

國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所

碩士論文

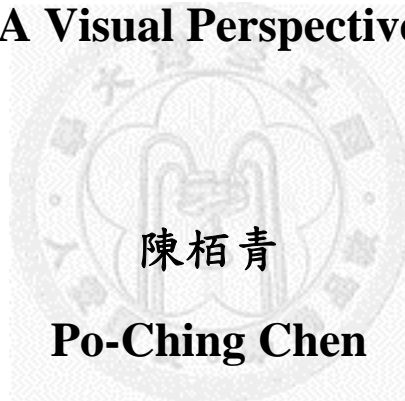
Graduate Institute of Taiwan Literature

National Taiwan University

Master Thesis

內向世／視代小說研究—— 一種視覺的詮釋

**Novels of Introversive Vision Generation:
A Visual Perspective**



指導教授：梅家玲 博士

Advisor: Chia-Ling Mei, Ph.D.

中華民國 101 年 7 月

July, 2012

謝辭

我對操場懷抱著敵意。離開高中以後立定志願也立定身體是再不去的。只是偶爾會想起，想起那些旋轉那圈跑道，那些一如新剃頭皮的草根擺以及其上如草皮刺的髮跟著擺。還有遠遠近近的叫喊，像掉下的炸彈零零落落正在引爆。我說我不想進去那裡面，是因為我不想成為那裡頭流汗的一群。我說我不想，是因那俯望的畫面如此美麗，正因為我不在，我才一直想進去，想像有誰站在那裡頭，像是夏宇曾寫下：「一場大雨忽然猛烈的下起／在廣闊的空無一人的操場上／我曾經那麼吃驚的看見／看見他正在雨中旋轉」。

旋轉的少年該是所有操場的動力源，一圈又一圈，由慢而快，帶動操場運轉。操場成為制服正中央那顆鈕釦，渾圓，溫燙。要用針密結縫住，在身體的中央。

操場的形狀，封閉，橢圓如蛋，開始與結束在同一定點，它的本質是重覆，反覆旋轉，那樣的重覆如此機械，每一次都如一，無始無終，縱然小說家說：「重覆讓人幸福」，但他們不懂啊，再如何的反覆，終究只有，一次。正是因此，才會向內凹陷，一切都被那個核心吸引與拉扯，一切都將被吞食殆盡。操場是凹陷性的，是宇宙之熵，並不是操場模擬了宇宙的雛形，而是宇宙演示了操場的模樣。

很久以後有一天，當我俯望著無人的，因為日照餘溫而微微散發塑膠熱氣的PU跑道。忽然發現，原來我還是站在這裡，但一切已經結束了。再也無法進入了。那時我心頭的確浮現了「內向世代」四個字。

從那一天開始，我寫下論文的第一章。

感謝這段時間陪我繞著操場跑的人們。像拿著加油筒和大聲公在場邊指導的梅家玲老師。督促我千萬別離開跑道繼續往前的郝譽翔老師，還有修整草皮那樣仔細幫我調整論文格式與偵錯的蔡佩均女士。以及更多更多，那些陪著我一起跑，目送我離去又回來的人們：李航、舒雯、佳嫻、時雍、姿瑾、翟翱、崇凱、億偉、小馬、伊格言、運詩人……

為什麼操場是橢圓的呢？為什麼有些人會重新遇見，有些事情再重新想起，卻截然不同？

內向世／視代小說研究—— 一種視覺的詮釋

【摘要】

本文藉黃錦樹「內向世代」一詞，易一字而成「內向世／視代」，以駱以軍、黃國峻、邱妙津等被歸為電「視」世代、文字具備圖像性、「視」覺性，且被以為是「向內凝視的一代」之作家的小說為討論核心，研究目的在於，(1) 借雷蒙·威廉斯「感覺結構」(structures of feeling) 為參照點指出，論文中所援舉作家作為台灣引入電視後之「電視世代」，電視演進過程實和內向視／世代作家分享同一種感覺結構，則以此一特殊的感覺結構點出內向驅力所在，並解讀內向世／視代的書寫技藝。(2) 小說作為一個整體所展示之內向探究：那不只是小說書寫主題的內向——描述內心世界、放大私人體驗。同時也是小說發展的內向：後設、故事的故事、技藝轉折，我嘗試以「視覺」為途徑，挖掘整個台灣小說「朝內」的轉折點。(3) 經驗、故事之荷珠新配：新的媒體，新的視點，也是新的世代。班雅明 (Walter Benjamin) 言：「經驗被貶值」，而故事的生產與經驗息息相關，我將指出經驗、故事在內向世／視代小說家筆下，如何走往歧異／零餘之路。(4) 以「視覺」觀點切入，透過內向世代引出之問題與答案，於文學史慣用之「寫實主義」、「現代主義」論述脈絡外，另闢機樞。若「幻燈片」事件作為現代文學「起源性」事件，電視之於內向世／視代，這不僅是媒介對於文學的一次發現，也是「觀看」的一次變革。本論文試圖梳理內向世／視代「如何觀視」，這也涉及以視覺重寫／看文學史的可能。

關鍵詞：內向世代、駱以軍、邱妙津、黃國峻、感覺結構、電視研究、視覺性



Novels of Introversive Vision Generation: A Visual Perspective

【Abstract】

The paper examines the visual experience of televisions internalized in the writings by novelists of the “Introverted Generation”. I investigate the alterations in the novelists' ways of seeing and the variations of structures of feelings exhibited in their works. Novelists of the “Introverted Generation” emerged in the 1990s, their distinguishing feature being an emphasis on the purity of literature. They focus their writing on their inner world instead of on social reality. The time in which these novelists were born was close to the age that TV was ushered in Taiwan. This thesis is written on the basis of Raymond Williams' concept of "structure of feeling," which can be used as a perspective to examine the common ground among the writers of the so-called "introversive vision generation." Those writers are driven inward by this specific structure, whose existence will be argued in this thesis in order to explore the writing techniques of the introversive vision generation. As a study on the inwardness of fiction writing, this thesis will not only try to expose the exaggerated inner world of personal experience, but it will also explore the development of fiction's innate structure, such as the techniques of metafiction and stories within a story. "Vision" can be seen as a way to observe the development context of "introversiveness" in Taiwan fiction. The narration of stories is closely related to experience, and, although those introversive vision generation writers live in an era which no longer emphasize experience, they try to summon experience of fragmentation, and represent this fragmentation as a wholeness.

The first chapter of this thesis illustrates the motivation and the scope as well as the methodology of my research. The second chapter, by way of delineating (the history of) the development of televisions in Taiwan, argues that “Introverted Generation” possesses the structure of feelings, distinct from the one held by the preceding generation, with which they perform their own unique writing skills. Chapter three interprets the temporal and spatial concepts throughout the writings of the “Introverted Generation” and herein launches a dialogue with the whole development of the

Taiwanese novels. Chapter four by examining the writer's story telling process helps to reconstruct themselves and deconstruct others' through visual sensations and inner discoveries.



Keywords : Introverted Generation, Luo Yi-Jun, Chiu Miao-Chin, Huang Guo-Jun, structures of feeling, Television, visibility

目 錄

| | |
|-------------------------------------|-----------|
| 第一章 緒論 | 1 |
| 第一節 研究動機與目的..... | 1 |
| 第二節 文獻回顧與研究現況..... | 5 |
| 一、作家研究..... | 5 |
| 二、內向世代研究..... | 8 |
| 第三節 概念界定：內向世／視代再定義..... | 10 |
| 第四節 研究方法..... | 15 |
| 一、電視研究..... | 15 |
| 二、感覺結構（structures of feeling）..... | 18 |
| 三、寫實與視覺的共構——一種「視覺體系」的建構..... | 19 |
| 四、「視覺體系」應用於台灣文學..... | 23 |
| 第五節 論文架構..... | 27 |
| 第二章 新世／視代誕生——以電視作為進路 | 31 |
| 第一節 電視小史..... | 31 |
| 第二節 客廳風景論..... | 37 |
| 第三節 感覺結構..... | 40 |
| 第四節 「類」、「類人」——經驗的貶值與故事存立..... | 46 |
| 第五節 如何內向，怎樣感覺——辨識內向世／視代..... | 55 |
| 第六節 「我記得」——身世的房間..... | 59 |
| 第七節 「我覺得」V.S.「我記得」——「感覺」的房間之突圍..... | 64 |
| 小結..... | 66 |
| 第三章 時移「室」／「視」往 | 67 |
| 第一節 論寫作〈論寫作〉之寫作論——視覺空間與空間視覺的建立..... | 70 |
| 第二節 視覺空間的浮現：時間驗證..... | 76 |
| 一、永遠現在式..... | 76 |
| 二、時間蒙太奇..... | 77 |

| | |
|-----------------------------------|------------|
| 第三節、牆上的斑點或斑點組成的牆——黃國峻的空間視覺論..... | 81 |
| 第四節 幻影術——邱妙津的空間視覺論 | 86 |
| 一、一種（愛情）公寓導遊..... | 86 |
| 二、愛的發生學悖論..... | 92 |
| 小結 | 96 |
| 第四章 那些圍繞故事的——建構一個內向世代..... | 97 |
| 第一節 張大春小說本體論的解體論述 | 99 |
| 第二節 「張開」——「戲劇化」與「故事」 | 104 |
| 第三節 「張」開——從〈字團張開以後〉談起..... | 108 |
| 第四節 「第三者」的誕生..... | 111 |
| 第五節 故事的繁殖機器——歧出與錯位 | 115 |
| 第六節 「我」覺得 V.S.「我記得」：「你」才是第三者..... | 118 |
| 小結 | 122 |
| 第五章 結論..... | 123 |
| 一、內視，視內——一種世／視代的出現 | 123 |
| 二、內向，向內——兩種感覺結構..... | 123 |
| 三、內向文學，文學內向..... | 124 |
| 四、走出，進入內向世／視代..... | 125 |
| 參考文獻 | 127 |

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

那是現代文學的核爆點。視覺之於現代文學的觀／關鍵戰役，魯迅因目睹「旁人目睹行刑」之幻燈片而棄醫從文。¹自然，這一事件涉及多重觀看的視覺關係——旁觀他人之痛苦，在視覺層層包夾之下同時「看」與「被看」，由此在大寫的「我」（幻燈片中觀視的華人以及作為觀視中心的被梟首者，皆屬於大寫「國族」的黃皮膚黑眼睛）與小寫的「我」（幻燈片播放時亦同時被他人注視的魯迅）之間，在「敘述者」魯迅與「觀看者」魯迅之間——視線之交替成層，亦然成「城」，此銅城鐵壁或所謂「鐵屋」，便傳出新文學的「吶喊」來。但另一方面，幻燈片事件表述的不僅是「說什麼」的問題（一個現代文學之父的誕生？一個振衰起弊的想望？），也涉及「怎麼說」：「魯迅所面對的乃是：首先，一種看似毋須中介就可傳播的新媒體的透明效應；其次，這一新媒體的力量與行刑本身的暴力之間的契合。」²，周蕾點出魯迅筆端先於目光所遭受的刺擊，「照片——幻燈片——電影」作為承載資訊的新興媒介，看似透明的視覺語言恰與現代文學伊始的寫實主義訴求同聲腔，視覺之沉默，和書寫之吶喊同樣具有力道。

¹ 魯迅於《吶喊》之〈自序〉中提及，觀及日本教師放映「日軍砍下頭顱來示眾」之畫片，而有所思：「我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了」。引自魯迅，〈吶喊·自序〉，《魯迅全集·第一卷》，北京：人民文學，2005年11月，頁438。此一自述曾被解讀為魯迅投身文學的開端，也被解讀為現代文學的「起源性事件」，劉禾針對此進行討論，並以為「向來，批評家們總想在魯迅的生平和小說之間建立起直接關係。學者們努力地尋找那張關鍵的幻燈片，可是徒勞無獲。」，由此對此一事件重新思索：「誰是敘事者？誰被描述？誰在閱讀這些描述？」，我以為劉禾的提問正是觀看此一「觀看幻燈片事件」的重要切入點，我們應該注意到的是，「幻燈片事件」在不停論述中被加上引號（如何驗證？如何確認實有之？），它晉身為一個寓言（如下文引述周蕾所謂「技術視覺」引動知識分子的書寫焦慮），也是預言（視覺技術如何可能？如何變異文學？），那牽涉的不僅是「看見什麼」，而是「怎麼看」？相關討論詳見劉禾，〈國民性理論質疑〉，收錄於王聰明主編，《批評空間的開創》，上海：東方出版中心，1998年7月，頁156-185。

² 周蕾，〈視覺性、現代性以及原初的激情〉，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，台北：遠流，2001年5月，頁27。

「我們睜開眼看！」李大釗在〈現代青年活動的方向〉³一文中要 1919 年的青年們「努力呵！猛進呵！」，但無論李大釗同不同意，「睜開眼」已經，並且正在以技術化之姿態顯現於現代文學伊始的文藝創作中，電影裡書寫技術正化入作家筆端。無論是「魯迅的敘述像一個照相機逐漸移動，攝取一個個細節和動作，反應事物的表面，構成其作中反語的，正是攝影機似的純客觀態度……」⁴、「丁玲、冰心、盧隱、凌叔華、徐志摩等作家似乎發現了某種原初的內傾，它促使寫作朝新的方向發展。」⁵；或其後上海新感覺派「『攜攝影機的人』帶著一雙『影戲眼』四處獵取都市的鏡頭，並經由剪接拼貼而呈現」⁶；又或張愛玲在〈封鎖〉、〈傾城之戀〉中展示的時空切割技巧一如電影影框，並吸取好萊塢「諧鬧喜劇」與中國說部傳統的高度統合⁷；甚或語言與意識型態訴求上，周蕾所云「幻燈片——電影」所展示的透明性與寫實主義訴求高度重疊：「該『語言』的呈述目標正是一九二〇年代和一九三〇年代的現代中國作家羣所渴望達到的。」⁸，這一視覺技術的轉化，以及「令人以為真的」、高強度的視覺語言，正是文學覺得自身遭受威脅的原因，「小說有史以來面臨的一次最大的挑戰和衝擊是來自外部的，這就是電影的發明」⁹，文學史中不乏小說家對影像呈現的明晰、直接以及視覺帶來的衝擊力所發出的喟嘆之聲：「小說如何可能？」，回看現代文學開展之

³ 李大釗，〈現代青年活動的方向〉，原載《晨報》，1919年3月14-16日，此處引用自《中華活頁文選：高一年級版》2000年第一期，北京：中華書局，2000年1月，頁15。

⁴ 見 Patrick Hanan 著，張隆溪譯，〈魯迅小說的技巧〉，收錄於樂黛雲編，《國外魯迅研究論集：1960-1981》，北京：北京大學，1981年10月，頁32。

⁵ 周蕾，〈視覺性、現代性以及原初的激情〉，《原初的激情：視覺·性慾·民族誌與中國當代電影》，頁35。

⁶ 見李黛顰，《十里洋場的漫遊者——上海新感覺派的都市書寫》，輔仁大學中文系碩士論文，92學年度。

⁷ 李歐梵以為張愛玲的〈封鎖〉展示電影的時空間切割，持此論者尚有周蕾。此外李歐梵認為〈傾城之戀〉：「以好萊塢諧鬧喜劇帶出的公式，在最初的錯誤意圖與個性衝突下求愛……」，詳可見 Leo Ou-fan LEE：〈Eileen Chang and Cinema〉，《現代中文文學學報》2卷2期，1999年1月，頁37-66。

⁸ 周蕾，〈視覺性、現代性以及原初的激情〉，《原初的激情：視覺·性慾·民族誌與中國當代電影》，頁29。

⁹ 吳曉東引述諸多小說家對於電影、相片等媒介正侵吞文學領域的憂慮：「紀德發現，隨著電影和留聲機的問世，小說剩下的地盤越來越小，他在小說《偽幣製造者》（1925）中指出：『無疑留聲機將來一定會肅清小說中帶有敘述性的對話，而這些對話常是寫實主義者自以為榮的。而外在的事變、冒險、情節、場面，這一類全屬於電影，小說中也應該捨棄。』這樣一來，小說還會剩下什麼？汪曾祺在 40 年代也說過類似的話：『許多本來可以寫在小說裡的東西老早老早就由另外方式代替了去。比如電影，簡直老小說中的大部分，而且是最要緊的部分，完全能代勞，而且有聲有形，證諸耳目，直接得多。』毫無疑問，在描繪場景，敘述情節，尤其是還原生活原初細節方面，電影肯定比小說更有優勢，這使小說突然面對了一個藝術本體論方面的問題：到底哪些東西是獨屬於小說這一體式，是其他藝術形式所沒有的？小說的內涵和外延應該怎樣重新界定？」，見吳曉東著，《從卡夫卡到昆德拉》，北京：三聯書店，2003年8月，頁311。

初小說發展與視覺媒體之間的借貸關係（語言的轉換、視覺性的交割、技巧之間怎樣易換、訴求的同聲一氣），現代文學初始時作家們寄託「寫實」意圖以啟後，卻又怕絕後，其實預示後續現代文學史之盤勢走向（形式還是內容？寫實主義 V.S.現代主義、寫什麼 V.S.怎麼寫、描述的 V.S.內心的……）

「幻燈片——電影」為現代文學帶來了初始震撼，半個世紀後，1962年10月10日，國慶日，一場媒介的革命在「蔣夫人按鈕，開啟電視新紀元」¹⁰之喝采聲中引爆（台灣電視正式開台。則若「幻燈片——電影」的力量曾催生「現代文學」，電影所顯現之視覺技術能勾連書寫的技藝，並造成一代書寫者的書寫變異，「再也回不去了」，那麼，之於文學，「電視」帶來或展示出的大裂變又是什麼？

黃錦樹曾在〈內向世代——跨越書寫邊界〉一文中，將駱以軍、黃國峻、黃啟泰、賴香吟等人定義為「內向世代」的「最近繼承者」，他們多數出生於1960年至1970年之間，以島上慣有之稱謂，喚作「五年級」¹¹；另有學者暱稱電視是「五年級」¹²，此除了表示「電視」於1960年代引入台灣之外，另一意涵是，電視與台灣的五年級世代共同成長，是以楊照提出五年級該是「電視世代」¹³。若將同世代小說家的出生年加以對照，則台灣的電視發展史便如同該世代的成長紀念冊，1962年台視開播以來，1967年，蔣中正裁示籌備並整合第二家電視台，此即中國電視公司（後來之中視）誕生的起始構想，同年，駱以軍出生；1969年，中視開播，同年，邱妙津、賴香吟、郝譽翔出生；1971年華視開播，同年，黃國峻出生。若將電視的普及與電視台的開播作為一文化和社會的斷代點，這一世代寫作者之後可能經歷的成長——視覺經驗的改變、視覺思考的建立、與世界距離的改變（更新、更多的資訊湧入）——必然造就作家不同的視覺景觀。這樣的發展到了80年代，第四台興起，資訊的騰湧、近距離接觸歷史（歷史重大場面的視覺經驗）、零距世界（日美歐影集與電影，各種流行與新資訊）、審美與思

¹⁰ 何貽謀，《台灣電視風雲錄》，台北：台灣商務，2002年1月，頁43。

¹¹ 年級作為一種概括，初始見於網路流行語中，以「十年」為一年級，五年級是指民國50年到59年之間出生者。見mimiko等著，《五年級同學會》，台北：圓神，2001年5月，頁1。

¹² 原文是「每隔十年，都是一個階段，身為『五年級』的台灣電視，鐵定不符合老先生的盼望」，見鄭明椿，《換個姿勢看電視》，台北：揚志文化，2003年4月，頁4。

¹³ 原文為「五年級的成長經驗，相對於六、七年級的網路，應該叫做電視世代；真正改變五年級視野的關鍵是電視，不是網路，網路是五年級後來勉強去學、去擠一個位置，告訴人家不要忘記給我一張椅子的事。一九六一年台視出現；在我們成長的時候，電視逐步普及到每一個家庭，我們跟著電視成長，而今天懷舊的東西都跟電視脫不了關係的！」，見〈五年級同學會——向學運世代或網路世界傾斜？〉，《中國時報》，2001年11月9日，42版。

維方式的翻新（音樂錄影帶與種種意識型態廣告……），見於同時間成長、於創作上活躍的書寫者——在本論文中，我聚焦於黃錦樹所謂的「內向世代」上——卻高呼「五年級作者是人造人，是懸空走故事棋盤而無倒影之人，是經驗貧乏之人。」¹⁴、「無經驗的一代」，這裡頭發生什麼樣的變異？是否可能由其中諸般相悖逼現此一世代之特殊「感覺結構」？

此外，如周蕾所敘述，電影作為一種新興媒介，曾引發現代文學的革新與內爆，令書寫者興致勃勃，以為可以藉此振衰起弊，發之為「吶喊」，在文學上「睜開眼」，但怎麼不過半世紀，又一次媒介之撼擊，見於與電視同生同長之內向世代作家，卻如此意興闌珊，他們目光渙散，「自絕實際生活」、「封閉的」、「傾向於凝視自己的內在，是屬於內向的世代」¹⁵，視點自外而內，視「內」光，反求／囚於己，且步履蹣跚，總是「散步到他方」，且出發／初發之作往往由「後設」入手，而「後設」語言總是自疑於書寫的，於是內向世代的破浪初航卻總是回望，他們的臉如此年輕又無比滄桑，那反映的是，「小說」作為整體演進至此，該如何繼續說下去？那便是台灣文學「後四十回」的展開。

則本文藉用黃錦樹「內向世代」一詞，易一字而成「內向世／視代」，以駱以軍、黃國峻、邱妙津等文字具備圖像性、「視」覺性，且被以為是向內凝「視」之作家為討論核心，研究目的在於，（1）藉雷蒙·威廉斯「感覺結構」為參照點，我以為電視演進與發展過程中和內向視／世代書寫者必然分享同一種感覺結構，這樣一種特殊的結構，製造出向內的驅力，我將標舉出此一結構的存在，並以此解讀內向世／視代的書寫技藝。（2）小說作為一個整體所展示之內向趨力的探究：那不只是小說書寫主題的內向——描述內心世界、放大私人體驗。同時也是小說發展的內向：後設、故事的故事、技藝轉折，我嘗試以「視覺」為途徑，挖掘整個台灣小說「朝內」的轉折點。（3）經驗、故事之荷珠新配：新的媒體，新的視點，也是新的世代，班雅明（Walter Benjamin）言：「經驗被貶值」，而故事的生產與經驗息息相關，我將指出經驗、故事在內向世／視代小說家筆下，如何走往歧異／零餘之路。（4）以「視覺」觀點切入，透過內向世代引出之問題與答案，於文學史慣用之「寫實主義」、「現代主義」論述脈絡外，另闢機樞。若「幻燈片」事件作為現代文學「起源性」事件，電視之於內向世／視代，這不

¹⁴ 駱以軍，〈詞條：時間在後來會贈予我們什麼〉，《經驗匱乏者筆記》，台北：印刻，2008年9月，頁65。

¹⁵ 黃錦樹，〈散步到他方〉，收錄於賴香吟，《霧中風景》，台北：元尊文化，1998年7月，頁7。

僅是媒介對於文學的一次發現，也是「觀看」的一次變革。本論文試圖梳理內向世／視代「如何觀視」，這也涉及以視覺重寫／看文學史的可能。

第二節 文獻回顧與研究現況

一、作家研究

由本文所欲探討的駱以軍、黃國峻、邱妙津等作家既有研究觀之，我以為，前行研究者的觀點大致可分為「尊『亡』攬『遺』／『移』」、「外剩內亡」二類。取其諧音，重其「亡」、「疑」、「移」等字義，「尊『亡』」意謂死亡書寫；「攬『遺』／『移』」指作品呈現之遺民／移民論述。又有關於「內」與「外」，則涉及主客體之易位與對話，以及自我觀照問題，映現於身體研究、性別認同、生存／自殺等議題上。以上著墨點又彼此交疊，形成一論述循環。

「外剩內亡」意謂作品涉及「我」如何而存、主體如何認識乃至安放自身等重要主題，例如，曾憶文《虛擬自傳的形成——論駱以軍小說的主題開展》、嚴婕瑜《駱以軍小說的自我主體建構》之於駱以軍；陳怡如《自我的再現與重構——論邱妙津與陳雪的女同志小說》、蔡素英《從邱妙津《鱷魚手記》及《蒙馬特遺書》探討女性主體意識之認同建構》¹⁶之於邱妙津，分別由「主體」而至小說文體、文本研究，是解構還是建構？主體是消「亡」或者「剩」餘，是成形還是滅解，書寫中之主體「我」既作為現代主義的極限，也是後現代主義裂解的開端。

此中進路結合性別理論、國族論述、殖民論述，便有「尊『亡』攬『遺』／『移』」之各式研究。（主體）小我雖存，大我何立？那指向一個「類」的，如性別之屬，以女性主義、性別研究等方法研究邱妙津其人其作成為一種顯學。或是一個族裔的，遺民、殖民論述為之屬，針對駱以軍之論述不乏此部分。

女性主義、性別研究之於邱妙津者如傅淑萍《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱

¹⁶ 以上參見，曾憶文，《虛擬自傳的形成——論駱以軍小說的主題開展》，臺灣大學台灣文學研究所碩士論文，96 學年度；嚴婕瑜，《駱以軍小說的自我主體建構》，臺北教育大學語文與創作學系碩士論文，97 學年度；陳怡如，《自我的再現與重構——論邱妙津與陳雪的女同志小說》，中央大學中國文學系碩士在職專班碩士論文，97 學年度；蔡素英，《從邱妙津《鱷魚手記》及《蒙馬特遺書》探討女性主體意識之認同建構》，南華大學文學研究所碩士論文，93 學年度。

妙津研究》、辛佩青《異質經驗·中界書寫：以邱妙津小說開展之卑賤文學》由「賤斥」理論入手、林慧音《邱妙津女同志小說研究》環繞「同志」之性別研究開展，羅敬堯《文化轉折中的酷兒越界：九〇年代臺灣同志論述、身／聲體政治及文化》¹⁷則著墨於「酷兒性」，此皆透過性別理論、各式主義研究試圖趨至邱妙津書寫核心。

族裔研究見於駱以軍者如楊佳嫻《論戰後台灣外省小說家作品中的「臺北／人」》、洪王俞萍《文化身分的追尋及其形構——駱以軍與黃錦樹小說之比較研究》、吳立文《外省父親之後遺民紀事》、陳奕翔《族裔書寫與自我身分形塑：駱以軍作品中所再現的匱乏與焦慮》¹⁸等，皆針對其身分、身世書寫，嘗論其身分歸屬、焦慮、時空易換之下群與己、族裔與認同等議題。

此外，主體的死或新生猶自爭論，肉體消亡卻是怵目驚心之事實，內向世代作家書寫之（未）完成，多以肉身為之殉，邱妙津、黃國峻自死，而駱以軍小說中喜言暴力與死亡，文字感其悲，而終為之碑，以文字銘刻其心志。「死亡」成為研究這些作家不可不談之議題。則「尊『亡』」成為研究小說家的必經策略。之於邱妙津，身體與文體是分進，更是合擊，性別游移待定位，又透過死亡敲其定音鼓，其效力達於文本之外。蔡明萱《愛慾、創傷與死亡——論邱妙津與陳雪》、李宜義《毀滅與完成——邱妙津的自我書寫》、楊滢靜《邊緣、認同與死亡的書寫——邱妙津小說研究》、柯雅雯《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成（1960~2003）》¹⁹等論乃循此一途徑，策略上於「書寫」、「性別」、「生命」三者之間彼此參照，背生向死，又由死回生，標舉出研究座標與軸線。

之於黃國峻，張淑芳《焦慮與抑鬱——袁哲生與黃國峻小說研究》呈現黃國

¹⁷ 以上參見，傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津研究》，成功大學中國文學系碩士論文，99 學年度；辛佩青，《異質經驗·中界書寫：以邱妙津小說開展之卑賤文學》，中山大學中國文學系碩士論文，97 學年度；林慧音，《邱妙津女同志小說研究》，臺南大學國語文學系中國文學碩士在職專班碩士論文，97 學年；羅敬堯，《文化轉折中的酷兒越界：九〇年代臺灣同志論述、身／聲體政治及文化》，交通大學語言與文化研究所碩士論文，93 學年度。

¹⁸ 以上參見，楊佳嫻，《論戰後台灣外省小說家作品中的「臺北／人」》，臺灣大學中國文學研究所碩士論文，93 學年度；洪王俞萍，《文化身分的追尋及其形構——駱以軍與黃錦樹小說之比較研究》，成功大學台灣文學系碩士論文，93 學年度；吳立文，《外省父親之後遺民紀事》，中興大學中國文學系碩士論文，95 學年度；陳奕翔，《族裔書寫與自我身分形塑：駱以軍作品中所再現的匱乏與焦慮》，成功大學台灣文學系碩士論文，98 學年度。

¹⁹ 以上參見，蔡明萱，《愛慾、創傷與死亡——論邱妙津與陳雪》，南華大學文學系碩士論文，99 學年度；李宜義，《毀滅與完成——邱妙津的自我書寫》雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文，98 學年度；楊滢靜，《邊緣、認同與死亡的書寫——邱妙津小說研究》，淡江大學中國文學系碩士論文，93 學年度；柯雅雯《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成（1960~2003）》，中興大學中國文學系碩士論文，94 學年度。

峻小說中焦慮、抑鬱症候之展演；李文傳《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》²⁰，則由文體而至死體。

就駱以軍而言，研究者多以主體與「死亡」互為參照。王德威由死亡和慾望切入，〈我華麗的淫猥與悲傷——駱以軍的死亡敘事〉²¹一文允為翹楚，析論死亡欲力、愛與暴力之拉扯。王瓊涓《瀕臨邊境的可逆之旅——九〇年代以降台灣現代小說的死亡書寫》²²亦對此有所觸及。

而與本論文研究範圍重疊者，為劉淑貞《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》²³，論中取四位作家為研究對象，繞過議題（同志？學運？殖民？）之疊磚立瓦，標舉出「死亡」與「自殺」之概念，返回語言之途。更向上一躍而為對整個中文書寫「改寫語言起源處的『父親』」、「如何重寫」的探索。其研究歸納了上述「尊『亡』攬『遺』／『移』」、「外剩內亡」之議題，而直指根源，所在意的不只是作家個人主體，還包括「書寫」此一行為本身，如何挾帶破壞與自死之力，背死向生，是以他回返張大春，檢證其於語言和書寫效力之上的革命，由此拉出一脈絡，論述駱以軍、邱妙津、黃國峻等以「字」入身／戮身的救贖之路。

就方法論而言，這些論文在研究方法上提供本文進路，簡單歸納如下，其一，研究駱以軍、黃國峻文本者，往往以其文本空間作為研究方法。楊凱麟以「第四空間」切入駱以軍文本之中；洪王俞萍《文化身分的追尋及其形構——駱以軍與黃錦樹小說之比較研究》提出駱以軍之「隔壁」論述，與黃錦樹〈隔壁房間的裂縫：論駱以軍的抒情轉折〉²⁴皆以「房間——空間」之概念解讀駱以軍作品中抒情技藝與關懷核心，展示清晰簡單的圖示；李文傳《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》也由「空間」入手，以「景觀」、「空間」的概念剖析黃國峻小說之生成。此中觸及不同「空間研究」的脈絡，但總體言之，「空間」確為進

²⁰ 以上參見，張淑芳，《焦慮與抑鬱—袁哲生與黃國峻小說研究》，逢甲大學中國文學所碩士論文，99 學年度；李文傳，《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》，台灣大學中國文學所碩士論文，99 學年度。

²¹ 王德威，〈我華麗的淫猥與悲傷——駱以軍的死亡敘事〉，《遺悲懷》，台北：麥田，2001 年 11 月，頁 7-30。

²² 王瓊涓《瀕臨邊境的可逆之旅——九〇年代以降台灣現代小說的死亡書寫》，東華大學中國語文學系碩士論文，94 學年度。

²³ 劉淑貞，《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》，政治大學中國文學研究所碩士論文，96 學年度。

²⁴ 黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，台北：麥田，2003 年 1 月，頁 339-360。

入此輩作家之法門。

二者，視覺與媒體研究。自然，性別議題中涉及凝視、偷窺之論述所在多有，如出櫃、暴露、自我揭露等，皆涉及視覺理論與心理分析研究，其中馬嘉蘭〈揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論〉²⁵藉由邱妙津《鱷魚手記》中頻繁出現之電視、攝影機、媒體等，由電視技術談及同性戀如何被曝現或躲藏，由此申論《鱷魚手記》對於同志的傷害性凝視，此結合文化觀察與文學文本研究，讓我重新思索的遠非只是「媒體如何影響、介入」，而在於如何理解「視覺」、「視覺性」，那不只是一種技術性的審視，也可以是一種思維運用。

二、內向世代研究

「內向世代」一詞原是黃錦樹由日本文學中轉借而來。1998年，黃錦樹於賴香吟小說《霧中風景》之序〈散步到他方〉²⁶提出「內向世代」一詞，認為賴香吟乃是「傾向於凝視自己的內在，是屬於內向的世代。」²⁷。其相關概念可見於〈內向世代——跨越書寫邊界〉²⁸、〈他者之聲——論黃啟泰的《防風林的外邊》〉²⁹。黃錦樹並勾勒出一「內向世代」的系譜：「這一系譜的老祖宗是七等生，裡頭包含了兩個大家，即郭松棻和舞鶴，而最近的繼承者則是駱以軍、黃國峻。展現的型態不一。」³⁰

黃錦樹挪用此一詞彙已超過十年有餘，在這些年間，有些作家認同之，如駱以軍幾度引述並認為自己乃「內向世代」一員：「我這個世代（黃錦樹稱之為「內向世代」）」³¹，在一次訪問中則認為邱妙津、黃國峻也屬於內向世代一群。³²有

²⁵ 馬嘉蘭 (Fran Martin) 著；陳鈺欣、王穎譯，〈揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論〉，《女學學誌：婦女與性別研究》15期，2003年5月，頁1-37。

²⁶ 黃錦樹，〈散步到他方〉，收錄於賴香吟，《霧中風景》，台北：元尊文化，1998年7月，頁6-13。

²⁷ 黃錦樹，〈散步到他方〉，收錄於賴香吟，《霧中風景》，頁7。

²⁸ 原文發表於《聯合報》，1996年5月20日，41版，但未加上「內向世代」之標題。後收錄於《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，始見「內向世代」之標題。參見，黃錦樹，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，頁402-405。

²⁹ 見文末後記，原為黃啟泰小說集之序論，但後來並未出版。此文後收錄於《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》一書，見《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，頁406-414。

³⁰ 黃錦樹，〈他者之聲——論黃啟泰的《防風林的外邊》〉，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，頁414。

³¹ 原文為：「伊格言似乎擬造了一條時光隧道穿過整整大他十歲的，我這個世代（黃錦樹稱之為『內向世代』）的小說夢魘的核心（或曰困境）：你如何穿透布希亞、羅蘭·巴特或詹明信的死灰眼瞳去重習素描；如何從照片、複製物、媒體裁切之奇誕故事……這一切廢墟垃圾中重新啟動一個『完整』的小說旅程。」，見駱以軍，〈借來的時光〉，收錄於伊格言，《甕中人》，台北：印刻，2004年02月，頁23。

些作家則對此持較保留之態度，如賴香吟於訪談中，對研究者提問他歸屬內向世代與否並未有肯定答覆，研究者黃懿慧則以「非內向世代」³³稱之，理由如下，一者，內向世代一詞借自日本，本有其指向來源。二者，賴香吟之疏離感在於形式，「他仍然擔任社會觀察者」³⁴，黃懿慧認為「主體性的建立與失落」是賴香吟於 90 年代的關懷指向。

較為深入對「內向世代」此一詞彙進行討論者，則有陳文彥《晚期資本主義的台灣犬儒者駱以軍：一種文化政略的解釋》³⁵，其論駱以軍，兼而探索內向世代。相較於黃懿慧認為賴香吟屬於學運世代而遠內向世代，陳文彥定位駱以軍時亦提出一個提問：駱以軍屬於學運世代或內向世代？他引用黃錦樹的觀點，認為區別學運世代與內向世代，是「區分中心與邊緣、政治與文化、主流與非主流」，政治與社會上奮立則為學運世代，文學潛行則是內向世代。但這樣的說法，若照上述黃懿慧論述賴香吟的論點，必然不同意賴香吟個人之於學運可循陳文彥所謂「主流」、「中心」歸納之。陳文彥另藉邱貴芬提出之「流動演成」來論駱以軍的內向性，以「非政治」操作文學文本之言說實踐轉而表達其參與。我倒以為，從上述二者觀點，可以看出一種分類上的二元性，此間作家要非學運，就是內向世代，但歸根究柢，「學運世代」的隸屬判斷應不只建立在社會參與與否，它除了是一場事件規模，同時該也是時代氛圍，而「內向」也不該獨限於文學技藝範疇，它不只是一種技藝或形式，與生活的連動關係也未必然以參與與否論斷之，它涉及更深層的，關於「文學為何」之概念生成，以及「書寫者如何與世界互動」等「自我」與「它者」存在感之確立。是以，「學運世代」或者「內向世代」不該以「有內就有外」、「有中心就有邊緣」的簡單二分法可以概括，將二者對立或拒斥，必然將造成所論及作家之面向的缺損。反過來說，賴香吟、駱以軍作品中之內視性、內省、圖像性強烈，這是不能避開的，而被歸納為內向世代之作家，均有此特徵，則若照楊照曾論及之「電視世代」，由視覺來談，或能於主流中心、參與與疏離之外，另開蹊徑。

劉淑貞《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以

³² 陳文芬，〈駱以軍賴香吟發表新書焦慮上身〉，《中國時報》，2000年11月6日，23版。

³³ 黃懿慧，《學運世代知識分子的知識實踐：賴香吟小說研究》，清華大學台灣文學研究所碩士論文，97學年度，頁21-41。

³⁴ 黃懿慧，《學運世代知識分子的知識實踐：賴香吟小說研究》，頁17。

³⁵ 陳文彥，《晚期資本主義的台灣犬儒者駱以軍：一種文化政略的解釋》，佛光大學文學系碩士論文，96學年度。

軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》則由語言切入，拉出的脈絡是自張大春作品「作者已死」之宣告，而至邱妙津、黃國峻「作家已死」此一肉與字、文與體交纏的現代性主體再定位。那其中對於書寫欲力的探求，我以為更尖銳而直面觸擊「內向」此一議題。

第三節 概念界定：內向世／視代再定義

「內視」、「內省」可見於現代主義相關論述中³⁶，「現代主義在台灣」自是一宏大的命題。前行研究者多有論述。而我在意的是，這個「向內注視」的過程，如果能自文學史脈絡中上溯，此輩作家何以能「持續凝視」？維持一個「沒有轉開眼睛」、「朝內視」的動態過程？乃至構成一個「世代景觀」，或曰「世代風景」——那就是「內向世代」的成形。

於 70 年代，日本文壇提出「內向の世代（內向之一代）」一詞，小田切秀雄在《滿洲事變以來 40 年的文學問題》中談及「內向派」的崛起與書寫特徵。李永熾以為小田切秀雄較接近馬克思主義，社會意識較強，則定位內向世代作家「避免與外在社會對決，只沈溺在日常生活的內在情境中」³⁷，實則是帶有貶意的。此一詞彙提出後，被論及之作家屢見佳作，於 70 年代後半轉而為讚詞。無獨有偶，中國 80 年代學者魯樞元提出文學「內向轉」，論述新時期文學向內傾斜之現象，於共和國文壇上引發一波爭論。³⁸自然，不同地域與歷史文化脈絡下「內向」

³⁶ 如馬森論七等生，以「內視」為切入點，視之為現代主義的一種展示。他以為十九世紀以前文學作品的主流是外視的，而至個性解放、心理學發達和「個人」受重視後，內視開始流行。他以意識流作家為例，「淋漓展示內視小說的特性」、「內視最大的特點就是自繪、自剖與自憐」、「自繪屬於內視的外在層面，自剖屬於內視的內在層面，自憐屬於內視的情緒層面」論七等生之「內視」特色。見馬森，〈三論七等生〉，《燦爛的星空》，台北：聯合文學，1997年11月，頁166-189。此外，黃清順也以為喬哀斯等人之書寫「『重視內心刻劃』的『轉移』線上，其具體的成果就是小說『向內審視』陣營的擴大，除前揭『意識流』派之外，其他同樣被納入『現代主義』文學流派中的『表現主義』、『超現實主義』、及『存在主義』等等，也都明顯地朝向人類的『內心世界』去捕捉『真實』。」參見黃清順著，《「後設小說」的理論建構與在臺發展——以1983-2002年作為觀察主軸》，高雄：麗文文化，2011年12月，頁60。

³⁷ 李永熾歸納其書寫特色：「展現出都市高度消費社會滲透人心所造成的自我模糊與曖昧」，相關論述可見李永熾，〈日本現代文學與「內向世代」〉，收錄於李永熾編譯，《「內向世代」小說選》，台北：萬象，1993年1月，頁3-23。

³⁸ 魯樞元「內向轉」所歸納，其實是對文革時期「假、大、空」文學的反動，作為對某個文學世代形成之描繪。他認為「內向轉」是文學由外部世界描寫向創作者內在心靈世界之位移。初期論點可見魯樞元，〈論新時期文學的「內向轉」〉，《文藝報》，1986年10月18日，3版。

的生成，有其自身的語境。但一「世代」何以成型，其中關竅或可作為本文的參照。

如前行研究所述，本文所指之「內向世代」乃源於黃錦樹於賴香吟小說《霧中風景》之序〈散步到他方〉所提出「內向世代」一詞：「傾向於凝視自己的內在，是屬於內向的世代。」。而在〈內向世代——跨越書寫邊界〉一文中，黃錦樹概括董啟章、賴香吟、黃啟泰三人的創作。除了描述內向世代之特徵：內省、內視、圖像化、抒情……之外，他藉由董啟章所提出「模擬自己」描述這一類創作者的技藝操作與掛心之事物，乃是關於「主體性危機」，具體顯示為「主體的分裂、認同的焦慮、自我與他人的關係。」³⁹而在〈他者之聲——論黃啟泰的《防風林的外邊》〉一文中，除重新揭示「主體之分裂」、「自我與他人的關係」之焦慮如何映現於文本之外，黃錦樹以為所謂的內向世代，其書寫「敘事者的目光的主體（往往是『我』）在敘事結構中存在的質疑，那個象徵著存在的主詞位置和他的界線、他成立的條件、他的脆弱搖擺，所謂的內在、內向，他的極限處正是對於『我』的主詞位置本身的動搖，甚至移位——向一個在本體論範疇內的他方——讓意識撤守，而以無意識取而代之：入夢。」、「自我的位置被不知不覺的移位」⁴⁰，亦即「我是他者」。這是主體之危機，卻也是書寫賴之於展演的聚焦點，於形式上透過「後設的」，「混淆的、不確定的敘述者」等手法加以表現。

黃錦樹雖無專論詳盡定義他所謂的「內向世代」，但勾勒系譜的本身已然點出「內向世代」諸多要義所在，其「系譜」之生成，援舉作家所列之「位置」與「傳承」路線，一如 Hubert Damisch 對攝影史的思考，設若我們認定攝影史果真存在，則會「不斷地將攝影的過程拉回它的源頭」、「其敘述的推動力會不斷因它的源頭而更新，並根據這源頭而形成規則。」⁴¹，亦即，雖然黃錦樹未曾細緻展開這一切，但透過對於緣起和傳承的鋪展，諸多論述已盡顯其中，不言可喻。此外，黃錦樹亦針對黃啟泰與賴香吟諸作，提出「內向世代」的技法分析。

一個簡單的問題自然是，「內向世代」此一詞彙之效力，黃錦樹由七等生起始所延展出之「世代」系譜，如何和我們熟知之世代論述接軌？我們很容易對「世

³⁹ 黃錦樹，〈內向世代——跨越書寫邊界〉，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，頁 402。

⁴⁰ 黃錦樹，〈他者之聲——論黃起啟泰的《防風林的外邊》〉，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，頁 410。

⁴¹ 以上引文見 Hubert Damisch 著，〈紀念本雅明《攝影小史》出版五十週年〉，《落差——經受攝影的考驗》，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年 9 月，頁 19-20。

代」一詞有模糊的想像：「同時期出生、生物年齡相同或相近，具有類似社會特徵，或共同經歷、參與某種歷史經驗的人群」⁴²，之於各類型世代研究，另有精確之「代」的界定方式，但如何定義此一「內向世代」之「世代」所涵闡之範圍？此一世代說又是否能精確包容其所歸屬之作家特性？這牽涉世代之說能否成立。

以目前「內向世代」此一詞彙之使用看來，雖然以「世代」稱名，但套用論斷某人某作時，在時間軸或特定群體歸屬的認知上是相對曖昧的，往往只為凸顯「內向」此一詞彙。「內向世代」之套用更強調其「內向」所展示之技法、風格、或書寫趨向。此一危機在於，罔顧「世代」，單論「內向」，則輕易便可與個人性（Individuality）、內向性（Immanency）⁴³搭上邊，早前論者以此雙「I」為現代主義的內在性格，於台灣幾番論戰中則成為「雙哀」，為之糾纏攻訐之。⁴⁴但「個人性」與「內向性」實則於「小說」之演進過程中便已可見其徵兆，小說作為「個人崛起」⁴⁵之後的產物，後續作家對於書寫能覆蓋與擴及範圍之探勘野心，必然將涉足向內心領域。

則與其說「內向世代」這一詞彙具有限制性，不如說，此刻它比自身所指更具備開放性。成為一方便的標籤。以下整理書寫者常見之「內向世代」用法數則：

如果說五年級以後的一整批小說家，都可以簡單的歸類於「內向世代」，那麼黃國峻無疑的是「超內向世代」。「內向世代」指的是外來的旅人，帶著各種複雜的知識和離奇的身世來到一座無人島重新認識和思索自己，而「超內向世代」的黃國峻根本就是在在一座無人島上出生的，他所有的知識

⁴² 蕭阿勤以為這樣的講法較為籠統，另以曼海姆（Karl Mannheim）的世代論述為基礎發展其論述。指出世代研概念在分析上的有效性「在社會的影響如何作用在年齡團體上，而不是將生物學上的年齡簡單地當成檢視的工具或起點」，詳見蕭阿勤，《回歸現實》，台北：中央研究院社會學研究所出版，2008年6月，頁15-24。

⁴³ 諸如鄭樹森以為「20世紀小說的最大突破，一般評論家均認為是由外寫實移向重視內心刻劃。也就是由經營外在情節，轉為進入人物的內心活動為重點。」，見鄭樹森，《小說地圖》，南京：江蘇教育，2006年6月，頁10-11。

⁴⁴ 如陳映真對現代主義所做「陷溺自我的」、「封閉的」評論，其言「在台灣的現代主義，在性格上是亞流的……不但是西方現代主義的末流，而且是這末流的第二次元的亞流……」，他以為現代主義「不是徒然玩弄著欺罔的形式，便是沈溺在一種幼稚的，以『自我』那麼一小塊方寸為心裡的感傷」，見陳映真，〈現代主義底再出發——演出「等待果陀」底隨想〉，收錄於《鳶山》，台北：人間，1988年4月，頁1-2。

⁴⁵ 伊恩·瓦特談到小說的興起，認為必須依賴的兩個重要基本條件之一就是「社會必須高度重視每一個人的價值，由此將其視為嚴肅文學的合適的主體」，見伊恩·瓦特（Ian Watt）著，董紅鈞譯，〈《魯賓孫漂流記》，個人主義和小說〉，《小說的興起》，北京，三聯書店，1992年6月，頁62。

和身世皆是他自己一手打造出來的。⁴⁶

出現另外一批我們姑且稱之為「內向世代」的寫作者，採取的是另外一條徑路。他們退回到自己的身體之中，彷彿蝸牛安居在不透陽光的小天地，細細刻鏤著身體的肌膚、紋理以及感官中最為纖細的神經。他們拋棄了故事，也無能架構史詩，只剩下自己的一雙眼睛注視著外界，任憑破碎的光與影在文字之間流動。⁴⁷

我們這一代被稱為“內向世代”，像日本 70 年代有一批作家，在他們之前有戰後派，像太宰治這一批，然後他們很明顯知道，日本左翼運動失敗了，像三島自殺了，像川端康成他們就回不來了，那個戰前的美好的哀愁、古典的日本回不來了。70 年代日本就進入後期資本主義，人變成零件，已經不能太用傳統的現實主義來描述。你以為寫的是一個完整的人物，其實那全都是幻念，那是在哲學上蠻低階的一個認識。後來我和朱天心她們走得比較近，她們這些年對台灣有一個集體的記憶。台灣當時解嚴，然後反撲，然後就清洗記憶，像民進黨就是用他們的權力清洗記憶。作家就成為個人記憶的捍衛者。⁴⁸

以上分別引自許榮哲、郝譽翔、駱以軍三位作家的討論中，可以看到「內向世代」此一詞彙如何被理解和挪用，這也是中文字詞的曖昧性。第三段引文乃駱以軍自語，從這其中可以看出他心中認為台灣內向世代和日本內向世代具有某種程度類近，對於整個時代環境、政治體系以及物化世界感到巨大之落差。這是世代概念於生產環境上的類同，但若探究作家應於筆端之實踐，黃懿慧反對賴香吟歸入內向世代之論點依然適用，即對於日本內向世代之技藝觀察無法照本宣科試用於台灣遭逢類近狀況的書寫者身上。

之於前二段引文，可以看出「內向」一詞如何被詮釋，第一段引文中，許榮

⁴⁶ 此引自許榮哲發表於網路上之筆記，原為許榮哲於座談會上談及黃國峻作品之事前稿。網址可見：<http://mypaper.pchome.com.tw/novelist/post/3850553>，最後檢索日期為 2012 年 5 月 5 日。

⁴⁷ 郝譽翔〈文學獎的困惑〉，刊載於《聯合文學》229 期，2003 年 11 月，頁 189。

⁴⁸ 此為 2007 年 7 月香港書展上，《南都週刊》記者為駱以軍作的採訪。本文引自週刊電子版，見徐夏採訪，〈駱以軍：暴力是我核心的驅動力〉，「生活報導」140 期，《南都週刊》，2007 年 7 月 30 日上線。網址為：http://past.nbweekly.com/Print/Article/2310_0.shtml，最後檢索日期為 2012 年 5 月 5 日。

哲專注於其「隔絕」性，那不只是對政治經濟或是整體社會環境的隔閡，而化為整體「生活經驗」的差異。小說家便成為自體生產的機器，那與空間概念上的「內」、「外」不同，而著重於封閉、禁絕。引自郝譽翔的第二段引文則從書寫策略面提出詮釋，因為隔絕、封閉，某種隔閡，退縮往身體內，訴求於感官之上，形式上便是「故事」、「史詩」的消失，而「憑破碎的光與影在文字之間流動」。而以上種種，皆與黃錦樹論述內向世代之特色時有所重疊，如經驗、溝通之斷裂，如求索於感覺，但各有其延伸和著重焦點。

以上種種觸發了我重新思索「內向世代」的存立。重回黃錦樹的內向世代論述，單單只是「傾向於凝視自己的內在」並不足以構成一特殊的取樣標準，是以黃錦樹論述的核心在於「書寫者的主體性危機」，那標誌他們傾覆的危亡之機，卻又是翻盤另闢書寫新局的可能。而在此一議題開拓上，黃錦樹也透過對賴香吟與黃啟泰的討論，作出一定程度的詮釋。

則我在此轉向另一個有所重疊而另有開展的議題，內向世代於文學史上的初航往往以「後設」展開，或可以說他們恰好趕上此一後設作為前鋒因而流行的年代；但還有一種可能則是，必然是於彼時，一個文學史或小說知識累積之一定程度，重而反視自身的時刻，小說自身被以「小說」的方式檢視，那是後設小說的開展之刻，而董啟章則言「模擬自己」，進一步連書寫者自身存立也質疑。也就是說，內向世代的內向、內視，在後設作為啟動裝置按下後，顯現的是，「我」的自明性置入。這個「我」是書寫者自己，是黃錦樹所論的主體，也同時可以是書寫本身，是小說演進至此的一個回首，則「內向」與主體「我」息息相關，「我」無法割捨，又無能實存，「我」便是最鮮明的外部，而「我」透過我在外部窺見我。我不只是一鏡影，一水中倒影，而往往顯示為一「重瞳」的存在：亦即，我之中還有我還有我，玻璃窗上疊影我之中還有我，延伸出便是黃啟泰挪用之書名：防風林的外邊還有防風林的外邊還有……

至此，本文之「內向」便不是簡單的「隔絕外在」、「自外於社會」、「對現實漠不關心」可以概括，在這樣的解釋意味下，它便指向：

一，「內向」首先是一文學意義上的，那意味的是，在當時積累之文學知識與技術地基上發而一躍，以寫作試探寫作自身。

二，無需一刀切開文學關懷與實存生活之連結，內向不單指書寫者自我的自絕，而是相應於當下環境時空反應之書寫機制。這正是「感覺結構」浮現之處。是一種經驗的顯示，處理的正是對於經驗的因應。

三，在這樣的解釋之下，本論文所指之「內向世代」必然與原先黃錦樹定義有所差異，諸如當黃錦樹論及黃啟泰之作「畢竟沒有沒有外在的內在」⁴⁹，則在上述的論述之下，內向便不再是「內」、「外」的對照，而是一種「往內捲入」的動態過程。是可以存在「沒有外在的內在的」。

則以上種種，一個特定的時間框架浮現了（一個文學史、文學知識累積至此的回首時刻），且它背後必然還包括某一群體共同經歷的集體記憶與共同經驗（本文以視覺——電視作為切入點），則本文所指的「內向世代」易黃錦樹一字而成「內向世／視代」，此承黃錦樹內向世代論述而有所不同，並非沿用其自七等生細數而下之縱軸系譜，而強調特定時間於集體經驗下成長之某一群體，以所謂「視」代稱之。此一「視」代，可指電視之一代，也是視覺之一代。不僅點出其時間階段性，也指出一種本文之解讀方式，正是透過「視覺」為途徑詮釋之，再者，由「外」而「內」，要談「傾向於凝視自己的內在」，卻從「朝外接軌的電視」談起，考諸「電視」所顯現之「感覺結構」，其必然迥異於電視引入前之前行作家，而在這樣的「感覺結構」支撐下，以駱以軍、黃國峻、邱妙津為主，另藉黃錦樹已有專文討論之黃啟泰、賴香吟為對照。關懷主旨也從黃錦樹標舉「內向世代」的「主體危機」議題，延伸向「經驗」、「書寫技藝」、「感覺結構」，而一個隱在的企圖是，觸及「小說若能作為一種整體」，它將如何內向？

第四節 研究方法

一、電視研究

電視作為媒介如何影響書寫或反映於書寫，在此我以雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）關於媒體之論述為主幹，持此論述的原因是，雷蒙·威廉斯在對電視進行研究時不偏廢社會整體發展，將科技發展、文化背景、使用者意向等添入，與他提出另一主張「感覺結構」（structures of feeling）之構成法則具有異曲同工之妙。

⁴⁹ 黃錦樹，〈他者之聲——論黃啟泰的《防風林的外邊》〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁412。

雷蒙·威廉斯對於電視研究進行考察，他首先對「電視改變世界」這一描述提出疑問，指出持這結論的兩派意見，一派強調「科技決定論」，認為科技創造了人類的一切，另一派則是「科技作為表徵，是社會過程的副產品，但這個社會過程又是被其他因素所決定的」⁵⁰，雷蒙·威廉斯以為，這兩派其實都將科技從社會中抽離，前者以為科技作為一切之因，後者以為科技作為一切之果。雷蒙·威廉斯提出「意向」(intention)之概念，認為乃是因為人們有了相關期望、「意向」，「才去找出、發展出電視這樣的科技」。他追溯電視的歷史，認為肇源於各種相關發明(電力、電信、攝影、電影、收音)的轉化與互相激盪，從而有電視的誕生。他強調，並非傳播體系造成歷史，而是在工業生產方式改變與社會形式變化之下，「電視，正是這一切條件完滿之後所結出的果實」⁵¹。雷蒙·威廉斯想表達的是，「電視」不只是一種科技產物，更是一種文化形式的展現。「科技、社會制度與文化三者等於是是在電視上找到聚合的焦點」⁵²，亦即，當我們簡單的問，電視改變了文學什麼？更應該問，電視之發明和這一世代書寫者共享了什麼樣的時代意識與社會需求？

則據雷蒙·威廉斯所論，電視和整體科技、社會形態之發展關係密切，他考察電視進入家庭之緣由，乃是因工業資本主義體制成熟後，家庭隱私化之關係固著，當時資本主義社會趨於穩定，工人與中產階級工作時間趨於定時，「假日」由工作時段中隔出，作息固定，生活環境也有所改變，工業區和居住區分隔。則家庭在空間和時間上獲得隱私⁵³，他提及 1880 到 1990 年間，戲劇(如易卜生、契柯夫)的作品中，第一次出現這樣的場面：「戲劇的中心主旨擺在家庭，夫妻倚窗外望，或者很焦慮的等待新聞，想要知道發生在『外面』，但會影響他們生活狀況的事件」⁵⁴，基於這樣的需要，而有了收音機。在當時，「電影是一個特殊的劇場」，廣播則提供日常生活的基本需要，而電視和廣播經歷相近的發展階段，於 1930 年後開始登陸家庭，隨著技術成熟，有了製作公司和制度，電視脫離了對電影的寄生，逐步發展出屬於自己的道路。

據此，電視與社會發展、文化形式之互動有所相關，見於台灣文學研究中，

⁵⁰ 雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)著，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》，台北：遠流，1992年1月，頁25。

⁵¹ 雷蒙·威廉斯著，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》，頁31。

⁵² 雷蒙·威廉斯著，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》，頁3。

⁵³ 雷蒙·威廉斯著，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》，頁41-43。

⁵⁴ 雷蒙·威廉斯著，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》，頁41。

邱貴芬談及台灣現代主義小說，提及「台灣的另類的時間與空間」⁵⁵，她以為由「常民娛樂的面向來觀察多方影像資訊匯流的情況，也許可以提供我們另一種思考點」，她談到 1960 年代之初台灣電影的生氣勃勃，更提示第一個電視台於 1962 年成立，「1960 年代的台灣常民社會正經歷一場劇烈的語言和音像文化符碼的傳播變革，這是向來強調 1960 年代台灣戒嚴封鎖狀態的論述者較為忽略的台灣社會面向」⁵⁶，這成為她論述台灣現代主義時切入的論點之一。

這一場「劇烈的語言和音像文化符碼的傳播變革」已經發生，紅顏已老，陪他一段，電視與內向／視代作家一起長大，「小朋友們真正的學校是電視螢光幕，真正的教材是科幻卡通、是『連環泡』、『週末派』、『百戰百勝』，及八點檔……，在這些電視教材對學童心智的與言行模式的長期調教、改造之下，電視的倫理取代了學校的『生活與倫理』」⁵⁷，則電視帶來了啟蒙，此可聯想至另一位學者尼爾·波茲曼 (Neil Postman) 藉電視論述「童年之死」⁵⁸之觀點，他以為電視具有普適性，電視並未預設觀看者年齡，那也就是說，任何人都是理想受眾，見之於內向世代作家筆下書寫，從學齡前孩童之卡通（駱以軍筆下的「魯魯米」、「天線寶寶」），到青少年卡通（駱以軍作為書名之《我愛羅》出自卡通「火影忍者」），或是黃國峻取材的《蝙蝠俠》、《慾望城市》，無有年齡與類別之接受限制，觀眾皆照單全收。參照尼爾·波茲曼觀點，他以為電視取消了世界的「神祕性」，世界已經沒有秘密了。它讓受眾得到太多知識，一種訊息的大爆炸，那使得孩童與成年人幾乎沒有間隔，童年消逝得太快，電視時代的兒童太早透過這個媒介認識世界，認識羞恥、性、與死亡。則內向世代作家的生長恰逢其時，其書寫特徵如圖像性、視覺性等，或可由時代環境加以考察，而我關注的是雷蒙·威廉斯提出的「家庭私密化」這一部分，當電視進入家庭，「家庭私密化」的極致卻是「客廳公眾化」——亦即客廳作為和世界接軌的管道。

⁵⁵ 詳見邱貴芬，〈在地性的生成：從台灣現代派小說談「根」與「路徑」的辯證〉，《中外文學》，34 卷 10 期，2006 年 3 月，頁 137-143。

⁵⁶ 邱貴芬，〈在地性的生成：從台灣現代派小說談「根」與「路徑」的辯證〉，頁 140。

⁵⁷ 這一段文字雖是描述 80 年代電視之於學齡前孩子的憂慮，我以為這其中之影響力是可以溯前的。主要並不在於電視如何「直接」影響孩童。而在於，作為「垂直軸」以視覺之不可抗為接受的觀看行為之外，同儕影響與討論往往會深化電視的影響力。透過周旁電視之觀眾討論，會打造出一再傳播的氛圍，則縱然自家不看電視，但往往受其影響之。這是電視「橫的傳播」，惜本文未能深論。原引文參見，郭力昕，〈小學老師活在電視傳播的噩夢裡〉，《電視批評與媒體觀察》，台北：時報文化，1990 年 3 月，頁 212。

⁵⁸ 尼爾·波茲曼以為「童年」作為一種社會建構，電視的出現使「兒童」和「成人」的界線被混淆，「童年」因此消失了。見尼爾·波茲曼 (Neil Postman) 著，蕭昭君譯，《童年的消逝》，台北，遠流，1994 年 11 月，頁 75-88。

客廳變異的同時，人我距離改變了，個人與群體、隱密與暴露、接收的方式……等，我以為這裡頭帶出一個全新的關於「距離」的思辨。經驗如何傳承？人們如何安放「群」與「己」，更深入提問，那就是「我」與「他者」的問題，是「故事」與「經驗」的問題。這些皆是內向世代小說關注的重點所在。則我試圖從「文學」的角度，在「電視」作為「科技、社會制度和文化」的聚合點上，找出此一世代作家與文學和電視錯身並深深凝望的足跡，他們如何彼此反映，又各自改變？

二、感覺結構 (structures of feeling)

雷蒙·威廉斯提出「感覺結構」(structures of feeling)之存在，以時間軸方式解讀之，在於解讀社會、文化現象與發展時，相較過去的積累與延續所覆蓋之軸域，因為現此時時間點上添入之新生震盪與波動，而使發展軌跡與走向產生不同原先覆蓋軸域之射線，那正是「感覺結構」之所在。雷蒙·威廉斯以為「文化和社會習慣總被表達成過去式」⁵⁹，相較於「已經形成的整體」，他在意的是那個「當下」、「即時」的生產現場，也就是「尚在產生與形成的過程」，他提出「我們必須為這些屬於現在的，無法否認的經驗尋覓到另外的術語。」⁶⁰「感覺結構」由此誕生。這一術語的概念建立，是為了那些「此時此刻」正在浮現與變動的、尚未能被現有理論或規範、既有觀察所包括論及的。

由此看來，雷蒙·威廉斯不準備讓「感覺」成為某個凝滯的、被結案的、被定義之文化脈絡下的「結果」，而試圖贖回時間脈絡下某些瞬忽、流動、「正在發生」而無法被歸類的片段。這樣的思維方式與他對文化和媒體的整體解讀息息相關。由上述電視研究中可以看出，他將「意向」添入而不持「科技決定論」或「社會影響論」，這正表示他更強調「代」之異，強調那個「當下發生」的能動性與主導性，其中便隱伏「感覺結構」的詮釋方法。

「感覺結構」更強調當下、即時的體驗，作為此刻「感覺結構」與此前時間軸上「感覺結構」之對照，便能凸顯一時間段之文化與生活的殊異性。它被還原為「正在發生的」。這樣的思考正可與「世代」之概念進行連結，「世代」如何

⁵⁹ 雷蒙·威廉斯著，王爾勃、周莉譯，〈感覺結構〉，《馬克思主義與文學》，開封：河南大學出版社，2008年9月，頁136。

⁶⁰ 雷蒙·威廉斯著，王爾勃、周莉譯，〈感覺結構〉，頁136。

成為可能，它有所承傳，亦因為時空間內遭遇不同（所謂的「歷史」與「地理」），而有殊異的面貌。「感覺結構」提供一種解讀。向陽便以「感覺結構」作為施力點，論述未被經典化的書籍「其中別具舊情緬懷的意蘊，而能供後來者藉以理解一個年代或過往社會的感覺結構之用。」⁶¹；陳明柔則推回 80 年代社會現場，遍覽當時代文學，求其同，於文本中試圖令一時代之感覺結構現形⁶²，在他的論述中，80 年代作為一新與舊、大興立亦是大崩毀的年代，文學之眾聲喧嘩與整體社會之眾生喧嘩相較，那些初竄冒出之新認知形式以及觀念，恰是前世代未能收編的，則透過對「感覺結構」的探索，或能掌握這些破碎而轉瞬即逝的時代面貌。

這也正是本論文試圖思索的，電視作為「一切條件完滿之後所結出的果實」，但與之分享同一「感覺結構」，一起成長之內向世／視代，何以標舉自身是「經驗匱乏」？這其中反映了怎樣的文化與社會之改變？又如何具體示現於文本中？

三、寫實與視覺的共構——一種「視覺體系」的建構

是書寫，也是注目。以「寫」現其「實」，成為十九世紀以來眾多書寫者的信條，「十九世紀的藝評家高舉寫實大纛，儼然找到參透現實的不二法門，無疑暴露其超越歷史的渴望，及攫取真理或真實為一己所用的霸權姿態。」⁶³，究其「實」，「實」從何來？其背後有一整套話語的建置，並與人類的視覺建構息息相關。

以下鉤陳視覺與寫實主義如何彼此共構之「共體時間」。時間至少可以回溯大航海時代，吉見俊哉以為在此一發現與佔領的時代，自然被當作「物」來「發現」，他提出這是一種「視線」的發現，也就是帝國艦隊所經臨，種種發現之物事，皆可以被歸納，建檔。而至十七世紀中葉，「知識建立起一套同一性 (identify) 和差異性 (difference) 的新視野」，「將物與物並置排比於透明格子狀的認識空間。在這個空間中，『存在物』 (creatures) 從所有的注釋及附屬語言中解放出來，然後一個接著一個並置排比，將它們可見的表面呈現出來，依照它們共通特質集合

⁶¹ 向陽，〈蒙塵與出土：小論文學舊書再版重印現象〉，收錄於《文訊雜誌》221 期，2004 年 3 月，頁 41-45。

⁶² 陳明柔，〈典範的更替／消解與台灣八〇年代小說的感覺結構〉，東海大學中國文學研究所博士論文，87 學年度。

⁶³ 王德威，〈寫實主義是什麼〉，《聯合文學》99 期，1993 年 1 月，頁 215。

起來，而這些特質都經過潛在分析，因而能賦予存在物一個專屬於它們自己的名字」⁶⁴，那已然是博物學的視野。隨著帝國日益壯大，為裨益於統治，收藏與分類，歸檔成為一種必然。其所牽涉，必然是將一切物質化，透過編號編次與細節的全面掌握和分疏，排異存同，進而訂製出次序，這是物質的，卻也是視覺的，一種視覺權力正逐漸鞏固，此後東方主義視東方人為一解剖學式可測量以之定義的事物，正是又一次視覺性霸權登基之展現。

相似的論述可見於約翰·伯格（John Berger），他在《觀看之道》一書中描述「油畫」作為一種財富的表彰，統治階級委託畫家繪製，作品的成形與收藏本身就是資本與高度經濟之體現，在他的論述中，「油畫的模式並不十分像窗框中開向世界的一扇窗，倒像是箝在牆上用以收藏景觀的保險箱。」⁶⁵，油畫作為一種物質性的存在，它的終極目的是「展示」，約翰·伯格以為油畫的重點不是「刺激觀看者想像力」，而是將物質歸檔。透過視覺之擬真，確認收藏者之「擁有」。則「觀看」與「擁有」在此同位格：「油畫之於表象，正好像資本之於社會關係。油畫把一切事物都納入平等的地位，一切事物都可以交易，因為一切都成了物品。」⁶⁶

無論是吉見俊哉描述的博物學分類，或是約翰·伯格對於油畫的考證，我們可以得出一個觀察，從十七世紀以來，一個視覺體系的形成，它和整體西方社會（佔領、擁有、版圖之開拓、資本體系的形成）、知識建構（分類、描述、為世界萬物塑型、教育）、感受的養成等息息相關，物事被系統化、規格化，透過分類、歸納、建檔，而被人類掌握，乃至出現同一性與等值性。描述世界可以成為一種視覺次序的排列。

而在攝影出現後，「攝影取代了油畫，成為視覺意象的主要材料」⁶⁷，約翰·普爾茲（John Pultz）提出相似的論點：「攝影也是興起於十八世紀，主宰現代思潮的啟蒙思想的代名詞，啟蒙思想注重經驗主義，相信經驗——尤其是感官經驗——是知識的唯一源頭。攝影似乎是啟蒙思想的完美工具，有如人類的知覺般，機械地、客觀地，不假思想或情緒地提供經驗主義的知識。」⁶⁸，「攝影」這一

⁶⁴ 吉見俊哉著，蘇碩斌、李衣雲、林文凱、陳韻如譯，《博覽會的政治學》，台北：群學，2010年5月，頁8。

⁶⁵ 約翰·伯格著，戴行鉞譯，《觀看之道》，桂林：廣西師範大學出版社，2005年1月，頁117。

⁶⁶ 約翰·伯格著，戴行鉞譯，《觀看之道》，頁91。

⁶⁷ 約翰·伯格著，戴行鉞譯，《觀看之道》，頁88。

⁶⁸ 約翰·普爾茲（John Pultz）著，李文吉譯，《攝影與人體》，台北：遠流，1997年6月，頁16。

看似「存真」的透明語言，更加深此一「分類」、「歸檔」的思考方式。在這樣的認知之下，攝影術成為帝國宣示殖民與統治時的重要統御術，「攝影作為一種工具，以他人照片的形式對他人的人體塑造刻板印象與施行象徵的控制，在殖民主義的形成過程中扮演一個中心角色。」⁶⁹，約翰·普爾茲以 1880 年攝影師巴里於美國中北部為印地安人拍下的照片為例，他分析其中一張為名為「紅魚」的印第安男子之照片，描述「異國」、「他者之身體」如何被呈現、歸檔，得出一結論：「這一幅肖像無法描述『紅魚』，而只用於創造出『印地安人』這個類別。」，也就是，對單獨個體的拍攝並非是為其留影，而是為了代表該族類⁷⁰。

觀看與擁有，注目與統御，視覺體系建構之於世界，便是 Timothy Mitchell 所謂：「西方世界的特質是將『世界本身排列成一幕無盡的展示』，『所有東西似乎都經過精心安排，好像某一東西是另一東西的樣本或照片，他們在某一觀察主體面前被安排成指涉體系，宣示自己僅是客體，僅是指向其他事物的指涉符號』」。⁷¹

To See is To Believe，這一套視覺體系確實「所見即所得」，由此深植人類意識中，乃至於文學。Nancy Armstrong 分析寫實主義和視覺的關係⁷²，她以為「寫實主義與攝影是同一文化計畫中的夥伴。意圖寫實的書寫會『像攝影那樣』，因為它能使讀者從中介的另一端來接近世界，並且藉由提供某些視覺資訊達到這一目的。我們現在稱為寫實主義的書寫提供視覺資訊的方式會令讀者感受到這個資訊的確是物體與世人本身的一部分，即使一本小說並未提供太多視覺描述，這樣的說法也成立。」⁷³，在她的論述中，攝影和寫實主義同為十九世紀的產物，分享同一套分類機制，藉由「建檔」的過程從而架構此一世界。這樣的論點和吉見俊哉的視野論，或是約翰·柏格的油畫「觀看」與「擁有」論分享同樣的問題意識，那也是我想在此整合並提出的：「世界是一套視覺體系的建置」。約翰·柏格的論述中，以為「照片」的發明取代了稱霸藝術領域幾個世紀以來「油畫」之於這套視覺建置的地位。Nancy Armstrong 則以為「攝影」之發現，加深了這套「建檔」之體制。這背後，其實是一整套視覺系統的運作，作家有寫，而所謂之「實」

⁶⁹ 約翰·普爾茲著，李文吉譯，《攝影與人體》，頁 31。

⁷⁰ 詳見約翰·普爾茲著，李文吉譯，《攝影與人體》，頁 34。

⁷¹ 原文為 Timothy Mitchell〈展示的世界〉片段。本文轉引自周蕾，〈視覺性、現代性以及原初的激情〉，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，頁 81。

⁷² 詳見 Nancy Armstrong 著，馮品佳譯，〈何謂寫實主義中的真實？〉，《中外文學》30 卷 12 期，2002 年 5 月，頁 58-73。

⁷³ Nancy Armstrong 著，馮品佳譯，〈何謂寫實主義中的真實〉，頁 70。

（真實、實感、實體面貌）必須符合這套視覺體系，讀者始能認同。反過來說，正因為這是被視覺分類系統所認可的「物事的形象」，因而得「寫」，讀者遂覺逼近其「真」。「寫實」在此被建構，寫實主義和攝影於此在視覺上互為強化。

這一整套關於「視覺體系」之建構的論述可以拉出幾個延伸的思考，一者，誠如上文，視覺媒介如攝影、電影之鏡頭語言總帶來「透明」的幻覺，而寫實主義試圖揭露世界的實相，我以為，寫實主義真正的矛盾實在於此，一方面試圖揭露社會實相，傳其異，卻無法不依靠其同（依賴這套視覺系統），則它越標榜「揭露以之針砭社會」，便更加深這套言說系統背後之「擁有」與數值化之統治技術。此外，它試圖定位「真實」，但「真實」卻成為「次序」——在影像的類比與排序之間，透過視覺檔案共感共視使感知趨於同而傳達「擬真」之感，那便表示有歧異／奇異之細節在傳達時遭遇刪節，若意圖捕捉此一瞬滅難以歸類之片段，便將罔顧次第流轉以使之「客觀」、「常實」的排列次序。

二者，我們都知道「寫實主義並不同現實世界」⁷⁴，按照見 Nancy Armstrong 之論述，正因為寫實主義和攝影分享同一套視覺系統，所以「即使一本小說並未提供太多視覺描述，這樣的說法也成立。」，也就是說，書寫便是召喚，「打開正確的檔案櫃」，當關鍵字對位，便能召喚出「似真的」、「栩栩如生」的描繪。

無論是「觀看如何變成書寫」、或「書寫如何體現觀看」，我把這一技術循環統稱為「視覺體系」，我以為這一「視覺體系」不只見於寫實主義的論述脈絡中，也成為現代主義的重要技術。黃錦樹論及現代主義「其實延續了寫實主義的認識論——誠如米蘭昆德拉的抱怨——不敢違反細節的『社會性』」⁷⁵，彼得·蓋伊（Peter Gay）也以為喬伊斯、伍爾芙等人「這些革新者基本上還是寫實主義者，寫實主義的小說從未真正消失，上述那些革新者只不過是為小說作者更進一步敞開現實世界的門扉」⁷⁶，縱然文學主張代有更易，但運作於筆端之後的「視覺體系」不曾消失，依舊在文學史中深構，主導書寫者的眼睛。也就是說，若這一套視覺機制之推論成立，我們可以暫時放下文學或文學史研究常使用之「寫實主

⁷⁴ 彼得·蓋伊、Nochlin Linda 等人皆有相關論述。見彼得·蓋伊（Peter Gay）著，劉森堯譯，《歷史學家的三堂小說課》，北京：北京大學出版社，2006年1月。Nochlin Linda 著，刁筱華譯，《寫實主義》，台北：遠流，1998年3月。

⁷⁵ 黃錦樹，〈中文現代主義——一個未了的計畫〉，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，頁34。

⁷⁶ 彼得·蓋伊以為早期的寫實主義作者「表現方法較間接」，而這些現代主義作者則試圖進入角色意識之中，「引起讀者感興趣的反而不是故事，而是有關心理學的要素」。相關論述可見彼得·蓋伊著，劉森堯譯，《歷史學家的三堂小說課》，頁18。

義」、「現代主義」、「後現代主義」標籤，而藉視覺為途徑，重新探勘文學史的重要時刻，反過來重新理解書寫者意欲為何？其試圖觀看、凝視者為何？又如何被觀看？乃至以「視覺文化」重寫台灣文學史。

四、「視覺體系」應用於台灣文學

就視覺體系與寫實主義之共構探究台灣文學的「寫實」，試舉一例，70年代鄉土文學論戰煙硝未散去，「寫實」技術被綁定，成為某種概念上的鄉土，所謂的「原鄉」似若「原像」——彷彿藉由水田、老牛、彎腰的老農、裊裊炊煙等幾個關鍵字便能召喚鄉土全景，若從上述所提出之「視覺體系」來看這一場鄉土論戰，正好可以用視覺解釋此一文學史的進程，鄉土印象被歸入「寫實」之檔案櫃中，反映苦難、機械式操作農村風景，乃至於簡單勾勒「田水」、「清早未發」等形象，一個「想像」的鄉土呼之欲出，也難怪楊照寫道：「『鄉土文學論戰』中有兩個最核心的價值，而『文學』並不在其中。」⁷⁷，在楊照的論述中，鄉土文學的發展隨著時間而綁定：「『鄉土文學』這個名詞逐漸從一個理想的標舉中俗化，愈來愈多不同性質的作品被納入『鄉土文學』的範圍中，『鄉土文學』也就隨而漸被抽通了原來的實質指涉，只剩下一些形式意涵」⁷⁸，則此一「鄉土」被定型化、圖像化：要不販賣城鄉對抗、寒村有人性，要不反過來「描寫模範農家的、夾雜幾句方言的、鄉下青年到台北來奮鬥成功的，甚至歌頌農家有了電視、冰箱的散文、調弄些鄉村意象的現代詩，都一股腦地套上了『鄉土文學』的頭銜」⁷⁹，「寫實」以及以其為矛為盾的鄉土文學論戰也跟著成為這個制式檔案櫃的標籤。

此外，我們可以因此理解 80 年代後設與後現代之發動，「後設」小說所涉及，在台灣文學史發展中，可作為一照看的節點，其（發動時間）前後、（牽動概念之）正反上下，反映台灣文學於意識型態及技術面思索等種種變遷，林耀德曾提出以下看法：「後設小說揭發了敘述的不確定性以及語言反映現實的無能，魔幻寫實則提供超現實主義與寫實主義交融的形式法則，也推翻了傳統模擬論對小說情節的框限。這些『新世代』的構想實踐在正文的書寫之中，如果我們進一

⁷⁷ 楊照，〈為什麼會有「鄉土文學論戰」——一個政治經濟史的解釋〉，《霧與畫——戰後文學史散論》，台北：麥田，2010年8月，頁211。

⁷⁸ 楊照，〈鄉土文學的宿命困境——兼論吳錦發的小說〉，《霧與畫——戰後文學史散論》，頁220。

⁷⁹ 楊照，〈鄉土文學的宿命困境——兼論吳錦發的小說〉，《霧與畫——戰後文學史散論》，頁220。

步深入追索，可以發現『新世代』懷疑論的根源在於主體意識與集體潛意識的辯證。」⁸⁰，由上述引文可知，「後設」作為對傳統模擬論的反動體現，也是對於台灣文學史上諸如鄉土文學論戰、寫實主義與現代主義之對決的再思考。擴而論之，台灣文學史上屢次提出寫「實」的爭議與質疑，某一方面而言，是否也是對於此一「視覺體系」的擾動和不確定？我指的並不只是某些文學史片刻創作者對於「似模似樣」、「擬真」如何可能的質疑，而是對於這套「視覺體系」的關鍵構成也就是秩序的不信任或重新想像，其具體行動便是後設、後設小說的誕生，如何擾動或重新想像「秩序」？或只是以另一套視覺秩序瓜代？那牽涉了對整體小說架構、語言，以及背後經驗處理的重新排序。

是以本論文以張大春⁸¹作為一個切入點，實則由張大春的后設作品與對語言之翻耍撥弄上，對現代小說進展進行一次盤整，內向世／視代之首航，多以後設為開端，他們還沒開始書寫，便已經知道於標記 Made in Taiwan 的「寫實」如何「誤」實／務虛，而書寫如何可能／不可能。「後設」作為書寫的參照體系，使得書寫者無時不意識到，小說怎麼寫，又還可以怎樣去寫。反映於其人書寫，必然涉及：一，故事怎麼說？那同時也牽涉「經驗」的質變與對於小說作為一種「類」的認識。本雅明以為故事作為傳遞「經驗」的媒介。故事怎麼說，也就是經驗如何傳遞的問題。二，書寫自律性的發生。這一條脈絡嫁接上 60 年代現代主義鑿開的水泉，如果現代主義的信條是「給它新」⁸²，80 年代到 90 年代卻輕易透過「小說之神看遍了」讓寫作者知道「一切堅固的都煙消雲散了」，折舊感的誕生，

⁸⁰ 林耀德，〈台灣新世代小說家〉，《林耀德評論選：重組的星空》，台北：業強，1991 年 6 月，頁 97。

⁸¹ 此外，張大春與本文論及之作家皆有相關，黃錦樹以為：「像我這個世代，想出頭要靠文學獎，而參加文學獎，幾乎就會遇到張大春，我跟駱以軍討論過，文學做為一個信仰，在張大春那個世代到底跟我們有什麼不一樣，我們的文學信仰有一部分是依賴他們那個世代，因為他們是守門人，掌握權力，甚至張大春就是駱以軍的老師，某種程度，我們文學品味的養成，也是他們提供或決定。」，見〈面對文學獎：是對手？還是評判者？〉，《中國時報》，2002 年 7 月 28 日，22 版。張大春除了作為本文著重討論之「駱以軍的老師」外，他還是整個世代「進入文學場域」的把關者，諸如黃國峻參加第十一屆《聯合文學》小說新人獎，〈留白〉就由評審張大春力辯而出現：「這是我心目中的首獎，而且所有的小說中，我只想選這篇。」，原登載於《聯合文學》157 期，1997 年 11 月。此處所引為《聯合文學》編輯部於 2003 年黃國峻紀念專輯中重新刊登。見《聯合文學》226 期，2003 年 8 月，頁 49。黃啟泰以〈白蟻之夜〉獲第七屆「中央日報」文學獎小說獎佳作，也由張大春以〈誰在蛀蝕什麼？〈白蟻之夜〉的「心理分析」遊戲〉一文評析與推薦。則作為黃錦樹云「掌握權力」之「守門人」，張大春之審美與文學觀必然起到影響作用，論及內向視／世代之起，其承傳與反動，不可不談張大春。見《中央日報》，1995 年 4 月 19 日，80 版。

⁸² 見彼得·蓋伊（Peter Gay）著，梁永安譯，〈專業圈外人〉，《現代主義異端的誘惑：從波特萊爾到貝克特及其他人》，台北：立緒，2009 年 12 月，頁 21。

語言遊戲、形式碎片化、無意義……論者嘗以「後現代」論述之。於此，我想從一「視覺」的概念切入。如果小說試圖製造它的封閉性，無需外引，那如何可能？「後設」正是一個例子，後設提供一個形式、一個框架，或黃錦樹論賴香吟時提到「內在的盒子」⁸³——藉由多重文本、作家現身、質疑自身書寫——使寫作這一生產行為現形，但恰如基督徒所說，神是不可見的，一旦被形象化，便有了質疑的可能。此一對書寫行為之堅定，召喚而來的，是己身存立之動搖。其終極論述是，創造，便是毀滅。而毀滅，恰恰是他們的創造。只有書寫能證明自身，那便是「小說家」作為一種職志的誕生。

這是本論文觀察脈絡之一，其涉及之範圍，乃是對於整體書寫內向的考察，循著對於經驗——故事生產——書寫技藝的變革為論述進行之推展，藉由雷蒙·威廉斯「感覺結構」顯示「感覺」如何進入「經驗」的範疇中，從而影響書寫，由此展示整個時代的內向翻轉。

再者，黃錦樹定義的內向世代，其所歸納之作家，一個共同的特色是：視覺化、圖像化之屬性異常強烈。黃啟泰自云自身寫作是「十分強調氣氛的營造，尤其喜歡敘述單一景色，這景色不是純然的客觀現實，而是存在於人的心理狀態的時空橫切面；讀起來像是一幅幅的心理風景。另一方面可能也和我喜歡把故事現場用大自然做場景有關。也正因為我把故事建立在主觀現實和客觀現實模糊的邊境，忽略了外界正在建行的有意義事件，過度專注內在視景的呈現，而不能從社會、政治、歷史……」等朝外在的觀點來剖析事件」⁸⁴，此一描述與後來讀者對於內向世代「封絕於內」、「和外在社會切割」之觀點相合外，更點出它的書寫傾向於圖像化，而由此過度至心理風景進而往內部探索。這裡有一個視覺的轉移。不只是書寫技術的視覺圖像感被強調，而是一種「由視覺開始思考」之轉變發生。本論文重視乃屬後者。

類近的論述可以見賴香吟論自身第二部小說《散步到他方》：「這本書裡的三篇小說，可說都是在散步的過程裡孕生，是冗長的自言自語，也是諸多體驗終於自建城邦。」⁸⁵，「自言自語」和「自建城邦」何嘗不是在心靈之境另闢新景，以之漫步，便成為筆下霧中風景。更遑論駱以軍喜稱自己的書寫練習是一種「素

⁸³ 黃錦樹，〈散步到他方〉，收錄於賴香吟著，《霧中風景》，台北：元尊文化，1998年7月，頁6。

⁸⁴ 黃啟泰，〈一張影碟片的記錄：黃啟泰 V.S 林耀德〉，《防風林的外邊》，1990年9月，頁6。

⁸⁵ 賴香吟，《散步到他方》，台北：聯合文學，1997年1月，頁11。

描」、正在進行一種「素描練習」⁸⁶，邱妙津也喜用圖像性修辭來描述自身寫作：「小說就是工筆畫，創作之前先在畫布上描輪廓，再一筆一畫精緻的勾勒。」⁸⁷、「世界的表象散射入我眼中焦距出凝塊，我將凝塊輾碎印成文字的圖樣，再將許多小圖樣拼成一張大圖樣。」或者駱以軍論述黃國峻書寫時談及的圖像化觀察：「黃國峻的〈度外〉：一個憂鬱的、在寫實景深脫框的印象派素描房間」。⁸⁸

由以上可知，「視覺性」、「圖像性」固然是內向世代之共同特徵，但那個視覺如何轉往內，從一種擬真似實的文字技術轉往整體面——由思維醞釀而至筆端皆由此而視/試？他們是內向世代，何嘗不是內向「視」代。

若這一假設成立，我們該知道，圖像是空間性的，但故事卻是時間的藝術，則向圖像靠攏，必然影響故事的存立。阿爾維托·曼古埃爾（Alberto Manguel）論述故事與圖畫的分道揚鑣，他以為「文藝復興時代有了透視法後，畫面只停頓在一個時刻：從看畫者的觀點感受在看的那一刻。畫中的故事改藉其他方式傳遞：藉『象徵、戲劇性的姿態、文學典故、標題』來傳遞。」⁸⁹，此中描述倒是可以轉貼於對內向世代之技藝描繪上，當視覺開啟敘事，故事便消失了。「時間」被懸擱，成為「碎片」，書寫被理解為成為「空間性」的，意義也必然由「上下求其索」轉而向「空間內部如何深邃」邁進，它必須通過「象徵、戲劇性的姿態、文學典故、標題」衍生出意義之指向，這一搭建空間的技術又透過召喚「視覺體系」而加深其穩固程度，使內部空間獲得穩定性。

這是本論文著重的另一條脈絡。與上述「經驗——故事」之研究在「感覺」上相交集，內向世代作家以感覺（視覺性）召喚「視覺體系」，視覺體系反過來鞏固視覺性，在空間思維的運作之下，他們如何「素描」、寫生，又怎麼理解故事，亦即內向世代作家如何理解經驗。則我試圖在本論文裡透過對於語法的討論——主要是時間性的「我記得」，以及感覺性的「我覺得」之對決與相互化用，進而討論此空間性思維下內向世代作家如何構建他們內在的空間「圖示」，由視覺性／視覺體系——語法——圖示，四者環環相扣，逐層切入，令內向世代的書

⁸⁶ 諸如駱以軍在《聯合報》上答客問自云：「創作的快樂，將感覺孤立出來的快樂，結構了某一幅『非用小說素描不可』的畫面的快樂」，見駱以軍，〈駐版作家答客問〉，《聯合報》，2010年4月18日，D3版。

⁸⁷ 見高麗玲報導，〈邱妙津令人喝采，抒理念青年楷模〉，《中央日報》，1988年10月22日，第11版。

⁸⁸ 見〈錯過豐饒年代的宿命論者——初安民對談駱以軍〉，《印刻文學生活誌》2卷4期，2005年12月，頁33。

⁸⁹ 阿爾維托·曼古埃爾（Alberto Manguel）著，薛絢譯，《意象地圖：閱讀圖像中的愛與憎》，台北：台灣商務，2002年4月，頁14。

寫成為可識的，也是可視的。

第五節 論文架構

本論文共計五章，論文結構與章節安排如下：

第一章 緒論

第一節、研究動機與目的

第二節、文獻回顧與研究現況

第三節、概念界定

第四節、研究方法

第五節、論文架構

本章主要說明研究動機、問題意識、相關研究回顧、概念界定、研究方法、論文架構與章節安排。

第二章 新世／視代誕生——以電視作為進路

第一節、電視小史

第二節、客廳風景論

第三節、感覺結構

第四節、「類」、「類人」——經驗的貶值與故事存立

第五節、如何內向，怎樣感覺——辨識內向世／視代

第六節、「我記得」——身世的房間

第七節、「我覺得」V.S.「我記得」——「感覺」的房間之突圍

小結

雷蒙·威廉斯提出「感覺結構」(structures of feeling)提供一個切入點，藝術與文學作為「感覺結構」浮現之時代產物，台灣電視與某一世代書寫者一起成長，必然反映這一世代人之意向，分享同一種感覺結構，則考察電視之發展，再對照小說家文本，便可以發現他們與上一世代有所差異，以此反映此一電視世代

之書寫特性，如對故事的掌握、對經驗的匱乏等。再者，電視作為媒介研究的一個重點在於「感覺」如何主導閱聽人思維，那與本論文論述內向世／視代以「感覺」為主導之論述有其媒合處，則透過「電視」為途徑，又可再區別出內向世／視代作家有別於同世代書寫者之不同，前者在於異中存同（與前世代之異，電視世代之同），後者則同中求異（彼皆有電視，何以獨論內向世／視代）。

透過對於此一世代「感覺結構」的凸顯，藉此觀察內向世／視代兩種代表句法：「我記得」和「我覺得」，也導出本論文兩大論述重心，小說技術主義：技術的內向；以及「感覺」至上：一種心靈的內向。

第三章 時移「室」／「視」往——內向世代的時空展演

第一節、論寫作〈論寫作〉之寫作論——視覺空間與空間視覺的建立

第二節、空間的浮現：時間驗證

一、永遠現在式

二、時間蒙太奇

第三節、牆上的斑點或斑點組成的牆——黃國峻的空間視覺論

第四節、幻影術——邱妙津的空間視覺論

一、一種（愛情）公寓導遊

二、愛的發生學悖論

小結

接續第二章討論，本章將台灣小說發展至 80 年代興起之「後設」風潮作為一癥狀思索，之於「寫實」的質疑、之於書寫可能與否的質疑，那是小說自身發展的「內向」——一種自覺於外的自主性被標舉的一刻。則「內向」便有了雙重意涵，一者重於文本的封隔，一種技藝的可能。一者則是書寫者截斷時間，朝內在省視。本章將指出，此二者打造出一「視覺的空間」，書寫何嘗不是一種「空間的凝視」，內向世／視代不只是以視覺為途徑，更進一步「使途徑成為目的」，我將透過對內向世／視代小說家空間思維之逐一檢證，由此導引出「內向」如何作為一種動能，驅動小說家持續朝內拓展。

第四章 那些圍繞故事的——建構一個內向世代

第一節、張大春小說本體論的解體論述

- 第二節、「張開」——「戲劇化」與「故事」
- 第三節、「張」開——從〈字團張開以後〉談起
- 第四節、「第三者」的誕生
- 第五節、故事的繁殖機器——歧出與錯位
- 第六節、「我」覺得 V.S. 「我記得」：「你」才是第三者
- 小結

經驗是時間的積累。故事則是時間的藝術。第二章中，內向世／視代之經驗產生質變，第三章中，故事反過來由空間述說。他們共同的變異指向「時間」，這一章中，我將綜合上述兩章之結論，處理此一核心提問，內向世／視代小說家如何處理時間？小說史之時間是否已達終末？在此一圖示說故事的變異中，「我覺得」之語法重寫「我記得」，透過對駱以軍「第三者」哲學的發展，我將提出「內向」的第三層涵義——如何成為一種「感覺」技術，以其技藝將世界由外向內捲去，一個「內向」的時代於焉來臨。

第五章 結論

- 一、內視，視內——一種世／視代的出現
- 二、內向，向內——兩種感覺結構
- 三、內向文學，文學內向
- 四、走出，進入內向世／視代



第二章 新世／視代誕生——以電視作為進路

以電視紀年，則其史前史和電視初代人之書寫或可反映出不同世代感覺結構之斷層。我嘗試勾勒一台灣的「電視小史」，著眼點在於凸顯成長於電視世代之人與前世代寫作者之斷裂。而後進一步聚焦於內向世／視代作家，辨識其與同世代作家之異同。要指出的是，我並不以為電視是影響其下論述之作家書寫的主因，而是藉由雷蒙·威廉斯所論述，「電視」乃是科技、社會制度與文化三者交匯的產物，它不只是一科技產品，也是一文化形式的具體展示。則以「電視」便成為進路，或一槓桿之支點，一者藉內向世／視代小說家為例，勾勒電視出現後所反映此一世代之「感覺結構」，二者則藉電視為中介，反論內向世代小說家不同於前代之資本（或負資產）——故事之稀少、表演性增強、經驗匱乏、形式感的強化、視覺性……。

第一節 電視小史

他綻放漁樵閒話的微笑，晶晶，晶晶，啦啦啦，幼齒啊那時候。晶晶，晶晶，啦啦啦，哼來哼去記不起下文的，苦惱著。

鍾霖接過去哼，續了兩段，它鄉遇故知，令他驚喜蹦出椅子。

這個呢，記不記得？鍾霖吟出另一條旋律。

他傾耳聽，似曾相識，再多哼一點，再哼，我知道了，星河！台視第一個連續劇。

感激涕零的兩人打破了一隻蓋碗，震屋響，引起一陣騷亂。平息下來時，甜蜜極了的，他們開始談電視機。天啊他們都是有著附贈太空人裝束的大同寶寶的那一批電視，機門兩邊開拉像一把手風琴，且有一塊紫紅絨布垂

下金黃流蘇覆在電視機上，供著大同寶寶。¹

三生石上舊精魄，感月吟風多少恨。朱天文〈肉身菩薩〉裡男子們偶遇，當他們討論愛情，那拉近彼此的，竟是小時候對於電視節目的共同記憶。菩薩低眉，乃至為此「他正喝茶，感覺平地刮一陣惡風，差點潑翻茶，心旌獵獵的搖了兩搖」。其所銘刻，豈只是一代人記憶，還包括某種因為共同記憶引發的契合，電視竟成為這一輩人之三生石（寶玉初見黛玉驚呼：「這妹妹，我是見過的」）。肉身菩薩也有那麼一刻，願為凡骨俗胎留下，不渡飛天。考據之，台灣電視（簡稱「台視」）於1962年10月3日試播，是為台灣第一家電視台。小說中描述的愛侶們，一個「四十六年次」，一個「為四字頭喝一杯，我四十五」，恰逢其時，見證島上電視從無到有。小說暗藏了時代的眼睛。從這一代以後，島嶼上住民的視覺記憶將永遠改觀。

若把時間線由肉身菩薩凝注的視線往前拉，黃凡〈賴索〉發表於1979年。小說以瞪視螢幕的賴索目光鑿出整篇小說之縱深：「對於端坐電視機前，表情複雜、時而憤怒、時而沮喪、時而沉思的賴索而言，正是一連串錯亂、迷失、在時間中橫衝直撞的開始。」²賴索獲知當年作為信仰象徵之「韓先生」將要上電視了，欣然奔赴欲相見，這該當又是一個三生石上舊精魄重逢的瞬間，卻非他想像中驚心動魄，以韓先生漠然一句「我不認識你」作結。其文獲得第二屆時報文學獎甄選首獎。白先勇於決審意見上點出小說於表現手法上的突出：

完全是現代的，運用時空交錯意識流技巧，將七十年代後期，台灣都市工業化後，急促喧囂的步調，表露無遺，小說中的主要意象是電視，以電視開場，以電視結尾。電視——這個「現代科技融合了夢幻、現實、藝術、美、虛偽、誇大的綜合體」，是現代化的象徵，是機械文明生活的尖端，在七十年代台灣社會裡，扮演了決定性的角色。³

白先勇一席話中，除了標誌「電視」作為小說中重要意象外，也為電視作為70年代台灣社會「決定性角色」作了旁證。回歸文本，事實上，「電視」不只作

¹ 朱天文，〈肉身菩薩〉，《世紀末的華麗》，台北：遠流，1990年7月，頁68。

² 原文於1979年10月發表於《中國時報》，本文引自2006年重新出版之《賴索》小說集。見黃凡，〈賴索〉，《賴索》，台北：聯合文學，2006年8月，頁155。

³ 白先勇，〈附錄：邊際人—賴索〉，《賴索》，頁198。

為〈賴索〉一文之重要意象，它也成就了小說的形式。〈賴索〉一文中段與段的銜接，以感官為銜合點，由此跳接時間與空間。那是視覺化思維的展現，意識流透過電視中段落式一個區塊一個區塊的方式，被凌厲啣接起，且因為文本今昔時空兩端之種種對照／對比，而予人以興刺之感。至小說尾聲，賴索與韓先生故人相見，卻彷彿未識／未視，相較之下，電視螢幕裡韓先生的大臉竟比螢幕外的真人更貼近賴索，至此：「電視台巨大的陰影，彷彿一個無窮無盡的噩夢，一直延伸到街道的另一邊，整個世界忽然只剩下他一個人。」⁴透過層疊的陰影向下望，那個「電視台巨大的陰影」開展的夢在小說裡外皆「無窮無盡」延伸，是賴索的惡夢，卻又成就朱天文肉身菩薩人間暫歇的美夢。評論者必然同意〈賴索〉作為時代轉變⁵之銘記。以及其中所預示80年代喧聲。以上種種可以看出，「都市」、「電視」不獨是文本內關鍵字，也可做為70年代文化觀察與城市風貌的重點標記⁶，這麼說來，〈賴索〉一文何嘗不可說是「電視」進入島嶼住民經驗結構之重要註腳。

黃凡、朱天文等作家誕生於50年代，他們是親眼目睹電視被引入台灣的一代人。電視成為記憶載體——或說它嵌入整體記憶區塊——反映於小說的速度如此迅猛，竟至〈肉身菩薩〉中留與他年說夢痕的，不是從小伴隨與之長大的廣播，反而是後起之電視？我們該問的，或許不是「怎麼接受」，而是「何以如此迅速且容易接受？」，後者之提問標誌出視覺力量的強勢以及易予。

其中該存在一「電視小史」——它如何被接受並深化。雷瑟(Gerald S. Lesser)論述當代美國的電視接受史，他以為「這是個電視的時代，不單是因為電視機的普及化，更是因為兒童與電視機同時成長。……一九五〇年是個分水嶺，在此之前生長的成人，電視在他們生活中不存在，而在此之後則視電視為當然，而將生活明顯的或不經意的環繞在家庭中一部、二部或三部或四部電視四周。」⁷台灣

⁴ 黃凡，〈賴索〉，《賴索》，頁194。

⁵ 持此語者還可見於李歐梵：「非常適宜表達70年代末期，現代化都市的一些風貌，這是繼『鄉土文學』之後，更密切配合了城市社會的發展的創新作品」，見〈附錄〉，收錄於《賴索》，頁220。或王德威謂之「躬逢其盛，以小說見證一個人心思變，而又莫之所從的社會」，見〈附錄〉，收錄於《賴索》，頁207。

⁶ 此外尚能從諸多記憶70年代之文本中發現「電視」深化進入生活的記述，例如馮光遠在一篇散文中以玩笑口吻曰：「論及七〇年代的娛樂，我們當然不會忘記，那也正是連續劇濫觴而至風行的年代，由於有連續劇的發名，全台灣在七〇年代至少減少一百次群眾聚集示威事件」，見〈噓——報報七〇年代〉，收錄於楊澤編，《七〇年代——理想繼續燃燒》，台北：時報文化，1994年12月，頁113。

⁷ 雷瑟(Gerald S. Lesser)著，關尚仁譯，《兒童與電視》，台北：遠流，1994年12月，頁12。

之於美國，在電視接收上較晚，其時程自不可同日而語，但仍可作為討論台灣電視接受史的參考。上述之小說文本提供一個文化觀察的線索，以下則結合史料勾陳，試圖逼現台灣電視小史的輪廓。

在我看來，作為黃凡、朱天文一代人的電視，那時的電視不是電視，所以它可以是電視——究其時，電視限於涵蓋區與初期之設備限制，於影片來源、播放時間與內容上，皆有所限制，黃新生便指出「台灣於一九六二年十月十日進入『電視時代』，當時，台灣並不具備發展電視媒介的條件」⁸，受限於軟硬體能力，台視開播之初，每天僅播出五小時，所播出節目量未如今日之多，節目與節目中間更有休息時間⁹。在電視播放系統創建初期，電視尚未達到如眾多電視理論所論述的高度滲透力：「我們的電視經驗不是一些單獨的作品，而是多樣的正文緊密連結組成的大量時間，以至於我們無法意識到一段接著一段的節目流程」¹⁰，或George Comstock所論述電視「在於它大量佔用人們本來用在其他活動上的時間……(中略) 電視已經成了我們的第二人生，其力量遠超過報紙、廣播、電影等其他媒體。」¹¹也就是說，早期台灣電視的間歇收播、時段破口等技術力和內容量上之捉襟見肘，正好暴露電視作為媒介存在的形體，更多時候，「電視」只是〈肉身菩薩〉裡「附贈太空人裝束的大同寶寶」、「一塊紫紅絨布垂下金黃流蘇覆蓋」的黑色盒子。以施淑的說法是：「六〇年代，在電視台剛剛設立，消費文化仍未登場，人的感覺方式和感覺結構還未被新的溝通媒體改組變化」¹²，是以我可以這樣說，正因為目睹電視從客廳裡扎苗而至收訊天線如蕈菇遍野滿山竄冒，之於黃凡、朱天文這代人，電視只是一扇開啟不同風景之窗子，它的物質性更為強烈，作用於小說中，其所欲勾連的，實是回憶，也該是回憶。恰如〈肉身菩薩〉或〈賴索〉中作為記憶的引子。是以，電視是電視，也只能是電視。

⁸ 見黃新生著，《媒介批評——理論與方法》，台北：五南，1987年11月，頁104。

⁹ 童亦慶描述當時開播情況，「我國第一家電視台台視開播於民國五十一年十月十日，該年度播出不足三個月，平均每週播出約三十八小時……各類節目均以黑白播出」、「自五十二年，平均每週播出增至約四十三小時……自六十二年即百分之百以彩色播映了。」，見童亦慶〈電視節目分類〉，收錄於中華民國廣播電視事業協會編，《電視新貌》，台北：黎明文化，1987年3月，頁15。

¹⁰ 見Robert C. Allen編，李天鐸譯，〈緒論：談電視〉，收錄於《電視與當代批評理論》，台北：遠流，1993年9月，頁15。

¹¹ 見George Comstock著，鄭明椿譯，《美國電視的源流與演變》，台北：遠流，1992年3月，頁174。

¹² 施淑，〈現代的鄉土——六、七〇年代台灣文學〉，收錄於楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》，台北：時報文化，1994年11月，頁256。

電視作為一種「現代化」的象徵¹³，相較於歐美的電視演進史論述，在台灣則要至黃凡、朱天文之後的下一代人，他們才是Gerald S. Lesser所敘述「兒童與電視機同時成長的一代」，是為電視紀元第一代人，新科技的經驗被用來斷代及銘刻人物身世。¹⁴以內向世代作家為例，1967年駱以軍出生，中視進入籌備期，楊麗花電視歌仔戲團草創。台視舉辦第一屆歌唱比賽，亦即電視台開始培養自己的演藝人脈，並參與造星事業，它不再只是經營一個單純的播放平台。1969年邱妙津誕生，中視開播。台灣第一部連續劇《晶晶》播出。1971年黃國峻出生。華視開播。

據《電視年鑑》記載，1962年台視開播時，市場上電視機僅以千計。至1969年，市場上已有60萬電視機流通，觀眾達三百萬人。¹⁵1968年，台視廣告營收已經超越廣播，僅次於報紙。市場決定經濟，由以上數據可看出電視在當時已經倍受廣告業者青睞，成為島嶼重要傳播媒介，此後與島嶼新生代一同長大。

此前研究者以「學運世代」、「哀歌世代」、「新人類」等詞定義小說家之世代，以媒介研究的觀點視之，1962年以後至1971年誕生者的共通點便是，與電視同時降生這座島嶼。而至電視第一代人的青春期，同時亦面對台灣電視的成長反叛期——當國家機器不時探手影響老三台節目播出與內容，「也許正是在這種節目爛，但民眾又需要電視作為最便宜之娛樂方式的情況下，現時已氾濫成災的第四台開始有了存在的空間。」¹⁶70年代末有線電視於島嶼上開播¹⁷，雜來迎往之資訊在被肅清的空氣中悄聲傳播，彷彿咬耳朵，預告一個風起雲湧、「有話大

¹³ 此論述可見於黃新生，其以為台灣電視之所以於軟硬體未成熟之際急於開播，乃是「象徵台灣的現代化」，黃新生舉美國新聞總署副主任於台灣電視開台時的賀電作為例證：「台視於十月十日——中華民國國慶紀念日——開播甚為適切，顯示台灣在各方面獲得長足的進步」，在此，電視此一媒介本身就成為台灣向整個國際展示自身邁入現代進程的一個表演窗口。詳見黃新生著，《媒介批評——理論與方法》，台北：五南，1987年11月，頁104。

¹⁴ 多年後朱天心在〈銀河鐵道〉中以「捷運」紀年：「捷運全面通車元年」、「捷運元年」，見朱天心，〈銀河鐵道〉，《漫遊者》，台北：聯合文學，2000年11月，頁102。

¹⁵ 此可見何貽謀之統計，詳見何貽謀著，《台灣電視風雲錄》，台灣：台灣商務印書館，2002年1月，頁99。

¹⁶ 見敦誠，〈假面的告白——七〇年代的國家機器、傳播媒體〉，收錄於楊澤編，《七〇年代——理想繼續燃燒》，台北：時報文化，1994年12月，頁190。

¹⁷ 為解決收訊不良的問題，1969年花蓮縣豐濱鄉一位電器行老闆以「同軸電纜」技術改善當地電視收訊，此建立「社區共同天線」之雛形，陸續為其他地方所模仿。1977年，基隆一位爆米花小販陳錦池見顧客群聚小店中觀賞日本摔角節目，改以自家錄影機作為節目源頭，利用「同軸電纜」技術將影像傳送至客戶電視機中，其稱此為「第四台」，在這之後，共同天線業者增加，政府於1979年訂立「共同天線電視設備設立辦法」試圖管理，於民間則合法非法者皆有之，至1984年已有80餘間業者。競爭激烈。詳可見王唯著，《透視台灣電視史》，台北：學生書局，2006年10月，頁153。

聲說」的80年代來臨。「第四台」之說法於80年代浮現，鄭明椿描述：「八〇年代，加入了衛星有線電視，各種王國逐漸衰敗，原來三台的茶壺風暴，提升為八十台的全面開打」¹⁸，資訊和時代一同開放，「第四台」同步接受日本第一手節目、港台電影大片、無碼有碼情色片、摔角以及運動……，其節目播放與整個社會與時並進，1988年漢城奧運，「第四台」與三台同步傳播，且因無廣告能整段播放，倍受好評。1990年台灣股市狂飆，「第四台」立刻新增股市頻道，紅通通綠油油白色漲停於藍綠對決前在螢幕上共組另類的台灣三原色。「社會上流行『餐廳秀』，電視的綜藝節目最近紛紛在尺度邊緣把餐廳秀那一套滲透到螢幕上，現在全島上下有點小錢的都瘋狂玩股票，電視公司就配合潮流，增闢各種談股票談投資買賣之術的節目或單元，出版教人玩股票的書籍、錄影帶，甚至把它變成電視劇的內容。我們的電視界總是那麼聰明地緊跟在扭曲的社會風氣之後，那麼輕鬆、撿現成的把它移植到電視上」¹⁹，郭力昕這一段對80年代電視發展之速寫，記錄了電視內容如何緊貼真實時間，它從反映社會的媒介，到給觀眾「這就是社會本身」的錯覺，是以鄭愁予詩作中念惜黃國峻，首先勾勒那讓電視與大量媒體包圍的外部社會：「成長在一個假相繽紛的卡通社會／一切誇飾的每與脆幻的動作成為必然／官銜發放功勳的話／媒體不斷擺出妙事展覽」²⁰，電視成為這一世代長大者的形象自身。

¹⁸ 鄭明椿，《換個姿勢看電視》，台北：揚志文化，2003年4月，頁27。

¹⁹ 郭力昕，〈看看別人，想想自己——能讓大陸「電視學台北」嘛？〉，原文發表於1988年9月22日，《中時晚報》，本文引用自郭力昕著，《電視批評與媒體觀察》，台北：時報文化，1990年3月，頁269。

²⁰ 鄭愁予，〈鶴樓峻，連翠微〉，刊載於《聯合文學》226期，2003年8月，頁19。

第二節 客廳風景論

電視最遲在70年代末便成為客廳之常設風景。〈賴索〉中便描寫：「太太現在一定收拾好餐桌，乖乖的坐在電視機前，孩子們則圍繞在一旁……這就是賴索家的生活照，賴索家的晚間娛樂。」²¹，此一「賴索家的生活照」，透露也是70年代以來多數家庭的生活照相。

回看本論文第一章所提雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）針對「電視如何進入家庭」所做論述進行對照，電視進入客廳反映資本主義社會成熟，客廳作為「私領域」，電視作為傳播媒介將「公領域」引入其內，馮建三重述雷蒙·威廉斯之於電視改變公私領域的現象：「個人避居家中而足不出戶，並不妨礙他知悉外界發生的事情……這樣的現象，也就更加強了現代社會以家庭作為生活重心的傾向」²²，另一方面，這何嘗不是班雅明（Walter Benjamin）「客廳公有化」的一種實踐，當「世界進來了」，在這裡頭所謂的「私人」、「私領域」不是絕對的隱蔽、密闔無縫，而「世界」、我們所稱的「外頭」也非以全景或零距方式顯現，這絕對是電視紀年的全新體驗。

若我們換算成島嶼歷史，70年代後半隱隱透露解放與鬆動的喧聲（例如學生運動興起），乃至所謂「狂飆的80年代」，相較於整個島嶼翻天覆地「一九八〇年代正是一切沈寂都開始颯颯起來的時刻。」²³那個家庭「外面」的喧聲擾動，反對運動與抗議旗幟林立城市角落的同時，也正是第四台天線滿佈山頭的開始，南方朔所謂「一九八〇年代以一九八〇年二月的『美麗島大審』開始，以一九八九年的股市狂飆，首度破萬點作結；在中間的則是八六年九月的民進黨成立和八七年七月的解除戒嚴，以及八八年一月的蔣經國逝世。那段歲月的歷史布景快速更動，我們正在告別一個舊的時代，但告別的儀式卻未免太淒厲了一點。」²⁴，這每一個告別的手勢，都由電視映照。島嶼上人們越注意到個體的價值（一個「個體意識」全面啟動的年代），隨著「個體」、「隱私」概念固著，

²¹ 黃凡，〈賴索〉，《賴索》，頁184。

²² 雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）著，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》，台北：遠流，1996年3月，頁13。

²³ 南方朔，〈青山繚繞疑無路〉，收錄於楊澤主編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的時代》，台北：時報文化，1999年11月，頁24。

²⁴ 南方朔，〈青山繚繞疑無路〉，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的時代》，頁24。

當「外面的」、「生活世界」風起雲湧且隨著電視進入客廳，一方面作為客廳之主人——個人將一切擋在外頭，一方面因應此一「被擋在外頭的一切」而深化個人性，並以此個人性（人作為一個個體，其自覺的萌生，爭取該有之權利）讓「被擋在外頭的一切」更加風起雲湧，這一個裡外的循環與拉鋸——「外頭的人想進來，裡頭的人想出去」——電視恰好作為一個中介，它既反映社會變遷，自身亦正經歷變化，既是訊息的載體，也成為訊息本身。或者該說，電視是電視的「電視」——硬體形態與節目演進正反映其所播放之世界。它同時隔絕，又開啟，是屬於（客廳）裡的，又是（室）外的，它讓世界禁入，卻讓觀眾進入。則我們對於生活感知的建立，對於已與眾、私與公的轉軸，對於空間概念的分界，其門鎖，也許已經從自家大門門板上移到電視櫃上。

我想由此切入描述這一世代「感覺結構」的成立。技術就是生活²⁵，以文本作為驗證，對照「賴索家的生活照」，電視終於不再「只是」電視，它與生活習慣緊密相連，乃至成為人們「經驗」中不可或缺的一部分。史瓦史東（Roger Silverstone）便指出，「經驗」成為家庭與媒體的中介空間，「對媒體而言，則經由這些經驗逐漸成為家庭生活的一部分。」²⁶極端論述則如劉家駿指出「（電視）把新聞、戲劇、教育，從大眾場所，帶進了每個人的家庭，控制了一家大小休閒的時間。這種傳播的力量，就不只是一個大國家，控制了另一個小國家，而是一個電視節目能控制全世界，能接收電視的人。」²⁷此中所云，乃指電視作為一媒介進入家中，改變了家庭的時間配佈與生活方式。回到本文脈絡，若電視曾為一框架，一扇窗，在朱天文筆下，肉身菩薩憶當年（那個電視引入的60年代），電視僅作為角色們曾經引入共同「風景」的框，讓肉身菩薩為之佇足凝眸，而黃凡筆下速寫的70年代人物，賴索以電視記起他的韓先生，但小說中描寫他的下一代，電視已然成為家庭的一部分。電視不再是外部的風景，它是「家庭照相」的

²⁵ 「觀看的方式」影響「方式的觀看」不是新鮮的議題，我們的經驗形式於有形無形中被觀看的方式所限定，試舉一例，郭力昕在讀罷詩人余光中的〈橋跨黃金城——記布拉格〉後關注到的是「余光中、隱地兩位先生在布拉格堡黃金巷裡如蝙蝠俠般的攀壁弄姿，或擺出如蠟像館模特兒的架勢、輕扣卡夫卡門環等等相片」，欲借此論述「旅遊攝影」作為一種觀光文化實踐形式。在攝影論述中，拍照便意味去過該地，留影成為身體註記的符號，乃至畫面取代記憶，照相就是旅遊本身。視覺經驗構成經驗視覺，從而成為大眾文化結構的一環。見郭力昕，〈奇觀文化「小世界」——再論旅遊攝影〉，《書寫攝影：相片的文本與文化》，台北：原尊文化，1998年1月，頁92。

²⁶ 史瓦史東（Roger Silverstone）著，陳玉箴譯，《媒介概念 16 講》，台北：韋伯文化，1999年9月，頁3。

²⁷ 劉家駿〈序〉，見約翰·霍金斯（John Howkins）撰；徐桂峰編譯，《電視的昨日、今日、明日》，新竹：楓城，1978年1月，頁6。

一部分，孩子圍繞著賴索，而賴索則盯著電視。電視成為客廳的核心。則若再將電視作為一「視框」，它不是引入風景的框，而成為內部之人進入自己的框（正如賴索藉著電視進入自己的過去），隨著電視之視覺經驗深化，電視不再是隔絕，而是引渡。是接縫。它將「家庭」／社會、客廳／廣場、內外之分界打破，它所反映的，是一個全新的客廳風景，也正顯現一整代人隱在的感覺結構。

再延伸之，當入口成為內面。另一個意思是，裡面的人其實在外頭。其極致處便如郭力昕的描述：「電視觀眾活在螢幕影像建構出來的『電視現實』之中，在這個夢幻世界裡，人們模仿電視傳授的姿勢、口頭語、生活方式、價值觀、意識型態、情感與思考模式……。電視裡的內容，投射在觀眾身上，觀眾最後變成電視裡的那些影像。」²⁸裡和外互換，人與影像變位而生。這是描繪電視世代的全新風景觀。但這並不是一個稀有的意象，卡爾維諾在《給下一輪太平盛世的備忘錄》引述道格拉斯霍夫達德的話云：「在一座畫廊，一個人正在觀賞一座城市的風景畫，這幅風景畫開展而涵括了收藏這幅畫的畫廊和正在畫廊裡欣賞它的男人。」²⁹這樣的想像其實是「顯」的特徵，它是一幅屬於城市的、不同以往的風景畫，卻恰恰可為電視紀元作一註腳。

論述至此，至少反映了兩個命題，一者，當客廳與廣場的界線不明，當島嶼喧囂和靜謐自宅只有一個開關之隔，則「個體」如何觀看自身？人如何自我定位？又如何重新定義「距離」的概念？則「經驗」在此時所指為何？二者，由「窗」到「門」，由朱天文、黃凡而至電視紀元之書寫者，這一電視反映的感覺結構，如何示現於書寫中？書寫產生何種裂變？相關探討將於以下章節加以梳理。

²⁸ 需要補充的是，亦有學者認為，觀眾不是無條件的接受。電視未必有絕對的影響力。此說法可與本引文對照解讀。原引文見郭力昕，〈製造娛樂與夢幻的視覺媒體——略談商業電視的本質〉，收錄於《新頻道：電視·傳播·大眾文化》，台北：時報，1990年3月，頁7。

²⁹ 卡爾維諾（Italo Calvino）著，吳潛誠翻譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，台北：時報，1996年11月，頁134。

第三節 感覺結構

以內向世／視代作家為例，我們很容易在這些小說家的作品中找到相關之電視視覺經驗痕跡，形式上如駱以軍〈消失於銀河航道〉借鑑電視節目、《第三個舞者》中大段引用／虛構電視節目片段，黃國峻《麥克風試音》中玩弄電視指南與節目表形式而意有諷之；或取材於電視，如駱以軍文章常以電視文本《魯魯米》、《星光大道》等作為典故，或直接以節目名寓於章節（如〈TV家庭人妖秀〉）。黃國峻則借電視影集《蝙蝠俠》、《慾望城市》為寓言，重寫故事。

但那畢竟只是素材的援引、材料的組裝與形式的借鑑，則是否有一更深層之物——涵括觀看經驗、生活體驗、書寫素材之提供——亦即雷蒙·威廉斯所云「感覺結構」：「感覺結構作為一種溶液，所關連的主要是正在浮現的形構」³⁰，按雷蒙·威廉斯的說法，感覺結構作為一種「所隱」，雖然「賦予了一個世代或時期的感受」，展示「現前的變遷」，又同時是「正在浮現、或尚未浮現」，正因那個「即時」與「當下」難以賦形體現，是以為「隱」，難以捕捉。它同時是「索引」，蓋「感覺結構」與「藝術和文學特別相關」，文學與藝術中往往示現未被其他約定成俗之物事（如社會制度或各式典律）而能曝現這些「所隱」，使之「位居這種新結構之列」，由此作為不同世代之索引導覽圖。本章前述二節已然區分上一代書寫者與電視世代之人的斷裂。則以下試圖通過MTV——一樣是以「電視」為核心，且興起於八〇年代的空間體驗——作為切入點，令電視世代的感覺結構現形。其中舉例，則著重於內向世／視代作家。

上一節所陳述「客廳公有化」自廣播時代即有之，但之於電視世代第一代人，卻擁有將來之電視世代未能臨經的特殊體驗，那就是「客廳公有化」的反面——或可稱之「廣場私人化」——即是MTV的興衰消亡史³¹。

³⁰ 雷蒙·威廉斯，〈感覺結構〉，收錄於王志弘譯，〈感覺結構〉，《性別、身體與文化譯文選》，編者自印，1995年，頁199。

³¹ 可再作延伸的部分是，邱妙津、賴香吟等以學生身分於80、90年代進出MTV與影展中，70年代知識分子面對電檢制度與影片審查而欲開拓視野接收訊息的方式，便是透過大學電影社和台北各試片室，如李泳泉回憶70年代電影記憶：「在台大視聽社，看電影竟然可以是一門學問。台映、永安試片室，成為我們虛榮的國度和夢幻的樂園……看電影彷彿朝聖」，見李泳泉，〈小妖女〉，收錄於楊澤編，《七〇年代——理想繼續燃燒》，台北：時報文化，1994年12月，頁277。或齊隆王所云：「影痴最常聚集的場所是漢口街在台映試片間，出入有台大、師大、淡江、文化、世新等各路人馬……」，見齊隆王〈夢幻話影〉，收錄於楊澤編，《七〇年代

「有一種看電影的方式，是你自己像逛超市一樣，在琳瑯滿目的貨架上挑張光碟，然後拿到個人包廂裡放映」³²，MTV作為一消費空間，於80年代中後至90年代初，成為一世代人流蜜與奶之地³³。MTV於台灣興盛，朱天文小說〈柴師父〉自然記上一筆：「柴明儀搬來這裡兩個月時，兒子把隔壁一棟兩層買下修建，招牌重新換過，用噴漆寫的字母MTV有如霹靂舞者癡狂起舞。」³⁴其內頭空間配置乃是「凹折凸伸通往一間間窟窿，僅夠置放矮几，雙人沙發，和一架二十六吋螢光幕。」，我們可以發現，這篇小說中，電視走出了客廳，自家庭生活中剝離，又還原為一純粹播放的媒介，播放場地和觀看方式改變了。相較於柴師父「他看報紙才知道除了MTV還做別的事情」、「正在前進的世界將他遠遠拋在後面。」³⁵——那何嘗不是寫下這篇小說的作者此一世代面對電視帶來新經驗的可能面貌——電視世代第一代人實是活在其中，出入MTV小房間，一室之隔，柴師父一家在客廳「看牛肉秀，他喝斥孫子們，明天要上學這麼晚還不睡！」，而內向世／視代正在客廳的隔壁以視覺見證青春。

一來，小房間裡孤零零擺著一台電視機，MTV作為一消費空間卻遠不是「在小包廂看電影」³⁶一句話可以涵括，MTV的視覺體驗——不是一群人在戲院中共享的電影，也不是一個人在家孤獨觀賞的電視——獨獨橫互於此一代人心中。MTV不是私有之客廳，卻以一私密性高的包廂形式孤立於「廣場」之中（所以柴師父不知道人們在裡頭「還做別的事情」），廣場與客廳的界線不是以外在空間區分，反而是由電視決定其屬性。這是一個全新的空間形式，也是一種新鮮的觀看經驗，這便呼應了李歐梵談及「視覺文化與視覺藝術的差異」時，以為此兩者的差異在於「視覺文化使人們觀看圖像的場所發生了變化」³⁷，觀影不需要在

——理想繼續燃燒》，台北：時報文化，1994年12月，頁283。

³² 唐嘉邦、黃哲斌採訪，黃哲斌整理，〈包廂影片任選青澀回憶 MTV〉，《中國時報》，2010年10月29日，A8版。

³³ 在不同族群回憶中，MTV既提供知識啟蒙（在禁閉的年代提供國際視野，啟發文藝人、電影人），以及娛樂之需要（約會場所），於三〇一法案簽署後走向落幕。「直到美國要求台灣簽署三〇一法案，MTV必須播放授權金較高的『公開播映帶』，而且片源嚴重受限，這股熱潮才快速消退。」，見唐嘉邦、黃哲斌採訪，黃哲斌整理，〈包廂影片任選青澀回憶 MTV〉，《中國時報》，2010年10月29日，A8版。

³⁴ 原文收錄於1992年10月，由遠流出版社出版之《世紀末的華麗》小說集中。本文引自上海譯文出版社版本。見朱天文，〈柴師父〉，《世紀末的華麗》，上海：譯文，2010年4月，頁3。

³⁵ 朱天文，〈柴師父〉，《世紀末的華麗》，頁4。

³⁶ 見唐嘉邦、黃哲斌採訪，黃哲斌整理，〈包廂影片任選青澀回憶 MTV〉，《中國時報》，2010年10月29日，A8版。

³⁷ 見李歐梵、羅崗，〈視覺文化·歷史記憶·中國經驗（代序）〉，收錄於羅崗、顧錚主編，《視覺文化讀本》，桂林：廣西師範大學出版社，2003年12月，頁4。

電影院，看畫不一定要在畫廊。則按照李歐梵的概念，「視覺文化」確實在島嶼上被建立了。當我們談論「文化」，便意味一種普及性的散播。此一代人背後必然有一種普遍的、共享共通的感覺存在。也是在這樣的基礎之下，我們得以論述雷蒙·威廉斯「感覺結構」的成形。一個例證是，同為電視初代人的郝譽翔回憶起MTV：「關在小小的黑暗房間中，感覺那兒比家更像是家，一個在光影中得以安身立命的蝸居。」³⁸何處安心即吾家，MTV竟然比家更有一種「歸處」之感，當郝譽翔寫下：「原來外面的街道只是假象，而由光點組合成的電影，才是我們真正生活的太陽系。」³⁹那幾乎是一種移民宣言，由建構起生活的「外面」進入光影中，發現自身的「太陽系」宣告一種視覺作為主導的年代到來。

二者，MTV 作為生活之見證與記憶之銘刻。這裡也可以看出內向世／視代何以用視覺，也用電視來解讀。內向世／視代作家邱妙津、賴香吟皆曾撰文談及關於他們消失的 MTV 時光，賴香吟有〈憂鬱貝蒂〉⁴⁰一文，描述她和好友 C（據文中線索何嘗不是指涉邱妙津）一起前往 MTV。「《憂鬱貝蒂》在記憶裡留下了鮮明的黃與藍，洋溢著青春的情調」，MTV 作為那個初開放的時代他們寫作與面對世界的窗口，最後竟反寫他們的人生，他們的貼近與重逢，以及追憶都可依靠 MTV 完成：「最後留下來的只是那台錄影機。我把 C 挑了而來不及看的片子給一部一部看完，接著，撈著她遺留的訊息」，此生種種俱可用 MTV 那一小房間裡看過未及看過的影片編年刻譜。由此可見，MTV 提供不同於其他世代之視覺體驗，而此一體驗之深刻，乃至可以反過來憑藉 MTV 重新編碼，「召喚好友形貌」。

三者，無論是「太陽系」、「影廬」……MTV 為此一創作者提供視覺的，也是故事的養分。《憂鬱貝蒂》作為一電影文本，不只成為賴香吟追記好友 C 以及青春昔時的標籤，這部電影也同時出現在邱妙津《鱷魚手記》和駱以軍《遣悲懷》中。邱妙津引述《憂鬱貝蒂》情節，與小說情境彼此互文，頗有「借他人酒杯澆心中塊壘」之意，甚至，若比較《憂鬱貝蒂》中之傷害美學以及主人翁對情感之暴烈態度，何嘗不令人感覺，《鱷魚手記》中之「我」就是「憂鬱貝蒂」。而到了駱以軍《遣悲懷》，亦引用《憂鬱貝蒂》片段，明是懷想故人邱妙津，暗裡借此論述傷害之本質，《憂鬱貝蒂》再度於明暗之間現影，懷人亦自傷，一部電

³⁸ 郝譽翔，〈太陽系〉，《中國時報》，2009年12月24日，E4版。

³⁹ 郝譽翔，〈太陽系〉，《中國時報》，2009年12月24日，E4版。

⁴⁰ 賴香吟，〈憂鬱貝蒂〉，《中國時報》「人間副刊」，2003年12月27日，E7版。

影竟反反覆覆於不同小說家不同文本中反覆播映，誰懷念誰，誰以誰記憶誰，被記憶者是電視螢幕裡播放的「憂鬱貝蒂」，或是螢幕外看著螢幕的賴香吟、邱妙津，抑或是螢幕外觀者之臉與螢幕中「憂鬱貝蒂」臉龐的重疊之臉，或者，所有的觀看都指涉自己，一則「遣悲懷」的誕生。

以上論述幾乎重寫了本論文起始對於魯迅「幻燈片」事件的敘述。但主客體關係已大不相同，這可以視為一整代人「感覺結構」的發現——一如上一節客廳風景論，看畫的人在畫中，懷念的是螢幕裡的，還是螢幕外的，還是記憶裡螢幕內外相重疊的那張「可以是誰」，卻也「誰都不是」的臉。那真是三生石上舊精魄的故事了，感月吟風，多少愛恨，我們可以這樣說，這一代人之於記憶的、螢幕中的記憶以及螢幕的記憶三者無法分辨。⁴¹此記憶的混淆，螢幕框格的線條抹消。是內部還是外部，電視的風景論由此得見。則若說一代人有其「感覺結構」，《憂鬱貝蒂》可資為蒂／締結物。

但我們如何勾勒此一「感覺結構」呢？在雷蒙·威廉斯的描述中，感覺結構往往隱而不顯，而且「正在發生」所以難以捕捉或歸納，以下我將回到文本裡，透過共時性的考察，針對相同意象的出現反過來令「感覺結構」現形。試舉下列兩段引文論證之：

麗花不知道為什麼，回頭望一眼在外面大太陽的對比下變得漆黑幽暗的客廳，整點新聞繼續播報著。

「載有核子反應爐的俄羅斯潛艇貨艙科克斯號，在巴倫克海海底擱淺，已進入第四天，俄羅斯副總理克里巴諾夫昨天表示，已向英國及挪威請求救援。克里巴諾夫說，潛艇中的氧氣應還可以支撐九天，但艇中118名官兵的生死無法得知……」⁴²

⁴¹ 史瓦史東論述史匹柏電影《搶救雷恩大兵》時，以電影中刻意強調的殺戮與此殺戮的擬真性為例，他以為真正經歷史實的「生還者」必然會在觀看電影時以自身記憶檢驗故事的真實性，而對於未曾經歷者而言，則會被螢幕呈現之屠戮所震懾而記憶，但觀眾如何分別螢幕的記憶（screen memories）和螢幕呈現的記憶（screened memories）？由此造成一種電視時代獨特的記憶方式。詳細論述見史瓦史東著，陳玉箴譯，《媒介概念十六講》，台北：韋伯文化，2002年9月，頁201。

⁴² 王蘭芬〈沉沒的潛艇〉，收錄於新雨出版社編選，《文學板塊運動》，台北：新雨，2001年9月，頁53。

為什麼是一艘深海中的巨大潛艇？

無垠的深藍的海底墳場。任何一絲光線都穿透不了的黑暗。疏鬆的泥濘。它那巨大的，在深海底下泛著暗藍色描邊的頰顱貼著海底，彷彿有腮幫子會呼吸似的，彷彿一種被悶蓋住嗡嗡回音的低沉哀鳴。緩緩地轉身，像某種演化錯誤將身軀發展過於龐巨而脊椎不堪支撐的巨獸：他幾乎又能看見他母親在那洞穴般的闖黑房間裏，整張臉被螢幕上的深海景象染得一片藍。

那一個人對著電視裏的潛艇哭泣著，像是在很深很遙遠的地方，有人在拍著牆壁……⁴³

上文所引述，是兩篇小說的不同片段。其一是王蘭芬〈沉沒的潛艇〉，其二是駱以軍《遣悲懷》中收錄的〈運屍人〉片段。王蘭芬與邱妙津生於同年，算來亦是電視引入台灣後，接收史上之第一代人。〈沉沒的潛艇〉收錄於小說合集《文學板塊運動》中，於2001年8月出版，而駱以軍《遣悲懷》於同年11月出版。同一個世代，同一年出版之作品，同樣的意象，皆是孤寂將自己身體囤積在客廳裡的敘述者於面臨人際關係斷裂與重組的那一刻，思及此「潛水艇沉沒」之新聞。

俄羅斯艦艇沉沒實有其事。相較於新聞本身的來龍去脈（為何沉沒？如何解套？後續如何？），當事件進入他們的小說中，轉以視覺的方式浮現，「百來位官兵被困」、「敲打艙壁」……事件本身成為一張惡夢圖案，由視覺意象轉化為象徵。而象徵作為一種書寫技術，其象徵物系統因為聯想之任意性與隨意原則該永遠較原象徵物為大，誠如卡謬所說：「最難理解莫過一部象徵的作品。一個象徵總是超越它的使用者，並使他實際說出的東西要比他有意表達的東西更多。」⁴⁴但若回到上引二文，我們縱言象徵系統之鉅，實質上卻又何其小。小不過王蘭芬與駱以軍兩家客廳的距離，他們在不同的電視機裡看到相同的新聞，從而以此比附其文中該是「無從言喻」、「莫大至悲」的幽傷與孤絕。其意象之類近。象徵之有限化。視覺經驗以其強烈掠奪之姿於視網膜上留下印記，乃至將來有一日

⁴³ 駱以軍，〈運屍人〉，《遣悲懷》，台北：麥田，2001年11月，頁44。

⁴⁴ 轉引自黃晉凱，張秉真主編，《象徵主義·意象派》，北京：中國人民大學出版社，1989年10月，頁8。

當無以名之情感如氣泡竄冒之，需要有一載具以勾勒其形貌，他們不約而同選中此，分享同一雙眼睛。這一象徵物與被象徵物的小大之間的換算等差，便勾勒出電視如何介入一代人感覺結構之存在。這一代人該彼此相異的孤獨與寂寞，垂磨鍛鍊之，竟同樣處身在那使勁槌打艙壁的深海潛艇裡。

意象之同質性，感受之同質性，則可由此切入論感覺結構時重要的一環，亦即「經驗」。這亦是黃錦樹論述內向世代時的重要環節，「語言及經驗的邊界何在？」⁴⁵我們實可從「視覺性」入手，則提問便反了過來，並非是「有這樣的經驗」進而提出視覺畫面（如一艘潛水艇），有沒有可能是因為這樣的視覺畫面，轉而與相關經驗媒合？乃至於，並無需相關經驗，一切如同上述引文中小說家自問「為什麼是一艘深海中的巨大潛艇？」，這個聯想者自身也不明所以，這裡頭關於「感覺」的與實際體現於筆端之書寫的關係是複雜而難以釐清的，而這無以名狀，正佐證了電視世代那些「隱而不顯」、「正在發生」之「感覺結構」的現形。



⁴⁵ 黃錦樹，〈內向世代——跨越書寫邊界〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年1月，頁403。

第四節 「類」、「類人」——經驗的貶值與故事存立

電視世代之「感覺結構」浮現水面。而一如雷蒙·威廉斯所云，感覺結構和「經驗」息息相關。有趣的是，從上一節論述，我們可以發現一個悖論，也許「無需實際經驗」，便可以勾動感覺結構。但那是如何造成的呢？我在此提出一個假設：「電視」正是此一感覺結構和經驗建立的關鍵中介。而透過這個假設，我將在本節與下一節證明內向世／視代如何不同於電視世代其他書寫者。

且看上一節引文中之潛水艇造像、以及客廳裡敘事者的自身隔離，另外還包括《遣悲懷》中運屍人尾聲所描述「他母親再也不讓他進去了」⁴⁶，種種情感斷裂似乎在未知之際已然發生，於是三者於文本中重疊，文本中呈現的視覺意象赫然是「潛水艇那拍打的窗框疊上電視螢幕」、「永遠在下沉狀態被困鎖的士兵之臉疊上敘事者的」。描述至此，幾乎是上一節初始論述《憂鬱貝蒂》「記憶的、螢幕中的記憶以及螢幕的記憶三者無法分辨」之癥候再現，則此一描述便可以修改成「經驗的、螢幕中的經驗以及螢幕的經驗三者無法分辨。」

這又回到了第二節「『經驗』在此時所指為何？」之提問。而「經驗」又與「故事」相關。我以為從對「經驗」、「故事」的處理上，便可以看出內向世／視代不同於其他書寫者的特殊性。

電視以及視覺媒體帶來之資訊的大爆炸，在黃錦樹的論述中，電視的前代人因此有建立「都會人類學」的契機。之於經驗與新聞的關係，黃錦樹提出一種「類」的建立⁴⁷，他以為因應都市化與資本主義邏輯，個人面貌在群體中日漸模糊而消失，作為「群」的臉卻逐漸清晰：「這樣的都會人潮可以依任何想像得到的標準予以分類，人群於焉便是各種『人類』的綜合體，不同的『類』隱伏於都會中幽暗或乾淨明亮的角隅。他們基本上是沉默的，只是偶爾在社會新聞版面上以個人的名義亮亮相。」⁴⁸，黃錦樹以為這個「類」的現象具體顯現在朱天心《想我眷村的兄弟們》各篇小說中。以〈想我眷村的兄弟們〉為例，個體之「我」化為集

⁴⁶ 駱以軍，〈運屍人〉，《遣悲懷》，頁 48。

⁴⁷ 黃錦樹，〈從大觀園到咖啡館——閱讀／書寫朱天心〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁 91-109。

⁴⁸ 黃錦樹，〈從大觀園到咖啡館——閱讀／書寫朱天心〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁 92。

體之「她」，這一個「她」便是集體經驗的代表，其取材於社會新聞，也就呼應了詹宏志「重寫社會新聞」的評論，在《想我眷村的兄弟們》中，多可見此類「新聞變成的小說」，敘述者在其中發現他人，也發現有朝一日可能的自己。

而在黃錦樹之於張大春的評論中，這一個「類」之論述又登場了。黃錦樹以為「故事退化為新聞，新聞的價值只在於它還是『新』的那個時刻，它的時間性被時效所壓縮，因而新聞中的故事被議論和解說所覆蓋；而真正的故事並不會被那樣的消耗，它保留了原有的縱深度，即使在一段長時間之後仍可以被完整的釋放」，因此黃錦樹以為這個被新聞「弄壞了胃口」的張大春試圖張演各式技術，尋求班雅明所謂的「震驚」⁴⁹體驗。由以上觀之，黃錦樹所謂的「類」儼然有雙重含義，一者乃是作為一種分類之「類」，其次，則可解釋一種「似」「肖」之「類」——它似故事（但故事不會被消耗）、它似乎是「我」可能遭遇的事情（相應而來的提問是，但為何他人也有可能？），它也似乎是大家的事情（相應而來的提問是，那麼「我」呢？）。

黃錦樹的論述中，朱天心忙著處理「資訊垃圾」，張大春則被「弄壞了胃口」，無論是「分類」或「類似」，那意味是「多」與「顯」，是以能分類，能闢而成「學」，並因此有了講故事，或是不講故事的應對方式，但在內向世／視代作家身上，卻是「困乏」，這麼多的資訊與新聞卻無能為其所用，實際體現便是駱以軍掛在嘴邊之「經驗匱乏者」論：「格外覺得自己經驗之匱乏，對於教養有份欣羨和孺慕」⁵⁰、「我是一個無身世、無經驗之人」⁵¹、「五年級作者是人造人，是懸空走故事棋盤而無倒影之人，是經驗貧乏之人。」⁵²、「我是他的意志所設計的人造人，這句話很像你習慣用的隱喻」⁵³，文學史上或多有對經驗貧乏如此念茲在茲之書寫焦慮，但在一相對資訊暢流之時代言經驗匱乏，則少有之。

當他們談到經驗的匱乏，其隱在之喟嘆就是「故事」的匱乏。那自然回到班雅明之論述，「故事」與經驗的傳承可謂息息相關：「口口相傳的經驗是所有講

⁴⁹ 黃錦樹，〈謊言的技術與真理的技藝——書寫張大春之書寫〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁 225。

⁵⁰ 李維菁，〈駱以軍耗時四年築成《西夏旅館》〉，《中國時報》，2008 年 10 月 18 日，A14 版。

⁵¹ 劉梓潔，〈駱以軍／我是無身世、無經驗之人〉，《中國時報》，2002 年 9 月 29 日，開卷 b1 版。

⁵² 駱以軍，〈詞條：時間在後來會贈予我們什麼〉，《經驗匱乏者筆記》，台北：印刻，2008 年 9 月，頁 65。

⁵³ 這句話出自駱以軍後期作品《西夏旅館》，借他人之口對小說中圖尼克說。我以為它像一個盤整，是對於小說家常用之詞彙與譬喻一個自覺式的自白，卻透過對話展示，見駱以軍，〈父親〉，《西夏旅館》，台北：印刻，2008 年 10 月，頁 109。

故事者都從中汲取利用的源泉。」⁵⁴、「每個早晨我們被告知全球各地的新聞，然而我們手上掌握的有趣故事卻變得貧乏起來。因為所有的事件在達到我們之時，都早已被人塞滿解釋。換句話說，幾乎沒有任何東西可以對敘事有所助益。」⁵⁵自然，班雅明所論述之媒介並非電視，但其中關於「新聞」的傳播所造成經驗與故事的消解該是可以借鑑的，則以下我嘗試以電視新聞為例，從新聞的敘事語法和新聞的結構二者，論述電視新聞作為經驗的中介，與故事產生何種拉鋸？

由結構上觀之，新聞作為「事件」之敘述不同於「故事」。⁵⁶「事件」本身呈現之斷裂與不連續性，和故事背道而馳。那正是我們可以對張大春號稱新聞小說之《大說謊家》提出的一個疑問。其切入點不在於「新聞和小說如何分辨？」——這問句的另一個意思是「（新聞）事件和（小說）故事如何分辨？」——我們應該問：「《大說謊家》何以如此具有連續性，它如何令新聞持之以恆產生連結？使新聞化入小說？」

一個解答是：那是因為新聞本身就具備小說的某些特質。小說家號稱該作品「每天早上到報社將當日新聞寫進他的長篇小說裡，然後在當天的《中時晚報》刊出」⁵⁷，在這一生產的過程中，小說家不只要連接小說固有之情節，還必須將每日一爆看似連續實則斷裂的新聞「事件」置入小說中。但那個將「事件」本身的斷裂與不連續銜接起的過程，就近於一種「故事」的操作——那必然涉及敘事的推動、因果的成立以及後續安排的推敲，以蔡源煌的說法是，「關鍵在於人的詮釋，而任何的詮釋付諸言表，聽起來都像『故事』」⁵⁸——也就是號稱「新聞小說」的「小說」，其實是關於故事的故事。

深入細究之，新聞本身正吸收故事的結構。尤以電視新聞最為明顯，黃新生《電視新聞》一書明確指出「一則電視新聞猶如一個完整的故事（story）」⁵⁹，在其拆解如何撰寫電視新聞的要領指導中，點出新聞包括「開頭、中間、結尾三部分」，而開頭「此部份是新聞事件的高潮，具有戲劇效果。」、「一般來說，電視新聞的導言不要堆滿事實，不要太多的事實……（中略）好的導言簡明清晰，

⁵⁴ 班雅明著，林志明譯，〈說故事的人〉，《說故事的人》，台北：台灣攝影工作室，1998年12月，頁20。

⁵⁵ 見班雅明，〈說故事的人〉，《說故事的人》，頁26。

⁵⁶ 其中「事件」的簡單定義是：「一件發生的事情。一件能用一個動詞或動作名詞加以概括的事件。」見里蒙－凱南（Shlomith Rimmon-Kenan）著，姚錦清等譯，《敘事虛構作品》，北京：三聯書店，1989年2月，頁4。

⁵⁷ 見是書封底介紹。張大春，《大說謊家》，台北：遠流，1989年9月。

⁵⁸ 蔡源煌，〈也算是序〉，收錄於張大春，《大說謊家》，頁3。

⁵⁹ 黃新生，《電視新聞》，台北：遠流，1994年7月，頁96。

有資訊，無難字」，亦即，在新聞的正確性和明晰性之外，我們可以看出它更要求如何在短暫之言語和視覺呈現之間勾動「戲劇性」，也就是如何能在短時間內讓觀眾受到吸引進而投以注意力，這可以大眾小說的創作指南中看到同樣的指導，諸如勞倫斯·卜洛克在《卜洛克的小說學堂》中所云：「在開始之後開始」、「把第一章和第二章的順序調過來」⁶⁰，意即於小說開端便切入核心關鍵，倒敘拋出故事最吸引人部分，吸引閱眾注意力。卜洛克在文中舉例，他以為這和新聞寫作是一樣的，「在新聞寫作中，導言幾乎等於一切。」⁶¹，在此把這個證明的兩造顛倒過來亦然成立，抓住觀看者全部的眼光成為電視新聞的第一要務。

再者，電視新聞透過「視覺」傳達。其語言不同於文字新聞。⁶²攝影機呈現的影像看似透明而中立，似乎是一中性的語言，但在敘述與剪接之中，佐以旁白，起承轉合，其實更強調戲劇性以及張力。以上種種，無論關於語言的透明性、事件敘述性與故事敘述性的借位，以及其完整性的假象，皆透露「新聞」本身已經是濃縮的「故事」，當我們說「這新聞具有故事性」的那一刻，便意味故事已經完成，在新聞中早已經完成。這樣的論述可以借駱以軍一段話加以證明：

我不知道怎麼去聽故事，聽到真正「好料理食材」的故事。譬如說，把每天電視上播放的那些光怪陸離的新聞蒐集下來，但那改寫素描過程不知不覺就會變成卡夫卡或《尤里西斯》之類現代主義的東西。屬於人的完整靈性發生故障或殘缺而進行的旅鼠式盲動，或是內心獨白。我的意思是，電視給的奇聞怪事在傳遞給「有小說心機」的聆聽（或觀看）者時，不可避免地即帶有一種濃縮的滑稽悲慘或科幻怪誕，那幾乎比小說還要經濟地對聽故事者造成心理震撼。它們更像志怪筆記小說。那讓我之前所受的小說話語訓練難以啟動。但「看電視新聞」卻成為我日常生活最大宗的聽故事時間，但那些故事卻無一可用於真正的小說書寫。⁶³

我們該注意到駱以軍使用「濃縮」、「經濟」等字眼，強調「故事早已經完

⁶⁰ 勞倫斯·卜洛克著，劉麗真譯，《卜洛克的小說學堂》，台北：臉譜，2008年5月，頁181。

⁶¹ 勞倫斯·卜洛克著，劉麗真譯，《卜洛克的小說學堂》，頁171。

⁶² 黃新生以為「電視新聞稿的題材要合於個人色彩的非形式性，也就是以口語表達，我手寫我口的方式，有別於報紙的『倒金字塔』的寫作方式」，黃新生，《電視新聞》，頁96。

⁶³ 見〈錯過豐饒年代的宿命論者——初安民對談駱以軍〉，《印刻文學生活誌》2卷4期，2005年12月，頁44。

成」，這和一開始黃錦樹論述之「類」有異曲同工，它是已經被建構出來的。是以張大春尋求震顛之，但何以「早就完成」呢？這是在本節想回答的第二個問題。

在此試藉布迪厄（Pierre Bourdieu）論電視時談到「不可見的結構」描述之。布迪厄描述電視的力量，廁重於「使人平庸化」，他以為電視新聞是「缺乏尖銳性的、同質的普通車式的、人人可搭的新聞」、「一個新聞或表達工具越是能夠觸及廣大的群眾，它便越應該喪失它的尖銳性，丟棄所有那些可能產生分化或排除效果的事物。」⁶⁴，他把新聞稱為「普通車」式，意味人人可搭。相似的論述可見於史瓦史東所謂的「常識」（common sense），他以為「常識」之標準不一，媒體必須重製常識，「以常識作為支撐媒體的基礎」⁶⁵。同樣理論還可見於Davis & Baran合著之《大眾傳播與日常生活》中所論述，電視新聞工作者「呈現的並非未經處理的經驗，由於新聞蒐集與傳遞方式所限，媒介人員對新聞事件取材，多半要兼顧淺顯和商業取向。」⁶⁶，則無論是「常識」或「普通車」，其聚焦點皆是以不冒犯殊異個體之下的最大共性為前提，訴求是「淺顯」和「商業取向」，則勢必排除「未經處理的經驗」，務求「不要驚動不要喚醒我所親愛」。

但這樣的論述是否與上述描述新聞語法談到「以戲劇性吸引觀眾注意」，或是班雅明之「震驚」說產生矛盾呢？我以為這正是本節必須討論敘事語法的目的，正因為務求在內容上「不尖銳」、「更廣大」，更需要此一「戲劇性」的敘述方式作為煽引，讓「怎麼說」成為第一訴求，而「說什麼」則與「怎麼說」形成一個震驚程度上的矛盾。

於是上述關於敘述語法的「完整」便有了第二重解釋，那不只是敘事的完整——有頭有尾有中腰，似乎自成一格——新聞為了不驚擾、磨去「尖銳性」或貼合「常識」，必須讓新聞回歸整體社會認知架構下，另一個說法是，貼合「感覺結構」。試用J Fiske與J. Hartley所舉之例描述，他們觀察一則新聞的處理方式，當面對一樁涉及國際紛爭和族群對抗的複雜屠殺事件時，新聞主播藉由口頭描述，以及新聞呈現中不同觀點的剪接，「把一個在事實上剛剛發生的社會制度事件，轉化成為觀眾熟悉的個人對抗社會的神話」⁶⁷，將震撼與新鮮轉化為熟常，

⁶⁴ 布迪厄（Pierre Bourdieu）著，林志明譯，《布赫迪厄論電視》，台北：麥田，2002年8月，頁66。

⁶⁵ 陳玉箴譯，《媒介概念十六講》，台北：韋伯文化，2002年9月，頁9。

⁶⁶ Davis & Baran 合著，蘇蘅譯，《大眾傳播與日常生活》，台北：遠流，1996年3月，頁111。

⁶⁷ 詳見J Fiske & J. Hartley 著，鄭明椿譯，《解讀電視》，台北：遠流，2002年4月，頁84。

且這現象不獨示現於新聞之中，郭力昕於80年代對台灣電視節目作出的觀察便是：「它不願意觸碰現實，這個特質，尤其明顯地表現在國內電視的戲劇節目上。無論連續劇或單元劇，一旦處理寫實性素材時，通常若非將此題材轉化為誇張聳動或說教式的訊息，即是將社會現實議題遁逃到庸俗之浪漫化或感傷式的浮濫情緒之中。」⁶⁸則無論是「誇張聳動或說教式的訊息」或是「遁逃到庸俗之浪漫化或感傷式的浮濫情緒」，誇張聳動之於技術層面之吸引閱聽人目光，「說教」、「庸俗」之於「熟悉的」、「磨去尖銳性的」，從形式到內容，電視螢幕上紛呈的一切竟已然規格化。

我們應該注意J Fiske和 J. Hartley使用「神話」(myth)兩字，「神話」是人類整體沈積於心靈的結構，是經驗的結合，或如史學家浦汀(Daniel J. Boorstin)所說是「經驗的典型」。⁶⁹我想描述的並非新聞如何成為神話，而是新聞成為分類的方式是，以一個不致於冒犯常識，令所有人接受的方法去進行歸類。也就是，新聞只需依照神話一般的建構分類，彷彿布迪厄所說，「搭上普通車」，讓它通達該去的地方。黃新生亦曾以「神話」概念分析新聞，他以「儀式」、「象徵」、「結構」三者剖析新聞之於現代社會與神話分享類同的地位。⁷⁰

我以為這正回答了「經驗匱乏」的問題。資訊量誠隨著媒介氾濫而暴增，小說家固然可以「把每天電視上播放的那些光怪陸離的新聞蒐集下來」，或是「每天早上到報社將當日新聞寫進他的長篇小說裡」，但無論他們如何蒐集而後歸檔，「故事已經完成」的第二層意思正是「故事已經先被歸檔」。它已然遵守某種神話或是原型。它不是正在發生的事情，而是已經發生的事情，只是一次又一次，從它的神話或原型檔案櫃裡被提領出來。

擴而論之，此一原型論或歸檔神話是否正是視覺媒介敘事的原型呢？金格隆曾提出一詞彙「電子神話學」以觀察媒體，他認為「偉大電影之所以偉大，是因為它在處理人類最深的表徵時，盡力保持了原型。」⁷¹，這是一種原型論之於敘

⁶⁸ 郭力昕，〈無路可走的都市邊緣人——「海角天涯」：電視劇罕見的傑作〉，原文發表於1989年12月27日《中時晚報》，本文引用自郭力昕著，《電視批評與媒體觀察》，台北：時報文化，1990年3月，頁132。

⁶⁹ 原文是：「成千上萬的美國人透過螢光幕參與這股熱潮，視為真實，這種行為本身即顯示人們的無助。我們應該是旁觀者，而不是把螢光幕當真，認為這是所有的經驗。我們每天從螢幕看到太多天災人禍，我們卻認為這是經驗的典型。」，轉引自Davis & Baran合著，蘇蘅譯，《大眾傳播與日常生活》，頁112。

⁷⁰ 詳可見黃新生，〈電視新聞的神話結構與意義〉，《媒介批評—理論與方法》，頁119-132。

⁷¹ 見金格隆(Frank Zingrone)著，楊月蓀譯，《媒體現形——混沌時代瀕臨意識邊緣》，台北：台灣商務，2003年12月，頁80。

事的變形。同樣的論點可見於理查德·凱勒·西蒙（Richard Keller Simon），他以為電視劇和電影「小心翼翼模仿了文學經典的細節」，由此建立「偉大傳統與垃圾文化的參照體系」。⁷²

此中意味的是，一者，視覺技藝將會更行進步（怎麼說），而核心意義被簡化（說什麼），事情只會反覆呈現（或是某種原型）。用更新潮的科技力（衛星連線到SNG、飛機空照到衛星投射、重建模型到虛擬3D），以及繁花交錯如翻花繩之敘述，描繪核心原型。一切都是一種表演。一種技術。這是「經驗貶值」的新世代說法：用民國的幣值，換算袁世凱時代的袁大頭（或「元」大頭——一種原始的「元」經驗）。

二者，「貶值」的第二層意義，在於「同質化」。意象之類同性（一個人的潛水艇，也是所有人的潛水艇），意象勾連之情感的類同性，那並沒有任何貶意，電視世代之人皆是活在（媒體、集體）神話之人，卻不是神，而是視覺植入的造物，那就是人造人意象的誕生：「關於『創造』——或無從目睹創造時刻的這些最後要被報廢的機器人、傀儡、提供器官之複製人，如何在疑惑和缺陷的荒原啟程，去追尋那個想像性源頭的『完美的、完整的、原初的』，那個黃金時代（相對於黑鐵時代），那個正版（相對於贗品），那個夢的海膽內外翻剝的不負責任的作夢者，一個由兒子逆向創造出來的父親——這或最適宜在現代小說的形式中展開辯證翻轉。那個從貧乏、冷酷異境、經驗匱缺的自我圖像，以錫杖擊地啟動的大冒險，是我這個年紀階段，覺得小說這薛西弗斯勞動仍吸引甘願投注餘生的撒旦之誘惑吧。」⁷³，在駱以軍這段文字中，以同類近似之語反覆陳述一個概念，源頭不可追，「創造」被體現為翻轉、追溯、逆向、一場「大冒險」。而何以不可追？這一切正因為駱以軍以為——借用黃錦樹的「類」——他們這代是所謂「類人」。

在「類」之內，上一代的人類學成為這一代的「類人」學，對前人是分類，對這一代卻是辨識自己。未曾經歷卻以為曾有，曾有卻不知如何被納入集體之經歷，那真的是經驗的「邊界」了，於是內向世／視代只好進入內在，記憶與心靈被反覆檢視，那就是歷史語法的開端——內向世／視代起筆總是「我記得……」。

擴而論之，若我們將「經驗」的歸檔連結上第一章所論述的視覺體系，寫實

⁷² 見理查德·凱勒·西蒙（Richard K. Simon）著，關山譯，《垃圾文化》，北京：社會科學文獻，2001年11月，頁6。

⁷³ 見駱以軍，〈駐版作家答客問〉，《聯合報》，2010年4月18日，D3版。

主義與「視覺體系」以一種同構的形式呈現於此，事件不停發生，但總是搭上「普通車」，書寫者接收時總是「後遺的」——經驗已經被歸檔的，那便產生兩種書寫方式，見於內向世代，質疑其虛，是以破解，而有「後設」的書寫。或者前尋不得，試圖定位經驗、故事的原爆點，便有一系列關於「翻譯」概念的書寫，諸如賴香吟〈翻譯者〉始終穿行於歷史迷霧與個人記憶之中，悵然而言：「我們一生都在學這個技術」⁷⁴。

再者，視覺體系鞏固了寫實系統，而寫實主義反過來支撐視覺體系，這是一個視覺循環。而作家在新聞裡尋找故事，新聞卻又回歸故事之原型，這是一個經驗循環，沒有多餘的部分，也不會減少。但柴師父也知道，「正在前進的世界把他遠遠拋在後面」，世界一直前進，經驗如何可能不會多不會少呢？則經驗的循環便遭遇寫實之於視覺體系所謂歸檔動作時的「刪節」：那些迥異的、無從分類的、新興的難以辨識、零餘之經驗去了哪裡？

我以為這也正是內向世／視代之於前世代，或同世代其他書寫者歧異點。他們同時感受到「類」（那朱天心翻檢的，他們驚疑正活在其中），卻為「零餘」所惑所苦。上一代如朱天心、張大春能進行分類，是因為他們知道自己在哪裡——在電視之外（作為一個觀看者），在書寫之上（作為一個書寫者），而電視世代人，一如上文所說，「經驗的、螢幕中的經驗以及螢幕的經驗三者無法分辨」，他們同時在螢幕裡外，他們的困惑正在於，「我在我不在的地方」，或者「我不在我在的地方」，那使得他們自身成為一種「零餘」，或「經驗的孤兒」，而零餘者感覺到的是，他們唯一能描述的，卻又因為太新、太幽微，無法被歸類，體現為「零餘的零餘」。

這就是這一代「感覺結構」之所在了。也是歧零書寫的誕生——「我」所存何在？若「我」曾在，則那些已被覆寫之集體大我為何？我尋覓那些未曾被納入的，但這些殘餘斷簡、飛光逝片又如何化約？此般種種，既是道阻，又是道途：是城市無故事，還是城市「吾」故事。是標的（「尋找被刪節的經驗」、釐清或抹消自我／它者的存在），卻又化為道路：於是有書寫者走向內在，散步到他方，所有的道路都是通往內的，在路上，必須在路上，在那些偶然與瞬間裡，化成印象派似的靈光一閃：「一次性」。則「歧零」、「零餘」便不是剩下的，而是，獨一的。「獨我有的」，這樣的轉折反而成為內向世／視代不同於同世代之人的

⁷⁴ 賴香吟，〈翻譯者〉，《散步到他方》，台北：聯合文學，1997年1月，頁85。

資本。



第五節 如何內向，怎樣感覺——辨識內向世／視代

上一節觸及內向世／視代與同世代區別的第一項特徵，之於歧零經驗的處理。而在這一節中，若以上述歧零書寫為基礎，再對應第二節感覺結構的生產，尚能定位內向世／視代有別於同世代的第二項特徵，一種不同於上一代，也不同於同世代其他作家的「感覺」書寫。

1986年，張大春於《聯合文學》雜誌發表小說〈晨間新聞〉⁷⁵，以「伊利諾州新渝郡的地方電視台幹新聞播報員有三十年之久」的強尼·華斯特為小說核心人物，在其中展演各式各樣真實與謊言的技術，那幾乎是其後《大說謊家》技藝的先聲：新聞與虛構的模糊跨界、「在真實中摻入謊言——例如把家人不喜歡的食物摻入愛吃的食物中——無法分辨哪一個是哪一個」⁷⁶、言語作為一種遊戲等等大說謊家的癮頭一一浮現於電視機屏幕前。小說家設計強尼·華斯特的新聞有一個特色，便是：「強尼的新聞裡從來沒有出現過『內容畫面』，螢幕上只有他自己和一片灰螢幕。」⁷⁷

但這位幹了新聞播報員「三十年」的強尼·華斯特可能不知道，1989年，離伊利諾州數百里遠的台灣發生一事件，這一年2月26日，也就是〈晨間新聞〉發表三年後，時為美國總統之布希訪問中國，台灣三家電視台奉高層指示，一律由主播以口頭稿帶過，不得播放新聞畫面。由隔日的新聞標題可略窺部分台灣民眾的反應，《聯合報》新聞標題是：「有聲無影，布希在哪裡？」、「三台繼續念乾稿，觀眾還是乾瞪眼」，《中國時報》影視版標題則是「布希大陸行，只聞聲音不見人影。」、「三台獲指示，這則新聞沒畫面」。⁷⁸

這顯示電視新聞與傳統報紙新聞的不同——電視作為視覺媒介，必然以畫面為主導。電視新聞成為以視覺畫面說話的報導。黃新生提出主播念乾稿的情形在美國被譏為「talking head」——會說話的大頭。我們可以將這個「會說話的大頭」再行延伸，那便是駱以軍小說中，黃錦樹以為「彷彿乃師照相」的「卡魯祖巴的

⁷⁵ 原文發表於1986年12月，登載於《聯合文學》。亦收錄於氏著，《四喜憂國》，台北：遠流，1988年6月，頁33-48。

⁷⁶ 張大春，〈晨間新聞〉，《四喜憂國》，頁34。

⁷⁷ 張大春，〈晨間新聞〉，《四喜憂國》，頁39。

⁷⁸ 相關標題轉引自黃新生，〈新聞攝影學問大〉，《電視新聞》，頁71。

鬼臉」：「從第一百層到頂層便懸著卡魯祖巴的巨幅肖像看板。那是一張他用左右食指向兩邊扯著嘴做鬼臉的畫像，兀立在城市頂空的大廈，逼使著這座城市以東的人們，只要一抬頭就望見」。⁷⁹

實然，這兩顆大頭指涉不同，但其實有一個核心的臉，那就是張大春的臉，或者說，（文字）語言的臉。

在〈晨間新聞〉中，張大春解釋強尼·華斯特何以不用畫面的原因：「強尼認為任何畫面都會為觀眾帶來一些『鏡頭的意義』，這些鏡頭本身的意義卻可能導致人們去渲染、誇大或武斷新聞的意義。」⁸⁰

但如若強尼的堅持成立。試圖去畫面消除「鏡頭的意義」，那就在根本上否定他所存在的媒介——若這樣的新聞播報風格果然存在，上引標題「有聲無影，布希在哪裡？」、「三台繼續念乾稿，觀眾還是乾瞪眼」恐怕便不是放在三台主播，而是在播報晨間新聞的強尼身上了——也就是說，一個解讀是，〈晨間新聞〉不是「在真實中摻入謊言」的小說，而是根本建築在謊言上的小說——它藉實有之物事（電視新聞、主播等）之組合，概念先行，以此張演張大春的謊言技術。

第二個解讀則是，張大春拒絕的，其實是視覺，是畫面。

何以如此？則我們又可以細分為二，其一，因為視覺會騙人。但這樣的推論無法說服讀者。蓋則張大春本身可不就是「大說謊家」，他何以棄能欺騙人之視覺不用？那不等於魔術師丟下兔女郎和能抓出兔耳朵的帽子而就其他？

其二，張大春信仰的，是一個純粹語言的世界。其所依恃與窮究的，是語言的邏輯。回到詹宏志為《四喜憂國》所作之序〈幾種語言監獄——讀張大春的小說近作〉⁸¹，其以為張大春「揭開語言本質」、「語言就是支配」、「語言靈物崇拜」等等，「張大春在文字上做遊戲，讓讀者發現文字的致命吸引力，文字的困難和陷阱」⁸²，此般種種，皆聚焦於語言，特別是文字語言的特質上。文字如此純淨，且必然必須純淨，始可以在意旨／意符、日常語言的矛盾與悖論性，以及其所引發之溝通、誤解、訊息隱蔽等作為寫作資產的大宗貨幣上，印上他老張

⁷⁹ 駱以軍，〈我們自夜黯的酒館離開〉，原文收錄於1993年皇冠出版之《我們自夜黯的酒館離開》中，本文引自聯合文學出版社再版時更易集名之《降生十二星座》，台北：聯合文學，2005年2月，頁86。

⁸⁰ 張大春，〈晨間新聞〉，《四喜憂國》，頁40。

⁸¹ 詹宏志，〈幾種語言監獄〉，收錄於張大春，《四喜憂國》，頁5。

⁸² 詹宏志，〈幾種語言監獄〉，《四喜憂國》，頁9。

咧嘴笑開名為「我訕笑」的大頭。他是語言的使用者，也是支配者。則「幾種語言監獄」此一文章標題或點出「支配者」的另一層隱喻，他的效力也僅能（或僅想）奉行於文字語言之境內。

這一推論或許也回答此前「《大說謊家》之新聞或故事何以如此連續？」的提問，那基本上和新聞或故事無關，而和語言的本質有關，正因為一切建築在張大春的文字和語言觀之上，所以他能行使語言的大能，謊言於是乎立。

論述電視之於一代人的影響：「沒有語言，我們只有印象了。雖然這些印象或許很強烈很管用，我們已經變得習慣做一個少用思考的『感覺者』」⁸³，視覺畫面並不會破壞謊言，它只是破壞原來以文字為主體構築的語言系統，更精確的說便是，「擾動」。視覺理論往往論述文字如何影響圖片，例如馬格利特名作〈這不是一只煙斗〉⁸⁴，其在畫框中以寫實手法呈現一只漂浮的煙斗，卻又在煙斗下以法文註明：「這不是一只煙斗」。誠然，那不是一只煙斗，那只是一幅畫，藉由意旨與意符的脫鉤與斷裂，「畫面只能是畫面」，則相較於語言的法則，視覺提供另一套語言的邏輯，在此引述尼爾·波茲曼(Neil Postman)論述「文字」與「圖畫」的不同：「語言是經驗的抽象敘述，圖像則是經驗的具體表徵。事實上，一張圖也許價值一千個字，但是它絕對不等於一千個字，或一百、二百個字。文字和圖像代表二個截然不同的論述宇宙。文字最先所代表的一直是人類想像力的一種『意念』，它是一種『想像』。實際上，『貓』、『工作』、或『酒』這種東西並不存在自然界。這些字是我們對自然界的觀察所獲得的一種規律的概念指稱。相反的，圖畫本身不展現概念，它展現實物」⁸⁵，抽象概念所成之文字與視覺直指之實物在理解與意念構成涇渭分明，我們可以這樣說，正因為（文字）語言之鬆動與不確定性，張大春可以反過來將這「鬆動」當成穩固，以他的方式建

⁸³ 金格隆著，楊月蓀譯，《媒體現形——混沌時代瀕臨意識邊緣》，頁 81。類近的說法還可見唐·德里羅《毛二世》，書中隱世的小說家對著讓媒體掌控的世界發表各式評論：「小說過譽都是為了滿足我們對意義的探尋……那是一種偉大的世俗超越性。它有著拉丁彌撒似的語言、角色和偶然閃現的新真理。但出於絕望心情，我們現在都轉向了一些更大和更幽暗的東西，我們轉向了新聞，因為它可以不間斷地提供我們大難臨頭的感覺。它提供的情緒經驗是其他來源無法提供的，所以我們就不需要小說。」小說中的作家以為在媒體新聞提供一種更貼合時代的情緒體驗。「感覺」獲得主導權。詳見唐·德里羅著，梁永安譯，《毛二世》，台北：寶瓶文化，2011 年 10 月，頁 106。

⁸⁴ 「馬格利特手握兩隻筆，一隻職掌『圖像』另一隻則詮釋『文義』」，也就是馬格利特善用圖像與文字之間的空隙翻新意義，此中討論詳見張光琪著，《世界名畫家全集／魔幻寫實大師：馬格利特》，台北：藝術家，2003 年 3 月，頁 8。

⁸⁵ 尼爾·波茲曼(Neil Postman)著，蕭昭君譯，《童年的消逝》，台北：遠流，2007 年 2 月，頁 80。

構一套語言大帝國（也就是謊言的遊戲、國王／總統是大說謊家），但當「圖像」介入時，純粹語言的法則就不適用了，以朱天文的小說名譬喻之，「伊甸不再」，不在了，也不在了，當眼睛與嘴巴同時張開，並且發出聲音，那就破壞了原來純文字構成的純潔。

則我們都需要知道一個電視事實，「電視訊息的意義，係由語言加上視效的整體氛圍促成，與邏輯的推演毫無關係。」⁸⁶，這裡頭強調源自聲音的表演以及畫面的加乘，若參照第一章所論述電視的起源，它原是來自「廣播」透過聲音傳遞訊息的後延，但添入視覺後，電視也與廣播分道揚鑣了。一個全新的物種誕生了。在這裡頭，單純的聲音被棄置了，張大春的語言邏輯不再適用，那剩下的是什麼？

「我們已經變得習慣做一個少用思考的『感覺者』」，一切交給感覺。我們也可以說，這是對「感覺結構」的一個全新詮釋，但這裡的「感覺」無疑要標上引號，非只表現一種集體隱於內、「正在發生」的共感，而指向某一群書寫者特有之「感覺」表達方式，強調視覺的接引和透過視覺轉譯的書寫：聲音推波助瀾下的畫面性。視覺引導文字。潛水艇還在深海下冒出一下又一下的槌打聲，那呼應了魯迅「鐵屋的吶喊」之意象，周蕾論述中幻燈片——電影等視覺技術力影響催生的現代文學之父，其驚天怒吼和對改革的想像化而視覺形象，是欲衝破的鐵屋。而到了電視這一代，鐵屋衝破與否尚不知道，但人們埋頭潛進了深海的潛水艇中，並持續敲打著艙壁。至此，那不只是作為與現代文學發展至今的一個轉折，同時也是電視世代與上一代人的分隔線。亦可資作為張大春與駱以軍師徒告別的起跑線，更是內向世代與同代人區隔的隔線——他們如何溢出文字的邏輯，以畫面思考，其歧出、岔入，種種以形貌以感官連結之意象，乃至，內向世代於此畫面性思考另出機杼，從實有之畫面進入感覺風景——一幅純粹感覺者的構圖——客廳的風景由此轉進內心密室的風景，或可將此歸納為一種「我覺得」句法之誕生。

⁸⁶ J Fiske & J. Hartley 著，鄭明椿譯，《解讀電視》，台北：遠流，2002年4月，頁87。

第六節 「我記得」——身世的房間

整理以上數節概念，可以理出一個圖示：「神話」、「原形」成為新聞與電視節目的基礎，由「類」而生產、製造「類人」，反映之語法是「我記得」。而內向世／視代突圍之可能則聚焦於尋找、進入歧零書寫中，以及，藉「感覺」為前導開展不同於集體記憶的風景。則這一衝鋒方式，或可用「我覺得」此一語法概括。接下來兩節，我試圖為這兩種語法舉出例證。「我記得」之語法如何被生產，在生產的過程中所透露世代之感覺結構差異。進而描述「我覺得」又如何從中突圍、初露頭緒。

首先，我將對讀駱以軍少作〈紅字團〉⁸⁷與張大春〈再見阿郎再見〉⁸⁸。當然這不是兩篇小說第一次被放在一起討論，黃錦樹曾指出此二篇小說相較，〈紅字團〉「幾乎可以說是標誌著告別寫實主義認識論的轉型期張大春〈再見阿郎再見〉的後期張大春版重寫。」⁸⁹我所在意者倒非〈紅字團〉「說什麼」，而是它「怎麼說」，這事關技藝，當然也關於「記憶」，師徒兩各自如何「我記得」？

〈再見阿郎再見〉之情節，藉詹宏志之歸納乃是「寫一個作家為尋找題材召妓採訪的故事，作家想要發掘社會現實，卻被一個活生生的『現實』嘲弄了一頓，作家帶來的種種知識定見無一不被對照得手忙腳亂尷尬不堪」⁹⁰。同樣是作家參訪妓女的橋段，〈紅字團〉以一則新聞開場：「兩國中女生陳屍國小教室／雙手遭網綁慘遭兇徒勒斃」⁹¹，小說中的「K」與一掛朋友哥兒們目睹此新聞，以為其有假，從而發出如下喟嘆：「你有沒有發現，再偉大的作品，那些筆下的悲苦的人，其實都是作者自己的化身，你如何真正去感受那些沈淪中人內心的苦痛？」⁹²。

小說由形式入手，我們可以看見後設技藝的展現。敘述者抹去了虛構段落與

⁸⁷ 駱以軍，〈紅字團〉，《紅字團》，台北：聯合文學，1993年4月，頁1-22。

⁸⁸ 張大春，〈再見阿郎再見〉，原收錄於1980年出版之《雞翎圖》中，2002年收錄於《最初》一書中，本文引自張大春著，《最初》，台北：時報文化，2002年6月，頁34-48。

⁸⁹ 見黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁341。

⁹⁰ 詹宏志，〈張大春面面觀〉，收錄於楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》，台北：時報文化，1994年11月，頁366。

⁹¹ 駱以軍，〈紅字團〉，《紅字團》，頁1。

⁹² 駱以軍，〈紅字團〉，《紅字團》，頁6。

新聞之間的界限，〈紅字團〉中眾角色討論新聞片段，而後頭諸段落作為散落可拼接之事件橋段，恰如其小說中人懷疑：「究竟她是那個雙屍命案的胖女孩，還是那個因自衛而殺人的妓女？是他目睹了她慘辱的屍身，抑或是在人性的實驗裡介入她感情的深層？……」⁹³，亦即，每一段落可能是進入新聞片段重塑始末、是探究新聞中人身世、是觀睹新聞者欲深入而引出自身故事，是新聞撐起的真實，也可能是虛構或是虛構的虛構，在其中，不只是真實與虛構的界線被取消，〈晨間新聞〉裡強尼（或張大春）的強力技術出現了。「在真實中摻入謊言——例如把家人不喜歡的食物摻入愛吃的食物中——無法分辨哪一個是哪一個」、「虛構與真實的大對決」，而在根本上，這謊言是關於時間的，那是時間軸的混亂，在小說裡，一切又還原為「事件」，且書寫者不諱言這只是事件，則無論透過體例的操演或是敘述的破碎，事件的散列，其根本意圖在於豎立「框架」。線性時間被打斷，小說不再是「現實的幻術」——背景被寫實技術安放於後，描繪如真，角色於前景依照各自性格展演各自的命運——所能背書成立，而變成一個又一個微分的「框架」，前因（書寫者 K 為了「把那些最深的人性給挖出來」去找妓女）看似有了後果（張素貞與「他」的悲喜劇），但這前景又成他人生命故事的背景（K 的一番演繹在女子 J 的生命裡毫不足道），「框架」形式的本身，就是小說達意的內容。「書寫真實」之可能在其中被耗盡，在那樣無止境的框架延展至令人疲倦的耗盡，人們注意到的是張大春必然會同意的話語：「再怎麼努力，對於她們，除了廉價的同情，便只有自作聰明的嘲謔了。我們是永不可能體會黑暗中，那些各自孤立深藏的心靈的。」⁹⁴

再回頭參照〈再見阿郎再見〉，張大春文中的妓女自身是以一「完整的」、「宛然的世界」存在。她自身構成一個「己世界」，當小說中作家篤定的詢問妓女：「你一定被欺壓過吧，……他們一定會榨你的錢」，女人只是「大惑不解」的回答：「大家都來分啊。」⁹⁵

此一段落中妓女和作家的問題核心在於，彼此的認知無法接軌。他們唯一貼近的片刻只有當妓女說「你好像我的阿郎」那一刻，那是感通的瞬刻，妓女曝現可能進入自身的通道，剝露出身世的暗層使聆聽者進一步深入以去理解的可能。但卻被小說中之作家粗暴打斷。此後，溝通斷絕，通篇小說中，妓女與作家站在

⁹³ 駱以軍，〈紅字團〉，《紅字團》，頁 19。

⁹⁴ 駱以軍，〈紅字團〉，《紅字團》，頁 19。

⁹⁵ 張大春，〈再見阿郎再見〉，《最初》，頁 41。

不同的層面，以各自的教養和話語系統短暫交鋒，卻沒有辦法觸碰到對方試圖表達之萬一，於是小說中之「他」窮盡語彙，宛如佛祖垂下一根銀白蜘蛛絲欲渡罪人，只是對這賣春女子而言，不過是沾濕的毛邊紙上粗糙纖維，連撫平都沒有價值（在〈紅字團〉中則是小說結尾那坨攤開的化妝紙團，只能無力的張開。），則「他者」在〈再見阿郎再見〉中並非是問題，而是答案。那根本不是問題，也不成問題。（黃錦樹先生所謂「被老張的哲學遺棄的問題」）於是，當作家詢問妓女，反而迎來本該如此而對此提問「大惑不解」之反應。

而在〈紅字團〉裡，作家採訪妓女，這個「你好像阿郎」變成「我就是你的阿郎」，小說安排妓女對採訪者——文中的「他」——當年曾懷暗戀情愫。兩個人根本就是舊人重識，過故人莊，再見阿郎，「但一切熟悉的都煙消雲散了」。因此而有之後「淚眼相對」、「無語淚千行」之悲劇調度。彷彿通俗劇的橋段安排，相較於張大春〈再見阿郎再見〉中，讀者只能妄圖揣測，〈紅字團〉則大張旗鼓，以俗爛的橋段鋪陳妓女的心路歷程與可能情節：通姦的母親，念國小時與富家女子彷彿照鏡又彼此角力的生死鬥。〈紅字團〉是〈再見阿郎再見〉的背面。此構成小說命題自身的矛盾，如果「我們是永不可能體會黑暗中，那些各自孤立深藏的心靈的」，那為何小說家又如此明示突顯之？

黃錦樹從內容面與書寫者意圖試圖切入，認為這些篇章之技法「表面上是介入了社會議題和社會空間——但其實是將它放置為表層符號以進行建構——解建構，在排除了深度的可能的同時，也幾乎排除了意義的落實。而這是被坊間命名為後現代主義者張大春的招牌身段之一」⁹⁶，而我以為，正因為「進入之不可能」，在張大春小說裡幾句話就說完了因而「百無聊賴」的「他人的心靈」，卻提供駱以軍在小說道途上向乃師揮手告別的先聲，一條別於其師的小徑在其面前開展。〈紅字團〉在抵達「他人心靈不可能」的結論下，卻又示現其所有「試圖可能」的路徑，透過人稱與時間的轉化，每位角色的身世在駱以軍小說中被興味昂然的演繹著鋪設著，此一「身世」作為一種過去式，而於「此刻」喚出，這就涉及「記憶」的建立。那就是上列章節中「我記得」語法的顯現。而「記憶」恰恰是可以修改的。在這裡，駱以軍又與師父張大春殊／書途同歸。「記憶」不只一種，相信「記憶」也就等同接受「身世」，但問題是，「記憶」並不實在，實在者，唯技藝而已。〈紅字團〉中，記憶的技藝成為後設的技藝，是誰記得誰？你記得

⁹⁶ 見黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁341。

的人究竟是誰（是張素貞還是韓琳），構成後設文本得以成立以之揭示小說為虛構裝置的重要關鍵。身世與記憶的一而二，二而一之辯證關係由此可見。

固然，「我記得」之「身世」書寫通往以張大春之嘆息作為句號的結論：「我們是永不可能體會黑暗中，那些各自孤立深藏的心靈的。」，但在這其中，被引進作為「身世」的，其實是上列章節中被「普通車化」的經驗，也就是黃錦樹所調的「類」，小說中每位角色堪稱悲喜劇的身世，如通姦、羞辱、偶遇、錯過等，正是種種新聞或八卦的變形，「新聞」作為〈紅字團〉的起手式（一個開始，一個引子），又成就它的身世，則在討論「進入他人心靈」的可能性之前，小說先進入這個世代的心靈，駱以軍喚出這些「類人」——參照收錄於《紅字團》中諸篇小說，在〈紅字團〉裡，小說家刻意寫妓女背後那個世界；〈離開〉一文中剃光頭的父親以「剃髮」和學生搏感情，打動全校使「台下四千多個學生，一片肉澄澄的光亮頭顱」⁹⁷，卻因此成為他的悲劇源。〈鴛鴦〉一文中「賴」自述過往「姊姊以前是植物人，現在死了」，每個人物背後都有一個充滿巨大情節張力得以撐起「為什麼」的巨大黑暗身世，新聞托事而成人，又維持某種「事件」的身體——碎片化的、多聲腔的，並且彼此疊映，而且因為多重敘事聲腔，而人我不分，於是一切又如上文所描述之電視螢幕，裡與外無從分辨。

由駱以軍之作至少可以得出下列兩個觀察，一者，這不只是「身世的故事」——是種種人生片段的遊樂場或是廢墟，它也暗寫了「故事的身世」，那些因為反覆使用而折舊的庸俗橋段都被暗嵌，於此，也是「新聞的身世」，被分類的新聞內容又成為角色之過去，此外，更是「時代的身世」——我們就是活在這其中，於是，它不需要完整，甚至，它必然應該是一個片段，因為它背後援引的，是這個時代巨大的感覺結構，其後自然有一個巨大的「時代的身世」支撐，則破碎之必要，無頭尾之必要，因為故事不可說，也不需要說，乃由這些「碎片」啟動資料庫去說，這一論述和寫實主義之於視覺的共構關係可謂異曲同工。它啟動並召喚的，是一時代之圖景。由此「圖景」而至「途徑」。

二者，正是在新聞恣意改寫與變造中，分明是打開「普通車」新聞結構，但當事件並置的時候，一種因為衝突或對立造成的全新「感覺」便誕生了，由此激生出的，不是單線情節推演產生的意義累積，而是在若即若離乃至本無相干之片段中，藉由一系列對照、對應、對比生產意義——而這意義是近乎「感覺」的，

⁹⁷ 駱以軍，〈離開〉，《紅字團》，頁 150。

這無疑昭示了一個新的途徑——「我覺得」的道途。

三者，當「我記得」趨近「我覺得」，當上述「原形」、「神話」之「類」被以排比、對立、對應的方式顯現，那意味的是，「敘事」必然轉化為「圖示」，事件藉排列、堆疊、互應互斥產生意義，或彼此消解。那延伸的觀察必然是，敘事將被空間化，而時間正被排除。



第七節 「我覺得」V.S.「我記得」——「感覺」的房間之突圍

「我覺得」之語法正逐漸侵蝕「我記得」，而「我覺得」這一語法是不穩定的結構，它沒有完全脫離「原形」的時間，後事不忘前事之「失」，必然在經驗與教養上有所傳承與堆疊，但同時它也是「即時」的，是乍生的，正是在無法歸類的情況下倏然而生的。它更訴諸因為情境與當下時空背景產生的偶然性，強調感覺的表演，具體而言諸如視覺、嗅覺、味覺等。以駱以軍為例，這樣的句法要到《第三個舞者》蔚為大觀，在該書中，諸位說故事人隨著章節輪替而現身舞台前，以「我記得」開端，但因為該書以「說故事」作為形式，則有一人說必有一人聽，不只說故事人率以「我覺得」插入「我記得」中，任意評論故事，聽故事者也不時以「我覺得」橫加干擾。這個「我覺得」句法的現形，其實總結了駱以軍前期小說的創造，它正是以「我覺得」的句式來說「我記得」，不只是因為「我覺得我記得」這一個「覺得」使得記憶產生不確定性，從而能在記憶上妄加變造，「我覺得」更強調瞬間感覺的突顯，那幾乎是生活的瞬間。時間從這裡拉出來。一種時代（吾／無）感：諸如《第三個舞者》中有多個篇章大篇幅記述說故事人看到的新聞，而在援引新聞乃至在下一個章節裡以第一人稱重新張演該新聞的故事，新聞變成「我」的身世——〈紅字團〉「我記得」語法的餘音繞樑——但在新聞引述完後，小說中的說故事人大喇喇下了評論，例如敘述者我大段引述楊林與陳義信新聞，接上一句「我覺得這個老陳真不懂憐香惜玉」⁹⁸、或讀唐日榮故逝新聞而曰：「這個老唐，真他媽有意思。」⁹⁹，或在宴席上偷聽他人說話：「我真是愛死了偷聽這兩個小老太婆的說話」¹⁰⁰、乃至其兄長其妻子對其大段大段引述新聞，他則隨意舉自身故事或經驗回應：「我哥問我對這件事的看法……我告訴我哥我也不很清楚那是怎麼一回事」¹⁰¹、「妻告訴我她在電視上看到一種現代人的奇怪的病（中略）我說（後略）」¹⁰²，新聞、故事、經驗再無界線，透過「我覺得」之句法為中介，滿天亂竄隨意相接。

⁹⁸ 駱以軍，〈第二個故事〉，《第三個舞者》，台北：聯合文學，1999年9月，頁97。

⁹⁹ 駱以軍，〈第二個故事〉，《第三個舞者》，頁96。

¹⁰⁰ 駱以軍，〈第二個故事〉，《第三個舞者》，頁78。

¹⁰¹ 駱以軍，〈第三個故事及第四個故事〉，《第三個舞者》，頁135。

¹⁰² 駱以軍，〈第三個故事及第四個故事〉，《第三個舞者》，頁144。

但到底是哪個環節「真他媽有意思」呢？又是哪個關鍵讓說故事人迸出一句「我覺得」，在這裡，「感覺」取回了主導地位。而且，我們應該注意到，「我覺得」這句話的潛藏意識是，必然有前事在前，始能提供觀看者進行評論與感覺，在這個「我覺得」的句法中，便暗含一「它者」的位置。作為觀看主體以此評論，「身世」變為他者，此一「身世」又恰好作為一種「類」的存在，這個「類」，以黃錦樹的觀點而言，「在那些新聞中『發現了自身』」，「我」也在這一「類」之中，而「我覺得」和「我記得」的語法對決正逗引出內向世／視代的「感覺結構」，在這其中，「我」既在裡頭又在外頭，恰如卡爾維諾提出的畫廊譬喻，電視世代亦然「在裡頭又在外頭」，且使「螢幕外、螢幕裡，螢幕的記憶無法分辨」，而當「我覺得」和「我記得」無法分辨，這是我與他者無法分辨，也是對主體的質疑，至此，剩下可以憑依者為何？那便是「感覺」（一種心靈的內向），那便是「小說」（一種技術的內向，小說技術主義）。



小結

電視作為一種進路，我們可以清楚的看見屏幕上訊號灰線拉出世代之斷代，電視世代之作家感覺結構不同於上一代，具體示現在「經驗的、螢幕中的經驗以及螢幕的經驗三者無法分辨」，那正是此一世代「感覺結構」顯現之處。由此異中求同，標舉出電視世代不同於上一代書寫者之面向。

在這其中，內向世／視代敏銳感知這一存在的困惑，體現為一種「零餘者」、「經驗的孤兒」，若我曾覺有，但那不是我。而我所歷，卻未能納入。標舉的正是「內向世／視代」訴諸「感覺」，化「零餘」為「一次」。這是他們不同於同世代者的殊異點。

藉由黃錦樹的「類」之論述，駱以軍等人是「類人」，在處理經驗與故事的技術與困惑上，透過感覺——視覺的，以及「我記得」與「我覺得」兩種句法，內向世代轉向「感覺」的表現，將「在裡頭又在外頭」深化於技藝展示（如後設）、和故事處理（「我記得」V.S.「我覺得」）之上。他們預示一種轉向：感覺的——書寫心靈的內向。以及小說自主的：一種技術的內向，小說技術主義。而這一切，和電視之演進分享同一個架構——那也許不是隔絕，而是引渡。是接縫——它既將一切（如實在螢幕上）展示，反映，但自身又對這「反映」做出反應（因應觀眾需要而改變。訴求「感覺」的。），而這「反應」又將影響外界之「反映」，一切正不停向螢幕內、向視覺投落點上捲入。

第三章 時移「室」／「視」往 ——內向世代的視覺空間建構

之於內向世／視代，那不知是幸，或是不幸，80年代作為內向世／視代小說家的首航時刻，小說處女地之發現，小說家鼓帆在即，後浪推前浪，眼前所鋪現不是一望無際的海平線，而僅僅是條水溝，那個昆德拉所謂「塞萬提斯的遺產」¹、「唐吉軻德動身前往面前廣闊的地平線上」未及揚帆遠眺，處女地已經先被發現了（或轉賣了，參見《創世紀》六大信條之一「詩之處女地的再發現」，處女地被納入「文字煉金術」的割地中在整個現代主義的烘爐地裡旺盛熾燒著，發而為「美學的」、「詩質的」、「形式的」、「文字的」），內向世／視代首先著手的，卻是測量水溝的寬度。以「後設」為前發，在黃凡〈如何測量水溝的寬度〉²、張大春〈走路人〉、〈寫作百無聊賴的方法〉揭竿後設大旗後，之於「書寫作為一種創造」這樣的遠景，後設指出的概念正是「寫作作為一種文字生產」，此一書寫形式與內在的焦慮也為後起小說家承繼，構成小說家與整個時代交鋒之初的切口，也是缺口。寫作為一，寫作唯一。但以後設作為起手勢，寫作其寫作，當小說中又有小說家現身，其反寫，或者說反視，後設提供小說家的前進方式卻像是回頭——他們是回「視」的一代，處處檢視意圖與動機，釐清書寫與事實的縫隙。

則內向世／視代書寫者所承接之遺產，恐怕不只是張大春、黃凡新富乍貴於後設領域上大肆揮霍，而上承更豐厚的贈禮，即現代主義於台灣文學一脈相承「書寫作為一種技藝」³、「藝術作為獻祭」⁴的技匠或祭司傾向，但無論是技匠將書

¹ 見米蘭·昆德拉，艾曉明編，《小說的智慧》，台北：智慧大學，1994年2月，頁20。

² 黃凡自云寫作〈如何測量水溝的寬度〉之靈感，正是來自電視：「那時候電視的雙向溝通，大家都在討論，我那時也寫科幻小說，我在想雙向溝通跟多元化的方式，可不可以應用到文學上面？」，則由此呼應上一章電視作為「科技、社會制度與文化三者交匯的產物」，它不只是單純的反映，交互影響。其中有更複雜的物與文化之辯證關係，或可於此後深論之。相關訪談見陳南宏記錄整理，〈偶開天眼觀紅塵，可憐身是眼中人——黃凡的小說及其時代〉，收錄於《徬徨的戰鬥：十場台灣當代小說的心靈饗宴——國立台灣文學館·第三季週末文學對談》，台北：印刻，2007年12月，頁131-132。

³ 一個代表自然是王文興，其言「因為文字是作品的一切」，書寫技藝、文字之位階被挪抬至最高。相關引文見王文興，〈序〉，《家變》，台北：洪範，2008年8月，頁4。駱以軍在接受訪問時也曾言：「那時《家變》已是經典，沒有非議，我感到那是一種《尤里西斯》式的、慢速書寫的極致。王文興對我來說是真正現代主義的實踐者，『文體即魂體』，文字就是文學實

寫拆解為生產線上配置，或是祭司將書寫上挪至用身體血肉骨履踐之神龕，啟蒙——故事原來是這樣說的、「文學」原來是這樣——已經發生了（所以上升為神，或是下落為生產線上零件），那使得內向世代小說家在嬰兒睜眼之初，便用一張老人的臉面對這個世界。

這也刻寫了內向世／視代的身世矛盾，他們一方面歷經滄桑，處身彷彿文明臻至巔峰果爛花靡的書寫成熟期，卻又實是一初出茅廬的少年。既用世故的眼神凝望世界，但心裡迴盪的依然是「從前的年輕時代之於她如此陌生彷彿一場生命的宿疾」⁵。「我」之視界與世界零距，但經驗與體驗卻存在永恆之距，這其中主體的飄零，無法統合的內在，太過龐大的經驗灌輸與自身載體相對應的空泛、理性與感性之衝撞，便顯現為一種裂縫的存在。昭示於文本上，便是分裂：包括主體與自我的分裂，性別的自我增值與裂變……。

反映於實體書寫之癥候，則是形式與內在的脫軌。「說故事」變成一種工藝。這就是上述技匠與祭司之路。生產線曝現，小說家是上頭的代工者。他們嫻熟於每一個裝備與零件之打磨裝框，想方設法製造出繁瑣之小說工藝品，駱以軍在《遣悲懷》中借拉子之口描述自己的寫作：「你知道嗎？我以前就有這種感覺欸。我在聽你講一個短的、小的故事（你所謂的『一篇完整小說的殘骸』）時，會從心底由衷地讚嘆：這傢伙真是個說故事的天才，他怎麼有辦法把一個故事說得那麼迷離詭譎？可是當你開始描述你那些像鐘錶內部的複雜結構時，我怎麼就是昏昏欲睡想把你掐死？」⁶。關於「鐘錶的內部結構」，那些由複雜的結構和技藝堆建起的繁複工藝品，確實是一個極好的自況／框。內向世代小說家內建高配備與超性能之核心，幾乎都是形式的好手。王德威在評論駱以軍第一本小說集時便已經描述：「這幾年在『後設』的風潮下，台灣的小說作者們也群起效尤，競相推出『別把我當真』的關於小說的小說，此起彼落，久之不免令人生厭。《紅字團》共收有六篇作品，大抵皆可以後設名之。（中略）駱以軍作品當然也有過猶不及的

踐的肉身，後來台灣的後現代小說反而趨於炫技、論證技倆，沒有那麼經典。」，很明顯點出現代主義之於此世代書寫者的影響，已經是一內化之配備。相關訪問見林欣誼撰，〈從家變，到質變〉，《中國時報》，2009年11月15號，8版。

⁴ 此可見於彼得·蓋伊《現代主義異端的誘惑：從波特萊爾到貝克特及其他人》一書論述，其中描述「大祭司」、「救世主」等詞彙如何位移進入現代主義論述中。那正是「為藝術而藝術」——現代主義作為一種美學自律的呼聲。見彼得·蓋伊著，梁永安譯，〈專業圈外人〉，《現代主義異端的誘惑：從波特萊爾到貝克特及其他人》，台北：立緒，2009年12月，頁51-90。

⁵ Clarice Lispector《愛》，轉引自邱妙津《蒙馬特遺書》扉頁，參見，邱妙津，《蒙馬特遺書》，台北：聯合文學，1996年5月，未標頁數。

⁶ 駱以軍，〈第七書〉，《遣悲懷》，台北，麥田，2001年11月，頁220。

時候，給予人一種習作之感(中略)該有的都有了，頻頻要擦板得分，反而不見精采」⁷；黃錦樹論賴香吟第一本作品《散步到他方》有所謂「過早的成熟往往伴之以疲憊，彷彿掏空了仍然青澀的內在，幾乎逼近只剩下『形式』的孤獨軀殼」⁸；在黃國峻身上，擬翻譯語法、自由聯想、意識流，那是形式的極端，但卻惹來「生硬」、「文字筆法太像翻譯」⁹的爭議。

我以為，世代轉換，這裡頭該有一個針對書寫的本質性轉化，若「後設」僅為某種技術，那只能作為問號存在，質疑書寫之有效性，但若後設不僅是技術層面問題，誠如黃錦樹所說，內向世代較前行代書寫「後設小說」者：「『模擬自己』體現的正是一種更為深刻的後設」¹⁰，那「後設」該不只是作為一個問號，或是一個刪節號存在，之於內向世／視代，「後設」必然轉化為對於「書寫」的肯定，危機成為轉機。則這要如何證明呢？

此外，第二章曾提出，駱以軍操作「我記得」語法，令「類」彼此排比、對應，則「敘事」必然轉化為「圖示」，但圖示的模樣為何？而「我覺得」語法如何於其中突圍？下文中，我想從郭松棻的〈論寫作〉談起，他被黃錦樹認為是內向世代之大家。我想以〈論寫作〉作為內向世／視代的對照，〈論寫作〉揭示「觀看」作為一種趨致他人的可能途徑，而內向世／視代則令「途徑成為目的」，於是，並非只是本論文以視覺詮釋作家文本，而是作家文本以視覺方式書寫。在這其中，一種空間的技藝誕生了。接著將以邱妙津和黃國峻為例，解讀其小說中的空間思維，釐清他們如何將「空間」平面化，成為圖像，小說透過視覺空間搭建起，則本論文除了以視覺詮釋小說文本，也企圖從根本上發現其視覺性思維的結構。而在這圖像展示的悖論之中，令看似靜態描述的「內向」作為一種「恆向內」的動態時態存在，以此對抗宇宙或書寫之熵¹¹。

⁷ 王德威，〈駝鳥離開手槍王：評駱以軍「紅字團」〉，收錄於《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001年10月，頁49。

⁸ 黃錦樹，〈散步到他方〉，收錄於賴香吟，《霧中風景》，台北：元尊文化，1998年7月，頁6。

⁹ 此可見於〈第十一屆「聯合文學小說新人獎」決賽實錄〉，收錄於《聯合文學》157期，1997年11月，頁23。

¹⁰ 見黃錦樹，〈內向世代——跨越語言邊界〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年1月，頁402。

¹¹ 「熵」是指物質系統不能用於作功的能量的度量，在多數非科技使用上，熵被認為是混亂、無目的系統的測量方式，因總體的熵增加，其作功也將下降，熵的量度因此成為能量退化的指標。參見，《大英百科全書釋義》（線上大英百科全書，最後檢索日期：2012年5月12日。網址：<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/189035/entropy>）。本文以此作為譬喻，指封閉系統中一種逐漸退化之現象。

第一節 論寫作〈論寫作〉之寫作論——視覺空間與空間視覺的建立

「後設」的核心總指向書寫自身——那如何可能／不可能。以寫作論寫作，勾勒敏銳心靈針尖戳刺一般的刺痛，曝現創作作為修羅場與創造行為激烈拼搏與拉扯，一個必然被提及的文本是郭松棻的〈論寫作〉。〈論寫作〉一文迴繞「水溝那邊的違章建築喇地打開一扇窗。一個女人探出頭來，把不知是甚麼的髒水倒進圳溝。」¹²為核心場景，主人翁幼年窺見此景，意難忘亦難忘，此後去國離鄉，身殘而心智喪亂，猶然追索之。作為小說的，也是心靈的原初場景，那既是勾觸創造心靈「在空白的畫布上塗上色彩」的起筆，亦然是小說中畫者的全部畫框——那時候，發生什麼事情？那個窗框之中，一個女人，以及其背後的房間，由其場景、時間、人物，可以組構出無數故事。但小說中，唯一留白的，也正是這個核心的故事。那像是光照之源，因為高度曝光而無從描繪的，核心的房間。

房間。窗框。觀看者的視框。

〈論寫作〉中，這一層遞之框架無處不在，由畫家念茲在茲的窗框起始，其好友，母親，精神科醫生的視點層層附著其上。畫家看見窗框裡女人，欲描繪而不得，終於瘋魔亂迷。畫家的好友凝視「畫家回憶或畫家看見窗框裡女人」，精神科醫生又凝視「畫家好友凝視『畫家回憶自己看見窗框裡女人』」，乃至小說尾聲，精神科醫生、畫家其友、畫家與其母四人聚於病房中，畫家拉扯其母，眾人阻止，肢體接觸的瞬間，在偶然路過之精神病患眼裡，則化為當年所見戰爭影像。

我的觀看成為他人的觀看。觀看他者觀看的觀看。視框成為視框的視框。

黃錦樹將郭松棻視為內向世代的重要大家之一¹³，我以為郭松棻不啻是進入「視」代的一個途徑，他同時提供一個如何以視覺思維觀視內向的途徑。〈論寫作〉之於內向世／視代，至少有二個連結處，一者，觀看他者的觀看，〈論寫作〉以視線投遞敘述之飛箭，由此進入他者的敘述中，但其實是反身向「我」，接續的敘事者總是以「我記得」開啟自身故事，再沒有比〈論寫作〉更能完美銜合「視

¹² 見郭松棻，〈論寫作〉，《郭松棻集》，台北：前衛，1997年3月，頁394。

¹³ 見黃錦樹，〈他者之聲——論黃啟泰的《防風林的外邊》〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁414。

覺」與「內向」的了。二者，關於小說核心議題之討論。〈論寫作〉中「我」與「他者」如本體與影，交互遞生。黃錦樹點出內向世代的焦慮在於「主體的分裂、認同的焦慮、自我與他人的關係。」在我看來，那又可以簡化為，「經驗」與「溝通」之問題。對應於〈論寫作〉，便就是「進入他人內心之可能／不可能」之提問，這麼說來，內向世／視代和郭松棻分享同一種焦慮，但如上一章所言，相異之世代因感覺結構不同，而有不同表達方式，這也就牽涉到形式的問題。以下將深入探討，並嘗試以「圖示」說明之。

首先回應「我」與「他者」之思索。回到上一章駱以軍〈紅字團〉與張大春〈再見阿郎再見〉的對讀可以發現，〈再見阿郎再見〉透過情節與人物反映此一「他人心靈之可能／不可能」的命題，作家拜訪妓女，欲以作品「反映整個社會」，其參訪過程中所透露，卻是階級的矛盾對立，以及寫作反映真實此一訴求之無望。其導出之根本矛盾正是，創作的著力處在於創作之無從著力上，也就是創作的自我消解，其表現恰如張大春以〈寫作百無聊賴的方法〉命名小說。而郭松棻則從形式上著手，設計了一個層層包裹的迴圈框架，以「水溝那邊的違章建築喇地打開一扇窗」作為「最裡面的房間」，透過觀看者層層疊疊的視線，內視又向外展，朝內望去，「我」無法真正看見「框架裡有什麼」，而這個「我」又成為「他者」——下一個觀看者無從介入此一「我」之窺看脈絡與思維，卻在形塑解釋之間勾勒出自身所在。郭松棻〈論寫作〉展示多重的框景，由「六經皆我註腳」的「主觀者」視野望出，竟得到「我為六經註腳」之結論。「論寫作」便是製造「他者」的機器——「我」總是成為他人的對應物。〈論寫作〉展示「他者」概念的幽微處，他者作為一種鏡像（總是反映「我」），卻又不得其門而入。「他者」確立了「我」之存立。而〈論寫作〉值得注意之處在於，之於小說主角，「我」本該因他者而確立主體，但在小說中卻因為執迷其中而喪失了自我，精神失常。「我」之解體令他者與「我」的界線也模糊曖昧起來，這便讓題目〈論寫作〉顯得意義深長，可以與「後設」對書寫主體與被寫者之質疑相通。憑此與駱以軍〈紅字團〉對讀之，兩者都在形式上進行設計，有趣的是，我們可以看到兩個迥然不同的圖示：同樣是生產「他者」，〈論寫作〉之圖示可以藉「回」字型描繪之，是為敘事的框中框中框之框。而〈紅字團〉之圖示近於「品」乃至「品」字型，新聞與人稱亂錯迷亂，框架彼此錯開，縱然有相重疊之處也終將逼仄而開，開展出無數迷路。

這一圖示可以作多重聯想，當我們討論「後設」，破框立框概念已屬老生常談。「回」字型圖示與「品」、「𠃉」圖示正有此效果，此聯想之一。再者，無論是討論「框架」概念，或是〈論寫作〉中實際出現之窗框、畫框，皆是一種空間性的討論。藉由「邊」、「角」、「框」、「底線」等概念，凝結時間，讓一切靜定，處於可視之中，〈論寫作〉一文中「水溝那邊的違章建築喇地打開一扇窗。一個女人探出頭來，把不知是甚麼的髒水倒進圳溝」此一反覆於小說中彰顯的描述，前後脈絡被斷絕，只剩下細節、光度、動作被描繪，那一瞬間在視野中定格，構成一次心靈的照相，或是印象派瞬時之畫作。當敘事之核心只剩下單一景框，前不著村後不著店，小說家如何延續其描述？那就代表「景深」的存在——藉由細節、光照等使單一視覺畫面之背景無限綿延拓深——亦即，視覺如何轉化為形象，或說視覺技術與形象如何在碰撞時進行文字的繁殖——想像力作為工藝生產線的鋪展。藉由郭松棻，我們可以得出一個方法論——置框、去時。亦即是，唯有割裂時間，製造框格，易時間為空間，當場景確定，便是心靈著像的一刻，這是一種「空間視覺」的開展，如此一來，這也正是第二章反覆提及之「潛水艇」意象出廠入水的瞬間。「潛水艇」這一電視世代的鐵屋以永遠下沉之姿僵固在海水中，時間被水壓隔開，他們持續敲打艙壁，貼在觀景窗前持續吶喊的臉無時無刻不在變化，卻又給人一總體印象——如孟克之吶喊——驚惶的形象被定格成張嘴捧臉的瞬間，但這一瞬間——吶喊的畫框，或是潛水艇的景框——其實是無數時間的綿延，傷害每一秒都在發生，「那裡頭發生什麼事情呢？」

但為何在郭松棻〈論寫作〉中「回」字型「最裡面」的房間，那「被揉皺的『紅字團』」給錯開成「品」或是「𠃉」？

這實可由更多內向世代書寫中看出此一觀念的轉化。在此以另一個「妓女的故事」說明。我發現，這批內向世代作家不約而同寫出了眾多「妓女的故事」作為後設書寫的模組，如邱妙津〈柏拉圖之髮〉或黃啟泰〈年輕計程車司機的海岸心事〉。

同樣是作家參訪與妓女現聲／身，黃啟泰〈年輕計程車司機的海岸心事〉中描述一寫作者「我」欲「著手寫作一部有關漁村女孩成長的長篇小說」而至海灣取材，意外與計程車司機相遇，乃至從他口中聽聞投崖妓女之故事。在這其中，計程車司機描述與年輕妓女之韻事。司機愛上妓女而不可自拔，直至妓女有孕，司機希望她生下腹中胎兒。而妓女則以「你憑什麼就這樣斷定這孩子是你的？你是知道的，像我們從事這種行業的女人，每天不知與多少男人在一起」、「像我

們這種女人，生活是最現實的東西，一旦挺了肚子，就只有回家，還能拿什麼去同別人競爭、討日子、混口飯吃？」¹⁴面對執意墮胎的妓女，計程車司機則以故事曉諭之，告知曾見一白羊於危崖邊吃草，此白羊「眼角不經意瞥見了萬丈深淵一片深藍幽遠的大海」，而後毫不猶豫投海。「彷彿珍愛幸福的一生，就是為了準備這麼一次偉大的驗證」¹⁵，司機語畢，妓女與司機俱因為這故事之意象感動流淚。數日後，當司機尋訪該女子時，女子卻消失無蹤了，司機為此悵然。作家聞之亦覺悲。

這篇作品令我好奇的是，「故事」果然能感通於人？不同世界不同階級的兩人（無論是司機 V.S. 作家，或者司機 V.S. 妓女），竟然都因為同樣的故事而痛哭而悵然。〈年輕計程車司機的海岸心事〉中，這一心事也是「心室」，是一個視覺化的框景，白羊墜崖作為一個震撼性的原初畫面感動了計程車司機，相較於張大春、郭松棻或駱以軍對於「不能進入」之氣餒喪志，黃啟泰開出的藥方是，「感通」，以故事為媒介。進入同一個故事媒介（如司機敘述白羊之故事），便能溝通情感。但回到整篇小說的設計來看，〈年輕計程車司機的海岸心事〉實是敘事者「我」的〈論寫作〉，其對峙的角色該是敘事者「我」與「年輕計程車司機」，透過司機轉述白羊墜崖的故事作為一種情感的核心（一個框，「最裡面的房間」？），讀者同時被告知司機與妓女的故事（另一個「心室」，另一個框），乍看之下，白羊墜崖之故事感動了妓女，似乎打消她原有的墮胎想法，然而，最終她卻選擇離開了。我嘗試對「妓女為何離開？」提出詮釋，亦即，在司機與妓女的心事與心事，心室到心室之間，透過白羊墜崖故事為「框」進而連接彼此的渠道上，存在另一個隱藏的「框」（她到底從故事裡知道了什麼，因此選擇離開，悖反司機之預期？）。在這樣的解讀之下，〈年輕計程車司機的海岸心事〉從「回」字型那個「試圖進入最裡面的房間」之旅程，延展出新的「品」或「罍」字型靈魂密室，從而令讀者產生「那裡面發生什麼？」之提問。

誠如〈紅字團〉的尾聲：「我們是永不可能體會黑暗中，那些各自孤立深藏的心靈的」，這樣的思維在後設展演中被前置。它被預設為一個答案，於是在〈年輕計程車司機的海岸心事〉的命題下，不能進入「心事」、「心室」是當然的。小說中作家最後悵悵然違背了自己來此取材的意願：「不知怎麼搞地，我小說中

¹⁴ 黃啟泰，〈年輕計程車司機的海岸心事〉，《防風林的外邊》，台北：尚書文化，1990年2月，頁35。

¹⁵ 黃啟泰，〈年輕計程車司機的海岸心事〉，《防風林的外邊》，頁36。

那位漁村少女的成長故事反而顯得黯然失色，也不想再繼續寫她了。」¹⁶，於是小說取得一個悖論，恰如〈紅字團〉所示現，這是一個不能寫的小說，欲通達核心（那個「框」、「最裡面的房間」），卻在進入後「自身以忘言」，創作因而無以為繼。而〈年輕計程車司機的海岸心事〉和〈紅字團〉藉後設形式以暴露的則是，這一無以為繼之中，卻又實為一種生產，那就是他把寫作「百無聊賴」的過程曝現了，也就是作家尋訪故事的這一段路程。

而這一過程不是書寫生產的殘餘物，也不是為抵達目的（那個「他人之不可能」、「書寫之不可能」）留下的副產品，反而是，書寫是書寫本身。書寫使書寫自身成立。這便是內向世／視代版本的「論寫作」。張大春「小說自己的政治」¹⁷觀點在此獲得實踐。相較於前世代眾多書寫者猶然在小說中質疑「寫實」、書寫的反映效益，在內向世代筆下，卻把「質疑」當成一種「篤定」，亦即，如若真實必不可趨至，書寫果然不能反映社會，寫作只是一種生產，文學反應人生僅止是一種幻覺，內向世代作家正是要表演這種質疑，越是篤定去表演，篤定其質疑，當寫作的功能性被削減被取消，目的地被宣告是一白羊墜下的斷崖時，內向世代唯一可憑藉之物便只剩下「路徑」。而這一「路徑」——實質的文字之生產、概念之堆疊、感覺之演繹、種種技法之操演與議題的附加，正是貨真價實的「寫作」本身。

意即，「途徑成為目的」。

正是在這樣的認識上，對於「景深」的鑿探才成為可能，重要的並非「最裡面的房間有什麼」、「最後有什麼」，而是在這無盡的風景繁衍中，在那使物體不斷曝露其稜角的過程中，觀看之凝視點不再是書寫核心，觀看行為本身成為標的，則「後設」的意義在此便與前世代完全不同。

則我們可以得出三個小結論，第一，時間被懸擱，心靈風景被召喚出並反覆凝視，這是一種空間視覺的開展。小說文本也變而為一種視覺空間。

第二，在〈論寫作〉中，觀看作為途徑存在。而至內向世／視代筆下，觀看猶然是途徑。但途徑成為目的。他者心靈之抵達與否暫時被懸割，則在途徑中示現的，是視線，也是自我。

第三，途徑作為目的，「後設」在此便不再是質疑，恰恰相反，它成為一種可能的答案。正因為知道「不能進入」，「後設」的存在——黃錦樹所謂「內在

¹⁶ 黃啟泰，〈年輕計程車司機的海岸心事〉，《防風林的外邊》，頁 37。

¹⁷ 張大春，〈一起洗個澡〉，《小說稗類》，台北：網路與書，2004 年 11 月，頁 84。

的箱子」的設置，正是為了路徑之所需。以本節析論的「框架」來說，透過設置一個「框架」，小說家得以拉展出諸多路徑攻堅之通往之。並不時由其框架中取其資源——無論是賴香吟〈虛稱讀者來函小說〉¹⁸自說自話對董啟章的回應，或黃國峻〈三個變異的童話〉¹⁹對童話的重寫，內向世／視代借「後設」撐開了小說的內部空間，能用更少的資源，在不調動更多情節的發展下，開發更多理念。這是一整個小說發展史的「內向」。「後設」已不再是對寫作的質疑，而是內向世／視代對寫作的高度肯定。



¹⁸ 賴香吟〈虛稱讀者來函小說〉，《散步到他方》，台北：聯合文學，1997年1月，頁129-159。

¹⁹ 黃國峻〈三個變異的童話〉，《盲目地注視》，台北：聯合文學，2002年4月，頁11-22。

第二節 視覺空間的浮現：時間驗證

上一節中談及空間視覺的開展，房間、窗框、觀看者的視框層層框限於心靈圖像上，立框置架，讓心靈之眼反覆檢索，則時間被懸擱，小說文本成為一種空間的書寫。反映在敘事上，當前後因果被截斷，於時間軸上推進的動力不再，被放大的必然是對於空間的戮力深入，這實可讓人想到愛德華·索雅（Edward W. Soja）對普魯斯特寫作技藝的看法：「普魯斯特知道，要體驗時間的流逝，就必須擺脫時間，在他所謂『純粹時間』裡同時把握過去與現在，但『純粹時間』顯然不是時間——它是瞬間的感覺，也就是空間。」²⁰，時移，卻是「室」往，以空間思維進行小說思索，也就等於對故事、對經驗的重新思維。此外，第一章曾經論述內向世／視代作家具備之視覺性、圖像性如何透過「視覺體系」穩固彼此，那已然預設一種空間思維的傾向，以下將對內向世／視代此一空間思維進行解讀。主要透過兩個步驟拆解，一者，「時移」：檢證內向世／視代如何化時間為空間²¹，二者，「事」／「視」往：以邱妙津與黃國峻為例，詳細論述其空間圖示如何展演，揭示小說家根本性的藉視覺空間建構小說，書寫則如製圖。則本節首先叩問時間：

一、永遠現在式

²⁰ 愛德華·索雅（Edward W. Soja）著，陸楊、劉佳林、朱志榮等翻譯，《第三空間：去往洛杉磯和其他真實和想象地方的旅程》，上海：上海教育，2005年8月，頁103。

²¹ 此一空間倒非僅止於對小說內部實體空間之描述或是陳設進行解讀，而近於列斐伏爾在《空間的生產》（*The Production of Space*）提出之「空間表徵」、「表徵空間」，亦即空間不只是一種物理性的存在，在尚似模物的空間描述之外，空間是一種社會的、歷史的建構，空間中物件往往是「表徵」之所在。列斐伏爾提出「空間實踐」（*spatial practice*）、「空間表徵」（*representations of space*）、「表徵空間」（*representational space*）之三位一體的空間論述，「表徵」體現為以符號、意象、文字賦予事物價值與意義。范銘如在《文學地理：台灣小說的空間閱讀》將此三個名詞譯為「空間實踐」、「空間再現」、「再現空間」。（見范銘如，〈看見空間〉，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，台北：麥田，2008年9月，頁19。）我在此強調是其符號、意象等「轉化」的概念，亦即是斯圖爾特·霍爾提出之「表徵」（*representation*）概念，他以為「表徵是經由語言對意義的生產」，他強調物質的形成與意義並非只是天然建構的，而是「被生產的」，「表徵」進入物的建構關係中。參見，斯圖爾特·霍爾著，徐亮、陳興華譯，《表徵——文化表象與意指實踐》，（北京：商務印書館，2003年11月，頁15）。這與本文的空間概念息息相關，蓋本文所指涉空間往往非是實體可見之空間，更近於一種意義與概念的建構。是以採用「表徵」之譯。

在黃國峻的小說集《度外》中，空間成為全部，思維的漫渙敷衍全書，小說在人物的思維流動中行進，心理時間取代真實時間流動，那便是意識流或是自由聯想的奧義所在——「角色人物將內心暴露出來，供人觀賞」、「因著身體感官或概念聯想所啟動的印象、感想、疑問、記憶與幻想。」²²——以駱以軍小說中詞語論之，正是「時間無邊無際的延長的」。小說透過感官引動種種思維，視覺性的作用在此顯現，視覺——進行觀看——引動思緒，〈度外〉中人們盯視著枝芽上的鳥、堆疊的餐盤從而浮想連翩。〈私守〉中妹妹凝視著植物人哥哥從而內心千思萬湧，本該無思無想的哥哥凝注空無，竟恍然有思，小說集中每個人都或多或少有〈私守〉裡妹妹的感悟：「當自己在哥哥的身邊，竟然還會感到自己是孤單的。」²³，正因為內心思維的擴張——具體展示是句子的綿長、一如電線走火似跳竄的思維——小說外讀者的「閱讀——接收」時間被拉展，文本中時間直線也被破壞，如此繁複的多時間重疊的思維，也許只是一瞬，是數秒，是一次話語的起落時間，是某一次眨眼到凝眸的瞬差。小說的時間和視覺具有某種連結性，這是一種視覺技術的傳承，恰如愛德華·茂萊所指出，電影裡就算是回憶倒溯鏡頭，也永遠是「回到此時此地」²⁴。亦即，小說處於一種「永遠現在式」的狀態，不只是「總是在現在的」，也是「正在的」——總是在發動。這一「正在發動」的特點，其實和「後設」異曲同工。它讓小說書寫的過程（人物想什麼、人物如何思維）和小說閱讀同步（讀到人物在說什麼，人物如何思維），時間被鎚打展延之，因此「無邊無際的延長」。而《度外》中沒有脫口而出的問句正是駱以軍《降生十二星座》中最後的大哉問：「這不是最後一關了嘛」？

二、時間蒙太奇

1990年，邱妙津以〈寂寞的群眾〉²⁵獲得第四屆《聯合文學》新人獎中篇小說推薦獎，同一年，駱以軍則以小說〈底片〉²⁶獲得《聯合文學》短篇小說新人

²² 大衛·洛吉著，李維拉譯，《小說的五十堂課》，台北：木馬文化，2006年12月，頁70。

²³ 黃國峻，〈私守〉，《度外》，台北：聯合文學，2000年9月，頁57。

²⁴ 見愛德華·茂萊下卷對小說家如卡夫卡、吳爾芙、福克納對電影之評論。《電影化的想像——作家和電影》，北京：中國電影，1989年7月，頁147-159。

²⁵ 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，《寂寞的群眾》，台北：聯合文學，1995年9月，頁77-161。

²⁶ 駱以軍，〈底片〉，《紅字團》，台北：聯合文學，1993年4月，頁89-112。

獎。兩位作家在同一年同獲小說新人獎，實可視為「世代」面貌的展示契機。對照兩部作品，將可發覺二者互為彼此註解。

邱妙津〈寂寞的群眾〉賴以成篇的，乃是「底片」——藉由數張照片，邱妙津用影像說故事，相片裡男子「虛風」與女子「白絮」在動亂的天安門前死守，而登載這張相片的報紙則漂浮於無殼蝸牛集體臥街抗議的台北街頭。小說以相片裡的「虛風」作為敘事者，相片作為實體的框架，其中影像又結合文本形式展演其記憶，隔出一段又一段和白絮相戀的故事。而當報紙飄飛空中，照片中之「虛風」得以窺探框架之外台北城發生的故事，我們可以很清楚的看到，時間與空間皆透過「相片」此一影像凝結物成為框架：「在中國的時間」——「相片裡的故事」作為一個敘述單位；「相片登載的時間」——「在台灣的時間」是另一組敘述單位，這確實是以視覺為途徑的小說，一切都由「觀看」構成，且不只是「觀看其框架」，更反過來，是「框架」在窺探、觀看：「我看見報紙之外台北……」、「被照相機『看見』攝下之我在此刻前後發生之悲戀與追尋」。

而在駱以軍〈底片〉一文中，作為背景的，正是「寂寞的群眾」，小說起始由小說家老師發下數張照片，要學生尋找上頭所拍攝的模糊人物，以此為背景創作。其學生執迷追索，拿著照片在城市漫遊，不住比對著。小說中每一個段落皆可視為一個停格，是一個「框架」，張演那些相片中可能發生的故事，而在不停穿插介入的故事中，隨著敘事者越來越多，群眾的面孔由背景挪移到前景，照片卻未見清晰，這些小說創作者想到的方法則是，成為照片中人，他們自己走進照片的「框架」中，扮裝拍照——成為「寂寞的群眾」，而後轉身回到照片框架之外，大大方方替框架中的自己寫起故事來。

則無論是〈寂寞的群眾〉照片中人跳脫照片框架而出，試圖述說故事連接起凝固的畫面，或是〈底片〉一文人們自願進入相片裡，凝結自身而後產生意義，時間並非最重要的元素，「視覺」反成為主要的連結，形式就是內容，照片作為時間凝止的框格，無論是兩篇小說中念茲在茲的畫面構圖、景深或物件配置，它們形構了一張又一張空間構圖。

此一空間可用駱以軍〈底片〉中重要的「櫥窗」意象形容之，人們得以朝內觀視。〈底片〉一文中，照片構成敘事的重要連結，故事起始的敘事者取得一張「14號球衣傢伙置身的背景，發現他似乎是站在一張有一個模糊女人的海報之前，在端詳著那個女人：再仔細研判之下，我確定他和那張海報之間隔著一層玻

璃，他是站在一個櫥窗外頭看著櫥窗裡的海報」²⁷的照片。在此，照片與櫥窗巧妙的疊合，「照片——櫥窗」作為一種展示，被人觀視，同時意味著「觀看」，亦即向外望。是以小說尾聲有：「打開櫥窗，走了進去，裡面是一扇又一扇盈滿光和聲音和情節的門，每一個門縫控制地溢流出讓我錯愕陌生的回憶。『發生過這樣的事嗎？』到後來我已無暇多問。淡眉毛女人依舊交叉雙臂，紫色的嘴唇像決堤的水閘，滔滔不絕地回敘著那些往事。」²⁸，敘事成為密室，說故事便是進入此一櫥窗中，郭松棻「觀看他者的觀看」在此順理成章，「我」總是他者的對應物，但在駱以軍的底片顯影上，卻無法分辨，誰是他者，是櫥窗外的還是櫥窗裡的？是誰看著誰？主體的消逝是必然，郭松棻的憂鬱在駱以軍這裡成為敘事的歡快。那正是內向世代技藝的起點，「他人之不可進入」作為永遠的謎面，而「他者與我如何區分？」、「我於何處？」，哭之笑之，敘事是傷害，又帶來慰藉。故事在「櫥窗——密室」的操演中成立。

〈寂寞的群眾〉亦然。由報紙中的一張照片開始，敘事者意識到自己在照片中：「我們就這麼搭著肩飛翔在寬闊的空中，靜靜地飄落，我們將一起友善地撫過人們的肩，覆滿整條街。」²⁹這是一個奇特的視角，他同時意識到自己被看，更透過飄零的報紙這個媒介，進一步去看：「我看不清了，這一切似隔著毛玻璃在窺視，毛玻璃上覆著會折射出各色光線的顆粒，我凝視現在，現在的景象朦朧地流進，撞碎記憶中的時空，殘破的片段又流出毛玻璃，迷離，我觸不到……」³⁰這一段小說語言，正可作為第二章中引用「既在畫中又在畫外」的最佳解讀。小說正是在看與被看中延展，透過被看——報紙上照片延伸出天安門故事，以及被看——他透過報紙觀察，看到台北種種，則敘述者既在「櫥窗中」，又在櫥窗外，櫥窗裡外又彼此交融，故事在此一視覺的框格交替之間延展。在這其中，空間混淆，透過照片裡外的看與被看相映，不只今昔對比，也是台北與北京相對照，無殼蝸牛抗議之秀場意味濃厚比照天安門前學生熱血，組織利益比照青年熱血，我們可以更進一步的說，正是透過空間才組成敘事，意義在不同的照片對比／對應中誕生。

²⁷ 駱以軍，〈底片〉，《紅字團》，頁 90。

²⁸ 駱以軍，〈底片〉，《紅字團》，頁 108。

²⁹ 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，《寂寞的群眾》，頁 80。

³⁰ 邱妙津，〈寂寞的群眾〉，《寂寞的群眾》，頁 84。

由此導引出一個敘事問題。亦即，時間如何存在？在〈寂寞的群眾〉或〈底片〉之中，故事並不因為時間而有所推進，使之產生意義的方式，毋寧是影像的蒙太奇：

敘事蒙太奇……是為了敘述一個故事，按邏輯的或時間的順序把鏡頭連接在一起，其中每個鏡頭都提供一種純敘事的內容……其次是建立在鏡頭並列的基礎上的表現蒙太奇，它的目的是通過兩個畫面的衝突製造一種直接而明確的效果。³¹

無論是哪一種蒙太奇，透過畫面與畫面連接，令讀者於斷片中串連其中邏輯（上文之敘事蒙太奇），或藉由鏡頭之並置、對照，造成衝突以激起感覺，當小說以片段形式組構，彷彿影格連接，這些片段之間成為一種對照／對應。敘事在斷裂之間由讀者補白，而意義總是在逼仄中透露。小說家藉此碎片化的框架敘事，以空間迴避了時間。



³¹ 此為馬塞爾·馬爾丹對「表現蒙太奇」的定義，他將蒙太奇分為「敘事蒙太奇」和「表現蒙太奇」，前者依照邏輯或時間順序將鏡頭連接，後者則側重傳達電影欲表達之意涵。見馬塞爾·馬爾丹，〈蒙太奇〉，《電影作為語言》，中國：中國社會科學，1988年4月，頁128。

第三節、牆上的斑點或斑點組成的牆——黃國峻的空間視覺論

確認其時間空間化之技藝後，以下兩節，將細讀黃國峻與邱妙津之小說，藉由「空間生產」的概念，由物理空間、精神空間而至空間思維之實踐，逼現小說中視覺空間的建構，小說成為一種圖示，內向便是在圖上的投影。

意在言外，那構成黃國峻的書寫世界。黃國峻初期小說結集為《度外》，張大春稱其「不與時人彈同調」³²，李爽學嘗試以「國度之外」、置「死生於度外」、「你我的臆『度』之『外』」³³等解說。那構成一個整體的印象，疏離的、自於外的。有意思的是這些評論，似乎構成讀者思維的總是「在什麼之外的」，黃國峻書寫的本身便被意識為一個不可穿透的阻體。或者說，一如其文〈面壁〉之命名，讀者所面對，就是一面意義與概念封絕的壁。總是有一面牆橫隔其上，而書寫者並不諱言隱藏，他甚至毫不遮掩的告訴讀者，小說的視覺落點，便是這面牆。小說由這面牆而生。以下試以其 26 歲時獲得《聯合文學》新人獎的作品〈留白〉為例，討論其小說中視覺空間與「框架」之建立。

事實上無論以情節或人物試圖重新敘述〈留白〉，都近乎不可能。它無法拆解，只能以留白的反義——一種「充滿」的狀態被呈現。在〈留白〉中，人物被去頭截尾，俱是面目模糊彷彿碳筆素描，標示其頭銜後快速勾勒其思其見。且小說中並無任何具體之事件可言。代之令小說行進的，則是各人物有意無意的行為與對話，以及其中之思緒流轉。則唯一能憑倚者，反而是空間。

若以喬伊斯為佐證，便可以知道這樣的作法是不得不然。吳曉東論喬伊斯《尤里西斯》時便提出這樣的思考：「一部探索人類史為主導動機的小說為什麼嚴格堅守三一律原則呢？」³⁴，而後引漢弗萊之論回答：「對意識流小說家來說，形式的問題就是怎樣將秩序加在混亂之上的問題」，亦即意識流之混亂，需要相對單純有其秩序性之空間、時間、人物等承載之。則將此一概念運用於此，我們必須反過來思考。空間作為一個場景（原野、院落、客廳、廚房），它本身就是「框

³² 原載《聯合文學》157 期，1997 年 11 月，後重新刊登於《聯合文學》226 期，2003 年 8 月，頁 49。本文引用後者。

³³ 李爽學，〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，登載於《聯合文學》226 期，2003 年 8 月，頁 34。

³⁴ 吳曉東著，《從卡夫卡到昆德拉》，北京：三聯書店，2003 年 8 月，頁 78

架」，它必須存在，只有當它立起，唯有其「實」，人物始能於上頭展演其「虛」——不停流動之思維、不為人察覺之動作、幽微的凝視——也始能呈現小說之「需」，敘事由此存在。這是空間生產的體現，需要實體的物理空間以之展演和憑附，進而將空間化為表徵——一種心靈的投射或解讀。

「空間」之必要性，敘事便於瑪迦和雅各這一對夫婦之視野分進合擊中開展，無論是瑪迦居家生活之一日剖面（洗晒衣物、聚會、照應丈夫之學生），或是雅各之集會進程，每一個敘述句，每一個句讀之間，都是人生情境中某一個斷面之擷取，當空間凝定，影像定格，人物在其中運作，思緒彼落此起，交相穿插。再由下一人物接力之。小說中雅各是一名畫家，於尺幅框格構造之畫作中開展其思考：「那些色塊、線條，在圖框中沒有出口，像是撞球一樣，來回碰撞。」³⁵這對於畫作的詮釋，恰可用來詮釋小說之組成：一個視覺空間（或框架）中諸多色塊與線條的結合。立框，進入，〈留白〉中，段落與段落，事件與事件之間彷彿有框格鋸開，下以小說開端描述為例，細看框架如何建構起此一視覺空間：

總會有這麼一天到來，像現在，只有他們兩人在家，哪兒也不必去，而別人正好都在各處奔波。床單垂懸，阻隔著視野。當他們落入這一天時，才覺得毫無準備。彷彿和前後的日子接不上關係似的，它中斷在這樣一個郊外，沒有展開的動靜。愣在那兒，她像是被那面床單給捕住了。原本雅各就是要取這個景，先畫那片樹林，然後再畫那些遮了風景的衣物，可是，他的妻子正打算收掉它。

其實淋點雨再收也無妨，反正這褲管還在滴水。低下頭，瑪迦看到腳邊，前天掃成堆的落葉還在這兒，沒有被翻攪過。她的兒子真的搬到寄宿學校了。以前她時常一邊重掃那些落葉，一邊指責身後的小約翰。³⁶

以院落為舞台，人物（瑪迦、雅各）被擺上，物件各自佇立（床單、衣物、樹林），空間被打開了。但那卻不是一可以敞視的空間，小說中的關係——更精確的說，觀看——卻是藉由各種阻礙與框架而被建立起。引文中描述充滿各式隔開之框，包括景框：瑪迦讓院落框住，而院落以濃雲飾邊框限，小說家於敘述中以勾勒此一「家」如何框住二人，於家屋之上，又有夫妻關係將二人框住拉近。

³⁵ 黃國峻，〈度外〉，《度外》，台北：聯合文學，2000年9月，頁17。

³⁶ 黃國峻，〈度外〉，《度外》，頁8。

這一切落入雅各的眼框中，床單將景色隔開，形成一巧置的框景，而此前描述種種又將讓雅各面前的畫框框住。從有形之景框、畫框到無形之視框、概念上的框，意義與畫面被層層斷開，又層層加深，此中展示的複數框景，至少架構了世界之框架、關係之框架、存在之框架、形體之框架，於世界與人、人與己、己與己之間做出各種限制的展演。小說便是這些框景之型態組合。是多重視覺空間的疊合，「景深」在去時間的框景中存立。意義也由此而來。

這些切散的框架設置恰如前文論述所提及的「鐵屋」或「潛水艇」，空間可以被不斷的切割，從實有之空間，乃至人物本身，就是框架。試舉一例加以證明：

她常常不知道自己正在使雅各感到可笑。從吵雜的交談聲中擠到廚房，他知道瑪迦不喜歡不能露出一臉不悅的場面。小屋裡不該有這番景象的，生面孔會令人不自在也是常情，他們都不欣賞太快顯得讓人感到可以信賴的人，那種人是狐狸。

坐在牧師身旁的哈拿，她知道姐姐並沒有不悅，只是累了。³⁷

段落中不時出現「她常常不知道」、「他知道」等詞彙，但這些角色是否真的「知道」彼此？或者只是自以為「知道」呢？「框架」在此浮現，個人心思游擠於其中（回到上文之譬喻，可不正是「那些色塊、線條，在圖框中沒有出口，像是撞球一樣，來回碰撞。」），個體之關係似密（雅各與瑪迦為夫妻，瑪迦與哈拿為姊弟）而實疏。小說之框隔昭然。此昭然欲「揭」，也是欲「接」，意識的推動（彼此臆想）擴張了敘事版圖，因為一個動作，他們同時思維，彼此的框架無法相接，卻相鄰出一個比實體空間（小屋）還要大數倍，卻又無比封閉的內在空間。密閉之潛水艇又在此浮現。那就是「密室」的建立。

此外，無論是本節初始所引雅各觀看院落裡的瑪迦，或是小屋中三人彼此揣度的片段，一個景框（誰看誰），卻總各自表述（誰又知道誰）。這樣視框之間彼此的環套層遞，讓人聯想起前述郭松棻之〈論寫作〉，由「凝視他者的凝視」到「成為他者的凝視」，但郭松棻筆下，尚有「我」立足之地，角色在某一時刻取得視覺，或敘述的主導權，得以「我」為觀點思維，主體曾經在某一時刻固著。

³⁷ 黃國峻，〈度外〉，《度外》，頁9。

而到了黃國峻的筆下，連「我」都不存在了，敘述者從更高的地方往下看，「我」與他者無有不同。並不存在「我」，沒有預設之主體了，擁有視覺投影點的「我」不過是他人框架下的一個景物。一張關於密室的全景畫由此成立，框架裂解與分割，竟又歸回全貌（密室的全景）。正因為無「我」，才擁有全景。任何一點都可以切入。都可以成為視覺落點。

山中無甲子，密室無時間。承上一節「時間檢證」，黃國峻小說中呈現「永遠現在式」，真實時間被內在時間取代，反映於現代主義技藝中，那正是意識流與自由聯想所以成立的根據，相應於〈留白〉一文，也就是人物的思維。人物作為「框架」，提供感覺有附著的地方，意識於裡頭流動，諸如上例，透過感覺（他看到，他聽到，他覺得），雅各、瑪迦、哈拿各自展演其心思，揣測彼此，以感覺為基礎，自由聯想與意識流才發揮作用，亦即，「感覺」取代了故事。「感覺」製造框架，又促使它連動，形成視覺空間。小說家每一次運作框架，其所示現段落與段落，事件與事件，描繪和描繪間所製造之交相對話、對應、對比呈現之反差，「框格」因此以整體的方式存在。它們的斷裂正是為了整合，這是全景畫的筆法，透過感覺，使意義相乘，從而充盈自身。那意義如何綿長深邃，便構成小說的景深。

這樣的操作到了極限，一個必然便是，為求景深，「背景」反而被推到舞台前，成為主角，試看下列舉證：

哈拿會在這一天早晨，和姐姐一起屈蹲在草叢後，偷窺那兩隻在地面上覓食的小雲雀嗎？她極小聲地在瑪迦耳邊說：「下午讓我去市場買菜，冰箱裡什麼都不剩了，姐夫的學生真是個個食量驚人。」已經這麼接近了，真怕連呼吸也會被牠們發現，別出聲、不要動，於是兩人被心中的擔慮凍結於此。

困在窺看的視野中，她是藏不住心思的，沒一會兒就洩漏情緒了。到底雅各在笑什麼？好像有什麼是自己從鏡子裡還看不到的，一旦她凍結在這樣的角度時，她所惦記在心的事——他在笑什麼——就會顯得毛躁不聽使喚。必定是某處猛然一顫，所以那兩隻雲雀便匆匆飛走了。牠們敏感得能夠感知地底下的微震，本能的警覺性就是要牠們去誤解所有風吹草動。³⁸

³⁸ 黃國峻，〈度外〉，《度外》，頁10。

這又是一個框架的展示。作為一種視覺窺望，瑪迦與哈拿有一集體視域：「地面覓食的小雲雀」，但他們的思維又各自運作，關鍵是「已經這麼接近了」，姊弟倆「已經這麼接近了」，人與鳥之間「已經這麼接近了」，但猶然無從真的貼合。且正因為這距離，他們彼此有所思，才構成各自之主體。而他們的視點，那個姊弟共同凝視的框，又反寫了他們彼此構成的框：「他們敏感的感知」，也就是說，小說中透過兩個框所交集出共同框架，說的是雲雀，何嘗不是瑪迦等人的一種預視。則框架（以及其上的雲雀）反而成為聚焦所在，亦即，成為描述的主角。

則敘事便向空間靠攏。視覺空間本來是舞台，是表徵，雲雀作為舞台上的飾物，但背景卻反寫了角色的命運，飾物透露人物的本質。意在言外，人在度外，也就是說，小說家越製造框的深度（加深「彼此不知道」的隔閡），由此試探景深。其反作用力便是，景之深，反越趨向平面之描繪（視覺空間之擴大。雲雀之浮現。比人大。比一切大。）。則其立框之力道趨至極限，反而破框——深度又消解在平面之中。

我以為，這正是黃國峻的書寫悖論，也是進入他小說內向皺褶之關鍵所在。他的小說是一種投影術，世界是平面的，作為一張全景圖畫存在，而書寫則是一種「面壁」，一種視覺之投影，意義由平行軸（同一空間中不同人事物，透過自由聯想連接）投落作為垂直軸之敘事線上。且事物存在之形貌與意義總在發散，而不是凝聚，它在解體，卻又不是真的分離。或可借用吳爾芙（Virginia Woolf）《牆上的斑點》此一題名譬喻之，黃國峻的小說在這面牆（一個平面的空間上），於發散的斑點（也就是框架）的猶疑／游移切換。但悖論正由此而來，因為我們以為注視斑點（框架），游移其間，便能拼湊出牆的全貌（全景的存在），卻發現其部分總和總是大於整體——敘事時間大於真實時間，內在空間大於真實空間，背景超過主角，立框卻導致脫框——此間換算的不等值，其缺漏與內爆（總有一者大過一者），便構成他的小說核心——總是有什麼在其外的。在言之外。在意之外。在視覺所見之外的——那正是促使「不可見」被察覺的所在。

第四節 幻影術——邱妙津的空間視覺論

一、一種（愛情）公寓導遊

開闢鴻蒙，誰為情種？邱妙津《鱷魚手記》雖曰手記，以時間（大學一年級、大學二年級）為翻頁易本之單位。但實質上主導情節，引之為轉折的，卻是空間，也就是「房間」。《鱷魚手記》以「溫州街上公寓」為始，那是愛情出發／初發之地，也是自我塑型的場域。小說以台北為背景，其城之大，何處不可以去，但書寫者卻經濟的將空間限鎖於「學校——賃居房間」中，描述「我的愛情只是往返於溫州街和校園之間的單調弦線」³⁹。城之巍巍，愛之微微，「房間」作為一個戰略轉進的基地，不同的公寓空間承載該時期不同的心情與領悟，這是一種空間生產的表徵化過程，賦予空間意義，在再現之餘，完成托意的功能。此論述可見於陳姿瑾：「房間之空間意涵一直貫穿著整部作品」⁴⁰。

亦即，「房間」除了作為一種「表徵空間」存在外，反過來形構「我」，「房間」成為書寫之基本單位。透過房間此一框架，可以窺見當時敘述者的處境。試舉一例，《鱷魚手記》敘述者「我」無法面對水伶的獻身，慌慌而逃，也離開彼時住處，身心投入社團中，卻又和他人之間維持一種「旁觀者的質地」，「我」如此形容這段時期居住的房間：

那時候待在那間豪華的雙人房，高級大廈十二樓的氣派公寓裡，房內厚玻璃的金框大窗，米黃色百葉窗簾，深咖啡質地光滑的大辦公桌，所有的日用品都似乎鍍一層銀，那是目前為止，我在台北窮酸的求學生涯中，住過最高級的住處。但我卻感覺像拉格維斯特筆下醜惡畸形的侏儒塞在頸口細窄的小瓶中，隔著玻璃變得誇張的五官，緊貼著瓶擠眉弄眼。⁴¹

³⁹ 邱妙津，〈第二手記〉，《鱷魚手記》，台北：時報，1994年5月，頁64。

⁴⁰ 陳姿瑾於〈公寓／家的辯證〉此一章節點出拉子之空間位置與生活可相與鑑照。詳見陳姿瑾，〈公寓／家的辯證〉，《女／城：論90年代以後臺北城市文化變遷與「新世代」女性小說家》，台灣大學台灣文學研究所碩士論文，98學年度，頁135。

⁴¹ 邱妙津，〈第三手記〉，《鱷魚手記》，頁74。

物質性的描述以及金屬玻璃一類材質填充敘述之間，以金屬／肉身、豪華造景／落寞生活之高反差烘托鍍金外表／脆弱內在、群眾之中／孤身之外的處境。若照迪克斯坦（Dickstein Morris）所言，邱妙津實動用寫實主義技術：「描述性寫作與小說人物的心理和生活之間的關聯」，迪克斯坦引述《清空的小說》一書中論托爾斯泰，「物質環境的細節——衣具、家具、房屋——似乎不是存在作者的心裡，而是存在於人物自身的情感氛圍中」⁴²，就此而言，房間之描繪（或曰搭建），其疊床架屋，每一個零件與家具——也就是修辭和意象——皆不只是單純的物質再現，而是邱妙津有意為之，以此對應人物的精神狀態與內心。則房間既是（意念凝結附著之）目的地，同時是一層框架，人格與內在皆由此賦型，是「寄寓」，也記載其「際遇」。

「房間」成為邱妙津筆下意象操演與譬喻的基本單位，一種精神與隱喻的表徵。在進與出，隔開與交會之間，展演其中論述。稍加演繹，「房間」何嘗不可作為性別的框架？一個最明顯的空間思維運用便是「空間」與「性別」的同構關係。空間就是性別，「出櫃」作為一則空間性的修辭，常人目光和視覺所共建之社會常俗作為外在之櫃，而個人暴露真實性向作為一種「come out」，在小說中則化為「鱷魚」，小說中段描述「鱷魚」著人裝，以「衣裝」喻櫃，衣服是盛裝身體的「軟房間」，是一種「框架」，旁人由此看你（生理女性／生理男性），你如何界定自己（生理女性卻著男裝）。但人們總必須將自己規格化，框架化，始得以進入社會建構的性別空間中，是以鱷魚必須穿戴人裝。更可以深思的是，小說中描述，「鱷魚」也是一種服裝，他人得以扮裝以過其癮：「由於他們近半年秘密研究仿鱷魚的人裝，造福不少渴望過鱷魚癮已久的人」⁴³，而鱷魚最後自述：「這就是我自己縫的緊身衣，因為我的皮膚從小就綠綠的，媽媽說會嚇到小孩，可是也不是紅色的啊。還有我的牙齒受過傷，變成尖尖的，所以戴牙套。就沒有別了啦。媽呀！我可不是卵生的」⁴⁴，那幾乎是俄羅斯娃娃的圈套裝置。層層遞套，本質在房間（衣裝）——「框架」的層層疊建之中，反而內縮到無限深遠處。

⁴² 我以為這又是「視覺體系」如何深植於寫實技藝的一種表現，視覺作為一種穩固，不只在於實體描摹，使之作為一種物存在。他還過渡到形而上層面，令思維、象徵等成為可見。相關論述可見著，劉玉寧譯，《途中的鏡子——文學與現實世界》，上海：三聯書店，2008年4月，頁3。

⁴³ 邱妙津，〈第五手記〉，《鱷魚手記》，頁160。

⁴⁴ 邱妙津，〈第八手記〉，《鱷魚手記》，頁283。

我們同樣可以用此「房間——框架」論述拆解其愛情操作，愛情發生的先決條件，參與者是複數的，則勢必需要「我」之外的「他人」。愛情發動之始，「他人」必須透過打開這個房間的儀式接近「我」：

水伶不要再敲我的門了。你不知我的內心有多黑暗。我根本不知道我到底是誰，隱約有個模糊的我像浮水印在前面等我，可是我不要向前走，我不要成為我自己。⁴⁵

長期因不可見人的難堪內在，在被拒絕之前把全世界的人類都拒絕在外，逃開所有人與人深入的關係……吞吞卻是我第一個主動敲門的人。⁴⁶

以「心門」為喻，古老的修辭裝上門栓一樣於現代空間發揮作用。上文所引，「門」不只是作為一個「內心向他人開啟」的修辭裝置，而在於透過整套譬喻系統所構建，「黑暗的」、「全世界的人類都拒絕在外」的，不僅是「房間」，而是明確有此感知之「我」。書寫者在體悟他人「敲門」進入之前，同時浮現這一草圖的，還包括建構「自我」的基本單位——密閉的房間——密室的存在。

不同房間盛裝不同時刻的戀情乃至一段戀情的不同時刻，《鱷魚手記》全書由不同房間連貫，層層框架堆疊，便可視為邱妙津版本之（愛情）「公寓導遊」。書寫者「我」是由無數感情房間構建成系統的公寓房東，或是大廈管理員。小說初始，愛戀正盛，敘述者之「我」與戀慕之人水伶行走於新生南路上，此時繁燈張彩，城市有「鋪張黃金的輝煌」，「我」卻生起「沒什麼是不會『變了』的」蒼茫之思，而有以下情節：

「你算算看那棟大樓有幾家的燈亮了。」我指著交叉口上一棟新大廈。

「嗯，五個窗戶亮著，才搬進五家欸。」她高興地說。

「以後看看變成幾家。會永遠記得幾家嗎？」我自己問，自己點頭。⁴⁷

⁴⁵ 邱妙津，〈第一手記〉，《鱷魚手記》，頁 24

⁴⁶ 邱妙津，〈第四手記〉，《鱷魚手記》，頁 107。

⁴⁷ 邱妙津，〈第一手記〉，《鱷魚手記》，頁 20。

而小說近於尾聲，「我」再遇友人楚狂，楚狂自謂良人有靠，並要聆聽之敘述者「我」對自己誠實，此時「我」再度舉起手指說：「楚狂，你看交岔路上那棟大廈，現在所有的窗戶都亮著，大一一的時候，才只搬過來五戶哩！」⁴⁸隨即轉身遠去，人我對比，今昔對照，終究物換人非，使景遷，縱然燈火通明更勝往時，繁華昌盛，於「我」而言，卻徒留荒涼遺跡。正是《鱷魚手記》初始預告結局似的蒼涼狀態：「當我發明強力膠可以黏死自己愛丟掉的手時，我已經連大廈管理員都丟掉了。如今化妝成考古學家專家。」⁴⁹

窗戶一景作為郭松棻〈論寫作〉裡勾動視覺記憶的框架，而在邱妙津小說裡，此一框架不僅是窗，更是作為單位元的「房間」，誠然，他者是永遠無法進入的，大廈之窗如此，楚狂之故事亦然，由以上段落，我們可以逼現出，這一房間或框架如何疊置成整部小說。正是透過層層不能進入，與他者之區別，始能展示鱷魚，或拉子之獨——是獨一，也是孤獨。

同樣的「房間——框架」論述可見於「鱷魚」段落中，小說中這樣描述：

鱷魚有一口大木箱子，媽媽級的女子出嫁時的嫁妝箱吧。箱子裡以木板隔成像蜂窩的矩陣，每個格子前都貼著目錄卡般的紙片，註明暗戀者的認識時間、機緣、名稱和特徵，格子裡放著暗戀此人的時期所寫給他或她的情書。⁵⁰

透過「箱子」，鱷魚的感情被模組化，有蜂窩似矩陣，得以歸檔愛情與其所歷。這一只「箱子」，似乎與公寓分享同一個結構模式，鱷魚的「箱子」正是拉子可攜的「公寓」，而封箱歸檔象徵情愛已逝，可遠觀不可再褻玩。鱷魚將拉子的譬喻具體化，成為一愛情的考古學家。

愛人已遠，徒留其箱。此一廂／箱情願，便成此一手記。則我們可以推出一簡單的結論，若說黃國峻小說是在空間中進行切割，邱妙津小說則反過來，先存在基本單位「房間——框架」，藉此組合成一「視覺空間」，他人與自我透過「房間——框架」之配佈與區隔而各在其位，其中彼此趨近的過程，便是愛情。視覺空間在此被打磨成一種路線圖，空間的存在，不只是舞台，它同時裝載，以此拘

⁴⁸ 邱妙津，〈第八手記〉，《鱷魚手記》，頁 273。

⁴⁹ 邱妙津，〈第一手記〉，《鱷魚手記》，頁 37。

⁵⁰ 邱妙津，〈第一手記〉，《鱷魚手記》，頁 114。

形塑模，勾勒其自身。從性別而至情愛，由敘事而至描情，由他人而至我，無所不包，廣而能涵。

則若說《鱷魚手記》有兩大核心欲表述——「愛情」與「性別」，此二者又實是一體之兩面，小說寫愛恨糾纏情事，男女有別，卻是男子相愛，女性同歡。是「性別」構成愛情，或透過「愛情」去區別「性別」，重點在於「性」——性徵、性向，更在於「別」，他人何以別於「我」？「我」如何自我構建？這一套愛情與性別的論述，正可由邱妙津所建構的「原型論」一窺之。

《鱷魚手記》開宗明義告訴讀者：「我相信每個男人一生中在深處都會有一個關於女人的『原型』，他最愛的就是那個像他『原型』的女人。雖然我是個女人，但是我深處的『原型』也是關於女人。」⁵¹

此原型論述更可追溯自邱妙津早期短篇小說，例如〈馬撒羅瓦解斷簡〉便以此論為核心開展情節，小說以神話學、民族誌等形式呈現，其族之人信仰「杜綠」，「杜綠，它是我們種族的徽誌，中間有著半男半女的雙生圖案」⁵²，而以男／女作為原型，「杜綠上男女合生的圖徵，它始終是族裡的秘密。夜裡我進入其它族人的精神，每個人內在都有關於女性的圖像，『女性』這種想像對我們是有意義的，但是除了我給它『女性』這個符號指稱出來之外，不曾有過一個族人說出或指出這種需要。」⁵³

原型成為論述者參透邱妙津性別觀與主體建構時的重要根據。過往研究者認為邱妙津透過內在原型的流動，鬆動並解構了社會建構之男／女、陽剛／陰柔（乃至 T／婆）二元觀點。主體也在此受難／授愛中浮現。當然，也有論者提醒，認為解讀作品時往往容易混淆身體與性別定義上的「男／女」，容易落入以異性戀霸權進行檢視的盲點。

在此試圖暫時擱置關於性別的思考，而純就此一「男／女」原型論之建構進行推敲。在此原型論中，男女二分，而以符號「／」為中介。其符號恰如「牆」，作為分隔，以此區辨不同，而在〈馬撒羅瓦解斷簡〉中，易「／」為「S」，一如「門」，強調其中互通與越界的可能。

「牆」還是「門」，這樣的思考自然令人思及安部公房。邱妙津自言受安部公房影響，《鱷魚手記》中更多次挪用安部公房「箱男」之概念，互文性甚強。

⁵¹ 邱妙津，〈第一手記〉，《鱷魚手記》，頁 10。

⁵² 邱妙津，〈馬撒羅瓦解斷簡〉，收錄於《寂寞的群眾》，頁 51。

⁵³ 邱妙津，〈馬撒羅瓦解斷簡〉，收錄於《寂寞的群眾》，頁 57。

安部公房獲得芥川文學賞的作品正是《牆——S·卡爾瑪氏的犯罪》，林水福論述安部公房之作品，言及其喜用「牆」為意象：「《沙丘之女》中的沙牆，《他人之臉》中的臉（面具）等等，在在表現出安部所偏好的『牆』。經由對『牆』的辯論、探索，進一步追尋人類生存的意義和種種內在問題。」⁵⁴，則以上援舉或可於邱妙津小說中看出其互文性。《鱷魚手記》中亦有「牆」之重要意象，那就是吞吞所云之「荒謬之牆」。但這牆恰如房間，又是建構「我之所以為我」與「他者」不得不為之通道。⁵⁵

邱妙津透過二元對立原則，將複雜的情慾流變和人格構成提煉為一簡單的空間性秩序（藉由分隔區分不同），並藉此描繪社會常俗所僵固的性別觀點（也就是男女二分。郎才配女貌，生理男與生理女，陽剛與陰柔），原型論具備一種透明性，將複雜的情感簡化為可以理解的模型（因為原型中有男有女，所以一個女人也可以愛上女人），更能由此中演繹自我的組成和愛情的發生。當原型論進一步開展，如何藉由原型論解釋人際關係以及他人和我的距離，以邱妙津自己的解釋而言，那就是「格線」：

兩個人類，互相吸引。因著什麼呢？說來難以置信，超乎人們棋盤狀的想像力，因著陰陽互生的兩性，或某種不可說的魔魅。人們說是器官結構，陰莖對陰道，胸毛對乳房，鬍鬚對長髮。陰莖加胸毛加鬍鬚規定等於陽，陰道加乳房加長髮規定等於陰，陽插進陰開鎖，賓果滾出孩子。只有賓果聲能蓋成棋盤格，之外的都去陰去陽視做無性，拋擲在「格線外」的滄浪，也是更廣被的「格線間」。人的最大受苦來自人與人間的錯待。⁵⁶

在其早期作品〈柏拉圖之髮〉中已可見「格線」之端倪，證明此原型論與格線概念，在邱妙津寫作之初便已經醞釀：

⁵⁴ 見林水福，〈「燃燒的地圖」導讀〉，收錄於安部公房著，鍾肇政譯，《燃燒的地圖》，台北：桂冠，1994年4月，頁xi。

⁵⁵ 駱以軍作品中也充滿此一牆壁意象。翁文嫻訪駱以軍時，駱自云「我覺得『隔壁』比『裂縫』還是詩」，倡言「隔壁」之美學。而這一「隔壁」美學，何嘗不是牆之美學。回頭觀視邱妙津作中之「牆」，這裡頭或能延伸一「牆」世代美學。惜本文未能開展此面向。相關訪問見翁文嫻〈在時間傾斜的甬道——訪駱以軍〉，《創作的契機》，台北：唐山，1995年9月，頁302。

⁵⁶ 邱妙津，〈第二手記〉，《鱷魚手記》，頁51。

「人與人之間像一顆顆珍珠，除了沒一條線可以串在一起外，並沒有什麼形狀、大小的差別阿！」寒說。

「所以你會認為也沒什麼特定的排列秩序嘛？」

「對阿，又不是在堆積木。」

「我就是擺脫不了哪塊積木和哪塊積木要如何符合的一套秩序！」⁵⁷

〈柏拉圖之髮〉中一邊否定這一套隔線的存在，但又無法擺脫「哪塊積木和哪塊積木要如何符合的一套秩序」。則無論牆與門作為區隔又能互通的空間意象，或棋盤的對位互補原則，還是積木的符合，我們又回到空間性的思維中，以二元性為牆或門（那個符號「／」之存在），生理性別「男／女」，或是人格建構之傾向「陰性／陽性」作為單位元，便是「房間」，以「房間——框架」（男女陰陽）為基本單位，便可以進行配對式之位移，無論是「性別女——心理男」搭配「性別女——心理男」，或者「性別女——心理男——被動（之反應如）女」搭配「性別女——心理男——主動（之反應如）男」，以愛侶之意向性為發動，相愛之過程便是在公寓之長廊與房間之間移動的公寓導遊。其中之進退與抗拒，如何突圍，如何發現，怎樣推門而入或者隔牆對話，由此發現相應的單位（房間——框架）對位，成就不同愛情的同時，便成就不同的樓層導覽圖。是以小說中敘述者云「人的最大受苦來自人與人間的錯待。」，那正是受難者的圖示。一次視覺空間的攪亂。

由此看來，「格線」的觀念和「箱子」、「大廈管理」分享同一個空間概念，邱妙津眼中的「世界」被化為一整個大公寓，他著眼於空間的「對位」、「排列」與「秩序」原則，由此繪出原型的原型（圖）。透過基本單位（男／女、陰／陽等框架）的組建，配合挪移搭配等方式進行連結，愛情與性別可以成為系統圖式表達。

二、愛的發生學悖論

進一步論之，透過格式化的動作——將一切化為基本單位元——「房間——框架」，邱妙津以「我」為投影點，得以擘畫其世界圖像。愛情與性別成為公寓

⁵⁷ 邱妙津，〈柏拉圖之髮〉，《鬼的狂歡》，台北：聯合文學，1998年3月，頁137。

圖像。而「我」則成為中心。也就是說，邱妙津的空間思索，更貼近一種圖示思維，這樣的思維可追溯自創作之初，早在她獲得《中央日報》文學獎時便有此思維透露：「世界的表象散射入我眼中聚焦出凝塊，我將凝塊碾碎印成文字的圖樣，再將許多小圖樣拼成一張大圖樣。」⁵⁸，這其實也適用於黃國峻。視覺空間是立體的，但又被化作平面，「框架」在此散落如碎片，而小說便是拼湊這些碎片的圖示。

我想把握上一小節「投影」的意象，將此疊覆於圖示上。事實上，小說中邱妙津亦自覺這一性別圖式為其投影：

那是一種對世界的新觀點，或許很早我就用這種觀點在抵擋外界，而我沒「發現」它罷了——原來，從我心裡長出來的東西，對我才有用。相對於其他，我活在世間二十個年頭所攪到的關連、名分、才賦、擁有和習性，在關鍵點上，被想死的惡勢力支配，它們統統加起來卻是無。家人從小包圍在我身旁，再如何愛我也救不了我，性質不合，我根本絲毫都不讓他們靠近我的心，用假的較接近他們想像的我丟給他們。他們抱著我的偶身跳和諧的舞步，那是在人類平均想像半徑的準確圓心，經計算投影的假我虛相（我是什麼很難聚焦，但什麼不是我卻一觸即知）；而生之壁正被痛苦剝落的我，在無限遠處渙散開，遠離百分之九十的人類擠身其間，正常心靈的圓圈。

像我這樣一個人。一個世人眼裡的女人——從世人眼瞳中聚焦出的是一個人的幻影，這個幻影符合他們的範疇。而從我那隻獨特的眼看自己，卻是個類似希臘神話所說半人半馬的怪物。⁵⁹

亦即是說，若此一世界構圖作為一種投影，乃是透過他者目光所構成，邱妙津認為自身的悲劇乃在於，無論是性別或是愛情，這是一棟幻影公寓，而他亦是被投影之人，「我」亦是幻影。

則由此引出兩個問題，一者，如果一切都是投影，那邱妙津念茲在茲的「愛」如何存立？

二者，如果邱妙津所言為真，真的存在「那隻獨特的眼」所看見的自己，那

⁵⁸ 邱妙津，〈得獎感言〉，《中央日報》，1988年10月3日，第16版。

⁵⁹ 邱妙津，〈第五手記〉，《鱷魚手記》，頁138。

是否有一個「真我」存在？

但有沒有可能，這表面上看起來似乎「存在一個真實的我」、「我按照他人之構建被投影」這樣的層遞結構，其實應該逆反過來看，則或許可成立以下推論：幻影才是真實的，而我以為的「真實之我」其實是投影，是不存在的。

則問題一與問題二之間便產生一種悖論，要證明「真實之我」存在，必須從此視覺空間、幻影構圖中抽身，亦即破壞此一世界圖像構圖。但透過上一節論述，我們該理解，正因為這構圖之建立——二元性的建構、空間規則所達成的互補相嵌——愛情才能成立，才存有愛之地圖。那正是愛的發生學悖論，邱妙津試圖否定此一幻影我。但他若需要愛，便要成為規格化能與他人互補之我。也就是，小說中之拉子必須肯定「否定我的我」才能獲得愛。相同觀點尚可見於拉子與水伶的爭執：

「好，沒錯，你的直覺很恐怖。自從在一起後，我分裂成兩個，一個要把我從這裡拉開，另一個要幫你把我留在這裡，兩個拉來扯去。」⁶⁰

她使盡各種招數，耍賴哄騙拖拉，近深夜十二點把我拖回她的房間。黑暗中，我徹底解體為兩個人，一個我真正是貪婪地啃噬著地，另一個我冷冷地置啃噬她的動作於度外，精明地盤算如何在何時脫身(中略)我被某種超乎人性的力量分裂為二了，他們兩個正像兩頭蛇般身形俐落地各行其事，同時我聽到體內胸腔鳴著難聽的獸嘆，不知是發自哪頭蛇？⁶¹

癥狀浮現。裂解，分裂。那是缺陷。「愛」與「真我」不可兼得，幻影與真實交相對倒，靈與欲永遠無法統合。但那又是最好的時候，在這其中，誕生了「距離」——也就是通往房間的路徑——敘述者將不停在房間的通道上奔馳，距離一切最遠，便也表示，一切還有希望，至少還有目標。「愛」便是最終的幻影。

也正是這份悖論邏輯，完成邱妙津空間論述最後一塊拼圖。書寫者成為牆。不是阻隔，不是拒絕。不是封閉。而是在中間。敘述者就是視覺空間本身，是媒介——恰如電視——期待投影又必須反映，反映又必須投影，似在裡似在外，則終究成空。

⁶⁰ 邱妙津，〈第二手記〉，《鱷魚手記》，頁 59。

⁶¹ 邱妙津，〈第二手記〉，《鱷魚手記》，頁 67。

至此，邱妙津為愛而不能成為「真我」，又想脫離幻影，於是他只能選擇第三個身分。也是他最想成為的人，那就是「藝術家」——一個薛西佛斯式推著巨石的人。唯有成為藝術家時，才能符合他的論述：

絮，我是個藝術家，我所真正要完成的是去成為一個偉大的藝術家(中略)我所要做的就是去體驗生命的深度，了解人及生活，並且在我藝術的學習與創作裡表達出這些。我一生中所完成的其他成就都不重要，如果我能有一件創作成品達到我在藝術之路上始終向內注視的那個目標，我才是真正不虛此生。⁶²



⁶² 邱妙津，〈第七書〉，《蒙馬特遺書》，台北：聯合文學，1996年5月，頁55。

小結

本章藉由郭松棻〈論寫作〉指出，同樣是「進入他人心靈」，內向世／視代的途徑由「回」字型偏離而為「品」或是「𠩺」字型，正是將結果（進入他人心靈與否）暫時懸置，以「感覺」為途徑於敘述技術上奔波跑馬，從而使「途徑成為目的」，在進入他人心靈可能與否之前，首先面對的是，通向自我的可能／不可能，以及小說整體作為一種自我（隔絕外需與應援）的可能／不可能。

封時鎖光，時移／「室」往，在郭松棻展示的「置框」技術下，一種空間思維浮現，去時間，立空間，無論是黃國峻的「永遠現在式」，或是邱妙津、駱以軍的「時間蒙太奇」所表現，內向世／視代在一凝定的框架中追求景深。

也正因為這樣昭然的空間思維，透過探索空間表徵的方式，本文討論了兩種空間技術，邱妙津藉「房間」為基本單位，組織其空間而為文本；黃國峻以空間為舞台，切割單位驅動書寫與意義存在。我們可以發現這其中以一種悖論的形式支撐起視覺空間：無論是黃國峻框架切割的結論——整體可切割為部分，但部分總和大於整體，或是邱妙津「愛的發生學」：「我以為的投影才是『真我』？」、「投影於二元性格線圖示上始能獲得愛，卻又試圖尋覓真我，則『我』與『愛』如何兼可得？」，兩位書寫者示現之不可解便回應了關於「自我」與「小說」的提問，那幾乎是一而二，二而一的問題（其銜合點正是邱與黃皆以「以小說家為職志」，自我意趣與職業的雙重疊合），答案正是無能回應，只能窮其無盡追索之，「使途徑變為目的」，也正因為這一視覺空間構造之圖示以悖論的形式存在，如若有一方塌陷，那便是所謂的「熵」，整體小說必然潰不成軍，則導出之結論是，「內向」必然是一恆動的狀態，「對書寫的書寫」只能在「恆在書寫中」成立，「部分與整體」、「投影與承接」只能在一個彼此傾軋的狀態下彼此吞噬又相互催生，則「內向」必然是一種動態過程，沒有本源，亦乏盡頭，在一凝止的時點之間，卻又維持恆動之時態。

第四章 那些圍繞故事的——建構一個內向世代

駱以軍與陳雪有一場名為「偶然與巧合」的對談，駱以軍談到：「小說就像一個奇遇」¹，這樣的描述該會重新讓人想起張大春討論小說本體論時，視小說為「一個詞在時間中的奇遇」：

一個原本陌生的詞在時間裡的奇遇除了喚起我們問：「它是什麼？」「那後來呢？」之外，還會帶來新的問題：「為什麼？」雖然，在提出「那後來呢？」以及「為什麼？」的時刻，原先的「它是什麼？」未必獲得解答，但是，解答並非目的，像幼兒一樣滿懷好奇地認識一整個世界才是目的。²

小說像是「奇遇」，事實上，張大春與駱以軍這一對小說家師徒在書寫道途上不期而遇，卻終將走向不同的道路（另一種歧徑？），何嘗不是一則「奇喻」³？

張大春提及閱讀小說而產生「那後來呢？」的提問，在台灣小說的發展脈絡中，卻被前置了，對此「後來呢」之運用，見之於台灣文學中，正好接上「魔幻寫實主義」盛行，其變形，我們將可以看到另一個句式在台灣文學中發端，近於拉美作家馬奎斯《一百年的孤寂》裡的名句：「多年後，奧瑞里亞諾·布恩迪亞上校面對槍斃行刑隊，將會想起父親帶他去找冰塊的那個遙遠的下午。」⁴此句式衍異為「□□□□後，當某某如何如何，他會……」（□□□□可填入各種時間量詞）。奇遇依然在發生，但奇遇的順序卻被顛倒了，成為一種時間的操演，或是語言對於時間的掌控。時間發生在敘述之中，「面對行刑隊」和「父親帶他

¹ 何亭慧記錄整理，〈偶然與巧合——陳雪、駱以軍對談小說術〉，《聯合報》，2008年6月20日，E3版。

² 見張大春，〈一個詞在時間中的奇遇——一則小說的本體論〉，《小說稗類》，台北：網路與書，2004年11月，頁35。

³ 無獨有偶，王安憶也提到小說的「奇遇」，他提出經驗性材料所提供的「奇遇性關係」³，則無論資本主義社會裡的小說家張大春或是馬克思主義國度王安憶，操持腔調的語言之王和標榜「不要語言的風格化」的上海文壇盟主，在小說的本體論上相遇了，也像一則奇遇。詳見王安憶，〈幾點解釋〉，《紀實與虛構》，台北：麥田，2002年6月，頁31。

⁴ 馬奎斯著，宋碧雲譯，《一百年的孤寂》，台北：遠景，1982年12月，頁1。

去找冰塊」的啟動關係不決定於外部的、寫實技藝的，而取決於思考者（敘述這句話的人）本身。以敘述變造「記憶」，重新思索「寫實」之認識。

黃錦樹以為張大春的論述隱然有「形式主義的回聲」⁵，這一番「使小說成為小說」的論述實可與前面章節「小說內向發展」之論點相佐證。當小說創作臻於高峰，技藝成為生產線的極致，相應而來，便是駱以軍、董啟章的喟嘆：「小說發展到現今這樣的地步，其基本型態差不多已經完全確立，其可能性好像已經耗盡。」⁶、「當我執筆想寫任何一個小說的時候，某個特定的類型或某些特定的典範便會自然而然地投印在我的稿紙上。」⁶、「二十世紀以來小說之神已經看過了一切小說的排列組合，一切人類存在的各種造型、經驗，醜惡的、黑暗的、各種時空的……」⁷，當人們問「那後來呢？」，「後來」已經發生，一方面反應了小說家對於時間的理解與運用（因果律的構成、冰山理論），另一方面，也反應了小說家書寫的焦慮（真實的可能？、「後設」示現小說的生產過程），更啟動了小說存立的終末時間（可能性耗盡了）。

則若由此論述檢視內向世／視代，讀者或將有「那後來呢？」之問，內向世／視代小說家們如何面對此一「後來」？亦即，若小說始終是時間的藝術，內向世／視代則以「框架」格立或組裝其文，「易時間為空間」，則他們如何說故事？而故事總是關乎經驗。論述至此，便又回到第二章經驗與類人之學的討論上。完成一個循環。則本章析論內向世代的「時間」，正是立基於第二章「語法的發現」上，回返第三章中「懸擱的時間」，討論內向世／視代如何安放經驗，如何以「感覺」說這一時代的故事，關注點由說「故事」移轉向「說」故事——如何書寫？

我將從「時間」出發，首先以「張大春」之小說本體論作為問題起點，張大春提出「時間」作為故事的依歸，但在他的本體論裡，所在意的果然是「後來」嗎？以其本體論的「解體論」，由此審視內向世代對「故事」的思索，接著取黃國峻和駱以軍為例，審視他們對於「故事」的理解，以及筆下的變異。最後我將以駱以軍為例，描述他如何發展出一套「第三者」哲學，從空間差而至時間差，變身而為歡暢的故事生殖／升值機器，而在這其中，開展出「內向世／視代」的

⁵ 原文為：「就小說而言，彷彿除了讓小說成為小說，沒有其他的目的。在這裡，可以隱約的聽到『讓文學成其為文學』的形式主義回聲，也即是回到文類的最低限度的要求——也是最純粹的要求——以自身為目的。」見黃錦樹，〈謊言的技術與真理的技藝——書寫張大春之書寫〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年1月，頁213。

⁶ 董啟章，〈模擬自己〉，《安卓珍尼》，台北：聯合文學，1996年2月，頁7。

⁷ 見何亭慧記錄整理，〈偶然與巧合——陳雪、駱以軍對談小說術〉，《聯合報》，2008年6月20日，E3版。

另一層用意——耙梳「感覺結構」如何影響了「內向世／視代」的讀寫機制，令一時代「內向」之。

第一節 張大春小說本體論的解體論述

奇遇，或者，以張大春的用詞是，「後來呢」？黃錦樹對張大春奇遇論的觀點是，張大春以「如果」易其「後來」，於「已成為套式之故事」中突圍，試圖尋找一點班雅明所謂的「震驚」體驗：「張大春非常強調最後一點（『顛覆其預期的情節』），以之為免於墮入庸俗化的但書——然而似乎僅僅是脆弱的簽署——當顛覆成了格套，則仍然可以預期。」⁸亦即是，當那個情節之刻意逆反變成常規時，所謂「逆反」依然可以預料⁹。

則在這一節中，我想借張大春發表於 1990 年的科幻小說〈病變〉¹⁰檢證張大春的「小說時間觀」，嘗試對以下思考進行辯證：一者，除了上述黃錦樹的解讀，張大春本體論的震驚效果是否有其他解讀方法？二者，指出「本體論的解體論」——一種於書寫實踐之時埋設的自我解體機制。而第二點將提供內向世／視代理解時間的一種參照座標。

選擇〈病變〉一文為論證對象的原因如下，其一，〈病變〉若視為科幻小說，其潛藏「反寫實」¹¹的書寫策略，以及對於「烏托邦」想像的顛覆，恰是張大春可大展拳腳之處。則〈病變〉也者，實大有可觀，其驗證寫實主義之不得不然（必須動用寫實記述撐起近未來時空景觀，那是一個類型上的必需）與或然（從中展

⁸ 黃錦樹，〈謊言的技術與真理的技藝——書寫張大春之書寫〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁 223。

⁹ 一個可以延伸的討論是，2010 年，張大春出版簡體版短篇小說集，在序中寫道：「試圖令人驚奇而人未必驚奇，試圖令人眩惑而人未必眩惑，遙遙地想來這一切似乎只是出於一個孩子的寂寞，而我持續搬弄這事已經足足三十五年了。」與此照看，幾乎對照。張大春在該文描述自己不過是「於無事處反省『說』這件事情的人」，老頑童斂目低眉，細數多年書寫心路歷程，該文幾乎成了張大春在新世紀的懺情錄。其篇名為〈偶然之必要〉，他把一切歸結到「偶然」，那和黃錦樹論述尋找某種「偶然性」的內向世代在某一個節點上，又巧遇了。見張大春，〈偶然之必要〉，張大春著，《四喜憂國》，桂林：廣西師範大學出版社，2010 年 10 月。頁 1-18。

¹⁰ 張大春〈病變〉，原作於 1990 年 2 月由時報出版，後收錄於《最初》中重新出版。本文引用自《最初》，台北：時報文化，2002 年 6 月，頁 155-258。

¹¹ 王德威言科幻小說此文類：「在表面的無稽之談外，科幻小說的所論所述，也深饒歷史文化意義。它以反寫實的筆調，投射了最現實的家國危機」，見〈賈寶玉坐潛水艇——晚清科幻小說新論〉，《小說中國——晚清到當代的中文小說》，台北：麥田，1996 年 5 月，頁 132。

現出來的變異，以此針砭現實)。其次，〈病變〉推出前一年，張大春挑戰「新聞」與「小說」界線的《大說謊家》出版，「說謊者」成為其作家身分證上一個顯影的戳章，則說謊者在小說類型轉變之際，是否跟著換了語法？設若不變，或將那一套說謊技術帶入「寫實技術」對決「反寫實」的科幻小說中，這樣的衝突又將引起怎樣的火花？

在此，我摘錄幾則關於〈病變〉中最常出現的構句方法：

耿堅博士當時太過匆忙，用冷水沖了一瓶牛奶餵他，害他得了腸炎。爾後耿直和消化器官的疾病奮鬥一生，(後略)。¹²

慌張的溝口剛二一眼瞥去，開始自覺渺小。這種卑微之感終其一生帶來莫大的困擾。他之所以在第二年毅然決然留在美國，奮不顧身地在伊萊利藥品公司打拚努力，以求出人頭地，多多少少和一九八四年七月中旬某一天的目擊事件有關；(後略)。¹³

摘句中，由角色「現在作什麼」(泡牛奶、自覺渺小)而總結未來(和腸胃疾病奮鬥一生、一生帶來莫大困擾)，以「爾後」、「後來」作為連結詞。我們可以在《大說謊家》與之後的《沒人寫信給上校》中持續發現這種時間語法的大量使用。那構成一種鮮明的標記，時空的調度被緊縮，「未來」在數句話之間立即而來，小說情節的張弛與否，也由此操控。

於此展現的時間思維有二者值得我們思考。

首先，這呼應了張大春對於寫實主義的理解，參照他在〈預知毀滅紀事——一則小說的啟示錄〉一文所敘述，該篇正是由「時間」此一概念切入——聖經中上帝超越時間，其所述必然將發生，所謂「預言」——他且引用左拉的觀點：「我的小說應該是簡單的，只有一個家族與他的一些成員，所有一切的遺傳生理現象在這裡都可以用上……」¹⁴，張大春的想法是，在寫實主義的目光下，不只「現在」得以「再現眼前」，「未來」也已經在「目光」的極盡處顯現——因為一切都已經安排好。與現實對位，書寫反應現實，所有的可能，都讓遺傳基因、生態

¹² 張大春，〈病變〉，《最初》，頁 168。

¹³ 張大春，〈病變〉，《最初》，頁 190。

¹⁴ 張大春，〈預知毀滅紀事——一則小說的啟示錄〉，《小說稗類》，頁 174。

環境等決定，由此「再現」於文字之下。張大春稱此為「寫實主義的預知暴力」，想像力與與修辭被斥退，書寫有其範式。未來已經被決定，而書寫篡奪現實，因為還沒發生的現實都在此刻「書寫現實之書寫」中顯示。現實反而不現實，因為那只不過是被書寫的「未成實」。

而張大春對此一「寫實主義的預知暴力」、「寫實主義決定論」的反抗，便是以「目的論」逆轉「決定論」：「事物最終所完成的目的和結果反過頭來決定它的本質。應用在生活上，誇大的目的論常常透露顯出一種荒謬的情調（如伏爾泰的嘲諷語：人的鼻子就是為了戴眼鏡而生的。）」¹⁵則荒謬——或是張大春所調的「幽默」，在此一逆轉時間的過程中成為討喜的開包贈品。

這一具體「目的論」逆轉「決定論」的概念，便可以由上面引文論證。援用「人的鼻子就是為了戴眼鏡而生」這樣的句法：「耿堅用冷水泡牛奶就是為了讓耿直和消化器官的疾病奮鬥一生」、「溝口剛二留在美國就是為了一九八四年七月中旬某一天目擊一個事件所產生之罪惡感。」，若必然存在「後來」，小說家明言告訴讀者，「後來」不必然因為「此前」，這個「後來」總大出理性推論之外，或無甚重要，或荒謬倒錯，「那怎會」、「他怎能」的驚嘆勢必從讀者口中道出。小說之荒謬與即興由此而來，小說之謊言也從此而生。是以，在小說〈病變〉後續發展中，主人翁的孩子屢屢要靠催眠想起過去發生的事情，他對這一套理論發生質疑：「這催眠只是在幫助我記起一大堆我不想記得的事情，我要怎麼樣才能知道未來呢？像我的父親母親一樣知道未來，像他們一樣呢？」¹⁶，而敘述者這樣回答一切：「事實上耿堅博士夫婦只是為了向安德魯表達不同動機但同樣程度的歡迎之意，而隨口說了些話，他們並不能預知未來耿爾的暴力活動，他們的『預言』只是撒謊。」¹⁷，在這裡，「科學家」和遺傳因素都不能「預言」，「預言」只是撒謊。小說家明確宣示了他的小說觀。若從小說外圍而論，《大說謊家》出版時間先於〈病變〉發表，恰如說謊先於預言，而預言成就說謊。小說裡外形成一個循環（或病變）論。

其次，此一「因為……所以……」的構成語法，牽涉人類對於「因果律」的思維法則依賴，有了前事，人們難免會問，後事如何？後來呢？基於我們對小說「完整」的想像，其中內建一套「因果論」——「因某事而導出另一事」——小

¹⁵ 張大春，〈預知毀滅記事——一則小說的啟示錄〉，《小說稗類》，頁 180。

¹⁶ 張大春，〈病變〉，《最初》，頁 208。

¹⁷ 張大春，〈病變〉，《最初》，頁 208，粗體字為我所加。

說以此構成概念上的「完整」，「我們在經典的現實主義作家那兒，難能找到故事與人物中存在沒有因為的所以，沒有條件的結果。所有的故事與情節，人物與心理，都幾乎『事出有因』。事出有因是現實主義構置故事和描寫人物時人人都必須遵守的基本法律」¹⁸，閻連科明白的談到經典寫實主義作品中難見「沒有因為的所以」，也點出小說家對於過往書寫中因果律如幽靈傍身纏夾的觀察。這樣的「事出有因」、「完成」自然構成我們以為「真實」的幻覺——邏輯上可能，理性上言之成理，環境條件中順理成章。另一方面，且先不論寫實主義，海明威所謂的冰山原則¹⁹，或是類型小說中常見的「敘述性詭計」²⁰，何嘗不是依賴此一語法。

則我們可以發現，之於張大春，透過謊言與笑謔（而二者往往合一），「後來」被瓦解，多向度的時間（過去與未來）在書寫裡同時迸發，多點的時間在同一書寫內成為可能，時間是一個折疊機制。點對點折疊在段落之中。而這段落又彼此觸發，鑲嵌在更巨大的時間裝置裡。在這裡頭，「目的」不是真的「目的」，「決定」也無法作為最終的「決定」。

也就是說，「後來呢？」引動的也許真如黃錦樹所說：當顛覆成了格套，情節也因而仍可預期。但說到底，張大春要「顛覆」的，並不是「後來呢」之「後來」（也就是那個「預期」），因為張大春所問的「後來呢」從來沒有「後來」，他真正著重的，是通達「後來」的「過程」（怎麼去的？）。在這通往「後來」的過程中，「後來」自我解體了。

我以為這個解體論述也許正是張大春小說本體論的重點所在。一者，它呼應張大春訴求的「笑」、「謔」。二者，正因為自體消解，那不只是說故事技巧的變異，也是對於小說自身「該如何發展」的思索，當後來不是真的後來，開始也不是真的開始，小說世界在這掐頭去尾的情況下，就成為一封閉的世界。它不為

¹⁸ 閻連科，〈全因果〉，《發現小說》，台北：印刻，2011年10月，頁94-95。

¹⁹ 海明威作品《午後之死》中提到所謂「冰山原則」，論者多以此為海明威之創作特點。吳曉東論析曰：「所謂的“冰山理論”是海明威把自己的寫作比作海上漂浮的冰山，用文字表達出來的東西只是海面上的八分之一，而八分之七是在海面以下。海面下面的部分就是作家沒有寫出的部分，是省略掉的部分，但這一部分讀者卻可以感受到，好像作家已經寫了出來似的。」見吳曉東著，〈小說的情境化：《白象似的群山》與海明威〉，《從卡夫卡到昆德拉》，北京：三聯書店，2003年8月，頁114。

²⁰ 「敘述性詭計」指作者在文本敘述中進行有意識的操作，進一步誤導、引導、操作因果律法則，扭曲讀者對於文本中事實的認知。而後予以揭露，製造驚喜／驚嚇感。敘述性詭計賴以存在的，即「因果律」造成的完整幻覺。相關論述可見陳栢青，〈小說在說我〉，收錄於折原一著，李彥樺譯，《倒錯迴旋曲》，台北：獨步文化，2011年12月，頁315。

任何事情服務（沒有了起源），也不通達任何結局（沒有了後來），在這其中，小說被懸置了，如此一來便承接了第三章「小說內向發展」的結論，再度指出一種小說內部自給自足的可能，世界無憂，波瀾不驚，一切不假外求，供需相抵，自治，也是自製的。三者，那樣的概念或可解讀對於鄉土文學論戰以後各類書寫興起，內中所預設對鄉土寫實主義的質問與抗詰²¹——小說不只是模擬世界，小說不只是以尚擬現實為是，小說之追求，在於建立一「整體性」。也就是在這一點上，張大春選擇語言作為依歸，作為一個最純粹的語言實踐者，語言拜物教信徒。

但正是基於上述三點，一個背離張大春語言的路徑才可能誕生。「整體性」、「內向——自足」提供一個視覺的突破點——不需要援引外求，不需要視覺與經驗的歸檔了——以這為支點，一個小說反轉的片刻到來，亦即，內向世／視代如何內建此一思維，而走向不同的途徑。



²¹ 如郝譽翔所云：「這樣的一場論戰，徒然暴露出台灣寫實主義文學的淺薄與簡化，而這點尤其為以後八〇年代的文學持續帶來了負面的影響。」見郝譽翔：〈論一九八〇年前後台灣新生代文學的發展〉，《中外文學》，28卷11期，2000年4月，頁163。

第二節 「張開」——「戲劇化」與「故事」

則若小說自足已經成為一種內建的認識，透過第三章「視覺空間」的論證，我們也看出此一「自足」不只是種意識上的建構，也是技術上的，透過視覺搭建一封閉的空間，內向而立，在這一過程中，「時間」被懸擱了。而故事是時間的藝術，則若對照張大春之於小說的異變，說故事的方法也在其中產生變化。內向世／視代此一去時間存空間的敘述，又會如何影響「故事」？以下二節將透過上一章被懸擱的「時間」——黃國峻的「永遠現在式」，以及駱以軍的「時間蒙太奇」，那也就是「我覺得」侵奪「我記得」語法的鏽跡——檢證內向世／視代如何理解「故事」，又如何去「說」故事。

本節首先討論黃國峻。在《盲目地注視》之書序中，黃國峻提到：「長輩們經常強調，寫故事應當講求通俗易懂、注重故事性，而雅俗共賞亦是家父平日提點再三的原則。我反省了許久，覺得頗有道理。於是試著先從寫故事寫起。」²²。在此可以看出，內向世／視代並非不重視故事，亦有所針對，但「故事」在他們筆下究竟發生什麼變化呢？

作為黃國峻的編輯，張清志曾綜論黃國峻小說之演進，他以為相較於早前小說的封閉性（其應是指早期之小說集《度外》），「沒有為讀者提供一個介面，可以輕易進入」²³，在幾次建議後，「《麥克風試音》實實在在已經往那裡前進；《盲目地注視》裡那些援引童話、通俗劇無非也是希望藉由一些共通符碼，讓人更輕易通往你的城堡。」²⁴，梁竣瓘也以為「從第二本小說集《盲目地注視》開始黃國峻就嘗試經營具故事性的小說」²⁵，則綜合黃國峻與其周邊之人的說法，說故事的需求是「通俗易懂」、「讓人較能輕易進入」，也就是說，這裡有一條路徑，是通往溝通的。這條通往溝通之路，恰是標榜「給它新」、「為自身寫作」等現代主義書寫者較少關注之處，因此，「故事」不只是黃國峻書寫道途上的一個轉折，

²² 黃國峻，〈自序〉，《盲目地注視》，台北：聯合文學，2001年4月，頁9。

²³ 張清志，〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉，《聯合文學》226期，2003年8月，頁29。

²⁴ 張清志，〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉，《聯合文學》226期，頁29。

²⁵ 梁竣瓘，〈《水門的洞口》導讀〉，收錄於黃國峻，《水門的洞口》，台北：聯合文學，2003年8月，頁15。

也恰表現思索「溝通」、「進入他人可能與否」的內向世／視代之焦慮。

作為轉折之作，《盲目地注視》便需仔細注視。若與《度外》中諸篇相較，我們會清楚的看到，在《盲目地注視》中，心理思維構成的「框架」正在被移除。敘事透過全知視點，試圖作一整合式的交代。

但耐人尋味的是，《盲目地注視》雖不以「永遠現在式」驅動小說人物「正在凝視」，但小說中的「時間」依然未曾回歸正常流速。這可以透過幾個比較，首先，諸篇小說中人物近乎無過去無身世，主角是誰似乎無關緊要，被著重的只是「必要條件」——〈一隻貓頭鷹與他〉中主人公因為需要貓頭鷹治病，是以必須提及「過去他有了病」；過去只是一個啟動敘事的「條件」，而不是構成人物性格或「現在之模樣」的累積。比較具有過去雛形、談及身世的是〈縱虎〉和〈蝙蝠俠迎敵〉兩篇，〈縱虎〉以一種寫實主義式筆法，描寫開小店的老先生之個性，提供其人物典型（他的個性如何如何，他以前曾經……）；〈蝙蝠俠迎敵〉則由作者以全知觀點描述犯罪者「丑客」因為母親抱病前往觀賭天才兒子表演時於觀眾笑聲中身死，丑客因此化身犯罪者對歡笑的人進行報復：「從此之後他便走上犯罪之路」²⁶。這兩者似乎都是一種身世的建立。但若細查之，〈縱虎〉中人物個性的描繪其實和小說主旨無關，人物典型和小說本身是分開的，其小說主旨恰如題名，乃是討論「馴服」和「控制」，無怪乎童偉格如此解讀此作：「由於〈馴控〉附生的辯證是相當清晰而預定的，使得黃國峻刻意模糊的各處故事邊角，顯得有些猶疑而束手未決了。」²⁷，亦即，其議題辯證或概念在小說之初已經發展完畢，「相當清晰而預定」，則小說人物之過去或是個性典型等，影響有限，無礙情節走向。之於〈蝙蝠俠迎敵〉，小說雖花費篇幅解釋了丑客的身世，但小說的尾聲卻是，丑客持刀衝向蝙蝠俠，「『我們真是一對兄弟。』丑客說完便持刀衝去，他也一樣動作，像在照鏡子，只是他分不清哪個是名叫布魯斯的自己。」²⁸，亦即丑客有沒有過去是次要，因為小說要完成的，是蝙蝠俠的身世，透過丑客對於惡與仇恨的自白，那恰恰是蝙蝠俠的心聲，蝙蝠俠的過去在於丑客的「現在」——丑客衝過來的瞬間，完成個人的歷史。

則歷史就是當下，過去就是「現在」，《盲目地注視》其實未曾離開《度外》的「永遠現在式」。這裡正可以看出黃國峻對於「故事」的實際操作。以下引述

²⁶ 黃國峻，〈蝙蝠俠迎敵〉，《盲目地注視》，頁 106。

²⁷ 見童偉格片段，載於〈21位青年小說家讀黃國峻的作品〉，《聯合文學》226期，2003年8月，頁43。

²⁸ 黃國峻，〈蝙蝠俠迎敵〉，《盲目地注視》，頁 115。

一段黃國峻談及故事的定義：

就『說故事』而言，我個人會將它解釋做「戲劇的要素」。戲劇要素的選擇與發現常常是因為將生活與情緒情節化、劇情化，我們可以用作夢的經驗來做類比，夢有情節，但這情節並非故事而是戲劇元素（戲劇元素是什麼？譬如在希臘戲劇或史詩中常見永遠的仇恨、敵對或者愛情的無法實現）。當生活、情緒等等變成非常濃的戲劇元素時，就可以經過作者不斷地稀釋與發揮，而成為回歸真實的故事。關於回歸真實，我以前曾經提過小說最重要的價值是因為它出自於我們的本能。小時候，餓了我們會用哭的方式來滿足本能，長大一點，哭聲轉變成語言：「我要吃東西！」同時，語言也會隨著成長越來越複雜，「我要吃東西！」再發展成「我們去哪裡吃什麼東西好不好？」，到最後，人有了各種政治與現實的手段去完成肚子餓我要吃東西的本能。文學創作要回歸到真實必須看我們有沒有本能去需求，因為只有出自於本能，我們的作為才有可能比較真實。²⁹

這段話的重要之處在於，作者現身說法提供我們一種解讀的關鍵。原來，「時間」不是說故事的重要關鍵，重點是「戲劇元素」。而按照黃國峻的解讀，「戲劇元素」是一種「稀釋」與「發揮」，那恰是站在時間的反面（時間作為一種堆疊與累積），戲劇元素是刺點式的，它為了某一瞬間的凝聚力而敷衍成篇，而時間的故事——例如傳統寫實主義小說，既定情況下特定的人物，那是一種情節的加乘與推導，依靠累積趨向臨界點。

則我們便可以理解上述〈縱虎〉、〈蝙蝠俠迎敵〉乃至小說家眾多號稱練習「說故事」的書寫，在這些小說裡，橋段的設計以及情節鋪陳都是為了其轉折——戲劇性的瞬間——到來而準備。與其說「時間」在其中佔關鍵因素，不如說，是「圖示」，唯有回到第三章論及黃國峻的視覺空間建構，「部分與整體的悖論」，藉由此一空間圖示的排列，設計其圖示，藉由排列組合使其反轉、延展，令悖論產生促使情節向下發展，以此驅達下一個悖論，從而達到此一「戲劇元素」造成的效果。

更進一步說，黃國峻的故事永遠不可能是「時間上的奇遇」，因為奇遇講究

²⁹ 見郝譽翔、黃國峻、許榮哲，〈單打獨鬥說故事〉，收錄於《聯合文學》214期，2002年8月，頁100。

「偶然與巧合」，而在黃國峻的故事中，為了彰顯其戲劇元素，一切都已經計算好，他的結局已然預定（如上述引文中他自語「永遠的仇恨、敵對或者愛情的無法實現」），而開端也在書寫之初凝結（人物的擺入、關係的配置、背景的挪移），必須要經營的，就是中間如何演變——或說運算。則時間依然是被擱置。或者說，永遠現在式之「時間無邊無際的延長的」，它的另一個說法正是，「『現在』也可以不存在」，一切歸回到一個更巨大的圖示——要如何轉向愛恨、敵對、永遠無法實現等意圖，則必須透過悖論、正反合之歷程達成。「故事」成為「圖示」，那恰與這個時代電視的原形論分享同一個結構——一種共同的理形。而敘述者「內向」書寫的施力點正在於，「度外」——絕對的無情，以全然的抽離之姿製圖，排佈命運。



第三節 「張」開——從〈字團張開以後〉談起

同於黃國峻，我們也在駱以軍的作品中發現此一「戲劇性」，王德威在評論《紅字團》時談到駱以軍小說的「戲劇化的姿態」³⁰。我將在本節論述此一「戲劇化的姿態」如何由「時間蒙太奇」解釋，除了呼應上一章的圖示思考外，更由此發掘駱以軍對「故事」的理解和運用，下開此後論述之「第三者」哲學。

由《紅字團》而至《我們自夜黯的酒館離開》裡種種，駱以軍於小說中以「後設」暴露的，何嘗不是乃師張大春的行蹤，他嫻熟其師技藝，前事不忘後設之「師」，其中張玩的，實是張大春的小說本體論。〈字團張開以後〉中以後設手法大玩謊言與真理的遊戲：「不論是誠實的哨兵告訴你謊言的真相，或是說謊的哨兵告訴你虛假的真實，謊言與真相的結合必然是謊言。」³¹遊走虛與實、文本與現實之間，並對著其中的角色大嘆：「我們太嫻熟於語言了，我們早就知道根本沒有真理這回事，人們尊敬的只是語言。」³²彷彿叩問其師，於是小說敘述者總結出的喟嘆是：「一切的決定不在於我們選了哪個角色哪份劇本，而只是永遠無法顛覆的；他是個不會羞赧於自己的高貴的主角；而我，不過是個拙劣的模仿者罷了。」³³

以駱以軍獲得時報文學獎的〈手槍王〉為例。在那個敘述者和人稱皆漂浮游移，時而是「陸標」、時而是「陸標的弟弟」，時而「你」時而「他」的敘事接力中，小說幾次鋪陳一個「戲劇性」的對峙動作：「透過窗框以手槍指向外」——「窗框」、「向外睇看」，那似又回到第三章以「視覺空間」所建構內向世／視代的空間論述之中，時間不住回到關鍵時刻，一種劇場性、近乎表演，時間被化為空間，也就是小說中多個「房間」，每一個「房間」又誠如第二章所云，是「身世」的房間，一個房間一個敘述者，一個敘述者帶出一則身世，意義在各個身世的房間透過排列組合之對比、對應而產生。時間蒙太奇形成空間的敘事。

³⁰ 王德威，〈駝鳥離開手槍王：評駱以軍「紅字團」〉，收錄於《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001年10月，頁47。

³¹ 駱以軍，〈字團張開以後〉，《紅字團》，台北：聯合文學，1993年4月，頁58。

³² 駱以軍，〈字團張開以後〉，《紅字團》，頁54。

³³ 駱以軍，〈字團張開以後〉，《紅字團》，頁56。

此外，猶要注意的是，那個舉槍的動作，作為一種瞄準，一種標靶，或說命定手指之選擇，「被手槍瞄準」具備多層象徵意義，而小說家更強調那個「被瞄準、圈選時產生的彈震反饋」，以小說中情節描述是，「一旦準星停止在一張面孔，那張面孔便慢慢清晰地朝這邊擴大，靠攏上來……我用準星鎖住了他。小胖子停下來，似乎困惑不解地抬起頭，搔搔脖子，然後意興闌珊地走回教室。我又移動手肘，瞄準一家便利商店裡正在摳鼻孔的一個櫃台小姐，她似乎也若有所感」³⁴，若以視覺理論詮釋，「瞄準」代表「窺看」或延伸之「創造性意圖」，但必然遭遇「窺看者亦察覺自身被窺看」。此一「瞄準——被瞄準」、「凝視——被凝視」之概念在文本中被鋪張開來，所涉及便是「進入與否」、窺望他人內心之可能、如何自我張演、我之於他人的意向性等自我與他者、溝通可能性的問題。

這個「以槍瞄準房間」的畫面，可視為駱以軍小說中「發光的房間」雛形，黃錦樹提出駱以軍後期小說有「家庭劇場」模式出現³⁵、《遣悲懷》一夥高中生擠在閣樓偷看對面公寓「一家子都不穿衣服」的「發光的房間」³⁶，這裡頭有一個可以用視覺（誰在凝視、誰感知、距離性）演繹的駱以軍小說之自我進化史。在此，我想強調的是，「瞄準」作為「使某個他者變成我指定的他者」、「進入視覺中成為主角」的「戲劇化」動作，並非霸道地只對於瞄準方產生意義，駱以軍同時強調的，還有「被瞄準者所意識到」，那使兩造之間產生一種對峙，一種雙向的作用力。它是一個對應乃至對立的狀態。

是以王德威評論《紅字團》時提及所謂「戲劇化的姿態」，他引用該書收錄的〈離開〉中一段話說明對整本小說集的感受：「那是一種永無休止的傾軋：一方是意圖以對方承受極限之外的動作，迫使對方接受他所預期的感動效果，另一方則以漠視、反叛或使其滑稽，來逃離前者所規定的感動。」³⁷王德威的解讀是極其準確的，他首先命中的，就是那份由兩造對峙又或對應產生的戲劇狀態，恰如〈手槍王〉中瞄準者與被瞄準者。而無論何者，「一切的決定不在於我們選了哪個角色哪份劇本，而只是永遠無法顛覆的」，「那無法顛覆」指的是小說家所關懷：「內向之必然」，封閉的內心，隔絕的他者，也是無法進入的「直子之心」。此外，「無法顛覆」指的也是小說技藝本身，是黃錦樹所謂的「當顛覆成

³⁴ 駱以軍，〈手槍王〉，《紅字團》，頁 70。

³⁵ 黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁 355。

³⁶ 駱以軍，〈發光的房間〉，《遣悲懷》，台北：麥田，2001 年 11 月，頁 173-208。

³⁷ 原文出自駱以軍，〈離開〉，《紅字團》，頁 155。

了格套，則仍然可以預期」。「戲劇性的姿態」固然引人注意，但這一姿態實則透過一種對立／對應／對照而生，形成「張力」或是「悖論」。我們可以把這個「永無休止的傾軋」視為小說模組，把其中「一方……，另一方……」換成「情節」與「象徵」，或者換成「我記得」或「我覺得」，則駱以軍早前小說皆由此而生。再參照楊照所論述「承襲了前一本小說集《紅字團》的風格，《我們自夜黯的酒館離開》裡所收的六篇小說都有著非常特殊的敘述模式。所謂的『特殊』指的是與傳統寫實的統一敘述觀點間的差距。駱以軍的小說向來沒有一個、固定的敘事者、敘事觀點，說話、說故事的聲音不斷地跳動、游離、而且是理直氣壯的跳動、游離，不給什麼理由。」³⁸，楊照著眼的「跳動」、「游離」，是上述「一方……，另一方……」、「永無休止的傾軋」的具體呈現。則駱以軍於自身書寫事業的開端，就已然逼近小說發展的臨界點，他嫻熟小說工藝的某個生產環節，一種對位（總是有一方預期，一方逃開）、一種意義之生產（情節動作帶出之象徵，意義總是逼仄上來）、決定論的機械化、因果律，延伸之，乃至讀者預料中所化成的「格套」的蔚然大成。

則我們已然看到時間蒙太奇如何空間化，如何造成意義的生產。但有兩個提問相繼而生，依然是關於「故事」的，一是關於傷害的命題，一是小說技藝之演化。王德威評論〈字團張開以後〉，以為這一篇小說「夾纏反覆，最後（不得不？）以舉世皆瘋的方式倏然收場」³⁹，而駱以軍在《紅字團》的〈自序〉中對自己的期許則是「用好聽的故事去說，不那麼結構森嚴。」⁴⁰這個「結構森嚴」講得很有意思，是否就是指上述那一套「永無休止的傾軋」，他試圖離開的困局，是小說發展至今自身限制的（一種「格套」的預期、因果律的套式），也是張大春的（黃錦樹所謂「克服張大春的方法」），同時也是對於自身侷限的突圍。（第二章提到「我記得」和「我覺得」如何展開？）則以下數節我將試者著「張開」這一切，透過《第三個舞者》，由問題二返回問題一，由小說技藝切入，「內向」回到內心，思索駱以軍如何發展出一種姑且名之為「第三者」的技術以之因應，由此打造一故事的生產機器。

³⁸ 楊照，〈年少卻蒼老的聲音——駱以軍的《我們自夜黯的酒館離開》〉，《文學的原像》，台北：聯合文學，1995年5月，頁66。

³⁹ 王德威，〈駝鳥離開手槍王：評駱以軍「紅字團」〉，收錄於《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，頁48。

⁴⁰ 駱以軍，〈序〉，《紅字團》，頁1。

第四節 「第三者」的誕生

「循環」，「一種永無休止的傾軋」，面對故事與經驗的貶值、一種小說「自身被耗盡」的危機，張大春試圖召喚他的「奇遇」，但黃錦樹卻又以為「預期後仍然成為格套」。

面對那必然而來的「預期」性，駱以軍該是知道的，他在其畢業劇本《傾斜》⁴¹中設計出一套敘事模組，此一模組的構想乃來自電影《低俗小說》⁴²（Pulp Fiction。台譯：《黑色追緝令》），他以為此部電影中處處可見對於「美國爛黑幫小說最典型戲劇套式」的模擬嘲諷，這些套式顯而易見出現在劇中，卻又巧妙的挪置之變形之反諷之，駱以軍由此萌生「儀式」的概念，「造成一種集中性戲劇的幻覺——即表演在單元情節區塊內是有效的，他們可以懸疑、扯逗、挫折著觀眾的情節期待，但是表演又不必負擔整部電影情節必須急轉直下或漸入高潮的敘事堆疊」⁴³、「儀式的敘事性在於它的聯想法則，亦是將龐雜錯綜，混沌難辨、無可名狀的一大片抽象景緻，用戲劇化的類擬將其濃縮、簡化、並賦予指涉企圖。儀式替它所欲指涉的客體（死亡、出生、婚姻、自然天災）建立敘事的開端與終結，成篇——『可被搬演』、『可被論述』、『可由模仿而狀擬』、『有頭有尾』的『話題』」⁴⁴，以「儀式」作為中介，從而連結弗洛伊德「相似性」與「鄰接性」這兩種儀式的敘事法則。事實上後兩者正是黃錦樹論述駱以軍小說抒情技法時重要的概念建構⁴⁵，而我在此關注的則是，第一，電影《低俗小說》對廉價小說的搬用挪置令駱以軍萌發「儀式」的概念，「儀式」之說，明顯是後設概念的深化，更涉及一種對「格套」，或是「原形」的利用（一如本論文第二章論述電視新聞和節目其背後所援引之故事與經驗原形），由此我們可以更清楚看到「後設」如何被內建為一種思維。第二，誠如上面引文，「儀式」的介入提供文本「建

⁴¹ 見駱以軍，〈關於「沖洗房」〉，《傾斜》，國立藝術學院戲劇研究所戲劇創作組碩士論文，83學年度，頁99-131。

⁴² 原名 Pulp Fiction。昆丁塔倫堤諾導演，1995年出品。

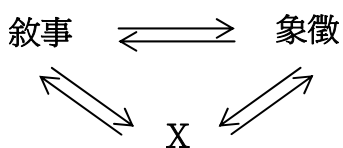
⁴³ 駱以軍，〈關於「沖洗房」〉，《傾斜》，頁106。

⁴⁴ 駱以軍，〈關於「沖洗房」〉，《傾斜》，頁109。

⁴⁵ 黃錦樹以為駱以軍三十歲後的技藝「以到對面的房間去的方式進入隔壁的房間」，將雅克慎「把對應原則從選擇軸心反射到組合軸心」之術語重新詮釋一次。見黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫——論駱以軍的抒情轉折〉，《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》，頁339-360。

立敘事的開端與終結」、「可由模仿而狀擬」，在這裡，駱以軍不介意讓讀者預期，甚至正要讓讀者預期，這一次小說家要搏的並非「要你就猜得到，不然你就猜不到」這樣之於「後來呢？」的乾坤一擲，而是更大限度包容了乃師的「目的論取代決定論」，他提出一個全新的應對方案。

就其論文中設計之圖示而言：



【圖一】

由【圖一】⁴⁶我們可以看到，敘事與象徵不再是互相對應，而透過「儀式」的介入成為一種彼此依靠又相抵的三邊關係。且不論這樣的說法是否成立，這一思考本身所構成的圖示，著重的乃是「在對應之外」產生的「第三個」。

或可稱之「第三者」哲學。

我們可以在《妻夢狗》、《第三個舞者》中發現越形熟練的「第三者」蹤跡，那不只是因為其中角色「我」自白自己是「第三者」：「我是妻在交往對象之外的男朋友」，同時也是一種技藝與概念上的演繹，以下僅採《第三個舞者》中一個片段說明之，該段小說讓身為家庭教師的盧子玉擔綱說故事者，描述他和受聘家庭裡一對母女陸續發生關係的經過。敘事的盧子玉以「記得他第一次和 Angel 搞的時候，Angel 家的玻璃窗，從客廳、飯廳到臥房，全部被人打破」⁴⁷這樣的描述開啟小說，敘事者話說從頭回到關鍵時刻，描述那個「玻璃全破了」的景觀肇因，「有一個傢伙拿著鐵棒把你們家的窗子都打破了」，而這時我們的盧子玉正躺在 Angel 的大腿下，「看見那個男人，像是從 Angel 背後剝開 Angel 皮殼長出來的一樣」，之後盧子玉說自己被那一幕嚇得昏厥。這一段情節後隨之接續另

⁴⁶ 駱以軍，〈關於「沖洗房」〉，《傾斜》，頁 103。

⁴⁷ 駱以軍，〈第三個舞者——Angel 碎片〉，《第三個舞者》，台北：聯合文學，1999 年 9 月，頁 40。

一造的證言，Angel 說：「哪有這回事呢？……你看窗子不是好好的嗎？」這近於張大春的技术，謊言與記憶之辯，或是敘事與記憶的創造性拉扯，我們幾乎以為看到破碎的玻璃陰影中正映照出大說謊家的臉。但小說話鋒一轉，「之前的狀況是這樣的，盧子玉說，那天晚上，Angel，柴田，和他，三個人僵坐在她們家的客廳」，由此開始一段母女一如母獸般巡梭捍衛地盤，彼此監視的對立情勢。而故事則結束在盧子玉的眼睛，他和家教學生柴田的母親 Angel 終於走進房間，盧子玉兩眼一轉，他看透面前那具女體「一件褻衣褻褲也沒穿」。⁴⁸

首先，我們該注意到的是，這一段小說中人物的關係。盧子玉被設定為單親家庭中女兒的家庭教師，他是介入這一雙人家家庭的「第三者」，盧子玉身為女兒的教師，和其發生肉體關係後，在這不為人知的「師生配」、「老少配」之模組套用上，母親是第三者，但反過來說，盧子玉又勾搭上母親，則女兒成為第三者，但女兒與母親是否皆知對方與盧子玉的肉體關係呢？若是知道，小說中透過聆聽盧子玉故事者詢問，「然後她們在你不在的時候，依偎在一起母女情深，一邊吃著爆米花一邊交換意見，笑得直不起腰討論你那話兒的形狀大小或前一天的表現？」⁴⁹則這時盧子玉又成為某種情色共和國下的第三者，當然我們毋忘上段小說引文中殺出之「背後的男人」這樣一個忽然殺入的第三者，還有在這完整的故事外不時插入聲音的聆聽者——故事之外的第三者。事實上，《第三個舞者》正是由大大小小的第三者構成之小說集，第三者之概念，「另一個的」、「之於外的」顯現於故事之形式（不時放進各種新聞八卦以及媒體內容、完整之故事與不時插入的聆聽者聲音、歧出之故事）以及角色設定（總是在對位關係外的第三人、闖入者）上。「第三者」為小說的人物關係定了基調。

這些第三者的介入，便取消了上一節所論角色雙方對峙「一方……另一方」的衝突魔咒。〈手槍王〉裡「瞄準」與「被瞄準」的那個張力魔法被破解了。一切不再是一對一，而成為三邊關係的互相「傾斜」（借用駱於論文中的用語），不再是簡單的「對立」、「對應」、「彼此消解」、「彼此加強」可以解釋，因此就讓簡單的因果律法則（所謂「完整性」有頭有尾的情節發展、「因為……所以……」的結構）為之一變。

這便提供了「循環」，即「一種永無休止的傾軋」一個變因。當張大春尋找「奇遇」，而黃錦樹擔心「成為格套」，駱以軍則倡言「儀式」——他毫不迴避

⁴⁸ 本段引文皆引自駱以軍，〈第三個舞者——Angel 碎片〉，《第三個舞者》，頁 44。

⁴⁹ 駱以軍，〈第三個舞者——Angel 碎片〉，《第三個舞者》，頁 39。

「格套」，在每次丟出一個故事時也坦然此一「類」之必然途徑，以及將要揭發之情節的必然——如上述盧子玉故事，偷情故事之俗爛與理所當然，此一類故事可以發生的一切，小說家全放進小說裡了。但這些必然的零件卻又被挪動了，乃至冒出「背後竄出男人以之暴擊」這樣毫無邏輯可言的情節。表現於時間上，小說初始時間被倒敘，由「後來」逆回初始，且不停前置，「他記得……」、「先前的情況是……」，經過張大春式的謊言術，但謊言不重要，時間之完整性也不再重要，小說停在一個突兀的段落，一個視覺的凝視點上（看透女體），在此，「我記得」的聲音盡處，「我覺得」的聲音發生作用，一個視覺經驗收攏一切。它具備某種象徵之解讀，卻又從小說作為「格套」（無論是新聞式教師倫理，或是偷情故事）之歸檔中抽離了，讓此前所言之「循環」與「預期」皆嘎然而止，以一個似真若假的視覺凝視起始（男人暴擊），而以一個象徵意味濃厚的視覺凝視作結（女體裸陳）。無始，無終。



第五節 故事的繁殖機器——歧出與錯位

無始無終，卻再續不難。《第三個舞者》中故事勾動故事，故事中人隨時可講另外一則故事，則故事無法操作其角色，角色也控制不住故事，試舉一例說明之：第五個故事起始，小說中之「我」和「順子」以及一堆人擠在會議廳裡閒聊嗑故事，本來由前四個故事累積成之套式該是由「我」聆聽「順子」描述故事，但在第五個故事中，「我」卻獲得了故事發球權，「我」從「彼得」——也就是前章標題為「不存在的推銷員」這一則故事開始發難，告訴大家「我也認識一個彼得」，叨叨談論起應該是「隔壁房間」的別則故事，之後順勢而下，談起自己的出國的朋友「某某」，此後，「我」篡位成為此一篇章的主要敘事者，通篇鋪陳這個出國的朋友「某某」的故事，「我」於「說故事」過程中幾度發出哀號：「不是那樣的，那不是我說這個故事的原意。」⁵⁰、「欸，一個故事的泥沼，那不是我的原意」⁵¹，亦即，說故事人無法控制故事的龍頭與走向，而故事則不停抖落下這些人物，讓他們在其他故事中開枝散葉生出另一個故事（例如彼得與不存在的推銷員），這樣的方式首先體現內向視／世代的第二層意義——小說自己的政治。仍然是富於後設精神的，透過對「故事」有所自覺這件事情，自行吞吃與增長。

再者，固然「故事正在吞吃自己」，但「第三者」的哲學正在於「鬆解其對位」（「一方……，另一方……」），其衍生出之相應策略是「歧出」和「錯位」。無論是人稱上的變化「你」、「我」、「他」，或是角色的走位、對峙，「錯位」令「兩造對峙」所造成預期的緊繃為之變形，另成一格。反過來說，如果以此討論駱以軍小說中常見之「這不是最後一關嘛？」的呼喊，這也呼應了第二章關於「最裡面的房間」由「回」字型而至「品」字型的「他人內心問題」，進入駱以軍小說的方式並不是「打開最裡面的房間」，而恰恰是在解讀「為什麼總是多出一個房間」，那個「錯位」產生的顛倒凸梯讓「預期」亂了套，撥正反亂，消解了「一方……，另一方……」的必然因果，由此而生，就是種種「歧出」之情狀。

⁵⁰ 駱以軍，〈第五個故事〉，《第三個舞者》，頁 199。

⁵¹ 駱以軍，〈地五個故事〉，《第三個舞者》，頁 201

駱以軍談論他人書，喜舉〈誤解小辭典〉為喻，在他自己的《經驗匱乏者筆記》中，也談及此種「誤解」之騙局乃「不需動用魔幻技術而能讓小說後空翻的一種好方式」⁵²。事實上「誤解」正在於「對位之兩造彼此錯開」，那是駱以軍小說之核心，從早期《紅字團》起始，「誤解」、「誤差」成為小說中扯動情節之關鍵，駱以軍有一篇名為〈神祕的誤差〉的短文，其中所云：「就我印象所及，我生命中幾次異想天開所刻意安排之『浪漫』，不是被轉譯成『衝動』、『腦充血了是不是？』（誤解小辭典？）就是總在某個細微齒輪嵌合處發生神祕的誤差，最後以悲慘鬧劇收場。」⁵³這樣的演繹兼攝了上引王德威所說「戲劇化的姿態」，情節總是急轉直下又大出意料，而在《第三個舞者》中，更確立其主調，無論是人物之間彼此的誤差，或是我之理解產生的致命誤解，小說家令故事歧出眾多路徑，在上文「不是那樣的，那不是我說這個故事的原意」、「欸，一個故事的泥沼，那不是我的原意」的推波助瀾下，此一「第三個舞者」的終極存在，便使故事成為自我發動的機器。那也可以與本論文第三章「途徑成為目的」相與唱和，亦即，在駱以軍的書寫中，使路徑成為房間，而房間才是路徑。

誠如《第三個舞者》中主角一家子的遭遇，「空婉」的母親（更年期過後的老媽子某一天肚子忽然被吹大了）、而他的小兒子「虛構」自己是一間不存在文化工作室的出版人，又虛構了一場不存在的文學獎比賽，藉此向藥廠擋些銀來用用，卻意外發現對方來接頭的人亦是裝腔作勢已然丟了頭路正虛構自身的職位……

「空婉」作為生活中人類對自身最大的欺瞞（意志比肉體堅強，甚至能令老樹發芽？），也是自身誤解的極致（精神欺騙了身體？錯位，一種身體誤會的最大值？），無中生有，透過種種「誤解」之迴路，卻反向構成生活，若稍作延伸，如黃錦樹藉此討論愛與棄的「棄的故事」，這可不就是「空婉」的歷史或神話版本——調度足踩神靈足跡而孕之母——而在駱以軍作品中，「你問我／我是棄」則成為辦公室裡搞搞弄弄的小職員，其孕／蘊生，不只是「棄」，而在於，「棄」所驅動的——若依本文之方式解讀，「棄」正是一種對位之外被排除的「畸零」——故事在自我繁殖。這其實是波赫士的技藝，「鏡子和男女交媾是可憎的，因為他們使人的數目倍增」⁵⁴，而在駱以軍的小說中，鏡子與交媾都是可喜的，他

⁵² 駱以軍，〈騙局〉，《經驗匱乏者筆記》，台北：印刻，2008年9月，頁15。

⁵³ 駱以軍，〈神祕的誤差〉，《聯合報》，2006年3月25日，E7版。

⁵⁴ 波赫士著，王永年、林一安等譯，〈特隆、烏克巴爾、奧比斯·特蒂烏斯〉，收錄於《波赫士全集1》，台北：台灣商務印書館，2002年2月，頁577。

們使故事倍增，使小說自身成為一台故事的繁殖機器，小說便有了其自足自豐之道。房間因此成為途徑，小說家始終匆匆趕路，在上一個房間和下一個房間之間，在最初和最後多出來的第三個房間之間。而途徑本身——那些虛構，「不論是誠實的哨兵告訴你謊言的真相，或是說謊的哨兵告訴你虛假的真實，謊言與真相的結合必然是謊言」——則成為小說家念茲在茲，乃至由此突圍「它人內心不可進入」的能動資本，《遣悲懷》便使用故事來救祕密，明修棧道，在反覆迴轉的一千零一夜，作為一永恆的第三者（惟有此可以言愛）從而暗渡陳倉／沉傷。

試舉一例說明，《第三個舞者》之〈母親2〉中，主角「我」和一夥人渣朋友齊去鬧新房，他們帶了裝滿「鳳梨、雞蛋、燈泡、燭臺、豆腐乳、湯匙……甚至還有一把鋸子」的恐怖袋進了新房，「所謂的恐怖袋，並不完全是施虐或殘害那一對可憐的新人，有些道具只是為了造成新郎和新娘視覺上的震撼乃至心靈的恐怖感……唏哩嘩啦的從裡面倒出這堆道具，一種對方是如此專業且殘忍的恐怖感一定會把他們擊垮……」⁵⁵，但在恐怖袋開啟的後續情節中，敘事者「我」卻發現同學「賴毛」忽然跑掉了，轉入隔壁房間，於是「我」抱著「這傢伙該不會趁機幹走摸走人家東西」之懷疑跟了過去。故事的對位關係在此破壞了，這本來不正是一個「鬧新房」的故事嗎？一個故事的對位關係，施虐者（帶著恐怖袋的「我」和眾人渣朋友）與受虐者、事件的發端人與訊息的接收者，但在「我」追尋賴毛的腳步進入隔壁房間時，喀嘎，門打開了。賴毛開始敘述自己的故事，一個關於過往時光姐姐自殺了，而自身亦已趨中年之境就將腐朽，這番真情大告白殺得敘事者措手不及，「我像是被突如其來的悲慟戳到內心的最深處」，竟然大哭起來。小說則在幾組關係的變化之間，房間門一一開啟，乃至最後，「我哭得傷心極了」，此中演繹了「如何到達人的內心景觀？」之書寫技法。第三者之存在不得不然，而故事引動故事，情緒傳導之間（一種「感覺」，抒情，一種感通），房間門爭相打開，故事由此召喚，抒情也從此而來。

這一切因為「人物差」而造成「物」差，或「誤差」之極致，便是進入時間裡，成為時差。那就是《遣悲懷》的誕生。

⁵⁵ 駱以軍，〈第二個故事〉，《第三個舞者》，頁74。

第六節 「我」覺得 V.S. 「我記得」：「你」才是第三者

承上文所述，《第三個舞者》以「聽人說故事」的方式串起整個長篇繪卷。其中也擬仿「聆聽」、「接收」的過程，粗略來看，駱以軍似乎暴露了素材——張大春的身段：「把一切都當作材料」，卻又逆反了張大春的調理手法：「千萬不要去感受它們」⁵⁶），大談「我覺得」（那恰是本論文第二章的小結）。我的解讀是，這樣的形式，包括上文談論的「儀式」，皆是一種「後設」，卻是將整個小說發展視為一個巨大的整體，它已經是被發展盡致的，是「故事之神看遍了的」，小說家要作的，便是大膽兼又大方的，展演其過程，此過程反而構成一種推進，讓第三個舞者動起來，成就一種敘事的狂歡。此外，設若對照本論文第二章所舉班雅明的觀點，「經驗」已在新興傳播媒介興起中貶值，說故事的人也已沒落，則《第三個舞者》實可視為作者駱以軍將一整本長篇之資本投注在這一被班雅明看衰之股價上，搏其止跌回升之可能。

在駱以軍敘事運作與操盤下，回升的倒不是說故事人的地位，《第三個舞者》底定「我記得」與「我覺得」之賦格。在第二章中，我強調「我覺得」和「我記得」的對決，而在這裡，我想藉由《第三個舞者》描述「身世」與「感覺」透過重回「故事」之方式而得到交融纏綿的可能。以小說中之說法：「從這個角度看，她們真的，活像是一對攙扶在一塊，低聲討論各種分解動作雙人舞步的母女。」⁵⁷這是操作「歧出」與「錯位」的至極版本，小說之「歧出」，卻依賴第二章「類人之學」，讓讀者「進入」了。

那牽涉了「我覺得」語法的運用。但在這裡我想強調「我覺得」中的「我」，這個「我」是誰？在第二章中，「感覺」對決「身世」，當「我記得」之「記得」沒有如斯明確肯定，那「我」就被瓦解掉了，「我」之潰散，私人「我」被瓦解，但反過來說，究竟是誰佔據了「我」之位格？

在駱以軍的書寫中，「我」之潰散卻完成了「我」之存立，這裡的「我」成了一種集體「我」，亦即，「類」、「都會人類」被引進「我記得」、「我覺得」之「我」

⁵⁶ 駱以軍，〈我們自夜黯的酒館離開〉，原文收錄於1993年皇冠出版之《我們自夜黯的酒館離開》中，本文引自聯合文學出版社再版時更易集名之《降生十二星座》，台北：聯合文學，2005年2月，頁90。

⁵⁷ 駱以軍，〈第六個故事〉，《第三個舞者》，頁320。

的位格上；另一個說法是，集體之「感覺結構」成為「我覺得」之「我」的構體鋼樑，於是，每一次小說中「我覺得」、「我記得」其實是集體在進行感覺，則我們或可由此明白，何以駱以軍小說愈益操作長句與譬喻，由《紅字團》漫渙而至《遣悲懷》猶不止，那是因為小說家必須在陳述之內喚起讀者的感知，將更多同一時代的感覺結構帶入，令整代人之感覺結構成為語法結構，試引幾段例子於下：

我記得這傢伙在高中時，是那種你打死他都不願意作弊的正人君子，我記得有一次考軍訓時是他媽教官根本在講台上報答案了，全班都流著口水在抄著，就他一個仍自顧自寫自己的，結果全班只有他一個考不及格。後來他是我們班少數幾個沒重考就考上國立大學的，結果他現在在擺攤塞規費給管區的。⁵⁸

高中真是個很奇怪的時期，它跟你之後的生命，彷彿是毫不相關兩種東西似的。你高中的時候，整天看小本的、交筆友寫一些文藝腔的情書，或是在公車上偷偷看某一個女校的高中生看到發癡。那時候，一群高中生湊在一起，關於女人的想像，總只能是誰誰誰說他上了他馬子了。那時所能想像的性，不就也是一具穿著學生制服的某一個女孩蒼白削瘦猶是青春期的濛濛身體（後略）⁵⁹

引文中粗體字是我所欲強調的，以「我記得」的語法所總起，但這段落中的「你」所指何人？那當然可以是故事中任何一個人，但絕對也是故事外的，這是一個明確意識到「正在進行使之成為故事」，而得以向「聆聽者」喊話的說話方式，敘述者不停跳出故事正進行的脈絡，轉頭向虛空，或是向書頁之外正閱讀聆聽的「你」訴說，意圖引起讀者的共感，也就是，駱以軍的小說術在此成立，真正的第三個舞者，也許不是故事中敘述者或正在聆聽、並與敘述者進行問答的對話者，而是「你」——是小說之外的讀者，以及一整代人。

「你」可以不理解駱以軍的故事，正如隱地在其日記中寫下《遣悲懷》的讀後心得：「像駱以軍這樣的作家，他可以無限止的寫下去，也可隨寫隨停，隨停隨寫，報上的新聞，電視裡的八卦，道聽途說或朋友間的閒扯……沒完沒了，文

⁵⁸ 駱以軍，〈第二個故事〉，《第三個舞者》，頁 81。

⁵⁹ 駱以軍，〈第二個故事〉，《第三個舞者》，頁 82。

字似詩般的破碎」⁶⁰，「你」可以搞不清楚現在講話正說故事的究竟是誰，又試圖講給誰聽，誠如本論文第二章論述「螢幕的、螢幕外的、螢幕裡的再也分不清楚」，或是「記憶的，記憶裡的，記憶外的再也分不請」，你不必清楚，也毋須「記得」，只需要「感覺」，乃至「感覺『記得』」就可以了。則內向世／視代被認為是造成讀者困擾的敘述「碎片化」、「敘述人稱不明」，都反過來變成一種積極性的資本，因為他們要調度的，不是真正故事裡人物的情感，而是「你」的。「你」和所有人分享電視新聞背後的原形，「你」搭上布迪厄（Pierre Bourdieu）所云「普通車」，而不感覺新聞恐懼。內向世／視代反向操作，誠如第二章提到，碎片化只是開啟整個原形資料庫之一角，小說家不需多說，作為讀者的「你」便能自行串起一切（此亦駱以軍「儀式」之概念），駱以軍或內向世／視代發動的，是整個世代的「感覺結構」，當新聞篡奪故事與經驗的大位，而內向世／視代倒非孤臣孽子，「經驗的孤兒」便有了「林中的兩條路」可以選擇，一者，人跡稀少，零餘者的零餘，體現為自身感覺的深化。另一者，並非是我在走路，而是路在「經過」我，此一世代之共同風景透過小說中碎片化之「片段」或是諸般「我」展示之。我與「你」同在，當我們同在一起／歧。

整個寫作——閱讀之過程確實在這一世代改變了。這是變異的途徑之一。不只是以「感覺」進行書寫，也是透過感覺進行閱讀。駱以軍的感覺語法，恰與電視的感覺語法同一架構。誠如我所論述「客廳風景論」，一切正不停的被往內扯入，這是內向視／世代定義的第三層顯示，「我們也正在其中」、不是「他正在往內」，而是「我正逐漸朝你靠近」。

《第三個舞者》中有一個細節是，敘述者「我」描述自己帶著老婆逛起 Pub，當他走進某一間 Pub 時，忽然意識到自己這一路經過多少間酒館夜店：

我想起之前我們穿過這條林立著一間間酒館的巷街，從外頭看進去，真的是一間一間完全不同的世界呵。有播放著巨幅電視牆美式足球並且有穿著吊帶褲及汗衫的胖子和戴海盜頭巾穿耳洞以及束著一頭灰白長髮穿緊身褲馬靴的老 B 羊圍著撞球的 Pub，你經過時他們全電影特寫停住球桿隔著玻璃窗牆時光迢迢地瞪著你，有那種女同性戀像圍爐取暖那樣聚擠在黑幽吧台邊一對一對拿著酒杯在優雅地談話吧台裡站著一個身材修長像漫畫

⁶⁰ 隱地，《2002／隱地》，台北，2002年7月，頁16。

裡薔薇爵士那樣好帥好酷面的女調酒師的酒吧，有那種堆滿了台式老家具原應是樂團演唱的高台放了一張清代低盤的酸枝羅漢床，上面懸著一件龐大得不像真人能穿的黑底繡金絲團龍的老太太罩袍，完全沒有客人像間蠟像館一樣的 Pub（後略）⁶¹

這樣的「酒吧類型學」描述，其實也是一條感覺分類的「拱廊街」之演示，展示不同的酒吧內面，卻又不只是展示，而是透過細節的勾勒、氛圍的拿捏意圖引讀者進入，但這「細節的勾勒、氛圍的拿捏」又非全然編造，而完全是調度我們日常對於酒吧、Pub 之想像與印象。亦即，如同本論文第一章「視覺體系」的架構所論，駱以軍打開我們的視覺檔案櫃，喚出我們對於城市的意象，那檔案櫃形成一條「Pub 拱廊街」，在這樣的描述中，同代人之感覺結構被建立於行文間（「記憶的，記憶裡的，記憶外的再也分不清」），我們同時置身在這個經驗的內與外。卡爾維諾的畫廊幻技在班雅明的拱廊街上開張。一個向讀者開放的（感覺）結構因而生成，讀者以及從外旁視的作者皆成了小說文本的第三者，「我」既滅又存，「你」既感受又記得。

推而廣及，則內向世／視代的技藝或可以用張愛玲的一句話總結，「因為懂得，所以慈悲」，而在內向世／視代身上，這一切反了過來，「因為慈悲，所以懂得」，因為「某種感覺、情緒」（例如「慈悲」），小說家攀附其上書寫，以感覺為推動，始能推己及人（所以懂得），乃至他不需懂得（也就是不需經驗，或者實際去經驗），在情感、感覺的推動之下，小說家不需依憑實際經驗，他們可以援引那個龐大的「類」、小說之「類」、經驗之「類」，發動整部小說。

於此，「內向」變成「向內」，誠如第三章小結，「內向」該是一橫動的過程，而駱以軍則揭露此一動態過程之動能所能趨致的極限，黃錦樹所謂的「傾向於凝視自己的內在，是屬於內向的世代」⁶²依然成立，第三章的視覺空間建構之封隔/風格無能，也無須撼動，駱以軍此一由第三者哲學發動的故事生殖/升值機器所揭露正在於，透過對這一視覺空間之結構設計——以本論文所言，一種外向內捲的工法製造——我們以為內與外的二分法完全不必要，外就是內，封閉就是開放，這是一個真正的，向內的世代正要到來。

⁶¹ 駱以軍，〈第一個故事〉，《第三個舞者》，頁 26。

⁶² 黃錦樹，〈散步到他方〉，收錄於賴香吟，《霧中風景》，台北：元尊文化，1998 年 7 月，頁 7。

小結

在這一章中，我透過張大春小說「本體論」的解體論，帶出時間之提問，而後分別以黃國峻和駱以軍之於「戲劇元素」、「戲劇化」的說法檢證他們對故事的認識，以及故事如何改變。此遠可以和第二章梳理的「新聞」之「戲劇性」語法相接軌，近則發展出他們自身的美學。其關鍵在於「命運」，無論是黃國峻抽離自身成為圖示之製圖者，或是駱以軍自我降格成故事中人，以「災難」替代「奇遇」，前者無情，後者抒情之致，他們分別發展出自己的方法。而我亦然在意駱以軍的「第三者」哲學，他重新啟動了故事的動能，讓「格套」成為敘事的浮筏，不需通篇串連，只要略微升起便能帶動故事向前，而猶有餘裕在小說中進行其他，或插科打諢，或懷人抒情，乃至於，當讀者成為第三者，自覺地利用「感覺結構」書寫，其終極是，一旦開啟閱讀，我們都將進入其內，一個「內向」的世代於焉來臨。



第五章 結論

一、內視，視內——一種世／視代的出現

溝通之可能，他人存在之可能，書寫之可能，此一溝通與經驗的問題，以「進入他人心靈之可能與否」作為對內向世／視代的提問，由郭松棻〈論寫作〉之「回」字型圖示出發，內向世／視代開展出的是「品」或者「𠂔」字型圖示。解讀「最裡面的房間」變而為解答為何「總是多一個房間」，則答案在詢問的過程中被取消了，反而是那一則提問，那個詢問的視線被留下，那就是「書寫」。

則本論文不僅僅只是種視覺詮釋，並非單純聚焦於內向世／視代描型繪物、空間調度上之「圖像性」、「視覺性」，而是根本上發現書寫者的「視線」，無論黃國峻的「永遠現在式」，或者邱妙津、駱以軍的「時間蒙太奇」，透過懸擱時間之技藝令空間凝定，從而能視，由此建構出本文所謂視覺空間，則寫作便是一種空間製圖。透過第三章的推論，無論是黃國峻的書寫中，部分總和大於整體，或邱妙津的書寫中，「愛」與「真我」不可兼得，幻影與真實交相對倒，那份悖論使書寫成為一種能動狀態，正因為永遠不可能得出答案，只能窮耗時間無限延展，而如第四章所云，時間「無限延展」，恰如不存在。

則「故事」成為「圖示」，「內視」作為內向世／視代之特色，書寫是製圖，但也可以這麼說，在駱以軍、邱妙津、黃國峻身上，他們更是「視內」的一代，將「視」挪前，強調其能動性，如何而「視」？此種視覺途徑，不只是書寫技法上的（體現為「感覺」為主的書寫，一種感覺結構？），也是關於他們如何理解小說（體現為「自覺」，也是「自決」的，文學自主性的確立。）

二、內向，向內——兩種感覺結構

形式破碎、碎片化、敘述人稱跳躍，這些被稱之為「後現代美學」的展示，同樣是電視展示其自身的表徵。從班雅明對新聞的認知，至布迪厄所謂的「普通車」新聞，或史瓦史東所謂的重製「常識」，新聞、電視節目誠然成為一種分類，

它們自身緣一點「原形」而立，是以有黃錦樹論朱天心時所謂的「類」、「人類學」之分類法出現。至電視世代，變而為「經驗的、螢幕中的經驗以及螢幕的經驗三者無法分辨」，這一經驗的變異本身，就是此世代「感覺結構」之體現。

此一「感覺結構」所造就技術與文字調度之視覺性，以及透過「視覺體系」以建構視覺空間，由思維到技術全盤以視覺調度，其實是一種新「感覺」結構的發現，此處「感覺」必須加上引號，內向世／視代之書寫者，反過來透過「感覺」書寫，過去不可追，彷彿臨經卻又未實有，未來不可待，但此刻之經驗又面臨無法歸類之困境，這一雙重的「歧零」，入於書寫中，便是「散步到他方」，化「歧零」為獨一，「我覺得」重寫／重視「我記得」，由此完成一種心靈的內向探勘。

其發展之極致，莫過於小說分享了新聞或者電視節目緣原形論而發的架構，反過來動用此「感覺結構」之資本，例如駱以軍的「第三者」書寫，他考慮到「儀式」，也就是明確感觸新聞電視節目中「原形」、「類」之隱在，小說家不試圖區分我與他人之分隔，反讓「螢幕外的、螢幕的、螢幕中」的三者混淆，小說所操作引動的，是此一世代之共同感覺，喚起共有之「感覺」，將讀者也捲入，不是反應，而是訴諸，是操作，是啟動。也就等同塑造。則於此，「內向」變成為一種「向內」，將一切往內捲，世界由外往內翻，這打破內／外、封閉／開放等簡單的二分法，這樣的描述恰如電視，電視是隔閡，是框架，是個體有別於客廳外公眾的強力定型劑，但卻又引入外界影響觀眾，觀眾分明在裡面，又彷彿置身外面，但這一外面又是向裡展示的，並因為受眾「意向」而修正，無論電視或內向世／視代書寫，彷彿宇宙之奇異點，以其歧／奇異，將一切朝內捲。創造一向內的世代，則「內向」便有另一層意義存在。

三、內向文學，文學內向

如今說來，已經，也必然是人們所能認同之語。「文學自主性」被說的如此輕易，試見下列一段引文：「那麼小說還剩下什麼？《小說稗類》一定會說：小說但求『自主』，不要哲學也不要社會學的幫襯。倘要詳說細述，《小說稗類》或許還會言簡意賅加上一句，小說強調『修辭』，形式不應為成規所限。」¹，這樣的「自主論」似乎可以簡單透過幾句話標註，且人人皆可說。但我以為，這一「文

¹ 李爽學，〈撒謊的信徒〉，《書話台灣》，台北：九歌，2004年5月，頁86。

學自主」——不需知識外援、不為任何外在目的服務——一種朝小說之內索求，另一個說法是「小說內向」不該是結論，也不會成為結論。其自主性表現在「內向」的過程，也就是驅至此目的的途中。如何可能「不」抵達？柏右銘論白色恐怖後的台灣藝術，提出「台灣的文學與電影轉向迷態敘述。這種主張之下產生的故事文本——不管其故事處理的是最近的過去，還是抽象的寓言故事——其中的謎題，往往在故事結尾無法有任何的解答。」²，這個觀察恰可以作為一種旁證。結局，或者說，能解開謎題，有正確答案的結局被無限推遠了。過程反而成為目的。這正是我試圖透過各章節加以勾勒的，無論邱妙津或黃國峻的空間製圖，乃至駱以軍「第三者」哲學製造出「歧異」／錯位之迷宮全圖，藉用朱天文的句子而言，就是「直到自己也成為途徑」³。「使途徑成為目的」，這樣說來，內向世／視代初始操作「後設」手法書寫，或者其後頻繁動用「我記得」、「我覺得」之語法，前者慣常以「書寫其書寫過程」表現，後者則時而交錯對壘時而交互運用，彼此相鬥相引，皆體現為「盒子中有盒子」、「框架外有框架」的結構——那多麼像是看電視這個行為的描述——上一代以後設、記憶為疑，電視世代卻表現一種自明，但卻用後設自疑的方式表達。所有的困惑都是肯定的，因為連困惑也必須使用文字表達，則所有的自疑也便是字「怡」，字之怡，文之悅。書寫作為職志從沒有一刻如此艱難，又如此榮耀。

四、走出，進入內向世／視代

「對書寫的書寫」建築在「此刻正書寫中」這一追尋的過程上，內向作為一種動態過程，這一動態所展示，正是對於視覺最大的肯定，以及反動，因為它動用視覺遺留的資產——視覺體系與寫實的共構，將其轉化為上述「感覺結構」與書寫的共謀，卻又與之對抗，一如羅蘭·巴特所說：「攝影真諦的說法應該是：『這個存在過』」⁴，既是「存在過」，那意味的是，「終將會不在」。文學在電視世代反映的，其與視覺思維最接近處，其實是在於，兩者皆是對「不存在」的一種呈現與逆反。此一（空間上的）「不在」與（時間上的）「不再」，形成刺點，被「我記得」反覆召喚，又讓「我覺得」試圖修改。

² 見柏右銘著、黃女玲譯，〈台灣認同與記憶的危機：蔣後的迷態敘述〉，收錄於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000年4月，頁233。

³ 朱天文，《巫言》，台北：印刻，2008年2月，頁186。

⁴ 羅蘭·巴特著，趙克非譯，《明室：攝影縱橫談》，北京：文化藝術，2003年1月，頁121。

這又回到本章一開始所說之動態過程，兩種語法彼此拉鋸。「內向」且必然是一恆動狀態，其動力表現為悖論之拉扯，而此一悖論恰恰是不能停下的，一旦停下，便宣告內向的崩解。則在內向世／視代存在之初，便也揭示其結束之途，是為一種走出內向世／視代的可能途徑。



參考文獻

一、內向世代作家文集(依作者姓名筆劃及出版時間排序)

- 邱妙津，《鬼的狂歡》，台北：聯合文學，1998年3月。
- 邱妙津，《寂寞的群眾》，台北：聯合文學，1995年9月。
- 邱妙津，《蒙馬特遺書》，台北：聯合文學，1996年5月。
- 駱以軍，《紅字團》，台北：聯合文學，1993年4月。
- 駱以軍，《妻夢狗》，台北：遠流，1998年7月。
- 駱以軍，《第三個舞者》，台北：聯合文學，1999年9月。
- 駱以軍，《遣悲懷》，台北：麥田，2001年11月。
- 駱以軍，《降生十二星座》，台北：聯合文學，2005年2月。
- 駱以軍，《經驗匱乏者筆記》，台北：印刻，2008年9月。
- 駱以軍，《西夏旅館》，台北：印刻，2008年10月。
- 賴香吟，《散步到他方》，台北：聯合文學，1997年1月。
- 賴香吟，《霧中風景》，台北：元尊文化，1998年7月。
- 黃啟泰，《防風林的外邊》，台北：尚書文化，1990年2月。
- 黃國峻，《度外》，台北：聯合文學，2000年9月。
- 黃國峻，《盲目地注視》，台北：聯合文學，2001年4月。
- 黃國峻，《水門的洞口》，台北：聯合文學，2003年8月。

二、其他作家文集(依出版時間排序)

- 馬奎斯，宋碧雲譯，《一百年的孤寂》，台北：遠景，1982年12月。
- 張大春，《四喜憂國》，台北：遠流，1988年6月。
- 張大春，《大說謊家》，台北：遠流，1989年9月。
- 朱天文，《世紀末的華麗》，台北：遠流，1990年7月。
- 安部公房，鍾肇政譯，《燃燒的地圖》，台北：桂冠，1994年4月。
- 翁文嫻，《創作的契機》，台北：唐山，1995年9月。
- 董啟章，《安卓珍尼》，台北：聯合文學，1996年2月。
- 卡爾維諾 (Italo Calvino)，吳潛誠譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，台北：

時報文化，1996年11月。

- 朱天心，《漫遊者》，台北：聯合文學，2000年11月。
- 新雨出版社編選，《文學板塊運動》，台北：新雨，2001年9月。
- 張大春，《最初》，台北：時報文化，2002年6月。
- 王安憶，《紀實與虛構》，台北：麥田，2002年6月。
- 隱地，《2002／隱地》，台北，2002年7月。
- 波赫士著，王永年、林一安等譯，《波赫士全集》，台北：台灣商務印書館，2002年2月。
- 伊格言，《甕中人》，台北：印刻，2004年2月。
- 黃凡，《賴索》，台北：聯合文學，2006年8月。
- 朱天文，《巫言》，台北：印刻，2008年2月。
- 王文興，《家變》，台北：洪範，2008年8月。
- 張大春，《四喜憂國》，桂林：廣西師範大學出版社，2010年10月。
- 閻連科，《發現小說》，台北：印刻，2011年10月。
- 唐·德里羅，梁永安譯，《毛二世》，台北：寶瓶文化，2011年10月。
- 折原一，李彥樺譯，《倒錯迴旋曲》，台北：獨步文化，2011年12月。

三、研究專書(依出版時間排序)

(一)、視覺研究

- John Howkins；徐桂峰編譯，《電視的昨日、今日、明日》，新竹：楓城，1978年1月。
- 中華民國廣播電視事業協會編，《電視新貌》，台北：黎明文化，1987年3月。
- 黃新生，《媒介批評——理論與方法》，台北：五南，1987年11月。
- 馬塞爾·馬爾丹，吳岳添、趙家鶴譯，《電影作為語言》，中國：中國社會科學，1988年4月。
- 愛德華·茂萊，邵牧君譯，《電影化的想像——作家和電影》，北京：中國電影，1989年7月。
- 郭力昕，《新頻道：電視·傳播·大眾文化》，台北：時報文化，1990年3月。
- 郭力昕，《電視批評與媒體觀察》，台北：時報文化，1990年3月。
- 雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)，馮建三譯，《電視：科技與文化形式》，台北：遠流，1992年1月。
- George Comstock，鄭明椿譯，《美國電視的源流與演變》，台北：遠流，1992

- 年3月。
- Robert C. Allen, 李天鐸譯,《電視與當代批評理論》,台北:遠流,1993年9月。
 - 黃新生,《電視新聞》,台北:遠流,1994年7月。
 - 尼爾·波茲曼(Neil Postman),蕭昭君譯,《童年的消逝》,台北,遠流,1994年11月。
 - Gerald S. Lesser,關尚仁譯,《兒童與電視》,台北:遠流,1994年12月。
 - Davis & Baran 合著,蘇蘅譯,《大眾傳播與日常生活》,台北:遠流,1996年3月。
 - John Pultz,李文吉譯,《攝影與人體》,台北:遠流,1997年6月。
 - 郭力昕,《書寫攝影:相片的文本與文化》,台北:原尊文化,1998年1月。
 - 班雅明(Walter Benjamin),林志明譯,《說故事的人》,台北:台灣攝影工作室,1998年12月。
 - Roger Silverstone,陳玉箴譯,《媒介概念16講》,台北:韋伯文化,1999年9月。
 - 周蕾,《原初的激情:視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》,台北:遠流,2001年5月。
 - Richard K. Simon,關山譯,《垃圾文化》,北京:社會科學文獻,2001年11月。
 - 何貽謀,《台灣電視風雲錄》,台北:台灣商務,2002年1月。
 - J Fiske & J. Hartley,鄭明椿譯,《解讀電視》,台北:遠流,2002年4月。
 - 阿爾維托·曼古埃爾(Alberto Manguel),薛絢譯,《意象地圖-閱讀圖像中的愛與憎》,台北:台灣商務,2002年4月。
 - 張光琪,《世界名畫家全集/魔幻寫實大師:馬格利特》,台北:藝術家,2003年3月。
 - 鄭明椿,《換個姿勢看電視》,台北:揚志文化,2003年4月。
 - 羅崗、顧錚主編,《視覺文化讀本》,桂林:廣西師範大學出版社,2003年12月。
 - 金格隆(Frank Zingrone),楊月蓀譯,《媒體現形——混沌時代瀕臨意識邊緣》,台北:台灣商務,2003年12月。
 - 約翰·伯格;戴行鉞譯,《觀看之道》,桂林:廣西師範大學出版社,2005年1月。
 - 王唯著,《透視台灣電視史》,台北:學生書局,2006年10月。
 - Hubert Damisch,《落差——經受攝影的考驗》,桂林:廣西師範大學出版社,2007年9月。

- 吉見俊哉，蘇碩斌、李衣雲、林文凱、陳韻如譯，《博覽會的政治學》，台北：群學，2010年5月。

(二)、文學研究

- 樂黛雲編，《國外魯迅研究論集：1960-1981》，北京：北京大學出版社，1981年10月。
- 陳映真，《鳶山》，台北：人間，1988年4月。
- 里蒙－凱南（Shlomith Rimmon-Kenan）著，姚錦清等譯，《敘事虛構作品》，北京：三聯書店，1989年2月。
- 黃晉凱，張秉真主編，《象徵主義·意象派》，北京：中國人民大學出版社，1989年10月。
- 伊恩·瓦特（Ian Watt），董紅鈞譯，〈《魯賓孫漂流記》，個人主義和小說〉，《小說的興起》，北京，三聯書店，1992年6月。
- 李永熾編譯，《「內向世代」小說選》，台北：萬象圖書，1993年1月。
- 米蘭·昆德拉，艾曉明編，《小說的智慧》，台北：智慧大學，1994年2月。
- 楊澤主編，《從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集》，台北：時報文化，1994年11月。
- 楊澤編，《七〇年代——理想繼續燃燒》，台北：時報文化，1994年12月。
- 王志弘編，《性別、身體與文化譯文選》，編者自印，1995年。
- 楊照，《文學的原像》，台北：聯合文學，1995年5月。
- 王德威，《小說中國——晚清到當代的中文小說》，台北：麥田，1996年5月。
- Nochlin Linda 著，刁筱華譯，《寫實主義》，台北：遠流，1998年3月。
- 楊澤編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的時代》，台北：時報文化，1999年11月。
- 周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000年4月。
- mimiko 等著，《五年級同學會》，台灣：圓神，2001年5月。
- 王德威，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》，台北：麥田，2001年10月。
- 吳曉東，《從卡夫卡到昆德拉》，北京：三聯書店，2003年8月。
- 黃錦樹，《謊言或真理的技藝——當代中文小說論集》，台北：麥田，2003年1月。
- 斯圖爾特·霍爾，徐亮、陳興華譯，《表徵——文化表象與意指實踐》，北京：商務印書館，2003年11月。

- 李奭學，《書話台灣》，台北：九歌，2004年5月。
- 愛德華·索雅(Edward W. Soja)，陸楊、劉佳林、朱志榮等翻譯，《第三空間：去往洛杉磯和其他真實和想象地方的旅程》，上海：上海教育，2005年8月。
- 彼得·蓋伊(Peter Gay)，劉森堯譯，《歷史學家的三堂小說課》，北京：北京大學出版社，2006年1月。
- 鄭樹森，《小說地圖》，南京：江蘇教育，2006年6月。
- 大衛·洛吉，李維拉譯，《小說的五十堂課》，台北：木馬文化，2006年12月。
- 《徬徨的戰鬥：十場台灣當代小說的心靈饗宴——國立台灣文學館·第三季週末文學對談》，台北：印刻，2007年12月。
- 迪克斯坦(Dickstein Morris)，劉玉寧譯，《途中的鏡子——文學與現實世界》，上海，上海三聯書店，2008年4月。
- 勞倫斯·卜洛克，劉麗真譯，《卜洛克的小說學堂》，台北：臉譜，2008年5月。
- 雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)，王爾勃、周莉譯，《馬克思主義與文學》，開封：河南大學出版社，2008年09月。
- 范銘如，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，台北：麥田，2008年9月。
- 彼得·蓋伊(Peter Gay)，《現代主義異端的誘惑：從波特萊爾到貝克特及其他人》，台北：立緒，2009年12月。
- 楊照，《霧與畫——戰後文學史散論》，台北：麥田，2010年8月。
- 黃清順，《「後設小說」的理論建構與在臺發展——以1983-2002年作為觀察主軸》，高雄：麗文文化，2011年12月。

四、期刊論文(依出版時間排序)

- 王德威，〈寫實主義是什麼〉，《聯合文學》，99期，1993年1月。
- 〈第十一屆「聯合文學小說新人獎」決審實錄〉，《聯合文學》，1997年11月，157期。
- Leo Ou-fan LEE，〈Eileen Chang and Cinema〉，《現代中文文學學報》，2卷2期，1999年1月。
- 郝譽翔，〈論一九八〇年前後台灣新生代文學的發展〉，《中外文學》28卷11期，2000年4月。
- Nancy Armstrong，馮品佳譯，〈何謂寫實主義中的真實？〉，《中外文學》30卷12期，2002年5月。
- 郝譽翔、黃國峻、許榮哲，〈單打獨鬥說故事〉，《聯合文學》214期，2002年

8月

- 馬嘉蘭 (Fran Martin) 著；陳鈺欣、王穎譯，〈揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論〉，《女學學誌：婦女與性別研究》15期，2003年5月。
- 鄭愁予，〈鶴樓峻，連翠微〉，《聯合文學》226期，2003年8月。
- 張清志，〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉，《聯合文學》226期，2003年8月。
- 〈21位青年小說家讀黃國峻的作品〉，《聯合文學》226期，2003年8月。
- 李爽學，〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，《聯合文學》226期，2003年8月。
- 郝譽翔，〈文學獎的困惑〉，《聯合文學》229期，2003年11月。
- 向陽，〈蒙塵與出土：小論文學舊書再版重印現象〉，《文訊雜誌》221期，2004年3月。
- 〈錯過豐饒年代的宿命論者——初安民對談駱以軍〉，《印刻文學生活誌》2卷4期，2005年12月。
- 邱貴芬，〈在地性的生成：從台灣現代派小說談「根」與「路徑」的辯證〉，《中外文學》34卷10期，2006年3月。

五、學位論文(依出版時間排序)

- 駱以軍，《傾斜》，國立藝術學院戲劇研究所戲劇創作組碩士論文，83學年度。
- 陳明柔，《典範的更替／消解與台灣八〇年代小說的感覺結構》，東海大學中國文學研究所博士論文，87學年度。
- 李黛顰，《十里洋場的漫遊者——上海新感覺派的都市書寫》，輔仁大學中文系碩士論文，92學年度。
- 蔡素英，《從邱妙津《鱷魚手記》及《蒙馬特遺書》探討女性主體意識之認同建構》，南華大學文學研究所碩士論文，93學年度。
- 楊澄靜，《邊緣、認同與死亡的書寫——邱妙津小說研究》，淡江大學中國文學系碩士論文，93學年度。
- 羅敬堯，《文化轉折中的酷兒越界：九〇年代臺灣同志論述、身／聲體政治及文化》，交通大學語言與文化研究所碩士論文，93學年度。
- 楊佳嫻，《論戰後台灣外省小說家作品中的「臺北／人」》，臺灣大學中國文學研究所碩士論文，93學年度。
- 洪王俞萍，《文化身分的追尋及其形構——駱以軍與黃錦樹小說之比較研究》，成功大學台灣文學系碩士論文，93學年度。

- 柯雅雯《當代女同志文學的悼亡、自療與自我完成（1960~2003）》，中興大學中國文學系碩士論文，94 學年度。
- 王瓊涓《瀕臨邊境的可逆之旅——九〇年代以降台灣現代小說的死亡書寫》，東華大學中國語文學系碩士論文，94 學年度。
- 吳立文，《外省父親之後遺民紀事》，中興大學中國文學系碩士論文，95 學年度。
- 劉淑貞，《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》，政治大學中國文學研究所碩士論文，96 學年度。
- 曾憶文，《虛擬自傳的形成——論駱以軍小說的主題開展》，臺灣大學台灣文學研究所碩士論文，96 學年度。
- 陳文彥，《晚期資本主義的台灣犬儒者駱以軍：一種文化政略的解釋》，佛光大學文學系碩士論文，96 學年度。
- 辛佩青，《異質經驗·中界書寫：以邱妙津小說開展之卑賤文學》，中山大學中國文學系碩士論文，97 學年度。
- 林慧音，《邱妙津女同志小說研究》，臺南大學國語文學系中國文學碩士在職專班碩士論文，97 學年度。
- 嚴婕瑜，《駱以軍小說的自我主體建構》，臺北教育大學語文與創作學系碩士論文，97 學年度。
- 陳怡如，《自我的再現與重構——論邱妙津與陳雪的女同志小說》，中央大學中國文學系碩士在職專班碩士論文，97 學年度。
- 黃懿慧，《學運世代知識分子的知識實踐：賴香吟小說研究》，清華大學台灣文學研究所碩士論文，97 學年度。
- 陳姿瑾，《女／城：論 90 年代以後臺北城市文化變遷與「新世代」女性小說家》，台灣大學台灣文學研究所碩士論文，98 學年度。
- 陳奕翔，《族裔書寫與自我身分形塑：駱以軍作品中所再現的匱乏與焦慮》，成功大學台灣文學系碩士論文，98 學年度。
- 李宜義，《毀滅與完成——邱妙津的自我書寫》，雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文，98 學年度。
- 張淑芳，《焦慮與抑鬱——袁哲生與黃國峻小說研究》，逢甲大學中國文學所碩士論文，99 學年度。
- 李文傳，《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》，台灣大學中國文學所碩士論文，99 學年度。
- 蔡明萱，《愛慾、創傷與死亡——論邱妙津與陳雪》，南華大學文學系碩士論文，99 學年度。

- 傅淑萍，《卑賤、荒誕與儀式的完成：邱妙津研究》，成功大學中國文學系碩士論文，99 學年度。

六、報紙(依出版時間排序)

- 李大釗，〈現代青年活動的方向〉，《晨報》，1919 年 3 月 14-16 日。
- 魯樞元，〈論新時期文學的"內向轉"〉，《文藝報》，1986 年 10 月 18 日，3 版。
- 張大春，〈誰在蛀蝕什麼？〈白蟻之夜〉的「心理分析」遊戲〉，《中央日報》，1995 年 4 月 19 日，80 版。
- 邱妙津，〈得獎感言〉，《中央日報》，1988 年 10 月 3 日。第 16 版。
- 高麗玲報導，〈邱妙津令人喝采，抒理念青年楷模〉，《中央日報》，1988 年 10 月 22 日，第 11 版。
- 陳文芬，〈駱以軍賴香吟發表新書焦慮上身〉，《中國時報》，2000 年 11 月 6 日，23 版。
- 〈五年級同學會——向學運世代或網路世界傾斜？〉，《中國時報》，2001 年 11 月 9 日，42 版。
- 黃錦樹，〈面對文學獎：是對手？還是評判者？〉，《中國時報》，2002 年 7 月 28 日，22 版。
- 劉梓潔，〈駱以軍／我是無身世、無經驗之人〉，《中國時報》，2002 年 9 月 29 日，開卷 b1 版。
- 賴香吟，〈憂鬱貝蒂〉，《中國時報》「人間副刊」，2003 年 12 月 27 日，E7 版。
- 何亭慧記錄整理，〈偶然與巧合——陳雪、駱以軍對談小說術〉，《聯合報》，2008 年 6 月 20 日，E3 版。
- 李維菁，〈駱以軍耗時四年築成《西夏旅館》〉，《中國時報》，2008 年 10 月 18 日，A14 版。
- 郝譽翔，〈太陽系〉，《中國時報》，2009 年 12 月 24 日，E4 版。
- 駱以軍，〈駐版作家答客問〉，《聯合報》，2010 年 4 月 18 日，D3 版。
- 唐嘉邦、黃哲斌採訪，黃哲斌整理，〈包廂影片任選青澀回憶 MTV〉，《中國時報》，2010 年 10 月 29 日，A8 版。