

第二章〈假作真時真亦假——女性家族敘事的真實與虛構〉

法國女性學者伊瑞葛來所提出的「女性的流體力學」，認為女性主體是不被定義的，但是在書寫過程中所產生的弔詭——不斷地書寫，不就是在尋求一種定義？而這樣的定義是溢出原有的歷史價值之外的，她認為「在(父親)的論述中，表意系統所限制的聲量範圍之外，無物可存：『非女人』。靜默區域」，若以之解釋宋慶齡在歷史上不發言的沉默，則相當的貼切。另外，伊瑞葛來認為因為「女人從未以同樣的方式說話。女人發出的聲音都是流動的，呈現波動狀態。模糊不清。」所以「除非把唯一正解消失，否則根本就沒有人聽女人說話」¹。而平路正是藉由這樣的特質——模糊不清，來大量創造屬於女性的歷史，再加上這個女性人物恰好具有創作的優勢²——結合了盛大的名氣與低調的沉默。在原本大歷史敘事的縫隙之間，有如絕處逢生地翻牆而出。以情慾填補女性歷史的空白。再藉由顯赫家族的姊妹書，穿梭、辯證女性書寫在公私領域之間的掙扎、游移，以自我的女性書寫建構過往無法完整的女性書寫。然而透過女性書寫所呈現的女性書寫，又別具一番意義，一個說故事的女人的故事裡，又有一個說故事的女人，這顯然富有相當積極與正面的意義，作者的女性身分決定了作品中女性書寫的觀點與敘事角度。

本章擬以平路、鍾文音和陳文玲三位女性作家的作品，來探討以下幾個議題，首先是當公領域與私領域相遇、碰撞時的女性歷史書寫的面貌會是如何？例如：平路以中國歷史上的名女人大作文章，企圖在大量已公開的樣版歷史中，重新樹立與過往歷史不同的「新女性」形象，並且鋪陳一對曾位於歷史中心的親生姊妹穿梭於國族歷史間個人的重重心事、情感，以填補大敘事的邊緣與空白。然而，必須進一步叩問的是她們的歷史是否能在女性書寫當中通過重重國族、政治、公領域論述的重重考驗，而重現脫胎換骨、面目一新的形象？

另一個要探討的問題是女性敘事的觀點與手法，擬從鍾文音《家族三部曲》和陳文玲《多桑與紅玫瑰》切入女性敘事的特點。歷史／記憶書寫的真實與虛構，

¹參見〈流體力學〉收入《此性非一》露西·伊瑞葛來(Luce Irigaray)著，台北：桂冠出版公司，2005年2月初版 p.148

²「她多麼適合作小說人物，很少有中國女性的一生像宋慶齡那麼高潮迭起，每個時期的轉化像她那般有跡可循，從浪漫任性的少女到捍衛原則的少婦，以致到圓熟處事的盛年婦人。」《女人權力》平路著，台北：聯合文學出版社，1998年3月1日，p.170

如何從女性書寫的特點中被建構、確立與實踐？鍾文音與陳文玲一再宣稱著「記憶」的扭曲、變形、空白、缺席、不可信……，但一方面又以「書寫」為自我的家族與生命歷史作見證，這二個看似矛盾的方向同時出現在文本當中，這也是歷史／記憶書寫中的一大弔詭——真實與虛構的拉扯及辯證。而女性的「瑣碎敘事」和「姊妹情誼」則成為記憶書寫的一大利器。在女性書寫的內容和主題當中，「姊妹情誼」或稱「同性情誼」，是相當特殊的部分，「姊妹情誼」游移在倫理綱常之外，較之於母女關係，又是另一層家庭當中的權力結構，但因為性別相同和年齡相近的緣故，這些女性彼此之間的情感交流和結構，顯得相當微妙，同時也為彼此保留了貼近身心的記憶。本章所討論的三部作品當中，「物件」佔據了相當重要的關鍵地位。日常生活裡的瑣碎細節，感官可接收到的實際物質，都成為記憶的憑依，但從這些「點」——物件所拉出的「線」——記憶，以點連成線，又形成一個想像與書寫的循環歷程，在真實與虛構之間擺盪。進入一個對歷史產生懷疑，後現代書寫的階段之後，女性作家書寫家族歷史與記憶時，運用的瑣碎書寫策略與以書寫反書寫，同時卻又確立了書寫本身，這樣的過程形成了一個不斷叩問與被叩問的主題。

第一節〈歷史的中心與邊緣〉

(一)「她」的歷史・「她」的書寫・「她」的故事

平路〈行道天涯〉與〈百齡箋〉這二部姊妹作，是以表面看來身置歷史中的女性作為主角。首先，作者重寫這二位女性的內心世界作為抵抗「他們的歷史、也就是他們的故事」的方式，她要重新塑造一個「她的歷史、也就是她的故事」。不可諱言的，平路相當熟悉女性主義等文學理論，在文本當中顯而易見她的女性主義立場與企圖。如〈百齡箋〉就以她特有的姿態回應了法國女性主義學者西蘇〈美杜莎的笑聲〉，無論是在女性家族史的層面或就〈百齡箋〉的文本來看，西蘇的〈美杜莎的笑聲〉都給「女性書寫」提供相當的理論基礎與力量，西蘇提到女性寫作首先在兩個不可分割的層次表現出來：

a 通過寫她自己，婦女將返回自己的身體。

寫你自己。必須讓人們聽見你的身體，只有到那時候，潛意識的巨大源泉才

會噴湧。我們的氣息將布滿全世界，不用美元(黑色的或金色的)、無法估量

的價值，將改變老一套的規矩。

b 這行為同時也以婦女奪取講話機會為標誌，因此她是一路打進一直以壓制她

為基礎的歷史的。寫作，這就為她自己鍛製了反理念的武器。為了她自身的

權利，在一切象徵體系和政治歷程中，依照自己的意志做一個獲利者和開創

者。³

若將上述 a 點視作提供整個婦女書寫的動力，那麼〈百齡箋〉恰是與 b 點對話，宋美齡近百年來的信箋從記錄歷史到抒發創作，在現實政治中的定位被模糊。平路將一個公領域中的人物帶入私領域的書寫，但這個書信書寫本身就有著相當大的矛盾——原本書信是屬於個人的私密性書寫，而在〈百齡箋〉當中直接將公與私的分野混淆，她的個人書寫信件與歷史資料的界線模糊，但平路又在這個模糊地帶立足，因為模糊而有了想像的空間，將這些原本可能是封閉的文本開放。夫人本身就是婦女，在過去的歷史記錄中，她也一直在說話，但這些話語在原有的詮釋空間下，並不是「她」的話語，而是「他們」的語言。梅家玲認為平路以民國史上的傳奇姊妹宋慶齡和宋美齡為觀點人物，切入官方歷史論述，這二部姊妹作正是要突顯女性的歷史關照，瓦解原來的政治神話中男性高大英雄形象，而以女性為主體的慾望論述將之銷蝕瓦解。姐姐妹妹各有不同的政治立場，但在書寫「herstory」時，卻是殊途同歸，營造出微妙的對話關係。⁴這也是本文將這二部作品列入女性家族史書寫的原因，一對姊妹「伴隨」著中國歷史的鋪寫而出現，但她們的「家族史」卻被淹沒在「國族史」當中，她們的身分看似處於政治歷史的中心，其實如同她們的聲音／書寫也是邊緣

³ 節錄〈美杜莎的笑聲〉西蘇著，收入《誰是第二性》，台北：貓頭鷹出版社，2001年2月初版

⁴ 〈「她」的故事〉收入《性別還是家國》梅家玲著，台北：麥田出版公司，2004年9月初版

的。

〈百齡箋〉當中的夫人以她近乎瘋狂與偏執的書寫意志力戰現實世界的變化，同時也呈現了她孤單封閉的真實窘況，

多年之後，那塊綠意盎然的小島上，在蒼涼的心境裡，她愈來愈像一個外來的借住者…她試著過遺孀的日子，年老才失勢的遺孀，還有比這個更糟的處境嗎？許多時候，對舊大陸一些殘餘的印象，是她與真實世界唯一的接觸。⁵

這裡說明了夫人活在往日時光中的不真實，同時暗示了書信／寫的想像成份居多，也顯然象徵了一個外來政權的衰落。依附於政權底下的年老女性，一方面在政治上失勢，一方面在人生上失勢，唯有「書寫」方能拯救她，唯有倚靠書寫所建立起來的聯外通路，才能讓她的生命感覺到有意義，也唯有書寫所建構的世界是完全屬於她的。

她握著一枝金質的自來水筆，知道這冗長的角力已經結束，她戰勝了時間，誠然是意志力的結果，青春永駐的秘訣卻在於她努力記得過去所有的事。點點滴滴，她都寫在信上，雖然下筆愈來愈慢，她的筆跡如同多年前一樣清秀。⁶

女性書寫所呈現的力量，卻同時具有偏執的矛盾，與現實世界相遇時，雖然(努力)保有自身記憶的完整，以書寫付諸實踐，然而因為這位書寫的女性是處於歷史中心，她被世人記憶亦為政治歷史因素。因此，平路在以「宋氏姊妹」為故事主角創作時，當然勢必賦予她們與世人心目中不同的形象，以透顯女性書寫與歷史之間的對話。而平路在〈百齡箋〉中正是呈現一個身置於歷史中心的女人自身實踐女性書寫的狀況，但很矛盾的她與她的書寫其實一直是在邊緣——不被納入正史／中心，從真實的史料呈現，與她不斷不斷的書寫，寫了一個世紀，然而「她」本身是一個故事，而且帶著東方傳奇味道的「女性人物」，

⁵ 《百齡箋》平路著，台北：聯合文學出版社，1998年3月1日初版1刷，p.160

⁶ 《百齡箋》p.154

介入歷史政治之後，並未受到重視。她的書信儘管帶有滿腔的熱血，但卻被視為「滿紙荒唐言」。

這一生中，少說也寫了上千封信，當然有重複的可能。祇怪太多的信要她動筆，多少不可能的事因為她寫的信而奇蹟一般地發生。一直到後來，她不諱言有些事情讓她十分寒心、十分失望，她不肯承認是自己的信出了問題，它們有失效的時候。⁷

胡錦媛引用艾特曼(Janet Gurklin Altman)的說法：「在書信敘事中，信件的讀者(收信人)被要求以書信對來信作一種回應，他／她的回信因此對書信敘事有所貢獻，成為敘事整體的一部份…這就是書信契約——要求某個特定的讀者對自己所寄發的信息有所回應。」⁸〈百齡箋〉不僅是以「書信體」敘事，另有作者的敘事聲音，但從頭到尾都沒有訊息回應，夫人的寂寞除了她的身體(長壽)，心靈上亦是寂寞的。她沒有可以對話的對象，她的語言進入公領域之後皆被淘選、扭曲：

她在說什麼？她記起來送亡夫花圈上那些樸樸簌簌的菊花，「毛氏髮妻／早經仳離／姚陳二氏／本無契約」，他們的聯姻真是當年的盛事，「魔鬼的惡毒人性卻不會滅絕」，然而誰記得呢？「反擊當前道德的卑怯與不健全的思想」，到場的證人全作古了，她自己成為碩果僅存的人物，不，人瑞，「歷史自有公正判斷」，第二次世界大戰結束五十週年的盛會，她老到做了眾人爭睹的貴賓，「崇高道德律為世界所需」，面對底下誠摯而茫然的年輕臉孔，「不如請您談談長壽的秘訣」，「您與日本的金銀婆婆比較，請問誰比誰更老？」夫人由衷地感到寂寞起來。⁹

括號中的問句與敘述句如同報紙頭條標語，與夫人成為平行無交集的對話¹⁰，成千上萬的信箋彈彈虛發，其實並不存在著講話的對象，所有這一切都彷彿成

⁷ 《百齡箋》p.155

⁸ 胡錦媛〈書寫自我〉收入《性／別研究》張小紅編，台北：麥田出版公司，1998年8月1日初版

⁹ 《百齡箋》p.175

¹⁰ 同樣的構文形式也出現在文末，夫人寫給夫君的信當中，出現了雙重的聲音說著不同的心情。總在一句正式的問題或對話之後，就緊接著一句自我內心的詰問。

為喃喃自語的錯覺。她的書寫全都不及她的「存在」來得有意義，而諷刺的是她的存在所產生的意義更不是她願意承擔的，在公共論述(大歷史)當中的形象也不是她想擁有的。一個長壽而失勢的女人，不斷地對空喊話、振筆疾書，構成了一幅詭異的圖像。也讓她的書寫同時在實踐的過程失去了終極意義。透過大眾媒體、公眾眼光所注視的儘管是處於權力核心、歷史中心的女性，但注意力仍舊是放在她們的外貌上，無論她們的內在、能力如何，在公共空間的白紙黑字裡，所呈現的女性形象都只是表面，同樣的在《行道天涯》中也有相同的狀況：

她在報紙上讀到這個小她十二歲的美國記者怎麼樣讚嘆她的風度，報上寫著：「孫夫人的樣子比實際年齡要年輕十歲」，接下去一段，史諾敘述他作為記者最驚異的發現是：「她的外貌與她命運之間的絕大矛盾！」¹¹

在此，我們可以追問的是，作者在行文間刻意地描寫女性身體、外表、容貌等等的「膚淺表面」，她刻意的檢視或假設在主流、傳統、大眾眼光中的女性形象，一方面是以看來膚淺的女性形象來揶揄傳統父權，逼其現出原形，也呈現了女性即使在權力核心仍是被觀看、偷窺、操縱與誤解的。但另外她又大量書寫女性內在情慾，作為正面積極的反擊，不僅寫女性的身體，這個身體不是近乎聖女或國母的身體，而是曾經年輕美好亦會衰老肥胖的一般女人。

「拯救我們自己。」夫人喃喃念著：Ourselves，「我們自己？」夫人心思細密，許多信都是要留做研究民國史的檔案，她擔心落人口實，引起不必要的麻煩，於是把「我們自己」劃掉，改成「你們自己」。¹²

這裡完整地呈現一個原本是女性小寫歷史、私密信箋繼而成為公共空間轉換。她的書寫不再只是屬於她個人的，而是被當作歷史建構的參考時，她必須小心翼翼的遣詞用句，不能只是一味地寫出她想說的、想寫的。相同的，《行道天涯》所採取的行文方式，明顯的是故意以「小」與「大」的對比並陳，將女性情慾的私密生命史對照史料考證所堆砌的民國史。梅家玲更提出了《行道

¹¹ 《行道天涯》平路著，台北：聯合文學出版社，1996年3月15日初版11刷，p.185

¹² 《百齡箋》p.157

天涯》中孫中山、宋慶齡和夫人所收養的情人的女兒珍珍，三方的敘事聲音穿插交錯出現，最後當孫、宋二位主角老死之後，正是珍珍披上婚紗再度踏上人生的另一個起點——又是另一個故事的開始，這樣的敘事模式就表現了法國女性主義者克莉斯蒂娃所說的女性游移於「象徵態」與「符號態」之間¹³。相對於〈百齡箋〉中妹妹不斷地書寫，寫了一百年才發現追尋的愛情已逝，姐姐早已在政治風暴中看透書寫與現實的關係，尤其是一個女性的生平在公諸於世的樣版傳記中，必然遭受扭曲、檢驗、宰割。因此在外國書商以豐厚的稿酬邀請她寫「自傳」時，她想：「她自己知道，她不可能留下任何文字。她失望透頂了，對這個世界，她再不存著任何幻想！」¹⁴平路在整部作品中不斷地提示著女性與情愛的關係，將價值回歸到自身，除去政治的光環，和其污穢的一面。她面對自己內心時一片清明，官方歷史書寫的文字與她何干？「她與丈夫不一樣，她想，她從來沒擔心過歷史會怎麼樣寫她。」¹⁵當然，這也就揭示了這部作品的核心意義，「她」的故事不需要寫進官方歷史之中，而有著後世相隔數十年的女性作家來寫她，從她的樣貌、她的身體、她的物件聯想她那一片未被開發、刻意忽略的「黑暗大陸」。平路為她下了一個動人的註腳：

她想，自己反叛過一切加在身上的規範。

曾經用最低調的方法，…她翻轉了一個世界呢！¹⁶

夫人所收養的情人的女兒珍珍收看官方為宋慶齡製作的紀念錄影帶：「配上沉沉欲睡的音樂、悠揚頓挫的旁白，結尾時，女聲倒突然高亢了起來：『飛吧！振翅高飛吧！飛向遼闊的藍天——』」珍珍想：「載著太多沉重的秘密，媽媽太太龐大的身軀飛得起來嗎？飛向了哪裡呢？」¹⁷這裡的「飛翔」讓人聯想到西蘇認為女性書寫是一種飛翔，相對的也是「低調的翻轉」。

¹³梅家玲在〈「她」的故事〉一文論述〈行道天涯〉當中孫中山、宋慶齡和珍珍三種不同的敘事聲音，錯雜於十二小節當中，交響出革命／愛情／死亡的多音複奏。此一時間／敘述模式，實接近於法國女性主義學者克莉斯蒂娃所說的「象徵態」。收入《性別還是家國？》，同前揭書

¹⁴《行道天涯》p.200

¹⁵這裡顯示的是作家平路為宋慶齡的大膽假設，將她塑造成一個女性人物逸出歷史樣板的模範典型。

¹⁶《行道天涯》p.216

¹⁷「我一遍遍看那卷沒有主人身影的錄影帶，鏡頭於室內家具間緩緩移轉，配上沉沉欲睡的音樂、悠揚頓挫的旁白，若不是結尾時女聲突然高亢了起來：『飛吧！振翅高飛吧！飛向遼闊的藍天——』我不知道自己的思緒飛向哪裡？」引自《女人權力》p.169

法國女性主義學者西蘇曾說：「她們逃脫。她們喜歡攪亂空間秩序，從而迷失方向……誰沒有輾碎過、嘲笑過那隔離的柵欄？誰沒有用她的身體刻畫過那差異、戳穿過那成雙成對而又相互對立的制度？誰沒有通過某種越軌行爲，推倒過連續性、關係和圍牆？」¹⁸可見通篇描述宋慶齡被官方囚禁、塑造出來的形象背後，那個活生生的女體，流動曖昧的情慾，她的低調的翻轉正是呼應了這樣的「飛翔」，養女珍珍臆想著「媽太太飛向了哪裡？」其實亦是她心中作爲一個亞洲女性身分的疑惑和焦慮¹⁹。相較於妹妹宋美齡的不斷訴說，宋慶齡則是以沉默、說的太少留下了一個「永遠說不完的傳奇」——

但我知道，沒有完，媽太太的故事沒有說完，包括我在內，後世人們的追尋才剛剛開始，……關於她一生的傳奇事蹟——不會，就此封進了這本書裡！²⁰

這一段話作爲一個聲明、一段宣誓。宣告著「她」的歷史永遠不會結束，「她」的故事會繼續流傳，但很弔詭的是，其中最大的主因來自於主角的沉默。這也提供了歷史與小說，真實與虛構的對話空間，女性在過去的歷史中沒有機會說話，繼而連說都懶得說，她被迫看透世事，被迫讓別人寫她的人生，寫她的聖女與國母形象。因此，這部作品的作者本身的性別在此便成爲一項利器，西蘇所說的女性書寫，女性必須書寫，女人必須寫自己的故事，然而這個「自己」或「她」成爲一個群體，平路將她的「微觀歷史」填補了宏觀歷史的縫隙，平路讓歷史上的沉默的女人有機會說話。當然，這僅僅是提供了其中一個想像女人的方法²¹，無從證實其真實性。在《女人權力》這部作品裡，平路寫了一篇〈宋慶齡的真面貌〉。想當然爾，她仍然不能呈現宋慶齡的真面貌，即使去採訪了宋慶齡生前的故人，仍無法得知夫人真正的想法，作者自身仍在這個迷一般的女人身上感到疑惑：「她到底怎麼想的？愈到後來，她愈是一齣費解的傳說」²²。因此，這並不是一部傳記，而是一篇小說創作，從這部小說中可以看出，宋慶齡不需要亦不想再被寫傳記，甚至從書前所附的照片，都不可謂其真，

¹⁸ 〈美杜莎的笑聲〉西蘇著，收入《誰是第二性》，台北：貓頭鷹出版社，2001年2月初版

¹⁹ 珍珍嫁給一個美國人辛遜，東西方文化的交雜，使她的身上也背著相當沉重的包袱。

²⁰ 《行道天涯》p.234

²¹ 王德威在一篇論述平路書寫台灣的評論中，認爲平路是以「想像台灣的方法」書寫台灣，本文則以她書寫女性時，也是提供了一種想像女性的方法。

²² 〈宋慶齡的真面貌〉收入《女人權力》平路著，同前揭書。

尤其是中年之後的官方樣版照，平路不斷地以女性愛美的態度、對於過往時尚衣飾裝扮的回憶來駁斥樣版形象的可笑與虛幻。平路的書寫策略是將自己隱藏在文字的背後，恣意縱橫人物內心世界的想像，無論是國父或國母的內在都被掏出。平路掌握了敘述者不可過於外露的原則，如此她才能夠被完全的信賴²³，這是一段建立在種種考證上之「虛構的歷史」（這個詞彙本身即含有後設性），它本身既虛又實，既在打破神話，又在創造傳奇，儘管平路在追溯宋慶齡歷史的過程中，不斷地質疑宋慶齡本身的自由與選擇權，但她仍然安排了一個相當積極、正面的結局給這個女性生命故事。而另一方面，同時也在「歷史書寫」的價值中擺盪。王德威認為平路引用了大量的史料，卻造成了某種程度上相反的效果——「依違史實間患得患失的心態，使她不能更大膽地一任想像馳騁」²⁴，在此姑且不論平路大膽馳騁的程度如何，然而就平路的創作文本本身而言，她不斷在訴說著歷史「這一切就算不是假的，卻也真不了」²⁵，那麼，平路所創作的女性生命內在歷史註定是一個置於無法界定真假的虛構世界中的傳奇故事。

（二）以書寫反書寫

與前面所舉的《行道天涯》為例，〈百齡箋〉正好是一個相當明顯的對比，郝譽翔認為平路是以書寫反書寫，筆下人物不斷書寫之後，以文字開啓存在之疑惑，以語言見證語言的虛無。這樣的反向操作其實是要以語言破除語言的魔障，並透過女性視角找到歷史敘述的縫隙²⁶。所以我們可以說，平路將〈百齡箋〉中不斷的書寫，不斷的進言，這樣的行為其實都是落入「語言文字」的象徵態當中，當女性書寫進入了公共領域時，就被工具化進而僵化了，隨著政治權勢的衰落，這些語言文字的意義也僅僅是白紙黑字的物質。因此，其實老夫人知道唯有實實在在的「活著」才有真正的意義，也因此整篇〈百齡箋〉不斷地書寫，也同樣不斷地提到了夢境與死亡。她恐懼著生命的殞落，她希望回到

²³ 引自《虛構的權威：女性作家與敘述聲音》(Fictions Of Authority)蘇珊.S.蘭瑟著，黃必康譯，北京：北京大學出版社，2002年5月初版，p.19

²⁴ 王德威〈想像台灣的方法〉收入《禁書啓示錄》平路著，台北：麥田出版公司，1997年5月1日

²⁵ 王德威〈想像台灣的方法〉，《禁書啓示錄》p.27

²⁶ 《情慾世紀末》p.150

母族大姊的身邊安息，而不是被送回夫家奉化，最後化爲陰暗迷離的祠堂中一塊木牌上的一列文字²⁷。因此，在宋慶齡邁入老年之後，平路爲她解除了國母形象既聖潔又沉重的包袱，把她解放到一個身分地位與年齡都遠不及她的男人身上。她們必須以肉身證成，最終仍舊回到愛情的救贖當中。：

把自己交給別人不是件容易的事，小姑娘時候她不會這麼做，做孫夫人時候也沒有…現在老了，她學著把自己交給他…重點是，她雖然世面看的很多，但她試著讓 S 知道，自己正參考著 S 的意見。她費盡心力在取悅一個小她三十歲的男人！以她來說，這才是最新鮮有趣的經驗。²⁸

宋美齡則是在精神上尋得了肯定自我的意義，擁有了一個完整不可破、也不會消逝的愛情對象，也是她精神的支柱與出口：

她知道，到了這個年紀，信箋更重要的意義在於：她終究獨自擁有了一一再不容人曲解的他！

夫人看著枯乾的一雙手又好笑起來，居然要花一百年的時間，她才終於體悟到，在這個冰冷的人世間，除了丈夫的恩寵，任何人對她的生活原來毫無裨益！²⁹

梅家玲認爲這樣的結論，其實是刻意造成不同於男性書寫的歷史人物形象，繼而突出女性內心的情慾觀照。但這樣的轉折在《百齡箋》中卻來的太過生硬，過於牽強。平路以書寫反書寫，以語言反語言，然而筆下的女性卻並未走出一條新路，到此爲止，想像名女人的方法似乎有點捉襟見肘。相對於姊姊宋慶齡「沉默而低調的翻轉」，妹妹宋美齡「打著紅旗反紅旗」³⁰的終結卻落了俗套。但平路卻似乎在文末的信箋中埋下了伏筆爲這個結論解套，在括弧中的話語，

²⁷ 《百齡箋》p.170

²⁸ 《行道天涯》p.65

²⁹ 《百齡箋》p.195

³⁰ 曾與平路合著小說的作家張系國也曾經提出這樣的看法，他也是用「打著紅旗反紅旗」比喻平路的書寫，他說：「當代作家的若干作品所以難懂，因爲他們往往打著紅旗反紅旗。你看他明明寫的是鴛鴦蝴蝶才子佳人，其實是造才子佳人故事的反。你看他明明是寫一代偉人，其實是造偉人故事的反，文學批評家的行話叫作顛覆…平路正是文學顛覆活動的高手」，引自《是誰殺了xxx》序言〈旗正飄飄〉張系國著，台北：洪範書店，1992年12月1日

是對自己說的：

(什麼時候起？我會跟死人寫信了)
 (我們度盡的年歲，好像一聲嘆息)
 (應付老年的方法，就是築起一面面的牆，把自己關在寂靜裡面)
 (這件事弄到後來，要怎麼結束呢？)
 (不，恰恰是相反了，老夫人危顫顫笑著，臉上艷如桃花：哪有什麼離別？
 ——她的百歲誕辰，正是歡慶與相聚的時日！)³¹

「這件事情」究竟是指為她慶生的事，還是她寫信的事呢？最後，她的信中也出現了這樣的「複調」，在一種正面的權威下，有著不協調的合聲，然而這才是她最終的心聲，最後的歡愉。胡錦媛曾經引用西方文學理論中對於「女性書寫／情書文類」方面的理論論述書信體作品，提及了一個觀念：「對經驗這種愛情(女性的悲劇性愛情)的女性而言，寫信就等於表達對方的缺席不在場，「表達缺席就等於說『我留下，對方離去』；表達缺席因此就等於孤單，它歷史性地屬於女性。」³²，從作者所採取的「寫信」形式，就是文學史上專屬於女性的書寫形式。從頭到尾，她的對象都是缺席的，從未見到回信／音，但在她的書信之外，作者的聲音還是存在的。另外，作者也讓敘事不只是單音進行，而出現了對話。這一封寫給死人的信，在一連串的懷疑、傷感與孤寂之後，尋得了她生命最厚實的依靠，終究是要回歸到自身。

回到前面所謂平路以「情愛」作為女性生命的救贖，這樣的結尾看來似乎又偏離了女性主義者的位置，但確實可以想見這是作者刻意反向操作，建立起一個相對於主流意識的價值。這裡所謂的主流意識不僅指陽具中心文化，甚至是某種極端的女性主義文化。平路反向操作地提高女性的情愛價值，尤其是以這些名女人的形象與故事大作文章，明顯地突出愛情在她們生命中的地位，正因為她們(包括較為近期的《何日君再來》中的鄧麗君)曾經接近權力，曾經擁有名利，反而更可以藉由在歷史、政治、權力中翻滾過程之後的回歸情愛，建

³¹ 《百齡箋》p.196

³² 參見胡錦媛〈書寫自我〉，胡錦媛是以卡羅(Susan Lee Carrell)在《女性感性的獨白或虛幻的對白：書信體文學的單音模式研究》當中的論述來解釋，引文中所謂的「女性的悲劇性愛情經驗」被稱為「葡萄牙模式」。(《性／別研究讀本》p.64)

立「愛情」的說服力，將原本被視為至高的位置拉到生命的最底層，回到生活的那一面。伊瑞葛來說：「難道說談情說愛不就是所有快感中最明顯的快感嗎？爲了要說出真相，還有什麼比得上？」³³那麼，我們必須重新思考：生命的「真相」何必一定被視為「偉大的」？「愛情」這個議題，一再地被壓抑、貶低，甚至被排除在書寫與評論的價值之外，認爲這是「婆婆媽媽」、「芝麻綠豆」的通俗小事，不值一提，更遑論放到歷史書寫的範疇當中。平路正是將這些「偉大的」女性，與一個一直以來屬於女性，但同樣不被關注的核心議題——「愛情」，同時擺放在一起，將「女性書寫」與「愛情」這二項原本看來價值相互衝突的議題並置。

〈百齡箋〉中夫人寫了百年的信件，在滔滔不絕的大道理之後，她所要寫的其實正是伊瑞葛來所謂的「真相」，將歷史濃縮到極致，回歸到「女人」本身，談情說愛的價值遠遠超越了原本的主流中心邏輯所制定的價值，一個女性的價值不會因爲她依附於權力核心而提高，那麼也不會因爲她重視自我情慾而降低，這正是平路在〈百齡箋〉中安排的「低調的翻轉」。

(三) 公開的私密書寫

「女性書寫」與傳統所定義的「歷史書寫」之間，被劃分爲「私密」與「公開」這兩個不同的範疇，但當歷史書寫本身具有開放性之後，二者則可以重疊。邱德亮認爲「歷史書寫」這個行爲所衍生的意義：「不論是集體記憶的紀念或書寫歷史書的重構，事件在實效歷史下，就有完全另一個原創的意義：訴說事件本身就是一種「事件」。」³⁴因爲「歷史書寫」本身就牽涉著一連串的權力關係運作時的挪用與操弄。以這個觀點檢視〈百齡箋〉中，當歷史書寫與女性書寫的碰撞出現時，作者相當明顯的表現她的女性書寫立場，同時也是一種多元敘事觀點的呈現，「這些新的(敘事)形式包括微敘事(micro-narrative)，回到敘事，回到故事，它們都在公與私的世界前後往返，且以多元的觀點呈現同一事件。」

³³ 伊瑞葛來〈女人皆如是〉收入《此性非一》，同前揭書

³⁴ 參見邱德亮〈事件回歸之後，事件與書寫歷史〉，發表於《眾生眾身：第七屆文化研究會議》，中壢：中央大學，(2006年1月7-8日)

³⁵若將以上論及女性書寫的公私領域問題，加上後現代的多元敘事觀點，則可看出平路以女性書寫歷史，不可避免的更加突出了這樣的問題——「女性書寫歷史」這個行動的實踐上，以女性觀點呈現歷史時，將以往所謂的劣勢轉換成優勢，一方面以女性的私領域和微敘事，指陳了大歷史敘事的刻板與獨斷，另一方面也呈現了女性穿梭於公私領域之中，自身所受到的宰制，與其間寫與被寫的掙扎和矛盾。

在〈禁書啓示錄〉當中，平路申論了字詞的歧義性，其中有二段是對於「記憶」和「歷史」的析論與聯想：

「記憶」：

A · 將過去的斷裂與傷痛在時間中縫合起來的機制。是一種彌補的力量，有益於憾恨的彌補。因此，往事在記憶中愈趨溫馨與和諧。

B · 意味著層層的欺瞞，以及明知是欺瞞卻還要繼續下去的欺瞞。每一次的回顧，新的記錄便取代了舊的。因此，真相也在記憶中愈趨分歧、紊亂、難以辨識。

「歷史」：

A · 過去發生事實的記載，因此，代表著相信文字的記載為真，亦相信有一冊正統的歷史。而此一冊歷史的方向，與國族的集體命運有關。

B · 真相是沒有寫出來的部分。因此，歷史永遠是一本失傳的典籍。而人們讀到的歷史，充滿不實的紀錄。目的是讓人們相信自己已屬於其實不曾屬於的地方、擁有其實不再擁有的主權。

從上述她對於記憶與歷史的解釋，幾乎已可直指〈行道天涯〉和〈百齡箋〉的創作核心思維。記憶與歷史的密切相連，個人記憶與歷史之間的縫隙其實更加顯著，但不再努力地跨越或填補這之間的鴻溝，反而是去突顯個人記憶與官方歷史之間的差異。尤其在描述這些歷史名女人的故事，從宋氏姊妹、章亞若到鄧麗君，這些女性角色的故事無一不與國族政治有關。國族論述在此時已是老生常談，而平路在當下欲以女性主體超越國族，她不斷與文中人物對話，後設

³⁵ 同上註。

筆法的不斷出現，作者總是在文本中跳出來說話(或是假設一個角色，如：珍珍)，就像一場又一場的戲中戲，作者的聲音是一直明顯的存在著，也形成了女性生命與歷史的對話。原本作者聲音的隱藏，以全知觀點的書寫是一種至高無上權力的展現，然而作者的有意暴露，違反原本「作者隱藏的越隱密，書寫權力越高」這樣的原則。作者反而不斷地介入文本，以「現身說法」的方式顛覆了作品所要傳達與確立的價值。將「現實」與「虛構」混淆，當作者的「真實」聲音，進入了「虛構」的文本之後，究竟作者所要傳達的「真相」何在？這也是作者對於文學書寫中，以「文本虛構」反「歷史虛構」的方式，也是真實與虛構二者反覆辯證的表現。

〈禁書啓示錄〉虛設了一段章孝嚴與舞台劇導演的對話，隱約暗示了蔣家歷史與民國史之間微妙的關係：

章孝嚴(彷彿有一點點理虧，悻悻然地)：「那總是我們家的事，我私人面的，自己家族的歷史。」

導演：「湊巧的是，我在裡面看見國族的寓意。你們家的過去，本來就關係著我們共同的過去，與這島上每個人如今的命運多少都有些關係。」³⁶

上述這一段話以一個政治家族後裔和平一個民百姓來表現，一個深深影響了國民命運的家族命運，這個家族故事注定不能受到忽視，然而在這之中女性生命的聲音與軌跡仍然是被忽略的³⁷。「家族」是屬於私領域的部分，「國族」是屬於公領域的部分，然而家族史也等於是一個個私密的生命史所構成的，但是在这之中女性的生命史是被跳過的，即使被再現、被觀看，都是以一種帶有公開的暴力的眼光「一視同仁」。人民／讀者並不會關心宋氏姊妹個人的生命歷史或是母系家族歷史，即使是公開的紀錄，仍然必須被樣版化。這裡所呈現的就是一種無可奈何的狀態，當個人進入歷史之後，則必須以一種「偉大」的形象呈現。但這個偉大並非擁有主體，而是依附於歷史核心的偉大，也是一種樣版的偉大。進入一個公共領域之後，個人主體性反而被抹煞，而這其中所謂的「個

³⁶ 《禁書啓示錄》p.43

³⁷ 〈是誰殺了 xxx〉裡面的女性角色皆是如此的命運，戲中戲與戲外的女主角都為所謂的「偉大男性」而犧牲奉獻。但演戲的女主角雖然無法改變過往歷史的結果，但她改變了默默承受的結局，爭取了她的發言權。〈是誰殺了 xxx〉平路著，台北：圓神出版社，1991年1月

人主體性」又包含了「性別」的因素在內。當章孝嚴悻悻然的說：「我私人面的，這是我們家族的歷史」時，其實已經隱含了性別／姓氏與歷史之間錯綜複雜的關係(章孝嚴冠母姓與其背後政治利害關係的故事)。同樣的，平路以這一整個政治名人家族中的女人大作文章時，這是建立一種女性想像／想像女性的敘事。然而後現代歷史的弔詭與荒謬之處，就在於歷史早已失去了真實性，但卻如宋美齡的「百齡箋」，必須不斷不斷地寫下去！利用文字的歧義與縫隙，在原有歷史中填補空白，將公領域與私領域的語言、文字不停轉換，將女性私密情慾置換到歷史核心位置，王謝堂前燕與尋常百姓家的距離不再如斯遙遠，宋氏姊妹的形象亦不過一般女性，當一切符號的意義開始可以被替代、延異之後，平路藉由一個「符號」的陳述轉入「象徵」的內在意義的建構。然而平路在字裡行間不斷地與「文字書寫」辯證著，也因此她的書寫本身建立在史料上的後設、虛構、想像，組合起來之後成爲一部「質疑之書」，作品本身即是最大的歧義代表，亦因爲它所擁有的歧義性，與明顯的女性主義立場，而使得女性人物的形象與構造都蘊含著相當廣闊的想像空間。另外，也因爲建立於公領域上的私密生命歷史，而使得這之間「真實」的價值在一方面被質疑另一方面卻也被保留下來的狀態中流動。

在「女性書寫」的主題上，平路於 1998 年的散文作品《愛情女人》的最後一篇〈這是誰的鄉愁〉裡，引述了大量女性主義者的說法，說明了她所期待的是「更自由更多樣更豐富更充滿歧義的女性書寫」³⁸。平路的書寫本身就包含了這樣的多元性，無庸置疑〈行道天涯〉和〈百齡箋〉這二部作品都是女性書寫的展現，甚至〈百齡箋〉本身就反覆辯證了「女性書寫」的「難能可貴」，也是因爲文本的流動與開放性，更確立了平路女性書寫的位置。

第二節〈真實與虛構並陳的女系家族史〉

(一) 虛構的真實

首先要聲明的是，《紀實與虛構》完全是一個虛構的東西，雖然它所用的

³⁸ 《愛情女人》平路著，台北：聯合文學出版社，1998 年 3 月初版

材料全是紀實性的。這材料的一半是資料性的，另一半是經驗性的。以經驗性材料所構築的那部分給人以「紀實」的假象，其實他們一律是虛構，和回憶錄無關。

——王安憶《紀實與虛構》〈幾點解釋〉

39

鍾文音在《昨日重現》的後記中，說明了這部以「物件」串聯起家族記憶的作品是未來所欲書寫的百年家族小說史的小小先聲，其中她也提到了「記憶」的真實與虛構，即使是一個個具體物件的呈現，仍然無法肯定記憶的正確性，她說：「書寫家族，猶如揭開自我的私散文……回憶代表的是昨日已死，在這樣已死的狀態裡……這裡有個深埋的弔詭：『小說未必虛，散文未必實。』假設記憶可以被改寫，那麼記憶當然也可以僭越了歷史。」⁴⁰因此，從《昨日重現》以「物件」與「影像」所鋪陳的家族史，正是一種物質空間呈現的象徵，也奠定了鍾文音以「空間」與「回憶」互文所構成的家族史書寫。⁴¹從小物件的串連到人在數個土地與城市的流徙，家族故事在鍾文音的筆下因為不斷地強調空間與人的關係，而有了更多移動、漂流的孤獨感，同時也是一種屬於女性家族史的矛盾——親近與疏離的交錯、家與鄉的不同調。另外，她在《昨日重現》中有另一段關於記憶的解釋：「心靈有她自己衡量景物的尺度，而靜觀景物的時間有一定的上限；一旦越過時間的限度，所描述的景物將失真，被記憶改寫。」⁴²作者不斷地聲明記憶是會被改寫的、記憶是會被扭曲的、記憶甚至是建構出來的。在此，也可以看出一種家族史寫作的傾向：並非要實踐家族歷史的紀實，而是建構、創作自我的身世。陳惠菁認為目前台灣的新世代作家有大量的創作「身世書寫」的現象，因而針對「身世書寫」提供了以下的解釋：「身世強調的是『自我』……『身世書寫』緣起於有無身世之敏感和焦慮，身世書寫所欲再現之物即召喚出一己之身世，身世書寫的敘事意志乃在於創造自我之意義。」⁴³在回溯家族歷史、

³⁹ 《紀實與虛構》王安憶著，台北：麥田出版公司，1997年5月1日初版2刷

⁴⁰ 《昨日重現：物件和影像的家族史》鍾文音著，台北：大田出版公司，2001年2月28日初版，p290

⁴¹ 鍾文音另有大量創作是以「旅行文學」為主，恰好亦是以空間為主題的書寫文類，空間的轉移與流動，在旅行文學中也代表了重要的意義。

⁴² 《昨日重現》p.52

⁴³ 所引述的這篇論文專闢一節解釋「身世書寫」，並且認為這樣的書寫之後所實踐的形式即是「家族史」，而且在種種的文本與文化情境都將廣為流行。（《新國民浮世繪——以駱以軍為中心的台灣新世代小說研究》陳惠菁著，台北：國立政治大學中國文學研究所碩士學位論文，90年度）

童年往事的過程中，所記錄與實踐的是自我心靈與生命的依歸，女性的「我」在初始注定被家族「放逐」時⁴⁴，「家」仍佔據其生命的重要性，但不同以往的這個家族不再是榮耀與期待的，而是叨叨絮絮的敘述心靈與肉身底層的傷痕和愉悅⁴⁵。

張佩珍認為鍾文音在〈女島紀行〉中的書寫態度與策略，顯示作者有意混淆著作品、作者及敘述者之間的各種界限。試圖打破小說的虛構性，讓讀者或是作者自己浸淫於真實情緒中來看待作品，在這種情形下，我們再度看到女性創作者與她的作品中，關於文體形式流動不拘的面向，亦如「女性作家文本大量交織著小說、自傳、日記種種形式於其中」的女性書寫論述。⁴⁶因此，我們在閱讀女性作家的家族史作品時，往往難以劃分其文類與形式，正是與其作品的內容行文與敘事方式有相當密切的關係。在平路與鍾文音的作品中，我們可以觀察到作者敘事聲音的存在與呈現的方式。前述的平路時常以後設語言跳出來與文中的人物對話，從一個至高無上的權力，降到文本當中，書寫者本身同時也成為被書寫者，無論是平路所擅長的作者與作品人物對話，或是鍾文音在行文中不斷宣告真實無效，都是一種作者現身／聲的表現。

《在河左岸》全書一開始的筆法，如同蕭紅的《呼蘭河傳》，以一個外在的眼光，描述一幅風景畫般，從時間進入空間：

這裡的七、八月萬物像是進入了永眠永晝般的悠悠長長，攸長至接近平靜無波的永恆，宛如是靜止的一種死寂，或者該說這視覺所望出去的畫面有如臨終之眼般的惶惶然，一切都停止了了的戚戚之感。⁴⁷

從這一點回溯鍾文音家族史三部曲的第一部《女島紀行》的開頭，亦是這樣的形式行文的：

⁴⁴ 女性的姓名不會記錄在族譜上或是出嫁後冠夫姓都是被原生家族放逐的象徵。

⁴⁵ 鍾文音的作品中大量書寫她與母親的關係，而父親給她的影響也不小。在《昨日重現》裡描述父親的一章，〈戒指〉這一節裡提到了：「相傳起初傳教士們爲了取悅上帝而廣製香水，而我爲了取悅同樣在天的亡父，我創造了自身的書寫。」

⁴⁶ 《台灣當代女性文學中母女關係的探討》張佩珍著，南華大學中文研究所碩士學位論文，90年6月15日

⁴⁷ 《在河左岸》p.8

記不清是什麼時候開始的，阿滿一直期盼過一種生活，一種沒有冥想的生活。可以在無端酷熱的下午，讓時間靜止成零。⁴⁸

對於村中夏日景象的敘述一直到了全文的第五頁，才出現了第一個「我」，而這個「我」尚且不是描述自我，不是第一人稱的自述，而是在描述了村中的摩門教徒帶來了西方現代性與台灣鄉土景象的結合之後，首度出現「當年『我』那酷讀詩和寫詩的大舅舅據說就是因為這樣才信了主，只有我媽堅持是爲了食物」。在童年回憶中「我」隱藏在整個家族複雜卻又單薄的血緣與人情關係當中，透過了「孩童」的純淨之眼卻看清了盛夏裡整個農村生命力與慾望一面燃燒一面衰頹的「惶惶然」。從敘事筆法與作者之間的關係來看，當敘述者越是投入故事，越認同故事人物，距離感越縮小，就越不帶權威性。⁴⁹也就是從這個「我」出現了之後，作者從一個全知的權威位置，立即涉入了文本，他開始訴說自我的記憶，她不再只是一個說故事的人，而是一個說著自己的故事的人。陳玉玲在《尋找歷史中缺席的女人》裡以心理分析的角度詮釋文本中「童年」的意義及其中重要性，她認爲尤其是在「女性自傳」這樣的文體裡，「童年回憶」具有相當重大的意義——「因爲童年被視爲想像中一段擁有完整自我的時光。女性自傳中，不斷地透過文字和意象，捕捉童年自我的影像。」⁵⁰鍾文音不斷地涉入文本，然而卻又以一種同時激情卻又旁觀的角度，書寫原鄉的親人與自我，她不僅僅以單純的「我」回憶過往，有時甚至是以近似魔幻寫實的方式，觀看、想像那個童年的「我」所思所言所感所爲，例如：

而我在我媽的襤褸身後的一大團布中探出頭來，看到瘦弱的爸爸擠在人群里像我媽笑著…當時我非常驚訝地看著眼前這一幕，因爲我竟然小跑步了起來，追向那貨車。⁵¹

突然間，突然間一切都在迅速從我四歲的身體急促長大，無可挽回地隨同我外公的眼睛所望出的世界於我都是已然變形。⁵²

⁴⁸ 《女島紀行》鍾文音著，台北：探索文化出版公司，1998年11月初版，p.23

⁴⁹ 《中國當代文學的敘事與性別》陳順馨著，北京：北京大學出版社，1995年4月初版，p.57

⁵⁰ 《尋找歷史中缺席的女人》陳玉玲著，嘉義：南華管理學院，1998年5月初版，p.2

⁵¹ 《在河左岸》鍾文音著，台北：大田出版公司，2003年2月20日初版，p.24

⁵² 《在河左岸》p.34

這樣的敘述方式所呈現出來的是一個作者對於自我想像的赤裸告白，突破童年身體、能力的侷限，擺脫理性、現實的束縛，暗示著作者被迫成長的早熟心靈。但是這樣的寫法，並不能加強記憶的可信度，反而因為模糊了現實與想像的界線，讓記憶也跟著扭曲、變形，敘事者不斷說著「我」，讓這些描述都成為囁語一般重複，在在提醒著讀者這些敘述是不可信的。

我在寫著這些事時，我的身體有另外一個觀景窗，好多顆心和我的靈魂交會而過…無數睜著眼睛滲透著過去的顏色並把我的瞳孔浸在名之為想像的染缸裡，想像即是存在的一種方式，在當今沒有黑白是非之亂世浮生。

廖炳惠在論及「記憶書寫」的議題時，提到了：「在時間的概念產生之後，人類透過日期和時鐘的運轉來代表抽象的時間，把以前四季、天候那種比較立體、多面向的記憶，以及身體感官、觸覺、嗅覺等直接接觸的經驗，逐漸濃縮，變成是單面向的記憶。」所謂單面向的記憶，在身體無意識所發展出來的記憶和外面逐漸變動的場景交互作用之後，即產生了一種無法對應的關係，但通常又會隨機而無意識的發展⁵³。藉此檢視鍾文音的敘事手法，可以發現鍾文音不斷地強調時間與空間的錯位及對話，而這正是記憶書寫中的一個重要元素，在作品的字裡行間，文本隙縫中不斷地滲透記憶的謬誤，但又掌握了至高無上的作者權威，樹立了無法否定的真實。敘述者在創作與記錄的過程中，以文字實踐書寫、記憶，但在「記憶書寫」的場域內，原本的不真實與變形就是無可避免的，因此這也就充滿了矛盾，書寫者所寫的記憶其實必然會經由自我的淘選與塑型，從立體到平面的、單向的身體感受，也就註定是要歷經被想像的過程，那麼經過「想像」之後的世界，反而成爲了一個逃避的出口，也是創作與書寫的至高自由。所謂透過「成人眼睛」，其實是作者回溯童年時的切入觀點，這樣的聲明一方面宣示著童年記憶的虛幻，一方面也宣示著作者掌握了回憶的最高再現權。根據斯坦澤爾(F.K.Stanzel)的《敘事理論》(A theory of Narrative)，當中提出了三種敘述情況，其中第一種情況：敘述者與其他人物存在於同一世界(敘述者爲第一人物)，和第三種情況：是小說中的某一人物在感受和思索他

⁵³ 〈記憶寫作〉廖炳惠著，聯合報副刊，(2005年1月17日)

(她)置身的世界，但這一人物卻又不像第一人稱敘述者那樣說話。於是，造成了一種無人「敘述」，故事直接呈現的印象⁵⁴。鍾文音在〈在河左岸〉的敘事方式是第一種與第三種的混合，這個「我」（第一人稱）時而出現時而隱形，時而縮小時而放大。再來看《家族三部曲》從第一部完全虛構的人物到第二部的物件呈現記錄，一直到第三部以「我」敘述整個故事的發展，顯示作者鋪陳故事時介入與現身的程度，在不斷地上升當中，在此同時也呈顯了家族史書寫中，「真實」與「虛構」所造成的張力。作者越是現身於文本當中，反而造成了更加「真實」的效果，作者的敘事聲音越強大，反而使得記憶敘述更加立體與清晰。

另一部以母親為主要描述對象的作品——《多桑與紅玫瑰》，陳文玲認為她的這部作品實是無法被歸類為「記錄」或是「創作」，但確實是一部「記憶書寫」之作。透過母親生前親友的轉述、資料的再現，回憶的重整，「母親」是她生前的人際網路所拼湊出來的，這其中有許多是作者的記憶及想像，結合了「史料」，完成了母親圖像的拼圖。

張小虹認為從女性主義的觀點和運動的角度來看，女性以共同遭受的苦難及特有的經驗互通互訴。在生理方面，她們強調女性生理的特殊經驗將形成女性不同的感知方式與情感生活……。在心理方面，她們要把女性從伊底帕斯期拉回前伊底帕斯期分析，將焦點由父親——兒子的軸線調整到母親——女兒的位置。而最終她們要建立的是真正的「女性文化」與姊妹團體的共識⁵⁵。陳文玲《多桑與紅玫瑰》大略也不脫其中的精神，但難能可貴的是這個母親與以往其他作品裡的母親不同，陳文玲在書名即給了母親一個雌雄同體的形象：「多桑」與「紅玫瑰」，這個母親一方面也是「父親」，一方面又是根據張愛玲筆下所改編的「紅玫瑰」，這個母親結合了男性與女性的形象，同時也呈現了作者對於母親無限的想像空間。在〈楔子〉當中，每一段的開頭都是以作者訪談母親生命中的人物對於母親的印象，所做的簡短敘述：

⁵⁴ 參見《當代敘事學》華萊士·馬丁(Wallace Martin)著，伍曉明譯，北京：北京大學出版社，2005年3月2版，p.132

⁵⁵ 《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》張小虹著，台北：時報文化出版公司，1993年5月10日初版，p.143

1. 一九九八年五月，上海外灘公園。爸爸說：「妳媽媽是個潑辣的女人。」
2. 一九九八年九月，南京東路一段，樂雅樂餐廳。李阿姨說：「憑良心講，妳媽媽是個夠義氣的人。朋友走投無路，她再窮，也會弄一點錢給他們。」
3. 一九九七年十一月，南京東路天津街口，麥當勞。佩珊阿姨說：「妳媽媽啊，沒見過這麼浪費的女人。」
4. 一九九八年二月，電話線上。三姨說：「男人都喜歡媽媽，因為她是個見過世面的女人。」
5. 一九九九年四月，金山南路信義路口，律師事務所。媽媽的乾女兒阿玉說：「媽媽喔，伊是一個像小孩一樣的人啦。」

我的媽媽，就是這樣。關於她，每個人看見的、聽聞的、轉述的、想像的、相信的都不同。對家人來說，媽媽是母親、是姊妹，也是路人。⁵⁶

對作者而言，母親的形象本身就是一種矛盾的結合，可以極為親密，同時也極為疏離、陌生。說明了這個形象帶有相當大的想像的空間，因為形象本身的模糊、難辨、多重性，而使得詮釋的可能也相對增加。

「我終於明白，尋找媽媽，就像尋找人生的意義一樣，是一趟沒有起點、所以不會結束，沒有命題，所以永遠也找不到答案的旅途。」⁵⁷

如同書中〈我們不是一家人〉這一個章節的開頭，所使用的是一張拼貼出來的全家福，將家中成員各個時期的個人像貼上，惟獨缺了母親身邊的男主人，這個空缺的位子用一條虛線描繪出一個人型，這說明了不僅男主人是可以被置換的，也說明了照片中的一家人大家以各自的狀態被拼湊在一起，如：照片中的媽媽十九歲，我卻是三十五歲，哥哥十二歲，姊姊三十歲。照片中的母親處於花樣年華的時候，姊姊則是在青春與生命的尾端，「我」反而是年紀最大的一個。這張殘缺不全、分崩錯置的全家福，沒有父親、沒有丈夫、沒有保留一家人共同的狀態，其實這其實並非「不是」一張全家福，而「我們本來就不是一家人」。

⁵⁶ 《多桑與紅玫瑰》陳文玲著，台北：大塊文化出版公司，2001年10月初版8刷，p.44

⁵⁷ 《多桑與紅玫瑰》p.45

人」⁵⁸的理由來自於母親身邊的空缺，來自於那個隨時可置換的虛線人型。因此，這裡又回到了一個書寫的可能與不可能的弔詭之處，作者欲記錄的是自我的家族史與生命史，但歷史的線性前進是由事件與人物點狀構成，然而從家族人物的空缺與拼湊的結果，書寫記錄的可能性與完整性終究降到最低。作者欲以物件所拼湊出的證據來說明整個家庭的狀況，但因為母親所造成複雜的社會關係而使得原本要拼湊出的「全家福」、「家族史」成為必然的殘缺。這一部家族史書寫作品以實(物件)寫虛，然而這些物件與其他基本元素的構成，雖然是具體的，經過訪談、口述的，卻不見得能夠將母親的形象完整的還原。然而書寫的目的與價值亦在此開放，陳文玲在書前說道：「然而，所謂的事實，少部分是資料，大部分是回憶與轉述，所以也不能算是記錄。」由於是從資料的詮釋出發，因此作者對於這些關於母親的物件書寫，就成為一種「敘事」，而不僅是一個紀錄。

(二)女系家族網絡的第二「姓」

在我們的姊妹——太陽——的升起與落下之中，我們尋找著我們心中慾望的金石。在我們的姊妹——月亮與星星——的光照之下，我們重新燃起了過去女英雄的火焰。在它那灼烈的光照中，我們看穿了父親們傳承的謊言；我們燒遍了那些無能去愛的人的咆哮。⁵⁹

第二「姓」指的是家族中的「異姓者」——也就是母親和阿姨，延伸指涉家族當中的女性，包括自己和姊妹。她們終將成為一個「異姓者」——家族中的第二「姓」。「姊妹情誼」是女性人際關係中的特質。西蒙·波娃指出女性之間的關係並非建立在獨立個體上的，而是建立在共同經驗上，因此這也是女性之間互相敵視的原因之一。簡言之，家庭中的女性之間，較多帶有同儕團體的競爭意味。寇多洛指出「透過這些關係，女人可以重建與重新解決她們童年的母女連帶，同時表達了女人一般的能力，及其在關係中的自我定義。」⁶⁰根據

⁵⁸ 《多桑與紅玫瑰》p.49

⁵⁹ 引自《女性主義實踐與後結構主義理論》克莉絲·維登(Chris Weedon)著，台北：桂冠圖書公司，1997年3月初版2刷，p.158-159

⁶⁰ 引自《母職的再生產》寇多洛(Nancy J. Chodorow)，張君玫譯，台北：群學出版公司，2003年10月初版，p.256-257

以上這些說法，我們不難理解為何《多桑與紅玫瑰》當中的女性們，彼此愛恨交加的複雜情緒。家庭所賦予的血緣關係是無法脫離的宿命，然而在這種無從選擇的關係當中，再加上現實物質、慾望的桎梏之後，同性之間原本就較為親密的關係，相對而言也更加的沉重。

在《多桑與紅玫瑰》當中，爲了拼湊出母親的生命樣貌，陳文玲也追溯母親生前與原生家庭當中的姊妹們之間複雜、理不清的情債與錢債，這些女性被血緣牽制(其中也有並無血緣關係的，如：阿珠阿姨)，陷入永遠無法逃開的宿命。而作者與姊姊之間，也同樣帶有複雜的愧疚、仰慕、依賴…等種種無法釐清的微妙情感。這些女性情誼在平路的姊妹書中也可得見，無論是國母或酒家女，第一夫人或平民百姓，家族中的女性情誼並不會因爲階級的不同而變的單純或複雜與否。這些女性作家關心「姊妹」之間的聯繫，因爲在同一個家庭當中的同輩女性，彼此之間有著較母女更爲激烈的競爭關係。這些多角發展、親疏相異所發展的姊妹關係，亦是家族史中重要的一章。她們在傳統的族譜當中不會被記下，她們也不會排列在原生家庭的祖先牌位之中，擁有相同的成長背景，面對的通常是相同的環境，之後發展出各自不同的女性生命。這些作品當中「母姐會」的場面，一方面也呈現了女性於家族中時常面臨的困境與狀況，如：「長姐如母」——〈百齡箋〉當中，夫人回憶大姊對她呵護、〈多桑與紅玫瑰〉裡的母親在原生家庭裡承擔的責任幾乎與母親相同。這些都讓書寫的想像更具真實性，同時也指陳了一個女性在原生家庭中所面對的人際網絡，女性角色除了母親之外，還有姊妹。同樣身爲女性，同樣也會有女性之間的競爭與同情的心理，《行道天涯》和〈百齡箋〉當中，對於宋氏姊妹之間的心結、情誼的描述，不僅是單純的姊妹情感，同時因爲這二人的特殊身分，也象徵了二處黨國歷史的交手，

有一夜她做了惡夢，自己正蹲踞在地下，面對面也蹲在那裡的是她妹妹美齡。兩個人俯身向前，老虎狗一樣地對望著。她們怒視著彼此，兩人的眼珠都不會動。

她想想就覺得無聊透頂：這一回，她與妹妹之間，剩下的是誰比誰更長壽的競賽！⁶¹

⁶¹ 《行道天涯》p.118

彷彿是他們姊妹三人之間的宿命：每一回，她(宋慶齡)最晦氣的時刻，她的姐姐妹妹就恰如日中天。⁶²

在〈百齡箋〉當中，宋美齡則是「親眼看過時間在別的女人身上怎麼樣呈現摧枯拉朽的力量，即使同父異母的姐姐，後來因為體態臃腫而笨重不堪。」

只有她，活到一百歲的時候，人們眼睛裡現出了真誠的羨慕，夫人駐顏有術，長青樹一般永不落葉(那是塑膠的聖誕樹，夫人呵呵笑著)男人或女人，老男人或老女人，再沒有人言不由衷，她終於贏得了這場競賽。但是真的贏了嗎？⁶³

上述幾段引文是《行道天涯》與〈百齡箋〉當中描述姊妹的交鋒，但平路並未多所著墨與想像二人之間的相交，殊為可惜。這樣看來，女性角色依然無法跳脫象徵國族的侷限，呈現的是較為單一的形象與單薄的內涵，在原生家庭的女性關係中，並未交代出與個人關係所造成的影響。相對的，也就呈現了女性在政治、歷史的場域當中，個人的性別特質被模糊掉了，姊妹之間的關係似乎只建立在國族歷史之上。當然，這也呈現了平路依據史實所書寫的侷限性，根據史料而來的二位人物，分別代表了兩岸黨國的歷史時，反而無法突破二者現實上冰凍的關係，姊妹之間只餘下不斷地競賽的敵視彼此，等待著對方死去，這似乎僅僅象徵了歷史現實上兩岸的互動，而忽略了姊妹情誼的其他可能。

相較於《百齡箋》，在《行道天涯》當中，較多描述姊妹之間的形象與情誼，相對於宋慶齡的情慾大量的暴露，妹妹則是在公共論述與私密書寫中來回穿梭著，她們的競爭不僅僅是政治立場上的迥異，同時象徵了歷史上國共力量的拉鋸，不僅在歷史形象的樹立，平路將她們置入一個最貼近生命底層的基本能力——「生存」的競賽當中，肉體的香消玉殞才是最後的終點。世人怎麼看，怎麼寫，甚至是一張張的寫真，都可以加以辯證，唯有以文字透顯肉身的存在才是最透徹、實際的方式。在官方歷史記載與政治立場上，宋慶齡代表了中共，

⁶² 《行道天涯》p.169

⁶³ 《百齡箋》p.161

宋美齡則是國民政府，恰好成爲左右對立二方，海峽兩岸天人永隔，在不同的地域空間，回憶她們的一生，都逃不過老嫗的孤獨寂寞。她們皆是民國史中舉足輕重的人物，然而無論是傳統歷史或後現代歷史的紀錄，她們都僅如紙片般單薄不真實，她們皆是在上位者的婦女楷模，卻也是靈肉分離的形象。不可避免的，在平路的書寫當中，她們姊妹倆亦是代表了各自的政黨立場，對歷史有著不同的使命與詮釋。然而，若將二部作品對照爲姊妹書來看，回歸到同一個家族中「女性」故事脈絡當中，仍然存在著微妙的姊妹情誼。但這也是平路僅僅輕描淡寫一筆帶過的部分，其中仍有可發揮之處。

《多桑與紅玫瑰》這部作品並不是一部「口述歷史」，而是根據部分口述歷史和物件而拼湊出來的「創作」，因此「女性書寫」的「質」較「真實歷史」的「量」更加重要。這部作品如同一個母姐會的紀錄，也如同一部家庭的金錢與人情的帳簿，記錄母親與她的姊妹們的交集，人前人後有著各自的面貌。陳文玲沿著母親的「女性血親」脈絡，細數自己與姊姊、姊姊與母親、自己與母親還有母親與她的姊妹們(其中還有一位是沒有血緣關係的養女阿姨)之間相互依存、愛恨交織的女系人情帳本。

綜觀整部作品，可以看出作者透露了她對母親與姊姊的崇拜，而這些情緒不可能是單一的，通常也包含了憐憫與同情。在幼年時期，她認爲「姊姊不只是姊姊，也是媽媽」⁶⁴，到了青少年時期，她則覺得「十五歲的我，和十歲的我沒什麼差別，只想和姊姊不停不停地在一起。」⁶⁵但是她的姊姊卻並未真正將她當作一家人。

可是對我來說，那天的交心，已經不是爲了拉近姊妹的距離，反而比較是一場告別式——宣告我正式離家出走。我告訴自己，那個家，從來沒有我的位置。⁶⁶

陳玉玲指出在童年美好回憶中的「善良母親」並不一定是真正的母親所扮演

⁶⁴ 《多桑與紅玫瑰》p.66

⁶⁵ 《多桑與紅玫瑰》p.68

⁶⁶ 《多桑與紅玫瑰》p.78

的，有可能是祖父母、兄姐、或鄰居，最明顯的就是父親。⁶⁷而陳文玲在這一段母親缺席的童年裡，曾經將姊姊當作是母親的替代。當然，在這部作品中的母親從未是「善良母親」的原型，而姊姊所取代的只是一個母親的位置，聯繫著陳文玲與家庭的關係。整部作品幾乎都是由「女性」所構成的網絡，較少描述男性角色(除了父親與哥哥之外)。作者自己與母親、姊姊之間的情感，母親與女兒、姊妹之間的情感，彼此就像是對方的鏡子，彼此都是對方的「她者」，卻也是生命中舉足輕重的人物。

母親與她的姊妹們的交集相當密切，但人前人後卻有著各自的面貌，努力的保持著表面的和平，

只要其中一個姊妹走開，大家就開始數落她的不是，等到她回來，又變成感情深厚的一家人。⁶⁸

這種表面和諧快樂，內在波濤洶湧的狀態，在描述女性情誼時得以常見，或與女性特質或社會建構的文化有關，此點並不在此深論，重點在於女性之間的關係，通常與表面呈現的不同，即使在同一家庭當中，親如姊妹仍然存在著這樣的現象，令局外人無法理解反反覆覆、深不可測的狀態。寇多洛在〈家庭的心理動態〉中，論述女性的人際脈絡，對於母姨、母姊之間複雜的情感源頭提供了一個解釋：「由於男人在愛情關係的困難，以及她們本身與母親之間的深厚關係歷史，女人往往會在男人之外尋求情緒與愛的滿足。」又說「為了滿足這些需要，女人可能和其他女人之間發展與維持重要的個人關係…女人往往也花比較多的時間和同性在一起」，又根據社會關係的觀察結果，發現「女人之間的友情往往比男性情誼來得深厚許多…女人長大以後仍然和許多女性親戚保持聯絡。」無論是根據精神分析或是觀察報告的結果，都顯示女性之間存在著較男性頻繁且深入的交往。文中的阿珠阿姨與母親其實並沒有真正的血緣關係，但兩人之間相處的模式和社會關係與姊妹無異，因為母親的債務而反目成仇，但同時卻也以「一種非常微妙的關係互相扶持了大半輩子」；在母親陷入昏迷時，阿珠阿姨為她換衣服、擦身體、清理穢物，做得比真正的家屬還仔細。

⁶⁷陳文玲〈女性童年的烏托邦〉，收入《文學、認同、主體性：第二十屆比較文學會議論文集》，台中：東海大學外國語文系，民87年5月初版

⁶⁸《多桑與紅玫瑰》p.150

陳文玲所描述、拼湊出來母親的人際網絡中，與異性的關係其實相當簡單，幾乎都是在追求供需平衡的過程，而在同性關係中，卻始終呈現著不平衡、矛盾難解的衝突，這些衝突終其一生並未和解，而以一種奇妙的狀態存在。其中〈故事，有兩種版本〉這一章，母親的形象一個來自三姨，一個來自阿珠阿姨，女性口述另一個女性與自己的故事，同時也在敘述對方的過程中敘述自己。前述這部作品中呈現了相當豐富且多面向的女性情誼，母親與各位阿姨們之間有著複雜的情感，每個阿姨(女性)都如同一面鏡子，照出了母親的某一個片面，但也彼此輝映自己的面貌。女性之間的關係在生命中佔了相當重要的部分，同時也擔負著解決童年的母女關係與自我定義的重任。除了本章主要論述的文本之外，如《海神家族》中，由於母親綾子的偏愛，靜子和同母異父的妹妹心如之間，始終存在著複雜難解的心結，直至最後將秘密解開之時，才得以和解。另外，在本文深論的文本範圍之外，大量書寫母系家族故事的華裔女作家譚恩美，在她的作品當中，「姊妹」之間錯綜交雜的情感，也是她書寫的重點，從中呈現了百感交集、五味雜陳的女系同性／姓情誼。母系關係雖然存在於被記載的歷史之外，但卻並非是單薄、易碎的，反而是以一種既深沉又廣泛的非常狀態持續著。

母親在其原生家庭中的位置也如同一位母親，負擔現實生活的部分。諷刺的是，每一位姊妹都在說出自己心目中的姊妹是什麼樣子，有的唯美，有的刻薄，她們說出的「真實」都是母親一生在「行騙」，而姊妹之間的互動，其實也是建立在單薄的血緣關係與沉重的經濟壓力之上，相較於作者的姊妹關係，實在又現實許多。這又透露出因為生命的「缺席」，所造成的想像空間、虛構成分相對而言就增加許多，姊妹的早逝讓作者的這一段姊妹情誼保留了更多的珍惜與遺憾，而母親與姊妹之間因為生活的交錯、愛恨的交織，所保留的是敘述者不同的記憶。作品中的主角，本就不是歷史上的名人，甚至於在作者的生命中，出現的總是片斷的朦朧身影，餘留強烈無以名狀的氣味，作者無須為歷史的「真實」負責。相較於平路〈百齡箋〉對於宋夫人情慾世界的欲言又止，顯然大方許多。擺脫歷史、事實、真相的包袱，《多桑與紅玫瑰》所「創造」的原本就不是一位理想的「聖母」形象，反而是開宗明義的宣稱：「這是一部創作」，這是一部文學作品，藉由種種物件證實——母親的確曾經存在，但又從種種物件與口述資料佐以想像，填補了記憶的留白處，成為一部平凡人的家

族史與生命史。

第三節〈瑣碎的滲透——女性敘事的反動〉

(一) 非常的日常——家族女性的「物」·「欲」紀實

空間與物件的呈現及比重，在某方面所代表的是一種後現代文化的反應，利用詹明信的說法是晚期資本主義的消費文化高度發展之後，所產生的歷史失憶，然而筆者認為在此不可僅以後現代文化理論來解釋女性書寫文本中的「戀物」，因為這樣無法解釋為何在這種失去歷史感的狀況之下，家族史書寫卻如雨後春筍般蓬勃發展，亦不能深入體會、評析女性書寫中大量出現的「戀物」意義。女作家以「物件」作為書寫與回憶「事件」的工具，意圖以具象之物呈現抽象之情，以固定的物體敘述流動的記憶。當記憶被書寫時，無法證實這些事件的存在與否，而「物件」的出現則是一種入世的表現，似乎在不斷地強調「真實」的程度，因為是一種具體的固態的物質性的存在，所以將「虛構」轉入了「紀實」，這當然也就出現了一種後設的弔詭，當小說與歷史並置時，作者與讀者將陷入一種不斷追問、不斷建構的過程。女性敘述「故事」原本在過去是不被採信的，僅為閒暇或睡前的耳語，然而有了物件、空間、大歷史的「加持」之後，這一個個介於歷史與傳奇之間的「故事」，無論事件是小是大，主角是男是女，都呈現了一種雙面性的發展——「個人生命／身世」不再僅僅是某個記憶迴圈的漩渦、大腦皮層的皺摺，而是透過雙眼可見、伸手可觸之或大或小的物件，記錄了一個個原本在社會階級、性別底層的「歷史」(故事)。

鍾文音在物件和影像記錄史之後的一個迴轉，重新進入一個作者想像、虛構的「真實」世界。「執筆的述說者明白故事在我和台北之間形成這樣的存在與不存在的關係，不論這個「我」是否到場，故事總是可以流傳到這個我身上，想像力為這個我劈開了一個微觀的天地。」在鍾文音的這幾句話中，除了作者權力的聲明之外，也交代了女性創作的特質——「想像力」與「微觀」。周蕾在《婦女與中國現代性》中提到了「細節描述」與「女性特質」之間存在著錯綜複雜的關係，它們二者的共同點就在於它們跟傳統的中心主義和目的性的關

係都是模糊的。鍾文音認為或許我們的記憶所需的呼喚只是一個小小的物件，因此以物件構成的微觀世界，同時也是一種以空間呈現時間流逝的方式，從日常生活中往往不被重視的邊緣小物出發，正突顯了女性書寫的特質。

同樣以物件構成的家族史書寫（信件、結婚證書、離婚證書、照片、借據、戶籍謄本），這一部不斷追尋母親的存在作品——《多桑與紅玫瑰》，這部作品與其他的傳記作品最大的不同是在於「母親的缺席」。在其他的家族史文本當中，缺席的通常是父親，但《多桑與紅玫瑰》卻是大異其趣。郝譽翔認為《多桑與紅玫瑰》有著「雙重否定」的特點：一是作者的母親不同於以往文本中的慈母或惡母，因此作者以「反母親」來逆向書寫；另一則是母親在作者的生命中不斷地缺席，因此作者不得不透過書寫，才能確定母親的存在。前者是母親的形象，後者則是母親的位置，很明顯的在這樣的狀況下，陳文玲必須靠自己的訪談、回憶與想像去塑造生命中的母親。江文瑜在女性傳記故事集《阿母的故事》〈導言〉中提到了傳記的寫法，其中她談到：「傳記則是作者記憶的轉化，並『再現』所傳人物的過程，如果作者寫作的過程亦透過訪談母親，則涉及作者和母親『雙重回憶』的轉化過程。」那麼，陳文玲所要對話的則是母親「週遭」的記憶，因此不僅僅是「雙重回憶」，而且是「多重回憶」，這些關於母親的敘述是零散的、片段的、由生活中大大小小的物件與回憶拼湊而成的。

與鍾文音《昨日重現》同樣的是以「物件」呈現追尋的過程，但不同的是陳文玲無法向當事人求證，被描述的人物已逝，作者所做的大多是採集資料與回憶的工作。

媽媽的房間裡，有一張粉紅色的大床，小時候我曾經在那張床上睡過一陣子。遲歸的媽媽滿身都是煙味、酒味和香水味，調配成一種讓長大以後的我仍然覺得安全、幸福的氣味。⁶⁹

這裡的母親所呈現的又是一種衝突與矛盾，也就是多桑與紅玫瑰的結合，菸酒味是屬於男人的，粉紅色與香水味則是女性化的，然而這二者的結合卻讓陳文玲感到舒適放心。可見這個「不正統」的母親形象從陳文玲小時候就並未被她

⁶⁹ 《多桑與紅玫瑰》p.167

所排斥，在行文中，也從未流露出企盼有一個傳統的「好媽媽」這樣的渴望⁷⁰。在〈疤痕·香奈兒 No.5 與其他〉這一個篇章中，從母親的「身體」與「氣味」的角度書寫母親與她之間的回憶。母親曾經隆乳、墮胎、摘取子宮與卵巢，甚至莫名的少了一根無名指，這些雖然可能是秘密但都不是家族中的禁忌。而在追憶的過程中，身體、氣味、聲音、神情全都是母親相當重要的部分，母親的煙視媚行在這些物件中一一現形，陳文玲從生活中一點一滴的小細節，去追尋這個缺席的形象，甚至是「氣味」——這麼抽象的事物，但卻就是經由如此抽象的物質中落實了對於母親的想像與懷念：

我從小就特別注意各種氣味，春天的花、夏天的雨都很香，但是比不上媽媽那種有點甜膩、又有點風塵的女人香…有機會的話，我會跟她要幾件(衣服)帶回家，因為衣服最容易保存氣味，我總在沒有人看見的地方，抱著衣服，像吸毒一樣地吸上好幾口。⁷¹

這一段近乎帶有戀母情結的描述，讓母親活色生香了起來，如沙特所言：「氣味是揮發性的靈魂」⁷²，陳文玲藉由氣味的描述使得母親的形象更加鮮明(相對於前引廖炳惠的論點，恰好呈現出一種反向效果，嗅覺感官反而使記憶立體並非單面化)，自眼、耳、鼻，到舌、身、意，讓這個早已消逝的胴體藉由揮發性的靈魂返回人世，躍然紙上。在重現母親形象的過程中，一方面也再現了作者的立場，她支持一個不合時宜的女性，不符合道德規範的女性形象，從照片、證書、氣味、衣服…甚至到一張張的借據，母親曾經的存在是如此不合理的世俗化，沒有一樣是脫俗的，更遑論聖潔的母親形象。同樣的以書寫反書寫的是，陳文玲用一個迥異於世俗傳統刻板印象的母親形象，來書寫她的母親。即使在整部作品的鋪陳與記憶的回溯當中，母親是缺席的，母女之間的關係是淡薄的，然而就是這樣強烈的「反」、「逆」更加確立了女性書寫的空間與價值，女性寫女性，女兒寫母族，呈現的不是感人肺腑的親情倫理，而是一個女性與身邊的女性所交織的生命故事。綜觀《多桑與紅玫瑰》這部作品，可見作者並未對母親抱有「政治正確」的期待，作者從未期望母親是聖潔的、慈愛的，反而

⁷⁰ 唯有在附錄的〈媽媽的地圖〉中透露出小時候對於母親是個「壞女人」而心生怨恨，但成長後拼湊出關於母親的回憶，才發現母親其實是個「不知亦能行」的女性主義者，在當時社會環境中從未屈服過，只做真正的自己。⁷⁰

⁷¹ 《多桑與紅玫瑰》p.178

⁷² 參見《氣味》阿尼克·勒蓋萊著，黃忠榮譯，台北：邊城出版社，2005年11月24日初版

跳出了原本母女之間的框架，仔細地欣賞、描繪母親那些不符合「母性」、「正當性」之外、溢出常軌的部分，也就是那些不受世俗所拘束、限制的部分。

陳文玲形容母親的愛對她來說有點「暴飲暴食」的味道，因為在她真實的成長過程當中，母親經常是缺席的，而出現的時候總是帶著強烈的、霸道的愛意，這樣的愛意與關懷落實在女性關係中最常見的「衣著」和「飲食」（身體感官）上，「媽媽一口氣買了五條褲子給我」、「媽媽一時興起，帶我去燙頭髮、選套裝、買高跟鞋，我們沿著中山北路走一圈，買下足夠我穿用兩季的衣服」、⁷³「雖然跟著媽媽吃到不少好東西，我卻特別懷念媽媽的家常菜。這些菜的魅力，究竟來自『菜』還是來自『家常』？我也搞不清楚。」⁷⁴她以家常菜的飲食與日常文化的結合來體現母愛的存在，其實這是來自於她最直接的感受。母愛的表現落實在物質生活上，她的人際網路同樣的亦是由金錢所構成、串聯，郝譽翔認為這「也是母親唯一對抗外界的唯一武器，這說明生活在男權體系下的女人們，手中能掌握的資源真是稀少的可憐。」⁷⁵從這一段結論中，可以接連著推論《多桑與紅玫瑰》裡關於「女性慾望」的部分，母親的一生幾乎是無可選擇被「慾望」左右，而她的母親一生就是掌控慾望和被慾望掌控著——消費慾望也同時被慾望消費著。羅莎琳·考沃爾(Rosalind Coward)認為女性慾望是被文化所建構而付諸實踐在生活當中：「我們的主體性與認同乃是在那些環繞著我們的慾望定義中被形成的。這些經驗使得改變成爲一項困難、餒志的工作，女性的不滿足不斷地被改造成慾望，而這些慾望經常是商品的衣服、化妝品、裝潢或傳統法國式烹飪承諾著要去滿足的。」⁷⁶由此看來，《多桑與紅玫瑰》當中的母親，留下最多的是「借據」與「債務」，這些相當物質層面的表現，正是呼應了這種「女性慾望」，而她放任自己慾望，而構成了人際的交織網絡。陳文玲在〈慾望城國〉中也提到了：「媽媽不但生產各種慾望，還把慾望當作夢想，半賣半送給周圍的朋友和親人，以便換取更多的慾望。」⁷⁷慾望，是媽媽魅力的來源，也是她和所有真心待她的人距離的來源。」⁷⁷而陳文玲所訪問的對象中，幾乎都是母親的債主，包括她自己也是其中之一，她曾經對於母親感到不認同，認爲自己並不屬於這個家庭，對於母親的印象殘缺不全，與

⁷³ 《多桑與紅玫瑰》p.109

⁷⁴ 《多桑與紅玫瑰》p.157

⁷⁵ 《情慾世紀末》p.203

⁷⁶ 引自《女性主義實踐與後結構主義理論》p.181

⁷⁷ 《多桑與紅玫瑰》p.120

母親相處的時刻少之又少，然而這些借據與債務卻成為聯繫她與母親之間最有力也最現實的工具，「我也幫媽媽調過頭寸，原因無他，受不了超高利率和預付利息的誘惑而已，和母女情深一點關係也沒有。」⁷⁸對於身為一個女兒來說，這個母親的形象就是慾望所拼湊起來的，「媽媽愛吃。在我的記憶裡，媽媽的影像總是和某個餐廳的招牌或者某道名菜重疊在一起。美食，是她生活裡不可分割的一部份。」⁷⁹甚至連「喝咖啡」，母親都有自己的一套人生態度⁸⁰。在此，與前述的作者所謂這一部作品的書寫過程是一趟「永遠也找不到答案的旅途」，表示關於這些物件、回憶所拼湊出來的圖像、記憶，其實都是作者所給予的解釋，「再現」母親其實是「詮釋」母親。從母親曾經走過而留下的痕跡與自我生命中短短的幾處交集裡，給予生命與歷史解釋。這個母親並不尋常，上演著戲劇化的人生，之於作者而言，缺乏一般母女的相處經驗，因此在書寫的再現過程中，母親與作者其實早已保持了一段距離，這一段距離也讓作者可以領悟到母親是一個「不知亦能行」的女性主義者，作者也以公娼所散發出來與母親相仿的「潑辣、強悍」的氣質神韻，來形容母親確是一個走在時代前端，身體力行的女性主義者。

陳文玲在作品最後寫下了一段關於母親的夢境，這個夢也帶出了回憶與失憶的惶恐：

回到地面，天色很暗，下起了傾盆大雨。有個影子在追我。我在雨裡狂奔，害怕面對懲罰…

回到地面，雨下的像是世界末日。我拼命地跑，因為又被發現了。追我的影子大叫：「我不會傷害妳，但是一定要取走妳的記憶。」跑到死巷，再也沒有退路，我只好跪下，眼淚成串地掉下來求情：「請妳放過我，妳不瞭解的，我根本就沒有什麼關於她的記憶。」⁸¹

這裡所描述的夢境是在母親逝世之後所發生的，也是她最後一次見到母親，彷彿一個生命的告別儀式，這最後的一次的「相見」在驚慌與懺悔中醒來，她只

⁷⁸ 《多桑與紅玫瑰》p.132

⁷⁹ 《多桑與紅玫瑰》p.152

⁸⁰ 《多桑與紅玫瑰》p.158

⁸¹ 《多桑與紅玫瑰》p.197

為夢中的母親「燒一件棉褲」，最後一個聯繫母女之間的「物件」，如此簡單，如此日常。相較於母親生前過度的揮霍、滿溢的慾望，在女兒的回憶與潛意識當中，一切都化繁為簡，收編起母親以慾望交織的網絡，唯一留下一件貼身的尋常衣物作為母女之間的聯繫。

如同伍爾芙所說的：「衣服能改變我們對世界的看法，也改變世界對我們的看法。」然而，在母女關係當中的「衣服」，不再是物化或是男性掌握女性的物件，反而經常是母女關係當中重要的象徵物。范銘如也指出同樣地在《昨日重現》當中，作者不斷透過因為衣服而產生的摩擦，彰顯母女兩人間的愛恨情結。從小時候對衣服的颜色品味，到長大亟欲購買與上一世代不同的內衣款式，在在暗示女兒對母親身體／權威的敬仰與抗拒，還有隨著成長而來的對自己身體隱私和自主權⁸²。

我媽說我在發春。她管也管不住我了。我穿露背一點的衣服，她都把我拿去重新密車起來，我見了又拿剪刀拆剪一番，她又拿去偷偷車縫了起來。⁸³

母親的權威建立在日場瑣碎的物件上，尤其是與女性息息相關的衣飾物品，這又回到了所謂細節書寫的特質，而放置整個歷史文化書寫的脈絡來看，鍾文音將女性家族史書寫鋪陳的重點藉由物件突顯出來，不僅僅是後現代復古潮流的表現，更深入細緻的來看，當女性書寫自身的歷史時，「母親」不會是教育她人文教養的一方，而是從「生活」層面每一個細節裡滲透著她們或為溫柔或為狂暴的愛意與權威。「衣服」是女人與女人之間溝通的工具，也是身分、年齡的表徵，母親藉由衣飾控制、掌握她的孩子，尤其是女兒。她們都佔據了相同的性別位置時，對於這個社會文明的細節表徵都有著同樣的敏感度，但也因為時代的不同而有所衝突。同時比較《在河左岸》和《多桑與紅玫瑰》，發現二部作品皆是以女性為主體、主角，鍾文音和陳文玲所敘述的母親形象都是「霸道的」、「潑辣的」，母親以相當強勢的姿態佔據了作者的心靈。

⁸² 〈土地氣味的家族史〉收入《像一盒巧克力》范銘如著，台北：印刻出版公司，2005年10月1日

⁸³ 《在河左岸》p.250

(二) 日常的非常——物件為「點」·歷史成「線」

《行道天涯》、《多桑與紅玫瑰》、《昨日重現》中的「相片」和〈百齡箋〉當中的「信箋」，都是一種實體的存在之後而引導進入想像的空間。關於《行道天涯》的故事，就是從一張照片開始的，王德威對此曾說：「藉著『寫真』，我們彷彿與過往的時地再續因緣」，同時他也提醒大家：批評家們一再告知——「相片是一種蠱惑，一種擬戲。它『寫』真的同時已銘刻了無限的想像符號、慾望軌跡，亦在訴說著時間的流淌，生命的消失。」⁸⁴這些以物件「再現」的家族史、生命史，其實都是在「幫助人們去想像地擁有一個並不真實的過去」⁸⁵，它們提供了一個想像的入口，用僅存的現實物質聯結過去已逝的時光與人物，也因為這些物質的「真實存在」，使得過去已逝生命似乎得到證實他們留下痕跡的「證據」，也讓作者們的「想像」不再口說無憑。從物件出發：一張相片、一封信箋，開啓了一段國族／家族／女性的歷史敘事。以「小」搏大，一直是平路的女性書寫策略，以小與大的辯證和隱喻經常作為書寫的主題及手法，宋慶齡「低調的翻轉」其實是「於無聲處聽驚雷」，雖然沉默卻發出了至高的頻率，藉由探勘、想像聖潔女性形象背後的情慾世界，為一個處於歷史中心的女性生命歷史，開創另一種女性書寫的可能。

在以往細節與物件的描述是被貶低的，然而平路與鍾文音這二位深深推崇法國女性主義作家的台灣女作家，則在她們的書寫上刻意實踐這些被貶抑的事物。無論是歷史上的名女人，或是鄉土間的農婦，她們對於自我身體的探索，美好事物的追求都是一樣的，生活層面的種種細節，如：衣飾是貼在身體上的，跟著身體流動、扭曲、改變，生活就是細節所鋪陳的，生命其實就是一件件不被看見的事物堆積而成的，再加以結合女性書寫——女人寫女人，當女性跳出了「擬仿」的限制之後，她們將生命中的瑣碎物事與最為真實存在的「身體」連結，情慾亦從身體而來。而關於女性書寫與身體的關係，將在下一個章節細論，本章主要仍將重點放在以細節與物件所構成的敘事及書寫。在孟悅與戴錦華合著的《浮出歷

⁸⁴ 《跨世紀風華：當代小說 20 家》王德威著，台北：麥田出版公司，2002 年 8 月 1 日

⁸⁵ 參見〈在柏拉圖的洞穴〉，收入《論攝影》蘇珊·宋坦(Susan Sontag)著，黃翰荻譯，台北：唐山出版社，1997 年 10 月初版。原文的脈絡是專指「攝影」，筆者則認為在家族書寫中的種種用以「再現」的物件，其實都是相同的功用。

史地表》的〈緒論〉當中，闡述了女性在中國文學發展中始終是被「物品化」的現象，男性藉由將女性物化的寫法，在此展現男性的「慾望權」，也就是說女性必須以「物」這樣的客體的方式出現，才能夠被接受、被慾望⁸⁶。然而，若是將這樣的寫法放到女性書寫的脈絡來看，將是一種反動。張小虹在〈文學與性別〉理指陳了在現代文學中女性與「物」之間的關係，企圖從女性消費商品的行為當中建立、確立主體性，女性與物件書寫所呈現出來的是女性與慾望的連結是主動的，女性與物質的關係不再侷限於「被」觀看、「被」描述，而在敘述物質／物件的時候，藉由瑣碎政治、家常政治，突破原本刻版的書寫格局⁸⁷。將物質與女性的情感內在聯繫起來，像是陳玉玲引述弗留葛爾的論述則指出了女性對於衣服的依戀和子宮幻象是有相當密切的關係，她舉琦君對於母親所遺留的毛衣為例，毛線象徵臍帶，毛衣則是母親溫暖的懷抱⁸⁸。在這樣的論述脈絡下，描述實用層面的日常生活不再僅是沒有目的的，諸如衣服、食物和住所不再只是動物生活和自由生存之間的次要中介⁸⁹。結合女性翻轉被「物化」的空洞能指，反而以物件書寫確立主體的手法，將象徵的意義擴充，從瑣碎生活片段進入龐大的歷史空間。因此，這可說是一種大敘事的反動，以邊緣、底層位置的手法，建構女性的主體和女性敘事的主體性。

從女性書寫中的「瑣碎政治」所經營的「物件書寫」，恰如「點連成線」——以細微的物件的「點」構成歷史事件的「線」，以重新書寫的權利來掌握歷史行進的權力。另一方面，這些「小」事物恰好顯示出「大」歷史的真假、虛實、是堅韌同時也是脆弱的雙面性。「寫真」這個詞彙是從日文翻譯而來，從字面看來恰好成爲一種反諷的特質，其實歷史書寫不也是在寫「真」，襯以照片(或是從照片出發)，更是企圖證實其「真」。然而，平路、陳文玲、鍾文音這幾位女作家在依據照片書寫歷史時，卻無時無刻不在提醒讀者：我們在寫真，同時也在寫假。她們在書寫的同時，強調著書寫的虛構性，但在書寫的同

⁸⁶ 《浮出歷史地表：現代婦女文學研究》孟悅、戴錦華著，北京：中國人民大學出版社，2004年7月初版

⁸⁷ 〈卿卿「物」忘我——文學與性別〉收錄於《聯合文學》月刊「二十世紀文學大回顧」演講記錄。張小虹是將重點放在女性與「商品消費」的部分。筆者在此則是將其擴充，不僅在消費行為上，而是女性書寫與物品、物件、物質之間的關係，繼而藉此剖析母女關係之中的「物質」。(《聯合文學》182期，民88年12月)

⁸⁸ 〈女性童年的烏托邦〉陳玉玲著，同前揭書。

⁸⁹ 西蒙·波娃在《第二性》〈女人的處境與特性〉這個章節裡，提到了女性味日常生活的付出，總是忙忙碌碌卻永遠沒有做成什麼，所以她認同既有的物，而無法擁有崇高感。

時卻實踐、確立了文字所構成的歷史。

結論——再造自我的女性敘事歷程

回顧近年來文學出版資料顯示，女性作家於家族史書寫方面的成績斐然，簡言喻認為：「所呈現的在回看個人生命，和家族歷史的行列當中，女作家的身影特別顯眼，或許是女性的敏銳，和對生命傳承孕育的天賦驅使，讓女作家念茲在茲，要留下屬於子女觀看家族的記錄權，從自我生命原生處出發，走向人生新旅程。」⁹⁰說明了女性與家族書寫之間，有著與內在生命、性別特質上的密切聯繫。

平路藉由《百齡箋》和《行道天涯》這二部姊妹作，寫女性的情慾與身體作為大歷史的對照。平路以她的「女性身分」所具有的觀點和角度，成為一種寫作的優勢，因為她自身與被敘述者之間的聯繫——「性別」，因此她建立於史料上的想像與假設，都更加倍的有說服力。從蘇珊·蘭瑟的論述中，可以看出平路正是如此，她雖然沒有出現在字裡行間，但當敘述者與被敘述者是同一個群體(女性)時，所造成的效果則與異性作家以同樣的題材創作時大不相同。敘事不只是一種認知自我的行為，更是一種創造自我的行為⁹¹，而平路所謂的必須以「書寫再造自身」也就是如此。她也曾經引述 Mary Jacobus 的話來闡述性別在創作與閱讀的關係：「當作家的生命與作品的生命匯合一處，消除了主體與客體之間、寫作的女性與被寫的女性之間、閱讀的女性之間、閱讀的女性與被讀的女性之間的種種界線，生命才得到最充分的展現。」⁹²，這也說明了同時身為作者與讀者，平路的女性意識深深地影響她的創作。

鍾文音《家族三部曲》，首部《女島紀行》先是以種種富含生命力的意象象徵女性，是以第三人稱阿滿為主角，重點仍在母女之間的關係，到了第三部

⁹⁰參見簡言喻〈繁華流年盡付梓——瀏覽家族史書〉，簡言喻是以觀察出版品的結果作為推論的依據。之後他舉了中外文學界許多女性做加以家族為主題的作品，如：鍾文音《家族三部曲》、李明依《華西街的一蕊花》、陳燁《烈愛真華》、日本女作家柳美里《家族電影》、《家夢已遠》、簡嬪《天涯海角》等。（《出版情報》第170期，91年6月）

⁹¹引自〈書寫自我〉胡錦媛著，收入《性／別研究讀本》張小虹編，台北：麥田出版公司，2002年10月1日初版2刷

⁹²《愛情女人》p.121

曲《在河左岸》則擴大到父親、母親與整個家庭從南方到北方，自我則是不斷地漂流在城市的邊緣，除了追溯成長過程之外，也在心靈與實際的空間地圖上不斷地尋覓，然而遊蕩在每一個身體與靈魂的異鄉時，「我」是否真的需要一個定位？我從小出生時即以超然的全知觀點敘述著父母親的故事，巨細靡遺的訴說每一個記憶場景，從一個個瑣碎的物件喚醒／想像家族的事件與人物的蹤跡。相反的，「我」不斷地強調「真實」的不存在，從每一個具體物件進入時空之後，仔細的建構家族記憶，親族中大大小小的男性女性都有他們既平凡又不凡的故事，然而總在書寫／記錄／證明這些事件的發生及生命故事的歷程之後，作者卻又跳出了格局之外，告訴讀者：這些極有可能是她的想像，真實與虛構僅僅只是一線之隔。

據此，再來檢視平路的《行道天涯》與《百齡箋》的書寫策略。前面已論及平路是以書寫反書寫，藉著女性書寫的特質來反擊傳統歷史書寫的價值標準。因此，平路筆下這一對曾經據於政治權力中心的姊妹，她們一個沉默無言，一個踴躍發聲。然而，在被陽具文化籠罩覆蓋的歷史中，女性的沉默與發言恰好成了相反的作用。再以後設的立場來看，平路自身的女性書寫，也就是一個作者的權力卻較百年來堆疊，表面看來強而有力的書信具有力量的多。宋美齡寫了一百年，最後由衷的感到寂寞，因為她始終不是在寫自己，即使她們姊妹二人多麼接近權力中心，始終沒有機會真正實踐「婦女寫作」，她們無法以母親留給她們的白色乳汁書寫，僅能以黑色墨水寫下樣版文字。平路以她們二人為創作題材時，相對地掌握了最大的權力，可以肆無忌憚地發揮想像。這也形成了一個最大的反諷，即使歷史鐵證如山，進入書寫創作之後，作者藉由她的「性別位置」，仍然可以對歷史人物作最大的形象翻轉。因為，女性是一個群體⁹³，伊瑞葛來認為藉由以女人(的身分)發言，才得以位女性「他者」提供容身之處⁹⁴。蘇珊·蘭瑟認為「敘事地位，敘事關係和敘事態度是相輔相成的，也就是說敘述者表述自己的方式，敘述者與受述者之間建立的聯繫以及敘述者的意識形態和情感方面的立場都是動態的和互相依存的。」⁹⁵，從以上的文本可都以直接感受到作者的女性意識及意圖。

⁹³ 這是平路對自己女性觀點與女性主義立場的闡釋。

⁹⁴ 〈答問錄〉收入《此性非一》，同前揭書

⁹⁵ 《虛構的權威》p15

鍾文音在《在河左岸》裡開宗明義的寫了一段創作告白：「我在城市寫城市。我在大城寫小調。我在右岸寫左岸。我在破碎寫完整。我在熱鬧寫孤獨。我在紀實裡寫虛構。我在模糊中寫清晰。我在痛苦中寫快樂。我在家族寫個人。我在開放寫封閉。我在幻滅寫存在。我在遺忘裡寫記憶。⁹⁶」指出創作是在真實與虛構中擺盪的，保爾·利科(Paul Ricoeur)指出了敘事的想像與現實之間的關聯：「『想像』並非完全置客觀事實於不顧之中，它時時刻刻在間接地指向這個『事實』，而它這種劃清指涉範圍的目的，主要在於試圖獲得『重寫事實的虛構的權力』⁹⁷，鍾文音在她的家族三部曲當中，不斷地強調一個「女性」和「作者」這兩個身分的權力，藉由穿梭於現實與虛構的家族史書寫的空間中，建構一部女性的生命史。平路所建構的女性形象，當然亦是以想像的創造敘事為根本，建構一部女性的國族／家族／生命史。然而，平路作品的敘事當然不能僅以後設、想像二語概之。大量操縱、創作的根源是來自於她的女性立場與視角，亦因為她的女性作家身分與她所描述對象的性別相同，因此即使是過往應被蓋棺論定的女性人物，仍然在她筆下有一番「說法」。女性主體是可以藉由各種不同的敘事聲音和敘事觀點建立，其中「女性觀點」將會隨著作者的敘事方式和核心議題而有所改變，如前述平路的逆向操作，郝譽翔就提出了不同的看法，她認為平路的小說中「女性往往代表的是記憶與過去，她們總在提醒善忘的男人們：是否忘記了、錯過了什麼？並以此召喚體內原始的最初情感，一種母親的聲音。」⁹⁸而這也呼應了《行道天涯》與〈百齡箋〉中被多所詬病——「女性以情愛為依歸」這樣的安排。

陳文玲以物件和回憶，拼湊出家族中女性生命的蛛絲馬跡。將「人」與「物」相互聯繫，構成家族中姊妹情誼的緊密結構。從這些女性的言行、衣物、容貌…甚至到金錢債務，延伸到女性彼此的生活當中，滲透到生命的底層記憶。女性透過物件的書寫，達到最高程度的「真實」呈現，也翻轉了原本被貶低為「物化」或是「異化」的位置，瑣碎與細節的描述，是女性書寫對傳統書寫定義的反動，同時也對真實與虛構二者作了緊密的連結。

平路說：「必須寫，因為必須要『再造自身』，而舍此無他，似乎沒有其他

⁹⁶ 《在河左岸》p36

⁹⁷ 引自《想像女性》姚玳玫著，北京：中國社會科學出版社，2004年7月

⁹⁸ 《情慾世紀末》郝譽翔著，台北：聯合文學出版社，2001年11月15日，p.156

的路可走，那是長達一生一世的自我療程。」⁹⁹因此可見，她的書寫是出於「性別意識」與「自我認同」之間的不可分割。石曉楓則認為：「關於女作家們『背對世界』、回到個人的姿態，所體現者其實是對於主流大敘事的一種離散、顛覆與操弄；而此種私人經驗的發聲，正是後現代狀態裡眾聲喧嘩的表現。」¹⁰⁰雖然石曉楓在此所論述的對象為大陸的私小說女性作家們，但亦可為九〇年代之後的台灣女性家族史書寫提供一個解釋，尤其如鍾文音的《家族三部曲》、陳玉慧《海神家族》、陳燁《烈愛真華》（《泥河》）…等，這幾部女性家族史書寫作品，大多以「母女」之間的關係為敘事的重點，連結母系家族，從婆婆媽媽那裡所流傳的故事，在母親的子宮內被羊水包覆著，即使脫離了母體，仍有千絲萬縷的情感糾結。

⁹⁹ 引自《女島紀行》〈序言〉。

¹⁰⁰ 石曉楓〈林白、陳染小說中的家庭變貌與意義論述——以女兒書寫為觀察核心〉，《師大學報：人文與社會科學類》，民國 93 年 10 月

