

論《臺北城裡妖魔跋扈》中主要角色代表內涵

一、前言

《臺北城裡妖魔跋扈》一書故事背景設定在日本殖民時期的臺灣，日本為方便統治臺灣，將大妖怪「言語道斷」抓來臺灣，利用她的妖氣控制臺灣人民。然而，在 50 年之後，「言語道斷」卻被殺人鬼「K」所殺，引起妖怪的暴動。另一方面，文學界中也正悄悄產生變化：作家子子子子未壹在臺灣文學和外地文學中的矛盾，讓評論家新日嵯峨子感興趣。新日嵯峨子謎一般的存在和即將被捲入妖怪世界的子子子子未壹，一連串的改變也正在他們身上發生。

文本《臺北城裡妖魔跋扈》書背所標明的作者寫著新日嵯峨子，故事中人物新日嵯峨子所創作的故事和文本中的背景設定重合，小說中有小說的創作模式，讓讀者不禁對文本中的角色是否有更深的涵義感到好奇。主要角色新日嵯峨子的謎團、子子子子未壹的矛盾和妖怪言語道斷的死，三者串起了《臺北城裡妖魔跋扈》書中的故事，也因此做為本文的研究對象，探討書中角色的含意。

本文擬彙整《臺北城裡妖魔跋扈》中對三個主要角色：新日嵯峨子、子子子子未壹、言語道斷的敘述及他們所做出的表現和談話，探討「小說」中的三個角色的代表意義，以期了解作者所做的文本架構，並透過作者的安排，重新思考作者、文本、讀者本身的意義和三者間的關係。

二、新日嵯峨子的誕生：

（一）真實存在的作者與共用筆名的探討

《臺北城裡妖魔跋扈》書目中，第一章命名為〈新日嵯峨子〉、第十九章〈誰是「新日嵯峨子」？〉和第二十章〈她的真名〉，皆以懸疑、無解的方式描寫「新日嵯峨子」此一角色，甚至在文中，利用可辨識人、妖本體的妖怪的對她做探查，顯現出的竟是一連串文字以圖像形式構成「新日嵯峨子」幾字。新日小姐自己也說：

「新日嵯峨子真有其人，或是虛構出來的幻影？無論何者都無法證明，就像二律背反……這種曖昧，形成了不可思議的美。」¹

此一角色，作為書中謎樣角色，她的身分一直是個謎，在妖怪的鑑定下，她成了無法被歸類本體的「幻象」，甚至在最後留下了：「誰都可能是新日嵯峨子」這一團迷霧。這樣的解釋符合《臺北城裡妖魔跋扈》在現實為複數作家，也同時呼應她在書中幻象與無名的表象。

¹瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015 年），頁 32

冷皆堂店長也在看到由一連串敘述性的文字所構成的新日嵯峨子的本體後做出分析，就像是格式塔學派所說的：「我們視覺感知到的對象是整體的，整體並非個別獨立事物之總和，而是最後出現的樣貌。」²所以他認為「有個極高明的術者操作這些流言，將大量流言做出有秩序的堆砌，竟在世上虛構了一個『新日嵯峨子』的實體。」³冷皆堂店長所做的分析中可以看到，由一連串文字所構成的「新日嵯峨子」，就如同在文學中所討論的，小說裡的文字是否能夠完全反映日常生活真實呢？又或者它是由作者由文字所堆砌成的「真實」。

文末，新日嵯峨子也提出「新日嵯峨子」一詞本來用意為「尋找真實」，而她所暗示的便是從「誰都可能是新日嵯峨子」的謎團也象徵著「人人都可以尋找真實」的。

至於新日嵯峨子自己的真實，她在文末也說：

「新名字還沒決定呢。」女子邊走向喫茶店門口，邊回過頭朗聲說道。她表情明艷，看來竟十分開心：「至於本名……還是不說了吧。畢竟可說為羸不可說為妙，不可說為不可說，是妙亦妙阿。」⁴

新日嵯峨子對於本名的說法出自《法華玄義》卷二下所言：「可說為羸不可說為妙，不可說亦不可說是妙，是妙亦妙言語道斷故，若通作不可說者，生生不可說，乃至不生不生不可說。」

這裡的言語道斷指的是「不可言說」這樣的意義。而新日嵯峨子在對於自己本名的解釋中，我們可以說，新日嵯峨子是言語道斷利用妖氣所製造出來的表象，她利用這個表象自由出入言語道斷受困的「臺北結界」這個牢籠。然而在言語道斷死後，她便開始尋找自己的真實。

就如同冷皆堂店長所說的創造「新日嵯峨子」這個表象的方式太過玄妙，而術者若非對創造表象感到狂熱，便有可能是術者的本體無法行動，「譬如說，被關在某處，無法逃脫，無法移動，只好透過這個虛構的代理者。」⁵也因此新日在和羅小姐的對談中也說：「我編造了一個故事，在故事裡，我受困於自己的編造。我只是想要自由罷了。雖然沒有人能離開故事，但我隨時能創造新的故事。」⁶

（二） 後設小說的引導

蔡源煌認為「邀請讀者涉入小說中虛構的世界，旨在讓他明白小說是一種文

²瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁363

³瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁364

⁴瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁371

⁵瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁365

⁶瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁370

字幻象，以便打破寫實主義的謬誤。」是後設小說的技法之一。而《臺北城裡妖魔跋扈》一書一開始便藉由設定文本和現實不同的世界觀，建立虛構的意象，第一章前便寫著：「這個世界中，日本未參與第二次世界大戰，直到一九五零年，臺灣也還在日本的統治下——」。其次便是書背中以「新日嵯峨子」作為《臺北城裡妖魔跋扈》的作者，讓新日嵯峨子一躍到讀者的世界中，力邀讀者進入小說。

而新日嵯峨子本身的謎樣設定以及她不同於常人絕對價值的觀念，如同後設常以顛覆常態的角色和角色行為作為基礎，「通過對個別的再製作以及對熟悉的成規的破壞，同時向人們提供創新與熟悉之物。」⁷以帶領讀者進入虛構的世界，並套討「小說」的虛構性。

作為後設小說，新日嵯峨子在文本中多處引導子子子子未壹在文學的發展，思考「作者」和「小說」之間的關係，也間接讓讀者思考兩者的關係。利用兩者的對話，正是後設小說中的常見手法，它在「展示這種文學成規功能的過程中，把注意力引向了「創造\描寫」的悖論命題，這種悖論正可以界定一切小說的地位。」⁸例如文本中的其中一段經典對話：

（筆者按：子子子子未壹說話）「我的……故事？」

「是的。不只是您筆下的故事，還有您自身的故事。我們都處在故事之中阿，因為我們所知的世界，全部都是認知後的結果，我們說話的同時便干涉了認知，所以世界一直是扭曲的……只有作家能決定世界的樣貌，將之變成固定的型態。」

這番話十分不可思議，未壹驚訝地說：「您是說，即使是虛構的世界觀，也能透過話語轉變為現實嗎？那未免……太不可思議。」

他從不覺得「作家」是這麼了不起的存在。

「也是。」新日承認，卻接著笑了一下：「但請子子子子老師別忘了『有意義的巧合』，作者虛構的內容偶然吻合現實……並非不可能吧？」⁹

「新日嵯峨子」這一個角色不只帶領子子子子未壹也讓我們更深入的探討小說的世界和現實世界的差異。文學界中，在現實主義逐漸僵化下，許多作家們一改小說絕對反映真實的想法，他們甚至「將文學的陳述一概稱為虛構的句構」¹⁰

⁷帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北：駱駝出版社，1995年），頁14

⁸帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北：駱駝出版社，1995年），頁100

⁹瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁346

¹⁰蔡源煌著，《從浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1987年），頁184

作品中所呈現的世界是一個情況特殊的世界，它固然與現實世界有著類似、相通之處，但是作品中所呈現的世界有它自身的背景，其中枝枝節節的關係如何維繫，完全取決於作品自身的條件，而非與現實的印證比對。¹¹

也因此新日嵯峨子才會和子子子子未壹這樣表達。

三、子子子子未壹與吳耿：

(一) 思想自由與人的固定價值

除了被歸類為「外地文學」的子子子子未壹的身分，還有以本名吳耿在「台灣文學」領域創作。作為兩派系的後起新秀，對於自我本身認同感到疑惑，也在自己的矛盾中周旋，卻也是他的矛盾讓新日嵯峨子感興趣，進而引薦進入文壇中心。

子子子子未壹被邀請參加兩次新日座談後，向新日嵯峨子詢問她在兩次座談中，為何做出幾乎相反的言論。兩人之間的交談中，我們可以看到兩人對於思想自由與人的固定價值的探討：

只見新日悠然說道：「任何思想只要發展成意識形態，便失去自由。為何人要將自己陷入不自由的處境？」

「這……也許這不是思想的問題，而是怎麼看待『人』這種存在吧。一般來說我們都覺得人有一致性，所以當這個人的說法與過去不同，我們就會覺得他說謊、沒信用，甚至卑鄙。」

「原來如此，子子子子老師也是這麼看待我的？」

「我？不不，我沒那個……」未壹慌亂起來。

「開玩笑的。」新日笑了笑：「子子子子老師說的常識，我明白了。但『人』真的一致嗎？舉個例子來說……您是如何既是吳耿，又是子子子子未壹的呢？」¹²

引文中所提到的，正是子子子子未壹本身的矛盾，這樣的矛盾存在於他身處在日本殖民時代，做為一個文學家的自我定位的不明確，同時我們也可以看到「作者」本身的不明確。

而對話中，子子子子未壹所表現的觀念，正是大多數人的想法：

伯格和盧克曼曾指出，對大多數人而言，日常的世界才是唯一「真實」的世

¹¹蔡源煌著，《從浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1987年），頁184

¹²瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁344、345

界，是「最佳之真實」。¹³

然而新日嵯峨子的回答中，我們也可以看到她對於作者的一致性的看法，新日嵯峨子提出的概念，正是後設小說所探討的：

像基爾伯特·索倫廷諾和唐納德·巴賽爾姆這樣的作家則指出，在文學虛構與現實之間的唯一區別恰恰在於：前者完全是用言語架構的，這就意味著容許適度的自由。¹⁴

再回到子子子子未壹和新日嵯峨子的對話內容，我們便可以理解到文中新日所表達的意義：人或許是在外在行為和話語上常有固定的模式和一定的價值觀，但「小說」卻是一個在現實和虛構的產物，而言語所架構的「小說」，卻是「人」的思想的產物，透過有自由的言語，所表達出來的，也因此何嘗不是一種「真實」呢？又何必必要「一致」呢？

新日所做的行為正符合我們上一節的分析，引導子子子子未壹和讀者，藉著創造、描寫的悖論，對「小說」和「作者」進行思考。

（二）讀者與作者

作者在創作作品時，往往會虛構一個聽眾，就像文本中指出外地文學和臺灣文學最大的不同，就是預設的讀者不同。從這裡我們也可以看出讀者在作品中所代表的意義，就如同新日嵯峨子在文本中的作品，對於「言語道斷」和「妖怪」的描述，在子子子子未壹等普通人和其他妖怪和神明的眼中，所代表意義便是巨大的不同。前者只認為是後外地文學的新作，後者卻視為揭穿日本一直以來在妖怪界的秘密的作品。

而做為一個讀者，子子子子未壹和妖怪們的反應也做出另一種呼應，便是讀者和作者的另一個方向的關係。新日嵯峨子的作品之所以能夠引起子子子子未壹和西川滿等作家以及臺灣神明，也是因為這些「讀者」對於「新日嵯峨子」的信任，他們認為她並不會說謊或創造出沒有意義的作品。讀者和作者的微妙關係便在於，在日常生活的對話中，我們有機會藉著發問來更深入了解對方的言談，解除困惑，但在文學作品中，讀者所能做的便是相信作者，也就是「作者筆下的角色可以說謊、藐視合作原則¹⁵、與讀者玩抓迷藏，可是作家卻永遠不會犯了這些禁忌。」

¹³ 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北：駱駝出版社，1995年），頁99

¹⁴ 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北：駱駝出版社，1995年），頁101

¹⁵ 「合作原則」一語的概念參閱蔡源煌的〈語言行動理論與虛構敘事文研究〉，《從浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1987年）。指的是說話者的談話必須為對話者提供知識、內容要真實、要切題並力求明晰，這四個守則便構成合作原則。

我們也可以從文本中，子子子子未壹以讀者的身分在得知新日嵯峨子有可能只是共用筆名時，所做出的反應看到他對於新日嵯峨子的信任。

他苦著臉，試著消化自己的情緒，但這並不容易，他對新日嵯峨子有種崇拜之情，不知為何，他覺得如果新日嵯峨子是共用筆名，她創造出來的事物便會破滅，變成平凡無味的渣滓。

是從何時開始對新日嵯峨子懷起這種情感呢？¹⁷

子子子子未壹在一開始便對新日嵯峨子這樣一個作者產生信任，而這個信任關係除了上述所提到的她不會犯下禁忌，還包含了她對「新日嵯峨子」作為真實存在的認知，也因此他認為如果新日嵯峨子只是共用筆名，就對於新日嵯峨子的創作一併的感到不信任，甚至用「渣滓」這樣的強烈語氣表達了他的想法。

可是讀者與作品中虛構的說話者，關係更微妙。讀者讀一部作品，就等於接受了合作原則的契約關係——除非拋棄它不讀。¹⁸

對於作者和讀者透過文本中虛構的角色而建構的對話橋梁的關係，也可以看出兩者間都需要互相信任的基礎。預設讀者和相信作者不僅是新日嵯峨子和子子子子未壹之間的關係，也是我們和《臺北城裡妖魔跋扈》作者的關係。

四、言語道斷之死：言語與世界的交錯關係

「言語道斷」一詞有三種解釋：其一出自佛家，表達根本的真理，超乎言語，不能明說。另外兩個出自日語，其一表達無法溝通、荒謬，另外也有罄竹難書的意思。

（一） 殖民的隱喻

言語道斷為日本的大妖狐，日治時期，日本將她抓來臺灣並設置「臺北結界」，結界能夠增強妖氣，並以她的妖氣控制臺灣人民，同時言語道斷也無法離開結界。

言語道斷一意出自佛語，代表究竟之真理，言語之道斷而不可言說。道理一旦出口，道即不能為道，故而真理並不受語言所束縛。

在書中，言語道斷便是藉由她的妖氣在臺灣出生的妖怪們的「真理」。她除了做為維持妖怪生存的主要角色，同時也被喻為統治合理性的意識型態的妖怪，藉

¹⁶蔡源煌著，《從浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1987年），頁223

¹⁷瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁22

¹⁸蔡源煌著，《從浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1987年），頁223

著妖氣「日本化」本島的人民。然而，這樣強大、看似不會死亡的妖怪，卻也面臨「死亡」，也象徵著日本殖民統治正當性的動搖。

（二）文學的意義

「很簡單，言語道斷隱喻了大河文化的移植，只要言語道斷存在，就等於『中央』存在。」新日笑著回道：「『中央』代表典型的大和人，將排斥不符合典型想像的灣生，換言之，言語道斷的死隱喻了『中央』的消失，她非死不可，只有她死，才能讓文學上的灣生時代降臨。」¹⁹

上述引文直指「言語道斷」就是絕對的真理，然而這樣的絕對真理，卻同時造成外地文學和台灣文學的僵局，兩方都堅持著自己的「絕對」，而忽略了以「土地」也就是「臺灣」自己的文學。也因此新日嵯峨子也明說才說：「言語道斷必須死」。

（三）後設的探討

言語道斷受到自己的妖氣束縛，被迫關在「臺北結界」，也代表後設小說所意識到的問題。

後設是對於一種基本的兩難處境的高度自覺：如果人們開始去「表現」世界，他們就會迅速意識到，這個世界正是如上所說的，是不能夠「被表現的」（represented）。事實上在文學小說裡能做到的不過是「表現」這個世界的「話語」。如果有人試圖分析一組語言關係，而又要用同一組語言關係作為分析的工具，語言就立刻變成了「牢籠」（prison house），而逃脫的可能性是極其微小的。後設所開始探討的，正是這兩難處境。²⁰

另外，從言語道斷作為殖民的隱喻和文學意義，以及本書的系列名〈言語道斷之死系列〉我們也可以看到後設小說曾經探討過的另一種概念。

然而，面對著第二次世界大戰以來社會上政治、文化和技術的劇變，也正因為缺乏確定的身分而給小說留下了弱點。因此，批評家曾經探討過「小說危機」和「小說之死」的問題。²¹

五、結語

透過對三個主要角色的分析，我們可以看出新日嵯峨子、子子子子未壹和言語道斷所分別衍伸的含意，和彼此之間交互的關係。不僅是對於日治時期下的文學家定位做出討論，也在分析文本後看到《臺北城裡妖魔跋扈》一書中以後設小說的

¹⁹ 瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015年），頁163

²⁰ 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北：駱駝出版社，1995年），頁4

²¹ 帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北：駱駝出版社，1995年），頁11

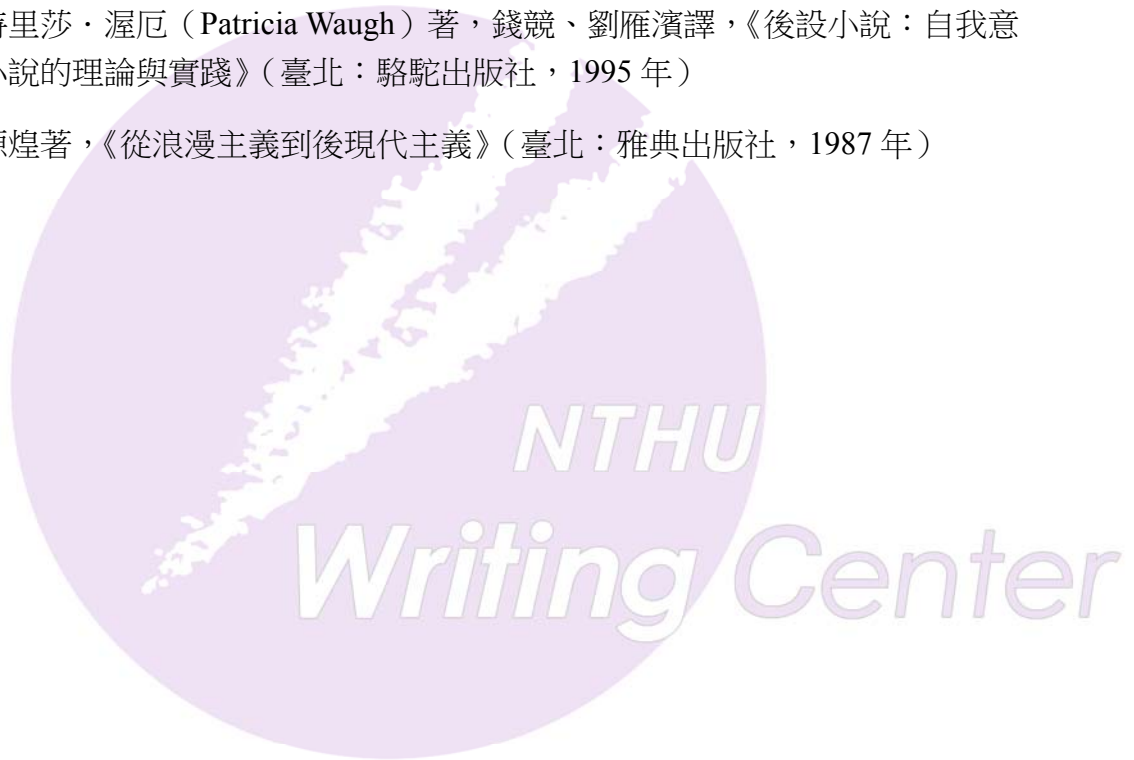
形式，透過新日嵯峨子如同訊息般的本質作為媒介，間接引導讀者瞭解文學上對於「現實與虛構」的辯論。而如同蔡源煌說：「讀者若以批評的態度處理角色之語言表現，那麼他對文學作品中語言現場的縫隙所做的臆測，也較正確，同時他也会覺得更有必要追溯作者的意圖來做為了解真相的指針而建立『作者——作品——讀者』三者的一貫關係。」²²也透過這樣的分析，我們也了解到作者、文本、讀者本身的意義和三者間的關係。

六、參考書目

瀟湘神著，《臺北城裡妖魔跋扈》（臺北：奇異果文創，2015 年）

帕特里莎·渥厄（Patricia Waugh）著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北：駱駝出版社，1995 年）

蔡源煌著，《從浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1987 年）



²²蔡源煌著，《從浪漫主義到後現代主義》（臺北：雅典出版社，1987 年），頁 222