

黃國峻〈度外〉中的情節安排

黃香涵

南華大學文學系碩士班一年級

摘要

度外，指思慮、打算之外。他／她身處於事件之中，但是思慮卻在雲端飄盪，她／他身處於事件之中，卻像處於事件之外。〈度外〉是黃國峻小說《度外》的同名代表作品，其中所使用之敘述技巧多變而富黃國峻自身特色，本論文將以敘事學之角度進行分析，分別探討其敘事文本中的視角轉換、敘事結構以及特色修辭，以了解黃國峻小說中的特殊風格如何產生。

關鍵詞：黃國峻、度外、情節安排、敘事結構



一 前言

黃國峻在高中時便以首部短篇小說〈留白〉參加聯合報文學獎，並獲得新人推薦獎的肯定，其後更陸續出版了《度外》、《盲目地注視》、《是或一點也不》等短篇小說集。《度外》¹是黃國峻的第一本短篇小說集，其中亦收錄黃國峻參賽得獎作品〈留白〉等共十一篇小說作品。

度外，指思慮、打算之外。他／她身處於事件之中，但是思慮卻在雲端飄盪，她／他身處於事件之中，卻像處於事件之外。黃國峻的作品多以故事角色的內心獨白作為故事情節發展之線索，零碎的敘事片段、頻繁的閃回技巧與黃國峻特有的修辭風格，奠定了其在閱讀上一定程度的複雜與特殊的冷峻風格，可綜觀論文研究，卻鮮少有研究者將焦點著重於其情節與情節安排²，本文希望能夠透過對於黃國峻的淺略解析，藉由敘事學之角度探討其敘事文本中的視角轉換、敘事結構以及特色修辭，有效解碼創作過程中所安排之視角、情節、修辭等如何造成小說之的特殊風格，以掘深黃氏小說美學義涵。

本文採用胡亞敏之說法，將文本分為情節與情節安排兩部分，情節相對者為故事，即文本發展脈絡。情節安排則著重表示在情節（故事）之中，視角、敘述者、修辭等等技巧如何穿插於情節之中，以達到作者想要達成的效果。

二 〈度外〉小說中的對立視角

由論者觀察而得，黃國峻小說中的人物時常被簡化成一個第三人稱代稱，而無姓名或外觀特徵上的敘述，擅長於以第三人稱內聚焦³寫作的黃國峻在〈度外〉中通篇著重於描寫人物的理知性視角⁴，而模糊其感知性視角⁵，形成獨特的小說寫作模式，讀者則透過這個他或她的心中所思所想來進入小說的意識之中。

視角在敘事文本中是不可或缺的角色，站在何人的角度看待與思考文本世界，決定了讀者所能認知的多寡與限制，因而如何安排視角則成為作者在寫作文本時一項至關重要的關鍵。〈度外〉作品中對於視角的選擇與轉換在大程度上使讀者能夠將角色彼此之間的態度、性格、思考等等作出大方向的對比，在此兩兩相對的對比之中，態度、性格、思考等等之衝突與和諧即為所謂對立視角（視角對立），亦成為文本中得以深入探討之領域。

¹ 黃國峻：《度外》（台北：聯合文學出版社有限公司，2000年）。

² 黃國峻相關研究多著力於其文風在現代主義語社會背景的影響下所形成的文風發展、多以其寫作主題為分析之主力。

³ 胡亞敏：《敘事學》（台北市：若水堂股份有限公司，2014年2月），頁39。

⁴ 胡亞敏：《敘事學》，頁34。

⁵ 胡亞敏：《敘事學》，頁34。



〈度外〉小說敘述視角由兩個分別位於不同事件中的兩個主要角色為主。一是因家逢變故，孤身一人從東方來到西方親戚家中作客散心的東方人「他」與他的表姊，西方人的「她」。

以下將文本中的主要敘述視角分為二，即來自東方的「他」與生長西方的「她」。亦將次要敘述視角分為二，即姑丈等西方親戚與嫁至西方的姑姑，藉以說明〈度外〉作品中的對立視角如何構成：

(一) 東方的「他」：極力想融入 VS 生於西方的「她」：排斥他的融入

來自東方的「他」在家逢變故以後，孤身一人來到遙遠的西方國度度過假期，其在敘述自己剛下機時，使用了即將降生於世的意象：

機窗外，它浮在陸地的表面，一點一點先是稀稀疏疏的，然後越來越密集，那是在十個小時內，窗外出現過最美妙的景象，飛行終於能停止了，眼睛可以張開，他興奮地告訴自己，那就是人間，他準備要降世出生，要進入其中某一盞燈裡面，去開始成為一個人。下了飛機之後，走過了長長窄窄的產道，迎接他的姑媽一家人就在眼前。⁶

揭示著他對於來到西方陌生世界的期待以及將這樣的落地經驗當成是自己的新生。

初到西方國度的他對於能夠再一次將幼年時所擁有的西方回憶統整以及延伸而感到期待與好奇，如新生兒初至人間般對萬事萬物皆存有一份熱情：

從前被擱置不顧的一段時光，現在又突然地被拾起，它繼續要蔓生它的莖葉了，從一個亮點攀至另一個亮點，這背後伸張的樹林和星際正站在他這一邊。⁷

他一方面積極參與活動，一方面則因為害怕無法融入西方社會而不安，「事實上，他們肩上的背包並沒有成為疲累的真正來源，這能合乎姑丈對此行的盼望嗎？」⁸姑丈為了能讓遠道而來的他有所放鬆而舉辦的登山野營活動，無非在不自覺中成為他疲累的真正來源：

他對聽不懂那些姑丈的西方親戚朋友所說的語言感到困擾，就算知道話的內容，也不懂那樣說的用意何在……他似乎可以因這疲累開始明白兩位表

⁶ 黃國峻：《度外》，頁 167。

⁷ 黃國峻：《度外》，頁 167。

⁸ 黃國峻：《度外》，頁 169。



哥的反應，但是他對自己的判斷力是越來越存疑了，他不能理解那番敵意是從何而來，而自己又何必苦化解毒別人的成見。⁹

來自東方的「他」進行視角敘述時帶著的情緒大多都是焦慮抑或不安，在融入與抽離之間徘徊。

相較於東方的「他」亟欲融入西方社會文化，生於西方的「她」則像一位事件的旁觀者。這個「她」是東方的「他」生活在西方社會下的表姊，不同於假期參加登山野營的男士們，她的視角停留在家中，在豐富的物質生活之中，她無法掩飾得住自己對於表弟的排斥，甚至是輕蔑：

可憐的表弟，他比不知道自己無法生活得多充實的人更衰弱，這個地方的事物根本不屬於外地人的，連享受這裡的生活的本領他都沒有，等到以後把羨慕的心態帶回自己所住的那個窮地方，不知道他怎麼會好受。¹⁰

相比東方故鄉之事物，她更認同於自己所處的西方世界。對於表弟的到來，她所持的態度更多的是對於自身文化的優越與對不同文化的排斥，但是在這樣的排拒基礎下，文本中亦可知其仍對己身身分感到困惑：

但是她恍然明白，自己的故鄉不是在東方或西方，而是世界上每個購物商場都是她的故鄉，只要哪裡有那家連鎖餐廳和品牌，哪裡就是她的故鄉，是她深植情感的流動式土地。¹¹

或許也就是因為對己身身分的困惑，她才會在潛意識中排斥他的到來。同樣的困惑亦可在下段引文中見到：

她將茶具從廚房帶出來，像是個外表異於一般人的顏面傷殘者，而她自己則像為了一齣劇而易容的演員。以前她相信這個是個人外表上的特色，事實上她嘲諷了典型的五官，如果她的表情多麼地不自然，那可不是她自願的。¹²

第一個她描述的是生於西方的她的母親，而後的她才是表明她自己，此處可看出在她的眼中，像母親這樣的東方面孔在她所憧憬的西方世界中有多麼的不協調，且將東西方混血的自己比喻成「為了一齣劇而易容的演員」，隨著內心對西方社

⁹ 黃國峻：《度外》，頁 168。

¹⁰ 黃國峻：《度外》，頁 174。

¹¹ 黃國峻：《度外》，頁 197。

¹² 黃國峻：《度外》，頁 174。



會的認同擴大，她將自己劃入了既「不東方也不西方」的灰色地帶中，綜上之線索可知，生於西方的她在自我認同與歸屬方面正處於朦朧與排斥的狀態。

上述所分析之兩個不同視角在「融入」這個議題中皆有所困擾。前者是從一不同價值世界來到另一價值世界所產生的衝擊以及期待讓他在融入與否之間感到困擾；後者則是驕傲於自己身處的西方，但卻困擾於己身身分的特殊（混血）使自己就像易了容的演員，融入卻無法完全融入。他的出現如在暗示她，她與西方世界的違和，讓她想起她始終有一半的血統不屬於這裡，以至於她在文中幾次排斥他的融入，亦是排斥她己身一半的東方血液。

（二）姑丈：極力想讓他融入 VS 嫁至西方的姑姑：融入卻亦抽離

故事開篇即是以西方人的姑丈為了來此散心的姪子策劃了一場登山野營的活動，不管是出自於義務亦或誠心，他的姑丈都在為了讓東方的「他」融入西方文化社會而努力，「表弟遠道而來，他該帶他走走才對，他心想。¹³」在登山野營的過程中試圖藉由團體活動與體驗來增加他在團隊中的歸屬感：

他們要以種種特殊的作為，來與其他不在此隊伍的人作區分，姑丈和祖父要在孩子面前示範一次手與腳的真正用途……。¹⁴

在此，姑丈與祖父將他與其他西方親戚視為同一群體意圖明顯。

而同樣由東方國度嫁至西方的他的姑姑與她一樣未參與野營活動，而是與她一同待在家中招待固定聚會的客人們。在融入西方社會中以後，她仍舊害怕歧視與不被接受：

莎拉最怕又一個同鄉來破壞人家的印象，並且搶走資源和同情，他也許會破壞他們的女兒與西方男士好不容易才產生的情誼，這種麻煩很容易發生的。¹⁵

卻又在讀起東方來的訃聞信件時想念起故鄉：

一疊信件集中放在桌下的空格裡，她取出了幾封來看，那封航空寄來的訃告讓她想起了家鄉屋裡的景象，窄小的曬衣台，和櫥櫃的門把，然後瞬間又忘了那種感覺。¹⁶

¹³ 黃國峻：《度外》，頁 172。

¹⁴ 黃國峻：《度外》，頁 169。

¹⁵ 黃國峻：《度外》，頁 184。

¹⁶ 黃國峻：《度外》，頁 185。



由此可見得他在西方的姑姑是如何如履薄冰的建立一切基礎，而在東方的他到達此地後，卻又因為訃聞而回憶起從前東方的過往，在引文中亦可窺見其害怕這樣的平衡被一位東方來的親戚給打破。

（三）小結：相互矛盾與對立的視角位移

黃國峻在〈度外〉中的敘述視角著重描寫人物的認知性視角¹⁷而模糊人物間的感知性視角¹⁸，利用內聚焦型的視角模式充分敞開人物的內心世界，如東方的他在參與野營活動時：「但是他為什麼不可以在此刻感到害怕孤單？也許要讓人如此孤單就是黑夜的用途，難道想趕快找一個人來消除寂寞的這慾望是不對的？……¹⁹」這樣的內心活動是外聚焦模式²⁰無法企及的領域，抑與非聚焦模式不同，非聚焦模式中，敘述者如同上帝一般，能夠透析每一個人物的動作與其所思所想，而〈度外〉所採用的內聚焦模式則只能當敘述視角固定於此人物時，才能感受到其內心活動。

〈度外〉中採用第三人稱的寫作模式，「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。²¹」，且文本並非固定於一個視角描寫，而是分為多個敘事視角分別講述他／她的所思所想，屬於內聚焦型中的不定內聚焦型²²。黃國峻在文本中將視角切割的極為凌亂，藉由頻繁的視角位移，使故事中人物想法交織、碰撞與和解，「等一等再想下去，她快要笑出來了，是他們的到來，使廚具展開它的新人生……她在笑什麼？海倫剛剛說的可是丈夫駐守遠地的經驗，她無法體會那種想家的情緒嗎？²³」除了使人物所想接續與交織，亦凸顯了內聚焦模式中，敘事者彼此之間無法知曉非當下敘述者以外，其他敘述視角的想法。

黃國峻在頻繁的視角位移中試圖讓所有敘述視角在不同事件中展現相同或相異的想法，尤其是對於東方的「他」的到來的思考，視角的快速移動讓讀者忘卻了時間邏輯上可能出現的差異，而更能專注於剖析角色之間的關係與思考活動。

¹⁷ 胡亞敏認為：「視角主要由感知性視角和認知性視角兩大部分構成。……認知性視角指人物和敘述者的各種活動意識，包括推測、回憶以及對人對事的態度和看法，它屬於知覺活動。」胡亞敏：《敘事學》，頁 34。

¹⁸ 胡亞敏認為：「感知性視角指資訊由人物或敘述者的眼、耳、鼻等感覺器官感知。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 34。

¹⁹ 黃國峻：《度外》，頁 169。

²⁰ 胡亞敏認為：「在外聚焦型視角中，敘述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。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 41。

²¹ 胡亞敏：《敘事學》，頁 39。

²² 胡亞敏認為：「採用幾個人物的視角來呈現不同事件，這種焦點移動與非聚焦型視角不同，它在某一特定範圍內必須界定在單一人物身上，換句話說，作品由相關的幾個運用內聚焦視角的部分組成。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 40。

²³ 黃國峻：《度外》，頁 183。



三 〈度外〉小說中主要構成故事特色的要素

〈度外〉通篇第三人稱獨白的寫作模式不只造成了上述分析過的視角限制問題，更使得敘述者與敘述接受者之間的關聯變得模糊，若能進一步了解文本中敘述者與敘述接受者之間的轉移，將更有助於深入故事之發展。而文本之中的敘事時間較為混亂，若能夠了解其安排敘述先後的意義，便能夠進一步看出角色獨白時的心境變化。

除了視角的問題外，小說最主要的是情節的呈現，情節作為故事脈絡的具體化表現，主要涉及其中的幾個問題：敘述者與敘述接受者、敘事時間。

（一）〈度外〉故事中的敘述者與敘述接受者

在此採用敘事學觀點。敘述者不同於真實作者，是在故事中擔任視角與故事敘述的故事人物，在此之敘述接受者亦將真實讀者排除在敘述接受者之外，單論故事中接受敘述者敘述事件之故事人物²⁴，以下將分析〈度外〉文本中的主要敘述方式以其帶來的效果。

〈度外〉文本中由上述之分析可知其屬於第三人稱內聚焦型敘事，而故事之敘述者本身是為故事中的人物他／她，且其通篇皆利用獨白的方式敘述與自己周身有關之事件，如他的視角中，爬上腳踝的毛蟲：「有一條肥大的蛾類幼蟲爬到他的腳踝襪子上了，他見到立刻揮手撥開，蟲子滾到地上……²⁵」抑或她坐於電暖器旁打著的毛線：「針尖互相搓磨，操作它，機械化地持續此一動作，不用多久，雙手便會感到停不下來……²⁶」。

而說起敘事者，便跳脫不了敘述接受者的存在，儘管文本中的人物從未有所對話，敘述接受者仍舊是存在於文本之中的。分類中雖將敘述接受者大致分為信號顯著²⁷與信號隱蔽²⁸（即潛在敘述接受者）兩類，但在此研究文本中，敘述通篇都以第三人稱獨白進行敘述與故事情節之推進，所以一時之間其實難以找到所謂敘述「接受者」，但仍舊能夠找到些蛛絲馬跡。

文本中具體出現信號顯著的敘述接受者的部分並不多，如男士們的野營活動

²⁴ 胡亞敏：《敘事學》，頁 62。

²⁵ 黃國峻：《度外》，頁 187。

²⁶ 黃國峻：《度外》，頁 176。

²⁷ 胡亞敏認為：「敘事接受者的信號，指作品中顯示敘述接受者存在的敘述。根據這些敘述，我們可以勾勒出特定的敘述接受者形象。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 63。

²⁸ 胡亞敏認為：「另一類隱蔽的信號，即敘述接受者在作品中保持沉默，不體現為文字符號，他默默地聆聽敘述者娓娓道來，接受敘述者所陳述的所有故事。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 63。



結束以後，他們回到家中，東方的他的姑丈與姑姑的對話：「她過來坐在身邊，與他聊起了這兩天的情形，丈夫看看窗外，好奇地問：那兩個孩子到哪去了？不知道，他們沒有說。²⁹」此處的視角在他與她之間跳動，兩人在對話的過程中，一下為敘述者，以下則為敘述接受者，「丈夫看看窗外，好奇地問：那兩個孩子到哪去了？」此時的她是為敘述視角亦為敘述接受者，但當對話進行至後一句：「不知道，他們沒有說。」這裡的她仍舊是敘述視角，但卻從敘述接受者成為了敘述者，或如西方的她在禮拜時所想起的事件：「早上在課堂上旁聽的時候，他只是在易見的位置出現，讓她發覺一個人終生是活在一個多麼自由的條件中，他說這門課的進修，純粹是個人對自己這方面的期許，父親奉勸過他不要接受習慣的擺佈，這有必要讓她知道嗎？³⁰」她是文本敘述視角，抑是敘述事件的敘述者，同時也是此段話中的敘述接受者。文本中也曾幾次出現過非個人的群體敘述接受者³¹：「姑丈和祖父要在孩子面前示範一次手與腳的真正用途，教他們懂得蒐集經驗的樂趣，再遲的話，他們恐怕會連想敷衍長輩的興趣都沒有。³²」、「逐句唸出書中那一章，父親的嗓音和語氣是所有人之中最具說服力的人。³³」前者是發生於野營時，後者則為主日禮拜時她的父親朗誦經文，兩者雖發生於不同時空，但卻同樣擁有群體的敘述接受者，前者是一同參與野營的其他人，後者則是教堂中的所有禮拜參與者。

在〈度外〉文本中敘述者與敘述接受者並存於同一人物的狀態是頻繁的，人物視角利用獨白方式敘述事件時，其本身即是敘述者，同時也是敘述接受者（說給自己聽）。敘述接受者之所以重要，是因為其能夠對情節與故事產生一定的制約作用，亦能夠因其態度的轉變而造成讀者對故事的判斷產生變化，從上一章視角部分可以知道〈度外〉文本中的不定視角轉換，在頻繁的視角轉換之中，我們能夠看見與比對不同視角間對於陌生事物的態度與應對，來自東方的他對於陌生國度的期待與不安、西方的她對於陌生事物的排拒、她父親的從容與接納、母親的害怕與懷舊等等，也正因為故事中人物同為敘述者與敘述接受者，讀者才能夠深入其內心世界，以更加親近的角度去剖析人物想法與內心感受。

（二）〈度外〉的時間安排

〈度外〉整體文本在時間安排上刻意的雜亂加上上述所分析過之視角、敘述者、敘述接受者的安排，巧妙營造出其獨有之特色。

故事時間的進程安排方式，考驗著作者對於文字的掌控能力以達到何種之預

²⁹ 黃國峻：《度外》，頁 214。

³⁰ 黃國峻：《度外》，頁 104。

³¹ 胡亞敏認為：「群體敘述接受者指敘述者擁有的幾個或眾多的聽眾。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 66。

³² 黃國峻：《度外》，頁 169。

³³ 黃國峻：《度外》，頁 195。



期效果，亦可在很大程度上決定讀者在閱讀文本時的難易程度。

胡亞敏在其《敘事學》中曾有那麼一段關於時間的敘述：「敘事文屬於時間藝術，它須臾離不開時間。取消了時間就意味著取消了敘事文。³⁴」縱使是在〈度外〉這樣一個時間被刻意混亂的文本作品中，亦可從其開端時間³⁵與結尾時間³⁶對故事整體敘述時間有所分析。

〈度外〉文本的開端時間是來自東方的他在野營中發生的事作為現時敘述³⁷，其利用離開營區至森林中撿拾柴火，以在返回路途中見到遠處營火火光作為逆時敘述³⁸的契機，引導出他回憶起當初剛搭乘飛機降落在機場時的情景：「現在，那堆火光就是他唯一的對象，他所有的熱愛之情全歸給了它，它是飛機在經過十個小時航程後所要降落的地點。³⁹」從營地火光聯想起搭乘夜晚中的飛機來到西方國度時所看見的，陸地上的燈火，這樣從現時敘述轉換至逆時敘述的情況，是為外部閃回⁴⁰，隨後又以莖葉蔓生的意象再一次從閃回中回到現時敘述：「它繼續要蔓生它的莖葉了，從一個亮點攀至另一個亮點，這背後伸張的樹林和星際正站在他這一邊。⁴¹」，文本中的現時敘述與逆時敘述的時間跨度與逆時敘的幅度並不大，他所閃回回憶的部分皆是離開東方來到西方後所發生的事，而逆時敘中所涵蓋的故事長度亦只有東方的他到西方散心的這一小段時間。雖然文本中曾提及他的親人逝世，但並未有篇幅去敘述這件事的發生經過，「親人逝世」只能算是開啟文本故事的主要原因。

相對於參與野營的東方的他的視角，停留在家中的「她」的視角敘述中亦有許多閃回的段落。男人們去野營的那個夜晚，她坐在暖爐前織著毛線，「時鐘的秒針像是怕數字們逼近，所以才不斷向四周巡防抵禦，持著它細細的長矛。⁴²」但在下一個段落裡，時間卻又回到了他剛到西方時，她與他在公園魚池旁的景象，「逐流。跟隨他們，在一個認知的範圍內，星月潛移。⁴³」前段以防禦為結尾，

³⁴ 胡亞敏：《敘事學》，頁 70。

³⁵ 胡亞敏認為：「開端時間即敘事文開始敘述的那一刻，一般指作品中第一段話語標出的時間位置。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 71。

³⁶ 胡亞敏認為：「與開端時間相對的是結尾時間，即敘事文最後一個敘述段的時間位置，它標誌著故事的結束。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 71。

³⁷ 胡亞敏認為：「我們將以開端時間為起點的敘述稱為現時敘述，它與偏離這一敘述層去追溯過去或預言未來的逆時敘述構成一組對立。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 71。

³⁸ 胡亞敏：《敘事學》，頁 71。

³⁹ 黃國峻：《度外》，頁 167。

⁴⁰ 胡亞敏認為：「閃回又稱「倒敘」，即回頭敘述先前發生的事情。它包括各種追敘和回憶。……根據閃回與開端時間的關係，可以將閃回分為外部閃回、內部閃回和混合閃回。外部閃回敘述的是開端時間之前的故事，內部閃回敘述開端時間之後的故事，混合閃回則是外部閃回與內部閃回的結合，幅度從開端時間之前一直延續到開端時間之後。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 72。

⁴¹ 黃國峻：《度外》，頁 167。

⁴² 黃國峻：《度外》，頁 176。

⁴³ 黃國峻：《度外》，頁 177。



後段則以隨波逐流為開端，這樣的閃回技巧不同於前述利用物品進行連結，而是隨著對事物思想的轉換，不只在現時敘述和逆時敘述中穿梭，亦在視角與不同思考方式之間調整。

〈度外〉文本在野營與讀書會的現時敘述中參雜大量逆時敘述（閃回），這些大量的閃回幾乎構成了文本大部分的段落與敘述主幹⁴⁴，並在這些閃回之中時不時穿插現時敘述，做到了時間線上的模糊，讓讀者在初讀此篇文本時容易陷入視角與情節轉換間的混亂，但這樣的頻繁閃回技巧卻也造成了感官上的延長，讀者的思緒隨著敘述視角與閃回的情節調動，彷彿也陷入了角色內心的千萬種思考與回憶之中，跟隨著角色在其意識之中載浮載沉。

在時序⁴⁵上，此文本將東方的他來到西方的這一小段假期時光以擴敘⁴⁶的方式延長情節，在人物不經意的一個幾秒小動作中，透過擴敘，我們便能夠進一步了解其心中的浮動與聯想。在她的敘事視角中，她帶著他到商場看了一場電影，電影播映的短短時間裡，她卻將意識飄往了更深的深處，用了至少三頁半多的篇幅描寫她內心對於生活與感動的想望：

……不曉得怎麼有人一心就是要寫出那種讓人讀了之後會掉眼淚的字句，就算眼淚是一種情感上達到高潮的證物，但是這根本不能因此證明其優劣。問她有沒有感動過，她會反問：何謂感動？……噢，是什麼東西使得死亡成為一件悲傷的事？⁴⁷

人物的意識活動在文本中獲得充分的解放，這樣的擴敘情節安排在〈度外〉中可謂比比皆是，又如在野營中，緩緩爬上他腿上的蛾類毛蟲：

他想趕牠走，又怕他趁休息時爬到身上，想踩死牠，又不太忍心，如果真要消滅蟲子，應該這附近都要噴灑毒蟲藥才行。……牠撿起一片大石頭，壓死了那尾毛毛蟲。⁴⁸

在這樣一個思考要不要壓死毛毛蟲的幾秒鐘內，他的思緒就此在要不要壓死毛毛蟲、為什麼人們要來到這樣一個野蠻的地方、將人們比喻成蟲啃咬森野，最後意識聚攏，他舉起石頭，壓死毛蟲。

⁴⁴ 胡亞敏認為：「整體閃回，指閃回構成情節的中心或主幹。敘述者把整個故事作為往事加以追述。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 73。

⁴⁵ 胡亞敏認為：「敘事學的速度概念即為故事時間與敘事長度之比。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 80。

⁴⁶ 胡亞敏認為：「敘事時間長於故事時間，敘述者緩緩地描述事件發指的過程和人物的動作、心理，猶如電影中的慢鏡頭。」，胡亞敏：《敘事學》，頁 84。

⁴⁷ 黃國峻：《度外》，頁 203-204。

⁴⁸ 黃國峻：《度外》，頁 187-188。



〈度外〉裡巧妙利用擴述來讓人物意識有極大的發展與想像空間，至此，事件不再是文本的敘述重點，而是這些藉由事件而引起的聯想與思考才是文本的精華所在，這個藉由大量獨白與意識活動作為文本主體的短篇小說，在其情節發展與安排方面成功的使讀者有意想不到的感覺，更是打破了讀者對於小說事件構成全體的概念，而以人物意識作為主要主幹。

四 〈度外〉小說中的冷調修辭

整篇短篇小說之中，所使用的意象修辭有諸多共同性，即為「亮而不暖」⁴⁹，搭配上文本之中的東方的他有親人逝世的人物設定看來，像是無時無刻的在哀悼與惋惜，以下將文本中出現的意象修辭粗略分為兩類，一類為與火光有關、一類則為黑暗有關之修辭運用：

（一）火光之冷調修辭

〈度外〉中多次出現有關於亮光、火光之類的意象修辭，火光、亮光在人們第一印象中應是溫暖而敦厚抑或是灼熱燃燒一切的，但在此文本之中，火光卻隨著修辭的運用，變成了完全的冷色調：

他正看著的那由祖父所生起來的營火，是個人造的太陽，他延續著他們對於白晝的懷想，斥退了恐懼感，以此狹小的規模，大舉頂撞這個黑夜。⁵⁰

在此溫暖的營火退去溫度，搖身擬人化成了頂撞黑夜的英雄，而其所展現在讀者面前的畫面感更是油然而生。

或是將物品譬喻成了火焰延燒：「她抽動了那條酒紅色的毛線，像火之獸在吸一條紙麵，衣服的面積將延燒擴大，不可收拾。⁵¹」抑或將火焰的灼燒誇大，襯托出烈火吻過以後的黑暗寂寥：「人群走光的庭園，停歇了的機體運作，燒光了的燈火和封鎖的鐵門。流失了血色的臉孔，流失了笑聲與香味的空氣，大地一片焦黑。噢，是什麼東西使得死亡成為一件悲傷的事？⁵²」逝去親人的悲傷像是被烈火灼燒過後剩下的灰燼，焦黑而毫無生氣。

寂寞的城市裡好像少不了車燈與節慶煙火，「車燈小小地在黑暗中勾畫。⁵³」

⁴⁹ 「亮而不暖」：帶有火光意象，在修辭本身使用中卻感受不到溫度。

⁵⁰ 黃國峻：《度外》，頁 166。

⁵¹ 黃國峻：《度外》，頁 176。

⁵² 黃國峻：《度外》，頁 204。

⁵³ 黃國峻：《度外》，頁 202。



「那火花就像一隻要伸出去捕捉什麼的手，可是卻又落空收回來。⁵⁴」隱含作者試圖在黑暗中燃起火光，照亮的卻只有短暫且局部性的黑暗，利用擬人的技巧讀者更能夠想像其在畫面中的樣子。

在文本中將大部分火光等冷色調化了，但在某些文句中則仍保留了一些火光所帶來的希望與期盼，前述提及閃回技巧時也曾舉例過的，東方的他乘坐飛機來到西方時：「現在，那堆火光就是他唯一的對象，他的所有熱愛之情全歸給了它……它浮在陸地的表面……他興奮地告訴自己，那就是人間，他準備要降生於世，要進入某一盞燈裡面，去開始成為一個人。⁵⁵」抑是以火光作為寄託，隱含作者將城市燈光以指代方式化成了一個個漂浮於陸地之上的搖曳火光，那之中雖感覺不到絲毫溫度，卻保含希望。

（三）黑暗之冷調修辭

除了上述火光之冷調修辭以外，〈度外〉中亦有以黑色為基調的黑暗冷調修辭，不同於上述火光的意象使用仍能使讀者感受到光亮，黑暗之冷調修辭則是始終都將語境擺在深沉的黑暗中，除了恐懼與空虛，再無其他。如此處文本依舊維持著其一貫的冷色調，將世界化為火光與黑暗，雖有火光，卻是用砍禿山頭作為代價，因此雖有火光意象，亦將其歸納在黑暗之冷調修辭之中：

這個晚上，天氣冷得像是它再也不肯暖和起來了，那也許他們便會因此慢慢將一整片山頭砍禿，以換取下一刻中的烘暖。⁵⁶

就像是冷得不再溫暖起來的夜晚，作者藉由誇大夜晚山林的寒冷與空蕩，同時也對照著人物空虛如冬林的內心。

文本中描寫她的母親看著來自東方的訃告時，將中文信件常用的方格信紙想像成了細密的漁網，讓人有種喘不過氣的感覺：

手上的信件牢牢地把那些黑字都在線框之內，它讀著字，覺得自己侵入了一個無所不包的大漁網中，緊張地想找到缺口鑽出這層細密的真實經驗的包覆。⁵⁷

或者在想像自己死後會如何變成一本書本：「等待自己也轉化成另一冊身懷個人見解的書本。又是一個不隨身軀歸於塵土的不朽精神。⁵⁸」其修辭中無不飽含著

⁵⁴ 黃國峻：《度外》，頁 211。

⁵⁵ 黃國峻：《度外》，頁 167。

⁵⁶ 黃國峻：《度外》，頁 166。

⁵⁷ 黃國峻：《度外》，頁 185-186。

⁵⁸ 黃國峻：《度外》，頁 186。



文本人物對於生活或者人生的無奈。

說到冷色調的意象使用，機械化的冷淡亦可在文本中窺探幾分：「它堅持要大家以這種位置距離坐下，像是冰箱裡的置蛋槽，一坑一坑地預設著。⁵⁹」或像是：「為了收容這些思維懸浮在渺渺光影和重重時序的人們，於是街上挖開了一坑又一坑的咖啡館、書店、劇院、畫廊，以便他們不會掉入危險的空洞感中。⁶⁰」機械化的社會制定好規則，而生活其中的人們遵循規則生活，如置蛋槽一個個排列有序，如一坑坑的設施，為了遵循規則而空虛，因為空虛所以遵循規則，近乎毫無溫度的修辭帶出發達城市中的空洞，讀者閱讀完以後始終能夠感受得到那種空洞的迴繞。

關於沉靜的陳述，又如他野營中所描述的帳篷：「只有那座帳篷像一面帆船般，靜棲於碎石之洋上。⁶¹」利用譬喻將帳篷轉化為洋上的一面帆船，靜如無人煙的夜裡，只有那微微發著光的帳篷成為了所有人的歸處與寄託。而若說到有關於黑暗的修辭描述，則如「黑暗將世界關進密閉室中受罰，沒有人聽得到呼救聲。⁶²」在文本中的黑暗恍若有自主意識一般，它帶給人絕望、壓抑、空虛，同時映照出了人物角色內心的荒蕪。

黃國峻在〈度外〉小說中通篇使用多次譬喻、擬人與誇飾，每一次的陳述都在說明與映照著角色的真實內心，這些風格獨特的修辭技巧巧妙地讓以第三人稱內聚焦寫作的文本照時得以跳脫出角色內心的天馬行空，但使讀者明確感受到這樣的修辭敘述依然是在反映角色，甚至於如此的敘述抑是從角色視角中看出去的世界，在文體中每一次的出現都有畫龍點睛的效果。

五 結論

本研究論文從三個面向依序剖析黃國峻〈度外〉中的視角、情節與修辭，試圖從敘事學的方面著手分析其文學性的部分如何被寫成。

視角方面利用第三人稱內聚焦讓讀者因此種視角模式的限制，而無法一次性通透所有角色的想法，因而必須藉由頻繁的視角位移才能夠揭露與剖析，進而造成〈度外〉文本中看似一行之差，兩個角色之間卻毫無交流的矛盾與對立，雖使用內聚焦的寫作模式，卻又在讀者閱讀中起了上帝視角的效果，每個人物角色都有自己的困惑與思考，他們在文本之中卻是毫無交流，看得最透徹的反倒是身為

⁵⁹ 黃國峻：《度外》，頁 192。

⁶⁰ 黃國峻：《度外》，頁 178。

⁶¹ 黃國峻：《度外》，頁 192。

⁶² 黃國峻：《度外》，頁 210。



讀者的大眾。

故事情節結構著重在文本中敘述者與敘述接受者間的轉換，上述提過之頻繁的視角位移連帶著也將敘述者與敘述接受者之間的界線變得模糊。相較於陳述事件的故事敘述者，敘述接受者則對故事產生著一定的制約作用，亦能夠因其態度的轉變造成讀者對於故事的判斷產生變化，〈度外〉中的第三人稱模式大多沒有人物之間的對話，而是以獨白方式進行，多數時候敘述者與敘述接受者同屬於一個人物（自己說給自己聽），也正是其二者同時在一個角色中發生，而讓獨白的內容能夠更加深入角色內心世界，進而加深上述的視角對立與矛盾。

時間安排上則通篇使用閃回（逆時敘述）技巧，這些大量閃回幾乎構成了文本大部分的段落與敘述主幹，並在這些閃回之中穿插現時敘述，使讀者有時間錯亂之感，做到了使讀者忘卻時間流逝，著重在於人物內心世界的深刻描述，搭配敘事時間長於故事時間的擴敘技巧，整體情節在詳細描寫內心時，讀者反而更有想像空間能夠進一步剖析角色。

最後在修辭方面多使用冷色調的意象堆疊語句，火光之冷調修辭裡多次使用火光、燈火等意象，縱使是代表溫度、溫暖，黃國峻仍舊讓它成為了「亮而不暖」的樣子，恍若身處能瞥見一絲光亮的黑暗中，卻始終無法闖出黑暗。而在黑暗之冷調修辭中亦出現大量冷、禿、漁網、坑這樣相對於火光而言更加暗色調的意象，構成了文本中的灰冷氛圍。

透過上述三個向度可知，黃國峻以其一貫的冷調風格貫穿整篇文本，在視角、敘述者與敘述接受者方向上做出許多變化，並輔以其特色修辭加以修飾文本中著墨較深的角色心理。情節安排上成功跳脫時間邏輯與空間向度，使全篇獨白成為可能，亦構成其在閱讀上的獨特與困難，形成獨屬黃國峻的小說風格。

六 參考書目

（一）專書

黃國峻：《度外》（台北：聯合文學出版社有限公司，2000年）

胡亞敏：《敘事學》（台北市：若水堂股份有限公司，2014年2月）

（二）學位論文集

梁純菁：《黃國峻小說研究》（國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2012年）

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



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

劉淑貞：《肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象》（國立政治大學中國文學研究所學位論文，2007年）

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

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

