台灣文學研究學報第七期
2008年10月，頁235-261
國立台灣文學館

巫言亂語

——關於兩部長篇小說的評注*

黃錦樹
暨南國際大學中國語文系教授

摘要

本文以台灣當代文壇位居不同場域位子的兩位代表作家的新著——朱天文的《巫言》與舞鶴的《亂迷》為對比討論對象。兩個作家的文化資本、意識型態立場、美學信仰及對語言的態度均殊異，卻都自稱是巫者。且在各自新著的形成中均有過一番溝通對話。但真正的對話應是作品本身，或許這兩部作品涉及了這樣的問題：是否指出了作為文學語言的台灣華文，或中文，的一個可能的未來？對台灣長篇小說而言，有新的啟發嗎？另一方面，對作者而言，這部新著到底意味著甚麼？更新的實驗，還是自身話語機器的重複？兩位自稱是巫者的寫作人，到底視寫作為何物？

關鍵詞：巫、言、寫作、文學場域、台灣文學

＊　本文初稿宣讀於「舞鶴作品研討會」論文（中山大學哲學研究所，2008.06.20）。

Sorceress' Discourse and Messy Language:

Comments and Notes on Two Novels

Ng Kim Chew
Professor
Department of Chinese Language and Literature
Chi Nan University

Abstract

This paper intends to read comparatively Zhu Tianwen's and Wu He's latest novels, *A Sorceress' Discourse* and *Mess and Lost*. Representatives of two diverse fields in contemporary Taiwanese literature, Zhu and Wu He differ from each other in cultural capitalism, ideological stance, aesthetic poetics and the employment of language, yet they both claim themselves as "sorcerer" and "sorceress" respectively. Moreover, the formation of the novel invites a dialogue between the two writers. But the dialogue really lies in their works per se. The two novels actually allude to such questions: do they promise a possible future for Taiwanese Chinese, or Chinese as a literary language? Do they intrigue any inspiration to Taiwanese novels? On the other hand, as far as each writer is concerned, what is the significance of the latest work? A further experiment? Or a repetition of his or her own discourse machine? For the two writers who consider themselves "sorcerer" and "sorceress" respectively, what exactly do they think of the act of writing?

Keywords: sorcerer, language, writing, field of literature, Taiwan literature

巫言亂語

——關於兩部長篇小說的評注

在男曰覡，在女曰巫。——《國語・楚語》

谷神不死，是謂玄牝。玄牝之門，是謂天地根。綿綿若存，用之不勤。——《老子》六章

奇過則凡，老過則稚。——王世貞，《藝苑卮言》卷四

一、兩場語言實驗？

我曾把舞鶴（陳國城，1951-）歸於台灣現代主義「破中文」的譜系，[1] 而理論上，朱天文（1956-）當屬「純正中文」，分屬兩極。二者的美學預設、語言哲學殊異，小說世界大異其趣。依布迪厄（P.Bourdieu, 1930-2002）的場域論，二氏在當代台灣文學場域佔位空間也大不相同（從張誦聖的圖式加以演繹），二者在權力場上分屬本省、外省精英；後者的文化資本、美感意向及文化認同更偏向中華文化（家學，縱的繼承），而前者先天的本土，傾向於挖掘本土既有的資源來對抗1949後重建的「傳統中華文化」，因而亟亟向庶民大眾甚至原住民文化汲取養份，而翻譯現代主義則是其參照系。對後者而言，傳統中國文學教養讓她對現代主義的某些傾向產生本能的抗拒（邏輯上，現代主義以怪奇為美，是文的對立面）。另一方面，張誦聖把朱天文歸為「中產美學」，認為她的作品吻合台北中產菁英的品味，在政治上（其實包括對待文字的態度，及題材的處理上）有一定的保守

1 黃錦樹，〈中文現代主義：一個未了的計畫？〉，《謊言或真理的技藝》（台北：麥田出版社，2003.01）。

性（比較持平的說，就《荒人手記》而言，應列於探索者的位子）。[2] 借用同樣的圖式，如果說台灣現代主義者已是「受認可的前衛作家」（八〇、九〇年代來這一點已無可質疑），那舞鶴的異色（著迷於暴虐的情色）與本土其實並沒有讓他邊緣化（即使在讀者接受上屬於小眾），而是兼具本土、現代主義（這才是「本土現代主義」命名的奧義）、異質。因此當台灣的本土政治上昇到極致——政黨輪替，民進黨執政，本土文壇大老當了國策顧問，台灣文學所如雨後春筍設立，權力場由藍轉綠，舞鶴文學因著它無可質疑的多重品質，其象徵價值也必然增值至顛峰——尤其當情色與本土均成了主流論述，且「本土」文壇近年整體創造力趨於衰疲，只有舞鶴還維持高產量。雖然，他和本土大河小說的寫作者大異其趣，小說語言也多污言穢語，但也許不過是同一陣營的「內部矛盾」，但也因為文風詭異，難以親近，終成異類。但就其語言實驗而言，也應列為探索者。《拾骨》、《荒人手記》讓二氏躋身九〇年代台灣文學場「受承認的先鋒派」之列。

身為台灣當代的頂尖小說家，舞鶴2007年出版了《亂迷》，問世後文壇普遍緘默以對，連應酬意味的書評也未見，這並不大尋常，很顯然《亂迷》很可能已經超出了一般專業讀者能忍受的侷限。而同一等級與輩份的朱天文，磨劍多年後的《巫言》（2008）出版後的反應也有點兩極化（譬如有讀者覺得她那樣的寫作「不負責任」），而二著間確實有不少可以比較處（更何況二者間確曾有過關於小說的對話，包括朱天心與舞鶴的話也應算在內）。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甚麼？小說自身在做甚麼？這樣的實驗有何意義？

2　主要是這兩篇：〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉、〈台灣女作家與當代主導文化〉均收於張誦聖，《文學場域的變遷》（台北：聯合文學出版社有限公司，2001.06），頁83-134。

本文以相對傳統的文學批評方式，貼近常識，嚐試對比的討論兩部小說的事與言，以期進一步瞭解這一事件的意識型態意義。在操作上，嘗試穿透《亂迷》的表達層面，以評估內容層面是否存在，如果存在，再看看它是甚麼。而極端前衛的實踐往往讓二者合一，無法再切分。對於《巫言》，同樣探索它的這兩個層面。

二、廢語饒舌：舞鶴的話語機器

關於舞鶴近年的小說語言，楊凱麟的〈硬蕊書寫與國語異托邦——台灣小文學的舞鶴難題〉[3]援引當代法國哲學，做了迄今為止最雄辯的辯護分析。他著力分析了自《拾骨》以來形形色色的「舞鶴程序」，字即肉體，認為作者藉由那樣的操作而逼出了「台灣國語」的語言異托邦。在楊的論文中他認為近代以來整個華文小說書寫均受制於講故事（是為「故事系」），而舞鶴以之為另一種獨異的實踐，一種語言的極限經驗：

> ……舞鶴作品透過一種暴力的極限操演，語言最終竟爾背叛自身，且在其自身的界限上，在這個終於被書寫摧逼至極的不可能狀態下，語言與其他功能……脫離，其背叛一切功能（或，其一切功能都僅為了背叛），不再為任何小說情節、人道關懷或意識型態服務，也不再被標準文法、典雅句法或正字法（orthographe）所桎梏與指導，而只是其自身，一種語言的純粹赤裸狀態。語言在此不再只是觀念的載體，不再只是思想的媒介，而是回歸到其絕對的唯物性，一種語言的存有，在舞鶴後期的作品裡，這個書寫的內在硬蕊，就是『台灣國語』的語言存有。（頁3）

很顯然在楊的論述裡，舞鶴不屬於他所謂的「故事系」小說家，言下之意似乎是，故事（有故事與否）對（至少是後期）舞鶴而言不是那麼重要（如果不是根本不重要的話）。否則「語言的純粹赤裸狀態」、「絕對的唯物性」之說即不能成立，在邏輯上，事、觀念、思想均是對該種狀態的干擾或

3 「舞鶴作品研討會」論文（中山大學哲學研究所，2008.06.20）。

妨礙。就舞鶴的小說而言，自《拾骨》以來，「浪蕩文字學」「亂詞與破句讀」「反文字與直線加速書寫」等楊凱麟分析的語言狀態確實存在，但故事和思辨也一樣存在。《拾骨》的故事性相當強，「有話要說」也昭然若揭；《思索阿邦・卡露斯》、《餘生》亦然。因此有點令人好奇的是，「國語異托邦」之說，它的有效性究竟是建立在甚麼地方？如果他描述的語言狀態只屬於小說的局部？這裡擬以《亂迷》為對象，做簡略的（非結構主義的）文本結構分析。一個簡單的出發點是，如果我們假定《亂迷》是小說（該書封面封底書脊等卻未以側文本（paratext）告知讀者它是小說或長篇，它的文類屬性莫非即是個謎？為方便討論，姑且假定它是長篇。但它也可能不過是亂語的聚合，非小說，非長篇，詞語的亂流）那它的部份與部份間、部份與整體間，總該有個起碼的邏輯關聯。而如果是長篇，依慣例，其間的關聯應該要大些（有個大的故事，或許多分散的故事，或故事與非故事的拼湊，或至少有個讓局部得以組合在一起的理由）；如果不是長篇，那問題就更大了。依《亂迷》的狀態，後一種可能性也不小。

（一）《亂迷》的敘事與思索

1、故事——反家族史

《亂迷》（第一卷）共分七章——為討論方便姑稱之為章，稱篇或區塊亦無不可，因目次並不見章或篇之名[4]——但各有標題，大致而言，首篇〈家族史／從未出發的〉，末尾〈少女的神秘之約／那冷月下的白馬〉兩個部份有明顯的故事，而中間的五章似乎沒有故事。另外該注意的是，所有的標題都是兩段式的，所附彩圖均台灣美麗山色。

先簡單的一探這各佔36、56頁的兩部份。

〈家族史／從未出發的〉即使反家史，主詞還是家族史。即使省略了標點符號，其實還是相當文從字順的，有形的標點雖不在，無形的仍在，因此並不怎麼妨礙理解——《餘生》的整體操作亦復如此，因此這樣的無標點其

4　刊於《印刻文學生活誌》創刊7號（2004.03）時，（也許是編輯亂加的）標題是〈亂迷三章〉姑從之。

實是一種假無標點。譬如頁6的語塊，獨白的後設語言，我把它依無形標點分行：

在小說的現在面對歲月的毛玻璃模糊看著你
尋覓覓尋家族史
屎
漸而反家族史這個形式
懷疑家族這種內容物合適嵌入任何形式嗎
或者造造造作某種形式為了填塞莫須有的家族史嗎
又或何等偉大到猥瑣的家族足以支撐萬空到靡薄的家族史嗎
甚或發明家族史這個詞彙永久暫存無法自我吐納的家族廢料嗎
終至無奈你棄寫家族史
因應這個反
恁小說也不懂何以多年後
目今我拼拼拼貼碎片
霉菌的碎片
坎坷幾筆顛覆了那個反

連在一起的唯一功能大概是為了體現語氣的急促，而稍加減速，無形的標點就自然出現，切分句與句，意思也明朗了。這樣的反家族史作意在第30頁又出現了一次，以不同的表述，但旨意略同，力陳破碎構不成整體。而以前引句子為例，舞鶴小說中的一般語言狀態其實就是這個樣子。[5] 反家族史作為舞鶴的夙願，早有過清楚的表白，[6] 這段文字不止道出了反家族史的理由，也道出了連那反也必須反——不是負負得正，而是突顯「反」本身（一種否定性？）而這章的敘事策略，其實也是舞鶴後期寫作的一貫策略，從老流鶯的阿秋胯間超敏感超堅韌的「核桃」起興——女人的私處符號是敘事的發動機。

5 但不能排除有不可切分的例子，但不可視為常態。

6 謝肇禎訪談，〈亂迷舞鶴：舞鶴採訪記〉，《群慾亂舞：舞鶴小說中的性政治》（台北：麥田出版社，2003.09），頁215-216。這或許源於半個世紀以來台灣本土文學的著力點之一正是橫跨祖宗三代的（文學品質並不是那麼理想的）家族史，訪談中舞鶴明言曾深受影響。

一躍，場景切換轉入一大男人與已有未婚夫的少女（亂交始祖）的偷歡射精、沖洗，再以亂語獨白道出家族史的起源不過如此。再切換為三〇年代的葬禮，出殯，……此篇的敘事就延著跳躍的場景，或斷或續的，一個瞬間冒起：「日午仙查侍婆婆洗浴」，（時為媳婦，後來的祖母）仙查的若干少女時期的往事（被性侵等等），與吟姑的曖昧，伊娘的血崩……文字不乏工筆不乏詩意——視角迅速轉換，臨終祖父的靜物狀態，中風後的知覺狀態，告別式前後看到的種種，彼時仙查墓草久宿，中間留下多少空白不言而喻。末尾以稍稍聚焦於外祖最小的女兒小阿姨，從府城紡織廠富婆到遁入空門，其間的過渡都是私處的言語。因此「家族史從未出發的」即以斷片的方式把一切幾乎還原為生殖器間正常與非正常的關係，性的妄想流竄其中，「道在陰唇」（《亂迷》，頁34），回應文首起興。即使支離破碎，紊亂殘缺、浮光掠影，仍舊有故事，有清楚的理念陳述。而舞鶴其實一直是個「有話要說」的寫作者。

而當故事的因果和時間不明，就往往停格為某些瞬間，甚至不乏詩意，「像是黎明的醇灰漫入燈的紅暈。」（寫的竟是尿聲）基調還是猥褻，意象圍繞著洩殖部位。

〈少女的神秘之約／那冷月下的白馬〉有更為明晰動人的敘事。以妻「番仔寮那邊的舅公」的偷情及變為一具水流屍為起點，活寫屍的意志，「十六暝月圓正中時屍體往上逆流去」，追屍不及的母親溺水獲救與果農生下數個兒女（小說特強調是停經前夕，帶著諧謔、神話魔幻的意味）。又一個起源的故事。水流屍溯流是為了赴頭目少女的神秘之約，以骸骨的狀態，立在她床頭。這一詭譎的愛欲場景成了敘事的動機，敘事主體一度轉為「你」：「你曾經二次溯溪妻記得只有一次」，不完全的重複逆流屍的旅程，為的是逼近源頭那「番仔寮的祖先」，也是逃避現代文明親近大自然的救贖之旅（尤其是第一次溯溪）；雖然不乏瞎扯離題，甚至在這與溯溪有關的敘事間中插了一塊又一塊不分行分段的法庭上與神棍偷情被抓奸的被告原告的自白與辯詰（一個獨立的沒頭沒尾的故事），但敘事總是回到主線。當小說行進到最後十頁時，突轉入一個傳家寶頭顱，指向一個消散的神秘部族

（「尼雅」），頭顱們的憂鬱與悲傷，「寶貝頭顱安慰悲者趁遷化前交代好傷心事／一個族群的消失緣起於外遇結束於瘟疫」（《亂迷》，頁330）最後的數頁交代了那離奇的情節。

因此整篇有好幾個不盡相干的故事：（1）妻舅公的故事；（2）語塊中外遇捉姦的故事；（3）「你」的兩度溯溪；（4）祖父家傳頭顱與尼雅部落消失的故事。（1）、（3）、（4）都屬殘缺的家族史片斷，而且有內在邏輯聯繫。比第一章更貼近起源：敘事者家族（「西拉雅末裔」）的原住民起源（總源於交歡）。而（2）中的故事又彷彿是妻舅公的故事的現代版變奏——標題的下半部出現於語塊中，「那冷月下的白馬象徵妻的心……是捕捉不到的」加框的冷月下的白馬，偷歡女人之心的不可預測——而這似乎又呼應了第一章第一個破碎的故事，少女與猛男偷歡。作者是不是在暗示，家族史的驅動力，及讓家族史不可能出發的，都是男女情欲，那強大的暴發力？

如果說這兩部份是框，《亂迷》大部份的篇幅都被置於框裡。那被框起來的究竟是甚麼？

2、非故事？

中間部份似乎沒有故事，卻佔了240餘頁，五章。令人好奇的是，這五章在說些甚麼？如果如楊凱麟所說，呈現的是「一種語言的純粹赤裸狀態」，那何以需要那麼大的篇幅？那些亂糟的話語，真的無事可敘嗎？借用敘事學的描述，其中都有敘述者、敘事觀點（「我」），但沒有明顯的情節故事。大略言之，第二章的標題道出了訊息：〈癡語日常　腹副複製蟒擠臍〉。四章都錨定不同的瑣碎日常，大發議論。情節編織被語詞本身的聯想（最常見的是同音字、右文，譬如標題裡的腹副複、蟒擠臍）取代了，因此敘事依賴的因果——時間整個被淡化了，敘事時間被攤平為現在（進行）式，甚至無時間，敘事諸要素均退居次要，字詞自身堆疊成團塊空間，在敘

事學裡一般不被歸類為敘事作品。[7]

堆疊成團塊空間的語詞，自身即是目的呢，還是不過是一種手段——陌生化日常的手段？

〈癡語日常〉從黑貓的動作過渡到散步市街熟食攤的種種食物種種思慮聯想，「文明熟食懷念原始的生吃」，隨時有話要說大發議論諸如：「未經蠔的同意生吃蠔激起性慾性了交未經性交人的同意生吃性交人同一回事蠔的吃法上了美食論壇人肉的吃法躲在冰箱嗯吐自罪這是什麼倫理……」突然跳去論臍孔，數頁後跳去城隍廟後殿看童乩（書中常見的倒文）、騎樓拍賣市場，穿插與女人的歡愛、電視綜藝……雜膾出如此這般的「舞鶴廢語團塊」。

〈賓館的女兒／奶的鯊豆腐〉相較之下有一點故事，在諸多廢語（包括對新儒家的口誅）的包圍下，是賓館妓女賓兒從少女被變態老爸調教成妓女，及變態老爸本身的故事（情色技藝），終結於一場老頭的被捉姦（重複出現於框中的情節）。而其間大量穿插的是與性有關的話語（姑稱之為偽思辨），對變態老爸的奇淫巧技著墨頗深（花了20幾頁，103-129），「她從小看著長大爸阿是個勤奮發明性玩的手工藝者如果活到今天他是官定國寶級民俗技藝大師」[8]（《亂迷》，頁103）

〈我姐常說／不忘隨時〉十多頁關於作文寫字的論議廢話之後切入「散步療養院」。而從形形色色的病患（強迫神經症、撕人、曠人、聆人等）、探親軼事種種，以大塊的囈語流展開，依稀可見療養院的內景是本章敘事的核心（這一點與〈悲傷〉互涉），小故事搭連著小故事，夾議夾敘。間中偶然閃出與末章的交匯處——溯溪，「兼程跋過秀姑的巒溪左轉霧鹿出溪茎濃楠梓仙……」（《亂迷》，頁152）「虛應一下魚的天性攔絕回歸原鄉的路從失落到忘卻來去迴游人的本性」（《亂迷》，頁153）、「漂是不由自主

7　托多洛夫，〈詩學〉，趙毅衡編選，《符號學文學論文集》（中國天津：百花文藝出版社，2004.05），頁213-222。

8　讀者可以發現這段文字只有阿爸倒錯成爸阿及省略了個爸字，「她從小看著爸阿長大」雖有語病但對中文讀者而言其「原句」可以立即覓得。

無有目的的迴游」（《亂迷》，頁153）後者重複申說的是《拾骨》以來的舞鶴母題。

〈賓兒提問／豆糊SP〉可說是〈賓館的女兒／奶的鯊豆腐〉的續篇，主要的角色、視角、舞台依舊——賓館裡奶鯊接客生涯中的所見奇聞。手法上，藉由敘事者躺在床下因此可以以聲音和聯想呈現（以聲、語取代視象），謔稱要編一本《賓館會話交際大全》。其中的畸恩客如廢人、自閉者、退休公務員、工程包商、大臭教授、賤人、卡車司機、胸大肌先生……諸君的性表現與性癖好、衛生習慣等等，穿插的偽思辨涉及意義與意思、臭的等級、性器種種。仍然是有故事，和「散步療養院」類似，用的是第一人稱限制觀點，敘述兼評議。

〈暴力之屎／木劍不如空竹〉接近〈癡語日常〉，開篇十頁圍繞著屎與政治、軍事、山老鼠、工程招標砂石盜採等等大發議論，隨即轉入一個日常經驗：在貴族世家吃東西薄片苦瓜澆錯醬造成的小磨擦大作文章，環繞任何一個細節連番的枝蔓聯想或論議，沿著排骨、金店、豆腐皮、當歸意麵炒鱔魚、麥當勞……文章行進了30頁之後突轉（看不出與前文的關聯）入標題的下半截，敘述者「你」被竹劍襲擊，每一擊被引發出許多聯想（因此看起來應是一種敘事策略），日常的種種從中山中正符號、車子不讓斑馬線上的行人，巷道以盆栽佔停車位、廣告、手機……其議論諸如「……真想搬家清早每走過社區水泥總營造補助的布袋戲主題館流瀉出西洋古典曲想見內裡那裝扮舉止很文化的婦人在戲偶與名曲間放屎天就很幹人就很噁」（《亂迷》，頁268）其餘可以推想。

總而言之，這五章也不見得真沒的故事。五章都有共同的敘事者、視角（「我」或「你」），場景是房內、賓館，餐廳或市街，有近乎統一的語調（帶著妄想症、穢語症意味。相較之下，首尾的部份語調雖同溫度略低），有故事（賓館妓女的故事、療養院病患的故事）或描寫市街上的眾生，沒有故事時那個有話要說的敘事人就大篇幅的發表意見。意見的陳述總伴隨著性或屎尿的聯想，以一種口欲與肛欲的方式讓語詞帶著性力比多，散發出猥褻的氣味。由此而吞噬掉有形的標點符號，但那說話的人仍不免要換氣，停頓

的地方常即是句子斷折處。因此大部份的語塊其實是偽語塊，一如大部份的議論是偽議論（仿照偽知識的稱名）；確實填充了大量的諧音倒錯台語外來語，但仍不難看出其實是小鎮自居邊緣小知識份子[9]者的牢騷之言——指標性的細節如對新儒家的意見，與及對張派等的意見——如後者：

> 後來她再三論述所有的尖頭鰻褲底都藏著胡頭溜因此名家胡派
> 最傳神阮阿母講的話語
> 險勝張派後來金學居上紅學（《亂迷》，頁260）

明顯並非真正的市井之言，或庶民關心的問題。而這兩者（新儒與張派等），在舞鶴之前的小說早多有著墨（如〈漂女〉，1996）[10]。而大語塊的貌似不可切割是閱讀前的假相（排版的錯覺），可以理解為是一種敘事策略，一種陌生化手法。在沒有故事的時候（其時「偽議論」居於主導），它可以合理化「訐譙之言」的存在，讓它們看起來似乎頗具實驗色彩。但一再重複的操作，也使得它不免被機械化；「奇過則凡」的藝術接受規律也不免要發生作用。舞鶴的話語機器、舞鶴程式於焉如同一種自動程式（自《拾骨》以來，歷經多部長篇），實驗成了反實驗（包括《餘生》，我對它的實驗性也頗保留）。[11]說亂吧其實「亂中有序」；說迷吧，其實「有跡可尋」。而《亂迷》依然延續了《悲傷》、《拾骨》以來的那個敘事者，那帶著妄想症、迷戀女性下體及排泄物的敘事主體（男性，中年），穿透了舞鶴後期的寫作。寫作因此彷彿是一種快感的享用，一種履踐。

偏好生殖部位的動名詞是舞鶴風格成熟以來的個人標誌，但骨子裡很可能是個理性主義者，[12]小說裡迷戀男女下體的廢人，小知識份子氣並不總

9　陳映真在以許南村之名發表的〈試論陳映真〉，《鞭子與提燈》，「陳映真作品集・卷9」（台北：人間出版社，1988.05）的自我批判中，對台灣小鎮知識份子的集體精神狀態有所揭發。若輩受困於注定衰敗的既有世界，又無力改變現狀，因此易帶著深重的幻滅感，自然也多牢騷。台灣現代主義的系譜中，這是個重要的面向。最著者如七等生，與及最七等生的舞鶴。

10　收於《十七歲之海》（台北：麥田出版社，2002.07）。這五章的用言方式其實很接近〈漂女〉，除卻後者的注的形式。

11　黃錦樹，〈思索暴力，思索餘生〉，《謊言或真理的技藝》，頁423-425。

12　同註11，頁425。

是掩飾得那麼好。[13] 那總是把語言及聯想往生殖部位匯聚，是孤獨造成的「凝視自己的存在」的後遺症（從我思故我在過渡到「我勃起故我在」——小說中的那個自我）？就《亂迷》整體而言，大概可以說是「反家族史」的動力造成的。反家族史敘事，那剩下甚麼？就舞鶴的脈絡來說，就是日常，如他在對談裡說的，「以《亂迷》中一章，收拾一下放在台南老家逃過被棄命運的幾段敘事，……」[14] 但在《亂迷》裡赫然變成了首尾兩章，「未出發的」，究竟還是出發了？而中間不甚關聯的五章，即使錨定日常，也是敘事者的日常；即使有故事，和首尾的邊框似乎關係不大。如此，這本書的體製其實還是接近中短篇的雜揉合集，夾雜著兩章「對當代的意見」。說是長篇，其實名不副實。說來奇怪，就後一特點而言，韓少功的《暗示》也走到那樣的敘事的盡頭，充斥著對當代的不滿。這大概也逼近了小說之極限——如果我們同意小說的體製並非擁有無限的自由，如果我們不認為一切書寫都是小說。後《悲傷》[15] 的舞鶴，以其饒舌的奧語廢言機器，喃喃地重複著「舞鶴真理」。[16]

三、《巫言》中的經驗與超驗[17]

（一）材料：平庸的日常經驗

1994年朱天文出版了她的百萬小說獎作品《荒人手記》（時報版），該著高度精緻的中文，及以中文小說罕見的關於神話、世界觀、宇宙論等的思辨，使得它很快的成為台灣小說的經典之作，而不僅僅是朱天文個人創作的高峰。就後者而言，是讓朱天文得以讓自己和張愛玲拉開距離，從張派的

13 在文本之外，朱天心發現這惡漢小說家（駱以軍語）竟然是彬彬君子。見其〈朱天心對談舞鶴〉，《印刻文學生活誌》創刊7號，頁47。

14 同註13，頁33。

15 我總有個感覺，舞鶴「後悲傷」時期的小說，都是《拾骨》的注腳而已。尤其《舞鶴淡水》，簡直是《悲傷》的稀釋版。

16 研討會中張錦忠的論文〈王文興之後：舞鶴文字迷園拾骨，或舞鶴密碼或舞鶴空話〉從現代主義本身語言遊戲的系譜，及台灣破中文現代主義小說的系譜，佐以修辭分析，也得出了相似的結論。

17 本節部份內容（尤其是描述的部份）曾以書評形式刊於《聯合報》讀書人，2008.03.02，題為〈直到自己也成為路徑〉。

含混歸類中抽離；但也毫不保留的暴露了胡蘭成，她的中國古典文學啟蒙恩師，對她的思想與美學傾向上的債務關係。但《荒人手記》強烈的現代啟示錄式的現代感，或許也部份得自於她自身的電影經驗（參與電影製作，對世界前衛電影的聆賞）。時隔十餘年，《巫言》一定令《荒人手記》的讀者大感失望。它不能給讀者《荒人手記》同樣的審美感受，與及箇中當真的默會冥思、大哉問；而相較於《荒人手記》的金碧輝煌、五光十色，《巫言》簡樸得令人吃驚。以《荒人手記》為標準、頂峰，《巫言》明顯的不是更上層樓，它若不是頂峰的前一個階梯，就是已過了頂峰，進入較平緩的下降坡度。換言之，它不會像《荒人手記》那樣，一開卷即令人目眩於它的金光閃閃，認為篤定是部經典之作。

就這點而言，《巫言》也似乎刻意與《荒人手記》（的那種風格化、性別主題與神話思辨）區隔，也似乎告別了部份的胡學。然而事實是否真是如此？更甚者，它似乎擺出了拒絕讀者對虛構敘事的期待——沒有甚麼情節故事。但所有的讀者不免都會問，虛構極簡後，小說將剩下甚麼？或者說，倘不是隨意之作（眾所週知，她一筆一劃的寫了十餘年），那這樣的書寫策略究竟有甚麼獨特的哲學依據？究竟有怎樣特殊的美學考量？

通觀全書，最引人注目的並不是別的甚麼，而是日常生活的細節，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；也因為這樣的書寫不是藉由虛構的技藝在書寫與存在之間製造一個距離，因此細節必然圍繞著作者「生平」類聚。也突然接近駱以軍的「家庭劇場」的寫作策略（只是駱把它徹底的陌生化，變幻出層出不窮的夢幻軼事）。這樣幾乎沒甚麼故事的小說，與散文已非常接近，問題在於，作者何以選擇如此的敘事策略？這樣的寫有甚麼特別的效果？這部份，也許唐諾的導讀提出了一種解釋的嘗試。

他認為在結構上這接近於卡爾維諾的《帕諾馬爾》（台譯《帕諾馬先生》），略而言之，該著以循環的小節123標示對直接經驗的描寫（1）對經過知識中介的經驗的敘述（2）對意義的冥想（3）語言表達的手段因其目

的而有所不同；而小說的功能上則轉向——認識功能。[18] 關於這三個不同的切入點，朱天文在1999年（《巫言》還在型塑中）的短文〈揮別的手勢——記父親走後一年〉[19] 在思考父親的死亡、死亡本身及老這回事，把這三者解釋為觀察者、被觀察者、媒介（引南方朔之言為「想說」、「被說」、「說」），其實都不如原著具體，也不如文中引的李維史陀「實際的我」／「虛擬的我」明白。但後者的二元架構不足以涵括前者的三元。在唐諾枝蔓離題的論述裡，似乎是試圖論證，《巫言》的日常生活、「近取諸身」包含了這三個不同的層次，從直接的觀察描述，到知識上的反思，到冥想。就全書來看，自我認識的意味重一些——世界其實都環繞著一個抒情自我而成毀，其實也應包含「實際的我」／「虛擬的我」。而自我的分化，原是小說寫作的慣用技藝之一。

然而整體的看，《巫言》並沒有那麼清楚的數學化（不同章的節數分別是五、三、四、三、五）。只能肯定的說，日常生活的描述、敘述只是個起點，只是材料、表皮，如果只從這層表皮立論則未免皮相。書寫者不過是想藉最日常的經驗通向一種冥想與啟悟。全書分五章，〈巫看〉、〈巫時〉、〈巫事〉、〈巫途〉、〈巫界〉，每章有三至五個不同小節。就其章節安排來看，應是經過一番審慎考量，因為有的節在章與章之間延伸、發展、貫串。譬如「不結伴的旅人」就出現於第一、二、四章；而有的標題不同的節之間也有延續性（如「二二九」之於「巫途」等）。第一章的五個小節大概就涵括了全書，「巫看」即已進入「不結伴的旅行者」（似乎是潛在的書名之一），貫穿全書的一條主線。而以「你知道菩薩為什麼低眉？」開始，為全書提供了一個超越者的慈悲形象，從一個神性的高度俯瞰塵世，而展開敘事。「菩薩低眉」又是下一節的標題。「世紀初」的時間主題（末日）在第三章〈巫時〉成了章名、是第四章〈巫途〉潛在的主題（瓦解的時間）。第五章是一切的總結，敘事收攏於自己的房間、自己的書桌。總體來說，整本書不斷往返於若干大哉問，譬如關於死亡（父親的死亡，第四章）、物與

18 朱天文，〈關於《巫言》〉，《巫言》（台北：印刻出版有限公司，2008.02），頁323-365。

19 朱天文，《黃金盟誓之書》（台北：印刻出版有限公司，2008.02），頁242-248。

文字（惜字與煉金）、時間、溝通、施捨、一種逆俗的美學理念（「日常的永遠無效性」）等等，以下略而論之。其中最優先要談的是本書大量使用日常生活經驗材料，絲毫不顧它的平庸、百無聊賴、缺乏新鮮感，虛構的「包裝」非常有限。

（二）文與物，聖與凡

第一章「巫看」一節似已對這問題做了回答。該節關於垃圾分類法則及珍惜字紙的宣告，就道出了敘述者待物的態度，以永生、重生、投胎、再生等分類法則，依物的功能狀態做處理，能回收的即回收，精省儉約，也是敘述者那是待物（材料）的法則也是用言（引言引文）的法則。如同宣言似的：

> 字的歸字，只可回收，然後再生。我的再生界裡，字歸最高級，應列入第十一誡頒佈：「不可廢棄字紙。」
>
> 即字即言，在遠之又遠的某個遠古，遠古裡，字能通鬼神，占吉凶，是高貴的權柄。字後來當然是世俗化並一路貶值到今天，但它早時的烙記之深烙於用字者之意識底層，已成原罪。（《巫言》，頁19）

然而隨著字的抽象化世俗化，「先驗色彩便消失了」。20世紀末，更進一步降而為垃圾資訊（《巫言》，頁20）。藉此以驗證一個離群索居近乎修道人的文字手工業藝匠步向晚年的啟悟。其中尤為切要的大概是朱天文一以貫之的文字煉金唯物論，及關於「日常的永遠無效性」的辯證。前者已是她的風格標籤，後者是新的論述（但前此的小說不無實踐）。從字的庸俗化垃圾化到文學的提煉轉化，一如對日常廢棄物的態度，小說在這裡鋪陳一種寫作哲學：寫作不外乎從書寫者當下的經驗材料提煉。「不結伴的旅行者（3）」以煉金直喻寫作，但又以「煉金得瓷」（《巫言》，頁73）喻其不從人願。

而日常事物與神聖事物的轉化，及它與文字的關聯，在有總結意味的「巫界（1）（2）」有最集中而精彩的表現。在「巫界（1）」，朱天文展示她的祭壇。自己的房間裡一方書桌，如《巫言》封面那張照片，簡樸之至，筆、字跡漫漶的稿紙、布上的淡墨「花」字。她的神聖事物（小擺設），其實都不過是尋常事物，絹布桌布、紙鎮、玻璃鹿、冰裂紋岩石杯、

陶缽、花木盒、石雕並蒂貓、柏林圍牆磚、稻穗……大都是旅行的紀念品吧？但敘述者賦予它們光亮。賦予其神聖性。它們各有身世，其意義內在於敘事者的感性經驗。居於核心的，當然是胡蘭成的遺跡，那個花字（「仙緣如花」），那幅自述遺憾的小詩。這些字，相對於日常生活中垃圾化的字，當然接近於神跡。它們依舊保持著自身的超驗性。作為不致滅師半德的女弟，她在這樣的鏡映空間裡，「於其上寫字」。而黑鐵紙鎮模鑄的埃及象形文字大有來歷，召喚一段古文明甦醒的歷史，它最先甦醒過來的部份為「神顯現」，不言而喻。雖然是複製品，但在寫作者的秘密空間裡，它的靈韻（aura）如故，即使是在這更其加速的機械複製時代。在那廟宇般的空間裡，憑著手寫文字，在經驗與超驗之間角力。

2000年時回應讀者她與張、胡的文學／思想債務時，自承「叛逃張愛玲」——大概《荒人手記》以來的書寫活動都是如此。似乎張愛玲那朵烏雲，那個天才女子，那個「學我者死」的極端風格化的存在，那少女——母親的魅影，不過是她成年、而立時代邈遠的往事了。但胡蘭成呢，這精神上的老爹——反而是越來越深重、全方位的影響。包括他的「大而無當」也影響她們無法專事文學，「老望著文學以外遠遠的事」。[20] 這裡的「大而無當」當然是謙辭，一方面是指胡氏的涉獵之廣，對知識的總體興趣，彷彿無所不包，取之不盡（一般弟子對老師的諛詞應是「博大精深」）；再則是他給她們最早的啟發（「鼓動了春青」）是文化的，也是實際政治的，而2000年以後的政治情況，台灣的「道德罷免」危機，逼得彷彿超然物外的朱天文也像朱天心那樣的投入了，成了供養人。但又是年輕時「士」的魂兮歸來。年歲增長（「巫人老了」）、及類似的不被認同困境，也讓她更能理解昔年胡蘭成為自己建構的晚年形象——流亡的士，異國的文化遺民——及那種徒然的揮向風車的戰鬥，走音的「殺」聲。解嚴後的十餘年間，走向衰病死亡的一整代移民面臨了「立錐無地」（在歷史裡被抹除）的窘境，而第二代很快的也老了。這大概可以解釋何以《巫言》裡有一股異常的政治焦慮及反覆

20 朱天文，〈花憶前身〉，《黃金盟誓之書》，頁257。

的末日之感，使得裡頭的幽默多少帶著苦澀的意味。

因此，在那胡蘭成顯靈的書寫空間，在那花字的複製品上，自稱巫人的書寫者，便是在留有胡氏精神印跡的羊皮紙上書寫。一層層的複寫，字在，神顯現。因此胡蘭成即可以在她每一次的書寫中重臨，字成形，魂顯現。私密的儀式。此書的巫的奧義或許正在於此：不管是生前死後均不太可能獲得（那被他蔑視的）學院認可（因此在學術史上找不到位置）的弟子眼中的偉大導師，忠心的弟子為他找到一種轉生的方式，不止讓他變成先驅（太明顯的痕跡讓他易於被追溯），並且在字與字間發出隱光。

（三）路徑，戒律，實驗

這種角力，往往呈現在百無聊賴的日常敘事裡。在各章節中文字的行進過程中，在日常的敘述裡突現出格言警句，也許即是主題所在，冥思所在（如前所引關於文字的信仰）。毫無疑問它是觀念結晶的部份，如果我們把它們從上下文孤立、抽離出來，大概就可以看出作者透過這部小說在思考甚麼。也可以看出兩種語言之間的流動。如「不結伴的旅行者（1）（2）」中的：「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，萬法唯減。」（《巫言》，頁64）即從日常敘事逸入冥想、象徵。似乎同時是一種美學主張及人際關係的法則。關次後者，「不結伴的旅行者（3）」道出了敘事者減約社交的因由，還是回應這裡的表述。關於前者，「巫事（2）」有最完整的呈現。

「巫事（2）」藉由「老闆」想在電影時間和現實時間建立一個等式，思考「日常的永遠無效性」（《巫言》，頁182）。何以無效？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。但其實不是這樣的，「巫事（2）」中的老闆是在捕捉一個瞬間，魔術時刻的大鑼月，一個神聖的瞬間。但代價是漫長的等待，浪擲現實時間。敘述者的結論很有趣，她說那捕月人「已迷失其所尋，成了自己意志的俘虜，一個狂人，一個巫覡。他把自

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）這是全書第一次出現對巫的界定，以一個導演的偏執實驗為例，論證藝術家之著魔如同巫者。而再度出現的以身為路（祭）的言談，豈非夫子自道？書中的貓、狗、補鞋匠及一干凡間瑣事，緩慢的被文字再現，被推向那啟悟的「魔術時刻」，結晶為冥想。時間的變化可以寶變為石，那反過來顯然也可以成立——根據煉金術的等價交換法則：石變為寶，藉由雕刻時光，或文字的魔法。然而那是一種極簡主義嗎?黃金少而陶瓷多，似乎又不是。生活的風格與文字的風格，兩者是同一的還是有著差異？

這樣的表述，大概也來源於其電影經驗，如她在一篇短文裡說的：

> 無論是影劇，是影戲，侯孝賢皆對之減之又減，負之又負，對之走到一條完全相反的路徑，走到不能再走的邊界，那裡是甚麼？
> 事實的金石聲。[21]

書中一再出現的「減法」、「以戒為師」都有同樣的根源吧。反樸歸真，反成規，抗拒積累的技藝（它們可能會妨礙真實或性靈的再現），遠離人工，無非是想要回歸自然。如她在與舞鶴的對談中說的，「把順序倒過來」、「給自己設下限制，佈置障礙……逼自己放棄一向嫻熟的伎倆」[22]也仍然在呼應大導演的電影「逗馬十戒」，[23]返照初心。然而代價是甚麼呢？如果是文字成品，代價必然是淺白繁冗，經驗裸露。而削掉有助於壓縮的技藝（那看起來最不自然）之後，「事實的金石聲」會不會是尚未符號化（成文）的雜聲（「聲成文謂之音」）？[24]

---

21 朱天文，〈事實的金石聲〉，《劇照會說話》（台北：印刻出版有限公司，2008.02），頁26。

22 〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》創刊號（2003.09），頁38。

23 朱天文，〈貞潔誓言〉，《劇照會說話》，頁49-51。

24 《劇照會說話》有三篇寫那彷彿可以聽到「大音希聲」的收音人小杜的，特別有意思。而在2008年6月的舞鶴作品研討會中，朱天文在現場發言解釋自己的「減之又減」，明言是針對《荒人手記》而不是別的。也就是《荒人手記》被廣泛討論甚至模仿的部份（文字的風格化，及情慾議題）。這問題當然不小，《巫言》刻意走與荒人相反的路，可是在書的最後一部份仍大篇幅的重申她的美學信仰：文字的神聖性，轉俗成聖。弔詭的是，《巫言》的語言實踐卻不是這樣的，不過是做到「宣言」而已；而《荒人手記》至少是在語言文字的表裡內外都試圖踐行那樣的信仰。就這一點而言，《巫言》顯然後退了一步；然而《荒人手記》本身就是盡頭了嗎?只怕未必，——竊以為，下一步應是逢祖殺祖。

（四）死亡，離題與時間

「巫時」裡這麼說:：「我選擇離題。拖延結局，不斷的離題，繁衍出我們自己的時間，迴避一切一切，一切的盡頭。」（《巫言》，頁89）這確是卡爾維諾的文學遺囑之一：離題。卡爾維諾的原話是這樣的：「離題或插敘，是推遲寫結尾的一種策略，是在作品內部拖延時間，不停地進行躲避。躲避甚麼呢？『當然是躲避死亡。』」[25] 第四章〈巫途〉確是反思父親的死亡，花了四節做不同的處置。

1.「巫途（1）」借由與偵探小說人物的話與交流，學習為死者哀悼。垂死的病人一再的看時間，因為時間喪失了意義的延佇。時間在醫院病房的封鎖中無聲瓦解，這曾經令觀察者費解的現象需要解釋：垂死者是在確立自己實證的時空定位點嗎？還是為即將歸零的自己的時間感到慌張？

2.「不結伴的旅行者（4）」約略重建了他最後的生活，提出另一種解釋，非常理性的解釋——緩死以撫慰親人：

> 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。
>
> 以身示教。前社長但願這是自己留下的最後一個身教，讓死亡的銘記印象，不至於太猙獰。他是親人們以後將面對的一個個親人死去裡的第一個，他但願不要太驚嚇。（《巫言》，頁228）

全書都一再離題而此刻方進入核心嗎？[26] 如果真是如此，死亡不過是日常經驗之一種，而刻劃出一個瀕死父親理智無比清明的形象，他仍能精準的掌握自己生命的倒數，以留下身教。在這一意義上，「不結伴的旅行者」便是這樣的系列，是「人生如寄」這一古老話題的現代變奏。譬如「巫看」裡突然來這樣一句：「不結伴的旅行者，首度抬起來目光互相見到時，一點也不

25　〈速度〉，「美國講稿」第2講，呂同六、張潔主編，《卡爾維諾文集》第5冊（中國南京：譯林出版社，2001.09），頁358。

26　或者，離題本就是主題？而關於離題的言談不過是刻意設置的迷途索引？

用擔心，因為天堂陌路，前頭便好自投胎去了。」（《巫言》，頁23）死亡與獨自旅行可以照映出生存的絕對孤獨面。而另一方面，日常中不乏超驗的時刻。「不結伴（2）」末尾的那座位於天涯海角處的電話亭，「前不見古人，後不見來者」；它如神蹟一樣發光，藉由它，彷彿可以溝通幽明。而電話（及手機、傳真機等）這些現代人的日常工具，在小說中被賦予若干神秘的意味。因為它們可以溝通完全不同的世界（整個的外界，當然包括「E界」、政界、出版界、詐騙界）及廣大差異的時空。就如同當下族夜遊女與車狂崔哈，在經驗的某個的瞬間也因極致的無常感與焦慮而一窺聖物降臨：「他們原路走回城堡車場。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。」（《巫言》，頁123）如同寺廟，如同神龕，那電話亭。「邊界的電話。」（《巫言》，頁198）同時是一種風格的象徵。死亡也可以如此精簡明晰。然而這樣的死亡一點都不神秘，不玄奇，似乎也與宗教無涉，不過是一種常識。

3.「巫途（2）」嘗試把問題納入1949年後隨國民黨大潰敗退守台灣的百萬移民的猝然衰老與死亡。但敘事迅速離題大談科普《細胞轉型》，癌症治療的科學與倫理（帕洛馬爾方程式2，名副其實的離題）。藉由閱讀死者最後讀的一本書去掌握他最後的認識活動與心緒，而取得友誼似的會心，一種親密對話。在講述的盡頭，終於出現天啟，瀕死者、基因治療發明者、觀察者：

> 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，恰恰共同看見，是的我們看見，黃金上古返照於時間上空的輝煌霞彩旋即隱沒於霧裡。（《巫言》，頁252）

《荒人手記》似的天啟。但彷彿帶著微笑。了悟的、釋然的微笑。

4. 於是方有第五章第一節「二二九」。藉由虛構的權力，讓死去的父親在2000年2月19日魂兮歸來，過一天往常日子。好像和往常也沒甚麼不同，只是戒報、拒看排山倒海的新聞與叩應節目。死亡的寧靜轉化為理性的清明，日常的無事。相較於下一節「二二九，浣衣日」的「四百年來這一天，

銳舞與浩室，巫人未寫一字，在家浣衣，並救援了一隻受傷的紅嘴黑鴝」（《巫言》，頁299）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。

這樣的處理接近於〈揮別的手勢〉中對父親死亡的理智的態度，但〈做小金魚的人〉[27]裡頭對父親晚年文學事業的忽略、後知後覺的憾恨，好像真的留給散文了。[28]而相較於胡，朱西甯先生真的只是個父親，經驗實證的存在。因此三大導師中，唯獨他留下身教。

四、清醒或亂迷：兩種巫兩種言

綜上所述，《巫言》確實處處有意去觸及「大哉問」（唐諾導讀裡說的「過大的書寫目標」）這大概也一直是她受惠於胡蘭成（對理論知識的直觀興趣），而迥異於張愛玲之處。相對的，張愛玲對小說結構的要求是非常傳統的，雖然她對理論知識的主張非常「解構」；而胡氏理解的對結構的拆散（張的聖諭），也許終究傳給了弟子，用來拆散小說。

而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），看來將是這本書是否被接受的一大挑戰。所幸這問題會隨時間過去而被相對化——時間會賦予材料陌生的興味，當它遙遙的遠離當下的時空。或者對非台灣讀者而言。如此的材料運用，是為了見證自己經歷過的這一切，以求發出「事實的金石聲」？

而小說裡命名的巫，其實也是去除神秘化了的。

如其在「巫途（1）」裡藉與小說人物馬修史考德的對話而引出的界定：「……光譜上，如果右邊是社會化，左邊是不社會化，巫在最左邊，不能再左了。……再左一步那裡會是有去無回的，非人區。」（《巫言》，頁

27　二文均收於《黃金盟誓之書》，頁237-248。

28　包括晚於《巫言》的〈致舒暢伯伯〉，附錄於舒暢，《那年在特約茶室》（台北：九歌出版社，2008.05），頁7-14。這篇文章坦言她們把遺憾移情至類似的父親形象，渡海而終老於斯的父執輩。

197）換言之，在這小說裡界定的巫是非社會化之極限的狀態。[29] 從這個角度來看，舞鶴（小說中的那個迷狂的廢人）也許更符合。《亂迷》的語言狀態更接近，相較於《巫言》的理智清醒，《亂迷》當然顯得迷狂多了——譬如不穿標點符號那話語的單衣。關於語言的「從心所欲」，《巫言》當然也瞠乎其後，即使再怎麼節制詩語聖語，也不如舞鶴的「奧語」厲害。[30] 在兩人的對談中，舞鶴坦言他「早就野放掌控，珍惜當下出現的，它保留了最多的直覺」云云。[31] 這是對自動書寫的回歸嗎？如果是那樣，是否也意味著放任欲望的流動？也可貼近行動者內在的自我？如果是那樣，從場域論的觀點來看，其實《亂迷》可說延續了〈悲傷〉、〈拾骨〉以來的戀物癖，動員對身體卑賤物的迷戀，以達成對主流文學品味（九〇年代中產品味）的抵抗。

《巫言》捨棄了《荒人手記》的處處詩語，多少是聽了阿城的勸告，[32] 改用較廉價的材料當牆壁樑架；但放棄主線因果，「無法用單一種敘述觀點，單一一種敘述腔調，來完成一部長篇。」[33] 試圖解散長篇成塊狀，卻又近似《亂迷》（其實《亂迷》的腔調相當一致）。但也許更接近昆德拉的教誨。但相較於昆德拉（譬如《不朽》），卻又太「近取諸身」，材料比較現成。

另一方面，二者間一個最根本的差別在於：《巫言》不言性，如朱天文自言，「不碰『性』一個字，看會寫出甚麼來？」[34] 而《亂迷》如果抽掉了性——如果我們把《巫言》的禁令放到《亂迷》——就像輪胎沒了氣，動物失了血。反過來，如果把《亂迷》的縱欲指令放進《巫言》，那會是個怎樣淫亂的世界呵！

---

29 如果從「巫之為巫，也許是在能動員到那未知無名的世界，將之喚出，賦予形狀和名字。」（〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》創刊號，頁26）的界定來看，其實不過是廣義的「詩人」的代稱。

30 典出朱天文〈逃兵二哥〉。大致可白話解釋為：極端孤獨、極至的社會邊緣化造成的類譫妄獨白，接近（精神病患或某種藝術家的）個人方言，指向對社會的怨懟，也指向自我中社會化的部份。

31 舞鶴、朱天文，〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》創刊號，頁41。

32 朱天文，〈代序〉，《黃金盟誓之書》。

33 舞鶴、朱天文，〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》創刊號，頁38。

34 舞鶴、朱天文，〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》創刊號，頁41。

而在語言的經濟上，兩人都出現了辭語的過剩[35]、揮霍。有時彷彿語言在自言自語。各自的話語機器自行運作。自覺的抗拒文。就場域而言，如此而讓兩位都可能從「受承認的先鋒派」滑向「未受承認的先鋒派」。

對談中舞鶴相當直白的道出他們二人間的「階級差異」——「低下階層的平民」V.S.知識菁英——這也即是張誦聖批評的「中產階級傾向」；也涉及後者「不夠本土」的問題——「除了極小部份的都會台北外很少接觸台灣」——都會外省菁英，保守世故潔癖，相較於「低下階層的平民」言必及生殖器（及問候他人娘親的敬褻語，那幾個動詞）。這樣清楚的立場表述，從場域論的觀點來看，認同的差異讓舞鶴似乎更有「從心所欲以逾矩」的特權（如同她愛引用的阿城關於中國光混政客的言談：以命與身為底線），朱天文的「以戒為師」卻是不得不然；都市中產階級的教養與矜持（禮文，雅，服飾都是底線——一如中國古代士人的表述戒律：戒俗與淫）讓她只能選擇節制（理智、清醒的節制。即使從心所欲也不能逾矩），在她的早期作品及朱天心的寫作，涉及性都異常節制（另一個原因當然是性別差異的世代使然）。也因為本土之必然，舞鶴從未出發的家族史畢竟還是家族史，在家族史的架構內反家族史，無礙其為本土；也必須深入台灣中央山脈，雲山溪流之間的原住民家鄉，部族之間的魔幻傳奇；而漢語的運用必須以破壞的方式，這也符合本土的意識型態的要求——作為一種抵抗的姿態。這當然也符合德勒茲、迦塔里界定的小文學——「一個少數族裔在一種主要語言內部締造的文學。」[36]雖然，這用於台灣原住民漢語文學也許更恰當些。或者借用卡夫卡的表述方式來表述楊凱麟的意見，舞鶴「不能不用台灣國語寫作」，因為此外別無語言。另一方面，從舞鶴和葉石濤都提及自己是「西拉雅的末裔」（久居斯地的漢人因通婚而有部份原住民血統），作為尋根（敘事）的動力，在台灣本土派青壯大老邱貴芬教授最近論述裡暗示，這樣的事實，成

35 借自川合康三對韓愈與白居易用言特性的描述。川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯，《終南山的變容：中唐文學論集》（中國上海：上海古籍出版社，2007.08）

36 吉爾・德勒茲、菲力克斯・迦塔利著，張祖建譯，〈什麼是弱勢文學〉，《什麼是哲學》（中國長沙：湖南文藝出版社，2007.07）

為台灣本土論的終極依據（新版的本質論）——與外省籍的絕對區隔：因為他們來不及混血，只好陷於漢族沙文主義與中國（或中文）中心。[37] 那是比台灣國語更深層的憂鬱；雜語顯然不夠，還需要雜種（在後殖民論述裡，雜種一向是個優勢）。因此，兩個巫人的神龕裡各自奉祀著自己的神，朱的「狐仙」（陰性神，幽蘭）雖然妾身未明，相比之下單純得多；雖然伊帶著飛天的舞姿，「靈偃蹇兮姣服，芳菲菲兮滿堂」。而在舞鶴的土地公廟裡，那土地神，是一根猙獰賁張直挺的陽具，百步蛇的螺紋鼓脹如靜脈，有著四川三星堆出土青銅人頭像般的 E.T. 凸眼。以它無可質疑的堅硬，屢屢磨擦著漢語，「無以名狀」，直到脫皮；鑽探台灣本土悲傷的根源。而如果阿城的說法是對的，無奈是「我們人類最深刻的感覺」，[38] 那其實舞鶴也是對感覺很有感覺的；他也老早就在撫摸無奈了，因為他的悲傷其實是一種最極端、最深不可測的播種者的無奈，如《亂迷》有言：「精子不得上卵的傷痛彼此所有人間傷痕的原型」。[39] 何以故？探索頻道有言，在動物的交配中，存在著一種雌雄之間演化出來的不對等：珍貴的卵子 V.S. 廉價的精子。

37 邱文見，Kuei-Fen Chiu, *Empire of The Chinese Sign: The Question of Chinese Diasporic Imagination In Transnational Literary Production*, The Journal of Asian Studies, Vol.67, No2, may 2008, p.612。

38 朱天文，〈代序〉，《黃金盟誓之書》，頁8。

39 舞鶴，《亂迷》，頁138。

參考資料

一、專書

川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯，《終南山的變容：中唐文學論集》（中國上海：上海古籍出版社，2007.08）。

趙毅衡編選，《符號學文學論文集》（中國天津：百花文藝出版社，2004）。

朱天文，《劇照會說話》（台北：印刻出版有限公司，2008.02）。

———，《黃金盟誓之書》（台北：印刻出版有限公司，2008.02）。

———，《巫言》（台北：印刻出版有限公司，2008.02）。

———，《荒人手記》（台北：時報文化出版企業股份有限公司，1994）。

呂同六、張潔主編，《卡爾維諾文集》（中國南京：譯林出版社，2001.09）。

舒暢，《那年在特約茶室》（台北：九歌出版社，2008.05）。

張誦聖，《文學場域的變遷》（台北：聯合文學出版社有限公司，2001.06）。

陳映真（許南村），《鞭子與提燈》，「陳映真作品集・卷九」（台北：人間出版社，1988.05）。

黃錦樹，《謊言或真理的技藝》（台北：麥田出版社，2003.01）。

舞鶴，《十七歲之海》（台北：麥田出版社，2002.07）。

——，《拾骨》（台北：春暉出版社，1995.04）。

——，《亂迷》（台北：麥田出版社，2007.04）。

吉爾・德勒茲、菲力克斯・迦塔利著，張祖建譯，《什麼是哲學》（中國長沙：湖南文藝出版社，2007.07）。

謝肇禎訪談，《群慾亂舞：舞鶴小說中的性政治》（台北：麥田出版社，2003.09）。

二、論文

（一）期刊論文

Kuei-Fen Chiu, *Empire of The Chinese Sign: The Question of Chinese Diasporic Imagination In Transnational Literary Production*, The Journal of Asian Studies, Vol.67, No2, may 2008.

朱天心、舞鶴，〈朱天心對談舞鶴〉，《印刻文學生活誌》創刊7號（2004.03）。

舞鶴、朱天文，〈凝視朱天文——小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》創刊號（2003.09）。

（二）研討會論文

張錦忠，〈王文興之後：舞鶴文字迷園拾骨，或舞鶴密碼或舞鶴空話〉，「舞鶴作品研討會」，高雄：中山大學哲學研究所，2008.06.20。

楊凱麟，〈硬蕊書寫與國語異托邦——台灣小文學的舞鶴難題〉，「舞鶴作品研討會」，高雄：中山大學哲學研究所，2008.06.20。

三、報紙文章

黃錦樹，〈直到自己也成為路徑〉，《聯合報》讀書人，2008.03.02。