

第三章〈聆聽父親與凝視母親——女性家族書寫的父母溯源〉

「家族」的最小單位是「夫婦」，以「夫婦」為核心，追溯血緣關係，往外延伸至整個家族。自我認同與雙親和自己的關係之間有非常密切的關係。家庭與成長回憶是構成家族書寫的重要部分。「血緣關係」其實是相當抽象的基本元素，家族的認知與回憶的建構，都是從被「告知」開始的，而這個告知的來源就是「父親」與「母親」。「父親」與「母親」是家族書寫的主要人物，父系與母系所流傳下來的文化在女作家的呈現當中，各自有相當不同的面貌，父親在家族當中代表的是親人同時也是父權，而母女關係更是女性書寫當中非常重要的主題。父親與母親的關係，以及他們各自的形象在家族書寫當中，呈現高度相關同時也是高度相對的關係。無論是「戀父」或是「弑父」情結，其實都與「戀母」情結有高度的關聯。父親與母親各自帶著他們兩性的形象和文化給予他們的下一代，本章即是從「女性」的角度切入，觀察女性如何在家族書寫的範疇中，描述原生家庭的父系和母系文化，更深入探究他們對於女性心靈所造成的影響。

首先，本文以二條軸線分別追溯父系與母系，第一節論述「父親」形象在女性作家的家族書寫當中的呈現，主要以郝譽翔《逆旅》¹和簡嬪《天涯海角——福爾摩莎抒情誌》²來檢視父親的形象，及其在社會、歷史的脈動中所佔據的位置，繼而從文本中探討家族書寫中經常消失的父親身影，身為浪子的同時，也是家族先祖，更是民族英雄，這顯示了男性身分在「家族」與「國族」之間，具有無法避免的矛盾，同時也透露了性別意識在父系文化中所具有的辯證性。

第二節則從「母親」的身體——同時是女體也是母體的雙重身分切入，主要是探討蔡素芬《鹽田兒女》³和《橄欖樹》⁴、鍾文音《家族三部曲》⁵和陳文

¹ 《逆旅》郝譽翔著，台北：聯合文學出版社，2000年2月初版

² 《天涯海角：福爾摩莎抒情誌》簡嬪著，台北：聯合文學出版社，2002年2月初版

³ 《鹽田兒女》蔡素芬著，台北：聯經出版公司，1994年5月初版

⁴ 《橄欖樹》蔡素芬著，台北：聯經出版公司，1998年4月初版

⁵ 鍾文音「家族三部曲」分別是：《女島紀行》(台北：探索文化，1998年5月)、《昨日重現》(台北：大田出版公司，2001年2月)和《在河左岸》(台北：大田出版公司，2003年1月)三部作品

玲《多桑與紅玫瑰》⁶中，母女之間的複雜關係。相較於傳統的「聖潔母體形象」，透過同為女性的下一代，這些九〇年代之後的女作家如何想像、回溯上一代的女性、她們的母親；母系所遺留給女兒的資產——生命、情慾、壓迫與死亡，這些本身看來矛盾，卻又交替循環的元素，是如何被呈現的？

最後，二者並論，以比較並陳的方式，檢視父系與母系文化對於女性的影響，通過文本、文學與文化的重重檢驗之後，回歸到女性的生命與生活之中。

第一節〈聆聽父親——尋找消失在家族中的身影〉

因為我是這樣對父親說的：請來吧，請來到我的文字中安歇，不要再流浪了，請到我的臂彎中尋覓憩息的地方，請安心的闔上眼睡吧。

我張開我的雙手，這些年來，一直都是這樣的默默說著。

——〈逆旅·搖籃曲〉

(一) 父親：一個被錯置與錯認的身影

長大以後才知道，原來替自己取名是我們家族的傳統，譬如說我的母親和父親。⁷

郝譽翔在《逆旅》的開頭就以「命名」這件事情引出了家族中個人對於自我身世和命運的掌握，但其中也包含了命名並無法改變的宿命，父親曾在逃難的過程中更改了自己的名字，但始終保留了「姓氏」，這個姓氏無論之後命運如何多舛，仍然沒有改變。「如果名字是父母所賜予的祝福，如同血緣的遺傳一樣不可改易，那麼我的家人顯然都具有反叛性格，寧願自己作主。」⁸但她的父親、母親和她自己，彷彿都在與這個，自我取得的名字相抗衡，他們的命運與這個自己取得的姓名息息相關，他們不斷地在「家族血緣」和「自我獨立」當中掙扎，父親並未給她命名，父親僅給予她「姓氏」，而「姓」與「性」則成

⁶ 《多桑與紅玫瑰》陳文玲著，台北：大塊文化出版公司，2000年10月初版8刷

⁷ 《逆旅》p.22

⁸ 《逆旅》p.24

為這部主要以父親作為主角的家族書寫的基礎，父親在她的生命當中是愛欲與文明的開端，同時也不斷地混淆、交雜，無法釐清對於父親的鄙棄與愛慕，也同時象徵了對於父權、父族歷史文化的複雜心態。

在《逆旅》當中，郝譽翔以她的父親為主角，訴說父親所傳承給她的歷史記憶，隱喻了歷史的矛盾，而這之中的矛盾是雙重的：一是郝譽翔對父親的錯認，二是原本歷史進展的荒謬，而她企圖在這個謬誤當中，藉著一步步的追索，解開自我與父親之間的誤解。郝譽翔面對父族歷史是必須用「知識」來了解的，而並不是以親情或是經驗來面對，也就是說她無法對於父親產生「同情的理解」，無法想像父親及其背後的成長背景和歷史脈絡。在與父親一同尋找故鄉，尋找地圖領域標的時，她用了「百科全書」這個代表龐大知識的工具用書來說出了其中的理性態度，而可以如此理性處理又來自於對於父親的「陌生感」及其背後的恐懼：

「突然恐懼自己一不小心就會走到地圖之外，到達一個百科全書找不到的地名。」⁹

父親所代表的即是一個逝去的國度，在迷霧中的一段歷史，從取名、地圖到百科全書，父親與文明的象徵息息相關，在本文開頭所引用的詩句中，呼喚父親到她的文字中安歇。如同鍾文音她認為文學之於書寫父親如同使命，因為在身體與生命經歷上的隔閡，父親給予的是文明的傳遞，故事是關於家國的故事，父族是關於歷史的父族，唯有以文字記錄、悼亡，用文字去抵住遺忘，用文明記錄文明——這就是父親所給予的工具。在之後的行文當中，可以發現作者不斷的訴說自我與父親之間的記憶，皆是來自於歷史文化與情感慾望的錯認，

一小張薄薄的宣紙…紙上竟是父親用毛筆寫的一首詩：

旅途無良伴，凝情思悄然，回首思往了，斷雁警愁眠。

這四句詩的寂寞已經在我體內發生了巨大的化學作用，它讓父親的一切作為都忽然變成是可以原諒的了，並且在後來長達二十多年我們岌岌可危的父女關係中，這種莫名所以的寬容情結都仍然持續的發酵脹大。¹⁰

⁹ 《逆旅》p.43

¹⁰ 《逆旅》p.46

之後她發現這個寬容情結來自於一個天大的誤解——又是一次錯認，父親的四句詩原只是杜牧詩的仿作，再次宣告戀父之後的挫折。

郝譽翔在描述自己與父親的關係和回憶時，採用的是迥然不同於描述父親過往歷史的手法。對於父親的同情、信任與好奇，除了是因為父親似乎永無止盡的哀傷之外，真正起於接觸到一段真實的學術資料¹¹，發現父親的確歷經了那一段被歷史的荒煙蔓草所掩埋的種種不堪回首的「真實」。而為父親澄清、證實這一段歷史，亦是「安頓我的歷史」，唯有在證明了地圖上曾經存在的地名或歷史上不曾存在但始終活在父親記憶當中的那一塊空白時，我與父親的關係、我的認同與認知才能夠得到落實。名字可以由自己挑選，父親給她的「姓氏」卻是無法選擇的，當她呱呱落地的一剎那之後，即使可以藉由取名來改變自我的宿命，卻從未能將姓氏丟棄，這也意味著父親的歷史注定與她息息相關，父親給了她一段無法逃避的社會關係，同時也是無法逃避的人際網絡。與此同時，這個「姓氏」所給她的卻是一段遙遠的、形同虛設的時空，也注定了與父親之間深沉的鴻溝——來自文化與歷史的隔閡。

直到夜深，郝福禎仍然不死心的翻著手中的史書，在字裡行間的縫隙、標點符號、書頁中留下的曖昧空白處尋找，尋找那任憑別人竄改、塗鴉、杜撰與填寫的，有關於他的一切，以及那未曾實現、發生，卻在他腦海中屢屢被虛構上演的，那被遺忘與被記憶的…¹²

這裡呈現了一種戲中戲的弔詭，「在字裡行間的縫隙、標點符號、書頁中留下的曖昧空白處尋找，尋找那任憑別人竄改、塗鴉、杜撰與填寫的，有關於他的一切」豈非亦指作者為他的父親所寫的歷史，而父親在作者記憶中的錯認，也再次地指陳了這個「歷史」應該是被質疑的。即使是他的女兒為他付諸於文字當中的個人生命紀錄，恐怕都是有所遺漏、虛構與扭曲的。郝譽翔對於父親生命歷史的安排，在前述的章節裡，就安排下「宿命」的伏筆，父親注定是被錯

¹¹ 在《逆旅》的〈後記〉中交代了關於本書中的「真實」，也說明了她之所以不直接書寫歷史原因，一方面是不甘心讓文學無用，一方面也希望是以文學中比較跳躍的筆法來安頓那些因漂泊而無所依歸的靈魂。

¹² 《逆旅》p.93

認的，而他的歷史也如同其姓名一般，只有他自己明白。女兒所承繼、接收父親的生命史，也跟隨著文字構築的不確定性而動搖¹³。

追溯父親來到海島的第一次的結婚對象，是一名叫做「水月」的女子，暗示著鏡花水月的虛幻。在這段婚姻當中，信件是主要的物證。最後，兒子的死亡也呈現了「生命的斷裂」——「可憐他孩子的一生，果真只活在這些褪了色的文字裡。」¹⁴而這一段鏡花水月的情緣，唯一留下的郝家命脈——郝福禎生命裡唯一的兒子，也跟隨著這一段故事隨風而逝。

他的人生被水月切割成兩半，在水月之前他不斷行走遠方，拼命活下去，然而在水月之後他卻一直原地打轉。¹⁵

在這一段既美好又淒苦、鏡花水月般的愛戀與婚姻之後，郝福禎的人生再也沒有出現「理想」的狀態。作者彷彿刻意安排，郝福禎終其一生無法停止流浪，也終究沒有延續他的姓氏，即使之後發生許多露水因緣，或許真有子嗣，卻仍未與他同姓。他將自己囚禁記憶的冰庫當中，「正當我如此奮力和時間競走之時，父親卻是唯一不變的事物」¹⁶，他活在童年的回憶裡，喃喃訴說著下一代無法理解更無法相信的成長記憶，郝譽翔以「食物」來比喻父親的記憶：

老實說，我對你的記憶都跟食物有關，饅頭、餃子、牛肉餡餅、大滷麵、積槓頭。可是那些食物都放太久了，冷了，咬都咬不動。¹⁷

從這些食物的例子，當然這是一種飲食與族群文化的象徵。飲食本身就具有深沉的文化意義，不僅是一種感官、生理的需求，亦是一種記憶的連結與堆積。父親的飲食文化與記憶息息相關，因此食物與記憶作連結之後，明顯的過了「賞味期限」，她父親的文化語境早已和現實世界脫離，而他所描述的桃花源更是

¹³ 文字的謬誤所造成的親人的消逝，也時常在政治事件中看到。《海神家族》當中的綾子外婆本身有著文化上的隔閡，她的丈夫被槍決(失蹤)之後，報紙刊出的處決名單是「林金男」，而她的丈夫是「林正男」，她無法判斷丈夫是否已被處死，但「『林金男』彷彿便是她的判決書」，即使錯誤，也同時宣判了她人生的死刑。

¹⁴ 《逆旅》p.126

¹⁵ 《逆旅》p.131

¹⁶ 《逆旅》p.50

¹⁷ 《逆旅》p.148

顯得荒謬可笑。父親對他自己的故鄉——山東半島的描述，與現實之間呈現極大的落差，郝譽翔所認知的歷史與現今的狀況對於父親的回憶彷彿都是無比的嘲弄，

你的紅筆還停留在旅遊書的地圖上，暈開了一大灘的墨水，又彷彿是一滴血，就落在山東半島的正中央。

作者似欲以紅筆對記憶的版圖作更正，而象徵紅色的熱情與血液，暈染了地圖，從山東半島、澎湖到台灣島，父親在島與島之間漂流，他的記憶是誇張的也是虛無的：

在那一刻，我才忽然在他的身上看見了歷史，歷史的包袱，歷史的傷口，歷史的深度。因此我決定要寫下我所看見的東西，即使這僅存在父親那被渲染誇大的記憶裡，即使這僅是虛構。¹⁸

個人(性別)、家族與國族之間，三個層級的糾結交錯，一直以來，相對於女性角色被放置在家庭裡面，男性角色是被置放於社會當中的，父親、國家與父權，這三者的關係相當密切，且是環環相扣著。父親通常所代表的是一個家國文化的象徵，因此女性對於父親(父權)的感受，除了壓迫之外，還有性別上的慾望。然而二者之間的拉力與推力卻始終在競賽著：

我看見爸爸捲起袖子，伏在母親的雙腿之間，攤開他巨大的手掌，親自迎接我的誕生。我警告他說，你千萬不要啊，快點把我推回子宮裡面去，否則你要後悔一輩子。但是他不聽，他是我這輩子第一個擁抱的人，也是唯一的一次，因為在冥冥之中，命運之神已經注定我將會大力的把他向外推出去，直到永遠推出我的生命。

在這一段敘述當中，是作者成長之後回頭假設的部分，彷彿從她的「出生」，脫離母體之後就注定了與父親的分離，父親迎接她來到世上，之後二人卻無法跨越文明的鴻溝，父親的「過時」始終羈絆著他自己，像是把自己關到冰箱裡，

¹⁸ 《逆旅》p.188

連同食物的記憶都是發冷、發硬的。

前述女兒與父親／父權之間的感受，除了壓迫、疏離之外，還有性別上的慾望。女孩之所以欲望陽具，是爲了其所象徵的權力以及許諾的自由，可以擺脫她之前的依賴狀態，而不是因爲男性本身具有什麼優點。是爲了擺脫「萬能的母親」¹⁹，與李昂《迷園》有相當類似的情節。同樣的，她們都意識到自己當時的錯認，朱影紅錯認父親的被捕的情況，郝譽翔則是錯認一個暴露狂，她將自己對父親形象的錯認與錯置(仿作)的文字(父親仿作杜牧的〈旅宿〉)聯結，父親的身影與形象被他自己和郝譽翔不斷地錯置，在這一連串的錯誤之後，她意識到與父親之間的距離恐怕是無可挽回的了，

然而這一切可能都僅存在於書寫當中，與真實的世界已經越行越遠了，而唯一真實的恐怕只剩下窗外男子那隻聳拔的陽具，在凜冽的寒風中、在少女的尖叫聲中，不住微微的顫抖，顫抖。²⁰

如果「陽具」仍是父權體系的標誌與動力，在這樣的脈絡底下，我們可以很清楚的看出郝譽翔將這個象徵父權、父親及其整個生命文化與形象塑造成只剩寂寞、膽小、凋零的空殼。這個代表父親權威的象徵聳立在寒風中，與父親的形象交錯，女兒無法辨識父親，父親也離譜的錯認女兒，父女之間的關係不再限制於家庭倫常當中。甚至可說郝譽翔是刻意運用心理分析的當中，所謂父女之間被壓抑的亂倫理論來書寫她的心理狀態，

我開始輕飄飄的微笑著，看到父親向我走來，然後坐下，趴到我張得大開的雙腿之間。

我從手術檯上爬起來，撫摸著父親的頭髮，他的頭髮如同嬰孩一般柔軟而金黃。碧綠色的血從我的陰道口流出來，他伸長舌頭舔著，柔軟的舌來回拂拭我的陰唇。²¹

¹⁹ 《母職的再生產》Nancy J. Chowdorow 著，張君玫譯，台北：群學出版公司，2003年10月，p.158

²⁰ 《逆旅》p.48

²¹ 《逆旅》p.168

這一段文字是描述墮胎過程當中的幻想，在禁忌的父女之間的慾望之中，身體裡「令人厭惡的小生命」終於被殺死了。綜觀以上二段，「父親」的形象總是聯結著陰暗、變態、冷酷，最後自體的一部份死亡也是在與父親的想像當中所發生的。父親曾經給她的生命帶來任何的崇拜與希望，但最後幾乎皆成爲負面的想像與誤解。

如同其他的女性家族書寫，《逆旅》不免也呈現了親情、書寫、歷史三者之間的角力，而這也是家族書寫的複雜難解與深沉迷人之處。她回溯自我與家族歷史的脈動，從這當中理出了一切假設的可能與不可能，

如果不是，一九六九，一座隱形的歷史之碑。一座因我的誕生而存在，而消失，而毀滅，而沉默的記憶之碑，被我不停鐫刻與塗改，拓印著我的母親的白髮，我的父親的駝背，以及我的祖先的靈位。²²

在這一段敘述當中，可以得知郝譽翔以文字「鐫刻與塗改」這一塊記憶之碑，但是從行文的脈絡與順序看來，這是一段「後設」想法，不斷地向消逝的過往追問「如果不是…」，也因為這個「如果不是」根本上的不可能成立，而使得之後的種種假設、虛構都無法實現、證明。那麼「我的母親的白髮，我的父親的駝背，以及我的祖先的靈位」究竟是在郝譽翔以文字創造、再現、記錄家族的歷史之前，還是在這之後呢？在歷史書寫當中，不可避免的是書寫與真實之間永遠無法跨越的鴻溝，而在這個文本當中將這個無法改變的生命狀態(無論是過去或是未來)都交給了「宿命」，而這同時也是家庭重重無法割斷的牽絆。如文本一開始對於家人與(取)名字的關係，她下了這樣的結論：

但是我的家人所選取的名字都沒有什麼美感。她們是活生生有血有肉的行走的人，會老會病會醜，懂得道德但也懂得說謊，對於生命有期待也有掙扎，最終卻都要困窘於宿命的無奈。他們的名字集合起來是一部無聊的小說，一部艱澀的字典，比詩真實，比知識深奧，比歷史複雜。²³

²² 《逆旅》 p.32

²³ 《逆旅》 p.24

在這段文字中，不僅是筆者上一段所舉的例子，同時也說明了郝譽翔對於文學、歷史與人生的關係。在家庭關係當中，生命無可避免的交織與不可切斷的血緣，化作文字、歷史、知識之後的面貌，都不足以重現它的「真實」。這不僅僅是語言學上所謂語言、文字、意義的先後與差異，同時也呼應了郝譽翔以為「那些赤裸裸而樸素的當事者之回憶告白，比起任何文學作品都要來的強悍有力」，這些生命的「真實」本來可能只是與自我無關的白紙黑字，因為父親的經歷而讓自己和這一段歷史畫上了無可避免的關係。這是一個從外往內同時也是從內往外，雙向回溯的歷史，在這段歷史記憶當中，父親與國家的位置是相等的，無分輕重大小的，也因為證實了這一段國族歷史的存在，同時也釐清了家族生命的記憶與自我生命的認同。

(二) 以家族證實國族·以歷史落實符號

簡嬪書寫簡氏父系家族是為「國族」所出發的，家族其實是為充實、落實國族史而探尋的。若將國族、家族皆作為「符號」來理解，那麼簡嬪的家族書寫則是尋找、建構這些符號背後的意義，用以「補強」原來的國族歷史。班納迪克·安德森(Benedict Anderson)主張將民族主義當作像是「血緣關係」或是「宗教」這樣的概念來理解，而不是像是某種如「自由主義」或「法西斯主義」的意識型態²⁴。若用安德森的說法來解讀簡嬪尋根的家族(及其後幾篇書寫台灣本土歷史的作品)，則可以明顯的沿著那一條「血脈」，如同一根根的微血管接連到主要的大動脈——本土歷史，也就是這一塊土地的曾經發生過「可歌可泣」的故事，而這些故事的鋪敘與證實，都是為了支撐這個「偉大的」價值。從個別到普遍的價值，從單獨到共同的經驗，越多家族的呈現，越能夠落實與重現民族文化形成的足跡，結集原本渺小的個人成為偉大的民族，而這個層級觀念，實為相當傳統的儒家思想概念，《孟子·離婁篇》中有言：「天下之本在國，國之本在家，家之本在身。」²⁵顯然簡嬪是以這樣的層級概念，從自我身世回推家族歷史，以達到國族歷史的根本確立。

²⁴ 《想像的共同体》班納迪克·安德森著，吳睿人譯，台北：時報文化出版公司，1999年4月26日，p.10

²⁵ 《十三經注述》，《孟子·離婁篇》，台北：藝文印書館，民90年2月初版

從《紅嬰仔》到《天涯海角：福爾摩沙抒情誌》，我們可以看到簡嬪性別書寫的轉變。在《紅嬰仔》當中，作者爲了紀念父親而栽種樟樹，但兒子卻是蠶豆寶寶，對「樟腦」過敏。簡嬪說：「而這病，又是我給他的；父親的血穿過我身又流到他身上，這一路彷彿自我辯證，造了矛又作了盾。」最後的結論是「爲了兒子，父親，我不得不向您告別。」²⁶在此看來，簡嬪認爲自己的父親和自己與孫子三代之間，有著難以釐清卻必須分割的矛盾，而在《紅嬰仔》後記當中，她以一位女人／母親的身分位置回憶起自我成長，再將之與這一部爲兒子所書寫的記錄聯繫起來，她所想到的是母親爲她保留的記憶：「時常，我拿母親提供的材料與兒子比對，赫然看見自己。這時，我不禁讚嘆血緣是一條讓人意亂情迷的繩子」²⁷，可見簡嬪對於「血緣關係」的迷戀與想像，與其他女性作家是相同的，她們在生活經驗上的回憶來自母親／母體——是屬於個人生命的成長史，而書寫關於父親的相關事蹟時，同樣沿著抽象的血緣關係，去描述、追溯一段「更爲抽象」的家族／國族的文明歷史²⁸。

當簡嬪回溯「簡大獅」的事蹟時，是將他當作自身的先祖父族，帶著不識自身歷史的罪惡感，跨越時空的隔閡，指認相隔百年的家族／民族英雄：「我指認你，從千萬人之中。」回溯在開始這段尋根之旅時，對於祖先發源之地，即有著無盡的想望，一股濃烈的愛意沿著想像的血脈留在體內：「不如說開始從整個尋根行動中抽離而出，剎那間，對一名早已散作九天灰塵、但確實存活過且曾被我想像過的男子起了強烈愛意——血緣親情之愛」²⁹，對於這位從未謀面的先祖輩，所依靠的是對於「血緣關係」的想像，而這樣的想像建立在「家族」的基本單位，之後再擴大到「國族」。但既然是「想像」，也就說明了這個關係的虛幻性，她認爲「歷史現場總是冷酷，它只處理群體問題，個我早已失去意義」，這或許只是描述一種帶著無與問蒼天的無奈、悲憤心情，卻也透露了她對於「歷史」的認知概念：「唯有大時代足以歌泣時，我們自身的故事才足以歌泣」？！³⁰

²⁶ 《紅嬰仔》簡嬪著，台北：聯合文學出版社，1999年8月25日初版8刷，p.90。文中說明蠶豆症是「X性聯遺傳症」與母親的關係較密切

²⁷ 《紅嬰仔》p.266

²⁸ 本文是從安德森「想像的共同體」的概念論述國族／民族歷史的書寫，因此行文都是在這個脈絡當中。

²⁹ 《天涯海角》p.16

³⁰ 句末的標點符號是筆者所加的，透露了本文對於簡嬪的家族(歷史)書寫概念的質疑。

(1) 從天涯到海角——一部按圖(符號)索驥的家族

原鄉意謂父系、母系雙脈族史，對我而言，原鄉是一團迷霧。所幸，拜父系權威紀錄法則，就父系這一脈來說，我還有幾個啓示錄式的符號可以追蹤：簡、范陽、南靖³¹

從上述這一段引文當中，簡嬪已相當清楚的點出了父系的追尋是在「符號」的暗示下開始的，在一個個的「空白」處裡填補歷史，她並不是完全反對這樣的符碼，而是積極地承繼這個文化符碼，繼而尋找／重建其內在意義。在追溯「簡氏遷移史」時，最後她「用四把鑰匙：姓、堂號、祖籍、世系即可打開身世暗櫃」，這四把鑰匙實也是四個符號，而這裡所謂的「身世」相對而言是相當保守的概念，其實便是這些符號所組合拼湊而成——一個人於國家、社會、人際關係中的位置³²。

**沒什麼能留給嬰兒，只有
善遷徙的家族，一把爛斧頭
簡姓一字³³**

在民族運動當中，在被圈定的文化空間當中充滿了族群或是國族的觀念，這也就形成了「血與土」之間強大、緊密的結合³⁴。血緣與土地之間的關係，即是民族／文化認同過程中，被不斷強化、深化的概念，簡嬪正是透過按圖索驥、沿途尋找先人足跡的方式，去確認簡氏家族的歷史，進而鞏固了國族的歷史。這也就是將抽象的血緣關係跟具象的土地空間結合而成的歷史書寫。

³¹ 《天涯海角》p.

³² 在上一章當中，引用陳惠菁的說法來解釋「身世書寫」

³³ 《天涯海角》p.47

³⁴ 《文化地理學》Mike Crang 著，王志弘等譯，台北：巨流圖書公司，2005年6月，p.215。在〈國族、家族與雜種世界裡的歸屬〉當中，認為在歐洲與亞洲等地的民族運動中，文化認同被視為固定的客體是一代傳一代的，也具有領域特性，因此常以身體來譬喻領土，例如「父祖之國」(fatherland)或「大地之母」(motherland)，或是賦予人格。

〈朝露〉一篇中，有一幅插圖與短短一行文字，內容是描繪作者在福建省漳州市旅遊時，一塊簡陋陳舊的石碑擋住她的去路，石碑上六個大字：「簡大獅蒙難處」，插圖中石碑旁短短一行文字：「1993 在漳州市，我邂逅這塊碑」而她描述見到石碑之後，想像著一名帶血帶傷男子逼問她：「你不認得我嗎？你不認得我嗎？」³⁵，之後以近五十頁的篇幅敘述台灣民間抗日的歷史，最後又以簡大獅的死亡場景作結，個人(家族姓氏)英雄聯結整個族群的英勇壯烈事蹟，與其遭遺棄、踐踏的命運。

利用重新發現遺產，作為再度確認當前認同的方法，尤其在迅速變遷或不確定的年代裡，這是相當盛行的方式³⁶。在本文此處所指的「認同」是父系的認同，也因為父親的身分位置，使得父系血脈的追尋幾乎都無法脫離國族歷史存在，反而與家庭內部的關係可能是疏遠的。不斷的追尋認同、確定認同，一直是文學與文化中相當重要的課題。無論男女作家書寫父親的歷史時，幾乎不可避免的都會回到歷史與文化認同的議題上³⁷。因為環境迅速的改變，在原本的信仰產生動搖、信念發生衝突時，尋求一個「固定不變」的標的，是最能夠穩固、確定認同的方式。「過往」是無法改變的，即使作了諸多的想像，其實還是在尋求那個固定不變的「真相」³⁸。從「空間」的描述，引領進入一個文化認同與歷史敘述的語境當中，

我從閱讀別人帶淚的篇章，也看到我先祖所佔、染血的那一行。³⁹

《逆旅》和《天涯海角》同時都提出了一個問題，個人在大歷史中的空白，藉由書寫她們繼承父親的姓氏，追溯她們父親的浪遊逆旅，繼而完成自我的生命。而前者是以自身接觸歷史，對父親產生同情的理解，後者則是一步一腳印的溯源，將一個單獨的姓氏族群實踐在龐大的歷史當中，結合被淹沒的聲音與對生命與土地的敬意，讓歷史不只、不再空白，打破了原初僅為「符號」的空

³⁵ 《天涯海角》p.71

³⁶ 《文化地理學》p.221

³⁷ 90 年代之後，台灣作家的家族誌書寫作品大量出現，其中以「父親」為主要的作品，如張大春《聆聽父親》、駱以軍《月球姓氏》、郝譽翔《逆旅》、童偉格《王考》等，皆與父祖輩的歷史故事與文化認同有關。

³⁸ 上一章已陳述了歷史書寫本身必然具有的矛盾。

³⁹ 《天涯海角》p.6

白，而讓生命與歷史有所連結，以空間跨越時間的隔閡，也讓個人、家族、甚至族群的「歷史」更具實質意義。

(2) 渺小與偉大的對應

《天涯海角》的〈浪子〉篇建立在一種集體歷史的「偉大」感之上，個人生命的意義依附於歷史、國家與文化的責任承擔與使命感，完全尋根之旅的意義，除了了解自身的血脈源來及家族遷徙的過程之外，最重要的目的是構成一個「全體」的、「完整」的意義，也唯有放在整個歷史脈絡來看，這個氏族的符號才得以落實它的價值。她說：

然而，一人，一家，一族歷史皆是時代洪流之旁支，我沿著幽深的時光甬道，原以為會找到我的先祖…沒想到一攤開台灣開發史，出了時光甬道，赫然看到成千上萬荷鋤戴笠，正等待船隻欲尋找海外天堂的浪子…他們之中大部分成為各姓宗祠裡虔誠禮拜的「入台開基祖」。⁴⁰

在這段文字裡明顯的看到了「小與大」的對應，但簡媜的「小與大」的概念並非如平路的「小與大」的概念是對立的，簡媜表示了她的歷史觀點是個人結合而成家國，結集「小」成就「大」，回歸到傳統的歷史觀點，甚至可以說是保守的家國概念。相較於郝譽翔追尋父親生命經歷，填補歷史的空白，修正歷史的錯誤，繼而回歸自身生命的旋律，簡媜則是先待個人內在生命似已探勘殆盡之時，甫往外探源，對家國氏族作更深切的觀照：

如同智慧從生活經驗裡提煉，一個人對家族歷史的興趣也必須等到青春烈焰燃盡了，眼瞳裡沒了火苗，才能靜心尋找先人足跡⁴¹。

對照郝譽翔《逆旅》中追尋父親(先人)的歷史以消弭誤解、完成和解，簡媜追尋所呈現的其實與自我生命內在之間有較大的距離，而是接近「完成歷史」的工作。從《女兒紅》到《紅嬰仔》一直到《天涯海角》，簡媜從一個女兒成為

⁴⁰ 《天涯海角》p.10

⁴¹ 《天涯海角》p.9

母親，之後卻轉換視角追溯父系血緣蹤跡，以克麗絲蒂娃的說法，是從符號態返轉入象徵系統，但她嘗試在這個象徵系統中，將「所指」擴充、落實，讓「符號」對一個家族中的女性而言不僅是空洞能指，但其中的個人與群體的意義值得玩味。爬梳簡媜書寫自身與家族的脈絡，她其實依循的是相當傳統的步驟原則：「修身、齊家、治國、平天下」，將自我內在的青春燃燒殆盡之後，是否也意味著個人生命面貌已無繼續發展之處，也就是已完成了修身志業，之後才能再進一步地邁向人生的下一個階段，也可以說簡媜對於個人生命與歷史的概念都是「線性的」，是一個階段接著一個階段前進／回歸。

簡媜跨越三百年的時間版圖，聯繫自己出生那一年與三個世紀之前的歷史：

整整三百年後的一九六一年，仍是辛丑，我與一批同齡嬰兒在蘭陽平原冬山河畔農村誕生…這一想，令我不寒而慄，在生命存在之前，一條看不見的世代鎖鏈已預先替我決定這一生將在哪一塊土地扎根。那彷彿是一條以紅色血液染成的絲線，一圈圈繫在每一世子弟腕上。我開始好奇，十六至十九世紀之間某年某月某一天，那個穿草鞋走山路，從福建南靖縣一路播遷到台灣本島的簡姓男子到底長的什麼模樣？我好奇，他出發那日是好天氣還是飄雨？⁴²

與郝譽翔《逆旅》中描述自己出生那一年的〈誕生，一九六九〉相較，恰恰又是一種對比。郝譽翔在「一九六九年，我誕生於台北的鐵路醫院」之後引述了同時期整個世界歷史的大事，以衝突與顛覆的事件所鋪陳的歷史，在描述了這些人類文明的豐功偉業之後，她說「一九六九，充滿熱力的年代，反抗與純真同在，樂觀與放縱並存，我心深嚮往之。…一九六九，一座隱形的歷史之碑。一座因我的誕生而存在，而消失，而毀滅，而沉默的記憶之碑。」出生年代的存在與消逝成爲一個「符號」，依附於她的記憶而存在；簡媜卻是將自己的誕生跨越時空與先人歷史結合，將現在與過去緊密聯繫。前者所顯示的是她的質疑與矛盾，後者則是盡力地填補與聯繫，如果說簡媜是不斷地填補，郝譽翔是不斷地架空，處於一個後現代歷史片段的情境當中，但相反的，在這個看似不

⁴² 《天涯海角》p.12

斷懷疑與抽離的過程，卻是往生命與記憶的核心前進。簡嬪的家族的家族書寫並不欲回歸個人生命的核心深處，而是將家族作為民族誌的最小單位，這其中的「個人生命史」已趨完成，也就是處於過去式的狀態。在寫完《紅嬰仔：一個女人與她的育嬰史》之後，她認為自己已經完成了某種程度上個人生命的自我認同。她用身體寫下了個人生命史的扉頁，之後要填補父系家族的空白，為這些只有姓氏的無名英雄寫史。而光宗耀祖的最終目的實是榮耀、充實國族歷史。

(三)父親共同的「浪子」形象⁴³

從簡嬪以「浪子」為題，描述浪子先祖——開基英雄，到郝譽翔徘徊遊蕩在過去與現在的混淆狀態之間的父親，「浪子」的形象一直在描述父系的家族書寫當中存在。Mike Crang 在《文化地理學》當中論及「文本裡的空間」論述，提到「性別意識型態」被反映在空間書寫當中，他舉了 50 年代西方的文本例子，說明「將女人侷限於『創造家園』，求取安全與養兒育女，而將男人驅逐至道路上，『逃』向自由」⁴⁴，在這西方的文本當中，男人逃離被禁錮的、女性化的家園，踏上成為英雄的冒險旅程。而本文所討論的「浪子」則是被迫或自願的離開家園，開始他們走遍天涯海角，尋覓人生落腳處的父親形象。浪子的「自由」沒有英雄的榮耀，反而背負了求取生存、滿足情慾的渴望，表面看似自由，實際上卻是空虛孤獨的個體。從陳玉慧《海神家族》、施叔青《香港三部曲》、鍾文音《在河左岸》一直到本章論及的郝譽翔《逆旅》（「逆旅」這個詞彙也暗示了父親的漂流），這些文本中的「父親」都是不斷缺席的，他們的流浪與不固定，或為被迫或為自願⁴⁵。無獨有偶，簡嬪將渡海來台開基的先人始祖一章命名為「浪子」。「浪子」父親相對於「大地」母親的形象，漂流

⁴³ 「浪子」可以有雙重意義，一指道德層面，二指性格層面，簡嬪則將流浪在外的遊子亦稱為「浪子」，但「浪女」則被狹隘的限用於道德層面，可見得女性在空間上的束縛與道德上的束縛是重疊的。

⁴⁴ 《文化地理學》p.64。Mike Crang 在他的論述當中，是以 1950 年代的兩個文本作為說明，但本文認為他的結論也可應用在現代台灣文學當中，這種在性別意識型態上無論是有意的操作或是無意的呈現，都顯示了性別文化的現象。

⁴⁵ 這些文本中的男性(父親)角色，無論是殖民者被殖民者，在地者或外來者他們都不是固定出現的，總是會在消逝隱匿之後現身，或是相反地先現身之後消逝。相較於女性(母親)角色的強勢、搶眼，他們都如同擾亂生命節奏的配角，雖然如此但仍然重要。

的命運顯示與女兒成長過程的疏離，一方面也是歷史文化上的飄移，另外還代表了情欲的自由不拘⁴⁶。他們與女兒之間的愛欲——精神分析的解釋，文明——一則是歷史、政治、社會文化的建構，也是女性作家書寫父親時，不斷出現的課題。

簡媜以整體族群中男子的形象，為他們命名為「浪子」，從宜蘭開山基祖到抗日無名英雄，男性總是被當作一個被捲入政治歷史運作的「群體」，但矛盾的是在這個理所當然的「保家衛國」的過程當中，男子總是被迫遠離家園。簡媜如此描述一場彰化地區抗日戰役的慘烈情景：

屍橫遍野，五百多名大多是斷肢殘軀。死的都是男人，都是一個個家庭裡有名有姓的兒子、丈夫、父親。但當屬不清的兒子、丈夫、父親全躺在一塊兒時，他們變成無名無姓的荒塚，變成無法超渡的，冤魂。⁴⁷

被迫的漂流遊蕩、無家可歸似乎成為簡媜筆下台灣先祖的宿命。雖說他們成為無名的孤魂野鬼，但她顯然以文字書寫祭奠先祖的犧牲，記錄同我族類為國捐驅的壯烈情操。安德森在論述民族主義形成的文化根源時，舉了「無名英雄紀念碑」的例子，他認為沒有什麼比「無名戰士的紀念碑和墓園」更能表徵現代民族主義文化，因為在這些「無名」、「無法指認」的狀態，卻充塞著幽靈般的「民族的」想像⁴⁸。「漂流」象徵了無奈同時卻又偉大的，而「回歸土地」，才是這一群浪子真正的渴望，簡媜所寫的「國」和「家」之間的關係，似乎並沒有縫隙，她將二者緊密的結合，這些浪子尋尋覓覓的是可以安身立命的家園：

**歸，永遠的戶籍，
你凝視龜山小島，肅然有願
願 這孑然一身不再飄浪
願 這美麗土地收留你的骨血
願 子子孫孫至少有一世有一人偶然望見⁴⁹**

⁴⁶ 《海神家族》、《在河左岸》和《逆旅》中的父親無論省籍或種族，他們的感情世界都是飄移不定的。

⁴⁷ 《天涯海角》p.125

⁴⁸ 《想像的共同體》p.17

⁴⁹ 《天涯海角》p.44

這裡呈現的正是「血」與「土」的強大結合，「土地」所象徵的空間文化意涵包括了家與國，是一個龐大的族群棲息地，顯示了「安土重遷」的傳統文化價值觀。因此，脫離「浪子」這個詞彙／符號原來具有的浪漫想像，結合人文地理學家大衛·西蒙(David Seamon)對於「家」的功用所下的定義，其中提到了「漂泊天涯的遊子覺悟迷途之非而歸返溫馨的『家』，在『家裡』終於洗滌了身心…因此『歸返家中』的這個迷途知返的遊子終能重新找回輕鬆自在的生命本質。」⁵⁰簡嬪所賦予「浪子」的是無名英雄的形象。因此，浪子終究是想要回歸的，這個固定的居所是他們強烈的、深厚的認同根源。

女兒書寫父親的形象，依靠「文字」與父親接近情感的核心，達到生命的和解，收編／解放父親流浪的靈魂。陳玉慧和郝譽翔筆下的父親——《逆旅》與《海神家族》當中的父親「二馬」的形象相近，他們不停的漂流，從彼岸到此岸，在從此岸到彼岸，在兩岸之間不斷徘徊、往返，疲於奔命尋找一個落腳之處，也在一個又一個的家庭之間流浪。鍾文音《在河左岸》中，亦見缺席的父親與流浪的女兒，逃離原鄉，但仍有無法解開的鄉愁。從彼岸不得已流浪到此岸，但他們卻並未就此停留，女人成為停泊的港口，婚姻只是歇腳的場所。「浪子」性格深植其心，他們不僅情感不受拘束，在現實空間裡亦不受束縛。身為一個重要的家庭成員，卻不斷地缺席、消逝，這個闕乏、扭曲的形象、關係唯有文字書寫得以填補，而這些文字敘述的大多不是共同的生活經驗或心靈交流，而是在文字敘述當中解放父親與自我。

在《海神家族》文本前段部分，有一章〈有時我覺得我已把父親殺死了〉，敘述作者與父親之間緊張的關係，她說「有時，我覺得我還在尋找一個父親，一個可以安慰我、引導我的人。但有時，我又覺得我已經在心裡把自己的父親殺死了。」⁵¹很明顯的在文本當中，「父親」象徵的是「中國父親」，也可以等同是父權。父親加諸於母親身上的暴力、不斷尋覓他的情愛歸宿、與下一代之間的代溝，都讓作者產生「弑父」的慾望，這樣的慾望不是精神分析當中所謂男性的弑父戀母情節，而是對於父權的反抗，對於父親不斷消逝、不負責任的

⁵⁰ 參見《出離與歸返：淨土空間論》潘朝陽著，台北：國立台灣師範大學地理學系，2001年3月

⁵¹ 《海神家族》p189

反動，

**我是那個宣稱沒有父親的女兒，失去父土的女兒，無政府主義的女兒。
我可能跟我的父親一樣不負責任，遺傳了他所有的缺點。⁵²**

然而「弑父」的渴望與「似父」的焦慮⁵³同時存在於她的身心當中，陳玉慧在文中時常提起她遺傳了父母的特質，如：血液裡的暴力。她自身的漂流不定，一部份來自逃離家庭的慾望，另一部份則是來自於父親不斷的惡意缺席。母親被父親毆打時，陳玉慧總困惑為何母親不敢反抗，也無法接受母親中就不能堅持將父親驅逐出家門，母親總是容忍，而她的冷眼旁觀之下，將逃離的念頭深植於體內，甚至帶走父親鄙棄的台灣民間信仰象徵「千里眼與順風耳」——守護著這個家庭核心女性的代表。相對於隱藏於弑父底下卻認同父權的價值，女兒對於「似父」充滿了焦慮和無奈，對於父親的憎恨與無法切斷的血緣關係，二者是如影隨形的並存著，這樣的宿命與不滿，被躺在並床上父親——已無法四處遊走、流浪，卸下「浪子」形象的父親，釋出對於女兒的關懷之後，才得以和解，而這種關懷也是透過女兒的「文字書寫」成果所表現出來的：

我拿出來一本剪貼簿，打開後，我才發現，那剪貼簿上貼的都是我的習作，我十八歲以後在報章雜誌發表的作品，他都一一收集，有些作品刊載在小報副刊上，連我自己也不記得了。

父親還在顫抖，他對你說，「我一直注意她，我知道她有一天會變成一個大作家。」⁵⁴

父親透過女兒的文字來表態，這之間的情感表達相當的曲折，父女之間的心結必須在女兒的文字作品當中得到解放，找到理解的出口。

郝譽翔的父親在島與島之間漂流，也從他的原來家庭中消失，他的身影和

⁵² 《海神家族》p.193

⁵³ 《孤臣·孽子·台北人：白先勇同志小說論》中有一節為〈「弑父」還是「似父」？〉當中，論及白先勇筆下的這群孽子，以同性情欲的無根絕後，隱藏了「弑父」的可能，而在這層弑父的意義底下，更可能隱藏的是「似父」的種種。曾秀萍著，台北：爾雅出版社，2003年4月20日初版

⁵⁴ 《海神家族》p.268

他的人生如同他所描述的桃花源一般的不可置信，一切猶如「鏡花水月」：

然而旅遊書所描述的那個純淨優雅的東方瑞士，那美麗的青島果真存在嗎？你的父親就是在那裡等你？是否浸泡在某間飯店的浴缸之中，正以嘩啦啦的清水沖去他被上遍布的老人斑？還是他又逃去了一個不知名的所在了，就彷彿當年的一去不返？而你真的想要繼續尋找他嗎？⁵⁵

郝譽翔在〈搖籃曲〉一章開始的首句即是：「父親究竟到哪裡去了？」，宣示著在生命開始時，便注定要追尋父親。終於在歷史文獻當中，在逃離、錯認、誤解、怨恨之後，隨著被埋沒的歷史片段浮現，找到了一個了解父親的入口，讓父親在她的生命版圖中，有了一個具體的形象。無論這個形象是錯認或是實在的，從父親離家之後，「父親」就只活在她的文字世界當中，因此她無須再去尋找，而是運用她的想像力去「建構」一個父親：

於是我刻意要去錯認父親的了，甚至帶著自虐的快意去渲染我的想像力…而從此以後，他的身分與他的存在都要通過我的文字才能獲得意義。⁵⁶

父親象徵著國族與家族的流浪者，同時也是出軌者。不斷地在國與家的路途中迷失方向，「他的身分與他的存在都要通過我的文字才能獲得意義。就這個層面來說，他已經不再是我的父親了，毋寧更像是一個靠我生養的兒子」⁵⁷，郝譽翔以書寫改變了親情裡的權力位階，書寫父親讓她成為造物之主、萬物之母，想像父親回到她的懷抱，吸吮她從筆端流出的白色乳汁⁵⁸。

鍾文音則是以文字聯繫起父族的傳承，以書寫告慰她的父親，由於父親在她生命中總是模糊的「我想你，雖然你是模糊的，因為你總是缺席」⁵⁹。

「缺席」相對於母親的「在場」，「流浪」相對於母親的「固定」。「缺席」成為

⁵⁵ 《逆旅》p.43

⁵⁶ 《逆旅》p.48

⁵⁷ 《逆旅》p.49

⁵⁸ 但我們不能忽視書寫與真實之間的矛盾，雖然作者認為父親必須藉由她的想像、文字復活，然而她的書寫何嘗不是想在「真實」中得到救贖與和解。

⁵⁹ 《中途情書》p154

一種傳統男性特質的形成過程，也造成了與女兒之間的隔閡。鍾文音將這種缺席延伸為「象徵的」和「具體的」二種方式：

致 父親

你為什麼總是缺席？我如此問你，像是老師手執竹鞭對著逃學孩子質問的口氣。

你為什麼總是缺席？

你的缺席具有象徵性和具體性，象徵性的缺席是你就是現身也多沉默如陰影，遂常忘卻你的存在。具體性的缺席是你或在賭場，或出外工作，或者在陌生地。最後你徹底消失，以一種死亡來具體總結你在這個家的沉默。⁶⁰

父親與女兒之間，因為先天身體與後天關係建構上，有了差異。因此，必須以「外在」（外於身體與生活）的方式與父親溝通，企圖拉近距离。根據喬多洛（Chodorow）的說法：「在女孩面前，父親從未有和母親一樣的力量。他並不經常出現，和孩子也沒有這麼親近。即使孩子可能會把父親加以理想化，產生愛慕，成為內在幻想的客體，他都不像母親一樣是原初的客體」⁶¹。另外，由於在社會關係的定義裡，男人的角色基本上都在家庭之外，被定位在「生產組織」當中，並非如女性主要被定位在一個生理與社會性別的系統當中。而「父親」（男性）本身往往被社會化形成善於壓抑和拒絕關係。因為這種內在與外在的雙重疏離，所以在女兒的生命當中，父親的「缺席」似乎成為一種無法逃離的宿命，而女性作家書寫父親時，多是以「文字」填補、想像、揣測父親或為缺席、或為沉默的形象。因為他們沒有共同的身體經驗也沒有共同的生活回憶，父親從家庭裡出走，在生命中缺席，使得女性作家在書寫他們父親時，亦不可避免的從社會位置、文化與文明這些始終外在的部分切入。「父親」形象無法逃離文化的象徵，放在家族與生命史的脈絡中，女兒或是榮耀血脈姓氏，如：簡媜《天涯海角》、李昂《迷園》裡的朱影紅；或是試圖跨越歷史記憶的隔閡與情感溝通的鴻溝，如：郝譽翔《逆旅》、陳玉慧《海神家族》。若再從族群文化來看，恰好前者皆為本土家族的故事，而後者則是外省第二代女性回溯她們從「外

⁶⁰ 〈寫給消失的戀人父親〉收入《中途情書》鍾文音著，台北：大田出版公司，民94年11月30日，p.150

⁶¹ 《母職的再生產》p.180

地」來的父親(外省人沒定性?)，這或許也反映了某個層面的文化現象。從簡媜的《女兒紅》到《天涯海角》的轉折，也可觀察女性作家在描述家族歷史文化時的性別意識，和在其影響之下所呈現的脈絡，以及被消解於其中的面向。

第二節〈凝視母親——鏡像中的扭曲女體〉

我愛妳，童年。我愛妳，妳既非母親(原諒我，母親，我偏好女人)，亦非姊妹。既非女兒，亦非兒子。我愛妳——在我愛妳之處，我何以介意我們父親的血統或他們想要再生產男人的慾望？或者是他們系譜的制度？我何以需要丈夫或妻子，家庭、個人、角色、功能？且讓我們把這些問題全都留給男人所制訂的再生產律法。我愛妳，妳的身體，此地此刻。我碰觸妳，妳碰觸我，這即足以讓我們感到生機盎然。

——〈當我們的雙唇一起說話〉⁶²

繼上一節論述父親在女性家族書寫中忽隱忽現的身影之後，這一節論述的是在家庭當中同為女性的母親。以精神分析學者佛洛伊德的觀點來看：「個人主體完全被整合進了更大的整體中，首要的是同母親的關係，而且自我的構成是把自戀的鏡像(mirroring)以這種產生自主自我的方式逐漸內化」也就是「這構成了能自我認識，有它自己謀劃(project)的認同結構。」母親與女兒最原始的相同是「性別」，但基於這樣的相同，反而使得母女之間的狀況較父女之間更為複雜。先天生理與後天建構上的共通點，在家庭組織中不同的權力位階和關係上，使得母女之間的體諒、想像與角力幾乎不間斷地進行著。母女之間，雖然存在著鏡像的內化關係，但這面鏡子所倒映的卻可能是扭曲的女體形象，並非必然是聖潔、偉大或美麗的。

⁶² 引自《此性非一》伊瑞葛萊著，李金梅譯，台北：桂冠出版公司，2005年2月

(一) 母系的傳承：病體、殘缺、壓抑和戀父

蔡素芬《鹽田兒女》中的主角明月與她的母親之間，錯綜複雜的親情與權力關係，在實際的生活中母親掌握了大權，與前幾個章節所提到的文本中的女性家長有相同的特質，如《香港三部曲》的黃得雲、鍾文音《家族三部曲》中的母親天可汗…等，同樣地她們都挾帶著身為女性的弱勢，同時接受父權的洗禮，甚至無可救藥地將這樣的權力壓迫施予下一代。明月的母親阿舍在《鹽田兒女》和《橄欖樹》中都佔了重要的位置，雖然出現的時候不多，但卻掌握了下一代女生的命運。

在《鹽田兒女》當中，明月並未能夠掙脫倫理親情的束縛，終生無法逃離她的原生家庭與父權壓迫，即使結婚生子也是招贅入室、遇人不淑，她的情慾只能暗自流動，但終究能夠開花結果。較之《泥河》中的母親終生精神外遇的結果已有所進步。這樣的安排也就代表了在親情、禮教與倫理的約束之下，這個鹽田女兒終究未能如潑出去的水，終其一生都被綁在鹽田的烈日曝曬、命運的無情考驗之下。然而明月的女兒「祥浩」則成為她情慾出軌的結果，代表著不倫、不安與唯一曾經的自主。

「人家說女孩子菜籽仔命，吹到那塊地就落種，她離了母體落在別方土地上，就得認那土地為母了。」⁶³這樣的觀念，即使是身受其害的明月，也默默地承受了。當一個「傳統觀念」被奉為至高無上的地位時，大多數的女性是無法抵抗整個外在輿論壓力而反抗的，明月也是其中之一，即使她擁有青春年華、姣好面目和健美的體魄，但她沒有足以掙脫傳統與親情束縛的勇氣，尤其是母親以自我的「病體」加上「不孝」的罪名壓迫她時，她是無力反抗的。明月的母親因為自己的身體患病，以一種受害者的弱勢姿態用親情逼迫女兒成全家庭，之後的婚姻也並未帶她走出原生家庭，即使有了自己的家庭，女性的包袱並未減少，反而因為母親的身分，而讓她無法掙脫命運。「阿舍把所有錯都推到別人身上，她自況是那受害的人，明月應該同情她。」⁶⁴由於傳統重男輕女的觀念，再加上母親對女兒所產生的嫉妒與不平衡的心理，母親阿舍把自己

⁶³ 《鹽田兒女》蔡素芬著，台北：聯經出版公司，1994年5月初版，p.19

⁶⁴ 《鹽田兒女》p.106

當作受害者，將女兒明月當作加害者之一，若是女兒反抗便是再次加害於她。前面章節所引述的文本——陳燁《烈愛真華》，其中母女之間亦是如此，充滿了被受害者與加害者牽扯不清的關係，母女彼此認為對方以親情將自己陷入生命的困局，相互拖累與責怪，卻始終無法釐清責任的歸屬。

對照明月健康、黝黑、碩長的形象，母親在床上蜷曲、羸弱的身影則成了強烈的對比。母親的病體成爲一項掌控家人的利器。文本中，母親阿舍時常使用尖銳、俚俗、帶有傷害性的話語，陳述自我的病體，一方面也暴露出了她的焦慮。在她一次小產流出未成形的嬰胎後，她交代明月將死胎丟棄，並且囑咐「不要給人家看到」，又說「母身若弱，伊就不靠，無緣的啦。」⁶⁵藉由「母親」這個角色，她得以從孩子身上得到肉體的充實，這種充實並非是獲得她們所缺乏的「陰莖」，而是在「支配」中得到了權力的滿足，西蒙·波娃認爲母親通過孩子得到了男人想從女人身上想得到的東西：一個他者。⁶⁶波娃對於母親和女兒之間的權力關係，也特別作了一番陳述，「女人只有在涉及到孩子尤其是女兒時，才能夠享受到那種男人在女人面前所感到的絕對優越的快感。」她心懷雙重的嫉妒：對世界的嫉妒，因爲它奪走了她的女兒，以及對女兒的嫉妒，因爲她在征服世界的一部分時，也奪走了她那一份⁶⁷。因此女兒的獨立對母親具有雙重的打擊，明月強健的體魄、旺盛的生命力更突顯了母親對她可能懷有的恨意，而母親對女兒的愛恨同樣也是相交不可分割的。

而第一個知道明月出軌的 secrets 的也是母親阿舍，她爲女兒保留了這個秘密而逝去。以致在母親死後葬禮上，千百種前塵往事湧上明月心頭時，充斥著「肺腑撕裂、孤單、不平、委屈、憤怒、不捨」的感覺⁶⁸，明月無法抗拒母親所干涉的命運，也在母女複雜的愛恨情愁隨著母親的逝世而百感交集。然而明月本身也無法脫離傳統價值觀賦予妻子的責任，無論丈夫如何好賭、暴力相向，她卻從未能夠「離緣」，甚至認爲自己應該「讓他有享受疼愛的感覺，她願是他的明月，幫助他，讓他在人生的路上作個成功的人，不要成天屈在賭間當那看不見日頭月娘的人」⁶⁹，始終脫離不了救贖的女性形象與期待。

⁶⁵ 《鹽田兒女》p.25

⁶⁶ 《第二性》西蒙·波娃(Simone de Beauvoir)著，台北：貓頭鷹出版社，1999年10月初版，p.475

⁶⁷ 《第二性》p.481

⁶⁸ 《鹽田兒女》p.249

⁶⁹ 《鹽田兒女》p.159

女性承繼了天生的罪惡感，也就是一種屬於女性的原罪，這個生理性別的包袱逐漸成爲理所當然的心理負擔，《鹽田兒女》中的明月和她的姊姊都爲了家庭的經濟壓力而屈服於母親的淫威之下，造成她們日後婚姻生活的不幸，而這種重男輕女的觀念，甚至在陳文玲《多桑與紅玫瑰》中的姊姊也因此與母親之間種下心結。母親與姊姊之間，因爲傳統的「重男輕女」的觀念而有了心結，這樣的觀念在受害者的心理卻承襲了下去，姊姊甚至在割腕自殺時，「爲了怕弄髒哥哥的地毯，還用一個垃圾桶接流出來的血。」⁷⁰如同《鹽田兒女》中的明月，對於母親重男輕女的觀念覺得理所當然，即使心有怨懟，也無法光明正大的「革命」、「反抗」。陳文玲的姊姊即使已成長在距離鹽田中的明月有二十年之久的台灣，對於母親而言，她仍然是不被重視的「女兒」，甚至於她也對哥哥發揮了「母愛」、女性的「溫柔」，學習從母親那裡唯一能夠學習到的對人所發揮的「善意」。母親的權威其實也就是西蒙·波娃()所謂的「共犯結構」，女性臣服於父權底下，爲求生存而被同化之後的心理。

西蒙·波娃對於女性聽天由命、害怕改變的原因提供了這樣的解釋：「女人的命運同脆弱東西的命運有著密切的聯繫；她們失去了這些東西等於失去了一切。只有自由的主體才能夠表明自己是超越時間延續性的，從而制止一切的衰敗」⁷¹，也因爲女性從未擁有這種最高的依靠，也從未有機會參予策劃，所以她們對於未知的將來感到恐懼，所以這些母親將女性明哲保身的準則代代相傳，另一方面，在波娃看來，許多母子、母女關係對孩子都有傷害性，但社會並未正視所謂「壞」母親的處境有多麼辛苦，私下蘊藏著多少慾望和反抗心。⁷²在情感和慾望的壓抑之下，女兒很可能成爲母親生命的期望，同時也成爲她們所被壓迫的命運之代罪羔羊。林幸謙在解釋傳統女性之間的各種關係時，以法國女性主義學者西蘇來闡述「閨閣政治」⁷³，她認爲女性對於自我的憎恨、仇視、反自戀等心理都被訴諸於其他同性之間，女性自我產生了分裂，在權力和慾望中成爲分裂的慾望。最後，都投射到女性自己的身上，而在這樣的主體

⁷⁰ 《多桑與紅玫瑰》p.7

⁷¹ 引自《第二性》p.556

⁷² 鄭至慧〈存在主義女性主義〉其中所引述西蒙·波娃《第二性》的說法。（《女性主義理論與流派》顧燕翎主編，台北：女書文化公司，2003年3月8日再版5刷）

⁷³ 「閨閣政治」的範圍是論述不僅是女性的原生家庭，還包括女生出嫁之後，與婆媳、妯娌、妻妾等社會親屬關係。

分裂之下，女性彼此成爲自我的鏡子：在自我中分裂，仇視彼此。⁷⁴當然，我們並不是忽略了造成女性自我主體分裂背後，來自父權社會的壓力，而是女性即使親如母女，仍舊存有分裂與仇視的潛在意識，女兒成爲父母之間的第三者，這樣的潛在危機橫互在母女之間。以此檢視《多桑與紅玫瑰》中的母親——一個「不知亦能行的女性主義者」，仍然無法掙脫這樣的桎梏，她勇於解放自我，但卻無法將她的女兒從傳統的父權價值觀中拯救出來。延伸這個「共犯」的概念，再來看《海神家族》當中的例子，不難發現女兒無論是自願或非自願的離家，大多與母親的態度有相當程度的關聯，《海神家族》當中的靜子（「我」的母親）因爲外婆的偏心，加諸於她身上不公平的對待，讓她「因爲盼望得到愛，她開始盼望得到一個男人，一個可以帶她離開母親和愁情生活的男人」⁷⁵，繼而脫離原生家庭，卻進入另一個不幸的婚姻。

明月和母親之間，除了親情的依存還有權力位階的差異，而這種存在於家庭組織當中的權力位階，是無法因爲任何外在因素而改變的，在傳統文化中，雙親與下一代之間的「倫常」，是一種存在於家庭組織當中的階級，女兒尤其無力奮起推動家變，尤其在母親以親情和疾病，恩威並施時，明月選擇了默默承受，即使母親阿舍造成了女兒一生的不幸，她仍會以上對下，原本父權文化中對於一個女人的要求來對待自己的女兒，

她對明月感到抱歉，但除了保持緘默少說她外，還不至於要嘴巴上跟她認錯：阿舍認爲一個賢慧的妻子能使浪子回頭，明月管不住丈夫，任慶生賭博，是她的無能。⁷⁶

母親阿舍雖然病體羸弱，但生命力卻十分強悍，不僅掌握了家中大權，左右了明月的命運，但仍無法救贖她的女兒，她拖著衰弱的病體，卻爲女兒保守了生命中最私密的一塊記憶，再度呈現了母女之間，愛恨交織的依存狀況。在文本當中，我們看到了母親利用倫理上的權力，左右她們下一代的命運，而在不同的時代背景當中，不同的女兒有各自不同的命運。在明月時還是菜籽仔命，到了她的下一代祥浩時，已經是以高唱流浪遠方的橄欖樹作爲象徵。

⁷⁴ 參見《荒野中的女體》林幸謙著，廣西：廣西師範大學，2003年12月初版1刷，p.211

⁷⁵ 《海神家族》p.155

⁷⁶ 《鹽田兒女》p.115

林幸謙在論述張愛玲小說中也提及了女性的「醜怪身體」附有的意義：這些女性的身體(醜怪、病體)具有兩層意義：第一，她們並不能粉碎中心、去除等第，或由醜怪的蛹化為燦爛的蝴蝶，同時也無法直接提昇女性的地位、身分和文化空間；第二：雖然具有以上的問題，但是這些女性身體，卻無疑能在寓言上體現質疑、諷刺和嘲弄兩性定位的效應。⁷⁷在這樣的脈絡底下，我們不難看出在現實生活當中，上個世紀初在傳統文化底下的女性，她們經常擁有著「病體」，而這樣的病體並不是被賦予國家孱弱，與國體相映的寓意，而是代表了一種女性被壓抑的表現，通常也會是一種無法翻身的宿命。在台灣的女性小說當中，仍然時常出現這些女體形象(象徵)，母親傳承給女兒的不僅是一個原生家庭中對於女性的不平等待遇，更重要的是每個母親她們幾乎都是一種被壓迫的示範，無論是在社會體制或是情感慾望、倫理道德的壓抑之下，被壓迫、扭曲、隱藏的變形女體⁷⁸。

在本文所處理的文本中，蔡素芬《鹽田兒女》和鍾文音《在河左岸》裡，都出現了女兒為母親埋葬體內流出的不完整嬰胎，她們不得已的接下了母親那不祥的、殘缺的、未成形的一部份，將她們母親不得不遺棄的肉體丟棄、草草埋葬。

祖母要她的女兒幫她把流掉的血胎拿去後院的葡萄樹旁的榕樹下埋掉。好些年後，我那個搬到萬華的姑姑回憶起這些往事突然打了個冷顫，她說當她還是少女時見到自己的母親下體流著血，用力吐出破碎的人形，月光爬進屋內，在硬水泥地上依稀可辨識出頭手腳的形狀，人子不成人子，肉軀還是肉軀……她在我祖母的吆喝下把可能是弟弟或妹妹的破碎軀體拾到後院，包裹死亡肉軀的破布早已滲出血滴，初自人體流出和自身血流的腥紅沾滿了姑姑的雙手。⁷⁹

⁷⁷ 《荒野中的女體》p.86

⁷⁸ 《海神家族》裡的母親靜子，因為青春期迅速成長的胸部，而感到相當的自卑，女性身體成爲一個象徵著恥辱的牢籠，在一次次的騷擾與恥笑之下，靜子「渴望逃開自己的身體，逃到一個沒有人看得到的地方。」而竟然「自從鎮上一個神經病在街上騷擾她後，她的母親便決定不再讓她繼續升學」，用宣稱是保護她的方式而犧牲她。

⁷⁹ 《在河左岸》p.208

在這個畫面中，我們無法想像由一個男性親屬角色(無論是父親或是兒子)來承接這個負荷⁸⁰，女兒因為自己與母親有著相同的性別／身體，所以在這個如此親密的過程中，無可選擇的接受，也唯有擁有相同的身體，才能想像、體會這樣的經驗，從母親的生命／身體中擷取一段自己亦擁有的器官，所可能孕育、發生的經歷。

在《鹽田兒女》裡，女性身處在鄉村的背景，距離現代化、都市化尚有一段距離，在這樣的環境之下，生育對於一個人而言是不能少的，因為同時母職也是她們女性權力及重要性的主要來源，延續生命是一個女人的功能與價值所在。那麼，文本中所出現的母親流失她的胎兒的場面，意謂著一個女性身心內在將會同時受到的煎熬、惶恐與自責，也代表著一個女性身體經由這樣的生理摧殘可能導致在權力與道德上必然會遭受到內外的雙重壓力。關於女性懷孕，西蒙·波娃在《第二性》中描述了這個行為所感到的雙重性，既佔有胎兒，同時也被胎兒佔有，雖然為未來新生命的出現而感到自豪，但也感覺到自己是一種被動的工具：「她們覺得，她們生存的正當性，通過自己身體的被動生育力，得到了穩固證明」⁸¹，這樣的矛盾在一個孕婦的身心持續上演著。那麼，《鹽田兒女》中的母親阿舍本身長年蜷曲於床的病體，在流產之後等於承受了雙重的打擊，因此她更加感到不安，除了原有的病魔糾纏之外，一次的小產彷彿證實了她不僅僅身體有病，也證實了她的「能力」不足。在傳統的觀念中，女人生育被視為理所當然的責任，「以至於女人一直要到生孩子，才算完美的、發展成熟的人這樣的觀念一直被奉為理所當然」⁸²。這樣的觀念與感受一直到距離文本中所描述的背景年代已近半個世紀的現在，仍然是被許多人接受的。明月自然也接受了她母親的觀念，因此我們不難了解她為何會認為與初戀情人一次情慾的放縱所生下的孩子，是她永遠可以保留的禮物。她用自己的身體造出一個不危害原來婚姻血緣傳承，卻又能夠保留她不能公開的愛意的女性生命，這個與她如此相近的身體。

《鹽田兒女》裡的祥浩長成後，來到台北吟唱當時的民歌「橄欖樹」；鍾

⁸⁰ 筆者於閱讀文本的經驗中，尚未找到這樣的例子。即使是由男性所承接的，其中大多是代表了下一代的希望，光明、延續、連接永恆，而不是訴諸於一個女體敗壞的部分。

⁸¹ 《第二性》p.462

⁸² 《女人的世界史》，羅莎琳·邁爾斯(Rosalin·Miles)著，刁筱華譯，台北：麥田出版公司，2000年，p.308

文音的《家族三部曲》彷彿是這個故事的縮影，在整個台灣經濟發展過程中，南部鄉野田間，為討食生活，不得已的家庭遷徙，這兩個家庭的女兒都來到了北部，而她們遠離家鄉卻無法剪斷與母親之間的牽連。祥浩本身承載著母親道德與情感的秘密，戀人與生父的影子不斷地交疊，在這裡作者刻意安排一個近乎亂倫的情感局面，一方面提高戲劇效果，另一方面也象徵著女兒承繼母親的慾望，在她的體內留了下來。或許是為呼應佛洛伊德所謂的女性戀父情結，《橄欖樹》的祥浩、《迷園》的朱影紅都表現了十足的戀父，她們的(親生)父親在心中的形象是偉大而理想的，充滿魅力與憂鬱，與她們必須總是為了「生活」而生活的母親大不相同。然而，「戀父」的情節其實也可以代表她們承繼了母親在情感與慾望上的期望和寄託，在《鹽田兒女》中不斷地重複女兒祥浩與母親明月在外表上有多麼的相似，明顯地正是延續父親與自我的慾望，女兒同時是戀人與自我的結合體⁸³。明月的女兒——「祥浩」名字的中性化，一方面暗示了因為她並非繼承了父親的姓氏，一方面刻意設計一個「女兒」的身分，讓情慾的出軌不危害到血緣與姓氏的傳承，也顯示了作者對於女性情欲與現實道德觀之間拿捏的底限。

祥浩原本就是母親認為自身情慾最美好的果實，「因為妳，我才有意義，妳身上流的那人的血是我不惜廉恥偷來的，伊是最疼惜我的人，看到妳的言行舉止有伊的影，我心內就真滿足了」⁸⁴，

她(祥浩)把鼻子壓在母親的裙擺上，壓抑著哭聲。那是個堅強的母親，用另一隻手不斷的撫順她的頭髮，時光在滑落，情緒流盪。⁸⁵

「堅強的母親」與她一生唯一一次放任自己偷情的果實並置時，同時出現了兩個迥異的形象，正也說明了放縱情慾的結果反而支持她成為一個「堅強的母親」，她為了這個昔日戀人與自己結合的成果，繼續留在原地當一位「好母親」，而作者始終保留了「情緒流盪」的部分，並未對明月內心的想法多作說明，這是殊為可惜的部分。在《鹽田兒女》第二部《橄欖樹》中，作者僅著重於女兒

⁸³ 「女兒」與母親的關係相當的複雜，她既有本身(女性)對於男性的愛戀，同時她也是母親視同愛戀自我的一部份。引自《母職的再生產》p.158

⁸⁴ 《鹽田兒女》p.264

⁸⁵ 《橄欖樹》p.102

祥浩對於生父的複雜情感，對於母親明月的感受卻幾乎完全略過不談。甚至就在事實真相揭曉的一剎那，作者之筆嘎然而止。蔡素芬為明月開啓、保留了一個屬於女性自主的小空間，但卻僅止於此，在大量操弄戀父情結之後，一個傳統女性的感情故事、空間仍然被封閉在第一部的結局裡，而無力給予女性意識或母女關係一個開放的出口。

(二) 母體的情慾、生命與死亡

書名「女島紀行」隱喻著作者將女體與空間的連結，讓我們聯想到依蕊葛萊將物理科學中的「流體力學」引申到女性的象徵與位置。⁸⁶女性是流動的、非固定的，除了河流還有被海水包圍的島嶼。法國女性主義理論者克莉絲蒂娃強調「母子共生空間」強調母女之間的聯繫，就像伊蕊格萊肯定母系系譜的存在，認為藉由書寫可以回溯女性身體，在這個書寫過程中，同樣擁有著「女體」，而使母女之間的情感關係更加地複雜，在先天的相同之下，卻在後天的環境下，產生了相斥、競爭等其他在以往被掩飾於親情底下的幽微狀態。

**過去夏天裡，母親常洗澡完不穿上衣的，她對母親的胸部如此之大也同感不可思議。她不解如此窮地，竟會盛產女人瑞和女大哺乳動物。
亂世貧病中，她們的人生步驟一樣也沒少。⁸⁷**

傅科認為「女性身體」從十八世紀以來被文明與科學所賦予意義，並且是置於「社會體」、「家庭空間」和「子女的生活」這個三面性的過程當中，最後構成了「母親」這樣一個歇斯底里的否定形象⁸⁸。鍾文音筆下的母親，即是如此形象的代表，也是這三面的完整呈現。在整個家族遷徙與自我成長的過程中，透過窺視、想像、描述母親的身體，所呈現的是一個女性身體在社會、家庭的人

⁸⁶ 〈流體力學〉收錄於《此性非一》伊蕊葛萊著，李金梅譯，台北：桂冠出版公司，2005年2月。

⁸⁷ 《女島紀行》p.187

⁸⁸ 引自〈話語、權力與抵抗〉，收入《女性主義實踐與後結構主義理論》，克莉絲·維登著，白曉虹著，台北：桂冠圖書公司，1997年3月初版2刷。這裡所謂的「社會體」是指「社會體的調節的多產力乃是女性身體被認為要去確保的」；「家庭空間」則是「在其中女性身體必須是一實質的、多功能的元素」；而「子女的生活」這是「女性身體產生並必須保證的，經由那貫穿子女教育的所有階段的一種生物道德責任」。

際關係之中，無法解放繼而壓抑、扭曲，時而爆裂／爆烈的情況。這個女體將她本身所承擔的以及想發洩的部分，放置與她最相近、權力關係也最微妙的另一個女體身上。

漸漸地，當我習慣說謊這件事後，我們彼此都不知道彼此的遭遇。在慾望橫流的城內城外，我、母親、姊姊，是陌生的三位一體，父親、大哥和二哥是陌生的三位不一體。⁸⁹

可見得鍾文音是以「女性」為一體，但性別的相同卻不能保證彼此之間的熟悉，尤其與母親之間的關係，會隨著成長而產生隔閡，但這樣的隔閡卻不是純粹因為文化的不同和環境的改變所造成的，有許多根源於家庭與性別關係當中，日常相處的經驗，讓這股陌生感逐漸加大。

我媽媽時常還把我綁在她的背上做事，大肉身與小肉體互相碰觸彈撞，彎腰起身，起身彎腰，農事稻田播種插秧的重複動作常撞得我幼身無法睡眠，在黃昏殘影漸漸殞去時，我每每以為自己還未出世，還未脫離我媽那封閉潮濕的水宮眠床，時時被擠壓且被熱燙的幽暝窒息空間，我似乎永遠也忘不了軀殼顫居暫處這樣濕霧霧熱滾滾的肉身宮殿。⁹⁰

…她只是知道自己一直很畏懼母親，也習於厲色的母親，因此母親傳達溫情時，她竟有如冰塊遇熱解凍的扯裂之苦。

從精神分析的觀點來看上述二段敘述女孩與母親之間的分裂，在青春期之後，會進入一個新的危機與衝突的階段，女孩們在青春期間與客體關係的掙扎來得更加強烈。在此時期，會進行與母親之間綿長又痛苦的分割。因為母女之間處於相同的關係脈絡當中，母親對女兒產生了愛恨交織的感受，一方面希望她留在身邊，一方面又希望她獨立自主，而女兒會對這樣感受相當焦慮，愈發想要逃離。⁹¹因為這樣的矛盾情緒，但又無法真正逃開，女兒也對母親產生了對等的反應，

⁸⁹ 《在河左岸》p.190

⁹⁰ 《在河左岸》p.16

⁹¹ 引自《母職的再生產》p.173

對母親身體記憶最深的是嘴巴。她的嘴巴所吐出的話總像焚風，焚燒一切的存在，我所依存的存在，只徒記憶的黑盒子殘存。⁹²

母親害怕失去女兒，再加上自己剛烈、直率的個性，讓自己存留在女兒記憶中，印象最深刻的部分，是有如利剪、恰似焚風的嘴巴，雙唇之間吐出了一句句傷害的話語，卻也同時種下了她的權威，給子女兒恐懼。鍾文音不斷地書寫女兒對母親深刻的恐懼與依戀，害怕母親也同時害怕失去母親。

相較於蔡素芬《鹽田兒女》和《橄欖樹》中，始終不敢放手描述母親的情慾想像，鍾文音和郝譽翔顯得大膽許多，她們將母親從聖潔、道德、偉大、無性的形象當中解放出來。鍾文音在她的作品中大量描述母親的身體，從碩大的女性性徵，到隱藏在服飾底下、被強悍外在所掩飾的孤獨女體。她們都被浪子父親放逐在他們所遺棄的家庭當中，她們的情慾卻也因此失去了奔跑的曠野，而女兒們則以文字想像安排了出口，

然而我不知道我媽在浴室做什麼，也是她在摸著她自己那孤獨的身體，也許她盯著塑膠大澡盆底下印的兩隻鴛鴦戲水圖案發楞，我很想去偷看她洗澡。⁹³

郝譽翔在《逆旅》當中，也對於母親的身體和慾望作了揣想：

我想像或有一隻男人的手掌摸過她的腰而不在乎她乾枯貧乏的胸，當手指潛進她腹部底下的深邃叢林時，他可能會選擇忘我的大聲呻吟出來吧。⁹⁴

女兒對於母體的想像不再是保守而貧乏的，她們認知到自己的母親是個「女性」，不僅僅是一個母親，不是一個生產之後就失去性慾，只具母職慾望的身體。母親們在「家庭」組織當中深深地壓抑了她們的情慾，但女兒以一種超脫

⁹² 《昨日重現》p.98

⁹³ 《在河左岸》p.105

⁹⁴ 《逆旅》p.178

親情、以所屬相同性別而生「同情的理解」來想像她們的母親，同時也是自我慾望所投射的想像，在親情與倫理的壓抑底下，仍開放了壓不扁的玫瑰花。

如此的「生之慾」從母親自我身體的流動，延伸到女兒對於自我身體的想像，女兒的身體是母親的生命和慾望的延伸。鍾文音回憶(想像)母親在她出生當下脫離子宮當時：「那一刻我不知怎地想起了十八年前那急著衝出母親子宮的那個嬰兒，我也是這般地被母親抱著，她滿手是血，我渾身是血。空氣飽含著從立春到雨水的濃厚濕氣，血混雜了濕與痛，我皺著一張臉對望著我人世仰望的第一張臉，母親。」⁹⁵

十幾年後，當我第一次躺在冰冷的手術檯，拿掉一個過早來到而我不能接收的禮物時，我在進行一場體內的死亡葬禮。

當我張開著雙腿，等著打麻醉劑的清醒空檔，我想起的不是我的情人黃熙，而是我的母親。⁹⁶

依照精神分析的說法：子宮的幻想源自人類集體無意識中前俄狄浦斯階段的回憶，子宮是人最初的「家」，因此，「鄉愁」正如出生創傷，來自於與母體的分離。因此在文本當中，凡「母親」、「大海」、「故鄉」都是母體子宮所投射的意象⁹⁷，這座肉身宮殿孕育的不僅僅是生命，同時也經營著「死亡」，由母體的子宮脫離之後，不一定是生命的開端，也可能是生命的結束。回顧周芬伶《影子情人》的結尾處描述母親素素的死亡場面：「生的死的一同睡著了，三個女兒圍繞著她守護著她，素素臉上的線條變得十分柔和，嘴角拉出一絲微笑。」⁹⁸母親與女兒形成「生命」與「死亡」同時進行的意象，沿用克莉斯蒂娃所謂的「婦女的時間」概念，女體本身的「規律性」及其超越主觀時間、宇宙時間的統一之外，一方面又帶來了「無以名狀的快感」⁹⁹。這裡所指的「女體」不僅僅是單一的女性身體，而是具有「女性族群身體」的意義，女體的生與死並陳，呈現了母系身體所擁有的豐富意涵——生命與死亡的不斷循環，凋零與

⁹⁵ 《昨日重現》p.83

⁹⁶ 《在河左岸》p.218

⁹⁷ 〈女性童年的烏托邦〉陳玉玲著，收入《文學、認同、主體性：第二十屆全國比較文學會議論文集》，台北：中華民國比較文學學會、台中：東海大學外國語文學系，民87年5月初版

⁹⁸ 《影子情人》p.233

⁹⁹ 參見《誰是第二性》p.626

重生的意象，與母體的形象相互連結。

鍾文音在她的作品當中，不斷地提及母親碩大的雙乳，這對乳房代表了女體，亦是母體。她肆無忌憚地書寫母親身體的形貌與性徵，甚至是代替母親去正視自己的身體與情慾，也從這一對乳房延伸到孕育生命的聯想，即使成長之後，母親不再哺乳，但母親的乳房與慾望、食物、記憶總是在鍾文音的作品中被串聯起來，成為母女一體的象徵。

「年」帶給阿滿的竟是一如傳說怪獸般的恐怖，她不願承認這怪獸多少混合著她母親的影子。就是她不肯正視自己遺傳母親固執的一部份，她會合理化一切。¹⁰⁰

在自我生命的降臨與體內生命的剝落，女／母體所連結的不僅是誕生也是死亡，母體不再只是孕育生命，富含生命力的大地之母的形象，「母親」的形象既陰且陽，她是天可汗也是女神，更是年獸，母親的定位亦不再是神聖的，而是多元的，這個女體所代表與延伸的同時是女兒和母親，女兒承繼了母親體內陰暗、扭曲的一面，事實上這也是母女之間複雜情感的象徵和來源。

藉由不斷書寫母親「身體」的過程去回溯自我的存在，在她的書寫中母親的身體不僅是母體也是女體，母親仍擁有情慾並非僅僅是孕育她生命的載體，母親的身體甚至宰制了她的記憶，她在《昨日重現》裡，寫到了母親壯碩的裸體，繼而敘述「而所有的記憶其實說穿了，也許只是我個人的虛幻與現實交叉之感，也許發生和沒發生的都不重要，重要的是母親懷生孵育了我。於是，終於，我有了我。」¹⁰¹文末的這一句，總結母親身體與她生命記憶的關係，也呼應了文章前段的那句「而結局是我們都只是個女人。」¹⁰²回溯到母親的身體，那才是記憶的泉源。

¹⁰⁰ 《女島紀行》p.85

¹⁰¹ 《昨日重現》p.86

¹⁰² 《昨日重現》p.85

第三節〈生命母親・世界父親——回溯愛欲與文明的開端〉

(一) 母系的身體與父系的文明

如果說媽媽是給我生命的人，爸爸就是給我世界的人。¹⁰³

陳文玲以「媽媽給她生命，爸爸給她世界」這樣一句簡單的話作了最扼要的說明，世界是文明所構成的，因此教育、文學、藝術…等形式，都成爲下一代記錄父親的方式，而母親給女兒的則是直接由身體而來的，無論是女體的幽微、女性情誼的曲折，女兒所能尋找的母親通常與歷史、文化、文明無關，在一個沒有姓氏的光環／包袱的情況下，女兒以自我爲中心去追溯另一個曾與自己如此相近的生命。而母親因爲性別的緣故，她們的形象顯然較一般的父親更爲複雜。

若說父親是歷史文明的開端和給予者，那麼母親則是生活智慧的來源陳文玲從人生、生活裡的每一處去體驗母親所給予的，母親的任性與韌度，是以她的生命親自展演的，母親從未給她良好的教育，從未告知她做人處世的道理，甚至本身就是一個在當時社會中離經叛道、拜壞風俗、用盡心計的「壞女人」。

從小填各式各樣的履歷，都遵照父親的指示，說母親的職業是「家管」，儘管我從來想不起媽媽管過什麼家裡的事。後來，我漸漸明白，「家管」只是一種表面的說詞，認真講起來，「騙人」才是媽媽一生的工作。¹⁰⁴

父親給子女兒一個「正常」的倫理道德世界，母親則是用鋪天蓋地的謊言經營了一個慾望的城國。然而諷刺的是女兒經由母親所遺留的債務，逐漸懂得處世的態度，逐漸能夠想樣母親的內心世界，經由這樣殘酷的現實得以接近一個逝去的靈魂。

陳文玲因爲母親留給她的債務，以及在這些完成想念的歷程中，也得到了

¹⁰³ 《多桑與紅玫瑰》p.31

¹⁰⁴ 《多桑與紅玫瑰》p.132

母親間接給她「生活的勇氣」，在面對複雜的人情世事時，她就會問自己：「如果換做媽媽，她會怎麼回話？」¹⁰⁵那麼，我們便可以瞭解為何她會認為父親給了她世界，母親給了她生命。生命的聯繫不僅僅停留在母親的子宮、乳房，而是「生活」，並不是藉由文字、書本、道理所堆砌起來的，而是無法避免與逃脫的「實踐」，這些實踐或許並不美好，有時反而是相當現實與殘酷的，但這就是母親所給予的「生命」。

紀實也好，虛構也好，我在媽媽的故事裡，不只找到一個女人的功過，也找到那個時代的無力和無奈。¹⁰⁶

西蒙·波娃說過：「女子的個人生活史，和男人的生活史比起來，受生理命運左右的幅度大得多」，因為女性大多仍被侷限在「生育工作」上¹⁰⁷。而不受生育工作束縛的女性，也就是仍保有性自主的母親，則被視為「壞女人」，如：《多桑與紅玫瑰》中的母親，勇於對抗現實環境當中輿論的壓力，然而她也同時脫離了一個母親的角色，在第一節當中父親的經常消失，因此被稱為「浪子」，而陳文玲的母親則可被稱為「浪女」。較之《多桑與紅玫瑰》的母親的缺席，鍾文音筆下的母親則是不斷地介入她的生命，以身體、語言、行為化作文字，一字字刺進她的作品當中，鍾文音將「女性」與「母親」二者的意象延伸、融合，呈現了另一種女性與土地之間的面貌。

在《女島紀行》的結尾處描述了「原鄉」、「母親」、「女島」之間的關係：

南方，母親。

冥想中，母親的臉，轉幻成她兒時看的一種廟會遊行的「十二婆姐」，鞭炮串響，雲煙相擁，婆姐面具上仍掛著一式的微微之笑。¹⁰⁸當年母親穿越婆姐陣頭，一個箭步欺到有兩丈高長的千里眼、順風耳身上背的兩串餅乾，搶下幾片遞給她的威風表情，是阿滿忘不了的特寫。

¹⁰⁵ 《多桑與紅玫瑰》p.185

¹⁰⁶ 《多桑與紅玫瑰》p.130

¹⁰⁷ 《第二性 第二卷：處境》西蒙·波娃(Simone de Beauvoir)著，楊美惠譯，台北：志文出版社，1994年9月初版

¹⁰⁸ 「女性」常常被賦予「女神」形象的投射，但在不同的文化脈絡中，有其不同的內涵。如：《海神家族》裡，祖母綾子就是「媽祖」，蘊含了本土文化的救贖意味。

母親的形象是與蠻荒的南方、神祇、民俗相連的，換句話說，母親的面孔與「十二婆姐」是重疊的，

意識回到現世，她環視這個荒荒女人村，冥想著每個女人都像是一座載浮載沉的遠古島嶼，走過苦澀邁出洪荒，包容著她們身上踐踏遊移覆蓋終棄的昆蟲、爬蟲類、哺乳類雄性動物。¹⁰⁹

「阿滿」是一個極為通俗的中文女性姓名、暱稱，她可以是一個個體，當然也可以代表許許多多在母女關係中掙扎的女性，而在《在河左岸》裡，作者則對命名作了這樣的宣示：「名字本身本有的宿命況味從字裡行間被以正面和負面讀出嗅出。」¹¹⁰同樣地，在《在河左岸》中，女主角「黃永真」的名字也一再被提及，「真」字上的「十字」代表了父親命名時的希望、期待與信仰¹¹¹。我們可以看到文本中不斷加強於兩性的意象，男性代表了蠻荒島嶼上的文明，而女性則是蠻荒島嶼上的生命——植物或是動物，較之於男性，女性毋寧是原始的，未開化的，但另一個層面的涵義則是確確實實紮根於這塊土地而生的。或許，「大地之母」這樣的形象已經被男性作家使用殆盡，然而當女性作家以這種原始的意象呈現女性時，卻出現了不同的豐富而生猛氣息。尤其當女人從鄉下地區進入台北都會邊緣，到她自己漂流於各個城市之間，生命空間的版圖從小到大，橫越濁水溪、淡水河，但仍舊沿著母親的羊水回溯生命的源頭，以文字紀念父親的文明，以記憶觸探母親的身體。這二者在鍾文音的寫作當中是不能分開來看的。在她寫到父系與母系雙方的家族時，父系家族親屬們的故事，總脫離不了政治、文化，母系家族總是帶著死亡、靈異的晦澀陰影，從這兩條線拉進文本當中，即可明顯地看出力道的強弱——在女性書寫裡，女性回歸到女性的身體，作者從身體上感受母親的暴烈與溫柔，而父系的文明則是表徵著現代化的一環：

¹⁰⁹ 《女島紀行》p.242，在〈後記〉當中，作者也對「女島」的意象做了說明：「我把每個女子當成一個島嶼來看，島國女子細膩壯闊地交織著每個日子，因此我把這些年的生活，通稱為『女島紀行』。『島』的隱喻概念非我所創，但我愛其意象，加之，雲林故鄉老嫗孤寡成林，仿似邊陲荒島，極適合此概念的再造。」

¹¹⁰ 《在河左岸》p.21

¹¹¹ 《在河左岸》裡不斷地以「命名」為題，作為人物命運的暗示，譬如：兩個國小同班同學來自外省眷村，一個叫「榮祖」，另一個叫做「悼祖」。

男人們總是笑這幫婦人沒見過世面，不若他們渴望擁抱新事物新世界，交誼廣闊。我阿公說世界分成金色黃色和黑色時，許多婦人聽了都暗地笑著說應該是分成有生毛和沒生毛的。¹¹²

在這段文字中男人代表了蠻荒地區追求進步文明的力量，同時女人則是愚昧而鄙俗的，女人並沒有戴上禮教的面具而較為優雅含蓄，反而比男人更加直接地觀看、陳述這個世界。鄉下地方教育程度不高的女性，她們未接受現代化、都市化，她們思考問題的方向與根源是直觀而不加修飾的，而這在《在河左岸》的一開始即埋下了「女性」與「身體」之間的象徵伏筆，同時也是連接著「家族三部曲」的首部曲當中，作者為女性命名的意義，女性代表的蠻荒島嶼上蓬勃、原始的生命力。

我記得國中讀書時曾經對母親說起在地球某個小島上，女人不能走進男人耕的田，因為會帶來歉收，薯芋會生長不良。

當時我媽聞言微了笑，她說要是她活在那個族群就好了，她也不必曾經在農田裡奔忙。¹¹³

在鍾文音的作品中，母親一輩的女性通常代表的是日常生活經驗，而她則是在心靈與情愛的波浪中浮沉，簡言之，鍾文音所描述的女性世界是由二樣元素組成：生活與愛情。《女島紀行》中的女子皆為如此，沒有政治、歷史的包袱，她們所有的煩惱、困惑與種種不可解釋、無法掙脫的狀況都來自於她們的愛情。母親的心願是擁有豐衣足食、安定閒適的生活，對於「男女平等」的觀念顯然沒有太多的意見，對她而言只要能夠輕鬆的過日子，滿足最基本的需求，比在精神觀念層次上受到男性尊重來得重要的多。

¹¹² 《在河左岸》 p.13

¹¹³ 《在河左岸》 p.259

(二)瘋狂的母親與消失的父親

父親與母親之間的衝突，往往造成家庭的分裂，雙親加諸於下一代身上的不僅僅是血液，還有之後的教育及情感結構的養成。鍾文音描述父母雙方水火不容的狀況，她無可奈何的必須在「隱藏瘋狂的母親」與「常常消失的父親」之間選擇，然而這似乎是她無從選擇的，父親選擇從家庭中消失，背上浪子之名，之後父親徹底的消失，反而給了母親正常活下去的力量，她隱性的病體也隨之消失：

隨著我爸過世，似乎挽救了我媽。我重新獲得一個比較正常的母親，用完全失去父親的代價挽回。¹¹⁴

「孩童想要逃開母親，一方面也想回到母親。在打破女兒與母親的原初一體與依賴關係上，父親扮演了一定的角色。因此，以及其他的原因，她往往把父親和男人理想化。女孩的父親至少可以讓女兒暫時逃開母親的無所不能。所以她不能冒險失去他。在此同時，由於父親在家中代表了一個比較有距離的意識形態權威，父親可能是一個遙遠的角色，女兒對他的理解大多是來自母親的詮釋。這使得父女關係的發展很難建立在父親真實的優缺點上。」¹¹⁵在父親不斷缺席的生命歷程中，母親的偉大與軟弱交雜於黃永真的身上，她所承受的父親，是經過三個人之間不斷地摩擦、接合與失去的，所承受的父親是外在文明的代表——「文字」、「創作能力」，然而這卻也同時深植於她的體內——那個與母體結合，無以明知的渾沌狀態中，早已無法分割。如同父親給予的名，「真」字上頭的「十字」代表了信仰與救贖，同時卻也是一種對於生命的反諷。

在《女島紀行》中，阿滿的父親重病在床，失去料理自身的基本能力時，阿滿必須目睹她父親赤裸的下體，她最害怕的其實是「疏離的感情一下子收縮成必要的親密」，

因此，那一晚，當阿滿怯怯地一手拎起阿爸的生殖器，一手套進塑膠套，

¹¹⁴ 《在河左岸》p221

¹¹⁵ 參見〈家庭的心理動態〉收入《母職的再生產》，同前揭書。

再繫上紅色橡皮筋時，她阿爸突有意識的扯開氧氣罩說：「免啦，免啦，管伊去死。」她聽了並不驚訝。她只剩乍見形壽銷弭的劇震。¹¹⁶

另外，可以對照同樣是在病床旁，陳文玲看照著母親的身體時：

在陪伴和等待的過程中，我常常覺得很害怕。特別當所有的人離開，只剩下我和媽媽兩個人獨處的時候…爲了減輕心裡的恐懼，我想出一個辦法，就是站在病床旁邊，仔仔細細地看媽媽的身體，把她最後的模樣牢牢地記進心裡。¹¹⁷

以這一段相較鍾文音《女島紀行》中阿滿看照父親身體的經驗，可以發現存在於母女和父女之間，「身體」上的關聯何其不同。即使母親的形象再怎麼模糊、遙遠，但終究沒有性別的隔閡，這同時也成爲一個複雜的關係呈現，女孩對父親的愛，以及對母親的敵意，永遠都夾雜了她對母親的愛¹¹⁸，因此女兒無論是單方面描寫父親，或描述父母雙方時，都不可避免的摻雜了自己與母親之間的愛意(同時也可能是敵意)。陳文玲在敘述母親的形象時，連同聲音、氣味、神情…種種「感官」的印象，都一一再現，除了女性細節敘事的特點之外，女性對於「身體」／「母體」的感知與重現，都是一種連結自我的表現，是一種依賴卻同時也存在著敵對的關係，對於母親的身體，女兒表達了她們的同情與愛慕，猶如一面鏡子，她們看到了自己。

而在生命當中，必定有許多時刻缺席的父親，鍾文音在《在河左岸》當中則安排父親見證了女兒的成長，

沒有選擇，我推開車門下車，向父親揮手。父親突然拉住我的手，他眼睛瞥瞥我剛才坐過的布面座椅，我低頭透過慘白路燈見到一團紅血沾在椅套上。我驚慌地看著不動。

父親也下車，繞過我身邊來。非常緩慢地說著：「妳心靈早熟，身體卻晚熟，現在妳已經長大了，妳是個女人了。…長大後不要找像父親一樣的

¹¹⁶ 《女島紀行》p.162

¹¹⁷ 《多桑與紅玫瑰》p.172

¹¹⁸ 《母職的再生產》p164

男人。…不要愛上我，不要愛上像我這樣的男人…」後面的聲音幾近泣音。¹¹⁹

在黃永真成長為女人的身體儀式中，一向缺席的父親偶然的在場，女體的「血」所代表的當然包含了性的成分，而這液體亦是流動的，經血代表了成長、性別，甚至包含了延續生命的能力。但與她一同經歷她的初潮的，不是陽剛、強悍的母親，而是多愁善感、逃避責任的父親，是父親參與了她的長成儀式，這之間所呈現的是一種曖昧的戀父情結，也是某種匱乏的情緒。與母體的親近卻因為情感的複雜，而讓母親反而在一個女體間共同的經驗現場消失，在《在河左岸》中的安排，彌補了《女島紀行》裡與父親的疏離，但也從這個女體的血流中，父女二人正式分離。張瑞芬引用張小虹的話語來評述鍾文音描述自我與父親之間瀰漫著一種「在劍拔弩張的家庭意識與男性中心批判的對立之外，以一種用悼亡為愛撫的文字記憶時空，瞥見飄忽如幽靈的父親。」¹²⁰這因為父親飄忽如幽靈般若隱若現的身影，讓鍾文音得以藉由美麗的想像來填補這一塊空白。

綜觀鍾文音對於母系家族的描述，通常營造出一種陰暗、腐朽同時卻又永恆存在的氛圍，而這種氛圍又常是以「愛情」與「記憶」所支撐的，雖然充斥著死亡與腐朽的氣味，但其實目的是營造這個記憶的「不朽」，

我們家族都擅長做死亡標本，像外公的美麗蝴蝶標本，像我的書寫，寫的是死屍，時間的愛情的回憶的標本。¹²¹

既成為標本，那就是可以永久保留之物，而這種表面是「消亡」的書寫，其實欲將這些物事「刻骨銘心」，確立它的永恆存在性。如同她寫母親與她身體上的疾病，無法根治的癩疾，那股根植於皮肉的「頑固」力量，正是從母親身上唯一遺傳給她的：

細觀那相似之處竟是她們在十年前雙雙得過香港腳。那也是唯一母親傳

¹¹⁹ 《在河左岸》p.117

¹²⁰ 《台灣五十年來女性作家散文選·評論篇》張瑞芬著，台北：麥田出版公司，2006年3月初版

¹²¹ 《在河左岸》p.240

給她的。那癩的頑固，足足有好些年才熄滅，稍不察，季節之交也會出沒擾人。「頑」的體認自是那時有的。¹²²

曾經攀爬母親的蛇癩換遁入她心頭。

原來那憂鬱的蛇，噬咬起來是這般痛。宛如不知所終的雨下在泥沼裡，一如如影隨形的自己。¹²³

從母親身上的蛇癩蔓延到自己的身上，藉由身體的感知了解母親所承受的痛楚，是一場母女從身到心的交會。鍾文音將身體的疾病深化到內心憂鬱的情緒，運用疾病的隱喻塑造母女之間的關聯。從身到心，從生到死，由母體出世到殞落，母系家族的陰影始終籠罩著女性生命：

這河流生生不息，生生長流，可也吸納不少魂魄。

那是母系家族的某種悲哀印記。¹²⁴

鍾文音將母系家族比喻為「河流」，以「水」的意象象徵女性已是老調，而她也總將時間河流與女體的腐朽二者結合，

城市快速激烈的時間感亦已把一條河水從流水清清澈澈搞成骯髒髒的混濁發臭，娼寮的女人乳房和下體在下墜與腐朽間無可挽回地邁向死亡。¹²⁵

女性的身體記錄了自然環境與城市文明的交替衰退，女體象徵了自然、土地，同時也再次說明了腐朽與不朽在女體之流中的拔河。她將這條河流延伸，充斥著生命與身體的悲傷，隨著作者文字當中的哀悼無限延續，從「肉身宮殿」、「蛇癩」、「香港腳」一直到生生長流的「魂魄」，這一條線從可見的肉體到不可觸探的靈魂深處，鍾文音的母系家族都處在一個無法進入的「文明世界」。

¹²² 《女島紀行》p.72

¹²³ 《女島紀行》p.182

¹²⁴ 《在河左岸》p.221

¹²⁵ 《在河左岸》p.142

在她的父系家族中有許多在現今歷史上「政治正確」值得悼念的故事，如：二二八事件、白色恐怖的受難者——祖父、伯父、叔叔，而母系家族所遺留的陰影則烙印在抽象的感知上。

祖母把家產留給了伯父，而把祖父寫的一本中醫冊子留給我們，母親又把冊子給了嗜字的我，斷裂以文字做縫合。

家產很快地就被轉手，自此成了極貧之族。我家除了母親不識字外，卻個個都是愛書人，不知道這是不是和祖父留給我家的這本草藥古籍有關係？

126

這一段文字中明顯地呼應了父系家族所遺留的文明，而在鍾文音的《家族三部曲》當中，確確實實地交代了這樣的傳承，從祖父的草藥書籍、三叔公因為政治信仰而殉難，而她為了取悅亡父創造了自身的書寫¹²⁷，顯而易見的，她的文字／文學／文明的傳承來自於父系。與母親則是肉貼肉的接觸，文字是在這同性軀體摩擦所生的火花中迸出，她所寫的母系家族則大多與文明無關，從身體深處的病痛、宿命等抽象事物來體認血脈的延續，甚至描述外公的藝術天份時，作者刻意創造如同神話、童話一般的氛圍，描述一個浪漫、美麗的捕蝶、製作蝴蝶標本的過程。蝴蝶、大水、釀酒、風濕、蛇癩、香港腳、蕁麻疹…種種虛幻如泡沫魅影，實際如芝麻綠豆之事物，皆屬母系家族。關於母系家族的存在，在鍾文音的文字當中總是將他們與「死亡」、「疾病」這些陰鬱而又美麗的意象相連，而父系是土地、草藥、醫書、西方宗教、政治受難…等事物。原本以為較高等的形上世界是來自於父系，母系則是顯而易見的形下之物，但如此一來，在作者筆下化為文字的種種都是來自父系與母系，是形上與形下的不斷交鋒辯證。

結論 —— 父親的出走・母親的介入

從上述二節的論述所得到的結論——父親在家庭和自我成長史當中，扮演的角色通常都是「沉默」的，將這個沉默的形象延伸，可說在敘事者的生命中是「出

¹²⁶ 《在河左岸》 p.168

¹²⁷ 《在河左岸》 p.143

走」的，他們走出了女性生命之外。本文在此無意強調究竟是天生的差異或是後天的社會建構而造成這樣的現象，而是回歸到文本當中，尋找這一群父親的身影。在下一代的成長記憶當中，男性長者通常挾帶著「文明傳遞者」的形象，父親給予下一代「姓氏」、「教育」，通常也包涵了「歷史記憶」，而這種主觀的、集體性的文明價值觀，也會隨著成長、女性自覺、權力結構與社會環境的改變，造成二代之間的鴻溝。然而生命的鴻溝豈又僅止於父女之間，異於父親的出走而造成的誤解，母親的不斷介入同樣也是誤解的來源，而母女之間的誤解卻又因為彼此先天的性別與後天的經驗二者相承之後，造成了更加複雜的狀態，但也有了更多了解與和解的機會。

擴論至前幾個章節當中的文本，如：《迷園》、《海神家族》、《在河左岸》及本章中的《逆旅》和《多桑與紅玫瑰》，皆可看出父親留給這些女性作者們，或說是與她們之間的關係，都脫離不了「文明」的建構，其中最明顯的就是她們的父族幾乎都曾背負著歷史的傷痛，父親給予她們的是「姓氏」——文明社會關係的代表物，另一方面因為生理性別的隔閡，父親與作者的記憶亦是與「文字」脫不了關係，追溯父族的同時，也是釐清一部分的歷史，而這方面的歷史通常是家族與國族之間牽連交雜的而成的。簡媜《天涯海角》即是從一個父族姓氏的「符號」，開始追溯過往，循著空間移動的地圖，在同時也探勘線性進行的歷史，父親所給予的是聯繫這個世界文明的通道，而母親所給予的是通往這個世界的入口。鍾文音在《中途情書》當中對於自己和父親與母親之間的關係，似乎做了釐清與總結，父親給予她書寫的能力，她也以文字與父應答，而與母親之間的關係，大多落實在生活相處過程的情感層面。

母親說妳是我的女兒嗎我可不可以不要生下妳，塞回我的肚子吃掉尚未脫落的胎盤，我的子宮不給任何人歇息。¹²⁸

並不是所有的母親都是善良的，本章所論及的文本中，郝譽翔《逆旅》、蔡素芬《鹽田兒女》、鍾文音《家族三部曲》以及陳文玲《多桑與紅玫瑰》中的母親都與原來傳統象徵溫柔、良善、美德的母親形象大異其趣，母親通常帶著雌雄同體的特質，她們並非完全柔順的，反而是強悍的，如鍾文音稱其母為：「我的

¹²⁸ 《逆旅》 p.186

天可汗」、《鹽田兒女》中的阿舍則掌握兒女的生殺大權、陳文玲所描述的母親形象更顯而易見的悖離賢妻良母的形象，但在女兒的書寫、呈現之下，她們是「偉大」的。她們的身體或是強壯或為病弱，情慾或是壓抑或是奔放的，母親的形象是「非常的日常」，潑辣的流動在所謂的「進步的文明」之外。張誦聖引述張愛玲一個著名的、既矛盾又曖昧的信念：「她確信生物本身粗獷的生命力將超越文明的細緻猥瑣而獲得最終勝利」¹²⁹，姑且不論張誦聖所說的既矛盾又曖昧的信念為何，她提出的這個概念也是上述文中的母親形象，她們都展現了「粗獷」的生命力，這裡所謂的「粗獷」是相對於文明的「精緻」，透過相同的女體經驗和生活經驗，母親在家庭成員中，被描述為最複雜也最鮮明的形象，她們雖與「女性神祇」的面貌疊合，但她們卻是確確實實地活在生活當中，是寫實的家族而不是傳說。這也是本文的題目意旨，透過女性書寫所呈現的父系與母系，即使她／他們與傳說中的神祇合一，和故事中的英雄重疊，在家族書寫的建構與還原之後，都將回歸到真實的生活當中。她／他們構成了一個個精采的故事，但她／他們不是神話。

¹²⁹ 張誦聖提及「張愛玲在觀看民間戲劇表演時，作出如下陰鬱的預測：只有戲劇中淫狎婦人展現出來的原始生命力才是人們在一切都毀滅之後賴以存活的憑藉。」參見《文學場域的變遷》張誦聖著，台北：聯合文學出版社，2001年6月初版