

# 從美學到批判教育理論： 後現代台灣小說與啟蒙小說嬗變

王 建 元 作  
張 錦 忠 譯

啟蒙小說（*Bildungsroman*）乃由十八世紀德國理想人文主義（Humanitatsideal）發展下來的文學類型。論者認為歌德（Goethe）諸人的小說闡發了理想美學基本信念的大要，尤其是希勒（Schiller）論人的美感能育理論。希勒強調轉圜於感性衝動（sensuous impulse）與形式衝動（formal impulse）間的遊戲衝動（play impulse），主張一切藝術與文化皆由遊戲觸動導起；基於此，其理想國度中的年輕國民得以脫離不完整的個體，在追尋整全人格的過程中，體會生命的各種價值，完成自我。然而，由於啟蒙小說過於側重個體的成長過程，不僅「耽溺自我的命運」（Sammons 229），也像現代美學一樣，難以避免偏好主體而犧牲其社會文化層面的流弊。現代美學以主體為最大關注，在後現代運動興起之後，遭受鞭撻，現代啟蒙小說或成長故事也飽受攻擊。現代小說由於「浸淫病態怪誕行為，摧毀了人與環境間的複雜關係網脈」（Lukács 28），遂成為攻擊標靶。和現代小說因徹底「向主體性屈服」而遭非難相仿的是，晚近盛行之理論亦多侈言「包圍主體」；根據保羅·司密斯（Paul Smith）的看法，此說指的是人的心體為物所「包圍」或「圍隔」，主體斷然「自其構成體與歷史的真實場景中割離，從歷史行動場域中抽離出來」（159）。

不論哲學觀或政治立場如何紛紜，理論家多認為，人文主義所謂統一的主體，是無法獲致的。從詮釋學觀點來看，將主人翁學甚麼及如何學主題化的文學作品，難免犯上浪漫主義唯主體論的乖謬。而馬克思主義陣營有阿圖塞（Louis Althusser）提出意指牢結說（interpellation），視主體為意識形態的功能與效用（169,171）。對解構思想教父德希達（Jacques Derrida）而言，主體性為「從自身分離」的實體，「銘

寫在延異系統裡頭」(28-28)。精神分析學家拉崗 (Jacques Lacan) 則說語言才是異己的場域，主體由異己構成，而潛意識為座落主體和象徵界關係的「邊緣地帶」(1966,838)。我們大可視主體為瞬間時刻，或嬰兒和潛意識的關係；藉由主體一連串的位置認定，產生和社會的關係。女性主義者挪用拉崗的說法，認為潛意識「自任何確定位置、從所有我們的知識和心靈歷程及歷史之關係出動，打擊主體，同時曝顯了性別分類的虛構性：每個人都被如此分類」(Jacqueline Rose 29)。質言之，自我「並非僅僅是被呈現出來，而是在陳述中被重組」(Probyn 2)。談到個體在受教育過程中獲得的知識，主體性在傅柯 (Michel Foucault) 權力知識關係史的論述中亦屬重要課題。傅柯稱他過去二十年所作，為書寫「我們的文化中各種將人類當做屬體的模式之歷史」(1982, 777)，他並詳述「個體化的統治」如何可能和「主體化結合成雙」，形成「現代權力結構之個體化與極權化並存的現象」(1982, 785)。談到教育，我們不能不提及哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas) 深度詮釋學的貢獻，其自我反省概念在確定「教化與自我教育的自我成長過程」極其重要 (1974, 22)。傅柯提出主體／權力關係系譜學，旨在「拒斥數百年來強加諸我們身上的這類個體性，以促成新形態的主體性」(1982, 785)。而哈伯瑪斯認為要達到這點，具「真實經驗」的「去中心、無拘束主體性」之負責任的詮釋成員，勢必要有更能保持距離、更能反省的心思，作為主體自統制中解放的先決條件 (1985, 200)。成員這裡可理解為「鬥爭、記憶、詮釋、批判、轉易的領域」與「彰顯人類處境之詮釋職責的層面」(Alejandro 39)。要有這類成員，則需徹底改變整個教育理念，例如，藉由亨利·紀柔 (Henry Giroux) 的教育政治學，紀氏提出一「含聲音與歧異的計劃」，或曰「邊界教學法」，探討「如何積極學習、內化、挑戰或轉變再現與命名、邊陲化、及界定歧異為不重要的他者的行徑」(33)。

本文即將啟蒙小說擺在上述後現代脈絡，重新探討論述此文類。我也將評析四篇當代台灣作品，檢驗文本的生產及這些作品的文類構成，本身如何已將之銘寫在文化生產的意識形態機制裡頭。傳統的啟蒙小說一方面需要「基本的樂觀主義」，將主角寫成「啟蒙之子」(Sammons

232），另一方面強調個人的收穫及這類收穫的性質，以接受社會（或被社會接受）為成熟的象徵、教育的理想；而且通常主角「無從操縱自己的命運，只能提供事件的形跡，事件的發生並非由他造成」（Hirsh 293）。果真如此，我倒認為當代以教育為題旨的文本正好展現了後現代主義者對批判教育理論的關注，首先是噶達瑪派的詮釋學及詮釋實踐，其次為哈伯瑪斯的溝通行為及以反省學習法或邊陲教學為文化政治，儘管二人都不被認為屬於後現代主義陣營。當然可能有人會說我從希勒美學跳到以較批判性的觀點來談啟蒙小說，這樣的文學觀念本身是否有問題？我的看法是，一、由理論與實踐間互相牽制的詮釋循環原理看來，整個僵固的文類觀念實在不無問題；二、我們不妨說，就啟蒙小說的發展而言，即使是德國教育小說也源自「壞良心」（*a bad conscience*），亦即馬廷·施瓦爾思（Martin Swales）所說的，由於啟蒙小說須從它以往處理外在偶然事件或現實的情節性結構脫胎換骨，這文類難免拘泥於游移不定的觀點，或某種不確定性。縱然是歌德的教育小說的典範之作《威廉·邁思特》（*Wilhelm Meister*），也充滿詩意理想與散文式的布爾喬亞現實間的先天衝突。從歌德和希勒間討論這部小說的書信來往，我們知道希勒並不滿意歌德處理主人翁受教達成美學完整性這主題的權宜手法。既然連開山鼻祖的典範之作也不盡完善，有人甚至稱之為「妄想的文類」，我們自然可將此文類納入後現代，「重寫」它的發展史；下文探討的台灣小說將闡明此點。

首先要討論的是朱西寧的〈破曉時分〉這篇六〇年代台灣小說。選這篇小說為討論當代台灣啟蒙小說的出發點，是因為儘管它大體上被視為啟蒙故事，同時也融合了諸如羅蘭巴特（Roland Barthes）的文本或互文性觀念及拉崗的潛意識論之元素，有了這些元素，我們才能以文類理論來重新探討啟蒙小說。〈破曉時分〉改編自明朝開始就流傳民間的傳奇判官包青天的故事，結構與象徵手法精彩。小說乾淨俐落地描述了主角如何「不知不覺地」被誘入腐敗的貪污世界，巧妙地暴露了宮場黑暗。故事表面上採用了「啟蒙神話」①的形式，情節再套上尋常的生手「初次下海」母題。作者描述主角如何從原先對這世界的殘酷不義懵懂無知，變成一個更「懂事」，也更世故的人，翔實地刻劃了他經驗成

長儀式的心路歷程。主角老三心中對前輩衙役暗生敵意，即他開始踏上令人厭恨的無情世界的心路歷程之時，而在這可怕的教育過程中，他不時受到心理自我防衛機制的驅使；他自尊受損時，防衛機制便冒現。主角起先覺得自己「算是吃不來這行飯，受不了這些」，因為「吃飯是要活的，吃這種飯要把人給吃死的」（297），到結尾時却深信自己「正是半生不熟的時候」（314）。儘管〈破曉時分〉跟霍桑的〈好青年布朗〉（"Young Goodman Brown"）一樣，寫純真的青年被引導進入殘酷的罪惡世界，朱西寧的故事顯然在刻劃心理轉變過程方面更加繁複微妙，它生動地描述主角如何一步一步被誘入貪污的暗巷，最後不顧人命關天，作偽證栽誣人。

就傳統批評觀點而言，〈破曉時分〉不外是一篇帶有反諷意味的啟蒙小說。通常啟蒙小說營造一段剛入世青年的歷練，寫他如何體會了生命的價值與意義，而終於為社會所接受，這篇小說却用心良苦地將主角的成長描寫成一段學壞的歷程。因此，與其藉之傳述主張統一主體或受控制而完整的自我的人文主義理念，我們可以拉崗的潛意識觀念來閱讀這篇小說；拉崗的潛意識乃想像界與象徵界之間、人的心體和整個社會意義與實踐模體間，無可抽離的中介境域。職是，通過分析主角的潛意識如何展開一場紛歧又矛盾的立場和認同之爭，自可探出〈破曉時分〉中的扭轉啟蒙之旅。例如，老三初次在衙門目睹少女挨板子，十分同情她：「不知是甚麼道理，似乎就要受刑的不是那個女犯，倒是我」（294）。他感同身受，不由自主「閉上眼睛，偷偷把耳朵也堵上了」（295）。老三的惻隱之心油然而生，隨即自保之心起，遂不為酷刑場面所動，可作如是解：他的自我意識透過他者顯現，但他心中也不無疑慮，擔心其他同僚所代表的新環境是否會接受自己，而就在存有建構「自我」完成，準備同流合污之際，老三似乎忽然覺得受不了，想要異化存有，跟「自我」分道揚鑣。這也就是拉崗所說的主體和異己的辯證關係：「我們如選擇存有，主體消失，逃逸，落入非意義；我們如選擇意義，主體只有在完全無非意義部份存在，嚴格說來，這即構成建構主體的潛意識（1977, 211）。「我」不得不向週遭環境的社會道德屈服，為了對故事主角出賣自己的工作有利，只好昧著良知，這時潛意識便居

上風：「人忽然糊塗起來，弄不清自己這要幹甚麼」（304）。後來黑八要他冒充客棧店東作偽證，他感到自己被「弄糊塗了」（307）；他說道：「可奇怪的是，我……却只管被攝了魂似的跟著黑八緊一段慢一段兒奔」（309）。老三從公堂被帶入內院更衣時，傳統啟蒙小說的成長儀式或旅程母題披上了幽暗長廊的外衣。作者寫道：「我可摸不清哪兒高，哪兒低，哪兒有石臺兒，哪兒有門塹，只得深一腳，淺一腳，隨時準備摔一跤的跟他在黑裡跑。甚麼樣的急事兒值得這麼樣子跑法，真不懂，也來不及去想幹嗎找著我」（306）。因此，我們不難想像，在〈破曉時分〉中，不是主角完成啟蒙儀式，有了閱歷，或得到教育，而是漆黑通道成為潛意識透過異化與縫合或「加入」的雙重活動，安處自己的位置，主體在此被構組成象徵界的客體（Smith 73-76）。

儘管我們可視〈破曉時分〉為充滿後現代情調、主體尚在建構的啟蒙故事，但它在揭示主體及其在潛意識層面的語言，尤其是在權力與宰制結構內的真相，仍然有所不足。小說中顯而易見的是，潛意識論述的主體，一旦因被誘入象徵界而建立完成（由風行衙門的特殊「正義」道德所代表），如何「很快就適應了顛倒是非」（Lemaire 67）。因此，如果我們認為後現代啟蒙小說應主題化主體「瞬間關係」的重重問題，視潛意識甚至社會為一套形成主角主體位置整合的特殊歷史之符義建構行為（Smith 75），尤其是在情節結構突顯了主體和權力課題時，恐怕就得另覓他例。下面我將另舉三例，以說明啟蒙小說這文類演變的內部環節。

我的第二個例子為朱西寧的女兒朱天心一九八九年的三萬多字短篇〈時移事往〉。故事背景為台灣退出聯合國和尼克遜訪問中國的六、七〇年代，是社會不安、政治動盪的大時代。作者以史詩筆觸刻劃了三、四位青年從高中到成年的成長過程。不過，故事以年輕的敘述者「我」及他跟秦愛波的友情為主線，他自青春期即開始暗戀她。作者在處理「我」對愛波的感情漸深，同時不斷反省自己和她及其他友人的關係時，在每一項個人情懷、感情、日常生活遭遇裡頭的重要事件之後，穿插當時台灣發生的重大社會事件及政治風暴。將個人的意義追尋過程扣緊社會大脈絡，不僅可曝顯希勒美學所表述的教育之不足，同時將年輕人的

成長經驗，擺在主體無可避免地由歷史和意識形態調介的後現代脈絡，也賦予它新的意義。愛波固然是「酒神的猥亵」(42)或「納波珂夫的羅莉妲」(48)化身，但在敘述者眼中，她代表了生命的驚喜；在人生旅途上，她在投入文化工作、做個成熟的母親之前，把歲月奉獻給現代藝術、流行音樂、社會與政治運動。而她另外兩個朋友黃南奇與方柏，「用他們虛偽的語言唱他們真實的歌」(朱天文序，14)，則屬於另一類的時代青年，他們不是無情地批判從帝國主義、資本主義到消費主義的一切事物，就是粗暴地宣稱生命中一切可預知的事都可恨。誠如敘述者所說，這些人的空想建立在諸如「我們被永恆的價值所遺棄，必須創造自己的價值」(60)之類的虛偽口號上。

〈時移事往〉令我想起亨利·詹姆思的〈黛西·米樂〉("Daisy Miller")，兩篇小說情節都是溫文年輕男士暗慕野性少女，她對生命毫不妥協，最後因此而付出代價。兩位男主角都沒有機緣一訴衷情；不過和詹姆思筆下過於拘謹、呆格的溫德本比較之下，朱天心的敘述者顯然投入得多，其内心感情和惻隱愛心也較能讓人體會。雖然他是位溫文年輕男士，却不表示他是個刻板人物，或他的主體性與認同乃建基於一成不變的統一或自決的意識。這也並非表示，他深深銘刻在意識形態支配下的論述實踐中的不同主體位置間，沒有矛盾之處。相反的，我們看到敘述者完成了一種教育，其特徵是積極從事兼具個人和社會意義的參與，並密切留意符徵示義的特定空間中的個人。在他的社會覺醒的過程中，他的態度是，容許歷史記憶重組，願意聆聽他人的聲音，聆聽那些抗拒永遠的封閉性而尋求複調和擴散意義的聲音。質言之，我們大可說這篇小說敘述了哈伯瑪斯的自我反省論釋學所謂的「教化與自我完成的過程」，這也是我們掌握「去中心、除束縛」主體性的問題範疇之要領。

〈時移事往〉男主角在小說開始時是位醫學院學生，課業優良，家人頗以他為榮，同時他也因為富同情心、重感情，成為同輩間的良友。然而，用功勤學也造成他對社會問題及藝術與文化缺乏知識和興趣；一言以蔽之，他缺欠在世的美學層面。因此，敘述者的「教育」過程展現的是和前進思想一連串的接觸，一方面是友人黃南奇與方柏所代表的社



會政治立場，另一方面是年輕而特立獨行的愛波所體現的藝術與文化。例如，黃南奇痛罵軍國主義和資本主義時，他的孤陋寡聞便令他窘迫不安（37），結果不得不承認，在南奇面前，自己「永遠像個小學生」（47）。同樣的，他參觀以愛波為其中一位模特兒的人體攝影展時，第一次和愛波在「這樣的成人世界裡」（47）見面，也因自卑而感到窘困難安。因此，後來愛波來信期許他成為王尚義第二時，如果依據傳統的啟蒙小說模式，我們難免會預期，他的成長過程就是接受美學陶冶教化而獲致完整人格的歷程。結果却幾乎相反，我們看到的是愛波與敘述者逐漸年長的經歷，他們遠離了過度膨脹與天真、遭藝術販子污染的時髦藝術形式，然後積極拓展真正的人際關係，投入實在的社會工作。

就人際關係而言，敘述者瞭解了對話式的、均衡的溝通結構在我們的在世經驗中之重要。對他來說，他和愛波之間最真實最豐富的連繫建立在他相信主體間應平等互動的開放心靈；也因此，他願意相信，不管愛波做甚麼，都有她的道理在。因著他的這份善意誠心，愛波才沒有做出甚麼和她自己過不去的事（79），而他自己也能具有待人以誠的寬宏心胸與成熟人格。他不時反省他多元主體位置的形成過程，自承並不完全瞭解，這正是他成熟的象徵。之所以如此，乃因為無法解決個人的游移主體之矛盾，並非就要漫無目的地從一位置流離到另一位置；反之，它成為一具有積極意義而且領域擴大的空間，開啟了契機，讓愛波藉由她周圍的人物和她所生存的社會、政治世界，得以掌握多重文化符碼、知識形式、以及探討模式的相互交切影響。有一回，男主角看到有個年輕男孩患了末期血癌，却仍然尊重這個他還不挺瞭解的世界，向護士醫生強笑道謝，不由深深為之感動。他稱美這種對人生的純真熱情，並訝異自己會受到這熱情感染，於是反省道：

我暗自發現自己似是儕輩裡心腸最軟的一人，不知是他們的克制力比我強，或還是曾經認識愛波南奇方柏那類人，使得我竟然有序的完全世界給鑿開了一扇得窺外面風雨紅塵物換星移的窗子。我真的不知道這對我畢竟是好還是不好。（83）

這扇窗無疑給敘述者打開一個得以窺探外面社會政治風雨紅塵的視野。越共攻下越南帶來的震撼，使他開始思考其他相關事件的含意：

一個國家可以在你眼前消失掉，我不得不相信世事真的會擦身而去不回，絕不因你的特別鍾愛不捨而改變甚至多停駐一兩秒！越南的陷落，把我從一個已經早不存在的過去給扯回現世，而發現時間的流逝不可追的確是真理鐵則，我大大的驚慟不能自己，彷彿一個記得且難忘前世的人，如何去走完那麼遙遠不可知的今生今世……（85-86）

這自然是挪用「歷史記憶」，賦予個人生活及個體和世界的關係意義。既然「沒有超越過去的語言、知識、或社會行為」（Giroux 247），敘述者肯定社會記憶之必然，也顯示了小說情節脈絡統一的整體性：近乎所有個人之間發生的重要事件，都和七〇年代早期的重大國際性文化與政治新聞形成強烈對照甚至對比。因此，儘管男主角有時因為「我們是莫名其妙毫無藉口的被棄擲到這個世界，毫無選擇的機會和自由」（68,89）而不得不悲觀，並不表示他會落入意義徹底虛無的深淵。相反的，也許他該選擇的是接納日復一日搬演的人間世事：

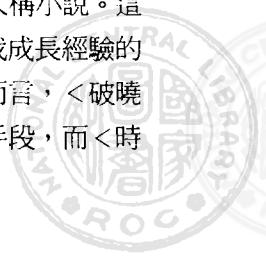
我逐漸承認人生真的並不是那樣簡單的，原來它戲劇化的奇情並非只有愛波那類人甚至電影小說裡的英雄美人才會有的，它只是那樣日復一日尋常的風吹雨打，而在你不知覺中把滄海換做桑田並且迫使你不得不接受。（89）

這樣的主體位置，殊為獨特，它坦承諸主體位置的空隙間的構成矛盾無從解決。這是對在知識論上地位優越的「我」的攻擊，同時也是這世界轉變的持續過程，顯示「日新又新地在時間裡頭表述主體性與場合的事例」（Smith 111）。〈時移事往〉的敘述者，在將個人落實於社會政治記憶的知識體系論的同時，似乎也獲致下文所述目的：

我們要的不是穩定的基礎和在踏上朝「真實界」真理之路前進的旅程時伴隨我們的理性指導，而是在多重聲音、語言、她和他的故事中，追尋解放一個大體上較沒保障的世界，不然則是一個較輕盈、較開放、易獲致、或就世俗的深意而言，更可能實現的世界。（Chambers 9-10）

我在上面闡明了〈時移事往〉的一種讀法，並以這種讀法解除了主體性的既定觀念，希望能夠建構一套詮釋典範，以有效地將啟蒙小說從傳統模式轉移到後現代形式。其他問題，譬如傅柯所提出的主體性與權力—知識結構之間的密切關係，或哈伯瑪斯的溝通行為及公共領域理論中「教育」的徹底化等，在在有待討論。有人或認為上引〈時移事往〉原文若干段落可當做以理想公民為詮釋主體說的佐證，因為此類詮釋主體「根源於歷史處境，為社群的一員，和週遭環境的關係須是對話式的」（Alejandro 76）。這說法並不為過，但是從後現代主義觀點看來，這篇小說稍嫌保守，也找不到直接指涉噶達瑪詮釋實踐與哈伯瑪斯作為文化政治形式的反思學習或邊緣教學法。而既然我認為這些課題對我們論述啟蒙小說這文類從發軔期到後現代的演變極其重要，下文將分析另一位青年作家的兩部作品，亦即張大春的《少年大頭春的生活週記》與《我妹妹》，以資說明其重要之處。

在台灣嬰兒潮年代出生的作家中，張大春被視為當代文壇浪子，指他既好搗蛋顛覆又以文字遊戲自成一家。他才華洋溢，寫《大說謊家》時自創一新文類曰「新聞小說」，將當日新聞與虛構情節編織在一塊，游走於小說與現實的間隙。同時，張大春可說是台灣最忠於職守的作家，身為作家，他選擇求變，總是迫不及待地往前衝，不斷拓展文體策略與寫作題材的疆界，並不時以踰越為樂。《少年大頭春的生活週記》與《我妹妹》的共同之處是，作者都是「大頭春」，都是以自傳體書寫成長的痛苦。讀者不難發現，上面所討論的作品都是第一人稱小說。這當然是事出有因，而不是純屬巧合，因為以「我」述說自我成長經驗的自傳體小說，自古以來就是啟蒙小說的常見模式。就功能而言，〈破曉時分〉裡的「我」不過是作者探索人物內心潛意識的藝術手段，而〈時



移事往>中的敘述者則細說教育過程，以思省其生命的脈絡；比較之下，張大春的兩部作品雖然大體上為小說，却更近似真實的自傳文。

《少年大頭春的生活週記》內容為四十六篇國二學生大頭春的學校週記作業，《我妹妹》則呈述彰顯兄（敘述者）妹二人在日常生活情境中的主體的事件，其中尤以妹妹十九年來和父母、朋友的關係為主。說這兩篇作品是描述少年在成長過程中如何受學校、家庭、和社會道德觀等因素與力量所左右的青少年小說，自不為過；但是，我認為這樣的文本更適宜作為後現代啟蒙小說的例證，因為二者皆處處主題化及問題化下列重要課題：如主體和客體（屬體）的辯證關係、「我」如何試圖面對「我」，尤其是過去的「我」、具有自由意志與能力的行為者、藉有限論述空間內的意指牢結嚴密控制個體的外在世界或社會。此外，我們還可找到其他要點，譬如表述、記憶在回述生命史的功能、居中主體之透明性的安定牌神話、以及詮釋成員的大理想：創造方便踰越和批判的新論述形式。

《少年大頭春》的語言顯示小說旨在探討何謂書寫自己、與日常生活經驗裡頭搬演的事件如何和涉及語言的時刻糾纏。小說中以青少年口氣說話的語言，可謂淋漓盡致，顯然是作者的策略，用來刺激被區分為權力／知識、老師／學生（或大人／小孩）、正經／遊戲、個人／社會等傳統價值體系。作者甚至反諷地設計了將大頭春對國內外「重要新聞」的理解和週記形式的例行「導師評語」並列，刻意藉之嘲弄哈伯瑪斯所謂解體之後的「公共溝通網路」。大頭春所處的世界，充斥著捲入「為展示或操縱而舉辦的宣傳漩渦中」的「所謂高效率建制的形式意見」（Habermas 1987, 247-48）。大頭春在試圖和他的老師對話時，呈現的是不平衡關係；老師為「去政治化的公共場域」成員，在此場域中團體的忠誠來自「大眾傳播結構的行政解體，或對傳播流通的掌握」（Habermas 1987, 346）。因此，就文體而言，小說中語言運用的一個重要特色是，我們不難綜述主體如何使用語言、如何開始被語言掌握。譬如在堅持揭露象徵式交易的不平等時，張大春所使用的的語言旨在公然諧仿權威言論，化書寫為戰鬥空間的符號，不少字詞用語刻意暗藏玄機，造成符號與意義的關係不再透明。例如，有一回大頭春他們去

看生病住院的羅老師時，老師因為不能說話，給每位同學一人一張卡片，上面寫了幾句勉勵的話。這些陳腔濫調多出自古書。於是大頭春寫道：

我們差不多都把它夾在課本裡面，翁家平還說它有法力，可以保佑我們有好成績。後來我們要去打電動玩具以前都會摸它一下，效果很好。下禮拜我們還會去看羅老師，希望他還會再寫幾張給我們。（43）

這裡自然是藉大頭春的童言批判語言，尤其是像學校這樣的教育建制場所套用的語言——語言被合理化為當權及權威論述。同時也是抗議將教育化約為機械式學習過程的矯飾語言或意識形態支柱。《少年大頭春》一書充滿了這類抗議，正是我們討論教育的文學課題的佳例。一般而言，文學乃「組織、銘寫、裝載意義的表述行為」，而這裡再現的台灣教育體系下的公立學校却失去正常功能，因為它「被中央在拭除不確定性的直線邏輯內，以定於一尊的言辭界定，故只認可特權和當權的疆界」（Giroux 244）。

大頭春是個敏感的小孩，對學習和認同間的游移關係充滿洞見，但常被低估。他以銳利，甚至嘲諷的眼光看待大人，近乎顛覆了權力／知識、大人／小孩的結構。在〈進入大人的世界〉的「學習心得」欄，他寫道：「最近我經常抱怨大人，快要心理不平衡了，就去逛書店，想找一本大人心理學來看。但是我發現書店裡只有甚麼青少年的心理學、兒童心理學、幼兒心理學之類的書，原來這些書就是大人研究來對付小孩子們的」（34）。因此在這「名不符實的事情太多」（133）、「甚麼人碰到傳統就沒辦法了」（136）、「反正大人作了一個甚麼決定就會說這是為小孩著想」（146）的世界，敘述者嘲弄成人意識形態的神聖信念假象，顛覆了權威傳統。大頭春將他的成長經驗寫進週記，為多方面表述自己、他和他人及週遭環境的關係，打倒獨裁與虛偽，質疑大人與老師對小孩觀點、感性、及想像的攻擊，打下了論述根基。如此一來，他也質疑了文化與歷史生產的建制情境。學生上課要「背歷史」，會覺



得很無聊，因此大頭春質疑歷史，攻擊這種箝制主動學習、造成被動地死背歷史知識的教學法。有一回國文課老師要他背書，他沒準備得很好，背得不挺流暢，於是老師認為他「吞吞吐吐」，他寫道：「我却覺得一個活人要學死人講話，那吞吞吐吐是很正常的」（156）。

另一和主體為歷史產物、及其本質為徹底的歷史性這觀念息息相關的課題是：記憶，或形成認同過程的社會記憶。我們可借用馬克·菲理門（Mark Freeman）的說法，稱之為「記憶的卓越性」（primacy of memory）。它跟書寫自己的生命史的討論尤其關係密切，因為記憶「不僅跟回述過去有關，而且『由上』解讀過去的意義，正是旨在擴大瞭解自我詮釋行為」（Freeman 29）。這課題對張大春經營小說《我妹妹》的題旨，可謂舉足輕重。在本文所討論的諸篇作品中，《我妹妹》是最有自傳色彩的文本，小說情節主要是敷演某三十七歲作家的回憶，以螺旋的形式迂迴重覆，環繞著他妹妹的故事發展，書中不乏指涉張大春自己作品的例子。小說開始不久，張大春即點出本書筆調：「然而人的記憶又是多麼令人煩擾的一種能力」（26）。敘述者的妹妹輕忽健忘，令他大感訝異，他寫道：「……在那時候，我才感到我妹妹之健忘是一種境界，她是另一種人類，我恐怕再也不會瞭解她多一些——即使她親口告訴我種種關於遺忘的秘密」（49）。他對遺忘感觸良多，流露出生命的惆悵，令人不由想起濟慈論詩的消極能力（negative capability），小說中充滿了這種哀愁氣氛與傷感調子，尤其是提到沙特的《嘔吐》（Nausea）的地方。

其實，張大春呈現的，是詮釋暨歷史的意識，即「形成人類一切努力的道德原則、功業和悲劇，絕望與信心之集體記憶」，同時也是「為了遺忘而記起的回憶行為；也就是說，記憶的目的在於克服使個體受害的情境」。由於個體故意不去記起他們被意識形態意指牢結的複雜網絡束縛，在這整個問題背後，我們看到的乃「記憶與遺忘的辯證互動關係」（Alejandro 97）。在《我妹妹》中，辯證記憶與遺忘關係最深刻的例子，是大頭春妹妹的金屬雕像「活著的我」，它頭部只有窟窿，沒有五官，因此只能說是沒有規則形狀或樣貌的實物，身份認同模糊不清。敘述者當學習接受他妹妹「是個面目模糊的人」（149），同時除

了消極抗議人生的恐怖，他也該更有所作為才是。而我認為，書寫他妹妹和自己的故事即對恐怖人生的反應。他確實輕率地答應女友「幫我寫一個故事，我的故事」(147)的請求。不過，在《我妹妹》中敘述者甚至質疑自己的生命史，這行為本身正是竭盡人事，奮而鼓起踰越與抗拒生命的封閉之動力。彷彿唯一擺脫意指牢結的限囿論述空間之道，即通過語言本身從內部出擊。誠如《我妹妹》所彰顯，書寫自己的生命史，不僅拓展敷陳自己生命的論述空間，更在我們的自我意識尚未產生之前，曝露曾經散裂的我。同時，既然記憶是「進入過去去探尋意義，亦即不放棄重新制定傳統，而在傳統中追尋認同的努力」( Alejandro 38)，張大春的「生命史」也就和自傳之為小說這課題息息相關，因為過去的自我之發展，這念頭「本身即難以跟敘事體分解，而在記憶的回顧之下也顯得不確定」( Freeman 224)。職是，《我妹妹》一書敘述歷史記憶，可說是「拒絕一統化敘事體和理論的獨白」( Giroux 247)，同時也是「倒退回細節、早期的沉默、邊緣，進入它先前的黑暗空間及隱藏網路，以從中抽取更廣義的可能」( Chambers 9-10)。

討論了《我妹妹》裡的記憶與遺忘辯證，最後要談的是自傳聲音與它跟主體性的多元面之關係，以及這層關係和後現代啟蒙小說又有何直接關連。古典啟蒙小說的敘事觀點通常對未經人事的主角反諷一番，而且「敘述者和主角的觀點也有一番距離」( Hirsch 298)。文本中兩種意識間的敘述聲音一來一往，的確十分有趣，典型的例子為渥茲華茨的《序曲》( *The Prelude* )；同樣的，這旁觀者的反諷聲音，也趣味盎然。《我妹妹》裡情形更加複雜，因為一來這傳統啟蒙小說的顯著特質，已淪為博雅主義和美學的主流論述的產物，因為在去政治化及去歷史化語言的論述過程中，他者已被消音。另一方面，敘事反諷響應了後結構主義的「去實體化」自說；此自我「已經糾纏在意義、在語言中」( Freeman 12 )，以致主體成為異質的主體，或一連串游移的主體位置。因此，它旨在調侃與瑣碎化意識形態的銘固價值，或羅蘭巴特所說的，作為「公共意見，大多數精神，小布爾喬亞共識」的讚頌( 1975, 51 )；故張大春在《我妹妹》裡創造了「我」，即說話的「我」，而且跟各種不定的「諸我」比較，譬如兄弟、兒子、作者等，尤

其是意識形態意指牢結所模塑及形造為「散裂主體性」( Smith 108 )的年輕的「我」。張大春這部自傳小說連形式構思也貌似羅蘭巴特《自傳文》( *Par Lui-même* ),二者皆延續地陳列絕不讓書寫主體確定的斷片篇章。這自然是「在理論上無限的語言中零碎地建構片斷主體性的歷史」，因此「我」乃「在某些時刻晶化，然後又被轉移、放逐他方」( Smith 110 )的主體。

張大春的《我妹妹》的確令人想起羅蘭巴特說的「爽歪歪」( *jouissance* )，即透過書寫，佔有一躊越之地，至各扞格論述或諸多面主體虛脫的快感。張大春的讀者或會認為玩弄或戲謔正是他的風格特色，不過，我認為他的戲謔，超越了羅蘭巴特為一嚐「爽快地解脫公民的責任」( Barthes 1980, 34 )的味道，而對掌控個體的意識形態所展開的奇異、個人化「游擊戰」( Smith 109 )。張大春文字遊戲背後真正的企圖，是辯論或界分主體和歷史的關係，以及個人運用語言和整個象徵體系或符義建構行為的關係。這企圖之強烈，在我們討論小說（或自傳小說）的問題時份外明顯。我認為張大春所側重的小說與自我成長過程間的密切關係，可用克麗思蒂娃 ( Julia Kristeva ) 將象徵與表徵並論的說法來解釋。克麗思蒂娃從拉崗的象徵界理論出發，提出表徵的抗衡觀念，她認為表徵是「語言在主體向教條式規範屈服時，施壓抑制主體，所出現的語言超載」( Smith 121 )。表徵是象徵界的增補，故「跟主體性的殘餘、前伊底帕斯情境密切相關」，在此情境「兩種無法契合的東西間的異質矛盾」恆存 ( Kristeva 80 )。克麗思蒂娃認為，主體總是在試圖解除這種緊張，尤其是藉由文學的力量。因為文學裡充滿「抑制及創新」。文學活動成為「主體達到極限（符象的定律）和移轉的客觀可能性（語言的及歷史的）之試驗，將自我的緊張置諸歷史性矛盾中，而在主體將之納入此類矛盾以解除其抗爭時，逐漸脫離這些緊張」( Kristeva 97 )。

我不知道張大春到底有沒有妹妹，就算我們認定《我妹妹》為自傳小說，這類問題也大可不必問。這部小說為文學實踐，就功能而言，它不僅是符號示義系統與說話主體角力的交會場域，同時也主題化自身的文類力量，表彰自傳小說如何適宜用來解釋克麗思蒂娃的主體既抑制又

創新說。妹妹自是敘述者的敘事客體。不過我們也不妨視她為她哥哥——或者說張大春——的化身，或襯托，他的「人種學上的異己」，尤其是談到性別問題。父權社會所建構的現實，往往造成扭曲偏頗的主體性；我覺得小說以胞妹為自己生命史的主角，顯然旨在制衡張大春以往性別分明的主體位置。自傳敘述者別無其他掙脫男性自我瞭解方式的途徑，唯有透過妹妹這樣的女兒身，這樣的禮物，同時也是他作品及大男人沙文主義作風的嚴厲批評者，他才能調整自己的觀點，接納「本土觀點裡頭的種種異他性」（Freeman 201）。就錯綜複雜的小說／自傳關係而言，我認為妹妹乃敘述者主體位置的重要副產物，說得更仔細，她仍作為象徵的對抗者兼平衡者的表徵之靈肉體現，而這樣的主體位置模態，使敘述者胸懷大志，想當作家，而且是自傳體作家。大頭春寫道：

我妹妹進了國中以後，就會不斷地問我：「你為什麼要寫東西？」她的表情極其虔誠，彷彿我趴在書桌前、以從小未經嚴格糾正的歪斜姿勢一字一句地寫出那些詩篇、散文和小說的事是非常不可思議的。她從未存心嘲謔我「將來要當一個作家的夢想；她祇是不明白：作家這一行有什麼值得去夢想的？如果有什麼理由足以支持她這麼懷疑，我想，至少有一點可說，那就是我每一次答覆她「我為什麼要寫東西」的說法都不一樣。作家，一個多麼不確定的行業。

我簡直不記得是不是向我妹妹招認過：小時候曾經為了應付作文班的作業而胡謅她盪鞦韆摔成腦震盪的事。不過，這一類的事其實經常發生在我的日常生活之中。我的意思是：日常生活就是一種經常迫使不得不撒一點小謊的情境。我不喜歡這樣，但是事情就這樣發生著。於是，我變成一個作家。（83）

對為什麼要寫作這一類的問題，敘述者的看法是「好玩啊」或「寫作是我給自己的治療」（84）。有時他深信自己正在逃避自我，沉溺書寫的憂鬱之樂。但一直要等到他坦然目睹死亡（見〈死亡紀事〉章），

尤其是那時獲悉妹妹墮胎，經歷了一程體內的死亡，深感震撼，才恍然大悟，開始從創作及自傳的角度，思考書寫的意義。敘述者自承，「〔參加喪禮之後〕初識死亡容顏的經驗……使我會說故事」（144）。有一回，女友莉珍抱著最後一絲希望，哀求他說：「幫我寫一個故事，我的故事，好不好？然後我就可以死了」（147）。這些生活裡頭的死亡事件及尋求以小說化生命史為對死亡的答覆，本身即形成一個足以讓敘述者瞭解書寫自己生命意義何在的良好情境。他終於領略了菲理門所說的「成長的眩暈」，明白有自由就有存在的痛苦，同時瞭解人生於世，「須承受負擔極大的存在的焦慮、不安、與茫然」（Freeman 220）。不過，時時驅策自傳者不斷重寫自我的，不就是這生命與死亡的弔詭，加上面目模糊的「活著的我」？

自傳主體的創新之處，乃擺出積極詮釋者的主體位置，並將自己置身律法和慾望、渴望自由的意志和建構敘事的整個社會大脈絡之間的交界。這兼為作者讀者，既是主體又是客體的自傳聲音，為各界的中介力量，最後成為引爆抗拒動力的動因。這是溝通行為，而在無聊與瑣碎、嘔吐與虛無之間，它仍然深信生命的歷史知識之可能；這一點，在《我妹妹》中，可由雕像「活著的我」那雙健壯的長腿證明。大頭春的妹妹曾經告訴他說，「只有在這樣走走走走的時候，我知道我活著」（150）。顯然溝通受行為所支配。此外，敘述者為每個寫小說或讀小說的人不停追問的「那後來呢」所困，後來才想通，原來每個人「所關心的其實是時間」（96），因為「我們寄情於時間帶來一點拯救、一點滿足、一點希望」（96）。寄情時間，加上「活著的我」所表現的行走意志，張大春顯然同意，「要瞭解何謂主體，最好是視之為類似時間層次的東西——主體不外是人世生命的瞬間時刻」（Smith 37）。此外，這根源於歷史時刻的溝通實踐取向也是生命的過去、現在甚至未來糾纏不清的具體例證。它也是創新之舉，見證了保羅·呂柯（Paul Ricoeur）詮釋學體系中，個體透過疏遠與挪移作用瞭解自我與理解世界的說法。總而言之，後現代自傳體啟蒙小說的文類力量，展現在「我們瞭解過去的方式，因此，它是敘事選擇的產物，而後者又可能源自我們的基本信念與理想」（Freeman 173）。



綜合上面對各文本的陳述，我們大可說，張大春的《我妹妹》中對說話行為的刻意探討，和本文提出後現代小說以「學習成為自己」過程為主題乃演化自古典啟蒙小說的文學形式，這樣的論點息息相關。《我妹妹》和其他文本不同的是，它不僅側重各種無法同質化的異質性主體位置，更強調寫作者——自傳體小說作者——在文化論述大脈絡內的獨特功能。〈破曉時分〉帶領我們進入潛意識的黑森林，刻劃它在主體成形的特定過程中的功能。〈時移事往〉呈現的則是一齣關於詮釋成員步入成年的逐漸成熟過程的好戲，個人以存在命運抗衡外在世界的符義建構系統這龐大機器之狂風暴雨。而《大頭春》讓我們看到一位青少年企圖顛覆整個社會文化教育及政治結構體系，想要揭露「官僚體系使意見與意志自然形成過程的權力解除與中空」如何侵蝕自我形成的私人領域，以及這腐蝕如何造出「將政治決策隔離在生活的具體、認同形成背景之外」( Habermas 1987, 325 )的假溝通。因此，我認為《我妹妹》不同於其他三篇文本之處，在於它徹底化啟蒙小說為後現代味道顯著的文類。由於它強調自傳聲音——或者說，座落於表徵斷裂處的聲音——的反諷，它不僅指出作者和讀者在賦予書寫與閱讀的文本意義時實為共謀，更進一步呼應了傅柯所堅持的藉挑戰「披上多重性和不一致性之名的敘事單一性與統一性」，「將文本性的觀念落實在脈絡裡」( Hutcheon 90 )。由此觀之，《我妹妹》乃對背解的自我與它和外在世界文化政治網路的知識體系論間複雜關係之論評。我們在文本中清楚意識到「在內」的自傳聲音，而唯有透過述說行為，才能重新找到自傳者的「妹妹」自我，也唯有到那時，它才有希望將成長自我呈現出來。

※譯按：本文原題“From Aesthetics to Critical Education: The Fate of *Bildungsroman* in the Context of Postmodern Taiwan Fiction”，為王建元教授發表於高雄中山大學外文系主辦“Modern Literature/Theories Revisited”國際會議（Dec. 16–17, 1994）之論文。譯稿雖經授權，卻未經王教授過目斧正，特此聲明。

## 注 釋

- ① 論文原為英文稿，王教授引述〈破曉時分〉，用的是齊邦媛諸家一九七五年編《現代中國文學選集》( *An Anthology of Contemporary Chinese Literature* )第二卷譯文，也引了編者此按語。

## 引文書目

- Alejandro, Roberto. *Hermeneutics, Citizenship, and the Public Sphere*. Albany: Suny Press, 1993.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Toward an Investigation)." *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review, 1971. 127-86.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par lui-même*. Paris: Seuil, 1975.
- "On échoue toujours a parler de ce qu'on aime." *Tel Quel* 85(1980).
- Chambers, Iain. *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*. New York: Routledge, 1990.
- Derrida, Jacques. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- Foucault, Michel. "The Subject and Power." *Critical Inquiry* ( 1982): 777-95.  
Rpt. from Afterword to Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Freeman, Mark. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. New York: Routledge, 1993.
- Giroux, Henry. *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. New York: Routledge, 1992.
- Habermas, Jurgen. *Theory and Practice*. Trans. J. Viertel. London: Heinemann, 1974.
- . *Habermas and Modernity*. Ed. Richard J. Bernstein. Cambridge: Polity, 1985.
- . *The Theory of Communicative Action*. Vol. 2. Trans. Thomas McCarthy.

- Boston: Beacon, 1987.
- . *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- Hirsch, Marianne. "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions." *Genre* 12 (1979): 293-311.
- Hutcheon, Linda. "A Poetics of Postmodernism." *Diacritics* (Winter 1983): 33-42.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language*. Ed. L. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- . *Écrits: A Selection*. Trans. A. Sheridan. New York: Norton, 1977.
- Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. Trans. David Macey. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- Lukács, Georg. *Realism in Our Time*. New York: Harper and Row, 1964.
- Probyn, Elspeth. *Sexing the Self*. New York: Routledge, 1993.
- Rose, Jacqueline. Introduction II. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. By Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. New York: Norton, 1982. 27-58.
- Sammons, Jeffrey L. "The Mystery of the Missing *Bildungsroman*, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?" *Genre* 14 (1981): 229-246.
- Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- 朱天心。〈時移事往〉。1984。台北：遠流，1992。
- 朱西寧。〈破曉時分〉。台北：遠流，1994。
- 張大春。《少年大頭春的生活週記》。台北：聯合文學，1992。
- 。《我妹妹》。台北：聯合文學，1993。

---

王建元，香港中文大學英文系教授。  
張錦忠，中山大學外文系講師。

