

南華大學人文學院文學系

碩士論文

Department of Literature

College of Humanities

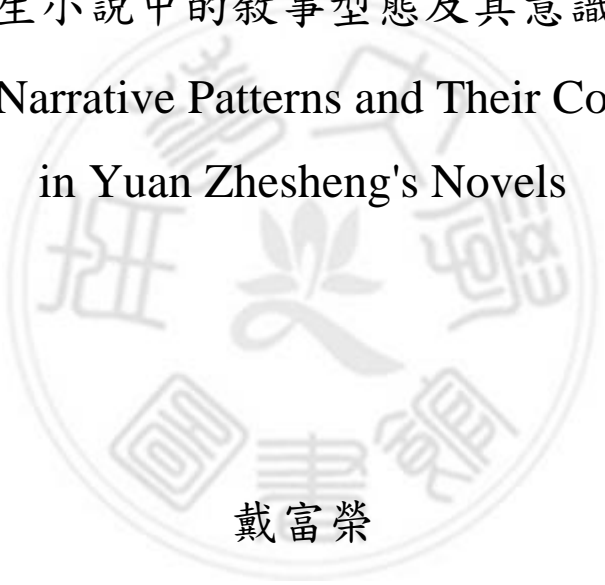
Nanhua University

Master Thesis

袁哲生小說中的敘事型態及其意識研究

A Study of Narrative Patterns and Their Consciousness

in Yuan Zhesheng's Novels



戴富榮

Fu-Jung Tai

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

袁哲生小說中的敘事型態及其意識研究

A Study of Narrative Patterns and Their Consciousness in Yuan

Zhesheng's Novels

研究生：戴爾榮

經考試合格特此證明

口試委員：陳章錫

莊家瑋

高知遠

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 23 日

謝誌

首先，關於這篇論文的完成要感謝的人太多了，回顧我目前為止的生涯階段，必須感謝的是我的父親與母親—戴武義先生與林美燕女士，感恩您們二十四年前不因「先天性心臟病」之故，毅然決然地將我生下，並且一路栽培我至今，還有謝謝妹妹幫忙照顧家裡。

其次，感謝國中導師—林修慶老師，謝謝您在青春最叛逆的時刻，教導我正確且正向的人生觀念，還有國三時期擔任敝班國文教師並啟發我國學知識的吳智玲老師，謝謝您讓我對「中文/文學」這一科目產生興趣，以及感謝目前還保持聯絡的幾個國中同學—蘇玳鋒、吳穗昌、廖唯任同學，謝謝你們這十年來的友情陪伴，使我備感珍惜。

接著，感謝高中時期的導師—沈美智老師，謝謝您在我升學階段，請託畢業的學姊為我引薦，還有謝謝高中時期的林子欽同學，在我最低潮的時候陪我度過那段時刻。

再來，感謝大學階段的同學兼好朋友—傅靖中同學與他的家人們，謝謝您們豐富了我的大學求學生涯，以及幾個一起從大學部升上碩士班，並且一起在台文研究室共同努力的同學和學長們—劉弘毅、黃湘涵、葉珮彤、洪崇文、江宇翔、林禹霏、吳子呈，感謝您們在撰寫論文的過程遇到瓶頸時，給予協助與指教。

最後，感謝我的大學導師兼碩士指導教授，同時也亦師亦友的一高師知遠，謝謝您在大學至碩士班的細心和耐心教導與敦促，無論是學術領域或歌唱領域，或是籃球領域，都給予很大的啟發和幫助；還有陳主任章錫與溫柔敦厚又帥氣的家瑋老師，在口試過程提供許多寶貴的意見，使我僅記於心；以及系助—小雅姊，謝謝您在各種文件申請上的協助與幫忙。

再最後，感謝我的女朋友—蔡昀蓁，在我撰寫論文的時候，分擔與包容我的各種情緒，以及在生活起居部分的種種協助，使我能無後顧之憂的專心撰寫

論文，謝謝你。

最後的最後，謝謝你/您們出現在我生命中……

爸、媽，我愛您們，有您們才有成為碩士的我。



摘要

本研究以袁哲生的小說作為研究主題，主要以《靜止在樹上的羊》、《寂寞的遊戲》、《秀才的手錶》、《羅漢池》以及《猴子》等，作為分析文本，並將章節安排依序分為「袁哲生小說中的敘事技巧」、「袁哲生小說中的雙層結構」、「袁哲生小說中的創作意識」等，藉此將小說文本與隱含作者思想，以及背後的意識形態進行分析與討論。

首先，「袁哲生小說中的敘事技巧」為針對袁哲生小說的敘事型態之探究而提出的問題意識，並以胡亞敏《敘事學》的理論方法作為參考，期望找尋出其小說在敘事型態上的特徵和共性；接著「袁哲生小說中的雙層結構」是針對袁哲生小說中人物對生命處境上的對立結構，將其區分成表層與深層兩種層次，並且以高德曼(Lucien • Goldmann)發生論結構主義的意涵結構作為參考方法進行探析，而所探析出之架構，將作為探討創作意識的基礎。

最後「袁哲生小說中的創作意識」則探索袁哲生小說在創作上，隱含作者於背後的美學意識及其世界觀的價值意識，其中世界觀之概念，則源自於高德曼的發生論結構主義，藉由將文本劃分為兩種不同的對立結構，來探討隱含作者在文本中背後肯定之意識形態，這樣將隱含作者於文本裡的思想與背後肯定之意識形態連接在一起的分析方法，能更有脈絡的探析隱含作者的和某一社會團體之意識形態的關聯，因此在此章節的世界觀上，將以上個章節分析出的架構進行更有深度的討論；至於美學意識上則以歐陽子主張之小說創作的理念作為參考方法，期望探究出隱含作者在美學方面背後的價值趨向。

關鍵字：袁哲生、敘事學、意識批評、文學符號學、發生論結構主義

Abstract

This study takes Yuan Zhesheng's novels as the research theme, and mainly uses "The Sheep Still on the Tree", "The Lonely Game", "The Scholar's Watch", "Arhat Pool" and "Monkey" as the analysis texts, and will The chapter arrangement is divided into "Narrative Techniques in Yuan Zhesheng's Novels", "Double-layer Structure in Yuan Zhesheng's Novels", "Creative Consciousness in Yuan Zhesheng's Novels", etc., so as to combine the novel text with the hidden author's thoughts, and Analyze and discuss the ideology behind it.

First of all, "Narrative Techniques in Yuan Zhesheng's Novels" is an awareness of the problems raised in the exploration of the narrative patterns of Yuan Zhesheng's novels, and with reference to the theoretical method of Hu Yamin's "Narratology", it is expected to find out the narrative patterns of his novels. The above features and commonalities; then "the double-layer structure in Yuan Zhesheng's novels" is aimed at the opposite structure of the characters in Yuan Zhesheng's novels to the life situation, which is divided into two levels: the surface layer and the deep layer, and uses Goldman (Lucien • Goldmann's Genesis Structuralism's connotative structure is used as a reference method to explore and analyze, and the explored and analyzed structure will be used as the basis for exploring creative consciousness.

Finally, "Creative Consciousness in Yuan Zhesheng's Novels" explores Yuan Zhesheng's novel creation, which implies the author's aesthetic consciousness and value consciousness of world outlook. The concept of world outlook is derived from Goldman's genetic structure Doctrine, by dividing the text into two different opposing structures, to explore the ideology behind the implicit author's affirmation in the text, such an analysis that connects the implicit author's thought in the text with the ideology behind method, can more contextually analyze the relationship between the

implied author's thoughts and the ideology of a certain social group, so in this chapter, we will conduct a more in-depth discussion on the framework analyzed in the previous chapter; as for aesthetic consciousness In the above, the concept of novel creation advocated by Ouyang Zi is used as a reference method, hoping to explore the hidden value trend behind the author's aesthetics.



Keywords: Yuan Zhesheng, Narratology, Consciousness Criticism,
Literary Semiotics, Genetic Structuralism

目錄

謝誌.....	I
摘要.....	III
Abstract.....	IV
目錄.....	VI
第一章 緒論	1
第一節 袁哲生小說中的敘事型態及其意識研究論題的導出.....	1
第二節 袁哲生小說之相關研究回顧與文獻商榷.....	6
一、 學位論文.....	6
二、 期刊論文.....	10
第三節 敘事型態及其意識研究之論題架構與研究方法.....	12
第二章 袁哲生小說中的敘事技巧	17
第一節 限知的敘事視角.....	17
一、 不定內聚焦型的視角變異.....	20
二、 固定內聚焦型的視角變異.....	25
(一) 第一人稱固定內聚焦型的視角變異.....	26
(二) 第三人稱固定內聚焦型的視角變異.....	31
第二節 時序交錯的敘事時間.....	35
一、 閃回敘事.....	38
二、 閃前敘事.....	48
第三章 袁哲生小說中的雙層結構	55
第一節 袁哲生小說中生命處境的對立結構.....	56
一、 時間流動與生命處境之張力敘事.....	57
二、 環境變化與生命處境之演進敘事.....	66
第二節 袁哲生小說中生命處境的意涵結構.....	75

一、 時間流動與生命處境之意涵敘事.....	76
二、 環境變化與生命處境之意涵敘事.....	79
第四章 袁哲生小說中的創作意識.....	82
第一節 現代主義的美學意識.....	82
一、 現代主義美學的客觀原則.....	89
二、 現代主義美學的戲劇性效果.....	95
第二節 世界觀.....	105
一、 反現代性.....	107
二、 存在主義思維.....	112
第五章 結論.....	117
參考書目.....	124



第一章 緒論

第一節 袁哲生小說中的敘事型態及其意識研究論題的導出

討論袁哲生的小說，必先論及其小說的寫作風格，在文壇中，袁哲生的小說常被認為具有「抒情」、「新鄉土」或「後鄉土」風格的文學作家。在「抒情」上，黃錦樹曾對袁哲生的小說風格稍作評點，指出其小說在後期呈現出早期前現代的抒情詩寫作風格：

《猴子》（二〇〇三）、《羅漢池》（二〇〇三）都是說故事，前者是較為「正常」的青少年世界；後者則回返早年抒情詩手法，更擴大發展至寓言空間，較為精巧的設計隱喻象徵，角色寓意與情節的對比，讀起來與其說有沈從文的影子，不如說更接近汪曾祺——混合〈受戒〉與〈大淩記事〉，卻是台灣前現代的世俗空間——追求詩的審美意境與救贖，接近「京派」的教義，但卻有點似曾相識。¹

由上可知，黃錦樹在對袁哲生後期小說的敘事風格進行點評時，提出了其小說風格接近沈從文、汪曾祺等人的「京派」文風；而「京派」的風格主要訴諸淳樸自然，並且注重人情之美和人性之美的主題，同時對語言之要求，亦強調簡練、樸素、活潑、明淨的審美觀點。

至於「新鄉土」或「後鄉土」之概念的提出，最早可溯源自范銘如〈輕·鄉土小說蔚然成形〉²一文的論述，藉由對當時台灣文壇新興小說家們的觀察，將那些新興小說家們的小說，視為一股有別與早期「鄉土文學」的「輕質鄉

¹ 黃錦樹〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，收錄於袁哲生《靜止在——最初與最終》，台北市：寶瓶文化，2005年3月，第333~334頁。

² 范銘如《像一盒巧克力》，〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，印刻出版社，2005年10月。

土」，其中又以袁哲生的小說作為「輕質鄉土」的領銜人，包含吳明益、甘耀明、童偉格、伊格言、張耀升、許榮哲等人之小說作品；而其與「鄉土文學」的差異，在於書寫內容不再只是單純反映資本主義下的社會問題，因而敘述角度多以青年和少年為敘事角色，同時敘事形式出除了繼承鄉土文學原有之寫實和現代主義外，也兼融魔幻、後設、解構之技巧與後現代反思精神。

不過，范銘如後來對「輕質鄉土」這一概念，以及這股新興作家們所引起的文學風潮，又進一步的重新省視一番，於是在〈後鄉土小說初探〉³中提出

「後鄉土」文學的概念，認為「後鄉土」文學有三個特點，分別是對時間順序的重視，與後鄉土和鄉土文學在形式與內涵上的差異（後鄉土文學可能延續或超越鄉土文學的發展），以及最後對「後」之精神的歸結，即對後結構思潮的相承與對後現代的反思；同時也述說出「後鄉土」文學的書寫主題不再是以復古、懷舊的人文傳統為主，也不再是以文學再現本土意識或民粹運動為主，而是將臺灣內部社會之文化結構進行調整，外加因全球化思潮影響而產生之臺灣鄉土的再想像產物。然而，論者以為袁哲生的小說風格可能只符合「抒情」文學的風格而不符合「後鄉土」文學的風格，前者在寫作技巧的凝鍊上，尋求的是對文字控制力的「精簡」，就如黃錦樹對袁哲生的小說之讚賞，稱袁哲生

「以白描的經濟手法，字裡行間的留白，刻寫出近乎靜態的世界」⁴，進而認為袁哲生小說「表現得最潛力的，還是抒情小說」⁵，是以此一「抒情」文風最重要的是不以情節為主，可能是表現一種狀態，一種使「時間停止而近乎冥想的狀態」⁶，又如范銘如對其文字控制之讚譽，稱袁哲生的小說「文字經濟凝鍊，

³ 范銘如〈後鄉土小說初探〉，台灣文學報第十一期，2007年12月。

⁴ 黃錦樹〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，袁哲生《靜止在——最初與最終》，台北市：寶瓶文化，2005年3月，第331頁。

⁵ 黃錦樹〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，袁哲生《靜止在——最初與最終》，第331頁。

⁶ 黃錦樹〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，袁哲生《靜止在——最初與最終》，第331頁。

造境感情含蓄節制……筆墨盡處蕩漾未竟之意」⁷，使之更加凸顯了這種狀態，因而又可說是一種「反敘事」的文風；而後者主要尋求的是「文學再現」之意圖，也就是將現實生活中某一景象，透過「再現現實」的手法，使其復刻於文本當中，然論者發現袁哲生的在「文學再現」之部分，並不是只是單純的「再現現實」而已，而是利用「再現現實」之手法來表現出某種價值意識。是以，論者將藉由「敘事型態及其意識研究」之方法，來對袁哲生小說進行深論。

以往在進行文學研究時，必會討論作者與文本及讀者等，三者之間的關係；賴俊雄在其《批判思考：當代文學理論十二講》中，將西方文學理論的批評方法分成三個文學理論典範元素轉移，來談論每個時代文學自身的「當代性」：

此三個文學理論歷史的典範元素是：「作品」(work)、「文本」(text)與「論述」(discourse)。此三大典範元素分別緊扣著文學理論歷史的三大演進階段：「傳統」、「現代」與「後現代」。此外，此三大演進階段又各自緊緊扣著其時代「文字」跟「世界」間哲思內涵與形式開展出的三大典範特色為：「作家」、「語言」與「權力」。⁸

由上文可理解，「作品」典範元素對應的演進階段是「傳統」，其典範特色為「作家」；而「文本」典範元素對應的演進階段是「現代」，其典範特色為「語言」；最後，「論述」典範元素對應的演進階段是「後現代」，其典範特色為「權力」。換言之，在「傳統」時期的演進階段上，「作品」之意義全仰賴「作家」的觀點或看法作為唯一的解釋，並且每一部作品背後都會有相同等質的作家觀點支撐著，因而作家與作品之間就存有絕對關係；而在「現代」時期的演進階

⁷ 范銘如《像一盒巧克力》，〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，第176頁。

⁸ 賴俊雄《批判思考：當代文學理論十二講》，新北市：聯經出版事業股份有限公司，2020年7月，第33頁。

段則提出了「文本」之概念，也就是說，作品意義之解釋不再以作家的觀點為重，正式將「作家」與「作品」關係劃開，形成了「以文談文」的文本研究；最後，在「後現代」時期的演進階段上，文本意義的解釋轉以對文本進行「論述」為主，並在論述的過程上，呈現文本意義在文學的「權力」關係。

然而，對於文本與作者之間的劃割，進而形成「以文談文」的研究概念，可從西方文學理論上的俄國形式主義、英美新批評及法國結構主義等理論窺知。在俄國形式主義方面，其理論主旨主張「陌生化」理論為其批評原則，並認為「語言」為文學研究之客觀依據，因而注重於文學語言之表達技巧的探討；而在英美新批評的理論基架上，則認為文本語言將文本裡的感知具體性和邏輯抽象性融合成一「有機統一體」，其意指每一部文學作品中必然有其欲呈現之「主題」，而此「主題」所產生之事件即為故事的「主情節」，然而所有的故事除了主情節之外，都還會有「次要情節」的事件來支撐與作為故事「主情節」的鋪陳和發展，最後結合「主情節」和「次要情節」發生之事件，透過「細讀法（close reading）」的分析來瞭解整個文學作品的邏輯脈絡，同時「細讀法」之發明，其目的是為了反對進行文學批評研究的過程中出現「意圖謬誤（Intentional Fallacy）」與「感知謬誤（Affective Fallacy）」，此二者分別是由維姆薩（William · Kurtz · Wimsatt Jr. 1907~1975）⁹與蒙羅·比爾茲利（Monroe · Curtis · Beardsley 1915~1985）¹⁰於1946年一起撰寫的兩篇論文所提出之概念，認為在執行文學批評研究的時候，不需要考慮作者創作時之意圖和讀者閱讀時之感知，只需注重對文本語言的客觀分析，也因此新批評對傳統文學理論的批評方式，如傳記式批評、歷史式批評、社會式批評，乃至訓詁學、考據學等研究方式，都加以反駁；至於法國結構主義之理論要點，主張將文本視為一個封閉系統，並專注於文本語言上之「表層語言」和「深層語意」兩種結構之分析，

⁹ 維姆薩（William · Kurtz · Wimsatt Jr. 1907~1975），英美新批評文學理論家。

¹⁰ 蒙羅·比爾茲利（Monroe · Curtis · Beardsley 1915~1985），英美新批評文學理論家。

進而探尋出「文本」深層結構的共性。

因而綜上理論所述，不論是俄國形式主義理論、亦或英美新批評理論，還是法國結構主義理論等，此三者對於文學批評之研究過程，都認為在進行文學研究時，應將「文本」視為為一獨立的客觀對象，並且讀者應注重於文本內之「語言」的解讀，進而尋找出文本自身的形式與結構；然而，本文的「文本」之概念除了形式和結構外，也將著重「文本」中藉由角色所傳達之「內在意涵」。是以，本文將採用視「文本」為一獨立的客觀對象之概念，作為思考本體，並去除掉「文本」概念之外的作者、讀者及其創作背景與感知情感等因素，只談論「文本」的形式、結構及其內在意涵。

准此，在進行文學文本的研究之前，論者以為必須爬梳研究過程中，涉及的文本外之「真實作者（real author）」、「真實讀者（real reader）」，與文本內的「隱含作者（implied author）」、「隱含讀者（implied reader）」、「敘事者（narrator）」及「接受者（recipient）」等概念；其文本外的「真實作者」意指真正創作的作者，而「真實讀者」則意指真正進行閱讀的讀者，與它們相對的概念為文本內之「隱含作者」和「隱含讀者」¹¹；前者又稱為「作者的第二自我」¹²，是由真實讀者於閱讀文本之過程中，所建構的產物；而後者意指真實作者在創作文學作品之過程中，假想而出的讀者；至於「敘事者」與「接受者」，則分

¹¹ 此概念由沃爾夫岡·伊瑟爾（Wolfgang Iser 1926~2007）在其著作《閱讀活動：審美反應理論》中提出，認為「『暗隱的讀者』的概念是一種超越的範型，它使我們能夠描述文學本文的結構效應。它標示出：讀者的角色只有用本文的結構與有結構的活動才能予以解釋。本文的結構通過創造一個讀者的立場，暗含了人類感知活動的基本原則。」，中國社會科學出版社，1991年，第47~48頁。

¹² 韋恩·布斯（Wayne·Clayson·Booth 1921~2005）：「在他寫作時，他不是創造一個理想的、非個性的『一般人』，而是一個『他自己』的隱含的替身，不同於我們在其他人的作品中遇到的那些隱含的作者……不管我們把這個隱含的作者稱為『正式的書記員』，還是採用最近由凱瑟琳·蒂洛森所復活的術語——作者的『第二自我』……」《小說修辭學》，北京聯合出版公司，2017年7月，第66頁。

別意指文本故事中的講述者，和聽講述者述說的受眾對象，並且會因為文本內之語境的影響，而受到限制。因而本文在進行文學研究時，採用文本內之「隱含作者」與「敘事者」之概念，作為分析「文本」自身內在意義的基礎，並將主題設立為「敘事型態及其意識研究」，意圖透過敘事學和發生論結構主義之方式，對袁哲生小說之敘事模式和價值意識及其意識形態進行分析。

第二節 袁哲生小說之相關研究回顧與文獻商榷

關於袁哲生小說的相關研究，論者多也各有特色，其中對於袁的小說風格特色以及小說表現內容最為眾多。在小說風格特色方面，有「鄉土文學」的思潮；也有「現代主義文學」的思潮，甚至有繼承「中國傳統抒情文學」一說；而在小說表現內容方面，則涉及有關憂鬱症患者、死亡書寫、生存困境、少年身份的書寫、時間關係之辯證及小說互文關係，乃至於比較文學研究等，其中因為論者只專於「袁哲生小說」之研究，因此涉及比較文學研究部分則避而不談，又因為截至本論文完成之前，除了學位論文外，並沒有專論袁哲生小說的專書面世，是以論者僅從小說風格特色與小說表現內容層面，將袁哲生小說之相關研究又分為學位論文與期刊論文兩種進行回顧：

一、學位論文

在學位論文方面，目前共有八本探論「袁哲生小說」進行研究的專論。

林政鑫《袁哲生小說中的生存困境》¹³，是最早探論「袁哲生小說」的碩士論文，其意在探討小說文本中的生存困境，並以小說的意象和情境為主軸來對袁哲生出版之全部小說進行深論。而該論文首先以「異鄉人」為題，透過《靜止在樹上的羊》和《寂寞的遊戲》的孤獨群像，分析出小說人物因無法越過彼此心靈和生命的鴻溝，最終成為彼此疏離且陌生的異鄉人；接著，以《秀才的手錶》解析台灣鄉野背景的「死亡書寫」，把讀者帶入形上層次，從而理解出時

¹³ 林政鑫《袁哲生小說中的生存困境》，國立清華大學中國文學系碩士論文，2005年。

間的流動與超越，是人類生命之永恆鄉土，而「死亡」乃是人無法避免的回歸；再來，以《猴子》和《倪亞達》系列述說少年角色在社會現實的網路中，對於社會價值與貧窮家境之問題，無法產生有力的改變和改進，並認為是因為少年角色不能離開家園，而失去追求啟蒙經驗所造成。最後，以《羅漢池》探究「入世的愛情」、「出世的宗教」與「藝術創作活動的本質」三者，探論袁哲生小說的救贖意象，認為小說人物藉由愛情與藝術尋求救贖，然卻落空；是以，探析出袁哲生小說的生存困境，即是孤獨、死亡、成長與救贖四種面向，並認為袁哲生小說裡呈現之四種面向，是袁哲生本人面對著的生存困境，換言之，其論文透過文本研究，來深掘與理解作者死亡之原因

楊孟珠《閉鎖時空·空白經驗——袁哲生小說研究》¹⁴，其論文以文本研究進行細讀，並將袁哲生小說的主題以「時間」、「空間」、「人間」三種向軸進行分析。在「時間」方面，欲討論袁的小說在時間上的「錯失」；次來，在「空間」方面，則深究袁的小說所呈現之「閉鎖」空間的困境和寂寞遊戲的想像；最後於「人間」方面，則以父親的消失和隱蔽，以及母親在家庭之位置來宗教救贖之落空，探論其小說的「空白」經驗；同時，也對袁的小說在台灣文學史觀的文學定位進行界定（「鄉土」或「新鄉土」），最終將袁哲生的文學定位傾向於長捕捉生命浮光、現代人疏離意識的現代主義作家，而非單純的鄉土小說作家。

楊靜詩《袁哲生小說少年書寫之研究》¹⁵，以文本分析進行歸納與探查為主，發現袁哲生小說的少年書寫為理解其小說作品之關鍵，進而以〈送行〉與〈寂寞的遊戲〉兩篇小說探論少年的孤獨成長與寂寞心事；與《秀才的手錶》、《倪亞達》系列深究和對比成人與兒童世界的差異；以及以《猴子》與《羅漢

¹⁴ 楊孟珠《閉鎖時空·空白經驗——袁哲生小說研究》，國立中興大學中國文學系所碩士論文，2006年。

¹⁵ 楊靜詩《袁哲生小說少年書寫之研究》，國立台中教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2007年。

池》兩篇小說探析愛情的無法落實；最後，以袁哲生筆下的所有少年角色，深論其小說作品對於「少年書寫」之風格技巧與獨特性。

潘玫均《論袁哲生小說中的消失感與死亡書寫》¹⁶，以袁哲生小說對時間、生命消失，以及死亡書寫產生之連結進行探究；全文以《秀才的手錶》討論時間的雙重意象；而以《寂寞的遊戲》深論空間之流變；最後又以《秀才的手錶》探論「死亡/消失」之面向，進而解析作者頓悟生死之企圖，並與「死亡書寫」進行連結。同時，認為「死亡書寫」之提出，能對其袁哲生小說找出另一條研究脈絡。

林明發《寂寞的遊戲：袁哲生小說中情感、時空、死亡的凝視》¹⁷，以拉岡「鏡像理論」提出問題意識，並分為凝視情感、凝視時間、凝視空間、凝視死亡等，作為探析小說的手段。在情感方面以「視角」的轉化解讀出「寂寞」、「疏離感」為袁哲生小說的基調；次來，時間方面則認為作者藉由回憶過去的記憶書寫，連結現在與過去兩種時間軸，進而呈現生命的不安全感；而在空間方面，採以「鄉土」與「城市」兩種空間進行對照，結合感官空間和討論父親於小說中的「空白」符號；最後死亡方面，則以兒童視角，講述童年與記憶的書寫是作者面對死亡議題之逃避，以及作者藉由筆下的人物、故事情節探討「死亡」的無可避免。

謝欣珈《袁哲生小說互文性研究》¹⁸，以「互文性」作為切入點，詮釋袁哲生小說的內在意涵。首先，以「狹義互文性」解讀《靜止在樹上的羊》、《寂寞的遊戲》中對其他文本之引用，與「廣義互文性」分析小說風格的承襲，進而得出袁哲生小說風格繼承了沈從文、汪曾祺的抒情風格，而敘事手法則接近海明威、契訶夫及徐四金等人；再來，以《倪亞達》系列的角色與諷刺語言，和

¹⁶ 潘玫均《論袁哲生小說中的消失感與死亡書寫》，東華大學中國文學系碩士論文，2010年。

¹⁷ 林明發《寂寞的遊戲：袁哲生小說中情感、時空、死亡的凝視》，國立成功大學中國文學系碩博士班碩士論文，2011年。

¹⁸ 謝欣珈《袁哲生小說互文性研究》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2012年。

《少年阿默的秘密日記》作比較，進而討論《倪亞達》電視劇的詮釋與呈現；同時，試圖以《秀才的手錶》進行「鄉土文學」之檢視，而得出其小說具有「後鄉土」文學之特徵；最後，以〈溫泉浴池〉中之基督教符碼與意象進行分析，而得出「宗教無法成為救贖」¹⁹之結論。

李佩樺《袁哲生小說研究》²⁰，以袁哲生筆下人物類型所呈現之對於生命的哲思，以「常」與「異」的人物類型作為分析主軸，前者以「父親」與「母親/女性」進行深論，得出人物呈現生命尊嚴和情感啟蒙之問題；後者以「乞丐與鬼」、「秀才」等進行探析，得出人物呈現之「死亡」哲學。再來，透過表層、深層之敘事結構探論袁哲生小說的象徵、換喻、美學結構及精神中心；接著，以「敘事者與敘事聲音」、「視覺」、「聽覺」三種面向，深究袁哲生小說中的小說語言特質；最後以袁哲生小說內之世界，試圖發掘文本背後之感覺結構，與作者的創作關注及其小說風格之探討。

陳溱儀《「懷舊」-「靜止」-「封存」：論袁哲生小說對現代時間性之抵抗辯證》²¹，該論文將「現代性時間」作為普遍背景，以「靜止的時間」和「封存的時間」之概念，試圖以「懷舊」氛圍的因素，而形成「靜止的時間」，並認為時間之流動會指向「封存」的「時間」和「記憶」，同時以柏格森時間及記憶理論中之「潛藏」、「共存」的概念，探討袁哲生小說中「封存」的時間觀；其次，以德勒茲《普魯斯特與符號》中的「符號」、「時間」及「真理」之觀點，探析袁哲生小說中的「愛情符號」與「藝術符號」，得而得出「愛情符號」的時間「真理」是「被失落的時間」，及「藝術符號」的時間「真理」是「本質」顯露之時間高於「現實時間」。

¹⁹ 謝欣珈《袁哲生小說互文性研究》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2012年，第120頁。

²⁰ 李佩樺《袁哲生小說研究》，國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2012年。

²¹ 陳溱儀《「懷舊」-「靜止」-「封存」：論袁哲生小說對現代時間性之抵抗辯證》，國立成功大學現代文學研究所碩士論文，2013年。

二、期刊論文

在期刊論文方面，對於「袁哲生小說」之研究則有八篇期刊論文。

蔡靖妘〈不明所以·莫之所終：論袁哲生〈送行〉疏離感營造之敘事表現〉²²，以袁哲生小說〈送行〉為分析對象，從敘事學角度出發，透過全知視角探入人物內心，並以連綴式情節安排揭發人物的生命困境，與人物必然與他者分離的象徵型故事空間，及選擇敘事者干預較高的人物話語類型，創造音響效果、被隱蔽的交流，進而拉開讀者和人物間之距離，並完成疏離感之營造。

翟憶平〈呼吸裡瀰漫著一股孤獨的味道——以敘事觀點淺析袁哲生《寂寞的遊戲》〉²³，胡亞敏《敘事學》方法探析袁哲生小說《寂寞的遊戲》之文學性及可能性。

陳希〈袁哲生《寂寞的遊戲》的敘事空間〉²⁴，以巴赫丁「時空型」理論，藉由「真實空間裡的循環再現」討論其空間下的時間循環，再由「中介空間的內在心理」詮釋小說中的疏離、死亡意識，進而闡述時空書寫隱含之人生本質的隱喻。

朱芳玲〈等待/書寫，是唯一的救贖——袁哲生〈溫泉浴池〉對現代性的批判與救贖〉²⁵，以〈溫泉浴池〉小說中一塊遺失的拼圖，藉由基督教的觀點將其視為一種無望的救贖，與象徵現代人無家可歸的處境，並追朔作者等待救贖是一種彌賽亞式的救贖和永恆的真我。

²² 蔡靖妘〈不明所以·莫之所終：論袁哲生〈送行〉疏離感營造之敘事表現〉，《有鳳初鳴年刊》第十五期，2019年6月。

²³ 翟憶平〈呼吸裡瀰漫著一股孤獨的味道——以敘事觀點淺析袁哲生《寂寞的遊戲》〉，《文學前瞻》第七期。

²⁴ 陳希〈袁哲生《寂寞的遊戲》的敘事空間〉，《華文文學與文化》第十二期。

²⁵ 朱芳玲〈等待/書寫，是唯一的救贖——袁哲生〈溫泉浴池〉對現代性的批判與救贖〉，《弘光學報》76期。

潘玫均〈論袁哲生小說《秀才的手錶》中的死亡書寫》²⁶，以《秀才的手錶》作為討論對象，探討作者對時間、生命消失，以及死亡書寫之連結。

劉乃慈〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉²⁷，以「輕」和「抒情」作為切入點，並分成「輕的筆法」與「抒情視野」對袁哲生小說進行討論，並認為袁哲生小說內涵之敘事手法和抒情性質承襲了「中國傳統的抒情小說風格」。

范銘如〈放風男子與兒童樂園〉²⁸，以巴赫丁「時空型」理論深究袁哲生、張啟疆、駱以軍三人的小說文本，並探尋三人皆有共同之困境，即企圖逃逸線性時間實則無處可躲的狼狽。

此外，范銘如又分別以〈輕·鄉土小說蔚然成形〉²⁹、〈後鄉土小說初探〉³⁰等期刊論文，討論袁哲生、吳明益、甘耀明、童偉格、伊格言、張耀升、許榮哲等人之小說風格，並提出「輕質鄉土」、「新鄉土」、「後鄉土」等概念，同時將袁哲生視為此小說風格的領導者。

綜上所述，可見在學術論文方面的研究者，多半以死亡、時間、空間，或少年角色、文本互文性等作為分析方法，探索其小說的書寫風格；而在期刊論文方面，多半論者皆以〈送行〉、《寂寞的遊戲》與《秀才的手錶》等文本內容，論析其小說的形式、結構與呈現之風格。然而在眾多的論文中，以敘事學作為分析方法的，僅有翟憶平〈呼吸裡瀰漫著一股孤獨的味道——以敘事觀點淺析袁哲生《寂寞的遊戲》〉，採用胡亞敏的《敘事學》分析《寂寞的遊戲》裡收錄之短篇小說，並進行形式和結構的解碼與歸納，然可惜，此期刊論文沒有進一步擴大論析袁哲生的其他小說，而范銘如雖針對袁哲生小說的風格提出

²⁶ 潘玫均〈論袁哲生小說《秀才的手錶》中的死亡書寫〉，《東吳中文線上學術論文》第十期，2010年6月。

²⁷ 劉乃慈〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉，《台灣文學學報》第16期，2010年，6月。

²⁸ 范銘如〈放風男子與兒童樂園〉，《台灣文學學報》第5期，2004年。

²⁹ 范銘如《像一盒巧克力》，〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，印刻出版社，2005年10月。

³⁰ 范銘如〈後鄉土小說初探〉，台灣文學報第十一期，2007年12月。

「新鄉土」、「後鄉土」之概念，使其小說在臺灣文學史上增添了討論性和多元性，但可惜的是，對小說內容的書寫主題，則需延續或擴張「鄉土文學」既有的形式和內涵。

故本文將以敘事學的方法針對袁哲生小說之文本設計討論與研究，並引發論結構主義對文本內在世界觀的論析與探討，以捕捉其小說的價值意識及其意識形態。

第三節 敘事型態及其意識研究之論題架構與研究方法

依照敘事型態及其意識研究之架構，本文以「袁哲生小說中的敘事型態及其意識研究」為論題，並於「文本」研究的框架內進行討論，然而此「文本」的框架除了形式與結構外，還涉及文本中透過角色所表達之「內在意涵」，故將文學符號學和發生論結構主義之探討帶入袁哲生小說的文本研究當中。論者在本文內首先針對文本的敘事型態之敘事特徵與敘事共性進行探索，而又以敘事技巧作為次要的問題意識，並下分為敘事視角和敘事時間兩個部份，同時藉以「隱含作者」與「敘事者」之概念進行解讀和找尋袁哲生小說文本內的敘事型態。爾後，以文學社會學的面向進行文本內之世界觀的探尋，並分成雙層結構與創作意識兩大部分；前者將袁哲生小說文本內角色對於生命處境之衝突與矛盾，藉以結構主義「對立結構」的概念，下分為表層語言的「對立結構」與深層語意的「意涵結構」，透過小說文本內之角色的探析，來找尋其文本的內在結構；而後者創作意識的部分，則又分成美學意識和世界觀兩部分；分別以歐陽子³¹主張的小說創作理念，來探找袁哲生小說中「隱含作者」於美學方面背後的價值趨向，及以高德曼（Lucien・Goldmann1913~1970）³²的發生論結構主義，來對袁哲生小說文本中背後肯定的意識型態進行深論。

³¹ 歐陽子，本名洪智惠，臺灣知名的女性作家，著有散文集《移植的櫻花》、小說集《那長頭髮的女孩》與《秋葉》。

³² 高德曼（Lucien・Goldmann1913~1970），文學社會學理論家。

因此，本文在研究論題上又下分為「袁哲生小說中的敘事技巧」、「袁哲生小說中的雙層結構」及「袁哲生小說中的創作意識」等，三個面向來對論題進行探討。

首先，在「袁哲生小說中的敘事技巧」中，以胡亞敏《敘事學》作為研究方針，主要針對隱含作者藉由故事敘事者在「敘事視角」和「敘事時間」兩個層面上對文本故事的講述，進而探尋其小說中敘事型態的特徵和共性。因此在「袁哲生小說中的敘事視角」下，又分成「袁哲生小說中不定內聚焦型視角的視角變異」和「袁哲生小說中固定內聚焦型視角的視角變異」兩個小節；前者主要以「第三人稱不定內聚焦型視角」的敘事方式作為分析對象，並試圖以不定內聚焦視角之方法，來探析其小說所產生之視角變異以及特徵和共性；而後者則以「第一人稱固定內聚焦型視角」和「第三人稱固定內聚焦型視角」的敘事方式作為分析對象，並藉由固定內聚焦視角之方法，找尋其小說所產生的視角變異及其特徵與共性。而在「袁哲生小說中的敘事時間」中，又下分為「袁哲生小說中的閃回敘事」與「袁哲生小說中的閃前敘事」；前者主要以閃回的逆時敘述方式，來找出其小說中的時序關係和小說中的敘事特徵與共性；後者則以閃前的逆時敘述方式，探尋其小說的時序關係及敘事特徵和敘事共性。

再來，於「袁哲生小說中的雙層結構」方面，主要藉以結構主義「對立結構」的概念，探討袁哲生小說文本角色對於生命處境所產生之衝突與矛盾。而「結構主義」最早可追溯自索緒爾（Ferdinand · de · Saussure 1857~1913）³³的語言學研究，其著作《普通語言學教程》視「語言」為一獨立的系統，並提出「語言」和「言語」兩種概念，前者是一種約定俗成、共同使用的體系；後者則是一種可因環境、族群差異而體現之特色，後來他又對語言的意義深入研究，提出能指（signifie）與所指（signifiant）兩概念，前者是表現符號形象的表象層面，後者是表達符號概念的指涉層面，將兩者結合即賦予符號「意義」；之

³³ 費迪南·德·索緒爾（Ferdinand de Saussure 1857~1913），瑞士語言學家，被譽為「現代語言學之父」。

後雅各布森（Roman・Jakobson）³⁴將其理論吸納並提出「雙軸關係」，即「組合關係」與「聚合關係」，他說：

「語言研究中基本的二項對立概念……是諸如編碼……組合關係—聚合關係，鄰近性—相似性等二分體（dyads）……」鄰近性和相似性的對立在語言和詩歌當中有種種表現，也可以描繪成換喻（metonymy）和隱喻（metaphor）的對立。³⁵

由此可知，「組合關係」是語言的鄰近性，「聚合關係」是語言的相似性，此兩項對立概念又可稱為換喻和隱喻的對立。

爾後，他又提出「溝通模型」之語言功能分析方法，使得對「語言」的研究從語言學領域轉向符號學領域，也奠定日後李維史陀（Claude Lévi-Strauss 1908～2009）³⁶對結構主義的定義與開創。

李維史陀為早期結構主義的實踐者，其著作《神話學》對神話、種族、宗教、食物等進行分析，並找尋出一定的「共性」，例如生食和熟食、男人和女人、長生和短暫人生、空瓶子和盛裝物等各種兩兩對立的「共性」，進而產生一種規律，乃至形成結構，對日後與符號學研究領域與結構主義後輩學者影響至深。

綜上所述，可發現從索緒爾、雅各布森到李維史陀的分析實踐，皆探尋出一個二元對立的結構，不過依據結構主義的「對立結構」是將分析對象放在同一平行層面上產生張力的對立分析，但本文採用的「對立結構」並不是結構主義所定義的「對立結構」，而是以表層面和深層面話語結合所產生之張力與敘事結構之演進過程（由 A 至 B 點）進行表象層面的討論，並以「意涵結構」進行

³⁴ 羅曼・雅各布森（Roman・Jakobson），俄羅斯語言學家。

³⁵ 羅曼・雅各布森《雅各布森文集》，長沙：湖南教育出版社，2000年，第147頁。

³⁶ 克勞德・李維史陀（Claude Lévi-Strauss 1908～2009），結構主義學家。

深層面向的探析，其中「意涵結構」取自高德曼的發生論結構主義，何金蘭在其《文學社會學》中，有對高德曼發生論結構主義的「意涵結構」進行解釋：

文化創作，在它付諸行動、實現的範圍內，是特別領域中（哲學、文學、藝術、宗教等）一個幾乎是緊密一致和具意義的結構，因為在實現的過程當中，文化創作會儘量接近一個目的，這個目的是某一社會團體的所有成員都試圖向之走去的目的。

這個具意義又緊密一致的結構，高德曼稱之為意涵結構，是一切文化創作實質的價值基礎。³⁷

由上可知，「意涵結構」意指在文化創作中，都會試圖接近一個目的，而此目的是某社會團體成員的共同目標，或者藉由隱含作者創建之想像世界呈現而出，或作者透過文化創作（書寫文學作品）來展現，進而形成具意義又一致的結構。

因此，本章將從表層「對立結構」所下分的對立敘事進行解碼，接著再以「對立結構」中的張力敘事和演進敘事之結果來探析其小說中深層「意涵結構」的意涵敘事，最後期望找尋出袁哲生小說中文本具意義且一致的內在結構。

最後，在「袁哲生小說中的創作意識」方面，主要探析袁哲生小說文本內部的隱含作者之自身理念或想法，藉由文本內之討論來推敲真實作者的創作意識。因而又下分成「現代主義的美學意識」和「世界觀」兩大部分；在「現代主義的美學意識」中，主要針對袁哲生小說裡展現之寫作形式與獨特風格作為分析對象，並以歐陽子所認為的寫作方法「客觀原則」和「戲劇性效果」作為解析方針，來探找出袁哲生小說文本的隱含作者其背後對於「小說」這一文

³⁷ 何金蘭《文學社會學》，桂冠圖書股份有限公司，1989年8月，第95頁。

類，關於藝術方面的價值趨向與美學思維；而在「世界觀」中，主要針對第三章的「意涵結構」所探尋之內在結構來進行討論，之所以這樣分析，是因為何金蘭在《文學社會學》中討論高德曼「發生論結構主義」之「世界觀」概念時，對其進行解釋：

有價值的文學、藝術作品，其特徵是它們都有一個「內在結構緊密性」，還有一整體的不同要素之間的必然關係。

就因為意涵結構是文化創作的價值基礎，因此，所有的人都試圖創造意涵結構；一個社會團體中，每位成員都企圖創造出同樣的意涵結構，某些特權團體的所有成員也試圖創造相同的意涵結構，高德曼稱之為「世界觀」。³⁸

從上可知，每個文學、藝術作品等文化創作都有一個緊密的內在結構聯繫著，進而形成「意涵結構」，此意涵結構是文化創作的價值基礎，指向某種特定的團體意識，是以，當這些個別的「意涵結構」集結成一個團體意識時，即為高德曼所說的「世界觀」。

因此，此章節擬針對第三章討論而出的內在結構進行更深入的探究，試圖揭曉文本內部所傳達之價值意識；因此又劃分為「反現代性」與「存在主義思維」兩個部分，藉由文本內部之討論來深探袁哲生小說中文本世界觀之架構。

綜上所述，本研究以「袁哲生小說中的敘事型態及其意識研究」為論題，以「敘事型態」、「雙層結構」及「創作意識」三種層次作為論析，期望藉由敘事學之探究及文本世界觀的找尋，為袁哲生小說文本的研究增添研究價值。

³⁸ 何金蘭《文學社會學》，第96頁。

第二章 袁哲生小說中的敘事技巧

由於袁哲生自殺之關係，至今許多學者多半將他生前創作的諸多短篇小說，當作研究時間、空間敘事與死亡書寫，或生存困境之題材；又因為其短篇小說作品，也以未經世事磨練，還是純真、童趣的少年為敘事主角，也因而引起其他學者以少年的身份作為研究主題；或者以小說的互文進行發掘。至於以敘事學方式分析袁哲生小說文本敘事技巧之論文，則為數不多。

有關敘事技巧的分析方法繁多，較具代表性的是茨維坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov 1939~2017）於《散文詩學——敘事研究論文選》中的〈敘事語法：《十日談》〉，其理論將敘事文本以語法結構的角度切入分析，並將敘事語句劃分成命題和序列兩個基本單位，故事由一序列組合而成，而序列則由各式各樣的命題結合起來，進而形成一個完整的故事。胡亞敏在《敘事學》進一步仔細劃分成敘事視角、敘事者、敘事時間、敘事情節等概念，因而本文採取胡亞敏提出之概念作為敘事技巧的研究方法，並將敘事情節此一部份與敘事視角相結合，透過分析敘事視角的推演方式，試圖理解小說故事之情節變化。

是以，本章將以袁哲生創作的短篇小說為研究主體，以小說之敘事技巧為研究主題，下分為兩個小節，分別是「袁哲生小說中的敘事視角」、「袁哲生小說中的敘事時間」，期望透過袁哲生小說裡敘事技巧之研究，找尋出小說中敘事型態的敘事特徵與共性。

第一節 限知的敘事視角

在瞭解「限知的敘事視角」前，須先瞭解何謂是「敘事視角」？而所謂「敘事視角」並非是作者於作品中虛構的敘述者，以胡亞敏《敘事學》的說法來說，「視角指敘述者或人物與敘事文中的事件相對應的位置或狀態，或者

說，敘述者或人物從什麼角度觀察故事。」¹，即敘事者/角色以怎樣的的角度觀察與敘述故事，或者說，是誰在看故事，換言之，「敘事視角」著重於「視角」這個部分，是故事中的人物看到或想到東西時，傳遞給讀者的一種依據，並不是敘述者，因為敘述者，只是將故事中的人物看到或想到東西時，進行轉述和解釋，進而傳達給讀者，是以，所謂「限知的敘事視角」即是指故事中人物在看到或想到東西時，並非以全然全知的角度將所看所想之事傳達給讀者，因而在胡亞敏《敘事學》裡對「敘事視角」之分類方法，又將其分成「非聚焦型」、「內聚焦型」、「外聚焦型」三種類型之敘事視角。

首先，「非聚焦型」敘事視角又稱做「零度聚焦，是一種傳統的、無所不知的視角類型。」²，換言之，敘事者以如同上帝般的視角看待故事與敘事故事，其故事人物外在的群體生活，或內在的心裡意識活動，都能從任何角度切入進行敘述，例如中國的傳統小說—四大奇書（〈水滸傳〉、〈三國志〉、〈西遊記〉、〈金瓶梅〉）或清代小說〈紅樓夢〉的敘事視角都是如此；再來「內聚焦型」敘事視角是「每件事都嚴格地按照一個或幾個人物的感受和意識來呈現。」³，也就是說，敘事者將敘事視角聚焦於一個或幾個角色身上，並且藉由一個或幾個角色的感受和意識轉述其所看到、聽到或接受到的外部資訊與內心活動，而對於其他角色則以旁觀的角度來猜度和臆測其思維情感；是以，可發現其所述說的敘事視角之定義都可在現、當代的小說看到這樣的敘事方式。但是，她又將內聚焦型敘事視角再細分成「固定內聚焦型」、「不定內聚焦型」、「多重內聚焦型」三種敘事視角；在「固定內聚焦型」部分，她說「被敘述的事件通過單一人物的意識現出，視角自始至終來自一個人物。」⁴，例如以第一人稱視角「我」，或第三人稱「他」（固定在某一個故事人物之視

¹ 胡亞敏《敘事學》，若水堂股份有限公司，2014年2月，第31頁。

² 胡亞敏《敘事學》，第35頁。

³ 胡亞敏《敘事學》，第38頁。

⁴ 胡亞敏《敘事學》，第40頁。

野上) 為敘事視角所書寫的小說；而在「不定內聚焦型」部分，則界定需以幾個角色的視角和範圍來呈現不同的故事事件，因而「作品由相關的幾個運用內聚焦視角的部分組成。」⁵，例如後設小說《蝴蝶春夢》的敘事方式就是如此，以及在「多重內聚焦型」部分，則是「同樣的事件被敘述多次，每次根據不同人物各自位置現出，也就是讓不同人物從各自角度觀察同一事件，以產生互相補充或衝突的敘述。」⁶，也就是說，相同的事件，藉由不同角色從各自角度的觀察和敘述下，產生補充或衝突的敘述，例如芥川龍之介的小說〈竹藪中〉，或者一些偵探小說描寫偵探辦案過程時的部分，其敘事方式即是如此；最後的外聚焦型敘事視角，是「敘事者嚴格地從外部呈現每一件事，只提供人物的行動、外表及客觀環境，而不告訴人物的動機、目的、思維和情感。」⁷，換言之，敘事視角僅呈現角色的行動、外表與客觀環境，而不訴諸角色的動機與動機，或思維、情感，例如偵探小說在描述命案發生過程的時候，常常會以此敘事視角作為敘事手法，也就是刻意的不敘述兇手殺害被害人之原因和目的，以鋪陳之後由偵探進行解謎之情節。

除此之外，胡亞敏又以此三種類型之敘事視角為基底，提出「視角變異」一說，意指一些小說的敘事視角，不是以同一種聚焦類型的敘事視角有始至終的書寫作品，而是會以某一種聚焦類型的敘事視角作為主要的敘事方法，並依照故事的情節推進、變化，來加以變換不同類型的敘事視角進行敘事，爾後，她將「視角變異」又分成減少資訊的「省敘」和增加資訊的「擴敘」兩種，「省敘」是「敘述者或人物知道而故意向讀者隱瞞。」⁸，換言之，敘事者或故事角色故意對讀者隱瞞故事中的一些已知之事件；而「擴敘」則是「敘述者或人物突破單一的聚焦方式進入更廣闊的視野，或者說，向讀者提供超過敘述者

⁵ 胡亞敏《敘事學》，第40頁。

⁶ 胡亞敏《敘事學》，第41頁。

⁷ 胡亞敏《敘事學》，第41頁。

⁸ 胡亞敏《敘事學》，第44頁。

或人物在某一聚焦位置上所了解的資訊。」⁹，即指敘事者或故事角色對讀者提供超過一定聚焦位置上所了解的資訊，或者其聚焦視角突破了單一的敘事範圍，進而擴大敘事視野。

承如上述，本章節將以胡亞敏之《敘事學》作為研究方法，並以袁哲生前出版的短篇小說集作為研究主體，分為「袁哲生小說中不定內聚焦型視角的視角變異」與「袁哲生小說中固定內聚焦型視角的視角變異」兩個小節來進行討論。

一、不定內聚焦型的視角變異

在袁哲生的小說作品裡，其敘事視角的敘事方式有三種，分別是採用「第一人稱固定內聚焦型視角」，與採用「第三人稱固定內聚焦型視角」，以及採用「第三人稱不定內聚焦型視角」等，而本節將先對「第三人稱不定內聚焦型視角」的敘事方式進行討論；由於此敘事視角主要以幾個故事人物的視角來呈現不同事件之發生，同時事件會在某一範圍內局限於某一人物身上，因而當敘事者或故事人物觀看事件的視角不同時，其敘事視角就會產生移動，也就形成所謂突破單一視角的敘事方式，進而造成視角變異。例如他的處女作品〈送行〉，整個故事是以第三人稱的視角來敘說故事，並且透過視角不停的轉換與聚焦到其他人物身上之方式來敘述故事，慢慢的表現出小說故事的核心內涵—「人物一個接一個地送人、被送漸行漸遠、不知所終」¹⁰；也就是說，整個故事表現的是「人當下的處境」¹¹，而篇名則成為了對整體生命的象徵。

然而，視角變異有兩種，一種是「擴敘」的視角變化，可以看到與瞭解到敘述者或故事人物突破單一的聚焦方式，進入更廣闊的敘事視野；另一種是

⁹ 胡亞敏《敘事學》，第44頁。

¹⁰ 張大春於《第十七屆中國時報文學獎短篇小說獎》的〈決審意見〉，袁哲生《靜只在樹上的羊》，觀音山出版社，民85年（1996）8月，第40頁。

¹¹ 張大春於《第十七屆中國時報文學獎短篇小說獎》的〈決審意見〉，袁哲生《靜只在樹上的羊》，第41頁。

「省敘」，即敘事者在敘故事人物遇到事件時，只講述故事人物之行為舉動，而不明確的將故事人物的內心想法呈現而出；因此論者想藉由「擴敘」和「省敘」兩種視角變異，來分析袁哲生小說的故事情節之變化，期許能夠找尋出其小說在「第三人稱不定內聚焦型視角」下的視角變異及其特徵和共性。

在小說〈送行〉故事開頭，敘事者帶出故事的發生地在某個車站的月台上，而故事的發生時間是在凌晨十二點五分，可以從以下引文來佐證：

零點五分北上的火車就要進站，一名憲兵推開軍人服務台的綠紗門，另一個手上銬住一名逃兵的憲兵也跟著走出來……準備前往第二月台搭這班北上的普通車。這名逃兵看似已過兵役年齡，中等偏瘦的體格，身著一件白色背心和褐色條紋窄管西裝褲，腳上還趿著梅春旅社的塑膠拖鞋，疲憊而黝黑的臉上，顯現出一層重大挫折之後特有的麻木表情，短髮下一雙乾乾的眼球裡透出一種沈默，好像對周遭的一切已沒有半點感受。不過，眼前迎面而立的兩個人影卻使他的臉部露出一抹訝異，只一眨眼，旋又平息下來。

佇立在地下道入口的這一老一少是他父親和弟弟，他們也要搭這班北上的火車。他只低垂著頭從他們眼前走過，那兩位憲兵並沒感到異狀，以為他們只是一般好奇的旅客而已……老父親肩上斜掛一只航空公司贈送的旅行袋，左手拎起一只綠白相間寬條紋的大帆布袋，右手拉著小兒子，尾隨在他們後方……小兒子剛讀一學期國中，原本已不習慣父親牽他了，但眼前靜肅的氣氛使他沒了主意。空空的地下道磨石地板傳來兩雙長筒皮靴的磕地聲，橐、橐、橐的聲響強化了納副手銬所發出的冷寒的光澤。他默默跟在父親身旁，這是他第一次見到真實的手銬，感覺像

從以上之引文，可以看到故事一開始敘事者以第三人稱視角來觀看故事，先聚焦描述某一車站的某個月台，有輛北上的火車將要進站，接著，敘事視角再轉移聚焦到兩名憲兵和逃兵三人從服務台的綠沙門走出來，爾後說明三人現身火車站之原因，即準備前往第二月台搭乘北上的普通車，之後敘事者視角描寫逃兵的外貌穿著，藉此引領出逃兵對於周遭環境之心聲，然而在尾段部分，敘事者的觀察角度轉以逃兵為敘事視角，描寫其眼中所見之人物，但卻只點到為止，不明說逃兵眼中看見的人物是何許人也（這一部分敘事視角的聚焦方式轉變為第三人稱的固定內聚焦視角進行描述）；不過到了下一段的敘事時，敘事者再度轉回第三人稱的視角來觀察與敘述，進而揭曉方才逃兵眼中看到的人物，即是自己的父親和弟弟；但是敘事者話鋒一轉，將視角拉近與角色的距離（但還是以第三者之視角觀察著），述說逃兵父親肩上背著一只旅行袋、左手提著一只帆布袋、右手牽著小兒子（弟弟）尾隨在後，講述小兒子才剛就讀國中一個學期，並且不習慣父親牽著手，而在下一段的敘事中，敘事者的視角轉成第三人固定內聚焦視角聚焦在小兒子身上，描繪因為月台上靜肅、寂寥的氛圍，以及充滿寒冷光澤的手銬之關係（此時的敘事者將原先與角色的距離再度拉遠），因而小兒子的心裡產生了一絲恐懼，並且從手銬上感覺到與哥哥（逃兵）的距離像隔著「一堵牆」。

因此，能夠發現敘事者之敘述故事的角度，時而拉遠以第三人稱視角、口聞進行敘述；時而轉以第三人稱固定內聚焦的視角、口聞來描述故事，試圖從這兩種敘事視角來講述，敘事者在單一的敘事視角上所無法描寫之情節，換言之，即是以突破單一的敘事視角來述說整篇小說的故事情節及其變化，是以也能發現小說〈送行〉之視角變異是屬於「擴敘」的視角變異。

¹² 袁哲生《靜只在樹上的羊》，第19～20頁。

而在小說〈一件急事〉中，同樣以第三人稱的方式書寫開頭，再時而切換敘事者的敘事視角來述說故事，而故事大綱描述一名小男孩聽從懷孕的母親，去找尋沉溺於賭場博弈的父親，告訴他母親準備要臨盆了，可以從以下引文來佐證：

冗長的夜路上，只有紅綠燈和樹葉還在動著。

轉入一條小巷，小男孩推開那扇通往地下室的玻璃門。他剛剛受了母親的囑咐，要他來這裏通知他的父親儘快回家去。她挺著巨大的肚子，用很細小的聲音對他說：「陣痛已經開始了。」

他……認出他的父親……緩緩伸出右手，用食指輕輕地勾動他父親的後褲袋。

他父親回過頭來，佈滿紅絲的眼球眨了幾下……一面用手按住桌緣的撲克牌，一面伸出另一隻手，把小男孩捲起的衣領往下折好。他又回過頭去加入喧騰的吵鬧聲中。

……他推開玻璃門，從地下室走出來……站在一家服飾店騎樓上。

一會兒，一輛賣烤香腸的摩托車在騎樓前停下……

……老頭兒……取出碗公和骰子，放在車座的木板上。

他父親抓起骰子在掌心搓了幾下，擲了一個十點，然後回頭對小男孩露出上揚的嘴角。

小男孩輕輕走到父親背後，伸出右手，用食指勾動他的褲袋。他回頭

來，佈滿血絲的眼睛過了許久才眨動一下。¹³

從以上之引文，可以看到敘事者的視角以第三人稱之視角描寫故事發生的地點與時間點，以及故事主角（冗長的夜路上、小男孩），爾後敘事者講述小男孩推開地下室的門，接著轉變聚焦方式以第三人稱的固定內聚焦視角說明小男孩為什麼會出現在地下室的理由，主詞雖然以則轉「他」為主，但描述的視角明顯是指向小男孩自己（必須說明的是，聚焦方式雖從從第三人稱視角變成第三人稱固定內聚焦視角，但敘事者以這樣的敘事方式之目的，是為了將故事聚焦在小男孩身上，以呈現不定內聚焦視角在「某一範圍內界定在單一人物」上之概念），因而才能知曉，小男孩來到地下室的原因，是因為挺著巨大肚子的母親請他去找他父親，並且傳達自己將要臨盆之事給父親知曉。到了下一段，敘事者視角繼續以第三人稱固定內聚焦視角聚焦在小男孩身上，並注重描繪他從黑暗的地下室中看到了他的父親，便向前用食指勾了一下父親身後的褲袋，想引起父親的注意，結果，父親只是眨了幾下眼球，將他的衣領摺好，然後轉頭繼續博弈之行為，而小男孩則走出地下室，在騎樓上看見一輛賣烤香腸的摩托車停在騎樓下；最後，敘事者將視角聚焦方式從第三人稱固定內聚焦視角轉回第三人稱視角，聚焦於賣烤香腸的老頭兒拿出碗公和骰子放在車座的木板上，而小男孩的父親則將骰子抓起放在掌心搓揉幾下，擲出一個十點，接著轉頭對小男孩露出一抹微笑，此時敘事者視角又將聚焦方式固定在小男孩的身上，再度伸出自己的食指對父親身後的褲袋勾了勾，這時父親則以佈滿血絲的眼睛予以回應；至此，從〈一件急事〉可以發現其小說敘事者藉由此兩種敘事手法來描寫故事人物外在的行為舉動，因而無法得知處於事件內的故事人物，其心裡面的想法如何，是以瞭解出〈一件急事〉的視角變異是屬於「省敘」的視角變異。

綜觀以上之論述，在〈送行〉裡看到了敘事者先以「第三人稱視角」講述

¹³ 袁哲生《靜只在樹上的羊》，第 115~118 頁。

逃兵被憲兵逮補並押至車站，之後轉以「第三人稱固定內聚焦視角」來描繪逃兵的外貌形象，藉以交代逃兵這個人的基本資訊，以及遇到自己的父親和弟弟之時的內在心境之變化，然而，在敘述逃兵的父親和弟弟出場時，則又轉用「第三人稱的視角」進行敘述，並描寫逃兵父親和弟弟兩人的外貌形象，最後又轉回採以「第三人稱固定內聚焦視角」刻劃小兒子對於手銬所散發之光澤，而產生的心中之畏懼感，因而瞭解了敘事者試圖透過這兩種敘事視角來講述其在單一的敘事視角上所無法描寫之情節，也就是突破了單一的敘事視角來述說整篇小說的故事情節及其變化，也因此知曉〈送行〉的視角變異是屬於「擴敘」之視角變異；然後在〈一件急事〉上，看到敘事者先以「第三人稱視角」描寫小男孩踏入地下室，之後再轉換成「第三人稱固定內聚焦視角」來敘述小男孩踏入該空間或環境之原因，以及他和父親之間的互動，最後在故事末端，敘事者將視角聚焦方式從「第三人稱固定內聚焦視角」轉回「第三人稱視角」，講述父親對於離開地下室後，只是換個地方繼續博弈之行為，因此透過此兩種敘事視角的敘事手法，瞭解了其小說敘事者多描繪故事人物外在的行為舉動，而無法知曉故事人物心裡之想法與感受如何，是以理解出〈一件急事〉的視角變異是屬於「省敘」的視角變異。

同時，論者也從以上兩個例子發現，「袁哲生小說中不定內聚焦型的視角變異」之敘事技巧，無論是「擴敘」的視角變異，或是「省敘」的視角變異，其特徵與共性皆可看出，敘事者皆採以「第三人稱視角」和「第三人稱固定內聚焦視角」不斷地相互轉換，來進行小說故事情節之敘述。

二、 固定內聚焦型的視角變異

然而，除了上述的第三人稱不定內聚焦視角書寫方式之外，袁哲生的小說還有採用「第一人稱固定內聚焦型視角」，與採用「第三人稱固定內聚焦型視角」等兩種書寫方式，首先「第一人稱固定內聚焦型視角」，是指「觀察者只能了解自己在場所發生的事情，而其他人物只有進入觀察者的視野才得以介

紹。」¹⁴，換言之，故事角色只有進入身為觀察者的「我」之視野內，「我」才能夠進行描述，其顧名思義就是以「我」為敘事視角者，站在「我」的視角述說故事，而此種書寫方式在袁哲生的小說中相當常見，因而本節將從他的幾本短篇小說集中，選取幾篇短篇小說作為例子進行論證；至於「第三人稱固定內聚焦型視角」的部分，是指「敘述者雖以第三人稱的口吻講故事，但採用的卻是故事中某個人物的視角，並將這一特定的視野範圍貫穿於作品的始終。」¹⁵，亦即主詞的稱謂雖然不以「我」為代稱，而以「他」或人物名字來替代，但其敘事視角明顯是固定於小說中某一個故事人物的視野上；是以可發現，第三人稱固定內聚焦型視角敘述故事的視角，明顯與第一人稱「我」為視角的書寫方式類似，其敘事者的視角是固定在該人物身上，隨人物的移動與所見所聞而隨之變化。

因此，本節中將以袁哲生的短篇小說作為討論對象，從他的短篇小說集中取出幾篇作為論述例子，希望藉此能找尋出其固定內聚焦型視角之視角變異及其特徵與共性。

（一）第一人稱固定內聚焦型的視角變異

首先，第一人稱固定內聚焦型視角變異部分，在〈雪茄盒子〉一文中，敘事者以第一人稱「我」之視角敘事故事。故事一開始，敘事者以簡短的幾句話「父親早起，父親上班，父親下班，父親早睡。父親很窮，父親足不出戶。但有一天是例外。」¹⁶描述父親在日常生活上的平凡樣貌，但是這些看似平凡的樣貌也隱藏著不平凡的一面（有一天是例外的），這樣的描述使主角眼中的父親形象，充滿了循規蹈矩但又帶點神秘感與驚奇感；於是那個「有一天是例外」之不平凡面貌對主角來說，就是父親展現那股神秘和驚奇的時刻，也就是每年兒

¹⁴ 胡亞敏《敘事學》，第38頁。

¹⁵ 胡亞敏《敘事學》，第39頁。

¹⁶ 袁哲生《靜只在樹上的羊》，第3頁。

童節到來的那一天，父親會帶著他一起去動物園遊玩，當作兒童節禮物。

於是，主角與父親兩人前往火車站坐上火車，在火車上敘事者描寫「父親交疊雙腿，上身略斜，輕輕地哼著小曲，並用指尖在窗臺上打出鼓點。」¹⁷，這段敘述將主角與父親出遊的興奮和期待之感受，藉由父親於火車上的細微舉動來傳遞而出，同時表示出父親在主角眼中除了上述的形象外，也擁有慈父之形象。

爾後，兩人下了火車轉乘公車去動物園，到達之後父親掏出錢包買票入園；接著，視角隨著主角「我」與父親走到動物園內人氣較高的馴獅表演會場，看見兩隻兇猛獅子被關在碩大的鐵籠子內，而馴獸師則將手上的鞭子往地上一甩，使會場的緊張氣氛迎接至最高點，同時這也是「父親最高興的時刻」¹⁸，這個父親最高興的時刻，敘事者「我」（也是主角）專注敘述父親看馴獅表演之臉部表情和動作，以及父親不知何時偷偷抽起雪茄，並且在馴獅表演氣氛從最高點至獅子漸漸被馴獸師馴服時，臉上流露出一種可惜或者精彩戲碼將要結束之表情；然而又話鋒一轉，述說這次馴獅表演因獅子不聽馴獸師的指揮，向圍觀人群嘶吼與撲向馴獸師，而使得表演不得不提早結束，但是父親卻顯得興致勃勃，因而帶著主角去看電影，可以從以下引文來探究：

……鐵籠子外已圍了好一些人，兩隻威猛的雄獅，脖子上掛著豐厚的一圈鬃毛，不安地在籠子裡交叉巡走著。馴獸師迅厲地往地板上甩一狼鞭，觀眾應聲啞然。只見他一手執鞭，一手持棍，敏捷地在獅子的外圍打繞，鞭子不斷抽著，棍間始終對著獅子的雙眼，形成一個緊張的對陣。獅子暴躁起來，終於扯裂震耳的吼聲如山洪，不斷抬起前腳來耙那

¹⁷ 袁哲生《靜只在樹上的羊》，第5頁。

¹⁸ 袁哲生《靜只在樹上的羊》，第7頁。

枝棍子，龐大的身體往下低沈鼓繃，且奮力在地上磨爪……

……只記得父親總是在這個時候悄悄地抽出那根雪茄……在獅子們磨爪的澀澀聲中，馴獸師漸漸控制住場面，父親臉上一團團濃煙像游霞班浮動擴散，消失在空中。有一年我注意到，在這個時候，父親的臉上浮起了一絲絲惋惜的表情，不太明顯的。

那年，大鐵籠裡的獅子野性大發，不聽指揮，對著圍觀的人群狂吼……還不斷朝馴獸師撲去，表演只得提前結束。從動物園出來，父親似乎興致很好，又領著我去武昌街電影……¹⁹

從以上之引文可以看到，敘事者的視角藉由故事主角「我」的眼睛，描寫鐵籠子的周圍已被一群人所圍繞，接著將視野拉近聚焦於兩隻獅子，敘述獅子身上掛著一圈鬃毛，在鐵籠裡不安的巡走，而此時視角轉到馴獸師身上，描繪馴獸師雙手拿著鞭子和棍子，不停的挑釁鐵籠裡的獅子，使獅子的情緒被鼓譟耳起，而觀眾因為馴獸師和獅子的緊張對峙，也跟著躁動起來；此時敘事者視角的「我」轉移到父親身上，講述父親總是馴獅表演氣氛最高點之時，會悄悄地抽起一根雪茄，並且隨獅子從原先憤怒的情緒漸漸的被馴獸師所馴服，其吞吐出的煙團掩蓋了父親臉上的情緒，而這一情節使得「我」的眼睛脫離此刻的時間，主角「我」插敘了某次旅行中，看見父親在表演將要落下帷幕時，其臉上浮現之惋惜的表情；結果這一年的馴獅表演，因籠子裡的獅子不聽從馴獸師之指揮，而使得表演必須提前結束，不過父親卻顯得心情不錯，因此決定帶著主角去看個電影作收尾。至此，可以發現敘事者「我」在講述父親於馴獅表演達到最高潮之時，總會點起雪茄抽著，再拖離此時此刻觀賞表演的時間點，插敘

¹⁹ 袁哲生《靜只在樹上的羊》，第7~8頁。

描述父親在「這個時刻」，臉上浮現出「惋惜」的表情等故事情節，看見敘事者「我」在當下的突破了單一敘事視角的敘事範圍，講述了那個時間點無法看見與得知的事情（有一年父親臉上浮起惋惜的表情），因為此事件顯然是未來時間才會發生並看見之景象，進而理解出此篇小說〈雪茄盒子〉於「第一人稱固定內聚焦視角變異敘事手法」上，其視角變異是屬於「擴敘」的視角變異。

再來，於〈父親的輪廓〉中，敘事者同樣以第一人稱「我」的視角來敘事故事，其故事大綱描述敘事者「我」因為升學聯考的壓力而萌生自殺的慾念，而父親為了鼓勵敘事者（也是主角）「我」活下去的力量，會偷偷進來房間，並在書桌下寫幾句勉勵話語，甚至是在敘事者「我」於學校玩晚自習準備聯考時，還特別買蒸餃到學校和敘事者「我」一起享用，並道出一句「好好活下去，不一定要在意別人的話，人生有時候要走自己的路」²⁰，藉以鼓勵其活下去的動力，而這一句話也成為父親對主角留下之省思話語，並因而成為主角「心目中的無名英雄」²¹；只是後來父親不告而別的離開了自己和母親，再後來卻傳從母親口中聽聞父親死亡的消息，然而母親面對父親死亡之消息卻沒有一絲哀惋，反而變得剛毅、堅強。然而有一天，母親像父親生前樣子，偷偷的打開房門進去敘事者「我」房間時，敘事者「我」忍不住的打開沉默，喊了一聲「媽！」²²，這一舉動，卻使得母親開始啜泣起來離開房間，同時也讓敘事者「我」再度燃起自殺的慾念。

不過，在敘事者「我」聽聞到父親死亡消息後，則故作堅強的不流露一絲情緒，還瞞著母親前往父親發生命案的案發現場進行緬懷，可以藉由以下引文來佐證：

²⁰ 袁哲生《寂寞的遊戲》，聯合文學出版有限公司，1999年5月，第116頁。

²¹ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第117頁。

²² 袁哲生《寂寞的遊戲》，第119頁。

背著母親，我偷偷到父親出事的現場去了幾次，每次都待上很久的時間；父親在我心中無名英雄的形象，變成了一個用白色漆線勾勒在柏油路面上的空白輪廓，肢體雖然扭曲，但是依然完整。南來北往的車輛不斷地從父親的輪廓上壓輾而過，每壓一回，關於父親生前種種變更加清晰起來。父親依舊活在我的心中，依然繼續為我增添新的記憶，只是不再與我分擔新的悲傷。²³

從上述引文可以得知，敘事者「我」透過眼前「心目中的無名英雄」成為了「白色漆線的空白輪廓」，並且被車輛「不斷地壓輾而過」之敘述，來帶出父親對主角「我」來說永遠活在其心中，並繼續為主角「我」添增新記憶，不同的是無法再一同分享各種情緒；而從敘事者「我」描述父親「活在心中」，並增添「新記憶」與「不能分擔新悲傷」等敘述，能夠發現敘事者「我」所講述之內容，其敘事視角早已突破了第一人稱敘事者所看到並講述之事，因為時間上明顯不是此刻時間所能看見與敘述之範圍），換言之，此段敘述表面看起來是講此刻時間發生之事，但實則已經脫離該敘事視角的敘事範圍，敘事者講述故事角色當下（父親出事現場）所無法看見的景象。因此，可以理解出〈父親的輪廓〉在「第一人稱固定內聚焦視角變異」上，其視角變異是屬於「擴敘」的視角變異。

綜觀以上之分析，在〈雪茄盒子〉與〈父親的輪廓〉兩個例子可以發現，袁哲生的小說在以第一人稱「我」為視角敘事故事時，敘事者擅長將敘事視角的敘事層突破單一敘事視角所能看到、述說之範圍來進行敘述，也就是說，敘事者在「第一人稱」的敘事方式下，擅長描述敘事視角所無法觀看到之事件，因而其小說文本在「第一人稱固定內聚焦視角變異」上都表現出「擴敘」²⁴的視

²³ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 118 頁。

²⁴ 胡亞敏對「擴敘」之說法是「敘述者或人物突破單一的聚焦方式進入更廣闊的視野，或者說，向讀者提供超過敘述者或人物在某一聚焦位置上所了解的資訊……或描寫人物不可能看到的景象，或披露另一人物的思想。」；而本文上述兩個例子皆可發現，敘事者透過突破視角所

角變異。

(二) 第三人稱固定內聚焦型的視角變異

在這裡，將探討袁哲生小說中於第三人稱固定內聚焦型視角變異的部分，在〈密封罐子〉一文裡，敘事者視角以「他」為代稱，並且將視角都固定聚焦於「他」身上，講述主角在晚餐時分望向屋外庭院摘種的白色山茶花樹，想起妻子還未過世的時候，和自己一同說好的「約定」，於是拿著一把圓鋤，走到庭外的樹下，將這時候和妻子一起玩樂並立下約定的時光膠囊挖掘出來，同時也挖掘自身與妻子結縭一生的種種往事。

爾後，敘事者的視角回溯到過去主角「他」與妻子在一起的點點滴滴（從此段開始，敘事視角聚焦、固定在主角「他」身上）；時間回到八年前，他和妻子剛從同一所師專畢業，於畢業旅行的時候恰巧發現他現在居住的房子，只是當時是一座廢棄的房屋，後來他與妻子結婚後定居下來，並在當地擔任教師教書，而那時的他想著清靜過著日子就好，服務屆滿後就在當地退休即可，然而兩人結縭一年的時間裡，妻子便將原先已成廢棄屋的房子打理得乾淨整潔。

在妻子過世後，敘事者描述主角「他」對於妻子「想不想要孩子的問題」從來都沒有認真的詢問過，只說明主角很享受現在的生活，「覺得好像什麼都不缺了」²⁵。然而，敘事者卻話鋒一轉，講述主角「他」回憶與妻子結婚後第三年的元宵節，屋外突然傳來了一陣小孩的玩鬧聲，是鄰家小孩提著燈籠上街嬉鬧，妻子看見之後，便提議想和小孩們一同去提燈籠，可是後來主角與妻子卻怎麼找也找不到那群小孩，於是妻子又提議和主角玩個小遊戲—多年後一起拆開的「時空膠囊遊戲」；之後兩人將各自想對彼此的話寫在紙上，並放進罐子裡，接著將罐子埋進土裡面，但主角「他」其實沒有寫任何字句在紙張上面，直到妻子過世「他」打算挖掘當時埋藏的罐子，想知曉妻子在紙張上寫的字

能描述的聚焦位置，講述事件當下故事角色所不能看到的景象。

²⁵ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 142 頁。

句，可以藉由以下引文來理解：

……他舉起密封罐子，光線穿過玻璃。他看見罐子裡只剩下一張紙片，還未打開蓋子，他便已經猜到了：剩下來的必定是他當年投入的空白紙片。

他知道，在埋完罐子之後，妻必定曾經背著他挖出罐子，取出紙片來看。當妻發現他投入的只是一張空白紙片時，就把她自己的那張給收走了。

妻的紙片上，究竟寫了什麼呢？²⁶

從以上之引文可以看到，敘事者藉由主角「他」的視角講述主角在挖出罐子後，從光線照射下看到罐子裡面只剩一張紙片還存在時，第一時間就猜想到那張紙片「必定是自己的那張空白紙片」，並且猜疑妻子肯定瞞著自己挖出罐子，並發現自己的紙片什麼字句都沒寫，於是將她的紙片取出；在此可發現，此段敘述從敘事者以主角「他」視角述說的「看見罐子中只剩下一張紙片」，而產生之一連串的聯想，乃至認為妻子「曾經背著他」偷挖罐子等情節，其敘事者視角都脫離了「此時此刻」的敘事視角，也就是說，敘事者雖然以「固定內聚焦」視角描述主角「他」挖掘罐子、回憶往事之故事情節，但在挖出罐子後的故事情節卻則跳脫了「此時此刻」只能看見與述說的視角範圍與敘事層次，因而其視角的聚焦方式在此段敘述上，敘事者的敘事視角突破了單一的敘事層次（主角「他」能夠觀看並述說之視角範圍），轉而以「非聚焦型視角」（上帝視角）來進行敘事；因此，能夠理解出小說〈密封罐子〉在「第三人稱固定內聚焦型視角變異」上，其視角變異是屬於「擴敘」的視角變異。

²⁶ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 145 頁。

而在〈木魚〉一文中，敘事者同樣以第三人稱的方式進行書寫，並且將視角都固定聚焦於故事人物—王毅民身上，其稱謂時而以故事人物「名字」，時而以「他」來代稱。其故事大綱描述主角是一個已經離婚的單親父親，與前妻、兒子在母親節這天相約聚會，並展開主角與兒子的親子之旅，以及三人相處時彼此所產生之家庭衝突情形等。

故事一開始，敘事者以主角「王毅民」視角述說母親節當天早晨起床後各種瑣事，先是到浴室泡澡，再沖泡一杯咖啡，接著敘述主角厭恨自己的身軀，想念母親在世時，將自身的婚姻經營的一切安然與穩定，並以此來對照自己的婚姻生活，以及離婚後的生活景況；爾後，敘事者描寫主角前往赴約的過程，和抵達約定地點後，在前妻與兒子現在同住的公寓外等候之情節。待主角等到兒子和前妻會面後，因為妻子與原先規劃好的計畫產生分歧而大吵一架，以致後來只有主角與兒子進行一日遊，而妻子則選擇約定中午時候在一家大飯店會面；而在親子旅遊之過程，主角帶兒子吃完午餐後，提議帶兒子去母親納骨的廟宇拜拜，但抵達目的地後又覺得兒子年紀還不適宜，因而來到廟宇正殿外面，看到兩旁林立的商販，卻發現擺設藤圈的攤子乏人問津，遂決定與該攤販捧個場。可從以下引文來作證：

王毅民給小男孩買了雞蛋冰，又買了一百塊的藤圈，眼睛盯著最遠處的一尊白瓷滴水觀音，一只一只地往外拋去。小男孩也站在白線後面，他開心地甜著手上的冰球，看他的父親把一個個小圓圈往半空中擲去，一只落地的藤圈彈了幾下才倒下，下一只藤圈又尾隨而至，在半空中劃出了一個個弧線。²⁷

從上面的引文可以看到，敘事者藉由主角「王毅民」之視角敘述他為了跟藤圈

²⁷ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 171 頁。

攤販捧場，買了雞蛋冰安撫兒子後，才買了一百元的藤圈並瞄準好目標（一尊白瓷滴水觀音），開始拋出手上的藤圈；至於在一旁觀看的兒子，敘事者則描述他與父親一同「站在白線後方」，靜靜的看著父親將手中的藤圈一只一只的往半空中拋擲出去，而那些被拋擲出去的藤圈落地後則在地上「彈了幾下才倒下」，就這樣，他（兒子）看著那些藤圈一只接著一只的在「半空中劃出一個個弧線」。不過，在此段敘述中可以發現，敘事者在講述兒子在一旁看著父親（主角）拋擲藤圈之視角，很顯然是主角看不到的敘事視角，換言之，敘事者的視角聚焦方式脫離了原先的「固定內聚焦型視角」，轉成「非聚焦型視角」（上帝視角）來觀看與敘說兒子所看之事物，是以，說明了敘事者的敘事視角，在此段敘事中突破了單一的敘事層次（主角觀看與述說之視角範圍）。

除此之外，敘事者在講述主角之後帶著兒子前往與前妻約好會合的飯店之過程上，其敘事視角之描述脫離了主角「王毅民」能夠觀看之視角範圍，也就是敘事者脫離了敘事層次，可從以下的引文論證之：

計程車往台北的方向疾駛回去，王毅民坐在後座，斜倚著身體，左臉貼靠在車窗玻璃上。小男孩坐在另一頭，他專心地看著手上那一袋小金魚，那個嶄新的籃球靜靜地躺在他身旁的座椅上。²⁸

從上面之引文可以看到，敘事者的敘事視角描述主角和兒子搭著計程車往台北的路上，而他倚靠車子左邊的車窗上，兒子則坐在另一頭看著手上的小金魚，一旁還有顆籃球靜靜的座落著。然而可以發現，此段引文的敘事者其敘事視角雖然「固定聚焦」在主角「王毅民」身上，看似以他的視角觀看並敘說一切事務，但是實際上在描述兩人在車上坐著的方向和所進行之行為舉動，都明顯的可以看出敘事者的敘事層次脫離了主角所能觀看之視角範圍，轉而以「非聚焦

²⁸ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 175 頁。

型視角」來進行敘事，也就是突破單一的敘事視角述說故事情節；因此，從以上兩段引文之例子能夠瞭解到小說〈木魚〉在「第三人稱固定內聚焦型視角變異」上，其視角變異是屬於「擴敘」的視角變異。

綜觀以上之分析，在〈密封罐子〉和〈木魚〉兩個例子可以發現，袁哲生的小說在以第三人稱「他」或角色名「王毅民」為視角敘故事時，敘事者也能將敘事視角的敘事層突破單一敘事視角所能看到、述說之範圍來進行敘述，換句話說，敘事者也能在「第三人稱」的敘事方式下描寫敘事視角所無法觀看到之事件，因而其小說文本在「第三人稱固定內聚焦視角變異」上也表現出「擴敘」的視角變異。

第二節 時序交錯的敘事時間

在袁哲生的小說中除了「敘事視角」的視角變異造就他小說的與眾不同之處外，其小說中的「敘事時間」的敘事方式也成為他小說不一樣的原因，例如在《寂寞的遊戲》的同名短篇小說〈寂寞的遊戲〉中主角「我」透過現在的時空來追憶十三、四歲之時的青春過往，並不停的在現在、過去來回切換敘事時間進行敘述，或者如《羅漢池》以看似各自獨立而實際上是連接在一起的三篇短篇小說，藉由不斷閃回贅述的敘事方式來新增原本已發生之事件的一些故事情節，使敘事時間的運轉與情節之變化，讓故事的整體性更加完整。但是，在進入研究之前，論者必須先說明何謂是「時序交錯的敘事時間」？而所謂「時序交錯的敘事時間」意即在小說故事的敘述當中，存有兩種敘事時間的表現，然而論者以為要深入瞭解「時序交錯的敘事時間」前，必須先從「敘事時間」說起。

那麼，何謂「敘事時間」？根據胡亞敏《敘事學》中的說法是「敘事文是具有雙重時間序列的轉換系統，內含兩種時間：被敘述的故事的原始或編年時

間與文本中的敘事時間。」²⁹，亦即敘事文本中含有兩種時間，一種是故事的原始時間，另一種是被敘述的時間，而研究敘事文本裡的故事時間與被敘述時間之變化，又稱為「時序」研究，於是下分為「逆時序」和「非時序」兩種狀態，前者是含有各種變形的線型時間；後者則是非線型時間，以共時敘述作為敘事方式。

首先，在瞭解「逆時序」的敘事時間之前，須先將其分成「開端時間」與「結尾時間」，胡亞敏為其說明「開端時間為起點的敘述稱為現時敘述，與偏離這一敘述層去追溯過去或預言未來的逆時序敘述構成一組對立，而現時敘述與逆時敘述之間的間隔為跨度，逆時敘述所涵蓋的故事時間長度為幅度。」³⁰，也就是說，「開端時間」為現時敘述；「結尾時間」則是偏離現時敘述，以預言未來或追溯過去來呈現的逆時敘述，兩者間的關係在於現實敘述和逆時序的間隔為跨度，而逆時敘述在故事時間的敘事長度為幅度，並由此再分成「閃回」、「閃前」、「交錯」三種逆時敘述方式。「閃回」即為「倒敘」，以「開端時間」關係將之分為「外部閃回」、「內部閃回」和「混合閃回」等；「外部閃回」是「敘述開端時間之前的故事」³¹，而「內部閃回」是「敘述開端時間之後的故事」³²，最後「混合閃回」是「外部閃回與內部閃回的結合」³³，換言之，「混和閃回」是講述開端時間前到開對時間後的故事。

除此之外，又以「故事」之間的關係與敘事「功能」，將「閃回」分成「整體閃回」、「局部閃回」、「填充閃回」、「對比閃回」及「重複閃回」等五種敘事時間。「整體閃回」是「閃回構成情節的中心或主幹」³⁴，主要以逆時敘述為

²⁹ 胡亞敏《敘事學》，第 70 頁。

³⁰ 胡亞敏《敘事學》，第 71 頁。

³¹ 胡亞敏《敘事學》，第 72 頁。

³² 胡亞敏《敘事學》，第 72 頁。

³³ 胡亞敏《敘事學》，第 72 頁。

³⁴ 胡亞敏《敘事學》，第 73 頁。

主，並要求成為敘事文本的主幹；而「局部閃回」亦稱「偶然閃回」，是「對故事中某一時刻的回顧或交待……在敘事文中是大量的」³⁵，換言之，「局部閃回」主要以回顧或交代故事情節中過去的某些片段，同時也是大部分文學作品使用的技巧；再來「填充閃回」和「對比閃回」部分，前者是「對敘述中省略、遺漏的事件之補充，具有交待、解釋、修正等功能。」³⁶，亦即具有填補事件發生後之空白或對省略的事件進行補充和交代、解釋、修正之功能；後者則是「對往事的回顧、追憶而與現時敘述中的情景產生反差，由此加深作品的意蘊」³⁷，換言之，「對比閃回」透過對往事的追憶與現時敘述之情景造成反差之效果，來加深文學作品的涵蘊；最後「重複閃回」是「對過去事件的重敘，對往事的一種強調或重新評價」³⁸，將已發生或過去的事件不斷的重新敘述，藉以達到一種由是到非、由非到是的認知過程。

而「閃前」，「又稱『預敘』，指敘事者提前敘述以後將要發生的事件……通過時間上的指向性引起讀者的期待。」³⁹，亦即敘事者提前講述未來將會發生之事件，藉以吸引讀者期待，並以「結尾時間」關係將其分為「外部閃前」跟「內部閃前」兩種敘事時間，前者是講述故事結束後發生的事件，常表示「人物對未來生活的憧憬、擔憂，以及對主角後來的生涯和他的後代的交代」⁴⁰，後者是「敘事文中將要發生的事件的提示」⁴¹，即如同預言般的提前敘述；其次，以敘事「功能」分成「填充閃前」與「重複閃前」兩個敘事時間，前者是出於文本結構的考量，「事先敘述後來的情節發展中被省略的部分」⁴²或預先敘述某

³⁵ 胡亞敏《敘事學》，第 73 頁。

³⁶ 胡亞敏《敘事學》，第 73 頁。

³⁷ 胡亞敏《敘事學》，第 73 頁。

³⁸ 胡亞敏《敘事學》，第 74 頁。

³⁹ 胡亞敏《敘事學》，第 74 頁。

⁴⁰ 胡亞敏《敘事學》，第 74~75 頁。

⁴¹ 胡亞敏《敘事學》，第 75 頁。

⁴² 胡亞敏《敘事學》，第 76 頁。

一事件的空白部分；後者是「事先預敘後面的事件」⁴³，具有預告作用。最後「交錯」是「閃迴閃前的混合運用」⁴⁴，即是將過去、現在、未來三種時間軸結合在一起敘述。

至於「非時序」的敘事時間，因為不是線型時間的規律，所以呈現的方式有「塊狀」、「點射」、「畫面」三種；首先，「塊狀」是將缺乏完整的故事線索與沒有確定性的時序關係，按照語義進行組構；再來，「點射」則是意識流作品常用的敘事方式，其特點是時間從某一時間點出發，向不同時間點散發出去；最後，「畫面」是時間成凝固的狀態，沒有流動也沒有散發，如同一幅畫。

因此，由上可知，胡亞敏對於「敘事時間」的討論主要集中在「閃前」、「閃回」兩部分的探討，故本節將針對袁哲生小說中其故事內部的時間，進行有關「敘事時間」方面之探究，並參考胡亞的《敘事學》作為研究之方法，分為「閃回敘事」與「閃前敘事」兩個大節，試圖分析、找尋出其小說故事中的「時序關係」和敘事特徵與共性。

一、閃回敘事

所謂「閃回」，即是隱含作者在寫作小說時，於小說故事中的時間和實際敘述時間之差異，而這種「時序」的差異可以透過閃回的技巧來追敘故事裡某一角色的回憶或某一件往事之發生經過，或著可藉由分段方式，讓角色從某一現時敘述的時間點出發，講述某件事之發生與經過，爾後以一段閃回敘述、再拉回現時敘述、偶爾以閃前進行敘述，最後再回歸現時敘述的方式，來呈現事件的整體，但是觀看事件的整體之後，才發現整個事件之發生過程其實是屬於閃回的敘事方式，而這種時間敘述層的敘事技巧，在袁哲生的某些短篇小說裡頭就有類似的案例，例如：《寂寞的遊戲》同名短篇小說〈寂寞的遊戲〉的開頭

⁴³ 胡亞敏《敘事學》，第76頁。

⁴⁴ 胡亞敏《敘事學》，第76頁。

「我爸爸曾經跟我講過一個很棒的故事，他說在他念小學的時候……」⁴⁵主角「我」從現時敘述的某一時間點，閃回敘述父親「曾經」對他說過自己唸小學時，發生的某件往事；接著下一段「我可不這麼認為，對我來說……」⁴⁶，主角「我」回到現時敘述的時間點，闡述自身對父親的童年往事之看法，得出自己內心與現實拉扯後的「人天生就喜歡躲藏，渴望消失，這是一點都不奇怪的事……」⁴⁷之結論，於下一段的開頭以「後來我陸續問過很多人，他們記憶中最幽暗的角落，大多埋藏著一些無關痛癢的瑣事……」⁴⁸的閃前敘述，來講述大多數的人們在記憶裡都會藏著一些瑣事，最後再回到現時敘述層「比如說，有的人記起了在遙遠的颱風過境後的傍晚，自己一人莫名地走在淹水的巷弄裡，一直走向佈滿紫色雲朵的天際那頭……」⁴⁹，來舉例並講解主角觀察到或觀看到人們在面臨「寂寞」或「孤獨」之時的例子和樣態，但是仔細的解讀這一整體事件之樣態，才明瞭實際上是屬於「閃回」的敘事時間。然而在袁哲生小說當中，有些是隱含作者考量小說故事時間和實際被敘述時間上之結構安排，因而會將一本短篇小說集的內容拆分成三篇獨立的短篇小說，而其敘事內容又相互息息相關，透過贅述之敘事不斷的構築故事，同時又在贅述的敘事內容中加入閃回敘事，使小說故事的角色以回憶之方式，來補充一些於前一篇故事內容上應該呈現而未呈現，只輕輕帶過的故事內容，例如他短篇小說集《羅漢池》即是如此；因此，本節以袁哲生小說作為討論對象，期望找尋出其小說在「閃回」逆時敘述的時序關係及其敘事特徵和共性。

袁哲生的短篇小說集《羅漢池》分成三篇看似各自獨立卻彼此相互關聯的短篇小說，分別是〈月娘〉、〈羅漢池〉、〈貴妃觀音〉等。其小說內容講述三位

⁴⁵ 袁哲生《寂寞的遊戲》，聯合文學出版社有限公司，1999年5月，第18頁。

⁴⁶ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第18頁。

⁴⁷ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第19頁。

⁴⁸ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第19頁。

⁴⁹ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第19頁。

主角在一個由隱含作者虛構的村落「羅漢埔的矮厝巷」裡發生的人生故事；然而在第一篇〈月娘〉中其實沒有「閃回」的敘事時間，純粹以現時敘述或概述⁵⁰的方式來述說小說故事的內容，而時序關係是呈現「順時序」的，直到第二篇〈羅漢池〉與第三篇〈貴妃觀音〉才會偶爾出現或大量的閃回敘事，但是如果從〈月娘〉的短篇故事說起，實難對後面兩篇短篇故事之閃回敘事有所連結，因此論者將簡短的述說第一篇〈月娘〉的故事內容

在〈月娘〉的開頭，敘事者以上帝視角講述這個村落的矮厝巷「每天傍晚，天頂的月娘⁵¹剛剛探出一彎朦朧身影的時候，矮厝巷的月娘⁵²也就跟著出來了。」⁵³，矮厝巷的月娘是小說故事裡虛構的青樓酒女，因此她的生活作息與現代人相似，晚上去青樓上班直到隔天清晨才由三輪車伙送回家，然後早上睡覺休息到傍晚起床梳妝準備上班；接著敘事者一一介紹聚集於這個村落裡的這條巷子的所有羅漢腳們⁵⁴，有打鐵仔、賣豆腐的、搓草繩的、補破鼎的，其中有兩個羅漢腳比較特別，因為是三位主角裡其中兩名主角收養並且扶養長大的人物，分別是在故事裡開著雕刻店的國彰師傅和故事中大悲寺的住持和尚——淨業法師，同時也將三位主角唱名而出，分別是矮厝巷月娘的女兒小月娘、雕刻店國彰師傅收養的徒弟建興仔，及大悲寺住持淨業法師收養的還沒剃度受戒的小和尚克昌仔，爾後小說故事的敘事時間跳到好幾年之後，三名主角也都紛紛長大。雕刻店的建興仔已經學得一手技藝，小月娘也長得亭亭玉立，常常到雕刻

⁵⁰ 本文對概述的理解來自於胡亞敏的《敘事學》，而胡亞敏對概述的講解如下：「敘事時間短於故事時間，具體表現為用幾句話或一段文字囊括一個長的或較長的故事時間，具有加快節奏，過展廣度的功能。」，胡亞敏《敘事學》，第 83 頁。

⁵¹ 這裡是閩南語讀音裡的月亮之意。

⁵² 這裡指的是故事三位主角之一，小月娘的媽媽。

⁵³ 袁哲生《羅漢池》，寶瓶文化事業有限公司，2003 年 9 月，第 8 頁。

⁵⁴ 在清朝統治台灣初期，對於想移民台灣的中國大陸民眾之限制十分嚴格，後來頒發渡台禁令，其內容為「不許偷渡來臺、不許攜眷來臺、不許粵民來臺。」，因而男女比例失衡，導致從內陸渡海到台灣，在當地沒有經濟能力又無法娶妻生子的窮困遊民，就被稱之為「羅漢腳」。

店光顧，看看國彰師傅雕刻佛像，或看建興仔用雕刻刀慢慢的為仕女雕像劃出裙擺彎弧，而大悲寺的克昌仔依然還沒剃度受戒，但早已習慣跟著淨業法師學敲木魚、持大悲咒、做早課。

接著敘事者將視角聚焦於克昌仔與小月娘身上，講述兩人的情誼在時間過渡下，也漸漸培養出異性的情感來，於是菜市場的賣菜阿嫂與矮厝巷的羅漢腳們都決定為兩人當媒人說娶親之事，小月娘的母親一月娘沒什麼意見就答應了，至於淨業法師則由打鐵仔的負責去說媒，於是他找國彰師傅選個黃道吉日與適合嫁娶的日子；後來打鐵仔的說媒失敗，淨業法師為此生氣到三天三夜不吃不喝直到克昌仔求佛懺悔為止，從此這件事也沒人提起，「隔年克昌仔便正式出家了，法號如因。」⁵⁵，而小月娘也因為這件事而不再去找克昌仔，但還是會去雕刻店幫國彰師傅燒開水泡茶、看建興仔為佛像打粗胚，只是後來她也不去雕刻店了。

時間流轉而逝，所有人都變老了，雕刻店國彰師傅在一個寒冬夜晚於睡夢中去世；沒多久，淨業法師也在禪椅上圓寂了；隔一年，青樓上班的月娘也病倒不起，沒人知曉原因；於是三年過去，一天傍晚，矮厝巷的小月娘也跟著月亮一起現身，這意味著小月娘終不敵經濟困境步上母親月娘的後塵，但實際上她和克昌仔、建興仔一樣，都繼承了上一代的衣鉢；因而當她經過如因法師（克昌仔）和建興師傅眼前時，兩人對這一景象紛紛以各自之方式去消化，如因法師雙手合十、兩眼睜著卻一句話也沒說，目送小月娘離去，而建興師傅看見後，趕緊將店門拉起，獨自在店內拿著木槌敲擊著鑿刀，直到天亮。

〈羅漢池〉一開始，敘事者先描述羅漢埔與羅漢腳之關係，述說第一代來此地的羅漢腳已凋零殆盡，而第二代羅漢腳也老了，至於第三代羅漢腳有名的就是建興師傅與如因法師及林大手，接著敘事者將敘事視角聚焦於建興身上，講述國彰師傅死了之後，建興仔繼承了雕刻店成了建興師傅，有媒人想為他說

⁵⁵ 袁哲生《羅漢池》，第 34 頁。

婚事但他都拒絕作罷，因為他早已有心儀對象，就是因母親病倒，而不得不為經濟壓力屈服成為青樓酒女的小月娘，這也使得建興師傅開始回憶過去發生過的往事，其引文如下：

打從小當徒弟學刻工開始，建興仔每天盼望的就是隔壁的小月娘過來店裡轉的時候。小月娘一來，老師傅的心情也特別好，偶爾氣氛熱鬧的時候，建興仔也敢放下手上的刀槌，坐到小月娘旁邊的木板凳上，一起喝茶吃餅，聽老師傳說一段三國或是封神演義。過了幾年，小月娘長得亭亭玉立了，建興仔對這小姑娘更是念念不忘，朝思暮想，到了後來，刻出來的頭像自然都像小月娘了。老師傅國彰仔已經看出這點，可惜來不及修正，他老人家便已駕鶴西歸了。⁵⁶

從以上引文可以看到，這段敘述是敘事者藉由建興師傅「現在」的視角，描述過去發生的種種往事，並透過「雕刻的頭想都像小月娘」一句，來表示建興師傅對小月娘的情誼之特別與深刻，同時也將建興師傅深埋在心底許多年的秘密（對小月娘的戀慕之情）得以抒發而出；因而可以推導出，此段敘述之「時序」應屬於逆時序的敘述層，同時，又能夠發現其逆時敘述層的時間跨度至少有十年以上，但其敘述的幅度卻是述說童年常常聚在一起玩耍的時光，因此可推論出其在「閃回」逆時敘述的時序關係上，是屬於「局部閃回」的敘事時間。

之後，敘事者又回到現時時間的敘事層，描述建興師傅在國彰師傳出殯完的晚上，他看著國彰師傅生前使用的器具與當作床睡覺的尚楠板而淚流滿面，同時，又想起了還是當徒弟時曾做的一個夢，即是「早日出師，然後娶隔壁的小月娘為妻，再生個小娃兒，讓老師傅國彰仔想幾年清福，過幾年含飴弄孫的

⁵⁶ 袁哲生《羅漢池》，第49頁。

好日子」⁵⁷，可以發現這段敘述是以建興師傅回想過去曾做的一個「夢」作為閃回敘事的開端，其夢境裡的内容（或著說建興師傅的期許），卻是對自己和小月娘及國彰師傅三人未來的想像；同時又可看見其時序關係涵蓋了現在（建興師傅安葬完國彰師傅的時間）、過去（回想過去做的夢）、未來（夢境裡對未來的想像）三個時間敘述層，不過再仔細閱讀後，能夠發現整段敘述雖看似以三個時間點構成的敘述層，但實際上是跨度超過十年以上，幅度集中於童年夢境的逆時敘述，是以能夠推導出，其時序關係是屬於「局部閃回」的敘事時間。

然而，在哭過一陣後心底也舒暢開來的建興師傅，從國彰師傅生前睡覺的肖楠板起來，丟幾根木炭生火在拿起裝了水的陶壺燒水，而這一燒又使得他在孤身一人的屋子裡不由得想起了小月娘和一些童年大家都還健在，所有事物也還未改變的相處往事，以及那件小月娘和如因法師差點成功的娶親之事，並且感慨自己對小月娘的愛慕情誼沒有著落，只是單戀著小月娘，其引文如下：

這一燒水，建興仔心底就更想著小月娘了。早幾年，小月娘還常來雕刻店裡消磨時間，她最愛幫老師傅看火燒水，燒完了水就撒一把茶葉梗子進去燜出一大壺苦苦甘甘的茶水來，再用一塊抹布包住提把，把茶水分到三個粗茶碗裡，水蒸氣從收口的茶碗上冒出來，看起來熱熱鬧鬧的。

可惜，小月娘從來沒有思慕過建興仔。

早些年……她心底中意的就是自家對面大悲寺的如因法師。⁵⁸

從以上之引文能夠瞭解，建興師傅透過燒熱水的舉動，情不自禁的想起兒時小月娘經常到雕刻店找國彰師傅和他玩樂的情景，並且幫國彰師傅看火燒水，將茶葉梗子放進茶壺燜煮，等待茶壺裡得水浸泡成一壺苦中帶有甘甜茶水，再將

⁵⁷ 袁哲生《羅漢池》，寶瓶文化事業有限公司，2003年9月，第51頁。

⁵⁸ 同上註，第52～54頁。

茶倒入茶碗之舉動等，而下段話鋒一轉講述小月娘從來就沒有對建興師傅產生男女之情，因為其內心早已喜歡上大悲寺當時還是小和尚的如因法師；到這裡能夠發現，這一段敘述內容明顯是跨度大（建興師傅回想兒時）、幅度小（小月娘常到雕刻店裡泡茶喝）的逆時敘述的層面，因此在「閃回」逆時敘述的時序關係上，屬於「局部閃回」敘事時間

爾後，敘事者將視角轉移上帝視角，講述羅漢埔除了建興師傅和如因法師兩個羅漢腳外，還有一個有名的羅漢腳便是林家大少爺林大手，並且描述林大手仗著自己的家庭背景，不停的上青樓喝酒玩樂，一次在青樓裡遇到了小月娘，從此便對其一見傾心，沒多久就將小月娘娶回家做媳婦；同一時間，建興師傅聽聞此事後，便自暴自棄的每晚去屬於羅漢腳才能發洩的青樓—菜脯寮嫖妓……。

綜觀以上之分析可以看出，〈羅漢池〉中的其「閃回敘事」大多以時間跨度較大，而敘事幅度較小的逆時序之時序關係為主，並且都是屬於「局部閃回」的敘事時間，例如建興師傅回憶起兒時小月娘常來雕刻店拜訪，看建興師傅雕刻頭像，聽國彰師傅講一段三國或封神演義故事，三人聚在一塊一同喝茶吃餅的回憶；或者建興師傅看著國彰師傅生前躺著的床鋪—尚楠板和一些器具，回憶的「夢」，而那個夢境裡的内容全都是兒時的建興師傅對自己長大後的期許；最後是建興師傅於國彰師傳出殯夜晚大哭一場，後在半夜生火燒水時想起了小月娘，以及回想兒時的小月娘幫忙看火燒水、泡茶喝的記憶，與道出小月娘心裡愛慕的對象一直是如因法師。

〈貴妃觀音〉一開始，敘事者描述建興師傅從九歲開始學雕刻，一直到中三十五歲才真正賣出去第一尊也是唯一一尊的佛像—貴妃觀音，因其法相莊嚴，而使香火綿延不斷且名聲遠播；接著敘事者的話鋒一轉，將時間倒流回建興師傅剛被國彰師傅收養來當學徒的時候，描述他第一次與小月娘相遇的點點滴滴，其引文如下：

那年，建興仔剛來到雕刻店的第一天看見滿臉通紅的關公像，便嚇得連哭一個禮拜，老雕刻師傅國彰仔也拿他沒辦法……第八天，建興仔突然不哭了……這都是小月娘的功勞……

……那天早上，她陪祖父去菜場買菜，回家路上，祖父給她買了一串烏梨仔糖邊走邊吃……聽祖父說隔壁雕刻店來了一個愛哭的小徒弟……小月娘心裡很是稀罕，一時興起……拿著半串烏梨仔糖蹦進雕刻店裡去了。

……「阿國伯仔，愛哭仙仔在叨位？」……國彰師傅放下手上的墨斗，朝小月娘使了個眼色，告訴她建興仔不正在入門右手處的小茶桌嗎？

……「你就是愛哭仙仔？」……建興仔點點頭……

「乎你。」小月娘按住小竹棍子的尾巴交給建興仔。

「要乎我吃我哦？」……小月娘點點頭，露出兩個很尖的小酒窩。

……吃了烏梨仔糖串之後，建興仔再也不哭了……每當他看見架上的紅臉關公時，就好像看到……那串紅油油的糖球……不覺得害怕，反倒備感親切可愛……⁵⁹

從以上引文可以看出，敘事者將敘事時間逆流到建興師傅與小月娘的初次相遇的時刻，來刻劃建興師傅多年以來對小月娘的愛意之深刻；同時可發現這段敘述是屬於時間跨度大，而敘述幅度小的逆時敘述層，因而又可推論其在「閃回」逆時敘述的時序關係上，是屬於「局部閃回」的敘事時間。

⁵⁹ 袁哲生《羅漢池》，第88~93頁。

之後，敘事者繼續以時間逆流的時序敘述，描述建興師傅來雕刻店當學徒四年後，大悲寺的淨業法師也收了一個小徒弟與建興師傅同年，名為克昌仔；聽聞此訊息的所有矮厝巷的羅漢腳們和國彰師傅、建興仔、小月娘全都聚集在大悲寺門外想一探究竟，在一陣打鬧歡笑過後，眾人也紛紛回去繼續忙自己的事情，而國彰師傅也提醒建興仔要多照顧克昌仔，當然小月娘也無例外，由於克昌仔和淨業法師都茹素，因而她回去告訴母親月娘後，也特別交代母親從青樓裡帶回一些酒客吃剩的紅豆麻糬或花生米給克昌仔吃；有時，小月娘和建興仔也時常幫克昌仔整理大悲寺後院的羅漢池，三人聚集在羅漢池餵養放生龜時，克昌仔說要幫淨業法師完成心願，在正殿供奉一尊佛像，一旁的建興仔聽到後，決定幫克昌仔做一尊很氣派的大佛像，而在一旁的小月娘則不經思考的承諾，籌造佛像的錢由她一手包辦，至此三人立下了一起為大悲寺造一尊佛像的弘願。然而，時間輾轉到三人的年紀都已經來到十七、八歲了，小月娘與克昌仔兩人的思慕之情，看在旁人眼裡很是清楚，因而菜市場裡的賣菜阿嫂都願意為他們倆當媒人說娶妻之事，月娘同意了，而淨業法師這邊則由打鐵仔負責去說服。

但是打鐵仔沒有幫人說親的經驗，於是他找賣豆腐的、搓草繩的、補破鼎的一同前往雕刻店找國彰師傅商量，其引文如下：

「阿國師，你是讀過冊的人，我是不識字攔兼沒衛生，你看這待誌要按怎才會好勢好勢？」打鐵仔的以茶代酒，敬了國彰老師傅一杯。

「按怎？你打鐵仔的不是嚙驚半項嗎？有什麼好參詳的，直直給他走進去，該講啥就講啥，要驚啥？」補破鼎的說得倒輕鬆。

「你是在哭飢哦？吃緊弄破碗，好幹你自己去講看邁。」賣豆腐的頗不以為然。

「誰叫你要答應幫克昌仔講話，應該死好啦，要嚙我看按尼好啦，你跟月娘講，算我搓草繩的卡吃虧，我來娶伊回月娘好了啦！」搓草繩的

兩手一攤故作無奈狀……

……老雕刻師傅國彰仔說話了：「恁大家吓通鬥嘴鼓，緊想辦法卡重要。」

……想來想去，還是想不出個好辦法，最後只好由國彰師傅翻黃曆幫打鐵仔的選個提親的好日子……

建興仔失眠了。他怪賣菜阿嫂多管閒事，打鐵仔的自告奮勇；他氣自己生得不如克昌仔相貌堂堂一表人才；他怨自己的師傅沒有幫他設想未來講幾句話。⁶⁰

由上述引文可知，敘事者透過時間逆流的敘事手法，將〈月娘〉與〈羅漢池〉一文中只草草述說的故事情節（打鐵仔主動幫克昌仔當媒人說娶親之事，而國彰師傅則幫忙選看黃道吉日，以及建興仔對此一婚事的感概），補充了打鐵仔的為了幫克昌仔當媒人跟淨業法師說娶親之事而煩惱不已的情節訊息；同時又可發現，此段敘述是敘事者在逆時序的敘事層中，回顧先前已發生之事件，並且補充與交代一些情節資訊，進而使整個故事情節之結構得已完整，因而從其故事結構來推論，可得知其在「閃回」逆時敘述的時序關係上，是屬於「填充閃回」的敘事時間。

之後敘事者回到現時敘述時間層，描述十多年過去後，有一年小月娘生病，林大手找遍名醫都沒用，於是來到大悲寺向如因法師泣訴，決定捐一尊觀音雕像，給妻子積德祈福，如因法師遂立刻告訴建興師傅，後來也雕塑完成並供奉之，而大悲寺也聲明遠播，以致許多人前來欲請佛像，但都被建興師傅拒絕，

⁶⁰ 袁哲生《羅漢池》，第 108～110 頁。

再後來建興師傅與如因法師也相繼離世，其當時的觀音佛像不知去向，只是人們還偶而相傳那尊觀音佛像向宋代以後的女性造型，謠傳是模仿楊貴妃的相貌製作，俗稱貴妃觀音。

因此，綜觀以上分析可以看出，〈貴妃觀音〉故事裡的「閃回敘事」有兩種敘事時間，一種是「局部閃回」的敘事時間，另一種是「填充閃回」的敘事時間；前者是敘事者將敘事時間跨度到建興師傅與小月娘的初次相遇的時刻，來說明其多年來對小月娘的愛意之深刻，而後者是敘事者對已經發生之故事情節，再進行補充與交代，進而使整體的故事情節之結構能夠更加地完整。

二、閃前敘事

所謂「閃前」即是「預敘」，它「不同於暗示……一般有明確的提示，是對後來事件的預先敘述，它通過時間上的指向性以引起讀者的期待。」⁶¹，也就是說，敘事者在故事文本開頭前便會提前敘述未來將要或可能發生之事件，而這種提前敘述並不是暗示，而是具有明確指示的預先敘述，目的在於引起讀者對故事的期待。

不過，論者發現其預先敘述的內容的時間的指向性，不只會引起文本外部讀者對故事的期待，也會吸引故事角色的注意，例如：偵探小說偶而會以某角色會在某個確定的時間與地點出現，進而預告犯罪，使主角特別關注並產生好奇；或敘事者於將要發生的故事情節在故事開始前，就大概的對故事情節進行介紹並預言故事最後的結局將會如何，例如：中國傳統的章回小說，又或者，敘事者預先對後續發生的事件提前進行敘述，而這提前敘述的事件將會在現時時間的敘事中展開，例如：以希臘神話悲劇《伊底帕斯王》神預言底比斯國王不能有兒子，不然其子將會殺死父親，娶母親為妻，後來在故事情節的發展下，確實證實了這個預言。然而，在袁哲生的小說中，也有「閃前」敘事時間之敘述段落出現，是以本節將以袁哲生的小說作為探討對象，期望找尋出其小

⁶¹ 胡亞敏《敘事學》，第74頁。

說在「閃前」逆時敘述的時序關係及其敘事特徵和共性。

短篇小說集《羅漢池》收錄的短篇小說〈貴妃觀音〉中，敘事者一開始就描述建興師傅是羅漢埔的傳奇人物，並在九歲的時候就為佛像打底色、安漆線，卻直到三十五歲那年才賣出人生的第一尊，也是最後一尊木刻佛像—貴妃觀音其引文如下：

建興師傅是羅漢埔矮厝巷的傳奇人物，從九歲開始為佛像打底色安漆線算起，一直到三十五歲那年才真正做（賣）出他的第一尊，也是最一尊木刻佛像，便是貴妃觀音。⁶²

從以上之引文可知此段敘述，敘事者於故事開頭便先對建興師傅這一角色「未來」會發生的事情做一番概述，同時也像「預言」一樣，對其在文本中的結局事先闡明出來；是以，可發現其在「閃前」逆時敘述的時序關係上，是屬於「內部閃前」的敘事時間。

接著，敘事者講述貴妃觀音被供奉在大悲寺正殿的佛桌上，又因法相美豔莊嚴，使得其香火綿延不絕，名聲廣為流傳；然而敘事者話鋒一轉，將時間倒回建興師傅年幼時期，剛到雕刻店的第一天就被關公像嚇得連哭一週，導致收他為徒弟的老雕刻師傅—國彰師傅也不知如何是好，直到第八天因為小月娘的關係，她在聽聞祖父說雕刻店來了個愛哭的小徒弟後進而產生好奇，於是拿著一串她吃到剩半串的鳥梨仔糖往雕刻店走去，當她看到年幼的建興師傅時，則大方將手上吃剩下半串的鳥梨仔糖拿給他，並示意要送給他吃，年幼的建興師傅在吃了小月娘給的鳥梨仔糖後，就再也不哭了，而當他再看到雕刻店架上的關公像時，彷彿看到了小月娘給他吃的鳥梨仔糖，至此之後他也不再害怕關公

⁶² 袁哲生《羅漢池》，第 88 頁。

像了。之後，敘事者又描述年幼的建興師傅來雕刻店當學徒四年後，對面大悲寺的淨業法師也收養了一個徒弟，好培養他將來剃度受戒接管寺院，名為克昌仔。

爾後，敘事者講述時光飛逝，小月娘與克昌仔兩人的感情逐漸升溫，而眾人也願意為他們牽紅線，只是事與願違，沒多久克昌仔就剃度受戒出家，是為如因法師；建興仔則順利繼承雕刻店，是為建興師傅；而小月娘長大後，因母親月娘突然生了場大病，礙於經濟關係而步上其後塵，並成為新一代青樓的紅牌酒女，最後嫁給了當地有錢的豪紳林大手為妻。直到林大手為了生重病的小月娘來到大悲寺，跟如因法師說想為寺院捐一尊觀音佛像，如因法師聽聞之後，就立馬去雕刻店找建興師傅商議；相傳建興師傅夢見小月娘於夢中道別後，就立馬將頭像雕刻完成，並使得大悲寺噪名一時；然而，建興師傅與如因法師後來相繼過世，至於當時的木雕觀音流落何處則不了了之，其觀音相貌又相傳神似宋代後，模仿楊貴妃的姿態而製作，很早以前就流傳。至此，能夠發現其敘事時間，已經推展到故事主情節結束後，非常遙遠的未來之情況，可由以下引文來佐證：

建興師傅晚來隨如因法師持齋念佛，仍做在家人打扮，先如因法師兩年去世。死後，如因法師為其火化……如因法師圓寂後由鄰鄉他寺的方丈法師主持火化……

後來，建興師傅的木雕觀音究竟流落何方，眾說紛紜。有人說當年如因法師道成西歸之後，先是移祀他鄉寺廟，後為私人典藏。

也有鄰鄉寺僧指出，建興師傅的觀音造像形似宋代後特有的女性造型……相傳是模仿唐代楊貴妃的相貌姿態製作的，俗稱貴妃觀音，古已有之。⁶³

⁶³ 袁哲生《羅漢池》，第120～121頁。

由以上引文可發現，在整個故事結束時主角們都已經相繼離世，基本上無法曉得其死亡後由誰來負責處理後事，更無法知曉木雕觀音後來流落至何處，以及其造像之面容，是否採用宋代以後才流傳的仿楊貴妃之容貌去雕刻或指認；是以，其敘述可視為敘事者對於故事角色們在故事結束後的未來發展之交待，因此其在「閃前」逆時敘述的時序關係上，是屬於「外部閃前」的敘事時間。

綜觀以上之論析可發現，短篇小說集《羅漢池》的第三篇短篇小說〈貴妃觀音〉的論述當中，敘事者於故事開頭便先對建興師傅這一角色「未來」會發生的事情做一番概述，同時也像「預言」一樣，對其在文本中的結局事先闡明出來；因而，理解出其在「預敘」的時序關係上，是屬於「內部閃前」的敘事時間。之後在整個故事將告一段落的時刻，敘事者交待了故事角色們在故事結束後的未來發展；因此，瞭解出其在「閃前」逆時敘述的時序關係上，是屬於「外部閃前」的敘事時間。

再來，短篇小說集《猴子》收錄的短篇小說〈雨〉，其小說內容主要講述兩個男孩（主角「我」和玩伴「榮小強」），對一個剛從別處搬來居住地之外省家庭的女兒充滿好奇與產生憧憬（女主角「梁羽玲」），同時也敘述梁羽玲家庭的重大變化（母親呂秋美年輕貌美對愛情充滿渴望，因而不告而別的與他人私奔離家）；以下便是對該篇小說故事的分析。

故事一開始，主角「我」先說了句「下雨了。」⁶⁴，然後敘述雨漸漸的像一張網由天空撒下來似的鋪蓋地面；之後講述自己被母親認為太安靜，像個女兒，喜歡黏著母親到處晃，也不常獨自出去玩耍，不像自己的玩伴—榮小強喜歡吵著買玩具，買不到就在地上打滾哭喊，但是主角自己並不是這樣認為，他認為自己是有玩具的，並且講述擺在一旁照片的被攝者之地點、表情與效果，藉此表現自己不像母親所說沒有玩具，其引文如下：

⁶⁴ 袁哲生《猴子》，第8頁。

我有玩具的。

這張照片上記載得清清楚楚的：我蹲在一叢香蕉樹旁小徑上，懷裡兜著一個短頭髮的洋娃娃，娃娃協躺著，半闔著眼珠子。土黃色的一截小路上，稻草色的香蕉葉，咖啡色的塑膠眼珠子，半闔著。⁶⁵

由上之引文可知，主角「我」描述照片裡場景的時候，其時間的站立點是處於為「未來」的時間敘述層，照片裡的景色是這樣的，主角「我」站在一叢香蕉樹旁的小徑，懷裡拿著一個短髮造型的洋娃娃，半闔著眼，接著再贅述一次上面的情景，以強調照片的可信度，但是其照片上拍攝的時間點、洋娃娃的擁有者是否真的屬於主角的，卻沒有進一步說明，唯一能夠確定的是這一張照片是確實存在的；因此可以看出，其引文之敘述是敘事者事先描述未來的故事情節發展中被省略不說的部分（主角自己的主觀想法，認為自己是有玩具的），因而分析出其在「閃前」逆時敘述的時序關係裡，是屬於「填充閃前」的敘事時間。

接著在下一段的敘述中，敘事者交代了主角那張照片誕生的來由，並將敘事時間逆流，且以主角「我」的視角進行敘事。梁羽玲的父親梁包子手裡拿著一台相機，帶著她穿梭於村子的每個角落為她拍照，而村子裡的小孩，包括他的玩伴榮小強在內全都跟去圍觀；當梁包子為大家拍照的時候，則指揮所有人往旁邊靠，希望不會遮住照射在梁羽玲身上的陽光，並且照了一張又一張，幾乎將村子的每個角落都拍攝了一遍，而為了將底片拍完，梁包子提議女兒站在絲瓜棚架前，擺出像模特兒的姿勢，並向梁羽玲說將抱在懷中的洋娃娃放下，但梁羽玲沒有聽從，於是上前將其強制揣下，並命令在場的小孩幫他拿著，只是所有小孩沒有一個願意幫忙全都向後撤退，除了自己；於是「我」就拿下洋

⁶⁵ 袁哲生《猴子》，第9頁。

娃娃，此時一旁的榮小強帶頭喊著「羞羞臉」，接著所有小孩也都跟著鼓譟，但這股躁動太大，導致梁包子發火，將相機放下轉過去對榮小強和其他小孩罵道，此時突然寂靜的瞬間，眾人都聽到梁包子不小心按了一下快門，而相機的鏡頭這是對準「我」的臉。

之後，敘事者繼續以主角「我」之視角敘述梁包子一家搬到村子後，成為村子裡的話題人物，尤其是梁羽玲媽媽呂秋美的穿著打扮。有次下雨的上午，「我」和榮小強跑去梁包子家作客，看到梁包子在沙發睡覺，他們便悄悄往屋內走去，走到梁羽玲的房門口時，榮小強在梁羽玲房門外的紗門上用手刮出聲響想吸引梁羽玲的注意，但她看見之後則將門關上；此時，榮小強注意到從梁羽玲的媽媽呂秋美的房間內傳來的聲響，於是他和榮小強往其房門口過去；他們看見呂秋美房間紗門的後面掛著門簾，無法直視內部的情形，但是他們卻從門簾下擺的空隙窺視，剛好看到呂秋美換衣服的時刻，看著她換了一件又一件，直到她要洗衣服時，兩人才趕緊跑回客廳坐著。沒多久，下了接近一天的雨停了，梁包子準備騎著他的單車去賣包子，當他離去後，主角「我」與榮小毫無顧忌的在梁包子家盡情玩耍，打發整個下午；此時，敘事者「我」話鋒一轉，講述他和榮小強在梁玲家磨耗一整個下午的時間變得習以為常，直到有一天發生變化，可從以下引文佐證：

在梁包子家這樣耗掉的下午數不清有多少個，一直到有一天，呂秋美不再曬她的衣服了。

我想，我大概是我們村子裡最後一個看見呂秋美的人吧。⁶⁶

由上可知，主角「我」與榮小強對於在梁包子家耗掉下午的次數已經成為平常之事，但對於「呂秋美不再曬她的衣服」和「最後一個看見呂秋美」之敘述部

⁶⁶ 袁哲生《猴子》，第 30 頁。

分，則是未來才會發生的事件，也就是說敘事者—主角「我」在這講述這段事件時，其時間的站立點是處於為「未來」的時間敘述層，因此「呂秋美不再曬衣服」和「最後一個看見呂秋美」這兩件事，是某一事件已經發生後之結果，換言之，其敘述產生了對未來某一事件「會」發生的「預告」作用（暗示呂秋美未來會發生令人意想不到的事情）；是以，可以理解出此一敘述內容在「閃前」逆時敘述的時序關係裡，是屬於「重複閃前」的敘事時間。

因此，綜觀以上之分析可瞭解，短篇小說集《猴子》收錄的〈雨〉可瞭解，敘事者主角「我」在強調自己也是有玩具，並且描述照片裡場景的時候，可知道其時間站立點是處於為未來的時間敘述層，換言之，可以知曉出其敘述是敘事者事先描述未來的故事情節發展中被省略不說的部分（因為後來的情節裡，主角不再強調自己「認為」的主觀想法），是以分析出在「閃前」逆時敘述的時序關係裡是「填充閃前」的敘事時間。然後，主角「我」在描述自己與榮小強將每天下午待在梁包子家的過程視為平常之事的時候，與對於「呂秋美不再曬她的衣服」和「最後一個看見呂秋美」之敘述部分，可看出其時間的站立點是處於為未來的時間敘述層，因為「呂秋美不再曬她的衣服」和「最後一個看見呂秋美」這兩件事，表示出是某一事件已經發生後的結果；換言之，其敘述產生了對未來某一事件「會」發生的「預告」作用（呂秋美未來會發生事情而消失不見）；是以，分析出在「閃前」逆時敘述的時序關係裡是「重複閃前」的敘事時間。

第三章 袁哲生小說中的雙層結構

本章主要以袁哲生小說文本中，所表現出來的人物對生命處境之表層的「對立結構」與深層的「意涵結構」。首先「對立結構」是結構主義對於探找支撐意義的「內在基架」或「思維模式」，而創造之二元對立的分析方法；最早可追溯到索緒爾（Ferdinand · de · Saussure 1857~1913）的語言學研究所提出之「語言」與「言語」兩概念，前者是歷時上共同使用的「體系」；後者是共時上依環境、族群因素而體現之特色，並再深入探討後，得出能指（signifie）與所指（signifiant）兩個對往後符號學研究產生重大助益之概念，前者是表現符號形象的表象層面；後者是表達符號概念的指涉層面，而將兩者集結即賦予符號「意義」。日後，雅各布森（Roman · Jakobson）進一步分成「組合關係」與「聚合關係」，並提出「溝通模型」之語言功能分析方法，將對「語言」的研究從此由語言學研究轉向到符號學領域的研究；後來，李維史陀（Claude Lévi-Strauss 1908~2009）開創與定義結構主義並成為其早期的實踐者，其在著作《神話學》當中對神話、種族、宗教、食物等進行解碼，並尋找出一定的「內在基架」或「思維模式」，例如生食和熟食、男人和女人、長生和短暫人生、空瓶子和盛裝物等各種兩兩對立的「內在基架」，進而發現一種規律而形成結構，使得對日後符號學研究領域和結構主義後輩學者產生重大影響。

因此從上可發現，結構主義之二元對立的「對立結構」是將分析對象放在同一平行層面上能夠產生張力的對立分析，然而本文採用之「對立結構」並不是結構主義所規定的「對立結構」，而是以表層面和深層面話語相結合，進而對其產生之張力，以及敘事結構之演進過程（由 A 至 B 點）進行對立分析，同時作為表象層面的解析；而「意涵結構」則來自於高德曼（Lucien · Goldmann 1913~1970）的「發生論結構主義」，依據他對「意涵結構」的定義是：

在一部文學著作中，有一個概念體系的內在結構緊密性，就如一個有生

命的生物整體的內在結構緊密性一樣：這個緊密性構成了各部分可以互相瞭解的全體性，尤其是從整體的結構去瞭解的時候。¹

從上可知，高德曼對「意涵結構」的定義是在一部文學作品中，會有個概念體系的內在結構，如同有生命的生物整體的內在結構一樣，並且這一內在結構彼此緊密的聯繫著，構成了所有各部分可以互相瞭解的全體性，因而要瞭解整體結構到時候，就得先瞭解各部分緊密聯繫著，且可互相瞭解的「意涵結構」。

因此，可發現出每個文學作品中，皆會有個呈現現實中某個社會團體之經驗意識和隱含作家所創建之想像世界，或者說作家將某社會團體的經驗意識與想像世界兩者結合，藉由文本故事展現其對立的深層面，此即「意涵結構」；而如再從這一對立深層面上更深入的討論與分析，最終探尋出隱含作者藉由小說文本傳達或呈現出某個社會團體，或某一社會階級的觀點，此即高德曼所說的「世界觀」；不過筆者在此只聚焦於文本內，故事敘事上所生成的「雙層結構」之探討，即「表層面」和「深層面」而已，至於對「世界觀」的探討，筆者將於下一章節再作詳細的探討和分析。因此，本章將以袁哲生的小說作為研究文本，以「發生論結構主義」之理論作為參考，並探討與分析其文本內在對於生命樣態所展現的「表層面」與「深層面」之兩種結構，而在此結構的規範下，論者將其分為兩個大節，分別是「生命處境的對立結構」與「生命處境的意涵結構」，前者為探究小說文本對生命處境及其產生之衝突或形成之對照、映襯等表層面的「對立結構」進行分析，並探找其對立結構之生成過程；後者為探討其小說的「對立結構」生成後，進一步形塑而成之深層面的「意涵結構」，及其「意涵結構」形成之原因。

第一節 袁哲生小說中生命處境的對立結構

袁哲生的小說裡時常藉由故事的情節變化，或小說角色所處之時間、處境

¹ 何金蘭《法國文學理論與實踐》，台北市，秀威資訊科技，2011年11月，第84頁。原文引自呂西安·高德曼《辯證法研究》，巴黎：Gallimard出版社，第50頁。

轉變而心態也隨之改變，進而呈現其小說在時間流動的同時，角色的生命處境也隨之演變，只是這一生命處境之演變並沒有因為時間流動的進化而進步，其內在變化呈現出緩慢或停滯的，進而凸顯出其對立與張力，同時可以發現袁哲生的小說之角色處境往往與時間流動的故事架構成對比、矛盾的現象，進而產生了摩擦與衝撞或對照與映襯；除此之外，袁哲生的小說還有一種特點，即有些小說文本的角色隨著故事的敘事情節之演進和環境變化，而展現出角色在故事裡的生命處境及對立和張力之形成，也就是說，角色由 A 至 B 點之演進過程上產生的改變或變化，呈現出生命處境和因果上的對立與張力效果。然而以上兩種對立的形成都必須仰賴小說故事上的敘事推進，才能展現其表層面的「對立結構」；因此，筆者將從敘事上分析其結構之形成，由此下分成「時間流動與生命處境之張力敘事」與「環境變化與生命處境之演進敘事」等兩個小節進行討論，並分析小說角色在心境、生命處境和時間流動三者之間，所產生的「矛盾」與「衝突」、或「對照」與「映襯」而塑造之表層面的「對立結構」，與探索小說人物的心境與生命處境於環境變化三者之間，產生之內心與外在的「矛盾」和「衝突」及所形成之表層面的「對立結構」。

一、時間流動與生命處境之張力敘事

由於上述有說袁哲生小說文本的角色之心態會隨著時間、處境的變化而隨之演變，因而本節將注重於小說文本之人物在心境、生命處境和時間流動三者之間，所產生的「矛盾」與「衝突」、或「對照」與「映襯」而塑造之表層面的「對立結構」進行探討。

在〈差不多先生別傳〉中，其故事的敘事者以第三人稱之視角，描述主角有個同學「差不多」和他的家人、家庭乃至其一生的生命遭遇；故事的開頭主角講述差不多是他的同學與最好的朋友，其家庭很窮，父親開腳踏車店，從小就學會修車本領，連差不多的爸爸都自歎不如，因此很多大人都指定讓差不多幫自己修腳踏車，也更愛看他修車的技巧；只是差不多一走出修車店可就差得太多，在學校老師於學校教雞兔同籠的問題時，差不多在紙上畫了一堆雞跟兔

子，但是一題都答不出，即使換了個題目也依然陷入困境，於是被同學取笑；至此，可以發現差不多在時間流動下從修車店轉移到學校之環境，宛如變了身似的，成了兩個不一樣的人，可以從下面引文論證：

差不多修起車來乾淨俐落，而且絕不讓人花冤枉錢。有人騎車撞到電線桿，把前叉撞歪了，差不多不叫人換新的，他操起一根鋼筋兩腿夾著車輪，硬是把它矯正了，之後還會咻地騎出一段距離，然後猛然放開說手，一面回頭大聲叫喊客人去看那不晃不抖的把手，平穩得可以在上面訪一本書。

……輪到算植樹問題，差不多不是多一顆便是少一顆。老師氣了罵他，他搔搔腦殼，手指摳著鼻孔說：「多一顆，少一顆，不是差不多嗎？」全班都哈哈大笑……月考結束，老師發考卷，差不多考了零分，老師氣得把考卷丟在地上，差不多把考卷撿起來，見老師寫著一個0下面劃了二橫，便把考卷轉一個方向，看起來就變成一百一十分，他很高興，便偷偷跟我說：「你看，零分和滿分不是差不多嗎？」從此，大家都叫他差不多，到後來，連我們老師有時都想不起他的本名是什麼了。²

從上述引文可以瞭解，差不多在時間流動下從修車店轉移至學校時，呈現出其個人的兩種生命處境；也就是說，差不多處於修車店幫顧客修理腳踏車之模樣，是被眾人稱讚不絕的神乎其技之修車技術與風采的樣貌，但是當他處於學校的時候，他在修車店被眾人讚賞的風采神情則頓時黯然消失，展現出來的是他令人唾棄、嘲笑的一面，因為充滿了無知和愚鈍的面貌，並且成為了全班的乃至身邊所有人的椰榆對象；而差不多的修車技術與在課業上的學習能力之愚

² 袁哲生《靜止在樹上的羊》，觀音山出版社，民85年（1996）8月，第45～46頁。

頓，則形成了一種諷刺的張力效果，但這樣子的生命處境之「對立」還不夠深刻，如果要使衝突之感更加顯著的話，則必須將他的弟弟差很多的求學歷程與變化也納進來討論才行。

於是，敘事者講述起差不多的家庭出除了父母親之外，還有個雙胞胎弟弟差很多，差很多不像他哥哥差不多，是個很愛唸書、常常讀書讀到深夜、從小到大都考第一名的小孩，因而大家就將他與哥哥差不多作比較，而叫他差很多。國中之後，差很多更加用功，而他父親看到差很多因努力讀書，而顯得瘦弱的身體的模樣後，認為是用功讀書才使差很多的身體變得弱不禁風，於是向差很多說：「凡事差不多就好，不要太認真了。」³；到了國中畢業之時，差很多考上了全國最有名的高中，但因為家庭無法供應他去外地學校就讀，於是母親勸他說：「高工和高中不是差不多嗎？」⁴就這樣，差很多告別了父母親和他什麼學校都沒考上的哥哥到外地去唸高中。

經過三年的時光，差很多決定去學政治，於是考上著名大學的政治系，但是過沒多久，因為家庭的經濟支柱倒下之緣故，把家裡的儲蓄都花光，而腳踏車店也因為時代的改變，生意變得極為不好，於是差很多又改變了想法，決定轉攻經濟，並且參加各種學生運動，使他被學校視為問題人物；後來，有次他參加抗議政府政策的遊行時，與警察大打出手，而被警察關進拘留室，這時，差很多悟道要改變所有事情得從「改革教育做起」，但是回到家鄉教書的差很多，卻時常在上課途中自言自語，或對著一棵樹亂罵人，以致於後來許多家長與他的學生也把他當作是個嘲諷對象，甚至認為他也變得和他哥哥差不多一樣「差不多」了；至此能夠發現，差很多的心境，隨著時空環境的變遷，其生命樣態宛如蛻變成另一個人，從小被人稱羨、誇獎，充滿「好學生」形象的差很多，好像完全崩塌而不再了，可以從以下引文來佐證：

³ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 47 頁。

⁴ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 47 頁。

差很多……經過高中三年的苦讀……他認為現在大家最需要偉大的政治家，所以，差很多決定要學政治……考上了全國最著名大學的政治系。

上大學時，差很多常常收到差不多寫給他的信。信上說他爸爸生重病，家裏的錢花光了，腳踏車店的生意也一落千丈，因為現在大家都改騎摩托車和開汽車了……他悟出了一個道理：改善政治必須先改革經濟……轉而專攻經濟理論，同時……他很積極地參加各種學生運動……

有一次，差很多頭上綁著白布條，參加上萬農民抗議農產品政策的示威大遊行……差很多一改文弱書生的形象，與維持秩序的警察大打出手，結果打輸了……他在拘留所裏靜坐了兩天一夜，正要被釋放的時候，他突然對著天空大吼：「改革教育才是根本之道！」……

差很多回到國小的母校教書，成為一個認真的老師，可是，上課上到一半的時候，偶爾他會突然對著黑板自言自語，有時還會指著窗外的菩提樹罵人……很多學生的家長都議論紛紛……常常在背後說：「唸不唸書，還不是差不多嗎？」學生們聽多了……故意在他背後大叫：「差不多啦——差不多啦——」……⁵

由上述引文可知，差很多於時間流動之下，在還未去外地就讀高中之前，能夠發現其在小學、中學階段時，是個人見人愛、又會讀書的「好學生」形象，也常被與他哥哥作為比較對象，但是到了上高中乃至於上大學的階段時，差很多那種從小到大的「好學生」形象則開始走下波；高中考大學時，他認為社會需

⁵ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第48～50頁。

要有個「偉大政治家」，而這個「偉大政治家」的形象剛好與他從小到大所營造出來的「好學生」形象不謀而合，於是下定決心要致力於學習「政治」這方面的專長，可是當差很多學習到一半時，突然收到家庭經濟遇到困難的消息，於是誤以為要改善政治之前，必須須先從經濟開始著手，但是他沒搞懂或者沒發現的是，這一「經濟」之問題的原因，乃因家裡的腳踏車店無法跟上時代環境的變遷，而頻臨「被社會淘汰」的困境，反而誤以為是「整個社會的『經濟問題』」導致家庭的「經濟」遇到了瓶頸，於是差很多再次轉換跑道，轉往攻讀經濟理論，同時積極的參加各種學運和參加各種族群上街抗議的遊行，直到毆打警察而被逮補後，才悟出了個的道理，這一道理也是他求學階段初期充滿讚譽的時刻，那就是「教育」，而且要「改革它」，所以，當差很多回到自己家鄉後，決心當起一名老師來教育下一代的學子，並且實踐他所說的「改革教育」之理念，同時也能夠改善家庭的經濟問題，只是他的教書生涯才開始不久，就像瘋子似的時而胡言亂語，時而對著無人之處破口大罵，使得他的學生和學生的家長，都認為差很多就算受了很多教育，實際上之行為與沒有受太多教育的哥哥差不多是沒有兩樣的，或許還可能比哥哥更糟；至此，可以看出差很多在時空環境的轉變之下，因為沒有認知到許多事情其實差很多，於是也變成了「差不多」，其前後的心境和生命處境產生了重大變化，而這種對強烈的衝突感，與哥哥差不多放在一起比較，其衝突之感會顯得更加明顯。

綜觀以上之論述，可以發現差不多與差很多兩兄弟生命處境的「對立」，是一種藉由不斷的對照和比較，映襯出兩兄弟之間的張力反差與對立關係。是以，可理解出差不多的生命處境與差很多的生命處境，因為時間流動之改變，以及兩兄弟的生命處境從小便截然不同之關係，於是其表層面的「對立結構」，是哥哥差不多屬於擅長實作運用，卻不擅長讀書的類型，而弟弟差很多則屬於擅長讀書，卻不擅長實作運用，反而空有一堆理想的類型。

再來在〈秀才的手錶〉中，敘事者以第一人稱「我」為敘事視角，講述主角自己小時候住在外婆家的點點滴滴，其中最令主角懷念的是童年時光陪著一

個叫做「秀才」的人去寄信的那段時光，而那段陪同寄信的時光裡，主角總是會與秀才比賽誰能正確猜中郵差出現的時間，由於主角總是以自身耳朵的聽力之辨認，贏過秀才手上戴著的手錶之刻畫的時間，久而久之，主角便道出秀才每一次失敗的原因：「他以為這個世界就像黃曆上記載的一樣，是按照精確的時間在進行的。但這是戴上手錶的人才有的想法，像我阿公、阿媽、還有武雄他們就不這麼認為。說實在的，誰知道到下一分鐘會發生什麼事情呢？」⁶，從這段援引之文可以發現，秀才認為的「時間準則」概念，是指現代社會所制定而大眾普遍都共同遵守的規範，準確而不會遲到的「現代時間」概念；相反的主角所認為的「時間準則」概念，則不是指現代社會所共同遵守的規範之「現代時間」，而是一種自身無法控制的現象或狀態，可以套一句俗話所說的「天有不測風雲，人有旦夕禍福。」來解釋主角認為的「時間準則」概念；或者主角的「時間準則」概念之認知，其實是指人們體內自有的一套「生理時間」。

接著，主角講述自己從小耳朵聽力就特別好，尤其是賣粉圓冰的阿進仔在路過家門口前，便能從遠方聽到他推著賣冰的小板車上小銅鈴叮叮作響的聲音，藉以傳達自己的「時間」概念之可信度，和強調自己秉持的「時間」概念與秀才所認知的「時間」概念之差異，可以從以下引文來佐證：

阿進仔是賣粉圓冰的，推著一台雙輪小板車，兩個大鐵筒，一頭放粉圓，一頭放碎冰，車頭桿上吊著一只小銅鈴，走起來叮叮地響，清脆的鈴聲裡還混雜了陶碗、鐵湯匙相互碰撞、擠壓的顫抖聲……

而我總是整條街第一個發現阿進仔的小孩。

「阿公，我要吃粉圓冰。」

「囡仔人有耳沒嘴，知唔？」

⁶ 袁哲生《秀才的手錶》，聯合文學出版有限公司，2000年8月，第12頁。

「阿媽，我要吃阿進仔的粉圓冰。」

「憨孫仔啲，哪有粉圓冰啦？」

正當阿媽還在疑惑的時候，阿進仔的鈴聲已緩緩地逼近，而我幼小的心靈裡，也立刻浮現了一幅即將一再重演的景象：當我端著一碗甜滋滋、香QQ又透心涼的粉圓冰，坐角落裡的小板凳上獨享時，阿公必定會從工作當中抽空回過頭來，不屑地露出一副要掩藏食慾的表情，與我四目相對。就在我圈起手臂來保護我的粉圓冰時，阿公總是吐出那一百零一句的評語：

「吃乎死卡贏死無吃！」

其實聽力好又不是我的錯，就像秀才老是輸掉比賽也不能怪我的道理是一樣的。

倚賴手錶的人聽力怎麼會好得起來呢？⁷

從以上引文可以看到，主角藉由聽聞賣粉圓冰阿進仔的鈴聲來證明自己耳朵的聽力非同凡響，同時也顯現自身秉持的「時間準則」概念與秀才或者手上戴著手錶之人的「時間準則」概念來形成對比；又可以曉得此刻主角的心境之想法和生命處境之理念，是秉持著以聽力（生理時間）為基準，相信它能夠給自己帶來好運與好處的神秘力量，或者說「運氣」，從而覺得依賴手錶上的時針、分針、秒針來測量「時間」的人，其準確度比起自己用耳朵（聽力）來測量「時間」還不準確。

爾後，主角轉而描述「秀才」這個人，但他是誰、來自何處主角則不知道，只曉得他在大人眼中（尤其是阿公）飽受批評，以及他很愛寫信與寄信，對主角來說是一個很認真工作，也將生活過得很認真的人，並時常找主角一同

⁷ 袁哲生《秀才的手錶》，第14頁。

去郵局寄他寫完的信，只是每次他寄出的信件到最後都會被郵差原封不動的退件回來，而這種時候他也就只能默默地將退回的信件交給主角拿著，冰將糖果拿出贈予主角；另外「秀才」這個人一年四季都穿著全套的西裝，使主角都覺得他這這一身的打扮顯得怪異，並且與他秉持的「時間」之概念相互矛盾，可以從以下引文論證：

我最記得的是，不論春夏秋冬，秀才總是穿著全套的，厚重的大西裝……可是一年四季都穿著那套又黑又臭的大西裝就太不應該了。我猜那套衣服是秀才他阿爸結婚那天穿的，因為我阿公也有相同的一套，而且也是從來不洗（至少我沒看他洗過，不過，每年只有過農曆春節的那幾天才看他穿一下。像秀才這種穿法就太不像話了，在這一點上，他就沒什麼時間觀念了，不像是一個手上戴了手錶的人該做的事。⁸

從以上之引文可以看到，透過「春、夏、秋、冬」四季的轉移和時間流動，表現出「秀才」出外的穿著打扮之怪異，也凸顯出他去郵局寄信等郵差時，所秉持的「時間」概念（準時）有著極大的突兀，而這一穿著打扮於主角的眼中（概念相反之人）看了也覺得奇怪，更何況他是個戴著手錶，視手錶時間規則為準則（現代時間概念）且從不遲到的人，然而卻一年四季，無論時間流動如何都穿著厚重的西裝在身上，於外貌上，這樣看起來很是帥氣，但久了之後，（於「時間節氣」上）則顯得充滿怪異氣息的「奇怪」之人。不過，從主角描述秀才的種種行為，又可以瞭解出「秀才」這個人的心境與生命處境屬於堅持己見、不太變通，又不聽旁人勸說，因為這樣固執的性格，導致得不到周圍之人的關懷和關愛，進而使得他所行之事到哪裡都處處碰壁、無法實現。

之後，主角講述有次算命仙仔算說：「舊曆十一月十九日和廿九日會有大地

⁸ 袁哲生《秀才的手錶》，第 17 頁。

動，當中一次會把台灣島震甲裂做兩半……。」⁹，並且在時間流動下，愈接近算命仙仔預言的日子，愈發生多次地震，導致阿公隔日一早便攜著主角提著行李一同前往火車站；兩人沿著鐵軌前進，沿途不斷的注意火車有沒有駛來，但主角認為火車不會準時到達的，直到他們走到「水窟仔」的地方發現周圍出現許多人影，兩人便加快腳步向前，才看見火車停在不遠處，而倒在一旁的是秀才的腳踏車，至於秀才他身上則被蓋上一張草蓆，有幾個警察聚集在火車旁邊，並請來郵差向他問訊，而內容表達出秀才的死因—被火車撞死；主角後來撿走戴在秀才手臂上的那隻手錶，並認為真正的死因是因為手錶的關係，使他沒聽到火車駛來的聲音，然後導致秀才被火車撞死，可以從以下引文來佐證：

火車不會準時開出來的……要知道火車到底來了沒有，還是要用「聽」的。

一陣灰灰的人影出現在前方，他們聚集在鐵道上。

「出待誌了，走卡緊咧！」阿公又望了一眼手錶……

「在水窟仔那兒！」……

我和阿公一起看見了秀才的大鐵馬歪歪扭扭地倒在鐵道旁的斜坡上，而秀才則在另一頭，他的身上蓋了一張大草蓆，只露出半截手臂在外面。

郵差說，昨天他告訴秀才，郵局的信都是用火車一布袋一布袋地載走的，秀才聽了……就說他要自己去寄他的信。

我猜，秀才一定是大清早便在這兒守候火車的，就在他久久等不到火

⁹ 袁哲生《秀才的手錶》，第19頁。

車，而把鐵馬牽到鐵枝路上往回走的時候，火車來了……或許秀才死前的最後一刻，正好舉起他的手腕在看時間也說不定。

……秀才就是因為戴了手錶，所以才會聽力不好的。¹⁰

從以上引文可以看出，主角與阿公在去火車站路上看到了一群人圍繞在鐵道上，結果是秀才被火車給撞死，而死因可能是郵差對秀才說的一番話，使得他一早去等候火車，但久久等不到火車到來，於是沿著鐵路返回卻遇到火車駛來，接著悲劇就此發生，但主角認為秀才導致秀才沒注意到火車開過來的最大原因是「手錶」的關係，使得他沒聽到火車開來的聲音，於是就死於火車下。因此可以了瞭解秀才在死前的心境是想將自己寫的一堆信放進火車一布袋的信堆裡，但卻因等候不到火車而決定返回時恰巧遇到「遲到」的火車；而他的生命處境則是相信手錶上行走的「時間」來確認火車抵達時刻，卻不知改變方法用耳朵聽的方式進行確認。

綜觀以上之討論，可發現主角與秀才兩人生命處境的「對立」，是藉由對於「時間」之概念和秉持之測量方法的不同進行對照、比較，而映襯出兩人的生命處境之分歧（主角依靠聽力測量時間活了下來，而秀才依賴手錶卻被撞死）；因此，能夠理解出其表層面的「對立結構」是，主角倚靠人體本身自有的一套生理時鐘（用耳朵聽）之方式測量時間；而秀才則是仰賴科技工具（手錶）之方式測量時間。

二、環境變化與生命處境之演進敘事

本節側重於袁哲生小說文本的角色隨著故事的敘事情節之演進和環境變化，而展現出角色在故事裡的生命處境及對立和張力之形成，也就是說，角色由 A 至 B 點之演進過程上產生的改變或變化，呈現出生命處境和因果上的對立

¹⁰ 袁哲生《秀才的手錶》，第 29～31 頁。

與張力效果；藉以探索小說人物的心境與生命處境於環境變化三者之間，產生之內心與外在的「矛盾」和「衝突」及所形成之表層面的「對立結構」。

在〈遇見舒伯特〉中，其敘事者以第一人稱「我」作為敘事視角，描述主角有一天工作之餘，突然心血來潮想重溫高中時代的生活點滴，在懷舊氛圍繚繞下，想起了高中時期教導他的宋老師也住在附近，遂萌生起拜訪宋老師之意，並且撥了電話與宋老師的女兒約了時間去拜訪，爾後的過程中，主角卻發現年邁的宋老師因為記憶退化之緣故，變成了主角記憶中完全不同的人，而拜訪之旅的過程也顯得哀傷；至於敘事者在敘事時間層之處理和運作方向，則以現時敘述的敘事層做開頭，講述主角與宋老師的女兒約好時間要過去拜訪宋老師，並且抵達府邸卻又退卻，轉而往高中時代還現存的雜貨店逛逛，且自然的將存放在腦中已久的記憶搬出，並對店員問了句「宋老師的帳順便結了吧。」¹¹，這一句話使店員感到突兀的回以「什麼？」¹²來做回應，但是主角再詢問一次，也說了宋老師的住家地址和以前的記帳習慣，只是店員更覺得莫名其妙，乃至搖頭示意，於是主角走出雜貨店後，體內一股「飢餓、昏眩卻吃不下東西的感覺又開始浮現。」¹³。

接著，敘事者將敘事時間層以閃回敘事方式，描述主角剛剛一連串行為的原因，並且將主角內心或者記憶中屬於「過去」宋老師的模樣，和當時最後一次看到宋老師時的場景，與「現在」即將拜訪老師的場景，和由此而生的生疏不熟之心境，形成了「既熟悉又陌生」的矛盾之感；至此，感受到人物的心境會隨著環境之變化而轉變，同時也具現今昔非彼的感慨，可以從以下引文來證明：

大約是七天前，因為突然懷念起城中市場魷魚羹的滋味，於是在例行的

¹¹ 袁哲生《寂寞的遊戲》，聯合文學出版有限公司，1999年5月，第75頁。

¹² 袁哲生《寂寞的遊戲》，第75頁。

¹³ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第76頁。

採訪會議結束之後，便開車前往重溫高中時代的舊夢……

吃不完一碗魷魚羹的感傷讓我深深懷念起宋老師。高三那年冬天的一個下午，我……站在店門外的公共電話前面去懦地投進一塊錢……。那一天下午的長談，讓宋老師走進我的歷史，而我走進了歷史系。

這段歷史一直持續到我服完兵役之後的一席談話而結束。那天……宋老師……聽完我的話……便開始厲聲斥責：「當然是繼續唸書考研究所，記者是幹什麼東西？文化流氓！」

七天前的那個中午，我從魷魚羹店走出來……決定打電話給宋老師……接電話的是宋琪……

「對不起，我是黃士宏，請問宋老師在嗎？」

「誰？」

「黃士宏，我是宋老師以前的學生，黃一士一宏，請問你是宋琪嗎？」

「哦，黃士宏啊……」

「……宋老師好嗎？」

「我爸啊—你要不要來看看他。」

「好啊，好啊。」

「……你要不要採訪他呢？」

「好啊，好。」¹⁴

由上述引文可以看到，主角藉由高中時期最愛吃的魷魚羹，來勾起他與宋老師

¹⁴ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第76～80頁。

邂逅的記憶，彼此都走入雙方的歷史中，直到主角服完兵役，因為與老師對於未來發展的意見分歧，而使得和老師斷了關係；而在環境變化的多年後，因為主角突然的心血來潮，遂而撥打那斷聯已久的電話，但電話那端不是宋老師，反而是宋老師的女兒；於是詢問完宋老師境況後，約了個時間，主角決定上門採訪他多年不見的宋老師。至此能夠發現，當主角說出拜訪老師的原因時，也將自身腦裡塵封已久與老師「過去」的相處記憶，和「現在」決定去採訪宋老師之心境，產生了衝撞，形成了由 A 至 B 點（過去到現在）產生改變的張力拉扯，即主角的心境從「過去」演進至「現在」發生變化，滿懷熟悉又陌生的內心拉扯之感，同時也充滿「今昔非彼」的情懷，使得人物的心境與生命處境充滿了對立的衝突感。

之後，敘事者將敘事時間層回到現時敘述，即主角與宋老師女兒約好採訪老師的時間，主角來到宋老師書房後，感到一陣的驚訝，過去書房裡擺設的書架、書桌全都不見蹤影，只看見宋老師盤坐在眾多音響器材和訊號線前，頭戴著耳罩型耳機，右手舞著一支指揮棒，並在胸前比劃著；宋老師女兒告訴主角，宋老師的指揮棒是去功學社買的，而從前的書與書桌都被賣到舊書攤和請人搬走了。此時，主角就近看宋老師的背影，回想起過去教書時的穿著，搭配著嚴厲的面貌與現在在書房揮舞著指揮棒和沉浸於自身的音樂世界中之模樣有著截然的差異，主角想開口跟宋老師對話，但宋老師卻用力的打擊著指揮棒，並自言自語的說著令人聽不懂的話語，即使女兒跟他說主角來採訪了，也只應聲了一下，依然繼續揮舞著指揮棒；然後主角打開錄音機，而宋老師這時忽然說起了關於音響的保養方法，主角順著宋老師開的話匣子去問，結果宋老師又說得更多了，於是宋老師女兒要主角詢問別的事，主角就詢問宋老師他還記不記得自己，但宋老師彷彿沒有聽聞似的繼續自言自語，主角只好再詢問一次相同問題，然而宋老師看著主角，並說起了幾個音樂家的名字，便匆匆的抓起一頂帽子往門口走去；宋老師的女兒迎面走來並詢問父親的意圖，而主角見到宋老師突然這樣的行為不知所措，以為是自身的问题造就的，但宋老師的女

兒則否定了主角的疑惑，到此能夠觀察出宋老師從裡到外、從上到下的所有言行舉止都已經不像主角高中時期認識的「宋老師」了，完全像是另一個人，可以從以下之引文證明：

宋老師的書房……從前環壁的書牆……書架……書桌也不見了……宋老師盤坐在…沙發凳上，面對著……音響器材和……訊號線……頭上戴著一個…大耳機，右手舞著一支…指揮棒……正專注地在胸前比劃著……

從前，宋老師身著一襲素樸的藍衫……始終是歷屆畢業生紀念冊裡不可或缺的一張照片……原本……青皮的頭髮……紮成了一束灰垂絲在頸後……黑匡眼鏡換成了圓框金絲邊的；一身卡其色寬大的襯衫和長褲……

我正想開口問候，宋老師忽然猛烈地用指揮棒……

「慢點，慢點，不要搶拍子，怎麼就這樣子講不聽呢？怪了。」……

「爸，人家記者已經來了啦——」

「記者訪問？好。訪問。好。」……

宋老師突然開始說話了：

「音響這玩意兒最怕髒。空氣不流通、潮濕、灰塵……都不行……」

「老師的音響怎麼沒裝喇叭箱呢？」……

「房間太小……買喇叭沒有用……聽不到『音場』。……」

「老師你還記得我嗎？」

宋老師……看著我說：

「布拉姆斯。」

「啊？」¹⁵

從上引文可以知道，宋老師書房現在的空間擺設與主角過去記憶中的滿滿書牆形成了對比效果，昔日的書架與書桌都已不覆蹤影，反而代替的是音響器材和訊號線，而宋老師則背對主角與女兒盤坐在沙發凳上，頭戴耳罩型耳機，右手拿著一支指揮棒在空氣中揮舞；接著，主角的視野專注於宋老師身上的穿著打扮，憶起還在學校教書的宋老師，那時都只穿著一件樸素的藍衫上身，配上長得茂密的黑髮，再戴上厚重的黑框眼鏡，成為了當時畢業紀念冊的形象與標誌，所以多年後再次見到宋老師的主角，看到他不同於過去的打扮（「現在」的裝扮是卡其色寬大的襯衫和長褲、紮成一束的頭髮、一副圓框眼鏡）；在這裡又可以看到，透過穿著打扮的外貌，來形塑過去記憶的宋老師與現在退休的宋老師之兩者的差異，並藉由主角觀看的視角與感受，來突顯受時空環境變化洗禮的宋老師，過去和現在的生命處境之不同。之後，主角想試著跟宋老師搭話，和主角想採訪宋老師的整個過程，能夠看到宋老師都沉靜在自身的音樂世界，說著一口令人摸不著頭緒也不知道其意義的話語，甚至對於主角或自己女兒的問候和談話時，其回復內容都答非所問，而顯得牛頭不對馬嘴，讓主角與女兒也不知如何是好，並產生毫無頭緒或無可奈何的反應；至此又可以發現，透過宋老師的自言自語和牛頭不對馬嘴的答覆之行為，表現出在環境變化的洗禮下，已經不再是過去時候專於學術、教導學生的那個樣子，反而藉由音樂和音響喇叭讓自己永遠沉浸在「過去」歷史的氛圍，諷刺的是他於「現在」的時刻完全不記得從前自己關愛的人事物，從而形成一種由 A 至 B 點（過去到現在）發生改變的張力拉扯，即是對「過去」的歷史環境及人事物的珍視，卻忘卻「現在」當下環境與人事物也同樣重要，因而能夠了解到宋老師現在的心境和生命處境，從過去演進至現在之過程的變化，即環境變化的影響下，致力珍視

¹⁵ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 84～90 頁。

過去教書的情景卻遺忘現在關愛之人，進而形成了衝突對比。

綜觀以上分析可發現，文本透過環境變化的演進過程，將主角自身對過去宋老師的記憶，來描寫宋老師過去環境下的形象和其對自己生命歷程的影響力，以致於主角在經過多年後的現在還懷抱著感激之情義前去拜訪；然而當他看到宋老師現在的生活情況時，其外貌打扮、言語表現、行為舉止等，發現與過去記憶中的形象產生了極大衝突，也表示出宋老師的心境與生命處境，極力珍視過去時間環境的點點滴滴，而忘卻了現在環境關愛他的女兒和從前教導的學生。至此，這些因為環境變化人影響，使得主角和宋老師的內在情感皆產生了衝突與拉扯，進而形成了一股「對立」，只是這一「對立」是演進式的，也就是由 A 至 B 點之演進過程的改變；因而可以看到主角和宋老師表層面的「對立結構」，即是一位「過去」環境受恩師幫助，並關懷恩師「現在」生活環境之熟悉又陌生的學生，與「過去」是一名威風凜凜且受人尊敬的歷史老師，而於「現在」則極力把握過去的時間環境，卻忘卻現在環境關愛自己之人的老人，同時此一演進式對立，也形成一種對立的張力效果。

再來，於在〈送行〉裡，其敘事者以第三人稱「他」作為敘事視角，在故事開頭，小說主角—小男孩和父親先在凌晨的火車站月台上等候他已過兵役年齡而被憲兵逮捕的哥哥，並且一起等候北上的火車進站，等待過程中月台上除了父親、自己、逃兵哥哥和兩名憲兵外，還有一個提著雞籃子的老婆婆與攜帶著女兒的婦人，待火車進站眾人都上火車後，小男孩的父親感覺車廂裡灌進冷風使空氣充滿寒意，於是拿著一件襯衫走到兩名憲兵面前像他們表明自己是逃兵的父親，其中一名憲兵接過襯衫檢查完後便交給逃兵，至於逃兵則低頭不語使氣氛顯得尷尬不已，父親見狀便安靜的走回小男孩旁邊的座位坐下。等火車抵達台北，憲兵與逃兵三人下車往月台和車站出口連接的地下道走去時，逃兵和小男孩的父親忽然追到火車外，向兩名憲兵要求讓逃兵穿上襯衫再走，於是兩名憲兵停下了腳步讓他將襯衫套上逃兵身上，套完之後憲兵們又邁開步伐向前，同時車站分隊的憲兵隊已在車站出口處等候他們，這時逃兵回頭看父親一

眼，希望父親在火車開動前回到車上，父親明白後往回走，但依舊不捨與自己的大兒子離別，於是又向前追上憲兵和大兒子，將剛剛套上的襯衫褪下交到大兒子手上，接著便回到車上與小兒子（小男孩）從車窗裡目送憲兵和大兒子步入地下道。到此，這一故事之情節雖然側重描寫父親和逃兵大兒子的送別過程，但事實上也是坐在火車裡的小男孩對自己哥哥的送別，可以從以下引文來證明：

老父親從車窗內看著他們，忽地追到車外，他請求讓他的兒子穿上襯衫……

老父親見憲兵們停了下來，便上前拿起襯衫要替他大兒子穿上，穿了一隻手，另一隻有手銬銬著穿不了，這時，憲兵又開步往前走，第一月台上憲兵隊車站分隊已有便衣人員前來接應……逃兵回頭望了父親一眼，示意他回去車上，老父親因為擔心火車開走，便往回走，走了兩步，又折回，快步趕上他們……他邊走邊動手將那件襯衫褪下來再捲起，交回大兒子用手拿著。

當他們步入出口的時候……老父親和他的小兒子從車窗裡看著他們消失在地下道的入口。¹⁶

由以上之引文可以看出，整段的故事情節看似父親對自己大兒子的送別過程，但在最後才瞭解，其實真正送別逃兵的除了父親外還有小兒子，也就是主角小男孩透過車窗向哥哥說再見，透過父親對大兒子的窮追不捨，來暗含小男孩向哥哥道別的不捨，因而理解出小男孩的心境與生命處境表現出，想再次（或最後一次）與哥哥親近，和身份上的不允許（有罪的逃兵與無罪的平民），所形成

¹⁶ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 26～27 頁。

之內心慾望與外在身份限制的衝突。

接著，故事情節敘述火車駛離台北後，父親和小男孩坐著火車抵達了基隆，出了車站便走向佇立在巷弄間的老人茶館，而茶館裡這時會有個老先生將小男孩帶離開去買早餐和一些日常生活用品，之後再轉回到茶館，此時的茶館除了父親外，還多了三個跟父親一樣要去港口碼頭坐船出海，進行遠洋跑船事業的叔叔伯伯，於是大家聚集於此的目的，就是等待船公司派司機小王開九人座小包車來茶館這裡，載他們進碼頭上船。就在此時，父親便會催促小男孩要快點搭公車回去寄宿學校，早點到學校溫習課業，畢竟小男孩的學期成績從上一學期就一直下滑，又因為平時請假時間過多、過久，因而導致學校有些老師早就不滿；至此，可以發現在台北車站送別自己大兒子離去的父親，和在火車車窗裡目送自己哥哥離開的小男孩，兩人剛到基隆就又要相互道別、護送彼此離去，於父親或小男孩來說，都很不是滋味，可以藉由以下引文來佐證：

他的父親催促他趕快去搭市公車回寄宿學校去，雖然學校規定是在下午五點以後才禁止學生進出，但是做父親的希望他早些回去溫習功課，而且從上學期他在班上成績一直落後，加上請假過長，學校老師已有些不滿。他很禮貌地向三位叔叔伯伯告別，然後轉身要離開茶館，正要走的時候，他父親想起上次跑船之前答應要送他一個高倍的望遠鏡，但事忘了買，他把小兒子叫住，從旅行袋裡搜出他保管的公務望遠鏡，交給小兒子，心想，這趟到了美國再到海員俱樂部附近的跳蚤市場買一個賠回去。他囑咐他不要用衛生紙擦拭鏡頭，還有不要對著大太陽看。

他將望遠鏡收進背包裡，再重新背上背包，往基隆客運公車站的方向走去。¹⁷

¹⁷ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 29 頁。

由以上之引文可看出，父親和小男孩兩人在道別的時刻感覺像早就習慣這樣的離別氣氛，與小說故事一開頭與哥哥的離別之氛圍相去甚遠，因為和哥哥的道別是一種有去無回的感慨，畢竟是哥哥逃兵役是一種罪行，但是父親要渡海進行遠洋跑船事業，和小男孩的分開看似只是暫時性的離別，卻充滿彼此道別後，不知多久時間才能再見的感慨，因而小男孩的父親在送別時，想起了上一次對小男孩的承諾，於是將自己公務用的望遠鏡送給了他，同時叮嚀小男孩使用望遠鏡的注意事項；爾後小男孩將望遠鏡收起，前往公車站。至此可知小男孩的心境與是生命處境呈現了陪伴之內心 and 分開之現實的衝突。

綜觀上面之論述可發現，小男孩在「送別」自己哥哥時之心境與生命處境，是想再次（最後一次）與哥哥親近，和身份上的不允許（有罪的逃兵與無罪的平民），所形成之內心慾望與外在身份限制的衝突；而在「送別」自己父親時之心境與生命處境，是陪伴之內心 and 分開之現實的衝突，同時又可發現小男孩由 A 至 B 點之演進過程的改變，其內心與外在除了對立衝突外，還形成了內心與外在相互拉扯的張力效果；是以，可理解出小男孩的心境和生命處境在環境不停地變化下，其表層面的「對立結構」含有「內在（心）」與「外在（現實）」之對立與張力效果。

第二節 袁哲生小說中生命處境的意涵結構

本節將承上一節所探究之表層的「對立結構」，並在這個基礎上，從而往下深入的挖掘上一節探討的袁哲生小說文本內之深層的「意涵結構」，此「意涵結構」是來自於高德曼所創造之「發生論結構主義」，其概念是：

有價值的文學、藝術作品，其特徵是它們都有一個「內在的結構緊密性」，還有一整體的不同要素之間的必然關係……對總意涵結構而言，也讓我們能理解到每一要素的「必然性」，這一切，都是使研究者走向正確方向的

由上可發現，「意涵結構」是所有有價值的文學、藝術作品的內在要素，同時這些不同要素構成整體時都有一個必然關係，尤其是在總意涵結構上，更能突顯此一「必然性」。

因而，可理解文學作品中皆有一個將各種元素緊密聯繫的內在結構，此一結構即是「意涵結構」；同時，論者在本章前言也有說明「意涵結構」，是每文學作品裡，皆會有個呈現現實中某個社會團體之經驗意識和隱合作家所創建之想像世界，或者說作家將某社會團體的經驗意識與想像世界兩者結合，藉由文本故事展現其對立的深層面。是以，論者透過文本內故事敘事上所生成之「雙層結構」的探討，即延伸上一節表層面之「對立結構」所分析雕出的結果，繼續探索深層面之結構的成形及其成形過程，並下分為兩個小節進行分析，即「時間流動與生命處境之意涵敘事」與「環境變化與生命處境之意涵敘事」，並以上一節所討論的小說作品作為研究文本，即在「時間流動與生命處境之意涵敘事」這一節中，承上一節「時間流動與生命處境之張力敘事」之表層面的「對立結構」，從敘事上繼續探討其文本內之深層面的「意涵結構」；而在「環境變化與生命處境之意涵敘事」這一節裡，則承上一節「環境變化與生命處境之演進敘事」之表層面的「對立結構」，從敘事上繼續探討其文本內之深層面的「意涵結構」。

一、時間流動與生命處境之意涵敘事

本節將續承上一節「時間流動與生命處境之張力敘事」中的文本所討論而出的表層「對立結構」，來繼續探究文本深層面的「意涵結構」。

首先，〈差不多先生別傳〉在上一節「時間流動與生命處境的張力敘事」當中提到，如果要使衝突之感更加顯著的話，則必須將哥哥差不多和弟弟差很多

¹⁸ 何金蘭《文學社會學》，桂冠圖書股份有限公司，1989年8月，第96頁。

一同納入討論才得以顯現其對立關係之深刻，因而於「時間流動與生命處境的張力敘事」當中，分析出〈差不多先生別傳〉小說中人物生命處境上表層面的「對立結構」是，哥哥差不多是屬於擅長實作運用，卻不擅讀書的類型，而弟弟差很多則屬於擅長讀書，卻不擅長實作運用，反而空有一堆理想的類型。

不過，在本節的「意涵敘事」則需要分開討論才得以知曉小說人物其深層面的「意涵結構」，所以，如果仔細解讀的話可以發現，小說中差不多雖然從小開始，看起來對於修理腳踏車之技術就熟能生巧，但長大後才發現，實際上是一個非常單純又愚笨的人，說的好聽點稱為「善良的老實人」，說的難聽點就是「愚蠢的笨蛋」，因此於文本中「大家不但愛讓差不多修車，更愛看」¹⁹、「差不多修起車來乾淨利落，而且絕不讓人花冤枉錢。」²⁰，從這裡就可看出，眾人不只喜歡給他修車更重要的是，喜愛看他將腳踏車原先需要花錢購買全新零件，以便把損壞的地方做更換的腳踏車，經過他一手的修車技術之後，就能使顧客不用花大錢購買零件修復腳踏車損壞的地方，也因為這樣子的思維邏輯，使他在另一個時空環境—學校裡學習課業上，不能通過大家所認為之正常的邏輯思考得出解答，因而備受阻礙與困擾，而被同儕們當作恥笑的對象；但不僅如此，還被來修車行修車的顧客或認識他的眾人不禮貌對待，也就是拿他在學校的學習態度與課業成績，和他的弟弟差很多的學習態度和課業成績做比較。因此，可以理解哥哥差不多的生命處境與深層意涵是，被舊有觀念習俗影響至深，以致於無法隨著時代變化而改變思維的「傳統文明」價值意識。

至於弟弟差很多，從小就在學習課業上展現出自己的聰明與才華，無論是在學校的學習態度或學習成績都比差不多優秀許多，說明自己是塊「讀書」的料；但是，在他國中畢業準備進入高中階段，於選讀高中或高工時，因家庭因素的不允許和母親的勸說下，他不得不選擇就讀高中，而這一選擇對他後來的

¹⁹ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 45 頁。

²⁰ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 45 頁。

人生產生了極大的變化，而這個變化是後來他高工畢業考上大學後，對於人生志向的轉換與改變；在他高工畢業，大學考上了政治系後，差很多的人生志向認為「大家最需要偉大的政治家」²¹，只是於就讀期間不斷的收到哥哥差不多寄來的信，傳達家中的生計狀況與父親生了重病等種種噩耗，這使他改變了人聲志向，認為「改善政治必須先改革經濟」²²，於是他轉換跑道攻讀經濟學，而期間差很多覺得要付諸行動來實際感受「經濟」的變化，所以參加了多場集會遊行，而這結果導致他的人生志向又起了變化，認為「改革教育才是根本之道！」²³，於是他回到國小母校教書，只是在教書過程中常做出一些令人摸不著頭緒的怪異行為，久了之後便被許多家長和學生拿出來嘲諷，最後落得和哥哥差不多一樣，成為眾人恥笑的對象。因此，可以看出弟弟差很多的生命處境是能夠因應時代環境變遷而變動，但最後卻淪為現代社會高度壓力下的犧牲品，成為被人冷落和疏離的對象，因而理解出其深層意涵是「反現代性」的價值意識。

縱觀以上的分析，可以理解出〈差不多先生別傳〉裡小說人物之深層面之「意涵結構」上，哥哥差不多是無法隨著時代進步並停滯的「傳統文明」之價值意識，而弟弟差很多則是追求現代化社會的生活模式，但最後卻成為被人冷落和疏離的對象，因而傳達出「反現代性」的價值意識。

再來，〈秀才的手錶〉在上一節「時間流動與生命處境的張力敘事」當中，討論出〈秀才的手錶〉小說人物於生命處境上表層面的「對立結構」是，主角倚靠人體本身自有的一套生理時鐘（用耳朵聽）之方式測量時間；而秀才則是仰賴科技工具（手錶）之方式測量時間。

因而從小說故事情節的敘事流動來看，在時間流動下，「秀才」無論做任何事情都以手上帶著的手錶所標誌之時間為基準，認為這世界之運轉都是如此準

²¹ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 48 頁。

²² 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 48 頁。

²³ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 49 頁。

確而無誤，但事實上的狀況卻是常常得不到自己秉持的那套「時間標準」所眷顧，於是在寄信時總是錯過郵差前來收信的時間，甚至信件不斷遭受被退件的待遇，但想寫信、寄信來展露風頭的執念，因為他所認為之「時間標準」的捉弄，以致於後來他最後慘死於火車底下，而這樣的死亡正表示了秀才的生命處境之荒謬，因為他是追求現代化的進步事物，但卻死於現代化事物之下；因此，能夠發現「秀才」這人的深層意涵是諷刺現代文明社會的「反現代性」之價值意識。

二、環境變化與生命處境之意涵敘事

本節將續承上一節「環境變化與生命處境之演進敘事」中的文本所討論而出的表層「對立結構」，來繼續探究文本深層面的「意涵結構」。

首先，〈遇見舒伯特〉在上一節「袁哲生小說中時空環境與生命處境的對立敘事」當中，探討出其小說中人物於生命處境上表層面的「對立結構」是一位「過去」環境受恩師幫助，並關懷恩師「現在」生活環境之熟悉又陌生的學生，與「過去」是一名威風凜凜且受人尊敬的歷史老師，而於「現在」則極力把握過去的時間環境，而忘卻現在環境關愛自己之人的平凡老人。

因而，從主角和宋老師接觸之過程與對談內容能夠了解到兩人在環境的變遷下，其生命處境擁有了極大的變化；主角於「過去」高中時期是宋老師認可的優秀學生，只是後來因為對未來的觀念與想法有分歧而不再聯繫，直到多年後，主角成為一名記者的「現在」才突然登門拜訪，並看見昔日那個自己非常尊敬的宋老師變得不再世曾經熟悉的樣態，因而其心境湧現了許多感慨，感慨那曾經教導並賦予他人生意義與方向的恩師如今的生命處境。而宋老師在「過去」是個嚴謹且不苟言笑，又受學生敬重的歷史老師，也是幫助主角在高中和大學階段解惑許多疑問，對於主角而言是個影響主角深刻，且意義非凡、受尊敬的教師，可以說是啟蒙主角人生方向的大恩人，而其個人風範與模樣就算經過多年猶然還被記得（主角看見宋老師一身打扮後浮現的回憶），只是多年後的「現在」，則將自己沉浸在音樂的懷抱裡，透過音樂把已逝去的時光環境給把握

住，於是，音樂成為跨越歷史時間的媒介，將宋老師永遠停留在過去的歷史環境中，追尋自己的生命意義，進而忘卻「現在」當下環境的任何人事物，也使得周圍的人（自己女兒和主角）看了都覺得怪誕、異樣，同時也產生另人慨然的心境與生命處境。

是以，主角和宋老師兩人於時間環境變化的洗滌後，其主角的生命處境之深層意涵為表現人們探索何謂生存意義的「存在主義」式之價值意識；而宋老師的生命處境之深層意涵是，展現人們如何超越時間束縛，尋求自我生命價值的「存在主義」式之價值意識。因此，綜觀從以上之探討後，〈遇見舒伯特〉裡小說人物之深層面的「意涵結構」上，無論是主角還是宋老師都擁有「存在主義」式的價值意識。

再來，〈送行〉在上一節「袁哲生小說中意象連結與生命處境的對立敘事」當中，探究出〈送行〉小說中人物於生命處境上表層面的「對立結構」是「內在（心）」與「外在（現實）」之對立與張力效果。

因此從小說故事情節的敘事結構來探究，瞭解出小男孩在環境不斷的變化，歷經各種送別與被送別之過程，來表現出內在心裡的各种情感，至最後都必須為了「生存」而不得不向外在現實屈服。例如看見自己的哥哥被憲兵逮捕後，其心裡之糾結只能潛藏於心，無法訴諸而出，因而只能透過車窗向外望於內心中安靜的送別，即使是身為逃兵的哥哥在看見其家人後，內心對有著眾多無法言說的糾結於心中拉扯；又或者在港口附近與父親道別也是如此，父親為了家計與提供小男孩好的學習環境，犧牲陪伴小男孩成長的時光遠赴國外跑船，唯一的聯繫就是一副公務用望遠鏡，而在小男孩將其收納進背包後，也將內心的各種期望和無奈之感收進自己心中，並且若無其事的送別父親。是以，能夠瞭解出整篇小說透過故事人物（逃兵、父親、小男孩）彼此「送行」對方與被對方「送行」之過程，來闡述生命處境裡所面對之種種「送別」是沒有終點的，換言之，透過「送別」和「送別」他人來表達人存在於世是沒有「目的性」的存在過程，因而必須不斷的創造「生命價值」，以達到所謂的「生存意

義」；是以，可發現其小說中的故事人物在深層面的意涵結構上，擁有「存在主義」式的價值意識。



第四章 袁哲生小說中的創作意識

所謂「創作意識」指作者透過語言、文字等方式，以塑造想像形象來反應現實社會的生活議題，或藉由藝術活動的創造過程，表達自己思想情感與思維意識；換言之，即指隱含作者在書寫一部文學作品時，於寫作過程將其自身的理念或想法加諸在文學作品當中，並且藉由文學作品呈現而出，同時論者以為袁哲生的小說裡有其想法與理念含於其中，因而想藉此問題意識進行討論，故論者將本章下分兩大節，分別是「袁哲生小說中現代主義的美學意識」和「袁哲生小說中的世界觀」來進行探究；前者「美學意識」是著重在隱含作者對「小說」這一文類於創作手法之藝術方面上，分析其背後的美學思維；而後者「世界觀」是依據高德曼（Lucien Goldmann 1913~1970）「發生論結構主義」的文本世界觀分析方式，注重於隱含作者透過小說內容所傳遞之某一價值意識來進行論析。

第一節 現代主義的美學意識

在談及「美學意識」前，須先瞭解「美學」是什麼？根據朱光潛《文藝心理學》對「美」之看法分為「自然美」和「藝術美」兩種，自然美是「凡是感官所接觸的實在的人都屬於自然」¹，由是誕生「自然主義」的美和「理想主義」的美之二類對「美」的觀點；「自然主義」的美是認為「美在自然的全體」²；而「理想主義」的美是認為「美僅在類型」³。於是在中國傳統文學方面，則將「自然美」以「興」之筆法呈現，其理念是「樂天、知足的態度，把自己放在自然裡面，覺得彼此尚能默契相安」⁴，是以古代中國詩人看待自然之態度，皆將自我和自然融為一體；而在西方世界對於「自然美」的概念是藉藝術「模仿自然」，因而柏拉圖反對藝術，認為藝術是模仿感官世界，直至啟蒙時代的盧梭開始，經由浪漫主義作家的提倡，使得「回歸自然」的呼聲日漸升高。

¹ 朱光潛《文藝心理學》，臺北縣中和市：漢湘文化，2003年，1月，第90頁。

² 朱光潛《文藝心理學》，第98頁。

³ 朱光潛《文藝心理學》，第98頁。

⁴ 朱光潛《文藝心理學》，第91頁。

至於「藝術美」之部分，在於「創造具體的形相，具體的形相都要有很明顯的個性」⁵，例如當某人以某一標準做為「美」的概念，而且是第一個使用的，那麼這一個「美」即有鮮明的、獨特的個性；同時在德拉庫瓦的《藝術心理學》精闢的闡述對於「藝術美」之觀點：

藝術就是創造，是人力。藝術的意象向來不是自然事物的拓本，它是藝術家創造出來美化事物的。人把所見到的形相擺在心裡反省一過，加以意匠經營，融會貫通，然後把心中所得的圖畫外射出去，使它具有形體。⁶

由上可發現，「藝術美」最重要的是，藉由人創造，並將物像透過心靈之想像加以加工，最後創作出其藝術形體。

然而對於「美」的觀點還有許多分歧，其原因乃是「美感經驗」是主觀的，透過「人憑藉著主觀所定的價值」⁷，也因而關於「美」的本質之討論產生諸多不同意見；是以，本文以「美學」作為出發點，探討袁哲生小說的「美學意識」。

所謂「美學意識」，朱光潛認為「藝術必須有『創造的想像』」⁸，並且「根據原有的意象做材料，把它們加以剪裁、綜合，成為一種新形式」⁹，而「美」即在藝術作品之形式和內容的表現關係當中，藉由自身主觀的美感經驗，透過「審美」這一經驗將其傳遞；是以，本文依此概念，將「美學意識」視為作者在創作文學作品時，以自身「美感」之主觀觀點，於文學作品的表現形式和內容上進行「美」的表現與創造，藉以試探作者於背後對「小說」此一文類，就

⁵ 朱光潛《文藝心理學》，第97頁。

⁶ 朱光潛《文藝心理學》，第99頁。

⁷ 朱光潛《文藝心理學》，第104頁。

⁸ 朱光潛《文藝心理學》，第122頁。

⁹ 朱光潛《文藝心理學》，第122～123頁。

藝術面而言之美學思維。

由於袁哲生的文學歷史地位非常模糊也頗具爭議，其常被歸納為「新鄉土」或「後鄉土」文學作家，此劃分一方面是因其小說寫作技巧與強調突顯在地性質為重之「鄉土文學」的寫作形式有所不同；另一方面的為了區隔 1970 年代鄉土文學論戰後，至 1990 年代中期的所盛行之「鄉土文學」，但不論如何區分，諸多學者對於袁哲生的文學地位，顯然在以「寫實、再現現實」為重之「鄉土文學」領域這一塊頗具共識。尤其是將他的小說認為是「後期」鄉土文學開創者的范銘如，起初她稱之為「輕質鄉土」，並認為其小說作品之風格擁有與先前的鄉土小說有許多不同之處：

這股新勢力由五年級中段班的袁哲生領銜，六年級的吳明益、甘耀明、童偉格、伊格言、張耀升、許榮哲等為主力，共同開創出一種輕質的鄉土小說。這種文學跟七〇年代或更早期的鄉土小說貌合神離。一樣書寫鄉間市井黎民故事，甚至更大量地描寫民間習俗信仰，新鄉土的興趣卻不在反映（後）資本主義入侵下的社會問題；因此不似前者偏好以畸零人或特殊經歷裡行業者為敘述角度，後者多是少年和青年的眼光。敘述形式因襲鄉土小說既有的寫實與現代主義，兼且融入魔幻、後設、解構等當代技巧以及後現代反思精神，但又不若九〇年代小說在形式與文字上的繁複。¹⁰

由上可知，范銘如將這一股新興勢力作家的作品不乏既有傳統寫實景物與現代主義魔幻之技巧，同時也擁有後現代主義的後設、解構之技巧與反思精神。

只是「輕質鄉土」這一名稱，對於袁哲生等人之作品歸類顯得模糊也較讓

¹⁰ 范銘如《像一盒巧克力》，〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，印刻出版社，2005 年 10 月，第 175～176 頁。

人難以理解，是以，范銘如後將這一新勢力所書寫並廣泛流行的文學現象重新省視，於是將其定義為「後鄉土」文學：

「後鄉土文學」的涵義有三。第一重指涉的當然是時間的先後順序；第二重則是指後鄉土對鄉土文學形式與內涵上既沿續甚或擴充超越的發展；第三重，也是最重要的，「後」(post)鄉土的基本精神與八〇年代後期以迄九〇年代席捲台灣知識界藝文界的後結構思潮，如後現代、後殖民、女性主義、解構主義、新歷史主義等等的「後學」，一脈相承，因此它對鄉土的固有概念或敘述形式不乏嘲擬、解構與後現代反思。後鄉土文學不是復古、懷舊式的回歸人文傳統，亦非僅僅是時下台灣本土意識或民粹運動的文學再現，而是綜合台灣內部政治社會文化生態結構性調整、外受全球化思潮滲透衝擊的臺灣鄉土再想像產物。¹¹

很明顯的，范銘如認為「後鄉土文學」的浪潮之誕生，是受到當時時代潮流之影響而興起的產物，同時，她的「後鄉土」概念的說法一出，使文學界乃至後人有了一個標準的名稱，足以評論或者認同袁哲生等人的小說作品之歸類。

然而，除了范銘如之外，陳芳明也對袁哲生等人之後鄉土文學作品認為是一種「另類的烏托邦書寫」¹²，並且發表了個人觀點：

他們都受過現代主義與鄉土文學的洗禮，在精神上對於原鄉具有永恆的嚮往，但是在技巧上，會嘗試魔幻、後設、解構的手法；在文字上講求淺白順暢，卻又極其精確。他們不像現代主義者那樣進入無意識世界的挖掘，但是不會排斥意識流的書寫方式。他們也不像舊式的鄉土文學作

¹¹ 范銘如〈後鄉土小說初探〉，台灣文學報第十一期，2007年12月，第24頁。

¹² 陳芳明《新台灣文學史·下》，聯經出版事業股份有限公司，2011年10月，第791頁。

家，刻意要求高度的文化認同，並且也不只是描寫特殊的族群。後鄉土的「後」，具有多元、開放差異的意義在其中，小說裡可以聽見臺灣社會各個族群的聲音，而且並不停留在抗議或批判的階段。他們具有歷史意識，卻並不遵循時間的線性發展。他們是新歷史主義的實踐者，容許多軸的故事並置。不僅如此，不像過去鄉土文學那麼男性，那麼閩南，文化認同呈現流動的狀態。¹³

可以發現的是，陳芳明對於袁哲生等人所開啟之後現代文學的觀點，與范銘如先前的定義相雷同，不過與范銘如不一樣的是他認為其小說作品的內容充滿了「臺灣社會各族群的聲音」，不再像傳土鄉土文學之文化認同停滯，且處於抗議與批判的階段當中，同時小說故事的時間軸也不再是線性發展。

不過，因為後鄉土文學小說之意義的範圍不夠明確，其所得出的結論也有所差異，使得在對文本上意義之解讀難以達成共識，是以，郝譽翔對後鄉土文學小說提出「二十一世紀的台灣寫實主義」之概念，以表示她對袁哲生等開創之「後鄉土文學」的看法：

「二十一世紀的台灣新寫實主義」，它不受理論的導引或束縛，也不刻意營造戲劇化情節故事；它逼視生活的細節，展現社會中多元的面貌；它包容差異，帶來的是更多的理解、認識與同情。也因此，它和七〇年代鄉土文學的社會寫實主義不同，因為它無須扛起改革社會的大旗，或是階級批判的使命。¹⁴

¹³ 陳芳明《新台灣文學史·下》，聯經出版事業股份有限公司，2011年10月，第792~793頁。

¹⁴ 郝譽翔《聯合文學》227期，〈理論之後，回到寫實 二十一世紀台灣小說的新貌〉，2007年11月，第32~33頁。

由上面之看法能夠曉得，郝譽翔將袁哲生等人開創之「後鄉土文學」的文風，認為是一種「新寫實主義」，並述說小說作品不刻意的去營造戲劇化的故事情節，同時也展現出日常生活與社會的多元面貌，其本意不再是為了改革社會或是對階級進行批判，因而與傳統帶有濃厚之社會寫實主義的鄉土文學有所不同。

不過，論者並不認同袁哲生（此指袁哲生本人）小說之「再現現實生活」的文風，是只具有「寫實主義風格」的後鄉土文學，論者以為他的小說表面上是書寫某一地之地方人文特色，而此一「地方」是虛實之間相互參照，不完全虛構（如：〈送行〉的臺北車站、基隆市區、〈木魚〉的八里觀音山、中興橋），也不完全現實（如：《秀才的手錶》的燒水溝、《羅漢池》的羅漢埔），因而此一書寫形式，其意在使隱含讀者於閱讀小說文本時，具有閱讀的流暢性，同時也拉近文本與隱含讀者之間的距離；除此之外，其小說文風之「再現現實生活」的特質是為了呈現小說主題想表達之某種價值意識，換言之，此種書寫方式之目的，不是純粹的將現實景物透過文本「再現」出來，而是透過「再現」現實的方式，將其某一價值意識信仰傳遞而出。

只是，必須釐清的是隱含作者的價值意識是屬於小說文本之內容所呈現的問題（這點待於第二大節再進行詳細的探討），故在本章節之「現代主義的美學意識」則著重於袁哲生小說的敘事技巧，與小說情節呈現背後之價值趨向；論者發現其小說之寫作技巧與臺灣早期現代主義文學的風格相近，而臺灣早期現代主義文學之特徵，是客觀描寫個人因一事件之發生而產生變故，使個人面臨、面對，或者處於令人深陷無奈且無可反抗之處境，同時特別藉由故事情節的推演、角色之間發生衝突，進而營造戲劇性之情節來呈現個人的內心活動和情感；而袁哲生的小說則在客觀的敘述和營造戲劇性情節上有很大的相符性，這點待論者於下面一一論述，加以證明。

根據歐陽子¹⁵《那長頭髮的女孩》序言中認為「戲劇性呈現」比「作者陳述」更具優點，並在序言說明「我寫的每一篇小說，至少有一幕劇景，在劇景中，主角的內心生活和外部活動，發生正面衝突，引起高潮。我覺得亨利·詹姆士的『劇景、敘述穿插法』，是寫小說的一大秘訣。」¹⁶，因此所謂的「戲劇性呈現」是依據亨利·詹姆士（Henry·James 1843~1916）¹⁷的「劇景、描述穿插法」（又稱為「戲劇效果法」，本論文將以此名詞來稱謂）來述說，是一種讓讀者間接解讀文本的寫作方法，也就是讀者通過作者敘事、描繪的視角或張力效果得出自己的結論；再來是「客觀敘事」之修辭技巧，主張「短篇小說裏的『語氣』，就代表作者對主題與主角的態度及看法」¹⁸，並指出，她自己多半採取中立、客觀，且不具偏見的態度書寫小說，而且也在序言裡表示「我小說主角對於事情的看法，並不見得就代表我私人的看法，當然也不見得就是正確的看法。讀者應當用自己的思想，評斷這些角色，然後自下決論。」¹⁹，因此，讀者既不能將小說人物的觀點當作她的觀點，也不應該認為這些觀點必然就是「正確的」；換句話說，作者不進行價值判斷的立場，讀者必須「自己去判斷，才能正確勾畫出事情的真相」²⁰，但是，必須指明的一點是，儘管作者再怎麼以中立、客觀的態度來創作小說，但卻忘記作者於「文學再現」的過程中，是個專斷的角色，也就是說，作者在寫作小說的過程時，也在不知不覺的將自己的意識和企圖灌注於文學作品上，換句話說，即使作者再怎麼地以「客觀」的態度書寫文本，也無法完美實現「完全客觀」之態度，因此只能研究作者於書寫

¹⁵ 歐陽子，本名洪智惠，臺灣知名的女性作家，著有散文集《移植的櫻花》、小說集《那長頭髮的女孩》與《秋葉》。

¹⁶ 歐陽子《那長頭髮的女孩》，台北大林書店有限公司，1967年，第2頁。

¹⁷ 亨利·詹姆士（Henry·James 1843~1916），英國、美國著名小說家，其知名小說有《貴婦畫像》、《華盛頓廣場》。

¹⁸ 歐陽子《那長頭髮的女孩》，台北大林書店有限公司，1967年，第3頁。

¹⁹ 歐陽子《那長頭髮的女孩》，台北大林書店有限公司，1967年，第3頁。

²⁰ 歐陽子《那長頭髮的女孩》，台北大林書店有限公司，1967年，第4頁。

文學作品時，能否盡可能的保持中立、客觀之態度，不直接影響讀者作價值判斷，於是這種敘事技巧，後來漸漸演變成早期臺灣現代主義小說的一種寫作方法，稱為「客觀原則」；最後是心理學的應用，主要是歐陽子受到佛洛伊德（Sigmund · Freud 1856～1939）²¹心理分析理論之影響，以心理學的觀點來詮釋小說故事角色行為之動機。

不過論者在本文中不採納歐陽子的心理學運用之分析方法，其原因是所有小說角色在故事情節的推演下，都能看見其角色之內心活動含有某一部分的心理現象，而此心理現象都可藉由心理學的相關知識來加以論證，換言之，作者在寫作一本小說時，並不會預先設想小說角色之內心活動符合哪一種心理學的現象再進行書寫，因此，本論文不採用此種分析方法；再來，因為歐陽子所述之敘事「語氣」，論者認為「語氣」轉化成文字之後，隱含讀者並不能從中解讀其正確的意義，也就是感受不出「語氣」代表之意思，故本論文將其改為隱含作者於小說敘述上之敘事「視角」作為敘事「語氣」之替代，並以袁哲生的短篇小說作為討論對象進行論析，期望敘事在「客觀原則」的運行下，能夠分析出小說文本之隱含作者是否有盡可能保持中立、客觀之態度。

因此，本章節將其下分兩個小節，分別是「袁哲生小說中現代主義美學之客觀原則」、「袁哲生小說中現代主義美學之戲劇性效果」，前者注重隱含作者於小說敘述上的敘事，期望藉由「客觀原則」的運行下，能夠分析出小說文本之隱含作者是否有盡可能保持中立、客觀之態度；後者則專注於隱含作者在小說的故事情節之設計，期望分析出隱含作者於敘事手法上，所營造之戲劇性效果。

一、現代主義美學的客觀原則

所謂的「客觀原則」，是依據歐陽子《那長頭髮的女孩》序言所說之敘事技

²¹ 西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund · Freud 1856～1939），心理學家與精神分析學家，被譽為「精神分析之父」。

巧，她認為採取中立、客觀之態度來書寫小說，能夠使作者和文本保持距離的一種寫作方法，因而讀者對於小說人物之看法與觀點，不能當作作者對小說文本或人物的直接觀點必須自行判斷，也因此說明作者在寫作小說文本時不進行價值判斷；不過，必須說明清楚的是，儘管作者再怎麼以「客觀」的態度來書寫文本，也無法完美的實現「完全客觀」之態度，也就是說「文學再現」這個過程上，作者會在不自覺下將自身的價值意識灌輸在小說文本上。是以，論者只注重在隱含作者於書寫小說作品時，是否能保持中立、客觀之態度，並以袁哲生的小說作為探討對象進行論析。

〈雪茄盒子〉的其故事大綱描述敘事者「我」的父親在每年的兒童節都會帶著他去動物園遊玩，然後一起看動物、買甜筒、看馴獅表演等……其中，馴獅表演是父親每次和敘事者「我」到動物園必看之表演節目，而在鐵籠子裡的獅子開始狂躁暴動，不受馴獸師指令控制的這個時候，父親總是拿出放在襯衫口袋上的雪茄點起、抽著，這趟親子旅行一直持續到敘事者「我」國二的時候結束；後來，換敘事者「我」成為父親帶兒子去動物園玩，偶然整理父親的遺物時發現了那盒雪茄盒子並打了開來，裡面的動物園票根使敘事者「我」情緒激動不已。

整篇小說的敘事語調在敘事者「我」之視角與口聞的敘述下，將自身對父親的思念與愛，透雪茄盒子與其內容物而完整的表現出來，尤其是在開頭與結尾的部份，都對「雪茄盒子」進行了描述：

父親輕輕地掀開木箱，探出一個木紋優美的雪茄盒子，和一塊紫色的絨布，興沖沖地擦拭一番之後，才打開盒蓋，取出一支深咖啡色的雪茄，插進腎山口袋露出一截來，像是一枝頂好的鋼筆。最後，蓋上盒蓋，闔上木箱……

我在父親床下的破木箱裡又再次看見了那個雪茄盒子……那塊紫色的絨

布也還在，我順手便拿起來擦拭幾下，再掀開盒蓋，盒子裡的東西，讓我難過了很久一段時間。

盒子內鋪滿了一層指甲屑，是父親剪下指甲之後存下的。撥開指甲屑，底下是一疊動物園的入場券存根。我取出來翻看，其中有連續八年是買兩張的，另外更多的是單張的……²²

從上面的引文可看出，開頭部分是敘事者「我」以孩童視角注視父親打開雪茄盒子，藉由打開雪茄盒子這一動作來表現父親言行舉止之優美和其父親的距離感（小孩和大人の距離），爾後，敘事者「我」成為一名父親，再度看見並掀開雪茄盒子，才發現父親對自己的「愛」，或者說一個父親對於子女的「父愛」。但是，如果仔細閱讀後可發現，小說中的隱含讀者雖然看似保持著中立、客觀的態度描寫主角和父親之間的「父對子之愛」和「子對父之愛」的故事，使其看做是再現現實中父子情懷的寫實文風，實際上則表現出人和人之間，不會有完全理解對方的時候，也就是說，主角永遠不會曉得父親在他身上高中後，為何每年的兒童節依然會去動物園之原因，進而深入得表達出人類的交往與互動中，即使再怎麼親密的關係和親近之瞭解，終究無法達到完全理解之可能；是以，瞭解出此一文本的隱含作者在「客觀原則」的敘事當中，並無法完全的以中立且客觀之態度敘事故事，同時也理解出其背後的美學意識為表現內心情感的「表現主義」式之現代主義美學。

〈父親的輪廓〉其故事大綱描述敘事者「我」因為升學聯考的壓力而萌生自殺的慾念，而父親為了鼓勵敘事者「我」活下去的力量，會偷偷進來房間，並在書桌下寫幾句勉勵話語，甚至是買蒸餃到學校一起和晚自習的敘事者「我」享用，並道出一句「好好活下去，不一定要在意別人的話，人生有時候要走自

²² 袁哲生《靜止在樹上的羊》，觀音山出版社，民國85年（1996年），8月，第4、9頁。

己的路」²³，藉以鼓勵其活下去的動力，同時也成為主角「心目中的無名英雄」²⁴；只是父親後來不告而別離開了自己和母親，再後來卻傳來死亡的消息，然而母親面對父親死亡之消息卻沒有一絲哀惋，反而變得剛毅、堅強，竟在一次像父親那樣偷偷進來敘事者「我」的房間時，敘事者「我」打開了沉默喊了一聲「媽！」²⁵，卻使得母親開始啜泣起來離開房間，同時也讓敘事者「我」再度燃起自殺的慾念。

在故事中能夠知曉，敘事者「我」藉由母親的轉述，知道了父親車禍身亡的消息時，曾幾次偷偷去父親車禍的現場：

背著母親，我偷偷到父親出事的現場去了幾次……父親在我心中的無名英雄形象，變成了一個用白色漆線勾勒在柏油路面上的空白輪廓，肢體雖然扭曲，但是依然晚整。南來北往的車輛不斷地從父親的輪過上壓輾而過，每壓一回，關於父親的生前種種變更加清晰起來……

父親的輪廓日益模糊、褪色，終至消失不見……那份曾經不只一次支持我活下去的力量將永遠埋藏，不為外人所知，包括父親在內。²⁶

由上可知，主角來到父親車禍的現場後，看著地上的畫線定位圖卻勾畫出內心對父親的敬愛和其對自身所產生的影響，而當定位圖日益模糊不清時，也代表著父親曾經對自己所付出之父愛和給予之活下去的力量，像是跟隨父親的死亡似的永遠被埋藏，或者說也跟著一同逝去；此外，也能發現隱含作者透過「白色漆線勾勒在柏油路面上的空白輪廓，肢體雖然扭曲，但是依然完整」、「父親

²³ 袁哲生《寂寞的遊戲》，聯合文學出版有限公司，1999年5月，第116頁。

²⁴ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第117頁。

²⁵ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第119頁。

²⁶ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第118、119頁。

的輪廓日益模糊、褪色，終至消失不見」之描述，來傳達父親於主角心中地位之穩固。不過，其文本看似保持著中立、客觀之態度描寫主角與父親之間深厚「父愛、子愛」的故事，藉以再現寫實的父子關係，實際上則表現出即使關係再如何親密且穩固，也不可能達到完全瞭解一個人思維之現象，因為主角永遠無法知曉那麼深愛他、疼愛他的父親，為何突然拋家棄子離去之原因；是以，可發現此一文本的隱含作者在「客觀原則」的敘事下，並無法以完全中立、客觀之態度來敘事故事，也因而看見其背後之美學意識為將內心情感表現而出的「表現主義」式之現代主義美學。

此外，在〈屍布〉裡頭，藉由第三人稱敘事視角講述一天立法委員選舉結束，一名乞丐於傍晚從一間土地公廟前甦醒，到隔天早上回到自己在廟宇的被窩上睡覺，於這一天或者說這十二小時裡，所遇見之人和所做事情之日常的生活情形。

然而，在此篇小說的敘事「視角」上，某些段落參有些微主觀性的觀點和看法在小說文本當中，可由以下引文論證：

「全安里里民活動中心」的白鐵大捲門匡銀匡銀地鋤下……立法委員選舉在下午四點半結束……各投票所便迅速完成計票……對結果滿意的人，認為這樣特殊而重要的一天，不該留下個冷清的尾巴；而落選者的支持群眾在一片「國之將亡」的悲調心情下，更覺得自己有義務留在現場傳佈這個啟示……現場至此一片和樂融融。選舉多麼地重要！這樣的大型活動應該按月舉行一次，使身心的到舒展，使家庭虐待事件減到最少，使自殺人口降低，使納稅義務人得享正當休閒之樂趣。這樣的預算可以列入社會公益項目立法通過。²⁷

²⁷ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 57～58 頁。

由上之引文可以得知，此段敘述表面上看似以中立、客觀態度描寫人們積極參與政治的熱忱，使其呈現現實生活中大眾對於政治議題的參與感和寫實性，實際上透過對選舉結果的描寫，諷刺人們表面上看似關心各種國家大事，其實內心展露的是對某種「權力」之追求；換言之，人們藉由參與「選舉」好展現自己對於某種政治議題之關注，其所表現的是人們嚮往某種決定各種事物的權力，然而「選舉」即是擁有決定某種人或某件事、物的「權力」。

因此，當主角「乞丐」睡醒後開始一天的例行生活時，則表現出人掌握「權力」後之行為。可由以下引文論證：

吃菜？海產攤的老闆禿頭阿義收攤時，便把客人吃剩的牛肉片，螺肉，鴨腸等菜尾用幾個保麗龍盤子給他留在供桌後首的左腳下……他也不白吃人家的，攤子上有人掀桌鬧事不知節制，膽敢對老闆阿義動手動腳的話，他操起一根預藏的角木（前半截用鐵釘插得像根狼牙棒似的），打傷了人他「頂了」進去蹲幾天，出來了，馬上有滿桌酒菜等他，一切「家當」也有人替他看著。

當他出巡時，走夜路的人見著他並不覺得害怕，反到掃去了黑夜裏森森淒涼的恐懼感。他是個生氣充沛的重要人物，夜的神將。

有人家裏小孩不讀書，大人打罵不聽屢次不改，便說：「明天帶你去土地公廟註冊！」儼然認同了他的謀生本領，而且好似他應該開班授徒了。²⁸

從上面的引文可知，敘事者透過「反諷」描寫海產攤老闆阿義及走夜路的人，對乞丐展現出來的善意與尊敬，來表現人們藉由貶低和嘲笑某種階級地位之

²⁸ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第60~62頁。

人，以提身自我優越之感，而此優越感在某方面來說也是一種「權力」的表現；換言之，無論上一段引文中參與選舉的支持者，或者是海產攤老闆阿義與走夜路的人，其所呈現的是人們內心對於「權力」的盲目追求，與擁有「權力」後行為上的醜陋。因而可看出此文本的隱含作者，在進行敘事時並無法完全秉持「客觀原則」所要求之中立、客觀的態度敘事故事，同時也瞭解出其背後的美學意識並非再現日常生活景象的寫實風貌，而是表現人們對於追求「權力」與掌握「權力」之內心情感的「表現主義」式之現代主義美學。

綜上以上之論述，可以看到不論是在〈雪茄盒子〉、〈父親的輪廓〉，還是〈屍布〉等短篇小說，其在客觀原則敘事上，多半無法完全秉持中立、客觀之態度進行敘事，但卻都能發現作者背後的美學意識皆是「表現主義」式的現代主義美學。

二、現代主義美學的戲劇性效果

所謂之「戲劇性效果」，通常是藉由製造事件的「衝突」所引起，而歐陽子在她的短篇小說集《那長頭髮的女孩》之序言上所認為的營造小說故事情節的書寫方式，為「戲劇性呈現」比「作者陳述」更具優點，因而在序言提到亨利·詹姆士的「劇景、敘述穿插法」為她寫作小說的秘訣，透過主角內心活動與外部事件發生之衝突，產生小說故事情節的最高潮點：是以，所謂的「戲劇性呈現」即是藉由小說文本之角色內心活動與外部事件發生衝突，進而引發故事情節的最高潮點。

因此，本節將專注在隱含作者於小說的故事情節之設計，期盼分析出隱含作者於敘事手法上，所營造之戲劇性效果，並以袁哲生的短篇小說作為討論對象進行論析。

〈眼科診所〉的故事大綱講述有天一家四口的單親家庭，全家人陪著患有白內障的林老先生去一家眼科診所治療眼睛之行程，結果主角林家成與女兒卻意外發現眼科診所的醫生倒在血泊裡之命案現場……。

不過，其故事情節之設計上，以第三人稱的敘事視角敘述主角林家成的父

親患有白內障之眼疾而必須接受手術予以治療，同時描繪父親已故好友的兒子趙逸民（也是和林家成一起求學同學）剛好留學歸國繼承眼科診所的父業，因而願意接受白內障切除手術，可從以下引文來論證：

……他決定待會兒獨自帶父親去檢查眼睛……帶父親到診所去做一次開刀前的例行檢查。

……半年前，林老先生已故好友的獨子趙逸民醫師回鄉繼承父業之後，老人家終於下定決心要做摘除白內障的手術……²⁹

由上可知，林老先生長期罹患眼疾，同時講述已故友人的兒子趙逸民返回家鄉繼承父業，使林老先生起了醫治眼疾的念頭並由兒子（主角）林家成帶著全家陪同前往眼科診所，作為小說故事情節最高潮點前的鋪陳。

然而，當主角帶著父親及全家人抵達眼科診所後，卻錯過了上午的門診時間，於是主角林家成在等待之過程，打算先去跟老同學趙逸民打聲招呼，結過看見手腕遭到割割而倒在血泊當中的他，可由以下引文論述之：

林家成心想不妨先去找老同學打聲招呼，便帶小庭繞到診所的後門……趙逸民的房間是暗的，窗戶的窗簾也拉上了……

林家成站在房門外叫喚了一聲，沒有反應，心想可能趙逸民聽不見……便拉開木門，帶小庭進到屋內……

……把靠近後院的那片窗簾拉開，讓光線照進屋內，轉過身，發現屏風腳下流出一股暗色的液體……看見趙逸民側躺在床上，左手垂在床沿，

²⁹ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第78～79頁。

血液從手腕順著骨節和指縫汨汨留到地上，一把手術刀斜臥在血泊中，刀柄泛出冷冷的光澤。

林家成匆匆自屏風後走出來，跨過地上緩緩流動著的血跡，拉上窗簾，抱起小庭，再關上木片門走到屋外……

繞經診所大門的時候……看見趙伯母正走進掛號室裏去，把診所內的日光燈全部打開。³⁰

從上面引文可看到，藉由主角林家成想趁門診開始前跟久違不見的老同學趙逸民打個招呼（此作為小說故事情節最高潮點前的轉折），結果當林家成推開寢室房門並進入之後，才發現他早已割腕自殺並臥倒在一攤血泊中的驚悚景象，使得林發現命案現場後之反應是靜靜的逃離現場，並留下許多不解的懸念和弦外之音，進而營造出小說故事情節的最高潮點與其戲劇性效果；而此「戲劇性效果」又可發現，是透過角色們的內心活動（林老先生治療眼疾的慾念與林家成與老同學打招呼的念頭）和外部生活（錯過眼科診所的門診與發現命案現場），透過一連串之事因與動機慢慢鋪陳的敘事，最後以令人意想不到的「正面衝突」（不曉得趙逸民為何死亡與如何死亡之原因）營造而出；因此，探尋出此文本〈眼科診所〉的故事情節之「戲劇性效果」之營造，與歐陽子主張之現代主義小說的寫作方法（角色內心和外部因素正面碰撞、產生衝突，而達到故事高潮）相符合。

接著〈沒有窗戶的房間〉，講述一位二十二歲的社會新鮮人剛從事殯葬這一行業，然而在學習過程中，漸漸的看不慣殯葬行業裡一些極沒有道德良善的賺錢手段，使得主角萌生了離職之想法，但卻意外結識一名喜好收藏喪禮告別式

³⁰ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 89～91 頁。

錄影帶，和各種花樣訃文之癖好的怪人，只因能夠提升自己的性慾望。

然而，在其故事情節之設計上，先以第一人稱視角敘述主角「我」在殯葬行業就業時，被一名喜歡將自己打扮得一身華麗花俏，參加各式各樣的告別式的神秘人士—孔雀魚搭訕，並且被邀請至他家作客，而主角在看見孔雀魚家的傢俱擺設後，對其嘖嘖稱奇且讚嘆不已，可由以下引文佐證：

……人家的品味真不是蓋的……什麼檜木和室、檀木地板、花崗岩浴室、法國鑲金邊沙發椅……還有，孔雀魚說音響室裡面那套什麼歐迪歐什麼鐵路瘋的音響就值一百萬咧……連那張進口的絲毯都要三十幾萬……

……真不知道他從哪裡搞來這麼多又怪又炫的衣服、領帶、襪子和鞋子，搞不好他是時裝設計師也說不定，誰知道？……

「自己選喜歡的，不要客氣。」

這還只是樓下呢，樓上不知道還會炫成什麼樣子。希望孔雀魚洗澡洗久一點，好讓我把每一件衣服都穿一穿爽一爽。³¹

從上面之論證可以曉得，藉由主角「我」對孔雀魚的家中傢俱之擺設，來說明其自身之所以能夠一身華麗且花俏的原因，並對其身分地位及職業之臆測（可能是時裝設計師），作為小說故事情節最高潮點前的鋪陳敘述。

爾後，敘述主角「我」在參觀完孔雀魚的家後，打算放個錄影帶來打發時間，卻意外發現了孔雀魚個人不為人知的秘密：

³¹ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 132~134 頁。

……孔雀魚遜得連一支 A 片都沒有，滿滿一抽屜都是葬禮告別式的錄影帶……收集了好幾百張訃聞，有的好像是從垃圾筒裡面撿出來的，上面還沾了一攤擦不掉的檳榔汁。

……我想，還是去跟孔雀魚說一聲再閃人比較夠意思一點……我敲敲門，沒人鳥我，我就扭開門把，推開一道門縫。

……孔雀魚全身上下穿著一套黑得發亮的西裝，黑色的領帶，黑色的墨鏡，黑色的襪子和皮鞋；直挺挺、硬梆梆地躺在床上，床頭還點了兩枝白色的蠟燭……孔雀魚的房間跟停屍間似的，連個窗戶都沒有。我以為孔雀魚嗝屁了，趕快把門關上閃人了。可是我知道孔雀魚是裝死的……因為我發現孔雀魚的石門水庫那邊正搭著帳篷，撐的高高的……³²

從上面的論述可以知道，透過主角「我」的好奇心慢慢揭開孔雀魚隱藏的一些秘密（滿滿抽屜的葬禮告別式錄影帶與好幾百張訃聞），來作為小說故事情節最高潮點前的轉折；而最後以主角準被離開禮貌性的打招呼為動機，卻意外發現孔雀魚華麗貴氣的外貌下，不為人知的性癖好（孔雀魚的房間跟停屍間似的，連個窗戶都沒有……我發現孔雀魚的石門水庫正搭著帳篷），進而營造出其故事情節的最高潮點和其戲劇性效果，而此「戲劇性效果」可看到藉由角色們內心活動（主角的好奇心）和外部生活（發現了許多跟喪禮有關的事物），所形成之一連串事因和動機進行鋪陳敘事，最後以打開潘朵拉盒子般的「正面衝突」（發現孔雀魚怪異的性癖好）將其營造而出；是以，探析出此文本〈沒有窗戶的房間〉的故事情節之「戲劇性效果」，與歐陽子主張之現代主義小說的寫作方法（角色內心因素與外在事因產生衝突，進而引起故事高潮）相符合。

³² 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 136~137 頁。

而在〈密封罐子〉中，其故事大綱述說一名幾年前喪妻的小學老師，晚餐時分望向屋外庭院摘種的白色山茶花樹，想起妻子還在世的時候和自己曾經說好的「約定」，於是拿著一把圓鋤，走到庭外的樹下，將這時候和妻子一起玩樂的時光膠囊約定遊戲挖掘出來，同時也挖掘自身與妻子結縭一生的種種陳年往事。

此篇小說故事情節之設計上，隱含作者先以第三人稱視角講述主角「他」於晚飯時刻看到桌上擺放著一枝白色山茶花，接著將敘事視角轉向屋外庭院的一顆白色山茶花樹，並離開屋內走向那棵樹下，然後憶起妻子在世時，與她的相識、相愛、結縭的各種陳年往事：

八年前，他和妻子自同一所師專畢業，就在畢業旅行的途中，他們來到這偏僻小鎮的山城……

在山城小學裡教書，住木造房子，院子裡有一株由綠的白色山茶花，清靜過日，然後服務屆滿領一張獎狀，退休，他覺得並無不妥……

到了晚上，他們大多吃熱騰騰的烏龍麵……他們沒買電視機，因為早起早睡，看的機會不多……

妻是否的確也不想要小孩子，他沒有認真地問過，只是在學校裡到處都是小孩子，他覺得好像什麼都不缺了。他也沒有太大的煩惱，在山上生活這些年以來，這一直是最令他擔心的地方。³³

由上可知，敘事者「他」對妻子的相愛、結婚過程之描述，以及「他」對於「生小孩」這一看法，覺得「學校裡到處都是小孩子，好像什麼都不缺」，和妻

³³ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第140～142頁。

子是否想不想要小孩子的真正想法等，作為小說故事情節最高潮點前的鋪陳敘述。

之後，敘事者「我」在繼續回憶的敘事中，描述與妻子來這座山城的一個元宵節遇到提燈籠的一群小孩，而妻子也鬧著想跟著一起遊玩，結果後來卻怎麼地也找不到那一群小孩，於時妻子提議和主角玩個遊戲，「各自寫下一句最想告訴對方的話，然後放在玻璃罐子裡」³⁴買埋在土裡，經過多年後再挖掘、打開的「時空膠囊」遊戲：

「我們來玩個遊戲好不好？」妻說。

「什麼遊戲？」

「就是各自寫下一句最想告訴對方的話，然後放在玻璃罐子裡，再把它埋在土底下，過二十年之後才可以挖出來，看看對方寫了什麼。」

「二十年之後，妻必定早就忘了這件事了吧。」他在心裡想著，便把空白的紙片捲起，再對摺……投下他的。

……他舉起密封罐子，光線穿過玻璃。他看見罐子裡只剩下一張紙片，還未打開蓋子，他便已經猜到了：剩下來的必定是他當年投入的空白紙條片。

……妻必定曾經背著他挖出罐子，取出紙片來看。當妻發現他投入的只是一張空白紙片時，就把她自己的那張給收走了。

遊戲結束了，或者說，才剛開始就結束了……

³⁴ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 144 頁。

現在回想起來，早在那個提燈的夜晚，妻便已經離他而去了。³⁵

由上可知，藉由妻子提議和主角玩個把彼此想說的話寫在紙片上，並放進一個罐子裡密封起來，多年後再挖掘出的時空膠囊遊戲，作為小說故事情節最高潮點前的轉折；以致於最後主角一人將密封罐子掘開後，看見罐子裡埋藏的紙片只剩下一張紙片，才明瞭罐子早已被妻子挖掘過並且發現主角埋藏的紙片只是張空白紙片，同時醒悟出自己和妻子的心早就漸行漸遠，因而塑造出其故事情節的最高潮點和其戲劇性效果。而此「戲劇性效果」，又可發現透過主角的內心動機（妻子過世後，想挖掘罐子看看妻子當時在紙片上所寫之話語）與外在事因（發現密封罐子裡的紙片剩一張）進行鋪陳敘事，最後以主角醒悟的「正面衝突」（明白妻子和自己的心早已分道揚鑣）塑造而出；是以，瞭解出此文本〈密封罐子〉的故事情節之「戲劇性效果」，與歐陽子主張之現代主義小說的寫作方法（角色內心活動和外在活動發生衝突，產生故事高潮）相符合。

最後〈月娘〉，講述三位主角在一個虛構的村落「羅漢埔的矮厝巷」裡發生的人生故事；不過，這篇短篇小說實際上是《羅漢池》裡的三篇短篇小說的其中一篇，但因為其敘事結構可以將三篇短篇小說之故事，結合或拆解成各自獨立的短篇小說之關係，因而論者在此將其拆解，並看作是能夠自成一篇且獨立的短篇小說。

而在這篇小說的故事情節之設計上，以第三人稱敘事視角描述「每天傍晚，天頂的月娘³⁶剛剛探出一彎朦朧身影的時候，矮厝巷的月娘³⁷也就跟著出來了。」³⁸，做為小說故事的開頭，接著介紹這個村落裡的這條巷子的所有角色，

³⁵ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第144~146頁。

³⁶ 這裡是閩南語讀音裡的月亮之意。

³⁷ 這裡指的是故事三位主角之一，小月娘的媽媽。

³⁸ 袁哲生《羅漢池》，寶瓶文化事業有限公司，2003年9月，第8頁。

其中最為特別且重要的是，在故事裡開著雕刻店的國彰師傅和故事中大悲寺的住持和尚—淨業法師，和三位主角矮厝巷月娘的女兒小月娘、雕刻店國彰師傅收養的徒弟建興仔，以及大悲寺住持淨業法師收養但還沒剃度受戒的小和尚克昌仔；爾後，敘述起克昌仔與小月娘兩人的情誼在時間的過渡下，也漸漸的培養出異性的感情：

克昌仔去菜市場的時候，小月娘也愛跟去她幫克昌仔提竹籃子，跟賣菜的要剩菜……

收完剩菜，兩人又從菜市場走向大悲寺。一路上……克昌仔走在前頭，小月娘挽著一籃菜緊跟在後……

……小月娘依舊時不時幫克昌仔提菜籃，只是兩人一前一後的距離越來越大了，每隔一年，就自自然然地把兩人隔開一步；漸漸地，鄉里的閒人也看出不只一點意思來，於是便有好事的賣菜阿嫂找上了月娘，自告奮勇地為沒父沒母的克昌仔坐起媒人了。

然而，誰跟老和尚說去呢？

打鐵仔的進到寺內跟老和尚說明來意之後，老和尚雙手合十，念了一聲佛，就獨自走到佛桌前跏趺坐合掌，不發一語……

從此，這件事在沒人提起……³⁹

³⁹ 袁哲生《羅漢池》，第27～34頁。

由上之引文可以看到，透過瞭解小月娘和克昌仔兩人之感情，從被眾人看好，到後來被老和尚反對、停止作罷之過程，作為小說故事情節最高潮點前的鋪陳敘述。

不久，「矮錯巷」裡的所有事物都起了變化，雕刻店的國彰師傅在一個冬天的夜晚在睡夢中去世，建興仔成為建興師傅；而淨業法師也在禪椅上圓寂，克昌仔出家法號如因，再不久，連小月娘的媽媽月娘也病倒不起：

克昌仔也繼承老和尚法派……這年冬天，國彰仔死在肖楠版上了……沒多久，淨業法師也道成西歸，坐在禪椅上圓寂了……

……矮錯巷的人都熟睡在夢鄉裡的時候，照例一陣沉沉的、悶悶的三輪車……在月娘家的門口停下來。這次，月娘是被人抬進去的……屋裡傳來一陣嚎啕的哭聲。那是小月娘的聲音。

一日傍晚，天頂的月娘剛剛探出半張嬌嫩面容的時候，矮厝巷的小月娘也跟著出來了。

小月娘一身打扮艷光照人，靜悄悄地往喜春樓的方向走去了。

如因法師聽到小月娘的腳步聲……雙手合十，卻一雙眼沒再閉上。

……建興師傅剛吃過晚飯早早拉起店門，平常，夜晚的雕刻店只收拾一些細活兒，這時，卻可清楚地聽到一陣陣木槌敲擊鑿刀的拍打聲，從店門內磅磅傳出，整夜未歇。⁴⁰

⁴⁰ 袁哲生《羅漢池》，第36~41頁。

從以上引文可知，克昌仔在繼承老和尚法派後，國彰仔和老和尚分別於睡夢中與禪椅上相繼離世，這表示建興仔與克昌仔同樣得繼承上一代留下的衣鉢；然而，連小月娘也踏上了相同的道路，其母親有天夜晚從妓院回家後，卻再也無法繼續工作，這一突然發生的情節變化，使得小說故事從原本不段鋪陳的情節，轉瞬間成為小說故事情節最高潮點前的轉折；最後透過小月娘「打扮艷光照人，悄悄地往喜春樓的方向走去」，產生了故事情節的衝突，也代表著小月娘與克昌仔、建興仔三人都不約而同地繼承了上一代留下的事業，而這一如命運般的故事情節，卻塑造出其故事情節的最高潮點和其戲劇性效果。因而可以知曉其「戲劇性效果」，藉由主角們的內心生活（克昌仔與小月娘彼此互相喜歡）和外在活動（克昌仔和小月娘的愛情被反對與小月娘母親病倒）進行鋪陳敘事與產生故事情節的轉折，最後以命運式之故事情節所形成的「正面衝突」（三位主角都紛紛繼承上一代的衣鉢）將其塑造而出；是以，由此探找出此文本〈月娘〉的故事情節之「戲劇性效果」，與歐陽子主張之現代主義小說的寫作方法（角色內心想望與外在事件發生碰撞、產生衝突，並素造故事高潮）相符合。

綜觀以上之論述，可以發現袁哲生的小說在營造「戲劇性效果」之時，會先於故事情節上設計一個「衝突點」，來為故事的最高潮點作鋪陳，爾後再將此一「衝突點」隨著故事情節的推動，導向小說「戲劇性效果」最強的時刻，也就是該篇小說的最高潮點。

第二節 世界觀

「世界觀」一詞，是源自於高德曼的「發生論結構主義」，依據他所說的「世界觀」，是建立在許多個人真實的思想結構上，並由此集結產生，其對「世界觀」的定義如下：

所謂「世界觀」，乃是一種聯繫緊密，不可分割的，關於人與人以及與宇

宙之間的聯繫的觀點。既然諸多個人的觀點很少是連貫一致的和統一的，那麼，一種世界觀亦極少與某一特定個人的實際思想盡合為一。⁴¹

從上面可知，「世界觀」的概念是一種人們彼此聯繫、連結的觀點，高德曼由此進行推斷，得出將個人的觀點集結成一個較大且同統一的觀點時，即是一種「世界觀」，並且是與社會上某一特定個人或者某一特定階級的思想相合為一。

除此之外，何金蘭亦在她的著作《文學社會學》中，對其「世界觀」進行如此的解釋：

世界觀不是個人事實而是社會事實。高德曼認為研究一個個人的意識特別困難，因為人有他單一而又特別複雜的特性……相反地，如果從個人轉到團體，而且團體人數夠多的話，這時，原先因每一個人隸屬多種不同社會團體而產生的個別差異便消失了……在方法論上，分析一個集體意識永遠比分析個人意識容易得多……⁴²

由上可知，「世界觀」是一種由眾多個人的個別意識集結起來，所形成之團體意識，換言之，必須經由各種個別意識的「意涵結構」加總起來，進而形成一個團體意識的「意涵結構」，而此團體意識「意涵結構」即是某一社會階級思想體系。

因而在文本世界觀的分析上，從文本對立深層面方面進行更深入的討論與分析，藉以探尋出小說文本內部傳達或呈現之某一社會團體的價值意識，或者說某一社會階級的觀點。

是以，本節將著重於第三章「袁哲生小說中的意涵結構」所分析而出之內在結構來進行討論和論析；因而下分成「反現代性」和「存在主義思維」兩個

⁴¹ 呂西安·高德曼《文學社會學方法論》，北京市，北京工人出版社，1989年，第7頁。

⁴² 何金蘭《文學社會學》，第96~97頁。

小節進行討論，然而「反現代性」與「存在主義思維」之議題設定，牽涉的範圍龐大，但本章只專注於「世界觀」這一主題下的討論，並非探討整個「反現代性」和「存在主義」；因此，藉由「反現代性」與「存在主義思維」兩個小節的分析，期望探究出袁哲生小說中想像世界的價值意識，及其小說文本的「世界觀」。

一、反現代性

所謂的「反現代性」，這一名詞源自於二十世紀初期流行的「現代主義」⁴³思潮，最初是為了反對工業革命後附加的負面影響，認為科技雖使人類文明產生革命性的「進步」與「現代化」，但是卻使人們開始相互疏離彼此，並產生意見相佐與隔閡，同時也使人們的身心靈感到絕望、空虛、理念無法被他人理解或無法理解他人之負面情緒，以及人們被社會給異化、或被科技支配進而被其異化，變得機械化等種種負面作用，因而使人們開始反思、內省科技文明帶來的除了進步與現代性之外，也帶來許多負面的結果，所以在各個領域、學界也紛紛掀起一波反對現代主義的聲浪，其中反對的核心內涵是，對現代主義的「現代性」之理念想法，也就是將所有人、事、物都視能夠被機械量化的「器具」，並且以集體化與標準化之生產準則來進行規範，不過筆者認為人與人之間相處時所產生之冷漠和疏離，與社會上某個強勢族群異化弱勢族群也算是反對「現代性」的一份子；因此基於此概念，本節將注重於隱含作者對於「反現代性」的特點做為分析主旨，並以袁哲生的短篇小說作為探討對象進行論析。

在〈差不多先生別傳〉裡講述一對兄弟，哥哥差不多在課業學習上是個完

⁴³ 錢中文在《現實主義和現代主義》一書，對「現代主義」的看法是：「現代主義，是資本主義制度造成的社會動亂和破壞使人產生惶恐、失望、災禍感、幻滅感、虛無主義、個人主義的社會心理，摻和著各種錯誤的哲學思想在文藝中的反應；因此，總的傾向是對現實的貶低和否定，而代之以自我、夢幻、幻覺。」（錢中文《現實主義和現代主義》，人民文學出版社，1987年8月，第28頁。）；是以，可知「現代主義」的誕生是為了對抗資本主義所帶來的「現代性」之破壞，也就是對抗「現代性」，而在文本當中可以發現這些性質的存在。

全無法自通的人，但卻很會修理腳踏車，而弟弟差很多則在課業學習上遠超過哥哥的成就，只是他上大學之後，對於社會事物之理解有很大的歧誤，以致於他的成就後來被認為和哥哥差不多一樣「差不多」了。

然而，藉由兩兄弟的故事，來描述人原本的「自我價值」被社會文化標準給定義，使其被「異化」而忘乎其原本的「自我價值」；與人極力的盲目追求一種生活品質，卻被此一生活品質的變動所遷就，以致其原本的「自我價值」被「異化」，以下請容許筆者援引較長的引文來論證：

……輪到算植樹問題，差不多不是多一顆便是少一顆……月考結束，老師發考卷，差不多考了零分……見老師寫著一個0下面劃了二橫，便把考卷轉一個方向，看起來就變成一百一十分……便偷偷跟我說：「你看，零分和滿分不是差不多嗎？」從此，大家都叫他差不多，到後來……都想不到他的本名是什麼了。

差很多常常收到差不多寫給他的信……因為現在大家都改騎摩托車和開汽車了……他悟出了一個道理……改善政治必須先改革經濟……轉而專攻經濟理論……

……差很多頭上綁著白布條，參加上萬農民抗議農產品政策的示威大遊行……突然……大吼：「改革教育才是根本之道！」……

差很多回到國小的母校教書……可是……他會突然對著黑板自言自語……指著窗外的菩提樹罵人……很多學生的家長都議論紛紛……說：「唸不唸書，還不是差不多嗎？」學生們聽多了……故意在他背後大

叫：「差不多啦—差不多啦—」……⁴⁴

從上面引文所述可以發現，差不多在學習課業上什麼事都「差不多」的態度，或者說他個人對於課業學習的態度所秉持的「標準」，與社會再以老師和大家對他此行為的不苟同，而將他與他的行為處事之態度相結合（大家都叫他差不多），進而「異化」他原本的「自我價值」，也就是所有同學（包含老師）到後來「都想不起他的本名是什麼了」；而在差很多的身上可以看出，其人之「自我價值」因為現代文明的快速變遷而跟不上腳步，或者說對現代文明的生活品質之真正意義有了錯誤的理解，因而其思想方針與快速變動之現實社會產生極大的謬誤，進而陷入盲目是從的境界，而沒有自覺意識，最後其「自我價值」被整個現代文明給「異化」、吞噬。因此其「反現代性」表示著人原本的「自我價值」被社會的標準化和集體化之規範，異化成「喪失自我」。

接著〈屍布〉，其故事大綱講述一名乞丐，於傍晚從一間土地公廟前甦醒，到隔天早上回到自己在廟宇的被窩上睡覺，於這一整天當中，所遇見之人和所做事情之日常的生活情形。

然而在故事當中，藉由故事角色「乞丐」描述這一天當中所發生之事，其中有幾個段落敘述「乞丐」在社會上如何被人們所「異化」，以及其「異化」過程：

……海產攤的老闆禿頭阿義收攤時，便把客人吃剩的牛肉片，螺肉，鴨腸等菜尾用幾個保麗龍盤子給他留在供桌後首的左腳下……他也不白吃人家的……膽敢對老闆阿義動手動腳的話，他操起一根預藏的角木……打傷了人他「頂了」進去蹲幾天……一切「家當」也有人替他看著。

⁴⁴ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第46～50頁。

他算是打出一片天下……很多外地遊子對故鄉的回憶中，他和土地廟是密不可分的了兩個二而一的鮮明景象。

當他出巡時，走夜路的人見著他並不覺得害怕，反到掃去了……淒涼的恐懼感。他是個……夜的神將。

有人家裏小孩不讀書，大人打罵不聽屢次不改，便說：「明天帶你去土地公廟註冊！」……他們賭氣說這話時，心中並沒有侮辱的意思……可能心中還有意一絲羨慕的情結……⁴⁵

從以上論述可以看到，乞丐與海產攤老阿義的關係，來呈現兩人的之關係是屬於互補性質的「利益關係」，但此關係其實是阿義「異化」乞丐之行為，只是如何異化乞丐呢？可以發現，阿義提供飯菜給乞丐食用，其心裡之想法是把乞丐視為一個可將攤位裡剩餘的、客人不吃的，以及不知如何處置之食物的「廚餘桶」，再來，是將他視為一名「打手」，當有客人在店裡喝酒鬧的時候，可請乞丐出面處理以達到威嚇、遏阻之效果，只是乞丐本人並無發現自身被其利用，又或者乞丐其實是知道自己被阿義利用，但為了讓自己於生活上得已溫飽，因而甘心以「犯罪」最為代價為此付出；再來，透過乞丐夜巡時，被夜晚歸宿之人視為如神明般的存在，揮掃掉心中的恐懼感使人安心，與成為大人教育小孩安分讀書的威嚇手段，來表現乞丐被社會「異化」成不努力、不認真之人的落魄、失敗之形象，雖然引文上大人對乞丐之論述，顯示其「心中並沒有侮辱的意思」，可能「還有一絲羨慕的情結」，但其實能夠看出這是一種對乞丐充滿異化，和貶低意味濃厚之語句。

因此，從乞丐和海灘店老闆阿義之關係，與乞丐和大人、小孩的關係可以

⁴⁵ 袁哲生《靜止在樹上的羊》，第 60~62 頁。

理解出，其「反現代性」代表著人們在現代社會之人際關係上，會將某一人或者某些族群，自動的將其視為一種事物對象來進行支配，進而「異化」那一個人或那一個族群。

最後，在〈秀才的手錶〉中，其故事大綱講述一個名為「燒水溝」的地方，主角「我」與一個手帶著鐵力士自動錶，成天寫著信、寄著信、追著郵差收信時間跑的名為「秀才」的人，兩人一起玩樂、比賽、打賭和陪同寄信的故事。

不過在故事當中，隱含作者藉由主角「我」對「秀才」的敘事，來描述人太依賴現代化器具而被其異化的情形：

他以為這個世界就像黃曆上記載的一樣，是按照精確的時間在進行的。但這是戴上手錶的人才有的想法……說實在的，誰知道到下一分鐘會發生什麼事情呢？

我和阿公一起看見了秀才的大鐵馬歪歪扭扭地倒在鐵道旁的斜坡上，而秀才則在另一頭，他的身上蓋了一張大草蓆，只露出半截手臂在外面。

我猜，秀才一定是大清早便在這兒守候火車的，就在他久久等不到火車，而把鐵馬牽到鐵枝路上往回走的時候，火車來了……或許秀才死前的最後一刻，正好舉起他的手腕在看時間也說不定。

那天……秀才就是因為戴了手錶，所以才會聽力不好的。

秀才說……每一只手錶裡面都有一個心臟，需要人不時地刺激它一下，否則便會停止跳動……

……如果可能的話，我很想親自告訴他……我們每個人的身體裡面本來就有一隻手錶，只要讓自己安靜下來，就可以清楚地聽見……⁴⁶

從上述引文的論述可以發現，藉由「秀才」這個人的死亡，來闡述一個人如何被其所發明之現代化的器具（手錶），給駕馭了其身體本能，進而「被異化」其生存的樣子，因此其「反現代性」是代表著原本的「生存本能」被科技異化成「工具理性」。

綜觀以上之論述可以瞭解，袁哲生小說中的「反現代性」，其角色「被異化」的過程與「被異化」之方式，分別是被社會標準與集體性所異化，和被人們視為一種器物進行支配與異化，以及被現代科技給異化。

二、存在主義思維

所謂「存在主義」，是源自於存在主義哲學家沙特⁴⁷所言，他認為「人」除了本身之外，關於性別、名字、資產、社會身份、道德標準、宗教信仰、靈魂等都是一個人於生命中被創造、賦予的，屬於後天之概念，也就是說這些看似擁有的東西，沒有一個是先天就決定好的，因此，人的本質並不因為這些概念就決定其「存在」的生存意義與價值，因此，人的一生就是不斷地找尋、探求自己的「本質」⁴⁸，也就是追求或塑造自己的生存意義與生命價值，此一過程即是「存在先於本質」；而存在主義的理念，主要於探索人的「存在本質」和反對現代文明的「現代性」，以及人在有限的生命裡如何超越時間之束縛，與面

⁴⁶ 袁哲生《秀才的手錶》，聯合文學出版有限公司，2000年8月，第12~33頁。

⁴⁷ 尚－保羅·沙特（Jean-Paul Sartre 1905~1980），存在主義哲學家。

⁴⁸ 存在主義中的「本質」概念，以沙特的意思來說，又分為「自在存在」和「自為存在」兩種；「自在存在」是指其存在時就已經有「目的性」的存在了，換言之，其存在的「本質」在存在的那一刻就已經被決定了，也就是「本質先於存在」，例如：桌子、椅子、刀子的存在是有其「目的性」的存在，其「存在」之「價值」早已經被創造；而「自為存在」是指其存在時沒有「目的性」的存在，換言之，其存在的「本質」在存在時還未被決定，也就是「存在先於本質」，例如：人類的存在是沒有「目的性」的存在，因而人類要為自己之「存在」創造存在的「價值」。

臨死亡時之焦慮及其虛無。

然而，袁哲生小說中的敘事者，會透過故事角色之內心來呈現出一種「虛無思維」的心理狀態，而此「虛無思維」是指一而此「虛無思維」意指一個人執行一件事情之時，會對其執行的事情產生完成後與未完成之心理，並且待執行完畢時（或者還未執行完畢），會以理想之心理狀態來回頭檢視眼前的現狀（或自己），並且畏怯自我沒有達到理想中的狀態，進而感覺產生一種消極的想法，但並非「完全的否定」自己的消亡意識，反而以某種方式來進行克服。是以，本文將以袁哲生的短篇小說作為探討對象進行論析。

在〈木魚〉裡，其故事大綱講述一個已經離婚的單親父親，與前妻、兒子在母親節這天相約見面之過程，以及這一天三人相處時，彼此所產生之衝突與糾紛情形等。

而在故事當中，主角王毅民在母親節當天的早晨時分，來描述對於不久後即將和前妻、兒子一同展開的母親節親子之旅的狀態，產生了一股見到母子倆後的理想化狀態，進而檢視自我之想法與行為，可從以下以文來論證：

每天早晨，他都厭恨著自己浮腫的軀體，認為它一點可取之處都沒有……他想到一個憎惡自己的原因：就像一切會腐壞的東西一樣，肉體終究無可挽救。

大約從二十歲左右開始，他就注意到：每年的母親節，總會令他像個癌症病人那樣整天想著自己的身體；現在，又一個二十年過去了，情況依然沒變，只是哀傷的感受更深刻了……母親節總是令他自責，因為他一點也不喜歡自己……

他很厭惡自己為了這種無聊的事情而煩惱，特別是去探視自己的兒子之前。為什麼要在自己的兒子面前裝模作樣呢？算讓前妻覺得自己醜陋得

像是受盡了折磨，又怎樣呢？不過是白天裡的幾個小時而已……

「沒什麼大不了的，一輩子很快就過完了。」……他不斷重複地在心裡訴說著。⁴⁹

由上可知，主角王毅民於母親節當日早晨，對於即將展開的母親節親子之旅，產生了一種焦慮與不安之心理與行為，即是對自己外貌身軀透過理想之心理狀態來進行檢視，其結果是對自身的身軀樣態之畏怯（他一點也不喜會自己），進而感覺到一種「虛無思維」的消極想法，但是此種想法卻在後面的自我拷問下，反而得到一股動力泉源，也就是「沒什麼大不了的，一輩子很快就過完了」之想法，來暗示他將以行動力來克服；然而可以發現，主角王毅民的「虛無思維」透過自我檢視而產生之「否定自己」消極意識，藉由自我勉勵來暗示自己將以一種行動來克服，而此「虛無思維」後來的解決之方式，恰恰與沙特的「自我虛無化」⁵⁰之概念相符合；因為沙特提到虛無意識的產生是透過將自己過去的意識處在被置於括弧當中，進而構成自身並認為此一「意識」乃因「自由」關係，而讓人存在虛無化下自己的過去和未來，因而「當人的存在意識到存在的時候，應該具有某種應對過去或將來並作為既是過去和將來，又不是過去和將來的方式」⁵¹，換言之，人應具有應對和克服這一虛無化下的能力和動

⁴⁹ 袁哲生《寂寞的遊戲》，第 148~151 頁。

⁵⁰ 「自我虛無化」：以沙特的意思來說，即是指人在往未來前進的過程中，會想像出自己在未來的樣子，也就是理想的自己，並從理想的自己之角度，回過頭來檢視現在的自己之狀態，進而否定眼前的自己，而其「否定自己」就是將眼前的自己「虛無化」；不過此一虛無化在白瑞德（William·Barrett 1913~1992）所著之《非理性的人：存在主義研究經典》有說：「否定之充斥自我，其目的都不是說，人必須瓦解於否定中、瓦解於消極的虛無主義中，而是一種行動意志的基礎。」。（白瑞德《非理性的人：存在主義研究經典》，立緒文化事業有限公司，2021 年 3 月，第 286~287 頁。）

⁵¹ 尚一保羅·沙特《存在與虛無》，左岸文化/遠足文化事業股份有限公司出版，2022 年 3 月，第 55 頁。

力；是以，瞭解出主角因焦慮與不安心理而產生之「虛無思維」，是因為將自身擱置自己的存在之外，並且使自己處於過去和未來（或現在）的虛無當中，由此意識到自己的存在，與應對之方式，同時也瞭解其「虛無思維」產生之「否定自己」的現象與沙特的「自我虛無化」相符合。

再來，於〈遇見舒伯特〉中，其故事大綱講述主角「我」有一天工作之餘，突然心血來潮想重溫高中時代的生活點滴，在懷舊氛圍繚繞下，想起了高中時期教導他的宋老師也住在附近，於是萌生起拜訪宋老師的意思，並且撥了電話與宋老師的女兒約了時間前去拜訪的故事。

其故事當中，主角「我」打電話給宋老師，與前往宋老師家的路途中，都對於即將見到相隔多年不見的恩師之心理，產生一絲自己再見到老師後之理想化狀態，進而檢視自我之想法與行為，可以藉由以下以文來佐證：

已經有十年以上了，我不曾再回到這間樸素而幽靜的木造房子；站在這樣厚實的木片門外，很難想讓自己相信這是一個索然無味的城市。

「宋老師或許正在午睡吧。」……我為自己找到了一個合理的解釋……往巷口的方向去覓去。

七天前的那個中午，我從魷魚羹店走出來，走進一家小咖啡館，一連喝了兩杯濃縮咖啡之後，才決定打電話給宋老師。出乎意外的，接電話的是宋琪……

約好時間，掛掉電話之後，除了飢餓、暈眩之外，心中又多了一分錯愕感……我沒有料想到會以「採訪」的形式重新面對宋老師。「見了面之後再找適當的氣氛解釋一下吧。」我在心底這樣安慰自己……想到即將與睽違十載的宋老師見面，心裡便被一股濃厚的愁緒所籠罩。

……我又在七十八巷裡來回走了幾次，抽了兩支菸，再剝了三片青箭口香糖嚼著……留給別人較好的印象。⁵²

從上面的引文可以看到，主角「我」對於即將見到相隔多年不見的恩師，產生了一絲不安的畏怯心理和行為，即是「感覺到心裡被一股愁緒所籠罩」之一種「虛無思維」的消極想法，但是在主角來到拜訪宋老師的日子到來時，反而以實際行動來克服其畏怯之想法，也就是「來回走了幾次」、「抽了兩支菸」、「剝了三片青箭口香糖」的行為舉動來克服；然而可以發現，主角「我」的「虛無思維」透過自我檢視所產生之「否定自己」的消極意識，藉由一些行為舉動來進行克服，而此「虛無思維」最後以行為舉動來克服之方式，剛好和沙特的「自我虛無化」之概念相符合；因為沙特提到虛無意識的產生是透過將自己過去的意識，處在被置於括弧之中的圈外，並且構成自身，而他將此一「意識」認為是「自由」的關係，造成人存在處於虛無化下的自己的過去和未來，因此「當人的存在意識到存在的時候，應具有某種應對過去或將來並作為既是過去和將來，又不是過去和將來的方式」⁵³，換言之，人具有應對和克服這一虛無化下的能力和動力；是以，瞭解出主角對於拜訪宋老師前產生之「虛無思維」，是將自己處於過去和未來（或者現在）的虛無之中，進而發現自己的存在與對應、解決的方式，故知曉此一「虛無思維」為何與沙特的「自我虛無化」相符之原因。

綜觀以上之論析可以發現，袁哲生小說中的「虛無思維」，其角色透過自我理想狀態之檢視，進而產生「否定自己」的消極意識，最後都會以一種行動力來克服、解決；同時，可理解出此「虛無思維」產生之「否定自己」的現象和沙特的「自我虛無化」之概念相符合

⁵² 袁哲生《寂寞的遊戲》，第74～80頁。

⁵³ 尚－保羅·沙特《存在與虛無》，第55頁。

第五章 結論

學術界對於袁哲生的小說研究，多半將其書寫題材或寫作風格採以時間、空間、死亡與生存困境，或者孩童、少年書寫等類型來進行探究，更有甚者，則將其小說作品視為「鄉土文學」的一份子來作討論與分析，這些研究都顯示著前人對袁哲生小說作品的獨特解讀與看法；卻始終缺少深探袁哲生小說文本的社會學看法，是以論者選擇採用與前人不同的論題，以「袁哲生小說中的敘事型態及其意識研究」為論題，藉由「敘事型態」的探討來分析袁哲生小說作品的敘事技巧為何，同時以「雙層結構」的概念，來論析與找尋其小說作品的對立結構與意涵結構之關係，最後以「創作意識」的角度對袁哲生小說中的美學意識和世界觀進行探究，試圖解析其小說作品的獨特之處。

首先，在「袁哲生小說中的敘事技巧」之研究方面，本文採用胡亞敏對敘事文本分析劃分之概念，即敘事視角、敘事者、敘事時間、敘事情節等，並且將敘事情節與敘事視角相結合，主因是研究敘事視角的同時，也能看到敘事情節之變化，因而將其劃分成「限知的敘事視角」與「時序交錯的敘事時間」兩個部分，藉此探討與分析袁哲生小說中的敘事技巧。

在「限知的敘事視角」方面，本書依據《敘事學》對於視角研究與分類方法又將其下分成兩個小節，分別為「不定內聚焦型的視角變異」和「固定內聚焦型的視角變異」進行探究；而所謂「不定內聚焦型視角」，是指故事的敘事者透過幾個內聚焦視角聚焦於幾個人物，以呈現不一樣的事件，只是必須在某個特定範圍界定在單一人物的視角上；至於「固定內聚焦型視角」，則是指敘事者在敘述事件發生之經過時，其意識和故事視角始終來自單一人物，而袁哲生的小說中又以「第一人稱視角」和「第三人稱視角」兩種敘事方式的類型為顯著。最後「視角變異」，是指小說的敘事視角不是以同一種聚焦類型的敘事視角有始至終的書寫完成，而是以某一種聚焦類型的敘事視角作為主要的敘事方法，並依照故事的情節推進與變化，進而變換不同聚焦類型的敘事視角進行敘

事，其中又分成「省敘」和「擴敘」兩種，前者「省敘」是指敘事者或故事人物故意對讀者隱瞞故事中的一些已知之事件；後者「擴敘」則是指敘事者或故事人物對讀者提供超過一定聚焦位置上所了解的資訊，或聚焦視角突破了單一的敘事範圍，進而擴大敘事視野。

而在「不定內聚焦型的視角變異」當中，知曉袁哲生小說在「不定內聚焦型的視角變異」上，敘事者擅長以藉以「第三人稱視角」與「第三人稱固定內聚焦視角」等兩種視角進行敘事，但卻能造成不同的視角變異。

接著，在「固定內聚焦型的視角變異」當中，主要針對袁哲生小說中所採用的兩種書寫方法進行分析，分別是「第一人稱固定內聚焦型視角」與「第三人稱固定內聚焦型視角」等，前者是以「我」為敘事視角，站在「我」之視角來述說故事的書寫方法；後者為主詞的稱謂不以「我」為代稱，而以「他」或人物名字作替代，但其敘事視角明顯是固定於小說中某一個故事人物的視野上之書寫方法，因而依據此兩種書寫模式又下分成兩個小節來進行討論，也就是「第一人稱固定內聚焦型的視角變異」與「第三人稱固定內聚焦型的視角變異」。是以，發現袁哲生的小說無論是「第一人稱固定內聚焦視角變異」，還是「第三人稱固定內聚焦型的視角變異」，其敘事者皆會將內聚焦型的視角變異，進行「擴敘」的視角變異

再來，在「時序交錯的敘事時間」方面，依據胡亞敏《敘事學》之分類方法將其下分成兩個小節，分別為「袁哲生小說中的閃回敘事」與「袁哲生小說中的閃前敘事」進行探究；而所謂「閃回敘事」又稱為「倒敘」，也就是回首講述先前發生的事件，其依照故事的「開端時間」分成「外部閃回」、「內部閃回」及「混合閃回」三種敘事時間；再來，依照與「故事之間」的關係劃分為「整體閃回」與「局部閃回」兩種敘事時間；最後依照敘事文中的「功能」關係，區分成「填充閃回」、「對比閃回」、「重複閃回」三種敘事時間。至於「閃前敘事」又稱作「預敘」，也就是事先講述之後將會發生的事情，藉此引起讀者的期待，其依照故事的「結尾時間」，劃分成「外部閃前」、「內部閃前」兩種敘

事時間；然後，依照於作品中的「功能」關係，區分為「填充閃前」與「重複閃前」兩個敘事時間。

在「閃回敘事」當中，可知曉袁哲生小說中的閃回敘事有「局部閃回」、「填充閃回」等兩種；而在「閃前敘事」當中，則曉得袁哲生小說中的閃前敘事有「內部閃前」、「外部閃前」、「填充閃前」及「重複閃前」等四種。

其次，在「袁哲生小說中的雙層結構」上，意指於袁哲生的小說當中，表現出的人物對生命處境之表層的「對立結構」與深層的「意涵結構」，而「意涵結構」則取自高德曼（Lucien・Goldmann 1913~1970）的「發生論結構主義」，依據他所說的「意涵結構」，即每個文學作品中，都會呈現現實裡的某個社會團體之經驗意識和隱含作家所創建的想像世界，或者說作家將某社會團體經驗意識與想像世界兩者結合，藉由文本故事展現其對立的深層面；而本書以此一理論架構作為參考原則，將其劃分為「生命處境的對立結構」與「生命處境的意涵結構」兩個部分，並進行探討與論析其對立結構之生成過程與「意涵結構」之形成原因。

因而，在「生命處境的對立結構」方面，本書依據袁哲生小說文本故事的情節變化下，其故事人物的心境與生命處境和時間流動三者所形成之「矛盾」和「衝突」、或「對照」與「映襯」，以及探索小說人物的心境與生命處境於環境變化三者之間，所產生之內心與外在的「矛盾」和「衝突」，進而又劃分成「時間流動與生命處境之張力敘事」與「環境變化與生命處境之演進敘事」兩個小節來進行探究。

而在「時間流動與生命處境之張力敘事」當中，主要針對袁哲生小說文本的人物在心境、生命處境和時間流動，三者之間產生的「矛盾」與「衝突」、或「對照」與「映襯」所造就之表層的「對立結構」來進行論析。

在〈差不多先生〉裡，其表層面的「對立結構」是哥哥差不多的生命處境與弟弟差很多的生命處境，因為時間流動之改變，以及兩兄弟的生命處境從小便截然不同之關係，因而哥哥差不多是屬於擅長實作運用，卻不擅長讀書的類

型，而弟弟差很多則屬於擅長讀書，卻不擅長實作運用，反而空有一堆理想的類型。

〈秀才的手錶〉中，藉由對於「時間」之概念和秉持之測量方法的不同進行對照、比較，而映襯出兩人的生命處境之分歧（主角依靠聽力測量時間活了下來，而秀才依賴手錶卻被撞死）；因此，其表層面的「對立結構」是，主角倚靠人體本身自有的一套生理時鐘（用耳朵聽）之方式測量時間；而秀才則是仰賴科技工具（手錶）之方式測量時間。

而在「環境變化與生命處境之演進敘事」當中，主要針對袁哲生小說文本的角色隨著故事的敘事情節之演進和環境變化，而展現出角色在故事裡的生命處境及對立和張力之形成，也就是說，角色由 A 至 B 點之演進過程上產生的改變或變化，呈現出生命處境和因果上的對立與張力效果；藉以探索小說人物的心境與生命處境於環境變化三者之間，產生之內心與外在的「矛盾」和「衝突」及所形成之表層面的「對立結構」進行分析。

在〈遇見舒伯特〉中，其表層面的「對立結構」，是一位「過去」環境受恩師幫助，並關懷恩師「現在」生活環境之熟悉又陌生的學生，與「過去」是一名威風凜凜且受人尊敬的歷史老師，而於「現在」則極力把握過去的時間環境，卻忘卻現在環境關愛自己之人的老人，同時此一演進式對立，也形成一種對立的張力效果。

〈送行〉裡，小說文本藉由小男孩在送別自己哥哥和送別自己父親時之心境來表現出其生命處境，分別是想再次（最後一次）與哥哥親近，和身份上的不允許（有罪的逃兵與無罪的平民），所形成之內心慾望與外在身份限制的衝突；與陪伴之內心和分開之現實的衝突。進而看到其表層面的「對立結構」是「內在（心）」與「外在（現實）」的對立

再來，「生命處境的意涵結構」方面，則承上一節「生命處境的對立結構」裡探究而出的表層「對立結構」所分析之結果，來繼續探索深層面之結構的成形及其成形過程；因此，又將其區分成「時間流動與生命處境之意涵敘事」與

「環境變化與生命處境之意涵敘事」兩個小節來進行探討。

在「時間流動與生命處境之意涵敘事」當中，主要延續上一節「時間流動與生命處境之張力敘事」透過小說文本所討論出的表層「對立結構」，來探究其深層面的「意涵結構」，並進行論析。於是可發現其小說在「時間流動與生命處境之意涵敘事」的「意涵結構」上，具有「傳統文明」的價值意識和「反現代性」的價值意識。而在「環境變化與生命處境之意涵敘事」當中，主要延續上一節「環境變化與生命處境之演進敘事」透過小說文本所討論出的表層「對立結構」，來探究其深層面的「意涵結構」，並進行分析。是以可知曉其小說中在「環境變化與生命處境之意涵敘事」的「意涵結構」上，則皆具有「存在主義」式的價值意識

最後，在「袁哲生小說的創作意識」方面，其所謂的「創作意識」是指隱含作者在寫作文學作品時，於寫作過程中會將自身的理念或想法訴諸在文學作品當中，並且透過文學作品呈現出來，是以本書藉由袁哲生的小說探討其敘事主體自身的意識與看法，並且劃分成「現代主義的美學意識」和「世界觀」兩個部分，探索其創作意識。

首先，在「現代主義的美學意識」方面，主要探尋袁哲生小說中，隱含作者對於「小說」此一文類在藝術的創作手法上，來論析其背後的美學思維。又因為袁哲生小說於書寫景物時，不全是再現現實生活的寫實主義風格，而是游移虛實之間並且將其價值意識呈現而出，同時又發現此其寫作文風與臺灣早期現代主義文學的風格相近——客觀敘述和營造戲劇性的故事情節；因而依據歐陽子主張與認為的現代主義文學寫作方法，將其又區分為「現代主義美學的客觀原則」和「現代主義美學的戲劇性效果」，藉以證明袁哲生小說在藝術層面的創作意識上，是否符合現代主義文學的書寫風格。

在「現代主義美學的客觀原則」當中，主要論析袁哲生小說的隱含作者在小說敘述的敘事「視角」裡，找尋其是否於「客觀原則」的運行下，盡可能的保持中立與客觀之態度，並進行論證。然而，可知曉袁哲生的小說在客觀原則

敘事下，多半無法完全秉持中立、客觀之態度進行敘事，因為作者皆以「再現現實生活」之風格，來表現出其背後的美學意識，也就是「表現主義」式的現代主義美學。

而在「現代主義美學的戲劇性效果」當中，主要專注在袁哲生小說的隱含作者於小說故事情節的設計，並探找其在敘事手法上所營造之戲劇性效果，進而進行探析。而分析結果是袁哲生的小說在戲劇性效果上，角色的內心活動皆會與外部活動正面碰撞、產生衝突，進而引發故事高潮，是以此小說都符合歐陽子主張之現代主義小說的寫作方法。

〈眼科診所〉的「戲劇性效果」是隱含作者藉由角色們內心活動（林老先生治療眼疾的慾念與林家成與老同學打招呼的念頭）和外部生活（錯過眼科診所的門診與發現命案現場），所形成之一連串事因與動機慢慢鋪陳敘事，最後以令人意想不到的「正面衝突」（不知趙逸民的死亡發生之原因）營造而出；因而，符合歐陽子主張之現代主義小說的寫作方法。

再來，於「世界觀」當中，主要針對第三章「袁哲生小說中的意涵結構」所探尋之內在結構來進行討論。根據高德曼的「發生論結構主義」定義，是必須經由「意涵結構」中之對立深層面的分析和討論才能夠得出，也就是須從「意涵結構」探析出得對立深層面再更深入的探究，才能夠找尋出隱含作者透過小說文本所傳達或呈現之某一社會團體的價值意識，或某一社會階級的觀點；因此，主要專注於袁哲生小說中的隱含作者藉由小說內容傳遞之某一價值意識，並且劃分成「袁哲生小說中的反現代性」和「袁哲生小說中的存在主義思維」兩個部分進行探尋。

在「反現代性」中，主要注重在袁哲生小說的隱含作者對於「反現代性」之特點作討論，並進行深入的探討。而在袁哲生小說的「反現代性」中，人原本的「自我價值」被社會的標準華和集體化之規範異化成「喪失自我」，與人們在現代社會之人際關係上，會將某一個人或者某些則群，自動的將其視為一種事物對象來進行支配，進而「異化」那一個人或那一個族群，以及人的「生存本

能」被現代科技異化成「工具理性」。

接者，「存在主義思維」中，主要針對袁哲生小說的隱含作者在進行敘事時，透過故事角色之內心而呈現出一種「虛無思維」的心理狀態，並進行深入的論析。發現袁哲生小說中故事角色內心產生之「虛無思維」，最後皆會以一種行動力來克服與解決，然而其「虛無思維」產生之「否定自己」的現象，與沙特的「自我虛無化」之概念相符合。

綜上之論述，本書主要以文學符號學和文學社會學進行探析，採用胡亞敏敘事學、高德曼發生論結構主義等文學理論，以及現代主義和存在主義之意識型態來進行研究與深論，並且只注重於探究袁哲生小說中的敘事型態、雙層對立結構與其文本世界觀之共性；雖然本書並沒有真正討論到真實作者在作品中之投射與展現，但仍可透過其小說文本之研究，瞭解袁哲生本人的部份真實；不過，論者因為論文篇幅之限制，深慨仍有許多涉及歷史和社會面向之議題無法提出討論，深表遺憾，但仍期望本書之分析能夠為後續研究者提供參考與助力。

參考書目

一 袁哲生著作

- 《靜止在樹上的羊》，臺北：觀音山出版社，民國 85 年(1996 年)，8 月。
- 《寂寞的遊戲》，臺北：聯合文學出版有限公司，1999 年 5 月。
- 《秀才的手錶》，臺北：聯合文學出版有限公司，2000 年 8 月。
- 《羅漢池》，臺北：寶瓶文化事業有限公司，2003 年 9 月。
- 《猴子》，臺北：寶瓶文化事業有限公司，2003 年 9 月。
- 《靜止在——最初與最終》，臺北：寶瓶文化事業有限公司，2005 年 3 月。

二 文學理論專書

- 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 7 月。
- 范銘如《像一盒巧克力》，臺北：印刻出版社，2005 年 10 月。
- 韋恩·布斯《小說修辭學》，北京：北京聯合出版公司，2017 年 7 月。
- 費迪南·德·索緒爾《普通語言學教程》，北京：商務印書館，1991 年。
- 羅曼·雅各布森《雅各布森文集》，長沙：湖南教育出版社，2000 年。
- 茨維坦·托多洛夫《散文詩學》，天津：百花文藝出版社，2011 年，1 月。
- 茨維坦·托多洛夫《批評的批評》，苗栗：桂冠圖書股份有限公司，1990 年 1 月。
- 趙毅衡《符號學》，新北：新銳文創，2012 年，7 月。
- 約翰·克羅·藍色姆《新批評》，南京：江蘇教育出版社，2005 年。
- 羅蘭·巴特著，李幼蒸譯《寫作的零度：結構主義文學理論文選》，臺北：久大出版，1991 年。
- 伍軒宏《結構主義與後結構主義》，臺北：行政院文化建設委員會，2010 年 1 月。
- 齊隆任《電影符號學：從古代到數位時代》，臺北：書林出版有限公司，2013

年，3 月。

李維斯陀《神話學：生食和熟食》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1992 年。

李維斯陀《神話學：從蜂蜜到煙灰》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1994 年。

李維斯陀《神話學：餐桌禮儀的起源》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1998 年。

拉瓦爾、馬樂伯著，李正治譯《意識批評家》，臺北：金楓出版有限公司，1987 年，8 月。

I·A·瑞洽慈《文學批評原理》，南昌：百花文藝出版社，2010 年。

喬治·布萊著，郭宏安譯《批評意識》，南昌：百花文藝出版社，1993 年 9 月。

胡亞敏《敘事學》，臺北：若水堂股份有限公司，2014 年 2 月。

呂西安·高德曼《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》，苗栗：桂冠圖書股份有限公司，1989 年，8 月。

何金蘭《法國文學理論與實踐》，臺北：秀威資訊股份有限公司，2011 年，12 月。

沃爾夫岡·伊瑟爾《閱讀活動：審美反應理論》，北京：中國社會科學出版社，1991 年。

陳芳明《新台灣文學史·上》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2011 年 10 月。

陳芳明《新台灣文學史·下》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2011 年 10 月。

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。

朱光潛《文藝心理學》，臺北：漢湘文化，2003 年，1 月。

歐陽子《那長頭髮的女孩》，臺北：大林書店有限公司，1967 年。

張誦聖《現代主義·當代台灣》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2015 年 4 月。

尚-保羅·沙特《存在與虛無》，新北：左岸文化/遠足文化事業股份有限公司，2022 年 3 月。

馬丁·海德格著，陳嘉映、王慶節合譯《存在與時間》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2021 年，6 月。

威廉·白瑞德《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，2021 年 3 月。

錢中文《現實主義和現代主義》，北京：人民文學出版社，1987 年 8 月。

柳鳴九《從現代主義到後現代主義》，北京：中國社會科學出版社，1994 年，11 月。

三 學位論文（依出版時間先後排列）

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

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

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

潘玟均《論袁哲生小說中的消失感與死亡書寫》，東華大學中國文學系碩士論文，2010 年。

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

謝欣珈《袁哲生小說互文性研究》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2012 年。

李佩樺《袁哲生小說研究》，國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2012

年。

陳溱儀《「懷舊」-「靜止」-「封存」：論袁哲生小說對現代時間性之抵抗辯證》，國立成功大學現代文學研究所碩士論文，2013 年。

四 期刊論文

蔡靖姩〈不明所以·莫之所終:論袁哲生〈送行〉疏離感營造之敘事表現〉，《有鳳初鳴年刊》第十五期，2019 年 6 月。

翟憶平〈呼吸裡瀰漫著一股孤獨的味道——以敘事觀點淺析袁哲生《寂寞的遊戲》〉，《文學前瞻》第七期。

陳希〈袁哲生《寂寞的遊戲》的敘事空間〉，《華文文學與文化》第十二期。

朱芳玲〈等待/書寫，是唯一的救贖——袁哲生〈溫泉浴池〉對現代性的批判與救贖〉，《弘光學報》76 期。

潘玫均〈論袁哲生小說《秀才的手錶》中的死亡書寫〉，《東吳中文線上學術論文》第十期，2010 年 6 月。

劉乃慈〈輕與抒情——袁哲生的小說美學〉，《台灣文學學報》第 16 期，2010 年，6 月。

范銘如〈放風男子與兒童樂園〉，《台灣文學學報》第 5 期，2004 年。

范銘如《像一盒巧克力》，〈輕·鄉土小說蔚然成形〉，印刻出版社，2005 年 10 月。

范銘如〈後鄉土小說初探〉，台灣文學報第十一期，2007 年 12 月。

郝譽翔《聯合文學》227 期，〈理論之後，回到寫實 二十一世紀台灣小說的新貌〉，2007 年 11 月。