

# 從「臺灣妖怪文學」觀察台灣文學後體制化生態

Bing Lun Chiang 江昺崙

## 一、背景

### 淺層的妖怪熱潮

近年來臺灣流行起日本的「妖怪文化」，從昭和懷舊想像的《鬼太郎》，一直到近年風靡於小學生之間的《妖怪手錶》（2015年於東森幼幼臺開始播放）等作品，帶動了臺灣大眾文化裡的「妖怪熱潮」。類似現象具體呈現在南投「妖怪村」、「桃太郎村」及「妖怪夜市」等消費型的觀光景點與市集。

這些通俗的現象，片面來說是一種炒作日本妖怪的熱潮，景點內刻意挪用了日本文化符號，感覺就是為了刺激觀光而設立，很少見到臺灣本土的元素。例如南投妖怪村也仿造日本神社，在入口樹立了一座鳥居——但鳥居是日本神道教用來區隔神界與人界的「通道」，被臺灣人用作觀光景點的擺飾，似乎顯得有點詭異。或許因為妖怪村的所在地位於山林之間（竹山溪頭），擁有大片針葉林及竹林，下午時分會雲霧繚繞，微微陰冷的天氣有點像是日本，所以讓觀光客更有「來到日本」的感覺，用「妖怪」作為主題也更能吸引遊客前來駐足打卡與消費。

但進一步觀察，這其實是一種臺灣社會未能滿足的慾望。一來是臺灣社會對自我文化缺乏自信，喜歡以外國，例如會稱呼本地觀光景點為「臺版小京都」（稱臺南某景點）或「臺版小巴黎」（稱屏東某景點）等，所以刻意挪用日本文化符號，滿足後進國家（或被殖民地）的自我價值感匱乏。

BING LUN CHIANG 江昺崙，臺大臺文所博士班肄業，現在定居於臺南，於國立臺灣文學館兼職。興趣為研究臺灣農民文學及當代文化研究。

## 被壓抑的泛靈文化

另外一方面，是臺灣被壓抑的傳統泛靈信仰文化——臺灣傳統民間信仰跟日本民俗文化都有著泛靈的世界觀，例如日本會有「八百萬神」的說法，萬物皆有神靈，神界與人界之間還有著「妖怪」的世界存在。例如北海道狸小路商場裡面有一間「本陣狸大明神社」，供奉著隱神刑部（いぬがみぎょうぶ），隱神刑部是一隻狸貓，就是宮崎駿動畫《平成狸合戰》裡的狸貓長老之一。所以在日本的泛靈世界裡，狸貓可以是有法術的動物，也可以幻化成夜行妖怪，更可能是受人供奉的神明。而臺灣也有類似的泛靈信仰，以民俗學者溫宗翰的說法，可區分為「神鬼怪異」<sup>1</sup>（出自《臺灣妖怪學就醬》〈與妖怪對話：臺灣神鬼怪異類型分析〉）等四種類型。例如臺灣傳說有「虎姑婆」、「竹篙鬼」或「水鬼」等等妖怪。這也是臺灣社會可以輕易複製並接受日本妖怪文化的原因，兩者有一定的相似性。

不過，臺灣雖然有著類似的泛靈傳說，但跟日本的民俗信仰終究是不同的系統，以「妖怪」來統稱本地的「神鬼怪異」<sup>2</sup>，在類比上會出現許多誤解，並不是非常適切。這就反映了臺灣作為殖民地社會的現象——無法建構自身的文化系譜，雖然我們對於泛靈文化有著熟悉且親切的感受，卻「無以名說」，整體而言我們的自身的「神鬼怪異」缺乏語彙、窮於包裝、無力推廣，更遑論像日本一樣進行商業化傳播。所以我們必須從日本的妖怪文化，回頭來尋找自身被壓抑的傳統泛靈文化。

但近十幾年來，隨著「臺灣學」的發展，以及臺灣文學體制化後，研究者的視野逐步擴展，民俗文化已經來到了「國族化」與「典律化」的時刻，如同日本在百年前、20世紀初期由柳田國男所推動的民俗學研究，逐步將各地散落的鄉野傳說拼貼成一幅巨大的日本文化圖像，無數神明與妖怪也一一登錄在案，成為可以按圖索驥的百科全書知識。因此除了學院研究者如林美容等人之外，新興的臺灣文化工作者如何敬堯、臺北地方異聞工作室、重大歷史懸疑案件調查辦公室及謝宜安等也試圖建構臺灣「神鬼怪異」的圖譜，例如何敬堯著作之《妖怪臺灣》，即有廣泛蒐羅相關神鬼怪異傳說，以完成「臺灣版妖怪學」的野心。

若以這些學術與文化工作者的努力，或許再過數十年，臺灣民俗學的研究會越來越普及，「神鬼怪異」的形象也會越來越清晰，語彙越來越豐富，作為文化符號的應用也會越來越廣泛。可期待屆時臺灣不必再複製日本妖怪文化，我們即可創造一套本土的泛靈世界。

## 臺灣文學體制的另類推進

<sup>1</sup>但為了方便理解，本文標題仍用「臺灣妖怪創作」一詞，實質上指涉的是臺灣的神鬼怪異傳說創作。因此在本文內，「妖怪文學」都放入引號內處理，有待未來進一部探討內涵。

<sup>2</sup>但為了方便理解，本文標題仍用「臺灣妖怪創作」一詞，實質上指涉的是臺灣的神鬼怪異傳說創作。因此在本文內，「妖怪文學」都放入引號內處理，有待未來進一部探討內涵。

但我們同時也要探討，近年來「妖怪文學」創作得以振興，與臺灣文學體制變遷或許有所關聯。臺灣文學體制從九〇年代開始建制，至今二十多年，具體成果大略有「成立臺灣文學系所」、「調整中學課綱」及「成立臺灣文學館」等三項。但臺灣文學體制化仍受到「中國核心派」的重重抵制，臺灣文學如同「加掛」在文學院的科系，並無法達到取代原本中文系霸權的作用。因此培養了大批專業人材，在固有的就業市場卻難有用武之地。

不過，或許危機就是轉機，臺灣文學領域的擴張，也逐漸壓縮到傳統中文系的範疇。兩相競爭之下，臺灣文學系師生被迫轉向尋求自身的功能及地位。加上媒介的演進，傳統文學創作領域遭逢了劇烈的衝擊及轉變，文學領域也必須重新尋找自身定位。而臺灣文學工作者嫻熟「當代」及「大眾」語言，也就成為了連結「雅俗」，溝通「人鬼」之間的橋樑。

## 二、臺灣妖怪文學與思潮

### 民俗學的誕生

自原住民定居臺灣島之後，神話傳說就一直沒有中斷過，不過由於當時原住民沒有文字，無法將故事紀錄下來，都是透過口傳，一代一代傳承下來。所以各部落之間有著許多架構相同，但細節不一的始生傳說等等。

直至大航海時代之後，開始出現大量的人文風土紀錄，許多特殊的漢族傳說也被傳抄下來，例如從《熱蘭遮城日誌》到《重修臺灣府志》等等書籍，裡面都有許多有趣的故事。到了日本時代，也出現了針對臺灣的民俗做出豐富詳實的系統性研究。例如 1921 年片岡巖著作的《臺灣風俗誌》及 1936 年李獻璋整理的《臺灣民間文學集》，即有蒐集了許多民間傳說；而 1941 年池田敏雄也主編了《民俗臺灣》，直到 1945 年 2 月停刊，共辦了 44 期，探討許多臺灣的特色習俗，例如「金魅」（會幫忙做家事的鬼怪），第一次紀錄就是出現在《民俗臺灣》上面，例外還有「椅仔姑」及「落地府」等召喚靈魂的習俗。而在臺南的通俗文藝雜誌《三六九小報》上，也陸續出現了知識份子創作的神怪小說，例如許丙丁跳脫民間故事採集的框架，架空想像的章回小說《小封神》即連載於 1931 年的《三六九小報》上，1967 年還曾改編成電影。

在本文前言當中，有探討臺灣近年流形的「妖怪文化」有許多概念是來自日本，因為日本的妖怪文化根基於結構性整理鄉野傳說的民俗學，也可以說是日本庶民精神想像總合，帶有民族主義及國家意識的概念。但到了國民黨來臺之後，這樣的「民族主義視野」當然是受到限制的，所有神鬼怪異敘事都被「鬼故事」所取代，或者以「民間信仰」來帶過。

### 戰後的「鬼故事」文化

戰後初期至解嚴之前，並非沒有神鬼怪異的作品，除了民間的戲曲創作外，以大眾文化為例，電影導演姚鳳磐改編自《聊齋誌異》的恐怖電影《雪娘》（1969年）及《秋燈夜雨》（1974年）等等；而在漫畫方面，葉宏甲的《諸葛四郎》也提供了大量怪奇想像。不過這些創作必須通過重重的檢查法規才得以面世，例如1948年制定的《電影檢查法》，就明文規定：「禁止提倡迷信邪說者」應「予修改或刪剪或禁演」。在漫畫方面，1960年代政府以〈編印連環圖畫輔導辦法〉及〈國立編譯館連環圖畫審查標準〉嚴令「超乎人情事理以外的神怪故事及以神力解釋自然的神話故事，已不合時代需要，又易使人思想誤入歧途，一律不准創作。」因此原本充滿想像力，類似《諸葛四郎》的漫畫都遭到審查，使得臺灣無法出現像是水木茂《鬼太郎》那樣的原生漫畫。

戒嚴時期的神鬼怪異創作，受限於上述「去本土化」及「創作審查」的因素，無法正常發展，但人們對於神秘領域的好奇心是無窮無盡的，因此各種「個人經驗的鬼故事」就散見於各種角落，以「大陸鄉野奇談」、口耳相告或是藏在社會新聞當中流傳下來，例如1959年的媒體報導的「朱秀華借屍還魂事件」等等。而此時也有零星作家以「鄉土文學」之外貌，紀錄並延續了臺灣「妖怪文學」的傳統，例如李喬書寫的〈家鬼〉（推測就是「金魅」）及〈水鬼·城隍〉（水鬼變城隍的民間傳奇），還有鍾肇政寫的〈靈潭恨〉等作品。

### 解嚴後的「鄉土」復興

直到解嚴之後，大量的鬼故事創作解禁，大眾文化領域出現大量的鬼故事創作，例如希代出版的《新世代小說大系·神秘卷》（1989年），及司馬中原在皇冠出版的《吸血的殭屍》（1989年）與《鬼話》（1988年）、陳為民的《軍中鬼話》（1992年）等書，在九〇年代就連童書也有《孫叔叔說鬼故事》系列；當時臺視開始製作《玫瑰之夜》的「鬼話連篇」節目，也將鬼故事潮流推向高峰，成為解嚴後新興文化現象。

雖然戒嚴時期在學術領域，關於民間文學及民俗信仰的研究持續進行，例如林衡道、劉枝萬及陳奇祿等研究者；九〇年代後，各縣市也陸續進行社區營造、口傳田野調查、民間故事採集等，例如胡萬川及陳益源等人的採集工作，以及大量原住民口傳神話的調查。但是一直要到了九〇年代末期之後，文學創作才逐漸跟民俗學研究合流，作家開始結合史料考據、田野調查與個人想像，創作出新的類型文學，例如王家祥以自身深厚的史料整理與田野調查，將原住民的「矮黑人神話」及「烏鬼族」等傳說重新改編，並結合「魔神仔」等民間故事，再加上自己豐富的想像力，開創了臺灣戰後自創型「妖怪文學」領域。王家祥自九〇年代陸續撰作的《小矮人之謎》（1996年）、《海中鬼影：鯤人》（1999年）、《魔神仔》（2002年）等三本作品。

而甘耀明則以類似魔幻寫實的筆觸，寫下《水鬼學校和失去媽媽的水獺》（2005年）一書，接著在2009年，也以乙未戰爭、太平洋戰爭及白色恐怖等歷史背景、結合竹苗地

區的鄉土傳奇（例如將客家抗日領袖吳湯興寫成「鬼王」形象），創作出浩浩湯湯的長篇小說《殺鬼》。這本書也開啟了綜合歷史、鄉土傳奇與神鬼怪異等各式元素的書寫路徑。

在原住民文學方面，2008年七寇·索克魯曼結合布農族傳說，所寫下的《東谷沙飛傳奇》（東谷沙飛是布農族的玉山之意）；2009年巴代也以卑南族的女巫傳說，寫下長篇小說《笛鶴：大巴六九部落之大正年間》。這些具有個人想像色彩的作品陸續誕生，也代表了解嚴後原住民族的神話傳說田野採集累積到了一定的厚度，未來在這層土壤上或許能繼續開出更多豐美的綺想之華。

1990年代後至2010年左右，「妖怪文學」逐漸形成了充滿作家個人想像，並加入濃厚族群意識的作品，不再只是傳述個人經驗的「恐怖故事」，或者民間以口傳或戲曲形式流傳的文本而已。

## 妖怪學大流行

直至2010年之後，作家們融入了本土意識，以及在民俗研究作為推力之下，新的「妖怪文學」創作高峰來臨——首先坊間出現了許多後設的「妖怪學」的科普論述，首先由中研院的人類學者林美容開道，她長年調查研究各種民間信仰與鬼故事，與李家愷共同著作了《魔神仔的人類學想像》，嚴謹的科學研究反而勾起了人們更多的好奇心。隔年電影《紅衣小女孩》上映，這部作品的靈感是來自1998年「鬼話連篇」（節目《玫瑰之夜》）的一則「V8恐怖影像」，在一則家族登山的隊伍後面出現了面容陰森的紅衣小女孩，有人說是怨靈，有人認為是「魔神仔」。

無論如何，「妖怪的本土敘事」成為了熱門話題，於是也給了文化界更多靈感，後設性探討妖怪的專書爆炸性出現，例如行人出版社編輯室推出的《臺灣妖怪研究室報告》（2015年），以輕鬆活潑的角度建構了臺灣的「妖怪博物學」；接著何敬堯推出了百科全書式的視野，著作《妖怪臺灣：三百年島嶼奇幻誌·妖鬼神遊卷》（2017年）；林美容更進一步集結了各種「鬼故事」，以科學普及的方式介紹了人類學的觀點：《臺灣鬼仔古：從民俗看見臺灣人的冥界想像》（2017年）；而幾名對於推理、懸疑、歷史及奇幻充滿熱誠的年輕作家，也組成了「臺北地方異聞工作室」，先是創作了百科全書式的《唯妖論：臺灣神怪本事》，之後更推出了《尋妖誌：島嶼妖怪文化之旅》（2018年），以小旅行的模式進行臺灣各地的妖怪傳說探訪，並寫成生動的遊記出書；另外還有一本結合學者、文史工作者共同撰寫了科普性的學術書籍《臺灣妖怪學就醬》（2019年），其中溫宗翰在裡面提出「神鬼怪異」的分類法，蘇碩斌探討「都市傳說」（懸疑驚悚的街談巷議）的類型文本等等文章，都推進了「妖怪文學」的後設知識。而謝宜安近期也將此整理成一本《特搜！臺灣都市傳說》，蒐羅臺灣近年所有的都市傳說，擴大了「妖怪文學」的範疇。

## 「妖怪文學」的奔騰年代

在創作方面，更是精彩豐富，近年「妖怪文學」最大的特色是趨向大眾化書寫，作者並不侷於「純文學」式的格局，不斷嘗試在經典與通俗之間穿梭實驗，並且與不同形式的文藝領域對話，文學作品也能與插畫、漫畫、電影甚至遊戲產生互文性，都是這些新生代作家書寫的特色。另外，「妖怪文學」也融貫各項類型文學的特色，經常與歷史及推理共伴出現，嚴肅考據歷史之重，並結合推理懸疑流暢之輕，輕重相倚之間，已打破傳統文學類型的種種框架制限。

其中多產的作家有何敬堯，他書寫《幻之港——塗角窟異夢錄》（2014年）、《怪物們的迷宮》（2016年）及與電子遊戲合作創作的《妖怪鳴歌錄 Formosa：唱遊曲》（2018年），不但著手整理妖怪掌故，更不斷開拓「妖怪文學」的前線視野；瀟湘神及「臺北地方異聞工作室」以「新日嵯峨子」的共同筆名，合力寫出多本精彩作品，例如《臺北城裡妖魔跋扈》（2015年）、《帝國大學赤雨騷亂》（2016年）、《金魅殺人魔術》（2018年）及《說妖》（卷一卷二分別為2017年、2019年出版）等書。瀟湘神也與外國作家合作，撰寫《筷：怪談競演奇物語》，即為推理結合驚悚的大眾文學代表作。直至2021年，瀟湘神、天野翔與長安（謝宜安）合力出版一套「妖顏惑眾」系列作品，三人分別撰寫《魔神仔》、《水鬼》及《蛇郎君》等三本長篇小說。

邱致清2016年著作的《水神》則為近年長篇大河小說的驚奇之作，代表臺灣歷史與民間信仰的認同與考掘，其土壤根基已經足夠厚實，已能支撐如此豐厚的想像，以及沈重的歷史長流；另外邱常婷則以溫暖帶有童真的視角，結合地方的社會現象與神鬼傳奇，寫下《怪物之鄉》（2016年）及《魔神仔樂園》（2018年）等書；另外連明偉的《青蚨子》（2016年）、陳思宏《鬼地方》（2019年）及涂妙沂的《烏鬼記》（2019年）文字也都十足精彩，出入現實與幽魅之間，以妖鬼諷喻許多人間哀愁。

在純大眾文學方面，人稱「靈異天后」的苓菁著作等身（堆疊起來或許超過作家身高甚多），已經撰作將近兩百多本以上小說，幾乎已將神鬼怪異元素翻弄至淋漓盡致。而在動漫領域，許多插畫家也開始以神鬼怪異的形象作為主題，並與文學家合作繪製插圖，例如角斯於2014年出版《臺灣妖怪地誌畫冊集》及2017年的《臺灣妖怪卷貳——怪生島》；而漫畫家如小狍狍，也以女性平權的角度創作《守娘》（2019年）。另外知名作品還有柚子《虎爺起駕：紅衣小女孩前傳》（2019年）及由曾耀慶、羅寧、黃正、李瑋恩、Elaine及筆頭等漫畫家共同創作的《妖怪森林外傳》等等。視覺藝術的加入，更能把「臺灣妖怪」的形象普及到一般大眾之間，也是一種「再本土化」的過程——近似於日本在江戶時代的諸多妖怪浮世繪，奠定了日本人妖怪想像的基礎。

而最有名的大眾文化案例，莫歸於赤燭遊戲公司創作的《返校》（2017年）及《還願》（2019年）。《返校》是以白色恐怖年代作為背景，以驚悚恐怖的元素結合臺灣歷史題材，於2016年釋出之後獲得熱烈迴響，2017年於Steam平臺開賣之後，衝上當月全球第三名熱賣遊戲。遊戲後來製作成電影，叫好且叫座，並帶動了一波年輕人對恐怖敘事及對於轉型正義的關注熱潮。過去對於白色恐怖的書寫，都是偏向特定政治立場且帶有精英視角的

創作，而《返校》及《還願》的賣座，帶動了臺灣史通俗化的進程，也開拓了社會大眾對於嚴肅題材與本土神鬼怪異交混創作的接受度。

## 小結

臺灣「妖怪文學」不僅只單純是神鬼怪異記事，也不僅只是民間信仰的相關創作，其實是具有承載族群情感的功能，也是社會集體意識的精神現象縮影，背景更是國族意識的建構。

自古以來，臺灣島上雖然一直有自民間文學與口傳文學的能量，偶爾也有官方及文人的紀錄書寫，但廣泛的民俗學研究，以及知識份子的加工創作，是一直到日本時代才逐漸開展。戰後的戒嚴時代，創作自由遭到嚴格控制，各式各樣的神鬼怪異創作只能以個人經驗的「鬼故事」或者以「懷鄉」的面目出現。直到解嚴之後，民俗學的田野調查越來越豐富，九〇年代出現許多融合族群意識與文史考據的「妖怪文學」創作；到了 2010 年後，通俗的妖怪理論爆發，妖怪創作也出現熱潮，臺灣社會迎來了史上第一次的「妖怪文學」黃金時期。

## 三、未竟全功的臺灣文學體制

臺灣文學體制化的過程是從九〇年代開始，之所以是「體制化」，乃是解嚴前臺灣作為「中華民國反共復興」的基地，國家推動的文教政策，核心都是以中國為主體，導致社會主流文化也趨向以中國為中心的生態。而臺灣文學經過七〇年代的「鄉土文學論戰」，文壇前輩以「鄉土文學」之名推廣臺灣文學，直到八〇年代後終至獲得正名，讓臺灣文學不再需要以「鄉土文學」、「方言文學」或「中國文學裡的臺灣現代文學」等面貌出現。

然而由於過去威權時代，國民黨為了建構大中國主義，對於體制的控制非常嚴格，因此推廣臺灣文學，等於是必須跟以中國文化作為主體的體制對抗，所以到了九〇年代，在許多前輩奔走之下，臺灣文學逐漸「進入體制」，企圖以上層建築的力量，抵擋威權時代大中國主義的慣性，並逐漸改變臺灣社會的主流文化。

臺灣文學體制化大致上有三個具體的項目：

### 1. 在大專院校裡成立臺灣文學系所

「成立臺灣文學系所」始於 1997 年的淡水工商管理學院（1999 年後改制為真理大學）；第一間公立的教育單位則是 1997 年的新竹師範學院的「臺灣語言及語文教育研究所」（2005 年改制為新竹教育大學）；第一間公立的大學部則為 2002 年的成功大學臺灣文學

系。因此自 1997 年算起，至今（2021 年）臺灣文學體制進入高等教育已經有 24 年歷史，共成立了 17 間相關的教育單位<sup>3</sup>。

雖然建制的成果豐碩，但既有的中國文學教育單位並沒有退場，於是出現了許多語文教育單位重疊的現象。例如東華大學就出現了華文文學系、中國文學系及臺灣文化學系等三個教育單位，如何區分華文、中文及臺文的差異，恐怕必須用很多篇學術論文去論述，對於一般大眾更是難以理解，因此大眾就會傾向以主流與既定的觀點來理解，導致臺灣文學領域的學生面臨了諸多自我認同與就業的困難。

簡單來說，臺灣文學系在無法取代中國文學相關學系的「建制內功能」之下，加上文學系畢業生的總量是增加的，所以臺灣文學系所畢業生的就業狀況相對主流的中文系所來說，就更為困難。例如職缺越來越少的中學國文教師工作，即面臨了臺灣文學系畢業生必須與中國文學系畢業生爭搶的情況，而在課程仍以中國古典文學為主流的狀況下，臺灣文學系畢業生即居於劣勢，處於「邊緣的人文學門裡的邊緣科系」的困境。

## 2. 調整中學國文課綱

臺灣的「課程綱要」爭議始於九〇年代教育改革的「一綱多本」政策。由於教改之後，教科書再也不必定於一尊，只要各間出版社遵循「課程綱要」來編輯即可。因此「課綱」成為了不同國族意識型態之間的鬥爭場域。

在國文教育方面，民進黨執政時期推出的「九五暫綱」（2006 年的暫行課綱），內容包含「取消『中國文化基本教材』（即為《四書》）必修學分」及「文言文比例降為 45%」兩大調整。這份課綱立刻引起「搶救國文教育聯盟」<sup>4</sup>強烈反彈，引發國文科「去中國化」的爭議。事實上根據上一點「廣設臺文系所」，若是降低中國文言文的比例，增加當代社會議題及美學的文本，對於臺文系畢業生就業是有幫助的。因此國文課綱就成為了臺灣文學體制化當中，更為激烈的戰場。

此爭議一直延燒到「一〇一課綱」，由於政黨二次輪替的關係，課綱編輯的策略轉彎，新的國文科檢核小組成為陳昭瑛、謝大寧及董金裕等三人，皆為具有大中國意識的學者。根據媒體報導<sup>5</sup>：檢核小組是此次主導「一〇一課綱」的核心成員。這也讓馬英九時代的「課綱微調」再度成為統獨意識型態攻防的焦點。本次課綱將文言文比例上限拉到了 65%，並將「中國文化基本教材」列為「必選修」（學生一定要選的選修）。

後來「反課綱微調」在 2014 年之後成為社會運動，也是繼「三一八事件」之後的重大學生運動。一群中學生在 2015 年 7 月 23 日深夜突襲教育部，發起佔領教育部行動，甚

<sup>3</sup> 中間有真理大學臺灣語言學系及中山醫學大學臺灣語文學系停招。

<sup>4</sup> 「搶救國文教育聯盟」是哪些人呢？根據官網的成立緣起介紹：「（聯盟）在余光中先生領導號召下，...商請前中原大學、實踐大學張光正校長擔當第一任召集人，陽明大學張曉風教授擔任副召集人，前東吳大學、臺北市立教育大學劉源俊校長擔任副召集人。中山女高國文科李素真老師任『執行秘書』...。」

<sup>5</sup> 自由時報 2014/02/04 鄒景雯報導：〈課綱調整案 10 人檢核小組操控〉。

至有參與反課綱運動的學生林冠華於家中自殺<sup>6</sup>，引起輿論強烈關注。2016 年之後，由於民進黨再度執政，教育部長潘文忠宣佈廢止有爭議的一〇一課綱，同時也利用制定 12 年國教的「一〇八課綱」的時機點，討論國文科新的文言文比例。於是在 2017 年課綱審議大會決議將文言文比例調回 35% 至 45%。

如前所述，課綱裡的文言文比例爭議，不僅只是文學教育素養的問題，最直接的影響即是臺文系與中文系學生進入中學教育工作的比例問題。因此爭議始終圍繞在「中國文化基本教材」的定位，以及文言文比例究竟有無超過 50% 的部份。但事實上，由於臺灣文學大多數作品都是華語白話文（部份日語、原住民語、客語及臺語等），在非文言文的華語白話文部份還要讓位給中國近現代的白話文文本，因此實際上教科書內能分配給臺灣文學的比例可能不到 30%，因此縱使新的「一〇九課綱」對臺灣文學較為友善，但臺灣文學進入中學教育的體制化之路，仍然非常遙遠漫長。

### 3. 成立國家級臺灣文學館

過去國民黨政府並沒有成立文學領域的專責機構，或許是因為文學本身就深受整個國家機器所掌控，不需要另外成立單位來管理。而國民黨內部有「中央文化工作會」（文工會）於 1983 年成立的「文藝資料研究及服務中心」，成立原因在鄉土文學論戰之後，國民黨深知高壓政策會招致反彈，因此希望用柔性方式拉攏不同意見的作家。後來文工會進一步成立《文訊》雜誌，成為了「半官方」的文學專責機構，負責作家聯繫、蒐集文壇訊息及典藏史料文物等工作。2003 年之後，國民黨打算停掉《文訊》，經由文化各界人士奔走之下，才轉型成「財團法人臺灣文學發展基金會」。

而國家級的專責單位，則是在 1997 年由行政院文化建設委員會（今文化部）提出成立「文化資產保存研究中心」的「文學史料組」。後來經過臺灣文學界極力爭取，文學單獨成立為「國家文學館」，並俟臺南市古蹟「臺南州廳」修復完成後進駐。

2003 年後，「國家臺灣文學館籌備處」暫時掛牌成立，第一任館長為林瑞明先生。但立法院相關法規還沒有過關，對於臺文館是否走「行政法人」型態仍多有討論。後來在立法院朝野攻防多年之後，2007 年「籌備處」的時限即將到期，民進黨決定讓臺文館以公立的「四級單位」（約等於地方生活美學館的層級）來開設，避開立法院審議。因此 2007 年以「國立臺灣文學館」正式掛牌營運。直到今日，臺文館仍然持續尋求升級到三級單位的機會，以處理龐大的臺灣文學典藏、推廣及教育等業務。

臺文館成立之後，成為全國統籌臺灣文學資訊及史料的單位，過去由於缺乏此一單位，所以相關工作都是由民間文史工作者及《文訊》雜誌各自奔走推動。例如 2020 年傳出真理大學臺灣文學資料館解除館長張良澤職務的爭議，就是因為過去文學史料典藏不易，只能依賴張良澤教授個人力量去蒐集典藏，但卻缺乏良好典藏設備及正式收藏程序（與捐贈者討論使用權及著作權等等複雜問題），造成後續史料產權歸屬爭議問題。在臺灣文學館

<sup>6</sup> 林冠華的自殺，不必然與反課綱有關。但當時社會上輿論普遍將兩件事做出了強烈的連結。

成立之後，由於臺文館擁有博物館等級的典藏空間以及修復人員，也有完整文物典藏制度——從保存、修復、展示、數位化到推廣應用都有完整流程，得以統籌處理臺灣文學領域當中，龐大文化資產的問題。

另外，文學體制也有統獨競爭的關係，例如 2006 年，作家柏陽年事已高，在北京中國現代文學館的多次熱情訪問之下，同意將手稿捐贈給中國現代文學館。此事引發臺灣文壇嘩然，由於這一批手稿文物應是臺灣文化重要瑰寶，北京「搶文物」的動作甚為明顯，即是要爭取兩岸文壇的優先話語權。於是後來教育部力促柏陽文物留在臺灣，並由臺灣文學館主動協調，積極保留並典藏文物。可見臺文館的成立，對於中臺兩國之間的文化競爭關係，也扮演了關鍵性的角色。

## 意外的成果

臺灣文學體制化雖然已經走過二十幾年，但依本節上述的幾項政策，事實上體制化的基礎仍然不能算得上穩固。雖然已經增加十數間相關系所，但在學生人數膨脹，教育體制又未見全盤改革的狀況下，加上臺灣文學館實際上只是以四級單位開設，容納人力及工作能量都十分有限。所以總結來說，臺灣文學體制雖然已有初步成果，但若要以百分制來評斷改革進程的話，目前大概只完成了一半不到的工程。大多數傳統中文系的領域仍然十分穩固，臺灣文學體制無法達到取代既有體制的作用，這也導致了新生代臺灣文學系所畢業生的迷惘，也造成有心推廣臺灣文學的第一線教育工作者的困境。

更有甚者，文學領域由於近年來數位媒介的進展，面臨到非常巨大的衝擊。例如原本的文學讀者受到其他文化藝術領域的吸引，例如動漫、電影及新興影音平臺等，市場消費人口不斷銳減，文學創作的文化優位性質也不斷衰退。因此不論臺文、中文還是華文領域的畢業生，面臨到的問題都是整體文學消費市場的萎縮，也引發了相關文化資源的競爭。

在這樣的情形下，臺灣文學體制本身創造的體制內工作有限，例如高等教育職缺、中學教師職缺及各地文化機關等工作，所以大多數「臺文人」幾乎都是被「擠壓」到市場，並設法獨立求生，找到屬於自身特殊的功能及定位。所以「意外的成果」是臺文人被迫要去拓展新的商業市場，並設法將大眾文化及傳統精英文化連結在一起，形成新的臺灣文學創作生態。

臺灣文學體制原本就是為了詮釋與起造臺灣文化而生，因此與本土歷史及當代社會現象能產生非常強烈的連結，這是過去中文系教育難以觸及到的部份——也成為了臺灣文學領域的優勢所在。加上大量的臺灣文學領域工作者為了突破傳統中國本位的詮釋，以及試圖將領域拓展到大眾商業市場，就不斷尋求當代的題材、跨媒介的合作連結，捲動更多的文化能量。簡單地說，雖然中國文學領域仍然佔有文學美學的詮釋權，但因為中文人過度強調古典及精英美學，反而將臺灣文學推到「大眾」及「當代」的陣地，臺灣文學工作者意外地「佔領」了新興的文化場域。

簡單說，臺灣文學體制化未竟全功的危機，反而帶來了轉機。臺灣文學仍處於後殖民的十字路口（隨時都會轉回中華文化殖民的狀態），因此「被迫向善」<sup>7</sup>，要在有限的資源下做出最大的效益，要透過真摯的情感及理念去回應社會。

舉個例子，在網路上十分有名氣的文學家朱宥勳，即是畢業於清華大學臺灣文學研究所。近年來朱宥勳經常在非體制化的市場上扮演「體制內的傳播者」的角色，簡單地說朱宥勳習慣透過不同媒介，傳達一些原本是在體制內教育才能吸收到臺灣文學知識。例如他在「Hahow」線上課程網開設「臺灣小說名場面：五百字吸收文字內力」課程，內容都是以臺灣文學作為核心；另外也出版《學校不敢教的小說》一書，也都是在探討臺灣文學的歷史光影。這些課程在九〇年代以前，大概只有非常具有「本土意識」的中產階級才會在業餘額外付費學習，但是朱宥勳已經掌握了當代的潮流符號，成功將原本被視為本土政治象徵的臺灣文學打進商業市場。

另外有個例子，畢業於成功大學臺文所的陳南宏，2018年製作了以呂赫若為主角的電視劇《臺北歌手》及2019年以賴和作品為藍本的電視劇《日據時代的十種生存法則》。純粹的文學劇本創作與電視劇創作，後者的市場壓力比較大，需要面對來自電視臺的成本考量，以及主流觀眾的喜好等等。因此將原本貌似嚴肅的臺灣文學作家及作品推上電視臺，並非單純改編如此簡單，是必須長期與大眾對話、細緻掌握新興文化脈動才有辦法做到的事情。而臺灣文學工作者正是這般文化工程最前線的技術人員。

當然不僅是朱宥勳或陳南宏，正在積極扮演中介推廣的角色。臺灣文學體制化之後，讓一整批受過完整臺灣意識與當代思維的學生及工作者進入市場。未來或許臺灣文學領域能從市場反攻進佔體制，透過體制外影響體制內思維，或許也是可以期待的發展趨勢。

#### 四、小結：「妖怪文學」作為後體制化的創作生態觀察

「妖怪文學」熱潮在2010年代剛興起的時候，除了諸多民俗理論的指引外，「百科全書」式的整理及推廣也至關重要。過去這類型的工作，因為耗費時間與精神，通常會仰賴學術機構或者公家行政單位的資源來進行。但2010年的妖怪創作熱潮，除了漫畫方面的《CCC創作集》有接受政府支持之外，其他作品幾乎都是由商業市場所推動。

當然「妖怪文學」與大眾文化是相倚相生的，因此市場潛力比其他類型文學都還大上許多。不過「妖怪文學」相關創作者並不全然都是像零菁一樣的商業量產型作家，而是會加入許多自身的理念與歷史元素。例如新日嵯峨子（共同筆名）的作品《帝國大學赤雨騷亂》等書，都經過嚴格考據，加入了日本時代的臺北都市場景，讓小說整體雖然有通俗之

<sup>7</sup> 「被迫向善」此概念來自吳叡人〈賤民宣言——或者，臺灣悲劇的道德意義〉一文，文中指出「我們並非天生的良善公民，也不是尊貴的王者之族；是困境迫使我們學習美德與技藝，圍堵逼使我們面向世界。被迫向善—這是賤民的道德系譜學，奴隸復仇的另一種型態。...所以賤民所能期待的解放，不是結構性的解放，而是精神的自我強韌，以及尊嚴的自我修復。」其中「精神的自我強韌」，即是臺灣文學長河當中的理念系譜之一。

「輕」，卻又帶有歷史之「重」，構成了妖怪文學在商業市場與嚴肅文學當中，十分特殊的位置。

另一個典型的案例，就是何敬堯著作的《妖怪臺灣：三百年島嶼奇幻誌·妖鬼神遊卷》及《妖怪臺灣地圖：環島搜妖探奇錄》等，以及臺北地方異聞工作室推出的《唯妖論：臺灣神怪本事》及《尋妖誌》等。這些書籍都必須依賴大量的文史資料、田野調查及長期閱讀才能堆疊而成，通常都會以學術論文的型態出現。但值得探討的是，何敬堯本人雖然畢業於清大臺文所，但其畢業論文是研究施叔青，與妖怪文學較無關聯，而何敬堯也沒有利用妖怪文學的研究資料繼續攻讀博士。因此以其為例，即是典型受過臺灣文學研究訓練，但並未受到體制內直接支持，是自行朝向市場發展的案例。

另一方面，臺灣文學體制無法吸納更多的工作者進去，因此無論是在學術體系裡面、中學教育體系裡面，抑或是公部門如臺灣文學館、各地文化機關內部，相關的人材需求都已接近飽和，難以謀求安定職缺（大多數年輕的相關從業人員都是不穩定的約聘雇，甚至是以臨時人員或外包人員來工作）。因此無論是否畢業於臺灣文學系所，任何對於臺灣文學創作有興趣的人材都必須自行「野外求生」，面對市場考驗。

也就是說，體制化的未竟全功，造就了一項有趣的事實——也就是體制帶動了基層的鬆動，培養了許多臺灣文學工作者、或者可以說養成了一代自「認識臺灣教材」後對於臺灣本土文化充滿好奇心的世代。但體制化的理想雖然廣闊，實質空間卻十分狹小，導致諸如何敬堯、瀟湘神（哲學所畢業）與謝宜安（中文所畢業）等人無法被安置在穩定的臺灣文學體制之內，而必須單獨出來挑戰主流市場，反過來開創了更多臺灣文學的話語空間。或許也可以說，2010 年代「妖怪文學」的黃金時期，就是這樣一批對於臺灣文化充滿熱情與興趣，卻又無法被體制吸納的年輕人所開創。

未來臺灣文學領域如何發展？雅俗文學之間如何持續融合對話？科技又會將文學場域推向怎樣的變化？透過「妖怪文學」的發展觀察，或許未來可以找到更多有趣的答案。