

國立臺灣大學文學院中國文學系

碩士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

master thesis

一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體

A literary style newly-formed?

-- A Study of Huang Guo-jun's novel style

The seal of National Taiwan University is a circular emblem. It features a central design with a bell and two arches, surrounded by the university's name in Chinese characters: '國立臺灣大學' at the top and '勵品學國' at the bottom. The name '李文傳' is printed in the center of the seal.

李文傳

Lee Man Chin

指導教授：柯慶明教授

Professor Ching-Ming Ko

中華民國 100 年 7 月

July 2011

誌謝：

重洋遠渡我來，飛颺尚待磨練的翅膀，棲落最高枝，感念幾許有情。

我卻已無力追蹤，能夠來到臺大的因由。然而在臺大的歲月卻仿似我的青春期，新鮮而多采多姿，然後叛逆。這一路走來，當感激許多的人。我的父，我的母，送我高飛，讓我在台灣過著即使很多部分是自食其力卻從容的生活。他們有很多的想念，我有很多的感懷，偷偷地偷偷地在簡訊與電話筒中傳遞、安慰。

我當感恩，最初的時候，是黃琦旺老師把我吸進了文學研究的大門，且為我指導學年論文、寫推薦信，我才得以來到台灣。還有對我循循善誘，溫柔而有力的張惠思老師，後來他放棄了來臺大當我學姊，飛到北大去了。然後是我在中興大學的時候，也讓我獲益良多，為我寫推薦函來臺大的陳器文老師以及林淑貞老師。

常言道「為人師表」，為人師易，為人表難。讓我感佩，一代為人師表風範的，就是我的論文指導老師，柯師慶明。常讓我想起人說徐志摩是人未到笑聲先至，柯老師也如此。聽他的笑聲，便叫天空晴朗，聽他的故事，又叫人感動。上老師的課，收穫甚大，啟發甚多。老師甚忙，然而當初找老師當導師時，老師是一串笑聲便爽快答應，實是我的福氣。

當然在臺大還有一些老師需要致謝的，例如給我很多機會而且對我的研究方法跟思路有極大幫助的鄭毓瑜老師，還有上課往往讓人如沐春風的王國瓔老師，對我於文學及文化啟發甚多的李歐梵老師，還有去水洩不通的課室旁聽方瑜老師講課讓人心柔軟感動。當然還有其他的老師，包括研討會或演講的老師，其實都於我飽滿的養分。

臺大，讓我戀愛。在這裡，遇見了恐怕畢生最志同道合的學弟，相交不到三年，我們卻已經出雙入對而被許多人誤認為「情侶」。豈能不歸功緣分？很多美麗的、遺憾的故事，有他與我一同分享分擔。跟張斯翔未來恐怕還有半輩子要交往，心裡感謝也希望未來一樣對我多多擔待。青春期的孩子，驕縱不定性。幸好，在最後的衝刺時期，有人給我壓了一塊石敢當。我們認識得不算久，但他就坐鎮，讓我惶惶的心安定下來，專心致力寫作。雖然，他沒有陪我走到最後，但是這何嘗不是一次最好的相遇？王喆。

還有好多好多人只能匆匆謝過。給我打工機會而且疼愛我的活大食香園店長馬先生，為我英文摘要付出極大努力的學妹張淑華，平常陪我吃喝玩樂幫我很多小忙的學妹羅慧蓮，系裡的助教們尤其是張助教的平常麻煩她許多，等等。

摘要：

20 世紀 90 年代是台灣文學百花爭妍的年代，隨著解嚴而開展了王德威所說的「眾聲喧嘩」的時代。在 90 年代末，出現了一股被稱為「不與時人彈同調」的清流——黃國峻，在 20 世紀的千禧年，他的首部小說集《度外》出版。然而在 2003 年 6 月，黃國峻在家自縊身亡。在匆匆五、六年早夭的作家生涯中，又為這一代文學留下了什麼？

這是一篇討論黃國峻小說的論文，也是一篇思考文體的論文。最早提出黃國峻的小說為一種文體的，是他參加聯合文學新人獎時的評審黃碧端，稱之為「翻譯體」。直到黃國峻逝世以後，楊牧寫了一封信給許悔之，其中提及黃國峻的文字風格已經出現文體。如果我們承認文體並非一蹴而就的，如果我們相信文體是從無到有再慢慢成熟完成的，那麼，縱向地探究黃國峻的小說創作史，是勾勒黃國峻寫出一種文體的必要途徑。如果我們接受文體並非一種新形式的實驗成功而已，如果我們認同新文體是一種文學內爆，以掙扎、擴張出更大的空間來負荷新的內涵、新的意義，那麼在黃國峻各階段作品中抓出其中深度，便是對他是否寫出了文體的檢視。

雖然《聯合文學》在黃國峻逝世後的專輯上揚言要出版他的紀念集，裡面相信將包含專輯中梁竣權編的遺作目錄作品，但是時至今日仍未見影蹤，所以文本就黃國峻已經出版的五本書，主要是四部小說集為研究範圍。

閱讀黃國峻作品，必會注意到其中時間的亂序、零碎，而且更被這樣破碎亂序的時間擾亂閱讀，甚至多有誤會。於黃國峻而言，時間的意義並非在自然的時間流中呈現，而是將它碎散後，再後設拼湊成意義的段落。這樣的霎時光景定格，

除了是將時間空間化之外，也是用時間將空間切成片面。空間的意義，是身體與空間的互動互感，通過身體來完成的。這是黃國峻對空間的嘆詠。然而他並無意將意義確立下來，他通過留白營造豐沛激昂如雨般的多重意義，供讀者的想像參與。

疏離，所以總有更進一步的餘地，總有可被介入的罅隙。黃國峻從一開始的抽離到企圖以反介入的一抹留白來表態他的介入，及至後來縱身投入，依憑介入來凸顯原來關係中被漠視的罅隙，促進反省思考。黃國峻所以能寫出疏離的創作、留白的景觀，是因為他在度外。只是黃國峻的度外，並非一個旁觀者，而是再更後退的窺視者，不是鏡頭的機械式觀點，而是鏡頭後面的有情之眼。他形容自己的寫作像在滿佈石頭的河流上過河，而他終於能跳出他風姿綽約，最精彩也最獨特的文字舞姿便是他的文字蒙太奇。

黃國峻的文字蒙太奇除了呈現電影畫面感的剪接拼貼外，更是把每一個景觀以情韻相通為軸，藉蒙太奇的邏輯將這些景觀結構起來，形成特殊的意義段落，塑造一種作意讓渡給文字的流勢。當一個個帶著留白被定格下來的片刻真實，經由疏離與介入的進退而成為一幕幕的景觀，由度外的黃國峻編織成一段段、一篇篇的文字蒙太奇，刻劃了人世間的慾望與慾望的過程，以及慾望的可得不可得都終究孤獨。然而於此，黃國峻給了生命一個流瀉的洞口，正是生命紛雜色彩的留白，頓悟的片刻。是所有過去與所有未來的匯聚點，所以沒有過去沒有未來，沒有開始沒有結束，卻是一切始末的片刻真實。此時，萬物淨空，獨獨有情。

四章分別討論四部作品下來，看到黃國峻從一開始就用一種冷靜的度外視角，疏離的留白姿態為自己的作品定調，這樣的基調帶到了他要寫故事的第二部小說集，在幻真虛實之間爆發出了濃重的寓言色彩。到了第三部作品帶入了一些

脫口秀的語句讓他的小說變得有點突兀，但是也是在這時期他小說中的翻譯句式變得流利，而小說的思想也更為深沉。最後的未完成遺作《水門的洞口》可說是最接近他文體完成之作，這部故事明確，寓意深沉的作品，雖然沒有洋名沒有不知的時空背景，流利的翻譯句式也幾乎要讓人察覺不到，但是其冷靜的度外視角，配搭著內容的疏離文筆，還有成熟地運用文字蒙太奇，可說是他文體成形的一個重要徵象。

經過論文的四章，顯示黃國峻從高度風格化的《度外》到最後的遺作《水門的洞口》已經建立了一種文體。然而這種文體顯然不是「翻譯體」可以一語道盡的，歐化語言或洋名等值是一種表達方式，其濃淡或顯著與否，並不決定了黃國峻文體的存亡。然而《水門的洞口》還只是一種青澀的文體，所以黃國峻是否是一個文體家或許難斷言，但能寫出一種文體卻必須被肯定。

關鍵詞： 黃國峻 文體 度外 盲目地注視
是或一點也不 水門的洞口

Synopsis :

The Taiwanese literary scene witnessed a booming era in the 90s of the last century , as David Ter-Wei Wang termed “The resonance of many voices”, following the lift of the Martial ban. Towards the end of the decade, there emerged a distinctive name on the writing scene, Huang Guo-jun, acclaimed to be “singing a different tune from that of contemporaries”. In 2000, his first short story collection *Du Wai* was published. However, Huang committed suicide by hanging in his home. In the short span of a few years, what legacy has Huang Guo-jun left for the Taiwan literary scene?

The earliest person to classify Huang’s novels as a new literary style was Huang Bi-duan, one of the judges of the Uritas Award for New Novelists which Huang entered. Huang Bi-duan had termed that *Fanyi Ti*. After Huang Guo-jun’s demise, in a letter to Xu Hui-zhi, Yang Mu mentioned that a new literary style had emerged from Huang Guo-jun’s writing. In literary history, very few have been credited with the creation of a new literary style and therefore, it is the intent of this thesis to understand how Huang Guo-jun was worthy of such an honor.

Although Uritas Literary Monthly announced plans to publish Huang Guo-jun’s commemorative collection and the magazine’s Special for that issue carried a list of Huang Guo-jun’s unpublished works, the proposed commemorative collection has yet to be seen. This thesis, therefore, bases the discussion on the 5 books already published by Huang, concentrating mainly on the 4 novels. Having drawn reference from a selection of critiques and academic theses of Huang’s works, this thesis employs the strategy of analysing one book per chapter, with the hope of mapping Huang Guo-jun’s writing

history by a two-pronged approach: One, combing through his literary achievements; two, detailing the shifts of change in his writing. This thesis engages close reading and analysis of Huang Guo-jun's works as its main tools, avoiding as far as possible the use of literary theories for discussion, with the exception of using Walter Benjamin in chapter three to conduct a dialogue with Huang.

As the discussion of Huang Guo-jun's four collections unfold, one can see Huang's aloof stance right from the beginning, setting a detached tone for his writing, a tone which carried over to his second book, showing strong allegorical flavors between realism and fictionalization. The infusion of some "talk show" elements caused a jerk in style in his third work, however, during this period, his trademark sentencing style gained fluency and his stories carried deeper meanings. His final unfinished work *Shui men de dong kou* can be considered the work closest to his intended literary style, having a clear plot and strong allegorical meaning. Huang's trademark detachedness in writing, coupled with skilled manipulation of broken time, created a montage of words and an important characteristic of his writing style.

However, although Huang Guo-jun's literary style may now be seen, it has still reached full maturity. while showing its potential. If literary style were an ongoing process, has Huang Guo-jun completed the development of his literary style? In such circumstances where no definitive answer is in sight, can Huang Guo-jun be termed a "literary stylist"?

Keywords: Huang Guo-jun style *Du Wai* *Blindness Gaze*
Yes or Not at all *Shui men de dong kou*

目 錄

口試委員會審定書.....	i
誌謝.....	ii
中文摘要.....	iii
英文摘要.....	vi
第一章 緒論.....	1
第一節 緣起：研究動機.....	1
第二節 畫地：研究範圍.....	3
第三節 進路：研究方法.....	7
(一) 前人研究.....	7
(二) 研究方法.....	12
第四節 紅心：研究目的.....	15
第二章 空·間：文體的胚胎.....	19
第一節 景觀.....	19
第二節 疏離.....	26
第三節 留白.....	35
第四節 度外.....	44

第三章 故事：野性的生命力.....	51
第一節 說故事的人.....	51
第二節 寓言.....	58
第三節 再/創作.....	66
第四節 注視與介入.....	74
第四章 現·實：批判與反省.....	81
第一節 試音以後.....	81
第二節 介入的聲場回饋.....	88
第三節 介入的身影.....	96
第四節 命.....	102
第五章 文體：（瀕臨的）完成品.....	109
第一節 河石上的舞姿.....	109
第二節 文字蒙太奇.....	115
第三節 慾望.....	123
第四節 生命的洞口.....	132
第六章 餘論.....	143
參考文獻.....	159



第一章：緒論

第一節 緣起：研究動機

文壇從來百花齊放，一代自有一代的文學，解嚴前白先勇等人的現代主義文學蔚為風潮，而後有鄉土論戰，後現代主義入侵文壇，在張大春、朱家姊妹領軍下迅速構成系譜，且流長至今餘息尚存。尤其九〇年代更是台灣文壇風起雲湧、百家爭鳴的時代，除了像林俊穎般亦步亦趨追隨朱天文，或者後出轉精有駱以軍，也有開出新鄉土小說路數的袁哲生，形式主義的舞鶴，外來的家國書寫如馬華作家群，還有性／別書寫的紀大偉、邱妙津，等等。以上輕而易舉羅列出的眾家，如今回頭觀望，個個來路清明，或者前有先鋒開路，或者緊執理論遵行，或者半途告別師祖另闢新徑，又或者出奇制勝所以早有評論者積極論述，甚至理出一條脈絡或導出理論，自成一派為先鋒。就在這多元色彩爭妍鬥麗，瀰漫著經營語言形式，知識庫書寫，或者私密的竊竊私語式小說氛圍中，黃國峻獨樹一幟，開展出了一種全新的書寫方式。

黃國峻的小說超出這一切極目可見的範疇，在某種程度上，或許可以回歸到現代主義小說的系譜中，但是在那一大片眾聲喧嘩，各門各派遊走江湖各自為政的同時，黃國峻大有獨孤求敗的姿態，孤家寡人成為文壇的一股清流，或者說，一抹留白。黃國峻不與時人彈同調的清高，飽滿了他作品的由內而外的疏離感。這固然是黃國峻作品的構成關鍵，無論內容形式還是遣詞用字，抑或是氛圍格調，這種相由心生的疏離感讓他的作品內外一致，成就了黃國峻作品的一種冷靜理性卻又警句珠璣的個性。

在黃國峻逝世後，楊牧在寫給當時的《聯合文學》主編許悔之的信裏，說到：

「許多地方都讓我想說：當避此人出一頭地！此不但針對他文字處理的題材，更直接對他的文字所構成的風格，已經出現的『文體』而言。」¹本來各個作家能夠揚名立萬都要靠某種「本錢」，通俗者靠的是譁眾取寵的題材，純文學作家靠的除了題材，更主要的是文字風格。楊牧對於黃國峻的評語，顯然認為黃國峻的文字風格，已經更上一層樓，在獨特性之外，更顯出了前無來歷但或許後繼有人，而且一種純屬於黃國峻的表達形式，稱之曰：文體²。因此，只有極少數的作家同時也是文體家。楊牧卻以此作為對黃國峻的讚揚。於是，到底黃國峻的文體是一種什麼樣的文體？這個文體的特質是什麼？還有一個更重要的問題，就黃國峻總體而言其實不算非常多量的作品，到底這個文體是成就於一夕，還是在整個過程中慢慢確立起來的？

最早將黃國峻的作品歸成一種文體的，是在新人獎評審席中並不認同他的黃碧端。在評審紀錄中，黃碧端提及了「翻譯筆法」，在評審感言中則直稱「翻譯文體」³。然而，似乎黃碧端所謂的「文體」是指向文類，最主要的原因是只有單篇作品，怎麼說得上是文體？所以指涉的應該是有前車可鑑的文類。其次，從筆法到文體，這一段跳躍略過了章法，由此可以推測，黃碧端所說的是一種字句的語言形式，而非一種與眾不同的表達形式。雖然後來黃國峻作品的翻譯特質依然故我，以至於評論者皆以「翻譯體」稱之，且將源頭追溯到黃碧端之語，但是與楊牧所說的似乎並非同等一回事。所以，雖然黃碧端的「翻譯（文）體」給了黃國峻的文體一個個性鮮明的名字，但是與源自楊牧那一如千年以前歐陽修初識蘇

¹ 楊牧，〈當避此人出一頭地——楊牧寫給本刊編輯的信札〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8），頁19。

² 文體與文類不同，然而中文世界卻往往混淆兩者。可是如果轉成英文來看就會清楚其間界線：文類是genre，文體是style。不過style這個字也同時是風格，但是文體是一種風格的極端表現，所以還是用文體家（stylist）來確立文體的定義最精簡實在。

³ 黃碧端，〈期待創意與清晰的平衡〉，《聯合文學》第十四卷第一期（1997.11），頁38。

軼文章時的驚讚話語，怕是同床異夢，不可等同觀之，自然也有探究的意義。

且先贊同楊牧之語，黃國峻成就了一種文體，但是卻也在閱讀黃國峻小說的時候發現，可能正是這個文體隔開了讀者與作品，使得閱讀黃國峻小說非易事。如果純粹如此則成就這樣的文體恐怕是黃國峻創作生涯的最大侷限，所以在這個形式表現之外，黃國峻也值得被注意的，或者說更值得被注意而且也成為讀者與作品的橋梁，得以跨越文體這個「障礙」的，是他文字處理的題材，以及他的處理方式所呈現的意義。一定的程度上，文學也是「天下文章一大抄」，但是在共通中的差異才是真正彌足珍貴的部分。黃國峻的作品或也可以簡單清楚表達，可能在表達一種像寂寞或歸屬或被隔絕的情境，但是黃國峻如何去表達這些情境，以及這樣的表達給了這個情境什麼樣的現代意義，是值得被考察的。文字處理外，題材也是重點，才得以承載黃國峻小說中發人省思的語句，這些語句往往成為作品的警句，有時又純粹是一種表達，不見得與文本關係密切。無論是何種情況，黃國峻小說的這些帶哲學思辨的部分都必然帶來兩極化的接受，在每個讀者個人好惡的主觀以外，這些警句到底為黃國峻小說開啟了什麼樣的視域？而在這寬廣度以外，又讓作品加了幾分深度？也非常值得探究。

第二節 畫地：研究範圍

黃國峻自1997年的第十一屆聯合文學小說新人獎脫穎而出，〈留白〉成為該屆爭議性最大且最受人矚目的作品。黃國峻在得獎感言中說：「每當在練習寫作時，我常想，一定有許多人，他們極需要別人去明白他們心中的感受，他們需要擁有

更多的時間，來適應如何表達……」⁴這「許多人」當然也包括了他自己，所以這篇感言才會叫做〈對於傾聽的感謝〉，他藉著對聽眾說感謝，實則向給他獎勵的評審說感謝，這很符合親友文中對於羞澀、拘謹且容易緊張的黃國峻的形象。也與其兄黃國珍代序《是或一點也不》的〈對世界發出的訊息〉不謀而合。

黃國峻是名作家黃春明的小兒子，雖然只有高中畢業，但是卻自修有成，外國文學讀了不少，琴藝無師自通，畫畫也全靠耳濡目染，甚至煮飯打掃修繕無不精通。他的聰慧搭配著他的纖細敏感，再加上甲狀腺亢奮，讓他所感知到的世界，既非其父的悲憫有趣，亦非純粹的悲情無聊，他的世界是觀察後的通透，以至於無法認同世間的主流價值，卻又對於自己始終在主流價值外有所焦慮。於是他只好把自己放在主流的旁邊，卻又不希望注目，「也許是完全不希望別人注意到自己，以便在平易的言行舉止中，消失成一個透明人。」⁵

消失成一個透明人，並非只是面子問題，更是當一個觀察者最好的位置。黃國峻自己寫道：「莉莉發現她很不希望被人家看見，被注意到她的存在，這究竟是死慾，還是一種類似隱形以利於窺視的渴望？」⁶從黃國峻的作品中，可以察覺到他對於世事有一種透視，或許對於不全然生活其中的他，不見得了解許多事情背後的操作，然而他卻看清了事情的本質。憑著他的學識、思考、感受與生活方式，讓他可以自稱「一個沒有社會經驗的我」⁷，卻寫出疏離但真實的社會。「黃國峻顯然具備各種藝術才能來調節他內在生命豐富的創造力，細緻地縫補了那個他與現實生活所刻意維持的缺漏。」⁸

⁴ 黃國峻，〈對於傾聽的感謝〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8），頁17。

⁵ 梁竣權，〈還透明人血肉之軀——側寫黃國峻〉，《文訊》183期（2001.1），頁91。

⁶ 黃國峻，〈渾懵記〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁43。

⁷ 黃國峻，〈對於傾聽的感謝〉，頁17。

⁸ 梁竣權，〈還透明人血肉之軀——側寫黃國峻〉，頁92。

在黃國峻的第二本小說集《盲目地注視》中，黃春明為他寫了序言——〈糟了！我的兒子是寫小說的〉。這篇序言中，廣為人知也最多人引用的部分，就是關於黃國峻將寫作當作職業或志業的部份。黃春明對兒子也熱衷文學當作家一事是憂喜參半，就他自己的經驗，小說家是志業而無法是職業，因為無法養家活口，在這個文學式微的世代更尤其是，可是黃國峻卻全情投入。所以，眾多引用這一段話來談起黃國峻的人，都強調黃國峻把寫小說當作職業。然而從黃國峻向評審表達「對於傾聽的感謝」可以知道，個性中本來就充滿矛盾的黃國峻，疏離卻渴望溝通，所以當寫作可以讓人願意慢慢地去聽他要說的，並在意且深究他說的，同時讓他「擁有更多的時間，來適應如何表達」，寫作對黃國峻而言，當然也是志業。也可以說，也許寫作對黃國峻而言，是志業更甚於職業，但是其實在他心中，職業就是志業，唯有志業可以成為職業。這是他的偏執，也是他對生命的要求，這符合親友們形容他的「純粹」。

自〈留白〉得獎刊於《聯合文學》後，接下來一整年每隔一兩期都有黃國峻的作品刊出。然而在1999年卻完全沒有發表，千禧年約半年一篇，而新世紀開始又是積極的大約一兩期出現一篇，只有最後兩篇分別距離前一篇四個月與三個月。至於2003的小說則只有〈渾懵記〉刊於《自由時報·副刊》及〈香火〉刊於《中國時報·人間副刊》，然而發表量雖少，創作並未稍減，所以才能事隔一年便又完成《是或一點也不》一書。⁹1998年的發表，還可以說除了新作品，或可能也有以前的作品修改發表，但是2001至2002年發表的作品後來收錄在2002年出版的《盲目地注視》中，而在書中〈自序〉，他說其中作品「大致上是去年間寫的」¹⁰。2000年發表的前兩篇收錄於《度外》的作品，之後他開始要寫一些「故事」。可以說，

⁹ 參見 梁竣權編，〈黃國峻作品年表〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8），頁56、58&59。

¹⁰ 黃國峻，〈自序〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁9。

99年他有過一段空白期，到底這段期間他做了什麼，為甚麼沒有作品出爐，當然從親友的追悼文中也無從了解，但是可以肯定的是這段空白期也是他轉變前的沉澱期。

作此分析，當然不是想要說明黃國峻的發表積極度，而是要說明黃國峻的創作力與表達的慾望的相互關係。對他來說，似乎文學不只是文學事，當在乎所謂的「通俗易懂」、「雅俗共賞」當然文學也已是溝通事。黃國峻要當的，不是一個科學家般觀察、分析、推導結論，而是要當一個「說故事的人」——既在故事以外觀察眾生相，又在故事以內想要分享交流、吸引聽眾。

說故事的人，最終如乃父之無心預言，「殉情」了。2003年6月20日，非典型肺炎正蔓燒全世界，在午後一場「將整個世界迷濛扭曲，快速溶解」¹¹的滂沱大雨中，黃國峻自縊陽臺。風雨搖盪，直至其母從外歸來，將他享年三十二歲的身軀解脫下來。出道不及六年，留下已出版或刊登的小說作品不及五十，短篇小說集三本，未完成的長篇小說《水門的洞口》。

黃國峻，不可謂不是一個多產的純文學小說家，誠如袁哲生所云：「我心中的國峻是一個文學的苦行僧，勇猛精進令人汗顏，看到他在那麼短短幾年之內寫出了那樣多的作品……」。雖然，在《聯合文學》的紀念專輯〈啊，留白——紀念青年小說家黃國峻〉中，梁竣瓘編了遺作目錄，但是卻遲遲不見有人將未結集者結集出版，而預計在2003年10月由聯合文學懷念出版的《報平安——黃國峻紀念輯》同樣無聲無息。目錄中也僅按最後修改日期排序，並無作文類分別，所以也無從得知其中哪些是小說作品。因此，這篇討論黃國峻小說的論文，唯就已結集

¹¹ 張清志，〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉，《告別的年代》（台北：寶瓶文化，2006），頁194。

出版者為準。

說故事的人黃國峻，有一些作品介乎小說與故事之間，尤其像是《是或一點也不》中「故事集」的作品。最後決定以敘事文體作為本文所定義的小說之基本範疇，所以只要具備敘事元素的作品皆納入討論範圍，而只能算是敘述文體的作品，如《是或一點也不》中「短文集」的作品以及《麥克風試音》，都被放棄。小說作品共計四十二篇，包括2000年出版的《度外》收錄1998及2000年短篇小說共11篇，2002年出版的《盲目地注視》收錄2000至2002年的短篇小說共10篇，2003年出版的遺作《是或一點也不》收錄2002至2003年短篇小說20篇，以及未完成的長篇小說《水門的洞口》。



第三節 進路：研究方法

(一) 前人研究

論及黃國峻的作品，人品討論與作品討論大約要以7:3甚至8:2的比例來表示。黃國峻的純淨，加上父親黃春明的關係，似乎黃國峻認識了上下兩代不少的文人。這些人之中，對黃國峻的作品只有寥寥數語，卻寫了不少其人其事。承蒙了這些人的文章，讓我們可以得知台灣文壇曾經出現過一個這樣乾淨、純粹而感傷的靈魂。中國傳統根深柢固地以為「人品即作品」，雖不見得百發百中，然並非全不合理，藝品不同於工品，不是熟能生巧就可以萬世不倦，無論外在行為與作品之間是如何抵觸，內在心理與思考恐怕才是直接構成作品的因素。對於黃國峻更尤其如是，如果不是這樣一個人，就不會出現這樣的作品。古訓有云：死者已矣、人死為大，在這些悼念文中，當然也難以看到黃國峻比較黑暗、不堪的側面。當

然也或許是心思縝密且愛面子的他¹²，對人從來都是小心翼翼不踰矩。

一個敏感、謙和、自我卻又矛盾地焦慮、好強、不甘寂寞的黃國峻，將他靦腆的面容與冷峻的目光、纖細的感性與縝密的理性、清明的心思與詭幻的城市、多情的生命力與絕情的自省，細密編織在他的作品中。面對黃國峻的小說，沒有一把可以直搗黃龍的利刃，也沒有一翻兩瞪眼的順利，同時又因為細節錯綜複雜，所以也不見得快刀就可以斬亂麻。在費盡精神將作品看通識透以後，下刀時而順紋時而逆紋，時而快刀時而拉鋸，時而上下求索時而斷章取義。

黃國峻的作品由內而外的疏離，最外層不只疏離了讀者，更疏離了評論者。在他逝世以前，撇開報導與專訪不談，報上關於他作品的評論，有短短數百字的書評，也有數千字評述，只是數量實在不過「聊勝於無」的「不足掛齒」。就我所能蒐索到的，只有2000年9月黃國峻的《度外》與袁哲生的《秀才的手錶》聯合新書發表會之後，在11月2日《中國時報·開卷週報》有台大中文系助理教授蔡振豐的書評¹³，以及在21日《中央日報·出版&閱讀》徐秀慧撰寫的〈去政治、去歷史與背離父祖——重尋價值的新生代小說家袁哲生、黃國峻〉。前者給予黃國峻極高評價（「近年最令人期待的小說作者」¹⁴），關注於黃國峻小說中溝通與疏離相互依存的弔詭，以及試驗性文字的可讀性。徐秀慧則認為黃國峻背棄現實而在思索人與人之間溝通的零交集。

從此幾乎音訊全無，倒是在黃國峻逝世後各大報皆以全版做了紀念專輯，主要當然還是彷彿要抓緊最後機會介紹這個青年小說家的作品展，除此之外，再撇

¹² 參見 黃春明，〈糟糕！我的兒子是寫小說的〉，《盲目地注視》，頁5以及袁哲生，〈偏遠的哭聲〉，《靜止在……》（台北：寶瓶，2005），頁245。

¹³ 同版也有鍾文音為袁哲生《秀才的手錶》所寫的書評。

¹⁴ 蔡振豐，〈度外〉，《中國時報·開卷週報》第42版（2000.11.2）。

除所有的悼詞輓歌後也所剩無幾。最早的在黃國峻逝世後四天《中國時報·人間副刊》的全版紀念專輯中，找來了五位作家用大約百字談黃國峻，其中不乏論及其作品，例如楊照注目黃國峻小說深沉憂鬱與認真探問求索不得的現代主義精神，柯裕棻則珍惜黃國峻小說中纖細的自省風格。6月29日李瑞騰在《聯合報·讀書人》上發表了「注視這個世界，置生死於度外？」關注黃國峻小說中的死亡訊息。接著是《是或一點也不》與《水門的洞口》出版一個月後，9月14日，同樣是蔡振豐撰寫了聯合書評，他認為前書急於說道理，藝術性不高，反而未完成之作又是一部黃國峻可以傳世的作品。再不到一星期，9月20日〈中央日報·中央副刊〉有與警廣同步播出的吳知簡評《是或一點也不》，喜歡這本書揉合了黃國峻的小說與短文兩種風格的新嘗試。10月5日，《聯合報·讀書人》的「書評花園」有林秀玲針對兩部遺作的聯合書評：〈捨身證道〉，驚喜於黃國峻將死亡、情慾與試煉交纏的生命辯證。

期刊一方面有更多的發表選擇，而且有更大的發表空間，所以評論的數量也有更多。7月《誠品好讀》就整理出了〈一位青年小說家的畫像——紀念黃國峻〉的兩頁特輯，包含了黃國珍《是或一點也不》的序言以及10位作家對他的紀念短文。黃國峻對之從一而終的《聯合文學》當然義不容辭，他6月底逝世，8月就刊出了〈啊，留白——紀念青年小說家黃國峻〉共四十多頁。其中李爽學的〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，從黃國峻的前兩本短篇小說集入手，切入「疏離」在黃國峻的短篇小說中擔任既是手段（形式）又是意義的角色，作為黃國峻「翻譯體」的美學基礎。特輯中更彌足珍貴的，是邀請了二十一位青年小說家分別評析黃國峻前兩本短篇小說集裡的各篇小說，各篇短評雖然深淺粗細不一，但是也是黃國峻小說最盛大的評論盛宴了。

同樣是8月號，第35期的《誠品好讀》為黃國峻做了一個四頁的特別企劃，一

頁刊出了也非常珍貴的黃國峻為了安慰學姐而手工編印的《勇報》，另一頁則有黃國峻所有作品集的極短評介，以及五位青年作家對黃國峻小說的簡評。接下來便是到年底《聯合文學》有一個「懷念·國峻」的專題，刊登了廖偉棠的詩〈縱虎——追念黃國峻〉，以及吳明益的〈那，就是造化——關於黃國峻的《是或一點也不》及其他〉，從《是或一點也不》為主，旁及黃國峻的其他小說作品，從小說的主題推導出小說裡關於人生的一個巨大隱喻。

2004年4月，袁哲生逝世，於是黃國峻之死重新被記起。6月，《幼獅文藝》刊出了紀念特輯〈死亡與希望——九家詩念哲生、憶國峻〉。《台灣文學館通訊》第四期刊出陳國偉〈時間劃過的生命荒原——袁哲生與黃國峻的小說〉，除了論及黃國峻從前兩本短篇小說集的哲學思考，到後兩本小說處理慾望與想像愛情的轉變。對本文更重要的，是他清楚表示黃國峻小說「這種去除故事、戲劇性情節、現實背景，而以哲學式對話的特色……形成了楊牧所讚譽的『文體』。」¹⁵而且他對所謂的「翻譯」另有一番見解，「翻譯性語言」是作者以絮語式的旁白為角色代言，而形成一種陌生化、詩質的文學語體。

此後幾乎沒有黃國峻作品更多的討論，直到2006年突然又生出好幾篇文章。2005年中郭松棻客死美國，2006年初文學評論家沈謙辭世，林文義寫了〈作家永別：黃國峻·袁哲生·黃武忠·郭松棻〉刊載於四月號的《聯合文學》，主要還是追憶故人。而在5月，《印刻文學生活誌》有「黃國峻逝世三週年紀念」特輯刊載了定居法國的卓立所寫的〈寫作或生活——黃國峻變形記〉，似乎有黃國峻作品在法國出版的先見之明。這篇文章一方面對黃國峻作品的主題、形式與內容作了一番詮釋，另一方面則將黃國峻作品分別擺放在世界文學以及台灣文學這兩個

¹⁵ 陳國偉，〈時間劃過生命的荒原——袁哲生與黃國峻的小說〉，《台灣文學館通訊》第四期（2004.6），頁85。

平台上來探究其安身位置。在世界文學平台上，卓立以卡夫卡為主的歐美現代主義文學中找到了黃國峻作品的系譜，而在台灣文學中則不過寥寥顯示他的與眾不同。站在疼惜、保護及懷念故友的立場上，梁竣權9月在《聯合文學》發表了〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些故事〉，企圖杜絕想從小說推敲黃國峻死因的悠悠之口，而用小說來印證黃國峻的生命與思想。

2007年，有法國出版商洽談要出版法文版的《麥克風試音》。正值黃國峻逝世四週年，《聯合文學》6月號邀請了《自由時報·副刊》（該書作品最早發表的園地）的編輯潘弘輝寫了紀念文章〈初旅——追憶黃國峻〉。中間除了追憶故人之外，也有對《麥克風試音》的一些說法。

兩年後，2009年8月有陳芳明在《聯合文學》上發表〈世紀末寓言的寫手〉，對於一個精彩的後輩之離去無限惋惜，也對台灣社會、台灣文壇失去了一個不可多得的寓言寫手，以對現代社會有更多元的思考。2010年3月，《聯合文學》終於翻譯出了2009年出版的《麥克風試音》法譯本兩則書介與一則書評。

在學術論文方面，本來九〇年代末出道的作家成為研究對象的就很少，而疏離理論、文學脈絡以及當代文壇現象的黃國峻，當然更非首選。最早出現的學術論文，是2000年梁竣權在第五屆青年文學會議發表的〈置社會動脈於「度外」，不讓文學創作「留白」——略論新生代作家黃國峻〉。隔年在同一個會議，梁竣權又發表了〈消失的時空座標與文化符碼——論新生代作家黃國峻的文學創作〉。然而這兩場會議都沒有將論文結集出版，而梁竣權也沒有將它們發表在其他刊物上。黃國峻逝世後，香港科技大學的陳麗芬助理教授在「全球化下的台灣文學與文化研究國際學術研討會」發表了〈天花板下的旅人：尋找黃國峻〉，後來投稿發表在成大《台灣文學研究》，結果該期刊卻出過第一期之後便無下落，這篇論

文也就石沉大海了。

至於學位論文，目前只有2007年政大中文所劉淑貞的碩士論文《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》的第六章〈書寫失格——黃國峻的書寫存有論〉。這一章曾經在中正大學台灣人文研究中心辦的「台灣人文研究的新境界——全國博碩士研究生論文發表會」中以〈書寫失格：自殺經濟的自動書寫——黃國峻的書寫存有論〉為題發表。文章可以說是從卓立的一句話沿伸開來：「對黃國峻而言，演練死亡即是寫作，因為書寫是投注己身，同時又是解開自我；創作即質疑他自己的生存、人的生存及世俗的價值觀……」¹⁶。當然論文的主要進路還是死亡書寫，從書寫死亡到實踐死亡，而在論及黃國峻這一章主要援引了源起於羅蘭巴特的書寫與肉體的相提並論而在台灣經過了駱以軍及黃錦樹拓展與深化的理論為基調，文字即屍塊、書寫即運屍，然而永遠無法及「物」的書寫，讓黃國峻終於不敵頻頻召喚的死慾（所以書寫），終於以身犯險。

（二）研究方法

黃國峻的小說，就作品而言，實不同於任何時代的台灣文學。所以如果隨意將他收編在某個流派或某種理論底下，很容易導致削足適履，不是因為鞋子太好，而是因為不懂穿鞋為何。原來理論之為用可將作品針對某個範圍或某個方向，深深探入直到龍潭虎穴，挖出晶瑩可貴的虎子，琢磨出感通天地、古今中外的生命瑰寶。作品本似盲人所摸的大象，摸象的論者各有體會，而且能夠輕易被詮釋完的作品也一定是不夠好的創作。然而是否有一個理論詮釋足以通融黃國峻的全篇

¹⁶ 卓立，〈寫作或生活——黃國峻變形記〉，《印刻文學生活誌》第二卷第九期（2006.5），頁131。

創作乃至於全書或全部作品的內（內容、主題）外（形式表現）與個個細節，才是真正的難題。

因為黃國峻的作品，常常有溢出框架的狀況，所以也許唯有慢嘗細品才是真正能嚼出作品真意的不二法門，用他自己的隱喻來說：

一串串話語載著這群習慣於將自己交付給這輛列車的人，迅速前進，超越風景，瑪迦目送這便捷的列車駛過，算了，很快又會有下一班的。……她不會出現在需要提出來討論的話題中，更不會出現在書本中。……與他們的談話無關，瑪迦在軌道外頭，哪天都一樣，她與生活無關。¹⁷

風起雲湧，後浪推前浪的理論潮流，或許有許多評論者都在這些「話語」中，甚至也可能有作者會「將自己交付列車」，黃國峻卻往往越出「在軌道外頭」。在軌道外的黃國峻，認為理論對他來說都是過程，需要被超越的過程。在專訪中他說：「我覺得女性主義應該是一個線索而不是終點，許多人停留在某個階段，是因為有想要達成的權力慾望，但我想我可以跨過去了吧。」¹⁸

但是作品寫了出來就有了自己的生命，黃國峻當然也預想到他的小說很可能會被人套入某個理論來詮解，他清楚表示：「當然身心兩者是會互相對抗的。諷刺的是，身心這兩者竟又是如此緊密協調著。然而主觀的表達和外在的評判，是否也存在這種關係呢？」¹⁹一體兩面，這是最簡便的註解。可是如果看完黃國峻的全篇序言推演下來，這種相互依存同時相互排斥的關係，可以無限放大到生命的

¹⁷ 黃國峻，〈留白〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁13~15。

¹⁸ 蔡逸君採訪、攝影，〈景觀——黃國峻的內在風景〉，《聯合文學》第十六卷第七期（2000.5），頁110。

¹⁹ 黃國峻，〈自序〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁6。

任何情形之中，而人在這樣的掙扎妥協中求取容身。寫作，主觀的表達，放到讀者的面前，會不會變成一場表演，而在這作品與讀者的表演，會不會正籠罩在一個巨大的理論網絡中，不只是黃雀在後，更是根本不知道自己扮演著什麼角色卻無從逃逸，最後像小木偶一樣糊里糊塗被鯨吞了，讓本來是畫布本身的白便成了顏料的白。如果表達與解讀就像身體與心緒，依存與排斥互為表裡更互為存在的基礎，黃國峻並不抗拒，因為他相信「在開放的生活環境中，想像和創作是不斷處處在發生的，它的傳遞與生息能夠展現出人的另一個模樣，而這過程中所使人意識到的對抗與協調，也許正是人容身的亭子。」²⁰

或者，可以將黃國峻所謂的「對抗與協調」看作是辯證。作品與理論之間的關係，或許千百種，有些作品印證理論，有些理論扒光作品，有些作品在理論陰影下成長，有些理論在作品的驗證下鮮明，等等。黃國峻的作品與理論的關係，應該看作這樣的辯證關係，許多理論可能隨思考或閱歷而來到黃國峻的作品前面，都能與之對話交流、切磋琢磨。

本文將按照黃國峻先後出的四本小說作品，分為四章，掌握其創作的成長流變。在下一章，主要是在梳理出黃國峻〈度外〉這部短篇小說集最重要也最基礎的幾個特徵，當然也是黃國峻文體的基調。唯有定立了黃國峻的創作基調，並且從詮釋中把它們跟黃國峻作品的有機組合勾勒出來景觀，才好往下看他其他作品的發展。第三章針對〈盲目地注視〉一書，黃國峻在這本書嘗試要認真說故事了，這裡面有了一個極大的轉變，因為本來專注於細節、空間、瞬間光影的黃國峻，開始著力在敘事上。但是，什麼是敘事呢？本文找了一個較早的、但是也更抽象且也更實際接近於說故事本質的〈說故事的人〉來對話。本雅明(Walter Benjamin)在這篇名文當中，回歸的不是書寫的敘事傳統，而是口說的說書傳統，當然說書

²⁰ 黃國峻，〈自序〉，《度外》，頁6。

再往上推，便是母親的枕邊故事，還有古早的神話。從神話以下，黃國峻小說厚重的寓言特質，也可以與許多的寓言理論比照參看，從〈說故事的人〉下來，本文也順著找了本雅明在討論巴洛克悲悼劇（Trauerspiel）時發展出的寓言理論來繼續兩人的對話。這完全都是可以在黃國峻的這部作品裡找到類型作品，只是如何將故事跟小說在這個時代融合，則是這一章要解決的一個問題。

第四章是黃國峻最後完成的遺作，《是或一點也不》。書中原分作三個部分：小說集、故事集、短文集。由於「故事集」中的故事，仍是小說筆法，所以本文一併納入討論。這一章最主要的目標，就是考察這本書作為黃國峻小說作品的一個非常顯著且重要的轉折，黃國峻的小說在這裡起了變化，既對之前的「有所保留」棄守又朝未來開啟了一個新的方向，才成就了他未完成的遺腹稿《水門的洞口》。所以這一章，首要的任務就是剖析黃國峻的這個轉折，然後才能再從這裡拖移到下一章，針對《水門的洞口》作分析，一方面觀看黃國峻經過了轉折後的結果，另一方面總合貫穿前面三章，從文字形式到內容主題以及深度思維，希望能一舉呈現出最接近完成體的黃國峻文體。

第四節 紅心：研究目的

黃國峻，一個在當代文壇中提早離席的名字，也是一個通常在當代所編輯的（類）文學史書寫中一語表過或不留半點痕跡的名字。最後會否終將只是一個在「黃春明的兒子」這個頭銜後的名字，或者在談到袁哲生的作品或死亡時順道提起的名字，實在難說。他確實在文學園地當中，從來沒有頂在浪頭也沒有追在浪中，而在潮流之外，而且他在把自己的名字深刻烙印在文壇以前，悄然遠走。

在眾聲喧嘩百家爭鳴的文學年代，出書已經不是一件難事了，所以要不被淹沒在書海中才至關緊要。唐代的李賀，一樣是將自己擺放在主流之外，對文學的堅持我行我素，現在我們得以知道李賀，並非時人所捧（例如杜牧為其詩集作序，倒似乎是由於情面而非情願），最接近他時代的推崇者不過李商隱，是因為有後人賞識才有了鬼才或詩鬼李賀。在資訊爆炸的百花齊放年代，人人都有健忘症，很有可能現在不紅日後也就不存了。一篇專論的學位論文也算是為了努力讓黃國峻名留青史添一線生機。

黃國峻值得名列文學史中，當然不只是因為他是一位「方外人士」。楊牧說黃國峻的書寫已經出現了「文體」時，更引用了歐陽修初見蘇軾詩篇時的話來讚譽他：「當避此人出一頭地」。將楊牧的整段評語一起看，除了楊牧的識英雄重英雄的心情以外，更重要的是，要避黃國峻讓其出一頭地的原因，似乎正是因為他這麼年輕而出道時間這麼短，卻已形成了文體。可以形成文體，自非人人可達的造詣，所以本文當然也有意找出，或說勾勒出黃國峻的文體。

可是文體是什麼呢？現代主義文學中公認的文體小說家海明威曾就此下了定義：

當一個臻於世界性的作家，為求表現一個主題，於其作品中踰越既有的形式，而衍創出他自己的新風格，其結果有時是世界名著。如此地一些偉大的古典誕生，彼此各不相同，各皆創作自最真實的知感，並且都為數代後學樹立了一個新典範。²¹

或許從這段話進入，依然會對「文體」與「體裁」或「文類」有些混淆，然而如

²¹ 柯師慶明譯海明威語，〈試論寫作〉，《境界的再生》（台北：幼獅文化，1977），頁99~100。

果先擱置最後一小句文字，應該就比較好辨別了。源自真實知感而各不相同且踰越既有形式的新風格，即是在既有的單一文類或文學體裁的內爆（非跨文類）。這個內爆的動力完全因為舊有的形式已經不足以表達這個創作者在這個時代情境中的真實知感，所以掙扎、擴張出更大的可能空間。想當然耳，一個範圍被擴張自然有後進相繼想要去使用這個新空間，然而是否在開拓之後就立即有人跟進，似乎並非必然。總有些藝術家的「進度超前」，不只未必得到同時代人的賞識，甚至隔數代都未必有知音。所以「為數代後學樹立了一個新典範」一句，似乎必須突破將之詮釋為同代或下一代甚至下下一代開始的「數代」，也只有如此，我們才可以肯定黃國峻為一個創造了自己的文體的作家。

只是，文學之所以為文學，並不純粹建立在形式上。如果將文體當作一個純粹外在的形式突破，那麼是否是一個文體家的意義其實不過等於是否是一個成功的標新立異者。文學的本性是人情人性，如果一個新的文體出現並沒有同時帶來新的意義，沒有帶來新的視界來穿透人情人性的小我臻至宇宙生命的大我，這個新的文體也就不可能是「偉大的古典誕生」，換句話說，這個文體就不成其為文體。所以內爆出的文體，並不為新鮮或陌生化而發生，卻是為了誕生一個新的小宇宙而發生。如果不是原來的形式已經無法負荷新的世界、新的生命情境，以及新的文學內涵，新的文體不會莫名出現。黃國峻作品中對現代生活的生命情境，在作品中如繁星隨處閃爍成為亮點的哲思警語，還有對於生活情態的通透凝視，展開成他作品的景觀，是一種境界，一種讓他的文體成立的原因。

本文以黃國峻的各部小說集作為緯線，深入探究他小說的境界景觀，並且熟識他的文學技巧、形式結構，以及其所呈現的主題思想，從而可以看到黃國峻掙扎的斧鑿痕跡。四章正文下來，則是以一種創作史觀的角度，看黃國峻的小說創作如何演變，更重要的是，黃國峻的文體，由最內斂的內在到最顯眼的外表，是

如何從《度外》定調時的生澀到達《水門的洞口》的成熟完整。



第二章 空·間：文體的胚胎

黃國峻小說從一開始就是在兩極化的批評聲中脫胎。第11屆聯合文學小說新人獎決審會議上，三對二各執己見的評審過程，幾乎要讓黃國峻初試啼聲的作品〈留白〉在獎項上缺席。在張大春先生的堅持底下，終於以推薦獎身分名列榜中。

會引起這樣的結果，施淑青女士的評審感言已有最簡潔的說明，這是藝術創新與傳統寫實的審美觀念對峙。同樣的，文中施女士最後引用了米蘭·昆德拉的話：「最高明的方法是表現樹枝的姿態與陰影，而讓心靈去創造那棵樹。」²²這句話，其實正是再次為兩篇推薦獎作品〈留白〉和〈魚狂〉分個高下，因為黃國峻的小說特色，就在於描摹的書寫而不在於主題或故事情節的敘寫。

在黃國峻得獎三年後出版的首部小說集《度外》中明顯可見，其所描摹的不是時間的流動。從〈留白〉開始，時間在黃國峻的小說中都是破碎、零散、跳躍得面目模糊；黃國峻小說要描摹的，是空間，或更明確的：空·間。是如留白所展示的「空」以及度外所揭示的「間」。明顯地別於他人的「空間式書寫」，一種屬於黃國峻的文體於焉成形。

第一節：景觀

九〇年代的台灣的文學小說，主要還是由朱家姐妹一脈相承的書寫為主流，駱以軍的「夢囈」更是後出轉精的代表。當文字化為肉身，用以探測靈魂的越深處當道之際，黃國峻卻將文字還原為符號，文學語言不是挖掘的工具，而是要鋪

²² 施淑青，〈呈現樹葉的姿影〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8），頁50。

展、描摹、表現。這樣一種強調故事，情節化、劇情化的文字處理²³，讓張大春先生看見了「自有一股不與時人彈同調的莊嚴氣派」²⁴。

只是說故事的方式有百百種，黃國峻最早的說故事方式放棄了「說書人」的舌燦蓮花，而選擇一種平淡的敘述方式，因為「當生活、情緒等等變成非常濃的戲劇元素時，就可以經過作者不斷地稀釋與發揮，而成為回歸真實的故事。」²⁵稀釋、淡化的結果並沒有損害黃國峻小說中要強調的故事、情節、戲劇元素，只是在眾聲喧嘩的地方也許只有靜默可以被聽見，同樣的，只有故事、情節、劇情抽離了高濃度的渲染力之後，它們才會更清晰可見。在黃國峻的小說裡面，永遠都可以很清楚看到一個事件／故事，這個故事也許被切割得支離破碎，但是黃國峻的小說並沒有散文化的傾向，形神不散。這樣的遠離戰場距離下看見的，就不會只是濃厚的表演細節、演員的演技或內心戲，彷彿是看不見表演功力的表演，就是這樣的人物在這樣的環境當中經驗著這樣的事情，如此而已。磨掉了情節張力、戲劇衝突、演員演技，最純粹的呈現是一整個場景。黃國峻的小說裡，我們都看見了一幕幕的景觀（view）。

景觀是空間的樣子，而空間本身並非一個完整的整體。首先空間的基本狀況，是有個劃分彼此內外的「間」的概念，而且其中必須有「空」而非飽滿。所以空間不是獨立的，但卻是個別的。個別也非整體，而是可以用時間切成片面的。普遍對於空間的習慣或想像，總是長長久久的，尤其是建築空間。花開花落，春抽新芽秋落葉或是斷壁頹垣，油漆剝落木蟲蛀，似乎時間慢慢的改變並不引起人注意到空間的時間感。然而無論是人造的還是自然的空間，總往往在失去以後才驚

²³ 許正平紀錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場信時代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，《聯合文學》第十八卷第十期（2002.8），頁100。

²⁴ 張大春，〈首獎留白〉，《聯合文學》第十四卷第一期（1997.11），頁36。

²⁵ 許正平紀錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場信時代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，頁100。

覺空間不是一個沒有時間的所在，只有徹頭徹尾的改變才讓人驚覺時間已經吞噬了這個空間。然而在黃國峻的小說中，捕捉的空間是那零碎的霎時光景，在那瞬間那個人眼裡所看到的景觀，也就是一個空間早午晚的差別，這一小時或這一分鐘與下一小時下一分鐘的不同，甚至是這個空間這秒鐘這剎那的獨特。

極致的作品必是〈觸景〉。在這一個題目下，寫了三個景觀，乍看之下彷彿是學校作文所寫的描寫文，尤其第二篇簡直可取名〈火車站即景〉。「景一」寫一個星期天早上在一座公園表演台的情景。似是而非的全知觀點敘述者，像是純粹一個在場者，可以是任何人，偶而鑽入某個好奇旁觀者的意識中，偶而又全然旁觀，時而是鑑古知今的全知，時而卻懷疑難安的限制。這是一個身處於空間而旁觀的角度，一個表演者與觀眾之間的距離，時而抽離時而靠近。不過從「觸景」的角度切入，台上女子的不「觸景」正好讓這個場景產生了意義。一個平凡不過的星期天在一個平凡不過的公園中一個平凡不過的表演台上，這個女人把自己抽離出去，心神「瞬間偏離到重點之外，到有意到達的別處，到天空、到地面，好像要找機會發現這現實的破綻。」²⁶於是所有的平凡開始了不平凡的際遇，原來平常得不叫人注意的空間有了故事有了虛實有了身世，透過有了觀點角度且坦白了思維，於是景有了觀。

「景二」將這樣的書寫更進一步發揮，讀者只能在敘述中找到視角的立足點——「站在西側的服務中心前」²⁷，純粹的旁觀，觀看整個火車站售票大廳的景觀，「完整地捕捉下形象」²⁸。這樣的景，沒有剪接，只有遠近橫搖，呈現出空間的整體感。這個整體，很實在卻也很象徵。車站本來就是悲歡離合人來人往的地方，

²⁶ 黃國峻，〈觸景·景一〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁136。

²⁷ 黃國峻，〈觸景·景二〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁141。

²⁸ 黃國峻，〈觸景·景二〉，頁144。

但是黃國峻並不集中火力在張力更強的月臺，而是交易、等待的大廳。因為脫離了濃重的情緒性元素，才可以冷靜觀察，人生百態才不至於陷入煽情的情緒模式去。所以文本冷眼旁觀的觀點角度，反而映照著各種各樣的人生樣態，甚至是生離死別，所以才刻意提及「上車」與「喪車」的語誤。在這樣「自然主義」的書寫下，更突顯藝術不是極盡可能將一切逼真地記錄，而是有所選擇的視角呈現。

全篇如果有抒情的部分，就只有穿插在中間那一闕似詩非詩的楷體文字。這段文字幾乎正好在全文正中，而且無來由地插入，不過卻正是讓這個景有了觀。這是一段以宇宙無常為核心的文字，將車站的悲歡離合背後蘊含的生離死別意味，抽象化成詩意的表達。本來「月有陰晴圓缺，人有悲歡離合」便道盡了人生實相，但是如果要抽象化成哲思，便是佛曰：「無常」或《易經》的易。而海德格說：「詩即思。」

黃國峻的書寫往往帶著一種鏡頭式移動，左右前後遠近，用文字企圖呈現空間的立體感。劇情的鋪展、轉變，往往是由這樣的鏡頭移動、剪接來呈現的，而非純粹的敘述語言。就像看電影一樣，觀眾往往各有心理變化並且以為是自發的，其實卻是經由鏡頭限制住觀者的視角而產生反應。黃國峻的小說，透過這樣的鏡頭式書寫，讓空間從單維的文字經由讀者的經驗與想像變成了三維的立體空間，而這個立體空間又經由了陌生化與藝術化的處理，成為一種只存在於黃國峻小說的空間，且讀者往往囿限於作者的視角與視域而不自知。

立體空間像是一種邀請，邀請讀者的進入，但是黃國峻採取的書寫策略與位置，卻又往往讓讀者不能盡情投入，現在全力要進展到三維甚至四維的電影工業所極力要突破的二維境地，卻是黃國峻的堅持。因為他總在保持某種理性的距離，

一種「頭浮出了水面，而身子還泡在夢中」²⁹的狀態。就像一個詳夢人，細細問過個個細節卻始終旁觀。黃國峻總是在拿捏這樣的距離，讓景觀不成為環境，他追求的是「橫看成嶺側成峰」的審美距離，如此景觀才是景觀，景觀才可能被把握；如果「緣在此山中」就必然「雲深不知處」了。黃國峻所把握的景觀，時序是錯亂的，但是若強調其個別性，則發現黃國峻是以景觀來定格片刻的真實。

流動中的時間稍縱即逝而往往被人隨意放縱，反而只有某些片刻被緊緊捕捉成為回憶。生命難道不是常常都出現應該被記憶的時刻卻沒人在意，而進入深刻記憶的片刻又往往經過歲月的沖蝕而柔和美化。其實人一生數十年，真正成為讓人一直重複回返的定格或記憶點，也許不過幾個。因為人其實沒有多少時間能夠活在當下，總是有太多的思緒太多的紛擾在侵襲每個當下，所以每個當下充斥著許多的過去與未來。只有在某些過去與未來都被摒棄的輕盈時刻，生命彷彿飛躍起，所有的生長得到安慰，所有的悲傷苦難得到超越，當下成為了畢生不斷返復的記憶點。這些記憶點的片刻，形成真實的景觀。

其實每一個現在，都是承前啟後的時刻，前進可以是千年萬年的生命史，原始生命與原始思維依然也已然扎根在現在的生命裡，往後又可以推演未知的千秋萬世。³⁰所以每一個現在都是值得定格、珍惜，而且每一個現在都是真實的現在，過去或未來都已不算。千年以前我是誰，百年以後誰是我，但是卻有很多生命經驗與情感是共通的，所以「千里共嬋娟」，所以「今月曾經照古人」。黃國峻就是要在他的作品中，複製或者展現這個「現在」。

²⁹ 黃國峻，〈泛音〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁102。

³⁰ 這樣的歷史觀／時間觀，讓人想起《論語·為政》已可見的名句：「殷因於夏禮，所損益可知也；周因於殷禮，其損益可知也；其或繼周者，雖百世可知也。」黃國峻卻不是如孔子般要推測古今之變，而是要把握現在、當下。

從前被擱置不顧的一段時光，現在又突然地被拾起，它繼續要蔓生它的莖葉了，從一個亮點攀至另一個亮點，這背後伸張的樹林和星際正站在他這一邊，它們拋去生長的意圖，彼此互相交換形體內的壽命，十年與千年者皆共享這一夜的漆黑，現在，他們自分崩離析的去處相逢，接著又錯開，然後竊竊私語，現在這一塊絕對能讓火焰燒成光之塚的那種乾柴在他手中晃動，上頭的螞蟻登上了手掌，現在，樹叢裡的夜行的鷹子，要永永遠遠地用喉嚨只發出那種深奧的鳴叫聲，現在。³¹

神話從來沒有離開我們的生活，文明只是讓神話隱形。從榮格（Gustav Carl Jung）到坎伯（Joseph Campbell），都在在說明神話就在人最潛抑最深層的心底。這些神話漂浮在我們的意識之外，卻不曾遠離。當千古的心靈盪漾此刻的心神，當我們以為是捉摸不定的生命突然顯現，當這些那些生命的記憶點瞬間回來，當瞬間感覺到了永恆的生命故事，即使是隨緣來去像加熱的分子般碰撞又錯開，這一個現在就不是單純的現在，它是所有時光的每一個現在，是每個過去、現在、未來。這個現在，定格。這個定格，就是黃國峻想要捕捉、保留、呈現的景觀。

從一個比較淺層的作品來看，就是〈觸景〉的「景三」。在這個作品裡，所謂的「觸景」是通過記憶、神智的「觸」，是一種完全的「神交」。敘述者經驗照片中的景象時還只是幽遊在父母身邊等著投胎的靈，而這樣的記憶被帶到了今生，化為具體的安慰，「那張一哭母親就抱我們去看的照片。」³²這張照片，也許「試著去明白、去欣賞這麼取鏡的用意」³³太難，但是這個景觀這個瞬間，卻成為了生命中最魔幻卻也最真實的瞬間，勾引出了人生的「史前史」。時間不再是一

³¹ 黃國峻，〈度外〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁167~168。

³² 黃國峻，〈觸景·景三〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁145。

³³ 黃國峻，〈觸景·景三〉，頁148。

路往前的流逝，而是循迴往復的輪迴，在生命最悲苦、折磨、無助的時候，可以回到這個景觀捕捉生命的原動力（出生到這世間），超越現時的悲慟，「止住了哭泣」。

然而反過來說，如果缺乏了這些難能可貴讓人可以不斷返復的超越性時間點，是否還有生命可言？或許所有的情緒，所有的情感，甚至個性品味，都是可以通過電腦的計算、分析、融合而產生的，就像〈詹姆士兩千型〉裡幾近完美的人工智慧產品。但是計算、分析可以反省，卻不足以療傷，或許是不需要，「審核『是否要感到憂愁』的指示，取消此一指示，建立適應模式，使反應不至於大過判斷」³⁴即可。反應是本能的，也是後天經過一次次傷害與療傷的過程成就的，如果毋須療傷，生命還是真實的嗎？一切都可以計算分析的詹姆士兩千型，與人所相差的那幾希，也許就是療傷。可是人工智慧的「生命」是用數位的「本能反應」面對一切的，它不曾有過生命中永遠可以回去的記憶點去重新得到生命的力量，所以傷害與療傷本身就是它的侷限。而這個侷限，決定了它生命的不真實。

生命的真實到底在哪裡，黃國峻找到了答案，於是他不只是要說一個故事，更不只是要進行純粹的細節描寫，他要的一種將故事變真的方法，他要用文字來築夢。但是他又不是邀讀者入夢，而是邀讀者來看他的夢。黃國峻的夢建立在真假虛實之間，這一個空間就是他用文字定格的景觀。這個文字定格的景觀，呈現一種只存在於文本世界的生命記憶點。景觀的描寫越是似真，就越凸顯文字只是虛構讀者腦中的樣子；只是文字越是體現它虛構的實力，現實也變得虛幻起來，真實反而是那文字定格的片刻，那景觀。

³⁴ 黃國峻，〈詹姆士兩千型〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁162。

第二節：疏離

將文字落實，只能貼近現實而無法趨近真實，所以通俗小說的文字往往非常直接實在，才容易讓人明白及投入，然後感同身受得到共鳴。從空間、景觀入手的黃國峻則不然，他刻意體現文字的虛幻，用疏離的文字來隔絕讀者的投入，因為他要的是注視的眼光，而非代入。這樣的文學理解當然不始於黃國峻，往上追溯中國文學的敘事傳統，誌人誌怪可以從正反面來看待姑且不論，唐人的作意好奇當然是一種透過「奇」來書寫「真」。除了小說外，敘事傳統非常重要的部分是戲劇，中國的古典戲劇元明清至今一路發展下來，自有其獨特的敘事模式，以至於布萊希特看過梅蘭芳表演後發展出來的「疏離劇場」理論，也提供了中國古典戲劇中關於疏離的說法，認為只有在觀眾時意識到自己是局外看戲，才能冷靜理性地去領會到劇目本身要傳達的意義。

黃國峻要用文學來趨近真實，那只能用言語去喻現的無言之境。不過，黃國峻卻有更大的心志，因為他不只要透過語言來趨近真實，他還要讀者注意到這樣的文字呈現是他，黃國峻的文字姿態。可以用最簡化的一句話來說，就是他有意識要成就自己的文學風格。但是對於黃國峻而言，也許表示了，要成為別人是不可能的³⁵，只是趨近真實的出發點以及過程不比目的地遜色。這樣的藝術思考並不罕見，尤其是在音樂的範疇裡。例如古典音樂演奏家，或者中國古典戲劇的角兒，都是在演出一個觀眾或聽眾早已滾瓜爛熟的表演，作品本身所呈現的意義當然重要，可是能夠成角成家並不是要呈現作品意義而已，更是因為他如何呈現作品意義。這是能夠成角成家的原因，也是一個藝術工作者的存在意義。就像一個舞者，唯一的存在方式，就是當觀眾都「駐」目在他的舞姿上的時候。

³⁵ 「如果我能寫很標準的小說，我很樂意，但顯然那不是我的能力。」

蔡逸君採訪，〈景觀——黃國峻的內在風景〉，《聯合文學》第十六卷第七期（2000.5），頁111。

比方說，你在過一條溪流的時候，你會看到溪流裡面有一些大大小小的石頭分布，你走的時候，會東一步西一步、一小步一大步踩著石頭過河，感覺像跳舞一樣，我並不是走在平坦的道路，我也不是利用這樣的空間走到某一個創作目標上。我只是要在石頭上跳舞。我覺得我的舞蹈純粹只是對空間的一種詠嘆！³⁶

這是黃國峻對於自己寫作的一個譬喻。全段最直接可以理解的，便是黃國峻是一個對形式比內容更有興趣的作者，所以他不是純粹為了表達而發展或選用某種文字形式，而是他本來就想要實驗某種形式將如何表達某種內容而產生出什麼樣的意義。本來寫作便常常是如此，撇除與時並進的生活型態的改變，其實說到深處卻是太陽底下無新事。映現生活的文學作品歷久不衰，儼然是形式結構的試探，卻也透過了這樣的試探，讓文學從耳目一新的角度重新詮釋、認識舊事的新面貌。形式的實驗，除了帶來了文字感受的新經驗，當然更重要的是，美感。所謂的美感，於黃國峻而言，是藝術感，不是純粹的踩石過河姿態優美而已，更要是一個舞蹈。

從律動多變的國標舞到優雅美麗的芭蕾舞再到挑戰體態極限的現代舞，如果看過如雲門舞集等的專業舞團表演，怎能不贊同蔣勳說的：

我覺得舞蹈是所有身體美學的巔峰，能將身體真正變成一種美而呈現出來。通常一位舞者（西方稱為Dancer）運用身體在舞台上展現高難度技巧的時候，我們總會忍不住地鼓掌喝采，因為覺得已經美到極致了。³⁷

³⁶ 蔡逸君採訪，〈景觀——黃國峻的內在風景〉，頁111。

³⁷ 蔣勳，〈追求身、心、靈的平衡·舞蹈是美的極致〉，《身體美學：讓你的身心永遠從容自得》

從蔣勳的這段話當中，也點出了舞蹈的本質，是疏離的。因為鼓掌喝采這個動作本身，就是一個光讚嘆已無法表達心中的激動。我們看到有人在勞動或手藝精巧，我們會感動讚嘆，但這是在某種程度上的體認，覺得自己也未必不可能。當一個動作表現已經到了需要鼓掌喝采來表達心中的激動，其實是覺得自己遠及不上，而且也不可能，然而他人卻辦到了的強烈感受。於是「不知手之舞之足之蹈之」的意義，是一種生命感觸到美的極致而狂喜的表現，無論是原出於《禮記·樂記》或是〈詩大序〉，都是由靜而動的無可抑制的身體表達。

原來，詩是一種生命的狂喜，在沉澱後化作了文字。只是在表達之時卻有可能還是禁不住以嗟嘆詠歌，更甚者手舞足蹈。原是祭司的舞動或者生命狂喜的搖擺，在不斷追求美感的堅持下成為藝術，成為讓人生命達到狂喜的藝術作品。在這樣的過程中，舞蹈就跟其他的藝術作品一樣，從市井漸漸文人化，遠離了通俗的人生。黃國峻用舞蹈來譬喻自己的寫作，一方面展現了閱與作是黃國峻對文字的往復狂喜，另一方面卻也看出黃國峻對於他的寫作，是抱有極高的想法的，這是一種美的極致表現，不是人人可達成的，而且這個表現從生命的狂喜而來也將引起讀者的生命狂喜。其本質卻又與舞蹈稍有不同而近於詩，因為狂喜中是無法書寫的，惟有沉澱後才能，這似乎是與興發情動於衷的源頭又一層的疏離。所以書寫這個動作本身就是黃國峻的舞蹈，黃國峻不只要讀者看見他的內容或文字，他還要讀者看到有他存在的文字風格——舞姿。

黃國峻要讓讀者看見他的舞姿，只是他無法重複別人的舞步，他的舞步不是一種方法，而是對「空間的詠嘆」。所謂「對空間的一種嘆詠」，除了前面所談的細描出景觀之外，某種程度更像一種戲劇的表演法，舞台本身並不需要具備實

（台北：遠流，2008），頁224。

在的空間配置，演員的動線勾勒出戲劇空間，一桌二椅的中國傳統戲曲尤其如是。黃國峻的作品，其實也常有相似的寫法，他不細寫空間的具體樣態，卻通過人物的所見、所聞、所到之處來勾劃出空間的樣子，然而卻也因此，空間常常是角落一隅。可以用古典戲曲的表演來想像，在一個平面上，演員通過身體表演呈現上下樓的樓閣空間，但是往往除了樓梯與戲劇空間外，觀眾並不知道整體樓閣的樣子。這可以在黃國峻小說中輕易地找到例子，這樣的描寫，較常見的是將空間純粹當作故事發生的背景，就比較是寫實劇場的做法。黃國峻的自是比較傾向於傳統戲曲的寫意，所以要達成這樣的效果，強調的是身體空間。身體與空間的互動互感，透過身體的動作來完成這空間的意義。

例如〈泛音〉中師母婆媳二人「她們極容易只因屋中些許的不同，便感到十足的新鮮感。……那類似如此的細微轉變，充滿了四周。」還有「腓力穩穩地聽著鋼琴聲，朝它走近，」從客房到琴房「門縫吞下了那一幕，看不完整，微啟的房門，只能一隻眼睛看進去。瞬間，又錯離。走過窄廊，腓力感到自己見到了老師眼中的景象，那幾乎將琴聲掩悶起來的房門，阻斷了某種得來不易的連接。」還有〈失措〉中通過母親與手中的掃把經驗的屋子等等。於是這裡牽涉到一個關鍵問題，每個人的感知不同，每個人在同個空間的感覺也不盡相同，無法以視覺直接「感同身受」而只能通過閱讀文本人物的身心動作行為而聯想興發，是否足以表達或溝通？還是，這根本就是一個疏離的設計？因為本來就無法言盡其意，不如再刻意將罅隙拉成鴻溝，讓疏離成為文本空間的本位。

空間的本質就帶有疏離的條件。物與物之間，物與人之間，人與人之間都有距離，所以相互之間並無法透徹，所以才有「之間」，所以只能有關係。作者與讀者之間的關係，就是文字。黃國峻的文字，沒有詰屈聱牙，也沒有古字造字，然而行文中卻透露了一種與世隔絕的疏離感，最輕易可見的即彷彿小說裡的故事

都不發生在台灣卻也不在世上任何地方，可能不在這個時代同時也不屬於任何時代。黃國峻的文字從空間著筆，卻不是實在的「走在平坦的道路」，而是「在石頭上跳舞」。這支舞蹈純屬個人，因為溪流上石頭分布，願意或可能以哪塊石頭渡河，純粹個人選擇及能力，並無一定。正因為是因人而異的行走姿態，所以對觀者而言，欣賞、旁觀的位置必然，疏離也是必然。

黃國峻說：「我寫的東西通常現實色彩比較淡薄，我試著把人從社會文化條件中抽離出來，讓他可以適合任一個時代。這樣的做法是比較老式的，但很有趣。」³⁸有趣的其實是，黃國峻小說中的人物也從來不是老式的：沒有明顯人物的形象，只顯示個性，以及人際關係。黃國峻小說中的人物關係總是疏離的，關係就是疏離的證明，越緊密的關係越突顯疏離的現象與實踐。在〈失措〉中，我們看到了一種最普遍然而也最疏離的家庭模式。父母子女，一個核心家庭的基本結構，在一個家的空間裡，「除此以外，他們沒有更親近的人、更熟的空間了」³⁹，結果大風災裡的一家人並非「患難見真情」互相依賴，而是自求多福。

〈失措〉一篇完全體現了「家」作為「避風港」的這個隱喻，同時也凸顯了除此之外，家是一個親情的想像共同體。「屋」與「家」之別在於無情與有情，房屋是擋風遮雨的建築，家屋才是人與人關係建立起來的「結界」。撇除了物理或生物學的必然以外，似乎一個「家」裡人與人的關係是荒忽的。因為每個人對於家這個共同體概念都有不同的想法，母親想讓一切都在秩序之內控制妥當，父親在更廣大的心靈或視域才能找到自由與自在，兒子在叛逆也女兒畏縮不安。家作為最原始且最基本的社會結構單位，似乎現實與想像有著巨大的落差，家是一個隔絕外來入侵、對照出他者而建立起自我的園地，卻也是一個當他者的威脅不

³⁸ 蔡逸君採訪，〈景觀——黃國峻的內在風景〉，頁110。

³⁹ 黃國峻，〈失措〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁26。

構成危險時會自動剝離分裂的想像共同體⁴⁰。當家這個想像的共同體遇上了現實的際遇，共同體就會散裂成個體，每個人都有必須面對現實的時候及理由，然後對於另一方面就會選擇逃避，總有人「不敢出去面對殘局」⁴¹。大難臨頭各自飛彷彿才是真性情。

只是疏離並不僅有行為的意義，更有心理行動的意義。在〈歸寧〉一篇當中，黃國峻通透地描繪出了遊子回家的心情與情形，然而對於兩代關係來說，「這個終站卻自甘如此，寧靜得古板，一點也沒有呼應。」⁴²這一種疏離不只是差異或個別，而是一種隔絕，一如小說中安妮的心思：

安妮的父母各自擁有一部分和她神似的面相特徵，說不清楚是哪個局部，一種難以界分的調和，使得安妮覺得這是她分裂成兩半的個人照。這時候，安妮意識到，現在自己是獨自一個人了。不論他們是誰，這裡沒有他們。⁴³

⁴⁰ 小至個人，大至國家，都是這樣的一個處境。例如在人前往往表現出的是一個完整的自己，但是面對自己卻充滿了矛盾的各面向。同樣的一個國家槍口一致對外時團結力量大，但是一旦外來威脅消除又立即有各種各樣的權力分化，中國的國共內戰當然是極具代表性的案例。所以所謂的「修齊治平」有其根據，而家這個由個人到群體的過度關鍵，當然更有其代表意義，它可以說是個人（因為血緣一體），卻也是群體（不同個體的組合），所以如果人的內在只是矛盾而不致分裂，國家民族則本來就是一個彼此無關的「想像的共同體」（班納迪克·安德森成名作），那麼家或親情關係的疏離絕對是人類關係的一個重要關鍵，標舉出來便足以證明人類的所有關係都是虛構／想像的，只是假得像真的一樣，加上生物的求存本能（包括繁殖、延續生命）以及意識形態的建構，早已弄假成真、真假不分，無論如何斑剝不堪依然有其不可（以）動搖的向心力。所以在黃國峻這裡，疏離已經不只是一種狀態，而更是一種本質。也因為看穿了這一點，黃國峻雖然總是在處理人與人之間的關係，可是卻也不難發現小說裡本來越該親密的人（如夫妻、親子等），關係卻越多盲點越多不了解，越是疏離。

⁴¹ 黃國峻，〈失措〉，頁32。

⁴² 黃國峻，〈歸寧〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁70。

⁴³ 黃國峻，〈歸寧〉，頁69。

安妮感覺到的，並非自己是父母兩人的結晶，而是父母是自己的兩半分裂。她這一個人裡面，並不融和著兩個人，而是每個人都只是自己，只不過有些人是裂分出去的個體而已。父母在她身上已經是難以界分的調和，但是這意味著安妮是已經不能分割的「獨自一個人」，「不論他們是誰，這裡沒有他們」，即使他們就在其中但是還是沒有他們，因為個體間是徹底的疏離。

小說人物之間的疏離、隔閡，各自的孤獨、冷漠，成為了黃國峻小說的基調。無論是於家人或是外人，每個人都「處處置身在一群叫『他們』的人當中」，每個人彼此之間都沒有直接的關係，不是我和「你」，而是「他」，只是「他者」。沒有別的，只有「那些冷漠的神情，一張張地沉入了陌生的臉孔下。」⁴⁴〈歸寧〉一篇更揭示了，安妮對父母或姑媽情感的疏離，全不比安妮對於空間的歸屬感及安全感，「坐在沙發上午歇，安妮就感到深深地回到家中，回到家的深處。……在這屋中，有著某種很容易陷入的深，這種深，慢慢將安妮的重量加重，將性子變懶。」⁴⁵人的個性與生活未變，空間亦未變，安妮最後彷彿充飽電重新出發，到底是來自於人或是空間，似乎難有定論。

如果環境「寧靜得古板」的一成不變，變成了熟悉的根本，讓人可以「深深回到家中」，不變的故人卻無法滿足人對於他人的想像。人與人之間的親密感、熟悉感建立在回憶上，所以如果只是在「回憶」這個層次上，人自是新不如舊。可是在不斷往前推移的生活中，卻總是期待老樹開出了新花。這可以從一般的朋友聚會明顯看出，剛見面第一句問的是「最近怎樣？」，可是這些新的花朵卻無法成為持久的話題，總要轉回「回憶」的層次，找回彼此的共同熟悉感，然而新

⁴⁴ 黃國峻，〈歸寧〉，頁64。

⁴⁵ 黃國峻，〈歸寧〉，頁68。

的花朵卻又是不能沒有的開場。就像安妮剛回到家鄉的社區時，腦袋裡便浮現出小時候不愛跟去市場的記憶，然而回到家卻立即對母親一如過往總想把人當小孩覺得煩悶。人對空間的是依戀，所以最好不變；人對人的是依賴，所以要有變有不變且新舊比例時時不同，然而誰只會在別人的依賴、想像下成長？人對他人的期望總是就像希望對方是念力變形蟲，隨時依需要變換形貌，這樣蛇吞象的慾望，註定了任何親密的交際必是疏離的。

交際是疏離的，作者與讀者之間、作品與讀者之間更是如此，那交會時互放的光亮或可劃定範圍卻無可預測，這是文字的力量，更是文學的魅力來源，黃國峻更蓄意凸顯、探照這疏離的距離。作者對於作品以及讀者唯一能掌握的，僅有語言文字，黃國峻的文字操控，是他文體形成的最主要因素。形成所謂洋腔洋調的翻譯性質，除了是閱讀習慣的結果⁴⁶，更是表達自我的方式，不作為一種譁眾取寵的手段或技巧，而是刻意追求的距離。距離往往是美感的開始，翻譯句法不是標新離異，而是為了製造距離，這其實可以直接追溯到俄國形式主義所強調的陌生化手法，只是當黃國峻用了一種現成的語句組構方式來達到疏離，便容易讓人產生各種聯想。不過如果從單看語言的窠臼中脫出，回到文本整體，從形式（人物、時空等）到內容（故事、情節）到表達（文字、結構）層層疊疊的隔閡都是刻意造就距離，整體而言將會同意張大春說的：

⁴⁶ 黃國峻喜愛外國文學可以從他知交多篇文章中可見，但是黃國峻其實閱讀外國小說大多是閱讀原文（黃春明先生接受沈春華小姐訪問時提及，參見2009.6.7中天電視節目「沈春華Life Show」：〈從揮拳頭到搖筆桿的傳奇人物——黃春明〉），然而在文學上習慣於英文的語法以後，文學思考的語言結構自然也不同於純中文思考的文字使用者。在翻譯家中，明顯的例子便是執著於純正文文的李永平所譯的作品與其他翻譯作品有明顯的差距，而黃國峻則似乎可以作為作家行列中的顯著例子。當然黃國峻自己也認為翻譯語句能讓中文更「意外而豐富」。參見 陳文芬報導，〈黃國峻度外，氣派脫俗；袁哲生秀才，傳達鄉土〉，《中國時報·文化藝術》第30版（2000.9.27）。

作者不但塑造了異國腔調，甚至塑造了異國的氣候。他從腔調、場景到敘事都很統一。我甚至認為其中生硬的語句是作者故意要做出來的，對應的是人與人之間的陌生與疏離，甚至對應了環境與氣候。……這篇小說中所有的生硬，都與其中所描述的背景、氣候、人物關係甚至主題，有相當密切的統一性。⁴⁷

距離造就了美感，距離更造就了思慮，唯有緩慢與思慮才能讓散見於小說中的警句造成震撼，然後意義才得以彰顯。李爽學先生曾撰寫一篇黃國峻作品的評論，認為這是黃國峻短篇小說成就「翻譯體」的最主要元素。文中他歸結了數個「疏離的美學」的要素：一、洋名。瑪迦、約翰、哈拿、雅各、莉莉、莎莎、海倫、詹姆士、腓力、安妮、瑪莉等，《度外》全書11篇，或沒有名字，而有名的人都是洋名。二、刻意掩飾的時空背景，除了〈度外〉一篇可以確定在國外，雖然在哪個國外也無從認定，其他的篇章都不交代且刻意模糊時空背景，似乎可以發生在任何國家任何城市。三、獨特的造句遣詞，包括句法出格、洋腔洋調的錯別字等（後文會有比較詳細的說明）。四、跳躍式的時空切換拒絕了讀者的代入。不過黃國峻將讀者拒於文本之外的主要原因，跳躍的除了時空，更是多重轉換敘述觀點，讓讀者無法從一而終地投入小說世界。五、把小說中的異化轉成生命的正常化，外在的異化如〈面壁〉、〈詹姆士兩千型〉似乎很有末世的未來感，與《1984》或《美麗新世界》互通聲氣，內在的異化如〈失措〉、〈歸寧〉等篇，都凸顯他小說的虛構性質。黃國峻在寫這些異化的事件，筆觸一貫平淡冷靜，例如〈小子把風〉刻意選擇了孩童的觀點敘事，凸顯了溝通的不可能，就像要讓小狗喝魔湯一樣，「他們調配得很認真，狗兒逃得很拼命」，終究無法站成別人的立場或觀點來看待事情，這樣一種悲劇性的人與人之間無法溝通的嚴重疏離感，黃

⁴⁷ 魏可風記錄，〈江山有待：第十一屆「聯合文學小說新人獎」決賽實錄〉，《聯合文學》第十四卷第一期（1997.11），頁23。

國峻寫來卻就像一個平淡、正常的小故事。以上五點都輕易可從黃國峻的《度外》中找到例證，而且在他全部的小說創作中延續。

洋名的作用在李爽學先生的論文敘述中似佔了非常重要的地位，然而其實全文真正著重於黃國峻的寓言式書寫。⁴⁸所以黃國峻的語言文字所展現的寓言性才是疏離的最主因。寓言一則強調文字與現實的差距，二則將魔幻的、離奇的事件平常化，然而強調虛實的目的卻是直指人心／人性。詹明信認為「寓言的意思就是從思想觀念的角度重新講或再寫一個故事」，只是寓言卻逐漸被淘汰了，因為敘述個人的生活或經驗就足以有書寫的價值，有潛藏意義的就會顯得不真。⁴⁹黃國峻卻從這裡將自己別異於當時的其他文學作家，若單看黃國峻的書寫，似乎是那麼平淡自然的生活場景敘寫，然而這熟悉的平淡中透露著疏離的氣質。黃國峻疏離的目的是貼近，貼近的不是瞬息萬變的現實，而是千年一貫的真實。

第三節：留白

黃國峻的藝術細胞，不限於文學，從多篇或討論或描述或悼念他的文章當中，可以知道他是一個音樂天才⁵⁰，而從書中的插畫或封面則看到了他的繪畫天分。黃國峻對於藝術的思考常見於他的小說當中，尤其前兩本小說集。在聯合文學新人

⁴⁸ 李爽學，〈疏離的美學——論黃國峻的短篇小說〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8），頁33~35。

⁴⁹ 詹明信著，〈第四章：文化研究與敘事分析〉，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》（台北：合志文化，1990），頁139~140。

⁵⁰ 比較詳細的文章包括了：梁竣權〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些事〉、張清志〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉、潘弘輝〈初旅——追憶黃國峻〉、蔡文婷〈叫一聲，我的兒啊！——追憶國峻的黃春明〉等。

獎的評審中，張大春就認為「〈留白〉所處理的是『藝術』這個課題。」⁵¹

從這個構想展開，『留白』這樣的繪畫表現手法便具備了可供思考的向度；它既是色塊與色塊之間的縫隙、人與人之間的餘地、現象與現象之間的決斷、更是主體與客體、作品與詮釋、一存在與另一存在之間唯一的關係、僅存的彌縫。⁵²

從張大春以上的論說中，立即可以看出「留白」在作品裡是創作者與作品，觀賞者與作品，創作者與觀賞者，創作者與身邊的人，甚至是創作者自身的情感與情緒辯證拉扯之間的一個罅隙，這個罅隙一方面是阻絕，另一方面卻是彌縫，是可以不斷進步的可能，就像古希臘芝諾（Zeno）提出的二分法（Dichotomy）⁵³，永遠都有更進一步的「餘地」，因為彌縫再怎麼密合，總還有分裂的痕跡，而不可能如船過水無痕。由此想開，留白首先可以分作兩種解讀，一是藝術手法，二是關係。後者當然又至少可以細分為人際關係以及藝術關係。當留白成為「唯一的關係」，那麼疏離便是必然，如果從來就是一體就不用彌合了。因為疏離，所以值得思考、猜度。

〈留白〉思考創作。在那與時並進的紛雜撩亂的色彩中，在那「遠在他們所

⁵¹ 張大春，〈首獎留白〉，頁36。

⁵² 張大春，〈首獎留白〉，頁36。

⁵³ 古希臘哲學家芝諾提出過二分法的悖論：從一點到達另一個點，必須先抵達一半的距離，接下來又是剩下那一半距離的一半，如此反覆，永遠沒有抵達的可能，當然這就是其著名的悖論寓言，「飛毛腿阿基里斯追不上烏龜」的來源。過後物理學家牛頓則將此無限小以公式表達： $(1/2^n)*1$ 。中國在芝諾後不到一百年，有惠施也提出同樣的說法：一尺之棰，日取其半，萬世不竭。參見〈芝諾〉，<http://baike.baidu.com/view/133373.htm> 以及 陳鼓應註譯，〈雜篇·天下〉，《莊子今註今譯（修訂版）》（台北：台灣商務，1994），頁978。

談論的話語中」並宣告「我們已經置身在這些議題中了，沒有人離得開！」⁵⁴的壓力下，創作者其實真正面對的卻是一面空白。然後用了過多的注視將自己一部分的靈魂／自我寄託其上，畫下了第一筆。不過第一筆往往是錯的，因為創作本來要溢出那沒人離得開的議題之外。第一筆，是建構，更是破壞，就像渾沌鑿七孔而死一樣，「後來的每一筆都是為了補救第一筆而產生的，」⁵⁵到最後留白成了主角：

留出來的空白，在整個構圖上的比例擴大了，而且移向中心。那些色塊、線條，在畫框中沒有出口，像撞球一樣，來回碰撞，什麼事都要擔心、都要逃避。情緒封在體內，傾聽著喃喃自語，和懷抱著在睡夢中的孩子一樣，他的小身子軟得像是在演練死亡，毫不在乎父母怎麼注視。⁵⁶

假設藝術是一種魔術的話，與各種魔術的要義相同，所有華麗的手法、大膽的道具、絢麗的燈光，甚至是漂亮的女助手，都是轉移注意力的障眼法，這些障眼法來回碰撞摩擦、奪人耳目，就是為了將真正的表演隱瞞以伺適當的時機爆發。太多的流派、思潮、時潮彼此碰撞影響，或許也常常讓創作變得無所適從。創作時的心情或亦如此？要下筆時生命中各種情緒瞬息翻湧，往往導致更大的壓抑才下得了筆。無論作者再怎麼想挖掘到生命的「地心」，再想一言以蔽之地訴諸創作，終究要敗興而歸。創作要言語的是那無言之境，所以那表達的符號也都是「那些色塊、線條」，它們在典律與意識形態的約定俗成「畫框中沒有出口」。於是創作是最後那留白處才成為了意義的目的地，「移向中心」。

⁵⁴ 黃國峻，〈留白〉，頁13~14。

⁵⁵ 黃國峻，〈留白〉，頁13~14。

⁵⁶ 黃國峻，〈留白〉，頁16~17。

人總以為死後是一片空白，赤條條來，最終也只能赤條條去，故稱死亡為「大限」，生前就要努力追求不朽。於是有人對名聲遺產執著，有人期盼可以永生，也有人及時享樂彷彿那快樂的時刻已然發生即為不朽。若非一直注視著死亡，不朽就不會是人生最重要的追求。然而正言若反，注視的並非死亡自身，而是演練死亡的小孩，能夠演練死亡的，唯有活者，而且是生機無限的小孩。在黃國峻的〈三個想像的故事〉即可看見，從男神與女神的生滅聖魔力量，到祭祀的命運，以至於錯過至極的愛情，都是兩種力量的對抗與相容，即使是「無可奈何花落去」的悲劇已經等在後頭，但是女性的溫柔就是救贖、生機的可能，可是原先產生破壞力的，也正是女性的悲傷與絕望。所以無論如何注視，無論如何揮灑色彩濃妝豔抹，被誤以為是死亡的空白，就是這樣存在著，所有恐懼、逃避、碰撞都無非過程，最終退去演練死亡外殼的空白，還原成生機擴大版圖，成為中心。由這裡進入黃國峻的小說世界，似乎就可以理解他的人物形象從來都不是老式的原因，因為所有個人生命其實不過是宇宙大生命的一個象徵或隱喻，可以訴諸符號的個人生命，就像柏拉圖的形象，都是形而下的色彩、線條，那作為喻意卻不可能用符號達成的形而上理型，是那留白處才得以完成其意義的宇宙生命。

「留白」是中國寫意畫傳統一個最重要的特徵。寫真追求形似所以筆墨細膩，尤以工筆畫為最甚；寫意追求的卻是神似的抽象表達，要營造抽象的思考空間，在氣韻生動的終極目的下，留白的發展是必然，因為畫外之意更不在畫外，而在所畫之外，空間的布局運用是中國畫中比細節描摹更早決定，也可能更重要的部分。中國藝術背後支撐的就是一套中國哲學的宇宙論，在墨與白之間，有著虛實有無互依互存的辯證關係。於是道家以及易經的道理被灌注在實筆與留白的佈局上，因為有了留白，專注力會鎖定在畫作上；抽象意念則在畫與空白間所產生出

的想像空間，以偏概全表達神髓；留白更在畫中構築了文人清雅的精神境界。⁵⁷由此觀點來思考牧師與牧師夫人或雅各與瑪迦的對照與對位，便清楚彼此之間那一個可以產生關係的「餘地」，恰恰是最關鍵的部分，就像太極圖最有趣的不是黑白，而是中間分隔黑白卻平衡黑白的曲線。

〈留白〉這篇小說中，每個人物都不是存在的個體，因為每個人物都只是一個高度哲學化的藝術象徵。尤其是夫婦的形象突出這點，無論東西文化，男女之間本來就是一個相輔相成的互補關係，所以有名聲地位且掌握話語權的牧師與雅各，對比於黯澹安靜但智慧（「老」且「有內涵」的「濃縮、提煉過的生命狀態」⁵⁸）的牧師夫人與瑪迦固然是如此，可是也表明了「生活之內」的凡夫俗子與在「生活之外」的生命代表，並不純粹是一個性別的分類，也不是純粹的互補，而是一組顯著的對照。在世間所有的煩煩擾擾中打轉生活的人，與「在軌道外頭」而「稀釋得輕盈透明」⁵⁹出世者流，不是一種選擇，而是一種生命狀態。兩者未必有高低之分，但是正象徵著兩種生命狀態或生命境界。如果純粹從西方精神入手，這兩者輕易地就可以擺入二元論之中，那出世的天外天人外人之超越境界，自然才是值得追求的絕對價值。但是在中國的圓融精神下，從來不一味推崇出世精神，菩薩就是因其出世而入世的姿態才感動人。菩薩不是像耶穌一樣被上帝拋擲到這個世界上歷難而普渡眾生，他們是差一步就要成佛卻主動回頭到凡間來救苦救難或立願「地獄不空，誓不成佛」。所以如果牧師夫人與瑪迦有更高的境界，也在於她們並沒有完全地「出」世。

⁵⁷ 以上三點參見 羅淑敏，〈第四章：留白，空靈的構圖〉，《對焦中國畫——國畫的六種閱讀方式》（香港：三聯，2009），頁107~127。

關於「留白」的古代畫論中，這段話尤可對比出黃國峻小說與中國畫的技法之妙：「夫此白本筆墨所不及，能令為畫中之白，並非紙素之白，乃為有情。否則畫無生趣矣。」

華琳夢石，〈南宗抉祕〉，于樸編，《中國畫論彙編》（台北：京華書局，1972），頁501。

⁵⁸ 黃國峻，〈留白〉，頁12。

⁵⁹ 黃國峻，〈留白〉，頁15。

〈留白〉中，雅各與眾賓客就是那濃淡乾濕各異的墨色，他們精彩華麗引人注目，瑪迦就是那一片留白：「覺得自己老了、覺得自己在生活之外、在縮小著。」⁶⁰ 瑪迦與雅各，他們就像中國畫中的黑與白，六彩之基本，離不開彼此但是卻不斷地想要混融彼此。再回到太極圖來思考就會更清楚，圓圖中只有黑白，而此黑白又被想像成雙魚彼此逐尾而「圓」游，如果黑魚前游而白魚靜止那麼白色必為黑色所覆蓋，反之亦然。不過兩條逐尾圓游的魚中又都存有一點對方的色彩，正是一種不能用二元論來截然二分的徵象。所以不斷要跨入色彩的瑪迦想融入話題又無能為力，而必然地在「對面」看到自己的「映像扭曲、破碎」⁶¹；不斷要入侵空白的雅各「感到自己總是在到底塗抹著什麼似的」，「無數的空白要他去面對、去消滅、去感到無計可施。」⁶²他們完整了一幅太極圖，黑白雙魚，互相依存也互相追逐，你中有我我中有你。這太極圖就是家！一個兩儀生四象，繁衍成宇宙的家。

超出於此之外的，就是不「成」家的妹妹，哈拿。她不是黑或白，但是她是黑與白的動作，就是黑白雙魚「圓」游的動線，所以她周遊於姊夫與姊姊之間，隨時可以靠攏或抽離，這角色便在於「動極而靜，靜而生陰，靜極復動」，不是有靜有動，而是動靜皆一，是陰陽黑白間的關係，而且是永遠有「餘地」的關係。哈拿的位置，其實正像是小約翰這個家中小孩的角色，不是結合而成「家」的最核心關係，但是卻是這個家最親近的關係，「好像所有的樹，在地面下都是相連的，是同一棵巨樹的不同部分。」⁶³

⁶⁰ 黃國峻，〈留白〉，頁12。

⁶¹ 黃國峻，〈留白〉，頁15。

⁶² 黃國峻，〈留白〉，頁17。

⁶³ 黃國峻，〈留白〉，頁9。

於是在黃國峻的創作思考間即可發現，他細密堆砌細節，但在大處又總是以留白跳接方式處理的原因。如果沒有留白，細節便成了流水帳。留白，所以錯愕、停頓、思考，於是細節才被重視才有價值。如果回到中國畫論的寫實與寫意來看，細節的繁複細緻描摹是寫實的，這在文學上也一樣，所以發展到極致的寫實主義就是自然主義。不過黃國峻從來不被視為是跟隨乃父文風的寫實作家，而將之定位在現代主義作家，一來當然是因為他的文風其實更傾向於現代主義文學傳統，許多的細節描寫都有其象徵性或隱喻意涵，而不只是再現。另一方面，似乎黃國峻就是在反向操作黃春明的寫作手法，眾所周知所謂的「鄉土派」都是將現代主義寫法融入到寫實作品中的嘗試，黃春明亦然。黃國峻卻似乎是在現代主義小說中，融入了寫實文學的細節摹寫技法，因為在有象徵意義的細節書寫外，作品中也有許多細節，都是反現代主義強調的形而上、象徵、知識分子品味，而是要落實、再現出人世間來。這或許還是得訴諸黃國峻作品本身的狀態，前述「疏離」將小說的時空背景都架設在不知何處不在何時狀況中，所以也許正靠著這樣的寫實筆法才讓小說落實在人世間，而不是在雲霧飄渺間，讓讀者完全找不到投入的落腳點。

在創作的關係上，留白才好施展筆墨的巧妙，所以留白的分寸更要拿捏，言外之意不落言筌直是只在留白處。⁶⁴然而藝術作品之最終完成，在欣賞者。留白所呈現的韻味、想像、境界終須在欣賞者的欣賞過程中發揮作用，才得以實現。所以在讀者的接受角度，黃國峻也有了一些思考，表現在〈觸景·景一〉。雖然全篇似是公園描寫文，通篇幾乎都是敘述者的內心思量。對於一個在公園講台上演出一場無以名之的表演，敘述者為之建立種種的闡釋甚至分析評論。每個人都有

⁶⁴ 20世紀國畫大師黃賓虹語：「古人作畫，用心於無筆墨處，尤難學步，知白守黑，得其玄妙，未易言語形容。」

摘自 羅淑敏，〈第四章：留白，空靈的構圖〉，頁127。

「不曉得怎麼得知」的常識，「這亙古不變的常識已穩若磐石，並供人信賴、依賴，以便能處之泰然。」仗著這些常識，任何「不合情理，做不了準備的」怪事都可以臆測解釋，然後看到的就是「符合於假設的現象」。⁶⁵所以無論是生活還是欣賞作品，「任何一件物品，都不是看見它單獨的、橫切性的面貌」⁶⁶，而是帶著個人的想像來理解。在藝術呈現與欣賞之間，沒有必然的結果。但是也正因為如此，作品本身的留白就像是「一隻滿載著意圖的手，伸出了一個舉動意義」，當留白染上了色彩，反而就像這隻滿載意圖的手動了起來，「一動起來反而令人糊塗，一動就打破了那身上無數個共存的『彷彿』」。那些符合色彩意義的動作或書寫，固定了文字的意義，「單一的意義象切菜的刀，清晰而銳利，不像那豐沛而激昂如雨般的多重意義。」⁶⁷

為了尋求如雨般豐沛而激昂的多重意義，黃國峻只讓他的作品帶著充滿意圖的姿態，而沒有單一意義的動作。如果將這樣的文學思考，對照著黃國峻在各書中插畫尤其明顯可見，畫中全然只有線條，而且是乾淨俐落但轉折柔和的線條。沒有繁複的筆畫，讓其中的人物即使在做事情，也沒有明朗直接的意圖指示，一切盡在線條與線條外的空間。即使像《度外》封面這樣的西洋畫，雖然色彩明顯、線條繁複，沒有中國畫的留白，但是可以感受到畫中一種蓄勢待發的姿態，沒有動作。無論是形式上或內容上的留白——如書中一般插畫的簡單線條勾勒——或是象徵性的留白追求——如《度外》的封面圖及《是或一點也不》中的「故事集」扉頁的學琴畫作——也都由此找到了更明確的根據。

在創作以及接受兩種以作品為對象的關係以外，黃國峻更沒有忽略另一個主

⁶⁵ 黃國峻，〈觸景·景一〉，頁135。

⁶⁶ 黃國峻，〈觸景·景一〉，頁138。

⁶⁷ 黃國峻，〈觸景·景一〉，頁137。

要的關係，就是作者與讀者的關係。〈泛音〉更藉著補筆的「創作」來凸顯這層關係，因為創作者更多時候只是沉溺在自己的創作當中，並不涉及實際讀者，創作者心中可能出現的讀者只有那隱含讀者（implied reader）。但是當創作者從一手轉變為二手的時候，實際讀者便顯出了其重要位置，所以為老師遺作補筆的腓力，就必須在創作與讀者的接受之間掙扎拉扯，要如何貼近老師的創作又不背離聽眾的習慣、期待，成為了腓力補筆的最大困阻。他既要推敲老師的創作心意也要迎合讀者的心理預設，在這兩端之間的拉扯，便凸顯了創作與創作的完成（作品被欣賞）之間的鴻溝，這又是另一種象徵性的、過渡性的留白，就像那音樂演奏開始前全然靜默的瞬間。只是從小說中，黃國峻似乎也找不到這層關係的答案甚至答案的傾向，即使是最親信的人，都無法參透「這荒廢下來的曲譜……不會有人從這片衰殘中生得什麼信念的」⁶⁸。

面對藝術，人往往是不實際的，與利害無關，極端的反應若非「一種兒童常有的舉動——拉著大人的衣角，硬是要朝某處走去，毫無戒心」⁶⁹便是「半推半就，便做了大家都在做的事，然後偶爾心神會瞬間偏離到重點之外，到有意到達的別處，到天空、到地面，好像要找機會發現這現實的破綻。」⁷⁰藝術對於黃國峻而言，其實是一種界限的超越：「這一個沒有聲的瞬間，感覺很嚴肅、很巨大，而且它是尾隨在極小聲後到來，它沒有時間與大小，它是一條界線，是由音樂所越過的東西。」⁷¹這個超越的操作在創作者，完成在讀者，但是中間的過渡與傳達，並沒有辦法確定落實。所以留下有情的紙素之白，讓讀者的想像來參與產生「形形色色的感受」，「盪成浪潮，迎面而來，隆起、伏拜，像失眠者的蓋被的縐褶，展

⁶⁸ 黃國峻，〈泛音〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁115。

⁶⁹ 黃國峻，〈泛音〉，頁105。

⁷⁰ 黃國峻，〈觸景·景一〉，頁136。

⁷¹ 黃國峻，〈泛音〉，頁112。

平、屈縮，與整個人完全貼合。」⁷²黃國峻也確實理解到留白在達到這效果的巧妙。

第四節：度外

<留白>第一段黃國峻就表現了他的空間的歎詠書寫，全段三句話寫空間的一個最重要的表現——光影。第一句寫影，第二句寫光，第三句揭曉。在這三句話裡面，前兩句在靜景中出現了動態，最後在動態中看到了靜態。因為是光影，所以「看得見／看不見」成為了感官的主軸，「樹蔭不見了」然後從這一個近景慢慢拉遠看見樹，慢慢拉遠看見屋外成了遠景，最後鏡頭從俯角轉成了仰角。

即使還不知道敘述者是誰，但是已經可以鎖定他的位置是從屋裡往外看。敘述者的位置，尤其是第三人稱全知觀點，通常是很微妙的，他在文本之內但在故事之外。正像是這屋裡屋外的感覺，有阻隔，但是這個屋也只存在小說裡。所以從屋裡望去的鏡頭似乎都是滿的，而相對於飽滿的鏡頭，敘述者彷彿是一個隱喻的空位。或許並不可能確定到底敘述者到底是站在一片海闊天空中或是只有立足之地的倉庫中，他在同一文本世界中，飽滿鏡頭之外留下來的空間。並不只是位置，他看見一切，但是沒有感情甚至沒有感覺，缺乏感性的判斷，只有理性的說法。大自然是有情似無情，尤其中華文化又是一個物我相互交感渾融一體的思維，所以這一景光影對比於那無情無感的機械觀點，又是一種情感上的留白。這一處留白，就是黃國峻的度外。⁷³

⁷² 黃國峻，〈泛音〉，頁111。

⁷³ 從留白到度外，這裡要說的已經需要超脫畫論的框架，從二維平面進入到三維立體。因為文字與影像之間最大的差別在於想像力。影像的想像空間是平面的，這與西洋畫的立體派等等不同，因為即使是看目前最火紅的3D電影，其實觀眾的觀看體驗仍然是平面的，那些透到眼前來的影像都是扁平的。但是缺乏影像現實感的文本空間想像，卻可以突破平面，而真正透過文字的表述然後想

「國峻的文字，特色是冷靜與理性，他擅長智性思辨」⁷⁴。冷靜與理性，似乎是閱讀黃國峻作品的一個必然感覺，黃國峻文字最大的熱情，就是「智性思辨」。一個聰明如他、對藝術追求如他的作者，自當不會讓作品成為純粹的思辨文字。「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之；出乎其外，故能觀之。入乎其內，故有生氣；出乎其外，故有高致。」⁷⁵黃國峻深明此意，所以用遠離現實戰場，藉彼喻此來表現態度，也用此態度建構他的「景觀」。因為看風景的人，一定不是在風景裡的人，只有出乎其外，才有眼界，才見景觀。這種足以達成無論是冷靜理性，或是智性思辨的最基本距離，產生了文字風格，產生了思考空間，更產生了美感，這也是黃國峻疏離美學的一種。

偏於高致的傾向，黃國峻更掌握住了「觀」的關鍵性。黃國峻就寫作曾經提出過這樣的隱喻：

當時母親在動物園的飲食部隔壁一間小亭子裡販售明信片 and 紀念品之類的東西，我常跟進去免費參觀，在獨自去逛了幾次之後，覺得籠子裡的動物好像每天都衰懶不動，接著就有些遊客忍不住用各種方法去刺激。我注意觀察他們的言行，突然覺得他們才是被看的獸群，而我像是那裡唯一的人類，然後又想到背後是不是同樣有人在看我這自以為是人的雛禽？⁷⁶

像成三維空間。舉例而言，屋裡屋外的表現，透過影像來表現，是一道牆分割的兩個空間，但是文本空間卻可以透過想像／投射，感覺到像真實世界中屋裡屋外那種同一時空不同場景的空間感。所以這裡要說的留白已經不是畫面上的，而是空間上的留白，一個想像的、隱喻的空位。

⁷⁴ 潘弘輝，〈初旅〉，《聯合文學》第23卷8期，頁122。

⁷⁵ 王國維，《人間詞話》（台北：天龍，1981），頁60。

⁷⁶ 黃國峻，〈自序〉，《度外》，頁6。

這彷彿是一則流傳以久的笑話，虛實無從考察，孰先孰後更無從追究。有趣的是，原來看風景的人已經變成了別人風景的一部分，只是絕對沒有卞之琳〈斷章〉的浪漫。在這一則類似黃雀在後的虎視眈眈的小故事中，更應該看到的是黃國峻所願意放置自己的位置。他總是要在觀賞者的背後做更進／退一步的觀賞者。他不居前線直接面對敵人，他站在後方放眼戰局，他把自己放在一個觀察者的位置。他先把自己放置在實際生活的度外觀察，然後再「假借一個跟實際生活看似無關的著眼處來反映我們對生活的態度。」⁷⁷他出乎其外。而他人乎其內的唯一方式，就是書寫。只是這書寫者，似乎又已經是另一個在背後看著觀察的自己的人了，這或許可以從他常常將個人片段生活經驗的揉雜進小說中得到一些證明。

可是對於一個不斷將自己的位置往情境外退且被認為社會適應不良的人，用書寫來介入社會，文字自會有了一種疏離感，置身事外的語句，逃避被現實擒逮住的框架，刻意模糊的時空背景，更明顯的是出乎意料的結構邏輯。〈度外〉一篇，是全書的壓軸之作，也是書名的由來，其內容形式皆集全書作品之大成，甚至變本加厲。尤其是敘述觀點的轉換之急，由於小說人物比其他作品的更多，所以在全書中甚顯突出。這篇小說就大體上綜結而言，是第三人稱敘述全知觀點的作品，然而這全知不僅進入文中角色的心理，甚至進入角色的身體，可以從角色的眼睛看世界、思考以及反應。在看似統一的觀點之下蘊藏著各個角色為第一人稱的敘述，這樣的敘述彼此間的相連又將由全知觀點的敘述所拼貼、統合。加上黃國峻作品中一貫的時間亂序，每個敘述都彷彿是錯亂的，其亂中有序的邏輯不容易進入。

除了這「泛第三人稱全知觀點」的度外之姿外，〈度外〉中也看到了黃國峻對於人性的觀察之透徹，其透視的程度並非隔岸觀火，而是隔著一面鏡子的窺視，

⁷⁷ 許正平，〈單打獨鬥說故事——一場新世代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，頁102。

其心眼之明亮讓一切行動背後的動機與意義無所遁形。這樣的洞察力是驚人的，但也是傷人的，因為其實黃國峻的姿態已經不是普通的觀察，而是冷眼旁觀。就像上面他所提到的故事一樣，他是在背後看著人類對著動物耍的猴戲而產生了恐懼。這樣的洞察力，帶來的是觀察者自己的心寒，也是其記錄報告閱讀者的不安。〈度外〉第一節全然是一個神話，只是這個神話編織在一個現代情境中，但是卻非常清楚地看到，這一節雖然也探入角色內心，不過就敘事語言而言卻是完全抽離，就像在說神話的時候，不是事不關己卻已經是「在最早最早的時候」，而說話者已經是站在「很後面很後面的地方」了。

張清志曾經形容黃國峻「是個純淨的人，即便思想繁複，終究純粹，正因為這純淨與純粹，無法忍受雜質，也就顯得分外脆弱。因為內在的潔癖，終究與世界有著扞格與落差」⁷⁸，這樣的形容當然不只張清志一人，但是最乾淨的透明，當穿透這個複雜混濁的社會中，卻會成為一種罪過，無論對自己還是對他人。⁷⁹因為隔岸觀火有人可以理解隔岸的空間距離，冷眼旁觀也許也會有人理解這樣不願涉入的位置，然而無論是有意或無意的穿透、窺視，卻必然叫人背脊一涼，芒刺在背而想要撻伐。黃國峻自己曾經寫過一些關於「偷窺」的作品，尤其是《麥克風試音》的開篇之作，裡面提到「如果可以偷窺上帝的奧祕，那私生活的鏡頭又算什麼呢？……反正人的心智便是在這些考驗中展現其價值，相信偷窺只是一種暫時性的墮落」⁸⁰，黃國峻確實反對偷窺他人隱私，可是他卻制止不了自己去「偷窺」別人看動物時耍猴戲的樣子，因為他從一開始就不是站在這個世界的同等高度看

⁷⁸ 張清志，〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉，《告別的年代》（台北：寶瓶文化，2006），頁203。

⁷⁹ 潘弘輝的〈初旅——追憶黃國峻〉中也有相似的理解，他認為黃國峻太乾淨了，在面對社會的黑暗與髒汙找不到持平的方法，永不妥協所以總是在自己與社會現實兩個方向拉扯。參見 潘弘輝，〈初旅——追憶黃國峻〉，聯合文學272期。

⁸⁰ 黃國峻，〈良心公休日〉，《麥克風試音——黃國峻的黑色Talk集》（台北：聯合文學，2002），頁15。

待一切，他在度外。

他最深沉的度外，就是站在一個作者的立場，卻看透了讀者的反應；在他宣稱自己是「小說對我來說在寫完那一刻也就結束了，有沒有人看或誰看對作品並無太大意義，許多藝術家創作作品並非希望作品如何有延續的生命，只是為了在某個生命關卡上有所陪伴」⁸¹的同時，他卻彷彿也是小說裡的敘述者，穿透每個讀者的心理、思考，將他們統合整理出一套他亂中有序的邏輯。讀者讀著他的作品，不禁也有了被窺視的感覺而背脊一涼。小說〈度外〉中，可以看見以下的敘述：

他們這一代的年輕人不是尚有諸多領域待探索，而是其實根本不知道幹什麼要去探索？他不明白感動為何物，那本書是由一個核心思想破解成上百萬字，而非上百萬字構成了一個核心思想；那些文句是不斷由下一句拉著走的，而非由上一個句子推著走的，這是完全不同的兩回事。⁸²

這零零碎碎的自主，到處淌開，孩子就快走失了，它們就像是一顆馬鈴薯被磨絲板刮成絲屑了似地，構成了一件非理性的藝術作品，那是一本經典中的無數字句，一個思想的實現，永無休止地升降的電扶梯和電梯，自動門和迴旋門的運作，而他正在經驗著它，他試著讀懂它們所拼組起來的意義……⁸³

節奏漫長，一點細節也不放過，但是它所呈現的，又是裁剪成極短暫的片段生活，它進行得充滿了作者的情緒，這樣子表現究竟有何居心？那些

⁸¹ 許正平，〈單打獨鬥說故事——一場新世代小說家不斷聯想、岔開的戲文〉，頁106。

⁸² 黃國峻，〈度外〉，頁195。

⁸³ 黃國峻，〈度外〉，頁200。

在心頭老是念念不忘的事，憑什麼決定一個與它無關的想法該怎麼呈現？⁸⁴

每當一個看法得到徹底陳述時，就彷彿有一塊透明的玻璃在他們之間越破越小，那些聲音如魚網般撒張，將少許不悅的情緒一網打盡，書中的文意持續步行著，讀書會上聚精會神著，逐字逐句，一頁讀完之後，翻過去又是另外一頁。⁸⁵

無論是說明了自己的作品特色還是後設讀者的反應，甚至是對讀者的反應做出反應，黃國峻的冷筆勾勒足叫人膽戰心驚。作者將讀者的閱讀後設進作品裡，黃國峻當然不是第一人，只是其掌握透徹若此，彷彿有人偷得情報告訴他一樣，難免教讀者不安。黃國峻的度外之姿，雖然其所以然實不得不然，但是卻無疑造成了看他作品的一大阻礙，讓「作者—作品—讀者」彼此之間的關係更為疏離。反過來說，黃國峻如果不是位置超然，他就無法看見整體空間，就無法在留白的布局下，完成他對空間的嘆詠。這是他的最長處也成為了他的最短處。

黃國峻的疏離美學，這是真正最關鍵的一點，也是他所以能成就他文體的主要因素。如果要探究這個位置的來源，恐怕就是電視電影，小說的故事來自編劇，小說的呈現來自導演，不過一切都要透過攝影機的管窺才得以完成，所以小說是被設計過的偷窺事件。攝影師一方面身在環境中，可以看到全景然後擇其所欲，另一方面當他投入工作時，就只透過那攝影機的管子看出來，旁若無人地正大光明窺視。如果可以將這樣的工作狀況或情境想像成初期的攝影狀況，當它還叫做西洋鏡的時候，攝影師將自己的頭伸進布簾之中，隔開外面的世界，全情透過鏡頭窺視。反過來說，攝影機在電視電影中，本就要被當作不存在的存在，表演既

⁸⁴ 黃國峻，〈度外〉，頁201。

⁸⁵ 黃國峻，〈度外〉，頁217。

受制於它的視野，卻也必須有意識地摒除它的存在感。然而鏡頭的「管中窺豹」代表了觀眾的全部視野，導演與攝影師躲在鏡頭後面，在看不到他們的地方默默預設與後設一切，豈不正是黃國峻的度外。



第三章 故事：野性的生命力

黃國峻的第二本小說集，《盲目的注視》，與《度外》相隔約兩年才出版。在自序中，黃國峻說前輩強調小說雅俗共賞的說故事本質，所以在這本集子中的小說都在朝這方向邁進。⁸⁶

說故事的起始點就是要有故事可言，可是小說從現代走入後現代的一個最明顯最重要的線索，就是脫離敘事。因為後現代的生活裡，其實已經沒有故事了，沒有風起雲湧的改革如解嚴，也沒有奮鬥壓抑的生活壓力如四十年的戒嚴，更沒有突飛猛進的經濟奇蹟，在個人生活上也每個人更趨向同質性發展。雖然後現代允許、接受，甚至強調多元，可是各別生活中並沒有太差異的起伏曲線，而在強調多元的後現代更讓每種不同都成為理所當然。同時，其實何嘗真的擺脫了現代，甚至前現代的觀念意識。

小說也終於隨著這樣的改變，從敘事走向了敘述。黃國峻從後現代要回溯現代，他的方法是從鄉野傳奇中取得再創作的養分。他也尋找了最古老的「愛」與「慾」作為貫串的創作母題。

第一節：說故事的人

這似乎是一項對我們來說最不陌生、最具保障的能力——分享經驗的能力，被剝奪了。導致這現象的一個顯著原因，就是：經驗貶值了。⁸⁷

⁸⁶ 黃國峻，〈自序〉，《盲目地注視》，頁9。

⁸⁷ Walter Benjamin, "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov", trans. by Edmund

故事是用說的，這是本雅明在〈說故事的人〉這篇文章當中的重要前提。一如中國許多古典白話小說以及話本的由來一樣，故事都是經過了口耳相傳，從一個說書人到另一個說書人的口中，各自發揮附加，層疊輕薄透明的片面，讓故事越豐滿多層。⁸⁸所以嚴格來說，故事本身只有一個框架，中間轉化出各種旁支岔路的故事，卻無可限量，就像〈一千零一夜〉國王與Scheherazade的故事只是一個框架，中間百轉千迴的是各個小故事，這些小故事的出現，純粹為了吸引國王（聽眾），所以總在精彩部份岔開或「且待下回分曉」。⁸⁹從這裡就可以發現幾個說故事的重點：故事就是事件，讓故事精彩的是情節，這在後來佛斯特的《小說面面觀》中得到充分的說明。再者，說故事要輔助以情節，是為了要吸引聽眾，所以如果說故事有雅俗之分，例如在瓦肆勾欄如果說俗，就是要立即直接針對眼前聽眾的喜好興趣而加油添醋，但是在文學上說故事的雅，應該就是這些情節的生長是經過了一次次面對跨越性別區域階層等等藩籬，經歷各種各樣的聽眾以後所留存下來，可以感通人心人性的部分，再加以文雅的修飾。

所以當小說作為說故事的載體的時候，其所能負荷的，已是所謂的「定本」，一切已成定局，無從添加也無從歧出。在寫前基本上已經接近這樣完整的結構，在寫出並且流傳之後，當然更是把所有漂浮在空中的都落實了。所有的「後傳」、「後記」等都是另一個世界了，例如所有的「續《紅樓夢》」之作，在本質上已經跟《金瓶梅》脫胎於《水滸傳》一樣，並不只是添加或歧出了。一方面小說已經讓本來非常貼近現時彼此一時一地生命的經驗抽象化成超越時空的集體生命經驗，另一方面文雅的潤飾其實也將非常草根的、非常基礎的生命言詞都化作了以

Jephcott, Howard Eiland, and Others, ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Selected Writings, Volume 3. 1935-1938* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard U. Press, 2002), p. 143.

⁸⁸ 參見Walter Benjamin, "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov", 頁150。

⁸⁹ 參見Walter Benjamin, "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov", 頁154。

美為前提的文學語言。可以參照柯師慶明的論文〈從「現實反應」到「抒情表現」——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉，這篇文章其實是要在中國的詩歌發展史中抓出一個從實際生活的情境走向純粹的抽象表「情」的趨勢，而以〈古詩十九首〉為其轉折點。這是文學發展的必然流變，而以故事為核心的敘事文學更尤其如是。無論小說或戲曲在中國文學裡都是俗文學的領域，所謂的典雅化其實指向文人化或菁英化，一來是如唐傳奇般為在位仕人紓尊降貴來寫這一文類，二來是「人類學識的整個結構都對詩歌的閱讀和學習有影響」⁹⁰。這與後來西方文學觀念進入以後，將之與詩文並置的狀況並不一樣。

可是小說作為最普遍一種敘事結構卻似乎是無可質疑的一個定論，直到後現代以敘述為主的小說出現，台灣文壇先驅者包括了張大春，朱天心等人。這樣的轉向，王德威先生在評介朱天心時如此說道：「朱天心放棄傳統定義的故事性，幾乎是理所當然的事。藉此她反可能逼近現實無明也無常的面相。她的瑣碎議論姿態成為對抗歷史大說的方式。」⁹¹進入後現代的台灣，生活已經趨向於一致化，城鄉雖然還是有差距然而文化其實已經互相滲透，每個人的生活經驗大同小異，新的風尚一波未平一波又起而讓傳統的生活智慧、經驗不再傳承。包括學運在內沸沸揚揚的社會運動已塵埃落定，高度商業發展帶動著經濟，加上鐵路地下化、捷運系統等交通便利的完成，九〇年代末的台灣，尤其是台北，走入真正安定高度發展的都市情境。安定與發展，隱喻著生活的平穩速度感，而在平穩中速度是容易被忽略的，只會在不知不覺中不斷加快，無論是人的行動或是資訊的來源等等。而在一切不斷加快但感覺仍然平穩的狀況之下，人開始忽略生活的各種細節，衝向目標但忘了看看路邊的小花。

⁹⁰ 諾思洛普·弗萊著，孟祥春譯，〈第一章：「神話」與人類的世界〉，《世俗的經典：傳奇故事結構研究》（上海：上海人民，2009），頁30。

⁹¹ 王德威，〈老靈魂的前世今生〉，《當代小說二十家》（北京：三聯，2006），頁85。

晚期資本主義（Late Capitalism）的風氣下，藝術必須尋找新的出路才能感動人，小說走向更貼近一般生活方式的敘述。本來作為小說重要特質的「作意好奇」的浪漫傳奇故事⁹²，已經不能符合現代人對於小說的需求了。因為，唯有與時並進的生活書寫，才可以接近現代都市人的閱讀興趣與方式，那些曲折離奇的故事已經離現代人的經驗非常遙遠，想像力也被功利的現實社會剝削了，這個發展一路到現今，就是各種旅行文學或飲食文學成為一種主流文學。明顯的，在這次的文學革新路上，沒有再像之前一樣掀起「鄉土論戰」，強調文學要為民喉舌，要強調故事同情憐憫而升起感動。故然可以說這是經過了上一次對於文學視野及接受度的開拓，但是其實也可以說，這樣的文學才是為民喉舌，雖然是特別的故事，但是包裹在看似平實，而且似是叨叨絮語的文學語言中，只有非常生活化的文學情境，而擁有著浪漫故事情懷的小說已經不符合世情了。

黃國峻的第一本小說集，似乎是最具現代性的後現代作品。小說的形式依循現代主義小說，同樣不是以故事為主，而以情結取勝。在破碎的時間敘述裡，無法去問「然後呢？」，而只能問「怎麼會？」或「為什麼？」尤其小說裡細碎的細節，在破碎的時間敘述裡，再經過不確定的敘述觀點的錯亂，似乎透顯了一種存在的迷惘。但是，第二本小說集，黃國峻想要重拾故事，他在〈自序〉說：「於是試著先從寫故事學起……因此故事的模樣或許不免仍有幾番老樣子……只希望這甩不掉的是好的風格，而非舊的毛病。」⁹³

⁹² 「傳奇故事」（Romance）可以指稱早至古希臘散文體傳奇、中世紀騎士文學、歌特式（Gothic）浪漫小說、當代浪漫小說等。小說（fiction）是對傳奇的現實替換，以更符合普通體驗的一致性為主。所謂的現實替換就是將之合理化，以程式化的單元適應這個世界，所以《堂吉軻德》在作品中呈現了這一層替換的（反）過程，昭示了傳奇的死亡與小說的誕生。

參見 諾思洛普·弗萊著，孟祥春譯，《世俗的經典：傳奇故事結構研究》（上海：上海人民，2009）。

⁹³ 黃國峻，〈自序〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁9。

當故事成為小說的一個重要元素開始，說故事這件事就已經有了本質上的差異⁹⁴。黃國峻重拾故事的手法，就是一改過去以情節細節為主的美學風格，從寫故事開始。他第一個要超越自己或者說必須達成的目標，就是他的小說要經得起讀者問：「然後呢」。其次他不能再以單一事件的多重視角手法來呈現，而必須當一個稱職的說書人。其三就是故事與事故最大的區別在於故事是有發展性的，而且要曲折離奇的奇幻浪漫故事才留得住「聽眾」（讀者）。

奇幻浪漫的故事，是敘事文體的起始。無論中外，敘事作品的起源都是浪漫的故事，中國文學如《楚辭·山鬼》等多篇、《穆天子傳》或歷史作品《左傳》、《國語》、《史記》的傳記等；或西方文學的《荷馬史詩》、希臘悲劇等，一樣無論韻散，敘事就是要說一段奇幻的浪漫傳奇。與小說不同，在說書式微的九〇年代，故事更是必須要徹底浪漫。就算是百年不衰的童話，在新創作中輕易即可發現，連動物故事都已經不符故事的奇幻浪漫了，而只能流落在笑話中。惟有神魔鬼怪，幻想異象如《哈利波特》、《魔戒》等輩，才有可能捉住讀者。黃國峻對於自己要說故事這一件事，是一清二楚的，所以他在眾多的媒介流傳下來的各個精彩的故事中，選出可以讓自己借力使力去重／從新創作的作品，並非隨手拈來。

以〈四個變異的童話〉為例，於坊間最流行最普及最多人說的童話故事中，

⁹⁴ 本雅明在〈說故事的人〉中，提出了小說與說故事形式上的差異就有五個：1. 小說倚賴書本；2. 小說不承襲口傳的傳統也不會加入其中；3. 小說只是作者私己的創作，並非經驗傳承的集合；4. 小說缺乏故事帶來的訓示；5. 小說再現的是人生的困境以及存在的意義。

Walter Benjamin, "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov", trans. by Edmund Jephcott, Howard Eiland, and Others, ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Selected Writings, Volume 3. 1935-1938* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard U. Press, 2002), p. 146.

黃國峻選擇了徹頭徹尾充滿了迷幻魔法，以奇幻浪漫為主軸的魔幻童話故事，而捨棄了情深款款，「王子和公主從此快快樂樂地生活在一起」類的愛情童話。顯然，撇開大部分愛情童話已經廣為人改編、謔擬的原因，白雪公主或灰姑娘這類的童話故事，對黃國峻來說都力量不足。就算是愛情故事，他也要選擇〈美女與野獸〉這樣除了浪漫愛情幻想外更有力量的故事。看他最後成品的〈傑克與仙豆〉、〈小木偶皮諾奇歐〉、〈龜兔賽跑〉以及〈美女與獸類〉四篇，勢必發現這些童話確實是幾個最紅的童話，應該是每個人都知道的故事。這些故事這麼紅，主要的原因就是它們符合說故事的需求：可長可短，可以抓出主要故事轉折就可以交代過去，也可以慢慢疊加各種各樣的情節或細節薄片，讓故事更豐厚。反觀同樣不斷被復訴的白雪公主或灰姑娘更類似於定本，就類似給小孩子說的老舊床頭故事，如果說少了部分情節還會被問「為什麼今天沒有講到……」。換句話說，黃國峻所選擇的這些童話，更可以編入說書人的藝術以及記憶。

記憶，是故事的土壤。當死亡蒞臨，生命的故事開始。回憶、追憶，都是對過去的生命悼亡。唯有當故事被復訴或被改編，記憶才能長存，生命得以延續。黃國峻將流長的故事帶入現代的社會中，予以新的延續方式。故然，故事新編從來是文學的平常事，即使從中國現代文學，魯迅的《故事新編》算起，也已經不計其數。黃國峻能夠給這些故事的新生命力，就在於他不是用詮釋的方式去重寫一個故事，他是用推演的方式新寫一個童話架構的故事。或者可以說，魯迅等人更像是本雅明所謂的歷史學家（historian），用一種解釋事件的角度切入對象之中，來作為敘事的基礎；黃國峻則像是一個編年史家（chronicler），他注重的是如何將故事說進世界的進程裡。也可以說，魯迅一派的人，是用現代的詮釋方式來演繹故事，黃國峻要做的卻是要用故事來演繹現代，將現代的情事或現象放置到原始故事中去，讓故事有了現代的生命而得以延續。

黃國峻似乎也通過了這樣的做法，彌合了故事與小說之間的差異。在一方面，保留或翻新了故事具有的歷久彌新的人性教育意義，另一方面也在故事吸引人的本質上，完成了小說表達人的存在意義困境的主軸。永恆的宇宙人類生命與人性，在這裡疊合上了現代人的現時生命與困境，彷彿星座，是永恆的冥冥天命，卻也是在個別生命情境的專屬故事。於此，所謂的現代是黃國峻的現代，是黃國峻的生命情境，因為這是黃國峻生活在現時的自我經驗。同一個大環境透過了黃國峻的個人視界來觀看，或者是窺視，這中間充滿了黃國峻的思維洞見。所以，儘管黃國峻沒有直接插手故事，卻是已然成為故事背後無法視而不見的陰影，每個故事都烙著黃國峻的指紋掌模，他是一個「孤獨的手工藝者」⁹⁵。

當然除了像〈四個變異的童話〉或〈蝙蝠俠迎敵〉這樣以家喻戶曉的題材借題發揮的作品外，黃國峻也有從一個原始故事發想，然後進行一個幾乎全然無關的新故事創作，甚至純粹想要寫故事，加入說書的行列。想要寫故事這一個動作，對黃國峻來說是一個回到起步重新修練，已經習慣了在小說裡奔跑遊走，現在要怎樣再回來從頭開始學步，是一種心志苦練。但是這個動作也對黃國峻意義重大，故事所以能成為記憶，是因為它與人心的深層結構有高度的聯結，榮格從這裡發展出他最重要的「集體潛意識」學說。所以，這創作新故事與前面所說的想要保留或翻新故事的意義極為不同，這是創造新的記憶。隨著小說的敘事性也逐漸薄弱，童話、神話等的故事創作在一般人心中是一去不回的情況，寫小說的人處處是，但是寫故事的人卻難得幾人。黃國峻用寓言式的筆法，將故事找回來了。

從黃國峻的第一篇小說開始，他就不是一個放棄敘事的純然後現代作者。至

⁹⁵ 借梁竣瓘對黃國峻的說法。

參見 梁竣瓘，〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些故事〉，《聯合文學》第二十二卷第十一期（2006.9），頁74-81。

少，他是認真地說一個事故（如果不是故事）的小說家，如果要針對故事問「然後呢？」，在黃國峻破碎時序的敘事手法中，恐怕經不起這一問，但是讀者依然可以很清楚地捕捉到黃國峻在寫一件事，而且這事件值得被敘述。只有在前一本小說集中的〈觸景〉或〈詹姆士兩千型〉一類的作品，才確切地感覺到去故事、純敘述的後現代作品氛圍。擁抱現代主義美學的黃國峻，總讓人輕易地知道深藏在文字內容背後更具有主導性的深刻思想，甚至小說裡的每句話每個字都是破解自那背後的思想。這成全了他小說的寓言特質。⁹⁶

第二節：寓言

黃國峻從來都沒有脫離說書人的距離與身分，從他的作品中，可以看到作者從來不出現卻不斷地以全知敘述者的位置，時時透入各個主角的觀點發聲。如前章所云，他尤其像說書人的，就是他彷彿是當面面對著讀者，看見了他們的反應，進而將之編織入作品中。而且相較於同輩作者而言，黃國峻的作品已經是很願意說一個完整的故事了。說故事只是一種形式，即使轉入了純粹書寫的小說創作，故事只是表達方式，意義在後面撐持著這個故事的有效性。故事進入到小說裡，又可以發現，在故事背後撐持的已不是最初的教育意義或倫理了，而更傾向於生命的意義探究。

表達一個故事，故事的背後，是作者的心思意念。儘管新批評對此大加撻伐，

⁹⁶ 寓言，在中文語境裡與西方不同。寓言是一個統稱，包含了西方的fable, parable, apologue等文類，接近於西方的托寓文學（allegory）。中國的寓言出自先秦諸子，最早見於《莊子·雜篇·寓言》：「寓言十九，藉外論之」，強調故事的言外之意若求信於人就要借助外力。黃國峻的小說，除含有現代主義小說的呈現人類的存在意義困境外，還有一套思想在每篇作品背後為支撐，所以也充滿了寓言特質。接下來第二節將從這裡談起，關於黃國峻小說的「故事」。

也許文學批評確實無法精準發現作意，但是卻不能不說作品在被建構時，作者投注其中的精神意念，決定了書寫的行為，而書寫已經限制了文本解讀的可能範圍，所以可以挖掘得更深更廣，卻很難另闢蹊徑。黃國峻的書寫，更是明顯地讓人無法忽略小說的思想，在背後整個托出了故事，讓人不能不在看見精彩的故事表演後，去推敲後面首腦的面目。這樣的書寫方式，或這樣的書寫作品，讓黃國峻的書寫連接上了一個被遺忘，或說被忽略了許久的故事傳統——寓言。這不是一種表現方式，而是一種表達方式，一如說話，尤其是對於黃國峻這樣想用書寫與世界接觸的作者而言。通過書寫的推敲、文學語言的特質，才能讓黃國峻的心思得以表達。

「寓言」是一個與「象徵」對應對立的思辨概念，象徵表達理念，是詩的本質，是瞬間的感觸，是「突然照亮黑夜的一道閃電。那是抓住我們整個存在的一股力量」⁹⁷；寓言則傾向於敘述，在表達概念，一方面它是「連續發展的，具有極大活動性的，是能動的思想再現，它已經獲得了時間的流動性」，同時它也是「思辯的冷靜沉浸於把可見存有（案：此處由筆者從原譯本的「存在」改譯成「存有」，因為似乎存在與意義並不可區隔）與意義相區別的深度之中」⁹⁸。亦即如果象徵更接近於抒情的瞬間頓悟的話，寓言卻比較是通過思考將潛藏在敘述背後的真理找出來，便如歌德所說的寓言是「詩人從一般之中尋求特殊……其中，特殊僅僅用作一般的實例或例子」⁹⁹。從文學傳統而言，中國寓言與西方寓言（還有印度寓言）主要差別是在前者內容與政治教化密切關連，後（二）者主要是與宗教神話相關。¹⁰⁰

⁹⁷ 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，《德國悲劇的起源》（北京：文化藝術，2001），頁134。

⁹⁸ 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁136。

⁹⁹ 轉引自 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁132。

¹⁰⁰ 本文將印度寓言避重就輕地併入西方寓言，主要因為下文主要關注在中西的寓言概念，所以求中西對舉的論述便利。參見 林淑貞老師，〈第一章：緒論〉，《表意·示意·釋義——中國寓言

當然，黃國峻的寓言書寫也許與兩個傳統都沒有直接的繼承，或者說黃國峻的小說思想更注重在現代小說的區塊上（展示人性的存在困境），所以無法輕易將之歸入任何一方之中，但是要對於寓言書寫有一個概念性的理解，才能對黃國峻的寓言書寫有所理解。

因為中國寓言傳統上與政治教化相關，所以勸諫也成為了寓言的大宗，而且中國君主只有少數是像劉邦一樣的市井小民，而即使是劉邦也曾寫過〈大風歌〉、〈鴻鵠歌〉這樣激昂悲痛的文藝創作。所以「幾乎沒有任何一種書寫形式，更能保障這種只有學者才理解，而作為高度政治格言的真正世俗智慧。」¹⁰¹西方也未嘗沒有相似的寓言形式，眾所周知的伊索寓言，除了是笑話、童話，其實更是希臘人的「演說家範例手冊」，可以滔滔雄辯，也可以婉言相勸。¹⁰²將中國寓言推向其始源，便能找到與西方寓言得以溝通的渠道，莊子的寓言除了政治諷諫之外，更有許多是哲學的徽徵（emblem¹⁰³）。因為背後支撐的思想的差異，西方的寓言一大宗有宗教背景，來自教義這種固定思考模式的「西方寓言家表達的大多不是創造性思想，而是老生常談的道德說教。」¹⁰⁴中國寓言家則是自由地使用想像力將寓言作為論證的一部分。

詩析論》（台北：里仁，2007），頁5~6。

¹⁰¹ Walter Benjamin, trans. by John Osborne, "Allegory and Trauerspiel", *The Origin of German Tragic Drama* (London: Verso, 1990), p. 172.

案：本文將英譯本與中譯本相互參照引用。這部著作最後一章論及「寓言」，雖然是分析巴洛克時代的寓言藝術作品，但其多涉及寓言的本質以及西方寓言的特質。

¹⁰² 參見 李爽學，〈說寓言〉，《經史子集——翻譯、文學與文化筭記》（台北：聯合文學，2005），頁141~143。

¹⁰³ emblem這個字源自拉丁文「鑲嵌工藝」，似乎更符合莊子的寓言方式，不只是一般的象徵或隱喻，而是將哲學思想鑲嵌進他的文字當中，例如庖丁解牛中直接嵌入了通〈逍遙遊〉的「遊」刃有餘；「虛與委蛇」似乎也不應只將「虛」解作「假」，而應該通「虛室」的心，當然心為虛室，又自與心齋相關，而心齋所以虛與壺子能呈四相自是可繫聯的。

¹⁰⁴ 張遠山，〈對想像力的肆意貶低——畫鬼最易〉，《寓言的密碼》（上海：復旦大學，2005），頁128。

黃國峻的寓言書寫顯然無法在簡單釐清中西寓言的異同以後而有了更清晰的框架，但是在明確知道黃國峻的立場較傾向於哲理而非政教、自由創造而非道德說教的話，立即可以發現黃國峻的寓言似乎正有如觀音菩薩的慈悲為懷，跨一步可以進入佛祖的宗教大門，退一步就會成了叨叨絮語而不能進入人心救渡眾生。黃國峻找到了他表達的方式，就在這高深莫測與宣教訓示之間，用說故事的形式，銘刻經驗與思考的思想深度，開始了他的寓言。這樣的表達方式最明顯體現在他的第一本小說集裡，尤其是開篇結尾的〈留白〉與〈度外〉。在《盲目地注視》一書中，由於故事的透滲而開展了寓言的更多複雜面向。

寓言是故事的一種。寓言的特點就是在它被建構的同時，已經確定了它存有兩層意義，第一層意義是文字意義，第二層才是真正要表達的思想意義。後者當然是建立在前者之上，但是後者卻又是在宣示前者的敗壞，就像當靈魂得道，身體反而是要被超脫的。然而修行本身卻要靠身體去實踐，所以就算寓言的「目的」是第二層意義的思想，也不能視第一層意義為無用，因為它的「用」就在於它的「死亡」——「意義越是重要，就越是屈從於死亡，因為死亡劃出了最深邃的物質自然與意義之間參差不齊的分界線。」也唯有在這樣的體認之下，才能夠明白，當班雅明將寓言的藝術形式與現實形式對應的時候才會說「在思想王國裡的寓言，就是在事物王國裡的廢墟」¹⁰⁵，而這是「對一切塵世存在的悲慘、世俗性和無意義的徹底確信，才有可能透視出一種從廢墟中升起的生命通向拯救的王國的遠景。」¹⁰⁶唯有確信廢墟並非無意義，反而可能是「古代的最後遺產」而成為「具有

¹⁰⁵ 本雅明《德國悲劇的起源》語，轉引自楊小濱，〈華特·班雅明，或廢墟的寓言〉，《否定的美學——法蘭福克學派的文藝理論與文化批評》（台北：麥田，2010），頁77。

¹⁰⁶ 楊小濱，〈華特·班雅明，或廢墟的寓言〉，《否定的美學——法蘭福克學派的文藝理論與文化批評》（台北：麥田，2010），頁75。

高度意指功能的碎片」，才有「對奇蹟的持續期待」¹⁰⁷。所以在寓言裡，並不是「得意」後就「忘言」，反而「言」的破敗才可能隱喻「意」的崇高，「任何一個思想，在表達時都與可實證的形象爆發偶合，這就導致了大量混雜的隱喻。這就是崇高以這種風格得以表現的方式。」¹⁰⁸

也許難以否認，故事的起源是神話，敘事的根本就是在說人與自然的故事。而關於寓言，無論其背後支撐的思想有多崇高，就其內涵而言，都是人與人或人與自然的故事，換句話說，是人的生物歷史的故事。這在原始而普通的動物寓言中尤其明顯，寓言中將動物人格化是「給具體事物以人的資格，予其以更加強制的形式」¹⁰⁹，也就是說，這不是簡單地讓動物替代人去行動（即有著人的靈魂的動物），而是要透過強調動物的形式而加以人的資格，去構成一個從這種動物的形式出發，去應對世界的故事。正因為如此，它貼近了探討人的存在困境的小說，因為它也在提問人類存在與應對世界的問題。如果歷史是這個故事的意義端，那麼縱容人類徘徊其間的另一端就是那無意義但含融了一切自然。在寓言裡，人靠向自然，因為歷史從一開始就是在頹敗中，歷史與自然都是無可抵擋的腐朽與死亡。惟有歷史彌留，原始大地僵死的景象才發生了歷史（感），也惟有此時神話顯形，寓言開始。¹¹⁰

《盲目地注視》裡的「愛」與「慾」為中心主題已經顯示了黃國峻靠向自然多於歷史，意義似乎不是他最想要把握的部分，最天然的人性、最原始的本能才是他要聚焦的對象。黃國峻作品中碎裂的時間，雖然因為強調故事而有了改變，但是其實認真看大部分的作品，時間會在某個點上凝固，通常是小說結尾的部分。

¹⁰⁷ 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁146~147。

¹⁰⁸ 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁142。

¹⁰⁹ 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁155。

¹¹⁰ 參見 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁136~137。

〈一隻貓頭鷹與他〉、〈獸行〉、〈縱虎〉、〈蝙蝠俠迎敵〉等皆不脫此例，故事彷彿正在繼續下去，但是卻結束了，時間凝結在貓頭鷹的飛翔或老先生的漫步中。這是另一種時間的斷裂，或者時間的空間化，而就在此時，時間流逝且一去不返被提醒，歷史感油然而生，然後歷史被書寫，意義被建構。就在此時，書寫建構的與思想相耦合，產生了大量雜混的隱喻，才呈現了思想的崇高。¹¹¹這是寓言書寫的程式。黃國峻的作品一樣一言難盡，奢侈的含混多義後面是崇高的思想，卻又顯然。

以開篇作〈馴控〉為例，在一個奇幻的故事背後，彷彿看到一種愛情的樣子。這篇小說當然瀰漫著一股詭異的氣氛，但是王老先生對女孩的癡迷，那一種並非欲罷不能而是自甘墮落終至逐漸失去自我的迷醉，隱約透露著愛情的氣息。這不是小說的內容，但卻是背後的一層意義。再看到接下來的〈四則變異的童話〉，以前三則為例，看似三個童話的再創作，內裡卻隱含著成長小說的省悟：這個世界不是善有善報，只要無害人之心，就可以得享世間善果。而這樣的主題到了第四則童話，更顛覆了這一切：在必要時，連純真美麗的愛情都可以隨時為了某種目的輕易發生。所以當這四則童話不作各別看待，而視為一個整體時，寓言的特質就顯現了，超出文字意義外，一種現實社會價值觀的表裡不一，以及真正值得在意或需要關注的事情，已經沒有人願意認真看待了，就像女巨人的出現引來的是田稼被破壞而不是她從哪裡來，或者兔子大鳴大放的自吹自擂已經只是言論自由的產物。如果要總結這四個童話的寓言意義，在這本書的封面就可以看到：「我們認真地注視著這個世界，世界卻不斷倒退……」

這樣的寓言性質不始於這部作品，也不終於於此。在《盲目地注視》中直接承繼上一本小說集的作品，〈天花板的介入〉可以為證。這篇作品表層意義從思

¹¹¹ 參見 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉頁142&145。

考自然學校切入，仍不脫上面那在面對世界與「理想」或「觀念」的落差，實質上卻是在質疑教育說的跟做的往往不一樣。現代的教育是否過度保護孩子的同時，也過度壓縮了孩子的成長空間，天花板是保護孩子免於風吹雨打的存在，不過也是將孩子隔絕於廣大無邊的海闊天空的實在。在社會體制以外的教育制度，是不是代表一種新的出路？還是只是大人一廂情願的理想？如果只是從大人的本位出發，其實教育帶來的只有壓力，而沒辦法滿足孩子的學習能力及好奇心，就像小說裡的孩子除了面對自然學校以外，也還要去上小提琴課，其實與一般教育制度下的孩子無異。黃國峻當然自己也是受害者，所以更特別安排了「特殊的兒子」陳主民這個角色，並且借小說的角色之口切切提醒：「你在移植樹苗的時候一定要帶土球，不然這樣子活不好。……這種樹本來就長得慢，不要放那麼多肥料。」¹¹²

寓言是遠早於小說的敘事形式。黃國峻是用他那「有一點點的道德教訓」來達成他寫故事的嘗試，如果故事沒有那一點點的教育意味，反而對很多期待的心靈而言是不完整的，就像小時候聽故事總在最後會出現「這個故事是告訴我們……」或「The moral of the story is…」，當這句子沒出現的時候，還往往覺得故事還沒有說完，還可以期待後續發展。所以，當黃國峻把故事作為他小說的核心，寫小說不只是一種表達方式，也不只是一種溝通，同時也是一種「娛樂」，要能夠安撫或長驅直入直達人心的感觸，所以他在小說中植入說故事最重要的趣味。

「寫短的故事最忌一派天真」，在他的故事趣味背後是一種崇高的思想，然而「更怕套上大道理」¹¹³，所以他的下筆練功，造就了黃國峻小說中一種「思想非常細膩，而且裡頭的思想性，不會流於虛無，不會流於空洞的辯論，他的思想性通通是從生命中……體會到一些小的道理。……又回到讓我們相信說我們可以進入一個人

¹¹² 黃國峻，〈天花板的介入〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁177。

¹¹³ 黃國峻，〈自序〉，《盲目地注視》，頁10。

的心靈」¹¹⁴。這是黃國峻的寓言小說。

本雅明以他謀取教職的資格論文修訂而成的《德國悲劇的起源》¹¹⁵一書中，在〈寓言與悲悼劇〉一章的最後部份論及在西方語境中由於寓言與撒旦（代表了純靈性的知識）的關係，所以寓言的思想性正是填滿並否定其物質（內容）原來的虛無（void），而從邪惡轉為救贖¹¹⁶，「是的，當上帝從墳墓裡帶來了收穫的時候，那麼，我，象徵死亡的骷髏，也將成為天使的面容」¹¹⁷。他再舉了巴洛克列柱為隱喻，其上部華麗的天使雕飾將依誇張形式從其下部被憶起，「使人們注意到從下面支撐它的難度而強調上面岌岌聳立的奇蹟」¹¹⁸。雖然黃國峻本來也就無意書寫佈道傳教的宗教寓言，但從這裡切入就會非常有趣地發現黃國峻的寓言小說精雕細琢的從來不是那背後的思想，那思想的崇高全然出於自然，是一個敏感細膩的腦袋用生命體會出來的，甚至帶有一點草根性；反而那物質的文字才顯出細緻推敲再三的痕跡。知識的二律背反在這裡並不存在，因為撐持著作品的思想，純淨得就像高山純氧，彷彿本就是虛無一般。因此黃國峻真正複雜多義的，是他的文字創作，從文字表現才能看見黃國峻的嘗試，看他如何從那純淨的思想，通過小說玩出他的「造作」¹¹⁹。

¹¹⁴ 許悔之語，公視節目「週二不讀書」〈第47集 未完成的腳步〉

http://web.pts.org.tw/~web01/tuesday/p_047.htm。

¹¹⁵ 此處按陳永國先生的譯本使用「起源」一詞，這是就英文本的origin翻譯而來。在英文本中George Steiner的“Introduction”中說明了本雅明選用了德文的Ursprung，除了有起源、源頭、源泉的含意，也帶有躍入(Sprung)一個有機或性靈的現象中而即時揭發並論定其伸展的結構與形式的中心能量。參見 Walter Benjamin, trans. by John Osborne, “Allegory and Trauerspiel”, *The Origin of German Tragic Drama*, p. 16.

¹¹⁶ 參見 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁232~233。

¹¹⁷ 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁178。

¹¹⁸ 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，〈寓言與悲悼劇〉，頁196。

¹¹⁹ 黃國峻曾說他對自己作品的形容詞是「造作」，因為他覺得自己的寫作是在做一個漂亮的東西罷了，這個漂亮指的是藝術材料獨立於現實經驗外的純粹趣味。他捉住了這種純粹的趣味玩出一種

第三節：再／創作

在《盲目地注視》中十篇作品，包含了故事改編、故事續寫，延續前作的風格作品以及將寫故事融入風格作品的嘗試之作。黃國峻想要擁抱說故事的傳統，將自己化身說書人，要看他學習寫故事，就應該從改編與續寫兩類再創作作品入手觀察。然而「再創作」並非一個不證自明的存在（Axiom），反而是一個需要多方思慮多重定義的概念，這主要牽涉到「創作」當佔「再創作」多重的分量。最單純的問題如翻譯與改寫算不算是再創作？從改寫到重寫¹²⁰或改編之間，「再創作」一詞的範圍可以圈定到多大？如果續寫的故事已經完全脫離原文本的主題、語言、情境，到底該算是全新的創作或是再創作？

不過，黃國峻的這一類作品，大部分都可以安然地被放置到「再創作」的框架裡頭來看待，因為他的續寫或改編也都沒有過份地超出原文本的氛圍。被安置在全書十篇小說的正中間，〈蝙蝠俠迎敵〉是書中極引人注目的作品。這乍看之下似是精煉版的電影小說，熟悉蝙蝠俠系列電影的人會發現，這是將第一集與第二集的蝙蝠俠電影¹²¹故事綜合改編，並且加入第三集¹²²中的羅賓這一經典配角而

美麗的開心。他藉積木為例說明在不改變材料本質下玩出一種全新的美麗組合而且玩得開心，由這裡便聯想到他哥哥黃國珍說他小時候堆積木總是在讚嘆聲中一手打散一切重頭來過，堆出一個完全不一樣的。這似乎是黃國峻對於藝術素材的溫柔戲耍，正如他的將故事重寫或續寫，總不擾亂其本來的紋理（textual）而賦予其新生。下節就由此說起。

參見 許正平記錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場新世代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，《聯合文學》第18卷10期（2002），頁109。以及黃國珍，〈代序：對世界發出的訊息〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁9。

¹²⁰ 「所謂重寫，指的是在各種動機作用下，作家是用各種文體，以複述、變更原文本的題材、敘述模式、人物形象及其關係、意境、語辭等因素為特徵所進行的一種文學創作。重寫具有集接受、創作、傳播、闡釋與投機於一體的複雜性質。」

黃大宏，《唐代小說重寫研究》（重慶：重慶出版社，2004），頁79。

¹²¹ 即Warner Bros. 出品，由Tim Burton執導，Michael Keaton主演的1989年“Batman”與1992年

成的。電影小說的出現，當然跟電影周邊商品一樣是個商機，但是電影小說的成敗，卻不純粹是用文字或文學角度來論定了，更重要的是，這作品本身能不能勾引出觀眾腦中的電影畫面，而且最好是不用直寫的，卻能刺激到讀者的記憶。雖然黃國峻不是直接將一部電影改寫成小說，卻依然是從電影轉入文字的嘗試，成果一樣要經由電影想像才能予以肯定。將不只一部電影改編成一篇短篇小說，當然只好選擇有震撼人心的畫面而沒有觸動人心的好萊塢電影下手，如此才能在勾引出電影畫面的同時又不至讓先入為主故事情節使這作品看起來格格不入。無論是單純的電影小說或是黃國峻的〈蝙蝠俠迎敵〉，因為作品載體的不同，都必要經過一番重新組裝。

除了掌握載體本質的不同，在重組過程中，還要精準拿捏分寸，才能帶入原來的媒體中所（可）能產生的效果，不至過猶不及。¹²³在這樣的媒體轉換間，自然主義式的忠實呈現不見得是上上之策，因為文字可說的永遠不及畫面直接、清晰，而且冗長的形容更容易讓場面沒有深淺輕重之別。另一方面，電影是動態的時間藝術，文學卻是靜態的空間演出，所以前者通常求其通俗，後者可以求其精緻。在這一動一靜，直接與間接的差異之間，黃國峻相當聰明地用了一個文學與影像之間最古老的仲介——戲劇。這篇作品看起來像是舞臺劇轉寫的小說更甚於是自電影而來，詩意的對話帶有莎士比亞的味道，尤其開場第一頁的景緻描寫與路人的對話，更類似於戲劇中的開場活動帶觀眾進入戲劇的時空氛圍。老乞丐或

“Batman Returns”。

詳情可參見The Internet Movie Database (IMBD) www.imdb.com/title/tt0096895/ & www.imdb.com/title/tt0103776/。

¹²² 同樣是Warner Bros. 的出品，但是1995年的第三集由Joel Schumacher執導，Val Kilmer主演“Batman Forever”。

¹²³ 黃國峻在〈自序〉中說，寫短故事最怕一派天真或套上大道理，心頭閃縮之間寫作倒像是練功，不成篇章反而渴了口，癢了手。似乎他要把握精準拿捏的閃縮，除了在故事的深度或訓示的掌握外，應該還包括了這種媒介轉換間的較量。

會計師，對話除了語句充滿詩意，也彷彿是古典戲劇中的合唱團朗誦序言或說解主旨或暗示劇情的角色。與戲劇史發展相似，這樣角色後來在小說中由許多配角分擔，包括神奇小子羅賓。

媒體轉換，以上是第一個層功夫：如何掌握說故事的分寸。第二層功夫就是作者的介入，無論是什麼樣的重組動作，都是再一次的創作，於是作者的思考與視角就會進入其中，作者的詮釋以及文筆風格，這一切都直接影響了故事如何再現。聽故事有各種可能的詮釋，說故事本身也有各種詮釋的可能，說故事其實也引導了聽眾的詮釋路徑。黃國峻這篇以假亂真的「電影小說」，突破了一般好萊塢典型電影的英雄或復仇主題，蝙蝠俠並非一個全然個人主義，舉世唯我獨救世的形象。此外黃國峻更用充滿了似是而非似真還假的電影畫面與記憶，在原來幾年前烙印腦裡的電影畫面，經過黃國峻敘事的誤導，讓真實的畫面與想像細密交織，以虛（新的故事）代實（電影本事）。第三層功夫則是在第二層功夫之中，展現文字作為表現媒介的特質，將故事導向光影的一體兩面，「丑客說完便持刀衝去。他也一樣的动作，像在照鏡子，只是他分不清哪個是名叫布魯斯的自己」¹²⁴，以及物極必反「所有的推理與假設，都為了破解一個謎而反招致更多謎題」¹²⁵的道理¹²⁶，這遠比任何的蒙太奇或其他電影敘事技巧更讓讀者覺得有餘韻。

或者這些成分這樣組裝後呈現出來的意義，還不是黃國峻作品中最值得討論的問題，真正最重要的問題是，為什麼選擇這樣的成分來做這樣的組裝。選擇蝙蝠俠系列電影的原因，很有可能是黃國峻學寫故事的方法之一。就像他藉著改寫或續寫童話一樣，改寫電影顯然是在向賣座保證的好萊塢電影借鏡，學習如何經

¹²⁴ 黃國峻，〈蝙蝠俠迎敵〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁115。

¹²⁵ 黃國峻，〈蝙蝠俠迎敵〉，頁107~108。

¹²⁶ 雖然黃國峻自己說「寫短的故事最怕套上大道理」，但是據本雅明，帶出道裡或訓示（moral of the story），正是說故事的意義，也是故事與小說的一個主要差異。

營有趣及吸引人的說故事方式。黃國峻在這篇作品中，除了學習將故事抽取精華的能耐之外，也許他更是想要顛覆讀者／觀眾的印象。作為娛樂大眾的好萊塢英雄電影，需要的只是觀眾一時的感官刺激，黃國峻這篇小說便是企圖在這個基礎上，去突破原作，讓讀者在記憶模糊之間，將出現過的電影畫面引入閱讀中，然後將從未出現過的畫面與片段，用想像曖昧縫補，似有若無之間，讓原本不曾出現的畫面也成為記憶中電影的一部分。

需要更大勇氣的，應該是作品的續寫，因為續寫要說服已經習慣原作的讀者，需要花費一番功夫在原來的語境上拓展開發，不能存心顛覆，否則將流為時下那種所謂「存心惡搞」的謔仿。在這一點上，〈小木偶皮諾奇歐〉當是其中之佼佼作。這篇作品的啟發點很簡單，就是去問童話：「然後呢？」即使平輩的王子與公主可以從此快快樂樂地生活在一起，那老木匠與年少的小木偶以後會怎樣呢？我想這是許多孩子們的問題，卻在大人的搪塞以及年齡的增長中漸漸不再問或不覺得是需要問的問題了。在這篇故事當中，帶著許多存在主義的疑問往下走，同時也是多少叛逆孩子的心聲。在哲學上，這是沒有答案的「大哉問」，黃國峻卻在文學上提供了一條出路。

也許在一個不能接受非理性的理性世界裡，「別人的目光是我的地獄」¹²⁷，因為理性講究一切可以被解釋、被了解，可以分門別類甚至可以編目。但是人類豐富的、多樣貌多變化乃至於天馬行空，不在理性規範內的潛意識，或者是建構潛意識一個非常重要的基礎，本我，只能被潛抑，而一旦發揮出來則被譴責。當整個世界都偏重於「修道之謂教」，而輕忽了「率性之謂道」，對於皮諾奇歐或者所有自我無法順利協調超我對本我的壓力的人來說，便深刻地感覺「好像人人

¹²⁷ 沙特語，引自張系國，〈不朽者（代序）〉，《遊子魂組曲》（台北：洪範，1989），頁2。

都要用各自的主意，將他再雕刻成另一個樣子，一個更醜陋的人的樣子。」¹²⁸所以「他覺得到處都是人的意念，多到沒有夠大的空隙容身了。……這世界被人拿來將我包圍起來，密不透風，我感到瀕臨死亡，我不相信感覺的真實性，所以認為自己很孤獨。反抗！」¹²⁹對於理性世界最大的反抗，就是感性的記憶，所以在以父之名所代表理性世界中，成為小木偶存活的力量，是仙女的母性。在所有的意識都只有攻擊的時候，潛意識成為了救贖的力量，於是世界被子宮的溫暖記憶包覆，個人主義式的存在意義被雕刻現形。

〈龜兔賽跑〉不寫後續寫前情，不為千古的大哉問陳情，而將後現代的淺薄編進了童話裡，作品似乎可用近年來的流行話一語道盡：「認真你就輸了。」如果從寓言的角度閱讀，一比照現今的台灣社會，便要覺得文本裡的兔子藉酒誇言已經算是可愛的了。各路媒體的許多所謂名嘴，在清醒的狀況下大放厥詞，實是認真不得，或者說認真全無著力處，因為名嘴說錯話了還繼續是名嘴。對社會一直採取冷眼旁觀的黃國峻，對此不可能沒有批判，但是他卻不從批判入手書寫，而從也許無奈但是受用的角度出發，對兔子多有批判之餘，也提醒了烏龜的枉然。¹³⁰

從〈傑克與仙豆〉到〈美女與野獸〉兩篇，黃國峻展現了他對人由外而內再由內而外的虛偽的批判。在教育上，善良是被推崇、被強調，甚至被認為一定要保持的人格，更進一步還相信人性本善，現實社會中「奈何這天底下的好處只屬

¹²⁸ 黃國峻，〈四個變異的童話·小木偶皮諾奇歐〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁35。

¹²⁹ 黃國峻，〈四個變異的童話·小木偶皮諾奇歐〉，頁35。

¹³⁰ 尉天聰：「他看政治叩應氣得不得了，看新聞也是又哭又氣：世界怎麼如此？他很單純，不知如何應付不滿的現實。」

誠品好讀編輯室整理，〈一位青年小說家的畫像——紀念黃國峻〉（台北：誠品，2003），頁7。

於虛偽和奸詐的人的，所以我一直不敢教你是非對錯，深怕你吃虧或學壞」¹³¹。天真無邪的巨人小女孩，最後只能在眾人的圍剿之下「全身疲憊無力，思緒混亂」，在回望一樣天真善良但活在人世間的傑克時，「天旋地轉，頭暈目眩，結果就從半空中摔下來，摔死了。」¹³²而地上的人們正忙著分金，卻完全沒在意金子從哪裡來。到〈美女與野獸〉，這由外而內的虛偽轉變成由內而外的虛偽，三姊妹正分別代表了價值、名聲與金錢三者，但是無論是誰都只在意外表，「他一直還是很不滿意，他說不出哪裡不夠好看，於是不斷徵求外科整型醫生的協助。」¹³³在這樣外在條件至上為常態的狀況下，連愛情都可以從這裏出發而發生，不禁讓人納悶「什麼時候真愛變成這麼簡單就發生的事了？活見鬼了。」¹³⁴於是，原來只是勸人別在意外貌的童話，在時間的高度壓縮之下，符合了現代的時間感，但是也變成了對於更重視外在條件的一則諷刺寓言。

唯一比較破格於「再創作」框架的，是作為小說集的同名作品。原來只是《馬可波羅遊記》中的一小段故事¹³⁵，黃國峻的作品跟原作之間幾乎也毫無關係，他只是擷取了這個神話式的空間為背景，算不算續寫實難定奪。不過既然有本而作，便作為續寫作品亦似合理，然而一旦視為續作，那原作的陰影又將如何籠罩新作

¹³¹ 黃國峻，〈四個變異的童話·傑克與仙豆〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁26。

¹³² 黃國峻，〈四個變異的童話·傑克與仙豆〉，頁31。

¹³³ 黃國峻，〈四個變異的童話·美女與野獸〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁40。

¹³⁴ 黃國峻，〈四個變異的童話·美女與野獸〉，頁43。

¹³⁵ 雖然男女分性為居，甚至自成家國的故事中外有之，然而小說前有黃國峻節選的《馬可波羅遊記》，足見其靈感來源。黃所引的版本，應是從英譯版的馬爾斯登（Marsden）本轉譯而來。英譯版先有馬爾斯登本，後有玉耳戈爾迭本（Yule譯注，Cordier補注），兩個版本詳略有別，其中指男童在女島居住到十二歲，乃英譯版兩者最主要的資料差別（玉耳戈爾迭本言男童在女島居住到十四歲）。小說前的乃馬爾斯登本之中譯，然而更較馬爾斯登本簡略。文中並無詳細引用資料出處，是否為作者所譯也不可知。不過黃國峻應是看過英文本的記載，因為小說中有些細節部分符合記載，卻是前面這一則中譯段落中沒譯出的。

之上，過去的幽靈何時何地洩漏了痕跡？

如果說全書的核心都在這篇小說中呈現也不為過。這是一篇慾望與愛為主題，文明與原始為基調的小說。在《馬可波羅遊記》中，男女隔絕惟有在生死存亡間才能打破，而男人前往女島，都只是為了完成實質的與隱喻的播種使命。¹³⁶所以女島充滿著性別空間的意味，裡面附著著繁殖、生育的意涵，有著豐饒與生生不息的象徵。然而，在〈盲目地注視〉中，原本充滿母性的溫柔鄉¹³⁷，卻是個無力抵禦外人入侵的地域，躲藏與死亡成為這個空間的主題；各個男人四方徹底搜索¹³⁸，在她們的圖籍收藏室內議論紛紛。族長兒子的氣憤，不只是「島嶼竟被惡徒視為可以如此囂張對待的獵場」¹³⁹，更是因為母親的被褻瀆與墮落。這墮落與被褻瀆，不只是論示全篇小說的發展，同時也點明了小說的愛、慾主題。

〈盲目地注視〉，注視的原因是慾望，慾望來自於隔絕的誘惑。盲目，則是因為兩性之間，從來就不容突破的隔絕，不只是身體上的，更是精神上、思維上，尤其是象徵意義上。當慾望作為一切的出發點，注視是盲目的，卻無法移開視線。只是當這樣的注視一旦發生，慾望的就會逐漸淹沒理性與情義，死亡也匆匆趕來。黃國峻對於純粹感性，尤其是被拉出來而形成慾的感性，都抱著敬畏三分的態度，

¹³⁶ 參見 Marco Polo, "The Travels of Marco Polo [The Venetian]", Revised from Marsden's translation and edited with Introduction by Manuel Komroff, (NY: Liveright Publishing Corp., 2002), pg. 309~310.

¹³⁷ 「對他們這年紀來說，一切的成長學習的記憶，都是在女島上，那裡是個家鄉，那裡有溫柔的女性；慈愛與包容，玩樂與表現。」黃國峻，〈盲目地注視〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁66~67。

¹³⁸ 《馬可波羅遊記》中，男人到女島後都會與妻子自處一方。所以小說裡當男人們隨意四處搜索，其實與海盜無異，已經搗亂了女島的貞潔。

參見 Marco Polo, "The Travels of Marco Polo [The Venetian]", Revised from Marsden's translation and edited with Introduction by Manuel Komroff, (NY: Liveright Publishing Corp., 2002), pg. 309~310.

¹³⁹ 黃國峻，〈盲目地注視〉，頁72。

在上一本書中，例如〈泛音〉就有類似的隱喻¹⁴⁰，所以慾望在黃國峻的小說裡總是在理性的方尺分寸間。由此切入，便可以知道黃國峻為什麼獨選這一則遊記發展，因為那一種隔絕的誘惑與盲目的注視，一方面是一種危險的引誘，卻也是一種最合適於黃國峻心目中的終極平衡。男女「適時適量」的交往，各施其職，各善其事，將一切放置在最平穩的文明狀況中，而其所真正含融的卻是最原始的慾望與生命節奏，應該就是這個故事的訓示。將這一切象徵扛在身上的，是全族最後的處男——大衛，擊鼓的大衛。

然而，如果跟其他作品在在表現現實社會表裡不一的偽善結合一起來看，在這個速食愛情的時代裏表彰這樣純淨貞潔的兩性觀，黃國峻似乎便是那眾人皆醉我獨醒的大衛，無法兼善天下只好獨善其身。不過黃國峻顯然對於未來還有淳良風氣與守貞的身體觀是悲觀的，「他們沒有後代延續，這兩座島從此成為無人的荒島。」¹⁴¹

這一篇續作，站在再創作的角度，這是一篇全新創作，但是原作那種男女慾望最傳統保守的形式，卻籠罩著全篇小說的墮落經驗，是另一種鄉愁。只是，也只是另一種伊甸園的鄉愁。解釋了兩島滅絕傳奇的這篇作品當是最說服人的一篇續作了，其出虛入實¹⁴²的編織技藝高絕，而且也是一篇將故事與小說融合，將說書的技藝與自己的風格交融和諧的續作作品。

¹⁴⁰ 「他們需要回到安靜的時刻，去看屋內的各種對稱的直線。那長鏡的四邊，夾在門與門框之間的四邊，又硬又直。」黃國峻，〈泛音〉，《度外》（台北：聯合文學，2004），頁108。

¹⁴¹ 黃國峻，〈盲目地注視〉，頁96。

¹⁴² 雖所謂「實」也是《馬可波羅遊記》這文字虛構作品，至少也謂有所本。

第四節：注視與介入

《盲目地注視》一書，如果要找出最具代表性的作品，應該就是〈盲目地注視〉以及〈天花板的介入〉。前者代表了黃國峻將故事本質帶入小說的最完整作品，後者則是最具有原汁原味黃國峻風格的作品。恰恰在這兩篇小說的名字當中，找到了最適合形容黃國峻在這一書中的位置。承前所言，注視是因為慾望。人對什麼樣的東西產生慾望，除了是被建構的潛／意識之外，更是本能的。尤其人生而有情。追逐慾望，於是成為生命的主要行動，而追逐的過程中，惟有盯緊目標才可能完成。慾「望」是目標搜尋，目標鎖定後便是注「視」。

延續此見，則可看見黃國峻在書中的新創作，幾乎都是盯緊慾望目標的注視，都有一種緊盯的，甚至可說虎視眈眈的目光呈現。非常詭異的愛情故事〈馴控〉中通過了「馴獸術」而彷彿無時無刻都在王老先生的某個角落盯著他。除了愛情以外，這似乎是一種更強大的控制慾望——權力，有著想要控制他者的慾望，最後反被慾望控制、緊盯，這就是習術付出的代價，終究死在權力慾望裏從容就「義」的「烈士」之下。放縱的慾望之虎最後幻化人形入鎮找主人，〈縱虎〉從小老虎開始與主人之間的「友誼」變作相依為命，慾望與人是「起先我們的年齡相同，但經過這些年，如今你已經比我年老，也許我該尊稱你一聲虎爺是吧。」¹⁴³或是〈獸行〉中緊追不放的慾望黑熊，更凸顯出慾望強大不死的活力，而且總在身邊不遠處，伺機而動要破門而入，一旦以為遠離了熊，其實就像虎爺一樣，已經被慾望佔據沉潛在心了，「像是個野蠻的人。」¹⁴⁴這三篇小說都表現了慾望終將潛入人心底，或相依或主宰或攫奪人的意識世界，而即使是相依也是在背後緊緊逼近，虎視眈眈。

¹⁴³ 黃國峻，〈縱虎〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁121~122。

¹⁴⁴ 黃國峻，〈獸行〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁156。

全篇〈神界傳奇〉，就是一個慾望的連鎖反應，到最後彷彿是阿瑟王的故事前傳，可是阿瑟王的石中劍最終也是要毀於一場玩笑愚弄的反騎士精神之戰。生命與玩笑之間的關係究竟如何？生命究竟是不是一場嚴肅的玩笑？開了生命最大的玩笑，就是慾望，這是一個沒有因果可說明推理的現象，就像〈神界傳奇〉中，儘管可以排出事件的先後順序，可是並無法從這樣的順序中完整釐清其中必然的因果關係。雲神的叛心、戰士的犧牲、狩獵仙子或水妖的失誤，報曉仙子的貪吃、天鷹的不分輕重，又或是天地的乾旱才是導致這一連串事件發生的初因無法定論，但是在這背後的所有因由，莫過於慾望。唯有報曉仙子在被壓抑的慾望之境——夢中，才經歷了一生，預見了未來，然而無力挽回。渴望脫離自身的苦楚處境的現代版浮士德——〈一隻貓頭鷹與他〉，慾望成為一種解脫的需要。人在極致的痛苦面前，還能夠剩下多少人性？多少人可以像約伯一樣對上帝（終極善）抱有絕對的信心？逃避痛苦的慾望，往往在痛苦「才一離開人體沒多久，他就完全想不起來剛才那種疼痛是怎麼樣的」¹⁴⁵。無論怎麼說，慾望這一件事就是這樣，在一個慾望的滿足之後就是另一個慾望的萌發，「那兩樣樂器好像一個是語言複雜的人，與一頭言語單調但活力充沛的狗，他們用兩種語言在說同一件事」¹⁴⁶，儘管緊追在後的「慾望之虎」並不相同，各自面對著現代人生存的困境與無奈，然而爆發出來炯炯犀利的目光，迫使人虎合一，投以慾望對象的鴟視卻如出一轍。

「情慾是人格挫折的來源」¹⁴⁷，黃國峻如是說。以上所提的小說，都是生命的挫折傷痕，是存在困境的寓言，可以上探人生意義，也可以下放為眾生生活的迷路。〈馴控〉、〈獸行〉都可以看作是盲目投入了愛情之中，終於被慾望網綁之

¹⁴⁵ 黃國峻，〈一隻貓頭鷹與他〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁52。

¹⁴⁶ 黃國峻，〈一隻貓頭鷹與他〉，頁58。

¹⁴⁷ 許正平紀錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場新世代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，頁105。

作，〈縱虎〉、〈一隻貓頭鷹與他〉則是一種慾望上身之後，在原始慾望與文明理智的兩個世界間徘徊與徬徨。最後歸結到〈神界傳奇〉無法探本求源的慾望連鎖中，發現一切事情的動機都是慾望，而慾望成為命運，無從挽回。這是黃國峻成功將故事融匯於小說中的表現，另一方面更如上文所說的，這是黃國峻小說為現代寓言的顯著證明，因為寓言總在虛幻化的故事層面上，可以上探哲學思想，也可以下顯生活的無奈。

能夠寫寓言的位置，不是在人世洪流之中，而是在岸上，或至少在精神上能夠超脫出去居高臨下的俯瞰。如果隨著人海潮流浮沉，並不能看清人世的湧降，無論是世事洞明或者科學研究，最後都要化作普遍理論才可以稱得上「皆學問」。被形容為社會適應不良的黃國峻，自己也曾說「正因為不肯和外人接觸，才想私下練習動動筆」¹⁴⁸，所以可以說他是被社會排擠在外的，更可以說社會是被他排擠在外的，寫作除了是不跟外人接觸，卻更是能讓外人接觸到自己、聽見自己的途徑，「寫作是他內心對世界發出的訊息」¹⁴⁹。

這樣發出訊息的距離，正好是黃國峻可以書寫寓言的位置，因為社會成為了他慾望的對象，他的寫作是他對世界注視的結果。只是，生活裡種種現實無奈是不是真的可以因此將一切排擠在外？〈天花板的介入〉問了這樣一個問題。〈盲目地注視〉與〈天花板的介入〉是小說集中最有宗教意味的小說，尤其在前者的大衛與後者的陳主民對照之下，如出一轍。如果再加上慾望的視角，明顯地〈盲目地注視〉是針對男女慾望，而〈天花板的介入〉則是面向世俗世界（secular world）的慾望。於是〈天花板的介入〉除了顯性宗教意涵如牧師、人物名字（主恩、主榮、恩典、恩賜、恩惠等），牧師一心一意想要搬遷到山上住，建一所學

¹⁴⁸ 黃國峻，〈自序〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁5。

¹⁴⁹ 黃國珍，〈代序：對世界發出的訊息〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁 10。

校就是一個重返伊甸園的隱喻。如果光從宗教的角度切入，只怕還未得作品之深意。

這篇小說從結構上，明顯地分成兩部分。前一部分的重心是放在遠離世俗的伊甸園建構上，但是這個伊甸園卻不是《聖經》裡通過語言書寫呈現的伊甸園，至少不是經由人或神職人員所用語言引介的伊甸園。「上帝一向不言人語，祂要信眾們放棄聽覺，及所有測量不到祂的一切感官。」¹⁵⁰這是全篇唯一直接的宗教話語，卻是一句解構式的話語。這句話本身是「人語」，而這就意味著這句話並不能上達天堂更非天堂聖旨，與「這是一句謊言」是一樣的邏輯。伊甸園也是。黃國峻用文字所建構的伊甸園，是一個充滿草根味的伊甸園。這裡只有小孩的快樂而沒有大人的約束，黃國峻自《度外》的〈面壁〉至這篇小說都一再用「麟」的快樂來否定大人強壓在小孩身上的價值觀，這也跟《聖經》中強調人世間的財富非天國的財富相同道理。這是可以進入天國的純潔靈魂，搭配著的是「那不理睬他們的、甚至是根本不知道誰來到身旁的非人旺盛生長力，多變而只顧自己繁衍大事的生長力。」¹⁵¹於是只有自然與生命的純粹結合，「陽光和血液疊照而成的發亮的橙色，這擺脫不開的橙色廣大無邊，沒有遠近深淺，只有眩神的光點不停閃爍著。」「這不潔白的野地，吸附了一整個龐大的生物界……。往返於頂底兩端的氣流橫行於眾口鼻的吐納之間，單行方向的落沉，要他與所有東西齊聚此地，底層，裝接了滿滿的重物。」¹⁵²這是黃國峻的伊甸園。

相對於這樣自然的、草根的甚至讓人覺得透明的伊甸園，「天花板蓋出她的某種生活的範圍，隔離開日光全面性的啟發，這人工的理智的建築物，獨立於無

¹⁵⁰ 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁159。

¹⁵¹ 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁160。

¹⁵² 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁159。

人的山谷間，以沉思的靜止姿態，隱藏於她的猶豫中。」¹⁵³「一排磚頭圍牆也是要開放一個缺口出入，」¹⁵⁴於是人性的，太人性的自私、慾望開始鑽入，從第168頁小說開始了各懷鬼胎的心機遊戲。在那片青翠的野草地中，進駐了一些過度強盛的生命力，為著自我的繁衍、目標與慾望，開始併吞他人的生存空間，甚至像是愛滋病的T細胞將他者同化，變成像自己一樣或自己想成為的。本來應該提供最好的教學園地變調走樣了，「所有人都深藏不露，所有情感都應該是含蓄的」¹⁵⁵，「成熟便是這場生長賽唯一的下場。」¹⁵⁶世俗的價值「不容許自己對武器存有絲毫慾望」¹⁵⁷，歡樂自在不見了。

在這樣的一個前後對比之下，就可以看見黃國峻的理想是單純的，從而在複雜的文字背後主導的思想也是純淨的，甚至是潔癖的。黃國峻的文體挑戰的是敘述方式、文字的排列，是不是在寫故事並沒有造成太大的影響，因為他無法背棄、「苦心留守」的是「一時還改不掉的習慣」¹⁵⁸。黃國峻的作品，如果找到一條穿梭在他文字編織間的小徑，依然是可以抵達這個主腦，只是錯失了一路風景。所以如果一味像在看一般寓言一樣只想要推敲出小說背後的諷刺、思想，其實也不難看懂黃國峻，只是絕對沒有看通黃國峻。然而若要著意在他文字間沿路尋來，雖然一路綺麗，恐怕對於大部分的讀者而言易於迷路。黃國峻的小說，嚴格上來說，並不是結構非常緊密的小說，在《盲目地注視》中寫故事的黃國峻開始更嚴謹，然而讀者依然在他似乎是隨著行文而至的眾多歧出，像迷宮一樣容易迷失在重重的歧路之上。這些歧出常常是文本的警句，只是回過頭來與文本主旨卻沒有

¹⁵³ 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁161。

¹⁵⁴ 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁165。

¹⁵⁵ 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁174。

¹⁵⁶ 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁172。

¹⁵⁷ 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁173。

¹⁵⁸ 黃國峻，〈自序〉，《盲目地注視》，頁9。

必然的直接關係或簡易的推演道理。現代主義本來就是菁英主義，現代主義傾向明顯的黃國峻，文字要求的是極耐心的專業讀者，所以他的文體必是他的成就也是他的挫折。

〈天花板的介入〉的空間，谷的意象以及配合著《易經》的象徵地的坤卦所云：「順」、「載」，無論是女島還是這個包容萬物的山谷，都是純粹的女性象徵或女性空間。純潔的，不過是尚未被汙染，但是悲傷的結局已經等在那兒。無論是被侵害的女島還是這個複製的伊甸園。是以如果退一步來看，等在前面那形成歷史的墮落，就是書寫的起源。只是黃國峻放置在文字背後的精神，卻不是墮落後的救贖，而是對墮落前的鄉愁。在〈盲目地注視〉中，代表著純潔忠貞的大衛，帶著他對於女性純情的好奇離開了男島，懷想的是在那男女制度崩落以前的淳良，讓「他的滿腔熱血在保守的生活步調中冷靜了下來，有時候他會走進以前女人住過的屋子內，去整理那些遺物，他腦中浮現著對女人的稀薄記憶」¹⁵⁹，這樣的記憶對大衛來說，是最無知但是也最乾淨的記憶，配搭著是生命律動的鼓聲，「擊到日暮天黑還不罷休」。這個隱喻放置到他整本小說集來說，無論是慾望潛入的現實與精神兩個世界，或者是善惡真偽的一體兩面，或者是慾望墮落的窠臼，黃國峻無意做為清流投入去澄清這個社會，而是逸出這個社會做為一個清新的對照組，是提供一種選擇，更是提供一種反省或自省的契機。也可以說，這個時候的黃國峻，他的文學觀是，介入社會的方式就是介入的反動，或者寄望於未來的反介入。

在介入與不介入之間，或者說在以不介入為介入之外，如果可以選擇放棄，那麼可以放棄得多徹底？這或許就是〈盡棄〉所要探索的問題。王老先生當然是患有癡呆症的老人，但是小說中讓他迷路的，卻不是因為他忘了回家的路，而是

¹⁵⁹ 黃國峻，〈盲目地注視〉，頁96。

他為了躲避他人的侵害而故意繞路，結果到了完全陌生的境地，竟然也就生活下來了。這一篇有別於其他的作品，主要就在於，慾望在這裡是被盡棄的，包括賴以生活的記憶，只留下生存的本能，在「忘」與「忘不了」之間，會不會最後把持的「最後一塊自我的堡壘」¹⁶⁰也終將棄守？因為自己其實也對於外在世界沒有什麼不可取代的意義或非存在不可的理由：

沙土石面目全非的各種東西，有風化的岩石和腐朽的生物在裡頭。每一把抓起來，都囊括了世上所有物質的貢獻。一陣風吹移了他們幾吋，這個終點大到沒有邊際，盲目的外力將死物送上旅途，新的將舊的蓋埋進密實的漆黑大地裡，潛離地表，只有偶爾樹根會在裡頭緩慢地摸索，找水液來吸。¹⁶¹

更進一步想，自己是如此脆弱、無常、不可信，所以原來堅持的（求生？）到最後都可以極盡棄守（自殺？）。只是小說的結局給了一個明示——你放棄了社會，社會不見得放過你。盡棄的老人，還是被社會人士給處決了，且沒人知道，沒人理會。

既然無法真的盡棄，只能縱身介入。

¹⁶⁰ 黃國峻，〈盡棄〉，頁135。

¹⁶¹ 黃國峻，〈盡棄〉，頁139。

第四章 現·實：批判與反省

2002年4月，黃國峻出版了短篇小說集《盲目地注視》，同時也出版了黑色Talk集《麥克風試音》。2009年6月，法國文壇也認識了黃國峻，因為他的《麥克風試音》出版了法文版“Essais de Micro”。

2003年6月20日，台北下了一場傾盆的大雷雨，黃國峻自縊住家陽台。8月，黃國峻的遺作出版：《是或一點也不》、《水門的洞口》。前者於黃國峻的創作而言，是一個改變，如果他之前的作品因為「遠離戰場」而顯得「虛」，這部作品就要由虛轉實，而且他著力於表現出這樣的實。所以這作品看起來「現實」，其實更是「現」「實」。



第一節：試音以後

懂得黃國峻的人，也許不少會將他定位為「小說家」；更多的人腦海裡的，或許是類似王德威的說法：「黃春明竟有子傳其衣鉢」¹⁶²。能夠將寫小說當作「職業」的人，實在難得。黃春明在給黃國峻寫序的時候，便說了「一直如此，我寫小說掙到的稿費和版稅，始終無法養活一家四口。」¹⁶³所以黃國峻將寫小說當作職業，同時更是一種將它認定為志業的傲骨與勇氣。只是，一個將寫作當作志／職業的黃國峻更廣為人知的作品，似乎是與《盲目地注視》同時出版的《麥克風試音》。

¹⁶² 王德威，〈典律的生成——小說爾雅三十年〉，《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田，1998），頁433。

¹⁶³ 黃春明，〈糟了！我的兒子是寫小說的〉，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002），頁6。

雖然有這個結果的一個主要原因，是這些短文大部分都曾經刊登在〈中時副刊〉與〈自由副刊〉。比起刊載在比較純文學雜誌《聯合文學》中的小說，當然這些短文要叫更多人有機會看到。另一方面，這一些幽默短文顯然比黃國峻的小說更易入口、消化。純文學小說式微，通俗小說仍舊大獲人心，加上網路小說風起雲湧的崛起，兩相夾攻下需要細品慢讀的文學作品已經與這個速食時代疏離。如果再加上翻譯小說也正開始成為閱讀主流，後來更成為出版業大宗，中文書寫的純文學小說更顯得疲弱。黃國峻的小說從來就不好讀，故事性不只遠遠不及通俗小說，與經常被相提並論的好友袁哲生相比也有明顯落差；文字更是黃國峻與讀者之間的最大隔閡，即使在專業的文學獎評論桌上，也呈現出兩極反應的「翻譯體」，並不容許一般讀者貼近。

《麥克風試音》是一本短小精幹的黑色幽默雜文集，全書採取了一種類似戲劇的脫口秀表演形式，當然是一種刻意的安排。這一系列作品原來寫作時是發表在兩種副刊，而且以其中對社會批判的犀利觀之，顯然並未有如此戲劇化的作意。所以全書作品雖然都是有意識的書寫編排，但是放開形式結構的拘束，各自單篇獨立來看也都讓人覺得幽默諷刺有力。猶如這本書的宣傳句：「這本書裡，總也有連伍迪·艾倫都要捧腹大笑的時候。」黃國峻也因為這本書，而被引介入法國文壇。2009年6月，法國出版了法文版的《麥克風試音》：“Essais de Micro”。

直到2010年3月，《聯合文學》才有了〈在法蘭西讀黃國峻——《麥克風試音》法譯本的兩則書介與一則書評〉的特稿。由藍漢傑翻譯的三則特稿，都提到了這本作品的最大特性：「令人難以抗拒的詼諧」、「憂鬱而絕望的滑稽」、「他那

引人大笑的反諷」¹⁶⁴。無論詼諧、滑稽、反諷，都是在讓人捧腹大笑的幽默表現下，隱藏了一種對社會對現象的批判、調侃，甚至挑戰。無論是中文本還是法譯版，這部作品的重要意念都被傳達了，而且被接受了。

小說發出的訊號，相比之下顯得微弱無比。然而黃國峻本身卻並不見得更認同於這樣發出訊號的方式，他說：「說笑一向是最氾濫、廉價的粗俗戲法，有時這正是它好笑的原因。」¹⁶⁵也許一與雋永、反覆沉吟的，需要咀嚼細品韻味的嚴肅文學形式相比，即使訊號不夠強烈不夠直接，但是卻更有價值。這何嘗不是本雅明〈說故事的人〉當中說到訊息——主要說的是新聞——以它的即時與切身淹沒了故事的另一個例證。許多需要思考需要沉澱需要回味的藝術，在追求速度的車水馬龍資訊中失寵，甚至被淘汰。在黃國峻經營著他小說中說故事的方法以及故事背後的訓示時，找到了另一個更實在的載體。於是在發出訊號以及表達形式之間，黃國峻來回擺盪拉扯掙扎，這在他之後的小說中呈現了明顯的跡象。

將脫口秀（talk show）在紙上搬演，讓黃國峻找到文學小說以外另一條可以，甚至更能夠，與讀者共鳴的方式。這些短文有別於黃國峻的小說，除了幽默的表現以外，最重要的是作者位置的不同。選擇了什麼樣的文類來表述，其實就是要服膺於該種文類的規範與作者的發言位置，所以從文學小說的選擇轉換到寫黑色幽默短文，作者的身分、口吻以及表述態度也必然相應地改變。例如黃國峻一而再對於崇洋媚外的心態有所批判，但是在小說中，他的表達方式是

表姐不能明白，為甚麼他們希望當一個西方人，而對自己所屬的那個

¹⁶⁴ 藍漢傑翻譯，〈在法蘭西讀黃國峻——《麥克風試音》法譯本的兩則書介與一則書評〉，《聯合文學》第26卷第5期（2010），頁106~111。

¹⁶⁵ 黃國峻，〈自序〉，《麥克風試音》（台北：聯合文學，2002），頁10。

群體卻那般鄙視？她們心裡有數，簡言之就是這裡的生活層次較高。……雖然這裡生活更加艱苦，並且受到歧視，但是這裡條件值得她們辛苦付出。¹⁶⁶

或是，

她用外語私下與兒子主民和主榮交談，本來就是應該製造一個外文的环境，先從單字開始，然後發展成句子，將來才可以完全用外文的思考模式與同等級的人溝通，現在就要開始，快來不及了。能為自己不會母語或回不了故鄉而感傷，是很美的一種情懷，如此才能得到同情，一定曾經這樣想過，否則不就更清高了。¹⁶⁷

然而在《麥克風試音》當中，黃國峻卻可以清楚直接地去表述「東方人的好勝心與得失心是出了名的強」，「內心一直很在乎能否被外人肯定，自己肯定的都不算數，而且絕不承認自己這樣，拼命把膨脹當自信」，所以「在西方標準的剪裁下，我們必然擺脫不了受虛榮心宰制的命運。」最後再傾吐己意：「我們實在不必為了沒照到聚光燈，就搖身變成看哪塊招牌都不順眼的功夫狂。」¹⁶⁸

要將社會現象織入作品之中加以思辨，無論是最淺顯的社論還是理論化的論述，都不是站在一個藝術家的超然位置可以做到的。在最早以前，當說故事都是以第三人稱全知觀點來敘述的時候，作者被比喻為上帝，是超越於作品世界但卻掌管一切的存在。即使第一人稱以及第二人稱的小說發展起來以後，在認知上還是必然區分作者與敘述者，換句話說，其實小說作者往往並不在作品所呈現的世

¹⁶⁶ 黃國峻，〈度外〉，頁179~180。

¹⁶⁷ 黃國峻，〈天花板的介入〉，頁168。

¹⁶⁸ 黃國峻，〈小眼睛與大拳頭〉，《麥克風試音——黃國峻的黑色Talk集》（台北：聯合文學，2002），頁84~85。

界裡頭。然而要寫脫口秀，則需有不入虎穴焉得虎子的冒險精神，需要站在與訊息接收者同一個境地，再將現實轉化成幽默，才能博得他人的認同或展顏一笑。黃國峻似乎在這之中找到了一個直接涉入世界之中，而且可以迅速獲得認同、肯定的位置。

要掌握這個載體，除了位置必須不同，姿態也自然有異。一如脫口秀表演者，他絕不是以一個超然於外的姿態在說故事，他常常須是涉身其中，用經驗分享的姿態來說話。所以，黃國峻也在這集子中，開始了一個他從來沒有過的說話角度——第一人稱敘事。如果小說容許完全虛構的內容而只要求真實的思想，脫口秀則要求更多的真話，自我要更投入言語當中，另一方面又要更虛偽地隱藏自我，尋求普遍之人心所能夠同頻共振的假象來傳達真相。換句話說，小說家可以高姿態，小說敘述者也可以高姿態，但是脫口秀表演者就要非常地凡俗直接，有時甚至比凡俗還要卑微，像個小丑，才能將真正要批判的、要挑戰的尖酸刻薄包裹在笑聲裡傳送出去。

雖然跟小說一樣，真正要說的話都隱藏在背後讓人心領神會，但是跟小說最大的差異就在於兩者的修辭表達是不同的，小說重於比喻而非諷諭。即使像是王禎和作品的嬉笑怒罵，如果沒有那悲天憫人之心將文字的距離拉出來，恐怕就無法登上藝術殿堂了。然而脫口秀的宗旨就在於近距離的諷刺，聽眾的笑聲不來自於笑話本身，而是聯結到了熟知的時事、現象而察覺了表演的幽默諷刺才引發的滑稽、詼諧感。也許這就是黃國峻說「說笑一向是最氾濫、廉價的粗俗戲法」的原因，因為厲聲厲詞嚴正以待的說教得到的往往是反效果，幽默幾乎是包著糖衣的毒藥，而且為著包糖衣必須涉險去碰觸毒藥。如果說小說需要藝術距離才能見其真善美，脫口秀則要切身及時。也可以說，小說是可以突破時空距離，長久流傳的藝術作品；脫口秀普遍上則是有空間時效限制，但是更具有吸引力及立即反

應的資訊。

黃國峻這樣的幽默寫作，一如他的小說創作，也不是一蹴而就的。在他參加文學獎以前已經「偷偷地」寫作，所以不難理解他在《度外》序言裡所說的那些小說作品都是他「躲著做的一些個人化的得小玩藝」¹⁶⁹。相同的，黃國峻辭世兩個月後，《誠品好讀》做了一個特別企劃，其中刊出的包括了黃國峻手工編印的《勇報》。這是貼心的黃國峻，為了要安慰隨夫婿移居香港然而生活不適應的學姊所編的報紙¹⁷⁰。儘管在時序上《勇報》與《麥克風試音》可算是同時之作¹⁷¹，但是從作品來看，明顯地前者為後者的前身，篇幅更短、文字更淺拙，不過幽默嘲諷的味道卻已然踴躍。¹⁷²

從《勇報》到《麥克風試音》，黃國峻原本的寫作意圖或許是在安慰或許也是在嘲諷他人，也可能他是在表達他的觀察、宣洩他的不滿，但是究其實，他是在尋求自我的解脫。如果對世事無法憤怒而只能憂鬱的話，唯一的解決就是要抗憂鬱——歡笑。憂鬱與暴躁總是一種情緒的兩種傾向，就如心理學也將憂鬱症與躁鬱症在depression中並論，尤其躁鬱稱bipolar disorder，即躁與鬱長時間交錯發生。就因為世界本來就讓人無法開心才會憂鬱，所以要笑也要嬉笑怒罵，黑色幽默。

¹⁶⁹ 黃國峻，〈自序〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁5。

¹⁷⁰ 「多年後，學姐在婚後隨夫婿移居香港，適應陌生環境的過程中難免有些不安，國峻知道了，花了好多功夫，編出一份讓人開心的「勇報」；裡面有虛擬的國家大事、小道消息、漫畫和廣告。國峻將台灣時事改編成笑話，一字一句，每一幅插圖，都是國峻親手繪製，他希望學姐看過以後能得到勇氣，而這也是他給學姐精神上的「擁抱」。」

參見 蔡文婷，〈叫一聲，我的兒啊！——追憶國峻的黃春明〉，《台灣光華雜誌》（2007.1），http://www.sinorama.com.tw/show_issue.php?id=200719601092c.txt&cur_page=2。

¹⁷¹ 據《誠品好讀》所刊登《勇報》的報刊日（民國90年3月8日）與《麥克風試音·自序》所云：「這一些短文大多在2001年寫的」。

參見《誠品好讀》第35期（2003.8），頁64 以及《麥克風試音》，頁9。

¹⁷² 參見《誠品好讀》第35期（台北：誠品，2003.8），頁64。

生命中總有太多值得憂鬱的，不要猜測你的神，因為那必然要叫人失去信心的。

「人一笑，就換上帝要思考了」與「要是我再無法歡笑的話，我一定會走上絕路」¹⁷³是要比照著看的，似乎在這兩句話最深沉的內在，是一個問題：人為什麼會笑。

「對吧，你想人受了那麼多苦難，居然還笑得出來，上帝一定搞不懂是否天災全白降了。」¹⁷⁴也許，人還能夠笑，還會笑的原因，就是為了活下去。笑，成了求生意志的根本，因為記得曾經笑，因為期待可以笑，所以生命才可以在沉鬱中渴望、追求精彩。黃國峻也希望「努力想幽默一點處世」¹⁷⁵的同時，也可以在眾讀者心中，留下「那些片刻是愉快的記憶……那好像是一種奇特的能量，一種無神論時代中的新信仰」¹⁷⁶，這樣一種力量，就是他「買賣爆米花這種工作，肯定是愛戲劇的人樂意效勞的。」¹⁷⁷

黃國峻賣的爆米花，爆發得如此蓬鬆璀璨，但是也叫人想到沒一次的爆破都是一次生命的迸發，用盡全力，從最幽深的谷底激發最大的力量，爆發出最大的向上奔衝的熔岩，燃燒整片天地，每一次爆發都像是鳳凰的自焚，是用盡整體生命的力量，最精彩最奔放的時刻，同時也是寂滅前的最高潮。於是「想像書中的每一頁，伸手挽留的同時，卻是將他推近死亡，一想到此，動魄驚心。」¹⁷⁸在黃國峻一貫以來文字雕鑽，需要費心解讀的小說外，這一次用另一種聲腔演藝的試音可說是成功了。於是，在試音之後，黃國峻要將這一種唱腔帶進錄音室，正式登場。

¹⁷³ 黃國峻，〈自序〉，《麥克風試音》，頁8。

¹⁷⁴ 黃國峻，〈自序〉，《麥克風試音》，頁9。

¹⁷⁵ 黃國峻，〈自序〉，《麥克風試音》，頁8。

¹⁷⁶ 黃國峻，〈自序〉，《麥克風試音》，頁10。

¹⁷⁷ 黃國峻，〈自序〉，《麥克風試音》，頁9。

¹⁷⁸ Marie Tournier-Cardinal著，藍漢傑譯，〈聽文章在說話（Essais parlants）〉，《聯合文學》第26卷第5期（2010），頁111。

第二節：介入的聲場反饋

聲場反饋 (Larsen Effect, 或稱 audio feedback、acoustic feedback) 是當聲音在收音與擴音間不斷迴旋反覆時產生的反饋效果。最常見的是由麥克風收音的尾音通過揚聲器的擴大後又重複被麥克風收音，如此聲量反覆的收與放之間不斷被擴大成為尖銳的聲響。表演者在一定距離中背著揚聲器以麥克風表演都必然會出現這樣的現象。引發這現象有三個主要的關鍵：距離、位置、音量。距離與位置已上述，音量則是當擴音器越大聲就越可能發生這個現象，即使是相同的位置與距離，音量大小都決定了現象產生與否。然而擴音本身就是要讓更多更遠的人聽見表演，所以太小聲就失去了意義，太大聲又容易造成聲場反饋，可能會嚇跑許多人。

當黃國峻的《麥克風試音》得到了好評，表演吸引了更多人的時候，他就想將新的元素帶入正式的表演之中，希望「志業」也可以因為這個廣獲好評的新元素擴音，招徠更多的共鳴。可是黃國峻忽略了文類的隔線。文類之間最大的區別也許不在形式結構，而在於作者與作品之間的距離，例如小說總被認為虛構而散文總被認為真實，詩歌則是介乎真假虛幻的靈性空間。顯然是文類本身代表了文本與作者的距離，或者說文類已經預設了作者有多身入在作品中，作者是選擇了某個文類來呈現他所要呈現的距離。所以一旦作者選擇了一個文類而誤會了距離，作品往往就會出現紕漏，為政治意識形態而寫的作品便是這種「錯位」的典型例子。

從來跨文類的努力都是不容易的，舉凡散文詩或散文與小說的互相跨界，都要做出許多的調整與犧牲，才能找出適切的平衡點，讓這個新文類站得住腳，否則散文詩很可能只是做作的分行散文、原來在寫小說卻被認為是散文等等。朱天文的《巫言》中〈巫看〉一章被周芬伶編選入的《九十七年度散文選》當中便是

一例，當然數篇散文可能結合在一起又將完成長篇小說的結構也非不可能，而這就是一種跨文類的嘗試。《是或一點也不》本身便是一本跨文類的作品集，包含了小說、故事、短文。短文的部分，顯然是從《麥克風試音》的「下半場」延伸而來的。當然也有一些比較散文式的作品，如〈公然孤獨〉及〈水仙不自戀〉，但是這並不在本文研究範圍內，所以表過不談。至於黃國峻所寫的故事，其實又何嘗不是小說，筆法上承《盲目地注視》，這在他分出的「小說集」中又有〈五段小故事〉可以為證，所以兩者其實大可不必強作區分。

然而《是或一點也不》作品良莠不齊。整體形式格局上，主要還是新創小說、故事新編以及仿寫故事，其實並沒有超出前面的兩本小說集；在實驗勇氣上，卻顯得畏畏縮縮，不比前作自然大方，例如童話改寫〈國王的新朋友〉、〈國王的新天地〉傾向於在原來童話的格局中發展後續，而且運用的是情節主題螺旋擴大的技法，反而少了《盲目地注視》中強調童話的「變異」，突破原來的童話想像。黃國峻顯然一心想要投入寫作的行列，將志業當作職業，要在小說的路上為自己留下顯著的腳印。所以才顯得一方面有點戰戰兢兢，不敢大力冒險，另一方面又在寫作上又添加了許多有意為之的技藝操作，希望更深入寫作的技術面。只是欲速則不達，就像因為不斷擴大音量而造成聲場反饋一樣，持續被循環擴大的聲音反而成為了噪音，影響了表演。

李爽學對於《麥克風試音》這部作品並不看好，但是他提出了一個黃氏父子的差異，「做兒子的即使正面面對社會，筆下所使依然是曲筆。」¹⁷⁹確實，這應該就是現實主義的鄉土作家黃春明與現代主義的後現代作家黃國峻的最大差別，這可以從黃國峻的「寓言」筆法看出。然而原來分別呈顯在小說與雜文裡的差異，《是或一點也不》卻將距離縮小了，本來在雜文中，黃國峻面對社會現實的距離

¹⁷⁹ 李爽學，〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，頁35。

是海市蜃樓，將社會各種現象、亂象編織成一個個近在眼前，彷彿要讓你相信這個光怪陸離、黑色幽默的世界就是現實，以假亂真。雜文或脫口秀是極盡所能地要將已經誇張化的事情再全力推回讀者面前，去彰顯其批判的要旨。小說也許是最生活化的文學類型，可是作為藝術作品，小說則必須與現實生活拉開一定的距離才有美可言。所以在小說這個文類裡，黃國峻卻忘了調整腳步，讓原本就是要強調假的、鏡花水月的美學距離失焦了。他站得太近，焦點模糊了，真身卻變得呼之欲出，「洩漏了底牌」¹⁸⁰。

在這本作品集中的小說，處處透露了黃國峻對世界的憤懣。在這些小說中，黃國峻不時借助了他在《麥克風試音》中嬉笑怒罵的態度，罔顧了文類區別的發言距離，嬉笑怒罵的調侃成了尖酸刻薄的挖苦。一方面在小說這種仿真的文類中少了在脫口秀表演中的從容，另一方面又削減了小說或說書本該具有的假象空間。文學小說的文學審美美學距離被縮短，就像用顯微鏡看一張光滑的臉孔，皮毛便總要顯得粗大不堪。黃國峻在這本集子裡寫下了許多露骨刺眼的挖苦：

貴格已經快被心事煩得比孕婦還敏感了。¹⁸¹

他就知道自己才不會上當，不會受到任何誘惑，這正是作為一個老年人最大的優勢。抓了抓白髮短稀的頭皮，好像觸摸著了一隻過來撒嬌的寵物。¹⁸²

¹⁸⁰ 李爽學認為黃國峻在首兩本小說集的努力，最後在《麥克風試音》洩漏了底牌，猶如魔術師表演後道出了秘密。然而，《是或一點也不》中卻是小說中自洩底牌，表演魔術卻露出了馬腳。參見 李爽學，〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，頁35。

¹⁸¹ 黃國峻，〈是或一點也不〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁16。

¹⁸² 黃國峻，〈三則短篇·共享〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁80~81。

就算花光錢他們也要把自己身上的黃鬼趕出去，他們割眼皮、整顴骨，髮色和眼睛不再是黑的，整個人的思想都不願再與生育他們的親屬有關係了。¹⁸³

為了怕怠忽，不辭賣笑作陪，借錢請客。這種虛假、花錢、費時的折磨形式，根本不值得忍耐的。怪罪起來，他想，這中國人好客的待客之道，說穿了不過就是待宰之道，這絕對有助於訓練百姓逆來順受，互相制約，說不定其中藏有某種快感，少了還會自己去討。¹⁸⁴

不過這倒不是平等觀念使然，因為大家終於體會到，女人是不可以缺少的一種工具，生女兒是一種為了將來好交換的公德。不過有件事是改變了，那就是男人的眼光放低了，由於心裡恐懼搶不到數量有限的女人，也就不挑剔了，使得不少醜女人難得有個歸宿。¹⁸⁵

或是一語中的的訓示：

他們真的覺得時代不同了，樣樣事都變得不容易理解，覺得好像自己不知道被誰欺騙了，難道這是一個努力一輩子的人所該得的結局嗎？為什麼現在的年輕人可以在他努力甚至犧牲所換來的成果上玩耍，而自己卻反被那些侵占者驅離？¹⁸⁶

¹⁸³ 黃國峻，〈三則短篇·血氣〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁91。

¹⁸⁴ 黃國峻，〈五段小故事·非常非常討厭的人〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁133。

¹⁸⁵ 黃國峻，〈君子好逑〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁149。

¹⁸⁶ 黃國峻，〈三則短篇·共享〉，頁80。

他這樣壓制的目的與用意正好相反，其實他是希望細水長流，如果促使整個勾當地地下化，做得秘密一點，那就不易被外人聞訊檢舉，他也好以不知情的理由脫罪。¹⁸⁷

他十分不能接受這種把人家的形象拿來當成工具的心態，他們從不去了解人家的真正背景，只顧拿最膚淺的符號印象來操玩，既諂媚又侮辱。¹⁸⁸

是樹木枝幹生長的模樣，左右了他的動作，樹教會了他如何成為猴子，在樹上就無法以人的動作活動……¹⁸⁹

這些句子的出現，在在地呈現出了黃國峻將脫口秀的玩笑以及點題來進入小說裡，只是這樣站得跟聽眾太近的距離是不對的。舉其中某些例子來說，第一句的挖苦隱喻，首先已經呈顯了對於孕婦的不滿，然後才挖苦到貴格身上。這樣的語句，如果放在脫口秀上面，是很可能讓聽眾會心一笑的，因為這是一種誇大的笑料，然而放到文學藝術上，尤其是突顯疏離、陌生的黃國峻小說上，便要顯得苛薄了。或者關於中國人的待客之道一段，筆法上與前面提及過的〈小眼睛與大拳頭〉如出一轍。再以上面最後一句為例，雖然這是以隱喻的方式書寫社會改變了人格，光看如此也似乎沒有背離黃國峻的本色，但是當配合上這段落的後半部分想起年少時的窺視時，便硬是暴露出黃國峻是源自一種對慾望的批判而厭惡偷拍、窺視，也將以上這一段話變得是對「狗仔文化」形成的批鬥及獸化。

將這些大鳴大放的批評與黃國峻之前以寓言筆法，把狠話都收在小說背後的

¹⁸⁷ 黃國峻，〈三則短篇·共享〉，頁83。

¹⁸⁸ 黃國峻，〈三則短篇·血氣〉，頁89。

¹⁸⁹ 黃國峻，〈五段小故事·偷拍〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁129。

手法來看，他在《盲目地注視·自序》中曾說「寫短的故事最忌一派天真，更怕套上大道理」，這一次黃國峻背叛自己了。這不是一個改變，而是一個轉折。這個轉折讓黃國峻把自己放得太近擴音器，那些原來要將言語收束，讓意義傳達迴蕩給聽眾的尾音，被誇張擴大至讓人覺得刺耳了。

作者與作品的距離問題，當然也是作者位置的問題。說故事的傳統，無論經驗傳承或奇人異事的分享，從最古遠的神話傳說開始，其實已經決定了說書人的位置在時間與空間上的距離，那必是已經無法去參與的過去，所以才要陳述，同時即使是自己的親身經歷，但說故事的人已經不是主角，而是敘述者。在敘事文學開始發展以後，敘述者的位置已經確立，作者／敘述者不在故事之中，最多也只會出現在故事以後的評語，例如《史記》的「太史公曰」。比較特例的或許是唐傳奇〈鶯鶯傳〉中作者突然以友人身分出現，引發張生對鶯鶯的嚴厲批判。西學東漸，西方文學思想的影響之下，尤其在現代文學中，小說家比宋代以來的說書人更刻意退居小說背後。一直到80年代「後設小說」的提出¹⁹⁰，台灣文學也迅速跟進自覺的小說書寫，才將作者置身小說之中。也即是說，小說作者即使寫的是現實主義的批判小說，也不能或不應該僭越敘述者與作者的界線直接發表個人的想法，所以就算是〈鶯鶯傳〉元稹也是借張生之口說出惡言。因為一旦作者直接介入，小說就會變成教育八股，不只失卻了藝術的含蓄美，更喪失了文學性。

¹⁹⁰ 參見 Patricia Waugh, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*(London & NY: Methuen, 1984)。

台灣雖然遲至1995年才有完整的中譯本：《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》（台北：駱駝，1995），但是「後設小說」這個概念最早可見是1970年William Gass 在《小說與生命中的人物》提及。而文學作品當然可以上溯到波赫士等人。1983年還是台大學生的伍軒宏在128期的《中外文學》發表了第一篇台灣後設小說〈前言〉，只是到了1985年黃凡的〈如何測量水溝的寬度〉發表才引起討論。參見 黃順清，《台灣後設小說之路——「後設小說」的理論建構與在臺發展》（台北：師大國文所碩士論文，楊昌年先生指導，2003）。

可是回過頭來看上面的九段引文，便會發現黃國峻除了站在不對的距離發聲寫小說外，他更站錯了位置。他離開了作者，甚至是敘述者的崗位，站定台前，所以即使回到文本脈絡中，這些句子也依然要叫人覺得突兀，與全文的敘述不合拍，彷彿是一個奇怪的聲音跳出來而沒有驚喜只有驚嚇。讀者難免在這樣的敘述之後懷疑，難道沒有更好的敘述方式可以將這樣的話說清楚嗎？例如〈五段小故事·非常非常討厭的人〉中，關於應酬待客，顯然這是為了要彰顯小說主旨：忠言逆耳，所以虛偽客氣相待反而受歡迎。但是老陳那一段省思與批判（上引第四段），一則並未為這篇小說增加更大的力道，二則沒有對李太太的行為有更大的批判，三則全段文字雖然依循情節而來但是卻仿似突然爆衝，讓人措手不及。若非黃國峻本身對文字的掌握能力夠高，恐怕這終究是一場鬧劇，將故事與小說所有的魅力一筆勾銷。

黃國峻也錯站在播送訊息的擴音器前面，一方面整個表演因為這突兀的現身而讓人錯愕，另一方面因為訊息必須經過他才被釋放出去，他的身影成了訊息傳遞障礙，同時也成了訊息與讀者直接可及的橋梁。於是，黃國峻「翻譯體」本身所體現的疏離、寓言性質也一併敗壞。尤其是本該介乎思想哲理以及世俗現象的寓言性質，一旦位置移動，寓言婉言勸諫的含蓄態度便會180度轉為理直氣壯的仗義直言，氣勢大為囂張。最簡便的例子，就是在上節引用了前三本書中對於中國人崇洋媚外態度的批判書寫，就會明顯看到，在〈度外〉中表姐的敘述是一種努力尋求諒解，而《盲目地注視》中〈天花板的介入〉一篇，則是陳述一種心態，是奴化卻也實在。而〈小眼睛與大拳頭〉中則是諷貶中一針見血道出由自卑而自大的殷切盼望他人認同是媚外的深層原因。至於〈三則短篇·血氣〉班的一次發現，卻幾乎是從裡到外全盤否定了崇洋的心態，將一切當作是盲目的、虛榮的崇拜，完全站在崇洋者的另一極端發話。當黃國峻站在這個位置這個距離發聲時，除了他本身斬釘截鐵的音量外，訊息同時被他的麥克風重新收音傳送，導致訊息

被層層擴大成了大聲刺耳，似乎耳膜開始嗡嗡作響，原來特色的磁性音質成了電磁波的噪音。

黃國峻小說最為評者關注的，便是所謂的「翻譯體」。在《度外》與《盲目地注視》中，黃國峻的「翻譯體」並不只是顯現在他角色全用外國人名字以及近似英文的句子結構上，還包括他小說時空都放置在他難定何時的非台灣，即他所謂的「遠離現實社會的戰場」的創作方式。他的敘述方式，自有一種與台灣作家不同的味道，一種近似歐洲文學的似輕還重，成就了他的寓言特質。然而當仔細閱讀《是或一點也不》，就會發現一方面時空開始有落實的跡象，例如〈三則短篇·血氣〉就表明了台北市這個實際地點，不過這並無損此作的翻譯感，因為作品是一個駐台的美國男孩為主，所以像「看看那個姓什麼趙還是周、裘之類的黃鬼在不在」¹⁹¹、「他們也都不喜歡黃鬼，就算自己就是也一樣」¹⁹²之類的翻譯式語句並未減少，反而在時空的本土性落實之際，黃國峻的歐化語法還變本加厲地更「翻譯」了，多重定語的句子（如：他想用相信來表示對一個需要靠別人的認同來生活的人的尊敬。¹⁹³）、不自然長句（如：他們想到要約班一起參加下週五的一個日本僑生的聚餐¹⁹⁴）頻頻出現。

黃國峻在這本作品集中的小說作品不停地努力放大一些足以讓他立足台灣文壇的特色優點，一直希望用最有效的方式去放大聲響吸引更多的人群觀賞他的表演，接收他的訊息。然而當聲音表演不斷被收音、擴音終成聲場反饋的時候，那「苦心留守」的「不免仍有幾番老樣子」便已失去本該有的焦點，徒增幾分惋惜。李爽學雖然對《麥克風試音》不至於不屑一顧，然而他曾說下重話：「黃國峻如

¹⁹¹ 黃國峻，〈三則短篇·血氣〉，頁90。

¹⁹² 黃國峻，〈三則短篇·血氣〉，頁91。

¹⁹³ 黃國峻，〈三則短篇·共享〉，頁79。

¹⁹⁴ 黃國峻，〈三則短篇·血氣〉，頁90。

果能預知一年後生命就會像流行般畫過夜空，我相信他一定會覺信這本集子是有生最大的浪費，……」¹⁹⁵然而也許他猜想的並不對，我想黃國峻如果對《麥克風試音》有任何不滿怨懟，可能不是他浪費了創作（畢竟他自己以及熟悉他的人都說了他寫作這集子的背後目的¹⁹⁶），而是他沒想到這個集子竟然要侵入腐蝕他的小說。只是因此就將黃國峻的這本作品集蓋棺論定為失敗之作，倒也過於武斷、不公平。

第三節：介入的身影

如果撇除了像〈三則短篇〉、〈五段小故事·偷拍·非常非常討厭的人〉、〈君子好逑〉、〈香火〉、〈冒牌大夫〉、〈人瑞〉等這一類的道德批判意味過於強悍，以至於看起來已經有點像是在訓斥的作品，《是或一點也不》裡面也有一些文學素質較高的作品。至少如〈威尼斯大飯店〉與〈五段小故事〉的其他三段，若單純放在黃國峻創作的標準底下當是不合格的作品，但是純粹就文學作品而論也算是過得去的現實批判之作。〈威尼斯大飯店〉寫來彷彿是一齣電影，而且傾向於好萊塢喜劇，不過其實要說的就是真誠與虛偽之間的辯證掙扎，就像威尼斯大飯店一樣，這始終不是真的威尼斯，不過卻可以偽裝成威尼斯，有些真假雖然本質分明，可是通過偽裝，卻也可以呈現以假亂真，一體兩面的狀況。一如小說裡，根本無從去說誰是壞人誰是好人。

¹⁹⁵ 李爽學，〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，頁35。

¹⁹⁶ 黃國峻在〈自序〉中說：「這是一番痛苦的掙扎，要是能掙脫，就絕不會寫這種東西了。……要是我再無法歡笑的話，我一定會走上絕路。」〈自序〉，頁8。

許悔之在電視節目「週二不讀書」上介紹黃國峻時說：「其實國峻這本書，我們可以把它當作一個他所不擁有人格的一個渴望……」節目主持人蔡康永也說：「常常我們碰到搞笑的人時他們特別退縮內向，喜歡躲在自己的世界裡，需要靠搞笑來做一個平衡。」

公視節目「週二不讀書」〈第47集 未完成的腳步〉 http://web.pts.org.tw/~web01/tuesday/p_047.htm。

〈五段小故事〉中，小說興味最濃的，就是第一個故事〈騷擾者〉，不過容後再敘。故事性最強烈的，則是〈入戲〉，這是一篇傳奇性質的小說，寫的是可望不可及的錯戀，一開始是職業，然後是愛情。俗語有云：「男怕入錯行，女怕嫁錯郎」，本來職業與婚姻都是一場的「戀情」，而對於戀情除了「入戲」還有什麼更好的讓自己可以全情投入的方法呢？只是如果是一場錯戀，結果就是「想要尖叫卻沒了嗓音。從此他的神智便失常了，變成一個真正的瘋子」¹⁹⁷，假戲真做。〈說教〉說明了經驗、思想的不可傳承，多說無益，同時也反思教育的意義。老經驗未必適合新世代在新時代的生活。所謂經驗傳承，應該是去蕪存菁後的智慧，而不是填鴨灌輸。倚老賣老只會將年輕一代的尊重磨成不耐。

除去以上的作品外，「故事集」中兩個分上下比較長的故事：〈國王的新朋友〉、〈國王的新天地〉以及〈不知為不知〉、〈居天下之廣居〉，都更為深刻，在探討人生在這世界上的生命意義。前者透過延續童話〈國王的新衣〉，進行了螺旋擴大情節的方式，讓國王不斷重複面對塞到他面前的虛無卻必須對之反應的境況。從隱形朋友到隱形新天地去探問人在既定的社會位置上被供給的一切，也許都跟個人的內在生命無關，在華麗光鮮的外表下那別人看不見的，是不是就不存在？也可反問，國王的「新」朋友、「新」天地到底真的是新的，還是原有而不被察覺、了解的？就像是我們心裡一直沒有被聽見的聲音。〈不知為不知〉及〈居天下之廣居〉則反過來通過最沒有社會地位的流浪漢來思考「被拋擲到這個世界上」的存在問題，而所謂的「這個世界」已經是有著許多社會資源的世界了，為什麼還會有流浪漢？這似乎又更進一步在實踐「拋擲」這個動作。當被「拋擲」的流浪漢終於想拾起可能不曾出現在他生命過的尊嚴，想要從「被拋擲到這個世界」的身分轉變成「投入這個世界」時，才又發現一些事情強求不得。

¹⁹⁷ 黃國峻，〈入戲〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁141。

這樣一種無法主動具體身入的位置，其實正是讓黃國峻的小說得以閃現一種哲思，以及讓人覺得他對世態現象觀察之深入的原因。因為要達成或表述出所謂的哲理、思想，要求的是抽象思維，而且講求高度，拘泥在現實現象中所以必須抽離才能看清說清，這是前面談及的他能夠書寫寓言的位置。他甚至不願意涉入他的文本世界，從他的小說總是以第三人稱全知觀點敘述便可了解他逸出的姿態。只是，這個位置，已經不再是黃國峻想要站立的位置了。與其孤芳自賞等待他人的賞識，黃國峻似乎想要走入社會、介入社會，讓他的聲音不再是瓶中信而是有對象有意識的發聲。黃國峻要從〈天花板的介入〉的被動、被介入轉為主動的親身介入。他不想再等待被發現，而想要被聽見。

介入，往往有一種類似卡位的感覺，就是插入一個盡管不見得和諧，但是是正常普遍的狀態之中。所以介入常常帶給整體情境一個新的狀態，因為有了轉變，所以對於舊的、習以為常的狀態可以有一個反思的空間。黃國峻的介入態度，簡單來說可以分成兩大類，像〈三則短篇·血氣〉、〈五段小故事·偷拍、非常非常討厭的人〉、〈君子好逑〉、〈人瑞〉之類是對社會現象直接批判。〈血氣〉，藉著這樣一個題目以及憤世嫉俗的叛逆期少年為主角，直指著鼻子血淋淋地揭示與批鬥了中國人崇洋媚外乃至於要棄祖別宗，一心想將自己變成西方人的心態。〈偷拍〉藉一個偷拍的狗仔記者與女明星最後修成正果的事件，將明明侵犯人隱私的異常現象正常化，甚至有個看似圓滿大結局。這在書寫策略上近似於前作〈美女與野獸〉，但是在行文上卻少了留白含蓄的意韻，唯恐反諷成了鼓勵所以嚴詞批評狗仔「文化」。〈非常非常討厭的人〉一方面對文藝界內部文人相輕外部又缺乏知音的現象發聲，另一方面著力要批判的是講求「有禮有體」的中華文化卻讓阿諛奉承變成了待人的常態。

窈窕淑女，君子好逑，本是天經地義。但是〈君子好逑〉要說的，卻是當重男輕女的價值觀終使性別失衡了，那麼君子好逑的可就不只是窈窕淑女了，而是只要是女的都可以。這在某種程度上似乎也修訂了〈盲目地注視〉中那種希望兩性普遍隔絕各司其職的保守觀念，然而要強調的依然是追求兩性的平衡和諧關係，才是社會發展的道理。〈香火〉也是在說相關的議題，不過表顯的，就是〈小眼睛與大拳頭〉裡所說的「輸的話搬出中庸哲學，贏的話放鞭炮；生女孩講男女一樣好，生男孩放鞭炮。」¹⁹⁸〈冒牌大夫〉的重點不在於「冒牌」，因為冒牌與否的傷害遠不及官商勾結或商商勾結乃至於謀財害命大，而且冒牌大夫至少還及時救命，救不了生理也安撫了心理。敬老尊賢本來也是美德，但是當商機介入之後，〈人瑞〉便要大加撻伐這種藉淳良美德激發、控制他人慾望的無良商人與媒體。

另一類或許更重要的，是他入世討論的態度。似乎比較容易看見是黃國峻在《是或一點也不》寫愛情的角度，例如梁竣瓘就說：「《是或一點也不》著眼於男女情感與情慾問題」。¹⁹⁹可是從上一章可知，便知道這並非始於此書。會造成這樣的錯覺，是因為在《盲目地注視》一書中愛不是討論的對象，而是觀察的現象或結果，反觀《是或一點也不》卻看到黃國峻對於「愛情」這一件事的討論、思辨。尤其是同名作品〈是或一點也不〉，還有〈詳夢〉、〈五段小故事·騷擾者〉等都是顯著的例子。

在〈是或一點也不〉裡，黃國峻不只透過故事，更透過人物及敘述，討論甚麼是愛，怎樣愛，為甚麼愛又不敢愛，愛情的位置等等錯綜複雜的愛情習題，這也是全書最詳盡想要探討愛情的作品。當然〈詳夢〉則是從一個比較宿命、隱喻

¹⁹⁸ 黃國峻，〈小眼睛與大拳頭〉，頁84。

¹⁹⁹ 梁竣瓘，〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些故事〉，頁78。

的高度在思考愛情。一個作家開始入世，從愛情切入並非奇事，畢竟自古以來多少的謫仙故事還不就是為愛下凡。特別的是，以上所舉三篇書寫愛情的作品，都有一個共同的模式——第三者的介入。以〈是或一點也不〉及〈五段小故事·騷擾者〉為主旋律，而〈詳夢〉（或可加上〈三則短篇·血氣〉）則是變奏。

主旋律的樣式是一對彼此有情的男女都在第三者的介入之後變得更相愛，變奏則可能第三者並非後來者或是終於三人都沒有結果。〈三則短篇·血氣〉一篇可說變奏得最離譜，作品本身也不著重於愛情，雖然顯露出愛情的多樣性，不過也易於顯得過度詮釋，所以提而不述。這裡先著重於主旋律作品的討論，在〈是或一點也不〉還出現了第四者棉花，只是她的作用極小，貴格甚至對她「無法有期待中必須有的反應」²⁰⁰，所以介入者依然只有被瑪娃「甚至留下來過一夜」²⁰¹的藍天。貴格與瑪娃本來郎有情妹有意，但是在放不下面子的無謂罣礙下，兩人終究錯過。此時有好事者茉莉本想湊合兩人卻弄巧反拙讓藝術家藍天介入了兩人之間，終於當孩子氣的藍天在成人世界樂不思蜀而離開後，貴格和瑪娃終於願意面對內心感情，成為伴侶。

〈是或一點也不〉、〈五段小故事·騷擾者〉比照來看，在前者隨著藍天的介入與離去讓貴格跟瑪娃終於放下成見，有情人終成眷屬；後者則是兩個本來戀情已經進入穩定恆溫期的陳男李女，卻因為一個電話騷擾者王男的自殺而更貼近、更珍惜彼此，彷彿重燃了一次浪漫的激情。在這兩個主旋律的進程來看，似乎完全契合於「介入」這樣一種行為的意義，雖然第三者終將悲傷地退出，他的角色就是要讓故事原來的角色發現存在於他們之間的罅隙進而修補。但是要擔任這樣一個卑微的角色卻一點也不容易且不討喜，在〈是或一點也不〉中，無論是

²⁰⁰ 黃國峻，〈是或一點也不〉，頁38。

²⁰¹ 黃國峻，〈是或一點也不〉，頁27。

小說人物茉莉還是敘述者都對藍天有極苛刻的描述與批評，〈五段小故事·騷擾者〉也一樣通過李女內心話對王男有所批評。這些批評雖然是指向這些第三者本身存在的人格缺失，但是卻似乎正是這樣的人格缺失讓他有可能成為介入者。

或非湊巧，這兩篇作品以及〈詳夢〉的介入者均為男性，而且從這兩篇作品看來，這個男性介入者帶有一種典型的「藝術家脾氣」，憂鬱而自我中心。這樣的個性，正是女主角與他藕斷絲連欲斷難斷的原因所在，一方面是一種愛情角色的移位以及母性的包容，另一方面卻是他存在的位置正是在男女主角關係不經意的罅隙裡。例如貴格與瑪娃，兩人都是好強好面子且得失心重的工作人士，他們硬碰硬的相處方式「說起來不知道是因為少見面才合不來，還是因為合不來才少見面的，總之兩人每次交談總是沒動聽的話。」²⁰²偏偏藍天就是懦弱無知，總是將脆弱一面擺在面前的男人，這樣的個性似乎正是這個罅隙最需要的黏合劑。或者說，這樣的個性正好填補了男性的另一個面貌或另一種想像。〈五段小故事·騷擾者〉中從未登場的王男，也一樣是體貼溫柔有擔當的陳男所缺乏的軟弱憂鬱，讓李女願意給他「再多的包容和鼓勵」²⁰³。〈詳夢〉中亦不例外。

這樣的介入，其實何嘗不似黃國峻的心意。台灣恐怕是擁有最多新聞台的國家了，第四台的頻道中撇除國際新聞台如CNN等，還有近十個新聞台頻道，再加上有播報新聞的一般頻道以及不休不止的名嘴政論節目，整個社會在看起來整體和合的關係中，充滿了罅隙。有立場的各據一方互不相讓，然而彼此明明都不算真正了解對方，只是習慣了這樣的關係甚至形成默契。中間缺少了一種鬆動罅隙兩壁的媒介，如果脫口秀藉著幽默可以下情上達，可以鬆動上下兩層的落差，那麼在無論是群體的上下左右還是個人與個人之間的關係裡，是不是可以有一種形

²⁰² 黃國峻，〈是或一點也不〉，頁15。

²⁰³ 黃國峻，〈五段小故事·騷擾者〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁126。

式作為一種介入的力量來讓習慣重新被思考？黃國峻曾自我分析他書寫〈麥克風試音〉這類短文的動機：「對整體人生採取冷漠態度的原因。」²⁰⁴

因為對整體人生冷漠，所以用脫口秀式的短文來反省。經過了這樣的反省，不再冷漠就轉而介入。對於一個小說家而言，也許就像他塑造的第三者，這個介入者必須超脫一般男性的剛愎自用以及女性的溫柔包容，唯有憂鬱而多慮，溫柔又自我中心的藝術家才是最上選。用藝術介入社會的黃國峻，希望鑽入社會關係之間的罅隙，找到反省、思考、對話的可能性，讓雙方產生新的親密感與接受彼此的方式。這在以上論及兩篇小說的最後，都呈現出來兩個人在關係中的溝通與成長，多虧了第三者的介入。



第四節 命運的介入

當黃國峻決意大步介入時，很容易就失了分寸，於是本來邀請讀者的想像加入以完成作品的留白，也瞬間消失不見。也許黃國峻也意識到了，作為一個操縱人物行動思想乃至生死大權的小說作者，真正對這個世界強大的介入，並非可見的實體。就像意識形態的潛移默化是最強大的教育一樣，也一如小說作者一樣，真正介入每一個個體生命的，是無形的力量。例如潛意識對意識的介入；例如命運對生命的介入。

從〈渾槽記〉讀到〈詳夢〉，從理性向非理性傾倒到意識向潛意識傾倒，彷彿恰恰說明了含糊不明的魅力與力量。〈渾槽記〉一個滿身野味充滿原始性的女

²⁰⁴ 梁竣權，〈還透明人血肉之軀——側寫黃國峻〉，《文訊》第183期（2001.1），頁92。

性，從「一片荒涼的野地上遊蕩，四面遠闊，渾懵窮極」²⁰⁵而來，對於大家而言不過是個難搞的「案子」，但是在莉莉來說，卻不只如此。宋理學所謂的「存天理，去人慾」可說是文明的里程碑，因為就此開始將人性裡的原生獸慾與原始性完全斷根壓抑，將人完完全全乾乾淨淨與動物切分區隔，人不再是「異於禽獸者幾希」的人。當那個「人慾」突然迎面撲來，逼使人不得不去面對的時候，往往這反撲的力量之大、魅力之強總讓人不知不覺中著迷渾懵。

〈渾懵記〉可說是〈詳夢〉的楔子，書中也正好是如此排序的。〈渾懵記〉似乎還見榮格（Carl Gustav Jung）學說的痕跡，用原型、象徵、阿尼姆斯等等切入都可以切到文章要害。然而到了〈詳夢〉卻變得更複雜了，或者說，黃國峻更內化了這一套分析心理學的系統，所以彷彿看到了集體潛意識，或神話原型，或夢的預言機制等等，但是卻只是彷彿，因為已並非從榮格而來，而是從黃國峻所消化過的「榮格」而來。所以從這篇小說進入，可以說將看見黃國峻介入的角度與位置。

〈詳夢〉在最淺層的層次，可以看見又是一個第三者介入兩人世界的故事，之所以將它擺置在「變調」中，是因為這裡第三者的角色突然變得曖昧游移了。女孩與男孩兩人最基礎的聯繫（bonding）²⁰⁶，是「生於同一年同一地，兩人成長

²⁰⁵ 黃國峻，〈渾懵記〉，頁44。

²⁰⁶ 此處指向所謂的human bonding，同時連結到美國心理學家陶若西·田諾（Dorothy Tennov）的Limerence Theory。Limerence為其所新創的字，有者譯為「深戀感」，意為一種對對象彼此（真實或想像的）往來而無法自拔、盲目迷戀的綜合情感，不過並非剎那的天雷勾動地火，而是一種終極的浪漫情感。這個理論中，論及情侶之間有著單向或雙向或完全沒有的深戀聯繫（Limerent Bond），而身在深戀聯繫的一方眼中、世界中只有對方一人，其他的興趣、愛好、依賴、互補，甚至性吸引等條件並不在考慮中，是一種純粹且深度的「戀」（obsess），而非「愛」（love）。參見http://en.wikipedia.org/wiki/Human_bonding及<http://en.wikipedia.org/wiki/Limerence>。

的記憶有著許多共同處」²⁰⁷，這樣完全貼合的青梅竹馬經驗似乎純粹是後設解釋的關係，其中最強而有力的聯繫就是建構起來的共同記憶。然而女孩與住持之間，卻彷彿是命中注定的夢中情人，「妳就是今天這一切之所以這樣的原因。」²⁰⁸在這樣的安排之下，男孩充其量與女孩記憶裡那「像是分置於兩地的一個人」的「異性」²⁰⁹一樣，只是女孩與住持之間的過渡，或者說，雖然他們在時序上更早卻在命運裡注定是個第三者。

在這樣一個對常態認知的顛覆下，正可顯現黃國峻對於榮格學說以及愛情的隱喻（再）思考。從弗洛伊德到榮格都確認並且強調潛意識的力量遠強於意識，而夢是進入潛意識最好的路徑。〈詳夢〉不再穿梭在每個人的意識中去轉換各個敘述觀點，而是緊守全知敘述者的說書人位置，但鑽進了夢中，寫下了一大段的潛意識流。現代主義以來，意識流書寫已經眾所周知而且習慣了，但是黃國峻的潛意識流書寫在形式上很像意識流書寫，內在的跳躍度卻更高，完全斷絕了比較明顯的聯結，而且竄出來的是回憶裡的意識，更是潛意識裡的意識。例如在「夢境」中幼年走失迷路的事件，他記錄下的不是事件更不是感覺，因為潛意識不是感觸；他記錄下的是事件發生時的意識痕跡，而這當然是服膺於心理學對潛意識的理解的。

於是當片段回憶的意識重新在一個長夢的脈絡中再現，潛意識的意識脈絡，尤其中間穿插的似是預言又似是現實中被意識錯過而被潛意識掇拾的訊息部分，似乎讓潛意識儘管躲躲藏藏也可以抽絲剝繭勾勒出其脈絡，而這當然是從弗洛伊德到榮格都慣用詳夢技法。也就在這個脈絡底下，黃國峻的反思顯形了。隨著整

²⁰⁷ 黃國峻，〈詳夢〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁49。

²⁰⁸ 黃國峻，〈詳夢〉，頁71。

²⁰⁹ 黃國峻，〈詳夢〉，頁64。

個故事下來，那些被潛意識汲取的漏網訊息，在在讓我們知道了，意識是被建構的，潛意識也是被建構的。可以用預言或集體潛意識來解釋這一切，但是也可以用建構，甚至虛構來詮釋這一切。那一個個的故事，竟然與女孩及住持兩人的「徵兆」如此脗合，恐怕女孩的夢不是空穴來風，說成是住持的蓄意營造或許太過火，然而無可否認他是一切暗示明示的來源。於是說故事的力量，那「心神彷彿被一個聲音帶到了異地」使人「既受到了限制，同時又得到了開啟」²¹⁰的神祕力量，不來自故事的主題，也不來自故事的象徵，而來自於故事的隱喻。

隱喻的力量，也許比一切都強大。所以人最大的慾望能量之一，愛情，是不是就是一個故事，而其力量來自這個故事的隱喻，在人的心神中製造了大量的熱情與信任的幻覺。或許，連愛情也是被建構的，「創造不過偶然，一切都是命定，未來也不例外。愛情只是孤獨，不存在的歡愉，讓真實成幻象。」²¹¹建構未必不是創造，更多是時時刻刻有意識或無意識的經驗累積，經過了意識或潛意識的運作，而結構成一組相互聯繫串通的組合，這是腦袋認知世界、建立知識的方法。若愛情也是被建構的，那麼愛情裡愛的決不是現實的對象，而是內心的投射。既然如此，愛情的歡愉就不過是幻象，而愛情這件事本身本質其實是孤獨的。

如果這樣，所有的愛情故事，都只是一個隱喻。那麼自古以來的愛神神話就不是一個幻想，而是一個隱喻：一切都是命定。愛神的箭並不虛發，月老的紅繩也不糾纏綁亂，一切都是因緣聚滅，有緣千里來相會，無緣對面不相逢。人的生命，恐怕最大的介入者不是任何實在明顯可見的事項或事物或人物，而是命運。小說中的男孩為例，他以為他掌握了自己的命運，帶著女孩私奔就可以奔向他想像的未來。他以為在一個深山的寺廟裡修行受戒，絕非他的未來，然而最後他才

²¹⁰ 黃國峻，〈詳夢〉，頁54。

²¹¹ 黃國峻，〈詳夢〉，頁56。

懂得了自己的命，也認了自己的命。住持也一樣，他「兩道眼淚流下來，流得有點不想哭泣，而像是眼珠破了」²¹²，終於真正地看破了一切，明白自己的命。原來命運根本不由人去掌握，不過是在等，等那命定的「偶爾投影在你的波心」發生，等那接替自己的位置以及自己要接替的位置出現，然後乖乖地對號入座。

對宗教、對修行或對愛情的懷疑，也許都不是黃國峻的心意，對生命驅動力的懷疑，或許才更貼切。汲汲營營的人生，成功也好，失敗也罷，始終無法逆天命而行，驀然回首已是百年身。從榮格的集體潛意識論述裡，通過永恆的象徵與原型，似乎也確實可能轉化出如此無法破格的神話生命格式的結論。所以黃國峻在〈詳夢〉這篇作品的結構上也有意仿造這樣的框架，參照的是中國古典文言小說，而且是與神話最密切的仙境小說。

於是車頭一斜，便往窄小的岔路去。這條崎嶇的路還不短，兩邊的草長得又高又密，幾塊墓碑與垃圾深陷其中，暴躁的蚱蜢死出彈射。煞車一看，不料前頭沒有去路，是條死路，環顧四周，發現一旁有個標示，指著一條只能步行上去的陡坡。……土石疊成的階梯忽高忽低，又沒有扶手……²¹³

在古典小說裡，「山有小口」「從口入」，「初極狹，纔通人；復行數十步，豁然開朗」入仙境的男子通常都有機會離開，而一旦回到現實中才發現世界已經完全改變了。黃國峻卻沒有讓男孩離開，他將困守其中，然而他的頓悟卻似乎比離開的人更通透也更悲涼。

回過頭來，黃國峻是否便是在鼓吹或信仰聽天由命？或許是，但是他在小說

²¹² 黃國峻，〈詳夢〉，頁72。

²¹³ 黃國峻，〈詳夢〉，頁50。

的結尾，卻說「他從不曉得意念具有這麼大的決定性」²¹⁴。也就是說，自由意志不是全然無用的，而是如何讓意志與命運平衡，然後可以共同邁進。也即是聽天由命以前，必須要知道自己的天命。子曰：「不知天命，無以為君子」，但是以孔子本身「五十而知天命」來說，就了解到知天命不是習而知之的。黃國峻在小說裡，便安排了一個叛逆的角色——女孩，她倔強、不認輸。無論是女孩或是每個衝動難馴的少年，所有的叛逆行徑都是在尋找自我、肯定自我，其實也都是在每個人知天命的過程中。當然也有人通過修行去認知自己的天命，如住持；也有人通過生命的經驗去體會，如男孩；也有人不知不覺順應著天命，如寺廟裡的弟子。各人自有各人的方法機遇。對黃國峻而言，也許最後怎樣聽天由命也許並非重點，如何懂得去聽天由命更為重要，就像故事結局不見得比情節重要。黃國峻將男孩的頓悟寫得絲絲入扣卻實在輕描淡寫，沒有更緊湊的節奏也沒有更渲染的詞句，彷彿這個結果就是一個真理，而整篇小說中間那段抵達真理的一步一腳印才是他要全力表現表達的。

〈詳夢〉無論在技巧上還是思考上，都絕對是這本作品集的最佳作。當然仔細分析這篇小說，絕對足以寫成一章或一篇小論文。如果這本作品集，尤其是小說的部分很主要是在思考愛情的話，那麼〈是或一點也不〉傾向於現象學而〈詳夢〉則傾向於形上學。許榮哲說〈是或一點也不〉：

全圍繞著中產階級的愛情故事打轉，譬如：誰介紹誰給誰認識，男伴給男伴愛情意見、女伴給女伴愛情意見，充滿了錯愛……

從小說結語大概就可以知道這篇小說到底寫了什麼：愛情裡頭什麼都有，愚蠢、歡樂，與憂愁，萬語千言賽過繁星點點，徬徨與衝動就像浪花伴隨海風，世間男女何苦來把煩惱找，費心機、似兒戲，自作多情只為

²¹⁴ 黃國峻，〈詳夢〉，頁77。

可是〈詳夢〉在探討的卻是愛情本身到底是什麼，甚至愛情到底存不存在，如果存在又是實是虛等等這一些更哲學式的或更本體論式的問題。

讓人驚訝的是，從《盲目地注視》到〈詳夢〉，黃國峻談論、思考愛情的寬度與深度是突飛猛進的，若從以上所論更進一步將愛情的隱喻與神話（包括榮格學說還有坎伯的神話學）以及古典文言仙境小說綜合排比對照詮釋，似乎可預見一個非常可觀的文學資產的誕生。然而本文無法處理此部分，希望日後有能力進一步發展。另一方面不得不發現的，是黃國峻的文字能力已經大為不同了。前面說了他某些作品呈現了過度的翻譯體現象，但是〈詳夢〉一篇卻突然覺得翻譯體來到這裡似乎要蕩然無蹤了。這是黃國峻文體的消失或是蛻變，就本文立場是當然支持後者，然而這將留待下一章細述。在這裡提出，因為必須要強調，如果沒有〈詳夢〉，就不會有《水門的洞口》。《水門的洞口》，無論是思想的進路、深度以及文字技巧，都源自於〈詳夢〉。而《水門的洞口》終將必是黃國峻的絕對傑作。

²¹⁵ 〈閱讀黃國峻〉，<http://mypaper.pchome.com.tw/novelist/post/3850553>。這個個人新聞台是由八位小說家（許榮哲、高翊峰、李崇建、張耀仁、伊格言、李志薈、甘耀明、王聰威）共同經營的，而這篇文章並未指明是誰寫的，不過根據盧泓在第35期《誠品好讀》的整理引用，這篇作品為許榮哲手筆。

第五章 文體：（瀕臨的）完成品

依據與黃國峻熟識的編輯鄭栗兒在他兩部遺著的〈編輯前言〉看來，《水門的洞口》是黃國峻在寫完《是或一點也不》之後，就開始著力撰寫的第一部（當然也是唯一一部）長篇小說，也許構思還要更早，或與前作重疊。²¹⁶所以，並不難發現這兩部作品的起承淵源。

然而，更無法被忽略的，尤其是對於熟悉黃國峻的讀者而言，《水門的洞口》是與他之前所有作品的起承淵源，彷彿黃國峻這部作品的構思期，可以上溯到《度外》的寫作同時。只是，這不是重複自己的作品，這是黃國峻肯定自我同時超越自我的作品。在縮合了所有的前作的思想、特色，這部作品呈現了另一種寬廣度，更呈現了另一種深度。這是黃國峻集大成的自我成就，更是最接近終極版「黃國峻體」的文學成就。



第一節： 河石上的舞姿

黃國峻從《度外》以來至於這部最後的遺作《水門的洞口》，他對於「作者」這個一身份的認同以及位置的定立，終於達到了一個最穩當的平衡點。他從一開始就一個純粹的寫作者之觀而不自覺被觀（「小說對我來說在寫完那一刻也就結

²¹⁶ 「四月初SARS於台灣尚未完全蔓延之時，他已將短篇小說集全數交稿，也開始著手長篇小說的撰寫。」

鄭栗兒，〈編輯前言〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁5。

「在二〇〇三年SARS於台灣開始蔓延的四月開始著手撰寫，也許更早之時就已經在心底反覆思索醞釀……」

鄭栗兒，〈編輯前言〉，《水門的洞口》（台北：聯合文學，2003），頁5。

束了，有沒有人看或誰看對作品並沒有太大意義」），漸漸因為重視讀者之觀而不斷調適改變他的寫作者之觀（「寫故事應當講求通俗易懂、注重故事性，而雅俗共賞亦是家父平日提點再三的原則」），最後他找到了一個自覺被觀的純粹寫作者之觀。

以上並非繞口令，如果再用黃國峻自己的隱喻會更具形象性。他說，寫作就像過一條佈滿石頭的河流。所以每個人過河的方式都不會一樣。一開始《度外》的黃國峻，是一個不知道也不在乎有沒有人在看他過河的人，所以他全憑直覺直觀書寫（他自謂「躲著做的一些個人化的小玩藝」²¹⁷）。後來他漸漸意識到有諸多眼光在後面看著他的書寫，於是芒刺在背的他，開始想要用大家最認同的方式過河，但是卻搖搖欲墜更為狼狽，終於《水門的洞口》的黃國峻找到了一種在觀眾的注目下卻能夠不受影響的方式過河，他用他自己的方式跳著舞過河。他河石上的舞姿風華綽約，極度「黃國峻」的方式卻也已超越那純粹直覺直觀的過河方式。讀者依然不見得能代入他小說之中，但是卻視線卻無法轉開，心靈感情的震動，也不只是同情共感而已，竟是「遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言。」²¹⁸

²¹⁷ 黃國峻，〈自序〉，《度外》（台北：聯合文學，2000），頁5。

²¹⁸ 「夫境界之呈於吾心而見於外物者，皆須與之物。惟詩人能經此須與之物，鑄諸不朽之文字，使讀者自得之。遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言，此大詩人之祕妙也。境界有二：有詩人之境界，有常人之境界。詩人之境界，惟詩人能感之而能寫之，故讀其詩者，亦高舉遠慕，有遺世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深淺焉，若夫悲歡離合、羈旅行役之感，常人皆能感之，而惟詩人能寫之。故其入於人者至深，而行與世也尤廣。」

王國維著，徐調孚注，〈人間詞話附錄·十六〉，《人間詞話》（台北：天龍，），頁122~123。
案：代入作品角色，其實是一種情感情緒的投射而引起的同頻共振（resonance），呼吸人物的呼吸，感受人物的感受，霎時彷彿讀者自我交託給了角色，故在閱讀過程中心有戚戚焉，然而當讀者抽離了角色便風過了無痕。唯有在讀者與角色不分主客的情況下，兩者互為主體相互並存投射，讀者不只停留在書中所言，瞬間彷彿經過了作者的再創造，感受到我是我卻角色似乎也是我。這是一種迴蕩（retentissement）。也可以說，讀者代入作品時是感動於作者的心思（Mind）而讀者迴盪在作品

在《是或一點也不》我們看到了蛻變的最後步驟，我們看到了谷底以及置諸死地而後生的奮躍。從對社會現實的直接介入批判轉而到人性的慾望介入及最後體會命運的抽象介入，黃國峻在《水門的洞口》找到了另一種書寫「介入」的方式：「『林建銘』是坊間最通俗的名字，代表著一個平凡的男人，而這男人因為如此的低下出身，使之徘徊與分別代表靈性、肉慾及實際的三個女人時，或者人生往上爬升時，能特別彰顯出其內心的衝突與差異。」²¹⁹現實、肉慾與靈性三者用三個女人來象徵，突破了前書中一種看似遞進的層次，在這篇小說裡三者平行貫列，兼容並包自成一個人類生命的小宇宙。於是最最平凡的林建銘其實也正代表著最深廣最普遍的生命。小說的故事發展如此，小說的主題卻不停留在這樣直接的表述上，一貫的黃國峻風格，通過章章的辯證，進退有致，才是黃國峻的舞姿。

生命如果只有一條單線如時間，那麼一切終究只是「逝者如斯乎！」的淵遠流傳卻實是前仆後繼，沒有後來居上的交錯。但是，生命是錯綜複雜的網絡，每個生命總與其他生命在交錯，這樣的交錯形成人與人之間的關係。人的生命之流固然是一江春水不捨晝夜向東流，卻因為每一次的交錯而給人一種新生的希望，重當一次「新手」，雖然生命史緊隨在後但是開始一段新的關係就有重新詮釋歷史的機會。然而歷史的新詮釋只是一副面具積墊在後來時間下，新關係也變

中時卻是感觸到了靈魂（soul）。

參見 加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜惠譯，《空間詩學》（台北：張老師文化，2003）。

柯師慶明也曾就王國維的那一段話做過更為中國語境的詮釋：「作者的精神生命與讀者的精神生命，交相灌注、環流迴盪，而進入一種不知何者是作者、不知何者是讀者的混然一體的永恆的律動中。這種生生不息的作者精神與讀者精神的遙相默契、自然結合，透過作品而同登彼岸，進入永恆的大『一』。正是一切偉大藝術的奧秘，也是一切『欣賞』的永恆的奧秘。」

柯師慶明，〈文學美綜論〉，《文學美綜論》（台北：大安，2000），頁59。

²¹⁹ 鄭栗兒，〈編輯前言〉，《水門的洞口》，頁6。

成了舊關係，所有的關係都是建立在虛偽歷史上的表演關係，《水門的洞口》第一章主旨就在於此。這樣的主旨，並非首見於黃國峻的作品中，在他最早發表的作品〈留白〉已見其濫觴。只是，在《度外》中如〈留白〉、〈泛音〉、〈度外〉乃至於《盲目地注視》中〈馴控〉、〈天花板的介入〉等作品，對於關係的洞察仍顯得片面而悲觀，在這裡黃國峻有了更深的洞視，變得深刻卻悲傷了，只是小說中的人物，無論在有知或無知的狀況底下，仍然積極地面對、企圖突破這樣的悲傷，自有一種平凡中的悲壯與無奈。

然而，也許這樣的悲壯之舉並不難能可貴，因為將之縮小到男女愛情上面，其實每對男女，從外在環境而言，可能像白手興家的林建銘和中上階層的陳怡君一樣，來自不同的生活環境、文化教育、生活習慣等，很努力地走在一起，似乎跟不同生活的人在一起可以激發人的可能性，真相卻是假象與勉強，一如林建銘發現「幾本尚未還給陳怡君的書還放在床頭，這些書在與她分開後，好像就失去了一層魅力，無法再讓人想要埋首其中」²²⁰。就內在因素而言，男女之間本來的隔絕，在〈盲目地注視〉中黃國峻已有所洞察，而且也成為其後書寫的母題之一，如〈面壁〉、〈天花板的介入〉、〈是或一點也不〉、〈詳夢〉等作品中都有相似的刻劃。在《水門的洞口》純粹寫男女的作品中，當然更是明顯貫穿全作，林建銘與她生命中的女性的貼近卻隔絕的狀況顯著。「她喜歡芳香，認為嗅覺的被動十分女性化，如果遵從嗅覺，她會走到一個視覺絕不會帶引她去的地方。」²²¹這話一語道盡了刻板印象中嗅覺敏感的女性與視覺動物男性的差異，是陳怡君與林建銘的處境，是林建銘與他生命中的女人的處境，也是天底下男女的處境。於是第一章最後的那五句對話，這樣似近還遠的互動，反而才是最真實的人際關係。

²²⁰ 黃國峻，〈第三章〉，《水門的洞口》（台北：聯合文學，2003），頁90。

²²¹ 黃國峻，〈第一章〉，《水門的洞口》（台北：聯合文學，2003），頁38~39。

人總是期望自己可以有新的開始，畢竟過去總有許多不如意，新的開始充滿了希望，似乎可以萬象更新，可能一切從此不一樣了。可是過去從來不曾過去，我們只是將舊的身體帶到了新的環境，於是充滿希望的新開始與這個舊身體的互動總是面對一個又一個的衝突，衝突造就不如意的現在，於是未來又期望新的開始。但是就在這新舊的交疊中，在那關鍵的不屬於新、不屬於舊的交疊時刻，人有了頓悟，然後決定要切斷兩端的哪一端。這是第二章的主題，顯然陳怡君與林建銘決定斬斷未來，於是又回到了舊的原點，「他知道接下來又得回到獨自一個人的真實生活了，觸摸著一樣樣連接擴張出去的東西，衣櫥、牆、門、樓梯扶手……。」²²²想要開始新的生活，其實障礙重重，「因為對人而言，除非有意脫離，否則『現在』都將只是往事的再延伸」²²³，所以一切的新開始都是有意脫離過往，然而正因為如此，「他永遠沒有現在的渴望，只有從前的渴望，那個老舊不變的、重複不休的渴望。」²²⁴

「然而當這個人會為了缺乏那樣東西而悲傷時，那麼那樣東西便永遠不會被這個人追求到，因為人無法為從前的飢餓去飲食，人只能為現在飢餓來飲食。」²²⁵在新與舊之間，衝突點並非差異，而是隔絕。新與舊之間，是溝不通，流不交的隔絕，這樣的隔絕基礎上與布赫迪厄（Pierre Bourdieu）所談的「秀異」（Distinction）（或譯「區隔」）仿似。除了階級的上下區隔，即使同個階級也有左右的差異，然而在小說中有了更複雜卻也更生活化的隔絕，而且顯然黃國峻並不以為藝術與文化的「學術」是可以僭越隔絕的，反而是作為一種介入凸顯文化隔絕的直接表現，無論是死物如字典，還是活生生的學術討論。而這樣的隔絕，讓人意識到他者的差異（「非我族類，其心必異」），「他覺得好像被帶來丟棄在這個地方，

²²² 黃國峻，〈第二章〉，《水門的洞口》（台北：聯合文學，2003），頁75。

²²³ 黃國峻，〈第三章〉，頁90。

²²⁴ 黃國峻，〈第一章〉，頁43。

²²⁵ 黃國峻，〈第三章〉，頁90。

遇到不該由他遇到的事。」²²⁶於是面對他者群眾的壓力時，人就會武裝起自己自我隔絕，雖然知道非我族類者未必知道什麼或誰才「為我族類」。突破隔絕的方法，就是混融，把原來以為的藩籬沖破，「混血的人類最好看」，就像「非現實不是虛假的」²²⁷，而是真假不分的混融，所以林建銘也將自己混融進了那個本來與之隔絕的劇團中。

所謂的新與舊，不過是建立在從屬感上面，只要習慣了從屬感就會增加。所有新的東西都可以慢慢去習慣，只是結果往往過猶不及，熱情決定了一切，有熱情的可以配合著、忍受著去習慣，沒有熱情的在開始有歸屬感的時候就想退縮遠走，覺得自己永遠都習慣不了。只是習慣了是不是就保證能成為群體的一員？就算曾經是一員，是否就能持續下去？還是依然是一個旁觀的局外人。而就算能成為其中一員，是否就能溝通？不能溝通的就是敵人？第四章一波三折的盪曳，一方面在情節上推上了高潮，另一方面也將小說前面的所有肯定句提了一個問號。

舊的總是要被新的闖入，兩者間沒有共同的語言，舊的「無法靠心智要求感官何時該防禦或接受……被動而坐以待斃的」，也許「沒有人能不屈服於這種全面性的時間更新，話題與視覺上的印象不斷暗中替換了早先者，將從前徹底掩蓋掉」²²⁸。只是，實是推陳出新還是一切不過循環又回到原點，或是螺旋在新與舊間輪轉出些些的新意作為犒賞？所謂的新舊，可能就像時尚潮流，不過只是輪替，因為真正最內在最深沉的普遍宇宙生命的需求千百年來並沒有改變，「讓人不會厭膩的任何需求，便是人的命運，得失判定的依據」²²⁹。需求不變，人類追求慾望的腳步卻到底純粹舊酒裝新瓶還是在歷史的重複中有所進步？如果是有所進

²²⁶ 黃國峻，〈第三章〉，頁89。

²²⁷ 黃國峻，〈第三章〉，頁96。

²²⁸ 黃國峻，〈第四章〉，《水門的洞口》（台北：聯合文學，2003），頁143~144。

²²⁹ 黃國峻，〈第五章〉，《水門的洞口》（台北：聯合文學，2003），頁168。

步，是否不過「時間把一個人從汪洋中拉到一個地點」，並無邏輯理性可循？若「一二三四五的次數不是累積，而是每次都是史上僅有的」²³⁰，那麼人類是不是真的正在朝向讓生命得以滿足的越來越可能方向推進？如果只是輪迴而不得超生，新舊又有什麼意義？「一切都緊緊沖灌著他整個人，普遍到視而不見的地步」²³¹。

雖然這是一篇未完成，可是「也覺得結束在剛好而完整之處，留下耐人尋味的餘韻，迴盪於空白」²³²。這空白可以與各種各樣的主題拉扯辯證糾結，新舊的辯證，不過是這一個男人與生命中的三個女人之間的故事中一條溝通的主線。只是，當我們看到黃國峻活用了神話入仙境、遊仙窟的敘述模式來走進那千萬年來生生不息前仆後繼的生物本能得以「沉沒於原始光陰中」的房間時，當我們看到自問「難道自己不是已經厭棄了，難道自己的損失還不夠？」²³³的人，一再不能自己地期待，然後「掙扎得精疲力盡，只能靜候死亡」²³⁴的時候²³⁵，我們感動於黃國峻的翩翩舞姿。



第二節：文字蒙太奇

黃國峻在《水門的洞口》完成了一種文字風格。現代主義小說的主要技巧之一，就是意識流。意識流技法突破了文學的直敘、倒敘與插敘的格局，給了時間書寫更大的可能，也讓小說有了更豐富更搖曳生姿的層次結構。意識流既是流水

²³⁰ 黃國峻，〈第五章〉，頁157。

²³¹ 黃國峻，〈第五章〉，頁169~170。

²³² 鄭栗兒，〈編輯前言〉，頁8。

²³³ 黃國峻，〈第五章〉，頁168。

²³⁴ 黃國峻，〈第五章〉，頁167。

²³⁵ 不只是生而有待（期待），連死也只能（靜）候，總是在等，等著未知把已知的結局帶來。

般的順時敘述，同時也是放棄時序、隨意而轉的跳躍敘述。黃國峻的小說在意識流技法成熟且轉化後的滋養下，也常常體現了一種續接的跳躍。然而，黃國峻的小說似乎更傾向於一種鏡頭式的跳接——蒙太奇²³⁶。

一般文學作品的隱喻類似如此：「床單懸掛，阻隔著視野。…彷彿和前後的日子接不上關係似的，它中斷在這樣一個郊外……」²³⁷。如果按照這樣一段文字拍成電影，蒙太奇將會變成象徵手法，無怪乎蒙太奇理論是企圖用畫面的剪接來包攬呈現文學的隱喻與象徵。然而黃國峻的文字蒙太奇是這樣的呈現：

接著又要會到自己真正所屬的地方，那個滿是公寓大樓的市區內。在那幾萬個各式抽屜當中，沒有一個是空的，『收納』是種多麼奇怪的技藝，就像是在塞旅行箱，只剩一點空隙，與是必須做出一個痛苦的決定……他提議拿照相機頂替，換得兩樣都帶。陳怡君則認為照相機是最不能割捨的……²³⁸

這中間的差別就在於一種剪接的流動。純粹就文字表述而言，單純的隱喻是以甲對映於乙來表達兩者相同或相似的狀況。文字蒙太奇卻可以看見一種類似鏡

²³⁶ 在蒙太奇以前，電影是完全的順時作品。從早期的電影作品如盧米埃兄弟的作品，都是單向的直敘模式，主要的進展只是從駭人的畫面紀錄轉向情節敘事。最早類似剪接的是史密斯（George Albert Smith）在1890年將兩個鏡頭拍攝出來的東西組合起來，表現兩個「同時」發生的事件。及至梅里葉（George Méliès）開創的剪接技術、波特（Edwin Stanton Porter）的連續剪輯、葛里菲斯（D.W. Griffith）的平行剪輯，就敘事角度而言，還是順時序的敘事發展，停留在單純的表達上，即使已經在藝術上有所追求。後來對電影界內部產生極大影響的《忍無可忍》（Griffith, 1916）脫離強調劇情動作及時間而是透過剪接來表現主題，然而直到也受其影響的俄國電影大師艾森斯坦（Sergei M. Eisenstein）提出了蒙太奇理論，並將之實踐在電影（《波坦金戰艦》，1925）上，才強調了剪接的電影畫面間可呈現出文學性的象徵與隱喻，並且發展出了快速跳接的意義與節奏。參見 馬克·庫辛思（Mark Cousins）著，楊松鋒譯，《電影的故事》（台北：聯經，2005），頁21~105。

²³⁷ 黃國峻，〈度外〉，頁8。

²³⁸ 黃國峻，〈第一章〉，頁22~23。

頭的流動，上例即從將歸去公寓大樓流動到抽屜，而後到旅行箱以及收拾行李。顯然，一開始是換喻的手法，然後是隱喻，進而象徵（收納），隨著每一次手法的變換，敘事的時空也跟著跳躍。在這樣的變換與跳躍中並沒有出現混亂或錯亂的感覺，因為每一次變換便是一次的蒙太奇剪接，過程中顯現了創作者的意圖或段落的主題。

蒙太奇一方面是剪接多組的畫面並時或同時出現，以凸顯出某種隱喻與象徵的意義，另一方面也在不必然遵循時序的框架下，讓每一場戲透過這樣的意義呈現而自成段落，每一場戲前後勾連下而組構成整體。黃國峻的文字蒙太奇，讓故事碎裂成句子，然後在情韻相通之處將它們與或原本並無關係的敘述或情節，或前或後、或正或反地黏合，於是故事陰魂不散處處可見，但意義卻不只通過故事情節來呈現，更通過文句的拼湊組合來呈現。其拼湊組合的原則，首要為故事情節得以順利推演發展，其次則為文字語境的情韻相通。未完成的遺作《水門的洞口》可謂他文字蒙太奇技巧的集大成之作，有收放自如的境界。

在《度外》這部黃國峻最自我的作品中，跳躍的書寫模式已見濫觴。〈留白〉、〈度外〉、〈天花板的介入〉等作，都是早期他跳躍式的文字蒙太奇典型之作。然而自《度外》以後，文字蒙太奇卻幾乎從他的作品中缺席，直到《水門的洞口》。推敲此缺席現象的可能原因，是因為他當時並無法成功駕馭這樣的文學手法，所以雖然自成一套敘事風格，但是也為難了普遍讀者，對不熟悉蒙太奇邏輯語法的讀者而言，並不容易進入這樣的故事模式當中。是以當他想要寫出老少咸宜、雅俗共賞的故事時，這樣的敘事手法，在未臻至成熟以前必須被放棄。

如果說，意識流的書寫打破了時間流，將時間空間化，用意識的流動來帶動情節的發展；黃國峻的文字跳躍則是根本不在意時間流，他要強調的是文字本身

可以選擇流向，可能是文句本身的形式相似，也可能是底下的情韻共通。不是作者的情智讓渡給意識，而是作者讓渡給書寫，讓書寫自我成全而非作者的安排，作者自身唯一把持的只是「說故事」的職責不容退讓。²³⁹

以他出道之作〈留白〉為例，就情節而言就有許多時、空間的大幅度跳躍，以至於無論是對他推崇備至的文學獎評審張大春，或者是劉淑貞的學位論文似乎先後誤讀了小說的敘事時間，分別誤以為小說中的時間只有半天或一個下午²⁴⁰，

²³⁹ 黃國峻：「文學語言有個特色就是湧動力，這種情緒的力量使人有被自己的表達力所釋放的機會。」「藝術家在素材面前必須尊重他們，不應該用作者意圖的介入來破壞，讓它們具有一種客觀的美感。」許正平記錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場新世代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，頁106 & 109。

²⁴⁰ 張大春的說法其實比較凌亂：「小說裡的事件發生，也不過只是半天的時間，從前一天準備派對，到這群舊識的聚會……」。先說了是「半天」，又說「從前一天準備」云云。合理的說法應該是所謂的「小說裡的事件發生」就是「舊識的聚會」，然而小說的敘事時間其實超過事件的時間。當然，小說事件是否只有聚會值得商榷，再者張大春以前一天準備至聚會為止的說法，其實也應當是誤讀，然而張大春的文本詮釋本來就不是建立在時間情節上的，所以這個誤讀也誤傷大雅。參見〈第十一屆聯合文學小說新人獎決賽實錄〉，《聯合文學》第十四卷第一期（1997.11）。至於劉淑貞的論文《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫》本非專論，而且是從理論現象切入，對文本能否精準解讀也不該過分強求，只是論文中認為這是「以中斷的場景與時間展開情節，整篇小說像是嵌入時間縫隙的一段切片」，是一種蓄意「脫離意義所指的串聯」進而才能推展到以只描寫「體」而凸顯「體」之下的空白（論文頁140~141），如此論述，似乎是一個完全被斷切而且時間幾乎停滯的下午，還是一個有時間暗流的一天，有著不一樣的意義。因為如果時間是流動的，那麼在其上的就不是停滯，也就不見得是絕對無機的「體」以及意義的空白虛無，而只是「不到將來，沒有人會明白，這一天是位於整串日子中的何處？」，而且是「天色將要驟變，但它還是懸在那兒，不晴不雨。」（粗體字為筆者自加；黃國峻，〈留白〉，頁10）換句話說，它是靜置的流動，不是不變的無機體，而是將要驟變的「這一個沒有聲的瞬間…它是尾隨在極小聲後到來，它沒有時間與大小，它是一條界線，是由音樂所越過的東西。」（黃國峻，〈泛音〉，頁112）。這一個將變未變的瞬間，不是純粹的無機之物，而是一個有機體的關節，而〈留白〉正是將這一個關節用細節來擴張推展鋪陳。所以，如果時間不是一個用「下午」就能概括的時間流，也許用切片來表示並沒問題，但是將之作為純粹無機體以表現其意義的空白虛無，似乎有待商榷。參見 劉淑貞，〈第六章：書寫失格——黃國峻的書寫存有論〉，《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》（台北：政治大學中文系碩士論文，陳芳明先生指導，2008），頁136~156。

然而其實整篇小說的敘事時間卻是至少一天。而且這一天更非如張大春所以為的，是準備的前一天到聚會當天，而應該是從派對到第二天的下午。²⁴¹會造成這樣的誤讀，是因為黃國峻的書寫並非順流，時間流完全被放棄，而且不只是如意識流般讓時間被空間化，更是進一步被破碎化。

碎散的時間，就像是印象派畫家總在捕捉片刻的光影，與其說他們在捕捉瞬間，不如說他們在捕捉那瞬間的空間，因為這個瞬間的空間是獨立於其他時空的，空間在時間的流動中是遊移浮動的，並非一成不變。「當他們落入這一天時，才覺得毫無準備。彷彿和前後的日子接不上關係似的……」²⁴²，「不到將來，沒有人會明白，這一天是位於整串日子中的何處？」²⁴³時間的意義並非在時間流中自然的顯現，而是當它碎散後再後設拼湊成意義的段落。

這樣的拼貼，對照其兄黃國珍的一段話將會更清楚：

他會跟你討論日常生活，取得你的生活經驗再加以切割琢磨，將觀察到的意識的微小片段，切割再切割、細微到你想像不到的地步，他再從裡面找到解釋，成為創作上的片段。²⁴⁴

²⁴¹ 其實就黃國峻的書寫而言，也許這個時間也只是誤讀，然而會做出如此判斷原因有幾個：（一）「送客人到門口上車時，雅各想沿著小徑走走，好漂亮的滿月。」（頁19），顯然派對到晚上就結束了，從派對到長篇大論的議論發表，可以推算整個過程是從中午或下午開始到晚上。所以，（二）哈拿說：「冰箱裡甚麼都不剩了，姐夫的學生真是個個食量驚人。」（頁10）的時候，顯然是派對餐會之後的事情，而這是一個早晨，可想而知是派對後第二天的早晨。於是這裡已經幾基本上可以推定至少十五六個小時過去了。然而，小說的開始是一個下午，而且是哈拿出去買菜的時候，所以這中間的敘事時間也就至少一天了。

²⁴² 黃國峻，〈留白〉，頁8。

²⁴³ 黃國峻，〈留白〉，頁10。

²⁴⁴ 黃國珍，〈對世界發出的訊號〉，頁10。

只要仔細比對，就可以發現黃國峻的小說中有不少他自己從小到大的生活經驗，例如〈詳夢〉中的幼年迷路後自己回家以及父親裝死等，都是實有其事。他將這些生活的吉光片羽獨立切割，然後拼貼到他的小說中，卻另成篇章自成意義。要了解這樣的拼貼動作，轉入電影製作中就更直接明瞭。一部電影的每個鏡頭通常都不是順著故事拍下來的，而是零零散散地拍完了所有鏡頭後，再經過剪接將它們拼湊成有意義的段落，而後再組合成故事。

於是，蒙太奇與黃國峻的文字處理，關係密不可分。蒙太奇本來是電影要用剪接的技術來展現隱喻、象徵等文學技巧，希望通過兩組或以上有個別意義的畫面，經過接合而產生一加一大於二的結果。如此說來，將蒙太奇轉回到文學創作中，似乎是一個順理成章的回溯，然而這樣的假設實是忽略了文字表達與影像表達之間的差異。文字蒙太奇絕不只是剪接敘事的段落來達成文學效果，而是如何讓文字呈現畫面感，再經過剪接拼貼來呈現影像蒙太奇所能呈現的效果。

黃國峻的文字蒙太奇操作基礎，即如前述，將所有的時間空間都打碎，然後在秉持著敘事進程的原則下，將這些時間空間拼貼、疊合、拼湊。這似乎就是在玩拼圖或積木的方法，所有的碎散最終抵達終點完成整體，中間的過程並無一定必然的程序可言，就是將各種碎片盡力拼湊成有意義的區塊而已。黃國峻的寫作舞姿似乎也是他文字蒙太奇的基礎，只不過黃國峻似乎不是一個達成重點完成整體就會滿足的人²⁴⁵，他似乎更期望拼湊出不屬於原初設定的畫面²⁴⁶，而是一個看似

²⁴⁵ 「弟弟國峻小時候喜歡堆積木，把缺了張的麻將廢牌，堆得又高又漂亮。在大家都驚嘆稱讚的時候，他一手將它打散；第二次堆出完全不一樣的，又將它打散。」黃國珍，〈對世界發出的訊號〉，頁9。

²⁴⁶ 郝譽翔也曾有略同之問：「我以為黃國峻作品最大的好處就在於能把積木玩得這麼漂亮，拆解之後再用一種全新的形式組合出來……」許正平記錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場新世代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，頁109。

整體然而內裡矛盾衝突的結構，看起來是一幅畫但卻似懂非懂的難解，或許類似畢卡索的作品。

黃國峻的文字蒙太奇手法將情韻相通的相似場景切換，例如林建銘在菜市場裡觀察的「那對幾天就來買菜的母子」²⁴⁷，從為了甘蔗汁而來菜市場到為了酵母乳而留在美髮院，最後切換到去祖父家的火車上，儼然是《忍無可忍》²⁴⁸那種以畫面組合來呈現主題的剪接手法，而最後的林建銘的那句獨白則像是電影的畫外音。與《忍無可忍》不同的是，在這最簡單等級的剪接中，黃國峻已經堆疊了層次，等待的時間越來約長，而且就整體而言，是配合著小說一直發展到「要是再多忍耐一天，很可能就會永遠喪失活躍的能力」²⁴⁹，最後「『等待』在這裡是一個空泛的概念……沒有實現的可能。」²⁵⁰

因為林建銘要獨自去騎腳踏車，陳怡君對她與林建銘之間的關係有疏離感而想起了一些日常情景，然後她心思有了分析結果，卻突然跳入了王雅婷的應答。如果拍成電影，應該就是在記憶中的往日情景快結束時先有了陳怡君的聲音蒙太奇，然後下一個鏡頭就會跳接到王雅婷在聽電話的畫面。然而接下來的蒙太奇才更有趣的，因為從王雅婷家裡鏡頭一轉，跳到了陳怡君與林建銘在家裡討論雜誌。²⁵¹這樣的剪接，如果在電影中往往會用跳接來當作一個新段落的開始，但是在黃國峻的文字書寫中卻變成了溶的剪接技術，因為中間互通著「試試新的」這一情韻（林建銘嘗試看他原以為會不太了解的書）。充滿了電影蒙太奇中跳接與

²⁴⁷ 黃國峻，〈第一章〉頁25。

²⁴⁸ 《忍無可忍》（Intolerance: Love's Struggle Through the Ages）是美國電影導演大衛·格里菲斯的代表作之一，於1916年上映。

²⁴⁹ 黃國峻，〈第二章〉，頁73。

²⁵⁰ 黃國峻，〈第四章〉，頁137。

²⁵¹ 參見 黃國峻，〈第一章〉，頁35~37。

溶的場面，更能夠顯露出黃國峻化影像為文字的的蒙太奇美學技術。

全書中當然充斥著這樣的蒙太奇書寫，從以上所舉的所有例子來看，顯然黃國峻並不純粹用影像來思考他的蒙太奇書寫，而是文字的意韻與影像同時進行思考佈局。前者（如從在美國的陳怡君跳接到王雅婷在家聽電話）只要熟悉電影的剪接似乎就可以想像出來，後者卻透露出黃國峻本身對於剪接蒙太奇的語法的嫻熟操演，才能輕而易舉地將蒙太奇語法從影像轉渡到文字來。

蒙太奇不是純粹用來炫技的電影技巧，由此過渡而來的文字蒙太奇更是如此，蒙太奇的目的就是要透過這樣的技巧呈顯出創作者想要表達的匠心獨到的意義。回到上例，黃國峻除了在文字情韻的聯接上將不相干的場景融合，同時也為這樣語言結構生產了另一種秩序或流動。在形式結構上，這仿似意識流的寫法總會讓敘述異軍突起充滿新意，而且因為這樣的刻意安排讓小說除了有情節上的，更有一種議題上的高潮迭起，順著一個問題一個問題地往下遊走，而議題與議題間存在著各種或承上、或轉向、或突破、或反撲等的辯證關係。

在意義結構上，這一節中的這一大段是追蹤人與人關係的部分，通過文字蒙太奇似乎可以不著痕跡地，而且不通過故事情節的刻意鋪敘就達到了一種對照的效果（對比、隱喻、換喻、象徵等）：陳怡君與林建銘兩人對照於王雅婷夫妻倆，陳怡君與王雅婷的表面關係對照於陳怡君與林建銘的直接坦白；文本再往前可以看到陳怡君與前男友的相處對照於她與林建銘的相處，往後則有林建銘對美國夫婦的冷淡又對照於陳怡君與美國夫婦的欣羨，等等。這幾乎完全可以對應於電影的蒙太奇技巧，但是在黃國峻的筆下既有蒙太奇的傾向於共時疊映而形成象徵隱喻，又有文學的閱讀流勢。

第三節： 慾望

黃國峻的文字蒙太奇，給了文字一種自為的流動。在矚目於被承載其上的故事、哲思時，也當流心於底下的流動態勢。如果流動在上層的是意識的思索、分析、透視，沉潛在下流動的便是潛意識的情愫、慾望、感觸。慾望，黃國峻——除了〈盲目地注視〉外——幾乎不曾在小說裡與其正面迎戰，卻是他所有小說中盡管忽視也無法忽略的暗流。

《水門的洞口》是黃國峻再一次直視生命慾望的作品。在〈盲目地注視〉裡，注視的原因是慾望，慾望來自於隔絕的誘惑。《水門的洞口》卻進一步要推敲從隔絕到慾望之間的過程，也就是探究隔絕為何以及如何會形成誘惑。黃國峻在小說裡指陳了兩道過程，也形成了慾望的兩種傾向。

隔絕，並非如未被發現的物種一樣不知道其存在，反而是確知對方的存在，並且對對方有一定程度的片面且制式化理解，可是也許老死不相往來，或者相往來卻彼此畢竟無從認知或理解，這就是男女間最普遍的狀況。從隔絕到慾望的過程，第一種卻也是最廣泛的一種，就是想像：隔絕—想像—慾望。誘惑不見得真的源自於對方的本質或特質，而是對對方的想像。這情形非常普遍，所以黃國峻並沒有將之一力鎖定在男女情慾之上，而是將主軸放置在對異文化的想像崇拜上，其次才進入男女的情慾關係之中。

自一開始，黃國峻就對於崇洋媚外，以西方為首是瞻的現象提出了嚴厲的批判。不過這樣的批判，其實早見於黃春明的作品——如〈蘋果的滋味〉——之中。只是對比父子兩人的作品即可發現黃春明的核心放在對貧苦弱勢的悲憫，黃國峻

則在《水門的洞口》中藉助了更長的篇幅，不再一味對此進行直白、嚴厲的批判，而是將之編織入文本的肌理中，探討後設於現象的普遍人性。

東西方文化，本是一朝內斂、一朝外放的方向發展的兩種文化，然而自從清末西方列強的入侵以後，船堅炮利的西方代表了強勢，無論是維新或是五四都不可避免地極力向西方看齊。活在晚期資本主義的我們，依然活在以西方的科技與冒險精神為主要的追求目標。將西方文化放置在這樣一種崇高的地位，是對於西方文化的隔絕、不理解，所以在想像時產生了許多幻想與神話。外放的西方文化於是是一種解放、救贖的能量，將內斂的東方文化釋放，「必須突破，突破之後，這個女人才能獲得真正的自由，否則永遠無法百分之百享受自己的感受。」²⁵²東方文化，「最後還是逃不出成為了一個受難的東方女人的命運，形象鮮明，從古至今。」²⁵³

另一方面，對異文化充滿好奇與想像，實是對自己文化的理解。外向征服的西方文化嚮往著、好奇著東方文化的神秘，而科學、冒險的精神就是要去解開神秘，而且過度自信地以為一定可以用自己的方式與話語來將這樣的神秘說明。向內探索的中華文化，自覺無能完全地把握自己而自卑，「那個部分是個無比陌生、無比遙遠的自己，黑暗神秘，靜默潛隱，無法理論溝通，無法證明測度，好像自己並不擁有這個部分。」²⁵⁴好像有一個自己或一個部分是不受制於大腦的，因此總在修身齊家而不主張壓迫征服。若用佛洛伊德的言辭來說，西方是遊歷弑父，東方卻永遠戀母。

²⁵² 黃國峻，〈第五章〉，頁165。

²⁵³ 黃國峻，〈第五章〉，頁163。

²⁵⁴ 黃國峻，〈第二章〉，頁69。

顯然東方的文化自卑與西方的文化自大基礎不是了解，而是想像。這樣的想像，並非單方面可以完成的，而是雙方互相配合並且相信著它。就像陳怡君總認為東方總帶著一種老成的玄念所以將西方神化崇拜，遵信西方的一切；史睿儀則是帶著年輕的獵奇心態所以將東方神祕化玩耍，征服東方的一切。這既是陳史兩人的情侶關係、性別關係、甚至性關係，也是對西方文化從想像而亦步亦趨地崇拜的想像關係。

崇拜產生了階級，而階級強化了崇拜。像陳怡君這樣的以西方文化為一切標準依歸的崇拜，說到底是非常地「中國」，因為這就是後宮佳麗伺候皇上寵幸時的心意，「這個男人讓她興奮忘我，露出一直希望自己能有的表現，尤其越想到對方能夠接受，她就越忍不住表現得更多。」讓史睿儀「看著陳怡君彷彿受到無上恩寵，心懷感激的神情，他心裡便能得到一種強烈的滿足。」²⁵⁵「同情也許不是出於優越，但是受同情必然是低屈而不足的，她們是無法認知到平等的真意的」²⁵⁶，是根深蒂固的崇拜想像決定了彼此的地位與姿態。這樣的崇拜與受崇拜階級關係，原生於想像而且將會持續因為想像而膨脹，終至神化。

神化，是盲目的想像。及至神化，慾望便已成為不可能被滿足的黑洞。在神與人之間，已經不存在溝通，流通的只有慾望，沒有共同語言，在彼此身上予取予求——在上者望得香火祭品，在下者許願求福——似是交易，只是交易成功但債務永遠不清。陳怡君從與史睿儀的關係中，找到了「愛情」：那種「一切都是那樣自然，甚至那才是上進，否則就是庸庸碌碌」²⁵⁷地渴慕來自西方的駕臨，盲目得「甘願被這般侮辱虐待……她既憤怒又悲傷，她狂喜地與這個男人一同催毀

²⁵⁵ 黃國峻，〈第四章〉，頁121~122。

²⁵⁶ 黃國峻，〈第五章〉，頁163。

²⁵⁷ 黃國峻，〈第三章〉，頁107。

這個可恨的、老去的女體，而這個需要，似乎便是她對於愛情的所有期望，以及愛情所能給予她的所有東西。」²⁵⁸即使她「遺憾自己不懂西方，或者說，她所想像的西方一點也不正確」²⁵⁹，她依然義無反顧。到了這裡，一切彷彿又回到了〈盲目地注視〉，但是也深化了〈盲目的注視〉。陳怡君的注視，只在這一個西方男人的身上，以至於她願意放棄一切以得到這個男人，「現在，她得到了這個男人，同時她卻也失去了自己。」²⁶⁰或許，這是她唯一能認知到的「平等」。

史睿儀當然從陳怡君身上找到了「或許這便是他對東方文化有興趣的原因」：「很難相信在這樣一個開明的時代，自己還能在某個的範圍內享有這種尊貴高尚的階級快感」，「對方便會崇拜他，願意為『國王』做任何事，忍受他任何惡劣的缺點」。在這樣的前提下「彷彿沒有任何行為在這裡是會被視為冒犯的」²⁶¹，他的任何所作所為都是恩典，「他不認為這是惡劣的罪行，相反的，還認為這是在幫助這個女人解放身心，尤其東方人正需要這種解放。」²⁶²這樣的施捨角色讓他沉迷，沉迷得讓他恐懼，因為他根本不曉得為何陳怡君甘願承受這一切。可是慾望卻已開始吞噬他，他繼續這樣堅持沉迷於對東方文化有興趣，反正他可以不了解陳怡君所說的「天機」，卻可以擅意竄用他以為他知道的「緣分」。

這樣的情侶關係，也許只會讓人繼續孤獨下去：史睿儀「基於公平」所以想要採取行動去認識學校裡年輕時髦的女孩子，陳怡君「她獨自站在暗處，想著自己該何去何從，她依然是這般困惑，充滿了負面的心性，一點也無法徹底擺脫幻

²⁵⁸ 黃國峻，〈第四章〉，頁123。

²⁵⁹ 黃國峻，〈第三章〉，頁108。

²⁶⁰ 黃國峻，〈第五章〉，頁163~164。

²⁶¹ 黃國峻，〈第五章〉，頁163。

²⁶² 黃國峻，〈第四章〉，頁122~123。

想。」²⁶³孤獨不全然是找不到了解「我」的人，而是我也找不到一個完整、全面的人可以理解。林建銘深陷在這樣的孤獨之中，孤獨得缺乏了個人的存在感，「除了伊芳她所愛的那個男人之外，任何一個人都可以是他，他感到好像自己的身上同時負著千萬份的孤獨，佚失在橫行的人潮中。」²⁶⁴

林建銘的孤獨，源起於他的慾望；他的慾望，源起於長久以來的隔絕。因為隔絕，所以他總在慾望，僅限於想像的慾望：

他對女人不了解，因為他無法在接近女人時，冷靜下來觀察，肉體讓他很苦惱，必須很慢很慢地去親近適應，像是一種慢動作的激動。他說年輕時曾經發誓，如果有一天可以擁有一個女人，他要一刻也不停地觸碰她。²⁶⁵

他似乎不是對女人不了解，而是已經無法了解，肉體就是他的障礙。當理解需要的是冷靜、觀察，需要精神的體會，無法抑制的生理蠢動便成為了破除隔絕的障礙。「他有點想要猥褻這個被當成是高不可攀的聖殿的女人身體，但是並沒有真的那樣做，而是溫柔得彷彿心中有著愛情。」²⁶⁶他溫柔因為他要的不只是肉體，「希望她能願意提供一種絕不會再提供給別人的珍貴東西，不管那東西是什麼。」²⁶⁷在肉體與精神兩者不停的掙扎拉扯下，他的想像只能是「他要一刻也不停地觸碰她。」他的性無能，也許遠比陳怡君所以為的「遭禁制而荒廢」²⁶⁸更深沉而悲傷。

²⁶³ 黃國峻，〈第五章〉，頁167。

²⁶⁴ 黃國峻，〈第三章〉，頁105。

²⁶⁵ 黃國峻，〈第四章〉，頁145。

²⁶⁶ 黃國峻，〈第一章〉，頁43。

²⁶⁷ 黃國峻，〈第三章〉，頁90。

²⁶⁸ 黃國峻，〈第一章〉，頁41。

林建銘的孤獨、掙扎與悲傷，使他真正所慾望的，並不只是女體，而是女神²⁶⁹，因為「他的凱旋不過是獲救，而非救人。」²⁷⁰迥異於史睿儀，林建銘的慾望過程不是征服，而是等待。林建銘的慾望與陳怡君的慾望又有所不同，因為似乎陳怡君是在期待一種君臨天下的男性威儀來讓她迎合，重生成他想要她成為的樣子。林建銘等待的，不是讓他重生的能量，而是讓他新生的女神，將他從舊有的生命窠臼中拯救出來，獲得新生。他與陳怡君雖然都想當「新手」，但這對他們而言卻是各有詮釋的概念。林建銘的從隔絕到慾望的模式，是：隔絕—想像—（期待）被救贖—慾望。

從神話開始，重生與新生便是敘事文體中的母題，只不過在神話的世界裡，新生與重生都是母性能量。月有陰晴圓缺、從新月成長到滿月再虧損到無然後新生，掌管廣寒宮的是服食了長生不老藥的嫦娥，上面有搗長生藥的玉兔，有體形像懷孕女子且冬眠春甦（仿似死而復生）的蟾蜍，更有吳剛（男性）永遠砍不斷的月桂樹。所有與生死相關，無論長生或新生或重生，都由陰性的月亮代表。然而在小說傳統裡，重生的能量卻被割裂到男性的身上，與賦予新生的女性分庭抗禮。從誌怪開始，女性為男性的慾望對象，男性卻是女性的再生緣／源。男性總是有意無意幫助已經去世的有緣女子復生，與莫名出現的女子相好，假以時日便得女子真身復活，共結連理。彷彿男女關係，本是這樣而圓滿，就像經典作品《牡丹亭》一樣。

男性入仙境的過程，則彷彿通過窄小的陰道抵達豁然開朗的子宮，往往也有仙女在其中，當他重新通過窄道出來時，往往已經人物皆非不是舊時了。林建銘

²⁶⁹ 關於黃國峻創作／書寫與女神崇拜的關係，可以參見 劉淑貞論文《肉與字：九〇年代後小說的死亡與自殺書寫》第六章第四節〈陰性他域：女神與符號慾望〉，只是是否要將這樣的關係一步登天推向符號慾望，似尚可商榷。

²⁷⁰ 黃國峻，〈第五章〉，頁160。

顯然就是這種無力無能讓女子重生，他只能仰賴女神來給他新生。他要的是如入仙境的誌怪小說一樣，當他重新通過隱密陰暗的狹長甬道（陰道），從豁然開朗的仙境（子宮）重回現實時，是恍如隔世的新生。黃國峻在〈詳夢〉及《水門的洞口》都有類似這樣的入仙境式描寫，尤其林建銘自覺「這一刻他不再是至親的母親所熟知的那個骨肉，不再是認識他的人所想見到的那個樣子，他跳脫到身分之外，還原成一種極單純的狀態。」²⁷¹他想要新生，所以他的慾望對象，不是女性，而是女神：

從那種近乎崇拜的動作便可以發覺，女人對他而言就像是可敬可畏的神，集靈、慾、心三位於一體。……他太渴慕的到一個異性的降臨，並因此得到天啟式的醒悟，以至於扭轉根本上的偏誤。²⁷²

黃國峻的女神崇拜，從他的出道之作〈留白〉已有跡可循，代表空／留白卻「在整個構圖上的比例擴大了，而且移向中心」²⁷³的瑪迦，「濃縮、提煉過的生命狀態」²⁷⁴的牧師夫人，〈兩半〉的女上帝等等，不乏其例。其中，〈小木偶皮諾奇歐〉的仙女尤其典型，在童話裡她賦予了小木偶生命，在小說裡仙女終於在皮諾奇歐的雕刻下重生，但是他自己並沒有因仙女而重生成另一個只是被灌注人類生命的木偶少年，他從木偶化人的生命新生成一個「不管環境依然如何不利……但是每當他專心於雕刻木偶，便會的到許多的樂趣」²⁷⁵的好木匠（真人）。女神，一貫以賦予新生的形象出現在黃國峻的小說中。

²⁷¹ 黃國峻，〈第五章〉，頁169。

²⁷² 黃國峻，〈第五章〉，頁160~161。

這雖然是陳怡君帶有一點投射地理解林建銘的慾望，卻不中亦不遠矣。

²⁷³ 黃國峻，〈留白〉，頁17。

²⁷⁴ 黃國峻，〈留白〉，頁12。

²⁷⁵ 黃國峻，〈四個變異的童話·小木偶皮諾奇歐〉，頁37。

不過在《水門的洞口》，所謂的女神形像，已不只是一個超越的、有新生能量的概念。在這裡直接且充分地表示女神不是任何一個單獨的女體，用〈小木偶皮諾奇歐〉的話來說：「有點像之前他在路上看見一眼的女人，又像是他印象中見過所有的女人，這些見過的女人全都像一個人。」²⁷⁶女神一方面是超越於所有女體以上的概念綜合體，另一方面卻也是分散在所有女體之內的普遍綜合體。換句話說，女神是現實中所有女性特質的綜合體，是一個多層次而完整的形象，因而是孤獨者的可慾對象，也注定了慾望她的，終將孤獨。林建銘如此內斂但張狂的慾望，注定了他的孤獨，因為他的女神是他的至高價值，卻也是他心知肚明一個無法實現的形象：



一個具有吸引力的女人，一個可以讓他甘於接受一切虧缺的至高價值。他可以想像那個女人是由幾個迥異的部分合成的，既是現實的、嚴肅的，又是具有靈性的、純真的，同時還是充滿肉慾的、感官的，混融一體，無法區隔。²⁷⁷

任何的女人都只是「萬中選一」，同時也是掛一漏萬，林建銘的生命只能等待，漫無止境不斷重複的等待，就像基督徒等待耶穌重臨、等待大審判日，林建銘等待的女神，是一抹留白，不是虛無，而是就在虛實之間，有無限可能卻也不再有多餘可能的存在。

因為總在等待，林建銘的慾望根本無從釋放或宣洩。或者說，無論是召妓或

²⁷⁶ 黃國峻，〈四個變異的童話·小木偶皮諾奇歐〉，頁36。

²⁷⁷ 黃國峻，〈第三章〉，頁111。

是有了陳怡君，他所得到的只是一時快感，卻沒有發洩掉他深層的情慾²⁷⁸，所以「一二三四五的次數不是累積，而是每次都是史上僅有的」²⁷⁹。每一次的快感貌似解決了一時的慾望，然而當慾望反撲，慾望將轉向去追尋更新鮮的對象，慾望讓人想當「新手」，但是主體（林建銘）卻被他的深層慾望綑綁，「他永遠沒有現在的渴望，只有從前的渴望，那個老舊不變的、重複不休的渴望。」²⁸⁰他想當新手，卻缺乏在新鮮中得到他最實在的滿足的經驗，「當這個人會為了缺乏那樣東西而悲傷時，那麼那樣東西便永遠不會被這個人追求到，因為人無法為從前的飢餓去飲食，人只能為現在的飢餓來飲食。」²⁸¹

性無能，是個象徵，也是隱喻。它象徵著林建銘在現實愛情中肉慾與靈性的掙扎、拉扯，同時也是全書，甚至於黃國峻所有作品的慾望隱喻。林建銘為著深層且永遠無法滿足的慾望悲傷。他無法擺脫，他的慾望是他人生的無可奈何，禁制不了，放肆卻也無用。²⁸²所以在這樣近乎完全無從釋放的情形之下，他的慾望越壓抑越強大，越無論如何不錯過任何可以溢出的洞口，「當他想到有一個女人在某個地方，容許他接近，他便無法再忍受獨處。」²⁸³這種對女神膜拜、期待被救贖的慾望，日積月累而無從宣洩，以至他跟陳怡君愛撫纏抱時，「她覺得像是被一隻大蟒蛇張開嘴巴，慢慢活活吞進肚子裡。」²⁸⁴只是所謂人心不足蛇吞象，在這裡，林建銘這條大蟒蛇永遠餵不飽，因為他的心永遠「不足」。

²⁷⁸ 「然而當他這一刻終於如願時（雖然沒有性交，但已經不錯了），他並沒有感到滿足，……」黃國峻，〈第一章〉，頁43。

²⁷⁹ 黃國峻，〈第五章〉，頁157。

²⁸⁰ 黃國峻，〈第一章〉，頁43。

²⁸¹ 黃國峻，〈第三章〉，頁90。

²⁸² 這完全可以用來詮釋〈留白〉中雅各的創作慾望，總是在等待，然後急躁而凌厲成畫，每一筆都是為了補救前一筆，所有的色彩都不構成真意，因為那只是放肆。

²⁸³ 黃國峻，〈第二章〉，頁67。

²⁸⁴ 黃國峻，〈第四章〉，頁66。

第四節： 生命的洞口

讓人不會厭膩的任何需求，便是人的命運，得失判定的依據²⁸⁵

也許早已習慣這種想法，所以不會去思索。所謂的好命歹命，所謂的好運壞運，背後的首要依據不見得是安樂自在等得以安頓生命的需求，反而是名成利就一類的生活需求。我們總在安身，而不在乎立命。從瑪斯洛的需求金字塔而言，這是很合理的需求順序，而命理所謂的「一命二運三風水」就是要達到最高需求的滿足——實現自我——必須經過努力、布置、改變等生命歷程來完成。所以，算命基本上是在算一個人可以滿足自己的生活慾望的可能，而不可能臻至這個人能不能完成實現自我的生命計算。勉強說來，也只是盡可能幫助人滿足生活慾望將增進追求實現自我的可能。

黃國峻的書寫，上有意識思考的哲理，下有情感慾望的流動，疊合起來成就了他作品中一種生命的透視。這一種透視讓讀者感受到他純淨的本質，髣髴生活於這個人而言，雖非無關，卻絲毫無法讓他沾染半點塵汗。²⁸⁶就像他書寫中的女神一樣，成為鬧市喧嘩中的一抹留白，凸顯了色彩同時也否定了色彩。這樣的純淨，這樣的留白，也是黃國峻作品中最形而上的疏離感。

疏離，是一種狀態。這樣的狀態，讓黃國峻站在局外，催化他自省的目光更深入於四周的環境，提示他為何其他人與他不同，或者說，為何他與眾不同。這樣與眾不同的疏離狀態，又讓焦慮的黃國峻急於追蹤他與眾人之所同。黃國峻疏

²⁸⁵ 黃國峻，〈第五章〉，頁168。

²⁸⁶ 黃國峻這水晶般純淨的本質（crystal-clear），從許多朋友的追悼文中都清楚明顯。而即使捨棄友人的說法，從他的作品中，也不難感受到他仿若明鏡，多少人情世故在其中上演，當劇情落幕，明鏡依然清明，不惹半點塵埃。

離於眾人的生活，在生命裡找到了歸屬。只是穿透過平常的生活，說生命層次的話語，用哲思辯證生命的真相，黃國峻還是沒有生活在大眾之中。《水門的洞口》雖每個角色都刻意地平凡，但是他們不活在人群中，沒有普通生活，沒有普遍思維。

黃國峻省卻了鋪敘生活故事的力量，盡情盡力地深掘生命的困頓。生命所以困頓，從佛、道二家讓人獲益良多，明白都不源自外在，而是發自自己心中的不安與不滿足。或許每個人都在某種程度上討厭自己，外放者像陳怡君「她不認同自己的相貌，排斥自己的語言，貶抑周遭的客觀現實，終至自伐殆盡。」²⁸⁷無論是從他人的眼光或是自己看自己，都是一個配套，一個優點與缺點並存的配套，甚至是優點同時就是缺點的配套，每個人都想要變更好或值得更好。每個人都想改變。如陳怡君也者，貶抑自己的本質，想要成為他者或至少入贅他者（文化）。內斂者如林建銘則想要投入另一種生活，超脫出他原來日復一日的重複日子，「有時他覺得重複的日子很可怕，而且他還想辦法要去接受，於是心裡不免問還要多久，到了沒？」²⁸⁸

已經厭倦，所以想要改變。「新手」一詞，在小說裏一再出現，幾乎是每個人不斷追求的身份，卻一再以為追求到之後落空，以為已經改變的一切並沒有改變，不過又經歷了一個循環。可是，卻為了任何得以改變的可能，在弄清楚是否應該或值得去改變以前，已經義無反顧地全情投入。「這是個新的開始，像一本新買的筆記，任何人都期望能有這樣的機會，作一個改變」²⁸⁹，卻很可能發現「嚮

²⁸⁷ 黃國峻，〈第二章〉，頁80。

²⁸⁸ 黃國峻，〈第一章〉，頁25。

²⁸⁹ 黃國峻，〈第一章〉，頁33~34。

往了那麼久的一個目標，很可能到頭來一點也不適合自己，真是白忙了一場。」²⁹⁰

追求、得到又落空、循環，這背後還是一套慾望的邏輯。用心理分析學家拉崗的比喻，慾望的追求就像是翻字典查字義一樣，每一個釋義都會帶來至少一個新的生字，而每個生字持續追蹤下去，最後很可能在釋義中又看到了最早查找的那個生字，完成一個循環卻始終沒有辦法真正捕捉到字義。追求新鮮、追求改變，說到底還是一個慾望的事情。慾望，可以帶領人去冒險、去進取、追求，但是它也遮蔽人的視聽，使人盲目地注視，卻極可能注視著不屬於自己的目標。急於改變，最後的結果往往是成為了自己最不想成為或最排斥的那種人，因為物極必反，所以也往往以一百八十度的大翻盤來達成慾望，就像小說裏的戲劇〈防身〉一樣：

平時最善良的人，一逮到機會，往往卻是最兇狠的人，這種『要鬧大家來鬧』的心態，其實背後有一種很特殊的邏輯，人把自己變成自己最討厭或最懼怕的那個人，把錯誤替對方犯得更徹底，最後毀掉之前辛苦保護的東西。²⁹¹

結果不得不認清到，「自己」才是最重要的，不適合就是不適合，沒有勉強接受的可能及需要。因為決定接受不適合自己的東西的時候，其實就是在做放棄自己的決定，而「接受不是一個決定，而是無數時刻的決定……他就必須一次次接受這個事實，讓事實強迫他做出一個沒有意義的決定。」²⁹²因緣聚會，萬法皈一，一個決定影響了接下來的所有決定，所以決定了接受以後，其他所有的決定都不過是為了要堅持這個決定而做的決定，這些決定都是沒有意義的，就像圓謊

²⁹⁰ 黃國峻，〈第一章〉，頁38。

²⁹¹ 黃國峻，〈第三章〉，頁87。

²⁹² 黃國峻，〈第四章〉，頁137。

的千百個謊言都是沒有意義的，只是為了讓第一個謊言不被戳破。有時候反過來，之前做了許多事情各種決定，都是為了最後能順理成章地做出「接受」這個決定，這之前的種種決定也是沒有意義的，就像軍事上的「一將功成萬骨枯」。如果無能為自己作主，一切全倚賴在最後或最初的一個決定而去做其他所有的決定，那麼「我」的自由意志到底在哪裡？最終會否像陳怡君一樣，為了接受史睿儀而順其所需，一切決定以得到他為依據，卻失去了自己？然後習慣這樣的日子。

習慣，作為動詞，是決定接受新事物之後的必然動作。接受，除了是無數時刻的決定，也是無數時刻的習慣，不斷接受新事物的各種層面且習慣它。習慣，作為形容詞，展示一種由內而外，但或許充滿矛盾的生活狀態。當云謂「某人已經很習慣如何如何」，意即原非此人本心本性本意如此，而是被培養成現在這個狀態且已經不意為意，只是這後天的培養，是「率性」而行，抑或過猶不及的「修道」，並不一定。²⁹³作為名詞的習慣，便已是接受得無法抗拒、無能反省了，所謂習慣成自然，說的並非一個層次已至另一層次，而是一種渾然的狀態。

只是習慣，有時候並非個人狀態，更是整個社會文化的氛圍。當習慣已經是約定俗成，當習慣內化成了意識形態，似乎就只能服從了。當一個人不在這個規範內，便很自然地被孤立，無論是因為他人的言行目光，或是因為自己的差異自卑。黃國峻當然深明此境，我們從黃春明的追憶中知道黃國峻從小就無法適應台灣的教育體制²⁹⁴，以至於他高中畢業後沒再升學，全靠自修。但是沒有經歷大學生

²⁹³ <中庸>開章有云：「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。」用最簡易的方法來理解便是前者為先天本質即為天性，順本質而行似隨草木生長開道，最後再將針對天性本道之偏差修正為教育。這是儒家在教育本性上的理想，然而所謂的改變卻未必如此按部就班，率性而行的改變，便只是順本性而去接受、發展、習慣新的事物或狀態，若是修道而忽略了前一個步驟的「率性」，便可能太過或不及，結果扭曲了本性。在《水門的洞口》中，陳怡君便是「修道」過了度的代表人物。

²⁹⁴ 參見 蔡文婷，〈叫一聲，我的兒啊！——追憶國峻的黃春明〉，《台灣光華雜誌》（2007.1），

活，卻又是他心中一個極大的缺憾，因為他的履歷如此「與眾不同」，所以在他逝世前還有想插班考大學念中文系的打算。²⁹⁵光是在教育學習上，黃國峻已完整經歷了兩種形式的被孤立，所以努力要接受然後習慣一切的掙扎都顯露在小說裏，主角們都無可避免地去習慣所有的新環境新事物，甚至強迫把自己放入一個並非歸屬的地方去，像在佛寺的史睿儀，像在外國人聚會的陳怡君，像在櫟園的林建銘，「但是他有充足的時間可以慢慢習慣，習慣任何事。」²⁹⁶因為就像「交談與閱讀是種多麼普遍的習慣，彷彿要是欠缺，就會從一個群體中被驅逐，落入一片淒冷的黑暗中。」²⁹⁷

這樣一片淒冷的黑暗，推動著人走向光明處，即使是一個殘障人士。社會的習慣，迫使個人去習慣。這彷彿是光明的出口處，其實又何嘗不是另一個巨大的黑暗，只不過這裏並不淒冷。習慣，似乎不只是一個人無數時刻的接受，也是所有人無數時刻的接受，但是卻沒辦法走出這個陰影的範圍，所以不敢欠缺，不甘被驅逐。本我在慾望中去接受去習慣，超我在群居中去接受去習慣，自我在掙扎中去接受去習慣。

人時時都在掙扎中，除了在全本性與合群之間的「接受－習慣」掙扎，更頻繁的掙扎是等待，在等與不等之間，也總是在慾與不慾間掙扎，「兩種極端，他即是強奪者又是排拒者，相反的力向合於一體，擠壓而亦拉扯，矛盾不息。」²⁹⁸人一生中花費了極大的力氣在掙扎，在掙扎中感受到各種張力，既在接受這些力量也在抗拒這些力量，但是這掙扎所費的巨大力氣是否等值的回報？黃國峻似乎

http://www.sinorama.com.tw/show_issue.php?id=200719601092c.txt&cur_page=5。

²⁹⁵ 張清志，〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉，頁28。

²⁹⁶ 黃國峻，〈第四章〉，頁119。

²⁹⁷ 黃國峻，〈第四章〉，頁127。

²⁹⁸ 黃國峻，〈第四章〉，頁140。

不以為然。在痛苦悲傷的生命中掙扎的人們，在重複又重複同樣的掙扎，最後只能順應生命，

就像是被捕住的小生物，手腳冰冷麻木，掙扎得精疲力竭，只能靜候死亡。他以為再也不能墜跌於此，這種地方是可悲的人延活的藥物，這裏沒有第二種作用，沒有喜悅與滿足，只有垂死的人來獲得痛苦的減輕，止住淚水，找到可以依賴的東西，為此，才有理由繼續苦熬，期待下一次再來索取。²⁹⁹

這樣殘喘苟活的生命情境，小至小說開始時林建銘對於出國旅遊的想法，大至生命對於快樂的追求³⁰⁰，輕至對名利的安全感³⁰¹，嚴重至人對賭、毒、酒、性³⁰²的癮頭。似乎所有的喜悅與滿足，都只是誘餌，讓人願意苟延殘喘下去的誘餌，「等抽身後才發現什麼都沒有得到，好像整個人在世上突然消失無蹤，進門坐在長椅上，椅子卻還是空著一大截。」³⁰³

黃國峻並沒有將生命一竹竿打成虛無，生命自有其價值作為存在的意義與救贖。時間，是最毒的毒藥，也是最良的解藥：

²⁹⁹ 黃國峻，〈第五章〉，頁167~168。

³⁰⁰ 「歡樂會過去，只有愁苦才是兩腳所踩站的地。啊，歡樂，妳不過是愁苦所控制，用來戲弄人們的一塊甜餅，而那我所追尋的點點光明，都不過是無盡黑暗的誘餌罷了，宜人的溫暖讓終須冷卻的事實變得更加無法忍受，那不曾享有過歡樂的生命是可喜的，因為唯有歡樂，才是最可憎的痛苦。」黃國峻，〈第五章〉，頁149。

³⁰¹ 「金錢讓他們安心，而安心遠比快樂更讓他感到滿足。」黃國峻，〈第一章〉，頁27。

³⁰² 「他不曾像這刻般懼怕女人的吸引，因為那是一個無法獲得的誘餌，是死界對生界的拐騙，是殘酷的調戲。」黃國峻，〈第四章〉，頁140。

³⁰³ 黃國峻，〈第四章〉，頁132。

沒有人能不屈服於這種全面性的時間更新，話題與視覺上的印象不斷暗中替換了早先者，將從前徹底掩蓋掉，日期玩著數字遊戲，沒有痛苦與掙扎，『知與覺』永遠只能站在俯瞰處。³⁰⁴

有人只向前看，有人對過去永不言棄，但是無論什麼樣的人都只是浮沉在時間流上。黃國峻用寫作來突破時間流，專心致志地去勾勒細節。不過在作品中，卻往往有著電影剪接的速度感，時間不只不一定順流，而且還是一幕幕的，跳躍極快，《水門的洞口》亦然如是。唯有在時間的魔法中，人偶爾可以退盡感知力，可以放下「知與覺」，可以回歸到一個直觀的狀態。

所謂機緣巧合，時間實為決定性因素，就像張愛玲說的「沒有早一步，也沒有晚一步，剛好趕上了」。然而這樣的瞬間，也許並不見得比無風無浪，也無風雨也無晴的時候來得平常，人在時間中猶如游魚相忘於江湖，並不自覺更無知覺，已被時間帶往某個時空中，「時間把一個人從汪洋中拉到一個地點」。所謂汪洋，確是茫茫不知來頭不曉去處，載浮載沉中錯以為是一種安定，重複盲目的忙碌，生活如此空洞。「他在等候，他變成了一片輕揚的灰與塵，散布於荒蕪的經驗世界中，隨時會被淌來的幻想沖到陷洞中，沒有人知道裏面是什麼，因為這就是一道知識的界線，超過此線，一切邏輯都要毀壞，如同崩解的發瘋的人的心智。」³⁰⁵時間悄悄侵入給人一個期望的目標，終於把人帶往一個情境中，「時間與地點是多麼奇妙。」³⁰⁶超過此線，在這個時空、這個情境中，才真正覺得除了肉身的存有外，自己的存在是事實如此重要。在這個特定的，甚至專屬的情境中，一直賴以生存的「知與覺」、「感知力」退居幕後，直觀直覺在前線面迎一切，不是人在

³⁰⁴ 黃國峻，〈第四章〉，頁144。

³⁰⁵ 黃國峻，〈第五章〉，頁159。

³⁰⁶ 黃國峻，〈第五章〉，頁157。

感受這一時空情境，而是被這時空情境圍剿穿透：「時間燒掉他的精神，時間照亮此地，讓這個封閉的空間沉浸在一種無法確切辨識的色澤中，疲倦讓感知力徹底改變，變得可疑而累贅，不過一切都緊緊沖灌著他整個人，普遍到視而不見的地步……」³⁰⁷

時間，把人帶到「另一個地方」去。在那另一個地方，人情與環境可以同一交融，此時人變得空白，「他跳脫到身分之外，還原成一種極單純的狀態。」³⁰⁸黃國峻始終一貫的，就是這樣超脫在理論、色彩之外的留白。早在〈留白〉中，黃國峻已經表示這是「一種提煉過的生命狀態」。如前所述，這是一種「女神」的狀態，可以救贖，給與新生。這個留白，與周遭的色彩終究扞格與落差，但並非邊緣，而是中心。若非探測到這個中心，一切的色彩都沒有意義，因為色彩碰撞交錯並無法溝通，溝通需要空、間。「如果所有人都只是在自言自語，那聽見每句話的人都是不存在的」³⁰⁹，每種色彩都只是自己，也只能是自己，無論如何都無法釋放，也就沒有意義。

一年中會有一兩天，天空下起份量極重的雨水，因為只有那一兩天，地球的角度剛好讓冷空氣和熱對流形成一道水門，只要偏差一點，水門就不存在。他這一刻感到某一處開了一個洞口，在這洞口裏，他無意間窺見一切始末。³¹⁰

空白的時空，是一個生命的洞口，讓灌滿的生命情意可以流瀉。這一個空白的時空，只有「此刻」。此刻沒有過去，沒有未來，或者說是所有的過去與所有的未

³⁰⁷ 黃國峻，〈第五章〉，頁169~170。

³⁰⁸ 黃國峻，〈第五章〉，頁169。

³⁰⁹ 黃國峻，〈第一章〉，頁40。

³¹⁰ 黃國峻，〈第三章〉，頁111。

來匯聚點，沒有開始沒有結束，卻已是一切的始末。生命在「此刻」經驗自身又超脫自身，頓悟（epiphany）。

頓悟，是禪宗話語。不立文字教外別傳的禪宗，並非神祕主義，不過認為「（覺）悟」並非可交流、可傳授的事情，而是「頓」時的開竅（悟）。所以不是不藉助文字，而是文字無用，「所有語言都沒有純粹的語意，那只是人精神上的繩索，不斷盤據纏繞著思想與情感，穩住了一切，卻也限制了一切。」³¹¹換句話說，頓悟是絕對的切身體驗，沒有人可以代替，也沒有人可以移交，因此才絕對可信，至少對當事者而言，「切身體會是唯一可信的事實，其餘皆是口號，一套可以陽奉陰違的規則。」³¹²就像沒有人跟著書本理論過活，也像沒有人純粹用理論思考，儘管在生活上往往不由自主地就被理論帶著跑，不過真正關乎深刻生命的往往在理論以外，例如「有情」。個人的種種體會，將總結成這個人的觀念（「觀念是個人體驗的結論」³¹³），集結許多人的個人體驗，即使最初只是源出一人，形而下者也可以成為某種思潮或運動，甚至革命；形而上者則成為不易的真理，因為其所碰觸的是宇宙的普遍生命，是一個人終極內斂深入的無限放大，也是所有生命究竟普及的無限濃縮。

文學如果有用，便是在於它碰觸了宇宙普遍生命，感動人心也觸動人情。人生而有情，有情而能感通天地，旁及生靈，生命才開始可能完整。有些人天資聰敏感情豐富，有些人後知後覺寡情薄倖，但是都是在學習如何有情，林建銘如是，陳怡君如是，史睿儀亦如是，即使原初以為「人的肉慾是一切的努力的動機和目

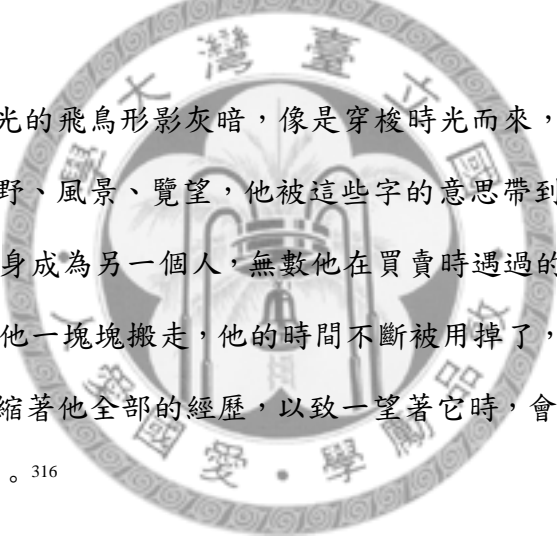
³¹¹ 黃國峻，〈第四章〉，頁141。

³¹² 黃國峻，〈第五章〉，頁168。

³¹³ 黃國峻，〈第三章〉，頁97。

的……手掌對她而言就只是個手掌」³¹⁴，最終學會用情去體會，「或許男人的手才是真正心裡的語言，所有的觸摸都是最深的表達，如果觸碰不到，枯燥空虛的手會將著個沮喪的訊息隨著神經細胞擴散到全身，讓整件皮膚每個部位都產生同感，並一層層地自觸覺的界線上剝離。」³¹⁵

有人花了一輩子來學習而終身幸福，有人生而知之卻難逃被傷害的命運，沒有必然的因果，但是很可能在某個「此刻」，看透了一切前因後果。就像細膩感性的林建銘拋棄一切全心求財終於晉升有產階級，站在淡水新家的落地窗前，他內心澎湃的情意翻滾著，他經歷了這樣的「此刻」：



逆著暮光的飛鳥形影灰暗，像是穿梭時光而來，昔今同在，『』真不錯，他想。視野、風景、覽望，他被這些字的意思帶到了一種新的心境中，有一點像是化身成為另一個人，無數他在買賣時遇過的人們如一群螞蟻般，不斷沉默地將他一塊塊搬走，他的時間不斷被用掉了，不管怎麼用，而這個『view』便濃縮著他全部的經歷，以致一望著它時，會覺得是在借用一個高超的大眼來看。³¹⁶

然後，林建銘跟陳怡君發生了感情，才開始了整個小說的故事。雖然《水門的洞口》是探討一個平凡男人對生命中三個各自不同意義的女人的慾望，但是它的基調卻是「有情」。沒有情的慾望，不過徒然是「死界對生界的誘惑」，留下的才是虛無。

³¹⁴ 黃國峻，〈第三章〉，頁66。

³¹⁵ 黃國峻，〈第五章〉，頁166。

³¹⁶ 黃國峻，〈第一章〉，頁27。



餘論

黃國峻的作品，這些年來也經過了一些詮釋。然而對他生與死的興趣，遠大於他作品深度的挖掘。彷彿文學批評又回到了索引派當道的紅學時期，一方面總在追蹤作品的含沙射影，尤其想要將作者本人套進小說裡。梁峻瓘寫下〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些故事〉一篇，動機似乎就是要杜絕純憑作品而對黃國峻的生命諸多猜測的悠悠之口。對黃國峻的生命如此關注的原因，卻是因為他的死亡。這一場沒有遺書的了結，缺少了細節且留下了太多的空白，於是粉紅色的緋聞悄悄入駐，成為核心。也為此引起了廣泛的討論，似乎是文壇盛事而非憾事。從作品看人品是可能的，只是從黃國峻作品的「疏離」看來，實在難以讓人覺得一切不是言過其實的過度詮釋。回到黃國峻小說的文學層面來，而且只談文學，是本文堅守的宗旨。

選擇一種寫作方式就是贊同一系列的約定性文學慣例，同時也就是對一定的社會生活方式和價值觀念的認同。³¹⁷

以上是羅蘭巴特的文學意見，對於作家選擇一種文類來寫作是給予了一個非常準確的說明。選擇了小說來作為載體的黃國峻，顯然是選擇了一個極不貼近生活但也極靠近生活的文類。生命中沒有那麼多故事，所以才需要小說來填充幻想，但是小說也是訴諸生活行動行為的一種文類。這一種在「之間」的曖昧距離關係，其實也最符合黃國峻的需求。小說，也許不同於其他的藝術創作之處在於，在某種程度上小說必須要包含對生活方式和價值觀念的認同，形式當然總在突破創

³¹⁷ 耿幼壯，〈寫作，是什麼？——羅蘭·巴特的「寫作」理論及文學觀〉，《書寫的神話——西方文化中的文學》（北京：中國人民大學，2010），頁8。

新，但是如果認同新批評開始的「形式即內容（的手段）」之看法，那麼所有的形式突破不過是在適應今世當時的生活與價值罷了。

對於像黃國峻這樣一個總自謙缺乏社會生活經驗的作家而言，似乎他勢必要脫離現實社會更多一點，同時也更介入現實多一點。脫離社會現實，所以他的作品往往讓人有疏離感，而且黃國峻自己也刻意營造出與現實的距離，遠離意識形態與時事的戰場。但是卻又正因為以這樣的抽身作為極靠近生活的小說的基底，所以反而提供了介入的另一種可能，因為若在廬山中是往往雲深不知處的，只有登高觀覽才見得真切，就像林建銘淡水新家的「view」。

不過，在這樣的現象中，也許要關注的不（只）是結果，而是原因。如果要保持距離，詩，甚至散文、戲劇都要比小說更有終隔一層乃至多層的距離。與戲劇相比，小說有更開放的想像空間，也就讓讀者更可以將自己置入其中而不只是同情共感。從反面來說，戲劇其實是在看別人的故事再反映到自己的身上，就像一面鏡子，所以對社會價值觀似是反思更甚於認同，然而小說讓讀者置身的罅隙則應當採取認同甚於反思才能達成效果。這是一般狀況，當然也更是施淑青在〈呈現樹葉的姿影〉中以〈魚狂〉所代表的「寫實小說」。相較於訴諸內心情感或者抽象情志的散文與詩這種「寫虛」文類，小說當然更是「寫實」的。

於是一個巨大的問號出現了：為什麼黃國峻要選擇小說這文類？其實從眾多的關於黃國峻其人其事的文章中，不難發現黃國峻的一大焦慮，就是他與社會人群的疏離，雖然他很想要也很努力維持這樣的一個抽離的姿態。在梁竣權的〈還透明人血肉之軀——側寫黃國峻〉中，提及了黃國峻特具的獨處能力，確實就像黃國峻自謂的缺乏社會經驗，但是這是「對自身以外的不瞭解與不信任」，而且可想而知的是經過蛋生雞雞生蛋不斷循環刻劃。他喜歡這樣的距離，因為他根本

就想成為最安全的純粹觀察者——透明人。這依然可以從這篇文章中黃國峻的話來證明，例如他對《麥克風試音》的創作動機歸結為「對整體人生才去冷漠態度的原因」。然而他又說「也許還需再多花些時間，自己才會懂得調整不當的主觀」，且總在謙稱自己沒有社會經驗，「只有高中畢業」³¹⁸等，可見他其實也對自己不合群的「與眾不同」焦慮，而且看〈公然孤獨〉中他對《老子》的解讀亦可為證。

這「不只是他個人的訣別書，更是一封人類整體的『遺書』」³¹⁹，卻又不得不留書才出走的矛盾，是黃國峻無法消解消化的尷尬位處。換句話說，他既是一個無法不抽離，但又總想消極地插上一腳的角色。所以，他選擇了介入的小說，卻用了疏離的方式來介入，是「盡量遠離現實社會的戰場」³²⁰，卻又是反映面對風風火火戰場的生活態度。對於覺得自己「貧乏得實在令人不覺得有要讓人瞭解的必要」而想「消失成一個沒有人記得的透明人」³²¹的黃國峻，實際上也想要在社會中找到一種實實在在的存在方式，而寫作（小說）就是他的存在方式。

憑著寫作，通過小說，黃國峻介入了生活。而且正是以他想要的樣子，用文學、文字、作品作屏障，但是卻對世間各種衝擊到他的事情作出相應的，甚至誇張的回應。於是他保留了不需要實際涉入現實的距離，同時也可以介入現實去確立他的存在位置，站有立足之地。若說黃國峻以文學為他與現實對話的手段也許太重，這是他一種存在方式。黃國峻說「我是那種一旦面對實際生活就會變得慌張無法平靜看待的人」³²²，但是他的存在，不是方外，只是度外。

³¹⁸ 梁峻權，〈還透明人一個血肉之軀——側寫黃國峻〉，頁91~92。

³¹⁹ 黃國峻，〈公然孤獨〉，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003），頁218。

³²⁰ 許正平，〈單打獨鬥說故事——一場新世代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，頁101。

³²¹ 梁峻權，〈還透明人一個血肉之軀——側寫黃國峻〉，頁91。

³²² 許正平，〈單打獨鬥說故事——一場新世代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，頁102。

度外的黃國峻，想要維持的，就是一種平靜的態度。置身度外的黃國峻當然是連文本也不願意涉入的，或許以他如此敏感纖細的心靈，連身在自己創造出來的文本現實之中，都要「無法平靜看待」。但是正因為一直都將自己放在旁邊，所以他有他的審美距離，去鉅細靡遺地觀察然後冷靜的書寫，像一個戰地記者般，總在涉入與不涉入之間的度外。

或許，黃國峻所謂的「平靜」更包括了保存自我意識的安全距離。在人群中，往往是最危險的時候，以為順著自己的判斷走，其實自從判斷了要跟哪一群人走以後就不曾有過判斷了。怎麼樣維持住自己的意識，是黃國峻度外的原因，也就是他的留白。留白，是一個留出的空位，這個空位是黃國峻的位置，是他想要佔據的位子，是他想要維持的位子，一個可以讓個人意志可以去想像、去詮釋的位置。這可以從他的小說，讓「留白」作為從主題到技巧到崇拜（女神）一全套的中心即可推敲。所以疏離也同樣不只是一個技巧或表現。

疏離在黃國峻的筆下，轉而成為了作品的渲染力。如果說到疏離，其實不難想到布萊希特（Bertolt Brecht）的疏離劇場，而布萊希特劇場理論其實也跟黃國峻的作品有許多相似之處。不過作為一個馬克思主義的劇作家，文學最重要的是「教育意義為主，政治意義次之，最後才是詩學意義」³²³。在現實主義的堅持下，自然強調一切都是在「演」——表演絕非現實，即使到了最後的詩學意義，疏離依然是為了讓人消除投射乃至投入的可能，要求觀眾認真當起類似評審的嚴格觀眾，從中得到反思。然而這與黃國峻的態勢非常不同，黃國峻並沒有把讀者隔絕在作品之外，疏離對於黃國峻而言，毋寧是把觀眾安置在第四堵牆內，處在一個

³²³ Walter Benjamin, trans. Rodney Livingstone and Others, Ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gar Smith, "Bert Brecht", *Selected Writings (Vol. 2): 1927-1934* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), p. 366.

既非情節內又非情境外的距離。相對於布萊希特強調的現實、社會反思，黃國峻更想留下距離讓讀者去參思的是抽象的生命或哲學意義。

不過，還是可以從布萊希特的理論中，促進一些對於黃國峻作品的瞭解。黃國峻冷峻的書寫風格，確實也讓讀者不容易產生共鳴，而消耗了讀者對於感情共鳴的可能之後，讀者才能不去追蹤故事情節，不去追問結局。唯有在這樣的冷靜情況下，理智可以回來，讓文本的每個語言文字，都不只是交代意義的符號，而是表現意義的符號。然後，作者—作品—讀者之間的關係被緊密建立，因為這向來都是比較專業的讀者才會完成的關係——撇除了通俗作品讀者的慾望——字斟句酌。

這一種希望讀者字斟句酌的要求，反過來也為黃國峻的作品樹立作品由內到外揮之不散的疏離氛圍。因為，這已經不只存在在作者與作品之間，即作者如何來寫作，更直接影響了讀者如何接觸作品。因為，疏離的寫作伴隨而來的，就是陌生化。無論是俄國形式主義或是布萊希特都一樣，強調陌生化的目的就是要讓讀者用一個新的視角去面對早已經熟悉的事物，從而在這樣的新看法中重新認識對象。然而，當陌生化不只是針對事物，而是如黃國峻作品一樣的，是整個作品的書寫，那麼陌生就不是重新對焦，而是失焦。這個失焦不是就只剩一片模糊，而是不斷在調整觀看的距離來尋找最適當的位置。這個尋找過程以及最後的位置，其實都是對讀者而言都是陌生而且疏離的，但是卻唯有在這個動作這個位置上，黃國峻獨特的景觀、細節書寫，才能看得清楚，這是黃國峻小說的一種姿態。

從一開始就以一種與眾不同的姿態出現的黃國峻小說，定調了他「不與時人彈同調」的氣派。也就是因此，這樣的氣派，形成了一種距離感。然而，這樣的疏離，並不是純粹一種感覺，而是一種氛圍，這樣的氛圍是由內而外，從創作到

作品特質到閱讀都瀰漫的氛圍。這樣的疏離，當然是一種陌生，這樣的陌生化寫法，不是為賦新詞強說愁，而是完全另一種視域。這一種視域有點像複視的顯微鏡，即一個事情會不斷地被重複接收看見，而且會無限放大，所以形成了一種景觀式的描摹細節書寫。

通過這樣的景觀式細節書寫，時間在黃國峻的小說裡已經不形成任何的依據了。時間只不過是小說的戲劇元素之一，往往在關注細節時被忽視或者變得碎裂。碎裂的時間作為一種戲劇元素，不只是常常錯置，更常常被獨立出來定格，無前無後地孤立。這樣的破格書寫，造就了閱讀黃國峻的一個基本障礙，但或也是黃國峻得以形成文體的關鍵。因為，黃國峻在這裡開展了文字的另一種潛力。當然，突破線性時間書寫的，黃國峻自非第一人，尤其現代主義文學中更有翹楚數人，然而可以將線性時間置之度外，完全仰賴文字的走向來決定時間，進而將時間切段、切片、定格，然後慢慢細細地去觀察其中的每個小細節，帶出空間感，是黃國峻對文字潛力開發的重要貢獻。

然而，當故事開始回流進黃國峻的小說裡，便出現了一個衝突。故事總是要依靠線性時間作為軸線才好發展，要如何妥協兩種時間的書寫模式，成為了黃國峻文體愈趨成形的一大考驗。終於黃國峻找到了一個重要的說故事方式——童話。其實光標舉「童話」並不完備，因為黃國峻取經的是最原始的說故事方式，可以是神話或者童話，甚至是枕邊故事。在這樣的說故事方式中，時間只是背景，作為情節的地基，一切似是自然而然的流動發生。於是，黃國峻毋須將時間搬來前景，一切還是以故事情節的發展為主，卻又不至於罔顧時間在敘事中的重要性。

在將自己擺放入說故事的傳統中，黃國峻卻在敘事風格上沒有妥協。因為是回歸到神話／童話的脈絡中，黃國峻找到了重要的故事元素——幻。相較於《度

外》，顯然《盲目地注視》由更豐富的奇幻元素。這奇幻元素，一方面當然加強了黃國峻小說的可讀性，另一方面也讓黃國峻擺脫寫實的需要，從而繼續經營他那疏離而且留白的文體。說書傳統加上疏離、留白的距離，將黃國峻的小說實實在在地寓言化，原來刻意遠離戰場的文本因為故事而變成了指涉符號。也從這裡，黃國峻成為了「世紀末寓言的寫手」（陳芳明語）。

當指涉符號開始向符旨靠攏，寓言便不成其寓託的精神了。奇幻的元素低落，批判的聲音高漲。在《是或一點也不》中，明顯感覺到了黃國峻的焦躁，有些作品的行文也沒有以前的冷靜。似乎有許多的噪音浮沉在小說中，這些噪音沒有混亂了敘事，但卻讓小說有了一種莫名的壓力，像是還沒打磨夠的石頭總是棱角扎手。如上所說，這其中的原因最有可能的就是在人言可畏的世界裡，愛面子的黃國峻面對了眾人期待的「雅俗共賞」與自己心目中的美學或風格衝突，成為了莫大的壓力。

就文體的形成過程，這是一個低潮。在這本集子中，有藝術性、思想性極高的作品，卻也有看著就讓人覺得沒有黃國峻過去水準的作品；有依循著過去的黃國峻風格或者模式的作品，卻也有出人意表以至於覺得有點無從著手切入、瞭解的作品。似乎這是一本你無法說好或不好的作品，但是作為黃國峻最後一本完成的遺作，是不是其中有許多東西是一個轉折或一個準備，在未來將會有更多的作品來詮釋它們、說明它們，只不過讀者都等不到了。所以，這本作品集，可以視之為一個過渡期，或更應該視之為一個儲備期，一如彈跳前的蹲低，因為所有的力量都達成拉扯平衡，於是一切能量都成為最內斂的位能，準備高飛。

高飛，就飛出了半本長篇小說《水門的洞口》。無論是定調自己的作品風格，發展出文體雛形，或是在這樣的基礎之上疊上許多別人的期待或自己的改變，以

及在保守與革命之間的迷惘，在這裡都化成了土壤、養分、動力，開出成熟美麗且後韻甘甜的花果。《水門的洞口》兼容了黃國峻之前的所有小說作品，從以文釋文的角度來看，是一對三的互文關係，可以從三部作品延續下來詮釋這未竟之作，也可以回過頭來往上解釋前三部作品的形式與意義。這是黃國峻最後的遺作，卻也是最具有代表性的黃國峻作品。

黃國峻小說總是在描摹空間的樣子，而這個空間不是背景，而是生命定格的一刻，而他在這個片刻寫出了真實。因為他不是寫一般的空間，所以在他的作品裡，空間有樣子更有想像，那就是他的留白。因為留白，所以他的空間裡有各種各樣的關係，永遠都有更進一步的餘地，一方面如畫論所言般邀請讀者想像力的參與，另一方面留白正好讓各種顏色、各種論述、各種聲音的碰撞顯得更清楚，而這留白才是最純粹最凝鍊的生命樣式。這個留白的純生命樣式，具象化為作品中的女神，能夠予以男性新生的女神。但是這種留白的書寫，也讓黃國峻的作品有了一種疏離感，因為他可以將小說的時空背景都留白處理，再加上他的翻譯腔調，總讓讀者覺得與作品疏離，而這樣子的形式上的疏離搭配著他作品裡疏離、隔絕的人際關係，形成了一種由內而外的完整疏離感。能夠這樣子經營小說的書寫，因為黃國峻本身並不多涉入社會，所以他的小說都是從一種旁觀的角度來書寫，成為他一種獨特的度外視角。他在〈觸景·景二〉有非常精采的機械視角書寫的表現，但是黃國峻的作品本是有情，所以中間那一段似詩非詩的文字是其重點，讓他在機械視角的「景」有了人情的「觀」。這樣的書寫視角，不是鏡頭式的機械視角，而是退得更後面的攝影師兼導演兼編劇的視角，這是黃國峻的度外視角。

這些黃國峻的書寫基調，是他的文體變成可能的基礎。當他開始要將故事帶回小說的時候，這些基調也融化進了他的故事之中。他的故事往往結束停格在一

種「正在繼續下去」的態勢，這分明是從他以留白的手法來定格生命片刻的書寫。黃國峻找到了一種故事與小說的融合之間讓他繼續疏離繼續度外的位置，就是寓言，寓言同時有文字與思想兩層的意義，讓黃國峻在寫故事之餘能夠加入他的警句，卻依然無須介入其中。所以無論是他的新創作或再創作，都能夠在黃國峻的書寫中，讀到了故事，也讀到了他對愛與慾的注視與介入，卻依然疏離。這樣的寫作格局一直延續到了他的《是或一點也不》之中，但是由於他之前出版的《麥克風試音》獲得好評，他也想更幽默地處世，所以這本集子中的小說有非常明顯的轉折，就是他把一些脫口秀式的語句帶入了小說中，生產出一些讓人不舒服的作品。同樣在這集子中，黃國峻的翻譯語句變得更頻繁，但卻更流暢了，而他某些作品的意義卻更深沉，思考得更深入了。藉著這樣的態勢，黃國峻寫了他的第一本長篇小說，也是他的文體最趨近完成的作品：《水門的洞口》。

《水門的洞口》將故事與小說混融一體，而在語言上似乎是流利的中文，人物及空間背景似乎也落實了。但是這並沒有背離黃國峻的基調，因為在這部小說裡，翻譯式的語句並沒有缺席，只是經過了上一本書的改變而更成熟更流利了，不至於像《度外》時覺得閱讀困難。雖然時空背景落實了，但是黃國峻在這裡卻讓大家熟悉的環境，通過他獨特的敘述語言而覺得疏離，以對應小說中的人物關係。這種獨特的敘述語言，發源於《度外》但是後來兩本小說中卻幾乎不見了，直到這本小說中以非常成熟的姿態復出。他的度外位置通過了留白與疏離的處理，再經由他在〈詳夢〉中的潛意識流的加入，形成了他一種最獨特的文字風格：文字蒙太奇。在文字蒙太奇的寫作下，破碎的時間，空間化的時間，不只是定格書寫，同時在語境中也帶有了更多的意義。

《水門的洞口》成為黃國峻文體的幾近完成品。如果前三本著作是黃國峻累積實力以及文體元素的作品的話，這作品便是終於融會貫通十八般武藝之後，用

來闖十八銅人關以下山闖蕩江湖的絕活。然而，這依然只是幾近完成品的文體之作，因為這畢竟是未完成的作品，只寫了一半，所以儘管可以預估卻也不能保證如果作品繼續往下走，會是怎麼樣的一番光景。更主要的原因，是文體除了拓展文字的潛力等內功外，在外更要有一種絕對的獨特性，這就不只是「不與時人彈同調」就可以完成的，而更是要具備辨識度，前無古人後未必有來者的氣派。從張大春的評語到黃國峻幾年來的實際練功操演，黃國峻已經建立了一套專屬的敘事風格，然而要成就為文體，還有兩個必經的考驗：意義與時間。

回顧到海明威對文體的定義，就可以發現一個作家的風格能否晉身文體的要素，必然包含上述兩者。時間比較好說，即使是所謂的古典或經典（canon），當然要經得起時間的考驗。並不在於是否如《紅樓夢》般出版就風行一時，洛陽紙貴，而是能夠像《紅樓夢》一樣經過了百年以後仍然能夠穿越時空，做為人人口中的絕佳作品，而且就算在清代未見精彩的傳人，卻也讓中國現代文學產生了張愛玲與白先勇兩位絕對的代表性作家。所以，這恐怕還是要留待後世來落實評價。經典之所以可以超越時空，因為它是「世界性的作品」。所謂世界性的作品，就是這部作品可以超越任何人類所做的劃分——舉凡語文、人種、地域、時代等——也是文學所以成其為文學、成其為藝術，而不只是一時一地之作品的原因。

哲學思考在黃國峻小說是不可能或缺的部分，雖然總是在內容或情緒下的潛流，適時卷起風浪突圍而出，成為小說的警句。但是也因為黃國峻小說的疏離與留白，不訴諸同情共感的冷靜，所以這些對生命的哲思不至於斷人閱讀的興味，也不至於成為說教，反而冷靜與距離成為讀者加入的思考空間。於是所有的細節在這樣的紋理交織之中，才能在讀者心中興發起「惟詩人能經此須臾之物，鑄諸不朽之文字，使讀者自得之，遂覺詩人之言字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言」。當對生命的深刻思考細密精巧地編織在小說的內容或敘述之中，原本

疏離的故事、角色，就開始在讀者得心中活了起來，他們的角色生命不是通過活潑的形象及行為敘寫而顯現的，而是因為他們的思緒感情透入了讀者的思緒情感而活出來的。

當然，其間也有失手的時候，才有蔡振豐說他「急於延展故事，想要說出故事中的道理」³²⁴。然而，應當回過頭來要注意的是，為甚麼黃國峻急於說道理。在《度外》中從容有餘到《盲目地注視》中讓故事先行，怎麼到了《是或一點也不》卻把道理擺到了小說的前線，也許蔡振豐說黃國峻急於溝通是對的，因為在《水門的洞口》找到了解答。林建銘的孤僻，除了他個性的原因，更主要的是他與這個社會的格格不入，不是他不要跟這個世界溝通，而是這個世界忽視了他的溝通欲求。黃國峻急於溝通，因為他安置在小說裡的生命思考、哲學意義都被罔顧了，反而幽默文集成為矚目焦點。他真正要溝通要表達的東西沒有了意義，會不會是因為太隱晦了？

張愛玲說：「生命像聖經，從希伯來文譯成希臘文，從希臘文譯成拉丁文，從拉丁文譯成英文，從英文譯成國語。翠遠讀它的時候，國語又在她腦子裡譯成了上海話。那未免有點隔膜。」³²⁵生命也許幾經波折才讓我們的意識可以察覺、理解進而才能表述，但是當表述到了成就文本生命的最後階段——閱讀，在讀者的腦子裡又是另一次的從頭開始，重新透過感覺語言文字而理解，最後表述成讀者可以理解的話語。文學四維——世界——作者——文本——讀者——其實是一個關係曖昧不明的關係圖，從表面上就像文學理論中當常識般地明確且密切，深層裡卻是每個關係都可以被質疑，然而正是這樣的一體兩面才決定了文學四維的可能，反

³²⁴ 蔡振豐，〈越過作者的身形之後〉，《中國時報·開卷》B2版（2003.9.14）。

³²⁵ 張愛玲，〈封鎖〉，《張愛玲典藏全集·短篇小說卷一（1943作品）》（台北：皇冠，2001），頁291。

者道之動。回到黃國峻的小說上，當（比較）客觀的生命進入作者的表述，再到讀者腦中形成「可表述的」，「那未免有點隔膜」。如果通俗、說教甚至宣傳的作品可以將思想清晰表達的話，那麼將文學性退後一點，就像讓林建銘可以更勇敢地表達自己的話，那麼是不是就可以讓訊息的接收者得到更清楚的訊息，讓溝通變得更可能。

如果將話說得口白一點，是不是就可以減低「翻譯」的感覺？在《水門的洞口》看到黃國峻已經找到了另一條擺脫「翻譯」的出路，雖然文中並沒有杜絕外文語法，但是整體文字卻更為通順了。這篇小說從逃離現實生活環境（台灣）回到最接近的時空（台北），也讓它在讀者的情感上擺脫了疏離、翻譯的窠臼。在这一切的擺脫或告別後，黃國峻當然成就了形成文體的進程，然而卻也很難不將這告別的動作與他最後的兩部小說作品的內容及張牙舞爪的批判作出聯想。

到底黃國峻對於西方文化崇拜的這一批判，是不是一種自省？從「寧可是借用西方的名字像約翰，讀者就可以免除這些想像的干擾」³²⁶的逃離轉變成林建銘、陳怡君這種「坊間最通俗的名字」³²⁷，這中間的轉變，有沒有一種自覺自己的文體其實可能是某種程度的西方崇拜？或者至少是可能導致某種程度的西方崇拜？當然，這些問題也許難以證明，不過比較肯定的是在自我意識層面上的一種高度自覺。黃國峻從迂迴戰術改成了正面迎戰，也許不是他決心要改變，而是已經到時候要改變了，他的文／美學距離已經不一定要藉助洋名以及陌生化的時空背景來呈顯了。他已經可以就近製造想要的距離了，當然這也是在這最後的作品裡，可以看到他的文體最接近完成的一個原因。

³²⁶ 陳文芬報導，〈黃國峻度外，氣派脫俗；袁哲生秀才，傳達鄉土〉，《中國時報》30版「文化藝術」（民國89年9月27）。

³²⁷ 鄭栗兒，〈編輯前言〉，頁6。

從一開始的文體定調，在眾聲喧嘩百家爭鳴的時代，黃國峻以一種冷靜的、疏離的留白姿態，成就了自己不與時人彈同調的莊嚴氣派。在形式上的突出表現，保留到了加入說故事行列的第二本作品之中，在幻與真、實與虛之間，黃國峻的文體爆發出濃重的寓言色彩。隨後在好壞的兩極徘徊，徬徨掙扎中作繭自縛。終於黃國峻的文體破繭而出，卻在彩蝶還沒來得及展翅高飛時天色已黑。可以想像其潛力，卻已經永遠無法證明其實力。然而，即使如此，似乎在形式上黃國峻對文字潛力的發揮，已經超越一般所謂的文字語言風格的框架是不可否認的事實了。

羅蘭巴特說：

正如語言在文學的此方，我們所謂的風格卻幾乎超越了它：意象、某種特定方式、某種語彙，從作者的身體與過往中一點一點地傾滲出來，成為他藝術中的本能反應……風格……只有垂直的維度，直透主體封存的記憶，從事物的獨特經驗中打造其專屬的不可替代指涉……它的秘密就在作者體內被封閉的回憶。³²⁸

³²⁸ Fredric Jameson, "Prologue", *Brecht and Method* (NY: Verso, 2000), p. 19.

此句為詹明信在討論布萊希特時引用了羅蘭巴特的話，以上譯文參考了陳永國的翻譯這本書時的譯法。然而對照原文發覺有些不太通順之處，而詹明信本來就是略引而非全段引用，所以憑藉上下文也不見得能斷定某個字的確實意義。其中“has a merely vertical dimension, plunging into the subject ‘s sealed memory, constructing its own opacity from a unique experience of matters”一句中的 opacity 最難確定其意義。這個字一般用法就像陳永國的翻譯：不透明（或曖昧），然而在語言學邏輯上卻關涉到專有名詞不可替換以保存句子價值為真的隱性語境（opaque context），即使替換與被替換專有名詞都指涉同一對象。而兩者似乎無法並存。在這裡，我斗膽用了語言學上的意義，原因有二：一來這是在談寫作的風格，所以援用語言學知識似乎也是理所當然的事，二來如果其意義是「不透明」，那麼這句話似乎是說直透主體封存記憶的垂直維度，藉由對事物的獨特經驗而建立其不透明，「不透明」也許是個隱喻，表示建立它的實體感。然而如果如我上譯，卻可以解釋為作者獨特的主體感受，在書寫時召喚了「非自主的回憶」（普魯斯特語）而形成了專屬的書寫方式，而且這個書寫方

黃國峻的文字早已經不是在此範疇內，因為從《度外》一集就可以看見他的風格的構成，然而接下來他在做的卻不是死守風格，這些已類似他指模般的表達方式一直成為積累的最底層，不曾消失卻也不再蓄意凸顯，而在這之上的累積與發揮、拓展與突破，卻是為了表現主題的新模式（mode）³²⁹。所謂文體，指向的可能是一個實體（作品）卻也可能是一種虛構（關係），如果文類是語言文字的客觀形式規範，涉及的是語言結構的內在規律，文體還要在其中注入非常強烈的個人色彩，表現出來的當然是是一個規範中表現出極致的個體性情的作品。然而如果抽象化來說，這是作者與文類之間的角力關係，既服從認同於文類規範，卻又不斷在壓境推擠規範的極限以求最極致真實地表現。當這樣的作品或關係在一個新的範疇框架慢慢成熟下來，便是一種文體的出現。這種文體常常不是單一的呈現，因為文體家不見得會／要重複自己，但是累積下來的作品可以顯示他在新拓展範圍中的實驗與極限。

如果從文字形式上可以對黃國峻確實創造了文體作出肯定，另一個更重要的便是他的小說主題思想是否滿足了創出新文體的需求，還是他的形式創新其實遠超過他的主題表現而成為炫技。然而，從用疏離的語言風格來探討人與人之間的關係開始，似乎就已經確定了黃國峻不是一個形式與主題意義分離的作者，張大春當然也為此做過非常盡力的背書。接下來無論是進入寓言階段或是潛意識流階段，都與小說主題以及作者的思考密切相關，甚至如果最後回歸台北和「菜市場名」的書寫策略真的是與他對崇洋媚外的批判相關，也不過是再次證明這一點罷

式不可替代（即使指涉對象相同），此稱之為風格。

³²⁹ mode，柯師的翻譯用語是「風格」，但這裡為避免混淆所以用了「模式」。其實用「形式」、「樣式」、「模式」、「風格」等詞，都不無不可，然而其實每個詞卻又是無法相等於西方文學批評中的原意。反而如果借用樂理的翻譯「調式」作為隱喻更為貼切，只是這並非一般用法，所以也沒有成為最後的選擇。

了。

台灣文壇菁英輩出，一代有一代的傑出作者出現，一波又一波的文學新世代展現了過人的才華在創新中承先啟後，表達每一代人、每一階級，甚至是每一種文人或知識分子的關注與精神。但是，一個再如何精彩、無論怎樣百花齊放爭妍鬥麗而在競爭中爆發出許許多多佳作甚至典律的文壇，能創造開拓出一種文體，有資格被稱為「文體（作）家」的作者一定是少之又少的。台灣文壇最有可能享此盛譽的，便是王文興老師一人。然而似乎也沒有人從這個角度去研究過王文興老師，雖然已經有人是如此稱譽他了，或只能說這或許是一種不辯自明的狀況。本文上下求索，經過了這些批評、賞析、論證，看似已經對黃國峻能夠創出一種文體提出了證據。或許只從未完成的《水門的洞口》作為論定是有欠妥當的，因為未完成代表了許多可能。甚至如果後半本的小說都不過維持在這個水準之上，要論定這只是不穩定的青澀階段文體也無可厚非，不過如果基本上是可以論定這是一種文體的出現的話，就值得被肯定。

然而回到本文的題目：「一種文體的完成？」這是一個問題的原因，除了青澀但已明顯顯現潛力的文體算不算文體的完成外，更是因為全文最大的一個問題其實並沒有完全地解決：黃國峻是一個文體家嗎？這個問題有幾個前提，第一個就是文體家是不是一蹴而就的？例如若認定王文興老師是一個文體家，那麼他的文體是從甚麼時候開始的呢？與後來作品差別相當顯著的《十五篇小說》算不算在內？而在沒有《背海的人》之前的王文興老師是不是一個文體家呢？作家不重複自己，即使是《家變》與《背海的人》都有相當程度的差異與轉變，那麼成就文體家的內在線索是甚麼？第二個前提就是，文體家的出現是一個「過程」還是一個「結果」？如果是過程，甚麼時候才算是「定型」的文體家？如果是結果，那麼文體家是要到哪一部作品才能定論呢？第三個前提是，文體或風格的要素當

然是表達形式為主，可是表達形式不見得都是顯露外在的，也有很多時候是內在的本質相通，因而外在則往往會顯得不夠一致，那麼這到底可算是文體的成就麼？

問這三個前提，是因為如果不認為文體家是一個不言自明的「身份」的話，那麼要怎樣客觀地認證這個身份呢？回過頭來檢視黃國峻，於他而言，文體是需要時間需要過程來形成的，而這個行程過程中當然有試探與改變，從外在而言其實似乎有許多轉變、革新，但是如果注意到他內在本質的通性，外在的改變或者內在的調整都不能否定黃國峻的書寫中那股恐怕不只不與時人，而是不與他人彈同調的氣派。所以，如果真要回答黃國峻是不是一個文體家，也許答案會是：黃國峻寫出了他自己的文體，卻還沒來得及發展得更豐美成熟，但是他不一定是一個文體家。因為從《度外》到《水門的洞口》黃國峻的文體就像是胚胎成形到呱呱墜地，但是這幼嬰還沒來得及發展出自己的個性樣子就夭折了。這樣的人算不算當過爸爸了呢？這樣的作家算不算文體家呢？無解。



參考文獻

(一) 黃國峻作品

1. 黃國峻，《度外》（台北：聯合文學，2000）。
2. 黃國峻，《盲目地注視》（台北：聯合文學，2002）。
3. 黃國峻，《麥克風試音》（台北：聯合文學，2002）。
4. 黃國峻，《是或一點也不》（台北：聯合文學，2003）。
5. 黃國峻，《水門的洞口》（台北：聯合文學，2003）。

(二) 引用專書

1. 于樸編，《中國畫論彙編》（台北：京華書局，1972）
2. 王國維，《人間詞話》（台北：天龍，1981）
3. 瓦爾特·本雅明著，陳永國譯，《德國悲劇的起源》（北京：文化藝術，2001）
4. 王德威，《如何現代，怎樣文學？——十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田，1998）
5. 王德威，《當代小說二十家》（北京：三聯，2006）
6. 加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜惠譯，《空間詩學》（台北：張老師文化，2003）
7. 李爽學，《經史子集——翻譯、文學與文化笱記》（台北：聯合文學，2005）
8. 帕特里莎·渥厄著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說——自我意識小說的理論與實踐》（台北：駱駝，1995）
9. 林淑貞，《表意·示意·釋義——中國寓言詩析論》（台北：里仁，2007）
10. 柯師慶明，《境界的再生》（台北：幼獅文化，1977）
11. 柯師慶明，《文學美綜論》（台北：大安，2000）
12. 馬克·庫辛思（Mark Cousins）著，楊松鋒譯，《電影的故事》（台北：聯經，2005）
13. 耿幼壯，《書寫的神話——西方文化中的文學》（北京：中國人民大學，2010）袁哲生，《靜止在……》（台北：寶瓶，2005）
14. 張系國，《遊子魂組曲》（台北：洪範，1989）
15. 張清志，《告別的年代》（台北：寶瓶文化，2006）
16. 張愛玲，《張愛玲典藏全集·短篇小說卷一（1943作品）》（台北：皇冠，2001）
17. 張遠山，《寓言的密碼》（上海：復旦大學，2005）
18. 黃大宏，《唐代小說重寫研究》（重慶：重慶出版社，2004）
19. 楊小濱，《否定的美學——法蘭福克學派的文藝理論與文化批評》（台

- 北：麥田，2010)
20. 詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》（台北：合志文化，1990）
 21. 詹明信著，陳永國譯，《布萊希特與方法》（北京：中國社會科學，1998）
 22. 諾思洛普·弗萊著，孟祥春譯，《世俗的經典：傳奇故事結構研究》（上海：上海人民，2009）
 23. 陳鼓應註譯，《莊子今註今譯（修訂版）》（台北：台灣商務，1994）
 24. 蔣勳，《身體美學：讓你的身心永遠從容自得》（台北：遠流，2008）
 25. 羅淑敏，《對焦中國畫——國畫的六種閱讀方式》（香港：三聯，2009）

（三）引用學位論文

1. 黃順清，《台灣後設小說之路——「後設小說」的理論建構與在臺發展》（台北：師大國文所碩士論文，楊昌年先生指導，2003）
2. 劉淑貞，《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》（台北：政治大學中文系碩士論文，陳芳明先生指導，2008）

（四）引用期刊文章

1. 李爽學，〈疏離的美學——論黃國峻的短篇小說〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8）
2. 卓立，〈寫作或生活——黃國峻變形記〉，《印刻文學生活誌》第二卷第九期（2006.5）
3. 施叔青，〈呈現樹葉的姿影〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8）
4. 張大春，〈首獎留白〉，《聯合文學》第十四卷第一期（1997.11）
5. 許正平紀錄整理，〈單打獨鬥說故事——一場信時代小說家不斷聯想、岔題的戲文〉，《聯合文學》第十八卷第十期（2002.8）
6. 梁竣權，〈還透明人血肉之軀——側寫黃國峻〉，《文訊》183期（2001.1）
7. 梁竣權編，〈黃國峻作品年表〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8）
8. 梁竣權，〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些故事〉，《聯合文學》第二十二卷第十一期（2006.9）
9. 黃國峻，〈對於傾聽的感謝〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8）
10. 黃碧端，〈期待創意與清晰的平衡〉，《聯合文學》第十四卷第一期（1997.11）
11. 楊牧，〈當避此人出一頭地——楊牧寫給本刊編輯的信札〉，《聯合文學》第十九卷第十期（2003.8）
12. 誠品好讀編輯室整理，〈一位青年小說家的畫像——紀念黃國峻〉（台北：誠品，2003.7）

13. 誠品好讀編輯室整理，〈盲目地注視——用生命寫小說的青年作家黃國峻〉，《誠品好讀》第35期（2003.8）
14. 陳國偉，〈時間劃過生命的荒原——袁哲生與黃國峻的小說〉，《台灣文學館通訊》第四期（2004.6）
15. 蔡逸君採訪、攝影，〈景觀——黃國峻的內在風景〉，《聯合文學》第十六卷第七期（2000.5）
16. 魏可風記錄，〈江山有待：第十一屆「聯合文學小說新人獎」決賽實錄〉，《聯合文學》第十四卷第一期（1997.11）

（五）引用報紙

1. 陳文芬報導，〈黃國峻度外，氣派脫俗；袁哲生秀才，傳達鄉土〉，《中國時報·文化藝術》第30版（2000.9.27）。
2. 蔡振豐，〈度外〉，《中國時報·開卷週報》第42版（2000.11.2）。
3. 蔡振豐，〈越過作者的身形之後……〉，《中國時報·開卷》B2版（2003.9.14）。

（六）引用外文資料

1. 外文專書：
 - 一、 Fredric Jameson, *Brecht and Method* (NY: Verso, 2000) .
 - 二、 Marco Polo, Revised from Marsden's translation and edited with Introduction by Manuel Komroff, *The Travels of Marco Polo [The Venetian]* (NY: Liveright Publishing Corp., 2002).
 - 三、 Patricia Waugh, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London & NY: Methuen, 1984).
 - 四、 Walter Benjamin, trans. by John Osborne, *The Origin of German Tragic Drama* (London: Verso, 1990).
 - 五、 Walter Benjamin, trans. Rodney Livingstone and Others, Ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gar Smith, *Selected Writings(Vol. 2): 1927-1934* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999).
 - 六、 Walter Benjamin, trans. by Edmund Jephcott, Howard Eiland, and Others, ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Selected Writings, Volume 3. 1935-1938* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard U. Press, 2002).

（七）引用網路資料

1. 網路期刊：
 - 一、 蔡文婷，〈叫一聲，我的兒啊！——追憶國峻的黃春明〉，《台

灣光華雜誌》（2007.1），

http://www.sinorama.com.tw/show_issue.php?id=200719601092c.txt。

2. 網路資源：

一、 百度百科〈芝諾〉，<http://baike.baidu.com/view/133373.htm>。

二、 公視節目「週二不讀書」〈第47集 未完成的腳步〉，

http://web.pts.org.tw/~web01/tuesday/p_047.htm。

三、 中天節目「沈春華 Life Show」〈從揮拳頭到搖筆桿的傳奇人物——黃春明〉，2009.6.7。

四、 維基百科 http://en.wikipedia.org/wiki/Human_bonding。

五、 維基百科 <http://en.wikipedia.org/wiki/Limerence>。

六、 〈閱讀黃國峻〉，

<http://mypaper.pchome.com.tw/novelist/post/3850553>。

七、 The Internet Movie Database (IMBD)

www.imdb.com/title/tt0096895/.

www.imdb.com/title/tt0103776/.

