

《東華漢學》第 10 期；361-394 頁
東華大學中國語文學系 2009 年 12 月

自我困境與抵抗異化： 現代主義在新世代小說中的呈現*

侯作珍**

【摘要】

台灣現代主義文學在鄉土文學興起後的變化情形，是一個耐人尋味的問題。從某些角度看，現代主義在鄉土文學、後現代主義、後殖民研究等一波波新思潮的覆蓋下，似乎日趨式微，但也有學者認為現代主義並未被繼起的新思潮完全埋葬，而是持續存在並發揮一定程度的影響力。

本文企圖指出學界較少注意到的第三種情形，即現代主義和七〇年代以後的某些思潮（如後現代主義）發生了某種有趣的混雜與結合。本文以九〇年代後的新世代小說為觀察對象，從主題及技巧兩個方面探討現代主義和後現代主義混雜結合的情形。就主題而論，新世代小說中經

* 本文為國科會計畫「現代主義在九〇年代之後新世代小說中的呈現」（計畫編號NSC96-2411-H-343-011）之研究成果，並承蒙兩位匿名審查人提供諸多寶貴意見，謹此致謝。

** 南華大學文學系助理教授

常出現的兩個主題——自我困境之反思；異化問題及抵抗策略——其實和現代主義對於自我的關注與對異化壓迫的抵抗精神有許多交集。就技巧而論，新世代小說並未全然拋棄現代主義技巧，而是將之和後現代手法混用揉合。

本文認為，上述這種混雜結合的現象，顯示出新世代小說所具有的獨特且重要的意義。雖然學界一般認為，新世代小說多受後現代主義的影響，表現出一種迷失、虛無或遊戲的傾向，但如果從現代主義的角度切入解讀新世代小說，將可發現新世代小說雖然受到後現代主義的影響，但其作者並未盲目附和後現代主義對自我與主體的根本解構，而是努力為自我尋找新的出路，並未根本放棄對於某種主體性的深層信念。此外，新世代小說對於使自我破碎化的異化問題並非全然消極以對，而是採取了各種新策略進行抵抗（儘管這些抵抗可能顯得軟弱無力），這些特點均相當程度地呼應了現代主義的精神。然而新世代小說的現代主義是混合了後現代主義的一種雜匯的呈現，其主體和抵抗的力量相對微弱，這和其所處的社會背景有關，本文將對新世代與現代主義時期的作家做一比較，為其賦予客觀的評價。

關鍵詞：現代主義、後現代主義、新世代小說、自我、異化、主體

一、前言

現代主義文學在六〇年代的台灣曾經盛極一時，不過其主流地位在七〇年代後被鄉土文學所取代。八〇年代中期至九〇年代，台灣資本主義的深化加上解嚴的效應，漸漸向民主和多元的社會轉型。在文學思潮上，後現代主義的提倡與後殖民主義的引進，使得去中心和多元身分認同成了九〇年代之後台灣文學的主要議題。¹文學思潮和社會轉型互相激盪，令九〇年代之後的台灣社會，邁向了去威權化和高度的資本主義化。除了性別、族群、國家認同等問題受到重視，資本主義產生的問題也不斷浮現，包括現代科技體制的單一化和機械化、日常生活的工作、家庭和婚姻模式的單調重複、流行資訊和消費文化的氾濫膨脹等等；這些情形造成了如同西方現代主義所批判的個人主體喪失、人際疏離異化等生存的困境。而在後現代和後殖民浪潮席捲下的台灣文學，是否也對這些情形有所回應？毋寧是一個值得探討的問題。如果六〇年代的現代主義文學有理念先行的味道，旨在促成台灣社會與文學的現代化，作家們挑戰的是傳統社會的體制與觀念；²那麼相對於此，九〇年代之後的台灣文學對自我喪失和異化問題的關注，則是對於資本主義社會現況更直接和具體的反映。

另一方面，現代主義在七〇年代以後的發展變化情形如何，同樣是個耐人尋味的問題。從某些角度看，現代主義在鄉土文學、後現代主義、後殖民研究等一波波新思潮的覆蓋下，似乎日趨式微，但也有學者認為現代主義並未被繼起的新思潮完全埋葬，而是持續存在並發揮一定程度

¹ 有關於後現代和後殖民思潮在台灣的引進及其所產生的效應，可詳見劉亮雅，〈後現代與後殖民：論解嚴以來的台灣小說〉，收入其所著，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》（臺北：麥田出版社，2006）。

² 可參柯慶明，〈臺灣「現代主義」小說序論〉，收入其所著，《臺灣現代文學的視野》（臺北：麥田出版社，2006）。

的影響力。例如張誦聖便認為，現代主義在七〇年代雖不再獨領風騷，但現代主義的小說技巧卻已扎根成為當代通行文學符碼的一部分；除了新興的都市作家深受其潛移默化，部份鄉土作家也未脫離現代派的創作形式。³然而除此之外，是否存在第三種可能性，即現代主義其實一直持續在發展變化，只是在不同的時代與不同的文學主流相混融？

本文認為，九〇年代之後的所謂「新世代小說」中的某些作品，⁴相當程度地對上述兩個問題提出了解答。本文所選擇的觀察對象，主要是袁哲生(1966-2004)、朱少麟(1966-)、駱以軍(1967-)、成英姝(1968-)、賴香吟(1969-)、黃國峻(1971-2003)、張惠菁(1971-)、伊格言(1977-)和童偉格(1977-)的作品。這些作品有兩個值得注意的特點，一是它們相當程度地受到後現代思維的影響，但又不完全認同後現代的某些現象，二是它們在主題意識和技巧上其實都相當程度地呼應了現代主義的精神。

後現代主義和現代主義之間有某種延續和斷裂的關係。現代主義作為資本主義和工業社會的美學運動，關注啟蒙理性和科技體制所造成的

³ 見張誦聖，〈現代主義與台灣現代派小說〉，收入其所著，《文學場域的變遷：當代台灣小說論》（臺北：聯合文學出版社，2001），頁19。

⁴ 關於新世代（或稱新生代）的名稱，高天生、朱雙一、黃凡和林耀德都使用或定義過，如黃凡和林耀德在《新世代小說大系總序》的說法：「所謂新世代……換言之，就是一般而言『戰後第三代』以降的小說作者群。……既有別於接受日本教養的老一代台籍作家，也不同于渡海來台，擁有大陸經驗的作家。他們成長的過程正是台灣工業化、都市化的過程，完整地誕生在資本主義的下層結構中，出生於一九六〇年代以後的新世代更被全島都市化的資訊系統所包容。」（臺北：希代出版社，1989）而李瑞騰在〈九〇年代崛起的新生代小說家〉（收入陳義芝編《台灣現代小說史綜論》，臺北：聯經出版社，1998）則指出了活躍在九〇年代的一群比戰後第三代更年輕的新世代作家，他們出生在1965年之後，從各大文學獎展露頭角，可視為戰後第四代作家。今日所稱的新世代當指戰後第四代作家，本論文探討的對象亦以戰後第四代作家為主。

人的扭曲，反抗工業化與理性化的異化面向，在藝術中尋求創造性的自我實現。後現代主義則是現代主義的延伸和轉型，布希亞（Jean Baudrillard, 1929-2007）、李歐塔（Jean-Francois Lyotard, 1924-1998）、哈維（David Harvey, 1935-）認為後現代是電腦和傳播技術、資訊及知識新型態的發展，詹明信（Fredric Jameson, 1934-）則將後現代視為資本主義更高階段的發展、更深刻的全球性資本滲透與同質化。這些發展使後現代產生了不同於現代時期的主體性經驗與文化模式。比如後現代主義認為所有對於世界的認知再現都受到歷史和語言的限制，因此質疑必然的真理，以及某種知識和社會的一致性、普遍化和總體化。他們也不相信現代所預設的理性統一的主體，而偏好一種去中心（社會及語言）的、片斷的主體。⁵

伊哈布·哈山（Ihab Hassan, 1925-）曾將現代主義和後現代主義作對照，指出兩者主要的觀念區別為：現代主義重視創作的目的與形式、重獨創性、體裁邊界分明、陽物中心等等，後現代主義則是遊戲性和反形式、反創造、解構、互文和雙性的等等，⁶可以發現後現代強調的是差異與多元，鬆動中心、破除二元對立的框架，主張跨界與混雜，也更向零散化、扁平化和通俗化靠攏。

現代主義和後現代主義還有另一項重要差異，那就是對於自我和主體的看法。現代主義相信某種本質性自我的存在，以自我為世界中心而建立「現代主體」，例如沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）的存在主義便將人的存在視為不斷自我創造又自我超越的過程，由此突出人的主體性。⁷「現代主體」乃是一個能賦予世界意義又富於創造力的能動的自

⁵ 可參考Steven Best & Douglas Kellner著，朱元鴻等譯，《後現代理論：批判的質疑》（臺北：巨流圖書公司，2005），頁19-22。

⁶ 詳細的列表請參酌伊哈布·哈山著，劉象愚譯，《後現代的轉向：後現代理論與文化論文集》（臺北：時報文化出版企業有限公司，1993），頁153-154。

⁷ 存在主義是現代主義眾多流派中一個極重要和影響巨大的思潮，它對主體的

我，它試圖在社會體制的壓迫與變動失序中維護和強化自我，建立強大的思想主體作為抵抗異化的憑藉。相對於此，後現代主義則解構了本質性的自我，認為自我只是社會文化的建構，並非本質性的存在，因此「現代主體」成為啟蒙和理性的虛構物，「後現代個體」取代了「現代主體」，主體被溶化了，自我愈來愈成為一種構造物，是各種規範體系的結果。⁸正如傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）認為主體是各種權力關係的構成而非既定不變的人類本質；布希亞更指出主體已成為擬像（simulation），透過模型去認識和生產真實，而不需要原物或實體。於是後現代的自我也在各種影像和資訊的穿透下消亡，成為扁平和零散的個體，無力對抗異化。⁹

詹明信也指出，現代主義和後現代主義的一大不同，就是現代主義面對外界變動時，存在一個焦慮的中心化的主體，在焦慮中仍有自我，想縮回到自我裡保持自我的完整；然而在後現代主義的「耗盡」（burn-out）裡，連續的工作和體力消耗使人完全垮了，人成了「非中心化的主體」，已經沒有自我的存在了。自我無法統一，沒有一個中心的自我，也沒有任何身分。因此後現代的病徵是零散化，主體的疏離異化已經被主體的分裂瓦解所取代。¹⁰我們可以看到，現代主義的困境是必須以個人力量（中心化的主體）對抗體制壓迫和異化危機，後現代主

自我創造、自由選擇和抵抗集體化壓迫的主張，以及對現代主體孤獨荒謬的存在感受的刻劃，成為現代主義流派中一面鮮明的旗幟，可以說是現代主義重要的精神骨幹，對台灣作家的影響也很大。本文所談的現代主義在許多方面都和存在主義有很大的交集性。

⁸ 參考張國清，《中心與邊緣：後現代主義思潮概論》（北京：中國社會科學出版社，1998），頁120。

⁹ 可參黃瑞祺，《現代與後現代》（第二版）（臺北：巨流圖書公司，2001）。

¹⁰ 可參詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》（臺北：合志文化出版社，1994），頁207-208；〈晚期資本主義的文化邏輯〉，收入詹明信著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》（臺北：時報文化出版企業有限公司，1995），頁34。

義的困境則是個人的力量消失了，自我和主體成為分裂和被建構的產物，無力反抗。

台灣的社會自解嚴以後，政治上的去威權和民主化，以及媒體解禁和資訊的爆炸，商業化、消費化的加深與資訊化的普及，使得台灣社會也出現了後現代主義的文化情境，例如大敘述的崩解、資訊和消費化對主體的宰制和解消等等，而新世代作家成長於八〇年代、活躍於九〇年代以後的台灣文壇，正是資本主義在台灣高度發展的時代，在後現代的商業文明裡，所有嚴肅的意義都面臨解構的危機，新世代作家因此難以對某種價值有堅定信仰，消費的熱情取代了對政治的關心，探索自我的興趣遠高於思辯文化或社會問題。¹¹學界一般也認為，新世代小說多半受到後現代主義的影響，表現出一種迷失、虛無或遊戲的傾向。但若我們從現代主義和後現代主義的上述脈絡加以觀察，則會發現本文選取的新世代小說對於自我、主體和異化問題的探索，並不完全採取後現代的立場，而是某種程度地呼應了現代主義。這些作品有幾個特點：第一，在關於自我的看法上，這些作品表現出兩種態度，一是不質疑自我的存在，關注自我所遭遇的困境，並設法尋求某種出路；二是雖然質疑自我的存在，但並未根本放棄對於某種主體性的深層信念，只是以徬徨摸索的姿態企圖保留某種自我的存在感。第二，對於使自我破碎化的異化問題，這些作品並非全然消極以對，而是採取了各種新策略進行抵抗。第三，在美學技巧上，這些作品雖然有部分受到後現代主義的影響，但它們也吸收了現代主義技巧，從而呈現出一種混融了現代主義和後現代主義的美學風格。

如果從現代主義的角度切入，便可看出這些新世代小說所具有的獨特且重要的意義，例如對於自我問題及自我困境的關注、對於高度資本

¹¹ 可參徐國能，〈孤獨自語或浪跡天涯：新世代散文觀察〉，《文訊》230期（2004.12），頁35。

主義社會裡的異化形態的試圖抵抗，這些其實也正是現代主義的主要關懷。不過，新世代小說已經不存在現代主義式的強大的中心化自我，但亦未盲目附和後現代主義對自我與主體的根本解構，他們對異化的抵抗或許微弱，但猶有掙扎反思，可以說這些新世代小說是處於後現代的困境之下，卻不甘俯首聽命，而想努力為自我尋找出路，在主題意識和美學技巧上，他們呼應了現代主義卻又混融了後現代主義，因此呈現出一種雜匯的面貌。

在本文的以下部份裡，「新世代小說」一詞均指前述的那些作品，而不是指所有的新世代作家作品。在第二節裡，筆者探討新世代小說對於自我困境和有關自我的各種不同態度，論證指出新世代小說對自我困境的反思與現代主義的相關性。第三節討論新世代小說抵抗異化的新策略，並將之與現代主義抵抗異化的方式加以對照。第四節則分析新世代小說在美學技巧上混雜現代和後現代的情形，最後再做出總結。

二、自我困境之反思：自我隱閉／解消與主體性的追尋

新世代小說中對於自我或主體的看法，是一個重要的問題。這些作品對於自我的看法大致可分為兩類，一類是不質疑自我或主體的存在；另一類則質疑自我或主體的存在。前一類看法反映在袁哲生、賴香吟和伊格言的作品裡，後一種看法則反映在張惠菁的作品中。駱以軍似乎兼有這兩種看法。以下我們分別探討這些作品本身的特點。

袁哲生作品裡的主要關心，是自我作為一種隱藏封閉的存在，以及由此一處境所產生的困境。¹²他的小說常見鄉土背景和童年經驗的刻

¹² 本文將此困境稱為「自我隱閉的困境」，強調自我的隱藏封閉的狀態，以及所產生的人際疏離與溝通障礙。在新世代小說中，這種自我隱閉的困境十分特出，小說主角常將自我封閉起來，不與外界溝通，有些是出於維護自我的

劃，其中預示了存在主義式荒謬孤寂的雛型，描寫出人物的孤獨與生命虛耗的本質。¹³在〈寂寞的遊戲〉中，男主角發現人的記憶最幽暗的部分都和寂寞有關，他自己最幽暗的記憶則是童年時代的捉迷藏遊戲：「我看見自己用一種很陌生的姿勢躲在一個寂寞的角落裡，我哭了。」¹⁴玩伴看不見主角的藏身之處，面無表情、眼神空洞，對主角視而不見，兩人彷彿隔著兩個星球的漫長距離，每個人都是一種隱閉的自我，對他人的存在視若無睹。男主角並改編了司馬光打破水缸的故事：司馬光堅持尋找失蹤的玩伴，打破水缸發現其中躲藏的小男孩竟然和自己長得一模一樣，「司馬光怔在原地，不知該如何面對自己……。」¹⁵這是認識自我真相的一則隱喻，最後被發現的自我，其實是一個隱藏封閉在水缸中的自我。

隱閉自我的主要困境，是與其他隱閉自我的溝通問題。在另一篇小說〈送行〉中，透過火車站的一個逃兵被兩名憲兵銬住的場景，帶出了逃兵的父親和弟弟（小男孩）、問路的老婆婆、少婦和小女兒及丈夫等人物，還有一連串溝通無效的情節：父親想替逃兵兒子穿上襯衫而未果，老婆婆問路卻不得要領，少婦和丈夫溝通卻失敗，小男孩約同學打

需要，有些則因此陷入孤獨迷惘的深淵，他們共同的問題都是無法與人溝通。由於有某種自閉的成分，因此本文使用主動性較強的「隱閉」而非僅被動受遮蔽的「隱蔽」。這種自我隱閉的狀態可能與新世代的成長背景有關，因為家庭結構轉型為小家庭，新世代通常遠離祖父母，加上父母忙於事業，新世代便容易與家族疏離，造成自我的隱閉；而後現代強大的擬像統治，也使自我隱閉／隱蔽的狀態更形嚴重。

¹³ 這是范銘如和陳國偉的看法。見范銘如，〈放風男子與兒童樂園〉，收入其所著，《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版社，2008）；陳國偉，〈時針劃過生命的荒原：袁哲生與黃國峻的小說〉，見《臺灣文學館通訊》（2004.6）。

¹⁴ 見袁哲生，〈寂寞的遊戲〉，收入袁哲生，《寂寞的遊戲》（臺北：聯合文學出版社，1999），頁21。

¹⁵ 同前註，頁66。

棒球也被放鴿子，接電話的小女生說她和他要找的人早就沒有說話了。小說中的每個人都是隱閉的自我，人際關係是疏離而冷淡的，想和對方溝通的人是無望而徒勞的，彷彿手鏽所發出的寒冷光澤，「感覺像一堵牆。」¹⁶所有人物都陷入僵局，時間虛耗、徒勞無功。小說中出現的白蟻，不斷撞擊燈罩而落地折翅，也呼應著此種徒勞的僵局，白蟻則是夢想與現實差距的嘲弄象徵。¹⁷然而袁哲生安排了一場白蟻啃光車頂、啃食乘客並爬滿憲兵身體致使憲兵拔槍射擊的超現實想像，似乎暗示了夢想只能以毀滅性的反撲與冷酷現實對決。

袁哲生點出了當代生活裡自我作為隱閉存在的處境，以及由此處境產生的溝通困境。對於此一困境，他似乎並非消極以對。在〈送行〉裡，小男孩回到學校，所有故事沒有開始也沒有結束，一切似乎只是原地踏步，但小男孩幫忙照顧少婦的女兒及他對未來的朦朧憧憬，卻為這個徒勞絕望的人際僵局帶來了一絲光明。可以看到，袁哲生似乎不甘於接受隱閉自我，而嘗試點出突破此一困境的可能性：即勇於開放自我、實踐自我。正如〈寂寞的遊戲〉中以阿姆斯壯乘火箭登陸月球、吳剛揮巨斧伐向桂樹為喻，暗示了自我的追尋需要勇氣，否則只能隱閉自我，與人隔絕，不斷重複寂寞孤獨的命運。袁哲生的此一態度，透顯出他對自我的某種信念，以及對於打破隱閉自我與溝通困境的希望。就此而論，袁哲生和現代主義關於自我的看法頗有相通之處。

和袁哲生相比，賴香吟和伊格言代表了另一類型。後者雖然也相信自我的存在，也關心溝通困境，卻和前者有所不同。在袁哲生那裡，是隱閉自我導致了溝通困境。在賴香吟和伊格言那裡，則是語言本身的困難造成了溝通困境；不僅如此，語言甚至威脅到主體的存在。賴、伊的

¹⁶ 見袁哲生，〈送行〉，收入《寂寞的遊戲》，頁98。

¹⁷ 見廖淑芳，〈一則關於夢與超越的現代寓言：閱讀袁哲生「送行」〉，《水筆仔》第五期（1998.6），頁22。

這種看法，反映出受到後現代主義影響的痕跡（賴香吟還受到女性主義和後殖民主義的影響）。我們先看一下賴香吟的作品。

在〈翻譯者〉裡，賴香吟明確地以「翻譯」指涉溝通，點出了人與人之間的翻譯關係——人生的一切都是翻譯的，夫妻的理念不同需要翻譯、女兒不了解父母的想法需要翻譯、甚至自我的表達也需要翻譯：「我們全都生活在一個翻譯的過程裡，不只是語言，連行為連價值連理想，我們全都說不出來自己的心意。」¹⁸小說以翻譯的困難指涉溝通的困境，夫妻、父女之間無法溝通理解彼此，最後連表達的欲望都放棄。女主角是一名翻譯者，她的父親熱衷政治反對運動，母親則是藝術家兼翻譯者，互不認同對方的理念且相繼去世，女主角試圖了解父母的歷史，以虛構的人物W來追溯母親的內心，並與自我相呼應。女主角和W都有自我追尋和表達的欲望，可惜終究徒勞，「被不能明確翻譯之物所苦擾」。¹⁹她藉由W反省翻譯的無力：

像是覺悟到了自己翻譯者的身分，她想原來她生活著只是依恃翻譯的方法，翻譯別人的語言，翻譯自己的語言，翻譯自己的姿態啊，她蹲下來緊緊地抱住我說：（妳知道嗎，我們就是這樣停不下來地翻譯再翻譯……）（它不過是一種技術啊，然而我們一生都在學這個技術，這個需要客觀需要文法需要倫理的技術……）²⁰

W努力學習翻譯的技術，但是卻感到自我無法被語言所翻譯和表達，遂緘默以對；女主角亦與之同感，她不願開口說話，長期裝作啞人，將自我隱閉起來。

〈翻譯者〉所深刻描述的溝通困境來自翻譯困境，而翻譯困境其實來自語言本身。小說女主角放棄溝通的根本原因其實是不相信語言，更

¹⁸ 見賴香吟，〈翻譯者〉，收入賴香吟，《散步到他方》（臺北：聯合文學出版社，1996），頁115。

¹⁹ 同前註，頁69。

²⁰ 同前註，頁85。

準確地說，是不相信男性主導的父權語言秩序。

在小說中，女主角雖然想表達自我，但她在想表達自我的時候「老是寫錯字，要不就是用錯標點符號，我的文法奇怪，因為我的句子總是太長，總是把不相稱的詞類放在一起。」²¹劉亮雅曾從女性主義和後殖民的角度指出，翻譯者意識到翻譯不只涉及語言的各個不同語境，也涉及語言內在的父權倫理秩序，女主角和W在父權語言秩序下選擇沉默，是抗議父權語言秩序抹煞女性的異質性，批判了反對運動國族主義的男權中心，同時也隱喻了台灣經歷不同殖民政權的瘡啞狀態。²²如果從此一分析出發，則可以看到，在〈翻譯者〉中，女主角其實有一個受到壓迫的女性自我，無法被語言所完整表達，為了堅持此一自我的獨立性，她放棄了語言，或使用怪句子說話，在這裡，女性自我既是父權語言秩序的受害者，同時也是抗拒者。從女性自我的立場出發，賴香吟質疑了語言背後的性別權力結構，並且以抗拒父權語言的另類語言努力表達自我，這種對自我的堅持與對異己力量的抵抗，其實正呼應了現代主義精神。

更年輕一輩的新銳作家伊格言，同樣關心自我與溝通困境的問題。不過他對於此一問題的理解又和賴香吟有別。賴香吟雖然認為翻譯困境的根源在語言，但她似乎只質疑父權語言秩序，並沒有根本質疑語言可作為自我表達的工具，因此她的小說女主角仍努力要以另一種語言表達自我。相對於此，伊格言卻似乎認為，語言不僅不能作為表達自我的工具，反而會威脅到自我的主體性。這個看法顯然受到後現代主義的影響。

後現代主義認為，語言並非主體賴以相互溝通的工具，反而是解消主體的力量。傅柯便指出，主體沒有自作主宰和自我表達的力量，主體只是被話語和權力關係所塑造的產物。塑造主體經歷的最重要的力量之

²¹ 同前註，頁105。

²² 見劉亮雅，〈跨族群翻譯與歷史書寫：以李昂「彩妝血祭」與賴香吟「翻譯者」為例〉，收入柳書琴等主編，《後殖民的東亞在地化思考：臺灣文學場域》（臺南：國家台灣文學館，2006）。

一就是語言。我們只能用語言向別人解釋我們的想法和感覺，我們也只能用語言來理解事物並自我解釋，從這個角度說，人的存在方式即是語言，它塑造了我們自身，也塑造了我們對世界的理解。但語言實踐卻不是孤立的個體行為，它受到社會環境、文化傳統和公眾輿論等多種因素的影響，社會的壓迫也因之嵌刻在所有語言之中，社會性的話語不但外在地塑造了我們的主體性，而我們也利用這些話語來內在地規範自身。²³因此語言對主體的模塑其實是導致了主體性的消亡。

從後現代主義關於語言和主體性的觀點出發，我們更可理解伊格言對自我與溝通問題的看法。在伊格言〈虛稱作者回函的小說〉中，敘述者「我」是一個懶得說話、獨自隱居在山間小屋的作家，以虛擬的讀者來函與自我展開對話，帶出一連串對自我意義的思索。小屋如同一座孤絕的島，隔離了外在的世界，使自我得以浮現：

照見島嶼的孤絕，需要的是獨立於島嶼之外、自身心境的切裂，像是一種懸吊在夜空中的冰冷視角。真正內化的材質無從援引，唯有獨立的荒寒才是可能得見的座標。而我獨立於島嶼之外的荒寒，又和你有著什麼樣的區別呢？²⁴

此處的荒寒顯然是自我意象之投射。不過更值得注意的其實是這種荒寒（自我）的特質。在小說裡，伊格言宣稱荒寒是一種「獨立於這山林之外的切裂，無關乎所謂的文明與原始」，它「獨立於文明和野蠻之外」，²⁵這種荒寒（自我）具有獨立性質，它存在於逸出城市與山林、文明和野蠻的冷僻空間，即是一種本質和本真，而且需要以隱閉的方式來抗拒語言文字對自我的建構。小說中的敘述者「我」拒絕溝通，不願

²³ 見李楠明，《價值主體性：主體性研究的新視域》（北京：社會科學文獻出版社，2005），頁129。

²⁴ 見伊格言，〈虛稱作者回函的小說〉，收入伊格言，《囊中人》（臺北：印刻出版社，2003），頁88。

²⁵ 同前註，頁92、93。

和來訪的女編輯X說話，對語言文字反感：「我很高興她來，但還是一樣不大喜歡和她說話，甚至變本加厲地抗拒溝通。……或許我已然對文字或語言愈來愈反感了。那是文明嗎？我想是的。」²⁶敘述者「我」認為語言文字是文明的產物，因此抗拒語言文字對自我的建構，這裡可以看到後現代的語言和主體之關係，敘述者「我」正是為了維護自我的獨立完整，才拒絕以語言進行溝通。敘述者「我」並進一步反思荒寒（自我）的不可言述和不可相互理解：「未明的荒寒再生出荒寒，空間之外又有空間，其間收藏的譯文展現著不同的形式，甚至有著無以計數、彼此互異的語言？」²⁷這裡點出語言無法翻譯完整的自我，不同的自我更不可能以語言互相溝通理解，因此溝通是無益的。小說最後，敘述者「我」被迫離開隱居的小屋，回到了城市，代表了自我的失落（遺落荒寒），小說並暗示，遺落荒寒就等於失去了獨立價值，易於被文明或各種思維所收編。

伊格言和賴香吟一樣，看到了語言對自我的建構性而加以反抗，賴香吟抗拒的是語言的陽物中心和父權秩序，並試圖摸索女性語言表述的可能性；伊格言則抗拒語言作為文明體系的操控形式，從根本上棄絕表述和溝通。他們寧願作為隱閉的自我，質疑語言，放棄溝通，以示抗議。

以上分析的袁哲生、賴香吟和伊格言的作品，我們可以看到，同樣相信自我的存在，袁哲生是因為自我的隱閉而產生溝通困境，想要表述和開放自我，重啟溝通；賴香吟和伊格言卻是因為意識到語言對自我的建構性，特意隱閉自我，棄絕溝通，以維護自我的完整性。因此，自我的隱閉可以是主體迷失和溝通困境的根源，需要重新去開啟、認識和實踐；也可以是存乎於心、不言於外的主體堅持，不願被語言所模塑操控，而情願棄絕溝通。這兩種姿態的共通性就是肯定自我的存在，或者力求

²⁶ 同前註，頁92。

²⁷ 同前註，頁94。

突破此一自我的困境，或者致力於維護其主體性的完整，這便是現代主義精神的延續。而賴香吟和伊格言對於語言建構自我的完整性和合理性保持警覺，拒絕被語言代表的體制文明收編，則是受到後現代觀念的影響，從這裡又可看到新世代小說消化後現代主義的痕跡。

但是，新世代作家中還有另一派是對自我產生了懷疑論：若進一步解消自我的存在，那麼主體將何所依憑與建立？這就產生了徬徨漂浮的失根困境，張惠菁的作品可以作為代表。她一方面對現代主義式的自我表示質疑，另一方面則描述了後現代社會裡自我消失的情形。在〈蒙田筆記〉裡，張惠菁藉由一個女研究生揣想文藝復興時期法國的懷疑論者蒙田在隱居中鞏固自我的過程，提出了對現代主義式自我的懷疑。蒙田所代表的現代主義式自我，藉由隱居來確定自我的面目。隱居可以與世俗隔絕，使他保持自我的完整與不變。而這個恆定不變的自我，乃是蒙田理想型自我的投射。他想像並自以為是地繼承父親的隱士命運，卻在發現父親並未終生隱居的秘密後頓感自我價值幻滅。自我所形塑的父親形象既無法成立，與之相連的理想自我形象亦隨之崩解。經由張惠菁的此一揭露，現代主義式的自我只是個人的理想性虛構。

此外，張惠菁又藉著女研究生對其朋友胡媛媛的自我認知所做的分析，呈現了後現代社會中的自我處境。胡媛媛在紫微斗數、心理測驗、彩妝保養等資訊中認識自我，「心理分析替她畫出的個性型類，命相替她預測的生命圖軌，流行文化與暢銷書提供的格言，像雨一般打在她身上，她仰著臉張開嘴，把它們全都喝下肚去。」²⁸正如布希亞所說，在時尚、傳媒、廣告、信息傳播網路的再生產層面上，任何物體都可以被簡單地複製，於是生產被模型所替代，任何東西都不再按照自己的目的

²⁸ 見張惠菁，〈蒙田筆記〉，收入《惡寒》（臺北：聯經文化事業出版有限公司，1999），頁71。

發展，而是出自模型，這就是符號社會的擬像。²⁹真實是根據模型而產生，以致擬像模型比真實還要真實。胡媛媛透過命理和流行資訊建構出擬像自我，呈現了後現代主義式的自我其實已被外物所穿透，所謂的主體性也不再存在，而成為零散扁平、沒有個性的個體。對於這樣的個人存在處境，張惠菁用了一個沙粒的意象加以描述：「我們都不過是一粒粒的沙」，「在大街上，在公車裡，在商店的櫥窗前，整個城市充滿了不能辨識，不能區別的沙粒。」³⁰後現代社會裡的個人在失落自我與主體性之後，已然成為在城市中流動的無名沙粒。

張惠菁一方面對現代主義式的自我建構表示質疑，另一方面對後現代社會下的自我喪失冷眼凝視。但她是否安然接受這兩種結果？值得注意的是，在質疑或凝視中，張惠菁其實都採取了一個質疑者和觀察者的位置，以冷靜和保持距離的方式，對現代主義的自我論述不斷進行分析、思考和懷疑，對後現代社會的個人處境進行觀察凝視。張惠菁對現代主義的自我和後現代的擬像自我都加以質疑拆解，反映出解構的精神，但她仍懷有一種尋找主體所寄的渴望，並未放棄對某種主體性的深層信念，因此仍和現代主義的主體堅持有共通之處。

如果袁哲生、賴香吟和伊格言的態度是肯定自我，而張惠菁的態度是否定自我，那麼駱以軍的態度則在這兩者之間。一方面，駱以軍似乎感受到和袁哲生類似的溝通困境。在小說〈降生十二星座〉裡，主角楊延輝斯文內向，不懂女性的心，對小學女同學的挑釁無力招架，對大學時代女友的抱怨也不知所措：「我從來不知道你腦子裡在想什麼」、「你不要老是一副置身事外的樣子……如果有一天我毫無來由地自殺，你知道我心裡在想什麼嗎？」³¹雙方溝通不良以致愛情關係缺乏了解。小說

²⁹ 參考Jean Baudrillard著，車槿山譯，《象徵交換與死亡》（南京：譯林出版社，2006），頁77-78。

³⁰ 見張惠菁，〈蒙田筆記〉，頁101。

³¹ 見駱以軍，〈降生十二星座〉，收入駱以軍，《降生十二星座》（臺北：印

中以電玩遊戲「道路十六」破解第四格入口之謎來象徵愛情的難解，第四格被日本電玩設計師取名為「直子的心」，沒有缺口無法進入，正如女性的內心，難以索解，道出了兩性關係的隔閡與愛情的溝通無力感。「不能進入」是主角心底絕望沮喪的呼聲，他開車在街道上奔馳，恍如置身在道路十六的迷宮，每輛車子都是自成空間的格子，不能進入，「你有時真的想瘋狂地大喊：只有我一個人！只有我一個人！」³²因此，每輛車子都代表一個封閉的自我，互相無法進入，個人自囚在自己專屬的牢籠之中，人際關係斷絕而疏離。道路十六影射的是當代社會個人的隱閉自我與溝通困境，這個隱閉的自我受到壓抑和忽略，漸漸失去它的面貌，連自己都不可辨識，最後只有借助星座學的幫助來理解它。換言之，自我的隱閉程度是如此深重，以至於不僅他人對之無法理解，連自己都對之難以認識。這種對於隱閉自我的絕望看法，其悲觀程度遠超過袁哲生。

以上的分析顯示，駱以軍雖然肯定某種自我的存在，但又認為此一自我處於至深的溝通困境之中。他不僅對於突破自我與他人的溝通困境表示絕望，甚至認為自己與自我的溝通都有其困難。

另一方面，駱以軍對於後現代社會個人自我喪失的情形，也有和張惠菁類似的觀察。〈降生十二星座〉除了以「道路十六」電玩迷宮來隱喻自我的隱閉與溝通的困境，還將「快打旋風」的電玩人物與西洋十二星座串聯起來，進一步帶出個人自我的消滅與後現代社會的擬像統治。男主角楊延輝每次都選擇天蠍座的春麗來破關，只因她背負著為父報仇的星座宿命，而春麗這角色永遠逃不開星座命運的設定及玩家的操控，就如同現實生活中的人逃不開社會體制和規則的擺弄。男主角的生命中也有許多不同星座的春麗，她們都有互異的個性與命運，令人無從認知與掌握，於是男主角只好求助於星座，然而他卻意識到：

刻出版社，2005），頁34-35。

³² 同前註，頁58。

十二個星座乍看是擴張了十二個認知座標的原點，實則是主體的隱遁消失。他人的存在成了一格一格的檔案資料櫃。認知成了編排分類後將他們丟入他們所應屬的星座抽屜裡，而不再是無止境地進入和陷落。……可以挑選任何一套詮釋的系統，只要你按下你所屬的或你要的星座，所有的表象於外的乖謬行為、歇斯底里的扮相、你不能理解的沉默或空白，都可以匯編入它的星座解剖圖。啊！你只要握有那個星座的指南，就可以按因應於他（她）們性格節奏而設計的謀略，照著路線，一步一步直搗私處。³³

十二星座將人劃分成十二種個性類型，所有的人只要對號入座再按圖索驥，即可認知自我與他人，這種經由外物來認知與建構的人我圖像，正是布希亞所說的擬像，呈現的是喪失主體的模型化的空洞個體。當星座已成為九〇年代之後建構自我的主流資訊和工具，若拋開星座，還有什麼可以當做認知自我的方便法門？在小說結尾，眾人仰望天空看著快打旋風的角色互相格鬥，與天際璀璨的銀河星座相輝映，在這超現實的夢幻中似迷若失；主角也想起許多友人的星座並熟知其特性，「但我完全無法理解那像一大箱倒翻的傀儡木偶箱後面的動機是什麼。」³⁴擬像作為自我喪失後的個人存在形式，其背後已不存在所謂的自我可供探索。

可以看到，駱以軍一方面肯定自我的存在，另一方面卻觀察到自我的喪失與擬像自我的出現。這兩種看法是否矛盾，尚難論斷，但在此不妨指出一點，那就是駱以軍的隱閉自我和擬像自我之間，似乎存在某種互為因果性：自我愈隱閉，自我愈只能表現為擬像；擬像的統治愈強大，自我就愈隱閉。自我的隱閉和消逝，就是星座建構擬像自我的開始。小說主角察覺到自我是被外物操弄的「傀儡木偶」，被許多遊戲規則所界定和擺佈，但卻不知道能用什麼方式抗拒操弄並重新認知自我，從而擺

³³ 同前註，頁50-51。

³⁴ 同前註，頁60-61。

脫傀儡木偶的命運，因此有著失根的迷惘與無依感。

在〈蒙田筆記〉和〈降生十二星座〉中，我們看到現代主體所依恃的自我的解構和消失，以及後現代個體藉外物建構自我，以擬像代替真實，實則主體已經死亡。主體果真是現代社會啟蒙和理性的虛構嗎？喪失主體的個體，要如何面對資本主義龐大的權力機制和物化危機？既失去了現代主義的自我，又不甘棲身於後現代的擬像自我，故對於自我的概念無從把握而感到深深的困惑，但從小說主角對現代自我的拆解和後現代自我的質疑上來看，卻顯示獨立思考的主體仍然存在，只是這主體極其脆弱；在揭示了自我的建構和外物的操控皆為虛幻後，也頓失立足點而茫然無依，有著強烈的主體失落危機感，陷入了徬徨失根的困境。

黃錦樹曾指出：駱以軍小說中形成了一個「脆弱、敏感、多愁、易於被存在的細節所撼動的小主體」，是一個「極其易碎的自我」，它試圖以抒情對抗存在的荒謬，³⁵這是駱以軍和張大春那種後現代的屏除主體與抒情形式的最大區別。有趣的是，在張惠菁的〈蒙田筆記〉也有一個冷靜、保持距離、不斷分析、思考和懷疑的小主體，不走抒情路線而走理性路線，最後被層層的理性分析和拆解所擊倒，和駱以軍的抒情主體一樣脆弱無依。不管是抒情主體還是理性主體，對自我解消後的失根困境都無能為力，在迷霧中徬徨摸索，卻找不到答案。

張惠菁和駱以軍雖面臨自我解消的困境，但仍希望尋找主體的寄託，對後現代的擬像自我也有深刻警覺，因此是現代主義精神的另類發揮：自我雖解消，仍拒絕被外物穿透或替代，流露出一種捍衛主體的本能與渴望。

經由上述的討論可發現，不論是否相信自我的存在，新世代小說作家都保持著對主體的關懷，他們或許不信任語言，不信任後現代建構主

³⁵ 見黃錦樹，〈隔壁房間的裂縫：論駱以軍的抒情轉折〉，收入《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》（臺北：麥田出版社，2003），頁346-347。

體的形式，但又無力超越，因此深陷在各種自我問題與存在困境之中，不斷的嘗試尋找出路和解答，透出一種不懈的主體性的追尋。由此也可以看到，新世代小說刻劃了自我隱閉和解消的困境，隱隱透出對後現代主體危機的困惑和焦慮，不論他們是否相信本質和先驗主體的存在，他們都不願完全屈服於後現代的困境，試圖摸索和尋找出路，相較於現代主義的孤獨而強大的自我形象，新世代的自我形象則是脆弱和微小的，但又不是後現代「非中心化的主體」，因此他們可說是呼應了現代主義的主體追尋精神，而又無力建立強大的中心化主體的族群。

三、抵抗異化的新策略

主體的失落和人的異化常相伴而生。異化 (alienation) 是人在現代社會中的一種狀態，意指生命被外在的異己力量決定，使個人無力掌控自我存在，從而喪失本真或自我的一體感。馬克思 (Karl Marx, 1818-1883) 指出了人在資本主義剝削下的勞動異化情形，資本家剝奪了勞工的勞動結晶與參與生產的感覺，使得人們的勞動與自身脫離，人成了非自主性的、異化的勞動，導致了自身的喪失。³⁶後來異化也被用來描述現代都會生活的特徵，現代科技的非人性、集體化的制度和機械式的日常生活，使人喪失了對自身存在的自主能力，這種都市生活的異化是現代主義文學常見的主題。³⁷存在主義思想家也關心異化問題，例如海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 便提出「常人」(das Man) 的概念，指出作為「常人」的自我存在，乃是日常生活中人云亦云、庸碌而缺乏

³⁶ 可參馬克思著，伊海寧譯，《1844年經濟學哲學手稿》論「異化勞動」部分，（臺北：時報文化出版企業有限公司，1990）。

³⁷ 參考Peter Brooker著，王志弘等譯，《文化理論詞彙》第二版（臺北：巨流圖書公司，2003），頁6-7。

主體性的存在，是一種「非自立和非本真狀態的存在」。

當代的一些理論家，則將異化概念應用到對後現代社會的批判上。列斐伏爾（Henri Lefebvre, 1901-1991）便指出，當代資本主義社會是一個全面異化的社會，人的異化的現實比馬克思當時所說的更嚴重，因為社會的各個領域，包括日常生活中都包含著異化之網，使人精神上感到更加苦悶，而日常生活的異化離群眾最近，對人的本能的壓抑和創造性的窒息也最嚴重。³⁸這種發達資本主義對人在心理和精神上的壓抑，表現在家庭、婚姻、民族和日常生活的各個領域，還有消費、旅遊、廣告等休閒活動。³⁹科技理性和消費文化主導了日常生活，使其成為刻板重覆、無意義和無深度的所在。赫勒（Agnes Heller, 1929-）也說，日常生活是一種重複性的思維和實踐，對創造性活動有抑制作用，與官僚體制有異曲同工之處。⁴⁰因此我們看到，異化已滲透到日常生活的每一個層面，人也在其中喪失了自我的創造性和主體價值。

異化的問題在六〇年代以來的台灣現代主義文學中已有不少描寫，成為現代性批判的先聲，而新世代作家身處高度資本主義化的九〇年代台灣社會，對此問題亦有許多發揮，並創造出抵抗異化的新策略，成英姝、黃國峻、朱少麟、童偉格的作品可作為代表，以下分別探討他們的作品中表現出的四種抵抗異化的模式：

（一）失憶症與狂想曲

成英姝擅長寫荒謬劇場風格的黑色小說，像《公主徹夜未眠》中的都市小人物，常常掙扎在一成不變的生活模式中，無力改變，而有許多

³⁸ 見陳學明等人編，《列斐伏爾、赫勒論日常生活》（昆明：雲南人民出版社，1998），頁9。

³⁹ 同前註，頁14、37。

⁴⁰ 參考周憲主編，《文化現代性與美學問題》（北京：中國人民大學出版社，2005），頁56。

無厘頭的作為和超現實的狂想，演出一幕幕荒謬可笑的情節。她筆下的小人物也因為在日常生活異化的困境中不斷重複相同的命運而顯得可悲。

〈公主徹夜未眠〉和〈我的幸福生活就要開始〉以不同的敘述角度描述一個有著殘廢的工人丈夫、需撫養兩名女兒、身負家庭經濟重擔的母親，以失憶症和種種乖張離譜的行為來逃避身為母親／妻子的責任和生活的壓力，引起他人的不解和指責，例如她以失憶為由，不承認丈夫和女兒，常常我行我素，又將紅色的西瓜渣幻想成是殺死丈夫和女兒的血跡，然而她仍無法擺脫工作養家的生活，「她這幾年老得特別快，背也有點駝，她本來就很矮小，現在變得更小，像那種死掉的，剩下硬硬的殼子，六隻腳都縮在一塊兒的昆蟲。」⁴¹婚姻和家庭生活令一個女人異化如死硬的昆蟲，失憶症則是女性主體的微弱反抗，但終歸無效，突顯女性被婚姻和階級身分綑綁的、不堪承受的生命之重。

〈等待火車〉中的女人，一大早就到火車站臥軌自殺，遇到一個男人和一個推銷員，三人討論世界上有什麼解決不了的事，女人說是「生活」，一語道破日常生活本質上的重複和無可逃脫，只能以自殺來結束此種困境。但等了四個鐘頭的結果竟是車站要拆掉，火車不從這裡經過，連自殺都不能如願，生活還是要繼續下去。這個故事令人想到貝克特的《等待果陀》。在《等待果陀》裡，主角們等待一個永不來臨的承諾，雖然因此產生不確定的荒謬感，但仍保有希望；相對於此，〈等待火車〉卻是宣告希望破滅、等待無效、生活乃永遠不能結束的可怕循環，其荒謬性更甚於《等待果陀》。

〈聖誕夜的三根火柴〉的男主角在聖誕夜被炒魷魚，滿腔失落，藉著三根火柴的光亮，召喚對婚姻、工作和財富的「狂想曲」，因為老婆和孩子已變成雞肋、工作也常遲到充滿倦怠、又無萬貫家產可繼承，這

⁴¹ 見成英姝，〈公主徹夜未眠〉，收入成英姝，《公主徹夜未眠》（臺北：聯合文學出版社，1994），頁146。

就是凡人生活的實相，人成為婚姻家庭和工作的奴隸。他在火柴的光亮中幻想老婆外遇以刺激平淡的婚姻，又殺死了解雇自己的老闆來洩憤，最後幻想有個闊綽的父親，但火柴熄滅後一切又回到原點，人面對機械式的生活異化，完全無能為力。

《公主徹夜未眠》是「從超現實到憎恨現實，從憎恨現實到存在性之不可掙脫，從存在性之不可掙脫到無目的之等待，從無目的之等待到小說凝視現實」⁴²的存在困境之書寫，以後現代形式表現了存在異化的荒謬現實，並試圖作微弱的抵抗。雖然人物的失憶症和狂想曲無法改變現實，卻仍可視為一種逃脫、抵抗生活異化的新策略。

（二）以翻譯體表現異化心聲

以獨特的翻譯體和現代主義式寓言在新世代小說中獨樹一幟的黃國峻，也關注異化的問題。他的小說人物和場景多為洋名和陌生的異域，張大春曾指出此種設計所引發的陌生感、域外感是與作品內在情境相合的。⁴³黃國峻在敘述的文法上任意變換主詞，形成跳躍迂迴、表意不明的怪異句法，類似翻譯體的形式，遙接七等生的「小兒麻痺式」文體，這是典型現代主義的語言陌生化表現，也是展現小說人物異化心境的獨特形式。從人名場景到敘述語言的洋腔洋調，黃國峻製造了個人化的疏離美學，⁴⁴呼應的正是他對於異化問題的思考。

例如〈留白〉藉一對夫妻——雅各和瑪迦各自無法突破的畫家生涯

⁴² 見張大春，〈凝視時間：成英姝「公主徹夜未眠」弁言〉，收入成英姝，《公主徹夜未眠》，頁12。

⁴³ 見張大春，〈首獎留白〉，此文為張大春講評黃國峻〈留白〉的意見，《聯合文學》226期（2003.8）。黃國峻〈留白〉獲得第十一屆聯合文學小說新人獎推薦獎。

⁴⁴ 可參考李爽學，〈疏離的美學：黃國峻短篇小說綜評〉，收入《書話台灣：1997-2003文學印象》（臺北：九歌出版社，2004）。

和家庭主婦生活，暗示其生命留白的空虛和空洞：「留出來的空白，在整個構圖上的比例擴大了，而且移向中心。那些色塊、線條，在圖框中沒有出口，像撞球一樣，來回碰撞，什麼事都要擔心，都要逃避。」⁴⁵生命的空白擴增並擠壓僅存的意義，人遂淹沒在無盡的空虛之中，如同瑪迦為配合丈夫專心作畫而擔起所有家務，犧牲自己的志向，變得愈來愈瑣碎、退化與封閉：「揮之不去的空洞，把瑪迦稀釋得輕盈透明」、「她要將一生葬於這座墓中」、「日子棲在她身上，沒有動靜」。而雅各背負著成名畫家江郎才盡的壓力，每天畫著沒有創意、不知所云的畫作：「雅各不滿意才剛畫下的那幾筆。可是偏偏放棄之後，他才又發現了其他可能性。繼續將錯就錯下去好了。那幾筆，囤積在畫面四處，像烏雲逼近，蓋過了圖像。再怎麼反覆琢磨都是徒勞。」⁴⁶夫妻倆各自陷在重複而沒有出口的創作和家庭生活中，成為空白的、異化的存在。小說中不斷變換的主詞和任意跳接的怪句子，即反映了主體異化的扭曲及錯亂，以此喚起讀者對異化的警覺和抵抗。

（三）傳奇式的思辯與悟道之旅

朱少麟的《傷心咖啡店之歌》藉由女主角馬蒂追尋自我的旅程，檢討了人為謀生而工作，工作反過來決定人的價值的荒謬現象，批判資本主義社會將人納入工作和身分地位的框限而導致的異化：「我們都被社會機器異化了，變成先有工作，有身分，然後才有人。」⁴⁷馬蒂婚姻失敗、頻換工作、一事無成，透過和不同人物的辯難，她不斷思索在社會機器的規範中，人的自由應如何獲得？書中的人物或困於愛情的執著、或陷於金錢和工作的泥沼，都不得自由，但最後卻在各自的人生經歷中

⁴⁵ 見黃國峻，〈留白〉，收入《度外》（臺北：聯合文學出版社，2000），頁17。

⁴⁶ 同前註，頁21。

⁴⁷ 見朱少麟，《傷心咖啡店之歌》（臺北：九歌出版社，2000），頁73。

得到新的生命體會：「哪一種生活都有它必須經歷的路途，即使從一切生活方式中逃離，像浪遊的耶穌，他還是在經歷；經歷過了，收進自己的意識裡，又朝圓滿接進了一步。……這就是活著的意義。」⁴⁸

從對社會機器的異化問題的檢討、人類自由問題的思考，到肯定不同生命經歷的存在意義，《傷心咖啡店之歌》頗似馬森的《夜遊》，繼承了六〇年代存在主義的精神，試圖以人的自由選擇來超越存在的困境，兩書皆是透過女主角對婚姻和工作的反省，和不同的人物進行觀念的對話，並展開一場自我追尋的漫遊。馬蒂著迷於俊美的海安，追逐與之相像的耶穌，最後在馬達加斯加體悟生命經歷的重要，且因捨身救人而喪生，以愛的付出作為自我的最高實現，完成了自我悟道的旅程。這樣的情節安排雖然過於傳奇，有通俗夢幻的愛情歷險成分，削弱了現實性，但或如馬森的評論所指出，馬達加斯加代表一個夢境和理想，是台北社會的倒影，用以反襯現實的庸俗，⁴⁹則發生在馬達加斯加的事物也就跟著傳奇起來，成為現實中不可觸及的幻夢。此外，《傷心咖啡店之歌》也暗示了抵抗生活的異化，必須要靠獨立思辯和不斷經歷各種人生過程，勇於自我追尋，體認愛的價值，才能對生命意義有透徹的了悟，並由此得到心靈的救贖。有趣的是，《傷心咖啡店之歌》將獨立思辯和悟道的旅程刻劃得像大觀園中的幻景，雖然反襯了現實的庸俗，卻也暴露了「悟道」如同傳奇般的虛幻性質。對於凡人來說，悟道其實是可遇而不可求的，只有借小說情節來抒發「不得悟道」之鬱悶了。

（四）無所為與無希望的寄生

與伊格言同年的年輕小說家童偉格，善於經營鄉土素材和荒村人物的生存狀態，他對都市中的特殊族群——「另類潮流新邊緣人」也有深

⁴⁸ 同前註，頁359。

⁴⁹ 見馬森，〈遇到了一位天生的作家〉，《傷心咖啡店之歌》序，頁7。

刻的描寫，例如〈暗影〉的主角就是居無定所、打工度日、沒有生活目標的都市另類潮流新邊緣人，他在咖啡館打工，和失意的流浪漢、搞小劇場的老闆、非法打工的印尼人相識，這些新邊緣人其實是詩人、哲學家和藝術家，但卻不見容於主流社會的體制和價值觀，故而自我放逐，甚至自我否定，過著「即使對未來沒有任何希望，我還是會用最低的能量寄生下去」的日子。⁵⁰這些新邊緣人不像六〇年代的邊緣人（如七等生筆下的隱遁者）試圖建立強大的思想主體來對抗主流體制，他們不標榜自我的價值，在生活夾縫和社會邊緣無所為、無希望的漂浮與生存。這種逸出體制收編之外的存在狀態，亦可視為抗拒資本主義社會與生活異化的力量，哪怕他們是如此微不足道的渺小。

〈驩虞〉則是一篇在高度的時空跳躍和壓縮下不斷變換敘事人物、從山村大廟到都市場景、將鄉土民俗與都市生活百態融於一爐的小說，城鄉元素的快速切轉，暗示了鄉土的消逝與都市的無限膨脹，即期外匯交易員、理性乾淨像隻蠶的上班族、擔任編輯校對的妻子與只會說書生故事的丈夫，全都被制式的工作和生活所綑綁，「我們是對許多問題都無能為力，一點用也沒有。只是，如果這世界一塊陸地也沒有了，我們興許還是得活下去，……我們總能活著，如此而已。」⁵¹面對無法逃脫的異化威脅，童年回憶、大醮做戲、遙遠的國際新聞、杜撰的書生故事、意識流奇想……，各種方式都不能得到真正的歡娛，生命就只是活著而已。「總能活著」固然或許是一種煎熬，但也或許是一種不放棄，〈驩虞〉傳遞了生命方生方死的滄桑循環和不死不生的恐怖歡娛，以無所為與無希望的寄生形態，表達了異化生命的卑微掙扎。

從以上的分析可看到，對於社會機器和體制的束縛、婚姻家庭和工

⁵⁰ 見童偉格，〈暗影〉，收入童偉格，《王考》（臺北：印刻出版社，2002），頁103。

⁵¹ 見童偉格，〈驩虞〉，收入《王考》，頁182。

作的一成不變所造成的日常生活異化，新世代作家已拋棄了現代主義建構強大的自我以資抵抗的企圖，而是另外發展出抵抗異化的新策略，例如以失憶症和狂想曲、隱喻異化的翻譯體、傳奇式的思辯與悟道之旅、無所為與無希望的寄生來消解異化的壓迫，並同時揭示異化的生存狀態。這些柔弱的抵抗方式，在異化生活的籠罩下時常顯得虛幻不實、慘然無力與卑微不堪，反而因此更加突顯了後現代情境下人們生活的重複與徒勞之本質。從新世代作家試圖抵抗無所不在的日常生活異化來看，新世代作家應是具有現代主義的抵抗異化之意識的，然而他們面臨的又是更為深刻的後現代異化困境，只能以較為柔弱、不具強大思想力量的主體作為抵抗策略，此即與身處後現代的文化情境有關。當後現代的自我面臨隱閉和解消的危機時，已無力建構完整的關於自我的思想面目，而是採取了幻想、逃逸、卑微營生等相對弱勢的手法，表達他們對體制的不滿與抗議，也傳達了後現代主體卑微掙扎的存在意識。

四、現代主義／後現代主義相混雜的美學技巧

劉亮雅曾指出，解嚴以來的台灣小說吸納了現代主義和寫實主義，又特別強調後設小說、私小說、反諷、諧擬、內心獨白、雙重聲音或多音敘述、真實與虛構的混雜、魔幻寫實、夾敘夾議、文類雜揉、表演性、拼貼，⁵²這些特質在本文所討論的新世代小說中也經常可見。本文所討論的新世代作家中，有的以後現代技巧見長，如成英姝《公主徹夜未眠》是以後現代形式表現人類存在困境的例子，當中所出現的某些人物在不同故事中的多角度形貌，或是將經典文類如普契尼的歌劇詠嘆調、安徒生童話故事、貝克特的荒謬劇等翻轉為市井小人物的黑色狂想曲，均表

⁵² 見劉亮雅，〈後現代與後殖民：論解嚴以來的台灣小說〉，收入《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》，頁40。

現出文本互涉（Intertextuality，或譯互文性）、後設和拼仿（pastiche，或譯恣仿）等後現代技法。⁵³有的作家則傾向現代主義，如黃國峻在《度外》所創造的小說翻譯體，⁵⁴承繼現代主義的語言創新美學觀，以怪異句法和異國場景營造異化氣氛，以寓言形式表現溝通和異化問題。在以下的部份裡，筆者將討論揉合了現代主義／後現代主義美學技巧的新世代作家作品，以童偉格、駱以軍、朱少麟等人為例，分析他們如何將現代主義的內心獨白、意識流、象徵、時空跳躍，以及後現代的後設、魔幻寫實、文類雜揉、諧擬巧妙的融混在一起，發展出混雜性的美學風格。

童偉格的〈驩虞〉以大量的時空跳躍和意識流混合了魔幻寫實，從老爹出殯前一夜穿越時空的想像與回憶、神明誕辰做醮的民俗搬演，「順著轉著，順著轉著，順著轉著，時間並不因為人的惶惑而稍加停留，小路繼續奔走出亡，離了山村大廟」來到了濱海公路、都市生活百態，又回到十二年一度的大醮，其間諧擬了古典俠義小說的敘事語調，又穿插現代小說的修辭，例如以下這段：

老爹您好樣的，您這麼好本事，給咱弄隻小烏龜您都不肯，您這麼好本事，也不在人前顯露顯露，讓咱威風威風，您要教訓咱，也不換套新步數，次次就是那套虛虛的伏魔拳，咱人還沒長大，已經招架得差不多了，您說活物不能當玩具耍，您自己怎麼就這麼漂亮地幹掉一條大蛇？……星光再也不奇妙了，它們彷彿遠遠張著眼，見證了一切，卻冷冷地不發半點聲息，他想找一些字眼來形容自己的感受，片刻，他找到了目前唯一能找到的字，他想，

⁵³ 見羅夏美，〈成英妹「公主徹夜未眠」的寫作技巧探討〉，《臺灣文學評論》，第二卷第二期（2002.4）。

⁵⁴ 另一位同樣擅長翻譯體的新世代小說家黃柏源，其小說《帕洛瑪》則是一種後設、擬仿的翻譯體，展現的是戲耍和嘲諷的後現代本質，與黃國峻的翻譯體有著不同的創作目的與成因。參見李爽學，〈異國情調與異化文體：序黃柏源著「帕洛瑪」〉，收入黃柏源，《帕洛瑪》（臺北：木馬文化出版社，2004）。

他恨他老爹。⁵⁵

這一段兒子對父親的埋怨，前半部以俠義敘事口吻開始，到後面又出現星光見證一切這種現代修辭語法，可說是十分矛盾又駁雜的敘事風格，通篇這樣的案例出現不少。小說最後更以沒有邏輯的意識流，將法會、做醮、都市日常生活的瑣碎事物拼貼在一起，使得〈驩虞〉成為敘事和美學技法的大雜匯，這種極度混雜和壓縮的手法，貼切地傳遞了現代社會資訊爆炸和變遷快速的感受，反映了現代人的時空體驗，看似琳瑯滿目，實則虛幻而空洞。

駱以軍的〈降生十二星座〉，也融合了現代主義的內心獨白、象徵隱喻和後現代的後設成分。小說中不時插入括弧按語傳達男主角的想法，干擾小說敘述的進行；各種不相干訊息的並列，也顛覆了原有的價值與意義，例如：

清掃廁所時，發現猙獰盤紮在牆上的簽字筆留言：各種性器官和性交的圖案，還有諸如「台灣共和國萬歲！」「余永卿我操你屁眼！」（那不是我高中教官的名字嗎？）還有重覆了至少一千遍各種字體的FUCK，突然在其中發現一長排的工整的字：波特萊爾是牡羊座齊克果是金牛座福克納是雙子座柏格曼的巨蟹座空缺歌德是處女座葛林是天平杜斯妥也夫斯基是天蠍當然嘍貝多芬是射手三島由紀夫是魔羯大江健三郎水瓶而馬奎斯是雙魚。⁵⁶

這是男主角常去的一家PUB廁所牆上的塗鴉。在這裡，性交、國族、教育體制、星座次文化，剎那間都變成一種等值和廉價的發洩，形成意義的失重和存在的荒謬感。小說中多重敘述時間的交錯，不連貫空間組合的拼湊，將主角回憶、現實生活和電玩世界融於一爐，造成過去與現在、現實與虛擬之間的混淆，打亂讀者的直線思考，使讀者從閱讀的停

⁵⁵ 見童偉格，〈驩虞〉，頁150。

⁵⁶ 見駱以軍，〈降生十二星座〉，頁37。

頓和錯亂中，去感受失序漂浮的不確定、反思虛構與真實的關係，駱以軍以此來傳遞新世代「確確實實『被造成』的歷史失重感、蒙太奇式的身世切割、獨白式的聲音氾濫替代了敘事主體」。⁵⁷他以後現代形式來包裝作品，實際上探討的卻是主體存在的處境，適切地讓存在主義和後現代主義兩種看似衝突的理念並置，⁵⁸也將現代主義的技巧和後現代技法串聯在一起。

朱少麟的《傷心咖啡店之歌》也探討存在異化的處境，但卻不走後設和魔幻的路線，而是以部分心理分析和內心獨白，「揉合了感傷、傳奇、遊記、宗教等敘事之類，炒作成一個豐富綿長的說部」，⁵⁹書中都會女子的戀愛故事、俊美無匹的男主角、傳奇的求道旅程，頗似通俗的言情小說，因此王德威將之歸類為新鴛鴦蝴蝶派，但又承認其「說教」的厚實——對異化的抵抗和存在主義式的自我追尋與哲學思辯。這就使《傷心咖啡店之歌》在嚴肅和通俗之間遊走，模糊了兩者之間的界線；而其敘事類型的雜揉，其實也體現了後現代的跨界和雜匯特性。或者可以說，這是菁英性的現代主義和後現代通俗品味的一次弔詭的結合。

另外，袁哲生在〈寂寞的遊戲〉中引用吳剛伐桂、司馬光打破水缸的故事，則一方面形成了後現代的互文性，同時又是一則現代主義尋找自我的象徵隱喻。以上的例子均顯示，部份新世代作家嘗試將現代主義和後現代主義的技巧混雜在一起，創造出新世代特殊的混雜型美學風格。

⁵⁷ 見駱以軍，〈駱以軍的小說觀〉，收入陳義芝編，《八十二年短篇小說選》（臺北：爾雅出版社，1994），頁262。

⁵⁸ 見鄭千慈、楊佳嫻，〈遊走虛實之間〉，收入東華大學中國語文學系主編，《多向的蛻變：第三屆全國大專學生文學獎得獎作品專輯》（臺北：行政院文建會，2000），頁515。

⁵⁹ 王德威語，見〈新鴛鴦蝴蝶夢：X世代的言情小說〉，收入王德威著，《眾聲喧嘩以後：點評當代中文小說》（臺北：麥田出版社，2001），頁398。

五、結語

經由以上的論證分析，我們可以看到：九〇年代之後的新世代小說的某些作品，呼應了現代主義的精神，而且產生了此一精神和後現代主義混雜結合的現象。就主題而論，新世代小說中經常出現的兩個主題——自我困境之反思；異化問題及抵抗策略——其實和現代主義對於自我的關注與對異化壓迫的抵抗精神有許多交集。就技巧而論，新世代小說並未全然拋棄現代主義技巧，而是將之和後現代手法混用揉合。

上述這種混雜結合的現象，顯示出新世代小說所具有的獨特且重要的意義。雖然學界一般認為，新世代小說多受後現代主義的影響，表現出一種迷失、虛無或遊戲的傾向，但如果從現代主義的角度切入解讀新世代小說，將可發現新世代小說雖然受到後現代主義的影響，但其作者並未盲目附和後現代主義對自我與主體的根本解構，而是努力為自我尋找新的出路，並未根本放棄對於某種主體性的深層信念。此外，新世代小說對於使自我破碎化的異化問題並非全然消極以對，而是採取了各種新策略進行抵抗（儘管這些抵抗可能顯得軟弱無力），這些特點均相當程度地呼應了現代主義的精神。

然而新世代小說的現代主義，是混合了後現代主義的一種雜匯的呈現，其主體和抵抗的力量相對微弱，這和其所處的社會背景有關。新世代作家從小成長於台灣的資本主義體系之中，多數遠離農村，在都市化、商業化和資訊化的環境中生活，他們的物質豐裕，但也面臨資本主義的商業化和資訊化無所不在、掏空主體的威脅，深陷後現代主體消亡的困境。相較於現代主義時期的作家，因為經歷了從農業社會到工業社會的巨變，他們可以批判傳統體制的壓迫、也可以批判資本主義和現代化的弊端，以此建立個人的中心化主體；新世代作家卻沒有社會轉型可供參照，他們面對的是富裕而單一的高度資本主義的宰制，刻劃的對象也從現代主義的失業者、瘋人或漫遊者，轉變為具中產身分的上班族、

研究生或藝術家，這些人的邊緣處境或許不如現代主義的主角那般可憐，但是卻也反映出中產階級面對日常生活異化和主體危機的無力與苦悶。

就如徐國能所說，新世代放棄了文學對世界的使命而沉溺於自我，看似頹廢實則哀傷。它表現出新世代對於這個本質虛浮的世界充滿厭棄與無奈之感，在這個無處不是權力運作與消費欲望的社會，參與共同的沉淪或遁世逃避成了僅有的兩種出路，多數的新世代作家顯然選擇了後者。⁶⁰如果我們對新世代的社會背景有所理解和同情，或許也就更能明白現代主義在新世代小說中的呈現，何以是如此脆弱的自我和卑微的反抗，在後現代的困境中掙扎求索，表現出現代和後現代之間的交錯與混融。

⁶⁰ 見徐國能，〈孤獨自語或浪跡天涯：新世代散文觀察〉，《文訊》230期（2004.12），頁35。

Self Restriction and Resisting Alienation: Modernism in Novels of the New Generation

Tzuoh-Jen Hou*

Abstract

The changes on Taiwan's modern literature after the emergence of nativist literature have always been an issue worthy of discussion. On the one hand, Taiwan's modern literature is losing momentum to new trends of thought such as nativist literature, postmodernism and postcolonial studies. On the other hand, some researchers believe that modernism is not fully buried by the new trends but instead is still existing and exerting certain influence.

In this article, the author tries to highlight a third phenomenon that is less noticed by the academic world: modernism's mixture and integration with certain trends of thoughts that appeared after the 80's (such as postmodernism). This paper examines new generation novels that appeared in the 21st century, discussing the mixture and integration of modernism and postmodernism in terms of topics and techniques. The most common topics of new generation novels— self reflection on one's predicaments as well as alienation and the strategy to fight back— have a lot in common with the self awareness and resistance towards alienation and suppression shown in modernism. In terms of techniques, it is found that new generation novelists did not completely abandon techniques from modern literature but instead mix them into techniques of postmodernism.

The author believes that the mixture and integration observed shows

* Assistant Professor, Department of Literature, Nanhua University

the uniqueness and importance of new generation novels. The academic world had always believed that in general, new generation novels are mostly influenced by postmodernism which infuse them with the tendency of going astray, showing emptiness and playfulness. Nonetheless, if we analyze new generation novels from a modernist point of view, it is easy to observe that authors did not just blindly echoes the postmodernist deconstruction of self and subject. Instead, authors were going through a painstaking process to find a new exit for oneself without losing their deep believes in certain issues or subjects. At the same time, regarding the alienation problem that has been tearing apart one's own values and believes, new generation novelists adopted all kinds of strategies aiming to fight back even though these attempts showed little effectiveness. These characteristics appropriately reflected the spirits of modernism. The modernism adopted by new generation novels is actually a mixed-form which is blended with postmodernism. In comparison, its strength of subjectivity and resistance is relatively weaker. This can be seen as a result of the social background it evolved in. This article will compare new generation authors with those from the period of modernism and provide an objective evaluation to both.

Keywords: modernism, postmodernism, new generation novels, selfhood, alienation, subject