

第六章、情慾相生的母女關係

第一節 母女情慾的開發與書寫

女性情慾的探勘

母女之間垂直的女性關係往往因為「恐同情結」，在性慾的議題上被列為禁地，是母女難以探索的荒涼邊界；然而在女性心理分析，性慾的擴展與母女親情其實充滿許多謬論相悖。母親的撫慰往往是女兒第一次的感官經驗，然而在成長過程裡，通常也是自母親處接收情慾禁制；在父系定義女性身體、女性歡愉裡，女性的身體和性慾向來都是男性投射的幻影，不曾隸屬女性自己；女性身體是文化定義的一部份，而女性性欲也是這種文化的產物，是以在母女傳承的世界裡，這種被給定的觀感就是一種亞文化的體現：

從女性主義視角而言，女性亞文化群體(female subculture)可被理解為：一種為了使女性處於從屬地位，並設法將其置於此重屬定位的一系列觀念、偏見、趣味和價質系統。這種亞文化行為和思想，把生兒育女、家務工作、教育問題、宗教活動等視為女性亞文化群體的生活重心。這更被女性主義者視為一種被儀式化了的身體體驗，其中包括了發育、初潮、性慾、懷孕、生育以及停經等整個女性性慾與生活系統等方面，都在這意義上成為一種隱蔽的生活習慣。¹

相關的言論在佛洛伊德的論述裡也可見端倪，他認為母親是女孩第一個愛戀的對象，但是在異性戀霸權的機制中，女兒必須將愛戀轉向父親，所以在女性情慾成份的誘導上，父親扮演了主要的角色。正是在這個誘發過程當中，女性性慾的正面導向往往是由男性所掌控；相反的，母親對於女兒的身體印象，卻總在打壓的邊緣徘徊。母女之間有關性領域的禁忌，在文學作品的表現拾皆是，米蘭昆德拉在《生命不能承受之輕》的前半部，就敘述老去而醜怪的母親，是如何運用她變形的的身體、對房屋空間的掌握，不斷打壓年輕女兒沙賓娜的情節²，甚至是女兒掩門更衣的舉動，都在母親的心理構成挑釁與威脅。在郭良蕙的《心鎖》³當中，將女兒的情慾女性與母性聖潔相提並論，造成一種對比性；母親的宗教神聖面向比對女兒的情慾放縱而成為罪惡，在這些文學作品裡都表現一個共相——母親不管是在文化意義或是實際的行動上，都是女兒性欲發展上重要的把關者。

¹林幸謙〈女性焦慮與醜怪身體－論張愛玲小說中的女性亞文化群體〉，《中外文學》第27卷第6期

²在故事的前半部交待女主角沙賓娜離家的情節裡，作者加深老去的女性軀體的恐怖描寫——下垂的乳房、臃腫的軀幹、無牙的口等效果，來表現母親對女兒的嫉妒與憤怒，母親暴露軀體來展現她的力量，而且還逼迫女兒入廁不得鎖門、空間沒有隱私等來加深女兒的不安，這些種種打壓行動造就了「女兒離開母親，奔向異性情人」的主要義素。資料參考：米蘭昆德拉著，韓少功譯：《生命不能承受之輕》（台北：時報：1992年）

³郭良蕙著：《心鎖》（台北：時報：1991年）

女性作家 Karin Flaake 在著作 < A body of one's own > 裡，主張母親正是女兒開發性別情慾時，第一道禁制門檻⁴。身為人母，她或許樂於見到女兒智力、身體各方面的成長，但唯獨面對女兒性欲成熟，母親的反應充滿各種矛盾不安的情緒，因為整個社會機制裡，對性的把持禁忌造成一種嚴重的神祕與罪性，而當母親未能成熟的面對人類性欲，必將深深的影響女兒對自己的身體反應。

情慾的沙樂美母女

母親禁制女兒開發情慾，不僅有外在諸如文化、社會的約規，亦不能忽略這當中母親個人的因素；諸如母親不能接受女兒成長獨立，或是妒嫉、害怕，認為女兒的成熟反射出自己的老去；然而其中最主要的破壞力量，即在於母親「全然代理」父系權力的角色，因為這絕對是雙向的一種反應，母親不僅壓抑自己的身體情慾，同時抵制女兒的性成長，母親在這場域扮演禁制自我／他人檢察的角色，而且是代代相傳的病毒性因素。

在「情慾」等同於「毀滅」的意識中，聖經中的沙樂美母女，就充份的將此意識折射向其母女二人，符合聖經出現女性角色的聖母與惡女二元對照。母親希羅底與女兒沙樂美，都是標準的紅顏禍水形的女人，體現了有情慾的女性，是如何威脅著社會公義與城邦法律的顛覆過程。在 < 馬可福音 > 以及 < 馬太福音 > 中，都記載這段「約翰責備希律被斬」的教義：

那時分封的王希律聽見耶穌的名聲，就對臣僕說：這是施洗的約翰從死裡復活，所以這些異能從他裡面發出來。起先希律為他兄弟腓力的妻子希羅底的緣故，把約翰拿著鎖在監裡。因為約翰曾經對他說：你娶這婦人是不合理的。希律就想要殺他，是怕百姓，因為他們以為約翰為先知。到了希律的生日，希羅底的女兒，在眾人面前跳舞，使希律歡喜。希律就起誓應許隨她所求的給她。女兒被母親所使，就說：請把施洗約翰的頭放在盤子裡拿來給我，王便憂愁，但因所起的誓，又因同席的人就吩咐給她。於是打發人去，在監裡斬了約翰，把頭放在盤子裡，拿來給了女子，女子拿去給她母親。⁵

在聖經當中出現的沙樂美，呈獻出對於「女性情慾的抵制」；母親是一國的皇后，因與丈夫的兄弟結婚而觸犯上帝旨意，為先知約拿咀咒，懷恨在心，於是於宴會之中，唆使沙樂美獻舞，以她的妖嬈風采傾迷眾生，要求國王賜與約拿的頭以為獎賞；女兒因母親的關係而成為人人髮指的惡女，情節的發展以母親為主導人物，透過她觸犯律令，為營己私而利用女兒，將仇恨的情緒波及兒女，教唆她犯下罪行。母女倆運用身體資源與情慾後的毀滅，呈獻出邪惡婦人的形象，以符合聖經之中教化人心的樣版。

⁴ 其論述原文如下：

Often their mothers do not welcome the daughter's early discoveries of her own body. Mothers prevent their daughters' bodily pleasures and sexual activities, and thus daughters are unable to develop a positive attitude toward it; they inhibit their daughter's development of a positive self-image of their genitals.

資料參考 *Daughtering and Mothering- Female subjectivity reanalyzed* P. 8

⁵ 《聖經》< 馬可福音 > 第六章第十四節 - < 約翰責備希律被斬 >

觸犯禁忌的陰影投射

同樣是書寫女性情欲，在王爾德改編自聖經故事《沙樂美》劇作中，女兒沙樂美不再是母親利用的傀儡，而是具有她自由意志的主體。她為躲避繼父淫邪凝視而自宴會離開，在途中聽到先知約拿的聲音，無可救藥的愛上了這個蒼白、正直形象的聖者；沙樂美妖嬈之息與先知約拿的正義凜然，儼然交相戲劇所有衝擊點——邪惡與正直。王爾德在形塑沙樂美時，同時也給予她存在的毀滅主體意志，她的愛是不計代價的戰爭，為得到自己所慾望，不惜以屠殺作為征服的手段。凱特·米列（Kate Millett）在其開創性女性文學批評《性政治》中，則強調沙樂美是王爾德本人同性戀燥鬱不安的表癥，認為「莎樂美並不僅僅是一個女人，她也代表著王爾德。這個劇本首先體現的是同性戀的罪惡感與屈辱感，然後是一種雙重的報復」⁶。在米列的想法中，她認為王爾德操弄著文學象徵性，並沒有要表達出真實的「生活女性」，女性情慾在他筆下，無非是一種抒發的昇華與策略：

女權主義者要求的僅僅是平等和選擇的權力 - 難道有必要讓一位女性人物通過滿天下殺人來作出反應嗎？事實上，沒有一位女人比莎樂美更不像維多利亞時代的女人。但是，她終究不是女人，而是王爾德同性戀罪惡感和欲望的產物。⁷

運用米列具有女性意識的檢測，探看作者在書寫禁忌題材時的動力，特別是女作家針對母女情慾之間的書寫，其中充滿各種糾葛的情慾原罪，就成了女性開發自我場域，瞭解自我性別的有力的探索。

第二節 < 萎縮的夜 > 中的母女

騷動的情欲場景

如同施叔青在評論 < 萎縮的夜 > 時所說：「 < 萎縮的夜 > 是篇相當聳動、令人讀來相當騷亂不安的小說。」⁸；在這篇文章中，出現母親、女兒的自慰場景、父母性交過程、女兒直視父親垂朽的生殖器官等等，這些場景都在挑戰文化中特有的禁忌場面，而且作者在書寫時，將各種顛覆意涵帶入，批判父系所定義的女性情欲，將焦點放在女性系譜所承傳的各種桎梏。在這種性的場域中，不僅抽離了各種「感官享樂」的面相，還透過女兒童稚的心靈的觀察，轉化成為陰森恐怖的痛苦經歷，作者以此為創作材料，書寫女性母職以及情欲的衝突，讓 < 萎縮的夜 > 這篇短篇，以顛覆性方式攻佔情欲寫作，開墾女性書寫荒野，進入瑞奇所謂的女性文學新紀元：

如果我們已經進入開始改變了這個平衡的時代，如果婦女不再為「習俗和體面」的陰影所

⁶ 凱特·米利，鍾良明譯：《性的政治》（北京：社會科學文獻出版社：1999年）P. 234

⁷ 《性的政治》P. 238

⁸ 施叔青 < 萎縮的女人 - 中央日報文學獎特獎作品 < 萎縮的夜 > 決審意見 >，收錄於郝譽翔：《洗》（台北：聯合文學：1998年）P. 53

籠罩，不再為成為自己和表達自己而惶惑，那麼女作家和女讀者們便迎來了一個不同尋常的時刻。⁹

在整個情節結構中，有二個主題同時存在，一個是對父系意識的抗拒過程，另一個則是母女環結相扣的主體關照，這兩個主要情節螺旋式的消長，構成了故事中的我（女兒）與父系象徵的爸爸之間搏鬥，以及與母親、女兒、姐妹之間的主體性流轉。首先就從自女性心理與父系話語之間的鬥爭，來探討小說中的情節發展。

女兒自戀父到閹割父親

父親／丈夫對於母女／妻子的宰制，可以說是〈萎縮的夜〉的主調，而且作者「逆向操作」女兒的戀父情結，將女性被動的陰道情欲轉而成為主動，而且隔絕男性參與的自慰歡悅，完全拒絕佛洛伊德的陽具欽羨論述。

女兒在故事一開始確實是充滿著戀父的情緒，而這個愛戀當中，包含著許多時代性、文化性所賦予的父親意義。如同瑪莉、派拂在《拯救奧菲莉雅》所說的「所有的父親都是時代的產物」；小說中的父親，身處日本軍國主義加上二二八事件的歷史背景，純屬整個時代意志的再現，他的喜好、他的世界，是戰爭中科技與武力世界的再現：

父，你可知道我從岡山飛機場員工宿舍的屋頂上，就能看到你在機場空地裡揮汗工作的樣子嗎？那焊接時噴出來的火花不斷挑釁似的掠過你的面頰，使我擔憂的兩手輪流絞著頭髮。當飛機掠過頭頂，你往往放下手邊工作，抬起頭，默默記下他們的形狀。我知道那是你預備等到下班以後，在紙上一一的把它們畫出來，然後告訴我哪裡是機尾、機翼和引擎。¹⁰

在這段文字中流露的正是女兒最初對父親充滿關愛的伊底帕斯情結。父親對於武器、科技專業能力，搭配翱翔萬里的飛機與廣穹的藍天，將他的父親意涵提升到超然的菲勒斯能力，然而這個超然的符指，卻漸漸的在女性心理成熟、自體性慾的成長等，被排除在女性性活動之外。為能更詳實進入這種女性性慾自主過程，我們參照克萊茵性慾自然生成的觀點，以及同期的女性心理分析凱倫、霍妮（Karen Horney）所提出完全的女性本位情慾論，來解析小說中女性情慾的自我再現。

女性情慾的完全奪回

凱倫反對「小女孩就是小男孩」（The little girl is a little boy.）的平面反射，主張女性自有一套不同於男性的「本位驅力」¹¹，她認為所謂的陽具欽羨，純粹是佛洛伊德抬高陽物指涉的父系話

⁹ 瑞奇〈當我們徹底覺醒的時候 - 回顧之作〉收錄《當代女性主義文學批評》P. 127

¹⁰ 《洗》P. 37

¹¹ 凱倫主張，不同於男性的性慾發展，女性因自有一套性別（生殖）器官，他們的感官成熟將隨著女性的成長而進

語基石，女孩之所以戀父是因為女性本質對於陽具的興趣（girl's interest in the penis）：

她欲求陽具，只不過為著自己的性欲快感，絕不是認為自己不及男性。陽具欽羨是次要的心理現象，實非建構女性身份的源頭或因由；閹割情結亦不應被視為陽具欽羨的變奏。它是壓抑跟父親亂倫欲望的結果。¹²

凱倫對於「女性棄絕母親」的論點不以為然，認為女兒離開母親，僅僅是感受到母職對於女性生命空間的侷限，不願陷落與母親同樣的僵化與困頓當中¹³，因為相信異性愛是人類原初的本質，在這前提之下，女孩主動對於陽具感到興趣，而此時父親的結構位置恰好提供女兒步出母女世界的檯階，確定進入女兒在異性戀世界中的性別位置。不過在女性清楚擁有獨立自我的意識之前，女兒對於母親的過度認同將造成負擔，使得女性內在心理對於自我，充滿著與母親的過度認可，於雙親的關係將投射向自身的性別焦慮。¹⁴

從這種與母親過度認同的焦慮裡，回到〈萎縮的夜〉故事，當小女孩驚見父母相交的過程，以及母親是如何拒斥父親的親密關係時，她的戀父心情始受到抑挫，母親對於男性性欲以及自慰性慾的取捨，影響著女兒的心靈：

你在一瞬間癱軟了下來。母親把滿身是汗的你用力推開，然後衝下床，坐到擺在床邊的水盆上面，細心的撈起水來沖洗下體。她的手指專注而溫柔的撫摸那兩片陰唇，彷彿是在對著一張情人柔嫩的嘴喃喃傾訴，就在你已倒頭呼呼大睡的長夜中，這場悄然無聲的交談還在祕密的進行。¹⁵

不同於佛洛伊德的「原初場景」¹⁶論述，認為小孩初次意識到父母性事，而引發自身危機以及對雙親不安全的恐慌，在這裡，女兒的焦慮感受純然對著父親而發。女兒始終在偷窺的過程中認同母親，對父親感到恐懼嫌棄，漸進的，女兒發現母親對父親不僅只是冷漠而已，而是根本杜絕父親存在。母親利用父親不在時裝扮自己，閒以自縫，她排拒與父親相交，在自慰後流露滿足的神情，安然的給子女兒擁抱，甚至到後來父親出外經商適逢二二八事件，一路踩著屍身回來時，母親透過洗淨的動作，來表達她渴望除去父親痕跡的心情：

入不同階段的成熟，分別為陰道感官（vaginal sensation）生殖焦慮（genital anxiety）以及生產快感（reproductive pleasure）等三階段，所以在凱倫的言論中，母親在進入母職時，也是帶有性欲的成份的。

資料參考 *Mothering Psychogesis*

¹² 《同志論》P. 222

¹³ 女兒運用異性總世界建構虛幻性逃脫空間，開鑿出自我生命出口，凱倫稱此現象為「逃離女性定義」（Flight from femininity）。

¹⁴ 海倫指出，小女孩意識到性欲時，因為與母親之間的過度認同，會投射出父母性交時自身的焦慮感受，原文如下：
Identification with the mother can sometimes be so intense that the daughter acts as though like her mother, she had also had sex with her father.

資料參考 *Mothering Psychogesis* P. 93

¹⁵ 《洗》P. 39

¹⁶ 佛洛伊德認為在小孩逐漸成熟的過程中，對於生命來源感到好奇，然而當他們得知或窺見父母性事時，將引發心中對於父母的質疑與信賴感的焦慮等諸多情緒，是觸發人類精神不安的源頭。

死人堆的像山一樣，血流了遍地，幾乎每一步都是踩在屍體上面，父親對我們說，並且展示他的布鞋作為證據，眼睛裡卻難掩殺戮之後的歡愉。當父親眉飛色舞的述說著他歷劫歸來的經過時，母親正跪在地上擦拭那些凌亂的血腳印。有時她會抬起頭來笑著傾聽，可是那笑容隔了層紗般飄忽不定。¹⁷

在這裡，女兒對父親的感情不停的藉由觀察母親而受到顛覆。母親不僅能在性欲上自我滿足，甚至在情緒上杜絕父親，視父親的存在只為母女兩人帶來了血腥與腐敗息氣，〈萎縮的夜〉在這策略性的政治寫作，扭轉了女兒對於父親的憧憬情緒；女性不僅在情緒中不需要透過男人的界定，甚至是排除了女人渴望男性的普遍認知。

切割片斷的主體

在〈萎縮的夜〉中，另外一個重要的主題就是女性系譜的承傳與流動，整個小說中未見單一的主體，卻在一代與一代之間窺見其主體的傳演，朱利亞、克斯提娃（Julia Kirstiva）在〈婦女的時間〉標示，女性的主體往往因線性時間中「計畫的、有目的的時間，呈線性預期發展開和達到的時間」成為問題，女性的主體提供了時間兩種面向：

一方面是周期、妊娠這些與自然的節律一致的生物節律和永恆 另一方面，也許作為結果，是永恆時間的具體存在，不可分裂、不可逃避，與線性時間幾乎毫無關聯，以至時間一詞根本不合¹⁸

從這個時間觀來看小說的鋪陳，我們可以發現在線性時間中，女兒在拉拒著父系定義的自己，而在永恆時間中，女性的個體意識不斷的體現在不同的人物身上。女性主體的拼湊就是在不斷的切割時間，將現實空間與記憶空間交相錯落，將主角「我」分裂為多面破碎鏡相，分別出現在母女關係、父女關係、姐妹關係中，以不同角度書寫「我」的形成。而在這裡，女性性欲為一條主要發展的紐帶穿越時空，將小說中所有的女性「我」/母親/姐妹/女兒，串聯而成女性整體聲音，在情欲自主中閃耀美麗的光彩：

於是我的姐妹仿佛變成照鏡子時的反面，那另外一個從來未能實踐的我。不過，唯獨有那麼一次，在我的記憶中，我和我姐妹的形象重疊貼合在一起，就是在那個春日的午後，母親有如蝴蝶般翩翩走動，她原本黃黑的臉變得白嫩而細緻，充滿笑意，她溫柔的躺在床上撫摸自己，大聲喘息，然後一翻身，用汗溼的雙臂摟緊了我。¹⁹

她多麼像我母親啊！原來某種直在我們血液中循環，就像是季節的輪迴嬗遞，直到如今

¹⁷ 《洗》P. 41

¹⁸ Julia Kirstiva 〈婦女的時間〉《當代女性主義文學批評》P. 350

¹⁹ 《洗》P. 47

我才赫然發現。²⁰

誠如「主體已死」的標榜，不再有固定不變的永恆的主體，但是在經過拆解的故事裡，所有片斷中的「我」，都正帶著不同面相的觀點，將社會的、習俗的、歷史種種影響「我」的原因，銘刻於本文當中，帶著「所有造就今日之我」的質疑與控訴回到文本脈絡：

雖然缺少了一個「真正的我」，但是還是出現了一個所謂「社會性的自我」，他具有一系列的特徵。這個社會性自我積極參與社區活動和親密的溝通，她還運用慾望和意志作為征服溝通的工具。女性主義者的社會自我是在話語和歷史當中形成種種的自我的殘片的總和。²¹

文章中的母女二人，都在宿命的柔順裡進入狹小邊陲的「母親」結構位置，以小孩為一切，割捨生命、情感，讓生命狀態只剩下功能作用；「母親」職位在這對母親身上帶著人性的反撲力量侵傾瀉而出：

母親曾在半夜哭著醒來，然後捉住我說，都是為了我，她才咬牙苦撐下來，否則早就在尋死。她披頭散髮的樣子像是淒厲的鬼。於是當數十年後的某一天，我同樣捉住黎巴嫩女兒的肩膀，搖撼著她，說都是為了妳，我才這麼痛苦的活著！這句話一出口，我悚然發覺如此熟悉，這是我從小到大耳熟能詳的夢魘，如今卻從我嘴巴原封不動的流了出來。我衝到浴室，轉開水龍頭大力用水潑臉，抬頭看見鏡中自己披頭散髮的樣子，就一如夜半的母親，那淒厲的女鬼。²²

母親與故事中的「我」都帶著自身的怨懣投向女兒，形成了一個代代不能脫逃的循環，在瘋狂聲音的反面，卻是女性被環境拋入無底深淵的強烈控訴，這種痛苦的聲音，成為女性書寫私我世界時所特有抗爭的策略。

第三節 < 魔女 > 倩如母女

精緻的現代文學表現形式

歐陽子的作品向來以精神分析的考察以及嚴謹布局的筆調為人稱道，評論界大都將其作品納入現代主義的精緻文學路線。白先勇更是盛讚其作品具有「兩種中國小說傳統罕有的特質，一種是古典主義的藝術形式之控制，一種是成熟精微的人類心理之分析」²³；她在文學表現手法上講究一定的結構組織，以引領讀者進入悲劇意識，運用文字雕塑出人性傷痛，並藉由這傷痛

²⁰ 《洗》P. 48

²¹ 安吉拉·莫克羅比著，田曉菲譯：《後現代主義和大眾文化》（北京：中央編譯：2000年）P. 99

²² 《洗》P. 46

²³ 白先勇的〈序〉收錄於歐陽子：《秋葉》（台北：爾雅：1984年）P. 1

得到感情的淨化洗滌；短篇〈魔女〉專注於剝離「人類對事物的執著」，以此信念走向哲思的指導原則 - 尋找自我 (Know thy self) - 的過程。歐陽子在〈魔女〉當中，將母女之間存在歧異偏差思維，連用古典戲劇的支架，運用懸念、發現、逆轉的情節操作，集中簡潔的表現情緒的起伏，表達出女兒執著於「美好母親」卻遭到重挫與反噬的驚懼情節，而此「美好母親」的信念，亦正是文化中對於母親的期待與片面認知。

援用亞里斯多德在《詩學》中，抽象掌握的藝術形式的完整性「乃指有開始、中間與結果」²⁴的定義，以此審察〈魔女〉篇章結構，對統一性「一個人一個行動，要有頭、尾」的定義，以女主角倩如為中心，將兩種版本的母女關係納入情節交插比對，由倩如的行動構成事件的衝擊點，在這兩種情節中交集延伸，而至結局「真相大白」，依情節佈局的頭、身體、尾三部份來加以論述。

首先在戲劇一開始處，母女之間存在的爭端早在整個敘事架構外已成定局，這個佈置如同《伊底帕斯王》一劇，在開始時王子即已犯下弑父之罪，然後才在繼起一連串抽絲剝繭的發現中，命運逐一浮上檯面；〈魔女〉當中，母親一出場早已再婚，且與女兒定義的完美母親漸行漸遠，而讓女兒心生不滿，遂興起報復的舉動。在此既定時空狀態中，依次的將人物置入「命中註定」的導向。

完美母親的損壞

在小說一開始處，倩如與母親的感情相當融洽，女兒對於母親的記敘，帶有濃厚的戀母意味，甚至將母親上昇到了完美母性的神話地位：

在倩如的眼中，媽媽曾是美德的化身。過去，她從沒做過一件錯事。她永遠是對的。她心地寬大、明澈。鄰居朋友沒有一個不佩服她，也沒有一個不敬畏她三分。她的品格既這樣完美，性情又外柔內剛，人們和她在一起，難免有點戰戰兢兢，總覺得她像是他們的良心。²⁵

在女兒的眼中，母親就是完美媽媽的化身，她與父親結褵二十載，甚至是夫妻口角都未曾發生，父親去世的時候，媽媽還把自己鎖在房裡，哭了七天七夜，母親的一切表現看在女兒的眼裡，體現的就是道德與良心，直接安放於「完美母親」的位置。然而母親的再婚，卻讓美好的母女關係宣告終止，女兒對母親的不滿直指她再婚對象，倩如「直覺的看準他是個性格不穩定，沒有責任感的男人」，而且母親在繼父面前，「媽媽竟顯得如此卑微，像個做錯事的小孩她開始因此有點恨媽媽來了」；這一切跡象皆顯示著繼父是橫亙在母女問題的癥結。趙剛這個外來者，屈辱了母親，改變了母親，是以女兒一味的投射不滿的情緒。女兒認為母親再婚，純粹是一位受害者而已，是繼父「用各種花言巧語，唆使媽媽答應嫁他的」，為保護母親，拆穿繼父的假面，女兒認定自己必須背負揭開真相的使命，承擔起「行動」的角色。

²⁴亞里斯多德著，姚一葦譯著：《詩學》（台北：台灣中華：1992年）P. 79

²⁵《秋葉》P. 166

女兒的行動 - 揭開事物的神祕面紗

女兒的苦心勸解無效後，決心進一步採取行動，正因為她堅信母親並未清楚趙剛的人格，在這個信念之下毅然決然扮演那拆去繼父面具的使者，於是她多方策畫，力邀同學到家中做客，促成繼父與同學的相戀機會，就在倩如驚見繼父與同學的幽會裡，展開事件的開場。在形式運用的掌握上，如同《伊底帕斯王》劇，以「解決國家瘟疫」懸念為始，而重點卻轉而成為「尋找弑父者」的發展一般，倩如在驚覺自己破壞了母親的婚姻後，從「拆穿繼父真相」的念頭，轉而進入「母女真情的告白」裡，拉開了故事的序幕。

隨著倩如知悉繼父的戀情後，她馬上接到一封母親捎來的信件，故事的發展進入劇情中間部份，在這裡，情節逐漸上演推昇，衝突與理想不斷的融合融水衝撞直至真相大白為止。作者運用一貫主題，表現著統一性的基本精神，符合對於戲劇簡潔明朗的要求²⁶。在讀了母親的信後，更加加深女兒的愧疚意識，倩如回到家中，在看到母親憔悴的容顏時馬上情緒潰堤，開始向母親表達她懺悔的意念：

我想，我並不只是妒嫉他，我還要向自己證明我對趙剛的看法正確。我既說出那些話，就覺得必須證明我是對的，因為假如我不對，媽就會認為我完全是出於自私、妒嫉，才會這樣批評趙剛的。除了證明我的看法正確，我把美玲一帶回來，也為的懲罰你，可以說是像你報復。²⁷

大出意外

在「報復」、「懲罰」這兩個強烈的字眼當中，母親固守的真相亦波動湧出，劇情的衝突性隨著情緒的加溫，攀升抵達最高峰，完美母親以「大出意外」的安排，垂直落入魔女的角色，而且在整個敘事手法上不斷的運用正反比對性，加深這種衝突感。女兒眼中母親「一種遙遠的，若有所思的，近乎憂傷的神色」，美麗而恍忽的神情，其實是因為思念趙剛而流露的迷濛之情；女兒眼中相敬如賓的父母，其實是母親從來沒有在乎過父親的表現；女兒眼中因為弔唁父親，哭泣了七天七夜的母親，其實是母親為父親枉費二十年青春的嘆息。母親將多年蘊藏的祕密，一件一件開誠佈公，娓娓道來，讓女兒長久以來的信念完全往另外一個空間中垂墜，女兒追求的信念在此以「急轉直墜」²⁸的手法，全然拋進深淵中。

經過急轉的情緒收束後，不同於戲劇即進入尾部，將衝突結束後的情節視為餘韻，以舒緩

²⁶在劇情的發展上，詩學精神主張「樸素、簡單和情節的統一性（也就是基本概念的統一性），必須是構成戲劇的主要條件之一；在他裡面，一切都必須朝向一個目標、一個意圖。」孫惠柱：《戲劇的結構 - 敘事性結構和劇場式結構》（台北：書林：1993年）P. 128

²⁷《秋葉》P.175

²⁸亞里斯多德定義「急轉」為「在戲劇之中為自事件的一種狀態轉變到它的反面」，經此作用，呈獻出一種形式上的比對以及緊張感應。

起落的情緒²⁹。在〈魔女〉當中，當母親向女兒誠摯的告白：「真正的愛情是永遠的痛苦」，切實引發了女兒心中悲憫的情緒，母親的苦痛、隱忍，在在觸動了女兒無限憐惜，在劇情衝擊的抒緩，提供了人性脆弱無奈的誠折衷點。亞里斯多德在《詩學》中，亦強調悲劇主角「受難」³⁰的重要性；在此，倩如與母親確實在心情上達成了某種和解，然而在〈魔女〉故事的結尾處，作者顯然意圖張揚更強烈的顛覆意圖，偏離詩學於結尾時的受難精神，於餘韻中再度昂揚抖擻，加張故事的破壞能量，故事的發展不僅止要揭開母職神祕面紗，更進一步粉碎任何關於母親神聖信念。母親用她的悲弱，以她的犧牲，作為牽絆趙剛的武器，所以在與繼父的婚姻中，母親不僅不是受害者，而是情感主動的攫取者，女兒經過了同情與感傷的轉折，卻在此時一點一滴的流失同情心，對於母親，只剩下純然的恐懼情緒：

倩如望著媽媽，突然心中感到一陣厭惡。她覺得媽媽在這一瞬間，變得非常的陌生，她幾乎認不得她了。

倩如開始覺得有點作嘔。她凝視身旁這癡狂的女人，簡直不能相信這就是自己的媽媽。

倩如立起身。她覺得頭暈、翻胃。她想恨媽媽，可是恨不起來。她只覺得她卑微、可憐。³¹

從聖母到魔女

劇情發展至此，倩如亟欲脫逃她已全然感到陌生的老女人時，對於「母親」形象的拆解在此告一段落。倩如對於神性母親的依戀，在剎那間完全摧毀剝落，看到母親的情慾能量後，女兒才意識到真實母親的身份，這種從聖母到魔女的意識，從克萊茵的觀點來看「好母親」與「壞母親」的間雜，女兒的自我意識仍深深的活在「文化母職」的期待當中，不能成熟的面對人性中善惡的全面整合，在非好母親即壞母親的意識形態，失去了成熟面對二者乃合而為一的步驟，因而無法延續繼起的修復內在好母親的動機，倩如的逃開可以在克萊茵的論述裡視為是一種拒絕長大的逃避行為。

〈魔女〉在劇情起落的整個結構上符合三一律的要義，一定的時間，一定的行為、一定的地點。白先勇在其評論處就覺得：

在〈魔女〉中，歐陽子成功的連用了悲劇式的嘲諷(tragic irony)，將劇情層層剝落，如同希臘悲劇《伊底帕斯王》一般，推往那最可怕暴露的一刻給予劇中人雷霆似的一擊。³²

從情節上來看，〈魔女〉故事幾乎是佛洛伊德的「出身想像」(Family Romance)³³的逆向

²⁹ 戲劇通常的結尾方式，是「一直到高潮中祕密才完全揭開，以發現引起突轉，劇就結束。這也是觀眾懸念不斷提高直至最後得到滿足的過程」《戲劇的結構 - 敘事性結構和劇場式結構》P. 13

³⁰ 亞里斯多德界定「受難」是一種破壞或痛苦的動作，引起潛藏在人類心靈中的哀憐、恐懼之情，是悲劇中重要的因素。

³¹ 《秋葉》P.179-180

³² 白先勇的〈序〉

³³ 除了 Fort/Da 遊戲中主體位置的確定，佛洛伊德進一步提出想像力的最初源頭「Family Romance」來論述人類締

操作。在佛洛伊德的學說中，小孩因為不滿父母的權威，而遙想自己親生父母另有他人，在他們的想像父母定義裡，必定比現在父母更為理想，更有權力，但是這種想法會因為小孩與母親較密集的接觸，而幻化成「認可母親，不承認親身父親」、「只知其母，未知有父」的原始荒洪態度，直到小孩成熟，與外在環境與人性思維的互動，才逐漸受到親族思想啟蒙，進而進入意識的改變。在故事情節當中，女兒倩如從對完全仰賴母親，轉變到「不認可母親」全然陌生的態度，在整個結構上完全輻離「出身想像」中，小孩對母親的認同度，倩如所知道的「完美母親」只不過是她的水月幻影，反而是她感到完全陌生的母親才是母親的本來面貌。〈魔女〉的精緻文學形式及精神分析的援用，將母親拉向外在環境，做了一次完整的拆解。

第四節 《多桑與紅玫瑰》中的母女

後現代意味的拼貼

《多桑與紅玫瑰》一書，是本論文處理的小說中參雜最多文字表現手法的文體，包括了小說、傳記、記錄、雜記等體裁，誠如介紹所言，是一篇「追溯了家中成員與母親的關係 以類似記錄片的方式完成」；其形式採後現代拼貼的手法，內容呈多元風貌，運用圖像、文字、訪談、追憶、記實等諸多筆法交相運用，意圖追溯母親生命歷程，以多方角度來探看母親，寫出女兒試圖瞭解生命源頭的意念。作者在經歷成長的疏離、反叛，及進入女性社會位置的掙扎中，深感母親生命能量豐沛與勇氣，開宗明義的表達對母親一生的肯定：

我的母親是人們心目中的「壞女人」，尤其在她所處的那個年代，大家都說她任性、自私、奢華、破壞別人的家庭、未善盡人母的天職。我小時候，母親不在身邊，大一點以後，又害怕被人發現是「壞女人」的女兒；這些怨恨隨著年歲增長，漸漸演化成我和她之間的疏離。直到母親過世，我打開塵封已久的回憶、按圖索驥，才發現我的母親不是什麼壞女人，而是一個「不知而能行」的女性主義者。不管當時的社會用什麼訓誡她、規範她、評斷她、恐嚇她，她還是堅持在那個保守自閉的年代裡，用行動在台北市街畫出一塊地圖，做自己想做的事，過自己想過的生活。³⁴

書中追憶媽媽的過程，可以說是一種女性主義的宣言，以記錄銘刻的重新改寫「壞女人」蜉游群落的一生，是一次母親神話的陷落。當女兒在進入社會脈絡後，意識到主流媽媽的存在時，心中頓時疑惑叢生：「原來別人家裡都是媽媽在洗衣服、拖地板、煮飯和帶孩子」，相對的，自己的母親完全不能合乎這種「正常性」，然而女兒能不凝滯於成見，書寫了母親優游於制式架構外，其精采而充滿巧智的人生格局，母親八面玲瓏周旋於人世，一生以追逐夢想、販賣夢想為樂，其生命形態自成國度，在慾望疆野中不斷翻轉。

造文學疆界的最早創作動機，在 Family Romance 中，兒童為了逃避雙親的權威所引起的焦慮感受，而想像自己的親生父母另有其人，而且一定會比現在的父母更加關愛他、呵護他，並比現在的父母具有更高地位、更才權威等等，這種「渴望自己狀況優於現實」的幻想即 Family Romance，是成為創造故事心理基礎根源。

³⁴陳文玲：《多桑與紅玫瑰》，(台北市：大塊文化：2000年) P. 210

故事的敘述以透過事物的聯想；如照片、母親的遺物、親朋好友（債主）的口述等為材料，然後再經過作者的總整理與串連，一個李歐塔所指的「故事接力」³⁵就此呈獻，在這裡，所謂故事的源頭、真理，都在述說中退隱到角落，存在的只剩下語言的遊戲；作者在追溯母親的書寫裡，愈發感到母親面貌的不確定性，以及母親善於推銷欲望遊戲於人間的態度，作者引用卡爾維諾欲望之於城市的浮動與母親所締造的慾望城國作了一翻比對，以表達母親一手經營的世界：

在你面前，城市是一個整體，沒有漏失任何慾望。你是城市的一部份，由於它對你並不熱中的每件事物都樂在其中，你只能夠安身在慾望裡，並且感到滿足。這就是安那塔西亞 - 陰險之城 - 所擁有的力量。有時稱為邪惡，有時稱為善良。如果你一天工作八小時，切割瑪瑙、條紋瑪瑙綠石髓，你的勞動是在賦予慾望形式，可是勞動本身卻是由慾望那裡獲得形式。而且當你在安那塔西亞樂在其中時，你只不過是它的奴隸。³⁶

所以作者只管擔任起「說故事」的中介者，因為「記實也好，虛構也好，我在媽媽的故事裡，不只找到一個女人的功過，也找到那個時代的無力和無耐」³⁷；女兒在融匯所有的故事過程，通過她的性別、她的書寫記錄，也建造了一座母親的國度。

不再怨母的自覺書寫

就像所有複雜的母女關係一般，作者與母親之間，一樣有著各種渴望親近卻又極欲脫逃的矛盾情緒，不過在經過女性角度的思考後，許多習以為常的律令，其意涵受到了重新審視（Re-vision）的洗禮，作者自沈：

從小我就跟著大家一起怪媽媽，從來也不問為什麼。接觸女性主義，就像一個靠著顯微鏡認識世界的人拿起一只望遠鏡，經過短暫的不知所措，很快的就學會看事情的新方法，於是，媽媽的處境，媽媽的年代突然立體了起來，媽媽的輕和媽媽的重也變得清楚許多³⁸

如此看來，《多桑與紅玫瑰》其實是一個經過女性主義洗禮後，母女關係獲得重生意義的文本，在重新審視母親的過程中，女兒不再拿著父系價值的顯微鏡來挑檢母性，她調整了位置，以「女人看待女人」的角度來審視母親，在格局放大後，評斷母親自私無情時也看到母親成長的孤難無助，感傷母親決然不顧的同時，也感謝母親給予的支持尊重，在多元、多面的瞭解後，重新肯定母女互動過程。

對於本書創作動機，作者也表達了自己想要重新修復母女關係的動機。從一開始單純超度

³⁵ 李歐塔認為所有的情節創作都是一種故事接力，他說：「我的故事就像任何故事一樣，總是參照了其它故事。」黃宗慧.1994.7.〈大敘事或小敘事 - 重探李歐塔之後現代觀〉.《中外文學》第24卷.第2期 P. 87

³⁶ 卡爾維諾著 王志宏譯：《看不見的城市》（台北：時報：1993年）P. 21-22

³⁷ 《多桑與紅玫瑰》P. 210

³⁸ 《多桑與紅玫瑰》P. 203

亡母的意圖³⁹，到承繼母親龐大的債物糾紛後，母親生命的錯綜複雜與糾葛難解，遠超出女兒的理解能力，她自忖自己一生隸屬「父親的女兒」，從來未能瞭解母親到底是什麼樣的人，母親的生命版圖竟是遠離自己，有如天壤。然而在女兒創作的過程中，從單純的迴向給母親，到後來儼然成為亟欲瞭解母親的召喚，作者在硬起頭皮面對母親的紛雜債務中，一點一滴踏出父親城廓，進入到母親建構的慾望城市之中。

在記錄與母親相處過程裡，女兒大力肯定母親的創造力、思考點，而非承接父系定義中女兒的發話角度，以檢測尺逐一衡量母親所作所為的合法性。在《多桑與紅玫瑰》裡，母女相處時，其記錄的往往是單純的人我互動過程，關於母女間倫理的架構、親子訴求都後退了許多；最具顛覆意味的，莫過於是女兒意圖從母親的情史中尋找母親的身影，在這些愛上母親的男人身上，一點一滴拾綴著母親的情愛過往，這當中包括自己的父親。從父親曾經投書於報中專欄的文字裡，看到一個盡心盡力、渴望經營安定婚姻的男人心聲，女兒在閱讀這條線索時，也隱然感到母親的另一面相：

在文章的結尾，我還是清楚的看到一個愛上媽媽的男人正在流淚⁴⁰

在面對這非主流式的母親，女兒自然會有許多不一樣的經歷。女兒因為成績理想，老師以她為榜樣告誡同學「沒有媽媽，都可以把書讀的這麼好，你們應該要好好的檢討」；經過「老師」身份的宣揚，女兒得面對的，正是主流價值的質詢，在這看似褒揚的話語裡，實則隱含一種理所當然的母職意識，「母親 = 母職 = 正常家庭」的反射鏡相。為了抗拒自己的「非合法地位」，女兒以一種次親情的模擬方式，尋找身份的認同，表現出青少年在進入文化制約時，以特有的次文化來對抗嚴肅文化的心態：

我愈來愈不喜歡和至上品學兼優的同學，一起玩，反而和一個老師心目中的問題學生走的很近。她是小老婆的女兒，又長在一個重男輕女的大家庭，身世和我差不多複雜，所以玩在一起特別輕鬆自在。她不只帶我去路過攤喝楊桃冰、吃甜不辣，還教我去文具店偷書籤和玩具，不久以後，我也成為老師每個學期必定約談的問題學生了。⁴¹

由於母親一心於經營自我，女兒是在父代母職的世界中成長，母親那裡的世界，金錢的揮霍無度、予取予求，都讓女兒受到的教育與建立的信念不斷受到挑戰顛覆。在母親的世界裡，欲望可以無限的放大，凡事只要開口向母親索求，就能夠滿足，而父親的教養卻是克勤克儉、勤篤守成的耕耘地帶，橫亙在母女之間的，不只是單純的空間距離，還包括了生活態度的信念問題，即使是長大後，身心皆臻成熟的女兒想要多瞭解母親，卻總在「兩個人的祕密都愈來愈多」的曲隔當中漸行漸遠，母親的愛總是來的快去的也快，對女兒來說是幸福也是一種負擔與

³⁹ 作者在交待自己的創作動機時，說道：「為了迴向給媽媽，除了誦經，能不能做點比較不巴結的事情？我學過一點攝影，寫過幾年文案，在美國念書的時候當了四年的電腦繪圖助教，就這樣，開始有了動手寫書的念頭。」《多桑與紅玫瑰》P. 201

⁴⁰ 《多桑與紅玫瑰》P. 56

⁴¹ 《多桑與紅玫瑰》P. 99

壓力：

媽媽的愛是強烈的，但也是短暫的、飄忽的、突如其來的。被寵愛的時候很幸福，可是很吃力；被遺忘的時候有點傷心，卻比較能夠心平氣和的過日子⁴²

遺憾的是與大多母女關係一樣，母女之間最親近的時候，卻也是一方重大疾病、甚或是往生後的懷念當中。先是女兒住院，意外的母女之間的情感激增，到後來母親纏綿病榻，女兒逐次發掘到另外一面的母親，及至母親過世後的整理遺物，女兒反而比之前有更多的機會瞭解母親、接近母親。在這些告白當中，顯示的正是親子關係溝通的陷落，是在文學中反映出「弑父」、「怨母」情節時，親人因「病痛」所創造的溝通契機，另一個值得探討的生命癥結。

重審重男輕女的母女關係

《多桑與紅玫瑰》還寫出某些母女間頗相異的情況，特別是在許多作品裡，母親的重男輕女觀往往成為母女之間難解的心結，甚至是母女相忌的製造黑洞，但在作者的成長過程，因為跟隨父親成長，與母親若即若離的距離，反而能與重男輕女的母親衍生截然不同的母女關係。作者自恃自己對於母親的偏心，不像姐姐反應那麼激烈，不過母親對於哥哥炯異的態度，還是在性別階級的認知上留下深深的印象：

哥哥是媽媽的獨子，劉家的長孫，從小就被眾人捧在手心上長大。逢年過節，他會被推到最前排，代表整個家族祭拜祖先。吃年夜飯的時候，他總是拿到第一隻雞腿，通常是阿公特別夾給他的。當一堆小孩哭成一團，他也許會被斥喝兩句，但是媽媽和阿姨立刻就會出來打圓場，跟大家解釋：「男孩子驚劣是應該的啦！」這些點點滴滴關於哥哥的記憶，是我生命中最初對於男性優勢的認知。⁴³

甚至後來經由母親參禪的法師轉告：「他說媽媽一生重男輕女，除了自己享受，一切的努力都為了哥哥，媽媽對我好，只是因為她愛面子，怕被別人說我偏心」；這襲話在女兒的心裡蘊釀發酵為各種疑惑，也在書寫時，經由思緒的思辨、釐訂、整理、修復。作者將這些場景淡化處理，而將重點放在母女血液流轉，存在的正是一種永遠不可分割的親族相恃，甚而能坦然面對母親重視哥哥的心情，將之轉化成為女兒接近母親的途徑。然而母親的性別差異觀，還是在姐姐的心理留下了烙印，甚至影響了姐姐一生，反映出姐妹倆不同的母女關係。姐姐的一生，一直處在母親她侵蝕性強盛，懸殊的男女性別系統思想中：

哥哥是媽媽的獨子、劉家的長孫，全家人都特別寵他，所以從來就是一副茶來伸手、飯來張口的德行。姐姐不一樣，從上小學開始，就要幫忙三姨煮飯、帶小孩、做家事。我回三

⁴² 《多桑與紅玫瑰》P. 110

⁴³ 《多桑與紅玫瑰》P. 82

姨家玩，常看見她一邊推搖籃、一邊翻課本，一派乖巧懂事、認真上進的模樣。⁴⁴

昔時溫文嫻靜的姐姐，隨著時間的流動，卻長成為抑鬱掘強，但心靈脆弱的女子，特別是作者紀錄姐姐與母親的紛爭，陰暗而尖銳的相互傷害對峙，成為一輩子都不能化解的女性疤痕：

姐姐的不快樂，也因媽媽而起。她們兩個從小就處不好。媽媽生前常對我說，她不是不愛姐姐，可是不知道兩個人哪裡不對頭，一見面就吵架，仿佛前世誰欠了誰錢似的。姐姐則說媽媽總是偏心哥哥，對她不要就挑三揀四，要不就不理不睬。⁴⁵

姐姐後來選擇跳樓自殺結束自己的生命，而母親在葬禮指揮若定，卻在蓋棺的前一秒情緒崩潰再現母親心中澎湃的情緒。在文字紀錄的表達與不表達中，其敘述背後的傷痕，含蓄的書寫了母女深陷於內心、社會、文化制約當中難解的紛爭與衝突當中。

母親締造的慾望城國

在《多桑與紅玫瑰》的筆觸裡，我們看到了一個女兒嚐試修正與母親關係的渴望，尤其是作者在處理母親身後事時，意外承接複雜的債務糾紛，母親的借貸狀況幾乎聯結成一個巨大的網絡，裡面交織著所有人的貪婪與辛酸，所謂的「慾望城市」在這裡重新展現。對向來處於安穩奉公守法世界的女兒，在面臨這龐大而複雜的版圖時，受到前所未有的創傷與衝擊：

一直跟著爸爸過著單純生活的我，從來沒有碰過這麼難堪的事。面對這些討債的面孔，剛開始，除了委屈和抱歉，我完全沒有應付的能力。儘早在莫明其妙的被痛罵了好幾頓後，我漸漸的有了反擊的勇氣。⁴⁶

在這裡，作者坦白的記錄自己的生命體驗，誠如吉本芭娜娜在作品《白河夜船》裡的生命記錄：「當一個人面對內在的黑暗，導至深層部份支離破碎、傷痕累累而疲憊不堪時，突然也會莫明湧出一股強韌的力量來」⁴⁷；作者在面對母親的慾望世界時，也突然生出一股生命力，那種源出於母親「潑辣強悍的氣質，見過世面的模樣和不認輸、不服氣的倔強」，她自認在處理母親債務的經驗，是者「一生到目前為止最不愉快的經驗，唯一的收穫，大概是讓我親自體會到一點點媽媽生前沈重的壓力吧」。

在《多桑與紅玫瑰》當中，母親「壞女人」的形象裡，我們看到女性在體制收束下，另一種解放的生命樣態。誠如美國黑人女性作家東妮·莫里森（Toni Morrison）的小說《秀拉》⁴⁸中

⁴⁴ 《多桑與紅玫瑰》P. 65

⁴⁵ 《多桑與紅玫瑰》P. 68

⁴⁶ 《多桑與紅玫瑰》P. 185

⁴⁷ 吉本芭娜娜著 吳繼文譯：《白河夜船》（台北：時報：2000年）P. 71

⁴⁸ Toni Morrison 是目前唯一得到諾貝爾文學獎的黑人女性小說家，其作品帶有強烈黑人種族悲狀的陳訴，《Sula》一書以女性主體的觀點，書寫母女、女性朋友流動的女性情誼，運用秀拉選擇自我，而好友內兒走入婚姻，而在情

的女性秀拉 (Sula)，她任性自我對整個社區的安定力量來說，是一種「惡」的存在，她是一個被社會壓抑、禁制的惡女人，而這個惡在秀拉身上被具體化，成為能被社會掌握剷除的具體意涵；所以社會一邊唾棄秀拉，卻也一邊在秀拉身上體證自己的「規馴」。《多桑與紅玫瑰》中的母親。正是這種辯證關係對照下時代的產物。母親營造的欲望帝國，曾經讓多少貪婪之心暫時滿足於美夢的渴望，卻又在幻滅後，成為多少人蒙蔽自己過錯，一心委過他人藉以彰顯自己無瑕而魯鈍的心靈？壞母親與壞女人正是父系社會中，不可或缺的內在部份。

第五節 <在密室裡看海> 姐 / 妹 / 母

女性的三位一體

簡嫻在<在密室裡看海>通過三位女性——母親與雙胞胎姐妹，巧妙的將發語權交錯，操縱不同的思緒融匯流轉女性的成長與女性時空觀。全篇小說共分為五個章節，依次由姐妹共同或姐妹單獨發聲構成，交織出二個文本世界：

一、母親 / 女兒 / 女性自身：純粹女性的母性國度

二、女性 / 情人 / 異性愛情：參雜愛情的兩性因素

在兩種文本樣態，將女性聲音分裂為一而三，三而一的整體經驗。

透過姐姐的獨自提問：「同時誕生的人，能同時看懂一幅風景嗎？」；在這個提問的背後，顯示出的是的雙胞胎姐妹，在內心與另一個自我膠著於認同、歧異、偏離的主體疑惑，面對同時誕生、流著一樣的血液的妹妹，姐姐仍無可避免的感到焦慮與孤獨；作者刻意運用延緩、沈滯的文字交疊姐姐世界的凝固不動，姐姐的生命是「洪荒時代遺留下的一方頑石，抗拒被風雨粉化以至於顯出輕微的焦慮」；仿佛將姐姐定位於流動中的定點，以腐樹、碎玻璃牆、層層的昏黃與殘破意象，一層一層的將姐姐囚禁在古老封凍的禁獄當中，從經營的意象裡，在在顯示著雙胞胎姐妹裡，姐姐扮演的定點位置，是站在等待位置的恆久空間。

在姐姐內心獨語裡，映照於住屋不遠處一塊荒蕪的土地，在這個土地上，大量堆置著廢棄物品，呈獻被世界所摒棄的氛圍，而這塊荒地被人割據棄絕後，卻在姐姐的心裡蘊釀成為她的畸零聖地，在心靈裡一同繁衍寂寞。這種寂靜的繁衍與重生，反而成為荒涼中所展現的生命力，姐姐她的畸零聖地相存相依，靜心竊聽在那去荒土中丟棄的聲音，「她知道廢棄的感覺會繁殖，那塊聖地終將構築殘破者的王國」；正是耽溺於孤獨寂靜和蕭索之中，姐姐的等待不變與畸零地的落拓照映，交織成一種遠離主流中心的邊陲感受，這種具像的對比在文字的鋪衍，有其一定的共通性質：

節上營造強烈的對比性，透拉游走於不同的異性情人，被社會冠以各種惡毒名聲，甚至與內兒的丈夫發生關係。Morrison 自云：「內兒就是社區。她信奉它的價質。秀拉則不，對社區的任何法規，她都不信奉。」王守仁、吳新芸著《性別、種族、文化 - 拖妮莫里森與二十世紀美國黑人文學》(北京：北京大學出版社：1999年)

中國女性是零畸者，在人格以及精神層次上不足以構成完整獨立的個人；在歷史中是被忘卻的人，也是被宗法的組織排擠到社會以外的邊緣人。⁴⁹

女性與時空

不同於姐姐的沈靜，妹妹出場的方式如同風暴，以襲捲騷動的姿態進入，她的角色締造將世界的內／外、沈寂／騷動、遮蔽／赤裸、偽裝／坦白等二元比對，都帶入姐妹紛擾的互動過程裡。妹妹甫自外歸來，隨即「她一路剝除配件、衣服，隨處鬆手，動物式的路徑紀錄」；作者刻意將外在世界書寫有如叢林森野的險境，女人的衣服等於盔甲與戰袍，保護蟄居於撕殺戰場裡的女性脆弱：

服飾是女人的戰備，如同化妝品與香水保留巫教時代時代的獵靈傳統，一個穿上獵裝、斜背弓箭，以朱膏塗飾臂偽命傷口的少女不再是少女，她已補攬獵人之靈，立即擁有勇猛能量，可以隨時竄入鬼魅森林追獵野豬。⁵⁰

在女性思考的世界裡，衣服飾物之於女性，向來是關切的話題之一，在時間變動的過程中，服飾交織成為一種話語，拘禁著、掌握著人類的身體。然而妹妹闖蕩職場的現代女性世界裡，她就像「一天死一回的戰士，次日醒來，配齊了項鍊、髮飾、皮帶、戒指或巴黎某明牌的神精性香氣，又是一個綠油油的自己，活的飽飽的」。與姐姐湮滅在家庭中的寂靜不同，妹妹的朝生夕死，表現的是恆常的變動不拘，女性之於時間的流逝，在這對姐妹身上體現不同的樣態，姐姐的永恆固定，妹妹的死亡與重生，從女性／時間的主體流動過程中，姐姐體證的正是一種母性時間，而妹妹體現的是女性的肉體與生命：

人們慣於將兩種時間（循環時間和永恆時間）與女性主體相連，並將後者必然視作母性的，這一事實不應使我們忘記這種重複和永恆在眾多文明和經驗、尤其是在神祕經驗中，也被視為時間基本的 - 如果說不是唯一的 - 概念。⁵¹

雙胞胎姐妹拉開距離就是一個完整的「我」。年幼時分享一切，在同一資源裡成熟茁壯，也在同一時間中從對方身上看到自身存在狀況，然而在姐妹不同性格的抗爭與疑惑裡，這個「我」正處在分裂與整合的矛盾情緒。當妹妹在鏡中凝視自己的臉龐，她渴望是獨一無二的自我「她從小就希望這張臉獨一無二，跟美醜無涉，唯一就是唯一」；而姐姐卻在生活中重疊上妹妹的臉，逼促她面對自己的另一面，這對一體兩面的生命性就在攫取與逃避中，交織著一場女性的爭戰。

⁴⁹《張愛玲論述 - 女性主體與去勢模擬書寫》P. 84

⁵⁰簡嫻：《女兒紅》（台北：洪範：1996年）P. 38

⁵¹《當代女性主義文學批評》P. 350

姐姐 / 母親 相互扶持關照的母女關係

故事的敘事方式乃採用姐妹兩獨自的臆想為主調，姐妹兩人格特質的炯異於此清楚展現。不同於妹妹選擇在職場世界迎接外在挑戰的韌性，姐姐是屬於那種受挫後選擇退縮，躲進自己世界的封閉型人格，她自我調侃是「迴紋針形的人物」，一枚「不管包上什麼顏色，一枚高挑的S極盡卑躬屈膝之後就成為咬不住什麼的迴紋針」；對她來說最安逸的地方，就是充滿子宮象徵，母親遺留給她們姐妹倆的陰暗斗室，唯有回歸到母親為她們營造的世界裡，姐姐才能保持與母親的緊密依恃，並銜接母親職務照顧她唯一的妹妹：

也許，只有媽媽在險浪喧騰的心海裡為她們姐妹築一個暖巢，用春季柔軟的香草與候鳥落羽編成；她愈活愈貼近媽媽的心，追溯一個人高舉著巢，獨身涉海尋找陸地的艱辛。⁵²

在姐姐的記憶裡，「父親」是被隔絕的，父親的在場與不在場，根本不影響與母親的緊密關係。母親她開朗的容顏，與女性相互提攜的進取姿態，都成為姐姐崇仰的目標，視為唯一學習的典範。當常年跑船不在家的父親突然質疑母親的忠真，選擇遺棄她們母女三人時，姐姐毅然茁壯成長，蛻去青澀稚嫩，成為守護母親與妹妹的強者。在改變的那個夜晚，母親攜扶姐妹兩人徘徊於風雲變色的海灘，姐姐內心恐懼不斷外射於環境，感受被強烈力量吞噬的恐懼：「夜間的海彷彿千萬頭獅吼，恫嚇、蔑視、露出尖齒嘲弄渺小的獵物」；透過風暴，姐姐依稀知道母親紛亂的內心，就像這片陰霾的海域一樣，也在翻覆著毀滅思緒。母親對著陰暗的海洋呼喚姐姐她的小名，恍然間下了咒語一般，讓姐姐的心靈驟然遞變：

海風吹拂，薄鹽。她開始感知有一頭餓壞了的猛獅衝出童話書悄然隨著海風撲來，用利爪掰裂她的胸膛，捧出鮮嫩的心臟，吮吸童女之血。她不再感到驚恐，夜使她超越六歲孩子的視野，向上攀升、盤旋、俯看，看到成人世界凌亂不堪的景致；她的感官活絡了起來，攫住那種近乎絕望的黑，捕獲吸引住有暈眩感的海吼，最後鮮明的記住一個少婦與雙胞胎女兒被不知名的力量扔在黑色海灘的處境。⁵³

在那一夜，姐姐驟然成長，成為母親與妹妹的守護者，當她透過行動表達她保護母妹的意圖時，姐姐就在母親對著海洋的召喚裡躍入母職世界，成為母親與妹妹永恆的守護者。因為在神祕的情感中，姐姐呼應了母親的渴望，成為接替母親職位的女性，就在雙胞胎六歲生日這天，姐姐正式承繼母親角色，在姐妹兩人分裂的性格裡扮演永恆的母者。

妹妹 / 母親 伊底帕斯情結的母女關係

母親與姐姐的故事，承載著許多傳承與信任，然而妹妹與母親的關係，卻是落入截然不同的角度發展。相較於姐姐的一心仰望，妹妹對於母親的感情更形複雜，她對母親既感到仰賴，

⁵² 《女兒紅》P. 43

⁵³ 《女兒紅》P. 47

又渴望叛離，先是對母親留下的屋宇感到厭惡，「懷疑自己容易嗆及最近染上的皮膚發癢毛病，都跟這間潮溼的老屋有關」；姐姐一心珍愛的子宮世界，卻在妹妹的嫌惡中認為是她疾病的源頭。妹妹不僅是在肉體上表達她厭棄離家的想法，甚至是連呼吸、肉體等母體承傳、與生俱來的物質，都在妹妹的抗拒中刻意重新賦予定義。她對於身體的自殘除了表達焦躁情緒以外，還凸顯她欲意以自身選擇的痛苦，渴求重生的願望。在她多種離經叛道的舉動下，體現的正是一種拒絕母親所給予的叛離：

等她暈眩而倒在床上時，她終於感覺到這具身體已不是以前那具，嘴角帶笑，眼淚緩緩流出，她知道，這淚從童年起就長途跋涉一直到現在才抵達出口，那種鹹也因此像上古時代的鹽。⁵⁴

對於母親的感情，妹妹是姐姐的極端，幼年時，她對母親的依戀，其實與姐姐是不分軒輊的，她認為「有一位高挑且漂亮的媽媽，她承認 - 應該說，帶給她以及大她五分三十秒的姐姐極大的榮耀」，然而因為在母親以及長輩的眼中，對於雙胞胎姐妹過度一體感的認同，逐漸成為渴望獨立妹妹的痛處，她開始感到分裂出完整的自我的需要，於是姐姐的定點身份，更加堅定了她游離邊界的選擇，她自許：「如果說姐姐是媽媽的信徒，那她就是逆女」；而母親對待她的態度，更是與姐姐的互動內容大異其趣：

很早便發覺，媽媽看她的眼神是帶探偵的，不動聲色的偵測她的心眼到底有多少個？她擅長偽飾，或者說她充份發揚從媽媽那兒得來的裝飾藝術，當媽媽變魔術般從黑帽子裡揪出漂亮的故事、最新版本的身世以滿足飢渴的人群時，她也本能的躲入濃濃的睡眠，在媽媽窺伺的鼻息下，打起鼾。⁵⁵

在妹妹版本的母女關係裡，「男性」的角色，成為母／女、姐／妹分離的關鍵人物。男性角色的進駐對此女性關係中帶來了背叛、死亡、憂懼、痛苦及偽裝等諸多愁懷。首先是母親第一次婚姻中，她們姐妹倆早夭的哥哥，縱然姐妹倆未曾見過這個哥哥，但他的存在，卻時時橫互在母親的憂傷以及女兒的驚懼情緒之中：

她很小的時候便警敏的察覺，在媽媽巧手布置的家裡，有一個幽靈男童存在，他 - 接著她知道是個哥哥，時而躲在衣櫃底層那口綻皮皮箱裡，時而疊影在某個跟隨母親到店裡選購衣服的小男生身上，有時侯單純的蜷縮在媽媽的眼睛內，朝向遙遠且空茫的地方。⁵⁶

在妹妹的世界裡，不似姐姐對父親的厭棄與淡漠，一逕站在母親角度審視父母關係，妹妹在委婉虛蛇的母親身上，看到太多與自己一樣，善於偽裝以及掩藏自我的女性特質。對她來說，父親的遺棄並非無的放矢，而是可能性相當高的推理結果：

⁵⁴ 《女兒紅》P. 50

⁵⁵ 《女兒紅》P. 52

⁵⁶ 《女兒紅》P. 52

姐姐始終不知道，是船長爸爸遺棄了她們。一個經年出海的行船人在異國神女的胯下盡情嘻戲時，忽然像獲得什麼啟示般，質疑自己妻子的貞潔，連帶地懷疑兩個女兒的血緣。這沒什麼道理可言，但很正常。或者無所謂遺棄。如果真相站在他那邊了話。不管怎麼說，媽媽是個高傲的說故事能手，有頭有尾的用壯烈的海難埋葬了第二任丈夫。⁵⁷

不管是慧黠的伶俐或是虛與委蛇的技倆，母親與妹妹的相似，都在彼此身上看到太多自己，因為太清楚彼此內心存在的黑暗面，是以每當母女相對，反而必須面對自己亟望逃避的面相；所以母妹兩人相處的時候，都太忙於相互窺伺、試探，而永遠無法如姐姐一般，坦率的真誠對待。與母親這種界線不清的負擔讓妹妹既想掙脫，又充滿同情，這成為她們之間交錯相對，卻又彼此苦痛的肇因：

她想恨媽媽，匕首一刺，卻刺到了憐憫。

也許，轉捩就是從恨與憐憫交鋒的過程中無意發現的吧。她漸漸拉出距離觀看媽媽的轉變 - 她想，那時候她與媽媽大概同時只在地上尋找，一個找解鏑之鑰，一個找出口，所以才心照不宣地僅交換眼神而不交換話題。⁵⁸

雙胞胎的細胞分裂

在母親與妹妹的互動過程裡，男性情欲的成份加入進來，而且成為妹妹脫離母姐，保有自己心理空間的契機。妹妹的選擇，近似伊底帕斯的女孩，意識到父親擁有更寬闊的世界，進而決定放棄與母親的緊密，選擇投身更廣袤的天地；對妹妹來說，透過母親，女兒不僅發現了男性世界，也同時覺醒到女人自身的情欲：

在距離之外，她私密的追縱媽媽的情欲航程，用翕張的鼻翼嗅聞空氣中的男性氣味，從媽媽帶倦的眼神推測肉身纏動的速度；有時，她偷偷潛入媽媽的臥室，從那面梳妝鏡上隱然浮現的各種印子中，再現雲雨密佈的航程裡媽媽那蛇妖般的身影與想要撞崖的孤獨心境。⁵⁹

逃開了母性鉗制的妹妹，與母親在某方面達成合解，她游走於自己生命能量的掌握時，不僅原諒了媽媽，甚至深深迷戀起母親起來。然而縱然走出母女鉗制，妹妹還得接受自身中，另一面的「我」的掙扎糾纏。雙胞胎在不同性格的取捨之下漸行漸遠，姐姐在外型上慢慢朝男性特質發展⁶⁰，代表著男性潛影的另一個我，也在性格上保存母性特質，代表母性桎梏，是她血液

⁵⁷ 《女兒紅》P. 52

⁵⁸ 《女兒紅》P. 53

⁵⁹ 《女兒紅》P. 53

⁶⁰ 作者描述妹妹突然驚覺於姐姐外型的改變：「她看到坐在旁通打瞌睡的姐姐，格子襯衫、牛仔褲，頭髮削的薄薄的，全身朝她街上靠了過來，條然驚覺，身材、打扮與她愈來愈見差異的姐姐，什麼時候穿越孿生姐妹的領地，一個人出門攀山涉水，如今雨中歸來，搖身變成要終身守護她的情偶？」，言下之意，姐妹倆除了姐/妹、照顧/被照顧的關係外，還包括著戀人般的關係，雙胞胎在這裡，發展出女性及男性的性別意象。

裡的永恆與不變，這些面相似是噬肉的寄生細菌一般，佈滿於她整個靈魂。渴望活出自我的妹妹，經歷了母親密關係的糾纏，再度陷落於與姐姐的人我不分的混沌裡，從年幼時共享的記憶，成長環境如出一徹，到姐妹偶走出不一樣的人格特質，在這完整的「我」的分裂中，女性的阿尼瑪和男性的阿尼瑪司便逐漸分化而成，姐妹倆在是墜入凡界後不斷試圖尋找自己另一半的分離人體⁶¹。母親、姐妹在不同的時空中翻轉不同的性別特質，愛慾、親情、友情相繼成為母女私密空間裡異動的因素，形成一條感覺的流動體，母親最終回歸於海洋，而且切換成為無所不在的視覺靈魂審視著她的女兒：

她忽然明白一件事，媽媽沒有走，她的魅影正隨火車穿雨而飛，頻頻回首，用瀲灩癡迷的眼神俯就紅塵中看起來像天生愛侶的兩個女兒。⁶²

隨著姐妹住處畸零荒地的開墾，母親留予姐妹倆的住處也跟著水漲船高，姐妹的分離亦在此宣告成立，空間的隔離讓姐姐感受到強烈的失落，姐妹倆也在一場情欲的場景中，相繼走入不同的世界，畫下鴻溝分裂清楚的自我。回到姐姐承擔母職的風暴場景，海浪的意象潛越湧動，姐姐在寤寐中聽見妹妹的聲音起身尋找，乍然驚見妹妹與陌生男子交歡的過程。如同兒童經歷佛洛伊德的「原初場景」⁶³一般，她內心交織著害怕被遺棄、恐懼環境丕變的情緒：

她想走避，心裡喊：夠了！卻無法挪動。那隻白嫩的腳隨著車身震動而前後游移，幾乎南她踢來 嬌甜的女聲漸次放縱，彷彿穿越綺麗的生死邊界，刺痛她的耳朵、喉嚨，她感到有一把尖鑽刺痛她的心臟，左右剝轉，視線迷濛中，她仿佛看見媽媽，提著破皮箱沿著鐵軌離開奧爛小村的媽媽，被世界種種摯愛遺棄，只有自己一個人⁶⁴

在姐妹之間始終扮演提攜者、照顧者甚至是連繫彼此的姐姐，在此刻墜入了重新整理自我的境地，她夢見了母親，重新感受到母親的詳熙，在溫柔中整理再度出發的生命力。在姐妹倆不斷逃離與糾纏的世界裡，兩人彼此寬宥接受對方的世界，雙胞胎的分裂，獨立、成熟的自我人格終告完成：

「姐，」妹妹握著她的手，把手指頭一根一根掰開，跟自己的交握：「我們都有魚尾紋了，要為自己過活喲！」

她流下眼淚，不是因為痛，也不是「過活」兩字惹她傷心，大概是「魚尾紋」吧！她記得小時候媽媽說過，摸到最後會摸到魚的眼淚。⁶⁵

⁶¹ 柏拉圖在其〈饗宴〉篇中提到人一分為二，將在世界上不停的尋找失落的另一半，然而弄虛作假後世所認定男女二元，而是男/女、男/男、女/女三種配置方式，在此，擁有母性特質的姐姐卻在外型上較近於男性，而性格較自我擁有雄心的妹妹，卻傳承母親狐媚的技倆，在雙胞胎姐妹的情誼上，性別特質不再固定不變，而成為不斷的差異與互補的延異過程。

⁶² 《女兒紅》P. 55

⁶³ 佛洛伊德的學說[Primal Scene] 指創傷性的幼兒經驗，牽涉到小孩目睹父母房事之視覺劇情，進而威脅到小孩對於父母的信念動搖，在這裡則是姐姐與妹妹完全分化的一次經驗。

⁶⁴ 《女兒紅》P. 58

⁶⁵ 《女兒紅》P. 60

母 / 姐 / 妹 生命合解

母親神祕般的藍海世界，或幽微嫵媚，或陰雨肅颯的波動著姐妹心靈，影響著姐妹倆的人生態度。她們的同居生活因畸零聖地的開發，房屋改建後告一段落，母女姐妹的私密世界不再陰暗晦澀，土地的開放昭示著兩個生命共同體宣告化離，走向真正的分離與獨立。姐妹搬離密室，迎向不同的住處與道路，曾經凝固疆持的三角關係，在此轉變成純粹的女人與女人之間相繫相連，姐姐離去時對最初的提問「同時誕生的人，能同時看懂一幅風景嗎？」下了一個註腳「媽媽給了她月夜，卻給妹妹豔陽。同時誕生的人，各有各的風景」；這個註腳讓情節的發展回歸到開始的地方，為這紛擾的母女關係立定他的意義所在：

她忽然想念媽媽，或者說，想念媽媽這個女人，她帶領她們見識瑰麗的謎。⁶⁶

簡媜的這篇〈在密室裡看海〉，從心理上顧及到主體不同的面相，以及同一母親衍生姐妹兩種不同的互動，將視角外移、內移，深入母女情感做一翻關照，它不同角度的問題結構，似是一個結晶球體，晶瑩溫婉的散發許多光輝，幽微的將女性苦痛的成長召喚為成熟獨立的發展，透過情欲的割離與隱藏，記錄兩種版本的母女關係。

第六節 〈尋找天使遺失的翅膀〉天使母女

情慾的張揚還是閃躲

凱特·米列（Kate Millett）在《性政治》裡提到王爾德的劇作《莎樂美》其中有關女性情欲其實抽離女性本質，成為作者個人情結的外現，特別是作者的同性戀傾向，觸犯了當時的社會忌禁，所以作者他以女性情慾比對社會鉗制，來表達他內心不可告白的愛。王爾德個人的身份焦慮藉由文字加以抒發，以達到潛意識的昇華；如以同樣的觀點來看女性作家書寫性欲時的昇華與潛抑，我們將可得到許多外於文字意涵所傳達的作者心理。

陳雪在女性性欲議題上以其前衛的態度著稱，其作品無在文壇裡疑掀起一翻「亂倫」寫作的反動意識。《惡女書》的母女亂倫、《夢遊 1994》中兄妹亂倫、《惡魔的女兒》中的父女亂倫等等，她的創作源頭似乎就是要向倫常觀念發下戰帖，以充份在書寫的過程中顛覆倫理根源，動搖傳統的文化意識。作者汲汲營營書寫大膽而新穎的題材，在同女情慾的開發上有一定的迴響。劉亮雅即認為陳雪的作品，確實在文壇中投入一股情慾寫作的勢力不容小覷：

就呈獻女同性戀情色而言，陳雪對性活動的生理細部描寫之大膽直接、濃冽歡暢在台灣

⁶⁶ 《女兒紅》P. 61

文壇無人能出其右。⁶⁷

但是不同於劉亮雅專著於同性情慾的歡暢掌握，楊照的評論則以小說的主題以及表達的方式為重。他在評論陳雪的《惡女書》時，就認為在聳動的情慾場景背後，流露的正是同女惴惴不安，不能坦然面對自我性慾而必須托以夢境囁語的怯懦姿態：

我們在《惡女書》裡看到的女同性戀情感，幾乎都刻意揭開了社會的脈絡，然而愈是想要閃躲社會的干預，反而就愈是表現出作為社會奴隸的一面，在陳雪筆下，每一段女同性戀情欲都是充滿罪惡感的，女同性戀情欲其實何惡之有？女性的情欲其實何惡之有？為什麼必須讓女同性戀情欲遠離日常境界？陳雪如此強烈的異質逃離，反映的難道不正是社會規約的龐大陰影？⁶⁸

如同米列所論定王爾德的沙樂美，旨在釋放他的恐同焦慮，將其昇華為文藝；在《惡女書》中，夢境一般的愛情經營，充滿囁語的筆調等，猶如潛意識底層流動的思緒。《惡女書》敗德的欲望在書寫的過程閃閃躲躲，交織著懼怕、逃避、游離的姿態，不願觸那龐大的社會鉗制，徒然服膺於保守的主流思想；是以楊照的批評指出，《惡女書》雖然充滿反動式的形式，內容卻道地的成為「國家機器」⁶⁹思想的附和，「何惡之有」的評點在說明故事閃躲的言語，正是同女情慾值得深思之處。

母女亂倫與母職性欲

對於楊照評判陳雪「習慣性的把同性戀寫成是戀母情結的虛構投射」，作者亦曾有過回應。在邱貴芬的著作《不同國女人聒噪》書中，作者即表達了她創作《惡女書》的最初動機，就是「母女亂倫」主題的鎖定：

為什麼每個人都說我寫的是戀母情結？他們可能就是想證明我寫同性戀的根源，就是源自於戀母情結或是自戀吧。因為這在理論上好像也是女同性戀的成因吧！可是我完全不這樣看。對我來說，母女亂倫就是同性戀的一種，如果母女之間有情愛了話，就是一種女同性戀，可是母女之間也有仇恨，我想講的是女人與女人之間的關係，我覺得母女關係是一切關係的開始。就一個女性的角度來講，人的根源是母親與女兒角色的扮演。譬如說，雖然我現在不是母親，可是我有可能是別人心態上的母親。我覺得母女關係不一定存在於女性和女性之間的關係，女人和男人之間亦有可能產生母女關係。⁷⁰

⁶⁷ 劉亮雅 .1997.7. <九十年代台灣的女同性戀小說 - 以邱妙津、陳雪、洪凌為例> .《中外文學》第 26 卷.第 2 期

⁶⁸ 楊照 <何惡之有？序陳雪小說集《惡女書》> 收錄於陳雪：《惡女書》（台北：皇冠：1995 年）P. 14

⁶⁹ Louis Althusser 其著名的論文 <意識型態與意識型態國家機器>，主張國家是由壓迫性的機器以及意識型態的機器所組成，而思想上服務於特定關係的作品。即是此意識型態機器的部份之一。

⁷⁰ 邱貴芬：《不同國女人聒噪》（台北：元尊文化：1997 年）P. 68

陳雪的這一襲話，確實提出了許多人際關係之間的反動。在她的話語中，性別的界限消解了，卻標誌出母女之間情欲存在的可能性。母職之於女性性欲及同女性慾的傾向，在女性心理分析海倫、多依奇（Helene Deutsch）的學說中，佔有重要的地位。海內即認為同性戀的原因並非如同佛洛伊德所說是女孩受挫於伊底帕斯時期對父親的依戀，相反的，她主張女同性戀根植於早期對於母親的緊密依戀。⁷¹同女世界不等同於異性戀霸權話語，她們之間存在著多變而流動的相互關係，目不暇給，而她更主張同女的愛慾自成一格，不能以父系的陽具欠缺公式等閒對待，同女情感等同於經常調換角色的完美母女關係：

她們藉著撫摸而獲得極大快感 這並非男女角色的二元對立，而是主動與被動的融合，她們如此快樂，正因大家都去扮演不同角色。⁷²

同樣的論點，在巧多洛的論述中也有脈絡可尋。她定論女性投入母職，源出於最初與母親之間圓滿關係的渴望，女性在進入異性戀婚姻關係，發現她與丈夫之間不能達到曾經經歷母女的完美互動，於是在不自覺的渴求下，期待藉由第三個人——嬰孩，來彌補與丈夫之間的不足感。然而在巧多洛的體證裡，也清楚表達了女性最終渴望，仍然是回歸到與母親所共享、尚未進入象徵世界的前伊底帕斯時期⁷³；在這種論述中，母女之間最初的肉體、心靈吸引，讓每個女性似乎都具有潛在的同性戀特質。

女性向來在性別定義上傾向與母職畫上等號，但是吊詭的卻是「性」與「母親」似乎不能同時存在。海倫、多依奇就反其道而行，將此二議題相繫，認為生育是女性性欲成熟的極緻表現，而且母親在哺育母乳的時候，將重新回到那個混沌無名，最初與母親結合的神祕狀態，這與瑞奇主張女同志乃是根源於思鄉病的說法如出一轍；女同性愛的存在構成了父系制度異性總機制的最大顛覆能量，在她們的世界裡，「愛」的定義必須重新審視：

她認為同女身份的本質不是女女之間的生殖器接觸，而是她們對強迫異性戀的抵制 - 那個文化系統強迫女人將其愛慾（erotic）的能量投資在男人身上。當瑞奇說愛慾的時候，她指的不是性（sexual），她認為將愛慾侷限於生殖器是父權的產物。正確的說，愛慾應該包括所有重要的親密的感情。⁷⁴

⁷¹ Helene Deutsch 如同今日的女性心理分析者一樣，認為同女情感乃奠基於母職實踐裡。在她所觀察的一個案例當中，女兒因為看到母親懷孕，而心理興起各種欲對母親大加責難的念頭，而且她對於自己的想法感到恐慌莫明，再也無法興起對父親的慾求，轉到將這份渴望壓抑，以罪惡感來修復對於母親的怨妒，並進一步轉而成為女性的同性戀者。

資料來源 *Mothering Psychogenesis* P. 52-61

⁷² 《同志論》P. 224

⁷³ 巧多洛母女之間性吸引力的論述原文如下：

An early erotic attachment between mother and daughter which remains permanently incorporated into the daughter's psyche, a need to recreate the quality of that bond in adult heterosexual relationships which promise to duplicate but ultimately threaten the principal loyalty to the mother, all in the context of a society in which women are subjected to male inconstancy and betrayal. 資料來源 *Women of color* P. 22

⁷⁴ 柯采新著，張娟芬譯：《同女出走》（台北：女書：1997年）P. 37

男性性慾的漸次抵銷

通過諸此觀點的呈獻，驗證著同女之間情欲流向，並非是異性戀思維所可以界定的。如果從作者的角度來看，我們倒是看到陳雪卯足心力在作品中抵制男性性慾的表現。在《惡女書》中收錄的〈尋找天使遺失的翅膀〉短篇，即為書寫母女亂倫為題，其中隱然削去男性情慾為宗的反動，可以分為三點討論：

一、漂白女兒對母親的感情：

女兒從一開始，相信母親為求享樂，熱衷的遊走於不同男性之間，到後來才發現母親其實是為了她與父親賣淫為生；這樣的情節安排，搭配女兒原初記憶中母親的溫純，加深了母親無辜、純白的形象。

二、賦予女兒閹割男性情慾的力量：

在故事情節上，刻意安排女兒天使的神祕力量，讓愛上女兒的男性都成為無能者，消抵了男性掌控力，誇張了女性情慾的毀滅色彩。

他說我的陰道裡有一把剪刀，剪斷了他的陰莖，埋葬了他的愛情⁷⁵

三、賦予女子操縱男性性慾的能力：

天使的愛戀對象阿蘇，是一個具有能力游走在異性／同性世界的雙性戀女子，她雙邊游走不受牽絆，並且自得其趣，扮演全面的贏家角色；在她的身上，體現的正是顛覆女性孱弱形象，充份掌握生存條件存活的邊緣人類。

一開始我就知道阿蘇是靠男人對她的慾望營生的。她周遊在男人貪婪的目光中滋養她的美麗與驕傲，誰也無法掌握她。阿蘇所擁有的武器，除了美貌、聰明冷酷的手腕之外，最重要的是她的敗德與無情，對男人絕對的有信無情，使她在所有的逐獵之中永遠是贏家。

⁷⁶

從這此觀點來看小說脈絡，其顯露的不僅只是女性視角定義女性性慾，擴張女性之間的版圖而已，他更進一步收編男性的慾望成為女性武器，讓女性完全叛離異性愛機制作用，締造了一個新的話語，在這個話語裡，將母親／女兒／同性情人，組合成三位一體的女性流動狀態。

戀母情節與母女亂倫

在〈尋找天使遺失的翅膀〉短篇裡，處理的正是男性讀者（楊照）再現的「戀母情結」與女性作者（陳雪）策略性的「母女亂倫」書寫的歧見，其中男性與女性在再現／創造的視角所反應出的落差值得大加玩味。故事的女主角與另外一篇同女小說《逆女》一樣，叫做天使，或

⁷⁵ 《惡女書》P. 31

⁷⁶ 《惡女書》P. 35

許兩位作者都企圖經營中性的意象，以及女性純白稚愛的情感依戀。天使對母親愛戀的受創，始於童年的告別儀式，與所有的伊底帕斯女兒一樣，天使離開母親的原因正是男人，但並不是對男性產生愛意或者敬畏之情，而是帶著對男人的厭惡與恨意，天使離開了母親。

父親車禍喪生後母親隨即消失不見蹤影，當女兒再次見到母親時，幾乎不能相認：「但是，這個女人看來如此陌生！她身上濃重的多香水味和紅褐色的頭髮弄得我好想哭！」；在這段告白裡，作者刻意將母親的形象拋擲在濃重風塵的修飾中。男人在母親的世界的出現，連帶撲滅女兒對母親的愛意，甚至轉向怨恨的心情：「我恨她，恨她讓我在失去父親之後，竟又失去了對母親的敬愛，恨她在我最彷徨無依時翻臉變成陌生人」。而在這股恨意驅使下，天使將這種負面情緒帶入與母親發生關係的男性世界，在發現母親情欲的時候，她教育自己牢記母親與男人之間曖昧的詭異，以便在生命中與它長期對抗。在這裡，天使是採用抵抗與棄絕的態度來面對男性：

當我第一次聞到精液的味道時我就知道，這一生，我將永遠無法從男人身上得到快感⁷⁷

然而天使對於母親的恨意卻是一種矛盾的心理改變，體現的正是索求不得後慾望的匱乏。當她第一次遇見情人阿蘇時，就直覺自己與她是同一國度的人，「在她目光的凝視下，我仿佛回到了子宮，那樣潮溼、溫暖，並且聽見血脈歎張的聲音」；在與阿蘇的關係中，她仿若重回到渴望已久的母女世界，在女性主體的高度重疊性上，母親、天使與阿蘇在作者文字的操弄當中混然一體，不可界分：

阿蘇就是我內心欲望的化身，是我的夢想，她所代表的世界是我生命中快樂和痛苦的根源，那是孕育我的子宮，脫離臍帶之後我曾唾棄它、詛咒它，然而死亡之後它卻是安葬我的墳墓。⁷⁸

透過阿蘇，女兒才真正知道什麼是真正的淫亂與毀滅；阿蘇在故事裡純然的自由與決對的握有權力，大抵表達了她——特別是身體或情慾，做為在世界生活的操縱者，在這裡天使自忖：「和她比起來，我母親算得上什麼淫穢與邪惡呢？」；天使經由阿蘇，認識了情慾世界真正的混亂與殘酷，阿蘇是母親背後的那個更「碩大」的權力世界，母親與之相較，反而是絕望卑微的弱小，這個發現，體現反向伊底帕斯性別情結的書寫，而天使在同時也藉由阿蘇才知道自己的同性渴望，瞭解到她身體裡的那個異己；天使當初渴望逃離母親情欲世界，在阿蘇的激發下獲得了某種醒覺的力量。

流動的母親，流動的女兒

從小孩看待母親的善惡之分的觀點來看，克萊茵的母親影像在〈尋找天使遺失的翅膀〉的心理動機有相當值得研析的所在。阿蘇對於天使來說，以「經常調換角色的完美母女關係」來

⁷⁷ 《惡女書》P. 32

⁷⁸ 《惡女書》P. 25

端看，正是融合了美好母親與邪惡母親的特質於一身的「合併母親」。她在生理上、情感上滿足了天使，但是她仍然遊走於男性的情欲世界裡，卻引起天使心裡視為淫穢敗德的的多重疑惑，阿蘇的能耐對天使來說，是一個難解的謎題，而透過阿蘇的偉岸能力，她才意識到母親的軟弱無助，也就是說在意識到阿蘇真正的邪惡後，天使終能將自己母親還原為「美好母親」。這種充滿二元比對性的世界，正源自於天使在阿蘇身上析離出的分子。阿蘇代表著無所不能的陽具母親（The phallic mother），映照自己柔弱的弱勢母親（The castrated mother），而可悲的是這兩種母親，都無法給子女兒一個正面的形象來加以認同「女人」。這兩個母親終究在女兒逐漸成長的空間失去了她原初的義涵，在文本經營有如夢境一般的囁語中，柔弱母親最終身亡，天使也中失去了阿蘇，女兒終究離開了美好／邪惡的意象世界，單獨面對自己的生命旅程；從這個情節安排當中，天使的亂倫情感充滿著對母性性慾的騷動與不安，正似初初成長的女孩，無法妥善處理心理／生理發育一般慌亂驚懼，然而正是在這女性成長的題材裡，將母女情慾的試探性，提昇為一方值得深思的境地；〈尋找天使遺失的翅膀〉文本，提供了許多同女情慾的觀點方向。