

（新）女性的出走與回歸

——以八、九〇年代《聯合報》小說獎為主兼論 媒體效應

蘇偉貞

成功大學中國文學系副教授

摘要

台灣重要報紙《聯合報》自1976年舉辦小說獎徵文以來，為傳媒公器在文學生產及議題演繹上做出了良好的示範，八〇、九〇年代女性作家紛由民間媒體創辦的文學獎崛起，創造了台灣女性小說的文藝復興時期，一般咸認媒體扮演了推波助瀾的關鍵角色，在此前提下，本文首先根據此獎項成績，梳理八〇年代初至世紀末得獎作品，參照三位女作家袁瓊瓊〈自己的天空〉、曹麗娟〈童女之舞〉與張瀛太〈西藏愛人〉《聯合報》小說獎得獎作品，勾勒一張女性出走書寫光譜，巧合的是三位作家分從家庭、性別、身分認同出走，建構出女性出走的三大面向，準此，女性出走不僅成為當代小說議題，也透過比較與前代女性作家有了書寫上的縫合；在另一層次上，三位女作家既發動了議題性，後續並未停止，三者都以自身事件回向媒體，不無與新時代媒材結合操作媒體效應意味！本文主要釐清與論證女性出走／回來的癥結，以及她們會不會回來與如何回來並兼論小說獎的媒體效應。

關鍵詞：出走、回歸、袁瓊瓊、曹麗娟、張瀛太

Fleeing and Returning of (New)Women: Sited in Novel Award of *United Daily News* between 80's and 90's and Media Effects of Literary Award

Su, Wei-Chen

Associate Professor

Department of Chinese Literature

National Cheng Kung University

Abstract

As a significant newspaper in Taiwan, *United Daily News* shows as a good model for the public press on both literature production and issue elaboration. In this sense, since most female writers rising from its Literary Awards in 80's and 90's, *United Daily News* is generally acknowledged as the crucial role which promotes the renaissance of the Taiwan female fiction-writing. Therefore, based on both the effort and the effect of Literary Award, this paper would approach the prizewinning works, including Yuan Qion-Qiong's "A Place of One's Own", Tsao Li-Chuan's "The Dance of the Virgin", and Chang Ying-Tai's "Romance in Tibet". These stories sketch varied female fleeing and writing spectrums counterpartially while the three writers respectively flee from their conditioned family, gender, and identity, which also stands for three dimensions of the female fleeing. According to this observation, an issue of women fleeing not only turns into an essential subject in fictions but exemplifies itself as the self-effect towards both literature and writing. So this paper would focus on the female characters in these specific fictions which cross 20 years of prizewinning works, firstly pondering on how to flee from different conditions, dissecting and demonstrating the complex between fleeing and returning of women, and finally proving whether women shall return and how to.

Keywords: flee, Return, Yuan Qiong-Qiong, Tsao Li-Chuan, Chang Ying-Tai

（新）女性的出走與回歸

——以八、九〇年代《聯合報》小說獎為主兼論 媒體效應

一、前言——（新）女性出走書寫的文學（獎）表現

自易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）劇作《傀儡家庭》（*A Doll's House*, 1879）¹的女主角娜拉（Nora）邁開覺醒的腳程以，來足足穿越了兩個世紀，眾所周知，塑造女性新象，娜拉是不可忽視的原型人物，而五四新文學刊物《新青年》則是帶娜拉進入中國的重要推手，²越界取鏡戲劇人物透過傳媒中介，《傀儡家庭》旋即帶動了彼時女性競相模仿及圍繞「娜拉現象」的大量探討風潮，連魯迅都在1923年於北京女子高等師範學校演講，題目便是「娜拉走後怎樣」，³因對象是女性，這篇名論針對性十足，但魯迅思考的意旨主要點名娜拉的出走是覺醒的第一步，但出走之後呢？她能從此展開全新的生活嗎？她能擺脫掉依賴的慣性嗎？她可能會後悔而回歸家庭嗎？以上議題即使時代更迭，仍值得深思。近代學者簡瑛瑛即從女性自身解析，是十分精闢的論述，她比較了中西劇作、文化差異及社會背景之後，認為娜拉角色的爆發性正反映了讀者／觀眾對自身困境的投射，如果將娜拉的西方身世與中國女性對調，娜拉與其說是「衝出西洋核心家庭（nuclear family）、父權中心制度的『女人』」，不如說她是從「中國傳統大家庭、家長中心制度被解放出來的『人』（individual human being）」。⁴概而言之，無論從戲劇面、社會面或文學面探討，娜拉都提供新女性議題的解讀角度，且通過傳媒影響深化了新女

1 亦有譯《玩偶之家》，本文統一用《傀儡家庭》。

2 1918年6月《新青年》以專號介紹易卜生，內容有胡適寫的〈易卜生主義〉及他和羅家倫合譯的易卜生《傀儡家庭》等劇作。

3 〈娜拉走後怎樣〉講稿日後分別刊載在1924年的北京女子高等師範學校《文藝會刊》6期及同年上海《婦女雜誌》10卷。

4 簡瑛瑛，〈叛逆女性的絕叫——中西「新女性」形象比較〉，《何處是女兒家》（台北：聯合文學出版社，1998.11），頁42-43。

性出走／回歸的文本與素材，亦是本文從現代媒體著手，探討台灣現當代小說中女性出走／回歸的文學表現的靈感來源。

關於女性出走的文學表現，五四女作家筆下不乏這樣的課題，以二〇至四〇年代丁玲《莎菲女士的日記》（1927）、蘇雪林《棘心》（1929）、蘇青《結婚十年》（1944）中的女性角色為例，分由情感、家庭、婚姻中覺醒出走，可謂出走／回歸題材的教戰範本，值得一提的還有丁玲的〈一九三〇年春上海〉透露了新式婚姻時空下夫妻相處的局限，小說中子彬與美琳是自由戀愛實踐者，但婚後子彬仍抱持舊思維：妻子得愛他所愛行他所行才是婚姻王道，美琳落得革命出走家庭，這分明是中國現代版的《傀儡家庭》；來到四〇年代，娜拉身影猶壯，張愛玲〈走！走到樓上去〉（1944）是更上一層樓展開娜拉啟示的社會實踐，張愛玲由自編的一齣戲做切入，談到劇中有個男人拖兒帶女投親，後來和親戚鬧翻了一時憤慨：「我受不這個，走！我們走！」妻子哀求：「走到哪兒去呢？」男人斬釘截鐵：「走！走到樓上去！」此一姿態的悲涼在於「開飯時，一喊他們就會下來，」張愛玲話鋒一轉帶到娜拉出走課題：

中國人從《娜拉》一劇中學會了「出走」。無疑地，這瀟灑蒼涼的手勢給予一般中國青年極深的印象。報上這一類的尋人廣告是多得驚人：「自汝於十二日晚九時不別而行，祖母臥床不起，母舊疾復發，闔家終日以淚洗面。見報速回。」一樣是出走，怎樣是走到風地裡，接近日月山川，怎樣是走到樓上去呢？⁵

張愛玲題解娜拉「出走」的核心價值在出走姿態的實踐與昇華，張愛玲筆下的角色無疑有些卑微，顯然是無法走到風裡日月山川裡，所以茅盾（沈雁冰，1896-1981）對丁玲筆下勇敢走出一番風景的女性角色如此驚艷就不足為怪了，茅盾讚其筆下女性為「叛逆的絕叫者」。⁶絕叫者代有傳人嗎？又有何可供發揮的空間場域？學者范銘如指出上個世紀八、九〇年代堪稱是台灣女性

5 以上有關〈走！走到樓上去〉敘述皆見張愛玲，〈走！走到樓上去！〉，《流言》（台北：皇冠文化出版公司，1991.08），頁97。

6 沈雁冰，〈女作家丁玲〉，《文藝日報》1卷2期（1933.07）。

小說的文藝復興時期，⁷不少女性作家由《中國時報》、《聯合報》兩大報舉辦的文學獎崛起，此一時期女作家最關心、專擅的書寫莫過於女性自身愛情及兩性議題，此論點將文學獎與女性小說形成迴路，證成女性主題的配置是女性作家創造力的泉源，潛在的呼應了女性主義學者阿貝爾（Elizabeth Abel）探討女性小說中的女性角色的互為關聯，她收集不同女性文學作品比較，發現不同文化背景的女性作品之間依然存有相似性，顯示了女性集體心理動因的存在，而女性集體心理動因決定了女性角色的塑造，使得女性文學異於男性，女性作家也是小說人物的雙重身分呼之欲出，⁸這樣的身分當然是複雜的，必須強有力的理論支撐，事實上早在1971年女性主義學者伊蘭·修華特（Elaine Showalter）已致力將女性作家當做一個群體來研究：

如果只是因為假設女作家寫作方式類似，或是她們都表現一種特別的陰性風格，則她們不應被當成一個特別群體來研究。但女人的確有一個特殊的共同歷史是適合拿來做分析的，其中包括許多複雜的考量，如她們和文學市場的經濟關係、社會和政治變動如何影響女性地位和她們個人生活，以及關於女性作家的刻板印象和其他種種限制她的藝術自主性之因素。⁹

女性作家既是共同歷史體，定義（新）女性，不妨以前文提到早期受過知識薰陶的女性作家丁玲、蘇雪林、盧隱、馮沅君筆下女性處境同時焊接女作家自身的投射建構脈絡，簡瑛瑛便肯定這個時代的女作家及其作品「展現了一

7 范銘如，〈由愛出走：八、九〇年代女性小說〉，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田出版公司，2002.03），頁151。

8 伊蘭·修華特（Elaine Showalter）著，張小虹譯，〈荒野中的女性主義批評〉（Feminist Criticism in the Wilderness），《中外文學》14卷10期（1986.03），頁95-96。

9 托莉·莫（Toril Moi）著，王亦婷譯，〈書寫的女人和關於女人的書寫〉，《性／文本政治：女性主義文學理論》（*Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*）（台北：巨流圖書公司，2005.09），頁59。或參考Register, Cheri, "American feminist literary criticism: a bibliographical introduction" in Donovan, Josephine (ed.), *Feminist Literary Criticism. Explorations in Theory*, (Lexington: The University Press of Kentucky, 1975) pp. 1-28。

種前所未見、獨特的『新女性』（new woman）形象。」¹⁰ 茅盾對此時期的新女性的定義更積極，稱她們是——從禮教的圈子，從「傀儡家庭」挺身出走者。¹¹ 要知道彼時文人一定程度的參與了文學革命、知識革命、情感革命社會人生問題的探討，知識社群透過禮教儀式轉化文學的現代性，李歐梵梳理五四文人的愛情革命現象，指證文人作家本身即是潮流領導者。¹² 而班納迪克·安德生（Benedict Anderson）小說與媒體重現（re-presenting）想像的說法，提供了解讀女性小說中女性集體心理動因技術上的手段及理論基礎，我們也可以在安德生所指透過小說的結構特性，可使讀者、作者、小說人物穿越時間形成想像共同體、深植於歷史與記憶之中的論述，¹³ 找到女性作家是共同歷史體的依據進而探討不同世代的小說議題互聯的可能性，再參照王德威對此獎項啟動的文化生產、譜系建構的論點，¹⁴ 本文於是思考《聯合報》率先於1976年舉辦小說獎徵文，為民間媒體身分投身文學獎做出良好的示範，一直以來有很高的評價，當然值得肯定，而長期累積的得獎作品形成的場域及影響力更不容忽視，是在這樣的基礎上，本文初步以范銘如「八、九〇年代堪稱台灣女性小說的文藝復興時期」為取樣時間範圍，梳理此時程《聯合報》小說獎作品，發現有三位女作家的得獎作很均勻的自八〇年代至世紀末，分別是袁瓊瓊的〈自己的天空〉¹⁵（1980）、曹麗娟的〈童女之舞〉¹⁶（1991）及張瀛太〈西藏愛人〉¹⁷（1999），三篇小說分據不同時期卻向我們層層揭示了（新）女性出走

10 簡瑛瑛，〈叛逆女性的絕叫——中西「新女性」形象比較〉，《何處是女兒家》，頁40。

11 張毓文，〈論茅盾小說中的「時代女性」形象〉，《浙江師大學報》3期（1986），頁26。

12 李歐梵，〈情感的歷程〉，《現代性的追求——李歐梵文化評論集》（台北：麥田出版公司，1996.09），頁147。

13 班納迪克·安德生（Benedict Anderson）著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*）（台北：時報文化出版企業公司，1999.04），頁28-29。

14 王德威，〈媒體、文學與家國想像〉，蘇偉貞主編，《時代小說（民國65年至89年）：聯合報文學獎短篇小說首獎集》（台北：聯合報社，2001.09），頁7-10。

15 袁瓊瓊，〈自己的天空〉，《聯合報》副刊，1980.11.14-15。

16 曹麗娟，〈童女之舞〉，《聯合報》副刊，1991.09.19-21。

17 張瀛太，〈西藏愛人〉，《聯合報》副刊，1999.10.13-15。

／回歸三個不同面向，究竟三篇小說是以什麼樣的創作手法及通過哪些媒介模式最後成為「共同歷史體」？針對以上提問，本文首先逐一分析三篇小說文本，繼而探討得獎作的創作與社會背景，如何反應在小說中從而展現作家雙重身分，又蔚成什麼樣的媒體效應？

二、八〇年代，袁瓊瓊〈自己的天空〉：家庭出走／回歸

一般咸認袁瓊瓊〈自己的天空〉揭開了台灣文學八〇年代以降新女性出走議題序幕，和〈自己的天空〉同屆不分名次並列獲獎的作品有黃驗〈冷熱胸膛〉、黃凡〈雨夜〉、黃鳳櫻〈畢業典禮〉、廖蕾夫〈隔壁親家〉、金兆〈顧先生的晚年〉，只有〈自己的天空〉刻寫女性議題，與同時期的題材相較顯得清新奪目，因此刊登時便備受矚目。說來女性必須擁有自己的空間並非新話題，英國女性主義先驅維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）20世紀初〈自己的房間〉即是最開創性的倡議，此「房間」意象主要革新女性創作空間觀念外，亦呼籲重視己身的經濟獨立權，娜拉處境正與後者遙遙呼應。而〈自己的天空〉從篇名到內容都有著「自己的房間」的潛在議題。小說開篇寫女主人公靜敏在餐廳溫順聆聽丈夫謝良三宣佈事情，現場還有其他謝氏親人，小叔良四及良七。事起於良三發生外遇，外遇對象是名歡場女子，說明了只是逢場作戲，偏偏外遇懷了孕，良三是婚姻裡有空間和經濟能力的一方，沒有離不離婚的麻煩，省事到讓靜敏暫時搬離，騰出的空間好讓外遇進入待產，說來這是家庭場域的被侵入，但靜敏結婚七年，未生孩子沒工作，換句話說，世俗標準衡量的婚姻場域裡，她沒有母親、專才、經濟產生者等其他身分支援，她只有單一的太太成分，該從何處又如何覺醒呢？

西方婦運在女性意識覺醒後，反對將婦女視為生育工具，強調婦女身體自主權，受美國婦運影響，七〇年代台灣婦女運動開始萌芽，1980-1981年台灣醫師公會在立法院鼓吹女性生育權護法，草擬《優生保健法》，其中一條法制為保障婦女的「子宮自由」權，召來傳統父權者的反對，這些反對聲音認為女性如果擁有「子宮權」，可自行決定要不要承受懷孕及養育事實，如果不

要，便可合法墮胎藉此「出走」。¹⁸靜敏無由經此覺醒，面對打擊，她只有：「一直哭，因為怕。」但靜敏靠什麼覺醒呢？她的無能形成護身符讓她安心的躲進良三的小世界，如今良三自行撕掉這張護身符，他給靜敏租房子，可「雖然小些，是套房，什麼都齊全的」，那種建立在「算定了她會聽話」的主觀性齊全，是連聽話慣了的靜敏都有著本能的反感：「信任他，就把人不當回事！」¹⁹於是她的內在被喚醒：「為什麼？」（〈自己的天空〉，頁135）這真是娜拉千古一問了。換言之，有看清楚真相的能力，才有可能生成「比較新鮮的女性」。²⁰這個轉化的過程的首要契機在靜敏聽聞良三要她搬出去時哭花了臉，定心下來後去洗手間整理儀容，包廂裡頭是良三兄弟們，她一個人在門外，一個他者，六神無主凝望餐廳電動門自行開闔，靜敏遂興起「很想走出去」的衝動，但旋即打消了念頭：「走出去又怎樣呢？」此處點出了靜敏的出走難題，暫時打消主意的靜敏經過熱呼呼人間味的廚房進入洗手間，抬頭看著鏡面反映出她清亮「過於精神」的眼睛，猛然明白了真相：「自己並沒那麼愛良三。」於是靜敏才得以帶著「自己並沒那麼愛良三」的動念重新入座。這時的靜敏內在已經有了變化，不明就裡的良三左一句：「還是吃點什麼吧？這店子是出名的。」（〈自己的天空〉，頁136）右一句：「你要研究一下這道菜，人家做的是真好。」（〈自己的天空〉，頁138）不拿傷害她當一回事，有助靜敏快速逸出良三的世界，但距離拉出來了，靜敏這時得以用「他者」的眼光檢視丈夫，他成為一個不相干的男人，「忘了他是自己丈夫」（〈自己的天空〉，頁138）她同情他的「外遇妻子」（菜做的）不好。她若不是良三妻子，就沒有無能不無能及身分的問題，不必管生不生得出孩子、認不認得路等等，她在這種情狀裡生出「漫漫、鬆懈」的感覺，簡單說催化了愛的初步覺

18 劉仲冬，〈國家政策之下的女性身體〉，劉毓秀主編，《台灣婦女處境白皮書：1995年》（台北：時報文化出版企業公司，1995.10），頁238。

19 〈自己的天空〉後收於袁瓊瓊《自己的天空》，後續引文皆出於此書，不另述，並直接於內文中標記篇名及頁數。袁瓊瓊，〈自己的天空〉，《自己的天空》（台北：洪範書店，1981），頁134。

20 彭碧玉、丘彥明紀錄整理，〈創作的潮向·風格的誕生——短篇小說總評會議紀實〉，《聯合報》副刊，1980.11.12。

醒：「我不要分居，我們離婚吧！」（〈自己的天空〉，頁139）她找到了出走的動機及姿勢。心理甦醒了，靜敏用離婚時良三給的錢開了家工藝材料行，有天良七來看她，目睹她的改變，良七對靜敏的評價是：「你變了，變得比較能幹。」（〈自己的天空〉，頁143）是她幫良七剪頭髮時，透過近身接觸年輕身體的儀式，她的內在開始覺醒：

手底下他的頭髮一搭搭，全是溼的，絲絨似的黑亮。她覺得自己沒法控制似的，要癱到良七身上了，她的頭沉了沉，良七的氣味泛上來，是煙燥帶了汗臭，全很淡。她這裡簡直就沒男人來過。

靜敏怕自己。（〈自己的天空〉，頁144）

此刻靜敏的身心覺醒於焉完成，從此不大定得下來，她結束了工藝材料行去拉保險跑外務，理由是「只有這個工作好找」（〈自己的天空〉，頁146）從婚姻出走的靜敏改寫了現實社會離婚女性工作弱勢的數字，根據勞委會1991年所做《台灣地區婦女勞工統計》調查，以1980年為例，未婚女性的勞參率有50%以上，有配偶或同居者不及40%，離婚或喪偶婦女勞動參與率更低，甚至不到20%。同時台灣女性工作角色和家庭角色的扮演上，當面臨家庭與工作之間做抉擇時，機會成本反映升遷受制的情況下，女性往往會放棄工作回到家庭，復歸傳統婦女的角色。²¹ 靜敏無婚姻家庭可回，倒給了她更多經練的機會，累積生活經歷百變成另一個人。

反觀良三，始終陷於舊關係模式，他是主體及操控者，他後來的妻，一如原先的靜敏被壓抑的謹慎溫馴內向，相較下，良三才是那個走不出去的人。但我們不要忘了，良三和靜敏都非十惡不赦的壞人，他們不過是一對普通的夫妻及男女，靜敏缺乏愛求愛，良三缺子求子，在各自的小世界奮爭，成為普通的男人和女人，如此看，才能瞭解靜敏的出走其實並沒有革命的成分，袁瓊瓊便自云「原本想寫婚姻中的倦怠」。但袁瓊瓊筆下的靜敏傳遞了一個重要訊

21 張晉芬，〈綿綿此恨，可有絕期——女性工作困境之剖析〉，劉毓秀主編，《台灣婦女處境白皮書：1995年》（台北：時報文化出版公司，1995.10），頁156-158。

息：不管真實世界或虛構女人，在婚姻狀況裡，安撫、掩飾得再好，仍潛藏「惘惘的威脅」。〈自己的天空〉發表5年後，袁瓊瓊亦離婚走出家庭，投入複雜的演藝圈成為專業編劇，這真是最詭譎的媒體效應了。她在一場接受女性研究學者簡瑛瑛的訪談大方陳述女性該「對自己負責」，且持正面看法：「離婚對我的自覺來說，有很大的幫助。」²² 班雅明（Walter Benjamin）認為所有以過去生活素材的書寫中預示了未來，他稱之為「向後閱讀自己」（reading oneself backward），²³ 誠然是。但如何從依者覺悟取回主體性，不妨對照〈自己的天空〉裡同樣離婚的劉汾。靜敏離婚後用贍養費開了家工藝材料店，和個性強悍、20歲前已經完成結婚生子離婚人生大事的劉汾做了對門鄰居，劉汾開洋裁店，前夫小丙經常來過夜，同樣是失婚如女性，劉汾的處境和靜敏卻明顯不同，靜敏被拋棄家庭婚姻外，劉汾雖離開了家空間，丈夫小丙才是那個「出走」的人，她讓自己成為另一個（家）中心，小丙來到她的空間，不是小丙要不要她回去，是劉汾要不要小丙來她「家」，她控制一切，她擁有主體性，但面對這樣的主從位置對調，女性恐怕一時難以全面適應，於是產生了不安及掙扎：

小丙只大地一歲，夫妻倆火氣都大。到現在都不算是夫妻了，小丙來過夜的晚上，他們樓上有時候還一樣兵兵亂響，隔天垃圾桶裡儘是砸壞的東西碎片。「小丙今天來。」她漫漫的說，心裡有事。（〈自己的天空〉，頁140）

所以從被操控者成為擁有主體，變的正是人，拜媒體效應，袁瓊瓊在一次訪談中，說出了她向後閱讀自己的心聲：「人要變的，要變才能『成人』。」²⁴ 離婚提供了靜敏一次次審視自己生「變」的契機，甚至因為跑保險認識了屈少節，體驗了從未有的感情，變成「另一個女人」：

22 簡瑛瑛，〈性、女性、新女性——袁瓊瓊訪談錄〉，《何處是女兒家》，頁226-244。

23 蘇珊·宋塔格（Susan Sontag），〈在土星的星象下〉，班雅明（Walter Benjamin）著，李士勳、徐小青譯，《班雅明作品選》（台北：允晨文化實業公司，2003.04），頁9。

24 袁瓊瓊，〈感想〉，《聯合報》副刊，1980.11.12。

她愛他愛到覺得自己全身洞明，在他面前，她靈敏得像含羞草，一點點動靜她都繃起來。（〈自己的天空〉，頁148）

愛情催化了靜敏轉變，走上了「成人」之路：

靜敏決定自己要他。那時候她三十三歲，在社會上歷練了四年，開始變成個有把握的女人。除了她自身的修飾裝扮，她學會運用人，懂得什麼人要怎麼應付，懂得什麼話會產生效果，她心思細密，肯靜靜聽人說話，結果學到了體會別人的感情波動，能窺測別人的想法。（〈自己的天空〉，頁147）

反觀離婚後的袁瓊瓊，為了謀生專注編劇工作，少於寫作，但在27年後，2007年起突然書寫出版「情書系」《孤單情書》四部網絡著作，「情書系」再度以情感背叛與創傷為訴求，她的讀者不免發現，不同的媒材，她筆下女性更非〈自己的天空〉單純自覺，不再透過一個虛構的女性靜敏傳達看法，袁瓊瓊攤開自己一段約二十年的感情上線「公審」，光纖傳播的載體空間、速度、人口都大、快、寬於報刊平面媒體，袁瓊瓊這回真人上場開講網絡版「自己的天空」，延續靜敏被丈夫欺瞞的出走情節，採取如此更強烈的手段，無非盤算藉由更快更大更寬的媒體效應切割這段情感與創傷，卻也使前後角色、文本內／外緣有了連繫，類此簡瑛瑛提出馮沅君自傳色彩的〈隔絕〉、〈隔絕之後〉是作者／敘述者與前後文本的相互唱和，此一敘事手法安排，與女性主義學者蕭瓦特（Elaine Showalter）的「雙重敘述論述」（double narrative discourse）有異曲同工之妙。²⁵

梳理了四〇年代轉進八〇年代女性的婚姻愛情書寫的進展，若進一步探尋女性書寫的媒體效應，初步答案在袁瓊瓊網路／紙本、小說／人生、虛構／真實交織成的《孤單情書》四部網絡著作裡，此系列不僅間接證明自四〇年代至八〇年代女性謀求改變的意志及袁瓊瓊「成人」的不徹底，也預示了女性出走沒有完成的時間表。反觀隨著媒材的更新，不同載體的開發，人們對女性處

25 簡瑛瑛，〈何處是（女）兒家〉，《何處是女兒家》，頁20。

境的資訊透過多元管道取得，《孤單情書》透過網路媒材傳播，更火爆的內容、更開放的姿態、更多元的聲音操演議題，作家是版主也是小說的敘述者，作者／讀者之間互動可以是雙方、三方、四方……無限，人人都可以上網對話，是讀者也是參與者，既後設又消費，真人實事的出走演出往往比小說更像小說，人物的掙扎看不見摸不著，很難引起共鳴，說得更現實點，小說角色的覺醒出走往往遠不如讀者下網走人快，如此，家空間再也不是最重要的可出走的空間，作家身分上，《孤單情書》版主／作家／敘述者／女性的的多重身分與〈自己的天空〉的差異更何止千里，靜敏放在這個時空恐怕得算退步女性了，但明明《孤單情書》的版主運用新式媒材無遠弗屆的特性大膽披露遭遇與心事，閱讀啟發上應該更直接刺激，然迴響與討論效應偏偏難現〈自己的天空〉當時，此一現象提示了我們，〈自己的天空〉內容較少的人際關係較傳統的互動方式適留出了寬廣的兩性反省空間，這樣的內容與時代接軌，換了時空媒材，情感形式不一樣，導致關係變質的爭吵效應便絕對不一樣，《莎菲女士的日記》、《棘心》、《結婚十年》都有著同一表達手法，〈自己的天空〉裡劉汾和小丙之間是更直接的例子，之前兩人吵到離婚：

劉汾心不大在，邊看巷口，她兒子快放學了，唸小學四年級，已經好大的個子。劉汾呱啦講著報上登的崔苔菁的新聞：「離了婚怎麼還那麼恨他。我跟小丙一離婚我就不恨他了，嘴也不吵了，架也不打了。」

……

靜敏應她：「最近你們是不大吵了。」

「咦。」劉汾驚詫：「那算什麼吵架，你不知道我們從前，簡直像我是男的，跟我打咧！」她下結論：「小丙現在成熟多了。」（〈自己的天空〉，頁140）

《孤單情書》裡的互動關係壓縮在視訊、電子通路光纖管線中，失去了人與人的實體觸碰的機緣感，難怪激不出以往的人際火花，但從另一角度看，靜敏作為袁瓊瓊筆下的虛構角色，反倒能避開現實的失落，靜敏可以說是中文小說喜劇版娜拉，但作者「要變才能成人」的人生／書寫歷程便難以如此

幸運，種種推演雖印證了從〈自己的天空〉到《孤單情書》，這位曾經「被視為拉開台灣女性主義小說時代的序幕」²⁶的同一作者再難引領風潮，但也說明了〈自己的天空〉在八〇年代的女性書寫的歷史地位並驗證了作者和時代媒體效應的共變關係。

三、九〇年代，曹麗娟〈童女之舞〉的性別操演

〈自己的天空〉雖創造了一個清新的女性，但怎麼看都不脫「娜拉」原型。及至1991年曹麗娟筆鋒一轉刻寫同性戀議題的〈童女之舞〉，一舉拿下《聯合報》小說獎首獎，「娜拉」至此變形成功。更巧合的是同年二月，台灣第一個女同志團體「我們之間」甫成立，〈童女之舞〉的出線，使得台灣的同志書寫／運動架起相互支援的橋樑。再加上女同志理論學者茱蒂絲·巴特勒（Judith Butler）同年出版的《性別麻煩》（*Gender Trouble*），張小虹喻為學術理論的襄贊，巴特勒生理性別、社會性別、欲望的主體等性別認同界定的論述，顛覆了世俗的性別定義，且其「性別操演」（gender performativity）強調性別不是可揮灑自如的角色轉換概念，²⁷以及「性別論述」兼括生理性別（sex）、社會性別（gender）、性傾向（sexuality）的多元思考，對本文有相當的啟發，某種程度可用來分析〈童女之舞〉裡的角色。

〈童女之舞〉主寫兩位青春正熾的女孩鍾沉、童素心從16歲至28歲間的情誼生成，如何攜手由「童女歲月」一步步邁向世故的成人世界。鍾沉是一個高挑不羈外型中性的眷村女孩，高中開學那天，她闖進了「兩隻嵌在臉上的圓眼睛像看到另一個世界」²⁸極女性化的童素心的世界，但童素心並非女同志，於是兩人相識以來周而復始的離別、重逢、離別，成為失落／成長的論證以及

26 江寶釵、范銘如，〈序論——姹紫嫣紅開遍〉，江寶釵、范銘如主編，《島嶼奴聲》（台北：巨流圖書公司，2000.10），頁5。

27 張小虹，〈女同志理論：性／別與性慾取向〉，顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》（台北：女書文化事業公司，1996.09），頁261-264。

28 曹麗娟〈童女之舞〉後收於《童女之舞》，後續引文皆出自此書，不另述，並直接於內文中標記篇名及頁數。曹麗娟，〈童女之舞〉，《童女之舞》（台北：大田出版公司，1999.01），頁17。

對同／異性戀情的想像與詰問。〈童女之舞〉似真非假的同性戀樣貌，在九〇年代還是很「先鋒」的議題，就因為先鋒，可做多元解讀，當年評審張大春即以作家的眼光指出「重返天真」是小說的真正主題。²⁹我以為這裡的「天真」，可與羅洛·梅（Rollo May）指稱的「伊甸園尚未墮落進意識狀態前的天真自由」相通，天真是一種純淨的狀態，羅洛·梅所謂「最初的自由」。³⁰此天真狀態隨著人的意識發展，最初的自由注定會崩解，當個體逐漸體驗自己和環境的差異與衝突，並了解到作為主體，置身在由客體組成的世界中，這種衝突包含了各種價值觀、戒律管束、道德批判等等，於是衍生出自我和世界分離、存在和本體的分裂。因之，作為天真自由象徵的伊甸園，就是分離的母體，人們只能永遠對之懷著憧憬。³¹但若論及重返天真或曰重返伊甸園的最大的難題，張大春認為是天真自由中所含有的為社會制度不容許的同性戀傾向，要知道同性之間的肉體關係禁忌，絕大的壓力來自社會或文化認同，³²要挑戰這條界限當然不容易。小說中的挑戰界限部分，顯示在鍾沅時而由童素心身邊出走時而忽然現身的橋段，見出了挑戰的掙扎，當掙扎達於邊界是童素心合於社會規範步入婚姻，童送喜帖到鍾沅家，鍾沅已經辦妥了移民要走：「我來不及參加了，機票已經 confirm。」這個畫面定格了分道揚鑣無由重返的結局，但童素心深知多年來鍾沅為維持兩人天真狀態的苦心與節制，最後一刻她願意跨越界限：

我輕輕抽下她手中的帖子，攔在旅行箱上，然後拉過她的手，緊緊握著。

「鍾沅——」我喊她。

「幹嘛？」

29 楊錦郁整理，〈清新·諷刺·顛覆：聯合報第13屆小說獎中、短篇小說決審會議紀實〉，《聯合報》副刊，1991.09.20。

30 羅洛·梅（Rollo May）著，彭仁郁譯，《愛與意志》（*Love and Will*）（台北：立緒文化事業公司，2005），頁398。

31 同註30。

32 同註29。

「我有話跟妳說。」

「我知道。」

「我一直沒說。」

「我都知道，真的。」（〈童女之舞〉，頁46）

都知道的鍾沅，可以做到不理會社會道德批判，同步越界，但她的愛使她無法「重返童真」，意即童素心的童女象徵才是她不斷擺盪在情慾間的原初信仰，近了又遠遠了又近，以距離瓦解出走／回歸的戲碼。譬如兩人同學才一年，鍾沅因為留級無法與童素心同班，於是她乾脆轉學，這也成為她不斷出走／回來的開端，鍾沅甚至只寄了短信告別：

高一下學期結束，鍾沅果然留級了。高二開學前幾天，我接到鍾沅寄來的一封短箋。

「我轉學了，再見。」（〈童女之舞〉，頁23）

及至考完大學聯考，高中階段的結束，童素心不久會離校離家，於是鍾沅回到兩人初識世界，任何事都沒發生似的找童素心一塊去海邊游泳後送她回家：

我才剛從後座跳下，鍾沅便調轉車頭，揚長而去。

我怔立巷口，搞不清楚鍾沅到底怎麼回事。忽地，自漆黑的馬路彼端傳來一聲驚天動地的呼喚：「童素心！」鍾沅扯開嗓子沒命放聲：

「童素心！我——想——妳！」

我木然站在原處，極目凝望黑暗盡頭，隱約可見鍾沅定定不動的形影。我緩緩張開嘴，也想對那頭的鍾沅大喊。聲至喉間卻窒塞難出——那一切曾經委屈、憂懼、恐慌無措的，又蔓延周身，將我牢牢網得動彈不得。

終於，鍾沅還是走了。（〈童女之舞〉，頁28）

對鍾沅此舉，齊邦媛認為這段情節就像亞當和夏娃被趕出樂園，回憶到

樂園的花草樹木，覺得那是他們一生最美、最乾淨最無所求的時代，³³ 這樣的理解基本上呼應了張大春「伊甸園」的說法。而出走／回來數回合，兩人關係畢竟有了累積，鍾沅渴望與童素心相守的身心都必須有個安頓，但事實擺在那裡，兩個女生如何重返延續生命的伊甸園？鍾沅退而非理性的尋求情感上的認同，她想知道自己和男生究竟有何不同，為什麼女生才能和男生做愛，於是她親身試驗和男生發生關係並且懷了孕，她對童素心自白：

「我沒有拒絕，因為我很好奇，我不知道男生和女生有什麼不一樣……做了以後我才曉得做愛很簡單的，不過可能還有一些別的什麼吧。」

……「比方說，我在想，兩個女生能不能做愛。如果我是男生我就一定要跟妳做愛。」（〈童女之舞〉，頁30）

顯然問題便在她們是兩個女生，於是「兩個女生能不能做愛」遂成為鍾沅與童素心關係最後與最初的界限，突破不了這道界限，就被困住。鍾沅懷了孕也解決不了問題，童素心陪鍾沅去打胎，這對兩人的內在情感是另一個層次的展開：

打了麻醉劑之後她便閉著眼睛安靜睡著了，……她裙子下面的兩隻腳敞開來，另別擱在兩頭高高的金屬架上。那兩隻會跳躍打水、蹄子一樣美麗的腳……我還是忍不住哭了起來。（〈童女之舞〉，頁31）

要回答「兩個女生能不能做愛」，鍾沅必須打破「男生和女生有什麼不一樣」的迷思。多年來，鍾沅的角色扮演忽男忽女，以女身與童素心結盟，因內在男生而離開，以交換身體體驗一陰一陽滋味，突圍同志界限，付出如此大的代價，童素心必須有所回應，她曾努力維持兩人關係，但已回不回最初的自由：

我曾天真的想要與鍾沅相伴，從十六歲時我就偷偷這麼想。在她奔跑

33 同註29。

的時候，在她游泳的時候，在她有難的時候，在她開心的時候，我都想伴著她。然我們能像日昇月落恆久不渝嗎？我們能一起吃飯穿衣睡覺相偕到白髮蒼蒼嗎？說我們是兩個不同世界的人不如說我們是兩個同樣的人——同樣是女人——這恐怕才是我真正不能擺平的罷！幾年過去了，越長大我便越膽小懦弱得無能承擔那樣的天真。（〈童女之舞〉，頁36）

「是兩個同樣的人——同樣是女人，這恐怕才是我真正不能擺平的罷！」於是童素心選擇由鍾沅身邊離去：

我的吃力、無奈，在四目交接的剎那只有轉身離去。（〈童女之舞〉，頁36）

或有論者會指出，鍾沅既可以與男子做愛，她就不是同志，所以本文必須先認定這篇小說講的是同志議題，才能繼續論析。評審會上，李有成指〈童女之舞〉隱約接觸到女同性戀的問題，但作者經營的是兩人的世界，但張大春分析鍾沅跟異性發生肉體關係並不表示就不是同性戀，他指陳在20世紀九〇年代，直面看待兩個女生同性戀議題，「也只有強調這部分，這篇小說才會更有意義。」³⁴綜而言之，評審並不否認小說裡「隱約」的同性戀主題，亦可以看出九〇年代論者對同志／性別議題的不確定性，日後，毫無疑義的〈童女之舞〉落實了是篇同志書寫，³⁵鍾沅的出走是以同志身分出走，齊邦媛分析鍾沅比較男性化可能跟眷村人與人距離很近有關，她喜歡以男性支配女性的身分出現，這是生理上的男性衝動，所以才找上「個子那麼矮，頭髮那麼短，裙子那麼長……完全是兩個世界」的童素心（〈童女之舞〉，頁19），結合性別／家庭元素，我注意到女性主義學者寇道洛（Nancy Chodorow）大膽論證性別分化與母親有關的論點，他表示女兒、母親具有同一性徵，是異己他者（the

34 楊錦郁整理，〈清新·諷刺·顛覆：聯合報第13屆小說獎中、短篇小說決賽會議紀實〉，《聯合報》副刊，1991.09.18-21。

35 曹麗娟剖白《童女之舞》裡四篇小說都寫同志，朋友便提醒她小心被「定位」，充分說明她的同志書寫成色。曹麗娟，〈從離開的漫漫長路，轉身〉，《童女之舞》，頁8。

other)，前文羅洛·梅也有女兒和母親的本體分裂之說，文學作品不乏創造力來自母親、女兒關係動因，前文提到的阿貝爾（Elizabeth Abel）便以寇道洛理論為基礎，指出當代女性小說中「女性友誼動力異於男性友誼的動力」特質，³⁶ 寇道洛和阿貝爾關於家庭／母女的配置是扭轉性別分化的重要關鍵，這樣的析論，有助我們由另一個角度進一步審視〈童女之舞〉。鍾沅雖比較男性化，但終究是父母的女兒，她與家人關係很親，於是父親的過逝，及母親和父執輩羅叔叔的戀情，衝擊著母女關係：

……鍾沅拿鑰匙打開鐵門，院子裡的桂花樹迎面而立，杜鵑也零落綻放，花壇裡的雜草長了一些。門口有雙漆皮高跟鞋……旁邊則是一雙男人皮鞋。……

一個中年男子身穿睡衣手拿報紙剛從洗洗手間出來。……鍾媽媽剛好端了菜從廚房出來，看到鍾沅神色大變，放下碟子兩手抓著圍裙。
（〈童女之舞〉，頁36-37）

母親很快再婚，齊邦媛指出家是鍾沅的失樂園，³⁷ 失去了母親如同樂園變色，促發著她從母女關係／家出走：

……往後，她是回「鍾寓」還是「羅寓」呢？

畢業考最後一科交卷，我便急赴鍾沅住處。遲了。人去樓空，連休學都沒辦。（〈童女之舞〉，頁37）

鍾沅同時再度從童素心的世界消失，整整一年全無音訊，再出現時，造型裝扮被女同晶姊打理的十足女性化，徹底回歸同志身分，但鍾沅畢竟不是那麼容易被收編。小說引文是取舞蹈家 Isadora Duncan 的舞作原創概念，內容為表達「死亡與童女」主題，舞台上的焦點是女主角的獨舞，歷經父親死亡，

36 Nancy Chodorow, "Gender, Relation, and Difference in Psychoanalytic Perspective," in *The Future of Difference*, p. 11. 也請參考伊蘭·修華特（Elaine Showalter）著，張小虹譯，〈荒野中的女性主義批評〉，《中外文學》14卷10期（1986.03），頁95-96。

37 同註34。

〈童女之舞〉正是鍾沅的獨舞：

十六歲的時候，有一次我跳沒有配樂的獨舞。舞畢，觀眾中有一人大喊：「看啊！這是死亡與童女之舞。」此後，這支舞就叫這個名字。
(〈童女之舞〉，頁14)

鍾沅先經歷兩個多月的胎兒死亡，再是父親死亡，鍾沅性格經此大變，加上童素心有了論及婚嫁的男朋友，這是鍾沅無法扮演的角色，出走後，她頹廢迷失了一段時間，她再在童素心面前出現時，與女同晶姊有著一種養育關係：

鍾沅偶爾在晶姐的精品店幫忙，更多時候不是窩在家裡看錄影帶、打電玩，便是在BAR、舞廳、冰宮裡消磨時光。(〈童女之舞〉，頁40)

晶姊眼裡，鍾沅和童素心才是真正登對的「金童玉女」，鍾沅比較像晶姊的寵物，從不對晶姊表白：

「快兩年了，我從來不知道她在想什麼。打從那晚在BAR裡看她喝得爛醉把她帶回家，我就不知道她在想什麼。」
……
「我也不指望她跟我一輩子，誰不知道同性戀要海誓山盟是笑話？可是她說走就走妳知道嗎？說——走——就——走……」(〈童女之舞〉，頁44)

鍾沅到底自女同晶姊身邊出走了，但鍾沅何去何從？她心心念念重返伊甸園，回得去嗎？多年的來來去去，逐步走向女同認同之路，於是離伊甸園更遠，但若伊甸園是生命孕育的原初之地，她曾以身試道雖然失去了胎兒，已烙下難以抹去的子宮印記，日後藉由童素心懷胎，宛如子宮印記再現，童素心以子宮召喚記憶聯結兩人身世，重返原初：

十月個足以完成什麼？
我的紫玫瑰？

倘若在子宮裡孕育
某個生命
一切可能與不可能
是否都將和他
一起誕生……（〈童女之舞〉，頁48-49）

這裡的紫玫瑰結合了曹麗娟之前的曾用紫玫瑰作為同志宣示的歷程，她且在《童女之舞》出版序定位自身是「從離開的漫漫長路，轉身」，經由小說獎到出書，曹麗娟以切身印記啟動了同志書寫，這是曹和她的「紫玫瑰」的對話，也是與想像的共同體對話。³⁸

四、世紀末，張瀛太〈西藏愛人〉的身分調度

鍾沅的女同身影自九〇年代初迤邐來到世紀末1999年，與張瀛太贏得首獎的〈西藏愛人〉裡出走西藏的台北都會女子相遇，作者調動小說巫術，³⁹ 擦撥出身分、性別與種族差異在異文化交接處、邊界擺盪上的不確定性。⁴⁰ 這不僅是有著漢人血統的女子跨越身分、種族疆域，也跨越地理文化的書寫。小說中的都會女子攝影師，一再踏上西藏高原旅途，攝影師的角色凸顯了她凝視世界的眼光與照見。但看人也被看，從鏡頭裡被反向觀看同時，她又是何種面貌？有著何種身世？說不清楚赴西藏的因果是先有身分認同問題才踏上西藏，還是遇見「西藏愛人」尼瑪後才更放任自己追索與出走西藏，女子不斷玩著「化身遊戲」，因著對西藏文化瞭如指掌，她扮演不同的角色企圖改變自己的身分，變成他人：

38 曹麗娟自陳目睹九〇年代初台灣第一個女同志團體「我們之間」成立，但同志朋友們依舊孤單，若只能舉起一朵紫玫瑰宣示，也沒啥遺憾。她表示這是她選擇在那個時代寫〈童女之舞〉的原因。曹麗娟，〈從離開的漫漫長路，轉身〉，《童女之舞》，頁9。

39 張瀛太〈西藏愛人〉後收於《西藏愛人》。後續引文皆出自《西藏愛人》，不另述，並直接於內文中標記篇名及頁數。張瀛太，〈愛上一個中國男子〉，《西藏愛人》（台北：九歌出版社，2000.11），頁9-11。

40 張小虹，〈〈西藏愛人〉短評〉，《聯合報》副刊，1999.10.13。

有時我裝束成乞丐，有時是村婦，有時是根本分不出是男是女的高原牧民，臉上擦可可粉及炭灰，用犛牛毛紮上辮子，手心手背全塗抹鍋底黑灰。……熱情的婦人，在我碗裡倒了酥油和糌粑，我熟稔而自信地用拇指扣住碗沿，轉動四指拌勻，學著他們抓食，但我忘了，奶色的麵糰正褪掉手指新染的黑，褪掉我的偽裝。（〈西藏愛人〉，頁17）

玩化身遊戲的女攝影師對異族環境相當認同如魚得水，但棋逢對手才是認同的高潮，此一「互認」儀式，對象是一名假面演員尼瑪，兩人初照面，尼瑪虛幻的戴著猙獰的鬼王面具探入女子帳篷，如儀式完成，女子瞬間「被惡魔的血舌舔噬全身」。（〈西藏愛人〉，頁15）這就涉及了角色搬演的重要物件：面具。「面具」在〈西藏愛人〉裡無所不在，彷彿那才是真正的主角。人類學家李維·史陀（Claude Levi-Strauss, 1908-）《在面具之道》*The Ways of Mask*裡的考據，未開發世界裡，面具被視為「通往另一重現實的媒介」，不難看出「面具」在這裡的真正涵意，事實上小說中最主要的面具是尼瑪這個人，通過尼瑪面具，女攝影師才能真正通往另一重現實——由「漢人」身分認同出走通往藏人身分的旅程。尼瑪所代表的就像「一列車身鑲滿鏡子的火車，在疾馳中，照出人世光景。」照見「我」的原形。什麼原形呢？一個漢人身分（不）認同出了問題的女子，同時藉著鏡子透視般的象徵意涵，照見也反射，浮現被照著的真正身分：

尼瑪「寫詩」時，真是頭野獸，一頭真正高貴的獸，……從不求文明人或萬物之靈的尊榮。……真誠得心不在焉，墮落得清明，像一列車身鑲滿鏡子的火車，在疾馳中，照出人世光景，卻不帶走一草一木。（〈西藏愛人〉，頁23）

經過尼瑪的反射，女攝影師再遇見這位假面演員時，她是偽裝成藏女的攝影師，他則扮演一隻戲中的「狗」。「我族」藏人壓根無視她的偽裝，無人質疑她到此目的，彷彿「任何嚴肅的動機對他們是種荒謬」。（〈西藏愛人〉，頁18）這是身分的無用：

我告訴尼瑪說是來攝影。

但攝影師何必偽裝？

尼瑪畢竟是有經驗的偽裝者與反射不少風景的鏡面，他很輕易就戳破「我」的身分偽裝，同時成為女攝影師緝捕的影像與歸屬母體。女攝影師在「西藏化」的過程中，有兩次從「漢人」身分逸出差點成功的例子，一次是前文所舉她熟讀各種西藏資料，對藏族事物瞭如指掌，取得表面的藏民身分，她用可可粉、炭灰把全身抹成「高原紅」，當膚色褪去，「身上一塊黑一塊白」，西藏小孩好奇的問道：「妳是混血兒嗎」？另一次是在森林為大雪困住，尼瑪施展求生術身手，演出了一場好萊塢似的浪漫愛情劇，這段情節馴化了藏人野性身分的尼瑪，讓飛鷹般的尼瑪施以文明世界的愛情技倆：

終於找到一個山洞容身，我們沒有燃料，也沒剩食物，……尼瑪拿了鐵罐裝雪，夾在大腿間來回摩擦，他要我等等，等喝了這罐水再睡，……總之我是累得不能再醒……一睜眼就看見地上一堆點燃的樹葉，他正替我按摩腳。他給我些食物，我牙關卻緊得不得了，全凍成化石。尼瑪張著一雙紅眼看我，我覺得他頂上的頭髮一夕間少了好多，那樣子真像禿鷹。他把食物送進自己嘴裡，一邊嚼一邊仍舊盯著我，一會兒身子靠過來，捏住我的嘴巴，把食物吐進來。（〈西藏愛人〉，頁25）

女攝影師告訴尼瑪，母親也這樣餵食她，她同樣用身體餵男人，（〈西藏愛人〉，頁26）這是現代社會的情慾方式、漢人生活的難堪面，也就是說，這兩次從自我身分出走，都沒有成功。尼瑪保護女性的舉動，可被解為文明化的象徵，但「文明化」正是尼瑪這個角色弱點，陳映真在決審時提出〈西藏愛人〉有兩個致命傷都與文明有關，一個是尼瑪是藏人同時是個在《先鋒》詩刊上發表過詩作的詩人，「強加於變成一個文明的人，使尼瑪應該有的角

色整個垮了。」⁴¹且因著文明馴化，一切野性、自然、神鬼變成單純的異國情調，尼瑪身分所具的原始價值被拉了下來。

但透過文明對身體歷史的建構，說明了身體與身分養成有著密切的關連，在這個前提下身體不單只是表面所見的「肉體」，是與文化建構、權力、知識形成都有著密切的關係。⁴²這是大場域概念了。亦即相對文明世界，西藏在地理位置上是塊遙遠的極地，一個未馴化的環境，尼瑪是具未馴服的身體，身體就是他的身世及權力的象徵；相反，女攝影師在現代社會曾靠美色過活，甚至付出自己身體豢養男人，一個世俗界定的「馴服的身體」(docile body)，但她對自己的身體並不像尼瑪那麼擁有主權。傅柯關於「馴服的身體」的定義，主要指在醫學、監獄等「異質」空間對身體馴服起的作用，⁴³放在〈西藏愛人〉異質地理，啟發了我們看到異質空間中如何靠馴服身體取得權力，進一步同樣聯結傅柯，他的《性史》*The History of Sexuality*對身體／性／權力的形成論證，⁴⁴主要主張性是權力潛藏的力量，正是「通過性才能達到對自己的瞭解，認識個人身體。」⁴⁵反觀身體和性在〈西藏愛人〉小說中占了十足重要的位置，通過層層異質空間性／身體／身分的演繹與馴服，終於起到女攝影師對自己的瞭解作用，一步步邁往自我原初身分的認同：

當我們做愛，我感覺到一條水脈從身上流過——它的古老，它的土地，它的四時節氣。……他叫我「用全身思考，不要用概念思考」……我的感官興奮起來，禁不住去窺探自己充滿濃異氣味的祕境。

在許多不尋常的日夜，我們互相探訪祕境。……有時守坐黑洞洞的帳

41 張殿記錄整理，〈新的小說星座——第二十一屆聯合報文學獎短篇小說獎決賽會議紀要〉，《聯合報》副刊，1999.10.12。

42 廖炳惠編著，〈body身體〉，《關鍵詞》（台北：麥田出版公司，2003.09），頁31。

43 傅柯（Foucault Michel）著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰——監獄的誕生》（*Discipline and punish: the birth of prison*）（台北：桂冠出版公司，1992.12），頁207。

44 傅柯（Foucault Michel）著，謝石、沈力譯，《性史》（*The History of Sexuality*）（台北：結構群文化事業公司，1990.06），頁83。

45 同上註，頁138。

篷，……我們久久坐在一起，看不見對方。（〈西藏愛人〉，頁28-29）

女攝影師不再需要用原有的身體凝視才能確定自己是誰在哪裡，甚至她不需要看見對方才放心，形象功能消失。但女攝影師一開始認出並走向尼瑪並不容易，尼瑪是天生的流浪漢，跟隨戲班子到處跑江湖營生，尼瑪不同的化身緊緊抓住了女攝影師的視線，尼瑪胸前掛著不同角色的面具造型，更使女攝影師迷戀上了面具。兩人反演了戲碼，不斷藉由扮演他種角色不期而遇，創造新身世。但要說女攝影師是否可以藉此喬裝改變身分，在神話的國度，仍得寄望神話與輪迴：

世界上沒有人信神話了，但不代表人們不需要神話。

有位喇嘛告訴我，我前世是此地的牧民，因為弄錯了或是有罪而投胎到他處。（〈西藏愛人〉，頁15）

神話代表著過去的事，喇嘛指認女攝影師是西藏牧民，並無法變更這位來自台北的女子現世的身分，如何自這身分逃離呢？「有時我裝束成乞丐，有時是村婦，有時是根本分不出是男是女的高原牧民」（〈西藏愛人〉，頁17），她不諱言活在「對人生的幻象」裡，如果這不是出於一種逃避心理，為何要百變為「換攝影家、旅行作家、民族音樂採集者、流浪者、朝聖者、新聞採訪者」一再回到西藏？小說中女攝影師坦承「患上一種狂熱的飢渴，渴求更多生活」（〈西藏愛人〉，頁19），但就為不斷出走西藏，唯有「放任自己的行蹤，而且不斷虛構身世。」（〈西藏愛人〉，頁31），但施淑卻有不同的看法，她先將小說放在「漢藏文化融合」的位置檢視，融合的過程中，她分析是「透過一個在中原出生的藏人，身分變化跟轉換，給予小說敘述者逐漸修正她的漢文化的價值觀、文化觀。」⁴⁶此一論點提供了我們不同角度的視線，原來尼瑪才是身分變化的主導者，而女攝影師是被動的跟隨尼瑪身分變化而變

46 張殿記錄整理，〈新的小說星座——第21屆聯合報文學獎短篇小說獎決審會議紀要〉，《聯合報》副刊，1999.10.12。

化，突顯了女攝影師作為現代新女性的無力感，她的身分變化只能是變裝、偽裝以及追逐情愛的遊戲。

即便這只是一場遊戲，不爭的事實是，小說中虛構身世仍具強烈的心理象徵，虛構身世有沒有落實的一天？出走有沒有完成的可能？都值得探討。出走最先要涉及的是出走的理由，女攝影師一再飛向西藏，應該有更強烈的動力，才會讓自己抽離現有的身分與生活，但當她敘述自己的城市生活，既空洞又貧乏：

有時候是要從熱鬧中逃亡，孤舟單騎的放逐。有時候是一種自暴自棄，尋求反叛文明的捷徑。更多時候，是因為平靜很久的倦怠，沒有任何激烈的夢，沒有新鮮的物事，沒有甦醒。（〈西藏愛人〉，頁18-19）

我告訴尼瑪，我把身體餵了幾個男人，沒一個反哺過我。我說我曾是個靠美色過活的人，不管處境有多壞，總可以喝到免費的香檳。那時我養了一個詩人，……詩人吃我用我睡我，但永遠摸不清我。（〈西藏愛人〉，頁26）

現代人受制身分，渴望遠方，當女攝影師不斷去到西藏，象徵她厭倦城市尋常生活持續出走，我以為女攝影師出走既有身分，絕非單一喜歡冒險，主要為尋找一個真正的家，唯有建立在這個意義上，我們才能懂得她為何養詩人用以抓住親密關係，也才解釋了她對尼瑪的戀戀不捨與感動，這些也顯現在她離開藏生活的心情：

這是我第六次西藏之旅，每次離開的情境和方式，各有異趣，有熱情的村民喋喋不休，有驢頸的銅鈴叮噹作響，也有粗野而酣暢的喧熱，肅穆莊重的送別。（〈西藏愛人〉，頁31）

因此，只要真正安身立命的家未找到，出走的腳程便如轉動的羅盤：

……不停地奔走萬里，……直至地圖最後給你一個邊緣，你在邊緣前止步……（〈西藏愛人〉，頁31）

那麼作者是透過小說傳達關於身分認同的省思，抑或透過小說「向後閱讀自己」的情史？如果兩者都成立，那麼，〈西藏愛人〉除了示範如何操作「虛構契約」、「真實契約」兩面手法外，展示了作者攫取素材，嫻熟操作媒體能力，以真實、虛構文本引發討論，創造了奇特的「媒體效應」，提供讀者閱讀上如猜測、摹想的效果，女作家隨文附贈現身說法文本，令人眼界大開。說來，張瀛太得獎感言提到「山遠，水遠，遠遠的比什麼都近。」⁴⁷最能注記作者自我／角色分化的手法。⁴⁸首先名字就是個「褶子」，小說裡女攝影師是無名字的都會現代化女子，尼瑪倒有無數藏／漢混種的名字：尼瑪、韓鶯或海鶯。要梳理明白這些名字的關聯性，你便得跟隨作家列出的圖示，從〈西藏愛人〉及《西藏愛人》的序〈愛上一個中國男人〉及後記〈那個西藏愛人〉與附錄〈寫給尼瑪的信〉來索引。〈那個西藏愛人〉裡作者敘述1999年北京之旅認識了「先鋒詩人」海鶯，誤聽為「韓鶯」，於是「我告訴他要用他的名字寫小說」（〈西藏愛人〉，頁241），果然〈西藏愛人〉男主人公就取名「韓鶯」。反觀韓鶯的藏名「尼瑪」則逆反隱身在〈愛上一個中國男人〉中：「他（中國男人）站在山頂，興奮的露了一手給我看，尼瑪、文勤、孟吉瑪帕、托普金阿、海鶯——他的確擅長變身、演戲。」（〈愛上一個中國男子〉，頁10）再看〈西藏愛人〉裡，女攝影師和尼瑪受困雪中：「尼瑪拿了鐵罐裝雪，夾在大腿間來回摩擦」（〈西藏愛人〉，頁25），同樣情節，〈那個西藏愛人〉的海鶯也做過：「把汽水放在大腿間用力摩擦，說馬上就會暖了」。（〈那個西藏愛人〉，頁249）

一個故事的多元操作，甚至套中套與新聞報導結合，大玩真假虛實多層次編織手法。荷馬（Homer, 800BC-600BC）史詩《奧德賽》（Odyssey）的英雄奧德修斯（Odysseus）打特洛伊戰爭一去20年，妻子潘妮洛普（Penelope）為了拖延追求者，謊稱編織好一件披風就可再婚，潘妮洛普白天

47 張瀛太，〈解不解〉，《聯合報》副刊，1999.10.13。

48 黃錦樹認為作者自我的分化是小說寫作的慣用技藝之一。黃錦樹，〈巫言亂語——關於兩部長篇小說的評注〉，「舞鶴作品研討會」論文（中山大學哲研所主辦，2008.06.20）。

織晚上拆，把編織作為戰術，而班雅明（Walter Benjamin）曾言「拉丁文字 *textum* 原意是編織 *texere*，沒有人的文本比馬叟·普魯斯特織的更密實。」⁴⁹張瀛太這回化身潘妮洛普編了拆再編，《西藏愛人》後記再續寫：「元月，各大報紙報導伍金赤列活佛……出走到印度的消息」而海鶯跟著從此失去音訊，「我總是想起海鶯，想他跟著出走了嗎？」（〈西藏愛人〉，頁252）難道作者文本互換真正意圖是編織出走圖示？海鶯跟著西藏活佛出走，韓鶯跟著戲班子出走，女攝影師一再出走萬里追索尼瑪高原蒼茫的身影，虛構文本〈愛上一個中國男人〉的作者在生活中落實海鶯形象，借〈那個西藏愛人〉給出終極出走的隱喻：「山遠，水遠，遠的比什麼都近。」這個隱喻同時又轉換為作者的得獎感言。至此，作家／主述者的角色轉換再轉換編織再編織，張瀛太一次次遊移虛構／真實情境，以〈西藏愛人〉及〈那個西藏愛人〉等文實驗編織雙文本寫作的可能，作家通過實驗手法與媒介，以小說一再挑戰作者定位：

問他喜歡無所事事？他答不上來只說是不滿意自己的身分，單調的身世。……這樣一個男子，是本土，是異國的？還是徒然地，只在我一個人的世界裡。（〈愛上一個中國男人〉，頁10-11）

不爭的是張瀛太此書寫出走邊域的題材持續發酵，後續的〈鄂倫春之獵〉寫新時代女研究員為追尋少數民族黑龍江鄂倫春民族傳奇獵人出走現代社會，為她贏得次年（2000）《中國時報》小說首獎。

五、小結 （新）女性出走／回歸之路，伊於胡底？

《傀儡家庭》裡，當娜拉決心出走，劇場效果傳出了娜拉離家時的關門聲，然後立刻閉幕。這裡比較三個女人由不同的形式出走的文本，回到本文本身，我們如果好奇娜拉出走之後怎麼了？就該關心三個女人出走後，會不會、該不該回去？

49 班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、王斑譯，〈普魯斯特的形象〉，《啟迪》（中國北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008.10），頁216。

魯迅是很早公開談論《傀儡家庭》的批評家，面對北京女子高等師範學校的女學生，他的「娜拉走後怎樣」⁵⁰演講中提出了「從事理上推想起來，娜拉或者也實在只有兩條路：不是墮落，就是回來。」的發問，接著又說：「她除了覺醒的心以外，還帶了什麼去？……直白地說，就是要有錢。」魯迅看出「經濟權」是女子行動頂重要的支撐，更因為把「娜拉當作一個普通的人物而說的，假使她很特別，自己情願闖出去做犧牲，那就又另是一回事。」⁵¹魯迅肯定娜拉的出走具有普世價值，他從女性處境出發，一語道出娜拉出走的關鍵在「錢」，他再三強調：「自由因不是錢所買到的，但能夠為錢而賣掉。……為準備不做傀儡起見，在目下的社會裡，經濟權就見得最要緊了。」⁵²娜拉之前亦因錢明白自己的位置有了徹悟的機會從而死心，一個心死的人很難再回頭，那麼剩下來的核心問題是，出走者「還帶了什麼去」，如果帶了（錢）去，擁有足夠經濟能力，她便不會走上墮落或循原路回頭的後果。此中真諦，在她回敬丈夫：「我的神聖職是對自己負責。」女性之聲，多麼振聾發聵。

用相同的公式檢驗〈自己的天空〉，我們要問：「靜敏帶走了什麼？」靜敏由家庭出走的前提是什麼呢？起因正是愛，這個答案藏在袁瓊瓊的得獎感言裡：「一直認為男女之愛是大事，世間那麼多人，心身卻只交給那一個對象。在愛裡甘心，好像需要比緣份更多的東西。」⁵³靜敏的愛交給了屈少節，成為一個完整的人；至於家庭在這場覺醒中扮演什麼起動角色呢？魯迅看出家庭存在的基調，「家是我們的生處，也是我們的死所。」⁵⁴袁瓊瓊則進一步延伸：「家是很容易讓人鬆懈的所在，人在家中往往無防；不提防別人，也忘了提防自己。結果容易受人傷害，也容易傷害別人。沒有地方像家一樣，充滿了

50 魯迅，〈娜拉走後怎樣〉，《魯迅選集·評論卷（三）》（中國長沙：湖南文藝出版社，2004），頁67。

51 同註50，頁68-69。

52 同註50，頁67-72。

53 袁瓊瓊，〈感想〉，《聯合報》副刊，1980.11.12。

54 魯迅，〈家庭為中國之基本〉，《魯迅雜文全編（三）》（中國北京：人民文學出版社，2006.06），頁403。

瑣碎的磨難，有些心在這些刺戟裏磨硬了，有些心被磨得柔軟。」⁵⁵ 在那裡受傷就在哪裡爬起來，靜敏出走多年後，當初她由一間象徵家的餐廳出走離開良三，再遇見良三是在另一間餐廳，良三帶著「罪魁禍首」外遇妻及兩名女兒，靜敏坐下來和他們寒暄，「桌面上另外三個女人，良三的妻和良三的女兒，他們安靜的發著呆。」（〈自己的天空〉，頁150）靜敏帶走了什麼也就很清楚了：

靜敏很了解做良三的妻子是什麼滋味。她帶點憫恤的看那女人。穿素色洋裝，非常安靜溫順。她認識良三時是舞廳裡最紅的，現在也還看的出人是漂亮，可是她有點灰撲撲的。

……那就像那個女人代替靜敏在良三身邊活下去，灰暗、溫靜、安份守己。或許她也很快樂，靜敏從前也不是活得不好。因為那個女人，她現在在過另一種生活。（〈自己的天空〉，頁150）

過著另一種生活的靜敏，顯然回不去也不會回去了，更令人會心的是，有心的讀者不難看出小說埋下的伏筆，灰撲的良三的妻女，這會兒有了靜敏做示範，難保不受到啟發踵其路線離家出走，但這之前，我們先看見靜敏循著一條似曾相識的路線走去：

向廚房走，從廚房飄來白色的熱氣，廚師的白衣，亮晃晃的餐具，在許多年前也有這麼個印象，為什麼飯館的廚房都是一個樣子。（〈自己的天空〉，頁151）

同樣的動線，曾經是條覺醒之路，但「她現在不同了，她現在是個自主、有把握的女人。」這條路，早寓言了回歸之路。

至於〈童女之舞〉裡的鍾沅離開青春及記憶的城廓，這回是「鄉關何處」了，關於出走的姿態，童素心做了最準確的描述：「那裸露的頸、臂、腿，我看了多少年，此刻方看出它們孤絕的線條來。」（〈童女之舞〉，頁

55 同註53。

45) 鍾沅看似連根拔起朝異域新家園走去，但事實未必如此，表面上鍾沅是絕無重返伊甸園的可能，這正是回不回得去的最大難題，鍾沅必須維持童素心的天真，才能在日後有面對童素心的可能，這是鍾沅去國前童素心有意「捨身」，而鍾沅拒絕的唯一理由：

「兩個女生可不可以做愛？」鍾沅聞言緩緩垂下頭，沒有回答。半晌，她的頭與肩膀開始顫動，兩隻手緊緊互扣著，手也在抖。最後她抬起溼糊的臉，兩隻紅紅的、汪著淚水的眼睛盯著我，定定地搖頭：「不——可——以！」（〈童女之舞〉，頁47）

性別越界再難跨越，此刻鍾沅雖被逐出伊甸園，但要不要回去主權在兩人。而如果鍾沅的移民看似由生成之土自我放逐，那麼〈西藏愛人〉中的女攝影師卻是離開原生城市「回到」異地西藏，乍看像旅行，實則卻是身世的「出發與抵達」了：

我們也許迷戀喬裝，但都相信那不是虛構。唯一不滿的，是不論在什麼「身分」間遊走，總還是人，而我們不見得滿意當人。那些人，老喜歡往人多的地方擠，遠看，像一團奇怪的蠕蟲，總是爬來爬去。我想，他們格外需要被「空間」隔開，而空間，是我們唯一扮演過的無身分名堂。（〈童女之舞〉，頁27）

三篇小說的出走人物各有呼應的文本／對象，亦都潛藏著作者自身，〈自己的天空〉是靜敏（作家）／良三、〈童女之舞〉裡童素心（作家）／鍾沅、〈西藏愛人〉的女攝影師（作家）／尼瑪。這裡我們不妨套用〈西藏愛人〉裡句子，引喻作家與筆下角色的互為視見關係：

你在嗎？我向黑暗試問。一隻手摟住我的臉貼在他胸口。在。
我拿望遠鏡，近得好遠。
他說。遠得好近。（〈童女之舞〉，頁29）

百年前的女性出走，「除了覺醒的心以外，還帶了什麼去？」善哉斯言，但新世紀新女性出走，覺醒已不是問題，剩下我們就要問〈西藏愛人〉的

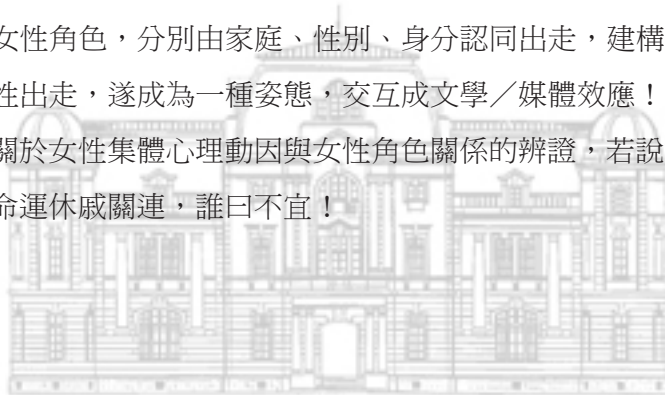
女主人公「還帶了什麼去」？

我上山去找尼瑪，……他說正要出發，……我挨過去，解開他的衣襟，他正低頭吻我的髮，我使點勁，拔掉他幾根胸毛，推他一把，「去吧，現在飛還來得及」。

……我站著不動，忘了說再見。或者沒這習慣。聽到尼瑪說再見，好像只此一次，也許他是跟他的羽毛說再見——我手中握的，有好幾根，又紅又棕。（〈童女之舞〉，頁29）

世紀末新女性，最是懂得離開與放手。女攝影師與尼瑪道再見，僅拔了幾根胸毛，那是尼瑪「鷹」的羽毛。女攝影師擁有了象徵飛翔的動力器與身分標幟，從此，實踐「放任自己的行蹤，而且不斷虛構身世」，究竟出發還是抵達？〈西藏愛人〉女攝影師說：「我的探險，尚未結束。」（〈童女之舞〉，頁32）為女性出走，伊於胡底做了最貼切的聲明。

無獨有偶，由八〇年代初貫穿至世紀末，袁瓊瓊、曹麗娟、張瀛太小說獎作品中的女性角色，分別由家庭、性別、身分認同出走，建構出女性出走三大面向，女性出走，遂成為一種姿態，交互成文學／媒體效應！回到前文阿貝爾與寇道洛關於女性集體心理動因與女性角色關係的辨證，若說女作家與其筆下角色彼此命運休戚關連，誰曰不宜！



參考資料

一、專書

- 簡瑛瑛，《何處是女兒家》（台北：聯合文學出版社，1998.11）。
- 張愛玲，《流言》（台北：皇冠文化出版公司，1991.08）。
- 范銘如，《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》（台北：麥田出版公司，2002.03）。
- 蘇偉貞主編，《時代小說（民國65年至89年）：聯合報文學獎短篇小說首獎集》（台北：聯合報社，2001.09）。
- 曹麗娟，《童女之舞》（台北：大田出版公司，1999.01）。
- 李歐梵，《現代性的追求——李歐梵文化評論精選集》（台北：麥田出版公司，1996.09）。
- 顧燕翎編，《女性主義理論與流派》（台北：女書文化事業公司，1996.09）。
- 張瀛太，《西藏愛人》（台北：九歌出版社，2000.11）。
- 袁瓊瓊，《自己的天空》（台北：洪範書店，1981.08）。
- 劉毓秀主編，《台灣婦女處境白皮書：1995年》（台北：時報文化出版公司，1995.10）。
- 江寶釵、范銘如主編，《島嶼奴聲》（台北：巨流圖書公司，2000.10）。
- 魯迅，《魯迅選集·評論卷（三）》（中國長沙：湖南文藝出版社，2004.06）。
- ，《魯迅雜文全編（三）》（中國北京：人民文學出版社，2006.06）。
- 廖炳惠編著，《關鍵詞》（台北：麥田出版公司，2003.09）。
- 班雅明（Walter Benjamin）著，李士勛、徐小青譯，《班雅明作品選》（台北：允晨文化實業公司，2003.04）。
- 著，張旭東、王斑譯，《啟迪》（中國北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008.10）。
- 傅柯（Foucault Michel）著，謝石、沈力譯，《性史》（*The History of Sexuality*）（台北：結構群文化事業公司，1990.06）。
- ，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰——監獄的誕生》（*Discipline and punish : the birth of prison*）（台北：桂冠出版公司，1992.12）。
- 托莉·莫（Toril Moi）著，王亦婷譯，《性／文本政治：女性主義文學理論》（*Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*）（台北：巨流圖書公司，2005.09）。

班納迪克·安德生(Benedict Anderson)著,吳叡人譯,《想像的共同體:民族主義的起源與散步》(*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*) (台北:時報文化出版企業公司,1999.04)。

羅洛·梅(Rollo May)著,彭仁郁譯,《愛與意志》(*Love and Will*) (台北:立緒文化事業公司,2005)

二、論文

(一) 期刊論文

沈雁冰,〈女作家丁玲〉,《文藝日報》1卷2期(1933.07)。

張毓文,〈論茅盾小說中的「時代女性」形象〉,《浙江師大學報》3期(1986),頁25-32。

考伊蘭·修華特(Elaine Showalter)著,張小虹譯,〈荒野中的女性主義批評〉(*Feminist Criticism in the Wilderness*),《中外文學》14卷10期(1986.03),頁77-114。

(二) 研討會論文

黃錦樹,〈巫言亂語——關於兩部長篇小說的評注〉,「舞鶴作品研討會」(中山大學哲研所主辦,2008.06.20)。

三、報紙文章

張小虹,〈〈西藏愛人〉短評〉,《聯合報》副刊,1999.10.13。

袁瓊瓊,〈自己的天空〉,《聯合報》副刊,1980.11.14-15。

——,〈感想〉,《聯合報》副刊,1980.11.12。

彭碧玉、丘彥明紀錄整理,〈創作的潮向·風格的誕生——短篇小說總評會議紀實〉,《聯合報》副刊,1980.11.12-13。

曹麗娟,〈童女之舞〉,《聯合報》副刊,1991.9.19-21。

楊錦郁整理,〈清新·諷刺·顛覆:聯合報第十三屆小說獎中、短篇小說決審會議紀實〉,《聯合報》副刊,1991.9.17-22。

張瀛太,〈西藏愛人〉,《聯合報》副刊,1999.10.13-15。

——,〈解不解〉,《聯合報》副刊,1999.10.13。

張殿記錄整理,〈新的小說星座——第二十一屆聯合報文學獎短篇小說獎決審會議紀要〉,《聯合報》副刊,1999.10.12-14。