

閨秀文學到女性主義書寫：以場域觀點論 周芬伶^{*}

余貞誼

台灣大學社會學研究所博士候選人

摘要

在二十餘年的作家生涯裡，周芬伶在作品中呈現的觀點，從早期沈靜絕美的閨秀氣質，一路走向反叛父權的越界異音。本文採取Pierre Bourdieu（皮耶·布迪厄，1930-2002）的場域概念，雙軌閱讀文學場域的結構與周芬伶慣習起源，審視她觀點的流變，以說明身為作家的佔位，實共構於文學與社會中。本文視周芬伶的閨秀文學期，是威權政體刻意培植閨秀文學，與其中文系出身和單純生活環境的互映下生成。解嚴後，西方知識的引進、言論自由與風起雲湧的社會運動，以致文壇階級受到挑戰，也出現文學典律解構的現象。彼時周芬伶歷經婚姻失敗、疾病與車禍等磨難，開始從女性主義中汲取養分來重新檢視婚姻與性別議題，終使她背別閨秀，走向女性主義書寫，並以不同時期的觀點流變在女性意識書寫陣營中取得佔位；其具透明性的私我書寫，於消費市場中亦獲得矚目。藉此場域觀點的分析，我們更能掌握文學作品與社會結構的關聯性，描繪文學與社會彼此鑲嵌的樣貌。

關鍵詞：場域、女性主義書寫、周芬伶、慣習、閨秀文學

* 本文的部分雛形曾宣讀於2008年12月13-14日，由台灣社會學會主辦、中研院社會所承辦之台灣社會學年會「解嚴二十年台灣社會的整合與分歧」。之後在擴展的改寫過程中，承蒙符號學者陳儀芬老師與蔡博方予以珍貴的觀點啟迪，以及編委會和匿名審查人提供切要的評述和修改意見，在此謹致謝忱。最後感謝林端老師在課堂上引導的文學社會學視野讓我看見這領域的精彩。本文未臻完善之處，自是作者自負。

From Kuei-hsiu Literature to Feminist Writing:

An Analysis on Chou Fen-ling from the Perspective of Bourdieu's Field Theory

Yu Chen-Yi

Ph. D. Candidate
Institute of Sociology
National Taiwan University

Abstract

From feminine tranquility and exquisiteness to anti-patriarchal and rebellious howling, Chou Fen-ling has altered perspectives in her works in two decades. The study adopts Pierre Bourdieu's field theory to observe this altering process of Chou's writing perspectives by putting the structure of literary field and the genesis of her disposition of habitus in parallelism, in order to explain how her position as a writer was established in the literary and social contexts. The study recognizes Chou's early works as a result of her simple life style, Chinese major background and the reinforced "kuei-hsiu" literary genre during the period of martial law in Taiwan. However, right after the lifting of martial law, the hierarchy of literary field was challenged and traditional literature was de-canonicalized due to the import of Western thoughts, the freedom of speech, and numerous social movements. Meanwhile, Chou suffered from divorce, illness, and car accident; she began to absorb nourishment from feminism and re-examined the issues of marriage and gender. Turning her back to "kuei-hsiu" literature and applying different feminists' perspectives, Chou eventually became a feminist writer and achieved the position in the field of feminist literature. Nonetheless, the transparency of her exposing-self writing style won the publicity and put her in the position of consumption market. Thus, by

appropriating Bourdieu's field theory, the relationship between literary works and social contexts is revealed, and also the picture of how literature and society are embedded in each other can be well depicted.

Keywords: Field, Feminist Writing, Chou Fen-ling , Habitus, Kuei-hsiu Literature



閨秀文學到女性主義書寫：以場域觀點論周芬伶

一、前言

周芬伶在文壇的首航，是於1985年以筆名沈靜出版第一本散文集《絕美》，以特有的天真心態和瑩澈文字，將人世間複雜的生命樣態用細火慢熬，形成一股溫醇的情感。她的老師趙滋蕃為其作序時，便讚譽周芬伶「天才與天真交融，真正具備了睜開一隻眼睛作夢的能耐」。¹接著，1989年出版的第二本散文集《花房之歌》，周芬伶依續一貫的天真語調，訴說對親人、萬物、和天地的關愛。尤其在「小令」這一輯中，初為人母的欣喜與甜蜜，讓她通篇用著一種柔情婉轉的語調去構築一個清純透明的世界，世界裡是歡愉的歌唱與幸福的詠嘆，生命的華美光澤就在這喁喁細訴間閃耀光彩。而1992年《閣樓上的女子》吐露的心情雖有迭盪起伏，在寫作手法上也漸趨隱喻，但仍可見其以蓬勃的生命力和細膩情懷來關注世間生活的人情事物。

然而，到了1996年，周芬伶一口氣出版三種文類的作品：雜文《女阿甘正傳》、小說《妹妹向左轉》和散文《熱夜》，皆展現迥異以往的文風，從原先的婉約閨秀轉變成女性主義意識的揚升。《女阿甘正傳》顯露對男性文化的嘲諷與父權社會的批判；而以小說形式展現的《妹妹向左轉》則以寓言形式披露女性生命如何被父權體制切割、束縛、和施予重擔，「如果沒有美人井，美人席，廣播器以及種種歷史因素，ms馬克斯就不是ms馬克斯。問題是人如何透過自我形成自己的歷史？對於女人似乎更困難。」²而《熱夜》描繪璀璨光華的愛情背後如何隱藏著一頭傲慢的父權猛獸，且挾其婚姻體制來分割和綁束女性的自我。這樣的領悟讓周芬伶在後記中寫道：「我懷疑以前捏造過虛妄的熱情；我懷疑塑造了一個連我也不認識的自我；……無窮盡的懷疑令我不斷質

1 趙滋蕃，〈代序——以天真、清新與美挑戰〉，周芬伶，《絕美》（台北：九歌出版社，1985.09），頁3。

2 周芬伶，《妹妹向左轉》（台北：遠流出版事業公司，1996.10），頁17。

問自己，探索自己，從而釋放自己。寫文章對現時的我，最大的愉悅在於能夠一步步邁向自由，自由行走於真實與虛幻之間，如果現實拘限我們，那就潛入心靈；如果道德束縛我們，那就向它挑戰；如果感情軟化我們，那就向自己挑戰。」³透過如此宣言般的吐露，周芬伶似乎正式向溫婉天真的過去告別，而「瘋狂」且「張牙舞爪」的展翅向自由的天空飛去。

時至2000年的《戀物人語》，周芬伶以世間物為題，將物的意義歸諸於生命感悟，「生命的滋味有時會一百八十度翻轉，只是不知道在哪一時哪一刻。昔日的執念為今日揚棄；昔日的幸福成為今日的痛苦；昔日的美夢恰是今日的惡夢。」⁴透過如此的借物抒懷，暗喻了觀點的轉換亦即世界的轉換，如同女性意識的揚升能讓我們看見一個翻轉的世界。到了2002年的散文《汝色》，周芬伶環繞在家庭、情感、性向、身體、和認同的議題，以一種奔流洶湧的筆法來揭露生命底層湧動的愛慾、暴力和掙扎；而她所勾勒的文字世界更往晦暗與陰鬱的暮色之後流去。此書被視為是周芬伶文風的劇烈轉折，且如此書寫情欲政治及解剖私密生活的叛逆筆法，在文壇一出便獲得極高的評價。陳芳明即讚譽道，雖然自剖性的散文在文學發展史上並非罕見，但是，利用散文形式對情欲、情感等私密議題進行深挖、鑽研、追索，並敢於把不堪的、禁忌的思維呈現出來，周芬伶可以說是第一人。⁵同年出版的小說《世界是薔薇的》，則是探索女性在命名、身體、情慾、婚姻、和母職中所受到的監控和管制，打造出一部微縮的女性歷史。接著，2003年出版的兩本小說《影子情人》和《浪子駭女》，宛如是一部女性角度的台灣近代史。《影子情人》是由九篇各自獨立卻又彼此相連的短篇小說所組成，從女性的角度勾勒婚姻賭注、愛情枷鎖、家族鬥爭、女同志情誼、和白色恐怖等議題，構築出一個沒有男性干擾的純女性世界。〈浪子駭雲〉⁶則是一部自傳意味頗濃的小說，描繪一個女性在婚變、病

3 周芬伶，《熱夜》（台北：遠流出版事業公司，1996.10），頁166。

4 周芬伶，《戀物人語》（台北：九歌出版社，2000.10），頁24。

5 陳芳明，〈她的絕美與絕情——周芬伶的《汝色》及其風格轉變〉，《聯合文學》215期（2002.09），頁153。

6 《浪子駭女》由〈浪子駭雲〉和〈妹妹向左轉〉兩篇作品組成。由於〈妹妹向左轉〉是1996年的作品，故論述此篇文集時，單只討論〈浪子駭雲〉。

痛的沉態中與周圍處於情慾和社會邊緣的朋友之互動，隱約具有一種擺脫男性中心掌控的意圖，但卻也不是天真的烏托邦宣言，而是用盡強硬革命和柔性抵抗後得來的血淚斑斑書寫而成的真實寓示。

到了2005年的散文《母系銀河》，可以說是這一切風格轉折的驚嘆號。「美神哪」從對亡友的追憶出發，隨著意識之所及在時間軸上跳躍穿梭，細織成一張嚴密的網絡，在網中定位自我，也在網中掙扎匯聚於身的控制力量；「搜尋」則是從高千穗沉船事件與外祖家族興衰史的互為疊影出發，從對眾多物質的記憶返照中，勾勒出女性觀點的家族史；「For Year」則是以被迫分離的兒子為對話對象，對其訴說無盡的愧疚與思念，同時卻也不斷的細訴母系歷史，冀望兒子在臣服父系的蔭蔽之餘，永不忘記身上的隱性姓氏。賴香吟認為，《母系銀河》雖是關於家族史的拼寫，但其所致力的是關於女性自我的追尋與凝視，「不以主義，而以肉身迎向世俗，衝撞既有體系」。⁷而此種衝撞的力道，如同張瑞芬所言，「新世紀之初的幾年來，至少是沒有人比她走得更遠，更不能回頭」。⁸

從1985到2005這20年，周芬伶的書寫風格經歷了劇烈的轉折，從原先的晶瑩、清澈、敦厚，轉向於鬱黯、晦澀、及以肉身浴火後的顛覆對抗；而原先筆下的清冽、明亮、美麗與方正，也轉而代之成為那一切的背反面。如此的變化也反應在她所獲得的迥異評論，從早期的「天真、清新與美」、⁹「可以萬物皆有情」、¹⁰「荒涼時光的滋潤」¹¹等讚揚評論，在1996年後開始替之以「顯示對現世議題強烈的質詢挑戰勇氣」、¹²「在朦昧的洪荒裡想劈開一個無性別的新天地」¹³等評論，認為她大膽的「跨越了真假實相、文類、性別認同諸多界線」。¹⁴對此周芬伶從明亮轉趨陰暗、從閨秀境地轉為跨界顛覆的書寫

7 賴香吟，〈序——童女之戰〉，周芬伶，《母系銀河》（台北：印刻出版公司，2005.04），頁11、13。

8 張瑞芬，〈絕美汝色——讀周芬伶《母系銀河》〉，《文訊》236期（2005.06），頁33。

9 趙滋蕃，〈代序——以天真、清新與美挑戰〉，《絕美》，頁11。

10 吳鳴，〈孤絕之美——試評沈靜散文集「絕美」〉，《文訊》21期（1985.12），頁234。

11 陳芳明，〈導讀——夜讀周芬伶〉，周芬伶，《妹妹向左轉》，頁6。

12 阮慶岳，〈女人自己的十字架〉，《聯合報》，2003.11.16，B5版。

13 劉淑慧，〈不尋常的悲涼〉，《聯合報》，2005.06.19，C4版。

14 張瑞芬，〈絕美汝色——讀周芬伶《母系銀河》〉，《文訊》236期，頁33。

風格變化，常見的解釋方式是將之歸諸於周芬伶生命中接連出現的挫敗經驗所致：婚姻觸礁、喪失孩子之監護權、一場突如其來的車禍等，都在她的身心留下深刻的磨難與傷痕，因此導致她新生一股另類的寫作力量。¹⁵ 這種從作者人生經驗特質來解析文學作品的方式，雖是站在周芬伶也認同的「文學史的撰寫不能脫離作者本身及其美學建構」的作者中心論之立場，¹⁶ 但若以這般的歸因作為詮釋她觀點演變的唯一途徑，卻會忽略了，一個作品從個人意義建構的私語走向公諸世人的文學作品之過程，實是置身於錯綜盤節的社會關係網絡中，作者位處的網絡位置、網絡中的各種關係、支撐並維持網絡的意識形態和文化信念、乃至於她在網絡中的流轉軌跡演變，都會牽引作品的調性，甚至是文學評價的走向。因此，只把文學作品的意義創構看成是作者個人獨特性的創始神話，無異是把作者與作品丟進一個真空孤立的狀態，忽略了她所處的社會文化脈絡是如何錯雜在作者身分與作品走向的生成之中。

隨著這樣的體悟而來，文學評論家陳芳明也在作者中心論之外，看見周芬伶的作品與台灣歷史變動間的一致變化，且主張這一切變動若非源於台灣解嚴能讓我們徹底、奔放的把感覺書寫出來，如此的書寫方式未必能見於世。¹⁷ 要詮釋陳芳明的觀點，可以往兩個方向走去。一種是走向作者中心論的另一極端，認為社會脈絡會塑造出當代的風潮傾向，使作者在作品中反映或再現此般風潮的象徵，讓文學作品成為社會底蘊的縮影。如此的觀點雖然體現出作家和其創作是鑲嵌於整體社會空間的結構性存在，卻也忽略了作者事實上並不只是時代的反映者，她本身所處的位置、經歷的世界、培育出的文學技法與美學觀點，也會使其將自身需要滿足的意念映照於作品中，讓它具有殊異的獨特性和文學價值。而另一種方向的詮釋，則以更為複雜但準確的辯證關係來看待文學

15 例如，陳芳明，〈她的絕美與絕情——周芬伶的《汝色》及其風格轉變〉，頁154；張瑞芬，〈絕美汝色——讀周芬伶《母系銀河》〉，《文訊》236期，頁32；黃益珠，〈周芬伶論：從「閨秀」到「越界」書寫〉（台北：秀威資訊科技公司，2008.07），頁284。

16 周芬伶，〈芬香的祕教——性別、愛欲、自傳書寫論述〉（台北：麥田出版社，2006.11），頁11-12。

17 陳芳明與周芬伶主講，〈向誰叛逆——解嚴後的女性書寫〉，葉昊謹記錄整理，〈猶疑的座標——十場台灣當代文學的心靈饗宴2：國立台灣文學館·第二季週末文學對談〉（台南：國立台灣文學館，2007.12），頁107-108。

與社會的連結，認為這兩者之間並不是直接反映或迎合的簡單關係，而是共生式的連結，會以相互形構彼此影響的牽連來營造文學場域的景況。

本文的企圖，就是嘗試由文學文本與社會相互形構的觀點來詮釋作者周芬伶的書寫風格變革，以細緻的社會學分析方式來延伸闡述陳芳明對其創作「與解嚴後的社會變動頗為一致」的概括觀察。論述的重點則借用布迪厄（Pierre Bourdieu）的場域概念，試圖將周芬伶不同時期的書寫風格放回所屬的文學場域結構與社會背景，探看其中的結構力量以何種複雜的形式織入其創作的理路中；同時爬梳周芬伶的人生經驗軌跡如何養成她的意識與創作旨趣的轉變，進而使她倚向場域中的特定空間，並以在其中展現出的秀異性取得佔位的可能。透過場域結構和個人軌跡的相互映照，我們得以觀看並解析文學場域結構的動態變化如何與周芬伶的慣習（*habitus*）傾向演變產生耦合性，因而相互交錯共構出她從1985至2005年間風格遽變的文學事業版圖。如此的分析與論述，將是使文學與社會共構的抽象理論，化為具體實質的文學產制與消費實作的努力與企圖。

二、文獻回顧與方法取向

（一）場域理論的觀點

回顧文學分析的迢迢長路，解讀文學作品的方式經歷了內部閱讀與外部閱讀的爭議。前者強調文本的獨立自足性，後者揚舉從作者本身靈感或其所屬的集團旨趣來解析文學作品的方式。然而，這兩者的解釋角度都讓文學作品與作者的關係往其中一方傾斜，而看不到各方力量相互交錯彼此共構的複雜關係。因此，布迪厄提出場域（*field*）的概念，試圖在內部閱讀和外部閱讀的選擇中提出第三條路，捕捉作品與作者、文壇、讀者和社會間的交錯關係。布迪厄所指的場域，是一個分隔的自主社會範疇，有自己的功能法則和特定的評價準則。場域的構成，是位置間的客觀關係網絡，每一個位置都是由它和其他位置的客觀關係所定義的；若要取得自身的秀異價值，就必須將自己的位置與他者區分開來，透過否定其餘共同存在的位置來確立自己。因此，一個場域不可避免的就是鬥爭的場域，場域中的佔位自然也是持續衝突的產物和賭注。然而，

位置與佔位間的對應並不是機械決定的。反之，介於兩種間的是一種可能性空間，也是一連串可能的限制；所有進入場域的人會將場域的邏輯和必然性內化為一種認知和評價的社會類屬系統，以及一種可能性和正當性的社會條件系統（例如文類、學派），藉此定義且限定出可／不可想像的世界，行動者就在這特定場域的界線中，實現與其邏輯和可能性相符的選項。但同時，它也是一種創造的藝術，在符合文法限制（亦即可溝通）的範圍內，允許行動者以可接受的解決方式來創造出多樣性。¹⁸

所以，要理解文學場域的位置與佔位間的關連，就必須觀看兩者間的可能性空間是如何構造出來的。一個文學場域，即使經過長久自主化的過程，在整個權力場域中仍會受到利益、經濟和政治等外部力量的限制。¹⁹ 因此，要理解文學場域的可能性佔位空間，勢必得討論有何特定利益旨趣與文學場域的不同位置連結在一起。乍看之下，這樣的觀點似乎與外部閱讀的取徑類似，但它之所以與外部閱讀保持距離的原因，在於它主張文學作品不是直接從屬特定利益集團；反之，這些外部決定性力量必須經過場域的特定邏輯與形式加以中介、重構的過程，才能決定它所能作用的形式。透過如此的轉化，文學場域最終會與權力場域出現結構同源的現象，即作品生產和消費的場域與權力場域的結構保持著同源關係，亦即不僅作品的供給與需求間是同源的，作者與其消費者（和評論家）應用於作品的心理結構，也相符於生產空間的社會權力結構。²⁰ 因此，在如此的結構同源性之下，我們能透過在兩個空間的來回反覆得知，一個作品既能從作品間的相互關係、行動者的屬性或其位置來閱讀，也能從它所屬的場域結構的客觀關係獲得理解。²¹ 所以，文學作品的變化原則，經常也就演示著文學場域的結構變遷與鬥爭結果。而要在這場鬥爭中取得勝利，行動者一方面得仰賴自己於場域結構中佔據的位置和資本累積，另一方面則透過慣習

18 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity Press, 1993), pp. 162-166, 181-184; *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Cambridge: Polity Press, 1996), pp. 157, 231-232, 234-236. 本文所引述之布迪厄論點皆取自英譯本，中譯文由作者自行譯注之。

19 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, pp. 215, 220-221.

20 同註19, pp. 161-162。

21 同註19, pp. 233-234。

傾向的中介來決定自己的利益旨趣是要利用或顛覆場域提供的可能性，並以此來建構自己的創意計畫。²²

由此場域理論，我們可以得知，要理解一位作家及其文學作品、乃至她在場域中的風格佔位，首要之務是理解那時權力場域和文學場域的結構，接著去理解作家在這個場域中的會員身分和行動軌跡的演變，並將作家在這些軌跡中養成的慣習傾向起源加以客觀化，進入場域的結構中來定義這些慣習傾向的意義。因此，以場域觀點研究文學作品的基礎原則，是去探問什麼樣的社會空間結構使得作家生產出他的作品。藉由如此的探問，我們能看見社會結構如何或隱或顯的存在於作者的慣習傾向與其作品之中，中介其所傳達的觀點與意義建構，從而對作品展開更深刻的理解。

將場域的概念放在台灣的文學場，意圖在於顯現它所浮動的權力動態網絡，以及各相競爭的文類流變。自戰後以來，台灣的文學場域歷經主導法則的變動，也出現多種文類的位置波動。而要梳理這些現象的意義，文學研究領域逐漸重視場域的視角，將文學分析從「實質性思考」轉向「關係性思考」，探查文學創作是鑲嵌於一個龐大而繁複的動力網絡的事實。²³ 有的學者著力將外部力量如何經過文學場域邏輯加以轉化、中介、並構成場域力場動態的機制談清楚；²⁴ 有的學者則從整體文學場域的結構著手，探討文壇所位處的權力場域結構如何影響其運作的法則與正當性的形成；²⁵ 也有學者聚焦在單一作家的個案，透過同時爬梳且交互映照場域結構與作家個人的軌跡演變，來探討作家地位取得之過程。²⁶ 無論是將場域的概念用在拆解文壇的力場動態、或是分析文

22 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, pp. 183-184。

23 張誦聖，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》（台北：聯合文學出版公司，2001.06），頁117。

24 如須文蔚，〈大專校園文學獎類型及在文學場中之位置〉，《東華漢學》6期（2007.12），頁315-342；林淇瀟，〈場域·權力與遊戲：從舊書重印論台灣文學出版的經典再塑〉，《東海中文學報》21期（2009.07），頁263-286。

25 如Sung-sheng Yvonne Chang（張誦聖），*Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law* (New York: Columbia University Press, 2004)；江寶釵，〈重省五〇年代台灣文學史的詮釋問題——一個奠基於場域的思考〉，《東華漢學》3期（2005.05），頁317-344；劉乃慈，〈九〇年代台灣小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》9期（2009.10），頁69-104。

26 如張瑞芬，〈琦君散文及五〇、六〇年代女性創作位置〉，《台灣文學學報》6期（2005.02），頁121-158；劉乃慈，〈佔位與區隔——八〇年代李昂的作家形象與文學表現〉，《台灣文學研究學報》13期（2011.10），頁361-387；廖淑芳，〈由《生活在瓶中》到《夜遊》：論馬森的文學現代性

壇的文風演變和單一派別、甚或單一個案的佔位過程，這些以場域觀點描繪文壇動態軌跡的研究，都意圖讓我們超越文學作品的內緣分析和外緣分析的片面局限，看到內、外之間彼此滲透的途徑和必然性。²⁷

承接著如此的企圖來觀看周芬伶二十年來的文風變革，問題的焦點並不只是她如何展現此般驚異的文風變革，還包括她的迥異文風為何皆能在解嚴前後的文學場域結構成功佔位。藉由場域觀點來將周芬伶放回其所屬的場域結構，觀看當時文學場域所面對的政治、經濟、和文化氛圍的變遷，以及她個人生命經驗更迭所促成的觀點與美學品味變化，是如何在相互建構彼此影響的過程中形成耦合的關係，將能呈現出周芬伶所佔據的位置軌跡是如何被建構出來，亦即是何種場域結構與社會氛圍的變遷，讓文壇與讀者能看見、接受、並讚揚她不同時期的文風，使她在不同時期的文學場域中都能佔據一定的位置。透過此種客觀化文學作品建構歷程的方式，我們將得以再現創作、消費及理解其風格轉向的可能性社會條件。

因此，本文接下來的論述結構會將周芬伶的文風變遷分成閨秀文學與女性主義書寫兩個時期，各自分析當時文學場域所處的社會結構模型如何主導文學作品的走向、文學評論家的美學評價、和讀者的閱讀品味與消費現象，以形成這兩種文類佔位的可能性空間；²⁸同時也討論周芬伶的個人生命經驗如何形塑她的慣習傾向起源與資本，讓她的作品與文學場域的結構和社會期待之間產生契合，達到成功佔位的可能。如此的分析意圖，在於呈現一位作家的風格變化之所以能取得佔位可能，並非是純粹趨附主流文學集團，也非個人生命經驗所致的革命轉變，而是文學場域結構與個人慣習這兩股力量相互交錯所致。如此的論述策略能豐厚我們對作品技法與美學風格的理解，看見其所內涵的社會結構與文化底蘊；而如此的脈絡化理解，正是促使我們將文學家成功佔位的現象，從漂浮雲端的偶然春光乍現，向下照耀出與場域結構與社會氛圍共生共構的全貌。

與80年代前期台灣文學場域》，《台灣學誌》6期（2012.10），頁1-26。

27 張誦聖，〈台灣女作家與當代主導文化〉，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》，頁117。

28 但為了不讓論述的焦點過於發散，在描繪兩個時期的文學場域結構時，主要仍是聚焦於閨秀文學和女性主義書寫獲得佔位的可能性空間，而非對當時文學場進行全景式的探究，自然也非斷然意指這兩個時期的文學場域分別只有閨秀和女性意識兩種文類佔據主流地位並取得正當性的存在。

（二）分析範疇的界定

從1985年出版《絕美》迄今，周芬伶仍是線上作家，產出的作品無數，除了散文和小說之外，還有少年小說、劇本、書評、口述歷史和學術論著。要系統性的分析周芬伶在作品中展現出的相異技法與美學，界定出一個清晰的論述範疇是必要的。由於本文的企圖在詮釋周芬伶文風遽變的客觀化過程，而非勾勒她整體文學創作的全景，因此將分析焦點限定在她從閨秀文學轉進女性主義書寫的小說和散文作品範疇中。此文風轉變的創作時間大致落於1985-2005年間，期間的小說和散文作品分別為《絕美》、《花房之歌》、《閣樓上的女子》、《女阿甘正傳》、《妹妹向左轉》、《熱夜》、《戀物人語》、《汝色》、《世界是薔薇的》、《影子情人》、《浪子駭女》、和《母系銀河》。

如此的範圍界定，第一個需要回答的問題是，對於一個仍在持續創作的線上作家而言，本文是以什麼樣的論述正當性來將其女性主義書寫時期的界線劃於2005年。綜觀周芬伶的創作年譜，女性主義書寫的影子從1992年隱約乍現，至1996年昂藏現身，一路走至2005年以女性觀點奪回歷史詮釋權的《母系銀河》，幾乎演示了台灣女性主義發展的切面。2006年之後，周芬伶開始嘗試更多元的創作形式，寫專欄（集結成2006年《紫蓮之歌》）、開設部落格（集結成2009年《青春一條街》）、練習小說性的書寫（如2006年《粉紅樓窗》），甚或一手寫輕鬆的文集（如《仙人掌女人收藏書》），另一手寫嚴肅的學術論著（如《孔雀藍調》、《芳香的祕教》、《聖與魔》），其中雖仍不乏女性主義的意識與關懷思考，但她的文字風格卻逐漸紓緩下來，不復見以往的張牙舞爪挑釁姿態，意識構造的形式也明顯不具之前打造一座女性王國的激進野心；同時，她更將自己抽高到一定的距離，開始重省先前的自我：「先背向異性，再背向同性，再背向異性，也許我兩者皆是，兩者皆不是，情感自有它的紋路，岔出去並非到頭，而是再岔出去又岔出去，如同掌紋，直到紋理淡去」、「有一度我跟同性站在同一邊，甚至幻想建造自己的王國，現自想來那是如何虛幻的烏托邦」。²⁹ 藉此回頭看顧並重新詮釋過往的行動，我們可以看見周芬

29 周芬伶，《蘭花辭——物與詞的狂想》（台北：九歌出版社，2010.04），頁31、33。

伶已在重新組構一個新的自我認同。敘事與認同建構總是相互映照且彼此構成的，³⁰ 當人們重新理解往事，重新詮釋過往的行動，凝結出來的新認同自然會映射在新的敘事形構與行動方針之上。因此，當周芬伶透過回觀自我來劃分彼時與現時的狀態，敘說出「連性別也不那麼重要」、「所有道德的譴責到最後都跟掌紋一樣愈岔愈淡」的自我認同感，³¹ 正是在對自己與他人隱約展示她重新形成的自我旨趣與行動方向。而以此來歸結周芬伶於2005年後與過往狂放的女性書寫時期揮手輕別，又新啟另一階段的創作旅程，確實具有論述的說服力與正當性。

此分析範疇所涉及的第二個問題是，何以同時選定周芬伶的小說與散文體裁為本文分析的對象。周芬伶是以散文作品於文壇取得知名度，並被列於閨秀風格的女性作家之林；³² 後期轉往女性主義書寫時期則穿插出版散文與小說作品。然而，總覽周芬伶的作品，我們經常可在她的小說和散文作品中發現彼此互文的現象。這顯示了她的文類區分是較為自由奔放的，且漸無散文與小說的界線可言。³³ 再者，追索周芬伶的文風變化，我們也可發現她在創作中變異的並非形式或體裁，而是文字與觀點（例如，同樣是書寫家庭與描繪情愛，但在前後期的作品中卻採取完全不同的文字風格與觀點視角）。因此，若要探究周芬伶的觀點演繹過程，跨越小說與散文體裁之間的界線而一同觀之，會是較為適切的分析範疇。

30 Margaret R. Somers and Gloria D. Gibson, "Reclaiming the Epistemological "Other": Narrative and the Social Construction of Identity", in *Social Theory and the Politics of Identity*, edited by Craig Calhoun (Oxford, UK: Blackwell, 1994), pp.37-99.

31 同註29，頁32。

32 一般談到「閨秀文學」，根據邱貴芬的見解，指稱的是七〇年代中葉到八〇年代初期台灣女作家席捲文壇的小說創作風格。但事實上若以現代文學而言，所謂「閨秀文學」並未凝聚明確定義，其所指涉之文類範圍也不分詩、散文或小說，而是以文字技巧與風格美學作為界定的標準。如張瑞芬即將周芬伶創作前期的散文作品標為學院閨秀散文。因此本文將周芬伶早期散文歸至「閨秀」風格的區分方式，於文壇評論場上是有一定的論證基礎。上述觀點出處依序為，邱貴芬，〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉，《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》（台北：元尊文化公司，1997.09），頁37。以及，張瑞芬，〈鞦韆外的天空——學院閨秀散文的特質與演變〉，《逢甲人文社會學報》2期（2001.05），頁75-77。

33 賴香吟，〈序——童女之戰〉，《母系銀河》，頁11。

三、閨秀文學的正典傳承³⁴

周芬伶於文壇的出道，最初始可溯於大學時期得到的兩個文學獎項，³⁵但其時並未獲得特別的矚目。直到東海大學中文所畢業，任職該系講師並兼任《臺灣日報》編輯工作之時，才開始於報章雜誌發表作品。其後雖以〈傳熱〉一文獲聯合報散文獎，但真正獲得大幅度露出的關鍵之作是發表於《中國時報·人間副刊》的〈小大一〉，此文獲得該刊主編金恆煒的賞識，因而讓周芬伶的作品密集於人間副刊刊出。³⁶此般的密集發表也為其獲得前衛出版社之邀書，於是在1985年出版第一本散文集《絕美》，雖不甚賣座，但其精純與絕美的文風仍頗受評論家青睞。1989年出版的《花房之歌》和1992年出版的《閣樓上的女子》，皆延續《絕美》中的婉約筆觸，敘說著「成長過程中的瑣事點滴，以及現實生活中的種種美麗與錯愕」。³⁷由此文風與題材，周芬伶當時在文壇中的位置便大致被歸類為閨秀文學。³⁸

循著場域理論的觀點，要理解周芬伶於文壇佔位的軌跡，我們必須先理解文學場域的結構，以及它所置身的權力場域是透過何種機制將它的決定性力

34 以「閨秀」一詞來形容這批八〇年代崛起的女作家，是一個備受爭議的概念。從字面來看，這是在貶抑這批女作家的寫作關懷，並譏斥其選題的狹隘和缺乏社會意識。如范銘如於一場2002在女書店舉辦的座談中便表示她對「閨秀文學」標誌所帶有的直覺貶抑感到不自在。周芬伶也在《女人，是變色的玫瑰？》中為文批判「閨秀派」一詞所蘊含的濃厚文學霸權與性別歧視意味，認為那是對女作家的侮辱與諷刺。周芬伶，《女人，是變色的玫瑰？》（台北：健行文化出版事業公司，2003.05），頁134-136。本文雖不同意「閨秀文學」僅以純情的筆調圍繞著男女情愛，也認同齊邦媛所說「閨秀文學」這一框架把這批女作家「釘死在一個狹窄的籠子裡」，而看不見她們作品中流露出的各種知識和經驗的啟蒙和突破，但因為本文的意圖是要將作品放進社會結構模型中來探看其生產的可能性社會條件，因此和蔡玫姿一樣沿用此具有「成見」和意識爭辯的詞語，比起使用一個乾淨無暇、正面，但缺乏指涉而空洞的詞語，更具有豐富的形象和討論效益，也更能凸顯當時的社會氛圍。因而本文仍採用「閨秀」此詞和分類標籤。上述觀點出處依序為，范銘如、邱貴芬、劉亮雅主講，蔡欣齡記錄整理，〈如何建構台灣女性文學史？自〈眾裡尋她——台灣女性小說縱論〉談起〉，《自由時報》，2002.06.09（來源：<http://www.libertytimes.com.tw/2002/new/jun/9/life/article-1.htm>，檢索日期：2015.09.01）。齊邦媛，〈閨怨之外——以實力論台灣女作家〉，《聯合文學》5期（1985.03），頁6。以及，蔡玫姿，〈閨秀風格小說歷時衍生與文學體制研究〉（新竹：清華大學中國文學系博士論文，2005），頁6。

35 分別為1976年參加耕莘寫作班時獲小說創作獎第二名；1977年就讀政大中文系時獲政大文學獎小說組第二名。

36 周芬伶，《創作課》（台北：九歌出版社，2014.02），頁34。

37 吳鳴，〈孤絕之美：試評沈靜散文集「絕美」〉，《文訊》21期，頁231。

38 如張瑞芬，〈鞭撻外的天空——學院閨秀散文的特質與演變〉，《逢甲人文社會學報》2期，頁73-96；也如黃益珠，〈周芬伶論：從「閨秀」到「越界」書寫〉。

量轉化成文壇運作的基礎法則。五〇年代中期之後的台灣，威權政體對文壇的影響已逐漸從直接的高壓控制，轉向扣連社會、文化和政治的霸權力量；文學雖不再直接從屬政治宣傳或倫理需求的目的，但霸權力量所提倡和壓制的美學與文類價值卻內化至作家身上，終至形成與政治妥協的保守文壇文化。然而，七〇年代末爆發的鄉土文學運動，卻以明顯的左翼色彩揭發台灣經濟發展所隱含的殖民性格與階級剝削問題，³⁹對當時文壇的保守勢力、甚至是官方的政體基礎提出新的挑戰。⁴⁰在這樣的價值衝擊下，政治威權為鞏固統治勢力，開始強調文學應與政治分離的立場，⁴¹而無涉政治的閩秀文學就在政府的刻意培植下，成為與鄉土派的政治文學產生制衡作用的重要利器。⁴²一則透過出版社和報紙副刊的積極露出來力捧閩秀風格的散文與小說作品，同時在《聯合報》和《中國時報》設立年度文學獎項來主導當時的文學風氣，讓「唯情主義」的作品於文學獎中得到肯認與讚揚；⁴³二則掌握文學史觀的定義和詮釋權，來制定文壇入場、流通、與獲取正當化標識的權利。這一方面是透過文學獎的運作，讓其紹承的意識形態以一種習以為常、不甚察覺的滲透性成為文藝品味取向的特殊導引，最終成為作家尋求入場、獲得流通的主要「參照系」；⁴⁴另一方面則仰賴文學場域中的權力關係和資源分配來主導文學典律的形成，不但由掌握雄厚文學資源的頂頭健將（如親主流國家敘事觀文人朱西甯、夏志清等人）來擁護閩秀風格，⁴⁵閩秀文學現象的蓬勃也催生許多中文系出生的女作家投入文壇，且大多同時活躍於學術界或出版界，甚至成為年度選集的編輯委員，⁴⁶因而成為鞏固閩秀風格的根基力量，以年度文選此種評審的過程來促成

39 呂正惠，〈七、八十年代台灣鄉土文學的源流與變遷——政治、社會及思想背景的探討〉，張寶琴、邵玉銘、痲弦編，《四十年來中國文學》（台北：聯合文學出版公司，1997.01），頁147-161。

40 Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, pp. 8-9.

41 如彭歌，〈不談人性，何有文學〉（上）、（下），《聯合報》，1977.08.17、19，12版。

42 呂正惠，《戰後臺灣文學經驗》（台北：新地文學出版社，1995.07）。

43 樊洛平，《當代台灣女性小說史論》（台北：臺灣商務印書館，2006.04），頁337-338。

44 張誦聖，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》，頁113-114；向陽，〈海上的波浪——小論文學獎與文學發展的關聯〉，《文訊》218期（2003.12），頁37-38。

45 邱貴芬，〈族國建構與當代台灣女性小說的認同政治〉，《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》，頁47-48。

46 黃益珠，《周芬伶論：從「閩秀」到「越界」書寫》，頁58。

典律的形成與修訂。⁴⁷ 因此，透過如斯的教育、宣傳、篩選、控管和評審的權力和管道，閩秀文學的新勢力逐漸獲得界定文學作品正當性的宰制權力，讓它於文壇中的地位獲得確認與鞏固的可能性，軟式抒情的文學風向遂成為女性文學的「正典」或「典律」，並自此主導了1976年至約莫解嚴前後的台灣女性文學創作。⁴⁸

然而，政治力量對文壇佔位的影響不只來自直接運作的效力，還會轉化為更複雜的形勢鑲嵌在場域的邏輯之中。隨著大眾文化消費力量於八〇年代的勃生，媒體逐漸從依附威權體制轉向為商業邏輯操縱。⁴⁹ 由於戰後威權管制的長期結果，在社會層面創造出同質、保守的中產階級，而由此中產階級性格與品味塑成的社會市場力量，也轉化進文學場域的力場動態中，影響了文學場域的內在力量與運作法則。⁵⁰ 在如此的態勢下，閩秀文學出線的原因，一則是言不及政治的兒女情長投合當年肅殺的政治氛圍，二來社會型態的改變讓新舊價值觀並陳，也讓傳統性別關係不斷面臨矛盾與衝擊，而閩秀文學含藏的非批判性、中產階級價值與都會文化傾向，都較為容易得到都會就業女性的共鳴。⁵¹ 如果說副刊具有守護高層文化的信念，那麼大型連鎖書店及其暢銷書排行榜的出現，就是我們閱讀市場力量及其品味的指標。從1983年金石堂開始設立、其後各家出版社也跟進繼起的暢銷書排行榜名單上頭遍地可見女作家的身影，便可看出大眾市場對此閩秀文學的廣大需求；⁵² 而這批大眾讀者的出現，也使得閩秀文學在八〇年代後期官方文藝逐漸退位、也不再獨霸獲獎記錄的階段，仍舊因這股商業化勢力而引來專業評論家的重視，同時帶動了後續更多元發展的女性文學。⁵³

透過相關場域結構的爬梳，我們看見閩秀文學於八〇年代取得佔位的過

47 焦桐，〈博觀約取的敘述藝術——序《八十八年散文選》〉，《八十八年散文選》（台北：九歌出版社，2000.04），頁18-19。

48 邱貴芬，〈導論〉，《日據以來台灣女作家小說選讀》（台北：女書文化事業公司，2001.07），頁15。

49 張誦聖，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》，頁153。

50 Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, p. 10, 145.

51 同註48，頁34-35。

52 何英煒，〈金石堂書店創就女作家崛起〉，《工商時報》，2012.06.01。

53 蔡玫姿，〈閩秀風格小說歷時衍生與文學體制研究〉，頁169。

程。接著要討論周芬伶的慣習傾向起源如何讓她進入其時文學場域的可能性空間，並尋得個人位置的軌跡。回觀周芬伶的出身歷程，她生於屏東潮州，一直維持著單純的活動圈子，因而培養出單純的真摯美感，⁵⁴如此清朗的世界也讓她嚮往散文的單純與透明之美。稟著如此的性情，在開始書寫散文之時，自然容易受到文字秀美的閨秀派所吸引，如林海音、豐子愷與冰心就成為她喜愛並時常溫習的觀摩對象；⁵⁵再加上於東海大學中文所師承趙滋蕃，其秉持的理想主義與「天真、誠實、沉默為藝術三大支柱」的文學信念，⁵⁶也深深影響周芬伶的創作觀點。在這些稟性的中介下，周芬伶往當時已在文壇佔位的閨秀文學靠攏，以其所界定出來的可能性空間與正當化文法規則來啟程自己的文壇之路，進駐張瑞芬所稱的「學院閨秀散文」之列，⁵⁷實為不難預見的行動偏向。

確立了周芬伶的文學慣習與稟賦讓她親近於閨秀文學的可能性空間，接著我們要討論她於場域內部累積資本與取得象徵地位的方式。最初進入門檻是她的中文系出身與教職背景正好符合八〇年代學院閨秀散文的共同特質，⁵⁸如其所自陳：「八〇年代的女散文作家，大多出身中文系，一襲白色長裙，一頭長髮，一臉夢幻，走出來一個個恰似倩女幽魂。我也如此形塑自己。」；⁵⁹而中文系的古典文學涵泳使她培養出典雅細緻、文字與修辭工整講究又綺麗繽紛的行文特質，讓她於1982年獲得《聯合報》散文獎，1983年得到《中國時報》人間副刊主編的賞識，終至取得文壇進場的資格票卷。如前所述，那時兩大報系的副刊扮演著與國府文藝主流呼應的守門角色，且在當年戒嚴時期版面受限的日報中，版幅近三分之一的副刊是在嚴格控管而了無新意的日報報導中，最能吸引報社訂戶的重要標的，因而藉此培養出廣大的家戶讀者，在文化

54 趙滋蕃，〈代序——以天真、清新與美挑戰〉，《絕美》，頁8。

55 周芬伶，《創作課》，頁47。

56 張瑞芬，〈趙滋蕃的文學創作及其時代意義〉，《逢甲人文社會學報》12期（2006.06），頁44。

57 張瑞芬，〈韞轡外的天空——學院閨秀散文的特質與演變〉，《逢甲人文社會學報》2期，頁76-77。

58 同註57，頁80。

59 周芬伶，《影子情人》（台北：二魚文化事業公司，2003.09），頁14。另周芬伶也於《創作課》中談及她去領取文學獎的景況，生動描繪出閨秀典範在當年兩大報副刊的年代中是如何被實踐著：「我與張胡女作家同時得一個散文獎，都是佳作，領獎時我們坐隔壁，我看著她穿著白色長裙，長髮披肩，手上戴個可愛的戒指，她悠悠地轉那個戒指；我也穿著白色長裙，長髮及肩，手上好像也有個小戒指，我也悠悠地轉自己的戒指，如果那時候有手機自拍，會拍到她或像她的人，一樣是倩女幽魂……。另外一個張胡作家拿了那年最大獎，也是長髮披肩，白衣白裙，更正典的倩女。」頁30-31。

界累積出不可忽視的力量。而當副刊掌有如此的文化流通大權，自然也成為作家、評論家、編輯和出版社緊密連結的中樞。當年許多作家都是從副刊與年度文學獎取得進場的資格，⁶⁰並藉由副刊所聚攏的人際網絡來累積自己取得佔位的資本數量。

同樣的，當周芬伶的作品密集於副刊發表之後，副刊引導文化風向並聚攏權力資源的力道，一則讓她獲得出版《絕美》的機會，二則使其作品屢屢入選年度散文獎，並被收入指標性的年度文選之中，以此再評選的方式確認與鞏固其於文學場域的閨秀風格。⁶¹此外，如此累積出來的象徵資本也讓她得到與在六〇年代就以散文奠定閨秀地位的前輩作家琦君越洋筆談的機會，並藉此關係性締結創造出來的表述空間來闡揚自己的文學觀點與美學品味，如「文學之美在理想，而寫作令人樂觀」、「我總相信不管寫作的內容快樂或悲傷，美麗或醜惡，都應指向一個光明高華的方向」等，⁶²讓她溫暖情真的文學信仰再次得到認證與鞏固。接著，1989年出版的第二本散文集《花房之歌》也獲中山文藝散文獎與中國文協文藝獎章散文創作首獎，這兩個獎項皆與那時主導文學風潮的官方力量極為親近，因而具有促使文學典律形成、鞏固文學社群、乃至國家意識形態的意義。獲此獎項的肯定，能確實累積具正當性的象徵資本，同時也意味著周芬伶的創作是步步穩健的走在典律認可的軌道之上。

將周芬伶此時期的創作文本與閨秀文學在場域佔位所標誌出來的抽象秀異價值相互參照，可以看見她的文本細緻反映出閨秀風格，不但文字技巧窮極工緻，精純的技巧底下構築出的世界也是理性清明兼具浪漫情懷之堡壘。如，〈冬日三疊〉由冬天的意象出發，卻用了溫暖甜香的記憶把冬日原有的冷冽風寒包裹起來，使其成為一幅綺麗的暖和山水；⁶³而〈影中人〉則從舊照片來回

60 Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, p.145,152, 156.

61 如，〈東西南北〉（1984）、〈只緣那陽光〉（1985）和〈眼眸〉（1989）入選九歌年度散文獎；而九歌每年出版的年度散文選中收錄了〈欲世界〉（1984）、〈汝身〉（1985）等文章；《中華現代文學大系（1970-1989）·散文卷》則收錄〈小王子〉、〈海國〉、〈沙城風情〉，《1978-1998台灣文學二十年集：散文20家》也收錄〈紅唇與領帶〉和〈今夜，心情微溫〉。

62 周芬伶，〈千里懷人月在峰：與琦君越洋筆談〉，琦君著，《青燈有味似兒時》（台北：九歌出版社，1988.07），頁243-246。

63 周芬伶，《絕美》，頁177-184。

憶母親的美麗愛情和自己的含蓄友情，透過照片的真實與幻夢，來保存生命中剎那閃現的美好事物；⁶⁴〈東西南北〉則由妹妹將遠嫁美國為引子，先以祖母項鍊的傳承想望婚姻與幸福的連結，「雖然婚禮還未到，你已迫不及待掛上珠鍊，我常常看你低頭擦拭那些珠子，你的側影讓我想其所有新娘的面容，她們同樣的聖潔與安詳，這時你的眼底一定有笑如醉；你的心底一定有歌如詩」，再帶出她將重踏祖先離鄉背井、將異鄉當故鄉的漂泊歷史。雖是一種不捨的別離，但周芬伶卻能在這樣的捨離中豁達的說出：「最美的花總是先離枝，且讓我們歌頌春花之燦爛，而忘懷離鄉之痛苦吧！」⁶⁵如此天真並別有會心的情懷，正是閩秀文學之意旨所在。

再者，天真、明朗、熱情的偏向也一再現於周芬伶的創作中，也是她著力之方向依歸。因此，即便是描寫生命中的苦痛經驗，周芬伶也擅以一種幽暗中透洩光芒的手法，來為這些鬱黯過往賦予曙光將至的希望。例如，描寫弟弟入獄的〈小王子〉，便賦予童話的象徵來包裹那罪惡的過去：

我否認這一切——我的弟弟是小王子，他有著清澈可愛的眼睛，以及天真單純的心靈，逗人喜歡，沒有人會拒絕他。他有一朵驕傲的玫瑰，只有四枚刺，可是，他太年輕，不知道怎麼去愛它。

我的弟弟是小王子，他暫時不會回來了。⁶⁶

透過爬梳閩秀文學在文學場域佔位的競奪過程，及周芬伶個人的慣習傾向與資本累積，再回到周芬伶的創作文本時，我們可以看出她早期文風的婉約典雅和多情溫厚，是循著何種軌跡逐漸養成、並進入文壇的可能性空間。然而，雖然周芬伶在八〇年代中期以閩秀風格成功佔位，但在閩秀陣營內部，周芬伶出道之時已值閩秀文學的末班車，如此的後起身分還未能累積出足夠豐厚的文學資本，因而在閩秀陣營內部處於相對邊緣的位置。如周芬伶所自覺，

64 周芬伶，《花房之歌》（台北：九歌出版社，1989.02），頁187-193。

65 同註63，頁131-140。

66 同註64，頁67。

「早早寫作早早讀書，參加文藝營文學獎，出書打書，該作的都作了，還是在外圍」。⁶⁷ 然而，隨著解嚴帶來巨大社會變動，文學場域結構也面臨無可抵擋的重整力量，此時身為閩秀文學新生之輩與文學核心外圍的身分，反而讓周芬伶有了突出自己殊異性的契機。如同布迪厄所言，在一個存在就是需要佔據某個殊異位置的場域，其變化的開端通常是由新進者引起的。⁶⁸ 這些在結構上最資淺、也就是在正當化過程趨於落後的作家，只要帶進與現行思考模式決裂的新穎表達形式，其存在就能獲得殊異性。當然，場域中的作家不能光憑此殊異性就取得正當化的地位，而是需要契合場域正在進行的鬥爭。一個場域的歷史就是透過鬥爭建立的，一個文風學派的老化也並非機械般的滑向過去，而是企圖保存者與意圖顛覆者之間的鬥爭。當顛覆場域的意圖和公眾期待間產生耦合性，知識場域和權力場域的關係也發生相應的變化，就會促成文學佔位空間的激進變化，進而使得場域位置空間和其相應的可能性空間，乃至整個品味結構都會發生變化。⁶⁹

解嚴前後，台灣文壇正面臨這樣一個場域變革的轉折點。而周芬伶當時在閩秀文學的新進與相對邊緣之身分，正好讓她在迎向此般變革時，較不容易受限於過往累積的象徵資本，而能大膽推翻舊有的品味邏輯。但若只是把閩秀文風視為周芬伶走向變革的包袱也不甚公正。就如同跳躍前蹲下的舉動一般，周芬伶過往的閩秀，讓她轉向女性主義書寫的一躍而起有了更強勁的力道，使她藉此反差凸顯此般轉換的決絕，進而奠定她在女性意識書寫陣營的位置。下一節欲闡述與梳理的，便是女性主義書寫在文壇捲起的風潮現象，以及周芬伶轉向女性主義書寫的過程軌跡。

四、走出閩秀的女性主義書寫

（一）文學場域的佔位：流變的女性主義觀點

1987年台灣解嚴促成威權體制鬆動，言論尺度大幅鬆綁，原先被束縛的

67 周芬伶，《創作課》，頁29。

68 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, pp. 239-240.

69 同註68，pp. 157-160, 233-234.

社會力一一獲得釋放，文化場域也因而出現「典律解構」的藝術特色，⁷⁰ 顯現各種風格競豔的眾聲喧嘩現象。如族群、家國、身分、離散、主體性等詞彙成為文化及文學論述的熱門術語，而各種標新立異的小眾敘述、解整體、離中心、追求差異等的反書寫傳統遂蔚為九〇年代聲勢最為浩大的文學主流。⁷¹ 要在這眾聲喧嘩的反抗書寫出喊出足以入耳的聲浪，甚或收到暮鼓晨鐘之效，必須要找到立足的根基並顯現自身之殊異性。解析九〇年代文化場域的多元紛雜風格，可以看見這紛亂反映了亟欲改變的社會氛圍。一來欲求各種激進思潮的引入作為對抗威權的知識活水；二來威權箝制的鬆放，也讓人從對解放政治的關注探出頭來，開始重視生活政治的探索，⁷² 日益關注家庭、情感、身體、情欲、和認同等「親密公民權」（intimate citizenship）的議題。⁷³ 在這兩股氛圍的配合之下，意圖挑戰父權和賦權（empower）自我的女性主義，在知識層面上藉由九〇年代初期歸國學人的相關思潮引介，為社會帶來新穎的視角觀點，不但廣設學術研究機構、基金會與期刊來引介及促成相關研究，在社會上也形成反對運動的形式來爭取婦女權益、挑戰傳統男女對應架構和慾望法則。再者，在生活政治的議題上，女性主義倡議的「個人的即政治的」之主張，也擴大了政治的傳統定義，讓性別政治、文化政治、意識形態政治成為普及的詞彙，⁷⁴ 也讓個人愛欲和身體情感的控制躍上檯面成為公開論述的生活權利。藉

70 劉乃慈，〈九〇年代台灣小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》9期，頁72。

71 范銘如，〈後鄉土小說初探〉，《台灣文學學報》11期（2007.12），頁28-29。

72 解放政治與生活政治的區分源自於Anthony Giddens。他認為，解放政治（emancipatory politics）關心的是生活機會的政治，即從傳統的固定性和階層統治的情境中解放出來。而生活政治（life politics）關心的是生活風格的政治，即能自由選擇和萌生權力的政治，抑是關於在後傳統脈絡中，「我們可以如何生活」的自我實現過程。這之中最首要的議題就是自我認同。現代生活的自我認同是一種反身性成就，必須自主的去塑造、改變和反身性的維持。而透過反身性組織起來的自我認同敘事，能賦予有限的生命一種連貫性，讓過去的經驗以一種連貫的方式連結到未來計畫。由此來看，生活政治關注的，是自我的反身性計畫的論爭與主張。Giddens舉例說明，主張「個人即政治」的女性主義即為實踐生活政治的先鋒，讓女性開始關注如何在成就他人之外來追尋自我滿足的生活，由「無名的危機」轉向成「我想要成為誰？」的探問。此外，身體的議題也得到重視，並將身體從舊有自然狀態的疆界中解放出來，轉而與反思形構的過程和系統性組織的專家知識連結在一起，使得諸多關於健康、節食、外表、運動、做愛等的指南和實作手冊相繼出現，成為個人建構自我反身性計畫的重要資源。詳細討論請見Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Cambridge: Polity Press, 1991), pp. 210-218.

73 Ken Plummer, *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds* (New York: Routledge, 1995).

74 Sung-sheng Yvonne Chang, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, pp. 193-197.

此，女性主義思潮就在威權解體、新生知識和公眾期待的耦合下，於繁花盛開的九〇年代台灣文化場域中取得一席之地。

基於結構同源的現象，政治和文化場域帶來的力量重組，也會影響文學場域內部的奪權競位，因而衍生新的階序格局。當女性主義思潮在社會上受到矚目，文學場域也開始出現同志文學、⁷⁵ 情慾書寫、⁷⁶ 性別政治、⁷⁷ 女性史觀等，⁷⁸ 各種反傳統題材和凌厲筆法的作品，紛紛以又快又猛的姿態翻攪了八〇年代末至此的文學場域結構，讓原本居於正典地位的「閨秀」，逐漸成為「好女孩不做」、「惡女」、和「同女」，並以這股挑戰女德、解放情慾的表面訴求，深化成更新女性文化的底層意涵，就像是一種化被動為主動、從被書寫到自我書寫的奪回言說主導權。⁷⁹ 而這種奪權行動，不但以驚人的書寫數量奪下發聲的空間與注意力，同時席捲各大文學獎項，改變文學場域既有的階序結構，從原不被鼓勵的「悖德」書寫，成為各式文學獎的常客。⁸⁰

在如此的文化氛圍之下，許多原本走溫柔敦厚風的女作家開始從閨秀出

-
- 75 如剖露女同志情慾世界的作品便有凌煙《失聲畫眉》（1990）、曹麗娟〈童女之舞〉（1991）和〈關於她的白髮和其他〉（1996）、邱妙津《鱷魚手記》（1994）和《蒙馬特遺書》（1996）、陳雪《惡女書》（1995）和《夢遊一九九四》（1996）、杜修蘭《逆女》（1996）、和張亦絢《壞掉時候》（2001）等；以變性人、雙性戀、酷兒、雌雄同體等角色來討論性別的虛妄意義之作品則有成英姝《人類不宜飛行》（1997）和《男坦》（2007）、洪凌《異端吸血鬼列傳》（1995）和〈在月球上跳舞〉（1997）、陳雪《愛情酒店》（2002）等。
- 76 如蘇偉貞的《沉默之島》（1994）和朱天文的《荒人手記》（1994），前者以耽美、自由、解放的方式來描寫情慾，後者模擬男同志的身分位置來探索身分認同的掙扎和情慾橫走的生動場景，皆分別奪得第一屆時報文學百萬小說獎的評審團推薦獎與首獎。
- 77 如朱天心《古都》（1997）、李昂《迷園》（1991）和其後的《北港香爐人人插》（1997）以政治場域的性別角力作為書寫主題。亦或有以書寫女性真實經驗來挫敗父權思維所建構的幸福神話，如朱天心〈新黨十九日〉（1989）和〈袋鼠族物語〉（1992）為處於無名危機的家庭主婦發聲、朱天文《世紀末華麗》（1990）描繪不依賴男性而生的都會獨立女性、成英姝《公主徹夜未眠》一反傳統形象的母／妻角色、簡嫚《女兒紅》（1996）剖析女性於傳統壓迫下的包袱與自覺等。
- 78 包括以女性角度來改寫和詮釋國族歷史或家族史的記憶，如行路的《行道天涯》（1995）和〈百齡箋〉（1998）、施叔青的「香港三部曲」（1993-1997）與「台灣三部曲」（2003-2010）。也有以親近自身的家族史書寫來建構女性眼中的歷史，如鍾文音《昨日重現》（2001）、朱天心《漫遊者》（2000）、郝譽翔的《逆旅》（2010）、陳玉慧《海神家族》（2004）等，皆掀起大眾對大敘事／小敘事和男性記憶／女性史觀的重視和討論。
- 79 周芬伶，《聖與魔：台灣戰後小說的心靈圖像（1945-2006）》（台北：印刻出版公司，2007.03），頁239。
- 80 如凌煙《失聲畫眉》獲1990年自立晚報百萬小說獎，隔年曹麗娟〈童女之舞〉獲聯合報短篇小說首獎，朱天文《荒人手記》奪下1994年中國時報第一屆百萬文學創作獎，隔年邱妙津《鱷魚手記》獲中國時報文學獎推薦獎，1996年曹麗娟又以〈關於她的白髮及其他〉獲聯合文學新人獎中篇小說推薦獎，杜修蘭《逆女》也在同年獲皇冠百萬小說獎。

走，並且各自開創出新的格局，將文學場域的女性書寫延伸向多元主題。⁸¹但這麼說的同時，不代表這是因為女作家們以策略計算的方式迎合典律解構後出現的新位置，並企圖在其重新佔位。如此的斷然說法等同回到外部閱讀的窠臼，忽略了作家本身慣習傾向與美感價值的影響。反之，正是因為女性書寫呈現出的多元性，反倒顯現出個人慣習稟性與結構位置的耦合，促成了出走閨秀後靠向哪一方可能性空間的行動方針。因此，要理解周芬伶如何叛離閨秀走向女性主義書寫，自然得進入周芬伶慣習傾向的養成軌跡，探看其所孕育出的稟性旨趣如何化入作品的書寫，並顯現其秀異性而在場域中取得新的佔位。

解嚴前後，周芬伶的人生恰恰經歷巨大的變革。1986年結婚，傳統父權的家庭生活逐漸消耗她的明亮視界；⁸²九〇年代中期婚姻關係觸礁，歷經婚變、分居、喪失孩子的監護權等煎熬、之後又遇上一場大病和嚴重車禍。⁸³這種種磨難的經歷逐漸轉變她原天真單純的稟性傾向。再者，婚後開始投身實驗戲劇和小劇場的經驗，不但打開她內向的心門，也讓她開始經驗顛覆傳統與主流的挑戰力道；⁸⁴在此同時，女性主義思潮的引進也成為她思考的養分，讓她更為看清自己。⁸⁵如此人生經驗與知識思潮的相互映照，讓她從閨秀轉身，投入女性意識的書寫陣營之中。九〇年代台灣的女性意識作家並不少見，融合性別與國族論述的李昂、朱天文、朱天心，以女性史觀書寫家國史的平路、施叔青、鍾文音、郝譽翔與陳玉慧，以真實女性經驗來反省性別建構與角色藍圖的蘇偉貞、成英姝和簡嫔，以及剖析女同志世界的凌煙、曹麗娟、邱妙津、陳雪

81 相關分析如邱貴芬，《日據以來台灣女作家小說選讀》，頁36-37；梅家玲，《性別，還是家國？：五〇與八、九〇年代台灣小說論》（台北：麥田出版社，2004.10），頁26。

82 例如，周芬伶曾在《戀物人語》的〈酒釀的年夜〉以婚後過年的經驗來描繪父權體制對女性自主的箝制，「結婚後在婆家過的大年夜，男人們在大廳賭牌九，我躲在房間淌眼淚，娘家中只剩兩老相對，想到母親切菜還會切到手，淚水一直流到天明。婆家一切按舊規矩，男尊女卑，年初四才回娘家，椅子還沒坐熱就得趕火車離去，母親的臉在車窗後扭曲如枯荷，我的淚往肚子裡流。」（頁102）；也在《紫蓮之歌》〈凱莉〉一文談及「學術界也很父權，文壇好一點，但寫文章的男人在婚後常常變成家裡的暴君與帝王，也許我身上還有一些傳統因子，因次可以過幾年正常的日子，事實上，我一直努力作一個平常人，因為太努力，表演得太像，以致漸漸不正常。」（頁107）。

83 關於周芬伶大病歷程可見《母系銀河》的〈關鍵詞3：渴〉，頁146-150；車禍經歷可見《汝色》的〈由夏至冬〉，頁158-159，和《青春一條街》的〈沉靜的歌〉（台北：九歌出版社，2009.02），頁70。

84 相關分析見黃益珠，《周芬伶論：從「閨秀」到「越界」書寫》，頁45-46。

85 周芬伶，《創作課》，頁57。

與杜修蘭。在這樣一片壯大的女性意識作家陣營中，周芬伶此時的創作橫跨父權批判、女性歷史、情慾解放與性別跨界等主題，自然容易被歸類為女性意識作家。但她的殊異之處卻不只是一句女性主義認同得以帶過，細看她的作品，我們可以發現，她的女性主義認同是流動且變異的，不同時期的認同與意義建構會映照在其時的作品上。因此，九〇年代的周芬伶不但背往閨秀，更是一再於作品中背轉過往，使其作品成為一部縱貫女性主義不同思維流派的演進書寫；也正是因為這樣的意識流變，讓她在女性意識書寫的陣營中開出一朵歧異的花朵。

女性主義思潮引進台灣的初期是以自由主義女性主義為主流，訴求人權與平等觀念來爭取男女平權、建立女性主體性和女性意識。在這波自由主義女性主義的引進浪潮中，同時處於學院與創作圈的周芬伶，也受到此思想的啟蒙，逐漸厭棄曾經的溫柔敦厚與嫺淑典雅，⁸⁶ 開始從自由平等的角度來重新審視家庭與婚姻結構中的性別關係。1992年《閣樓上的女子》以或隱喻或寫實的手法書寫家庭生活，⁸⁷ 但還僅是見機觸擊的游擊戰；1996年的《女阿甘正傳》和《妹妹向左轉》則開啟挑戰父權的正面戰鬥。前者通篇由「妳」取代「你」，從性別角色、母職期待、女性形象、身體定義權、工作權、情慾自主和婚姻制度等面向來抒發自由主義女性主義的理念，主張女性的自我就是存在的目的。⁸⁸ 後者認為資本主義長期異化和物化的過程導致女性對自我的陌生，因此她的企圖在於「提供一個故事，而且是古怪的故事」來呈現女性自覺的自我辯

86 陳芳明、周芬伶主講，〈向誰叛逆——解嚴後的女性書寫〉，葉昊謹記錄整理，《猶疑的座標——十場台灣當代文學的心靈饗宴2：國立台灣文學館·第二季週末文學對談》，頁110。

87 周芬伶，《閣樓上的女子》（台北：九歌出版社，1992.02）。如〈玫瑰花嫁〉以捧著有刺的玫瑰來隱喻女性進入家庭的景象：「母親為我套上手套，婆婆卻送我一束玫瑰，在婚禮進行中，我比任何一刻迷惘——也許婚姻只是這樣，明明知道玫瑰有刺，卻要去捧它，最好得戴上手套才行。」（頁63-64）也如〈抗爭者〉以虛實交構的寫實方式來描繪女權運動者進入家庭後的抗爭景象：「每當婆婆說『你現在是我們家的人，一切要為這個家犧牲』『女人該以丈夫孩子為重』，她覺得自己身上的每個細胞都在噴火。當然這些不滿在他們眼中都變成潑辣與自我。」（頁123-124）。

88 如〈我是一整片的〉主張女性應該要做自己，而不只是男人的另一半（頁85-87）；〈女人，妳的名字是驚嘆號〉則主張女性的生命不該像一個「大型的問號」，而是「應該像逗點，知道什麼時候該向前，什麼時候該停頓；她應該像個句點，拿得起放得下，能夠果決地下決定；她應該像個私名號，擁有自己的名姓；她應該像個冒號加引號，在該說話時一鳴驚人；她應該是個破折號，能夠腦筋急轉彎；她更應該像個驚嘆號，挺直腰桿，讓人無法忽視她的存在！」（頁18-19）。

證結果。⁸⁹自此，周芬伶開始砲聲隆隆的對向父權家庭對女性角色的壓迫與禁制，接連以各式隱喻、⁹⁰ 夢境寄託、⁹¹ 和回觀舊時自我的反思反芻來抗議父權禁制的制度，同時也象徵與過往「走過迂迴且錯誤的路途」的自我告別：⁹²

我像在斷崖上望著遙遠的對岸，或在前一個夢裡望著後一個夢。曾經我也過過那樣的日子，現在想起來遙遠而不真切，那時真的好努力扮好許多角色：母親、妻子、媳婦、大嫂、老師……，卻忘了扮演自己。你點選的戲碼是〈傀儡家庭〉，沒想到卻演成〈安娜卡列妮娜〉，她臥軌自殺，洒落在鐵軌旁的紅色提包，象徵欲望，愛情，犧牲，也包括反叛吧！女人只想扮演自己很難，你不符規格，必有天譴降臨。⁹³

在自由主義女性主義的洗禮下，周芬伶雖從權利論和平等觀的角度來質疑父權體制的不公，甚或與過往的自我割離分別，但仍接受男性／女性的二元分類，而未挑戰其分類基礎。⁹⁴然而，當歐美第二波女性主義各派進入台灣，引進各種性批判派、標榜後現代的性解放派、和酷兒派女性主義，⁹⁵ 婦運內部開始在理論滋養與現實反省的驅動下出現性別政治／性慾政治的分流，而情慾自

89 周芬伶，《妹妹向左轉》，頁175-176。

90 周芬伶，〈鯨人之血〉，《世界是薔薇的》（台北：麥田出版社，2002.04）。以夫家家鄉物產的珊瑚和神話美杜莎意象，來隱喻女性在父權婚姻中追求自由的艱難，「她常覺得她是白色的被截斷的珊瑚殘骸，曾經有肉身有口舌，在海中呼吸著吞食著，然於人世究屬多餘，終至被截斷丟棄。」（頁116）、「午夜時，珠子落地的聲音總是特別響脆，喀奪的聲音自成一組密碼：『自一由一自一由』，聲音由強漸次轉弱，終於沉寂。」（頁117）。

91 如《熱夜》中〈聽聽海啊！〉以公公託夢之姿說到：「汝的事業心莫再那麼重，查某人要認命，莫要再寫作文」（頁27）；又如《戀物人語》中〈卿卿入夢〉描繪友人夢見丈夫跟蹤她，對她開槍，她倒在地上，卻沒有流血，丈夫說：「我不要妳死，我們重新開始吧！」場景突然轉換，友人拖著一口箱子在陌生的城市遊走，箱子愈來愈沈重，打開箱子才發現，箱子竟是通往地底下的家的大門，所有的人皆遁入地底下的家，地上渺無人跡，「妳徘徊於箱子之中，惶惶如喪家之犬。」（頁110）。

92 周芬伶，《妹妹向左轉》，頁175。

93 周芬伶，《汝色》（台北：二魚文化事業公司，2002.04），頁196。

94 如原《女阿甘正傳》中〈男子氣概與女人味〉（頁70-72）和〈善用兩性觀點〉（頁113-115）都沿用男性／女性的分類範疇。周芬伶在2003年《影子情人》的自序中便提到自己當初的意識侷限：「我結婚於解嚴前一年，然而婚姻未解嚴，情慾未解嚴，縱使女性小說家早已在情慾書寫上開天闢地，女性議題仍受限於貞操處女膜和兩性工作平等，表面上女性活躍於政壇學界，但那只限於中產階級，下層的女性仍在黑暗中。婦運也受限於自由主義，那時我的思想也僅只於此。《女阿甘正傳》便是那時的產物。」（頁14）。

95 相關分析見劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》（台北：麥田出版社，2006.06），頁57。

主、性解放論述和女同性戀論述的出現也導致性慾政治走出多元歧異的道路，不但跳脫父權體制，同時還挑戰異性戀霸權和「性別」概念的二元僵固性。⁹⁶周芬伶在這波思潮與運動的浪潮中涉入口述歷史和劇場，接觸到更多女性的可能、也見證了性別邊緣族群被異性戀體制所限的困境；⁹⁷復又經歷瘋狂的婚變和報復，成立的女性劇團也遭男性威權介入而變質，住處還遭男性小說家砸毀。⁹⁸在如此的男性暴力、性別治理和規訓界線無所不在無處可逃的絕境之下，周芬伶逐漸從自由主義女性主義出走，跳脫父權體制的形式與框架，開始走向基進派，「塑造一個女性的世代，女性的王國。」⁹⁹

基進女性主義認為，女性所受的壓迫是一切壓迫的基礎，而其最深刻的壓迫根源是性別制度，欲擺脫這個制度的方法即是拒絕或改變異性戀體制，以性別分離主義來粉碎父權描摹女性「應該」如何的角色神話。¹⁰⁰周芬伶走向基進的第一步，便是提供豐富的女性經驗和異於父權家庭想像的單身單親和另類家庭圖像，來刷新父權神話的制式規格，同時打造出一個純粹的女性王國。2002年《世界是薔薇的》述說各種女性的故事，有被性侵的女性、沒有名字的女性、瘋狂的女性、悖德的女性、失去性徵的女性、不懂得當母親的女性、失去孩子的女性；同年出版的《汝色》同樣也聚集各種從父權體制脫逃的歧異邊緣人，離婚的、分偶的、年老未婚的、男女同志和〈與紫羅蘭之家〉純女性的另類家庭組成；2003年《影子情人》則塑造出不婚的九英、出走婚姻追求自由的九雄、雙性戀九陽、雌雄同體的喬喬、白色恐怖女思想犯。透過如斯女性史的描繪，以往被父權體制隱身的女性圖像乍然從父權黑幕中湧現：

96 相關分析見顧燕翎，〈台灣婦運組織中性慾政治之轉變：受害客體抑或情慾主體〉，《思與言》35卷1期（1997.03），頁94-114。

97 陳芳明、周芬伶主講，〈向誰叛逆——解嚴後的女性書寫〉，葉吳謹記錄整理，《猶疑的座標——一場台灣當代文學的心靈饗宴2：國立台灣文學館·第二季週末文學對談》，頁109-112。

98 周芬伶，《影子情人》，頁15-16。

99 同註98，頁16。

100 「性別分離主義」的源頭，指的是不與男性發生關係、徹底與男性決裂來解決女性受壓迫問題的主張，其中實踐得最徹底者即為女同性戀主義，其追求從傳統的女性氣質中撤退，拒絕接受和內化父權社會對女性觀點的看法，而期望追求一個自由的、認同女性自身的認同價值。更細緻的論述請見王瑞香，〈基進女性主義〉，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），頁107-120。

我們都是在社會邊緣苟延殘喘的人；我曾經擁有正當的名分，丈夫和孩子，我也曾盡心奉獻一切，可是當我想找回自己時，丈夫兒子與他們背後那個正當的社會，予我痛擊並將我逐出社會。以前我看不到「她們」，所有被放逐的女人，不管是單身、失婚、喪偶、同志，處境都差不多，很少人視她們為完整的人。也很少人認為她們可以活得健全踏實。禮失求諸野女人，她們看來不受禮教束縛，卻也有自己的信守。¹⁰¹

透過「眾女色」的鮮明形象和具體行動所展現出的女性自主樣貌，¹⁰²周芬伶挑戰父權和男性支配對女性和家庭定義的框架，以「這一分手，就再也走不回去了」的姿態，¹⁰³揮別女性最深刻的壓迫來源。除此之外，周芬伶走入基進的另一步是排除性別區隔，徹底跨越男女二分的性別結構。《汝色》中首現、之後延伸至〈浪子駭女〉的Eve，和《影子情人》的喬喬，代表的便是對男女二分性別角色的破解，企圖還原人類性別和性向的連續體概念。所以喬喬把自己塑造成雌雄同體，Eve則是「拒絕長大的童男童女之混合」、「一個兼有雙性特質的女人，熱情勇敢，明朗單純，充滿奇特的能量，並超越了性別」、「半明半暗，乍男乍女，失去性別，失去實體」、「如同歐蘭朵的誓願，游離於性別界線」，¹⁰⁴甚至企圖透過女性生殖的實驗工程來創造自己的王國。¹⁰⁵而〈浪子駭雲〉則是她完整闡述基進概念的驚人之作，既以英卡變性人的角色身分來顛覆性別二分的概念，又以半自傳敘事者周姊因女性意識走向反異性戀、渴望從女人身上找到愛與連結的情欲認同轉向來挑戰異性戀霸權，續又更進一步以無血緣關係的另類家庭組成來瓦解父權社會下的家庭定義，完整演繹了基進女性主義的論述主張。

101 周芬伶，《汝色》，頁120。

102 張瑛姿，〈後現代觀點中的女性主義書寫：周芬伶《汝色》探析〉，《島語：台灣文化評論》5期（2005.06），頁133-150。

103 同註98，頁129。

104 依文中順序，分別引自周芬伶，《汝色》，頁30、41、12、94。

105 周芬伶，《汝色》，頁28-29。

這一路的性別分離主義，走到《母系銀河》，更是直接在命名上昭示，這是「一條來自母系的銀河，以及由之形成的女性的宇宙」。¹⁰⁶一則透過與已逝的女性友人S對話來回觀人生各種合乎世俗或悖德乖張的人生經歷；二則以「我們對彼此有責任。她的苦楚中一定也有我的」之姿，¹⁰⁷來追溯母系家族史，企圖從中尋覓自我的根基；三則以七篇告白書寫來訴說一個放棄家庭與孩子的母親心情，既是請求諒解，又是對父系與母系、道德與悖德的辯證：

我做了多麼可怕的事，這不但是男女對決，也是父系與母系的對決。白蛇即是母系社會的代表，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，她顧不了兒子，因她已被父系力量鎮壓。¹⁰⁸

父系是臣服，母系是叛逆。那些膽敢認同母系的人都有著大叛逆的精神。……。結婚之前我認同父系，結婚後我被強迫認同夫系，那讓我痛苦割裂，母系變成我的桃花源，那是自然產生的平衡之道。雖然我的母系凋零敗盡，追溯先人的足跡，更讓我了解繁華歸盡於何處？空幻的盡頭是什麼？自我的生成就像蚌殼生成的明珠，你自以為自足飽滿，其實是唾液和沙粒所生成。你忘了蚌與大海才是你的生命根源。¹⁰⁹

細繖爬梳周芬伶九〇年代中期後的創作，我們可以看見她是一路從自由主義女性主義的平等自由觀點來挑戰父權體制、伸張女性的自主與權利，逐步走向基進女性主義，透過書寫來實踐性別分離主義與跨越性別區隔的僵固界線。如此動態變化的女性主義思想，讓周芬伶的作品一再溢出觀者期待與想像的範疇，使得每回閱讀新作的體驗都成為一次冒險，也從未空手而回。而這趟冒險旅程的驚嘆成分，不只是新觀點的衝擊，還包括她的文字美學。對比於同為自「閨秀」轉向的蘇偉貞與簡嫚，前者雖意圖挑戰身體與道德尺度來書寫情慾，

106 賴香吟，〈序——童女之戰〉，《母系銀河》，頁12。

107 周芬伶，《母系銀河》，頁106。

108 周芬伶，《母系銀河》，頁83。

109 周芬伶，《母系銀河》，頁188-189。

但卻讓意象走向文字之前，慾望的冷與熱都寄寓在意識的迷離或清冷，而非文字的盡情馳騁；後者以女性意識醒覺來詮釋女性生命，雖負載深沉的批判力量，但文字的運用仍是溫婉、明亮與清靈。而周芬伶卻是在文字上就揚棄閨秀的婉轉清明與含蓄隱晦，認為「刻意的含蓄即是矯情」，¹¹⁰因而轉以「滔滔不絕、奔放明快的傾訴式敘事像大江奔流，寫生命底層湧動的愛慾、暴力和掙扎，底色是黑的」的直截、陰鬱、且挑釁的文字，¹¹¹挑戰觀者的美感，並刺激其對世界的想像。

上解剖課時，大體都是男性，人死後最晦暗的部位竟是性器，那豎立父權與宗族制度的標誌竟是如此醜陋？那是愛慾神秘的泉源？是遺傳基因聯結的所在？到底在那個基因聯結時發生意外，生下這歧異的你。¹¹²

文字轉向的力道，其實是不亞於內容觀點變換所帶來的驚詫。隨著語言學的轉向，文字語言不只被當成表達思想的工具，還是一種複雜的隱喻與象徵系統，能把在文字感知到的經驗轉譯成一整套的象徵符號，讓我們瞬間召喚、擷取出一個世界。¹¹³周芬伶過往絕美細緻的文字，寓居的是被父權規訓的溫婉期待，因而以天真當瓦，以委婉當磚，工整的砌出一個保守溫厚的女性童話。而當她選擇背向父權規劃的世界體系，在語言上就開始使用「性器」、「通姦」、「淫邪」、「淫亂」、「高潮」等詞彙與細節描述，¹¹⁴以如此直白的語言結構直視被父權體制視為禁忌的性，挑動的不只是觀者的美學品味，還召喚出性即政治的視野，¹¹⁵象徵她已脫逃過往被父權規訓的權力框架，並主動奪回曾被男性宰制的性能量，從而挑戰與之勾連的性別權力關係。透過語言上所召喚出的女性主義觀點與象徵符號的交構，我們更能體悟周芬伶此般背轉自

110 周芬伶，《紫蓮之歌》（台北：九歌出版社，2006.10），頁39。

111 鍾怡雯，〈掘洞人獻寶——評《仙人掌女人收藏書》〉，《聯合報》，2006.08.06，E5版。

112 周芬伶，《汝色》，頁33-34。

113 Marshall McLuhan著，鄭明萱譯，《認識媒體》（台北：貓頭鷹出版社，2006.09），頁92-98。

114 「通姦」、「淫邪」引自周芬伶，《浪子駭女》（台北：二魚文化事業公司，2003.09），頁61；「淫亂」、「高潮」引自周芬伶，《影子情人》，頁59，65。

115 相關討論請見王瑞香，〈基進女性主義〉，顧燕翎編，《女性主義理論與流派》，頁108-111。

我的決絕與顛覆奪權的力道。

由此，藉由觀點流變與奔放文字的相乘作用，周芬伶的文風變革引起評論家的注目，紛紛讚揚她「直探生命中猥瑣幽暗」，¹¹⁶「採取挑戰與挑釁的態度，跨越男性設立的準則規範，而創造一個完全屬於女性私密的空間」、¹¹⁷「為橫跨sex, gender, sexuality等情意節的各式女性角色立傳」、¹¹⁸「以肉身之痛來進行女性自我的追尋與凝視」的文學嘗試。¹¹⁹如此的讚美同時化為文學獎項與年度文選的認可，1998《熱夜》獲吳魯芹散文獎，2002《汝色》獲《聯合報》讀書人周報的最佳書獎文學類推薦書單，2004《影子情人》獲吳濁流小說獎；而向來具有確認文學典律力道的九歌年度散文選則分別收錄了〈汝身〉（1998）、〈穿牆的孩子〉（1999）、〈衣魂〉（2000）、〈美神啊！我要經歷你〉（2001）、〈最藍〉（2005）等文章，以此象徵性的認可讓周芬伶在文壇累積出足以出線定位的資本。

（二）消費市場的佔位：追求「真相」的私我書寫

周芬伶在1996至2005年間的作品，除了聚焦於上述所描繪的女性主義觀點之詮釋，還有一個很重要的特點來自她大量的個人敘事或私小說成分。如果說周芬伶在作品中鋪陳對父權與性別的雙重挑戰是在映現女性主義觀點，那麼私我敘事的書寫形式就是在用語言和自身經驗來實踐女性主義。在女性主義「個人即政治」的主張下，個人經驗的自我敘說，是一種行動和言說交織的文化場域。在言說的層面上，由於敘事不僅是歷史的重組或論述，還是一種包含規範主張的故事。因此，藉由重新敘述、揭露自己的過往經驗，女性可以學習去形構新的理解，以過往未曾看見的不同方式來重新組織過去的不正義，為自己的生命賦予新意涵，展望新可能性，並將自己理解成一個新的道德主體。如此一來，女性便從只能抵抗的受害者位置，轉變成自己生命的主宰。而如此的積極

116 張瑞芬，〈五十年來女性散文：評論篇〉（台北：麥田出版社，2006.02），頁323。

117 陳芳明，〈她的絕美與絕情——周芬伶的《汝色》及其風格轉變〉，《聯合文學》215期，頁154。

118 紀大偉，〈推薦序——歷史的天使〉，《影子情人》，頁8-9。

119 賴香吟，〈序——童女之戰〉，《母系銀河》，頁11-13。

對抗也進一步在行動層面上，帶來轉變的可能性。當女性敘說自己的經驗時，以往區分公領域與私領域的界線、「事實」與「虛構」間的詮釋皆會產生鬆動的可能性，讓我們重新形構「價值」、「信念」、「自我形象」、「界線」、「拓疆」等概念，最終成為一個爭取解放和轉變的框架，讓我們從述說實踐之中達成改變「公共」意義和「正義」意涵的行動目標。¹²⁰

基於如此的言說和行動意義，女性的私我書寫實為女性主義解放計畫的一環。那些關於生命經驗、生活計畫的討論，能幫助女性在未曾探索的公領域中創造新的自我認同；且藉由拒絕女性迷思的演述，這些包含對自我成長的許諾、重新思考和重新建構過去的新生活計畫，也能成為女性的自助手冊。¹²¹然而，如此的智識基礎也必須與文學場域的消費基礎謀合，才能萌生改變的可能性。如前所述，文學場域無論再自主，仍會受到利益和經濟等外部力量的限制。在商業力量大量進駐到文化生產場域的九〇年代，是否暢銷、有無消費市場等市場他律性原則，也逐漸成為文學生產的核心考量。因此，要解析作家與其作品在場域佔位的空間，自然也必須從大眾讀者意義結構的圖像，來探討市場上的文學作品如何激發出他們閱讀的意義和愉悅。

面向九〇年代後期的文學消費市場，女性私我敘事進駐市場的可能性，一者在於依靠女性主義思潮的引介喚起大眾讀者對女性自我的關注，不但有相關私我敘事的書籍譯介進大眾市場，婦女新知甚至開設寫作班，教導並鼓勵女性表達自己內心的聲音。¹²²二者，私我敘事刻意模糊真實與虛構界線的文體，也會吸引更多設法尋找「真相」的讀者，¹²³因而促進進一步的文化消費。Paul Atkinson與David Silverman 將此種奠基於「真相」追求的現象看成是一種「訪談社會」的消費基礎，其特徵在於人們意圖追求個人經驗的敘事和懺悔式

120 Maria Pia Lara, *Moral Textures: Feminist Narratives in the Public Sphere* (Berkeley, Calif: University of California Press, 1998), pp.5-8,36-45.

121 Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, p.217.

122 胡紹嘉，〈書寫與行動——九〇年代後期，女性私我敘事的態度轉折及其意義〉（台北：政治大學新聞學系博士論文，2002），頁132。

123 簡乃韶，〈自我的詮釋，再現的自我：新世紀台灣自傳體小說潮流研究（2000-2005）〉（台北：政治大學台灣文學研究所碩士論文，2009），頁83。

的告解；透過觀看、聽聞或閱讀一個告白式的發聲，引領閱聽者進入作者的心靈世界，一覽他在日常生活經驗的內容與模式，及其觀看世界的分類法則與邏輯，進而引領觀者用相同的方式來觀看和體驗作者經歷的世界。¹²⁴於是，此般表達自我、但也同時滿足讀者窺私與追尋真實欲望的私我書寫，自然便具備某種程度的市場價值，也湧現出發表的空間與流通條件。¹²⁵除了大量因政治熱引發的傳記、回憶錄和口述歷史，¹²⁶這些摻雜八卦、祕辛和療傷的私人回憶錄之風行也刺激文學走向私小說，¹²⁷使得出版時在商業手法上被標舉為自傳體、半自傳體小說、私小說的作品，逐步出現在文學消費市場，藉由各式對話、書信、自白等交錯文體的自我敘說，毫不保留的呈現作家的私生活，滿足讀者閱讀私小說的偷窺心理，也成為文學消費的銷售保證。

以如此的市場消費基礎來閱讀周芬伶，不難看出她在作品中蘊藏的閱讀意義與愉悅來源。九〇年代後不論散文或小說創作，周芬伶幾乎都讓她的真實生活經歷以或實或虛的情節穿插於作品中，以「自我毀容」式的透明書寫，¹²⁸來剖析自我與探究人性。如小說〈浪子駭雲〉的主角周姊，宛如便是周芬伶的真實化身。周姊擁有教職和作家身分，組過劇團，作品被改編成連續劇，與另一個家風保守的作家在解嚴前一天結婚，位居荒島的婆家有著傳統的性別概念，遏抑了她的自主性，因而和另一個作家外遇，結果遭逢丈夫竊聽抓姦，最終導致兩人分居，而她連孩子的探視權都爭取不到，同時還歷經嚴重的車禍腦震盪。在與真實自我如此吻合的描繪下，當我們看到周姊患有精神病，遭逢種種不堪的场景時，的確能滿足讀者窺探私密形象的欲望。

這時所有的人按著我的背，我的頭抵著牆壁，他們的祈禱聲越來越快，
越來越迷亂，並發出火雞般嘰嘰咕咕的聲音，越來越大聲。……。我的

124 Paul Atkinson and David Silverman, "Kundera's Immortality: The Interview Society and the Invention of the self," in *Qualitative Inquiry*, Vol.3, No.3(1997.09), pp.304-325.

125 同註122。

126 同註123，頁48、57-58。

127 劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》，頁65。

128 周芬伶，《芬香的祕教——性別、愛欲、自傳書寫論述》，頁59。

汗水沿著額頭大顆大顆滴下來。接著不知那裡冒出來的人群，一個個加入，我彷彿置身哭牆，四周一片鬼哭神號。

「現在你要寬恕自己，你犯了什麼罪？」

「我……」

「快說！」他的聲音越來越嚴厲。

「我，淫邪。」

「神哪！請寬恕她，還有沒有？」眾人一起高呼。

「我，通——姦」說到這裡我渾身顫抖不停哭泣。

「說，我是罪人！」一群人一起吼叫。

「不！不！」在尖叫聲中我掙脫那無數雙手，奪門而出，一面跑一面哭。¹²⁹

如此的透明自傳文體一則源自於婚變、病痛的心靈與身體經驗讓周芬伶原本的自我認同瀕臨破碎，欲重構認同卻出現了不同以往的創作形式，「有一個影像帶著我，她是一個女人的影像，然後我是向她傾訴的，包括政治的，包括感情的，包括健康的」¹³⁰「是靈感來找你，而非你去尋找靈感，起先你被一意象緊緊攫住，一下筆不能自休。那不能說是自動書寫，而是文字催逼文字滾滾而來錐心刺魄覺今是而昨非」。¹³¹二來則是她自幼寫日記的習慣讓她習於追求盧騷式訴說人性陰影與追求真誠的精神，因而經常在文字中自我告解與探索。¹³²兩者因素的相互交錯，遂成就了周芬伶彼時透明自傳體的書寫形式。然以「透明」兩字名之，實不足以看出周芬伶追尋與重構自我的用力之深。她運用多種互文、後設、對話、自白等手法來反覆建構自我，理性的、質疑的、懺情的、辯證的，將人類自我的複雜面貌表現的淋漓盡致。而讓周芬伶在私我書寫陣營中備顯殊異之處，則是她創造出一個獨特的自傳體風格，即

129 周芬伶，《浪子駭女》，頁61。

130 陳芳明、周芬伶主講，〈向誰叛逆——解嚴後的女性書寫〉，葉昊謹記錄整理，《猶疑的座標——台灣當代文學的心靈饗宴2：國立台灣文學館·第二季週末文學對談》，頁133。

131 周芬伶，《影子情人》，頁16。

132 周芬伶，《散文課》（台北：九歌出版社，2014.02），頁20。

從不在一部作品中將自我說足，而是得透過她不同篇章與各文類作品間的強烈互文性，數篇合看下來才能看出一個完整的主題。¹³³ 這對讀者而言，無形中構成了一種尋寶遊戲，以好奇心為驅動，以作品中影影綽綽的情節和性格為指引，梭遊在周芬伶的所有創作中；而寶物追尋的盡頭，就是作家與讀者的自我探索。讀者在這遊戲所尋之寶的寶貴之處，固來不免是滿足窺私他人的慾望，但也從未如此表層。私我敘事所揭露的自我和境遇，能喚起他人對此境遇感的重新理解，並對作者的經驗產生共鳴、迴響，甚或是由共同生命經驗中得到心靈的撫慰和滿足。¹³⁴ 而周芬伶向讀者開放自我真實追求的私我敘事，事實上便是在提供一種語言讓讀者尋找自己的經驗和詮釋自己的感受，不論是聽一個寂寞母親敘說育兒焦慮和母職空缺，或是一個離婚者告白婚姻的夢魘與恐懼，都可以幫助讀者釐清自我的面貌與認同，藉由她所呈現的特定視角，讓其他人擴大自己的認同概念與對市民社會的定義。¹³⁵ 如同周芬伶所言：「我們的確需要文字儀式清除千年之慟，萬年之魅。」¹³⁶ 而周芬伶的私密敘事在文學閱讀市場的消費基礎，即是讓讀者藉由消費她剖白自身內面欲望的私密故事，來清除自身的夢魘，終得肯證自己的存在。

從《女阿甘正傳》一路走到《母系銀河》，周芬伶的作品顯示了流動的女性主義觀點變化，文字的運用也益發往底層的黑裡逸去，而裹著那黑影的，則是她透明大膽的自我書寫。從文學生產的層面來看，這樣的產出映射了整體社會威權鬆動與知識氛圍的變化，讓女性意識書寫於文學場域取得發光的空間，因而使得閨秀出走具備結構性的支撐力量。周芬伶在此時選擇轉身背向以往過往的閨秀角色，原已是極具力道的轉變，但更特別的是，在知識思潮與生活環境的刺激下，她的女性意識仍持續流轉，一路從自由主義女性主義走向基進女性主義，使其背對閨秀之後仍一再背向過往，且如此不能回頭的決絕也蔓延至文字上，以大膽挑釁之姿與過往的溫婉秀美道別，讓她於女性意識書寫陣營中

133 相關分析請見張瑞芬，《五十年來女性散文：評論篇》，頁328。

134 簡乃韶，〈自我的詮釋，再現的自我：新世紀台灣自傳體小說潮流研究（2000-2005）〉，頁67。

135 Maria Pia Lara, *Moral Textures: Feminist Narratives in the Public Sphere*, p.3.

136 周芬伶，〈代序——與文字〉，《汝色》，頁7。

取得歧異性，進而取得佔位的象徵資本。再從文學消費的層面來看，女性主義思潮引入社會的蓬勃發展與運動，自然提供一種智識領略的基礎；且整體社會對生活政治與私我書寫的關注，也為她的書寫提供了賞析與認同的基礎，若將時間往前推移，周芬伶的私我書寫未必能得到坦然閱讀的品味基礎，但若時間往後進展，如此的書寫也未必能冠上大膽與越界的稱號。這顯示了，文學與社會是彼此相扣相生的共同形構關係；作家書寫的意識、作品表現的美感都不是獨立存在的孤木，而是需要社會結構條件的介入與支持，來長出賴以壯大與維繫的生產及消費力道。也正是在這樣相互建構的共生環境下，才能開出周芬伶這樣一朵歧異的花朵。

五、結論

如果有一道父權控制的光譜，周芬伶從1985至2005年的創作可說是橫跨了這道光譜的兩端。初出道時站在遵循父權想像的端點，以溫婉、清麗之筆譜出光華和煦的樂章，而作為靈魂的主調就是備受當時威權與父權體制頌揚的閨秀氣質。然而，九〇年代中期之後，周芬伶逐漸背向舊時的自我，頭也不回地往光譜的另一端走去，開始掙脫父權想像的女性氣質，且還一路更往極端前進，從以自由平等的概念來挑戰父權、控訴父權的枷鎖如何為女性生命套上不可承受之重，到超越性別疆界和睨視父權體系的架構，走向揮別父權框架的基進書寫，可說是在這道光譜一路往前，演現了父權控制力量的可能與不可能。

就周芬伶個人而言，如此書寫光譜的跨越，自然是一種意識蛻變與認同的重構，使她無論在生命位置、文風和文字上都挪移換位，脫離了閨秀文學的陣營，轉向成為女性主義書寫的巨匠。而以場域概念來分析這般變革，我們可以看出戒嚴時期的威權保守作風透過文學場域的典律形塑過程，捏塑出八〇年代的閨秀文學，而周芬伶正典中文系的出身與單純的自身經驗與環境，讓她貼近此般典律的可能性空間，而後一步一履的得到佔位的象徵資本。而在台灣解嚴後，隨著威權解體與嶄新思潮的推進，文學場域出現典律解構的現象，湧進大量的女性意識書寫。而周芬伶彼時歷經的生命變動與意識啟蒙也讓她靠往女性書寫的空間，不但解構自己的閨秀過往，還不斷憑藉其流變的女性主義意識，

在女性書寫陣營中顯現出殊異性；且藉由其透明書寫滿足的「真相」與認同需求，在那時日益倚賴市場消費的文學場域中，於消費層面取得了賞析的基礎。藉由此般場域概念的爬梳，我們可以看見閨秀文學與女性主義書寫的本質並不是永恆性和絕對論的超歷史存在，而是在場域中經過長久的歷史競爭而獲其樣貌。同樣的，在這些文風與文類中佔位的作家，也是透過場域中的差異結構才得到她歷史性的位置。

如此的爭鬥與差異辨別自是場域觀點的一個重點。然而，場域觀點提供的關係性思考卻也不僅止於場域內部爭取文學佔位的角力鬥爭，還能進一步呈現與闡釋文學與社會的共構關係。將周芬伶從1985至2005年間的文風變革放回其所處的文學場域與社會背景，我們可以看見這變革的深層意義並不只限於她個人靈光與生命的展演，而是鑲嵌在更為廣泛的社會脈絡、並與社會變動相互構成的現象。而理解文學與社會相互共構現象的企圖，在於為文學作品提供更寬廣的理解可能性。如同伊里亞斯（Norbert Elias）所言，儘管今日的知識水準無法讓我們像用一把解剖刀般的，揭開一個藝術家的社會存在及其作品間所有關連性的問題，但是我們卻可以用探測器來做某種程度的探究。¹³⁷ 而當我們努力理解一位藝術家的作品及其在人群社會中命運的關連性後，其實可以強化且深化我們對其能力的瞭解和對作品的喜愛。用維根斯坦（Ludwig Wittgenstein）的話來說，就是通過掌握賦予文學藝術以意義的「生活形式」來理解文學藝術。¹³⁸ 這意味著，所有的理解都位於歷史之中，並且正從一種特殊的參照框架、傳統或文化內部來被理解。從如此關係性和鑲嵌性的方式來理解文學作品，我們除能從中品味作家個人生命光華之外，還能意會出更為深層的「生活形式」，再現文學與社會的相互關係。

然此關係性的理解也需要留意，周芬伶在文學史上被評論家與讀者歸為閨秀風格或女性主義書寫的歷史性位置，並不是一個客觀給定的事實，而是浮

137 Norbert Elias 著，呂愛華譯，《社會學視野下的音樂天才：莫札特的成敗》（中國：廣西師範大學出版社，2006.11）。

138 Ludwig Wittgenstein 著，尚志英譯，《哲學研究》（台北：桂冠出版社，1995.01），頁14-15、128。

動於用來理解過往歷史爭鬥的概念工具，因而總有持續辯證的可能。如同Rita Felski所言，歷史時期並不是由單一一致的精神所統攝的獨立時間區塊，而是被我們用以理解過往的概念創造出來的。例如，女性主義的一個成就，就是提供新的概念框架來詮釋文化現象，在這個框架之前，身體、情慾、女性自我、性向與性別跨界等現象是無以名之、被視而不見的，但在女性主義的新框架之下，這些無名的現象有了安身立命的新空間。¹³⁹ 這提醒我們，歷史時期的詮釋與理解總是在改變。當讀者和研究者詮釋任一文學作者在歷史潮流中的佔位時，目的都不是將她放在一個固定的位置來定奪她的秀異性，而是讓這樣的位置回到它所鑲嵌的象徵系統，亦即讀者與研究者用以評價她的概念框架，並以此形構出一個關係性的對話空間，來試圖接近作者創作意念所彰顯的社會價值。而掌握如此的關係性思考，才是讓文學與社會彼此鑲嵌的共構關係得以現形並獲得理解的可能性。



139 Rita Felski, *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture* (New York : New York University Press, 2000), pp.25-26

參考資料

一、專書

- 呂正惠，《戰後臺灣文學經驗》（台北：新地文學出版社，1995.07）。
- 周芬伶，《絕美》（台北：九歌出版社，1985.09）。
- ，《女人，是變色的玫瑰？》（原《女阿甘正傳》）（台北：健行文化出版事業公司，2003.05）。
- ，《母系銀河》（台北：印刻出版有限公司，2005.04）。
- ，《世界是薔薇的》（台北：麥田出版社，2002.04）。
- ，《汝色》（台北：二魚文化事業公司，2002.04）。
- ，《妹妹向左轉》（台北：遠流出版事業公司，1996.10）。
- ，《青春一條街》（台北：九歌出版社，2009.02）。
- ，《芬香的祕教——性別、愛欲、自傳書寫論述》（台北：麥田出版社，2006.11）。
- ，《花房之歌》（台北：九歌出版社，1989.02）。
- ，《浪子駭女》（台北：二魚文化，2003.09）。
- ，《創作課》（台北：九歌出版社，2014.02）。
- ，《散文課》（台北：九歌出版社，2014.02）。
- ，《紫蓮之歌》（台北：九歌出版社，2006.10）。
- ，《聖與魔：台灣戰後小說的心靈圖像（1945-2006）》（台北：印刻出版公司，2007.03）。
- ，《閣樓上的女子》（台北：九歌出版社，1992.02）。
- ，《影子情人》（台北：二魚文化事業公司，2003.09）。
- ，《熱夜》（台北：遠流出版事業公司，1996.10）。
- ，《蘭花辭——物與詞的狂想》（台北：九歌出版社，2010.04）。
- ，《戀物人語》（台北：九歌出版社，2000.10）。
- 邱貴芬，《日據以來台灣女作家小說選讀》（台北：女書文化事業公司，2001.07）。
- ，《仲介台灣·女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》（台北：元尊文化公司，1997.09）。
- 張瑞芬，《五十年來女性散文：評論篇》（台北：麥田出版社，2006.02）。

- 張誦聖，《文學場域的變遷——當代台灣小說論》（台北：聯合文學出版公司，2001.06）。
- 張寶琴、邵玉銘、痾弦編，《四十年來中國文學》（台北：聯合文學出版公司，1997.01）。
- 梅家玲，《性別，還是家國？：五〇與八、九〇年代台灣小說論》（台北：麥田出版社，2004.10）。
- 焦桐編，《八十八年散文選》（台北：九歌出版社，2000.04）。
- 琦君，《青燈有味似兒時》（台北：九歌出版社，1988.07）。
- 黃益珠，《周芬伶論：從「閩秀」到「越界」書寫》（台北：秀威資訊科技公司，2008.07）。
- 劉亮雅，《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》（台北：麥田出版社，2006.06）。
- 樊洛平，《當代台灣女性小說史論》（台北：臺灣商務印書館，2006.04）。
- 鄧相揚、瓦歷斯諾幹等作，《猶疑的座標——十場台灣當代文學的心靈饗宴2：國立台灣文學館·第二季週末文學對談》（台南：國立台灣文學館，2007.12）。
- 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）。
- Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Cambridge: Polity Press, 1996).
- , Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity Press, 1993).
- Chang, Sung-sheng Yvonne (張誦聖), *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law* (New York: Columbia University Press, 2004).
- Craig Calhoun edited, *Social Theory and the Politics of Identity* (Oxford, UK: Blackwell, 1994).
- Felski, Rita. *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture* (New York: New York University Press, 2000).
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Cambridge: Polity Press, 1991).
- Lara, Maria Pia. *Moral Textures: Feminist Narratives in the Public Sphere* (Berkeley, Calif: University of California Press, 1998).
- Ludwig Wittgenstein 著，尚志英譯，《哲學研究》（台北：桂冠出版社，

1995.01)。

Marshall McLuhan著，鄭明萱譯，《認識媒體》（台北：貓頭鷹出版社，2006.09）。

Norbert Elias著，呂愛華譯，《社會學視野下的音樂天才：莫札特的成敗》（中國：廣西師範大學出版社，2006.11）。

Plummer, Ken. *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds* (New York: Routledge, 1995).

二、期刊論文

向陽，〈海上的波浪——小論文學獎與文學發展的關聯〉，《文訊》218期（2003.12），頁37-40。

江寶釵，〈重省五〇年代台灣文學史的詮釋問題——一個奠基於場域的思考〉，《東華漢學》3期（2005.05），頁317-344。

吳鳴，〈孤絕之美：試評沈靜散文集「絕美」〉，《文訊》21期（1985.12），頁231-236。

林淇濱，〈場域・權力與遊戲：從舊書重印論台灣文學出版的經典再塑〉，《東海中文學報》21期（2009.07），頁263-286。

范銘如，〈後鄉土小說初探〉，《台灣文學學報》11期（2007.12），頁21-50。

張瑛姿，〈後現代觀點中的女性主義書寫：周芬伶《汝色》探析〉，《島語：台灣文化評論》5期（2005.06），頁133-150。

張瑞芬，〈琦君散文及五〇、六〇年代女性創作位置〉，《台灣文學學報》6期（2005.02），頁121-158。

——，〈絕美汝色——讀周芬伶《母系銀河》〉，《文訊》236期（2005.06），頁32-34。

——，〈趙滋蕃的文學創作及其時代意義〉，《逢甲人文社會學報》12期（2006.06），頁27-58。

——，〈鞦韆外的天空——學院閨秀散文的特質與演變〉，《逢甲人文社會學報》2期（2001.05），頁73-96。

陳芳明，〈她的絕美與絕情——周芬伶的《汝色》及其風格轉變〉，《聯合文學》215期（2002.09），頁153-155。

須文蔚，〈大專校園文學獎類型及在文學場中之位置〉，《東華漢學》6期

(2007.12)，頁315-342。

廖淑芳，〈由《生活在瓶中》到《夜遊》：論馬森的文學現代性與80年代前期台灣文學場域〉，《台灣學誌》6期（2012.10），頁1-26。

齊邦媛，〈閨怨之外——以實力論台灣女作家〉，《聯合文學》5期（1985.03），頁6-19。

劉乃慈，〈九〇年代台灣小說的再分層〉，《台灣文學研究學報》9期（2009.10），頁69-104。

——，〈佔位與區隔——八〇年代李昂的作家形象與文學表現〉，《台灣文學研究學報》13期（2011.10），頁361-387。

顧燕翎，〈台灣婦運組織中性慾政治之轉變：受害客體抑或情慾主體〉，《思與言》35卷1期（1997.03），頁87-118。

Atkinson, Paul and David Silverman, "Kundera's Immortality: The Interview Society and the Invention of the self", *Qualitative Inquiry*, vol.3, no3. (1997.09) pp. 304-325.

三、學位論文

胡紹嘉，〈書寫與行動——九〇年代後期，女性私我敘事的態度轉折及其意義〉（台北：政治大學新聞學系博士論文，2002）。

蔡玫姿，〈閩秀風格小說歷時衍生與文學體制研究〉（新竹：清華大學中國文學系博士論文，2005）。

簡乃韶，〈自我的詮釋，再現的自我：新世紀台灣自傳體小說潮流研究（2000-2005）〉（台北：政治大學台灣文學研究所碩士論文，2009）。

四、報紙文章

何英煒，〈金石堂書店創就女作家崛起〉，《工商時報》，2012.06.01。

阮慶岳，〈女人自己的十字架〉，《聯合報》，2003.11.16，B5版。

彭歌，〈不談人性，何有文學〉（上）、（下），《聯合報》，1977.08.17、19，12版。

劉淑慧，〈不尋常的悲涼〉，《聯合報》，2005.06.19，C4版。

鍾怡雯，〈掘洞人獻寶——評《仙人掌女人收藏書》〉，《聯合報》，2006.08.06，E5版。

五、電子媒體

范銘如、邱貴芬、劉亮雅主講，蔡欣齡記錄整理，〈如何建構台灣女性文學史？自《眾裡尋她——台灣女性小說縱論》談起〉，《自由時報》，2002.06.09（來源：<http://www.libertytimes.com.tw/2002/new/jun/9/life/article-1.htm>，檢索日期：2015.09.01）。

