

輕與抒情——袁哲生的小說美學

劉乃慈

國立成功大學台灣文學系助理教授

中文摘要

台灣小說創作發展到二十世紀末，總體敘事上的「華麗」對新世代小說家而言無啻是個嚴格的考驗。在九〇年代初出文壇的「五年級」新世代作家們大多數是在技巧、風格、形式、語言、題材上變本加厲，與那些已然奠定地位的文學前輩們爭妍競豔。其中少數則是另闢蹊徑，尋覓小說書寫的化外之境。此間，駱以軍與袁哲生大概可以算是上述兩種創作典型的代表。

袁哲生的小說是九〇年代台灣創作主流以外的另一種「異數」。既沒有和其他同時代作家對美學形式、技巧的學習或模仿（如張大春、平路、駱以軍等），也沒有對時下的社會文化議題表現出高度興趣（如李昂、朱天心等）。相反地，袁哲生的寫作手法明顯表現出「輕」的技巧，其美學則帶有濃厚的抒情風格。特別是場景的經營、意象的捕捉、節制與留白的敘事手法、抒情的視野，還有現代文學傳統裡審視關注的人類的普遍經驗、共通處境，這些都在袁哲生筆下獲得再次發揮與詮釋的機會。因此，本文試圖透過「輕」與「抒情」這兩個美學概念來貫通袁哲生十年來的創作特色及其核心，在分析作家美學技巧的同時，並且嘗試說明作家選擇的技巧與形式、主題內容之間的相互扣連。

關鍵詞：袁哲生，輕，抒情視野

Lightness and Lyric——

The Aesthetics of Yuan Zhesheng's Fiction

Liu, Nai-tzu

Assistant Professor,

Department of Taiwanese Literature,

National Cheng Kung University

Abstract

By the end of the 20th century, the development of Taiwanese fiction generally has become descriptively “lavish” which proved to be a difficult challenge for new generation writers. The new generation writers of “the 60’s” that has dominated the literature forum of the 90’s, mostly choose to elaborate too far on writing technique, style, format, linguistic and theme so as to compete with writers of previous generations who have established their names in this field. A few writers choose an opposite way, ventured out into a totally different area. Within this period, writers Luo Yichun and Yuan Zhesheng, respectively could be considered as the typical icons of these two poles of fiction writing.

Yuan Zhesheng would be considered as a renegade when compared to other mainstreams in Taiwanese literature. His works doesn’t have the aesthetic format, the learning of writing techniques or the mimicking of works done by masters such as Chang Tachuen, Ping Lu and Luo Yichun. Nor does he express his interest in society related issues like writers Li Ang, Chu Tienhsin and so on. On the contrary,

Yuan Zhesheng's writing style shows significantly the technique of "lightness" whereas its aesthetics brings out the thickness of rich lyrics. What's more to mention his scene management skills, the capturing of images, sparing and spacing, all within the field of descriptive writing style and lyric vision. In addition to these, his works include the conventional values found in contemporary literature, such as the reflection and examination of humanity and the sharing of general experiences and common predicament. These values once again has a chance to elaborate and prosper in Yuan Zhesheng's writing. For these reasons, this study would like to use two aesthetic concepts namely, "lightness" and "lyrics", to understand the core value and special characteristics of Yuan Zhesheng's works over the past ten-year. Aside from analyzing the aesthetic techniques of the writer, this study will also attempt to explain the reasons behind the selection of technique, format, theme and content as well as the correlation between different factors.

Keywords: Yuan Zhesheng, lightness, lyric vision

輕與抒情——袁哲生的小說美學

我的作品大多傾向於削減「重量」。我有時從人物身上、有時從天體、有時從城市，一一嘗試排除重量；尤其重要的是，我也盡力化除故事結構以及語言中的沈重感。¹

抒情的成分對我來說一直是（最）重要的，詩、小說、電影、音樂……，一切都照一個單純的凝聚力，始於感性，終於神秘。一切作品，只要推至一個撼人的無奈，便是好的傑作。²

一、前言

台灣小說創作發展到二十世紀末，總體敘事上的「華麗」³對新世代小說家而言無啻是個嚴格的考驗。在九〇年代初出文壇的新世代作家們大多數是在技巧、風格、形式、語言、題材上變本加厲，與那些已然奠定地位的文學前輩們爭妍競豔。其中少數則選擇另闢蹊徑，尋覓小說書寫的化外之境。此中，駱以軍與袁哲生大概可以算是上述兩種創作典型的代表。

檢視袁哲生的小說，我們可以發現九〇年代後台灣文學主流之外的另一種「異數」。袁哲生的創作既沒有追隨後現代美學的腳步（如張大春、平路、駱以軍等），也沒有對時下的社會文化議題表現出高度興趣（如李昂、朱天心等）。相反地，袁哲生的藝術理念似乎是回到早前的現代派文學精神，透過書寫的形式與主題向所謂的「文學」進行更抽象的思考、探究、鍛鍊以及表現。因此他的作品關注的是現代文學裡的恆常母題。我們亦不難察覺他對中西文學傳統（特

¹ 伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》（台北：時報，1996年），頁15。

² 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》（台北：寶瓶文化，2005年），頁315。

³ 「世紀末的華麗」是王德威對九〇年代台灣小說特色的形容，其意指九〇年代的小說不論在形式技巧、語言風格、題材以及主題意涵等等面向上，都有著比過去更為多樣且活潑的表現。或者換句話來說，就是文學走向「踵事增華」。爾後許多批評家也都同意並且繼續援用這樣的看法。

別是現代主義與寫實主義文學經典)的浸淫：分別從艾略特、福克納、海明威、沈從文、汪曾祺等等作家作品中汲取藝術養分。上述這些都成為袁哲生鍛鍊書寫、豎立個人文學風格的基石⁴。

藉由另一種和「世紀末的華麗」迥然不同的美學風格——「輕」與「抒情」的創作手法，袁哲生有意將自己與同時代的主流小說家進行區隔。他的寫作手法刻意採取「輕」的技巧，美學則帶有濃厚的抒情色彩。特別是場景的經營、意象的捕捉、節制與留白的敘事手法、抒情的視野，還有現代文學傳統裡審視關注的人類的普遍經驗、共通處境，這些都在袁哲生筆下獲得再次發揮與詮釋的機會。本研究試圖透過「輕」與「抒情」這兩個美學概念來貫通袁哲生十年來的創作特色及其核心。在分析小說家的寫作技巧、美學風格的同時，並嘗試說明技巧、形式與主題、意涵之間的巧妙扣連。

二、「輕」的筆法

截至目前為止，針對袁哲生作品的學術研究並不多。最常見的是擇取作家的單篇小說進行賞析或者單部作品的書評⁵。至於袁哲生去世後由學者、文友們撰寫的紀念性文章，通常是就寂寞、死亡、時間……等主題來闡述，程度不一地觸及作品裡的某些特色⁶。在現階段可見的學術性論文裡，對於袁哲生作品的關注主要是放在成長小說次文類或者九〇年代以後另類的鄉土題材書寫脈絡來

⁴ 除了小說創作，袁哲生曾經發表過一系列「文學觀點」的文章，我們可以從中看出作家心儀的中西文學典範。另外，在袁哲生的隨筆裡同樣展示了他贊同甚至遵奉的美學藝術觀。這些文章都收錄在《靜止在——最初與最終》一書。

⁵ 這部份的文章相當多，本文無法逐一詳列，在此列舉數篇以供參考。例如：王德威，〈生命中不安的光影——評袁哲生《靜止在樹上的羊》〉，《眾聲喧嘩以後》（台北：麥田，2001年）。蔡秀女，〈游離在傳統與現代之間——評袁哲生《靜止在樹上的羊》〉，《聯合文學》（1996年5月）。梅家玲，〈當寂寞成為遊戲〉，《聯合報》（1999年6月21日）。李爽學，〈時間的翼車在背後追趕——評袁哲生《秀才的手錶》〉，《聯合報》（2000年9月11日）。張素貞，〈以談諧、靈異點染的風土人物誌——袁哲生《秀才的手錶》〉，《現代小說啟示錄》（台北：九歌，2001年）。廖淑芳，〈一則關於夢與超越的現代寓言——閱讀袁哲生〈送行〉〉，《水筆仔》（1998年6月）。江寶釵，〈寓批判於一笑〉，《中央日報》（2003年10月19日）。

⁶ 例如賴香吟，〈激情的減法〉，《聯合文學》（2004年6月）。黃錦樹，〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，《靜止在——最初與最終》。這兩篇文章可以為代表。

討論⁷。截至目前為止，也尚未看到研究者就袁哲生的整體創作、技巧、美學風格及其文學觀來進行分析的論文。上述種種現況皆有鑑於台灣當代文學體制的快速變化，使得文學作品的形式分析被忽略，文學內部的美學政治也遠不及國族、階級之屬的外部政治受青睞。明顯可見地，當代流行的批評框架（階級、性別、國族等等概念）並不適用在袁哲生的作品上。因此，在九〇年代後期出道文壇的袁哲生，其作品在缺乏上述幾項鮮明的批評概念的條件下，被研究時潮給冷落了。

在文學潮流走向「踵事增華」的二十世紀末，袁哲生偏偏反其道而行。他對於小說文體的設計，似乎特別偏愛「敘事的減法」。尤其擅長運用節制、省略、沈默、留白的手法及其效果，換言之，也就是「輕」的寫作技巧。就書寫而言，「輕」是一種文體淨化的過程，它將故事與敘述減至最低，將文本裡內蘊的文字個性和情感不斷地削弱。透過這樣的技巧，並且結合作家關照的諸如生／死、成長、愛情以及寂寞等等文學永恆的母題，足以使其「餘韻」（弦外之音、言外之意）反而被用力推向無窮極致的境界。讓輕盈的文學形式與沈重的文學母題之間產生更大的美學張力。

所以就美學而言，「輕」是一種不斷淘洗、反覆沈澱的敘事技巧與過程。「輕」必須淨除文章裡容易形成或者被激起的情緒，特別是要剔除敘事裡的感傷成分（sentimentalism）。卡爾維諾在他著名的文學辯護書《給下一輪太平盛世的備忘錄》裡，第一講便是從「輕」這個概念來探勘「語言」在表現、認知和想像等方面的可能性。並且大量徵引希臘神話、歐維德、薄伽丘、莎士比亞乃至卡夫卡和昆德拉等人的作品來闡釋。藉助卡爾維諾的闡釋我們得以歸納：首先，「輕」可以是表現在語言文字上。作品的意義透過看似沒有重量的語文結構傳達出來，直到意義的密度、純度可以和語言本身相比（until the meaning itself takes on the same

⁷ 相關論文例如：范銘如，〈放風男子與兒童樂園〉以及〈後鄉土小說初探〉，二文皆收錄於《文學地理——台灣小說的空間閱讀》（台北：麥田，2008年）。林政鑫，〈袁哲生小說中的生存困境〉（新竹：清華大學中國文學研究所碩士論文，2004年）。楊孟珠，〈閉鎖空間，空白經驗——袁哲生小說研究〉（台中：中興大學中國文學研究所碩士論文，2005年）。楊靜詩，〈袁哲生小說少年書寫之研究〉（台中：台中教育大學語文教育研究所碩士論文，2006年）。

rarefied consistency)⁸。另外，「輕」也可以是表現在作品裡的「輕盈」的視覺意象，簡約的意象足以烘托文字的弦外之音。再者，「輕」的更高境界是表現在一連串思緒、心理過程的敘述（並且其中含有細微的元素在運作），或者涉及高度抽象意念的描寫⁹。因此，「輕」雖然是一種講求節制、簡約的效果，但是它要求的「是精準、確定，而不是模糊、隨興」¹⁰。在這一節的篇幅裡，我將分成兩個層次來對袁哲生作品裡「輕」的技巧表現進行分析和說明。

（一）削減語言重量

早期的袁哲生，其寫作不斷地向「輕」的境界來鍛鍊，這跟與他同世代的作家頻頻操演「繁」(multiplicity)的招數有著鮮明的差別。例如對「生／死」主題的觸探，袁哲生採取一種降至最低的語言（削減語言的沈重感）以及回歸最簡單純淨的情感來呈現。〈進城的一天〉這篇小說描述小癩痢和母親兩人偷偷抱著生病的小黑狗進城求醫。小黑狗得了腸炎奄奄一息，獸醫斷定活不了，特別是黑狗。面對獸醫如此的宣判，做母親的無計可施，天真的小癩痢「眼眶裡泊著幾顆淚珠」。違背了常見的情節鋪陳模式，文本隨即發揮其童趣，讓小癩痢剛剛認識的朋友青蛙腿男孩安慰地說：「從前他媽領了他來治腿的時候，大夫也要他們算了，現在他不也還活的好好的？」¹¹小癩痢當下聽了也覺得青蛙腿男孩說得不無道理，於是二人在城外嬉遊，瞬間便將小黑狗的事拋置腦後。孩童們單純天真的想法以及不願接受事實、意圖逃避的潛在心理，都濃縮在這兩句童言童語中透露出來。最後，母子倆抱著小黑狗匆匆走在天色漸黑的返家途中。途中行經一大片林子，兩側的樹枝上滿佈了一對對泛著熒熒青光的夜鳥：「一隻隻正張著耳朵，綠著眼珠子，鬼似地盯著人的一舉一動。」¹²這時又回到現實、

⁸ Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988. p.16.

⁹ "there is the narration of a train of thought or psychological process in which subtle and imperceptible elements are at work, or any kind of description that involves a high degree of abstraction." in *Six Memos for the Next Millennium*, p.17.

¹⁰ 伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，頁 31-32。

¹¹ 袁哲生，〈進城的一天〉，《靜止在——最初與最終》，頁 43。

¹² 同註 11，頁 45。

滿心憂怔的小癩痢，心疼地撫著他的小黑狗。就著月光，小癩痢竟意外發現狗兒身上「參差其中的白色雜毛」，像挖到寶藏似的驚喜大呼：「媽——毛球兒不算是黑的呢！」¹³小孩子心裡的種種純稚、不忍以及最重要的那種企盼奇蹟發生的心情，都在這句就邏輯而言不通、就情感來說可解的話裡，展露無遺。文學裡的生／死主題可以用「沈重」或者「輕盈」兩種截然不同的形式與效果來發揮，〈進城的一天〉正是刻意削減語言的沈重感，讓文本形式與旨趣相互配合以達到「精純」(consistency)的效果。又如〈一件急事〉敘述臨盆在即的妻子，不得已要年幼的孩子趕緊通知在外遲遲未歸的丈夫。跑出去尋找父親的稚子，以及在賭場裡賭紅了眼的丈夫，一個根本無法理解事情的嚴重性，一個還不知道究竟發生什麼要緊事。因此，「一件急事」就這樣處在不斷地被擱延的狀態下。很簡單的故事，卻是吊足了讀者既定的心理期待，而文字與意義也在這樣的條件下發揮延展力。

削減語言的重量意味著沖淡了敘事裡的情緒成分，有意思的是，這樣的手法運用在〈雪茄盒子〉裡，卻讓文本捕捉到的那絲縷慨嘆特別地揪動人心。這是因為採用留白、節制的寫作技巧，反倒啟動了字裡行間可能產生的加倍的想像力。〈雪茄盒子〉敘述父親總在每年的兒童節帶「我」到動物園觀賞馬戲表演，這是一年一度的大事，一直持續到「我」升上國二為止。在孩童「我」的眼裡，兒童節那天的父親與平日大不同，似乎在父親的細微的舉動中隱隱透露另一個陌生的靈魂。父親會在上衣口袋裡慎重地插上一支深咖啡色的雪茄，兩腿交疊在火車坐椅上，輕哼小曲。一邊看著馬戲團的馴獸表演，父親一邊優雅緩慢地抽著他的雪茄煙。此時父親的眼中會隨著圍欄裡的猛獸閃著晶亮的光芒，而當獅子慢慢地被馴獸師馴服的時候，父親的臉上也會浮現一絲絲不易讓人察覺的惋惜表情。袁哲生似乎想要告訴他的讀者，這個父親是如何地在每年的兒童節這一天，如脫韁猛獸般地任自己的想像（這其中可能潛藏了多少他未能實現的豪情壯志）獲得宣洩的剎那。袁哲生也企圖捕捉潛藏在這對父子（兩個男人）之間似有若無的連繫與默契。但是小說家欲言又止。也因此，這篇小說劈頭的

¹³ 袁哲生，〈進城的一天〉，《靜止在——最初與最終》，頁45。

第一句：「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。但有一天例外」¹⁴讓整篇文章帶有某種浪漫的成人童話與寓言的味道。

有些文學創作之所以會深植在我們的記憶裡，是透過文辭的弦外之音，而不是因為實際文字。袁哲生不把真正想說的直接、清楚地表達出來，總是透過文本裡可能輾轉洩露的線索來推敲。又或者應該說，文本意義唯有透過那些場景的營造、陪襯才有可能「轉譯」出來。因此，在袁哲生作品裡的每一個能夠表情達意的場景、視覺意象，都有可能是文本潛藏意涵的關鍵。這是「輕」的另一種表現。「輕盈」的視覺意象，運用的好，勝過敘事文體裡的長篇大論、滔滔不絕。例如，〈眼科診所〉描述林家成一人獨自帶著一家老小到鎮上的眼科診所，失智的母親、幼齡的小女兒再加上視力、行動不良的老父，讓林家成左支右絀、照顧不及。相較於這位被迫搬遷老舊宿舍、需要賣車支付父親醫藥費的小說主角，眼科醫師趙逸民是林家成小學同窗，學業有成、歸鄉奉獻儼然是鄰里人人稱羨的優秀典範。這篇小說處理表面上看起來明顯可辨的優／劣、強／弱的社會價值觀，然而一旦揭露覆於表層的面紗，事實卻可能是令人震駭的落差甚至相反。就在林家成扶老攜幼、一副狼狽不堪時，他在無意間看到趙逸民側躺在診療床上，「血液從手腕順著骨節和指縫汨汨流到地上，一把手術刀斜臥在血泊中，刀柄泛出冷冷的光澤。」¹⁵這篇小說意欲突顯兩個舊日同窗的中年男子截然不同的人生境遇。袁哲生閃避了故事應該掌握的重點：林家成與趙逸民這兩個人物的內心世界，只剩下尋常生活裡無關緊要的枝微末節，以及平淡、保持距離的敘事口吻。

〈眼科診所〉所欲探觸的主題，袁哲生以一種很精簡的現代手法帶出：凡是可感知的東西都刪去。也就是說，作品的內容呈現的應該是作家（也是讀者）未知、無法得知的部份。因為，唯有作品本身的文字訊息處於某種「模糊」的狀態，才可能含納更大的意義空間。因此，在〈眼科診所〉裡，我們看到的是眼科醫師趙逸民在週末中午看診空檔，閑逸地蹲在地上修剪盆栽、聆聽古典樂曲目，卻看不到何以下一秒他會在自己診所內以手術刀自殘的原因。小說對

¹⁴ 袁哲生，〈雪茄盒子〉，《靜止在——最初與最終》，頁 14。

¹⁵ 袁哲生，〈眼科診所〉，《靜止在——最初與最終》，頁 38。

於這個優雅的牙科醫師，在什麼樣的理由與情況下選擇結束人人稱羨的生命，完全不做任何交代。這或許可以看作是袁哲生對二十世紀美國文學大師海明威的「冰山理論」的師法。相較之下，小說百分之八十的內容是場景的經營和調度。例如，視力不良的林老先生吃力地搬動院子裡的盆栽，又誤將噴蠟劑當作是殺蟲劑衝著花樹間的陰暗處噴灑；還不時地對著兒子嚷嚷抱怨。智能發生障礙的林老太太不但將舊衣服攤得客廳地板四處都是，還到廚房打翻飯鍋，用手抓著地上髒污的飯團來吃；又或者大熱天的中午，老太太硬是要裹上一條毛披肩出門，因此鬧得滿身大汗。年幼的小女兒小庭吃力地揮動竹掃帚想要把打翻的飯粒掃進畚箕，結果一腳踩到飯粒上整個人滑倒大哭……。這個家看在林家成眼裡是如此地殘破老舊，又特別是家中成員的脆弱不堪。我們都不禁要為林家成這位事事不順心的中年男子，心生同情。然而，貫串整個文本從頭到尾的「日常生活瑣事」，曝曬在太陽底下毫無新鮮感以及生趣的庸碌人生，就在林家成無意間瞧見倒在血泊中的趙逸民的瞬間，產生了另一種意義。這層意義小說家至頭到尾沒有道破，但是透過這幾幕簡約的場景、視覺意象，隱約感受得出。

袁哲生曾經在幾篇討論西洋文學名家的文章，以及他本人奉行的美學觀、語言觀裡論及文學精簡的奧妙：

就像詩人一樣，短篇小說的作者通常會把他作品的深層況味埋藏在一個（或以上）的「意象」當中，這個含蓄作法至少有兩個很好的原因，一是作者沒有機會跳出來為自己作品的深度辯護；二是因為「意象」本身通常比作者還要聰明，還要巨大得多，所以不容作者強作解人。¹⁶

簡潔是短文的靈魂，所以詩可以是小說，小說也經常是詩。然而簡潔並不遲鈍，它緘默少語，突然憑空抽一下鞭。這一鞭，因為沒有預警，也不帶情緒，所以格外疼痛。¹⁷

¹⁶ 袁哲生，〈葛蒂瑪的海豹〉，《靜止在——最初與最終》，頁 109。

¹⁷ 袁哲生，〈賀伯特的鞭子〉，《靜止在——最初與最終》，頁 123。

我感到無助，當我們嫻熟語言，辯才無礙；我以寫作，來模糊語言，像一個兒童，在大雨天時躲在房間裡，以一種不被名喚的竊喜之情。我以寫作，來融入時光，希望一筆一劃，一字一句，如同沼澤裡的萍藻，或是靜室內的浮塵，能夠不著痕跡地沉浸在一片未知的世界裡。¹⁸

在「緘默少語」中趁其不意地「憑空一鞭」，這也正是卡爾維諾強調的「輕」應該伴隨的「精準」效果。至於「詩可以是小說，小說也經常是詩」這樣的美學觀，更涉及到袁哲生寫作生涯後半段致力經營的「抒情小說」。這個部分本文將留待下節再進行詳細討論。

讓「意象」自己說故事，這樣的美學理念到了〈送行〉，文本裡的場景就是故事的全部。整篇小說就只有形象模糊的三組人物：一對年齡差距頗大的父子、兩個憲兵帶著一個逃兵、拎著雞籃的阿婆和一對年輕的母女，而時間的遞嬗也僅止於當天深夜到隔天早上，地點的變換從月台候車、火車行進以及到達終點站人物各自走散這三個重要場景而已。就在這樣的人物組合與時空轉換裡，什麼事情也沒發生。或者說，小說中發生的事似乎並不符合我們一般對於故事、情節還有結局的要求。諸如：年邁的父親手上拿著一件襯衫，似乎想要為那逃兵多年最後被捕的大兒子套上，卻遲遲沒有行動。另一位老弱顛顛的阿婆，吃力地獨自一人拎著野菜土雞想要北上為女兒做月子，顯然目不識丁的她期望著憲兵能幫忙領路，卻遭來對方沈默冷淡的對待。攜著稚齡女童的婦人，好不容易漏夜捱到了基隆見著了丈夫，卻不知為何雙方發生不快，最後婦人抱著女童神情難過地離開。〈送行〉其實想要說些什麼，例如疏離、或者人對於存在現況的無能為力、無可奈何，但是它卻什麼也沒說。因此，〈送行〉正如張大春所言文本的敘事任務不在於交代一個故事，而在於捕捉人的處境。猶有甚者，小說的旨意與其形式彼此達到高度的配合：

¹⁸ 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 311。

看似「有頭無尾」的小說也在某種特定的敘事需要上形成了美學——顯然，〈送行〉說的就是這件事，小說中的人物一個接一個地送人、被送，漸行漸遠、不知所終，也就吻合了作者所採取的這種敘述方式。¹⁹

小說家可以自由選擇各種方式來呈現「人的存在樣態」。可以是叨叨絮絮，也可以是長吁短嘆或者哭天搶地來突顯其戲劇性的效果。而也許此時無聲勝有聲，將畫面如實呈現，讓意象自己說故事，生命裡許多難以言喻之處可能會被說得更為清楚、透白。

（二）高度抽象意念的描寫

除了輕盈的語言、視覺意象得以傳遞弦外之音，「輕」更加細緻的表現是在於一連串思緒或心理過程的敘述、高度抽象意念的描寫。只是，小說家要從尋常生活經驗裡找出適當的素材來闡釋某些抽象意念，又要讓這些素材在突顯「輕盈」的同時不至淪為虛無飄渺，這是一件極其困難的挑戰。米蘭·昆德拉的《生命中不能承受之輕》，正是舉重若輕地揭露了生命中無可逃脫之重。如果昆德拉想告訴世人，我們生命中所選擇並且珍視的每一樣輕盈的事物，不久就會顯現出它真實的重量，甚至沈重到令人無法承受。那麼對袁哲生來說，他選擇了「寂寞」這樣一個亙古恆久的文學母題來挑戰身為小說家的美學能耐。「寂寞」是可以與「生／死」相提並論的文學母題。在歷來的文學作品中，大多是透過文字極力闡述寂寞的沈重與深刻，《百年孤寂》就是一個最好的例子。然而，寂寞如何用「輕」來表現？或者替換成卡爾維諾的話來說，哪些是寂寞的細微元素（subtle and imperceptible elements），並且這些細微的元素是可以與寂寞的重量等量齊觀。這裡考驗的是作家纖細敏銳的感受力以及運筆的功力。這大概也是袁哲生在《寂寞的遊戲》裡的自我挑戰吧。因此，收錄在《寂寞的遊戲》這本小說集的大部分作品，極力在日常中捕捉人生的寂寞百態：知音難覓才華無現的師生（〈遇見舒伯特〉）、封閉心房的妻子（〈密封罐子〉）、對各種社會身分（人

¹⁹ 張大春，〈漸行漸遠的送行〉，收錄於袁哲生著，《靜止在樹上的羊》（台北：觀音山，1995年），頁40-41。

夫&人父)的疏離與抗拒、對母親(生養與保護者)與木魚(宗教超脫的安寧)的渴望(〈木魚〉)……。而在所有的短篇裡，與書同名的〈寂寞的遊戲〉應該是一種更根本、更徹底的(已經不需要強烈原因作觸媒)對於生命存在本質的寂寞的審視。

〈寂寞的遊戲〉透過一個十三歲男孩的視角與心理，娓娓道來在這個最尷尬的年紀裡的內心感受，而此中又以「寂寞」為甚。夾縫在童稚與成熟、敏感細膩與蠻不在乎、開始觸摸世界卻又懵懂模糊的時候，發生在這個男孩生命角落裡的每件小事情、小插曲，都足以讓人「透視一個人的卑微和孤寂的存在」²⁰。至於如何展現生命的卑微孤寂？袁哲生用種種「躲藏」的意象來詮釋。小說裡的「我」總是不斷追憶那些在孩童時代嬉玩的捉迷藏遊戲，那種躲藏、摒息靜待以及被找到的樂趣。直到有一天，「我」最要好的朋友孔兆年直視著躲在樹上的我卻視而不見，我忍不住哭了。因為躲迷藏的樂趣，在眨眼間消失得無蹤影。藉由躲藏(寧靜無聲)激起被找到(尖叫奔跑)的興奮，其實那是一種冀望獲得注意的心理欲求。然而玩伴的視而不見，對「我」而言，已經是在生命初將成長的開始便品嚐了某種「存在本質」的味道——一個體與生俱來的卑微與孤寂。越是單純的行為活動，越能透徹地展現寂寞的本貌。所以，有一天當孔兆年在聚積如山的垃圾堆裡拼湊裝組出一架遙控潛水艇時，「我」看著那架潛水艇在巨大水族箱裡穿進穿出，心裡羨慕的不得了。因為它勾喚起「我」記憶中最幽暗的角落——關於躲迷藏的記憶：「潛水艇倏地潛入水底，消失在所有人的視線之中，在水中無聲地移動著，……還有什麼比這一小方空格更隱密、更令人期望的呢？……跟孔兆年的潛水艇比起來，我只能算是蜷縮在陰暗之中而已。」²¹

因為看到生命存在的本質——寂寞與卑微，所以「我」渴望著躲藏；躲藏有一種安全感、「沈浸在那份完美的消失之中……」²²。從文本裡標誌的數個小節的節名：例如「捉迷藏」、「潛水艇」就有明顯的隱藏的意思，其他「寧靜」、「角落」、「黑色的聲音」都可以和靜寂作聯結，至於「牆」、「陰影」、「蠟像館」

²⁰ 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 325。

²¹ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》，頁 27。

²² 同上註，頁 27。

也都含有隔絕或者疏離的想像²³。上述這些以一種相當嚴密卻不落痕跡的敘述串連，歸究起來，大都和寂寞有關：

我想，人天生就喜歡躲藏，渴望消失，這是一點都不奇怪的事；何況，在我們來到這個世界之前，我們不就是躲的好好的，好到連我們自己都想不到曾經藏身何處？……於是，躲藏起來就成了我們最想做的事。²⁴

人一旦開始躲藏就很難停下來了，這點我始終深信不疑。²⁵

阿姆斯特壯、奧德尼、葛林，這三個在捉迷藏的歷史上躲的最遠的人，當他們從那麼遙遠的地方鳥瞰家鄉時，那又是怎樣的一幅畫面呢？當他們凝視自己的星球時，會不會覺得其實躲迷藏是一種很寂寞的遊戲呢？……我渴望躲藏在一棵樹葉濃密的大榕樹上，即使是用一種很陌生的姿勢躲在一個陰暗寂寞的角落裡。²⁶

袁哲生除了以種種「躲藏」的畫面及其意象來詮釋人與生俱來的孤寂以外，「疏離」還有「愛情」也都是孤寂的最佳註腳。小說裡幾個重要的配角，例如「我」的兩個最要好的朋友孔兆年和狼狗，「一個幾乎不講話，一個用自己的方式講話；一個躲著全世界，一個則是全世界都躲著他。」²⁷這兩個人用兩種截然不同的方式回應世界，然而過程及其結果說穿了都只是疏離和孤獨的身影。此外，至於「我」的暗戀，更見證「寂寞」伴隨「愛情」的相生。特別是在暗戀的時刻裡，種種關於愛的憧憬、想像還有患得患失，這些都在寂寞的夜裡滋長。因為躲藏所以寂寞，又因為寂寞所以躲藏；因為寂寞所以溝通，又因為溝

²³ 蠟像在文本裡具有「假面」或者「替代」的多重意味。小說最後一節「蠟像館」中敘述，有一天「我」終於實現長久以來的計畫：「一次單純的躲藏」。我沒有去上學，反而搭上公車到了外雙溪的中影文化城。在門口，我用自拍器拍下一張我的照片。這張照片我一直保存在抽屜裡，「經過這麼多年，照片上的我依舊笑得很自然，很誠懇，一點都沒有改變，就像一尊蠟像。」（頁 71）這裡描述的蠟像館意象以及照片中的「我」儼如一尊蠟像，都帶有「隔絕」與「疏離」的涵意。小說選擇這一段作為故事結尾，頗令人動容，因為字裡行間吐納著作家對於整個時代無以言喻的悲傷與憐憫。

²⁴ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》（台北：聯合文學，1999年），頁 19。

²⁵ 同上註，頁 22。

²⁶ 同上註，頁 64。

²⁷ 同上註，頁 36。

通所以寂寞；因為寂寞所以渴望愛，又因為愛所以更加寂寞。這些都在袁哲生的筆下化為成雙成對的概念與辨證。總括來說，貫穿小說的兩種不斷重複出現的母題：人物與世界的疏離以及存在的短暫感，這是盤據作品中心的主旋律。

「寂寞」是一個毫不輕盈的主題，然而「寂寞」散佈在難以捉摸的實體之中、游移於感官和理性之間；當小說家以語言文字嘗試捕捉那些擺盪在心境與心思、視覺與聽覺之間的細微元素的運作，這就是「輕」的表現。這種連續性的心理敘述或者高度抽象的意念，遠比簡潔的文字、化約的意象更加考驗作者與讀者心靈相通的默契。所以儘管〈寂寞的遊戲〉對於各種「寂寞」意象的凝聚是小說書寫的核心，不過，文本最終挑戰的不是「寂寞」的意義傳遞，而是從作者心境到鑑賞者心境之間的距離。這不是一個程序轉移的過程，而是一種瞬間的體會。稍早之前，黃錦樹便曾指出他認為這部文本的獨到之處：「以童年為場景的〈寂寞的遊戲〉是人類敘事作品最古老的話題之一，……作者的優勢在於他把抒情詩的技藝（其核心：省略）和對生命的思考（關鍵點：消失）做了本質上的聯結。」²⁸如何拉近作者心境與鑑賞者心境之間的距離，才是這類作品最大的考驗。對袁哲生來說，下筆越「輕」越好，但是對批評家而言，其心思的耗費可是一點都馬虎不得。

「輕」除了是捕捉幽微難察的心緒意念以外，〈寂寞的遊戲〉更將其主題「寂寞」衍生的種種「匱乏感」再一次表現為「輕盈」。這篇小說的後半部，特別是「黑色的聲音」講的不僅止是暗戀的寂寞，更企圖將這種因為「不可得」而生的「欠缺」逆向轉化成「輕盈」。因為「匱乏」使人得以逃進另一個領域，在那裡所有的需求都能夠神奇地得到滿足。尤如卡爾維諾所言：

每當人性看來註定淪於沈重，我便覺得自己應該像修伯斯一樣，飛入一個不同的空間。我並不是說要躲入夢境，或找逃進非理性之中。我的意思是說，我必須改變策略，採取不一樣的角度，以不同的邏輯，新穎的認知和鑑定和方法來看待世界。²⁹

²⁸ 黃錦樹，〈沒有窗戶的房間——讀袁哲生〉，收錄在《靜止在——最初與最終》，頁 331。

²⁹ 伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，頁 20。

「黑色的聲音」巧妙地將我們對於「黑夜」的時間感，化為聽覺性與視覺性的感受。黑夜裡「理性」暫失作用、「感性」特別活絡，白日的種種「匱乏」可以在黑夜裡意外地獲得補償與滿足。因此，「我」的身體如願地像潛水艇般在靜謐闐黑的夜裡悠游：

在萬籟俱寂的夜空下，皮膚黝黑的少年在波光粼粼的金色海面上隨波逐流，載浮載沉……，海平線的那端，無垠的銀色月光裡，一匹泛著藍光的白馬像流星一樣劃過天際。面對這幅景象，少年眨眨眼，停止了滑動，只露出頭部在水面上；然後，他像一艘潛水艇那樣再度沉入水裡去……，四下優美寂靜，連一聲嘆息也沒有。³⁰

小說家適度地加入魔幻寫實的技巧，讓敘述者「我」得以穿越時空看盡各式各樣的寂寞，甚至看透生命最根本平凡的存在樣式。那個數十年如一日、盤腿坐在小方几前剪報的「我」的父親；將平日氣力都發洩在一連串的咒罵聲中的「狼狗」的父親、像工蜂般不斷地忙碌在家事裡的母親，至於「狼狗」則是趴在床上像一隻小狗般呼呼大睡。「我」再划動身體轉到何雅文家：

何伯伯戴著老花眼鏡在收拾過的餐桌上唸聖經，他像公園裡的銅像那樣打直了腰桿，每唸幾句便發出一聲「哈里路亞——讚美主！」一陣微風從紗窗外吹進來，簌簌地吹動了幾頁書角。……何雅文的姊姊何雅萍坐在書桌前，一隻腳跨在桌沿上，桌上有一本攤開的愛情小說（從吳家小舖借來的），和一瓶打開蓋子的紫色指甲油。她專注地弓著身子，把指甲刀伸向腳指頭，喀——³¹

「寂寞」可以如馬達斯《百年孤寂》裡的各種生命本質，不論齷齪、貪婪或者偉大、無私，起碼都帶著某種程度的精彩。可是，「寂寞」也可以像袁哲生筆下這般平凡無奇的生命樣式，庸常到連「趣味」都稱不上。《百年孤寂》的人物生命總是帶著神話原型，他／她們的寂寞也因而被置於象徵和寓言的層次。

³⁰ 袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，《寂寞的遊戲》，頁 48-49。

³¹ 同上註，頁 45。

〈寂寞的遊戲〉裡的人物卻再卑瑣尋常不過，透明的生命，連寂寞都顯得微渺。但是，就是這種平凡的微渺，它更能深沈地牽動讀者的心。我們每個人的存在體驗都可能極為像是〈寂寞的遊戲〉的任一角色和心情，文本裡字字句句召喚的正是現實中普遍的主體經驗回應。繼《寂寞的遊戲》之後，二〇〇三年出版的《猴子》再次驗證袁哲生「揚舉生命重量於輕盈」的能力³²。這部作品大量抒寫主角個人的內心世界，在十三、四歲的苦悶少年階段，「我」對於「愛情」、「性」等等生命中另一種層次的體驗以及摸索。誠如該書的封底提要，《猴子》發揮白描的手法來析瀝「愛情」的纖細與晦澀，這些都是袁哲生的小說讓人喜歡，但是又不容易說出個所以然的地方。

三、抒情視野

早期的袁哲生，其寫作有一種苦行僧的素樸味道，因為小說家的筆總是在「輕」的境界裡不斷地淘洗和淨化。約莫自〈寂寞的遊戲〉開始，袁哲生的美學逐漸地加重抒情的視野（lyric vision）。此後，「輕」（敘事的減法）與「抒情」（敘事的詩化）這兩組密切相關但並不相等的美學概念，在袁哲生筆下獲得更完美的匯融。所以，從《寂寞的遊戲》到《猴子》、《羅漢池》以及作家生前未發表的〈溫泉浴池〉，我們可以看到袁哲生挑戰語言、文體以及在視野、格局各方面展現的更大企圖。

在二十世紀以降的中文現代小說發展脈流裡，除了位居主流的寫實主義小說以外，其中還有一條比較隱約潛在的現代抒情小說的線索³³。這之間又要屬沈從

³² 袁哲生，《猴子》（台北：寶瓶文化，2003年）。

³³ 在目前可見的研究中，我們大致可以歸納出：四〇年代後任教美國的陳世驥，其晚年發表的〈中國的抒情傳統〉這篇文章是揭示中國文學抒情特質的重要之作。其後，歐洲漢學家普實克（Jaroslav Prušek）自五〇年代開始也關注到中國文學裡的抒情精神，普實克的相關論著對中國文學研究具有非常深遠的影響。高友工在六、七〇年代受到陳世驥的觀點啟發，並且藉助西方語言學的批評方法，陸續發表了好幾篇對於中國文學抒情傳統的研究文章。總結上述幾位學者的觀察，中國古典文學裡的抒情傳統可以上溯至「詩騷」，與「詩言志」的精神有著並行不悖的發展。再者，抒情精神不但下開陸機《文賦》「詩緣情而綺靡」的美學觀，甚至也持續影響到《紅樓夢》與《儒林外史》的書寫。詳細討論請見：陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》（台北：志文，1972年）。高友工，《中國美與文學研究論集》（台北：台灣大學出版中心，2004年）。Jaroslav Prušek, *The Lyrical and the Epic*, ed. Leo Ou-fan Lee, Bloomington: Indiana University Press, 1980.

文和廢名的文章最具特色，《邊城》、《桃園》的抒情視野每每是批評家關注的重點。另外，在魯迅、茅盾、郁達夫、艾蕪、孫犁等人的作品裡，我們也可以見到類似的風格³⁴。除此，四〇年代的汪曾祺可以說是繼沈從文和廢名之後又一個鮮明的典型；《茱萸集》、《汪曾祺自選集》收錄的某些作品是抒情小說的代表³⁵。當然，中國現代文學裡的抒情傳統對戰後台灣文化的發展亦發揮著隱性的影響³⁶。

現代文學發展過程中派生的抒情小說以及它在文學史上的影響，不是本研究的探討重點、亦非研究者能力所及；不過整體而言，抒情小說大致可以歸納出以下幾個美學特點³⁷。首先，從文體特性而言，抒情小說可以視為是「敘事小說」與「抒情詩」的結合。在西方的研究討論中，例如 Ralph Freedman 在其專著《抒情小說》裡，便稱抒情小說為一種混雜的文體，因為它要「用小說達到詩的效果」³⁸。並且西洋文學裡的赫塞、紀德以及吳爾芙等人，都是寫作抒情小說的典範。因此，按照 Freedman 的定義，抒情小說是一種將小說的「敘事導向」給「詩化」的文體。換句話說，所謂的「抒情小說」要求「小說的詩化」，也就是要削弱一般敘事文注重的故事與情節發展，代之以意象、氣氛和語調來加強文本的抒情性（閱讀效果、美學風格）。再者，一旦小說的核心——「說故事」的功能被削弱，那麼「抒情小說」強調的又是什麼？抒情小說要求作者體

³⁴ 詳細請參見普實克 (Jaroslav Prušek) 著，李燕喬等譯，《中國現代文學論文集》（長沙：湖南文藝，1987 年），頁 94-111。陳平原，《中國小說敘事模式的轉變》（台北：久大文化，1990 年），頁 238-250。

³⁵ 梁秉鈞，〈中國現代抒情小說（上）〉，《文訊》革新號 25 期（1991 年 2 月），頁 65。

³⁶ 黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》34 卷 2 期（2005 年 7 月），頁 158-85。

³⁷ 在一般既定的觀念裡，常將「抒情」解讀為傷春悲秋、耽溺在個人私情的窄小格局中，這其實是對中國抒情傳統的一種誤解。保守的抒情與現代的抒情是有差別的。高友工認為中國的「抒情傳統」一直是「言志傳統」裡的一個主流：「『抒情』傳統是源於一種哲學觀點……它肯定個人的經驗，而以為生命的價值即寓於此經驗之中。……個人的經驗可以成為此一具體的『心境』，生命價值及蘊藏於此『心境』之中。」參見高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 96。換言之，「抒情」是作為某些人的「價值」、「理想」或者「意識型態」的體現方式。其他如黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》34 卷 2 期（2005 年 7 月），頁 158-85；王德威，〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》33 期（2008 年 9 月），頁 77-137；以及陳國球，〈論徐遲的放逐精神——「抒情精神」與香港文學初探之一〉，收錄於王德威、陳思和、許子東主編，《一九四九以後》（香港：牛津大學，2010 年）等等學者的文章裡，也做過許多關於抒情與現代性的辯證。

³⁸ Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton: Princeton University Press, 1963. p.1.

現「當下此刻的心境」，也就是以一種相對更為主觀的方式來表現故事（或稱「內化」internalization）³⁹。這也正是高友工所說的，透過「象徵」（symbolization）與「質化」（abstraction）的功夫，抒情小說的最高理想是企及「傳神」的境界，藉此達到文本與讀者的「瞬間交流」⁴⁰。

順著上述兩項特點，我們還可以從另一個角度來推論：一部抒情小說的精華就在於故事間的「沈默」。那些被刻意輕描淡寫甚或者欲言又止、意在言外的話語（這裡又可以看到「輕」的表現），更是文本的精要，需要依賴讀者「心領神會」的意境與情調。抒情小說因此要比其他的敘事文體更強調與讀者的交流關係。因為，語言和沈默的辯證關係所造成的閱讀趣味，這是仰賴情節的小說所無法提供的。語言、自我（讀者）與沈默的微妙互動，豐富了文體、閱讀以及意義。簡政珍在〈沈默與語言〉這篇文章裡的討論，對我們理解抒情小說的精妙不無啟發：

作品中的沈默似乎在拒絕語言，但閱讀和詮釋總要訴諸語言，語言和沈默形成辯證關係。以創作者的立場來說，語言是經驗的一部份，語欲盡卻言不盡，沈默因此得以保持，但另一方面，創作必須透過語言，而語言試圖打破沈默。……以讀者來說，閱讀先是沈默再試圖打破沈默。閱讀作品時，讀者所面對的是文字中未熟悉的意識，讀者這時必須先“懸置”自我，使自己融入文字中呈現之情景，以作品中的意識為意識。這時是閱讀作品時

³⁹ 這個部分梁秉鈞在〈中國現代小說（上）〉這篇文章裡，有更清楚的說明：「抒情小說……將生活中各種遭遇化為詩的沈思，呈現一個抒情的視野，表現內省過程。作者以意象表現經驗，以意象語把世界重組。表達方法因為不重視順序交代事件，所以有一定的省略和跳躍。……此外，在文字的運用上，因為是詩與小說的結合，所以用詩的濃縮象喻的文字來代替功能化的散文文字。這種把抒情成分帶進過去強調因果和時序的敘事文體中的做法，為小說帶來新的可能，可以更有效地描寫心志活動，而且用種種隱喻和象徵，暗示純粹敘事無法傳達的豐富層次。」梁秉鈞，〈中國現代小說（上）〉，頁 65。誠如論者所言，抒情小說本身仍然具備說故事的功能；但是它又要求削減情節鋪陳而發揮詩化的作用，這正是抒情小說的內在的矛盾性，而其美學也就產生於此。

⁴⁰ 正因如此，高友工稱中國文學傳統裡「作者有意為之」的抒情作品為「美典」（aesthetics）：「因為在我用的『抒情美典』一詞時，它不只是被動的審美態度，而且同時（甚至於更重要的）是一種創作者的態度和理想。因此絕不能侷限於『審美』的一個角度，還必須包涵創作者的假想與期待。」詳細見高友工，〈中國美典與文學研究論集〉，頁 297。不過，高友工在這篇文章裡並沒有進一步解釋為何將 aesthetics 譯成「美典」。

最大的享受，讀者隨著書中人情緒的變化而變化，對於動人的敘述感人的詩行，心弦振動餘音不止，但一切的激盪一時都不能言語。⁴¹

所以「餘音不止」、「一時不能言語」所構成的閱讀狀態，也就是非情節化的小說與強調故事性的小說的差別所在。當然，這樣的體驗自有其限制，因為體驗不免是私密並且稍縱即逝的。或許，如果我們從創作者的立場來體會，「藉由美感經驗中所生的瞬間懸置感（momentary suspension）」堅持這樣的美學信念可能要遠比其他任何意義更重要⁴²。以下，我將針對袁哲生抒情小說展現的兩層藝術視野：「濃縮與懸置的情感」、「傾聽內在聲音」分述說明。

（一）濃縮與懸置的情感

就袁哲生的歷年作品來看，《羅漢池》不論是語言文字或者故事題材的掌握，大概可以算是風格最為優美典雅的一部。《羅漢池》採用第三人稱限制觀點來講述一則表面上看似愛情故事，實則是對於「藝術創作活動的本質」的思考⁴³。而文本試圖觸探的這一層深遠寓意，也因為透過抒情視野發揮了更精緻的效果。

「羅漢埔」的「矮厝巷」就像是世界上任何一個單純素樸的小角落，這裡住著各式各樣卑微渺小的人物。打鐵的、補破鼎的、還有賣豆腐的一群羅漢腳；行動不便、頭髮花白的雕刻師傅；畢生弘揚佛法卻窮到沒半座寺院的老和尚；再加上年紀輕輕死了丈夫、為了養活公婆和幼女不得不在喜春樓掛牌接客的美

⁴¹ 簡政珍，〈沈默與語言〉，《語言與文學空間》（台北：漢光，1989年），頁58。

⁴² 高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁355。

⁴³ 這部小說透過三組人物形像及其象徵：月娘母女（美色）、建業師徒（佛法）、國彰師徒（雕刻家）來處理「愛情」、「宗教」和「藝術」三者間的辯證。《羅漢池》發表後，袁哲生在一篇短文中表示，自己希望對「藝術品可以有多好？」這個相當重量級的問題作一番揣想。他認為：「『宗教』與『愛情』同樣追隨者眾，同樣『層次』豐富，當匠心獨運的雕刻家（藝術家）把這兩個原本涇渭分明，一個『出世』，一個『入世』，方向原本相背的命題巧妙合而為一的時候，宗教可以像愛情一般深情；愛情也可能像宗教一樣無私，而這個境界，或許也就是多年以前第一個刻出『貴妃觀音』造型的雕刻家所深刻期許於後世（或來世）的吧？果真如此的話，關於『愛情』，我目前已想像不出比這個更出神入化的『藝術品』了。」袁哲生，〈寫作《猴子》與《羅漢池》的二、三回想〉，《靜止在——最初與最終》，頁138。這段文字，除了是作者現身說法為其作品內容、主題及其意蘊的解釋以外，我認為更有意義的是，它為讀者明白展現了抒情小說講求的「內化」——亦即創作者當下的心境對作品產生的個人主觀性、決定性的影響。

人月娘。伴隨時間的流逝，矮厝巷裡的人事在星移斗轉中似乎並沒有走出歷史的命運。年輕一代的羅漢腳取代老一輩的羅漢腳繼續在夜裡閒蕩；雕刻師傅的小徒弟建興已然學會一身好技藝，準備繼承師業；老和尚的小徒弟克昌仔正式剃度、受戒出家。故事裡的靈魂人物：月娘的女兒小月娘，也難逃命運擺佈地踏上母親的後塵。為了養活爺爺奶奶與生病的母親，小月娘成了喜春樓的紅牌酒女。做為一部典型的抒情小說，《羅漢池》刻意削弱一般敘事文注重的故事情節。例如，它明顯刪減了月娘母女紅顏薄命的一連串悲劇，淡化建興仔、克昌仔與小月娘三人間深厚的情意、還有人世間種種事與願違的憾恨。而這些在一般的寫實主義小說中，都應當是要被加以深刻描述的部分。「羅漢埔」的世界似是輪迴的歷史，在這裡所有的人物都難逃其命運地背負著某種悲劇意蘊。「悲劇的可貴之處在於它導出了溫柔與敦厚，尤其是後者。」⁴⁴因此透過悲劇，人的真我——「悲憫」的那一面才得以暢快的顯現。

再者，《羅漢池》濃厚的抒情性更顯現在字裡行間特有的迴旋韻律。例如，文本三個小節（「月娘」、「羅漢池」、「貴妃觀音」）中不厭其煩地輪番補充雕刻師傅的日常生活、老和尚與徒弟如何克己、修行、禮佛，以及那些羅漢腳們數十年如一日的浪蕩不羈……⁴⁵。這些不斷重複的贅述語氣，意外地使得小說描述的世界瞬間立體化，好像「羅漢埔」「矮厝巷」這些地方對讀者來說已是十分熟悉、親切。這種對於日常生活的重複贅述，不但不會讓人感覺情景單薄，反而有一種天長地久的餘韻迴盪在字裡行間。因此，整部小說反覆出現標示時間性的修辭：「如是週而復始的日子又過了好幾年」⁴⁶、「如是又過了幾年」⁴⁷、「此後多年」⁴⁸、「每天清晨」⁴⁹、「每天傍晚」⁵⁰、「如是又過三年」⁵¹……。這些不斷重複出現的情景，也似乎歷歷舉證著過往人生「莫不如此」：

⁴⁴ 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 315。

⁴⁵ 袁哲生，《羅漢池》（台北：寶瓶文化，2003 年），頁 11、19；17、21；23、59、61、79。

⁴⁶ 袁哲生，《羅漢池》，頁 24。

⁴⁷ 同上註，頁 31。

⁴⁸ 同上註，頁 16。

⁴⁹ 同上註。

⁵⁰ 同上註，頁 17。

⁵¹ 同上註，頁 39。

每天傍晚，天頂的月娘剛剛探出一彎朦朧身影的時候，矮厝巷的月娘也就跟著出來了。⁵²

每天傍晚，月娘打雕刻店門口走過的時候，正好是國彰仔和小徒弟在涼亭仔腳就著殘存的天光吃晚飯的時間。⁵³

每天傍晚，天頂的月娘剛剛探出一彎矇矓身影的時候，矮厝巷的老和尚也就跟著出來了。⁵⁴

以上列舉的三個句子，幾乎是呈成組、對照式地刻意反覆出現在文本裡。更重要的是，這些相同的字句在表面上點出時間的流轉與命運的輪替，潛抑其中卻呼之欲出的乃是作者對於天地不仁、萬物芻狗的悲憫。

《羅漢池》除了敘述結構產生的迴旋韻律以外，細緻典雅的語言以及「說書」的語調，同樣能烘托故事的餘韻。例如，文本在處理小月娘與小和尚克昌兩人間的純真綿長的情意時，就顯得特別輕柔委婉：

有時候起晚了，發現家門口已經有人為她打掃過了，於是她拄著竹掃把，水汪汪的眼睛盯著大悲寺的牌匾看。隔天，彷彿跟自己賭氣似的，特別起個大早，從自家門口一直掃到大悲寺的門檻前面。竹掃把在地上嘩嘩地響著，老和尚的唸誦穩穩地唱著，克昌仔的木魚聲卻忽快忽慢，倒像是荒腔走板了。⁵⁵

桌子上有師父留給他的兩小碟菜，克昌仔獨自扒著飯，眼睛盯著水缸邊那籃子菜，扒著扒著，嘴裡覺得香甜，有時一碗飯吃完了，還沒挾一口菜。⁵⁶

⁵² 袁哲生，《羅漢池》，頁 8、35、94。

⁵³ 同上註，頁 11。

⁵⁴ 同上註，頁 17。

⁵⁵ 同上註，頁 26。

⁵⁶ 同上註，頁 30。

在這個優美的世界裡，作者對於小月娘與克昌仔雙方的情意不但點到為止，並且舉重若輕。從掃地和吃飯這兩個日常單調、重複的下意識動作裡，文本將他們的情意經過「濃縮」、「提煉」而後「懸置」著，所以餘韻反而迴盪不散。又例如，當建興師傅與如因法師（克昌）各自在家門口親眼目睹小月娘一身豔光、走往喜春樓的方向，小說只用了簡單兩句話（卻是凝聚了所有的話）來表示兩人心中的不忍和悲痛：

平常，夜晚的雕刻店都只收拾一些細活兒，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。⁵⁷

在這一陣陣猛烈的敲打聲中，還可聽出一長串綿密細碎的木魚聲夾雜其中，幽幽不絕。那聲音叫往日來得急切許多，聽起來好像在趕路似地。⁵⁸

這裡沒有複雜的事件說明和人物心理刻劃，小說只是把數個情景並置用來暗示人物的處境和內心，她／他們的侷限和悲劇以及面對一切的安靜與忍耐。

《羅漢池》將所有的人物都兜攬在一幅畫面中，因為是一幅整體性的構圖，所以文本裡的人物必須「變小」，並且不假言語。易言之，小說裡的人物性格還有故事情節都必須「質化」（提煉濃縮）；敘述則是有如電影裡的「長鏡頭」（long take，強調事件的自然流程），而非特寫。唯因如此，觀者方得以在精簡的篇幅裡總覽故事的全貌，還有發生在人物身上連續的、主觀的時延（duration）。

另外，抒情小說講求瞬間體悟，所以「見事的透徹」是至關重要的。「見事的透徹」不但具有「質化」的意義與效果，對於事件的透視力夠強的時候，也會讓看似平淡質樸的文字陡然加重了深度和力量。《羅漢池》塑造了一個溫柔敦厚的世界，這個宛如化外之境的淳美世界之所以能夠與人的現實有所呼應，關鍵在於袁哲生安排了一群死皮賴臉的羅漢腳。這群羅漢腳的眼珠子骨碌碌地在月娘身上打轉，嘴邊還不忘吐出幾句不堪入耳的話。欲求月娘不得，就只好頻

⁵⁷ 袁哲生，《羅漢池》，頁41。

⁵⁸ 同上註，頁42。

頻往菜脯寮的私娼房裡去。羅漢腳們的存在儘管粗俗鄙野，卻賦予這部小說不可或缺的「生」的氣息。特別是在這些粗鄙的人物形象之後緊接著的一句話：「他們都喜歡月娘而痛恨自己；愈痛恨自己的人，說出的話也就愈無恥。」⁵⁹精簡卻頗有力道地傳達了小說家對人世的觀察、人性領受的透徹。抒情使得整個《羅漢池》哀而不傷、怨而不怒，質化則讓尋常與平淡益見深刻。

（二）傾聽內在聲音

袁哲生生前未曾發表的〈溫泉浴池〉，我個人認為是最能突顯小說家的藝術氣質與書寫風格的作品。從早期的「輕盈」到日後慢慢經營的「抒情」，袁哲生的小說在進步的同時總不免會留下向大師效法的痕跡。例如《羅漢池》會讓人聯想到沈從文的《邊城》或者汪曾祺的〈受戒〉、〈大淖記事〉。受到最多文評家青睞的《秀才的手錶》，雖然旨在剔除語言意義的僵化、極力塑造一個充滿想像力的世界⁶⁰，但是「燒水溝」與故事裡的「我」和「武雄」同樣也讓人聯想到馬克吐溫筆下的「密西西比河」以及「湯姆」、「哈克」這對頑童的原型。無庸置喙，文學家的創作靈感不可能憑空而來，當然需要學步與師法的對象。不過，我認為一直要到〈溫泉浴池〉所展現出來的格局和視野，袁哲生的文學才躍升到更高的境界。這一次他淬煉出一種更純粹、更屬於他自己風格的作品與成績。

就抒情小說的幾項典型特質來看，〈溫泉浴池〉不似〈羅漢池〉力求語言、形式與文本世界觀的優美典雅。〈溫泉浴池〉更著力於捕捉一連串細緻幽微的心理變化——傾聽內在聲音（inner voice），把尋常的生命存在樣式內化為詩的沈

⁵⁹ 袁哲生，《羅漢池》，頁10。

⁶⁰ 雖然袁哲生不斷強調作者應該要忍住夫子自道的衝動，不過他偶爾在作品序言或者手札裡的隻字片語，還是忍不住洩漏作品暗藏的秘密。收錄在《秀才的手錶》裡的序言，作家稍事透露了這幾個短篇的意旨：「像是一個沒有觀眾的魔術師把手探進高統帽裡去，然後揪出一隻鴿子、一串手帕、一隻兔子、一只金魚缸、一根拐杖，愈扯愈多……，然後是空秀才仔，火炎仔，武雄，阿川伯公，空茂央仔，乞食清仔，耶和華……。這些人物像是一堆被打翻在地上的積木，一個個沈默不語地袖手旁觀著。一直等了很久，直到我也不動聲色地安靜下來之後，才有一些微弱細碎的耳語開始輕輕傳來。我連忙取筆把他們給抄了下來。」引文請見袁哲生，《秀才的手錶》（台北：聯合文學，2000年），頁7。總而言之，「當語言靜下來的時候」，也就是當言語意義不再約束我們的認知系統，我們才聽得到其他一直被掩蓋著的聲音。這解釋了《秀才的手錶》何以形塑出一個充滿想像卻又相當真實（彷彿是台灣某個角落）的「燒水溝」，袁哲生的用心即在此。

思，將普通的生活經驗凝定在某一範圍內予以深化和本質化。因此就形式而言，〈溫泉浴池〉有著大量心理描寫的篇幅，同樣的場景以及思緒透過不斷地重複贅述的過程來達到「詩化」的效果。就主題來說，作家透過小說人物的日常生活經驗試圖思考生命存在的形式，以及個體對於時間與生命推移的領會。「生／死」母題再次成為袁哲生書寫的核心以及挑戰的對象。於是這部企圖將形式與主題進行巧妙結合的作品，不但嚴格測試作家的藝術功力，更考驗讀者與文本「瞬間交流」的會心。

〈溫泉浴池〉的故事主要描述拿著哲學碩士學位卻鎮日閒坐家中的 J，因為老父親找不到最後一塊拼圖而無法完成「基督最後的晚餐」；這個小意外不僅破壞了 J 閒逸的失業生活，也影響到 J 與父親日後的人生的微妙變化。對於這個微妙變化所啟動的種種體悟，似是文本最核心的關照點。小說基本上可以分成前後兩大段落來閱讀。文本的前半段（從第一節「之後」到第五節「進去吧」），故事時間設定在一九九九年某個炎炎夏日的午後，J 正屏氣凝神地看著父親一步一步即將完成他的巨幅拼圖傑作。沒想到就在最後的緊要時刻裡，J 的父親發現獨獨缺漏了一塊小拼圖，並且看來是怎麼也找不著的了。老父親像一座惱羞成怒的石像沈壓在 J 對面的椅子上，J 也因為這塊遺失的拼圖遭受連累，被趕出門去找工作。失業已經一年多的 J，顯然沒有將找工作視為一件多麼急迫的大事，他百無聊賴地走進一家泡沫紅茶店裡喝著珍珠奶茶，遇到兩位傳教士向他分享信仰宗教的快樂。三人閒談間，J 將家中地址寫給傳教士方便他們直接前往家裡拜訪自己的父親。J 的心裡暗自竊喜著，模模糊糊地想像著即將可能發生的事。不料，J 回到家中卻面臨怎麼也意想不到的狀況：凌亂狼籍的書房、東倒西歪的桌椅書櫃、被砸碎的玻璃、散落一地的哈密瓜，還有茫然失措臉上掛著淚痕的母親。J 的父親被兩位傳道士送到附近醫院的急診室，J 依言前往醫院，卻沒有急著趕快找到父親。J 在急診室內外閒蕩著，因為他受不了「重大時刻降臨的現場」⁶¹，所以必須「在他找到父親之前先幹點別的事」⁶²。他往醫院左邊的角落走去，看見一個造景庭園、園裡的水池，還有坐

⁶¹ 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 141。

⁶² 同上註，頁 155。

在池邊喝著牛奶、吃著蘇打餅乾的班長老與路長老。就這樣晃過了大半個夜晚，在醫院卻找不到父親的 J 再度回到家門口，看見父親的拖鞋一如往常整整齊齊地擺在鞋櫃前面。

前半段的故事重點（從父親無法完成拼圖一直到 J 在外晃蕩的這三個小時的時間裡），「父親到底發生了什麼事？」這在文本的敘述過程中始終被懸置著，幾乎沒有任何交代⁶³。接著故事的後半段（第六節「溫泉浴池」的部分）時間則是從一九九九年的夏天直接跳到二〇〇一年的冬天，內容側重描述 J 與父親每日上陽明山泡溫泉的生活。從醫院自行返家後的父親幾乎變了一個人，「一個令母親和他感到完全陌生的人」⁶⁴。父親從此沈默寡言，不再無情罵人，也不再繼續他熱中的拼圖遊戲。偶爾，J 的心中還會無由地驚悸，「好像是什麼人剛剛在他面前去世了」⁶⁵。此後，父親與母親鎮日坐在電視機前觀看電視節目，直到有一天父親因為看到電視裡播放的溫泉節目，遂開口表示想要泡溫泉的意思。於是，父子倆搭乘公車上陽明山泡湯成了每日的生活重心。一道又一道仔細繁複的浸泡程序，在溫泉浴池裡耗掉一整個上午，直到空虛疲軟無力為止。就這樣持續了兩年多，不僅僅是父親，就連 J 的人生觀也因為溫泉而完全改變了：「那不是快樂，而是一種很結實的空虛之感。這種空虛之感，父親也一定感受到了，J 想。」⁶⁶

〈溫泉浴池〉的故事很簡單，小說唯一的情節高潮（拼圖未竟與父親的失控）選擇在故事的一開始便發生，這個高潮宛如爆竹引信，但是卻沒有隨之出現令人期待的一連串火花。因此，在這部故事性淡化的文本中，作者對尋常的生活細節又特別是主角細微的心境波動的捕捉，佔用了絕大部分的篇幅。例如，當 J 回到家中看到一片狼籍的書房以及慌亂無助的母親時：

⁶³ 這裡只有透過 J 的母親間接交代幾句：「母親告訴他，今天下午他出去找工作之後，父親就在書房不安地踱步著，口中唸唸有詞，偶爾還像說書人那樣流暢地說出一長串抑揚頓挫、古意盎然的詞句，教人害怕極了。這樣的情形大約持續了一個小時，忽然間，父親便失控抓狂了。他抄起一把鐵椅子折疊起來，然後把所有玻璃窗戶和櫥子全砸了，接著又徒手把所有桌上的、櫥子裡的東西全部揪出來翻倒在地。」；袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 148。

⁶⁴ 同上註，頁 175。

⁶⁵ 同上註。

⁶⁶ 同上註，頁 179。

J 很想笑，也很想哭，這種奇怪的感覺在他的心裡激起了一股很難形容的情緒，比較接近絕望、冷靜、麻木、厭世……等等感受匯聚在一起，最後，很奇怪地生出了一分輕盈的勇氣來。⁶⁷

依著母親的交代到醫院急診室找尋父親的 J，不但沒有焦急，反而望著偌大一間急診室，心中油生一股異樣的感覺：

沒有救護車的鳴聲，沒有車禍傷患的哀嚎聲，也沒有點滴瓶裡的黃色藥水往下滴的聲音，……站在其中一個可能躺著父親的病床前，J 突然覺得自己是自由而愉快的，急診室裡是如此的穩重而平和，像是機場裡的高級候機室，有舒適的空調、冰開水和陌生人的陪伴，所有的人都可在此暫停下來而不會覺得心中有一股無所事事的浮躁感。⁶⁸

以上兩段引文，都將平日我們視為是絕對的意義狀態，做了截然不同的更改。當主角面對著「家變」的事故現場，沒有驚嚇反而生出一股輕盈的勇氣。應該是緊張慌亂的急診室卻有如機場高級候機室，氣定神閒地等待一場愉快的旅行。文本在結構設計上對於最能產生戲劇性的地方，都是進行詩化的處理。此外，〈溫泉浴池〉亦繼續保有在《羅漢池》裡運用的重複贅述手法。諸如，小說不斷在醫院急診室裡重複回溯那個炎炎夏日午後的場景：母親躺在客廳沙發上假寐，電視機正播放著極地雪橇犬在寒風刺骨的雪地上奔跑的畫面，J 凝神地看著父親一塊又一塊置按拼圖時的專注與儀式般的過程⁶⁹。還有，蘇打餅乾的意象也不斷被重複⁷⁰。並且在每一次重複敘述的過程中又添加更多的細節、更多的心緒與任意聯想。小說家意圖打亂事件進行的順序，改以意象將事件與經驗重新組合。因此，在情節省略或者跳躍發展的同時，時間幅度往往轉化為空間幅度，外在現象亦內化為內在心象。這些通常是正規「說故事」所無法傳達的豐富層次，也是抒情小說產生意味深遠並且耐人尋味的獨到之處。

⁶⁷ 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 149。

⁶⁸ 同上註，頁 154-155。

⁶⁹ 同上註，頁 140、151-154、157、158-160、164。

⁷⁰ 同上註，頁 149、150、156、165、168。

〈溫泉浴池〉發生的故事背景、敘述語言的設計雖然表現的是現代情境，卻處處呼應了「行到水窮處，坐看雲起時」以及「此中有真意，欲辯已忘言」這些古典詩句的意境和旨趣。所以，文本不但具備抒情小說講究「主觀性」、「瞬間性」的體驗，各種意象及其隱喻或多或少與都帶有「禪悟」的味道。這個故事的兩個敘述焦點：「拼圖」以及「溫泉」，便隱含種種象徵。首先，「拼圖」使得老父親在平凡無奇的晚年有了暫時的想像空間與滿足：

拼圖被放在一張大會議桌的中間，大會議桌被放在書房的中間，而父親的書房則是他的世界的中心。⁷¹

想想看，一個人庸庸碌碌地在工作與生活瑣碎中消耗著，一生中沒有半次靈光乍現的聖寵時刻，沒有一段令人刮目相看的激昂演說，也沒有創作出半件美麗的事物，直到他發現了拼圖，一切都不再平凡無奇。譬如父親吧，專注在拼好一幅荷蘭風車的時候，他是一個堅毅不拔的木匠；當他埋首於一幅紐約市的夜景時，內心又躊躇滿志宛如一個行政院長；然後，當那幅「基督最後晚餐」即將完成，父親臉上的光彩竟不亞於一個樞機主教。⁷²

在拼裝安置的過程中，任何人都可以短暫脫離原來的身份面貌，並且在完成的剎那享受「喜悅推至最高點」的愉悅。因此，獨獨缺漏一塊因而無法完成的拼圖，無疑是將種種的企盼給徹底摧毀了：

桌上的拼圖在基督的臉部有一個明顯的缺口，缺口邊上的弧線圈成一張醜陋的大嘴巴，好像是某個幸災樂禍的一壘裁判正在用很誇張的肢體動作大喊一聲「出局！」⁷³

⁷¹ 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 140。

⁷² 同上註，頁 154。

⁷³ 同上註，頁 141。

對這位七十歲的老人來說，「畢竟這是基督最後的晚餐啊！人生有幾個最後呢？」⁷⁴在一千九百九十九片的拼圖中，獨獨缺漏的那一塊，竟成了老人家生命中無法承受之重！

不過，一幅拼圖的無法完成，卻意外開啟了另一幅拼圖的契機（「行到水窮處，坐看雲起時」）。無緣由消失了的那一塊拼圖，讓 J 不得不走出家門、也讓 J 的父親一夕間變成一位沈默寡言的老人，進而使他們的生活出現了微妙的變化。假若可以將人的一生比喻為是一幅拼圖及其拼裝過程的話，那麼小說人物的拼圖活動則與他們生命樣式的選擇過程互為隱喻。故事前半段的 J，對於自己的人生與存在基本上是選擇逃避思考和面對的態度，但是到了後半段反而有了一種清明透徹的體悟。當然，抒情小說裡的 J 是不會變成勵志文學裡必要具備的結局——成了奮發向上的有為青年。此外，J 一連串經驗的三個歷程：「宗教」（傳教士的出現）、「醫院」、「溫泉浴池」也間接地都跟「生命」有著隱約的扣連。不論這裡的「生命」是指迎接新生或者面對死亡。尤其是此處的「溫泉浴池」更具有多重的隱喻。它可以被詮釋為是充滿羊水的母親的子宮，孕育新生的象徵以及追求青春歡愛的原慾展現：

J 坐在公園的石椅上，看見自己的慾望彷彿在滿屋熱氣的溫泉浴室角落裡跌倒的老人，想要努力地靠自己的微弱力量再站起來。在氤氳的水氣中，J 看見自己正想像著吳碧倩朝他走來了。⁷⁵

J 睜開雙眼，對自己剛才的這幕綺想感到心滿意足……⁷⁶

J 再次閉上眼睛，希望能走進剛才和吳碧倩獨處的那間日式溫泉的小套房。⁷⁷

一池溫泉也可以是生死交界處的鏡像，它是一種「謎樣的啟蒙經歷」⁷⁸，映照著剝除了外在物象遮蔽的軀體存在的本相：

⁷⁴ 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 141。

⁷⁵ 同上註，頁 184。

⁷⁶ 同上註，頁 185。

⁷⁷ 同上註，頁 187。

J 不願去想他對溫泉浴池的感受，因為他害怕那些蠢蠢欲動的聯想，那些躲藏在迷濛的蒸氣背後許多曖昧不明的情緒，那些肉身如花朵一般期待綻放，有渴求枯萎的矛盾衝突。⁷⁹

J 對溫泉的感激和喜愛無言喻……溫泉同樣地也令人畏懼……。J 開始害怕這平靜無波的生活和那池無悲無喜的溫泉。在那浸泡二十多具人體的浴室中，J 是唯一一顆浮沈在水面上的，年輕的頭顱。⁸⁰

溫泉池裡都是帶了病痛的老人，二十幾顆蒼老的頭顱浮在水面上，室內蒸氣迷濛。⁸¹

不論將溫泉浴池做前者（生命原慾）或後者（生死交界處）的解釋，可以確定的是 J 的螻蛄人生因為一次意外的失控（遺失拼圖），而得以在溫泉浴池裡獲得另一種「不同」的意義：

就在身體的酸澀漸漸緩解的時候，寤寐中，看著自己那已無任何思考能力的靈魂，隨著水濛濛的熱氣從石窗口飄到屋外林蔭斑斕的晨光裡，魂飛魄散，一筆勾消……⁸²

袁哲生將「拼圖」與「溫泉」的意象作了巧妙地連結，並且賦予文本形上寓意的企圖：生命存在的沈重或許可以以輕盈的態勢來承擔；追求輕盈的歷程也許可以成為對生命之沈重的對抗。果若如此，那麼小說時間設定在一九九九年以及二〇〇一年也就有著明顯的暗示：世紀末、千禧年，新世紀一切重來的意思。

由那一小塊遺失的拼圖開啟的「靈光乍現的聖寵時刻」⁸³，也由一小塊拼圖來做完美的結尾。故事到最後，J 坐在開往陽明山下的公車上，從窗戶看出

⁷⁸ 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁 182。

⁷⁹ 同上註，頁 182-183。

⁸⁰ 同上註，頁 183。

⁸¹ 同上註，頁 187。

⁸² 同上註，頁 182。

⁸³ 同上註，頁 154。

去，彷彿看見了班長老與路長老在路邊稍做休息，接著兩人跨上自行車順著蜿蜒山路而下：

他們一前一後，車速在斜坡上越行越快，漸漸變成了兩個小黑點，最後在一個大彎道前重疊在一起，縮小成一個遠遠的，不規則的形狀，好像一片遺失了很久的，找不回來的拼圖，消失在J的視線裡。……J看得眼眶潮濕了起來。⁸⁴

這篇小說的拼圖式樣「基督最後的晚餐」原是聖經典故——紀念猶太人脫離在埃及當奴隸的日子。其大意是謂，耶穌在逾越節這個節日裡的最後晚餐上告訴他的門徒，上帝正展開另一次拯救事件。而這個拯救是透過他被釘上十字架來完成的。晚餐後，耶穌拿起餅祝禱並且剝開遞給門徒，告訴他們說這是我的身體，是為你們捨的。也拿起酒杯說這是我用我的血所立的新約，是為你們流的。耶穌為他的門徒祝禱，希望他們的罪惡得赦免，也以此期待他的門徒日後都要這麼做。歷史上的神聖時刻，與小說裡猥瑣的螻蛄人生根本八竿子打不著。然而透過小說家的慧心和他的筆——「這是作家的藝術之眼真正靈光乍現的片刻」⁸⁵，將「基督最後晚餐」唯一遺失的拼圖跳到故事裡的現實人生，化作小說人物的救贖。

日常生活的戲劇通常是瑣碎而平凡的，並且往往只能內化為心境上的矛盾——微不足道。但是透過抒情的視野，生命裡的細緻得以充分展現，讓人看到平常不會留意的地方。因此，就算平凡而瑣碎，袁哲生在〈溫泉浴池〉裡卻寫出了小說人物的精神以及他在這世界上的位置。

四、結語

夾縫在二十世紀末與二十一世紀初的台灣小說，印證著卡爾維諾在《給下一輪太平盛世的備忘錄》裡對文學發展的總體性觀察。卡爾維諾認為，數世紀

⁸⁴ 袁哲生，〈溫泉浴池〉，《靜止在——最初與最終》，頁188。

⁸⁵ 袁哲生，〈契柯夫的尾巴〉，《靜止在——最初與最終》，頁119。

以來的文學裡一直存在著兩股相對的趨勢，並且持續競爭。其中一股嘗試將語言變成一無重量元素，盤旋於事物之上。另一股趨勢則是賦予語言事物的重量、稠密度（density）、具象、形體與官能（sensations）⁸⁶。二十世紀末二十一世紀初的台灣小說，正體現這兩股美學勢力的爭逐。因此在這個階段也可以有如袁哲生這樣致力於另一種不同風格的寫作。文學的生命週期，就在這兩股隱然相對卻不必然抗違的角力過程中，得以不斷地變換、幻化以及延展。

外文系出身的袁哲生，對於九〇年代台灣文化場域裡的後現代風潮（及其在文學場域裡所佔據的美學主導地位）應該不陌生，但是他明顯地選擇了二十世紀上半葉的現代文學精神（Modernism）作為自己的創作取向與藝術認同。如果我們就台灣當代小說家的文學美學繼承軌跡來看，這跟他同處於一個歷史階段的小說家（活躍在九〇年代的四年級作家與五年級作家）來說，是明顯不同的。對此，袁哲生曾經意有所指地表示：

有些人對自己寫作的「位置」非常難以釋懷，好像他扮演著如同「中央氣象局」的風向球的角色，這是一種影響下的產物，何不做一支溫度計呢？每人家裡都有一個。⁸⁷

溫度計是敏感銳的，但也是直感的。不是有著既定的目標並且順著那個方向前進，而是要等到有了「感覺」（靈感降臨的時刻）才會出現反應。這也可以看出作家個人對藝術創作的理念以及期許。在短暫匆促的文學生涯裡，袁哲生努力做一支溫度計，他用「輕盈」以及「抒情」將世界景觀與生命內在韻律化為詩的沈思。

⁸⁶ 卡爾維諾著、吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，頁 30。

⁸⁷ 袁哲生，〈手札〉，《靜止在——最初與最終》，頁 319。