

## 荒之筆致：《荒人手記》中的碎形書寫

## 目錄

壹、前言.....	3
貳、碎形書寫.....	5
一、以「物」書寫作為原始單位.....	5
二、碎形書寫的生成.....	8
(一) 自在差異與自為重複之生成.....	8
(二) 物與記憶.....	10
參、碎形書寫之前：死亡與書寫.....	13
一、死亡之力傾注的文學空間.....	13
二、被凝視的死亡.....	16
三、碎形書寫與死亡.....	17
肆、碎形書寫的空間動態：荒之維度.....	18
一、荒的建構：以繁多建構荒蕪.....	18
二、理論作為純粹感覺材料.....	21
三、繁生的語言序列.....	22
伍、結論.....	25
陸、參考文獻.....	28

## 壹、前言

自九〇年代開始，朱天文的文學創作出現顯著轉向，就小說創作而言，若將短篇小說集《世紀末的華麗》視為起點，以至長篇小說《荒人手記》與《巫言》，均全然迥異於《小畢的故事》、《喬太守新記》、《炎夏之都》之作。其文學空間開始走入當代城市之中，並投注極為繁雜、各自差異的感覺材料，這些材料多為現代生活的物質描繪與西方理論，彼此繁複交錯、穿插其間。原來緊密的書寫被龐雜的感覺材料大幅貫穿，敘事因而產生震盪，並使結構趨於碎化與離散。同時在材料之間，又因各自差異而使彼此充滿間隙，雖看似互不相關，實則以一個基本布置關係作為其生成策略——「物」書寫，以此不斷複製、繁衍並增生語言，呈現了以碎形作為動態的空間裝置，對內多重裂解之際，同時亦朝外無限繁生，使之不再是封閉的文學空間，起點與終點均已漶漫難辨。本論文將聚焦於《荒人手記》文本，自說明其碎形範式開始，並試圖梳理小說中的感覺材料布置，以分析其特異的碎形書寫時空。

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。<sup>1</sup>

1990年，在〈世紀末的華麗〉的最後段落裡，小說如此意味深長地結束了，在此際，朱天文為日後書寫做出宣告，將以嗅覺和顏色記憶建構其文學時空。這篇短篇小說既為宣告，同時亦為示範，作家鉅量刻畫服裝的材質、樣式、流行色彩，在各個年代間風格快速嬗遞，並至微地描繪不可視的氣味，在各類物質繁複交織的感覺描寫之下，作品時間在極為豐富的視覺與嗅覺流轉下被推進，當感覺材料愈加堆疊，城市看似愈趨燦爛，在眾多精銳的細節裡，極致絢爛遂成荒蕪，當紛飛的感覺建構嘎然停止，小說結束了，末段文字成為預言，理論與制度建立的世界在此傾頹崩塌，以嗅覺與顏色重建的文學時空標誌朱天文之名繼續盛放開展。

1994年，長篇小說《荒人手記》作為允諾般，兌現了〈世紀末的華麗〉中對於未來書寫的宣告，小說中投注了更為鉅量繁雜的感覺材料，其刻畫愈發精細，範圍無限擴大，廣泛涉及當代物質生活、現代繪畫、音樂、電影、人類學與哲學理論等。這些

---

<sup>1</sup> 參見朱天文：〈世紀末的華麗〉，《世紀末的華麗》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2009年），頁158。

感覺材料在經驗世界裡各自差異，分別座落於可視與可述、具象與抽象、格物與致知此兩相差異之境，然而當上述種種成為書寫的感覺材料注入《荒人手記》之後，透過書寫，予以重新布置、淬煉，其脫離了原初脈絡、產生質變，由書寫賦予嶄新理脈與肢骨，以不可視賦予可視，文字的不可視性所賦予的可視性是純粹虛擬的，以嶄新姿態重新降生於由創作所布置的文學空間中，最終將書寫與文字奉為至高。

《荒人手記》在有限的文字排列、以及固定的章節篇幅之間，敘事非穩固而封閉的結構，作品內部呈現了動態的碎形（Fractal）維度，在大量且極為精密的細節描寫上，幾乎離散了敘事結構、模糊了整體與邊界，形成繁複、紛雜卻細碎密佈的文字奇觀。所謂的動態碎形作用，即指存在著一個基本原始單位，這個原始單位與其他不同疊層的單位間具備自相似性（self-similarity），此原始單位組成除了與整體類似，在層疊的大小單位之間，亦擁有彼此近似的特質，此原始單位不斷朝內重複繁生，同時又持續朝外無限擴張。此原始單位可視為朱天文的基本書寫策略——「物」書寫，透過物書寫，入微描繪著不斷紛沓落至，致使感官充盈的種種物質細處；以敏銳的筆調，敘述光鮮奪目的華美表象之下，無可碰觸的荒敗之味，不可視的頹靡之色與日益曠廢的內在，透過層層格物筆法，銳利直指城市底蘊與本質，終而將作品的終極意義訴諸書寫。

碎形概念是由數學家本華·曼德博（Benoit Mandelbrot）所提出<sup>2</sup>，自自然界獲得靈感，發現山脈、雲、海岸線、星雲等看似雜亂無章的形狀之下，隱藏著自相似性（self-similarity）的原理<sup>3</sup>，此亦為碎形的基本特徵。意即若「將原始圖案（第零層）做某些『運算』，如拉長、變形，得到」第一層的樣本圖案；樣本圖案上有更多段的原始圖案。我們再對這較小的原始圖案做同樣的運算，就進入第二層；愈往下做，層數越高，原始圖形的尺寸也愈小。最後，在層數趨近無限大時，所得的極限圖形就是碎形。」<sup>4</sup>，是以，碎形因其單位間的自相似性（self-similarity）而生，在各個尺寸相異的層疊單位之間，每部分皆近似於整體，不論如何切分，皆可發現其為原始單位的反覆生成，作為其複雜形狀下的簡單規則。碎形原初應用於地誌測量，然而在此所指稱的碎形書寫，所汲取的僅是上述構成碎形的基本原則，於《荒人手記》中，碎形已全然迥異於經驗世界的實地運用，經由差異與重複的動態推進，使之作用於特異的虛擬書寫空間之中。

---

<sup>2</sup> Mandelbrot, Benoit B. "The Fractal Geometry of Nature" New York: W.H. Freeman., 1982 年。

<sup>3</sup> 「所謂自我相似是指無論採取任何大小的尺度（scale）對它作測量，其形不變，意即在碎形中取某一點之鄰域，並將此鄰域放大，你將發現放大後的圖形與原來的並沒有什麼兩樣。」參見謝南瑞：〈多重碎形〉，《數學傳播》第25卷第1期（台北：中央研究院數學研究所，2001年），頁27。

<sup>4</sup> 參見張幼青：〈碎形知多少〉《時空》第25期（台北：台大物理系，1988年），頁30-31。

## 貳、碎形書寫

### 一、以「物」書寫作為原始單位

碎形 (fractal) 為數學中的幾何概念 (geometry)，自拓撲學發展而來，傳統歐式幾何學難以描述大自然複雜的形狀，然而經由碎形理論的提出，發展出有別於傳統幾何的非整數維度概念。碎形維度 (fractal dimension) 為碎形理論用以表達空間為分數維度的指標。<sup>5</sup>而後，這從自然科學中，所發現的大量碎形結構與混沌現象，被廣泛運用於都市、生態、GIS、地物形狀與分布研究等。

原初的碎形理論作為地理測量的方法，實際座落於經驗世界的空間之中，擁有特定維度、存在著形狀、面積與結構。然而此論文中所提出的「碎形書寫」，並非企圖將書寫視覺化為任一碎形圖式或立體維度，因書寫差異於經驗世界中的任何實體，是純然虛擬的，既無固定形體，亦不框劃特定邊界，僅座落於作品向度之中，無法經由視覺予以識別、指認。透過文字與文字之間的積累，文學成為一個隨著閱讀而不斷膨脹的有機體，一個呈現拓撲動態的內在性平面。

因此，在此論文中所指的「碎形」，並非一種幾何或形狀，而是提取數學概念中定義碎形的基本原則——碎形泛指一個外貌複雜的形體，但其結構則具有尺度不變性 (scaling invariance)，亦即自相似性 (self-similarity)。<sup>6</sup>藉此原則說明內建於《荒人手記》的書寫生成。確切而言，文學空間是一個作品空間，與經驗世界中的實體空間極為殊異，若實體空間將碎形概念應用於地理、地誌上的分析與測量，那麼在《荒人手記》裡，碎形概念絕非用來測量，因文學空間無法經由實際測量給予判準，碎形在此是一個增生語言、讓文字迄達流變的書寫生成動態，除了作品之外，它不存在於任一經驗可見的精準向度之中，亦不具有視覺可見的形體，其作用僅是增生，以碎形動態鋪展小說內在性平面。

若將碎形概念暫自數學與自然界中抽離，並注入文學空間中重新審視，碎形在《荒人手記》中，作為特異的文學空間布置與語言的動態生成方法，其以「物」書寫作為

---

<sup>5</sup> 「碎形理論認為傳統歐式幾何並不適合於描述複雜的大自然，因為使用歐式幾何的測量方法度量海岸線、雲朵、閃電……的周長時，無法得到一個準確的長度數值，反而隨著測量單位縮小，越貼近真實曲線，卻得到一組發散的數值。碎形理論認為無法正確度量的關鍵在於維度，為突破歐式幾何的限制，故提出在單純的一維、二維、三維之間，還有分數的維度地帶。」，參見蔡博文、李芥中：〈應用碎形理論於臺灣建地空間型態與地形關係之研究〉，《台灣資訊地理資訊學刊》第三期（台北：台灣資訊地理學會，2005年），頁44。

<sup>6</sup> 參見謝南瑞：〈多重碎形〉，《數學傳播》第25卷第1期（台北：中央研究院數學研究所，2001年），頁27。

增生語言的基本策略，物書寫的反覆行使，使之具備了碎形不可或缺的基本特徵——單位間自相似性（self-similarity）。物書寫之「物」，在此即感覺材料，以語言窮究感覺材料謂之物書寫，透過大量而反覆的建構，逐一拓展其文學時空，形成無窮繁衍、無極擴張的碎形動態。自〈世紀末的華麗〉書寫完成之際，以嗅覺與顏色記憶重建世界作為預言宣告，再至《荒人手記》中精細刻畫的物質生活、事件狀態、述說理論、電影文本等繁雜的感覺材料大量投注，皆不斷反覆交證以「物」作為其書寫的核心，層層密佈於敘事當中。

同時，物書寫的建構，亦直接影響著小說之所以選擇以男同性戀者作為主角。敘事視角第一人稱的「我」，是由作家虛構之「我」，為故事的全知者、敘述者以及書寫者。這是一個正身處所謂全新「費多世代」<sup>7</sup>的男同性戀者，不斷以喃喃語調無盡地書寫，述說在上個世代裡，與數位同性伴侶間種種記憶的故事。在《荒人手記》第八章中，討論了所謂神性與陰性，甚至大膽推論神性等同陰性，原因在於陰性體即為陰性體的一個創造物，他被自己所創造出來，其目的僅為了展現，「展現即存在」，其是一元的，靈魂即身體不曾分開<sup>8</sup>。若神性對應陰性，陰性又對應創造，在小說中，朱天文注入「陰性氣質」於男同性戀主角之中：

我們的陰性氣質，愛實感，愛體格，愛色相。物質即存在，此外則無存在。不冥想，不形而上，直觀的眼界裡所看見的亦即所存在的。二朱紅，月季紅，扇貝紅，柿子紅，瑪瑙紅，灰蓮紅，象牙紅，蛤蜊粉紅，銀星海棠紅，我誦著我自個的經，蒸紅，晴日蒸紅出小桃。

是的陰性氣質。可我們卻缺少育養天性，也無厚生之德。結果，我們的看見即存在，便傾斜到極端去了。……凍結之美，拒絕時間，有時間就有折損。我們變成了馬拉美筆下那只絕色天鵝，在冬日寒水裡自顧太久終至冰封雙足，再也無法掙脫。

我們無能傳後的DNA驅力，無從耗散，若不是全數拋擲在性消費上，就是轉投資到感官殿堂，建之，鑿之，不厭其煩的雕琢之，有最多精力跟閒暇品嚐細節之末，浸淫難返，色情烏托邦。<sup>9</sup>

<sup>7</sup> 《荒人手記》的第八章，討論了關於何謂「費多世代」，對比於全知者「我」所成長的舊世代，「費多世代」則指新世代。參見朱天文：《荒人手記》，頁95-96。

<sup>8</sup> 參見朱天文：《荒人手記》（台北：新經典圖文傳播有限公司，2011年），頁98。

<sup>9</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁100-101。

上述段落中的「我」，即作為小說敘述者的男同性戀小韶之「我」。小韶所具有的是「陰性氣質」，氣質是性情、秉性，為抽象之物，小說中不直接使用生理上的陰性與陽性，卻在陽性生理上建構了「陰性氣質」於《花憶前身》中，朱天文曾指出：「胡（蘭成）老師認為，史上是女人創造了文明，此文明與自然一體，是具象的造形。此後男人將其理論化，學問體系化。女人做的是格物，男人的是致知，文明得以遞變和拓展。」<sup>10</sup>於此，陰性創造了文明，是文明的根源，陰性的天賦與工作即在格物，然而弔詭之處在於，若陰性等同神性並且關乎創造，但在《荒人手記》的物書寫中，卻不以女性作為主角，而是以男同性戀者作為主要敘述者，在朱天文建構的男同性戀者上散發著陰性氣質。陰性氣質並非陰性，亦無法直接對應於陽性，而是介於兩者之間的中介狀態，一切待發而未發的過渡，而這個中介狀態，賦予了「物」書寫運動的潛能，彌合了格物與致知兩者之間，在胡蘭成理論中因生理所造成的平行間隙。這具有陰性氣質的男同性戀者間，因排除了生殖，即以性本身為目的，將生殖驅力分別拋擲於性消費，以及感官殿堂建造之上，逐感官之至，於其而言，「物質即存在，此外則無存在」。若按胡蘭成的說法：女性格物、男性致知，那麼在小說中，作者將女性格物的陰性美學，置入開展理論的男性身體空間之中，由兩種性別綜合混雜而生的陰性氣質，不僅擁有以感、以直觀面對客體的格物之法；同時，亦具備將一切理論化與體系化的致知能力。在朱天文所建構的男同性戀者裡，物質即存在，然而若跳脫小說的創作時空，這依然是由女性創作者創造的男同性戀者書寫，於此，女性創作者又再次被賦予至高的神性，並透過男性身體，將女性藉由感官格物的種種，在作品中予以理論化、體系化。格物與致知，這原先彼此分歧、並被各自置入胡蘭成思想所認知的特定性別分工之中，卻因為陰性氣質的建構，致使差異的兩者被共置於此，這既矛盾又迂迴、間接再間接、凹摺復凹摺的複雜主述設定，使得小說中的男同性戀者既能格物亦能致知。

然而，小說中的致知過程，絕非經由大量提及李維史陀與傅柯理論所證成，而是藉著反覆不斷地格物，於書寫之中，建構了一個絕對而純然的物書寫創造，《荒人手記》以物書寫，創造了一個封印於作品中的「格物體系」與「荒人理論」。這亦非同多數的體系與理論一樣，藉著細節與細節間的環環相扣與層層推衍，使之擁有穩固而緊密的結構。相反地，小說中所創造的格物體系與荒人理論，因物書寫極度鉅量與繁複，在無限反覆、增生的語言策略下，致使結構趨於離散，模糊了敘事，難以理出明晰的跡線悉辨其敘事結構，產生陌生化現象。這樣的體系與理論，是經由「布置」產生，而非透過邏輯辯證發展，物與物之間存在著間隙。荒人則是透過匱乏與缺失，在

---

<sup>10</sup> 參見朱天文：〈神話解謎之書〉《花憶前身——記胡蘭成八書》（台北：麥田出版有限股份公司），頁71。

不斷淘空之下，嘗試以書寫續命，人的精神與肉身時間之中持續流失，書寫卻在這空缺之中接替入座，成為荒人的主體所在。這是經由大量缺失，而使書寫意義竄升於人之上，在繁多的格物堆疊中，產生了曠廢的城市之人，建構了結構不斷離散、具有動態的特異荒人頹廢之論。

因此，在《荒人手記》中，各個感覺材料的書寫，均建立於物書寫的策略之上，因此那精銳鎔鑄物質細處於小說的物書寫，便是碎形書寫的原始單位。每個窮究的感覺材料透過物書寫成為一個個碎形單位，單位之間尺寸不一，卻擁有自相近似的特質，於作品空間中層疊密佈，無限反覆繁生為一個龐大、絢麗、飽滿而高張、富有源源不絕生機的碎形書寫維度。

## 二、碎形書寫的生成

### (一) 自在差異與自為重複之生成

在《荒人手記》裡，經由物書寫反覆行使，大量感覺材料在作品中匯聚與流竄，構成饒富生機的碎形書寫空間。碎形雖建立在其理論基本原則之下，但在實地經驗空間進入虛擬的抽象文學空間後，於書寫中卻有著差異於地誌測量的生成。差異與重複，在德勒茲哲學裡，作為構築思想與概念不可或缺、看似矛盾卻互為構成的雙聲元素，在兩者以為機件運轉的動態中創造概念；而在《荒人手記》中，差異與重複亦是使此碎形全然差異於彼碎形的生成關鍵。在《荒人手記》的碎形維度中，感覺材料作為主要布置元素，彼此性質、來源均極為殊異的感覺材料 A、感覺材料 B、感覺材料 C……（這些感覺材料是理論、色譜、電影等），經由物書寫，使純粹的感覺材料煉化為差異 a、差異 b、差異 c……。若碎形書寫本身是一個大寫差異，其即以差異 a、b、c……構成，以差異建構差異自身，是為「自在差異」（*différence en elle-même*）的生成型態。而在這自我倍增的差異裡，以及差異與差異之間的組裝與迴返，亦表現了一種「自為重複」（*répétition pour elle-même*）的生成，在大量差異的繁生與重複之中，構築了《荒人手記》的碎形書寫內在性平面。

這由差異與重複促使生成的特異碎形書寫維度，依舊立基於重複原始單位的簡單規則之下，每個原始單位皆是由物書寫創造的差異 a、b、c……，碎形書寫即是差異與差異之間的重複生成，因此碎形書寫是去中心、不存在中心的，或者反過來說，若將不斷重複的原始單位視為中心，那麼原始單位的反覆生成即差異的反覆生成，中心接連不斷地繁生，然而當每個原始單位（或差異）皆為中心時，亦形同不存在中心，原因在於當各個差異皆內建於與中心等量的強度與能量時，在這高強度的差異增生與排列中，由均質的強度所拓展的內在性，中心與核心是不存在的，因已在鉅量的強度重



複中離散，中心失落，然而卻無處不高張。

除此之外，碎形之「碎」，非指預先存在一個整體，碎裂成眾多小型單位，致使能量分散、削弱。相反地，當龐雜的感覺材料零碎攤布，碎形看似有著極為雜亂的表象狀態，然而在不規則的表象裡，卻存在著一個簡單原則——源於一個原始單位，在單位的重複生成中，漸漸拓撲其內在性平面。感覺材料自身絕非是碎形書寫主體，感覺材料作用之處是物書寫，差異則為物書寫產物。因此，若未經「書寫」，材料僅是材料、物亦純然為物，因此碎形書寫並不嘗試在書寫之中試圖建構任何主體，甚至企圖離散主體，這之中所涉及的亦非由特定主體給予的強度，而是物書寫本身的語言強度。因此若欲本真式地追尋碎形書寫的主體何在，它是以什麼作為本體，去達成碎形書寫、物書寫本身的語言強度呢？一切都是透過「書寫」，碎形書寫並非透過碎形證成自身，而是由書寫去證成自身。

用寫，頂住遺忘。

時間會把一切磨損，侵蝕殆盡。想到我對阿堯的哀念也會與日消淡，終至淡忘了，簡直，我無法忍受。如果能，我真想把這時的悼亡凝成無比堅硬的結晶體，懷佩在身。我只好寫，於不止息的綿綿書寫裡，一再一再鐫深傷口，鞭笞罪痕，用痛鎖牢記憶，絕不讓它溜逝。

我寫，故我在。直到不能再寫的時刻，我把筆一丟，拉倒，因為我再不會有感情有知覺有形體了。

如此而已。<sup>11</sup>

第一則引文中的「我」，是小韶之我，即為《荒人手記》中的全知者、書寫者，在這個段落裡，將書寫奉為至高，在這永無止息的大量書寫裡，鞭撻傷口、銘刻記憶，以此頂住遺忘、在經驗時間的急速流逝中，拒絕讓記憶隨之沖刷、直直通抵消亡。透過書寫，「我寫，故我在」，將我與書寫緊緊相擁、互為依存的緊密關係，若不繼續書寫，則書寫者不再擁有形體，因此小韶是書寫的肉身化，小韶即是書寫本身，只是在小說中書寫肉身化為小韶，這也是朱天文在小說中，對於書寫做出的最高宣誓：在物書寫中，「物質即存在，此外無其他」，然而在由物書寫組構的碎形書寫裡，則是「書寫即存在，此外無其他」，書寫即是書寫的創造物，展現即存在。因此，《荒人手記》的碎形書寫所指向的是一種「書寫」的本體，書寫在此繞經域外，汲取大量的物作為感覺材料，透過物書寫挾帶著來自域外的異質力量迴返域內。有別於碎形生成動態中，

---

<sup>11</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 41。

以眾多被物書寫所煉化的小寫差異構成碎形書寫的大寫差異，這是一種自我倍增的自為重複（*répétition pour elle-même*）；於此，當書寫指向書寫的本體、書寫的存在，這樣以自身迴返自身的摺曲運動<sup>12</sup>，才是碎形書寫中強度最為高張的自為重複操作。

## （二）物與記憶

在碎形書寫所建構的作品時空之中，所急欲叛逃的，正是不可迴返的線性經驗時間，在《荒人手記》前三章以大量篇幅述說死亡，並藉著開啟物書寫，企圖翻轉死亡後記憶不再新成、前進的一切；在死亡之後，透過物書寫，使記憶得以迴返、重新激活，記憶在物書寫之中再度重返感覺強度高張的時刻。在小說的最後，朱天文這麼寫著：

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。

因此書寫，仍然在繼續中。<sup>13</sup>

在碎形書寫的摺曲運動之中，書寫如同巫術一般，將不可逆的時間與生命，皆化為可逆，其以創作施力於線性時間，使時間因此壓縮、摺疊，又於作品中差異地綻放。在《荒人手記》中，小韶透過書寫喃喃無盡地訴說過往種種，然而在書寫中，他對於追憶過去的方式，不僅屏棄了線性的時間敘事，同時亦不純然聚焦於人物，而是更加著眼於由該人物所伴隨著的「物的記憶」，那些被「物」所標誌著的過往，是年少時小韶與阿堯共同流連試片室的種種，在黑暗的方寸之間，唯一植入眼球的是，一幕幕發亮的影像，費里尼（*Federico Fellini*）、伯格曼（*Ernst Ingmar Bergman*）、溫德斯（*Wim Wenders*）、薩耶吉雷（*Satyajit Ray*）、小津安二郎、成瀨巳喜男等，這一部部作者電影，使兩少年為之沈迷，如數家珍，癡迷至極。二十年後物換星移，場景變換至阿堯的病榻旁，兩人仍如老戲迷般背誦著《八又二分之一》片段，將鏡頭銜接順述一遍。<sup>14</sup>在三十歲過後，分處異國的兩人，在一通越洋電話中，小韶讀著李維史陀（*Claude Lévi-Strauss*）《憂鬱的熱帶》書中片段給另一端的阿堯，然而尚未讀畢，電話便斷了

---

<sup>12</sup> 「文學是由書寫所招喚的為己重複。換言之，文學必須指向文學存在，但文學存在就是『指向本身』這個怪異的摺曲運動。」參見楊凱麟：《分析分裂福柯：越界、摺曲與布置》（南京：南京大學出版社。2011年），頁89

<sup>13</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁215。

<sup>14</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁21。

<sup>15</sup>。某日傍晚，到朋友高鸚鵡家中，聽著由電子合成器精確模擬空山靈雨的新興電子音樂，以及巨鯨在海洋中的深切低鳴、外太空電磁共振的環境音樂。<sup>16</sup>或是與傑在小調、民謠、梁祝管弦樂等各類型樂音流淌的屋子裡相遇，往後小韶只要聽見信天游，那劈裂、尖銳的噴吶聲，就像撕開身上的一大道瘡疤般，想起與傑慘厲的情感。<sup>17</sup>若耳邊傳來戴維斯(Miles Davis)那如同行走於蛋殼之上的爵士音樂，便想起伴侶永桔，曾經沐浴在戴維斯充滿空間感、恍惚不定的小喇叭音色裡，在樂音流瀉之中，搖曳的肢體忘情地隨之擺動。<sup>18</sup>此外，和永桔共赴的羅馬旅行，聖彼得教堂、多里尼式圓柱、埃及方尖碑、忍冬和薔薇爬滿的花棚陽台、大理石建造的古老商店街等，如同漫天碎片般，大量名勝、景物的並置拼貼<sup>19</sup>，眼睛彷彿也隨著文字遊歷了一遍。

《荒人手記》的物書寫，將作為感覺材料之物描寫極致，一種細處朝更細處無窮蔓生、自局部中觀看更小局部的極限增生動態，形成一個過分精密、豐饒的碎形書寫空間。這些感覺材料來源並非全然虛構，而是大量取材自九〇年代的臺灣，各種盛行的西方理論、音樂、建築、電影等，這原來疏散、各自獨立的大量感覺材料，在共同蜂擁注入《荒人手記》小說之後，得以脫離經驗時間中的九〇年代，它們被重新布置與組裝，彼此之間間隙被拉進，在物與物之間鉅量而精密的堆疊與排列之下，被一同置入碎形書寫空間中。然而並非原封不動、保存其真實背景與脈絡地置入，朱天文將這眾多領域的知識視為「物」，作為小說中的感覺材料使用，為物書寫作用下的差異 a、差異 b、差異 c；小說中，其內涵被淘空，僅物之表面被保存，所包裹著不再是原來確切的意義與本質，而是小說中的荒人對於物的種種記憶。這是一個批覆著九〇年代外衣，然而卻一分一毫由物書寫重構的特異、虛擬、不存在於歷時性時間中的特異九〇年代，其直指的並非九〇年代的真實，而是荒人透過物書寫，將記憶招喚、迴返。

因此，《荒人手記》的碎形書寫，差異於同樣專注物之描寫的眾多小說之處，正在於九〇年代臺灣的加入。自鉅量感覺材料的取用，以及小說內容強烈顯示著，九〇年代在西方理論進入臺灣文學之際，是如何大量擾動作者創作意識，在小說之中，皆可顯見這波動不止的層層水紋。當這趨近世紀末、即將過渡至新世紀之種種，透過物書寫，自書寫素材的翻轉與使用，以至作品整體的過渡氣味，皆由內而外地將九〇年代的臺灣摺入小說空間之中。然而九〇年代臺灣與《荒人手記》之間，卻仍擁有著既親暱又遙遠的矛盾關係：雖自作家所成長的本土取材，但小說中感覺材料的使用結果，

<sup>15</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 45—47。

<sup>16</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 51、52、54。

<sup>17</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 77、78。

<sup>18</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 78、79、83。

<sup>19</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 81—83。

又和座落現實的實際情況無法直接對應。這些感覺材料在物書寫下，產生了親近而又疏離之感，在朱天文透過物書寫所刻畫的局部細處之中，無法看見該物的整體，而這鉅量堆疊排列的物之細微局部，所共構的卻是一個與現實脫節、至為陌生、極度虛擬的世紀末荒境。

經驗時間中，在轉瞬即逝、連番更迭的現前裡，記憶始終無間斷生產著，然而當記憶脫離現前，於年歲走逝、以及不斷更新、流動的意識之下，記憶將逐年褪色、漸趨淡忘，然而卻始終存在於時間之中，它原封不動地安靜懸置過去，等待再次招喚的時刻，並且正因遺忘以及現前中記憶的丟失，這樣的缺席與空白，使得記憶透過書寫迴返的當刻，它得以再次重生，並且以更具強度的嶄新方式，重新封存於作品之中。書寫自原來平滑、光潔的線性時間中提取記憶，使之脫離原有的時間性，予以摺疊、延展，生命與記憶在作品中凝止、重新佇立，因此悼亡得以凝結為堅硬無比的結晶體，不可逆的時間在作品中開創可逆。

在《荒人手記》中，如何使記憶以更具強度的方式迴返？小說中，電影、音樂、名勝景物、廣告、明星甚至是理論，這大量、龐雜的「物」被鋪排、散布於小說的敘事之間，這是一種另類的「睹物思人」，然而讀者於書寫中所睹之物，並非故人所留下的實體、可觸碰之舊物，而是透過對於物的表象細節的精密描寫，那包裹於物之中的記憶得以再次被招喚、重返，此為朱天文精銳描寫物質細處的物書寫。「我終於了悟，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。那不可企求之地，從來就只活於文字之中的啊。」<sup>20</sup>，物在經驗時間中會逐漸敗毀、退場，然而記憶的保存樣態是懸置過去，因此物以記憶的形式被保存下來，當物的記憶再次被招喚，進入書寫之中，成為了虛擬的實在，那不可企求之地即在文字之中，虛擬賦予物的記憶得以永恆、歷久彌新。因此在《荒人手記》裡，這由物書寫所刻畫之物，亦刷新了在歷時性時間中對於物的原始感知。物原先所具有的物質性，在此以文字打破、被物書寫所壞毀，因其藉由文字，將具體之物重構為抽象之物，無法經由肉眼辨識物作為物的可視形體。在小說中，這些抽象之物，皆是由文字創造的虛擬之物、幻象之物，它們經由記憶招喚、以書寫重構。在物的記憶中，人附屬於物之下，透過物，以物對應人的回憶才得以牽引而出。在小說中，物的細節、紋理，如鏡頭般，被書寫框視著，透過物書寫，使物的記憶不時以蒙太奇手法一幕幕接續展映，使文字敘事形同動態影像一樣接續、翻疊。

---

<sup>20</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 196。

## 參、碎形書寫之前：死亡與書寫

### 一、死亡之力傾注的文學空間

在《荒人手記》前三章，以大量的篇幅描寫死亡。前一、二章寫阿堯死前的五天，小韶趕赴東京陪伴，自床榻上病危的阿堯寫起，穿插兩人之間的少年回憶，敘事時間現前與過去交錯並置：逐漸走向死亡的孱弱現前，對比著往日強壯、飽滿的種種回憶。在屬於小說的虛構現前裡，年屆中年的兩人，生命光輝已無法如同青春那般的光亮閃耀，在病痛侵襲之下，生命之光更是以加乘的速度，漸趨消散、臨近熄滅，因此，小說現前在晦暗漫長、佈滿塵色的大片微光瀰漫中，敘事時間逐漸朝死亡推進；而過往的記憶，諸如瀑布、試片室、台北與東京家屋、日本媽媽等，這些曾經陽光普照、和現前對比下來，更顯閃耀的黃金時光，也不斷被投擲而出，進入這將死的時間動態之中。此處的感覺材料運用並不繁雜，而是以緩慢的筆調，專注描寫阿堯置身死亡將臨的時間性中，在外頭連日風雨，卻安靜如雪的醫院裡，汪出水光如骷髏般的眼睛、灰白而緊蹙的臉、集中意志才不致潰散的形骸，種種細碎的垂死面目被布置於臨死的時空之中，又在這蒼白的小說現前裡，穿插訴說過去如同放射性元素般氣力充盈、狡黠嬉戲的年少記憶。當小說中虛構的過去與現前彼此交錯，使得不可視的文學空間呈現著光的強弱消長變幻，一個個被明亮光線所包裹的鮮明記憶，射入灰濛低淺的塵色光線之中，使得死亡即將降臨的現前，如同光亮鮮妍記憶下的大片暗影。記憶愈發光亮，現前暗影便更顯濃重，兩者緊密互生，卻又矛盾共置，以此籠罩著生之能量逐漸削弱、緩慢迫近死亡的漫長五日。

在第二章的末段，建構了一個十分特異的文學空間：

我已目睹日落，人們尚期待日出。

頂著颱風雨踏經福生市街，我淋成水人。

這街甚怪，家家門口牢縛斜聳的竹枝子，上扎五色彩條，街頭縛到街尾蓋住了天。也許是為盂蘭節盆踴扎的，前日我依稀聽見擊大鼓和亢入雲霄的吹笛聲，那麼就會有盆踴隊伍像海潮帶來翻滾閃青的魚群湧進河道，把兩邊觀踴的店家跟行人一起溯捲去。現在，杳無人跡，風雨打響竹葉子且把彩滌揚橫了在空中劈飛。我穿越其下，覺得大自然威力的怖嚇。忽然風雨停歇時，彩條直直垂落下來，雪白的白，朱紅的紅，新艷絕倫不似人境，我步行之中，好想，好想折返。

一生沒有一則像現在，我如此渴望看見人，隨便一個什麼人或是背後傳來的足音都可以。人，是需要人的人，芭芭拉史翠珊唱。孤僧如我，居然無能免俗。我掉下了眼淚，在歇而復起的大風大雨里痛哭著。

阿堯，已經不在了。<sup>21</sup>

朱天文在第一、二章中，細緻描寫阿堯的生命燭光，如何一點一滴漸趨微弱，在經過現前與過去的綿長交錯鋪排後，來到第二章最末（即上述引文），燭光徹底熄滅，阿堯是真正地死去了，蒼白的臉孔、顫抖無力的飄搖形骸，於此刻是確切地不在了，獨留小韶在這東京這陌異的國度裡，置身無人的街道上。這並不是一個普通的日常場景，而是一個由書寫建構的另類空間，一個遭受死亡力量侵襲的文學空間。幾天前仍因盂蘭盆會而熱鬧蒸騰的街道，如今杳無人煙，喧天的慶賀樂音與潮湧般的人群，在此刻共同退去，空無一人的街道，僅剩尚未拆卸的大量彩條裝飾懸置原地，伴隨著強勁的風雨，各色彩條在空中四竄、紛飛，而小韶獨走其中。

節慶在氣氛高昂、熱情蒸騰之下，往往閃耀著極為強烈的明度，沿途鮮豔的慶賀裝飾，直入雲霄的擊大鼓、吹笛聲、人群聚湧歡笑聲。節慶的明亮光景，不僅打亮了共聚的人們一張張堆疊的笑臉，在強烈明度照射之下，同時將心中的孔隙與陰影，照射得更加無所遁形。因此，光與暗、生與死在節慶時刻，擁有著矛盾共置的關係。然而當節慶結束，這明亮、充滿活力的生命光景消逝，走向死寂。在這空間中行走的小韶，經過漫長的五日後，阿堯去世了，小韶帶著悲傷的死訊走入這死寂的街道，使得這另類空間中，存在著由生入死的動態關係，這樣的動態關係，不僅內建於空間之中，同時也表現在人物所面臨的事件之內，形成了一個遭逢雙倍死亡時刻的特異另類空間，節慶蒸騰之死與阿堯之死，差異地並置於此，且皆因過去活力旺盛的記憶，生命的微弱與事物消逝的無常被無窮放大，死亡力量加乘作用於這個另類空間之中，使得死亡更加凌厲高張，。

在描述這個由死亡之力傾注的空間布置之後，轉而聚焦人物於此空間中的心理狀態：「忽然風雨停歇時，彩條直直垂落下來，雪白的白，朱紅的紅，新豔絕倫不似人境，我步行之中，好想，好想折返。」，在這個空間裡的彩條，並不僅是慶典結束後的痕跡，彩條作為「物」，包裹著已然成為過去的慶典記憶，連結著歡騰的記憶時刻。現前的「物」包裹著過去記憶，然而肉眼所見僅有物，物與物之間的排列堆疊，使得大量記憶被牽引而出，過去的記憶如鬼魅般在這個空間中隨彩條大量飄動著，以缺席的方式在場，使得空間酷似死境。彩條更因多彩與鮮麗，使得視覺上過於「新豔絕倫」，

---

<sup>21</sup>參見朱天文：《荒人手記》，頁 26。

致使這個空間「不似人境」，這不似人境卻又酷似死境的空間究竟是什麼？

這是一個「荒境」，酷似死境又並非死境，不似人境卻又尚在人間，接近死寂卻並未死去，一個只剩殘骸（殘骸即物）的世界、狀似死寂的人境，即是朱天文在《荒人手記》中，所建構的特異「荒境」，雖生卻近死，然而類死又未死，以一種雙重悖反的方式，差異地建構著。在荒境之中，即小說的現前裡，死亡是唯一的實存，現前是一個連番更迭、快速置換的時間性，當慶典結束，僅剩彩條在大街上飄飛，熱鬧的記憶場景逝去，死亡接替了曾在時間中實存的閃耀記憶，因此，大量殘留的物所代表的，不僅是現前空間中的死亡，更是過去的消逝，過去逝去成為記憶，卻又以虛擬記憶的方式大量在場。這個段落幾乎可說是整本小說的縮影，在《荒人手記》的文學空間中，建立「荒」的方式是以「物」的華美繁多來反向建構「荒」，當物愈加繁多燦爛，由物所包裹、被重新招喚的記憶，這不可視的缺席存在便愈密佈於《荒人手記》的文學空間，這是一個眼目所及僅有物，而由物所牽引、大量紛沓而至的虛擬記憶，以不可視方式在場的特異荒境。這個由物所大量佈陳的空間，實際上即是由死亡大量佈陳的空間、由虛擬的過去記憶所大量佈陳的空間。

以繁多的華美表象拼置以建構荒蕪，這幾乎可說是一種答案在反面的詰問法，兩者看似矛盾，卻差異地精準建構當代社會中，所謂「荒」的本質。因此小說之「荒」，並非僅是形容詞，單純指空曠冷清與偏僻，「荒」在小說中也同時作為動詞，描寫著大量的物席卷下所廢棄的一切，是一種書寫的運動，而物書寫也可以說是一種「荒書寫」，落筆所即皆巫化為荒，文字煉金術所煉造的即為荒，荒的展現即存在。這樣的荒書寫立基於深厚的死亡之上。於是第二章在荒之能量高強度濃縮的空間中結束，在經歷漫長的告別之後，第三章開始，物書寫被正式啟動，大量感覺材料繁雜堆疊，並且極具速度感地汰換、拼貼。在第三章中，繼續書寫死亡，然而卻不再緊密環繞於阿堯之死，而是加入更多「物」的材料，各種觸及死亡或與死亡相關之物，被大量拼貼於此，死亡不再僅是先前兩章裡阿堯臨死前種種細碎面孔，經由物書寫的啟動，死亡書寫的範圍被不斷拓展：主角失敗的養魚經驗，造成魚一批一批突來的死去；電視節目中，群象哀悼同伴之死、即將餓死之人對於世界最後的凝視、麥克傑克森蓋起隱遁密宅迴避衰老與死亡、染上愛滋的廣告女王小泉今日子在電視上的笑顏、獅王廣告中各自超過百歲卻仍活力滿滿的金銀婆婆等。在小說中，死氣自阿堯的死亡開始蔓延，向外流竄，進入日常生活、自然環境與電視人物之中，無孔不入地遍佈城市空間，於此，朱天文在書寫中，營造了十分特異的九〇年代時代感，是獨屬《荒人手記》文學空間中的九〇年代。

## 二、被凝視的死亡

對比前兩章將死前的最後五日拉長，敘事緩滯；在物書寫開始啟動的第三章中，透過大量拼貼死亡相關的各式感覺材料下推進敘事，擁有一定的速度感，然而，朱天文在逐漸升速的敘事之中，將突然將筆調放慢，以大量篇幅描述養魚經驗，且極為精細地描述主角注視著透明魚缸中小魚們的死亡過程：

徵兆是先失去重心，魚顛躓於途的努力不使身體傾斜。若傾斜超過了四十五度角，魚會抖擻一振朝前衝，藉衝力把身體扳正，平穩浮一刻，又斜了。幾番起落，終將放棄前，魚倒栽蔥的以吻抵住缸底游游游，最後，一鬆口，飄開，像慢動作放映栽一記大筋斗，仰腹跌在缸底，不動了。其生與死之角力過程，石磨般磨苦我的心志。<sup>22</sup>

我當然認為它會一直活著，跟我終老。它已形成我生活的一部分，日久，彼此相忘。故那一天我發現它坦腹死時，錯愕不能相信。我才讀到報紙說南部虱目魚大批凍死，可是毫沒聯想到我溫暖屋內的魚。死別，變這樣，在我最放心無事的時刻，突然拜訪。肉身，脆弱不堪一擊。<sup>23</sup>

上述引文鉅細靡遺地描寫小韶從溪邊帶回無名魚，將其飼養在家中，卻失敗的養魚經驗。在此，魚作為物書寫的感覺材料，其包裹著的是關於死亡的記憶，以物書寫精細描寫其死亡過程，「活難，死亦不易」<sup>24</sup>，魚既無法繼續存活下去，然而卻也無法乾淨地即刻死去，牠在生與死之間奮力徘徊，在微弱的生命中抗拒著死亡。在魚缸固定的方寸之間，限制了魚的游動，僅能在這玻璃缸中泅游，因此魚在臨死前的掙扎身影，便一幕幕進入作為飼主的主角眼底。對比前二章阿堯漫長的告別，一步一步緩慢地步入死亡，在過去記憶穿插之中，呈現的是現前阿堯一個個臨近死亡的細碎面目；然而魚之死則不同，無名魚由生至死的過程，均被集中在一個映照著窗外整塊天光雲彩的球型玻璃缸中，魚被豢養於此，亦猝死於此，以大特寫視角，近距離框視著魚在魚缸中生與死的角力過程，鏡頭沒有飄移，荒人凝視著魚的死亡過程、臨死前仍不斷掙扎的連續動態。

有別於阿堯流動而分散的死亡動態與能量，在描述魚之死的段落裡，將死亡的動態與能量集聚於此，魚的臨死身影被集中在一個固定鏡頭之中，死亡在此被格放與凝

<sup>22</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 32。

<sup>23</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 36。

<sup>24</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 30。



視，並且在最放心無事的時刻，死亡突而降臨。與無名魚死別的特殊記憶，幾乎將阿堯的一生，摺進小魚微弱的生命之中，以無名魚之死凝縮著阿堯之死，彼此同樣沒有名字<sup>25</sup>，無論患病前與患病後，時時都在生死之間進行角力。生之時，積極走上街頭鼓吹同志權利、同志空間，對抗以異性戀為主流進行宰制父權社會；在染上愛滋後，漸趨薄弱的形骸，必須吃力集中精神才不致潰散的意志，以此抵抗即將降臨的死亡，在最後這段垂死卻仍然活著的時光中，脆弱的肉身不斷地奮力回憶過往，一一清點彼此的年少記憶，如同無名魚在臨死的時刻，藉著衝力企圖將身體扳正、平穩浮游，然而仍是失敗的，終究無法抵擋死亡力量的強大侵襲。舞鶴說：「荒人養魚同其生死」<sup>26</sup>，同其生死的，不僅是荒人難以面對磨難般的死別，以及隨生死無常變化，歷經幾番起落、逐漸哀傷削弱的心志；荒人以心志同其生死，然而真正以肉身同其生死的是阿堯，阿堯之死被摺疊進對於無名魚的死亡凝視之中。

### 三、碎形書寫與死亡

在碎形書寫啟動之前，朱天文緩慢而凝滯地描述阿堯的死前五日，將短暫的五日拉長，而過往時間跨幅較長的回憶，則是以片段、塊狀記憶的型態摺疊進這漫長五日之中。當死亡真正降臨之時，在第二章最末（即第 15 至 16 頁中的引文），建立了一個特異的文學空間，在這個另類空間中，遭逢雙重死亡力量侵襲，是個不似人境又亦非死境的「荒境」，死亡在經過漫長的醞釀與鋪陳後，在真正降臨的此刻，這遭受死亡之力傾注的特異荒境空間裡，成為開啟碎形書寫的一個裝置，「阿堯，已經不在了」成為啟動開關，使得後續篇章開始以物書寫作為基本單位無限增生。阿堯肉身既已死去，那麼小韶與阿堯之間共同記憶，亦隨著阿堯逝去而不再新成，記憶停止生產，然而過往記憶透過書寫才得以一步步走向未來，在往後的書寫裡，阿堯的肉身不再實存於小說現前，而是進入由物所包裹著的虛擬記憶之中，以缺席的方式在場。

碎形書寫的啟動是一種創作之「生」，死亡無疑為「死」，在碎形書寫之前，正因為死亡的大量鋪墊，當阿堯的一切正在緩慢死去、死淨後，肉身已逝，往後一切均歸諸書寫。在最為迫近死亡的一刻，阿堯的氣力逐漸散盡，然而面對死亡衝擊的荒人小韶，其情感與記憶的能量，卻是在迫近死亡與死亡之後的密集書寫中不斷增強，無法抵抗肉身必然面對的死亡，唯一能做的，僅是透過書寫維繫記憶，縱使在持續行進的時間之中，嶄新的人事不斷出現、和他人的記憶不斷新成，然而那由物所牽引包裹著的阿堯記憶，依然於無處不在的任意時刻，如同鬼魅般忽而竄升，甚至成為往後一切

<sup>25</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 30。

<sup>26</sup> 參見〈凝視朱天文：小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《INK 印刻文學生活雜誌》創刊號，2003 年，頁 30。

事件的基底。因此碎形書寫與死亡有著生與死之間高張的矛盾關係。荒境是遭受死亡力量侵襲的空間，荒人則是歷經死亡能量後仍然存活的人，雖經受死亡打擊後造成部分缺失、折損，然而卻以餘生之力書寫記憶。在第三章最末，小韶說「我寫，故我在。直到不能再寫的時刻。我把筆一丟，拉倒，因為我再不會有感情有知覺有形體了。如此而已」<sup>27</sup>，他要靠著書寫來維繫自己的生命、靠著書寫將阿堯的記憶與悼亡化為結晶隨配在身，並以痛鎖住記憶、對抗遺忘。阿堯確實死去了，於此之後，由物牽引至人的大量回憶齊湧，感覺材料的大量投注，致使感官應接不暇，由物書寫所建構的碎形文學時空自此盛放，如此絢爛至極，幾乎即將淹沒人物，這死氣漫布的荒之維度。物與記憶，實在與虛擬，可視之線與不可視之線，在《荒人手記》裡往復雜成，形成差異的碎形書寫時空，開啟最為綿長的哀悼。

## 肆、碎形書寫的空間動態：荒之維度

### 一、荒的建構：以繁多建構荒蕪

在《荒人手記》的碎形書寫空間裡，雜注了九〇年代大量的感覺材料，經由物書寫重新布置於小說之中，以鉅量的物書寫建構荒蕪，使其文學空間呈現著「荒之維度」，那麼這荒之維度究竟如何靠著物書寫生成呢？如同上個章節所述，小說第二章最末，那遭受死亡力量席捲的「荒境」，不似人境又亦非死境的特異空間，此處的「荒境」即為小說整體「荒之維度」的凝縮，因此小說之「荒」，實與死亡緊緊相扣。「荒」是以匱乏、整體缺失的樣態存在，因而在第二章的荒境空間中，呈現著人境與死境間弔詭的雙重悖反，無法在之中找到健全而確切的人境與死境，雖處人境卻因人境遭受死亡之力後而呈現匱乏、難覓整體的樣態，使之不似人境，而狀若死境，然而死境卻仍是一種近似，並未真正通抵。碎形書寫空間以這個特異荒境空間作為啟動裝置，於此之後，碎形書寫時空開展，若暫時自這個被凝縮的荒境空間之中抽離，進入小說後續更為廣闊的荒之維度，荒與死亡仍舊緊緊相扣，死亡之力依舊持續生效。

在第二章阿堯死後，後續章節皆以阿堯死去後的時空，作為主要大背景進行追憶，物書寫奠基於死亡之上，阿堯或是所有已在現前離場的故人們，留下的僅是物，過往發生的一切在離開發生的當刻，便自現前退場，成為記憶，過去發生的當刻種種將不復在場、無法重回，而是藉由記憶以虛擬的方式保存過去種種。因此在小說現前所見，僅是物與物的大量排列，而記憶藉由物書寫，再次招喚重回，以不可視且虛擬的方式，

<sup>27</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 41。

於缺席中在場。藉由繁多的物之表象，表達記憶在歷經肉身離去與時間逝去後，一切皆不再實存的匱乏，僅有物才唯一實存於現前，因此，這是在華美繁多的物之表象下，記憶以缺席方式在場的荒蕪，以及故人不在，僅能睹物之荒蕪；當物的堆疊愈加密集，由大量之物所各自招喚的記憶便愈加繁盛，亦加倍呈顯記憶於現前的大量缺席，虛擬在場。這即是《荒人手記》中，以繁多建構荒蕪的方式。

《荒人手記》主要以城市作為事件發生場景，是個城市景致越發繁雜絢麗的年代，川流不息的車陣、高聳大樓如森林般密集叢立，在層層疊疊的招牌下，落地玻璃櫥窗展示著爭奇鬥豔、琳瑯滿目的商品，這些商品在工廠中無盡生產著，在賣場架上光鮮亮麗地整齊擺放著，並且不斷推陳出新、迅速汰換，唯有如此速度感才能準確跟上城市快速更迭的節奏。在這消費至上的社會中，斑斕活潑的廣告更是無孔不入地大舉侵入各個空間，在家中、街上、公共場所，舉目之處，廣告均在電視或看板的尺幅之中活躍竄動著，渴望騷動觀眾的感官，吸引消費，因此在不斷進行物質消費與生產的過程中，城市人無時無刻被鉅量的物質所淹沒，人的主體開始在城市中流離失所，物質大量生產，同時亦迅速汰換、曠廢。城市的孤寂與荒蕪，則成為眾多創作者數見不鮮的題材，然而在電影與文學上卻有著全然差異的表現。因此，在下段提及的蔡明亮電影構成，皆在強調朱天文作為小說家，差異於其他藝術形式的表達，她並不意欲以小說作為論文（在後續理論作為純粹感覺材料章節中將詳述），同時更無意以小說創造電影，電影與理論的相關使用，皆為構成其荒之筆致的材料，而非企欲在書寫之中建構電影或辯證理論。

蔡明亮的電影以荒蕪孤寂的生命表達荒蕪孤寂自身<sup>28</sup>，荒是一種空曠、冷清、趨近廢棄的狀態，蔡明亮選擇以沉靜的固定鏡頭、稀少的對白、冗長的空鏡，在一寸一寸的刪除之中，減去大量的毛邊與繁雜，讓城市的荒蕪本質在電影中立體顯露，這是標誌著蔡明亮之名的電影實驗。而在朱天文以荒人為題的小說中，以書寫披露的世紀末城市荒蕪裡，使用的則是全然差異於蔡明亮電影的創作手法，蔡明亮以簡馭簡，朱天文則是透過大量的感覺材料進行書寫，以繁馭簡，以繁多來建構荒蕪，如此與蔡明亮電影矛盾的反向操作手法；因此朱天文文學空間中的荒景，並非空曠、蔓草叢生，而是大量的物在繁雜表象中快速汰換、生成，使龐雜、過量的符號逐漸淘空內在，終至曠廢不起。若蔡明亮電影是一個減法的世界<sup>29</sup>，那麼朱天文小說則是一個加法的世

<sup>28</sup> 「蔡明亮的電影質問一個形上學式的基本問題：荒蕪孤寂的生命是否可以不荒蕪孤寂的表達？答覆很堅定與明確：不，除了荒蕪孤寂，沒有其他形式表達荒蕪本身。」參見楊凱麟：〈蔡明亮，平行主義者〉，《書寫與影像—法國思想，在地實踐》（台北：聯經出版公司，2015年），頁268—269。

<sup>29</sup> 「減法的世界」說法，引自於編舞家黃翊的創作論述，他說：「攝影是一種減法的藝術，其特性是自一完整的畫面中『減去』不要的東西，『保留』要的部分。」參見黃翊：《黃翊《SPIN2010》畢業製作報告》，臺北：國立臺北藝術藝術大學舞蹈學員表演創作研究所，2010年，頁14。

界，兩相差異的構成作品空間方式，使電影與文學以矛盾的操作，建構差異的城市荒蕪景致。蔡明亮在一寸寸的刪除之中，精煉能夠準確表達荒蕪的元素置入電影之中，相反地，朱天文的作品空間則是一寸寸地增加，增加到迂迴、離題、偏離路徑，物的記憶得以自經驗時間中逃逸，注入作品的時間之中。

朱天文在《巫言》曾援引卡爾維諾說明其創作方法：「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。」<sup>30</sup>朱天文不採直線通抵終點的路徑，而是故意離題、繞路，在迴避盡頭之中，創造作品的時間。碎形書寫亦然，碎形的生成動態關鍵為「增生」，無論是對內裂殖，或是向外繁衍，透過鉅量的物書寫，使文字在無限的增生之中，拒斥了直線路徑，採取一種在書寫中一再地迷路、試圖以更多的細節去拓展、延長路徑，這也是朱天文的文學空間中，一種獨特的陌生化現象。若以朱天文的話來說，人們被自己的眼光與大眾的眼光所包圍，這樣的眼光僅是看見我們想看見的，然而創作則是要跳脫這些凡常，創作者是帶著異樣眼光，將眼前熟悉事物陌生化的人，由於陌生化，因此不依循熟悉、凡常的路，她用班雅明的話，將這視為「囚禁」，而創作中的「陌生化刺穿了包圍」<sup>31</sup>。在《荒人手記》中，以物的細節鋪展細節，細節與局部細節緊密相連，在這過分豐饒、極為精密的繁複文學空間中，企圖藉由鉅量的物書寫，以無限增生來撞毀這些凡常眼光、企圖突圍、逃逸於線性與經驗時間之中。

---

<sup>30</sup> 「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。他老先生說：『假如這些偏離變得複雜、糾結、迂迴，以至於隱藏了偏離本身的軌跡，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。』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。」參見朱天文：《巫言》（台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2008年），頁89。

<sup>31</sup> 「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。……陌生化提供了不同的眼光，不同看世界的方式，陌生化不一定是新奇，令人感到愉快的。它可能很危險，如同班雅明描述他自己的文章：『像路邊的武裝強盜，發動一場攻擊，解放了被定罪的懶散者，事物的事實性從一種囚禁中釋放出來。』所謂囚禁，是指包圍著我們習焉不察的眼光，陌生化刺穿了包圍，把我們這些懶散者照射得睜不開眼睛。」此為一九九九年《荒人手記》英譯本出版，朱天文於美國科羅拉多大學東亞系的講稿。後收錄於朱天文：〈來自遠方的眼光〉《荒人手記》（台北：新經典圖文傳播有限公司，2011年），頁230。

## 二、理論作為純粹感覺材料

碎形之「碎」，亦對應著小說之「荒」，皆直指一種匱乏、難覓整體的狀態，物與感官僭越人類，致使主體流離。小說中的感覺材料，不論是物質或理論的堆砌，均是由大量的符號堆疊而成。在前人文獻中已指出，其呈現的僅是「符號上的模擬，但所有符號的意涵被一一刨空」，這是一個「模擬西方文化話語來架構一個沒有國界的文字烏托邦，卻是徒有形式沒有理想實質的國度」<sup>32</sup>，如此僅存符號、而淘空意涵與脈絡，是為碎形生成之「荒」。

在《花憶前身》中，朱天文區分了「格物」與「致知」<sup>33</sup>，將兩者歸於兩相差異之境，她認為陰性格物，創造文明；陽性致知，創造理論，使文明得以遞嬗與發展。在窮究感覺材料、明顯較傾向於格物的物書寫中，《荒人手記》使用了當代哲學與人類學理論，諸如李維史陀與傅柯，這看似有違物書寫的材料。然而這些理論於小說之中的使用，目的絕非「致知」，而同樣是用來「格物」，是物書寫的感覺材料之一。這些理論大量穿插錯落於文本之中，並且是略帶暴力、幾乎不明就裡地直接嵌入，使之錯置於此。在舞鶴與朱天文的對談中，朱天文曾經提及小說家使用理論的特權關係：

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傅柯，借他當跳板一躍而翱翔，六經皆我註腳。<sup>34</sup>

對於朱天文來說，錯讀與誤植理論，是小說家的特權，不藉由推理即可抵達結論，僅是一個用來翱翔的跳板。在《荒人手記》小說中，大量提及李維史陀與傅柯，並將兩者的理論置入同性戀之中談論，「然則我們這些人呢？占人類也許百分之十的屬種，如何座落於他（李維史陀）的矩陣裡？結構如何說明我們？我們是網絡篩出的畸零份子嗎？」<sup>35</sup>，指同性戀排除於李維史陀的親屬矩陣結構之外，無法尋得能夠座落其中的位置。而傅柯的《性意識史》，朱天文則解讀為「在別人，是辯術。在他，存亡之秋」<sup>36</sup>，將身為同性戀者的傅柯解讀為欲以肉身換取答案。

<sup>32</sup> 參見陳綾琪：〈顛覆性的模倣與雜匯/由朱天文的《荒人手記》談台灣文學的後現代〉，頁 170。

<sup>33</sup> 參見朱天文：〈神話解謎之書〉《花憶前身——記胡蘭成八書》，頁 70-71。

<sup>34</sup> 參見〈凝視朱天文：小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《INK 印刻文學生活雜誌》創刊號，2003 年，頁 34。

<sup>35</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 59。

<sup>36</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 61。

除了上述人類學與哲學理論外，小說中亦有著其他理論零碎穿插其中，這些理論的使用，於《荒人手記》中實則作為符號，較著眼於表象的使用，而非窮究理論的正確意涵。不論如此安排是作者有意或無意之舉，皆已成為小說中的元素部署，若單就敘事布置表現來看，陽剛的理論脫離原來脈絡，被重新拼貼於此，這亦是格物而非致知，小說並未因為理論材料的出現，而造成物書寫的歧出與潰亂，相反地，就其於文本中的使用狀態而言，這些理論材料終究歸於「物質」，作用僅在「展現」。在《荒人手記》問世之初，曾遭受質疑這是「小說」還是「論文」或是「小說兼論文」，這樣的疑慮似乎是不存在的，因為即使看似雜注許多理論，這些理論卻僅存其名，內容已經以變形的樣態，被置入小說之中被重新定義，這是朱天文的一種書寫暴力，她使理論變異、彎折，為其作品服務，一種真實意涵被暴力淘空之荒。

### 三、繁生的語言序列

在《荒人手記》中，這些大小篇幅不一的感覺材料投注，皆為生成這片大型碎形維度的碎形單位，若在眾多大小碎形單位中擷取其一，單位內部呈現著細處朝更細處不斷裂解的微分狀態。在此主要以小說中的感覺材料之一——由書寫所創生的視覺語言序列作為分析之例，說明此碎形單位的內在動態運作。

我坐在桌前，城市以文字排列組合的面貌構築，自我眼前像冰山浮升出水面，雲垂海立。我寫出來的城市啊，僅僅存在於文字之中的，字亡城亡。<sup>37</sup>

文學唯一的實體創作媒材為文字，肉眼所見的僅是字與字之間大量的聚合、積累與排列，若非經閱讀，僅透過視覺，對於內容是無從辨識的。有別於當代藝術多由視覺可見材料組構，既創造不可見的概念，又在這新佈成的可見作品整體之中披露與展現。然而文學唯經閱讀，才得以解讀文義，是通抵虛擬文學空間的唯一之徑，字與字在堆疊之下成為詞與句，詞與句經排列組合後成為文章，讀者於文字的牽引之下，藉由閱讀以想像構築視覺，這樣的視覺形成與當代藝術相較之下，是間接的，同時亦為不可視且非實體的虛像，更如電影鏡頭不斷因文字推展、擴編而持續輪番接替與變幻，沒有固定的形體、邊界，文學透過書寫，形構了獨存於作品之中的虛構視覺，這樣的視覺產物已迥異於經驗世界中的原型，因其結構與組成發生根本的質變，無論其外在形象或內在血肉經脈，一分一毫全然由文字重新構成，書寫重喚生機、賦予動能，其不再是可視的視覺實體，而是由書寫形構虛擬的新視覺，成為純粹的感覺創造。《荒人

---

<sup>37</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 162。

手記》因專注物書寫，而更加傾力雕琢一字一句所砌築的城市文字幻境，字在城在，倘若字亡，此座虛擬之城亦隨之消散。

而如此文字幻境建構，在紅綠色素週期表中達到高張，敘事者描述情人不在身邊，其荒莽無文，近乎僅靠常識度日的日子，唯一能入眼閱讀的是一篇色彩研究，為紅綠兩色在中國詩詞裡的視覺意象：

我帶在身上數念珠般反覆誦讀，事實上，這篇研究更接近一冊搜羅殆盡的色彩元素周期表。它臚陳了幾個色彩系統對於紅綠的各樣命名，單是日本人所著中國色名綜覽，依據MUNSELL色環羅列，以明度順序為先，明度相同的，彩度高者先，紅色，即有一百四十種紅。且看，色譜七·五R的紅，潤紅、淡藏花紅、指甲紅、穀鞘紅、淡桃紅、淡罌粟紅、蘋果紅、頰紅、瓜瓢紅、鐵水紅、草莓紅、曲紅、法螺紅、桂紅、榴花紅、汞紅、烹蝦紅、胭脂紅、蟹螯紅。

綠譜，一〇GY的綠，艾背綠、嘉陵水綠、嫩荷綠、紡織娘綠、水綠、繡球綠、螳螂綠、豌豆綠、玉髓綠、青菜綠、巴黎綠、青梅綠、螢石綠、秧綠、萵苣綠、豆綠、琉璃綠、藻綠、柞蠶綠、麥浪綠、蛇膽綠、青豆綠、淡灰綠、深琉璃綠、浮萍綠、草綠、紫杉綠。

逃離開文字的邏輯，連符號性也摒棄掉，文字成了萬花筒碎片，組合為繽爛景觀。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裏營飛。

是誰語焉，我享受一個故事裡的並非它的內容，亦非它的結構，而是我加在光潔表面上的擦痕，「我快速前行，我省略，我尋找，我再次沉入」，本文的歡愉呵。是的，我來了，我看見，我征服，凱撒進入羅馬城時千古一嘆。<sup>38</sup>

此段落以它物色彩，諸如淡罌粟、蘋果、頰、瓜瓢、鐵水、草莓這些實體之物來指稱其所對應之色，然而對照這些物的實體，各自所批覆的紅與綠，卻是不斷變換而無法肯定的。以蘋果為例，蘋果隨品種差異、熟成程度，在不同空間與時間條件下，顆顆果實間皆各自生成多樣的紅，因此以蘋果之詞所對應的蘋果之色是流動而不穩定的，無法以蘋果獨指其所對應的特定明度，以置放於元素週期表的確切位置。因此所謂的「蘋果紅」這是一種語言之色，純由語言所賦予的虛擬之色，肉眼視覺可見的色彩，在以語言代稱之下，語言與實體色彩反而分裂出一條使兩者平行的縫隙，實體色彩無

<sup>38</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁90。

法概括的語言之色，兩者之間無法相互通抵，更無法精確地全面指涉。在這些無法以肉眼辨識差異的鉅量色彩，在此，作家以語言細辨而出，並且賦予名姓，以語言形構肉眼難辨的視覺之物，是僅內建於作品空間中的虛擬之色，為創造之物，現實中並非實存，而是由創作所形構、微分的色彩序列。作家於文學中創造了新視覺，而使得經驗視覺在此退卻，以其創生之色描繪敘事。

在此段落之中，語言不僅創造了色彩，同時亦剝除了語義，在詞彙與詞彙之間，僅由大量的色彩名詞所組成，除此之外，便無動詞、連接詞、介詞等組構文句所需的多樣詞彙，不以文法邏輯串連，僅以逗號作為名詞間的連結便組成段落，閱讀可見的僅是眾多色彩名詞的大量羅列。而其排列的規則是透過「明度」<sup>39</sup>，若此非視覺可見色彩中的客觀明度，或可推論此為語言本身閃爍的明度，而語言的初始命名與存在仍來自於物，這是屬於過去經驗中的主觀記憶之色，在小說中描繪現代繪畫的段落裡，提及了印象派畫家莫內在失去視力之後，於無光無色彩裡的所見之色實為記憶之色<sup>40</sup>，在此亦可用來說明紅綠色素週期表的排列生成，其因記憶之色中的明度差異羅列而生，在視覺退卻之後而以語言命名的記憶之色，敘事由虛擬的記憶之色的陳列而推進。

若以「摺曲」與「巴洛克」的構成關係層進思考之。摺曲是一種非直線狀態，同時意味力量作用後所留下的痕跡。「這個詞所涉及的問題極具當代思想特徵，意味形狀、力量或痕跡的彎曲，簡言之，這裡曾發生改變，不再平直而是產生偏航、歧出、發散、出軌、跨越……直線不直與平面不平了。思考摺曲意味思考改變的最小單位，同時亦是差異的最小值。一個摺曲就是一個最小單位的細微差異，形狀與力量在這個單位裡改變了。」<sup>41</sup>原來平滑直觀、擁有著特定對應對象，能指與所指處於穩定結合關係的語言，在紅綠色素週期表中，所指變得較為任意、不定。雖指涉某色彩，然而在此由語言所指涉的色彩，又與經驗世界中的色彩全然相異，經驗世界中的色彩必然訴諸視覺，以語言書寫色彩看似不可視的文字被賦予可視，然而語言建構的可視色彩卻是虛擬的，因其並非實存於現前經驗世界之中，而是屬於創造的虛擬之色。原來能指與所指的直接關係中，語言在書寫力量作用之下發生轉折，形成極為顯著的質變，差異的摺曲於此生成。

所謂的巴洛克，則指一種不存在本質的操作功能，以「不停製造摺曲」為方法：「巴洛克與摺曲有關，它涉及一種特性化的操作功能，其次，巴洛克不只是摺曲而且是『直到無限的摺曲』」<sup>42</sup>，在紅綠色素週期表中，除了語言中的能指與所指產生改

<sup>39</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 90。

<sup>40</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 91。

<sup>41</sup> 參見楊凱麟：《分析分裂德勒茲：先驗經驗論與建構主義》（河南：河南大學出版社，2017年），頁 160。

<sup>42</sup> 參見楊凱麟：《分析分裂德勒茲：先驗經驗論與建構主義》，頁 163。



變而生成的摺曲之外，文字的原初功能，原來應是透過文字間的連串構成以解讀語義，達成溝通、對話的實用目的。然而，敘事在此離開文字邏輯，鄙棄文法，難以自中望文生義，書寫的連續性遭受頓挫與破壞，同時亦抽離了文字作為組義溝通的本質，所表現的僅是書寫「光潔表面」上的「擦痕」，擦痕為力量作用的痕跡，駐留於文字的純粹表象之中，紅綠色素週期表所指涉的是為虛擬之色，色即文字之存在，沒有連貫的語義，僅純然堆疊，文字成為純粹的語言序列，而摺曲的語言如萬花筒圖形般，不斷地在此碎形單位中生成，在永無止盡的無限衍生摺曲之中，形成了巴洛克式的文學空間，抵達了一個由視覺無法辨識視覺、文字無法成為文字，本質抽離的渾沌遠方，以及無物可類、尚待命名的未知之境。

## 伍、結論

在與朱天文相關的文學研究裡，長期囿於「胡說」與「張腔」的討論之中，《荒人手記》亦不例外，然而在細密梳理文學沿襲脈絡之際，是否已相對模糊或沖淡了朱天文小說作品的殊異性。因此在本論文中，不再對朱天文的文學淵源進行線性的歷史梳理，亦不加諸意識型態與思想審查於作品中討論，而是著力專注《荒人手記》的作品分析之中，如何以物書寫開啟碎形的文學空間維度。

碎形（fractal）為數學中的幾何概念（geometry），自拓撲學發展而來，傳統歐式幾何學難以描述大自然複雜的形狀，經由碎形理論的提出，發展出有別於傳統幾何的非整數維度概念。《荒人手記》的作品內部即呈現了動態的碎形（Fractal）維度，碎形在《荒人手記》中，作為特異的文學空間布置與語言的動態生成方法，其以「物」書寫作為增生語言的基本策略，物書寫的反覆行使，使之具備了碎形不可或缺的基本特徵——單位間自相似性（self-similarity）。物書寫之「物」，在此即感覺材料，以語言窮究感覺材料謂之物書寫，透過大量而反覆的建構，逐一拓展其文學時空，形成無窮繁衍、無極擴張的碎形動態。此論文所提出的「碎形書寫」，並非企圖將書寫視覺化為任一碎形圖式或立體維度，因書寫差異於經驗世界中的任何實體，是純然虛擬的，既無固定形體，亦不框劃特定邊界，僅座落於作品向度之中，無法經由視覺予以識別、指認。

在德勒茲哲學裡，「差異」與「重複」作為構築思想與概念不可或缺、看似矛盾卻互為構成的雙聲元素，以差異建構差異自身，是為「自在差異」（différence en elle-même）的生成型態。而在這自我倍增的差異裡，以及差異與差異之間的組裝與

迴返，亦表現了一種「自為重複」（*répétition pour elle-même*）的生成，在大量差異的繁生與重複之中，構築了《荒人手記》的碎形書寫內在性平面。碎形書寫並非透過碎形證成自身，而是由書寫去證成自身。於此，《荒人手記》的碎形書寫所指向的是一種「書寫」的本體，書寫在此繞經域外，汲取大量的物作為感覺材料，透過物書寫挾帶著來自域外的異質力量迴返域內。這是一種自我倍增的自為重複（*répétition pour elle-même*），當書寫指向書寫的本體、書寫的存在，如此以自身迴返自身的摺曲運動，才是碎形書寫中強度最為高張的自為重複操作。

在《荒人手記》中，精細刻畫了鉅量繁雜的感覺材料，範圍廣泛涉及當代物質生活、現代繪畫、音樂、電影、人類學與哲學理論等，朱天文將這眾多領域的知識視為「物」，作為小說中的感覺材料使用，其內涵被淘空，僅物之表面被保存，所包裹著不再是原來確切的意義與本質，而是小說主角荒人對於物的種種記憶。這是一個批覆著九〇年代外衣，然而卻一分一毫由物書寫重構的特異、虛擬、不存在於歷時性時間中的特異九〇年代，其直指的並非九〇年代的真實，而是荒人透過物書寫，將物的記憶招喚、迴返的另類九〇年代。

在小說中，碎形書寫與死亡有著緊密的催生關係。在碎形書寫正式啟動之前，以大篇幅緩慢而凝滯地描述阿堯的死前五日，並在阿堯死後，於第二章之末建構了一個遭受死亡之力侵襲的文學空間，這是一個不似人境卻又並非死境，以雙重悖反的方式，差異建構的「荒境」空間，並成為整本小說的縮影，由大量的物、死亡以及虛擬的過去記憶所大量佈陳的空間，這遭受死亡之力傾注的特異荒境空間裡，亦成為開啟碎形書寫的一個裝置，由死亡作為啟動開關，使得後續篇章開始以物書寫作為基本單位無限增生。因此碎形書寫與死亡有著生與死之間高張的矛盾關係。荒境是遭受死亡力量侵襲的空間，荒人則是歷經死亡能量後仍然存活的人，雖經受死亡打擊後造成部分缺失、折損，然而卻以餘生之力書寫記憶，這是一種創作之「生」。

因此不論是在碎形書寫生成前特異荒境空間的形構，或碎形書寫生成之後，以「荒」作為其空間動態，所展現的皆是獨屬朱天文、並封存於《荒人手記》中的荒之筆致。在碎形書寫的荒之維度裡，朱天文選擇以繁多反向建構荒蕪，在《荒人手記》中藉由繁多的物之表象，表達記憶在歷經肉身離去與時間逝去後，一切皆不再實存的匱乏，僅有物才唯一實存於現前，因此，這是在物書寫之下，記憶以缺席方式在場的荒蕪，即是《荒人手記》中，以繁多建構荒蕪的方式。此外，亦於小說中大量提及李維史陀的人類學理論，與傅柯的哲學理論，然而朱天文用意卻不在於精確窮究理論應用於文本之中，而是略帶暴力地直接嵌入，使之錯置於文本之中。因此理論在小說中實則作為符號，較著眼於表象的使用，理論脫離原來脈絡，被重新拼貼於此，成為小說中的元素布置之一，並形成淘空內涵之荒。

小說中的紅綠色素週期表是由書寫所創生的視覺語言序列，在這些無法以肉眼辨識差異的鉅量色彩，是僅內建於作品空間中的虛擬之色，是由創作所形構、微分的色彩序列。除了語言中的能指與所指產生改變而生成的摺曲之外，敘事在此離開文字邏輯，書寫的連續性遭受頓挫與破壞，同時亦抽離了文字作為組義溝通的本質。紅綠色素週期表所指涉的是虛擬之色，色即文字之存在，沒有連貫的語義，僅純然堆疊，文字成為純粹的語言序列，而摺曲的語言如萬花筒圖形般，不斷地在此碎形單位中生成，在永無止盡的無限衍生摺曲之中，形成了巴洛克式的文學空間。

然而在上述《荒人手記》的碎形書寫分析之中，亦發現存在著矛盾之處：朱天文既投注了大量離散、看似沒有中心的物書寫，荒人看似作為書寫主體，在小說中，亦不斷破壞其主體性。<sup>43</sup>然而卻又急欲在小說中將書寫創造奉為至高高，極力強調書寫力量如何凌駕一切、超越一切，不僅是「我寫，故我在」，更賦予了書寫意義的終極：「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。因此書寫，仍然在繼續中。」<sup>44</sup>這顯然是一種創作者的主體思維，完全對立於物書寫試圖嘗試的去中心，究竟朱天文在《荒人手記》中，在西方當代思潮的影響下，是意欲透過大量的物書寫，藉以削弱、甚至泯除書寫主體，還是決意將這碎形空間中的物書寫權柄，最終仍復歸於創作者主體之上，在大量去脈絡僅存表面的物與物堆疊之中，最終仍決定賦予創作者完整的主體性，並且甚為強調。這即是《荒人手記》中極為擺盪與矛盾之處，或許也呈現了在後現代西方理論與城市紛沓的物質景觀鉅量湧入九〇年代的臺灣之際，那仍然青澀、猶疑，汲取西方嶄新思想，並勇敢鑄鑄於創作之中大量使用，卻仍無法全然丟棄過往的書寫信仰，也因此使內建於《荒人手記》中的碎形書寫，成為極具年代特色、富有強烈過渡氣味的小說創造。

---

<sup>43</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 30。

<sup>44</sup> 參見朱天文：《荒人手記》，頁 215。

## 陸、參考文獻

### 一、專著（按作者姓氏筆畫少多排列）

- 吉勒·德勒茲著（Gilles Deleuze），楊凱麟譯，2000年，《德勒茲論傅柯》，台北：麥田出版公司。
- 米歇爾·傅柯著（Michel Foucault），莫偉民譯，2016年，《詞與物：人文科學的考古學》，上海：上海三聯書店。
- 朱天文著，1987年，《炎夏之都》，台北：時報文化出版企業有限公司。
- 朱天文著，2009年再版，《世紀末的華麗》，台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司。
- 朱天文著，2010年再版《荒人手記》，台北：新經典圖文傳播有限公司。
- 朱天文著，2008年，《巫言》，台北：印刻文學生活雜誌出版有限公司。
- 朱天文著，1996年，《花憶前身》，台北：麥田出版公司。
- 朱天文著，2007年，《最好的時光》，台北：印刻出版有限公司。
- 朱天文著，2007年，《最好的時光》，台北：印刻出版有限公司。
- 朱天文著，2008年，《黃金盟誓之書》，台北：印刻出版有限公司。
- 朱天文著，2008年，《淡江記》，台北：印刻出版有限公司。
- 朱天文著，2008年，《傳說》，台北：印刻出版有限公司。
- 朱天文著，2008年，《有所思，乃在大海南》，台北：印刻出版有限公司。
- 克勞德·李維史陀著（Claude Levi-Strauss），王治明譯，1989年，《憂鬱的熱帶》，台北：聯經出版公司。
- 克勞德·李維史陀（Claude Levi-Strauss），李幼蒸譯，1989年，《野性的思維》，台北：聯經出版公司。
- 胡蘭成著，1991年，《中國文學史話》，台北：遠流出版社。
- 胡蘭成著，1991年，《中國的禮樂風景》，台北：遠流出版社。
- 胡蘭成著，2004年，《今生今世》，台北：遠景出版社。
- 陳芳明著，2011年，《台灣新文學史（下）》，台北：聯經出版事業股份有限公司。

楊凱麟著，2017年，《分析分裂德勒茲：先驗經驗論與建構主義》，河南：河南大學出版社。

楊凱麟著，2011年，《分析分裂福柯：越界、摺曲與布置》，南京：南京大學出版社。

楊凱麟著，2015年，《書寫與影像—法國思想，在地實踐》，台北：聯經出版公司。  
詹姆斯·米勒著（James E. Miller），高毅譯，2003年，《福柯的生死愛欲》，上海：上海人民出版社。

鍾正道，2017年，《文學與電影讀本》，台北：新學林出版股份有限公司。

Mandelbrot, Benoit B. 1982. "The Fractal Geometry of Nature" New York: W.H. Freeman.

Gilles, Deleuze. 1995. "Difference and Repetition" Columbia Univ Pr. Trans. Patton, Paul.

## 二、學位論文（按資料年代遠近排列）

林靜凰，2012年，《巫言荒語——朱天文的文學歷程及其巫式書寫》，高雄：國立中山大學中國文學系碩士論文。

林維紫，2011年，《巫憶前身——論朱天文之文學志業》，臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文。

黃翊，2010年，《黃翊《SPIN2010》畢業製作報告》，臺北：國立臺北藝術大學舞蹈學院舞蹈表演創作研究所碩士論文。

羅夏美，2010年，《虛妄之花——朱天文小說的後現代主義敘事策略》，臺南：國立成功大學中國文學系博士論文。

張碩芳，2009年，《離題與細節——論朱天文《巫言》的巫者美學》，臺中：東海大學中國文學系碩士論文。

葛正儀，2009年，《朱天文《巫言》之研究》，臺南：國立臺南大學國語文學系碩士論文。

蔡曉婷，2007年，《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：國立高雄師範大學國文學系碩士論文。

呂金囊，2006年，《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》為探討現象》，臺北：東吳大學中國文學系碩士論文。

孫潔茹，2005年，《游移/猶疑？朱天文、朱天心及其作品中的認同與政治》，臺南：國立成功大學歷史學研究所碩士論文。

- 林榮昌，2004年，《航向色情烏托邦——論蘇偉貞《沉默之島》與朱天文《荒人手記》的情慾書寫》，臺南：國立臺南大學語文教育學系碩士論文。
- 洪素萱，2003年，《「對他/她，亦是存亡之秋」——由書寫治療論《荒人手記》》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文。
- 徐正芬，2002年，《朱天文小說研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文。
- 劉叔慧，1996年，《華麗的修行——朱天文的文學實踐》，臺北：淡江大學中國文學研究所。

### 三、期刊（按資料年代遠近排列）

- 鍾正道，2009年，〈論朱天文小說的電影感〉，《東吳中文學報》第十八期，頁249-264。
- 蔡博文、李芥中，2005年，〈應用碎形理論於臺灣建地空間型態與地形關係之研究〉，《台灣資訊地理資訊學刊》第三期，頁44。
- 陳綾琪，2003年，〈顛覆性的模倣與雜匯/由朱天文的《荒人手記》談台灣文學的後現代〉，《中外文學》，第30卷，第10期，頁170。
- 〈凝視朱天文：小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《INK印刻文學生活雜誌》創刊號，2003年，頁24-43。
- 謝南瑞，2001年，〈多重碎形〉，《數學傳播》，第25卷，第1期，頁27。
- 黃錦樹，1996年，〈神姬之舞——後四十回？（後）現代啟示錄——論朱天文〉，《中外文學》，第24卷，第10期，頁104-142。
- 王德威，1996年，〈從〈狂人日記〉到《荒人手記》——論朱天文，兼及胡蘭成與張愛玲〉，《現代中文文學評論》第五期，頁111-122。