

從「生產鄉土」到「科幻鄉土」—— 台灣新世代鄉土小說書寫類型的承繼與衍異*

陳惠齡**

(收稿日期：103年1月10日；接受刊登日期：103年4月25日)

提要

當以「世代」作為分析的概念，所謂前行代與新世代作家或可概分為文壇「主流」（姑以收錄於台灣文學史的經典名家為指標）與「潛流」（概指在多數學界與評論者眼中「文學血統」未臻純正卻具有潛力者），在二者之間自有其不可迴避的承繼與衍異的書寫現象。循是而論，當針對前行代作家所擁有書寫文類特徵而進行「重寫」或「改寫」時，特別是新世代作家群表現最多的「鄉土地誌」文類，其操作策略與書寫行為為何？又亟於形塑「作品辨識度」的新世代作家，在小說主題、文類的延展與轉異現象為何？

基於上述問題意識及所涉及的「世代」理論觀點，本論文所研擬議題，主要以被歸類為「新鄉土書寫」流派的文學世代結構者，作為觀察對象，至於「新世代」的界定，大致即以年齡層落於1965年以後出生者為據。論述進程先是藉從新世代「生產新鄉土」作為上溯起點，繼則下探其所衍異而成擬歷史——家族的「魔魅鄉土」，以及晚近越界而寫就「末日小說」文類形式的「科幻鄉土」，作為觀測脈絡。

關鍵詞：生產鄉土性、歷史 - 家族、科幻、新世代、文類、新鄉土小說

* 本文初稿宣讀於美國加州大學聖塔芭芭拉台灣研究中心主辦「台灣研究國際研討會：交流與跨界：海洋、環境、與臺灣文化景觀」（2013年12月6-7日），承蒙特約講評許俊雅教授多所賜教，獲益匪淺，復蒙學報匿名審查者悉心指正，惠賜卓見，增益本文論述周延性，在此深致謝忱。

** 國立新竹教育大學中國語文學系專任副教授。

一、前言：以「世代」作為分析概念

當今這個時代是一個號稱「革命和嬗變」的時代，最明顯的特徵就是一切過程都在加速運轉當中，全球化時代的來臨，不僅產生了新的文學生產技法與日常生活結構，也為現代人提供了一種新的經驗基礎。現代乃意指「最近的」與「最新的」，用於口頭語則意味著網路與數位化環境的社會狀態。就文學與社會的縮結而言，「不同的心靈，不同的想像」，新世代新氣象即意指以後現代/後資訊筆調來書寫新世紀新感覺。

所謂「世變」概指政治與世局之鉅變，或文化與世情之潛變，世變鉅力與文變生成固然有著千絲萬縷的纏結，然而攸關文學變貌的成因，當然也涉及文學自身的進化規律與作家本身的情性才資。援是推論，不同時代、不同世代的書寫關注與反應，是否有其「感覺結構」的定式？再則不同世代的文學作品縱或有其新創性風格，或世代趨同化現象，然而在代際差距與變異性關係中，終究有其書寫典範的繼承性關係，意即在開發主題或文類上有其明顯程式化的趨向，或隱匿其程式化的承繼性。是以在承繼或裂變之間的書寫鉅變與潛變，頗值得探究。

Robert Escarpit 嘗藉助於研究社會結構等等的一些統計數據，作為分析文學活動的詮釋依據，而揭櫫諸多概念，諸如種族、環境和時勢三項元素的匯集，決定了文學現象，因此文學活動也涉及諸多外在客觀的牽掣條件，例如政治制度、文化素涵、身份地位、社會階層及類別、職業、休閒所參與的社團、識字程度等等。¹Robert Escarpit 所採樣並定義普世作家形象的立論觀點與統計資料，固然與彼時社會背景有關，但他所提出作家類群的「世代與班底」概念卻發人深思。

首先「世代同儕」的觀念，並非是規律性的「世代的交替律動」，其次文學世代乃是從「數量」上可鑑識出來的團體，再則論及作家世代，出生日期並不具意義，²只能設想一個年齡層，而不是一個確切的年紀，通常新的世代也會認同一位年長的作家為帶頭領路的人。總體而言，世代的觀念實際上是曖昧不清的，因此 Robert Escarpit 主張與其探討「世代」(Generotion)，不如援用「班底」(Equipe) 的概念更具彈性，所謂的「班底」即包涵了所有年齡層的作家群（儘管當中自有一個占優勢的年齡層），而促成一批批「班底」的成因，則與外在政治情勢相呼應。³

¹ 參見(法) Robert Escarpit 著，葉淑燕譯：《文學社會學》(臺北：遠流出版社，1990年)，頁7、29、35。

² Robert Escarpit 意指作家非先天而為作家，乃是後天養成，其參予文學生涯是個糾結複雜的過程。同前註，頁45。

³ 同前註，頁40-47。

參照於台灣時代與世代書寫發展脈絡的討論，有關「社會世代」研究的概念與理論，恰好提供了可貴的研究線索。諸如蕭阿勤《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》，⁴取徑於 Karl Mannheim 所闡述「對於知識的和社會潮流與世代現象關係」的論點，所關懷者則從一九七〇年代中壢事件、美麗島事件的異議性政治與文化現象，作為觀察焦點，並側重歷史上重大「創傷事件」與「覺悟啟蒙」所創造的獨特世代——七〇年代台灣一個特殊的「回歸現實世代」的三群成員：發揚日據時期台灣新文學的文化界人士、鄉土小說家及支持者，以及黨外新生代。顯見蕭文著眼的「世代觀」乃涵蓋位於一個歷史的/社會的過程中相關的「年齡團體」，⁵而非全然為生物學上的年齡。又如朱雙一《戰後台灣新世代文學論》，⁶主要考掘一九五〇年前後出生，而於八〇年代活躍於台灣文壇的作家創作現象，並涉及作家「世代」特徵外的意識形態、美學風格密切關聯的「流派」特徵。⁷

至於近期有關台灣文學「新世代」書寫新局的論述中，大致可統整出三個要點：一是九〇年代恰逢台灣政治本土化及首次民選總統等政治社會的巨大變遷，文化論述既被激盪出繁複奇詭面貌，勢必也帶動台灣當代文學場域的生產機制與美學典範等變動，⁸影響所及即是學者觀察的時間落點，頗多聚焦於「九〇年代」以降的新秀書寫現象；⁹二則界定「新世代」群類的年代浮標，大致是從一九六五年（含）以後出生者，及一九七〇年代前面幾年出生的作家，¹⁰再下修至目前介於二十到三十歲間的「七年級生」（亦即出生於一九八〇年代），所謂台灣文學的「最新世代」。¹¹三則來自「網路族群、媒體時代與全球化世界」的文壇新秀，幾乎都是出身學院的知青，¹²且多半是各項大小文學獎的得勝者，因此習於顛覆、破格與象徵、隱喻等炫奇之技。

⁴ 蕭阿勤：《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》（臺北：中研院社研所，2008 年）。

⁵ 同前註，頁 12、14、18。

⁶ 朱雙一：《戰後台灣新世代文學論》（臺北：揚智文化出版社，2002 年）。

⁷ 同前註，〈緒論〉，頁 7。

⁸ 如范銘如：《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版社，2008 年），頁 254；向陽〈疆域無限的新詩〉，《聯合文學》第 299 期（2009 年 9 月），頁 34。

⁹ 諸如李瑞騰：〈九〇年代崛起的新生代小說家〉，陳義芝主編：《臺灣現代小說史綜論》（臺北：聯經出版公司，1998 年）頁 512-525。以及劉乃慈：〈九〇年代台灣小說的再分層〉，收於《台灣文學研究學報》第 9 期（2009 年 10 月），頁 69-104，另見拙作：〈「鄉土」語境的衍異與增生——九〇年代以降台灣鄉土小說的書寫新貌〉，臺灣大學《中外文學》39 卷 1 期（2010 年），頁 85-127。

¹⁰ 參李瑞騰：〈新鄉土新世代新世紀〉與向陽：〈疆域無限的新詩〉，分就小說創作與網路詩為例示的論述。同註 8，頁 21-22、頁 36-37。

¹¹ 見楊宗翰：〈誰怕七年級！——「台灣七年級文學金典系列」策劃人語〉，朱宥勳等編：《台灣七年級小說金典》（臺北：釀出版，2011 年），頁 3。

¹² 如吳明益（輔仁大學中文博士，現任東華大學華文系教授）、童偉格（台大外文系畢，台北藝大戲劇碩士）、甘耀明（東華大學創英所）、許榮哲（台大生工所與東華大學創英所）、伊格言（北醫肄，淡江中文碩）、王聰威（台大藝術史所）、高翊峰（文化大學法律系）、張耀升（東海外文系）、楊富閔（台大台文所）等等。

上述九〇年代邁入多元書寫後，具有可觀學歷及輝煌創作光譜的新世代寫家，容或身處於台灣在地的生活思想與文化氛圍，然而在現代性參照系下，已然具有「當代意識」以及不同於傳統「文化精神」向度的新世代，他們實質體驗中的「台灣鄉土」，或許更趨近於朱天文筆下人物米亞所高呼：「這才是她的鄉土，台北米蘭巴黎倫敦東京紐約結成的城市邦聯，她生活之中，習其禮俗，游其藝技，潤其風華，成其大器」的一個國際性都會。¹³因此若檢視他們挾帶著各式各樣的現代性話語及極致性技藝的書寫現象，或許可以探掘出他們或有潛在傳承，卻是殊異於前行代，而更接近學院理論與西方概念的「世代差異」書寫特質。誠然隸屬於同一世代或年齡團體，雖可賦予並限制世代成員在一個可能的經驗範圍內，而使他們「傾向於某種特別的思考與經驗模式，且具有某種與歷史相關的行動類型」，¹⁴但也必然要正視描摹「世代共相」的不易，亦即是「世代敘事」具有「不可化約」的多元可能性。

依據上述概念，首先若將前行代與新世代作家概分為文壇「主流」（姑以收錄於台灣文學史的經典名家為指標）與「潛流」（概指在多數學界與論者眼中「文學血統」未臻純正卻具有潛力者），在不得不斷的承繼與新變中，諸如前行代寫「離散」經驗、攝錄自身的鄉土社會、捕攬現代都會世界、開展公眾記憶的家國敘事，新生代則是寫「離開」體驗、生產從祖父母到父母的鄉土地誌、徜徉於全球化與資訊化的網路世界、揭現個人記憶的家族故事或擬歷史的大敘述……。循是而論，當針對前行代作家所擁有一些書寫文類特徵而進行「重寫」或「改寫」時，特別是新世代作家群表現最多的「鄉土地誌」文類，其操作策略與書寫行為為何？又處於「網路時代，疏離世界」的新世代位置的作家，如何透過作品詮釋「社會及知識的潮流」而體現自身對於現代的態度？被稱為「移動部落」而無慣常安於一塊書寫土壤精耕細作，¹⁵卻又亟於形塑「作品辨識度」的新世代作家，¹⁶在主題、文類的延展與轉型現象為何？

基於上述問題意識及所涉及的「世代」理論觀點，本論文所研擬議題，主要以被歸類為「新鄉土書寫」流派的文學世代結構者，作為觀察對象。此乃因囿限於短製篇幅，實難以全面檢閱新世代書寫類型，因此本文假設命題先是以新世代作家群表現最多的「鄉土地誌文類」，作為觀測基石，至於「新世代」的界定，大致即含攝前述學界所稱「新世代」與「最新世代」，年齡層落於 1965 年以後出生者為據。論述進程先是藉從「新鄉土」作為上溯起點，繼則下探其所衍異擬歷史－家族的「魔魅鄉土」，以及晚近越界而來「末日小

¹³ 朱天文：《世紀末的華麗》（臺北：遠流出版社，1992年），頁189。

¹⁴ 同註4，頁18。

¹⁵ 見黃崇凱：〈創作場域的多音交響〉，《聯合文學》第299期（2009年9月），頁68。

¹⁶ 見《聯合文學》「新十年作家」專輯系列中甘耀明、鯨向海介紹專文，同前註，頁41、44。

說」文類形式的「科幻鄉土」，作為觀測脈絡。揀擇的作家作品，除了似有所承繼台灣文學本調的新鄉土諸家之作，如童偉格《王考》、《無傷世代》與《西北雨》、¹⁷陳淑瑤《流水帳》、¹⁸王聰威《濱線女兒》、《複島》諸作外，¹⁹主要以始於「新鄉土」一脈譜系，晚近創作題材與文類形式屢見衍異與新拓的甘耀明《神秘列車》、《殺鬼》，²⁰伊格言《甕中人》、《噬夢人》，²¹以及高翊峰《家，這個牢籠》、《幻艙》²²等作為觀察對象。

二、生產地方性：從「鄉土」到「新鄉土」

當以「鄉土」概念作為文學內涵的指稱時，勢必涉及將「鄉土」視為具有「地方性」或「空間感」的一個「指涉空間隱喻」的基本闕限。此乃因「鄉土」作為啟動作品敘述的泉源與媒介，與「背景」、「地方」、「空間」、「土地」的意涵，頗多互涉，且「鄉土」兼也表徵了個人、群體和全民族在情感歸趨裡的「家園」與「認同」意義。²³唯「地方性」或「空間感」都是非常廣泛的分析概念，且涉及了在物質空間中塑造「意義與實踐」的過程。²⁴

自九〇年代開始，各縣市政府皆以突顯地方特色與在地主題來舉辦文學獎活動，甚至以古地名作為徵文名稱，藉資展現由自然景觀與文化形式結合而成的地方區域形態與風物，如竹塹、府城、南瀛、鳳邑、打狗、後山、蘭陽、桃城、浯島與菊島等等文學獎，皆是以地方性書寫作為建構與深根地方鄉土文史的活動策略。²⁵而隨著九〇年代主導文學所傳遞的美學認知，以及台灣文史文物的嶄新資料與詮釋角度，也為新世代作家提供更豐碩的鄉土想像與創作養分。²⁶針對上述各區域徵文或文學場域中新秀作家所書寫的「鄉土」語彙，已然是為隱喻性符碼的「地方性」，強調由地方的視角出發，凝視在傳統歷史中所

¹⁷ 童偉格：《王考》（臺北：INK 印刻文學，2002 年）、《無傷時代》（臺北：INK 印刻文學，2005 年）與《西北雨》（臺北：INK 印刻文學，2010 年）。

¹⁸ 陳淑瑤：《流水帳》（臺北：INK 印刻文學，2009 年）。

¹⁹ 王聰威：《濱線女兒》（臺北：聯合文學出版社，2008 年）、《複島》（臺北：聯合文學出版社，2008 年）。

²⁰ 甘耀明：《神秘列車》（臺北：寶瓶文化出版社，2003 年）、《殺鬼》（臺北：寶瓶文化出版社，2009 年）。

²¹ 伊格言：《甕中人》（臺北：INK 印刻出版社，2004 年）、《噬夢人》（臺北：聯合文學出版社，2010 年）。

²² 高翊峰：《家，這個牢籠》（臺北：爾雅出版社，2002 年）、《幻艙》（臺北：寶瓶文化出版社，2011 年）。

²³ 有關「鄉土」概念，請參拙作，同註 9，頁 85-127。

²⁴ 參（美）Tim Cresswell 原著，徐苔玲等譯：《地方：記憶、想像與認同》（臺北：群學出版社，2006 年），頁 131。

²⁵ 有關各區域文學獎活動資訊，可參各縣市文化局網頁徵文辦法。

²⁶ 相關資料，范銘如論述甚詳，可參〈後鄉土小說初探〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版社，2008 年），頁 254-259。

銘刻的原鄉家園、地方記憶與文化身分。此類「鄉土文學」所蘊含認識層面上的「鄉土社會」內質與概念，或無異於作為一種文類的內質與基本闕定，諸如涉及鄉土社區所特具一套社會結構，以及各種習俗風物制度的特色現象等，然而現今地方鄉土作為安置於文學書寫的元素與題材，已迥異於同樣是以鄉土意識作為書寫主題與建構策略的七〇或八〇年代鄉土文學。

七〇年代初期如黃春明與王禎和等作，或以「鄉人」為主；後期如洪醒夫與宋澤萊鄉土之作，或以「鄉土」為關懷，²⁷總理言之，主題重心不管是在「鄉人」或「鄉土」，其所塑造之地方感，皆涉及在政府政策主導下所產生文學與社會的交涉現象，因此是以整體性的台灣鄉土狀況為主；八〇年代鄉土文本則已然從七〇年代的鄉土文學「行動主義」、「鄉土寫實」，一路跨越到「超越寫實」的書寫現象，²⁸至於九〇年代以降則興起各區域極具差異性與獨特性的地方學或地方書寫。

就文學系譜而觀，「鄉土文學」也即帶有農業文化標記，而歷經工業文明與現代性衝撞的一種書寫題材與文類。因此，論及「鄉土」，勢必要涉及與「現代」相生相斥的齟齬關係。誠如前文所述以「鄉人」、「鄉土」為關懷的批判性鄉土小說，甚或是陳映真反殖反帝一系鄉土小說，如〈夜行貨車〉中開往南方故鄉貨車的主題與意象，²⁹俱見前行代所刻繪的鄉土性大都有其「鄉愁意識」的浪漫情懷，³⁰諸如鍾理和《笠山農場》、黃春明〈青番公的故事〉、鄭清文《天燈·母親》等作，小說中作為人文視覺的厚土大地，已然被挪借為「原鄉符號」的經驗體系。³¹這樣的鄉土空間，近乎是一種藉由文化結構交織著寫作者的觀念而形成的「存在空間」，鄉土儼然是一個價值觀念的象徵。³²因此小說中的「笠山農場」雖然座落在交織著各種現實因素的社會網絡裡，有著社會文化的牢籠與慣例，卻是鍾理和寓託遠離時代政治風暴，³³不受性別、地位、階級區分或歷史折磨，而表徵「社群理念」、「烏托邦化」的一種「超越現實」取向；至於〈青番公的故事〉裡擁有頑強生命

²⁷ 見范銘如：〈七〇年代鄉土小說的「土」生土長〉，同註8，頁154。

²⁸ 楊照：〈從「鄉土寫實」到「超越寫實」——八〇年代的台灣小說〉，《霧與畫：戰後台灣文學史散論》（臺北：麥田出版社、城邦文化出版社，2010年），頁305-310。

²⁹ 陳映真：《夜行貨車》（臺北：遠景出版社，1980年），頁289。

³⁰ 黃春明嘗言：今日台灣多數老年人的鄉愁是來自於故鄉的快速轉變，不同於以往遷徙至異地的鄉愁。見〈鄉愁商品化〉，《自由時報》（副刊）（2006年4月6日）。

³¹ 所謂「原鄉符號」的經驗體系依序為鍾理和的美濃鄉親網絡世界、黃春明的宜蘭鄉土世界，以及鄭清文的童年時空鄉土。

³² 見（英）克朗（Mike Crang）著，楊淑華等譯：《文化地理學》（南京：南京大學出版社，2005年），頁103。

³³ 見葉石濤：〈新文學傳統的承繼者——鍾理和〉一文：「他在《笠山農場》裡把日本人關在門外，塑成了一座遺世獨立的山間農場，紀錄了那農場裡悲歡離合的動人故事。所以在《笠山農場》裡看不到臺灣新文學作家的共同主題：民族的矛盾，也就是臺灣民眾反抗日本統治的故事。」收於《展望臺灣文學》（臺北：九歌出版社，1994年），頁57-78。

力的青番公，儼然是「歪仔歪」地方的守護神與代言者。「歪仔歪」，即是作者寓寄理想色彩和浪漫情懷，蘊涵價值觀念的「整全世界」。而《天燈·母親》鋪展人與萬物品類，甚至是人與神鬼和睦相處的「視覺性」農村景觀，更是作者意欲修補／虛擬「人間而不人煙」的童年世界。

從前行代跨越而來，並開啟新生代鄉土書寫，被稱為「作品有鬼氣」的中生代作家袁哲生等作，³⁴則漸趨鄉土遲緩時間意識辨證——擁有自身時間意識的鄉土民群，對世俗統一時間的抵制與反思。如〈秀才的手錶〉與〈時計鬼〉二文，³⁵皆涉及「現代鐘錶時間」與「鄉土社會時間」的分離與不對等，並藉由具有「生命終點」意義的鐘錶或精密記時器的量度概念，暗示鄉土社會的邊緣性與滄桑感。〈秀才的手錶〉中，手戴著一只村人少有的「鐵力士」錶（代表文明與現代性），不論春夏秋冬，總是穿著全套的，厚重大西裝的秀才，不僅被視為「缺乏時間觀念」，³⁶更顯然地是退出群體人際網絡的「獨異個人」。另一篇〈時計鬼〉則是在一連串錯置的「時間遊戲」（上課十分鐘，下課五十分鐘）情節中，營漾出「死神」（鐘錶鬼「吳西郎」）所帶來預知死亡紀事的奇譎情節。

九〇年代以降作家群由於面對的是一個「異化」和「進步」的現代社會，因此大都與新的空間和時間經驗有所連結，「鄉土」敘述遂有了繁複的移轉與置換。新世代鄉土書寫顯見異於前行代，而別有「非常現代」的新妍展現。³⁷特別是在二十一世紀龐大「全球化」趨勢的衝擊下，「變遷」與「移動」已然不斷地消解地域／國土觀念時，有關地方鄉土的主體性與定錨點，以及地方性作為生命經驗的本質等諸多命題，皆需重新看待或重新詮釋。

針對全球化潮流中的「流動與移動」概念，論者標示出「創造地方」或「生產地方」的方式，大致有四：一是在超移動世界中重申「地方、邊界和根著性」的信念。二則進入「地方中的歷史」領域，建構有利於安置地方的「公共記憶」，諸如特殊地景與「史蹟地區」。三是從作為「基本且理想的地方形式」——「家」的概念出發，創造「生活的好地方」的方式。四則將地方放置於更廣大的區域與國族國家等較大的尺度中，建構為「想像共同體」（imagined community）的政治認同。³⁸職是之故，所謂「地方性」並非只根植於一種生態地理表層的空間生產，而是攸關更複雜的現象學性質，諸如社會階級組織、慣例

³⁴ 見王德威：〈生命中不安的光影——《靜止在樹上的羊》〉，載於《聯合報·讀書人周報》第43版（1996年4月8日）。

³⁵ 袁哲生：《秀才的手錶》（臺北：聯合文學出版社，2000年）。

³⁶ 小說中的敘述者「我」，特別強調自家阿公也有一套西裝，卻是每年只有過農曆春節時才穿。因此認為像秀才這種穿法就不太像話，可見「在這一點上，他（秀才）可就沒什麼時間觀念了。」（頁17）

³⁷ 請參拙作：《鄉土性·本土化·在地感：台灣新鄉土小說書寫風貌》（臺北：萬卷樓出版社，2010年）。

³⁸ 上述四個「創造地方」的方法例示，乃統整自 Tim Cresswell 提出的概念。其意認為創建地方的歷史與地理複雜糾結，不僅出現舒適的地方層次，另辨認出地方的方式，也在國族和區域尺度上運作。同註24，頁132-162。

習俗、在地歷史傳統、社會角色網絡、集體觀念態度、價值體系等互為滲透的現象。易言之，「地方性」乃指陳在特定脈絡化與關係性中的一種共同體，所謂「在地社群景觀」。援是而論，「地方性」也是作為「一個向度或價值，能以各種方式實現其中的實存社會形式」。因此「生產地方性」可視為植基於一種情感結構，乃作為社會生活的特質，並也作為在特定處境下的共同體意識形態，意即「在特定處境中的共同體，他們的實存可能是空間式的或擬制的【／虛擬的】，並具有社會再生產的潛能。」³⁹如是而觀，地方性固然作為生命經驗的本質，然而當新世代作家書寫鄉土時，或可能如前所述，是一種空間式的或虛擬式的，並具有社會再生產的詮釋？或就美學操演策略而言，在表述台灣「地方感」時，除了強調自然環境與人文景觀外，也還有藉資生產「鄉土性」的書寫元素？

（一）以「空間邊界性」作為景觀符號的地方書寫

如陳淑瑤《流水帳》一書，論者美稱「將澎湖的地理景觀與日常生活作自然主義式的呈現，開啟寫實小說的另一種美學形式與視野。」⁴⁰然則《流水帳》中最耐人尋繹的地誌書寫特色，尤在於以「空間界限」為象徵，而引渡出界限內外不同住民的社群意識。如小說中時見以「這裡」（澎湖離島）和「那裡」（台灣本島）作為明顯對照的情節，藉由小說主要人物錦程和父親初次返回老家祭祖的「視覺探索」即可一窺究竟：

父親付了車資，使勁將門甩上，這一聲碰響震出空寂的屋底一個上了年紀的婦人，灰白的髮髻，沒有表情的臉龐，挺拔的腰桿子上掛著沒個性的藍底碎花上衣和半長褲，……錦程一時糊塗當她是祖母。（按：實則是父親的大老婆）……院子裡一股酸臭，標準鄉下味。「還在飼豬！」父親邊說邊向內走，……紅磚地上有堆雞屎，綠中帶白，像未調勻的水彩顏料，看起來不髒，感覺卻很髒。「還在飼雞！」父親說。（頁 50）

在特定的空間界限之內居住的村群，他們「共同體生活形態」必然也會涉及空間形式的若干基本要素。就空間社會學概念而論，被界限框住的社群意識，或可以藝術品周邊框框為例示：「周邊框框宣示在它之內存在著一個只服從自己的各種準則的世界，這個世界並不納入到周圍世界的規定性和運動中去。」⁴¹循此而言，養豬飼雞，海邊捕撈的漁耕生活模

³⁹ 以上引文見（美）阿君·阿帕度萊著，鄭義愷譯：《消失的現代性：全球化的文化向度》（臺北：群學出版社，2009年），頁 270、255。

⁴⁰ 劉乃慈：〈日常的非常——《流水帳》的抒情鄉土與敘事〉，《台灣文學學報》第 20 期（2012 年 6 月），頁 103。

⁴¹ （德）齊美爾著，林榮遠編譯：《社會是如何可能的：齊美爾社會學文選》（桂林：廣西師範大學出版社，2002 年），頁 298。

式，以及屬於鄉野區域才有的看似愚拙樸直而代表生命強力的老婦人物精神，顯然是《流水帳》書中藉以展示「參與者／在地者」只服從自己村群內部的各種準則，而不同於外部世界規定性的一種「集體身份感」特質。然而從作為「分離者/外在者」錦程父子的觀點來看，離島村群人物及地景，則儼然是台灣「內部的他者」——一個正在「消失的時代」裡所鑄造的異質世界。因此，錦程父子才會生發「看起來不髒，感覺卻很髒」的視覺佔有。相對而言，看似尋常淺表的農村耕稼現象，顯然在小說中也被作者提昇為一種對生存經驗的了悟。《流水帳》因此是以「空間邊界性」作為鄉土景觀生態符號，來傳達「島嶼/邊緣」的地方書寫。此即《流水帳》在超移動世界中所重申「地方、邊界和根著性」的生產鄉土信念。⁴²

（二）進入地方中的歷史

至於王聰威《濱線女兒》和《複島》，則是分別書寫母親故鄉高雄哈瑪星與父親家鄉旗後故事的連作。⁴³兩作皆有一特色，即以父母的鄉土取樣，而體現特殊地景與「史蹟地區」，並將個別村民的命運和歷史事件繫連，人物的空間活動因而也表顯了歷史事件的進展。觀諸《濱線女兒》的篇目設計，即可總覽港都空間史料與歷史景觀：第一章主標目「濱線鐵路 大院 第一船渠 木麻黃林」。第二章主標目「大院 四枝垂 大新百貨」。第三章主標目「高雄驛旁畸零地 代天宮 岩壁 鼓山國校後」。第四章主標目「哨船頭 旗後 千光寺 大院」。小說並以此進入「地方中的歷史」領域，建構安置地方的「公共記憶」，來展現高雄漁業社會和經濟發展史中「生活博物館」式的地誌景觀，如漁船建造、進港、入水知識等，以及港都發展史，如鹽埕埔商業圈、大新百貨、扶手電梯等等。⁴⁴《複島·渡島》一文，除了可看到旗後地方的燈塔、海岸公園、過港隧道、二十四淑女墓等地標，以及濱海觀光路徑等寫實地貌外，更以文字和意象的符號層次，來建構有關旗津地方「民眾生活及文化形態」的軌跡，諸如「漁業文化」等實物與信息資料或知識。如小說中以近乎兩頁半

⁴² 感謝匿名審查者提醒「單一文本其實往往可能含括數種創造地方的方式」。誠然《流水帳》一書除了標誌「島嶼/邊緣」的空間邊界外，關於地方民俗及地景地物的紀錄、澎湖家屋生活的書寫，以及對於節氣農事、節日儀典的展示等，亦所在多有，其他小說亦然。然本文此處單一性歸類的用意，主要植基於「生產地方性」意義脈絡下，意圖藉由不同例證或不同側重點來呈顯「生產地方性」的殊異概念，俾達參照性效用。分類原是便於研究，不可諱言，全面總攬或精準區隔，實有其現實中存在的必然限制與論述困境。只能佐以另作加以補足。有關陳淑瑤、王聰威等援用景觀生態符號，諸如島嶼、農村、海洋、漁港等等，作為生產空間知識與地方風物的展示，請參拙作：〈從景觀符號、民俗儀典到資訊媒介——作為「生產地方性」的新鄉土小說書寫現象〉，東海大學中國文學系主辦「2013世紀末華文文學國際學術研討會」。(2013/11/16-17)

⁴³ 見王聰威：〈再記一頁女兒故事〉，《濱線女兒·後記》，頁301。

⁴⁴ 分見《濱線女兒》，頁30、12、48、49、153、168、189、247。

篇幅，極刻意且鉅細靡遺地介紹拆船業技術程序及其惡劣的工作環境（頁 182~184、頁 218~220）。另對於旗後住民所賴以維生或習焉察見的各式船舶，也有一番概述與總覽。（頁 176）〈渡島〉一文所收集、記錄、展覽並闡釋的旗後文物種種，使「文本」成了具可參觀性的「漁業博物館」陳列室。王聰威以連書雙作，紀念父母的鄉土以及那個憂患年代，並藉由「人與空間與時間」的親切連繫，來想像與考掘高雄旗津的特殊地景與「史蹟地區」，從中發現歷史，再造地方性。

（三）最核心的「地方形式」：從「家」的概念出發

另一新鄉土作家高翊峰《家，這個牢籠》，篇名雖賦予家屋「反面而幽黯」的空間意象，卻實為一種「隱意」的「遜辭」，所欲宣揚的並非是「家的解放」，而是透過迂迴委婉的方式，表顯童年記憶中的「鍾愛空間」與現實社會裡「空殼家屋」的強烈對比。如〈好轉屋家哩〉一文描寫兒子媳婦返家過年的倉促與短暫，孤單老父阿章伯因而思念起早夭妹子（女兒），而將滿懷父愛傾注於不知來歷的貧寒小女孩，藉此填補天倫的匱缺：

噲，過一個年，兒子喊就喊不轉屋家。一轉屋家，又走清清。我去廟巷拜妹兒，看她要轉屋家，來陪俺暱兩個老人家麼？（頁 29）

〈掛紙〉一文則是藉由元宵節後第一個禮拜日，客家祭祖掃墓（掛紙）的習俗，傳達唯有經由「掛紙」禮俗，才能織就家族成員的「血系大綱」與「倫理輩份」的認證，也才能匯聚開枝散葉各處，見面宛若「像是有禮貌新同事在問好」的疏離親族。〈國道墓草〉則敘說喪偶的鰥夫錦伯，帶著智能不足的傻愣長子，輪流至三個兒子住處就食，表面上雖有孝子賢媳承歡侍奉，但錦伯卻心知肚明，知道「要是沒田沒地，死在自家灶頭下也有人知道」的涼薄親情。（頁 146）上述三篇刻繪滯留鄉間的孤寂老人「穿衣吃飯即人倫事理」的生活光影，鑑照出普遍和典型的現代老化社會現象，儼然是向前輩作家黃春明致敬的「新世代版」《放生》之作。

基本上所有真實棲居的空間，都含有「家」這個理念的本質。家屋就是人世一隅，家屋就是我們的第一個宇宙。⁴⁵有關地方與家園的縮結，即可由此作一探源，誠如人文地理學者所言：「在各種尺度上創造地方的行為，被當成是創造了某種居家感受（homeliness）。

⁴⁵（法）加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍等譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化出版社，2003年），頁 66。

家是地方的典範，人們在此會有情感依附和根植的感覺。」⁴⁶援是，「鄉土」和「家」都是作為最重要的地方概念與宇宙結構的焦點。「鄉土老家」在高翊峰的小說表現中，容或已化為「老、孤、閒、病、弱、危、貧」的老人生存情境，⁴⁷但小說映顯鄉土家屋的幽微暗影，同時反襯的卻也是附加許多想像價值的「被歌頌的空間」(espacelouangés)。⁴⁸—如〈阿立和他弟弟〉中因城鄉差距而失聯失歡的阿立和他弟弟，終得以在山居外婆家完成手足天倫的和解；〈少年小羽〉中的小羽則幾近是守衛天使般照護著輪椅上的姐姐；〈阿月的家工平車〉勾繪出貧寒母子三人，互為體諒關愛的人間至情。《家，這個牢籠》處理浮生人間的悲歡苦樂，實際展演的卻是以「鄉土世界」作為布景的「家屋映像」。從作為最基本且最核心的「地方形式」——「家」的概念出發，顯然也是新世代作家群創造「鄉土地方性」的書寫方式之一。

(四) 族群民俗儀典的展示櫥窗

與高翊峰同為客籍作家並同樣熱衷書寫「家庭內部景觀」的甘耀明，他所聯結「鄉土」與「家」的書寫，迥非高翊峰「憂世傷生」的陰鬱風格，而是暈散開來更多開懷悅笑與暖老溫貧的意味，如採用「一人說一個故事」的接力方式推展情節的《喪禮上的故事》，⁴⁹即使是表達傷逝與悼亡的「告別式場上」故事，也依然是詼諧幽默筆調。自陳小說創作中的地景，多取自童年村落苗栗獅潭「關牛窩」及家族故事的甘耀明，⁵⁰其系列「關牛窩」作品的故事題材頗能凸顯在地族群文化及習俗特色。如〈伯公討妾〉與〈尿桶伯母要出嫁〉二文，⁵¹可謂「諧鬧喜劇」，卻頗能表現客家族群的民俗文化特性。

〈伯公討妾〉藉「伯公討妾」作為展示族群民俗儀典的櫥窗，平行對應出兩岸小三通及 WTO 後種種骨牌效應：諸如台商西進「包二奶」，疏於返台事親，導致家庭體系崩壞等等。小說以伯公老是「卸廟」變成其他動物，跑出廟外「風流」的趣事作為引子，村民因而費心為伯公迎娶「大伯婆」與「大陸妹」等妾神，好讓伯公轉廟回來。故事開篇即展佈客家族群的迎神儀典：

⁴⁶ 同註 24，頁 42。

⁴⁷ 七種老年情境，參見徐立忠：《老人問題與對策——老人福利服務之探討與設計》（臺北：桂冠出版社，1989 年），頁 15。

⁴⁸ 同註 45，頁 55。

⁴⁹ 甘耀明：《喪禮上的故事》（臺北：寶瓶文化出版社，2010 年）。

⁵⁰ 見甘耀明：〈甘耀明談殺鬼〉，《殺鬼》（臺北：寶瓶文化出版社，2009 年），頁 442。

⁵¹ 分見甘耀明：《神秘列車》，頁 32-49，以及《水鬼學校和失去媽媽的水獺》（臺北：寶瓶文化出版社，2005 年），頁 60-105。

伯公拐看似打醮的燈篙，風中呼啦的驚響，輒常蓋過熱鬧煎煎的關牛窩。……在採茶戲班、山歌班、醒獅隊日夜開棚、唧唧啁啁中，紙砲聲帶起高潮，妾神安座大典開始。
(《神秘列車》，頁 32)

至於另一篇〈尿桶伯母要出嫁〉，小說則援借客籍除歲佈新的民俗儀典：「每年除夕，族人會出嫁尿桶伯母，辦個熱熱鬧鬧的夜宴活動。」(頁 61)「尿桶出嫁」的故事意義，乃在於回溯先人「篳路藍縷，以啟山林」的生命巡遊，好讓後代子孫的眼界與心靈得以重新界定。「尿桶」原是農業社會簡易的衛生設備，作者以此為材，一方面敘其源自農業社會系譜，一方面也藉此先民文物，表達對祖輩先人的溫情與敬意。⁵²

族群成員或許多數互不相識，但身為族群一分子，多少也會知道一些族群的「共同傳統核心」。甘耀明書寫客家「民俗儀典」，藉此表徵「群體的身份感」，顯然也是一種辨識地方鄉土特性的方法。鄉俗儀典關注的本是「地方主體」，即特屬於某種情境下共同體的行為者如何生產出來的課題。因此藉由認識族群特有的民俗儀典，也可稱為一種生產「本地人」的方式。⁵³客家文化乃源於客族遷移和開發過程，〈尿桶伯母要出嫁〉主要的故事重點即在於傳達祖輩渡海開台，耕稼拓墾，建立家園而念茲在茲「食是福，做是祿」的勤儉祖訓。甘耀明在神人鬧劇的背後，植入客家民俗儀典，作為理解在地族群文化的鄉土實踐，此即論者所稱，將地方放置於更廣大的區域與國族國家等較大的尺度中，建構為「想像共同體」(imagined community)的一種政治認同。⁵⁴

上述援例說明新世代書寫鄉土經驗的多種面向，顯見已不再聚焦於現代化與傳統鄉土之間的內在緊張感，而是「特意」地將「文本鄉土」轉化為極具「生產性」特徵的一種地方再現，意即地方感的培養，是刻意且有意識的建構。然若就新世代藝術思維和表現方式的風潮而論，挪借可資辨識的「元素」而還魂鄉土，似也可指歸於身為學院派作家所習於表現美學概念，與夫具有藝術符號構形的創作實驗及操演策略。此亦可證成新世代鄉土題材或趨於戲謔化，或將鄉土轉化為傳奇而成為某種近乎「文創」式的符號化產品，以致書寫策略轉以輕質化方式來陳述他們對待鄉土的態度。

⁵² 是否真有「尿桶出嫁」的民俗遺風，不得而知，但檢索客家先民文物資料，卻發現盛裝尿溲，臊味橫溢的「尿桶」，確然是客家女子出嫁妝奩之一。

⁵³ 同註 39，頁 257。

⁵⁴ 同註 24，頁 157-162。

三、重說歷史的魔魅鄉土：從「家族故事」到「公眾記憶」

論者嘗言「比起上世紀，這一個十年沒有驚心動魄的戰爭、沒有無可奈何離鄉與流亡、沒有農業社會進入工業社會的劇變」，因此，「這是一個面目模糊、缺乏流派的世代。」⁵⁵年輕寫家，或因文體與風格持續變化而尚未定型，以至「面目模糊」，然而綜覽新世代作品實際表現或相關論評，卻發現「鄉土」／「新鄉土」或「鄉土語境」諸議題，儼然是生活在全球化浪潮中新世代的書寫大宗，此即論者所稱「輕·鄉土小說蔚然成形」。⁵⁶

昔日鄉土作家書寫鄉土，泰半來自於生活經驗，如黃春明的宜蘭鄉情書寫、鄭清文的桃園舊鎮人事風華、王禎和的花蓮市井傳奇、宋澤萊彰化農村現象等等，始終浸染與作者生命歷史、情感與經歷，牽扯最深最多的本源之地，因此輕易地即可串連作家與「他的鄉土」的親密關係，前行代的鄉土書寫因此多屬於「經驗的問題化」，主要是對於不可抵禦的現代性，頗有深重焦慮，書寫鄉土的過渡性意義，顯然大於一切。

至於新世代鄉土諸作，在表意上可能趨於認同前現代的傳統價值和觀念，然而在他們年輕的心靈角落，自然也會有一處地理位置，是屬於魂縈夢繫之所，或別具意義的象徵之地，如新鄉土領銜者袁哲生的「燒水溝」和「羅漢埔」，⁵⁷或陳淑瑤的「澎湖」、甘耀明的苗栗獅潭「關牛窩」、王聰威的「哈瑪星」與「旗後」、楊富閔的「台南」等等，即使所呈顯的「紙上故鄉」，並非實指地理或空間位置，卻也是作為啟動作品敘述的一種泉源與媒介，而且是近乎一種「他方異鄉」的浪漫想像之物。一如甘耀明《神秘列車》中以「野薑花暗香浮動」，烙印家族記憶的「勝興」火車站；童偉格《王考》或《無傷時代》，一貫以海濱荒村（台北萬里？）敷演荒村荒人故事；許榮哲《ㄣ、一ㄅ、一ㄆ》則是以「興建水庫」寓言來託喻並塑造一個美濃「新鎮」等。新銳寫家的「文本鄉土」顯見是圍繞一系列意象和觀念而形成，類乎一種想像性的藝術國度，非盡如前輩的真實鄉土經驗。因此其鄉土書寫，大都為「體驗的問題化」，亦即所表現的乃緣自於現代世界科技、物質、文明等交織下，對時間的新的認識，因而產生「現代經驗與內在家園」的諸般錯綜糾葛。

⁵⁵ 參陳宛茜：〈新世代面目模糊？〉，《聯合文學》第299期（2009年9月），頁57。

⁵⁶ 見范銘如：〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，《像一盒巧克力——當代文學文化評論》（臺北：INK 印刻文學，2005年），頁175；吳鈞堯：〈醒覺的火炬：70後與六年級〉以及陳國偉：〈後1972年的華文小說書寫：世代與記憶的倫理學〉，分見《聯合文學》第331期（2012年5月），頁63、33。

⁵⁷ 「燒水溝」是袁哲生外公和外婆的故鄉，見袁哲生：〈自序：語言安靜下來的時候〉，《秀才的手錶》，頁4；「羅漢埔」等虛構鄉土諸作，參見《羅漢埔》（臺北：寶瓶文化出版社，2003年）。

(一) 歸屬於「個人記憶」與「擬歷史」的家族書寫

誠如上述，缺乏實質鄉土經驗的新世代頻以鄉土為書寫主題，更耐人尋味的是新世代鄉土諸作頗多以「家族故事」為材。⁵⁸論者嘗言：「家族成為他們僅存能夠進入鄉土的甬道，透過拼湊家族過往，驅動那些流竄在記憶網絡與鄉里人際間的故事，方能形構鄉土的歷史圖譜。」⁵⁹自文類書寫與論述系統而觀，「鄉土文學」原是一種地方性詮釋的延展，不僅構築鄉野特有的人文空間，也表呈前工業時期庶民生活文化的紀錄資料。從昔時到今日，老中青作家所書寫的「鄉土場」，頗多植入地緣性格、民間信仰、生活記憶與文化層累，不僅表徵台灣在地性格與鄉土意識的回歸，其所映照鄉土民間人文地理風貌，也堪稱「台灣歷史記憶的贖回」。論者亦論及除了最接近正宗鄉土小說的甘耀明「對台灣生活史展現過人的熱情」、「更能在社會性歷史性之外刻畫出地方性」外，其餘如童偉格、伊格言等人則「深層結構裡似乎承襲更多現代主義的精神。鄉土或家庭，只是大、小空間之於主體存有的關係，引發又撫慰青春的孤絕、躁動。」張耀升、許榮哲甚至「打著鄉土反鄉土的後現代式小說」。⁶⁰顯見論者並不認為新世代作家群的家族書寫或鄉土議題，乃攸關父祖輩生活臉譜或時代風雲，而是更多對鄉土固有概念或敘述形式的「嘲擬、解構與後設性反思」，⁶¹然則論者也無法宕開新世代鄉土書寫習於大量援用台灣文獻，搭建時代場景，熱中建構個人、家族史或台灣史的慣習與現象。透過重述個人生命史、家族史，來挑戰官方或國家歷史大敘述，將「歷史私人化」的小說敘述方式，⁶²自非新世代所專擅。觀諸新世代作品似乎更趨近於以「無名大眾」的個人故事為輻輳，探掘開挖「日常生活史」，來展現一種非源自於民間傳說的「自由的虛構」，因此有別於前行代崇高體裁的大河「史詩」諸作。⁶³

權以書寫「家族故事」最具代表性的童偉格作品為例示，〈王考〉一文，誠如篇名英譯「My Grandpa」，⁶⁴乃是藉由孫子的視角敘說有考據癖，幾近是書痴、知識瘋子的祖父

⁵⁸ 如吳明益：《睡眠的航線》（臺北：二魚文化出版社，2007年）、童偉格：《無傷時代》諸作、張耀升：《縫》、甘耀明：《神秘列車》、《葬禮的故事》、伊格言：《甕中人》、高翊峰：《家，這個牢籠》、王聰威：《濱線女兒》和《複島》，以及楊富閔：《花甲男孩》等等。

⁵⁹ 陳國偉：〈後1972年的華文小說書寫：世代與記憶的倫理學〉，《聯合文學》第331期（2012年5月），頁34。

⁶⁰ 見范銘如：〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，《像一盒巧克力——當代文學文化評論》（臺北：INK 印刻文學，2005年），頁177-179。

⁶¹ 見范銘如：〈後鄉土小說初探〉，同註26，頁252、270。

⁶² 見邱貴芬：〈面對浩劫的存活之道：閱讀吳明益《睡眠的航線》〉，吳明益：《睡眠的航線》（臺北：二魚文化出版社，2007年），頁13。

⁶³ 有關巴赫金小說理論中「自由的虛構」與「長篇史詩」的差異，見後文闡述。

⁶⁴ 就小說有關「搶神」與「疑神」，最後考證該神為「王光大帝」（祖父考證出王光實為虛構的小說人物）等情節觀之，有關〈王考〉篇名義涵，似也可從「考證王光大帝」而發明之，有趣的是2009年，筆者因發表論文而向作者童偉格請益〈王考〉英譯篇名時，始知其原意為「My Grandpa」。

故事。故事主要以祖父的傳奇軼事來呈現，如祖父化解三村奪神分祀紛爭，展現考證神祇身份等文獻典實，但伴隨祖父考據實學而來的卻是對祭壇聖王進行一連串的「疑神」與「解構」，甘冒大不韙的祖父因而成為村群眼中的怪物。小說更多篇幅尤在於勾繪祖父處於「在無望中的遊蕩」之姿，如祖父老年總是懷抱著糖甕，一心一意等候早已停馳的公車，要去看海；在道旁菅芒叢中撿拾草葉編織花鳥；憂悵焦愁於孩童淋雨著涼，只因往昔村人最大死因是肺炎與流感……。小說藉著諸多生活細節，組構人物的「傳記微素」。至於《無傷時代》則以人子「江」的敘事，連結母親生命史中諸般錯置而難以解密的人際網絡記憶與自由生命狀態。小說沿續童偉格一貫浮雕的背景：「彷彿跌入睡眠般的酣寥山村」，而後引渡出「荒蕪荒村荒人」與「悲傷殘破敗壞」的故事。善於編撰故事的母親，在煞車皮工廠工作了近三十年，卻因識不得英文字母編號的貨品而被訕笑多年（頁 146）。表面上這個家族成員似乎從凝聚「同一血緣體」而裂散為「他人眾群像」的諸多紛歧面貌，可是故事卻不經意透露出先輩與後代，全歸屬於具有「同一性」的「廢人家族系譜」，如江和母親皆具有善於虛構現實、誇張故事的能力；其他家族成員，如祖孫、姐弟、舅甥也都各自存在於自由操縱「時間」與「夢想」中（頁 120）。小說一再勾繪「窮途一生，無罪無惡，當他們離開時，人們早已沒有任何情緒」的廢人群落（頁 44），然而文中卻又透過江的舅舅，當面對人生挫敗的父親對子女造成挫傷時，終究難忍對「廢人」血胤的憤慨：

那些什麼「自由」與「夢想」等等寬遠的字眼，都像回身伸手的父親一樣，發出濃濃的酒臭氣。那些字眼，是如此地不可輕信，就像故作天真地販賣著他們童年的父親一樣。那樣地自我陶醉。（頁 124）

如是而觀，故事收梢中人子的告白，隱然揭的是：自詡「無傷無礙」而實際「有傷有礙」的廢人懺情錄。童偉格系列小說所書寫「廢人」價值、「無傷」哲學、失敗「畸人」，這些荒蕪而萎頓的生活表象，恐非論者所言「『廢人』是『無傷無礙』的，……他們的敗壞甚至不帶點頹廢（decadence），單純只是敗壞（decay），敗壞到底。」⁶⁵相反的，小說所刻繪「存在而不屬於」與「低度意義」的廢人生活，正是關乎現代性最重要的命題——「時間的破壞性和沒落的宿命」，⁶⁶亦即是處於對現代性時間的一種「震驚」體驗與尷尬處境的無所適從姿態。小說籠罩「惘惘威脅」的氣味，頗近似張愛玲的書寫主調：「時代

⁶⁵ 楊照：〈「廢人」存有論——讀童偉格的《無傷時代》〉，童偉格：《無傷時代》（臺北：INK 印刻文學，2005 年），頁 9。

⁶⁶（美）馬泰（Calinescu Matei）著，顧愛彬、李瑞華譯：《現代性的五副面孔》（北京：商務印書館，2002 年），頁 161。

的車轟轟地往前開。我們坐在車上，逕過的也許不過是幾條熟悉的街衢，可是在漫天的火光中也自驚心動魄。」⁶⁷此即「無傷時代」的「頹廢」色彩。

另作《西北雨》，依舊延續著童偉格一貫的憂鬱鄉土基調與家族寫真故事：一個儼然如墓場的山村／孤島，「像是光天化日下，不該存在的影子。……在那裡出生、成長的人，會覺得生活本身是一場漫長的瘟疫。」（頁 27）故事開始即收攬家族的群像：離異的父母親、同居的祖父母、姑姑叔叔，以及出生後即被母親放入野餐盒裡，前往尋父的敘述者「我」。小說〈卷首〉開篇即浮雕出「從死裡復活的母親」與「魂魄飄蕩的祖母幽靈」，宛若「幽靈家族」的氛圍，已然傳達出一家數代疏離與寂寥的人際關係。敘述者講述家庭成員的故事，或以「記憶」套疊著「記憶」，諸如敘述者「我」（許希逢）的母親追憶她「母親」記憶中的「丈夫」李先生；或以「我想起」、「我猜想」，或是「夢境」（虛偽的、經濟的與甜美的夢）來組構家庭成員的圖譜。

論者有謂《西北雨》是魔幻鄉土，「從日常生活的實證時間朝向神話一般的非時間性，而趨近於夢與原型。」⁶⁸小說中的時間確然是在時間之外的時間，是敘述者記憶/想像祖父或父母記憶中的生活斷片，敘述者敘說的情狀是屬於「現在」，而「父母彼時的生活斷片」則屬於「過去」，因此小說中的家族歷史故事，遂成為「現在和過去之間無終止的一種對話」⁶⁹，是敘述者進行「解釋」和「過往事實」之間的一種交互作用。此或即是《西北雨》一書，被定調為「這是一個『自己』之書」的緣故。⁷⁰又如王聰威《濱線女兒》和《複島》兩作，明顯以「家族境遇」為基底，書寫本身雖也顯示了「人與空間與時間」的親切連繫，但在最終意義上卻是通過「自我的想像建構」，來展現父母輩歷史層累性的生活經驗，而主要揭現的其實是芸芸眾生所面臨「他我關係」的艱難課題。

論及「家族故事」的命題，自然關乎家庭乃作為最深刻的「原初情感」與最初始經驗的源頭。具有先輩與後代序列結構的家族，勢必涉及代與代之間頭尾連續與傳承的線性軸：父母生出子女，子女成年後，再生出子女……，因此，家庭體現了來自於時間上的延續性。此即家族小說所必然具有的歷史性意義。總理而觀，新世代作家鮮明勾勒「家族故事」情節與框架的企圖，或意不在於那個廣大而盤錯的「集體歷史」，而在於「『說』史」情結——不在於傳達一系列連續性，或經驗的、或原始的事實，而在於將歷史時間的語境視為一種敘述方法或寫作行為。⁷¹

⁶⁷ 張愛玲：〈爐餘錄〉，《流言》（臺北：皇冠出版社，1997年），頁 54。

⁶⁸ 黃錦樹：〈猯的嘆息〉，《聯合文學》第 310 期（2010 年 8 月），頁 52。

⁶⁹ 見（英）愛德華·卡爾著，江政寬譯：《何謂歷史？》：「歷史是歷史學家跟他的事實之間，不斷交互作用的過程，是現在跟過去之間，永無止境的對話！」（臺北：博雅書屋，2011 年），頁 126。

⁷⁰ 見駱以軍：〈贖回最初依偎時光〉（代跋），童偉格：《西北雨》（臺北：INK 印刻文學，2010 年），頁 239。

⁷¹ （加）哈琴著，李揚等譯：《後現代主義詩學：歷史·理論·小說》（南京：南京大學出版社，2009

就廣義而言，「所有人類自出世以來所想，或所做的成績同痕迹，都包括在歷史裡面。大則可以追述古代民族的興亡，小則可以描寫個人的性情同動作。」⁷²要言之，歷史絕大部分是屬於無數人的問題，包括無名的庶民。然而歷來的歷史書寫或研究，主要的關懷大都與政權、國家、制度、革命、戰爭、變局等等相關的事件或問題。這樣的歷史被稱為是「正史」，或是與官方意識形態縮結的歷史。⁷³小說家筆下的歷史題材，對於歷史的解讀，對歷史視角，或歷史觀念，或所關注的歷史材料，都與正史大不相同，因此稱為是野史，或稗史，或民間敘事。對新世代小說家而言，不同的生活經驗所產生的切身體驗或許是：「全然理直氣壯打心底的不再好奇關心他們那一代所熱中的一切珍貴或垃圾。」⁷⁴然而既以表徵「傳統」、「文化」的鄉土，作為書寫主要命題，因此回溯「往事並不如煙」的歷史時間，也成為必然。縱或不以鄉土為材，在現代或後現代的大眾消費情境中，所謂「對當下的懷舊」意識，也是尋常可見的。

新世代寫手喜於重說「家族史」或「台灣史」的現象，顯然並非植基於某一種年齡層對於過去的「真實」懷舊，一如朱天心「對時間、記憶，與歷史的不斷反思」的老靈魂角色，⁷⁵而是將「歷史」視為小說般的話語，易言之，文本中所炮製過去的意義，並不存在於事件本身，而在於把過去事件轉易為現在歷史「現場」與「事實」。新世代小說藉「家族故事」來書寫「頹廢」概念與「荒蕪」表情，除上述童偉格系列之作，還有張耀升〈縫〉藉著父親與祖母兩代令人驚心的裁剪纏鬥，展演「變色家屋」劇場；至於伊格言《甕中人》更是耽溺於以肉身、屍骸與死亡的意象，來標識親緣血脈的家譜。爰是，這些家族小說演繹家族悲喜劇碼，卻從中消解了原可作為後代族裔一種楷模性存在的父祖巍然身影，而只餘精神廢墟。昔日鄉土文學中作為父祖輩角色，即使被定義為悲劇或滑稽英雄，終究還是一介具有神聖、崇高、理想與價值的祖輩人物，如黃春明小說中的青番公、阿盛伯等等，幾本上皆近乎史詩中表徵某一階段的典型性英雄人物，迥非新世代家族小說中的父祖形象——存在於所有人之外的一個「絕對存在者」的角色，一種與世隔絕，無法建立與他者關係的畸零人。

前述新世代以「家族」作為書寫要素，描述人物際遇和家族命運，最終的「家族史」卻是貼近於「鄉土小說」文類，而將「家族」視為懷舊書寫的象徵符碼，「在血緣親族關

年)，頁 126。

⁷² (美)魯濱孫著，何炳松譯：《新史學》(上海，上海古籍出版社，2012 年)，頁 1。

⁷³ 參曹文軒：《20 世紀末中國文學現象研究》(北京：北京大學出版社，2002 年)，頁 216。

⁷⁴ 見朱天心：〈序：讀駱以軍小說有感〉，駱以軍：《降生十一星座》(臺北：INK 印刻文學，2005 年)，頁 11。

⁷⁵ 王德威：〈老靈魂前世今生——朱天心論〉，《跨世紀風華：當代小說 20 家》(臺北：麥田出版社，2002 年)，頁 114。

係上綿延幾代人命運中，建構起一個與現代化變遷相對應的懷舊空間」，⁷⁶因此宜屬「個人記憶」與「擬歷史」的家族書寫意義，主要還是在於「說史」的書寫策略。並非如鍾肇政《台灣三部曲》或李喬《寒夜三部曲》等，明顯具有「歷史——家族」質素的大河小說，乃是通過對傳統家族史的梳理與轉用，來表達和敘述民間對歷史的記憶，並進行「補遺」或「顛覆」或「解構」官方廟堂的歷史載記。

相較於上述新世代「家族史」諸作，甘耀明《殺鬼》在創作題材、歷史意識與民間敘述立場上，其整體創作實踐，顯然更貼近於重述「公眾記憶」的歷史書寫。從敘寫「個人記憶」的《神秘列車》、《喪禮上的故事》，到「公眾記憶」的《殺鬼》，堪稱是作家的自我突破與蛻變更新。

如〈神秘列車〉以「家族記憶」為敘述主軸，全文以諸多老式火車型號、鐵道建築、行車時刻表等物件，來暈染歷史性氣氛。作者以「鐵道迷」的書寫面向，細數火車歷史種種，儼然像是一篇交通工具物體系史詩，除了概要性標明與技術沿革相應的社會變遷風貌外，小說從主要角色「少年」對火車的認知感受與生命體驗出發，因此在小說中已超然於作為實體交通工具的「神秘列車」，即在文中構成了主要的核心理念，象徵兩個世界的聯繫：少年／有自動購票機的火車站／時刻表上的列車／現代太平歲月，以及阿公／十六份驛小站（勝興站）／時間表上行的列車／白色恐怖時代。原來浸染著神秘色彩的火車故事，乃是攸關少年家族受難記——在火車票背印有「共匪必滅，暴政必亡！」「反攻第一，勝利第一！」字樣的肅殺年代，少年父親童年的鐵道之旅，竟是全家分排靠窗坐定，全臉緊貼車窗，好讓因政治事件而逃匿山區的阿公可以看清家人容貌，一解思念之情。小說藉由兩個老人分別搭乘過「坐過一次，就不再出現的火車」，連結不同時間平台的兩段歷史風暴，一是戰爭逃難年代，一是政治肅殺年代。歷史進程中的錯謬荒唐，尤顯現在少年阿公所搭乘的神秘列車，原來這是一場設計騙局下通往牢獄災難的恐怖班車。神秘列車因而不只是作為鐵道迷少年單純的夢幻與追尋，而是關鎖跨越歷史時空，召喚家／國記憶的少年心靈成長史。

另取材自「家族故事」的《喪禮上的故事》，甘耀明自陳具有「父母透過不同場合表達『生命教育』的意涵」。書中如〈微笑老妞〉主要描寫農耕時代，人與耕牛的深摯情感；〈嚙鬼〉則是講述民生日用飲食諸事，如從「番薯籤」主食到「清飯」度日的「吃不飽的歲月」，以至意外獲得一隻山豬腿，卻是全家珍愛慎重吃了四年才食罄的清貧年代斷片。小說或意不在於藉此呈現日常生活和大眾文化的視野，卻是間接傳達出台灣五、六〇年代常民生活的歷史面貌。至於論者評為「以童話的筆法寫出了歷史的格局」、「在日本殖民與

⁷⁶ 參陳思和：《當代小說閱讀五種》（香港：三聯書店，2009年），頁184。

國民政府接收兩造的政治光譜中，直視隸屬於台灣的『國民性』的長篇小說《殺鬼》，⁷⁷更是復現了台灣歷史的某一斷層。

(二) 「自由的虛構」與「歷史私人化」的大敘述

《殺鬼》以史實和想像構建出一個人鬼共存、神鬼不分、虛實雜糅的魔幻世界。對應的歷史背景，則是從日殖台灣階段以迄 1947 年二二八事件爆發之際。小說紛以具有神人鬼特質，力大無窮，可以殺神殺鬼，攔下道路鐵獸（火車）的「帕」；不願降服日人而將兩足深植地土的「頑固老人」；難捨分離而血脈相通的連體「螃蟹父女」；肚臍下有紅閃火圈，凡經過處即焚化成炭的「螢火蟲人」；以及具有魔法的機關車，可以疾馳在無軌道的世界等等，組構成塗滿民間傳奇色調的魔魅歷史故事。就歷史界定而言，正史是不應該富有想像力的，歷史學家的要務，首在於忠實記載「古人確實做過事情和確實說過的話，不管這些是怎樣的言行。」⁷⁸因此駭人聽聞的軼事，並非屬於「歷史」。甘耀明書寫趣聞軼事、民間傳說和帶有傳奇色彩的《殺鬼》故事，自非有撰史企圖，且參見附錄於書末〈甘耀明談《殺鬼》〉一文：

史料是小說主要的靈感來源，……我也不希望小說變成歷史資料庫。……設定在日治時期是早就選好的，並無特別考量。……因當時的國族認同與身分認同，找出不少的著力點，更能顯現角色間的張力。……我筆下的人物絕對不是活在那段歷史時期，活在我的小說中，是我想像的，大膽想的，有不少錯誤的聯想，但是人物也更有血肉。
（《殺鬼》，頁 442~443）

觀諸《殺鬼》的歷史意識，確如甘耀明所言「我的重點是講故事，歷史只是畫龍點睛，也作為一種致意。」因此小說固然未偏離官方與正史的原則性思想體系，諸如表現昔日民間反殖抗日，沛然莫之能禦的能量與現象（主要以矢志當「唐山鬼」的「帕」的阿公劉金福，以及死後原不知萬事空，猶以江山易主為最大憾恨的「鬼王」為代表人物）；或營構彼時大東亞戰爭肅殺氛圍（如〈從現在開始，我要成為日本人〉即敘說鬼中佐設練兵場，進行魔鬼特訓種種）；或朗現彼時決戰時空下，民間倉皇度日的情景（如〈她喊加藤武夫時，沒有布洛灣〉裡，失卻原鄉家園而在胸前掛牌尋找入伍情郎的慰安婦）；或敘寫天倫乖違，幽冥兩隔的人間悲劇（如〈聖母瑪利亞·觀世音娘娘下凡〉中不遠千里來台尋子尋夫的黑

⁷⁷ 分見朱宥勳：〈甘耀明——童話筆法的歷史格局〉，《聯合文學》第 331 期（2012 年 5 月），頁 39，以及張耀仁：〈殺鬼，也殺神——面對甘耀明〉，《明道文藝》419 期（2011 年 2 月），頁 80。

⁷⁸ 見詹姆斯·哈威·魯濱遜：《新史學》（上海：商務印書館，1989 年），頁 27。

人婦與洋女人)；或刻繪屍骨堆積成山，人與人相食的煉獄景象(〈神風來助·桃太郎大戰鬼〉文中即有戰爭荒年，袍澤友愛也不免於死後互為俎上肉的寒慘情節)等。

種種戰爭的荒謬、人間的慘難，以及天地無言的史實，在《殺鬼》小說中皆有所表現，只是甘耀明更以民間化的想像，來側寫悲情與抗暴下諸多生命的喪失感，並轉易為極富人情味的諧趣，甚至離奇、滑稽或荒誕的情景，以此來滿足讀者閱讀時的諧謔與鬆快心理。⁷⁹

論者美稱「《殺鬼》的敘述度顯然高於其他作品，每一頁近乎爆炸式的描述與畫面構成」，⁸⁰尤其顯豁於〈神風來助·桃太郎大戰鬼〉裡幽靈魅影幢幢的片段，幾近是台灣版的《蒼蠅王》故事。小說敘及帕帶領練兵場的少年兵白虎隊員到東部和美軍作戰，途中誤闖迷宮森林，滯留多月而無法走出魔魅秘境，隊友們先是彼此猜忌、內鬨、怒罵，甚至喫食死人肉以維生。後來因接獲收音機的傳輸訊息：「毀滅性攻擊……吱吱喳喳……全體軍民防備……」，而使整團白虎隊進入風聲鶴唳的備戰狀態，並大量服用「檳榔錠」(含安非他命的藥丸)以增強夜間視力，未料因迷幻藥效，竟錯把強颱侵襲景象誤以為米軍登陸而大開殺戒。直至暴風雨止息，迷幻藥性褪去時，才知道一切凶險之境乃源於幻聽幻覺。更錯謬的是，致使全軍皇撤退，原來竟是誤譯了天皇因廣島長崎慘遭轟炸，而向米國投降的玉音放送。小說在情節推演中多所表現因「黑暗之心」勃發的諸多生動畫面，而人類潛藏野性突發的狂暴性與毀滅性，尤其表現在兼具「原始蠻力」與「精神意志」兩種人格要素的「帕」角色上——當「帕」面對死亡與殺戮的驚懼時刻，竟因誤判而將無辜鹿群炸毀殆盡的暴戾心靈圖景。

上述所謂甘耀明「故事轟炸」式的小說筆調，或許即是一種有別於沈重、緩慢的「輕盈」。「輕」一詞雖易流於「輕」「重」相對性的負面意涵，⁸¹但是藉「輕」反襯「重」，以「化除故事結構和語言的沈重感」，以及「對生活中無法躲避的沈重，表現一種自慰式的消解」，⁸²以此來消解歷史悲劇的肅穆，似乎也與新世代新鄉土書寫頹廢的精神極為符契，再則對於崇高體裁的滑稽化，在現代小說書寫現象中，也是尋常可見的。⁸³

⁷⁹ 如「帕」從軍之際，即訓練十九隻豬雞扮鬼臉，讓牠們學習老菜子娛親，好安慰孤寡寂寞的阿公；而當「帕」趁夜返家訣別後「流著淚」溯溪離開時，在後頭追趕的阿公劉金福竟能感受到溪水因「帕」淚水而細微升高的變化，後來再蘸一滴溪水嚐，更確定有淚水的鹹滋味(頁245)，類此種種揮灑自如的奇譎想像，皆令人耳目一新。

⁸⁰ 張耀仁：〈殺鬼，也殺神——面對甘耀明〉，《明道文藝》419期(2011年2月)，頁79。

⁸¹ 昔日多採魔幻、後設、解構，藉以馳騁敘述技藝的新鄉土小說，曾被范銘如總稱為「一種輕質的鄉土小說」，之後則於〈後鄉土小說〉文中有所修正。此例可證。

⁸² (義)伊塔羅·卡爾維諾(Italo Calvino)著、吳潛誠校譯：《給下一輪太平盛世的備忘錄·第一講輕》(臺北：時報文化出版社，1996年)，頁15。

⁸³ 如林宜澐的〈聖清芳〉便蘊含了其對歷史的反思。〈聖清芳〉收錄於1997年的短篇小說集《惡魚》之中。

然而甘耀明近乎鄉野傳奇式的說史小說，雖具有怪誕寫實風格，卻並未將我們引向一個狂放降格的粗鄙化世界，基本上作者的歷史意識、民間敘事與審美形態，是介於史詩與小說之間的，因此故事的靈魂人物「帕」的造型，並非一般市井人物的形象。巴赫金在〈史詩與小說——長篇小說研究方法論〉一文中，嘗提出史詩與小說化現象的區隔。他的論點主要有三：一、史詩作者的意向實為一個講說者敘述他所無法企及的過去時代的意向。因此史詩的過去被稱為「絕對的過去」。二、屬於絕對過去的史詩世界，從本質上而言，不是個人經歷所可企及，也不允許有個人視點和評價存在。三、作為無可懷疑的「民族傳說」，也決定了絕對的史詩距離，區隔史詩世界與當代現實。史詩是封閉的，完全完成了的世界。相對於史詩，長篇小說的特色即在於以當今現實作為視角、得自民間文學的笑謔基礎、依據個人體驗和自由的創作虛構、多種語言意識、經驗的多元性與歧異性、具有未完成的性質等等。⁸⁴

循此而論《殺鬼》裡的「帕」，顯然不是尋常的民間臉譜，然而具有「半神」和「英雄」史詩角色的「帕」，卻也不是絕對過去或久遠時代的人物形象，而是一種複雜的，在成長中變化，集正面和反面、低下和崇高、莊嚴和詼諧於一身的人物。小說中眾人勾繪「帕」的形象有如下種種：自家阿公看帕是「家神三太子哪吒轉世。祂會刮肉換身，落身在哪個地方，那就變成阿鼻祖地獄。」（頁 374）帕看自己則是和阿公同為「一根倔強的老木，不發芽，更是拒絕腐朽。」（頁 370）論及帕的外在形象，則以帕走唱江湖的台詞，以及城市的耳語最具傳奇性：「我是下港來的電鍍鐵牛人，身高六呎四，頭毛是鐵釘，肌肉像雞胥（氣球），戰車輾不死，坦克壓不歹，顛倒來幫忙打拋光。」（頁 369）「那少年是廖添丁轉世，……你們看過他跑嗎？夠快夠狠，銃子打不死，房屋壓不垮，人也沒有影子呢！那傢伙不是人，是鬼。」（頁 362）關於「帕」形象諸說中，最能表顯《殺鬼》的歷史意識，乃是與現代生活本身緊密連結，迥非不可企及的偉大而遙遠的史詩距離。以下是透過「城市男孩」對「帕」的形容：

看著眼前的人喝酒，玩土地公取樂，……不怕神，也不怕鬼，也沒有人樣，毫無規矩，不服禮教。帕到底是何方神聖？還有多少的能耐他不曉得的。……人要是活得越像自己，就越沒有朋友。眼前的人也是甚少朋友的吧。（頁 381）

「歷史」與「英雄」是一種共構的概念，然而作為「殺鬼（鬼王）／殺神（恩主公）／殺鬼畜（英美聯軍）／殺己（黑暗之心）」的「帕」，顯然並不是作為崇高理想性的人物，

⁸⁴ 有關史詩與小說特點，乃整理自（俄）巴赫金著，白春仁等譯：《小說理論》（石家莊：河北教育，1998年），頁 505-545。

而是具有戲謔性與親暱化的造形。如上所述，巴赫金在分辨史詩與小說文類時，曾論及小說賦予體裁的問題性，即是使它們具有一種特殊意義上的「未完結性」，藉此與沒有定形、正在形成中的現代生活（未完結的現在）產生密切的關係。⁸⁵

台灣的文化記憶，原是公私兩種歷史相互證成。新世代「重說歷史」的意圖自非如前行代大河小說創作者的意圖：「那是一部可歌可泣的偉大民族史詩」（鍾肇政《台灣人三部曲》），或「試著去抖開歷史的帷幕，展示真象，並予個人的註釋。」（李喬《寒夜三部曲》），或「沒有一百年來千萬人辛苦寫下的珍貴資料，不會有今天的《浪淘沙》」（東方白《浪淘沙》），⁸⁶或如鄉土作家懷有「社會意識強烈」的「參與性」寫作：「我想清楚的表示，我要為這一代被留在鄉間的老年人做見證」⁸⁷、「我寫農村，並不止是我個人的記憶，它也是許多台灣人的共同記憶。」⁸⁸雖然如此，《殺鬼》畢竟有其札根於現代現實經驗中的歷史闡述觀點，誠如甘耀明白剖《殺鬼》是充滿「人與力量」的故事，⁸⁹小說源自於「我本人」、「我的時代」的歷史與創作意識，自也無法迴避台灣歷史發展進程中必然會碰觸的身分認同課題。審度〈從現在開始，我要成為日本人〉與〈我叫作鹿野千拔〉等篇目命題，作者毋寧揭現了更為複雜的認同反思的現代視野。另篇〈我是鬼子，也是來寄信的〉文中有關「帕」的國族感情指向，尤其暗示了有關「台灣人」的身分，不必化約成意識形態的窄仄路徑：

帕跪在地上，心想他不是日本鬼子，他不是日本鬼子，可是除了日本鬼子，他想不到自己能是什麼了。日本天皇急忙的把他們的赤子丟了，國民政府又急忙的把日帝的遺孤關在門外。除了荒野，他們一無所有了。（《殺鬼》，頁 385~386）

真正認同的歸趨，應該是什麼？小說並未有封閉式的結局，而是以「日久他鄉即故鄉」作為終章篇目，藉此逆溯「帕」家族史以及從唐山移民至「關牛窩」的源起。推敲其意，或意在於以「去地域化」（deterritorialization）和「再地域化」（reterritorialization）的概念，來傳達認同的形成。甘耀明《殺鬼》作為一種「歷史敘述」的小說，其間既納入正史/政治史脈絡中的公眾事件，更耐人尋繹的尤在於「歷史論述之外」的「個人化」說史情結，以及與新時間座標中的「新時代」、「新文化」與「新文學」創作意識締結的多語現象特

⁸⁵ 同註 81，頁 509。

⁸⁶ 分見鍾肇政《台灣人三部曲.1》（臺北：遠景出版公司，1980年），頁 4；李喬《寒夜三部曲·1.寒夜》（臺北：遠景出版公司，2001年），頁 2；東方白〈期待開放世界的花朵〉，《浪淘沙》下冊（臺北：前衛出版社，2009年），頁 2044。

⁸⁷ 黃春明：《放生》（臺北：聯合文學出版社，1999年），頁 16。

⁸⁸ 鄭清文：《天燈·母親》（臺北：玉山社，2000年），頁 210。

⁸⁹ 同註 50，頁 444。

點。《殺鬼》所具有小說敘述和歷史的開放性結構，即藉由最重要的靈魂人物「帕」的形象，而證成作者創作「情感」與「歷史」的邂逅，完成了另類的關牛窩「魔魅鄉土」世界。

如前所論新世代鄉土作品固然有「輕質化」趨向，然則此「輕盈」非彼「輕浮」之意，而甘耀明對於家族故事的「魔魅」書寫，以及童偉格關於個人記憶與家族書寫所展現出的「頹廢」氣息，或同歸屬於輕質書寫，但此「輕」與彼「輕」所反映的精神氣質實有所差異。前者之「輕」乃在於以戲謔、諧趣來折射「魔魅」鄉土中的現實；後者之「輕」則明顯寓寄「現代畸人」之思，因而看似微渺輕盈，卻顯得無趣而沈鬱，並藉此道出「生命中無可逃逸之重」。

四、架構末日景觀：從「奇幻現實」到「科幻異境」

如果說，「鄉土小說」或「家族小說」是一種時間觀向後看的文學類型，則以「現代神話」之姿現身，寓託對新天地的發現、未知世界、人類生成轉化的預示性/啟示錄文類的「科幻小說」，就是一種「向前看」的書寫文類。就觀測最新世代小說創作而言，近來似乎有從「鄉土文類」轉向長篇科幻文類發展的現象，如伊格言《噬夢人》與高翊峰《幻艙》。⁹⁰

伴隨「政治解嚴」與「典律重構」，九〇年代顯然已成為一個高度流動、多元紛雜的文化場域。論者嘗論述「九〇年代台灣小說的再分層」現象，並藉從布迪厄場域理論，由文學行為與活動裡可能的「位置」，而提出當代文學場域的新秩序因素，主要是「讀者導向」的創作活動與「後現代美學」的新藝術觀。論者論及新潮藝術與全球化流文化的影響，而使當代小說也在文類體裁、形式、風格，甚至連審美標準也隨之位移。⁹¹昔日張誦聖即已提出台灣現代派小說的「高層文化」傾向，並說明引進英美思潮，藉以提升本國文化的台灣現代主義運動特色，即是「菁英式的美學觀念」。⁹²前後論者主要關懷焦點，皆觸及台灣文學場域諸多創作題材與表現形式有「朝向高層文化邁進」（西方前衛藝術觀）之架勢，然而討論的對象並未及於游走在嚴肅文化、通俗文化與在地文化之間，同隸屬於學院，

⁹⁰ 近期伊格言新作〈零地點〉（臺北：麥田出版社，2013年），雖也歸屬末日景觀之作，然其現實性指涉極為明顯，主議題涵攝有「核爆」、「國家機器」體制的批判與反思，小說的「介入與進場」性極強烈。在創作意圖與議題上與本節《噬夢人》或高翊峰《幻艙》諸作，並不相同，將另文處理。

⁹¹ 劉乃慈：〈九〇年代台灣小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》9期（2009年10月），頁72-86。

⁹² 見張誦聖：〈現代主義與台灣現代派小說〉，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》（臺北：聯合文學出版社，2001年），頁8-9。

也同樣善用新的、世界性知識潮流裡的象徵符碼，向高層文化汲取創作靈感或素材的新世代。⁹³

(一) 奇幻與科幻：輕盈的噪音量或沈重的訊息量？

透過後設小說的形式，或探索符號與指涉的關係，或耽溺於奇幻或科幻文類的年輕作家，基於現代性與全球化時代的震撼，勇於探索各種小說可能的形式，而表現出更加前衛進步的藝術創作企圖，自屬必然。全球化是現代社會發展的必然趨勢，並不單指西方資本主義生產和消費的現象，而是涵蓋一系列有關政治、經濟、文化和生活方式的現代化變遷過程。以現階段全球化現象而言，主要是以經濟產業系統中的資訊科技、資訊產業為核心。資訊已然成為當代世界一切活動的神經系統，將當代人類生活的時間和空間結構徹底改造，同時也帶動生產、消費和生活方式的變化方向及其脈動節奏。⁹⁴除了電腦網路，印刷媒體的資訊外，將意象濃縮至畫面的電影與電視，也是全球化重要的傳播媒介，能跨越文化疆界。因此新世代的文學創作在環境濡染之際，也頗受到科技資訊與影視傳媒的影響，⁹⁵例如閱讀伊格言《噬夢人》，文中置身於被監視系統而不自知的生化人 K 的處境，即可與電影「楚門的世界」中的「楚門」互為參差對照，另小說裡夢境植入或夢境與現實兩分世界，以及雙面間諜叛逃情節等等，也可與「駭客任務」的母體 (Matrix) 居民、或「發條橘子」的定眼殛刑，或其他類型化好萊塢電影並置比勘；又如高翊峰《幻艙》中「發現以前所未見的生物 (球藻)」的災難故事，以及因躲避危機或末世來臨而構設的「臨時下水道避難室」，也見諸許多類型電影的慣常場景與通俗情節。

創造和傳播通俗／大眾文化的方式迅速增多，現代整體文化因此不可避免地發生變化，諸如通俗文化和高雅文化，或藝術人文文化與科學技術文化，因而超越某種特定文化的界限，二者分類邊界日趨曖昧與鬆動。在最新世代小說創作中表現傑出的伊格言、高翊峰，近期兩部長篇鉅構，基本是遵循科幻小說文類規則，進行創作，但作品卻有極度炫學現象，包括乞靈於各式學術流派理論與經典名家名作敘事或思想路數，並兼採「刻意精準」記錄的學術論文姿態，作為敘事技藝展演，如伊格言《噬夢人》即仿擬學術論文的三十餘

⁹³ 如劉乃慈的議題重點主要在於也被稱為「新世代」的五年級作家群，如蔡素芬與鍾文音的作品。同註 91，頁 84。

⁹⁴ 見高宣揚：《流行文化社會學》(臺北：揚智文化出版社，2002 年)，頁 348。

⁹⁵ 伊格言嘗言：若沒有網路上的維基百科，他無法寫出《噬夢人》，而他也無法理解為什麼王文興喜歡搜集各類老虎相片的來源，竟得費心取材並剪貼自美國《國家地理雜誌》圖片，而不是從網路上直接下載列印老虎相片？(「百年小說研討會」座談會：「時代與書寫 1——各世代小說家交鋒」，趨勢教育基金會統籌，文訊雜誌社執行，2011 年 5 月 22 日於國家圖書館)。

則注解，以偽報導、偽輿論風暴、偽知識論述等諸多細節，擬造了尚未存在卻緊實構建的未來世界的架構。類此「以知識從事虛構」的論述架構，以及令人難以辨識的虛擬杜撰，一如安伯托·艾可《傅科擺》所呈現「偽百科式」書寫，⁹⁶因此論者指稱：「《噬夢人》的科幻是某種要動員極龐大知識體系的『科幻』」；⁹⁷至於分從時間（未來、歷史與當下）與空間（地底、路表與頂樓）來敘說關乎未來城市故事的高翊峰《幻艙》，則儼然服膺的是「虛構的寫實法則」，作者雖自陳是「將怪誕引向曖昧」，⁹⁸卻是以極大篇幅的「特意寫實」與「知識訊息」，來表顯下水道球藻、綠艙玻璃蟲，以及蜉蝣羽化歷程等等「記錄式筆記」與採訪書寫方式。

自1968年張曉風創作〈潘度娜〉以來，後繼如張系國《星雲組曲》、林耀德《時間龍》、張大春《傷逝者》及平路《按劍的手》等科幻諸作，遑論是否只出現科幻因素而非典型科幻小說文類，然觀諸前述作品，確然已擺脫通俗性科幻，而應視為嚴肅文類。⁹⁹兼具雅俗文化類型的伊格言、高翊峰科幻諸作，顯然也應如是觀。

科幻小說主要題材大都植基於「遙遠的時間」（通常指未來而言）與「遙遠的空間」（不一定局限於人類的地球），科幻小說探討的世界因而不是我們所熟識的世界本然面貌，而是它可能的面貌。具有消遣娛樂性、開發推理智力與有趣的閱讀體驗等通俗特點的科幻小說，¹⁰⁰其所提供的是一個「想像世界」。有關「想像」與「現實」的區別，或可從亞里斯多德所標舉的創作原則：「藝術模仿自然」和「形式與內容」的概念來發想。在文學中藝術本身就是一種形式，藝術所模仿的自然就是內容，然而藝術本是通過自身內部所包含的自然而去模仿自然。¹⁰¹是以，所謂「憑空想像」或「記憶模式」的幻想，不僅可以實現對「虛假」、「怪誕」、「奇幻」的征服，小說創作中的「現實」，顯然也是藉由「想像」所加工處理後的一種外在現實事物。援此而論，在「文學」與「敘事」論述中的重要命題，即涉及對現實的種種複雜的中介處理。¹⁰²

⁹⁶（義）安伯托·艾可著、謝瑤玲譯：《傅科擺》（臺北：皇冠出版社，1900年）。

⁹⁷見〈夢的奧斯維辛——伊格言對談駱以軍〉，伊格言：《噬夢人·附錄》，頁460。

⁹⁸見童偉格·高翊峰：〈艙音與靈共鳴〉，高翊峰：《幻艙·附錄》，頁351。

⁹⁹見陳思和於「百年小說研討會」專題演講：〈兩個新世紀的科幻〉講稿。同註94。

¹⁰⁰作為通俗性文類的科幻小說，在中西文學理論的界定上，都將之歸屬於類型小說（或稱「傳奇小說」，主要指描寫外部世界的小說），以區別於正統小說（具藝術性／文學性，關注於人物的內心生活及其道德困境）。相關資料參見（美）伊麗莎白·安妮·赫爾：〈科幻小說：美國文化的表徵〉、（美）查爾斯·N·布朗：〈類型小說，科幻小說，追尋烏托邦〉等文，胡亞敏主編：《文學批評與文化批評》（武漢：華中師範出版社，2007年），頁320-323、331。

¹⁰¹（希臘）亞里斯多德著，姚一葦譯註：《詩學箋註》（臺北：國立編譯館，1973年），頁33-34。

¹⁰²有關文學敘事與現實世界的關係，可參（英）拉曼·塞爾登（Selden, R.）編，劉象愚等譯：《文學批評理論——從柏拉圖到現在》（北京：北京大學出版社，2000年）。

就小說的虛構性而言，實乃涉及「想像」與「奇幻」的不同概念，以前者而言，並沒有超自然的存在，意即並沒有確實發生什麼事物，只有想像或發狂虛幻的產物；後者則意味確實發生令人費解的超自然事件，雖然無法用知識常規來解釋，但還是有其超自然的法則規範。因此，「奇幻」概念雖也是在真實和想像中被定義，卻比想像更具豐繁的內涵。¹⁰³ 上述主要是區別想像與奇幻文類。至於同歸屬於奇幻類小說中尚有所謂科幻文類。一般而言兩者大致的區分是：奇幻較偏向過去也就是往歷史中尋求背景依據，而科幻小說則偏向現有科技的延續，用以強化及加強科學方面想像。

從貼有「新/後鄉土」作家標籤，來回溯伊格言與高翊峰的鄉土書寫系譜，則《噬夢人》與《幻艙》兩作顯然已從「寫實鄉土」，一躍而為未來冷峻無序、異質異想的城市空間——「科幻鄉土」，這中間穿涉了所謂的「奇幻鄉土」。權且以書寫系列奇幻鄉土的林宜濤作為比勘例示。穿梭於虛實之間的奇幻與傳奇，原是林宜濤小說中頗受矚目的特色，在他內燦本土性與戲劇性的系列小說中，如〈傀儡報告〉、〈王牌〉、〈鼓聲若響〉，¹⁰⁴都有一個基本情境——充滿了魔法與幻化：神奇的傀儡幻化法術、藏有蠱惑玄機的王牌歌聲、雷霆萬鈞的魔魅鼓聲。三篇小說主要的鄉土人物都擁有神秘技能，彷彿可以探觸到宇宙最深處的奧秘，因而也開展一段段充滿奇異而危險的人生。另一篇〈抓鬼大隊〉也是帶有調侃色彩的神鬼奇幻故事。¹⁰⁵

上述林宜濤諸作，雖有奇幻框架的元素，都是以人和非人的力量結合為奇異景象，塑造出怪誕的異化世界，使人感到恐懼，然而小說內部空間實為一個極其真實的社會產物——「名利場」，為覓食而相互捕殺噬咬的社會體系。在林宜濤小說中似乎可見在「想像」與「現實」之間有一種可逆的往返穿梭現象，一個是指向「奇幻傳奇」，另一個則趨於「鄉土寫實」。然而林宜濤以奇幻、超現實等艷異敘事，打破現實鄉土生活的範疇，措意的並非是怪誕事件的存在或狎邪趨魔的氣氛，而是藉從正視小說人物的日常生活、生存觀念與行為依據，進入現代性的基本命題和精神實質，藉此表顯台灣本土性的文化價值與倫理道德觀。

前述甘耀明《殺鬼》以自由虛構、歷史私人化而撰成「魔幻」書寫，以及袁哲生〈時計鬼〉裡刻寫「時間鬼」吳西郎的故事，或〈天頂的父〉裡藉乞丐頭空茂央仔陪著已死去的養父母散步等情節，而引出鬼厝鬼混等鬼故事，¹⁰⁶大致趨近於林宜濤以想像虛構而寫就

¹⁰³ 有關「想像」和「幻想」的詞義分判，同前註，頁126-129。另本文所稱指之「奇幻」，大致從 Tzvetan Todorov 而定義。參見(保加利亞)Tzvetan Todorov: "THE FANTASTIC", Cornell university press, ITHACA, NEW YORK, p.22-27。

¹⁰⁴ 林宜濤：《人人愛讀喜劇》(臺北：遠流出版社，1990年)。

¹⁰⁵ 林宜濤：《惡魚》(臺北：麥田出版社，1997年)。

¹⁰⁶ 同註35，頁90、98。

「奇幻」鄉土一脈；¹⁰⁷至於《噬夢人》與《幻艙》則顯然脫出驚奇狂想或異常事件的奇幻魔魅書寫，而歸屬於以自然科學或社會科學（如心理學、社會學等）思想為基礎的「科幻」書寫。¹⁰⁸

（二）後人類與後人性的異想

誠如上述林宜濠典借故事、鄉土與奇幻，鋪排出更為清晰的當代社會樣貌與生活現實圖景，所強調的是人在面對歷史進程中理性化、工業化、城市化、世俗化、市民社會等種種時代巨變下的現代性特定體驗，¹⁰⁹因此，書寫的主題乃在於外部世界與個體的關係。最新世代伊格言與高翊峰的「科幻」，則是藉由將人拋向域外的軌道，而顯影未來／末世生命圖景中的逃逸路線。這裡頭有極大成分的是源於後現代性思維中對於人類世界的一種「反命題」思考，諸如人類和平共存的世界如何可能？人類經由某種結構性的改變，如何完成整體的夢想？科幻文類主要的情節大都植基於「如果……發生了，會怎樣呢？」的未來式敘述，然而不管是著眼於「對將來的想像」，或是敬懼於「未來的噩夢」，總之，包孕有各種不同衝突在其中，並藉以尋求超越人類文化和知識局限的科幻小說，其所引渡閱讀者抵達的確然是一個全新的世界。但科幻只是勾繪將來的大概預測，並不同於科普小說講求「精確」，是以，所謂「是思想實驗的聚集」，遂成為科幻小說諸多定義中極其重要的一項。¹¹⁰《噬夢人》與《幻艙》皆是以日常/非常的「沈睡——夢境」敘事，收攬愛欲、親情、人性、存有與虛無等命題，側重點雖無法宕開與現實人生的糾纏，但主要是關乎「自我與意義」的思想辨證。「沈睡——夢境」在兩部小說中不僅成為主要人物意識的重要結構部分，並且也作為探照幽黯靈魂的一種獨特的內視角。

《噬夢人》以通俗科幻格套：「雙面間諜叛逃」情節，講述「類人物種」——「生化人」經由自體演化而成為「第三種人」——一個可能存在的全新物種，但卻必須面臨自我人格，以及向「人類」尋求鏡像認同的探索與證成。小說藉由「做夢人」K與「記憶者」K疊加而成為敘述主體，敘事開端與故事結尾的時地場景皆為「西元二二一九年 12 月 9 日。凌晨時分。D 城。高樓旅店。」所差別者只在於一為夢境或記憶畫面，一為清醒時分

¹⁰⁷ 就讀者的遲疑 (reader's hesitation) 而論，奇幻文學的標準並不存在於作品，而是讀者個人的閱讀經驗上，意即當面對異常事件時，究意應作自然理性解釋，或作超自然解釋，並無法作一取捨的遲疑態度，就會產生奇幻效果。參 Tzvetan Todorov: "THE FANTASTIC", Cornell university press, ITHACA, NEW YORK, p 26-28。在 Tzvetan Todorov 的奇幻定義中，顯然極偏重讀者閱讀的過程與心理反應。

¹⁰⁸ 此處科幻定義，參向鴻全：〈我們正在挖出時空膠囊〉，《台灣科幻小說選》（臺北：二魚文化公司，2003 年），頁 18-19。

¹⁰⁹ 見吳寧：《日常生活批判——列斐伏爾哲學思想研究》（北京：人民出版社，2007 年），頁 319。

¹¹⁰ 語出（美）查爾斯·N·布朗：〈類型小說，科幻小說，追尋烏托邦〉，同註 100，頁 333。

的視覺畫面。其中夢境（麗江之夢、無臉人之夢與初生之夢）作為特殊的意識狀態，恰成為 K 的現實情境（因夢境植入而形塑「生化人」對「人之認知」與「人之自我」所開展的「另一個人生」）與另一存在經驗（愛情初體驗、人的未完成性與父子的對話）的中介。其中「成人」與「兒童」的重要對立，構成了小說中諸多近似的同義對立元素，如上帝 V.S.人類；產製生化人的「人類」聯邦政府 V.S.受制於種性退化而被棄置集體牢房的「生化人」；執法者人類「父親」V.S.被告者生化人「兒子」；研發「佛洛依德之夢」的組織（生化人陣營的實驗計畫小組）V.S.被擇定的「自製生化人」K；現實 V.S.藝術；又或者是作為象徵意義上的「母親 M」V.S.「子嗣 K」；身為「母親」或「父親」的 Cassandra（最後變性為男人）V.S.女兒 Eurydice.....。爰是而觀，小說表面上藉由探討人類創造/毀滅生化人的情節，進行探勘人類與異人類/異族群的關係課題，¹¹¹或只作為故事的表意符號，實則通過處在各階段的主角 K 的自我中心主導位置，來尋索並探勘自我生命的幽黯與未明，才是小說真正的主題意識：

那就是在他尚未成為 K，尚未被納入「創始者佛洛依德」專案，尚未成為被生解標定實驗物件之前，在生化人製造工廠中原本預定被給予的身分……（頁 400）

K 預定被給予的身分，是一組數字編碼：Y94009827。生化人 K 因而沒有「自我」，他的自我乃是因「夢境植入」而「『重構他人的構成』而構成」，預先被設定投射的「自我」，亦即論者所謂「原發生命的等而下之」：無童年、無選擇開端之可能，因此成為「某種排列組合之遊戲」。¹¹²循此，《噬夢人》中作為只有「意志身分」（決定成為誰）而沒有「本質身分」（原來是誰），¹¹³但卻因為具有情感因子而成為異於「人類」與「生化人」的「第三種人」實驗品 K，基本上角色原型，還是歸屬於卡夫卡作品中人物「K」的生命情境與存有難題——命運是一種不可逃避的認識，人類的原罪，原不是偶然的，而是命中注定的，因此不僅會受到「無罪判處」，而且是受到「無知判決」。人生既沒有可以確認的終極性價值與目標，於是一切都顯得如此令人困惑不解。這就是 K 精神世界的圖景，也是小說提出回望「對於人的鄉愁」的哀愁視角。

和《噬夢人》同樣以「沈睡——夢境」作為主要情節模式的《幻艙》，小說也是從主要角色「不確定自己甦醒與否」的夢境或記憶作為故事開端。小說所構設的「幻艙」/「綠艙」，原是指下水道一個臨時避難室，在這個封閉的地方，日夜光亮如白晝，一切日常生

¹¹¹ 見《噬夢人》中借女主角 Eurydice 所表述人性中存有極端而恐怖的、惡的成分等等（頁 248-249）。

¹¹² 陳栢青：〈夢，作為一種技藝/記憶——伊格言《噬夢人》的技藝論〉，《聯合文學》第 319 期（2011 年 5 月），頁 167-168。

¹¹³ 《噬夢人》，頁 069。

活都有簡單的規則秩序，不僅有老管家統籌一切生活，也有定期送來補給物資的官僚系統人員（高樓層管理員），以及一些在現實情境中的跌倒者（如與妻兒情感疏離的文字工作者達利），或挫敗者（與父親關係宛若世仇的記者蒼蠅），或邊緣人（身體工作者日春小姐），或荒謬者（分別將對手兒子變成布製木偶，卻變不回自己兒子原形的兩位魔術師）等等。載負這些「彷彿連死亡都拋棄了」¹¹⁴的角色們的「幻艙／綠艙」，儼然是一個小型的畸零社會，特別的是在這個避難室裡，只要人物進入沈睡，時間就會消失，然而相對於沈睡之後，時間停滯的避難室，外邊世界卻是急遽變化著。

在小說中作為人造實驗室，藉以測度睡眠集體延長現象的「綠艙」，也被稱為「首都的沈睡儲藏室」。（頁 254）因此被拘囚在避難室的人，多數並不想離開，而想要永遠留置此地。時間的停滯感一方面說明「只要持續這樣下去，就可以一直活著了吧」的無力感。（頁 095）一方面也即表現在那一具脫水死去，又再重新復活的日春小姐乾屍上。「乾屍」寓託的即是以「冷藏青春」來對抗身軀必然一分一秒腐化與不再美麗的命定。（頁 215）《幻艙》反覆觸及測度時間與記憶的呈現，同時也帶出唯有居處在離地面千呎的地下空間，才能同時保留時間與記憶：

能像日春小姐，停在某一秒，是最好的……不認識的人，會被往前走的時間帶走，離我更遠。所有我認識的人，也可以安心留在過去。這樣，時間跟過去的記憶，就可以分開，分別保留下來。（頁 178）

一如高翊峰在《肉身蛾》的自序〈我的模糊〉所言：「小說，成了我將人生凍結的工具。」¹¹⁵將時間或場景予以凝滯或凍結，似乎是高翊峰作品的常態。然而這個避難的地底空間，既像是世界末日來臨時，可暫時安身的「諾亞方舟」，卻同時也是「比監牢還要像監牢」的一處幽禁拘囚之所。論者嘗言：「《幻艙》在敘述上的確已開創了『空間扭曲』的批判敘述模式：黏糊糊的扁平世界，看似有意義，但其實卻只是荒誕的滑稽之動作，意義的荒廢感像液態般散開。……太虛幻境之都乃是有夢之幻，而幻艙之幻則是無夢無愛之幻，是幽閉恐懼之幻。」¹¹⁶「幻艙」裡的人，大都過著失根、異化與夢境般的無意義生活，基本上這是一種「逃離」的生活。

¹¹⁴ 賴志穎：〈凝結的場景，奔馳的人生〉，《聯合文學》第 331 期（2012 年 5 月），頁 43。賴志穎論及高翊峰筆下角色大都顯現為「持續受著傷害又被動地活著」，似乎對人生更為絕望，彷彿連死亡都拋棄了這些角色。賴文論點頗具有概括性。

¹¹⁵ 高翊峰：《肉身蛾》（臺北：寶瓶文化出版社，2004 年）。

¹¹⁶ 見南方朔：〈《幻艙》裡的幽閉恐懼〉，高翊峰：《幻艙》（臺北：寶瓶文化出版社，2011 年），頁 22。

小說講述時間凍結的狀態，恰恰反襯出時間變化的各種墮壞現象：人類在變，社會在變，理想與完美不可企及；人群的「面目模糊」，只剩下晶片系統中的各種辨識；所有出生的孩童，只能孤獨一生；最佳薪資行業是喪葬禮儀師，及陪伴老人到死的臨時養子女……。因此小說人物選擇留在「幻艙」作為逃逸現實人生的路線。《幻艙》以經驗的「夢境」和超驗的「空間扭曲」建構「大虛構時代」，顯然是極具現實性意義的關於世界未來的啟示書寫。然而即使「艙內永晝，艙外永夜」的「幻艙」，終究不是一處「桃花源」或「復樂園」，而是飽受控制的禁錮空間。表面上作為「避其世」的「幻艙」，並無法與現實世界進行切割決裂，這就是「綠艙」既作為「地下避難室」，又作為「一顆顆墨綠色的玻璃球藻」的由來：

（球藻）只消化沒有生命的東西，變成養分，分裂出更多的球藻，捕捉更多不想躲開它們的無生命體。……球藻可能會捕捉那些想結束生命的小生物，但並不消化牠們。球藻會與牠們共生，也限制這些小動物在肚囊空間，一直存活。（頁 211）

準此而觀，「球藻」或「綠艙」的另一層表徵，即是小說裡始終「魂在」而未曾現身的老大哥——握有操控「地下避難室」權柄的高樓層管理人。小說提及當蒼蠅追問：「高樓層管理人不會是公務員吧？」（頁 269）已然豁顯高翊峰書寫《幻艙》的意識底層，也如同卡夫卡意欲對歷史中官僚主義進行撻伐。

《幻艙》和《噬夢人》皆是以眾生末日景象作為主要圖景，¹¹⁷小說情節頗多涉及個人困境式的末日感，其中並漫漶著情欲糾葛、不確定性、時間意識與自由思想等命題。兩部小說主要角色面對生命窘境雖有所不同：一為探討「成為人」之後種種「後人性」的思考辨證，一則為「成為非人」之後攸關「後人類」的諸般悲涼情狀。要之，都在有意或無意中觸及卡夫卡式的將外在「社會結構網絡」視為人無可遁逃於天地的「命運」，因此無論是身陷龐大的官僚體系制度，或拘囚於家庭羈絆，都必然瞥見巨大命運的魅影。於此也可見閱讀最新世代作家作品，似乎在某一層面上都可召喚出如拉崗、班雅明、卡夫卡、村上春樹、杜斯妥也夫斯基、馬奎斯等等名家的老靈魂及其文本的幻影。¹¹⁸這也足以說明，新世代表現想像與演練的書寫風格，在全球化風潮中，益趨與各種現當代世界名家名著，產生引用、回應、解釋、影射、仿擬、創作性翻譯等等文本互涉的現象。

¹¹⁷ 《噬夢人》中「第七封印」組織，即典出《聖經》最末一章「啟示錄」，是以「最後審判」作為最為對世界末日的預言。

¹¹⁸ 新世代作家習於表陳創作之所由來，這部分可參作品附錄，例如伊格言：《噬夢人·附錄》〈夢的奧斯維辛——伊格言對談駱以軍〉，或高翊峰：《幻艙·附錄》〈艙音與靈共鳴〉等等。

五、結語：文本內外的時空流動

本文論述進程，首先是以「世代」研究的概念與理論，作為研究最新世代書寫類型之線索，並以新世代作家群表現最多產的鄉土地誌，及其衍異而成擬歷史的家族故事與科幻想像等文類，作為析論取向。至於所處理新世代作家作品的擇選依據，主要究其前後作品類型的變異而論。

由生產新鄉土到科幻鄉土，書寫型態與訴求議題皆有不同，新鄉土寫手改變對鄉土題材的應用，而走上另一種類型小說的書寫，顯然有其發展軌跡或某種意義。媒體世紀的來臨，使現代的世界成為一個全新的互動系統，而在觀看世界的新視野中也有了異於往昔的新輪廓，誠如論者所臚列在全球文化形成中的諸多景觀：族群、財金、科技、媒體和意識形態景觀等等，皆足以使現代人不再侷限於「將文化想像為高度地方化的、疆界導向的、整體觀的和充滿原生情感的形式或實體」。¹¹⁹其中尤以三 C 互動平台特性，更是將人際交流互動帶入一個「新媒體秩序所創造的社群」。準此，除了藉由科幻文類而逞其想像力與敘事技藝，以求創作的超克與突破因素外，作為熱門科技景觀之一的科幻文類順勢成為新世代作家的另一種小說形式的選擇，也屬必然。

爰是，在現代性參照系下，已然具有「當代意識」以及不同於傳統的「文化精神」向度的新世代，在創作類型與風貌上，雖有所承襲鄉土文學的內質與概念，然而在九〇年代以降，以地方性書寫作為建構與深根地方鄉土文史的活動策略中，已興起各區域極具差異性與獨特性的地方學或地方書寫，因此新世代除了是一種空間式或虛擬式鄉土書寫外，在表述台灣「地方感」時，頗多藉資生產「鄉土性」元素，諸如陳淑瑤《流水帳》書寫澎湖，以菊島「空間邊界性」作為鄉土景觀符號，而傳達「島嶼/邊緣」的地方書寫；或如王聰威《濱線女兒》和《複島》，取樣父母鄉土，再現高雄漁業經濟發展史中「生活博物館」式的地誌景觀；或如高翊峰《家，這個牢籠》，展演以「鄉土世界」作為布景的「家屋映像」，「鄉土」和「家」因此是作為最重要的地方概念與宇宙結構的焦點；或如甘耀明系列作品，書寫客家「民俗儀典」，則是將地方建構為「想像共同體」的政治認同，藉此表徵「群體的身份感」與「族群文化傳統」。

挑戰官方或國家歷史大敘述，將「歷史私人化」的小說敘述方式，自非新世代所專擅，然而新世代作品似乎更趨近於以「無名大眾」的個人故事作為輻輳，來探掘「日常生活史」，並展現一種非源自於民間傳說的「自由的虛構」，而有別於崇高體裁的「史詩」。如童偉格

¹¹⁹ 同註 39，頁 63。

《無傷時代》等作一貫的憂鬱鄉土基調與家族故事，主要書寫「頹廢」概念與「荒蕪」表情，最終的「家族史」雖貼近於「鄉土小說」文類，然而「家族」卻遙譯為懷舊的象徵，因此宜屬「個人記憶」的「擬歷史」書寫。至於甘耀明《殺鬼》雖作為一種「歷史敘述」的小說，卻更多表現於「歷史論述之外」個人化與新時間座標的新文學創作意識的多語現象。顯見新世代作家書寫家族史／家國史的企圖，或意不在於那個廣大而盤錯的「集體歷史」，而在於「『說』史」情結，意即將歷史時間語境視為一種敘述方法或寫作行為。

回溯伊格言與高翊峰之鄉土書寫系譜，則《噬夢人》與《幻艙》兩作顯然已從「寫實鄉土」，一躍而為未來冷峻無序、異質異想的城市空間——「科幻鄉土」，這中間穿涉了所謂的「奇幻鄉土」。黃錦樹嘗提出觀測評論：「鄉土經驗已然化為鄉土的附魔、見鬼、降神的經驗或非經驗。在同一方向的延長線上，伊格言的新作《噬夢人》乾脆走向科幻類型。鄉土只在背景裡、夢境裡、角色裡、敘事的某個瞬間。但它也和敘事裡其他的地理符號（西伯利亞、緬甸、印度）一樣布景化。」¹²⁰《幻艙》和《噬夢人》皆是以眾生末日景象作為主要圖景，其中並漫漶著情欲糾葛、不確定感、時間意識與自由思想等命題，而主要探討的命題，一為探討「成為人」之後的「後人性」思考辨證，一為「成為非人」之後的「後人類」悲涼情狀。

總理而觀，前行代的書寫由於載負一種時代的危機感，所以不免有感時憂世的沈重心事，在表現上則多表呈為「感同身受」與具有交流性的「集體經驗的問題化」，至於新世代的小說書寫固然無法迴避與現實世界的聯結，但顯然是愈趨於「個人化的體驗」，以致說故事與聽故事的人，意圖藉由話語、譬喻、文法和共通經驗來擔起板塊間的橋樑，已日益困難。因此最新世代作家或如論者所言：「其實只是在各自的板塊上做著謎語及只有自己聽得見的獨白。」¹²¹如是而觀，最新世代的創作遂近乎「個人體驗的問題化」書寫。

班雅明〈講故事的人〉一文，認為講故事蘊含某些實用的東西，有時是一個道德教訓，有時是實用性的諮詢，或是一種諺語格言的呈現，這些種種皆植基於講故事的人乃取材於自己親歷或道聽塗說的經驗，而後將自己的經驗轉化為聽故事人的經驗。至於小說家則閉門獨處，小說誕生於離群索居的個人，寫小說意味著在人生的呈現中把不可言詮和交流之事推向極致。囿於生活之繁複豐盈而又要呈現這種豐盈，小說因而顯示了生命深刻的困惑。¹²²以上引述班雅明以「經驗的可交流性與否」，作為區隔「講故事」與「寫小說」不同精神面貌的分判，似乎也可挪借作為釐析前行代與最新世代書寫的標識軸線。

¹²⁰ 黃錦樹：〈貓的嘆息〉，見《聯合文學》第310期（2010年8月），頁52。

¹²¹ 同註116，頁22。

¹²² 見（德）漢娜·阿倫特編，張旭東等譯：《啓迪：班雅明文選》（北京：三聯出版社，2008年），頁98-99。

徵引文獻

近人論著

- 王德威：〈生命中不安的光影——《靜止在樹上的羊》〉，《聯合報·讀書人周報》第 43 版（1996 年 4 月 8 日）。
- 王德威：《跨世紀風華：當代小說 20 家》（臺北：麥田出版社，2002 年）。
- 王聰威：《複島》（臺北：聯合文學出版社，2008 年）。
- 王聰威：《濱線女兒》（臺北：聯合文學出版社，2008 年）。
- 甘耀明：《神秘列車》（臺北：寶瓶文化出版社，2003 年）
- * 甘耀明：《殺鬼》（臺北：寶瓶文化出版社，2009 年）。
- 甘耀明：《喪禮上的故事》（臺北：寶瓶文化出版社，2010 年）。
- 伊格言：《甕中人》（臺北：INK 印刻出版社，2004 年）
- * 伊格言：《噬夢人》（臺北：聯合文學出版社，2010 年）。
- 向陽：〈疆域無限的新詩〉，《聯合文學》第 299 期（2009 年 9 月），頁 32-37。
- 朱天文：《世紀末的華麗》（臺北：遠流出版社，1992 年）。
- 朱天心：〈序：讀駱以軍小說有感〉，駱以軍：《降生十一星座》（臺北：INK 印刻文學，2005 年），頁 10-18。
- 朱雙一：《戰後台灣新世代文學論》（臺北：揚智文化出版社，2002 年）。
- 朱宥勳：《台灣七年級小說金典》（臺北：釀出版，2011 年）。
- 朱宥勳：〈甘耀明——童話筆法的歷史格局〉，《聯合文學》第 331 期（2012 年 5 月），頁 38-39
- 吳寧著：《日常生活批判——列斐伏爾哲學思想研究》（北京：人民出版社，2007 年）。
- 吳鈞堯：〈醒覺的火炬：70 後與六年級〉，《聯合文學》第 331 期（2012 年 5 月），頁 62-75。
- 李瑞騰：〈九〇年代崛起的新生代小說家〉，陳義芝主編：《臺灣現代小說史綜論》（臺北：聯經出版公司，1998 年），頁 512-525。
- 李瑞騰：〈新鄉土新世代新世紀〉，《聯合文學》第 299 期（2009 年 9 月），頁 20-25。
- 邱貴芬：〈面對浩劫的存活之道：閱讀吳明益《睡眠的航線》〉，吳明益：《睡眠的航線》（臺北：二魚文化出版社，2007 年），頁 11-15。
- 胡亞敏：《文學批評與文化批評》（武漢：華中師範出版社，2007 年）。
- 南方朔：〈《幻艙》裡的幽閉恐懼〉，高翊峰：《幻艙》（臺北：寶瓶文化出版社，2011 年），頁 17-22。
- 范銘如：《像一盒巧克力——當代文學文化評論》（臺北：INK 印刻文學，2005 年）。
- * 范銘如：《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版社，2008 年）。

- 徐立忠：《老人問題與對策——老人福利服務之探討與設計》（臺北：桂冠圖書公司，1989年）。
- 袁哲生：《秀才的手錶》（臺北：聯合文學出版社，2000年）。
- 高宣揚：《流行文化社會學》（臺北：揚智文化出版社，2002年）。
- * 高翊峰：《家，這個牢籠》（臺北：爾雅出版社，2002年）。
- * 高翊峰：《幻艙》（臺北：寶瓶文化出版社，2011年）。
- 張愛玲：《流言》（臺北：皇冠出版社，1997年）。
- 張誦聖：《文學場域的變遷——當代台灣小說論》（臺北：聯合文學出版社，2001年）。
- 張耀仁：〈殺鬼，也殺神——面對甘耀明〉，《明道文藝》第419期（2011年2月），頁77-81。
- 曹文軒：《20世紀末中國文學現象研究》（北京：北京大學出版社，2002年）。
- 陳宛茜：〈新世代面目模糊？〉，《聯合文學》第299期（2009年9月號），頁57-59。
- 陳思和：《當代小說閱讀五種》（香港：三聯書店，2009年）。
- 陳思和：〈兩個新世紀的科幻〉，國家圖書館「百年小說研討會」專題演講講稿，2011年5月22日。
- 陳栢青：〈夢，作為一種技藝／記憶——伊格言《噬夢人》的技藝論〉，《聯合文學》第319期（2011年5月），頁167-168。
- 陳國偉：〈後1972年的華文小說書寫：世代與記憶的倫理學〉，《聯合文學》第331期（2012年5月），頁32-37。
- 陳淑瑤：《流水帳》（臺北：INK印刻文學，2009年）。
- 陳惠齡：〈「鄉土」語境的衍異與增生——九〇年代以降台灣鄉土小說的書寫新貌〉，《臺灣大學中外文學》39卷1期（2010年），頁85-127。
- * 陳惠齡：《鄉土性·本土化·在地感：台灣新鄉土小說書寫風貌》（臺北：萬卷樓圖書公司，2010年）。
- 黃春明：〈鄉愁商品化〉，《自由時報》（副刊）（2006年4月6日）。
- 黃崇凱：〈創作場域的多音交響〉，《聯合文學》第299期（2009年9月），頁66-71。
- 黃錦樹：〈獏的嘆息〉，《聯合文學》第310期（2010年8月），頁52-54。
- 葉石濤：〈新文學傳統的承繼者——鍾理和〉，《展望臺灣文學》（臺北：九歌出版社，1994年），頁57-78。
- 楊照：〈「廢人」存有論——讀童偉格的《無傷時代》〉，童偉格：《無傷時代》（臺北：INK印刻文學，2005年），頁5-10。
- 楊照：《霧與畫：戰後台灣文學史散論》（臺北：麥田出版社，2010年）。
- 劉乃慈：〈九〇年代台灣小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》第9期（2009年10月），頁69-104。
- 劉乃慈：〈日常的非常——《流水帳》的抒情鄉土與敘事〉，《台灣文學學報》第20期（2012年6月），頁99-126。
- 賴志穎：〈凝結的場景，奔馳的人生〉，《聯合文學》第331期（2012年5月），頁42-43。

- 駱以軍：〈贖回最初依偎時光〉（代跋），童偉格：《西北雨》（臺北：INK 印刻文學，2010 年），頁 234-241。
- * 蕭阿勤：《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》（臺北：中研院社研所，2008 年）。
- （加）哈琴著，李揚等譯：《後現代主義詩學：歷史·理論·小說》（南京：南京大學出版社，2009 年）。
- （希臘）亞里斯多德著、姚一葦譯註：《詩學箋註》（臺北：國立編譯館，1973 年）。
- （法）加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著、龔卓軍等譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化出版社，2003 年）。
- （法）Robert Escarpit 著，葉淑燕譯：《文學社會學》（臺北：遠流出版社，1990 年）。
- * （美）阿君·阿帕度萊著、鄭義愷譯：《消失的現代性：全球化的文化向度》（臺北：群學出版社，2009 年）。
- （美）馬泰（Calinescu Matei）著，顧愛彬、李瑞華譯：《現代性的五副面孔》（北京：商務印書館，2002 年）。
- （美）魯濱孫著，何炳松譯：《新史學》（上海，上海古籍出版社，2012 年）。
- * （美）Tim Cresswell 原著，徐苔玲等譯：《地方：記憶、想像與認同》（臺北：群學出版社，2006 年）。
- （英）愛德華·卡爾著，江政寬譯：《何謂歷史？》（臺北：博雅書屋，2011 年）。
- （英）克朗（Mike Crang）著、楊淑華等譯：《文化地理學》（南京：南京大學出版社，2005 年）。
- （英）拉曼·塞爾登（Selden, R.）編、劉象愚等譯：《文學批評理論——從柏拉圖到現在》（北京：北京大學出版社，2000 年）。
- * （俄）巴赫金著，白春仁等譯：《小說理論》（石家莊：河北教育出版社，1998 年）。
- （義）伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）著、吳潛誠校譯：《給下一輪太平盛世的備忘錄》（臺北：時報文化出版社，1996 年）。
- （德）齊美爾著，林榮遠編譯：《社會是如何可能的：齊美爾社會學文選》（桂林：廣西師範大學出版社，2002 年）。
- （德）漢娜·阿倫特編，張旭東等譯：《啟迪：班雅明文選》（北京：三聯書店，2008 年）。

（說明：徵引文獻前標示 * 號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Appadurai, A & Cheng, Y.K. (trans). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Taipei: Socio Publishing, 2009.
- Bakhtin, M. M. & Pai, C.J. et al. (trans). *Theory of the Novel*. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1998.
- Chen, W. L. *Locality, Localization, Local Sense: The Writing of New Local Novels in Taiwan*. Taipei: Wan Chuan Lou Books, 2010.
- Egoyan. *Dream Eater*. Taipei: Unitas Publishing, 2010.
- Fang, M. J. *Literary Geography: Spatial Readings of Taiwanese Novels*. Taipei: Rye Field Publishing, 2008.
- Hsiao, A. C. *Return to Reality: Post-war Generation and Cultural Political Changes in the 1970s in Taiwan*. Taipei: Institute of Sociology, Academia Sinica, 2008.
- Kan, Y. M. *Killing Ghosts*. Taipei: Pao Ping Culture, 2009.
- Kao, Y. F. *Home, This Cage*. Taipei: Erh-ya Publishing, 2002.
- Kao, Y. F. *Imaginary Vessel Cabin*. Taipei: Pao Ping Culture, 2011.
- Tim Cresswell & Hsu, T.L. et al. (trans). *Local: Memory, Imagination, and Identity*. Taipei: Socio Publishing, 2006.

From “homeland of production “to “scientific homeland fiction “-- The inheritance and evolution of new generational homeland fiction writing styles in Taiwan

Chen, Wei-lin

(Received January 10, 2014 ; Accepted April 25, 2014)

Abstract

Based on “generation”, writers of previous and new generations can be generally classified as “mainstream” of literary circle classical (writers of Taiwan literature history) and “potential stream” (potential writers without pure “literary blood” for academia and reviewers). Between them, there is inevitable writing phenomenon of inheritance and evolution. Based on the above question consciousness and related theoretical perspective of “generation”, issues of this study will be based on the genres such as homeland topology, history–family story and science fiction imagination commonly presented by new generation writers. Subjects of “new generation” are defined as the writers born in 1965 ~ and classified as literary generation structure of “new homeland writing”.

Keywords: homeland of production, history–family, science fiction, new generation, genre, new homeland fiction

