

## 國族・家族・女性－陳玉慧、施叔青、鍾文音近期文本中的國族/家族寓意

張瑞芬\*

### 摘 要

作為一種抵拒男性父權的聲音，女性家族史的書寫，就當代廣義的華人文學而言，從美國華裔譚恩美《喜福會》、《接骨師的女兒》，到嚴君玲《落葉歸根》，香港作家黃碧雲的《烈女圖》，大陸女作家張戎《鴻》、虹影《飢餓的女兒》與王安憶《紀實與虛構》，在在體現了近年來女性書寫主題從情慾到歷史的過渡。近來除大陸女作家蔣韻《櫟樹的囚徒》、陳丹燕《慢船到中國－范妮》、《慢船到中國－簡妮》外，台灣本土女性的家族/國族書寫，施叔青《行過洛津》（2002）、鍾文音《昨日重現》（2001）、《在河左岸》（2003），陳玉慧《海神家族》（2004），以及周芬伶《母系銀河》（2005）均頗值得注意。

除了「主體重構」(reconstruction) 意圖之外，九〇年代以降台灣女性家族史書寫，隱然已經以母系敘述取代父系，以空間感取代時間觀，甚且以放射狀取代線性的歷史學，並以記實性高的散文取代虛構的小說。這是女性異於男性史家，也異於傳統「歷史書寫學」(historiography)之處。它所呈現的空間細緻、抽象，且情感流動，在瑣細事物中，以片段、跳躍及拼貼的方式，建構起屬於女性記憶與想像的歷史版圖。陳玉慧《海神家族》象徵著外省第二代女兒對臺灣本土

---

\* 逢甲大學中國文學系專任副教授

的認同轉向；施叔青以《行過洛津》的七子戲班為臺灣底層社會造像，鍾文音《昨日重現—物件與影像的家族史》則游走小說與散文之間，詮釋母/女/與父/女情結。和外省第二代的「後遺民寫作」（懷想中國/父親），如張大春《聆聽父親》、駱以軍《月球姓氏》、朱天心《漫遊者》、郝譽翔《逆旅》，顯然有別。臺灣本土女性如何書寫自身，闡明生命，重構歷史，是為亟待探討的問題。

本論文重點，在於透過陳玉慧、施叔青、鍾文音近期文本（兼涵小說與散文），探討九〇年代以降台灣女性作者的家族/國族史文本，以及台灣女兒的家族/國族記憶重構與身份認同問題。文中偶取海外、香港及大陸作家相關諸作參差對照，但仍以台灣近年女性文本（尤以陳玉慧、施叔青、鍾文音三位）為主要討論對象。

**關鍵詞：**國族、認同、女性小說、陳玉慧

我和台灣都是孤獨的星球，但不管我怎麼移動，我的人生仍然圍著台灣繞行。

— 陳玉慧<sup>1</sup>

若想讓心靈真正的回歸本土，找回原鄉，我好像必須再次遠離……，把自己拋擲到世界最偏遠的角落去流浪、去飄移。在回歸的心路上，我必須把自己拋擲得越遠，才會回來得越快。

— 施叔青<sup>2</sup>

我是否能找到回家的路，家在何方？ — 鍾文音<sup>3</sup>

## 壹、《海神家族》與陳玉慧的台灣認同

二〇〇四年底，旅居德國的小說家陳玉慧，交出了她近年改變風格的力作—《海神家族》。這本作者自稱為「混合式自傳體」的長篇小說（原擬名為「千里眼與順風耳」），對作者本人及台灣當代文學兩方面都深具意義。對作者陳玉慧而言，在長達二十餘年的各式藝術創作（散文、小說、劇本）中，這是從未曾有的自我剖析與曉暢風格，類同於《聆聽父親》之於張大春的意義。而將多年來寫作的根由與身分認同的躊躇，和盤托出，從追尋自己的家史，認清「我是誰」，終至為自己的寫作找到心靈原鄉，這又完全和施叔青苦心孤詣建構的《香港三部曲》、《台灣三部曲》（第一部即《行過洛津》）同調。在台灣當代文學史上，陳玉慧和施叔青之所以特具意義，也正因為將自身等同於台灣命運的這一點寓意，和追尋中國父系傳統的男性作家，如朱西甯（《華太平家傳》）、張大春（《聆聽父親》）竟是背道而馳的。

「我感受到作為台灣人的苦痛，無父的悲哀，身分的懷疑，認同的渴望，歷史命運的影響，我感受自己的命運和台灣有多相像。你只能寫，……」<sup>4</sup>。二〇〇三年十一月接受德籍丈夫明夏（Michael Cornelius）專訪時，陳玉慧如是說。對於長久以來熟悉陳玉慧的讀者而言，這仍是一個意外與驚異的提示。至少在她早年的作品中，頗無由窺視這樣巨大的心靈苦痛，竟是她創作的根源。然而，「你

<sup>1</sup> 引自〈丈夫以前是妻子—評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，《印刻文學生活誌》3期，2003，11月，頁33。後亦收入陳玉慧，《海神家族》（臺北，印刻，2004年10月）。《印刻文學生活誌》3期中所刊載〈來自琉球的三和綾子〉一文，即《海神家族》第四章〈要是你們知道我以前有多孤單—外婆三和綾子的故事〉。

<sup>2</sup> 引自施叔青，《兩個笑列達·卡蘿》（臺北，時報，2001），頁16。

<sup>3</sup> 鍾文音，〈回家路遙，為亡靈奏歌〉，《在河左岸》（臺北，大田，2003）後記。

<sup>4</sup> 引自〈丈夫以前是妻子—評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，《印刻文學生活誌》3期，詳註1。

只有知道自己從哪裏來，你才有可能知道你要到哪裏去」。正如《海神家族》一書封面，被巨大迷惘與憂鬱籠罩的小女孩面容，顯露出一種對生命的懷疑與不安。這令人聯想起匈牙利猶太裔作家因惹·卡爾特斯（Imre Kertesz）的《非關命運》（英譯為Fateless）<sup>5</sup>，也是這子餘的生命，惘惘的威脅，映現在封面上孩童無知的眼眸中。

非關命運的，是二〇〇二年諾貝爾文學獎揭曉時，時任聯合報歐洲特派員的陳玉慧正是撰文報導因惹·卡爾特斯的人。<sup>6</sup>對因惹·卡爾特斯的「holocaust」文學（倖存者文學）<sup>7</sup>，以及夾在德文、猶太裔、匈牙利籍中的艱難處境，陳玉慧想必有一番和他人不同的體會。正如《海神家族》中所揭露的複雜身世，外祖母三和綾子來自日本琉球，父親馮信文是一九四九年隨蔣介石來台的中國人，母親靜子（林芬芳）日、台混血，最後主述者「我」嫁給了德國人。這種日本、中國、台灣、異邦各種質素的一次性置入，在家族史的呈現上，充分體現了台灣社會移民與殖民的混融（hybridity）屬性。這還不包括二二八事件中失蹤的外祖父林正男，因參加二七部隊而逃亡巴西的叔公林秩男，以及白色恐怖下入獄的父親馮信文。當然，外加上三代女性的悲情—抑鬱撫孤的外祖母，自小備受忽視，結婚後面對丈夫入獄與不斷外遇屢次自殺的母親，以及父親永遠缺席下心靈扭曲的女兒。

以母女三代為身世主軸，跨越不同國籍與文化，孤絕的童年，父母形同分居，由外婆撫養長大，最終以劇場、劇本編寫和小說得到救贖。陳玉慧非常容易令人聯想起日本女作家柳美里，<sup>8</sup>以及柳美里說的：「我的生命總是和他人隔著一條鴻溝」。所不同者，柳美里這位年輕小說家一出道即以書寫身世聞名，陳玉慧可是歷經了很長的時間逃離家園，以及逃離自己，致有德籍丈夫明夏所謂「憂鬱的汪洋大海」一般的文字風格。<sup>9</sup>陳玉慧的家，就如同柳美里《家夢已遠》所形容的，

<sup>5</sup> 因惹·卡爾特斯（Imre Kertesz, 1929-）為 2002 年諾貝爾文學獎得主。《非關命運》一書，以匈牙利文著於 1975 年，敘述十五歲時在奧許維茲集中營的親身經歷，對人性有深刻剖析。這本自傳性質的小說，於 1996 年譯為德文後，大享盛名，中文譯本於 2003 年，由天下文化發行。

<sup>6</sup> 因惹·卡爾特斯獲獎時，正客座講學於德國柏林學院，未幾，陳玉慧即以電話邀約的方式前往訪問。詳見陳玉慧，〈克爾特斯得獎前後〉，聯合報副刊，2002. 10. 11。

<sup>7</sup> 「Holocaust」源出拉丁文，泛指二次大戰期間德國以毒氣對歐洲猶太人的滅族屠殺。之後以集中營經歷為題材的作品，皆稱Holocaust文學。中文譯為「滅族」文學，或「倖存者」文學。一般認為義大利作家普里莫·萊維（Primo Levi, 1919-1987），和羅馬尼亞猶太裔的保羅·謝朗（Paul Celan, 1920-1970），比因惹·卡爾特斯（Imre Kertesz）更具代表性。參見鄭樹森，〈他不是頂級的一解讀 2002 年諾貝爾文學獎〉，中國時報副刊，2002. 10. 25。

<sup>8</sup> 柳美里（Yu Miri, 1968-），韓裔日籍小說家，高中退學後加入劇團，1997 年獲芥川獎，為日本新生代最受矚目的女作家。其書寫主題，多為家族和成長經驗。如《家族電影》、《家夢已遠》、《水邊的搖籃》、《命》等。

<sup>9</sup> 陳玉慧的憂鬱書寫，以《我的靈魂感到巨大的餓》這本散文集最為代表。她的散文，「具有銳刀般的透徹」，「文辭如硫酸般的觸及知覺，思維像向下挖掘般的進入記憶」，像靈魂沈默而嘹亮的回聲。丈夫明夏以「悲傷之海，憂鬱之聲」形容她。見陳玉慧，《我的靈魂感到巨大的餓》

父親親手蓋的房子，道具隔間俱全，但畢竟是個廢墟。

「她那樣的身世，若還能無愁無感，那真才怪」。七〇年代最早賞識陳玉慧，且為陳玉慧的第一本散文集《失火》寫序的小說家朱西甯慨歎而發此語<sup>10</sup>。陳玉慧在一九八七年出版的《失火》中（最接近自敘的就是〈失火〉一文），就隱隱透露了不尋常的身世之感，然而那些破碎的心情浮光，畢竟拼不出一幅完整的圖象。這些生命的碎片，除〈失火〉外，諸如〈生活筆記〉（時以「阿洛」為名發表於《三三集刊》）<sup>11</sup>部份內容、〈有話要告訴您〉（給父親）、〈愛的真諦〉（寫母親），都頗堪玩味。一直要到《海神家族》（2004）這部家族史的書寫，「她那樣的身世」，才真正坦露在讀者之前。甚至同年（2004）的短篇小說集《你今天到底怎麼了？》中那篇〈請問，那是你父親嗎？〉<sup>12</sup>，才都有了具體意義。

如果我們把一九七八年八月出版的《三三集刊》<sup>13</sup>第十三輯（《北方有佳人》）書末作者介紹抄下，相關於陳玉慧的記載是如此的耐人尋味—「阿洛，廣東東莞人，民國四十六年生，北一女中，文化學院中文系」。年輕時就讀文化大學中文系，身為朱西甯學生的陳玉慧，和蔣曉雲、蘇偉貞諸人一樣，被廣義的收編於「三三」的大中國意識之下。二十年後，陳玉慧遙寄母土的〈給台灣的一封信〉（《巴伐利亞的藍光》）中，那可疑的「廣東東莞人」標記無疑已經消褪。正如八〇年代中期，還帶著幾分胡蘭成腔調的〈桃樹人家有事〉（此篇題其後陸續為朱西甯、朱天文移用）此一小說標題，終於落實成了《海神家族》—媽祖及其部將千里眼和順風耳，和祂們庇蔭下的海島子民。道地一個台灣的符徵（Signifier）與符旨（Signified）。

從「三三」時期的「外省第二代」，到《海神家族》中「台灣女兒」的國族與身份認同轉向，陳玉慧走過一整個八〇年代的飄流人生。她旅居法國、紐約，

（1997，聯合文學）序言。

<sup>10</sup> 引自陳玉慧《失火》（1987，三三書坊）書前朱西甯序言。朱西甯在此文中，甚且將陳玉慧與陳星吟的才氣與身世複雜並觀。實則陳玉慧之認同困境，遠超過宜蘭律師陳逸松（曾資助吳濁流《台灣文藝》）之女陳星吟。季季〈星吟、晚蟬、寶斗里〉一文可參考，中國時報副刊，2004.9.8。

<sup>11</sup> 陳玉慧以「阿洛」為筆名，在《三三集刊》寫「生活筆記」次數凡二。一為第十三輯《北方有佳人》（1978，8月），一為第二十六輯《看戲去也》（1980，11月），篇題均作「生活筆記」，前者曾收入第一本散文集《失火》。以最早的這幾篇作品來看，誠如朱西甯所言，「善分不善合」，敏慧有餘，整體感稍欠。

<sup>12</sup> 陳玉慧〈請問，那是你父親嗎？〉（收入短篇小說集《你今天到底怎麼了？》，二魚，2004），故事主軸是馮信文與情婦蘇明雲生下的女兒蘇美微，在公司徵才面試中，巧遇幾至不識的父親和異母妹妹。小說中連姓名都與《海神家族》主角人物相同。

<sup>13</sup> 《三三集刊》始於1977年《蝴蝶記》，終於1981年《戰太平》，凡28期，由朱天文、朱天心、仙枝等人合編。三三同人以胡蘭成為精神導師，朱西甯為大家長，在七〇年代，由於大中國意識和眷村屬性，成為鄉土文學的對立面。詳見張瑞芬，〈明月前身幽蘭谷—胡蘭成、朱天文與「三三」〉，政大中文系《臺灣文學學報》四期（2003年8月）。相關論點，張誦聖、劉紀蕙、楊照、黃錦樹、鍾怡雯、莊宜文亦多有發明。

熟諳多國語言，改習戲劇表演，並從事散文和小說創作。除了小說《徵婚啓事》（1992）、《深夜走過藍色的城市》（1994）、《獵雷——一個追蹤尹清楓案女記者的故事》（2000）略可窺探她真實經歷過的人生外，一九九七年出版的散文集《我的靈魂感到巨大的餓》其實已經隱隱道出她多年來的不安，以及不安的緣由——「流亡或流浪是一種精神狀態，你不一定在國外才感到無家，你很可能在自己的土地上便覺得是個異鄉人」。一九九四年與陳玉慧結婚的德國編輯丈夫明夏（Michael Cornelius），在《我的靈魂感到巨大的餓》書前序言這樣道出陳玉慧創作上強烈的「失根」（或稱「無家」）風格，和類似德國詩人里爾克（Rainer Maria Rilke）<sup>14</sup>《時間之書》一樣驚人的悲傷與苦楚。在陳玉慧《我的靈魂感到巨大的餓》中，〈七〇年代的愛情生活〉一文，即影影綽綽倒映著《海神家族》中真正登場的幾個主角人物。

《海神家族》這一本家族史小說，耐人尋味的是主體寫母土（台灣）與母系家族認同——外祖母尤其為全書中心（媽祖即隱喻外祖母三和綾子）。事實上，引發寫作的真正發端，或恐是尋找生命史上永遠缺席的父親。陳玉慧二〇〇一年散文集《你是否愛過？》，在無止盡的旅途飄泊中，就提到偶然閱讀雷蒙·卡佛（Raymond Garver）寫父親一生的書，不覺熱淚盈眶<sup>15</sup>。生命中的無家無根之感，何以疏離的父女兩人，竟相似若此？

二〇〇二年陳玉慧《巴伐利亞的藍光——一個台灣女子的德國日記》，以日記、獨白、嚙語的方式，反芻這個長久以來「應殺掉父親，還是與之和解」的噩夢。在《巴伐利亞的藍光》自序中，陳玉慧用一種逐漸能面對自己的澄明心境，道出「我曾經多次像雷蒙·卡佛一樣，有個像他那樣寫過的故事，但我一直還沒動筆」。在巴伐利亞的藍光下，因為丈夫的愛，頓覺天地之大，再無所謂逃離，亦無須再逃離。陳玉慧自問：「我還是那個有一天要向父親證明『他曾經錯待了我』的那個孩子嗎？」（P.133）。《巴伐利亞的藍光》書末附錄的〈給 W 的一封信〉，如果說是自己和另一個自己對話，〈給台灣的一封信〉就等同於和自己的身世和談。〈給台灣的一封信〉一文，有種莫名的急切和焦慮。那焦慮，開啓了寫作《海神家族》，追溯身世之謎的契機，並預示了與往事和解的可能。

陳玉慧〈給台灣的一封信〉裡說：「你無父無母，甚至無名。籃子裡都是一些誰也不需要的東西。……你尋找著出路，……我只是和你站在一起，綠燈一直不亮」。<sup>16</sup>陳玉慧的失根之感，終其一生，沒有謎底。是因為那幾乎不曾存在，並

<sup>14</sup> 陳玉慧〈時間之臉〉一文（收入《我的靈魂感到巨大的餓》），和里爾克詩作《時間之書》頗有相應的涵意。陳玉慧後來在台北優劇場編導了「那年沒有夏天」一劇，即里爾克和情人沙樂美之事。見陳玉慧，〈那年沒有夏天〉，《中國時報》2004.5.28。

<sup>15</sup> 陳玉慧，《你是否愛過？》（臺北，聯合文學，2001），頁85。

<sup>16</sup> 陳玉慧，〈給台灣的一封信〉、《巴伐利亞的藍光》（臺北，二魚，2002）附錄。下文所引，見〈丈夫以前是妻子——評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，《印刻文學生活誌》2003，11

且即將永遠缺席的父親嗎？這父親徒有血肉至親，並無半點情感黏附。正如台灣，這個無父的海島。「台灣被出賣割讓，台灣被殖民宰割，集體潛意識裡有無父和弑父的恐懼和糾纏」。無父的悲哀，身分的懷疑，「我感受到自己的命運和台灣有多相像」。父祖無以聆聽，在命運的巨大悲哀下，小女孩眼眸中映現深不可測的神祇。那早年護衛先民渡海來台的女神—媽祖，祂伸出一雙憐憫寬容的巨掌，包覆了創傷的心靈。

陳玉慧《海神家族》始於尋找缺席父親，終於認同苦難母土。這是和男性家族史如朱西甯《華太平家傳》、張大春《聆聽父親》迥異男性家譜截然不同的書寫策略。<sup>17</sup>外省第二代眼中的父親，和台灣女兒眼中的母親，看似完全兩回事，在陳玉慧身上，竟是二而一的。父親缺席，對母土的認知亦破碎支離的陳玉慧，她說：「我不但在尋找父親，終身也在尋找一個母親」。<sup>18</sup>對陳玉慧來說，幼年的父親固然是缺席的，母親則如拼貼圖畫一般，不實際的存在著。像加勒比海黑人女作家牙買加·琴凱德（Jamaica Kinkaid, 1949-），《我母親的自傳》（The Autobiography of My Mother）<sup>19</sup>一開始，母親就死了。而這個夢中都不得見的母親，彷彿透過想像與書寫，以文本的方式始得復返。《我母親的自傳》因之成為傷逝（melancholic）之書，書寫母親，等同於尋找自我的過程。尤其在後殖民寓意上，父親是愛爾蘭和非洲人混血，母親是加勒比海人，牙買加·琴凱德的生命等同於多明尼克島國被殖民的隱喻。她對父親的離棄愛恨交織，對未曾謀面的母親充滿渴慕，這身世之感，是怎樣一種永恆的匱乏與扭曲的憤怒。

不同於男性作者，陳玉慧選擇從傅柯（Michel Foucault）所謂歷史的縫隙（rapture）<sup>20</sup>出發，打破線性延伸的（linear extension）男性思維與歷史記憶。她的家族史小說，除了「挑戰大敘述」<sup>21</sup>，以母系歷史為主軸，隱含後殖民女性主

月，收入陳玉慧《海神家族》。

<sup>17</sup> 朱西甯《華太平家傳》（2002），以最後二十年精力成就「一個人的聖經」，張大春《聆聽父親》（2003），則在父親病榻前為將出世的小兒張容書寫父祖的榮光。二書之山東方音與故事情境，亦頗相似。

<sup>18</sup> 〈丈夫以前是妻子—評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，《印刻文學生活誌》2003，11月。

<sup>19</sup> 牙買加·琴凱德（Jamaica Kinkaid）的《我母親的自傳》寫於1996年，是居美後回望身世之作，中譯本2001年由大塊文化出版。莊宜文，〈扭曲的憤怒—評《我母親的自傳》〉，聯合報讀書人版，2002.5.5，可參考。

<sup>20</sup> 傅柯的「知識考掘學」（archeology）認為，人類歷史演變中，存在著無數的斷裂與縫隙，一切的連續性或一統概念，都是人為的。我們應該去挖掘不同的大小話語（同一時代中的不同聲音），離棄以時序為基準的縱軸，轉而探討以空間為橫斷面的歷史。見王德威譯，傅柯，《知識的考掘》（臺北，麥田，1993）。

<sup>21</sup> 陳芳明指出，解嚴後的女性書寫，如平路、李昂、施叔青，挑戰並批判傳統歷史觀念與敘述美學，已經幾乎形成一種新的女性知識論（Feminist epistemology）了。參見陳芳明，〈女性自傳文學的重建與再現〉及〈挑戰大敘述—後戒嚴時期的女性文學與國家認同〉，二文皆收入陳芳明，《後殖民台灣—文學史論及其周邊》（臺北，麥田，2002）。

義的「主體重構」(reconstruction) 意念外，多線並行的敘事方法，也是令人耳目一新的地方。用陳玉慧自己的話來說，書中每一個人物的故事如同一個獨立的房間，也像用寶石串連成一條項鍊，每章的標題形同一個謎語，全書在分立中有統合。<sup>22</sup>陳玉慧的《海神家族》，在技巧上，倒與張大春《聆聽父親》有著異曲同工之妙。

《海神家族》一書，故事從主述者「我」偕德國丈夫返家紀事倒敘。以媽祖及其部將千里眼和順風耳兩尊神像，拉開各線分支(外婆、外公、二叔公、父親、母親、姨媽、我…等)。平均分佈的支線，並不偏重任何一條線索，使它呈現一種帶著距離的旁觀，與平等的凝視。人世紛繁，俯瞰眾生，各章於緊要關頭，嘎然而止，毫不拖沓，絕少情緒渲染，卻留下無窮餘味。這種「輻輳式」的結構，類似周芬伶近來仿女性家史的小說《影子情人》(紀大偉稱之為「網狀結構」體，或有稱為「多元中心」者)。<sup>23</sup>歷史的入口並不只有一個，正如這部集多篇各自獨立個體而成的長篇，所有各自存在的理由，都構成歷史無可或缺的一部份。

陳玉慧的《海神家族》，故事從外祖母說起。來自琉球的日本少女三和綾子，來台訪未婚夫吉野(時任霧社馬力巴駐在所警察)，不意驚逢霧社事件後吉野慘遭殺害的事實。送吉野骨灰返回琉球的同時，綾子結識了台灣青年林正男。次年(一九三二年)綾子在與林政男通信年餘之後，再度來台，與林正男成婚，並陸續生下三子。一九四二年，日軍太平洋戰事慘烈，熱愛飛行的林正男拋下妻兒，遠赴菲律賓參戰。綾子日夜敬拜媽祖神像，祈願丈夫平安歸來。心靈的虛空，終使小叔林秩男和綾子發展出一段無可抑遏的私情。

終戰之後，綾子的噩運，終於在丈夫歸來，並莫名失蹤(被槍決於馬場町)，以及林秩男二二八事件後武裝抵抗國民政府並亡命天涯之後，達到頂峯。她懷了林秩男的女兒一心如。綾子這默守一生的兒女身世之謎，以及對幼女心如的偏愛，也成了姊(靜子)、妹(心如)間永難解消的心結。主述者「我」，即為靜子所出。她所面對的，是一個自小乏父母照顧，十八歲負氣逃家嫁給外省軍人馮信文的母親。這悲劇延伸下去，是父親因白色恐怖株連入獄(主述者「我」自七歲至十七歲，父親皆在獄中)，父親出獄後，無休止的外遇和對靜子母女的傷害，導致作者飄泊天涯，無父無母，無枝可棲，心中充滿「我是誰？」的懷疑。

「千里眼」與「順風耳」，是木刻手藝精良的二叔公林秩男當年逃亡入山時，

<sup>22</sup> 見〈丈夫以前是妻子—評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧〉，《印刻文學生活誌》2003，11月。

<sup>23</sup> 周芬伶長篇小說《影子情人》(臺北，二魚，2003)，以澎湖的婆婆、媳婦素素、及素素的三位女兒九英、九雄、九陽，開展了各自獨立又相互串連的女性家族故事史。紀大偉〈歷史的天使〉作為書序，稱之為去中心的網狀結構，阮慶岳書評〈女人自己的十字架〉(《聯合報》讀書人版，2003.11.16)，則稱此為「多元中心的結構」。



連同媽祖、綾子，虔心刻就的四尊神像。那是林秩男被天羅地網追捕時，無邊恐懼中，唯一的慰藉與憑依。這也是林秩男遠渡巴西前，留給綾子唯一的信物與遺念。「我」從母親的垃圾筒中無心撿起「千里眼」與「順風耳」，天涯海角帶著他們伴隨自己飄泊，卻從不明白牠們是什麼？自己又是誰？神如果是可可靠的，那麼人和歷史呢？在綾子和林秩男天涯渺茫的期盼中，人世愛慾，比諸賬面上公認的歷史，是多麼真實。

如果我們將《海神家族》視為一個寓言。綾子無疑是媽祖的化身，也是台灣形象的隱喻。日本（綾子）之介入台灣的命運（既是加害者，同時亦為受害者），終究同化而為台灣百年性格中根深蒂固的一部分（書中的綾子，從不識媽祖到虔誠敬拜，祈願丈夫由南洋戰場歸來）。相對之下，中國，竟如同一個巨大的噩運與意外（父親晚年返回大陸，被詐騙錢財，且重病不起，由母親接回台灣安養）。悲情城市，飄流女島。在祖父、外公及父親一起缺席了的家裏，歷史事件錯身而過，外祖母、母親和「我」，形同無辜的路人甲，卻是風吹雨打不去的堅韌生命（像香港女作家黃碧雲《烈女圖》中的我婆、我母諸人）。

在陳玉慧的女性觀點（或母性觀點）中，凸顯台灣民俗信仰中的媽祖及其部將，並於各章節之末，附載儀式細則（諸如婚禮、喪禮、拜七娘媽、安太歲須知等），因之亦具有特殊意涵。梁一萍教授即認為：「本書的性別意識，在於作者將林氏媽祖視為守護並以她的護衛作為敘事之線」。<sup>24</sup>這個島在承受巨創的同時，她也是慈憫如母親的。她千手千眼護衛著自己，以及自己所從來，在巨大的歷史事件下，同時存在著的是瑣碎如螻蟻一般的人間浮沫。而血緣之繫，又使她（陳玉慧，或隱喻臺灣）道地是個「悲憐父親的女兒」。縱是飄流，因為繫念，她可以到達任何地方。如陳玉慧所說，與自己的身世和解。

## 貳、施叔青《兩個芙烈達·卡蘿》、《行過洛津》的國族寓意

陳玉慧的台灣主體認同和女性家族史建構，和施叔青一樣，兼有去國多年與異國婚姻兩大基底。九〇年代以降，施叔青陸續以《香港三部曲》、《台灣三部曲》等家族誌（Family Saga）小說，形成她的寫作主軸。這種家族誌小說，又稱「國族寓意小說」（foundation novel），藉家族的嬗變而濃縮國族的寓意，在第三世界文學中本為特色。施叔青的書寫，自香港而台灣，尤其香港處境隱隱有暗喻台灣的指涉，毋寧是「自我認同危機」（Self identity crisis）下的產物。<sup>25</sup>施叔青的文本，是以虛構呈現真實的敘事策略。她不去張羅自身家族世系的詳盡細節，而是以台

<sup>24</sup> 梁一萍，〈島嶼傳奇—《海神家族》〉，《聯合報》讀書人版，2004.12.12。

<sup>25</sup> 學界有關施叔青近期小說中國族認同與後殖民屬性的討論，王德威、廖炳惠、彭小妍、南方朔、郭士行、陳芳明皆有專文詳細討論。

灣社會底層作為切片，去呈現歷史背後的意義。在以小搏大，以邊緣（小人物）回望主流的姿態上，施叔青和陳玉慧是一致的。然而，如果說陳玉慧的《海神家族》是高度隱喻的文本（以海神媽祖隱喻綾子、台灣、甚至作者陳玉慧自己），那麼施叔青的《兩個芙烈達·卡蘿》（2001）和台灣三部曲第一部《行過洛津》（2003），和智利女作家伊莎貝·阿言德（Isabel Allende）<sup>26</sup>一樣，則是不斷強調後殖民文學裏的「對比」和「雙重視角」（double perspective）的家國認同書寫。

在《兩個芙烈達·卡蘿》中，施叔青藉「再現」墨西哥女畫家芙烈達·卡蘿（Frida Kahlo, 1907-1954），並插入卡夫卡的流亡宿命，探索現代人「失去心靈家鄉」此一主題。對應著出身台灣鹿港小鎮、紐約唸戲劇碩士，隨美國夫婿任職香港多年、目前搬回紐約定居的自己。使得全書顯現著清楚的兩層結構，層次分明，又環環相扣。表面上是探究女畫家的心理狀態與外在處境，實則尋訪的是自己失落的國族認同。除了以芙烈達·卡蘿對應作者施叔青自己一兩個生命處境相似的女子。再引申出去，所有的女子彷彿都有分裂的、拉鋸的兩個自我。全書不只是鏡像一般兩兩對映，甚且呈現多角稜鏡的視角，極為耐人尋味。

在施叔青《兩個芙列達·卡蘿》（2001，時報）中，除了芙烈達/施叔青、墨西哥/台灣的對映外，還包括以芙烈達·卡蘿的丈夫狄耶哥·里維拉（Diego Rivera, 1886-1957）對應施叔青（里維拉的本土藝術在強勢殖民壓迫下崛起，而施叔青在經歷六〇年代全面歐風的現代主義台北後終有本土文化的反省）；托洛斯基對應卡夫卡（烏克蘭猶太人代表工人階級的托洛斯基被史達林放逐，捷克猶太人卡夫卡在布拉格也無處容身）。這種混亂與對比，作為後殖民小說的特性之一，施叔青早在《香港三部曲》時即已充分展現。<sup>27</sup>

而我們不能或忘的，尤其是二〇〇三年底，施叔青歷時五年，終於蘊釀寫成的《台灣三部曲》之一《行過洛津》<sup>28</sup>。這部言明「為台灣立傳」，自認為「最高使命感的一次創作過程」的小說，發揮了「以小搏大」（從細微處窺探史家未曾發現的生命力）的企圖心。從後殖民到女性主義（南方朔、陳芳明），甚至民間底層文化的生命活力（黃錦樹、邱貴芬），都被評論界注意。<sup>29</sup>其中，七子戲班優

<sup>26</sup> 伊莎貝·阿言德（Isabel Allende）的叔父，即 1973 年智利政變中被殺的民主派總統薩爾瓦多·阿言德。伊莎貝·阿言德後來移居委內瑞拉，小說《精靈之屋》（The House of the Spirits）即一部書寫祖父家史的鉅作，伊莎貝·阿言德因此被稱為繼馬奎斯之後的魔幻寫實家。

<sup>27</sup> 詳見南方朔，〈寂寞雲園與家族誌小說〉，中國時報，1997.9.8。

<sup>28</sup> 《行過洛津》（臺北，時報，2003）為台灣三部曲第一部，時間為清末。施叔青打算跳脫家族史的思考，以整個社會來呈現百年變遷。預計中的第二部，以日本殖民時期為範圍（從繪畫切入），第三部則是戰後國民政府時期。施叔青自謂，她的寫作一直到《香港三部曲》都還沒有使命感，足見《台灣三部曲》在她心中的重要地位。見〈施叔青—我的鄉愁，我的歌〉，《誠品好讀》，2004 年元月號。

<sup>29</sup> 南方朔，〈走出「遷移文學」的第一步〉，與陳芳明〈情慾優伶與歷史幽靈〉二文，並收入施叔青《行過洛津》序言。邱貴芬，〈召喚另類生活型態〉，中國時報，2004.1.18；黃錦樹〈地

伶許情／月小桂（相對於《香港三部曲》中妓女黃得雲影射被殖民的處境），他是一個反串伶人，這種類同於「去勢」的主體性喪失（與台灣的命運相仿）顯而易見。然而，作者另有微言大義。和《兩個芙烈達·卡蘿》的對比一樣，施叔青透過小說要說明的，是反串女身以邀男寵的許情，和裹小腳取悅男性的歌伎阿娟，「不一樣」的焦慮和徬徨。

直到這一刻，他和阿娟站在菱花鏡前，……他的心和他的身體分隔開來，一分为二，心裡那個他，清清楚楚地知道他和阿娟不是同類，是不一樣的。（《行過洛津》P.212）

當正史遇上野史，禮教面對人性，正如變童之於歌伎，真實與虛構頓時成爲明顯的反諷。在《行過洛津》卷五〈益春留傘〉一節中，扮演小旦的伶人（當時名爲月小桂）許情，當時與後車路藝伎阿娟同值青春少艾，他教阿娟如何「過眉」表示嬌羞，「放目箭」挑逗男客，卻在菱花鏡前並立的身影中，驚見自己不折不扣的冒牌性別與身份而不能自己。七歲即因家貧被賣入戲班，許情以在七子戲班中飾演「陳三五娘」中的婢女益春出名。第一次來台演出時正值嘉慶中葉。年方十五，扮相俊俏的他先後被郊商烏秋、洛津富商石家三公子包養參寵，甚至心甘情願在烏秋一手調教下，傅粉垂辮作女裝打扮，蹀躞纏足增添婀娜情致。然而，清清楚楚心底那個聲音，「不是同類，是不一樣的」，仍然說明了一切。

許情的焦慮，正如在歷史中失去原始身分，多方尋求外在認同的台灣。在《行過洛津》中，珍珠點、阿娟與許情、玉芙蓉都只是歷史舞台上繁華過眼的戲夢煙雲。在正典與傳聞，嚴正與荒誕之間。行過歷史的紅氍毹，台灣的歷史，負載著多面性格與多樣面貌。正如菱花鏡前的許情，在這一刻，他終於清清楚楚的知道，我與他人不是同類，是不一樣的。

施叔青寫的許情是台灣嗎？或者也是自己，以及這一路行來的認同轉向。

出身臺灣中部小鎮鹿港，六〇年代就「扛著現代主義的旗子走進文學」的施叔青，七〇年代在紐約研讀西方戲劇，卻在崑曲裏產生文化回歸的念頭。她和美國夫婿遷居香港，研究京劇、傳統戲曲，在香港整整十四年。在《西方人看中國戲劇》（1976）後，在六四民運那個對中國失去信心的轉捩點前，陸續有去泉州及大陸各地尋根的《指點天涯》（1989），訪問十五個大陸小說家的《對談錄—面對當代大陸文學心靈》（1989）諸作。

從對中國的文化認同，到對台灣故鄉的「國族」（nation state）認同，施叔青走過一段漫長的心靈道路。她先是以書寫《香港三部曲》，體認到香港命運與自

---

方戲與歷史劇場》，《誠品好讀》2004，元月號，與張瑞芬〈行過歷史的紅氍毹—讀施叔青《行過洛津》〉，《文訊》2004，1月號，對此書亦有討論。

己的連結，然後是台灣—這個心靈原鄉對自己的真正意義。《兩個芙烈達·卡蘿》，如果說是施叔青生命的「對照記」，《行過洛津》就如同是「為台灣立傳」。廣義來說，等同於為自己立傳（如施叔青所言，透過寫作「對抗失根」）。而台灣與自己，這種雙軌式（double tracking）並行的生命互動，正隱含傳記學者費雪（M. Fischer）所論<sup>30</sup>，亦正與陳玉慧家族史的書寫策略相同。

女性書寫自傳或家族史，西方自傳學者吉爾摩（Leigh Gilmore）視之為一個論述事實（discursive fact），它提供了種種權力論述（階級、種族、性別）交戰的場域，和抵抗/顛覆的模式。<sup>31</sup>女性主義學者如克里斯蒂娃（Julia Kristeva）和伊蓮·西蘇（Helene Cixous）論女性書寫，則不約而同的強調邊緣/異質，或放逐（exile）經驗。伊蓮·西蘇稱自我體內的異質為「內在的混沌宇宙」（interior chaosmos），類似克里斯蒂娃「自我的陌生者」（Strangers to Ourselves）。<sup>32</sup>易言之，那是施叔青「夢裡不知身似客」的異鄉情懷，柳美里的「我的生命總是和他人隔著一條鴻溝」，以及陳玉慧說的：「活在自己的土地都像去了異鄉」。

依美國學者保羅·傑伊（Paul Jay）的說法，自傳的主體是「一個被書寫的建構」，主體透過我們內心的投射而存在。<sup>33</sup>法國學者菲力普·熱納（Philippe Lejeune）也說：「寫自己的歷史，就是試圖塑造自己，這一意義要遠遠超過認識自己」。<sup>34</sup>在紀實與虛構間，創造歷史，重塑自己，某種程度來說，也是一種「追求真實自我的方式」（陳玉慧語）。也正因此，女性的家族史不必然完全吻合事實。陳玉慧真實生活中，其家族成員的結局，和《海神家族》不盡相同，〈失火〉中寫外公酗酒以終，顯與《海神家族》林正男被槍決有異。<sup>35</sup>施叔青筆下的香港或台灣，也都是以虛構故事呈現真實歷史的手法。

透過距離，彷彿才能把事情看清楚。施叔青和陳玉慧呈現的家族/家國史觀，

<sup>30</sup> Michael M. J. Fischer, "Autobiographical Voices and Mosaic Memory", in Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peters, ed., *Autobiography and Postmodernism*, p. 93: "Autobiography is often pursued through dual-tracking I will call mirroring, dialogic storytelling, and cross-cultural critique."

<sup>31</sup> 吉爾摩(Leigh Gilmore)1994年出版的《自傳學：女性自我呈現的女性主義理論》(A Feminist Theory of Women's Self-representation)，頗受後結構主義的影響。與稍早的女性自傳學者潔樂寧(Estelle Jelinek)、史密斯(Sidonie Smith)論點不盡相同。吉爾摩較集中討論身份認同和主體性問題。詳見朱崇儀，〈女性自傳：透過性別來重讀/重塑文類？〉，《中外文學》26卷4期，1997，9月。

<sup>32</sup> 蕭媽媽，〈我書故我在一論西蘇的陰性書寫〉，《中外文學》24卷11期，1996，4月。

<sup>33</sup> Paul Jay "Being in the Text: Self-Representation from Words-worth to Roland Barthes". Coneil Univ. Press, 1984。

<sup>34</sup> 菲力普·熱納(Philippe Lejeune)"Le Pacte Autobiographique"，中譯為《自傳契約》(楊國政譯)北京，三聯書店，2001。

<sup>35</sup> 陳玉慧〈失火〉一文(《失火》P.127)寫外公：「酗酒多年，幾乎每天醉在路邊，被不同的人抬回來」。《海神家族》中，林正男戰後由南洋歸來，即精神恍惚，最後疑似捲入二二八事件，

形同間關千里的「台灣遙寄」。<sup>36</sup>在她們筆下，台灣是一個與父母同而不同的兒女，有著倔強的眼神和不羈的血液。然而，歷史真正不可臆測的地方—不但感情和行爲模式可能遺傳，命運亦然。正如陳玉慧寫完《海神家族》後恍然大悟：「我的父母可能真的沒有愛過我，但有誰愛過他們？」天地不仁，迫害者或受害者的角色可能轉化或錯置，歷史的悲劇乃由此而生。在《海神家族》（第十七章〈在父親的房間裡〉）末尾，走進父親療養院病房，偕德國夫婿前來的女兒，心中是真的不在乎他的死活了。卻見父親抖顫雙手，從床底皮箱拿出一本貼滿女兒各式習作的剪貼簿，女兒因之大驚哽咽：

父親還在顫抖，他對你說，「我一直注意她，我知道她有一天會成為一個大作家」（陳玉慧《海神家族》P.264）

那個父親，原有著英俊的臉。聽古典音樂、舒伯特和蕭邦，平劇和崑曲。正如郝譽翔半自傳小說《逆旅》中所描述的父親，少年時俊美得成為劇團王牌小生，最後成了夜暗失眠時聽大陸王牌相聲，老來被續娶的大陸妹拋棄的獨居老人。駱以軍《月球姓氏》和《遠方》中重病被接回臺灣的猥瑣父親，則形同陳玉慧和郝譽翔父親傳奇的加總。同為外省第二代老么的袁哲生，在他筆下，父親也一樣是個衰敗形體和模糊輪廓。那個父親，只能在半夜書桌上留紙條和蒸餃，勉勵即將聯考卻失去鬥志的么兒。分得家產後，離家揮霍，最後死在一場街頭車禍中，只在地上留下一個人形輪廓。一個被全家稱為「那個外省仔」的父親。<sup>37</sup>

扭曲變形的，是歷史，也是外省第二代眼中的中國父親。然而，在台灣女兒書寫身世時，台灣父親的形貌又如何？母女間存在著的情感張力與命運糾葛，可與父親有別？鍾文音《女島紀行》、《昨日重現—物件和影像的家族史》、《在河左岸》的重要性，在九〇年代以下台灣女性家族書寫中，於焉浮現。

## 參、鍾文音家族三部曲中的漂流隱喻、父/女（母/女）情結， 與散文/小說混融特質

初看鍾文音《昨日重現—物件和影像的家族史》（2001，麥田），頗令人驚詫於其表現手法的特殊與建構歷史的雄圖。尤其是副標題「物件和影像的家族史」，加上序言中引普魯斯特和羅蘭·巴特對聲音、氣味、影像的詮釋，說明了這是一場以感官而非以知識追蹤身世的旅程。「就像夢遇見了夢」，是悼亡，也是傷逝，如同自己「孤獨的站在一棵靜止的樹上，睜眼望著這人世河流的岸與岸」（鍾文

失蹤（或稱被槍決於馬場町）。

<sup>36</sup> 此處借用加拿大籍傳教士馬偕博士 1897 年《台灣遙寄》（From Far Formosa）書名。

<sup>37</sup> 袁哲生，〈父親的輪廓〉，《寂寞的遊戲》（臺北，聯合文學，1999）。

音語)。

老照片中，光影依稀。周芬伶二〇〇〇年的《戀物人語》一書封面，比諸鍾文音，同樣顯現出半世紀前台灣中南部的鄉土氛圍。而周芬伶頗為擅長的「詠物」一路（類似羅蘭·巴特《戀人絮語》的執念），尤其與鍾文音心心相印。周芬伶的懷舊戀物，表現在一只葡萄柚、一部老電影、一張愛兒的六歲寫真照片，甚或蓴羹鱸膾、窗紗婚戒之上。借物寫情，如亂針刺繡，表象是品類紛繁，背地裏卻針腳細密。這種女性書寫中的「瑣碎政治」，或「細節描述」，學者周蕾(Rey Chow)就指出，相當程度的破壞傳統的中心性。大歷史課題通通退到背景去，「在她們瑣碎的感覺中，社會那個集體的人性的夢，也一下一下地被切得粉碎」。周蕾即舉張愛玲為例，在她文字的「破壞」中，「我們所遇到的整個世界，其實也是一件細節，是從一個假設的「整體」脫落下來的一部分。」<sup>38</sup>

誰比鍾文音更理解「大歷史課題通通退到背景去」？在《昨日重現—物件和影像的家族史》中，張國周強胃散、白花油、小兒驚風散、正露丸、五分珠、三支雨傘標、鐵牛運功散、姑嫂丸，件件樁樁都是情感的地標，記憶的深井（為在台北都會的眷村姊妹朱天心，則是 Stand By Me、Don Mclean's Vincent、今宵多珍重、甄妮，以及英倫心心口香糖）。記憶可以改寫歷史，當然也可以僭越了歷史。比諸具體的人事，整個世界，其實也是一件細節而已。從《女島紀行》、《昨日重現—物件和影像的家族史》到《在河左岸》的鍾文音，其實一直服膺這樣反正相生的書寫美學，以及邊緣回望主流的姿態。鍾文音在《在河左岸》前言中，她說：

我在右岸寫左岸。我在破碎寫完整。我在熱鬧裡寫孤獨。我在紀實裡寫虛構。我在模糊中寫清晰。我在痛苦中寫快樂。我在家族裡寫個人。我在開放裡寫封閉。我在幻滅裡寫存在。我在遺忘裡寫記憶。<sup>39</sup>

《昨日重現—物件和影像的家族史》，全書由多篇獨立的散文組成，呈現出一株枝葉俱繁的家族樹。在記實的意圖上，遠超過鍾文音其他小說，更貼近她的心靈和感情。尤其是照片（影像）和文字形成的互文關係，幾近於兩種敘述聲調同時進行，所形成的震撼力可想而知（鍾文音近日出版的新作《美麗的苦痛》<sup>40</sup>，以影像圖誌、手札隨筆的方式出現，幾乎可稱為《昨日重現》的續集）。以家族中的個人為敘述支線，每一支線都是獨立個體，這一點又和簡媜《天涯海角—福爾摩沙抒情誌》（2002，聯合文學）不同。

<sup>38</sup> 參見周蕾，〈現代性和敘事—女性的細節描述〉，收入周蕾《婦女與中國現代性》（臺北，麥田，1995）。

<sup>39</sup> 鍾文音，《在河左岸》（臺北，大田，2003）楔子2，「遺棄的跌撞」。

<sup>40</sup> 鍾文音，《美麗的苦痛》（臺北，大田，2004）一書，自稱為「影像圖誌本」，接近札記體裁，「是生活愛眷和影像記憶所廝纏的有機混合體」。

就單篇抒情散文的純粹性和藝術性而言，簡嬪《天涯海角—福爾摩沙抒情誌》比起鍾文音《昨日重現》，無疑是技巧優勝的。如簡嬪自言，這是一首為台灣母土所寫的抒情史詩。從追根溯源的家族史，拓而廣之，寫成開枝散葉的台灣早期移民史。

「彷彿一隻蜘蛛回到當年海邊，尋找當年被風吹落大海的那張蛛網那般困難」，「簡」、「南靖」、「范陽」、「二十二世」是簡嬪唯一的九字密碼。優美如詩的抒情感性，搭配作者親手繪製的撲拙圖像，不惟「優美」（文字），甚且「壯美」（題材）。〈浪子〉寫父系簡姓自福建漳州來台墾拓；〈浮雲〉以小說筆法幻設葛瑪蘭平埔女子與漢人生下幼嬰，為母系根源開一扇想像之窗；〈朝露〉據簡大獅蒙難碑，鋪設出台灣民眾抗日史；〈水證據〉寫河畔水邊的童年。《天涯海角—福爾摩沙抒情誌》所書寫的，其實多為歷史事件的共相，遠非個人的私密記憶，是消去雜音後的美妙和弦，聽不到琴弦斷裂的暗啞拗折。和鍾文音比起來，簡嬪所書寫的（個人家史或台灣）歷史有抗日的悲壯歌哭，而無二二八的禁忌幽黯，猶如詩化（浪漫化、理想化）的歷史，是書籍簡冊中的尋繹與感情，而非陌上田隴的風日。《天涯海角—福爾摩沙抒情誌》觀望人世的角度，仍然是偏向從書卷史料中看歷史，遠非從破敗廢墟中撿拾生命遺骸，「被遺忘的天使」<sup>41</sup>一般的鍾文音可以比擬。

在鍾文音筆下，《昨日重現》中的家族人物（阿太、外婆、祖母、孀婆、母親…等，甚且包括男性），無一不是被歷史遺忘的天使，「無命無運的飄搖在生命這條破船上」。天地不仁，以萬物為芻狗。從母親暴戾不馴，粗鄙無文，有如「焚風」般的粗口與恚罵，可見出孳猛粗礪，同時又堅韌不屈如秋日芒草般的生命力：

妳咁是人生的？呀是畜牲生的？過年過節不想返轉回來，是在衝啥？給妳太自由啊，爬到頭尾頂瀾尿，真不是查某罔仔啊款！……」「妳不存錢，我已經老皮了，可不會給妳半角銀圓，到時陣，妳就叫阿爸不應叫母不應。（鍾文音《女島紀行》P.73）

講勿聽啦，伊是姻緣不濟，父母勞心的命。阮講壞壞尪呷勿空，輕採也有，伊還是沒交半個。我看阮這個庄子出去吃頭路的查某罔仔，返轉村內高跟鞋配套裝，胭脂抹紅紅，水噹噹，阿滿是穿得不搭不七，嫁沒人愛啦。（鍾文音《女島紀行》P.137）

尿怎不提去飲，飲死最好。看了才不會賭爛。（鍾文音《女島紀行》P.219）

<sup>41</sup> 鍾文音於《在河左岸》（臺北，大田，2003，P.216）中，以「被遺忘的天使」形容生活四周奇特的殘忍。賣菜的瘋阿珠、同班智障同學阿賜、重病弱智的姊姊小頌、每日走過精神病療養院的自己，與鐵窗內渴望逃出的病患。

幹……破病愛開錢，妳哪唔脫褲乎臭屎對電扇吹，死死卡歸去！（鍾文音《美麗的苦痛》P.173）

被爐火熄掉的轟一聲嚇一跳的女兒，面對的是一個邊往口袋找錢邊叨念「沒膽丁一么✓」的母親。<sup>42</sup>女兒長久以來承受言語暴力的感傷，與對母親的嫌惡是可以想像的。但也是這樣的母親，在女兒負氣離家並發燒躲在屋頂時，邊撫女兒額頭邊喊夭壽啲，趕緊抱她下去；夜晚在菜園摘菜到天明，擔心幼小的女兒一人在家，於是將她置於卡車上照看。衣架和鞭子的無情打罵，和女兒考上大學時一時高興竟把女兒整個舉起，都是同一個人—母親，母后，「我娘，我的天可汗」（鍾文音語）。

歷史是殘酷的，人的本體亦然。正如美國詩人安妮·賽克斯頓（Anne Sexton）自戕前裹上一件母親的外衣，她成了自己的母親，也是女兒，母女合而為一。表面上鍾文音對母親是畏懼退縮的，實則她也正因為母親堅韌的生命力而安然。正如鍾文音在〈我的天可汗〉（《昨日重現—物件和影像的家族史》）所說，母親同時擁有可汗的廣袤之力，又兼有釋放臣子的安然：

不論我泅泳在何方，不論那長江那大火要直直漫過來或是燃眉之急，我的小身子竟都安穩地坐在母親的背上。如鯨之背，光滑柔軟而溫煦，遇難則拱起我身，無難則讓我悠游。（鍾文音〈我的天可汗〉）

這生命的同體共構關係，反正相成的糾葛，其實很難用精神分析學簡化了「母女情結」，甚或輕易說為「愛與吞噬」的母女關係來規範。<sup>43</sup>貝爾·切夫尼（Bell Gale Chevigny）研究女性自傳，曾說：「女性有關女性的寫作是她們與母親的內在關係象徵性的再現，在某種程度上是再造自身。」<sup>44</sup>蘇珊·科普曼（Susan Koppe Iman）說法亦略同。<sup>45</sup>女性書寫中的母女關係，固然是尋找自我、再造自身的原點，其實「母親」的廣義指涉，甚可包含原鄉情懷等投射。這其實也是鍾文音家族三部曲（《女島紀行》、《昨日重現》、《在河左岸》）念茲在茲的「回家」意象。「我是否能找到回家的路，家在何方？」她自言這「家」和尋常定義的字不同。她所記憶的「家」，「是神識的原鄉，是心靈桃花源所仰止渴切，心寂懷想的回歸點，沒

<sup>42</sup> 鍾文音，〈在屋頂發燒記〉，《美麗的苦痛》（臺北，大田，2004）P.172。

<sup>43</sup> 張佩珍，〈台灣當代女性文學中的母女關係探討〉（2000，南華文學所碩士論文），將《女島紀行》與蔡素芬、蘇偉貞、廖輝英、張愛玲文本中的母女關係並列為「愛與吞噬的母女關係」：所謂「母親的破壞能力竄昇，從迫於生活的乏力應對，進而將怨懣情緒轉到幼弱的女兒身上，到可怕的黑暗母親，性格在扭曲後刻意凌虐子女，斷送子女的幸福，以求得報復的快感。」簡君玲〈若即若離—八、九〇年代台灣女性文學中的「母女角色」探討〉（2003，清大中研所碩士論文）四章三節，對鍾文音《女島紀行》亦稍稍提及，但未深入探討。

<sup>44</sup> 引自Gayle Greene and Coppelia Kahn編，陳引馳譯《女性主義文學批評》（臺北，駱駝，1995）P.125。

<sup>45</sup> Edelman, Hope, Motherless Daughter, Delta: New York, 1995.



有地址的家」。<sup>46</sup>

鍾文音的「家」，是歷史廢墟中的荒地浮嶼，大歷史背後的殘破布景。《女島紀行》的篇首題解：「獻給每個母親和在掙扎中的姊姊妹妹」，亦即後來書寫《昨日重現》家族史時，尤其偏重母系的緣由。女性與孤島的意象，凸顯了女性在歷史/社會中的邊緣屬性。《女島紀行》又特意將書中男子皆命名為動物（林蟬、朱織、存螢、家蟻），女人皆為植物（櫻丹、春蘭），甚且有以女性象徵島上的本體的意義：

這個荒荒女人村，冥想著每個女人都像是一座載浮載沈的遠古島嶼，走過苦澀邁出洪荒，包容著在她們身上踐踏遊移覆蓋終棄的昆蟲、爬蟲類、哺乳雄性動物。（鍾文音《女島紀行》P.242）。

就家族史的主題而言，九〇年代以下，偏重母系三代的女性書寫，有華裔作家譚恩美（Amy Tan）《接骨師的女兒》〈The Bonesetter's Daughter, 2001〉<sup>47</sup>、大陸作家張戎《鴻—三代中國女人的故事》（1992）、王安憶《紀實與虛構》（1996）、李彥《紅浮萍》（1996）（又譯為《紅土地上的兒女們》），以及蔣韻《櫟樹的囚徒》（2003）<sup>48</sup>。除了譚恩美以外婆谷琉心、母親路琳、女兒露絲三代身世道出寫作／文字的淵源外，大陸作家張戎、王安憶、李彥之女性家族史，其實都緊扣時代脈動，尤其和中共建國、反右、文革等大時代事件有著密切的連結，基本上仍是較為偏向男性「大敘述」的。在大陸女性小說家筆下，女性家族人物所扮演的，多半仍是傳統下承受時代悲劇的弱者，楊玉芳、夏德鴻（張戎的《鴻》）如此，關莫玉、范蘇柳（蔣韻的《櫟樹的囚徒》）亦然。

鍾文音於《昨日重現—物件和影像的家族史》中，她採取凸顯女性家族人物性格的方式，將父系作淡化的背景處理。傳統下承受時代悲劇的，成了男性。從表面上看《昨日重現》，父系和母系描寫在篇幅上大致相等：〈我的天可汗〉、〈小腳與轎子〉分別寫母親、曾祖母、祖母；〈以父之名〉、〈言師採藥去〉、〈大合照與缺席者〉寫父、祖父、三叔公。然而散文寫作畢竟較小說更貼近個人感情，在《昨日重現》中，曾祖、祖父、父親乃至被槍決的三叔公，幾乎全是隱形沈默的存在著的。鍾文音用照片、遺物（父親的「好年冬」汗衫、祖父的草藥書）、傳

<sup>46</sup> 鍾文音，〈回家路邊，為亡靈奏歌〉，《在河左岸》後記，P. 292。

<sup>47</sup> 譚恩美《接骨師的女兒》（中譯本 2002 年，時報文化出版），曾獲美國 2001 年紐約時報暢銷小說，基本上接續之前的《喜福會》（1989）、《百種神秘感覺》（1995）等母女小說拓展而來。《接骨師的女兒》將母女情結和中國甲骨文文字連結，「接骨師的女兒」指外婆谷琉心，是一本外孫女倒溯三代身世的小說。

<sup>48</sup> 張戎，《鴻—三代中國女人的故事》（北京，中華書局，1992）、王安憶，《紀實與虛構》（臺北，麥田，1996，）、蔣韻，《櫟樹的囚徒》（臺北，麥田，2003）。包括譚恩美在內，大部分女性寫家史，記實成分居多，只有蔣韻《櫟樹的囚徒》篇首明言范氏家族「純屬虛構」，與鍾文音《在河左岸》相似，家族故事只是用來點出「飄泊」「離散」的主題，此詳於下文討論。

說和想像（三叔公鍾心寬被捕時掉落橋下的眼鏡），來重建他們「曾在」的渺遠事實。而母親、外婆一系女性家族人物，則是言語警效外加年糕、酸菜、豆腐乳的撲鼻香，種種都在眼前。一隱一顯，正如攝影鏡頭，失焦的是日本敗戰、台灣光復、二二八事件、白色恐怖，特寫的是阿嬤的髮髻、赤腳，母親的粉盒、妝鏡、明星花露水。用瑣碎的日常物事，道出整個時空的氛圍。布袋戲結束後，小鄉鎮進入夏日的午寐中，昏沈的人躺在竹籐椅中，電視廣告叫囂著「囡仔罵罵嚙，瀆青屎，請用黑矸標—小兒驚風散」，「散」的尾字還伏纏著餘音，久久不散……。

49

〈我的天可汗〉一文，曾獲一九九九年聯合報散文首獎，也是《昨日重現—物件和影像的家族史》中，鍾文音全力寫母親，且成為《昨日重現》經典的傑作。性格迥異的母女，如伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）《看不見的城市》中的君王與臣子。在時空翻轉後，帝國成青塚，然而在依違和謬葛叢生之間，改不了「同是女人」的事實（鍾文音在約同時期的〈咖啡館裏沒有女人〉一文中，即感慨母親與回教國家中禁閉一生的柏柏女人並無差別）<sup>50</sup>。如果說曾祖母廖伴、祖母廖對、外祖母廖嫌、母親蘇秋貴，三代家族女性的生命，像秋陽下的濁水溪畔，芒草搖曳，是粗礪砂土中剖開的血紅西瓜，乾稻草燒的灶火，熊熊吐著火焰。那麼，本省女兒鍾文音筆下的父祖，就如同灶冷火熄後溫熱的餘燼。鍾文音自己這樣說：「最難忘的眼神卻非情人，而是父親」，「我為了取悅在天的亡父，我創造了自身的書寫」。<sup>51</sup>

「男人在我筆下都缺乏血肉，女性卻很立體，因瑣碎與感官的確是我描繪最多的」，鍾文音受訪時這樣承認<sup>52</sup>。以大歷史的角度來看《昨日重現》，〈大合照與缺席者〉中著力描寫的三叔公鍾心寬，由於二二八事件、白色恐怖受難者的身份，理當是鍾文音家史中最具歷史意義的戲劇化的焦點，<sup>53</sup>事實上，鍾文音不欲以歷史悲情博取注目。她在《昨日重現》中真正銳意經營的，除了母女情結，更且是〈以父之名〉一篇中，父女之間沈默而恒久的依戀。如學者張小虹所說，一種類似法國女作家柯蕾（Colette）和張愛玲文本中所呈現的，「在劍拔弩張的家庭意識型態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

<sup>49</sup> 見鍾文音，《昨日重現—物件和影像的家族史》，臺北，大田，2001，卷十「肉身流年」，頁 266。

<sup>50</sup> 鍾文音，〈咖啡館裏沒有女人〉一文寫於 1998 年，收入鍾文音，《永遠的橄欖樹》，臺北，大田，2002，頁 26。

<sup>51</sup> 鍾文音，《昨日重現》頁 125、143，〈以父之名〉。

<sup>52</sup> 〈鍾文音 V.S. 郝譽翔—三十女子的家族溯源〉，《誠品好讀》30 期，2003 年 3 月。

<sup>53</sup> 鍾文音，〈大合照與缺席者〉（《昨日重現》）所記三叔公鍾心寬事，原作〈心寬的時代〉，獲第一屆劉紹唐傳記文學獎。鍾心寬為祖父鍾有學幼子，畢業於虎尾高農，擔任鄉公所總幹事，對共產制度高度嚮往，與留俄的廖清纏共組新民主主義讀書會，事發，藏匿山上兩年後仍被捕槍決，親友皆連坐入獄。

飄忽如幽靈的父親。」<sup>54</sup>這一點，從鍾文音〈以父之名〉的父親形象素描（《昨日重現》），到〈萬事如意〉中的阿吉伯（《過去—關於時間流逝的故事》），以及鍾文音近作《美麗的苦痛》中，〈致亡父—以夢相見〉的殷殷致意，甚至稍早的長篇小說《從今而後》中，阿枝對大鶴的戀父情結，<sup>55</sup>均可見出。

「以悼亡為愛撫」，對一個庸碌一生，一無所有的渺小父親（相對於生命力旺盛的母后）。這個父親離家獨居，總是不在場而細瘦沈默的。他在山林作粗工，身穿廟宇或農會發的「好年冬」汗衫。米酒頭加保力達B，成為女兒對他的唯一和最終的印象。然而這個父親是典型歷經日據時期台灣阿爸的樣貌，時代的犧牲者（多像周芬伶筆下的阿爸—失學的苦痛，庶母的冷待，十歲時「滿口日語高唱皇軍進行曲」，在妻子的強勢下，滿懷失落的人生理想）。鍾文音〈以父之名〉中的父親，年輕時渺渺有個走船寫書法的夢，善於在田埂上用雙唇夾著薄葉，吹著日本歌曲，時常默許（寬容的看著）女兒從他褲袋摸走一些零錢。或許，他早也不言不語，看出這迥異母親的女兒，有著和他一樣任性的內在與敏感的藝術因子吧！父親只是啞啞了，寫不出也來不及寫出他人生的作品。像張愛玲的父親稱讚她的作文，像陳玉慧的父親收集女兒作品的剪報，真正從內心裏識得女兒生命本質的，竟是那看似疏離的父親。（簡嬪的戀父經典散文〈漁父〉，與此相較，便顯得唯美浪漫與一廂情願了些）<sup>56</sup>。

鍾文音《昨日重現》一書，以情感為訴說歷史的重心，在以散文和影像建構的家史上，成功的運用「瑣碎政治」、「細節描述」，將大時代、大歷史背景隱藏於小物件影像和小人物情感後面。這種以放射狀取代線性的歷史學，表現最典型的，就是三叔公和祖父。在白色恐怖中，三叔公逃亡入山，被拘捕槍決；祖父隱姓埋名，避居部山中行醫以終。這段台灣歷史事件的驚天動地，如同遠方的雷聲，只成為眾村寡婦與稚子「日子照樣要過」的淡淡背景。鍾文音以馬奎斯《百年孤寂》中的馬康多小鎮，比喻雲林二崙鄉的寂陽殘村，江湖草莽。邦迪亞上校（隱喻理想的開拓者三叔公）已然隨風逝去，真正在這土地上活下去的，仍是生生不息的女性，和這土地上堅韌如芒草的性格。

以殘缺示全體，以不完整寫完整，這渺如螻蟻的浮世眾生，其實是女性看世

<sup>54</sup> 引自張小虹，〈父親幽靈的悼亡書寫〉，《聯合文學》第12卷10期。

<sup>55</sup> 鍾文音，《從今而後》（2000，大田）一書中，尤華枝在與日本情人大鶴一段跨國不倫之戀與心靈啟發後，終於飛往紐約，追尋自我與獨立。此一故事原接續《女島紀行》（主述者為吳春滿）而來。女主角二人之名，乃緣弘一法師「華枝春滿，天心月圓」偈語而來。《女島紀行》原名《華枝春滿》，曾於1994參賽文學獎，雖未得名，頗為評審朱西甯讚賞。

<sup>56</sup> 簡嬪〈漁父〉，稱早逝的父親是她「遺世獨立的戀人」，收入簡嬪早期散文集《只緣身在此山中》（臺北，洪範，1986）。〈漁父〉一文的戀父傾向，黎活仁《林語堂、亞弦和簡嬪筆下的男性和女性》（臺北，大安，1998）有專文評論，鍾怡雯，〈從父親到戀人〉，收入《寫作教室—閱讀文學名家》，臺北，麥田，2004，亦有發明。

界與歷史的時候，與傳統男性史家最大不同處，也是九〇年代以下，解構而出的新思惟。以空間感取代時間觀，甚且以放射狀取代線性的歷史學，並以記實性高的散文取代虛構的小說。這是女性異於男性史家，也異於傳統「歷史書寫學」(historiography)之處。它所呈現的空間細緻、抽象，且情感流動，在瑣細事物中，以片段、跳躍及拼貼的方式，建構起屬於女性記憶與想像的歷史版圖。鍾文音的《昨日重現》便是這樣說明了一—這世界，命名的是男性(如同「文音」是祖父取的名)，詮釋的是女子。

相對於男性／傳統歷史學的線性時間觀，與慣於尋求重大事件與英雄人物作為標的，女性所書寫的歷史，相當程度反應了一種永恒、周期(循環)的相互並行。<sup>57</sup>甚且近年自「去中心」(decenter)的解構思考繁衍出《行道天涯》、《百齡箋》(平路)、《漂流之旅》(李昂)、《行過洛津》(施叔青)、《逆旅》(郝譽翔)這樣在虛實間游走，隱合「新歷史主義」(New Historicism)的文本。

歷史的「事實」(Fact)和情感的「真實」(Truth)是等同的嗎？馬克·夏卡爾有一畫作，即題為「時間是一條無岸之河」(Time is a River with no Banks)。寫一條河，就是寫河流本身，還是隱含著漂泊無所依止的涵意？正如鍾文音所說：「紀實本身隱含虛構，虛構也是某種紀實。」一條河流和兩岸，無關政治或國族寓意，卻寫出了生死與漂泊，支離破碎的情感和家族。這和六〇年代以下，台灣的「大河小說」(如吳濁流、鍾肇政、李喬的小說文本)以一條縱線，整合時代社會的變遷與群體的命運，有著極大的不同。<sup>58</sup>

《在河左岸》(2003，大田)這部鍾文音繼《女島紀行》、《昨日重現》而下家族三部曲的小說，源起於九〇年代末，鍾文音在巴黎塞納河畔旅次中，偶然間遙想起自己淡水的家園<sup>59</sup>。在「巴里」(淡水)與「巴黎」(法國)時空交感的一瞬間，鍾文音以虛構的故事寫真實的情感。《在河左岸》一書，以第一人稱的小女孩黃永真，構築出一個自嘉義移居台北都會邊緣的家庭流浪故事。鍾文音的「淡水」，正如大陸作家蔣韻的「伊水」，《在河左岸》和《櫟樹的囚徒》其實都藉著河水的流動/浮動意象，點出了非常類似的主題—在一塊土地上流浪，終生都是情感與故鄉的異鄉人。

<sup>57</sup> 參見克里斯蒂娃(Julia Kristeva)〈婦女的時間〉(“Women’s Time”)一文，《當代女性主義文學批評》(張京媛主編，北京，北大出版社，1992)。

<sup>58</sup> 台灣的「大河小說」，在主題和結構方面，介於「英雄史詩」(Saga)和十九世紀歐洲長篇寫實小說(Novel)之間，但更強調群體的命運。女性學者陳麗芬對葉石濤、李喬、鍾肇政、東方白等人作品之侷限，剖析甚明，詳見〈為伊消得人憔悴—尋找台灣〉，收入陳麗芬，《現代文學與文化想像》，臺北，書林，2000。

<sup>59</sup> 這段巴黎遊歷，鍾文音後來具體呈現在《情人的城市—我和苔哈絲、卡蜜兒、西蒙波娃的巴黎對話》(臺北，玉山社，2003)中。初履法國，即被扒手竊去錢包的鍾文音，徘徊巴黎左岸風化區，頓時憶起兒時八里故居的妓女戶情景。

鍾文音的「女性視野」，既已於《女島紀行》中揭櫫，《昨日重現》又再次作了一番尋根的記實展演，她還有什麼「訴說未盡」，或訴說不盡的家族情結嗎？透過一個自嘉義好美里鄉下移居台北淡水河畔三重埔的中下階層家庭，寫出在錯位的時空中，情感和生命的淪亡與破滅，與前兩本家族史（《女島紀行》、《昨日重現》）同史不同觀的「小說化家族史」。

「一直在告別，持續在源流」。是「悼亡」，還是「傷逝」？「移民」，還是「遺民」？鍾文音雖然在《在河左岸》書中，不慎（也可能是有意）掉落了一些指紋可與《昨日重現》比對（例如家產被佔的赤貧窘境，因思想問題被槍決的三叔公，母親的外省情人諸事，皆與《昨日重現》相同）。事實上，《在河左岸》是個全新的家庭故事，寫的是淡水河畔的畸零地，邊緣人。所謂「河水貫穿我的陰暗與光亮，洗滌發炎潰爛千瘡百孔的傷口」。學者梁一萍即指出，此處所謂的河流，是記憶的隱喻。通過記憶之河，昨日「以另一種方式再次流動」。<sup>60</sup>在鍾文音的文本中，仍然是「昨日重現」，然而和《昨日重現》不同了，鍾文音這次寫的是自己的精神原鄉（漂泊無所依止），事實上等同於稍後出版的長篇小說《愛別離》<sup>61</sup>，在分崩離析的一個家庭中，五個成員—林絕偉、夏妮娜、莊美凰、唐霜、大衛，各自出走的情感漂泊與體會。

鍾文音說：「在創作的跋涉旅程，即在描繪拼貼這座精神原鄉的失落幻滅，這座城堡、舍塔在人世風霜裡的蒙塵傾頹。接近此途徑的題材即生死、情感、愛憎、無常，而把此題材兜攏起來的單位起初即是家的二人組合與繁衍。為此我寫作的題材常環繞在我父我母和我自己，再擴大至其餘世事人子糾葛之情網……。透由身世的虛實共識，勾勒我對於人世浮游的喟嘆。」<sup>62</sup>（《在河左岸》後記）

《在河左岸》一書，除了以河水隱喻生命，「岸與岸」的情感對立/衝突意涵恐亦不可小看。在這個移民故事中，父親黃碧川是全家第一個隻身到台北城市打拼的人，兩年後（時已有外遇）才將妻子余樵樵和兒女、其他家人接到台北，落腳於淡水河畔的貧民窟、妓女戶之間。這一家人，堂叔開葬儀社，專事撿骨殯葬，表舅開照相館，父親任郵務快遞，大舅因案繫獄，母親則作各式小營生—賣飯糰、養樂多，打雜工，兼作媒人。從邊緣畸零地望向明珠般璀璨的都會中心，兩岸猶如不同的人世。黃永真的小學男友趙榮祖、林悼祖（兩個眉目俊俏的外省小孩）所代表的淡水河右岸人家，以及兩個小學童的台北遊歷記、希爾頓傳奇，堪稱此中代表。<sup>63</sup>

<sup>60</sup> 梁一萍，〈台北上河圖—鍾文音的家族三部曲〉，《聯合報》讀書人版，2003.4.6。

<sup>61</sup> 鍾文音，《愛別離》，臺北，麥田，2004。此書原名《旅人·旅人》，凡二十四萬字。鍾文音稱之為「五個移動者的生命祭文」，五種切片，皆是「我」之轉借/挪位。

<sup>62</sup> 見鍾文音，《在河左岸》後記，〈回家路遙，為亡靈奏歌〉。

<sup>63</sup> 見〈重返純真年代—我的男朋友〉，鍾文音，《在河左岸》，臺北，大田，2003，頁165-185。

「我們是異鄉人，城市的異鄉人，彼此的異鄉人，感情的異鄉人」。(《在河左岸》P.185) 透過邊緣視角，鍾文音所欲彰顯的，不只是城鄉、南北的差距，還有今昔、生死的對比。故事整整涵蓋了黃永真四歲到十六歲間（童稚到成長）十餘年的時光，「死亡經驗」和「情感破滅」是兩條並行敘述的主軸。鄰居妓女菊菊（又名「明珠」）攜女跳海自盡，童伴舒舒誤食鼠藥身亡，姊姊小頌（黃頌真）癲癩發作不癒，外公於洪水決堤中不幸滅頂。這家族「都擅長作華麗的死亡標本」（日據時期作蝴蝶標本外銷，本是外公賴以維生的獨門絕技），包括後來罹患肝癌去世的父親黃碧川，以及因精神疾病住入療養院的母親。

生命的破滅，還不如情感的漂流，來得令人絕望。河堤煙花巷的童年，使早熟敏悟的永真過早體會生之原慾與死亡的無奈。對永真而言，生命是一條不能回頭的長流，在父親決定北上謀生那個時間點即已引爆，父親到台北未幾，即爲了外遇不惜與母親離異，與其他家族成員成了漂流城市裡的異鄉人。這生命，「交歡即交悲」。於是，生命的異鄉人，包括了與父親同居的情婦年綺遙，同父異母妹妹年輕。對永真而言，或許再加上來自右岸的小學男友趙榮祖。在歲月無止盡的河水中，「我複製了父親流亡的心情，在這座城市漂流」。<sup>64</sup>

鍾文音「被遺忘的天使」（《在河左岸》P.216）一語，和「遺族之殤」之說（《昨日重現》P.214），因之使她的家族史書寫，推向一個（城市的）「遺民」境地。學者王德威在〈後遺民寫作〉論文中頻頻扣問的一是「遺棄」、「遺留」，甚或「遺傳」？所謂「後遺民」，是有關時間記憶的政治學，不只侷限於家國信仰破碎的身份，還有「時間軌道的衝撞，文化想像的解體，還有日常生活細節的違逆」。<sup>65</sup>準此稍寬的界定，本質上，僑民（李永平）、原住民（利格拉樂·阿女烏）或這個社會的邊緣人（舞鶴），包括鍾文音時光中的漂流紀事，都是零餘者，拾骨人，在歷史的破片與廢墟中，「被遺忘的天使」。

## 肆、結語

九〇年代以下的台灣女性文本，情慾之外，身世的探求與追索，逐漸成爲另一股書寫的主流。這身世的追索，或以族群/國家的認同爲主（如陳玉慧、施叔青、阿女烏），或以挖掘生命本質或情感歸趨爲要（鍾文音、簡媜、郝譽翔、朱天心）。無論是漂流、逆旅，或漫遊<sup>66</sup>，文學史家陳芳明早已點出，女性逐漸偏離傳統史家的因果關係或歷史進化論，以虛構、幻想、跳躍、斷裂，開啓了生動而豐富的想像。

<sup>64</sup> 鍾文音，《在河左岸》，臺北，大田，2003，P.251。

<sup>65</sup> 王德威，〈後遺民寫作〉，中央研究院「正典的生成：台灣文學國際研討會」論文，2004年7月。又收入《印刻文學生活誌》13期，2004年9月號。

<sup>66</sup> 陳芳明，〈女性自傳文學的重建與再現〉發表於2001年，收入陳芳明《後殖民台灣—文學史論及其周邊》（2002，麥田）。

這新世紀女性書寫的新地標，以台灣近年來看，施叔青（1945-）、陳玉慧（1957-）、鍾文音（1966-），這分跨老中青三代的代表，恐怕是書寫女性家族與歷史記憶最重要的三位作者。她們的文本特殊性，主要在於抗拒主流/男性史觀的姿態鮮明，著重母系歷史與瑣碎細節，寫作策略遊走於散文/小說，甚至民間說書曲藝之中。施叔青是道地鹿港女兒，鍾文音來自雲林鄉下，陳玉慧甚且是外省第二代，這三位作者，身世背景不盡相同，在台灣母土的認同寓意上，施叔青、陳玉慧允為代表；在女性與生命的漂移議題上，鍾文音是創作豐盛，極為特殊的一位。

完全不同的身世背景，居然能有神似的故事主角（陳玉慧家族史中的林秩男，猶如鍾文音文本中的鍾心寬；陳玉慧寫父親外遇的對象蘇明雲及女兒蘇美微，正是鍾文音故事中，父親的情婦年綺遙與女兒年輕的翻版）。當記憶統整了歷史，私我跨越了國家，看似為尋根與認同而來，不約而同的是，她們幾乎都是寫作的無政府主義者。與大陸女作家所寫緊扣歷史大事件的家族史相較，台灣近來的女性文本，似乎更擺脫傳統的歷史觀，發展出了迥異於男性的美學策略與技巧。

雖然「我非常認同我生長的土地台灣，我的書寫指向它的美麗與哀愁。但在文化上我取得的認同還是來自漢文環境」。鍾文音自己是這麼說的：「面對個人，還原生命的本身，我對國族對疆界實在沒興趣，我願意成為世界人」。<sup>67</sup>無獨有偶的，施叔青不止一次表示：「寫作是我的心靈原鄉」，以寫作為追尋自我心理治療的陳玉慧，她也說：「我的根便是我的母語文化，而不是一個地方」。<sup>68</sup>

在新世紀的前五年（2000-2004），外省第二代作家如張大春、朱天文、朱天心、駱以軍在台灣當代小說版圖上，仍然居於主流，旺盛的創作力備受文壇與學界矚目。他們的「後遺民寫作」（王德威語），是否如評論者郝譽翔所說，走到了「偏鋒」或「極致」上，而將遇到瓶頸，<sup>69</sup>仍未可知。但是很明顯的，有一股台灣女兒書寫家世的暗影潛流，悄悄席捲而來。施叔青，鍾文音和陳玉慧，縱使遠自天涯海角歸來，她們如秋日芒草般的倔強生命力，仍在內裡的荒原，蓬勃滋長。正如周芬伶最新散文集《母系銀河》<sup>70</sup>，在擺脫了淑德溫婉的寫作風範後，穿越了《汝色》、《世界是薔薇的》、《影子情人》和《浪子駭女》，回溯生命之河，並深入探勘女性生命情境，預料亦將為世紀初臺灣女性文本，再添一項新論述。

<sup>67</sup> 石康V.S. 鍾文音—在晃蕩與遊蕩之間，〈誠品好讀〉，2004年1月。

<sup>68</sup> 丈夫以前是妻子—評論家丈夫明夏專訪小說家妻子陳玉慧，〈印刻文學生活誌〉2003，11月。

<sup>69</sup> 郝譽翔，〈關於告別的、瓦解的，與正在誕生的…2000-2004年的台灣小說〉，〈文訊〉228期，2004，10月。

<sup>70</sup> 周芬伶，《母系銀河》，臺北，印刻，2005.4月。部分篇章，如〈密碼〉、〈遺珮〉，已先刊載於《印刻文學生活誌》18期（2005年，2月號）及諸多報紙副刊。

在文學的無邊疆界中，臺灣本土女性作家如陳玉慧、施叔青、鍾文音，加上周芬伶的近期文本，無畏的挑戰大歷史，書寫母系/母土身世，和眷村第二代主力作家群懷想無已的君父城邦，在臺灣當前最新文學趨勢中，或將形成無分主從，兩條並行的美麗河流。



Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences  
pp. 1-26, No. 10, Jun. 2005  
College of Humanities and Social Sciences  
Feng Chia University

# Nationalism, Familiarity, Feminine ---Implications of nationalism and familiarity in recent novels authorized by Chen Jih-hwei, Shih Su-chin and Chuang Wen-inn

*Frances Chang* \*

## **Abstract**

To be the voice against traditional father authority, the Taiwanese native feminine writings associated with nationalism and familiarity, such as “Passing though Lo-Gin” (by Shih Su-chin 2002), “Yesterday Once More”, “In Left Border of the River” (both by Chuang Wen-inn in 2001 and 03, respectively), “The Family of Sea God”(by Chen Jih-hwei 2004) and “Maternal Milky Way” (by Chou Fun-lin 2005), might deserve to pay attention.

Besides of the purpose for main body reconstruction, the Taiwanese feminine writings of familiarity since ‘90s appears characterized by feminine rather than masculine description, space instead of chronological viewpoint, eventually ridiculer but not linear historical angle, and realistic prose replacing virtual novels. Possibly, those natures might be responsive of diversity between female and male historians and quite different from the traditional ‘historiography’. The self dignity description, life interpretation and history reconstruction by Taiwanese female writers, might be

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Literature, Feng Chia University.

quite worthy to further investigate.

The current literature just focuses on '90s' Taiwanese feminine novels for Nationalism and Familiarity and their memory reconstruction and self identity for Taiwanese daughters, mainly through recent novels authorized by Chen Jih-hwei, Shih Su-chin and Chuang Wen-inn. The main content almost all targets Taiwanese recent feminine writers for discussion, although also is relevant to counter writers aboard or from Hong Kong and mainland China.

**Keywords:** Nationalism, Familiarity, Feminine novels, Self-identity