

第四章〈寫在家國之間——女性家族書寫的記憶、認同與主體〉

人與家，家與國的關係始終是以一種層級的關係存在著。「人」是構成「家」的基本單位¹，將各個家庭連繫成「家族」之後，繼而家族又依領土、文化、語言、主權等因素聯繫成爲「國家」，因此國與家，家與人是一層又一層的階級。國家從經濟、文化與政治權力方面統攝、干涉領土境內的家族，家族則又牽繫著其中個人的生命。

本文的基本論述角度欲從「女性在家族史當中不同於男性的位置」——這樣的觀點切入。女性在家族史的位置一直以來都是相當重要且微妙的，當女性進入家族書寫的範圍內，從女性的眼光觀看家族與國族的關係時，歷史記憶與認同將會產生扞格。女性在家族中除了是「異性」之外，不可避免的成爲一個「異姓者」、「外來者」。若將「家」與「國」從性別的角度劃分階級，女性則是處於底下的階級，本章論述的重點是處於家族與國族之間，女性家族書寫的特質——從文本中探討女性經驗如何在文學中重現或重塑自我。林幸謙認爲既然是從女性書寫的角度切入，那麼就必須注意作者個人的思想傾向、性別角色和整體社會的微妙關係，尤其注重女性作家的書寫主題和文學思潮的互動層面。因此，書寫女性自我的模式，便成爲女作家的一種文化表態，以及性別認同上的表現與內省²。在大歷史書寫底下，女性在集體歷史記憶的隙縫裡如何記憶？如何建構自我主體性？如何用身體寫歷史？女性如何在國族位階的底層和家族裡「異姓者」或「異化者」的位置上，以文本呈現自我認同？這一些提問都無法脫離「女性認同」這個核心議題。本章第一節主要是以三部政治受難之下的家族史文本《泥河》、《海神家族》和《迷園》爲論述對象，評析在國族強大的集體歷史記憶底下的暗流，在陽性／國家／大歷史認知裡的縫隙，追索層層迷霧之下女性的記憶書寫；第二節則以二部後殖民作品《香港三部曲：寂寞雲園》和《迷園》爲論述對象，繼續探究文本當中，國族與家族之間錯綜複雜的情況，觀察女性與後殖民書寫其中，從「空間」與「時間」來呈現對抗與對話的可能；第三節則是探討黃碧雲《烈女圖》和周芬伶〈妹妹向左轉〉及

¹ 根據教育部國語辭典的解釋，「家庭」是以婚姻、血緣、收養或同居等關係爲基礎而形成的共同生活單位。

² 《女性主體的祭奠——張愛玲女性主義批評》林幸謙著，桂林：廣西師範大學出版社，2003年，p.41

《影子情人》。之所以將這二位女作家的這幾部作品放置同一章節討論，是因為其跨越血緣與姓氏的界線，將「女性」視為一個族群，以家族書寫的方式將她們納入歷史，前者在「後殖民」立場與後者在「後現代」書寫策略上，皆以她們的作品中作為具體的實踐。

第一節〈分裂的集體記憶〉

劉亮雅認為八〇年代之後重新挖掘被壓抑的傷痛及對歷史記憶的重新審視成為女性小說作品建構自我身份的重要渠道。她套用美國黑人文學批評家蓋禮(Gary Daily)的說法，此種刻意、自覺的記憶即是所謂「重新記憶」。³這裡所指的是在創傷過後，經由外部環境加上個人內心選擇之後，對於原有的歷史記憶予以重新記憶，可說這種重新記憶是在抵擋歷史的記憶，同時也在抵擋歷史的「遺忘」。後者的意義放置於女性書寫的脈絡當中，顯然更具有其特殊性。無論被建構得多麼縝密、龐大、強烈的集體記憶，仍然會有裂縫，因為記憶是無法同一的，就算在整個族群歷史文化具有統一說法時，個體的記憶永遠是無法單一化的。

法國學者哈布瓦赫(Halbwachs)對於個人於家族與社會集體記憶中的「分裂」，舉了一個相當明顯的例子，他首先以「名字」說明，命名在家族記憶中的重要性：「(名字)這種記憶既非建立在一般的觀念上，也非建立在個體意象上，而是同時指涉了親屬關係的鈕帶和某個特定的人。」「在某種既定情況下，在名字的後面，可以喚起許多意象⁴。而這種可能性正是我們群體存在、延續和整合的結果。」然而當家族單位中親人的逝去，或是在個體小單位與群體大單位之間有不同的文化體認或生命體驗時，往往分歧就會開始出現：「一個群體的興趣和注意力是有限的…某個個體也許不想忘記已經離世的親人，固執地念叨著他們的名字，但是不久，這個個體就會體驗到外界對他普遍的冷漠態度，他為自己的記憶所圍繞，徒勞地試圖把當前社會專注的東西與過去群體所

³ 〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治：以陳燁《泥河》、李昂《迷園》與朱天心〈古都〉為例〉中外文學 31 卷，第 6 期，(2002 年 11 月)

⁴ 在臺灣家族書寫的小說中，如郝譽翔《逆旅》、駱以軍《月球姓氏》、周芬伶《影子情人》…等作品對於「命名」與「家族記憶」的部分都有所著墨。

專注的東西混在一起」事實上就是「他缺乏的正是來自業已消失的群體的支持。」⁵我們在文學作品中所解讀的記憶與主體之間，更有著不可一言以蔽之的複雜性，主體因為受到時間歷程的影響，而將現在的觀點投射到過去經驗上，使得過去與現在產生糾結、拉扯⁶，我們並無法確定站在現在這個時間點上的回顧與瞻望，是否能夠超越前人與來者，但卻可以從這些回顧記憶當中看到了扭曲的歷史與樣貌不同的個體。然而記憶不可能是純粹屬於個體的，當記憶再現了一個集體知覺或事件時，它本身就不再僅止於個體內在了，而是集體性的⁷，時間、空間及各種事件(包括自然與人文)的秩序，都在對記憶產生影響，這也就是哈布瓦赫所謂的「記憶框架」，在這裡所討論的框架是以社會、歷史事件為主，記憶的遺忘或者變形，是因為這些框架在不同時其有其變遷，依照環境和時間點，社會以不同的方式再現它的過去，也使得個體記憶產生了變化。而社會要消除的往往是可能會導致個體彼此分離和群體互相疏離的記憶，因此社會在每一個時期都要重整記憶。石之瑜認為歷史的延續性是肯定的，但是人們對於歷史記憶的方式，隨著不同的生活情境、體驗而異，其中的共通點是「歷史記憶和時間意識不必是個人化的，而且經常是分享的。相對於線性時間觀的想像，存在各式各樣其他的形狀或型態來描述時間。」⁸這也說明了集體記憶分裂的必然性，在整個國家社會的表面記憶之下，無論如何縝密考察的歷史都是有其空白及隙縫的個人的記憶將以不同的面貌、形式存在，其中女性的意識在家族與國族之間，在不被傳統重視或承認的情況下，書寫個人與家庭的歷史時，所呈現的必然又是與原來的正史不同。在歷史書寫中，女性是處於邊緣位置，女性於國家、政治、歷史甚至是大家族的發展過程中，她們的面目是模糊或扭曲的，她們的心靈是被忽略且晦暗的，她們的記憶是破碎且疏離的，除了個體的記憶不同於集體記憶之外，「女性身分」在集體記憶的建構與分裂中，更有其值得探勘之處。

⁵ 《論集體記憶》，莫里斯·哈布瓦赫(Halbwachs)著，畢然等譯，上海：上海人民出版社，2003年10月初版2刷，p.127

⁶ 參見儲湘君〈《紅柿子》、班雅民與回憶〉，《中外文學》第31卷，第11期，(2003年4月)。其中儲湘君是以班雅民的「辯證圖像」觀點闡述記憶因為時間的關係，對於過去現在未來之間產生的辯證。之後他提到「辯證圖像」會進一步影響主體對未來的看法，連帶牽動主體對現在、過去與未來的詮釋，呈現出「現在點」(now-time)介入過去事件的風貌。

⁷ 布里瓦赫認為個體意象進入意識之後，再經由記憶以「回憶」的形式出現時，就不可能是純粹的了，第一它必須經由「語言」表達關於客體、人及語詞之間的概念；第二我們各自有著意識中的記憶獨一無二的面孔。因此「記憶」本身是由群體與個體交融之後所產生的，弔詭的是在交融之後，記憶仍保持它的獨特性，又不可避免的於再現的過程加入集體性。

⁸ 〈超越政治學中的線性時間觀：女性時間意識札記〉石之瑜著，婦女與兩性學刊第十一期 p.191-203，台北：台大人口性別研究中心，民89年4月

邱貴芬在〈塗抹當代女性二二八撰述圖像〉中提到：「集體記憶理論的小說以創作形式展現了集體記憶與認同建構經常相輔相成的關係：剝落了外在社會網絡，架空集體記憶，個人的記憶往往隨時間而瓦解，身分認同即失去依歸。」⁹，並引述《查某人的二二八：政治寡婦的故事》¹⁰的策劃人沈秀華的動機說明：「這些女人(二二八受難者的家屬)自事件後，艱苦尋找出路的故事，只是零星在他們男人的故事裡，而不見其主體性」、「每個人因性別、年齡、族群、階級的不同，也經驗屬於每個人的二二八。」邱貴芬在這篇論文中對於這樣的集體意識／記憶／認同提出了質疑：「所謂女性「自己」的聲音究竟內涵為何？」也就是說，這些被認定的受難家屬的口述者發出的聲音、透露的訊息究竟有多一致？「誰在說？說了些什麼？誰在聽？聽到了什麼？」¹¹在普遍認同的歷史、群體共同的記憶中，同樣的一場事件，即使經由時間、人事的淘選、消音、保留、翻轉、再現，由於性別位置的不同，記憶的樣貌相對而言也不可能相同。

本節擬以陳燁《烈愛真華》¹²、陳玉慧《海神家族》¹³與李昂《迷園》¹⁴中，女性的記憶與集體記憶、認同之間的分裂作為論述的主題。這三部作品同樣都以二二八白色恐怖作為部分內容書寫的背景，然而在無可避免的政治洪流當中，女性作家筆下的女性角色的記憶與認同中二二八、白色恐怖——國族與家族歷史無盡地纏繞，女性從未缺席卻總是旁觀的身影，如何再現這樣的記憶？女性如何處理國族與家族——一個公共領域與私領域之間不可抗力的重疊交錯影響時的記憶？女性情欲與生命記憶又如何在一時間的壓抑過後重現？

⁹ 參見《後殖民及其外》邱貴芬著，台北：麥田出版公司，2003年9月30日，p184

¹⁰ 《查某人的二二八：政治寡婦的故事》沈秀華著，台北：玉山社出版公司，1997年2月初版

¹¹ 《後殖民及其外》 p.191，邱貴芬在這篇論文中關注的焦點其實是相當實際的問題，從這些女性的經歷看到了「台灣性別壓迫的結構」，她們所面臨的並不是「政治理念」、「思想」的問題，而是實際的「生存」問題。因此她說「『二二八』不是『受難家屬』苦難的最終解釋，卻是這些苦難的觸媒。」

¹² 原名《泥河》，台北：自立報社，1998年初版。2002年改版，並易名為《烈愛真華》，台北聯經出版公司，2002年4月初版

¹³ 《海神家族》陳玉慧著，台北：印刻出版公司，2004年10月初版

¹⁴ 《迷園》李昂著，台北：麥田出版公司，2001年6月30日2版1刷

(一)消失在歷史迷霧中的女「聲」

陳燁在相隔十年後改寫《泥河》而成的《烈愛真華》(以下為因應討論之需要時，須引述《烈愛真華》)，從書名到內容的安排顯然刻意突顯女主角城真華的重要性，亦可說是以「篇名」及「篇幅」雙重加強這個角色的存在，更在改版後的首篇〈楔子 真華姑娘〉帶出這位女主人翁的出現及其呼之欲出的地位¹⁵。城真華的回憶架起了整部作品，然而這之間不斷發生的衝突，糾纏著城真華整個人生正是家族間——她的丈夫及兒女們與她的回憶不斷地產生扞格¹⁶，全文的初始便是以真華的回憶作為起點，但她美好的青春回憶不久就遭到女兒的回憶反駁，劉亮雅說：「在小說開始時，敘述斷斷續續、時間前後跳躍，再加上人事紛擾，呈現出記憶有如碎片，在在需要讀者重組。暗影幢幢的氛圍增添憂傷和恐怖氣氛，突顯城真華在失去愛情後的槁木死灰、心神恍惚以及記憶的魅影。」¹⁷

在改版序言的開端，作者即以「夢」¹⁸作為開始，或可與之後正文中的夢境相呼應，而她在敘述了創作與改寫這一部備受矚目的家族史作品時，所面臨的最大困難也成為主導作品中人物記憶的意象——「最大的苦惱竟然是真相的模糊與消褪——那些伴隨著人們憂喜哀樂成長的、蒼老的記憶。」¹⁹作者在創作的過程中，深刻地體認到記憶是隨著時間的洪流扭曲、模糊的，這部作品選擇的是將群體的記憶從一個個體的角度與敘述中再現，在敘述的過程中，因為這個個體在家族中的位置與社會性別，都讓呈現出來的歷史記憶顯得充滿個人情欲與現實的衝突，同時也顯示了一個女性無法掌握自己命運的軟弱及人性的脆弱面。

邱貴芬在《不同國女人聒噪》²⁰的訪談中，提到陳燁的家族經驗是她創作的

¹⁵ 劉亮雅認為改寫後所增加的「楔子」是女主角城真華對女兒的口述歷史。〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治〉中外文學 31 卷，第 6 期，(2002 年 11 月)

¹⁶ 劉亮雅略為論及這部作品中的母女關係是一種加害者與被害者的混淆，而這樣的現象在家族書寫中視屢見不鮮的。

¹⁷ 〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治〉中外文學 31 卷，第 6 期，2002 年 11 月

¹⁸ 「驚蟄後的一個昏悶午後，我又從那個熟悉的夢境中醒轉——一個小女孩陷在永遠走不出去的、陰暗詭密的深宅院落——遠方隱約滾著悶雷，一些蒼老的容言像幻燈片般，在我黑極的腦版上倏閃倏滅，我聽到了心臟的激動敲撞聲。」《烈愛真華》p4

¹⁹ 作者因而必須尋找那些尚存的耆老，保留了記憶的人們，來完成這項還原歷史的任務。

²⁰ 《(不)同國女人聒噪》，邱貴芬著，台北：元尊文化公司，1998 年 3 月 1 日初版

泉源，但其中對於女性書寫與本土文化之間的關係，陳燁的說法似乎也呈現了相當程度的矛盾，她一再撇清文學傳承「使命感」的說法，認為書寫所帶給她個人的「救贖」是主要的部分。然而在改版〈序言〉中，我們卻可以明顯地感受到「重現在地歷史文化」的使命，其實佔據了她這部作品創作起點與創作過程的重心。邱貴芬提問關於《泥河》是否讓她有機會去探討一直想要去探索的議題，她的回答是「我要探索我母親的記憶深處，到底她在恐懼什麼？她有很典型的二二八症候群，我對母親的記憶深處很好奇，我與她的戰爭，這輩子肯定是打不完的。」²¹，在〈陳燁重要年表紀事〉裡，寫到「1984年開始寫《泥河》，探索母親心裡深處對二二八的記憶。」顯然文中城真華的記憶書寫部分，代表了陳燁對於母親「記憶深處」的意象，迷夢與迷霧——心靈深處的恐懼來自於人世間的壓迫。其中不言而喻的，白色「迷霧」是象徵一股巨大的「白色恐怖」，來自於政治壓迫的創傷，女性所遭受刻骨銘心的衝擊，在每個理智與感情蒙昧的時刻，都會不斷地浮現，

依然是有霧的黎明。

這些，都是塵封的記憶吧，緣何又在此刻明亮了呢？四十多年來，這些夢中的魅影，依然對她追逐不休。

…每次黎明一到，都令她難以忍受，她總是無法確定什麼，在這個將明未明、欲暗不暗的時刻，她總是感覺到房子裡魅影幢幢，而且這些魅影正在唉怨地嘆息著…。²²

「我知道，他們總是會在黎明的時候來。」

她知道正焱出事了，「他們」正要來帶走他。²³

夢裡的「他們」指的是奪走他的情人與囚禁她最鍾愛的次子的當權者，在這個女性的回憶裡，因為恐懼而無法敘述、繼而失語後，以「夢」的形式不斷地出現。之後在通篇的行文間，作者不斷以「夢」重現書中女主角城真華的記憶，

²¹ 《(不)同國女人聒噪》 p.182-183

²² 《(不)同國女人聒噪》 p.61

²³ 《(不)同國女人聒噪》 p.63

真華在噩夢的邊緣驚醒，還清晰地感覺到林家的各個房親一九九的白仁眼球，像冰箭咻咻射向她麻痺的記憶。

「夢」象徵著與現實世界相隔，城真華失去了對外界訴說與溝通的能力之後，僅能以夢的形式呈現片段的記憶，在夢的世界中，作夢的主體不再遵循著世俗的規則，也不再記得地點、事件和人物在社會環境中確切的相對位置，因此更可以不必遵循社會禮俗。一個同時受道德規範與政治事件雙重壓迫的女性，唯有在夢境中無論是出於無奈、強迫、非自主或是相反的意願，才得以去追溯與重現那一段在現實生活中必須失語的記憶。相對而言，因為她的失語造成了表面的失憶，讓這一段家族歷史也不斷地複製與擴充了幽黯、分歧、誤解的不可言說之處。

陳燁以「霧」為城真華記憶中的一切蒙上了一層曖昧，無法對夢作理性的解釋與一層層記憶的迷霧，〈霧濃河岸〉的霧象徵的不僅是朦朧、不清的，甚至在歷史與情欲的記憶上都加上了一層保護色，霧裡看花，終隔一層，事實與記憶之間終究保持著距離，而這樣的距離表現在城真華對於兒女們莫名的無言當中，將她苦難的記憶一層層地包裹起來。我們可以從陳燁書寫的角度與呈現的結果來看，在改版序言〈尋索人間歷史的真相〉的結尾處，她說：「最後，我不得不相信先母的讖言：『這部血淚斑斕的黯史，在冥幽中被下了魔咒，寂寂等待著後代子孫來掀開、拭亮』，而我的出生便註定了如斯宿命，既然無處可逃，那就選擇勇敢面對挑戰吧！」這部創作其實是以再現台南府城當時的二二八白色恐怖事件為主要目的之一，而她創造了一個以其母親為樣本的女子²⁴，在傳統的束縛之下，無力追求自己的幸福，這樣一個本身可說沒有任何主導能力的女子不斷地遭受現實的壓迫，她沒有任何還擊的能力，甚至在現下回憶時，她都是處於耗弱、沉默、歇斯底里的狀態，城真華雖然事故是主軸的開端，卻始終沒有正面敘述政治迫害的歷史，她生命中真正重視的二個男人——林炳國與二兒子正焱都是政治受難者，她並未親身經歷政治加諸她身上(肉體上)的迫害，而是以旁敲側擊的間接受害者的姿態出現。這些災難不見容於傳統道德與親情當中，因此她被迫選擇用夢與霧，如夢似幻的形式再現她的記憶²⁵：

²⁴ 新版中除了說明她對於還原歷史真相的使命感之外，還放置了多幅母親的照片，文中也透露著母親的生命經驗主導了這一部家族史的書寫。

²⁵ 哈布瓦赫認為在夢中已經與社會關係脫去了聯繫，不在需要對他人負責。因此，對於記憶活

霧氣漫過運河，吞噬了泊船、樹叢、白花蕊和她的白紗裙…她努力著不要掉入這濃霧裡，但一股香甜的氣息湧過來，啊，她會掉進這花叢的香氣裡…她更暈眩了…霧越來越濃，包圍了他們。

…她彷彿看見養父和楊籐母子們，在潮濕的霧中走來。

「不——」她害怕起來，推開他；「我不能做主。」²⁶

在夢中，母親依舊有著深刻的恐懼，而無法真正的解放自己。夢與霧除了是陳燁用來代表母親記憶深處的意象之外，何嘗不是她與母親之間，對於母親記憶的探索與母女之間親情的纏繞。陳燁選擇母親作為家族史的主角，透過一個女性的命運檢視歷史的傷口，而這樣的目的似乎在時事潮流與文化趨勢的配合之下被放大。反之，女性的命運相對地被忽視²⁷，從這個角度來看《泥河》，會發現「女性」仍然是被擺置在家國議題之後，這個女性被「看見」，甚至被「重視」的主要原因，並不在於她的「女性處境」，而是一個「政治受難者家屬的處境」。當我們審視城真華的性別身分與社會地位——一個在當時普遍存在的「養女」²⁸，無法選擇自我命運的來去，在動盪的時代中，歷史的悲劇與個人的悲劇重疊在她身上，邱貴芬說：「《泥河》裡的人物，個個背負著沉重的記憶負擔，上一輩的人(如母親真華、堂叔炳城、姑姑銀釵)無法自己地活在記憶裡，而下一代的年輕人則努力擺脫上一代的記憶在他們生命裡的陰影。」²⁹就在一個分裂的集體記憶之下，這些長輩們對於過去所受的苦難總是處於一種模糊、曖昧的失語狀態，口述過往的歷史與自我的生命情境之間無法完整的過渡，而城真華生命的包袱即使在政治風暴過去之後仍然無法卸下，白色恐怖所造成的恐懼與社會性別結構的壓迫，同時糾結於她的生命情境當中，也同時造成了她與兒女的生命之間無法跨越的隔閡。在整部作品的創作與出版的脈絡下，可以從「性別」議題延伸對於「傷痕文學」或是「傷痕書寫」的省思。首

動來說，我們在夢境中所缺失的正是社會的支持。

²⁶ 《泥河》p.59

²⁷ 從研究與討論《泥河》的相關篇章中，就可以觀察到這樣的現象，有少數關注女性議題的評述出現，但《泥河》受注目與重視的焦點，始終放在「二二八」、「白色恐怖」的政治歷史背景的脈絡之下。邱貴芬：「最引人注目的地方當然是敘述中沉重的二二八陰影。這部小說因而通常被歸類為二二八文學，被視為台灣歷史傷痕的寫作。」

²⁸ 這個身分背景是陳燁在第二次改寫時加上去的，似乎是有意的加強、突顯女性社會地位所造成生命的禁錮與壓力。

²⁹ 《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的臺灣閱讀》邱貴芬著，台北：元尊文化公司，1997年9月1日初版，p83

先從《泥河》的改寫與再版所反映的是在整個大環境底下，政治文化的轉變，以致於作品內容的「政治正確性」有所改變，繼而得以發聲，讓政治受難家屬得到發言權，也表現對於故鄉、本土的關懷。然而在這之中也顯示了女性地位的改變與否，其實不僅與政治文化的更迭有關，更密切的關係在於道德對於女性感情與慾望的束縛。作品中的城真華即使在夢中也無法將自己從道德與親情的壓力當中釋放，在夢中仍然是痛苦的、壓抑的狀態，不僅是政治風暴所造成的創傷和恐懼讓她失去摯愛，更深刻的痛苦在於那些被道德所壓抑下來的慾望，以及因為創傷之後的失語，而造成在家庭關係中的種種誤解，更說明了創傷之後的敘事工程或許就如廓清泥河般的不易。

(二)女性失／私語空間

《海神家族》是一部完全以女性為敘事主軸的家族史小說作品，從外婆、母親一直到「我」三代女性的生命歷程，從日治時期一直到八、九〇年代，「我」追尋著屬於自己的「家」。一個男性／父親不斷缺席的家族。故事中二代母親——外婆三和綾子與母親靜子，同樣都在政治事件、白色恐怖中失去她們的男人。以女性的角度敘述歷史記憶時，她們生命的苦難、情慾的苦悶、情感的糾結似乎才是重點，政治事件在她們的眼中與記憶裡雖然主導著她們的命運，但呈現時往往卻只是背景。

外婆三和綾子的身分在日據時期的台灣是相當耐人尋味的，雖然是日本人，卻是外於日本內地的「琉球」人，三和綾子出場時發生了台灣歷史上相當著名的「霧社事件」，在整個故事的發展過程中，作者讓這一場慘烈的抗日事件透過一個地位低下、孱弱無力的琉球女性的眼睛呈現，這個事件對於她的生命所造成的根本影響是她將一輩子留在台灣，甚至延續一個家族，作者完全以顛覆、偏離歷史的視角，利用文學書寫的可能性，開發了女性生命與大歷史敘事相悖離的可能，霧社事件在三和綾子的記憶中，是從他的未婚夫吉野——一具無頭的屍體開始，她必須去辨識這個尚未與她有任何關係的男人，

她跪在草地上想，如何辨認吉野的身體呢？她不認識他的身體，她再也

**不可能認識他的身體。她也從來不認識任何男人的身體。
他的身材不高，還有什麼特徵嗎？她回憶著，眼淚不斷地湧出，她其實
不想回憶，她和他之間並沒有多回憶。³⁰**

她無法辨識也無法回憶，霧社事件在三和綾子的記憶敘述中，是高砂族人出草後的結果，與一具原本寄託模糊未來而後失去發展的身體，這一具斷裂的軀體，同時也代表著她與日本內地的聯繫將崩解消散，

**這個世界毫無理由就拋棄了她，她已成爲無家之人，哪裡都去不成。隨
後，她又後悔她這麼想過。她有許許多多奇怪的念頭，她還是個少女。
現在她被迫成爲一個獨立的人。³¹**

之後行文間穿插著台灣民間習俗的儀式，暗示著三和綾子與她的後代們就在這一切帶著些許不解、無奈但是既日常又平實的生活型式中確立，也就是真正的在這一塊土地上生活。

《海神家族》中的外公與父親都在政治風暴中受難，但不同於歷史英雄的形象，在家族女性的眼中，他們都是尋常的、普通的男性，對於政治沒有理想與抱負，更稱不上英雄形象，甚至有許許多多人性的弱點都赤裸地呈現，而他們都在政治風暴的荒謬與殘酷中受難³²。文本的第五章結尾末句「林正男便是我從來沒見過的外公」之後，進入文本第六章〈駛飛輪機，你駛去水田啦！——外公林正男的飛行夢想〉，作者安排了一個在記憶中從未見過面的外公，甚至在歷史迷霧中不明不白地消逝³³，在這一章裡描述了一個在皇民(殖民)政策下的男性，對於「現代化」與「戰爭」的夢想及熱愛，「九歲那年，林正男在台中練兵場目睹了台灣第一位飛行是謝文達的空中表演，從此便迷上了飛機」

³⁰ 《海神家族》p.29

³¹ 《海神家族》p.30

³² 外公林正男是接受皇民思想的台灣人，白色恐怖時期被捕的確切原因不明，甚至在報刊上的判決書中名字都是有誤的；父親二馬更是因爲外遇而遭受冤獄，「他的罪名是知匪不報，被判五年徒刑。他到後來都深深感謝偵訊他的人，如果不是因爲他們堅持像他這種角色共產黨也不會要的話，那他必是死刑，他們對他的汗辱救了他一命……他從來不敢把他的真相告訴別人，他應該從何說起？韓一點也不熟，對共產黨也不夠了解，他一直飄浮在所有的事物之外。」

³³ 受難者名單上寫的是與林正男僅一筆之差的林「金」男，讀音與筆劃也相去不遠。

³⁴，「飛機」代表了科技與現代化的結合，同時也是戰爭的呈現，但顯然對於女性而言，同時是危險的象徵。蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)在《旁觀他人之痛苦》中便以維吉尼亞·吳爾芙(Virginia Woolf)於《三枚金幣》中所提出的觀點來闡釋性別對於戰爭的不同看法：「她(Woolf)提出了許多人認為明顯得不值一提的一點：戰爭是男人的遊戲；而屠殺機器也有性別——是雄性的。」³⁵顯而易見的，女性與男性對於戰爭的觀感與記憶當然也會有所不同，林正男生命中的飛行計劃在戰爭中不可能僅僅是單純的冒險與夢想，飛行是爲了戰鬥，爲了天皇與皇軍，「飛行責任便是誓死殲滅的決心」，它必然會跟著戰爭的面目而扭曲，

他已經忘記了他的飛行夢。或者他的飛行夢不再記得他。他只能活著，努力求存活下去，他還不知道是否有機會再見綾子和家人一面。如果有機會的話，他要告訴她：你是對的，我不該來。這場戰爭彷彿便是他和她之間的是非之戰，她早已贏得此戰。³⁶

在這一章敘述外公的飛行夢想中，是以林正男爲敘述聲音所進行的，三和綾子從未正面阻撓林正男進入戰爭的暴風圈當中，僅僅是「消極」地抵制他的飛行計劃(只會搖頭，無盡無止地流淚)。然而從上文的最後一句話來看，作者正揭示了戰爭與性別的關係——對於戰爭的記憶，在一開始時便從性別的角度分裂了。有趣的是作者刻意對身分作的安排，一個土生土長的台灣男人與一個來自內地的日本女人，卻在國家認同的行動上產生了對調的狀況，他們各自的考慮並非國籍，而是來自於性別與生命的需求。三和綾子因爲女性的社會身分，身爲妻子與母親，她要求家庭的穩定與完整，然而林正男對於飛行與自由的渴望，讓他甚至「曾經想過，如果在飛行與家人中必須作出選擇，他或許會選擇飛行。『只有飛行使我感到自在和專心。』他覺得自己像個和尚，他不一定需要家，只要有一架飛機便夠了，一個飛行和尚。」³⁷林正男很清楚他的夢想必須要與現實家庭分道揚鑣，而這樣的夢想恰好也必須在戰爭中方能實現，因此在這樣的「雄性的」機器與行動中，女性從一開始就是被排除在外的，她

³⁴ 《海神家族》p.71

³⁵ 《旁觀他人之痛苦》蘇珊·桑塔格著，陳耀成譯，台北：麥田出版公司，2004年10月初版，p16-17

³⁶ 《海神家族》p.104

³⁷ 《海神家族》p.95

們無法認同這種種「偉大」的抱負、理想、神聖性，以致於之後對於歷史、政治的記憶認同是分裂的。

基於與男性(英雄角色)對於政治理想認同的分裂，也因為她們在整個大環境底下的無辜與無助，這些家族女性的記憶對於白色恐怖的描述是模糊不露骨的，她們的感受比語言敘述來得真實：

靜子曾經說過，那時她還不知道外面的世界發生了什麼，感覺到的只是左鄰右舍的沉默，後來她才明白，那種「社會上的沉默」是極大壓力，多年後，靜子說起社會這個字還習慣不由自主地東張希望，彷彿有人竊聽，那是五〇年代，台灣歷史繼續著，彷彿什麼都沒發生，她家也並不存在…³⁸

她們以「沉默」、「失語」、「遺忘」的態度來面對這一切加諸於她們自己與親人身上的不幸，以及外界的種種質疑。她們默默地承受，因為她們一開始就無法參與，之後也無力反抗。在她們的記憶與語言深處，有一塊封閉之地，保留了她們的傷痛與無法抒發的情感。

在〈父親是父不詳——心如阿姨的身世秘密〉一章，篇名就帶出了一位女性的生命記憶是從一個秘密，一段不可言說也無法言說的記憶開始的，

那時她便在母親的眼神裡看到一些疑問，看到母親靈魂深處有一個秘密。但她年紀太小了，沒有辦法提出具體的問題，等她稍微大一點，她也想過，母親的悲傷一定跟父親不在有關。

這裡可以與前述《烈愛真華》中城真華歷經白色恐怖後的「失語」相呼應，在政治與道德的雙重壓抑之下，被迫失憶卻無法徹底遺忘，費修珊(Shoshana Felman)認為「尋找現實既是去探索現實橫加的創傷、轉頭避之不顧、試圖透視被現實傷害的情境；另一方面又同時從麻痺的情境中，把現實視為一個發展、一個運動、一個『繼續前進』的必然。經由超越被打擊的驚駭，及受傷的

³⁸ 《海神家族》p.129

情境中，才得以逼近那些無法理解的事件，傷口通向了解黑暗的途徑，語言必須穿越黑暗，行經『令人顫慄的啞然失聲』。³⁹費修珊所謂的「令人顫慄的啞然失聲」正是這些經歷白色恐怖之後存活下來的女性們，始終未能完全走出黑暗，而一直在失憶與失語的邊緣遊走，城真華總是無法完整地敘述她的恐懼與苦楚，外婆綾子和母親靜子對於白色恐怖更是隻字未提，彷彿奪走她們生命中重要男性的並不是政治的力量，而在敘事過程裡終究被轉化為沉默和無語。劉亮雅認為九〇年代與國族有關書寫「創傷記憶」的女性小說，其中必然涉及了壓抑、否認、遺忘、記憶復返和其不可知的影響⁴⁰。經歷劇烈的創痛之後，卻因為當時極大的恐懼和外界巨大的壓力，使得原本就遭受壓迫，同時也無法得到支援的女性，陷入持續的恐懼當中，繼而用「沉默」代替敘述治療，用「失憶」取代「記憶」。但這種「失語狀態」其實是一種對抗「集體記憶」的表現，在強迫集體中的分裂，在歷史記憶的邊緣地段「留白」。

《海神家族》中〈在外婆的房間〉、〈在母親的房間〉、〈在父親的房間〉、〈在叔公的房間〉這四章，分別是以家族史裡四個人物的房間為出發點，重現一段記憶的陳述。「我」從一個逝去主人的空間開始追溯這個空間裡的記憶，以一個旁觀者／繼承者的身分追溯敘述家族中被淹沒與壓抑的記憶。布里瓦赫對於家庭回憶下了一個定義：「家庭回憶是一個既普遍又特殊的觀念；它框定、改變並重塑了日常回憶中的意象。」⁴¹換句話說，在關於家庭的意象與回憶之間，所形成的順序與關係是較一般的記憶更為獨特的，當這一個地點是在家庭記憶中出現／重現時，是因為一個家族的歷史、過去而賦予這個地點／空間而有了不同的意義，因為「親屬關係」的力量大過於其他外在社會的塑造。《海神家族》中的「我」在家庭空間中跨越時間召喚個體的記憶與歷史時，開始聯繫這個空間的主人／親人與「我」或其他親人的關係時，她很清楚地以一個追尋真相的角度來俯瞰這些家族裡沉重的記憶包袱，她形容外婆的房間是「這個記憶的房間，這個歷史的房間」，而文中的「你」——唯一一個不屬於這個家族成員的角色才得以聆聽與觸碰這些複雜關係之下，所形成的不見容於道德、情感、政治文化的真相。「你一下子便碰觸到這個家的深處秘密。從小，我們便不敢碰觸這些秘密，我和姊妹只

³⁹ 參見〈教育與危機·教學的成敗〉收入《見證的危機：文學·歷史與心理分析》費修珊、勞德瑞著，劉裘蒂譯，台北：麥田出版公司，1997年8月1日初版

⁴⁰ 劉亮亞〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治〉中外文學 31卷，第6期，2002年11月

⁴¹ 《論集體記憶》p.109

要一提起一些人或一些事，父母便皺眉不悅，彷彿那些事情像野獸住在森林深處，我們不該去招惹它們。」⁴²而在〈叔公的房間〉，也就是將家族秘密必須呈現時，帶出了一個家族中集體記憶與情感認同分裂的核心：

這件事情是長久以來的家庭秘密，而現在秘密顯現了一些暗示，陰影逐漸有個具體的輪廓…我開始想，那麼多年，他們是怎麼活過來啊，他們全把秘密壓抑在心底裡，勉強存活，有苦說不出，被強烈的情感拉扯著，但努力維持那個一點尊嚴。⁴³

這些空間的主人並沒有能力敘述自我的記憶，而必須藉由一個後來者「我」召喚(Recall)過往的回憶；他們無能跨越時間的洪流，使過去的他們必須維持住那些破碎、不一致的回憶，在秘密與陰影的籠罩之下，她們各自沉默地固守著記憶的一部份。透過「我」的追尋與敘述，重新解放這些家族中被迫塵封的秘密記憶，與《烈愛真華》中相同的是女性情感、道德與政治迫害事件糾結時，她們都失去了言說的能力與權利，但這裡的「我」則透過了日常生活、信仰的儀式中得到了力量去重現被壓抑的記憶。

(三) 個體・家族與國族歷史的「再記憶」

李昂的《迷園》將家與國的形象壓縮在這一個迷霧莊園當中，透過父親與女兒之間的情感交流和回憶，將台灣歷史文化的處境化為縮影，倒映在《迷園》的文本當中。其中，父親朱祖彥也曾經歷政治迫害所造成的傷痛，他自身被壓抑在強權之下的文化觀念，都被他的女兒朱影紅所承繼。而朱影紅本身所具備的當代歷史記憶和女性意識，都與父親所給予的內外文化產生了混淆。很明顯的，作者以這個女性角色作為台灣的投射，「台灣」的形象於文本當中無所不在，「朱影紅」以及「菡園」這二個人物，都象徵著台灣的歷史與當下的處境。

朱影紅的父親朱祖彥在寫給她的信中，以日文寫到重讀近代史，將一段台

⁴² 《海神家族》p.64

⁴³ 《海神家族》p.272

灣歷史簡略而流暢的寫道：

事實上妳也可以說妳生在甲午戰爭末期。一八九四年八月，甲午戰爭發生，九月，清帝國黃海海戰失敗。隔年也就是一八九五年，二月十二日，北洋艦隊被日軍打敗，丁汝昌自殺，四月十七日，訂立馬關條約，割台澎、遼東半島與日本三十年。五月二十日台灣宣佈建立「台灣民主國」，唐景崧為總統，六月六日，唐景崧逃走。十月，廣州之役失敗，孫中山逃至日本。同是十月，日本平定台灣…⁴⁴

繼而他感到「女兒當年作文所說『生在甲午戰爭末年』，就某種意義來說，也並沒有錯」⁴⁵。在此同時朱影紅於間隔十幾年的紐約市看著窗外的飛雪，「年歲的成長融入記憶中，替記憶作了更清楚的描繪，那描繪便不再只是一個小學三年級的女孩眼中的印象與記憶。」在這一幅作者所呈現的畫面中，紐約、日本、台灣三地交錯於朱影紅的觀察與記憶中重現；回到作品的開場盛夏的台北市、夜裡的中山區，尚保留疏疏落落幾家每是小酒吧的角落裡、「Help Charlie」查理病了——台灣第一個 AIDS 病例、二十八吋電視牆播放的鹿城古蹟「菡園」…。重複一樣的手法，李昂以「朱影紅」一個身在其中的女主人翁作為媒介，層層疊疊地將台、日、美三地錯綜複雜的關係並陳，書中朱父給朱影紅的家書幾乎都是在美國紐約展讀的，在美國五十年來最大的一場暴風雪中，朱父宣示了朱影紅將承擔延續朱家(台灣／漢文化)的命脈：

妳的哥哥們眼看著不可能在回台灣落葉生根，他們的孩子，我們朱家的第九代子孫，必然的將會繼續留在美利堅合眾國，還有他們的子孫的子孫，也不再是台灣人…妳雖然是個女孩子，畢竟來自朱家，有我朱家的血緣。我最近不知怎地總有一個可笑的念頭，好像冥冥之中，我們朱家會在妳的手中振興。

劉亮雅也指出朱影紅在留學海外的期間，朱父不斷的寫信給她，便是要她承接自己的歷史記憶⁴⁶，而記憶的重疊也如同文本的書寫策略一般，將七〇年代的

⁴⁴ 《迷園》 p.28

⁴⁵ 《迷園》 p.28

⁴⁶ 〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治〉中外文學 31 卷，第 6 期，2002 年 11 月

台北、美國與凝結在舊時空的鹿城連結，透過歷史記憶重整族譜的工作亦同時進行。⁴⁷

朱影紅在大雪紛飛的紐約，讀完父親寫給她的家書之後，回憶起童年時期的菡園：

朱影紅心中，那午後的「枕流閣」，較她小學三年級所見，更具體、清晰的顯現。間隔十幾年，朱影紅站著看紐約市一天飛雪，年歲的成長融入記憶中，替記憶作了更清楚的描繪，那描繪便不再只是一個小學三年級的女孩眼中的印象與記憶。

「記憶」並非是單一面向，記憶本身具有相當多的層次，因此即使是在個人記憶中，都可能有重疊或折射的影像造成記憶的錯置，記憶的書寫與再現都成為不可證實真假的言說，接下來她回憶到父親在菡園中的形象，首先她寫道「父親是背著光。」接著描述在十月初中台灣的菡園所呈現的景象，然後「父親在屋內…父親坐在靠窗口的太師椅上，背對著光。」作者重複強調父親在記憶中的印象是「背光」的，然而卻又接著清楚地描述了父親的長相，這裡即埋下了記憶錯置的伏筆，接著她又再次地描述「父親坐在『枕流閣』的扇形窗前，整個人處在約略的暗影中。也許由著陰暗，記憶裡父親的臉面模糊…然秋天的太陽畢竟落得極為快速，不一會，朱影紅連手上作文簿『我生長在甲午戰爭的末年…』字跡也不復辨認。」這裡很明顯地藉由光影的投射與缺角，顯示記憶與認知所可能產生的謬誤。朱影紅在成年後再次追憶事情真相時，同樣地再以「光影」為記憶印象的關鍵，

我慌忙打開房間裡的燈與一院子所有的燈光。

「菡園」當時只有昏暗的六十燭燈光，而且得隔相當長遠的距離才裝上一盞，燈泡燈光尤其暈和柔弱。特別是站在高處，即使看到暗夜中父親與兩個兵士走經「菡園」，被帶上吉普車離去，以當時高處的距離加上光線不足，絕不可能看清楚父親的臉，更不用說父親臉面上的憂慮神色。

⁴⁷ 〈歷史記憶的重組與國家敘述的建構〉邱貴芬著收於《仲介·台灣女人》，台北：元尊文化，1997年9月1日初版

唯一的可能因而是童小的記憶欺騙了我，將兩個印象重疊，以至於僅只留聽聞中父親被捕的經過，與確實見到的「第三國民小學」老師被捕的情形結合在一起，相互轉移，最後成為牢不可破的親眼目睹父親被捕的記憶。

48

朱影紅在成年後回憶童年時所見到的畫面，才理智地推理出記憶的「欺騙」，在現實生活中既親密又疏離的父親，透過記憶光譜的折射之後，無法穿透光束死角的陰影，在回憶裡始終背著光，甚至是與其他恐懼重疊而扭曲的。「失去父親」的恐懼一直深深地影響著她對記憶的判斷，而這同時也象徵著現實的政治權力始終進行著威脅，從心靈深處恐懼著在文化上失去父親。

在文末是以朱祖彥寫給女兒的信為結尾，再次地提及了光影與空間所造成的影像於記憶中的所造成的認知將會有所不同：

綾子一定記得，那年放火燒山，風卻突然轉向，差點使「菡園」付之一炬，只有綾子相信，火燒不到「菡園」，因為，綾子是透過相機左右錯置的鏡頭來看放火燒山的。⁴⁹

藉由女性與童年建構一種相對的視角重現記憶，反向思辨記憶的謬誤，劉亮雅指出「有些記憶重複出現，造成層層疊疊、縈迴繚繞之感，顯現傷痛之深，以致不斷、不可克制地回返，而難以紓解。有些記憶則顯現理性的清明和對傷痛的修補。」⁵⁰而在這個文本脈絡當中，所顯示的是女性選擇性的記憶去面對外界，在回憶的過程當中，其實是不斷地反覆用父親的角度與自我的判斷，來檢視這些記憶，亦是強迫自我透過反向的視角去逼視過往所建立的「文化圖像」。就在反覆的檢視和逼視當中，「重新記憶」自我的歷史與認同。

在集體記憶之下必然有著層層的伏流，在家族歷史中的個體記憶，是處於一個特殊的公共空間當中，「家族」——這個公共空間存在於社會文化的網絡

⁴⁸ 《迷園》p.91

⁴⁹ 《迷園》p.267

⁵⁰ 〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治〉中外文學 31 卷，第 6 期，2002 年 11 月

中，但它卻又是一個個獨立存在的，沒有任何一個相同的家庭，如同沒有任何一個相同的個體，因此「家族」與「國族」的集體記憶存在著衝突，「個體記憶」與「集體記憶」也存在著衝突，個體會不斷地調整記憶，因此集體記憶也將會隨之改變，二者矛盾衝突卻又同時配合。其中，女性又因為她們在家族中的位置與其他親屬的關係，將使得記憶可能有更多特出之處，由於外在的社會因素使情感與記憶在重現的過程中更為複雜，卻也有更多記憶暗流值得加以追索，誠如王德威所言：「我們應當不斷的追憶過去，書寫創痕。然而我們不斷的寫，是因為我們寫不完全那傷痕；我們不斷的追憶，是因為我們再也忘不掉，卻又記不起那過去。」⁵¹這些女性記憶書寫中現實、回憶與書寫之間的重疊、錯位、扭曲、謬誤以及其他的種種重構與再現，提供了一個放大鏡下的視角，展現了集體記憶、官方歷史、刻板印象之外的縫隙。

第二節〈自己的時間與借來的空間〉

本節擬從女性自我獨立的身體與外在無法獨立的實質空間，爬梳在後殖民書寫當中的女性家族書寫。女性身體的時間是可以獨立存在的，但外部的被殖民空間卻是依附在殖民者的羽翼和壓迫之下的。二個看似矛盾的主題交織而成的「家族書寫」，其中有女性的對抗，亦富有時間與空間的對話。在原有的文學概念當中，女性書寫是被賦予「空間書寫」的特質，以此對抗歷史直線時間。而法國女性主義學者克莉絲蒂娃在〈女人的時間〉中，則提出了女性具有兩種時間模式，一種是與宇宙、外在規律時間一致、循環反覆的時間，另一種則是永恆的、母性的時間。本文所引用的即是克莉絲蒂娃所謂的「女人的時間」，而克莉絲蒂娃所提出的概念，其實亦可將女性化為空間，與歷史及現下的場景並陳，她們與宇宙循環時間並不是完全平行沒有交集的，而是將女性的時間拉高位階，將女體本身所具有的「時鐘」與歷史時間並置，在女性以其身體所經歷的時間與歷史時間之間並不是一條鴻溝，而是提供了另一個屬於女性的度量衡，女性有其體驗時間與經驗歷史的角度。范銘如更深入引用芮塔·費斯奇的理論說明女性書寫與時間的關係：「女性對於生命和大河時間的敘述歷來熱中。不論是自傳或個人成長、心

⁵¹ 《眾生喧嘩以後》王德威著，台北：麥田出版公司，2001年10月1日初版，p.78

路歷程等進展敘事，女性向來樂道。」⁵²然而，范銘如也將時間與空間的經驗二者結合，性別因素在不同時空中所構成的對話與敘事，相對有其不同的面貌，范銘如指出「個體的歷史感形成正是日常時間與生命時間的累積」，但在此之外的確必須加上空間因素，年齡、階級、性別與族群的差異又影響到日常時間與空間的交織組合。巴赫汀認為空間與時間並不是對抗的，而是對話的。個人與歷史在時空關係上的積極能動的對話與交流，產生了歷史實在時間與歷史個人的真正融合⁵³。在文學的藝術時空體裡，時間在這裡濃縮、凝聚，便成藝術上可見的東西；空間則趨向緊張，被捲入時間、情節、歷史的運動之中⁵⁴。可見，長久以來被忽略的空間，其實正是時間展演的所在。「借來的空間」則是引用史碧娃克的殖民論述當中以「借來的地方」指涉「殖民地」，顧名思義本節是從女性自我的主體與殖民文化之間的關係，在這一塊「借來的空間」當中，女性是否還能夠以「自我的時間(婦女的時間)」行進？藉由殖民地的女性家族書寫，考察當「女性書寫」遇上「國族論述」時，女性本身的「母性時間」與外在「歷史時間」碰撞時所產生的辯證。

本節即是從這個角度切入，探討施叔青香港三部曲的《寂寞雲園》和李昂《迷園》，二部作品皆以女性為主角所編寫的家族史，皆有其「後殖民」觀點。在瀰漫殖民氣息的莊園空間，女性書寫的時間與殖民地空間，或者反過來看殖民歷史的時間與女性的空間二者交織重疊，所構成歷史迷霧中的莊園。在這二部作品當中，女體與空間彼此之間有著濃厚的象徵和隱喻，施叔青筆下的「妓女——香港」，李昂筆下的「朱影紅——菡園——台灣(包括鹿港和台北)」，在在呈現了女性書寫透過空間的描述，與國族歷史進行的對話，當然，這之中也充滿了對抗。

在此筆者欲爬梳時間與空間的對話裡，其實尚有落差與縫隙，以及女性角色的主體性與國族歷史的對話結果，女體在時間與空間，歷史與家園的交疊下，是否能全身而退，保持／開發她完整的主體性？或是女體終究將被國族論述所消

⁵²在此必須說明，費斯奇所說的女性時間理論是與克莉絲蒂娃不同的，費斯奇認為女性時間不能自外於宇宙時間之外，他又細分時間因素為日常時間、生命時間與大河時間，前二者為個體的物質與自我認知的時間因素，大河時間則是指歷史、社會、文化、政治等超越個人生命而長期存在的時間歷程。引自〈由愛出走——八、九〇年代女性小說〉收入《眾裡尋她》，范銘如著，台北：麥田出版公司，2002年3月1日

⁵³《對話的喧聲：巴赫汀文化理論評述》劉康著，台北：麥田出版公司，2005年8月

⁵⁴〈小說的時間形式和時空體形式〉收入巴赫金全集第三卷，巴赫金著，白春仁、曉河譯，河北：河北教育出版社，1998年

費？女性書寫當中的「以女／家喻國」，特出之處何在？這些都是以下章節所欲討論的議題。

(一)「園」起「園」滅——女體與國體的呼應

在與書名《寂寞雲園》相同的第三章〈寂寞雲園〉的開頭，便是一段空間文化的書寫：

香港是一座幻影似的港口城市。它沒有固定的形貌，沒有樣式，任由島上的住民捏塑改造，一直在變形。⁵⁵

這裡先提出了香港只是座城市，彷彿是讓空間範圍極致壓縮，時間範圍卻是流動的，以至於中國歷史、殖民歷史開始外於香江。張淑麗認為《寂寞雲園》所寫的香港故事是華洋殖民交會對香港文化所造成的餘波蕩漾，所探索的是華洋往來情境下個人與社會定位的轉變、心理機制的運作、文化空間的越界與重劃。⁵⁶而接下來施叔青開始記錄香港空間面貌的改變——「滄海桑田」、「移山倒海」——「香港在不斷的變形、擴大」——「一個舊的香港逐漸在我眼皮底下消失」——「香港在我的眼皮下瞬息萬變」，施叔青以「寂寞雲園」這一個女性所撐起的家族空間，來對應一個殖民地的興起與改變，黃得雲的孫女黃蝶娘就說出了：「古堡象徵一個舊時代的結束」，女性家族史對照殖民地歷史，這樣的意圖自是不言而喻，也符合施自言以女性主義的「以小搏大」之書寫策略。而僅以此來看施叔青筆下，家族書寫的空間與時間的對話當中，女性主義或東方主義的辯證、交鋒或對話似乎略為不足，既往所知文本裡大量描寫女性物件、衣飾的筆法，自是被解讀為以女人戀物、拜物的角度來對抗原本的歷史書寫或傳統大道寫作，然文本中的空間書寫隱然與時間交錯，雖不至於分庭抗體，但亦可為作者一番用心，更是在女性家族書寫「空間」與「時間」、「記憶」與「歷史」這兩兩為組卻又交錯縱橫的因素，成為文本當中女性書寫的延續與想像。但接下來的問題是，必須從這樣的敘事當中，檢視女性主體與國族歷史之間的關係。施叔青能否在這些「時

⁵⁵ 《寂寞雲園》p.95

⁵⁶ 張淑麗〈蝴蝶，我的黃翅粉蝶，我的香港〉：施叔青的「寂寞雲園」與她的蝴蝶之戀，收入《中外文學》第29卷，第344期，(2001年1月號)

空交錯」的敘寫當中，呈顯一個獨立的女體？也就是這個女性角色本身究竟能不能在整部作品的歷史時間的脈絡底下，擁有自我的「女性時間」？再換句話說，施叔青藉由這個「妓女形象」隱喻香港時，女性主體能否獨立於殖民地之外？能否獨立於家國論述之外？更進一步叩問——能否讓這部女性家族史透過空間與事件的描述，擁有自我的獨特性，而不是陷入一個單面向「以家喻國」的角度當中。

施叔青以大量篇幅描述雲園的位置、外觀、內在、擺設，雲園中的女性自黃得雲、黎秀美一直到黃蝶娘，都是整個家族故事的主角，男性角色從未真正有所權力左右故事的發展，而雲園的建立其實來自於街頭巷尾不堪的耳語，始自一個陰暗的角落，細碎的、呢喃的、灰澀的、臆度的傳言，因而黃得雲匆忙的帶著混血兒子理察建立了一個獨立的莊園，「黃得雲母子…在般含道找到了屬於他們母子的第一個家…樓房後小小的花園算的上精雅…花園依山而建，從下面往上看，直削的山壁上，圍著綠色的琉璃欄杆，有如懸吊在半空中。當初黃得雲就是看上著個小園才決定把家安置在這裡。」⁵⁷作者給予黃得雲一個獨立的空間，意味著如同吳爾芙所謂女人要有「自己的房間」(A room of one`s own)，她開始了一段真正的自己的「家族史」，當然這也代表了一段即將毀壞告終的家族／國族史。

雲園一開始建立的過程變是典型的中國封建迷信的成因：

於是，到初黃家若欲趨吉避凶，屋主若欲向閻王買命添壽，唯有一途，在香港島西邊面海的山嶺覓一風水名穴，築建穩如磐石之巨宅大屋安居。

建園的過程亦有許多屬於殖民地色彩的傳說附會，雲園代表了一個女人的勢力、地位的興起，也代表著香港權力空間的改變，甚至在完工後雲園一直帶著「鬼影」存在著。這樣的安排是必須與他的本土性、傳統性、在地性結合的，而背負著濃厚本土色彩的雲園，它的外觀卻是一如被殖民的結果，「雲園的外觀依照維多利亞時代的堡壘式樣而建，鋸齒狀的屋頂尤為顯眼，為了驅逐亞熱帶暑氣而加上的寬闊迴廊，使雲園充滿了殖民地式的色彩。」⁵⁸，在她見識了洋人居於半山腰的

⁵⁷ 《寂寞雲園》p.27

⁵⁸ 《寂寞雲園》p130

華麗住宅之後，「那天晚上，她回到般含道的家，發現這個裝有木頭百葉窗、陽台圍著白漆鐵柵欄的二層洋樓，太侷促狹小了。⁵⁹」她開始想要改變——至少表面上成為殖民者的位階。興建雲園的年代與殖民招牌——匯豐銀行重建的年代重疊，甚至使用同一家的石材，在一個建造的原型基礎上，黃得雲與她的情人西恩·修洛的品味相同，卻在之後的發展產生了意見的分歧，

西恩執意他的東方情調，堅持要在模仿蘇格蘭高地古堡風格的雲石廳，在武士的甲冑武器及打獵的犀牛、鹿頭標本之間，擺設一人多高的康熙五彩人物彩繪大花瓶，拱門下、石柱旁的紫檀高几上，端坐一尊尊長眉高鼻神情寂然肅穆，或嘴角微現笑意，結跏趺坐的鑲金釋迦牟尼坐佛、彌勒佛，牆角黑漆彩繪的六扇屏風前，兩旁各端坐一尊頭戴高冠，臉露慈悲，左手螯拂塵，右手握淨瓶，繪帶飄掛的宋代木雕觀音菩薩立像。而那展光芒四射的威尼斯水晶吊燈下，壁爐上的雲石台兩邊，各擺一件蟠螭紋的青銅壺。

這裡呈現了一個相當可笑的文化「混融」畫面。之後，黃得雲與西恩·修洛堅持各自的擺飾，以致雲園的大廳呈現一個典型中西文化混雜的畫面，追溯歷史記憶的黃蝶娘小時候便是「躲在維納斯像後，跟女傭捉迷藏，和景德鎮的青花戲齣人物大花瓶比高度。」⁶⁰

一個英國殖民者愛上了一個殖民地的青樓女子，這本來是個相當典型的殖民故事，甚至從「香港三部曲」的開始，黃得雲西化的初始即是從另一個憂鬱的英國人身上開始的，但歷經了數十年之後，再次與殖民者在情慾路上相遇，黃得雲的身段、地位早已不同於以往，士別三日刮目相看，當年代表著東方魅惑女妖形象的青春女子，在這座以金錢、皮肉、手段換來的雲園中，西恩·修洛對黃得雲的觀、感，是與這座莊園結合的「他無從知道他的蝴蝶的年紀，那是一種廢墟的美，夕陽下的廢墟，謎樣的神秘而凝止。」⁶¹。在文本中，雲園自然不止代表了香港這座城市的興衰過程，施叔青安排了「寂寞」二字，為香港的百年殖民史作了一個感性、主觀的註腳，而寂寞也是屬於雲園的女主人與她的情人。

⁵⁹ 《寂寞雲園》p.201

⁶⁰ 《寂寞雲園》p.131

⁶¹ 《寂寞雲園》p.155

西恩·修洛並不是去獵取奔竄山野的珍奇異獸，切下頭來志成標本，掛滿了一屋子。據說他的興趣是植物，深入熱帶雨林採集叢林高山稀珍的奇花異木，把希罕珍品寄給倫敦皇家克佐植物園，以供研究。當年安東尼·保羅·修洛爵士的橡膠樹就是從這個植物園的溫室移栽到馬來亞的。兩個姓修洛的英國人，也許不僅僅是一種巧合吧？⁶²

班遜姆在序言(《香港植物誌》)上寫道：「香港所產的植物，可以北至西伯利亞南部，南至非洲南美洲都可找到它們的族類。至於近處的印度、南洋、日本的植物與香港關係的密切，自不待言。」⁶³

在《寂寞雲園》裡，屬於西恩·修洛的物件是他所鍾愛的南洋植物，當然此文本中幾乎無一物不帶文化內涵的隱喻，以上的這兩段敘述所說明的，殖民者不僅殖民，尚且「植物」，同樣的他們不懂這一塊借來的空間裡，所有的文化與種族的差異，他對於殖民地的人與物的辨識關係，亦無太大差別。他是一個溫馴的，甚至是性無能的殖民者，對於東方的想像、了解與實現，其實與其他殖民者並無太大的差異，他與黃得雲彼此半調子的異國想像，在這個空間裡雖然荒妙可笑的並陳，但卻呈現了殖民者與被殖民者交織、含混的具體圖像。

施叔青在書寫雲園興衰的過程中，不斷地召喚歷史與雲園呼應，殖民歷史的鬼魅一再地重現，打破時空的界線，現今的空間充其量不過是過往的再現，當下存在的價值何在？施花了大量篇幅書寫「滄海桑田」、「瞬息萬變」的空間，最根本的意圖仍然在於追溯那個不可能還原的、已逝的香港，「即使人亡物也應該還在，我以為我可以從牆上沉重畫框裡的畫像、壁爐前的搖椅、桌几上的白銀香煙盒，甚至擺放煙斗的煙灰缸…任何蛛絲馬跡去想像雲園主人活動的情景。…我東尋西覓，在空虛中找尋吸引我視線的附著點。然而，我失望了。」⁶⁴，雲園終至被拆除的命運——「完了，香港完了」⁶⁵，作者「我」透過黃蝶娘的引導，最後「踩踏著當年黃得雲的足印，我一步步爬上與她的命運相繫的石板街」⁶⁶開始追溯黃得雲活過、走過的空間、伴隨著空間的事件，作者「我」同時在爬梳、重溫

⁶² 《寂寞雲園》p.21

⁶³ 《寂寞雲園》p.22

⁶⁴ 《寂寞雲園》p.132-133

⁶⁵ 《寂寞雲園》p.231

⁶⁶ 《寂寞雲園》p.232

自我的記憶，在模糊的夜色中，雲園逐漸模糊，時光彷彿倒流至黃得雲當年在故鄉東莞被人口販子以布袋罩下的時刻。施書寫記憶中的歷史，以歷史的時間襯托出記憶的真實性，另一方面亦以記憶帶出歷史事實，這樣的書寫方式讓讀者越容易相信記憶是真實的，讓空間跟記憶達到最完整的結合。然而，王德威認為施叔青在《香港三部曲》當中，以女性命運與殖民地的興衰等而觀之的政治意喻的做法，所引發對於作者究竟是對女性身體的不平而鳴，或是其實再次剝削女性身體的質疑，也可能在不斷書寫東方情調的場景中，落入了雙重東方主義的窠臼當中⁶⁷；黃英哲則是從被書寫與被觀看者黃得雲的角度來看，究竟是為了觀看者而呈現這種東方情調？又或者身為敘述者的作家也掉進東方主義的想像當中？⁶⁸

在女性書寫中，女性身體的開發也是一種空間書寫的呈現，而「香港三部曲」當中，藉由一個東方妓女的身體象徵東方之珠這一塊殖民地，在殖民過程中被開發，東西文化的混雜，從小到大——身體→莊園→香港，一個個呼之欲出的意象，讓我們在解讀作者濃厚的後殖民意味時，亦不免質疑所謂的雙重東方主義的嫌疑，在重重異國風情(中國身體與物件)淹沒了作者原先的「後殖民」意圖。作者以「傳奇」重新建構「歷史」時，兩種單位的混雜所構成的對話與圖像，書中女性主角的認同與她所構成的家族史，終究是被擺在「家國」之後的，作者或是以一種「寫實」的態度經營她的作品，而不是塑造一個女性性別認同的形象，這也讓我們可以思考另一個問題，當種族和性別雙重銘刻的身體⁶⁹被展演、追索認同時，究竟何者為重？她的身分與身體是否是屬於女性的？是否為獨立的？或者在政治、種族與性別的角力中，仍舊是她者？黃得雲的身體、情慾甚至是她生命血緣的延續，到後來都是相當陽性化的，她的情慾對象——一個殖民者是不舉的，自始至終都是黃得雲掌握了主控權，她甚至成爲一個家族的家長，延續了她的姓氏，然而，黃德雲的女性家長形象與地位，實際上是不能脫離宗法父權體制的象徵秩序⁷⁰。她所建立中西交雜的莊園城堡，終究隨著香港殖民歷史的結束而收場。

⁶⁷ 〈異象與異化，異性與異史——施叔青論〉收錄於《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 日初版，在另一篇可謂此篇評論的前身〈香港——一座城市的故事〉中，王德威清楚的指出：「由此類推，施對香港的摩挲撫弄，究竟寫出了殖民與被殖民者間的怨懟與糾纏、壓迫與共謀，還只是虛張異國情調，因之墮入雙重「東方主義」而不自知？」

⁶⁸ 黃英哲〈香港文學或是台灣文學：論「香港三部曲」之敘述視野〉，《中外文學》第 33 卷，第 7 期，(2004 年 12 月)

⁶⁹ 唐荷在講述後殖民女性主義時，對於第三世界婦女的身體作了以下的說明：「第三世界婦女不只是『種族化』的身體，還是『性別化』的身體——雙重銘刻。」引自〈身分政治與後殖民女性主義理論〉，收於《女性主義文學理論》唐荷著，台北：揚智出版社，2003 年 2 月初版

⁷⁰ 林幸謙在〈張愛玲的無父文本和女性家長的主體建構〉中，論述張愛玲的女性家長的主題，

黃得雲的家族史也等同於施叔青的香港，終究沿著歷史時間的行進，而將女性時間放逐在殖民地空間之外。

黃得雲的身體也終究不是爲了「自我」而展演，黃得雲的時間依附在借來的空間底下。在歷史時間的長流當中，微小與巨大的空間都必然崩毀，這也呼應了女性主義往往被民族主義話語所掩蓋的事實，施叔青的「蝴蝶」不論是她的身體或莊園，都在建構小歷史與抵抗大歷史中被消解⁷¹。

(二) 迷園烏托邦——重建文化·寶島·新樂園

王德威認爲：「迷園如果從來不是烏托邦，又怎能襯托它失而復得的邏輯呢？」⁷²整部《迷園》就是一部女性重建／現古老家園的作品，而這個家園代表的正是李昂所要呈現個人的本土文化觀，一個真正屬於台灣的東西——「台灣不是任何地方的翻版、任何地方的縮影，它就是台灣，一個美麗之島。」⁷³「鳳凰木可以說是典型的台灣花木，低緯高溫的島國上，火辣辣的花樹，強勁的生命力就像台灣人，任是怎樣的挫折仍有火熱的一顆心。」⁷⁴「妳知道我最想作的，是在園子裡種滿鳳凰木，將『菡園』也改名爲『鳳凰園』不是很有台灣特色嗎？」⁷⁵，朱父祖彥更大膽地排除眾議，放火燒山披荆斬棘，改種相思林。而很巧合的在事隔數十年、朱影紅成爲一位成熟女性，繼而身陷情場之後，身邊這位八〇年代靠房地產起家的男人說出了類似的話語：「在妳站的這塊土地上，我要建立一個真正的台灣地標，一個台灣人的廣場，像法國的凱旋門、香榭大道，

提出兩點值得思考的爭論：「一方面，這些女性家長雖然身爲一家之主，但其主體性在文化意義上雀並非決然獨立自主；另一方面，他們在文本中雖然能夠以女性家長的身分去表現主體，但實際上卻不能完全脫離宗法父權體制的象徵秩序」，筆者認爲黃得雲這個角色也是如此，她不僅僅象徵了父權，也象徵了複雜的殖民與後殖民的權力糾葛。收於《女性主體的祭奠——張愛玲女性主義批評》林幸謙著，桂林：廣西師範大學出版社

⁷¹ 林幸謙在〈張愛玲、女性集體想像與民族國家論述的逆反〉中，論述張愛玲與其他五四時期女性作家不同，在女性書寫方面：「在文學上，女性往往也被民族主義話語所宰割，無法超脫，從而扮演比男性更男性的角色，甚至超出父權論述的要求。雖然男性也無法擺脫甚至無法超越整個民族時代的大主題，然而，女性作家在這方面則面對更爲複雜錯綜的問題。」（《女性主體的祭奠——張愛玲女性主義批評》林幸謙著，桂林：廣西師範大學出版社，2003年12月初版）

⁷² 〈泥河迷園暗巷，酒國浮城廢都〉收錄於《如何現代，怎樣文學》王德威著，台北：麥田，1998年10月1日初版

⁷³ 台灣的鳳凰木可以與香港二部曲《遍山洋紫荊》中的「洋紫荊」對照討論，一個地區的植物生根於土的意象及其所代表的文化意義。

美國的帝國大廈和第五街。只不過，具有台灣特色，有台灣的代表性。」⁷⁴，前者我們可以視為文化精神上的實踐，但是為一種樸素的、本土的、內斂的表現，而後者則呈現了時代變遷之下的「台灣精神」在空間實踐的表現上，已經成為完全不同的方式與面向。相較於菡園中代表台灣精神的「鳳凰木」，台北市推廣綠化的過程中種植的叫做「黃金急雨」的綠樹——「最後，通體樹身有大半為金黃色花朵掩蓋，黃澄澄的一串串，一群群，真似剛猛地下降一陣滿是黃金的急雨，帶來這新近爆發的都市裡寸寸處處都是黃金。」⁷⁵。朱父朱母死後的一年之內，菡園急速地破敗，「而且，與園中的林木，有如此密切的關聯」⁷⁶，接下來以一整頁的篇幅來描述菡園中雜草叢生、荒煙瀰漫的景象，草根帶出了土地所孕育的生命力，朱影紅的所在之處從不乏植物的出現，也可以說整部《迷園》都以女體與土地的形象連結，大地之母的形象不再是聖潔、堅忍與犧牲的，這個女體充滿了矛盾，內在承襲了父親／家族／國族的希望，文本內的時間與空間不斷地跳躍、穿插，童年、現在、台北、鹿城，尤其以父親和林西庚二個愛戀崇拜的對象幾乎是接連著出現。然而這二者同樣的也代表了朱影紅生命裡的矛盾，雖然都是傾慕的對象，卻分別是台灣歷史發展不同階段的代表人物，就像「菡園」首次出現在醉生夢死的夏夜台北都會時的情景，一種後現代的歷史錯置感。對於歷史的重寫、家族的延續和莊園的保留都是朱影紅這個角色所必須同時實踐的，也就必須不斷地在公／私、大／小、國際／本土之間不斷地拉扯。

《迷園》中被視為敗家子的朱祖彥，所沉迷的昂貴的、現代化的嗜好——「攝影」，在朱祖彥改造菡園及日後朱影紅修復菡園的過程中，擔任著不可或缺的重要角色，「相機」是現代化的象徵，「攝影」是科技的表現，它們代表著一種現代性的、西化的、進步的隱喻，

父親撫著那在他掌中也顯輕巧的相機，緩緩的說：「先進國家，真有好東西呢！」父親稍略停頓，黯然接道：「本來以為，從這些先進國家學了些東西，可以回來用在台灣，可是…」

父親語意轉為諷刺：「現在只能用先進國家的機器，拍些無用的東西，什

⁷⁴ 《迷園》 p.239

⁷⁵ 《迷園》 p.228

⁷⁶ 《迷園》 p.264

麼都作不成，廢人一個罷了。」⁷⁷

也從這段文字當中，看出了當時知識分子接受西方現代化的心態是帶著些許的無奈，也同時有著不可避免的心理掙扎，這正是解讀殖民時期作品文本時最易見的情況。朱影紅在父親放火燒山改造菡園的時候，就擔任了攝影的工作，朱祖彥大規模整修菡園的經過也都用相機拍了下來，她和相機同時記錄了菡園焚毀、改變、重生的過程，朱影紅在搜尋記憶時，卻也如同當年她從相機鏡頭所發現的疑懼：「不管是透過鏡頭，或由相片中顯現，一切原非固定不變，只是，由於無從掌握相中的瞬息千變萬化，才會看來一成不變。」從這一段話，我們可以回溯到文本開頭，菡園一開始現身的畫面：

二十八吋的電視機，以六 X 六的數目，滿滿的排踞一家電器經銷商的店面…那亭台景致原本細緻，經三十六個電視螢光幕齊一播放，重複、接連出現的樓閣、水面、柳條竟綿綿延延、無止無盡，一片繁華興盛的富麗景象…而看久了後，那水面、那亭台，特別在動態中，竟似每個畫面呈現的都不一樣，迷迷夢夢全幻化了起來，成了三十六處不同的景致…一時，那三十六個電視畫面，竟似綜合成一片錯綜迷離的巨大、無止無盡亭園。⁷⁸

文本的首尾所說的其實是一件相同的事情，「菡園」在一開始和最後都是屬於公共空間，而這個空間在夏夜的台北街頭，以後現代的形象展現：「一大面電視牆上，三十六個畫面兀自有風吹動流水、翻動柳葉，兀自有亭台樓閣、飛簷綠瓦，重重複複、幻幻化化永無止盡。」⁷⁹，「幻化」指的不僅僅是朱父在給朱影紅的書信中，對於人世變化的喟嘆與參透，還包含了時間與空間的交互作用和記憶的錯置鋪陳。對於自我的認同在第一部開頭的「我生長在甲午戰爭的末年…」，作者已給了相當明顯的暗示，李昂將女性身體空間、莊園空間和國族空間穿插並置，大大小小的空間並陳時，朱影紅一步步的越過時間的限制，追溯家族與國族的歷史和發展，卻也在空間交疊中，她進退失據於這些空間裡，連她的名字都是從菡園中的建築而來——「影紅軒」，她所承接的是一個延續家族，甚至轉化成國族的使命，然而李昂卻刻意以一個女性身體的情慾滿足與陽物崇拜、戀父情結不斷

⁷⁷ 《迷園》 p.176

⁷⁸ 《迷園》 p.14、15

⁷⁹ 《迷園》 p.17

讓公共空間與私人空間交鋒，其中在描寫朱影紅面對、渴望林西庚時，總是呈現一種弱勢的姿態：

我告訴自己，我要的只是一種被滿足，被擁有的渴望感覺，一種我自身無法獨自完成的接觸，一種只能經由一個男子的擁抱、撫觸才能有的慰藉。⁸⁰

即使之後，朱影紅為自我的情慾找到另一個後備出口，卻也是短暫的，那僅僅是一個工具和計劃，李昂以相當赤裸的文字描述性愛過程，但在洩慾的過程中「有一個朱影紅吟哦著，享受著；而另一個朱影紅，守在蟄伏在身體某處的飢渴，暗夜中眼睛熠熠生光的狩候，宣示著有一種純屬肉體的焦躁與渴求，卻絕非肉體的接觸所能滿足。」⁸¹ 而這些都需要林西庚的愛來平撫與滿足——「我知道，這一切，都是為了愛，為了我對他刻骨銘心至極的愛。」這是作者的書寫策略，穿插著現實與夢幻的筆調，讓愛情世界與實際生活造成極大的反差，讓愛與性始終不能結合，林西庚的強勢即使彌補了朱父在精神上被閹割的痛苦，在國際、本土的現實空間中是成功的擁抱資本主義者，然而在朱影紅的身體始終存在著缺憾，

我算終於明白，何以女性們會渴想、或確實可行的以小孩聯繫彼此間的關聯。那或許是我們所能有的最終的依賴。可是甚至在意識遲濁的其時，仍有一個冰清澈骨清醒的我，藏躲在自身的隱蔽某處，清晰而絕然的肯確在說：這絕不是我要做的。⁸²

朱影紅不願意用另一個生命延續著兩個個體的關係，她終究劃清了自己的身體與對方的界線，之後二人回到菡園，林西庚所面對的是一個衰敗頹圯的空間，也對應著二人關係的斷裂，朱影紅不再以他為中心，作回原來的自己，反而是林西庚在這個彷彿時空停滯、錯亂的莊園裡開始迷失方向「(林西庚)卻是一當置身其中，那園子竟有如迷宮，迷迷離離的幻化起來。」⁸³

劉亮雅認為《迷園》裡，朱影紅將菡園捐出是為了不讓林西庚將它變成商品

⁸⁰ 《迷園》 p.48

⁸¹ 《迷園》 p.162

⁸² 《迷園》 p.256

⁸³ 《迷園》 p.262

買賣⁸⁴，亦是藉由將私人空間轉化為公共空間來抵禦美國資本主義的肆虐。在這個以自我女體為戰場的空間，其實也進行著另一場家國的拉鋸戰，作者不斷地以「母體」與「土地」的聯繫，重複訴說著屬於台灣人的認同，而她的自我認同與情慾實踐則在這場拉鋸戰裡，反覆與自己對話、思考與辯證。

這二部以女性追溯／建構／重現「家園空間」中的家族史記憶之作，不約而同的莊園中的女主人到最後皆成為「無欲」⁸⁵的女性角色，黃得雲在多年翻雲覆雨的皮肉生涯(無論從良與否)之後，遇到了一個難以定位的英國殖民者，施叔青在此營造的是一個愛情故事⁸⁶。黃得雲從一個殖民者中最下等階級的妓女位階而到最後贏得了一個英國男子無性、純潔的愛。朱影紅實踐了父親的期望，重建修復了家園，在失而復得的「烏托邦」中，朱影紅以女性的身分作到了「男子」之事，得到了與「台灣土地」分不開的林西庚之後，他們一起失去了身體能共有的歡愉、血統傳承的可能，皆源於那數百年前對於「不忠」的深刻詛咒，茵園回歸台灣人民之後，朱影紅卻也失去了性與生殖的延續，林西庚對她所說的玩笑：「你真奇怪，走到哪著」都有這樣一園雜草，再來害怕」⁸⁷，朱影紅在現在的時空裡，與茵園蓬勃的生命力已完全脫離關係，當茵園重新恢復生機之後，也就是成為台灣人民的產物之時，而那時也就是朱影紅應驗了先祖海盜婆的詛咒——「朱家亡在他的手中」，無法延續朱家血緣，也斷了自身的情慾及與外界的聯繫，「她想，更迫切的想要立即能再看一眼那園子，再不然，它或以消失不見，一切俱有若有不曾發生，從不曾存有。」⁸⁸這是否也暗示了作者對於女性在國／家族論述中，女性主體的焦慮？抑或是以另一種極端的獨立來突顯女性的主體性？

《寂寞雲園》以一個女性後嗣及女性作者回憶女性宗族長所建立家族與個人的歷史，顛覆以往東西方性愛肉體交纏的關係所反映的殖民關係，讓東方女性完全地掌握、迷惑、贏取西方男性真摯卻無性的愛情，另一方面以女子之名所建立

⁸⁴ 「朱影紅雖然終於作了他(林西庚)的妻子，卻知道他們的關係並不牢靠，她急著捐出茵園便是害怕她將會賣了土地蓋公寓。」

⁸⁵ 林芳玫〈迷園解析——性別認同與國族認同的弔詭〉收於《性別論述與台灣小說》梅家玲編，台北：麥田出版公司，2000年10月初版

⁸⁶ 張淑麗認為文本中，西恩·修洛自集中營內歸來，黃得雲穿了一身秋香色長旗袍迎接他，而這「旗袍」代表的正是黃得雲往昔受到種種壓迫的青樓時期最典型的「被殖民」象徵。但因為「愛」，而讓黃得雲的「不堪的過去在西恩驚喜嘆賞的淚光下被洗滌殆盡了」。

⁸⁷ 《迷園》p.261

⁸⁸ 《迷園》p.280

的「雲園」，對應著香港的發跡與消逝，然而值得爭議的是作者所認為的「消逝」產生了文化認同上的問題，究竟雲園／香港是屬於東方還是西方？如同雲園中的裝潢擺飾中西合璧，故成雲園的面貌，當殖民的腳步走了一百年之後，將不能夠擁有真正的「回歸」，香港從東方到西方再從西方回到東方，終究成為漂流之島，在記憶的迷霧中消逝——。

《迷園》之迷離、迷失與迷惑，在朱影紅的記憶中重現，她甚至清楚地意識到記憶中的那些不合邏輯、不確定或是至今仍深感疑惑之處，但她堅信不疑的是父親給予她的國／家族的、歷史的傳承(包袱)，她運用了女／性的優勢、權利與毅力去換回家園，讓這塊代表著被殖民的土地回歸到「台灣人民」的懷抱當中。這裡以時間與空間的交錯呈現了複雜的國族大愛與自我小愛之間的糾葛，記憶的重疊、身影的交錯使朱影紅身陷於家族歷史與肉體情愛的泥淖當中，但她終究懂得自己要的是什麼，無論她最後是清醒還是死心，一個自認為出生於「甲午戰爭那一年」的女子，明顯地與台灣的命運脫離不了干係，斷絕了血統的延續，卻完成了文化的傳承。如她父親朱祖彥在書中所出現的最後一段話：「只是這大千世界，迷夢一場。」⁸⁹，迷霧中的莊園仍然如同燃燒一般地燦爛輝煌。

邱貴芬引用阿莫德(Aijaz Ahmad)的理論來說明「後殖民理論」的運用不應該是無限擴大的，若此將無助於釐清問題，也使得殖民論述批判本應具有的深厚歷史脈絡變得無足輕重⁹⁰，在此筆者所思考的另一個問題則是性別議題在後殖民與國族論述的光環之下，可能變得更加複雜，女性主體的形貌亦可能因此更需要抽絲剝繭始可觀看。《寂寞雲園》與《迷園》這二部女性作家書寫殖民傷痛的作品，讓我們看到了以女性之筆寫女、寫性、寫殖民，在深入探討此二文本時，可發現此中關於女性的記憶書寫、空間書寫，表現出相當旺盛的生命力。然而由於書寫對象的不同，作者所表現的文化觀念自然也十分迥異，「台灣就是台灣，不是任何地方的縮影」⁹¹，但香港卻在雲園的拆卸之後也接著在記憶中瓦解，香港的故

⁸⁹ 《迷園》p.297

⁹⁰ 邱貴芬在〈後殖民之外〉中說：「換言之，「殖民」一旦被用來指涉任何權力壓迫結構，只要有權力關係存在，就有殖民者與被殖民者。這樣把「殖民」概念無限上揚和擴散的結果，並無助於釐清問題，也使得殖民論述批判原應有的深厚歷史脈絡變得無足輕重。例如：以「男性對女性殖民」取代「男性壓迫女性」的說法，並向外拓展思考的面向，徒然增加曖昧與問題。」（《後殖民及其外》，118-119頁）

⁹¹ 但相對而言，「齒園」卻是台灣的縮影，甚至是一個烏托邦，一個理想寄託的象徵。

事結束了，鹿港迷園仍舊幻化似永無止盡……。不約而同的二人都在結局透露了她們在面對家國與女性時的看法，無論呈現的是作者悲觀的想像，或是隱含著女性意識的焦慮，文本中女性角色的主體性都在一個以家喻戶曉的價值象徵體系終被消解。

第三節〈重建國／家族新女聲〉

黃碧雲與周芬伶跨越血緣與姓氏的界線，打破舊式傳統的束縛，不約而同地以「第三世界」的女性、社會底層的女性、社會邊緣地位的女性為對象，如同二幅文學「列女圖」，以「後殖民」與「後現代」的角度及策略，建構／創造女性國度的眾生相。筆者認為，黃碧雲與周芬伶二人的家族書寫作品，固然都是以家國為背景，黃碧雲開宗明義書寫女性歷史，從香港的史實出發，記錄一個個香港女性的故事。將《烈女圖》置於此章節，除了突顯國/家族「新」女聲的特質外，恰可與上一節同樣以「後殖民觀點」書寫女性家族歷史故事的台灣小說作品相互參照閱讀。同樣是以線性時間進行書寫，但卻並非以女體為縮影，而是以女性為主體，屬於第三世界民間的女性歷史。全文以「我婆」、「我母」稱呼文中的第一代與第二代女性，是以「家族女性群體」的概念來描寫百年來香港歷史中的女性故事，藉由這些平凡女性形象的描述，所呈現的是原來不被寫進殖民地歷史的「本土女性史」。對應著香港的被殖民、戰爭、政權轉移和多元文化的發展，以「在地」的觀點記錄百年來香港女性的生命歷史。；周芬伶則是以散文之筆，看似沒有中心，相互無關連的結構，越過傳統定義家庭、血緣、姓／性氏的疆界，試圖建構屬於女性看似沒有主體的主體性。讓女性從原生家庭與婚姻家庭中出走，創造一個女性的王國。

(一) 小寫的歷史・女性的歷史⁹²

這是香港百年最熱的一天。你婆婆的屍體哥在路邊，棺材一直滴出水來。

⁹² 引自《又喊又笑：阿婆口述歷史》，黃碧雲著，香港：新婦女協進會，1998年出版

你母看著你婆婆，兩片陰唇，豆莢一樣裂開。你母長嘆，從頭上摘下髮夾，扯下你婆婆的褲頭帶，穿在簪上，就刺穿你婆婆的陰唇，將你婆婆乾裂的陰唇，縫合起來。⁹⁴

文本一開頭揭示了「這是香港百年來最熱的一天。」也就是丁丑年七月初八——香港回歸之後的一個月，林幸謙認為：「在宗法支配文化裡，身體與文本的政治作用成為女性作家展示性別語言和女體詩學的開放性空間，力圖將自我的形象建立在歷史場景中。」⁹⁵黃碧雲的作品即是這樣的策略與目的的極致展現。身為一位香港女作家，黃碧雲不斷地以女性的身體與生命去對抗、融合、建構著政治與歷史，他不斷地追尋「後殖民」的定義，而身分認同的追求在個人(性別)、家族、國族的交疊之下更加地複雜，在《後殖民誌》的〈來去屋下〉一篇中，她說：「理解殖民，接近歷史，重新書寫」，但是她不尋根，意思是「不將個人的價值定於某一文化種族，但又從離異——女子(女子無族。不點燈。無姓)，在中國以外〔如我在匈牙利羅馬人間〕，殖民地(我生長的香港)，去理解接近當初」，她認為「或許後殖民書寫就是『二次葬』」⁹⁶。帶著過去親人的土地、屍骨與記憶堆砌而成的書寫，她稱自己所持的是第三立場，「猶疑是我的第三立場。第三立場，是女子的、第三世界的、她的。第三立場是曖昧不定的創世。」⁹⁷另外她同時說明了《烈女圖》這部作品的寫作過程對她產生極為重大的影響「這是我第一次仔細思索，歷史論述。我第一次眼見，原來我們為歷史的肉身——我婆，我母而生。」⁹⁸《烈女圖》就是由這些「歷史肉身」所組成的，《烈女圖》所採取的敘事方式即以「口述歷史」為主要進行的方式，分為〈我婆〉、〈我母〉和〈你〉三個部分，時間自二次大戰一直到九七回歸。從二次大戰時的「我婆」，戰後經濟復甦下勞工階級的「我母」，接著產生了既是群體也是個體的「你」與「我」。

我婆婆，一九二五年生，她說她阿母，即我太婆，我都沒見過，一定世上一個世紀的事情吧，那時還有皇帝，清光緒皇帝，我婆婆阿母，陰毛

⁹³ 《烈女圖》黃碧雲著，台北：大田出版公司，2002年12月30日初版2刷，p.6

⁹⁴ 《烈女圖》p.7

⁹⁵ 《女性主體的祭奠》林幸謙著，廣西：廣西師範大學，2003年12月初版

⁹⁶ 《後殖民誌》黃碧雲著，台北：大田出版公司，2003年10月30日初版，p.176

⁹⁷ 《後殖民誌》p.280

⁹⁸ 《後殖民誌》p.174

長到腳跟之上，腳好小，紮腳骨紮到腳骨都斷了，走路搖搖擺擺，是個官人家的小姐，嫁了，生了，說來都有一百年的事情，多麼遠。⁹⁹

結尾來到了世紀末，作者顯然有意地讓敘述者錯置了歷史順序，一九二五年時當然不是光緒皇帝在位的時代，整部作品也刻意擺脫西元紀年將眾女性的生日忌日或對某些具特殊意義的物件，與香港的事件牽繫起來，並作為留存香港記憶的依憑根據¹⁰⁰。對於全文的書寫策略：「口述歷史」，黃碧雲在《後殖民誌》中的〈繁花紛語錄〉中下了這樣的簡短定義：「相對於書寫歷史而言，口述歷史室一種顛覆。書寫歷史是國家的，口述歷史是部落的、家族的、小的。」充分說明了她使用這樣書寫策略的理由，在《媚行者》中，有一段近於詩的文字寫道：「我是個盡責任的女兒／所以我活著／並寫下／生命裡的微小事物」，生命何其渺小卻又如斯沉重，彷彿壓縮到再不可分解的原子，同時卻也僅僅是一粒微塵，黃碧雲刻意以小搏大通篇進行書寫歷史中的微小事物，輕薄生命。

從第一代〈我婆〉到第二代〈我母〉都是多重敘事聲音，呈現著交叉影響的群體生命，欲表現的是一種集體記憶的建構。但到了第三代〈你〉則是李晚兒第一人稱的自述所呈現的是一種無根的、後現代、無歷史的虛無感，一百年和七十年似乎是一樣的，清朝與民國的分野模糊錯亂，似乎也暗示著回歸前後並無多大的差別。無論是第一代或第三代的香港女子女性，她們都置身於政治的角力之外，無論佔領香港的是英軍、日軍甚至是祖國，對於底層女性的命運並沒有造成太大的差別。我婆宋香在日本佔領時期與日軍頂呱呱的戀情，因為戰場的轉移必須結束，「你婆婆宋香抱著米，想，如果永遠打仗，我不就可以天天來，她就可以天天見到我。」¹⁰¹ 女人的壓迫來源不是限於政治或種族的，而是性別——根植於生活與生命當中不可避免的一切，殖民或入侵的文化並不必然意味著對於女性的壓迫。若放置在家族史的脈絡來看，女性在國族與家族的雙重壓迫之下，直接施加不公不義於她們身上的，往往都是身邊的血親或姻親男性，父親、丈夫、公公、叔叔……等等，在《烈女圖》的〈我婆〉與〈我母〉中歷歷可見，更有甚者是中國傳統家族文化的權力結構之力量大於外在的社會體制。因此黃碧雲將《烈女

⁹⁹ 《烈女圖》p.289

¹⁰⁰ 《香港·政治·媚行者——黃碧雲作品研究》侯麗貞著，淡江大學中文系 90 年度碩士學位論文

¹⁰¹ 《烈女圖》p.66。這裡又可連接到本文第一節所談論戰爭與性別的關係，女性對於戰爭的感受及想法，與男性對於戰爭的認同及嚮往是大相逕庭的。

圖》中外來者的男性角色描述為對殖民地階層的女性帶著友善的態度，如：日軍頂呱呱、英藉法官或中菲混血兒阿月仔，對女性都表現了相對性的尊重。這同時也呈現了現代性與殖民地本土文化之間，在女性權益發展上的矛盾，劉亮雅的解釋是「正由於知識資本不足，社會地位較低，她們反而可能是香港華人中保存中國庶民文化最多，最不受英國文化影響的社群。另一方面，她們對中國家庭制度與兩性文化也強烈不滿，她們自發的反抗與新近引入的西方觀念相輔相成，體現文化的雜種性格。」¹⁰²根據這樣的說法，我們回頭檢視陳玉慧的《海神家族》，文中所穿插安排的民間宗教儀式則成為更強烈的佐證，大／小敘事的相對如同民間信仰代表著女性的文化、思維與命運，一切非常的日常都是與歷史、政治、戰爭的波瀾起伏、宏偉壯烈之間的對話。除了海神媽祖代表了女性的認同之外，「千里眼」與「順風耳」的漂流與回歸也成為一種象徵性的儀式，文本的末尾章節是〈出生禮須知〉，而在這個說明儀式的短文最後是「因媒人愈來愈少，現在不但生男孩，很多人在生女孩也一樣為親友準備這些謝禮了。」¹⁰³用最素樸的語言將女性命運帶回了生活的日常文化當中，女性的生命史、家族史所對抗與對話的層面是相當複雜的。很明顯的，黃碧雲的作品中，她將過去的女性身分作為一種階級，在社會層面與權力結構的最底層，透過口述生命歷程與歷史事件的交錯，描述一股殖民地的陰性生命力躍然升起。在戰亂與飢餓的折磨蹂躪之下，第一代女性林卿以她強烈的生存意志吶喊著：

你婆婆林卿對著松樹林說，日本仔不殺我，老虎都不咬我，我是不這麼容易說死就死。你們要我死，你們想也別想。阿滿哭了，你婆婆將乾癟的奶頭，塞到阿滿嘴裡去。¹⁰⁴

即使是已乾癟的奶頭、熟爛的乳房、乾裂的陰唇，飽受摧殘的身心仍然堅韌地存活，進而爭取自己的情慾空間，當她掌握了生存的基本權力之後，與丈夫之外的男人阿彪生下了女兒林飽飽，「林卿怎會不知道阿彪不是好人，也沒打算跟他弄長久。」她甚至也並不重男輕女，「林卿說女好，女貼心貼肉，我不喜歡仔」。嫁給阿月仔作妾之後，與其元配宋香原本的仇恨對立到晚年的相互扶持照顧，從戰

¹⁰² 參見〈愛慾在香港〉收於《情色世紀末》劉亮雅著，台北：九歌出版社，2001年9月10日初版

¹⁰³ 《海神家族》p.319

¹⁰⁴ 《烈女圖》p.45

時到和平，「我婆」宋香與林卿展現了第一代女人的韌性，在整篇以「死人」堆疊的文字中¹⁰⁵，她們的生命、情欲的轉折與歷程更顯平凡中的偉大，在歷史的脈絡中豐富了女性生命存留下的意義。

然而第二代〈我母〉則是以數個故事呈現一個時代，在二次大戰之後，勞工階層的女子，也就是黃碧雲所謂「如果沒有普羅大眾胼手胝足、捱更抵夜，香港不可能無端經歷『經濟起飛』，忽然『繁榮安定』。」¹⁰⁶中的「普羅大眾」，其中銀枝與帶喜的故事是最為精采豐富的，二人之間的女性情誼與國族政治命運的聯繫表現的最為密切，

**這麼多女孩兒，各人有各人的道路，沒有說，一條路，可以走一世的，連自己都不知道轉轉去什麼地方，一轉彎，就不見了，眾女孩。
你母銀枝，也是這樣不見了你母帶喜的。¹⁰⁷**

蘇珊·蘭瑟(Susan Sniader Lanser)認為「比起成年女性來，異性社會的小說傳統更能容忍少女組成的群體性，成年女性的生活被認為是分散不聚的。」用波娃的話來解釋是「成年女性散居於男性之中」，因為少女們介於成人和孩子之間，這樣的群體既懷念過去又嚮往理想社會，「好像少女一旦成人，女性社群隨即不再。」¹⁰⁸在一般社會觀點之下，女性進入家庭之後，她們開始變得中性，在掌握權力，進入權力結構核心之後，當然她們可能是繼承者，卻也可能是替代者。¹⁰⁹

描寫「九七回歸」時，並沒有對於國族命運的激烈控訴或熱情擁抱，而是回到了這一對女性生命經歷走到中年，各自進入家庭之後，「一九九七年七月，不知還是二日，早上還是晚上，你母帶喜昏昏沉沉，在無人的屋子，無人的屋子沒

¹⁰⁵ 在〈我婆〉的部分，幾乎通篇都是以輕描淡寫的口述方式說著「XXX 死了」，宣告著歷史洪流中生命的逝去如斯尋常，生命的價值如斯低賤。篇末是宋香的口述，最後一句話是：「我妹死了，我弟又死，隔一年死一個，我妹死時四十一，我弟又是四十一。」

¹⁰⁶ 《又喊又笑：阿婆口述歷史》，黃碧雲著，香港：新婦女協進會，1998 年出版

¹⁰⁷ 《烈女圖》p.234-235

¹⁰⁸ 參見《虛構的權威：女性作家與敘述聲音》(Fictions Of Authority)蘇珊·S·蘭瑟(Susan·S·Lanser)著，黃必康譯，北京：北京大學出版社，2002 年 5 月初版

¹⁰⁹ 這裡所謂的繼承者與替代者是二種不同的位置，前者是在二元對立的兩性世界裡繼續了父權的壓迫，後者則是一種新的權力象徵，取代了原來的男性角色。林幸謙在《女性主體的祭奠》中，對於張愛玲小說裡「女性家長」的確立和男性角色的缺席，代表了在某種程度上打破了宗法父權的象徵系統。

有她的份兒，她突然開口，大哭起來。」¹¹⁰，帶喜與銀枝就在迎接九七的人群中擦身而過，她們見到了彼此，同時穿插回憶著生命中那些逝去的理想與晦暗不可言說卻單純的情感，「但群眾出現的時候，她就會見到帶喜，這是她和帶喜一生的，無人分享的秘密。」¹¹¹

祖國總是勝利的、熱烈的、好多花的、好紅的，前途總是光明的，但向來人生的道路，都是愈走愈窄的。

這一段話並不是任何一個書中的角色所說，如黃念欣所言是一個「全知敘事者」，「她」宣告著女性生命與家國命運的悖離，列女們的身影在群眾聚集時相會，當祖國的煙花燦爛燃放之時，生命的軌道開始命定地交錯而過，她們的背影逐漸消散離去，

你母帶喜，打開那袋毛章，跟你爸張金發說，我見到銀枝了。站在窗前，打開窗，一個一個掏出來，扔到街上。

好像下了一顆一顆的紅雨。一九九七年七月一日，電視機播放著：這是一個時代的終結與開始。

銀枝沒有叫我，帶喜說。¹¹²

她們曾經打破血緣與性別的疆界，在青春歲月中成為曖昧而堅定的群體，隨著回歸祖國，歷史再次重寫，銀枝年少時曾經回祖國建設的理想彷彿如一個個可恥的標記，亦代表著曾經離棄與不忠的回憶，在正式的回歸祖國的儀式當中化作「一場紅雨」。

而我，在生命的中間浮游，不覺生命本身。

我出生。我憎恨我阿母。

阿婆好老好醜。好老好醜，可以活很久。

最好無父無母，有個有錢人養我，從不要求我做什麼什麼。

每個人都爲了自己。每日有很多人來到這個世界，每日有好多人離開，各有

¹¹⁰ 《烈女圖》p.230

¹¹¹ 《烈女圖》p.232

¹¹² 《列女圖》p235

各，各不相干。¹¹³

第三代香港女性在世紀末時，回溯香港女性的歷史，呈現的是後現代的漂浮無根與歷史的斷裂。對於女性堅韌的生命力是不屑一顧的，將核心價值壓縮到唯一自我，希望可以無父無母，了無牽掛。這裡也暗示了當時的香港在殖民與回歸之間的矛盾，「尋根」成爲一種生命裡可笑的負擔，走到世紀末的頹唐與華麗時段，最低下也最高貴的時候已經逝去，歷史與我何干？然而將這三代女性並陳時，卻更加突顯了「歷史」的被需要性，相較於第三代世紀末的輕浮生命，前二代女性的歷史益發顯得難能可貴。

劉亮雅認爲黃碧雲《烈女圖》中所描繪記載的主要是下層階級勞動的女性，與施叔青《香港三部曲》中以妓女爲主角的策略與目的是相當不同的，黃碧雲跳脫以妓女借喻香港的想像，雖然與《香港三部曲》一樣地參考了豐富的史料，但藉由今昔交錯的口述方式，歷史呈現了另一種多元的面貌，穿透過不同女性主體的主觀認知與記憶¹¹⁴。王德威則認爲黃碧雲化整爲零，刻意敘述瑣碎的事蹟，放棄產生寓言的意義，「香江市井女子艱難的活過一生，一點不多，一點不少。是生活本身的物質性，指向了女性的暴烈，女性的溫柔。」¹¹⁵《烈女圖》所要呈現的除了女性作爲「香港」的隱喻與象徵之外，更重要的是這些女性生命本身的歷史，「烈女」等於「列女」數十位女性的生命圖像結合成集體敘事聲音，代表了時代的意義，然而更重要的是黃碧雲的書寫策略與對象，使這段歷史不致成爲另一個代表整體意識的主流記憶，蘇珊·蘭瑟說：「如果『我們』消解了他者／自我的二元對立，那麼這樣做的危險就在於這個『我們』也具備了把每個他者簡約爲一種外在的或內在的常規。」¹¹⁶因此，「列」女圖不會成爲女人國度的列祖列宗，沒有必須遵守或光耀的傳統成規，列女之「列」是一個個獨立的女性個體。黃念欣認爲「《烈女圖》不作「烈女紀」和「烈女傳」，棄用「紀」、「傳」的編年系統，卻以「圖」爲綱目，可見以圖像空間的取代時間流程的用心。」¹¹⁷，這也

¹¹³ 《烈女圖》p.240

¹¹⁴ 〈愛慾在香港〉收於《情色世紀末》，劉亮雅著，台北：九歌出版社，2001年9月10日

¹¹⁵ 王德威〈序論：暴烈的溫柔〉收於《十二女色》黃碧雲著，台北：麥田出版公司，2000年9月1日初版

¹¹⁶ 〈散與合：現代小說與集體敘述形式〉收於《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

¹¹⁷ 黃念欣〈香港女性歷史文本——《紅格子酒舖》、《烈女圖》、《玫瑰念珠》探析〉收入《想像的本邦：中國文學十五講》，台北：麥田出版公司，2005年5月初版

呼應了前一節所提到的女性書寫裡的策略。

後殖民理論中，史碧娃克(Spivak)提出了著名的〈賤民有發言的權利嗎？〉這個論點，一方面反映了西方女性主義的不足，及其與東方下層女性的落差，另一方面則顯示了一個殖民社會中底層女性的狀況，她認為在殖民地國家中存在著另一個極端——底層無產階級婦女，她們不可能與這世界其他的任何組織結盟，「在她們那裡，消費主義的抑制和剝削結構與男權社會關係相輔相成再國際分工的另一側，即使是那些不代表她們發言的知識分子荒謬地給她們一線說話的空間，剝削主體仍無法了解和敘述女性剝削的文本，女性因此籠罩在雙重的陰影之中。」¹¹⁸黃碧雲毋寧是以這樣的觀點來切入一個殖民地女性的歷史書寫，也就是王德威所謂的不需要成為傳奇，相對於施叔青《香港三部曲》黃得雲的香江蝴蝶傳奇，黃碧雲一方面消解了歷史，一方面又建構了歷史，屬於她們的歷史。第三世界婦女的身體不只是「政治化」的身體，還是「性別化」的身體，有著雙重的銘刻¹¹⁹。《烈女圖》中的女性身體在大歷史時間裡呈現了殖民地女性的集體遭遇，雖然帶有故事的色彩，卻是以口述歷史為根抵所寫下的生命故事。

德希達(Derrida)曾經提出這樣的說法：「與別人的關係是不會沒有性別的，與之相反，那會是有性別的：超越管治所有規條之二重性差異、超越女性化／男性化之對立、超越同性戀與異性戀……我會相信群眾、數目不清之混合聲音，此不能便認之性別標記的流動性：這些標記的步法可以運載、分開及增殖每個「個體」之身體，不論他被分類作「男性」或「女性」。」¹²⁰這樣的觀點當然訴說的是一種期待，也顯然是相對於前述史碧娃克與黃碧雲她們所書寫與關注的女性是處於不同階段與層次的。在第三世界的女性主義者，更清楚的面臨與感受女性的階級位置，從口述歷史去實踐屬於底層女性語言的權力，認清身為女性是必須跨越國籍的界線，超越國家機器製造的文化，書寫生活中的微小事情，在歷史上原來並不被正視或刻意掩蓋的「微小事情」，以她的角度實踐了「女性無祖國」的論述，她說：「我不知道，何家何國，我只知道凡野草叢生的地方，就是我的祖國。」¹²¹

¹¹⁸ 參見〈史碧娃克〉，曹莉著，台北：生智文化公司，1999年1月初版

¹¹⁹ 《女性主義文學理論》唐荷著，台北：揚智出版社，2003年2月初版

¹²⁰ 當然德希達所期盼與預言的是一種性別標記的多元性及流動性，而這樣的性質是可以運載、分開及增值每個「個體」之身體，不論他被分類作「男性」或「女性」。參考《性別／文本政治：女性主義文學理論》，托里·莫以著，陳潔詩譯，台北：駱駝出版社，1995年6月初版

¹²¹ 《後殖民誌》p.110

(二) 彷彿在無父的城邦

我的父親死後，我感到自由。

---黃碧雲《媚行者》

周芬伶《影子情人》完全以「女性」為主所建構的家族史文本，不以姓氏或血緣為限，採取的是「性社會關係」，從家族中的婆媳關係、姊妹關係、母女關係，再從這些角色延伸出去，破壞傳統的異性組織家庭的成規，成為一個無父的國度，上一節即以林幸謙的論點說明父親的缺席在某種層面與文化脈絡之下，象徵著對於父權的反抗，相對地也是一種對於主流歷史、政治、文化書寫方式的反抗，女性文本中家族與國族的拉扯及對話在《影子情人》裡，以一種分散、輻射的方式呈現，紀大偉認為這一種「網狀結構」所呈現的去中心狀態是構成了一部百花齊放的野史¹²²，當「家」以另一種極端的方式組成時，家不為家，國自不可為國，作者自言「越界即翻轉，倒陰以為陽，倒濁以為清，倒黑以為白，另構一新世界。」¹²³清楚說明了作者的企圖與用心，她自認自己是「radical」激進的，以書寫塑造一個女性的世代，女性的王國。在此說明本文將《影子情人》放在本章「家」與「國」的關係當中，表面看來文中似乎並無「家」與「國」的正面交鋒或對話，然綜觀整部作品的內容、安排、策略，卻正是以一種極度瓦解長久以來國家／歷史／父權／傳統…等種種對於女性的限制、約束、壓迫的形式，以最直接的方式體現吳爾芙所謂的「女人無祖國」，所以她們必須靠自己的力量建立屬於自己的國度，吳爾芙說：「作為女人沒有國家。作為女人，我不要國家。作為女人我的國家是全世界。」¹²⁴逸出國與家的疆界，打散原有社會性的關係，周芬伶在散文與小說，短篇小說與長篇小說的固有體例之間游移，不斷地將「跨界」實踐在她的作品當中。

相較於黃碧雲殖民地女性「小寫的歷史」，周芬伶構築一個幾近無父的女兒國度，沒有完整可依循的敘事主線，女主角們散落在文本的各處，由點連成線，

¹²² 紀大偉〈歷史的天使〉，《影子情人》序文，台北：二魚出版公司，2003年9月

¹²³ 〈我的秘密情人〉，《影子情人》作者自序，台北：二魚出版公司，2003年9月

¹²⁴ 引自唐荷《女性主義文學理論》p.252

終而成爲一幅「列女圖」，也可說是周芬伶以小說的形式實踐她近年來的女性文學觀點與認同，及其在女性運動中的種種閱歷與記錄¹²⁵。筆者在此用「實踐」二字主要是強調周芬伶的「企圖」，不僅僅是書寫策略及內容，甚至在人物的命名上，都顯示了她「倒陰爲陽」的企圖，「家」與「國」的糾葛在作者的企圖中被消解。男性角色的缺席，女性角色從原生家庭與婚姻中出走，她選擇放棄父系，認同母系¹²⁶，或是女性可以選擇留在／認同自己的原生家庭，她也表明自己的身分認同：「我有根可尋絕不放過」¹²⁷，無論是追尋母系或父系，都顯示了自我認同有許多的方向和出口。

這部作品初以一位母親「素素」及她的三位女兒：九英、九雄與九陽爲基本單位，再以這四個女性角色爲中心向外發展，再敘述更多的女性，沿著不被傳統文化重視、承認的血緣或社會關係，如母女、婆媳、姊妹、妯娌、友人、同性戀人…等，女性之間感情的體諒與權力的糾葛，女性家族史的另一種面貌由此展開。周芬伶刻意以極端陽剛的字詞爲女性命名，從最初的命名處便顛覆了傳統女性慣用的淑、美、靜、安、秀、慧等女性化的用詞，也隱含爲其命名者刻意脫去了對於女性社會角色的期待，「九英」、「九雄」與「九陽」，「九」爲至剛至陽之數，以此爲女之名，可窺作者之用心，更遑論與「英」、「雄」、「陽」的搭配，作者以命名的細節顯示了對於傳統觀念與父系傳承的對抗，而這樣的寫作方式與鋪陳不斷地在文本中出現，很顯明的象徵手法及理念，是「女性書寫」的特質——以空間取代時間，以物件蘊藏情感，

**是不是我們的記憶就像這些袋子，它不是以時間連串，而是以物件爲象徵，
可以還原事件的內容或組成心靈畫面，它們別有深意，自生自長，你在不
在其中並不重要…它們獨立存在，訴說生命自身的詩意。¹²⁸**

¹²⁵ 綜觀周芬伶近十年來的作品，可從《影子情人》當中看到前作的人事物在其中出現，如《憤怒的白鴿：走過台灣百年歷史的女性》周芬伶著，台北：元尊文化公司，1998年6月1日、《女阿甘正傳》周芬伶著，台北：健行出版公司，1996年6月10日，以上這二部作品，不是文學創作，但在《影子情人》當中則以另一種屬於文學的方式呈現。

¹²⁶ 周芬伶在散文作品《母系銀河》中再次追溯自我的家族歷史記憶，同時也寫到了自己的婚姻家庭，她更以白蛇傳爲例：「白蛇即是母系的代表，是人類更原始更暴動的根源，法海代表的父系社會，終究要來消滅她。」〈還子〉收於《母系銀河》，周芬伶著，台北：印刻出版公司，2005年4月

¹²⁷ 《母系銀河》p.65，意欲表明她不放棄自我原生家庭的歷史，尋求的終究是她父親的血緣家族史。

¹²⁸ 《母系銀河》p.62

幾乎可以從周芬伶所有的作品窺其強調以物件與美感的書寫趨勢，每一個物件都收藏著記憶與感覺，而另一方面則彰顯「以小搏大」的精神，從小處書寫點滴建構記憶歷史，以沙漏般的細瑣型式累積時間，是女性書寫發展的瑣碎政治。再從這個觀點來看《影子情人》的書寫結構，紀大偉所謂去中心的網狀結構，亦是周芬伶化零為整的工程意義所在，從整體逸出文類與文體的寫法，再進入各篇章的內容看似獨立的故事，卻又是聯繫在各個家庭的女兒之間，這樣的安排本身即是一種「出走」，而型式的出走又與內容中的出走互相呼應，走出家，建立自己的女兒國。

重新收錄於《浪子駭女》¹²⁹中的〈妹妹向左轉〉，作者宣告著她寫作的初衷與結果，章節的命名上，我們看到了「尾聲：大逃亡」，暗示著又是一場女兒出走、流浪、追尋的開始與結束，姊姊帶著女兒回到娘家找尋妹妹，一個女性形成的線索、旅程與迴圈，作者以奇異、跳躍的筆調鋪陳這段路途。故鄉是一個破舊的城鎮，鎮內鬼影幢幢，「這個鎮裡到處是老女人和瘋子，每一家至少有一個瘋子」，

母親塞給我一個紙袋。我們在紫金夜色中倉皇逃走。紙袋裡掉出許多照片，裡面交疊著祖父、祖母、父親、母親、ms 馬克斯和我的影子，像被剪壞的影片，播放著不堪的劇情。¹³⁰

接著，她的女兒問她：「媽媽，為什麼你說的家鄉是這麼可怕的地方。」，然後繼續逃亡則看見了一段足以改寫台灣歷史的事件正在發生，之後她找到了原住民女子常金嘎嘎，常家嘎嘎告訴她「ms 馬克斯擁有巨大的靈魂，好比一座沙漠心靈沒有邊際，她必須不斷尋找，直到走完心靈的沙漠。」又說「女人的靈魂總被切割成一小片一小片，活在世上上像是生病的人。」，又接著提到了姊妹的靈魂是連成一片的，她們是彼此的良藥。¹³¹這一段話隱含著高度的女性自覺，作者刻意安排在一位原住民女性口中帶著神話式的預言說出，而後她發現了妹妹馬克斯「似乎在記錄一個家族的歷史，或者說是女人的歷史。」「女性家族史」於焉出

¹²⁹ 《浪子駭女》周芬伶著，台北：二魚文化公司，2003年9月初版

¹³⁰ 《浪子駭女》p.188

¹³¹ 《浪子駭女》p.193

現，而寫到了「我」這位姊姊時家族史中斷了，「愛恨夾雜令她觸礁」，一段自我追尋與家族建構的歷史在複雜的情緒中沉沒，而故事將在《影子情人》裡再次被敘說。

馬克斯的追尋象徵著作者的追尋，這裡使用的「影子」象徵，在之後的《影子情人》中終於落實。〈妹妹向左轉〉象徵著《影子情人》的縮影，〈妹妹向左轉〉中的許多細節，到了《影子情人》當中都被放大、詳細地敘述，而其中的「出走」與「追尋」則一再地被強調與呈現。女性無祖國，那麼屬於女性的「家庭」也將可以被改寫，一群邊緣身份的(瘋)女人追索自我與她者之間的關係，如「影子」般虛幻但確實存在著，「影子」也象徵反映著光的另一面，光明與陰暗之共生與共存。如同主流與邊緣的無盡對話，紀大偉認為：「(周芬伶小說中的女性)被迫扮演社會所期待的女性角色，而她們的壓迫者就是父權…不過，二，她們也被迫扮演小老百姓，而她們的壓迫者就是警察國家。」¹³²紀大偉也點出了作品中的另一個特點，就是「另類家庭」的存在，另類家庭中沒有父親的存在，追尋女性的歷史，母系的血緣。而男性角色的缺席，也象徵著動搖了正統的國家體制，周芬伶的「以小搏大」除了以女性書寫的題材、手法填補歷史的空隙之外，作品的核心精神與架構鋪陳都是以小博大的表現。

女子有行，之子于歸，但她們並不一定適宜原生家庭及婚姻家庭，在原本線性書寫的歷史裡，她們逃出既有的過往與陳規，爭取了自己的空間，悖離原有的時間觀和集體型式¹³³，她們選擇的是與女體、女性生命的結合——「連成一片」，《影子情人》是以女性角色生命的死亡作為結尾，在記憶裡時間與空間永遠的凝結，她與她的三個女兒共處一室，「生的死的一同睡著了」，一個女系家族生命的結束與延續同時擺放在一起，也象徵著女體本身具有著生命與永恆的不斷循環。

《影子情人》這部作品中，每一章皆以「影子」為題，雖名為「影子」，但與歷史的確「如影隨形」，幾乎都是自台灣歷史上著名或無名的人物或事件而來。與以往名人的傳聞軼事不同的是，故事的主角是女人——以家族軸線和支線串連

¹³² 〈伊底帕斯王之後〉，紀大偉著，為《浪子駭女》書前之推薦序。

¹³³ 石之瑜舉「傳宗接代」為例，這種時間觀是集體的，綿延不絕的，個人生命可以經由下一代延長，集體的生活並不會因個人而中斷，則個人的生命成就了集體的共同生命。參見石之瑜〈超越政治學中的線性時間觀：女性時間意識札記〉，《婦女與兩性學刊》第 11 期，台北：台大人口性別研究中心，民 89 年 4 月，p.191-203。

起的女人。

〈影子家族〉在《影子情人》中，是最為明顯以台灣歷史上的名門望族家族史為故事背景，行文間也顯著地以現實歷史年代作為隱喻，

**一九四七那一年蕭家連續亡故五人，喪事從年頭辦到年尾。
那一年是蕭家由盛到衰關鍵性的一年。¹³⁴**

「一九四七」年暗示著台灣歷史的傷口——「二二八事件」發生的年代，「那一年，上林第先人從唐山移植來的兩株梅花枯死，『走梅，走梅』，村人傳說蕭家開始走楣運。」唐山來的梅花代表著唐山來的文化，在一九四七「關鍵性的一年」，渡海而來的文化開始凋零枯萎，而這也是一個原本承襲著舊漢文化家族衰敗的一年。在一個大歷史風暴中，蕭家帶領著台灣文化的改革，整個家族對於台灣的影響何其深遠，然而周芬伶將整個家族的主角放在「銀嬌」這個女性角色上，銀嬌在大家族中，既開放又保守的複雜氛圍之下，她的情慾找到了丈夫之外的出口。然而，如同女性家長的培育過程，銀嬌一步步走向權力的核心，將家族企業盡收掌中。之後，又是一個寂寞孤獨的影子的開始。

「金園大飯店」在舊大墩是最高的建築最明顯的地標，隨著中區沒落，西區興起，繁華中心往西移。銀嬌仍堅持住在中區，這裡是她的發源地，她的歷史也從這裡改寫…現在蕭家只剩下她，一路過關斬將，過去的輝煌由她來宣布結束。¹³⁵

文末以另一個台灣歷史傷口——「九二一地震」，作為家族歷史結束時的事件註解，國家／社會的大歷史與個人／虛構小歷史交互輝映時，所透顯出來的反而是個人歷史的光芒與淒涼，在整段家族系譜的脈絡裡形成一片光暈，無法分割現實與虛構的偉大及渺小。然而，無論是輝煌或毀滅，都是由家族當中的核心「女性」角色來承擔這一切。同樣的無論在政治的光環當中，或是政治的陰影底下，女性個體都是周芬伶所描述的女系家族中的重要角色。在〈影子同志〉裡，這一

¹³⁴ 《影子情人》p.96

¹³⁵ 《影子情人》p.118

段文字彷彿開宗明義的宣示：

七十二號正在寫傳，她發現生命中與女人不可分離，母親，一二一號，女兒，如果政治是她的大歷史，女人就是小歷史。¹³⁶

將《影子情人》當中〈影子同志〉一章對照周芬伶以台灣女性所做的口述歷史文本《憤怒的白鴿》，可以發現〈影子同志〉中的二位女性政治犯一二一號與九十九號，正是許金玉與馮守娥。在這一章中，周芬伶同樣根據大量史實創作，從女性政治受難者，同時也是模範者的角色闡述女性主義，及在政治風暴中走在前端而被犧牲的女性。

九陽關掉鏡頭說：「你覺得這樣夠客觀嗎？」

九十九號說：「事實就是這樣。」

九陽說：「所有政治犯的故事為什麼看起來都差不多？」

九十九號說：「這就是歷史，它是不斷重複犯錯的歷史。」

九陽說：「難道你們都沒有自己？」

九十九號說：「有的，有的。」¹³⁷

在政治迫害中，看似所有受害者的姿態都雷同，九陽質疑著他們個人的差異性與主體性，也暗示著執行記錄時曾經有過的懷疑，千篇一律的面孔及身影，歷史的殘酷與傷害似乎成爲一種制式、機械的行進，輾過千瘡百孔的靈魂與肉體，破碎之後的面目都是一樣的，但她肯定的說：「有的，有的。」

母親的臉總是憂苦的，一面告訴她女人要認命，一面將弟妹纏到她背上，一個又一個，這使她永遠長不高。長成蒼白瘦小的少女，整天跟在哥哥的後面，崇敬他，模仿他…作哥哥的影子多年，他死了，她才有形容樣貌，不作影子，她要替哥哥活下去。¹³⁸

影子沒有固定的形象，影子沒有實體(主體)，影子無法發聲，原本投射的對象死

¹³⁶ 《影子情人》p.191

¹³⁷ 《影子情人》p.178

¹³⁸ 《影子情人》p.175

去，才讓她有了自己的「形容樣貌」，她才算是真正的「活下來」，這段生女性心路歷程的陳述，正是回應了前文所提到的質疑，也正是筆者認為是周芬伶以這個角色的生命故事所帶出的「影子」的真意及其象徵「女性」的內涵。

再將〈影子同志〉與〈妹妹向左轉〉中的老台共及 MS 馬克斯的形象相比較，女兒國中的「左女」¹³⁹形象，亦隨著時間、政治與文化的轉變而不同。「MS 馬克斯」如同政治犯的編號一般其實也僅僅是個代稱，她的言行放浪，驚世駭俗，個人形象搶眼奪目，但是放到新世代中面目卻遠較這些女性政治犯模糊。周芬伶追溯這群走過台灣百年歷史的女性，也在追尋、建構自我的生命史與家族史的同時，將列女圖像並陳時，我們再次看到了如同黃碧雲的《烈女圖》，每一個世代的女性與歷史的對話，同樣是摻雜著口述歷史所進行的文學書寫，是一場真實與虛構交歡的「歷史」所留下重疊交錯的「光」與「影」。周芬伶以「影子」為名，正是捕捉了「影子」的可塑性與其定義的縫隙，也可說是利用了女性書寫的特質及精神，筆者認為周芬伶的「影子」概念同於劉人鵬將《莊子》「罔兩問景」之寓言所延伸思考的理論：

男人是「形」，女人是「影」，女性主義的浮現，是影子企圖以主體身分在公共空間說話的時候。影子的說話，使得「他」終於知道，「她」其實不只是待他而有的影子，而是獨化而生的另一主體。¹⁴⁰

周芬伶即是以同樣的概念，發展《影子情人》之「影」的主體性，女性雖為「影」，但可無所待，不必依靠另一個形體，而自我獨立。在這個女性輻射網絡中，每一個個體都是社會價值體系中的影子，「影子」的存在無庸置疑，但它的兩面性——光明和黑暗，無所固定、無法捕捉的形體，卻讓主體位置得以流動與游移。

一種不可能獲得獲得自古至今普天下一致的普同化主體，不可能獲得一個沒有衝突矛盾沒有碎裂多重性的完整標準簡化的主體，不可能獲得一種簡單明瞭統一的書寫或統治的秩序。這是認識或貼近罔兩性弱勢主體或經驗

¹³⁹ 借用黃碧雲《烈女圖》中使用的稱呼左派政治傾向女性的香港用語。

¹⁴⁰ 參見《近代中國女權論述—國族、翻譯與性別政治》劉人鵬著，台北：學生書局，2000年2月，p.209

的一種進路，同時也是認識生存空間複雜性的一種進路。¹⁴¹

劉人鵬認為如何在既有的各種二元框架內外，尋得一個可以變化、可以改變、可以逃離框架侷限的位置，一種脫離二元思考的位置或視野，是十分重要並且必要的。因此，她提出了一個在性別二元思考外的方式，然而，周芬伶的「女性書寫」是否真的能夠在游移與流動中確立主體，即使確立了主體，她所具備的開放性又有多少？我們不能忽略文本呈現與作者創作意圖之間的差距，在《影子情人》的序言裡，周芬伶說：「我已變成 radical。我正在塑造一個女性的世代，女性的王國。」她聲明了自己的「激進」立場，而這個女性的世代，女性的王國在周芬伶筆下又是如何呢？「越界即翻轉，倒陰以為陽，倒濁以為清，倒黑以為白，另構一新世界。」在這些闡釋自我書寫立場與企圖的字句裡，不難理解到周芬伶仍是以一個陰陽黑白二元對立的觀點出發，跨越界線代表的「翻轉」格局是否能夠產生新的局面？而不僅僅只是顛覆原本陰陽黑白的權力配置。艾瑞葛來 (Irigaray) 認為要打破菲勒斯中心的二元對立、同一的邏輯，建立兩性新倫理、新秩序唯有讓被壓抑的陰性重尋一個主體的位置，重尋一個發言的位置¹⁴²。很顯然的，周芬伶用「影子」這個載體象徵了女性的主體位置，一個不被封鎖的發言位置，倒黑以為白，也就是光與影的對映，即使她要打破原來的二元對立，仍需要複製一個相同的權力場域，所不同的是藉由顛覆黑白而達到權力位置變動的效果，但更讓人期待的是顛覆二元對立之後，權力的流動性與開放性，中心與邊緣的對話可以更加多元及全面。

結論——無聲的吶喊·無形的流動

本章從女性對於家國歷史的重新記憶進入，探討女性在家族書寫中所呈現不同於大寫歷史的「小寫歷史」。國族／家族歷史由女性角度詮釋之後，不再是不可動搖的鐵板一塊，而是從這些看似強硬、僵化的史料石碑的裂縫當中，挖掘出屬於女性歷史的秘密。在政治風暴中的間接受害者，同時承受著失憶與失語的苦

¹⁴¹ 〈「罔兩問景」——男女平等之外的性／別主體〉收入《近代中國女權論述—國族、翻譯與性別政治》

¹⁴² 〈女性主義美學的探討〉收入《女性主義文學理論》唐荷著，台北：揚智出版社，2003年2月初版

難，在集體記憶的分裂當中，深埋在女性個體中瘖暗記憶或許更需要讓它發聲，無論經過外在環境、時間、政治力量、文化變遷…等因素的擠壓，是否致使它扭曲變形，但書寫是一種救贖與治療的方式，女性書寫也會是女性用以對抗失憶與失語的方法。從施叔青與李昂二姊妹「以家喻國」的家族書寫中，可以得見女性主體在家國論述之下有多麼的脆弱，當女性的永恆時間與線性的歷史時間相遇時，女性主體(或可說個人主體)的建立將會面臨巨大的威脅，即使透過空間的書寫，也難以擺脫以女體比喻土地、家國這樣的桎梏。

最後，跨越血緣限制而成的女性家族書寫，無疑是在女性認同與女性運動上有所超越，黃碧雲和周芬伶將「女性族群」視為一個整體，建立屬於女性的家族歷史，並且在書寫當中實踐屬於女性的流動、曖昧主體的建立。然而，衍生出來的問題是——能否脫離原有的二元對立思考，不再複製原有的二元對立局面？我們期待女性書寫所開創的不僅是顛覆黑白光影，而是更具開放與流動性的主體性確立。

