

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



袁哲生小說研究

A Study of Yuan Zhe-Sheng's Novels

李佩樺

Pei-Hua Lee

指導教授：柯慶明 教授

Advisor: Ching-Ming Ko, Prof.

中華民國 101 年 7 月

July 2012

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書

袁哲生小說研究  
A Study of Yuan Zhe-Sheng's Novels

本論文係李佩樺君（學號 R97145008）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 101 年 7 月 16 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 (簽名)

劉正忠 (指導教授) 張文豪

所長：

洪淑芬 (簽名)

## 誌 謝

口考過後幾天，我在書店發現一本值得參考的書，當下還很歡欣、快速讀了幾頁然後發覺：啊……原來真的結束啦。錯愕之餘，這才有了空虛的實感。

接著，我開始思考如何表達心中的感激，對這些日子以來，那麼多支持、關懷我的人，例如寫好這篇謝辭。卻每天寫了幾行，隔天又再重來，想著想著，覺得一言難盡。既然，這已經是目前為止，我能為這本論文做的最後一件事了，儘管心情平靜，寫著寫著，淚水卻停不下來，大概，我對這本論文的感情，自始至終都是飽滿的吧。這樣也好。感謝上蒼。

感謝，感謝我在臺文所四年來認識的師長與同學，包括同在這條路上、校內校外的朋友：學長姊的關懷與帶領、同儕的鼓勵、讀書會與論文發表、學弟妹活潑的笑臉，所辦同仁以及隨時為我們做開的每扇門、每顆心。在臺文所認識的每個人都有纖細溫柔的特點，由於有很多共同感到辛苦的地方，更不吝給予彼此支持與微笑。我很幸運在這裡完成一本論文，並且帶著大家的祝福離開。

感謝師長們，尤其幾位從大學時期就澆灌我如荒漠的學識以水分，讓我有一天終於看見臺灣文學的寬闊視野。梅老師給予我在創作表現上的肯定與鼓勵；協助洪老師人文藝術通識課期間，留下燦爛而充滿活力的回憶；也記得文薰老師在我第一次發表論文時，坐在前方用心聆聽的一幕；以及我的師父：柯慶明老師，面對他就像小船看見汪洋，其學養與智慧之博大，不只指引我文學研究的功夫、啟發我以不同的分析視角，時常更是關於生活的，例如面對研究所階段、面對這本論文，甚至，面對自己的態度。有時不免慚愧地想：自己會不會是老師帶過最

辛苦的學生之一呢？由於我總是情緒滿溢、求好又心切，像個身處迷霧中的孩子，用力睜開眼、卻不一定看得清，老師卻依然再三鼓勵我，以一本書、一紙經文，或一句簡單而深刻的話，像是在霧中點亮一盞燈、給我溫和而有力的指引。

另外，感謝短暫來所上客座的李歐梵老師以及口考委員劉正忠老師，與他們相處的時間雖短，卻給予我以及這本論文相當重要的建議、支持與啓發；感謝同在文學之路努力的表姊、表姊夫，他們熱心地幫我譯寫英文摘要，寫得比我的中摘還好；感謝從十來歲相識，一路陪伴我至今的老朋友們，雖然大家目前各自在不同地方奮鬥著，偶爾見了面、又更加確定這段青春友誼是如此重要，甚至用力推了我一把、終於讓這本論文的初稿順利交出去。

最後，我要感謝我的家人：爸爸、媽媽、寶貝妹妹，他們對我的關愛如此強大，甚至包容了所有連我都自厭的、自棄的、自責的部分。因為他們的支持，我才能一步、一步，走到現在。因此我很希望，邁出校園、進入另一個階段的我，能夠更勇敢、快樂，今後不忘好好地生活，回報他們的愛與苦心。這本論文，是一個結束，是一個開始。獻給我親愛的家人。

## 摘要

袁哲生（1966-2004）小說在臺灣文學史上活躍的時間雖短，其風格技巧與美學理念已有一定程度之確立，其作品就藝術創作上亦展現出色的水準與深度。本文透過文本細讀與系統整理，以期對袁哲生小說重要的特色與風格面貌提出較深入且具新意的分析觀點。例如：（一）袁哲生筆下人物類型所呈顯的、對於生命（包含存在、愛、宗教與尊嚴）的哲思；（二）分析其小說具代表性的幾個敘事結構。如：富象徵意涵的意象經營是構成袁哲生小說最基本的要素，而意象的換喻、語句的重覆、短篇的串聯形式……等等結構，相互作用並彰顯其文本的內部層次與中心主題；（三）袁哲生小說的語言特質，展現了「小說可以是詩」的美學觀。除了視覺意象之經營，尤其在聲音的描寫上：1. 發揮詩一般的節奏韻律。2. 開拓了「聽覺的視覺」，即穿透性視角的小說空間。3. 袁哲生小說語言力道之展現，從「鳥鳴山更幽」的襯托技巧為本，透過間接、留白的敘事技巧，讓文字的多義與象徵運用得以發酵，進而將小說累積之情節性與衝突，在精短、錯愕的一瞬造成轉折——例如《猴子》的前半段結尾：「下雨了」三個字，其文字越清遠簡練，聚焦的情感越集中——該「點睛」之力道，是為集袁哲生小說敘事技巧之大成的美學風格；（四）透過〈靜止在樹上的羊〉所揭示：小說世界從凝滯的畫面，至產生重量、生機，最後萌生靈魂的創作機制，以及對生命如「溜滑梯結構」一般、與天空相行漸遠的感覺結構，共同回顧並檢視袁哲生小說創作之精神中心、動力，與本質——即對於生命必然流逝、卻也感傷、不捨的瞬間，捕捉以老相片般靜止卻飽滿的畫面，以文字、以小說的形式，深情地安置。

關鍵字：袁哲生 小說語言 敘事結構 風格美學 象徵意象 抒情

## Abstract

In the history of Taiwan literature, although the time Yuan, Zhesheng (1966-2004) published his novels was short, his style, technique, and aesthetics in writing have all attained a certain integrity, and the artistic level of his creativity was both remarkable and deep. Through a systematizing analysis followed by a close reading of his works, my thesis would like to propose a new contribution that further pinpoints the important characteristics and style that make his novels long-lasting. My thesis basically proceeds in three main steps: first, I sort out the life philosophy (including existence, love, religion, and dignity) that was expressed through the personae in Yuan's writing. Second, I tackle the following representative structures of narration in Yuan's writing: metonymy of images, repetition of sentences, and short series connections, to show that packing images rich in implication is a purposeful characteristic of his writing. By looking into the above structures of narration, I go on to show how Yuan thereby strengthened the layering of his texts and the themes in them. Third, I emphasize that the language characteristic of Yuan's novels shows that 'the novel can be poetry'. With this statement as a unique aesthetic point-of-view in his writing, in addition to managing visual images, I further discuss his unusual capture of sound in words. For this matter, I propose that, firstly, he played with poetic rhythm. Secondly, he explored 'the vision in hearing' which was the so-called 'penetrating visual angle in the space of the novel'. Thirdly, he revealed the strength of writing through indirect narration and leaving blanks (as in mentioning a bird's sound for describing the tranquility of a mountain) in order to symbolically turn the meaning of words into multiple forms. Fourthly, he restored flows of meaning in the photo-like still images, the sad but unwilling moment of realizing the

necessary loss of life, and anchored them, with great compassion, in words, in novels. My discussion shows readers that Yuan used the above skills to accumulate plots and conflicts for attaining the moment of a sudden turning point that was literally precise, short, but surprising, and yet corresponded to the ambiguity of meaning. He also grew from within the still image, in the world of his ambiguity, the weight, the life, and the soul of his creative technique. Through such textual analysis, we are more ready to read deeply into the simplicity of his work, as in the ending of the first half of the “Monkey,” Yuan used as few words as “it started to rain” to show that the more remote and simple the words appear to be, the more focused the emotion that can be evoked. We can also learn fruitfully from reading into “The Goats that are Still in the Tree” the ‘sliding structure’ of life, i.e. the feeling of sliding away from heaven as life inhumanly unfolds. I therefore proclaim that it is the combination of the above writing skills that forms Yuan’s strength of words, the beauty of which can be briefly put as ‘ending a drawing of a dragon by a touch of its eyes.’ And with all the reflection and scrutiny in reading, I share with readers the core spirit, the energy, as well as the disposition that I found in Yuan’s words.

Keywords: Yuan Zhesheng, Novel, Narrative structure, Style, Aesthetics, Symbolic images, Lyrical language

## 目 錄

口試委員會審定書	#
誌謝	i
中文摘要	iii
英文摘要	iv
壹、緒論	1
一、研究動機與觀點	1
二、作家生平與作品簡介	3
三、前行研究	5
四、論述方法與架構	8
貳、小說人物	11
一、「常」：家庭（與社會）結構下的角色活動	12
（一）父與子	12
（二）母親／女性	22
二、「異」：現世、尋常結構外的角色活動	34
（一）乞丐與鬼：談角色之顛覆與批判性	34
（二）「秀才」：談袁哲生筆下之「異」常人物	38
（三）小結：死亡與宗教	41
參、敘事結構	44
一、「本能」：從最短篇談象徵與換喻結構	44
二、「木魚」：人物—空間—情節發展	48
（一）表層結構：難過的迴圈	49
（二）深層結構：欲求與超脫	53
三、「送行」：敘事視角與成長主題	57
（一）「長鏡頭」敘事與「留白」美學結構	57
（二）成長主題與觀點轉換	60
四、「寂寞的遊戲」：中長篇串聯結構與小說精神中心	62
（一）表層結構：短篇串聯與章節劃分	63
（二）表層結構：袁哲生小說中的「重覆」結構	65
（三）深層結構：從〈寂寞的遊戲〉談小說精神中心	69
肆、小說語言	74
一、敘事者與敘事聲音	74



(一) 少年／孩童敘事之「意溢於言」	76
(二) 成人(男性)敘事者特質	79
(三) 小結：袁哲生小說中的敘事者與敘事語言特質	83
二、視覺：內外描寫與詩意象徵	83
(一) 袁哲生小說之內外描述	85
(二) 小說中的譬喻與象徵	90
三、聽覺：小說之聲音與節奏	92
(一) 小說節奏與環境音效	93
(二) 聲音與襯托	95
(三) 聲音與透視：回聲式的空間描寫	97
四、衝突與轉折——談袁哲生小說語言的「點睛」之力	99
伍、袁哲生小說世界	102
一、從場景看袁哲生小說主題區塊	102
(一)「燒水溝」場景	102
(二)(類)眷村場景	104
(三)「村」與「城」	106
二、與天空的距離——試論袁哲生小說感覺結構	107
(一)溜滑梯結構	107
(二)難過的念珠	110
三、靈魂與羊——試論袁哲生創作關注與小說風格之聯繫	113
(一)從〈靜止在樹上的羊〉看袁哲生小說主題與創造	113
(二)招魂與通靈——試談書寫與「追逝」	115
(三)小結：像一尊蠟像——「失去瞬間」之敏感書寫與美學	116
陸、結論	120
一、回顧與整理	120
二、延伸討論(反思與展望)	123
參考文獻	130

# 壹、緒論

## 一、研究動機與觀點

我感到無助，當我們嫻熟運用語言，辯才無礙；我以寫作，來模糊語言，像一個兒童，在大雨天時躲在房間裡，以一種不被名喚的竊喜之情。我以寫作，來溶入時光，希望一筆一劃，一字一句，如同沼澤裡的萍藻，或是靜室內的浮塵，能夠不著痕跡地沉浸在一片未知的世界裡。

——袁哲生〈手札〉<sup>1</sup>

作為一個在創作生涯中，透過持續的書寫與思索，對於該活動本身已發展出一套理念看法，以及對自我風格有所掌握與要求的作家，我們可以從袁哲生留下的文學評論、講說紀錄、手札，以及作品當中，看見其文學理念的實踐。

然而面對作家飽滿的創作意識、連同背後對書寫的焦慮與虔誠，在臺灣文學之林留下些許成果後，從文學研究的角度能夠或者應該如何談論？尤其又為何要談？該問題可能的答案——關於袁哲生小說的魅力本身，即其作品在文學藝術上表現的美感與深度——亦為驅策著本研究的最大動力。換言之，若分析袁哲生小說的風格特色是本研究欲處理的中心，該風格特色當中自然包含了內、外部的質地。

前者例如袁哲生小說的語言與內容特質：其實上述引文簡短的字裡行間，就遍佈了數個關鍵字——「來模糊語言」，如其小說尤以詩化的表達、象徵意象的經

<sup>1</sup> 收於袁哲生，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 311。

營為特色；「像一個兒童」的語言，孩童的敘事者以及主角佔其作品之大宗；「溶入時光……如同靜室內的浮塵」，自始至終為袁哲生小說的主題，關於生命的時光遞變，如鏡頭捕捉般敏銳地攫住。然而這些重要片刻，皆是浮塵般微小，或輕、又幾乎不可承受；「不著痕跡」，呼應袁哲生在結構經營方面的美學觀：「寫作也像寫書法……用功力把骨架（理性）包含在血肉（感性）之內……即使只寫一筆，也要先形成了自己的美學才行。又如珍珠項鍊，穿珍珠的線決定了架構形式思路，但穿好項鍊之後又讓人看不見，沒有痕跡。<sup>2</sup>」

後者與影響袁哲生小說世界構成的題材、背景等層面有關：小說時常（以孩子的眼光）從個人記憶出發，遍及鄉土（燒水溝）、眷村（實踐一村），以及城市（例如淡水、臺北市）的風景；然而不只是土地的實質環境，就文學環境的影響而言，從作家於副刊專欄的連載<sup>3</sup>篇目即見——徐四金、姜德、馬奎斯、海明威、瑞蒙卡佛、韓少功、葛蒂瑪、大江健三郎、沈從文、汪曾祺、契訶夫、黃春明……不僅中國、臺灣、日本，更是世界文學的——這般體質，也同樣不是該作者一人的，就戰後臺灣文學從現代到當代，甚至目前的情況而言，某種程度上也是臺灣文學多重的、海島體質的一部分。無論這樣的作品是否模糊了族群間、國際間的界線，至少就臺灣文學而言，是如此貼近時代變動中，越漸虛幻又無比現實的無弗界經驗。亦是身處於其中，在人生匆匆不覺的眾多流逝間，袁哲生小說以敏銳的感知，又執拗如孩子的決意，凝視、捕捉那些記憶片段中，似乎靜置永存、其實旋起旋滅的瞬息畫面，以一字一句拼湊、思索，甚至「如釋重負地告別」<sup>4</sup>。

本文嘗試透過對小說文本各面向的討論——包含人物、敘事結構、語言與場景——期待對袁哲生作品的創作風格與精神主題能獲得更深入的闡析、一探其小

<sup>2</sup> 引自袁哲生，〈手札〉，收於《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 321。

<sup>3</sup> 此系列自 2003 年 9 月至 2004 年 4 月袁哲生逝世前，連載於自由副刊。

<sup>4</sup> 「小說就是告別人世前，一聲如釋重負的嘆息。」參考袁哲生〈手札〉，收於《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 322。

說在文學藝術上展現的美感與深度。

## 二、作家生平與作品簡介<sup>5</sup>

袁哲生(1966-2004)，出生於高雄岡山，祖籍江西省瑞金縣。曾就讀臺北市成功高中、文化大學觀光系，後來轉往英文系，並於淡江大學西洋語言研究所深造，碩士論文題目為「生活的雕塑家：梭羅《湖濱散記》之禪釋」。

1994年畢業後結婚並赴馬祖東引島當兵，退伍後陸續擔任《自由時報》副刊編輯、《FHM 男人幫》主編；十年間共出版了三本短篇小說集、兩本中篇小說以及《倪亞達》系列；至2004年任職《FHM 男人幫》總編輯，並獲選為「五四文藝獎章」小說類得獎人。同年4月5日自縊於汐止辦公室後山，長眠臺北三芝鄉北海福座，得年38歲。

除了臺北，袁哲生從小輾轉居住過許多地方，例如雲林、臺中，以及嘉義鄉下的外公、外婆家<sup>6</sup>（即《秀才的手錶》當中「燒水溝」原形），也曾一家六口居住在眷村裡<sup>7</sup>（呼應〈寂寞的遊戲〉的「實踐一村」以及《猴子》等作品之小說背景）。外省父親、本省母親，以及多種居住環境的經歷，皆影響了袁哲生小說的語言與場景呈現。

<sup>5</sup> 本節資料主要參考來源為〈袁哲生年表〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁342-345；〈袁哲生年表〉，《誠品好讀》第43期，2004年5月；〈袁哲生創作年表〉，《聯合文學》第235期，2004年5月；以及相關紀念報導文集。

<sup>6</sup> 「『燒水溝』是我外公黃水木和外婆林金鶯的故鄉（他們現在一起安息在林口的茶山丘陵上）……」詳見袁哲生【自序】，〈語言安靜下來的時候〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁4-7。

<sup>7</sup> 「因為改建國宅的關係，從小就住著一家六口的眷舍被怪手夷平了。父親帶著我在一大片瓦礫碎磚上找尋著昔日的家園……」詳見〈採收〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁283。

而袁哲生的創作，自大學時期(1987)以〈開學〉<sup>8</sup>一文獲得全國學生文藝獎小說佳作之後，其作品持續得到眾多獎項的肯定。尤其 1994 於研究所畢業、結婚當年，以〈送行〉獲第十七屆時報文學獎短篇小說首獎，極受張大春等評審作家們的讚賞與推薦<sup>9</sup>。而當時的得獎感言亦令人印象深刻，後來被王聰威喻為「哲生式冰山理論」<sup>10</sup>：「民國八十三年夏天，天氣晴，我和我的同學王森田坐火車到基隆，在車站附近買了一台即可拍，穿梭在鐵道兩旁的街道上捕捉孤獨的角落。回到台北沖洗出的照片中，有半數以上，照的是我托住相機的左手手指。<sup>11</sup>」然而袁哲生的第一本小說集，是以自費的形式，經任教過的補習班老闆贊助成立的觀音山出版社，出版僅此一本的《靜止在樹上的羊》<sup>12</sup>，現已絕版，之後全書收錄於袁哲生逝世紀念文集《靜止在——最初與最終》。

關於第二本小說集《寂寞的遊戲》（聯合文學，1998），除了再次收錄的〈送行〉，還有〈寂寞的遊戲〉、〈遇見舒伯特〉、〈父親的輪廓〉、〈沒有窗戶的房間〉、〈密封罐子〉、〈木魚〉等文，其中〈沒有窗戶的房間〉曾獲第二十屆聯合報文學獎短篇小說評審獎；第三本小說集《秀才的手錶》（聯合文學，2000）即是以鄉下外公外婆家為背景的「燒水溝系列」，收錄獲第二十二屆時報文學獎短篇小說首獎的〈秀才的手錶〉，以及〈天頂的父〉與〈時計鬼〉。該書出版時，袁哲生與黃國峻一同舉辦了新書發表會。

此後，袁哲生出版的兩本中篇小說《猴子》、《羅漢池》，以及口頭禪為「真是令人不屑」的少年《倪亞達》日記體小說系列，皆出版於寶瓶文化，並且圖文並

<sup>8</sup> 刊於《明道文藝》第 135 期，1987 年 6 月，頁 68-81。

<sup>9</sup> 張大春曾在主持節目上，以「尋找一位新作家——袁哲生」為主題單元，介紹此文壇新銳。可參考《縱橫書海》，第 103 集節目電視錄影帶（台北：廣電基金，1996）。

<sup>10</sup> 參考王聰威，〈停下來的年紀〉，《聯合文學》第 319 期，2011 年 5 月，頁 22。

<sup>11</sup> 得獎感言全文可見於袁哲生個人新聞台「秀才燒水」：<http://mypaper.pchome.com.tw/yuanjason>。

<sup>12</sup> 「自縊身亡的作家袁哲生，走得悵然，徒留文壇遺恨，他生前常慨嘆出書機會困難，為他出版第一本書《靜止在樹上的羊》的觀音山出版社，還是任教的補習班老闆，為了助他出書而特別開設的一家出版社。」參考丁文玲〈袁哲生留下 10 本書〉，《中國時報》，2004.04.11。

茂，分別搭配以不同風格的插畫呈現。其中，〈猴子〉獲第三十三屆吳濁流文學獎小說正獎；而《倪亞達》系列相對於袁哲生其他作品顯得更活潑、通俗，不過就小說的主題、孩童敘事的視角與幽默的思維等等，卻有本質上的連貫，如袁哲生在一次訪談中表示：「寫作倪亞達時，只是我把原來作文的腔，改變成說話的腔……我並沒有拋棄原來經營的部分，只是當我想面對大眾時，會設法表現自己的各個面向……我們不怕通俗的作品，只怕冷漠。這個社會勢必是通俗的，你只能期待通俗整體的提升，而不要期待它是精英、優雅的……哭是很好的一種情感，所以我並沒有放棄寫哭的東西，我只是拒絕承認人生只有單樣性的感情。不要忽略笑的影響，因為到最後，笑聲是唯一能不勞而獲的獎品，而且又是免費的。<sup>13</sup>」

袁哲生對小說創作懷抱的熱情與理想，不僅表現於《倪亞達》等作品，在其逝世後紀念文集當中收錄的手札與圖片，亦可窺見燒水溝系列續集的醞釀：「繼《秀才的手錶》之後，我要用哪一個短篇來開啟〈燒水溝系列二〉的首篇？現在我心中想到了一個主題（類似『有和無』的觀念），相對於《秀才的手錶》有一個『時間』的主題貫串其中……<sup>14</sup>」然而，無論是袁哲生哪一種面向的書寫（倪亞達荒島記<sup>15</sup>，或燒水溝系列二），最後還是連同作家的創作生涯，懸宕成一只略顯蒼白的問號了；又或者，也如同袁哲生贈黃國峻書上的簽字：「即使你不再留下線索，但是我們自有辦法<sup>16</sup>。」

### 三、前行研究

<sup>13</sup> 袁哲生口述，李令儀採訪整理，〈免費的獎品——倪亞達的笑聲〉《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 78。

<sup>14</sup> 參見《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 75、《靜止在——最初與最終》，頁 13 之附圖。

<sup>15</sup> 參見袁哲生口述，李令儀採訪整理，〈免費的獎品——倪亞達的笑聲〉附圖，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 78。

<sup>16</sup> 引自黃春明口述，〈說再見的時候——悼袁哲生〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 74。

袁哲生(1996-2004)的作品研究，至今有五本碩士專論，其餘亦有和其他作家或於不同主題框架下比較的論文數篇。若從歷年專論的研究主題與方法可略見成果概況如下：

論文題目	研究方法與觀點
2005 林政鑫 袁哲生小說中的生存困境	將孤獨、死亡、成長、救贖，視為袁哲生小說重複且互涉的四個主題，討論作品中呈現的生存困境。掌握了小說內容題材，以及成長與困境之於袁哲生小說的重要性。
2006 楊孟珠 閉鎖時空·空白經驗——袁哲生小說研究	以時間、空間、人間三向軸分析袁哲生作品。並將其視為擅長捕捉生命浮光與現代人疏離意識的現代主義作家，而非單純反映鄉土之境的鄉土小說家。
2007 楊靜詩 袁哲生小說少年書寫之研究	掌握佔袁哲生小說多數比例的少年／孩童角色，從他們看待成人世界的眼光、愛情的幻滅以及疏離感等主題，分析袁哲生小說之特色，並認為少年書寫是為掌握該作家作品的關鍵。
2010 潘玫均 論袁哲生小說中的消失感與死亡書寫	認為死亡書寫是近年來國內、外現代小說趨勢之一，而消失與死亡是為袁哲生小說中一條若有似無的主軸。透過對作品中時間與生命消失的討論，探討袁哲生的死亡書寫。
2011 林明發 寂寞的遊戲：袁哲生小說中情感·時空·死亡的凝視	以拉岡鏡像理論、柏格森、齊梅爾等哲學論述，探討袁哲生小說對情感、時間、空間與死亡的感知與凝視，進一步解讀創作理念以及小說與作者的關係。

除了專論，另有《焦慮與抑鬱——袁哲生與黃國峻小說研究》<sup>17</sup>、《張大春、袁哲

<sup>17</sup> 張淑芳，《焦慮與抑鬱——袁哲生與黃國峻小說研究》，逢甲大學中國文學所碩士論文，2011年。

生、許榮哲之少年日記體小說研究》<sup>18</sup>……等相關碩士論文。

從上述整理可見，袁哲生作品截至目前的研究，儘管各篇採取的觀點方法，自有其長處與侷限，然而透過研究的陸續累積，袁哲生小說重要的主題與可能面貌也更全面且深入地呈現。首先，尤見幾個中心主題：1. 成長困境；2. 死亡；3. 寂寞、疏離等現代性的討論。其次，加上范銘如於〈輕·鄉土小說蔚然成形〉<sup>19</sup>提出袁哲生之創作表現，在臺灣文學史上，展現一種「輕質」鄉土小說的面貌：「不過短短幾年，新的小說類型又蔚然成形了。這股新興勢力由五年級中段班的袁哲生領銜，六年級的吳明益、甘耀明、童偉格、伊格言、張耀升、許榮哲等為主力，共同開創出一種輕質的鄉土小說。這種文學跟 70 年代或更早期的鄉土小說貌合神離。一樣書寫鄉間市井黎民故事，甚至更大量地描寫民間習俗信仰，新鄉土的奧趣卻不在反映（後）資本主義入侵下的社會問題；因此不似前者偏好以畸零人或特殊經歷／行業者為敘述角度，後者多是少年和青年的眼光。敘述形式因襲鄉土小說既有的寫實與現代主義，兼且融入魔幻、後設、解構等當代技巧以及後現代反思精神，但又不若 90 年代小說在形式與文字上的繁複。」接著，其更進一步於〈後鄉土小說初探〉<sup>20</sup>一文、承接〈七〇年代鄉土小說的「土」生土長〉<sup>21</sup>之論述，引導出「鄉土」遇上「後學」產生文學新面貌的討論；而〈放風男子與兒童樂園〉<sup>22</sup>則針對五年級作家袁哲生、張啟疆、駱以軍小說提出「定點循環式」的空間分析，是為一系列袁哲生小說與臺灣新興鄉土文學潮流之說的相關論述；除此之外，2010 年劉乃慈發表於《臺灣文學學報》的單篇論文〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉

<sup>18</sup> 李姿慧，《張大春、袁哲生、許榮哲之少年日記體小說研究》，東海大學中國文學系碩士論文，2012 年。

<sup>19</sup> 范銘如，〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，《中國時報》開卷周報，2004.05.10。收入《像一盒巧克力：當代文學文化評論》（臺北：印刻，2005），頁 175-180。

<sup>20</sup> 范銘如，〈後鄉土小說初探〉，《文學地理》（台北：麥田，2008），頁 251-290。

<sup>21</sup> 范銘如，〈七〇年代鄉土小說的「土」生土長〉，《文學地理》（台北：麥田，2008），頁 153-178。

<sup>22</sup> 范銘如，〈放風男子與兒童樂園〉，《文學地理》（台北：麥田，2008），頁 63-84。



<sup>23</sup>，始強調袁哲生小說語言美感技巧及抒情詩筆調的分析。

從上述研究方向的歷程、流變，與相互對話、補充的現象，一方面可見袁哲生小說作品在臺灣現當代文學與研究中突顯的、與被突顯的特質為何，另一方面也使得袁哲生小說世界的核心主題與可能面貌也越漸深入且立體地呈現。

然而，關於所謂「鄉土」主題在臺灣文學發展中生生不息的論辯關係，直至今日，其面貌依舊持續地在創作中變化與叛逆，於是這方面的討論雖難以定奪也將越漸多元而具挑戰性。本文認為袁哲生小說是之於鄉土文學中如何的位置，還有持續觀察討論的空間。而袁哲生的小說質地，以簡練文字卻豐富的象徵意象、留白如冰山式的美學、對卑微處境與生命渺小瞬間的關照等等，使得靜謐中得以驚聞震耳巨響、從輕描中體現生命重量，加上在尋找難過之源頭時、不忘搏君一笑的幽默感……處理這般富層次肌理的文本，承續過去的前行研究成果，本文期許不先以主題為限，而是如反覆打散、研讀、拼湊一幅拼圖，經過文本中各人物、敘事、及語言的討論，將袁哲生小說世界可能的接連與牽涉方式，透過這般分析與論述，嘗試系統性地整理出主要的風格題材與精神中心。期待能以不失有趣、且可供後來研究持續思辯討論的姿態，在其複雜也甘苦如人生的小說中，試探臺灣文學森林間，一小方靜好的光景。

#### 四、論述方法與架構

本文雖以全部的作品為研究範圍，然而袁哲生所有長短篇幅的小說若就一本碩論的規模來處理，又希望避免因能力有限而量質無法兼顧的情形，於是本研究

---

<sup>23</sup> 劉乃慈，〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉，《臺灣文學學報》，2010年6月，頁113-144。

採取透過詳細探討數篇小說，並於分析過程中，盡量與其餘文本相互穿插連結、補充兼辨證的方法，討論作家為數眾多且篇幅參差的作品。

本文頭尾以緒論、結論概述研究之動機與成果，內文分別依序以：人物、敘事結構、語言三大方向切入，探討袁哲生小說整體的題材與風格美學，並於末章以袁哲生小說世界為題，針對作家在文學藝術上重要的關注：包括書寫的場景與主題、感覺結構、創作機制與精神等等，嘗試以前三章的分析為本，作進一步深入的延伸探討。至於各章的討論架構如下：

1. 小說人物：「父親」與其相關形象，是袁哲生多數小說描寫的重點角色，本文以袁哲生小說中廣義的父親談起，接續是母親與女性角色；後半段相對於上述以家庭、生長環境為中心的人物，對於袁哲生小說當中，甚至時常是身為現世之外的特殊角色，針對其功能與形象作探討。
2. 敘事結構：本章將對袁哲生小說在結構上的布局，以及內容意義上的處理，嘗試以表層、深層兩方面相互對照分析。文本之討論從短篇到長篇，分別先以單一作品細談，接續參照比較其他篇章的方式進行。
3. 小說語言：本章開頭以袁哲生小說中的敘事者特質如何影響敘事語言為討論主題；第二部分以視覺意象為主，談袁哲生小說中象徵與譬喻的運用；最後亦為本章的重點：從文本當中「聲音」的觀察與分析，進一步談袁哲生小說當中重要的「點睛」的風格，這般風格與留白的技巧、抒情性等等敘事表現相關。
4. 小說世界：袁哲生的小說整體而言究竟呈現什麼樣的景象？延續前三章文本的分析，進一步將袁哲生小說的風格特質，與作家的創作活動、關注的主題、描述

的場景區塊、與美學的追求等等互相映照，嘗試從文本的分析深入推探袁哲生創作活動背後的感覺結構，以一種不同以往的角度觀看袁哲生小說所善於描寫、捕捉生命瞬間之特質與藝術風格。



## 貳、小說人物

本研究以小說人物作為文本討論脈絡之始，原因有二：1. 袁哲生小說的特色之一，包括創造出幾個相當特殊的小說人物。例如與鬼魂同住的乞丐頭子空茂央仔；盯著手錶趕赴郵寄、信件卻總是查無此地被全數退回的「秀才」等等。另外，就小說情節內容與敘事口吻而言，時常是從回想、懷念某些人物開始的，我們從袁哲生兩本小說集的序言可窺知一二：「這些人物像是一堆被打翻在地上的積木，一個個沉默不語地袖手旁觀著。一直等了很久，直到我也不動聲色地安靜下來之後，才有一些微弱細碎的耳語開始輕輕傳來。我連忙取筆把它們給抄了下來<sup>24</sup>」、「這本《寂寞的遊戲》讓我又回到了老路上，當然，也遇到了一些『老問題』和『老朋友』；我很高興自己能有機會多走幾步路，如果人真的還有來生，希望下輩子我可以不費吹灰之力地再次想起『他們』的點點滴滴。<sup>25</sup>」（關於這般書寫性質與小說藝術表現之關聯，另見本文末章之討論）；2. 「父親」的描寫以及其形象承載的主題意涵，之於袁哲生多篇小說而言有相當的重要性。不只母親角色的行為特色時常是相對於父親而顯現的，就故事的深層意義來說，父親與「我」（兒子）的生存方式與處境，亦呈現相互映照（例如〈樓下的父親〉<sup>26</sup>）、且於情感上緊相繫連的關係。因此，「既存」的父親形象在袁哲生小說中如何「重新出席」，於敘事者「我」心中持續茁壯、甚至轉化，是為袁哲生多篇小說共通的精神核心。

關於討論架構的部分：袁哲生筆下的小說整體而言，一大部分是圍繞居住環境<sup>27</sup>上的生活點滴，因此以家庭中的父母、鄰居、玩伴與暗戀的女孩為主要描寫對

<sup>24</sup> 引自袁哲生自序〈語言安靜下來的時候〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁7。

<sup>25</sup> 引自袁哲生自序〈靈魂的體重〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁15。

<sup>26</sup> 收於袁哲生，《靜止在最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁243。

<sup>27</sup> 關於主角生長居住環境、以及小說背景之刻劃，實表現出幾種類型，詳見本文末章關於袁哲生小說世界之討論。

象；另外，則有一類特別奇怪的、即前述所謂具代表性的特色人物，以異於一般大眾而令人印象深刻的形象，在小說中展現了豐富的象徵寓意——相對一般家庭與社會的結構框架，在這些「異」人物身上，除怪誕亦見顛覆意味——因此本章將袁哲生小說人物分作「常」與「異」人物來討論，然而此處的常、異是基於小說人物特色而言，並非普遍價值或道德判斷的二分。換言之，透過此討論架構可進一步發現：袁哲生筆下的人物，尋「常」者未嘗不怪異、「異」常者亦不時被敘事者以欣羨眼光所注視。

## 一、「常」：家庭（與社會）結構下的角色活動

### （一）父與子

「你(的創作)受原生家庭的影響很大嗎？」<sup>28</sup>袁哲生曾經在樓梯間與朋友抽捲菸時，這麼問了另一位小說家。

在袁哲生筆下的小說人物、以及人物間的關係類型中，針對家庭與居住環境周圍共同成長的玩伴描寫，佔了袁哲生作品多數的篇幅與成分。尤其對「父親」形象與處境的刻劃，亦是其中數篇作品的核心。這些「父親」（無論狹義、廣義或延伸的）以各種面貌被側寫，甚至一些敘事角色在小說中亦同時具備父親的身分。而這些「父親」們的形象與性格，在差異中亦有共通性：例如嚴厲、激動的，或沉默、壓抑的，甚至無趣、麻木的。連同實行父親功能的祖父，以及父性之延伸如老師一類的角色，將陸續在此節的前半部先行討論。

---

<sup>28</sup> 高翊峰，〈有一次——再看見袁哲生的幾個片斷〉，《誠品好讀》第43期，2004年5月，頁73。

## 1. 消失與隱抑

談袁哲生筆下的父親，先從〈父親的輪廓〉<sup>29</sup>開始。該小說當中的父親做了三件事：1. 每當「我」被母親責罵，父親深夜便會來到「我」的書桌前，留下「忍一時風平浪近<sup>30</sup>」的字條；2. 「我」在面臨人生初次重大難關的聯考前夕，父親帶一盒蒸餃來學校探望興起想死的念頭的「我」，說道：「好好活下去，不一定要在意別人的話，人生有時候要走自己的路。<sup>31</sup>」；3. 父親得到一筆遺產，從此走上「自己的路」，上演「家變」、從此出走，自「我」與母親的生活中隱退。然而小說情節後來導向的：這般「失去」父親的變故，以及意外死亡的消息，卻加強了「我」對父親的想像，甚至展現了某種（嘗試地）理解與認同（例如回憶父親的過程中，「我」在父親死後瞞著母親多次前往車禍失事的現場）。關於父親的離家，母親從未去談，而「我」多年來依然將那些支持話語謹記在心，於心目中保留著父親英雄般的形象。

與〈父親的輪廓〉一文所描寫於家庭角色、性格等方面最相近的，是〈雪茄盒子〉當中的父親。首先，這兩位父親與配偶的關係都是冷淡甚至佈滿裂痕的。例如〈雪茄盒子〉中的父親死後，「我」與母親整理房間時：「我告訴母親我發現了那個雪茄盒子。母親背對著我，正彎著腰用雞毛撻子掃灰。我問她要怎麼處理這個盒子，母親停頓了一下掃灰塵的動作。『扔了吧。』她說，並未回頭，繼續往窗台上拂塵。<sup>32</sup>」該雪茄盒子是父親的遺物，當中裝了每年兒童節帶「我」去動物園玩、看馴獅表演的門票，以及「我」長大後父親獨自前往的單張票，盒子內還裝了父親剪下的指甲屑，彷彿當年一同目睹的、被馴服的獅子一般，消磨去自身的鋒芒與利爪：「父親總是在這個時候悄悄地抽出那根雪茄，扯掉玻璃紙包裝，用門牙嚙開一小孔，再劃一根火柴點著。在獅子們磨爪的澀澀聲中，馴獸師漸漸

<sup>29</sup> 收於袁哲生，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 113-120。

<sup>30</sup> 故事中的父親識字不多，總是寫錯。

<sup>31</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 116。

<sup>32</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 17。

控制住場面，父親臉上一團團濃煙像游霞般浮動擴散，消失在空中。有一年我注意到，在這個時候，父親的臉上浮起了一絲絲惋惜的表情，不太明顯的。<sup>33</sup>」因此，其次這兩位父親皆以某種沉默或隱忍的姿態，將自身的情緒與想法連同於歲月間不斷抽長又反覆磨去的爪屑，或包藏在小小的木盒子中，或自家庭全身而退。

上述這兩篇小說中的父親，表面上於家庭關係當中壓低聲量（對比於母親角色），向內則是將自身的存在連同情緒壓抑住，一則以秘密的形式收束、一則以消失的出走作結。然而，袁哲生小說當中的父親，還有一類是實質上的不在場——之於「我」的生命，是缺席的狀態——當「我」還是個孩子的時候。這般「失去」，以兩種完全不同的敘述手法，見於〈天頂的父〉與〈夏天的回聲〉。

〈天頂的父〉當中「西北雨」一節，是以孩子的角度回憶「我」嬰兒時期記憶中的父親。因此小說敘述多少帶點魔幻、幽默的質地。「我」在還不會說話的時候，就以良好的聽力辨認出父親與眾不同之處：「這些聲音當中，最明顯的就是我老爸皮鞋後跟上發出的，鐵片撞擊路面的咔咔聲……更奇怪的是，除了皮鞋後跟之外，我老爸就發不出什麼聲音了。就像乞丐頭子空茂央仔一樣，我老爸也有他與眾不同的地方。他的特色就是不說話，但我知道他不是啞巴，他不像啞巴芬仔那樣發出嗯嗯啊啊的聲音。我老爸在我的錄音帶裡幾乎是一片空白。我老媽就能言善道多了。<sup>34</sup>」從小在燒水溝<sup>35</sup>給外公外婆帶大的「我」，漸漸發現周遭的人管父親叫「外省的」，推測這種稱呼是用來形容那些「與眾不同」的人。而父親與「我」的互動也僅止於週末乘火車來探望，當母親忙著與燒水溝的居民們交談時，「外省的」默默抱起「我」，走到遠處安靜看雲。直到有一天郵差捎來「外省的」在外島過世的消息，「我」這時才剛好說出人生中的第一句話。

<sup>33</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁16。

<sup>34</sup> 袁哲生，〈天頂的父〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁52-53。

<sup>35</sup> 指糖廠排放熱水流入溝渠後形成的天然(?)浴池，在袁哲生小說中被轉化為外公外婆居住的地方名稱。

相對於以一個嬰兒的記憶回溯父親的消失，〈夏天的回聲〉<sup>36</sup>則是參與了他人的（同時也是自己的）一場失去。故事中描寫「我」與母親二人（在眷村<sup>37</sup>）過著平靜的生活，一天隔壁搬來一對老夫少妻，和一個小男孩：「常常，在傍晚天氣較涼爽時，他和他父親就騎著一輛腳踏車，在四處遛達。他坐在車槓的小藤椅上，雙手像鳥一樣攬住車把；他的父親則戴了口罩，兩鬢有些灰白。<sup>38</sup>」當男孩的父親開始長期住院，新鄰居將男孩託給母親照顧，因此「我」和男孩很快地成為玩伴，直到男孩的父親終於病重過世，「我」站在村口哨塔內遠望對面公墓的葬禮：「想到他和我一樣沒有爸爸了，我哽咽著抽泣起來，哭聲混合了蟬鳴，繞著窄壁間的方格內彈轉……。<sup>39</sup>」「我」在目睹男孩失去父親的同時，彷彿也看見了自己與母親平靜的生活中，一道屬於父親的、類似而空白的痕跡。

這兩個故事雖描寫於完全不同的場景——前者在燒水溝、後者在(類)眷村<sup>40</sup>——而父親都是以軍人身分<sup>41</sup>，在孩子年幼的時期離開世間。之於「我」而言，想起父親就像聽著錄音帶突然轉入一段空白的靜默，這類父親們的消失，是以死亡的形態於孩童敘事者「我」的生命中缺席。

最後，小說中還有一些父親沒有刻意隱沒自己，也沒有離世，卻表現出重覆、固定的行為模式。其中〈寂寞的遊戲〉當中父親雖重覆剪報的動作：「我來到我爸爸鋪著榻榻米的房間上空，看見他正盤腿坐在小方几前面剪報紙，剪刀穿過報紙發出乾乾的啜泣聲」、「我爸房間裡那台老收音機是開著的，我聽見尋找節目時電

<sup>36</sup> 收錄於袁哲生，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 46-61。

<sup>37</sup> 小說並未指出地名或眷村二字，但於這篇文章中有相當明顯的眷村場景描述。

<sup>38</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 48。

<sup>39</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 61。

<sup>40</sup> 關於袁哲生小說場景的類型與討論，可見本文末章。

<sup>41</sup> 另外前述所舉〈父親的輪廓〉例子當中，該父親其實也具軍人形象：「在淡藍色的月光映照下，他奮力攀上圍牆，騎在牆頂上向我揮手，並且很誠懇地將手掌划向眉梢，向我行了一個軍禮，然後才縱身跳落校外的小路上。」見《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 117。



波滋滋響的雜音，還有剪刀裁過報紙發出像枯葉的聲音……<sup>42</sup>」，依然和孩子有正常互動：「他指著月餅盒子上『嬋娟』兩個字問我是什麼意思？我看見印在盒蓋上的嫦娥，就回答是『美女』的意思。說完，我爸罵我是廢物……<sup>43</sup>」；而《猴子》當中的父親以持續打著算盤的形象，作為極扁平的人物被刻劃：「父親房裡的收音機傳來一陣急躁的板胡聲，鼓點緊密得像鍋底的小氣泡似的。母親和榮媽媽相視而笑。她們笑的是那叮叮咚咚的鼓點之間，父親靈巧的手指正在撥動算盤珠子的碰撞聲。這是我們家最穩定的一種聲音……<sup>44</sup>」；至於〈一件急事〉當中日夜賭博的父親，除了行為模式也幾乎一成不變之外，在小說中呈現的父子互動，更是近乎斷裂且無從溝通的。不論是孩子對父親的表達：「他緩緩伸出右手，用食指輕輕地勾動他父親的後褲袋<sup>45</sup>」，或父親對孩子的回應：「他回過頭來，佈滿血絲的眼睛過了許久才眨動一下<sup>46</sup>」自始至終皆是如此。使得小說背後最初的目的與推迫情節的動力——母親即將臨盆這件急事——在父子無聲且薄弱的互動中化為無可奈何的焦躁與窒息感。

整體而言，上述父親們在小說中消失、靜默，或隱抑的形象，之於袁哲生筆下廣義的父親角色中，是為一大類型。這種形象背後同時顯示的，除了是一類父子與家庭關係，也包括對注視著父親的兒子（敘事角色）而言，與父親雖接近實遠離的情緒感受，甚至無從參與彼此的情形。

## 2. 尊嚴／卑微<sup>47</sup>

<sup>42</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 43、56。

<sup>43</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 58。

<sup>44</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 16。

<sup>45</sup> 此動作重複於小說中，見袁哲生，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 62-63。

<sup>46</sup> 此動作重複於小說中，見袁哲生，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 62-63。

<sup>47</sup> 關於袁哲生對於「卑微」的描述與思考，可見〈手札〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 325：「最沁心的難過是在某個角落看見的小事情，那些插曲，讓人透視一個人的卑微和孤寂的存在，人的永恆的真我——悲憫，便暢快地顯現，毫無瑕疵。」。

當尊嚴生長在卑微的處境上，就開出難堪、苦痛之花。袁哲生筆下另外有一些父親角色（包括兼具父與子身分的男性主角）相對於上述所例，在小說中並非消失靜默，反而是厲聲激昂，或者角色的矛盾與掙扎在文本中，是更明顯被闡述與刻劃的。當這些廣義父親角色的內外的活動較前類更鮮明的同時，可分析討論的方式也趨向多元、複雜：

首先，袁哲生筆下有些父親是相當嚴厲而富威嚴的，一如傳統社會價值對一家之主的印象與期待。這些父親嚴以律己、嚴以待人，然而生活的處境可能以各種方式擠壓他們鼓脹的自尊。例如：〈溫泉浴池〉<sup>48</sup>中，主角J的父親，於一張巨幅拼圖歷經四個月即將完成之時，卻驚覺缺了一片，自此精神崩潰，積壓的情緒炸開、飛射至成天無所事事的兒子身上。於是長期在家待業的J被趕出門找工作，是為整篇故事的開端；〈眼科診所〉當中林家成與父親林老先生志昌的關係也與此相似：老先生雖年歲已高又患有嚴重白內障，卻不減在家中的威嚴<sup>49</sup>：「我林志昌不是欠債不還的孬種，該多少給你們的一毛也少不了，媽了個屁的統統給我滾——<sup>50</sup>」，比起實際挑起全家生活重擔的林家成，更有一家之主的風範：「『怎沒請人家進來坐？』……『什麼沒事！』林老先生拍響桌子……『下午你撥個電話給他，就說是我說的，問問公所修繕房屋的補助金撥下來沒有……』<sup>51</sup>」發現錯過門診時間、一家人在眼科診所前方躊躇時，林老先生亦率先開罵：「『什麼時候不保養車子，偏偏這時來湊熱鬧，從小就不長眼睛，新的到你手上也變成舊的！』……林老先生罵過林家成，又轉過身去罵林老太太拖延了出門的時間。<sup>52</sup>」

這兩位父親在故事中一方面表現出社會文化角度上、普遍對於父親權威的刻

<sup>48</sup> 該中篇小說於作者生前尚未定稿發表，後收入其逝世紀念集《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁140-188。

<sup>49</sup> 故事中，林老太太自從向高利貸借錢又倒了會就精神失常了，剩老先生和兒子維持家庭運作。

<sup>50</sup> 袁哲生，〈眼科診所〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁28。

<sup>51</sup> 袁哲生，〈眼科診所〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁31。

<sup>52</sup> 袁哲生，〈眼科診所〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁34-35。

版印象，同時透過他們嚴厲的個性、言行，對照出「子」相對的沉默、無能，或者纖細、壓抑的性格。然而另一方面，在他們嚴厲形象的背後，卻也暗示了某種身處衰退處境而被擠壓的尊嚴：〈溫泉浴池〉父親的老年生活寄託在一幅又一幅的拼圖作業中，最後欠缺的小小一塊竟壓垮了他的理性，情緒爆發搗壞了象徵自我形象與地位的書房；而〈眼科診所〉的林志昌罵兒子不長眼睛，其實自己的眼睛也近乎失明了，固執的他多年以來除了不願接受手術，也不了解（或不願面對）他們多年來居住的公家宿舍，其實早已面臨被強制徵收的處境。

相對於嚴厲的父親形象，一方面作為兒子、有些也具備父親身分的，這些顯得沉默、甚至被指稱無用處的主角，他們身上於是有了前一類消失、隱抑父親的性格與影子。除此之外，就敘事的角度而言，從主體我（I）<sup>53</sup>出發，所觀看與解釋的父親，與客體我（Me）身為一個父親／兒子並且感知著家庭結構與社會期待的，兩種不同感覺結構，造成這些小說背後的主題、重心，以及傳達出的父親形象與思考有所不同。前者如〈雪茄盒子〉、〈父親的輪廓〉、〈溫泉浴池〉等文章，以敘事者「我」的思緒作為小說的視角與根據；後者如〈眼科診所〉、〈木魚〉，以及〈名字〉<sup>54</sup>這類故事，即敘事者與「父親」形象之間的關係與呈現，是更複雜地包含了與人相處、身於家庭以及社會中的責任等等。尤其，〈名字〉這篇文章更是透過全部的篇幅，刻劃了一個以「Me」的感覺結構出發的父親，以及他其實不同以往的日常與生活處境：主角是一個即將被裁員的中年父親，在正式離開公司並告知家人之前，照常騎著機車上班。沿途尋常景色歷歷在目，他的心中想起家人、孩子，以及最後「自己」曾經教孩子「學寫名字」的過程。這般「以父之名」的畫面，突顯了在這個社會、價值結構下，父親角色所代表的、關於生而為人（父）在家與在外所承受、面臨的生存與尊嚴等問題。

<sup>53</sup> 參考 William James (1842-1910) 在《The principles of psychology (心理學原理)》(北京：中國社會科學，1999) 提出的理論，將「自我」分為「主體我(I)」與「客體我(Me)」二部分。

<sup>54</sup> 收於袁哲生，《靜止在——最初與最終》(台北：寶瓶文化，2005)，頁 198-199。

而〈眼科診所〉的林家成，以及父母已過世、同樣也與妻子分開（離婚）了的〈木魚〉主角王毅民，他們在小說中除了各自呈現了生為人子、人父的處境，也在性格、行為表現上有進一步的刻劃：例如林家成在小說中有一個習慣戴上墨鏡的動作，並且除此之外，他對生活此起彼落的災難，反應得麻木且沉默：對於父親的謾罵沒有反應，也似乎放棄了對家中的任何人生氣（老母發瘋、女兒才四歲），唯在出門前找不到過去記憶中的某件香港衫而發了一頓脾氣。然而，「必須找出一件像樣的衣服」這個行為背後所未言之動機，可說與基本的尊嚴、或者將帶著父親前往同學趙逸民開的診所就醫有關聯。這位同學和主角就像一體兩面的對照：趙逸民與林家成起點相近、成就不同。林老先生時常對林家成說：「從小我就看他（趙逸民）有出息，人家是讀書的料。<sup>55</sup>」然而林家成從後門進入午休中的診所時，卻目睹了趙逸民不久前才悄然自弒的現場。

至於〈木魚〉中的王毅民大概是袁哲生筆下活得最不開心的角色了，例如文章開頭自王毅民睡醒的一刻開始描寫：「每天早晨，他都厭恨著自己浮腫的軀體，認為它一點可取之處都沒有……<sup>56</sup>」。他和林家成一樣與妻子離異，生一幼子；不同的是，父母已經過世，他極想念母親，不停追求內心的平靜。痛苦中他反覆想著：「沒什麼大不了的，一輩子很快就過完了。<sup>57</sup>」而他所追求的平靜一如木魚所敲出的木質水聲，他覺得「那種木質的音聲就是一個父親的心聲。是一個父親祈禱時的喃喃低語。<sup>58</sup>」在王毅民身上可以看見幾種矛盾與掙扎：他雖已然成長、有了孩子，還有一身肥胖鬆垮的形體，他依然每天追想著他的母親，活得越是痛苦就越加想念；而身為一位男性／父親，在婚姻關係中他深感與女性／妻子的價值觀隔閡，以及無法溝通共處的挫敗感，甚至為了抵抗屈辱，或者伸張自己對孩子

<sup>55</sup> 袁哲生，〈眼科診所〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 31。

<sup>56</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 148。

<sup>57</sup> 主角王毅民這句話（內心想法）反覆重現於文中，見頁 151、154、162、167、175、183。

<sup>58</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 164。

的監護權／能力，他甚至走入飯店樓下的精品店，以身上帶的所有現金（其實還跑了趟提款機），將運動衫、球鞋、短褲換成整套西裝，彷彿穿上一套尊嚴，並且將褪下的衣物避之唯恐不及地，通通塞進垃圾桶去。

此小節所討論的兩種父親形象的描寫，無論是作為傳統文化價值下充滿威嚴的父權形象，或者是與前一節所論消失、隱抑的形象相互映照的父親，在充滿混亂與屈辱的生活中走得滿頭大汗、步步艱辛，舉手投足卻盡是壓抑、隱忍，或者尋求些許尊嚴與平靜而已。

然而，這些關於父親的書寫中，其實都共同論示了作為一位（社會、家庭中的）男性／父親，該如何好好活著的問題——角色們各自在尊嚴與屈辱、責任與逃脫、生與死之間彎彎折折，顯現了不同的生命樣態。

### 3. 小結：樓上的父親、樓下的父親

最後，除了上述文本中討論的父親類型，另外還有兩種可作為廣義父性角色的延伸來看，亦有其特質與功能的例子：一類即燒水溝系列<sup>59</sup>主角的外公黃水木（與外婆兩老一同帶大孫子阿生仔），以及〈送行〉<sup>60</sup>當中的老父親，皆以祖父般的年紀對孩子流露出父性慈愛的一面（雖然黃水木亦是不善表達關愛的祖父，依然處處難掩對孫子的著想與疼惜）；二類則是《羅漢池》當中老羅漢腳們透過收徒弟傳承自己的技藝、死後也好有人為自己上香的，形同父子的師徒關係。以及〈遇見舒伯特〉當中描述的嚴師宋九齡——身為主角黃士宏的高中歷史老師，曾開導、指引黃士宏，帶來重要且長遠的影響，然而，當後來黃士宏決定走上記者之路，宋九齡氣得與他關係決裂，展現無可抑止的失望與憤怒：「我（黃士宏）坐在宋老

<sup>59</sup> 即《秀才的手錶》一書共收錄三篇以燒水溝為背景的中短篇小說。

<sup>60</sup> 〈送行〉一文收錄於《靜止在樹上的羊》、《寂寞的遊戲》，以及《靜止在——最初與最終》。

師的書房裡，四壁的書牆蒼老而嚴肅，聽完我的話，宋老師手上的保溫杯還來不及放下來，便開始厲聲斥責：『當然是繼續念書考研究所，記者是幹什麼東西？文化流氓！』<sup>61</sup>」然而多年後，黃士宏前往宋九齡住處探望，才發現記憶中嚴厲的老師早與當年裝扮差異極大、性格變得孤僻而略顯癡狂：「宋老師抵動著嘴角，交錯的雙腿在寬大的卡其褲管裡抖動起來；抖動時緩時劇，突然，宋老師睜大了眼，面露驚惶地看著我說：『布拉姆斯。』『啊？』『貝多芬的接棒人是布拉姆斯你知道吧？舒曼知道，貝多芬不知道，我等會兒給他說去。』<sup>62</sup>」然而這段久別重逢卻雞同鴨講的對話所論示的，依然是一股對弟子抱以厚望、卻終於深深失望的情緒。

統整本節關於各篇文本中父親角色的比較，可見袁哲生筆下關於父親形象的書寫與思考，主要透過（子）的自我「I」，以及另一種出自於「Me」的社會性的、感知外在期待的感覺結構，呈現出以下兩個描寫重心：一談父親的消失隱抑、二談生而為（男）人、為父，面對生活卻難免彎折的尊嚴、處境與姿態。

然而這些生之感受，以及對父親形象的追想、與重新理解，就像透過一把時間的鑰匙，使得父——無論是消失、孤獨、嚴厲或隱抑的——與子的距離，得以被開啟而貼近。即孩子（時常是小說的敘事角色「我」）注視記憶中父親的同時，也「看見」自己身上相似的，或被觸動、體會的部分。時間交出了那把（開啟雪茄盒子的）鑰匙，如同展開那幅〈樓上的父親〉<sup>63</sup>當中揭露的圖像：長大的「我」在郵局樓上向樓下的父親揮手，因為小時候，父親也在同樣的位置朝下方（幫忙顧腳踏車）的「我」揮手，然而此時樓下的父親沒有回應，一如當年的自己也總是抬頭望著樓上的父親，一次也沒有舉起手來。然而對父親可能的瞭解與想像，

<sup>61</sup> 袁哲生，〈遇見書伯特〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 77。

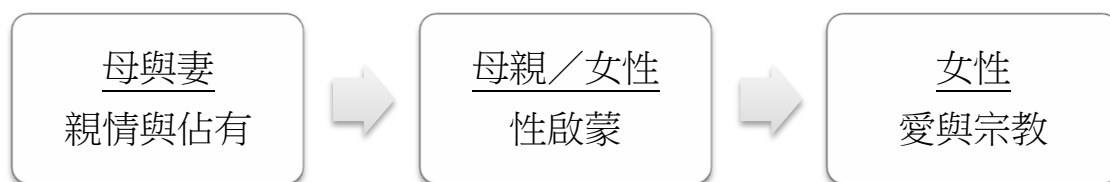
<sup>62</sup> 袁哲生，〈遇見書伯特〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 89。

<sup>63</sup> 收於袁哲生，《靜止在最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 243。

都是由於生命經過時間不斷地向前輪轉，當自己成長、父親也衰老，不知不覺就來到一個當年父親的、樓上的視線角度，於是「我」以現今思考過去，某種程度上也將自我與記憶中的父親貼合——看見父親的同時、看見自己——無形中或許也標畫出己身所處的位置與生存姿態，對記憶中的父親、對自己，以及當下生活一兩個難免的疑問，揮一揮手。

## （二）母親／女性

不同於父親，袁哲生小說透過書寫母親所思考的，不只是親子之間的關係，或者關於自身的生存與認同，時常更是思考關於一位「女性」的問題。換言之，父親角色之於各篇小說，時常是與敘述者「我」相互映襯的，是被重複感受或想像的對象。相對地，母親同時身為一位女性（連同其他不同年紀、關係的女性角色）對（皆為男性的）敘事角色「我」而言，在各篇小說中自然具備更多元的「情感層次」與功能性質。或者就成長的角度來說，這些母親／女性角色之於「我」的生命與啟蒙，無可避免地時常是關於佔有的、性的，或是所謂關於愛的。於是本節承續「常」的一面——尤以家庭環境為重心的活動架構下——在相對父親的討論部分，基於母親同時作為女性角色被敘述表現的特質上，將母親與妻以及其他女性角色嘗試作出以下統整分析。並根據最後討論結果可見本節架構如圖一：



（圖一）

### 1. 親情與佔有

首先，母親在社會關係中，最基本是與父親相互、共同撐起「家庭」功能的角色。在袁哲生處理家庭故事的小說作品中，這些狹義的母親角色比起被「我」觀看、重新理解與貼近的父親，顯得相對地扁平（時常做為父親角色的映襯），或者更難以、也未被理解；然而，進一步對母親角色詳加刻劃的篇章，例如以〈夏天的回聲〉為代表，文章中母親角色被描寫與承載的情感表現，漸漸地不只侷限於母性，同時也是作為感情關係中「我」所爭奪、佔有的對象，並顯露身為母親／女性的溫柔與美。這兩種從家庭（夫妻）關係的隔閡與疏離，到母子關係的緊密與佔有，可分別見於袁哲生小說中對狹義母親角色的描寫與刻劃。

首先，承接上節對父親角色的討論，已指出〈雪茄盒子〉、〈父親的輪廓〉二文在家庭、父母關係方面的刻劃，有一定程度的相似性——相對於壓抑、隱忍的父親，母親可能是無趣、好強、甚至咄咄逼人的：「每當母親用一些類似『牙膏沒有從最尾端擠出』、『冰箱門沒關緊』、『看電視超過半個小時』……等等小事向我興師問罪，並且總是將矛頭轉向我的成績上面去時，我便知道，夜裡，父親又會來到我的房間。<sup>64</sup>」同樣描寫一家人彼此隔閡、衝突的關係，〈溫泉浴池〉則是刻劃嚴厲謹慎、一絲不苟的父親，與一位精神暴力下只能痛苦畏縮的母親：「書房等於是被狠狠搗毀了……母親像一個迷路的小孩噙著淚水，滿眼通紅，她的嘴巴抿得緊緊的，還在抽動著，手上剛撿起一片彎月形的瓷盤破片，和一片被她無心踩扁的哈密瓜……『我被關了四十多年了……』母親的聲音還顫抖的。這是丁這一生至今聽過最令他心碎的話了，他不知道該如何接下去。<sup>65</sup>」

然而，當敘述者「我」透過記憶的回溯與闡述，重塑了父子之間的過往以及對（已消失的）父親的想法時，「我」自身生命中的卑微、孤獨感便與心中的父親

<sup>64</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 114。

<sup>65</sup> 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 147-148。



疊合了。然而整篇小說最終真正隱沒的，或許不只是「消失」的父親，更是與父親在精神層面疏離，最終與「我」也難以相互理解的母親：「父親走後，我已習慣睡前不再將房門鎖上。母親幾乎每夜都會來到我的房裡，不同的是，她從不在我的書桌上留下任何字句，也從不扭亮任何一點燈光……突然有一個晚上，當母親走進來的那一刻，我從床上坐起來，叫喚了一聲：『媽！』我聽到母親立在門邊的黑影漸漸發出沉重的呼吸，過了不知道多久的時間，母親的輪廓開始顫動、啜泣起來。我對自己突如其來的舉動感到十分後悔，不知該如何面對這個終於到來的時刻。母親彷彿一個做錯事的小孩那樣，將門重新掩上、離去。我的眼前又恢復成一片黑暗。<sup>66</sup>」

無論敘述者「我」在小說中對母親角色是不願或者無從理解、溝通，這幾篇小說從敘述角度所共同論示的家庭關係，大致是以「我」出發，父親（無論消失或失能）作為主要被描述者，母親在襯托父親角色的同時無論內心或外在行為皆不明顯，留下連敘述者「我」也無以解釋的缺隔：「母親站在客廳裡，隔著紗門和院子裡的枇杷樹向我們揮手。我不知道為什麼母親總是留在家裡，也許是巧合，我沒有想問。<sup>67</sup>」除了這段關於父親在兒童節帶兒子去動物園時，母親總是留在家中的描寫，當故事尾聲已長大的「我」詢問母親如何處理意外尋見的、父親的一只遺物（雪茄盒子）時：「母親停頓了一下掃灰塵的動作。『扔了吧。』她說，並未回頭……<sup>68</sup>」

不過，袁哲生筆下與父親角色相映襯的還是有一類強悍、堅定的女性，多出現在燒水溝系列的鄉土書寫中：「我」的外婆林金鶯與隔壁玩伴武雄的母親麗霞仔，在小說中展現出生動活潑的母性魄力：「我按怎？你甲恁祖媽打看邁咧，恁祖媽就

<sup>66</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 119-120。

<sup>67</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 14。

<sup>68</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 17。

甲你拚……<sup>69</sup>」然而當外公與火炎仔到處說服自己才是預言中那個大限將至的人，外婆卻顯露出較平常溫柔的一面：「在阿公準備辭世的這一小段日子裡，我的阿媽充分流露幾乎快要失傳的菩薩心腸……她勸阿公要『心情放乎伊開』，想做什麼就去做……<sup>70</sup>」，麗霞仔則是一大早就把火炎仔趕出家門：「『幹，乎阮厝個猶查某趕出來啊。』這是火炎仔最新的開場白。<sup>71</sup>」

另外有一些較年輕的母親角色，以敘事者「我」的角度來看，屬於妻子的身分或年紀，而這些母親有一大共通點在於，其婚姻、感情關係，都不甚緊密、順遂<sup>72</sup>。例如〈木魚〉當中一對離婚的怨偶王毅民、許又芬<sup>73</sup>，總是以「沒有必要」、「不用你教」、「你可不可以少說廢話？」等激烈的惡言相向：「『孩子是妳的！全世界都是妳的……我殺了妳看孩子是誰的！』」「你殺啊！來啊！有種你來殺啊！……我警告你，你給我遲到試試看！」<sup>74</sup>」另外在同樣收錄於《寂寞的遊戲》另有一篇〈密封罐子〉，是袁哲生筆下唯一以「妻」為主要描寫對象的文章，當中所敘述與思考的情感關係細微而隱晦，一方面可說是討論親密與疏遠、關於兩個個體之間無可避免的距離感：妻要求夫一同於時空膠囊寫入給彼此的話，數年後再挖出來，夫卻反應：「『無聊。』……雖然只要交出一句話，他卻感到異常地煩悶。<sup>75</sup>」妻死後，夫挖出罐子，發現當中僅剩一張自己當年投入的空白紙片，妻早已將自己的那一張取走了；而另一方面是關於「生活」本身的知足（平靜）與不滿足（失落），例如身而為人，可能有一人生活、兩人生活、或孕育子女之間不同的選擇：「妻是否的確也不想小孩子，他沒有認真地問過，只是在學校裡到處都

<sup>69</sup> 袁哲生，〈時計鬼〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁 186。

<sup>70</sup> 袁哲生，〈時計鬼〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁 197-198。

<sup>71</sup> 袁哲生，〈時計鬼〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁 198。

<sup>72</sup> 除了下述討論的例子，〈送行〉當中描述的一位少婦也是如此：匆忙間只能請一個陌生的孩子（主角「我」）幫忙看照自己年紀更小的女兒，為了上前去追孩子的爸。在候車亭等待的「我」，最後只見她淚流滿面、挫折而返。

<sup>73</sup> 「許又芬」這個許了又分的名字除了略帶幽默，亦可窺見這篇小說藉此角色欲突顯的重點。

<sup>74</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 175。

<sup>75</sup> 袁哲生，〈密封罐子〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 144-145。

是小孩子，他覺得好像什麼都不缺了。他沒有什麼太大的煩惱，在山上生活這些年以來，這一直是最令他擔心的地方<sup>76</sup>」、「現在的他知道，即使沒有他，母親依然會活得好好的。他從來不曾小看母親。現在，他也不再小看自己了。<sup>77</sup>」

上述母／妻等女性角色於小說中的功能，除了有些於個性上突顯了與父／夫等男性角色性格上的對照，有些也確實展現出不同的價值觀與處事態度。至於兩性角色於精神層面在親密關係中的隔閡，也同見於上節以敘述者「我」的角度所刻劃的家庭圖像。因此，透過這類女性角色在小說中的表現可見：她們雖與父／夫等男性角色以不同態度生活、表達，卻與小說中的男性同樣無可避免地，（以不同的方式）在關係中疏離了自己與他人，一如〈密封罐子〉所描述的，呈現身而為人、或許終究孤獨的本質；然而也是家庭與親密關係可能存在的各種隔閡與衝突，突顯了女性角色兼具脆弱無助、有時也堅毅甚至強勢的特質。

其次，在進入下段討論袁哲生小說當中的「女性」角色之前，需留意「母親」角色的性質除了相對於父親、身為親情當中不可或缺的一部分（無論該家庭關係的狀況為何），就像家庭環境是學習愛與相處的開始，母親之於一個孩子而言，時常也是親密、關愛等情感依附與發展的開始。例如〈夏天的回聲〉當中，除了描寫「我」與鄰居男孩皆年幼喪父的處境，開頭首句便點明該文主要著墨的對象：「在很小的時候，還不曾察覺年紀的年紀，我最關心的是母親和蟬。<sup>78</sup>」當母親是最親密的、甚至精神的依附，亦相對突顯了父親的缺席；〈木魚〉當中，已過而立之年的王毅民也懷抱著對母親極深刻的牽掛：「母親節總是令他自責，因為他一點也不喜歡自己。最近，他時常想像自己是高速公路上一隻慌張的流浪狗，被迎面而來的車流碾壓成一張血肉模糊的破布。當他這樣想著的時候，他覺得母親就在不

<sup>76</sup> 袁哲生，〈密封罐子〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 142。

<sup>77</sup> 袁哲生，〈密封罐子〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 143。

<sup>78</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 46。

遠處看著他；他很厭惡這種聯想，卻不斷地這樣偷偷接近母親。母親一直是他最想念的人。<sup>79</sup>」關於〈木魚〉一文的深入討論，可見本文敘事結構章。

〈夏天的回聲〉描述與母親相依為命的「我」，除了上學以及和村裡的孩子們玩耍，其餘時間多半陪著母親：「我時常靜靜地坐在飯桌旁伴母親和麵；或是蹲在水泵旁的石墩上，看母親揉搓衣服和泡沫……母親晾好衣服，再將我抱下來。我記得母親和蟬的力量都是很大的。<sup>80</sup>」由於父親生病的鄰居男孩，被託給母親照顧而來家借住，「我」自此在文本中展現了一系列從孩童眼光出發的、對母親以及另一個（處於自身以往位置的）孩子的注視：「有一天下午，太陽把人頭皮都曬鬆了，我從外面玩累了，奔進屋裡找水喝，一進飯廳，便看見他靜靜地坐在飯桌旁看母親和麵。沒聽見母親說了什麼，我低著頭，忘了喝水的事。那天晚飯吃得特別靜<sup>81</sup>」、「早晨很靜，很白，只有蟬聲早早就喧鬧起來。我坐起身，沒有下床。曙色從木格窗外透進來……他還未醒來，我看見他徐徐的呼吸，和母親用布條細在他身上的小被子。我默默看著那條布，和母親所打的結……我問他要不要告訴母親，讓她不要再將被子裹綁在我們身上。他說不，他覺得很好。<sup>82</sup>」「我」在這個安靜的新玩伴身上看見一些既熟悉又陌生的痕跡：這些痕跡或許是屬於「我」、屬於「我」的母親，或者，也關於「我」和「他」所共同失去的（父親）。文中，「我」從害羞，到漸漸展現出親密關係中的嫉妒與佔有慾：「他走到我身旁，拿他母親買給他的玩具給我看。那是一隻鐵皮做的蟬……我衝上前去，用盡全身的力氣，向母親大吼：『我也要買一個！』母親先是怔了一下，立刻扳下面孔，重重甩了我一耳光。我氣得想拚命似的，丟下鐵蟬，衝進房間，把書包慣在地上……拉開棉被，把臉蓋起來。我的淚水流進了耳朵裡……『你怎麼了？』他掀開我的棉被。『要

<sup>79</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 149。

<sup>80</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 48。

<sup>81</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 48。

<sup>82</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 54。

你管！這又不是你家——』我懾於自己嗓門。<sup>83</sup>」在那個重複看見「他」靜靜坐在飯桌旁伴母親和麵的日子，還是個孩子的「我」意識到自己表現得要比過去更好、更成熟，也開始主張自己在家裡的位置：「突然斷電了，眼前罩下一片漆黑。母親叫我去取蠟燭，我摸黑走前幾步，在櫥子上找到蠟燭，又伸手探了幾下。『火柴在哪？』我問母親。『在第二個抽屜左邊。』他很快地回答我。我拉開抽屜，摸到一個小小的長方盒子。我又慢慢拉開其他幾個抽屜，再關上。『在第三個抽屜啦！』我把蠟燭交到母親手上。<sup>84</sup>」

至此，小說中的母親角色，從相對於父親的家庭成員，到親情的依附與佔有對象，也表現了母性的力量、愛，與溫柔：「隔天早上，我賭氣不吃早餐，提了書包往大門外走。母親追上來，塞給我兩塊錢，要我去買玩具。<sup>85</sup>」〈夏天的回聲〉除了記敘一件關於失去父親的故事，也深刻描畫了孩子脫離父母的管束之前、對母愛強烈需索與絕對佔有的階段，雖然這般對母親的愛並不同於對女性的愛，然而這是在意識到性別分野與所謂愛情之前最直接且本能地、對親密關係的追求。

## 2. 性、慾望、愛情

對母親／妻子角色的描寫，若採取的態度、目光，朝向觀看一位「女性」微傾，這樣的書寫所承載的情感內容，除了增添幾分曖昧與複雜，該角色本身所展現的形象，至少就「美」與身體的描述成分，就大為提升了。例如，在袁哲生中篇小說《猴子》當中，呂秋美這個角色不只以母親的形象出現，甚至在「我」的眼中，實著是個（與自己母親不一樣的）「女性」，然而，從《猴子》當中可見的女性描寫不只如此，其實包含了完整的、關於一個男孩的性啟蒙過程：即從母親

<sup>83</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 58-59。

<sup>84</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 60。

<sup>85</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 59。

的懷抱、到注視（慾望）著女性的身體，接著將目光停留在一個（與自己年紀相仿的）女孩身上，最後，進而超越性與身體的部分，以一根火柴的微光窺探靈魂與愛情的本質。

透過這本小說如同一道橋梁，搭起袁哲生筆下母親與女性角色們——關於親密與愛的——情感方面的關聯與思考。

#### (1) 母親：

小說開頭，描述一幅關於「我」與母親的畫面：窗戶外頭下起雨來，「我」踩在鋁皮水桶上朝窗格外看，「外邊一個人都沒有，我早就知道了……我回過頭，母親將手伸進我的胳肢窩，把我舉起在半空中。這是母親最後一次抱我，我用手勾住她的頸背，她說：『下來，你太重了。』<sup>86</sup>」一場雨如同成長的序曲，從母親最後的擁抱開始，故事就此揭幕。

#### (2) 女「性」：

與「我」年紀相仿、長得漂亮又害羞的女孩梁羽玲搬到村裡，從此之後「我」與玩伴榮小強便天天往梁家跑，然而孩子們也敏感地注意到大人們愛看的則是梁羽玲的母親——呂秋美。《猴子》這本小說分作前後兩部分：〈雨〉與〈猴子〉。而前半部〈雨〉所描寫的重心就是呂秋美，直到該角色離開梁家的一天，小說才進入後半部分。

故事中，雖然「我」與榮小強天天前往梁家找梁羽玲玩，事實上不過是兩個男孩在梁家到處穿梭、自得其樂。梁羽玲則是照例關在自己房內剪紙花，男孩們除了透過木門的紗窗看看她，其實更多時候也窺視著母親呂秋美：「呂秋美的腳很白……一件紫紗的無肩洋裝從半空中降下來，在呂秋美的腳邊圍了一圈……呂秋

---

<sup>86</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁8。

美換了一件又一件。 呂秋美要洗衣服了……梁包子鼾聲還很響，很勻。 梁羽玲的房門掩得實實的……浴室裡的水龍頭被開到最大，往澡盆裡嘩嘩地沖。呂秋美有洗不完的衣服。梁羽玲有剪不完的紙花。梁包子有喝不完的酒。 我和榮小強有用不完的時間。<sup>87</sup>」雖然男孩們天天前往梁家，卻不見梁家人有何互動：「梁羽玲走進廁所，然後正在洗衣服的呂秋美從大鋁盆邊站起來，甩甩手，水珠子從她的大腿上一路流下來，穿過膝蓋上的皺摺，往下流到腳踝邊上，變成一顆小小的水沫子。<sup>88</sup>」這段話背後所暗示的，其實是一個孩子的目光，並非集中在前往洗手間的女孩，而是在洗衣的呂秋美身上，尤其從裙襬到腳踝這段距離（孩子低垂的視線高度）。至此，呂秋美在敘述者「我」的眼中，不再只是作為梁羽玲的母親，而是作為一位女性被凝視著。直到，「我」默默地目送呂秋美離去的那個下午，她將梁家打掃得一塵不染：「大衣櫥的木門被我拉開……滿滿一大排的衣服整齊地吊在衣桿上，一件挨著一件，乾淨而鮮豔，好像昨天才從阿霞的裁縫店裡抱回來的。梁包子家乾淨極了，看得出來是剛剛才用心整理過的……呂秋美不會再回來了。我知道。<sup>89</sup>」當天下午一如往常，除了榮小強因牙痛沒出門，而呂秋美在這天對「我」說了最後一句話：「『你找梁羽玲玩？進去吧。』」這是呂秋美跟我說的，或者，跟我們村子說的最後一句話。我抬起頭來看了呂秋美一眼，刺眼的大太陽被門上方的水泥板擋住了，我看得非常清楚。呂秋美戴了一支很大的黑色太陽眼鏡，頭上包了一條寶藍色底向日葵花紋的大方巾，她的聲音微弱而柔軟。我很希望她再對我多說幾句話，可惜並沒有。<sup>90</sup>」從那天開始，梁羽玲失去了母親，而「我」的心中彷彿失去了什麼：「站在梁包子家的廚房裡，我覺得無話可說。陽光好大，好乾淨。 呂秋美不再洗她的衣服了，我突然覺得孤單起來，好像是最好的朋友忽然轉學了。<sup>91</sup>」至此，袁哲生筆下的女性角色在小說中的展演，除了母性的、親

<sup>87</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 25。

<sup>88</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 29。

<sup>89</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 35-36。

<sup>90</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 32-33。

<sup>91</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 37。

情的，又多了一層感官（肉體、外表、舉止、音聲等等）的描述。

### (3) 靈與愛：

自從呂秋美走後，梁包子中風，梁羽玲才首次從房間走出紅色大門，找「我」與榮小強玩耍：「『我爸不管我了。』梁羽玲說。<sup>92</sup>」孩子們聚在活動中心打球：「那是一雙柔軟的腳掌踏在硬邦邦的拖鞋上的聲音，既尷尬又好聽……梁羽玲已經把球撈起來，放在手掌心裡揉著了。在一隻白裡透紅的手掌上，乒乓球顯得髒兮兮的。沒有人想到該說什麼。梁羽玲穿著我們崇德國中的白短袖制服，衣襠下方露出一小截上體育課穿的粉紅色尼龍短褲，朝著乒乓球桌的方向走來。<sup>93</sup>」

「我」從此不再只能透過紗門偷看，也察覺了更多關於女性的身體與美：「梁羽玲也笑出了淚光，我看見她的額頭上冒出了一層細小的汗珠，臉龐泛起淺淺的一抹潮紅，像是顆剛噴上水霧的桃子。我轉過頭去，學梁小強笑倒在地上，還用手拍打洗石子地板，拍得一手黑垢。梁羽玲的腿和她的臉一般好看。<sup>94</sup>」

後來，妻子離家又中風的梁包子將女兒賣給了別人做媳婦。「我」目睹自己無限仰慕的美好女孩漸漸轉變：梁羽玲和學校的太妹們混在一起，傳聞只要將 50 塊鈔票交給廁所門外把風的人，就能進去以一根火柴的時間觀看她的下體。而故事最後，「我」也交出了 50 塊、進入那間廁所：「我沒有蹲下去。我把火柴劃著了，然後，將火光提上來，停在梁羽玲的面前。梁羽玲的表情很平靜，一點都沒有讓我失望。<sup>95</sup>」於是，與注視呂秋美的目光不同，當「我」最後透過火柴微光凝視女孩的雙眼——那雙以前不敢正視的「生氣而美麗的眼睛。<sup>96</sup>」——「我」所在意的不再是梁羽玲的身體與性，而是透過自己的靈魂（確認一般地）貼近對方的靈

<sup>92</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 57。

<sup>93</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 56-57。

<sup>94</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 62-63。

<sup>95</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 121-122。

<sup>96</sup> 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003），頁 66。



魂，看見某種深情的起點與本質。至此，《猴子》當中描寫的不只是關於性、身體的青春啟蒙，還有凝視一切美醜與躁動的同時，也嘗試以顫抖雙手握住的、身而為「人」的愛與尊嚴。

### 3. 小結：愛情與宗教

……我聯想到，「宗教」與「愛情」同樣追隨者眾，同樣「層次」豐富，當匠心獨運的雕刻家（藝術家）把這兩個原本涇渭分明，一個「出世」，一個「入世」，方向原本相背的命題巧妙合而為一的時候，宗教可以像愛情一般深情；愛情也可能像宗教一般無私……<sup>97</sup>

當袁哲生筆下的母親／女性角色就上述所論，呈現一系列從親情、色情、到愛情的層次，最後作者嘗試在《羅漢池》這本書當中，透過月娘母女（女人與女孩）與羅漢腳們的情感關係、人生抉擇，來思考愛情的層次可以如何的問題，於是昇華如宗教般深情而莊嚴的愛情，在這篇小說當中發生了。

其中，「小月娘」以不亞於母親的紅顏，重蹈母親命運的覆轍，步向喜春樓，使得小說的失落意味多了一層悲傷的諷刺：

那晚，矮厝巷和往日一樣平靜，人家都在屋裡吃晚飯，打鐵仔的那群羅漢腳們也都沒有注意到小月娘的身影從自家店門口走過去，否則一定會瞪大了眼珠，張大了嘴巴，恍惚間，以為時光又倒退了不知多少年。唯一看見這一幕的，就只有建興師傅和如因法師了。建興仔在涼亭仔腳吃中午的剩菜飯，看見小月娘打面前走過……差點把竹筷子給插進鼻孔裡去了。如因法師聽到小月娘的腳步聲，也睜開眼睛看到了……雙手依舊合十，一雙

<sup>97</sup> 袁哲生，〈寫作《猴子》與《羅漢池》的二、三回想〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁138。

眼卻沒再閉上。這晚，建興師父剛吃過晚飯，就早早拉起店門了……卻可清楚地聽到一陣陣木槌敲擊鑿刀的拍打聲從店門內磅磅傳出，整夜未歇。在這一陣陣猛烈的敲打聲中，還可聽出一長串綿密細碎的木魚聲夾雜其中，幽幽不絕。那聲音較往日來得急切許多，聽起來好像在趕路似地。<sup>98</sup>

值得注意的是，袁哲生筆下的小女孩，多數在形象、個性表現等方面顯現了高度的同質性——除了上述討論《猴子》當中的梁羽玲，又如〈寂寞的遊戲〉擔任合唱團伴奏的何雅文<sup>99</sup>，或是看來素靜優美、令王毅民手足無措的佛具店女孩：「不知道是不願看見玻璃上自己的身影，還是畏懼著那一張素淨而沒有心事的青春容顏，他覺得向外走去是最好的辦法。<sup>100</sup>」——她們總是在外表上出眾或優秀的，時而代表最純潔、美好，被無限嚮往的本質。這些「女孩」和上述所談的「女人」本為一體，然而歲月在她們身上的積累與成長，以及必然迎來的人生處境，說到底是一種最根本的傷感——關於「時間」。成長與凋零，儘管再自然不過，卻令青春始終揮不去感傷的影子，如同〈黃昏〉一文所刻劃的嘆息：「賣紅土花生、茶葉蛋的老頭兒打公園裡的花徑巡去……涼亭裡佇者一個杏眼紅唇的少女，倚在乳白色的雲紋石欄，輕輕護著手上的翠玉鐲子。她穿著黑色連身短裙，漂亮的一雙長腿不經意地搖擺著，時而用鞋尖在地上劃圈子……他望著那女子，那兩幕裡的姿態，以及那新筍般的年紀……。<sup>101</sup>」

於是，袁哲生小說中女性角色所呈現的美好，尤其就《猴子》、《羅漢池》兩本談及性與愛的中篇小說而言，皆可顯見母親—女人—女兒這般女性角色的，富啟蒙與情感層次的架構。以歲月作為小說舞台推演的節奏，這些角色最終承載的

<sup>98</sup> 袁哲生，《羅漢池》（台北：寶瓶文化，2003），頁 41-42。

<sup>99</sup> 例如：「何雅文是我們班上最漂亮，最受老師喜愛的學生」、「何雅文好像並不知道她的歌聲比琴聲還更好聽……帶有一種清淡的水果香味，從此我再也沒有聽過那麼清脆，泛著白瓷光澤的歌聲了」、「濛濛的水氣中，黃金葛柔軟敏感的新芽和何雅文一樣是透明的」等等。

<sup>100</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 158。

<sup>101</sup> 袁哲生，〈黃昏〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 81。

將不只是美感與情感，甚至象徵了人生在世，難免重覆的命運與苦痛下，關於存活的尊嚴，同時對這般旋起旋落的美麗生命（或者說生命中的美善），凝視、嚮往以宗教般的虔誠與謙卑。

## 二、「異」：現世、尋常結構外的角色活動

袁哲生筆下的小說人物大多數，承上述討論的、圍繞在「家」庭與居住環境、作為主要故事發生與人物活動的重心，因此，相對於這類在社會規範與責任倫「常」結構下的人物，一些特殊、「異」常的角色就更加令人印象深刻地、突顯於小說世界了。至於這些角色如何不尋常、如何在故事中分別作用以不同的象徵意味？而這種「異」於常人的形象在袁哲生小說世界中存在的作用與涵義又是如何？是為本章後段欲加以討論的部分。

### （一）乞丐與鬼：談角色之顛覆與批判性

袁哲生筆下的角色在小說世界中，非但人、鬼的界線模糊，時常還能互相交流、一同玩耍。尤其「燒水溝」系列當中主角「我」描述的童年趣事，除了集中於外公外婆、燒水溝的鄰居、最好的朋友（換帖兄弟）武雄，接著就是燒水溝的乞丐與鬼了：「鬼影幢幢的林家古厝正是全燒水溝最適合鬼混的地方。除了空茂央仔……和經常來來去去的乞丐徒弟之外，住在林家古厝的鬼至少也有一打以上。這些鬼都穿著生前的衣服，他們大多待在固定的地方，而且多半不太愛理人。不過也有例外的，譬如住在古井底下的水雞土仔就很喜歡我們去找他。水雞土仔的年紀跟火炎仔差不多，很喜歡找人說話……另外，住在大芭樂樹上的倒吊拔仔也是一個很有趣的傢伙，他長得有點像大廟裡面的那個順風耳，而且，特別喜歡

彈別人的耳朵，或者是看別人互相彈耳朵。<sup>102</sup>」這些鬼和主角「我」的關係就像玩伴，會配合「我」一同捉弄武雄，然而這些有趣的敘事背後其實暗指了「我」與鬼特別融洽的相處狀況，儘管同樣身為孩子，武雄就看不見也無法與燒水溝的鬼溝通。其中原因自有各種可能：例如除了看得見鬼、加上順風耳等能力，加強了「我」身為一個孩童敘事角色的敏銳特質；又或是某種程度上代喻了死去、缺席的父親（而武雄的父親則相對健在）等等。

至於袁哲生筆下形象最為鮮明、著墨最多的鬼，莫過於「時計鬼」吳西郎<sup>103</sup>了。「我」與武雄開學第一天往學校的路上遇見小個子吳西郎，自此過著時間得以任意伸縮的有趣生活：「首先讓我吃驚的是，小個子說的國語，可能是全燒水溝最標準的……『我是鬼。』吳西郎倒是回答得乾淨俐落，一點也不拖泥帶水。『啥……啥……啥麼鬼？』我也不甘示弱地問道。『時計鬼。』吳西郎用他的標準國語回答我……吳西郎上一輩子是幫人家刻神像的師父，而且已經是刻了幾十年的老經驗了……至於他之所以會變成一個小孩子的模樣來上學，純粹只是因為好玩而已。我就說嘛，一般正常的小孩子，哪有像他那麼喜歡上學的？」<sup>104</sup>時計鬼在小說中，是負責調整時間的、一群如螞蟻般細小如黑點的鬼，住在人類的鐘表裡。而吳西郎則是負責管理的時計鬼王，為了在劉阿舍死後，帶他手錶中的時計鬼歸隊而來來到燒水溝。直到他離開的那一晚為止，與「我」和武雄每天過著活潑有趣的小學生活，除了幫忙將上下課時間長度對調，還一同烤番薯、安窠神，於是此角色在小說中，雖擺明了是「鬼」，卻是敘事者「我」與武雄最要好的玩伴。

除了這些鬼各有可愛、鮮明的「人性」，有時候人也像鬼神一般地「神出鬼沒」，或者「大顯神通」。同在燒水溝有兩大厲害人物：一是乞丐頭子空茂央仔，另一位

<sup>102</sup> 袁哲生，〈天頂的父〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁98、100-101。

<sup>103</sup> 類似閩南語發音：「有死人。」

<sup>104</sup> 袁哲生，〈時計鬼〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁130、143、154、166。

是算命仙仔阿川伯公：前者是「我」外公黃水木同母異父的兄弟，除了底下有一群乞食手下，還住在鬼影幢幢的林家古厝，傳說下午會與死去的父母出來散步，在「我」眼中是很厲害的、與眾不同的人物；後者是全燒水溝最通天文知地理的老者，可說是神機妙算，每天坐在大樹公下給人算命、傍晚離開：「阿伯公就是一個從不『罰站』的人，除了走路之外，他永遠都坐在椅子上（聽阿公說他連睡覺也是坐著的，因為他們家根本就沒有床。）大家都說阿伯公是吃素的，可是我從來就沒有看過他吃東西……阿伯公也不洗澡（不知道是不是因為沒有衣服可以換？）每天上午，阿伯公就坐在他的算命攤子上（右腳縮在板凳上）；到了下午，他就坐在阿公的剃頭店裡（左腳縮在板凳上）；到了晚上，他大概就坐在自己家裡吧（兩腳縮在板凳上？）對阿公來說（或者對全燒水溝的人來說），阿川伯公是最重要、最了不起的人物。他上通天文、下知地理，小孩子受驚了要找他收驚，大人受驚了……也得找他。<sup>105</sup>」小說中，阿川伯公非但算出了村中有錢人劉阿舍的死期，也算出了自己的，最後兩人都準時離開了世間，一秒不差。無論算命仙仔或空茂央仔，都在小說略為誇張與魔幻的幽默口吻中，達到雖身而為人，卻與鬼神界線模糊的形象。

燒水溝的乞丐們除了與鬼關係不錯（共存於林家古厝），還修得了一身作為乞丐該有的特質與骨氣：「路走得好，走得遠，是當一個好乞丐的第一步，這些都是乞食清仔告訴我們的。怪的是，我們跟在乞食清仔後面那麼多次，卻從來不知道他住在哪裡。不論我們走了多遠，走了多久，到了接近黃昏的時候，乞食清仔就會把我們帶回到剃頭店附近，然後跟我們揮揮手……乞食清仔的袋子裡永遠有令人驚喜的東西……一直到現在，只要有人提起聖誕老公公，在我腦海裡浮現的，總還是乞食清仔背著一只鼓鼓的大布袋，不停地穿梭在燒水溝大街小巷的模樣。<sup>106</sup>」

<sup>105</sup> 袁哲生，〈時計鬼〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁 170-171。

<sup>106</sup> 袁哲生，〈天頂的父〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁 109-111。

這位乞食清仔不僅教授「我」與武雄作為一名乞丐該有的風範、〈乞食調〉也唱得相當好，堪稱乞丐的箇中表率；然而若從這段敘述的字裡行間仔細看去（見上述畫上底線之引文）會發現：居所不明、每每帶孩子們回到剃頭店（代表家、大人、現實的世界）附近就揮揮手離開的、安於「常」人生活範圍之外的乞食清仔，與那些「鬼」才真是屬於同一個世界的人物。

在總結這些鬼／乞丐角色之前，袁哲生筆下這類角色，除了居於燒水溝系列，另一短篇小說〈屍布〉的主角也毫不遜色：「『慈福宮』是他的『家』，長板凳是他的『床』，一條特長的浴巾是他的被（很久以前可能是白色的），他睡時用木乃伊包裹上屍布的類似手法，把長浴巾纏繞在身上……他是何時開始定居此地的，眾說紛紜。人說他是李鐵拐的『契子』，我看倒不如說是魯智深的堂兄弟。外形，像。年齡，彷彿。舉止，不遠。酒量，一樣……他也不白吃人家的，遇到攤子上有人掀桌鬧事不知節制，膽敢對老闆阿義動手動腳的話，他操起一根預藏的角木（前半截用鐵釘插得像根狼牙棒似的），打傷了人他「頂了」進去蹲幾天，出來了，馬上有滿桌酒菜等他……和老婆打架負氣的男人，摔了門就往廟裡去（這成了不成文的律例了），那兒有酒有菜有人悶聲不響但了解他們的苦處，有極妥切的心靈安慰而沒有惱人的是非與嘮叨<sup>107</sup>」、「他是個生氣充沛的重要人物，夜的神將。<sup>108</sup>」在這篇小說中，一個居於廟裡的流浪漢，以看似不事生產的「無用之人」的形象，卻活成了「夜的神將」，與環境中的人事地物達成和諧的平衡，甚至反過來成為「安慰」一般庸庸碌碌、有家有室男人們的避風港。整篇小說一方面極力突顯此角色的特質，同時也成就了些微的幽默與諷刺：畢竟敘述者「我」是至廟宇尋求慰藉的其中一人，而與自己相比之下，「無用之人」的生活卻實著令人欣羨不已。

<sup>107</sup> 袁哲生，〈屍布〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 76-78。

<sup>108</sup> 袁哲生，〈屍布〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 77。

至此可見，袁哲生筆下的鬼與乞丐角色之於該小說世界而言，與家常、現世生活與價值觀成為對比；而在個性、形象與行為表現上，有的如調皮的孩子一般重複於對「生」前的補償：例如長著一副大耳朵的倒吊拔仔，是個最愛彈人耳朵或看別人互彈耳朵的鬼；又或者掌管時間、得以顛倒上下課節奏的吳西郎，為燒水溝孩子們的學校生活掀起一波對日常規律的翻覆；或者如空茂央仔、〈屍布〉的主角這般有氣度、重道義的乞丐，前者成為孩子們的偶像（長大成人過程中所效法的對象），後者反諷該小說開頭為選舉轟然激動的、所謂參與現世的「人人」，以及藉由「他」的形象，作為居「家」處世的男人們，自嘲意義下的避風港。

而這些小說敘事——透過敘事角色或敘述的字裡行間——透露的價值觀一致地傾向這些現世之外的角色。於是儘管故事可能幽默風趣，透過描寫這些角色所隱然嚮往或公然顛覆的，未嘗不是對現下社會、或普遍的日常苦難，以發笑的姿態，所顯露的批判。

## （二）「秀才」：談袁哲生筆下之「異」常人物

「說實在的，秀才並不能算是個人，而神、鬼我都沒有見過，所以，真不知道秀才到底是什麼東西。<sup>109</sup>」一如這段作者自序所說，袁哲生筆下確實有一類人物，無論他們能否算是人，至少並非一般人。而這類人物其實不僅見於〈秀才的手錶〉，加上其餘小說篇章出現的「異」人物，本文暫且通稱他們為廣義的「秀才」，於此段落一併整理與討論。

首先關於這個秀才，燒水溝人稱「空秀才仔」，於〈秀才的手錶〉一文登場。而該稱呼前面被加個「空」，是因為儘管秀才相較於許多不識字的燒水溝居民，是

<sup>109</sup> 袁哲生自序，〈語言安靜下來的時候〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁4。

為能文能書的知識份子，但是，就像帶著手錶卻一年四季穿同一套厚黑西裝，秀才每天騎著腳踏車、趕赴投遞他那「查無此人此地」的信：「秀才不貼郵票也就算了，那些信封上的地址根本就是秀才自己發明的。『全臺灣島根本就無這個所在』，每當郵差把厚厚一疊信退還給守候在郵筒旁的秀才時，便會重複這句話。這個時候，秀才總是低頭沉默不語，把信交給我拿著，然後載我到水窟仔那邊去，拿糖果給我吃。<sup>110</sup>」於是秀才荒唐的行徑與滑稽的形象，看在一般人眼中實在腦袋空空、秀斗秀斗，而被笑稱為「空秀才仔」。然而故事最後，秀才一日得知信件都是透過鐵路運送，便跳上鐵馬急奔火車站，卻在班次誤點、低頭看錶時被火車撞死了。至此，這個信任著腕上時計、努力不懈的角色，在可笑又可悲的同時成功導出了讀者的同情心——「悲憫，便暢快地顯現，毫無瑕疵<sup>111</sup>」——使得秀才成為袁哲生筆下極具代表性的特殊人物。

除了秀才，《寂寞的遊戲》當中其實也有兩個相當特殊的角色，一個是〈沒有窗戶的房間〉當中，同樣西裝筆挺、色彩卻極盡鮮豔的「孔雀魚」，其次是〈寂寞的遊戲〉當中，化「垃圾」為神奇的孔兆年。前者總是穿著花花綠綠地，徘徊參與殯儀館的各葬禮儀式間，是個相當富有、談吐溫謙的男子，臉上總是掛著安詳的微笑。透過這篇小說的敘事角色，發現這般富有奢華的人士，事實上卻收集葬禮告別式的錄影帶、幾百張訃聞，還偷走殯儀館的花籃。晚上睡在佈置如停屍間一般、沒有窗戶、點著白蠟燭的房間：「坤洲仔你知道我看見什麼嗎？我告訴你，你的六個花籃就是被孔雀魚幹走的！孔雀魚全身上下穿著一套黑得發亮的西裝……直挺挺、硬梆梆地躺在床上，床頭還點了兩隻白色的蠟燭……我當時真的有點寒了你知道嗎？孔雀魚的房間跟停屍間似的，連個窗戶都沒有。我以為孔雀魚噤屁了，趕快把門關上閃人了。可是，我知道孔雀魚是裝死的，為什麼你知不

<sup>110</sup> 袁哲生〈秀才的手錶〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁16。

<sup>111</sup> 袁哲生〈手札〉：「最沁心的難過是在某個角落看見的小事情，那些插曲，讓人透視一個人的卑微和孤寂的存在，人的永恆的真我——悲憫，便暢快地顯現，毫無瑕疵。」《靜止在最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁325。



知道？因為我發現孔雀魚的石門水庫那邊正搭著帳篷，撐得高高的……<sup>112</sup>」某種程度上來說，這個光鮮亮麗的「秀才」所追求的，是用再多金錢也無法換得的「死亡」體驗，於是他用各種方式接近、練習這種體驗；另一方面，「葬禮」作為人們面對死亡之虛無、而以儀式過度悲傷的程序，孔雀魚愛上的，便是這般安死處順、將死亡賦予意義與美感的轉移過程。

接著，〈寂寞的遊戲〉當中的「秀才」——孔兆年——則是個小小發明家。能夠從別人廢棄不要的東西中，挑揀、再製成可用的工具或玩具：「我們村子裡的大人要是叫小孩子去『倒垃圾』，意思就是把垃圾提去放在孔兆年他們家門口。孔兆年總是能從分類好的垃圾之中選出有用的東西……改裝成另外一種東西。<sup>113</sup>」有人甚至把大水族箱放在孔兆年家門口，接滿雨水之後，一天「我」看見孔兆年泡在裡面動也不動，嚇了一大跳：「孔兆年全身光溜溜地泡在水缸裡，只露出一點點背脊，馬路上一個人也沒有。我急忙衝進他們家裡……我在一堆舊報紙後面找到孔伯伯，然後結結巴巴地說：『孔兆年淹死了……。』……孔伯伯很不耐煩地從屋簷下抽出一截竹子，往孔兆年的屁股上戳了一下……孔兆年往下沉了一些，身體轉了半圈。過了一會兒，孔兆年從那個大水族箱內站了起來，他的肚皮上用吸盤吸附著一支玩具船上拆下來的水中馬達，那支小小的螺旋槳還在半空中旋轉個不停。他抹掉眼眶和頭髮上的水滴，然後用一種比我更迷惑的表情說：『幹什麼？』<sup>114</sup>」這般人物形象，其實還可以與〈差不多先生別傳〉<sup>115</sup>當中很會修腳踏車的弟弟「差不多」相互比較。然而上述這些特殊的「秀才」們，雖然角色形象各異，卻也共同——以時間、葬禮、潛水等等——與死亡相關的意象，如同象徵符號一般，各別展現了對「有限」生命的不同價值思考與想像。

<sup>112</sup> 袁哲生，〈沒有窗戶的房間〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 137-138。

<sup>113</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 25。

<sup>114</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 28-29。

<sup>115</sup> 收於袁哲生，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 87-91。

### (三) 小結：死亡與宗教

祭祖時，桌子兩旁點著大紅蠟燭，雞、鴨、魚、肉、鮮花、水果一應俱全，還有一個牛皮紙包紮的方形包裹，上面用工筆的柳體小楷寫著一個陌生的地址，裡頭是準備燒給先人的冥紙。先人都列在牆上的那張紅紙上，過年時，家裡就變得有點像忠烈祠了。「這樣寫上地址，爺爺、奶奶還有姑姑就能收到了嗎？」我問父親。「誰曉得。」父親蒼白的短髮在熊熊火光的映照下好像正寂寞地燃燒著。<sup>116</sup>

就結構上而言，《秀才的手錶》以時間串連起全書的主題。然而若問：秀才為什麼要反覆投寄那些被說是查無此地此人的信呢？其實這個動作，亦具有象徵意味。以下將就此問題為引信，提出本章對袁哲生小說人物分析之結論。

首先，關於本章後半討論的這些「異」常角色，表面上之於袁哲生的小說有幾層意義：1. 首先就功能來說，這些獨特、不同於常人的角色（如時計鬼吳西郎等等）為小說帶來跳脫常軌的敘事效果——或諷刺或魔幻地；2. 透過這些角色揭示了某些與普世相異的生存價值——乞丐、流浪漢，或在垃圾堆中長大的孩子，在敘事角色「我」眼中都有過人的好氣度、好本事（例如空茂央仔、乞食清仔、〈屍布〉中的「他」與孔兆年等等），令庸碌的平凡人們投以欣羨的目光；相對地，有些角色看上去西裝筆挺、有模有樣，卻過著常識外的生活（如孔雀魚、秀才）透過他們的角色稱呼與特質表現，使得該角色本身的存在成為小說的反諷要素。3. 若將這些角色一一檢視，會發覺他們除了共同地從某種常理之外的生存樣態中，展現得各異其趣之外，也都與「死亡」這一核心印象緊相連接。

<sup>116</sup> 袁哲生，〈家書〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 286。

綜觀這些「異」人物與死亡的關係如下：燒水溝的鬼實現對在世時的補償行為；空茂央仔不只留在林家古厝，傍晚還能與死去的父母親出門散步；〈屍布〉中落腳於廟宇的流浪漢，卻是唯一能夠在象徵意義上、把終將腐爛的、庸碌的生命安置且包裹得妥妥當當之人；時計鬼吳西郎的故事更是作為一種「人死將往何處去？」的母題所提出的創意哲學或者輪迴觀——即戴手錶之人死後皆會回歸時計鬼的管理體系、再度被發派到鐘錶內調整生者的時間；孔兆年與家人居於全村落的邊緣，卻能將人們棄置在門口的垃圾再生、重新賦予功能與意義……。

於是，袁哲生筆下，在家庭、社會等現世規範與常理之外的，這些乞丐、鬼，與「秀才」們的姿態，是以「異」對照「常」——也就是對照所謂的「人人」，即讀者本身以及所有生活於家庭社會架構下的人——於是小說中這些角色的荒唐、滑稽或神妙成分，必然具備了顛覆或抵抗的本質。其中又可分為兩個重點。其一，以邊緣突顯正義：乞丐與鬼大顯神通、生於垃圾山的孔兆年化腐朽為神奇等等。小說以風趣、幽默的口吻，透過認同這些人物的姿態，以奇異翻轉了堅硬、倫常的社會價值體系。其二，便是本章開頭所提的——秀才為什麼要反覆投寄那些被說是查無此地此人的信——關於宗教與生死的問題。

當我們回頭檢視本結論開頭引述的短文，會發覺〈家書〉所刻畫的、一種選擇迷信的情緒，與秀才反覆寄出又被退回的信，於根本上即同一件事——對另一個世界的問候——因此，如同宗教儀式般，秀才虔誠地將每封信寫得又厚又工整。無論他是真的「空空」，還是知其不可而為之，在人鬼的模糊界線上奔波的秀才，彷彿一枚橋樑或符號，象徵袁哲生小說這些「異」常人物與死亡意象的關聯中延展出的各種思考與想像，甚至某種程度上、更貼近了人之常「情」。於是，異與常之界線模糊，並產生互映的效果：如同現實生活處處皆有怪誕卻無比真實之處，然而該荒唐背後的深刻情感、對逝去事物無止境的懷想等等，才是這些小說文字

透過角色所揭露的、關於人性的真實輪廓。

最後，若死亡作為人類永遠關注卻始終無解的一件事，面對那般無以預習、無從準備、又被反覆想像的東西，死亡於是時常牽連著消失、黑暗、虛無等恐懼。面對這般恐懼，無論是科學、哲學（思考）的嘗試辯證、甚至宗教提供的解釋與歸宿——如同孔雀魚這個角色所沉浸的、關於死亡儀式的演練，以及享受著葬禮追悼生命、為死亡賦予意義與美感的轉化過程——同樣地，藝術創作的行為本身，或許某種程度上來說，亦是對生也有涯這般，關於存在本身終究走向的空虛與寂寞，做出一點抵禦的反應。無論如何，在袁哲生的作品中，可以看見這些「秀才」與鬼，被書寫成幾種觀看生命／死亡的，或許姿態、哲思、信仰、一句詩。



## 參、敘事結構

我從未寫過長篇，中篇也由短篇構成，對我而言，一切都是短篇。我不敢嘗試長篇，因為寫作過程中需要反覆閱讀，這種不斷消耗、琢磨、反覆閱讀直至無感、沮喪的過程，不是我目前所能克服……我一直是短打型的作家，這與本質有關……<sup>117</sup>

如上段引文所述，袁哲生小說創作，篇幅由極短至中長，即便較長篇的作品也由短篇串聯、組合而成。而作家擅長處理的短篇敘事是如何建構、又怎樣集成長篇、甚至各文本內部深層的意義結構為何？皆是本章將處理的重點。下述討論，將就篇幅由短至長、層次由表入深的方式，漸次分析袁哲生小說敘事結構之特色與風格。然而，礙於篇幅之限，又期望討論詳盡，因此以下各段落將以單一作品為主，並穿插列舉相關文本輔以對照的方式進行。

### 一、「本能」：從最短篇談象徵與換喻結構

袁哲生最短篇小說〈本能〉的全文如下：

新家不能養狗，搬家前夕，妻要他把狗帶去丟了。

連續一個禮拜，每天早上，狗還是準時出現在門外。

「一定是還不夠遠。」妻說。

最遠的那一次，他也沒有回來。

儘管毫無線索，妻還是決定出發去找他。

<sup>117</sup> 袁哲生口述，陳瓊如採訪整理，〈一切都是短篇〉，《誠品好讀》第36期，2003年9月，頁65。

狗又回來了。

這次可沒有人來幫牠開門了。<sup>118</sup>

這七行敘述，以緊密的因果關係，將事件與人物行為環環相扣、依序推展：首先，「新家不能養狗」是前提，面臨「搬家前夕」之處境，「妻」——主動人物、故事中唯一的發言人——「要他把狗帶去丟了」，於是第三人稱代詞的「他」，作為小說敘事的主角，開頭便被賦予了「把狗丟棄」的任務。

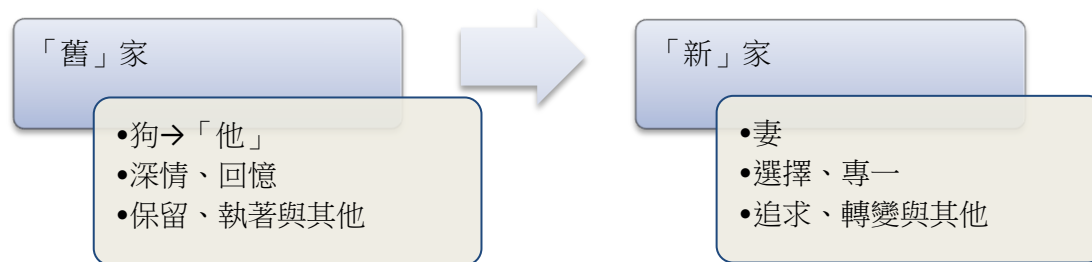
接著，任務失敗了，因為每天早上被丟棄的狗還是回家了。根據這個結果，妻提出了「一定是還不夠遠」的解釋。至此，出現兩個隱藏的線索：一、「狗」作為這篇小說的啞角，藉由行為透露了牠與主人（即負責丟棄牠的主角）以及舊家之間的緊密關係；二、妻對現象的解釋其實有意無意地，略過了前述這道關係的緊密性，並且再次表現出主動性：提議將狗丟得更遠。

承續上述因素的後果是：「最遠的那一次，他也沒有回來」，一旦這句話出現、成為整篇小說的高潮轉折後，其餘兩個人物牽連的反應是：1. 「儘管毫無線索，妻還是決定出發去找他」這句話不僅描述妻的反應，也再次突顯了妻的個性；2. 至於那隻「又回來了」的狗，同樣地也貫徹了牠的情感與行為，眼前卻是再也沒人來開門的處境。這般人去樓空的景象，令小說結尾收束得更加諷刺悲涼。

然而，除了這般人物與事件緊相扣連的因果關係，如此極短的篇幅背後，還有更深層的象徵與譬喻代換可留意：

---

<sup>118</sup> 袁哲生，〈本能〉，《聯合副刊》37版，2002.01.03，收入陳義芝編，《最短篇》（台北：寶瓶文化，2003），頁26。



(圖二)

簡言之，這篇小說以「舊」到「新」這樣搬遷的情境，譬喻人生可能面臨的岔路處境，之於小說中的主角「他」而言，新家所意味的轉變、新生活的追求，以及與妻的牽絆、滿足妻的期待等等，是計畫中的前進路線；然而在丟棄狗的過程中，「他」遇到了困難，因為這隻狗象徵的，也是另一種深刻的牽絆（相對於與妻的），甚至可以說，對於妻而言，當這種（舊）牽絆在前進計劃中被割捨的同時，也期望「他」的情感將專注於她、以及與她相同的前進方向之上。然而事與願違（小說轉折），「他」最後在割捨狗與狗所承載的、無論是對過去空間或記憶情感的同時，「他」放棄了，繼而離開計劃中的路線。

於是這篇短文最終的譬喻是：主角貫徹「他」內心情感的一面（本能）如同那隻被流放到遠方的「狗」，於是狗與他，變成小說中兩個可相互代換的符號：象徵了無法選擇的選擇與痛苦、戀舊的本能，以及人生在世一路走來，不覺中就逐一背負上的、與自身精神緊相繫連的物與情。

從這篇極短的〈本能〉出發，如此詩意的象徵、譬喻的代換等深層敘事結構，散見於該作家各篇作品——換言之，是袁哲生小說敘事最基本的一種意義結構——短如寓言般的作品〈窗〉，長則見於〈夏天的回聲〉、〈木魚〉<sup>119</sup>、《猴子》、《羅漢池》等等。以下礙於篇幅，將簡要援引數例以延伸與補充：

<sup>119</sup> 此文之詳細討論可見下節。

〈夏天的回聲〉以「蟬」串起了小說中的每個主要情節：例如轟轟的蟬聲有如孤身撫養「我」長大的母親一般：「我記得母親和蟬的力量都是很大的<sup>120</sup>」；然而活不過夏天的、那年的蟬，就像故事中鄰居男孩的父親、也同時象徵了「我」死去的父親：「想到他和我一樣沒有爸爸了，我哽咽著抽泣起來，哭聲混合了蟬鳴，繞著窄壁間的方格內彈轉……<sup>121</sup>」，最後，更是代表了那個永遠不再回來的年紀：「遠處，天空的一角，幾個白色小點無聲地游梭著，抬頭望著它們，我覺得自己已經做不出那麼好的風箏了。<sup>122</sup>」；至於榮小強養的那隻猴子，不僅是個啞角，對於《猴子》故事情節的發展亦無任何影響，有的只是以發狂亂叫的形象——對照小說中三個孩子的年紀——象徵青春期躁動的慾望、性的衝動與苦悶。於是，對故事中關在房間盯著健康教育課本的「我」，與令「我」尷尬又煩惱的初戀處境而言，那隻被關在鐵欄、以鐵鍊圈養著的猴子，就像個活生生的符號，在主角苦悶的耳膜外部時不時地因發情而厲聲狂叫；《羅漢池》以寺院中一座池如何從清脫不凡變得積滿鳥糞、八個羅漢像其中一尊也被雷給劈倒了、如此這般地，除了暗示看上去十年如一日、自有其世代交替之方的羅漢埔，事實上，的確一點一滴地在轉變，更隱喻同身為人，皆難過情關的小和尚與小雕刻師父，就像那座日漸混濁的池水一般，二人除了終身未娶、對小月娘的戀慕落空，最終也並未獲得真正的「清靜」與超脫：建興師父貧病以終，而如因法師圓寂火化後，「欲尋舍利，亦無所得。<sup>123</sup>」

最後，再舉短篇〈窗〉一例，全文如下：

老畫家覺得自己過不了今天了，於是他推開窗子，好讓靈魂飛出去。

夜裡，他做了一個夢，夢中他是一個國王，住在那種尖塔高聳入雲的城堡裡，陡峭的樓牆上佈滿荊棘。

<sup>120</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 48。

<sup>121</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 61。

<sup>122</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 61。

<sup>123</sup> 袁哲生，《羅漢池》（台北：寶瓶文化，2003），頁 120。



做了這麼一個不相干的夢，老畫家悲傷地流下淚來。他相信，人死前做的夢便是他一生的寫照。回想夢中的景象，幽深的迴廊，黃金打造的王冠，日復一日，他孤獨地在城牆上走著，城河彼岸丘陵起伏，羊群四散吃草，雁鳥自山脊無聲划過，樹叢中隱隱傳出笛聲，旋律極盡華麗哀愁……。

隔天早晨，兩名侍衛走進國王寢宮的時候，發現國王身著作畫的服裝斜躺在床沿死去了，一隻手還僵直地伸出在窗外。其中一名侍衛說畫家想要關上窗子，另一名則辯說國王是想推開窗子。<sup>124</sup>

此文更是以寓言般的敘事，將老畫家與國王看似懸殊的對比身分、互換互喻，造成彷彿畫家就是國王、國王就是畫家的效果：雖然畫家與國王普遍而言應過著完全不同的生活，然而故事中的畫家／國王，卻在死前回顧此生時，發覺自己的一生都活在畫框／窗的外側，美景就在眼前——悠閒的羊群、飛翔的雁鳥、吹笛的牧童等等——可以捕捉（畫家）、甚至擁有（國王），卻從未真正「活」在其中。

袁哲生小說大多或明或隱地，運用了相當分量的象徵與換喻，使得人、物，與意象間的關聯，形成更富層次的敘事結構與涵義。而下節將例舉的〈木魚〉一文，就標題本身即見象徵意味，然而除此之外，也將進一步就該文的結構、作袁哲生小說敘事特色的另一番討論。

## 二、「木魚」：人物—空間—情節發展

小說中人物的移動、場景的轉換等等，時常引導出事件的起落，或襯托角色心境、處境之不同。袁哲生小說亦在人物—空間—情節發展關係上，呈顯出某些

---

<sup>124</sup> 收於袁哲生，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 92。

結構特質。其中，〈木魚〉一文於該關係圖像之表現尤其鮮明。本節將以此文本出發，兼對照〈差不多先生別傳〉、〈最快樂的一天〉、〈蠟像館〉等文，觀察袁哲生小說人物之移動與追尋，之於空間線條與情節發展等相互牽動的關係中，又是如何進一步、透過（如上節所談）詩意的象徵與換喻，使看似單純的、角色一人一日的的生活遊走，更深入交織出其實綿密且富層次的敘事意涵。

### （一）表層結構：難過的迴圈

〈木魚〉這篇小說描述的是一位離了婚的中年男子王毅民，在母親節當天從早到晚的生活內容。下列以較長篇幅節錄全文重點，方便後續（包括下小節深層結構）之分析與討論：

• 段落一、在一個母親節的早晨，主角起床「王毅民在醒來的那一刻流下淚來。他以為自己睡過頭了，其實並沒有<sup>125</sup>」，他洗澡、抽菸、想念著母親、回想起與母親相處的往事。而星期天也是他探視兒子的日子，於是他穿衣打理、說服自己不需為白天幾個小時的穿著而煩惱：「到了晚上獨處的時候，他有把握讓自己平靜得像一具屍體……他在鏡子裡露出了一抹坦然的淺笑……『沒什麼大不了的，一輩子很快就過完了。』<sup>126</sup>」

• 段落二、描述王毅民搭捷運的過程「他又為自己太過隨性的穿著而煩躁不安起來<sup>127</sup>」，拾撿不小心彈開的籃球時「他看見自己映在落地窗格內的模樣就像一個禿頂咧嘴、大腹便便的小丑。<sup>128</sup>」於是他右手持念珠，反覆念誦懺悔文<sup>129</sup>，直到厭惡自己的感覺慢慢消失，他將目光從車廂內帶著小孩子的母親們，望向遠方觀音

<sup>125</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 148。

<sup>126</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 151。該句話重覆出現於文中。

<sup>127</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 151。

<sup>128</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 152。

<sup>129</sup> 「往昔所造諸惡業，皆由無始貪嗔癡，從身語意之所生，我今佛前求懺悔。罪從心起將心懺，心若滅時罪亦亡，心亡罪滅兩俱空，是則名為真懺悔。南無阿彌陀佛……。」此段懺悔文反覆念誦於小說全文，見袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》，頁 152、154、159、160、170、182。

山優美靜穆的稜線，想起曾經偷拿母親錢包內五十塊鈔票去看電影的往事。

·段落三、他來到隔週與兒子相會的、離婚前住家附近的小公園，公園附近有一家佛具店，「顧店的是一個學生模樣的大女孩，素淨的臉，短而直的頭髮……他想找那種令人感覺無比親切，似乎正在耐心聽人說話的佛像。如果必要的話……他願意用自己的全部所有來交換也說不定<sup>130</sup>」接著他聽見店裡播放的錄音帶，正唱誦快速持名的段落：「木魚的敲擊聲低沉而規律，他覺得那聲音清而遠，好聽極了，彷彿發自一口幽深的老井，木質的水聲，堅定而溫和。<sup>131</sup>」於是王毅民向店員詢問有沒有木魚的音樂：「大女孩的回答極有禮貌，這使她的臉龐泛起了一層光澤<sup>132</sup>」他一下子沒了主意，離開佛具店回到公園「不知道是不願看見玻璃上自己的身影，還是畏懼著那一張素淨而沒有心事的青春容顏，他覺得向外走去是最好的辦法。<sup>133</sup>」

·段落四、當他見兒子穿著小西裝前來、得知母子二人中午將與傳播公司的人商談廣告拍攝事宜，王毅民與前妻許又芬大吵了一架；終於他單獨帶兒子去吃了麥當勞，王毅民很想跟兒子聊聊自己的童年和母親，卻不知從何談起……「『爸爸帶你去看奶奶好不好？』<sup>134</sup>」於是王毅民帶著孩子坐上計程車前往母親的納骨之處（「他是真心喜歡這個地方<sup>135</sup>」），正殿前方的馬路有幾個攤販，王毅民玩套圈，卻沒能套得那尊白瓷滴水觀音，兒子平平則是吵著要撈金魚：「『爸爸，我要看魚。』『平平乖，先去拜拜再看魚』……『平平你聽，這是木魚的聲音，好不好聽？』……王毅民很想跟小男孩解釋木魚的由來。他想告訴他，魚永不閉目，代表精進專注，因此成為具有象徵意義的宗教法器。但他說不出口，他不知該從何說起。<sup>136</sup>」

·段落五、王毅民與前妻在電話中一陣怒吵後，急忙坐上計程車將平平送回約定的飯店咖啡廳，「他為自己的穿著，和露出在外面的兩截短腿感到難堪……『要不

<sup>130</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 156-157。

<sup>131</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 157。

<sup>132</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 157。

<sup>133</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 158。

<sup>134</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 168-169。

<sup>135</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 170。

<sup>136</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 172-174。

要我幫妳們跟廣告公司的人談一談，人多比較好商量』 『沒有必要。』……『妳可不可以不要這樣說話？』 『你可不可以少說廢話？』 王毅民漲紅了臉……<sup>137</sup>」於是他前往地下商店街、請店員量搭了整套西裝，接著在穿衣間辛苦地試穿：「更衣室裡頭的木板嘎嘎作響，令他覺得很尷尬……修改褲管的時候，王毅民表示自己馬上要穿，於是婦人又為他配了背心內衣、領帶、皮帶、襪子，和一雙黑皮鞋。<sup>138</sup>」換上修改好的西裝後，王毅民發現自己沒帶那麼多錢，道歉後換回一身運動服與球鞋，急往飯店外的提款機領錢，不料排隊等了很久、前方一對情侶嘻笑打鬧，王毅民忍不住嘲他們大罵三字經……終於付完帳、將一身新衣新鞋穿上，店員幫他把換下的衣褲球鞋裝進一個大紙袋：「等電梯的時候，他把手上的紙袋用力塞進一個垃圾筒裡去。<sup>139</sup>」然而咖啡廳的服務生告知他要找的人已經離開一陣子了，「他愣了一下……正要步出咖啡廳的時候，那位女服務生追上來，將小男孩忘記帶走的那袋小魚交給他。<sup>140</sup>」

• 段落六、天色暗了下來，王毅民穿著一身全新的西裝皮鞋，回到那座小公園，他眼看佛具店的大女孩關店打烊、拉下鐵門走遠後，提著一袋小魚、走向車站坐捷運回家：「『一輩子很快就過完了。』他想，到了晚上，他有把握讓自己平靜得像一具屍體……他知道在遠處漆黑的夜空底下，有一道優美起伏的稜線，那靜穆而哀傷的山脊，總是令他想起母親。『空空、空空……』的聲響自他的胸口發出，他閉上雙眼……右手握著一串唸珠，左手提著一袋小魚。在他淺淺地睡著之前，並沒有發現塑膠袋裡的小魚，已經全部都翻了肚皮浮上水面來了。<sup>141</sup>」

從上述的節錄，可見王毅民於母親節當天的動線大致如下：一早從床上醒來，一邊思念著母親、一邊從家裡出發，同時心想一輩子很快就過完了、晚上他有把

<sup>137</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 176-177。

<sup>138</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 178。

<sup>139</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 180。

<sup>140</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 181。

<sup>141</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 183。

握躺在床上像具平靜的屍體→他搭乘捷運、看著窗外的觀音山遠景→抵達離婚前住所附近的公園、佛具店→與前妻兒子碰面後，帶兒子前往母親的納骨處→送兒子回母親身邊，在飯店經過一番掙扎與波折後→回到公園、看見佛具店女孩打烊的身影→搭捷運回家，望向窗外、心中浮現遠處觀音山的稜線→他一邊思念著母親、想著他有把握回家後躺在床上像具平靜的屍體……。

至此，〈木魚〉一文在「人物—空間移動」的弧線上，伴隨發生的事件，以及主角心中反覆唱誦的那段懺悔文，使得整篇小說的結構形成如王毅民手中那串時時撥轉的唸珠一般（每撥一顆就如遭遇一段事件，並反覆地自我安慰、誦唸），該模式貫徹小說的開始到結束：王毅民沿著往常週末的動線，在這座城市迴繞了一大圈，然而他內心揮之不去的難過以及對母親的思念，並沒有因為這樣的移動（即追求生活）與時間歷程，獲得絲毫緩解或超脫，甚至在這個屬於母親的節日裡，更加地厭恨自己的軀體與存在本身。

關於這般迴圈式的表層敘事結構，可與〈差不多先生別傳〉<sup>142</sup>一文作簡略的對照與補充：該文以傳奇寓言的虛構性質，以誇張且幽默的語氣對照一對雙胞胎兄弟——哥哥除了一身修腳踏車的好手藝之外，其餘大小事對他而言都「差不多」不要緊，然而弟弟則是積極向上，品學兼優、滿懷理想抱負，人稱「差很多」——差很多考上最著名的高中、為求學遠離家鄉、辛苦半工半讀，從立志當科學家的志願、轉向關心政治，後來又感悟：「改善政治必須先改革經濟」，進而在一次示威遊行與警方起衝突被捕後，他憤而大喊：「改革教育才是根本之道！」最後差很多終於回到家鄉母校認真教書，性格卻越來越瘋癲。多年過後、兩兄弟年紀都大了，人們也就漸漸分不清楚二人，就一律叫他們差不多了。最後，兩兄弟行經黑道人家的出殯隊伍時，說出：「哭、哭、哭，有什麼好哭的，活的和死的還不

<sup>142</sup> 收於袁哲生，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 87-91。

是差不多？」繼而招來亂刀砍死，二人血肉模糊，被一同葬在「差不多先生之墓」，久而久之，人們也就忘了他們原本是兩個人了。

若將這篇故事中弟弟差很多的「行為—空間」動線，與哥哥差不多對照來看，即可圖像式地、突顯出前者歷經努力追求與挫折滄桑後，回到後者安處一生的、他們共同的家鄉／出發點，然而這般對照卻傳達出：人生無論追求與否，結果都「差不多」、終將消逝如塵土、被漸漸遺忘的想法。這篇小說除了在這般空間動線上與〈木魚〉迴圈式的結構有呼應對照之處，此外對於追求、掙扎，卻庸碌徒勞的生存姿態，除了有挖苦與輕諷意味，該小說圖像背後更隱含了深層苦悶：一如袁哲生曾就徐四金小說《夏先生的故事》論及的：「時間及其無所不在的苦難。」<sup>143</sup>

## (二) 深層結構：欲求與超脫

本節後半將接續討論〈木魚〉更深層的幾個重要敘事結構（可對照前半對小說內容的引述與整理），以下將陸續以女性角色、主角、魚，三個討論段落呈現：

### 1. 母親節：談女性角色的象徵層次

母親	前妻許又芬	佛具店女孩	觀音像
<ul style="list-style-type: none"> <li>• 死亡、死者</li> <li>• 最想念的人</li> <li>• 自厭、自責</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 生者</li> <li>• 虛榮</li> <li>• 爭吵傷害隔閡</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 生者</li> <li>• 素淨、溫文有禮</li> <li>• 令人畏懼般美好</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 宗教（大母）</li> <li>• 超渡、超脫</li> <li>• 嚮往（靜穆安詳）</li> </ul>

(圖三)

<sup>143</sup> 此句引自袁哲生逝世前發表於自由副刊專欄的系列文論之一：〈徐四金的秒針〉，分析的是徐四金《夏先生的故事》。尤其該小說是此系列文論中，唯一被袁哲生重複討論的文本（另一篇為〈徐四金的長鏡頭〉），可見其之於作家心目中的重要性。然而本節所討論的人物—行為—空間移動的迴圈圖像，其實也可以與《夏先生的故事》當中患空間恐懼症的、無論晴雨也無法停止行走、一圈又一圈繞行湖畔的夏先生相互對照。該人物之於整篇小說的象徵意象，一如袁哲生所喻：「時間及其無所不在的苦難。」詳見《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 124-125。

從〈木魚〉當中四個主要女性形象之於王毅民的關係，以及對他而言所代表的情感與情緒（參考圖三之整理），可對照出主角內心的幾種精神層次。而上述四種形象彼此間，亦對照成多種涵意。例如：之於王毅民而言顯得醜陋、虛榮，關係劍拔弩張的前妻許又芬，相對於佛具店女孩素靜溫文的美好形象，突顯了身處婚姻關係挫折的中年男子王毅民，面對佛具店女孩所代表的某種純潔美好時，顯得自慚形穢般畏懼而不知所措；然而許又芬是孩子的母親，就像母親之於自己的重要性：「母親是無法取代的。<sup>144</sup>」已過世的母親在王毅民心中，除了無時不刻地想念，卻也是令他每每回憶、就自厭不已的存在：「母親節總是令他自責，因為他一點也不喜歡自己。<sup>145</sup>」換言之，對母親的掛念並未使王毅民獲得活下去的勇氣，而是連同他一股厭世的心情，回想母親的同時亦嚮往死亡。

然而，無論是令王毅民懷想死亡的母親、令他感到憤怒的前妻、或者美好得令他畏懼的佛具店女孩，這些女性對王毅民而言，依然時時引發他內心對自我的厭惡情緒，該痛苦與羞恥的感覺（對照小說中被反覆誦唸的那段懺悔文）不斷地浮現—被壓制、抵抗—又再度浮現。因此王毅民所追求的真正的母親／女性，是那尊套不中的白瓷觀音、是他一直尋不著也換不來的、「令人感覺無比親切，似乎正在耐心聽人說話的佛像<sup>146</sup>」背後所象徵的，人與人之間真正的溫情、對苦痛的超脫，以及獲得靜謐安詳的願景。然而諷刺的是，這般嚮往於小說當中，自始至終依然是一種追求——凡人如王毅民者時而強烈的欲望——「生」的姿態。

## 2. 王毅民：追求—挫敗的重覆結構

延續上述談及王毅民對一尊觀音像所象徵的、平靜與超脫的追求，除此之外，

<sup>144</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 164。

<sup>145</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 149。

<sup>146</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 157。

王毅民從出門見孩子到降下夜幕為止，時時安慰自己「一輩子很快就過去了。」的他，其實多次表現出，身為一個父親，也想給予孩子、或對孩子傳達情感的欲望：例如那顆嶄新的籃球原本代表著父子倆一次共同遊樂的機會→後來因為孩子母親另外的安排而取消；王毅民帶孩子探望母親納骨之處，「想跟他說說自己的童年和母親」→「可是不知從何談起<sup>147</sup>」，兩人在隔週一次的相處時間裡，也隔著還不懂事的年紀以及父子分開生活的實際距離感；接著王毅民在孩子的要求下買了雞蛋冰與小金魚，象徵滿足孩子的需求與欲望→然而那袋小魚後來卻被留在咖啡廳裡沒有帶走；至於王毅民在飯店地下街狼狽地試穿、領錢、換裝的奔波過程，無非是想好好地（以一個像樣的父親形象）為孩子與廣告公司的人商談→然而這份心情與希望，除了被前妻一口否決，就連參與的那段時間與機會，也在他穿脫衣物、搞得滿頭大汗的過程中流逝了。

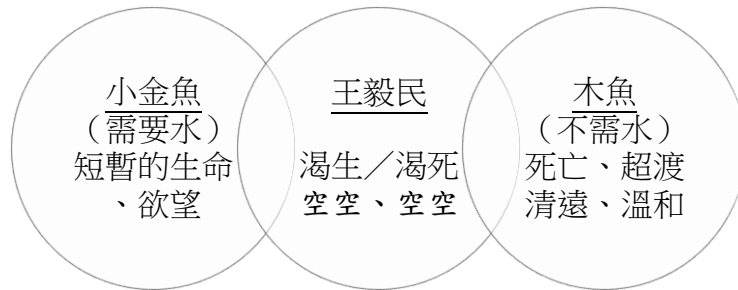
於是身而為人的需求與追求，在這般情節的安排當中，可見王毅民一次又一次地挫敗：作為一個兒子，他想起母親而充滿厭惡地否定自己；作為一個父親，想給孩子的陪伴、滿足與體面，也分別以沒玩到的籃球、遺留的小金魚、狼狽而徒勞的換裝等等事件，呈現被否定的處境。這般被全盤否定的存在與尊嚴，無論是被前妻、命運，或是自己，王毅民終於對生命失去了希望與肯定，因而與死亡相關的、例如對母親的嚮往與平寂的想像，在他痛苦且空洞的身體中越發強烈地鳴響。

### 3. 木魚：「魚」的象徵意義與主角的換喻關係

---

<sup>147</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 168。





(圖四)

這篇小說除了首先以「木魚」作為標題，其中關於「魚」的比喻與描述，詳細而言：有木魚的聲音「那聲音清而遠，好聽極了，彷彿發自一口幽深的老井，木質的水聲，堅定而溫和。<sup>148</sup>」；有木魚作為宗教法器的象徵意象：「魚永不閉目，代表精進專注<sup>149</sup>」；以及孩子吵著要、而父親用來滿足孩子的一袋小金魚：「在他淺淺地睡著之前，並沒有發現塑膠袋裡的小魚，已經全部都翻了肚皮浮上水面來了<sup>150</sup>」。從這些象徵意象當中，對照主角王毅民在小說中呈現的生存姿態——他渴求以死亡終止生之厭恨與苦痛：「最近，他時常想像自己是高速公路上一隻慌張的流浪狗，被迎面而來的車流碾壓成一張血肉模糊的破布。<sup>151</sup>」然而既然活著，他也無法放棄對各種事物的期待、欲望，甚至追求：例如上個段落討論王毅民身為一個父親所希望為孩子做的、傳達的，以及在他內心深處不斷渴求的平靜（例如欲得一尊似溫柔傾聽他人的觀音像、木魚清而遠的木質音聲等等）。至此，介於這般生也短暫、卑微如小魚，死雖未得、卻強烈期盼超渡過往與腐敗身軀的王毅民，其生存姿態糾結在以魚為譬喻的象徵層次間，最後終於與木魚的意象形成一種換喻的結構：王毅民「空空」的身軀平靜下來後，發出如法器一般迴旋、盤升的敲擊聲，連同口中喃喃覆誦的懺悔文，以及心臟的跳動——存活之苦痛與撞擊——

「他感覺聲音正從他的胸口往上升，從他的頭頂上發出來，一種清楚而誠懇的，

<sup>148</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 157。

<sup>149</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 173。

<sup>150</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 183。

<sup>151</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 149。

木質的水聲。<sup>152</sup>」

### 三、「送行」：敘事視角與成長主題

〈送行〉這篇小說收錄於袁哲生《靜止在樹上的羊》（《靜止在——最初與最終》）與《寂寞的遊戲》，除了是袁哲生創作生命中一篇重要的作品，其中展現的風格與美學對作家而言也有一定代表性。本節前半部先就該小說於表面結構上，視角轉換的現象，以及語言、內容等方面節制冷靜的特質，來看袁哲生小說對敘事「留白」技巧之實現；後半部將就〈送行〉一文的故事本身、較深層的象徵意涵著手，試談之於袁哲生作品的一大「成長」主題，是如何在這篇小說中透過敘事視角以及人物表現、事件等方面呈現。

#### （一）「長鏡頭」敘事與「留白」美學結構

長鏡頭可以把人變小，我們因而可以看到更多渺小的人物被交織在一起，更不假言語。  
——袁哲生〈徐四金的長鏡頭〉<sup>153</sup>。

〈送行〉<sup>154</sup>的開頭場景，於凌晨北上的火車月台揭幕：「零點五分北上的火車就要進站，一名憲兵推開軍人服務臺的綠紗門，另一個手上銬住一名逃兵的憲兵也跟著走出來。他們三人往地下道入口走去，準備前往第二月台搭這班北上的普通車。這名逃兵看似已過兵役年齡……疲憊而黝黑的臉上，顯現出一層重大挫折

<sup>152</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999，頁 183。

<sup>153</sup> 袁哲生，〈徐四金的長鏡頭〉，《自由副刊》，2004.01.08，收入《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 95。

<sup>154</sup> 共收於袁哲生，《靜止在樹上的羊》、《寂寞的遊戲》、《靜止在——最初與最終》三本小說集，以下註釋將標示收錄於最後一本的頁數。

之後特有的麻木表情……不過，眼前迎面而立的兩個人影卻使他的臉部露出一抹訝異，只一眨眼，旋又平息下來。<sup>155</sup>」我們首先見到憲兵、逃兵，然後是兩個身影出現在逃兵眼前的畫面，此時，敘事者才說出人物之間的親屬關係：「佇立在地道入口的這一老一少是他父親和弟弟，他們也要搭這班北上的火車。<sup>156</sup>」接著，小說繼續以長鏡頭般的敘事口吻，將老先生的反應、以及其他不知情的旅客呈現在場景當中：「老父親肩上斜掛一只航空公司贈送的旅行袋，左手拎起一只綠白相間寬條紋的大帆布袋，右手拉著小兒子，尾隨在他們後方，大約保持十公尺距離……月台上唯一的長條木椅的一邊，一位老婆婆和一位少婦帶著一個小女兒各佔據一頭，靠背另一邊的椅面已經壞斷……<sup>157</sup>」

至此，小說人物大致登場完畢。然而敘述所透露的並非老先生目睹大兒子因逃兵被押送時的內在反應，而是讓一旁不知情的婦女們登場：老太太接著因火車誤點引起的不安，向前攀問憲兵不被理會，轉而詢問老先生：「老先生顯得很熱心，拉大了嗓門向她解說，但他濃厚鄉音的國語並不能讓她聽懂，折騰了一會兒，老先生叫來他的小兒子用台語說明。<sup>158</sup>」這段簡短的文字，其實深入刻畫了老先生的個性與為人，在該情境之下依然很有耐心地嘗試應答他人，內心其實激動的情緒在小說中作了一個延遲的處理，直到上了火車之後，我們才從穿插入的一段如意識流般的夢境／狂想，窺見老先生那憨厚、樸拙的表面下可能強烈衝突與困擾之情緒：「寤寐中，他看見車頂上的白蟻越聚越多，一群群從車門邊的縫隙飛出來，從坐墊的破洞裡鑽出來；接著更洶湧地從窗外成群撞進來，先是被電扇的葉片打下許多，接著由於數目實在太多，電風扇幾乎要動彈不得了，地上鋪了一層厚厚的白蟻的殘肢，最後，白蟻啃光了車頂，開始啃食車廂內的乘客，爬了滿身白蟻

<sup>155</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 18。

<sup>156</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 18。

<sup>157</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 18-19。

<sup>158</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 19。

的憲兵驚慌地拔槍朝蟻群連續射擊……。<sup>159</sup>」僅管這段如夢般恍惚的意識中奢望大兒子能逃過一劫，然而現實中老先生也只能一再向前對憲兵表達想為兒子穿上外套（象徵親情、保護與溫暖）的心願：「火車停靠在臺北車站第三月台……老父親從車窗內看著他們，倏地追到車外，他請求讓他的兒子穿上襯衫……穿了一隻手，另一隻有手銬銬著穿不了，這時，憲兵又開步往前走……逃兵回頭望了父親一眼，示意他回去車上，老父親因為擔心火車開走，便往回走，走了兩步，又折回，快步趕上他們。他邊走邊動手將那件襯衫褪下來再捲起，交回大兒子用手拿著。<sup>160</sup>」

於是，關於上述〈送行〉這篇小說前半部的內容，開頭即透過彷彿從旁觀看、帶有距離感的敘述，讓人物在場景中各自出現、行動的同時，也透露這些人物的身分與交集，是如何地平常、倏忽，且毫無預警。這般敘事角度，以及著眼於平常人物的小故事，亦是袁哲生的小說創作中，有意識地去關注與書寫的方向。一如袁哲生〈手札〉中的一個段落所述：「最沁心的難過是在某個角落看見的小事情，那些插曲，讓人透視一個人的卑微和孤寂的存在，人的永恆的真我——悲憫，便暢快地顯現，毫無瑕疵。<sup>161</sup>」然而讓這些角落的孤寂與小插曲顯現其衝擊強度的方式，〈送行〉這般長鏡頭式的敘事（語氣）即是一種——如同本節開頭引述之文論所說的：「長鏡頭可以把人變小，我們因而可以看到更多渺小的人物被交織在一起，更不假言語。」這般遠距靜置似的敘述視角，除了一方面將人物表情與內心動靜的訊息傳達降低（但並非全無），另一方面，這種減少、或者說：節制與省略，所空出來的「留白」部分，即是這類敘事風格的小說，真正致力於傳達些什麼的施力點，於是充滿故事張力的該留白一施力點，看上去時常是極其輕描、淡寫的敘事，其實才是最沉重、或情緒飽滿的、甚至整篇小說畫龍「點睛」的部分。

<sup>159</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 20-21。

<sup>160</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 22。

<sup>161</sup> 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 325。

關於這個「點睛」的結構作為袁哲生小說重要的敘事風格，將於下一章談小說語言的部分再作更深入的延續討論。

## （二）成長主題與觀點轉換

接著再回到〈送行〉一文的後半部：老先生帶著小兒子到達基隆、辦完出海的例行手續之後，小說的敘事視角從先前旁觀、長鏡頭式（交替切換、聚焦於各個人物之間）的、較為無機的敘事觀點，轉而停留在小兒子（有機的人物）一個人身上。然而這種轉換，主要並非敘事語氣方面的轉變，而是將視角、觀點移轉成為由小學兒子的所見所聞出發——可見，自從老先生出海之後，〈送行〉這篇小說真正的主角才浮顯出來——這種轉變，首先是從許多人物交織在一起的情形，變成剩下小兒子一個人：無論是月台上的大哥或陌生人，還是基隆港那些老水手，告別父親之後，到自行搭客運回寄宿學校這段期間內，小兒子成為一個「獨立」的個體，陸續看見、並經歷一些事件。這些事件大致可條列如下：

1. 從父親手上拿到想要的望遠鏡，還有一捲鈔票。然而，小兒子想要望遠鏡的原因之一，就是從陸橋上「遠望」父親的船。於是，這個望遠鏡與長鏡頭式的敘事風格之間實現了意象上的呼應：「他步上基信陸橋，從這兒可以望見整個基隆碼頭的大半邊……再遠一點的地方，商船停泊處有一艘已完成裝櫃的大約五萬噸的貨櫃輪，那大概就是待會兒父親要上的船……他也可以想像得出父親穿了雨鞋在那欄杆邊打鐵鏽和刷油漆的身影。<sup>162</sup>」從這段描述可見，該「遠望」的動作，雖然貫徹白描式、旁觀的口吻，其實該畫面——孩子站在陸橋上想像遠方父親行船時的工作身影——背後即是一種對親人的牽絆思緒，亦是人生大小離別時刻，所謂「送」行的情緒。

---

<sup>162</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 23。

2. 身為一個稍微懂事了了的「大」孩子，一個人在基隆的街道行走，他的內心浮現幾個念頭：當他經過那些門口倚坐若干濃妝豔抹、稍有年紀的風塵女人的茶室，他知道那些店意味著什麼，也有自己的想法：「他不否認自己並不排斥她們，甚或有些好感。打從小他就喜歡看見她們，但他知道自己年紀還不到走向她們的時候……<sup>163</sup>」；至於從父親那兒獲得的一捲鈔票，他已決定要怎麼使用——實現他的夢想，他從來不想當一個水手，而是希望「做個滴水不漏的三壘手」——接著擬定計畫，前往公共電話亭打電話給一位輟學的男同學：「約他出來打棒球，是他現在最想做的事。<sup>164</sup>」說好時間後，走回運動用品店花了幾千塊買下兩個名牌內野手套與棒球。至此，這個男孩展現了對自己人生的些許想法，以及對金錢、對時間的自主運用——伴隨小小的叛逆，他決定延遲回學校的時間在外面玩耍一番。

3. 然而，在等待同學前來赴約的過程中，父親的船已離港、小兒子在客運的候車處遇見早上搭同一班火車的婦人，帶著小女兒與看似孩子的父親一同前往和平島。直到天色暗了下來他才瞭解，朋友不會來了。當他正要拎起球具搭車回學校時，卻又看見那位婦人與家人返回的身影：「那男的在前面怒氣沖沖地下了車，快步直往陸橋的方向走去，婦人抱著女兒慌忙地跟在後面，小女兒手上拿著一支在和平島買的五色風車隨風快速地旋轉起來。<sup>165</sup>」追不上的婦人像是哭過一般折回，在候車站認出小兒子來：「他避免正視她們，但婦人認出他來了，並且把他視為救星一般。她告訴他說她現在要去追孩子的父親，因為穿高跟鞋又抱著小孩很不方便……他點點頭，她便讓小孩站到地上交給他牽著……<sup>166</sup>」此段落即是透過小兒子的目光從遠處也看見了他人的生活。然而在這個過程中，小兒子展現出對陌生人的同情，並且以尚為孩子的年紀照顧另一個更小的孩子：「他去票亭旁的攤販買

<sup>163</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 23。

<sup>164</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 24。

<sup>165</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 25。

<sup>166</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 25。

了兩個火箭筒巧克力冰淇淋……吃完冰淇淋，他拿出球來哄她……她一個沒扔好，將球向後扔到候車棚外，她想跑去撿的同時，一輛公車正準備靠站，他趕緊衝上前把她抱起來放到座椅上，在驚嚇之餘自己也坐下來。<sup>167</sup>」儘管過程有驚無險，小男孩生疏卻也努力地扮演起超齡的角色。

於是，這篇小說至此為止，又進一步將人與人之間的緣分與聚散呈現出幾個意外的發展與轉折：被同學爽約、意外地參與並幫助了陌生婦人等等。這些事件有起有落，看上去平淡、渺小，卻也畫出了一道飽滿的成長弧線：一個有夢也經歷著挫折的孩子，帶著略漸成熟的思想與悲憫之心，在長兄被捕的當天，送別了父兄、陌生他人，然後也看見了其他聚散、與一些不知名故事擦身。

#### 四、「寂寞的遊戲」：中長篇串聯結構與小說精神中心

最後，本章嘗試藉由〈寂寞的遊戲〉，談袁哲生中長篇幅作品一貫的「串聯」式表面敘事結構。綜觀袁哲生小說，多以短篇規模構成<sup>168</sup>，中長篇幅的作品則有細分段落的傾向——少則兩段（如《猴子》），多至十一段（如〈寂寞的遊戲〉）——這些段落時常也被賦予標題，如同將幾個短篇串在一起，這類結構又可稱為「章節劃分」：「通常對應到不同故事系列，或行動、情境。有標示時空遞變，以及讓讀者稍作喘息的功能。<sup>169</sup>」換言之，章節劃分的作用，除了可將較短的單元串聯

<sup>167</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 26。

<sup>168</sup> 可參考袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 322：「我為什麼寫短篇小說？因為小說（人生）藝術之深奧宛如一塊大餅，我只敢切一小角嘗嘗味道，如果整塊吃下，可能並未吃出更多的味道。這麼一來，那麼我可能別無所獲，只留下羞愧懊惱。」或本章開頭所引述：「我從未寫過長篇，中篇也由短篇構成，對我而言，一切都是短篇。我不敢嘗試長篇，因為寫作過程中需要反覆閱讀，這種不斷消耗、琢磨、反覆閱讀直至無感、沮喪的過程，不是我目前所能克服……我一直是短打型的作家，這與本質有關……」收於陳瓊如採訪整理，〈一切都是短篇〉，《誠品好讀》第 36 期，2003 年 9 月，頁 65。

<sup>169</sup> 參考翁振盛、葉偉忠導讀，《敘事學·風格學》（臺北：文建會，2010），頁 79-83。

成較長的篇幅，就小說節奏的切換或停頓、時間的跳躍或場景的轉換等等也有其多方面的效果。

其次，袁哲生小說除了這般串聯的小說架構，還有另外兩種現象時常並存：一種是「重覆」的結構：袁哲生小說時常出現語句的重覆，這種結構散見於各種篇幅的作品，然而這般重覆現象一方面影響了敘事結構的表現，另一方面也和小說的語言節奏有關，因此本節僅略為分析列舉一部分，並在下一章關於小說語言的部分延續此討論；而相對於這些較為表層的敘事結構與風格，支撐整個串聯架構的，時常有一個更深層的主題中心，使得這些小段落在意涵上得以彼此關聯、相互牽引，比喻來說：一如位於核心的引力，或串起各單元的、隱而未顯的細線。因此於最後一小節，本文將針對該小說串聯結構背後深層的主題——即小說的精神中心——嘗試作分析與討論。

#### （一）表層結構：短篇串聯與章節劃分

如上所述，就〈寂寞的遊戲〉而言，該中篇共細分為十一個單元，各單元又分別依段落的内容標題，換言之，這篇小說是以若干不同主題的小故事串聯而成。然而連接各段落的，並非以前因後果、情節發展或時間的連貫性為主，更像是翻開了一本相簿——我們透過每個短篇看見一張張「老相片<sup>170</sup>」，當中記錄了一些人、在有限的某個場景與時間內發生了一些小事——接著作者透過象徵意涵以及下小節將討論的有關「重覆」的筆法，將這本相簿中的畫面與畫面彼此牽連、指涉、交相呼應，進而形成該小說隱而不顯，卻又呼之欲出的中心主題——亦即小說的統一性：「小說的統一性不是字面上的，而是精神上的，即通過與一個精神中心點

<sup>170</sup> 這般相機似的捕捉，於本文視之為袁哲生小說重要的一種感覺結構，在第四章袁哲生小說世界的部分，將有一系列的分析討論。



的共同關聯將各個部分連結為一體，這永遠也無法直接展現，只能通過比喻或者寓言來間接地再現。<sup>171</sup>」關於〈寂寞的遊戲〉這篇小說的統一性，續見本節第三部分（深層結構）的分析。

至於這類串聯的表層結構，在袁哲生其餘中長篇小說的呈現的狀況大略如下：首先，若以《秀才的手錶》當中〈天頂的父〉為例，全文共分為四個段落，標題依序為：乞丐、西北雨、天頂的父、徒弟。各段落內容在時間先後方面大致為順敘（從主角出生前、嬰兒到幼稚園期間發生的故事）而時間的連貫方面，各段落之間是斷開的（即以章節劃分表現時空遞變之省略）；然而就《秀才的手錶》整本書而言，其中收錄的三篇小說之間，在小說場景（故鄉「燒水溝」）、小說語言表現（夾雜大量閩南語），以及從「時間」主題延伸出的想像與死亡思考等等，共同塑造了這本小說集的內部統一性。

相較之下，若就《羅漢池》這本書而言，雖然也將小說劃分為三個部分，但各單元之間連貫的方式，並非在時間上彼此斷開，反而是相互重疊、補述的：從第一章〈月娘〉、第二章〈羅漢池〉，到第三章〈貴妃觀音〉，於內容陸續描述了三位主角少年、青年、晚年三個階段，大致有時間上的先後承接與推演，然而就敘事結構來看，三章又於開頭、結尾處各自交代故事始末，使得每個單元各別的完整性很高（有頭有尾），幾乎可分開來獨立閱讀，如此一來，各段落就會出現大量相同情節卻以不同方式敘述的情形，是這本小說之於其他具串聯結構的作品而言，較明顯的差異處。

這般串聯的敘事結構，除了上述所談的效果與功能，就閱讀的層面來看，也

---

<sup>171</sup> 參考希利斯·米勒 J. Hillis Miller 著，申丹譯，《解讀敘事》（Reading Narrative）（北京：北京大學，2002），頁 71。

時常牽涉到讀者的「感覺」作用：「由於人們對連貫性有著極為強烈的需求，因此無論先後出現的東西多麼雜亂無章，人們都會在其中找到某種秩序……人們將連貫性視為理所當然，很容易將之強加於一組從另一角度看上去雜亂無章、支離破碎的敘事片斷。<sup>172</sup>」即讀者本身有於各段落間尋找連貫與共通性的本能，這種本能也致使這類串聯或章節劃分式的結構中，即便段落與段落間存在各種時空場景的差異與跳躍，甚至不同的情節脈絡，除了透過作者書寫技巧的安排，對讀者而言，單元之間彼此的集結與牽引，也始終是「被期待的」。

## （二）表層結構：袁哲生小說中的「重覆」結構

綜觀袁哲生小說中篇規模的作品，如〈寂寞的遊戲〉、〈天頂的父〉、〈時計鬼〉、〈猴子〉、《羅漢池》當中，重覆結構的出現，皆與情節之間彼此串聯、呼應主題等作用有關。舉例而言，〈寂寞的遊戲〉一文將看似有關與無關的十一段<sup>173</sup>故事串聯成篇。其中第一段「捉迷藏」所描述的畫面便是整篇小說不斷重覆、回歸的意象，可說是整篇小說的中心：「我」從父親及友人記憶中最幽暗的角落談起自己對躲藏的渴望，而該渴望之所以強烈又始終伴隨著失落，是與小時候曾躲在樹上卻被視而不見的經驗有關：「我發現自己用一種很陌生的姿勢躲在一個陰暗寂寞的角落裡，我哭了。<sup>174</sup>」。這份衝擊使得「我」在後續各段大大小小的故事中，似衝突又補償地，嘗試（卻總是不完美地）重現與回味著那份躲藏的安適與幸福。因此這篇小說就整體的架構而言，看似向外四散、內容各異的段落，透過此「躲藏」的敘述框架，以各段故事中自我與他人之間、追尋與失落之間的矛盾拉扯，產生各式與主題相呼應的聯想與回歸；而上述引號內的文句，以幾乎完全相同的內容，

<sup>172</sup> 參考希利斯·米勒 J. Hillis Miller 著，申丹譯，《解讀敘事》（Reading Narrative）（北京：北京大學，2002），頁 59。

<sup>173</sup> 此十一段故事又各自立有篇名，分別為：捉迷藏、潛水艇、寧靜、角落、黑色的聲音、魔術、牆、陰影、跑道、脆弱的故事、蠟像館。

<sup>174</sup> 與之類同的句子在書中反覆出現，見袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 21、27、39、47、64。

於全篇小說數個不同段落、場景中重現之時，隨即將那些分散於不同時空場景的小故事，朝向該躲藏的中心比喻聚攏。

這般以小說語句重覆呼應的敘事結構，除了中長篇，也散見於袁哲生的短篇作品中。例如：〈父親的輪廓〉即是一篇運用重覆性中突顯出的「不變中的變」，以形成對比結構的小說。其中一層是父親深夜來到主角「我」房間，在書桌前留下字條的場景：「父親個性之中有一種非常靦腆的特質，他總是等我和母親都睡著以後，才躡手躡腳地輕輕扭開門把，走進我的房間，在小書桌的檯燈底下壓一張紙條……曾經有過幾回，父親來的時候我並未睡著，我聽到父親用力握住門把，再緩緩轉開的聲音，便立刻翻過身去面向牆壁眯著眼睛……有時，父親會拉開椅子，把檯燈扭開一點點亮，然後坐在我的書桌前沉默不動……離去前，父親會替我把桌上的書本和作業簿擺放整齊，然後才扭熄檯燈……<sup>175</sup>」，該場景以相反的對比方式，在小說終末以「母親」角色重現：「父親走後，我已習慣睡前不再將房門鎖上。母親幾乎每夜都會來到我的房裡，不同的是，她從不在我的書桌上留下任何字句，也從不扭亮任何一點燈光。我依舊像從前那樣：在母親轉動門把的時候翻過身去面對牆壁，眯著雙眼；我依然不敢貿然起身驚動母親；依然沒有勇氣在那樣的時刻裡與母親的眼神相對。<sup>176</sup>」母親在重覆場景中表現出與父親向來風格截然不同的行為，故事至此，失去父親的那份失落在對比之下被強化了，然而異中之同是：「我」始終沒有勇氣回頭，害怕與父母眼神相對時、看見或被看見難掩悲傷的臉，與抑止不住的淚水；而第二層重覆，在於小說開頭自成一段的句子：「在那之前，父親一直是我最好的朋友。<sup>177</sup>」這句話於全篇文本中央重現時（「在那之後，父親依然是我最好的朋友。<sup>178</sup>」）以彷彿分水嶺的姿態，象徵「父親離開」這件事將「我」的人生分成不同的兩半。然而父親「依然」是最好朋友的說法，又

<sup>175</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 114-115。

<sup>176</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 119。

<sup>177</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 114。

<sup>178</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 117。

同時以重覆的效果強調了「我」人生劇變中的不變，即「我」所最懷念的、父親於心中留下的那個輪廓，以及該輪廓背後那份不斷被生活消磨的意志。

至於〈一件急事〉這個短篇，無聲的故事情節中，唯男孩與父親之間細小微妙的重複性動作，而該互動之重覆，造成小說潛藏、壓抑著大量與（讀者）期待悖離的衝突感——畢竟母親即將臨盆，主角（兒子）被期許的是要緊、明確地向父親傳達此事——然而父子之間，兒子始終採取無力而小心的舉動：「他緩緩伸出右手，用食指輕輕地勾動他父親的後褲袋。」父親亦過了許久才回應：「他回過頭來，佈滿血絲的眼睛過了許久才眨動一下。<sup>179</sup>」這般情境於小說中被重覆刻劃時，以對話的無聲、動作的無力，上演一部令人心急如焚、焦躁呼之欲出的默劇。於是此重覆結構在該文本當中，以帶有衝突感的、失望（與期待悖離）的形式，一次次加強效果，造成近乎絕望的情境。於是該故事所描述的一段單薄而失敗的傳達過程，以一方面壓抑（動作的無聲與傳達的微弱），一方面增強（重覆呼應反覆失敗）的衝突方式，充分地擴張了小說的情緒張力。與此相似的，還有〈木魚〉當中王毅民在每一次呼吸中厭惡自己、為求得內心平靜而反覆誦念佛經的過程。該經文以自我催眠式的重覆，使角色靜坐公園時彷彿整個人旋轉了起來，在生活中每個忍無可忍之時、自慚形穢之時銘念於心。這種重覆釋然的念詞在角色處於難堪情境時如母親般帶來溫柔平和的安撫，然而，這般反覆自我安慰至麻痺無感之行為越是強烈、滑稽，背後所壓抑的痛苦越顯得巨大而不堪。於是〈木魚〉一文除了上節論及的架構對稱、角色移動成迴圈式、念珠般的圓，同時王毅民手上時時摩娑、撥動的每顆圓珠，即對應那些在小說閱讀活動中於讀者、主角心中反覆響起的念誦聲——以釋然的內容卻衝突的形式，催生出無以絕望卻也無從期望的悲慟迴響。

<sup>179</sup> 該父子互動之模式重覆於小說中，見袁哲生，〈一件急事〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 62-63。

而另一種討論可從〈夏天的回聲〉以及〈西北雨〉二文來看。〈夏天的回聲〉當中，小說開頭「我」與母親在村口崗哨共同發現驚人的蟬聲：「我們走進崗哨裡，薄薄的泥味混著薰薰的草氣，還有極亮的蟬聲繞著窄壁間的方格內彈轉……。」<sup>180</sup>，這段原本如詩一般的回憶，於小說中段疊加了「我」與鄰居小男孩相識的過程，至小男孩喪父的結局，故事尾聲敘事者讓「我」一個人重回到那座村口的崗哨，從內而外注視著小男孩父親喪禮的舉行，至此除了透過場景的再現首尾呼應外，此重覆其實揭露的，是再現後兩文句間「不同」之處：「想到他和我一樣沒有爸爸了，我哽咽著抽泣起來，哭聲混合了蟬鳴，繞著窄壁間的方格內彈轉……。」<sup>181</sup>此重覆結構在袁哲生小說中，以最常見與基本的方式發揮作用，即是：因為重覆所直接強調的「同」，能更直接地突顯並提示讀者注意到「異」的部分。如以上敘述句，同樣是崗哨內震耳、彈轉的蟬聲，當中混雜的是與當年不同的、「我」已歷經一段成長、而由哀為另一個與自己同樣喪父的孩子激動的哭聲。除了聲音的疊與變之外，若就蟬聲在這篇文本中所象徵的、與父親的連結而言，此哭聲亦彷彿是遲來的、一個孩子透過同伴而得以重新對視自己生命中的一塊缺失，即對自我與父親進行的一場悼念；同樣地，在〈天頂的父〉第二段〔西北雨〕當中，敘述者主角「我」還是個嬰孩，當時寄住在鄉下的外公外婆家，每隔七天父母便會搭火車來探望、再搭火車離開。每當離去時，外公外婆就會若有所失地對彼此喃喃問答：「走啊？」「走啊。」<sup>182</sup>而此段故事從開頭、中腹，到尾聲，敘述者多次重覆地說著：「自從我開口說話之後，燒水溝便再也不是從前的模樣了。」<sup>183</sup>彷彿預告著有什麼事情會發生。直到郵差捎來那封父親過世的電報，外婆抱起還是嬰兒的「我」嗚咽著，而嬰孩「我」此時竟開口說出人生的第一句話：「走啊？」以令人錯愕（尷尬）的、嬰兒學語般無心的複製，為整段故事劃下感傷而默然的休止符。僅管我們知道，此重覆在這段小說的架構中非但是刻意的，並且帶有魔幻、

<sup>180</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 47。

<sup>181</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 61。

<sup>182</sup> 引自〈天頂的父〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁 59。

<sup>183</sup> 重覆見於〈天頂的父〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁 57、59、62。

誇飾色彩（如嬰兒超齡的敘述表現以及巧合的時間點），然而對整體情節而言卻不失說服力，甚至為故事帶來精確而深刻的一擊——當敘述者「我」最後再次重覆、淡然地結論道：「再也不是當初的樣子了。」此刻讀者當知謎底終於揭曉，故事憾人、以心照不宣的方式。

此小節關於重覆的討論，可作出以下統整與結語：重覆架構如上述所列，在袁哲生文本中相當常見，亦佔有重要功能性。雖呈現以不同的方式，然而最基本的作用是：當相同語詞或場景出現時，立即造成閱讀上直接的強調外，也在重覆性當中間接強調了「不同」之處。而此對照與差異，通常即是造成情節張力、使敘事不需詳述（即留白處理），卻也因此更突顯出情感衝突的一種風格技巧。

### （三）深層結構：從〈寂寞的遊戲〉談小說精神中心

延續上述關於串聯結構下，小說內部統一性的討論。以下將針對〈寂寞的遊戲〉這篇小說而言，分析該小說內部十一個單元之間彼此牽扯、聚攏的精神中心。首先，若從各段落分別敘述的故事內容，可依序整理如下：

1. 「捉迷藏」：「我」從父親（以及友人）記憶中最幽暗的角落談起自己對躲藏的渴望，以及曾躲在樹上卻被視而不見的經驗：「他直愣愣地望著我，應該說是看穿了我，兩眼盯著我的背後，一動也不動，令人不寒而慄……他望了好一會兒，然後才掉頭走開……我看見自己用一種很陌生的姿勢躲在一個陰暗寂寞的角落裡，我哭了。<sup>184</sup>」那衝擊使得「我」自此都很懷念那份消逝的，關於躲藏的安適與幸福。
2. 「潛水艇」：介紹國一時的好友孔兆年。
3. 「寧靜」：從孔兆年的潛水艇出發，敘述「我」一直以來對片刻寧靜的捕捉，那

<sup>184</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 21。

感覺一如「游手好閒」四個字那麼令人覺得充實。

4. 「角落」：介紹朋友「狼狗」。「我」常躲在自己的小房間竊喜地聽狼狗家傳來既熟悉又陌生的咒罵聲。

5. 「黑色的聲音」：介紹暗戀對象何雅文。「我」甚至鼓起勇氣加入合唱團，並於練唱結束後，與何雅文一起走路回家。「我」總是躲在房間聆聽何雅文練琴，琴音消失後房間彷彿開始融化、自己也變得輕飄飄了——「我」從上空陸續看見周遭的人以及他們的日常，最後，「發現自己用一種很陌生的姿勢躲在一個陰暗寂寞的角落裡。我奮力划動雙臂，轉過身去背對自己。我的淚滴從空中滾落，穿過屋瓦，滴在我的額頭上，發出一串冰冷的水聲。<sup>185</sup>」

6. 「魔術」：敘述一些關於幻想、神奇的小事。例如「我」相信馬其實會飛，就像美好的東西都是看不見的，又如馬戲團魔術、以及經常前往戲院的中年瞎子。

7. 「牆」：敘述關於初戀的雀躍。戀愛與躲藏一般，都是在一道隔開的屏障後方，既期待被注視（被找到），又害怕被看穿（更可怕如上述「我」曾被視而不見的經驗），戀愛、躲藏的矛盾與神秘，使得求愛（展現自我）與躲藏（隱藏自我）在當下同時並行、一體成兩面，時而迸發飛翔似地愉悅：「經過何雅文她們家門口時，我好像快要飛起來似的……心底的竊笑化成一團擁擠、細小的水泡，不斷地上升擴大，發出像豆莢綻裂般的輕脆聲。<sup>186</sup>」

8. 「陰影」：一如有明處必有暗處，緊接愛情的雀躍之後是失落——何雅文並未應邀前來岩石展，而月亮上的石頭看起來也不過像被壓扁的癩蝦蟆罷了。

9. 「跑道」：得知何雅文轉學出國。當天「我」發覺自己拔腿狂奔的速度竟能與孔兆年一般快。身為大隊接力最後一棒，「我」在眾人的期待中，感受到巨大的壓力：「落後的距離慢慢縮短，我又陷入恐懼的氣氛裡。加油、衝刺的呼喊聲，像一列急馳的火車向我逼近。我渴望躲藏在一棵樹葉濃密的大榕樹上，即使是用一種很

<sup>185</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 47。

<sup>186</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 55。

陌生的姿勢躲在一個陰暗寂寞的角落裡。我哭了。<sup>187</sup>」

10. 「脆弱的故事」：「我」心中一直藏著一個故事——與朋友們玩捉迷藏的司馬光發覺還少了一個人，於是打破水缸，見缸內流出長得與自己一模一樣的、赤裸的男孩，「所有的人好像看見鬼魂一樣開始四下逃散，只剩下司馬光一個人怔在原地，不知該如何面對自己……。<sup>188</sup>」

11. 「蠟像館」：「我」計畫將一場期待已久的躲藏提前實現。經過深夜的等待，清晨「我」搭公車獨自前往中影文化城。當天蠟像館特展恰逢閉館，而「我」並不特別失望地在門口吃餅乾、喝水，然後自拍一張相片留念：「這張照片一直小心翼翼地躲在我的抽屜裡，經過那麼多年，照片上的我依舊笑得很自然，很誠懇，一點都沒有改變，就像一尊蠟像。<sup>189</sup>」

藉由以上對小說各單元的整理與引述可見：首先，該內容呼應了先前討論的「串聯」與「重複」之表面結構。例如，這篇小說以看似一節節車廂般串起的不同單元，或者老相本的相片一般，拼湊出關於主角「我」十四歲那年的故事。而該連結的架構並非章回式的、或以情節時間的推陳為主，實有一個更深層的情感核心（即這篇小說的精神中心），於是，比起表面上線性式的串聯，其深層敘事結構更像將四散的區塊，朝中心牽連而聚攏；其次，在聚攏的同時，可見敘事中重覆出現的幾個意象（如潛水艇、飛馬），甚至某個情境的描述：「我看見自己用一種很陌生的姿勢躲在一個陰暗寂寞的角落裡，我哭了。<sup>190</sup>」這些重複使得各單元不同情節彼此牽連的同時也呼應了小說的精神中心，而這些元素也因為重覆、使得讀來饒富象徵意味——在單純而鮮明的意象上堆疊一層層更抽象的意義：

就像詩人一樣，短篇小說的作者通常會把他作品的深層況味埋藏在一個（或以上）的「意象」當中，這個含蓄作法至少有兩個很好的原因，一是作者

<sup>187</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 63-64。

<sup>188</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 66。

<sup>189</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 71。

<sup>190</sup> 如本小節開頭對十一個單元的整理與節錄，可見這段文字多次重覆於全篇小說。



沒有機會跳出來為自己作品的深度辯護；二是因為「意象」本身通常比作者還要聰明，還要巨大得多，所以不容作者強作解人。<sup>191</sup>

於是，當我們嘗試分析〈寂寞的遊戲〉這篇小說深層的精神中心為何，至少有以下幾點線索：1. 該小說時時浮現關於死亡的意象與比喻，豐富而不容忽略；2. 這篇小說所極力刻劃的，除了情緒、感覺的部分，更多時候是關於「人」物的介紹（主要描繪孔兆年、狼狗與何雅文），換言之，當〈寂寞的遊戲〉關心的是周遭他人與「我」之間的故事，該小說的感覺結構，其實高度專注於「我」的存在本身：包括內在情感以及與外界的關係，於是此關係不限於我與他人的，時常更是我與「自己」的。3. 當內容牽涉到「我與我自己」的關係，以第一人稱為敘事者的小說主角「我」，在文中既為主體，又為客體，這種「觀看自我」的敘事視角，亦在小說中延伸出一個「如何面對自己」的主題。

儘管這篇小說的精神中心抽象且複雜（一如許多小說家所欲刻畫的、關於人生那些難以一言以蔽之的幽微處），但就文末單元十一「蠟像館」所描述一次離開日常躲入暗處的遊歷來看，那並非與他人同遊，而是在自己的規則中、遊戲的範圍外，一個人具體地實行了。「我」對待那次躲藏就像慎重的儀式，並且拍照留念：在提供影劇場景拍攝的園區內、將當年的自己捕捉下來、留存一幅靜止的畫面中。於是可以說，這篇小說歷經十一段小故事所最終指向的，是一次悼念——對當年的自己與過往同伴們的告別，以及對當時的寂寞，甚至，更是現在的（反覆思念又放下過往的這般姿態，某種程度上更顯寂寞意味）——然而換言之，這般悼念姿態背後，亦隱然可見、一股繼續往前邁進的力量。

---

<sup>191</sup> 袁哲生，〈葛蒂瑪的海豹〉，《自由副刊》，2003.12.11，收入《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 109。

因此這篇小說，以各種層次的躲藏（遊戲的／真實的、愉快的／不堪的、背向他人／背向自己等等），描述的不是一個時期下的某種狀態，而是敏感地記錄發生在自己身上的一種「轉變」——寂寞或許不像躲藏那般、被描述作一種本能、或可以是愉悅的，而是在成長的過程中、因為有他人（例如「黑色的聲音」當中「我」一個人在房間裡專注傾聽父母、朋友及暗戀對象的那般姿態）與自我生命碰撞，而累積的情感與時光（擁有的陪伴與孤獨、過去與現在……等等），這篇小說透過懷想、甚至悼念的過程，以翻閱相本般一幕又一幕泛黃畫面，拼湊起擁有然後失去的一小段人生，如小說末段所述：「那年我十四歲，我最好的朋友是孔兆年和狼狗，我最想念的人是何雅文。我還記得他們躲起來之前的樣子。<sup>192</sup>」然而該短暫的一年亦代表人一生普遍的整體狀態——如本文末章「袁哲生小說世界」將探討的「溜滑梯式」的感覺結構般、關於人生一些本質性的問題——於是這篇小說雖從一個孩子的故事開展，最後收束於一枚老相片，然而，這篇小說的精神中心，就像在尋找、挖掘那個共同且普遍的、人生根本的感傷（源自死亡與消逝、包括寂寞的、時常也是美好的），某種程度上也呼應了作者自陳的：「我這一生對文學藝術上的努力就是要為『難過』找尋一位母親<sup>193</sup>」這般期待。

<sup>192</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 71。

<sup>193</sup> 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 315。

## 肆、小說語言

關於袁哲生小說的整體經營與風格表現，承接上一章對於敘事結構的分析，本章將從影響小說語言表現的幾個面向，如「敘事者」的性質、人物內在（心理情緒）與外在（場景）如何相互作用與表現，以及文本呈現出的聲音與節奏等方面著手，試探袁哲生小說之敘事語言整體而言具備了哪些特質，而這些特質又如何襯托、支撐，甚至塑造小說形於內的主題與顯於外的風格。最後透過這些討論與整理，當我們對照、審視作家對於自身創作以「抒情」為主調<sup>194</sup>的說法時，也許對該說法，以及「抒情」一詞對於袁哲生小說之涵義，可獲得較深入且具體的掌握。

### 一、敘事者與敘事聲音

閱讀《希薇》得和三個人物打交道。第一位是生於一八〇八年、逝於一八五五年（自殺）的紳士……真名是傑哈·拉卜惠尼……第二個人物是書中自稱的「我」，此人不是拉卜惠尼，我們對他的了解僅限於他敘述了這段故事，結尾時發抒了段憂鬱的感言……但並未自殺……最後是第三位人物，通常此人很難辨識，我稱之為典型作者……是所有美學理論所謂的「風格」……換言之典型作者是種聲音，動情地（或專橫地、狡詐地）對我們說話，要我們與它一致。這種聲音呈現出來的即是敘事策略……一步一步

<sup>194</sup> 袁哲生自陳：「抒情的成分對我來說一直是(最)重要的，詩、小說、電影、音樂……，一切都照一個單純的凝聚力，始於感性，終於神秘。一切作品，只要推至一個撼人的無奈，便是好的傑作。」見〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 315。

地指引我們，我們想當典型讀者，就必須亦步亦趨地跟定它……<sup>195</sup>

在進入袁哲生小說「敘事者」的討論之前，本文引述上段文字，指出小說「敘事者」的三種層次，除了區隔作者與第一人稱「我」的不同，尤其注意到小說的「敘事聲音」，它同樣地不等同於有機的作者或主角「我」，而是小說當中無機的一個「聲音」，引導小說的風格，如一種敘事策略，是閱讀小說時讀者心中必須默認與接受的「默契」。

討論小說敘事者、角色，與讀者關係的各類說法或理論很多，因此，雖不一定要如上述說法稱為典型作者，然而本文在此強調「敘事聲音」、作者，與敘事者（包括第一、第二與第三人稱）之間確實存在的距離，有以下原因：1. 袁哲生小說當中的敘事者，大多數為第一人稱敘事者「我」的姿態現身；2. 小說常見以回憶錄、即「老照片」式的回想性質為主要基調，因此擔任小說舞台角色的時常是小時候、或者過去某個時空下的「我」，而這般敘事模式特殊的說服力，有意無意使得讀者錯覺這個「我」可能是作家過往生命的某一個變形，然而就文學研究的角度而言，必須從此錯覺當中找出若隱若現的、關於「敘事策略」的真正面貌。

例如〈天頂的父〉當中的「西北雨」單元，主角「我」是個強裸中的嬰兒（一個不可靠的敘事者），然而嬰兒告訴我們「從張開耳朵到張開嘴巴的這段期間，我就像一台不用插電的錄音機，默默地把我的身世記錄下來。<sup>196</sup>」此時讀者被敘事聲音（典型作者）要求的閱讀「默契」就是相信這個嬰兒的記憶力，故事才能說下去，這就是一種敘事策略，影響了小說的風格以及語言表現。

<sup>195</sup> 安貝托·艾柯 (Umberto Eco) 著，黃寤蘭譯，《悠遊小說林》(Six Walks in the Fictional Woods) (臺北：時報，2000)。

<sup>196</sup> 袁哲生，〈天頂的父〉，《秀才的手錶》(台北：聯合文學，2000)，頁 50。

又如〈雪茄盒子〉等文，當小說中的「我」，一個是過去每年兒童節與父親共度動物園之旅的孩子，一個是整理父親遺物時發現一疊動物園單人入場券的「我」，兩個「我」皆為主角、是同一個角色，於是，這篇小說嚴格說來雖然是個倒敘的結構，但是小說開頭並未交代現在的「我」整理父親遺物而開始回想起過去的畫面，卻以這句話作為起始：「父親早起，父親上班，父親早睡。父親很窮，父親足不出戶。但有一天例外。<sup>197</sup>」接著敘述孩童時期「我」與父親的相處，以及一年一度的兒童節出遊，最後才讓整理遺物的「我」看見一疊父親在他長大後獨自前往動物園的票根，使得小說前半部累積的情感在這一刻撼動、崩解，造成最大效果，這即是這篇文章的敘事聲音——是明知有那一疊票根依然以「父親早起，父親上班……」這般詩意的重覆話語作為開頭的敘事策略。

上述討論指出作者處理小說敘事與第一人稱敘事者之間常見的關係模式與可能手法。小說敘事者的類型與特質除了影響小說語言表現，亦形成了袁哲生小說主要風格基調的其中一個面向。以下將進一步討論文本中孩童敘事者以及成人敘事者如何影響袁哲生小說敘事。

#### （一）少年／孩童敘事之「意溢於言」

若談論袁哲生小說的敘事者，其首要特色是：「少年／孩童」角色之敘事佔有一大分量。例如〈寂寞的遊戲〉、《秀才的手錶》、《猴子》、《倪亞達》等作品，多是以十二歲前後年紀的孩子作為小說敘事的視角／出發點。因此孩童與成人間的價值觀、探察世界的角度與生活內容等差異，形成了這類敘事的基本特質：「小說中用小孩的觀點有一個適當的距離，不似以成人眼光來看，不是太多嘴介入，便

<sup>197</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁14。

是顯得容易有偏見。<sup>198</sup>」從袁哲生〈手札〉收錄的這段話可見，孩童視角所具備的「距離」，以及透過該距離得以降低的批判性，有時是作家在寫作時（或者說是袁哲生對於自身創作）所期待的。因此這類作品中成人（典型）作者的音量被壓低、掩飾，躲藏在一個孩童敘事者的身後，小說語言於是朝向更簡明直敘的語氣發展：例如〈送行〉一文，小說起先以全知的角度介紹各人物出場、漸漸透露彼此間的關係，後來視角落在小男孩身上固定下來——他注視過逃兵大哥的手銬、父親出海的船隻、傷心落淚的少婦等等——眼前一幕幕分離的場景、熟悉與不熟悉的人們陸續離開後，男孩獨自一人搭乘客運返回學校。這般小說敘事，將不捨與悲傷的描述省略，透過孩童一雙「還不到時候<sup>199</sup>」對人生投以評判眼光的視線，如一方靜默旁觀、不帶多餘情緒的長鏡頭，眾多「他者」的情緒於是被想入非非、繁殖於小說文字之外。然而躲藏在孩童角色背後的敘事聲音與小男孩之間必然的差異，和讀者與小男孩之間的距離類似——該距離充滿社會文化的、成長經歷的，以及老去的時間——於是該低調、冷靜的敘事語氣雖然以不介入、不批判的姿態給予讀者一個寬闊的空間，然而故事可能的情感與意義，還是有一個共鳴的基礎，而得以被打開、綻放。<sup>200</sup>

除了孩童視角所具備的距離之外，這類視角之於袁哲生小說中的表現，還有一些特點值得注意：首先關於孩童的想法、思考邏輯與價值觀，在〈郵票〉、〈夏天的回聲〉、〈時計鬼〉、《倪亞達》等作品皆有生動的著墨。〈郵票〉一文描述主角小時候住處上坡處有一家糖果店，裝潢得一如蛋糕上的草莓一般紅通通的，主角一次在店裡被一大張充滿彩色圖案的郵票貼紙所吸引，一面費盡心思與姊姊手中的幾毛錢周旋，一面對於要選哪一個圖案煩惱不已，直到老闆把整張紙遞給他才

<sup>198</sup> 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁326。

<sup>199</sup> 「穿過幾條巷弄，兩旁大多是黑玻璃窗加上壓克力招牌的簡陋茶室，門口多半或倚或坐一、兩個濃妝豔抹、年紀偏高的風塵味女人。他不否認自己並不排斥她們，甚或有些好感。打從小他就喜歡看見她們，但他知道自己年紀還不到走向她們的時候……」參見袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁23。

<sup>200</sup> 關於〈送行〉這般長鏡頭式的敘事結構，詳見前一章的討論。

恍然大悟：「原來三毛錢是一大張，不是一小張（該不是幻覺吧！）」<sup>201</sup>」回家的路上主角問姊姊寄信幹嘛要郵票，像個小大人的姊姊其實年紀也還小，說不出個所以然，氣呼呼地反問：「廢話！不然郵票要幹嘛——」<sup>202</sup>」整篇文章除了表現出童言童語背後稚嫩天真的想法，也不乏孩子們開始懂得運用當前掌握的訊息與不多的小聰明，達成屬於他們自己的利益協商。而讀者得以感受到這般敘事語言饒富趣味的效果，是由於上述討論的「距離」而生。亦如同結尾敘事者（成人的「我」）以回想過去的口吻，感嘆一個人對時空的感受竟會因年紀而如此地不同：「現在回想起來，真有點不願相信，一個人要從一個地方到另一個地方，就是這麼地簡單。」<sup>203</sup>」

另外〈夏天的回聲〉與〈時計鬼〉當中除了有孩子們因玩具而生氣爭吵的描述，〈時計鬼〉更是藉由孩童思考價值觀的特性，規劃並上演一場調動上下課時間的魔術：「別的地方怎麼樣我不知道，但是，我敢保證，我們學校最大的問題，就是搖鈴的工友伯伯和拿藤條的老師們全都搞錯了一件事：他們把『上課』的時間和『下課』的時間弄顛倒了……更糟糕的是，竟然從來都沒有人去跟校長報告這個嚴重的問題……下課的時間怎麼會只有十分鐘呢？這麼簡單的道理，套句我阿公常講的話：『用肚臍想也知道不對！』才十分鐘能做什麼課外活動？就算都不要去喝水、尿尿好了，才十分鐘時間，我和武雄剛剛打下去的乾樂都還在轉個沒停呢！」<sup>204</sup>」於是，當主角與掌管時間的時計鬼成為好朋友之後，便把他們所謂顛倒的上下課時間「調回來了」。至此，透過孩童的邏輯、價值觀，及語言特質，在小說中營造的已不只是饒富趣味，更影響了故事的情節發展與魔幻風格。

而〈夏天的回聲〉當中，男孩們邊走邊談論著自己父親的對話內容中，更是

<sup>201</sup> 袁哲生，〈郵票〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 86。

<sup>202</sup> 袁哲生，〈郵票〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 86。

<sup>203</sup> 袁哲生，〈郵票〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 86。

<sup>204</sup> 袁哲生，〈時計鬼〉，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000），頁 139。

將孩童角色本身可理解範圍之外的訊息，透露給真正可以理解的非孩童閱聽者：

「你爸爸睡覺時也戴口罩嗎？」

「沒有。」

「他沒罵過你嗎？」

「有一次。我用他的茶杯喝水。」

「那有什麼關係？」……<sup>205</sup>

其實，「父親可能的病況」才是這段閒聊對話背後，欲透露給讀者的訊息，此訊息是故事中的孩童角色們還不甚理解、或不完全理解的，然而這般對認知差異的細膩呈現，使得字裡行間所蘊含純真自然的情感以及言外之意，更成功地掀起情感的波瀾，這般對話的細膩處理以及故事訊息節制、留白的傳達技巧，即呼應了袁哲生小說一貫清遠、雋永的語言風格。

侯登的語言在在暗示著他『意溢於言』……因為未加明白說出，反而更令人印象深刻。——大衛·洛吉〈少年史卡茲〉<sup>206</sup>

當我們漸漸聯想到這一切的時候，敘事者「我」的孩童身分則又冷冷地在讀者心頭按上火紅的烙鐵……這一鞭，因為沒有預警，也不帶情緒，所以格外疼痛。——袁哲生〈賀伯特的鞭子〉<sup>207</sup>

至此，孩童敘事「意溢於言」的特質，與袁哲生小說的語言風格，甚至「冰山式」的美學理念形成相輔相成的關係。因此孩童敘事在袁哲生小說當中除了篇幅眾多，就風格特色而言，亦有其代表性。

## （二）成人（男性）敘事者特質

<sup>205</sup> 袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》，頁 49。

<sup>206</sup> 大衛·洛吉 (David Lodge) 著，李維拉譯，〈少年史卡茲〉，《小說的五十堂課》（臺北：木馬文化，2006），頁 35。

<sup>207</sup> 袁哲生，〈賀伯特的鞭子〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 123。



相對於孩童敘事者，我們若以同樣的方式觀察袁哲生小說中成人（男性）敘事者的特質，會發現第三人稱敘事者的篇章相對較多了，而第一人稱敘事者的篇章，除了該敘事體裁使得文本讀來散文、自傳意味強烈之外，另外還有一些作品中敘事者「我」的發言位置退於舞台一旁，使得該敘事產生了類似旁白的功能性。

### 1. 第一人稱敘事者

成人（男人）第一人稱敘事者「我」就篇章中敘述的主題而言，因為高度的一致性已在父性／男性角色章節討論過。然而不同於父性／男性的分析角度，回頭觀察這些篇章中「我」的性格特質如下：〈父親的輪廓〉（以成人階段回想父親在世時以及自身的國三時期）：「我對自己突如其來的舉動感到十分後悔，不知該如何面對這個終於到來的時刻……心中又重新燃起了一股想死的念頭。<sup>208</sup>」；〈雪茄盒子〉（以成人階段回想父親在世時以及孩童時期與之的互動）：「盒子內鋪滿了一層指甲屑……底下是一疊動物園的入場券存根……其中有連續八年是買兩張的，另外更多的是單張的。我坐在父親的床上，幾乎站不起來。<sup>209</sup>」；〈樓上的父親〉（在同樣的場景中以成長後的自己與老去的父親對照過往）：「我在樓上等待父親向我揮手……小時候，父親載我到郵局領錢時，我總是就站在現在他的位置上……拒絕跟樓上的父親揮手。一次也沒有。我很想念過去那個不斷朝我揮手的父親，可是卻說不出口，因為昨日已經走得太遠，而父親就在樓下……。<sup>210</sup>」；相對於注視著父親的篇章，〈白色的光〉一文則是「我」對母親的注視：「辦理住院手續時，我問母親想不想喝鮮奶，母親搖搖頭，然後立刻像是想起了什麼重要的事情，問我想不想喝，催我去買。我告訴母親我想。我恨自己這麼說……夜裡，陪母親住在眼科病房，夢見自己失明而驚醒，一身冷汗。無邊的恐懼襲來，我躺在角落的

<sup>208</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 119-120。

<sup>209</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 17。

<sup>210</sup> 袁哲生，〈樓上的父親〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 243。

黑色膠皮長椅上，閉著眼睛，想像自己失去視力的滋味……一雙病房拖鞋的沙沙聲從我躺下的地方經過。我睜開雙眼，在心底喚了一聲：『媽。』<sup>211</sup>」這些成人（男性）角色以第一人稱敘事者「我」的角度闡述故事時，除了就小說的主題方面朝向家庭關係、家人相處的描寫集中，另一方面也呈現了這些「我」在敘事中顯得較為消極、自責、害怕（家庭中的）重大時刻降臨、浮現想死或自我厭惡的念頭等等性格、行為表現與思考方面的共象。

## 2. 第二人稱敘事者

相對於這些散文／自傳口吻強烈的「我」，〈沒有窗戶的房間〉則是以第二人稱敘事者的角度，向另一個角色坤洲仔敘述自己奇異的經歷，而〈差不多先生別傳〉與〈屍布〉兩篇小說，雖然還是接近第一人稱敘事的角度，但皆是如旁白一般，向讀者描述某個「他」者的「奇人」異事，於是那些他者（即孔雀魚、差不多先生，以及裹屍布的「他」）才是小說主要描述的重點。而這些敘事者「我」更由於有意無意的自嘲口吻，使得三篇小說最後皆顯現些微反諷的意味：例如，〈沒有窗戶的房間〉的「我」是一個以自欺欺人的態度、求全於不堪生活處境中略為滑稽的角色：「坤洲仔你別笑我告訴你，我可不是想念你，我只是他的媽的有點暫時無處可去的關係。你他媽的說的沒錯，做一個月就習慣了，可是老子還是要落跑的，我只是回來拿行李的我告訴你。<sup>212</sup>」；而〈差不多先生別傳〉中的我則是以差不多與差很多兄弟的故事引以自嘲：「自從差不多死後，我便沒有朋友了……有時，我會癡癡地想，說不定差不多現正抽出一本生死簿來，翻到其中一頁，望著我那密密麻麻，徒勞無益的一生，會不時搔搔腦殼，發出一陣會心的憨笑呢！<sup>213</sup>」〈屍布〉更是以接近全知敘事者的角度敘述了整篇關於「他」的故事後，至最後一段才突然以「我」的姿態現身（聲），對自己身為平凡男人的生活處境挖苦了起

<sup>211</sup> 袁哲生，〈白色的光〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 189-191。

<sup>212</sup> 袁哲生，〈沒有窗戶的房間〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 138。

<sup>213</sup> 袁哲生，〈差不多先生別傳〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 91。

來：「看著他倒頭便沉沉睡去，我感到無比的孤寂。我沒這命啊！學了半天還裹不好一雙腿。月光下，我的浴巾還很新、很白。<sup>214</sup>」上述這些敘事者「我」雖然在角色形象上模糊（或甚至只出現「聲音」而沒有形象），然而這樣的存在依然在小說中發揮了重要的作用——即一種決定情節導向的敘事立場——以一種價值觀（可以是聲音或視角）介入了故事，使得小說讀來具有諷刺、自嘲等氛圍與寓意。

### 3. 第三人稱敘事者

袁哲生小說成人（男性）第三人稱敘事者，也呈現了某種角色共象：想念母親同時懷想死亡、感到悲傷與不堪的王毅民（〈木魚〉）；一事無成的林家成（〈眼科診所〉）沉默地戴上墨鏡、獨自支持一家老少、卻目睹了功成名就的老同學趙逸民的死亡；為自己計劃並迎來人生最快樂的日子，興奮地壓抑不住、衝進廁所嘔吐的吳豐年（〈最快樂的一天〉），最後終於瞭解記憶中所期盼的人與情感早已不可追得，在神聖的一天來臨前便掏光了身上所有的錢與快樂，獨自步上紅毛城；和大發脾氣後形同癡呆貌的父親，共同於「活著」的狀態儀式般地追隨溫泉為肉體帶來的蒸騰、飄忽——生存的空虛感，J（〈溫泉浴池〉）以享受虛無的輕盈姿態來度過生的絕望：「漸漸地，J開始害怕這平靜無波的生活和那池無悲無喜的溫泉。在那浸泡二十多具人體的浴室中，J是唯一一顆浮沉在水面上的，年輕的頭顱。J又無止境地思念著溫泉，期待著將身體泡進熱騰騰的池水中，直到身心都疲軟無力為止。<sup>215</sup>」這群不同姓名、背負著不同身世與故事的中年男子們，卻不約而同地在極為壓抑的生存情緒中，注視著自己的生活與死亡。

至此，這些中年男子角色所表現的，與成人第一人稱敘事者「我」所突顯的消極、自責、害怕家庭重大時刻降臨、浮現想死念頭或自我厭惡等等性格，雖不

<sup>214</sup> 袁哲生，〈屍布〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁78。

<sup>215</sup> 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁183。

及孩童敘事者之間那般相似性高，還是容易於差異中看見這些角色在敘事觀點、專注對象，以及思考價值等方面的類同。於是這些成人（男性）敘事者在袁哲生小說中所代表的功能與意義，便大體上呈現了出來：角色於生活中各種存在的不堪與情感剝離中掙扎著，於是他們從專注於過往的思考來解釋現在、從專注於死亡的想像體驗生存，並且從各種對生的忍耐當中尋找平靜與逃脫。

### （三）小結：袁哲生小說中的敘事者與敘事語言特質

至此我們從袁哲生敘事與敘事者之間隱而不顯，然而確實存在的各種距離（時間的、價值觀的，甚至情感與發言位置的等等），整理出袁哲生小說中的孩童與非孩童敘事者對小說敘事語言可能的影響方式，雖然較為細碎且複雜，但這樣的整理對於了解與掌握袁哲生小說整體敘述視角與語言特質，有先行的助益。其次，在這些整理之後可掌握到的敘事特質，約略有下列幾點：1. 孩童敘事展現之趣味、魔幻與純真背後，該「意溢於言」的性質，以及得以保持一定客觀距離的敘事觀點，使得小說的可能意涵以留白的姿態被更加開放，也與袁哲生小說「冰山式」的美學相輔相成；2. 敘事的理性、冷靜距離，除了透過孩童敘事角色來表現，在成人（男性）敘事作品中，也各自以不同方式達成該距離效果：例如透過一群不同身分，卻都沉默壓抑的中年敘事者；或讓敘事者退居舞台一旁，為故事營造反諷自嘲的氛圍等等。因此袁哲生小說的敘事語言，是普遍在一定「距離」外，冷靜而輕描淡寫地、或者幽默反諷地、說起關於過去或他人的生命片段。

## 二、視覺：內外描寫與詩意象徵

本節承接敘事者的分析之後，正式進入敘事語言本身如何描寫人物內心與外

在場景、繪出小說世界風貌的討論。在此之前，關於袁哲生的小說語言特色，目前已有不少資料，例如黃春明曾形容該語言是謙虛、質樸的：「怕文字為難了讀者，他的創作態度是謙卑的。作為一個『雅俗共賞』的作者，讓廣大的讀者受益……<sup>216</sup>」；近期也有研究聚焦袁哲生小說輕與抒情質地之討論<sup>217</sup>；另外一些回憶與悼念紀錄中，亦不少對袁哲生寫作風格提出的見解，如王聰威在《聯合文學》海明威特輯中提到：「袁哲生的寫作風格相當強調海明威提出來的『冰山理論』……他為〈送行〉寫的得獎感言的最後一段，僅僅九十三個字就可以完全表達……『民國八十三年夏天，天氣晴，我和我的同學王森田坐火車到基隆，在車站附近買了一台即可拍，穿梭在鐵道兩旁的街道上捕捉孤獨的角落。回到台北沖洗出的照片中，有半數以上，照的是我托住相機的左手手指。』<sup>218</sup>」

這些評論分別提點出袁哲生小說語言的幾個重要特質與面向：文字平實、抒情，但不乏冰山理論式的強勁蘊藉……等等。其次，以簡短篇幅、運用大量象徵意象的書寫特色，在前一章的小說敘事結構已約略討論過，就語言方面而言，這般「詩意」濃厚的特質，於袁哲生在 2004 年自由時報副刊連載的小說文論中，可見該特質亦為作家閱讀、創作時所關注的美學價值之一：「（賀伯特）這首詩經常讓我想起『詩』與『極短篇』小說（也許還包括……廣義的短篇小說等）之間濃厚的血緣關係……簡潔是一種省略的藝術和技術，因為大量的省略，偶爾難免晦澀，然而這首詩卻一點也不。它透明得近似一顆水晶球，因而折射出許多動人的光芒……簡潔是短文的靈魂，所以詩可以是小說，小說也經常是詩。<sup>219</sup>」將這段關於「小說也可以是詩<sup>220</sup>」的想法，對照袁哲生擅長的簡短篇幅、注重留白的冰

<sup>216</sup> 黃春明口述，〈說再見的時候——悼袁哲生〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 74。

<sup>217</sup> 參考劉乃慈，〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉，《臺灣文學學報》，2010 年 6 月，頁 113-144。

<sup>218</sup> 王聰威，〈停下來的年紀〉，《聯合文學》第 319 期，2011 年 5 月，頁 22。

<sup>219</sup> 袁哲生，〈賀伯特的鞭子〉，《靜止在最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005），頁 122-123。

<sup>220</sup> 「小說是如此艱難的文類，此言非指散文或詩不艱難，小說的艱難在於它本身也是寫詩的活動。」節自袁哲生主講，〈小說的敘事結構〉（2002 年幼獅文藝寫作班錄音稿），《幼獅文藝》第 616 期，2005 年 4 月，頁 70-76。

山式理論等等，漸漸聚集出袁哲生小說主要呈現的語言風格與面貌。以下將進一步舉例，並嘗試思考、回應下列兩點問題：1. 袁哲生小說的敘事語言呈現出怎樣的內、外景象（即人物心象以及場景等），而彼此間又如何相互作用與影響；2. 詩意的象徵之於袁哲生小說的重要性。

### （一）袁哲生小說之內外描述

#### 1. 衝突的預感：小說場景與情節關係

袁哲生小說的場景描述，時常於故事的推展發揮一定的重要性——當交代人物情緒與想法的描寫被削減、留白，許多訊息就要透過其他方面，例如人物外在的環境敘述來補充——就〈遇見舒伯特〉一文而言，故事開頭便是主角黃士宏闊別多年回到恩師的住所，看見熟悉的巷道與日式木造房子，然而這種熟悉之中又透露了幾分說不出所以然的違和感：「從紅磚牆後面露出一大片芒草莖葉望進去，灰色的屋瓦頂上空，幾截斷裂的電話線垂落下來，它們的尾端很有力量地向上卷曲成圓弧形，看起來有點像一束倒吊在半空中的黑蛇。冬日晴朗的午後，光線清靈如水，可以讓人輕易地看見更遠的地方，以及更分明的色彩……日式風味的玄關和紗網依舊完好，至少蚊蠅還是不易從這樣嚴謹的檜木門框上找到縫隙飛進去吧？」<sup>221</sup>」其實開頭這段畫面隱約可見衝突的元素：壞損斷裂如黑蛇的電話線，以及清靈的空氣中看上去依舊完好的建築物等等，這樣新舊好壞混合、略顯矛盾的景象，其實諭示般地，引出後來宋老師人格的劇變，以及貫串這篇小說主軸的、一股難以言喻、所謂「不變的味道還是會老去的<sup>222</sup>」這般與過往時空彼此追逐拉扯、又揮之不去的無力感；另外，又如〈密封罐子〉等文章，也透過場景氛圍的塑造，支撐、推顯故事背後的抽象主題：「他盤腿坐在客廳的榻榻米上，前方的檜

<sup>221</sup> 是為袁哲生，〈遇見舒伯特〉首段，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 74。

<sup>222</sup> 袁哲生，〈遇見舒伯特〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999），頁 77。

木小方桌上有一碗蒸騰著熱氣的烏龍麵……木紋細密優雅的桌面上，還躺著一枝剛從院子裡折下來的白色山茶花，素淨的花瓣羞怯地依偎在一起，泛起絲綢般的月光，彷彿是一個沉睡中的女嬰……他起身推開玄關的紗門，步下一級石階，麻綠水涼的石面總是令他感傷，像是一個女子貞定的心意。站在那株高大的茶花樹旁，又總是讓他聯想到：妻的前世也許是一個日本女子？一個熱愛白色山茶花的日本女子。<sup>223</sup>」烏龍麵條、熱煙、山茶花、月光，以及故事高潮挖出一張空白紙條……等等，「蒼白」的意象於此漸次堆疊、圍聚出主角的生活氛圍，也使得孤身一人的「他」，連同心中與妻相處的回憶，以及那份幽微的、比妻早逝的生命甚至先一步離開的某種情感……皆凝聚於小說結尾所揭示的、終究無從得知的一句話，在主角和讀者心中留下了與「空白」意象一致的靜默傷感：「他知道，在埋完罐子之後，妻必定曾經背著他挖出罐子，取出紙片來看。當妻發現他投入的只是一張空白紙片時，就把她自己的那張給收走了。妻的紙片上，究竟寫了什麼呢？」<sup>224</sup>」上述主要是以各種細膩的視覺描寫，輔助情節氛圍鋪陳與走向的例子。

## 2. 由外寫內：小說場景與人物內在關係

另外有一些場景的刻劃，幾乎完全取代了人物的心理活動，並且攸關整體故事意涵。例如〈眼科診所〉自始至終以白描的方式，刻畫了主角林家成如何單獨背負起一家老少的生計，過著狼狽甚至可說是災難般的生活。身處一團亂象中，林家成僅以戴上墨鏡的舉動作為唯一的反應與言語。最後，故事亦透過讓林家成目睹（比自己優秀的老同學）趙逸民醫師突如其來地、在房內自行了斷生命後的畫面作為結尾的衝擊，以人物處境的多重對比與反差，在純粹外在的描述中將衝突性不斷累積疊高，最終如積木般轟然垮下，將始終靜默承受的林家成與他的生活，推至啞然錯愕的無奈。至於醫師死亡的畫面，故事雖毫無交代始末，但在這

<sup>223</sup> 袁哲生，〈密封罐子〉，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999），頁 140。

<sup>224</sup> 袁哲生，〈密封罐子〉，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999），頁 145。

般留白的處理中依稀可見，除了生與死的苦痛在當下面對面產生了衝擊，然而某種意義上生者的災難依舊在結尾之後延續著；〈一件急事〉與〈雪茄盒子〉等文也有類似的處理方式，而〈雪茄盒子〉當中的場景描述，是透過孩子觀察父親的角度，追溯過去一同前往動物園的畫面，其中飽含了對父親表情的細微捕捉：「父親總是在這個時候悄悄地抽出那根雪茄……在獅子們磨爪的澀澀聲中，馴獸師漸漸控制住場面，父親臉上一團團濃煙像游霞般浮動擴散，消失在空中。有一年我注意到，在這個時候，父親的臉上浮起了一絲絲惋惜的表情，不太明顯的。<sup>225</sup>」最後，這些細緻的描述終於集結成那方雪茄盒子背後，可能憾動人心的伏冰——獅子磨爪發出澀澀聲的畫面，對照父親將修剪下的指甲屑與園區票根一同收在盒中的景象——以一則精確的換喻連結：象徵那耗損的利爪背後，父親一次又一次默默磨去的尊嚴與鋒芒。

### 3. 由內寫外：人物內在於場景之呈現

相反地，袁哲生小說某些篇章對於小說人物的內心是詳加刻劃的，而這些內在描述時常也是對周遭環境理解、折射過後的感知。〈鴿子的天空〉一文甚至將這般折射化作自嘲逗趣的幽默：「高中聯考結束的那年暑假，我突然變成了一個無比善良的人。在我開始憧憬愛情的時候……即使是在書店門口匆匆看過一眼的女學生，也能在我們多愁善感的心中分解成一百種漂亮。我們都想牽著她的手從總統府前面走過，於是，她的手在我們的腦海裡變得愈來愈迷人了，今天比昨天迷人，這個月比上個月迷人，到了最後，整個世界都迷人了，連總統府門口的憲兵即將嫉妒我們的銳利眼神都無比漂亮……。<sup>226</sup>」相對於這類將內心向外界場景誇大投射、明示而幽默化的語言，〈白色的光〉一文卻呈現完全不同的氛圍：主角「我」陪母親宿於開刀前的眼科病房時，將往年母子於父親墳前掃墓時的對話和

<sup>225</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 16。

<sup>226</sup> 袁哲生，〈鴿子的天空〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 192-194。



母親身處焚燒金紙濃煙中的畫面，與當時起身前往洗手間又熄燈返回病床的母親，一念之間連結起來——關於失明或者死亡的恐懼——於是那黑暗中鑽入白色床單的模糊身影，透過「我」充滿恐懼且衝突的雙眼看來，母親彷彿就此沒入那團焚燒紙錢的白煙了。

#### 4. 意識之變形：人物內心與外在隔閡

儘管袁哲生的小說中，多數以場景描述揭露或補足人物情緒或情節敘事，然而卻有一些作品專注於人物意識的起伏與流動，使得外在的一切由內而外投射的同時，不只如前述產生折射一般的效果，甚至是更為阻斷而顯得隔閡的，換言之，小說中對於角色周遭事物的刻劃、判斷，在強烈的情緒描寫中辨得難以確認。例如〈最快樂的一天〉主角實際展開放假行動之前，陷入了一陣極喜、甚至躁動難耐的情緒，而這段敘述以白描、細膩的筆法，刻劃吳豐年突如其來、近乎難以承受的快樂：「想到自己像是憑空消失了一般。他實在很想從位子上站起來，手舞足蹈地雀躍狂笑一番。現在，他僅存的力量只能用來憋住那口氣……他覺得胃壁上的橫紋肌和腸壁裡的絨毛都狂亂揮舞著小旗在高呼萬歲，肚子裡像是剛喝下三公升的雙氧水那樣，鼓脹得如同一只受到撞擊之後的安全氣囊……。他啪地掛上電話，從座位上站起來，用力夾緊臀部的兩束肌肉，像是企鵝似地用小碎步逃離辦公室，衝進洗手間，用顫抖不止的手將褲袋解開，坐上馬桶，把門掩上。這時，他才終於敢把嘴巴張開，猛力地呼吸著……好讓體內如核子分裂似的笑意，一古腦兒地炸射出來。他掏出手帕摀住嘴巴，以防自己抽泣般的笑聲引人側目，不一會兒，卻又因為呼吸困難，使得身體劇烈地前後搖擺不已……在這空蕩的廁所裡，他的笑聲像洪水一般排山倒海而來，一陣毛骨悚然的快意從他的腳底往上蔓延，他渾身打顫，滿腦空白，眼前的世界像融化的膠卷那樣擴散成一個花糊糊的黑洞。將要不支倒地之前，他衝向一只馬桶，兩手支撐在地磚上，茫茫中，他聽見自己的笑聲像一隻隻青蛙那樣跳進馬桶裡去。站立起來之後，他取出手帕來抹嘴，感

覺嘴角上還殘留著青蛙皮膚上滑溜溜的黏液，此起彼落的咯咯聲還不斷地從馬桶底槽的水管裡冒出來。吳豐年連忙蓋上馬桶蓋子，落荒而逃。<sup>227</sup>」以上這一段文本引用，之於袁哲生一系列作品而言是有特殊性的。相對於〈木魚〉專注於人物「難過」情緒的內在描寫，這段極其「快樂」的情景，使得兩篇小說表面上形成相反對照，但實質上卻又殊途同歸。兩個人物與他們強忍炸裂般情感的身體——王毅民坐在公園使心中誦經的聲音連同自己的身心急速旋轉著；而吳豐年衝進廁所後排山倒海的笑意令他身體前後搖擺不已——由於這般強烈專注於意識的描寫方式，使得人物精神、身體與小說的外在世界形成隔著層層毛玻璃似的結構：讀者僅能透過直視人物激動的內心（這些內容於小說世界是被角色奮力壓抑隱藏的），摸索人物可能的實際處境。一如上述引用之末三句：吳豐年衝向馬桶聽見自己的笑聲像青蛙一般跳出來，在他迷糊的意識中，嘴角殘留著青蛙皮膚的黏液，沖水聲被形容為咯咯叫聲，透過線索，讀者漸次得知這段敘述自然與青蛙毫無關聯，事實上是描述吳豐年的一次嘔吐。雖然小說敘述中並未講明，配合著吳豐年的「快樂」情緒，這般以感官譬喻為主的語言，將嘔吐轉化為活潑跳躍、充滿動態聲響的畫面，最後我們看見的小說世界除了是從角色意識折射後，顯得虛幻或變形的敘述，然而這般變形之中依舊有屬於小說真實的線索，角色是被情緒蒙蔽的，因此僅留予讀者的角度窺見（例如我們總會比吳豐年清楚，這快樂的一天打從一開始就不是個舒服的感覺，更不見幸福的預感）。這類專注於人物內心、使得意識與外在世界呈現虛實隔閡的描述，還可見於〈名字〉、〈寂寞的遊戲〉等篇。

袁哲生小說的敘述語言，整體而言是相當細膩的，透過內（人物情緒）、外（物與場景）描寫的頻繁互映，加上彼此象徵意味濃厚的換喻、指涉，是為袁哲生小說語言主要且擅長的風格技巧。關於象徵與換喻的結構，於前一章已討論過，以下僅聚焦於小說語言的部分，略加補述。

---

<sup>227</sup> 袁哲生，〈最快樂的一天〉，連載於《聯合副刊》，1998.07.10-12。

## (二) 小說中的譬喻與象徵

### 1. 標題意象

關於袁哲生小說運用的符號意象之於整篇文本的譬喻與象徵意義。若起先從標題來看，除了一般表明小說主題的作用之外，有些題目之於文本而言是具有諭示成分的，例如：「屍布」一題，強調那綑綁屍身般的泛黃布條所象徵的功能性，不（需）具名的主角「他」彷彿一條擬人化的屍布，在不免臭腐敗壞的社會一角，以另類的方式維護著人性、正義，甚至慰藉人心；而「天頂的父」一題對照內文而言，包涵了多層指涉：除了代表耶穌（尤指基督教當年在臺灣民間提供資源以佈教的情形）、逝去的「外省的」父親（以幽默語氣呈現族群差異，以親情模糊了對立姿態，留下充滿人性與羈絆的討論空間）、甚至是對於真正實行父職角色的外公黃水木之感念（亦是小說大多數篇幅所著墨的對象）；而「黃昏」一題更是透過二字的多義聯想，點出整篇故事可能的延伸寓意：即便無法確知老人究竟是為何突然遠行、他的過去發生什麼、又將往何處去……然而黃昏除了是老人與狗在公園巧遇少女的時間，同時象徵了老人的年紀與人生階段，對於老人的嘆息、甚至最終的遠行提供了可能的動機。其餘如「沒有窗戶的房間」、「名字」等文章標題對於整體文本而言亦具備關鍵的象徵寓意。

### 2. 符號與轉喻

就文本內容方面，大多可見幾個物件或符號在敘事出現時，除了推展情節，也同時是被賦予象徵等修辭意義的。這般如轉化或將符號意義擴張的情形之於袁哲生小說作品大量出現且之於文本內涵有一定的重要性，這部分已於前一章針對小說深層結構的部分討論過，以下僅予以補充。首先如榮小強養的那隻「猴子」之於《猴子》一文，除了是個啞角，其實沒有任何影響情節走向的功能，於是象

徵意味就大幅提升了：發狂的猴子之於小說內容描寫的三個孩子——開始對異性好奇心勃發、初嘗戀慕滋味、開始（自願或非自願地）脫離父母等等——身處青春期的尷尬處境，單純而躁動的喜悅與痛苦。故事中被鐵鍊圈養的猴子乍看與故事發展無關，卻因此像個活生生的符號，在主角苦悶的耳膜外部時不時地因發情而厲聲狂躁；另外，〈窗〉與〈差不多先生別傳〉等文以大量的譬喻構成傳奇甚或寓言式的故事，對照兩種相反的人生價值：前者以開／關窗的動作與畫面為象徵，呼應畫家與風景、國王與領地之間的換喻，思考人與世界、存在與擁有的虛實關係。而〈差不多先生別傳〉一文更是將象徵兩種不同人生的價值觀具象化為兩兄弟——差不多與差很多——以如此詼諧的設定，卻導向兩人最終同於一場混亂中被輕易砍死的結果。於是做為人無論如何地堅持與努力，或許依舊難以避免庸碌而徒勞地結束短暫的一生，而這般並未言明的感嘆，被掩藏在詼諧、誇張的故事背後；除了這些諭示成分較高的故事，袁哲生多數作品也時常可見文中之物被賦予多層的象徵意義：例如〈木魚〉一文從聲音到涵義的多方面描寫：「木魚的聲音太簡單了，他形容不了，於是便愣在那兒，什麼話也沒說。」「魚永不閉目，代表精進專注」、「那聲音清而遠，好聽極了，彷彿發自一口幽深的老井，木質的水聲，堅定而溫和。」「那種木質的音聲就是一個父親的心聲。是一個父親祈禱時的喃喃低語。」<sup>228</sup>然而諷刺的是，王毅民自始至終都無法真正獲得心靈的平靜，一如他沒有找到理想的木魚音樂、沒有套中白瓷觀音像，而作為一位父親，在前妻的阻擋下，他也無法順利陪伴並向孩子傳達他的心聲；另外又如〈溫泉浴池〉當中溫泉符號之聯想、〈郵票〉從寫物與懷舊，至最終影射整个人生未可預料的漂泊與遷動等等。在看似情節單純、平淡的小說中放入許多譬喻轉化、具象徵意涵的成分，是為構成袁哲生小說基本質地的要素之一。

本節經由上述的討論，進一步探析其「小說也可以是詩」的各種特質因素：

---

<sup>228</sup> 袁哲生，〈木魚〉，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999），頁 157、158、164、173。

除了敘事上可能的晦澀、省略、簡短精要，還有運用譬喻、轉化與象徵等方式。然而若更進一步聚焦袁哲生小說的文字語言，除了上述著重於視覺描寫的討論，關於聲音與節奏等聽覺層面，亦有豐富的表現。

### 三、聽覺：小說之聲音與節奏

在討論袁哲生小說語言當中的聲音與節奏之前，關於小說的「聲音」，本文在此嘗試先作一簡單的討論。首先就作家個人對聲音於小說中如何表現的思考，在〈汪曾祺的鬧鐘〉等文論可窺知一二。其中談到：比起《老殘遊記》由極鬧而靜的描寫，汪曾祺〈晚飯花〉三篇之首「珠子燈<sup>229</sup>」則是靜極而鬧的書寫：「珠子燈原本瘖啞無聲……然而，過了十多年之後，在一間塵封無人的少奶奶房裡，它突然開口說話了——掉在地上的珠子輕輕的，可是在我們耳裡發出了比凌晨三點的鬧鐘還要淒寒的聲響……汪曾祺啟動了他親手調慢的鬧鐘。<sup>230</sup>」這篇分析強調了以下兩點聲音特質：1. 聯想活動：不同於純粹狀聲的描摹，汪曾祺這篇小說沒有告訴讀者琉璃珠散落成何種音質，卻令聲音之於故事情節，發揮最大的影響力，且把形塑音質的功夫留給讀者心中自行運作。2. 聲音與時間：即便如同鬧鐘發揮警醒的作用，卻實以柔美、含蓄的姿態暗示歲月的逝去，也如同對孫小姐的身世禁不住落下的嘆息。在此，聲音代替了人物的發言或情節的推移，透過作者「調慢」的動作，也就是書寫過程的編排與巧思，使得珠子落下的聲響得以將時光流逝的淒清，輕輕地一語道破。

若以此作為開端，思考小說當中的聲音可以是什麼，以及聲音與小說語言的

<sup>229</sup> 汪曾祺，〈晚飯花〉，《汪曾祺小說(上)》（南寧：廣西人民出版社，2006），頁 313-323。

<sup>230</sup> 袁哲生，〈汪曾祺的鬧鐘〉，《靜止在：最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 116-117。

關係。參照汪曾祺在〈“揉麵”——談語言〉<sup>231</sup>的討論，該文認為寫小說用的語言，不是口頭語言，而是書面語言。是視覺語言，不是聽覺語言。於是小說是拿來看的，不是拿來聽的；然而，字本身有顏色、形象、聲音，因此「說小說的語言是視覺語言，不是說它沒有聲音……人的感覺是相通的。聲音美是語言美的很重要的因素。一個有文學修養的人，對文字訓練有素的人，是會直接從字上“看”出它的聲音的。<sup>232</sup>」於是我們可歸結出另一種小說的聲音特質：3. 視之聽覺：小說中的聲音必然是從視覺（閱讀）而來，於是著手於文本中聲音的討論時，處理的是文字本身以及排列過後展現出的聲音感。因此可進一步推論：聲音透過文字的表現，一方面可能迂迴、間接，另一方面也因此發揮了多元的展現方式；另外，本文認為：4. 又因聲音感產生於對文字的視覺，因此該感覺所本的是讀者對聲音普遍的共感或者說「共同想像」，才得以使閱讀的聲音效果成立。因此更深入探討的話，便牽涉到人們對聲音的「記憶」，或對世界、於文化上的認知等等。

透過上述對小說聲音特質的初步討論，以下將回歸到作家文本，試問：袁哲生的小說語言在聲音與節奏方面如何表現？其次，這些聲音的表現之於文本具備怎樣的機能與作用？最後，本文認為袁哲生小說語言在聲音的處理上，之於作家整體創作風格與書寫特色是為一大重點，這也是本章討論袁哲生小說語言最終欲嘗試思考的問題：關於袁哲生小說的強勁內蘊，時常透過語言表現之「點睛」——即聚焦——之效果：當故事的情節性累積到一定程度，衝突之張力就在人我之間，只消一語就輕輕道破，又如亞里斯多德所說急轉直下之「轉折」，或袁哲生於〈賀伯特的鞭子〉比喻過的：「沒有預警而格外疼痛的一鞭<sup>233</sup>」。

#### （一）小說節奏與環境音效

<sup>231</sup> 收於汪曾祺著，中國現代文學館編，《汪曾祺代表作：受戒》（北京：華夏出版社，2009）。

<sup>232</sup> 汪曾祺，〈“揉麵”——談語言〉，《汪曾祺代表作：受戒》（北京：華夏出版社，2009），頁 252。

<sup>233</sup> 「這一鞭，因為沒有預警，也不帶情緒，所以格外疼痛。」參考袁哲生，〈賀伯特的鞭子〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 123。

若從最初步的層面來看，起先可以從下述幾個文本的例子看出文字語言與袁哲生小說聲音節奏之關聯。首先就節奏方面來說，〈夏天的回聲〉起首第一個句子如下：「在我很小的時候，還不曾察覺年紀的年紀，我最關心的是母親和蟬。<sup>234</sup>」此句自成一段，開頭便交代了時間、人物、主題。然而在時間點的敘述上，並不直接說出是小學三年級升上四年級的暑假，而是以「還不曾察覺年紀的年紀」代替之，這種說法在語言的意涵上，得以一開始就貼近孩童的思維想法（那時的年紀還輕，輕到不至於需要關心年紀是怎麼回事），其次就是在語言的節奏上，造成如詩一般吟詠的節奏感（透過詞語的重覆造成自然的停頓與韻律）。開頭僅此一句，就印證了上述所討論過，袁哲生小說語言經營的數個著力點。接著就小說整體節奏的變化上，〈時計鬼〉則是藉由小說時間的凝滯與快轉形塑出整篇文章魔幻、活潑的戲劇張力，包括被調快調慢的上下課時間，以及主角與玩伴扭打在牛車下、誰也不願鬆手的僵持狀況等等：「牛屁股越動越慢。停了？停了……在我還沒有決定應該悲傷或是大笑的時候，我們便已經在牛車底下翻滾扭打了起來，並且牢牢地掐住了對方的脖子……陷入膠著的冷戰過程中……『有人來了。』我用力搖動武雄的脖子……就在小個子快要走近時，那隻大笨牛竟然精神了起來，忽然像吃了一鞭似地開步走去……時間好像突然變快了。剛剛還在我們頭頂上的牛車遠遠地朝大路的盡頭駛去，小個子在牛車後面搖搖擺擺的，才一眨眼功夫，就像變魔術似地，已經領先我們好幾十公尺了。<sup>235</sup>」而這段彷彿凝結又快轉的時間分別出現在小說的開頭與結尾，形成文本前後於情節與節奏變化雙向的呼應；亦如前一章討論袁哲生小說之「重覆」現象，語句的明顯重覆，除了造成內容結構對稱、對比等效果，同時該重覆本身，自然也造就了小說整體讀來的韻律與節奏感。

<sup>234</sup> 袁哲生〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁46。

<sup>235</sup> 袁哲生，〈時計鬼〉，《秀才的手錶》（臺北：聯合文學，2000），頁128。

其次，小說世界的構成最主要透過場景之塑造與描寫，除了透過視覺（如上一節之討論），時常更合併聲音描寫以呈現整體環境氛圍。例如〈除夕〉一文，主角阿財巡視公園的過程中，聽見了各種活動的聲響：「賣椰子殼胡琴的老歲仔，拉著伊伊呀哦哦的絃子，混合了一群小孩在擁擠的人群間追逐尖叫的稚聲，覺得這餿餿的音調安適極了……<sup>236</sup>」五、六十年歲的老單身漢阿財，在「除夕」這個家家團圓的日子裡，一面享受著公園的熱鬧安適，一面探察角落年邁流鶯們等待著客人的身影，這篇小說以畫面加上環境的聲響，襯托出阿財除夕當天誤打誤撞的熱鬧歡喜，一反孤老過節可能的淒涼光景：「這天深夜的時候，阿財隔壁的野鴿子在睡夢中被一陣陣騷動驚醒，整晚不時發出咕咕咕咕的抗議聲，其中還混合了自阿財房內發出的，木頭床板伊伊呀呀扭擠碰撞的怪聲。<sup>237</sup>」相對於這般以聲音描寫營造出的熱鬧氛圍（亦可見於燒水溝系列作品），〈一件急事〉這類文章則是致力於塑造極靜的環境音響，突顯了不同的小說氛圍：故事中男孩自始至終沒有（或無法）向賭桌旁的父親開口並成功傳達母親將分娩的緊急事態，只好獨自一人在騎樓下焦躁亂走，無人街道上只剩烤香腸老伯的攤子：「香腸蜷縮著發出吱吱的聲音。一隻慌亂的蝙蝠不知從哪裡竄出來，撲撲地鼓翅疾閃……<sup>238</sup>」這些細小聲響的描述，以及焦躁字眼，一方面突顯了夜之寂靜，另一方面也間接傳達了男孩緊繃而無措的處境。

## （二）聲音與襯托

承上述所談，就敘事學的觀點而言，修辭效果展現之處在於常中之變。寂靜中的聲響一如「鳥鳴山更幽」的效果，反之亦然。袁哲生小說中許多聲音之表現都與這種正反襯托的效果有關，以下略舉該效果在袁哲生文本發揮作用之方式與

<sup>236</sup> 袁哲生，〈除夕〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 70。

<sup>237</sup> 袁哲生，〈除夕〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 74。

<sup>238</sup> 袁哲生，〈一件急事〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 63。



情境：首先如上述〈汪曾琪的鬧鐘〉所討論，靜謐中的聲響在短篇小說中浮現的同時，該聲音可能以承載重要象徵意義的姿態被突顯出來。例如，在〈遇見舒伯特〉可聽見的，除了主角黃士宏尷尬之際對著錄音機錄下的「我是王八蛋」，在宋老師家歷經一連串混亂之後，儘管訪談不成，忘了切掉的帶子還是忠實地錄完了，並且於美術館空曠的展間發出刺耳的響聲：「飢餓卻吃不下東西的感覺越來越使我難受。我打開背包……才發現方才慌亂收拾的錄音機仍在轉動著……就在我把第二塊麵包剝進嘴裡的時候，一百二十分鐘的空白帶正好捲完了，紅色錄音鍵『卡』地一聲彈起，在無人的休息室裡顯得出奇的大聲。<sup>239</sup>」另外在〈送行〉的最後，可聽見唯一的一句以上下引號框住的對話（其他對話皆參雜於敘事者之闡述），即小兒子深夜終於坐車回山上寄宿學校，卻因睡著而坐過站，沿山路走回之後，眼見門口校警老黃窗內的暈黃燈光：「老黃正喝著茶在收看晚間新聞，聽到有人敲窗，放下手上那杯熱龍井，扯著大嗓門問道：『誰啊？』<sup>240</sup>」這篇小說就此收束在老黃的那聲疑問中，然而該「聲音」的特色是：1. 人聲。整篇小說在老黃的大嗓門出現之前，雖然也有許多人從小兒子的眼前來去，然而與那些際遇擦身之後留下的，僅剩男孩一個人的沉默，在獨自步行下山的場景中，老黃精神地一問彷彿劃破了整篇故事的沉寂，一方面突顯了白天的寂靜，二方面也依稀如男孩從遠處望見的、樹縫間透出的黃光，蒸散出熱龍井般的暖意；2. 熟悉。從小說末段可見男孩過了門禁時間才回到警衛室前敲窗，敘事間不見男孩害怕責罵的焦慮姿態，甚至從遠處即可見聞的燈光、晚間新聞、熱龍井等詳細資訊，字裡行間透露出熟悉感；3. 然而聲音問起的「誰啊？」該疑問的對象其實是個普通男孩，隱約指出對於讀者而言，那只是個不知名的孩子，就如全篇小說來來去去的人物一般，敘事鏡頭再次拉遠，使得這段開頭、結尾皆不明確的故事，從刻劃某個男孩生活之一角，變成（象徵）任何人都可能經歷的、人生聚散的縮影。

<sup>239</sup> 袁哲生，〈遇見舒伯特〉，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999），頁 94-95。

<sup>240</sup> 袁哲生，〈送行〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 26。

至於〈天頂的父〉當中的「西北雨」，同時可見靜中之鬧與鬧中之靜兩種強烈反差的聲音處理。文中「我」在強裸中透過聽覺觀察周遭的世界，而這番觀察的結論為，父親即是眾多聲響當中唯一安靜的存在：「每隔七天的那個早上，就會有一班從遠方開來的火車停在燒水溝小火車站，然後，我的老爸，老媽便擠在一群人當中走下火車，往剃頭店的方向走來。人群當中有吆喝著『便當、枝仔冰』的，有倒提雞鴨的，有咒罵小孩的……在這些聲音當中，最明顯的就是我老爸皮鞋後跟上發出的，鐵片撞擊路面的咔咔聲……更奇怪的是，除了皮鞋後跟之外，我老爸就發不出什麼聲音了。<sup>241</sup>」這段孩童（嬰兒）透過聽覺產生的視角，天真地將靜默視為辨識父親（大家都叫他「外省的」）的特質，儘管不懂「外省的」是父親可能沉默寡言的因素之一，對於孩子「我」來說還是仔細地從嘈雜中錄下了屬於父親的「空白」紀錄。然而小說最後卻反過來，在還不會說話的孩子口中，如「汪曾琪的鬧鐘」一般，將大人們身處「外省的」逝世消息的頹喪靜默，以一語道破：「走啊？」<sup>242</sup>至此，孩子初次的開口，彷彿一句學來的過早的感傷，於文本中發出無心、刺痛，且尷尬的回音。

### （三）聲音與透視：回聲式的空間描寫

如同上述「西北雨」當中「我」彷彿透過聽覺而「看」見週末的火車站、街道人群，甚至父母親的樣子，這般以聽覺而開展出穿透式的視覺空間手法，在袁哲生小說多處可見：燒水溝系列〈秀才的手錶〉當中是以聽力很好的孩子，預知郵差到來的時間，以及自遠處推來粉圓冰的攤販，然而在〈寂寞的遊戲〉「黑色的聲音」單元，更是以聽覺敘述穿透了周遭所有人的生活空間：「我」縮在小房間裡，聽聞（想像）父親剪報的聲音，「剪刀穿過報紙發出乾乾的啜泣聲」、母親看連續

<sup>241</sup> 袁哲生，〈天頂的父〉，《秀才的手錶》（臺北：聯合文學，2000），頁 52-53。

<sup>242</sup> 袁哲生，〈天頂的父〉，《秀才的手錶》（臺北：聯合文學，2000），頁 62。

劇，「轉頭看看四周，才放心地抵著嘴哭出一點鼻音來」、狼狗的媽媽洗碗勾破手指，「鮮紅色的血慢慢地滲出來，一點聲音都沒有」、何雅文的姊姊剪指甲，「把指甲刀伸向腳指頭，咔——」、「我」看不到何雅文，卻聞「熱水嘩嘩地打在浴缸裡」……<sup>243</sup>如果小說當中的聲音，是一種視覺式的聽覺，袁哲生作品中這些彷彿透過回聲碰撞出空間藍圖的書寫，可說是「聽覺式的視覺」。

這類書寫，一方面讓聲音穿過敘事者「我」的雙耳、經過「折射」，轉化為聽、視覺描述時，由於聲音的穿透性，小說的單一視角被打開、從「我」身處的空間向外擴張，透過聲音「看見」隔牆的景象、遠處的動靜。接著這般穿透的特性被小說家進一步與魂魄、死亡疊合，處理成以下景象：「當何雅雯結束了例行的練習之後，一切都沉靜下來……我平躺在床上，從木窗格望出去，一朵朵淡淡的雲絮拂過銀色的月亮，發出靜電磨擦的沙沙聲……一段時間之後，整個世界開始慢慢融化起來……我學孔兆年那樣想像自己已經死了，變得輕飄飄了……向無垠的黑暗慢慢游去……<sup>244</sup>」於是「我」不只聆聽著周遭的動靜，也因為平時對周遭人們的重視與觀察，使得聲音內容具有「可辨識性」，即「我」彷彿可以透過聲音「看見」所有人日常的行為畫面。該視／聽感覺一如飄離了自身的軀殼與窄小房間，有如融化一般、意識飄起，並且緩慢探顧；於是另一方面，也呈現了「我」的處境，是在極靜的小房間內專注地傾聽他人的生活——那些再熟悉不過、卻總是無法參與的部分——而「我」的例行活動即是縮在床板上，透過聽覺與想像，穿透那道無形的隔板、融入他人的生活：「我飄浮在我房間的屋瓦上空，像一張被風吹遠的廢紙。我看到我躺在床板上，像一隻死老鼠；我發現自己用一種很陌生的姿勢躲在一個寂寞的角落裡。我奮力划動雙臂，轉過身去背對自己。我的淚滴從空中滾落，穿過屋瓦，滴在我的額頭上，發出一串冰冷的水聲。<sup>245</sup>」於是這一系列

<sup>243</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999），頁 44-46。

<sup>244</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999），頁 43。

<sup>245</sup> 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999），頁 43-47。

聲音的描寫，如回聲般反射成具空間感、與穿透性的視角，該視角離開了主角「我」的位置，進而浮上半空成為另一枚小說之眼，這枚眼睛目睹了「我」專注於他人而蜷縮於一角的寂寞姿態，不禁默默流淚、落下冷冷的水聲。

透過上述幾個例子呈現了袁哲生之小說語言中，聲音敘述的穿透性與視覺空間的關係。這般聲音的透視，從對環境、人物的觀察，至推動情節、或導出另一種經由聲音而產生的敘事角度，間接卻也更精確地論示了小說中較抽象的成分與意涵。

#### 四、衝突與轉折——談袁哲生小說語言的「點睛」之力

上述關於袁哲生小說聲音與節奏的討論中，談及回聲與透視的概念：小說當中關於聲音的描述，除了反映人物心象、烘托情節、展開更廣闊的空間視野等功能之外，這些聲音也時而如回聲般，雖微弱地迴盪（甚至只是一種重覆與模仿，例如那茫然的一句「走啊？」<sup>246</sup>），卻也深刻而精準地承載了文本中層層堆疊的、無以名狀的感傷。

然而那承載文本情感（包括故事情節的、人物的），並且搖撼讀者的一刻，時常是伴隨著簡短的語詞與聲響的。這種力道，有如畫龍點睛一般，見於袁哲生各篇小說。是運用頻繁且重要的特色技巧。舉例而言，回顧本章對於聲音描寫的分析：除了上述討論過「西北雨」的「走啊？」；〈雪茄盒子〉當「我」看著父親遺物難過地站不起身，母親回了一句：「扔了吧。」<sup>247</sup>；〈遇見舒伯特〉在疲憊且無以

<sup>246</sup> 可參考本章 4.3.2 針對〈天頂的父〉「西北雨」單元之討論。

<sup>247</sup> 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 17。

溝通的師生追逐後，忘記切掉的錄音鍵響起空洞而刺耳的一聲：「卡」；〈夏天的回聲〉當中，以前後呼應的形式，在轟轟的蟬聲中，混合了主角的哭聲；〈送行〉的結尾，老黃扯開大嗓門問道「誰啊？」……等等例子之外，《猴子》前半部「雨」的結尾，亦相當有代表性：那是個陽光很好的夏日午後，四周靜謐無聲，沒有人知道呂秋美要離開了。「我」獨自與她擦身，她輕柔地對「我」說：「你找梁羽玲玩？進去吧。<sup>248</sup>」接著「我」步入梁家，看見整個屋子被仔細地打掃整理過了：「站在梁包子家的廚房裡，我覺得無話可說。陽光好大，好乾淨。<sup>249</sup>」當時「我」便知道，呂秋美不會再回來了，他走向梁羽玲的房間敲敲門，梁羽玲生氣地將紗門關上的一刻，欲言又止的「我」伸出手被狠狠夾了一下，對她說：「下雨了。」

該段落結尾看上去莫名的三個字，卻飽滿地傳達了所有應該卻不需說明的細節，如一句費猜疑又引人入勝的詩。從情節敘事的留白中依稀可辨：首先「下雨了」是句胡言，在晴朗的天氣裡，面對著母親或許就此離家的那個女孩，「我」情急之下不禁希望對方往外看看？然而呂秋美早已走遠的事實卻徒勞地，一如重重夾上手心的疼痛。與自己無關卻有關、聽見也目睹的、他人的生活，在男孩輕聲的謊、以及有著很好陽光的寧靜午後，落下一場透明無形，卻也滂沱的大雨。

從這段例子可見，袁哲生小說語言在詩化意象與象徵譬喻上的純熟運用，與造就的「點睛」之力息息相關。因為該強勁蘊藉一方面是以故事的情節性累積到足夠的張力之後，小說的衝突即不需贅述地，可以精短而更顯錯愕的形式造成轉折。同時也因為語言簡潔，聚焦的情感越集中，其力道（猛然的一鞭<sup>250</sup>）也就越重。因此，就映襯的效果而言，袁哲生小說文字越平實客觀（例如其作品中常見的孩童敘事語言），點睛效果於輕盈語句末梢施加之力道，亦更明顯而撼動人心。

<sup>248</sup> 袁哲生，《猴子》（臺北：寶瓶文化，2003），頁 35。

<sup>249</sup> 袁哲生，《猴子》（臺北：寶瓶文化，2003），頁 37。

<sup>250</sup> 回應本章第一節的討論。

於是，該語言雖簡潔又必須意象飽滿（時常是伴隨聲音、或圖畫般靜止的畫面），換言之，也是透過一種「間接」式的表達（即所謂的留白），使得語言本身可能的雙重意涵、多義象徵，於該間隙或對比或懸宕地，以距離構成張力，急轉直下。

換言之，「下雨了」這句話，除了是孩子一時拿不定主意的間接表達，然而這三個字甚至有聲音、有畫面，也有象徵意涵，即給人想入非非的、留白空間——彷彿諭示了（後來也確實如此）梁羽玲今後失去母親的生活，如同走入風雨之中、不再安逸；而下雨了也如同強調天氣變化，當「我」察覺梁家不同於以往的氣氛，卻又難以言喻，在被女孩用力拒於門外的一刻，被門夾到的手心一疼、脫口而出——謊言也好、無形而滂沱的情感也好，這三個字以點睛的姿態，將小說累積至飽滿的情節性，間接、不忍地表達，以深情而透明的意象，這即是袁哲生小說的語言特質與抒情質地，亦是所謂小說也可以是詩<sup>251</sup>的原因。



---

<sup>251</sup> 回應本章第二節開頭的討論。

## 伍、袁哲生小說世界

從先前三章針對各篇文本的分析至此，本文嘗試就作家創作之整體主題與材料，或者說，若文本的細讀某種程度上使得作家的創作關注與發展脈絡可循的話，本章將就這些方面：從小說場景呈現的主題區塊、小說背後的情感與創作結構，到袁哲生小說世界可能的精神中心（小說靈魂），嘗試有系統而且圖像式地作以下思考與討論：

### 一、從場景看袁哲生小說主題區塊

綜觀袁哲生各篇小說：有些於內容本身自成系列、有些是在小說背景的呈現上出現類同的元素。本文將這些系列的場景粗略分成（類）眷村、「燒水溝」，以及與兩者相對照的城市共三類。以下將舉出各類場景所對應的小說文本，並且對場景類型之於小說主題、敘事角色間的關係加以整理與呈現。接著再於下節嘗試就該關係連同小說背後其他如情感或價值觀等感覺脈絡，探析袁哲生小說世界可能的圖像與風貌。

#### （一）「燒水溝」場景

儘管何謂「鄉土」一詞，一直以來都有各種定義與討論，若要界定袁哲生筆下所描繪的是何種鄉土空間，或者與鄉土甚至新／後鄉土<sup>252</sup>之間的關係為何？或

<sup>252</sup> 可參考范銘如，〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，《中國時報》開卷周報，2004.05.10，收入《像一盒巧克力：當代文學文化評論》（臺北：印刻，2005），頁175-180。以及〈後鄉土小說初探〉，《文學

許在所謂鄉土文學持續廣義地變化與發展的今日明日，難以定論於一時。但是袁哲生筆下的小說世界是什麼樣貌、有哪些主要景觀、形成哪些區塊？或換句話說，袁哲生的文學鄉土是如何的面貌，是可以透過文本一點一滴窺見的。

袁哲生小說描述的場景，就歷來創作而言，至少有三種主要類型：(類)眷村、「燒水溝」以及城市景觀<sup>253</sup>。值得一提的：這些小說場景所對應的是臺灣這片土地的何處，時常是不特別點名或突顯的，不知坐落何處的村落，或者名稱半虛半實（以下會進一步討論），而城市的實際地點最常指明的是淡水一帶，其餘多是些特殊地點如動物園、美術館、殯儀館等包含在市區內的地景。以下先就被作為鄉土小說討論的「燒水溝系列」列舉出其相對應的文本與特色：

1. 代表文本：《秀才的手錶》小說集，即〈秀才的手錶〉、〈天頂的父〉、〈時計鬼〉三篇小說。
- 2 語言：大量閩南方言的運用，使得整本小說集「鄉土」氣息濃厚、人物活靈活現，整體塑造出純樸又熱鬧的氣息。然而，在這當中我們可以看到另外兩個主要場景區塊的元素在這個「燒水溝」倏忽現身：一個是城市的想像或現代性象徵，即透過燒水溝火車站向外連接的（對孩童主角「我」而言）未知的外界；另一個即是所謂內外省族群在語言方面的差異，於〈天頂的父〉當中被溫和地描述著：透過總是靜默的父親——人稱「外省的」——彷彿出自於個性或連同語言的隔閡，在熱鬧的燒水溝世界殘留一片沉默印象。然而儘管如此，每當週末結束、父母搭乘火車北上，外公外婆又總是帶著些許落寞地對彼此明知故問道：「走啊？」「走

---

地理》(台北：麥田，2008)，頁 251-290。

<sup>253</sup> 關於場景的類型分野，自然還有其他或繼續細分的可能，這三大區塊是本文認為較明顯、且就小說內容與語言風格有其意義的分類，將接續於下文闡述。



啊。<sup>254</sup>」族群隔閡之外不盡融入卻也可能密切繫連的、關於共同的歷史人情景觀，在小說中依舊不加明述，然而這般書寫是不予批判的傾向，還是有意無意地也呈現了作家的實際感受與觀點？或又是另一種批判了。

3 背景：「燒水溝」在小說中其實是被當作地名使用的，然而現實中應無一處燒水溝火車站才是。儘管如此，這個名稱背後是有其歷史意義的。臺灣經歷日治時期大量生產蔗糖的社會形態，糖廠一度林立於各村各地，排放出的熱水流入附近溝渠，有的成為孩子們的溫水游泳池<sup>255</sup>，甚或如袁哲生小說所描述的——成為傍晚村民們洗澡的所在——也不無可能。這般人為發展留下的生態環境，以一種特色地景於小說轉化為地方名稱，雖是虛名也確實反映了臺灣某些鄉鎮地方過往的共通面貌。

4 特色：除了「燒水溝」這個特色，整天坐在「大樹頭」底下的老人阿川伯公、有錢人被稱作某阿舍、以及基督教在鄉間傳教過程中，對小老百姓的影響方式等等，這些透過小說細細描繪出的文化痕跡，使得袁哲生小說在關於「鄉土」的敘述上，不僅是方言語言的嘗試，亦未將此小說空間崩壞或架空，也不限於城鄉差距的現代性批判，然而以「時間」作為書寫主題、遙想曾經的懷舊氛圍確實是濃厚的。

## （二）（類）眷村場景

袁哲生小說中與「燒水溝」相映的場景，大概就是「實踐一村」了。或者更正確地說，是包括該村名在內的其他「類」似眷村卻無實指或虛名的地景。儘管

<sup>254</sup> 袁哲生，〈天頂的父〉，《秀才的手錶》（臺北：聯合文學，2000），頁 59。

<sup>255</sup> 參考自筆者父親的童年經驗。

「實踐一村」只一度出現在〈寂寞的遊戲〉當中，甚至「眷村」這樣的詞彙並沒有在袁哲生的小說敘述中出現過，但是這些小說仍然以環境特質：例如拉鍊式的窄巷弄，左右兩邊成排對稱的矮屋舍、大紅色木門、村口崗哨與公墓等等場景布局可窺知；又如《猴子》一書當中除了居住空間的描寫（午後居民聚攏聊天的大榕樹、孩子們打乒乓的活動中心等等），還有對於人物方面細膩生動的言行刻劃，例如隔壁鄰居梁包子的鄉音：「快什麼快，趙參謀是你老子啊，我他奶奶的是梁司令<sup>256</sup>」而他賣包子用的大單車後方，一只大木箱上寫著：「反共抗俄 豆沙包 2 元 豬肉包 3 元 高麗菜包 4 元 光復神州<sup>257</sup>」等等描述，皆寫實反映了部分眷村環境與居民生活。

因此袁哲生小說對於某些（尤其孩童成長經歷的）過往場景的刻劃——關於時代的、環境的，以及人的特質與生命——是其小說佈景搭造的重心，而是否為農村或眷落並不被強調在故事框架的標籤上。因此這些（類）眷村場景也可能複製或發展出各種變形（將於下個段落說明），與「燒水溝」之間的對照，除了語言對話等差異之外，關於該時代下臺灣的環境氛圍、人們的生活景觀等等（尤其人物間的互動，例如孩童們玩耍的情形、大人們聚在大樹下閒話家常之畫面）亦有許多共通之處。

於是《羅漢池》這篇小說所虛構的地景「羅漢埔」，在此討論脈絡下即成為一則有趣且特殊的例子。羅漢埔的整個地理形態是以一條長長的拉鍊式巷道為中心，巷道兩邊開著各式店埔、住著不同職業的羅漢腳：打鐵的、雕刻的、補破鼎的，甚至和尚，而巷底難得居住著的一位女性——羅漢埔最美的女子月娘，則是每天傍晚從巷底出發、經過這些羅漢腳的目光，向村外的喜春樓走去。一路上，羅漢

<sup>256</sup> 袁哲生，《猴子》（臺北：寶瓶文化，2003），頁 18。

<sup>257</sup> 袁哲生，《猴子》（臺北：寶瓶文化，2003），頁 26。

腳們時常自討沒趣地以粗魯猥褻的語言對月娘喊話……。這本小說在語言表現以及場景特色等方面，都呼應、也轉化了本文上述的兩種村落特色的書寫。至於小說內容所反映的時代氛圍以及人物特質，也相較於其他作品早遠。袁哲生逝世文集收錄的〈手札〉當中有如此記述：「我從清末的前世轉到現代的來世，這樣的描寫有一個好處，讀者清楚『現代』，他們會為角色的抉擇捏一把冷汗……一般科幻小說的場景是置於未來的想像，只能讓讀者感到推論的趣味，並不那麼相信或進入。我的寫法也可以向前推出一些時間，便可兼納科幻或未來小說之所長。<sup>258</sup>」或許這篇小說即這類「向前推出時間」的書寫想像與實踐。至於主角之一的建興仔是否與〈時計鬼〉當中造出無臉神像的、上輩子是雕刻師父的吳西郎有角色創作意念上的關聯，雖不可考，然而「羅漢埔」這個小說空間確實在此討論脈絡中，俱備與上述類型既相應又轉化的特色：例如夾雜閩南方言的對話、相對緊湊而鄰接的門戶等等。諷刺的是，即便是羅漢埔這樣的地方，三個孩子就各方面而言，皆承續了長輩一代的生命軌跡：他們相識、長大、萌生感情，也一一抱憾而終。

### (三)「村」與「城」

之於上述各篇文本中的孩子們，村落外頭即是想像卻不常、或未嘗前往的遠方。長大後或許看見了、也在其中生活著，就像〈郵票〉一文所說：「現在回想起來，真有點不願相信，一個人要從一個地方到另一個地方，就是這麼地簡單。<sup>259</sup>」與「燒水溝」、(類)眷村等場景相對的，許多城市為背景的故事，主要角色亦多是成人，且幾乎都是單身男性，於是這般村與城的、男孩與男人的對應型態見於袁哲生的小說書寫中，無論是反映了多數人們先長於鄉、後遷於城的普遍經驗，又或是出自角色與場景之間的對應性，例如感覺結構上——孩童時代活動範

<sup>258</sup> 袁哲生，〈手記〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 326-327。

<sup>259</sup> 袁哲生，〈郵票〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 86。

圍與感知世界的方式相對於村落的封閉自足、成人世界中人與人相對遙遠的距離以及較廣闊卻不一定由得自行移動與選擇的生活——等等的特質也在這般「場景—人物」的對應下，顯現在小說的主題與內容當中。

相對於上述村落類型的小說場景，多樣化的城市景色之於作家整體作品而言，也無規劃成系列，還是有較頻繁出現的幾類場景：例如〈木魚〉當中滑過窗外觀音山線條的捷運淡水線，與〈最快樂的一件事〉主角始終嚮往而計劃前行的淡水紅毛城；或者公園、中影文化城；美術館與殯儀館一類；而醫院與診所也是多篇小說時常甚至主要情節發生之地點。相較於村落場景類型小說的空間感，成人角色所處的現代都市場景<sup>260</sup>，表面上更寬闊、不安、多變，然而角色生活、行走的方式與路線，相較於孩童角色所能確切掌握村落範圍、與玩伴遊樂於其中的互動感相對不同，甚至有的篇章呈現出反覆徒勞奔波、或在情節的層面上終究歸於原點的、敘事與空間相互形構出的迴圈形態（例如〈木魚〉、〈沒有窗戶的房間〉、〈差不多先生別傳〉等等），在這些小說中，人物、情節發展與空間場景的相對位置，某種程度上象徵似地徘徊成一道道虛擲的弧線。

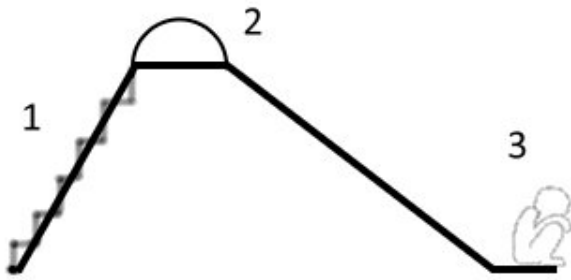
這類小說文本實際的描述狀況將於下節，從上述小說（有形的）背景空間結構與主題區塊，連同小說背後（無形的）感覺結構一併討論。

## 二、與天空的距離——試論袁哲生小說感覺結構

### （一）溜滑梯結構

---

<sup>260</sup> 孩童敘事為主的篇章中，也並非全無城市地景的描寫。例如〈靜止在樹上的羊〉的圓山動物園、〈蠟像館〉的中影文化城等等。然而該情節內容的性質較傾向一次「出遊」的記事，而非生活環境。



(圖一)<sup>261</sup>

十一歲生日那一天，得到一筆可觀的零用金，我用它訂了一個禮拜的牛奶。因為數目剛好差一點點，所以只能訂鮮奶，當我看著別的同学把粉黃色的果汁牛奶一口喝光的時候，我感到我心中的一個角落也被他們吞進肚子裡去了。過了那一個禮拜之後，每逢第二節下課的時候，我就跑去盪鞦韆。有時候我會故意盪得很高，結果意外得到一個看待世界的方式。當我最接近天空的時刻，心中產生了一個奇怪的想法：我想讓老天看清楚我這可憐兮兮的樣子。

後來我變得喜歡溜滑梯，因為我覺得我很富有，老天把我造得這麼窮是因為我需要得很少的緣故。當一個人站在高處的時候，他的責任只是輕輕往下一滑而已。

每當我想到過去與天空的關係曾經如此密切的時候，內心深感惆悵。現在天空退得那麼遠，雲朵變得那麼高，不論遇到操場裡的任何一種遊戲器材。我都無心再作嘗試，即使是教室走廊上風掃落葉的聲音，也令我驚悸不已。

——袁哲生〈牛奶與鞦韆〉<sup>262</sup>

本節首先針對這篇短文談起，是由於縱觀袁哲生小說整體作品當中，在感悟的傳達、或思考的模式等感覺結構方面，其實有意無意地、很象徵性地貼近了這篇充滿譬喻意象的短文。

<sup>261</sup> 本論文圖片皆由筆者自繪。

<sup>262</sup> 袁哲生，〈牛奶與鞦韆〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁79。

關於這篇〈牛奶與鞦韆〉所談的，主要是「看待世界的方式與轉變」，於是它背後的結構線便是人生歷程，即時間與歲月的伏線，也是袁哲生小說思考的一大重心。這篇短文以一次訂牛奶的經驗為引信，點出人生三個看待世界方式的歷程：

1. 一開始，「我」想透過鞦韆爬高、盪高，讓老天看看自己貧乏、可憐的樣子；
2. 後來「我」離開自憐的階段，學會以另一種角度看待人生：「我覺得我很富有，老天把我造得這麼窮是因為我需要得很少的緣故。當一個人站在高處的時候，他的責任只是輕輕往下一滑而已」即溜滑梯的模式，這個思考邏輯形塑多數袁哲生小說作品當中的幽默感，例如〈時計鬼〉當中的歹命人大賽<sup>263</sup>、《倪亞達》當中被迫偷偷收養小狗的主角，餵家裡的狗吃衛生紙，還發現限定某個牌子否則後果不堪：「我用衛生紙給狗擦身體的時候，意外發現狗很喜歡吃衛生紙，特別是『舒潔』的。這個發現很有價值，以後狗罐頭的錢就可以省下來了……<sup>264</sup>」等等，皆與這般溜滑梯式哲學相呼應；
3. 最後相對於前兩個階段，可察覺第三階段的敘事者來到當下、目前的時間點——即與過去（孩童時期）相對的成人時期——非但對於任何遊樂器材皆無心再作嘗試，就連「教室走廊上風掃落葉的聲音，也令我驚悸不已。」教室走廊是學生時期下課鐘響首當其衝的場景，而上頭風掃落葉的細碎聲響竟使得成人時期的「我」驚悸不已——這般描述背後包含的可能情緒有：對自身（目前）生命的困惑、對時間匆匆的恐懼、驚覺與過去存在的「我」的距離感等等。然而也是因為對當時「我」所處的年紀、時空或生活充滿某種（可能複雜的）強烈情感，亦或是對自身存在的某種察覺，才會連一點點細微聲響也被如此驚動。這樣的感覺模式一方面呼應了上一章（敘事語言）總結的重點：袁哲生小說中以鳥鳴山更幽、或以輕描與淡寫突顯強勁與深沉等等對比結構，造成畫龍

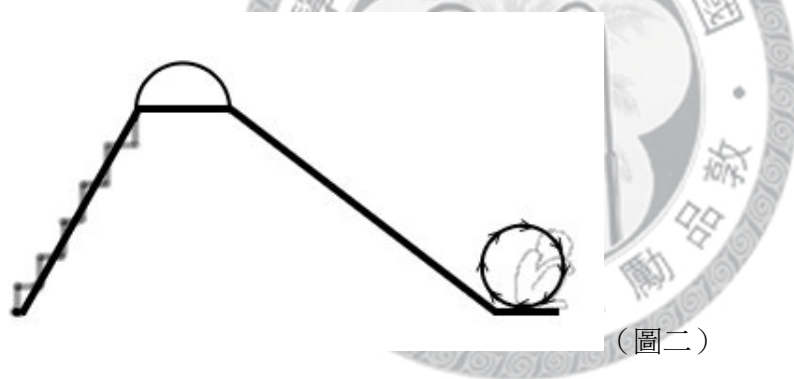
<sup>263</sup> 「我」與玩伴武雄第一天上學遲到，被罰站在走道兩側，於是兩個人開始互相扮鬼臉：「努力地擠出各種痛苦的表情。這對我來說一點都不困難。我只要在腦子裡想像著……（接著「我」模仿著村內各人物的表情）——我是全燒水溝歹命人大賽的第一名。」見〈時計鬼〉，《秀才的手錶》，頁132-134。

<sup>264</sup> 袁哲生，《倪亞達》（臺北：寶瓶文化，2001），頁22。

點睛式的敘事風格與震撼效果；另一方面即本節欲指出並加以討論的，關於袁哲生那些書寫「成人」時期的小說（相對於孩童敘事作品而言），皆有一個重要且類同的精神主軸，延用這篇文章的意象來說，即滑下溜滑梯，身處底端（又或者每下愈況）的時候，這般「離天空越來越遠」的人生處境與感覺結構，其實貫穿也影響了這些作品背後的主題與思考模式。

因此，大致上袁哲生的小說作品，在孩童敘事的部分體現了這般接近天空、又遠離天空的，即盪鞦韆、或溜滑梯似的感覺結構；而成人敘事角色為主的小說，則是在這般滑向低點的過程與狀況中，發展出各種人生可能處境的思考。

## （二）難過的念珠



（圖二）

事隔多年，小男孩長大之後，想來不免怵目驚心，因為，夏先生的命運，已經漸漸與他自己的命運重疊了…… ——袁哲生〈徐四金的長鏡頭〉<sup>265</sup>

承接上述所談，袁哲生小說作品某種程度上結構性地、分別對應不同的「與天空的距離」。本節將延伸、略談關於成人敘事的故事部分，一方面位居溜滑梯結構比喻的底部，另一方面又自成另一種結構。這方面於本文第三章第一節的迴圈架

<sup>265</sup> 引自袁哲生討論徐四金作品《夏先生的故事》之文論：〈徐四金的長鏡頭〉，刊於《自由副刊》，2004.01.08，收入《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁95。

構部分，也以小說情節與敘事結構的角度切入做了初步的分析。至此，本文欲將這個迴圈式的架構，與上述關於袁哲生小說整體的感覺結構（即溜滑梯意象）相互扣合比較，指出袁哲生小說中成人敘事角色為主要的作品，所自成的另一種接近迴圈式的結構，是位於整體溜滑梯比喻之下坡與底部的位置。

若就〈木魚〉這篇作品中的意象為代表作譬喻的話，即「念珠」一般的、反覆撥念、在每個階段確實運轉也發生了些什麼，卻終究返回開頭重覆失落的結構。這樣迴圈式的意象除了呼應第三章所談，在情節架構的安排上形成輕微諷刺且徒勞的無奈景況；另一方面在敘事語言（小說文字）及內容上的重覆，也在本文第四章關於敘述語言之聲音、節奏方面有進一步的討論。至此，當我們將這樣反覆撥念般、顯得無助的迴圈結構放在其之於整體溜滑梯結構所屬的位置來看，會發現彼此在邏輯上是相互呼應的：位於與天空距離遙遠、因教室走廊落葉而驚悸不已的階段，這些角色在作品中雖面臨不同的狀況，所呈現出的生活樣態或者因應方式卻共同地陷入某種徘徊不定、壓抑卻又無以緩解的情境：例如〈木魚〉中王毅民在反覆誦念經文的自我催眠中，一面行走於城市（從坐捷運出門、發生一連串事件最後又坐捷運回來）一面還是無法停止厭惡自己，以及懷想逝世的母親與死亡；而攜家帶眷前往〈眼科診所〉為父親求治的男子林家成，歷經波折大費周章抵達目的地後，卻目睹了醫師兼老同學莫名的死，只能悄聲退離、返回（連唯一幫得上忙的父親也因白內障而失明的）混戰一般的生活；〈最快樂的一天〉裡，男人在壓抑不住而幾乎痛苦的狂喜中，計畫一次告別日常的出走。過程中男人沿途將喜悅、金錢與自身，逐步拋向夢想的紅毛城，卻在抵達當年記憶的場景時看清人事的流變與幻想的缺漏——他自然沒有碰巧遇上多年來思念的女孩——只好再度掏空錢財與僅剩的歡樂假期，彷彿要將那椿美夢也消耗一般。最後，獨自一人步上紅毛城口、等待日出。



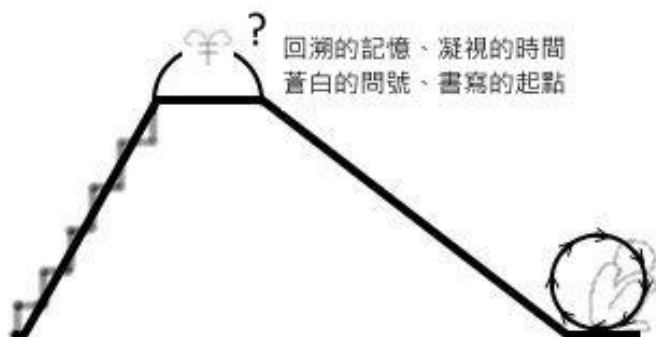
相對於這些作品，〈差不多先生別傳〉、〈黃昏〉、〈除夕〉甚至〈屍布〉等文章，則對成人甚至老年階段的人生景象發展了各種不同的假設與想像：〈除夕〉當中以阿財這個角色假設一個邁入晚年、只藉一間房租過活而委身居於頂樓違建的單身漢，是如何發揮（驚人而幽默的）自得其樂的能力，過上一個不寂寞的除夕夜；〈屍布〉中的「他」僅居於一間破廟就擁有比誰都安然且小有成就的生活（見義勇為、人稱夜之神將），還能為那些有家室的男子們帶來傾聽與陪伴；〈黃昏〉當中描寫老人遇見新筍般美好年紀的少女，歷經少女向他買茶葉蛋餵狗（其實是老人認養的流浪狗）的事件後，步伐變得消極沉重，一天就突然離開當前的生活與狗、到哪裡去遠行了。其背後的原因雖不見說明，卻隱約可覺該情緒之源，仿若與上節所談〈牛奶與鞦韆〉最後一句話有連通之處：「即使是教室走廊上風掃落葉的聲音，也令我驚悸不已。」因強烈對照而剎那間看見生命變動的面貌，一瞥曾經的單純、無知、潔淨，令人更確知自身正存在著且老去的恐怖與蹣跚。

這些以成人角色為主要的作品，嚴格說起來不只是成人，就如《羅漢池》當中的人口樣貌，主要是發生於各類單身（流浪漢、羅漢腳、老人、離婚者等）男子的生活故事，而極少婚姻或情愛主題的呈現<sup>266</sup>。這般特色一方面使小說主題與故事氛圍有較相近的趨勢，另一方面與孩童角色一類作品形成兩大區塊交相對應——除了相互眺望，也看上去都寂寞或盡可能不寂寞地，注視周遭的人事物靜靜發生。儘管這些以成人（單身男性）角色為主的敘事文字，不一定都具備整齊標準的迴圈架構，但是在整體情節走向以及精神主題等方面來看：無論是徒勞的來回奔波、在有限而單調的日常範圍中自得其樂地檢視、奮力踏出一步卻不免迎來空虛等等……都在位居於落向溜滑梯底部的年紀或處境中，反覆詰問般，共同形成一幅來回繞轉、思索的畫面。

---

<sup>266</sup> 談及婚姻生活的例外是〈密封罐子〉一篇，然而其最終所呈現的卻是兩顆早已遠離的心。而愛情成分集中於孩童（少年）角色為主的、情竇初開的故事。

### 三、靈魂與羊——試論袁哲生創作關注與小說風格之聯繫



(圖三)

#### (一) 從〈靜止在樹上的羊〉看袁哲生小說主題與創造

我印象中的動物園是『圓山動物園』。

記得小時候，有一次到動物園，那天應該不是假日，因為園內幾乎沒有遊客。記不得為什麼去，也記不得是否和別人同去的。

那天冷清的園區令人難忘，四處是灰灰的石頭和天空，找不到特別想看的目標，除了一隻白色的山羊。我從遠遠的地方發現牠站在一根橫斜的樹幹上，像是剛剛才在陳列館裡看見的標本被人放到樹上去的。我走近去看牠，牠的眼睛眨動了一下。

我不知道這個記憶是否真實，隨著回想距離的拉長，記憶中的景物不是漸漸變淡，而是慢慢靜止，不再移動，直到景幕中的我也變成了一個標本。

樹上的羊依然文風不動，像是停止在半空中的一個白色問號。

當我和山羊都固定了以後，周圍的景物又開始轉動起來。<sup>267</sup>

<sup>267</sup> 袁哲生，〈靜止在樹上的羊〉，現已絕版，收入《靜止在——最初與最終》(臺北：寶瓶文化，2005)，頁 27。

「靜止在樹上的羊」作為袁哲生第一本小說集的書名、一則簡短篇章的標題，不太像小說也非詩作的外觀，卻以一種深刻、細膩的畫面描寫，成為袁哲生整體創作中一幅具象徵意味的圖像。這段文字刻劃的，是一次模糊的經驗。首句點明場景是「印象」中的圓山動物園；接著是時間點，是稱作「小時候」的生命階段，這種說法同時使敘事聲音（即典型作者）「非孩童」的相對距離產生；再來是視覺感受：模糊的記憶、冷清的園區中，唯一生物出場——立於樹上的白色山羊；接著，山羊做了一件重要的事，亦是這篇文章的唯一「動作」——牠眨了一下眼睛，在極其細微的一瞬間，揭示了幾個訊息：1. 那看上去動也不動的白色傢伙是活的；2. 敘事者（敘事聲音）視角與角色「我」的目光在此瞬間重疊、共同「凝視」這個白色焦點；3. 無論這個事件背後的意念是什麼，誰（包括「我」）都無法得知山羊站在那裡想什麼，我們甚至可以想像山羊眨眼的瞬間彷彿也「看見」、甚至注視著「我」這個冷清園區當中可能唯一的遊客。這謎樣的一幕於文中以「停止在半空中的一個白色問號」之譬喻，將整個畫面推導至一個富象徵意味的結論：這個因不解而令人想入非非的畫面，在記憶中漸漸顯影、清晰，甚至產生重量。

文末，這個收束的結又在下一刻扭曲、鬆開、產生變化：當「我」看清山羊（白色問號）的一刻，像是啟動了神秘開關，（小說）世界開始轉動、運作，有了生機。而這個轉折代表的，除了文中描述以一種記憶運作的可能樣態，就袁哲生的整體小說風貌而言，亦如一幅創作運轉機制的示意圖——那是小說（從作家之筆）誕出，而萌生靈魂的瞬間。

〈靜止在樹上的羊〉若作為創作活動之象徵，不一定也未必不符合其他作者的生產運作方式，然而承續本文數個袁哲生文本的分析章節，至此應提問的是：那只問號之於袁哲生整體創作而言，指向什麼樣的疑惑缺口？該缺口與同時代、不同時代或時空的人們皆可能有異有同，然而必然關係到的，是袁哲生整體創作

生涯的主題、以及他筆下形塑出的小說世界風貌。因此本文於末章嘗試綜觀袁哲生各篇小說最終約莫指向的問號，審視這些中、短篇作品之中埋入的一道聚焦視角，從遠處（冷清園區）至「看見」山羊眨眼的瞬間——似夢似真的質感，打開想像之窗，小說於是在該處著床、發芽——從那一刻開始，經驗、記憶、作家生命都不再單純了，小說自身活動了起來，虛實與回憶不再重要（或可信），小說發出自己的聲音、活生生地，揭示創作的初始與回歸。

## （二）招魂與通靈——試談書寫與「追逝」

除了創作小說、或透過小說談創作，袁哲生留下的散文或雜記文字中，無論是出版自序，或於逝世後被集結發表的手記片簡，皆有相當的份量反覆思考著「寫小說」這個活動本身的狀態、動機，與意義。透露了作者對書寫一事投入的態度與關注的方向，時常這些思索的片段又以象徵的筆法被描繪下來，而其中最常被用來做譬喻的符號，多是與通靈一般「招喚」的動作有關：「我期盼可以意外地，透過乩童的口，聽到某個老朋友的聲音……那次經歷，讓我對乩童這個行業產生了一種很親切的感受。那是一種很古老而充滿失望的能量，它讓人們維繫了一份非常間接的友誼關係……<sup>268</sup>」「寫作就是為自己的靈魂看風水」、「寫作就是通靈，作家就是靈媒」、「我為什麼寫作？因為恐懼。（恐懼生命，恐懼寂寞時找不到自我，所以寫作像招魂，招回醜散的魂）」、「寫作就是『觀落陰』，去回顧，去看那些心靈深處放不下的人、事」、「寫作即是『招魂』，需要專注和第六感，更重要的是『虔誠』……<sup>269</sup>」這些文字除了發想於對寫作活動的體察，還可以發現至少兩個重點：

1. 之於袁哲生而言，寫作一事的特質可能如何。換句話說這般活動性質也可能影響了袁哲生小說的內容與風格；
2. 於是，至少可以認為：在書寫與創作過程中，

<sup>268</sup> 袁哲生，〈靈魂的體重（自序）〉，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999），頁 14。

<sup>269</sup> 袁哲生，〈手記〉，《靜止在最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 320-322。

關於回顧往事、重拾靈魂深處殘留的影子、找尋自我或為心靈尋得安置……對袁哲生的書寫而言，是相當重要的一個精神面向。而這般創作質地某種程度上左右著小說主題或文字表現（如下段討論），與「小說靈魂」一般的、情感的核心或者文本背後較形而上的思考等等，在故事場景之上交相碰擊。

接著來看《秀才的手錶》序言中所談：「說實在的，秀才並不能算是個人……每隔很長一段時間，我才撞見他一次：當四下全然枯寂而甜美的時候；當玻璃窗上的雨水不再蛇行游動的時候；當保齡球撞倒球瓶卻未發出聲響的時候……<sup>270</sup>」前半這段文字呼應了本節前一部分討論的，如同〈靜止在樹上的羊〉描述那般，關於記憶畫面與自身存在彼此定位、靜止的時刻，彷彿一種創作機制或活動模式，秀才與羊一類存在，在虛與實、過往與當下交錯的瞬間，以不解的、帶有特殊意味的姿態定格，像是故事中的一塊空白、懸疑的問號。後半段又描述到曾經被外公帶往城裡看昂貴馬戲的記憶。外公當時只給他買了一張票、自己卻在外面等。帳篷內那方靜默的大網，就像記憶中黃昏冷清的燒水溝那樣：「這些人物像是一堆被打翻在地上的積木，一個個沉默不語地袖手旁觀著。一直等了很久，直到我也不動聲色地安靜下來之後，才有一些微弱細碎的耳語開始輕輕傳來。我連忙取筆把它們給抄了下來。<sup>271</sup>」至此可見，〈靜止在樹上的羊〉與這篇序所共同關注的，首先是創作時彷彿靈悟的、時空凝結般靜默的瞬間，到醞釀而書寫故事的過程；其次在情感上，更是發於「追憶過往片刻」的語氣與性質。

### （三）小結：像一尊蠟像——「失去瞬間」之敏感書寫與美學

若簡單整理上述袁哲生小說創作實踐與文學風格表現的連結，可得以下特點：

<sup>270</sup> 引自袁哲生自序，〈語言安靜下來的時候〉，《秀才的手錶》（臺北：聯合文學，2000），頁4。

<sup>271</sup> 引自袁哲生自序，〈語言安靜下來的時候〉，《秀才的手錶》（臺北：聯合文學，2000），頁7。

1. 構思與書寫時靈悟般的凝結感；2. 透過「追逝」的語氣，以小說作為心中惦記事物的一方安置之地；3. 接著若將上述兩點對照前一節所討論的，文本背後溜滑梯式的情感結構，自然在這種「成長」過程或人生後半、不斷下滑的感覺中，令袁哲生作品有絕大部分以追憶語氣捕捉到的，即是對於「失去瞬間」的敏覺感觸。而對於該敏覺之書寫，就像透過屏息地凝視後，小心按下快門一般，捕捉一幅又一幅靜滯卻充滿故事的畫面。

然而第 4 點，亦是本節最後欲透過下述多篇文本的擷取、列舉，繼而討論的：關於袁哲生的小說世界，我們瞭解了背景類型、人物語言情節敘事結構等風格特質，以及在這些之上、確實影響著小說表現並可嘗試分析捕捉的情感與創作基調等等，最後，若提起袁哲生小說時常被描述的幾個字眼中：例如難過、抒情、寂寞、困境……等等，這些形容詞與關鍵字背後所指的故事文本——於起始被創作與閱讀，至後來書寫與感受的整個過程中——究竟是如何突顯出這些主題重心？關於文學語言與修辭風格的討論在前面章節已述，然而除了文字表現之外的、關於這些故事，或者說袁哲生的小說世界，演著的是什麼樣的困境與寂寞、難過著什麼？唱著什麼樣的抒情旋律？

若延續此章的討論脈絡而言，或許我們可以說，這些小說中或大或小的片刻（如上所述時常有凝結、放大，甚至靜止或反覆顯現等特質），以一種「察覺已永遠失去的」感覺與動機、透過追憶的語氣被屏息凝視、捕捉與處理，成為許多篇小說作品的重要核心：

例如〈火車快飛〉這篇文章首段以些微誇飾的語氣點明主旨：「很多人都不知道自己的童年是在什麼時候悄悄地結束的，但我記得可清楚了，就在私立高中聯

合入學考試的那天早上八點零五分<sup>272</sup>」；〈夏天的回聲〉在尾聲寫下不可追回的，除了那年夏天短暫相伴的男孩、男孩的老父親，還有自己身上某種永遠離去的東西：「遠處，天空的一角，幾個白色小點無聲地游梭著，抬頭望著它們，我覺得自己已經做不出那麼好的風箏了<sup>273</sup>」；《猴子》一書開頭，更以詩意的白描口吻，敘述了一個看似極小的動作：「下雨了。我趕緊走到奶油色的木窗格邊，踩在一個鋁皮水桶邊沿上，小心翼翼地保持著平衡……外邊一個人都沒有，我早就知道了……我回過頭，母親將手伸進我的胳膊窩，把我舉起在半空中。這是母親最後一次抱我，我用手勾住她的頸背，她說：『下來，你太重了。』<sup>274</sup>」又或者〈蠟像館〉<sup>275</sup>這篇文章作為〈寂寞的遊戲〉結尾的終章，以記錄般的口吻寫下：「我計畫將我渴望已久的願望提前實現：一次真正的遠行，即使是短暫的脫離也好……登上公車，坐到司機背後的獨立座位，我忍不住笑了。我從後照鏡上看見自己的笑容，我笑得很自然、很真誠。我以前沒有過這樣的笑容，以後或許也不會有，但我並不難過。看著車窗外的公寓、學校……飛快地向後退去，我高興得用手抵住嘴唇，像一個心滿意足的小偷……未能進蠟像館裡去參觀，我並不難過。我在門口吃了幾片餅乾，喝了一口水，然後取出相機架在一座花台上，按下自拍器。這張照片一直小心翼翼地躲在我的抽屜裡，經過這麼多年，照片上的我依舊笑得很自然、很真誠，一點都沒有改變，就像一尊蠟像。<sup>276</sup>」

最後，一篇篇小說文本成為這些逝去的瞬間被安置的窗口，一如前行研究<sup>277</sup>以及作者所說抒情成分之於自身寫作的重要性<sup>278</sup>，本文認為除了前述章節討論的文

<sup>272</sup> 引自袁哲生〈火車快飛〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 208-211。

<sup>273</sup> 引自袁哲生，〈夏天的回聲〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 61。

<sup>274</sup> 袁哲生，《猴子》（臺北：寶瓶文化，2003），頁 8。

<sup>275</sup> 該文除了作為〈寂寞的遊戲〉小說末段，也以短篇的形式另外獨立收錄於《靜止在——最初與最終》一書。

<sup>276</sup> 袁哲生，〈蠟像館〉，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005），頁 200-201。

<sup>277</sup> 參考劉乃慈，〈輕與抒情—袁哲生的小說美學〉，《臺灣文學學報》，2010-06，頁 113-144。

<sup>278</sup> 「抒情的成分對我來說一直是（最）重要的，詩、小說、電影、音樂……，一切都照一個單純的凝聚力，始於感性，終於神秘。一切作品，只要推至一個撼人的無奈，便是好的傑作。」見袁哲生，

字風格表現之外，這般在溜滑梯的人生感受中，寂寂捕捉下來的流逝光影，以靈魂的凝視定格、時幽默時驚恐地以快門咔嚓——「生」之磨擦聲——生命是如此這般於袁哲生小說世界被安置成一幅幅景象。而這般捕捉瞬間的美學、對人生（時常的失與逝）的片刻極其敏感而專注地感受、轉化與重現，或許就是袁哲生小說濃厚抒情性的本質。

這些文字具備的敏感體質、寂寞姿勢，對生之片刻懷抱著飽滿情感、找尋清遠境界的美學等等，最後僅以一篇篇或長或短的形式留下，幸好是永遠地靜立於文學森林的一頁一角了。



---

〈手記〉，《靜止在——最初與最終》頁 315。另可對照本文小說語言章針對該抒情在文字表現方面之討論。



## 陸、結論

最後，此章將以回顧與整理、延伸討論（反思與展望）兩大部分，作為本研究之總結。關於第二部分的延伸討論，呼應開頭緒論對前行研究之整理，本文將就上述各章分析之成果，嘗試與范銘如《文學地理》談及袁哲生作品風格與定位的篇章，以及劉乃慈〈輕與抒情——袁哲生小說美學〉二者、可說是分別對袁哲生小說提出重要洞見的論文，延伸出系列對話與思考。

### 一、回顧與整理

回顧本文自第一章開頭所提出的研究動機與方向，是為探究袁哲生小說魅力——即其創作之風格美學——於作品實踐的狀況。而方法與論述結構，是以小說人物整理為開端，接續是小說敘事結構、語言，以及場景與主題等面向之討論，嘗試歸結出幾個主要的風格特點，以進一步透過小說精神主題、感覺結構等掌握，對袁哲生小說世界有更全面且深入的瞭解。而各章於討論分析後，陸續獲得以下結果：

袁哲生小說的人物類型中，尤以家庭成員以及生活環境中周圍，例如同學、玩伴等人物為大宗，除了這些倫常、現世範圍內的角色之外，與之相對的，則是一些顯得相當特殊、分別以不同方式悖離常理的角色。這般常與異的對比中，前者反映了：1. 父子關係與互動之刻劃，在袁哲生小說當中表現得相當豐富且多元，而內容時常與身為（男）「人」該如何好好活著的生存與尊嚴等思考有關。2. 相對於父親，袁哲生小說對於母親與女性角色的描寫，展現出另一種不同的、關於親

情、性啟蒙、到愛情，這般富情感層次與成長意味的主題；繼而，鬼、秀才與乞丐等家庭、社會框架外的角色，雖數量不多，也因此袁哲生小說作品中格外鮮明地突顯出人物所反映的、不同於一般的價值觀——無論是對事物有用／無用的判斷、生活樣態的好與壞等等——除了趣味與魔幻性質，這些角色一方面帶有軟性的對照、諷刺與批判性。其次，這些「異」人物呈現以各種姿態、卻又不約而同地，與死亡相關之意象貼近。於是，當父親消失之時，連同這些鬼與乞丐於小說中推展的，是對於生存之框架之抵禦、搖擺，以及對於存在本身必然走向之盡頭與虛無感，激盪出宗教一般地、對生死與超脫的反覆思索。

至於本文討論小說敘事結構的部分，篇幅以短至長、層次由表入深，漸進討論了袁哲生小說的象徵與換喻結構、〈木魚〉當中欲求與超脫之拉扯以及衝突之迴圈、探析〈送行〉敘事視角之美學結構與成長意涵，最後是以〈寂寞的遊戲〉為例，針對袁哲生小說串聯的敘事結構及其凝聚文本主題之精神中心作深入的討論。礙於篇幅之限，各節採取分析單一作品，並穿插列舉相關文本輔以對照的方式進行。整體而言，討論了袁哲生小說在情節鋪排以及意義結構的處理方式上，幾個重要的風格與特點：首先大量的象徵譬喻、以及意象間彼此之對應與換喻的情形，除了影響袁哲生小說意義方面之深層結構，在語言的表現上，更與小說的詩化風格有關；其次，從〈木魚〉與〈送行〉，可見主角、敘事視角之移動，與人物的成長、追求等內在活動如何相互對照呼應；最後，從〈寂寞的遊戲〉可見袁哲生小說如何以短篇為基礎，串聯成更複雜的中長篇幅，使各單元情節彼此牽扯，並進一步聚會出複雜而深刻的精神主題。

袁哲生小說語言的討論，分成三個主題：1. 敘事者之特質與敘事聲音之間的距離關係，影響了全篇小說敘事的語言風格。例如孩童敘事的「意溢於言」與袁哲生小說「冰山式」的敘事美學相符相成，或成人敘事中以不同人稱之敘事距離

所造成的壓抑、自責，甚至反諷、自嘲等不同敘事語氣；2. 從視覺層面著手，討論袁哲生小說如何以堪稱細膩的方式，將人物內在情緒與外在場景之描寫頻繁互映，加上象徵意味濃厚的換喻與指涉，表現出富層次紋理的敘事語言；3. 從小說語言展現的文句節奏，以及「聲音」描寫本身具備反射、穿透等空間特質，進一步討論袁哲生小說平實、清遠的文字基調中，透過詩意飽滿、兼具聲音與畫面的簡潔語句，如何以畫龍「點睛」之姿，造成強勁的情感力道。而該力道背後實欲言又止的間接表達，承載了撼動人心的多層寓意，亦為袁哲生小說重要的風格與美感魅力。

承續一系列文本分析後，關於袁哲生小說世界的面貌，最後一章分別以有形的空間背景與主題區塊，以及小說無形的感覺結構與創作關注兩大層面作為本文的延伸討論。整體而言，袁哲生小說場景以燒水溝、(類)眷村，以及城市三大空間為主，而小說的主題也對應這三種背景區塊有不同的發展，例如方言表現、特定角色之分布等等，然而燒水溝的鬼與親情、眷村封閉卻緊密的生活形態、城市中的流動與遊憩、記憶的追索與褪變等等，皆表現出小說主題、內容特質，與場景間緊密的關聯性；至於第二個層面，透過〈牛奶與鞦韆〉、〈靜止在樹上的羊〉等文，與前幾章文本分析的成果為基礎，進一步整理出袁哲生小說之創作實踐與文學風格表現之連結與特點如下：1. 構思與書寫時靈悟般的凝結感；2. 透過「追逝」的語氣，以小說作為心中惦記事物的一方安置之地；3. 以文本背後隱含的溜滑梯意象，呼應袁哲生在生命不斷前進與流逝的感覺結構中，對於「失去瞬間」的敏銳覺察。進而參照〈靜止在樹上的羊〉、〈蠟像館〉等文揭示的畫面，袁哲生的小說書寫，一如屏息凝視之瞬息間，小心謹慎又若有所失地按下快門，使其作品最後終推至一幅靜滯如畫、於留白處亦深情的故事。

換言之，若從本研究歸結以簡短的一段話形容袁哲生小說，可說是：善用簡

練晶透的文字、如詩一般層次豐富的象徵意象，在生命短暫無常的瞬息間，以敏感的覺察力，將變動中若干因動人而凝結靜止的片刻，以小說的形式捕捉下來；生活過的空間與懷念的人們是他的養分，如風雨過後般的澄靜語氣說起記憶中淬煉出的畫面。然而那些即便逝去依舊飽滿的情緒，一如故事層疊堆高的情節性與衝突，使每一篇小說最終皆以撼動人心的點睛力道、間接而留白的敘事技巧，留下含蓄雋永的回音。如此這般，對時光流逝間閃動之微小片段，觀照以意猶未盡之深情，是為袁哲生小說世界的風貌與基調，亦是其創作美學實踐的方向。

## 二、延伸討論（反思與展望）

以下延伸討論，首先將承續上一章袁哲生小說世界對於場景與主題的討論，回顧范銘如《文學地理》一書於〈放風男子與兒童樂園〉，以巴赫汀「定點·循環式」小說時空型理論為基礎，所提出的袁哲生《秀才的手錶》當中虛構鄉土「燒水溝」時空的封閉性：

在袁哲生的燒水溝世界裡，年幼敘述者的燒水溝獨立成一個時空形態，自己自足地在文本虛構的世界裡運轉……缺乏反映或對比現實環境時代的意圖。袁哲生似乎希望建構出一個單獨封閉的世界，遵行著一定的法則起迄終始。但是這個類『桃花源』的時空卻又不時受到線性／工業時間的入侵，顯現在秀才與外公的手錶上……由於線性時間的介入只是點到為止，文本著墨的主要是循環封閉時空，所以很容易被解讀成童年憶往式的鄉土懷舊小說。但是如果連當代都市書寫裡都一再接用類似的時空形態呢（該文於下個段落舉例張啟疆之文本）……那麼圓周時空型在九〇年代裡的文學作用顯然不是『懷舊』二字足以概括。<sup>279</sup>

<sup>279</sup> 引自范銘如，〈放風男子與兒童樂園〉，《文學地理》（台北：麥田，2008），頁 71-72。

此觀察確實指出了袁哲生小說空間感的重要特色，然而該特色之於袁哲生小說作品而言，除了「燒水溝」系列呈現的懷舊感或桃花源想像，整體而言（包含其他文本）更多的是為小說帶來的結構意涵。例如：1. 相較於其他（范銘如列舉的後鄉土）作家所描繪之「藝術自覺下虛構、想像的題材或空間<sup>280</sup>」，「燒水溝」場景的寫實性與懷舊意味是更高的（參考本研究末章對袁哲生小說世界燒水溝場景的討論：作家將臺灣過往糖廠林立、排放熱水而形成的溝渠轉化為故鄉的地名；另外，其《秀才的手錶》自序，亦說明寫作該書與外公外婆情感記憶之直接關聯）；2. 該封閉、循環式時空確實在袁哲生小說出現，並且不只於「燒水溝」場景中。參照本文第三章對小說敘事結構之討論：〈木魚〉一文描述主角王毅民於每隔週週末，行走在固定、迴圈式的移動路線上，持續經歷被否定且自厭的日子。而該小說在末章的分析中，屬於三大場景區塊的「城市」，亦即，此時空的封閉、循環特性在袁哲生作品中，不僅限於「燒水溝」場景，也在《羅漢池》、〈類〉眷村與城市場景之文本，有不同的實踐；3. 因此，或許一方面如同范銘如所言：該封閉與定點循環的時空特質反映了該時代一些作家共同的感覺結構。然而，根據本研究之分析，可進一步確知的是：對袁哲生小說而言，該時空特質，就敘事的技巧與效果層面來看，其結構之於小說本身是有積極意涵的。換言之，一如袁哲生喜愛並深受徐四金《夏先生的故事》所感，於報紙專欄兩次書寫關於該文之論析，談及患有空間恐懼症的夏先生，每日從早到晚繞行著村落外圍、只能一步接一步地走、不到死亡無法停止，而該受苦圖像一如鐘面上的指針，象徵了人生無止境的磨難。對照本文第三章分析〈木魚〉人物的難過與行走，於現代城市的場景中空虛地移動並且尋找平靜／死亡／解脫。於是除前述「燒水溝」系列文本之外，加上〈類〉眷村場景本身的封閉文化性質等等，在此討論的時空特質之於袁哲生小說各場景

<sup>280</sup> 見范銘如在〈後鄉土小說初探〉提出的後鄉土小說類型特徵。收錄於《文學地理》（台北：麥田，2008），頁 262。

區塊除了多所實踐，亦在小說敘事結構與等層面，可梳理出與作家書寫風格與美學觀之間的關係。

最後，4. 回到范銘如該篇論文對線性／工業時間輕微地入侵「燒水溝」之封閉、圓周時空型的說法，在此提出些許補充與不同想法：除了手錶所代表的工業時間，之於「燒水溝」的封閉性時空，在空間層面上，從外界延伸而至的鐵軌更是相當典型且重要的工業／線性符號。因此，袁哲生小說對於這樣的符號雖未採取批判口吻，然而其批判性卻是好比退居最後一道幕後般深層而且隱蔽的——如同「西北雨」單元營造「外省的」父親的安靜形象與「燒水溝」熱鬧氛圍的反差，其批判尤其透過孩童敘事者的視角，似無意也有意地獲得了更純粹而具包容性的眼光，對於族群之間可能的、語言隔合之外確實的情感，透過小說描述出來——「燒水溝」的火車不但於週末帶來生「我」的父、母、作為村子與外界聯繫的橋梁，同時也是撞死「空秀才仔」的巨大無機體。因此更明確地說：與其說小說的批判性被刻意模糊，不如說批判的內容本質即充滿矛盾與抒情性。而「燒水溝」看似安逸、封閉的時空，其實存在著所謂的缺口——亦如同另一本小說《羅漢池》的景象：每天傍晚月亮出來的時候，月娘便從村內的巷底沿路靜靜步出村外，向喜春樓走去。無論喜春樓是否應被包含在封閉時空的一部份，然而月娘走出羅漢埔的舉動，象徵離開了羅漢腳們看得見的範圍、進入難以觸及（只有林家紈褲子弟才消費得起）的地方——而該缺口，即那條延展的路、那道火車鐵軌，在文本當中，由於小說世界平和、封閉地循環，因此相形之下更顯得重要：並非只是入侵原本的環境或對工業文明的純粹批判，該封閉時空的缺口為小說世界帶來衝突，也給人物的生活帶來矛盾（例如親情的溫暖，或者死亡，以及種種無法觸及與未知的想像），對文章本身而言，缺口帶來了變數，而該變數為情節發展帶來意外與可能性，亦成為小說內部抒情性轉折的一個施力點。

其次，范銘如在〈後鄉土小說初探〉一文對其早先提出的「新·輕質鄉土小說」說法做進一步的修正，重要的是，該文將時代下臺灣的文化政策、文學環境、思想潮流等，結合「後學」對新一批小說家創作的實際影響，提出相當具有說服力的解釋。然而，就袁哲生小說在此分析脈絡下的情況而言，以下有幾點重要問題必須提出：1. 先不論袁哲生小說是否如該論文所言，影響、帶動「後鄉土」小說風潮，就小說風格的實踐上來看，袁哲生的小說美學與同代作家相形之下、是顯得與後學無緣的，然而作家又確實身處於該時代思潮之中，換言之，與其說作家刻意與「眾聲喧嘩」的文學場域保持距離，不如說，其幾近矜持地追求、甚至「信仰」的小說藝術美學，在根本上就有所不同（更貼近早先現代派的寫實與現代主義文學），如同作家於報紙發表的文學觀點系列文論，可見袁哲生對海明威、契訶夫、黃春明、汪曾祺等作家作品技巧的吸收與鑽研。因此，除了袁哲生作品是否影響「後鄉土」文學一說難以定論，然而其作品風格緊隨前代作家之美學價值觀，以及結合西方現代小說之影響等等，於本研究前述各章之分析，確實可見其技巧之形成與實踐的情形。

具體而言，例如：活躍於九〇年代文學場域，袁哲生小說卻毫無性別議題方面的思考痕跡，其小說人物之性別與形象關聯可說是相當固定且刻版的；至於同樣是對記憶片段的處理，同代小說家駱以軍以書寫重現的方法，充滿跳接與夢境式拼貼般、不安定而虛實難辨的質感，一方面可上溯張大春作品如〈將軍碑〉當中反映的，對歷史與記憶的質疑與焦慮，下可推至童偉格〈王考〉當中鏗鏘地提出對文字書寫與紀錄的詰問。於是，袁哲生小說除了在書寫技巧上不見解構與後設浪潮的波紋，其追求短篇、簡練的作品格局亦不在文學市場的主流中；然而在說明其作品風格與前代相近、與同代相遠的同時，其作品與前代之間確實的差異處，便顯得有趣且重要。例如袁哲生〈差不多先生別傳〉、〈最快樂的一天〉、〈遇見舒伯特〉等文章背後可能的、與前人作品對話的意圖，亦為此討論脈絡下，可

延伸推展的方向。

因此，若回到范銘如於該論文分析脈絡下指出的重要矛盾：後鄉土小說既可能是九〇年代「小」「解」「離」「異」之後的反動，作家們的創作某種程度上亦反過來突顯了後學於文學創作的影響：

我們可以從當代的後鄉土小說裡發覺一個弔詭的現象。這些文本大量援用各式關於台灣的文獻資料搭建起時代場景，熱中於建構個人／家族史或台灣史。另一方面，文本又不斷地釋放懷疑論，質疑書寫的——別人的與自己正在書寫的——真實性。他們揭露故事不過是話語，質疑再現的可能性……情節、文本或敘述結構、場景與人物被切割成碎片，以不連貫的方式被複製或增殖。小說內容即使指涉現實，卻又刻意彰顯其虛構性、沖淡（批判性）寫實的意涵。含混詭譎的美學意識與發聲位置跟前輩鄉土文學家的鮮明立場大異其趣。<sup>281</sup>

於是，2. 雖然范銘如以「後」鄉土概念修正「新·輕質」鄉土小說的說法，強調出時代脈絡與思潮的影響，然而就袁哲生的小說而言，除了因此反過來顯得其創作質地與同輩、後輩作家大不同之外，若對照劉乃慈於〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉一文對其作品的語言風格分析，范銘如原先所言之「輕質」鄉土對袁哲生小說而言反而饒富意味：雖然一則指小說的語言特質，一則指批判性的薄弱與表現技巧的活潑，二種輕質皆指出了袁哲生小說的風格特點。以下將延續此討論，簡單統整本研究對袁哲生小說風格與主題的看法：

袁哲生小說的語言特質，以及敘事上的省略、留白、精簡等等，在本研究前述各章已嘗試分析。這些技巧從作家美學觀的實踐而來，亦即，其小說所營造之

<sup>281</sup> 引自范銘如，〈後鄉土小說初探〉，《文學地理》（臺北：麥田，2008），頁 270。



豐富抒情性，或者強烈、飽滿的、溢於言外之意是為文本重點。於是袁哲生小說文字之輕，是追求運筆力道而必須相輔相成的對比技巧。換言之，其小說共同指向的主題例如難過、卑微、無盡的苦難與失落等等，令袁哲生各篇作品讀來皆有拂之不去的哀傷氣息，此時，透過文字精簡、輕描淡寫的處理，緩解了主題根本上的沉重。一如本文第四章對於袁哲生小說聲音表現至點睛之力的分析，又或者如〈一件急事〉透過最細小的動作、靜謐的描述，所意圖營造出最大的窒息感等等。我們可以說，袁哲生小說語言透過「輕」的層面，而得以突顯其實「重」的核心。然而，該核心終究的沉重，與其小說最終一貫指向的「抒情性」緊密相連；因此，此系列分析最終將導向袁哲生小說之「抒情」的重要性。值得注意的是，袁哲生小說的抒情性不只透過語言風格技巧展現，從本研究各章對文本的分析討論中，可見除了小說美學的經營，其作品內部關注的精神主題，甚至人物的處理等方面，皆可多面向地看出袁哲生小說之抒情質地。例如：其文本的「父親」角色除了缺席或消亡，更重要的是其形象於敘事者「我」心中持續地發展、茁壯，進而轉化為其他象徵意象的過程，使得「父親與存在」的相關思考，是為分析袁哲生小說必須重視的一大主題。因此小說中父親形象的既存至重新再現，即為袁哲生小說抒情性發展的一環；至於其筆下人物表裡的反差（例如〈雪茄盒子〉收集指甲屑與門票的父親、〈溫泉浴池〉拼拼圖、泡溫泉的父親，以及王毅民、林家成、吳豐年、甚至孔雀魚等角色，其內心的秘密與情感，積壓於遵循儀式般規矩且重覆的日常生活之下），與其小說語言表裡張力的強勁衝突形成雙倍的加成，亦造就袁哲生小說的抒情意味；而其小說始終關注的，除了隱而不顯的情緒，以及不起眼小人物的卑屈片段，最終意圖以文字印證這些幽微其實無比深刻、荒誕其實無比真實、模糊一閃之光影其實永存於心等等，這放大術一般的聚焦效果，亦為袁哲生小說抒情性的本質。

本研究於文本的人物、敘事結構、語言、場景、精神主題等各方面分析並得

以試探袁哲生小說之抒情性為何、又如何透過美學技巧展現其書寫風格等等。然而關於袁哲生的創作在「抒情小說」之定義、系譜、與發展流變中身處如何的位置，甚至其文學表現在抒情文體中，與其他作家作品有何異同、突顯了怎樣的個人特色……等等，本文認為，這些是其作品除了與同代、前代作家文本之比較，尚有豐富的對話空間之外，此「抒情」脈絡之梳理對袁哲生小說研究而言，亦為值得關注的方向。若將來有機會延續、發展此研究主題，期待能從這方面著手，作進一步討論。



## 參考文獻

### 一、袁哲生著作

#### 1. 作品集

袁哲生，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學，1999）。

袁哲生，《秀才的手錶》（臺北：聯合文學，2000）。

袁哲生，《倪亞達 1》（臺北：寶瓶文化，2001）。

袁哲生，《倪亞達臉紅了》（臺北：寶瓶文化，2002）。

袁哲生，《倪亞達 fun 暑假》（臺北：寶瓶文化，2002）。

袁哲生，《倪亞達黑白切》（臺北：寶瓶文化，2003）。

袁哲生，《猴子》（臺北：寶瓶文化，2003）。

袁哲生，《羅漢池》（臺北：寶瓶文化，2003）。

袁哲生，《靜止在——最初與最終》（臺北：寶瓶文化，2005）。

#### 2. 未集結

袁哲生，〈開學〉，《明道文藝》第 135 期，1987 年 6 月，頁 68-81。

袁哲生，〈溫馨而感傷—Jimmism〉，「幾米繪本原畫展」網頁，1997 年 7 月。

<http://www.cc.ncu.edu.tw/~ncu7195/exhibit/90/ex4/main.htm>。

袁哲生，〈最快樂的一天〉，連載於《聯合副刊》，1998.07.10-12。

袁哲生，〈美國南方之光〉（評介約翰·福克納《比爾大哥》），《聯合報·讀書人周報》48 版，2000.8.21。

袁哲生，〈人生低溫加速時〉，《中國時報·人間副刊》37 版，2000.8.23。

袁哲生，〈遺忘與寬容——論黃春明小說《放生》〉，《自由時報·自由評論》39 版，

2000.12.17。

袁哲生，〈眾色之聲，分軌而行〉(評介幾米《地下鐵》)，《聯合報·讀書人周報》30版，2001.2.12。

袁哲生，〈本能〉，《聯合副刊》37版，2002.01.03，收入陳義芝編，《最短篇》(臺北：寶瓶文化，2003)，頁26。

袁哲生口述，陳瓊如採訪整理，〈一切都是短篇〉，《誠品好讀》第36期，2003年9月，頁65。

袁哲生，〈時間感(外一篇)〉，《聯合副刊》E7版，2004.03.16。

袁哲生，〈不久前的美好〉(評介東尼·帕森斯《男人與情人們》)，《聯合報·讀書人書評花園》B5版，2004.4.11。

袁哲生主講，〈小說的敘事結構〉，《幼獅文藝》第616期，2005年4月，頁70-76。

袁哲生口述，李令儀採訪整理，〈免費的獎品——倪亞達的笑聲〉，《誠品好讀》第43期，2004年5月，頁78。

袁哲生，〈盜伐者〉，《新台灣新聞週刊》第406期，2004.05.18。

網頁：<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?period=406&bulletinid=17387>

### 3. 個人網站

PCHome新聞台「秀才燒水」：<http://mypaper.pchome.com.tw/yuanjason>

## 二、參考資料

### 1. 中文論述與作品

駱以軍，《遣悲懷》(臺北，麥田，2001)。

童偉格，《王考》(臺北：印刻，2002)。

吳明益，《虎爺》（臺北：九歌，2003）。

張耀升，《縫》（臺北：木馬，2003）。

李昂，《看得見的鬼》（臺北：聯合文學，2004）。

范銘如，〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，《中國時報》開卷周報，2004.05.10。收入《像一盒巧克力：當代文學文化評論》（臺北：印刻，2005），頁 175-180。

汪曾祺，〈晚飯花〉，《汪曾祺小說(上)》（南寧：廣西人民出版社，2006），頁 313-323。

范銘如，〈放風男子與兒童樂園〉，《文學地理》（臺北：麥田，2008），頁 63-84。

范銘如，〈七〇年代鄉土小說的「土」生土長〉，《文學地理》（臺北：麥田，2008），頁 153-178。

范銘如，〈後鄉土小說初探〉，《文學地理》（臺北：麥田，2008），頁 251-290。

汪曾祺著，中國現代文學館編，〈“揉麵”——談語言〉，《汪曾祺代表作：受戒》（北京：華夏出版社，2008），頁 251-259。

汪曾祺，《汪曾祺小說選》（北京：人民文學，2009）。

柯慶明，〈《中國現代小說的風貌》導讀〉，收於葉維廉著，《中國現代小說的風貌》（臺北：臺大出版中心，2009），頁 4-13。

翁振盛、葉偉忠導讀，《敘事學·風格學》（臺北：文建會，2010）。

劉乃慈，〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉，《臺灣文學學報》，2010年6月，頁 113-144。

## 2. 外文與譯作

羅伯特·休斯 (Robert Scholes) 著，劉豫譯，《文學結構主義》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1988）。

安貝托·艾柯 (Umberto Eco) 著，黃寤蘭譯，《悠遊小說林》(Six Walks in the Fictional Woods)（臺北：時報，2000）。

派屈克·徐四金 (Patrick Süskind) 著，彭意如譯，《夏先生的故事》（臺北：小知

堂，2001)。

希利斯·米勒 (J. Hillis Miller) 著，申丹譯，《解讀敘事》(Reading Narrative) (北京：北京大學出版社，2002)。

佛斯特 (E. M. Forster, 1879-1970) 著，李文彬譯，《小說面面觀》(臺北：志文，2002)。

米蘭·昆德拉著，魏遲秀譯，《小說的藝術》(臺北：皇冠，2004)。

馬奎斯著，楊耐冬譯，《馬奎斯小說傑作集》(臺北：志文出版社，2004)。

大衛·洛吉 (David Lodge) 著，李維拉譯，《小說的五十堂課》(臺北：木馬文化，2006)。

Robert Scholes, James Phelan, Robert Kellogg. "The Nature of Narrative" New York: Oxford University Press, 2006.

卡繆著，張一喬譯，《異鄉人》(臺北：麥田，2009)。

### 3. 悼念與回顧

丁文玲，〈袁哲生留下 10 本書〉，《中國時報》，2004.04.11。

何致和，〈小說死亡的那一天〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 72。

高翊峰，〈有一次——再看見袁哲生的幾個片斷〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 73。

余光照，〈Brace Yourself Jason〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 73。

黃春明口述，〈說再見的時候——悼袁哲生〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 74。

陳義芝口述，〈他想要在寫作中參透生命〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 74。

朱亞君，〈死亡其實是另外一種誕生〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 75。

陳文芬，〈錯過袁哲生之後〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 75。

駱以軍，〈時間在後來會贈予我們什麼〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 76。

鍾文音，〈關於自由與詛咒疑惑與不平〉，《誠品好讀》第 43 期，2004 年 5 月，頁 77。

張耀仁，〈讓聖伽爾塔見鬼去吧！寫在黃國峻離世周年之前，兼論袁哲生〉，《聯合副刊》，2004.06.20。

王聰威，〈停下來的年紀〉，《聯合文學》第 319 期，2011 年 5 月，頁 22。

#### 4. 學位論文

林政鑫，《袁哲生小說中的生存困境》，清華大學中國文學系碩士論文，2005 年。

楊孟珠，《閉鎖時空·空白經驗——袁哲生小說研究》，中興大學中國文學系碩士論文，2006 年。

楊靜詩，《袁哲生小說少年書寫之研究》，臺中教育大學語文教育學系碩士論文，2007 年。

潘玫均，《論袁哲生小說中的消失感與死亡書寫》，東吳大學中國文學系碩士論文，2010 年。

張淑芳，《焦慮與抑鬱——袁哲生與黃國峻小說研究》，逢甲大學中國文學所碩士論文，2011 年。

林明發，《寂寞的遊戲：袁哲生小說中情感·時空·死亡的凝視》，成功大學中國文學系碩士論文，2011 年。

李姿慧，《張大春、袁哲生、許榮哲之少年日記體小說研究》，東海大學中國文學系碩士論文，2012 年。