，與朱天心獲得中國文藝協會第46屆小說創作文藝獎章。</p> <p>10月，獲選大陸《南方週刊》50名魅力人物之一。</p>	<p>2月參加台北國際書展，與訪台的卜洛克進行座談。</p> <p>10月，《最好的時光》電影上映。</p> <p>10月底，日本作家參訪團來台，與舞鶴、林俊穎、陳雪、唐諾進行對談。</p>	<p>1月，〈快餐車〉登於《印刻文學生活誌》第17期。</p> <p>2月，發表〈無聲的所在〉和〈巫途〉於以卜洛克為封面人物的《印刻文學生活誌》第18期，後來收入於《兩千三百萬種死法：卜洛克與台北相遇的故事》（臉譜）</p> <p>3月，〈走在日月山川裡〉登於《印刻文學生活誌》第19期。</p> <p>同月，出版《畫</p>	

					<p>眉記》(廣州花城)。</p> <p>4月,〈好男〉登於《印刻文學生活誌》第20期。</p> <p>5月,〈從前從前有個浦島太郎〉登於《印刻文學生活誌》第21期。</p> <p>6月,〈再回外公家〉登於《印刻文學生活誌》第22期。</p> <p>7月,〈去大陸的路〉登於《印刻文學生活誌》第23期。</p> <p>8月,〈尋找See's〉登於《印刻文學生活誌》第24期。</p> <p>9月,〈梅杜莎的頭〉登於《印刻文學生活誌》第25期。</p> <p>10月,〈最好的時光〉登於《印刻文學生活誌》第26期。</p> <p>11月,〈找回嗅覺〉、〈《最好的時光》分場故事〉登於《印刻文學生活誌》第27期。</p> <p>12月,〈夢唔〉登於《印刻文學生活誌》第28期。</p>	
--	--	--	--	--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

2006	95	51		<p>寫電影劇本《紅氣球的旅行》。</p> <p>1月，和楊牧、楊照出席「繆思的星期五文學沙龍」第五場，朗讀《荒人手記》第六章的片段。</p>	<p>1月，〈等天氣〉登於《印刻文學生活誌》第29期。</p> <p>2月，〈呼群保義〉登於《印刻文學生活誌》第30期。</p> <p>3月，〈然後有了光〉登於《印刻文學生活誌》第31期。</p> <p>4月，〈Agfa紅〉登於《印刻文學生活誌》第32期。</p> <p>5月，〈太乾淨了〉登於《印刻文學生活誌》第33期。</p> <p>6月，〈昨日當我年輕時〉登於《印刻文學生活誌》第34期。</p> <p>同月，〈當陳水扁挾持深綠朋友，挾持民進黨做為個人去留保衛戰，如果我是馬英九，放手吧〉登於《聯合報》民意論壇。</p> <p>7月，〈如果我是〉登於《印刻文學生活</p>	<p>8月，施明德成立「百萬人民倒扁運動總部」。</p> <p>12月，北高兩市長與市議員選舉。（郝龍斌當選台北市長、陳菊當選高雄市長）。</p>

					<p>誌》第 35 期。 8 月，〈紅氣球在二〇〇六年〉登於《印刻文學生活誌》第 36 期。 9 月，〈三個北野武〉登於《印刻文學生活誌》第 37 期。 11 月，出版《最好的時光：侯孝賢電影紀錄》（山東畫報）。 12 月，出版《荒人手記》日譯本（池上貞子譯）（國書刊行會）。</p>	
2007	96	52	<p>自訂 2007 年為小說職業元年。起因於唐諾對朱天文、天心二人溝通小說寫作之專業與業餘的區別，以及舞鶴分享寫作和生活的紀律性，影響朱天文於這一年集中寫作。</p> <p>5 月，當時養在家裡有 7 隻狗，編制內的貓有 15 隻，編制外有 5、6 窩。認識「台灣認養地圖」，成為台北市政府 TNR 計劃的志工(trap 捕捉，neuter 結紮，return 放回原居地)，每日傍晚定時定點巡邏街貓，宣導社區里民與街貓共存觀念。</p> <p>6 月，與劉克襄、朱天心抗議中埔山登山步道將建住宅，此建宅案一年後打消。</p> <p>9 月，和朱天心、侯孝賢成立北一女 TNR 專戶，搶救北一女校園裡限期捕殺的流浪貓。</p>	<p>9 月，再次擔任《印刻文學生活誌》第 49 期的封面人物。 同月下旬，赴巴黎參加台灣文化中心舉辦的「朱天文與侯孝賢電影展」。 12 月，完成長篇二十萬字《巫言》。</p>	<p>9 月，發表〈不結伴的旅行者（4）〉、〈巫途（2）〉、〈二二九〉於《印刻文學生活誌》第 49 期。 12 月，出版《巫言》（印刻）。</p>	
2008	97	53	<p>7 月，《巫言》獲香港浸會大學舉辦的世界華文長篇小說第二屆「紅樓夢獎」評審團獎。</p>	<p>1 月，《中國時報》〈朱天文施咒，用「巫言」召喚讀者〉（丁文玲採</p>	<p>1 月，小說〈巫界〉、〈二二九·浣衣日〉</p>	<p>4 月，《誠品好讀》休刊。</p>

		<p>同月，參加鳳凰衛視「鏘鏘三人行」的節目錄影。</p> <p>10月，以《荒人手記》獲選台北文學十書。</p> <p>12月，《巫言》獲選亞洲週刊年度十大小說。</p>	<p>訪)。</p> <p>2月，《中國時報》〈朱天文施展「慢慢的趕快」巫術 跨世紀《巫言》從禁錮狀態中解脫〉(蘇惠昭採訪)。</p> <p>4月，〈朱天文——降生土星的巫人〉(蔣慧仙、鄒欣寧採訪) (《誠品好讀》86期)。</p> <p>5月初，與舞鶴、黃春明等人赴加州大學聖塔巴巴拉分校(UCSB)參加「重返現代：白先勇、《現代文學》與現代主義國際研討會」。</p> <p>同月，房慧真採訪〈小說元年，到得歸來之後——專訪朱天文〉(《文訊》5月號)。</p> <p>5月底，赴韓國參加「亞洲文學論壇」，唸稿〈我的台灣書寫〉。</p> <p>6月，《紅氣球》電影上映。</p> <p>6月下旬，參加高雄中山大學的「舞鶴作品研討會」。</p> <p>6月底，赴南京大學參加「聚焦女性：性別與華語電影國際學術研討會」，距1988年陪父母親南京探親二十年了。</p> <p>同月，〈侯孝賢電影中朱天文的聲音〉、〈穿行在小說與電影中間〉(楊戈樞採訪)；〈朱天文：對世界的謙遜〉(劉子超採訪) (《南都周刊》231</p>	<p>登於《聯合報》。</p> <p>2月，出版《朱天文作品集》八冊(印刻)。</p> <p>4月，〈致舒暢伯伯〉登於《聯合報》。</p> <p>6月，〈本事：紅氣球的旅行〉、〈多餘的素材〉登於《印刻文學生活誌》第58期。</p> <p>11月，為陸達成神父口述自傳寫序言〈在遙遠處相遇〉。</p>	<p>5月初，四川發生大地震。</p> <p>5月，馬英文、蕭萬長就任為中華民國第十二任總統、副總統。</p> <p>11月，陳水扁前總統因弊案收押禁見。</p>
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------

			<p>期，頁 33-35)。</p> <p>7 月，〈翻檢密室實驗後的作者碎片——訪問朱天文〉(李靜怡採訪)(《破周報》復刊 514 號)。</p> <p>7 月下旬，參加香港書展講座，題為〈站在左邊——我寫《巫言》〉。並接受專訪〈天地再寬盡皆此事〉(潘詩韻採訪)(《明報》)；〈說起朱天文，我們「沒志氣」〉(毛尖採訪)(《文匯報》)。</p> <p>同月，亞洲週刊和香港書展合辦「名作家講座系列」。〈朱天文還願胡蘭成〉(張潔平採訪)(《亞洲週刊》22 卷 30 期)。</p> <p>8 月下旬，參加《印刻》舉辦的全國暑期文藝營，講題為「左邊的新天使——我寫《巫言》」。</p> <p>9 月，〈關於《巫言》的對話〉(毛尖採訪)(《東方早報》)；〈拆生命的房子，建小說的房子〉(王寅採訪)(《南方周末》)；〈寫小說才是我的本職〉(鄭廷鑫採訪)(《南方人物周刊》)。</p>		
2009	98	54	<p>2 月，〈淡水行，巫與巫的相遇〉(姜妍採訪)(北京《新京報》)；〈朱天文小姐親啟〉(許靈怡採訪)(福州《家園》月刊 39 期)。</p>	<p>4 月，〈武士薛仁明〉登於《聯合報》，後收入薛仁明《天地之始》推薦序(如果出版</p>	<p>年初，馬政府發消費券。</p> <p>2 月，《誠品好讀》復刊，新刊物</p>

				<p>5月，上海《Time Out》雜誌〈看張：朱天文評《小團圓》〉（黃小米採訪，舒寧整理）。</p> <p>5月，北京《出版人》田偉青採訪，《三聯生活周刊》萋萋採訪，《上海書評》石劍峰採訪，北京《費加洛》雜誌，丁丁採訪。</p> <p>6月，香港《明日風尚》三三採訪；〈光影言語，戲夢人生〉（何映宇採訪）（上海《新民周刊》）；〈朱天文：就像用了一輩子右手，現改用左手拿筷子〉（劉江濤採訪）（《上海電視》第1005期）；《山東商報》張曉媛採訪。</p> <p>7月，〈那一刻我已超越張愛玲〉（吳貴成採訪）（《陝西華商報》）；北京《青年周刊》李昶偉採訪；〈朱天文：人生總有不結伴的一刻〉（姜妍採訪）（北京《新京報》）；〈寫作是天賦，也是詛咒〉（喻盈採訪）（廣州《時代周報》）。</p> <p>9月，〈從溫情的態度到冷眼的旁觀〉（莫聞味採訪）（上海《外灘畫報》）。</p> <p>11月，與劉克襄、柯裕棻「台灣作家美國加拿大巡迴座談會」，至溫哥華英屬哥倫比亞大學，波士頓哈佛大學、衛斯里女</p>	<p>社）。</p> <p>同月，〈幽人周志文〉登於《上海書評》，為周志文的《同學少年》簡體版而寫。</p> <p>5月，出版《荒人手記》（山東畫報）和《巫言》（上海人民）。</p> <p>7月，《菩薩低眉——世界當代華文文學精讀文庫》繁體版（香港明報月刊出版社）、簡體版（新加坡青年書局）</p> <p>9月，〈小說的誓言——以「晚期風格」致大江先生〉登於《印刻文學生活誌》第73期。</p> <p>11月，出版《紅氣球的旅行：侯孝賢電影紀錄續編》（山東畫報）。</p>	<p>名為《誠品·學》。</p> <p>4月，墨西哥爆發H1N1新流感。</p> <p>5月，台灣發現第一個H1N1新流感病例。</p> <p>8月，發生八八水災，小林村滅村。</p>
--	--	--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------

				<p>子學院，耶魯大學，聖路易華盛頓大學，德州大學奧斯汀分校，加州理工學院、加州大學落山磯分校 (UCLA)。</p> <p>10 月，與莫言應邀參加「國際視野中大江健三郎文學研討會」，和大江健三郎對談。</p>		
2010	99	55		<p>1 月，北京《新周刊》張凌凌採訪。</p> <p>4 月，完成電影劇本《聶隱娘》。</p>	<p>1 月，出版《淡江記》、《黃金盟誓之書》簡體版（山東畫報）。</p> <p>4 月，擔任《印刻文學生活誌》客席總編輯第 80 期《胡蘭成專號》，並撰文〈願未央〉記述胡蘭成。</p> <p>同月，出版《傳說》、《炎夏之都》、《世紀末的華麗》、《有所思，乃在大海南》簡體版（上海譯文）。</p>	<p>1 月，海地大地震。</p> <p>2 月，智利大地震。</p>

附錄二

不斷離題的歧路花園——朱天文訪談整理稿²⁷⁶

時間：2009年1月7日 下午 3:00 ~ 6:00

地點：台北光點的紅氣球餐廳

受訪者：朱天文

訪問／整理者：張碩芳

錄音者：曾丰懋

給「寵物」正名——並非擁有跟佔有

先訂正「寵物」兩個字，就是要括號起來，寵物。如果用文學性來說的話，就好像我們說「中產階級」，其實在某種時候是個髒名詞。布紐爾有一部電影，叫做《中產階級拘謹的魅力》，對於中產階級，如果比較有一點點批判意識的話，當時中產階級起來就是要把貴族這個階層弄掉，相對於貴族的涵養跟修養，什麼東西都是累積出來的中產階級，那種商人、中產階級的樹小牆新，壞品味，其實像《包法利夫人》他們寫的都是這種，幾乎就等於暴發戶，因為什麼東西他用錢就可以買到，所以曾經一個時候，我們講中產階級其實是一個很沒有人文素養、很急速的東西。

那「寵物」跟中產階級是差不多的一個髒名詞，因為想到第一個就是說，天哪，你看一堆那樣子要餓死的人，非洲的饑民、小孩，肚子大大的，肋骨一道一道，天哪已經都沒有米吃，你是什麼啊？你像一個貴婦人，抱著一隻狗喔，那不是太過份了嘛？「寵物」，對我來講，就等同於是貴婦人手上抱著一個狗，或者很多是，為了他家裡養的那一隻，他非常的精心的這樣子刁嘴到只吃什麼牌子的，其他的不吃。我想到「寵物」大概都是這種，牠已經有牠主人去愛牠，而且愛到如此的給牠這麼多這麼好的東西，所以你說貓的話，我們就說「街貓」，因為街民街友，就是「街貓」，或者是「流浪貓流浪狗」，在外頭的基本上是叫「街貓」，或者我們說是「貓」，像天心寫的《獵人們》，錢永祥給她寫的序很好，你並不是擁有牠或佔有牠，那「寵物」基本上是擁有跟佔有。以對一個動物的態度來說，牠是一個野生動物，牠竟然肯讓你抱，坐在你的膝上，會覺得有一種幸運，

²⁷⁶ 筆者製作本篇訪談整理稿的流程是：將採訪朱天文的錄音過程，盡量原汁原味、一字不漏的製成錄音逐字稿，是一問一答形式。再將逐字稿的口述文字，整理成可供閱讀的整理稿，連同朱天文年表一併收於周芬伶策畫，《作家年表與訪談整理稿第二輯》（台中：東海大學中文研究所碩士班口述歷史計畫，2009年2月），頁113-153。最後，將此整理稿寄給朱天文本人過目校對，朱天文希望能將訪談內容在保留現場語氣的前提下有所潤飾，因而筆者本篇論文對整理稿的引述，都以最後修改的整理稿為主，收於本篇論文的〈附錄二〉。

我們好像是交錯而過的兩個生命，在這個時間我們住在一個屋簷下，或在這個時間，在街上，我們是一起看到你看到我，而我並不是擁有你或佔有你，我覺得這比較是「寵物」跟「動物」不同的地方，所以我先正名，不說「寵物」，我們說貓的話就說是貓吧。

我們現在推動的也是說，以認養代替購買，好多流浪動物之家有這些狗，你應該去認養牠，取代去寵物店買寵物。像莊子〈齊物論〉，人也不過就是自然界的一份子，大家先來後到嘛，有時候想想我覺得真的很憎惡人，大家都是大自然的一份子，那人佔盡資源佔盡什麼，也只有人會從空中丟炸彈的，你人佔盡資源了還一點都沒有柔軟的心，這樣來對待動物，真的很野蠻。

呼雞如呼人

我最記得胡老師在《禪是一枝花》講過，他住在我們家的時候，貓貓狗狗一堆，卻沒有玩物喪志，不覺得是聲色犬馬，而是「呼雞如呼人」，。我們家那時候，我們叫阿基跟米德嘛，阿基跟米德是去宜蘭玩，在類似養雞場外面，人家不要、淘汰掉的一對阿基米德，很可憐，茸茸的小黃毛雞，就把牠帶回來，後來阿基死掉了，米德從小養在後院到長大，狗都很怕牠，因為牠都是啄每一隻，每次我媽要放狗的時候，我們家後院，現在都蓋房子了，以前還有個山坡跟竹林，我們自己的小院子用個竹籬笆圍起來，每次放狗，米德就在門口跑一隻啄一下，每隻狗都很怕牠，狗這樣跑牠跟著後面跑，後來老死了或是太胖，跟他們回來的時候就倒在路上死掉了。

那時候胡老師住我們隔壁，我們常就是，「胡爺——吃飯囉——」，「胡爺吃飯囉！」，他就會「哦——」答應一聲，他每次回答都非常響亮的！一喊他「胡爺吃飯——」，就「唷！」跑過來吃，可有一次我們叫粉眼，因為牠眼睛是一圈粉色，就喊「粉眼——粉眼——」胡老師以為是喊他，就說「唷！」但那是我們在叫一隻火雞，所以他說「呼雞如呼人」，他看我們這樣貓貓狗狗處在一起，本來貓跟狗一定是會打架也沒，然後還養雞，也有兔子呀，其實全部都是路邊撿來的，或者是人家棄養的。

像我們家，目前有十六隻貓，這貓真的是我們附近有些鄰居，哎呀！孩子就一個紙箱裡頭有隻貓流鼻涕啊拿來給我們，完蛋了，看起來就養不活的，流鼻涕到一種眼睛封起來的地步，我們給牠洗啊什麼帶去醫生看，後來養得很好。各方來的各種不同的貓，要把牠記住的話，這幾年就用時事，牠來的時候正好是什麼事，就可以比較知道牠什麼時間來，什麼月份的。好比說有個 SARS，一個玳瑁色的貓，牠在 SARS 期間，晚上我出去放狗，晚上——兩點吧，我們放狗都要很

晚的，至少十二點，因為我們家狗太多了，現在是少了才五隻，以前多的時候，但牠們很安靜，我媽媽放狗的時候，「噓——不講」牠們就真是這樣不講話，沒有動靜。不然你看喔，現在台北市是你不牽狗要罰款的，四周鄰居也算包容，我們家那麼多隻你怎麼可能每隻都牽，所以常就是利用人都睡了或是不要這麼怵目，一出去這麼多隻，附近的警衛、居民也都知道，晚上放的時候我媽每隻都這樣，「走，很乖，不叫」這樣子去放狗，然後帶回來。

所以那天我放狗，就聽見遙遠的，有小貓叫很大聲，哎呀，你聽到叫聲真的是不能假裝沒聽見，沒聽見就算了，或者我寫的巫看，沒看見就算了，你看見真的是無法不管，不能假裝沒聽到，循聲而去，牠幾乎是在辛亥隧道口，我必須過馬路，果然看到一隻小貓在樹叢跟花壇之間跑，那我就，哎呀，去抓牠，在花壇上小貓不好抓，都草叢還是榕樹，牠這樣跑過去我就這樣追到那邊，牠跑回來我就再跑回來，然後牠再跑就被我這樣一抓抓到脖子，抓貓就是要抓脖子，牢牢抓住脖子，為什麼抓貓要抓脖子？因為牠小時候媽媽都叨牠們脖子搬家，所以叨牠脖子時是媽媽抓牠們的記憶，就不會掙扎，我一把抓住牠脖子，就是那天穿圍裙，把牠裹住。記得那天是禮拜六的深夜，差不多兩點，我這樣等著，車子很多，那邊是台北市，這邊過了隧道到木柵政大景美，我們那隧道上面全部是墳墓，跟第二殯儀館很近，三更半夜一個女的披著頭髮，又那麼狼狽，在那地方其實很怪，燈這樣啪過來從那個隧道口，一部部很多車，上面是捷運橋……

貓的姿態

像早早，2002年，那時大乾旱到分區停水，整個台北市分區停水，早上聽到貓叫，家門一打開，一隻貓籠，裡面一隻貓，旁邊還有飼料，籠子裡頭有牠的日本御守啊，一種護身符，還有一個小杯子鑲著金邊，喝水杯跟吃東西的碗都分格子放的，我們想一定是要出國，沒有辦法養了，知道我們家這樣，就把牠放在門口。牠在旱災停水來的時候就叫牠旱停，叫朱旱停，牠可能主人是個小女生，牠常在電腦上走來走去搞不好一下踩到了鍵盤，因為後來我在寫東西時牠非常喜歡啃揮動的筆啊，抓筆啊什麼的，就想可能牠的主人出國念書了吧，不能養了就放我們家。像牠是這樣子，每一個都是來法不一樣。

還有納莉，是納莉颱風時候來的，天心《獵人們》裡都有寫，還有一個比納莉晚一些，APEC在舉行的時候，那時候還是扁政府，APEC就是亞太金融會議，一到九月十月，要派人的時候，就會很想派政治性的代表，能夠偷渡成功的話，表示國際上你就是突破一件，可是一定被封殺的嘛，那次就是之前又鬧得整個報

紙都是。APEC，那時候在人家冷氣架上，就貓媽媽搬家吧，搬啊搬就把牠掉在人家冷氣架三樓的上面，一直叫。我們沒辦法，就跑去救牠，這樣，就叫APEC。所以每一隻都不一樣來的，《獵人們》裡妳可以參考一下。

還有蜥蜴，貓會打回來，我也覺得蜥蜴很可愛，蜥蜴有經驗、那種大的、就是裝死，也沉得住氣，就臨危裝死；有些小的好可憐，沉不住氣，裝一下然後就逃，那貓會去撲，多撲幾次也就死掉了。有一次是，蜥蜴一下子又假裝，「啊趕快引開！趕快引！」先拿個罐頭這樣咚咚敲，貓就會放開，要來吃罐頭，趁隙我們趕快去抓蜥蜴，抓蜥蜴就是先壓住牠尾巴，就跑不了，把牠抓起來，到遠遠的那地方，比方說像巷子底，山坡上去有防土牆，那裡很多苔蘚、蕨類，沒有貓去那邊，我們就到那邊去放。有些貓牠們是，也知道打個蜥蜴回來會有罐頭吃，因為我們要趕快引開，就趕快敲罐頭，奇怪牠們好像會聯想：「我只要打東西回來就可以有罐頭吃。」

海盟還念小學時候只有她敢抓蜥蜴，現在我們都敢抓了，常常我們就是，「喔——好——大一隻喔——怎麼這麼大隻的蜥蜴耶——」，牠「咻！」一下就跑到牆角那裡，牆角有沙發跟茶几，我們就馬上把牠圍住，不讓貓進去，用什麼東西給牠卡在牆角讓貓抓不到牠，趕快一個人穿藍白拖跑跑跑，跑到辛亥國小，用跑的話可能是三、四分鐘，跟警衛講，「幾班幾班謝海盟，家裡有急事」請他趕快通告，然後海盟也趕快衝回來，那時候只有她敢抓，海盟的手之穩，不會脫手，非常穩，也不怕被蜥蜴咬，蜥蜴嘴張很大會這樣咬著，其實什麼痛，抓到了，拿到遠地方去放掉。我們家動物很多哇，都是撿來的、受傷的。我看妳整理的年表裡，有《小畢的故事》裡頭寫了好多兔子、八哥鳥，各種的牠們也有牠們的名字。

TNR

像今年我跟天心，我們四處宣導TNR，T是trap誘捕，N是neuter結紮，R是return，放回原居地，用這個來取代撲殺。很多人其實不知道，抓了就是放流浪動物之家，他們以為政府蓋個什麼地方去養牠，不是，7天之後如果沒有人來認領，就去把牠安樂掉，那你安樂的費用，如果做TNR、做結紮的費用，是政府出，安樂的費用還比結紮的貴呢！為什麼不倒過來？變成一個生命教育，這就是要慢慢做。但流浪狗比較難，因為貓一放，根本就是不見了，牠只有是牠要吃的时候出現，放到原生地，固定吃的時候要去餵牠，又不是有人在餵的話，你去、一隻貓也看不到，牠也不會出來，這都是長期在餵的，只要一個東西一敲，喔！都來了！固定時間，或就是一個聲音，牠們都來了。我跟天心就是，我們那個社區，貓都有結紮。

那又為什麼要結紮？還不是因為人哪，人會嫌牠們發情的時候，打架啊吵啊，就去報環保局，處理牠們的是清潔隊欸，把貓當成是垃圾（ㄉㄩ ㄩㄟ）欸，就打電話給環保局，那環保局就找清潔隊，清潔隊會拿籠子借給你，或清潔隊用籠子來誘捕，狗就是抓嘛。現在做 TNR 只有台北市，去年台北市選了二十個里在做，能夠做的里一定是當地已經有人在餵，才可能去進行這個事情，因為漫街去做也不行的。就二十個里，比方說我們是興昌里，興昌里有任何住戶要去報說要抓貓是不能抓的，這個對我們的鼓勵非常大啊，是說要草根、要社區營造，對幾個社區的義工隊、志工隊的鼓勵最大，就是你不能來抓貓了，因為，牠已經參加政府的 TNR，公貓剪左耳的耳尖，麻醉不會痛的，耳尖一點點，母貓是剪右耳的耳尖一點，男左女右，看到這種貓就知道牠結紮過了，是不能抓的。它有一套做法，包括獸醫，每個環節都不能少，那獸醫也有公益心，參加 TNR。

像今年突然跑來一隻母貓，有的時候從別的區跨過來，知道這有吃的，就會跑來，牠生了四隻，可是都藏得好好的，到出現的時候都已經會走了，就在鵝掌木裡頭，就是四隻，後來有一隻車禍、沒了，另外一個公的跑不見了，現在剩媽媽跟兩個女兒，牠們都結紮了，像牠們這樣黃的，就說黃媽媽（ㄇㄩˊ ㄩˇ ㄩˇ）帶著四個，一個已經不見，就是一二三嘛，一不好發音就叫么，就黃么么，二就是黃二二怪怪的，很難叫就黃雙雙，三就黃三三，黃么么被車撞死了，剩下黃雙雙跟黃三三，牠們都知道自己名字，我跟天心差不多是傍晚吧，六點開始，我那路線就去，牠們都固定的，鵝掌木裡有三隻，哪裡有四隻，哪裡有一隻，你到那邊，喔，黃雙雙、黃三三全部都跑出來啦，就是各種名字也是，隨機取的。

像天心跟材俊餵的那個路線，我們兩個是相反的方向，我餵山坡上，往背後走，天心是往下走，天心是材俊陪她一起，那他們走的是，好比說 52 號有兩隻，轉過來以後、陳家那邊有兩隻，到新房子有九隻，就全員到齊是九隻，再到辛亥國小裡頭有四隻，自助餐店後面巷子有二隻，廟前面的有個一隻，里長辦公室車庫那邊的，總之這樣一路餵下來，還有個舊衣回收箱旁邊的有三隻，白天你看不到，可到這時間，是生理時鐘，有人來餵，牠們就會在那裡等，所以你怎麼可能不去餵牠們呢！每天風雨無阻！就像天心講尾生之信。我們是餵乾糧，也慢慢跟社區教育他們的觀念，因為貓留下來是有人餵，可是餵得實在太不得法，都是廚餘，弄得蚊蠅、蟑螂啊什麼的，那當然人家抗議，我們餵貓餅乾，吃完清掉，環境也維護好，就這樣慢慢跟居民溝通，以前都是偷偷摸摸晚上沒看見去餵，那現在大概都能理解。我們這裡參加 TNR，觀念慢慢改變，可是我們也不要你喜歡貓，至少就是、不是你要喜歡貓，而是當有人在餵的時候，你不要去罵他，也不要去講為什麼不帶回家，那種惡意的環境有沒有？這個社區基本上就是靠我跟天

心兩個慢慢宣導，慢慢了解，慢慢的這樣做出，從開始很多說動不動要去報環保局來抓的，慢慢理解了，就還大致友善這樣，做好久噢。TNR 目前做了兩年，就是市政府開始，從前年和去年這樣，前年我們結紮了 20 幾隻，去年 18 隻。

想像中國與破滅

說起遷移的話還是因為逃荒，我的曾祖父，對我爸爸是祖父那一代逃荒，本來在山東臨朐，就向南跑到那個地方叫宿遷，為什麼是宿遷呢？是指黃河一宿，一個晚上就改道、氾濫，黃河發大水、淹水，一宿就河道遷移，所以叫做宿遷這一段看父親寫的《華太平家傳》，從他的祖父，講他們一家怎麼從山東的南部，有戰亂、逃荒，一直往南遷，到了宿遷就留下來，宿遷那裡整個都是河道啊，種的是高粱、大麥，我們小時候是過年過節聽父親講老家，我覺得人都會把他小時候的記憶喔放大變長。我爸也不是吹牛，可就是你想，小時候你會覺得家很大，可到你長大回去一看，怎麼這地方這麼小哇！我們小時候在眷村，覺得簡直像大迷宮，這家跑那家跑的，後來我們再回去的時候，噢——眷村好小噢——門都要低著頭才能進去，我外公家也是啊，小時候覺得是個大迷宮，樓上樓下跑的玩，長大去外公家，覺得怎麼沒有像你小時候想得那麼大，那父親也是啊，哇，什麼山東那梨呀，一個梨喔大得不得了，放在屋子裡的一個牆角，就一個月都是梨的香啊，什麼那個牧場，有什麼草什麼牛啊擠牛奶的，我們嚮往得不得了。

雖然家裡頭沒有祖宗牌位，眷村其他很多有祖宗牌位，尤其過年時候一定是大家要對祖宗牌位敬禮，懷想大陸、朝西拜，或是什麼的，我們是沒有，可就是喜歡聽父親講，故鄉的故事，你們這一代比較沒有，像我們真的不僅是有從父親來的，鄉愁的中國，從小聽父親聽得嚮往，還有想像的中國，是從讀詩詞歌賦來的。小時候喜歡背唐詩宋詞，長大時候又是有意識的用功去讀四書五經，這都是成為你的想像中國的來源，李白啊你喜歡的那些人，那個李白，是一個寫詩的可是完全像個俠客，杜甫的詩，司馬相如的漢賦，你都會背，他們詩詞的世界就變成你對中國的想像。八〇年代可以開放探親去以後，包括我父親那一代，全部都是曉得說，啊，我的家鄉不是在這的，我雖然在台灣四十年了，我的生活習慣，我的人際關係，光是看的雜誌報紙就很不一樣，我以前還真的想的是哪天回到老家，可現在我家就是台灣了。有朝一日回到家鄉的時候，就發覺家鄉其實是異鄉。那像我們的話，每一個都會經歷過你的想像的中國的破滅吧，那個大陸根本不是詩詞歌賦裡的中國，那是不一樣的中國，不是以前辦三三的時候，三三之前還取那雜誌名字，草原哪蒙古草原，江河啊長江黃河，因為你學歷史、學文學的，一定是會有這種想像，到後來你知道破滅了，可是這種破滅其實變成你的寫作動力。

對我來講，餘生，像舞鶴寫的《餘生》，餘生就是在台灣不是在什麼老家，

我爸爸說山東老家什麼的，不再是，你的家就是台灣了。去一趟大陸，發現好多生活細節，哎啊，都過不慣，像我在台灣從一起牀就喝牛奶咖啡，沒有寫長篇的時候是看報紙，三份報紙五份報紙，一種生活的習慣跟空氣，什麼雜誌都讀得到，那去那邊，很多東西都是要檢查看不到，感覺好窒息噢。那更別說是生活上，人跟人之間，是有一種空間的，好比我們這樣講話，都會有個距離跟空間，大陸沒有耶，街上動不動就圍了一堆人，後面就是把你肩膀扒開這樣看，我們不會，在城市裡都有安全距離，這是一種禮貌，起碼一個私人空間，起碼你手臂張開的一臂之距。在硬體上，到上海、北京，比台灣已經是新的建築，比台灣的還厲害，可是這樣一代兩代三代養起來的這種東西，我們說富過三代，或是像英國大哲學家跟數學家的羅素講過，「三代養一個貴族」，就是說很多東西是要時間的，文化這種慢的東西，一代不夠，要兩代甚至要三代，所以才會說「富而好禮」，「三代養一個貴族」，就是你對知識的理解，文明素養、藝術素養、鑑賞力，都是要累積三代的。

遷移焦慮與驅動

像駱以軍，講到《西夏旅館》，一直有這種族群的焦慮，大遷徙啊，他把它再拉到過去的時空西夏一族他這種胡人，他真的是長得好像胡人喔，我們都叫他達摩，他自詡為胡人，他始終有遷移的焦慮，從小的鄉愁中國，想像中國的破滅，甚至瓦解，這個崩解跟破滅，這個衝擊就是寫作的動力。當然還有是台灣本身認同問題，從九〇年代，做一個外省第二代，在台灣民族意識最強的這十年，你也會感覺到有一種台灣民族主義的壓力，等於是雙重的，一個是對大中國本身的，一個就是台灣民族主義本身。天心《古都》的開頭：「難道你的記憶都不算數？」你從小記憶你生長的地方，在台灣民族主義最盛的時候，一直被質問、被塗鎖，一直要檢查你對台灣的忠誠度，這種生活裡頭的不舒適，你的掙扎可是就會轉換在文學上一種動力，變成是你的優勢，因為你有更多的不舒服，更多的矛盾，其實都到後來影響你都會是你的資源，就你還能夠一直寫下去。如果你的位置太舒服，太政治正確的時候，你不會敏感到這些，相對位置感覺很舒服的時候，可能驅動力就會弱。會去做文學基本上還是一種，不滿足。在現代資本主義社會，這不滿足多的是啊！就是以前在大陸吃不飽，這種物質匱乏的不滿足，在先進國家，他的不滿足是另外，人總是有一種不滿足，會驅動你會想去寫東西。

台灣如果比大陸是，可以在華人小說版圖上貢獻一塊的話，我覺得就是在這現代性上，在現代性上的小說位置，大陸是無法取代的，大陸就是苦難多、題材多、故事說不完。可是台灣，這種現代化，日據時代就開始了慢慢累積到現在，是一代兩代三代，對於這種現代性這種深的東西，大陸即便改革開放快三十年

了，沒辦法，就是這種軟建築、軟文化，一些慢的素養，這些東西在華人世界地圖的版塊上，台灣有它不可取代的位置，這也是我跟天心、駱以軍我們這樣，還可以搏鬥的地方。王德威提出華語文學沒有中心跟邊緣之分，我們說是馬華文學，海外是邊緣，花果飄零，台灣也是邊緣，大陸就是中心，可是像王德威提出來的，華語文學的去中心化，他這個一提出來，大陸學界很多排斥他的想法，學界已經是習焉不察中國是一個中心，台灣或海外或馬華，都是這個中心輻射出來的，可是華語文學這個版塊裡頭，每個人都有一塊體積，都是中心，更多的中心。當你這樣想的時候，我跟天心就用這個勉勵自己，台灣在華語世界有一塊不可取代的，有一塊地方是他們寫不到的，就是這現代性，我們貢獻在華語小說版圖上的，用這個來勉勵自己，不然的話，真的會覺得，大陸那麼大，全世界漢學界，大家心裡第一個想到就是中國大陸，研究差不多了才研究台灣，這會讓我們很洩氣。台灣因為地理因素、歷史因素，有它一個不可取代的，這就是我們立足之處。我想是這樣吧，這個事情做一輩子，總是要做到只有你能做的，做到徹底，別人都做不來，就是你做。要是沒有這麼認清自己在什麼位置，然後是不可取代的，那你還真的會難以持續，因為回饋種種，或支撐力都不足夠的，都很難支撐這樣做為一個小說家寫下去的，像舞鶴，他自己都說《亂迷》讀者三百個吧，求仁得仁嘛，他說某個階段要做個實驗，後來這個《亂迷》的實驗出來，他說我讀者三百個。

叛逆少女時光

青少年的記憶——成長期很尷尬，比方在天心來講，她就是覺得國中到北一女這段，很想把自己消失掉，礙手礙腳這樣子。就是拔高的時候，那個圖象啊，袖子短短，長褲也短，整個人就是一個大手大腳。你就這樣子彎腰駝背的，很想把自己扔掉啦——就是這種很不舒適、很怱目的存在。我自己在國中的時候，叛逆期，或是說自我的青春尷尬，找不到一個相處的方式——跟這個世界，跟長輩相處的方式。國中的時候每一個人都好醜喔，很難看，不成個形的，找不到一個適當跟世界相處的方式——就是做怪嘛！那時候給我這種叛逆做怪找到一個最正當不過的理由，更大肆的做怪，其實就是——張愛玲。從我小時候就看張愛玲了。我很記得說，張愛玲在柏克萊，常常就是走在路上，人家看不到的東西，她會停下來一直看，在路上看電線杆上有工人修電線，她會這樣看個半天。人家沒注意的她常常就是佇足看個半天——父親有時候會這樣講，講張愛玲那種我行我素的行徑。

我自己是高中時候開始寫東西。我國中的國文老師，何修禮老師。我自己戀愛那個老師——就是這樣單戀他的，崇拜他到戀愛。那時候為了這個老師就背了

一堆詩詞歌賦，意思就是說，欸！哪天老師講到什麼的時候，誰曉得下一句的時候，只有我接得了下一句，就是為了有一天這樣子，或有一天寫黑板，他會說：這下句是什麼？那個眼光會看到你——知道你知道嘛，那你就可以接得上去這樣子。那他也知道你有這一點才，就會特別的幫你在訓導處那邊通融。所以我那時候真是做怪，比如像我們國中的那時候，都是要把前面頭髮整個夾起來的，就是不能有瀏海，而且頭髮都要剪短到耳根上頭。最主要是頭髮中分夾好額頭露出來，可我們家額頭太大了，從小就是要瀏海，不然真的很不好看！那可是你一上國中，頭髮剪掉，然後一定要夾禿，那我就是不管，給他這樣長的，是會被訓導主任抓。那你又很迷戀老師希望自己是好看的，更是不去把頭髮夾一個禿額頭出來。被訓導處盯，全部都是靠他也是我的導師 cover 住。或者是你要引起老師對你的注意，就各種做怪啦，好比說，不上學——天心都知道啊，我就跑到我們家的眷村後面，拿本書去相思樹林裡看。這樣子沒有到學校，我們老師、導師很緊張，就會去問天心，你不來上學學校就要管，要記過啊什麼的，都是我這個老師幫我 cover。他知道你是有才氣的，不能按照學校一般的標準來要求，所以你就做怪個不停，可是你膽敢這樣你的後面支撐是什麼？就是張愛玲啊，她不是從小就這樣嗎？〈我的天才夢〉，她已經這樣寫啦，她的這種對事事的不適應，她一個人獨處可以非常快樂，可是但凡要跟人家來往……哇！她的這些話都變成我的心聲、我的證，〈我的天才夢〉那句話，她的名言「生命是一襲華美的袍子爬滿了蝨子」，我就是從國中、高中到大學，大肆發展我的這種任性、不守規矩。自己覺得是可以恃才，很多規則你就故意去違反——最早其實就是要引起老師的注意。

所以青少年時期那種怪，毫不剪裁，甚至是大肆發展這種怪癖，一直到大學辦雜誌以後。某方面來講，就是你都沒有壓抑它啦，等到你越長越大，取得跟這世界相處的方式、人際應對，過往年輕這段的這種不壓抑，不守規矩，後來都影響了你在人生無數次的選擇——一條路嘛，你總是會碰到該做這該做那，人生就是無數次小小的選擇，不是什麼大抉擇，就是你日常好多事情來著時一直在做選擇，一路走著就走成今天這樣。

我們是民國 57 年第一屆九年義務教育，內湖國中，可是校舍沒蓋好，所以第一年是到大直的北安國中上課，那時候很受歧視耶——因為第一個是什麼？他們制服好漂亮，我們這簡直醜到不行，北安國中的制服是裙子深綠，上衣是淡綠，就很亮，內湖國中竟然是像個煤炭那種深灰，上衣是淺灰，穿起來就像個煤炭！在北安，我們是寄讀，第一次覺得真是寄人籬下，就被歧視，因為從小你不大覺得有被歧視，跟何修禮老師他們的感情非常好，他們也永遠記得，因為內湖國中

是新辦，教室還在蓋，他們對第一屆印象非常深，才我們五個班，有點像相依為命，到下學期內湖國中蓋好我們才遷過去，差不多有一年時間我們就是通車。

我們那時候很受歧視喔。有一個到現在跟我都很好的叫謝碧蓮，我就是跟她在 1997 年去普羅旺斯的，上精油的課，她算是台灣做美容升級的最早那一批，開始用精油來做按摩。普羅旺斯有個莊園，莊園那對夫婦就是做精油的，暑假的時候就會接待各個地方的人來觀摩上課，帶團的我們老師叫溫佑君，她是學運世代的，她幫大家即席翻譯，課堂就是教你認各種精油，這種精油的成份是什麼，功能是什麼，他們夫婦自己是上這樣的課。他們還找了法國婦產科醫生，教如何用精油來幫助產婦什麼的。就是這樣去上一星期，然後會有一些課程，走這個普羅旺斯莊園，去認植物，認馬鞭草啊，光是薰衣草就至少有三種，分辨植物然後拿出來嗅，還去參觀薰衣草精油提煉廠，那個也很難忘。

謝碧蓮住在山坳子裡頭，現在交通都可以到達，在唸國中那個時候，她單程就要走兩小時。從山坳裡爬上去再下來，再走到學校，要兩小時。回去的時候，也是要走兩小時回山坳裡。有時候真的是碰到大蛇擋路，或者是過那個種山澗，夏天颱風天都要走，冬天都還黑黑天沒亮就要出發了，走兩小時山下來。她好喜歡吃我的便當，我媽媽就多準備一份一直到現在跟我媽媽都是終生的朋友。她是山裡頭的孩子，真的就是明眸皓齒，嘴巴紅到一種地步，非常健康，你看她走山路要走兩小時，不健康才有鬼。她有一次在洗手，就被大直國中的女生過來打她一巴掌，說妳為什麼擦口紅？很受歧視啊，就這樣一件事我很清楚記得。

揮霍的青春出走

我那時候很喜歡翻我爸爸的東西，像天心就喜歡跑出去，跟天衣兩個跑到外面玩，我就很喜歡在我爸書桌前面翻東翻西。我爸跟我媽的戀愛通信，收在箱子裡，我都拿出來看，他們那時候是文藝青年嘛。我爸爸，寫的是他讀什麼書，那我寫週記就把我爸的那些讀書心得整段抄喔，他對《包法利夫人》的看法，我那時候國中，在週記上這樣寫，你看我們導師是不是會覺得，哇，這個小孩怎麼想得這樣，就眉批紅色的也寫一大堆，覺得我怎麼會做這樣子的看法——那些根本不是我的看法，是我爸的。所以想自殺這些，我覺得都是搞怪啦，很奢侈的，其實就是很揮霍你的青春。

大一時胡老師是在陽明山上，在華崗。我念淡江，突然很想休學，大一到大二的時候，就覺得不想上課了這樣子，那時候有個男朋友，他是馬三哥，叫馬叔禮，念中文系，我說我想去看胡老師，他陪我，從淡江去，先坐到士林，再從士林坐車，很遠吶，等車也等好久，一直坐到陽明山，那時候胡老師住在華崗

的大忠館。就跟他講說我不想上學了，我記得他一聽真的斂容，就這樣坐正了。後來我寫在《淡江記》裡頭的，他就說其實，這人生其實沒有那麼多選擇的，而且是不做選擇的，這不做選擇有時候是謙遜，就是你是要跟大家一樣，即便英雄美人，是也跟大家在一起的，他並不做選擇，他講了很多不做選擇。

比如明治維新的時候，一群人出來打天下，得到天下以後，就一下整個怠惰安逸，這時候薩摩，鹿兒島民風強悍，他們就要出來清君側，有個西鄉隆盛，現在你去日本，在上野公園有西鄉隆盛的銅像，他的子弟兵們說要打，可是他知道跟朝廷對峙，很難勝的。面對著這些清純熱忱的青年說要清君側，這時候他不做選擇，不帶著他們去打，兵敗死了，可是日本人對他有另一種在成敗之外的評價。胡老師講了西鄉隆盛的故事，也講英雄美人。英雄美人他是謙遜，他也沒有自己要跟大家不一樣，講了選擇不選擇。他這就是說——你還是不選擇吧。我後來也就沒有要休學。他講了、調度了這麼多東西出來，我聽了，就——自然去念書了。

另外是我念中山女高的時候，不想上課，我就出來。當時一個父執輩，我們喊他舒暢伯伯，是看我們從小長大的，他是「老芋仔」，大陸有太太，隨軍隊來台灣以後就終生沒有結婚。國家給他們蓋了宿舍，像大禮堂那樣，大家一個一個舖位，有蚊帳，這就是你的地方。那個大禮堂後來叫「如意新村」，建成二層樓，可是那時候還沒有。我不想上課，就從長安東路一直走，走到他住的大禮堂，裡頭全是老芋仔，我說我想找舒暢伯伯，他們說喔，他大概在娛樂室，就是那種下棋啊看報的地方。有一個人就跑去叫，舒暢伯伯霹靂啪啦穿著拖鞋跑來，行軍床吧，床頭放了一些他們的東西，床底下放箱子啊什麼的，形成一個自然的私人空間。他就叫我坐那邊，他坐凳子，然後兩個聊一聊，講講說「咦？怎麼沒去上課？」帶我去吃陽春麵，就在附近。陽春麵，平常我吃，不可能去切豆腐滷蛋這些的，他各樣切來，完全把我當成一個大人！他沒講什麼，吃完，他也不會覺得他是一個導師，要跟我講什麼的，這麵吃完，我自己就回去上課了。

這兩次是有個去處。國中的時候我就跑到相思樹林去看書，不去上課。還有頭髮，我就是不剪讓它瀏海，也不夾，跟天心講，比如訓導處來查，我們就說：「喔！那天沖天炮，沖到頭髮這樣燒掉啦，只好這樣修剪。」就是搞這種東西。

童年的搬家記憶

鳳山那裡不大記得了，我覺得會記得可能是後來錯覺，就是看照片，父母講啊。有一個時期好像就在我外公家住，那時眷舍還沒分配到，就住在苗栗銅鑼，等到眷舍我先上來，天心仍住在那，所以她的客家話講得比我好。到桃園僑愛新村，我就相當記得了，我沒有念過幼稚園，因為是老大的關係，就帶在身邊，媽

媽也沒有出去找工作，就不太需要把你送去。小時候很羨慕人家有幼稚園的，天心有上過幼稚園，天衣也有。

搬到僑愛新村的時候，眷舍好小噢，是一廳再加一房，那一廳就是一張大床，我們母女就在那邊，父親的書桌也就在這，後面一房是廚房洗澡之類的。什麼廁所啊都是直接是水溝，不然就是用馬桶早上到公共廁所去倒。我只覺得就是一個大床，喔大床是客廳，後面一房加搭出一些些是小廚房，那小廚房到雨天是戴斗笠在炒菜的，然後前面就是空地，圍竹籬笆，竹籬笆是自己圍的，外面是馬路，竹籬笆裡頭有一棵木麻黃。

桃園最記得的就是，爸爸的八個結拜兄弟，他們同條船從大陸南京來，在船上認識的，到軍隊他們就結拜了，八個，爸爸是排行三，有大伯伯二伯伯，我爸爸老三，四叔叔，五叔叔因為五叔叔是蛙人隊隊長，個子最勇，就喊大叔叔，然後六叔叔、七叔叔、八叔叔，小時候因為叔叔很難喊，就喊ㄉㄨˇ ㄉㄨˇ，長大都是喊ㄉㄨˇ ㄉㄨˇ。那個八ㄉㄨˇ ㄉㄨˇ我們不喊，他在宜蘭，就喊宜蘭ㄉㄨˇ ㄉㄨˇ。因為我們父母親是最早成家的，大家都當成自己家的逢年過節都來，盛況空前喔，父母親又好客，完全是太陽一樣，誰來都可以。

我媽說的「哥兒們」，他們喊我媽三嫂，三哥三嫂，二十幾歲、二、三十歲的，真的是俊，就是喜歡帶著我們小孩玩，在竹籬笆院子，木麻黃賞月，吃柚子啊月餅，玩藏手帕，小孩子就是找啊，蛙人大ㄉㄨˇ ㄉㄨˇ把我們扛肩上，說手帕藏門楣那裡就扛上去拿、找手帕啊，扛我們走來走去。

搬到板橋的時候，過年是全部來，把門板卸下來，就架在四個凳子上頭這樣子睡。家裡永遠是那種哥兒們三哥三嫂的喊，我們年紀小架在叔叔伯伯的肩上玩騎馬打仗，他們也是大小孩這樣，爸爸二十八歲，媽媽二十歲結婚，哥兒們就把這個當成自己家，因為家人都在大陸。

到了內湖，四年級、五年級以後、六年級，就扛不動了，女孩子也大了，我覺得非常惆悵，不能再爬到他們肩膀上去了。我們就是從小在川流不息的北方大漢的環境裡長大的。

在板橋念小學一年級，好多人遷村，這樣一整個到那邊去，開學全班都是各地來的、或是一個村子的，沒有你是一個人，到一個新的班級。全部一開始就是一班，大家開始認識，有時候學期一半，會有別的小朋友轉到學校來，那就真的是一個人來。我從小的經驗就是大家一整村的人，比如搬離板橋，因為淹水，也是有打散別的村子，搬到內湖也是這樣。基本上同伴們從陌生到熟悉，就是一整個這樣，倒沒有說是一個人一直在搬家。換不同環境不同人，這，都是整村遷。

先前從南部搬到北部，那時候太小，沒什麼記憶，也沒上幼稚園，因為這樣，被排擠的經驗我倒沒有。

從動到靜

我小時候人緣好到不行，非常會講故事，小時候有說話課，就是讓大家上講台講故事，大家叫我上去講，我就上去講，老師就坐旁邊，亂編故事講一節課，大家就傻傻的聽啊，這是小學一年級到三年級。在板橋內湖的時候也是，一班同學，只要一下課喔，跑來要跟你搶牽手，一直牽著走回家。小時候大家來這樣搶跟你牽手，所以大概是瘋瘋巔巔的，到國中就開始搞怪。跟天心很不同，天心是很內向的，非常內向，像我們在外公家住的時候，我爸爸在台北軍中電台，週末回來，我就完全是很高興的，天心是躲起來，你不把她叫出來她是不出來。小時候外公家都是燒灶啊，煮飯燒熱水，她玩到變小黑人，我爸都不認識她，就玩成小黑人剩個眼白，也不肯喊爸爸。講故事嘛，因為媽媽會講爸爸會講，自己也會看些故事，就《格林童話》啊《安徒生童話》啊，大家聽了傻傻的，我都很記得。

我還記得在板橋二年級吧，下雨天，穿膠鞋上學，也是說話課，我就說我會跳芭蕾舞，因為我們回外公家的時候，隔壁一個爸爸是日本人，榻榻米房間的日本家庭，那房子很大，就什麼縫紉班哪，芭蕾舞班哪，我媽也去參加那個芭蕾舞的，縫紉班啊她也參加過。我們小孩子是在旁邊玩嘛，也趴在那邊看，就覺得自己會跳芭蕾舞。小學二年級，那天穿個雨鞋，會跳芭蕾舞，那上來表演啊！我說「那好」就這樣跑上講台，以前講台是木頭的嘛，日據時代那種，上面有那個講桌，還把講桌移到旁邊去，我就記得穿個雨鞋，在上面一個人看過媽媽她們拉腿啊、或是你想像中看過芭蕾舞，就在上面這頭跑到那頭，覺得那雨鞋好重噢！跳啊跳著。然後就是演講比賽啊什麼的，演講比賽一定都得的，美術比賽書法比賽啊，這都是小學啦，到國中高中整個就變了。

國中以後就是青春叛逆，很尷尬，跟小時候那種活潑、外向，講故事啊，完全不一樣。後來開始辦三三了，就又不一樣，因為你變成什麼天心姐天文姐，要喚起三千個士啊，要寫出一流的漢文章啊，對於五四以來的反傳統，反中國文化，我們就是說要發揚漢文明漢文化，要做這些的時候你就不能去搞怪了，整個慢慢就不一樣了，搞怪期國中很明顯，高中到大學吧。碰到胡老師以後，我們開始補學分啊，就是讀四書五經什麼的，他讀得非常活潑，講孔子，完全現代感，覺得像看小說，那個是非常大的改變。所以這樣，整個搞怪期，結束掉了。

忘情日本

其實我們很想把胡蘭成老師教給的日本經驗，傳給下一代駱以軍他們，後來

黃錦樹，也是天心跟材俊帶黃錦樹去京都，想把那種啓蒙的體驗，當年人家怎麼帶我們，我們也怎麼帶下一代。民國 68 年，台灣開放觀光，現在很難想像以前台灣不能夠隨便觀光的，是不開放的，所以政府公佈說要開放觀光的時候，胡老師信上就說，希望我們能夠去日本，說當年魯迅，或是更早的革命志士都是去日本，看到日本的明治維新可以現代化到這樣子，最傳統的跟最先進的東西同時並存，想像當年的革命志士到了日本是怎麼樣，哇！日本跟我們同樣是黃種人欸，同樣是東亞，但我們被稱是東亞病夫，日本矮倭奴卻可以這樣富國強兵，人民都起來了，說人家可以，我們也要這樣，有非常大的啓蒙，所以胡老師說我們去日本，可以想像當年孫中山、梁啓超這種流亡份子、大清帝國要逮捕的革命志士去日本，這對我們是一種遊學跟激勵，要我們也去。

所以民國 68 年一開放，我們立刻辦手續出去，那時相對台灣還是個滿封閉的世界，一出國留學到美國到歐洲的，哇！我們被國民黨騙了！好多事根本不是黨國教育之下所說的，很多都開始這樣啟蒙。那時候，天心還在唸大四，我畢業一年，第一次出國，又年輕，是吸收力最強的時候，而你去到日本。我們喊咪咪姐跟胡奶奶，胡爺、或是胡老師，他們的女兒就叫咪咪姐這樣。咪咪姐不是親生的，是胡師母在上海監獄裡頭，因為她算是汪政府底下，重慶政府回來之後這些所謂漢奸全部被抓起來，胡師母被關到監牢，有一個日本婦人在監牢裡生了孩子，胡師母胡奶奶先出來就把這個孩子帶出來，後來收養她，基本上是日本人，長的完全就是日本美人。後來她說，妳們那時候還是個小孩嘛，另外還有個仙枝，就是林慧娥，妳們看什麼東西就是這樣驚呼哇！哇！哇！日本真的是乾淨喔，現代化，傳統的又美得不得了。

那個鬱金香，我幼年知道鬱金香都是讀《安徒生童話》，台灣看不到啊，不像現在可以空運來，一去日本人家院子裡就是鬱金香，你看到的時候，真是「哇——鬱金香——」，像罌粟花台灣也沒有，很美的，那罌粟到後來是鴉片，而滿院子種罌粟花，「哇——罌粟花——」，我們這邊也有叫虞美人，那時候台灣庭院都還是光禿禿的，可是你看胡爺家的院子、或隔壁的院子有種牡丹花，哇那不是瘋掉了！那河邊長堤之上、一里兩里全部是櫻花，胡爺說看櫻花才可以想像唐朝的風景，唐女子都是花開的時候，大家手牽手出來看花，沒有像宋以後女人不能出來的，那種健壯的風景，你看寫在白居易、寫在唐詩裡頭的，整夜秉燭遊，到了早晨掉的手絹、釵環，四周堤上都可以撿到的，是那麼健壯的風景。胡爺說，妳們就是來看櫻花吧。

我們第一次去的時候來不及，櫻花都謝了，只有趕到五月的看新綠，四月看櫻花，五月看新綠，就是綠剛剛長出來那種綠，台灣也看不到，因為台灣四季如

春不分明，日本真的非常分明，胡爺說，妳們就是來看這些東西，第一年沒看到叫我們第二年再去，我們就預備好了早早辦，第二年又去那真的是，哇，就是櫻花十天，正常的話一號開到十號，櫻花不是枯萎才落，最盛的時候就落，整個像下雪，就叫風吹雪，到第八、第九、第十天的時候，你走在裡頭，你人走在好像霞光雲朵裡，花都吹到地上，花瓣一片一片的，極輕淡的粉紅幾乎是白，像雪，地上厚厚的一層，那個風景，真的是銘記跟啟蒙，就像小鴨子一樣，孵出來第一個假使看到人牠就把你人當成牠媽媽，我們幾乎就是這樣銘記印象。還有日本最新的新幹線，簡直是，站在月台新幹線開過去的時候，像閃雷，哇——這樣子之快。還有胡奶奶在院子裡剪一朵牡丹，那牡丹花只有唐詩裡頭才有哪，櫻花、桃花李花杏花的，光這些我們就已經是哇哇哇叫不完了。

胡老師帶我們去做陶人家跟能樂人家，一家一家的看，這樣過了一個月。第二次也是一個月，真的就是開眼界啟蒙和銘記印象。我們在黨國教育教出來的，都是喊蔣總統，小時候你根本以為蔣總統就叫蔣總統，不知道還有其他總統，後來嚴家淦嚴總統，簡直無法想像，總統就是蔣總統，是一個專有名詞。可是一到日本，聽胡奶奶大罵蔣介石耶，她就喊老蔣、蔣介石說來罵的這樣子，你真是傻在那個地方，這樣子對我們也是個震撼教育，因為他們是同代人，她根本對蔣介石無情無義，覺得在迫害他們，所以對我們的價值觀，都是非常大的一次震撼。日本回來你就想，要改革家中，好比說在日本吃東西骨頭要吐在旁邊盤子，回家以後我們就弄，因為以前都亂吐在桌上這樣一坨，我們就說也要學日本弄一個盤子在旁邊，根本兩天就不行了，因為整個其他的配備不夠啊。

胡蘭成的銘記與傳承

當年是胡老師這樣帶我們，所以到我們自己有能力時候，就會覺得應該把這種東西，讓後輩也能夠知道。我們幾乎每一年都會去日本，在東京就去上胡老師的墳，京都我們走得非常熟，就像自家後院，天心寫的《古都》，那種感覺就是說店開在那裡，每年去都在，不像台灣，今年開店隔兩年去就沒了。所以兩千年就找駱以軍、張大春，那我們是最好的導遊，每天早上我跟天心商量一下今天的行程怎麼走，看到不是那種官方指南上看的，對他們來講，我相信收穫很大，那其實是把當年你所承受的，這樣回饋給你的後輩吧。

吃東西也是這樣，比如說好吃的，當年像三毛，她跟荷西在加納利群島，看《三三集刊》，看到天心的〈擊壤歌〉，寫到說我們每次弄到巧克力糖，三姐妹比賽誰吃得慢，不要一下吃掉了，誰吃得慢就誰贏。哎呀她覺得我們太可憐了，直

接寄來一張十塊美金，託皇冠出版社轉給我們，就說給我們去買巧克力吃，後來她從加納利回來，聯合報小說頒獎她有出席，我們第一次認識，她看我們這樣三三一群小孩嘛，去她家媽媽做一桌子菜。現在我可以比較體會那心情，帶我們去一個地方吃好吃的，她自己沒什麼吃，就看我們狼吞虎嚥的吃完，現在我會想起她那時候看我們的眼神跟眼光。

比如說像現在一群小孩，當你有一點能力的時候，就很希望說，帶他們去一個好的地方，見識一些場面。從三毛、從胡老師他們這樣，你記得這個美好的經驗，到你將來有能力的時候，也把這個美好的經驗分享給你那時候碰到還沒有錢的人，窮哈哈的學生。所以駱以軍我們是當面跟他講的，你不要急得現在欠就趕快還，不要，你就是記在心裡頭，而且你也大大的接受，不要這樣很想趕快還給人家，你就記得、你就看，記住、看、聽，不要碟子淺淺的，裝不了多少、承受不住要趕快還。沒有關係，你就承受吧，到有一天，你也把這個東西去傳給你覺得值得的人，這樣駱以軍就能理解，後來也帶黃錦樹去京都，是在複製我們美好的記憶跟啟蒙啊。

影展的漫遊與冒險——見證世代的差異

年輕的時候跑影展，八〇年代那時候跑翻哪，差不多都跑過了，所以後來也就不跑了，尤其寫《巫言》的時候，我本來以為兩、三年就寫好，一寫、拖拖拉拉寫了個八年，幾乎所有的邀約我都不去了。一開始很新鮮，對電影本身也好奇，去的話機票以省掉，到那邊也不要旅館錢，哇那當然要去！這樣子跑到澳洲也去，雪梨、墨爾本都去。差不多九〇年代就減少了，到兩千年要寫長篇，我就都不參加了。年輕的時候跑，體力夠，又新鮮，那個勁很大，像我們的玩法，去一個地方像家常過日子，在他們傳統市場、超級市場，試當地地方的食物，藉著影展跑全世界，什麼都看、來不及的看。

印象深刻最早還是威尼斯，因為威尼斯的經驗，包括新電影，對我來講就是，不可能的事情後來會變成可能，這個非常正面的一次經驗，可以把不可能變可能，可以把沒有變成有。大概對三四年級來講，他的成長過程基本上是一個、正面的，我們這一代正好碰上台灣經濟在衝，起飛、成長的時候，跟著台灣從鄉村、貧窮啊，慢慢到國民所得上萬的這個經驗，跟台灣發達的步調一起長大，大致只要你努力，就可以白手起家，你的付出跟獲得，差不多對等，從沒有到有，基本上你大概可以把小孩養大，把他們送到大學，然後你可以買棟房子，你的基本生存，可以買一個房子，現在你買得起啊？五年級以後沒啦，到六年級現在他們就是要住家裡，寧可繼續讀學校，或不要找事情，吃父母的住父母的，跟我們滿不一樣的了。我們的人生經驗是有所付出就有所收穫。可是像父母那一代戰亂，他

們人生經驗是一夕之間什麼都沒有了逃難來，你原來有的都沒了，那張愛玲也是啊，港大文憑、或她申請到英國讀書的，一個戰火什麼證件都光光的，到了美國以後，什麼都沒有。

而五年級的學運世代，因為像以前要一直奮鬥上來，做一輩子事，他們是突然之間，在政治上，進入官的位置，可以很快因為一個政黨輪替，跟著進去，革命成功的話，你馬上可以獲得，所以不耐煩做苦差，總等待一個好運再來，沒的時候，失落很大，會抱怨、或哀怨，會覺得說是，時機怎麼沒有了？報酬跟付出不對等，一下得到這個位置，然後一下又沒了。那三年級跟四年級隨著台灣經濟成長，從貧窮到富有，只要努力就有收穫，所以心靈比較健壯是不是？好比我們有時候就會覺得，駱以軍他們這代比較容易抱怨或哀怨，人生觀、價值觀，每一代不大一樣啊

不可能變可能的威尼斯體驗

新電影的經驗也是，《小畢的故事》，開始的時候大家說這個「大畢」完蛋的，卡司沒有，可是像《海角七號》一樣，叫座叫好大賣，才有這新電影，就是從一開始，大家都不看好，都不可能時候，竟然做起來，而且引領潮流，你就曉得，很多事情其實是可以做成的，這樣一個人生觀。那威尼斯經驗，是怎麼樣？1987年參加都靈影展，在義大利的北部，記得是陳國富，還有侯導，我們說可以去威尼斯一下，從都靈到威尼斯，坐火車，我也不知道威尼斯是幹嘛，完全沒什麼概念的去，也沒心理準備，哇抵達的時候正好漲潮，那個火車簡直像宮崎駿的《神隱少女》一樣，電車走在水裡，哇進威尼斯城，怎麼是走在海裡頭，伸頭一看幾乎漲潮淹到鐵軌，坐火車裡面沒看到，覺得走在海裡頭，哎，那樣一看，原來兩邊水中間鐵軌這樣穿過。

進到威尼斯城，火車站出來全部是各式七彩船，水裡頭倒映的船，簡直就像進桃花源，這樣待個兩三天吧。亂逛，就亂坐船嘛，坐到對面的麗多島，威尼斯影展舉行的地方，那我們覺得真是太遙遠，是大師的事情，所以我們互相笑謂：「哇！我們哪一天，如果是再來，就是威尼斯影展吧，哈——」那次沒有心理準備，闖到一個簡直是威尼斯的顏色，跟它的船和玻璃，威尼斯是什麼呢？聖馬可廣場，是一個圓心四面輻射出去，大街小巷，你以為走得很遠，一出來，哎呀！怎麼又走回聖馬可廣場。1987年去都靈影展，然後1988年台灣組了一個團，是在義大利東邊靠亞得里亞海的小鎮貝薩洛，貝薩洛影展邀請新電影去了十幾個人，包括李天祿布袋戲的小宛然、亦宛然的表演，很大的代表團，一群人沒有去過威尼斯，我們就說我們去過來帶路，天心自費也一起去，這是我第二次到威尼斯，識途老馬啦，天心也是很會認路的。那是第二次去貝薩洛影展，到第三次，

就《悲情城市》啊，哇！那嚇到了！三年前玩笑話嘛，居然就進威尼斯影展，而且居然就得了金獅獎。這經驗，不可能是可以可能的。

巫在離題與岔路之後

後來我寫《巫言》其實就是，離題再離題，每一個離題是一個歧路花園，就是威尼斯的經驗，比方你這樣看一個小巷子，三叉路，完蛋了，右邊是一個威尼斯的拱橋，像我們小時候看聖誕卡那種路燈，想走這條，可是中間呢，哇是人家的一個後陽台，一盆一盆紅色的天竺葵，白色蕾絲窗簾，也想走這條，那你的左邊，哇海港，是哪邊好，走中間這一條，走一下又是兩條路，一條路有麵包店，到一個老市場，可是另一條是橋頭一家玻璃店，一個老人在吹出各種昆蟲的、螞蟻的玻璃，它隔壁店就是威尼斯那種化妝舞會面具，哇美得不得了！怎麼辦？選這條，整個你就想一路走過，最後你覺得是完了，已經不知道走到哪去的時候，一鑽出來，聖馬可廣場。所以，我就感覺岔路再岔路，離題再離題，每一個岔路都是歧路花園、波赫士講的歧路花園。後來寫《巫言》，基本上是這樣，離題再離題，岔路再岔路。卡爾維諾講的，兩點最近的距離，是直線，其實就是，生老病死，但是如果你會離題的話，你就離開了兩點之間最短的距離，離開了生老病死，在迂迴又迂迴的歧路之上，是不是時間就會迷路？時間找不到你，你隱匿在不斷的離題當中，死神就找不到你。我寫《巫言》，就是不走直線的，一再的離題跟一再的迂迴，每一次的歧路花園，就是細節再細節，躲在這個當下的細節裡頭，留連忘返。它不是故事性的，幾乎沒故事，也不是直線敘述，它就是細節再細節，就是當下，那個威尼斯經驗，哇！哇！哇！看個不停。

做為巫的話，就是陌生化，把再當然不過的事情，總是哇哇哇看個不停，有個新鮮跟陌生，如此的不理所當然，巫者的眼光啊，把日常陌生化，無窮的細節、無窮的有趣。《巫言》這樣沒故事，找不到線索在哪，就是不要你有線索啊，就翻到哪一頁，就從這條歧路看下去，那裡有一個花園就這樣看，不要急著想，找它的主旨喔，或是你學過什麼武器，用這武器來解剖它、理解它、攻打它，其實可能你就發覺你的武器不夠用，或者怎麼怪怪的，這就姑且放棄，在花園裡看看吧，不急著找什麼反而看到一些你急著要找卻找不到的東西。

再去威尼斯好好笑，天心就說，我跟你講喔，你到那個橋的第三家進去左轉那邊，有個什麼東西你幫我買，熟到這樣，果然到那邊就買到皮雕的書套。很奇怪喔，住在台灣，像高雄大概是十年也不曾去，可是像威尼斯這樣子三年內去三次，到現在的話，不管網路或是自助旅行，大家拎個包包就可以這裡去那裡去。

在早早八〇年代的時候，你已經可以背著包包去世界各地，後來反映在你的作品裡頭，一種你覺得再遠的地方都可以到，可以寫台灣啪一個寫到外面去，對大陸同代作家也就只有所謂現代性，地球村、全球化，他們勢必碰到這個問題，可是我們早早已經在消化了，因為寫東西一定要消化，不可能是左手拿來，然後右手用，是不可能的，有些東西要消化十年，它才會在你的作品出現，這種台灣早早經驗了，消化個十年，在《荒人手記》、《巫言》裡頭大概都出來了。

對父母好客的逆走

其實我跟天心，對我們父母親，有一種反彈。從小文壇裡頭，就喊叔叔伯伯，痲弦叔叔啦，楊牧叔叔啦，洛夫叔叔司馬叔叔，從小家裡來來去去的。等到我們辦三三辦雜誌的時候，整個客廳就變工廠，三更半夜沒有公車回了，就是睡沙發睡地鋪，謝材俊那時候，他跟天心是建中北一女認識然後台大歷史系同班，曾經有一年，謝材俊是打地鋪，睡在我爸爸媽媽房間，他家人聽了都傻了說你怎麼在人家父母房間，可是那時候都是這樣啊，家裡全部是年青人，我父親真的這樣來者不拒。有一些我們覺得，對我爸爸說，這個人已經沒救藥了是壞蛋！就是一些來訛你的，有些無賴到不行的，這種你根本不要花心思在他身上，可是我爸也開著門讓他進來，因為他們這種方式，人家來就是待之以禮，所以我跟天心對父母這樣就有一種反抗，像天心的名言就是說，如果你都一視同仁，對天使跟魔鬼一樣，對魔鬼也是這麼好，那有一天天使來了，你要拿什麼來對祂？意思就是我爸媽這樣不分辨，就像太陽一樣，照好人也照壞人，可是你對壞人都一樣，好人來的時候，你要怎麼待他呢？我們兩個跟我父母親真的不一樣，再加上我們狗啊貓的，實在狗味貓味太重了，尤其到冬天，每隻狗各睡一塊布。我爸媽以前不在乎，可是我們覺得住個破屋，像一個倉庫，所以我們小孩子當家以後吧，有朋友就約在外面，不帶回家裡了。而且，真的有人來，要大清掃，那也非常花時間非常累，所以我們索性約在外面了。

父母親那一輩就是川流不息，可是到一次是很大的斷絕，因為胡老師。那時候胡老師離開華崗，住到我們家隔壁，有個半年的期間在寫書，週六上課講易經，我們最要好的舒暢伯伯，從小看我們長大，他當面跟我爸說，一個漢奸的人為什麼留在你們家，他們這一代受過日本侵略，都不同意胡蘭成的做法，不同意他跟張愛玲，張迷覺得他對張愛玲負心。那我父母親很像供養菩薩這樣供養胡老師，包括我們辦三三完全是因為胡老師的學說跟想法，他的文章在台灣不能發表，所以我們辦《三三集刊》他用筆名寫文章，辦三三書坊出版他的書，有三三書坊、三三雜誌，完全完全因為胡老師，這樣的話，父親跟文壇、他的老友自然就疏遠了，所以在辦三三期間，父親這些老友們不來了，家裡為之一變，來往的

都是我們這一輩的年輕人。

這樣也有個十幾年，等到我們當家的時候，都怪僻、不近人情，專心要寫作，你的精神跟精力只能把一件事情做好，寫長篇的時候，連電話都不接了都是我媽媽在接都回掉，說「啊她出國了，不在」什麼，其實都在家裡啦。跟我父母親五十幾歲時候，非常不一樣，文壇老友不來往，都是學生出入，學生飯量很大啊，我媽媽就在那邊不斷煮東西，大家來都有吃的，民國 60 幾年，到 70 幾年差不多是這樣。等到我們小孩長大，三三書坊後來轉給遠流，《三三集刊》也結束，行政工作太耗神，跟書商跟印刷廠打交道，所以整個就轉移給遠流出版社，要專心寫作。

光譜向左向右的轉折

因為有這樣的轉折，文壇跟父母疏遠了，以後到我跟天心幾乎也就不大參加文壇各種活動了，變成非常選擇性的，合則聚，不合則散。人生有限，你年齡也大了，精力也不足，有時間就趕快看書，趕快寫東西。朋友也換好幾批，十年換一批耶。那目前來往的朋友，像張大春一家，駱以軍一家，最近比較常的就陳雪、房慧真，老友林俊穎，那舞鶴是不用講了，舞鶴我是非常敬佩他的。

我總覺得，社會化如果是右，非社會化是左，每個人多少或左或右，或多右或多左，這個光譜從右排到左，非社會化是一個巫的話，在最左了基本還有個語言跟人家溝通，這個界線跨過去，就變成瘋子、神經病，是不溝通的，是無法、不可溝通的了。你站在最左邊看，並不是要當什麼乘桴浮於海、當鳥獸，你還是想要跟右邊的體制對話，充滿了跟主流社會對話的熱情，在一直觀察右邊的，只是你站的位置，因為你不在其中，人家都很平常很理所當然的，你就不覺得是這樣，就是你的不近人情也好，你的格格不入也好，你的敏感到其實很受苦，都是自苦啦，再過份就變神經病了。所以荒人是這樣，巫也是這樣，並不要去出世，他還是非常眷戀、迷戀現世的，但他站的位置，是看什麼都很敏感，很刺目，就是巫看，非常的不當然，就把不當然跟刺眼寫下來。

有的時候你管不動了只好這樣眼睛半張半開，把眼簾放下來，因為你一去管，不能管一半撒手，要管到徹底，這種負荷，責任是要到底的。所以有的時候必須學會把眼簾放下來，沒有跟他對上眼光，這種情況，變得不像年輕時那麼濫情、常始亂終棄，一開始都好都好，可到後來你也持續不下去，真的是始亂終棄，我意思是說跟讀者的關係。像我們年輕的時候辦《三三集刊》，四處巡迴各大專院校演講座談，非常煽動的，要喚起三千個士喔，中國、那時候還是中國，不是台灣，就有希望。大風起兮雲飛揚喔，時代起來就靠我們年青人，要寫一流的漢

文章，把漢文明振興起來，一個一個學校講，講了在黑板上留我們電話地址，說你們來台北就找我們，一圈一圈巡迴演講回來。辦三三時期，常常就是讀者寫信來，結果不可能說一個個都去回覆，或者有些真的是電話打個不停，到後來我們也沒辦法應付，就始亂終棄，所以慢慢知道說，不能用這種方式了，對讀者就是我們一本書一本書的寫出來，跟讀者最好的關係就是這樣。基本上巫看，必須要放下眼簾。

胡老師講做士，年輕時候覺得是要做士，文章小道，壯夫不為也，三三一場，就是我們太不在意小說家的這個身份，你覺得士的話就是，大道難聞，一藝易致，一個技藝是很容易的，因為他要為生民開太平，是要打天下的，可是慢慢的就曉得說，如果我們小說有最大的危機是在，我們太小看我們的小說家身份，太不在意了，因為三三一場，你覺得小說也不過是一個技藝而已，有點不屑，這是我們小說生涯最大的危機，是在這裡。

人其實一生，年輕時你覺得可以做很多，可是現在當然你只能做一件，就是把你這個小說，把你觀察到的，看到的，而別人沒有看到的寫出來，寫到說是人人都要承認你，寫到你是不可取代的，那這個其實離胡老師那個士，很遠的了。但是他當年的影響，是抹不掉的，就像化石層一層一層的，啟蒙過、銘記過，已經根深蒂固，反映在天心的作品裡、反映在我的，我們還是會對生活、對社會的那種沒辦法的關注跟關心，對公共事務的參與沒辦法了。你看今天我說做一個小說家，以前哪要做小說家啊，要做個士啊，那今天你的立足點就是小說家，把你這一行做好吧，做到不可取代，已經就是你不枉人生一場，是不是也算是老了？總之，跟年輕時候想法真的不一樣了。