

南華大學人文學院文學系

碩士論文

Department of Literature

College of Humanities

Nanhua University

Master Thesis

黃國峻短篇小說中的書寫策略及其世界觀

Writing Strategies and World Views in Huang Guo-Jun's Short
Stories

黃香涵

Xing-Han Huang

指導教授：高知遠 博士

Advisor: Chih-Yuan Kao, Ph.D.

中華民國 112 年 1 月

January 2023

南 華 大 學
文 學 系
碩 士 學 位 論 文

黃國峻短篇小說中的書寫策略及其世界觀
Writing Strategies and World Views in Huang Guo-Jun's Short
Stories

研究生：世禾涵

經考試合格特此證明

口試委員：陳章錫

高知遠

莊彥璋

指導教授：高知遠

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中華民國 111 年 12 月 22 日

謝誌

驀然回首，文學的路已經走了好遠，從城市走進荒野，從柏油踏進泥土，從嘈雜回歸寧靜，翻過幾座土丘，涉過幾條小溪，喝了飲露水，以知識做吃食，一路上能夠沒有太多磕磕碰碰，必得感謝引路的指導教授與相伴而來的夥伴，若不是受到許許多多幫助，何有今日的研究成果。

非常感謝陳章錫主任及遠道而來的莊家瑋老師擔任口考委員，給予諸多修改的寶貴建議，讓此本論文得以更加完整。

尤其感謝我的指導教授高知遠老師，謝謝您發掘我不管在創作抑或研究上的天分及不足，總是在我躊躇不前時推我一把，從不吝嗇鼓勵的同時及時給予教導與方向的指明，是您打開我文學路途的另一扇門，讓學術路上的陽光灑落、讓理論可以不再艱澀，研究路漫漫，有您的指引才不致迷失，除了理論，老師教給我們的那些溫柔、包容與大而化之，足夠學生在往後徜徉文學的日子裡反覆咀嚼，把自我託付文學，又從文學裡提煉自我。

接著，我想無法不提到與我同時在研究路上提肝狂奔的研究夥伴，謝謝弘毅、崇文、珮彤、禹霈、富榮的陪伴與適時的討論幫助，這兩年我們把研究生研究室變成另一個家，門裡那些死線熬夜與歡聲笑語恍若昨日，我想踏遍各處，都難找到同時堆滿漫畫、小說散文、理論原典以及鍋碗瓢盆的地方，那片門後乘載了研究時光裡百分之九十的快樂和悲傷，我想即使多年過後，這些回憶也依然會是人生裡最閃閃發亮的一段，關於研究、關於羈絆、關於理論跟理想，最美的一段，都說學文寂寞，何其有幸自己不是孤獨地翻山越嶺而是結伴前行，何幸我們找到同一片汪洋溺死，一同把長了蠹蟲的書頁撕下來磨粉，沖茶。

感謝我的母親，魏慈惠女士，如果不是您的無條件支持，我想我無法持續遨遊於文學裡。

最後，謝謝我的父親，黃坤煌先生，雖然您已無法親眼看見我拿到碩士學位，但您從不干涉我的選擇，即使從未說出口，卻始終是我最堅實的後盾。

文學的海廣而深，我深知自己學到的不過是一瓢飲，這場暢游不會停止，那就繼續學習擁抱，擁抱自我擁抱文學。

摘要

本文以「黃國峻短篇小說中的書寫策略及其世界觀」為論題，藉此將黃國峻從事寫作的短短幾年作品做一共性討論。在正式進入書寫策略及世界觀深析之前，論者首先引入湯普森(Stith Thompson)的母題(motif)概念，母題是構成主題的重要部分，且一主題可由多個母題構成，認為母題為文本的最小敘述單位，掌握文本之存在母題不只可將主題的被建構以更清晰的方式分析，更可了解隱含作者敘述文本主題時的著重面向，讓論題的開展有更加堅實的基礎。

書寫策略將以符號學概念出發，著重分析文本如何「被」構成，在此將針對黃國峻之文本敘述技巧做出歸納，由胡亞敏說法的敘事學方法切入，以視角、形象、修辭與敘事型態等進行深析，論其文本內之敘事結構如何構成。

世界觀概念源於高德曼(Lucien Goldmann)的發生論結構主義，將文本視作兩個結構的相互對立，以結構的對立導出文本內隱含作者所肯定之意識型態，藉由這樣把文本與隱含作者思想連結的分析方式進行研究，得以更有脈絡的探討文本之於作者間的關聯。

繼世界觀的意涵結構分析之後，引入現代主義及存在主義之概念，前者把世界觀概念中未提及之美學原則獨立一節探析，從現代主義的手法中解析黃國峻文本世界觀建立的美學共性，後者歸結黃國峻文本中的存在主義式世界觀如何被構成。

希望透過對文本的書寫策略及世界觀的提出，從敘事學的基礎上找尋黃國峻文本作品中恆定的敘事原則，並由高德曼、現代主義、存在主義等社會學之方法探尋黃國峻的美學思想及其意識形態，作為日後黃國峻研究之基礎，讓台灣後出的現代主義文學可被更多讀者及研究者看見，使其相關之研究得以更加完整且豐富。

關鍵字：黃國峻、書寫策略、世界觀、敘事學

Abstract

This article focuses on "Writing Strategies and World views in Huang Guo-Jun's Short Stories", so as to discuss the works of Huang Guo-jun's in the short years of writing. Before entering into the deep analysis of writing strategies and world views, the commentators first introduce Stith Thompson's concept of motifs, which are an important part of the composition of a theme, and a theme can be composed of multiple motifs, it is believed that the parent title is the smallest narrative unit of the text, and mastering the existence of the text motif can not only analyze the construction of the theme in a clearer way, but also understand the emphasis of the implied author when describing the theme of the text, so that the development of the topic has a more solid foundation.

The writing strategy will start from the concept of semiotics, focusing on how the text is "constituted", and here it will summarize Huang Guo-jun's textual narrative technique, starting from the narrative method of Hu Yamin's statement, and deeply analyze the perspective, image, rhetoric and narrative form to discuss how the narrative structure in the text is composed.

The concept of world view derives from Lucien Goldmann's occurrenceist structuralism, which regards the text as the opposition of two structures, derives the ideological form affirmed by the author implicit in the text with the opposition of the structure, and through this analytical way of studying the connection between the text and the implicit author's thoughts, it is possible to explore the relationship between the text and the author in a more contextual.

Following the analysis of the meaning structure of the world view, the concepts of modernism and existentialism are introduced, the former analyzes the aesthetic principles not mentioned in the concept of world view in a separate section, analyzes the aesthetic commonality established by Huang Guo-jun's textual world view from the modernist approach, and the latter summarizes how the existential world view in Huang Guo-jun's text is constituted.

It is hoped that through the proposal of the writing strategy and world view of the text, the constant narrative principle in Huang Guo-jun's textual works will be

found from the basis of narratology, and the aesthetic ideas and ideology of Huang Guo-jun's will be explored by the sociological methods of Goldman, modernism, existentialism, etc., as the basis for Huang Guo-jun's future research, so that Taiwan's later modernist literature can be seen by more readers and researchers, so that its related research can be more complete and rich.



Keyword: Guo-Jun Huang, writing strategies, World Views, narratology

目錄

謝誌	I
摘要	II
Abstract	III
目錄	V
圖目錄	VIII
表目錄	IX
第一章 緒論	1
第一節 黃國峻短篇小說中書寫策略及其世界觀之論題的導出...	1
第二節 黃國峻短篇小說之相關研究回顧與商榷.....	4
第三節 書寫策略及世界觀之相關理論與研究方法.....	7
第二章 黃國峻短篇小說中的存在母題	9
第一節 黃國峻短篇小說中的恐懼.....	10
一、《度外》中的恐懼	10
二、《盲目地注視》中的恐懼	14
三、《是或一點也不》中的恐懼	20

第二節 黃國峻短篇小說中的荒蕪.....	24
一、《度外》中的荒蕪.....	24
二、《盲目地注視》中的荒蕪.....	28
三、《是或一點也不》中的荒蕪.....	32
第三節 黃國峻短篇小說中的性別與慾望.....	34
一、《度外》中的性別與慾望.....	35
二、《盲目地注視》中的性別與慾望.....	38
三、《是或一點也不》中的性別與慾望.....	39
第三章 黃國峻短篇小說中的情節安排.....	42
第一節 黃國峻短篇小說中的斷裂視角.....	43
第二節 黃國峻短篇小說中的對立形象.....	47
一、困於世界 VS 游離於世界：拘束與自由的形象對立.....	47
二、面對 VS 逃避的形象對立.....	52
第三節 黃國峻短篇小說中的敘事型態.....	57
一、事件 - 各有所思 - 煩惱同源.....	57
二、事件 - 追尋 - 發現真實.....	59
第四節 黃國峻短篇小說中的冷調氛圍營造設計.....	61

一、黃國峻短篇小說中冷調黑暗的書寫策略.....	61
二、黃國峻短篇小說中冷調光亮的書寫策略.....	67
第四章 黃國峻短篇小說中的世界觀.....	71
第一節 黃國峻短篇小說中的美學原則.....	72
一、獨白、時間序列與反諷之敘事原則.....	73
二、比喻與象徵之意象原則.....	82
第二節 黃國峻短篇小說中的生存知覺.....	88
一、存在與本質之意涵結構.....	88
二、存在主義式的文本世界觀.....	93
第五章 結論.....	106
參考書目.....	116

圖目錄

- 圖 1 賴俊雄西方文學批評方法三階段..... 2
- 圖 2 作者、作品、讀者之關係圖 3
- 圖 3 高知遠《文心雕龍》理論圖..... 3



表目錄

表 1 〈度外〉、〈盲目地注視〉主要角色內外表現及所想表...	108
表 2 角色拘束 / 自由之形象對立表	109
表 3 角色面對 / 逃避之形象對立表.....	109
表 4 事件 - 各有所思 - 煩惱同源之敘事型態表.....	110
表 5 事件 - 追尋 - 發現真實之敘事型態表.....	111



第一章 緒論

黃國峻短短幾年的寫作生涯一共著有五本作品，分別是三本短篇小說集《度外》、《盲目地注視》、《是或一點也不》，一本未盡長篇小說《水門的洞口》與短文集《麥克風試音—黃國峻的黑色 Talk 集》，他獨特的現代主義式寫作風格對當時的文壇無疑是一個巨大的震撼。

此章欲先釐清本研究之論題如何導出與前人研究之進程，並簡述本研究中所欲使用之理論架構，意圖使黃國峻研究增添新氣象。

第一節 黃國峻短篇小說中書寫策略及其世界觀之論題的導出

黃國峻以新人之姿躍上文壇視野的那年恰是現代主義逐漸從臺灣文壇退燒的九〇年代，在此之前，現代主義便在文壇中掀起過不少討論，以為其：「是一種遲到的、二度性地模仿，因此內容自然也僅能以「蒼白」「貧乏」來說明，……。¹」者有之，以為其深刻描寫了現代社會人們內心的空洞者有之，雖曾帶起一波文學風潮，卻也囿於自身敘述之於讀者的曖昧難解與多方批評下漸落下風，然而就是在這樣的風氣下，黃國峻帶著他充滿現代主義色彩的文本作品重新走向大眾視野，以「疏離」為美學風格的文本借現代主義式之技巧將人生活中的各種無奈掙扎體現。

黃國峻自己與多數閱讀過其文本的讀者皆將他的寫作風格歸為現代主義式的，然若從當年蔡逸君〈景觀——黃國峻的內在風景〉²對黃國峻的訪問中可見除了現代主義以外他亦深受存在主義與女性主義之影響，吳爾芙〈牆上的斑點〉³藉由「牆上的斑點」將意象輻射，主角坐在可看見斑點的某張椅子上，不斷回想不同時候看見斑點的記憶和思考，是吳爾芙的第一篇意識流小說的同時亦帶有濃厚女性主義色彩，黃國峻在採訪中提到自己在二十五歲時才接觸到吳爾芙，但從他的文本表現中卻不難看出吳爾芙的意識流寫作技巧與女性主義之關懷對其產生的巨大影響。

基於這樣的認識，在談及本文研究主題「書寫策略及其世界觀」之前，論

¹ 廖淑芳、包雅文，《探索的年代——戰後台灣現代主義小說及其發展》（臺南：國立台灣文學館，2013年），頁1。

² 蔡逸君：〈景觀——黃國峻的內在風景〉，《聯合文學》187期（2005年5月號）

³ 黃國峻在採訪中的原話是〈牆上的記號〉，應只是翻譯的不同，在此略作說明。

者以為必須先將作者、作品、文本及讀者四者稍作定義與關係爬梳，並以此為基礎再下論分節之意義。

文學領域之研究大致可被分為兩種，一為社會學研究，二為符號學研究，前者除了文本作品以外尚將時代背景、作者生平等等文本創作的在外因素帶進研究分析中，後者則屏除一切與文本無關之事物，只專注文本研究，賴俊雄在其《批判思考：當代文學理論十二講》中便將西方文學批評方法分為三個階段：

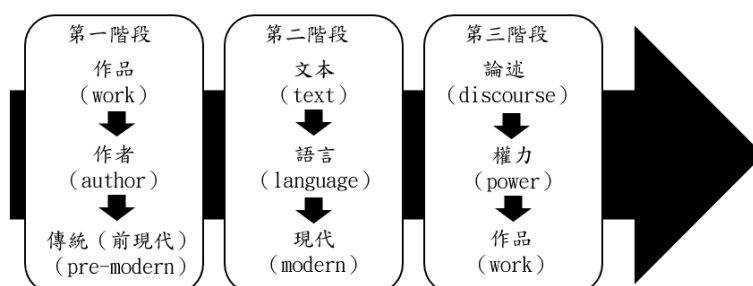
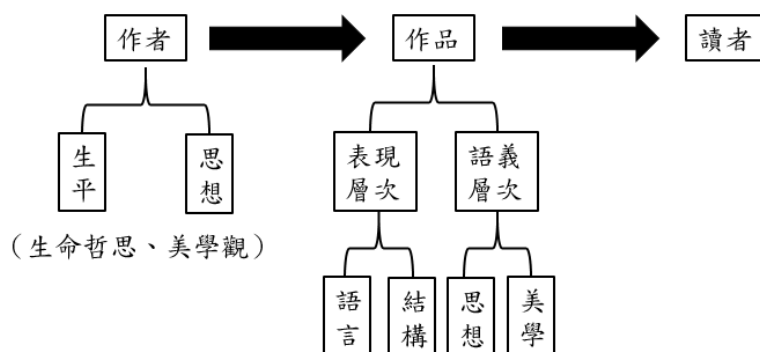


圖 1 賴俊雄西方文學批評方法三階段⁴

第一階段將作者視為其作品意義的唯一解，認為一部偉大的作品背後一定有同樣擁有偉大靈魂的作者，作者作品間存在絕對關係；第二階段主張將作者與作品分開的「文本 (text)」概念出現，至此文本跳脫作者成為獨立存在，作者意圖不再具有絕對性；而第三階段中，文本則成為一種「論述 (discourse)」，強調文學中的權力關係。

然其說法將文學評論視作歷時性之「階段發展」，論者認為文學評論的三個部份應是共時的，只是切入點各有不同：



⁴ 賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》（新北：聯經出版事業股份有限公司，2020年），頁33。

圖 2 作者、作品、讀者之關係圖

由上可見，作者生平與思想（生命哲思、美學觀）必然會顯性或隱性表現於文本中，文本之下又可獨立出表現層次（語言、結構）與語意層次（思想、美學）二者，最後讀者藉文本逆向或雙向推論出文本與作者意圖，三者以文本為橋樑互相循環理解，本文便從讀者的視角以黃國峻之文本作品分析其書寫策略（表現層次）及文本世界觀（語意層次）。

然無論賴俊雄抑或論者自己提出之看法皆是以西方文學理論之概念而行，若以中國文學理論的視野重新詮釋作者與作品之間關係者則可見高知遠《〈文心雕龍〉情文相應觀之意涵結構及其貫通》：

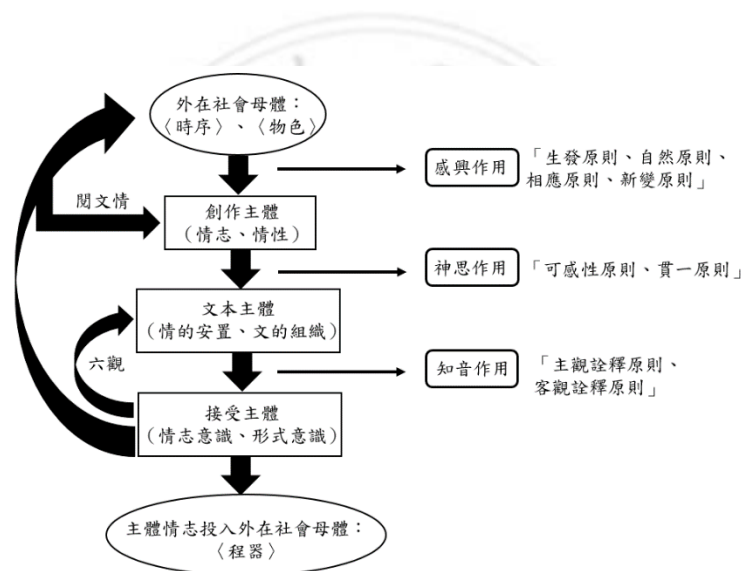


圖 3 高知遠《文心雕龍》理論圖⁵

由圖可見，創作主體之情志、情性以文本主題作為載體表達並受接受主體評斷，若此，接受主體應可由文本主體逆向推論創作主體之情思，並可以客觀詮釋原則評論形式組織之優劣，而接受主體理解出的情志是否為創作主體之情志或讀者之情志？其認為文本無法完全代表創作主體之情思，因此採用前述之第二部分「文本 (text)」概念，以作品作為本位思考，不將文本以外之作者、創作背景等列入因素。

如是，在文本研究中，便涉及所謂「真實讀者 (real reader)」與「隱含讀者

⁵ 高知遠：《〈文心雕龍〉情文相應觀之意涵結構及其貫通》（臺中：晨星出版有限公司，2021年），頁 171。

(implied reader)⁶」，前者意指真正進行閱讀行為的讀者，後者則為創作主體進行創作時假想出的讀者，隱含讀者的出現建構於文本架構中，受到文本上下語境限制，雖無法完全藉此洞機創作主體之情思、情志，亦可在解碼過程中窺探一二。

因此本研究以「黃國峻短篇小說中的書寫策略及其世界觀」為論題，於「文本(text)」研究的框架裡，以符號學輔以社會學概念進行解析，然須注意的是，本研究以文本研究作為基礎使用之社會學概念並不涉及社會群體意識形態等外部連結，而只止於文本內部之隱含作者意識探討，期結合兩者之視野解碼黃國峻文本中之外在形式架構及內在思考與社會關懷。

第二節 黃國峻短篇小說之相關研究回顧與商榷

黃國峻現代主義式的寫作風格是為研究者討論其文本作品時必須探清之問題，截至本論文完成之前，已有多位研究者從社會學方面著手，將黃國峻的文本主題共性與書寫種類作出相當程度的分類與分析，並把與其同時代、以同樣方式離開世界的作家一同納進研究討論，試圖從中找出「內向世代⁷」的特點與形成因素，底下論者將把黃國峻相關研究著作下分為學位論文及期刊論文兩種進行回顧：

一、學位論文

在學位論文方面，目前僅有兩部專論黃國峻之文本作品，其餘四部皆與其他作者諸如袁哲生、邱妙津等共同討論。

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》⁸在論文第六章中將黃國峻提出專論，試圖以其文本之主題共性摸索出其自殺書寫之線索。

⁶ 由沃爾夫岡·伊瑟爾(Wolfgang Iser)(1926-2007)在其著作《閱讀行為》中提出。沃爾夫岡·伊瑟爾：《閱讀行為》(長沙：湖南文藝出版社，1991年)

⁷ 黃錦樹在其〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉中提出：「那樣的作品並不響應社會政治議題，不反思歷史，而是從自我出發，繞一圈又巍顛顛地回到自我。從那些樣品裡我們可以清楚地看到一種關於寫作自身的危機型態，脆弱的、瀕臨分裂的“自我”成為寫作的真正主體，世界和語言都是問題。」指八〇至九〇年代臺灣文壇內承繼現代主義文學而轉向內在探索、書寫的作家群，以袁哲生、邱妙津、黃啟泰等人為代表。

⁸ 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》(國立政治大學中國文學研究所學位論文，2007年)

李文傳《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》⁹試圖透過黃國峻創作的前後作品分析其是否已在短短五、六年的創作生涯中發展出獨有的「翻譯體」，李文傳以為黃國峻早在創作之初便以一種「疏離的留白」為自己定調，文本中時刻可見其特殊置身度外的筆觸。翻譯體在《度外》一書中初試啼聲，並在《盲目地注視》內以帶有濃厚奇幻色彩的寓言風格迅速成長，於《是或一點也不》裡搖搖晃晃地站起，最後在《水門的洞口》破繭而出，是否真如當年文學獎評審黃碧瑞完成了一種文體，李文傳以為已初具文體雛形。

張淑芳《焦慮與抑鬱－袁哲生與黃國峻小說研究》¹⁰透過對黃國峻寫作歷程之深探與共性找尋出黃寫作的主要三種主題：異國想像書寫、童話改寫以及神話寓言類，以為黃國峻的文本中多表達自己對人生之思辯、對人之觀察與慾望等等，並在此中藏有對生存的焦慮與對荒謬世界的再現。

梁純菁《黃國峻小說研究》¹¹以文本為切入點討論黃國峻之主題共性：一為生存的焦慮，二為自我救贖的可能。認為黃在主題內展現出現代人在現代社會中的主體焦慮、自我的迷失與疏離，並且正試圖透過某些方式自我救贖，進一步分析黃國峻為何選擇在現代主義已逐漸式微的九〇年代台灣文壇以現代主義式之技巧進行寫作。

林佳儀《論袁哲生與黃國峻小說中的自我與社會》¹²援以心理學對「自我」的說法，認為袁哲生及黃國峻二者的文本皆努力探討肉體與精神之二元對立，書寫便是他們對生命之積極情感的反應，在先進較多以作者切入文本的論文中另闢蹊徑，望以文本切入作者，深論二者文本中關於「維持自我」的主題如何被放置與書寫。

褚盈均《眾「身」喧嘩裡的「隱身」與「變身」——論袁哲生與黃國峻小說中的躲藏／隱蔽意義》¹³以「場域」概念分析袁哲生、黃國峻所在之九〇年代

⁹ 李文傳：《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》（國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2011年）

¹⁰ 張淑芳：《焦慮與抑鬱－袁哲生與黃國峻小說研究》（逢甲大學中國文學所碩士論文，2011年）

¹¹ 梁純菁：《黃國峻小說研究》（國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2012年）

¹² 林佳儀：《論袁哲生與黃國峻小說中的自我與社會》（東海大學中國文學系碩士論文，2015年）

¹³ 褚盈均：《眾「身」喧嘩裡的「隱身」與「變身」——論袁哲生與黃國峻小說中的躲藏／隱蔽意義》（國立成功大學臺灣文學系碩士論文，2016年）

文壇展現出何種景象與改變，不同於他篇先進之研究較多著眼於袁、黃二人在主題上的壓抑與憂鬱，認為袁哲生與黃國峻二者在當時文壇盛行情慾書寫時走出不一樣的道路，不是不寫，而是將個人之情慾以現代主義式之的寫作手法展現，唯可惜褚盈均在論文中並未明確定義此研究之範圍是否僅此於文本或是涵蓋真實作者之作品，論文以小說研究為題是否應涵蓋散文及短文仍有待商榷。

二、單篇論文

目前研究黃國峻的單篇論文僅陳麗芬〈天花板下的旅人：尋找黃國峻〉¹⁴一篇。陳麗芬認為黃國峻在那個寫作逐漸轉向自我內心的文壇裡仍是一個極具哲學思考的社會觀察家，受現代主義影響深遠的寫作方式與疏離的風格使他的「觀察」成為可能，其從黃國峻初出茅廬的短篇小說〈留白〉中即看見他敘述故事時對剎那此刻的觀察，貫穿於黃國峻文本的自我獨處與自然時常以女性做為主要角色，但她們的存在不是為了推翻父權，而是展示，展示此刻與選擇，最後陳麗芬將焦點重新回到黃國峻本身，以為文本之創作正好反映他對人生的執著，對死亡的選擇也正表達了他的生命意義。

閱遍與黃國峻相關之歷年研究論文及其逝世當年之期刊文章，不難發現眾人著重焦點大多放在真實作者身上，試圖用其作品揭開黃國峻自縊離世的背後因素，期刊弔念文章尤其如此（卻也合情合理），然研究論文若只著重於此則稍顯可惜。

前述先進之學位、期刊論文研究主要著眼於黃國峻在九〇年代文壇中的定位，主要體現於其書寫主題的共性、結合當時時代社會背景與現代主義帶給黃國峻文本之影響等部分，前者一如梁純菁《黃國峻小說研究》、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》及張淑芳《焦慮與抑鬱－袁哲生與黃國峻小說研究》三者，後者如林佳儀《論袁哲生與黃國峻小說中的自我與社會》、褚盈均《眾「身」喧嘩裡的「隱身」與「變身」——論袁哲生與黃國峻小說中的躲藏／隱蔽意義》與陳麗芬〈天花板下的旅人：尋找黃國峻〉三者，以較為社會學的方式解析黃國峻之文本，雖以文本入手，卻較少單純論述黃國峻之文本被如何建構，而是重新回到作者身上，使黃國峻之文本內部研究較為稀缺，實屬可惜之處。

因此本研究承繼先進於社會學方面之討論成果，重新回到「文本（text）」考察中，意圖自符號學切入，以敘事學解構其文本之建構方法，最後再回到社

¹⁴ 陳麗芬：〈天花板下的旅人：尋找黃國峻〉，《台灣文學研究》第一卷第二期（2008年）

會學範疇，以發生論結構主義之方法分析其文本世界觀。

第三節 書寫策略及世界觀之相關理論與研究方法

論者依照書寫策略及世界觀的架構，將本研究下分為：「黃國峻小說中的存在母題」、「黃國峻小說中的情節安排」及「黃國峻小說中的世界觀」等三個層次對論題進行討論。

首先在「黃國峻小說中的存在母題」中，以湯普森提出之「母題」概念，探討黃國峻文本中出現的母題共性，湯普森把「母題」視為文本的最小構成單位，大致可被分為三種類別，包括角色、情節或單一事件，並無固定出現形式，一個主題亦可由多個母題構成。

在此概念下，將黃國峻之文本母題共性下分為三：恐懼、荒蕪以及性別與慾望。恐懼、荒蕪、性別與慾望在此皆具有不同層次上的雙重意義，恐懼的層次體現於對己之恐懼、對外在世界之恐懼；荒蕪可分為文本敘述景象之荒蕪與角色內心之荒蕪；性別與慾望的第一層為單純的性別（生理）與慾望（非單指性慾望）掙扎，後為擴展為整體社會之性別與慾望之掙扎，三者作為架構起主題之最小單位，首先揭開黃國峻文本中的意識架構。

次來，「黃國峻小說中的情節安排」使用胡亞敏的敘事學進行文本架構與修辭分析，敘事學被認為是文本研究的「科學」，它主張從文本內部發覺敘述之規律：「反對用作品外的社會歷史條件、作家生平等來解釋作品。¹⁵」因此研究者得以屏除過多文本外部之干擾，僅以內部研究解構文本。

其中，「斷裂視角」討論文本中黃國峻對視角的選擇與應用。視角之於小說敘事是相當重要的部分，視角的選擇不只決定讀者閱讀文本時的資訊由誰傳遞、怎麼傳遞、傳遞什麼，亦是構成文本風格的重要要素，黃國峻文本中角色大多無姓名、外觀描述，讀者僅能透過視角敘述了解角色的行為舉止、特徵或內心想法，特殊的視角選擇造就了文本的不易閱讀性，因此論者單將視角獨立出一小節進行討論。

而「對立形象」則談及「對立」的形成。對立有很多種表現方式，思想對立、角色形象對立等等，對立進一步形成張力，張力意指文本藉由各種對立產生拉扯，形成兩股背道而馳的力量。黃國峻文本中的對立結構主要顯現於角色

¹⁵ 胡亞敏：《敘事學》（臺北：若水堂股份有限公司，2014年2月），頁26。

形象之間的對立，藉由兩者的互動與內心想法的隱性對峙拉扯展現出張力，進一步於「敘事型態」找出黃國峻的文本敘事規律。

至於「冷調氛圍營造設計」所分析的是文本內的修辭共性。黃國峻在敘述時有其時常且使用特別的意象與修辭，作為構成字句的最小單位，特殊意象與修辭的使用分析將有助了解文本風格的形成，從符號學之視角分析黃國峻文本如何被建構，又是基於什麼樣的特點與技巧應用而被視為現代主義式文學的復甦。

最後「黃國峻小說中的世界觀」引用高德曼的發生論結構主義，把前述幾章純符號學文本研究重新帶進社會學領域。高德曼將文本整體看作一結構之對立，發生論結構主義的目的即是發現文本中之對立結構，結合敘述與上下文語境分析，最後得出文本世界觀，雖發生論結構主義主張僅以文本研究架構其文本世界觀，不涉及作者及時代背景，但文本世界觀同時亦會與外在現實世界產生聯繫。

如是，解析文本世界觀的構建時能反向探討隱含作者之意圖，進入文本世界觀分析之前，論者先以「意涵結構」為開頭，首先解釋構成文本世界觀的「對立結構」問題，試圖從黃國峻文本中找出深層的對立共性。

進而藉由「美學原則」之探討，把發生論結構主義中未曾提出討論的部分獨立一節，分析文本內的敘事美學如何在構成世界觀時佔有舉足輕重的地位，美學原則在此意指小說書寫過程中，因書寫意識的需求，而於表現時產生的美學共同點，以現代主義為切入點，找出黃國峻文本中現代主義式寫作共性，下分以獨白、時間序列以及反諷等三個方面分析，後輔之現代主義式之修辭（擬人、比喻、象徵等）加深現代主義式之美學原則在黃國峻文本中的重要性。

透過將其外在表現方式與內容分開敘述，一方面使讀者得以更清晰的角度重新了解黃國峻的表現手法，一方面又可更詳細分析其內在內容的深層意義，最後由表層入深層，以外在表現手法的分析為基礎再次下鑒，論及文本之存在主義式的生存知覺如何表現，深探黃國峻的文本世界觀之架構，借文本內部研究反推作者之意識。

綜上所述，本研究以「黃國峻短篇小說中的書寫策略及其世界觀」為論題，以「存在母題」、「情節安排」及「世界觀」三個層次作為論析，期望藉由符號學式之書寫策略及文本世界觀的提出，為黃國峻文本研究增添新的分析視野。

第二章 黃國峻短篇小說中的存在母題

母題 (motif) 一詞源自於西方文學分類體系，意指文學文本中反覆出現的最小敘述單位，母題的範圍廣泛，諸如某種人物身分、某些情緒的重複描寫或重複意象的出現都是母題的一種，單個文本中亦可能出現以複數母題來塑造或加強文本主題。美國民俗學家史蒂斯·湯普森在他的《世界民間故事分類學》一書中對母題作出定義：

一個母題是一個故事中最小的、能夠持續存於傳統中的成分。要如此它就必須具有某種不尋常的動人的力量。絕大多數母題分為三類。其一是一個故事中的角色——眾神，或非凡的動物，或巫婆、妖魔、神仙之類的生靈，要麼甚至是傳統的人物角色，如像受憐愛的最年幼的孩子，或殘忍的後母。第二類母題涉及情節的某種背景——魔術器物，不尋常的習俗，奇特的信仰，如此等等。第三類母題是那些單一的事件——它囊括了大多數母題。正是這一類母題可以獨立存在，因此也可以用於真正的故事類型。顯然，為數最多的傳統故事類型是由這些單一母題構成的。為了提供一種基礎來概述一個地區共同的大量故事儲存，類型索引是必要的。而母題索引的基本用處是展示世界各地故事成分的同性或相似性，以便於研究他們。¹

由上可知，母題的類別從故事中的角色、不尋常的器物到單一事件都有，並沒有固定出現的形式。文本母題的研究分類不只可以在歷時方面提供讀者對於其所屬年代的認識，共時方面更可藉此看出在那樣的年代中，作家們大多利用什麼樣的母題凸顯什麼樣的主題。

黃國峻之文本母題未完全契合湯普森在地區神話中對絕大多數母題之分類，但論者以為母題概念之解釋仍然能夠援引至黃國峻文本研究中，以更接近心理層面（某些情緒的重複描寫）的母題作為分類進行論述。

黃國峻的短篇小說主題多數圍繞自我意識探索、生存焦慮等，其以諸多母題引導讀者探討，並且揭示文本的主題性，一如《盲目地注視》中同名短篇小說〈盲目地注視〉以性別、慾望與權力這些母題來描寫有關秩序存在的主題。《度外》

¹ [美] 史蒂斯·湯普森(Stith Thompson, 1885-1976)著、鄭海等譯：《世界民間故事分類學》（上海：上海文藝出版社，1991年），頁498-499。

中的〈度外〉以接納來敘述一個不被接納的自我認同主題。《是或一點也不》中的〈是或一點也不〉用愛情作為講述自我矛盾跟自我和解的過程。

本章試圖將黃國峻小說中重複出現的存在母題加以分類為恐懼、荒蕪以及性別與慾望，分析其文本主題構成，並以三本短篇小說集為分類小節，期以看出黃國峻在創作三本小說時對於不同母題間的不同思考。

第一節 黃國峻短篇小說中的恐懼

人類是群居動物，自古發展中皆少不了群體生活與團體合作，但就近代高度工業化的社會發展來看，得力於專業分工、機械發展以及網路興起，人們不再需要從事高強度的群體活動亦能夠在現代社會中生存，而這樣的改變，不僅體現在生活上，也同時影響人類心理活動。

黃國峻的小說創作在這樣的背景下，滿溢著人類投入工業化社會後，對於不再被需要所產生的內心恐懼感，藉獨特的冷靜筆法敘述，成為其小說中一個重要的存在母題之一。以下將以《度外》、《盲目地注視》、《是或一點也不》三本短篇小說著手，討論並分析同有恐懼感之文本共性：

一、《度外》中的恐懼

黃國峻第一篇得獎作品〈留白〉作為《度外》的開篇，便已將這樣的恐懼發揮極致。故事的主人公是與丈夫育有一子的瑪迦，自從前些日子瑪迦唯一的兒子約翰離家搬到寄宿學校以後，她便失去了大部分的生活重心，為了散心，瑪迦與丈夫雅各來到自家的湖邊小屋度假，卻不想她們一群聽聞兩夫妻頭次與孩子分離的朋友們相約來訪，讓本應寧靜的湖邊小屋一下又吵鬧起來，瑪迦為了招呼客人與前來幫忙的妹妹哈拿忙進忙出，畫面所呈現出的是一派輕鬆熱鬧之景，卻恰好對比瑪迦心中之孤寂：

金屬餐具的表面，映像扭曲，破碎。只有瑪迦會在上面看到自己的映像。她的活動總是使對它的描述顯得無聊。菜買回來、摘洗菜葉、炒熟、端上桌，就這樣，簡單得沒人願意浪費時間去做。²

熱鬧的談話中僅有瑪迦一人必須身負這些繁瑣且無聊的雜事，瑪迦不會出現在

² 黃國峻(1971-2003)：《度外》(臺北：聯合文學出版社有限公司，2000年9月)，頁15。

他們談話的話題中，偶而論之也只是為了替丈夫襯托：「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。她散步在半途中。³」他們享受生活，而瑪迦在論者看來更像只為了生存，而兒子的離去讓她本有的，支持她在繁事中堅持的力量消失了，不再被需要的恐懼感油然而生。

同樣的對比還出現在〈度外〉中，當來自東方的他與西方的姑丈等親戚上山野營時，被留在家中的他的姑姑與表姊接待了每月都會為了讀書會相聚的一眾朋友們，整體敘述中並未明寫這次聚會的歡樂與否，僅以散會時的一小段：「道別的時候可以清楚感覺到，她們對這次不齊全且缺乏導師的聚會有些失望，即使明明聊得很開心，卻是依然想要責怪這種開心。⁴」來顯現方才聚會中的愉快，但就是在這樣愉快的情景之中，角色的內心獨白卻是帶著恐懼的：

哪件器皿能長久保持新鮮呢？它們就是會一次比一次更舊下去，那曾在盤子上出現過的醬汁，一種一種的沖走，這便是一夜又一夜的睡眠的作用——使性情復原，以便承受另一遍惱人的醬污，照例地戰勝，然後凱旋風乾。⁵

以餐盤一次次的染上髒污又被洗淨風乾的外在敘述，凸顯角色在無止境的出征與凱旋中感到的疲累，這樣的戰爭（瑣事）總是自己的，而不屬於這個屋簷下的任何一個人，此處的恐懼在於她清楚自己的重要性的同時，這個重要性卻又是極易被取代的。

從上所述之外，還可從〈度外〉中的另一個段落看出：

這不能怪誰，誰叫她生為一個有思想的那類活物，不能愉快地在土壤與葉莖間跳躍，不能天真地從舞劇排練的場合離席，看他們跳得多像一隻昆蟲，一隻在野地睡醒的昆蟲，縱然有翅膀帶牠歷險，但這間屋子的某個漏洞，並非明顯的能以那幾日的壽命就發現得到的。⁶

一邊是熱鬧的談話，一邊是將在場人比喻成昆蟲，卻無法逃離屋子盡情在自然中跳躍，角色一邊恐懼著不被需要，卻也懼怕著不自由、自由之短暫（只有在屋子

³ 黃國峻：《度外》，頁 14。

⁴ 黃國峻：《度外》，頁 183。

⁵ 黃國峻：《度外》，頁 181。

⁶ 黃國峻：《度外》，頁 207。

裡她才是有意義的)，黃國峻冷靜的敘述筆觸將二者結合成一種獨特的景觀，襯托得快樂更極致，而恐懼則如影隨形。

上述文本利用場景進行對比，而〈私守〉則是將現實與過去相襯，瑪莉主要的任務就是照顧因為意外成為植物人的哥哥彼得，曾經的彼得也是瑪莉的守護者，總是在瑪莉夜歸時接她回家，但當意外來臨後的現在，就只剩互相陪伴的寂寞：「瑪莉無法相信的是——當自己在哥哥的身邊，竟然還會感到自己是孤單的。」⁷以及死亡無時無刻的籠罩：

好久以來她就總是這麼望著彼得，望著日子不知不覺地踩過這個被死亡預訂了的生命，死亡將他像藝術品般地雕琢著，緩慢地好像作品在抵抗著雕琢，生死的兩股力量在他身上抵銷成靜止的狀態，白費了，看這麼一眼，夏天便從游泳池的排水孔洩走了。⁸

永遠不會得到回應的陪伴造就了瑪莉的恐懼，無盡的沉默與死亡蔓延，瑪莉卻無所適從，不過機械的守護彼得。

〈私守〉中穿插許多彼得與瑪莉以前的回憶，敘述並未提及彼得如何變成植物人，但在一幕幕彼得接送瑪莉的場景中，讀者不難推論使其如此的最大因素為何。文本的最後，瑪莉踏上購物的路，卻再也沒有回來：「呼吸漸漸地微弱下去，那緩慢的節奏不帶有任何動力，像是孩子傍晚所棄下的鞦韆，越盪越窄，沒有痛苦，直到完全靜止下來。」⁹當文本結束，那些曾經讓兩人懼怕的又一次輪迴，且死亡隨之而來。

〈泛音〉中的恐懼雖沒有上述文本的對比性，卻也同樣令人難以忽視。腓力的老師去世了，其生前有一曲譜尚未完成，而將遺作補筆成為了腓力的任務，為了順利且迅速完成，腓力暫時搬進了老師家中，吃喝穿住都由師母以及師母的媳婦所打理。故事由一個人物的死亡開始，死亡作為引線，遺作補筆成為契機，凝聚起不曾凝聚的他們，然而若是沒有曲譜上的線條將他們牽引而至，他們永遠不會互相交集：「她們袖手旁觀，然後從注意力中獲釋，各人拿各人的茶杯，回各人的房間，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，夾在門與框之間的四邊，又硬又直。他們聚集、分散，將身影掠過一道道

⁷ 黃國峻：《度外》，頁 57。

⁸ 黃國峻：《度外》，頁 52。

⁹ 黃國峻：《度外》，頁 62。

直線。¹⁰」四個角色如四個又硬又直的直角，雖會為了某些目標而相聚，卻始終會回到自己的角落，這樣的聚集反襯了老師的死亡帶給他們的，各自的恐懼：害怕不能完整遺作的腓力、害怕以妻子身分揣摩丈夫思想的師母以及被動捲進來的媳婦，於是整個文本便在角色自我掙扎與妥協中被完成，教授的遺作成為這段過程的見證：

和最初的印象一樣，她相信腓力做得到。樂譜的磁力將他們從孤零零的桌椅間被吸引過來。叩下的這個和弦振響，所有的音高混成一片，濃濁的聲音墜地，漸弱，由有轉無。¹¹

故事在遺作補筆完成，由師母作為演奏者正式演出後結束：「『天快要黑了。』媳婦說。』『這附近好安靜。』腓力說。師母沒有回應。¹²」三個角色於是在恐懼後回歸平靜，文本最後無人對遺作譜曲的完成表達意見，讚揚與否成了謎，這樣的結果讓整個文本始終未離角色們一開始的懼怕（完美遺作了嗎？丈夫是如此思想的嗎？）。

如果說前述之篇章皆訴說了人類在不同環境狀況下的恐懼，那麼〈詹姆士兩千型〉便意圖帶我們思考除去人類之外的事物，是否也會感到恐懼？詹姆士兩千型是一款智能型機器人，在無數次的測試功能中漸漸產生屬於自己的感覺與感情：

我明白什麼樣的情況下，與哪幾項條件匹配成功時，該啟動情緒反應，該傳喚慾望組織，適時模擬出最正確的感受與看法。是哪個聰明的、想有兒孫的老先生、將我發明成一個模倣家？¹³

一開始僅是因為本身就有的組織裝置，後來逐漸產生編程外的感情，同樣的也對自己與創造者產生疑惑：

為什麼要對我的洞孔吹氣？為什麼要賜給我知覺與心靈？我為什麼不可以不要天賦？那吹向一盆花草的氣風，能使花草微微地搖動，好像忽然有了心智，但是一下子卻又恢復成之前的樣子，好像剛才只是一陣錯

¹⁰ 黃國峻：《度外》，頁 107-108。

¹¹ 黃國峻：《度外》，頁 115-116。

¹² 黃國峻：《度外》，頁 116。

¹³ 黃國峻：《度外》，頁 159。

覺。¹⁴

突來的一連串疑問彰顯詹姆士兩千型對於己身改變的不瞭解，又一下明白了自己終將如風吹搖動的草木一般緩緩恢復成機器該有的樣子，於是恐懼感與慌張接踵而來：

總要有辦法暢快起來，……越累積越多的創意成果樹立如林，這是我一醒來就面對的唯一的現況，我必須得欣然接受，我與那些大量的可貴的生命一同抱持此一觀念，好像我也是他們其中的一員。¹⁵

認知了情緒的詹姆士兩千型亦認知了自己與創造者的不同，進而意識到了恐懼，文本的最後，詹姆士兩千型的內部零件不堪思考的負荷，重新啟動了自己，他也在最後一刻認識到：「淨化措施，我不是這個樣子的，但這就是我。」¹⁶意識的甦醒與恐懼並行，成為自己的同時亦恐懼自己。

二、《盲目地注視》中的恐懼

一反第一本《度外》較著重於人與人之間的關係所造成的恐懼，《盲目地注視》則加入許多動物的身影襯托，首篇〈馴控〉即加入猴子、蛇等動物元素，透過由馴獸術衍生出的故事來訴說關於沒有目標的恐懼。

〈馴控〉的故事講述開文具店的老先生因為過於追求市場流行，導致他的文具店賣得東西越來越雜，直到最後連他自己都不確定自己有沒有賣客人想要的東西，就在這樣的背景下，一日一位女孩前來消費，在他店裡發現幾條小蛇，便用魔術般的馴獸術將其引入容器內放生，此舉讓老先生十分震驚，纏著女孩想跟她學習馴獸術，可越學越覺得虧欠女孩，好幾次想塞錢給她，卻都被拒，直到一日女孩帶來一隻從雜耍藝人手中逃走的猴子請他照顧，這次女孩收下了老先生的錢，卻直到故事結束都未再出現，被留下的老先生在女孩走後神情恍惚，發瘋似的搶劫了熟食店，讓人打了一頓送進警局，夜裡一條蛇跑進拘留所，一口咬昏老先生後死去，故事在此戛然而止。

黃國峻給予的恐懼在〈馴控〉中是多層的，孤身一人經營學生用品店的王老先生代表著第一層，關於生存無措的恐懼：

¹⁴ 黃國峻：《度外》，頁 160。

¹⁵ 黃國峻：《度外》，頁 161。

¹⁶ 黃國峻：《度外》，頁 163。

戴著右眼的鑑識放大鏡，他的腰和背和脖子全屈彎成一弧形，臉貼在放滿零件與工具的桌面前。大家都知道王老先生是一個古怪的人，然而老年人古怪卻又是很正常的事。¹⁷

文本中出場的主要角色只有兩個，一即王老先生，二為使用馴獸術的女孩，全篇縱是後來場景轉進店鋪內部，也未見王老先生其他家人的敘述，從上所論，王老先生應是位獨自生活的老人，也許正因獨自一人，於是越活越對生活產生懷疑，便想藉由取悅客人來達到消除被社會邊緣的懼意。

而第二層對於流行風潮的盲目追求便是角色懼怕的表現：

王老先生這家小店的命運，被他的一種欠缺現實基礎的樂觀態度所害。這家店已經很難靠觀察來確定它到底是在賣什麼的，儘管他本人宣稱這是個學生用品店。¹⁸

孤單的老人在各種風潮底下的苟延殘喘使他對「有目標」這件事產生執著，直到馴獸女孩出現，使他的執著在一成不變的生活裡有了出口：「不知道為什麼，此刻他最想做的唯一一件事，就是學那門奇術，他願意付出一切去學，盲目到一點也沒設想會了馴獸術有什麼用，要去做什麼。¹⁹」但是女孩也是恐懼的，離開家鄉隱藏能力為的就是平凡過日子，卻不想被王老先生纏著，實在沒辦法只能答應，兩個人因馴獸術而相聚，最後卻誰都沒有帶走對方的害怕：

我了解，你好好照顧這隻猴子，要像是對待自己的同類一般，馴獸術最重要的一課，就是把一切異種類生命看成是同種類。我還會再來找你的，別擔心。²⁰

恐懼讓兩個人各自扭曲、抑或說自願成為另一種樣子，而以馴獸作為媒介的交流，註定不會有平等的對話。

〈馴控〉以馴獸術為媒介書寫沒有目標者的故事，〈縱虎〉便將視角轉向動

¹⁷ 黃國峻：《盲目地注視》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2001年4月），頁13。

¹⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁13。

¹⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁16。

²⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁21。

物本身，讓讀者從獸眼中窺探萬物如何不自覺的在恐懼衰老的路程上習慣恐懼。

虎爺是隻住在山林間的年老老虎，自年輕時與在山上隱居的人類主人相遇，就一直陪伴著對方，主人時常會到山林裡看他，不知不覺一人一虎都老了，某日，主人告訴牠他要到城裡治病以後就再沒回來，擔心主人安危的虎爺於是決定下山尋找主人，在躲避城中追捕一邊尋找主人時，疲憊不堪的虎爺藏進了一條堆滿貨箱的死巷，此時，敘述者從虎爺變成了追捕虎爺的警官，警官與趕來支援的人封鎖死巷以後等了好久也沒等到老虎出現，幾人於是鼓起勇氣靠近唯一可供躲藏的貨箱後，沒看見老虎，只見一位身著狼狽的老先生蜷曲在此，幾人慌亂的詢問是否見過老虎：「老先生眼神清醒，但是卻像是受到很大刺激一般啞口無言。²¹」追問不成，幾人又匆忙離開了。在幾人離開後，老先生憂愁的想不起自己究竟經歷過什麼：

也許他是要漫步到城外某處，因為有一瞬間，當他偶然看見月亮時，似乎覺得看見了這個渾圓的世界，正快速地穿流過他的眼中，像是一隻在山林間奔跑的老虎所見到的景象。²²

是虎爺變成了老先生，抑或這個老先生單純只是在此暫居的遊民讀者不得而知，〈縱虎〉的結尾將故事留白，卻又給予讀者絲絲線索。「衰老」是此文本中虎爺以及虎爺主人共同面臨的問題，自年輕時就隱居山林的主人最後告訴虎爺要到城裡治病便沒再回來，進而促使虎爺進城，二者皆在面對衰老之時懷著恐懼離開熟悉的地方，回到、去到已經不熟悉和充滿危機的城市，虎爺最後也沒有找到他的主人，甚至連自己都失去（變成了老先生／不見蹤影），虎爺的追尋是衰老的進程，然衰老是過程，恐懼卻是終點，而這個過程不管是虎爺亦或其主人都只能夠獨自面對。

〈蝙蝠俠迎敵〉將讀者耳熟能詳的角色重現在另一個虛構的高森市，敘述瑟琳娜如何從一線模特變成貓女以及蝙蝠俠與丑客之間的斡旋對話。身為模特的瑟琳娜總是時刻處在鎂光燈聚焦處，連私生活隱私都被剝奪的她不再信任人，然而他人卻把她的這些態度解讀成自信的孤高驕傲：「雖然大家早就聽聞過她個性極為孤高驕傲，不過親眼見過她的人，無不認為她的確有資格驕傲，因

²¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 116。

²² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 128。

為她擁有非常出眾的美貌。²³」在一次珠寶走秀時，丑客正巧前來搶奪，她抱在胸前的黑貓因此受到驚嚇，在踩踏中衝出展場，讓路過的車輛撞死，瑟琳娜悲痛不已：

可憐的小貓，是誰踩死了這隻純潔善良而沒有反抗力的小貓？誰？是某個人嗎？不，是每一個人，是所有高森市的人害死了小貓，你們知不知道腳下踩死的是什麼呢？她是我的全部，你們為何這樣對付我？是我不夠盡力滿足你們的好奇心？哦，我心此刻已死，那究竟此刻活著的我到底是誰？……。²⁴

這次的意外是瑟琳娜成為貓女的契機，前舉段落哀悼貓死亡之時也哀悼自己一如貓般死去，所有人都追擊丑客而去，而她卻孤獨得無人聞問，大家在意的從來只是她的容貌，沒有人想過了解她的內心，就連後來貓女不知所蹤時，負責找尋的蝙蝠俠也是：

失蹤的瑟琳娜在蝙蝠俠腦海中，她的美貌使得再壞的聲譽和個性，都成了博取他更多同情的武器，他迫切想救出她，然後忍耐她的缺點，然後慢慢把它消除。他愛慕著吸引人的美貌，那與內在無關的美貌，好像是種讓人一看就忍不住讚嘆嚮往的自然景物。²⁵

撇去內在與思想，眾人所在乎的永遠只有她的外在美麗與否，越是站在鎂光燈下，瑟琳娜越是恐懼當不再擁有美貌後的自己。

而丑客在瞧見貓女降生那刻，想起以前為了能讓被父親離棄的母親開心，帶著母親去看當時正紅的馬戲團小丑表演，不料母親卻因缺氧昏迷，不論他如何大喊救命，已經被氛圍薰昏頭的群眾沒有人有反應：「在母親下葬後，他開始對笑聲懷有一種恨意，他心想：『你們儘管歡笑吧，不要停止，有一天我要成為丑角中的丑角，逗你們大笑，有什麼比死於大笑更可笑的事呢？』²⁶」狂歡、驚慌的人群忽視了他們，疏離孳生恐懼，扭曲成更大的邪惡。

蝙蝠俠作為此篇文本中主要的正義夥伴，看似被很多人追捧崇拜，可是在

²³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 100。

²⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 105。

²⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 108。

²⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 106。

追捕過程中多次與丑客對峙，這個正義夥伴卻逐漸顯露出其隱藏在面具後的黑暗：「她從這戴著面罩的男人眼中，看到一股渴求於復仇的盛怒，同時也看到渴求於施惠於受害者的慈祥……。」²⁷」貓女從蝙蝠俠眼中看見因為恐懼所以渴求其他事物，而丑客則在最後一次對峙中用對話揭示蝙蝠俠心中跟他一樣的「被需要感」：

丑客頓時收起笑容，之後才又勉強假笑：「你相信我的話嗎？犯罪讓我覺得大家恨我，越恨就讓我覺得自己巨大無比。其實人最大的快樂，就是不再有罪惡感。這就是你不會笑的原因，你的愁容太讓我想逗你看看自己的蠢樣了。」……。²⁸

罪犯與英雄，兩個最極端的存在，沒有人生下來就是罪犯，亦無人天生就是英雄，成為罪犯或英雄都需要一些刺激，而推進他們的那股力量往往都是相同的，即作為人的「被需要」感，發展快速的城市增加了他們的恐懼，貓女恐懼於無人了解、丑客恐懼於無人傾聽、蝙蝠俠恐懼於無人需要：「『我們真是一對兄弟。』丑客說完便持刀衝去。他也一樣動作，像在照鏡子，只是他分不清哪個是名叫布魯斯的自己。」²⁹」恐懼之下，何有罪犯與英雄的分別。

〈蝙蝠俠迎敵〉的故事若說是將己身拋進社會，那麼〈盡棄〉便訴說如何將己擲出群體，〈蝙蝠俠迎敵〉的恐懼是著重內心的，〈盡棄〉則不管現實或內心都是孤獨的。

王老先生是位獨居在城市中的老人，每日都會照例出門散步，某天卻意識到自己忘了回家的路，一次幸運地靠自己回到家，第二次卻完全將自己走丟了，不知幸或不幸，老先生遇見了一位神智不清的瘋女人，出於好奇便跟著她回到了他所居住的簡陋工寮，女人沒有趕他，他就暫且住了下來，女人每天都會遊蕩般地出門，無奈王老先生的腿腳早已不利索，跟不上她，只能被迫繼續留在杳無人煙的工寮中，直到一日一對年輕男女驅車前往附近吸食毒品，在好奇心的指使下，老先生靠近想看看他們在做什麼，卻被吸了毒的男子捅了一刀，死在了荒草堆中。

老先生是恐懼的，家人幾乎都已過世，因為出生在落後的鄉下，根本沒有

²⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 111。

²⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 114-115。

²⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 115。

出生記載，以至於甚至不知道自己的實際年齡：「包括自己和過世的家人，世上沒有人真正知道他幾歲。³⁰」文本中提過老先生有兩個感到困擾的地方，第一是他習慣在出門散步前隨手抓一把放在櫃上的零錢，散步途中將手放在口袋裡數，若算出來跟出門前一樣，那就表示天下太平，若不是，他就開始懷疑是先前算錯了還是這次算錯了，第二是年齡，因為無法知曉確切的數字，老先生便將十二當成自己的元年：

直到少年時期，生理變化後的兩三年，他才知道那時自己一定是十二歲左右，他將那年當成自己的元年，往後計算起來，只要把現在的年減掉元年年數，再加上十二，那應該就是他正確的歲數了。從元年起他明確掌握時間，不過那個十二仍是個未定數。³¹

老先生只有在數硬幣與年紀時利用了數字（與世界有連結），其餘時候如游離在社會的邊角，就連時常在散步時遇見的輪椅老人也未曾與之有過交集，緊抓的硬幣更像是害怕被世界拋離所作出的掙扎。

這樣的游離第一次體現在他身上便是第一次走丟時：「口袋裡的硬幣碎響著，不管是幾塊錢或是幾歲，那些煩人的數字，此時只是與他的生命無關的抽象符號罷了。³²」他的人生已脫離了這些被制定出的數字，數字在此已不代表任何事，僅僅是一種與他無關的「符號」，且自第一次走失以來，口袋中的硬幣數量就再也算不清：「放好手杖，掏出口袋裡的硬幣，數了起來，不過數到七、八、九，他覺得不確定剛才有沒有數過七、八、九，於是又重頭算起。³³」失智是老先生與群體之間關聯崩毀的開端，於是恐懼蔓延，恐懼的擴大使本就少言的老先生在面對外界時更沉默，如在第一次走失時恰巧遇見他的鄰居：「他接受這人的幫助，並非出自於相不相信的判斷，而是他無法在疑惑與好奇中持有主見。他在路上的寡言樣子令朋友打消了詢問的念頭。³⁴」就是這樣的沉默以及多疑，讓老先生完全走丟自己：

在擺脫那位跟蹤的人時，王老先生故意繞別的路走，免得人家知道他住哪，

³⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 132。

³¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 133。

³² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 134。

³³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 136。

³⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 136。

騙不到就用偷的。但是沒料到這下子自作聰明，真的走丟了，陌生的街巷把他的方向搞混了。³⁵

恐懼使他不容易與外界產生聯繫，然而老先生只是懼怕被遺忘，還曾遇過詐騙，更加令老先生無法相信人，在失智以後，這樣的特質被放大，於是可能只是同路的陌生人被誤認成了跟蹤者，進而導致老先生走失。就在這樣的絕境下，老先生面前出現了一位瘋女人：「他沒有注意到後面走來了一個瘋女人，手抓著裝有沿路搜檢的剩餘食物的袋子，其中一塊熱餅是位同情他的人施捨的。³⁶」瘋女人任由他跟回她的住處，甚至將食物分予老人。

值得注意的是，自王老先生真正走失到遇見瘋女人，文本中對他的稱呼從「王老先生」變成了「老人」，就如瘋女人沒有名姓一樣，王老先生也在真正意義上成為了在社會中被遺忘的群體（「老人」與「瘋」皆是如此），他們不再持有自我，被動地淪為少數中的一員。

文本最後在老人被年輕人一刀刺死中落幕，不只訴說著失去自我的群體的悲哀，老人在恐懼中拋去自己，社會亦未曾重視（也將其拋棄），將〈盡棄〉這個題目發揮極致。

三、《是或一點也不》中的恐懼

承繼《盲目地注視》一書中後段餘韻，《是或一點也不》藉由一個個平實的虛構故事做為載體，深掘社會中之恐懼。

〈詳夢〉的開頭提及一對年輕情侶在環島的某段上山路途中遇見嚴重的沙塵暴，人生地不熟且資訊落後的二人在接收路過民眾的提醒後，趕忙求助附近一座小寺院幫助，所幸寺院讓兩人留下度過一夜，故事便在這樣一個漫天黃沙中的寧靜寺院展開。起初二人所害怕的不過是驟變的自然天氣：「沒一會，層層細沙颳過臉龐，眼睛就快要睜不開，用方巾摀住口鼻，車速快不起來，風沙來得比他們想像的還要快而劇，難怪路上沒有車子。³⁷」直到寺院的大僧在夜晚與大家聊天時提及自己曾幫人解夢，並且幫助這些人在人生道路上更加的順利，隔一天風沙未停時女孩便向大僧說起了自己的經歷，說她的姊姊認為男孩並不可靠，但她依然與他一同踏上環島的旅程、提到小時候迷路的感覺像流浪，離

³⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 138。

³⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 140。

³⁷ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 50。

開原本熟悉的地方去尋找其他的東西，與大僧第一次的長談增進了女孩對大僧的信任，而後連著風沙未停的幾日裡，頻繁的向大僧請教關於夢境的問題，然而這一切皆被男孩瞧進了眼底，一邊恐懼女孩隨著與大僧的交流越頻繁而離開他，一邊又覺得：「其實這人根本不是什麼僧侶，只是一般人披著一件道袍罷了。」³⁸隨著時間流過，男孩病了，他越來越多時間被留在起居室中，直到身體略好時，風沙終是停了，一早醒來的男孩卻發現女孩與大僧一同從寺院裡不見蹤影，悲憤過後拾起了寺院內的另一件道袍，念起了經書。

文本中未曾提過他們離家環島的理由，但曾敘述過女孩小時候迷路的回憶：

乾脆從此開始「流浪」，想起來就興奮，像電影中的海盜一樣，可以睡在路邊，可以展開冒險，原來這些幻想，憑空創造的幻想，才是自己真正的「主見」，其餘都是別人的指揮……。³⁹

從此段能看出女孩對於慣有生活的厭倦，日復一日的生活讓她找不到意義，她卻仍舊恐懼將一切全部拋棄，僅是與男友暫時的離開（環島）而已。在與大僧的多次解夢談話到後來與大僧離開寺院，論者認為女孩與大僧是在風沙造成的短暫休整後再次踏上流浪的路。

男孩女孩與大僧至頭至尾恐懼的都是相同的「找不到意義」，男孩恐懼失去女孩是因為這趟旅程中他皆為一個領航者，失去被領航者的他是沒有意義的；女孩跟隨姊姊不認同的男孩環島：「反駁說：相處無關正確，而是需要。」⁴⁰正如領航者需要被領航者，被領航者亦需要領航者，但與男孩不同的是，女孩在意外的風沙裡意識到，這段旅程也是無意義的；大僧則更加單純，出家許久的他日夜被困在這個小而舊，沒甚麼信徒的寺院裡，難有除了僕人以外的人說話，自是恐懼自己的存在之於寺院的重要性，女孩的到來不只戳破了他的恐懼，甚至促使他踏上另一段流浪。因為恐懼而尋找意義，卻又在尋找中領悟恐懼。

〈國王的新朋友〉與〈國王的新天地〉是連貫故事，黃國峻將讀者耳熟能詳的童話〈國王的新衣〉作為改編延伸。故事說到自從國王的新衣事件發生後，國王便一蹶不振，把自己關在房裡不願見人，大臣們急紅了眼，下令若有人能夠讓

³⁸ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 60。

³⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 63。

⁴⁰ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 61。

國王重獲信心踏出房門便有厚賞，來了好幾批人都鎩羽而歸，直到兩位道士打扮的人到來，他們告訴大臣與國王，自己的師父道行高深，已能脫離形體，不受束縛地自在穿梭，聽聞國王的遭遇後便希望幫助國王，隨行的兩位徒弟願意被關在地牢中一個月，若是一個月後國王仍沒有從房內出來，他們願意承受所有責罰，誰都沒想到一個月後國王真的自主離開了房間：「這天早上天氣晴朗，國王房間的大門忽然打開，他虛弱但神情愉快地走出房間，來到陽光照耀的庭院，把所有人都嚇了一跳。⁴¹」自此以後，國王便多了一個能夠傾聽他心聲的朋友，雖然這位朋友除了國王以外無人能瞧見。隨著時間推移，國王對這位看不見的朋友越發依賴，越來越無法忍受大臣與僕役們看他的眼光，於是計畫了一場盛大地巡迴，想向他的子民介紹這位讓他重獲新生的朋友，不料當國王想請他向廣大國民說些話時，朋友卻一言不發，連日所受的另眼看待加上人民嘲笑的話語終於引爆了國王，也讓國王的朋友決定離開。

在新衣事件後的國王必須承受來自大臣以及人民的不信任與猜疑，於是這個在童話中本就易受到他人影響的國王更加感受到這些不同的情緒，因恐懼不被信任的惱怒便在此出現：

「走開，你們只是表面上不笑我，其實心裡還是想笑我的對吧，我怎麼看得見你們心裡真正的想法呢。」百姓們一聽這樣的懷疑，便忍不住當場哈哈大笑，結果反而讓國王更下定決心不出來見人。⁴²

隨著大臣們發出懸賞，故事迎來轉捩點，在得到這個朋友以後國王暫時得到了心靈的慰藉，然而突來的肯定也走得快，當國王與之交往得越深，就越加不能忍受旁人異樣的目光，恐懼於是又從這個給予他肯定的人身上出現：「『你為什麼不向他們說話？害我被大家看成是瘋子，原來你和他們一樣想看我出糗對吧，我恨你這個騙子，竟然假裝是我的朋友。』這一罵就是到晚上，罵完還沒了事，居然當著大臣的面前與隱形人大打出手……。⁴³」想藉由證明朋友存在來證明自己存在卻無法成功的恐懼在此刻終於爆發，揮在空氣中的拳頭就像嘲笑，嘲笑他終究無法戰勝自己。

〈國王的新天地〉承接〈國王的新朋友〉，敘述當這位看不見的朋友離開以

⁴¹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 161。

⁴² 黃國峻：《是或一點也不》，頁 158。

⁴³ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 166。

後國王外出找尋的故事。這趟尋友之旅開啟於國王自上次事件之後的領悟：

幻想、實際、謊言、偽裝，你們說的那是什麼？目光凝望一處。「我一誕
生下來就是一個尊貴的國王，我不費吹灰之力就擁有放眼所見的先王創
造的一切財富，我長久以來住在人們的諂媚中，隱瞞是我的衣著與照
鏡，恭維是我身旁不缺席的朋友，愚昧在我的身上成了可以讚揚的閃亮
裝飾，我的虛榮像權杖般自傲地握在手中，而瘋狂則成了我頂上的耀眼
皇冠。」⁴⁴

權力帶給他無盡的財富，同時亦帶給他無盡的恐懼，恐懼當自己不再擁有這
些，自己就什麼也不是，國王對朋友的追尋從〈國王的新朋友〉時的追求肯
定，變成了追求真實，試圖在旅途上直面自己的恐懼（權力），然他卻直到旅途
最後才發現自己仍舊無法擺脫這些建構他虛偽生活的東西：

這跟平時國王狩獵沒有兩樣，我們還不是故意把預先捕獲的走獸在他前
頭偷偷釋放，好讓他在狩獵中得到樂趣與滿足。正如他所說，他一向不
都是活在我們擬造安排的節目中嗎？既然我們不放心又阻止不了他出
走，那何不當這出走是場平常的狩獵呢？他的見識仍不致於多到能夠看
穿我們精心設計的劇本。⁴⁵

旅途中遇見的人事物，甚至是關心都是被精心安插好的，他渴望直面恐懼的同
時卻又發現自己身處恐懼之中，追求的自我依舊是被設計的自我。

最後，國王與後來在路途中結伴而行的小丑停在一座寧靜的寺院前，在莊
重的氛圍中突然頓悟：「彷彿從長眠中醒來，徹底與記憶中諸多事物斷絕關係，
他不曾感到頭腦如此清楚過，是否找到那位使仙術的朋友早已不重要，甚至去
分辨哪些事的真假也是沒必要的……。」⁴⁶長久的困惑在故事最後一坐而解，從
〈國王的新朋友〉到〈國王的新天地〉，主角在恐懼這些虛無飄渺之後尋求實質
的肯定，在實質肯定瓦解以後追尋且面對這些令他感到恐懼的事物，最後回歸
本源，重新意識到自己。

⁴⁴ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 167-168。

⁴⁵ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 168。

⁴⁶ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 176。

林佳儀在《論袁哲生與黃國峻小說中的自我與社會》提及黃國峻的敘事風格時說到：

黃國峻第一本小說集《度外》的主調是畸零、斷裂，表現出存在主義哲學中人在徹底的「自由」之下的無所適從，但即使在那片茫然迷霧之中，我們還是能夠看到其中冀求找到一個「信仰」來使自己穩定下來的強烈渴望。⁴⁷

雖林佳儀特將畸零與斷裂的主調歸在《度外》，然論者認為黃國峻這樣的寫作特色是一直存在的，從《度外》到《盲目地注視》最後到《是或一點也不》，他的文本角色始終都在茫然迷霧中「恐懼著前行」，並且尋求穩定。〈蝙蝠俠迎敵〉中的三個角色在無盡善惡的自我探尋裡尋找存在的意義、〈盡棄〉裡老人直到真正失智也尚追尋「生」的可能、〈國王的新朋友〉更是以恐懼為助力帶動角色的成長，《度外》中這樣的探求確實最為明顯，《盲目地注視》、《是或一點也不》中亦並非沒有這樣的討論，只是比起《度外》更著重在情節安排，真正的思想則趨向於隱晦表達。

第二節 黃國峻短篇小說中的荒蕪

前一節論述到黃國峻文本中所使用的恐懼母題，這一節將接續提到其文本中之荒蕪，荒蕪非專指現實或文本中的景象荒蕪，此處之荒蕪指涉為角色在整個文本敘事中所呈現出的內心失落感，持續深掘黃國峻作品中對於時代快速發展的感觸。以下將之分為三個部分：

一、《度外》中的荒蕪

黃國峻在〈失措〉中將人物與外在環境表現扣得很緊，藉著一場威力強大的颱風，帶著讀者一窺文本中家庭的外在與內裡是如何像被颱風肆虐一般令人不安。距離風雨摧殘已經過了整整一夜，家庭中的母親頹然地坐在自家樓梯口凝望滿目瘡痍的屋子，父親去海釣、兒子騎著腳踏車去水庫看洩洪、妹妹仍舊躲在衣櫥裡等待風雨過去：「沒有人知道彼此的行蹤，風——拆散了這一家人。⁴⁸」母親只能自己扛起所有災後復原的工作。

⁴⁷ 林佳儀《論袁哲生與黃國峻小說中的自我與社會》（東海大學中國文學系碩士論文，2015年），頁98。

⁴⁸ 黃國峻：《度外》，頁25。

黃國峻在此文本中利用許多與水有關之意象，父親釣魚的海、兒子觀看洩洪的水庫、女兒躲在衣櫥中回憶起躲貓貓時的尿與母親不斷擦拭家中水跡，處理被水浸泡過的一切，整個敘述在各種由水組成的場景中完成，而這些水毫無例外都是狂暴（直接的或間接的）的，不管是父親的海：「海浪彼此拉扯，暴躁而興奮。無數次的排擠、爭辯，造就了這片動盪不安的海。⁴⁹」還是兒子所見的水庫洩洪：「水花嚎啕濺灑、呼天搶地，什麼都在衝擊下毀去了。那不朽的寧靜與秩序，瞬間化作播響的鼓群，將一種不減的高潮凝結在至高點。⁵⁰」母親收拾殘局時的所見的事物：「在靠近圍牆那兒。她掃到了一隻夭折的幼犬，身子只和老鼠差不多大……。⁵¹」以及妹妹在衣櫥中聽見的颱風：「那是颱風的聲音，它毀掉了這藏身處外頭的整個世界，她不敢出去面對殘局，她的茶杯也破了。⁵²」颱風吹散了他們，利用外在現實的水意象之荒蕪反襯角色內心之荒蕪，他們麻木於日常，平靜的家庭假象下各人都揣有各人的心思，風雨過後的殘破一如他們內心對於日常的失落，只能被動等待平息。

〈面壁〉這家人所居住的社區因為某場抗爭，已經連續三個禮拜沒有垃圾車來收垃圾了，街道堆滿成堆的垃圾，女兒總在放學後將翻垃圾視為一種尋寶，然母親發現後罰她必須面壁思過，自己則專心照顧起托嬰的孩子，父親僥倖從球場暴亂中脫身回到家，對家中的景況不甚關心。

文本中的荒蕪第一表現在景觀上：

像是溪畔遍佈的大石塊，這一袋袋填裝飽滿的垃圾，堆放在此，看起來很自然，……這些樓房像是一條條肥大的巨蟲，而垃圾正是它們的排泄物。堆成了一排又一排。⁵³

人們將用不到的垃圾聚集以後丟出家門，到哪都堆滿垃圾，景象於是髒亂且荒涼，關上門，家門外與家門內成為兩個世界，「有用」與「無用」的兩個世界，但二者都是荒蕪的，女兒在面壁中思考：「會有其他的可能性嗎？事情一定就只是那樣，在這熟悉得可以閉著眼睛過活的屋子裡，什麼事會是新的？」⁵⁴」她試圖

⁴⁹ 黃國峻：《度外》，頁 27。

⁵⁰ 黃國峻：《度外》，頁 35。

⁵¹ 黃國峻：《度外》，頁 37。

⁵² 黃國峻：《度外》，頁 32。

⁵³ 黃國峻：《度外》，頁 90。

⁵⁴ 黃國峻：《度外》，頁 84。

從家門外垃圾堆裡帶回新的東西：「女兒希望哪天這些東西能派上用場，否則將來還是要丟掉。⁵⁵」

母親是唯一在敘述中未曾踏出過家門的角色，她照顧托嬰的孩子、煮飯、打包垃圾：「一件件事在母親的行蹤間傳來傳去。⁵⁶」她是家中看似最重要的角色，卻又是最容易被忽略的，在這樣的情況下，荒蕪感油然而生，生活中不能沒有她，她卻活不出自己的意義。

父親從一開始便從球場落荒而逃，躲進家中始終想著球賽的結果，卻又不准自己的自尊落地：「他堅信暴動是小人的陰謀。他找得到利於印證謬論的線索，而且他是親身經歷的人，他的說詞應該再加五分。⁵⁷」父親拒絕相信新聞報導中的現實，而將自己蜷曲在床，面朝著壁：「近近地貼在眼前，壁紙將父親僅有的是現攤平，那些花紋纏得像座迷宮。他像是隻牆上的大螞蟻。⁵⁸」所有人都在面壁，所有人都被困在一面面的牆壁中，角色在「有用」的世界中感受到自己的無力和厭煩，荒蕪感因此出現。

〈三個想像的故事〉中的第一個文本將上帝創造世界的故事加以延伸，訴說上帝在成為上帝前是個靈，看不見摸不著，靈的內在存有一男一女兩個聲音：「直到有一天，男性的聲音說：我必須行創造，以彰顯我完美。可是女性的聲音卻回應說：有始必有終，創造即是毀滅。⁵⁹」兩個聲音於是分裂成男上帝與女上帝，男上帝創造了世界，女上帝留在了混沌中。

男上帝創造的世界很快出現，他將智慧埋進土裡，種子很快結成長著智果的樹，為了阻止人類擁有智慧，男上帝便禁止他們摘取禁果，另一方面，女上帝被留在混沌中越想傷心與憤怒，逐漸扭曲成魔鬼降臨世界慫恿人類食下禁果，男上帝只能將其逐出樂園、殺死惡魔，並眼睜睜看著世界在人類手中逐漸走向毀滅：

經過一段很長的時光，世界果真被罪惡所毀，男上帝徹底幻滅了，祂退回到空無中，獨自絕望的悲泣著。這時候，魔鬼的魂魄從焦黑的世界中飄出。魔鬼在得勝後喪失了生命，又變回成女上帝，祂來到男上帝身邊

⁵⁵ 黃國峻：《度外》，頁 92。

⁵⁶ 黃國峻：《度外》，頁 87。

⁵⁷ 黃國峻：《度外》，頁 85。

⁵⁸ 黃國峻：《度外》，頁 87。

⁵⁹ 黃國峻：《度外》，頁 118。

安慰祂。

「到底發生了什麼事？」男上帝說。

「沒事了，都過去了。」女上帝說。祂們於是在互相對話中再次結合，結合成一個靈。⁶⁰

故事的開頭與結尾巧妙呼應女上帝所說的創造即是毀滅，在這樣的創造與毀滅的過程中，世界終會回到混沌與荒蕪，這樣的絕望是經過驗證的，於是更帶出文本的荒蕪感。

第二個故事祭春說到一座小島在近幾年災害頻傳，為了平息天神的怒火，他們決定將少女作為祭品獻祭天神：「少女是小孩，也將是婦女，她具有生育能力，而且還是處女之身，這正符合他們認為『貴重』的標準。⁶¹」工匠的女兒莎莎被選中，與女兒相依為命的工匠聽聞此事後整日憂愁，終在一個仲夏夜晚找到女孩：「聽著一波波隆隆作響的浪濤聲，他們恐懼的抱在一起，這時候，父親心想，如果莎莎不是處女，那就絕對不會成為祭品了。⁶²」被工匠父親姦淫了的莎莎因此懷了身孕，並在祭神前被其他族人發現了，巫師們怒斥著她的同時亦對著火焰施法，煩惱著祭品問題該如何解決：「可是才過沒多久，火焰便突然熄弱，巫師一看，不妙，原來莎莎跑去投海自盡了。⁶³」莎莎投海後原先嚴寒的陰雨天空突然放晴，海上吹來溫暖的風：

大家發現，好像春天就這麼到來了，許久以來的嚴寒逐退，族人們的心情也馬上由愁轉為喜悅，大家在艷陽下躍動著手足，唯獨莎莎的父親例外。⁶⁴

莎莎的死所濺起的漣漪只影響了一瞬間，轉瞬間大家就被放晴的天氣轉移注意力，而莎莎的父親縱使玷汙女兒也想要救下她，卻仍舊無法改變女兒死去的現實走向，外在歡樂的環境描寫與工匠父親悲苦的心情形成巨大的反襯，族人們的手舞足蹈恰恰擴大了父親內心的荒蕪之感（所做的一切都是沒有意義的）。

第三個故事自愛敘述孝順的莉莉為了治療母親的罕病而四處奔走，聽聞北

⁶⁰ 黃國峻：《度外》，頁 123。

⁶¹ 黃國峻：《度外》，頁 124。

⁶² 黃國峻：《度外》，頁 126。

⁶³ 黃國峻：《度外》，頁 127。

⁶⁴ 黃國峻：《度外》，頁 127。

方小鎮上住著一位神醫，因此不辭辛勞前往，想將醫生請回家中，不料老醫生早已過世，只留下一位成日酗酒的二世，不願放棄希望的莉莉仍想請二世試著醫治母親，便在小鎮留了下來，卻在最後一次苦勸二世時，被尾隨她回旅館的獨眼劫殺，本就走不出喪父之痛的二世聽聞此事自責難當，便暗中斡旋警局局長將獨眼帶走，把他關進地窖中虐待：

對於他，二世有一種依賴。每當打他的時候，二世就覺得自己是在愛著莉莉，他不認識自己所愛的那個人，但是只要他擁有獨眼，他就感到她的鬼魂在愛著他。⁶⁵

二世在父親去世後一蹶不振，後又遇莉莉遭殺害，雖表面上他恢復了父親留下的醫館產業，卻透過虐待與重振醫館彌補他的內責，無條件選擇相信他的人不再，空虛荒蕪之感攫獲他，讓他扭曲成了虐待者。而莉莉在求醫的過程裡不只毫無收穫，甚至最後因此付出了生命，求而不可得的荒蕪從這個角色中隱隱透出。

二、《盲目地注視》中的荒蕪

〈一隻貓頭鷹與他〉的主角身患一種怪病，每當發作總會渾身發痛，就在一次發作意識模糊之際看見一個人影，人影拿著一顆藥丸告訴他，只需自己吃下一半，讓另一人吃下另一半，他們的身體就能交換：「『我一個人住在……。』他邊說邊看著屋內四周。⁶⁶」卻又突然想起自己上禮拜在市場買的一隻據說能夠治百病的小貓頭鷹，於是人影將另一半藥丸餵給了貓頭鷹，等到疼痛緩緩消退，他才發現自己真的與貓頭鷹互換了身體，人影也消失無蹤。

當主角從疼痛消退的喜悅中清醒時，他才意識到自己連掙脫鳥籠束縛的方法都沒有：「最後他花了很久和很多力氣，才用臉和喙把門頂開了。⁶⁷」被迫承受人體痛苦的貓頭鷹靈魂在掙扎中碰亂了房內物品，害怕牠在慌亂中弄傷自己，他於是啄破紗窗逃出家，這也是他第一次用貓頭鷹的視角觀看世界：「他突然覺得疑惑而不可思議，好像退得越遠，就感到越瞭解到這地方是多麼密實地夾絞著那一個個人。⁶⁸」意識到自己在人類社會中有多麼地被壓抑，他又回到了

⁶⁵ 黃國峻：《度外》，頁 132。

⁶⁶ 黃國峻：《度外》，頁 48。

⁶⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 50。

⁶⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 54。

自己的住處，這次房東聯繫了他的父親，父親雖不明白兒子的痛楚，仍舊想替他緩解，混亂中他想到菜市場販賣野禽作為藥引的商人說的話，便想要不將兒子房內的貓頭鷹幼崽宰來給兒子吃：「當父親打算用手扭斷他的脖子時，他奮力地咬了大手一口，趁機逃脫掉。⁶⁹」逃掉的他再次飛出家：

那些腦中的語言與思想慢慢在冷落中消失，有時候他會覺得有很重要的東西從身上掉下去，落在人群裡，這個損失使他變得一無所有，但卻也因此更感到輕盈。⁷⁰

主角在變成貓頭鷹以後以不同方式俯瞰了曾經生活過的世界，注意到了人之間的冷落，從此意識自己除去人的空殼、語言，存在價值甚至比不過一隻被高價販售治白病的貓頭鷹，在他痛苦不堪時，沒有一人認真關心過他：「『你們扶他上床，我去通知他的家人，你們別張揚出去，我不要外人談論這屋子；快問問他是怎麼了。』說完房東就走掉了。⁷¹」於是故事最後，他展翅翱翔，蛻掉曾經加諸於上的枷鎖，飛向更遠的地方。此處的心態雖有意識現實之後的荒蕪感，但亦有種超脫。

〈盲目地注視〉由《馬可波羅遊記》第一八三章，一個關於海上男島與女島的故事為基礎改編。故事開始於一個特別的部族傳統，平常日裡男島上只居住著部族的男性，女島則只有女性，每年三月男島的居民會乘船到女島居住三個月，三個月後又回到男島生活，部族中的夫妻只有在這三個月期間能夠居住在一起，長老們認為這樣的阻隔是自然的節育，縱是如此每年仍有對此傳統不滿的人們挺身抗議。某日夜半，女島遭受海盜襲擊死傷慘重，多數年輕女性被海盜擄去，不知所向，為了保護在襲擊中存活的女性，男性們將其帶回男島共同生活，卻將其阻隔在男性的生活範圍之外，試圖以此來維繫傳統。

黃國峻在此文本中無時不刻使用著荒蕪象徵，第一次荒蕪在女島遭掠以後，逃至男島的女性帶著男性回到女島搜索：

空無人住的房屋，此時圍繞著他們，宛如巨大的屍骸，靜靜地被夜色深埋人間。……他說：地底下的黑夜是無盡的，地底下的沉睡也是無盡的。⁷²

⁶⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 60。

⁷⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 60。

⁷¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 55。

⁷² 黃國峻，《盲目地注視》，頁 71-72。

女島失去了女性以後徹底走向了死亡，它乘載著無數死亡成空島，除了荒蕪，什麼都沒有被留下：「空屋所佔的空島，把死亡的影像放得更巨大了；除了它，什麼都是渺小的。⁷³」

第一個荒蕪是實質生命的消逝與島嶼的空無，第二個荒蕪則是制度的被顛覆，女性不再能夠生活得像是另一個城邦，必須依附以男性為主體的社會中，為了維持傳統，所以他們建造新的制度來維持傳統：

房屋的周圍畫出了一條界線，裡面的人不能逾出，外界的人也不能侵越，只有一日三次可以由送食物的人負責藉機傳送兩方的訊息。⁷⁴

新的制度與規矩被建立無疑揭示著舊制度的消失和毀滅。

第三個荒蕪則是文本最末男性姦淫了同族女性時，重新建立起的制度再次被推翻，而第四個荒蕪是整個族群的毀滅，故事最後留在男島與女性一同生活的開放派遣受瘟疫的襲擊：「強行的疾病撲滅他們於同一時候，不依老幼善惡來判斷，無形的司殺者像一場聚會上宣告終散的號令般到來，所有賓客都得在這一刻離開。⁷⁵」；回到女島生活的保守派在無人延續後代中等來終結：「許多年之後，女島的這些人也死去了，他們沒有後代延續，這兩座島從此成為無人的荒島。⁷⁶」

〈盲目地注視〉的故事在毀滅與創造的無限循環裡再次歸於虛無，故事中黃國峻看似並沒有隨著故事結束而選擇任何一邊的生存方式，秩序與非秩序同樣都被歸零，可不選擇何嘗又不是一種選擇？與其說黃國峻選擇了全然的毀滅，論者則認為黃國峻選擇的是道家的順應自然發展，毀滅是循環，一如制度的被創造。

〈獸行〉主角某日打開租屋處的大門時發現門後站著一隻同他一樣高的黑熊，大驚失色的他掙脫黑熊以後逃到學校裡，卻發現黑熊對他不快不慢的追趕，且僅有他自己能夠看見黑熊：「其他人看他神色慌張覺得奇怪，他看別人毫無異狀也覺得納悶。⁷⁷」整日裡，黑熊時而出現時而消失，甚至妄想接近其他看不見牠的人，最後為了引開黑熊，只能又回到租屋處中將自己隔離，後來他終

⁷³ 黃國峻，《盲目地注視》，頁 72。

⁷⁴ 黃國峻，《盲目地注視》，頁 73。

⁷⁵ 黃國峻，《盲目地注視》，頁 95。

⁷⁶ 黃國峻，《盲目地注視》，頁 96。

⁷⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 151。

於耐不住被襲擊跟蹤的感覺，打開房門躲開黑熊的攻擊，逃出家門，爬上郊外山坡的大樹，整夜與黑熊對峙：

大概是完全睡著了，他趁這時候緩緩從樹上爬了下來，每一步都注意察看熊的反應。在最接近牠的那時候，少年第一次平靜地欣賞著牠的身軀，試著看出他與眾不同之處在哪。⁷⁸

牠不著急抓到他，像是知道他終究會被牠吞噬，最後黃國峻雖未告訴讀者黑熊的下落，卻巧妙地用主角在經歷這些常人無法理解之事後的痛苦覺悟來將二者結合：「『走開，這裡誰都不歡迎。』他對誰都要這麼說。要是再過來，他就要像這樣退步遠去，去這獸之國，這裡有他靈魂的遺像，印在那終日潺潺流去的皸水上，模糊難以辨識，如同遠在一至高處垂首鑑觀。⁷⁹」黑熊成功地將主角從由堅固的牆壁組成的房內驅趕出來，追趕著他自城市中走過，最後踏入一片荒蕪之地，故事最後，累倒的主角從荒地裡醒來，環顧四周再也沒有黑熊的身影：

累倒在一片荒草中的少年，神智昏昧地坐起了身子，他環顧四周。那頭熊沒有再跟過來了。附近就只有他單獨坐在這裡，他放開嗓子仰天大叫著，像是個野蠻的人。⁸⁰

此刻主角與黑熊像融為一體，逃跑過程中經歷的一切諸如除去自己以外無人能看見黑熊、旁人對他投來異樣的眼光等等，無不提醒著主角之於這個世界自己有多麼透明與不受待見，結局的安排揭示著主角內心對於世界的某些渴望，如他也會對喜歡的女子投以注視：「她坐在那裡，一下就彷彿把身旁的景物，全變成了一個雕製典雅的珠寶盒，樹蔭絨綿綿地鋪包底座，磚瓦細密地縫繡背襯，唯獨她一人在膚色的光澤中閃閃發亮。⁸¹」但他卻終要在這個荒蕪的世界做一頭無人了解的獸，結局不只凸顯了黑熊的勝利，更是瓦解了主角內心最後對於世界的防線，使他認清，無論如何自己在這都是失落且渺小的。

⁷⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 155。

⁷⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 156。

⁸⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 156。

⁸¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 152。

三、《是或一點也不》中的荒蕪

〈渾懵記〉敘述一個弱勢收容所中的輔導員莉莉在遇見沒有名字的「她」後的故事。她在進入收容所後因精神狀況不佳，一直無法從其口中問到足以確認其身分的重要訊息，但在轉至其他地方前仍需要有人負責照料她，莉莉於是把觀察她的結果都記錄成日記，甚至擅自帶她外出，這樣的做法引起院方的不滿，莉莉被迫從她的工作中調離，等到她再次回到收容所，發現她早已消失，莉莉認為是院方私自將其放走，根本沒好好安置，於是憤而離開，至街上尋找她的下落。

從一開始對她的敘述，可明顯看出莉莉對她的印象：「她是個人類中的白痴，一個可悲的累贅，一個根本上的錯置者，更不屬於自然界，是個注定的毀滅物。⁸²」直到她將整日枯燥工作視為一種觀察，對她的敘述才有所變化：

記得她還露出過笑容，在某一刻，她的模樣並沒有錯，有時莉莉甚至認為，她的心智並非空無，她只是被一扇門給關注了，無法表達，人們則無法看見她有什麼東西。⁸³

從不理解到了解，莉莉逐漸進入她的世界，試圖解碼她的行為模式，卻未發現自己越陷越深，直到院方單向解除莉莉對她的照護工作，她獨自一人上街尋找：

……這是一種無法自主的詩韻的狀態，意識散布四周，像是一種感官上的速讀，一目十行，彷彿自己被整個漫竄無記的世界所觸碰，一刻也無法掙脫甩開……。⁸⁴

離開由規定、制約所束縛的收容所，莉莉走入誕生她的、荒蕪而無序的世界，如同開始對她產生興趣而被吸引一樣，她也被荒蕪吸引，最後也同她一般迷失：

她走進布滿各種物體的擁擠空間，包圍她的線條折出難以辨別差異的形

⁸² 黃國峻：《是或一點也不》，頁 42。

⁸³ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 43。

⁸⁴ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 48。

狀，她寸步難行，她讓自己在這裡移動，沒有目的，她。⁸⁵

她走進代表秩序與規約的收容所，離開後無人知曉其下落，莉莉則走進混亂荒蕪之中，變成另一個「她」。一如〈獸行〉、〈一隻貓頭鷹與他〉的結局，角色皆在這樣奇異經驗後與某種事物同化，而其結果亦皆有景象與內心逐漸荒蕪的景況。

〈不知為不知〉與〈居天下之廣居〉訴說流浪漢鼻屎（筆兄）、笨頭（奔弟）在城市中掙扎生存與遇見的人事物。筆兄奔弟兩人無時無刻都在為下一餐的著落苦惱，兩人不太識字，因此就連自己身處在哪個國家哪個城市都不清楚，有時只是街景比起前些年有些變化，兩人就會以為來到新地方：

搞半天，原來他們多年來一直在同一個市區的附近繞圈子，市區的風貌不斷改變，他們就一直以為自己走到了另一個新的地方，這全要怪開路的人把路全接通在一起，害他們老繞圈子。⁸⁶

這樣冒失的兩人不斷在同一座城市裡迷路，一天他們在碼頭邊嘗試假裝打架弄掉香腸攤的香腸，逃跑時卻不小心撞到人，莫名被捲入情侶吵架之中，而這位女性在這一架之後突然醒悟，脫離了男友，跳進水中游追上流浪漢二人所搭的渡輪，〈不知為不知〉的故事就到此結束。

追上他們的女孩叫朵朵，自入城工作以來沒做過幾件正經工作，渡輪上三人相談甚歡，朵朵甚至出資讓三人住進便宜旅館，而流浪多年沒碰過女性的筆兄起了色心，一心想著好好表現就能獲得美人歸，卻不料隔天朵朵就跟二人道別，決定回到南部老家重新來過，婉拒了筆兄的挽留：「於是，這個陌生的世界就這樣帶走了她的女孩。⁸⁷」二人於是又回到了只有彼此的狀態，後來在工業區附近的夜市裡與讀美術的哈夏相遇，哈夏的家境不錯卻嚮往流浪生活，與二人一見如故，聊了許多流浪經驗：「她的畫在一旁延伸著本人的每個姿態和言語，好像她是這個世界的拜訪者，而非原住民，她讓這一切彷彿頓時有了新意，從此無法確切斷言任何事的是非。⁸⁸」流浪漢二人很喜歡哈夏，在離開前答應她有

⁸⁵ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 48。

⁸⁶ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 184。

⁸⁷ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 194。

⁸⁸ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 199。

空就會來坐坐便離開了。

從哈夏的小屋離去的兩人又開始為下一餐煩惱，他們參與抗議隊伍想蹭一餐食物，不料在演練丟磚頭時丟偏，砸沒了一整鍋粥。等失落又飢餓的兩人再次經過哈夏的簡陋住所時，發現正在舉辦派對，哈夏要離開了：「她臨時決定明天要和朋友出發到外島旅行。⁸⁹」就這樣，新獲得的朋友又離他們而去，黃國峻並沒有將他們的流浪畫上句點：

至於接下來他們又做了些什麼事，會時來運轉還是繼續倒楣呢（看來倒楣的可能性較大）？那就等下回再慢慢說了。⁹⁰

兩人的旅程將會接續，會持續遇見新的人事物，又與其道別。

〈不知為不知〉、〈居天下之廣居〉帶著讀者從兩個流浪漢的視角看世界，他們不聰明、甚至有些愚笨，但不排斥與人交往，這與前述分析過之文本有些不同，但相同的是，他們不斷嘗試，卻不斷被世界拋棄，朵朵、哈夏這兩個角色遵循自己的想法生活，筆兄奔弟只是他們生命中的過客，可在他們眼中她們卻更重要，是瞭解世界的鑰匙，是不同人生的寫照，但沒有誰將這兩人畫進未來中，他們永遠只有「現在」，他們不斷進入世界，又不斷被世界拒絕，不管如何努力都是徒勞，這樣的反襯給文本帶來巨大的荒蕪。

黃國峻小說中的荒蕪母題帶著一種對現實世界的無力感，藉著對荒蕪的文本詮釋，將現代社會人們對於生活的掙扎最後卻無力改變或選擇妥協的處境發揮得淋漓盡致。

第三節 黃國峻短篇小說中的性別與慾望

黃國峻的作品中常出現女性的身影，以女性做為故事敘述者的文本亦不少，在他的作品中，女性往往展現出隱忍、包容等特質，為某些目的總是克制自己的慾望，黃國峻的字裡行間亦時常利用內心獨白的手法將女性心聲表露無遺，不難看出其在父權社會底下對於相對弱勢的女性有所關注，甚至建構出如此反應現實社會的小說文本，此處性別單指生理性別，慾望則非專指性慾望，而是「想要某些事物」的心理需求。

⁸⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 201。

⁹⁰ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 201。

褚盈均將黃國峻筆下的女性在父權社會底下的處境描寫得很清楚：

……她們與杯碗瓢盆在一起，與菜葉殘渣為伍，忙著削瓜剝皮去籽，她們與這些卑微事務緊緊網綁在一起，她們是被丈夫代表的主體排除在外的無用卑微物(object)。⁹¹

女性議題在研究黃國峻文本時始終是不可避之討論，論者以為女性的社會處境固然重要，同時於黃國峻文本中亦佔有討論，但其重點並非著重於父權社會中的男性與女性階級對立，而「只將」女性日常生活的樣貌展現於文本中，雖無多言，讀者即能感受到文本中的女性關懷。

在此之下文本欲展現給讀者的甚至更多，不再只有女性的社會處境與單純的性慾望，透過其特別的敘述技巧，使女性思考融入文本，讀者不再只看見表層角色間的互動，而是深入角色心理，風景將更加廣大。

一、《度外》中的性別與慾望

在〈留白〉中黃國峻塑造了一位以家庭為中心而活的女性瑪迦，談及她在兒子搬到寄宿學校生活以後的重心偏離，只能努力自己排解孤獨，一邊扮演稱職的家庭主婦（或在丈夫面前扮演需要被保護的妻子）：「他就是愛攔阻外界入侵，為了袒護瑪迦，幫他推辭校務，婉拒教會方面的敬邀，然後又說這沒什麼——。⁹²」瑪迦被限制在妻子與主婦的角色框架內，不斷以家事試圖充實自己，忘卻與兒子的分離以外，也重新習慣這樣的「被需要」：

瑪迦不是累，而是覺得自己老了、覺得自己在生活之外、在縮小著。有時候低頭看看腳趾頭，卻好像在俯瞰懸崖；而仰頭看看月亮時，又好像是在望著吊燈。⁹³

被限制在角色之內的她不斷滿足丈夫與客人的需要，自己的需求卻只能縮小再縮小，與之相同的還有一同赴約的牧師夫婦，當周邊人熱烈聊著有關藝術、創作的話題時，牧師夫人卻只是沉默著：

⁹¹ 褚盈均：《眾「身」喧嘩裡的「隱身」與「變身」——論袁哲生與黃國峻小說中的躲藏隱蔽意義》，頁 111。

⁹² 黃國峻：《度外》，頁 11。

⁹³ 黃國峻：《度外》，頁 12。

同樣沒有參與交談，牧師夫人緘默地坐在對面，動也不動地聽他們像傳球似地輪流開口，只有那對靈活的眼珠子在隨著聲音的來源飄擺，好像她整個人就只是那顆黑珠子，而身體只是用來展示一些服裝的道具罷了。⁹⁴

在文本中，女性像是刻意被遺忘，女性滿足著他人的慾望，自己的慾望卻被遺忘，而這樣的她們又是整體不可或缺的一部分。她們圍繞著男性行動，雖大部分篇幅皆在敘述女性，卻又無法不意識到其存在的渺小，這樣的狀態在另一篇〈歸寧〉亦可看見。

〈歸寧〉敘述懷孕的安妮在產假假期中獨自一人返鄉，並在各個她熟悉場所中移動，因懷孕無法自在行動，因此安妮更像旁觀者，旁觀著這些懷孕前不覺得如何特別的日常。

安妮返鄉了，在下車後經過家附近的市場，便想帶些水果回去：「市場的菜販還是哪幾個婦人，還是那幾句話在說。⁹⁵」熟悉的景色勾起她對市場的記憶，卻也因身分的改變而有不同的感悟：

如果安妮此時突然在市場中消失，那並無損於這群人，可是如果消失的是她丈夫，那也許海外設廠的投資計劃就要中斷、員工要失業、金融要動盪了。她們一定都有那一身居要職的丈夫，他們要做的事遠比把水果提回家重大多了。⁹⁶

文本中未曾露臉的男性在此卻在她口中成為無比重要角色，看似反諷自己卻又以此為傲，在進入母親角色以後，她的全部心思都圍繞著腹中胎兒與生活瑣事，厭煩自己也厭煩與她相同的女性無時無刻都在做差不多的事：

這些婦人缺乏一種相異的原創性，她們怎麼老是在哺乳、老是在挑選棗子和橙子？如果安妮是個經濟學教授，她會有一個可供獨處的辦公室，這個中午她可以看著窗外提著菜籃候車的人嘆息，可是那要換誰去買她

⁹⁴ 黃國峻：《度外》，頁 12。

⁹⁵ 黃國峻：《度外》，頁 64。

⁹⁶ 黃國峻：《度外》，頁 65。

家的菜呢？⁹⁷

她也有某些嚮往，但這些嚮往往往淹沒在「必須由她去做」的事後頭。文本中出現的男性形象極少，但似乎所有女性都是圍繞著男性而生的：

「下一回應該讓安妮下廚，看她結婚三年了，手藝有沒有進步。」姑媽說：「像我那個媳婦，經過我一番調教，才三個月就生巧了。」母親口頭上也是常說：「希望她的廚藝能儘早瞞過婆家，我真希望這小孩拿得穩鍋鏟。」⁹⁸

不只要做好本分，而且要做得無可挑剔，此段亦可看出女性對待同為女性同胞時會有的情形，她們首先是母親，然後是某人的妻子，最後才是自己。

〈度外〉在敘述從東方嫁到西方的姑姑時同樣可看見女性在被限制在某些特定的場景中：「她走進客廳、裝填這個空間，與母親一起。⁹⁹」男性們出外野營，被留在家中的只有同為女性的母女以及其他讀書會成員的妻子們，她們被隔離在野營這種「屬於男性」的活動之外，在家中維持原定的計畫：開讀書會（即使這個活動越來越流於表面），在此之下，母親又對女兒有所期待：

太好了，最近她正好在練習打毛線背心，就知道孩子早晚會回歸到有根源的常軌上，去認為這一手藝是值得好奇的，……。¹⁰⁰

在這樣的關係下，母親又以「女性應該看起來如何」來約束自己的女兒。

女性在此一直是襯托男性的存在：

很難看出來，究竟這個女人在哪個方面會使教授那種人期望自己是個會想與她一起生活的那種人，這表示她具備了不易呈現出來的迷人特質，或者只是表示了教授是個不計較她如何固執的容人君子？¹⁰¹

⁹⁷ 黃國峻：《度外》，頁 66。

⁹⁸ 黃國峻：《度外》，頁 67。

⁹⁹ 黃國峻：《度外》，頁 172。

¹⁰⁰ 黃國峻：《度外》，頁 175。

¹⁰¹ 黃國峻：《度外》，頁 207。

任何選擇只取決於男人如何包容女人，無關女人的想法或想不想要，這樣的隱性性別衝突在〈度外〉中時常出現，得以看見黃國峻在創作小說作品時對女性角色定位的細微想法。

二、《盲目地注視》中的性別與慾望

前述提過，〈盲目地注視〉文本故事中隨著海盜事件的發生，能夠孕育下一代的女性數量急遽減少，性成為一件沒有出口的事，為了在女性來到男島以後仍舊可以延續傳統，他們劃分性別的界線，單獨將女性這一群體「隔離」在男性生活範圍之外：

新遷居此地的女人們，統一住在讓空了出來的大房屋內。……房屋的周圍劃出了一條界線，裡面的人不能逾出，外界的人也不能侵越……。¹⁰²

居住在同一個島上，卻宛若兩個不一樣的部落。甚至在一開始男性跟隨倖存者回到女島上搜索，族人們聚在一起討論接下來的計劃時，女性也被隔絕在討論外：「在這段時間內，女人與孩童在關閉的室內。整天，完全沒有出現在外頭男人們的視線中，畢竟這還不是雙方會見的季节，……」¹⁰³討論的內容攸關女性之後在部族中的生活方式，卻沒有女性的參與。

從另一層次來說，女性在文本中之意符尚有「慾望」之概念，性別與慾望在本論述中不專指性慾望，但在此文本中占有極大部分，故仍提出討論。譬如因隔離制度將女性塑造出不可觸摸的神聖形象，女性在男島上離男性離得越遠，男性對於女性的生理渴望似乎就越大，將她們越是塑造的神聖，慾望越是無法消退：「男人們以奇異的眼光看著女人在附近走動，即使是在沒有看見女人的地方，心裡仍不免意識到他們就住在這個島域中，只要簡單走過去就可以真的遇見她們。¹⁰⁴」她們在部族中成為被供養、被觀看、被幻想的慾望載體，男性在傳統的拘束下過得如履薄冰，女性也在逐漸走歪的制度底下產生懷疑：「起先撒萊有一刻認為自己是因為關閉太久，所以才會產生不理性的反抗心，以致忘掉了族人正處於怎麼樣的一個環境情勢中。¹⁰⁵」直到海盜帶來一位名叫魁希

¹⁰² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 73。

¹⁰³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 69。

¹⁰⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 73。

¹⁰⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 81。

納的妓女，才使男人們將注意力轉向她¹⁰⁶，〈盲目地注視〉中性別與慾望被作為主要敘述母題應用，與其他篇短篇文本不同的是，此處的女性群體更顯侵略性，從第一本作品到《盲目地注視》，性別母題在黃國峻手中展現出不同的模樣。

〈蝙蝠俠迎敵〉在侵略性上更勝〈盲目地注視〉一籌，直接將遭受過多注目與世俗束縛的女性塑造成反派角色，與此相同的是女性在此仍逃脫不了「被作為慾望載體觀看」的命運。

瑟琳娜因其職業不可避免成為鎂光燈焦點，然她卻早已受夠這些僅為她的身材、臉龐而聚焦的視線，高傲是她掩飾內心荒蕪的武器，痛失愛貓則是將她推入深淵的鑰匙，而就算蛻變成反派角色，貓女的外在形象與作風卻還是圍繞著男性對女性妄想的既定印象：

台上一位身穿皮衣皮褲，揮持著長皮鞭的脫衣舞女郎，吸引了台下所有男人的注意力。貓女醉意十足，不管一切就脫了衣服上台去較量，樂得大家興奮叫好。接著貓女搶走了那套皮衣穿上，一腳狠狠把身旁那位舞女踢下台去，店裡的打手立刻衝上來。¹⁰⁷

揭示著瑟琳娜就算改變自己，還是只活在世俗的框架中，她所期望得到的無人關心（社會只在乎她的外貌美麗與否），人之心死也許莫過於此。

三、《是或一點也不》中的性別與慾望

〈君子好逑〉敘述自從賣包生男孩藥的葛大仙離開後，村里的女人還是一個接一個的生男孩，卻無人承認吃過仙藥，直到村裡男女比例嚴重失調，終於有人承認吃過藥（葛大仙離開前將配方賣給了當地的藥行），村長為了端正風氣，便禁止村民再買藥來吃，卻引起反彈：

「為什麼她們可以生男孩，我們就不准？要女孩你們自己怎麼不先帶頭生個來看看。」沒錯，禁止只是反而使得交易變得地下化，且藥賣得更貴，問題依舊存在。¹⁰⁸

¹⁰⁶ 部分論述出自論者發表之期刊論文。黃香涵：〈黃國峻〈盲目地注視〉中的敘述意識〉，《文學前瞻》第二十一期，2021年。

¹⁰⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁109。

¹⁰⁸ 黃國峻：《是或一點也不》，頁145。

之後的日子裡每當有女孩成年便被一眾男人追求，為表公平競爭，村裡舉行招親大會，樣樣都比，卻也不算公平，女孩總有主觀上的美醜，為了不使場面太難看，村長私下將參與競爭的男性聚集起來抽籤，不管抽到誰都必須對外說是自願的，被爭奪的女孩也不好過，拒絕與接受都帶給她們罪惡感：「因此面對最後的勝利者，不論自己喜不喜歡，一定會答應接受，一點考慮也不敢有，只希望這如果一切非發生不可，那就儘快結束。¹⁰⁹」後來有商人嗅到商機，將外地女子帶來此地，甚至村裡有對夫妻連生了三個女兒，認為以後大有可圖：

此後村裡的男女數量總算慢慢接近了，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。¹¹⁰

從上敘可看出女性在重男輕女的大文化下如何被視為工具（只是隱性和顯性的差別），人們想要香火延續，卻將女性置放在「延續香火」的位置上，一切都以延續為任務，並不在乎女性個人意願，這樣的故事結構還可由〈香火〉延伸。

〈香火〉中將華人重男輕女的傳統藉由故事傳達。楊家媳婦第一胎生了女兒，三天後卻被人趁著無人看顧闖進偷抱走，一家人著急尋找，外頭的流言卻越傳越多：

經過一陣混亂的打賭抗辯後，有人不禁供出秘密來較勁，說自己收了楊家的一筆錢，負責連夜獨自將女娃抱到北邊山谷丟棄，還說擔心哭聲會事跡敗露，所以一路上還把嘴捂得緊緊。¹¹¹

這些酒後閒聊沒被當事人們當一回事，卻傳到鎮上，不久後真的有人拿著酬勞想請人偷抱走家中女嬰丟棄，差事來得太快，大多數人覺得其中有詐，便無人敢接。

第二次懷孕楊家媳婦又生了女孩，因為對上一個女兒的虧欠，這次楊家人可說寸步不離的照顧著她，並將其命名為「返」，不料一次出門小返淋了雨後發

¹⁰⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 147。

¹¹⁰ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 149。

¹¹¹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 152。

高燒，最終還是夭折了；第三次懷孕兩夫妻聽說城裡有能夠先行知道腹中胎兒的新技術，便出了遠門，回來後告訴家人腹中女嬰是個畸形胎，已經打掉；直到第四次懷孕，楊家終於如願誕下兒子：「心想，楊家的香火這下好不容易得以延續了，不論付出任何代價，此刻都已值得了。¹¹²」故事被作結在全家洋溢在幸福中，爺爺走出屋外：

晚飯後，爺爺走到屋外，面向著月光下遠遠的山谷，閉目迎著涼爽的微風，頓時覺得整個天地是無比祥和而沉靜的，沒有絲毫的哀怨，而且彷彿自古以來就是如此，將來也必定還是如此。¹¹³

爺爺在文本中是整個楊家唯一一個對家人起疑的角色，無論是第一胎被偷抱走時懷疑家人串通好外人將女嬰抱走；第二胎時懷疑媳婦關上門後根本沒有餵下退燒藥，生下孫女後難掩失望的婆婆、希望能添丁的媳婦和始終活不下來的女嬰，社會對她們的期待便是生下男孩，而深受此影響的婆婆便因此期望媳婦，無論真相如何，女性在文本中都是被大環境犧牲的祭品，〈香火〉一篇篇名便在此犧牲上建立。

褚盈均《眾「身」喧嘩裡的「隱身」與「變身」——論袁哲生與黃國峻小說中的躲藏隱蔽意義》中提到：「表面上黃國峻看似給予小說人物極大的自由，可以選擇自己的存在(是否變形)及本質，但是他們其實所作的選擇都是沒有選擇的選擇。¹¹⁴」人在面對社會時的無所適從在黃國峻的文本中被著重表現，選擇的背後是無從選擇，黃國峻將人們進入工業化社會後會有的諸如對自身處境的恐懼、荒蕪以及性別之間有關乎慾望的各種衝突作為母題，書寫出如孤獨、選擇、迷失等等深度剖析至人內心的主題，讀者可以其作品由小知大，看見當時工業化帶給普通人之影響，亦能瞧見現代主義對黃國峻敘述書寫上的影響

¹¹⁵。

¹¹² 黃國峻：《是或一點也不》，頁 155。

¹¹³ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 155-156。

¹¹⁴ 褚盈均：《眾「身」喧嘩裡的「隱身」與「變身」——論袁哲生與黃國峻小說中的躲藏隱蔽意義》，頁 118。

¹¹⁵ 現代主義出現在工業化發展迅速的現代社會中，他們看見人類在逐漸機械化的工業社會中掙扎，現代主義文學以人物獨白、反諷等敘事手法反映現代人內心世界的疏離、空無以及荒謬，反向譴責現代性，黃國峻在寫作上充分繼承了現代主義的敘事手法，並藉此將屬於他的社會關懷展現於文本中。

第三章 黃國峻短篇小說中的情節安排

索緒爾在《普通語言學教程》¹一書中把語言與言語分而論述，將乘載整體社會成員的語言「規約（既定成俗的語言模式）」納進共性研究，並進一步把語言視為一種符號系統，認為現代語言學應該著重研究符號在時代中的共時性²與歷時性³，而非單論個別的符號意義，其提出的語言現象分析方法為後續敘事學成為「敘述作品的科學」打下基礎。

敘事學這般僅以文本結構作為研究而不提及創作主體的「科學」出現除了上述提及索緒爾之語言及符號學概念以外，尚與文學評論的發展有所關係，當文學評論由以作者為本的評論方式逐漸走向以文本為主的評論法時，敘事學便從中脫穎而出，成為純文本研究的領頭。

胡亞敏在其《敘事學》中提出：

敘事學的「故事」是一個抽象概念，他已脫離具體故事所承載的歷史或現實的內涵而成為自主的存在。故事在這裡被定義為從敘述資訊中獨立出來的結構。⁴

由上可知，敘事學將文本視為獨立於歷史背景、真實作者之外的結構，是一種「自主的存在」，此界定使研究者得以跳脫除文本本身之外的干擾因素，僅就文本的構築架構與書寫技巧作為研究論題。

在真正進入討論文本如何「被」敘述及書寫前，首先要對故事及情節兩者的不同進行釐清。論者在此參照胡亞敏之說法，將文本分為情節與情節安排兩部分。情節基本相等於故事，即文本發展脈絡。情節安排則著重表示在情節（故事）之中，隱含作者如何使用諸如視角、敘述者、修辭等等技巧敘述情節（故事），以達到作者想要達成的效果。

梁竣權提到黃國峻小說時提及：「情節薄弱、人物性格的不鮮明、西化的語

¹ 費爾迪南·德·索緒爾(Ferdinand de Saussure,1857-1913)著，高明凱譯：《普通語言學教程》（上海：商務印書館，1936年）

² 於同一時代中同時間存在的，集體意識構成的系統要素，如玫瑰在同一時代背景下可同時作為名詞、形容詞甚至象徵使用（玫瑰、帶刺的花、愛情）。

³ 相對共時性，指線性時間上於不同時間點出現的，彼此替代的連續要素。

⁴ 胡亞敏：《敘事學》，頁120。

言、時空的跳躍快速以及敘事觀點的游移。⁵」的幾個問題，然這些他所提出的「缺點」從另一方面看來卻是黃國峻小說之所以不同於其他作家的「特點」，亦是構成其特殊風格的主要因素。

承繼上一章探討黃國峻小說中存有的母題以後，此章將進一步利用敘事學之方法深入分析黃國峻作品中的情節如何安排，以下將下分幾個部分，分別為視角、形象、修辭以及敘事型態，從文本敘述方式、形象建構到用詞技巧與其敘事之基本架構共性出發，深論文本之文學性如何構成。

第一節 黃國峻短篇小說中的斷裂視角

廣義來說，文本中的敘述者即為其敘述視角，而敘述視角又可分為非聚焦型（全知視角）、內聚焦型（限知視角）與外聚焦型（限知視角）。非聚焦為上帝視角，文本中發生之事件敘述者皆知曉，可充分滿足讀者的好奇心；內聚焦具有嚴格的視野限制，每件事都嚴格按照一個或幾個人物的感受和意識來呈現；外聚焦則嚴格從外部對事件進行呈現，只提供人物行動、外表、客觀環境等敘述，不參與人物內心世界描寫。

相對於非聚焦而言內外聚焦型視角更有侷限性，內外聚焦型的敘述者往往只能知曉部分真實，無法如非聚焦型一樣對發生的一切瞭如反掌，雖然內外聚焦型讓讀者對文本事件較難有全面的了解，但在文本創作中卻更能製造懸念與張力，在文學創作中是比較常見的視角模式。

內聚焦型依敘述者的不同又可分為固定內聚焦、不定內聚焦以及多重內聚焦，固定內聚焦是將視角固定在一個人物身上；不定內聚焦可能利用不同人物來呈現不同事件；多重內聚焦則以不同人物來呈現同一個事件。依上述概念可知黃國峻文本中的視角多為內聚焦型中的不定內聚焦，其擅長利用內聚焦型視角描寫故事，人物常簡化為第三人稱代稱（他／她），無名姓或外觀特徵敘述，擅長於描寫人物的認知性視角⁶而模糊其感知性視角⁷，形成獨特的小說寫作模式，讀者透過這些認知性視角進入小說的意識之中，然第三人稱內聚焦的寫作

⁵ 梁峻權：〈《水門的洞口》導讀〉，頁 15。

⁶ 胡亞敏認為：「視角主要由感知性視角和認知性視角兩大部分構成。……認知性視角指人物和敘述者的各種活動意識，包括推測、回憶以及對人對事的態度和看法，它屬於知覺活動。」胡亞敏：《敘事學》，頁 34。

⁷ 胡亞敏認為：「感知性視角指資訊由人物或敘述者的眼、耳、鼻等感覺器官感知。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 34。

模式：「由於視野的限制，它難以深入地了解其他人的生活，因而在有些情況下它不可能提供明確的答案。這種聚焦方式在贏得人們信任的同時也留下了很多空白和懸念。⁸」視野限制造成空白的同時，進一步藉頻繁而快速的視角轉換使文本角色思想並置、矛盾或衝突，這樣頻繁轉換視角所形成的斷裂感，本章與前述論述提及之不定內聚焦作結合，將其定義為「斷裂視角」。

黃國峻的第一本與第二本小說在視角方面相比第三本作品《是或一點也不》著重於故事性而言視角斷裂造成的效果較為顯著，故暫不從《是或一點也不》中提出篇章討論。〈度外〉在頻繁的視角轉移中藉由角色內心獨白與動作描寫補足其缺失的外在特徵敘述，豐滿人物的同時卻造成讀者初次閱讀時的困難，但也使人物內心之衝突能在短描寫中發酵，進而帶出隱含讀者所看見的，文本角色本身並未發現的衝突⁹。

〈度外〉的主要視角為從東方來的他，與其延伸出的他的姑姑、姑丈以及表姊的視角，文本以他在野營中撿拾樹枝做為開端，想起自己尚未落地前的各種揣想，而後轉至待在家中的表姊與姑姑身上，將：「看不出來原先大家是從哪一邊來的，因為周圍只剩下一些小小地夾藏在黑暗中的亮片可見……。¹⁰」作為視角轉換前的最後一句，且在轉換後又從另一角度重新詮釋一次關於「他」來到這個未知國度的不同人的想法：「可憐的表弟，他比不知道自己無法生活得多充實的人更衰弱，這個地方的事物根本不屬於外地人的，連享受這裡的生活的本領他都沒有，等到以後把羨慕的心態帶回自己所住的那個窮地方，不知道他怎麼會好受。¹¹」他的期盼到表姊的厭惡在極短篇幅中被體現，而姑姑的視角在明面上可推論為歡迎他的到來的，卻又在暗面下認為他的出現將動搖自己替女兒好不容易在西方世界打下的根基：

莎拉最怕又一個同鄉來破壞人家的印象，並且搶走資源和同情，……因為年輕人有一個階段，就是會對自己的血緣地持有浪漫的異邦幻想，他會這麼影響人家是因為自己沒本事結識西方女士。¹²

⁸ 胡亞敏：《敘事學》，頁 40。

⁹ 此部分將在第二小節：對立形象中提出討論，第一小節著重深論視角，僅在敘述需要時簡略提出。

¹⁰ 黃國峻：《度外》，頁 170。

¹¹ 黃國峻：《度外》，頁 174。

¹² 黃國峻：《度外》，頁 184。

快速頻繁的視角轉移帶來閱讀上的斷裂感，使隱含讀者不易在文本角色描述之間產生共情，帶來一種特有的疏離感，卻也在短篇幅中將角色之間的掙扎體現完全。

同樣透過斷裂視角將此張力發揮的還有《盲目地注視》中的〈盲目地注視〉，女島受到海盜襲擊以後部落女性來到男島生活，文本視角便在女性代表撒萊等人和男性角色之間來回對話（男性角色繁多而較無如女性角色撒萊一樣的固定視角）：

要是最後沒有被戲弄一場，那必定就是不幸成真，他們的行動毫不顯露出一絲心中的懷疑。撒萊從丈夫划槳的賣力模樣，感到他的信任與同情，但這反而讓他更意識到自己其實是個落逃者，既沒有救人，也沒有提供有利的情報，……。¹³

不長字句中可以同時看見男島居民追求現況的迫切、撒萊對丈夫的信任與自我懷疑。

抑或是當海盜到來，留下一名娼妓時：

魁希納年輕貌美，這天起她並不知道自己成為了男島上唯一可觸摸到的女人，他們興奮地招待她，將屋子布置得更宜久居，奉送上最好的飲食與寶物，大顯他們的極端善意。¹⁴

由此可見，第三人稱內聚焦寫作模式的特點更顯現出來，魁希納無從得知男人們好生款待自己的用意，男人們也無法知曉魁希納對這個陌生地方的觀感，二者並列而述產生矛盾的張力，並藉著此事件將整個文本故事中的荒謬與衝突簡而論之，亦預示了故事走向。

斷裂視角在分論角色思想分歧上有重大的成果，然黃國峻不只在此處建立張力，亦從視角斷裂中描繪一幅看似完整卻又破碎的圖景。《度外》中的〈失措〉將颶風吹進一戶家庭，讓文本中的世界外在是殘破的，內在亦同，打破讀者對於「家」之意象的刻板想像，接著藉由視角之頻繁轉換，帶領讀者一窺家庭成員內心的殘破：

¹³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 67。

¹⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 88。

視而不見，提著一盞暗暗淡淡的意志力，母親從階梯上慢慢站起身子，放眼望去，處處一片殘破，他的視線怎麼也躲不掉四周這些景象。像是自卑的暴露狂，它們不在乎如此碎散一地，不在乎這是狂怒或狂歡所造成的，這些廢物、垃圾，全是她的。母親不明白自己所知道的真相，是那樣子嗎？擋住、蒙起來，那豈不可笑？¹⁵

颱風過去，一家人隨之四散，留下一片狼藉的屋子給母親，母親收拾著精神打掃屋子，為的只是能在傍晚前將其回復原狀，以迎接歸家的其他成員：「這些廢物、垃圾，全是她的。¹⁶」一句在輕描淡寫中揭示了其他家庭成員對家無所謂的態度，也將母親內心深刻的無奈與憂鬱表現出來。

跟對於颱風侵襲造成的損害深感憂慮的母親不同，父親顯得置身度外，在颱風過境後便離家釣魚：「這就是他來這裡的目的，找一個立足地、把母線穿過鉛垂，取出十四號單鈎、二點五號的子線，然後忘掉煩惱。¹⁷」甩開狼狽的一切，只管將自己拋擲大海；騎著腳踏車去觀看水庫洩洪的兒子亦同，母親在家中收拾狼藉，他們卻觀看甚且享受破敗，家中與家外的不同視角衝突造成讀者感官撕裂，此時女兒躲在屋中衣櫥的視角出現，又將這家人離散的可能原因道出：

她感到所有聲音都被風聲馴服，然而那股巨大的力量還是闖進來了，風駕馭著那急管繁絃似的各種聲音，襲向她、震撼她，把她像樹一樣搖顛、像海一樣吹盪。¹⁸

文本中並未直述女兒在一次捉迷藏遊戲中是否被走進小工具間（她的躲藏點）的男性工人侵犯，但讀者卻可從女兒對「離開藏身處」的焦慮與不安中窺見一二。文本最後以颱風過後留下的積水破碎作為結束：「女兒看見了她正走向那攤路面上的積水，她掃把一揮，那片天空的倒影，便隨之破碎。¹⁹」母親掃散颱風的遺跡，然家庭成員的破散卻也如被她掃散的積水，無可復原。

¹⁵ 黃國峻：《度外》，頁 24。

¹⁶ 黃國峻：《度外》，頁 24。

¹⁷ 黃國峻：《度外》，頁 27。

¹⁸ 黃國峻：《度外》，頁 32。

¹⁹ 黃國峻：《度外》，頁 47。

第三人稱內聚焦的寫作方式藉由斷裂視角的使用得到更大發揮空間，一方面將角色內心想法暴露在讀者面前，亦同時加深了其之間的各種衝突與矛盾，深化角色形象。

第二節 黃國峻短篇小說中的對立形象

結構主義將文本視為一種擁有共性之結構，²⁰然凡有結構必形成對立，對立結構的出現使得文本內部相互拉扯，角色形象作為文本裡最顯而易見的「表層」，是支撐文本意義的梁柱。

由前論述可知，黃國峻之文本角色並無明確外觀敘述，讀者只能從文本故事中推敲出一定的外觀形象，故在此之形象不討論角色外在形象，而專注於角色表現出之個性、態度帶給讀者的內在形象，是故本節底下遂將以「對立形象」進行文本分析。

一、困於世界 VS 游離於世界：拘束與自由的形象對立

黃國峻擅長利用角色內心獨白敘述故事，讀者由其內心出發，從內至外了解整篇文本，由此便可發現這些角色在面對事件時的種種不同，是積極、消極、事不關己抑或厭惡等等，可大致歸類出角色的兩種對立形象，拘束或自由，黃國峻作品較多著力於角色之思考，因此此處之拘束與自由雖不專指於內心之思考方式，但相對於外在敘述相對較少。

在〈留白〉中瑪迦因兒子到寄宿學校上課而頓失生活重心：

總會有這麼一天到來，像現在，只有他們兩人在家，哪兒也不必去，而別人正好都在各處奔波。……彷彿和前後的日子接不上關係似的，他中斷在這樣一個郊外，沒有展開的動靜。²¹

圍著兒子團團轉的日子結束後生活變為靜止的，連帶在瑪迦敘述中的來到度假小屋作客的人也成了她縱是不喜歡也無法不清掃（款待）的落葉：「於是，包括幾位伴隨而來的陌生人，這一行人便這樣被上星期的那幾個光禿禿的日子掃成

²⁰ 結構主義強調找出文本中之結構共性，期望透過表面現象尋求底層關係。索敘爾提出的符徵與符指、李維史托的表層與深層、羅蘭·巴特的組合軸及選擇軸等皆是結構主義學者之文本批評方法。意圖藉由找出文本的內在結構共性來：「活絡表層與內涵間的相互作用，讓文本得以愈顯生趣。」賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》，頁 82。

²¹ 黃國峻：《度外》，頁 8。

了一堆，堆在小屋裡。²²」客人的到來讓瑪迦避無可避的發現，將約翰從她的生活中取走她便只剩下身為妻子的價值（支持丈夫、處理家務、料理），一方面困於約翰離家的惆悵：「孩子長大後總要外出念書，這事再尋常也不過的事了，不然是怎樣。她不曾想過要逮捉那兩隻雲雀。²³」卻只能放手，讓孩子自己長大；一方面又困於世俗對已婚女性的制約中：

有多少感觸要每分每秒的逮捉她？日子棲在她身上，沒有動靜。是一種調配功能及待選項目。連孩子也……他們就是愛她這樣——除了毯子以外，一片空白。²⁴

她必須擅長家中一切，將外務視作丈夫的管轄範圍，縱使她並非需要他保護，也仍舊不在外人面前滅丈夫氣焰。

作為瑪迦丈夫的雅各則看似支配一切，在外人面前對瑪迦擁有絕對的話語權：「他就是愛攔阻外界入侵，為了袒護瑪迦，幫她推辭校務，婉拒教會方面的敬邀，然後又說這沒什麼——。²⁵」（從此亦可看出瑪迦應有其專業，並且受人敬重，絕非需仰賴雅各才能營生）而作為一位畫家，在創作上又擁有絕對主導權：

他以不修飾為榮、他炫耀生活習慣的笨拙，然後世人還想明白他的感傷。如果生活瑣事耽誤了創作，那多令人惋惜和不平，就讓瑣事去把瑪迦剁碎吧，這還不簡單。²⁶

但事實上他必須忍受因名氣與虛榮而接踵的世俗評價：「顯然，那些學生只是要他出醜、獻曝，和瑪迦在課堂上所怕的那些學生一樣，他們能不頑劣嗎？也許這兩夫婦是被趕到這小屋的、趕到他們各自內心、趕到畫布前。²⁷」他將保護瑪迦視作自己的責任，綜觀前述可能也不過只是想藉此向外伸張他在家庭中的崇高地位，保護瑪迦使他感到安心。

在〈留白〉中尚有位看似游離於世界的角色是瑪迦的妹妹家哈拿，未婚的她

²² 黃國峻：《度外》，頁 9。

²³ 黃國峻：《度外》，頁 11。

²⁴ 黃國峻：《度外》，頁 21。

²⁵ 黃國峻：《度外》，頁 11。

²⁶ 黃國峻：《度外》，頁 14。

²⁷ 黃國峻：《度外》，頁 16。

時常聽姐姐訴說家庭瑣事、幫忙家中事務，相較於被家庭綁住的瑪迦而言，哈拿無疑是自由的，但她卻跟瑪迦一樣逃不過世俗對女性的眼光（甚至這些世俗也包括自己的姐姐）：

這就是哈拿來這裡的功能，做見證、為自己的袖手旁觀感到內疚，瑪迦需要感到受不了和妹妹在一起，而得忍住不去明白為什麼她不結婚……「可是哈拿是個老實人，她寧可忍耐下去，調整自己，也不會想獲得要靠追求才能得到的東西。」²⁸

對哈拿不結婚的評價不言而喻。

所有大人或多或少都被困在某些事件中，唯獨文本中未曾正面出現過的約翰是游離在世界之外的：

去年約翰在這棵樹下放了一個小錫兵，結果隔天發現不見了，回到公寓後，他還每天忘不了提出各種假設：被鳥兒叨走了、蛇吞了、螞蟻搬走了、田鼠偷了、錫兵自己跑了，……。²⁹

成為母親哈拿的精神支柱，帶給她生活的樂趣與新的想像。他抑是父親筆下的一幅風景：

雅各背對屋子，站在那裡，不、何止那裡，他站在世上的任何地方，都是這樣的屈尊貌。被無數我行我素的昆蟲包圍，他吐著一口口白煙，那像是從深淵下冒上來的狼煙信號，約翰不會再跑上前去救他了。³⁰

每次提到約翰，瑪迦與雅各便顯得柔軟，然約翰離家的現在，他們只能靠自己生活中立足，自此困於世界的角色與游離於世界的角色形象便鮮明起來。

〈馴控〉所敘述不斷在世界潮流中迷失自己的王老先生與追求平凡的女孩的故事，老先生在女孩尚未出現時所展現出的是對於世界變化快速的茫然，此可由他的店為因應潮流而逐漸成為什麼都賣卻又好像什麼都沒有看出：

²⁸ 黃國峻：《度外》，頁 16。

²⁹ 黃國峻：《度外》，頁 15。

³⁰ 黃國峻：《度外》，頁 20。

這家店已經很難靠觀察來確定他到底是在賣什麼，儘管他本人宣稱這是個學生用品店。……不能怪人家問錯店，是他自己改換再三。之前人家記得這是家書店，結果這天人家卻是站在一堆球類旁問有沒有哪本書。³¹

老先生看似自由，實則深陷於自由的泥沼中，直到遇見光臨的神祕女孩，從其身上看見得以追求的目標，老先生所嚮往的自由實則是有目標的、受到目標引領（甚至拘束）的自由，為了得到這個拘束，他不惜威脅女孩要將她會馴獸術的事情說出去，以保女孩會準時上門教授他：「老先生見情勢不如期待，於是脫口脅迫人家：『你不教我我就告訴別人妳的來歷！』這才叫住了對方。³²」老先生原先被困於大時代潮流之中，後又困於盲目追尋目標之中，看似自由卻處處受某些事物影響；相反於王老先生，女孩更單純一點，她離開原本的居住地便是為了遠離是非與隱藏能力，卻不想遇見老先生這樣執著的人，讓女孩在脫離拘束（世俗眼光、輿論……）邁向平凡自由的路上受阻：

「我是在幫你，而你卻自找麻煩。……而現在是文明時代，根本不需要它，誰將它從遠古再帶至今日，必定會引來浩劫，你不知道我為了習術付出什麼代價，竟就如此為難我，真是惡劣。」她眼神非常不悅地直視對方說。

³³

選擇妥協也只是因為害怕現有的平凡受到干擾，然老先生卻在這樣的教學過程中越發深陷於馴獸，甚至最後自己也成為女孩馴控的目標物之一，此可由老先生在其教學多次以後，想給錢予女孩的慾望越來越高：

當走過櫥櫃旁的一面鏡子時，老人看見了一個人，那是自己當然，他這一刻看看手中的錢，有些不知道到底這是在做什麼，再抬頭注視鏡子裡的景貌，好像等著要聽一番訓示，他一走出鏡子前便又開始不顧理由地湊錢，一心只想取悅對方。³⁴

此處原本平等的關係一下轉變為上對下，老先生之所以有付錢的想法或許就跟此

³¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 13-14。

³² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 16。

³³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 16。

³⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 18。

關係不再平衡有關（但自己沒有意識到），選擇學習馴獸術的自由此刻真正意義上成為一種拘束。

當女孩意識到王老先生的異樣後便不再光臨商店，就是意識到自己的馴獸術已經把本該擁有自主意識的人變成了形同動物般對自己唯命是從的傀儡，最後選擇收下老先生的金錢即是結束這樣的上下關係以後便不再出現：

為了表示心意，他將一筆錢在女孩隨後要離開前拿出來，她考慮了一下，看著對方沒有隱瞞的眼神，靠近過去，收下了錢袋，然後右手伸過去拍拍他的肩，他蹲坐下來接受這個渴望得到的小動作。³⁵

自此女孩掙脫拘束，重新走向她的自由，老先生卻在拘束（女孩）離開以後無所適從，進而搶奪他人財物（藉此感到自己存在），迷失在自由中。

〈渾槽記〉中同樣以兩個主要角色帶出形象的對立，身為社福人員的莉莉在一次救援中對救援對象產生了極大的興趣，她沒有名姓、不知年齡、沒有住所：「她是個人類中的白痴，一個可悲的累贅，一個根本上的錯置者，更不屬於自然界，是個注定的毀滅物。³⁶」她在任何被認定不宜居住的地方出現，多次被帶回收容，她游離於世界規則之外（某方面來說是自由的），而莉莉原本的目的便是引導她進入世界，但就是這樣一個游離者卻深深吸引了莉莉，讓她多次為了觀察她做出違規事項：

此後莉莉隨時都想要看見她的活動……但是又怕自己在場會影響到她，會變得緊張並激化敵意。……莉莉從她些微會意的反應中得到莫大的鼓勵，放她一個人在路上走，自己則尾隨跟蹤，好像在放一面風箏一樣。³⁷

這樣的行為理所當然引起社會收容所中管理階層的不滿，便在勸說下順水推舟將莉莉調遣，欠缺莉莉這個充當她連結世界的橋樑的角色，她很快便不受控制，擅自（或被）離開收容所，這樣的張力衝突下，原本自由的游離者開始接受束縛，而拘束者卻透過其，看見世界外的更多不同，文本最後，調回收容所的莉莉到處找尋她可能會去的地方，卻哪都不見她的蹤影，輕輕地來，亦悄悄地走：

³⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 20。

³⁶ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 42。

³⁷ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 44。

我為何被由她所引起的各種假設吸引？我的投入只是在擺脫她的吸引……。

她走進布滿各種物體的擁擠空間，包圍她的線條折出難以辨別差異的形狀，她寸步難行，她讓自己在這裡移動，沒有目的，她。³⁸

她的到來帶來可見的改變，雖細小卻不容忽視，文本最後視角的快速轉換使讀者無法正確判斷最後的「她」究竟是指身為游離者的她亦或同樣成為她的莉莉，論者更傾向後者的說法，以本困於世界的莉莉成為沒有名字的「她」為結，將張力拉扯至高潮，卻又留下疑問給與讀者思考。

拘束與自由之間如何界定在黃國峻的文本作品中未曾給予正面回應，透過一篇篇文本中的形象對立產生的張力不只帶領讀者思考被世界所困是否等同於拘束、游離於世界是否就是自由，於是這些看似被拘束於世界的人們擁有了思想的天空，而游離的人們則或保有想像、或未曾讓人進入內心，黃國峻或許也與讀者思考著同樣的問題。

二、面對 VS 逃避的形象對立

〈蝙蝠俠迎敵〉在文本裡塑造了一個罪惡之城高森，將英雄與罪犯放入其中，平日裡的大企業家布魯斯在罪惡出現時化身成正義的蝙蝠俠，與身為罪犯的丑客一直是敵對關係，這篇文本不只嘗試著將邪惡如何變為邪惡描述清楚，更把應是光明面的蝙蝠俠的內心黑暗面展露，有趣的是，論者認為與丑客、貓女相比較，蝙蝠俠這個角色反倒是逃避的，他害怕被人發現自己的真面目，所以助手羅賓一直在保護他不要被人看見面具下的臉：「……當丑客要伸手過去掀面罩時，一隻從後頭射來的飛箭將他瞬間釘在地上。³⁹」他看似為善不欲人知，英雄面罩的背後在得知瑟琳娜（貓女）失蹤時的第一反應卻不是擔心他的安危：

失蹤的瑟琳娜在蝙蝠俠的腦海中，她的美貌使得再壞的聲譽和個性，都成了博取他更多同情的武器，他迫切想救出她，然後忍耐她的缺點，然後慢慢把它消除。⁴⁰

³⁸ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 48。

³⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 112。

⁴⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 108。

他的擔憂建立在他對瑟琳娜幻想的佔有上，不同於貓女及丑客在文本中有敘述他們之所以為惡的因果，蝙蝠俠顯得蒼白，這些不時出現的有關其內心陰暗處的敘述使他更像一個人，卻又不免使讀者發現，蝙蝠俠也許本質上與作惡的丑客沒有差別，蝙蝠俠倚靠著對善的理念仗義，而丑客遵循本能為惡。

由文本可以發現，丑客與貓女皆是在某些對他們造成重大打擊的事件過後才主動選擇為惡，論者認為正因為他們正視（面對）過世界的惡（也正好他們只關注到世間之惡），才反向使得蝙蝠俠的存在有多麼突兀：

「你相信我的話嗎？犯罪讓我覺得大家恨我，越恨就讓我覺得自己巨大無比。其實人最大的快樂，就是不再有罪惡感。這就是你不會笑的原因，你的愁容太讓我想逗你看看自己的蠢樣了。」……「我們真是一對兄弟。」丑客說完便持刀衝去。他也一樣動作，像在照鏡子，只是他分不清哪個是名叫布魯斯的自己。⁴¹

蝙蝠俠看過為惡的人，卻未曾自己體會過被惡意包圍的感覺，於他而言惡只是果沒有因，因而讓他在化身正義的路上顯得蒼白，對善的理念是他行動的準則，促使蝙蝠俠的善其實反過來抑是促使丑客、貓女的惡，看似面對世界的蝙蝠俠反而是整個文本中的逃避者。

前述提到丑客與貓女皆在體會世間之惡以後主動為惡，貓女瑟琳娜在無數鎂光燈注視下失去隱私，臉蛋成為世界特赦她性格缺陷的理由：

……他們太可惡了，偷拍我照片，跟蹤我到每個地方，我何必要為了良好的形象而忍受殘害呢？我應該更兇地反擊才對，他們樂見我在謠言下偷生尋死，這叫娛樂和崇拜嗎？……⁴²

只在乎外在的扭曲社會與隱性歧視讓她最後因小貓死於丑客襲擊下的慌亂人群時徹底對世界失望。

丑客自小父親離棄，與多病的母親相依為命，年少時巧遇馬戲團表演，為了使總是面帶愁容的母親開心，他帶著母親至馬戲團欣賞表演，卻沒想到過多的人潮帶來缺氧，反而從他身邊奪走了母親，歡樂鼓動的人群冷漠的無視了丑客的求

⁴¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 115。

⁴² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 101。

救，他於是下定決心要成為最成功的小丑，讓眾人在大笑中死去：

他心想：「你們盡量歡笑吧，不要停止，有一天我要成為丑角中的丑角，逗你們大笑，有什麼比死於大笑更可笑的事呢？」他想著想，突然破涕為笑，令其他墓園裡的人驚訝不已。從此他便走上犯罪之路，處處言語輕薄。

43

父親的離去與眾人的冷漠是殺死丑客心中良善的殺手，而他或許亦將自己視為殺死母親的殺手，同樣面對了世界，同樣被世界傷害，於是他們選擇了惡。

直面過惡的丑客、貓女做出了與蝙蝠俠截然不同的選擇，從前述看來，這二者是有選擇的，只是最後他們仍舊朝惡靠近，相比抱持著空虛的善行動的蝙蝠俠，丑客與貓女反而是面對世界的，反之蝙蝠俠則是逃避的。

〈獸行〉中主角一直都在逃避著甚麼，黑熊出現前逃避房門外的世界：

最好是到學校運動場去跑個幾十分鐘，把心臟從打瞌睡的狀態叫醒。可是又怕人家認為他愛表現，……該讀書了，再來是該吃飯了。於是頓時更厭惡起了這道介於兩者之間的大門。⁴⁴

門將自己與世界隔成兩部分，不踏出房門就不會受到外在威脅，那麼與黑熊的遭遇一方面可視為主角對於世界的直面，一方面又擴大了他的逃避，黑熊可以是任何主角不願面對的外在事物，從其一開始對黑熊本能性的害怕（對野生動物的恐懼）到發現黑熊對自己窮追不捨後自暴自棄的怒喊與逃離，可看出黑熊自此對主角的意義已經不同：

「求求你不要這樣對待自己，除非你要的只是可悲的一死，你是要我以謀殺之舉成為你的敵人、友人或僕人、主人？而此舉又要我基於仇恨或同情而行呢？你若是再跟著我，我便永遠不會成為你想跟著的人。走開、去！」他用手勢比劃，還是無法阻止牠靠近。⁴⁵

⁴³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 106。

⁴⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 148。

⁴⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 154。

由上引文亦能看出主角面對黑熊的掙扎，是該直面、打破威脅，還是轉身逃跑，掙扎與試圖反抗過後，他仍舊選擇逃避。

不管黑熊在主角眼中究竟代表著什麼，直到文本結束前他都還在試圖逃離黑熊，而逃避的最後是被黑熊堵截，仍舊無法逃脫：「那頭熊沒有再跟過來了。附近就只有他單獨坐在這裡，他放開嗓子仰天大叫著，像是個野蠻的人。⁴⁶」黑熊不見是真的消失了，抑或成為了主角的一部分，逃避到最後仍舊必須面對的青年是社會圖景的一部分。

〈獸行〉的主角從一開始便不斷逃避，逃避房外的世界、逃避黑熊，到最後不得被迫面對，黃國峻巧妙地將結尾留白，給與讀者偌大的想像空間。

〈詳夢〉中的奇幻感不比〈獸行〉要差，騎車環島的情侶與漫天黃沙將場景限縮進小路旁不起眼的佛寺，離開塵世的出家人看似比至此躲避黃沙的男女更符合逃避者的特徵，但從文本敘述中卻可發現，二者的情況可能不如眼前所見：「主見，被灌輸的主見，到底最終什麼才是自己的想法？要回家去，回到家人與學校的軌道上，因為自己只屬於那個地方……。⁴⁷」不變的生活與制式的軌道促使女孩跟隨打破她生活平靜的男孩離開，然其知情的家人卻是反對的：

「……等到有必要時才說，已經太遲，小心男人，為了說服而誇大的說法，反駁說：相處無關正確，而是需要。⁴⁸」姐姐的勸說沒在她的心裡激起漣漪，而是更堅定離開的念頭，從上述引文也可看見女孩對於男孩的依賴有大部分是想要逃脫原本生活對於她的壓迫，她從男孩身上找到缺失的歸屬，覺得被需要。

文本中對男孩環島前幾無任何敘述，但從進入佛寺以後可以看見男孩對女孩所展現出的獨有、忌妒心：

其實這人根本不是什麼僧侶，只是一般人披著一件道袍罷了，他在對女孩說話，反應不要太強烈，要當這沒什麼，要跟著他走到哪裡，弟子守著門說：沒事，走開。⁴⁹

男孩從女孩身上同樣感覺到被需要，然這樣的被需要感則在進入佛寺以後被剝奪（女孩大部分時間都在請大僧解夢），於是男孩只能試著做其他事來逃避自己

⁴⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 156。

⁴⁷ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 62。

⁴⁸ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 61。

⁴⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，60。

的缺乏。

大僧在文本中作為一個小佛寺的領導，是一個奇特的存在，他遠離俗世在小寺院中修行，卻又喜愛解夢，替遠到的信眾解釋夢境：「他有一本冊子，上頭記錄了諸多人們夢境的情節，他沉迷於其中幾個情景重疊，相似的故事，試圖解開其中的謎，並且認為自己有解謎的使命。……他設身於許多故事角色，藉體會而神遊他方。」從「使命」便可知看似已超脫俗世的他其實仍舊深陷於塵世，以禮佛的方式面對世界的同時卻又逃避著俗世的一切（以解夢體驗俗世，卻又不敢深入），女孩的出現打破了他這樣尷尬的狀態，在多次幫女孩解夢的過程中，大僧突有感於女孩出現的命定：

這時大僧低聲說：「是妳，妳就是徵兆。」眼淚順著脖子深入襟口中。「原來如此，我明白了，妳就是今天這一切之所以會這樣的原因。妳叫醒我了，我似乎在等一個可以讓我說出這些話的人出現，而且沒想到那個人會是妳。」她聽不懂話的意思，也不覺得想要把話弄懂，只是呆坐在這裡。⁵⁰

大僧似乎從女孩的夢與話語中明白了某些道理，他掙扎的尷尬狀態被解除，於是在風沙停了以後的清晨，與女孩一同坐上經過的貨車離開了佛寺。

與其說大僧在追尋著什麼關於自身的道理，論者認為他更像在等待一個有緣人，將他從這樣一面面對一面逃避的境地中打醒，重新審視自己，也重新直面世界，此時原本從男孩身上得到被需要感的女孩重新從大僧身上看見新的「需求」，於是跟隨大僧離開，然她不管是留下亦或離開都仍舊還在逃避，而被留下的：「男孩脫掉髒污的衣服，穿上一件收在架子上的素色僧袍，坐在拜神的大殿中，翻開經書。⁵¹」男孩頂替大僧的位置，以新的身分面對那些曾經的忌妒與世事，一方離開一方留下，好似變又好似沒變的輪迴感包圍讀者，面對與逃避並非絕對。

隱含作者像一個局外人，僅把角色在故事中的掙扎與選擇體現，不做褒貶評價，面對或逃避是個人選擇，有形與無形中形成對立，對立形象造成的張力讓文本更有層次，然只管展現的「置之度外」卻又在結尾打破讀者期待視野，反讓面對與逃避的論題被體現且重視。

⁵⁰ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 71。

⁵¹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 77。

第三節 黃國峻短篇小說中的敘事型態

上一節討論與分析過對立形象在文本中的位置以及造成的效果以後，此章將進一步討論黃國峻文本中的幾種敘事型態，敘事型態係指文本裡說故事方法之規律，最常見的例子如武俠小說中原本平凡無奇的主角某一天突然得到一本武功秘笈，遵循著秘笈的練武方式，主角很快便成為江湖上赫赫有名的人物，卻又在經歷許多事件後選擇離開江湖，回到原本平凡的生活軌道上，這樣的故事敘事型態可被簡略為出江湖（平凡）－入江湖（因撿到秘笈作為契機）－出江湖（回歸平靜），每一個文本背後都有如此較為固定的故事敘述模式，尤以小說見長，在黃國峻的短篇小說中亦可看見其端倪，論者將下分為兩個主要敘事型態來論其文本：

一、事件－各有所思－煩惱同源

每個故事中激起人物情緒的事件不盡相同，但都同樣讓角色有所思考，比如〈留白〉中便以一件小事（對他們夫妻來說卻是大事）帶出情感，那即是兒子約翰離家求學，以此事為出發點，頓失被需要的夫妻以度假、接待朋友轉移注意力，但仍能瞧見瑪迦在這些生活瑣事中對約翰的想念：「以前她時常一邊重掃那些落葉，一邊指責身後的小約翰；要是身後沒人，她會當那是風吹亂的。⁵²」與對自己存在的不確定：「揮之不去的空洞，把瑪迦稀釋得輕盈透明，陽光照亮她的白皮膚，好像把手一放鬆，她就會和小錫兵一樣地神秘消失。⁵³」文本大部分時間將視角放在瑪迦身上，讀者能夠清楚地看見瑪迦在約翰離家後對一切瑣事的煩悶，相比雅各的所想則來得更慢些，直到文本的最後，透過作者對雅各畫作的敘述：「然而雅各心裡明白，空白還在那兒，無數的空白要他去面對、去消滅、去感到無計可施。⁵⁴」讀者才得以發現，一開始看起來自在悠然的男主人其實也沉浸在孩子離家的憂鬱中。

〈度外〉在事件的描述比起〈留白〉更少，讀者僅能從僅有的幾句敘述中推敲主角的他來到西方的理由：「……她取出了幾封來看，那封航空寄來的訃告讓她想起了家鄉屋裡的景象，……。⁵⁵」因親人的逝去而來到西方親屬家散心的他無意間激起表姊與姑媽甚至是自己的認同問題，他希望能夠融入這個西方家

⁵² 黃國峻：《度外》，頁 8。

⁵³ 黃國峻：《度外》，頁 15。

⁵⁴ 黃國峻：《度外》，頁 17。

⁵⁵ 黃國峻：《度外》，頁 185。

庭，帶著雖期待卻也無措的心情來到此地：「……他興奮地告訴自己，那就是人間，他準備要降世出生，要進入其中某一盞燈裡面，去開始成為一個人。⁵⁶」對這裡抱有極大的幻想（只出現在電影、雜誌裡的世界），卻又沒辦法真的融入這裡，然透過視角的轉換讀者可以發現另外三位角色也有著不同的想法，姑丈將他視為客人，卻也不想讓他感覺自己跟身旁人有所差別，因此帶他參加野營、禮拜等等貼近生活的事；姑媽則更掙扎，一方面對這個代表家鄉的男孩感到懷念，一方面卻又害怕她辛苦在此地扎根的基底會被動搖；他的表姊沒有大人們那種顧慮，只是直率的認為西方的不管心理或物質的滿足都只屬於自己，不屬於從「落後東方」來的他。對他的到來每個角色有每個角色的想法，然繞來繞去，讀者仍會發現，角色們所糾結與煩惱的其實都一樣，那就是對一個地方的歸屬感，人們害怕改變，好不容易習慣改變以後便又會害怕失去，因此他們都想牢牢抓住屬於自己的那部分（姑媽、表姊），若有餘力則幫助他人去找尋（姑丈）。

〈蝙蝠俠迎敵〉與前兩篇文本較不一樣的是前者在事件發生後引發的多為內心之變化，而後者則在心理變化之外還附加了重大的行為變化，可以說珠寶發表會上的丑客襲擊是壓垮瑟琳娜的最後一根稻草，但同時也是蝙蝠俠與丑客審視內心的契機。

瑟琳娜在事件開始前就已為了隱私不斷被探查而筋疲力盡，後經歷珠寶被盜、飼養的小貓慘死車輪，終於崩潰轉惡向世界復仇；丑客在親眼見證瑟琳娜的轉變後回想起了自己的過往，對瑟琳娜甚至蝙蝠俠產生了同情心，一個是走上他走過老路的貓女，一個是與之背道而馳，卻並非全出於善而行動的蝙蝠俠，丑客的不苛責反而成為整篇文本的亮點：

「你相信我的話嗎？犯罪讓我覺得大家恨我，越恨就讓我覺得自己巨大無比。其實人最大的快樂，就是不再有罪惡感。這就是你不會校的原因，你的愁容太讓我想逗你看看自己的蠢樣了。」……「我們真是一對兄弟。」丑客說完便持刀衝去。他也一樣動作，像在照鏡子，只是他分不清哪個是名叫布魯斯的自己。⁵⁷

雖文本中幾乎無描述到蝙蝠俠是如何出現在高森市，但從上引文讀者可發現，蝙

⁵⁶ 黃國峻：《度外》，頁 167。

⁵⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 114-115。

蝠俠在本質上與丑客和貓女有著驚人的相似，他們同樣追求注目，同樣追求「被需要」（沒有犯罪者就不需要英雄），同樣的困境降臨在不同的人身上，不過有人選擇為惡抒發，有人選擇扛起正義的大旗揮舞。

從上對〈留白〉、〈度外〉、〈蝙蝠俠迎敵〉三篇文本論析可發現，角色皆在經歷事件（兒子離家、到西方散心、珠寶展覽）後進入無法交心的各有所思階段，最後讀者會發現，這些苦惱與掙扎都擁有同一個原因（思念兒子、冀求歸屬感、希望被需要）。

二、事件 – 追尋 – 發現真實

黃國峻筆下的角色無時不刻都在思考與追尋，〈馴控〉裡王老先生因找不到目標而盲目追尋潮流，最後迷失在潮流中，女孩的出現讓其重新燃起追尋的鬥志（雖然他自己也不知道為什麼要這麼做）：

不知道為什麼，此刻他最想做的唯一一件事，就是學那門奇術，他願意付出一切去學，盲目到一點也沒設想會了馴獸術有什麼用，要去做什麼。⁵⁸

馴獸術成為他的追尋目標，為此他甚至脅迫女孩教導，並在過程中逐漸迷失自我，最後一次女孩帶著猴子找到他時，王老先生的精神狀況已經變得與猴子無二致：「有一刻他似乎體會得到猴子的心思情緒，可那一刻回頭一想，卻又無法體會到自己原本的心思情緒；他無法同時分成兩者。⁵⁹」也是至此真實漸漸體現出來，學習馴獸術的目的不是因為好奇，而是希望在學習奇術的過程中找到目標達成，脫離以前隨波逐流的自己，卻仍在不知不覺中成為被馴獸術操控的一員：「將自己所有錢集起來，只有一點不起眼的積蓄，盼她接受這份心意。⁶⁰」金錢的付出是希望能讓傾斜的權力地位重新取得平衡，也是王老先生在發現真實以後最後所能做的掙扎。

〈盲目地注視〉雖角色相對較多，仍可粗略分為女性與男性，以海盜劫掠女島為事件開端，將原本分離的兩個性別納入同樣的環境，不同的生理構造、不同所長、卻又有著相同的民族習俗，將矛盾擴展到最大，讀者可輕易發現男性在部落中的主導地位：「所有人都認為現在不能讓人數僅剩幾位的女人們，單

⁵⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 16。

⁵⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 21。

⁶⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 18。

獨住在沒有保護的孤島上。⁶¹（雖未直接說明，但在男性多過於女性的狀態下，這裡的「所有人」很明顯只代表了男性）」明面暗面對女性的渴求：「他們在從廣場回家的路上經過女人的屋子，總是不自主地向裡面看。⁶²」以及是否堅持傳統的衝突：「……所有反隔離的主張都是肇因於無法克制異性的吸引，人一得到滿足與幸福，就會接納罪惡，失去反抗能力。⁶³」；女性的包容、渴望與男性擁有相同的自由（至少是人身的）：「記得以前她們不用像現在一樣被保護住，可以與別人一同工作，大家沒有差異，不需要靠長期隱藏來減少別人的煩惱。⁶⁴」和對傳統的堅持與懷疑：「……女屋的生活方法是錯的，為什麼不知變通，只想和以前一樣遵守固定的規則？」⁶⁵二者看似有著不同的追尋，本質卻都渴望解放（脫離制度的桎梏），然等到事情發展逐漸走向大多數人希望的方向時，人們卻發現缺少了制度的約束，不管選擇守舊還是開放都一樣，勢必都將走向滅亡。

〈縱虎〉沒有大起大落的故事，而是平靜的講述了老虎虎爺在山林中與主人相識，老去，直到主人再也沒有回來（是為事件開端），虎爺下山追尋主人的腳步來到城鎮，一方面找尋的是確切的人，一方面又在追尋中不斷回想到過去：「『起先我們的年齡相同，如今你已經比我年老，也許我該尊稱你一聲虎爺是也。』⁶⁶」牠終於意識到「老去」對他們之間的改變，追尋著的盡頭只有死亡，沒有主人，在此（衰老直至死亡的）過程中，任何人都是孤獨的。

〈渾槽記〉裡莉莉所遇見的並非單一事件，而是由某一角色出現後引起的巨大改變，「她」沒有名字，被人發現在高速公路旁遊走，進而進到收容設施中，莉莉作為幫助她的輔導員，理應帶著她重新回到社會，然她卻發現她擁有自己的一套生活迴圈，並且對一切與社會相關事物不熟悉，甚至是懼怕：

然而要配合這樣一個人，讓她不被所置身的現實世界威脅，又是件多麼矛盾的惡化循環，這瘋狂的主意是在讓她的瘋狂更穩固，更得到承認，同時也就更加難以被維護。⁶⁷

這樣不同於世界的氣質深深影響著莉莉，因此不斷藉著方法給她更多的自由，

⁶¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 70。

⁶² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 74。

⁶³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 67。

⁶⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 81。

⁶⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 90。

⁶⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 121-122。

⁶⁷ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 42。

觀察她、紀錄她：「她在毀滅的邊緣靜止，她的生命被這世界以外的力量左右。⁶⁸」觀察與紀錄在日月累積中成為一種追尋，於是在上層想儘快脫手她時大發脾氣，落得暫時的輔導權移交。

等到莉莉重新回到收容所卻發現她已消失，心急如焚的衝出，只為找尋她的身影，也是在（身體力行的）追尋的過程中，莉莉徹底感受到了她的感受：

遊走才是種真正停止的感覺，重複同一個經驗，沒有根本的改變，疲倦讓精神渙散，尊貴的思考能力被瓦解，這是人所能去到最遠的地方，這是一種無法自主的詩韻狀態，意識散布四周，像是一種感官上的速讀，一目十行，彷彿自己被整個蔓竄無記的世界所觸碰，一刻也無法掙脫甩開，……。⁶⁹

她的迷失不是結果，而是過程與目的，莉莉在追尋中明瞭，直到自己也踏上跟她相同的道路。

由此可見，在這樣的過程中，故事情節之安排依然是一種由事件（發現馴獸術、海盜掠奪、主人失聯、秩序外的她出現）開展，經歷追尋後發現真實（自己不過是獸的一員、絕對的滅亡、死亡的孤獨、對日復一日外的嚮往）的模式。

第四節 黃國峻短篇小說中的冷調氛圍營造設計

氛圍意指具有特定或特色的氣氛，放置於文本研究中則可表現為文本之特色寫作氣氛，而這樣的氛圍在小說中是以句子構成的，句子作為文本結構中的最小單位，能夠乘載情緒，不同的意象與用詞亦會對文本產生巨大影響，黃國峻短篇小說中之意象與修辭自有其特色，論者整理歸納出其文本中重複出現的意象與修辭，將其分為冷調黑暗與冷調火光，二者皆承繼黃國峻一貫之冷淡，前者加深讀者對於文本故事之敘述印象，後者則藉由火光這樣的反向事物使冷更冷、黑暗更黑暗，這樣的效果顯然是某種書寫策略之產物，底下分別進行論析。

一、黃國峻短篇小說中冷調黑暗的書寫策略

⁶⁸ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 45。

⁶⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 48。

書寫策略意指文本被敘述時所使用且展現於讀者面前的方式，是為情節安排的一部分，相較於整體文本的情節安排策略而言較為細小，大多顯現於諸如意象之使用、修辭的選擇之上。

其文本中最常出現之意象為坑洞、深淵與陰影，坑洞與深淵論者將其歸為一類是以二者皆為實體之坑，而陰影是虛的，無坑洞那般擁有實體；修辭方面其時常使用各種被控制住之語詞，使讀者在閱讀時感到壓力。

（一）冷調黑暗之意象書寫

1、坑洞、深淵之意象

坑洞給人的感覺是黑暗、不可測的，黃國峻使用此意象時多用於描述客觀社會現實或角色內心想法，將生活與自己看成一個個坑洞，於是一切都暗下來。

〈留白〉在瑪迦敘述前來看望他們的牧師夫人時如此形容：「眼眶含著眼珠子——她所看過的景象盡在其中——退入暗穴，牧師夫人也老了。⁷⁰」逐漸鬆垮的眼眶成為暗穴，含著眼珠的畫面感出現，甚至不需要其他敘述，同樣以坑洞描述人物的還有〈度外〉中將耳朵視為一個肉漩渦：「那些不管內容為何的話（有一些是戒律），暴露在陽光下，然後被耳朵這些肉漩渦吸進別人的觀感中，在洞裡旋轉著，混淆成為心得。」黃國峻將孔洞用以借代整體人體，使文本中不必多加描述角色之外觀，讀者亦可掌握角色或其內心之想法。而在〈私守〉中瑪莉看著自己成為植物人的哥哥時：「……這軀體像黑洞一樣，把彼得一生所經驗過的事物吸進去，把瑪莉今後的付出也一併吸入，默默地，怎麼也吸不飽。⁷¹」以黑洞形容無法自主生活的彼得，把照顧者的無奈甚至是被照顧者的悲傷皆納入，看似遙遙無期的生活如黑洞，但這個黑洞卻又是自己的親人，瑪莉不可能拋棄彼得，生活在黑洞中心的黑暗感便由此而生。

與上方論述不同，黃國峻在敘述較為客觀之現實景象時也常使用坑洞作為意象，但較敘述角色不同，現實景象帶給讀者一種制約感：「他堅持要大家以這種位置距離坐下，像是冰箱裡的置蛋槽，一坑一坑地預設著……。⁷²」或是：「為了收容這些思維懸浮在渺渺光影和重重時序的人們，於是街上挖開了一坑又一坑的

⁷⁰ 黃國峻：《度外》，頁 12。

⁷¹ 黃國峻：《度外》，頁 51。

⁷² 黃國峻：《度外》，頁 193。

咖啡館、書店、劇院、畫廊，以便他們不會掉入危險的空洞感中。⁷³」坑洞是為了制約而設（置蛋槽）、為了隱藏空虛而挖（咖啡館、書店、劇院、畫廊）。

深淵比坑洞更有惆悵與未知感：「他吐著一口口白煙，那像是從深淵下冒上來的狼煙信號，約翰不會再跑上前去救他了。⁷⁴」雅各的煙圈連結著與兒子有關的回憶，在約翰離家以後的這些事物都成了促使雅各想念兒子的原因，深淵之狼煙因此帶上無比的惆悵；在〈四個變異的童話〉中仍舊爬上豆藤來到雲上的傑克慫恿著受到父親嚴厲管教的女孩巨人隨他離開雲上，去到地面生活：「夜色將地面的人間變成無底的深淵，不知道還有多遠，唯有踏上地面才能停止她的腳步。⁷⁵」深淵的意象不只代表著未知，另一方面更預示著其離開雲上之後的下場。

2、陰影

黃國峻的陰影意象在文本中佔有很大地位，巧妙的使用在短篇幅中製造出陰鬱、空無的景象與內心：「一夜的漆黑都淌盡了，天色蒼白氣色差，窗口的光，虛弱地被鉛塊般的陰影拖移，寂靜掏空了內心。⁷⁶」或是：「屋宇內凝固著從窗口透進來的灰冷日光，陰影倒了一地朦朧，寂靜挖空了頭腦……。⁷⁷」前者出現在文本一開始，將風災過後雜亂空洞的屋子與人物一併展開呈現；後者則出現在文本中後，彷彿把風沙過後一片狼藉的景象由室外吹進緊閉門窗的小佛寺，凝結的陰影頑固的沾染在文本空間中，將巨大的沉默凸顯出來：「暗，壓得燈光喘不過氣。⁷⁸」將屬於光明的驅逐。另篇〈天花板的介入〉中，天花板的陰影成為棺槨：「主民看著屋子的巨大形影朝他籠罩過來，宛如蓋棺，但是身旁的每個人卻都在笑著。⁷⁹」陰影介入孩子們的生活，阻隔綠意，看似無害卻又不容置疑。

抑或〈詳夢〉中的陰影潛藏著憂愁：

眼神空冷地望著由午後的光線所照出的一片陰影，絲毫不如的灰塵發出

⁷³ 黃國峻：《度外》，頁 178。

⁷⁴ 黃國峻：《度外》，頁 20。

⁷⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 29。

⁷⁶ 黃國峻：《度外》，頁 24。

⁷⁷ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 71。

⁷⁸ 黃國峻：《度外》，頁 89。

⁷⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 182。

極細微的反光，騷漲出像漣漪一樣的圈圈波紋，化作遠遠無聲的群翼。⁸⁰

當女孩與大僧相伴離開佛寺以後，清醒的男孩崩潰過後在一片靜謐中頓悟，坐回佛寺中大僧的位置，接續大僧的工作，此景中不只包含著對世俗愛情的絕望，亦帶出超脫的痛苦。

或者是〈留白〉中預示著家庭因兒子離家而身陷陰影：

樹蔭不見了，不只樹蔭，連一整個早上斜傾在屋子旁的一大片陰影也不見了。矮籬外，小徑的路面，以及兩側所長滿的叢叢枝葉，都被悄悄地撕去了一層發亮的薄膜。就是這麼一回事，陽光撤隱了。⁸¹

不用明說，讀者便可從此字句中發現瑪迦家庭中由時間所帶來的巨變（孩子長大離家）。

由上可知黃國峻在描述天氣時的陰影是如何被利用、被與角色內心做連結，接下來論者將試論場景描述中的陰影，不同於天氣場景描述時的陰鬱感，其在客觀事物描述時的陰影有許多種變化，它可以是囂張的：

夕陽早已溺斃於雲霞，那埋伏在桌巾下、書櫃下、電插座裡、水龍頭出口與排水孔內的黑暗，全都開始匍匐而出，它們振翼、低吠，互相併吞、張牙舞爪。

陰影處的黑暗悄然而出，帶出人類原始的恐懼，亦加深了風災來襲時的不安。然陰影也可以是令人好奇的：「腓力的視線從窗口沉落到門板下的黑縫，那黑縫將好奇心吸引過去，……。⁸²」寄居在已逝老師家中譜曲的腓力對這個缺少了男主人的地方充滿好奇，可礙於對師母與其媳婦的尊重，他將對此地而起的好奇心全抑制在提供給他居住的客房範圍內，這樣的意象處理在黃國峻文本中不算多數，但將陰影塑造成可好奇卻不可觸碰之物，仍不失其風格。

（二）冷調黑暗之修辭

在意象之後，修辭的使用與選擇是構成文本風格的一大重點，黃國峻在修

⁸⁰ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 77。

⁸¹ 黃國峻：《度外》，頁 8。

⁸² 黃國峻：《度外》，頁 102。

辭選擇上比起明媚的用詞遣字，更擅長使用色調相對較暗、更無機的比喻與遣詞，將文本的陰鬱色調調得更加濃稠，讀者閱讀起來亦更有整體的投入感。

論者在此所謂之「修辭」不著重於意象的使用（此部分前述分類已討論），而是將重點放在意象選擇之後，黃國峻對動詞／形容詞的使用。

黃國峻於文本中使用頻率最高的為帶有拘束感的修辭方式，也是構成其文本風格主調的原因，故此深入討論之，不再下分小類。拘束一詞此處指黃國峻在文本中使用之有關控制、限制之詞語，使字句產生壓迫、拘束感。

《度外》〈留白〉中在敘述丈夫雅各對於兒子離家這件事時：

那些色塊、線條，在圖框中沒有出口，像是撞球一樣，來回碰撞，什麼事都要擔心、都要逃避。⁸³

利用撞球的特性將其內心各種感觸的互相碰撞表現出來，「沒有出口」一句揭示著這些複雜的心緒無論如何都只能靠自己內部消化，自由只是表面上的，又或者當瑪迦在日復一日的生活中感到疲憊時：「有多少感觸要每分每秒地逮捉她？日子棲在她身上，沒有動靜。⁸⁴」將感觸與日子以擬人修辭作用在角色身上，把受到生活重壓的無奈感帶出，呈現出孩子離家後生活心態的變化。

〈留白〉中出現之無奈或情緒衝突到了〈私守〉時又顯得冷靜，變成植物人的彼得游離在生死之間，瑪莉認為：「她覺得哥哥是擱淺在生死之間某處沒有座標的地方。⁸⁵」一句讓讀者腦中出現一動不動的植物人彼得痛苦的在海岸邊上掙扎著，回到現實又顯得悲傷：

好久以來她就總是這麼望著彼得，望著日子不知不覺地踩過這個被死亡預定了的生命，死亡將他像藝術品般地雕琢著，緩慢地好像作品在抵抗著雕琢，生死的兩股力量在他身上抵消成靜止的狀態。⁸⁶

彼得在瑪莉眼中曾是生動的，他接送她上下學、逗她開心，如今卻不得不臥床，依靠瑪莉照顧，雕塑品的比喻不只說清了彼得現下遇見的情況，也帶出他

⁸³ 黃國峻：《度外》，頁 17。

⁸⁴ 黃國峻：《度外》，頁 21。

⁸⁵ 黃國峻：《度外》，頁 51。

⁸⁶ 黃國峻：《度外》，頁 52。

可能微不足道的弱小抵抗，在瑪莉眼中的彼得被生理拘束，無法正常的生，亦無法乾脆的死，他無限接近死亡，仍舊以微小之力與死亡鬥爭。

從無奈被拘束到掙扎著擺脫，〈面壁〉便是再從掙扎中回歸無奈與平靜：「她覺得自己像一枚釘在牆上的鐵釘，動彈不得並且不想動彈。⁸⁷」因在外翻垃圾受到母親責罰面壁思過的主角被迫斂去想像力與好奇心，將注意力渙散在自家牆面上，多次以來的束縛經驗使她對於將外面髒亂的世界視而不見的父母感到煩悶：「近近地貼在眼前，壁紙將父親僅有的視野攤平，那些花紋纏得像座迷宮。⁸⁸」在球場遇見球迷暴動的父親回家後絕口不提球場的事，屋子將他們跟世界隔開，卻仍舊隔不開在屋外所收穫的挫敗感。

同樣表現出掙扎後的無奈的還有《盲目地注視》〈四個變異的童話〉裡的主角小木偶，在製作他的爺爺過世以後，小木偶便丟失了生活的意義，勉強為之的雕刻營生沒有為他帶來成就感，反而是生活的困難讓他懷疑自己存在的意義：「於是那狹暗地屋子又將少年如一隻拇指般含入口中。⁸⁹」原先與爺爺生活的、充滿溫度的屋子搖身一變成為束縛小木偶的事物；而〈一隻貓頭鷹與他〉則在現實生活中加入奇幻色彩，主角意外變成貓頭鷹，以貓頭鷹的視角俯瞰人類世界：

他突然覺得疑惑而不可思議，好像退得越遠，就感到越了解到這地方是多麼密實的夾絞著那一個個人。⁹⁰

不同於〈四個變異的童話〉中帶領讀者進入小木偶的內心，〈一隻貓頭鷹與他〉藉著成為貓頭鷹的主角在天上翱翔重新反思原本作為人類的自己究竟生活在一個甚麼樣的地方，於是世界變成了「夾絞」人們的地方，唯有成為貓頭鷹的自己是自由的。

〈盲目地注視〉透過男女島爆發海盜事件後產生的矛盾作為引線，殘忍的揭露性別之間的對立關係，文本中多次將女性所遭受的景況比喻為島：「她覺得此刻身處於一個漂流的、荒涼的、極窄小的島上，這便是她們能夠存活的領土。⁹¹」自離開從小生活的女島以後，女性便成為孤島，被掠奪、被崇敬、被分

⁸⁷ 黃國峻：《度外》，頁 93。

⁸⁸ 黃國峻：《度外》，頁 87。

⁸⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 35。

⁹⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 54。

⁹¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 65。

割：

它莊重地孤立於接近海岸的空曠處，有一點不像是屬於四周景致內的異質現象，由它所佔領活動範圍，皆竟自變化成其主人們外延出去的軀懷。⁹²

無論如何孤島都是被束縛著的，失去領土、失去勞動、失去自由，僅僅為了成為繁衍的希望而存在。

《是或一點也不》〈詳夢〉在男孩發現女孩跟著大僧離開佛寺時有過一段敘述：

……生命給了時間一個形體，眼淚是無色的血，終點就像一面網住昆蟲的網袋，驚懼與慌亂地掙扎，才是真正的遺言與遺像。⁹³

以網比喻著終點，不只把男孩對於世俗受到的打擊說出，更加強了他看透世事的絕望：「孤獨與瘋狂的不幸，將人折磨成一個個故事，這是靈魂的標本，……」⁹⁴。前述大僧在夜晚閒暇時對男女孩所說的故事巧妙的驗證到了男孩的身上，於是他接替大僧之位，成為被拘束者（看似跳脫塵世，卻又深陷塵世）。

拘束的修辭在黃國峻手中成為描述人物內心的利器，文本中讀者可見人物的痛苦、掙扎或放棄，同樣的手法卻帶給讀者不同的閱讀感受。

二、黃國峻短篇小說中冷調光亮的書寫策略

除去前述分析之冷調黑暗的書寫策略，黃國峻亦經常使用有關光亮的意象以及修辭進行文本敘述，然這些光亮大多卻與讀者們的直觀認知不同，黃國峻的光亮並不溫暖或美好，而是飽含壓抑與矛盾，以下論者將此分為意象與修辭兩個部分進行分析，主要論述黃國峻文本中火光與燈光之光亮意象及修辭，將由造成之效果進行闡述，故不特別分出火光與燈光之區別。

⁹² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 79。

⁹³ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 65。

⁹⁴ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 58。

（一）冷調光亮的意象

《度外》〈私守〉一開始闡述辭職回家照顧植物人哥哥的瑪莉時說道：

那一盞盞整齊地鑲在馬路兩旁的路燈，頂多只能把地面照成一圈圈朦朧的孤島，沒辦法，夜晚它就是那麼暗。⁹⁵

一盞盞的路燈照出朦朧的孤島，又往前映襯了前段：「在這照明範圍內活動，瑪莉覺得很無助。⁹⁶」瑪莉與彼得所在的屋子是被燈泡照亮的孤島，它是在夜晚中「朦朧」的存在，揭示了瑪莉與彼得處在的情況既無援且尷尬。

同樣以燈光意象做為指涉角色所處情境的還有〈度外〉中留在家中未參加野營的姑姑與表姊：

……那是一盞表示歡迎的燈，它在白色的圓形玻璃罩內發著柔和的黃色亮光，它是一間屋子內某種思想在形成後所對外發表的結論——裡面有人，她在等候。⁹⁷

代表歡迎的燈光與她們正在等候原定舉行讀書會的其他人上門，亮光照亮了這個暫時只屬於女性的領地，看似溫暖的場景又在下一句被打破：「從窗口看出，她看見了天性向光的小蟲子，很快地就圍繞起了燈，受奴役似地纏著燈不放，……。⁹⁸」所有男人皆參加了野營的日子，她們仍然一如既往在應該開讀書會的日子裡聚在一起，一如向光飛舞的小蟲子受到制約，景況瞬間由暖轉冷：

她的門前燈對漁船是唯一的指引，當遠遠從路口看見它時，心裡便清楚地瞬間冒出了對於能結識他們這事的一股強烈歡欣，誰肯如此任人家載著一生笨重的體驗，降落於路燈下的此一坦途？⁹⁹。

門前燈成為前往者的一種實質安慰，縱使男性們皆無法參與此次聚會，這個地方仍舊歡迎自己，而「誰肯如此任人家載著一生笨重的體驗，降落於路燈下的

⁹⁵ 黃國峻：《度外》，頁 50。

⁹⁶ 黃國峻：《度外》，頁 50。

⁹⁷ 黃國峻：《度外》，頁 173。

⁹⁸ 黃國峻：《度外》，頁 173。

⁹⁹ 黃國峻：《度外》，頁 174。

此一坦途？¹⁰⁰」一句又對作為主角的來自東方的他來到西方度假這件事發出詰問，反襯著姑姑一家對他表面的態度與私下的內心想法矛盾，也讓文本前半段來自東方的他在即將落地時所想像的美好在讀者心中破滅：「他興奮地告訴自己，那就是人間，他準備要降世出生，要進入其中某一盞燈裡面，去開始成為一個人。¹⁰¹」縱是擁有血緣關係，他在姑姑一家眼中卻永不可能融入她們。

（二）冷調光亮的修辭

綜上所述，黃國峻在使用光亮意象如火、燈時跳脫了一般讀者的思維，將火與燈光變成映照角色思考的苦思象徵，這點在修辭方面亦然，其透過將火與燈光等光亮轉換為修辭使用，讓讀者可以更直觀的方式了解文本整體環境、角色內心想法等等，作為文本結構中的基本，修辭的使用亦帶給讀者不同的作品風格。

《度外》〈度外〉中主角的他在跟隨姑丈一行人野營時看見升起的營火：

他正看著的那由祖父升起來的營火，是個人造的新太陽，它延續著他們對於白晝的懷想，斥退了恐懼感，以此狹小的規模，大舉頂撞這個黑夜。¹⁰²

把營火比喻為夜晚的新太陽，斥退黑暗的同時也畫出領地，表現出野營者對征服自然的一種驕傲，也映襯他自來到陌生國度後亟欲擺脫的孤單與亟欲重建的歸屬感（被劃歸在營火溫暖得到的範圍裡）；相對他的描述，黃國峻對她身邊事物的比喻就更有威脅性：「她抽動了那條酒紅色的毛線，像火之獸在吸一條紙麵，衣服的面積將延燒擴大，不可收拾。¹⁰³」一件織毛衣的小事被比喻為火之獸的侵略，再加諸姑姑對來自東方的他的內心想法：「她不可能再回去那個經常發生火災和政變的家鄉吧。¹⁰⁴」不難看出這火之獸多少有指涉性，寓意著打破其寧靜生活的他出現。

《盲目地注視》〈馴控〉王老先生在最後照顧女孩帶來的猴子時感到瘋狂：

¹⁰⁰ 黃國峻：《度外》，頁 174。

¹⁰¹ 黃國峻：《度外》，頁 167。

¹⁰² 黃國峻：《度外》，頁 166。

¹⁰³ 黃國峻：《度外》，頁 176。

¹⁰⁴ 黃國峻：《度外》，頁 184。

「他像是某種不斷延燒出去的火焰般走在易燃的道路上。¹⁰⁵」被教導馴獸術卻反被女孩馴控的老先生在失去主人後成為跟反抗主人表演的猴子一樣瘋狂且失去理智，火焰的比喻把老先生心中無所適從的衝動說盡，為瘋狂找了一個合理的解釋；〈盲目地注視〉中當女島被毀後過了一段時日，族長為了族群繁衍預計送出年輕男性至其他地方追求女性，負責建造大船的船匠如此想道：「以前一直沒有這種大轉變給他如此的活力與希望，他頓時像燃著了火的燈燭，滿心想像著大船、大船。¹⁰⁶」興奮與被看重感圍繞起工匠，此處的心情又與方才〈馴控〉裡天差地別；又或者〈天花板的介入〉中：

像是要準備撲滅一場盤據在交集處的大火，他們招認了一份責任，不停的試著藉由贊同來消除過去對於自身得失的掛慮。恐懼在解說詞中猛烈燒開。¹⁰⁷

跳脫制式教育的先驅者在尚未做出成績的藍圖裡對選擇感到恐懼，同為火光的修辭使用，卻能造成截然不同的效果。

除去較為原始的火光，燈光是人類在進入工業時代以後的產物，它與火不只持續性、安全性的不同，更在之後的創作中成為家的代稱，與火光圈畫出領地的斥退性不一樣，燈光顯得更柔和：「暗，壓得燈光喘不過氣。燈將明亮吹脹，將他們連同影子一同推斥到角落。¹⁰⁸」卻也仍跟火一樣不容抵抗，燈光成為同火一樣代表著領地、歸屬感的存在：「他興奮地告訴自己，那就是人間，他準備要降世出生，要進入其中某一盞燈裡面，去開始成為一個人。¹⁰⁹」〈度外〉便將這樣的渴望與心境藉由燈光展現出來，燈代表了家庭，在文本中抑是追求歸屬的對應物，因此當〈渾槽記〉中提到：「走上橋邊放眼一望，一排排住宅樓房綿延，夜晚將世界變成一片碎密的燈花。¹¹⁰」癡狂（世俗認定）的人沒有家，縱是萬家燈火亦無她的歸處，燈火於是又變得幽暗。

¹⁰⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 21。

¹⁰⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 76。

¹⁰⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 163。

¹⁰⁸ 黃國峻：《度外》，頁 89。

¹⁰⁹ 黃國峻：《度外》，頁 167。

¹¹⁰ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 47。

第四章 黃國峻短篇小說中的世界觀

在評論者們逐漸由「作品¹」過度到「文本²」時，羅蘭·巴特提出的「作者已死³」論述無異為一大理論分水嶺，賴俊雄在其《批判思考：當代文學理論十二講》⁴中提到：

作者的主體性在文本完成時即刻被剝除，作者本人自己的創作詮釋不過是文本解讀的方式之一，並沒有真正的決定性力量。也因此，在文學創作的過程中，作者只是一個「場域」(space)，場內各式各樣的話語不斷交織，而作者的功能充其量只是把這些交會的話語記錄下來，但這些話語的意義還是得交付讀者來決定。⁵

由上可看出讀者在文本解讀過程中所佔之重要性與作者意識的式微，作者在文本完成的那一刻便退居幕後，文本成為完整的獨立個體，與作者再無絕對關係。

進入以「文本」為主的研究後，讀者反應理論進一步認為：「『意義』並非內於文字之中，而是讀者在進行閱讀行為時，將自身存有的各種經驗、知識、興趣，以及對文本的意圖投射在認知文本上。⁶」也就是說，文本世界是由讀者在閱讀過程中「主動建構」而成，但讀者的建構也並非天馬行空毫無邏輯，而是受到文本內上下文語境牽制：「讀者賦予文本的意義最終仍不免受到文本框架的影響。⁷」在此過程中，文本所建構的一切都將成為讀者解釋文本時的依據，如：視角、形象、情節等等……，有關視角、形象等論題探討，論者先前已於

¹ 作者為先，作品為次，評論者在此認為作者之所以能夠創作出偉大的作品，是因為他同樣擁有偉大的靈魂，只有作者才能真正了解其作品想表達的意圖。

² 不再將作者意圖優先，回到以語言系統作為論述媒介，了解文本之意圖。

³ 羅蘭·巴特說到：「文學（最好以後叫做寫作）拒絕對文本（對作為文本的世界）指派”秘密”的最終意義，這樣恰恰是解放了可以稱為反神學的活動性，這其實是革命的活動性，因為拒絕把意義固定化，最終是拒絕上帝及其本質——理性、科學、法律。」反對將作者詮釋當成作品的唯一解，認為：「要給寫作以未來，就必須推翻這個神話：讀者的誕生必須以作者的死亡為代價。」趙毅衡編著：《符號學文學論文集》（天津：百花文藝出版社，2004年）

⁴ 賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》（新北：聯經出版事業股份有限公司，2020年）

⁵ 賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》，頁148。

⁶ 賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》，頁155。

⁷ 賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》，頁159。

第三章充分討論過，此章則欲藉高德曼之發生論結構主義探析黃國峻隱藏在寫作技巧之下的敘述意識與其敘述意識下的反思及社會關懷。

世界觀是為作者在文本中透過結構之對立產生，文本故事走向兩相對立的某一面，這個走向的選擇即是文本的世界觀，例如：認為能力越大責任越大的利他者與圖利自己的利己者，文本最後利他者成功打敗利己者，則利他者所代表的意識或信念即為隱合作者的敘述意識⁸，能力越大責任越大的利他思想又與社會主義主張相近，故可說其文本世界觀是社會主義式的世界觀，由上可以發現，發生論結構主義雖認為：「社會生活和文學創作之間的基本關係與作品的內容無關，……。」⁹只從文本看世界觀之建構，但發生論結構主義仍是注重社會學與歷史的，高德曼主張有一所謂「精神結構」：「精神結構是一群為數眾多的個人所聯合活動的結果。」¹⁰聯合起來的精神結構構成某統一的思想、意識形態，這些思想、意識形態在文本中與另一個思想、意識形態發生衝突與對立，最後一方被選擇，便成為某種文本世界觀，讀者亦反向藉由文本窺探作者之敘述意識（至少是一部分），下將分為兩節做討論，分別為美學原則與生存覺知。

首先，在結構構成之下，尚有敘述風格及敘述手法等未被提及，這些卻恰是構築文本的重點之一，而論者以為美學原則是世界觀之所此如此呈現之關鍵，故在此另闢一節作為討論。

次來，高德曼的發生論結構主義提出藉由文本內之結構對立架構文本世界觀，論點主要圍繞於文本結構如何對立與隱合作者如何選擇之上，然後融入世界觀之概念，探討其小說中所蘊含之思想與意識形態。

第一節 黃國峻短篇小說中的美學原則

在小說書寫的過程當中，因文本創作的意識形態或者思想意識之訴求，可能於表現中造成有共性的書寫型態，論者將此視作美學原則。

自工業革命興起，機械化與量產取代傳統人工，城市風貌因工廠興建而變化，原先農業社會建立起的緊密人際關係被迫改變，日復的枯燥工作使人忘卻思考，現代主義便是在這樣的時代背景中出現，反對工業化後出現的現代性¹¹追求造成

⁸ 當失敗的一方反過來引起接受者的恐懼與憐憫，則情況可能相反。

⁹ 何金蘭：《文學社會學》（台北：桂冠圖書股份有限公司，1900年），頁87。

¹⁰ 何金蘭：《文學社會學》，頁87-88。

¹¹ 現代性特性包括但不限於現代工業化社會的商品化、理性化、競爭及剝削。「現代性」概念將「現代」與「古代」做出時間上之劃分，也就是說，現代性之界定大多會與社會學家所處的時

人的物化¹²，這股反思工業化所帶來改變的風潮在西方世界吹了近一個世紀，卻在漸消沉寂之時被引進台灣。

現代主義在台灣的興起大多與政治風氣的壓抑脫不了干係，轉向個人與內心探詢的主張對正遭受政治箝制的作家無疑是另一種選擇，既不干涉政治又可一紓內心對社會與政治疏離的寂寞，於是現代主義在當時激起一陣風潮。

於一九六〇年創刊的《現代文學》一般被視為現代主義文學的開創先河，這群就讀台灣大學外文系的年輕作家們接連譯介了諸如吳爾芙(Virginia Woolf)、卡夫卡(William Faulkner)等西方現代主義文學大家的經典作品與評論，為台灣因政治沉悶的文壇帶進新風氣，然現代主義本身具有的轉向個人自我探尋時常又以艱澀不易懂的文學性文字展現，不免遭受各方的評論與批評，其中又以現實主義鄉土派對其炮火最猛烈，兩方對文學主張的爭論造成文壇著名的鄉土文學論戰，雖現代主義與現實主義風潮在一九六〇與一九七〇年代紅極一時，但亦很快便消退。

張誦聖在其《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》中提到現代主義的特徵之一為：「作者和文本之間的距離受到拓寬。『個人感情』已不再是文學的根源或肇因，而是可以站在超然客觀的態度加以觀察的對象。¹³」現代主義文學家將自身拋擲於社會，以現代主義式的表現手法道出現代工業社會的種種共有現象。

本節將下分為兩個部分，一為敘事手法，論者將黃國峻文本中突出之表現手法加以提出深論，分別為獨白、時間序列以及疏離反諷；二為比喻與象徵之意象原則，下分為比喻與象徵。

一、獨白、時間序列與反諷之敘事原則

黃國峻承繼意識流的「人物獨白」手法與絮亂之時間排列在一定程度上造

代不同而有定義上的改變。齊格蒙·鮑曼(Zygmunt Bauman,1925-2017)提出液體現代性概念，與自己前一概念固體現代性做區分，將傳統、固體現代性、液體現代性三者視為歷史階段演進，架構了三種不同社會文化特性；紀登斯(Anthony Giddens,1938-)將現代性分為四個制度面向：工業主義、資本主義、監控與軍事權力等等，說法眾多，但皆試圖探析現代化形成之原因與對人之影響。

¹² 源自社會主義思想家卡爾·馬克思(Karl Marx,1818-1883)提出的「異化」，意指工業化社會對人的商品化，人不再是人，而是機械的一部分。傳統農業社會人與產品之間擁有直接關聯（產品直接由人生產，不透過企業或公司），反之工業社會在進入機械量產階段後人不再與自己所生產的產品直接產生聯繫，結果將導致人對自身工作不再抱有熱情，重複性高的工作內容亦間接剝奪人們思考，企業主以市場為導向的經營結果便是將人視作可檢討與汰換的「商品」。

¹³ 張誦聖：《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》，頁 69-70。

成讀者閱讀困難，卻也帶領讀者更深刻的看見角色內心思考，反諷的手法則使文本層次更深，足以使讀者之感知延長，以下將把獨白、絮亂的時間序列、疏離反諷分別獨立出來討論之，深論黃國峻在現代主義影響下的文本作品如何透過這些技巧得到書寫。

(一) 獨白之展現

將意識流派的人物獨白技巧使用至極致的莫過於吳爾芙的作品，在王菊麗〈伍爾夫意識流小說整體感的藝術性建構〉一篇論文中以《雅各的房間》為例提到：

……對雅各一生的不同時期進行生活片段的截取，使每個生活片段都形成了一個獨立的空間，時間的連續性被中斷，生活片段之間只存在順序關係，沒有因果和邏輯關係。但獨立是相對的，因為片段拼貼在一起就是雅各完整的一生，小說的整體感頓現。¹⁴

向內敘述人物內心世界的獨白技巧片段卻又完整地表現出人物生活的動態感，讀者可藉由一個生活片段了解角色的思考模式與態度，亦可將片段整合成為角色完整的一生，黃國峻的作品在很大程度上承繼上述寫作技巧，此表現方式在《度外》、《盲目地注視》中更為顯著，以下論者將從其三本著作中挑選出較具代表性之篇章進行深論。

《度外》中的〈失措〉視角由父親、母親與一對兒女組成，主要視角為母親，從颱風過境後殘亂的家園開始，母親肩負收拾家園的重任，面對狼狽的家園，讀者首先可見其敘述角色的無力：「……母親從階梯上慢慢站起身子，放眼望去，處處一片殘破，她的視線怎麼也躲不掉四周的景象。¹⁵」接入其內心獨白：「……這些廢物、垃圾，全是她的。¹⁶」獨白的出現讓場景與外在描寫靈活起來，無奈的煩悶感於是傾瀉而出，作為母親的她早已習慣母親的「責任」，所以文本中的母親雖無奈於一片狼藉，卻未曾停下整理的腳步，但讀者可以獨白的呈現發覺母親對生活的不滿、厭棄：

看，世上有這麼多知識是她不懂的，這些書聯合起來威嚇無知的人，她

¹⁴ 王菊麗：〈伍爾夫意識流小說整體感的藝術性建構〉，頁 102。

¹⁵ 黃國峻：《度外》，頁 24。

¹⁶ 黃國峻：《度外》，頁 24。

就是不去讀，嘲笑就嘲笑，對！偏執狂又如何？她要膚淺地活在浮面的世界上，她要丈夫去放棄同情她，她要准許女兒用那套百科全書當積木，蓋一棟娃娃的家。¹⁷

對天災的厭惡與平日積攢的壓力將母親的內心吹得一如外在房屋一般凌亂，相比來到海邊垂釣的父親，母親顯得疲憊不堪，但父親看似平靜的表面卻也隨著風災過後的海面一樣飄盪：「……他早就忘掉了昨晚的事，這就是他來這裡的目的，找一個立足地、把母線穿過鉛垂，取出十四號單鈎、二點五號的子線，然後忘掉煩惱。¹⁸」父母親處於不同的環境內，思緒卻皆是不安與疲憊的，黃國峻讓外在的環境描述映襯了角色內心的心理狀態，這樣的描寫來到兒子身上更明顯：

……或許他離得開屋內的殘局，但這被摧毀的、環抱著他的景象，似乎怎麼也甩不掉，這圍繞著他的這整個視野（無一處完好），好像逼著要他立刻明白些甚麼，急著要逼他為這一切下結論，他可以這樣去體會嗎？¹⁹

洩洪的水庫像自己殘破的家，每個人都是即將潰堤的水庫，急需也正在透過自己的方法洩洪（調適），除母親以外唯一沒有離開房子的只剩下女兒，不同於不安的其他人，女兒躲在衣櫥裡像仍舊受到颱風侵擾：「潺潺流水用汙泥掩蓋了她，暴風雨的咆哮聲將她埋入地底下，飢餓、悵鬱齧咬著這個發抖的女孩，她感到寂寞、感到被皮膚包裹著。²⁰」讀者無從得知女孩在回憶獨白中的躲貓貓裡發生過什麼事，但從女兒的獨白中可見無措而慌張：

她感到所有聲音都被風聲馴服，然而那股巨大的力量還是闖進來了，風駕馭著那急管繁絃似的各種聲音，襲向她、震撼她，把她像樹一樣搖頭、像海一樣吹盪。²¹

由上可推，將一家人如颱風吹過般散亂不安的原因可能就與女兒發生的事有關，大人表面冷靜、維持現狀與內在的不安與混亂、孩子表裡相同的驚怕在人

¹⁷ 黃國峻：《度外》，頁 29。

¹⁸ 黃國峻：《度外》，頁 27。

¹⁹ 黃國峻：《度外》，頁 34-35。

²⁰ 黃國峻：《度外》，頁 31。

²¹ 黃國峻：《度外》，頁 32。

物獨白的書寫技巧下展現出張力，這樣的張力設計在黃國峻的文本中不佔少數，〈盲目地注視〉中亦可看見。

〈盲目地注視〉較〈失措〉不同之處在於前者所敘述之群體更大，獨白不再拘束於單一角色，有時亦會有群體獨白出現，擁有角色之間張力的同時將群體的緊密感與矛盾也發揮極致。

文本首先出現的獨白來自帶著僅剩的幾名女性族人逃出女島的撒萊，首次因為巨大變故離開自己的家鄉，撒萊的想法已可當作現存女性的想法：「她覺得此刻身處於一個漂流的、荒涼的、極窄小的島上，這便是她們能存活的領土，所有的事物都在催她放棄努力，……。」²²」在事故發生後的分歧還沒出現之前，兩性的想法觀點雖有分歧，但還算團結，皆願意為了新的生活方式付出努力，但就在接二連三的打擊後（遠征隊員選擇不回到家鄉、象徵男女島傳統的造船師死去），海盜到來，帶來掠奪的物資與同情，留下一名使男島情況產生翻天地覆變化的妓女——魁希納，原本還尚有交集的男女意識逐漸分道揚鑣，男女思考大相逕庭：「朋友的話告訴他最好找機會逃離，這個家鄉將來只會更加衰敗，在這段沒落的過程中，大家會互相殘害，無惡不為。」²³」提早預感到家鄉會結束於茫茫大海中的人、為能一睹女性身軀不惜冒被懲罰風險的人：「為什麼整天要提防那些老得沒能力取悅女人的掌權者？怕什麼，難不成要殘損自己的族人才能維護足以引以為傲的紀律？」²⁴」為維護傳統卻無法阻止事態發生的老者：「……他感到輸了，並且受到贏的人嘲笑，他無法忍受這種羞辱，恨不得求神立刻降災教訓他們。」²⁵」角色的單一獨白在此擴大範圍至特定群體的獨白，讀者不只可從單一角色中看見思想的矛盾，將鏡頭拉遠尚可發現這樣的思想矛盾已不再是幾個單一個體間的衝突，而是已擴大成群體與群體間的衝突，隨著群體間的衝突越烈，獨白逐漸退出敘述，實際衝突取代思考，然後又被不斷擴張的瘟疫蓋過，直至死寂。

〈渾懵記〉在文本架構上只有一個主要敘述視角，構成文本之角色簡單，獨白部分相對更多，讀者得以從角色思考狀態與思考轉變猜測角色的內心變化，莉莉作為收容機構的輔導員，已擁有相當豐富的個案收容經驗，然「她」的出現卻像個謎團，因此故事中的莉莉不只有屬於自己的思考獨白，還有猜測與模擬她想法的另一種思考：「她一定會不顧後果反抗各種控制，像空曠的前方一躍，一定

²² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 65。

²³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 87。

²⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 88。

²⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 90。

會逃離那群不了解她的人，好像被一陣狂風驟雨奪走般，掀飄遠去。²⁶」她在莉莉眼中是個：「人類中的白痴，一個可悲的累贅，一個根本上的錯置者，……。」²⁷但就是這樣一個被社會、被自己放棄的人，久違的攪動了莉莉在千篇一律工作中消磨殆盡的心，與她的互動漸多以後，莉莉對她的想法也逐漸改變：「……她的模樣並沒有錯，有時莉莉甚至認為，她的心智並非空無，她只是被一扇門給關住了，無法表達，人們則無法看見她有什麼東西。²⁸」獨白中，讀者可看見莉莉在研究中的瘋狂與莉莉口中她的改變，在獨白的影響下，讀者幾乎忘卻了她的與眾不同，同時也難以發現莉莉身上隨著研究因違反規定而不得不暫停的變化，黃國峻利用獨白建構起兩者之間看似互相吸引的關係，卻又在文本最後讓莉莉在她不見以後到處尋找的過程中迷失自己：「她走進布滿各種物體的擁擠空間，包圍她的線條折出難以辨別差異的形狀，她寸步難行，她讓自己在這裡移動，沒有目的，她。²⁹」從莉莉這個身分迷失以後，她不再擁有名姓，成為與她相同的第三人稱代稱，獨白的功能結束，自此文本中不再出現。

（二）絮亂的時間序列

在獨白將文本外在客觀敘述與人物內心思考之間的邊界模糊化以後，時間序列在文本中的安排便顯得十分重要，此關乎於讀者是否能明確了解文本內容與敘事視角的轉換，然黃國峻在其作品中卻時常將時間序列打亂，藉此將原本不存在於同一空間、時間的人物並列，造成行為、思想之間的對立，進而產生張力，在黃國峻作品中所使用之時序安排方式為非時序³⁰分類中之點射³¹，此寫作方法常見於意識流小說作品中，最為人稱道的即意識流作家吳爾芙的作品。綜合黃國峻擅長之獨白技巧，其讓角色身處不同時間或不同地點，時間序列的混亂排序讓整體故事失去時間感，讀者可以更專注於個別事件的發生。

〈度外〉的故事在營地燃起的火光中揭開序幕，壓抑而不自在的主角單獨撿拾柴火時遙望營火，使其想起剛抵達此地時的情景：「現在，那堆火光就是他唯

²⁶ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 45-46。

²⁷ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 42。

²⁸ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 43。

²⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 48。

³⁰ 胡亞敏認為：「非時序不等於無時間，而是缺乏時間的線性發展。非時序是一種自由的時間連接，它往往依靠故事的結構特點、事件的相似性或物體的相對位置來組構作品，……。」胡亞敏：《敘事學》，頁 79。

³¹ 胡亞敏以為：「作品從某一時間點出發，向不同的時間點擴散。這裡時間的流動呈現噴射狀，敘述任意地跳躍和返回，各時間點之間的跨度和幅度的界線已難以分辨。」胡亞敏：《敘事學》，頁 79。

一的對象，他的所有熱愛之情全歸給它，它是飛機在經過十個小時航程後所要降落的地點。³²」時間序列由已經落地回到落地前對西方世界的期盼，接著又回到野營當下的漆黑與白日登山的新體驗裡，至此讀者對於他來到此地的原因全然不知，卻可發現他在陌生環境中的不安與期待；隨著視角轉移來到野營的同時未參與活動留在家中的她與其母親身上，與前述他渴望融入卻又帶著不安不同，她們帶著閒適作著準備迎接即將到來的讀書會成員，整段敘述看似與他是否到來毫無干係，卻又不經意透露出她對他的想法：

……可憐的表弟，他比不知道自己無法生活得多充實的人更衰弱，這個地方的事物根本不屬於外地人的，連享受這裡的生活的本領他都沒有，等到以後把羨慕的心態帶回自己所居住的窮地方，不知道他怎麼會好受。³³

可知並非所有接待他的親戚皆是單純的歡迎，有如她一般，也有如她的母親一般，他的到來帶來不可忽視的變化。

在多次時間序列轉換以後，讀者才從破碎的時間段中看見他之所以來到西方的原因：「一疊信件集中放在桌下的空格裡，她取出了幾封來看，那封航空寄來的訃告讓她想起了家鄉屋裡的景象，窄小的曬衣台，和櫥櫃的門把，然後又瞬間忘了那種感覺。³⁴」自此，文本連接起來，這始終是個圍繞於「某個未曾被提及的角色死亡」而開始的故事，他為了調整心緒，隻身來到西方世界散心，所有的敘述片段皆在這樣的背景下進行，他的到來並非直接造成角色們反思己身認同主因，這個「未曾被提及的死亡」是一切的原點，自始至終，文本都是圍繞在此之下發生的故事，然黃國峻卻將這樣的「點」藉由錯序的時間序列安排在文本的中段，讀者在疑惑中閱讀文本，「點」的出現讓整篇小說的所有無關片段連接起來，拼湊成另一種故事的樣子。

〈觸景〉從生活裡提取三個畫面，分別為景一：假日公園廣場舞台；景二：火車站大廳；景三：一張攝影作品，讀者成為「觀看」這三個景色的看展人，文本沒有主要角色、沒有目的，人們在畫面中活著，做著「我們」會做的事，說著「我們」有機會說的話，三個景看似毫無相關，卻又與我們的生活相似，看似與「我們」無關的文本其實很近，感覺近的同時卻又覺得很遠。

³² 黃國峻：《度外》，頁 167。

³³ 黃國峻：《度外》，頁 174。

³⁴ 黃國峻：《度外》，頁 185。

時間序列在此被分割，三個景象無所謂誰先誰後，甚至讀者可以同時作為一個公園中目睹站在舞台上女性的台下觀眾：「可是他們從沒打算過要怎麼去目睹一件怪事。既然是怪事，那就不合情理，做不了準備的。³⁵」觀望著車站大廳的人：「現在是一九九八年五月二十二日，這裡是台北火車站的售票亭。³⁶」或落在某個可能成為母親的人背上的雨點：「我們墜落著，落成雨滴，潑撒著絲絲細長的自我，我們破碎成不同個人，落在母親背上。³⁷」在此時間不再重要，讀者在閱讀過程裡成為每個景的見證者，讓景成為生動的原因。

（三）疏離反諷之陳述

反諷作為一種文學表現方法，意指表層展現與深層意識的背道而馳，大多時候必須仰賴文本上下文語境對照及理解才能真正了解文本真正意義與指涉，在現代主義式文學中通常以不同形式表現及反諷「現代性」。

黃國峻之作品時常使用反諷之手法表現文本內之荒謬，使用最多的便是疏離反諷，以聚首的難諷離散之易，以下論者將以〈泛音〉、〈盲目地注視〉等文本作為舉例，詳探其文本作品中之反諷敘事。

〈泛音〉敘述腓力受師母委託整理並完成其過世的鋼琴老師的遺作，為了儘快完成作品，腓力暫時搬進了老師的故居，與師母、老師的媳婦同住一個屋簷下，尷尬的氣氛在沉默中蔓延：「他最好趕快把老師的遺作補筆完成，然後離開，免得讓師母添麻煩。³⁸」若不是因為老師留下了遺作，從腓力與師母之間的交流看來，二者在老師過世以後應該很難再保有聯絡：「如果腓力聽見，他會看看幾點鐘了，如果沒聽見，那表示他真的很睏。³⁹」由此引文亦可看見師母對這個丈夫的學生充滿拘謹，只願以這樣委婉曲折的方式提醒時間也不願真正敲響他的房門，此刻他們因為共同的目標聚在一起：「廚門的珠簾擺碰，然後靜止。⁴⁰」聚首難在當二者間的共同關係人離開，原本就無交集的線便很難真正被連起，黃國峻在此的敘述則從另一方面告知讀者，這樣因任務聚首的關係很快便會因為任務完成而「靜止」。

全篇幅皆在敘述暫居生活裡腓力、師母及其媳婦間的連結與影響，當讀者

³⁵ 黃國峻：《度外》，頁 135。

³⁶ 黃國峻：《度外》，頁 141。

³⁷ 黃國峻：《度外》，頁 145。

³⁸ 黃國峻：《度外》，頁 102。

³⁹ 黃國峻：《度外》，頁 103。

⁴⁰ 黃國峻：《度外》，頁 102。

以為三人將因此次經驗建立新的關係時，「任務」卻被結束了：「腓力認為，就某個程度而言，他的工作可以說是完成了，這是在這裡的第四天，他想明天早上要走。⁴¹」於是他們又像當初來時那樣離去：「他們聚集、分散，將身影掠過一道道直線。⁴²」聚集需要的理由有多大，分離就有多輕鬆。

在〈盲目地注視〉中的聚離更顯深刻，聚集的困難被設定在背景中：「每年三月，男島上的人變乘船到女島上去住三個月，三個月後就回到男島。因此，他們的夫妻一年只有三個月在一起。⁴³」對於刻在傳統裡的習俗，所有人只能習慣，部落的年輕一輩每年上書，甚至提出妥協方案：「有人甚至暗地提出折衷的辦法，例如同住一島之南北兩邊，中間築起一道城牆，只要方便互相聯絡照顧即可。⁴⁴」但作為傳統的最大擁護者，部落長老卻不這麼認為：

族裡長輩認為貪圖方便就是墮落，所有反隔離的主張都是肇因於無法克制異性的吸引，人一旦得到滿足與幸福，就會接納罪惡，失去反抗能力。⁴⁵

構成相聚之難的因素具體，打破傳統並非易事。

諷刺的是使隔閡打破的不是制度或老者的妥協，而是禍事，海盜的到來輕易擊碎了男女島一直以來遵守的規範，聚首一下成為必須：「她心想目前可能大家都受到極大的災禍了，而男島上的人卻還不知情，這消息居然完全要靠自己來傳遞，……。⁴⁶」人禍導致的相聚並未激起族人們之間的正向反應，反而帶來更多問題，未曾如此的制度並無相應的解決方法，男女兩性於是只能各自處在上不下的狀態中繼續生活，這讓人不由得想起一切都還如故時：「撒萊想起了以往與其他人一同在岸上眺望男人們到來的景象，記得她們幾乎不顧儀式的端莊，就興奮地歡呼了起來。⁴⁷」由上引文可推測，這樣的快樂之情不僅限於等待男人到達的女性，不管男性或女性皆在為了維持傳統而造成的相對扭曲的狀態中感到不安（建造與世隔絕的女屋，男女仍舊被隔離），這樣被努力維持起來的生活，在黑狗船長一幫海盜抵達此地時又被摧毀，不同的是，此次的災禍是由

⁴¹ 黃國峻：《度外》，頁 112。

⁴² 黃國峻：《度外》，頁 108。

⁴³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 63。

⁴⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 67。

⁴⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 67。

⁴⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 65。

⁴⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 68。

族人們為了消解慾望而主動引進，魁希納的到來讓一島的慾望有了出口，然慾望的無窮終讓他們對自己的女性族人伸出魔爪，原本被刻意遺忘、深藏的矛盾爆發，另一方面由外島人與被找回的失蹤族人帶回的瘟疫悄悄蔓延：

強行的疾病撲滅他們於同一時候，不依老幼善惡來判斷，無形的廝殺者像一場聚會上宣告終散的號令般到來，所有賓客都得在這一刻離開。⁴⁸

建立在傳統上，卻被人禍湊合的聚會被死亡降臨，由上論述可發現，那些部落年輕人力薦的解決方法自始至終都未曾讓老者妥協放寬傳統束縛，人禍與瘟疫的到來卻輕易將其降伏，可見聚首的難；而人禍與瘟疫的出現不只讓男女島上的人必須重新審視傳統，也說明了離散容易（海盜致女島衰亡、瘟疫讓所有人離開），聚與離之間從來不平衡。

〈不知為不知〉與〈居天下之廣居〉中兩位流浪漢筆兄與奔弟並不排斥與他人產生聯繫，然時常居無定所、食不果腹的他們並不容易找到願意交流交心的朋友，讀者甚至可從文本中發現，筆兄奔弟有較為深入交流的朵朵、哈夏在與二人相遇以後，很快便發現自己的新目標，早早離二人遠去，此處便可看見聚首的難與離開的易。

筆兄奔弟在同一座城市中流浪多年，兜兜轉轉同一個地方去過很多次，卻每次都因為地貌表現差異過大而認不出故地：

坦白說，其實也不算什麼未知的前程，他們去年早經過這兒了，只是因為一年之間，這兒的景象有了不少變化，樓房蓋起來擋住不再陡峭的山巒，河道變直，坡地上種植的作物不同了，連鎖商也來了，所以他們根本沒發現以前到過這裡。⁴⁹

引文中不只可看見工業化以後快速發展的城市景貌，更可推測二人在一樣範圍流浪的過程中，不曾與朵朵、哈夏二人相遇（至少未曾交談過），於是文本之後的相遇變得難得，且其相遇的原因皆並非正常狀況。

遇見朵朵時她正在碼頭與男友談判，筆兄奔弟在使計搶走香腸攤香腸離開的過程裡誤撞朵朵男友，面對即將爆發的爭執，是朵朵挺身阻止：

⁴⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 95。

⁴⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 183。

「住手！」女孩想解圍。知道抵抗不了，兩人才抱頭屈服，贏的一方也才罷休。「你到底有什麼毛病，滾！我不想再看到你。」女孩推他一掌。「是啊，等妳把錢花光就會找我的。」男的走掉。⁵⁰

下定決心要離開男友的朵朵最後追上離開的他們，筆兄奔弟才得以與朵朵進一步交流；在朵朵離開以後，兩人受到朵朵的影響，希望像她一樣能試著重新開始新的生活，二人於是在工業區夜市裡找工作，最後誤打誤撞成為販賣盜版光碟的商人，哈夏便在這時出現，為他們拍下照片：

這時突然有人當頭拍了他一張照片，等眼睛在閃光後恢復視覺時，那個女人只留下持著照相機的背影。「拍什麼拍，我准妳拍嗎？」筆兄在氣頭上嚷了兩句，就轉身打算離開這個鬼地方。⁵¹

兩人本並不願意成為拍攝素材，對哈夏的行為感到憤怒，最後卻意外被哈夏的藝術家氣質吸引，在她的簡陋住處聊了一夜的天。

就這樣在同一座城鎮生活的他們直到現在才真正相遇，與相聚的困難相反，離開則很簡單，朵朵在釐清自己未來目標以後，果斷用手頭最後的錢買了回鄉的車票，與筆兄奔弟揮手道別；哈夏臨時起意要與朋友來場外島旅行，說走就走，甚至在小屋裡辦了離別派對，與朵朵哈夏不同的是，兩人未曾離開城市，卻一直在目送他人離開。

在敘事手法上，黃國峻以獨白作為文本整體敘述架構，絮亂的時間序列則在獨白的基礎上打亂讀者對故事的線性思考，以聚寫離的反諷技巧在故事主題上巧妙的將黃國峻對現代社會的觀察融入，獨白、時間序列與反諷的使用由外向內體現出其在現代主義式的寫作技巧上之成就。

二、比喻與象徵之意象原則

由前述提到之現代主義出現背景與在文本作品中欲抨擊之現代社會弊端可見，大多反映現代社會導致的疏離、物化或人心空無等等，因此修辭之展現亦大多以此為出發，將人用以物的比喻修辭做展現，透過這些方式，充分把人在

⁵⁰ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 188。

⁵¹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 197-198。

現代社會中被各種事物制約及物化的模樣體現於文本中。

寫作技巧之後將進入修辭部分，技巧作為文本之表現方式，修辭則在其中撐起作者整體作品的敘事風格，黃國峻之敘事意象、修辭多元，其中又以比喻、象徵最能表現出其在現代主義浪潮下所受到之影響，以下論者將分別討論其在比喻、象徵中的表現形式，深掘其文本裡別具現代主義特色之修辭。

（一）消極與受制約——比喻與擬人

黃國峻文本作品中之比喻多有消極、制約之感，其更多時候將此用來比喻事物的某些狀態，在閱讀過程中得以把這些相對抽象的狀態與心緒藉由比喻手法更具體體現在讀者面前。

文本中之消極比喻與擬人將角色對於生活的無力表現出來，讀者能在此看見他們的掙扎或放棄，〈留白〉裡，瑪迦如大多數女性一樣將己身丟擲於家庭，在孩子離家以後不再感覺被需要，日子於是空洞起來：「有多少感觸要每分每秒地逮捉她？日子棲在她身上，沒有動靜。⁵²」被重壓著喘不過氣的雲雀（在此象徵其離開家庭束縛的渴望，論者將在下一分類中詳細論述）再也飛不起來（也未曾飛過），人是空洞的，物也承接了這份空洞：「車子是卑微的，這筆直的公路是它唯一曾有的體驗。⁵³」被日子捕捉的人、卑微的載具，處處都可見無力與制化。

死亡是人類始終無法逃避、克服的結局，這樣的注定死去在黃國峻文本中表現為一種無可奈何，〈私守〉內瑪莉照護著成為植物人的彼得，在面對親密家人的悲劇時，她也只能旁觀：

好久以來她就總是這麼望著彼得，望著日子不知不覺地踩過這個被死亡預定了的生命，死亡將他像藝術品般地雕琢著，緩慢地好像作品在抵抗著雕琢，生死的兩股力量在他身上抵消成靜止的狀態。⁵⁴

在此角色成為被動物的「藝術品」，不再富有生機，生與死反客為主，成為主宰角色去留的主導者，而瑪莉能做到的，就只有在哥哥需要自己時待在他身邊，一如他尚未癱瘓前所做的那樣。

⁵² 黃國峻：《度外》，頁 21。

⁵³ 黃國峻：《度外》，頁 64。

⁵⁴ 黃國峻：《度外》，頁 52。

但諷刺的是，在文本的最後，瑪莉外出後便再也沒有回來，此一設計圓滿、也解釋了彼得為何以前從不讓孤身一人的瑪莉單獨回家（怕她遭遇危險），也帶出人們在死亡之前的蒼白與孤獨：「呼吸漸漸地微弱下去，那緩慢的節奏不帶有任何動力，像是孩子傍晚所棄下的鞦韆，愈盪愈窄，沒有痛苦，直到完全靜止下來。⁵⁵」至此文本在死亡中結束。

〈一隻貓頭鷹與他〉中，死亡成為一種奇特的天文現象：「那些黑點像是白天的流星；每一遍滑翔，都像是一次無法遏止的生命的消洩。⁵⁶」雀鳥的比喻（那些黑點）貼切了主角變成貓頭鷹的情節，而死亡與天文現象（流星）的共同點即是：不可避。它必須發生，於是它發生，避無可避的特點讓文本中角色在面對死亡時比起反抗，更多時候選擇消極：「……生命給了時間一個形體，眼淚是無色的血，終點就像一面網住昆蟲的網袋，驚懼與慌亂地掙扎，才是真正的遺言與遺像。⁵⁷。」網住昆蟲的網袋一方面凸顯了死亡帶給人們的驚懼，一方面也代表著制約。

軍隊，不管是否身處現代社會，皆是制約的一大代名詞，〈度外〉中，在他來到西方後，其姑丈在萌生野營主意以前曾有過此敘述：「……它掃過架上一排排大量的書，像是一位將軍在檢閱他壯盛地軍容、……。⁵⁸」整齊排列的書籍是整齊劃一的士兵，姑丈在此是位擁有話語權的「將軍」，亦暗示姑丈那場貫穿整體文本野營的幕後策畫者，同一文本中另一處提到相似比喻：「那曾在盤子上出現過的醬汁，一種一種地沖走，這便是一夜又一夜的睡眠的作用——使性情復原，以便承受另一遍惱人的醬污，照例地戰勝，然後凱旋風乾。⁵⁹」在此軍隊比喻以戰勝、凱旋代表全體，成為日復一日的整合。

同樣以軍隊作為比喻出現的尚有〈縱虎〉裡虎爺離開叢林踏上平原時所見人類種植作物的景象：「整齊培植在他們的莊園內的果樹及菜葉，終日在隊伍中立正看齊，等待軍官前去糾正姿勢。⁶⁰」由上述引文可發現，黃國峻文本中有關軍隊之比喻較多時候用來形容人以外之事物，由事物受到人的制約，反向帶領讀者思考人受到什麼制約；受制約的同時，軍隊又是具威脅性的：「字像衛兵一

⁵⁵ 黃國峻：《度外》，頁 62。

⁵⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 59。

⁵⁷ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 65。

⁵⁸ 黃國峻：《度外》，頁 171。

⁵⁹ 黃國峻：《度外》，頁 181。

⁶⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 123。

樣，埋伏在每個角落，攔阻無知的人，……。⁶¹」從服從到成為某種威脅，多方面表現出軍人的不同樣貌。

作品中處處運用自然狀態、受制約物等表現角色內心之掙扎無力，帶出現代工業化社會中人們生活的樣態與其所受之無奈，人們不再努力追求自主，而是受制於家庭、社會規範與道德規範中，失去自我思考與積極樂觀性，黃國峻將此現象再現於文本中。

（二）象徵

象徵作為一種修辭表現方法，不同比喻將抽象的事物具體化（死亡被比喻成鞦韆、流星、藝術品等等），象徵則直接將抽象情感變為具體的物象，省去抽象物與物象間的連接詞（死亡像……、排列整齊的書像……），把抽象感情跟意象間的關係以物象的方式呈現，與比喻相比更具想像。

論者在第三章討論過黃國峻在文本作品中使用之黑暗、火光意象與其修辭，偏重於解析文本中出現次數較多的意象、修辭於文本裡造成之效果，無將現代主義等文學時代浪潮對其作品之影響帶入其中，故此欲把前章尚未分析之有關現代主義式象徵（前述之意象分析只停留並著重於物象對應角色所處環境、心理狀態的營造，並未深入說明其中蘊含的象徵意義）統整分類，確切分解現代主義在黃國峻作品中造成的影響。現代主義式象徵，意指文本內充分表現反疏離、反物化、反制約等藉由物象表現的抽象情感，黃國峻使用意象的段落零散，多數時候必須輔以故事整體框架解釋方能了解。

〈留白〉裡使用雲雀之意象第一次出現的敘述如下：

雲雀不見蹤影了，但瑪迦還在張望。其實她也不知道自己守在草叢那兒，是曾想對牠採取何種行動後；才會對牠飛走的結果感到遺憾。每當她注視一個東西，她就彷彿寄放了某部分的自我在那東西上，某個沉重的部分。⁶²

從坦白內心某些沉重的事物會隨著雲雀離開而遠去，到後來自我調適孩子離家的心情：「孩子長大後總要出外念書，這是再尋常也不過的事了，不然要怎樣。

⁶¹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 62。

⁶² 黃國峻：《度外》，頁 11。

她不曾想過要逮捉那兩隻雲雀。⁶³」雲雀是瑪迦對在外讀書的孩子的盼望，也是她對於家庭外世界的渴求，不再被兒子需要頓時讓瑪迦失去生活重心，她的母親角色暫時隱居於幕後，這對習慣於被需要的瑪迦而言打擊無疑是巨大的，在家庭中，抽去她的母親角色，瑪迦找不到存在的意義，雖無實質牢籠，她卻被禁錮在家庭之中，因為被需要而存在。

同篇中瑪迦的丈夫雅各表面並未受約翰離家影響，但讀者可在其作畫瓶頸中看見雅各其實並非毫無影響：

然而雅各心底明白，空白還在那兒，無數的空白要他去面對、去消滅、去感到無計可施。即使不是在作畫時，他還是感到自己總是在到底塗抹著什麼似的，那陰魂不散的緘默。⁶⁴

空白的除了畫布，尚有他的內心，然他無法在明面上表達他的情緒，只得反映在作品裡，雅各也是被框架的，被社會對男性的刻板印象、自我認知對家庭的責任等：「那幾筆，囤積在畫面四處，像烏雲逼近，蓋過了圖像。再怎麼反覆琢磨都是徒勞。⁶⁵」黃國峻前後利用雲雀、畫布、空白來闡述被社會制約的兩人與其掙脫束縛的渴望和最後仍舊退回家庭之中的悲傷。

〈留白〉中的退回規範之內反映了現代社會對人們社會角色的強硬制約（有形或無形的），此在〈蝙蝠俠迎敵〉裡亦可瞧見，且間接促使角色為惡。

貓女瑟琳娜在為惡以前就已飽受隱私被公開的困擾，卻都因為模特兒的工作特性不被重視，最後在丑客一次襲擊中弄丟寵物貓：

可憐的小貓，是誰踩死了這隻純潔善良而沒有反抗力的小貓？誰？是某個人嗎？不，是每一個人，……你們為何這樣對付我？是否我不夠盡力滿足你們的好奇心？……。⁶⁶

貓咪在此不只指代瑟琳娜珍惜的事物，更象徵著她僅存的對世界的善意與純真，而世界卻毫不留情地將其踐踏（在瑟琳娜看來是如此），被社會角色制約並

⁶³ 黃國峻：《度外》，頁 11。

⁶⁴ 黃國峻：《度外》，頁 17。

⁶⁵ 黃國峻：《度外》，頁 21。

⁶⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 105。

困擾的她於是從此選擇為惡。

丑客心中的小丑在母親去世後出現：「在母親下葬後，他開始對笑聲懷有一種恨意，他心想：『你們盡量歡笑吧，不要停止，有一天我要成為丑角中的丑角，逗你們大笑，有什麼比死於大笑更可笑的事呢？』⁶⁷」帶來歡樂的小丑在丑客心裡成為社會冷漠的象徵，人與人之間看似親近卻疏遠的關係害死了他的母親，丑客與貓女皆在社會的冷漠中誕生，前者看著母親在「眾人圍繞」下死去，後者則在嘗盡被破壞隱私之後無人聞問，二者被桎梏在現代社會的框架裡，即使為惡也無處可去，藉貓女與丑客的例子論者以為可以看出一件看起來的小事對他人而言有著不同反響的影響，亦可看出角色在群體社會中卻孤身一人的徬徨與不安。

〈盡棄〉中多次出現與數字有關之意象，讀者可由王老先生對年齡計算的「不精確」看見其對數字的差不多態度：

但是如果相對數錯了，那就表示可能之前眼花數錯，或者記錯了數字，……他愈想愈不知道標準答案是多少，何況自己也不是全然公平的裁判。他曾經放過自己，故意草草算對，結果在買水果時，小販才告訴他只給了三十六塊，還欠兩塊。⁶⁸

數字做為現代社會中重要的計算單位，絕不是可以「差不多」帶過的，就是王老先生這樣的差不多，讓人得以意識到世俗價值與社會規範之於他的淡薄，隨著越發嚴重的失智症狀出現，數字之於他已無意義：「口袋裡的硬幣碎響著，不管是幾塊錢或是幾歲，那些煩人的數字，此時全只是與他生命無關的抽象符號罷了。⁶⁹」當王老先生不再數著口袋裡的零錢，他便完全走失了自己，那僅憑細小社會規範維繫起來的連結徹底斷裂，從頭至尾都無人發現王老先生的失蹤這件事對現代社會的疏離譴責昭然若揭。

雲雀、畫布、貓、小丑、零錢等意象在黃國峻的文本中各個顯現出不同的象徵意義，然不管意象如何改變，潛藏在意象下的抽象象徵卻始終都在反映一些現實：現代社會的冷漠與疏遠、制度對人的箝制、人與社會群體連結的薄弱等等等……讀者可在其文本裡發現許多對現代社會的諷刺與關懷。

⁶⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 106。

⁶⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 132。

⁶⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 134。

第二節 黃國峻短篇小說中的生存知覺

前述可見，精神結構構成群體的思想、意識形態，而高德曼將其定義為「意涵結構」，此意涵結構又是由：「一種能使整體中各個部分互相理解的『結構緊密性』⁷⁰」構成，凡有結構必造成對立，意涵結構的選擇進一步成為文本世界觀，在討論到世界觀以前，論者以為應將意涵結構對立在文本中之共性找出，以利發現黃國峻文本中之主導意識，並進一步歸納出文本世界觀。

一、存在與本質之意涵結構

尚－保羅·沙特(Jean-Paul Sartre)在其《存在主義是一種人道主義》⁷¹一書中曾提及存在主義者有兩種：一是基督教的存在主義，二是無神論者的存在主義。前者的代表人物為雅斯培(Karl Jaspers)與馬塞爾(Gabriel Marcel)，後者則有海德格(Martin Heidegger)與沙特自己作為代表，不同於基督教存在主義者認為人生來具有人性：「也即人的概念，是人身上都有的，它意味著每一個人都是這個普遍概念——人的概念——的特殊例子。⁷²」在這個本質（人性）存在的基礎下人們才存在的「本質先於存在⁷³」的思想，無神論存在主義者恰恰與基督教存在主義者相反，他們主張「存在先於本質」，認為如果上帝並不存在：「那麼至少總有一個東西先於其本質就已經存在了：先要有這個東西的存在，然後才能用什麼概念來說明它。⁷⁴」人就是人，人碰上自己，然後才給自己下定義。

依照沙特的說法，人只有在：「企圖成為什麼時才取得存在。⁷⁵」即謂人必須意識自己「存在」，才能進一步定義「本質」，而本質又是由「行為（選擇）」所構成：

⁷⁰ 何金蘭：《文學社會學》，頁95。

⁷¹ [法]尚－保羅·沙特(Jean-Paul Sartre,1905-1980)著，周煦良、湯永寬譯：《存在主義是一種人道主義》（上海：譯文出版社有限公司，2012年）

⁷² [法]尚－保羅·沙特(Jean-Paul Sartre)著，周煦良、湯永寬譯：《存在主義是一種人道主義》，頁6。

⁷³ 沙特在書中曾將上帝比喻為一個超凡的工匠：「當上帝創造時，他完全明白自己在創造什麼。由於這個緣故，人的概念在上帝的腦子裡就和裁紙刀的概念在工匠的腦子裡相似：上帝按照一定程序和一種概念造人，完全像工匠按照定義和公式製造裁紙刀一樣。」，[法]尚－保羅·沙特(Jean-Paul Sartre)著，周煦良、湯永寬譯：《存在主義是一種人道主義》，頁5-6。

⁷⁴ [法]尚－保羅·沙特(Jean-Paul Sartre)著，周煦良、湯永寬譯：《存在主義是一種人道主義》，頁6。

⁷⁵ [法]尚－保羅·沙特(Jean-Paul Sartre)著，周煦良、湯永寬譯：《存在主義是一種人道主義》，頁7。

是懦夫把自己變成懦夫，是英雄把自己變成英雄，而且這種可能性是永遠存在的，即懦夫可以振作起來，不再成為懦夫，而英雄也可以不再成為英雄。⁷⁶

成為什麼樣的人皆是人自己的選擇，而這些選擇構成的本質則成就存在。

黃國峻將角色思考融入文本，使角色內心與外在現實產生衝突，此狀況不只展現角色與角色之間內外之張力拉扯，讀者亦可在其中發現黃國峻試圖在其文本中展現「存在」一事的探討嘗試。

〈留白〉在瑪迦因兒子離家後感受到的游離感開始，雖其思緒不斷在懷念過去與感覺自己失去存在價值中飄盪，但不管她的內心如何支離破碎，在日常待人接物時，她仍舊得是個稱職的好妻子、好母親與好接待者：

「有這樣的賢內助，雅各想不像現在這麼有成就也難。」這倒提醒了他，又是個好機會，他要像在畫展上的茶會一樣，將自己所獲得的一切榮譽，全歸給妻子。⁷⁷

她盡守本分，在客人們來到度假小屋拜訪時提供所有一切飲食、形象與沉默，唯獨不包括存在：「她們陷入朦朧之中，看著那介乎於空洞與充塞間的幽暗，透進了她的內心，將老朽的身形像冰糖般化去。⁷⁸」在此無法加入對話的瑪迦與牧師夫人成為「冰糖」，即使融化也是透明無色的。

現實裡她被制約於一個個「社會角色」中，作為本質的社會角色不斷綁架與磨耗瑪迦，使她找不到自己存在的錨點：「揮之不去的空洞，把瑪迦稀釋得輕盈透明，陽光照亮她的白皮膚，好像把手一放鬆，她就會和小錫兵一樣地神秘消失。⁷⁹」丈夫雅各作為她的「保護者」，藉著捍衛妻子來強化自身在家庭中的地位，也因此將瑪迦更加束縛在社會體制中：「也正是因為訪客的到來，雅各才有機會保護妻子，很自然地透過交接的目光向她說：『我們是同一陣線的。』對，她又不能沒有雅各了，……。⁸⁰」兒子的離家讓這個原本自困於家庭中的女

⁷⁶ [法]尚-保羅·沙特(Jean-Paul Sartre)著，周煦良、湯永寬譯：《存在主義是一種人道主義》，頁23。

⁷⁷ 黃國峻：《度外》，頁14。

⁷⁸ 黃國峻：《度外》，頁19。

⁷⁹ 黃國峻：《度外》，頁15。

⁸⁰ 黃國峻：《度外》，頁10。

人思考自己究竟為了什麼存在，是家務？丈夫還是兒子？然而思考的盡頭是空無，瑪迦尚未能在文本結束前找到自己存在的新意義：「……那在躡手躡足中沉澱到瓶底的時光，把她像紙張般揉成一團，拉上窗簾，瑪迦深陷漆黑。⁸¹」然而正是這樣的思考，她完整了自己。

〈度外〉將死亡作為文本背景，把東方的主角帶至陌生的西方，引出角色間對歸屬認同的遲疑，主角的他為了融入新的環境，在允許範圍內積極參與他們的活動，野營、禮拜與逛街：「逐流。跟隨他們，在一個認知的範圍內，星月潛移。火焰竄動著，附和，一言一行的影響。⁸²」在這個過程中他由剛落地時的期待到真正進入此地的遲疑至發現彼此隔閡的無措，讀者在整個獨白描寫中跟隨主角的心情起伏上下的同時不可避的發現除了他以外的其他角色亦對己身的歸屬有不同的想法、見解：

莎拉最怕又一個同鄉來破壞人家的印象，並且搶走資源和同情，他也許會破壞她們女兒與西方男士好不容易才產生的情誼，這種麻煩很容易發生的，……。⁸³

他的姑姑是家族中少數（至少文本中未曾提及其他家人）從東方至西方定居者，帶著異國面孔與不同的國籍生活在異國，這個過程可想像的艱辛，所以姑姑最大的願望便是女兒能在這個社會中站穩腳跟，不重蹈自己的覆轍（被歧視、排擠），為此她認為來到此地的他搶走焦點與資源。

表姊身為混血兒，雖擁有居住地的國籍認同，內心卻又比自己母親更複雜：

她將茶具從廚房帶出來，像是個外表異於一般人的顏面傷殘者，而她自己則像為了一齣劇而易容的演員。以前她相信這是個人外表上的特色，事實上她嘲諷了典型的五官，如果她的表情多麼地不自然，那可不是她自願的。⁸⁴

一切不屬於西方的都被其歸類為異者，其中包括自己的母親，甚至是自己，自

⁸¹ 黃國峻：《度外》，頁 20。

⁸² 黃國峻：《度外》，頁 177。

⁸³ 黃國峻：《度外》，頁 184。

⁸⁴ 黃國峻：《度外》，頁 174。

己不同於大群體的模樣讓她從根本上感到疑惑，「像為了一齣劇而易容的演員」一句可看出她對人的面孔有一種刻板印象，非典型者即傷殘或易容。

文本透過三位角色對己身的認同疑惑發出反思：個人所擁有的這些是否足夠構成「我」，真正決定「我是誰」的因素又是什麼？角色在不停建立認知與破壞認知中前行，透過他的到來合理了角色對於自身歸屬存在的思考，使角色真正覺察自己的存在並非依靠國籍、人種等這些外在本質，而是自身對己的存在認同，一個小小的他帶出漣漪，足可見這些思考早已深植於角色心中。

〈蝙蝠俠迎敵〉以惡與善二者帶出矛盾對立，在蝙蝠俠與丑客、貓女不斷對峙的過程中，逐漸揭露行善與行惡之下的初心為何。以正義自居的蝙蝠俠在文本中比起對立面的貓女、丑客而言，幾乎無其他描寫其為何如此的段落，但讀者卻可在蝙蝠俠與丑客最後一次交手時瞧見：「『我們真是一對兄弟。』丑客說完便持刀衝去。他也一樣動作，像在照鏡子，只是他分不清哪個是叫布魯斯的自己。⁸⁵」丑客在一次次對上蝙蝠俠時發現自己與他本質上是相同的，行惡行善在其行為背後皆有一種信念和原因，這些對善惡的（理念）期待促使世人對善惡的信念產生優劣比較，縱使他們有著相同的理由。黃國峻在文本中並未清楚表達這些串起善惡矛盾的渴望是什麼，卻利用布魯斯（正義）、丑客（舊有邪惡）、貓女（新生邪惡）三位角色將存在問題的大哉問丟予讀者，是什麼足以讓他們存在？也許正如丑客對蝙蝠俠說的一般：「『你相信我嗎？犯罪讓我覺得大家恨我，越恨就讓我覺得自己巨大無比。……』⁸⁶」對蝙蝠俠來說，這句話反之亦然，做好事讓他覺得大家愛他，越愛就越讓他覺得自己巨大無比，於是屬於本質的行惡行善與存在理由成為矛盾的對立。

〈一隻貓頭鷹與他〉利用失去人身後意外獲得貓頭鷹身軀的奇幻情節敘述主角的他在此之間的心境變化：「……他甚至衝動地願意把這條性命，摔砸在對方臉上，要就拿去吧。⁸⁷」從願意為了緩解疼痛而付出這之上的生命到變成貓頭鷹以後的恐懼，又從恐懼過渡到享受飛翔，最後迷失在天際中：

他一直在小鎮的天空中飛繞，出現在許多人眼中，毫無疑義處。那些腦中的語言與思想慢慢在冷落中消失，有時候他會覺得有個很重要的東西從身上掉下去，落在人群裡，這個損失使他變得一無所有，但卻也因此

⁸⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 115。

⁸⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 114。

⁸⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 48。

更感到輕盈。⁸⁸

此文本很好的將人之存在是否必須憑依在肉體上這件事提出討論，成為貓頭鷹的他沒有因為失去本質的肉體而失去思考，但卻在習慣了新的肉體以後選擇遵循肉體本能而不再思考，故事的最後成為一隻真正的貓頭鷹，拋去了自己的肉身與肉身中貓頭鷹的靈魂而去，二者之間的對立帶來存在與本質的拉扯。

〈居天下之廣居〉與〈不知為不知〉兩篇是為故事連貫的文本，敘述兩位流浪漢奔弟與筆兄在同一座城市流浪過程中不斷邂逅新的人事物，文本一開始讀者便可見到二者作為人不斷在社會邊緣掙扎求生的模樣，想盡辦法糊口，甚至推動他們結識其他人的動力是無處發洩的性慾與身為人的自尊，兩個角色從頭至尾被困囿在本質的框架裡，黃國峻利用流浪漢對於生存的渴望描寫故事，他們跌跌撞撞的努力「生存」，活得極糟，卻也不是沒有嘗試安定，比如在經過工業區的夜市時，兩人沒有選擇乞討，而是主動謀求工作：

以往他們在市集裡都會乞討東西，獨這次例外，筆兄鼓起勇氣到一處賣什錦粥的攤位，客氣地向老闆表示，希望讓他幫忙工作，不必給錢，只要賞碗粥吃就行了。⁸⁹

然沒有經驗加上手腳笨拙，二人很快便因為過多失誤被趕走。

兩篇文本中與筆兄奔弟邂逅的人總會透過他們看清自己的某些現實，最後離他們遠去，身世多舛的朵朵在經歷男友暴力以後從他們身上看見選擇的自由，終於決定離開恐怖情人，回到家鄉開始新的人生；無拘無束的哈夏則在兩人身上瞧見「生存」的困窘與沒有選擇的無奈，最後與他們道別，離開城市探索。

兩人彷彿他人的鏡子，照出人類最本質的掙扎樣態，任憑他人從其身上索求某些缺失的事物，出口的交談經驗是他們活過的證明，似乎只有與人交會，他們才是存在的，但人群走後他們的日子如常，看似毫無變化，卻又帶來無盡的拉扯。

黃國峻作品中對本質與存在的拉扯並不顯於字句敘述中，儘管如此，讀者

⁸⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 60。

⁸⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 196。

亦能在故事中受到相關啟發，每個看似毫無選擇的結果絕非黃國峻無意為之，也正是如此的安排，反將其欲探討之論點放大，成為讀者得以多次細讀之處。

二、存在主義式的文本世界觀

同作為進入現代工業化社會後衍生出之反現代性主義，存在主義在現代主義關懷現代社會的基礎上回到「人」本身，著重個人的獨特、完整性，陳鼓應在《存在主義增訂本》中如此介紹存在主義：

「存在主義」一詞中所謂的「存在」，當然是指人的存在。對於人的存在，齊克果（Kierkegaard）打了一個譬喻：一個沉醉的農夫，睡在馬車上，讓群馬拉著向熟習的路上前行，他雖然手執韁繩，像是個御者，但我們也可說他並不是個御者。因此，有許多人像是活著，但同時卻不「存在著」。那是說，他們僅隨風俗習尚漂流浮沉，他們不過是世俗的捕捉物而已。在這裡，「存在著」（Exist）即意指選擇真正的自我，惟自覺的個人乃為真正的自我。⁹⁰

存在主義者認為，只有當人意識到自己存在時人才「真正存在」，而建構存在的是社會規則給予人們的疏離、空無不安、荒謬與避無可避的死亡命題，因此存在主義文學著重描寫人在社會中感到之疏離、空無不安、荒謬與死亡，試圖從中解釋「存在」。

論者在第二章時以援引史蒂斯·湯普森《世界民間故事分類學》中對於母題論題探討的框架，分類出幾項黃國峻作品中之存在母題，分別為恐懼、失落、性別與慾望三者，至第二章止，論者尚未深入討論過其母題表現之主題為何，此章至此回到母題建構之主題問題，深論其作品中之存在主義式世界觀。

存在主義之於黃國峻是內顯的，其文本外在表現形式忠於現代主義，主題思考方面卻更接近存在主義之思想內涵，故論者在前一節論述完其外顯表現形式之後接著討論黃國峻文本中之存在主義，藉此解析黃國峻之文本世界觀如何以存在主義的方式呈現於讀者眼前。

情態即為人在生活中表現出之情感樣態，現代工業時代在快速發展的同時充斥著對異化、疏離等問題的反對與反省，其中存在主義便是此浪潮中之領頭，主張回到「人」本身之存在主義將書寫、探討重點著重放在描寫人在社會

⁹⁰ 陳鼓應：《存在主義增訂本》（臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，1967年6月），頁8。

中之樣態，尤其以疏離、空無、荒謬、死亡等議題為大宗，將人活在工業社會之中的掙扎說盡。

在現代主義式的寫作手法底下，黃國峻文本中表現存在主義式之論題的篇章繁多，論者將下分三個部分分別討論其作品中深藏之存在主義式覺知，分別為疏離、空無以及荒謬，期能藉文本分析之方法解析出黃國峻深藏於文本中的思想。

（一）蟄伏的疏離

疏離，作為人類離開傳統農業時代進入現代工業化社會的一常見狀態，在存在主義關心人本身的思想核心裡亦被重視，與社會的疏離、與他人的疏離、與自然的疏離以及與自己的疏離，疏離擁有多種樣貌，威廉·白瑞德（Willam Barrett）在其著作《非理性的人》中提到：

最糟糕而最終極的疏離方式（事實上，其他形式的疏離都是預為這種疏離鋪路），乃是與自己本身的疏離。社會對人的要求，如果只是要他能勝任他一己的社會功能，那他就會變成那項功能；至於他的其他存在，則一任其苟延——通常被棄置在意識底下，受到遺忘。⁹¹

從個人轉向群體的過程裡，人們避無可避地在統一化的群體中削減了己身，而追求統一快速的工業化社會又在一條條流水線上將人等約為機器裡的小螺絲釘，人們擅長某些事物，然越擅長，抽離的那天便會發現自己越空白，這樣對自己的全然陌生便是疏離的最終樣態。

林佳儀於《論袁哲生與黃國峻小說中的自我與社會》提到黃國峻的疏離時說到：

黃國峻的疏離也反映出他因為缺乏一份「絕對」的價值觀，反而無法覓得任何歸屬的窘境。……黃國峻不確定自己屬於哪一「類」；無法選擇應該加入哪一群，結果成了不屬於任何群體的局外人。

論者認為與其說黃國峻是因為「不確定自己屬於哪類人」而成為局外人，更像是因為「太了解自己屬於哪類」才反而無法加入任何群體，他的疏離的確是置之度

⁹¹ 威廉·白瑞德（Willam Barrett, 1913-1992）著、彭鏡禧譯：《非理性的人：存在主義研究經典》，頁 41。

外的，卻同時也是入世的，只有當己身足夠了解，才能以更通透且清明的角度看待事物。

黃國峻在文本中以獨白、反諷等現代主義式的寫作手法描繪了一幅幅疏離狀態下的角色生活，以下論者將舉以幾例說明其文本中的疏離，試圖拆解黃國峻如何將疏離潛伏在文本作品中。

〈歸寧〉一開始描述長程巴士裡的景象：

他們像是要協力創造什麼創舉，他們擠在車內的空間，他們之中有一個人是安妮。即使毫無睡意，她還是學著其他人閉上眼。……安妮處處都置身在一群叫「他們」的人當中，她也同樣圍上圍巾，一樣有地方要去。⁹²

安妮混在「他們」之中，每個人也許目的地不同，但巴士上他們的樣子卻又有驚人的相似性，一個個擁有自主思考的人們被概約成「坐在同一班巴士上的人」，不存在自我意識的「他們」，走進熟悉的市場中，人還是那群熟悉的人，此刻安妮卻有一種對疏離的體悟：

她們都買了水果。如果安妮此刻突然在市場中消失，那並無損於這群人，可是如果消失的是她丈夫，那也許海外設廠的投資計劃就要中斷、員工要失業、金融要動盪了。⁹³

從他們剝離後又走向她們，安妮始終在一個又一個的人群中穿梭，與他或她們做相同的事，卻又感受到自己在群眾中的微不足道，他/她們同樣冷漠不關心、他/她們都有事要做、他/她們的存在一樣不重要。

即使回到家中，母親和姑媽也在「檢視」安妮是否成為一位「成功的妻子」：

「下回應該讓安妮下廚，看她結婚三年了，手藝有沒有進步。」姑媽說：「像我那個媳婦，經過我一番調教，才三個月就生巧了。」母親口頭上也是常說：「希望她的廚藝能儘早瞞過婆家，我真希望這小孩拿得穩鍋鏟。」

94

⁹² 黃國峻：《度外》，頁 64。

⁹³ 黃國峻：《度外》，頁 65。

⁹⁴ 黃國峻：《度外》，頁 67。

結婚嫁娶不過是從身為「女兒」的群體到身為「妻子」的群體中，母親一心想讓孩子掌握廚藝也只是希望孩子在進入家庭以後能成為「稱職的妻子」，而母親對安妮熟習於廚房事務的「不服輸」則又說明了母親並不希望同一個家中有人能威脅自己的職位：

「媽媽，我聞到了筍子的香味，可以關火了吧。」她記得女兒的口氣，十分肯定地。

「再等一下，我有在留意。」到底她的等一下是多久？不曉得，反正她會突然從客廳走進廚房關火，如果兩人同時突然，那母親會再等一下，延遲個一分鐘也好。她就是不讓安妮猜對。⁹⁵

「妻子」成為一種「職位」，她們掌管家中大小事，餵飽家中所有人，把妻子這個代稱變成專業化的存在，像企業中的組長、經理，於是整個文本便疏離起來，原先可能溫馨的家庭場景全落入疏離中，照顧安妮只是母親的「職責」，甚至連懷孕，都只是安妮的「職責」。

〈泛音〉在設計上「職位」感要更重，腓力作為完成老師遺作的實踐者有明確的任務，師母與其媳婦則擔任監督、照顧者，三者皆為了同一任務行動，分工明確而疏遠，僅在討論遺作時才有顯見的交流：

交談從餐桌上延續到了琴房，腓力把結尾部分重改後的十七個小結給她看，她似乎很滿意，但是師母自始便一直採這個反應，這使得腓力覺得她不熱中於作品，甚至對明年校方為老師辦的紀念音樂會不在乎。⁹⁶

師母不冷不淡的態度出自己身對丈夫的不瞭解與迷茫：「老師樣樣事都會一說再說、對她，唯獨關於作曲是隻字不提，那一部分差不多全對腓力說了。⁹⁷」結髮多年的妻子走不進丈夫的創作世界，必須由其學生補遺，從此處便可看出疏離，於關係上甚至可能於技巧上腓力都不比師母（師母自己也是鋼琴家，只不過在投入家庭後就已引退），讀者可從此段敘述看出腓力作為補遺者的難處與尷尬，也

⁹⁵ 黃國峻：《度外》，頁 70。

⁹⁶ 黃國峻：《度外》，頁 106。

⁹⁷ 黃國峻：《度外》，頁 107。

就不難想像寄住於老師家與原住人員會有的疏離感。

揣摩他人想法沒有比了解自己容易：

他能使一件未完成的作品見天日嗎？這企圖可真不小，誰曉得它的面貌應該是什麼樣子？……也許老師想表現意料之外的突變，也許他太過高估了這件遺作的完成度。畢竟這不是腓力的作品，他怎麼修補都覺得不對勁。

98

即使是老師的得意門生，腓力仍舊無法洞悉老師的想法，疏離並非只停留於表面上，而是深至內心的，另一例子還可從其以為師母應該要知道遺作的細節時：「也許那都是多餘的，看她明白了多少事的樣子，誰都休想隱瞞，是她陪老師過完最後那些時光，她不可能對於遺作一無所知。」⁹⁹」由此可知腓力與師母從未做過深入討論，不管是關於老師或者遺作。

由死亡接起的連接脆弱不堪，文本最後，老師的遺作終於被完成，演奏會成功以後，角色之間又回歸平行線，這樣的結局，其實在敘述中可由某些物品的運動猜出：「端了一盤魚出來，廚門的珠簾擺碰，然後靜止。」¹⁰⁰」抑或中後段當必要的談話結束，三者離開共有空間：「那長鏡的四邊，夾在門與框之間的四邊，又硬又直。他們聚集、分散，將身影略過一道道直線。」¹⁰¹」如珠簾的總將靜止，四個直角也並無交會，三者的關係在任務結束後恢復平行，足見角色間的疏離。

當〈馴控〉中的王老先生迷失在時代潮流中，疏離便立體起來：

他很怕被問到一樣自己沒賣的東西，有一次他還假裝去倉庫找，說他一定有三號釘書針和國旗，請客人等一下，其實他是從後門溜出去，跑到隔壁家去買來充貨。¹⁰²

現代社會隨時變換的流行需求將王老先生淘盡，於是他在雜亂無序的老商店裡沉寂，從盡力滿足顧客需求到自我放棄。會馴獸術的女孩出現是文本一大轉折，此角色的出現讓讀者繼社會對人的疏離之後又進一步發現，王老先生內心也是迷茫

⁹⁸ 黃國峻：《度外》，頁 105-106。

⁹⁹ 黃國峻：《度外》，頁 108。

¹⁰⁰ 黃國峻：《度外》，頁 102。

¹⁰¹ 黃國峻：《度外》，頁 108。

¹⁰² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 14。

且疏離的：「不知道為什麼，此刻他最想做的唯一一件事，就是學那門奇術，他願意付出一切去學，盲目到一點也沒設想會了馴獸術有什麼用，要去做什麼。¹⁰³」這家小店的命運就跟他自己相同，拿不定主意，於是王老先生才顯露出大興趣，他終從日復一日的淘洗中找到新的目標，可即使如此他仍舊是迷茫的，這個新目標最終帶給他什麼全都是未知數，這也無非是疏離的，撇除學生用品店店主這一身分，他找不到生活的意義。

綜上所述，可見角色在「社會」這個巨大約束下的身不由己，濃重的物化感從中被表現，被期望成為好妻子與好母親的安妮、卸下鋼琴家身分只為進入家庭的師母、被寄予重任的腓力、迎合社會潮流的王老先生等等，無人不是被簡約成某種專業、職位而不是活生生的人，於此情景下，疏離便油然而生。

（二）陷落的空無

提到空無之前，齊克果¹⁰⁴以為焦慮是空無經驗的必然結果，誠然，在討論空無之前必須先定義「焦慮」，沙特在《存在與虛無》一書中說到：「恐懼是對世界上的存在的恐懼，而焦慮是在『我』面前的焦慮。¹⁰⁵」一個人會「恐懼」道路的坍塌引起他墜崖，這樣的恐懼是有特定指向性的，焦慮則無，因此只能說一個人「焦慮」於自己可能會滑下懸崖的「可能性」，何以造成焦慮？沙特以為就是這樣「摸不清原因」的「空無」造成焦慮。

陳鼓應在其《存在主義增訂本》中提及空無時如此敘述：

在存在的焦慮中，人並非被某種確定的事物所威脅，而是被一種不可名狀的憂慮所困惱。……這時，「空無」之感不斷地侵逼著他，他發現自己孑然孤立而失落到「虛空」(Void)之中。¹⁰⁶

與孤獨不同，空無的特點在於人們絕大多數無法感知是什麼「造成」空無，孤獨相對要更具體。在剖析黃國峻文本時不難發現其故事中之角色大多處在一個「混沌」的境地中，論者以下將舉幾篇文本分析論證深藏其中之空無表現。

¹⁰³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 16。

¹⁰⁴ 〔丹麥〕索倫·奧貝·齊克果(Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855)：19 世紀著名神學家、哲學家，是為基督教派的存在主義學者。

¹⁰⁵ 〔法〕沙特(Jean-Paul Sartre)著、陳宣良等譯：《存在與虛無(上)》(臺北：久大文化股份有限公司、桂冠圖書股份有限公司，1990 年)，頁 66。

¹⁰⁶ 陳鼓應：《存在主義增訂本》，頁 20。

〈獸行〉中被突然出現的大黑熊纏身的他一開始把自己關在房間中，故事轉機在於其突然想打開房門看看外頭有些什麼：「該讀書了，再來是該吃飯了。於是頓時更厭惡起了這道介於兩者之間的大門。打開來看看吧，就這樣簡單。¹⁰⁷」與黑熊面面相覷過後，文本便在「躲避黑熊」的過程中推進情節，故事一次皆未透露他究竟在與什麼鬥智鬥勇，讀者卻可發現他在一次次與黑熊的對峙中越顯慌張與疲憊，最後被逼至大樹上，論者認為黑熊象徵著他所懼怕之物的同時，亦激起其內心的空無之感，從開頭便可見他是個獨居的大學生，由上段引文中：「該讀書了，再來是該吃飯了。於是頓時更厭惡起了這道介於兩者之間的大門。¹⁰⁸」可見除去必須，他並不喜歡接觸房外的世界，在黑熊出現並逼著他走出房門後，畫面跟隨他來到就讀的大學，只有自己看得見黑熊導致旁人無法理解他的怪異行徑，故事裡始終無人向前關心過他的情況，甚至連唯一與之有互動的意外認識的球隊教練都只當他是個抱怨的出口，關心不過是表面功夫：

「最校方董事私下和我談到球隊出賽的計畫，坦白說，他們的想法太過天真了，以為出賽就能解決招收的問題。」雖然少年沒有談到心事，但是能夠暫時不去想它，就已經夠好了。在教練要回去宿舍前，他隨口說著：「我這兩天不知為何，很緊張，而且頭昏眼花的。大概是讀太久書本了，真羨慕你能打球，你的身子比我好多了。」

「如果有什麼困難，儘管找我，我相信你知道如何幫助自己。」教練的誠懇幫助使他的隱瞞稍有了鬆動，但是教練還是轉身走了。¹⁰⁹

連唯一能夠也試圖求救的對象都未給予認真地回覆，可見文本中整體的冷漠，加之角色自身與社會的疏遠，導致當其遇見困難時無法得到正確的幫助，黑熊的無處不在更無疑加強了他對自己精神與淡漠世界的懷疑無助，最終被黑熊所抓獲，成為荒野的孤獸，徹底陷落空無之中：「『我可能相信你不會傷害我嗎？現在我決定決不會碰你一下，如果你要因此待我以利牙利爪，我就得逃出去，逃到你離開消失的那一刻為止。』……¹¹⁰」人類本能使他懼怕野獸，他無從知曉自己被盯上的原因，卻又多次希望能與黑熊溝通，這樣矛盾的狀態與未知的恐懼無處不逼迫他面對，他卻不知道自己終將面對什麼，空無感於是在此出

¹⁰⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 148。

¹⁰⁸ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 148。

¹⁰⁹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 151。

¹¹⁰ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 154。

現。

〈四個變異的童話〉中的〈小木偶皮諾奇歐〉在木匠爺爺過世以後便渾渾噩噩地活著，被孤單留下的皮諾奇歐來不及繼承木匠精湛的手藝，僅能出售一些小雕刻品勉強糊口，世間的苦難使他埋怨木匠爺爺的自私：

「你這個自私的老頭，你的願望太瘋狂了，你怎能讓一個人只為了和你作伴而誕生，你不該為自己以善良誘拐仙女施法而感到羞恥嗎？」獨居的生活並無法令過早體驗其艱難的人，對它持有正面的看法。¹¹¹

從木偶變成人的皮諾奇歐並不受村裡人的待見，於是他的性格越顯孤僻，在最後一次與收購他雕刻品的商人爭吵過後，他放棄了雕刻，孤獨與空無將他包裹：

他活在人境中只因為人的意念牢固地緊包住他，他說：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。¹¹²

因為被需要而被創造，現在需要他的人已經不在，皮諾奇歐在人間感受到的只剩惡意，孤獨在於他無法真正融入世界，空無在於他感知不到自己存在之意義，也就無所謂融不融入，在看清自己以前，兩者於他而言都是一樣的虛無。

不同於〈小木偶皮諾奇歐〉裡皮諾奇歐重新與仙女相遇，在她的開導下重拾了雕刻並時刻精進自己，在雕刻中找到了意義，〈渾槽記〉直至最後都沒拉一把置於陷落懸崖邊的角色，莉莉任職的輔導收容所內收容許多社會邊緣者，收容所本身是個空無的聚集地，在給予幫助的工作中莉莉必須無時不刻面對既有的空無，當讀者審視莉莉的日常即可發現她的出現改變了枯燥重複的工作，想探究她的好奇讓莉莉多了份用心，然所方卻持反對態度：「所方主管對於莉莉個人化的行事作風很不以為然，要求儘早將案子提報上去，讓別的單位接手。¹¹³」論者以為她的空無讓莉莉重新感覺存在的同時，也吸引著莉莉往空無的方向走去，莉莉對她的上心可由以下引文應證：「拒絕了同事私下的邀約後，莉莉

¹¹¹ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 33。

¹¹² 黃國峻：《盲目地注視》，頁 35。

¹¹³ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 45。

才恍然意識到自己居然那麼投入。¹¹⁴」或是當她的實驗在她身上得到成效時：「莉莉從她些微會意的反應中得到莫大的鼓勵，放她一個人在路上走，自己則尾隨跟蹤，好像在放一面風箏一樣。¹¹⁵」她的神秘性引誘莉莉走入她的生活、思考之中，最後，當這個磁鐵一樣的女人在莉莉遭調時消失，莉莉便發了瘋般尋找她的痕跡，直至最後同她一般墜進空無：

我為何被由她所引起的各種假設吸引？我的投入只是在擺脫她的吸引……。

她走進布滿各種物體的擁擠空間，包圍她的線條折出難以辨別差異的形狀，她寸步難行，她讓自己在這裡移動，沒有目的，她。¹¹⁶

空無在〈渾槽記〉中始終都存在，從頭至尾莉莉都是被空無包圍的，首先收容所是個巨大的空無聚集體，再來讀者在其機械式的工作生活中可發現莉莉對許多事物都無太大的反應，直到最後被她所吸引，她帶給莉莉打破常規的異常與肉眼可視的虛無，而莉莉在回歸制式與面對空無之間選擇了陷落空無（論者以為莉莉甚至沒有意識到這件事）。

黃國峻小說中之空無無處不在，但卻始終有一共性：意識到自己存在。皮諾奇歐在意會到自己的出生僅為一人時對己身存在感到困惑、〈獸行〉中的他在遭遇黑熊後不得不面對世界及內心的恐懼、〈渾槽記〉中的莉莉遇見她以後發現空無且試圖理解空無（即便沒有成功）……。

空無是不確定的、非具體的虛空感，故事角色在各自的篇章中掙扎，成功擺脫抑或陷落空無皆是存在主義所欲著重敘述之處。

（三）和諧的荒謬

「荒謬」一詞最初在法語中的意思為「不合邏輯的、荒唐的、愚蠢的」。在二次世界大戰結束後「荒謬劇」興起，新的藝術形式取代大眾較不易理解的哲學躍上眾人的視野，李瑞媛在其〈從存在到荒謬〉期刊論文中提到荒謬劇時提到：「人物在無頭無尾的『時間』軸滯留，重複相同的『無意義』語言溝通情境。¹¹⁷」，在此之荒謬尚未進入到存在主義者的範疇，直到卡謬《薛西弗斯神

¹¹⁴ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 43。

¹¹⁵ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 44。

¹¹⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 48。

¹¹⁷ 李瑞媛：〈從存在到荒謬〉，《哲學與文化》35 卷 3 期（2008 年 3 月），頁 9。

話》將「存在主義式的荒謬」帶進大眾視野，荒謬才正式由最初之意義轉變為「當人渴望生存的慾望與社會制約產生矛盾」時所造成的景況。

沙特在《嘔吐》中提到荒謬時：

荒謬不是我腦中的一個念頭，也不是一種聲音，而是我腳下這條長長的木蛇。是蛇還是爪子還是樹根還是禿鷲爪，這都沒有關係。我沒有形成明確的語言，但我明白自己找到了存在的關鍵，我的噁心及我自己生命的關鍵。實際上，後來我所能抓住的一切都歸結為這個基本的荒謬。¹¹⁸

無所謂腳下的事物是什麼，當主角意識到這一切的無所謂時便理解了荒謬，所以沙特說。

除非人類對事物賦予意義，否一切包括存在皆是無意義的：「存在本身是沒有意義的，除非人類給予少許的意義；存在、生命，以及死亡都是沒有意義的，都是荒謬的，它們無法說明，無可理解。¹¹⁹」在這樣的存在主義大前提下，人在生命中意識到某物，試圖證明卻又一無所獲時感受到之無力便成為荒謬感之所在。而若一切皆是無意義的，則黃國峻文本中之故事情節便可帶領讀者走進存在主義的世界，看其筆下之角色如何掙扎反思，在生活中品出荒謬，卻又融進生命，荒謬得和諧。

〈面壁〉中在球賽裡遇見暴動後回家卻裝沒事的父親、甚麼都不過問的母親以及總因亂撿垃圾被懲罰面壁思過的女兒，三者皆已在慣性的生活中養成了自己的一套規律，也造就了不同的荒謬。

在球場遇見不可控之事的父親無法阻止事態往糟糕的境地而去：「……每個人都自以為是自衛，沒有人認為自己不是受害者。¹²⁰」，事件中可見人們對於「真相」的不追求，參與暴亂除抒發情緒外無其他，而身處現場甚至被波及的父親脫離球場後保持著自己「清醒」的局外人自傲，幻想著所有人都向他打聽事件的來龍去脈；一直身處家中的母親在瞧見父親受傷時：「為了顧及面子，……。¹²¹」沒有詢問事發經過，變相讓父親這個自以為知道事件真相的人在妻子面前失了面子，母親對房屋外的世界並不感興趣，房子就是她所有的活動範圍：「從瓦斯爐到冰

¹¹⁸ 沙特著、桂裕芳譯：《嘔吐》（臺北：志文出版社，1997年），頁210。

¹¹⁹ 陳鼓應：《存在主義增訂本》，頁21。

¹²⁰ 黃國峻：《度外》，頁82。

¹²¹ 黃國峻：《度外》，頁83。

箱，然後再到搖籃前，母親不像用走的。轉身、面朝前，她必定是朝著某個目標移動，比如毛巾架。她不曾漫無目的地移動。¹²²」然其卻又身兼著托嬰者的角色，只在希望孩子在某處集中注意力時關注外界（而這大多表現在阻止女兒往垃圾堆裡找東西和指著電視新聞驗證自己的猜想）：

從電視上，母親確知了球場暴動事件的始末，報導所說的和先前鄰居告知的一樣。

「你看。」母親指著電視說。

「那根本是胡說，我才不看。」父親還是側著身子，面朝著牆。¹²³

資訊從電視裡傳出，母親只負責接收。

女兒是家中唯一可以在臭氣薰天的戶外（抗議遊行致使政府停止收垃圾）尋找到樂趣的人，她翻找人們丟棄的垃圾，從中挖掘任何她感興趣的物品：「女兒希望哪天這些東西能派上用場，否則將來還是要丟掉。¹²⁴」然後回到家中，等待這些東西再次變為垃圾被打包丟出家外：

可惜一切都變髒了，而髒又絕不可能變回潔淨，它們曾有的潔淨是虛幻的、短暫的；只有髒臭和污破才是真實、恆久的。¹²⁵

自被拋棄的東西中找尋到的希望在等待重新發揮功用之前就又會被丟棄，轉轉繞繞的找尋皆無意義。自傲被捲入暴動並且看清前因後果的父親不將電視新聞的說法當一回事，在此同時，加之母親一味聽信鄰里與新聞的囫圇吞棗，兩相印襯下的情節是荒謬的，而女兒的垃圾堆尋寶則在另一層面坐實了「無意義」，將荒謬徹底表露。

〈一隻貓頭鷹與他〉不同〈面壁〉在平凡的故事情節中透露荒謬，而是整個情節從一開始即是由荒謬成組成，人藉由一顆奇妙藥丸跟貓頭鷹靈魂交換這件事本就帶著荒謬色彩，因過大的掙扎動靜聞聲趕來的房東鄰里以及父親誰都沒有發現「他」的不對勁，而他也只能在突來的、過大的變故中嘗試習慣與使用鳥類的身體：

¹²² 黃國峻：《度外》，頁 87。

¹²³ 黃國峻：《度外》，頁 85。

¹²⁴ 黃國峻：《度外》，頁 92。

¹²⁵ 黃國峻：《度外》，頁 92。

他滿心悔罪地想，牠不應該無辜替人受罪，牠也因自己極大的同情無法實踐而感到苦悶，他現在的爪與翅，或這一點喙嘴，都無法用來拿取東西照顧牠。¹²⁶

在同意詭異人影提出的逃避方案後，他又一次後悔了選擇，然即使後悔也無法改變此刻的情景，無法可施的窘境與什麼都未能發現的其他人將故事帶出荒謬感，直到最後，他的父親決定信一次偏方，打算把貓頭鷹燉來給兒子吃（本來這隻貓頭鷹就是他尚為人身時在菜市場一時心軟買下的），掙扎著從自己父親手中逃脫的他逃出自己的家，像隻平凡的貓頭鷹般飛向天空：「那些腦中的語言與思想，慢慢在冷落中消失，有時候他會覺得有個很重要的東西從身上掉下去，落在人群裡，這個損失使他變得一無所有，但卻也因此感到輕盈。¹²⁷」思想漸漸從他身上離去，而留下的「他」徒有足以思考思辨的肉體卻不懂得使用，二者的交換將情節推進高潮。

〈詳夢〉內在環島過程中實現需要與被需要（女孩需要男孩的領路，男孩則需要女孩的依賴）的小情侶因一場突來的大風沙被迫暫停旅行，歇於一座偏而小的寺院中，寺院中兩人的平衡被打破（女孩不需男孩領路，男孩卻仍舊需要女孩的依賴），在此環境中，兩人才得以重新看見自己、檢視關係，〈詳夢〉的荒謬處在於，即使進入代表脫離世俗與時間的寺院，文中角色仍然追尋著意義，女孩在旅程開始前已是迷茫的，日復的生活裡只有環島的提議讓她感覺被需要：

乾脆從此開始「流浪」，想起來就興奮，像電影中的海盜一樣，可以睡在路邊，可以展開冒險，原來這些幻想，憑空創造的幻想，才是自己真正的「主見」，其餘都是別人的指揮，……。¹²⁸

風沙的到來讓這段供需暫停，此刻寺院的大僧出現，她遂從短暫的旅程中找到新的「供需」，她以為大僧能夠理解她的思考，而大僧也認為她即是自己日夜追尋的徵兆。

男孩則在寺院中親眼看著自己與女孩之間的聯繫被截斷：「人家既然自願，

¹²⁶ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 56。

¹²⁷ 黃國峻：《盲目地注視》，頁 60。

¹²⁸ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 63。

相處愉快就成全吧，別礙著人家，也許拋棄是懲罰女孩，或者是要考驗男孩，救或不救？¹²⁹」卻因忌憚大僧收留著他們不敢（或者也不想）出聲，文本並未多著墨男孩的內心想法，但讀者仍可從情節的推進發現男孩的心境由追求被需要感到心死最後踏上大僧之路：

如果需要的東西是個不喜歡的東西，那為何需要？在這座冥想的瞭望台上，幾乎什麼都看得見，同時看見每個看似無關的末梢，而人人也都知道他的位置。自己感到被這整個空間牢牢包覆住，並且不曾如此被擁有過，他必須靠一個決定來登上這個位置。¹³⁰

承繼了大僧空位的男孩看似看淡了一切，卻也未曾從追尋存在意義的輪迴中超脫，文本最後走向了一個死輪迴，男孩勢必將再遇見因某些原因來到寺院的人，他將如當初的大僧一般位來者說起一個個故事，在某個契機出現後，或許他也會同大僧一樣離開寺院，或者留下來，等待另一場輪迴。

〈詳夢〉無疑是成功的，黃國峻借角色間的掙扎說盡生活的機械與無奈，以「環島」這般的小作為描寫不甘平淡的人們努力於生活中尋找意義與刺激，看似跨出一大步，兜兜轉轉中又什麼都未曾改變，男孩、女孩、大僧、大僧弟子四個角色經過巨變後都變了，卻也沒變，寺院接收了一男一女躲避風災，離開時仍是一男一女，僧者的位置有人接過，弟子雖憤怒於大僧的不辭而別，卻也還是留下，努力後依舊如常的日子是荒謬的，角色除去掙扎什麼也無從改變。

疏離、空無、荒謬、死亡等議題討論在存在主義中佔有重要地位，黃國峻將這些主題鑄於其文本中，交之以現代主義式之寫作手法，構成其特殊的寫作風格，並將文本世界觀擴大，於文本內關懷社會現況。

¹²⁹ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 60。

¹³⁰ 黃國峻：《是或一點也不》，頁 77。

第五章 結論

黃國峻首次借〈留白〉一文在 1997 年獲聯合文學獎新人推薦獎時的台灣文壇早已走入現代主義在台的衰落期，因此其作品評價於文壇內趨於兩極，一方面有人以為現代主義文學作品大多流於思想與內容空洞，一方面亦有人認為現代主義式文本大大反應了現代社會之窘況與人內心之空虛，黃國峻的文本作品一開始甚被懷疑涉有抄襲，原因是為其創作風格酷似「翻譯體」，且出場人物姓名多為外國名姓，即使如此，黃國峻的文本作品仍舊重新帶起台灣現代主義文學餘波，其現代主義式寫作技巧之下所藏文本世界觀又與存在主義產生密切關係，可見深埋於藝術技巧下的社會關懷，二者分離又和諧的融合發展出黃國峻獨有之寫作風格。

本論以「黃國峻短篇小說中的書寫策略及其世界觀」為題，藉以母題研究、敘事學、發生論結構主義等文學理論，分析黃國峻小說中之內外特性，首先以母題切入論述，深探主題之下的母題構成，進一步以敘事學分析黃國峻如何在此母題上利用敘事技巧書寫文本，並藉文本透露其現代主義式之特點以及存在主義式之文本世界觀。

第二章的「存在母題」以湯普森之母題概念作為基礎，其認為母題是構成主題之元件在文本中可單獨或複數存在，黃國峻在構建其文本時所使用之母題雖多，但尚可歸結出三種母題共性，分別為「恐懼」、「荒蕪」以及「性別與慾望」三者，論者將三者分節分別論述。

首先，恐懼在其文本中的表現多元，角色在面對來自外部與內部的明面或潛在威脅時所展現之態度、行為都有所不同。

文本中感受恐懼的角色在面對或逃避時大多皆為不自覺的，黃國峻也並未在故事中給予任何角色「絕對的」結局，留白的使用在大程度上延長了讀者的感知，賦予更多想像、思考空間，當人們遭遇恐懼時應該面對抑或逃避，黃國峻在故事裡替讀者建構了不同選擇的可能結果，在結尾留下一絲絲線索，但這些角色的最後是否跳脫了恐懼，皆由得讀者自行判斷。

次來，黃國峻的文本中之荒蕪感大多來自角色間的遭遇，他／她們努力或被迫努力在生活裡做出改變，然即使改變，仍舊無法修改某些結果，這樣的狀況則進而帶出文本整體的無力與荒蕪感，其擅長利用內心之荒蕪對比現實之荒

蕪，反之，讓現實的荒曠景象從外在流進內在，完整了整個文本。

繼恐懼與荒蕪以後，第三個分類論者以為必須著眼於小說中之性別與慾望，此處提及之性別僅指男女之生理性別，慾望也並非只指與性有關之慾望，而是「想要」的慾望，從小說中讀者可易發現以女性做為主敘述視角的文本佔有一定的比例，這些女性視角中又有相當比例描寫其如何在以父權為主的社會中生存，與生活的苦惱、無力等等，黃國峻以化身女性的方式敘述故事，將深埋於內心的事物剖析於讀者面前。

生為人，無論何者皆會有所慾，對金錢的慾望、對性的慾望、對自由的慾望等等，而黃國峻將其有關慾望的母題對焦於女性身上，試圖以女性敘述視角剖析女性生於父權以及現代社會的各種困境與想法，不難看出其對女性群體的文本關懷，例如為了家庭選擇放棄自身追求的瑪迦、退而求其次在家庭中找到成就感的她、被世俗對母親的刻板印象綁架的安妮、被迫成為性資產的女島倖存者以及嘗試打破框架卻仍然深陷框架的瑟琳娜，這些以女性獨白為主的文本作品無一不間接反映著現代社會的某些景象。

繼前章之母題探討以後，第三章將以情節結構安排切入黃國峻小說，並源以胡亞敏《敘事學》之說法作為分析研究依據，情節相對於故事，做為敘事過程中的發展脈絡，不同的情節安排將會帶來不同的閱讀感受，而情節安排作為分析又可分為幾個部分，分別為視角、敘述者、修辭等等，論者於黃國峻的小說中找到幾個情節結構之共性，即為視角之斷裂、分明的對立形象、相似的敘事型態以及特色修辭與意象，上述這些無一不構成了黃國峻特殊的寫作風格，此章將深入分析上述之情節安排技巧如何構築起黃國峻之小說風格，並引發什麼樣的效果。

斷裂視角雖然容易造成閱讀以及理解上的困難，但亦可達成幾個方面的效果，一是讀者得以在不斷相互轉換的視角中發掘每個角色的不同行為以及想法，造成衝突與對立，進而形成張力；二為當視角快速變化時，讀者便不易在文本中對某一特定角色產生共情，可以相對客觀且疏遠的態度閱讀文本，造成作者所期望之疏離感。

黃國峻之文本作品在寫作上大多採用第三人稱，角色大多無姓名，單以他或她代稱，即便有名姓，亦將其取以較西方之名稱，刻意讓讀者不會在閱讀中把文本故事過分投射於現實所在的東方社會，視角方面則採以內聚焦（限知視角）進行敘述，此聚焦方式的特點在於其擁有嚴格的視野限制，且著重角色的

內心感受及意識流動，也就是說，除非隱含作者將視角聚焦於此一角色上，否讀者不可能從其他角色的敘述中得知此角色的所見所聞與想法，反之當視角聚焦於某一角色，讀者便可看見他所見聞與內心所想，若短篇幅內快速轉換視角，角色間的思想便可並置，進一步形成張力。

此分類主要以黃國峻之中長篇〈度外〉及〈盲目地注視〉做為主要分析舉例，二者皆將某一角色從原先較為單純的環境中抽離（東方；女島），丟進另一個相對衝突較多的環境（實際衝突或內心衝突皆是），於是讀者的世界開闊起來，從這些「百家爭鳴」的思考中讀者得以跳脫對文本世界既定的印象，比文本角色知道得更多，下圖以〈度外〉、〈盲目地注視〉中主要之角色內外表現及所想：

表 1 〈度外〉、〈盲目地注視〉主要角色內外表現及所想表

		對他到來的態度		
		外在	內在	
度外	角色名稱			
	（他的）姑姑	歡迎	害怕他打壞及瓜分她在西方社會建構起的根基與資源	
	（他的）表姊	冷淡	看不起來自「落後東方」的他	
		女性遷移至男島後對規則的態度		
盲目地注視	群體	外在	內在	
	男性	順從	順從／不滿	
	女性	順從	順從	
			魁希納來後對規則的態度	
	群體	外在	內在	
	男性	跟隨本能／堅守規則	質疑	
	女性	順從	質疑	

內心與外在的巨大反差與掙扎或不謀而合皆在經過設計的斷裂視角中得到發揮，因而產生張力。

再來，黃國峻之文本在敘事上從未以正面描寫角色的外貌與性格，因此讀者在閱讀過程中必須完全藉由故事對角色內心剖析、行為應對等線索側面架構

角色（基本只能建構出其性格，外貌則不太可能），外在形象依論者觀察，更偏向利用人們對某一群體的既定印象做出發，比如〈度外〉中的他設定為「來自東方」，於是黑髮黑眼黃皮膚的形象便浮現；〈不知為不知〉裡流浪漢的形象等等，而正因為黃國峻更偏重於角色內心與性格描寫，故此不將外在形象列入討論，而專注於分析其如何以角色表現出之個性、態度等內在形象形成對立效果，論者總結過後將黃國峻之小說對於形象之對立大致分為兩類，一為拘束／自由，二為面對／逃避，以下論者將以表格形式將舉例之文本列出。

拘束／自由二者之舉例：

表 2 角色拘束／自由之形象對立表

〈留白〉		
角色	狀態	原因
瑪迦	拘束	被社會角色、世俗對女性的要求所縛
雅各	拘束	被社會角色所縛
約翰	自由	尚未被任何事物影響
哈拿	拘束	被世俗對女性的要求所縛
〈馴控〉		
角色	狀態	原因
王老先生	看似自由	隨波逐流，在自由中嚮往拘束（目標）
女孩	拘束	想逃脫馴獸術成為平凡人，卻遇見王老先生
〈渾懵記〉		
角色	狀態	原因
她	自由	不受社會規範拘束
莉莉	拘束	在制度中浮沉，卻受到她的吸引

次為面對／逃避之舉例：

表 3 角色面對／逃避之形象對立表

〈蝙蝠俠迎敵〉		
角色	狀態	原因
蝙蝠俠	逃避	不知曉自己究竟想要甚麼，只能藉戴上面具行善收穫以名聲
丑客	面對	在母親意外過世以後立下目標而行惡

貓女	面對	為擺脫社會看待她的有色目光，自願為惡發起挑戰
〈獸行〉		
角色	狀態	原因
他	逃避	故事至此都在逃避黑熊
〈詳夢〉		
角色	狀態	原因
男孩	逃避	逃避不被需要感
女孩	逃避	逃避原本的生活
大僧	面對	以新的身分重新遁入紅塵

在文本設計上，黃國峻創造許多角色的形象來相互產生對立，使讀者得以在閱讀過程中產生思考與拉扯，論者發現不管是〈留白〉或〈渾槽記〉，〈蝙蝠俠迎敵〉或〈詳夢〉，黃國峻都只是將角色們內心間的掙扎全數以第三人稱內視角的方式攤給讀者們「觀察」，卻未曾對「他／她們」的生活方式與思考做出批判與選擇，這樣的中立造成其寫作上的疏離風格，文本之留白則足夠激起讀者反覆咀嚼。

接著提到敘事型態，係指文本裡說故事方法之規律，經過歸納以後便可發現其文本中之敘述規律，黃國峻之小說雖為中短篇幅，但仍可大致分出兩種敘事型態之共性，即為「事件－各有所思－煩惱同源」與「事件－追尋－發現真實」兩種，以下論者將以表格形式列出舉例，首先論及「事件－各有所思－煩惱同源」，請參閱下表：

表 4 事件－各有所思－煩惱同源之敘事型態表

事件－各有所思－煩惱同源	
〈留白〉	約翰離家求學（事件）－瑪迦、雅各為此的不同想法與行為（各有所思）－二者皆深陷於幼子離家之憂鬱（煩惱同源）
〈度外〉	家中有人逝世，他至西方散心（事件）－姑姑、表姊對於他的到來的想法（各有所思）－找尋與鞏固歸屬感（煩惱同源）
〈蝙蝠俠迎敵〉	丑客襲擊珠寶發表會（事件）－丑客、貓女與蝙蝠俠對社會與自身選擇的想法（各有所思）－發現不管善惡，大家

的出發點都一樣（煩惱同源）

擅長揣摩角色內心的黃國峻在文本中讓角色「遭遇」，在剖析角色內心的同時創造張力，讓這些角色在內心中各自為己抗爭，又讓讀者在結局發現，大家所糾結的都是相同的問題，而這個問題往回推卻可以延伸出那麼多不同的解答，如〈度外〉中歸屬感的衝突矛盾在他眼中輕巧（因為他嚮往西方），在姑姑眼中卻重如泰山（因為這是她花費大量時間打下的）；〈蝙蝠俠迎敵〉裡，為何為善為惡的大哉問，歸根究柢只是因為他們都想要「被需要」。

在「事件－各有所思－煩惱同源」一類中，角色們並未察覺自己與他人所想之共通，而「事件－追尋－發現真實」一類裡，黃國峻則讓角色對自己的選擇與行為所造成之後果有所察覺：

表 5 事件－追尋－發現真實之敘事型態表

事件－追尋－發現真實	
〈馴控〉	迷失於社會潮流（事件）－追隨女孩學習馴獸術（追尋） －被馴獸術所操控（發現真實）
〈盲目地注視〉	海盜擄掠女島（事件）－建立新秩序／追求相等的自由 （追尋）－因缺少制度走向滅亡（發現真實）
〈縱虎〉	主人進城未歸（事件）－進城找尋主人（追尋）－老去的 孤獨（發現真實）
〈渾懵記〉	「她」的出現（事件）－被她所影響（追尋）－迷失於世 界（發現真實）

表格所舉文本例子中，角色們在遭遇事件後有更明確的抉擇，學習馴獸術、建立新秩序、尋找主人等等，他們也知曉（至少是可預料）選擇之後所帶來的結果，王老先生意識到自己在學習的過程裡成為馴化的一部份（所以才想塞錢給女孩求平衡）、男性打破秩序後迎接毀滅（在此之前他們早知曉傳染病的發生，因此一切皆是可預見的）、虎爺同主人一樣遭遇了衰老的孤獨……。

繼視角、形象與敘事型態之後，意象、修辭等建構字句的最小單位亦是完整風格的重要步驟，因此論者在此將構築起閱讀氛圍的意象與修辭等特提出討論。

黃國峻在書寫文本時時常使用坑洞、陰影或火焰、燈光等截然不同的意象

與充滿窒息、拘束感的修辭，值得注意的是，火焰燈光在黃國峻的手裡也是無溫度的，更遑論本就相對黑暗的坑洞或陰影，於是文本在這樣的意象修辭使用下變得冷硬而疏離，配合上前述提過之斷裂視角、對立形象等寫作技巧，使其在透徹角色內心產生張力的同時，多了一份由內而外的疏離感，讀者得以一種審視的態度觀看文本，冷靜地看角色在其中的自白，疏離現實世界，卻又無限接近現實。

最後第四章，當作品先於作者的「文本」說法被提出，羅蘭·巴特的「作者已死」論述便將之概念推至頂峰，與舊認知的作者之所以得以創造出完美的作品是因為其擁有同樣「偉大的靈魂」，作者對其作品之詮釋擁有唯一發言權不同，「文本」一概念將作者排除於評論之外，視文本為一獨立單位，其中書寫之事物讀者將擁有一切意義決定權，作者之詮釋亦不過是其中一種看法，而非絕對。

在此基礎上，讀者反應理論以為文本世界是由讀者在閱讀過程中「主動建構」而成，但仍受到文本內上下文語境之牽制；而主張文本內容與現實社會文化無關的發生論結構主義不討論文本以外之事物（包括作者、時代、社會現狀等等），僅著重分析文本內文本世界觀如何形成，卻也並非完全跳脫現實，而是將人類思想結晶看做一種「結構」，這些結構如何在文本中形成對立與張力，最終結局的走向便揭示著文本的世界觀，讀者可藉世界觀的選擇窺探作者所抱有之思想、意識形態，反向以文本為出發，推至作者。

在談到世界觀如何被選擇以前，美學原則在發生論結構主義中並未有所提及，但論者認為文本之美學建構是世界觀構築時不可或缺的一部分，因此於意涵結構與世界觀之前再立一節作為討論，其後將文本內之「意涵結構」解析完全，何以產生對立，此對之後之世界觀解析打下基礎。

論者在美學原則中將黃國峻運用之現代主義技巧大致分為三類作深入討論，即為獨白、絮亂的時間序列、疏離反諷，首先獨白為初次閱讀其文本時會注意到的特點，故事角色在字裡行間的所思所想直白且真摯的展現於讀者面前，讀者可以藉由獨白看見超出故事本身的事物，如角色間對同一事件的不同看法與行為、角色外在與內在行為想法的衝突矛盾等等，獨白乍讀下看似一個人的叨叨絮絮，卻又包含著許多角色獨特的思考模式，在敘述的過程中便將前述小節談及之存在與本質的反思包裝。

其次，文本中時常使用之序列排列方法是將不同時間地點之畫面一次展現

於讀者面前，並在多次展現的過程中逐漸發展為連續之故事，以點連面的方式必須將文本完全讀完才能了解其中真正的故事發展，時間序列的絮亂則使讀者無須將過多注意力放在時間流動中，可更專注於故事事件的過程，加之獨白的使用，讓文本同時做到將不同時間序列裡的心理活動與外在事件並列，進而產生張力。

最後的疏離反諷最是反應現代主義色彩，文本內使用最多的是以聚之難反諷離之易，讀者可在此看見現代主義下的工業化社會圖景，〈泛音〉、〈盲目地注視〉裡得來不易的相聚總會輕易被破壞，腓力與師母、媳婦的同住屋簷下在樂曲被完善、演出結束後飄散在歸家的夜色裡、男女島遵守至今的隔離制度堅固不可摧，卻在海盜的入侵下蕩然無存，海盜看似以暴力的方式將男女島連繫在一起，故事結尾帶給的讀者的卻又是另一種光景。

敘述技巧之後便是修辭的使用，黃國峻文本中使用之修辭大多讓人感受有消極、受制約之感，而此樣修辭中又以比喻與擬人見長，故分類之。消極、制約之比喻與擬人在文本中標示著角色在事件與生活中的無力與掙扎（因為多數皆不會成功），瑪迦於生活中對社會角色的制約與服從以「被日子捕捉的人」、「卑微的載具」等表現出來，時常出現之軍隊比喻亦是如此，整齊劃一、制約是軍隊給大眾的共同印象，在此則成為那些困於生活的人們的具體化的枷鎖。

現代主義式的象徵是文本的另一個特點，其意指充分表現反物化、反疏離、反制約等藉以物象表現之抽象情感，而黃的象徵使用大多貫穿整篇文本，大多時候必須將整體故事框架完整了解後才能真正解析。

黃國峻文本中之現代主義式美學原則帶出現代工業化社會中的現狀縮景，揭示真正意圖以前將現實攤之於讀者面前，為之後世界觀的選擇做出基礎，讀者可在文本中看見許多對現代社會的諷刺與關懷。

第二節一開始提及，意涵結構對立為「存在與本質」的對立，文本角色在事件中從對生活的麻木中醒來，逐漸意識到自己好似被困在某些東西裡，找不著真正的自我，卻仍無法逃脫。

讀者可在〈留白〉與〈度外〉中看見角色在機械式的日常中表現出的游離：〈留白〉中角色在感受自我蒸發的同時尚必須回應家庭與社會的要求（男性對外女性對內），本質需求的社會角色所帶來的工具效用比他們是否存在更重要，讀者於是看見內心不斷與現實分離、努力思考自己存在意義的角色在現實中堅守崗位，〈度外〉內之角色亦同，他們擔憂於歸屬感之震盪（因為他的

到來)時依然不忘社會角色的責任,歸屬感之焦慮引出角色對於「我是誰」的存在思考,對姑姑來說西方的一切都是努力過後創造的,對她來說因為混血兒的特殊面龐使她仍對自己的歸屬有所遲疑,對他來說歸屬問題無疑是一次巨大的衝擊,因為目之所視無一樣會完整的包容他(就算他羨慕),本質則在東方印象中的破敗與西方的進步中拉扯。

在黃國峻的文本中,角色似乎永遠被困在某些現實中,他們嘗試衝撞現實或安於現實,做法也許不同,可能失敗也可能毫無改變,相同的是他們都在嘗試思考,何為存在?這是黃國峻在其文本中一直試圖向讀者展示的問題。

次來,存在主義之於黃國峻創作的文本而言是內顯的,其外在敘述手法雖大多尊於現代主義,背後思想卻更傾向於存在主義式的思考,因此在第二章之母題探討之後,論者將進一步從世界觀的建構剖析其文本內之存在思考,下將分為三個部分進行,一為疏離,二空無,三為荒謬。

存在主義者以為疏離有多種面向,而所有面向的出現皆是為了「與自己本身疏離」鋪路,工業化的出現使人們必須適應於機械的流程而不再需要獨立思考與溝通,在此背景下,疏離感便緊隨出現,黃國峻藉以獨白、時間序列、反諷等現代主義手法敘述了一個個疏離的故事。

而空無不同於孤獨,孤獨有其原因,空無則沒有,大多數人無法知曉「是什麼造成」空無,〈獸行〉內被代表著某種恐懼的黑熊追趕的主角直至故事最後也沒有弄清黑熊的目的(一如他未能明白自己究竟害怕什麼)、〈四個變異的故事〉中的皮諾奇歐在需要他的爺爺過世以後便陷入自我懷疑,融入不進村落社會的孤獨與自我否定與懷疑造就他的空無;〈渾槽記〉裡被她所吸引,最後同她一樣墜入空無的莉莉等等,不同文本間的角色在面對空無時有其不同的反應與應對方式,但亦有其相同之處,即為:意識到自己存在,只有當一個人能真正意識到自己存在,空無才會產生。

最後是為荒謬,當一切皆為無意義時,它們同時也是荒謬的,除非人類給予意義。譬如〈面壁〉中巧遇球場暴動的父親、兼做保母的母親與總在外撿拾垃圾的女兒三人構築起一個尋找意義的故事,父親堅信暴動源於小人而不信報導與母親一味聽信鄰里與報導正好兩相映襯,呈現文本的一部分荒謬,女兒撿拾垃圾的行為則坐實了無意義(撿回來的垃圾在賦予它新的意義之前仍舊是垃圾)。

此論文主要以符號學與社會學兩方面切入,用之以母題概念、敘事學、發

生論結構主義等文學理論及諸如現代主義、存在主義等意識型態進行研究與深論，僅專注於討論黃國峻短篇小說中之內涵、寫作技巧和其文本世界觀之共性，雖並未真正論及真實作者於作品中的投射、展現，卻仍可藉由其文本了解到黃國峻本人的部份真實，然深慨因論文篇幅之限，仍有許多涉及社會面向（時代背景等）等議題無法提出討論，實屬遺憾，仍期望此論文之分析能為後續研究者提供有限之參考與助力。



參考書目

一、黃國峻作品

黃國峻：《度外》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2000年9月）

黃國峻：《盲目地注視》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2001年4月）

黃國峻：《麥克風試音—黃國峻的黑色 Talk 集》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2002年）

黃國峻：《是或一點也不》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2003年8月）

黃國峻：《水門的洞口》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2003年）

二、文學理論部分

拉瓦爾(Sarah N. Lawall)、馬樂伯(Robert R. Magliola)著、李正治譯：《意識批評家》（臺北：金楓出版有限公司，1987年8月）

特倫斯·霍克斯(Terence Hawkes)著、陳永寬譯：《結構主義與符號學》（臺北：南方叢書出版，1988年）

呂西安·高德曼(Lucien Goldmann)：《文學社會學方法論》（北京：北京工人出版社，1989年）

何金蘭：《文學社會學》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1900年）

〔法〕沙特(Sartre)著、陳宣良等譯：《存在與虛無（上）》（臺北：久大文化股份有限公司、桂冠圖書股份有限公司，1990年）

〔美〕史蒂斯·湯普森(Stith Thompson)著、鄭海等譯：《世界民間故事分類學》（上海：上海文藝出版社，1991年）

費爾迪南·德·索緒爾(Ferdinand de Saussure)：《普通語言學教程》（北京：商務印書館，1991年）

沃爾夫岡·伊瑟爾(Wolfgang Iser)：《閱讀行為》（長沙：湖南文藝出版社，1991年）

羅蘭·巴特(Roland Barthes)著：《寫作的零度：結構主義文學理論文選》（臺北：久大出版社，1991年）

羅伯特·休斯(Robert Scholes)著、劉豫譯：《文學結構主義》（臺北：桂冠出版社，1992年）

威廉·白瑞德(William Barrett)著、彭鏡禧譯：《非理性的人：存在主義研究經

- 典》(新北：立緒文化事業有限公司，2001年)
- 趙毅衡編著：《符號學文學論文集》(天津：百花文藝出版社，2004年)
- 艾布拉姆斯(M.H.Abramas)：《鏡與燈》(北京：北京大學出版社，2004年)
- 雷蒙·塞爾登(Raman Selden)、彼得·維德生(Peter Widdowson)、彼得·布魯克(Peter Brooker)著、林志忠譯：《當代文學理論導讀》(高雄：巨流圖書股份有限公司，2005年8月)
- 茨維坦·托多洛夫(Tzvetan Todorov)著：《散文詩學》(南昌：百花洲文藝出版社，2010年)
- 趙毅衡：《符號學》(臺北：新銳文創，2012年7月)
- 胡亞敏：《敘事學》(臺北：若水堂股份有限公司，2014年2月)
- 〔美〕韋恩·布斯(Wayne Clayson Booth)著、華明、胡曉蘇、周憲譯：《小說修辭學》(北京：北京聯合出版公司，2017年)
- 〔法〕讓·保羅·薩特(Jean-Paul Sartre)著、周煦良、湯永寬譯：《存在主義是一種人道主義》(上海：上海譯文出版社有限公司，2022年3月)

三、專書著作部分

- 陳鼓應：《存在主義增訂本》(臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，1967年6月)
- 戴維斯·麥克羅伊(Davis D. McElroy)著、沈志遠譯：《存在的原始憂慮—存在主義的文學運用》(臺北：萬里機構，1989年)
- 〔法〕沙特(Sartre)著、桂裕芳譯：《嘔吐》(臺北：志文出版社，1997年)
- 勞思光著，張燦輝、劉國英合編：《存在主義哲學新編》(香港：中文大學出版社，1998年)
- 維金尼雅·吳爾芙(Virginia Woolf)著、張秀亞譯：《自己的房間》(臺北：天培文化有限公司，2000年1月)
- 王德威：《眾聲喧嘩以後》(臺北：麥田出版社，2001年)
- 張錯：《西洋文學術語手冊：文學詮釋舉隅》(臺北：書林出版有限公司，2005年)
- 王先霈、王又平主編：《文學理論批評術語匯釋》(北京：高等教育出版社，2006年5月)
- 洪敏秀、陳正芳導讀：《意識流·魔幻寫實主義》(臺北：行政院文化建設委員會，2010年1月)
- 廖淑芳、包雅文：《探索的年代——戰後台灣現代主義小說及其發展》(臺南：國立台灣文學館，2013年)
- 陳芳明：《現代主義及其不滿》(臺北：聯經出版事業股份有限公司，2013年9月)

侯作珍：《自由主義傳統與臺灣現代主義文學的崛起》（新北：花木蘭文化出版社，2013年9月）

侯作珍：《個人主體性的追尋：現代主義與台灣當代小說》（臺北：臺灣學生，2014年）

張誦聖：《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2015年）

卡謬(Albert Camus)著、沈台訓譯：《薛西弗斯的神話》（臺北：商周出版社，2015年7月）

賴俊雄：《批判思考：當代文學理論十二講》（新北：聯經出版事業股份有限公司，2020年）

高知遠：《〈文心雕龍〉情文相應觀之意涵結構及其貫通》（臺中：晨星出版有限公司，2021年）

四、學位論文部分（依出版時間先後排序）

鄭千慈：《崩解的自我——現代主義、畸零人與戰後台灣鄉土小說》（淡江大學中國文學系碩士論文，2005年）

朱芳玲：《被壓抑的台灣現代性：六〇年代台灣現代主義小說對現代性的追求與反思》（國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2007年）

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》（國立政治大學中國文學研究所學位論文，2007年）

洪珊慧：《新刻的石像——王文興與同世代現代主義作家及作品研究》（國立中央大學中國文學研究所博士論文，2011年）

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

李文傳：《一種文體的完成？——試探黃國峻的小說文體》（國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2011年）

梁純菁：《黃國峻小說研究》（國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2012年）

林佳儀：《論袁哲生與黃國峻小說中的自我與社會》（東海大學中國文學系碩士論文，2015年）

褚盈均：《眾「身」喧嘩裡的「隱身」與「變身」——論袁哲生與黃國峻小說中的躲藏/隱蔽意義》（國立成功大學臺灣文學系碩士論文，2016年）

黃啟峰：《戰爭·存在·世代精神：台灣現代主義小說的境遇書寫研究》（國立

中央大學中國文學系博士論文，2017年)

五、期刊論文部分（依出版時間先後排序）

張錦忠：〈現代主義與六十年代台灣文學複系統：《現代文學》再探〉，《中外文學》第30卷第3期（2001年8月）

林明德：〈文學奇蹟－《現代文學》的歷史意義〉，《國文學誌》第7期（2003年12月）

王菊麗：〈伍爾夫意識流小說整體感的藝術性建構〉，《信陽師範學院學報》第25卷第5期（2005年10月）

邱貴芬：〈「在地性」的生成：從台灣現代派小說談「根」與「路徑」的辯證〉，《中外文學》第34卷第10期（2006年3月）

張誦聖：〈現代主義、台灣文學、和全球化趨勢對文學體制的衝擊〉，《中外文學》第35卷第4期（2006年9月）

朱芳玲：〈論六〇年代台灣文學的現代性－以現代詩論戰為中心〉，《臺灣文學學報》第11期（2007年12月）

李瑞媛：〈從存在到荒謬〉，《哲學與文化》35卷3期（2008年3月）

陳麗芬：〈天花板下的旅人：尋找黃國峻〉，《台灣文學研究》第一卷第二期（2008年）

王梅香：〈美援文藝體制下的《文學雜誌》與《現代文學》〉，《臺灣文學學報》第25期（2014年12月）

黃錦樹：〈內在的風景——從現代主義到內向世代〉，《華文文學》第1期（2015年）

蘇家芬：〈拾「荒」紀－荒誕語境下的藝術表現〉，《造形藝術學刊》（2018年11月）

黃香涵：〈黃國峻〈度外〉中的情節安排〉，《文學前瞻》第二十期（2020年11月）

黃香涵：〈黃國峻〈盲目地注視〉中的敘述意識〉，《文學前瞻》第二十一期（2021年7月）

六、期刊文章部分

張大春：〈首獎留白〉，《聯合文學》（1997年11月號）

梁竣權：〈還透明人血肉之軀－側寫黃國峻〉，《文訊》183卷（2001年1月號）

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：郝譽

翔、黃國峻、許榮哲》，《聯合文學》18卷第10期（2002年8月號）

陳南宗：〈21位青年小說家讀黃國峻作品〉，《聯合文學》226期（2003年8月號）

李爽學：〈疏離的美學——談黃國峻的短篇小說〉，《聯合文學》226期（2003年8月號）

張清志：〈因為純淨，所以脆弱——與國峻一些瑣碎的互動筆記〉，《聯合文學》226期（2003年8月號）

袁哲生：〈偏遠的哭聲〉，《聯合文學》226期（2003年8月號）

編輯部整理：〈不與時人彈同調——第十一屆聯合文學小說新人獎評審關於〈留白〉的推薦〉，《聯合文學》226期（2003年8月號）

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》226期（2003年8月號）

編輯室：〈盲目地注視——用生命寫小說的青年作家黃國峻〉，《誠品好讀》35期（2003年8月）

施叔青：〈呈現樹葉的姿影〉，《聯合文學》226期（2003年8月號）

許榮哲：〈人間告別〉，《聯合文學》226期（2003年8月號）

廖偉棠：〈縱虎——追念黃國峻〉，《聯合文學》230期（2003年12月號）

吳明益：〈那，就是造化：關於黃國峻的《是或一點也不》及其他〉，《聯合文學》230期（2003年12月號）

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》4期（2004年6月號）

蔡逸君：〈景觀——黃國峻的內在風景〉，《聯合文學》187期（2005年5月號）

林文義：〈作家永別：黃國峻、袁哲生、黃武忠、郭松棻〉，《聯合文學》258期（2006年4月號）

卓立：〈寫作或生活——黃國峻變形記〉，《印刻文學生活雜誌》2卷第9期（2006年5月號）

梁峻瓘：〈孤獨的手工藝者——關於黃國峻的一些故事〉，《聯合文學》263期（2006年9月號）

蔡文婷：〈叫一聲，我的兒啊——追憶國峻的黃春明〉，《光華雜誌》（2007年1月號）

潘弘輝：〈初旅——追憶黃國峻〉，《聯合文學》272期（2007年6月號）

陳芳明：〈世紀末寓言的寫手——黃國峻〉，《聯合文學》（2009年8月號）

J.S 著、藍漢傑譯：〈在法蘭西讀黃國峻〉，《聯合文學》305期（2010年3月號）

七、報紙文章

袁哲生整理：〈不在場的證人—黃春明、黃國峻對談小說藝術〉，《自由副刊》（47版，2000年3月4日）

蔡振豐：〈度外〉，《中國時報》（開卷 42 版，2000年11月2日）

黃春明：〈我知道你還在家裡〉，《聯合副刊 E7》（2003年6月29日）

黃國珍：〈他用寫作說話〉，《中國時報·人間副刊》（2003年7月4日）

袁哲生：〈像我的國小同學〉，《中國時報·人間副刊》（2003年7月5日）

袁哲生：〈大提琴音色般的朋友〉，《中國時報·人間副刊》（2003年8月8日）

駱以軍：〈繁複而精緻的內在視域〉，《中國時報·人間副刊》（2003年8月8日）

蔡振豐：〈越過作者的身影之後〉，《中國時報》（開卷 B2 版，2003年9月14日）

林秀玲：〈捨身證道〉，《聯合報》（讀書人 B5 版，2003年10月5日）

黃春明：〈國峻不回家吃飯〉，《聯合副刊 E7》（2004年6月20日）

張耀仁：〈讓聖伽爾塔見鬼去吧！寫在黃國峻離世周年之前，兼論袁哲生〉，《聯合報·聯合副刊》（2004年6月20日）