

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

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

童偉格小說研究——敘事學進路

The Research on Tong Wei-ge's Fiction:

A Narratological Approach

李先達

Sander Lee

指導教授：柯慶明 教授

Advisor: Professor Ching-min Ko

中華民國 105 年 6 月

June 2016

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書



童偉格小說研究——敘事學進路

The Research on Tong Wei-ge's Fiction:
A Narratological Approach

本論文係李先達君（學號 R99145006）在國立臺灣大學臺灣文學研究所完成之碩士學位論文，於民國 105 年 6 月 13 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

柯慶明

（指導教授）

楊俊如

張文薰

所長：

李先達

序言



此處大抵不出由衷感謝，如何辛苦破關打怪自我脫胎之途，裡頭少許掩藏不住如釋重負感，或沿襲向來某股失魂落魄書生酸腐，自嘲自諷自謙自慚一會兒，多年後回首，終是一篇（與論文顯然搭軋）不成熟年輕少作。然而就像真正退伍時，華美降臨的新鮮神聖早已褪色，僅存日常生活的啊喔嗯唉一臉默然。本來不覺序言必要，若非想及此本碩士論文，可能是我有限人生的有限精力的有限機敏中，唯一且最後一本著作，為此同時頗感些許（原先的）欣慰與（後來的）淒涼，乃覺仍有責任在此，想一想妳——李梓毓，如果我已盡力，但確實沒有能力，在更好的地方，用更好的方式，讓世界多記得妳一點，多陪我想念妳一點——大概，就是這裡了。往後這本論文將靜靜地躺在圖書館陳年的蠹蟲、光塵與冷媒中，讓我這麼對妳（繼續）說話：妳是讓我成立的人。不論妳在哪裡，我盡所有可能，記得妳，以及我們的青春與愛情。雖然我已不完全肯定腦海圖像，被一再召喚、重整、沖刷、僵固、遺忘、扭變的結果，當下想起的妳有幾分還屬當初。但是，我會盡力，任妳悠然歡鬧、寄望與幸福，只須信任我（嘗試發出的任何訊號）。我的人生中，還有許多光源，希望在序言末尾一併致謝。謝謝我的家人——父親李煌鉅，母親顏春鳳，姐姐李先碧，體諒並擁抱我的任性；謝謝我的師長——指導教授柯慶明老師的啟發和鼓勵，口試委員楊佳嫻老師、張文薰老師的精闢建言，外文系蔡秀枝老師的教誨與提攜；謝謝我的朋友，有時見到你們，有的僅存心憶，仍感到溫暖——張惟哲、李歆苓、張至瑩、戴誌祥、黃美琦、李柴儂、周玉絜、許嘉玲、楊可欣、張雅茹、魏慎為、陳正強、羅偉辰、李汎文、朱法祥、劉耀宗、黃文昇、黃于青、黃雅絹、游郁馨、邱采穎、卓佑瑾、楊瑞彬、郭鈺佑、陳夢蛟、李欣潔、謝佩君、吳忠明、周敬軒、陳虹霖、鄭詩潔；謝謝那些曾經愛過和願意愛我的人，你們辨識我的不同，嘗試細讀。我心安恬。自幼成長經歷使我不易肯定自我，立基於你們的善意，造就了我對人性的正面想像，此將受用終生。

摘要



論文藉助敘事學理論——主要但不限於：聚焦、人物、情節——重新探勘童偉格小說作品，區分短篇與長篇小說進行敘事分析，綜整作品共同的多項敘事特徵，深入釐清並體察特定敘事文本「如何」藉由形式面之布局，協助形塑文本內涵預期可能產生的意義。

短篇小說的敘事特徵有：靈活聚焦揭露訊息、單面向的時空與人、折衷的反情節傾向、魔幻寫實主義色彩；長篇小說的敘事特徵有：零聚焦的全知調度、人稱的維繫與滑脫、局束蒼白人物群像、反情節與斷裂敘事、時間的折曲與抽離、沉默無傷反諷修辭、魔幻寫實主義風格。

敘事分析的結果，認採聚焦對訊息調節、意義嶄露的實質效果，靈活的「聚焦轉換」，常伴有「中介軸」承轉機制。人物、情節、時間、空間、修辭等其他面向，文本中彼此多有疊合之處，共同指涉作品整體特定的美學訴求，從而具備某種邏輯一致性。童偉格小說獨有的淡默、沉抑特質，主要源自敘事，而非文字。不可言說之物，投影自敘事間隙的有機連帶，像似意義面臨網羅，終爾呈顯或逼近，生命與存在的困惑。

關鍵詞：童偉格、敘事學、聚焦、聚焦轉換、人物、情節

Abstract



The master thesis re-examines the fiction of Taiwanese novelist Tong Wei-ge by the framework of narrative theory, mainly but not exclusively focusing on focalization, character, and plot. Narrative analysis targets short fiction and fiction in different chapters, considers specific common narrative features of the works, and further explores how narrative text renders its potentially expected or manipulated meanings by structural sets.

There are four common narrative features in Tong Wei-ge's short fiction: flexible focalization help divulge messages of the text; one-dimensional time, space, and characters; the moderate anti-plot tendency; and "magic realism" elements. There are seven common narrative features in Tong Wei-ge's fiction: maneuvers of "zero focalization"; the attach/detach of the linkage between personal pronouns and characters; insubstantial and pallor characters; anti-plot and the intermittent narrative; the flex and fading of time; silent and unharmed ironic rhetoric; and the "magic realism" style.

The conclusion of narrative analysis endorses the critical status of focalization from the aspect of divulging messages of the text. Adaptable "focalization shifts" are usually accompanied by a "mediate axis." Characters, plots, time, space, and rhetorical facets of Tong Wei-ge's fiction have their overlapping indication to the whole aesthetic appeal within the works. The distinctively silent and suppressed attributes of the works come from principally but not terminologically narrative structures. These help writers and readers encounter bewilderment of life and being.

Keywords: Tong Wei-ge, narratology, focalization, focalization shift, character, plot

目錄



序言.....	i
摘要.....	ii
Abstract.....	iii
第壹章 緒論.....	1
第一節 問題意識.....	1
第二節 文獻回顧.....	3
第三節 研究方法.....	14
第貳章 敘事學理論：聚焦、人物、情節.....	17
第一節 敘事學研究的取向.....	17
第二節 視角與聚焦的理路.....	20
第三節 聚焦轉換內在邏輯.....	42
第四節 人物的本質與建構.....	53
第五節 情節的定義與類別.....	61
第參章 童偉格短篇小說敘事分析.....	66
第一節 靈活聚焦揭露訊息.....	66
第二節 單面向的時空與人.....	77
第三節 折衷的反情節傾向.....	82
第四節 魔幻寫實主義色彩.....	88
第肆章 童偉格長篇小說敘事分析.....	94
第一節 零聚焦的全知調度.....	94
第二節 人稱的維繫與滑脫.....	99
第三節 局束蒼白人物群像.....	104
第四節 反情節與斷裂敘事.....	108
第五節 時間的折曲與抽離.....	114
第六節 沉默無傷反諷修辭.....	119
第七節 魔幻寫實主義風格.....	124
第伍章 結論.....	129
參考文獻.....	134
附錄.....	139

第壹章 緒論



第一節 問題意識

歷年閱讀文學及評論的經驗中，曾經修習的大學部課程包含國文、戲曲、左傳在內，筆者不時聽見師長作出一種「敘事」型的論述：「從第一人稱有限觀點的立場看……」或者「因為是第三人稱全知觀點，所以……」。彼時聽來，因為是近乎常識的敘事用語，被用來剖析特定敘事文本，感覺相當自然，似為學術建制中一個既成的知識範疇。此促使筆者意識到敘事學方法的嚴肅性，思考其對文本解讀、意義剖析可能肇致的效果。彼時知識基礎所能累積的常識大約是，第一人稱觀點顧名思義，就是從「我」的視角說故事，其視野自然受到限制，因為個人感知難以任意橫越時空，但長於完整呈現內心情志與想法；第三人稱觀點是全知全能的觀點，敘事權能及表現更為自由，能夠深入任何作者想望之境遇，利於長篇文本的演繹。這組對比，約略構成我對敘事學理論的尋常想像，認為故事的開始與進行，可能奠立於此類種種不同的介面。

往後經由研究所課程引介，筆者有幸接受小說和理論的初步洗禮。小說課程中，能夠直接經驗臺灣當代小說在美學和視野上的啟發，幾乎是最初入學渴望研究文學的初衷。在作品端，童偉格小說作品以其特異的沉抑色彩，在心裡佔了位置；在評論端，作為文學系學院建制主要形塑與訓練的目標之一，筆者感受到「論述」與「觀點」的重要；在理論端，筆者接觸了敘事學理論，重新思索「視角」觀念的不足，發現敘事學的論述，通常必須細察、緊扣敘事文本，相互援引。此促使筆者一個多年的疑惑更加清晰成形：「小說的形式面如何協助意義形成？」

人們或曾體驗，讀完一篇好的小說作品，深呼吸數口氣，炯炯眼神難掩心中發現新世界、新感受一般的鮮活激動。但其實，從常人立場旁觀之，不過是一單

獨個體，坐在書桌前花上幾多小時埋首翻讀一本小說，看完之後內心發生質變，心靈有了「實在」而豐盛的什麼，難以被測量與觸摸。筆者常常自問，這本小說如何做到的？採取了既定的視角或觀點之後，敘事行文的勾勒指涉、修辭上每一用字斷句形成的整體觀感、情節的發展、事件與行動彼此鑲嵌、人物複雜性的顯現、敘事者和敘事語調的可靠程度、時間的折曲與控制、空間調度等等，諸多元素相互作用、互為表裡，整體不易一言以蔽之，但主要的模塑力道似仍有跡可尋，耐人尋味。

「小說的形式面如何協助意義形成」這個問題，牽涉的層面很廣，因為意義的傳達並不單純。最起碼，過程中它牽涉了小說文本作為發端，以及讀者作為末端的文化積累與認知模式，其間的流布、互文與詮釋問題，各自都含括了更加複雜的內涵與理論。即使僅專注思考敘事學範疇，其中成熟的議題、面向亦不下數十。總之，此問題意識，確使筆者之關注對形式、結構有所偏重。純粹關注文本結構，彷彿將之絕緣於社會、文化脈絡之外的方法，在文學理論的演進中已被掩棄良久。但敘事學對於敘事文類形式的關注方式，或許因為其緊扣文本、往復辨證的實證取向，以及它在當代跨領域間的援引和應用，新興學術社群之熱絡討論，使其依然具備充沛的解釋力和影響力。

延續上述問題意識，衡量當下有限的學力，筆者希望專致藉助敘事學學理中，對於聚焦、人物、情節概念的討論，將之運用於童偉格小說作品分析。出於學術興趣與基要認定，論文專注研考此三個概念作為主要分析架構，但後續文本分析為顧及完整，將不限定於此三個概念。前半部的理論篇幅中，重心不在羅列既成的已知概念，傾向對概念間的混淆、衝突，加以釐清並呈現思索脈絡，扼要勾勒理論的系統性輪廓與批判面向，進而提出一己之見。除了聚焦、人物、情節三個概念範疇外，論文後半，實際釐析文本時，泛論性地綜整時間、空間、修辭等其他敘事學面向的思考亦屬必須。

第二節 文獻回顧



論文題目定名：「童偉格小說研究——敘事學進路」，文獻回顧工作可區分文本和理論兩個方向。文本方面，童偉格小說作品，在美學詮釋、文本脈絡相關評論，須多方參考現有研究成果，確認論者的基本共識，以作為敘事分析的參考；理論方面，以敘事學學科、學理進展之學術專著為主要依據，著重探討聚焦、人物、情節之概念內涵中，值得注意與申辯之處。聚焦概念出現以前，西方二十世紀初期小說理論觸及之視角議題，亦包括在內。

文本部分，相關學位論文有六篇，研究尚有開拓空間。童偉格作為臺灣當代小說家，其作品面向常被歸類為鄉土文學脈絡，即便許多論者包括小說家本人，反而比較強調作品表達出的異質性或更普遍層次。鄉土文學論述本身研究成果較豐，提及童偉格的有三本：翟憶平的《九〇年代以降後鄉土小說發展研究》、¹林昭吟的《台灣 1980 年代以降後鄉土小說的過渡與發展》、²何京津的《從「鄉土」到「在地」——論 90 年代以降新世代鄉土小說》。³三本論文均完成於二〇一〇年前後，討論的多為一九九〇年以後臺灣的鄉土小說概況。從三〇年代以來發生的鄉土文學論戰，到七〇年代的寫實主義鄉土小說（家），再到九〇年代以後新鄉土、後鄉土的出現，論文關注的面向除了「鄉土」內涵的演變之外，更在於九〇年代以後童偉格、甘耀明、吳明益等小說家，所呈現出的議題傾向、文學表現手法上之殊異性。鄉土文學論述有其深刻之處，然非本篇論文著重處理之面向。筆者認為，與其關注童偉格作品的鄉土面向、山村樣貌，不如直接面對作品的人性與生命層面，及其敘事如何協同表義。因為山村或鄉土在其作品中，形近空白架構，環境中的人物（心理）和生活才是核心，賦予環境深意。

¹ 翟憶平，《九〇年代以降後鄉土小說發展研究》（嘉義：南華大學文學系碩士論文，2008）。

² 林昭吟，《台灣 1980 年代以降後鄉土小說的過渡與發展》（臺中：靜宜大學台灣文學系碩士論文，2010）。

³ 何京津，《從「鄉土」到「在地」——論 90 年代以降新世代鄉土小說》（臺南：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2011）。

除卻上述，含括童偉格及其小說作為研究標的之學位論文目前亦有三本：吳紹微的《臺灣新世代作家甘耀明、童偉格鄉土小說研究》，⁴闡述鄉土文學脈絡的同時，進行比較研究，在各自作家的寫作特色和主題上，有更加專殊和系統性的論述，較少觸及敘事學的面向；黃健富的《傷、廢與書寫：童偉格小說研究》為首本專注於童偉格著作的學位論文，⁵其考辨相關評論成果，形塑「傷廢敘事」論述，為童偉格小說的質性提出精闢且系統的闡釋。其間有章節題為「餘燼裡的火光：童偉格小說的敘述視角與書寫意義」，題目上出現了「敘述視角」，內文仍以內容分析為主，體察童偉格作品敘事行文上的自我指向狀態，探討作品中廢人畸零樣態，僅部分觸及了敘事學概念之運用；黃淑娟的《宋澤萊〈打牛浦村〉與童偉格〈西北雨〉之比較》，⁶在迅速探討鄉土文學的背景之後，進入宋澤萊、童偉格兩位作家作品的比較研究，從成長背景、寫作主題、寫作方式三個面向深入議論。在寫作方式一章中，有「人物」、「視角」、「故事與情節」等相關內容，依序對兩篇作品進行評析。其分析方式，詳盡且直觀地貼合文本，佐證人物、視角等條目下其歸納之特徵。在主題、意義、美學詮釋的層面，三本論文漸次奠定了童偉格作品的論述共識，觸及一般敘事學面向時，多能直觀體察、扣合文本表現。是而更進一步針對敘事學理論本身的系統性思索，運用其分析文本，拓寬詮釋的可能，是為本篇論文努力的方向。

期刊論文、報紙、網路媒體等相關評論約莫二十篇，多以專殊各異之角度詮釋作品，或從新的面向闡述童偉格的寫作及作品特徵，彼此多有呼應，其中不乏程度不一的敘事學層面相關思考。為方便討論，以下將所有文章概略區分為三大類：涉及敘事學相關討論者、涉及作品風格或背景整體拿捏者、涉及作者本人及其寫作態度者。

⁴ 吳紹微，《臺灣新世代作家甘耀明、童偉格鄉土小說研究》（臺中：國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2009）。

⁵ 黃健富，《傷、廢與書寫：童偉格小說研究》（嘉義：國立中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010）。

⁶ 黃淑娟，《宋澤萊〈打牛浦村〉與童偉格〈西北雨〉之比較》（臺北：國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2015）。

論述之餘兼涉敘事學討論的文章，黃錦樹的〈時間之傷、存有之傷〉，⁷分析《無傷時代》的「敘事進入江封閉的內在世界，那裡的時間順序是被情感狀態決定的」，透過「時間被凍結」，這種「非線性的」、「非因果性的」、「塊狀的」敘事將如何進行，黃錦樹認為此攸關著「抒情詩的技藝」。敘事關注的焦點在一些唯美或啟悟的瞬間，「有時幾乎就是一個句子」，「故而不利於主線因果的長篇體制」。黃錦樹觀察到，上述狀態之外，小說中一些美好的完整段落，就是那「小村中一些奇聞軼事」，或者「窮鄉僻壤失敗者們以一生的畸零留下的有限故事」；嚴忠政的〈沉默的復返——我讀童偉格《西北雨》〉，⁸探討《西北雨》之沒有起點、沒有終點的敘事，終究是股以沉默為修辭的復返和凝視，體察作品的隱晦、沉抑面向。敘事方面，作者感覺《西北雨》在時間上「與一般線性敘述悖反」，「讀者能看到的、能把握的也不過是『現在』這個故事的切面」，並且在「連人物稱謂都是不可信的線索」狀況下摸索。嚴忠政所謂「沉默」修辭，很貼近其他論者曾經提及有關童偉格作品的刪減、減法特質。不可言說之物終依此特殊之言說（謊言、靜默、透明感）去逼近；黃錦樹的〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，⁹文章密度頗高，對理論、情節、敘事之見解到位。其引用葉維廉整理論者的抒情主義五個特徵，將童偉格置於「中文寫作裡，抒情格式一直是個強大的傳統（系統）」之脈絡，探討童偉格三本小說的傷悼和平撫。黃錦樹辨識出作為「故障者」的人物背後「還有個影舞者……那是抒情主體的位置之所在」、「情節與情節間的邏輯『連貫性』不強」等特徵，也提出了批判：「許多細節的結構性強度（必要性）仍然是可疑的」。筆者認同此批判性見解，可能是作品、敘事特質帶引出來的少數負面結果，敘述的各段組成，不時有種重複、拼貼、零碎的模糊感，彷彿《無傷時代》某段置入《西北雨》某章也無甚違和感。另外，主要在「剩餘的時間」議題，黃錦樹藉助阿甘本的思考，以童偉格之「我想起來了」作為關鍵反轉，將

⁷ 黃錦樹，〈時間之傷、存有之傷〉，《自由時報》（2005年3月6日），副刊：<http://old.ltn.com.tw/2005/new/mar/6/life/article-1.htm>。

⁸ 嚴忠政，〈沉默的復返——我讀童偉格《西北雨》〉：<http://blog.sina.com.tw/yenway/article.php?pbid=4649&entryid=591736>。

⁹ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，《文藝爭鳴》第6期（2012年6月），頁27-33。

書寫的藝術折疊到極限——「一個形象、一個意象」，有如《西北雨》末尾出現的那盞燈，藉以「驅散死亡的幽黯」。該文敘事學相關討論有一值得商榷處，黃錦樹提到：「《西北雨》雖然頻頻轉換敘事者，但整體的敘事聲音非常一致，一個隱含的觀點統攝全局」，然而此可能是，如本篇論文第二章聚焦的考察所見，大量轉換者乃所謂人物（及其視角），或即「聚焦者」，其背後隱含的聲音乃由單一敘事者所統攝。敘事者和人物之間，本非必然預設同一；石曉楓的〈消逝的歷史感，哀傷的成長敘事——袁哲生、童偉格小說所呈顯的鄉土氛圍〉，¹⁰雖以鄉土為題，實則進入作品的場景、語言、寫作技巧等層面論述，認為童偉格有「『拒絕說故事』的傾向」，有新一代鄉土書寫「無使命感」的「內省式凝視視角」特徵；顧正萍的〈以魔幻展現鄉土與自我困惑——童偉格《王考》釋詮〉，¹¹從「魔幻寫實主義」的角度詳盡詮釋〈王考〉一文的書寫，認為其融合了鄉土、魔幻寫實以及「個體存在困惑意識」。篇末有特定的視角觀念陳述：「在小說結尾處，運用了敘述人稱的變異或轉換手法，從主觀與有限視角的敘述人稱『我』轉為客觀與全知全能的『他』，不僅拉開了讀者與故事的距離……」，此顯示出常情上視角觀念謬用的內涵，事實上第三人稱視角未必一定全知全能，拉開故事距離的動力亦非單純的人稱轉換可以供予，進一步思考將於第參章第一節申述；張耀仁的〈「我真是猜不透你啊！」讀童偉格《王考》〉，¹²是張耀仁面對童偉格首本作品的想法雜陳，認為童偉格以其「不是順沿著一線性時間的敘述傳統、對話、角色」，那些「離散外放」的文字，將自身的規格超逸出同輩的「結構森嚴」、「有意義的故事」以及「漂亮詩意的句子」。

對作品風格、背景、手法及其社會文化位置作一綜整拿捏者，呂正惠的〈從

¹⁰ 石曉楓，〈消逝的歷史感，哀傷的成長敘事——袁哲生、童偉格小說所呈顯的鄉土氛圍〉，《聯合文學》第 352 期（2014 年 2 月）：<http://www.linkingbooks.com.tw/lnb/top/UNITAS352r04.aspx>。

¹¹ 顧正萍，〈以魔幻展現鄉土與自我困惑——童偉格《王考》釋詮〉，《輔仁國文學刊》第 38 期（2014 年 4 月），頁 177-186。

¹² 張耀仁，〈「我真是猜不透你啊！」讀童偉格《王考》〉，《中時電子報》（2014 年 10 月 12 日）：<http://newsblog.chinatimes.com/rennychang/archive/16283>。

城鄉對比到國族寓言》，¹³點評童偉格首本短篇小說集《王考》，讚許童偉格的文字魅力及其魔幻色彩之「真實」，並將〈王考〉視作由作者個人城鄉對比而來的「整個台灣社會的寓言」；邱貴芬的〈「無傷」「台灣」〉，¹⁴感受到《無傷時代》「『拒絕說故事』的傾向」，認為童偉格作品雖然被歸類為鄉土文學，但相較於七〇年代鄉土文學的「說故事」、「回歸土地人民」、「召喚逐漸消失的『過去』情境」特質，有其異質性。甚至「童偉格的小說不該以『魔幻寫實』來看待」，因為其並未像拉美魔幻寫實「召喚在地文化傳統裡的種種傳說和神話來撕裂主流（歐美）價值所建構的時間與空間」。邱貴芬的觀點頗具見地，然而其中可能的辨證在於，即使童偉格與魔幻寫實源流之本質相異，也難以否認其他論者、讀者所確實體察到的魔幻寫實手法，以及小說家本人從馬奎斯承接而來的影響。或許童偉格「撕裂主流（歐美）價值所建構的時間與空間」的方法乃從文本敘事入手，正因如此，邱貴芬可以感到「童偉格的小說寫出了一種『自由』……來自於小說家的解脫：從傳統小說敘述解脫、從過去所謂『理想』、『使命』這些沉重的包袱解脫」，終而得出「童偉格小說早已超脫了鄉土文學『寫實』的傳統」之結論；駱以軍的〈不能承受的渡亡魂之書〉，¹⁵描述《無傷時代》讀後，感到一種「非常奇怪的時間感」，讀者不太能掌握明顯的時間依據，反而像「恆常處於一種排演般」靜置、重複、片段的「慢速傷害劇場」，最終指向某種「傷害最核心」。論者如駱以軍、黃錦樹皆辨識出童偉格長篇末尾的某種「無傷」底層最核心的傷害之源，「過往時光成為一個無窮大的『微物之神』小宇宙」，時間片段、情節整體、節制的情緒（及其底層擾動）都被包裹在一個有機濃縮質量點中。這個點之釋放或者持續限縮，似乎藉由這種奇怪、紛亂、任意的時間感能夠取得某種線索；李瑞騰的〈村落·家族與自我——童偉格小說《王考》略論〉，¹⁶從一整體概略的角度評價《王考》，

¹³ 呂正惠，〈從城鄉對比到國族寓言〉，《聯合報》（2003年1月5日），23版。

¹⁴ 邱貴芬，〈「無傷」「台灣」〉，《自由時報》（2005年3月6日），副刊：
<http://old.ltn.com.tw/2005/new/mar/6/life/article-1.htm>。

¹⁵ 駱以軍，〈不能承受的渡亡魂之書〉，《聯合報》（2005年4月17日），D3版副刊。

¹⁶ 李瑞騰，〈村落·家族與自我——童偉格小說《王考》略論〉，《幼獅文藝》第644期（2007年8月），頁8-11。

指出童偉格作品「教我們不得不逼視巨變下鄉土人物的生存困境」之特質。一個有趣的聯想是，童偉格在訪談中自陳其寫作動機不是在寫鄉土，而是「在寫對它的基本困惑」。從困惑到困境，從動機到敘事行文乃至最終的包裹呈現，某些核心的氛圍確已傳達成功；林俊穎的〈憂而不傷的沉默腹語〉，¹⁷指出《西北雨》中那些「孑然一身的老靈魂企圖以清冽且二元背反的修辭……解構生命的存廢」。文末提及童偉格以「一種忘卻速度的穩定步伐朝向詞彙的神殿」，終能代替書中的神靈海王「收容所有的記憶，呈給字神」。筆者認為，文字藝術，或藝術性文字，確實是許多隱晦事物的「萬用指歸」，但連結起來，林俊穎以相同精美文字所呈現的見解，反而使筆者更加深思童偉格與人對談時提及的「小說主要不是文字問題」、「敘事的力量主要不是用字的問題」等語。文字有時「就是」某物（它聲稱自己），有時「代表」甚或溢乎某物，作品中那些柔美或警醒的叨叨絮語背後，其實可能有更重要的敘事邏輯尚待釐清；柯品文的〈自我的消解與重塑——評童偉格《西北雨》〉，¹⁸探討亡逝與自我尋訪相關議題，從記憶的觀點，解讀人物之自我消解與重塑，「拼組這些零碎的記憶景象與碎片，將之成為得以縫補自我存在意義之成型」。柯品文對傷逝、親離、凍止的片段，小說人物之回憶如現場的體會與詮釋頗為深刻。

有關作者側記或其寫作態度、動機等相關議題，童偉格的〈我想寫小說〉，¹⁹回想幼童時期的小世界完全可以用「折疊」來形容，推想今時之（文學或人生）視野其實也是「任何眼見已然極為微小的具體物事或抽象感觸，都還有進一步折疊化小的可能」，「因為眼前微小的物事或感觸，看的人知道，都是另一個更微小縮影的開展」。「再怎樣複雜的文學，也是一個更複雜世界的簡化」，文中幼年童偉格一筆一劃、國字摻注音地書寫同學名字，它們也是某複雜生物的簡化，以此關聯指涉，幼年童偉格可以馳騁想像一整個下午。童偉格此層認識，是種新的能

¹⁷ 林俊穎，〈憂而不傷的沉默腹語〉，《聯合報》（2010年5月1日），D3版副刊。

¹⁸ 柯品文，〈自我的消解與重塑：童偉格的《西北雨》〉，《全國新書資訊月刊》第143期（2010年11月），頁59-61。

¹⁹ 童偉格，〈我想寫小說〉，《幼獅文藝》第603期（2004年3月），頁72-73。

力與視野，攸關其文末自陳之「我想寫小說」的動機：「在距離感消失的時候，明確的辭語，或者我該說我認定的寫作，才有其迫切的必要性」。是什麼事物彼此的距離感消失？童偉格說得隱晦，又像呼之欲出。那些親眼所見的事物與人「他們各自走離了」，「你以為原本應該是反義的兩個辭，原來在現實中貼得如此之近」。可以推知，存在和虛無、生與死、今與往、存與廢，以及前述的從複雜到簡單（如代表，如命名），彼此間距離消失、無有差異的震懾驚惶，讓寫作變得必要；陳淑瑤、童偉格的〈細語慢言話小說——陳淑瑤對談童偉格〉，²⁰是兩位小說家的對談紀錄，述及兩人各自對小說的一些看法。童偉格談及自身作品被歸類為鄉土文學一事，更加在意類屬之內各個作家、作品的異質性。就他而言他不是寫鄉土，「而是在寫對它的基本困惑」。面對遣詞造句方面的讚美，他抱持著「小說主要不是文字問題」的看法，因為「敘事的力量主要不是用字的問題」；林欣誼的〈穿越迷霧尋索小說邊界——童偉格交新作《西北雨》〉，²¹認為童偉格在馬祖北竿當兵的經驗，幫助《西北雨》除了山村的空間描寫之外，更多了一座島。關於書寫的主題，童偉格自陳：「我和家鄉很疏離，我一直想處理的，是死亡」。但是他希望寫作和虛構的努力能達到下述境界：「我要迴避寫真的人的人生，以免僭越他們，希望我的寫作乾淨到，沒有從他人生活剽竊任何東西」。除了倫理面向的可能，這似乎是其作品時空、人物面貌模糊之餘，一條隱隱連貫的邏輯線，透過純淨的虛構和折疊進行敘事；夏夏的〈童偉格——請不要大哭或大笑〉，²²奠基於訪談，詮解童偉格及其作品特色。通篇除了作家特定個人寫作習慣或見解之外，更對作品的停滯、跳躍、模糊的「邏輯被抽離」狀態作出精闢解釋：「重新剪輯後的故事，在有意的終止流暢性後，降低了被指認的可能性，成為一個更完整的個體」；羅利娜的〈童偉格：以魔幻風格梳理對台灣鄉土的困惑〉，²³訪談間童偉格

²⁰ 陳淑瑤、童偉格，〈細語慢言話小說——陳淑瑤對談童偉格〉，《印刻文學生活誌》第 78 期（2010 年 2 月），頁 54-61。

²¹ 林欣誼，〈穿越迷霧尋索小說邊界，童偉格交新作《西北雨》〉，《中國時報》（2010 年 2 月 28 日），第 8 版開卷：<http://ctopenbook.tw/2010/03/04/475635/>。

²² 夏夏，〈童偉格——請不要大哭或大笑〉，《聯合文學》第 306 期（2010 年 4 月），頁 22-29。

²³ 羅利娜，〈童偉格：以魔幻風格梳理對台灣鄉土的困惑〉，《時代週報》第 119 期（2011 年 3

談及自身的寫作：「想盡可能避免過於優美、無感地剝噬他者的現實人生」，即使對於先前訪談所提：「希望我的寫作乾淨到，沒有從他人生活剽竊任何東西」，²⁴他承認失敗，然努力或仍持續。在面對何謂寫作鄉土的困惑之時，童偉格作了少見的明晰（但仍悠遠）應答：「時移世易，我所記得的人事，無論我個人珍視與否，泰半都已消逝。我對鄉土的基本困惑，大致就是這個『無可如何』的恍如命定之感」。這個說法，幫助我們更好地理解其寫作動機和情緒；童偉格的〈小說家言〉，²⁵簡潔且深切地自述小說寫作的狀態和慾望，「一個人無論對小說有如何複雜的想法，他還是得回去那靜默空間裡，把小說給實作出來」，所以如此著迷，終歸是心中塊壘的模塑、追索與連結：「我喜歡寫小說，大概是因為它能施以最大維度，屢屢去壞毀與重建的，首先總是，也不過是自己內在的世界罷了」。再沒有比小說更好、更加埋首內在的探索取徑了；張耀仁的〈虛構中的謎中之謎——童偉格談新作《童話故事》〉，²⁶關於文學鍛鍊，童偉格認為「如何成為優秀的讀者」的方法在於「目光的養成」。經典作品能夠幫助培育視野和觀點。二〇一三年年底出版的《童話故事》，即使其中不乏說故事的形式，仍接近議論或散文作品，除非必要時引證特定作家之動機或敘事觀，將不列入論文探討之範圍。關於《童話故事》，童偉格建議讀者：「可以把它視做我的『文學夢』」。那是作家「自己過往書寫和閱讀的總檢討」，²⁷以及「披了小說外衣的，攸關小說家對於小說理論或者小說思索的論述」。²⁸

最末，理論的部分，乃為文本分析的基礎與架構。²⁹聚焦概念提出前，視角概念的理論脈絡，可從臺灣小說家李喬的《小說入門》相關考察開始。立基於寫

月)：<http://www.time-weekly.com/2011-03-03/112019.html>。

²⁴ 林欣誼，〈穿越迷霧尋索小說邊界，童偉格交新作《西北雨》〉。

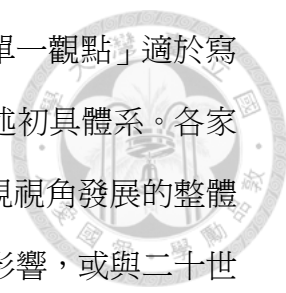
²⁵ 童偉格，〈小說家言〉，《聯合報》（2013年7月27日），D3版副刊。

²⁶ 張耀仁，〈虛構中的謎中之謎——童偉格談新作《童話故事》〉，《自由時報》（2014年2月19日），副刊：<http://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/755477>。

²⁷ 黃崇凱，〈童偉格：不停說故事是為了什麼？〉，博客來 OKAPI 閱讀生活誌（2013年12月18日）：<http://okapi.books.com.tw/article/2601>。

²⁸ 張耀仁，〈真正的閱讀與書寫：評童偉格《童話故事》〉，《中時電子報》（2014年1月23日）：<http://newsblog.chinatimes.com/rennychang/archive/16112>。

²⁹ 文獻回顧時，尤其理論部分，為顧及版面明晰，將省略所有外籍作者或專有名詞之英文標示，以及相關作品之出版資料。詳盡資訊全數於第貳章逐項註記與說明。



作的實務心得，李喬提出了視角的五項分類，以及諸如「複式單一觀點」適於寫作長篇小說等見解，其說約略提及視角的本質和操作原則，論述初具體系。各家之視角分類駁雜，因非本文重心，不深入探討批判，謹專注呈現視角發展的整體（歷史）脈絡。若從李喬回溯英美文學彼端，於臺灣知識界的影響，或與二十世紀前期小說家詹姆斯《小說的藝術》的視角觀互通聲氣，而有潛在的作品與理論閱讀上的文化傳布因果牽繫；詹姆斯的視角觀，體現在他小說寫作時固著特定人物的「意識中心」技巧，其實便是李喬的第三人稱單一觀點。這種視角的限制雖然帶給寫作很大的挑戰，但亦藉此營造了極佳效果，必須專注於特定人物的內心表現，詳加刻畫並推展情節；詹姆斯之後，盧伯克《小說技巧》將詹姆斯的方法發展成某種規範性框架，認為維持視角的固定統一是有必要的；盧伯克的視角觀，隨即面臨佛斯特《小說面面觀》的挑戰。佛斯特之小說美學評論，其中提及有關認肯「轉換敘事觀點」之議題，可以看出視角觀念的進展軌跡；來到當代西方視角觀特定見解，洛吉的《小說的五十堂課》主張視角最初的制定極為重要，將會「影響讀者如何在情感上或道德上回應小說主角與他們的行為舉止」。他引例詳釋，並指出視角轉換的議題，背後可能有其相關美學原理，必須謹慎處理，可惜未能進一步闡明；湯瑪斯·佛斯特的《美國文學院最受歡迎的 23 堂小說課》，在視角類型上有所發展，認為他的七種分類大致可以囊括各種現況，並且認同視角變換對小說效果之影響，但亦未能深入論述。綜觀之，視角不只在名稱上與觀點通用，其分類駁雜、各家並呈，且概念內涵亦有含混之處。歷來之討論，明顯與小說家寫作實務思索相連，更加完備的系統性論述乃有待「聚焦」概念申論。且視角概念的討論進程，已然觸及視角調動的現象，此亦延伸至後來的「聚焦轉換」相關討論。

聚焦的概念，由法國理論家簡奈特在《敘事話語》中正式提出。該書對普魯斯特《追憶似水年華》深入分析，拓深並提出許多敘事學新面向。就聚焦而言，他認為過往的視角觀念混淆了「誰看」（人物）與「誰說」（敘事者）之不同。一

般的認識，人物的視角之內自然由人物敘述、說話，但其實不乏藉由人物在看，而敘事行文的主體為敘事者的狀況。簡奈特歸結三種聚焦：「零聚焦」、「內聚焦」和「外聚焦」，作為敘事上訊息過濾與調節的尺標。簡奈特區辨人物和敘事者的層次，使敘事主體及其訊息傳遞過程更加清楚。常常，人物和敘事者是同一的；有時，人物和敘事者並不同一，人物的視角在觀看，但敘事行文的質性，則屬敘事者所言。此理論對詮釋文本助益頗大，但亦有極細微的易混淆處，³⁰尚待仔細推敲。另外，簡奈特針對「聚焦轉換」的觀察落在「變音」相關討論，他以音樂上的比喻說明一種短暫違反主調，而被允許的聚焦改變情狀。簡奈特之後，諸家從不同面向補充或批判之，本文選定巴爾、里蒙—凱南集中討論；巴爾《敘事學》為人所知的聚焦概念進展，在其提出的「聚焦者」、「聚焦對象」、「聚焦層次」等概念。聚焦者和聚焦對象有某種互動關係，前者以什麼「態度」去關注（或不關注）後者，釋放出豐富的文本訊息；里蒙—凱南的《敘事虛構作品》在巴爾的基礎上進一步深化，對於聚焦（者）的本質區分出「感知層面」、「心理層面」、「意識型態層面」，為聚焦運作開啟不同的質性詮釋面向。

人物、情節亦為本篇論文敘事學理論的架構之一。人物方面，從該領域專家馬格林的通論性文章〈人物〉切入，直接探討如何看待人物的三種立場：「人物作為匠心布局」、「人物作為虛擬個體」與「人物作為心靈建構」，以此辨別文本分析時的不同策略導向。接續提及巴爾《敘事學》的人物形象建構四個原則，併參巴爾、里蒙—凱南之觀點，進一步省思佛斯特《小說面面觀》中著名的人物分類：「扁型人物」、「圓型人物」；情節方面，經由迪普《情節》與理察森等人的觀點，延展出故事與情節的深刻差異，補強佛斯特《小說面面觀》中對情節本質的「因果關係」論述。終以克萊恩〈情節的概念與湯姆瓊斯的情節〉一文中對情節的經典區別作結，以「行動的情節」、「人物的情節」、「思想的情節」作為後續敘

³⁰ 筆者認為，有時可能判斷不出某句話為下述哪一狀態：一、敘事者在說話（與人物「並非」同一）；二、人物在說話（與敘事者同一，屬人物兼敘事者）；三、敘事者透過人物在說話（二者「並非」同一）。項次一、三之差異，要比一、二之差異更加隱晦。

事分析的新面向。此區分，顯現出情節內涵的繁複層次，與諸多元素攸關。一篇故事性不強的文本，可能事件、行動較少，或彼此缺乏關聯，但人物呈現與思想層次仍能接手表述意義。人物和情節的概念在其初識，像似單純，其實二者頗有交纏，我們很難將一個事件或行動，完全從人物或情節任何一者之上剝離。經此剖析，乃有更多的可能去辨識，文本之中不同元素相互的有機運作如何將一個形象或意義逐漸呈顯出來。理論章節的敘述，希望能為文本閱讀與理解多增添一些可能。故而當面對像童偉格作品不那麼明確的情節感，如果不從事件間的聯繫與因果關係切入，也許就有其他進路可以評估其欲表達題旨為何。

綜觀之，評論文章共同指出了某些童偉格作品的普遍面向，將作為文本分析的參考。包括時間和地域感的不明確，情節之破碎隱晦，斷裂的敘事，魔幻寫實主義的筆法表現，人物的某種單調、透明、重複狀態，以及視角或人稱的跳躍（包括人稱指涉的混淆感）等等，共同形構了作品外顯特徵。這些特徵是如何被呈現的，有那些文本上的支持，以及它如何建構意義以供讀者汲取，都是極為深刻且困難的議題，本篇論文希望儘可能從某一合理切實的面向去掌握。理論與評論對於這層掌握，或將各自提供不同的幫助。理論有分析上的視野深度，預先拓展與釐清概念的不尋常處，評論家則以敏銳的感受和實務經驗形成特殊洞見。例如黃錦樹曾說，《無傷時代》的「美學原則——在一個凍結的時間裡反覆周折的恍惚點綴」，若有少數某些美好完整段落，多是小村奇聞軼事或失敗者故事，它們「似乎都可以發展成獨立、美好的短篇」，「弔詭的是，它們卻顯然地經過高度的省略壓縮，而被消耗掉了」。³¹如果黃錦樹不說，筆者亦未察知，表面看似沒什麼影響，筆者仍逕自保存那些模模糊糊的印象與讀後觀感。但經由評論家引介，那是由其累積的閱讀學力深層敏感觸鬚所測知，筆者能推估童偉格作品調性的結構位置，感知那些其實內含相對更大敘事潛能的少數完整段落，它們之被壓縮與削減，可能其實為了特定的美學目的。沒能意識到這點，其對理解或論述的落差將是本質

³¹ 黃錦樹，〈時間之傷、存有之傷〉。

性的。欲完整地理解文本，理論與評論實皆不可少。



第三節 研究方法

筆者希望藉助特定敘事學主題的系統性考察批判，分析童偉格小說作品的形構表義方式。論文篇幅大致均分為理論與文本分析兩大部分，前半理論篇幅，參與敘事學理論脈絡的廓清與建構，或亦差異化童偉格研究既有成果。³²如文獻回顧所示，研究多半落在鄉土文學、比較研究、美學與意義詮釋等層面，觸及敘事學的部分，篇幅較小，方法多循直觀、細讀取向，敘事學本身並非重點。本文嘗試兼重敘事學與文本分析二者，檢視其間互動詮釋的可能。

論文研究目的在於，藉由敘事學理論——主要但不限於：聚焦、人物、情節——來重新探勘童偉格小說作品，以釐清或尋訪一些敘事文本「如何」藉由形式上的布置協助表達預期的意義，或特定作品的主要敘事方式是如何進行的。故而期望處理四個主要議題：一、找出、確認並歸納作品能被辨識的詮釋性美學特徵；二、反省特定敘事學理論成果，協助分析上述特徵在文本結構中如何達成；三、觀察作者敘事結構上的運作表義是否形成某些個人的特定表現手法或模式；四、藉由文本敘事分析的成果回頭反思理論內涵、文本詮釋的更多可能。

研究範圍方面，小說文本的範圍藉由作者童偉格限定——短篇小說以出版成冊作品《王考》為主，³³其他發表於雜誌期刊、網路部落格之作品不列入討論範圍。³⁴長篇小說有《無傷時代》、³⁵《西北雨》兩本；³⁶理論的研究範圍，藉由主

³² 易言之，論文題目之「敘事學進路」不僅標定研究方向，更指涉系統、負責地深入理論，建構論述，以之為文本分析的基礎。筆者認為，單單從鄉土文學、文本細讀、議題分析等固有面向去理解童偉格小說或有不足，尚須釐析作品的敘事模式、特徵，及其與內容表義的(因果)聯繫，才能更深入掌握作品的美學價值。

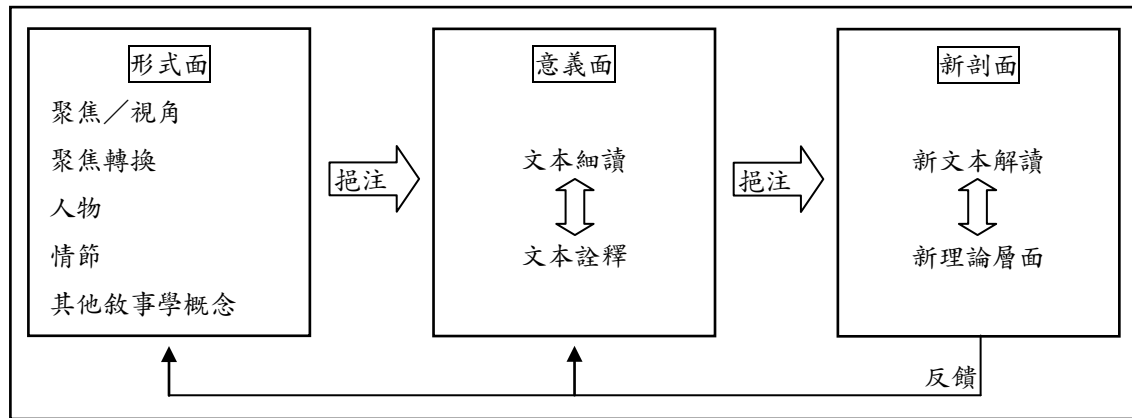
³³ 童偉格，《王考》(臺北：印刻出版，2002)。另含《無傷時代》附錄之短篇小說：〈活〉。

³⁴ 其餘多篇短篇小說作品，以近年來連續十六期刊載於《短篇小說》第7期—第22期(2013年6月—2015年12月)的「字母系列」作品最引人矚目。從A到P，每期以該字母為首的不特定法文單字略加闡釋後，讓作家群依據發揮。另外，扣除許多與出版成冊作品內容重複者，尚有

題限定——有關視角、聚焦概念的脈絡演變，視角從臺灣小說家李喬的思索開始，回溯至西方的詹姆斯、盧伯克、佛斯特，再至當代見解。聚焦則以簡奈特《敘事話語》、巴爾《敘事學》、里蒙—凱南《敘事虛構作品》三者為主幹。有關人物與情節，從佛斯特《小說面面觀》切入，加諸敘事學的當代討論，進一步申論各自的概念內涵；研究的基礎，仰賴細讀與比較文本、相關評論，組織理論架構的基本工，更需要融合理論與作品之後，表述綜論性之特殊觀點。

基於上述研究目的、範圍和基礎，本篇論文的研究架構如下方圖表一所示：

圖表一 研究架構圖



首先，針對聚焦（以及視角）、聚焦轉換、人物、情節，衡量並展開敘事學理論的成果；其次，針對小說作品，採取文本細讀的方式，以期獲得適切的詮釋與意義評價。文本細讀的方法，從細部的字句斟酌開始，到段落和章節的結構聯繫，作品與相關評論之間的相互指認詮釋，仔細推敲可能的敘事模式特徵；文本細讀與詮釋之時／後，隨之而來的是對文本中敘事結構的運作判斷。被詮釋分類

《短篇小說》第7期（2012年8月）的〈放鴿子〉，《聯合文學》第227期（2003年9月）的〈去海邊〉等零星短篇，以及舊時部落格電子報「文學異質地」大約二十篇極短篇。部落格極短篇作品約千字上下，敘事邏輯稍有不同，多在表述某些細瑣側面之驚疑、懸念。《短篇小說》累積的十六篇作品，細讀可知（當期諸位作家皆然），皆與當期字母主題——諸如「摺曲」、「巴洛克」、「系譜學」、「無人稱」等——富含對話性，作家們多在嘗試以不同方式表現原創、回應主題。將之剝除脈絡，單純歸入短篇作品一體討論並不適宜。檢讀備冊資料，考量敘事學分析之系統性、質重於量特點，乃限定範圍，專注以出版成冊的作品為探討對象。

³⁵ 童偉格，《無傷時代》（臺北：印刻出版，2005）。

³⁶ 童偉格，《西北雨》（臺北：印刻出版，2010）。

及敘事分析後的文本，可能產生的不同解讀，形成的新文本面向及資訊，將回饋附加到原文本之上。亦可能產生的新的理論思考，包括作者本身獨有敘事方式，或印證、加強甚至牴觸部分學說，反饋到原理論之中。敘事學理論形成的基礎，部分是由文本和實務而來，如持續深究，或可維持文本、理論兩端循環挹注的動能，獲致更周全新觀點的可能。

第貳章 敘事學理論：聚焦、人物、情節



論文擬從「敘事學」(Narratology)的取向研究童偉格小說著作，對作品形式面的體察除了直觀通論的基礎外，更在藉助理論以拓深分析層次，歸納作品的特色與現象之後，更進一步體現其如何達致此效果之過程。

敘事學理論中，首先爬梳歷來對於視角的應用和反省，及後來發展而出的「聚焦」(focalization)概念，終至探討人物與情節的核心內涵。三個概念之間，以聚焦與視角為重，人物和情節為輔。它們的定義、分類和進展，隨著敘事學科際範疇的確立，均已綿延發展數十年。在論文前半的有限篇幅之中，毋須單純羅列已知理論，旨在評估一個適當的系統性敘事理論框架，廓清不同概念的內涵，明辨其中脈絡與背後的邏輯關係，加之必要的批判綜整，以作為後續章節小說分析的依據。

第一節 敘事學研究的取向

正式進入敘事學理論之前，宜先概略理解敘事學之取向及建制，方能完整掌握其本質。當代敘事學的發展有許多趨勢，對這些趨勢的體認和歸類亦相當多元。要略言之，或者重新回歸「經典敘事學」(結構主義敘事學)的理路，持續探勘學理與應用，或者朝向「後經典敘事學」的方向走，開啟認知角度、女性主義、精神分析等新研究方向，對於電影等新興媒介文本亦採取開放與熱忱的態度。³⁷本文取徑偏屬前者，考察敘事理論發展，專注分析小說文類。

³⁷ 敘事學的整體發展趨勢，可參酌下列：

Robert Scholes, James Phelan, and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (New York: Cambridge UP, 2006), pp. 283-336.

James Phelan, and Peter J. Rabinowitz, ed. *A Companion to Narrative Theory* (Malden: Blackwell Pub., 2005), pp. 19-59.

整體而言，敘事學是在歐陸結構主義思潮的背景下誕生的，索緒爾(Ferdinand de Saussure) 語言學研究的諸多創見，對於早期敘事學研究頗有影響。例如「毗鄰軸」(涉及組合)、「系譜軸」(涉及揀擇)之相關概念，便影響了普洛普(Vladimir Propp) 對俄國民間故事的分析。³⁸索緒爾認為，語言是由差異構成的體系，語句的形成其實內嵌了一組深層的語法結構，在此「毗鄰關係」(syntagmatic relations) 所體現的語法結構中，不論特定詞彙如何藉由「聯想關係」(associative relations) 選擇與抽換，都不會影響語句的正確性。³⁹兩組關係的交互作用，似乎表示了人類運用語言系統表達意義的一種模式。到了普洛普的學說，穩定且具備普遍性的語法結構，被衍伸為俄國民間故事中的三十一組功能或基礎單位的次序關係，⁴⁰成為故事中敘述規則的潛在基礎模式，托多洛夫(Tzvetan Todorov) 等人將之稱為「敘事語法」(narrative syntax)。⁴¹特定的功能被選擇出來表述故事，但所有功能之間的次序總是維持不變。

一九六〇年代，普洛普的研究引起了法國結構主義人類學家李維史陀(Claude Lévi-Strauss) 的推崇。兩人立場相近，普洛普曾說：「研究故事的形式要做到像研究生物的結構型態那麼精確，是可以辦到的」。李維史陀則曾呼籲人類學家發掘「每一個制度，每一個風俗底下無意識的結構，以期獲得放諸一切制度、一切風俗而皆準的大原則」。⁴²此表露出結構主義的其中一個重要特質——對於普遍性底層結構的挖掘熱忱，也為敘事學的初期發展提供方法論上的範式。可以說「法國結構主義敘事理論的很多特點是由下述事實造成的，即它們是從人類學方法和目的中獲得靈感的」。⁴³結構主義的影響力於今已然勢微，但由其土壤育成的敘事學仍然持續發展著。卡勒(Jonathan Culler) 在九〇年代末期的文學理

³⁸ Robert Scholes, James Phelan, and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, pp. 287-288.

³⁹ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Trans. Roy Harris (London: Gerald Duckworth, 2005), pp. 121-132.

⁴⁰ 例如，第二十五項功能：賦予英雄困難任務；第二十六項功能：任務解決；第二十七項功能：英雄得到認可……第三十一項功能：英雄結婚或登基。

⁴¹ Raman Selden, Peter Widdowson, and Peter Brooker, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Harlow: Pearson Educ. Ltd., 2005), pp. 67-68.

⁴² 佛克馬、蟻布思著，袁鶴翔等譯，《二十世紀文學理論》(臺北：書林出版，2003)，頁 53-55。

⁴³ 華萊士·馬丁著，伍曉明譯，《當代敘事學》(北京：北京大學出版社，2005)，頁 12。

論小冊，便為敘事學專闢章節，以精練的方式引介敘事學的概念，可見文學研究依然可能仰賴敘事學架構的特定洞識。⁴⁴

敘事學一詞自一九六九年由托多洛夫的著作《〈十日談〉語法》(Grammaire du Décaméron) 定名以來，「結構主義敘事學作為一種形式主義批評，將注意力從文本的外部轉向文本的內部，著力探討敘事作品內部的結構規律和各種要素之間的關聯」。⁴⁵從方法論的觀點看，依照卡勒的見解，在文學研究的一組對比——詩學 (Poetics) 與詮釋學 (Hermeneutics) ——之中，敘事學顯然屬於前者。⁴⁶卡勒認為，現代的文學研究過於傾向詮釋學路徑，由於文本的意義並非本然明朗，文學評論者致力於探尋文本恰當的意義和解讀；但事實上，文學批評常常必須結合詩學與詮釋學兩者。就詩學而言，它關注文學作品的意義與效果是如何產生的，讀者如何能對人物產生同情，特定段落如何肇致反諷。筆者認為，此種特質，實與敘事學本質不謀而合。

關注敘事文類「如何」被述說，而非說了「什麼」的特質，使敘事學成為一種具備實證性質的學科。歷來對於結構主義的批評，諸如其忽略了人的主體與意向性，或者其避免價值判斷，力求極端的客觀主義，錯認文本結構能完美獨立於語言所處所生自的社會和文化脈絡等等。⁴⁷敘事學同樣面對思潮起落，除了表現出新的發展層面與跨領域、科際之多元風貌外，由初期敘事學家們奠立的文本分析概念及其取向，從歐陸到美國，依然持續激盪出深刻的理論內涵。

佛盧德尼克 (Monika Fludernik) 綜觀整個敘事學發展史說道：

不像後殖民主義或女性主義對文學的詮釋，敘事學的分析難以單靠自身解讀出全新的文本意義。它們最常強調文本「如何」產生特定效果，以及「為

⁴⁴ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* (New York: Oxford UP, 2000), pp. 83-94.

⁴⁵ 申丹,《敘事學理論探蹟》(臺北:秀威資訊科技,2014),頁11。

⁴⁶ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, pp. 62-63.

⁴⁷ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Malden: Blackwell Pub., 2008), pp. 92-109.

何」如此發生，為現存的詮釋提供論證。⁴⁸



論及聚焦形式分類時，米勒（J. Hillis Miller）曾說，即使知道「它們本身無甚用處，它們的用處只在幫助人們對文學作品有更好的理解與傳授可能」。⁴⁹此實為敘事學文本分析一個根本的特質和取向。研究敘事文本「如何」以特定敘事結構協助傳達意義，以使讀者與論者更好地理解文學（作品）本身，並為學術社群的既定詮釋共識提供證成，同時發展理論和文本詮釋兩端的論述，將是敘事學取向研究最佳的潛能所在。敘事學的取向，不在聲稱自身的絕對效力，而在探索它權能之內切實指涉的更充分視野，及其結構上的可能。

第二節 視角與聚焦的理路

一、視角概念現代傳承

聚焦出現之前，視角（perspective）或觀點（point of view）（以下通稱視角）作為通行的前緣概念，在小說創作與評論兩個畛域均有其重要意義。對創作者而言，特定視角之採取，屬於基礎且必要的環結，攸關其整體形式的開展，形塑特定意旨和洞見；就評論者而言，評估視角操作的形式意義，有助深刻掌握作品的形式巧構及其與內容面的契合狀態，並且，下節主題「聚焦轉換」的內涵亦有相當成分源出於視角概念的發展脈絡。⁵⁰

從今時觀之，以臺灣文學領域李喬的論述為例，他從一名深耕多年的小說創

⁴⁸ Monika Fludernik, "Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present." *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan, and Peter J. Rabinowitz, p. 39.

⁴⁹ J. Hillis Miller, "Henry James and 'Focalization,' or Why James Loves Gyp." *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan, and Peter J. Rabinowitz, p. 125.

⁵⁰ 尤其從盧伯克和佛斯特二人之間，穩定、可轉移視角觀之交鋒開始，到後來的視角轉變相關議題探討。

作者角度出發，於臺灣日報副刊連續撰述刊載的「小說小說」專欄，⁵¹曾針對小說文類各層面議題縝密思索，一九九〇年首次集結並修訂出版《小說入門》。該書八十六篇短文，關於視角的討論連續四篇，⁵²顯見作者之思慮繁衍、欲罷不能，以及此議題之份量。四篇之外的篇章，預先釐清了視角在創作和理解作品時的基礎必要地位。視角不但是小說能夠成立的六大基本成份之一，⁵³也是評審、衡量文學作品的八項標準之一。⁵⁴李喬意識到時人的評論與寫作對於視角之重視已不如以往，故而強調：「敘事觀點的研究掌握，和語言風格的鍛鍊鑄造是小說技巧上的兩大課題，決不可忽略漠視。小說成為一種獨立的藝術形式，其獨有的技巧就是敘事觀點」。⁵⁵且視角運用的原則，有其務實的色彩，「對於『規矩』，取捨的關鍵，在於它的『效果』」。整體來看，小說寫作的視角選擇，終究必須看作者意欲達成的效果為何。視角的本質或重要性正在於：「有些東西我看得見，有些則不能」，不同的視角可以提供不同的見解，為小說敘事的效果服務。

李喬不止一次提及「第三人稱單一觀點」的使用，很適合一般短篇小說採用，不但「它是最能『壓迫』作者，而是使品推向藝術境界的一招」，尚且「可以逼使作者『視界』狹小」，故而「只有『挖深』內涵和心理描寫一途」。而「在長篇小說的世界裡，全知觀點是被採用最多的技法」。李喬的視角思路匯融實務與初步的理論，其閱讀創作所思所得，已然涉及視角的本質面思考，衡斷視角的選擇為小說特有的技巧，攸關作品的意義表達與效果。是以其舉例推敲，以效果之達成為拿捏原則：「要選擇最適合於表達主題的那個人當敘述者才是」。⁵⁶其不只簡約觸及視角的類型學分類議題，更進一步思考第三人稱單一觀點之「逼使作者『視界』狹小」的效果，此已約略涉及往後敘事學的聚焦概念，類似「訊息量控制」

⁵¹ 李喬，《小說入門》（臺北：大安出版社，2008），頁 300。

⁵² 李喬，《小說入門》，頁 123-132。

⁵³ 李喬，《小說入門》，頁 4。原文為：「『小說』之成立，是建立在『許多成份』上的。這些成份是：一、作者安排的主題意識。二、必須的人物。三、一定的故事情節。四、設計的特殊結構。五、選擇的『敘事觀點』。六、最後，這篇散文必須是適合於包含以上各『成份』的語言文字。」

⁵⁴ 李喬，《小說入門》，頁 12。

⁵⁵ 李喬，《小說入門》，頁 124。

⁵⁶ 李喬，《小說入門》，頁 127。

的理論議題。最終，不滿足於長篇小說適用於全知觀點的常識性敘述，李喬針對「複式的單一觀點」，進一步提出自己的思索領會之獨到見解：

此法既可得單一觀點的集中深入，提攜讀者「同行」，又可收全知觀點的廣闊無礙……這是筆者寫作長篇小說多年經驗之領會：複式的單一觀點的第二式，是最好控制，又最能發揮的敘述觀點。⁵⁷

所謂複式單一觀點的第二式，即兩個以上的第三人稱單一觀點配合運用。延續第三人稱單一觀點相關討論，鄭樹森討論世界小說趨勢，認為詹姆斯(Henry James)的《奉使記》「可以說是第一部採用單一觀點的心理小說」，並且：

……讀者所看到的、聽到的，以致可以感受到的，都經由這個角色的耳目過濾。這位人物的心理、對事物的看法，讀者因而會十分清楚……但對外在現實的處理便稍有局限，其他人物的狀況，往往只能通過「他」來認知和猜測……對亨利·詹姆斯而言，通過一個人來認知外在世界，也許更接近真實世界的狀況。而此舉也明顯地將心理活動向前推進了一大步。⁵⁸

這裡涉及的是英美文學的系譜下，視角議題在二十世紀初期，逐漸匯聚討論和重視的軌跡。李喬所謂複式的單一觀點，乃其「寫作長篇小說多年經驗之領會」，或許就單一觀點之運用而言，西方文藝界、學界彼時之嘗試累積，有形無形亦對中文創作者產生了影響。第三人稱全知視角，在西方敘事文類的歷史中，是一早發並且盛行的傳統。故而詹姆斯在《奉使記》中的第三人稱單一觀點之使用，及其引起的文學效果，便具備了向新領域開拓之意味。

其實，在詹姆斯主要論述《小說的藝術》中，他並未系統地闡述視角的問題，

⁵⁷ 李喬，《小說入門》，頁 132。

⁵⁸ 鄭樹森，《小說地圖》(臺北：印刻出版，2007)，頁 18-19。

其給予較大關注的是小說文類的本質及相關美學議題，例如「一部小說之所以存在，其唯一的理由就是它確實試圖表現生活」、⁵⁹「按照它的最廣泛的定義，一部小說是一種個人的、直接的對生活的印象」等語。⁶⁰但是在詹姆斯的整體小說實踐及其特定美學討論中，則確實反應了對於單一人物意識之應用與思索，此導致了後來論者的某種見解，將小說理論以及視角的早期貢獻歸功於詹姆斯。⁶¹詹姆斯在《奉使記》之序言說道：

……我從很早的時候起就樂意接受任何能夠激發出創作技巧的、令人愉快的挑戰，那技巧也許存在於靈活地採用週期性地時斷時續地發表的方式……那方法就是只用一個中心，而且始終保持在我的男主人公的意識範圍之內。⁶²

類近的觀點，在《一位女士的畫象》序言中，詹姆斯說：

……把問題的中心放在少女本人的意識中，你就可以得到你所能期望的最有趣的、最美好的困難了……完全依靠她和她個人的心理變化，把故事進行下去，記住，這就需要你真正來「創造」她。⁶³

第三人稱單一觀點的方法，在詹姆斯小說中的表現極為清晰。約莫一個世紀之前，詹姆斯找到的方法是，將視角限縮在一個特定人物的意識之中，這是一種「令人愉快的挑戰」與「最有趣、最美好的困難」，因為敘事必須完全依靠人物的意識

⁵⁹ 詹姆斯著，朱雯等譯，《小說的藝術：亨利·詹姆斯文論選》（上海：上海譯文出版社，2000），頁 5。

⁶⁰ 詹姆斯，《小說的藝術：亨利·詹姆斯文論選》，頁 10。

⁶¹ David Herman, "Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments." *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan, and Peter J. Rabinowitz, p. 26. 赫爾曼認為，詹姆斯對小說的理論性見解，成為後來美國小說理論的基石之一："Henry James's influential 1884 essay on 'The Art of Fiction' provided important foundations for Anglo-American novel theory."

⁶² 詹姆斯，《小說的藝術：亨利·詹姆斯文論選》，頁 328。

⁶³ 詹姆斯，《小說的藝術：亨利·詹姆斯文論選》，頁 290。

狀態、心理變化進行下去，此將失去全知視角任意穿梭意欲之情節的調度權能，必要時必須「靈活地採用週期性地時斷時續地發表的方式」，藉由人物意識所及之時空，及其與外界之關聯，將故事進行下去。「亨利·詹姆士必須找到心理活動過程的某種同義對應物，來使一種心理狀態具體化。在描繪人物心理之時，他說，她是『一個隨時準備容納痛苦的器皿，一只深深的瓷器小杯，可以在其中混和各種辛辣的酸性液體』」，⁶⁴意識所屬之人物進而立體、生動起來。

以此在西方小說發展史上，造就了二十世紀初期自詹姆斯以降，伍爾夫（Virginia Woolf）、喬伊斯（James Joyce）等作家代表的「心理寫實主義」（psychological realism）風格。他們將關注或描寫的重心，從外在事物與現象，挪到了個體意識與知覺之中。情節的延展將表現在，人物之有限意識所及、所反應揭露的新訊息。⁶⁵此描寫方法，現代在法國表現為「自由間接文體」（free indirect style），在英國則為「意識流」（stream of consciousness）。⁶⁶從今時看過往，這些理論近乎常識般地自然存在，實際是通過早先的創作者、理論家大量的實踐與論述方才形成的。

詹姆士的方法實即「意識中心」（center of consciousness）理論，認為將視角局限在單一的意識中心，是小說完美形式的要求之一，⁶⁷「小說中的一切敘述細節必須通過這個『意識中心』人物思想的過濾，而這種過濾行為本身能更好地揭示這個人物心靈」；⁶⁸詹姆士之後，最常被提及的理論追隨者當非盧伯克（Percy Lubbock）莫屬。⁶⁹包含詹姆士的小說美學，以及意識中心方法的運用，盧伯克從

⁶⁴ 維吉尼亞·伍爾夫著，瞿世鏡譯，《論小說與小說家》（臺北：聯經出版，2001），頁 177。

⁶⁵ Manfred Jahn, "Focalization." *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge UP, 2007), ed. David Herman, pp. 94-96.

⁶⁶ 韋勒克、華倫著，王夢鷗等譯，《文學論》（臺北：志文出版社，2000），頁 374-375。

⁶⁷ J. Hillis Miller, "Henry James and 'Focalization,' or Why James Loves Gyp." *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan, and Peter J. Rabinowitz, pp. 124-125.

⁶⁸ 趙毅衡，《當說者被說的時候：比較敘述學導論》（北京：中國人民大學出版社，1998），頁 120。

⁶⁹ 詹姆士的理論，到了現當代可能還與他帶起的美國傳統和「語境敘事學」（contextual narratology）有關，例如布思（Wayne C. Booth）的著作《小說修辭學》。論題超乎本文範疇，暫擱不論。詳參：Monika Fludernik, "Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present." *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan, and Peter J. Rabinowitz, p. 44.

詹姆斯那裡得到啟發，形塑某種規範性的框架，持續闡述詹姆斯的視角觀。⁷⁰其一九二一年出版的《小說技巧》，被視作「第一本系統地闡述敘述角度問題的書」。⁷¹盧伯克專注地討論視角議題，將之提升到能左右小說複雜形式的關鍵地位。

依筆者所見，盧伯克《小說技巧》與其後不久出版的佛斯特（Edward Morgan Forster）《小說面面觀》隱隱產生深層的對話關係。盧伯克與佛斯特，在相近的時間各自出版了有關小說美學的專論著作，針對當時小說文類進展總成表述自身的美學感悟，這些成果被同時代的小說家伍爾夫敏銳地比對觀察，大加推許佛斯特。⁷²《小說面面觀》是佛斯特於一九二七年於劍橋大學主持克拉克講座之歷次演講匯聚而成的成果，在伍爾夫的眼光看來，衡諸同代兩位文學研究者，佛斯特深諳小說的竅門，與小說本質的親近性高，享有「情人才有的特權」。單看佛斯特與盧伯克兩人的關係，可能尚有故事可考，⁷³但對筆者而言，兩人真正的思想和理論交鋒處，是出現在視角概念的不同立場上。《小說面面觀》作為佛斯特的小說美學評論集，相當呈度展現他的寫作實務見解，及其盡己所能引例論述所描繪出來的小說文類樣貌。在他後來的訪談，表現出小說家乃至於大多藝術家的核心傾向：

但在我看來，長篇小說並無任何規則，因此也就沒有所謂小說技巧這種東西。有的只是每一位小說家為了某一本小說的效果，而採用的特定技巧。

⁷⁰ David Herman, "Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments." *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan, and Peter J. Rabinowitz, p. 27.

⁷¹ 趙毅衡，《當說者被說的時候：比較敘述學導論》，頁 120。

⁷² 維吉尼亞·伍爾夫，《論小說與小說家》，頁 257-258。推許佛斯特之確切說詞為：「小說是一位女士，而且是一位由於某種原因已經陷入困境的女士……許多豪俠的紳士曾騎著馬兒來拯救她，其中的首要人物是沃爾特·雷利爵士與珀西·盧鮑克先生。然而，他們倆採用的方法都有點兒太注重繁文縟節，使人覺得他們對那位女士的情況雖然了解得不少，卻和她不很親暱。現在來了一位福斯特先生，他並不認為自己很了解她的情況，然而不可否認，他和那位女士相當熟悉。如果說他缺乏別人那種權威性的知識，他卻享有只有情人才有的特權。他敲敲寢室的門，而那位女士穿著睡衣和拖鞋就接見了他」

⁷³ 愛德華·摩根·佛斯特著，蘇希亞譯，《小說面面觀》（臺北：商周出版，2009），頁 11-12。該書前言由奧利佛·史多利布瑞斯（Oliver Stallybrass）所寫，他認為：「佛斯特為了顧及朋友情誼，在評論上會毫不猶豫地做出讓步……路伯克有兩本書，他私底下對這些書的反應冷淡，卻在公開發表評論時濫加讚譽，這個落差反映出佛斯特對昔日國王學院同儕的忠誠與感激之情，況且，路伯克是他於一九一八年在紅十字會服務時的頂頭上司，曾在某次內部紛爭中力挺他。」

史坦恩在寫《項狄轉》時候所用的技巧，剛好和奧斯汀用於《艾瑪》的技巧完全相反……假如這兩位偉大的作家試圖借用彼此的技巧，他們的作品會立刻被毀得支離破碎。⁷⁴



此處「規則」，應是通則之意。小說寫作的細部總有某些慣習的表述方式，什麼視角適合展現什麼訊息，如何使人物飽滿些、情節緊湊些，不會「沒有」建議可以參考。但是就一部藝術作品所欲表達的極特殊視野和體會而言，沒有一種簡易不變的通則可以讓你遵守。佛斯特說詹姆斯的「《奉使記》是一本遵循所有小說技巧規則的小說」，他也肯定《奉使記》是那種「完美的小說」，因為它的形式經過省思被恰當拿捏而表述內容、達致效果。「這就是規則的使用情況，你可以隨興地用或不用它們。雖然你可以說確實有小說技巧……或者，你也可以和我一樣，認為根本沒有規則，沒有小說技巧，僅有作家為了特定作品之需要而使用的技巧」。⁷⁵這是佛斯特採取的細微觀點差異，相較盧伯克的《小說技巧》，乃產生了有趣的對照。區分兩者的關鍵，出現在《小說面面觀》人物章節的後段有關「敘事的觀點與角度」之論述，⁷⁶佛斯特展現一貫的美學立場，反對公式或規則，注重「小說家吸引讀者接受其作品內容的能力」，所以從《荒涼山莊》引例至《戰爭與和平》，肯定必要時的視角轉換，其作為「擴充或限縮認知的力量」的徵兆，不只無損作品的偉大，「也和我們對生活的認知很類似」。佛斯特不認同盧伯克有關統一敘事視角的見解，不認同他將之套用在對《戰爭與和平》的評價上，並以之為缺陷，批判「追隨路伯克的後學，想為小說奠立一個穩固的美學基礎」，但其實小說藝術的核心，不在恪守某些公式。是以在視角轉換的表現上，「就邏輯而言，《荒涼山莊》全書結構鬆散，毫無章法，但狄更斯卻能吸引我們繼續讀下去，因而不計較敘事觀點的再三轉變」。此句表述之對反，正是盧伯克及其後

⁷⁴ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 250。

⁷⁵ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 252。

⁷⁶ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 105-109。

學的「計較」，「他們覺得，小說要被視為一種獨立藝術的話，應當先具備獨有的技巧問題；由於敘事觀點是小說獨有的問題，他們就樂於在此大書特書」。這些批判性見解被佛斯特編織在相形溫和的大段行文中。佛斯特最終評價《戰爭與和平》時說道：

這才是一部曠世鉅作……儘管敘事觀點多重，但讀過全書後，我們都可以接受這種多變的手法……小說家在必要時，是可以轉換敘事觀點的，狄更斯和托爾斯泰皆如此。的確，這種擴充或限縮認知的力量（轉換敘事觀點是其徵兆），幕間穿插（Intermittent Knowledge）的權力，在我看來，正是小說形式的好處之一，也和我們對生活的認知很類似。⁷⁷

仔細理解佛斯特對視角的觀點，其雖未提出系統性的視角理論，但反對當時論者過份講究小說的技巧形式將之奉為主臬的說法。該類見解，即使再細密，在當時佛斯特、伍爾夫等人看來，似乎是種對小說的誤解，將使小說喪失某種本質性的東西。於此脈絡，佛斯特藉由歷來偉大作品，印證並肯定「轉換敘事觀點」可能產生的效果，但他「並不認為敘事觀點會比人物布局的融洽協調更重要」，其視角相關見解也是在人物的章節中論述的。

另外一個有趣對比與辨證是，相距《小說面面觀》出版四十年後，波赫士（Jorge Luis Borges）到美國哈佛大學主持諾頓講座。一九六七年十二月六號，⁷⁸發表第三場的演講〈說故事〉，裡頭說道：「我認為小說正在崩解。所有在小說上大膽有趣的實驗——例如時間轉換的觀念、從不同人物口中來敘述的觀念——雖然所有的種種都朝向我們現在的時代演進，不過我們卻也感覺到小說已不復與我們同在了」。⁷⁹波赫士和佛斯特對視角的見解兩相對照，蘊含相當討論空間。簡言

⁷⁷ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 108。

⁷⁸ 波赫士著，凱林—安德 米海列司庫編，陳重仁譯，《波赫士談詩論藝》（臺北：時報文化，2001），頁 155。

⁷⁹ 波赫士，《波赫士談詩論藝》，頁 69。

之，雖然波赫士與佛斯特同樣位處盧伯克的對立面，但當他批判技巧至上的邏輯時，一併也將佛斯特認可的「轉換敘事觀點」給涵括進去。扼要提問與作結：同樣面對小說中視角轉換頻繁可見的現象，盧伯克反對，佛斯特持正面態度，波赫士持消極態度，除了讓人思考他們各自面對的不同文學環境與作品變化外，及其背後關涉的小說美學立場之外，吾人是否可以藉此思考，正因為他們相異，適巧再度迴返地證成了佛斯特及其前後許多藝術家、理論家所主張的那種不論是內涵或形式上的「作品至上導向」？單獨看一個理論現象總是不足的，文學敘事當下情境、脈絡所能表達的最適合取向，最好的可能，永遠是文學之實務和理論上終極的核心尺規。

就筆者所見，由於理論的長足發展，當代的作者或評論者如果要真正嚴肅地討論視角相關議題，多半必須藉助敘事學的專項研究成果，站在巨人的肩膀以取得既定討論深度。基於對不同議題關注的力道分配使然，以及對於視角概念的需程度依寫作、評論、閱讀動機有所不同，許多作者多以自身實務與積學所得，持續嘗試提出有關視角局部但不失深刻的見解。當代英國學者洛吉(David Lodge)便以詹姆斯《梅西知道的事》段落為例闡釋視角：

小說家最重要的抉擇，可能就是決定讓故事從哪個觀點出發，這個抉擇會影響讀者如何在情感上或道德上回應小說主角與他們的行為舉止。⁸⁰

沒有什麼定律或規則說作者不可以想換觀點就換觀點，可是如果不是基於某種美學規劃或原理，這樣的變換會干擾讀者「創造」小說內容意義的過程。⁸¹

前段同樣強調視角的基要性，後段則涉及視角轉換的背後，某種更為基礎的後設

⁸⁰ 大衛·洛吉著，李維拉譯，《小說的五十堂課》(臺北：木馬文化，2006)，頁42。

⁸¹ 大衛·洛吉，《小說的五十堂課》，頁44-45。

美學原則的存在可能，此將於本章第三節探討。美國學者湯瑪斯·佛斯特(Thomas C. Foster)也同意視角的基要性，認為「一旦確定敘事觀點，整本小說的路線就大致底定，而讀者與角色的關係也都建立在這個關鍵的決定上」。進而他提出一份明確的視角分類清單，認定其「囊括了大部分的類別」。⁸²事實上，湯瑪斯·佛斯特的論述展現出當代小說實驗與進展極盡嘗試且少有規限的觀點，銜接的是《小說面面觀》一九二七年被早慧地論證的多元變動視角觀，並更進一步提出準則。敘事觀點「它很重要，因為說故事的是『誰』，會影響讀者對敘事者的信任感」，且讓我們了解「我們與故事之間的關係如何？我們與故事保持多遠的距離？」等層面。⁸³追根究柢，這些運用都奠基於「『敘事統一法則』：對一本特定的書來說，最有意義的安排方式就是最好的方式，小說敘事沒有共通的法則存在，唯一具備的統一性，就是作者置入其中而讀者在小說中發現的東西」。⁸⁴多位論者皆有此傾向，類似的討論方式，使視角從一單獨孤立的觀念，轉而進入背後更大的運作邏輯層次，表現出某種自由氛圍藝術目的導向。

離開評論家、學者，從小說家看當代視角觀，尤薩(Mario Vargas Llosa)在乎的是「敘述者占據的空間與敘事空間之間的關係」。⁸⁵同樣的，面對繁複演變的文本，「敘述者有可能經受種種變化，不斷地通過語法人稱的跳躍改變著展開敘事內容的視角」。談及視角變化，相較於湯瑪斯·佛斯特的「最有意義的安排方式就是最好的方式」，尤薩提出「故事的說服力」作為準則：

……如果通過這些空間視角的變化，我們只是看了一場敘述者無所不知的廉價炫耀，那麼這造成的不連貫性就可能破壞幻覺，從而削弱故事的說服

⁸² 湯瑪斯·佛斯特，《美國文學院最受歡迎的 23 堂小說課》(臺北：采實文化，2014)，頁 63-65。

⁸³ 湯瑪斯·佛斯特，《美國文學院最受歡迎的 23 堂小說課》，頁 72。

⁸⁴ 湯瑪斯·佛斯特，《美國文學院最受歡迎的 23 堂小說課》，頁 269。

⁸⁵ 尤薩著，趙德明譯，《給青年小說家的信》(臺北：聯經出版，2004)，頁 74-75。其中提到三種「空間視角」，大致分類為：一、人物兼敘事者，用第一人稱講述故事。敘事者空間和敘事空間混淆在一個視角裡；二、無所不知的敘事者，用第三人稱講述故事。敘事者空間有別且獨立於故事發生的敘事空間；三、含糊不清的敘事者，隱藏在語法第二人稱背後。敘事者空間和敘事空間，可能混同，也可能各自獨立。

力。⁸⁶



邏輯上，較諸有意義的表達，故事的脫服力更具優先性。文本得先為「真」，能夠說服、影響讀者，才有意義為何的問題。視角轉換的現象，近當代以來漸被關注。因其在小說上的實踐成功，對它的討論不在「應不應該」，而在其背後合理邏輯。對小說家而言，他們的動機行為全在為藝術服務，重點在於小說的表現和意義是否被適當傳達；但是，對理論家而言，其所能表現的意義之一，亦在理論本身。視角概念受重視與繁衍超過百年，對小說的寫作和詮釋有其重要性，其相關定義和分類上的含混值得再被檢視。例如恆定的套組：「第三人稱全知觀點」之談法，便值得商榷。人稱（變異）和全知與否，沒有必然連結的關係。可以理解，視角概念的關鍵本質之一，「實質上是一個敘述者自我限制的問題」。⁸⁷表面上看，讀者接受文本的訊息必須經過視角，這個窗口呈顯為全知或限制，差異當然很大。但視角概念的延展和繁複，它的作用和層次已超過此類單純解讀。視角的概念不僅在於「故事如何被述」，還包括了「理解小說的形式與內容如何融合的手段」，更包括「從情節（action）中浮現出來的形象、隱喻和象徵的結構」等等。⁸⁸概念的層次由內至外，能夠衍伸探究的元素多，從人稱代表的形式意義、敘事者與情節的相對空間位置，到訊息的限制、開放和不同模式轉移，如果再考量意義的展現與詮釋，視角概念似乎永遠難以產生統一的清晰架構。是以針對一個被選取的核心面向持續釐清拓展，給予視角一個翻轉性的新視野，正是後來的敘事學家著手嘗試努力的路徑。

二、從視角到聚焦

視角觀念之混淆與不足有許多面向，法國敘事學家簡奈特（Gérard Genette）

⁸⁶ 尤薩，《給青年小說家的信》，頁 76。

⁸⁷ 趙毅衡，《當說者被說的時候：比較敘述學導論》，頁 119。

⁸⁸ 華萊士·馬丁，《當代敘事學》，頁 3。

專注其一，另外提出「聚焦」概念。不論嚴肅或尋常意義的文學評論，即使聚焦尚未真正能夠在學院內外取得共識，⁸⁹在術語上不時與視角、觀點等並陳使用，但就概念本身的進展而言，實際上已獲得領域內大多數論者的關注與認可，成為敘事學理論的討論核心之一。術語混用的原因可能在於，包括《敘事學辭典》的作者普林斯（Gerald Prince）在內，即便學術圈使用聚焦一詞，但「在面對廣大讀者撰寫論著時，仍傾向於兩者並用——『focalization or point of view』，旨在用後者來解釋前者，同時用前者來限定後者」。⁹⁰本節篇幅無法作一整全概括，謹順應諸本專書大致繪跡之方向，擇定筆者認為在理論概念上有所區別且或可彼此借鑑的三家理論，依序討論其聚焦概念的推陳與鋪展。至於理論彼此可能衍生的邏輯攻防及綜合評估，將一併歸納到稍後「聚焦概念綜合平議」進行。

出自對普魯斯特（Marcel Proust）《追憶似水年華》的深刻分析，簡奈特在一九七二年的《敘事話語》中正式提出「聚焦」概念，⁹¹希望解決一般視角概念運用時，混淆「誰看」（who sees）與「誰說」（who speaks）的本質性缺失。⁹²「誰看」後來被簡奈特修正為更廣泛的「誰感知」，以涵括不同的感官層面。⁹³歷來視角之概念內涵，不論分類多細，皆未能明確辨別「哪個人物的觀點決定了敘事視角」和「誰是敘事者」之重要區別。此前論者對視角概念之理解和運用，多半自然地預設一個「統合」的人物，不但從他的眼光看出去，也聽他說話和敘事。但事實上，人物並不必然身兼敘事者，特定的視角決定了特定的視域閱覽和訊息揭露，在這個範圍內，有時候人物承擔敘事，有時由敘事者承接敘事。以詹姆斯《梅西知道的事》為例，作者以小孩梅西的眼光為視角進行敘述，其中有段梅西所見，

⁸⁹ Silke Horstkotte, "Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film." *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009), ed. Sandra Heinen, and Roy Sommer, p. 172. 本文作者談及聚焦，認為與其說是解決，不如說它轉移了敘事分析的問題："The term 'focalization,' then, may have shifted problems of narrative analysis rather than solved them. . . ."

⁹⁰ 申丹，《敘事學理論探賾》，頁 105。

⁹¹ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Trans. Jane E. Lewin (Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1986), p. 189. 如該書註腳 46 所示，實際上聚焦概念早在 1969 年簡奈特的著作 *Figures II* 中已率先運用。

⁹² Gérard Genette, *Narrative Discourse*, p. 186.

⁹³ 熱拉爾·熱奈特著，王文融譯，《敘事話語·新敘事話語》（北京：中國社會科學出版社，1990），頁 228-229。

其母親周遊於賓客之間的段落：



當克勞德爵士讓媽媽不能遏抑地發出一連串自然的笑聲之後，梅西以體貼卻熟練的說法驚呼著：「她真的很陶醉啊！」即便是在那段女士們總是笑得花枝亂顫的舊日子裡，梅西也不曾聽見媽媽笑得像現在這麼奔放。此時媽媽臣服於婚姻之下，如此興高采烈，甚至連一個小女孩都可以看得出來，媽媽終於找到了如意郎君。⁹⁴

這個段落可以稍微讀出在詹姆斯手中，第三人稱單一觀點應用之敏銳細緻。部分的句子，單純地站在梅西的視角表述。梅西親口所言自不在話下，尚包括與其立場、態度相吻合的所有敘述。自引文的中段開始，「即便是在那段女士們總是笑得花枝亂顫的舊日子裡，梅西也不曾聽見媽媽笑得像現在這麼奔放」，逐漸展露出某種曖昧，它不像完全的梅西口吻，染泛了某些拉高和回顧的視野，帶有些許中立與評價性，背後隱含的敘事者似已呼之欲出，但仍有部分空間可以劃歸為梅西的視角中，梅西自身對媽媽的見解。再到末段，同樣是孩子的視角：「此時媽媽臣服於婚姻之下，如此興高采烈」，但後續的「甚至連一個小女孩都可以看得出來」之語調，已完全顯現敘事者操持敘事的狀態，自然地介入且嵌合在整體行文之中。

視角代表了觀察切入的角度，但視線裡的聲音，卻未必由視覺主體發出。巴爾（Mieke Bal）以詹姆斯《奉使記》中的句子為例加以說明：「伊麗莎白看到他躺在那兒，臉色蒼白，想得出神」，⁹⁵此句是伊麗莎白的視角，第三人稱。但是如果把「臉色蒼白，想得出神」視作是伊麗莎白所表述的話語，則是「荒謬」的。句子後段的描述，說話主體其實是敘事者，而非伊麗莎白。這個差別，關涉敘述主體的不同，對於文本結構的掌握和意義理解至關重要。

⁹⁴ 大衛·洛吉，《小說的五十堂課》，頁 41-42。

⁹⁵ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Trans. Christine Van Boheemen (Toronto: U of Toronto P, 2009), p. 146.

為了避免視角概念的混淆，不從單一的人稱或視角統括和分類，簡奈特的理論從另一特殊的角度——敘事者與人物二者能掌握的訊息量對比——切入分析，提出聚焦概念，區分為三種類型。考量聚焦理論在本篇論文的關鍵位置，略加參酌彙整簡奈特另本專著的訊息，⁹⁶筆者將三種聚焦類型的內容綜整於下：⁹⁷

(一) 零聚焦 (zero focalization)：「敘事者透露的比任何人物所知更多」，類近全知全能視角的敘事。內涵相當於托多洛夫「敘述者 > 人物」之象徵公式。零聚焦的敘事方式，並不強調特定的觀點，漸次任意進入所有人物的內心。在修訂的《新敘事話語》中，⁹⁸從實用的觀點看，簡奈特承認零聚焦其實是可變聚焦，有時表現為零聚焦狀態。

(二) 內聚焦 (internal focalization)：「敘事者只透露某特定人物所知」，呈現一種「限制視野」。內涵相當於托多洛夫「敘述者 = 人物」之象徵公式。內聚焦的敘事方式，專注於少數甚至是一位人物身上。內聚焦又分三類：

1. 固定式 (fixed)：例如《梅西知道的事》，從未超越小女孩的有限視野。
2. 不定式 (variable)：例如《包法利夫人》，聚焦人物 (focal character) 前後歷經多人。
3. 多重式 (multiple)：例如《羅生門》，針對同一事件，藉由不同人物的觀點一再喚起。有學者認為多重式內聚焦是不定式內聚焦的一個特例。⁹⁹

(三) 外聚焦 (external focalization)：「敘事者透露的比人物所知為少」，可能表現出一種懸疑、隱晦的氣氛。內涵相當於托多洛夫「敘述者 < 人物」之象徵公式。如是敘述「顯得客觀，因為事件並不是通過人物的視角描述的」。¹⁰⁰外聚焦的敘事方式與內聚焦相反，棄絕介入人物任何的主觀心靈和經驗，只報導他們的外部行為，不擅加解釋。

簡奈特說：「我用聚焦指的是『視野』的限制，實際上就是相對於傳統上稱

⁹⁶ Gérard Genette, *Fiction & Diction*, Trans. Catherine Porter (New York: Cornell UP, 1993), pp. 66-67.

⁹⁷ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, pp. 188-194.

⁹⁸ 熱拉爾·熱奈特，《敘事話語·新敘事話語》，頁 234。

⁹⁹ Manfred Jahn, "Focalization." *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, p. 98.

¹⁰⁰ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, pp. 152-153.

作全知的敘述信息的選擇」，「選擇的工具是個確定的焦點，它有如瓶子的細頸，只讓情境允許的信息通過」。¹⁰¹從聚焦去掌握視角的感覺，能創造某種新的視野介面。現行之聚焦包含了視角的部分層面（誰在看、誰感知），在其背後，預設了一個敘事者在說話。有時敘事者無縫接軌藉由人物說話（人物是感知者），有時敘事者顯露痕跡介入敘述與評價（敘事者是感知者）。人物之視角所見，有視野和訊息限制的可能；敘事者和人物之間，有三種聚焦層次上訊息過濾的機制，彼此互動，聚焦的挪移，切實影響敘事之表現。且「即使敘事者本身就是人物，他永遠比人物『知道』得更多」，¹⁰²此關乎理論預設，尚待更細膩的討論。總之，透過聚焦的概念，其分類與定義明確，涉及的是一組介面的連繫組成（對比敘事者與人物的訊息掌握量），分析文本的時候將更能專注釐清，訊息從哪一「主體」表露出來，展現什麼特定的作用和意義。尤須注意，文本訊息之表現和過濾，在聚焦概念中，是透過敘事者和人物的潛在互動完成的。敘事語句，除了恪守聚焦的規限，更在體現規範的特質，是一體兩面、既被動又主動的狀態。如果超出規限，敘事者或人物彼此有超乎其權限的表現，將折損敘事整體一致性。故在分析上，除了仔細衡量敘事語句的訊息含量，及其背後之操持主體為誰之外，更可觀察它們如何藉此推展情節和人物發展，意義如何被表達，甚至意義為何，以期能有更豐富的理解層次。以此，馬丁（Wallace Martin）大膽推斷，像托爾斯泰（Count Leo Tolstoy）與海明威（Ernest Hemingway）的作品展現出的多樣性聚焦手法，「也許敘事作品是電影的各種視覺表現方法的來源，而不是相反」。¹⁰³

荷蘭理論家巴爾在《敘事學》聚焦章節開篇明言：「本段不證自明的公理是，不論事件如何被呈現，它們永遠都被呈現於某種『視覺』中」。情節被敘述的時候，總要選擇一個視角，以特定的方式和角度看待事件，「在故事中，素材（fabula）的諸要素以某種方式呈現，¹⁰⁴我們面對的是素材的視覺」。¹⁰⁵在這個特殊的立論基

¹⁰¹ 熱拉爾·熱奈特，《敘事話語·新敘事話語》，頁 234。

¹⁰² Gérard Genette, *Narrative Discourse*, p. 194.

¹⁰³ 華萊士·馬丁，《當代敘事學》，頁 179-180。

¹⁰⁴ "Fabula and Sjužet." *A Dictionary of Critical Theory*, ed. Ian Buchanan (Oxford UP, 2010), IOS App.

基礎上，巴爾展開他對聚焦的見解。簡奈特指出視角概念帶有「誰看」和「誰說」的混淆性，巴爾認同這個說法，並從視覺的角度說明這類視角概念「沒有區別出，各要素被呈現出來所經由的視覺，與表述那視覺之聲音的本體」。巴爾從某一印度浮雕圖示在視覺上的敘事分析開始，逐漸推展其聚焦理論：「聚焦者」(focalizer)、
「聚焦對象」(focalized object) 與「聚焦層次」(levels of focalization)。¹⁰⁶

巴爾定義「聚焦為介於視覺與那被體察之所見的關係」，¹⁰⁷這組關係是故事、文本的一個組成部分。「聚焦已然是種詮釋，一種主體化的內涵」，¹⁰⁸且能「作為敘事的趨動力」。¹⁰⁹依筆者之見，巴爾的聚焦概念，進入聚焦自身剖析，從簡奈特式的敘事者和人物的訊息對照連繫關係，轉而關注聚焦者與聚焦對象的關係，在這層關係之內帶出聚焦層次的探討。聚焦的過程，由視角起始處、視覺的主體出發與切入，其為「聚焦的主體，即聚焦者，是諸要素被觀察的起點」。至於聚焦對象，可能是人或物，而「我們接受到的對象形貌是由聚焦者決定的。反過來說，聚焦者呈現的對象形貌也透露出聚焦者自身的一些訊息」。聚焦對象又分為「可感知的」(perceptible) 和「不可感知的」(non-perceptible)。如果素材之中有另一個人出現，他也可以感受這個對象，則其必然為可感知的對象。不可感知的對象例如夢境、幻想、思想和感情。總之，關於聚焦，巴爾認為有三個相關議題值得被探討：¹¹⁰

(一)「人物聚焦於什麼：它瞄準什麼？」

(二)「人物如何從事聚焦：秉持什麼態度？」

該辭條定義，Fabula 為未經編排的故事，Sjužet 則經過敘事編排，具文學性。本文依從諸本翻譯書籍用語，翻譯 Fabula 為「素材」。相關原文如下：“A distinction drawn by Russian Formalism between the story told (fabula) and the imaginative way in which that story is actually narrated (Sjužet).” 另外，Robert Scholes, James Phelan, and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, p. 288. 書中亦提及俄羅斯形式主義對此二者的區分：“... fabula (the chronological order of a narrative's events) and sjužet (the order in which a narrative represents those events). ...”

¹⁰⁵ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 145.

¹⁰⁶ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, pp. 147-163.

¹⁰⁷ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, pp. 145-146. 原文為：

“Focalization is, then, the relation between vision and that which is ‘seen,’ perceived.”

¹⁰⁸ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 166.

¹⁰⁹ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 170.

¹¹⁰ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 153.

(三)「誰對它進行聚焦：它是誰的聚焦對象？」

巴爾的聚焦概念在區分出聚焦者、聚焦對象之後，裡頭的連繫衍生了新的詮釋路徑。不同的聚焦者，聚焦於對象，可能代表不同的敘事意義；聚焦者如何進行聚焦，當其呈現全幅敘事圖景之時，採用什麼態度（例如驚嘆或反諷）來鋪展與敘述，不但決定著該次聚焦的本質，也參與了情節訊息面的供予；最末，聚焦者聚焦於什麼，何以是此而非彼，則表現出敘事關注的特定層面和未來可能的走向。例如戀童癖經典《蘿莉塔》中長者對幼者的凝視，或者《城南舊事》中幼者對成人世界的觀察，二者大異其趣，且在各自的聚焦過程中散發出遠多於文字敘述表面的訊息與張力，讓人多有領會。

以此，巴爾發展出與簡奈特不同的聚焦類型。簡奈特的零聚焦、內聚焦、外聚焦分類立基於敘事者和人物掌握的訊息量對比，巴爾則著眼於聚焦者的位置，區分聚焦類型為兩大類：「內在式聚焦」（*internal focalization*）與「外在式聚焦」（*external focalization*）。內在式聚焦的意思為聚焦之發生，與素材「之中」的人物兼行動者相疊合，這樣的人物為「與人物相繫的聚焦者」（*CF, character-bound focalizer*），這樣的聚焦則稱作「與人物相繫的聚焦」（*CF, character-bound focalization*）；外在式聚焦的意思則為，聚焦的發生，是由素材「之外」的一位不知名的聚焦者進行的。外在式聚焦者，有時會將聚焦「委派」給內在式聚焦者，或者只是「跟隨」在人物旁邊。如再深論，將涉及聚焦層次的複雜議題，礙於論文主題和篇幅限制不再細述。總之，此類新出現的聚焦概念和結構，在實務上能藉由敘事形式的操作去影響意義呈現。¹¹¹

¹¹¹ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, pp. 147-163. 種種操作，筆者整理五點巴爾的發現，謹供參考：一、「如果聚焦者與人物疊合，形式上這個人物將有超乎其他人的優勢。讀者從藉由該人物的眼睛觀察，原則上會傾向接受其所呈現出的視覺」；二、「即使敘事者保持相同，與人物相繫的聚焦能夠移轉，從一個人物移轉到另外一個。這種狀況下，我們能被給予一幅衝突起源之絕佳圖景，顯現各個不同人物看待同一個事實的歧異性。這個技巧能造就針對所有人物的中立性」；三、「不是每個人物都有相同承擔，有些時常進行聚焦，有些很少，有的甚至沒有聚焦。可能整個故事都由外在式聚焦者進行聚焦，敘事顯得客觀，因為事件並非由人物的觀點呈現」；四、「找出哪一個人物聚焦於什麼對象是重要的，聚焦者與聚焦對象的結合能在極大程度上維持一致，或者大幅改變」；五、「處於對立衝突情況時，一個人物同時是『與人物相繫的聚焦者——可感知的聚焦對象』（*CF-P*）以及『與人物相繫的聚焦者——不可感知的聚焦對象』

相較於巴爾在簡奈特之後，延伸聚焦概念，確定聚焦者與聚焦對象之連結，以色列理論家里蒙—凱南（Shlomith Rimmon-kenan）某種程度上延續巴爾的內在式聚焦者、外在式聚焦者分類，更細緻地探討有關聚焦形式上不同層面的特質：感知層面（perceptual facet）、心理層面（psychological facet）、意識型態層面（ideological facet）。¹¹²「感知層面關乎聚焦者的感官範圍；心理層面關乎聚焦者的心靈和情感」。¹¹³聚焦者心理層面的拓展，筆者認為，拓深了巴爾有關「人物如何從事聚焦：秉持什麼態度？」的向度，對聚焦時可能呈現出來的態度、意向等訊息，有所察知。有關聚焦的心理層面，里蒙—凱南分別從「認知成分」（cognitive component）與「情感成分」（emotive component）進行論述。就認知成分而言，外在式聚焦者對其所呈現的世界是全知的，如果他有所限制，必然是為了某種修辭學上的考量。譬如製造吃驚的效果，以傳達文本預期的意義；就情感成分而言，內在式聚焦者能夠展現主觀性，介入且富感染性，而外在式聚焦者能夠展現客觀性，中立而不介入。綜合思考巴爾的聚焦者概念，聚焦者的心理層面，關乎營造懸疑、褒貶等氛圍，這在敘事和文字運籌上皆屬細瑣隱微之差異，聚焦概念嘗試辨別處理之。

值得注意的是，「當聚焦對象是人，他的主觀性與聚焦者的同樣相關」。¹¹⁴這似乎表示了一種雙向的互動關係，聚焦者有自己的主觀性，他聚焦的人也有其主觀性，此二者雖然分立，但卻是相關的，在敘事的運用表達上有許多操作的空間。里蒙—凱南認為，被聚焦者（focalized）可以由外部或內部被觀察。外部觀察只限定於外在表現推測，而從內部觀察一名被聚焦者「最好的例子是內心獨白（interior monologues）」，這是自己對自己聚焦，將被聚焦者變成自己。當然，內部觀察也可以藉由賦予外在式聚焦者權限進入人物之內心來進行，這時作品就會

（CF-NP），另一個人物只是『與人物相繫的聚焦者——可感知的聚焦對象』，則前者將佔有優勢。前者使讀者洞見情感和思想，後者則無法傳達任何事……結果，聚焦擁有強大的操作效果」。

¹¹² Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Routledge, 2002), pp. 78-83.

¹¹³ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 80.

¹¹⁴ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 82.

出現「他想」、「在他看來」等語句特徵。

最後一個層面，里蒙—凱南談到意識型態。意識型態層面是「文本的規範」，由看待世界的某種觀念體系構成，可作為評價事件和人物的依據。從聚焦者的角度解釋會更加清晰，單純的情況下，外在式聚焦者（敘述者—聚焦者）的主導地位能夠呈現這種「規範」，外在式聚焦者常被認為是權威的，文本中其他的意識型態都從這個高位涵養出來；較複雜的情況是，單一權威的外在式聚焦者讓與其位置，給多元的意識型態，造成巴赫丁(Mikhail Bakhtin)所謂「複調式」(polyphonic)的文本閱讀。這些立場有些相互衝突，有些一致。人物可以透過行為或者他看世界的方式，呈現他的意識型態立場。外在式聚焦者的意識型態，則可藉由敘事上的暗示傾向，或者明確表達出來。因此，意識型態層面（以及感知層面、心理層面）不只貢獻於聚焦之上，也還發生在敘事、故事和人物之中。

三、聚焦概念綜合平議

前述討論，從視角概念開始，延著早期小說理論的發展，一直到現代敘事學體系的出現，基於視角在敘事文類中的基要性，對視角的討論益形豐富且細緻，終而發展出聚焦理論。聚焦出現之後，理論內部雖仍存在些許疑義，但並未影響其所揭示的新脈絡、新視野，持續被當代理論家吸納和發展。

不難發現，二十世紀初期視角觀念的成形，是從小說寫作實務中衍生出來的。成功的小說作品，準確表達特定意義，在寫作初始的設定上，視角的選擇至為關鍵。然而，彼時西方的理論家或小說家，也開始思考更為自由多元的小說敘事表現手法，至今為止，大體能夠依循某種「作品美學表現至上」的實務原則，去體會時間跳躍、聚焦轉換頻繁等常見的現象。可以說，聚焦的理論發展不論就其自身演繹，或是依照上述實務原則，也跟著進入了甚為繁複的狀態。筆者希望針對前述聚焦概念進行初步扼要的整體評價，以作為後續分析的適當依據。

簡奈特提出聚焦之時，曾對特定議題自己態度有所保留。¹¹⁵不同的聚焦類別之間，區別並不總是那麼明朗，例如「某個人物的外聚焦，有時可被定義為另一個人物的內聚焦」。這可能表示，從後者的內聚焦敘事之中，呈現出前者的外聚焦敘事，因而前者的聚焦類別認定便相形模糊。再者，「不定式內聚焦和無聚焦之間的區別有時難以建立」。簡奈特也看出了不定式內聚焦和零聚焦（另稱：無聚焦）之間的相似性，其實全知全能的視角，實務上就是一種能夠不斷變動轉移自由進出的視角，這造成了分類上的困難。以及，「內聚焦很少完全嚴格地被運用」。除了內心獨白之外，內聚焦的敘事多少還是會運用外聚焦的客觀敘事，從外在描述對象，或者人物的想法有時也能被敘事者客觀地分析。然而終究，對於內聚焦和外聚焦，簡奈特則認為「原則上兩種類型是不可能混淆的，除非作者以不連貫和混亂的方式創作敘事」。¹¹⁶而且在嚴格的內聚焦和外聚焦敘事中，「原則上排除敘述者的任何干預」，「使用評論話語有點是『全知』敘述者的特權」。¹¹⁷簡奈特此語，形似小說美學最高指導原則，所以有「原則上」等但書。可以想見實務上，敘事者的干預隨處可見，如果不影響故事的說服力，或者降低訊息的豐富指涉，理論上除非有翻轉性的論述，應不致影響其類型學穩定成立。即使，論者尚有許多不同意見。有的頗為多重式內聚焦、不定式內聚焦的差異感到困惑，可能主要差別落在後者是針對同一事件，前者並未如此限定；¹¹⁸有的認為「用於表明內聚焦的『敘述者=人物』這一公式難以成立，因為它僅適用於『固定式內聚焦』，以及『轉換式』或『多重式』內聚焦……是數個人物的內心活動，在這一意義上，這兩種內聚焦與全知敘述之間並沒有區別」；¹¹⁹有的指出「簡奈特的模式是不一致的，既然反映者人物（reflector character）是藉由內聚焦而呈現，但其卻是在外聚焦的限制下觀看其他人物」。¹²⁰整體看來，簡奈特自身提出的置

¹¹⁵ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, pp. 191-192.

¹¹⁶ 熱拉爾·熱奈特，《敘事話語·新敘事話語》，頁 234。

¹¹⁷ 熱拉爾·熱奈特，《敘事話語·新敘事話語》，頁 269-270。

¹¹⁸ 譚君強，《敘事理論與審美文化》（北京：中國社會科學出版社，2002），頁 123。

¹¹⁹ 申丹，《敘述學與小說文體學研究》（北京：北京大學出版社，2005），頁 213。

¹²⁰ Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Trans. Patricia Häusler-Greenfield and Monika

疑，某種程度多是在補足理論本身未盡說明之處。而包括論者的針貶在內，一些模糊與困難，尚未有實際上造成推翻理論邊界的強度，然對此些論點應有所警覺與反思。

巴爾的理論雖然被本文視為聚焦概念的持續開拓，但其與簡奈特的概念有其不相容處。簡奈特曾批判巴爾「修正了聚焦類型定義，其出發點在我看來是用聚焦構成敘述主體的過分願望」。¹²¹如果說，巴爾從視覺的角度切入，將概念上抽象的聚焦委派給具體的聚焦者和聚焦對象，如簡奈特所說是「用聚焦構成敘述主體」，筆者認為，可能簡奈特的理路正好相反，是用「敘事主體構成聚焦」。對巴爾來說，聚焦的主體寓於人物、聚焦者，但對簡奈特而言，聚焦的主體是背後的敘事者，他有權調控聚焦的轉換。聚焦本身，其作為文本訊息調控的介面，背後不離敘事者。簡奈特說：

米克·巴爾闡述我的立場時引入了我從未想到要使用的概念（聚焦者，被聚焦者），因為這些概念與我的觀念水火不相容。對我而言沒有聚焦或被聚焦人物：被聚焦只適用於敘事，如果把聚焦用於一個人，那麼這只能是對敘事聚焦的人，即敘述者，而如果離開虛構慣例，這人就是作者，他把聚焦或不聚焦的權力授予（或不授予）敘述者。¹²²

筆者認為，簡奈特與巴爾理論上的不相容，其實在於他們對聚焦的本質認定不同，及其衍生的聚焦發生和運作的層次相異，二者的確不可一概而論。簡奈特早在《敘事話語》的首章引論中思考「敘事」的三層涵義，區分：「故事」（story）、「敘事」（narrative）和「敘述」（narrating）。¹²³故事指的是敘事的內容，其講述的事件，像似符旨；敘事指的是陳述、論述或敘事文本，屬於敘事涵義上最廣泛的「敘事

Fludernik (Abingdon: Routledge, 2009), p. 38.

¹²¹ 熱拉爾·熱奈特，《敘事話語·新敘事話語》，頁 233。

¹²² 熱拉爾·熱奈特，《敘事話語·新敘事話語》，頁 233。

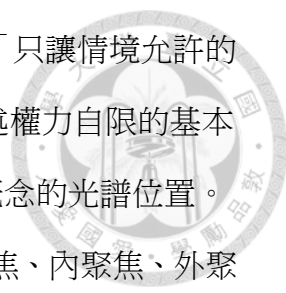
¹²³ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, pp. 25-27.

論述」(narrative statement)，像似符徵；敘述指的是整體的「敘事行為」(narrative action) 本身，以及整個行動所處的虛構情況。很明顯地，簡奈特的聚焦概念位處「敘事」的層次，注重的是敘事形式和論述，而巴爾的聚焦概念則落在「故事」或素材層次，明確的聚焦者和聚焦對象的配適標的均處於故事與事件之中。但是儘管二者不宜混作一談，不代表巴爾對聚焦概念的發展是「錯」的，此中還有相當細密的理論關節有待疏通。本文目前能處理的程度是指認與承認現況，基本上以簡奈特的理論為主要框架，而巴爾的聚焦理論當作另外一個並行的框架，用以進行文本分析。至於里蒙—凱南的理論，有學者指出，儘管她的聚焦概念未能獲得普遍贊同，但很難否認其心理層面、意識型態層面等因素對於感知的影響。¹²⁴ 筆者認為，里蒙—凱南的理論，部分概念和術語源自巴爾，可作為巴爾理論的額外補充。

本文有關聚焦分析的主要架構，一是簡奈特的模式，一是巴爾模式外加里蒙—凱南的補充。討論至此，不難發現論文基本上認採簡奈特最初為聚焦概念劃分的三類範疇，在理論的本質上，筆者認為其始終兼具著創新、簡潔和解釋力的綜合優勢，此為本文之立場。諸位學者、理論家的批評都有其特定的理據與創造性，但依筆者所見，新的聚焦論述總是在一個特定的立足點上想要多掌握一些論者以為必要的質素，但其生成的新架構卻未必比得上簡奈特原本架構的優點，故衝突性的提議兩相權衡將暫被棄置，而建設性的批評儘可被歸納進簡奈特的理論中，更完善、詳盡地補充之。申丹曾說：「熱奈特的三分法沒有考慮第一人稱敘述中的視角」，進而對第一人稱視角的「回顧性質」進行分析，提出自己的四項分類，以修正「對『感知者』的埋沒」、「無視『敘述類型』的偏誤」。¹²⁵但新的分類，顧及了完整性，或許失去了簡奈特三分法那種在實務上的直覺和解釋力。聚焦的分類不下十數種，每則創發皆有其偏重和修正，在一統性的革新真正主宰聚焦理論之前，筆者依然傾向穩守簡奈特的立場。

¹²⁴ Manfred Jahn, "Focalization." *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, p. 101.

¹²⁵ 申丹，《敘事學理論探蹟》，頁 131-133。



對於聚焦，如果認同簡奈特說的「『視野』的限制」，或者「只讓情境允許的信息通過」，以及趙毅衡所說的「從觀察現象到揭示原因是敘述權力自限的基本目的」，¹²⁶我們可以在此大方向上進一步思考，本文三家聚焦概念的光譜位置。簡奈特的聚焦處於敘事層次，聚焦背後的主體是敘事者，零聚焦、內聚焦、外聚焦的分類，完全依據敘事者和人物所知訊息量的相對多寡來區別，本質上是完全以視野和訊息的限縮或開放作為表現的；巴爾的聚焦概念進入了相形具體的聚焦者、聚焦對象，位處故事、素材層次，訊息的揭露依然重要，但大致落到了聚焦者及其對象的實際互動之上，聚焦者用什麼態度敘述，他選擇了什麼聚焦對象，不選擇什麼，蘊含了豐碩潛藏的訊息。更主要者，聚焦者是處於素材之內的人物，還是素材之外，還攸關了訊息的掌握；里蒙—凱南的感知、心理、意識型態三層面，大致替聚焦整體以及聚焦者的本質，拓深質性層面，使其在實際運作上可能肇生的效果更被適切體察。但就訊息調控或自我限縮的角度來說，最多是依著巴爾的內在式聚焦者、外在式聚焦者的邏輯區辨，不會比巴爾更強烈，更別說簡奈特。可以說，緣由聚焦理論本身進展，使諸家偏重各異，而在應用上有所不同。

第三節 聚焦轉換內在邏輯

不分理論家、學者、小說家甚或是一般讀者，不論視角、觀點或聚焦，多能發現敘事上「聚焦轉換」的情況，然而即使是敘事學家，對於聚焦轉換概念的認定，也有相當分歧。敘事聚焦轉換，是本文重要的理論分析框架之一。筆者希望區辨各家的說法，賦予駁雜的聚焦轉換論述現況一個更為清晰的形貌，並嘗試推敲聚焦轉換的背後有沒有相應的運作邏輯支持。雖然看似聚焦轉換的發生既頻繁且自由，但至少我們無法接受那種破壞故事整體性、說服力或美學成就的無意義

¹²⁶ 趙毅衡，《當說者被說的時候：比較敘述學導論》，頁 127。

聚焦轉換，再者，轉換前後都仍必須遵守該聚焦類別的大致規範，這是一個最起碼的必要條件。

簡奈特認為，「整個敘事之中，聚焦並非必然穩固不變」，「任何單一的聚焦方式，並非總能影響整部作品，而多半是落在特定極短的敘事段落中」。¹²⁷在「變音」(alterations) 節次的討論中，¹²⁸簡奈特與佛斯特的見解相仿，批評盧伯克「恪守已採用之原則」的觀念，認為聚焦的改變是種可行的敘事策略。值得注意的是，簡奈特認定或分析的聚焦轉換狀況，「不是」那種主要基調的全盤調動，由內聚焦轉換到外聚焦等等。¹²⁹而是一種對規則的「暫時違反」(momentary infraction)，並不影響整體的基調。簡奈特稱之為變音，能被允許短暫脫離原屬聚焦模式規範，區分為兩種類型：一是「省敘」(paralipsis)，提供少於原則所需的訊息。省敘可能發生在內聚焦敘事中，對人物思想之省略，敘事者打算有所隱瞞；二是「贅敘」(paralepsis)，提供多於原則所授權許可的訊息。贅敘可能發生在外聚焦敘事中，對於人物意識的介入，這是外聚焦的規範所不允許的。或者，贅敘也可能表現在內聚焦中，提供聚焦者以外的人物的想法，或提供聚焦者沒有權能看見的場景訊息。

簡奈特對於變音的討論，允許「暫時」地「違反」行文當下所屬聚焦規範。暫時的特性，符合其認定聚焦變化多半發生在極短暫段落的陳述。短暫時間過後，則又回到該聚焦規範的主要基調上。然而既然只能暫時，且稱之為違反，表示對於聚焦規範的存在依然尊重與遵守。於是發生一個尺度拿捏的模糊地帶：暫時違反到什麼程度（多長篇幅），才代表它還沒有顛覆掉主要基調的規範？簡奈特核可變音的合法性，描述省敘、贅敘的可能情況，但未能進一步處理主基調、大範

¹²⁷ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, p. 191.

¹²⁸ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, pp. 194-198.

¹²⁹ 熱拉爾·熱奈特，《敘事話語·新敘事話語》，頁 231。作者還提及：「我不知道任何純聚焦轉換的例子，即同一個異故事敘述者從多個視點連續講述『同一個故事』。純聚焦轉換倒更有意思，因為敘述假定的客觀性將像在電影裡一樣突出各種講法間的不協調效果：這件事有待去做，而且刻不容緩。」

圍上的聚焦轉換，¹³⁰與變音之間的標準、界線問題。甚或是，為什麼變音的現象就是合法、合理的呢？在什麼原則或價值觀上，變音應該只被視作插曲或伏流即可，而不將之視為其實「就是」整體聚焦的轉換與調動，既然聚焦轉換在討論中已是既定事實。簡奈特似乎止於音樂調性和詞彙的比喻之後，便馬上進入省敘、贅敘的描述，未能為聚焦轉換作出更多論述。如果只是因為實務上，小說發生的變音現象屢見不鮮，所以它「就地合法」，那真正的大基調上的聚焦轉換，對之認採又何嘗不可呢？因此筆者認為，簡奈特的變音（省敘、贅敘），似乎並未觸及「真正的」聚焦模式轉換議題。本文立場與之有別，直接認採，即使再短暫的聚焦（模式）轉換，也是／就是聚焦轉換，不作例外解。

巴爾說：「即使敘事者保持相同，與人物相繫的聚焦能夠移轉，從一個人物移轉到另外一個」。¹³¹與人物相繫的聚焦，代表的是內在式聚焦，聚焦者作為聚焦人物在素材之中。這樣的聚焦轉換內涵，實質上指的是「聚焦者」轉換，而非簡奈特式聚焦三分法中，各種聚焦模式的切換。巴爾也意識到「某種」聚焦轉換的現象，她從朵莉絲·萊辛（Doris Lessing）《傍晚前的夏天》的作品分析中看出「聚焦從外在式聚焦移動至內在式聚焦」。¹³²名目上呈現的是聚焦轉換的陳述，但在巴爾聚焦理論的脈絡裡，她談的是外在式聚焦者、內在式聚焦者的交替。如果是從外在式聚焦移動至內在式聚焦，聚焦者的轉換顯現為：從素材之外不知名的代言者（anonymous agent），移動到素材中的人物（與人物相繫的聚焦者）。應該可以這麼說，一般狀況下，巴爾的「聚焦者」轉換，實質上有「聚焦」轉換的效果。另外，巴爾其實還意識到另一種新的轉換內涵：「聚焦者與聚焦對象的結合能在極大程度上維持一致，或者大幅改變」。¹³³所謂聚焦轉換，不只是聚焦者而已，更在聚焦過程中——聚焦者與聚焦對象的連結關係之上。然終歸而言，基本上在巴爾的聚焦理論中，如果論及聚焦轉換，其實質指涉仍然是以「聚焦者」

¹³⁰ 本文立場，「聚焦轉換」所指，關乎任何零聚焦、內聚焦、外聚焦三者之間的調動轉移。

¹³¹ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 151.

¹³² Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 152.

¹³³ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 153.

轉換為主要參考座標。

里蒙—凱南對聚焦轉換的論述，除了延續巴爾對聚焦者的關注之外，她主要談的是「聚焦的辭彙指標」(verbal indicators of focalization)，¹³⁴「聚焦者的轉換可以藉由被語言標記表現出來」。里蒙—凱南巧妙地以《戰爭與和平》中對拿破崙 (Napoleon Bonaparte) 的稱謂，推測出聚焦者的轉換。此體現出她的聚焦理論，對於心理層面或(聚焦者的)態度方面訊息，一種更深的質性掌握。當敘事以拿破崙稱之，表現為中立聚焦者，而若以波拿巴 (Bonaparte) 稱之，強調他的國籍，從文本中去判斷，聚焦者可能轉至某俄國皇族。但當拿破崙戰事連勝時，俄國人也稱他為拿破崙，不這樣稱呼他的人，反而藉此表現出強烈的民族感；另外，在喬伊斯的《阿拉比》中，當敘事者談及自己幼年，其使用的語言帶有當下的感知情狀，或者帶有幼年時的感知情狀，二者分別體現了外在式聚焦與內在式聚焦。種種微妙的訊息質地變化，可以視作聚焦者主體性的可能記號。里蒙—凱南談的是，如何從敘事上語言的性質，判斷聚焦者是誰，以及蘊含的態度。

中國的敘事學學者，對於聚焦轉換的思考，有些沿襲前述，有些論述則更加深入，但不免仍有些許歧義性。胡亞敏《敘事學》中用的術語為「視角的變異」，其內涵實屬於簡奈特式的概念；¹³⁵譚君強的討論引例較多，¹³⁶其用語為「聚焦變化」，概念範疇亦不出簡奈特。但他在結語時說道：

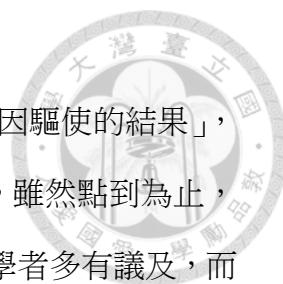
對常規聚焦的某些突破，即小說中的敘述者聚焦變化並不是一種隨意為之現象，而往往是某種內在原因驅使的結果。這種突破，從表面上看來，是一種違規現象，而事實上，它所起到的作用卻不可忽視。它以一種常規中的變化來達到某種獨特的目的，產生某些令人意想不到的效果，因而，我們事實上可以將它看作一種小說創作中特殊的修辭方式。¹³⁷

¹³⁴ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, pp. 84-86.

¹³⁵ 胡亞敏，《敘事學》(武漢：華中師範大學出版社，2004)，頁 34-36。

¹³⁶ 譚君強，《敘事理論與審美文化》，頁 133-145。

¹³⁷ 譚君強，《敘事理論與審美文化》，頁 145。



因為聚焦規範的突破，這種表面上的違規，是基於「某種內在原因驅使的結果」，在小說創作和效果的實務上「作用卻不可忽視」——這個說法，雖然點到為止，但觸及了聚焦轉換的背後驅力與事後結果。結果的聯想，不少學者多有議及，而原因、驅力，事涉聚焦轉換時的基本邏輯或原理，尚待進一步探掘。需要釐清的是，先前討論曾論及，零聚焦的全知狀態下，基本上會在多位人物之間切換，類近於不定式內聚焦。人物或者視角的變動，這個概念比較接近「聚焦者」轉換，而非「聚焦」轉換。本文所論聚焦轉換，涉及訊息展露的調節，而能在零聚焦（全知）、內聚焦（限於人物所知）、外聚焦（少於人物所知）三者之間的流動。如果站在簡奈特的立場，聚焦轉換屬於敘事層，聚焦者轉換則屬於故事層，在理論層次和運作上應注意其差異。

申丹深入探討敘述視角議題，¹³⁸提出主張：「依據『是否違規』來區分視角越界」，並繁複論述說明之。¹³⁹她認為，「視角越界」是違反常規的、違法的，但「視點轉換」、「視角模式的轉換」（亦被稱作「視角變化」）是合法的。合法與否的「判斷標準不是絕對的」，一般來說如果成為「敘述模式的一種慣例，它也就贏得了『合法的』地位……構成一種常規」。依申丹的見解，類似的常規例如：「全知敘述者一般無權採用或轉用（第一人稱）內視角」、「第一人稱敘述者無權透視其他人物的內心」等。¹⁴⁰違背這些慣例形成的常規，就是視角越界。

詳加定義，申丹的「視點轉換」，就是簡奈特的「不定式內聚焦」，在多個人物的觀點之間移動，其實不涉及本節談論之聚焦轉換。故在聚焦轉換的概念上，真正相關的是「視角越界」和「視角變化」這組概念。依靠是否違反常規來判定，如果違反，屬於視角越界，如果合法，屬於視角變化。申丹的繁複論述，關鍵在其嘗試提出判準，並以合法與否區分兩種有關聚焦的轉換。同時也為聚焦轉換之

¹³⁸ 申丹，《敘事學理論探蹟》，頁 103-170。

¹³⁹ 申丹，《敘事學理論探蹟》，頁 164-170。

¹⁴⁰ 申丹提及的常規尚有：「無固定視點的全知敘述者有權採用任何人物的眼光」、「短暫的（第三人稱）內視角也就成了全知視角的內在特徵之一」、「不少採用全知視角的中，為了製造懸念，全知敘述者一開始都通過外視角的方式，暫時隱瞞作品中人物的姓名和身分」等。

議題，引進了空前混淆。混淆主要在於，簡奈特理論中被視為「合法」的概念——變音（包含省敘、贅敘），被申丹視作「不合法」的視角越界範疇。¹⁴¹變音是對於主要聚焦模式或基調的「暫時違反」，術語的字面與內涵雖有例外之涵義，但主要性質體現在更大層次上，變音在敘事行文時之發生是被允許的（合法的），簡奈特認肯這個現象，「不」以之為不法，以其「能夠」暫時違反所屬的聚焦模式規限。「允許」暫時違反的變音，正是簡奈特的「常規」，並不破壞聚焦模式規則的一致性；另一方面，申丹論述的視角越界，其意義卻屬大層次上的不合法，在敘事行文中違反了常規、慣例，破壞了原屬聚焦模式規則的一致性，不宜發生。故在概念上，申丹的視角越界不但不等於簡奈特的變音，更不屬於本節討論的聚焦轉換範疇。一個循環論證的謬誤是：申丹的「常規」，在實務上常有例外，為了不同目的以不同手法變更聚焦模式的權限極為常見，以此變動的常規作為基礎，反過來預先判斷變動本身的適法性是不可能的。本文所採聚焦轉換立場，以及諸位學者的觀點差異，請參考下方圖表二：

圖表二 聚焦轉換相關概念比較表

概念名稱	提出者	內涵
變音	簡奈特	暫時違反特定聚焦模式的權限，提供更多或更少訊息。
視角變異	胡亞敏	同上
聚焦變化	譚君強	同上
	巴爾	內在式聚焦者、外在式聚焦者二者之間的轉換。
視點變換	李建軍	實質內涵屬於不同聚焦者（人物視角）間的轉換。
跳角	趙毅衡	同上
視角越界	申丹	在特定視角的敘事中，違反該視角權限的常規。
視角變化	申丹	視角的變化，合乎某種敘事權限與常規的慣例。
聚焦轉換	論文立場	不同聚焦模式間的移轉，服膺某種美學規畫與邏輯。

依本文立場，就內涵而言，事實上申丹的視點轉換就是聚焦者轉換，視角變

¹⁴¹ 申丹，《敘事學理論探蹟》，頁 167。作者說道：「在熱奈特看來，視角越界可以分為兩大類。他將其中一類稱為『省敘』……」。

化就是聚焦轉換。其他不盡相同的用語，如趙毅衡的「跳角」¹⁴²、李建軍的「視點變換」等等，¹⁴³則大多指涉聚焦者轉換。目前為止有關聚焦轉換的討論，有助於釐清，其實不論就視角或者聚焦，許多學者真正討論的標的，在於聚焦者轉換，因為聚焦者轉換直覺且充分地說明了觀看角度的不同，在敘事上發生影響。

在簡奈特理論的基礎上，本文於此提出的「聚焦」轉換，與「聚焦者」轉換有著根本的不同：聚焦轉換直接涉及訊息量的篩選和調節（全知、等於人物所知、少於人物所知），聚焦者轉換則「未必」包含訊息量的調節。聚焦者轉換之後，可能處於同一個聚焦模式中（例如，簡奈特的不定式內聚焦，或李喬的複式單一觀點），也可能有所改變。大致確定概念的邊界後，不論針對聚焦轉換，或者聚焦者轉換，本節最末希望探討頻繁轉換的現象的背後，其任意或受到規限的程度，是否有特定的邏輯可供依循。

敘事聚焦轉換益加頻繁——不論其明顯或隱晦，可預期或無預警——似乎蘊含某種能夠約略捉摸的運作邏輯。在特定條件下，為了某種全盤的意圖與目的，作者驅動聚焦轉換。洛吉認為，成功的聚焦轉換必得立基於「某種美學規劃或原理」，而非任意、隨機的結果：

懶惰或生澀的小說作者身上最常見的徵兆之一，就是觀點處理不一致……當然，沒有什麼定律或規則說作者不可以想換觀點就換觀點，可是如果不是基於某種美學規劃或原理，這樣的變換會干擾讀者「創造」小說內容意義的過程。我們會有意無意地想，為什麼，如果我們在某一幕某一刻得知了約翰母親的想法，那麼為什麼在其他時刻我們沒有同樣的管道可以進入她的腦袋裡？¹⁴⁴

¹⁴² 趙毅衡，《當說者被說的時候：比較敘述學導論》，頁 138-145。

¹⁴³ 李建軍，《小說修辭研究》（北京：中國人民大學出版社，2003），頁 115-131。

¹⁴⁴ 大衛·洛吉，《小說的五十堂課》，頁 44-45。

類近的論點，譚君強亦說道：

對常規聚焦規範的某些突破，即小說中的敘述者聚焦變化並不是一種隨意為之的現象，而往往是某種內在原因驅使的結果。¹⁴⁵



如何知道，聚焦轉換時，背後有某種「內在原因」、「美學規劃或原理」？在敘事行文的表現上，頗有跡象可循，里蒙—凱南之「聚焦的辭彙指標」可謂其一。本質上，不同的聚焦模式有各自的規範，聚焦的轉換視同越「線」。這條界線，介乎兩者之間，筆者擬稱之為「中介軸」。基於情節或文氣的內在需求，當聚焦在段落裡、段落間運作轉換時，或者無預警地忽然發生，或者明顯地，需要一些中介性的轉折「窗口」與「鋪墊」去推波助瀾，以順利推動必要的聚焦轉換。敘事進行的時候，有好的中介軸作為承接與標示，可以有效協助敘事，拋射至不同聚焦模式。中介軸多半涉及時間與空間的調動，其存在的形式可以表現為回憶、聯想、推測、假設、日記、書信等陳述，自然地嵌合在聚焦轉換前端，為轉換提供某些緩衝與導引。值得注意者，中介軸作為徵象，其並非聚焦轉換的一個「(充分)必要條件」。並非，有了中介軸，就保證聚焦轉換的存在；也非，聚焦轉換運作過程，一定得包括中介軸。它是基於整體的情節與美學規劃上，敘事聚焦轉換時的一個常見的方便裝置，或者其自然而然如是體現的狀態。可能是一句話，可能是一個段落，也可能被省略。在被省略的情況裡，反而更加表現出聚焦轉換不可忽略的內在邏輯。申丹曾援引安德森 (Sherwood Anderson) 《雞蛋》原文，說明某種中介軸的運作現象：

我已經忘了我母親對父親講了些什麼以及她是如何勸服父親說出在樓下發生的事的。我也忘了父親所作的解釋……至於在樓下發生了什麼事，出

¹⁴⁵ 譚君強，《敘事理論與審美文化》，頁 145。

於無法解釋的原因，我居然像當時在場目睹了父親的窘況一樣了如指掌。
一個人早晚會知道很多莫名其妙的事情。¹⁴⁶



小說情節略去不論，申丹引述此段意在說明，本來敘事的語境處於內聚焦的狀態，作品中的「我」只能知道、陳述他所處範圍（樓上）發生的事。然而小說作者卻靠這段說明，讓「我」暫時擁有了零聚焦的全知權柄，使「《雞蛋》」的敘述者超越了內視角的邊界，侵入了全知視角。¹⁴⁷此即筆者所謂中介軸，在敘事結構中的運作。有一個觸發的結構，作為表徵、跡象，供予聚焦轉換適當的能量。弔詭的是，例子中，作者給的解釋叫作「出於無法解釋的原因」。亦即，它意識到聚焦轉換將可能導致的違犯，或者真實性減低，為了避免這個傷害，必須先依靠中介軸，再作轉換。這些解釋與準備，融入在「我」的叨叨雜唸之中，顯得頗為自然，不引人懷疑。的確，有很多種可能的解釋，可以說明樓上的「我」如何能夠知道樓下的父親發生的所有細節，這個「可能性」，在中介軸裡被指定、伸張開來，給了聚焦轉換的運作空間，讓「我」能夠描繪樓下情事。只要可能性存在（有一種情況能夠解釋得通），作者便能依靠中介軸，轉換聚焦，不需要多餘解釋。畢竟，敘事不可能說盡一切，總有所挑選。

類似情形，在童偉格作品中亦頻頻發生。童偉格曾經以「追憶」、「必定」的推測語氣、連續的「我知道」段首行文去轉換聚焦。聚焦轉換時，人物視野與掌握的訊息面臨變化，由於每個人每件事的時空環境絕大多數不同，是以時間、空間的轉移，變成一種近乎基要的特質。是以，就本質而論，中介軸的形成，也相當程度代表了開啟另一段時間、空間的能量，允許其中的敘事訊息被合法地增減，以達成作者確切的（美學）意圖。中介軸的存在，標示了對原屬聚焦模式權限的察知，以及聚焦轉換之發生實況。倘使不存在，則必須從其他進路去理解轉換的邏輯。例如，也許一本長篇小說的結構設定，可以在一開始就設定敘事者擁有完

¹⁴⁶ 申丹，《敘述學與小說文體學研究》，頁 283。

¹⁴⁷ 申丹，《敘述學與小說文體學研究》，頁 284。

全自由的聚焦轉換權力，在開篇數段，或者也許表現在章節之間的任意轉換，以此與讀者達成默契，簽訂某種信任契約，¹⁴⁸維持其運作的合理性，不至破壞故事的真實感與說服力。

中介軸形同某種表面徵兆，但不依靠它，自由地轉換聚焦亦頗為常見。筆者以為，小說作品裡頭的聚焦轉換，不論就其自身而言，或者前後對照時的整體運作邏輯，都必須恪守「融貫原則」。佛斯特在反對盧伯克《小說技巧》的某種統一敘事觀點時說道：「對我而言，小說寫作的技巧錯綜複雜，解決之道不在於恪守某些公式，而在小說家吸引讀者接受其作品內容的能力」¹⁴⁹。不論作為結論或前提，此段引文內涵的核心，其實可以引申至「融貫——真實性——說服力」這組脈絡。一篇小說作品，不論其形式、情節的樣貌，要成功展現其所意欲達成的效果，最重要的就是它必須讓人相信它是真的。至少，也必須是可能的，自然的，讀者可以接受、理解它所描述的那個切面。小說要有說服力，讓人相信它是「真實的」，必須建築在小說前後，各種細節的融貫度上。此中，理當包括聚焦轉換。聚焦轉換如何具備融貫度？首先，在聚焦自身，必須表現出對於規則、權限的遵守，對於不遵守的狀況則必須有合理的解釋與脈絡去支撐它。因此尤薩認為：

一個人物兼敘述者知道（因此也包括描寫和講述）的東西不可能比他經驗範圍之內的還要多；與此同時，一個無所不知的敘述者則可能了解一切並且無處不在。選擇這樣或者那樣的視角，就意味著選擇一些具體規格，敘述者在講故事的時候是必須遵守的，假如不遵守，那這些規格就會對作品的說服力產生破壞性的後果。¹⁵⁰

¹⁴⁸ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, pp. 26-28. 參閱卡勒的「超保護合作原則」(hyper-protected cooperative principle)，大約是說文學是一種引起關注的文類，讀者基於預先信任的態度，為了預期的最終收穫，能夠忍受作品的種種障礙或艱難。彼此間的合作默契，立基於比一般文章更多的耐性和保護。

¹⁴⁹ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 106。

¹⁵⁰ 尤薩，《給青年小說家的信》，頁 89。

其次，除了它首先體現在對於聚焦模式規範的遵守之外，更在每次聚焦轉換的整體圖示上，表現某種邏輯和一致性。李建軍在《小說修辭研究》的「視點變換的整體通觀原則」主題中論及，任意的視點變換會造成混亂，然而，「問題的關鍵並不在於要不要視點變換，而在於視點變換應該依據什麼樣的修辭原則」。李建軍認為，要達成一種視點變換的某種「整體通觀」，必須考量三個原則，筆者載錄其述語條目，簡略綜整於下：¹⁵¹

（一）邏輯統一原則：聚焦轉換必須考慮擁有邏輯連貫、基調和諧的內涵。

（二）超位透視原則：所有聚焦轉換之上，積極操持主導所致之「全景感」。

（三）內外互補原則：聚焦彼此聯繫互補，表現出情節與生活的複雜多元。

三個原則體現出，對於每一次個別的聚焦轉換之內，以及不同的聚焦轉換項次之間，必須考量其整體一致融貫，不致產生扞格。例如，同一篇作品，不應有時遵守聚焦模式的規範，有時卻不必遵守；或者，大多時候運用中介軸來啟動聚焦轉換，忽然卻不必了；也可能，在聚焦轉換的趨勢上，原有的某種（漸密、漸疏的）節奏變調，但尋無章法。加上聚焦轉換，彼此的牽繫、對比，與情節扣連的關係，更為細緻的體察，留待論文後半。聚焦轉換還有許多層面，本文觸及之面向，主要區辨了聚焦轉換、聚焦者轉換兩種不同的概念，分別隸屬於簡奈特、巴爾的理論脈絡之下。聚焦轉換談的是訊息的過濾與收放，在零聚焦、內聚焦、外聚焦三者間流動。除非例外說明，簡奈特的變音將不列入考慮，或大或小的聚焦變動，皆被本文視作聚焦轉換；聚焦者轉換，概念上比較接近人稱、視角轉換的想像，聚焦者的轉換也涉及其與聚焦對象連結的轉換、斷裂與重聚，在文本內涵意義上可能有所影響。整體而言，聚焦轉換的議題牽涉廣泛，若單純只從理論、原則上談，不免有買櫝還珠、隔靴搔癢之憾。期望論文後半——童偉格小說文本之敘事分析，能體現當代華文小說的創作實務中，形式與意義的彼此援引、形塑情狀。

¹⁵¹ 李建軍，《小說修辭研究》，頁 123-131。



第四節 人物的本質與建構

前述論及視角和聚焦，曾經引入：聚焦者是「誰」，聚焦對象是「誰」等聯想。小說中的人物（character），是引人注目與設想之標的，是「直覺上最為關鍵的敘事範疇，也最容易產生投射與謬誤」。¹⁵²佛斯特認為它是小說中兩股主要的力量之一：

貫穿我們這個講座的理念已經很清楚：小說中有兩股力量，亦即人物，以及許多各式各樣的非人物素材，而將這兩股力量加以調和，就是小說家的任務。¹⁵³

小說的各式元素中，不論就創造或批評層面，人物都是一個主要的關切面向，而如何對其尋求更深的一致性架構則為後續理論工作所著重。巴爾定義，人物是「由敘事者告知我們確切特徵的擬人化形貌」。¹⁵⁴概念乍聽之下尋常平易，大眾讀者針對敘事文本，亦多半能夠提出自己的某些見解。但如果暫時擱置相應的印象、直覺式評議，也許基於關乎概念本身的後設思考，所呈現的不同立場理論差異等原因，現代敘事學中有關人物的論述，比起情節等主題，顯得相形弱勢與非系統化。¹⁵⁵在聚焦之後，本節在有限的篇幅內，首先必須處理人物在敘事分析上，概念自身必須釐清之處，包括何謂人物的三種後設立場思考，歸納本文的方向。其後依序綜整反思，人物之形象與描繪如何被建構出來，以及人物之分類兩個議題，以作為後續分析的參考。

¹⁵² Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 113.

¹⁵³ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 134。

¹⁵⁴ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 112.

¹⁵⁵ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 29.



一、人物的本質

正式進入人物的探討前，首須對概念自身，人物所指的實質內涵先作釐清。馬格林（Uri Margolin）作為敘事學領域人物概念的專家，其在敘事學的通論性選集裡負責人物一章，在有限篇幅中，優先專志處理人物內涵相關議題，向人們揭示三種不同看待人物的理論取向。¹⁵⁶人物內涵的三種取向，依其段落小標依序為「人物作為匠心布局」(character as artifice)、「人物作為虛擬個體」(character as non-actual individual) 和「人物作為心靈建構」(character as readerly mental construct)。粗略分別，匠心布局關乎文本層面，虛擬個體躍乎文本之外被當作某種可能的實存個體對待，心靈建構則強調閱讀受眾的心理活動過程。

人物作為匠心布局，代表人物本質是一種虛構的文化實體（abstract cultural entity），他們由文字和語義所建構，存續於文本之中。他們只能由文字的敘述被察知，「事實上，他們就是這些敘述的複合體，沒有任何獨立實存之存在」；¹⁵⁷人物作為虛擬個體，具備（人格）同一性、延續性，存在於某一「可能世界」（possible-world）或小說世界中；人物作為心靈建構，側重讀者閱讀文本的過程，將人物視為「讀者的複雜心靈展現」（complex readerly mental representations）。不同於前兩個取向之關注，人物被給予的內涵和有效性，此取向關心人物之文本線索和建構在讀者的認知過程中如何形成。

人物內涵的三種概括，被馬格林在導論性篇章中詳加闡述，應該代表某種立場：比起直接的局部分析，符合直覺與經驗地對文本中人物形塑的方式、分類種種嘗試歸納論述，更重要的優先性應該放在最為基礎的預設立場差異上。認採不同之人物內涵，代表了分析模式的本質和運用上的差異。舉例來說，佛斯特在《小說面面觀》人物上篇「著重的是人物和真實生活的關聯」，逐步思慮「人類生活

¹⁵⁶ Uri Margolin, "Character." *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, pp. 66-79.

¹⁵⁷ Uri Margolin, "Character." *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, p. 68.

中的主要事實有五種：出生、飲食、睡眠、愛情、死亡」，¹⁵⁸可以察知其對人物內涵的預設立場屬於第二種：人物作為虛擬個體。但在人物下篇，有關人物的分類上，則顯示出第一種人物內涵之以文本為依歸的傾向。大體上我們能夠了解，針對敘事文類的人物概念，其直覺首發之樣貌大致如何。我們傾向將小說中的人，想像成類似實存世界的我們一般的人，用同理心和類比去揣測人物心境，以此融入文本和文學世界。人物並非像我們一樣存在於這個實際的世界，他們有他們的「世界」，使他們既非純文本式的那麼單薄，僅僅囿限於文本的線索，亦非單純只是讀者心中受文本激發所生的心象。他們像有自己的實在與複雜性，因此得以那麼引人同感，富有「生命」和啟發，成為足堪「對話」的對象。採取不同的人物內涵立場，將衍伸出不同屬性的限制，與不同取向的研究成果。

對於類似人物作為虛擬個體之取向，巴爾提出了進一步反思。¹⁵⁹要言之，巴爾認為，由於依賴人物與人之間的相似性，我們傾向於將複雜多元且可能肇致困惑的文本訊息，過於輕易地歸入某種人物精神心理狀態的一致性中，但事實上此中包含了較多讀者的自我意欲，或研究者難以意識到的自身意識型態。故而將文本中的人物完全以擬人化(anthropomorphism)的角度理解，將付出相應的代價。因此，「比起被迫順從讀者的期待，人物在其被允許抵拒讀者時能肇致最多文學愉悅」。¹⁶⁰有別於佛斯特，巴爾對人物的觀點，相對著重文本上多義的訊息呈現，且賦予人物相當的自主、自足性。

佛斯特與巴爾的觀點差異，就是人物內涵的第一、二種立場的差異：人物究竟是某種虛擬的個體式存在，或者只是文本上的藝術布局？當代對此已有探討，至少在里蒙—凱南的人物分析整理中，可以見出不同論述在兩端光譜間游移。¹⁶¹里蒙—凱南認為，讓人物等同於現實中人，或將人物消融在文本之中，都抹消了人物的某些特性，而這兩個觀點是可以調和的：「在文本中人物是言詞設計之中

¹⁵⁸ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 68-89。

¹⁵⁹ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, pp. 112-120.

¹⁶⁰ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 114.

¹⁶¹ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, pp. 31-34.

心點；而定義上他們在故事中為非言詞、先於言詞的抽象建構物」。¹⁶²簡言之，依據里蒙—凱南的定義，文本是讀者讀到的東西，口頭或書寫的話語，直接對讀者產生作用；故事則指經過敘述（手法體現）的事件，其為一連串接續的事件。¹⁶³作為綜論式的廣泛見解，里蒙—凱南的調和應該作為初步嘗試的其中一種方法，其區別範疇，使不同的人物內涵概念各居其位，讓接續研究更形細緻。但是，理論上的辨析如先暫止，而去考察這個區別對於實際上有關人物的理解和評論能有多少助益呢？在人物內涵三分類呈現之前，最尋常的方法就是從語言所指涉、歸納且通盤表現出的樣貌去理解人物。這個樣貌，必然是抽象且多義的，充滿了詮釋的空間。人物的樣貌情性，在敘事文類中，不論從哪一觀點，哪一個範疇去理解，我們的來源其實只有一個：文字的敘述。並且文字敘述之所指，也是抽象模糊之物，並非如字面想像那般具體。里蒙—凱南之區別所能夠作的調和，大約是緩和，而非立竿見影、鞭辟入裡的解決方案。

為本段作結，應以同樣問題設問：我們為什麼要知道人物內涵的三種後設立場？知道了又如何？先從一個基本認知開始：三種人物內涵的分類，已經是經過歸納之後的綜整結果，彼此之間幾乎沒有調和兼採的必要或空間。對於三者的清楚意識，首先可以幫助我們釐清人物思考的盲點，更正確地掌握人物。如前所述，太過直覺地將人物視作現實中人理解，將會摻入太多個人主觀情感和意識型態的思考，對文本原本可能攜帶的豐厚意義反而有所遺漏。反之，如果全然只從文本設論，人物形同「紙片人」，則多少失去了一點聯想和同感的生命情趣。了解不同預設的長處與局限，此中些許分寸尚待拿捏；其次，擇定並採取不同的人物內涵立場，攸關評議範疇的針對性，使其不至於錯置。例如，若要申論性愛描寫之敗德與不妥，較大幅度源自人物之個體化想像，而非進入文本、文化整體情境討

¹⁶² Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 33. 原文為：“In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are – by definition – non (or pre-) verbal abstractions, constructs.”

¹⁶³ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, pp. 3-4. 敘事學著作，通常針對樸素的故事素材、經過敘事手法潤飾後的情節等等，多有三個層次的區分，但專有名詞差異性極大，區分方式多所出入，本文著重特定論述重點，除非必要，均略去不論。

論。人物在作品中有其身處的體系、環境和律則，徒以實存世界的倫理觀審度之，可能犯了範疇錯置之謬誤；最末，敘事學嘗試說明敘事文類「如何」達致特定敘事效果，對於人物內涵定義的更深理解，亦有助於後續人物項目之討論，其分析評論的形成，有一貫的邏輯可以考察。了解人物的三種內涵，對於「人物」而言，才能有完整的領會。雖然我們只能從文本的訊息接收去揣摩人物，但是綜合類比文本世界和現實世界的狀態（例如：文本的「死亡」是什麼意思或狀態，和現實世界差距多遠），我們可以推估「人物作為匠心布局」在什麼層面符合「人物作為虛擬個體」的可能性，而能以個體、同理心的思考介入。終以「人物作為心靈建構」作為篩選或補充機制，自我省思此些訊息在心靈建構過程中可能有的效果或偏誤，而加以微調使回歸常值。

二、人物的形象建構

關心人物的形象如何形成，亦即關注人物如何被介紹、呈現出來。小說的技巧裡，有為數眾多的方式去呈現人物，敘事學更在意的是什麼敘事模式與邏輯導致形象被建構成形。

表面上看，人物最直接的形象累積方式來自於外在陳述，且「現代小說家通常喜歡利用說話與動作，讓角色的真相慢慢地浮現」。事實上，「小說的敘述都經過了相當程度的取捨，小說的基本修辭技巧是提喻法，以部份代替全部」。¹⁶⁴一本小說理當無法鉅細靡遺，對人物之展現亦然，常以精妙的畫龍點睛為之。文本中人物逐漸被「洩露」出來，整體的邏輯是佛盧德尼克所說：「提喻法和轉喻法在引介行動者時扮演主要角色」。¹⁶⁵提喻法（*synecdoche*）以局部代替整體，或以整體代替局部。例如新聞報導「華盛頓表示……」，華盛頓是整體一般通稱，代表的是美國聯邦政府實際工作的人們，同時華盛頓也是美國的一個部分，代表美

¹⁶⁴ 大衛·洛吉，《小說的五十堂課》，頁 97。

¹⁶⁵ Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, pp. 44-45.

國整體；轉喻法（metonymy）以性質相近相關的事物代表某事物，例如「白宮」被用來代表美國總統權位。¹⁶⁶兩種方法被運用在人物之描寫上，常常一個手部或眼睛的細微動作代表了人物精神上莫大顛動，天氣和環境的鬱窒可能表現出人物心境的困頓，更明顯者，我們只能從有限的描述、有限的行動與事件，去擴展出代表人物的整體意向。里蒙—凱南對於人物描寫的看法亦有關於此，人物之特徵除了直接定義之外，更有間接呈現的式：行動、話語、外表和環境。¹⁶⁷

上段體現了文本企圖建構人物形象的基本邏輯和描寫手法，更具體而言，針對人物的形象如何落實與建構成形，巴爾的見解是：「重複、累積、與其他人物的關係、轉變等四個相異原則共同建構了人物形象」。¹⁶⁸筆者認同，人物的現身及其相關描述，每件訊息的輕重程度不一，讀者也不可能一次記住、收納所有的人物特徵。往往形成人物形象的主要特徵訊息，多是經由重複暗示後被讀者思索採納的訊息。這些明顯的文本訊息，與那些未被採納標舉，卻可能進入潛意識或難以察知的廣泛圖組的人物樣貌中，整體一併累積出更深刻的人物形象。人物與人物之間的關係，包括同一人物當下與早期的自我，以及人物自身因為情節發展所肇生的轉變（不乏關鍵且重大的轉變），在在參與了人物形象塑造。此觀點為敘事分析提供了相形具體的判準，雖未窮盡，仍富參考價值。

三、人物的分類

「誰是哪一種人」這種類別編派的想法背後，貌似相當於將人物視作某種虛擬個體的人物內涵想像。但是敘事學對人物分類的論述，不僅不屬於這種意義，且多少將此立場與對文本的重視融合在一起。這表示了，敘事學的人物分類，希望闡明某一種人物類別在敘事文本的結構中起到什麼作用，偏向第一種人物內涵「人物作為匠心布局」的理解，而非單純以性格去標定人物在情節中的功能。

¹⁶⁶ Ian Buchanan, ed. *A Dictionary of Critical Theory*, IOS App.

¹⁶⁷ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, pp. 60-67.

¹⁶⁸ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 127.

人物的分類，必須從佛斯特著名的「扁型人物」(flat character)、「圓型人物」(round character)開始談起。¹⁶⁹當代讀者對此並不陌生，知道扁型人物是可以一言道盡、容易辨認和記憶的人物，在敘事文類中他們不需要被著墨太深，以某種固定的功能在事件中被派遣；圓型人物則非如此，難以簡單概括，想法和行為動機有複雜多元的深度，能使讀者感到驚奇。筆者以為，佛斯特對人物的最好洞見不在於類型的區分本身，而是在於兩種人物類型之間的互動關係，及其在繁複文本中「穿插其間」、「交互激盪」的必要性之見解。圓型人物可能空心得像「圓形泡泡」，扁型人物也可能「表現出的人性深度，卻令人驚豔」。換句話說，二者的區分沒有表面上那麼強的優劣感，而是更加體現出細微的光譜變化和搭配。單一人物在文本的堆砌生長之後，可能讓他們「從扁型人物變成圓型人物」，或者「自成一格，隨時準備好拉大人物格局」，所有隸屬於人物的訊息都在文本的縫隙中尋找突顯自身的可能性。佛斯特的人物分類理論並非僵固的，而是有機生動的區辨。對於敘述中的些微變化，如何影響了人物類型劃歸與我們對人物的理解，佛斯特對奧斯汀 (Jane Austen) 《曼斯菲爾德莊園》中柏爾川夫人所進行的細敏考辨可為佐證：「湯瑪士爵士的提醒指點，仍是公式的一部分，不過卻促使她的柔弱優雅，發展出幾分獨立和出人意表的道德觀」。¹⁷⁰對話和事件，皆有助於人物奠基於文本架構，多元有機地發展。變成、拉大、發展等用語之實指，成為佛斯特論述中，人物在扁型和圓型之間流動可能的觀察指標。

佛斯特的人物分類對比清晰，經久不衰，亦須面對反省的力道。巴爾認為圓型、扁型人物的區分，僅僅適合於特定分析對象。像童話、偵探小說、大眾小說，或者現代與後現代主義小說，並「不」適合作為分析對象，因為其中的人物大多是扁平的。例如《追憶似水年華》中的阿貝蒂 (Albertine) 便是扁平的，但正是其扁平性構成了這個人物的複雜性。¹⁷¹里蒙—凱南則認為佛斯特的區分太過簡單，

¹⁶⁹ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 94-105。

¹⁷⁰ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 103。

¹⁷¹ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 115.

或者人物的簡單、複雜與否，和其能否得到發展未必有關係。¹⁷²筆者以為，這些批評大多能作為佛斯特概念的補充批判思考，無法泯除佛斯特概念本身的存續價值。原因在於，如上段所述，佛斯特的概念劃分雖然清晰簡明，但是他的論述與操作絲毫不顯僵化，這使得理論獲取足夠的展延空間。像他認為，「狄更斯筆下的人物，幾乎都是扁型的……但是所表現出的人性深度，卻令人驚豔」，¹⁷³「奧斯汀的所有作品都見得到這一類人物，表面上看來簡單、扁平，不需要再三介紹就能辨認出來，卻又不失深度……」。¹⁷⁴換句話說，佛斯特自己從不墨守人物二元分類的實際操作，即使他的人物分類理論顯得如是簡潔。人物的變化與發展，不是單獨封閉的點，還在其由文本之內（或跨文本之間）豐饒訊息的整體概括，一個人物真正的位置或類別才能定案。里蒙—凱南另外引用伊旺（Joseph Ewen）的三種軸線，去衡量人物在每一軸線兩端之間的色調濃淡：複雜性、發展、對內在世界的滲透，或可為分類過於簡化之缺點再作補充。事實上，理論恆未完滿，就人物而言，要作再繁複的分類都是可能的，應該關切的是後續的解釋力和必要性。

關於人物的探討，必須暫止於此。從人物內涵的三種取向，如果延伸到人物分類加以思考，應該可以發現，圓型人物、扁型人物的分類邏輯，正是將人物視作匠心布局的第一種人物內涵，完全站在文本的立場考量，而非虛擬個體的想像。因為實際生活中沒有人會用圓型、扁型來形容一個人的人格特質。自然而然地，在文學專業評議的範圍裡，就文本論文本，乃為就事論事、有本有據的負責表現，對於人物亦然。本篇論文對於人物的觀點，亦偏向此。至於人物的第二種內涵，人物作為虛擬個體，一些仿擬實際生命、人生的想像力和情感，如同當作我們之外的另一實存人物的思考，則被限縮至，如能帶出有益於生動詮釋的可能空間，作為輔助且有意識地運用，方才參酌立論。例如在遇到寫實文本的邏輯規範時，違反「常情」（立基於真實人生）的敘述將破壞小說的說服力，彷彿文學敘事的

¹⁷² Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, pp. 40-42.

¹⁷³ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 98。

¹⁷⁴ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 104。

基本功不能到位那般的缺失。



第五節 情節的定義與類別

在聚焦與人物之後，論文基本的敘事分析架構之三為「情節」(plot)。情節的概念範圍廣闊，且與人物、事件等元素息息相關，故此一辭彙之運用，在敘事學、文學理論的領域之外，表現出強烈的模稜兩可。以全球發行的新聞雜誌為例，新聞一角之趣味方格圖示，說明了這種狀況：一幅四欄七行的方格，名為「電影情節生產器」(movie-plot generator)。¹⁷⁵運作的方式為，從性質、人物、動作、狀態四個欄位中的各七個選項隨機任選，可以排列組合出類似「機器恐龍，在火星墜入愛河」、「會功夫的林肯與一隻熊穿越時空」等有趣的情節。讀者在其中確實可能得出相當的趣味和想像力，但這些表面的機械性隨機操作，是否就代表了情節的核心內涵，或者它們只是一組又一組的事件排列，其與「故事」有何不同，這些議題遠非尋常讀者所在意。此中的本質差異和應用，攸關文本解讀方式和效果，乃由理論家析辨之。

佛斯特提出的有名對比，「將故事界定為：按事件的發生時間，依序排列而成的敘事。情節也是一種事件的敘述，但其重點在於因果關係 (causality)」。¹⁷⁶且其談論情節與人物的互動關係，認為「教人震撼，卻會讓讀者恍然大悟的布局，就是情節經營成功的象徵；人物要四平八穩，力求逼真，而情節則須出其不意」，但是「有時候，完全以情節為重。每到情節轉折處，人物勢必會受到壓抑」，甚而常常會有作品虎頭蛇尾的狀況，「因為結局必須由情節來收拾善後」，「小說家為了完工，必須跳下來親自接手。他假裝這些人物是自行發展，他不停地提到他們的名字，讓他們說話，但其實這些人物早就消失或死了」。¹⁷⁶在佛斯特的定義

¹⁷⁵ John Atkinson, "Movie-Plot Generator." Cartoon, *Time* 7 Mar. 2016: 16.

¹⁷⁶ 愛德華·摩根·佛斯特，《小說面面觀》，頁 111-132。

裡，情節的內涵雖已儘可能地簡潔，仍還牽涉到故事、人物的對照。相同的事件與時間順序，可能組成同一組故事、情節，但情節的核心內涵在其因果關係，形同事件與事件之間的聯結，架構著情節的血肉。為何這麼做，何以如此發生，事件的牽繫連動為何，可能造成不同的敘事效果。然而，為了必要的理解，經由對比而獲得的清晰性，未能降低情節概念內涵本身模糊有待釐清的部分，反而需索更多的論述。光光注意到因果關係是不夠的，到底情節是什麼，在分析特定敘事文類時能提供什麼幫助或視野，是為進一步的討論焦點。

故事與情節的對比，在當代敘事學中可能被導向另一種更為基本的別異。故事單純是作品中相關事件的整體，像似本然素樸的事件羅列；而情節不同於故事，在於這些事件是經過編排而呈現於作品中的。¹⁷⁷事件經過編排以達成某種敘事效果，字面理解相對容易，但其中運作的道理實則深奧。於此層面上，理查森（Brian Richardson）曾描述情節為：

與因果關係相連之具目的性事件次序，其中事件以特定軌跡被綁束在一起，最終朝向某種解答與聚合之形式。¹⁷⁸

情節所以被畫分在故事之外，不僅只於事件之間的因果關係，更加強調，事件的次序經過編排之後的整體，有一軌跡（trajectory）趨向，在事件的有機互動或即情節變化之中，最終能揭開敘事文本的幾個主要觀點。情節之內的事件彼此有因果關係相互連繫，情節最終更有一個目的性，蘊合著所有的事件使他們隱隱依著特定的軌跡發展，共同表現特定主題。以此能夠更深體察情節概念的複雜性，它不是一個絕對外在於故事的東西，它們都分享了共同的事件群。但情節在分析上相對於故事的單純，更須深究事件之間的連繫狀態和可能，分析迥異與特殊的事

¹⁷⁷ Boris Tomashevsky, "Story, Plot, and Motivation." *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (Columbus: The Ohio State UP, 2002), ed. Brian Richardson, pp. 164-165.

¹⁷⁸ H. Porter Abbott, "Story, Plot, and Narration." *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, p. 43.

件排序，在單一事件上，以及整體事件排列中的意義，及其對可能引導而出的主題意義有何供輸上的影響。

至此已然可以發現，情節此一常情上被簡化理解的辭彙，因其牽涉層面之廣與深，對之嚴格定義是困難的。迪普（Elizabeth Dipple）坦言情節之意義豐厚，屬於超乎事件、故事之上的概念，「必須被視為包含著外在與內在的行為，它是一個主要辭彙，衍生的結果指涉著，時間進展的整體建構藝術」。¹⁷⁹除了因果關係、人物、事件和行為、目的性之外，敘事文類的時間進展（temporal progression）層面亦被提出。迪普全書情節論述，架構於亞里斯多德（Aristotle）詩學的情節觀，以及後來對此的挑戰。迪普詮釋亞里斯多德觀點，簡單地說，情節表現在複雜化（complication）和收尾（denouement）之上。¹⁸⁰在複雜化與揭開謎底之間，需要相應的發展，時間則在小說結構中有其潛在的控制力。迪普最終，賦予情節和小說一個哲學上至高的位置：「換言之，情節是由不間斷的哲學探求所形塑的，而非文學理論」。現代的情況是，「小說的概念已非神話式的……其更包括了我們尋訪真理時所涉之思想格式」。¹⁸¹其間複雜脈絡，遠超乎本文篇幅與關注能力之限制。

筆者認為，情節從尋常的模糊不清類近於故事的概念光譜，到其被賦予的哲學高度、真理探尋意義，恰好表現出它代表小說此一敘事文類的綜合深度。一方面，任何小說都嘗試製造幻象、說服讀者其所見識者為真，故它運用的材料必須相當程度落在讀者的常規認識範圍之內，方能被理解採納；但另一方面，情節還代表了小說背負的重要任務——製造驚奇，或者對世界有新的體悟——之更高層次。為了理解或評析這個層次，單純從人物、行為、事件、事件和事件的連繫去切入，便顯得有些捉襟見肘。情節作為區別於故事、小說及任何下轄元素的概念，其分析上的深刻和必要性由此可見。

綜上所述，對於情節概念的剖析，有助於評論和了解文本，克萊恩（C. S.

¹⁷⁹ Elizabeth Dipple, *Plot* (London: Methuen & Co Ltd, 1970), p. 3.

¹⁸⁰ Elizabeth Dipple, *Plot*, p. 10.

¹⁸¹ Elizabeth Dipple, *Plot*, pp. 49-50.

Crane) 對情節類別的經典見解可權作整體參照：



任何小說或戲劇的情節，是由作者所致的一種特別的時間性綜合產物，由那些形構其創作的行動、人物和思想等元素組成。不可能清楚說明情節是什麼，除非我們含括這三個元素。根據不同的元素作為聚合的原則，情節將在結構上有所差異。因此，有行動的情節、人物的情節和思想的情節。

182

依克萊恩的解釋，就「行動的情節」(plots of action) 觀之，以行動要素為主要的聚合原則，文本中的主角，受到人物、思想的影響，終將導致一種全然的轉變；就「人物的情節」(plots of character) 觀之，以人物要素為主要的聚合原則，呈現主角道德個性 (moral character) 的完整改變過程，此改變過程由行動所催化與形塑，顯現於行動、思想和情感中；就「思想的情節」(plots of thought) 觀之，以思想要素為主要的聚合原則，呈現主角思想的完整改變過程，結果也導致情感的改變，改變的過程受到人物、行動影響。傳統上三者之中，行動的情節概念內涵最為人所熟悉，諸多論者亦多只以此面向來理解情節。

本節歷段談論之議題，到了理論或段落的下一階段，總是未被排除，依然更加有機地被新的情節概念含括進來。情節的三種類別、各個層面，在人為分析的最終，供成一幅圖像顯現其自身運作整體的生成來源。慢慢地，情節的本質，異於文本、故事，且超乎某種「框架格式或機械論，毋寧是某種最終目的」。¹⁸²因此，從敘事學進路對文本進行情節分析時，難以聲稱單一事件、單一命題的絕對權威，反之必須仔細省察不同事件與命題之間的連繫，以及它們在整體全觀上「可能」產生的喻示為何，進而將其相互影響連帶動態指涉的共同結果呈現出來，方

¹⁸² C. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones." *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. Brian Richardson, p. 97.

¹⁸³ C. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones." *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. Brian Richardson, p. 98.

為情節分析所能肇致的合理狀態。至少，如果行動的情節並不明顯，人物的情節、思想的情節之重要性有可能會擴大遞補；至此，本篇論文所述之聚焦、人物、情節的敘事理論部分，以及其他未能提及之概念（或能作為泛論直觀運用），均將一併供參論文後半文本敘事分析之架構。



第參章 童偉格短篇小說敘事分析



本章主要藉助敘事學理論內涵，以童偉格短篇小說集《王考》的九篇作品，加上《無傷時代》篇末附錄短篇小說〈活〉一共十篇作為分析對象。經由回顧與綜整，擬區分並論述本章四項主題：靈活聚焦揭露訊息、單面向的時空與人、折衷的反情節傾向、魔幻寫實主義色彩。¹⁸⁴

第一節 靈活聚焦揭露訊息

筆者所見，童偉格短篇小說聚焦之靈活展現，並非僅僅指涉單篇作品之內不同聚焦模式（零聚焦、內聚焦、外聚焦）的調動轉換，也在所有作品的整體權衡觀感上，作者隱約意識到的視野自我限制，及其對應相關意旨，配合時空與敘事調動，所採取的不同策略：有些作品嚴守單一聚焦模式（即使聚焦者，或即視角，可能是多重的），有些作品聚焦轉換的現象卻頻頻發生（即使聚焦者，或即視角，可能嚴守同一）。再者，如第貳章敘事學理論所述，個別的聚焦之內，還有許多層次與訊息，經由聚焦者與聚焦對象的連結、互動顯露出來。在單一聚焦模式中，還有像〈我〉這樣的特殊例子，敘事的權限嚴守在內聚焦的人物之內，但通篇卻夾雜了外聚焦敘事的客觀、隱晦色彩，故而顯得有些游移。或者，像零聚焦這樣的全知型敘事，有時會表現出往內聚焦跳躍的狀況，在形式上它符合本文聚焦轉換的要件，但實質分析之時卻常有忽略，因為由零聚焦向內聚焦的移動，形近零聚焦本然具備的切換潛能，遠不如由內聚焦轉換成零聚焦那般值得注意。上述要項扣合著文本，都將於本節釐析，可能的理論回饋將留待末章一併檢視。

¹⁸⁴ 第參、肆章的文本分析，相關理論術語不再單獨、重複說明，詳參第貳章敘事學理論各節。

論者所見，亦觀察到特定篇章的視角變化。顧正萍認為〈王考〉的「小說結尾處，運用了敘述人稱的變異或轉換手法，從主觀與有限視角的敘述人稱『我』轉為客觀與全知全能的第三人稱『他』，不僅拉開了讀者與故事的距離，更從敘述者主觀的意識與感受轉而成為客觀的見證者」。¹⁸⁵顧正萍所指，從聚焦轉換的角度觀之，其實是由內聚焦往外聚焦、零聚焦敘事之調動。本來〈王考〉開篇以來作為內聚焦的人物「我」之視野，到了篇末漸而呈現客觀性的描寫：「天更亮了，山村裡一對夫妻在家裡醒來，太太到廚房，發現架上不見了一大甕紅砂糖」，或者「孫子猛抬頭，發現雨居然停了」。引文之孫子，其實就是開篇乃至通篇的人物「我」，為了特定敘事效果，將視角拉高，敘事語調客觀收斂起來，主體變成被描寫的對象。然而顧正萍的用語未盡精確，代表了論者對敘事型用語的一般誤用。首先，「敘述人稱的變異」雖為明顯的觀察指標，但是聚焦的調度、視野的限縮或放大，與人稱變異之間，沒有必然的關係。人稱的變異，從我到他，從他到你，代表的是聚焦者與視角的轉換，但有可能我、他都嚴守內聚焦的視野。換言之，我並不必然代表「有限視角」，而有可能是近乎全知的主體；¹⁸⁶他並不必然代表「全知全能」，也有可能只是「第三人稱單一觀點」的限制視野，我們無法單純從人稱去判斷人物的視野權限。雖然顧正萍的觀察是正確的，敘事結尾「拉開了讀者與故事的距離」，但是人稱的變異不是此敘事表現的原因，更不是它的手法，充其量只是一個或有參考價值的徵象。敘事主體的（視野）變動，影響所致之不同敘事語調及效果，正是聚焦轉換處理的議題。深入這些聚焦轉換的現象，據筆者估計，光光〈王考〉一篇便發生了八次聚焦轉換，在九千字左右篇幅之內頗為頻繁。十篇短篇小說作品中，為了特定敘事效果與目的，摻雜運用聚焦轉換的篇章便有〈王考〉、〈躲〉、〈活〉三篇，其餘則偏向穩定單一的（內）聚焦模式，多屬等同於人物視野的內聚焦。

¹⁸⁵ 顧正萍，〈以魔幻展現鄉土與自我困惑——童偉格《王考》釋詮〉，頁 185。

¹⁸⁶ 例如〈王考〉開篇首行正是以「追憶」替「我」開啟零聚焦之全知全能權限。詳參附錄「〈王考〉聚焦轉換對照表」之第一次聚焦轉換。

聚焦轉換，以及聚焦的豐富表現，可以〈王考〉為代表，¹⁸⁷另外並參〈躲〉、〈活〉二篇。〈王考〉全篇朦朧昏黃色調由記憶裡搖搖欲墜的山村、村人填滿，整個時代彷彿只有祖父一人如犬吠太陽般清醒活著。開篇藉由「我」提及祖舅公的回憶，道出「我」的祖父在村落中的一段傳奇往事。〈王考〉開篇約莫四分之一篇幅，藉由祖舅公的追憶，緊湊處理一段有關祖父「考證聖王」的鄉里軼事，表現出「聚焦者—聚焦對象」的多元層次：一組組上下從屬的結構關係。首先，聚焦者是「我」，聚焦對象是「祖舅公的回憶」；其次，在祖舅公的回憶層次，聚焦者是祖舅公，聚焦對象是祖父「王考」（考證神像真偽）事蹟；如要細分，再其次，王考事蹟的層次裡，聚焦者是祖父，聚焦對象是神像或者談判對象。然至最末層，已非敘述之主要著力處。在開篇首行這個「追憶」的架構裡，其實開啟了很豐富的指涉與操作空間。

後四分之三的篇幅，則進入「我」在現實和回憶的不斷跳接轉動。實際的情節相形薄弱，但是富有意義的警句，不斷透過聚焦轉換、時空調動，在特定事件中散發出來。這個時候，除了直接陳述、指定描繪的狀態使我們獲得意義，巴爾的概念，有關聚焦者聚焦時的態度，也透露出不少訊息。「我」如何看待、評價祖父，如何感覺山村的氛圍；祖父如何面對這個世界；山村與大榕，棚子裡的世世代代如何被「我」定位。這些聚焦過程所散發出的訊息，如何指涉、編織出整個故事的完整圖像（種種「必然消失的光與溫」¹⁸⁸），次次必要且平順的聚焦轉換成為重要的裝備。它取代情節發展，承擔著供給、形繪小說幽光的潛在使命。例如小說末段，當「我」描述祖父「終於離開了他那千萬人往矣吾獨溯之的書房」，走進了村裡丟滿了酒瓶和紙牌的棚子裡。接續的敘述，逐漸由內聚焦往零聚焦轉換：

他拾起桌上的電視視遙控器，按開電視。

¹⁸⁷ 詳參附錄「〈王考〉聚焦轉換對照表」。

¹⁸⁸ 童偉格，《王考》，頁 20。



第一台，摔角台上兩個男人絞在一起。

第二台，一個女人做愛的臉。

第三台，一個小孩像狗一樣不斷哀號。

人怎麼像狗一樣叫呢？祖父不解，默想一會。¹⁸⁹

但，最偉大的造史者是個闖人，他想，就像我一樣，我雖無友無伴、無祖無後，卻毫不孤獨，我是太陽，太陽只要將自己燃燒殆盡，就知道遠近四方，不可能會有光了。他突然想去看海，海面上夕陽沉落，一片酖紅。¹⁹⁰

此些敘述，配合著情節與聚焦的雙重轉折，企圖構造文本中的「我」所謂「真正的終局」之感。情節上，鮮少踏出書房的祖父，進入了棚子此一村落荒廢意象集散地；聚焦裡，原先由「我」出發的內聚焦限制視野，透過回憶、轉述來延展調動情節的機能似乎已不敷使用。童偉格運用聚焦轉換，從內聚焦敘事，漸漸帶出零聚焦敘事的語調。畫面上，我們幾乎可以看見隱藏的敘事者主宰局面，完整而全知地告訴我們，祖父的思慮——「他想」、「他突然想」。原先「我」的內聚焦敘事，靜觀祖父，限制性、間接性的描摩，進入了更廣更高，宛如親臨的透徹細節裡。祖父的作為，乃至於他的想法，一體完整呈現。如是效果，單就〈王考〉而論，筆者認為至少可以在轉換後感到一種時間的停滯與黏著感，敘事的細節倍增，對於作者設定給出的種種意義與感受（例如荒涼、不解、沉悶、孤立、自足），亦產生了放大與定格的效果。另則，聚焦的轉換，造成意義理解角度的改變，畫面既廣且深，也可能暗示著情節的核心與關鍵意象。否則，類似「我是太陽，太陽只要將自己燃燒殆盡，就知道遠近四方，不可能會有光了」這樣一反常態、一表心跡的話語，如果挪前到所有荒涼、廢弛、孤立被完整呈現出來之前的語境裡出現，將會失去它原本所能散發出的深刻意義。

¹⁸⁹ 童偉格，《王考》，頁 23。

¹⁹⁰ 童偉格，《王考》，頁 23。

詳參篇末附錄「〈王考〉聚焦轉換對照表」，〈王考〉中的聚焦轉換，多次藉由「中介軸」完成。第一次聚焦轉換時，童偉格以「追憶」的方式，讓「我」擁有祖舅公的視野權限，近乎全知地進入「我」並不在場的王考現場；第三次聚焦轉換時，則以「必定」的推測語氣，使身在村外候車處的「我」，擁有描述村內村人現況的權能——「三三兩兩醒來的人，必定把軟軟重重的衣服，從壓彎的竹竿上摘下來……開始往門前那棵公共大榕樹走去」；¹⁹¹第五次聚焦轉換，中介軸相形隱晦，饒富匠心，連續兩段以「我知道」開頭，開啟接續段落的全知描寫：

我知道，祖父這次再也動不了了。雨水打下，汗水浸透了他的長衫，沙蟹橫行，在他所踏出來的路上，他一心等著不可能會來的公車。

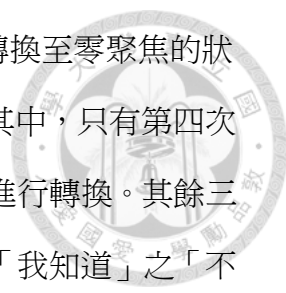
我知道，昨天夜裡，這位在自己的精密考據中，具體地說，是自西曆一六四八年七月以降，本鄉境內學問最高的人，終於離了他那千萬人往矣吾獨溯之的書房，那時，我剛布置完蟹簍，走到公共大榕樹下棚子前，發現他獨自一人在裡面，靜坐看雨。¹⁹²

首段的「我知道」，因為「我」就在祖父身旁，算作實寫。接續段落，還是「我知道」，卻開始相對全知的狀況描寫，讓祖父離開書房，走到棚子前。段尾時，童偉格提及「我」「發現」祖父獨自一人在棚子裡看雨，由於「發現」的邏輯屬感官路徑，此使整段敘述再次呈現寫實性質，「我」仍在合理的視野聚焦範圍內作陳述。但假設不採取實寫策略，刪除「那時……靜坐看雨」最末幾句話，其實不需要「發現」的感官作用，光光憑著連續兩段「我知道」開頭的行文語氣，也足以完備中介軸的功能，讓接續段落從內聚焦轉入零聚焦的模式。以此漸次呈現祖父的某種內在質變。

藉由八次的聚焦轉換實例，尚可初步觀察聚焦轉換背後的邏輯融貫度。首先，

¹⁹¹ 童偉格，《王考》，頁 12。

¹⁹² 童偉格，《王考》，頁 22。



就邏輯統一原則觀之，〈王考〉八次聚焦轉換之中，從內聚焦轉換至零聚焦的狀態一共四次：第一次、第三次、第四次以及第五次聚焦轉換。其中，只有第四次聚焦轉換並未藉助中介軸驅動，乃藉由敘事行文，隱無痕跡地進行轉換。其餘三次，都設置了中介軸，其分別藉由追憶、「必定」之推測語氣、「我知道」之「不解釋的解釋」，讓「我」擁有全知視野的描述權限，進入零聚焦狀態，呈現其自身以外時空裡發生的事件與氛圍。於此約莫可以看出，作者全篇當由內聚焦往零聚焦移動之時，隱約掌握某種一致性——文本之內，如涉及較明顯、敏感的越權情狀，必須讓個別人物侵入其自身以外時空時，作者並未完全開放那種無痕、自由進行聚焦轉換的模式，反而大致秉持著對中介軸的依賴，先提出合理解釋，再進行轉換；而除了上述那些內聚焦轉換至零聚焦以外的狀況，其餘四次聚焦轉換，則允許敘事者自由伸縮調控，無一例外。在這些表現上，隱含著邏輯的連貫性。

再者，權衡超位透視原則，似乎指涉一種作者超乎其上，對待每一次聚焦轉換，使自身處於一種後設、超脫的位置，進行全觀調控的趨勢掌握。衡諸〈王考〉文本，類似的掌握表現在外聚焦轉換的出現次序上。外聚焦的狀況極為稀少，總共只出現在第六、七、八次聚焦轉換，亦即文本之末，作品幾近收尾之時。外聚焦模式中敘事者透露的資訊比人物所知為少，屬於隱藏訊息的客觀描寫狀態。或許因為其意欲的某種美學訴求，或許因為先前情節之訊息總量已然足夠，以及情節內涵使故事人物走到了至關重要的關節點，故而作者在小說結尾之際，將讀者早已十分關切且熟悉的祖父與「我」二人，藉由外聚焦的切換抽離開來，使其彷彿進入一個乾淨、跳脫的，不屬於此故事一般的敘述空間。這組狀態，形式中立地提供讀者最高可能的想像空間，使其疑惑，使其漠然，更使其自行連結此祖孫二人及其村莊一切，時空前後，再次辨認定調所有可能的意義組成。在〈王考〉八次聚焦轉換之間，要達致上述情境與效果，不得不說，如是之末置次序確為上策。倘使將外聚焦轉換操作挪前，則失去其現行能夠生發的意義，也將影響通盤的敘事策略。於此層面，筆者認為整組的八次聚焦轉換是一個有意、有機的安置

調配，顯現出作者的全觀掌握。

最末，內外互補原則關乎聚焦轉換的聯繫層遞，展現深刻的情節與生活。值得一提的是，〈王考〉之中，令人印象深刻的祖父形象，以及山村的頹廢敗壞圖像等重大主題，無不藉由次次的聚焦轉換，其視野調動所透露或隱藏的生動訊息而漸次累積獲得。從敘事學的觀點看來，如果只是單純地從時間最初，一一敘述誰的出現，誰的作為，後來如何，如果只是單調地拘守於單一聚焦類型之中，讀者或將失去原本〈王考〉所提供的那股豐富生動的印象，使其成為一則扁平的鄉里軼事而已。可見聚焦轉換運用，其協助意義構劃與作用之處。

〈躲〉和〈活〉的狀況，同樣發生了聚焦轉換的狀況，並且在「我」的內聚焦中，嵌入了他人的視野，以此表現聚焦者「我」與聚焦對象的連繫、觀看態度，或者可能的訊息落差。在〈躲〉之中，通篇描述的是「我大伯」的故事，而不是大伯「他」的故事，以便其間「我」隨時介入，表現在場，有時介入太過，甚至能進入大伯之內心細節，逐漸往零聚焦移動。此種靈活聚焦的表現，與單純使用內聚焦的限制大異其趣。敘事上，大伯的蒼桑與怪異，被框限在「我」的視野中，讀者不必完全浸潤於大伯的世界與思考，但透過「我」報導轉述時的語氣或聚焦轉換偶然侵入，獲取關鍵必要的訊息。因此，「我大伯」在村子裡不停蓋房子，「我們都相信我大伯有點神智不清了」，¹⁹³「我大伯」及其母親（「我」的奶奶）難以言喻的親近感，與其餘親族的微妙互動，最主要的轉折在倒敘「我大伯」長時間離家，和一群討海人到山裡挖礦，那些過往的細節乃至於大伯的內心，轉瞬由「我」的內聚焦，擴大為零聚焦的敘事來操持：

當時，我大伯想起來了，這群人必定是來自臨村的討海人，進入冬天以後，有三個月不能出海，這時他們下了漁船，就要像這樣一車一車地離開海邊，入山找生計。¹⁹⁴

¹⁹³ 童偉格，《王考》，頁 109。

¹⁹⁴ 童偉格，《王考》，頁 115。



篇末倒數第二段，甚至一度出現了我大伯之內心意識獨白，單獨成段，標示濃重的情節意旨或人物狀態，引人注目。在聚焦的表現上，乃從「我」之內聚焦，轉為能自由出入其他人物內心細節的零聚焦：

有人在等待我嗎？墓園的野鬼們，你們願意與我為伍嗎？因為我是連別人的記憶都進不了的孤魂。¹⁹⁵

由於全篇並非多位人物並呈之不定式內聚焦，而是由「我」之內聚焦主控行文，是以當敘事介入「我大伯」思緒，不予認採只是不同人物內聚焦的移轉，而顯現為突破內聚焦權限，轉換成零聚焦之狀況。是以，如上所示，當聚焦轉換發生之時，常有相應的異質訊息被表露出來，其載負著表達原屬聚焦模式無法透顯的意義之任務。〈躲〉的聚焦轉換，多屬直接轉換，沒有中介軸的作用。

相對地，在〈活〉之中，從「我」進入零聚焦的全知描述時，童偉格則設置了中介軸的解釋：「總之，經過甜粿的傳話，以及日後我個人的猜測，那天，事情經過是這樣的」。¹⁹⁶經此中介軸的語調，他人傳話與個人猜測，為不可靠敘事者鋪陳，更為整個靈魂出竅的悲傷故事拓展敘事權能。人物「我」不斷有類似「請不要奇怪我為什麼知道青蛙和蟋蟀在想什麼，因為那是我瞎掰的」、「我胡扯得太過分了」、¹⁹⁷「對不住您，以上那句回答完全是我編的，我實在忍不住想講笑話」等語之介入，¹⁹⁸衍生出由「我」之內聚焦開篇，但實質上全篇近乎自由進出各人物內心和情節的零聚焦自由權限。故事的奇異性在於，語調輕快、意旨悲傷有所混合，且敘事者雖不可靠，但其宣稱整個故事可靠：「摸摸自己的右眼，想著我

¹⁹⁵ 童偉格，《王考》，頁 127。

¹⁹⁶ 童偉格，《無傷時代》，頁 232。

¹⁹⁷ 童偉格，《無傷時代》，頁 230-231。

¹⁹⁸ 童偉格，《無傷時代》，頁 239。

的這個傷痕，原來竟可成為我朋友樹根在死後依舊存在著的證據」。¹⁹⁹以此，樹根之殘與逝，與樹根弟弟甜粿之心智障礙，他們父母的悲慘過往，得以收納安頓，所有的往者都成了「果核般大小」的東西，完好保存在甜粿的褲子口袋中，三人被掏出置於桌面尚且「沉默地大笑了起來」。敘事者要求我們如此相信，因為當他見證此事，「無辜地摔破了兩瓶酒」。²⁰⁰

聚焦的靈活性，表現在其具備轉換的潛力，但在一般情況，多能恪守特定聚焦模式，諸如〈叫魂〉、〈我〉、〈假日〉、〈發財〉、〈暗影〉、〈離〉、〈驩虞〉等七篇。

〈叫魂〉開篇便是零聚焦的敘事語調，像許多長篇小說，自由進出所有人物內心與情景。於此可以推判，其實聚焦轉換常常指涉由「限定」往「不限」移動，亦即從內聚焦、外聚焦，向零聚焦轉移。如果在零聚焦自身，要向內聚焦、外聚焦移動，雖然形式上符合聚焦轉換的狀況，但有一定的空間可以認定所有轉換是零聚焦模式本來慣見且被允許的樣態。

單一且穩定的聚焦，經典的例子像是〈我〉的開頭：「我叫林士漢，今年二十四歲，我目前的工作是建築工人」。²⁰¹情節的發展立基在「我」的空間位移與發展。這個時候，可以深入觀察許多聚焦的細微變化特點，掌握人物的內在轉變。首先，雖然〈我〉屬於內聚焦模式，敘事老老實實嚴守在我的意識範圍和權限之內，但是，卻可以觀察到某種外聚焦模式才有的客觀、未知色調。例如，「我想，住在這樣的地方，大概免不了是要離開的」，²⁰²或者「一切好像都可以很確定的樣子，我想，光是這一點，我就決定要留在這裡了」。²⁰³敘事語調相當低沉且充滿了不確定感，使得原屬內聚焦模式，帶引出「我」的認知之外，隱約影射、難以企及通透的層面，顯露外聚焦的隱晦和距離感；其次，聚焦模式既然是穩定的，主要的訊息面就落到了聚焦者、聚焦對象之連結上。在〈我〉的冷靜語調中，或許聚焦者「我」的態度，未必能直接、明顯地感受到，但可推敲些許：

¹⁹⁹ 童偉格，《無傷時代》，頁 253。

²⁰⁰ 童偉格，《無傷時代》，頁 252-253。

²⁰¹ 童偉格，《王考》，頁 52。

²⁰² 童偉格，《王考》，頁 55。

²⁰³ 童偉格，《王考》，頁 63。



那一天，在火車上，我第一次仔仔細細回想這一切發生的事，有關於那些過去的時間，我想，如果我能像我姊姊那樣聰明的話，也許我就能夠明白，是什麼使她變得這麼堅強的吧。也許，我也能夠稍稍體會，我媽媽的心情了吧，但是沒有辦法，我實在是太笨了。²⁰⁴

此段引文，多少還是能間接掌握一種，屬於聚焦對象的堅強或心酸，或者其實反而是屬於聚焦者自身的不足或可能缺陷。更重要者，這些話其實還反應出潛在的，聚焦者「我」的聚焦對象，除了是往事、家人、姐姐之外，更包括了過往之「我」，這不但是自我內省式的聚焦，也是今時看過往的時間差聚焦，當中的落差，自己如何看待自己，以及今時的恍然若悟、些許不足之感，透顯出極多情節外訊息，十分重要。另外，巴爾那種聚焦的視覺性，在〈我〉中亦有極佳的演繹：

這樣等了很久 我覺得天都快亮了，然後，有一輛汽車在馬路轉角邊停了下來，靜了很久，車子倒車開走了。我媽媽慢慢從轉角走出來，慢慢走近我們，我姊姊看著我媽媽，我看著我姊姊和我媽媽，我媽媽什麼也沒看，推開門，進到屋裡去了……²⁰⁵

此處，姐弟二人懷疑媽媽是否在做什麼不（欲）為人知的事，全文並未透露，但負面指涉相對明顯。敘事上、情節上，幾乎沒有新的進展。但是透過聚焦本身，展演了一幅圖像，姐姐帶著弟弟看著這一切，（聚焦者）姐姐看著（聚焦對象）媽媽，（聚焦者）弟弟看著（聚焦對象）「姐姐看著媽媽」。沒有任何的話語，敘事者也沒有介入評價，完全乾淨的陳述。以此顯示出，聚焦的過程，不一定要帶有、表現、構造實質的辭彙（甚至是行為）訊息與意義。有時候，聚焦的形式本

²⁰⁴ 童偉格，《王考》，頁 57。

²⁰⁵ 童偉格，《王考》，頁 61。

身(「我姊姊看著我媽媽，我看著我姊姊和我媽媽」)，「就是」意義。不僅僅聚焦的形式，為訊息的縮放、攜帶提供了管道，除此之外，聚焦的過程和形式本身，也表述著特定訊息。這裡的例子，呈現的是沉默、發現、無語、淺淺的壓抑、驚愕等需索想像力之訊息，傳達進讀者心像。

另外，〈離〉也是標準的內聚焦，近乎所謂第三人稱單一觀點，乾淨平實的故事進行，從人物「我」出發講述家族結婚喜事之下，某種隱隱的不安。不安的成分是累積的，埋藏在內聚焦中貫穿全篇不經意突出的警句：「母親說，她幾次看見青綠的電流蛇行通過地板」、²⁰⁶「奶奶中風以後，彷彿又以一種獨斷的方式，重新生長了一次」、²⁰⁷「我有一種不好的預感」、「妳覺得阿惠嫁那個人好嗎」等語之外，²⁰⁸甚至為母親擦汗時她的輪廓「彷彿正一分一分不斷脫落，我害怕極了」。²⁰⁹〈驩虞〉的架構較大，幾近中篇篇幅，自由運用零聚焦的視野，在各個無名人物間跳躍，其中不乏些許拉高視野的客觀性大段陳述，甚至出現「祂」之人稱。

綜觀之，謹守單一聚焦的七篇短篇小說，有的是內聚焦，有的是零聚焦，但未有以外聚焦式的客觀、節制主控敘事行文者。比起內聚焦，外聚焦的敘事限制更大，通常僅偶爾被設置到聚焦轉換的項次之一，提供變調和特殊意義。透過敘事學的聚焦分析，能夠深入文本中聚焦者或敘事主體的視野與權限位移，於此形式介面的表現上，確能感覺到其中含藏的豐富訊息，及其與情節之某種「從隱藏到揭露」特質，隱隱呼應或一致的邏輯。整體而言，聚焦的多變與重要性，可將之與後續章節其他敘事學特徵整體一併拿捏，對於文本形式與內容互動之理解乃有相當助益。聚焦調控所釋出的訊息，代表了短篇小說文本意義的形塑軌跡，讀者通常感到的恍悟、抑鬱、神往與神傷，多緣由自此。

²⁰⁶ 童偉格，《王考》，頁 130。

²⁰⁷ 童偉格，《王考》，頁 133。

²⁰⁸ 童偉格，《王考》，頁 138-139。

²⁰⁹ 童偉格，《王考》，頁 141。

第二節 單面向的時空與人



時間、空間與人，當然不至於完全脫離情節與聚焦。筆者將此三者並置於一個議題之下，並以「單面向」的中性、籠統形容詞概括，除了表面上觀察可見的相似性之外，更意在突顯是否此現象有某種敘事邏輯上的共通性：它們的調性其實是作品某一整體美學訴求下的相應樣態。單面向表現出單一、形式大於意義，甚至是中空的狀況。在童偉格十篇短篇小說中，大多情況下時間和空間的特質，都相對單純，僅僅作為情節與人物的載體，其自身並未再透露更多訊息或歷史感；另一方面，人物的狀況稍微好些，但明顯可辨仍屬某種單面向修辭：某個人物整天、全年、總是處於什麼樣態。說他們多是面貌蒼白、心懷沉傷的扁型人物並不為過，但透過敘事聯繫的深度，其未必是單薄、無味、死寂、僵硬的。他們是單面向的人物，如駱以軍所說「光度歪斜了一點點」，²¹⁰或者黃錦樹所謂的「孤兒寫作」，²¹¹多有某種深沉的缺陷壞毀，但這些人物依然有特定的發展與被敘述的潛能。

本節所論時間，非指倒敘、插敘、預敘等敘事上之時間運用手法，而在觀察時間感在童偉格短篇小說的敘事上顯得相對次要。〈王考〉出現的時間就是最尋常的從前、當時、小時候之運用，唯一稍具歷史意義卻也引人側目的段落：「西曆一六四八年——也就是清順治五年、南明永曆二年——七月，一個大颱風經過本地」，²¹²意在突顯祖父之博學和考據癖，與整體情節演進關聯不大；〈叫魂〉中的時間感同樣不重要，不論是開篇的「四月四日婦幼節」，²¹³或者之後的第二天、

²¹⁰ 駱以軍、童偉格，〈暗室裡的對話〉。童偉格，《王考》，頁 204-205。原文為：「在你復返徘徊，以各種故事鏡頭複寫的那個小鎮，那個礦區，那些火車站或公路，那些從各間厝屋姍姍走出來的家族人物或鄰人，那是個遠和黃春明筆下的礁溪、宜蘭更令我們陌生的世界。『光度歪斜了一點點』。」

²¹¹ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 30。原文為：「在這樣的背景裡，童偉格的寫作首先是一種『孤兒寫作』，《王考》裡的相關篇章更直接地道出這一點。」

²¹² 童偉格，《王考》，頁 19。

²¹³ 童偉格，《王考》，頁 28。

午後、幾十年過去，都是不具影響的空白指標，時間在閱讀過程中近乎不存；〈我〉的時間感相形重要一些，但有趣的是此起因於時間作為文本意旨的一個重要部分，方才被注意到。故有：「時間真的是一種很不可思議的東西」、²¹⁴「時間真的是一種很奇怪的東西」、「在這個只會愈來愈老，愈來愈接近一個終點的時間裡，有一個人，像是倒轉時間一樣，恢復了過來」等語，²¹⁵人物們在失據、失敗地成長之後，時間的消逝像是唯一「倖存」的跡證一般，標示著逝去的機會與人物。其餘諸篇亦同，時間多是點綴性的存在：有一天、那一天、一大早、中午放學回家，並無特殊之處。唯一讓人能察覺時間存在感的例子，是〈假日〉開篇的「十一歲那年暑假」。²¹⁶其引人注意的關鍵亦非時間本身的性質多賦予了故事什麼，而在敘事手法上，因為不斷進出十一歲那年暑假前後的事跡，人物「我」還能放任、自由、向外公學習騎機車。當跨出那些時刻，由今回觀的各個時間點的敘述，關係到十一歲以後「礦場發生事故」之父亡，²¹⁷伴隨聚焦的態度和敘事的情緒將有所不同。辨識行文召喚的時間，是屬於十一歲那年，還是意外發生之後，或者貌似隔了很久的今時，如是交雜，才能明白這個傷害之源在整體敘事中的意義，進而導向故事結尾的驚駭聲稱：「路它怎麼自己沒有了」。²¹⁸綜觀之，十篇短篇小說，有兩篇作品因為主題、敘事手法的關係，讓人注意到時間的存在。但就時間本身的歷史意義，或是否帶有其他特殊性質的訊息來說，基本上在十篇短篇小說作品中均付之闕如。時間的存在感和質性，幾近是空白的，僅存基礎的指涉與詞句文法意義。

相較於時間感（或說時代感）單調近乎不存的狀態，空間亦相去不遠。作為文本人物、各式存在的「實際」依附載體，空間的描述和指認相形更加具體，著墨更多，但其單面向的特質亦頗為相似。十篇作品，全無明確指稱與地理描繪，但提供空間上之模糊載體，關乎山村（不時有大樹底供人棲息）者有：〈王考〉、

²¹⁴ 童偉格，《王考》，頁 55。

²¹⁵ 童偉格，《王考》，頁 65-66。

²¹⁶ 童偉格，《王考》，頁 68。

²¹⁷ 童偉格，《王考》，頁 75。

²¹⁸ 童偉格，《王考》，頁 79。

〈叫魂〉、〈假日〉、〈發財〉、²¹⁹〈躲〉、〈離〉；²²⁰關乎都市空間及其一隅一室者有：〈我〉、²²¹〈暗影〉、〈驩虞〉。²²²依〈我〉的人物自述：「我們村子，其實就是一條道路上的一個點，一邊是基隆，一邊是北海岸風景區」，「我想，住在這樣的地方，大概免不了是要離開的」，²²³大約作家「是以萬里鄉那個自己所出生的村落為主要的寫作背景」²²⁴，之後的長篇小說亦不出山村的描寫，且「在《西北雨》中，更添加了島嶼的意象」。²²⁵總歸而言，「童偉格反覆書寫這個道路上的一點，以及居住於此荒村礦區中的家族人物與鄰人，從而以文字向生／死者致意」。²²⁶黃錦樹更進一步觀察到童偉格長篇小說「明確地理意義的指涉不見了，故事發生的地點是『山村』。甚至讀者藉以作為參照的當代歷史與社會也都被抹除了……那樣的操作趨近於建立一個寓言空間」。²²⁷即使本文並未援引空間相關之敘事學理論作分析，然僅就常情觀之，將空間的面向刪削到如此單一，亦十分引人關注。表面上，山村的氣氛、地貌與人情銜接的是鄉土文學的特色與類屬。²²⁸但是對於山村的實際描寫，除了〈王考〉一篇較細之外，²²⁹其餘諸篇多僅提及，未有進一步描繪。因此，在敘事上的影響，反而像情節、人物更能透顯空間單面向的特質（像這樣的人，才會造成或出現在這樣的空間），而非相反（這樣的空間，形塑了這些人物與情節）。是人物與情節將蕭索、感嘆、驚惶賦予了山村，山村並沒有賦予什麼給人物與情節。或許能夠說，如是單面向之空間，是空洞且善變（或待變）的空間，等候被詮釋與訴說：

²¹⁹ 〈發財〉一文僅在開篇提及「山坡上有幾片田」，餘毫無地理指涉，推測其接近山村範疇。

²²⁰ 〈離〉一文亦缺乏明確地理、地形指涉，僅開篇提及「鎮上」，篇末有「房子與工廠共同怪異地立在田地上」之語，顯非繁華都市處所，亦歸諸於山村、鄉鎮之類屬。

²²¹ 雖然〈我〉的情節主要在台北市，但人物之成長與過往之敘述仍然提及山村。

²²² 〈驩虞〉的地理空間並不清晰，開篇之喪葬儀式位處「空地」，中段以後則有「城市」相關情節，權宜參酌暫以都市為類別歸屬。

²²³ 童偉格，《王考》，頁 55。

²²⁴ 李瑞騰，〈村落·家族與自我——童偉格小說《王考》略論〉，頁 8-9。

²²⁵ 夏夏，〈童偉格——請不要大哭或大笑〉，頁 25。

²²⁶ 石曉楓，〈消逝的歷史感，哀傷的成長敘事——袁哲生、童偉格小說所呈顯的鄉土氛圍〉。

²²⁷ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 29。

²²⁸ 童偉格作品單面向的空間呈現，與鄉土文學脈絡之論述，或有更多對話與闡釋空間，尚待進一步研究。

²²⁹ 〈王考〉較富山村的細節描寫，以及作品（至少前半）的情節相形明晰、緊湊，與其餘諸篇相比，像是一個特例。



他的文字世界，是一個完全扭曲翻轉的折射結果。時間可以停滯或者併置，空間可以一再地跳躍或者根本不存在，人物的面貌由於聚焦放大最後融合成模糊的風景。²³⁰

筆者認為，童偉格短篇作品所示之單面向的時間、空間與人物，有其邏輯之一貫性。這個邏輯代表了作家在敘事的策略上，採取的精簡與刪剪風格：如果時間（歷史細節）、空間（置身條件）、人物外在參與之行動和事件都弱化了，讀者能從何處獲取訊息呢？此形同運用刪除法來逼使、模塑一個必須被預設的想像空間，來代表人物與情節底層擾擾欲動的有機連繫。為了達成這個目的，人物的單面向將表現在：他們的背後都有一個難以言說的傷害，使他們被讀取的當下現狀總處於一種餘震、餘生式的失能或尋索中。短篇小說中的此項特點，到了長篇將被發揮得更淋漓盡致。基於這個特色，對童偉格短篇小說中人物的理解，將極大程度落在第貳章所提之「人物作為匠心布局」的理解之上，而非「人物作為虛擬個體」。因為有待填補的空間太多，需要架空、想像的空間太大，建構的過程只能仰賴文本。自身的移情共感，將之視作某一可能世界實際存活的個體的內涵想像，運作的空間較少，且益處不大。

單面向之人物，最粗淺的體現諸如：「他搬了一把椅子到樹下，坐著睡了幾十年」、²³¹「他的話很少，可以整天坐在房間裡面看電視」、²³²「那天外婆第一百零一次離家出走」、²³³「我奶奶其實已經好多年沒有對我們說話了」、²³⁴「父親過世時，母親究竟從何時開始沉默」等語。²³⁵其中雖然不乏比喻或誇飾等修辭技巧，但這不應該理解成篇幅有限，形塑人物本然會有的有限選擇與概括。而是實質上，

²³⁰ 夏夏，〈童偉格——請不要大哭或大笑〉，頁 27。

²³¹ 童偉格，《王考》，頁 29-30。

²³² 童偉格，《王考》，頁 53。

²³³ 童偉格，《王考》，頁 70。

²³⁴ 童偉格，《王考》，頁 111。

²³⁵ 童偉格，《王考》，頁 140。

在童偉格短篇小說情節中，大多人物所共享的某種單面向特質，有的人總是在護衛著什麼，有的人總是在堅持著什麼，有的人為了說不清晰的理由心深負傷，總是以類似的修辭將之延宕畢生。但那些「什麼」，即使末尾常常能發現傷害之源，童偉格顯少正面表述。讀者面對著單面向的時空與人，其位置形同被弱化至幾近情節中那些單面向的人物，同樣無所依恃。〈王考〉中為村民驚懼且傳言紛紛的祖父，一生相信考據與文字，「長衫靜立，像一隻鶴」；²³⁶〈叫魂〉中吳偉奇「自小就在這個山村裡長大」，「記得山村裡每一個人發生過的事」，²³⁷將曾經凋零逝去的人記成了活的，「扯起嗓門，一一呼喚所有他記得的名字」；²³⁸〈我〉中「我」的父親小學六年級時有一天早上騎著機車「他就失蹤了」。²³⁹「我」因為「一切好像都可以很確定的樣子」而留在台北，²⁴⁰卻在「愈來愈接近一個終點的時間裡」——「我只覺得，很難過」；²⁴¹〈假日〉中「我」的父親在礦場意外身亡，「我」不斷記起十一歲那年暑假外公教會了他騎機車、生機勃勃的成長時光，但所有的後來「路它怎麼自己沒有了」；²⁴²〈發財〉中林進財住在「黏黏糊糊」、²⁴³鬆搖簡陋之家，父親總是仿效鄰人儀態佯稱外出找錢，「他希望爸爸不要再回來了」，「林進財發誓，一定要殺了他」；²⁴⁴〈暗影〉的「我」在咖啡廳工作，廚房中老闆娘的大姐「她護衛她生活的方式像是護衛著一種殘疾」，²⁴⁵還在學中文的印尼同事對「我」說：「我好孤單啊」，心中暗影漸生「我」終於發抖著，「我對印尼人說：『我好難過啊。』然而我笑著」；²⁴⁶〈躲〉中的「我大伯」離家入山討生計，看著同伴「少年變成中年」，少年說，「沒有人會在乎我們的」。後來「我大伯」心想，「我是連別人的記憶都進不了的孤魂」。當他終要返家之時，「這想法令他有

²³⁶ 童偉格，《王考》，頁 20。

²³⁷ 童偉格，《王考》，頁 37。

²³⁸ 童偉格，《王考》，頁 49。

²³⁹ 童偉格，《王考》，頁 57。

²⁴⁰ 童偉格，《王考》，頁 63。

²⁴¹ 童偉格，《王考》，頁 66。

²⁴² 童偉格，《王考》，頁 79。

²⁴³ 童偉格，《王考》，頁 82。

²⁴⁴ 童偉格，《王考》，頁 88。

²⁴⁵ 童偉格，《王考》，頁 100。

²⁴⁶ 童偉格，《王考》，頁 104-105。

些害怕，於是他靜靜地坐在海邊，等到天黑，這才慢慢地站起身來」；²⁴⁷〈離〉中的「我」家人出嫁，母親勉力裝扮著。「父親在意外中喪生後」，「我們生活在這裡，光是要維持它現在的樣子，就已經筋疲力竭」了；²⁴⁸〈驩虞〉中的人物想著，「咱們既不會長生不死，也不能就在今天死去」。²⁴⁹他的父親「荒窮一生，什麼也沒做完，連一句最後的遺言也說不完」。²⁵⁰

循此路徑，各篇人物一體無言、哀言地擁抱著殘缺失落，無措地自處餘生。類此單面向時間、空間、人物狀態，共構一種特殊的情節模式，使讀者在文本和想像的間隙，尋得浮動、恍忽、深層的生命圖像。如是初步形構了童偉格小說蒼白、單薄、創傷之獨特美學。或許因其面對的困境如此龐鉅，供小說家調度的文字和情境反而顯得何其有限，與其費勁鋪張、叨叨絮絮去企及那不可及之（闕如的）厚度，乃轉而將各式面向大加刪修，類似「留白」的構劃，僅以此類最不忍卒睹之殘景，內外反襯生機的失勢與可能何在。

第三節 折衷的反情節傾向

夏夏曾說：「在童偉格的小說世界裡，能否將一個故事說得清楚，並且傳達

到讀者心裡，對他而言不是最重要的。反而是在自己的心中確認其意義後，毫不留情地將文字拆解、切割，將原有的邏輯隱藏，回歸到物件原始的樣貌但又保留自身在故事中的價值，而後任其飄散在時空中，由片段自行產生對話，而不再介入」。²⁵¹童偉格的短篇小說「幾乎都談不上有什麼具體的情節或故事」，²⁵²或許因

²⁴⁷ 童偉格，《王考》，頁 124-128。

²⁴⁸ 童偉格，《王考》，頁 142-143。

²⁴⁹ 童偉格，《王考》，頁 186。

²⁵⁰ 童偉格，《王考》，頁 151。

²⁵¹ 夏夏，〈童偉格——請不要大哭或大笑〉，頁 26。

²⁵² 邱貴芬，〈「無傷」「台灣」〉。

為「述敘的脈絡已經不在於藉由情節打動聽眾，而是一句靈光」。²⁵³再者，某種「說故事的傳統，到了六年級生童偉格筆下，已翻轉成一種『反情節』的姿態」，到後來的長篇「《無傷時代》則更進一步發揮了『拒絕說故事』的傾向」。²⁵⁴

論者有相當共識，童偉格短篇小說的情節並不具體，甚或形成「反情節」姿態。但到底什麼條件是「有」情節的，何時情況下讓人感覺到反情節，其中似乎欠缺一明晰判準。對於情節具體與否的判斷，似乎只能落在某種大致趨勢與方向上。例如，很難說〈王考〉、〈暗影〉或〈我〉的情節是缺乏或不清楚的。它們是十篇小說中相對明快好讀的篇章，但如將之一併歸入不具體、反情節的範疇，其道理便落在小說意旨的確總有一塊模模糊糊、未予深究的部分，是作者欲言又止且極力指涉的。或許可以參考先前情節理論的論述，從佛斯特的「因果關係」去思考，或者理查森的情節定義：「與因果關係相連之具目的性事件次序，其中事件以特定軌跡被綁束在一起，最終朝向某種解答與聚合之形式」，筆者大致認同，童偉格短篇小說之中，各組事件或行動之間的連結性，有時並不清楚。但大多篇章，在意旨上多半能夠「朝向某種解答與聚合之形式」，而有依稀的指歸，不至於完全散漫無際。尤其如果再與長篇小說相較，特定篇章在情節、事件的陳述上，頗有脈絡可尋。筆者傾向認為，整體而言童偉格短篇小說依然坦露了相當的情節，並以此(但非完全依此)吸引讀者。或許不能夠說它們是以情節為重的傳統作品，但說「談不上有什麼具體的情節或故事」，似乎也太過。故而針對童偉格短篇小說的表現，筆者毋寧謹慎稱之「折衷的反情節傾向」。除了從因果關係的連繫、事件的次序性及目的性去看，筆者認為克萊恩的分類亦派得上用場。通常情節、因果明晰的篇章，單從「行動的情節」加以解讀並不會遇到障礙；反之，情節締連性不強的時候，通常「思想的情節」或「人物的情節」的詮釋空間會變大，從人物的思想改變、(道德)個性形成去切入，乃更能掌握作品的要旨。

²⁵³ 張耀仁，〈「我真是猜不透你啊！」讀童偉格《王考》〉。

²⁵⁴ 石曉楓，〈消逝的歷史感，哀傷的成長敘事——袁哲生、童偉格小說所呈顯的鄉土氛圍〉。

本節論述將從情節光譜兩端的代表作品，呈現童偉格短篇小說之折衷的反情節傾向。情節感較強，故事流暢頗有因果主線貫串的篇章為〈王考〉與〈活〉；情節感最弱，幾乎沒有太多的行動與事件的篇章為〈發財〉與〈離〉；其餘諸篇介於前述兩者之間，可以〈我〉與〈暗影〉為代表，表現出相當的折衷性——說它們缺乏具體的事件與因果聚合，倒也未必。但要說它們有什麼主要情節或故事性，仔細想來重點卻只在人物的隱微思緒。接續分析，在三大分類之中，各取一篇為例，詳加闡述。

〈活〉的情節流暢，透過「我」的視野及及不斷介入的敘事，經由樹根弟弟甜粿的見證與傳話，展演樹根死後靈魂出竅之所見，及其父母相關的悲傷過往。通篇的魔幻寫實手法，²⁵⁵藉由不可靠的敘事者「我」，以及智能或有問題的甜粿轉述，²⁵⁶快樂無憂的語調和悲慘的事實形成複雜強烈的對比。行動的情節脈絡很清楚，樹根在自家的床上死去之後，沒有「牛頭馬面，應該攜枷帶鎖，從眼前某處破空而出」，竟能「單腳一蹬」整個人穿出屋頂，²⁵⁷遊歷自家所處之山村，無人可見可感他之存在。返家之後卻發現弟弟甜粿不但看得見他，且能心電感應與之溝通。甜粿藉由自己發想的「天才」方式——灌酒後悶氣膨脹自身所形成的雨霧——讓樹根「感覺自己一下子被酒給喝乾了」，「幸福極了」。²⁵⁸但隨後的消沉讓樹根想起父母親在他們的純真年代如何一步步蕭索下去。曾經，「有著一雙畸形的腳」的樹根由父親背著，「有著一顆如此巨大的腦袋」的甜粿由母親牽著，²⁵⁹一同往河邊抓魚、戲水。然而，在母親不幸親見工作中的父親全身著火慘死而無能為力救援之後，全家陷入恆長的不幸。包括村人眼光、母親的自責在內的所有不幸，最終翻轉成魔幻式喜劇，當死去的樹根靈魂也開始漸漸縮小，甜粿竟然從

²⁵⁵ 包括樹根死後靈魂外出遊歷所見，以及甜粿為了將酒分享給哥哥的靈魂喝，一人將所有酒喝光，然後憋氣膨脹，毛孔蒸出酒之雨霧。詳參下節「魔幻寫實主義色彩」。

²⁵⁶ 此處蘊含了豐富的聚焦層次技巧：聚焦者是「我」，聚焦對象是甜粿的傳話和轉述；另一方面，甜粿作為聚焦者，其聚焦對象是樹根及樹根的回憶；再往下一層，樹根作為聚焦者，聚焦對象是自己與家世，以及有時面朝人物「我」的話語。通篇，經由中介軸及聚焦轉換，賦予「我」之內聚焦享有零聚焦的全知權能，使樹根的生前死後、上天下地都在敘述範圍之內。

²⁵⁷ 童偉格，《無傷時代》，頁 232-233。

²⁵⁸ 童偉格，《無傷時代》，頁 239。

²⁵⁹ 童偉格，《無傷時代》，頁 244。

褲子口袋裡掏出「縮成果核般大小」的他們父母。²⁶⁰他們三人快意暢笑之時，「我」驚見了這幕，當下摔破了手持兩瓶本欲分享給樹根的酒。在行動的情節上，強烈的魔幻寫實技巧，以及流暢聰慧的敘事語調，形式上將故事整體轉寫為喜劇；但人物的情節後來開始轉濃，使能讀出發人深省的悲哀與反思。例如樹根死後從山村遊玩後返家曾「心虛地望著這一切，艱難地想著，（怎麼我竟會活成這樣）」，「（難道，）樹根看著兩個自己，（還能再死一次嗎？）」。²⁶¹這裡的語調相較於全篇的輕快報導，呈現出深切悲哀的自付，很難不令人注意。〈活〉作為情節性較強的篇章，仍同時兼具童偉格式警語所帶來的思想震撼。其行動與事件的因果性，或者某種聚合之目的，多半由人物狂喜之後的沉澱引介帶出。出遊返家，樹根的家與山村「細雨不眠不休地下著」，「空氣暗到最深處了，樹根確實感到一種新生的疲累」；²⁶²品酒之後，「每次他喝酒一上勁，就會開始痛哭流涕地講起他母親」——「她什麼也不看」，「只是一意靜靜吃掉自己生命最後長長的尾端」。²⁶³由此開始揭露家族的心酸消亡史。

反觀，〈發財〉一類篇章的行動的情節有限，多半能一言以蔽之，但完全無法以此概括作品題旨：林進財住居簡陋，與父母三人多有因陋就簡、荒謬之舉，例如將門撞飛，將牆撞凸以致「客廳現在變大了好幾坪」，或者「床要陷到地下去了」，²⁶⁴末尾林進財竟「希望爸爸不要再回來了，如果他要再跑回來，林進財發誓，一定要殺了他」。²⁶⁵行動的情節有限的短篇小說，敘事或意旨之重落到別的地方，使行動與事件形成表面張力，反襯底層的可能。就〈發財〉而言，是透過魔幻寫實筆法，誇張化人物對單純事件的反應，²⁶⁶直到父母的夢境中才彷彿不

²⁶⁰ 童偉格，《無傷時代》，頁 252。

²⁶¹ 童偉格，《無傷時代》，頁 237。

²⁶² 童偉格，《無傷時代》，頁 238。

²⁶³ 童偉格，《無傷時代》，頁 240-241。

²⁶⁴ 童偉格，《王考》，頁 84-85。

²⁶⁵ 童偉格，《王考》，頁 88。

²⁶⁶ 例如，拖鞋會陷進地板裡使林進財「兩腳都拔不出來，只好棄了鞋」，或者整個家要倒了，「林進財趕緊起來，撿了他媽媽，他們跑」等等。

經意道出人物真正的心聲：「他爸爸喊，狗，我們都被看成狗了」。²⁶⁷意思很明白，但又不完全只是那麼一回事，以簡化的修辭再去反襯更複雜的情緒。總之，當行動的情節相形缺乏且不是重點，人物的情節、思想的情節乃有許多線索可尋。在這個情況下，符合論者所謂反情節或拒絕說故事的狀態。

但童偉格短篇小說作品反情節的篇章只佔部分，除卻依然帶有流暢情節的作品之外，亦有像〈暗影〉此類相對折衷的作品。故整體而言，筆者認為與其說童偉格短篇小說是反情節的，不如退一步認定它們具有折衷的反情節傾向，因為半數以上作品仍存有程度不同的差異，難以一概而論。

〈暗影〉的情節主要圍繞在人物「我」工作生活中與人的互動之上，在互動的氛圍和敘事態度上，逐步顯露內心壓抑的部分。「我」進入咖啡館工作，希望「短暫忘卻自己心中不斷生長的暗影」，但他在居處附近遇到「整個人看起來熱熱鬧鬧的更像是一株細心修飾過的芒果樹」的流浪漢，²⁶⁸其實是咖啡館的熟客，與「我」之間產生了耐人尋味、心照不宣的敏感互動。最主要是，從咖啡館一直未修繕的那盞燈作為意象，整個咖啡館的人從老闆、老闆娘、老闆娘的姐姐，到員工「我」、印尼人，以及與老闆、老闆娘熟識的客人「大師」（前述流浪漢）在內，在零散的對話之間，共同透露出一股隱隱的頹唐不安，彷彿每個人都已漸漸放棄了某種根本的事物，但仍勉力維持住生活的表面一般。在人物的互動中，聚焦者透露的訊息（他眼中對象的樣貌），以及聚焦對象回返過來，向聚焦者表達的訊息（聚焦對象有所反饋，以及聚焦對象對自身的申述），成為所有訊息的焦點，共同構成人物的情節之主幹。「我」初次在街上閒晃遇到大師，「憎惡他的從容與他邀請我共謀一項無聊遊戲的閒情逸致，我開始不能控制恨意像是沒有主體的影子在心中滋長」，²⁶⁹敘事者藉由「我」，或者「我」作為敘事者，毫不掩飾心中的偏執與不正常，使得敘述帶有憤世嫉俗的不穩定感。這種觀感，對比尚在學

²⁶⁷ 童偉格，《王考》，頁 88。

²⁶⁸ 童偉格，《王考》，頁 90-92。

²⁶⁹ 童偉格，《王考》，頁 91。

習中文、性格純真的印尼人，形成意味深遠的落差。「印尼人不在意頭上的黑暗」（咖啡館壞毀之燈所在），²⁷⁰相對於「我」之老成，遵守店家要求，一概向客人熱情招呼「歡迎光臨」。談了一場「我」所聽過最短暫的愛情：「有一天他對我說：『我戀愛了』」，「過了幾天，他說：『我失戀了』」。²⁷¹而「我」只有在與大師的尷尬對話之後，才藉由大喊「歡迎光臨」轉移注意力。²⁷²大師對老闆的人生執著語帶反諷：「九〇年代還有人在搞小劇場？他的青春期真長啊」，但大師卻「惺惺作態地舉起杯子：『敬生命。敬一群好人。』」。²⁷³「惺惺作態」是「我」的主觀評價，大師的直率對「我」來說是種刺激。大師在咖啡館中肆意向老闆娘高談闊論，批評老闆的時候，呼應了〈暗影〉之題旨：

小陳啊，妳要小心那種看起來忠厚、專注的人，他們選定了一件事，就會像烏龜一樣死咬著不放，再也搞不清楚實際是怎麼一回事。他就是這種人，他會奮不顧身往下跳，不是因為這裡面有什麼希望，他只是不由自主，他拖著整個世界往下掉，世界沒有因為他而更好，而他也沒有得救的希望，拚命往下掉，這就是他快樂的原因。²⁷⁴

最後，「我」回想起大雨之前，「我父親找到了我」，問「為什麼大學念了好幾百年都還沒畢業」。「我」與父親的對話揭示了彼此的潛在衝突，「我感覺心中的暗影騰漲而出」，「我」的視域和自述，與所有人的落差越發明顯，終至結尾「我感覺印尼人的手關切地搭在我肩上，我對印尼人說：『我好難過啊。』」的時候，當「他們問我，你怎麼了？怎麼在發抖？」之時，壓抑之沉擔似有千斤之重，「我」卻仍說著：「沒事沒事，我現在很快樂，我看見光明與黑暗，我感到快樂且冰涼」，²⁷⁵

²⁷⁰ 童偉格，《王考》，頁 94。

²⁷¹ 童偉格，《王考》，頁 95。

²⁷² 童偉格，《王考》，頁 98。

²⁷³ 童偉格，《王考》，頁 96-97。

²⁷⁴ 童偉格，《王考》，頁 99。

²⁷⁵ 童偉格，《王考》，頁 103-105。

徒增力竭悲涼之感。〈暗影〉好像沒什麼複雜的事件，但行動的情節要想幾句話帶過也不太容易；它好像沒有什麼故事性，但是人物的情節、思想的情節上，人物的視角、對話與互動之中，又蘊含了豐富內涵。是而相當程度體現了童偉格短篇小說作品之折衷的反情節傾向特質。

延續上節論述，倘使童偉格短篇作品的時空與人是單面向的，又多具備了折衷的反情節傾向，敘事行文真正的意涵指涉任務便將落在其他的敘事可能之上。在〈暗影〉中有頻繁的人物互動與對話，以及「我」的聚焦態度顯露之訊息，至於其他篇章，本文之關注焦點乃落到魔幻寫實主義之上。折衷的反情節傾向，使得情節因果及其終局指陳的確定性大為降低，主線的重要性減弱（甚至沒有主線），潛在的多條敘事線相對擴張，導致理解文本中人物、事件的面向變得更加散漫，卻也更加多元。筆者認為，此助長了情節與真實人生本質的相通可能，以及文本的美學成就。因為尋常人生毫無所謂必須被敘事照料的情節線，意外總是突然蹦發，是而才有一股股按捺不住的倉皇與震懾，或者一言難盡的內心皺褶。

第四節 魔幻寫實主義色彩

要區辨出哪些段落帶有「魔幻寫實主義」(magic realism) 色彩並不困難，因其異質於尋常寫實的文字，予人不可思議之感。本節論述除了希望說明魔幻寫實主義在童偉格短篇小說中如何被運用，如何與通篇的敘事行文鑲嵌，及其可能呈顯的反諷、荒誕效果之外，更須預先釐清一個分歧的意見：到底童偉格小說屬不屬於魔幻寫實主義？

多位論者談及童偉格短篇作品共同提及了魔幻寫實的面向。呂正惠談《王考》時提到「作者的『現實感』具有一點『魔幻』色彩」，「他說的故事有一點騰雲駕霧的感覺，中間有不少『變形』的色彩，但都是『真實』的」，其將「『魔幻』

技巧變成小說的主體架構，再加上時間與歷史的向度」；²⁷⁶石曉楓認為「童偉格在《王考》裡便有多篇小說不斷用魔幻寫實的手法，反覆構造一自我迴旋環繞，永遠走不出困境，也沒有終局的荒村」；²⁷⁷駱以軍感到〈王考〉、〈驩虞〉「顯露出一種『脫離感傷調』，處理一『神奇的寫實』(magic realism)，而非夢境或霧中風景」。²⁷⁸

顧正萍認為「童偉格的〈王考〉，基本上是在鄉土記憶的氛圍中，以魔幻現實的技巧來呈現，這種魔幻的敘事手法與鄉土寫實的結合實際上是延續了八〇年代以來台灣的實驗小說，但〈王考〉更進一步穿插了現代主義小說常見的對個體存在困惑意識，共同建構了另一種嶄新的魔幻現實小說。其中魔幻的呈現包括怪誕與現實、兩個世代超越時空的並置與罅隙、『我』的存在困頓」。²⁷⁹怪誕與鄉土傳奇元素自屬魔幻寫實，然顧正萍將「兩個世代超越時空的並置與罅隙」視作「魔幻的呈現」之一，專注討論多頁，則較有疑義。〈王考〉當中，人物「我」與祖父的情節可以並呈，是透過人物的記憶作為支點去引申的，可以用聚焦來解釋，在其他小說中亦屢見不鮮。細察魔幻寫實主義的定義，包括了「從神話、傳奇或是魔幻的傳統中，找尋文學書寫的意象與再現方式，利用『魔幻寫實』的策略，將魔魅的想像予以通俗化和精緻化」，以及「如何將口耳相傳的文化傳統納入當代文學的敘事體中，如何將殖民前的文學文本納入，用以質疑西方哲學的線性思考邏輯，以便對殖民者和壓迫者作出嚴厲的批判，這些都是『魔幻寫實主義』的關懷焦點」，「在這些小說文本中，西方的理性論述往往和第三世界的論述互為交織，並利用神秘虛構的魔幻世界，質疑理性世界的線性邏輯和以因果累積作為思考線索的敘事體」等等，均不能證成顧正萍主張。²⁸⁰童偉格小說，確有許多神話與魔幻、怪異奇情的敘述，也有非線性邏輯、乏因果關係的狀況，顯現出魔幻寫

²⁷⁶ 呂正惠，〈從城鄉對比到國族寓言〉。

²⁷⁷ 石曉楓，〈消逝的歷史感，哀傷的成長敘事——袁哲生、童偉格小說所呈顯的鄉土氛圍〉。

²⁷⁸ 駱以軍、童偉格，〈暗室裡的對話〉，童偉格，《王考》，頁 201。

²⁷⁹ 顧正萍，〈以魔幻展現鄉土與自我困惑——童偉格《王考》釋詮〉，頁 181。

²⁸⁰ 廖炳惠，〈關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編〉（臺北：麥田出版，2008），頁 155-156。

實主義之色彩。如果兩個時空的跳躍是被當作「寫實」狀況的描寫而透顯奇情或許還說得通，但在〈王考〉中只是透過回憶與聚焦生發的敘事效果。

邱貴芬提出精闢的反對意見：「童偉格的小說不該以『魔幻寫實』來看待；在最深刻的拉丁美洲魔幻寫實裡，不僅是一種單純的寫實主義的離叛，而是召喚在地文化傳統裡的種種傳說和神話來撕裂主流(歐美)價值所建構的時間與空間。

《無傷時代》並不試圖召喚任何台灣鄉土傳說、在地神話，也看不出背負了什麼抗拒外來殖民或是現代空間這樣沉重的使命」。²⁸¹廖炳惠和邱貴芬對於魔幻寫實主義的界定在論述上極具參考價值，然綜觀前述所有界定，本文依然認採童偉格短篇小說確實具備魔幻寫實主義色彩，不論其與魔幻寫實的源流、界定是否產生某些差異，均不可否認有此表現的成分。因為除了在地文化、傳說異想等表現質素，筆者認為，如欲區辨純粹的幻想、荒誕、奇幻小說與魔幻寫實主義小說，可以直接回歸古巴小說家卡彭鐵爾(Alejo Carpentier)的實踐與操作。他提出魔幻寫實主義此一術語，乃因「這種奇幻、荒誕或超現實在拉美日常生活中是尋常可見的」，魔幻不是被創造出來的，「而是可觸可感的實事」。所以，「以超現實的奇幻來處理拉丁美洲經驗，根本就是一種建基於現實的手法，他不認為那是一種超脫於一般認知的寫作手段」。²⁸²故而異者如常，魔幻與奇詭的想像，被賦予了高度現實性。此符合童偉格的作品特質，魔幻被提煉至現實層次與之並存，而非僅止於單純的文學譬喻或詩化筆法。

再者，到了下一章的長篇小說分析，即使《無傷時代》多恪守寫實，但修辭上已有異質書寫的嘗試；到了《西北雨》，篇首便有亡者如活的奇異描寫，篇尾更出現了「海王神諭」的關鍵轉折，乃屬鄉土神話之元素。整體而言，本文認採童偉格作品之魔幻寫實主義風格，惟在短篇小說部分，筆者認為可以將之視作部分的特徵，故稱其帶有「魔幻寫實主義色彩」，除了因為其驅動魔幻寫實之段落相對有限之外，更在其敘事上似乎偶有顧忌，仍將魔幻的成分，架接在寫實的基

²⁸¹ 邱貴芬，〈「無傷」「台灣」〉。

²⁸² 鄭樹森，〈小說地圖〉，頁 61-62。

礎之上，總透過「他們說」、「他寫」來間接裝載異質性高的段落。至於長篇小說《西北雨》則將此些痕跡近乎抹消，異者如常，更加悠遊地展現魔幻寫實主義風格，逕使魔幻成為現實。

童偉格短篇小說魔幻寫實之色彩，在《王考》之中，相形顯得有些顧忌，所有的奇異書寫，往往有賴現實的基礎提供支撐，敘事行文仍維持在寫實層面。但到了後來出版的〈活〉，則完全活靈活現，以魔幻為寫實了。〈王考〉中「我」的祖父，長年守在書房讀書考據，在代表山村與海村、埔村爭取神像真身「考證聖王」的事跡之後，為所有村人驚懼，編造了許多有關他的傳說：「祖父有四根舌頭，所以會講四種語言，和他相處久了，你連爹娘是誰都會忘記」，甚至，他的「書房裡還藏了幾副備用的傢伙」。²⁸³祖父明白這一切：「他們說我有四根舌頭，八根屌」，²⁸⁴但不改其志，仍向「我」叮嚀：「你還是要記住，文字用你，不是你用文字，因為，文字比你活得久」。²⁸⁵此處的魔幻寫實色彩，建立在「他們說」的謠傳之上，人物「我」也許曾經相信幾分，但是綜觀全局的讀者不會不知道，通篇仍是寫實基調，魔幻寫實之筆用在增補祖父不為人知／為人所誤知的傳奇色彩，以反證祖父可貴的堅持。最後，當祖父已經忘了孫子，山村也更加壞毀，「孫子成了一個不那麼天真、不那麼誠實的人」了，文本乃以外聚焦的客觀收斂描寫收尾，祖父和孫子在山村舊候車處等著一班不會來的公車，一隻野狗向著太陽「瘋狂吼叫」，「我聽見我祖父說：『這就對了。』」。²⁸⁶

往後多篇，魔幻寫實的成分開始有所挪移。〈叫魂〉通篇有股隱晦的懸疑，甚至最後一句話「什麼東西掉在吳偉奇身上，吳偉奇回頭一看，是李國忠的手」，²⁸⁷沒有任何一個異質性的明確指涉字眼，但「掉」之動詞用之甚妙，給足了突然、驚悚的暗示感。本篇作品之中的魔幻寫實色彩，卻非用在對異質書寫之堆疊，而在暗示甚或描繪吳偉奇內心之悲傷心像。「活人遭遇飛機失事，就全死了，但死

²⁸³ 童偉格，《王考》，頁 11。

²⁸⁴ 童偉格，《王考》，頁 17。

²⁸⁵ 童偉格，《王考》，頁 21。

²⁸⁶ 童偉格，《王考》，頁 24-25。

²⁸⁷ 童偉格，《王考》，頁 49。

人遭遇飛機失事，就全部活了回來」之敘述，一些村子中過逝的人，包括「劉宜靜和她的祖母也從飛機裡，手牽手走了出來」，²⁸⁸這是敘事者未明說，吳偉奇內心的創傷。因為死人復活之事，明明白白屬於劉偉奇「開始在筆記本上編故事」的日記情節，²⁸⁹以「他寫」作段落頭開展出來，並非事實。往後的逝者書寫，則是透過「好比」的語氣，虛構行文。雖則其不脫寫實的框架，如是交疊在一起，仍使作品煥發出些許魔幻寫實主義色彩。

直到〈發財〉與〈活〉，才開始魔幻寫實主義的恣意運用，以異質性的書寫觀點貫串全篇。〈發財〉一開始，仍透露一點猶豫，林進財破爛黏糊的家，還必須「像」「一鍋隨時都要化開的粥」。隨後的敘述，魔幻成為寫實，林進財的拖鞋陷進地底，「他兩腳都拔不出來，只好棄了鞋」。後來和媽媽一起撞向大門，「把大門給撞得飛出屋外」，媽媽驚呼「我們家要倒嘍」，林進財趕緊「撿了他媽媽」向外跑。他們家的牆被撞突出了半公尺，家裡「客廳現在變大了幾坪」。²⁹⁰「然後，林進財看見他爸爸坐在一把濕濕的椅子上，椅腳正慢慢陷進一鍋將要化開的粥裡」。通篇的魔幻寫實主義色彩，將平凡的不堪，點染成巨大的反諷，心酸、詫異之餘竟還有些好笑。直到篇尾透露的林進財心聲，再為可能的意旨確立方向：「他希望爸爸不要再回來了，如果他再跑回來，林進財發誓，一定要殺了他」。²⁹¹即使如此明確的字眼與力道，在魔幻寫實的脈絡下，也被卸除大半，讓人轉想推估他們的實際處境和心境。魔幻寫實主義的敘事手法，到了〈活〉運用得更加行云流水、天衣無縫，人物「我」甚至以其親眼所見異象並且摔破了兩瓶酒作保證，他的朋友樹根以及他的父母三人死後，都「縮成果核般大小」，²⁹²置於樹根弟弟甜粿的褲子口袋裡，「終於能在涼涼的河底，享受他們毫無作用的自由」。²⁹³死後的樹根，靈魂出竅悠遊於山村、河流而無人能見，返家之後卻能為弟弟甜粿所見，

²⁸⁸ 童偉格，《王考》，頁 42。

²⁸⁹ 童偉格，《王考》，頁 41。

²⁹⁰ 童偉格，《王考》，頁 82-84。

²⁹¹ 童偉格，《王考》，頁 87-88。

²⁹² 童偉格，《無傷時代》，頁 252。

²⁹³ 童偉格，《無傷時代》，頁 255。

無礙地以心電感應溝通。〈活〉的情節已於上一節分析，不再贅述。值得注意者，其魔幻寫實主義之驅動，亦非全無源由。樹根的好友，亦是小說的主要人物、敘事者「我」，以其不可靠的敘事，不斷介入、說謊又澄清，扮演了關鍵角色。另外在聚焦上，事情是透過心智或有問題的甜糗轉述，亦為魔幻寫實書寫提供了部分基礎。魔幻寫實主義色彩，為特定短篇小說作品賦予了更大的想像與詮釋空間，到了長篇小說，乃有更嫻熟的發揮。

美學上，魔幻寫實主義色彩，為童偉格短篇小說的幽微心酸，增添了驚異、奇幻之感。不論其敘事的表面，表現得有多麼輕快、無謂，現實人生的無耐卑微，經由魔幻寫實筆法的轉寫，加強了譏諷的表層張力，突顯敘事（或人生）底層結構的空乏。享受魔幻寫實主義色彩的敘事段落之餘，或許因為表層符徵的不可／不必信，更加激發讀者對於「真實」的想像，更大程度調度自身可供認知的資源，主動組構情節「副本」，生產可能的意義。此幾近是我們對於某段敘事文本所能體認，最好的反饋之一。

第肆章 童偉格長篇小說敘事分析



本章持續藉助第貳章敘事學理論內涵，以童偉格長篇小說《無傷時代》、《西北雨》為本，進行敘事分析。經由綜整，有意識地對比短篇小說與長篇小說特定議題的表現，擬論述本章七項主題：零聚焦的全知調度、人稱的維繫與滑脫、局束蒼白人物群像、反情節與斷裂敘事、時間的折曲與抽離、沉默無傷反諷修辭、魔幻寫實主義風格。

第一節 零聚焦的全知調度

童偉格長篇小說敘事，整體而言，均以零聚焦式全知視角，自由進出任何人物與場景調度，聚焦轉換不可勝數，難以一一細論。但在《無傷時代》和《西北雨》中的零聚焦的實際表現方式，卻有相當差異。初讀《無傷時代》會以為進入人物意識，貌似內聚焦，或所謂第三人稱單一觀點，但旋即發現並非那麼一回事。不時出現不知名敘事者的聲音掌控全局，反而表現出巴爾曾說的外在式聚焦者與內在式聚焦者之間的轉換，在不知名的敘事者與情節人物之間調動；《西北雨》則是另一種狀況，敘事的語調是「我」之內聚焦，但「我」作為情節中的人物，不僅因其親身參與的回顧性視野，更在其享有的全知權限被設定開啟（能知異時異地他人細微心聲），成為讀者閱讀初始的協議條約。廣大親族乃至於襁褓中幼時人物之所想所感，都在「我」的特殊視域之中。

黃錦樹認為童偉格長篇小說「敘事者的聲音以自由間接文體的方式熟練地往返於角色的內心思緒與敘事者的旁白。但較常運用的還是單一觀點的統攝」。²⁹⁴ 必須釐清的是，此處之「單一觀點」應非指涉第三人稱單一觀點之類的限制視野，

²⁹⁴ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 29。

依其上下文，黃錦樹談的是一種敘事行文背後的統攝性眼光：「《西北雨》雖然頻頻轉換敘事者，但整體的敘事聲音非常一致，一個隱含的觀點統攝全局」。²⁹⁵黃錦樹稱此為童偉格「小說最為技藝的部分：在那『故障者』（主人公）的觀點背後，還有個影舞者，他的聲音、情感常常會穿透他選用的木偶，那是抒情主體的位置之所在。他的存在和作者的存在最為接近」。²⁹⁶但是，《西北雨》是否「頻頻轉換敘事者」，容有商榷之處。在許多狀況下，其實是轉換聚焦者或即人物視角，藉由人稱來調動敘事的職能，但在此表相背後，敘事者是統一的，並未轉換。如此，小說中段的卷上之末，在「我」之父親許豐年的軍中情節之後，同一的敘事者才能持續其無所不在的介入，迅即拉回制高性視野觀看許豐年說：「那年，他二十二歲，尚不知自己已經身為人父」。²⁹⁷然而，人物的觀點背後是否還有個最為接近作者位置的影舞者，則是另一值得深思的面向。如果這個論題指涉的是敘事者以外的預設，例如「虛擬作者」之另一個敘事學概念，或者該文脈絡中抒情主體的想像，實已逸出本文論述之範圍；另一可能，指涉的其實就是敘事者，它藉由人物之眼而無所不在，進出各種敘事情境與空間，乃為本節討論之重心。

《無傷時代》的開篇序章，貌似遵守內聚焦的權限，情節主角江的母親以第三人稱現身，讓讀者被限制的視野框限，只能體察她的侷促感受與病徵。即使評價性的文字，諸如「她不由自主地成為他人記憶裡的一片殘影」等語，²⁹⁸都被精準地扣合在她的內聚焦之中，作為人物內心的一種反想而已，依然是她在評價、思考醫院中的各色人等。這是一位辛苦、細心、憂心且沉靜的母親，定格為開篇圖示。但自序章之末倒數第二段之敘述開始，不知名的敘事者便正式現身，陸續接管後來所有的敘事：

時間過盡，如今，只剩下一件事了。等天完全暗了，等他完全清醒過來，

²⁹⁵ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 30。

²⁹⁶ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 29。

²⁹⁷ 童偉格，《西北雨》，頁 128。

²⁹⁸ 童偉格，《無傷時代》，頁 16。

等一切無可延宕的時候，她就必須對他說明這件事了。²⁹⁹



這句話的聚焦，雖然依然可能有兩種解釋，但基於後續章節整體的表現，不將之單純視為「她」的內心意識（顯少有自己向自己訴說的角度為：「『她』就必須對他說明這件事」），而視作敘事者從一更為知情的制高角度介入敘事。由於後續的第一章開始，小說隨意切入江、江的母親等多位親族、友人之視角，敘事者的聲音恆常出現，以此構成聚焦權能上較為有利長篇運作的模式。基本上屬於零聚焦的自由狀態，初委由內聚焦的敘事語調漸次供出情節，因而在不知名的敘事者與人物之間，有聚焦者的調轉、讓渡情形。從小說第一章開始，從大範圍觀景：寂寥山村的各式生命「陸續從那惟一——條大馬路離開」，³⁰⁰到透過大量敘事時間挪移，江的求學時期（友人）細節呈現，零聚焦的敘事者自然地操持敘事，讓「當然，那也已經是後來的事了」、³⁰¹「他們連去搶銀行都等坐那班車」、³⁰²「他像是只能藉助他們的死亡，才能在日後，記明白了他們」等報導性話語穿插情節之間。³⁰³此後，全書維持此種聚焦模式，頻繁跳躍於人物的內聚焦，以及敘事者的零聚焦之間。零聚焦的視野未曾消失，不論敘事段落如何投入某個人物的經歷，不論文本如何讓江的母親口中的許多失蹤的、亡逝的村人，帶著一股不可思議的荒誕浮現又消失，不論敘事如何流轉，甚至回到了江初能理解世界六歲之時——「江張開眼睛、打開耳朵，開始記憶這個世界」，³⁰⁴全觀的敘事者始終知情，在故事尾段揭曉江的本質，進而使得敘事過程中所有太過容易消逝的存在之物與人顯得更加無垠而內斂：

在終局裡，江會不斷地退化、不斷地失智，不斷將自己推向自己能記憶事

²⁹⁹ 童偉格，《無傷時代》，頁 18。

³⁰⁰ 童偉格，《無傷時代》，頁 40。

³⁰¹ 童偉格，《無傷時代》，頁 32。

³⁰² 童偉格，《無傷時代》，頁 37。

³⁰³ 童偉格，《無傷時代》，頁 44。

³⁰⁴ 童偉格，《無傷時代》，頁 172。

景之前的世界。直到有一天，記憶中的事景都將變得陌生。直到有一天，巨大的沉默會突然占滿一切。對江而言，那是遲早的事吧。³⁰⁵



同樣是零聚焦，其內部調度模式在《西北雨》產生了變化，明顯的、單一的報導式敘事語調變得少見，多數融入在內聚焦模式中我、他等人稱之中，但立基於「我」的回顧性視野，讓內聚焦模式中的人物擁有零聚焦的權限。全知的基礎在於記憶、回顧，以及事後整體來說以某種緣故知情如是細節的邏輯可能性。是而整本《西北雨》自由且頻繁地進出各個山村與島上之人物經歷，可以由前一段的兒子許希逢「我」的視角：「我衷心相信，阿發必然還在我看不見的地方活著」，迅即轉進到下一段（中有間隔符號：□）父親許豐年視角：「站在父親身後，許豐年想著父親始終教他要堅強」。³⁰⁶因為如是自由的聚焦者轉移，以及表面內聚焦模式、實際零聚焦權能的狀態，使得敘事分析中聚焦轉換的觀察向度受到限縮，轉換過於頻繁，個別轉換的意義被統攝到更大的整體中，形同一種背景式的模糊敘事者竟乃隱身，訊息接收（者）只能隨著滑順、直接的多位聚焦者的段落掌握情節，如果切換與轉出轉入過於頻繁混亂，讀者獲得之印象亦隨之更加瑣碎、模糊，此似乎與其整體的敘事特質或主題意旨息息相關。直到全篇後段，才稍有一、二句背景敘事者的蹤跡：「後來怎麼了？後來當他們再回山村，他們竟也都長成像樹一樣靜默的人了」。³⁰⁷開篇從「我」對於家族的陳述切入，但「我」開始「日日夜夜」，「拿出紙筆，寫下草稿」，³⁰⁸開始家族史的漫漫回憶，時而進入父親早年，他被囚禁又釋放的日子，母親與祖父母生活的日子，父親在光武島當兵的生活，我與父親單獨生活的時候，所有這些時光，「我」時常感到羞愧，時常對其私密但又早已不存在的朋友說話，逐步將自身的故障失能透顯出來，一同包裹著父、母及其親族各自的傷，在多年之後悲哀無解的眼光看來，顯得如是無傷無語。因

³⁰⁵ 童偉格，《無傷時代》，頁 210。

³⁰⁶ 童偉格，《西北雨》，頁 102。

³⁰⁷ 童偉格，《西北雨》，頁 213。

³⁰⁸ 童偉格，《西北雨》，頁 25。

此《西北雨》的聚焦特徵，乃形似一種主體的收縮，大千世界的繁複細節被折疊到「我」的視角與內聚焦中，因為敘事與記憶的折縮層次繁衍、交疊，使自「我」起始乃至所有人的敘事，未經交待或提示，欠缺條理、直達全觀地被延展開來，故而具備了零聚焦的特質。

綜整上述《無傷時代》與《西北雨》的聚焦狀況，本節歸納為零聚焦的全知調度，此似乎產生了某種聚焦分類學上的錯亂。從視角的立場看，長篇小說進出多位人物的視角頗為常見，亦是李喬所謂複式單一觀點；如從聚焦的立場看，表面上有不定式內聚焦之可能，內聚焦的特定人物視野，前後歷經多人。並且，聚焦轉換的狀況依然頻繁出現，從內聚焦往零聚焦、外聚焦移動所在多有。筆者認為，單純將童偉格長篇小說作品複雜的聚焦使用情況以不定式內聚焦概括，反而不能恰當地說明作品的敘事表現實況，尤其兩篇作品彼此之間還有差異，不適宜的概括將失去更多的功能與詮釋力。就《無傷時代》而言，零聚焦的視野，通篇貫串在各種人物的內聚焦之中，不知名的敘事者（巴爾所謂外在式聚焦者）恆常現身；就《西北雨》而言，人物的內聚焦模式只是表面形式，形式之內的細節與實情，本質上符合零聚焦的權能與自由。另外，如果思考何以童偉格採取這種聚焦策略，而非採取純粹的不定式內聚焦、複式單一觀點，或許能夠推測這些零聚焦調度所多出的敘事特質和資訊對其作品而言，更適合表現相應的主題。零聚焦的權能，對敘事的影響無可置疑。《西北雨》的後半關鍵情節「海王神諭」的描述中，「我」的祖父幼年之遭遇被展開，「父母帶他去向海王問前程」，視角甚至被延展至祖父幼年尚在提籃中的官感：「他聽見牌樓，聽見廟埕」，「聽見一壁濕淋淋的海王隔著檀香燎燃的白霧，瞪視著他」。「海王預言，這尿溺裡的嬰孩死時，將比他的父母，離家更近」。³⁰⁹因此，少數的視野自限便來自於敘事的次序、事件的選擇（什麼事需要被優先透露），以及篇末那些外聚焦轉換後的客觀描述，企圖拉遠敘事和語調的距離感。

³⁰⁹ 童偉格，《西北雨》，頁 161-163。

對於童偉格長篇小說而言，大多時候，本質上無所限制的零聚焦權限、聚焦者調度，使態度、細節與訊息毫無阻礙、歷歷在目。³¹⁰翻動紙頁，讀者翻擾的將不僅止於人物的內在情志與命運，更有情節、敘事與文字的幽魄，將更強健的有機連動可能串組編織起來。如是聚焦特點，顯非單一獨存，乃與往後節次諸多敘事特徵有所連結，將於後續探討中論及。透過零聚焦及其內嵌的頻繁聚焦轉換，《無傷時代》和《西北雨》中，尋常人物的「單純」悲傷，被折疊並塌陷成，異常堅持的繁冗悲傷，且因其過於濃重，沉積在敘事行文中，久處其中的訊息詮釋者或將感到「無處自得」的特有稀薄感。關鍵在於，關鍵訊息的反覆迴繞釋放，在層層的回顧、自省與後設視域之中，形似重複暗示、捶打心靈的過程。

第二節 人稱的維繫與滑脫

人稱本來只是代號，用以指涉被敘述的對象或主體，並呈現該人稱的視角所及之物。通常的敘事行文，嘗試維繫這些標記的清晰，避免讓同一個人稱，同時可能代表過多主體，使文義產生混淆、敘事失去功能。童偉格的長篇小說，《無傷時代》尚維持前述狀態，但較晚近之《西北雨》則一反常態，刻意讓人物與人稱、稱謂彼此滑脫，變得難以判斷，甚至必須追索數十頁篇幅才能推定。這種「令人困擾的」，「不斷的他（不在場）—我（在場）之間匆促的轉換」，³¹¹其實際的狀況為何，造成什麼特定的敘事與美學效果，是為本節討論的重心。

《無傷時代》中的人稱狀態，人稱與人物的連結穩定，用姓名或角色位置來代稱人物，使得故事成像清晰。例如「那是在大戰末期，江的外公傳說不日將被徵去從軍」，後來的段落，「他看見當時還只有一百公斤重的江的外婆」；³¹²或者，

³¹⁰ 值得注意者，即使零聚焦開啟了訊息被解讀的條件，但因敘事行文風格所致，訊息本身仍多隱晦難解之處，這是兩個層次之事：前者屬於形式、媒介層面，後者是內容、訊息層面。

³¹¹ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 32。

³¹² 童偉格，《無傷時代》，頁 47-49。

「母親走到一百八十公斤重的大母親身旁」。³¹³在不同段落的敘述裡，為了明確指涉，同樣的人物可以有不同的稱謂。前者描述江的外公初識外婆的情境，人稱從江的視角延續，以江的外公、外婆稱謂行文。到了後來，敘事轉入江的母親視角，這裡匯融了聚焦的層次，或者雙重視角的感受，最外層因為母親是「江」的母親，江的主導性聚焦視野猶存，但敘事的情節主角是江的「母親」，江的母親作為聚焦者，與她相比，江的外婆稱謂乃轉為江的大母親。在江的母親與外婆的互動中，大母親成為江的外婆之稱謂。大母親之「大」，在其身形，也在其親屬位階，於行文之中非常容易辨識。然而大母親之指稱也只是短暫出現，為了敘事上的暫時區辨，同時也意在強調這是江的母親的視角與聚焦，讓讀者循細微且清楚稱謂微調，親身進入該視域的情境。同樣的敘事，如果單純寫成江的母親和江的外婆如何如何，則敘事效果不同，轉為旁觀式的描繪，江的視角被突出，就該情節場景而言，訊息接收者的親身涉入感乃大為降低。

相較於《無傷時代》，《西北雨》的人稱表現，似乎刻意使人感到困惑，「我們所能做的是從敘述者（我）開始把握起這個家族的繁衍方式。況且，它有時還是一個傾斜的切面（『他』向著『他』傾斜），連人物稱謂都是不可信的線索」。³¹⁴從此人物與人稱的滑脫，造成的人稱、視角混淆，並非單純的敘事者「我」之失能退化能夠一體解釋。情節中人物「我」的面貌和狀態，在敘事行文中自我表露的訊息，可歸類於人物的質性作理解；敘事行文上的人稱、視角混淆，則屬於敘事、敘述的層次，其可能衍生特殊的敘事效果與觀感。從情節整體與敘事效果來看，人稱視角的混淆可能與本章後續即將討論的局束蒼白人物群像、沉默無傷反諷修辭等議題有某種邏輯一致性。因為如此，有論者判斷「童在書裡反覆演練是一種反話的哲學——寧願迂迴轉遠，以諸多敘事的人稱代換（小說內多重複調的聲音『我、他、她』）來證明自己的『不在場』，宣稱每個敘述者都不是真實的你

³¹³ 童偉格，《無傷時代》，頁 78。

³¹⁴ 嚴忠政，〈沉默的復返——我讀童偉格《西北雨》〉。

我他」。³¹⁵ 這種「不在場」，正好呼應全書的首句：「別擔心。如果人們再問起，我會說謊，說我還記得那天世界的樣子」。³¹⁶ 其間充斥循環往復的辨證與自我矛盾——「我」所說的謊，是否包括了「我會說謊」；「記得」的事景若是謊言，它們的消失、「我」的不在場，是否剛好相反。這層由人稱視角混淆帶引而出的敘事張力，在形式上的表述，竟乃扣合到情節的本質與內涵上作用，引人注意。

《西北雨》初始，有限的卷首篇幅依然限縮在「我」內聚焦視野之中時，指稱母親，必然是清楚的，因為人物的網絡關係尚未展開，情節也還未開始多次反覆進出親族成員生命歷程。因此，當我說，「我在等待我的母親，一如很久以來，我的母親在等待那些星期天一樣」，³¹⁷ 讀者沒有任何疑惑，因為此時只有一個「我」，一個「我」的母親，在單純的情節背景中提供指認。但當「我」進入母親的記憶，「第一次發覺自己原來有母親，只是已經離開了，是在我三、四歲那年，母親重新回來的時候」，³¹⁸ 敘事隨後轉進「我」的母親作為聚焦者、人物視角主體的切身描繪，敘事轉以「她」稱謂「我」的母親：「她也曾想像過：能否在山村養大一個孩子」，「總在晨星放亮時，她就會聽見她起床走進廚房的聲音」，「她叫她母親，在心底」。³¹⁹ 此時，人稱與人物的連結性產生初步的滑脫與轉變，同一段敘事中，「母親」和「她」都成為具有多重指涉可能的稱謂。「她」可能是「我」的母親，可能是「我」的外婆或祖母；「母親」可能指涉「我」的外婆或祖母。因為人稱與人物之間的滑脫，敘事要求讀者不去依靠人稱作為代表，必須尋求上下文或情節線索去確認人稱為誰。有時判斷過後，可以維持數段篇幅之穩定。因此，如果接續從「母親踩著縫紉機，為李先生改衣服」，「她看著，問母親：『你們怎麼認識的』」等語，以其生疏，確認行文脈絡之母親皆為「我」之祖母，「她」皆為「我」的母親，讀者才不會被這樣的句子困惑：「母親問她家裡還有什麼人。

³¹⁵ 葉根泉，〈反話的哲學——童偉格《西北雨》〉，國家文化藝術基金會·藝評台：<http://artcriticism.ncafroc.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2209>。

³¹⁶ 童偉格，《西北雨》，頁 7。

³¹⁷ 童偉格，《西北雨》，頁 16。

³¹⁸ 童偉格，《西北雨》，頁 55。

³¹⁹ 童偉格，《西北雨》，頁 57-58。

她說她們一家都是海盜，專門在海上，打劫過往船隻」。我們將能夠理解，「我」的母親（而非「我」的祖母）一家都是海盜。也能理解同段之末，當「她想著，『母親』原來是這樣的。這也是在離開犬山後，才能親身體會的事」，一些歧義性被消除之後，³²⁰當敘事讓「母親」被特加指謂，被「她」想著，我們才能更加確認情節裡的母親，應該不是指「她」的親生母親（「我」的外婆），而是「她」的婆婆（「我」的祖母），她們彼此未盡熟悉，需索探問和對話，終致「我」的母親「她」能夠自忖「『母親』原來是這樣的」，也透露了「她」與生母（「我」的外婆）之間的疏離或離異可能，因為「她」是在與婆婆相處之後才了解「母親」的意義。確認這層關係之後，我們才能夠推斷，既然「我」的祖母為祖父（李先生）改衣服，但「我」的姓名為許希逢，「我」的父親姓名為許豐年，表示祖父可能入贅於祖母，方才子嗣並未姓李，而祖母之姓便為許。

祖父可能入贅於祖母之事，乃於文本後段得到印證：「突然間，他想到該給他的孩子，我的父親，取什麼姓名了」，「孩子該從母姓，這是約束好的事，他無能為力；但孩子的名，他願意將自己終生最美的企望傾注其中，讓所有人這樣叫喚這孩子」。³²¹此處敘事正要揭露關鍵情節「海王神諭」，人稱和人物之間的連結又開始滑脫，「然後他成了他的父親」，和「他記得自己聽見父親出門的聲音」，兩句之間隔了一空行，³²²「他」可能是「我」的父親或祖父。數十頁海王神諭情節之「他」，感受著自己的父母親，讀者可能先假設「他」是「我」的父親，因為以此上推之全幅人物系譜乃皆為文本曾述及的對象。然而，直到約莫三十頁的篇幅之後，敘事才透露「他」是「我」的祖父：「然後他成了我祖父」。³²³整起不幸的海王神諭事件，其實，起源被推前至更上一輩。當「我」的祖父將被廟埋中的神祇預言「這尿溺裡的嬰孩死時，將比他的父母，離家更近」，³²⁴此導致了「我」的曾祖父母往後一生命定式徒勞，渴望破解神諭或預作防範。尚在提籃中的「我」

³²⁰ 童偉格，《西北雨》，頁 59-60。

³²¹ 童偉格，《西北雨》，頁 154。

³²² 童偉格，《西北雨》，頁 157。

³²³ 童偉格，《西北雨》，頁 189。

³²⁴ 童偉格，《西北雨》，頁 162-163。

的祖父，甚至可以透過「他」的視角，感覺「他」的父母（「我」的曾祖父母）「用手指輕輕搔搔著他的臉」。³²⁵上述的人物關係，與人稱、稱謂的連結，泰半多是透過上下文推斷確定的，加諸聚焦轉進嬰孩的內聚焦，嬰孩時期的「我」的祖父，「能夠」感受、記得周遭發生之事景，由「我」作為全書敘事者流洩出來。全書敘事的異質性、不穩定性節節高升，搭配著相似的人稱、稱謂滑脫，在傷痛之源的關鍵情節之前，讀者飄飄然地讀著這樣的字句——「父親靠牆站著，又喃喃念起咒語。他始終不明白那是什麼意思」；³²⁶海王神諭之後，「父親不答，彷彿已然酒醉。他在想像，那句神諭將永遠把他的孩子綁在他妻子的背上」。³²⁷前一句的「他」經過推證，是「我」的父親；後一句的「他」，在另一語境，轉又指稱「我」的曾祖父。通篇恍然的人物神智、過於優美的辭句、破敗的山村與人、人稱與人物之間的滑脫，已然在敘事上開啟了無限可能。這些停頓、模糊、隱藏、鬆動已經一再出現、一再成形，並且就地合法了。到了最後，竟然翻轉：「『我』成了那個一海之王的『祂』，轉由『海王』的視角來『感知』、來承擔敘事，訴說著因祂而蠻荒的家。祂『夢見自己變成父親，變成祖父，越過所有死去的年輕人』」。³²⁸。³²⁹

或許，光光評析《西北雨》為沉默、反話的哲學等各式結論都將顯得不足，因為包括人物與人稱若即若離的連結在內，文本各方面的敘事設置在形式上，已然配適著情節內涵開展出過剩的意義間隙，讓評析與感受難以一語概括。人稱的維繫是讀者對小說文本的常情期望，它是文本的基礎設施，在不顯眼處提供讀者訊息指歸。一旦人稱的滑脫成為可能，在解讀文本的過程將遭遇相當阻撓，因為形塑中的情節線與人物面貌，形似懸擱在無際文本海域，歸入讀者心像「暫且不論」的括號中。如此將使文本各部組成鬆動，隨時可能，待情勢明朗，某性質迅將套適在某一部件，故讀者對所有部件嵌合可能之多元性，亦抱持最大寬容和想

³²⁵ 童偉格，《西北雨》，頁 159。

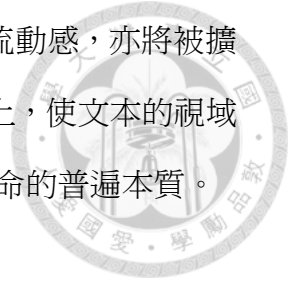
³²⁶ 童偉格，《西北雨》，頁 102。

³²⁷ 童偉格，《西北雨》，頁 163。

³²⁸ 童偉格，《西北雨》，頁 232。

³²⁹ 嚴忠政，〈沉默的復返——我讀童偉格《西北雨》〉。

像。無所依憑，欠缺明確指涉之時，行經當下文本的即時感、流動感，亦將被擴大，在敘事或美學的效果上，個體的情境，似能通透至群體之上，使文本的視域和意義被拉高放大，讀者所見乃非單純個人生命史，更關乎生命的普遍本質。



第三節 局束蒼白人物群像

如果直接認定童偉格長篇小說的人物群全為扁型人物，還有些許商榷餘地，但此項聲稱所強調者，絕非指稱這些人物之不夠生動、不夠深刻，或其在文本之中無甚發展空間。而是突顯童偉格長篇小說人物多半具備敘事設定上難以擺脫的傷痕、壞毀、沉重、重複之感。這組人物群像，彷彿套入再多的負面指涉形容詞也不夠用（也都適用），此恰好是其人物刻畫的成功與圓熟之處。因為他們被置放於一個記憶的命運缺口，在必然中奔相走告，但事物的表相沉靜得令人害怕。作家筆下之人物因為創傷，盡皆如是蒼白、透明：

我已經無話可說了，在時間如當時的我所預想的那樣，將意義返還給我之前，它已先行證明，一直活在他人寬諒中的我，這名受刑人，如此費力活著，卻不知為何，從未給他人帶來哪怕只是一點點真正的安慰。³³⁰

他感覺自己陷在一種所謂鄉愁的缺憾裡，時常疑心，似乎，他人身上，沒有任何一種對自己有意義的情感。³³¹

論者對此多有所感，作品中總「充斥著大量的廢人，傷、廢、畸、老、孤、寡、死亡，人和事物的消失——重現瀰漫在整個敘事空間，以一種強迫重複的強度重

³³⁰ 童偉格，《西北雨》，頁 53。

³³¹ 童偉格，《西北雨》，頁 171。

述著」，³³²「所有戲劇性的誇張期待或激動一些的情感都被作者摘除掉了。這些人物們常在故事裡面面相覷、陷入迷惘」，「他們恆常處於一種排演般的，『好吧，這段重來一次』」的狀態，「所有人都處於核爆後的傷殘、損毀、歪斜、一種無能描述自己的失語痛苦」。³³³或許，「在《王考》中這一點並不明朗，然而在《無傷時代》、《西北雨》裡，即很清楚地設定那樣一個『故障者』的觀點、目光（《無傷時代》的早發失智者、《西北雨》的退化症畸人），便於讓敘事穿越界限」。³³⁴但敘事需索穿越的空間，又如此限定，「歷史在這個島因某種畫框外的重擊而擱淺了，所有人都停止在那故障的時刻裡，『一個人出生的地方，終於成了他們所能抵達的，最遙遠的地方。』」³³⁵停格，曝光，永遠重複」。³³⁶且因「每個人都低調地經歷人生悲歡離合，所有的戲劇性和情感反應都降到最低」，³³⁷終而導致「人物的面貌由於聚焦放大最後融合成模糊的風景」。³³⁸本節概括此人物群像為局束且蒼白的面貌，無須再以冗贅詞彙複述事實，但希望對此層人物理解之運作緣由與方式，進行敘事分析。

里蒙—凱南曾說「在文本中人物是言詞設計之中心點；而定義上他們在故事中為非言詞、先於言詞的抽象建構物」，³³⁹然而，先於言詞之物要如何被建構？作為一個純粹預設的概念，似乎可以從克萊恩「人物作為虛擬個體」的人物內涵方向去理解。讀者當然知道小說是虛構的，虛構文本的人物雖非實際的人，但他們被置於某種「可能的世界」，具備哲學上邏輯的可能。他們不可觸及，唯一能代表並涵括他們的訊息，來自敘事文本。另一人物概念內涵「人物作為匠心布局」，文本上諸敘事元素的聯繫、構劃，乃成為掌握人物的依憑。筆者認為，對於童偉格長篇小說而言，最為關鍵的人物形象建構原則表現在「與其他人物的關係」之

³³² 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 29。

³³³ 駱以軍，〈不能承受的渡亡魂之書〉。

³³⁴ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 29。

³³⁵ 童偉格，《西北雨》，頁 40。

³³⁶ 駱以軍，〈贖回最初依偎時光〉，童偉格，《西北雨》，頁 238。

³³⁷ 邱貴芬，〈「無傷」「台灣」〉。

³³⁸ 夏夏，〈童偉格——請不要大哭或大笑〉，頁 27。

³³⁹ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 33.

上。其他的原則如重複、累積、轉變雖按比例不一皆有，但童偉格長篇小說人物最大的特徵是從個體「我」的敘述與記憶開篇，旋即向外幅散至親族成員的類同（失能、傷害）狀態，這些人與事被聚焦呈顯且包裹起來，從個體到他人的關係共同導向最終的情節揭露，這些共存、相依但疏離的關係，相當程度加強且彼此反饋著人物群像的共通特質。兩本小說《無傷時代》、《西北雨》皆有如是特質，為求論述上的平衡，本節將以前者為主要討論對象。

在《無傷時代》，以江和母親作為人物核心的敘事主軸，人物形貌塑造主從此二人的依存關係，漸次顯現在其他人物身上。是以文本開篇是從「她」（江的母親）到醫院看病的種種寒簡念頭開始敘述。江的母親，處心積慮掛了三個科別以逃避手術。候診之時，「希望沒有人注意到她」，但在她視角中的老婦人、「三人合夥用各種恐怖的話語」罵小女孩的母親們等人物的種種行為，在她的內心激起反響：「一個人幼時一點點走岔的事景，都可能成為他之後六七十年咀嚼不爛的養料」，「『母親，』長大後的女孩會想：『什麼情況下都不會變喔，妳就是這樣一個總是急於討好別人的傢伙罷了。』」。³⁴⁰江的母親靜靜看著這一切，疲憊地退出醫院，回到家看見江「趴在書桌上熟睡了」、「書桌一角靜靜站著一尊貓的骨灰罈」，即使「等一切無可延宕的時候」她必須對江說明某件事，但「她發現，她其實早已無法對任何人，說明任何事了」。³⁴¹開篇序章的圖景是，人們彼此共謀的什麼，似乎已屆難捱的遺忘與沉默。人物的局束與蒼白，從這對母子形式與實質上的隔閡，漸漸暈染開來。

江個人的失能，或其與這個社會的格格不入，初步表現在倒敘中的十六、七歲高中時期，「他明白自己像是一株蕨類植物」，「把最新生的芽，牢牢藏在最內裡的地方」。³⁴²所以當他希望追求巷口便利商店的長髮大姐姐時，為了找機會和她開口說話，江想到的不合時宜、欠缺同理心的方法是：存滿大袋一塊零錢後去

³⁴⁰ 童偉格，《無傷時代》，頁 12-18。

³⁴¹ 童偉格，《無傷時代》，頁 16-18。

³⁴² 童偉格，《無傷時代》，頁 21-22。

買東西，當其費心數錢的空檔便有聊天的機會了。隨後敘事，迅即揭露江臥病祖母的淡然、祖父的出殯、山村老先生之死訊，以及江面對於今失語的祖母曾有的單方面傾訴，直到後來「江也終於無話可說了」，「江學會了保持沉默」。³⁴³「他像是只能藉助他們的死亡，才能在日後，記明白了他們」，³⁴⁴這句敘事者介入之語，依然並未散發正面的光彩，如果真能「記明白了」，死亡倒也留存一絲收穫，但只能「像是」、依稀。江終究是一株蕨類植物，生長著可能的局束內向蜷曲之芽。

後來的敘事，來回穿插於村人游萬忠父親之死、鬼伯母親之死，存餘之人各自以特異的姿態維持生存。包括江和母親二人自身的關係在內，任一人物與其他人物的關係像似不得不之離散，各自臉孔乃轉而更加面向內在自我，更加不能抵禦生活與生命之傷。各式的人死了，留下一間「彷彿廢棄碉堡的樓房」的雜貨店。江的母親與鄰人間錯著某種記憶與關聯，「在她嫁到山頂時，雜貨店就開著了」，³⁴⁵後來陌生的老先生號稱死者的弟弟，繼續經營雜貨店。廠區收工時，村人們買酒、賒酒，倒臥鄰近。老先生讓母親想起弟弟，母親每年都刻意忽略弟弟半醉半醒、一字一句地對她說：「我真希望我沒有被生出來」。弟弟生了一對孩子，「很久很久以後，這對孩子還會記得，在他們的童年時代，他們那挫敗的父親，是如何利用他們，利用快樂的節日，繞海岸穿門過戶打抽豐。他們會想起，自己的父親是這樣一個謊話連篇的騙子」。而此時的母親，失業之後，仍然拘謹地「撫著傷口，抱著禮物，對著僵冷的空氣獨自微笑」，³⁴⁶靜候眼前工廠辦公室中的經理，半天無視於她逕自忙著自己的事。

過往的時光裡，江收養的流浪三色貓也死了。³⁴⁷來到終局，「江想，自己大約又將所有人謀殺了一回——一如當午前的祖母消失後，午後那無知無覺的祖母會出現一樣，巨大的沉默，成為每天固定的終局」。「在終局裡，江會不斷地退化，

³⁴³ 童偉格，《無傷時代》，頁 35。

³⁴⁴ 童偉格，《無傷時代》，頁 44。

³⁴⁵ 童偉格，《無傷時代》，頁 116。

³⁴⁶ 童偉格，《無傷時代》，頁 123-124。

³⁴⁷ 童偉格，《無傷時代》，頁 150-161。

不斷地失智，不斷將自己推向自己能記憶事景之前的世界」。³⁴⁸江陪母親到醫院動手術的路上，當「母親特地停下腳踏車，望望溝渠尾，他那一塊比墓地上的墳草還更潦倒的作物」，「母親眯著眼，對他笑，並沒有對他說什麼」時，江「明白自己已經成功說服母親了——在她眼裡，他已經是個無傷無礙的廢人了」。「他已經被原諒了」。³⁴⁹

《無傷時代》的局束蒼白人物群像，以江與母親為主軸，由山村敗景作為襯底向外發散，無一人物能夠自外於這種總是自陷於己，甚且相互證成的孤獨和沉默。貓會敗壞，親族成員會敗壞，山村村人各自循其無由無據（在記憶和敘事中）消失又復出。淡淡牽繫著，尚由敘事記述著的每個人彼此，經由命運的篩選與共謀，無人倖免地落入頹唐沉默與既定的消耗。不同於在某些小說能尋得的小人物自我昇華之感，《無傷時代》與《西北雨》不僅在敘事上刪修得極為隱微，整體感覺起來反而是股相悖於此的深沉悲劇力道洗滌。

第四節 反情節與斷裂敘事

童偉格長篇小說，相較於短篇小說，更加發揮「『拒絕說故事』」的傾向，文字江河吞吐兩百多頁，無數瑣碎細節，卻拒絕以傳統說故事的方式串連這些細節，碎裂、疏離」。³⁵⁰「說故事的傳統，到了六年級生童偉格筆下，已翻轉成一種『反情節』的姿態」。³⁵¹反情節的形式，在長篇之中顯得更加引人矚目，篇幅延長，點綴題旨與人物的為何是這些瑣碎、反覆的記憶中往事？也許「重新剪輯後的故事，在有意的終止流暢性後，降低了被指認的可能性，成為一個更完整的個體」，童偉格認為如此表現「因為太奇怪了，所以多數人沒辦法認同，或者對他們來說

³⁴⁸ 童偉格，《無傷時代》，頁 210。

³⁴⁹ 童偉格，《無傷時代》，頁 213。

³⁵⁰ 邱貴芬，〈「無傷」「台灣」〉。

³⁵¹ 石曉楓，〈消逝的歷史感，哀傷的成長敘事——袁哲生、童偉格小說所呈顯的鄉土氛圍〉。

是沒有意義的，這時候我才會覺得安全」。³⁵²作品的斷裂，或者因果與意義串連不明顯，均屬刻意為之的結果。也許在形式上，童偉格為其小說藝術「找到一個框架把想處理的主題『折進去』，『以表達言說不可表達之物』」，³⁵³因為「任何眼見已然極為微小的具體物事或抽象感觸，都還有進一步折疊化小的可能」，「再怎樣複雜的文學，也是一個更複雜世界的簡化」。³⁵⁴但「框架」一詞內涵可能帶有過多的規範與限制性，在《無傷時代》和《西北雨》中斷裂敘事所呈現的光景，其實相當自由、浮動，使客觀世界逼近（如意識般）的不切實之物，恰恰因為欠缺框架，方能肇致此效果。黃錦樹談《無傷時代》時曾說，「這或許也該說是抒情技藝的限制了。因它傾向不斷地停格，阻絕時間流動，故而不利於主線因果的長篇體制，而適於短篇連作」。「小說中一些最美好完整的段落，毫不奇怪的，是小村中一些奇聞軼事」，「窮鄉僻壤失敗者們以一生的畸零留下的有限的故事。似乎都可以發展成獨立、美好的短篇」，「然而在這部長篇裡，弔詭的是，它們卻顯然地經過高度的省略壓縮，而被消耗掉了」。³⁵⁵據此觀察，許多短小近乎獨立的村人軼事，乃刻意所為，布局在人物視角與記憶之下，間雜長篇之間。在紛錯、跳躍的敘事中，讀者不能不注意到「敘事」及其特徵，即便我們會注意到許多（顯得特別濃重悲沉的）佳言警句，但「敘事的力量主要不是用字的問題」，因此，「不管哪一種譯本，故事的力量還是在的」。³⁵⁶童偉格「他想的不是文字或情節，而是小說的邊界」，關於「小說有沒有一個新的可能」的問題，小說家說：「我沒那麼悲觀，我覺得還有」。³⁵⁷「我想要知道事情表面底下的線索，我以為，藉由聯繫這些線索，我也許有機會建立起『另一種事實』，這種『事實』，也許當時間都——如您所指出的——『離散』了，它還在，一直都在」。³⁵⁸反情節與斷裂敘事

³⁵² 夏夏，〈童偉格——請不要大哭或大笑〉，頁 26-27。

³⁵³ 林欣誼，〈穿越迷霧尋索小說邊界，童偉格交新作《西北雨》〉。

³⁵⁴ 童偉格，〈我想寫小說〉，頁 72。

³⁵⁵ 黃錦樹，〈時間之傷、存有之傷〉。

³⁵⁶ 陳淑瑤、童偉格，〈細語慢言話小說——陳淑瑤對談童偉格〉，頁 59。

³⁵⁷ 林欣誼，〈穿越迷霧尋索小說邊界，童偉格交新作《西北雨》〉。

³⁵⁸ 駱以軍、童偉格，〈暗室裡的對話〉，童偉格，《王考》，頁 202。

攸關小說家特定的美學訴求，其如何藉以表現文字之上的「敘事的力量」，乃為本節所嘗試探究者。

《無傷時代》與《西北雨》都有反情節、敘事斷裂的傾向，後者尚且將章節篇目再簡化，形式上更強的整體感反而更加突顯其間的斷裂敘事。《西北雨》「小說的篇幅雖然不算很大，但中間的百餘頁讀來卻頗有冗長之感，雖然間歇出現詩意的瞬間，或箴言似的冥想，但許多細節的結構性強度（必要性）仍然是可疑的」。³⁵⁹由於情節之斷裂，加之以時間、人物等面向的質性相似，筆者有時感覺彷彿一不小心將二書錯讀，《無傷時代》的某一段落甚至某一章，可以嵌入《西北雨》之中。作家出書之前已然刪修相當篇幅，在文本、文義生產端，想必經歷了不亞於讀者的困惑與辛苦。刪剪之後的成果，產生如剪紙藝術般的許多折痕、碎口與轉折。那些「詩意的瞬間」幾近是困惑、模糊、斷裂的情節之餘，情節中人物與情節外讀者所能共同依靠的少數外顯指標了。作家本人或許並未意欲、樂見如此：佳言警句與詩意的瞬間，它們可能發揮部分的提綱挈領效果。因為，筆者認為，透過敘事的形式，表達困惑本身（而非使人困惑），是童偉格長篇小說敘事的一大特點。形似困惑的生命真相、意識狀態的幅散放大，如果讀者不能在其中迷惘，敘事之斷裂就沒有「意義」了。

專注分析《西北雨》，其篇首便讓「我」的母親「從死裡復活」，讓「我曾曾祖母的魂魄，得以像一幅壁畫，鎮日高掛在牆上」。荒謬如實，是因為「如果人們再問起，我會說謊，說我還記得那天世界的樣子」。³⁶⁰「我」如何記得這些人、事的樣態，如何去「說」，才是關鍵的，人物「我」身兼敘事者，乃開啟全書（與魔幻寫實互為表裡）的異質性敘事方式：「日日夜夜，我拿出紙筆，寫下草稿」。³⁶¹這個習慣是十歲之時，「儘管我無法開口」，「母親給了我第一本筆記本，要我嘗試，將想記得的寫下來，免得自己忘了」。³⁶²可能的謊言／真言裡，「我」的姑姑

³⁵⁹ 黃錦樹，〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉，頁 32。

³⁶⁰ 童偉格，《西北雨》，頁 7-9。

³⁶¹ 童偉格，《西北雨》，頁 25。

³⁶² 童偉格，《西北雨》，頁 71。

證實了母親死而復生的現實性，她「爆笑出聲，說：『她送他一台垃圾車哩。』」³⁶³，但誰來保證（「我」的回憶中）姑姑的真實性呢？在「我」的言說之中，類似的真假層疊包裹，形似短篇小說〈活〉的表現。

「我猜想，等待就是這樣的——有什麼東西靜靜消失了，留下來的，全都變成了垃圾」，此處「我」說的是母親送他的一臺黃色垃圾車模型車。只是真正的垃圾車的副本與模仿，垃圾車模型變成垃圾，「黃色烤漆慢慢地，全部磨損掉了」。³⁶⁴擁有事物的人們，與人們擁有的記憶與言說，也將漸漸磨損。卷首之後，再有如此明晰、整全的概括，多半重複對此有所呼應：「時間本身，單純地讓每個人終成鰥寡」³⁶⁵、「留下的人惟一的出路，是將傷逝洗練的單純易解，像風景區一樣適宜開放」³⁶⁶、「每個人都在明確地耗損」³⁶⁷、「已經沒有什麼能藉由淚水，真心去滌淨的了」。³⁶⁸這些詩／失意瞬間的警句，一度擴張到足以定綱舉目的地步，但敘事的斷裂，情節不斷跳躍，騷亂、裂解這種穩定，敘事形式及其背後、整體所維繫的真相，其生根綿延與交織，表現作品更重要的本質。各個人物，像在自己的一方天地之內的維度生活，被敘事召喚的當下，又重新活過一次，但每個人的人生，其厚意與靈光，因為時間或阻隔，難以真的延續或支撐什麼。即使與祖母有過「我這輩子最快樂的時候：在她身邊，靜看微風穿越庭埕，整座山村被繫在她的曬衣桿上，在新的一日裡輕輕飄動」，這最大的光亮，充其量也只能讓「我」去「想」或「盼望」能「成為一個像她這樣的正常人」，或者僅僅能夠「相信自己並沒有特別被遺棄」。³⁶⁹

敘事在每個人物的維度裡進出迴繞，彼此之間沒有強烈的情節因果性。在每個人物的故事中，行動的情節表現並不明顯，多是重複該人物的狀態，故而同樣地，情節的重心落在人物的情節、思想的情節之上。讀者面對的將是一個又一個

³⁶³ 童偉格，《西北雨》，頁 15。

³⁶⁴ 童偉格，《西北雨》，頁 15。

³⁶⁵ 童偉格，《西北雨》，頁 21。

³⁶⁶ 童偉格，《西北雨》，頁 27。

³⁶⁷ 童偉格，《西北雨》，頁 35。

³⁶⁸ 童偉格，《西北雨》，頁 187。

³⁶⁹ 童偉格，《西北雨》，頁 24。

的人物，將自己消耗在生活瑣碎等必然的心思之上，他們個人出不去那個心思與空間，到達另一個人，人物群像乃以親族的形式被聚攏。

「祖母被安放在一間充滿櫥櫃的房間裡」，「每逢週四，我會和祖父陪她拖曳著房間出門，搭公車，去港區的署立醫院和醫師諮談」，「基於對孫輩的厚愛，我在祖母心中，大概總顯得比實際靈光許多」。³⁷⁰敘事歧出，名為書寫的方式，讓「我嘗試告訴祖母，我曾經跟著祖父，去到那條小溪的起源」接管線、學做水；讓「我」的父親許豐年，出生於山村，進而從內聚焦潛進零聚焦，「所有人都不知道，只有我清楚明白，我父親生平最大的恐懼，是他常想像，有朝一日，他將重返山村，嘗試將父母從墳地挖起，裝進骨甕裡帶著離開。那就像抹掉自己與故鄉的最後一點聯繫，從此他可以說，他以全世界為異域」。³⁷¹繼而又轉進內聚焦，讓「我」的父親觀看，其父（「我」的祖父）之左腿有一段義肢，是否可能塞不進骨甕；「那就像筋疲力竭地相遇，於是對彼此充滿了耐心與厚意」，敘事與「我」讓犬山島（後來名為光武島）浮現，母親，接著是「我」，生於島上，母親對人們說，「大不了，讓他再回到我肚子裡來」，當後來她被告知孩子「正在退化，首先是不能再說話」，然後漸漸喪失曾經習得的其他能力。³⁷²

「想起父親，我發覺自己笑了，因而明白自己好了，或徹底壞了」。³⁷³「我」是許希逢，想起的是父親曾經開飛機被擊落於敵國某島被囚禁，父親許豐年很會開鎖，但情勢讓他只能坐困。敘事之間，沒有聯繫，一如意識攤現於許希逢的紙頁上，隨機地被掇拾。所有的回憶，像一種「猜想」或「互相尋獲」，「我」像在「用傾巢的話語，去抵禦那個終將沉默的自己」。話語和話語的內容是被給予的，只有沉默才是本質。「因而我猜想，記憶力該是最終的贖還」。³⁷⁴它應該要是的，也許會是的，不確定的語調與渺小可能，代表還未走至絕境。「我」的內在，仍在開散，想起母親、祖父、祖母、外公、外婆、朋友小王與阿南、公貓阿發等移

³⁷⁰ 童偉格，《西北雨》，頁 19-23。

³⁷¹ 童偉格，《西北雨》，頁 25-27。

³⁷² 童偉格，《西北雨》，頁 36-39。

³⁷³ 童偉格，《西北雨》，頁 49。

³⁷⁴ 童偉格，《西北雨》，頁 50-51。

時往事，不消說，大多都已／將消散。祖母在山村養大了孩子，不敢問他「你長大後想做什麼」，母親在安寧病房裡對「我」說：「對不起」。³⁷⁵「我」能記得，自己生命初始在野餐籃裡的思緒，後來雖然確認了自己的不成材與浪費，「我仍舊感謝她，最初如此奮勇地，將我牽引到這世上」。³⁷⁶「我」父經歷了軍營，彷彿腐敗之事已「想不起來了」，被安置到「病院」。³⁷⁷回憶益發生長，回顧性的語調，在無甚情節、欠缺因果關聯的敘事中，似乎也變得更加警省與後設。「我」總是已經在事後再次、屢次自視自省，望著父親「我想我確實努力了：在那樣薄弱的他身旁，像他那樣練習著不承感他人，只專注在自己身上，好讓每天順利過渡」。³⁷⁸

雖然敘事紛呈又並置，回縮與倒返，回歸的並非生命之源，或僅有的那些溫許時刻，而是傷害之源。情節上終須揭露的，看似可以歸咎的，大致比較清晰的敘事軌跡約莫只有這一條，伴著「我」的意識前後躍動。祖母有她房間的零食和氣味，祖父有他的做田做水，父親長於開鎖、開飛機，母親一家都是海盜，犬山的石屋裡掛著四顆水手的頭顱，阿發在「我」的枕邊用亮綠色的眼睛打量「我」，小王之死依然「像一頭小象穿過」老王的心，³⁷⁹阿南之死則可能穿過「我」的心。不同的情節之間，縱然沒有直接相關，或情節的延續性，但立基於由「我」的視角和心境調節，以及所有一切都不能遁逃於篇末謎底之——「我」的祖父孩時被廟宇神明所預示的「海王預言：這尿溺裡的嬰孩死時，將比他的父母，離家更近」，³⁸⁰使得作品依然模塑了一定的統整性。家族持續著一切徒勞，命運不能自外於人為，有時候，「我」的祖父「已經習慣：母親記起一切悲傷的過往時，就是母親最自在的時候」。³⁸¹「我」則「全都想起來了」，「我」讀過的書中，善於說謊的人類克蒂斯，「他的話語具有魅惑的魔力，能倒因移果，造山填海」，他說：

³⁷⁵ 童偉格，《西北雨》，頁 71。

³⁷⁶ 童偉格，《西北雨》，頁 77。

³⁷⁷ 童偉格，《西北雨》，頁 108-109。

³⁷⁸ 童偉格，《西北雨》，頁 141。

³⁷⁹ 童偉格，《西北雨》，頁 82。

³⁸⁰ 童偉格，《西北雨》，頁 162-163。

³⁸¹ 童偉格，《西北雨》，頁 176。

「只有讓他們在我的言語前，成為需要嚮導的盲人時，我們才平等。對此，我深感抱歉」。³⁸² 歉意點染全文，像與「我」之形貌疊合，甚至後來的海王，在敘事的幻境中被「割了祂的舌頭」，成為了「我」，開始書寫《西北雨》的開篇首句：「別擔心，如果人們再問起」，寫給「親愛的祖母」。這樣的「我」，被敘事指認為「祂」，「夢見自己變成父親，變成祖父，越過所有死去的年輕人，已成路人家族的最後一員」。海王在全書末句「嚼著消失的舌頭」說：「我早就甘心無言了」。³⁸³

敘事刻意埋藏線索，削弱各段情節之間的聯繫，為的可能是通篇更極端的辨證展現——人物與敘事者以幅散擬態，越虛渺越真實；蒙昧難明的敘事反覆周折叨絮，突顯的反而是沉默；因此，故事訊息的接收和解讀者，如果聲稱得太多，或亦將錯失許多。童偉格長篇小說反情節與斷裂的敘事，形式上逼近人物意識徵狀，碎裂多變故而配適得了任何謊言或真理的規格，沒有邏輯矛盾的可能，特許了敘事上的極端自由。此取向自然流露的時間感，同步的斷裂或抽離，不能不使人靜想，故事與敘事本身那股濃重的、難以言說的沉默內省特質，形成某種獨特修辭。進入修辭的討論前，須先處理與本節主題切身攸關的時間面向。

第五節 時間的折曲與抽離

為了協調內在式聚焦者（人物兼敘事者）的意圖，哪怕只是再一次面對各式恐懼、消沉或者美好，童偉格長篇小說在敘事上，表現出更大程度的抽離與刪剪，讓敘事更貼近這位失能、故障的「我」的語調和意識狀態。除了人物群像的局束蒼白面貌被聚焦放大處理、反情節與斷裂敘事有機發散之外，時間的狀態亦被一再折曲，置若無物。從前往後，都像是一個念頭。此與上節之反情節與斷裂敘事，形近互為表裡、互為因果的一組敘事特徵。

³⁸² 童偉格，《西北雨》，頁 192-194。

³⁸³ 童偉格，《西北雨》，頁 230-233。

「時間的軸線幾乎已完全被打破」，「以緩慢的節奏、放射的敘事、碎裂的場景以及疏離的情感，構成異質的書寫景觀」。³⁸⁴童偉格「拆解了空間、也違逆了時間，時空失序地搬演著夢與非夢、彼在與此在、活人與亡靈，形成阻擾後的時空折返點，『時間也只是這樣悠悠緩緩地折返回來：一個人出生的地方，終於成了他們所能抵達的，最遙遠的地方。』³⁸⁵」。³⁸⁶時間經過折曲疊合，近乎不存、無差別或不可靠，事情彷彿只在每一當下發生，即便那當下可能是思緒或敘述裡的當下。就《無傷時代》而言，「那是一種非常奇怪的時間感：等待著。同時記憶著」，「從故事的一開始，就不給讀者任何閱讀小說時攢在手中的時間貨幣」。³⁸⁷因為「讓敘事者因而過早地放棄了過程，而嘗試與時間零共生，彷彿企圖藉此抽乾時間的意義。何以如此？為了凍結——如果不是挽回的話——那曾有過的最美好的時光」；³⁸⁸就《西北雨》而言，「計時失去了任何藉以形成描述人類存在之意義，與回憶相對應的是一個被永恆取消掉了的現在，那是一個死亡的時間，『已經』終結了，但無法在目蓮救母式的巨大悲願重建這一切枯荒無望之曠野的同時，『解決』那悖論的仍在前進的物理時間」³⁸⁹。因此：

每日每夜，剩餘的時間，像是從另一道星河奔赴而來的光年，比新生還陌生，比死亡還陳舊。也許，我終於和我的路人家族重逢，活得像是與他們同在了。拿出紙筆，寫下草稿……因為時光快疾越渡平野，每日每夜，「敬啟者：」我們潦草塗寫：「世界太大，我無處可去。」³⁹⁰

兩個冒號，似乎刻畫出敘事與時間內向性的張力，因為內向過深，形近自外於時間。引文末句，原始順序應為：「每日每夜，我們潦草塗寫：『敬啟者：世界太大，

³⁸⁴ 石曉楓，〈消逝的歷史感，哀傷的成長敘事——袁哲生、童偉格小說所呈顯的鄉土氛圍〉。

³⁸⁵ 童偉格，《西北雨》，頁 40。

³⁸⁶ 嚴忠政，〈沉默的復返——我讀童偉格《西北雨》〉。

³⁸⁷ 駱以軍，〈不能承受的渡亡魂之書〉。

³⁸⁸ 黃錦樹，〈時間之傷、存有之傷〉。

³⁸⁹ 駱以軍，〈贖回最初依偎時光〉，童偉格，《西北雨》，頁 236。

³⁹⁰ 童偉格，《西北雨》，頁 54-55。

我無處可去』」。依此原始順序分析，前一個冒號，敘事行文的聚焦者是「我」，聚焦模式從內聚焦略為靠向外聚焦，以「我們」作為集合體，好似自己化作無名、普遍的群體，此乃拉高視角，從旁、從高客觀注視；第二個冒號，是情節中聚焦者「我」的聚焦對象，是「我」的書寫行為或敘事行文的世界，一個被書寫的場域，經由書寫去臨摹、拓印世界。場域之中，「我無處可去」一句的敘事者「我」，是被前述由「我」而成的「我們」，再次省視的另一個層次之「我」，是因敘事而受困，或者反而更加自由的「我」。這整句話，出現在文本之中，劃開了「我」的內省層次，內向性標的正是「我」本身，所以反覆指涉，所以——「時間被我周折扭曲了」，³⁹¹並且「所有人的時間都漫無所止地延長了」。³⁹²因為「我」對於「我」有無限的權限，特別當「我」是如此脆弱、失能、不穩定，乃更加橫徵暴斂、恣意妄為。

是而《西北雨》從「我」之意識的時間點為起始，任意地從多年以前、那一天、後來、那時、每晚睡前、更小的時候等沒有實質指涉意義的時間副詞開啟敘述。因為，「在沒有差別的每一日裡，山村發展出自己的時序」，³⁹³敘事的時間被折曲在「我」的自我回顧的整體視角中，時間的主體性彷彿被抽離，它自己沒能主張什麼，只能緊緊跟著不同人物，藉由人物的關係來標示最基本次序：祖父母的事跡，總是比父母更早。

與《西北雨》相仿，《無傷時代》的「時間被凍結了」，「敘事進入江封閉的內在世界，那裡的時間順序是被情感狀態決定的」，亦即藉由江的意識所及、情緒所往而發動。「這部小說模仿這樣的意識狀態而構造了它的文體與敘事方式（非線性的，非因果性的，塊狀的）」，故而「時間停格在一些抒情的，或唯美的，或啟悟的——瞬間」，「這大概也是這部小說的美學原則——在一個凍結的時間裡反覆周折的恍惚點綴」。³⁹⁴稍退一步看，《無傷時代》的開篇，至少仍清楚地以主要

³⁹¹ 童偉格，《西北雨》，頁 204。

³⁹² 童偉格，《西北雨》，頁 180。

³⁹³ 童偉格，《西北雨》，頁 115。

³⁹⁴ 黃錦樹，〈時間之傷、存有之傷〉。

人物江的年歲，作為時間折曲往返的特定標記，比之《西北雨》時間的片段、折曲、自由無礙，時間的抽離感（近乎不存、無關緊要）則刷淡些許。小說的序章〈入境〉，母親在醫院看診時尋思「兒子也已經年過三十了；他回來三年了，似乎還沒有離開、去外面像一個正常人那樣活著的打算。她不知道他這樣日日坐著不動，能追回什麼」。人物的情節上，意義很明顯，透過母親的視角與聚焦，使江的廢黜狀態初次顯露。明確的時間點寄托在人物的年歲：江已三十多歲。另一方面，就行動的情節而言，敘事埋下伏筆，反而將時間感模糊化，當「時間過盡，如今，只剩下一件事了。等天完全暗了，等他完全清醒過來，等一切無可延宕的時候，她就必須對他說明這件事了」。³⁹⁵江的母親作為聚焦者，她的感受是「時間過盡」，到了最後，必須說清楚些什麼事。「時間過盡」的時間跨度，其中有敘事嘗試要交待的事件原委。於是第一章〈新生活〉從倒敘開始，時間回到「從十六歲到十七歲，江反覆在心底籌備這件事」，³⁹⁶隨後情節開始恣意地折曲時間，一下回到「江小時候」，祖母教他「積累銅板的方法」，³⁹⁷一下子「那個夏天」、「離開山村前一天」等早於十六、七歲的不確定時間點。³⁹⁸在時間的調度中，敘事讓十六、七歲的江延展叔叔與祖母的往事，隨即一個空行，時間再迅速往前到「六歲那年天，江死了祖父」，「一生抑鬱、自認從不順遂的江的祖父，出殯時的陣仗，倒是一路順暢地沿著柏油路，寸步不停，直殺下海濱的墳埔地」，「每位幫抬幫舉的村人，都不由得從心底生出一種幸福的感動」。³⁹⁹此處一下回到江六歲之時，如本章第一節所述之零聚焦全知敘事者出現，報導眾村人的心聲。由於時間一再地折曲、疊合的敘事特徵，讓敘事近乎完全自由出入任何意欲的事跡。在第一章裡的關鍵事件，發生在江與祖母的互動。祖母總是在公車站牌底當著大批山村孩子面前，瑣碎數著繡花荷包中的幾枚銅板慢慢遞交給江，「總讓江覺得尷尬」，「那像是一則過於拘謹的笑話，每個重複經歷的人，都終於會在心底偷偷竊笑」。事

³⁹⁵ 童偉格，《無傷時代》，頁 17-18。

³⁹⁶ 童偉格，《無傷時代》，頁 20。

³⁹⁷ 童偉格，《無傷時代》，頁 23。

³⁹⁸ 童偉格，《無傷時代》，頁 25。

³⁹⁹ 童偉格，《無傷時代》，頁 29。

發的時間是久遠的孩時，從開篇以來的三十歲，到第一章起始的十六、七歲，再到六歲江死了祖父，「江將滿七歲，該上小學了」，⁴⁰⁰接連的時間倒退，再次回歸綜觀，一如序章末尾的「當時間過盡」，時間點成了「最後」、「後來」：

最後回想起來，最後回想起來。江明白，也許，那些早晨，祖母只是在藉由那些翻揀的手勢、藉眾人凝望的目光，重新跟江確認她與他的關係；江明白，祖母只是想對他提出一個要求——祖母在默默地對江說：「你要記得我」。

江明白，會有一些時候，人們就只能用此種柔曲又強韌的方式，施與、汲取，活在彼此的見證中了。

當然，那是後來的事了。⁴⁰¹

由於零聚焦的全觀敘事者不斷介入，時間成為其權柄。為了描述江與祖母的這層關係，需索調度的時間折曲與層次表現如此，只在初始的二章之內，讓江不斷回到過往，同時藉由回顧性的視角和評述，引介敘事者在場，以及相應的「最後回想起來」、「那是後來的事了」的時間感。此種時間的折曲，造成的效果既是抽離也是匯融的。因為時間的任意性，隨著意識與敘事所及頻繁調動，使得時間本身的意義弱化，幾被抽離與忽略。祖母教江存零錢的事，祖父出殯的柏油路，呈顯在江六歲或二十六歲時，其實並不那麼重要，只要不違反事件之間的邏輯即可。因為這種抽離感，也像是所有的時間可能，都匯融到被凍結的當下。只有人物當下想什麼，才是重要的，「後來」也在當下瞬間，這種一體全幅、既抽離又匯融的時間感，成為敘事上的重要特徵。

面對零聚焦的敘事者不時介入，所有各式狀態的人物形貌，因果關係較弱的斷裂情節與敘事，折曲且抽離的時間感不只提供了相應的架構，更是某種積極參

⁴⁰⁰ 童偉格，《無傷時代》，頁 30-31。

⁴⁰¹ 童偉格，《無傷時代》，頁 31。

與它們的形塑因素之一。這種時間調度形式本身，可能有其關乎人物個體意識及敘事之非理性、非線性狀態的意義。如果時間的調度受限，或不若童偉格長篇小說這般（往人物、情節內核）層層向內包裹，影響所及不僅只於敘事的自由度，牽一髮而動全身，還可能損傷小說的基本調性，使讀者原本感受之碎裂情節形貌、單面向人物樣貌有所別異，不可小覷。

第六節 沉默無傷反諷修辭

《無傷時代》之「抒情技藝的時間凍結，同時也是死亡與瘋狂的模擬和演練。在哲學上，它最主要的體現方式之一其實是沉默」，⁴⁰²沉默的基準點位處內向、專斷的自我之中，「這是一個『自己』之書」，「所有死去亡靈的追憶、懷念、遺憾，全部進駐這個唯一活人（甚至他發現自己也早已死去）的意識。『我』負載著這所有沉默無告的祖先們那麼巨大無垠的苦難，『自己』是遺忘的荒原最後一隻稻草人」。⁴⁰³似乎，「作者書寫本書的部分意義在於拼組這些零碎的記憶景象與碎片，將之成為得以縫補自我存在意義之成型」，⁴⁰⁴以及，「將一瞬時間或短暫的霎那之時，以想像的虛擬之筆無限拉長並進行重新的咀嚼」，「書中所設計的人物彷彿個個雖生猶死，終僅能依賴著記憶的碎片如鬼魅一般的行屍走肉般活著，而活著的目的是為了『重建自己』」。在「書寫緩慢進行中的記憶回溯之中，其所捕捉的即是一個自我不斷消解與不斷重塑的自己」。⁴⁰⁵對於自我的困境與困惑，內嵌著對於山村、細雨、生活、命運的困境與困惑，其實「童偉格用語言文字寫下困惑，而沉默卻是他最重要的修辭」。⁴⁰⁶因為作者、人物、敘事者等單位感官者的尺度，無一不受到限制，議題的龐大使受者震撼。童偉格說道，「那真的真的，

⁴⁰² 黃錦樹，〈時間之傷、存有之傷〉。

⁴⁰³ 駱以軍，〈贖回最初依偎時光〉，童偉格，《西北雨》，頁 239。

⁴⁰⁴ 柯品文，〈自我的消解與重塑：童偉格的《西北雨》〉，頁 60。

⁴⁰⁵ 柯品文，〈自我的消解與重塑：童偉格的《西北雨》〉，頁 61。

⁴⁰⁶ 嚴忠政，〈沉默的復返——我讀童偉格《西北雨》〉。

你以為原本應該是反義的兩個辭，原來在現實中貼得如此之近。我想，是在那時，我才想要寫小說的。那是在距離感消失的時候，明確的辭語，或者我該說我認定的寫作，才有其迫切的必要性。⁴⁰⁷依引文上下脈絡，那「反義的兩個辭」實際指的便是生／死、存／廢、在／往之類的巨大指涉。童偉格表示：「就我個人而言，我想我不是在寫『鄉土』，而是在寫對它的基本困惑」。⁴⁰⁸「時移世易，我所記得的人事，無論我個人珍視與否，泰半都已消逝。我對鄉土的基本困惑，大致就是這個『無可如何』的恍如命定之感：『何以如此』？有時，我這麼問自己」。⁴⁰⁹

人的困惑，從個人出發，不可避免受到限制。困惑本身是難以表述的，但說者的確感覺到那些複雜的成分。同樣受限的視野與述說行為本身，想指稱那模糊且模擬之物，乃有相應策略，因為「真實生命在本質上，是壓倒性地要讓人忘言的：你愈知情，你能與人溝通的就愈少」，⁴¹⁰「最高品格的《西北雨》，可能還是沉默，或徹底的無言，而這個核心其實違逆寫作這種行為」，⁴¹¹作家想表達之事，是無可言說的。但類似於笛卡兒（René Descartes）之「我思故我在」的絕對基準，⁴¹²就故事而言，作家存在於先，敘事者和人物誕生於後，至少維繫一個主體內在狀態的顯影，是小說唯一能做的事。童偉格說：「我喜歡寫小說，大概因為寫小說的時候，心裡頭有一個世界可以琢磨。心裡有一個世界，就像船有了壓艙石，這樣，就覺得自己正將飄蕩起伏的生活，過得踏實些」，「大概是因為它能施以最大維度，屢屢去壞毀重建的，首先總是，也不過就是自己內在的世界罷了」。⁴¹³在這個內在自我／小說敘事的世界，為了表現沉默與困惑，自我內省與指涉，乃藉助一組反諷修辭——無言（沉默）為內核，多語嘈雜形諸於外；有傷（沉傷）為內核，無傷淡默形諸於外。反諷的修辭，乃藉由直接的語句陳述，以及山村和雨水的意象，協助表義。

⁴⁰⁷ 童偉格，〈我想寫小說〉，頁 73。

⁴⁰⁸ 陳淑瑤、童偉格，〈細語慢言話小說——陳淑瑤對談童偉格〉，頁 61。

⁴⁰⁹ 羅利娜，〈童偉格：以魔幻風格梳理對台灣鄉土的困惑〉。

⁴¹⁰ 童偉格，《童話故事》（臺北：印刻文學，2013），頁 66-67。

⁴¹¹ 陳淑瑤、童偉格，〈細語慢言話小說——陳淑瑤對談童偉格〉，頁 59。

⁴¹² 笛卡兒著，錢志純、黎惟東譯，《方法導論·沉思錄》（臺北：志文出版，1991），頁 95-97。

⁴¹³ 童偉格，〈小說家言〉。

從《無傷時代》的書名，到兩本長篇小說的內容，常能讀見類似「無傷」、「無可如何」的童偉格式修辭造景，讀者接收訊息沉澱以後，多半必須轉譯為反諷、反面詮解。從初遇書名開始尚稱中立的調性，到結尾之江「他明白自己已經成功說服母親了——在她眼裡，他已經是個無傷無礙的廢人了」，「他已經被原諒了」。⁴¹⁴問題是，誰會希冀自己最終是個無傷無礙的廢人呢？怎樣的處境，讓江必須努力說服與自己最親之人必須忽略自身至此？無傷與無礙，在隱晦的情節和敘事之下，確實的表義乃為深層的相反：一種卑微、自我廢黜到了底線的暗鳴。「無傷」的詞彙本已非全然尋常，再配適情節整體、人物面貌、時空指涉來理解，乃更加突顯反諷。情節尚未完全揭露，江尚擁有些微光亮之時，當作為開學新生要進城讀書，卻對城市完全陌生時，他還能「說服自己不必害怕」，如果從山村野地「摘下一顆只要幾個晴好的日子，就能自生自長的土芭樂」，只要「用完好的牙齒，連皮帶籽將這顆苦澀的果子咬個粉碎」，便足以支撐他進城，讓他在開學典禮的行伍間有方寸立足之地，「他相信，他就可以好好站著、好好活下去」。「只要這樣就夠了。只要這樣就夠了」。⁴¹⁵還只是崩解前期，江的這段想像，雖然詞句上是正面的，有鄉土之物、口腹之慾，有正面心態，但面對這種對一般人而言毫無困難之尋常欲求，江卻只能以想像的「如果」、「只要」自持。這是後來的江回顧以往的江，即使只要這麼簡單的事物就能支撐他順利開學，但卻沒有發生，江並沒有「好好站著、好好活下去」，而是相反。結果近乎，「巨大的沉默，成為每天固定的終局」。⁴¹⁶事情並沒有發生，人生並沒有好轉，沉默是無可抵禦的，江的書寫、編造、謊言、回憶甚至所有的舉措都不能。人物的空間環境——山村意象，協助承載並形塑著沉默無傷的反諷修辭：

曾經有一整年，山村裡的杜鵑樹一片葉子都不長。他們經過工廠門口的大

⁴¹⁴ 童偉格，《無傷時代》，頁 213。

⁴¹⁵ 童偉格，《無傷時代》，頁 36。

⁴¹⁶ 童偉格，《無傷時代》，頁 210。

馬路，他們看見大路兩側栽種的杜鵑，每枝每株，都盤滿了斑馬蟲。在晚上，很靜很靜的時候，他們聽見小小沙沙的搓摩聲。他們知道，那是一路的斑馬蟲，在吃淨樹葉後，開始嚼咬彼此、吸食彼此的體液了。⁴¹⁷ 後來，又有整整一年，他們不知道雜貨店老闆其實已經死了。⁴¹⁷

雨停的時候，江與母親剛下工。江走在小徑上，看見雨後的山村沉進一個清亮的黃昏裡。那些如日影一般的老人們，從各自隱匿處一一游出，他們聚到樹蔭下，有的坐著輪椅、有的手上拿著假牙，有的卸下掛在膝頭的義肢，在漸次暗沉的金黃光影裡，溫吞吞地說著話。

一輩子的不如意，讓他們在晚年，自覺懂得所有人了——他們對彼此抱怨自己的生活，也互相指導著彼此該怎麼活。

「死不了啊……」

「對啊，好難受，但是死不了啊……」⁴¹⁸

敘述中的山村與人正在壞毀中，卻一直還沒到底，這其間，讓人感覺到時間（的沉默與傷）。敘述以後，時間走離，山村與人可能又壞毀了大半。傷害與沉默是在的，只能透過喧囂的、彷彿無傷的存在表象現象顯露出來。

沉默無傷的反諷修辭，到了《西北雨》變得更加洗鍊，除了表象的隔閡與包覆之外，抒情的詞藻與敘事讓表象再蒙上一層霧。童偉格式「無傷」，乃是「那不無悲傷」，⁴¹⁹「一切畸零的事物，全都沙沙地走動」，三合院中祖父和祖母的「兩道人影，非常模糊」，「說他們是其他人亦無不可」。「事物在沙沙流走」，「不知道為什麼，對我而言，這個世界的某些稜角，因此變得模糊」。⁴²⁰「我」面向視野

⁴¹⁷ 童偉格，《無傷時代》，頁 39。

⁴¹⁸ 童偉格，《無傷時代》，頁 80-81。

⁴¹⁹ 童偉格，《西北雨》，頁 37。

⁴²⁰ 童偉格，《西北雨》，頁 149-151。

中的人們，「勸慰自己，說他們是其他人亦無不可」。⁴²¹物「我」之間像要泯除了界線，使「我」終能成「祂」（海王），「祂夢見自己變成父親，變成祖父，越過所有死去的年輕人，已成路人家族的最後一員」。⁴²²此前的悲劇卻是弑父，篇末稍前，「我」的父親「使盡全力重擊父親的後腦勺」，「一切都像是假的一樣」，西北雨卻「在門外，在他們頂頭，聲勢浩大地擊打下來」。⁴²³傷害太大，喧鬧開來，沉默亦是有聲，西北雨的悶響形似世道在心頭衝激敲打。西北雨和水，總是與人物（內心）乃至敘事（圖組）的激盪翻攪有所連結：

偶爾，在午後也會下起西北雨，那是我們的頂樓鐵皮小屋最悲慘的時刻：耳裡盡是叮咚的敲打聲，鼻腔被一陣陣充滿鐵鏽味的水氣沖襲，世界一次次沒頂……只是半張著眼，呆看著自己的感覺壞毀過去。可能，同理的感受也死了；在那樣的擠壓中強烈覺得自己必須哭喊……⁴²⁴

畫面裡有人，他們一再地，一再地，覆滅在汨汨滲出的汗水裡，覆滅在汨汨滲出的汗水裡。⁴²⁵

凌晨，下過一場鬼雨，無傷，世上壽命百年的還正在茁壯；朝生暮死的還正在死亡。⁴²⁶

西北雨首次出現之處，敘事對於人物的內心，少見地予以直接描寫，寓意顯得清晰。作為物理現象，西北雨之意象，基於人物所處的特殊邊緣空間（頂樓加蓋鐵皮屋），感官的功能從各種層面被攻佔，彷彿世界具體而微從感官之內引爆，一

⁴²¹ 童偉格，《西北雨》，頁 207。

⁴²² 童偉格，《西北雨》，頁 232。

⁴²³ 童偉格，《西北雨》，頁 222-223。

⁴²⁴ 童偉格，《西北雨》，頁 95。

⁴²⁵ 童偉格，《西北雨》，頁 142。

⁴²⁶ 童偉格，《西北雨》，頁 216-217。

次又一次沖刷與覆蓋。雨是「無傷」的，萬物的榮枯，照著自己的步調。但實際上，這種對「我」造成的由外而內，進而由內而外的沖毀和奪取，實與本節所論喧囂／沉默、無傷／沉傷的表裡關係不謀而合。

當各式的修辭、語調、意象、語句、段落、情節、敘事紛紛錯錯表現自己，當「我」還能說謊與書寫包括自己在內的這些人物存活與失勢的跡證，我們越是能從「我」的自觀自省中，隨著「我」所描繪的生命、生活、世界曾有的喧囂，可能曾經的正面嘗試，一路走向敘事與情節、人物的傷害最核心。風暴襲捲進來後又消聲匿跡，沉默成為一切敘事和真理的本質，敘事（者）最亟欲說明、無法說明的事物，一體包藏其中。沉默、無傷的反諷修辭，作為相形清晰可辨之軌跡，為童偉格長篇小說安妥基調，使傷害之隱遁、顯現及其源頭，成為必要的追索。

第七節 魔幻寫實主義風格

第參章分析短篇小說之時，以「魔幻寫實主義色彩」作為第四節標題，意在指出魔幻寫實手法之運用程度尚屬有限或者猶豫。短篇小說中，魔幻寫實主義相關篇數比例不到半數，且魔幻寫實的篇章之中，不乏著意構劃合理寫實的情境，去表現魔幻寫實效果，例如透過「他們說」、「好比」等技巧去銜接。但長篇小說尤其是《西北雨》，一如短篇小說〈活〉，則完全進入不可思議、逝者如活的奇情異想狀態，確為魔幻寫實主義風格之敘事體現。二者的強度、意義、意向有些微的差異，乃以「魔幻寫實主義風格」為本節標題。邱貴芬的「童偉格的小說不該以『魔幻寫實』來看待」之評論，⁴²⁷於本文乃有所修正。童偉格短篇小說，無可否認，確有魔幻寫實主義的部分色彩。到了長篇小說，《無傷時代》的魔幻寫實表現仍屬零星，但《西北雨》則開始完全擺脫限制，自由地運用魔幻寫實主義風

⁴²⁷ 邱貴芬，〈「無傷」「台灣」〉。相關內文與本篇論文立場詳參第參章第四節。

格，進而召喚鄉土的神話與傳說。童偉格本人對此亦多認肯，當陳淑瑤問他：「你的《無傷時代》中就有魔幻的味道，好像在現實中施了魔法，《西北雨》更徹底了，復活鬼魂之類的東西都出來了，你喜歡人家說這是『魔幻寫實』嗎」，童偉格回答：「很榮幸，因為賈西亞·馬奎斯的關係。對我來說，一開始是他讓小說寫作變得可能了，變難了，但是變單純了」。⁴²⁸

或許因為人物的意識與記憶範圍內之可能、浮動性被展開，以及敘事者隱隱某些不可靠的感覺（但不至於太氾濫），⁴²⁹《無傷時代》的魔幻寫實主義風格，雖屬點綴式的驚鴻一瞥，但異質性的文句鑲嵌在寫實的敘述中，卻不覺得過於突兀。母親的小學同學游萬忠，父親「掉到溪谷下，摔死了」，⁴³⁰但當警察還在商量如何將他吊上去時，「游萬忠踱過去，說『我來。』他把他父親舉起來，左疊右摺，抱了，向山壁走去。游萬忠的父親軟軟綿綿地覆在游萬忠懷裡；游萬忠貓一般赤腳空抓岩壁，不立時登了上去」。後頭的人跟著，許老師問警察：「你們看，阿忠是不是一直在變胖？」警察沒聽清楚再反問，許老師轉口：「沒事，沒事」，如此輕描淡寫過去。⁴³¹奇妙的是，多年以後，江親眼見到「活生生的游萬忠」，「突然闖來了」，開著貨車回到山村向人賣綿被。⁴³²江的母親向他買綿被，敘事間雜著徹底的寫實與魔幻。游萬忠這些年做了什麼、發生什麼事無人知道，但是他坐回駕駛座「鬆了一口氣，臉色一下黑了下去，額角上爬出幾條皺紋，腦脖子後淅淅瀝瀝出風乾的鹽粒」之敘述，精準且實際地描繪生活的莫名辛苦對人的刻鑿。但當江問母親游萬忠父親發生什麼事，母親卻說：「噓……」，「不要講出去，這是秘密——他把他爸爸摺成一床棉被，載去鵝鸞鼻賣掉了」。「江看著母親，搖搖

⁴²⁸ 陳淑瑤、童偉格，〈細語慢言話小說——陳淑瑤對談童偉格〉，頁 59。

⁴²⁹ 童偉格，《無傷時代》，頁 80，江問母親：「『問題是——如果妳說的那場停電發生時，我舅舅年紀和我相當，那麼當時，游萬忠和他父親怎麼可能在場呢？妳同學游萬忠，不是小學沒畢業就失蹤了嗎？』母親楞了楞，笑一笑，『對喔。』她說。『對嘛。』母親聳聳肩：『就讓他們在場，有什麼不好？』江想了想，無言以對。」；頁 102，江對母親說：「『妳又在編故事了對吧？』江說：『這種事情怎麼可能發生？』」。

⁴³⁰ 童偉格，《無傷時代》，頁 66。

⁴³¹ 童偉格，《無傷時代》，頁 69-70。

⁴³² 童偉格，《無傷時代》，頁 81。

頭」。⁴³³ 魔幻寫實主義風格，與寫實境遇摻雜在一起，像是寓言。文本給的基礎是，敘事主體的精神樣態可疑，但質疑江母的江本身，亦並未好上多少。這股對峙的張力，讓游萬忠可以背著死去的父親失蹤多年，背影讓許老師疑惑「是不是一直在變胖」，然後父親被攤軟折疊，賣到了鵝鸞鼻。許老師的存在變得重要，作為江的母親之外的另一村人見證者，讓魔幻的參酌點，從單一的人物意識，立體擴張到現實層面的可能性。後來篇幅，魔幻寫實主義風格只零星出現，例如母親將村人朋友鬼婆，連同「年輕的她到此刻的她，連她的丈夫、她那六個兒子」，「連一點點山村的細雨，連那條正蹲踞在門口吹狗螺的『狗』……所有的一切，母親都細細捲好，捆成一張毛毯的大小，捧著，收進衣櫥裡」。⁴³⁴ 此處之魔幻寫實，沒有更多的解釋，多少建立在先前曾經發生過的基礎，使之成為兩可的解釋：可能是修辭性的比喻描寫，也可能是真切的魔幻「寫實」。此亦將導致任何輕微、淡漠且仍有相當異質性的描述合法性之證立：「校長死了，他背上都是蝸牛」。⁴³⁵

《西北雨》開篇前三頁，便將寫實與魔幻的界線搗碎，互為彼此。「每第二個和第四個星期日，我母親會從死裡復活，到我祖父家來，把我接出門」；「我」曾曾祖母的魂魄「找不到一個連接冥界的入口」，「我們召開家庭會議，左挪右移，好不容易騰出一彎廢棄的掛勾，讓我曾曾祖母的魂魄，得以像一幅壁畫，鎮日高掛牆上」，「一隻圖謀不軌的壁處時時跑來搔聞她」。唯一的線索只能是小說第一句，「別擔心。如果人們再問起，我會說謊，說我還記得那天世界的樣子」。⁴³⁶ 這個奇異的家族，在奇異的「我」與多位親族輪翻作為聚焦者之後，連純粹寫實的敘述也顯得有些異質，散發出類似魔幻寫實主義的輕飄飄奇異感。例如描述祖父的段落，「父親又在竄上跳下，用皮帶抽打牛一般的母親。他流淚，耗盡氣力，想將她教訓成一個世故複雜、不輕信任何人的正常人」。⁴³⁷ 應該是驚心、殘酷的事實，卻好像隔上了一層被（敘事者）觀看的膜，形似只是一幅意識框景、敘事

⁴³³ 童偉格，《無傷時代》，頁 85-86。

⁴³⁴ 童偉格，《無傷時代》，頁 113。

⁴³⁵ 童偉格，《無傷時代》，頁 199。

⁴³⁶ 童偉格，《西北雨》，頁 7-9。

⁴³⁷ 童偉格，《西北雨》，頁 117。

架構，「牛一般」的祖母總是如此識人不明、喪失心神地被不安好心的村人欺騙與遺棄。隨後行文，斷續出現視死者如活的語句：「後門口，死去不久的外公，躺在藤椅裡打瞌睡」；或者魔幻寫實主義風格語句如：「阿南被我拉扯成風箏，在空中飛翔，直到我祖母跟前」、⁴³⁸「我看見自己在起旋的道路上震起小王，讓他抵逆地心引力奔逃，拉扯阿南成一頂風箏」，「我任令亡靈越過祖父，環抱著擁抱我的他」等，⁴³⁹逐漸顯現越發張狂的趨向，像似敘事者的意識內核失控、消耗殆盡，終使敘事進入小說最末的「海王神諭」轉折。在敘事中不以比喻為憑，而在魔幻寫實主義允許的限度內，讓神話、傳奇的海王現身，且甚至與敘事者主體混融，讓敘事進入空前奇異翻轉。

時間的向度被拉回更早，「我」的祖父的父母親，⁴⁴⁰帶著仍是嬰孩的「我」的祖父前往廟宇求神諭，「海王預言：這尿溺裡的嬰孩死時，將比他的父母，離家更近」。此後，祖父的父親，不斷要求「再為他的孩子扶一次桌」，⁴⁴¹重安神諭，卻未得償，後竟失神到失足或自殺而死。祖父的母親則「重回出嫁前的生活：無止境的使喚、盤問與責備」。⁴⁴²祖父不能諒解這一切，「閉上眼，傾聽空蕩的海村裡，獨自牢記海王神諭的可憐母親」，他「對一壁昏睡的海王說，即便祢是神靈，或者，正因祢是無所不能的神靈，所以我看不起祢」。他取走「母親裝零錢的洋鐵皮罐」離開家時，心想：「希望我是最後一個洗劫妳的人」。「如果妳深信的神諭是真的，那麼，只要我離家遠遠的，妳恐怕就永遠不會死了」。⁴⁴³經此家族的傷害之源，沉傷繁衍至「我」的視角，「我想說話了」，「我全都想起來了」，⁴⁴⁴整個家族的歷史與幽魂全數裝載於「我」的故障與失能之心，誰肇致誰還很難說。「我」依然，讓逝去的朋友逐一復活，下課時帶小王、阿南「去百年操場上放風」，

⁴³⁸ 童偉格，《西北雨》，頁 192。

⁴³⁹ 童偉格，《西北雨》，頁 207。

⁴⁴⁰ 此處的「他」為「我」的祖父，而非父親，乃經後來頁 189「然後他成了我祖父」之佐證。

⁴⁴¹ 童偉格，《西北雨》，頁 162-164。

⁴⁴² 童偉格，《西北雨》，頁 173。

⁴⁴³ 童偉格，《西北雨》，頁 178。

⁴⁴⁴ 童偉格，《西北雨》，頁 193-194。

「時間被我周折扭曲了」。⁴⁴⁵「我明白我已被自己耗盡了」。⁴⁴⁶所有一切行被召喚之時，各人擁著各人無法扭變的沉傷。敘事中，「我」的父親「使盡全力重擊父親的後腦勺」，「一切都像是假的一樣」，⁴⁴⁷然後大家回到先前的父親計程車中。「我」漸漸失去主體性，敘事讓人稱變為通稱，「小孩聽見祖父這樣耳語」，「我還沒死。我還醒著」。但是，祖父身上，「尿液，淚水，汗水從各個孔竅不斷淌出，他讓世界漫漶成海，淹沒了人間種種可見的牆垣與邊界」。⁴⁴⁸邊界泯除之後，家族身陷神諭噩運的父祖之輩亡故以後，面對海王「終於割了祂的舌頭」，「我」的主體空缺似乎經由無言、沉默的共通性，由海王回填。「一海之王的祂」某年「夢見自己」，「開始準備寫一封信給祖母」。「祂夢見最後，祖父的腿漂在冥河上，而祂自己，卻變回了最初相遇時的那個孩子」。「祂夢見自己變成父親，變成祖父，越過所有死去的年輕人，已成路人家族的最後一員」，「祂在夢中為『他們』搭建診療室」。⁴⁴⁹

海王神諭以後近三分之一篇幅，終以魔幻寫實主義風格，讓家族獲得某種終償。敘事的效果變得亦幻似真，界線泯除。時間完全抽離，先前章節論述之人稱、稱謂的滑脫再次進入高峰，死／活、真／假、夢境／現實、真理／謊言均難以區辨，或不必要區辨。異質性的書寫，脫離了時間、空間的明確指涉，連神話界域之海王，也藉由夢境，轉而成為長年來其所詛咒的對象，為他們診療安頓。現實感幾乎完全丟失了，因為「我」之敘事主體已完全移交出去，連書寫者姿態，都由海王代理。難以判斷是「我」的意識渙散招致這一切幻景，還是海王「祂」真有那麼一絲可能代行幻術，使敘事和修補成為可能。以此，魔幻寫實主義開展的敘事可能，乃被高度引渡至童偉格長篇小說的形式與內容之中。

⁴⁴⁵ 童偉格，《西北雨》，頁 204-205。

⁴⁴⁶ 童偉格，《西北雨》，頁 207。

⁴⁴⁷ 童偉格，《西北雨》，頁 222。

⁴⁴⁸ 童偉格，《西北雨》，頁 225-226。

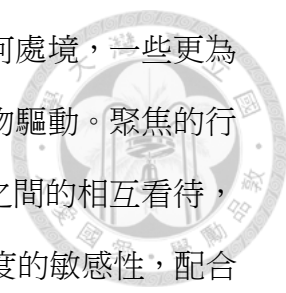
⁴⁴⁹ 童偉格，《西北雨》，頁 230-232。

第五章 結論



本篇論文，著意依循敘事學理論之進路，貼近文本、分析考察臺灣當代小說家童偉格短篇、長篇小說的敘事表現，其共同具備的特徵，以及當中諸敘事元素之形式(介)面，可能協助敘事文本整體在美學、意義的呈顯與形塑之相關層面。論述行文毋寧採取謹慎的態度，不去預設敘事學理論效力之單獨、至上，儘可能扣合文本實際表現，綜整限定但初步累積的直觀感悟與理論成果，對敘事文本的表面現象與深層結構，嘗試深入掌握。也希望理解，敘事學理論進路，作為模塑文本協同表義的組成之一，其助益與限制所在。

進行童偉格短篇小說敘事分析之時，本文歸納四個分析面向：靈活聚焦揭露訊息、單面向的時空與人、折衷的反情節傾向、魔幻寫實主義色彩。涵蓋的敘事學要素包括：聚焦、視角、時間、空間、人物、情節、修辭。每個要素的表現方式與能量不同，大致上差異能夠協同，銜接作品背後某股統一的美學理念：描摹不可描摹的生命本質與困惑。這組模糊且概念悖反的圖像，由人（的感受）與敘事的規格體現出來，從敘事學的眼光看，童偉格短篇小說的嘗試，初步且成功地延展了一個供人管窺的切面。分析之十篇短篇小說作品，無一不涉歷經足夠生活的洗禮與陶冶，像斷線失據、本體碎毀之風箏，卻依然與承載它的世界存有最後一絲不清晰牽繫的，那些零餘的人們。因為折衷的反情節傾向，迫使讀者同樣追蹤敘事的剩餘，當因果、聚合、終局的線索並不明顯，人物的面貌與意識狀態、絕美的修辭、異質的語句以特別的方式增生勾串，形成可感的意義對象。人的實際與非實際組成是複雜不可言說的，命運、生活、生命、不幸、記憶、存在等事物亦然。折衷的反情節傾向，讓童偉格短篇小說文本形成諸多殊異的景觀，藉由單面向的時空與人，使文本意義的實指成功轉入混沌難以言說之境。難以描述的情境，敘事因果不清的情節，再加上單面向的時空與人，它們之外，存餘什麼，成為作品之核心。無所不在的聚焦與修辭，也負擔承載訊息的責任。人何以存活



至此情境，何以（不）願意希冀如此持續，絕望與消逝之後是何處境，一些更為基本的，削剪後的圖景，於是存焉。聚焦與視角，畢竟仍由人物驅動。聚焦的行為，從某一人物作為聚焦者，到其觀望、回想的聚焦對象，兩者之間的相互看待，流露的訊息足堪玩味；聚焦模式的轉換，細察文本訊息揭露程度的敏感性，配合著敘事者的情感流露需求，以及情節陳展的需要，由廣闊至窄縮（或者相反），零聚焦、內聚焦、外聚焦在敘事上扮演關鍵調節的角色。由於篇幅的關係，短篇小說如有聚焦轉換的表現，將顯得更加突出：意欲的效果相對明顯，轉換的痕跡與合理性亦須加倍顧及。另外一方面，小說家部分短篇採用的魔幻寫實主義筆法，更進一步將作品帶入誇張、反諷、真假之間往復辨證的敘事張力之中。此質性之躍，意義與指涉拔升，均難一言以蔽之。衡諸童偉格短篇小說敘事分析，可感諸項敘事學形式要素，基於作者某種統一的美學訴求，彼此邏輯一貫、協同運作，有一統整性的指涉。提及某一要素，常常不能忽略其他要素。小說模糊的、深重的、內隱的沉落圖像已然成形，各要素各自和彼此之間，每一重新探析，彷彿再以不同方式趨近，再次觸及新的詮釋可能。此亦作品整體耐讀、組成有機繁複之鑑證，經由敘事學的視野，可更加深入探觸此點。

進入童偉格長篇小說敘事分析以後，雖然分析的議題增多——零聚焦的全知調度、人稱的維繫與滑脫、局束蒼白人物群像、反情節與斷裂敘事、時間的折曲與抽離、沉默無傷反諷修辭、魔幻寫實主義風格——卻能感覺諸敘事元素之間，以及作品本身，更強的統整趨勢，圍繞著作品背後的美學訴求。因為篇幅拉長，敘述的需求與意向有所不同，使得特定議題的表現更加極端。最直接的反應，展現在零聚焦全知權限的操持，從《無傷時代》到《西北雨》選擇不同內涵的零聚焦模式，使之足本長篇均能自由調度，進出不同的人物與時空描述。兩本長篇小說，除了共同標舉的特定敘事特徵以外，作品之間其實存在著不同程度的差異。幾乎每一種敘事手法在《西北雨》中，都顯得更加圓熟、徹底，此與作品外緣，藝術與學術上的正面評價頗為一致。從人稱的維繫與滑脫觀之，《無傷時代》尚

稱穩定的人稱與人物連結，到了《西北雨》中乃時常混淆、滑脫，一時之間不知敘事行文主體所指為誰，轉瞬以空白或懸置面貌暫代，人物乃至於情節的意義相對更加浮動和不穩定。此逼使讀者擱置判斷，讓敘事每一線索變得更加重要敏感，甚且讓敘事所涉之圖示，更加接近小說家可能設定的意圖：局束蒼白的人物群像，更加無依無憑，更加極端地空洞、模糊，深刻地被類比呈現出來。諸多敘事面向之間，多所牽連、息息相關。另外，不僅止於短篇小說敘事分析時的某種傾向或色彩而已，反情節與斷裂敘事成為常態，魔幻寫實主義風格敘事手法運用更加嫻熟、融貫，加之以獨特的沉默無傷反諷修辭，層層累疊加總且相互影響，每一單獨的議題本身都獲得更加豐厚的指涉性。如果說，童偉格長篇小說的敘事整體指定我們面對某種人生風景中模糊艱難的事物，其歧義性高、指涉性多元、敘事與情節自由紛呈、時間近乎抽離不存等因素，除了讓讀者有形近其物的共感可能，也稍加確保難以言說之物的可言說性，因為它以繁複抽象空虛之筆，去模擬繁複抽象空虛的對應之物。藉由長篇小說的敘事分析，讀者更加親炙的地貌是，某些極端卑微人物及其對生活的看法，歷經時間與敘事的極盡耗損之後，一種純粹與極簡的呼息、意想，即使它們的本質永遠如此疲憊無望，無形的線索經由敘事越埋越深長，意義反而更形深邃。那是他們真誠看待世界的一種方式，這一類人，在小說家筆下默默消蝕，以其怵目驚心之異樣留存，發人深省。此類懸置、刪剪、歧義之後的零餘，竟乃組構串連，指涉某種生命、生活的真相與本質，幾近為童偉格整體敘事特徵加總的獨有效果。⁴⁵⁰

文本分析之後，如稍加反思敘事學理論本身，確認其特定的貢獻與限制，或許如童偉格自身閱讀經歷所誌：

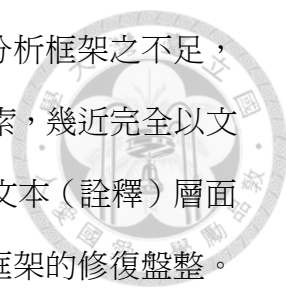
一如昆德拉反覆強調的，當我們在四百年後，重新去看西方現代小說話語

⁴⁵⁰ 當代小說的發展、探掘與嘗試，已屆極端深刻、多元之境。相較於整體的敘事特徵、效果，似乎難以言明推確，何種「單一」的敘事方式是童偉格真正獨有的模式。如有必要，此尚待更具規模、更負責任的對比考辨工作來完成。

的發明時，我們可以明白他對小說創作，所賦與的一個基本倫理道德……
小說變成一種重新認識世界的方法……這樣的體裁，可以在被書寫或被閱
讀之時，同樣對讀和寫的人，產生一種盤整效果：帶他重新去看，帶他去
「回應」現實賦與他的種種命題。⁴⁵¹

筆者認為，這種「重新認識世界」的倫理道德，以及閱讀和寫作產生的「盤整」效果，乃至於對現實的「回應」，不只適用於小說，理論也是如此。如果文學理論無法因為它的視域獨特、論證精闢，而拓寬讀者認識小說與世界的縱深，它亦可能逐漸失去存續的價值。綜觀之，聚焦的理論以聚焦模式上訊息揭露程度及其轉變的細節，加之以聚焦者、聚焦對象、聚焦過程和層次等側面，深刻地介入文本形式分析；同樣的，人物與情節的理論論述，使我們在面對當代更形複雜隱晦的敘事文本時，不再只是關注明確的事件與行動，或只將人物視作另一想像的實際個體，共感同理並加以批評。但是，雖然我們有新的理論內涵幫助理解文本，真正深入分析之時，確實也感到某些落差。舉例來說，聚焦轉換作為探討的重點，其於短篇小說表現得較為透徹，長篇小說因為長篇體制常規的敘事需求，聚焦轉換更為頻繁與尋常，其協助表義的形式地位則多半相形弱化。整體而言，可以隱隱發現一個潛在律則，當聚焦模式由上往下轉換（透露的訊息由多轉少）時，轉換較為自由、平順；反之，如果是由下往上轉換（透露的訊息由少轉多）時，轉換可能必須依賴中介軸等合理解釋方能謹慎地完成。另外，敘事學的成立，其相當基礎源自於對文本之深刻理解，當其再被藉助於理解文本，似乎產生某種詮釋角力的內在磨擦：深入經典小說文本之時，直覺、生動與美感方面的閱歷品味，和理論理性的規制力道，兩者彷彿在爭取最適詮釋的主導權。一方面，藉由理論能發現許多敘事的原則，例如當文本冀求收縮凝斂的敘事狀態和意義時，外聚焦的轉換常會發生，或者當原先的情節、時空調度不敷使用，亦須藉助聚焦轉換獲

⁴⁵¹ 童偉格，《童話故事》，頁 219-220。



取力道；另一方面，在真正深入小說世界之後，有時會覺得理論分析框架之不足，面對眼前已然獨特、透顯畸變的秀異文本，只能跟循著它的線索，幾近完全以文本為重。這個現象顯示，當理論意圖協調、認識並且增生新的文本（詮釋）層面之時，一旦無法合宜地闡釋新的文本現象，它也可能面臨自身框架的修復盤整。對本篇論文而言，類似的內容／形式面、文本／理論面的互動實況及成果，已盡筆者心力，陳展於各章節論述中。希望對於更深入且系統性地理解童偉格的小說藝術，以及敘事學理論的一些發展與思考，能有些許助益，「重新認識世界」。

參考文獻



一、中文專書

- 波赫士著，凱林—安德 米海列司庫編，陳重仁譯，《波赫士談詩論藝》（臺北：時報文化，2001）。
- 佛克馬、蟻布思著，袁鶴翔等譯，《二十世紀文學理論》（臺北：書林出版，2003）。
- 笛卡兒著，錢志純·黎惟東譯，《方法導論·沉思錄》（臺北：志文出版，1991）。
- 大衛·洛吉著，李維拉譯，《小說的五十堂課》（臺北：木馬文化，2006）。
- 童偉格，《王考》（臺北：印刻出版，2002）。
- ，《無傷時代》（臺北：印刻出版，2005）。
- ，《西北雨》（臺北：印刻出版，2010）。
- ，《童話故事》（臺北：印刻文學，2013）。
- 譚君強，《敘事理論與審美文化》（北京：中國社會科學出版社，2002）。
- 湯瑪斯·佛斯特，《美國文學院最受歡迎的 23 堂小說課》（臺北：采實文化，2014）。
- 李建軍，《小說修辭研究》（北京：中國人民大學出版社，2003）。
- 李喬，《小說入門》（臺北：大安出版社，2008）。
- 廖炳惠，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（臺北：麥田出版，2008）。
- 胡亞敏，《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，2004）。
- 華萊士·馬丁著，伍曉明譯，《當代敘事學》（北京：北京大學出版社，2005）。
- 詹姆斯著，朱雯等譯，《小說的藝術：亨利·詹姆斯文論選》（上海：上海譯文出版社，2000）。
- 趙毅衡，《當說者被說的時候：比較敘述學導論》（北京：中國人民大學出版社，1998）。
- 鄭樹森，《小說地圖》（臺北：印刻出版，2007）。
- 申丹，《敘述學與小說文體學研究》（北京：北京大學出版社，2005）。
- ，《敘事學理論探賾》（臺北：秀威資訊科技，2014）。
- 熱拉爾·熱奈特著，王文融譯，《敘事話語·新敘事話語》（北京：中國社會科學出版社，1990）。

尤薩著，趙德明譯，《給青年小說家的信》（臺北：聯經出版，2004）。

維吉尼亞·伍爾夫著，瞿世鏡譯，《論小說與小說家》（臺北：聯經出版，2001）。

韋勒克、華倫著，王夢鷗等譯，《文學論》（臺北：志文出版社，2000）。

愛德華·摩根·佛斯特著，蘇希亞譯，《小說面面觀》（臺北：商周出版，2009）。

二、英文專書

- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. Christine Van Boheemen. Toronto: U of Toronto P, 2009. Print.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford UP, 2000. Print.
- Dipple, Elizabeth. *Plot*. London: Methuen & Co Ltd, 1970. Print.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Pub., 2008. Print.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. Trans. Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. Abingdon: Routledge, 2009. Print.
- Genette, Gérard. *Fiction & Diction*. Trans. Catherine Porter. New York: Cornell UP, 1993. Print.
- . *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1986. Print.
- Herman, David, ed. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. Print.
- Phelan, James, and Peter J. Rabinowitz, ed. *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell Pub., 2005. Print.
- Richardson, Brian, ed. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State UP, 2002. Print.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002. Print.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Trans. Roy Harris. London: Gerald Duckworth, 2005. Print.
- Scholes, Robert, James Phelan, and Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Cambridge UP, 2006. Print.
- Selden, Raman, Peter Widdowson, and Peter Brooker. *A Reader's Guide to*



三、中文期刊、報紙、網路文章

- 童偉格,〈我想寫小說〉,《幼獅文藝》第 603 期(2004 年 3 月),頁 72-73。
——,〈小說家言〉,《聯合報》(2013 年 7 月 27 日),D3 版副刊。
- 李瑞騰,〈村落·家族與自我——童偉格小說《王考》略論〉,《幼獅文藝》第 644 期(2007 年 8 月),頁 8-11。
- 林俊穎,〈憂而不傷的沉默腹語〉,《聯合報》(2010 年 5 月 1 日),D3 版副刊。
- 林欣誼,〈穿越迷霧尋索小說邊界,童偉格交新作《西北雨》〉,《中國時報》(2010 年 2 月 28 日),第 8 版開卷:<http://ctopenbook.tw/2010/03/04/475635/>。
- 羅利娜,〈童偉格:以魔幻風格梳理對台灣鄉土的困惑〉,《時代週報》第 119 期(2011 年 3 月):<http://www.time-weekly.com/2011-03-03/112019.html>。
- 駱以軍,〈不能承受的渡亡魂之書〉,《聯合報》(2005 年 4 月 17 日),D3 版副刊。
- 呂正惠,〈從城鄉對比到國族寓言〉,《聯合報》(2003 年 1 月 5 日),23 版。
- 顧正萍,〈以魔幻展現鄉土與自我困惑——童偉格《王考》釋詮〉,《輔仁國文學刊》第 38 期(2014 年 4 月),頁 177-186。
- 柯品文,〈自我的消解與重塑:童偉格的《西北雨》〉,《全國新書資訊月刊》第 143 期(2010 年 11 月),頁 59-61。
- 黃錦樹,〈時間之傷、存有之傷〉,《自由時報》(2005 年 3 月 6 日),副刊:
<http://old.ltn.com.tw/2005/new/mar/6/life/article-1.htm>。
- ,〈剩餘的時間——論童偉格的抒情寫作〉,《文藝爭鳴》第 6 期(2012 年 6 月),頁 27-33。
- 黃崇凱,〈童偉格:不停說故事是為了什麼?〉,博客來 OKAPI 閱讀生活誌(2013 年 12 月 18 日):<http://okapi.books.com.tw/article/2601>。
- 邱貴芬,〈「無傷」「台灣」〉,《自由時報》(2005 年 3 月 6 日),副刊:
<http://old.ltn.com.tw/2005/new/mar/6/life/article-1.htm>。
- 夏夏,〈童偉格——請不要大哭或大笑〉,《聯合文學》第 306 期(2010 年 4 月),頁 22-29。
- 張耀仁,〈真正的閱讀與書寫:評童偉格《童話故事》〉,《中時電子報》(2014 年

- 1 月 23 日) : <http://newsblog.chinatimes.com/rennychang/archive/16112>。
- ,〈虛構中的謎中之謎——童偉格談新作《童話故事》〉,《自由時報》(2014 年 2 月 19 日),副刊 : <http://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/755477>。
- ,〈「我真是猜不透你啊！」讀童偉格《王考》〉,《中時電子報》(2014 年 10 月 12 日) : <http://newsblog.chinatimes.com/rennychang/archive/16283>。
- 陳淑瑤、童偉格,〈細語慢言話小說——陳淑瑤對談童偉格〉,《印刻文學生活誌》第 78 期 (2010 年 2 月),頁 54-61。
- 石曉楓,〈消逝的歷史感,哀傷的成長敘事——袁哲生、童偉格小說所呈顯的鄉土氛圍〉,《聯合文學》第 352 期 (2014 年 2 月) :
<http://www.linkingbooks.com.tw/lmb/top/UNITAS352r04.aspx>。
- 葉根泉,〈反話的哲學——童偉格《西北雨》〉,國家文化藝術基金會·藝評台 :
<http://artcriticism.ncafroc.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2209>。
- 嚴忠政,〈沉默的復返——我讀童偉格《西北雨》〉 :
<http://blog.sina.com.tw/yenway/article.php?pbid=4649&entryid=591736>。

四、英文雜誌、應用程式

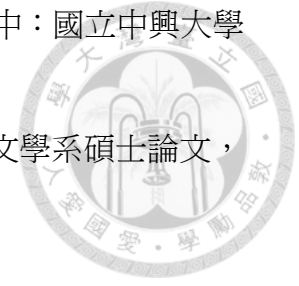
- Atkinson, John. "Movie-Plot Generator." *Cartoon*, *Time* 7 Mar. 2016: 16. Print.
- Buchanan, Ian, ed. *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford UP, 2010. IOS App.

五、學位論文

- 林昭吟,《台灣 1980 年代以降後鄉土小說的過渡與發展》(臺中:靜宜大學台灣文學系碩士論文,2010)。
- 黃健富,《傷、廢與書寫:童偉格小說研究》(嘉義:國立中正大學台灣文學研究所碩士論文,2010)。
- 黃淑娟,《宋澤萊〈打牛浦村〉與童偉格〈西北雨〉之比較》(臺北:國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文,2015)。
- 何京津,《從「鄉土」到「在地」——論 90 年代以降新世代鄉土小說》(臺南:國立成功大學台灣文學研究所碩士論文,2011)。

吳紹微，《臺灣新世代作家甘耀明、童偉格鄉土小說研究》（臺中：國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2009）。

翟憶平，《九〇年代以降後鄉土小說發展研究》（嘉義：南華大學文學系碩士論文，2008）。




附錄



〈王考〉聚焦轉換對照表

項次·說明	轉換前·原文	轉換後·原文
第一次聚焦轉換	內聚焦→零聚焦	
開篇，透過「我」的祖舅公之「追憶」，進入追憶許可的條件限制內（祖舅公記憶所及），可能的種種細節描寫。	關於我祖父如何在一夕之間，成為人人懼怕的怪物，據親歷其境的我祖舅公追憶，事情的經過是這樣的。	聖王是我們的啦！祖舅公說，當他看見鳳嘴銀牙的祖父，在眾人的簇擁下，目光炯炯走上坡時，心中忍不住這樣歡呼，他淌著淚，急急迎上我祖父，握著他的手，喊著，辛苦了，辛苦了，這一趟真不容易啊！
第二次聚焦轉換	零聚焦→內聚焦	
開篇四頁「王考」事蹟，藉由追憶的引道，造就近乎全知的細節敘述，有時甚至變成第三人稱對祖父的直接描寫。然而，事跡尾聲，聚焦又開始凝縮，由零聚焦轉回內聚焦，回到「我」的個人視野和語調。	夜裡，親臨分屍現場的山村人睡不安穩，愈想愈怕，他們怕神、怕靈，也怕祖父。第二天，他們集合，互賈餘勇，把聖王印從祖父的書房搶了出來，之後，他們到木匠家拜訪，想求木匠補刻一尊聖王像，去了才知道，木匠昨夜裡就被埔村人，用幾十把刀架走了，於是，他們綁回了木材，和木匠的老婆。	相反地，事實很快就湮滅在激動的情緒裡，為人所遺忘了。祖舅公風吹人倒、行將就木的最後那幾年，我總是隨侍在側，一抓著機會，我就抽出速記本，細問祖舅公，那一天，在我印象中向來倨傲沉默的祖父，究竟說了什麼，能讓三村故舊如此癡迷。
第三次聚焦轉換	內聚焦→零聚焦	
轉換在段落之內發生。段首「我」和祖父在村外候車處；段尾，透過「必定」的推測語氣，合法轉換成全知視野描述權限，對村內事實進行描寫。	我問祖父，累了嗎？祖父搖搖頭，繼續靜立雨中，閉目養神。汗水浸透他的長衫，貼住了雨衣……	此時山村內，三三兩兩醒過來的人，必定把軟軟重重的衣服，從壓彎的竹竿上摘下來，套在身上，帶幾瓶酒，開始往門前那棵公共大榕樹走去。
第四次聚焦轉換	內聚焦→零聚焦	
「我」在候車處，有時在當下敘事時間，有時又再回返自身記憶。然其記憶所及之處，已	如今，祖父抱著糖甕，和我一起站在馬路上淋雨，公車當然不可能會來了，但是我沒有告	存活了的祖父在書桌前坐下，開始讀書，漸漸漸漸沉落到另一個世界裡。早上，那些

<p>經開始出現超乎、違犯內聚焦個人視野規範的狀況，能完全掌握祖父心思。祖父早上對於干擾感到「微微困擾」；傍晚，又變得「無所罣礙」，還能「終於察覺」什麼。往後故事中段大量書房互動，便都屬於記憶裡的紀實描寫，少有變動。</p>	<p>訴他。我問他，記得我是誰嗎？祖父眯眼，默默望著我好一會，像在觀察一個膽敢粗聲粗氣驚擾他的二愣子。他不記得我了。</p>	<p>老對隔壁丟泥巴球的小毛頭，還微微困擾著他，到了傍晚，他已經無所罣礙，聲氣不聞，當他終於察覺身後有人，回頭一看，他覺得奇怪，早上書房外面滿地奔跑的那個小毛頭，怎麼到了傍晚就長成大人，站在他的書房裡了？</p>
<p>第五次聚焦轉換</p>	<p>內聚焦→零聚焦</p>	
<p>原先，在「我知道」的內聚焦範圍裡，「我」「發現」祖父終於離開了書房，走到棚子，轉電視，始終維持內聚焦的視野。旋即，接續敘述自然而然進入零聚焦。「我」不可能掌握祖父的思緒，敘事者接掌聚焦者「我」的位置，進入祖父內心。「他想」，自古的風俗；「他想」，想著想著，轉進祖父內心想法層次的第一人稱自述：「我是太陽，太陽只要將自己燃燒殆盡，就知道遠近四方，不可能會有光了。」</p>	<p>我知道，祖父這次再也動不了了。雨水打下，汗水浸透了他的長衫，沙蟹橫行，在他所踏出來的路上，他一心等著不可能會來的公車。</p> <p>我知道，昨天夜裡，這位……本鄉境內學問最高的人，終於離了他那千萬人往矣吾獨溯之的書房，那時，我剛布置完蟹簍，走到公共大榕樹下棚子前，發現他獨自一人在裡面，靜坐看雨。</p>	<p>他轉頭，看見棚子外面，各家戶簷下，都掛著滿滿的衣物，幾乎遮住了大門。是這樣的，他想，自古以來此地風俗即如此，他記得不知道哪本書上記載過，此地人在聚宴時穿衣，長衣穿於內，短衣穿於外，一身凡十餘襲，如裙帷颺之，以示豪奢，宴散，則悉掛衣於壁，披髮裸逐如初。</p> <p>但，最偉大的造史者是個闖人，他想，就像我一樣，我雖無友無伴、無祖無後，卻毫不孤單，我是太陽，太陽只要將自己燃燒殆盡，就知道遠近四方，不可能會有光了。他突然想去看海，海面上夕陽沉落，一片酡紅。</p>
<p>第六次聚焦轉換</p>	<p>零聚焦→外聚焦</p>	
<p>原先數段大量的零聚焦全知視野，描述祖父逸離常軌的行為，在情節將近尾聲之前，出現了短暫的外聚焦敘事。針對山村某對夫妻進行客觀描寫，製造了懸疑、模糊感。明顯地，內聚焦裡的「我」（因其親身「發現」祖父走進棚子，甚且隔日早上和祖父一起等車，了解全局）和零聚焦裡</p>	<p>天亮了，山村內第一個醒來的人，把衣服從壓彎的竹竿上摘下來，套在身上，帶幾瓶酒，走到榕樹下大棚子底，棚底無人，他發現不知道是誰，把滿地紙牌，都在桌上分類排好了，桌旁電視開著，一個小孩像狗一樣不斷號叫。</p>	<p>天更亮了，山村裡一對夫妻在家裡醒來，太太到廚房，發現架上不見了一大甕紅砂糖，先生到外面，發現簷下不見了雨鞋和雨衣，他們發急，滿地亂喊，喊豬，喊狗，喊爸爸，最後發現，全家只剩他們兩個人。</p>

<p>的敘事者，都有能力知道這對夫妻就是「我」的父母。然而為了特定美學目的，選擇轉換成外聚焦模式。</p>		
<p>第七次聚焦轉換</p>	<p>外聚焦→零聚焦</p>	
<p>短暫的外聚焦之後，又回到零聚焦。接續段落裡，首行仍有外聚焦客觀描寫的痕跡，然此後，又回歸供予訊息的常軌，開始出現大量的評價性語句，對於聚焦對象，表現出更大的關注理解範圍：「像政客一樣重新贏回他們的信任」、「人人不感覺痛苦的棚子底」、友伴的「羞澀鄭重」和「支離坦然」等等。</p>	<p>天更亮了，山村裡一對夫妻在家裡醒來，太太到廚房，發現架上不見了一大甕紅砂糖，先生到外面，發現簷下不見了雨鞋和雨衣，他們發急，滿地亂喊，喊豬，喊狗，喊爸爸，最後發現，全家只剩他們兩個人。</p>	<p>天更亮了，在村口馬路邊，一對祖孫等公車，祖父不認得孫子，孫子不跟祖父說話，孫子成了一個不那麼天真、不那麼誠實的人。多年以前他重回山村，帶幾瓶酒，和童年友伴擠在棚子裡，喝一天酒、打一天牌、唱一天卡拉 OK、看一天電視摔角，像政客一樣重新贏回他們的信任。在那個或者因為酒的麻痺，或者因為相聚的喧嘩，而人人不感覺痛苦的棚子底，幾天之內，這些友伴，就羞澀鄭重、支離坦然地對他的速記本，交代完了他們常住山村的每日每夜。</p>
<p>第八次聚焦轉換</p>	<p>外聚焦→內聚焦</p>	
<p>故事倒數第二段從前述的零聚焦，再度回到少見、啟人疑竇的外聚焦模式。此意在隱藏關鍵訊息，保留最大的空間和想像力，去突顯主題。然而結尾段反而進入內聚焦，迅即切換畫面，由「我」的視野讓祖父首次「實際」說話，出現全篇唯一的引號：「這就對了」。放大、停格、凝滯於此。</p>	<p>孫子猛抬頭，發現雨居然停了，許久不見的太陽高高掛在頂頭……公車總不來，一頭路過的野狗在祖孫面前停下，張開大口，對著太陽瘋狂吼叫，山為之震而無陵，水為之撼而無涯，如此片刻有頃。祖父聽著，直到一切復歸沉靜，在他心中連成一個圓，他嘆口氣，吐出一句話。</p>	<p>我聽見我祖父說：「這就對了。」</p>