

第一章 緒論

第一節 研究動機

按照傳統的觀念，男女兩性天生即不一樣，首先是存在著生理上的差異，從而形成心理上的差異，結果再導致社會存在的差異。精神分析學家佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1938）認為男性由於在心理成熟的過程中能充分內化父親的價值觀（father's values），因此男性的正義感（sense of justice）¹乃發展良好。反之，女性因為自覺的「匱乏」（lack），以及「閹割情結」（castration complex）的作祟而無以充分發展其道德正義²。職此之故，佛氏推論女性性格上的差異，如女孩常自卑、好妒嫉、不知足、重情愛、講求虛榮、社會興趣不濃及昇華能力薄弱等，皆源自身體上的差異，主要由於缺乏陽具的緣故。此傳統父權論述（men's discourses）乃將女性推擠到人類社會的邊緣，歧視和壓迫女性，致使歷來女性的權利幾乎被剝削殆盡，而只能處於社會的最底層。猶有甚者，男性通過書寫而使父權話語成為不可動搖的真理。父權在菲勒斯（phallus）³的

¹ 或亦稱為道德意識（sense of morality）。

² 拉岡（Jacques Lacan，1901-1981）曾據個人的需要重新詮釋佛洛伊德的學說而指出，無意識的結構就像語言一樣，特別是象徵秩序的語言（the unconscious structured like a language）。倘我們想要進入此一秩序，拉岡認為我們有必要經過數個階段：前伊底帕斯期（pre-Oedipal phase），拉岡稱此時期的狀態為「想像態」（Imaginary phase），亦即一種「前語言」（prelinguistic）狀態。鏡像期（mirror phase）伊底帕斯期（Oedipal phase），而逐漸將我們自己臣服於「父親的法律」（Law of the Father）。拉岡指稱小女孩由於生理結構的關係（亦即小女孩認知到自己生理結構上的「匱乏」和鑒於閹割情結作祟），在性心理的發展過程中無法完全與她的父親認同，因此無法完全接受及內化象徵秩序，而被排除在象徵秩序之外，或停留在其邊緣。詳文參閱托里·莫以著，陳潔詩譯，《性別／文本政治：女性主義文學理論》，台北：駱駝出版社，1995年，頁90-92。

³ 英語中 phallus 一詞本意是男性生殖器的形象，在拉岡的象徵秩序（Symbolic Order）中，作為超驗能指（transcendental signifier）的菲勒斯（phallus）造就了西方家長式的性別與社會秩序，導致女性受制於「父親法律」的宰割。因而在意識或無意識中受制於菲勒斯中心論（phalluscentric）。在此概念中，女性不但認同男性的權威，亦將女性自身視為客體：女性遂成為慾望的缺席者，從而把菲勒斯（男性）推向超驗能指的位置。大體上，在女性主義批評理論中，以此作為男性文化的象徵，而不是生理意義上的男性生殖器。所謂菲勒斯批評，即指以男性／陽具為中心的傳統批評方法。本論文亦採取有關概念去指稱以菲勒斯為父系權力的一種象徵體系。參閱林幸謙，《張愛玲論述：女性主體與去勢模擬書寫》，台北：洪葉文化事業有限公司，2000年，頁375-376；林幸謙，《歷史、女性與性別政治：重讀張愛玲》，台北：麥田出版，2000年，頁333。

隱喻之下，筆杆在父權體制⁴中被推廣成男性創造力，並成為現存的唯一合法的力量。

在知識和文學領域方面，傳統父權體系將寫作和創作視為男性活動，甚至連閱讀和思考都成為女性的禁忌，有害於女性。易言之，女性乃被放逐於歷史正統之外，不論是文學史、文化史或思想史等皆然。文壇上昭然存在此對女性存有歧視和偏見的嚴峻歷史事實：歷史上，創作一途幾近全為男性所把持⁵，收錄於文學浩瀚書冊的幾乎全是男性文人的作品，男性作家因此主導著文壇的文學思潮與運動。而，女性文學則被編入另冊，女性作家被打入藝術冷宮，被長期地拒之於文學的聖壇之外，此女性作品被淹沒的情況非常普遍。就中國而言，在「女子無才便是德」以及「舞文弄墨，本非女子分內之事」的傳統社會制約和嚴重壓抑下，女性的文學創造才能不是被扼殺，就是被扭曲，從而造成了女性文學名人的稀少。即使才華橫溢、最有出息的女作家，其作品亦非得倚靠男性社會的承認和賞識，方得以流傳和傳世；反之，女性的藝術創造才能則將失去其存在價值，她們的文學活動和作品就會遭到社會的鄙視、反對甚至摧殘。舊社會的女性毫無家庭、經濟、法律的地位可言，她們的文學創作也隨之貶值，她們在所謂的正統文學史中更難以佔上一席之地。由此清晰可見，古來文學史所顯示出來的女性特質（femininity），多是父權中心社會對女性價值尺度之規範與慾望投射，乃經過遴選的「男性眼中的女性世界情貌」。誠如阿德里安妮 奧斯蘭德 莫妮克（Adrienne Auslander Munich）所指稱，被神話化了的，片段化了的和詮釋過的女性，是作為被父權征服的成份而存在的⁶。女性自我的聲音職是遭受壓制與被抹煞，無法傾聽到女性真實的聲音。

就過往的文學傳統而言，作家的定位受社會文化相當大的影響，傳統的本質論認為文學題材與作家的性別總有著某種程度的關聯，指出男女兩性在文學表達上不僅存在「寫什麼」的差異，也存在「怎麼寫」的區別，認為兩性在敘述方式的選擇上，必然綻露出不同的風貌。莫妮克指稱，女性主義批評除了責問西方經典中對不同聲音缺乏表現外，也應責問其對已確立之（男性）傳統缺乏詮釋。父權批評對女性作家和作品的盲視，並不表明它對自己設定的對象即很敏

⁴ 在不同的理論架構中，父權體制（patriarchy）有著不同的定義。基本上，此概念講述父系社會男性特權通過其所建構的社會、政治、文化和經濟等組織，在性／性別關係（sex / gender）上對女性進行壓制和宰割的一種體系。更精確地說，父權體制指涉父親的法律（Law of the Father），把男女兩性在生物學上的差異（sex，即男 male、女 female 之自然差異），導入社會文化建構之中（gender，即男性特質 masculinity 與女性特質 femininity 的比對），並將性別觀念充當壓抑女性的基礎。參閱林幸謙，《張愛玲論述》，頁 366；林幸謙，《歷史、女性與性別政治》，頁 324-325。

⁵ 所謂歷史，向來是男性家系的歷史，並由男人從男性的觀點寫就。女性置身悠久的歷史脈絡中，仍是「邊緣性」的，誠屬「失載」甚或「隱去」的被漠視群體。

⁶ 阿德里安妮 莫妮克：眾所週知的符號，女權主義批評和文學傳統，轉引自格蕾 格林、考比里亞 庫恩編，陳引馳譯，《女性主義文學批評》，台北：駱駝出版社，1995 年，頁 224。

銳；相反地，男性用以迴避成為女性主義批評家主要對象——文學中「隱含」的性別政治之防禦性策略，也破壞了他們對文學經典的詮釋。認定某些形式是偉大的，某些主題是重要的，某些文學類型是主要的，皆在在要求傳統的男性批評忽視或取消掉「偉大」作品中那些與父權性別觀念不同的方面⁷。

準此，維吉尼亞 吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）乃在其《自己的房間》（A Room of One's Own, 1929）、婦女的職業（“Professions for Women”）和 婦女和寫作（“Women and Writing”）等篇章中汲汲於思索以下問題：在男性主導的文學史中究竟有沒有明顯的女性傳統（conventions）？性歧視是如何表現在文學活動中的？不論古今中外，在父權主導（patriarchal order）的社會體制下，女性都過著甚麼樣的生活？在如此的社會情境下，她們可有所謂的自主性？社會的制約對於意欲執筆書寫的女性又有何影響？女性成為作家該如何協調自身角色之社會矛盾？她們又是怎樣透過成為作家而改變自我？女作家們和她的小說之間有何關聯？她們又如何想像、評價自己和別人的生活與創作以及題材、風格？女性作品是怎樣被男性讀者群接受與詮釋？女性文學的前景何如？對以上問題的關切促使吳爾芙重視文學作品與理論所表現的世界，並考察其產生的社會環境。

翻開文學史，二十世紀的下半段以前，不論中外，文壇的佼佼者絕大多數是男性。其實道理很簡單：鑒於男女兩性教育上的不平等，女性縱有才華，也無創作文學的能力和環境。《燈塔行》（To the Lighthouse）第一部份的 窗（“The Window”）中，站在父權主導社會地位主流者如查爾士 塔斯萊先生（Charles Tansley）即批判性的對莉麗 布里斯庫（Lily Briscoe）申言：「女人可不會繪畫，女人也不能寫作」⁸。此處可見菲勒斯批評對婦女創作的制約乃在於將創造力視為男性的特權，進而將從事筆耕的婦女置於僭越的地位。桑德拉 吉爾伯特（Sandra M. Gilbert, 1936-）和蘇珊 格巴（Susan Gubar, 1944-）兩人於1979年合著的《閣樓上的瘋女人：女性作家與十九世紀文學幻想》（The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination）即提出了「鋼筆是陰莖的隱喻嗎？」（Is a pen a metaphorical penis?）之疑問，因為，在菲勒斯批評中，男人手中的筆如同他們的陽具，不僅乃其所獨有，更是創造力的體現。顯見男性作家把文學作為其立言揚名的一種主要形式而加以重視。

⁷ 同上引書，頁225。

⁸ 摘錄自維吉尼亞 吳爾芙著，瞿世鏡等譯，《達洛衛夫人 燈塔行》，台北：桂冠圖書公司，1994年，頁309。本論文凡涉及 燈塔行 之文本論析皆沿用此譯文，以下僅於每段摘錄文字後附上頁碼，而不詳寫作者姓名和書名。

在《自己的房間》書中，吳爾芙假設莎士比亞也有個天才橫溢的妹妹朱蒂斯（Judith），卻礙於社會規範的束縛和困限，她因此不可能有莎士比亞的際遇，最後更可能未婚先孕，客死異鄉；她空有滿腹經綸而無以大展拳腳，總落得抱憾而終。而，即使她得以掙脫「貞潔觀」⁹的束縛，敢於突破這層禁忌而從事書寫，她所寫的也必會遭到扭曲、變形，並被冠以淫蕩之名。

吳爾芙在該書中指稱，傳統的文學史乃是一個經由無數「文學經典」（canon）匯集成的男性文學歷史，其中以男性文本和男性經驗為中心，性歧視和性偏見的觀念昭然於字裡行間。縱使箇中時而納入「著名」女作家如簡·奧斯丁（Jane Austen, 1775-1817）、喬治·艾略特（George Eliot, 1819-1880）和勃朗特姐妹（Brontës）等的作品，卻始終是以一種男性的視角（male gaze）進行閱讀和闡釋，並以男性的標準作為衡量。是故，愈加確立了男性文學的經典標準，鞏固男性文學的中心地位，而將女性的作品排擠至邊緣。換句話說，女人處在男性主導的社會中，往往被忽略、扭曲和邊緣化，亦即劣居從屬的地位。而，在男性眼中，所謂女性文學只是些如閨怨文學、愛情小說、鴛鴦蝴蝶派等羅曼史之輕薄短小作品，無以登大雅之堂。

尋找女性自己的文學傳統（finding a female tradition）乃當代英美女性主義者致力於達成的目標之一。她們認定有一個獨立存在的女性文學傳統，惟其因受制於父權體制文化而無以突顯。女性主義者的任務即在於重新發掘被埋沒或受冷落的女作家的作品，試圖建立起另一套文學典範。此外，有些女性主義批評家則關注對文學經典修正性的讀解，意欲糾正男權傳統對之的錯誤理解、懷疑以至重鑄傳統的文學理論及批評方法（questioned the supposed “God’s eye view” of the academy）。吳爾芙在《自己的房間》中表態，認為文學史中確實隱含著一個明確但又時斷時續的女性傳統，箇中的女性作品更充溢其自身性別的特徵。美國女性主義批評家伊萊恩·肖瓦爾特（Elaine Showalter, 1941-）亦認同婦女文學創作史的連續性之存在，而女性文學傳統之斷裂，乃是因為遭到菲勒斯文化所人為斬斷和埋沒。一個女性如果想要寫小說，她必定得有足以維持個人生計的一點錢（一年五百磅就夠了），並有屬於她自己的房間。一個可以上鎖，自己專用的房間，一個經濟獨立、心靈自由的碉堡，這些正是吳爾芙認為女性文學史記錄付之闕如的主因。

當一名女性欲成為「作家」，在其成長的道路上有著無數的障礙（obstacles）。較之男性，她們面臨著更為沉重的輿論壓力與心理負擔，因此必須付出更為徹底的犧牲。首先，受歧視和被束縛的身分促使她們無法如男性般追求共名利祿，去建功立業，或像男性一樣地遨遊書海、廣

⁹ 此「貞潔觀」即吳爾芙所提及之婦女所受主流意識形態之控制，以及來自女性自身的非主流乃至反主流的世界觀、感受方式和符號化過程。

交學友，而因此有著教育和閱歷的侷限。此受教育的問題不僅是女性在經濟上依附於男性的現實問題，即使迄吳爾芙所身處的十九世紀末二十世紀初期，西方中產階級以上的婦女得以接受一般的教育，然而，學院式的教育制度卻始終以男性標準為鵠的。這種充斥著父權制文化觀點的教育，使女性既無法從中尋獲可資借鑒的生活和文學經驗，更找不到進入文學創作的信心，因此，無論是在知識或心理上皆十分不利於婦女創作的發展。長久以來，婦女被囿於家庭之小天地中，狹隘的生活空間，以及因為生理性別而被強行剝奪家庭之外的一切經歷，致使她們的創作集中地著眼於愛情、家庭以及人倫關係，而顯得結構鬆散，過於饒舌與閒談式。吳爾芙宣稱，性別歧視也體現在文學體裁的選擇上，在父權中心文化中，婦女所處的位置使矻矻孜孜於養育孩子及操持家務而無以專心致志地進行寫作的她們在創作時只能從事不需具備貴族式教育背景、時輟時續的小說創作，而在詩歌和戲劇方面取得卓越成就的婦女寥寥可數。易言之，悲劇、十四行詩及文藝評論等在文學史上乃是屬於男人的藝術樣式。其實，女性創作多呈獻婉約含蓄風格，顯示了女性創作直書女性身體、女性敘述皆受語言文化長期且深遠的變相制約。

與男作家不同，現實生活「貞潔觀」對女作家的主宰和束縛，致使她們在創作的過程中，不自覺地存在傳統觀念的重壓，父權意識束縛她們自由地寫作。在吳爾芙論「婦女的職業」一文中，她根據自己的經驗認為，在創作過程中，婦女的想像與激情受到男性傳統的鉗制。自古女性即被文化潛移默化地教育成「以家庭為重」，並且以「奉獻」為人生目的，反而忽略了女性作為一個「人」的存在價值與自尊。且女性素來不被鼓勵去正視自己的需要為何。幾千年的歷史造成她們生生世世為男性的附庸，在父權體制下成長的她們企圖要做「屋裡的安琪兒」(the Angel in the House)，即理想的自我犧牲型女人，從來沒有自己的想法和願望，永遠同情別人或利用別人的想法和看法。準此，身處二十世紀的吳爾芙當其創作之時，首要即殺死「安琪兒」(Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer)，擺脫傳統父權思想束縛與限制，以綿密細膩的手法、女性自身的聲音，表達女性的切身體驗，深度觸及女性內心的世界，特別是女性彼此支持、合作的關係，更是激湧著飽滿的藝術情趣。

另一方面，女作家在創作時，受到不必要的性別限制，對表達女性情感的忌諱，又妨礙她們如實傾訴自己的經驗，尤其是作為一個血肉之軀的經驗。這種對女性慾望的壓抑，不論在作品還是在生活中都不曾克服。以吳爾芙為例，在一次演說中，她便以自己的寫作經驗為例，指出女作家因為性別關係，不能坦陳自己「身體經驗」(difficulty of 'telling the truth about my own experiences as a body')的限制。如有關情慾問題，女作家便不敢輕易觸及，想像力亦因而無從發揮。吳爾芙的一些日記、傳記，向我們綻露了她本人這方面的壓抑。譬如，她的小說絕少表

現女性的性生活、性心理，顯得很「乾淨」。由此可見，吳爾芙文學中的壓抑，不僅如其曾在日記中所記錄的來自父親的壓抑，更有來自性禁忌方面的東西。她曾在 *婦女的職業* 中明確指出：「真實傾訴我作為一個血肉之軀的自己的體驗，我以為我尚未解決，甚至懷疑有任何婦女解決了這個問題。」

But the second, telling the truth about my own experiences as a body, I do not think I solved. I doubt that any woman has solved it yet.¹⁰

這些篇章透露出吳爾芙個人對女性書寫的看法¹¹，而我們在她的小說創作中處處可見上述諸理念的實踐。吳爾芙文字實驗的目的乃在於顛覆（subvert）既存的小說敘述和結構，以「如實地」呈現女性自身的經驗。在其筆下，她大膽地表現出了女性要求平等的意識、女性的解放與家庭角色的衝突、愛情與傳統道德規範矛盾等社會問題，顯示出了新女性對社會變革的積極嚮往，無怪乎近人在提及她時，常把她歸納為社會學派的女性主義作家。女性主義文學批評非常重視女性作家如何在其文本中書寫女性主體的問題，是故，本論文的重讀工程，即嘗試借助吳爾芙的女性文本，將其置於適當的女性主義批評和榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）分析心理學（analytical psychology）視角之中，希冀能夠擺脫男性批評理論和男性為本位的閱讀死角，俾使被邊緣化的女性作家，及其文本中長久被忽視的女性真正的經驗與現實，可望被揭示出來。此外，尚試圖超越肖瓦爾特在男女兩性本質各有不同，以及強調女性自我經驗認同的前提下所設定之「女性中心批評」（Gynocritics）範疇，從研究女作家作品中的女性的方向釋放出來，嘗試從另一角度——即兼而研究吳爾芙觀照下的男性形象——重新審視兩性關係的互動制衡。在論析部份，則主要借用法國學派女性主義者所提倡之雌雄同體（androgyny）的書寫效應（writing effect）來探討吳爾芙筆下人物形象所呈現的複雜情貌，以及檢視吳爾芙如何透過簡潔的語言，觀想生命的本質，讓她世界中的權力關係無所遁形。本論文還想解釋從過去到現在，身為婦女所受到的種種影響，以及內心遭受的衝擊。希望透過從女性角度（feminist standpoint）來探究女性，可以走出解決婦女心理問題之道。切實瞭解婦女的處境，應有助於女性從谷底爬升、求變。

¹⁰ Woolf, Virginia. *Women and Writing*. Ed. Michole Barret. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company, 1979, p 62.

¹¹ 這裡的「女性」（woman）指生物學（sex）定義，相對於男性（man）。因此，女性書寫的意含即指由女性作家所執筆書寫的文學作品。

第二節 論文綱領簡介

本論文第一章是為緒論。第一節簡括交待了本文縮合女性主義文學批評和榮格分析心理學理論，把焦點放在以雌雄同體的書寫效應的角度解讀吳爾芙《燈塔行》中的男女形象研究上的動機。首先由女作家的寫作困限展開這方面的論述。吳爾芙在其著作中表示，十八世紀至十九世紀的英國女性作家，往往由於試圖維持「屋裡的安琪兒」之形象而只能在他們的作品中以男性的觀點進行敘述，摒棄自己個人的批評創見。即使是到了二十世紀，成功克服上述困限的吳爾芙等輩女性作家，卻依然無法於作品中談陳自己身為女性的身體和感情經驗，尤其是性與情慾的禁忌。在此時代背景的限制下，倡言作家在創作時必須摒棄自身性別侷限的吳爾芙之作品究竟體現了怎麼樣的一種藝術成就呢？其自身對女性的關懷與省思又將如何影響她形塑筆下的人物形象，以「如實地」反映現實人生？諸如此類的問題，不啻為後續研究者的主要關注面向。

第二章闡釋了本論文所使用的理論架構。首先對女性主義文學批評的興起與分類做了概要式的說明，並把焦點放在對美國女性主義批評家伊萊恩 肖瓦爾特所提「女性批評」(Feminist Critique)和「女性中心批評」(Gynocritics)理論上。肖瓦爾特在《她們自己的文學：從勃朗特到萊辛的婦女作家》(*A Literature of Their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*, 1977)一書中指稱，女性文學史經歷了模仿(imitation)期、反對期(protest)以及自我發現期(self discovery)三個階段。在後一個階段，女性作家經掙脫對前二者的依賴，而達致自我認同。在寫作實踐上，她們既能坦陳女性自身的個人經驗與情慾，更以女性自己的聲音發言。英美學派的女性主義文學批評家們側重於以個人的生活感受和女性經驗來判斷文學作品，認為女性的人生經歷和生活經驗會影響她們的創作形式和文本詮釋閱讀。正是在此種思想前提下（即在男女兩性的生理本質差異上提倡揚女抑男），肖瓦爾特認為吳爾芙在創作時有意迴避本身的女性特質與經驗，因此閱讀她的女性文本並不能使人感到滿意。不同於英美女性主義者將解放視為尋找個人真實的自我，法國後現代女性主義者則將拋棄個人真實的自我視為真正的解放。沿用羅蘭 巴特(Roland Barthes, 1915-1980)「作家已死」(the author is dead)¹²和德里達(Jacques Derrida, 1930-)「延異」(différance)¹³概念的法國女論者認為吳爾芙文本中破壞統一性自我之表現，乃具有高度原創

¹² 根據巴特的看法，作品是作者書寫而成的產品，是作者具體的書寫成果，但也是封閉的，有其固定的意義。然而，文本則是開放的，存在於抽象的空間，是游移的、流動的，具有不斷衍生的意義的可能性。因此，文本的意義並不限於創造的層面，其最終的意義也將無止境的衍生，甚至連作者本身也無法加以統一定義。易言之，作者和作品的關係，在此並非是先天合一的整體，作家和讀者的概念反而取代了作者。

¹³ 德里達的延異是指存在於知覺對象(object of perception)及我們對它的理解間那無可避免的、衍生意義(meaning-creative)的罅隙。

性闡釋性別主義。

截至目前為止，以單一理論專門探研某位作家或某部文學著作實非一完善或全方位的批評視角，因此，本文嘗試融合榮格之分析心理學論述，來處理吳爾芙這種含有多元特質的女性文本。榮格從心理學的角度論證說，自我（self）為了在週遭的文化中生存，以及達成個人的利益，非常自然而順暢的學會控制環境，進而發展出人格面具（persona），亦即我們的社會面罩。然而，相對於溝通外在世界與自我之人格面具而言，人類的心靈乃由存在於男性之中的阿尼瑪（anima）存在於女性之中的阿妮姆斯（animus）和陰影（shadow）三方面所構成。榮格的論點是，會合阿尼瑪和阿妮姆斯可呈現人性整體全貌（wholeness）。在榮格的論述中，此「全體」即等同於「本我」，也就是人格最後的全體統整。雌雄同體（androgyny）之概念歷史悠久，榮格將之引用到心理學上，認為男女兩性本身皆有陰陽兩種特質，唯有結合體內的異性特質，個人方得以臻至雌雄同體的完滿狀態。換句話說，求合的欲望才是回歸到人性的最真狀態。

第三章則試圖探討女性書寫的豐富文本，審視女性作家在藉由書寫奪回創造者身分象徵，並解放被壓抑的聲音和軀體之際，所採取的書寫策略究竟是模仿抑或顛覆傳統的父亲陽性書寫模式。從女性主義視角而言，將「雌雄同體」用於文學領域，其一般指一種作家創作的狀態。接受柯立芝（Samuel Coleridge）「偉大的腦子是半雌半雄」之觀點的吳爾芙，從兩性生理本質的角度出發，倡導作家在創作時首需結合其腦中的男女兩性特質，以寫就偉大的文學作品。英美女性主義者亦從此強調作者身分（authorship）的生理實證性別（sexuality）出發，將所謂的雌雄同體視為一全知的、理性的和無慮的整體，認為作家生理上的性別將影響其創作風格以及筆下的人物形象。相反地，法國女性主義者所著重的並非作家之生理性別，而是文本所呈現出來的風格，並從文本性（textuality）的角度將性別定義為一種書寫效應（writing effect）。在她們看來，「女性」/「男性」在某種意義上並不代表一種性別，而是文化和社會關係之偶然結果，屬於一種與慣例文化及語言對抗的態度。是故，作者的性別與文本的「性別」之間並沒有任何決然的關係，在評論作品時應防止被侷限在男女兩性對立的傳統觀念之中。而，不同的雌雄同體文體也將產生不同的雌雄同體人物。本論文即嘗試從雌雄同體的書寫效應來探討吳爾芙筆下的人物形象，窺探其小說世界所體現的究竟是父權制意識形態之文學社會或男女和平共處的桃花源。

法國女性主義者從非本質論的立場出發，反對傳統父權二元論（dualism）之男女兩性優劣對立¹⁴，充分利用多元特質的女性性慾特質思想，去取代父系陽物中心論下單一歡愉或男性的性

¹⁴ 父權二元對立思維（patriarchal binary thought）乃是女性主義批評對於父權體制和男性論述的主要批判重點之一。在父權二元對立思維體系中，男性主體被置於哲學、價值論和認識論的核心，並和另一個次要項目相對立，其

慾特質。兼具法國當代著名作家、理論家和女性主義批評家身分的西蘇，致力於開創一種不著重作家實際生理性別的「陰性書寫」(écriture féminine, 英譯為 feminine writing)¹⁵。西蘇「描寫軀體」的書寫策略將書寫與女性快感聯繫在一起，欲將女性的身體、女性的陰性歡愉和女性的差異滲入語言和文本。女人的創作由肉體開始，性差異即靈感的源泉，並強調肉體作為意象基礎的重要性。而，身為精神分析家的露絲·依利格瑞(Luce Irigaray)則將男性與話語相連屬，而在沉寂、無意識的層面上找到女性的因素。既存的線性的、邏輯性的和理論性的話語乃歸屬男性所有。如此，當女性說話時，她們無法不進入男性主宰的話語；言說者的女性作為女性是沉默的。準此，依利格瑞提倡了一種與女性性慾之多元性(plurality)、流動性和易變性特徵相一致的「女性話語」(womanspeak)。這種非理性、非線性的女性話語，否定了父系語言本身的穩固性，因而打破了男性話語單一性(singularity)的秩序。至於身為哲學家且是後結構主義理論團體「太凱爾」(Tel Quel)主將之一的朱麗亞·克利斯蒂娃(Julia Kristeva, 1941-)在多種論著中提出了一種女性的「符號語言」理論，認為通過文本語言的變換節奏、省略跳躍，可能使作者和讀者的身體衝動。克利斯蒂娃認為這種先鋒式(avant-garde)的寫作風格，男女作家都可以使用，而非僅僅歸屬於婦女。這種寫作風格的核心就在於衝破傳統文化的束縛和打破語言定勢的一統天下。

論文第四章側重於吳爾芙的小說書寫創作特色之論述。兼具現代主義及女性主義美學闡釋者雙重身份的吳爾芙之女性觀非常清楚，其筆下的形象向來以女性為勝，男性反倒成為次要的角色。關心女性自身命運的她之創作視角來自女性，浸滲於作品中的盡是女性自我醒覺意識；

如男/女、陽/陰、乾/坤、尊/卑、天/地、主體/客體、自我/他者等。在此二元對立思維中，第一層項目總包含著優於第二層項目的意涵：男性主體總是占據優勢的第一項目位置，而女性則被置於第二次要項目之中，這說明男性是父權宰制社會的基本原則，女性則是受排斥的對立面，是次要者(the inessential)，「不健全的人」(an 'imperfect man')，一種有缺陷(lack)(即無陽具)的人。法國女性主義理論即著重挖掘男性主體如何把女性收編在次要負面的等級秩序之中，從中從事顛覆男性範疇並重新定義女性自我，把女性和非男性的範疇加以聯繫，以確保自身的核心地位與權力。參閱林幸謙，《張愛玲論述》，頁324；林幸謙，《歷史、女性與性別政治》，頁366。

¹⁵ 「陰性書寫」是法國學派女性主義理論所發展出來的書寫理論，主要成就歸屬於西蘇的努力。陰性書寫在七十年代的法國政治和文化爭議中，雄踞中心位置。陰性書寫歸屬於一種經驗性書寫，主要凸顯女性氣質(femininity)，其書寫旨在偏離菲勒斯中心論，以及闡發陽性象徵秩序下被邊陲化、被緘默化和壓抑的女性特質。必須提出說明的是法國女性主義者絕少使用「陰性書寫」這個用詞。克利斯蒂娃甚至隱指法國媒體太過炒熱「女性文體」的大眾市場，西蘇的《美杜莎的微笑》出發(“Sorties”)是學界公認的陰性書寫宣言，但她只提到為女性的寫作實踐訂下定義是不可能的，卻未提出陰性書寫一詞。據吉爾伯特所言，「陰性書寫」一詞應是美國學者在譯介之時傳達的理念，旋而通行於批評學界。詳參蕭媽媽，我思故我在－論西蘇的陰性書寫，《中外文學》第二十四卷，第一期，1996年4月，頁57。

這些女性形象且溶含著她對其命運的特殊關注和思考，顯示她在重寫女性自我的基礎上，已然克服父權意圖將女性作家嚴格去勢的內化心理。此迥異的書寫策略即形成其小說的重要藝術特色。第一個部份所論及吳爾芙的生平事跡，由於歷來論述繁陳，故筆者於此僅以輕筆勾勒。第二個部份從意識流、多元敘述觀點、細節描述、走出舊式附庸地位的新女性及姐妹情誼等多個方面展開相關論述。

第五章進入《燈塔行》的文本論析，主要借用榮格分析心理學概念再佐以女性主義的觀點對書中三個主要人物，即拉姆齊夫婦和莉麗·布里斯庫做一深入剖析。文章集中討論了男女兩性在面對社會承擔上的挫敗與困惑，並透過男性與女性之間的互動抗衡，深入揭示兩者所不為人知的內心世界。從榮格心理學的角度觀之，吳爾芙《燈塔行》小說文本中過度認同於自身之社會身分（人格面具）且深受各自阿尼瑪和阿妮姆斯所桎梏的拉姆齊夫婦在人格上表現出一種缺陷，唯獨正視以自我為主體的莉麗·布里斯庫得以揉合體內的兩性特質，在自利與利他之間尋得平衡，處於完滿和諧的情境。父權體系的虛妄神話在此文本中遭到質疑、顛覆與解構，在文字的背後帶出吳爾芙所欲表現的成熟女性觀點。小說中的莉麗·布里斯庫蔑視傳統禮教、質疑愛情神話，並爭取個性解放，卓爾不群。這表明，新一代女性更看重自我價值的實現，更嚮往在完全平等的基礎上建立合理的婚姻和家庭。

第六章，也是最後一章，為餘論和總結。餘論提呈了筆者的研究限制，總結則扣緊第一章所顯見之問題意識做一全文總括。

第二章 理論架構

第一節 女性主義文學批評

一、 女性主義文學批評的勃興與分類

近年來，女性主義文學批評給世界文壇帶來一股旋風，使人們用一種全新的角度去審視文學的歷史、現狀及未來。Feminist Literary Criticism 可譯為「女權主義文學批評」或「女性主義文學批評」，前者乃是早期的譯法。由於婦女運動發展迄今，已不再如初期般專注於政經文教等方面的權力問題，轉而注重進行文化批判活動，女性所付出的努力已非一個「權」字得以概括，故此筆者全文將從後者的譯法。

女權運動的存在是女性主義文學、批評的基本前提，而女權運動又似乎由對文學的研究展開。世界性婦女文學的勃興，為女性主義文學批評的發展奠定了基礎，相對地，現代文學理論本身的窘境，亦使得女性主義文學批評應運而生。新批評派（New Criticism）的衰落，結構主義（Structuralism）向解構主義（Deconstruction）的轉化，為女性主義文學批評的勃興开辟了通路；同時，結構主義與精神分析理論的聯合所形成的強大男性話語，也促使婦女形成開創一己批評樣式的強烈衝動，希冀在對社會學批評、馬克思主義、精神分析、解構主義、符號學及接受理論等批評的綜合思考中建構自己的批評模式。

女性主義的批評採取了各種姿態，來沉思女性的缺席。大體而言，其共同關心的主題計有下列幾項，即性（sex）、性別（gender）、性慾特質（sexuality）、慾望（desire）、身體（body）、種族（race / ethnicity）、階級（class）、閱讀（reading）、文學典律、表述／再現視角（representation）、主體性／主觀性（subjectivity）、女性／陰性特質（femininity）、男性／陽性特質（masculinity）、作家身份（authorship）、母性（motherhood）和家庭（family）等等。這些主題通過各種不同的方法、角度、理論和觀點，貫穿在西方女性主義文學批評之中¹⁶。

在當代女性主義理論中，「性」（sex）一般被認為是生理上或生物學上的術語（anatomical / biological labels），而「性別」（gender）則是由社會、經濟、文化（cultural / social definition）等因素形成的。它反映了造成人類社會不平等現象的一切體制相互作用的結果。基本上，生物

¹⁶ 詳參林幸謙，《歷史、女性與性別政治》，頁 334。

學上男／女（male / female）的性概念，即按照基因和生殖器分為雄／雌性的傳統差異觀念，已被焊接到文化角色的定義中（masculine / feminine）。經由這一番文化的制約，男尊女卑、男主外女主內、男女有別的觀念儼然成為不可改變的真理。西蒙·波娃《第二性》的觀點：「女性並非天生而成，而是後天學習而成」，奠下性別觀念的社會、文化構成論。此種性與性別的差異觀念：即視性別為文化觀念而非生理現實，構成了當今女性主義理論中最重要的概念之一。男女之性雖然天生而成，但和文化上的男性或女性身份卻未必有必然的關係。

The social mode of being of men and women and of women is *in no way* linked with their nature as males and female nor with the shape of their sex organs. ¹⁷

換句話說，生理性別（sex）是男女之間的自然差異；而社會性別（gender）是維持性別歧視的基本手段，作為一種社會構成，它是可以被改變，甚至被消除的。此一革命性見解隨著有關階級、種族、民族等論證的成熟，在人文科學中逐漸成為主導論述。導致所有人類特徵的範疇亦被視為非自然化，並在社會建構和語言建構中占著優勢地位。女性主義論述中有關性別的研究不但重新思考性別，也試圖重整文本與性別、性別與典律的關係，在語言和性別理論的基礎上，重新定義女性的自我和主體性。

許多女性主義批評家認為，既有的文學批評「男性中心論」（androcentrism）¹⁸ 過於強調形式、強調「永恆性」和「普遍性」（universalization）、強調探索隱含的意義，其無疑是一種排斥婦女的意識形態，鞏固了以男性生殖器為主體的父權制統治，堪稱一試圖滌淨自身偏見和對女性的壓抑之當代神話。準此，女性主義批評乃將女性寫作視同一種顛覆、抗拒舊有文化和性政治秩序的力量¹⁹，希望通過重新解釋這個被菲勒斯文化歪曲的世界，能使婦女對自身所遭受的壓迫有所察覺，懷疑統治的批評工具和價值觀念，尋找婦女特有的反映對象和反映方式。它要求對傳統文學中女性形象得以形成的歷史和社會結構進行闡釋，澄清文學內外男女間的關

¹⁷ Eagleton, Mary, ed. *Feminist Literary Criticism*. 1991. London, New York: Longman, 1995, p 99.

¹⁸ 顧名思義，「男性中心論」乃是一種以男性為中心的文化價值體系，並通過男性所建立的語言，去建構、表現及維護男性自身的利益和意識形態。這概念基本上被女性主義批評家用來指稱那些以男性為中心，並忽視或扭曲女性經驗和興趣的男性評論。此概念和女性中心論，形成兩個相互對峙的觀點。這男性中心論，在此有時亦被用於替代「菲勒斯中心論」和「男性論述」等術語。參閱林幸謙，《歷史、女性與性別政治》，頁 368-369。

¹⁹ 此處的「女性寫作」乃就廣義上而言，涵蓋了強調自然生物性別的 female writing、強調文化形塑的 feminine writing 以及強調政治因素的 feminist writing 等多個層面。

係，重新發掘被遺忘了的女性作家及作品，尋覓一個新的女性傳統，因而導致了對文學慣例和傳統的研究。誠如伊萊恩 肖瓦爾特於《邁向女性主義詩學》(*Toward a Feminist Poetics* , 1979) 所指稱，女性主義文學批評(女性中心批評) 的宗旨乃在於建構分析女性文學的女性框架，發展新的基於女性經驗研究的模式，而非改寫男性舊有的模式。

In contrast to this angry or loving fixation on male literature, the programme of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories.²⁰

職是之故，女性主義文學批評的任務是發現一種新的語言、新的以婦女為中心(women-centered) 的閱讀方式。

女性經驗的探討不同於男性定位下的女性經驗。就英美女性主義者而言，女性經驗是女性們衡量任何文本文學價值的標準，因而非常重要。肖瓦爾特在《邁向女性主義詩學》中，乃將女性主義文學批評清楚區分為兩個領域：首先是關注「作為讀者的婦女，即作為男人創造的文學作品的消費者」²¹，且將對文學典律的重讀稱為「女性批評」(Feminist Critique)。此一批評法注重對作品進行社會歷史分析，其課題包括討論文學中的女性意象及其僵化的典型形象之外，亦重視文學批評中對於女性的忽視與誤解，以及男性構建的文學中的裂隙，以至符號學體系下「女性為符號」(woman as sign) 的傳統。它還涉及菲勒斯中心文化對婦女讀者的控制和利用：文學傳統強化了人物和行為的形象，支持女性接受自己低(男) 人一等的地位，或漠視、貶抑女性，或以諸如服從、和順、謙卑等美德「表揚」女性。女性主義批評家因此拒絕「普遍性」的設定，認為「專橫的普遍化」是「一種男性霸權的策略」，進而倡導個別差異性(differentiation)，即所謂的多元性(plurality) 和異樣性。此對女性讀者的假定，肯定了女性經驗的權威性，並為

²⁰ Showalter, Elaine. "Towards a Feminist Poetics." In Eagleton, Mary, ed. *Feminist Literary Theory: A Reader*. 1986. Cambridge MA, Oxford UK: Blackwell, 1994, p 190.

²¹ 就女性讀者的角色問題來看，朱狄絲 弗特萊(Judith Fetterley)在 1978 年的論著《抗拒的讀者》(*The Resisting Reader*) 中認為文學經典是建立在男性經驗之上的，與女性讀者的體驗相悖，從而倡導女性讀者對傳統作品的懷疑與反叛。她坦陳歷來女性讀者讀文學時，注意的只是書中的女性形象及女性角色所關心的事物，甚至接受男性讀者的看法，而認命地接受他們對女性角色的解釋。因此，女性主義批評的最終目的即在於破除男性社會所加諸女性的看法，倡導一種具有女性自覺性的閱讀，以恢復女性視角。

閱讀理論提供了一種新的視角。然而，肖瓦爾特自己亦指稱這種面向男性，且針對男性作品和男性批評的批評方法，僅止於研究了在男人心目中的婦女形象，卻無助於我們瞭解婦女的實際經驗和感受。

As we see in this analysis, one of the problem of the feminist critique is that it is male-oriented. If we study stereotypes of women, the sexism of male critics, and the limited roles women play in literary history, we are not learning what women have felt and experienced, but only what men have thought women should be. ²²

其次才是關注「作為作者的婦女」，肖瓦爾特稱其為「女性中心批評」(Gynocritics)，這種批評方法奠基於女性次文化群 (Female subculture) 的假設²³，是以婦女寫作為中心，並關涉婦女次文化群的批評。肖瓦爾特賦予女性創作和女性語言以優先的地位，告誡「女權主義集中主義於女性之進入語言，注意於她們選擇詞彙的範圍，注意於表達的意識型態和文化因素。」²⁴在理論化的架構中，肖瓦爾特認為「女性中心批評」將更有能力探討女性作家，以及女性作品的風格 (style)、主題 (thesis)、文類 (genre) 和結構 (structure) 的歷史等範疇的學問。此外，「女性中心批評」也涉及女性創造力的心理因素，個人與整體女性經歷的運作，以及女性文學傳統的進化與規律等問題。這些問題的探討，旨在把女性文學批評從父系文學傳統和歷史中解放，進而開創以女性文化為中心的「顯性世界」(visible world)。肖瓦爾特相信，在女性作品成為首要課題後，情勢將會帶領女性論述躍進一個概念上的新優勢點，同時能夠重新界定女性論述所面臨的理論癥結。

爾後，肖瓦爾特在她的另一篇重要論文《荒野中的女性主義批評》(“Feminist Criticism in the Wilderness”，1981) 中，再次強調女性主義批評中的這兩種模式。肖瓦爾特在此將這種有關婦女作為作者的批評理論概分為生物學的 (biological，即研究女性作品與女性身體之間的關係)、語言學的 (linguistic，探討女性作品與女性語言之聯繫)、精神分析學 (psychoanalytic，關注女性作品與女性心理之間的關係) 和文化的 (cultural，即論析女性作品與女性文化的關聯) 四種

²² Showalter. “Towards a Feminist Poetics.” p 189.

²³ 此女性次文化群體概念在下節將有較詳盡的論述。

²⁴ 轉引自格蕾·格林、考比里亞·庫恩編，《女性主義文學批評》，頁 214。

模式²⁵。然而，肖瓦爾特將文學分為女性中心和男性中心的批評，卻無疑是重複了性別的社會範疇。況且，她的論文《荒野中的女性主義批評》無法不讓人聯想到吉弗瑞·哈特曼（Geoffrey Hartman）的《荒野中的批評》（*Criticism in the Wilderness*, 1980）。雖然肖瓦爾特反對哈特曼的男性觀點，認為該書沒有談及一位女批評家，但是，她卻不無矛盾地融合了他的（男性）模式。

必須指明的是，「女性批評」和「女性中心批評」乃肖瓦爾特的專門術語，非一般性、普遍運用的女性主義批評，因此用引號將其區別，兩者不能混為一談。在上文所引論著中，肖瓦爾特透過重讀哈代（Thomas Hardy）的作品，以及歐文·豪（Irving Howe）對於哈代的評論，揭示了男性作家作品中所表現的性別歧視以及性意識形態。肖瓦爾特在此指出男性定位的觀點如何歪曲文本中的女性：女性人物在男性文本中乃變成男性壓抑自我的一種投射而已，其實是父系意識形態下的女性假象，而非女性真正的經驗與現實。肖瓦爾特認為，女性主義批評家應該轉到「女性中心批評」的基點，為女性文學建構新框架，發展以女性為研究基礎的新模式，而不只是消極的一味改寫男性模式和男性理論。在「女性中心批評」的觀念下，預期女性文本的研究能夠和歷史、人類學、心理學或社會學等研究息息相關。如此一來，女性主義便能夠採取較為積極主動的立場，為女性主義批評開拓新視野。在其較後期的著作《我們自己的批評：美國黑人和女性主義文學理論中的自主與同化現象》（*A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory*）中，肖瓦爾特修正了此分類法中無視黑人和第三世界婦女的偏頗，論析了美國黑人批評與女性主義文論之間的關係，且對女性主義文論進行了更為細緻的分類。

與此相反，深受法國社會和文化影響之法國女性主義批評家更熱心於語言革命，更注重採用理性思辨的方式而不是社會革命的方式來達到目的。莫以對肖瓦爾特的上述理論化觀點，則持有不同的看法。托里·莫以（Toril Moi, 1953-）指出，肖瓦爾特為了擺脫男性定位的死角，雖主張女性主義批評家應該回到「女性中心批評」中去研究女性作品，直接探求女性文本中的女性經驗與感覺。但是，莫以對於肖瓦爾特的理論反思，卻存有很大的疑問。莫以認為，肖瓦爾特此二篇論文，雖然奠定了肖瓦爾特「美國最重要的女性主義批評家之一」的地位，然則，肖瓦爾特對於所謂之「男性批評理論」和「我們本身理論問題」之二分並無詳細討論，且對於「女性中心批評家」應否使用「男性」理論之問題予以含糊不清的答案，而致使她始終難以有

²⁵ 肖瓦爾特指出，各種模式之間雖有重疊之處，卻自成序列，互相包容。每一種模式都有其偏好的作品、文體和方式，分別代表一種派別。

效地逃離她所譴責的「白種父親」(white fathers)之陰影²⁶。

從以上論述觀之，不難發現肖瓦爾特基本上是以沿循歷史發展線索的縱向為其分類方式，法國女論家克利斯蒂娃在其「女性的時間」(“Women’s Time”)篇章中亦是按歷史線索進行分類，將女性主義者的鬥爭、掙扎分為三期²⁷。自六十年代末至七十年代中期為第一階段。此階段的女性主義者，亦即仍然認同現存體系的自由主義女性主義者(liberal feminism)，認為男女在本質上是相同的，兩性之間的差異性乃由後天的法律、社會、政治、心理與教育所造成的。因此，改革的當務之急即修正此後天之法律、社會、政治、心理和教育。職此之故，她們要求男女兩性在社會、政治制度中立足點的平等(women demand equal access to the symbolic order)²⁸。其在文學理論上的重點是揭露男性文學如何歪曲了女性形象，抨擊傳統的「陽具中心批評」(phallic criticism)，立足點大致在生理差異方面，如西蒙·波娃(Simone de Beauvoir, 1908-1986)的《第二性》(*The Second Sex*, 1949)、吳爾芙《自己的房間》和凱特·米列(Kate Millet, 1934-)之《性別政治》(*Sexual Politics*)便屬這一時期的代表作。

1968年以後第二階段的基進/激進女性主義(Radical Feminism)則極力反對男性象徵體系之二元對立思維，認為男女雖有本質上的差異，但是此差異卻並不代表高下、優劣與主從，因此主張從「重估」、「正視」和「肯定」女性獨特的道德觀、認知方式和價值感(women reject the male symbolic order in the name of difference)，並強調女性本身自我認同(female self-identity)。換句話說，此時期的女性主義者強調揚女抑男，甚至整個地否定男性，因此可能陷入逆向的性別歧視泥潭²⁹。值此其時，許多女性主義批評家旗幟鮮明地用女權的視角解讀經典作品，更傾心於對語言文學的批評。此時期的論著有帕特里夏·邁耶·斯帕克斯(Patricia Mayer Spacks)的《女性想像：一部對婦女作品的文學和心理的考察》(*The Female Imagination*, 1975)、西德尼·詹妮特·卡普蘭(Sydney Janet Kaplan)的《現代英國小說中的女性意識》(1975)、艾倫·莫爾斯的《文學婦女》(*Literary Woman*, 1976)、肖瓦爾特的《她們自己的文學》、吉爾伯特和格巴合著的《閣樓上的瘋女人》等。黑人女性主義文學批評、女同性戀文學批評也在這一階段逐漸發展壯大。

²⁶ Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. 1985. London, New York: Routledge, 1995, p75-79.

²⁷ 有關克利斯蒂娃「女性的時間」之詳盡論述請參閱 Kristeva, Julia. “Women’s Time.” In Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl, eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1991, p 443-459.

²⁸ 轉引自 Moi. *Sexual/Textual Politics*, p12.。

²⁹ 同上。

克利斯蒂娃稱第二階段的女性主義為另一種形式的性別主義 (sexism)，並擁護第三階段的女性主義：亦即解構二元對立的兼容並蓄的困境，瞭解社會象徵約定 (social-symbolic contract) 中的分裂實則內存於主體之中，致使性別身份 (sexual identity) 失去其重要性。

In this third attitude, which I strongly advocate – which I imagine? – the very dichotomy man/woman as an opposition between two rival entities may be understood as belonging to *metaphysics*. What can “identity”, even “sexual identity”, mean in a new theoretical and scientific space where the very notion of identity is challenged?³⁰

顯然地，克利斯蒂娃不滿於前二者排斥陽具、摒抑父親功能、顛倒歧視的態勢；為她所讚許的第三代女性主義者則不斤斤計較男女的差別。換言之，她認為性別差異終將被視為一形上學 (metaphysical) 論述，而非本質差異，因此有崩解的可能；鑒於主體實具有多重認同，是故應以一變動不居的身份 (fluidity) 來抵禦強制區分所帶來的死亡威脅 (threat of death)，並締建新的倫理 (new ethics)³¹，倡導一種男女共存人格互補的真正的平等社會意識形態。反映在文學批評領域，她們倡導重新審視文學史和文學價值觀念，在審視中要清除男性中心意識形態的影響，發覺和補充女性的文學觀念及其創作文本的價值與對整個人類文學史發展所起的影響。此一階段發展起一種跨學科的女性主義文化，不再拘泥於文學本身，興起了對性別差異 (sexual difference) 進行比較的「性別詩學」(gender theory)³²，以豐富多樣的嶄新觀點重新解讀歷來文

³⁰ 參閱 Kristeva. “Women’s Time.” p 458.

³¹ 轉引自朱崇儀，分裂的忠誠：書寫/再現？：記號學/女性主義？，《中外文學》，第二十三卷，第二期，1994年7月，頁135。

³² 在佛洛伊德的精神分析學中，兩性差異的探討往往集中在生理學上的男性生殖器，及由此衍生而出的心理特質(如男性「陽剛」及女性「陰柔」之兩性特質)問題。六十年代以降，西方女性主義就注意到有關兩性性別中的各種不平等和差異問題，發現「女性」(feminine)一詞其實也是父系強化兩性角色的手段。在文學批評上，女性主義理論因此把注意力從性別角色移向以女性中心、以性別差異的基礎，重新建構女性文學傳統。而法國學派則把性別和語言聯繫起來，從而提出女性在主體、權力、語言和意義關係的特殊性。有關性別差異概念的重新探討，在女性主義裡具有深遠的意義：直接以此概念凸顯女性的特殊性，以反駁男尊女卑的傳統價值觀。此處所謂之「性別詩學」，即指建立對性別差異進行比較研究的性別理論，揭露偽裝中立或超性別的文學話語內潛含的性別因素。這種女性主義批評對文學話語中性別的分析，使文本的領域徹底開放。「性別」術語的運用，因而也被定義為可以像種族、階級等詞一樣，有能力向主流理論提出任何質疑。最重要的，性別理論可以把男性主體納入女性主義批評，把男性視如種族。階級一般「作為學生、學者、理論家及批評家帶入這個領域」。詳參 Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl. *Feminisms*. p 184-185.

學作品中的女性形象，並留心後殖民時代第三世界女性的創作（postcolonial works），區隔女性在物種（種族和民族）、階級、性別取向（異性戀／同性戀／雙性戀）和歷史背景上的種種差異所對文學造成的影響。

基本上，克利斯蒂娃分類中的女性主義運動第一階段主要針對政治運動而言，此一時期尚無自覺的女性主義文論，大致仍處於肖瓦爾特指稱的婦女「雙性同體詩學」寫作時期。肖瓦爾特認為此種詩學實際上仍是單一的男性詩學，使意義中所謂「普遍性」的男性批評標準衡量含括婦女文本在內的所有文學作品。在婦女運動發起反對菲勒斯中心文化的女性主義批評之第二階段，則出現了相當於肖瓦爾特「女性批評」之頌揚女性文化的「女性美學」。緊接著則是「女性中心批評」與對整個女性主義文學理論領域產生重大影響之後結構女性主義批評的出現。克利斯蒂娃所言之第三階段基本上與對性別差異進行比較研究的「性別理論」階段相當，只是克利斯蒂娃較肖瓦爾特不重視歷史性，而意圖倡導將此三個階段之女性主義批評混合起來，共存於同一時間內。

Before the Women's Liberation Movement, criticism of women's writing took the form of an *androgynist poetics*, denying the uniqueness of a female literary consciousness, and advocating a single or universal standard of critical judgment which women writers had to meet. The women's movement of the late 1960s initiated both a *feminist critique* of male culture and a *Female Aesthetic* celebrating women's culture. By the mid-1970s, academic feminist criticism, in league with interdisciplinary work in women's studies, entered a new phase of *gynicritics*, or the study of women's writing. With the impact of European literary and feminist theory in the late 1970s, *gynesisic* or poststructuralist feminist criticism, dealing with "the feminine" in philosophy, language, and psychoanalysis, became an important influence on the field as a whole. And in the late 1980s, we are seeing the rise of *gender theory*, the comparative study of sexual difference.³³

³³ Showalter, Elaine. "A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory." In Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl eds. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1991, p 177-178.

整體而言，肖瓦爾特的「女性批評」和「女性中心批評」理論仍處於克利斯蒂娃分類中的第二階段女性主義言論，其側重於以個人的生活感受和女性經驗來判斷文學作品，認為女性的人生經歷和生活經驗會使她們在進行文學創作時，塑造出不同於男性作家筆下的形象，也會使她們在閱讀作品時，得出不同於男性讀者的理解。顯然，肖瓦爾特之指出重視女性經驗的目的，乃是要打破父權制文化意識在文學領域的一統天下，喚醒女性的覺悟。此外，她尚認為，現存的社會文化環境中充斥著性別歧視和歪曲女性的意識觀念，從語言文字到思想體系皆然，因此無法用來公正地表達女性主體意識。所以應該儘量避免使用現有的文學理論體系和術語，而應盡可能地倚靠女性的直覺和女性的經驗。此外，肖瓦爾特亦特別重視女性彼此之間「姐妹情誼」（sisterhood）的社會作用，企圖藉此召集各階層、種族和民族的婦女以共同反抗傳統父權體制。此現象反映在文學領域中，則是大量表現姐妹情誼之作品的湧現，甚至還出現對女同性戀現象以及女性之間（母女）情欲相生³⁴現象進行肯定和歌頌的文學批評。此論述所強調的乃女性身為一個族群——即肖瓦爾特所言之女性次文化群體——之間的共通性，應該促使她們形成聯合陣線，群起對抗壓迫之父權體制，以徹底的解放女性。由此可見，肖瓦爾特等英美女性主義文學批評有著濃厚的經驗主義色彩，她們用女性的經驗來質疑文學傳統，否定文學理論體系，批判男性權威意識，因此她們的女性經驗充滿著批判現實秩序和理性思辨的意識，時常流露出否定現存一切意識形態的過激態度。

然而，法國女性主義者卻反對上者的論調，她們對於尋求女性文學傳統和女性的特殊經驗表現並不予以看重，並且認為以女性敘述(mistress narratives)來替代男性敘述(master narratives)僅將陷入二元對立的危險，而在結構上卻無任何改變。沿用巴特「作家已死」概念的法國女性主義者亦自創了「女性系譜」(Gynesis)一詞，以區別自肖瓦爾特等英美女性主義批評家所強調的「女性中心批評」：

... a reincorporation and reconceptualization of that which has been the master narratives 'own' nonknowledge', what has eluded them, what has engulfed them. This other- than themselves is almost always a 'space' of some kind (over which the narratives has lost control), and this space has been coded as *feminine*, as *woman* ...

³⁴ 此女性之間母女情欲相生的概念源自於依利格瑞「當我們的唇一起說話」(“When Our Lips Speak Together”)這篇文章。致力於建構母系系譜(genealogies)的依利格瑞建議女性向父權體制奪回其女性軀體語陰性歡愉，並且要求女性回歸於前伊底帕斯的母女相依，以重建女性之間的良好關係，一個緊密依戀的同女世界。

...gynesis – the putting into discourse of ‘woman’ as that *process* diagnosed in France as intrinsic to the condition of modernity; indeed, the valorization of the feminine, woman, and her obligatory, that is historical connotations, as somehow intrinsic to new and necessary modes of thinking, writing, speaking.³⁵

「女性系譜」與「女性中心批評」文論最大的差異點在於兩者對生理實證上的女性與符號（‘woman’ as a sign）／書寫效應的女性身分之認同：英美女性主義著重的是生物學上的性（sexuality）定義，然而，法國學派則從文本性（textuality）的角度強調女性為一可以形塑之書寫效應。在她們看來，「女性」在某種意義上並不代表一種性別，而是一種與慣例文化及語言對抗的態度，這種態度蘊含著用一種新的語言體系來表現新的價值觀念系統。

Anglo-American feminism centres on ‘women’ – real, biological entities who, at this moment in history, are forging a politics based on shared experience and needs. French interest converges not on women but on ‘woman’ who, as Jardine points out, is not a person but a ‘writing-effect’. Jacobus in her essay makes the same distinction: ‘the French insistence on *écriture féminine* – on woman as a writing effect instead of an origin – asserts not the sexuality of the text but the textuality of sex.’³⁶

在此，明顯可見法國女論乃將生物學上定義的性（sex）視同文化的偶然產物，一如作品乃是由文本所產生出來的道理一樣；而非決然的與生俱來。是故，深受巴特和德里達思想影響之「女性系譜」乃指向一個無法為作家意圖或嚴厲批判所限制的開放性文本意義。

Under the influence of Roland Barthes and Derrida, gynesis points to a textual free play

³⁵ 轉引自 Eagleton. *Feminist Literary Criticism*. p 9.

³⁶ 同上。

of meaning which cannot be bound by authorial intention or critical analysis.³⁷

正是在此共識基礎上，莫以認為吳爾芙的文本中破壞統一性自我之表現，具有高度原創性闡釋性別主義。準此，我們即不難理解莫以在《誰害怕維吉尼亞 吳爾芙》（“Who’s Afraid of Virginia Woolf? Feminist Readings of Woolf”）一文中指責英美女性主義者的理論疏失，致使她們無法對吳爾芙的作品做出正面的政治與文學評價，並將吳爾芙被排斥於英美女性主義之外的原因歸屬於她們本身所採取的批評理論觀點錯誤，而非關吳爾芙文本的缺失的理論根據。

It is surely arguable that if feminist critics cannot produce a positive political and literary assessment of Woolf’s writing, then the fault may lie with their own critical and theoretical perspectives rather than with Woolf’s texts.³⁸

莫以且聲稱女性主義者如肖瓦爾特和霍利（Marcia Holly）等所運用以界定吳爾芙的女性主義之普遍性（男性）人文主義美學本身，其實就屬於父系意識形態的思想範疇。

What feminist such as Showalter and Holly fail to grasp is that the traditional humanism they represent is in effect part of patriarchal ideology.³⁹

是故，莫以提倡以德里達和克利斯蒂娃的理論方法來解救吳爾芙於女性主義之中，並掌握吳爾芙的「革命性書寫」（Revolutionary Writing）⁴⁰特質。由於吳爾芙本身論述即充滿矛盾性即在提倡融合個人內在兩性特質的雌雄同體文體之際，兼而重視女性作家之間經驗的借鑒和傳承，稱許女性發明一種有別於男性的獨特語言以為自用，致使其無法為任何單一性的理論（即「女性中心批評」或「女性系譜」）所兼備概括。觀諸吳爾芙的女性文本，顯見她之書寫視角主

³⁷ 同上，頁 10。

³⁸ Moi, *Sexual/Textual Politics*. p 9.

³⁹ 同上引書，頁 8。

⁴⁰ 莫以此辭源自霍利的 Revolutionary Art。其原文是：Revolutionary art is that which root out the essentials about the human condition rather than perpetuating false ideologies.

要集中於女性人物，在其重寫女性自我的基礎上即呈現出主體易位和尊卑置換的現象，其描寫的細膩和感性亦展露了陰性的書寫風格。因此，本論文乃將吳爾芙置於「女性中心批評」和「女性系譜」兩者理論之間，祈求從此中間（in-between）路線去理解和詮釋她的語言以及筆下人物的內心世界，以更貼近其女性文本。

易言之，新崛起的女性主義文學批評，尚處於摸索期間，尤其在理論構建問題上，許多爭議性課題，甚至基本性的理論走向仍未臻至確切圓熟的定論。下文將更進一步論述肖瓦爾特所倡言之女性文學史分期理論，藉以窺探女性作家書寫策略的演變與進化。

二、 伊萊恩 肖瓦爾特與女性「次文化」論

伊萊恩 肖瓦爾特在其於 1977 年發表之《她們自己的文學》一書中，儼然以女性經驗出發建構女性文學史的架構。女性次文化群體，在此被女性主義批評者理解為：一種為了使女性處於從屬地位，並設法將其久置於此從屬地位的一系列觀念、偏見和價值系統。易言之，次文化群體即一種和社會統治群體迥然迥異的生活習慣，涵括了社交活動、期望和價值等方面。此等行為和思想，把生兒育女、宗教活動、教育、家庭生活等視為女性次文化群體的生活重心，而女性之間親密和深濃的（姐妹）情誼則使她們結合在一起。

By “subculture” we mean simply” a habit of living” ...of a minority group which is self-consciously distinct from the dominant activities, expectations, and values of a society. Historians have seen female church groups, reform associations, and philanthropic activity as expressions of this subculture in actual behavior, while a large and rich body of writing by and for women articulated the subculture impulses on the ideational level. Both behavior and thought point to child-rearing, religious activity, education, home life, associationism, and female communality as components of women’s subculture. Female friendships, strikingly intimate and deep in this period, formed the actual bonds.⁴¹

肖瓦爾特指出這種被儀式化了的身體體驗，如發育、初潮、性慾、懷孕、生育和停經等整個女

⁴¹ Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. 1977. UK: Virago Press, 1999, p14–15.

性慾生活系統，都成為一種隱蔽的生活習慣。肖瓦爾特認為，由於女性的寫作乃出於一種共同的心理和生理體驗，即青春期、行經、性心理的萌動、懷孕、分娩、更年期閉經等女性特有的生理過程體驗，以及作為女兒、妻子和母親之社會角色的獨特心理體驗等，致使女性彼此之間緊密結合在一起，並形成一種非自覺的文化上的聯繫——女性次文化群。

Puberty, menstruation, sexual initiation, pregnancy, childbirth, and menopause—the entire female sexual life cycle—constituted a habit of living that had to be concealed. Although these episodes could not be openly discussed or acknowledged, they were accompanied by elaborate rituals and lore, by external codes of fashion and etiquette, and by intense feelings of female solidarity. Women writers were united by their roles as daughters, wives, and mothers; by the internalized doctrines of evangelicalism, with its suspicion of the imagination and its emphasis on duty; and by legal and economic constraints on their mobility. Sometimes they were united in a more immediate way, around a political cause. On the whole these are the implied unities of culture, rather than the active unities of consciousness.⁴²

肖瓦爾特指出女性次文化的觀點，用意在於鼓勵女性寫出自己不同於男性的生命經驗。同時，在閱讀這些次文化的文本時，讀者必須仔細傾聽那隱藏在合法性、明顯的文本之下的另一種聲音。而，作為女性的閱讀，即在於發掘此敘述過程中的不同聲音（double-voice discourse）。

肖瓦爾特在《她們自己的文學》一書中指出，從文學史上的次文化群（literary subcultures）⁴³看，可以發現女性文學史的演變歷經了三個時期：

首先一個較長的時期是模仿父權體制的流行模式，將其美學／藝術標準及關於社會作用的觀點和角度內在化（a pro-longed phase of imitation of the prevailing modes of the dominant traditional, and internalization of its standards of art and its views on social roles）。第一階段從 1840 年出現男性筆名開始，到 1880 年喬治·艾略特（George Eliot）逝世為止；肖瓦爾特且將此時期稱為「女性特質」期（I identify the Feminine phase as the period from the appearance of the male

⁴² 同上，頁 15。

⁴³ 肖瓦爾特此書中所謂的「次文化群」乃指黑人文學（black）、猶太人文學（Jewish）、加拿大文學（Canadian）、英印文學（Anglo-Indian），以及美國文學（American）。

pseudonym in the 1840s to the death of George Eliot in 1880)⁴⁴。此以男性筆名發表著作的例子信手拈來的即有喬治·艾略特 (George Eliot, 十九世紀英國女小說家, 此為其筆名, 真名是瑪麗安·埃文思)、喬治·桑 (George Sand, 法國十九世紀女作家, 此為其筆名, 真名是奧羅爾·杜邦) 和庫勒·貝爾 (Currer Bell 乃《簡愛》(Jane Ere) 的作者夏綠蒂·勃朗特 Charlotte Brontë 在發表這部作品時的筆名) 等不勝枚舉。

女性思辨的薄弱反映出她們主體意識的尚未覺醒。缺乏獨立的人格意識, 在文學藝術創作活動中就很難出現自由自在的主體意識, 因而造成女性文學藝術創作中偏重於模仿的傾向。基本上, 本時期女性作家在書寫策略上紛紛臣服於「筆握在男人手中」的男性傳統。這個「筆握在男人手中」的傳統和束縛女人的「貞潔」觀念, 對我們中國讀者而言, 乃熟悉不過了。翻開任何中國古籍, 「從圖畫乾坤、闡釋陰陽到刪述六經、建立刑律, 從制定婚儀到書寫歷史, 這一切話語行為和由話語健全的社會規範, 都不曾越出男性權限法則一步。」⁴⁵女性的存在和處境, 在「男尊女卑」的論述作用下, 被推擠至男權社會的邊陲, 並喪失了應有的自主性。孟悅、戴錦華以為女性形象變成男性中心文化中的「空洞能指」, 男性所自喻和認同的並不是女性的性別, 而是封建文化為這一性別所規定的職能⁴⁶。由此可見, 由於習慣勢力, 更鑒於教育和閱歷等的侷限, 女性在從事筆耕初期, 不可能完全擺脫男性文學或文化的影響, 而可能藉由襲用男性思維的方式, 或挪用屬於男性的話語 (「他人的話語」), 甚至以敘述視角、感情模式與政治理想模仿已有的程式、再現男性的觀點。反之, 獨闢蹊徑自創一體的意識則顯得相當淡薄。女作家受制於男性社會的行動方式與價值標準影響, 這是女性必得面臨的文化困境。

其次是反對上述父權和社會標準與價值, 鼓吹少數民族的權利和價值, 以及爭取自主權 (a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy)。此一階段從 1880 年至 1920 年婦女取得選舉權的那一年止。肖瓦爾特將其稱之為「女性主義」期 (the Feminist phase as 1880 to 1920, or the winning of the vote)⁴⁷。此時期之文學論述抗拒遵從既定的藝術標準, 重新提倡女性權利和價值, 在作品中強調婦女參政和姐妹情誼 (sisterhood), 並擁護女權。

最後則是自我發現期, 此一階段承繼前兩個階段的主要特點, 並以此為基礎提出了女性寫

⁴⁴ Showalter, *A Literature of Their Own*. p 13.

⁴⁵ 孟悅、戴錦華合著, 《浮出歷史地表: 中國現代女性文學研究》, 台北: 時報出版企業有限公司, 1993 年, 頁 14。

⁴⁶ 同上引書, 頁 22。

⁴⁷ Showalter, *A Literature of Their Own*. p 13.

作和婦女經驗感受的觀念：女性把自己從對反對派的依賴中掙脫出來，轉向尋求自我認同（a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity）。第三階段從 1920 年始迄今，並在 1960 年後邁入一個新的自我意識時期。肖瓦爾特更指稱此第三時期為積極尋求女性的自我實現的「女人認同」期（the Female phase as 1920 to the present, but entering a new stage of self-awareness about 1960）⁴⁸。肖瓦爾特讚頌艾麗絲·默多赫（Iris Murdoch）、羅麗絲·萊辛（Doris Lessing）及瑪格麗特·德拉柏（Margaret Drabble）等女性作家兼具「女性特質」和「女性主義」兩個階段的特徵——既如前者般關涉藝術與愛、自我實現和責任之間的衝突，也和後者一樣意識到自己在政治體系中的地位，以及個人與其他女性之間的聯繫，勇於突破性的禁忌，更敢於採取以往屬於男性的詞彙。

隨著時代的進步，以及歷經女權運動，女性不再主要通過與男人的性愛關係去界定她們自己。女作家們漸有所自覺，將精神心力及關注的中心回歸自己身上，並且正視自己內心的聲音與需求，突破了上述創作困境。對新一代的女性作家而言，描寫女性情慾不再成為禁忌，如李昂和廖輝英等激進女性作家在作品中所坦陳的女性經驗既大膽又真實，尤為男性作家所不及，歎為觀止。舉李昂為例，其《殺夫》和《暗夜》兩部轟動一時的中篇小說，在揭露嚴重的社會問題之餘，主要旨在鼓勵女性對男性中心主義採取針鋒相對的「性反抗」。其小說的深刻之處即在於揭示無論是舊社會觀念統治下的性封閉，抑或現行社會中的性解放，皆僅將女性視為可供玩賞的「性物」（sex object），而非與男性具有同等權力的人看待。由此可見，女作家以女性意識出發，重新詮釋女性身體、感情，其中隱含的信息，無疑是相當重要的。

綜上所述，顯然肖瓦爾特此處的 Feminine 乃偏向於以文化標準作為判別；Feminist 以政治領域作為區別標準；而最後的 Female 則是以生物性派別。她認為此三者之間非一僵化或可以時間清楚區分的分類，反之，它們相互之間有所重疊，甚至可在單一作者身上同時顯現。

These are obviously not rigid categories, distinctly separable in time, to which individual writers can be assigned with perfect assurance. The phases overlap; there are feminist elements in feminine writing, and vice versa. One might also find all three phases in the career of a single novelist.⁴⁹

⁴⁸ 同上。

⁴⁹ 同上。

然則，肖瓦爾特如斯單一線性的分類法以及其過於簡單綜合的辨證過程實有很大的存疑和爭議性：肖瓦爾特傾向於以二十世紀後期之自我發展和性覺醒之理念來衡量作家，因此，幾乎所有六十年代以前的女性寫作在她的概念裡都不能取得完全的成功。她儼然以為歷史是越來越進化，且日益有強烈意識的。然而，當代女性作家在追求她們作為女人之個人目標方面，是否就真的比前兩期的女性作家來得成功？純粹以早期之女性作家無能為自身和她們的創作贏得如二十世紀般的獨立自主而指責她們的做法，是否妥當、合理？此外，以一個作者而言，「她」是否能同時具備此三種身份？例如，一名不具有女性意識的女性作者當其在創作時，很可能反依循男性父權制約建構她的小說世界，模仿男性話語與寫作技巧而呈現出陽性的書寫模式；又或者身為女性主義學家的男性在進行創作時戲擬女人的口語發聲，寫出具有陰性風格的作品時，則該當如何評斷？可見我們並不能因為一位作家身為女性，即派別她必同時具有 Feminine 和 Feminist 特質。準此，第三章所述及的法國女論之陰性書寫文本策略，當可視為肖瓦爾特此處純以女性身分和經驗認同為準的之狹隘論述的補充說明。

至目前為止，以女性主義理論專門研究某個（女性）作家或某部文學作品的論著仍舊有待填補。正如其他任何理論依據一樣，女性主義對於吳爾芙文本的解讀，不盡然是完善或全方位的批評視角。特別是在後現代論述、後殖民話語和新歷史主義割據一方的理論視野中，採取任何一種理論視角都難免遭遇來自理論本身的內在歧義性，以及外來理論／論述的質疑。因此，處理吳爾芙這種含有多元特質（multiplicity）的女性文本⁵⁰，我們的閱讀尤其必須是雙重的，甚至是多重的。準此，下文將對榮格深層心理學理論展開論述，希冀縮合女性主義文學批評和榮格心理學，得以從另一角度審視吳爾芙的女性文本（《燈塔行》）。

第二節 卡爾 榮格的分析心理學理論論述

精神分析（psychoanalysis）乃佛洛伊德所創，原用以診療精神官能症，或亦稱為「心理症」（neurosis）病患。佛洛伊德從身體、性慾及兒童期經驗著手，他指出，這些方面的經驗素受忽

⁵⁰ 多元特質（multiplicity）乃是女性主義理論，特別是法國女性主義理論中一個重要的概念，是女性特質的重要元素。此概念常被用來抗衡菲勒斯中心論或菲邏各斯中心論，並向男性論述的傳統價值和二元對立思想提出挑戰，深具哲學和政治意義。此外，這多元特質的概念，亦被法國女性主義者用以定義女性自身的差異。基本上，陰性書寫和陰性歡娛，與此多元特質概念有著密切關係。參閱林幸謙，《張愛玲論述》，頁 367-368；林幸謙，《歷史、女性與性別政治：重讀張愛玲》，頁 326。

視，但對人類卻有決定性的影響。榮格雖師源佛洛伊德，卻繼起而自創「分析心理學」，把佛洛伊德的「無意識」概念擴展、深化為「集體無意識」(collective unconscious)。榮格在理論上採取的立場使得他並不將兒童時代作為心理學研究的唯一著眼點，因為在他看來，心理發展貫穿人的一生，而並不是隨著青春期的結束而完結。佛洛伊德理論中的「無意識」乃發生於個人慾望與環境需要的衝突，完全在個人生命史中形成。無意識的這個層面儲存了有關個人曾經歷、思考、感受或知曉過的各種事物的記憶。因為受到壓抑或者遺忘，它們的存在經不被意識到了。然而，榮格認為，無意識不僅僅貯藏著被壓抑的個人記憶與被遺忘的個人經歷，而且包含著兩個層面，其一即他所謂的「個人無意識」，此與佛洛伊德的無意識基本概念相契合，另則即其所謂的「集體無意識」。集體無意識包含著為人類所共有的心理知見的基本架構，即「原型」(archetypes)⁵¹，因此遠較個人無意識的層次更深，意義也更為重大。能覺知到集體無意識的形象及運作，可以使人接觸到人類根本的經驗和知識⁵²。就藝術評鑑而言，榮格認為藝術品是一個自主情結，其創作過程不完全受作者自覺意識的控制，並不如佛洛伊德所斷言般僅止於反映作者個人無意識的內容⁵³，而是植根於超個人的，更為深邃的「集體無意識」。

佛洛伊德自拉丁字摘取 libido (里比多) 一詞以強調人性中感官及尋求享樂的質素。對佛洛伊德而言，靈魂基本上是由性能量來定義的，因為他相信性驅力潛藏在心靈生活的基底，而且是心靈活動的主要泉源。照佛洛伊德的觀點，人類的性本能或原慾(里比多)之變化可概分為五個階段，即由口腔(oral stage)轉入肛門(anal stage)，最後則是生殖器(phallic stage) 男孩是陽具，而女孩則是與此相等的陰蒂。榮格認為佛洛伊德僅以里比多指涉性能量，與其拉丁語原意的慾望、渴望與要求等不符，因此他揚棄了佛洛伊德對於性的過份強調。他稱里比多為與心理內容強度一致的「心靈的能量」，生活力的總稱，性慾的潛力只是其中一部份(並非所有心靈活動的表現都具有性的根源或目的，儘管在人類歷史初期它們可能曾有這樣的關聯。在人類意識與無意識的生活中，性的動機與念頭逐漸被隱喻、比喻與象徵所取代)。

在 論心靈能量 (“On Psychic Energy”，1928) 一文中，榮格和盤托出他對里比多的精闢

⁵¹ 「原型」archetype 這個字中的 typos 指烙印在銅幣上的記號，而 arche 則是原版或主版的意思。每個人都帶有本我原型的印象。這是與生俱來的天賦。在榮格的理論中，「原型」乃是「理解的典型方式」，即是作為人類所共同具有的心理認知與理解模式。

⁵² 轉引自羅伯特 霍普克著，蔣韜譯，《導讀榮格》，台北：立緒文化事業有限公司，1998年，頁2-5。

⁵³ 精神分析認為文學作品是文學家「無意識」的流露，它揣摩作品中蘊涵的作家心理情緒，考察作家內心經驗與具體作品的聯繫，用無意識來解釋創作過程。佛洛伊德認為：「一部創作性作品，像畫夢一樣，是童年時一次玩耍的繼續和代替。」精神分析著眼於作家個人心理，把創作慾望當成病態現象對待，主張到作家童年時代帶有性慾的衝動和衝動中發掘作品意義。在研究作品時，它細緻分析作品中各種人物形象無意識的內涵。

要道之立論。箇中里比多的「倒退」(regression) 和「前進」(progression) 乃榮格理論中的重要術語，其所指的是能量運動的方向。在前進的時候，里比多乃被用以適應環境和生活。個人為了活動於世界而運用它，並可在所選擇的活動上自由行使它。當事人此際所經歷的心靈能量流動是屬於正向的。然而，當個人遭遇命運挫折，其生命便會制止里比多前進的動力，而促使能量的流向開始反轉。榮格注意到，當此能量無以用來適應環境，亦即里比多停止前進運動時，它將啟動個人潛意識中的情結，進而造成典型的沮喪、不確定性、猜忌和失去動機等無所適從情緒之發展。當值此時，個人被迫面對其內在世界，並在此改變的基礎上，對生命做出新的調適。當里比多再度開始向前移動時，這個內向適應的運動，最終則會導致全新的外向適應。然則，榮格認為個人真正臻至成熟的原因乃在於他勇敢地面對自身的無意識情結、個人歷史、弱點、錯誤以及其他在里比多倒退期間浮現的麻煩和痛苦問題，亦即經歷了個體化過程 (the process of individuation) ⁵⁴後的另一番證明⁵⁵。

「本我」(id)、「自我」(ego) 和「超我」(super-ego) 乃是佛洛伊德學說中性格構造的三個部份。佛洛伊德對「自我」概念的用法最為常見，意指協調社會需求(「超我」)和本能衝動(「本我」)的心理結構。藉著「自我」的協調，可化解精神內境之心理衝突而構成適應與處理的能力⁵⁶。鑒此，人們可能誤以為榮格對於「自我」的用法亦將於此相同或類似，然則，對於榮格來說，自我是一種情結 (complex)，一個參雜情感的自身表象集合，包括了意識和無意識兩個層次；既是個體的，又是集體的。簡括言之，自我是人對自己的看法，以及隨之產生的有意識和無意識感情。由於這種自我情結不可能是人類實存的全部，而僅只是一個自我表徵的集合，時而顯得重要，時而則否，因此榮格從心理學的角度出發，強烈反對現代社會將自我理想化。他在著作中指出，自我若要維護意識的內容，它應該如何面對完整的意識，承認其侷限性和無意識因素對自己所造成的正反面影響。

榮格在《基督教時代》(Aion, 1951) 中將本我 (Self) ⁵⁷定義為超越性的：它不由心靈領域所界定，也非含括在內，相反地，它超越心靈領域，更重要的是它界定了心靈領域⁵⁸。榮格相信

⁵⁴ 榮格將達到心靈平衡的過程稱作個體化 (individuation)，並認為這是人類所有的心理活動都遵循的原則與過程。榮格對心理發展的定義是，成為一個統合而獨特的個人，一個不可分割的整合個人。認為心靈有自我完善平衡的傾向，是榮格心理學的一個基本構思。

⁵⁵ 轉引自莫瑞 史坦著，朱侃如譯，《榮格心靈地圖》，台北：立緒文化事業有限公司，1999年，頁101-103。

⁵⁶ 轉引自王溢嘉，《精神分析與文學》，台北：野鵝出版社，1990年，頁27，31。

⁵⁷ 榮格將本我 (Self) 視為全部心靈的整體，以便把它與「自我」區分開來，後者僅僅構成心靈整體的一小部分。

⁵⁸ 轉引自史坦，《榮格心靈地圖》，頁196。

自我和本我之間存在著某種特別的關係。本我對整個心靈的影響，可從自我對意識的影響反映出來。和本我一樣，自我也具有穩重中心、引導規範與統匯整合的功能，它的目標是在情結與防衛心態存在的前提下，儘可能的去平衡整合各種心理功能。榮格認為，倘若我們的自我失去與本我之間的聯繫，內心則將產生惶惑不安的感覺，例如情緒低落、感覺人生失去意義和希望等，而這種感覺恆是現代人生活的真實寫照。反之，若果我們的自我與本我之間聯系過於緊密，攝取這個大我所帶有的無盡力量之源，則會形成榮格所謂的膨脹（inflation），即一種浮華之感，也就是一種自認全知、全能和完美的妄念⁵⁹。

自我為了在週遭的文化中生存，以及達成個人的利益，非常自然而順暢的學會控制環境，進而發展出人格面具（persona）。「人格面具」在拉丁語中的意思是古代演員所配戴的面罩（the masks worn by actors in antiquity），代表他在劇中的角色，榮格將其用在心理學上，以人格面具表示我們在社會交往之中，發展出來並被不斷使用的那一部份個性，是我們意識的表層部份，也是我們的社會面罩。此面具的形成和功用皆與外部世界的社會現實休戚相關。從心理學的角度看，人格面具是一種活動的情結，其功能既有隱藏個人意識思想與情感的一面，也有將它們顯露給他人的一面⁶⁰。

The persona is a complicated system of relations between the individual consciousness and society, fittingly enough a kind of mask, designed on the one hand to make a definite impression upon others, and, on the other, to conceal the true nature of the individual. (Jung , *cw* 7 , II : 192)

榮格認為一個人完全認同於自己的面具而置內心世界於不顧，並將自己等同於其社會地位或事業成就之舉，皆對其個人身心靈之發展有百害而無一利，因此，榮格堅持人們必得在心理上承認內心中存在陰影（shadow），正視其醜惡面貌，並嘗試超越它，個人方能臻至心靈上的圓熟完滿。

在正常整合自我的人格中，自我意識因認知或感情分裂而壓抑、拒絕的內容便成為陰影。陰影與人格面具兩者皆與自我疏離，它們與我們自我認定的意識人格同處於心靈中。陰影是自

⁵⁹ 詳文參照霍普克，《導讀榮格》，頁 76-79；史坦，《榮格心靈地圖》，頁 17-43，196-220。

⁶⁰ 轉引自史坦，《榮格心靈地圖》，頁 141。

我施展意向、意志和防衛的無意識層面，即是所謂自我的背面。因此，陰影可稱為黑暗的自我，它是人格上隱晦、壓抑和邪惡的部分，並源自於生命進化的種族遺傳。陰影並不僅僅包含消極怠慢，它常常在衝動和不經意的行為中顯現出來。在人們尚未來得及思考之前，邪念業已萌生並促使我們做出錯誤的決定，讓我們面對不願想見的意外結果。陰影無法由自我直接經驗，它是自我無法控制的無意識心靈要素之一，代表著未知或所知甚少的自我屬性與特質，這些屬性與特質幾乎都屬於個人的範圍，並且也能被意識到⁶¹。因為是無意識，所以它被投射（project）到他人的身上。事實上，自我對它自己甚至投射出陰影一事，往往毫無所覺。畢竟，要我們承認自己個性之中的陰暗面，如自卑感、懦弱、粗心大意、不切實際的非分衝動抑或可恥的行為冀求等，乃是一件既困難又痛苦的事。然而，否定陰影或將之投射往他人身上不僅無法解決問題，反而致使我們對他人的觀點模糊不清，從而破壞了一切真誠人類關係的可能性，職是更加重了我們靈魂之中的陰暗面。唯有當人們在陰影和人格面具之間，獲致一定程度的整合，真正的超然狀態才得以顯見。

通常社會文化要求人類化約為社會控制下的人格特質，而將其他生命原型壓抑到無意識結構中榮格的論點是，會合（syzygy）阿尼瑪（anima）／阿妮姆斯（animus）可呈現人性整體全貌（wholeness）。在榮格的論述中，此「全體」即等同於「本我」，也就是人格最後的全體統整（Jung, *cw9*, I: 67-68）。根據柏拉圖《會飲篇》（*Symposium*）記載，最初存在著男人、女人和兩性人（the bisexual Original Man）。每個人都有兩張臉、四隻胳膊、四條腿和兩個連在一起的身體。由於天神宙斯害怕人類的力量，卻又不願滅絕人類，因此將人類劈成了兩個部份，從此，每一個分開的一半都一直思念著欲與對應的另一半再度結合在一起；求合的欲望才是回歸到人性的最真狀態。此概念具有長遠的歷史，表現某種男女人格的「混合模式」（hybrid model）。榮格更聲稱：我們之所以會選擇某人做心靈的伴侶，而非他人乃是受到此原型投射意象所致。榮格認為，當人將自己內心的男／女性形象，投射到理想化的異性身上，彼異性便代表個人自身內部的某種缺憾，需要加以認知和體驗。這種兩性間的互補結合乃使我們將自己內在的潛傾意象投射到異性的身上以尋求生命（心靈）的平衡。

雌雄同體（androgyny）隱含性別的意義，可從榮格心理學中的阿尼瑪和阿妮姆斯兩組原型，窺視兩性基本的差異。依據傳統的解釋，阿尼瑪是男性內在的女性人物，女性與此同等的內在人物 稱作阿妮姆斯 則是男性的。

⁶¹ 轉引自卡爾 榮格主編，龔卓軍譯，《人及其象徵》，台北：立緒文化事業有限公司，1999年，頁200-201。

The anima, being of feminine gender, is exclusively a figure that compensates the masculine consciousness. In woman the compensating figure is of a masculine character, and can therefore appropriately be termed the *animus*. (Jung , *cw 7* , II : 205)

在此，榮格指稱阿尼姆斯相等於邏各斯（男性的知識原則，Logos），而阿尼瑪則與愛洛斯（女性本質，Eros）相似（The animus corresponds to the paternal Logos just as the anima corresponds to the maternal Eros. (Jung , *cw 9* , II : 14)）。在此理論中，榮格乃將雌雄同體作為自己哲學的核心要旨，並論證說：無論是男性或女性，本身即互有男女的特質，每個個體都應爭取兩者在自身中的和諧統一，唯有彼此交融才能在意識與無意識階層之間，達到生命的完滿狀態。在榮格的理論中，男女雖都具有陰陽兩種面向，而個人所呈現出的這些特質的分配比例皆不盡相同。榮格認為這項差異是原型的，而非社會或文化的成因所致。換句話說，這項差異是無法透過社會政策的變遷而抹去。就這點而言，榮格至少與當代堅持男女不具心理基本差異的本質論者，在看法上有所衝突。

阿尼瑪與阿尼姆斯這兩個詞彙出自拉丁文，意思是「靈魂」(soul) 與「精神」(spirit)，然而榮格在使用這兩個辭彙時並不指涉任何宗教上的意義⁶²。從某種觀點而言，這兩個拉丁字的意思實際上無太大的差異，不過其字尾顯示了性別的差異：阿尼瑪的字尾-a 是陰性的，而阿尼姆斯的結尾字母-us 則是陽性的。抽象而言，阿尼瑪與阿尼姆斯乃是對人格面具補充的心靈結構(the inner attitude, the inward face)，此二者的自然功能是在個人意識與集體無意識之間保持平衡，亦即使得自我得以進入和經驗心靈的深層。做為心靈的結構，阿尼瑪與阿尼姆斯是男女進入並適應他們心理本質較深層部分的工具。當人格面具面對社會世界，並對必要的外在調適予以協助時，阿尼瑪與阿尼姆斯則向內面對內在的心靈世界，同時幫助個人適應挑戰作為的直觀思想、情感、意象與情緒。作為集體無意識中的原型，阿尼瑪和阿尼姆斯乃是存在於人類無意識和日常經驗之中的次生人格 (sub-personalities)。個人對自己深層內在自我的感覺方式，確定了他們自己阿尼瑪與阿尼姆斯態度的特性⁶³。

榮格聲稱阿尼瑪和阿尼姆斯的統整乃通往本我完滿的道路，而此必得歷經四個階段。就阿尼瑪而言，其首個階段乃以呈現了純粹本能與生物上的關係之夏娃 (Eve) 為象徵；繼之是《浮

⁶² 例如，在論及阿尼瑪時榮格指稱：This Latin expression is meant to connote something that should not be confused with any dogmatic Christian idea of the soul with any of the previous philosophical conceptions of it (Jung , *cw 9* , I : 59) .

⁶³ 有關方面的詳盡論述請參閱 Jung , *cw 7* , II : 188-211。

士德》中使浪漫美感的層次得以人格化的「海倫」(Helen)，然其根本特徵仍在於性的方面；第三階段以將愛欲(eros)提昇至精神奉獻高度的聖母馬莉亞為例；第四階段則是以莎皮恩夏(Sapientia)為象徵，她的智慧無與倫比，而其聖潔更是超越了神的境界。阿妮姆斯與阿尼瑪一樣，展現了四個發展階段。首先，他是以身體力量的具體形象出現；緊接著他展露創新精神和計劃行動的能力；到了第三個階段，阿妮姆斯則轉變為「話語」(word)，常以教授或聖職人員的形象出現；至於他的第四種呈現，則是成為「意義」(meaning)的化身。在此最高境界中，他一如阿尼瑪般轉化為宗教經驗的居中調解者，透過他，生命乃獲得了新的意義。他強化了女人生活的精神態度，並以無形的內在支持力來補償她外在的柔弱，使她更趨完滿⁶⁴。

在其論述阿尼瑪和阿妮姆斯的經典之作《基督教時代》一書中，榮格聲稱：「陰影只能透過它與夥伴的關係來瞭解，而阿尼瑪和阿妮姆斯則是透過它與異性伴侶的關係加以瞭解，因為只有在此一關係中，它們的投射才會運作。」更進一步說，榮格認為陰影是透過對捕捉到個人無意識特質者的投射而被經驗到的；同理，阿尼瑪/阿妮姆斯乃是帶有相當特質者在投射中捕捉到的，而此人能在這個部分激發出無意識的反應。榮格繼稱，當其此時，心靈組合中的三個意象人物開始變得相互關聯。就男性而言，體認到男性中的阿尼瑪，便會產生一個由男性主體、對立的女性主體，以及超越界的阿尼瑪所組成的三邊體結構。女性的情況則反之。榮格在此假定了相當程度的意識自覺，並設置了一定程度的界域分隔，因此共有(1)意識自我及其個人主體，(2)作為對立體者的意識自我與個人主體，以及(3)阿尼瑪/阿妮姆斯的原型意象。榮格堅稱，此三邊體得靠第四個意象人物——男性為「智慧老人」(Wise Old Man)，而女性則是「聖母」(Chthonic Mother)——方得以完成。其中，隸屬於無意識層級，並根源自精神領域的阿尼瑪/阿妮姆斯以及智慧老人/聖母乃是超越界的；而自我與其對立者則是意識層次的人，他們置身於刺激此一心靈凝聚的情緒關係中。在此四種關係的呈現當中，倘有足夠的意識可持續用以觀察人類與原型特質間的差異，則本我的整體經驗將有機會顯現。然則，此經驗的複雜之處在於，投射的阿尼瑪和阿妮姆斯在人們心理成熟的各個階層皆會發生——即自幼兒期、青少年期、成人期、而至老年期都會持續發生⁶⁵。

自榮格著書立說以來，他的這種依性別基礎建構的角色規定引起大量的爭議，尤其是試圖以各種方式向此類男女兩性集體觀念提出挑戰的女性主義者。例如，第二波的本質主義女性主義者即從「揚女抑男」的角度肯定和提倡女性的「關愛倫理學」(ethics of care)以及女性的認知

⁶⁴ 轉引自榮格，《人及其象徵》，頁 220，229-230。

⁶⁵ 轉引自史坦，《榮格心靈地圖》，頁 188-190。

方式。沿至後期的反本質主義女性主義者則認為男女性別、情愛、語言原無本質存在，致力推翻父系體制之各式霸權定見。然則，儘管榮格常將阿尼瑪／阿妮姆斯和愛洛斯／邏格斯等原則與男女本身等同起來，這些原則仍是抽象的，其所展現的人類行為方式且與男女的生理性別無任何內在聯繫。顯然地，榮格之所以探討阿尼瑪和阿妮姆斯，乃旨在指出這些代表男女兩性的集體形象，是如何以其片面性來妨礙個體的發展。羅伯特 霍普克在其《導讀榮格》一書中指出，由於榮格對阿尼瑪和阿妮姆斯的理解僅侷限於其身處年代之男女兩性的舊有規定，隨著當代男女思潮的轉變、擴展，以及性別界線的模糊，榮格的弟子們⁶⁶因此修正和擴充了此二概念。首先，他們提出質疑：阿尼瑪總是女性而阿妮姆斯總是男性的嗎？即阿尼瑪總是體現男人的女性一面，而阿妮姆斯總是體現女人的男性一面嗎？人格面具不是非常女性化的女人是否必定擁有一個非常陽剛的阿尼瑪？反之亦然？換句話說，某些人的內在並不會在男性與女性特質間，有太過極端的傾向，榮格在其論述中卻無能解釋清楚這種情況對阿尼瑪和阿妮姆斯特色的影響。此外，原型的象徵顯現，特別是男女的社會角色與形象規定性，又是如何受到文化的制約呢？⁶⁷

心理分析從多方面努力，致力於使人類經驗的重要性獲致承認。然而，現階段對於人類的瞭解或是人性的解釋 不論是在闡釋人心深處，或是展望人類的發展可能性時，其實皆僅限於從男性立場出發之瞭解。在男性社會中，主要的社會心理準則及價值觀是男人為男人設計的，並不真正適合女人。不容質疑地，榮格所代表之傳統人文主義事實上屬於父系意識形態，其以男性生活為全人類之準的（*implicitly adopting the male life as the norm*）。莫以曾論評肖瓦爾特和霍利之理論中心乃為完美無暇的統一自身 無論是個人或集體 皆稱之為「人」（男人），此番論述用於評析榮格男性中心之心理學亦十分契合、恰當。正如依利格瑞或西蘇所爭辯的：此完整自身實際上為陽性自身，結構於自我包含、充滿力量之陽性生殖器模型上。

At its center is the seamlessly unified self - either individual or collective - which is commonly called 'Man'. As Luce Irigaray or Hélène Cixous would argue, this integrated self is in fact a phallic self, constructed on the model of the self-contained,

⁶⁶ 按霍普克此書所指之修正榮格理論者為 Emma Jung (*Animus and Anima*. New York: Spring Publications, 1957.)、Cornelia Brunner (*Anima as Fate*. Dallas: Spring Publications, 1986.)、James Hillman (*Anima: The Anatomy of a Personified Notion*. Dallas: Spring Publications, 1985.) 以及 John A. Sanford (*The Invisible Partners*. New York: Paulist Press, 1980.)。

⁶⁷ 轉引自霍普克，《導讀榮格》，頁 92。

powerful phallus.⁶⁸

誠如珍 貝克密勒 (Jean Baker Miller) 所指稱，榮格的說法實則上否認了兩性基本上不平等的現象，連帶也否定了歷史⁶⁹。女性主義理論的勃興，使得過往男性所不能理解的新觀點漸被提出，對於人類可能性的看法為之拓展改觀。傳統觀念職是遭到強烈的挑戰。

誠然地，一如卡洛 吉莉岡 (Carol Gilligan, 1936-) 所指稱，心理學上此等主要建立在男性處境和經驗之上之一元的、具有普遍性的既存術語，並不完全適用於女性身上，我們因此不能草率地套用來瞭解女性，而應從女性的角度出發以揭示其適切的內在標準。

She argued that it is illegitimate to evaluate the moral development of women and girls by reference to a standard drawn exclusively from the experience of men and boys. She proposed to examine women's moral discourse on its own terms in order to uncover its immanent standards of adequacy.⁷⁰

然而，本論文相信，在第五章論及吳爾芙小說文本分析時，倘能徵引榮格分析心理學之術語概念，再佐以女性主義觀點理論，將有益於更有效地剖析吳爾芙《燈塔行》關照下的男女主角形象，並深入探討吳爾芙隱藏在文字背後的女性關懷。從女性自身的觀點及實際生活經驗出發，批露女性心理的真相，以取代傳統說法和那些未身歷其境者對女性所作的扭曲。

⁶⁸ Moi. *Sexual/Textual Politics*. p 8.

⁶⁹ 珍 貝克密勒著，鄭至慧、劉毓秀、葉安安、顧效齡等譯，《女性新心理學》，台北：女書文化事業有限公司，2000年，頁 92。

⁷⁰ 轉引自 Nicholson, Linda J., ed. *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge, 1990, p 32.

第三章 女性文本的多重書寫策略

第一節 前言

從文學藝術的呈現機制到社會文化的運作方法，二元對立的性別系統向來根深柢固，透過男／女、陽剛／陰柔、異性戀／同性戀的範疇區隔和界域劃分，建立了上／下、強／弱、中心／邊緣的層級位置與權力配置。因此該如何錯亂父權文化的性別監控、瓦解性別／權力的霸權宰割、鬆動性別對立的僵化思考，便成了晚近女性主義理論與性別研究思考和行動的重點。

在女性主義立場而言，傳統文本一直是男性的王國，充斥著男性的語言、文化和價值思想，因此必須予以顛覆和解構。在女性主義批評的觀念中認為，倘若筆是陽具和父權的隱喻，書寫則是女性奪回創造者身份的象徵。因此，書寫在女性主義者看來乃深具政治含義。憑藉書寫，女性才能解放本身被壓抑的聲音、力量，以及各種慾望，從而尋回被埋沒在歷史中的身分和抗爭的力量，使她們能夠重建本身的信心和自尊。在一種類似盜取男性創造力的象徵中，女性敘述的書寫往往運用不同的敘述策略來擾亂文學傳統與對女性的成見，所以在看似尋常的情節形式下，往往蘊藏顛覆的因子。

時日更迭，人類性別邊界的模糊，使男性作家得以構寫除政治、家國議題等之外的題材，而著筆於歸屬女性文體的家庭、愛情與婚姻。反之，女性亦突破昔日的寫作框限，在作品中且進佔了男性獨大的題材空間進行書寫，顛覆以往男性書寫的尺度，並改寫過往男性作家將女性客體化、虛偽化的虛妄神話。依利格瑞針對女性提出所謂的「第一個問題」(the first question)：即在父權體制之下，女性怎樣能夠在男性的秩序規範中，分析被剝削的自我，並提出／銘寫自己的權利？是否存在一種與女性軀體密切相連的女性文學風格？女性的生理特徵在文學運作中重要程度如何？從吳爾芙以來，這些問題便是女性主義文學批評論爭的熱點。隨著女性主義對男性統治文學傳統的批評越來越多，男女作家的差異問題也日益受到人們的重視。

女性文本最具顛覆性的意義往往顯現於其書寫中所挾帶的社會與文化立場，以及心理建制的諸多過程之邊陲性經驗刻繪。在此，女性作家在敘述文本的背後發現一種新的語言，並將之視為父親的法律冰山下的無意識層面，試圖扭轉它，將其解碼成女性有力的控訴經驗。

正如前文所論述，榮格心理學論述中雌雄同體之全人(wholeness)概念，只是一種人類心靈臻至平衡完滿狀態的理想，乃現實生活中所不可企及。而，接受柯立芝(Samuel Coleridge)

「偉大的腦子是半雌半雄」觀點的吳爾芙，其所提倡之雌雄同體文體，強調的是一種具有「雙性特質」的創作狀態。吳爾芙要求作家在創作時首需結合其腦中的男女兩性特質，亦即如榮格的心理學理論般將男女兩性內在的陰陽互補特質結合統整，而非以單一性別的角度進行書寫。更進一步說，吳爾芙這種揉合兩性視角的創作理論，乃是一種無性別／中立的書寫策略。

然而，在法國後現代女性主義者的觀念中，所謂的「女性」／「男性」在某種意義上並不代表一種性別，它只是文化和社會關係之偶然結果。因此，由社會文化所建構的男女性別（gender），既然可以經此而形塑，當然亦可被改變，甚至被解構、消除。所以說，作者的性別與文本的「性別」不必然存在任何絕對性的關係。準此，她們從文本性（textuality）的角度強調性別為一書寫效應（writing effect）而非本質定論，並認為作家每一次的書寫都是一種新的呈現，因此，在不同的雌雄同體文體之書寫策略下將產生各具特色的雌雄同體人物。此等經由作家每一次重新書寫所創造出來的雌雄同體人物，其所呈現的乃是繁複多樣的面相，而非一個統一不變的完整個體。

易言之，吳爾芙所提倡之「中性」創作理論，其實是沿襲了現代哲學從男性立場出發對所謂「理性」的「人」所做出之瞭解。其所依據的社會心理準則及價值觀，基本上是由父系家長之男人為男人而設計的，箇中忽略了女性的差異特質之作用。反而是法國學派將雌雄同體視為書寫效應之做法，得以重新賦予此雌雄同體概念以一種多元的、複雜的、具流動性的和並非定於「一」（oneness）的新意義。

直到本世紀中葉，面對父權體制的權力論述和男女二元對立的壓制，法國後現代女性主義評論者如西蘇、依利格瑞和克利斯蒂娃等順應拉岡的精神分析理論並依傍德里達（Jacques Derrida, 1930-）之解構思想⁷¹，植根於語言學，注重語言批判，加以反制與顛覆，意圖建立女性的書寫空間（space）以解開女性的困境。在法國女性主義理論中，特別是西蘇和依利格瑞等人充分利用多元特質的女性性慾特質思想，去取代父系陽物中心論下單一歡愉或男性的性慾特質，且嚴厲批判傳統理體中心主義（logocentrism）、陽物中心主義（phallogentrism）和二元論（dualism）之一體三面。女性的陰性歡愉在此乃被看作含有流動、分布、持續不斷的意義，它亦被理解為性高潮中的慶典，是歡愉的供給、消耗與施予，而且不必有所顧忌。因此，西蘇等人乃致力於提出女性性別慾望、文化架構、文化認同、女性主體論、歷史觀、陰性書寫等革命性女性論述，將女性的身體、女性的差異滲入語言和文本。其中陰性歡愉的提倡乃將女性身體

⁷¹ 更精確地說，法國的女性主義理論家旨在改寫拉康所承襲自佛洛伊德的「陽具崇拜」，建構一以女性經驗為主的文學分析模式，關注女性作家、女性文學的歷史、文類與結構的論述。

和文本的聯繫達到了極致。在其著名的論文《美杜莎的微笑》(*The Laugh of the Medusa* , 1975) 中，西蘇充滿激情的描述女性寫作的特徵和力量：女人是用血肉之軀來講真話和表達自己內心情感的，在女人的寫作中有一種轟鳴不止的愛的力量，會深沉而又不知不覺地打動讀者。清晰可見，這些法國女性主義理論家為了打破封閉性的男女二元對立，以及顛覆男性中心的統制地位和邏輯觀，為文本的開放性做出了努力，試圖將一些原本應該被隱藏的給重新暴露於外。

隨著男性 / 女性僵化的對立二分狀態逐漸消解，現代人所面對的是複雜多樣的性別關係，因此，未來的書寫策略應該是更趨向於開放的、多元的與流動性的戲耍 (*playful pluralism*)，性別特徵將作為累贅而被文學摒棄。

第二節 維吉尼亞 吳爾芙與「雌雄同體」

雌雄同體或亦稱陰陽同體源自兩性人 (*androgyny*) 詞彙而來，此希臘語詞根中 “ *Andro* ” 表示陽性， “ *gyn* ” 是陰性，代表一個具有男女兩性的特質而且超越兩性性別的兩極化和禁錮，允許自由選擇個人性別角色和行為模式的理想。其一般可分為四類：一是生殖器官的雌雄同體 (即男女性器官混合存在的雙性人)；二是體質的雌雄同體 (指男女第二性徵的混合存在)；三是心理的雌雄同體 (即榮格和吳爾芙所言之男女心理品性的混合存在)；以及四之性心理的雌雄同體 (也就是所謂的雙性戀者)⁷²。

在女性主義批評中，雌雄同體主要用以講述文化形塑，而非生理實證 (*sex*) 上的兩性氣質或人格的體現。從女性主義視角而言，雌雄同體的運用則意味著把兩性人格從性別角色的束縛中加以解放。將「雌雄同體」用於文學領域，是指一種消除了男女生理實證性別差異的文學。其一般指一種作家創作的狀態，這一點在吳爾芙的《自己的房間》中有精闢的論述。吳爾芙在倡導女性文學的同時，又認為作家的女性意識產生了不良影響，會喪失作為一件藝術品的最基本要素，因而提出雌雄同體文體概念。她在《自己的房間》書中結尾處聲稱，任何單方的視覺都不足以完整地表現現實，唯有透過如締結婚姻般的兩性統整，方能達致創作的完滿狀態：

任何人寫作倘若時時刻刻都不忘自己的性別，那是作品的致命傷。若是在作品中表現純粹單一的男性或女性就會形成了致命傷。一個作者筆鋒所表現的得是男性

⁷² 詳參林樹明，《女性主義文學批評在中國》，貴州人民出版社，1995年，頁376。

化的女子或女性化的男子。一個女子稍微著力敘寫她的艱困，或不拘為了甚麼原因要求公平待遇；以任何的方式，表達出自己身為女性在那裡訴說，那都是她作品的致命傷。在創作的活動完成前，腦中的男性與女性力量必得合作協調。兩性間必得完成婚姻似的結合。⁷³

並以計程車座廂內同時坐有一男一女為例，說明男女雙方和睦相處，在精神上一拍即合，力主作家在進行創作時，其思想必須達致此心智合一的狀態，方能在寫作上賦有創造力。此不但能淡化性別差異之間的衝突，更能呈現雌雄同體的和諧樣貌。這樣的兩性統合之書寫策略，乃與榮格之會合阿尼瑪和阿妮姆斯以臻至人格統一的論述相同，其理論根基即在於男女兩性本具雙性特質 (bisexuality)，求合即回歸到人性的原初本真狀態以達完滿。吳爾芙且認為兼具男女兩性思想典型的創作者如莎士比亞 (William Shakespeare, 1564-1616)、濟慈 (John Keats, 1795-1821) 和柯立芝等，其所關心者乃全人類，而非單一性別或族群。因此，任何無愧藝術家稱號的人，都應是或多或少的兩性人。

在吳爾芙看來，雌雄同體不僅是一種創作的最佳心理狀態，對作品亦最有裨益。檢視其著作，自小說文本《達洛威夫人》、《燈塔行》和《歐蘭朵》中的主要人物：達洛威夫人、莉麗布里斯庫和歐蘭朵得知，雌雄同體可以達到兩性的和諧和心智合一⁷⁴。尤其是於 1928 年出版的《歐蘭朵》(Orlando)，敘述一則從文藝復興時代到二十世紀初期長達四百年之穿越時空的變性想像，更為雌雄同體做傳記演繹。其主人公歐蘭朵的性別隨著世事變遷而起變化：起先，他是一個翩翩少年、王室的寵臣，然後她變成了花容月貌的少婦，並成了創作了四十七部作品的作家，在這個身兼二性的人物身上，寄託了吳爾芙對於人的性別的思索：在那些比較敏感的藝術型人物身上，男性氣質和女性氣質交織在一起，兩性的相融，正是創作出優秀作品的重要原因，這也就是她在《自己的房間》裡提出的「雌雄同體」觀的形象化表現。綜觀此三部著作，敝見認為，從變成女性並撰寫數十部文學著作的歐蘭朵以其女人的眼光看待世界⁷⁵可看出，吳爾芙在此部著作中仍流露出獨立的性別意識，反而是《燈塔行》中的莉麗布里斯庫成功地揉合了兩性特質，最後更透過靈視完成心中圖景而調和了理性意識和感性意識。

由於吳爾芙在闡釋雌雄同體理論時，有欠周密，職是深為時評家們所詬病，褒貶各有之。

⁷³ 摘錄自維吉尼亞 吳爾芙著，張秀亞譯，《自己的房間》，台北：天培文化有限公司，2000年，頁175。

⁷⁴ 有關方面的詳盡論述請參閱：Liang-ya, Liou. "The Dialectic of Separation and Unity in Virginia Woolf's Major Novels." Diss. Taiwan: National Taiwan University, 1985.

⁷⁵ 男變女的歐蘭朵既難以忍受社會規範下女人被要求示弱裝笨、諂媚男人，卻又喜愛女裝的富麗優雅，以及女人內心世界的豐富，並感到男人逞強好勇、外強中乾。

不同流派的女性主義文學批評家對吳爾芙女性文本的讀解和闡釋有著迥然不同的評價。英美學派的女性主義文學批評家們側重於以個人的生活感受和女性經驗來判斷文學作品，認為女性的人生經歷和生活經驗會使她們在進行文學創作時，塑造出不同於男性作家筆下的形象，也會使她們在閱讀作品時，得出不同於男性讀者的理解。致力於尋找女性自己的文學傳統之美國女性主義批評家伊萊恩 肖瓦爾特在此思想前提下，在其《她們自己的文學》中 維吉尼亞 吳爾芙遁入雌雄同體（“Virginia Woolf and the Flight into Androgyny”）一章，竭力證明吳爾芙之「雌雄同體」概念乃一幫助她避免與本身痛苦之女性特質對峙，並使她能夠壓抑及遏制憤怒和野心的「神話」。

Androgyny was the myth that helped her evade confrontation with her own painful femaleness and enabled her to choke and repress her anger and ambition.⁷⁶

也就是說，肖瓦爾特認為雌雄同體的神話只是以超越的方式迴避女性的命運，以整合的方式標舉出理想境界，其實忽略了陰陽刻板範疇的權力運作部份，極力逃避本身女性身份，迴避令讀者認同的女性形象。因此，肖瓦爾特認為讀解或闡釋吳爾芙的女性文本並不能令人滿意。

然而，肖瓦爾特在此對吳爾芙提出的指責實有欠公允，因為，吳爾芙在倡導雌雄同體的同時，仍十分重視婦女之間的相互借鑒和傳承關係，並提倡獨特的性別之聲。她且對簡 奧斯丁和多羅西 理查遜等的獨特女性風格予以肯定，尤其盛讚多羅西 理查遜（Dorothy Richardson, 1873-1957）所發明的「婦女的語言」（a woman's sentence）、「女性的精神邏輯語言」、「女性性別心理的句子」（psychological sentence of the feminine gender），這種語言修正了不適宜女性作家使用的男性「雄化」字句，使之適合她的思想之自然形態，既不壓垮、亦不歪曲其思想本質。

It is of a more elastic fibre than the old, capable of stretching to the extreme, of suspending the frailest practicles, of enveloping the vaguest shapes.⁷⁷

⁷⁶ Showalter. *A Literature of Their Own*. p 264.

⁷⁷ Woolf. *Women and Writing*. p 191.

基本上，無論是榮格或英美女性主義批評家，皆是從本質論立場出發，倡導所謂臻至完滿之雌雄同體（即一完整「全體」wholeness）。準此，法國女性主義批評家從文本的多義性角度出發，指稱上述具普遍性之雌雄同體概念，乃一單一性的男性（陽性）中心論述，它之企圖整合性別差異既維護了現存的父系體制性別秩序，亦無法正視女性歷史角色壓抑沉重的包袱，實有淡化女性政治立場之嫌；因此轉而從文本性的角度強調做為書寫效應的雌雄同體論。簡括而言，法國女論乃是在消除傳統父權之男女二元論思想上闡釋雌雄同體，轉而將之視為一種書寫效應。因此，不同的雌雄同體文體即將產生不同的雌雄同體人物。正是在此立場上，莫以等人認為吳爾芙的文本中破壞統一性自我之表現，具有高度原創性闡釋性別主義。

對於雌雄同體是否創作的最佳境界，以及它是否以消除性別的差異為前提等問題，法國後現代女性主義者西蘇的看法乃深具代表性。相對於肖瓦爾特之反對論點，西蘇卻修正了吳爾芙的「雌雄同體」概念，並從超越性別差異的立場提出了「另類雙性特質」(other bisexuality)之說法，以打破既定的性別等級秩序。不同於吳爾芙的單一性理論，從解構視角借鑒德里達對於象徵秩序中有關思想單一性和二元對立邏輯批評的「延異」觀點之西蘇，乃是在消除男女的二元對立意義上闡釋雙性同體的。西蘇提出事物並非總是對立存在，而是有著多元的、異質的區別之論述，並認為全人類都具有內在的雙性，作者的性別與文本的「性別」之間並沒有必然的關係，在評論作品時應防止被侷限在男女兩性對立的傳統觀念之中。她在《美杜莎的微笑》中所強調的「雙性同體」(bisexuality)既是對立的消解，又是差異的高揚。其所認為的雙性即：每個人在自身中找到兩性的存在，這種存在依據男女個人，其明顯與堅決的程度是多種多樣的，既不排除性別也不排斥其中一性。

To this bisexuality that melts together and effaces, wishing to avert castration I oppose the *other bisexuality*, the one with which every subject, who is not shut up inside the spurious Phallogocentric Performing Theater, sets up his or her erotic universe. Bisexuality – that is to say the location within oneself of the presence of both sexes, evident and insistent in different ways according to the individual, the non exclusion of difference or of a sex, and starting with this “permission” one gives oneself, the multiplication of the effects of desire’s inscription on every part of the body and the

other body.⁷⁸

西蘇認為每個人人生來皆具男女兩性趨向，但舊有的雌雄同體觀念，實際上是男性的觀點，它合併了差異，把男女兩性的特徵壓縮成了以男性為主的「整體」，旨在投合男性對「他者」⁷⁹的恐懼，是阻止她們嚮往性別差異的必然標尺。

Bisexuality as a fantasy of a complete being, which replaces the fear of castration and veils sexual difference insofar as this is perceived as the mark of a mythical separation – the trace, therefore, of a dangerous and painful ability to be cut. Ovid's Hermaphrodite, less bisexual than asexual, not made up of two genders but of two halves. Hence, a fantasy of unity. Two within one, and not even two wholes.⁸⁰

在此，西蘇所言之「雙性」，乃複雜多變，且包容多元的，而非自我抹殺或一性併吞另一性的「雙性同體」。這裡看來對西蘇而言寫作是雙性的。端此，西蘇的《從潛意識場景到歷史場景》(From the Scene of the Unconscious to the Scene of History) 則可視作其「雙性同體」觀念在寫作實踐中的具體闡釋，一種消弭自我進入他人的寫作策略。

西蘇和許多當代西方女性主義批評家認為，獨立的女性意識乃是獲得「雙性同體」的基本前提和必要條件；正是在此明確界定的兩性差異，而非兩性基本特徵的相近相似，或女性逐漸向男性的「雄化」或趨同上，兩性得以達致「共體」。在《美杜莎的微笑》一書中，西蘇聲稱由於男性長久以來固守著菲勒斯的單一特性，是故渴望交流與衝擊的女人因不受彼等異化和束縛所以更能貼近於雙性特質。然而，她亦爭論說，至少現在，女性（清楚顯示生理化女性，相對於男性）比男性更有可能是雙性的。雙性作品因此絕有可能是女性寫作，雖然一些特別例外之

⁷⁸ 摘錄自 Rivkin, Julie, and Michael Ryan. Literary Theory: An Anthology. USA, Oxford UK: Blackwell, 1998, p 582.

⁷⁹ 女人經由男人定義而成為「他者」(the other)，人透過身體與世界聯繫，但女性的生殖能力讓女性享有較少的自由，母職、妻職制度性地加害女性。女性主義理論相信，在所有父權文化中，女性都被父權體制定義為「他者」，一種非主體的、負面的、非本質的、次等的人。相對的，男性本身卻被定義為絕對完整的主體，同時具有自由、獨立自主、創造能力的超驗特質。而女性卻被排除在這些範疇之外。準此，存在主義女性主義強調女性境際自主，並將其導向社會、道德、文化方面的改變。她們拒絕傳統女性角色，自由獨立生活。

⁸⁰ 摘錄自 Rivkin, Julie, and Michael Ryan, Literary Theory. p 582.

男性可能能夠脫離他們「光榮的單性化」('glorious monosexuality'), 而達到雙性化。西蘇之此立場是十分清晰明確的。

For historical reasons, at the present time it is woman who benefits from and open up within this bisexuality beside itself, which does not annihilate differences but cheers them on, pursues them, adds more : in a certain way *woman is bisexuality* – man having been trained to aim for glorious phallic mono sexuality .⁸¹

在同一書中，西蘇指稱法國唯有科萊特 (Colette) 瑪格麗特 迪拉斯 (Marguerite Duras) 及讓熱內 (Jean Genet) 等人堪稱真正的女性化 (或雙性) 作家。

但是，斯皮娃 (Gayatri Chakravorty Spivak) 卻指出西蘇在論及「雙性同體」時忽略了將男性和女性批評區隔之陽性中心批評背後的政治或歷史以及意識型態差異成因作為考量準則。

The question of the political or historical and indeed ideological differential that irreducibly separates the male from female critic of phallogocentricism is not asked. ⁸²

並且，西蘇對德里達之「書寫」(writing) 的誤解 斯皮娃認為德里達所指的書寫並不僅止於散文和韻文之結構體，而是含括了認識論、本體論、實證、歷史、政治、經濟及體制等多面向的綜合體，然而西蘇卻恆常將之等同於前者之狹隘定義，致使西蘇論述中的「女人是身體。更多的女人，因此更多的書寫」之言說顯得困惑難解。

Further, 'writing' in Derrida is not simply identical with the production of prose and verse. It is the name of 'structure' which operates and fractures knowing (epistemology) , being (ontology) , doing (practice) , history, politics, economics, institutions as such. It is a 'structure' whose 'origin' and 'end' are necessarily

⁸¹ 同上。

⁸² 摘錄自 Eagleton. *Feminist Literary Criticism*. p 98.

provisional and absent. 'The essential predicates in a minimal determination of the classical concept of writing' are presented and contrasted to Derrida's use of 'writing' in 'Signature Event Context'. Because Cisous seems often to identify the Derridean mode of writing about writing with merely the production of prose and versa, a statement like ... 'women are body. More body, hence more writing' remains confusing.⁸³

在創作實踐上，香港男作家董啟章於一九九四年兼具感性和理性、以女性視角所寫就的《*安
卓 珍 尼* Androgyny：雌雄同體——一個不存在的物種進化史》，即試圖建構單性繁殖的女兒國⁸⁴。在男性作家的筆下，小說以兩條支線分別進行，但又緊密地交纏在一起。其一是運用生物誌的手法，討論毛蜥科類的斑尾毛蜥（*capillisaurus varicaudata*，全雌性的自體生殖物種。故事中的女主角將之稱為「安卓珍尼」，亦即英文的 Androgyny）的進化過程，另則以第一人稱的筆調，敘述原先在行為和思想上存著斷層的女主角如何勇敢離開丈夫，毅然前往深山探尋僅存在於文獻中的安卓珍尼。然而不論是在文明或野蠻的世界，她都遭遇了父權文化的暴力，被迫淪為男性生殖的工具。小說到了最後兩線合為一線，期許每一位對於性別處境有自覺、意欲突破的女人，即是安卓珍尼。

全文在處理女主角和丈夫之間的關係——文本中女主角的丈夫視之為社會角色下的弱質女子，處處予以保護，然而過度的保護卻將她逼迫至被壓抑的角落，最後斷然出走，以及女主角與深山裡強暴她的男人之間的關係——此男人將她視為雌性物種，因此兩人之間的關係乃建基於動物性上，所凸顯的是男人與女人之間的鬥爭關係，而非性關係，自有其反思男性沙文主義的精闢處。

由以上論述可以見出，雌雄同體的文體並非不可企及的文學神話，重點在於泯滅生理實證性別的作家是以何種心態刻劃同性和異性的小說人物，所體現的是父權制意識形態之文學社會或男女和平共處的桃花源。

⁸³ 同上，頁 99。

⁸⁴ 此篇小說獲得「聯合文學」中篇小說新人獎，後收錄於同名小說集中。實際上，吳承恩《西遊記》裡的西梁女國對此單性繁殖的神話即有描述。西梁女國中既有使女人懷孕的子母河，更有令女人墮胎的落胎泉，可謂女性單性繁衍的完備之境。

第三節 埃萊娜 西蘇與「陰性書寫」

吳爾芙在其《婦女小說家》(*Women Novelists*) 中即提及：「女人的書寫總是陰性的，其不得不為陰性：唯一的困難在於如何界定我們所謂的陰性」。

... a woman's writing is always feminine; it cannot help being feminine: the only difficulty lies in defining what we mean by feminine.⁸⁵

écriture féminine 一詞乃法國後現代女性主義理論家西蘇所創。對於將 *écriture féminine* 英譯為 *feminine writing* (陰性書寫)，西蘇並不滿意，認為以社會建構性別詞語標示文體又落入傳統性別二元對立的框框之中⁸⁶。*écriture féminine* 主要是一種書寫 (*writing*)，其重點不在作者的生理實證性別，而在書寫展現之性別，即男 / 女作家在書寫中展現「陰性」的流動與可能。西蘇認為，藉由發展一種並不受規矩 (即父系菲勒斯中心體系所操控與規範當今話語的那套規矩) 所限制的書寫方式，可使女性改變掉西方世界的思考和書寫方式，並以此來改變女性在此真實世界中的地位 (*to motivate women to change their way of being and doing in the real world*)。

西蘇認為由來已久的陽性書寫 (*masculine writing*, *Literatur*)⁸⁷和陽性思考，皆是在二元對立中鑄成，所謂之「男性的」或「女性的」、陽剛或陰柔的術語觀念，在在地把男女兩性限制於對立的傳統價值體系中。在此，西蘇的陰性書寫和其所設定此種多元的、異質差別，顯然和德里達的「延異」(*différance*) 觀點息息相關。德里達意識到書寫和延異之間的緊密關係，他的分析破壞、瓦解了二元對立的封閉性；通過書寫 包括文本性 的開放意義的同時，又承認能指 (*signifier*) 的自由運作，從而打破西蘇所指稱的父權語系的牢獄，因而深為西蘇所用以顛覆和錯置傳統二元對立。

⁸⁵ Woolf. *Women and Writing*. p 70.

⁸⁶ 然則筆者全文仍將依從其英譯法，把西蘇所提倡的此種書寫策略定義為建構在語言文化意識形態差異上的「陰性書寫」，以比照「陽性書寫」(*masculine writing*, *Literatur*)。

⁸⁷ 按精神分析的角度來看，陽性書寫(*masculine writing*)乃是根植在男性的生殖及原慾法度(*genital and libidinal economy*) 裡，而生殖與原慾法度是藉陽具而得到象徵。基於數種不同的社會文化原因，陽性書寫取得了絕對高於陰性書寫的位階。在文學領域上，倘若違反陽性書寫，將極有可能被以男性為中心本位的文學典律給邊陲化，並被指為瑣碎卑微。這也是女性書寫的一個危機。這種偏離民族國家主題的女性文本，常被男性傳統文學觀念或大文學典律所不屑一顧。更甚者，則指為繁瑣碎屑，尤其在長篇小說文體的營構上。

Hélène Cixous is most directly aware of this line of thought in Derrida. She mentions Derrida's work with approval in her influential 'Laugh of Medusa' (p. 258) and 'Sorties' (p. 91) Especially in the latter, she uses the Derridean methodology of reversing and displacing hierarchized binary oppositions.⁸⁸

傳統父權社會所使用的語言乃拉岡所稱「象徵秩序」(the Symbolic Order), 並以一系列隱藏於西方形上學裡的二元對立概念做為骨幹。在 出發 (“Sorties”) 的標題之下, 西蘇列出下列之二元對立:

主動性 (Activity) / 被動性 (Passivity)

太陽 (Sun) / 月亮 (Moon)

文化 (Culture) / 自然 (Nature)

晝 (Day) / 夜 (Night)

父親 (Father) / 母親 (Mother)

理解的 (Head) / 感覺的 (Heart)

理念 (Intelligible) / 感傷力 (Palpable)

理性 (Logos) / 情感 (Pathos)

男 (Man)

女 (Woman)

西蘇這裡所列舉的這些二元對立項皆與潛在的男女二元對立相一致。就理知中心意識形態而言, 每一項二元對立都是一階層順序, 蘊含著高下之別, 而位處於女性的那一項則恆常帶有負面的、缺乏力量的意義。

⁸⁸ 摘錄自 Eagleton. *Feminist Literary Criticism*. p 96.

為了避免二元對立邏輯的禁錮，西蘇反對以男女兩性區分文學作品，而寧願選擇「被說成是女性化（或男性化）的作品」，或者，更近期的，在男性或女性的作品中讀到可被解釋的陰性原慾（feminine libido）⁸⁹。我們必須認識到傳統男女本質論中，父系二元對立思想對於女性主體的壓制。西蘇對於「陰性書寫」的提出，即意在關注及意圖破解這種傳統男女本質上的差異，並擺脫本質論的陷阱。準此，西蘇強調「陽性／陰性」與生物學上「男／女」之差異，提示要小心謹慎地處理性別差異，以避免落入男性／陽性與女性／陰性之混淆。

However, Cixous is adamant that even the term *écriture féminine* or 'feminine writing' is abhorrent to her, since terms like 'masculine' and 'feminine' themselves imprison us within a binary logic, within the 'classical vision of sexual opposition between men and women' (Conley, 129). She has therefore chosen to speak either of a 'writing said to be feminine' (or masculine) or, more recently, of a 'decipherable libidinal femininity which can be read in writing produced by a male or a female' (Conley, 129). It is not, apparently, the empirical sex of the author that matters, but the kind of writing at stake. She thus warns against the dangers of confusing the sex of the author with the 'sex' of the writing he or she produces.⁹⁰

西蘇尚且認為，在對陰性書寫文本之研究中，要慎防署名的陷阱，斷不可如英美女性主義者對女性傳統（female tradition）之理解般將所有女性署名的作品視同於由生物學上的「女性」所創作（definitely written by women）。實際而言，作品標明為女性所作並不保證其書寫為陰性，也有可能是陽性書寫。反之，作品標明男性所作，亦不能排除其為陰性書寫之可能性。因為有些男人不會壓抑他們的陰性特質，而有些女人卻又強烈地展現她們的陽性特質。

..Great care must be taken in working on feminine writing not to get trapped by names:
to be signed with a woman's name doesn't necessarily make a piece of writing feminine.

⁸⁹ 「女性里比多」（feminine libido）理論乃由依利格瑞所提出。此「女性里比多」非如佛洛伊德所言由缺乏（lack）所構成，而是以那基本上異於男性性愛的女性性愛與自我享樂主義（auto-eroticism）所構成；它且頌揚與男性分離的女性身體。

⁹⁰ 摘錄自 Moi. *Sexual/Textual Politics*. p108.

It could quite well be masculine writing, and conversely, the fact that a piece of writing is signed with a man's name does not in itself exclude femininity. It's rare, but you can sometimes find femininity in writings signed by men: it does happen.⁹¹

也就是說，我們不能簡單地將作品和其作者之性別相等同，而一個作家的個性更不必與其生理構造相聯繫。不同的生理和多種養育方式對個別作家想像力的影響，其實要比邏輯範疇（往往傾向二元）或生理構造（只是外在的結構）來得複雜和多面性。在此，性別的質疑，直接否定了作者性別的權威性。這裡的思考因而趨向於強調分析文本中所展現的女性經驗及其性別特質。事實上，否定經驗主義上的作者性別，意味著釐清了作者身份的性別和作品性別的關係。西蘇此番精闢的見解，可謂一針見血地指出了女性作家落入父權思考圈套的可能性。這種現象在西方亦被視為女性書寫的危機與陷阱，從而促使女性作家不知覺地被「引導」寫出男性（陽化）的作品。

對於西蘇而言，她企圖借助「陰性書寫」的建構去破除父權二元對立的思維體系，從而釋放女性多元的異質差異（heterogeneous difference）。正是在此種意義上，西蘇本人否定了界定女性的寫作實踐之可能性。她在《美杜莎的微笑》中指稱：「想要為女性的實踐書寫下定義是不可能的，而且永遠不可能達致。這是由於這種實踐活動永遠不可能被理論化、被封閉以及被編碼化。但這並不表示它不存在。」

It is impossible to *define* a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice will never be theorized, enclosed, encoded - which doesn't mean that it doesn't exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophico-theoretical domination. It will be conceived of only by subjects who are breakers of automatisms, by peripheral figures that no authority can ever subjugate.⁹²

⁹¹ 同上。

⁹² Cixous, Hélène. "The Laugh of The Medusa." In Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl eds. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1991, p 340.

由此可見，西蘇所提倡之陰性書寫實具有開放的（性別）意義，並試圖徹底破除男女兩性被菲勒斯中心論所主宰的格局。這種書寫模式在文學中深具破裂與顛覆性，亦是一種革命性嘗試：既適用於男性，也適用於女性。

如同女性性慾，陰性書寫也是開放的、多重的、變化多且富於節奏感，充滿歡樂且（或許更重要的是）充滿可能性。因而它是非理性的、無規範的，具有破壞和顛覆父權制文化的巨大力量。綜上所述，對西蘇而言，寫作（尤指陰性書寫）乃是雙性的。然而，她在《美杜莎的微笑》中卻又爭相提出一種明顯以女性生理特徵為標的書寫策略⁹³，意圖將女性的寫作實踐與其身體相關聯。此概念講述著女性的寫作和女性身體有著特殊而密切的論述關係，明顯呈示其理論的矛盾性。

Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Wo man must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement.⁹⁴

在西蘇的理論中，寫作是一種從根本改變主體的顛覆性力量，因此，要推翻父權制控制，就務必從對控制著文化和主體思維的語言之批判開始。然而，在父權制文化佔統治地位的社會裡，女性卻沒有自己的語言傳統，她們唯一可資憑鑒的就只有自己的身體。西蘇在此提出「描寫軀體」的聲明以鼓勵女性瞭解自己的身體及其功能，並且坦然談論自己的身體。這樣做的目的是密切感知自己的身體，不要箝制身體或受身體箝制。另一方面則強烈反對以諸種外在形式從性的控制到法律條文的約束——控制婦女的身體。西蘇因此要求女性去把文字注入那「不可想」、「不必想」中，藉著書寫將自己帶離那男性業已為女性建構的世界。女性書寫不僅是軀體的書寫，而且突破（rupture）被壓抑的女性主體，以解放無意識中巨大的源泉，使女性從遠處回來，從「無」中回來、從女巫還活著的荒野回來、從「文化」的彼岸回來、從男性逼使她們

⁹³ 按西蘇於《美杜莎的微笑》中的說法為：I write this as a woman, toward women. When I say “ woman ”, I’ m speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses and to their meaning in history. 見 Cixous. “ The Laugh of The Medusa.” p 334。

⁹⁴ 同上引書，頁 334。

遺忘且宣告其「永遠安息」的童年回來。

Now women return from afar, from always: from “without,’ from the heath where witches are kept alive; from below, from beyond “culture”; from their childhood which men have been trying desperately to make them forget, condemning it to “eternal rest.”⁹⁵

By writing herself, woman will return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display – the ailing or dead figure, which so often turns out to be the nasty companion, the cause and location of inhibitions. Censor the body and you censor breath and speech at the same time.⁹⁶

Write your self. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth. Our naphtha will spread, throughout the world, without dollars – black or gold – nonassessed values that will change the rules of the old game.⁹⁷

西蘇強調由於女性一直在歷史上扮演男性的性對象，故無由表達她們真實的性意識。因此女性在寫作過程中，必先轉移她們在男性論述中的地位，破壞男性中心的邏輯思考及「男性詞語中心主義」(phallogocentrism)⁹⁸所鑄造的二元對立之封閉性，以女性軀體為意象的源泉。在西蘇看來，女性的這種書寫模式，將可使女性動搖傳統的菲勒斯中心論述，破除封閉的二元對立

⁹⁵ 同上，頁 335。

⁹⁶ 同上，頁 337-338。

⁹⁷ 同上。

⁹⁸ 此詞是一個合成詞，由菲勒斯中心 (phalloscentric) 和邏各斯 (logocentric) 中心二詞合成。德里達 (Derrida) 認為，西方社會有一個菲勒斯中心，即男性中心的傳統，一個邏各斯中心，即理性中心的傳統，這兩個傳統結合在一起，形成一種鮮明的二元對立的思維模式。他的解構主義理論要解構這一傳統。女性主義者吸收利用了這一理論的反對男性中心的觀點。

關係，以及歡愉於開放式的文本書寫遊戲當中。

正如西蘇所言，自古以來，女性都不得不用身體去回答迫害和一再對她們進行閹割的企圖。文本因而成了作家身體的隱喻。女性主義理論試圖以女性的身體——長久被父權視為污褻的東西——以對抗父權社會所崇尚的靈魂。整體來說，在女性主義理論中，身體論述佔有著重要的中心位置：是一種探討父權體制如何對女性身體進行性慾、權力和政治監控的理論。然而，有關身體的見解雖然繁雜，但主要不外旨在建構女性主體性，以及顛覆父權對於女性的定義：如貶壓、支配、濫用、隱蔽、棄置、擦拭等。從女性主義理論觀點而言，女性的軀體本身就充滿隱喻。充滿無數話語。從傳統父權的文化壓迫視角，我們亦可藉此重估女性在此文化性別(gender)上的屬性問題。

西蘇站在女性主義立場，聲稱發聲的主體為「女性多元體」(feminine plural)，強調了女性與寫作的開放意義。女性身體一向被西蘇等女性主義者看作複雜、多元、繁複的主體——充滿一連串的歌，不但表現痛苦，也含有愉悅的源泉。她們的沉默與笑語都具備顛覆性質，同時也具有女性自我意識。女性主義批評相信這種女性聲音存在於文化荒野之中。據西蘇的觀點，此種女性之聲的根源存在於法律之前，因此沒有名字：它堅固位於小孩學習語言前之前伊底帕斯階段，因而沒有能力為自己及其對象命名。西蘇因而將此充滿母親的奶與蜜糖的此無名前伊底帕斯期空間，表達為在所有女性寫作中迴響的歌之根源。但這母親的聲音並非是完全一致的，相反的，這聲音可以表現為分離、割裂、支離破碎的一種運作⁹⁹。此論點為我們指出，女性聲音的雙重性，往往是表裡不一或矛盾的。這促使女性（作家／文本）的聲音並不單獨存在，或被孤立，而是構成更廣大的整體的一部份因素。

在西蘇的身體論述中，不但肯定女性身體具有積極性力量，更具備多種物質功能（如懷孕、生產、哺乳）和開放性文本的源頭；亦即把女性身體視為豐饒富足的主體。她把女性肉體衝動和女性潛意識聯繫起來，呼籲女性必須書寫自己，讓身體「發聲」，並藉由書寫此一行為實現女性的解放。

西蘇特別指出，女性的書寫必須通過自己的身體，而且得創造出無法攻破、足以摧毀人間隔閡、等級、花言巧語和清規戒律的牢固語言。

Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language

⁹⁹ 轉引自 Moi. *Sexual/Textual Politics*. p116.

that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs at the very idea of pronouncing the word “silence,” the one that, aiming for the impossible, stops short before the word “impossible” and writes it as “the end.”¹⁰⁰

她鼓勵女人依隨子宮內如潮汐般循環湧動的情韻，蘸乳汁為墨，進行解構二元對立、求同存異的陰性書寫。西蘇甚至把更為廣大的各種概念，如白色墨水（white ink）、母親的乳汁、蜜糖和自由的想像等納入身體書寫之中，藉以促使女性的書寫更有能力講述女性的壓抑、神秘和無可言說的內涵，從而使女性潛意識中的源泉得以噴湧而出。西蘇強調，女性將會在書寫自我中取回她們的歡悅、她們的身體器官，以及她長久一直被壓抑著的、巨大的身體領域。

就西蘇以為，女性那獨有的書寫風格——格式不定而自成一格（marking）信手拈來寫法隨意自然（scratching）書寫迅疾不加修飾（scribbling）記法約略、簡短（jotting down）——將能帶動起一種流動感，奔躍幻變如川流般延伸瀰漫。西蘇的書寫洋溢著一種樂觀且歡悅的情懷，對她來說，慾望，而非理性，才是逃脫傳統西方思想種種限制性觀念的最佳媒介。

陰性書寫的概念，為此處的女性主義批評提供了一種談論女性作品的方式，重新強調女性自我的價值與重要性。實際上，女性主義批評的要務就是建立以性別為差異的分析。除了強調女性作品和語言皆具有女性身體和女性特質的意義外，這裡亦嘗試把陰性書寫的定義置放在更為普遍的範疇之中，使其具有體現邊陲、強調父權道德壓抑、書寫女性匱乏自我，以及凸顯次文化屬性和反思男性語言等的範疇內涵。這自然也包括女性自我或女性主體的意涵在內。

從以上的論述中可以得知，西蘇所提倡之陰性書寫原則很顯然地仍然堅持由於女性生理與男性不同，是故女性應有不同於單一、理性的書寫風格存在（此即第二波女性主義者所揚言之男女本質雖各有不同，但是女性特質並非低下卑微，相反地在許多方面遠遠超越男性）。並且，此種女性的書寫實踐宛如女性的陰性歡愉般開放、多元以及具有流動性，雖缺乏邏輯與理性的統一性，但卻有著無限的可能，因而呈現出複雜多樣的豐富面貌。西蘇在《美杜莎的微笑》中聲言女人應該書寫女人，而男人則書寫男人之論調，顯示了她以生理性別為考量準則。

I write woman: woman must write woman. And man, man. So only an oblique

¹⁰⁰ 同上引書，頁 342。

consideration will be found here of man; it's up to him to say where his masculinity and femininity are at: this will concern us once men have opened their eyes and seen themselves clearly.¹⁰¹

不但如此，西蘇更在《從潛意識場景到歷史場景》中坦言：「我從未敢在小說中創造一個真正的男性形象，為什麼？因為我以軀體寫作。我是女人，而男人是男人，我對他的快樂一無所知。我無法去寫一個沒有身體、沒有快感的男人」¹⁰²，展示了深具包容性的陰性書寫卻無以包容男性快感的矛盾所在。

西蘇之對女性認同的強調，以及過份熱心地將幻想和快樂原則套用在女性身上，致使她在不知覺中陷入逆向的性別歧視泥潭。始終，乃是父權制，而非女性主義，堅持將女性標誌為感情化、直覺性與幻想性，同時將理性與合理性轉變為男性專有。由此可見，西蘇之極力主張反理（陽）性的陰性書寫之重要性，卻反倒遵從了父權制所為女性定製的非理性地位，而陷入父權二元對立論陷阱。

第四節 露絲 依利格瑞和「女人話語」

在我們重讀女性文本，以及揣測女作家在書寫性別政治（sexual politics）¹⁰³和女性情慾的態度問題上，可以發現女性書寫活動和其女性意識及內在情慾活動乃有共通的現象。兩者可以互為辯證，並處於相互解釋的位置上。依利格瑞雖然贊同西蘇「陰性性慾及女性身體是陰性書寫的來源」之說法，但她卻致力於將「陰性」從男性的哲學思想中解放出來，包括德里達和拉岡的思想。

在本論文的第一章中，筆者曾指出拉岡指稱前伊底帕斯期的狀態為「想像態」，亦即一種「前語言」狀態。對依利格瑞而言，前伊底帕斯不僅指涉嬰兒依附母親身體的時期，它也指涉前語

¹⁰¹ 同上引書，頁 335。

¹⁰² 轉引自張岩冰，《女性主義文論》，濟南：山東教育出版社，1998年，頁 110-111。

¹⁰³ 「性別政治」乃由米列（Kate Millet）所建構。在此概念中，米列建議，「兩性之間的關係」，就像「種族之間的關係」，最好從政治的角度來理解，而非「為天生的權利所規定」（rule by birthright）。因此，米列引用政治學與社會學，將男性支配的意識型態關連到父權家庭及其「社會化」功能——「在氣質、角色、地位各方面」將男女兩性導入「基本的父權政治」，亦即超歷史、跨越文化的男性支配之性政治。

言期 (the prevebal), 因此, 重新評價前伊底帕斯性質, 其用意正是要反對陽具的特權, 亦即所謂的「父親之名」(Name of the Father) 或「父親的法律」(Law of the Father)。依利格瑞非常強調母女關係的重要。男性文化不遺餘力於消除母女間的親密關係, 以致造成神話、宗教、法律、制度等等層面母女關係再現 (representation) 的闕如。諸如佛洛伊德之著名立場:「必須切斷母女之間的聯繫, 才能使女兒成長為女人」的作法, 亦僅是為了偏袒父子關係, 並將父親與丈夫理想化為族長, 而抹煞了母系系譜 (genealogies) 的貢獻。職是之故, 致力於建構女性主體的依利格瑞在「當我們的唇一起說話」(“When Our Lips Speak Together”) 這篇文章中, 意圖對抗毀損母親——女兒關係 (mother and daughter relationship) 的陽具中心主義, 以便解放陰性想像——即指一個透過前伊底帕斯的母親 / 女兒的身體, 所說出來的女性慾望似乎完全免除了伊底帕斯的壓制¹⁰⁴。依利格瑞此番論述要求婦女回歸於尚未遭菲勒斯中心之象徵秩序所污染的前伊底帕斯, 亦即女性認同於母親、與母親合而為一的想像界 (the Pre-Oedipal Imaginary), 並將母親與女兒兩者都關連到女人的身體, 關聯到她們的雙唇上。依利格瑞在此意欲探討非陽具中心主義之語言的存在可能性, 一種只在女人中交談, 只在她們的雙唇之間流轉的語言。

..Come out of their language. Try to go back through the names they've given you. I'll wait for you. I'm waiting for myself. Come back. It's not so hard. You stay here, and you won't be absorbed into familiar scenes, worn-out phrases, routine gestures. Into bodies already encoded within a system. Try to pay attention to yourself. To me. Without letting convention, or habit, distract you.¹⁰⁵

I love you: body shared, undivided. Neither you nor I severed. There is no need for blood shed, between us. No need for a wound to remind us that blood exists. It flows within us, from us. Blood is familiar, close...¹⁰⁶

¹⁰⁴ 依利格瑞意圖在此女性主體中間, 建立起至少具有垂直與水平兩種面向的倫理次序: 一為母親——女兒關係組成的縱軸, 一為女性姐妹間之情誼組成的橫軸。詳參朱崇儀:《伊希迦黑與她的新文體: 另一種(理論)書寫 / 實踐》,《中外文學》,第二十四卷,第十一期,1996年4月。

¹⁰⁵ Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Porter, Catherine and Carolyn Burke. New York: Cornell UP, 1985, p 206.

¹⁰⁶ 同上引書, 頁 206-207。

I love you: our two lips cannot separate to let just *one* word pass. A single word that would say “you,” or “me.” Or “equals”; she who loves, she who is loved. Close and open, neither ever excluding the other, they say they both love each other. Together. To produce a single precise word, they would have to stay apart. Definitely parted. Kept at a distance, separated by *one word*.¹⁰⁷

依利格瑞對女性特質的分析被她稱為「女性話語」的特別女性語言觀念緊緊包圍：一種當女性一起發言時便會出現，但一旦有男性在場便立即消失的語言形式。依利格瑞認為，由於「陰性」（the feminine）的被壓抑與被消音，因此歷來皆以陽（男）性的角度向我們言說女性，包括女性的性慾望，並以此單一觀點來看女性。職此之故，我們所知道的，都是從一性的。因此，我們所知道的唯一一種女性即為「陽性女性」（masculine feminine）或「陽物女性」（phallus feminine），而女性所能獲得的唯一語言便是陽性語言。

事實上，此男性主宰語言的範式源來已久。《聖經》中記載，上帝賦予了亞當（Adam）命名萬物的能力，而使其擁有了語言的權力。而且，為使其權威更為合法，以避免可能的爭議，亞當之命名萬物乃在夏娃創生之前完成。亞當的命名行為表現了男性的權力意志和對女性缺席的意願。女性生長於父權制度社會，很自然地便限於父權邏輯的語言網絡，認同此意識形態壓迫，以致與她原始的女性特徵疏離。由男性所記載的人類（男性）歷史上因此聽不見真實的女性話語。瑪麗·戴利（Mary Daly）指出，《聖經》中男性的普遍性賦名是錯誤與片面的，並稱此行為為：女性讓男性竊取了自己形成語言的權力，因此建議女性重新竊回語言。然而，對法國後現代女性主義者如西蘇和依利格瑞等人而言，此「男性」的語言非僅片面而不適宜，且命名中的父權獨白更是使女性失去了聲音，因此興起發現一種女性的語言——「女性話語」（le parler femme，英譯為 womanspeak）¹⁰⁸。

因此，依利格瑞提出女性應以自身多重複數的生理結構為本，以多元、循環且無目的的「陰道／陰核原欲法度」（the plural, circular, and aimless vaginal / clitoral libidinal economy of women）主動、積極的語言方式發聲¹⁰⁹。相對於集中在陽具的男性之性，依利格瑞將女性的性定位在整

¹⁰⁷ 同上引書，頁 208。

¹⁰⁸ 轉引自格蕾·格林、考比里亞·庫恩，《女性主義文學批評》，頁 211-213。

¹⁰⁹ 在女性主義文學批評中，「聲音」（voice）是女性作家藉以解構男性文學中，有關女性傳統形象的文本策略之一。在法國學派陣營，特別是西蘇、依利格瑞和克利斯蒂娃，更把女性的寫作和聲音結為一體加以理解，視之為女

個女性的身體上。誠如她在論著《此性非一》(*This Sex Which Is Not One* , 1985) 中所爭論，女性的性別並非單一：她的性器官由很多不同元素組成（陰唇、陰道、陰蒂、子宮頸、子宮、乳房），而她的歡娛（*jouissance*）¹¹⁰因而是多樣化、非統一、比想像的更為複雜、微妙。女性的軀體或感覺具有流動性、易變性，則不同於尋求意義的穩定、統合與自我等同、和其身體一樣以一為中心，並以陽具來代表男性話語之「女性話語」亦當是雙數的、複數的、散發性的、流動易變的、富有感性的。

Perhaps it is time to return to that repressed entity, the female imaginary. So woman does not have a sex organ? She has at least two of them, but they are not identifiable as ones. Indeed, she has many more. Her sexuality, always at least double, goes even further: it is *plural*. Is this the way culture is seeking to characterize itself now? Is this the way texts write themselves/are written now? Without quite knowing what censorship they are evading? Indeed, woman's pleasure does not have to choose between clitoral activity and vaginal passivity, for example. The pleasure of the vaginal caress does not have to be substituted for that of the clitoral caress. They each contribute, irreplaceably, to woman's pleasure. Among other caress ...¹¹¹

But *woman has sex organs more or less everywhere*. She finds pleasure almost anywhere. Even if we refrain from invoking the hystericization of her entire body, the geography of her pleasure is far more diversified, more multiple in its differences, more complex, more subtle, than is commonly imagined – in an imaginary rather too narrowly focused on sameness. ¹¹²

性特質的一種表現形式。

¹¹⁰ 在法國女性主義中，*jouissance* 一詞的含義非常豐富，最簡單的譯法是快樂、快感（*pleasure*）該詞源於動詞 *jouir*，即享樂，體驗情慾的快感，含有性高潮之義。巴特認為，英語中沒有一個能完全傳達此詞的詞語，同樣的，在中文中亦無法找到，因而有各式各樣的譯詞，如快樂、快感、歡娛、女性快感、女性歡娛、滿足、高潮等不一而足。

¹¹¹ Irigaray. *This Sex Which Is Not One*. p 28.

¹¹² 同上。

依利格瑞更從女性陰唇的複數構造推衍女性經驗繽紛多元的本質。依利格瑞將女性特質塑造成為雙重性及多樣性：女性的社會並非反射性的，因為它並不依據一個「非此即彼」的模式運作。她的性別是具包容性的。與佛洛伊德假設相反，女性並不需要在陰蒂與陰道樂趣之間選擇其一，而可兩者兼得。在此議題上，依利格瑞乃訴諸生理特徵，把重點放在女性性器官在觸覺上以及融合精神與物質、文化與自然功能上的優勢，以抗衡佛洛伊德之精神分析學說¹¹³。

對於習慣性以邏輯思考的父權制男性而言，此女性的語言是難以理解，甚或混亂的。當女性發言，所呈現出的僅是一些閒談瞎扯、感嘆詞句、輕聲耳語、不完整的句子。因此，我們必須以不同的方式來傾聽女性女性話語中的絃外之音。由女性口中所透露出的話語，實際上僅接近於她的原意，而非完全等同。這種女性話語總是點到為止，不斷地由「零」開始：即由女性的身體——性器官展開。整體而言，依利格瑞此番論述之著重點乃在於女性言談和文字表現的不安定性質。

“She” is indefinitely other in herself. This is doubtless why she is said to be whimsical, incomprehensible, agitated, capricious ...not to mention her language, in which “she” sets off in all directions leaving “him” unable to coherence of any meaning. Hers are contradictory words, somewhat mad from the standpoint of reason, inaudible for whoever listens to them with ready-made grids, with a fully elaborated code in hand. For in what she says, too, at least when she dares, woman is constantly touching herself. She steps over so slightly aside from herself with a murmur, an exclamation, a whisper, a sentence left unfinished ...When she returns, it is to set off again from elsewhere. From another point of pleasure, or of pain. One would have to listen with another ear, as if hearing *an “other meaning” always in the process of weaving itself, of embracing itself with words, but also of getting rid of words in order not to become fixed, congealed in them.* For if “she” says something, it is not, it is already no longer, identical with what she means. What she says is never anything, moreover, rather, it is contiguous. *It touches (upon).* And when it strays too far from that proximity, she

¹¹³ 相對於依利格瑞而言，佛洛伊德所操持的乃是男性／陽性的觀點，他強調陽具在視覺上、精神上、「(男性)文化」上的優勢。佛洛伊德認為，小女孩經歷閹割情結所導致的徹底打擊之後，從此放棄自衛和主動性，而逐步形成「正常」的女人。

breaks off and starts over at “zero”: her body-sex.¹¹⁴

女性的聲音源自女性身體，發自心理深層之處，而寫作即是這種自我認同說話行為的延伸。女性身體及其聲音相互支援，藉此實現了女性生理（身體）的願望，並使女性的身體有了象徵的意義。女性（作家／文本）的聲音並不單獨存在，或被孤立，而是構成更廣大的整體的一部分因素。正像書寫本身無法以性別去絕然獨立區分的複雜性一樣，此處的女性聲音即被理解為雙重特質，而非單一特質的概念。因此只有女性語言才足以表達女性經驗。

此外，依利格瑞在《另一女性的內視鏡》（*Speculum of the Other Woman*, 1974）¹¹⁵一書中，則提倡女性以一種非理性的方式擬仿（mimicry）男性論述來透露她們的聲音，進而打破既有的男性話語秩序。對依利格瑞而言，女人恆常面臨論述的僵局：一邊是沉默與失語，一邊則是父權語言。而「擬仿」則是突破此一僵局的有效策略：深潛入父權語言之中並「踰溢」（excess）其界線。誠如莫以所指出，依利格瑞在該書的第二部分，展開了對佛洛依德至柏拉圖等大師論述之重讀工程，並於其中穿梭遊戲。再者，依利格瑞引用諸男性哲學大師的論述時皆不加引號，亦不註明出處，以製造出「腹語」（ventriloquy）的效果，暴露出引文的漏洞，進而達到她同時重覆並置換（displace）父系語言的目的。

Irigaray's *Spéculum de l'autre femme* is shaped like a hollow surface on the model of the speculum/vagina. At the center, the section entitled 'Spéculum' is framed by the two massive sections on Freud and Plato respectively; it is as if the more fragmentary middle section sinks between the solid, upright volumes of the master thinkers. Within the middle section, this framing technique is both repeated and reversed: Irigaray presents her own discourse in the first and last chapters, so framing the seven middle sections dealing mainly with male philosophers from Plato to Hegel. The structure is the same, but the relation between male and female has been reversed. Within the seven middle sections, yet another framing device seems to be at work: after two highly

¹¹⁴ Irigaray. *This Sex Which Is Not One*. p 28-29.

¹¹⁵ Speculum 拉丁文的原意指鏡子。根據牛津字典，其意乃 1.（醫學）擴張人體腹（口）腔作檢查之儀器。2. 鏡子，通常用光滑金屬製成，例如：金屬反射鏡（銅及錫之合金），尤其是反射性望遠鏡。依利格瑞此書的結構正是仿倣了反射鏡的上述結構而成。

critical chapters on Plato and Aristotle, there follows a chapter ‘on’ Plotinus consisting entirely of excerpts from his *Enneads*. In this context (or, more appropriately, *con-texte-con* in French means ‘cunt’), seemingly straightforward quotation undermines Plotinus’s discourse: these are, after all, no longer Plotinus’s words, but Irigaray’s expert (literal) imitation of them. Her perfect mimicry manages subtly to expose his narcissistic phallogentrism.¹¹⁶

由此可見，依利格瑞此一精巧的、如鏡般的策略乃是要藉著誇張(overdo)陽物中心主義論述 (phallogentric discourse) 以毀滅(undo)之。

然而，費爾曼 (Shoshana Felman) 在 *女性與瘋狂：批評的謬誤* 一文中則質疑依利格瑞的上述做法，認為：倘若女性真乃西方語言論述中的「他者」，則身為女性的依利格瑞又以甚麼身分在其書中發言？誰在此發言，誰又宣稱女性的他者性？緊接著，費爾曼提出身為女性是否就先驗地具備了以女性身份說話的所有條件之疑問。易言之，以女性身份說話還必須注意以下幾個問題：她是用男性話語說話，抑或在傾訴女性的沉默？她是作為一名女性在說話，抑或以默啞的女性身份說話？這自然亦包括說話的方式和說話的內容等問題。在爭辯性別作為沉默 / 反沉默和壓抑 / 反壓抑的問題上，費爾曼不忘警惕我們：「替女性說話」的問題具有什麼意義？而「以女性的名義說話」又意味著什麼處境？更重要的，「以女性身份說話」必須辨別：到底是以生物學條件為基礎？或是任由某種理論策略位置所決定？還是由生物學「生理構造即命運」抑或文化因素所決定？

A question could be raised: if ‘the woman’ is precisely the other of any conceivable Western theoretical locus of speech, how can the woman as such be speaking in this book? Who is speaking here, and who is asserting the otherness of the woman? If, as Luce Irigaray suggests, the woman’s silence, or the repression of her capacity to speak, are constitutive of philosophy and of theoretical discourse as such, from what theoretical locus is Luce Irigaray herself speaking in order to develop her own theoretical discourse about the woman’s exclusion? Is she speaking the language of

¹¹⁶ Moi. *Sexual/Textual Politics*, p 130-131.

men, or the silence of woman? Is she speaking *as* a woman, or *in place of* the (silence) woman, *for* the woman, *in the name of* the woman? Is it enough to *be* a woman in order to *speak* as a woman? Is 'speaking as a woman' a fact determined by some biological *condition* or by a strategic, theoretical *position*, by anatomy or culture? What if 'speaking as a woman' were not a simple 'natural' fact, could not be taken for granted? With the increasing number of women and men alike who are currently choosing to share in the rising fortune of female misfortune, it has become an too easy to be a speaker '*for* women.'¹¹⁷

她的提問，為我們揭示了「以女性身份說話」並不是一個簡單明白的問題，更非「自然」的一種現實。而，女人「擬仿」男性語言有時只是女人在以男人方式說話，做為父權語言的應聲筒而已，而沒有開放出任何顛覆的空間。

「陰性書寫」中女性語言的尋找，是基於對現成的語言中的性別歧視的厭惡，是從性別原則上出發的探尋。然則，誠如肖瓦爾特在《荒野中的女性主義批評》一文中指出，倡導婦女語言是一種負載著巨大情感的政治姿態，但「並不存在一種只有女子社會使用的、顯然有別於社會主要語言的性別方言」。因為，現有的文學語言乃幾千年來父權社會所創造和運用的語言。因此，取材於男性語句的女性話語只能作為前者的一種「再書寫」，而非自足的系統。對依利格瑞而言，父權似乎乃一統一，非矛盾力量防止女性表達她們真正的天性（assumed that women's situation were basically similar in content and significance across cultures）。她在其作品中絲毫沒有提及女性受壓迫之物質條件，使其論述缺乏具體的物質分析。準此，儘管依利格瑞避免從本質論意義上界定女性，她之「默認」男性話語中男女二元對立的思維方式卻始終是以非理性來界定女性本質，乃是重新墮入父權制的窠臼之中。

並且，倘若女性的身體恰如西蘇或依利格瑞所指稱般處於前語言狀態，則女性的軀體究竟能說出些甚麼呢？「描寫軀體」就果真能道盡女性自己真實的聲音（經驗）嗎？除了身體，女性是否還能書寫／描述些甚麼呢？

The prescription of some French feminists for the recovery (or reconstitution?) of

¹¹⁷ Eagleton. *Feminist Literary Theory*. p 36.

female experience – “writing from the body” – seems incoherence given this sort of (Cartesian) disjunction. Since the body is presocial and prelinguistic, what could it say? ¹¹⁸

此不啻是值得我們深思的問題。

倘若所有對「女性」下定義之嘗試注定淪為本質論述，似乎唯有暫時放棄女性特質之障地，而從不同方向處理壓迫及解放之問題，女性主義理論始可能會更成功。在很大程度上，這正是克利斯蒂娃所嘗試做的事。

第五節 朱麗亞 克利斯蒂娃和前伊底帕斯期的「符號語言」

根據女性主義論者克莉絲蒂娃，在父權的、男性中心的社會中，處於從屬地位的女性，在意識上普遍呈現著邊際 (marginality)、顛覆 (subversion)、離心 (dissidence) 的特質，正是在此意識形態下，克利斯蒂娃斷然拒絕界定「女性」(women / female)，莫以表示克利斯蒂娃認為，相信一個人『是女人』就如相信一個人『是男人』般荒謬及愚昧，因此她對女人的理解為：「女人」乃無法逾越、無法言傳，以及存在於命名和意識形態之外。女人的這種邊際性地位，模糊了男女的明確界限，因而對父權制的男女二元對立有著顛覆性的意義；而產生於象徵秩序之前的符號 (semiotic) 語言也是一種沒有性別之分的「雙性」的東西，職是與「女性」是同構的。婦女是先於話語的「無意識」的沉默，她們是「他者」，且處於理性的語言秩序之外。

Kristeva flatly refuses to define ‘woman’: ‘To believe that one “is a woman” is almost as absurd and obscurantist as to believe that one “is a man”’, she states in an interview with women from the ‘psychanalyse et politique’ group published in 1974 (‘La femme’, 20). Though political reality (the fact that patriarchy defines women and oppresses them accordingly) still makes it necessary to campaign in the name of women, it is important to recognize that in this struggle a woman cannot *be*: she can only exist negatively, as it were, through her refusal of that which is given: ‘I therefore understand

¹¹⁸ 轉引自 Nicholson, *Feminism/Postmodernism*, p 48。

by “woman””, she continues, ‘that which cannot be represented, that which is not spoken, that which remains outside naming and ideologies’ (‘La femme’, 20).¹¹⁹

在其論述中，克利斯蒂娃乃將女性看作一種存在和敘述的方式，一種社會內部的顛覆性力量。因而，在克利斯蒂娃這裡，這種「女性」的存在和敘述方式與生理上的女性並不完全重合。因此，克利斯蒂娃之闡述女人為「寫作效果」(writing-effect)是以小說中主體(subject)意識當作寫作效果，不再以女性經驗再現為主要強調。她的理論主要目的在破壞二元對立的性別區分，將語言當成是破壞象徵秩序的有利武器，重視「說話主體」在表意過程中所扮演的重要角色，揭露每一主體皆具有雙性潛能，企圖超越性別二分法的困境。她的語言理論及破裂的女性主體觀點力讚「男」「女」都能進行語言革命、世界革命，使書寫與父系象徵樣態斷裂卻展現「他者」異質法則的無限生機。

克利斯蒂娃解析符號學(Semanalysis)研究的焦點主要集中在語言問題，其語言學研究旨在擺脫索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)以來將語言視作研究對象的獨裁哲學基礎，重新將注意力轉移至說話的主體。克利斯蒂娃在多種論著中提出了一種女性的「符號語言」(Semiotic discourse)理論，認為通過文本語言的變換節奏、省略跳躍，可能使作者和讀者的身體衝動。值得注意的是，克利斯蒂娃並沒有把這種新的身體衝動寫作理論僅僅歸屬於女性，而認為它是一種先鋒式的寫作風格，女作家和男作家都可以使用。這種寫作風格的核心就在於衝破傳統文化的束縛和打破語言定勢的一統天下。

克利斯蒂娃把符號的「語言」作為破壞象徵秩序的一種方式，由於心理和肉體相互作用的衝動出現在前伊底帕斯期，所以它們與母親的軀體相關；而子宮中自由流動的羊水和母親抱著餵奶的乳房，是前伊底帕斯期最早有經驗感受的地方。因此「符號」不可避免地與女性的軀體相聯繫。符號學和前伊底帕斯時期之初步過程有關，其基本震動被克利斯蒂娃視為肛門和口腔；並且同時為二元對立(生/死，排斥/插入)與多樣化。克利斯蒂娃認為最接近符號語言的方式乃是幼兒在伊底帕斯期前的牙牙學語。由於前伊底帕斯期的階段沒有性別的區分，所以「符號」並沒有表現出明確的女性特質。這母親滋育空間屬於前伊底帕斯階段或狀態，它先於神與名，先於意義、類喻、再現、論理，克利斯蒂娃沿襲柏拉圖稱之為「容納處」(*chora*)，那兒僅有聲音與動力的節奏。而口腔期和肛門期的驅力(drives)啟動前伊底帕斯的符號功能(semiotic

¹¹⁹ 轉引自 Moi, *Sexual/Textual Politics*, p 163。

functions) 與能量釋放 , 使身體連接於母親。

We borrow the term *chora* from Plato's *Timaeus* to denote an essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral stases. We differentiate this uncertain and indeterminate *articulation* from a *disposition* that already depends on representation, lend itself to phenomenological, spatial intuition, and gives rise to a geometry. Although our theoretical description of the *chora* is itself part of the discourse of representation that offers it as evidence, the *chora* as rupture and articulations (rhythm), precedes evidence, verisimilitude, spatiality, and temporality. Our discourse – all discourse – moves with and against the *chora* in the sense that it simultaneously depends upon and refuses it. Although the *chora* can be designated and regulated, it can never be definitively posited: as a result, one can situate the *chora* and, if necessary, lend it a topology, but one can never give it axiomatic form.¹²⁰

Drives involve pre-Oedipal semiotic functions and energy discharges that connect and orient the body to the mother. We must emphasize that “drives” are always already ambiguous, simultaneously assimilating and destructive; this dualism, which has been represented as tetrad or as a double helix, as in the configuration of the DNA and RNA molecule, makes the semiotized body a place of permanent scission. The oral and anal drives, both of which are oriented and structured around the mother's body, dominate this sensorimotor organization. The mother's body is therefore what mediates the symbolic law organizing social relations and becomes the ordering principle of the semiotic *chora*, which is on the path of destruction, aggressivity, and death. ...¹²¹

克利斯蒂娃從嬰兒與母親間前伊底帕斯期的融匯中 , 從「母子共生空間」與母親的愉悅(maternal

¹²⁰ Kristeva, Julia. “Revolution in Poetic Language.” In Rivkin, Julie, and Michael Ryan eds. *Literary Theory: An Anthology*. USA, Oxford UK: Blackwell, 1998, p 453.

¹²¹ 同上 , 頁 454。

jouissance) 之多種身體快樂和節奏遊戲中 受到父親(社會)話語的審美和嚴苛的再調整 得出了符號學秩序。當這些早先的快樂痕跡,這身心的愉悅從無意識中導出,來反對正式的文學格調,象徵秩序的嚴格控制便被打破了。然而,她所謂的前伊底帕斯的母親乃包含男性和女性氣質在內的雙性同體形象,兩性的對立並不存在於這一階段,因此也就無所謂單獨的女性氣質(femininity)。在此,克利斯蒂娃將母親視作對菲勒斯中心主義的觀念上的挑戰:懷孕和養育打破了自我與他人、主體與客體、內與外之間的對立。其行為皆是對象徵的抗拒,它是革命性的。女性的策略既不能是接受男性的權力方式,也不能是逃避對象徵的反抗,而應是起「否定性的作用:在現存的社會狀況中拒斥一切其意義有限、限定、被結構、滿負荷的東西。這樣的態度使女性立於以革命性的運動破毀社會規範的一邊。」

對於(應該)被厭棄、受壓抑的母體,兒子可以借詩和藝術,靠節奏、律動、色塊找到那母性符號空間,而得以尋回。她曾在《詩歌語言的革命》(*Revolution in Poetic Language*, 1984)中爭辯馬拉梅(Mallarmé)、喬艾思(Joyce)及其他作家之現代詩等構成一種「革命性」寫作方式。也就是說,現代詩中突然變換、省略、停頓、及其表面上缺乏邏輯建構的字義流動,經已擾亂和破壞普遍語言中相對確定的意義,在可見的書寫文字裡,蘊藏著涵義豐富的「空隙」。這種詩質的「不確定性」語言侵犯了傳統社會語言的理性安排,打破了「說者」和「讀者」統一的主體性。主體不再被視為意義的源泉,而是意義的所在,因此從根本上形成了「同一性」(sameness)的分裂和「連續性」(continuous)的消失。由於克利斯蒂娃認為此種傳統意義為維持整個象徵秩序之結構--即是,全人類社會及文化機構 現代詩中象徵語言之割裂對她來說平衡以及預先顯示全盤社會革命。

..Among the capitalist mode of production's numerous signifying practices, only certain literary texts of the avant-garde (Mallarmé, Joyce) manage to cover the infinity of the process, that is, reach the semiotic *chora* which modifies linguistic structures. It must be emphasized, however, that this total exploration of the signifying process generally leaves in abeyance the theses that are characteristic of the social organism, its structures, and their political transformation: the text has a tendency to dispense with political and social signifieds. ¹²²

¹²²同上,頁 456-457。 .

然則，克利斯蒂娃卻沒有解釋此等具「顛覆性」與「超越性」的現代詩寫作方式為何無法全然取代其他文類（genre）形式，如散文、小說和戲劇等，而獨立存在。可見克利斯蒂娃對於書寫策略的論述仍如前二者般偏重於「思想」層面，而非「行為實踐」，始終是一種烏托邦的精神建構。由此可見，邊緣性不能被作為一種簡單的萬靈丹。從邊緣所作的詮釋在彰明的同時也有扭曲的可能。

克利斯蒂娃亦爭辯，許多女性因為她們與前伊底帕斯期的母親形象之強大聯系，可以令所謂無意識的「痙攣性力量」擾亂女性的語言。然而，如果這些無意識的跳動完全接管主體，主體會跌入前伊底帕斯期或幻想式混亂中而發展出某些精神疾病。由此看來，吳爾芙本身的間歇性精神病可以聯系到她的文本策略以及她的女性主義。

Kristeva also argues that many women will be able to let what she calls the 'spasmodic force' of the unconscious disrupt their language because of their strong link with the pre-Oedipal mother-figure. But if this unconscious pulsations were to take over the subject entirely, the subject would fall back into pre-Oedipal or imaginary chaos and develop some form of mental illness. The subject whose language lets such force disrupt the symbolic order, in other words, is also the subject who runs the greater risk of lapsing into madness. Seen in this context, Woolf's own periodic attacks of mental illness can be linked both to her textual strategies and to her feminism.¹²³

誠然地，吳爾芙本身即曾在精神病結構中受過嚴厲父權壓迫，其小說《達洛威夫人》不但包含對該職業（以威廉·布雷德肖爵士（Sir William Bradshaw）為代表）之精彩諷刺，並藉由塞普帝模思·沃倫·史密斯（Septimus Warren Smith）此一角色中探討瘋狂與自殺的根源，比較常人同狂人各自心目中的世態。事實上，塞普帝模思可被視為達洛威夫人之負面對比人物，象徵克雷麗莎內心深處孤傲、高潔和厭世的情緒。吳爾芙曾在日記中透露，「按這本小說最初的計劃，並無塞普帝模思這一角色，最後自盡的乃是克雷麗莎」；爾後，作者改變初衷，創造了那年輕的「瘋子」，並讓他體現「狂人的真諦」，而使克雷麗莎成為「正常的真理」之化身。其實，前者

¹²³ 摘錄自 Eagleton. *Feminist Literary Criticism*. p 46.

更真切地映現了作者的深層心理。吳爾芙且在其日記中流露自己曾經聽見鳥兒用希臘語啁鳴，一如塞普帝模思之幻覺。並在最後選擇投河自盡（塞普帝模思則是跳樓自殺）以結束自己的生命。

易言之，法國女論對父權制之兩性性別（sex）本質（此指父系體制二元對立思維的兩性優劣等級秩序）的根本質疑，轉而關注文體展現的性別慾望分析，呈示分裂且多元的女性主體，這是女性主義研究發展的一大貢獻。「陰性書寫」自此成為一種存在和敘述方式，藉由書寫的顛覆性構成一種象徵力量，不論是女性身份與否都可進行語言和世界的革命，將陰性書寫當成是寫作方式看待。

在進入文本論析前，筆者欲先行簡略論述吳爾芙的小說正文書寫策略之特色。

第四章 吳爾芙小說文本創作特色

第一節 前言

維吉尼亞 吳爾芙是一位意識流作家，也是一位重要的文學評論家。1882年1月25日生於倫敦的她，乃著名批評家、傳記家、哲學家和學者 Leslie Stephen (1832 - 1904) 與荷伯特 達克渥斯 (Herbert Duckworth) 遺孀茱莉亞 傑克森 (Julia Jackson) 的第二個女兒。自幼羸弱，致使吳爾芙無緣涉足學堂接受正規教育，而只能在其父的教導下，以自修為主，這使得她日後的創作與評論漸次擺脫清規戒律及學究氣，獨抒己見，揮灑自如，信筆拈來而自成一格。

1895年5月母親茱莉亞的逝世，帶予深深依戀母親的吳爾芙以莫大的打擊。是年夏天吳爾芙首度精神崩潰，陷入對其母之死的哀痛、沮喪和自責中。經就醫治療一段時日後，她終於康復了。然而，在茱莉亞與前夫所生的女兒史黛拉 達克渥斯 (Stella Duckworth) 於1897年7月因手術失敗喪生後，吳爾芙之父性情大變，使整個家庭籠罩在陰霾消沉中。吳爾芙往後更在日記中稱其時為她生命中最為難過的日子，認為倘其父尚存活則她的生活將終結。父親的自私粗率行徑致使吳爾芙情緒高度緊繃，是故，當其父於1904年因癌症去世時，吳爾芙又一次嚴重精神崩潰，並曾企圖跳窗自殺。然而，卻也是在是年的12月份，吳爾芙篇未署名的評論首度刊載於《守衛者》(Guardian) 報紙，逐漸的展開她之作為專業作家的生涯。早在少女時期，吳爾芙即與其兄薩比共創一份手寫的期刊以供傳閱交流。雖則該份創作期刊於1895年4月告終，但是其中吳爾芙所發表之 倫敦人的種田經驗 (“A Cockney’s Farming Experience”) 及 家長經驗談 (“The Experiences of a Paterfamilias”) 則可視為吳爾芙最早的「小說」嘗試。

父親逝世後，吳爾芙和姐姐凡妮沙 (Vanessa) 哥哥朱理安 薩比 (Julian Thoby) 與弟弟阿德利安 (Adrian) 遷離海德公園大門 (Hyde Park gate) 的那棟房子，同住於布魯斯伯瑞 (Bloomsbury)，開始新生活。他們在該處接待當時文學藝術界的青年才俊，如李登 史崔奇 (Lytton Strachey) 克萊夫 貝爾 (Clive Bell) 勞維斯 狄肯森 (Lowes Dickenson) 佛萊 (Roger Fry) 佛斯特 (E. M. Forster) 包汶 (Elizabeth Bowen) 斯般德 (Stephen Spender) 羅莎蒙 萊曼 (Rosamund Lehmann) 及艾略特 (T. S. Eliot) 等，交相往來暢論文藝，其後更被統稱為「布魯斯伯瑞派」(Bloomsbury Group)。

新近的酣暢獨立生活因薩比於1906年出遊後病重逝世而不得不暫告一段落。薩比的死對吳爾芙而言乃一慘重打擊，她雖並未因此再度經驗精神崩潰，然則似乎從未克服此傷痛，並在多

年以後完成《海浪》(The Waves , 1931) 以誌對薩比的懷念¹²⁴。

繼而，隨著凡妮莎決定下嫁克萊夫 貝爾，吳爾芙與弟弟阿德利安再度的遷移，並於費茲羅伊廣場 (Fitzroy Square) 二十九號落腳。吳爾芙且於 1912 年 8 月下嫁「具有社會主義傾向的政論家和經濟學家，也是文學批評家」¹²⁵的雷納德 吳爾芙 (Leonard Woolf)。

吳爾芙夫婦於 1917 年訂購一台印刷機，創立霍加斯出版社 (Hogarth Press)，欲藉自行印書舒緩維吉尼亞的健康狀況。此後吳爾芙的著作全權由彼印刷出版，並陸續刊行了如凱薩琳 曼斯菲爾 (Katherine Mansfield) 的《序曲》(Prelude)、艾略特的《荒原》(The Waste Land) 及高爾基 (Gorky) 的《托爾斯泰的回憶》(Reminiscences of Tolstoi) 等時人名著，對現代英國文學的發展起了開風氣之先的作用。

吳爾芙一生著作繁多，種類多樣，除長、短篇小說外，尚有劇本和傳記，以及多篇文藝評論、隨筆文章，且翻譯過托爾斯泰的談話錄及情書集 (1923)。其評論及長文多出現在《泰晤士報文學副刊》(Times Literary Supplement)、《詩壇》(Athenaeum)、《新政治家》(New Statesman) 以及月刊《康希爾》(Cornhill) 等之上。而她在介乎清醒與飽受嚴重頭痛和憂鬱症之苦之間陸續寫成了《出航》(Voyage Out , 1913)、《夜與日》(Night and Day , 1919)、《星期一或星期二》(Monday or Tuesday , 1921)、《雅各的房間》(Jacob's Room , 1922)、《普通讀者》(Common Reader , 1925)、《達洛威夫人》(Mrs Dalloway , 1925)、《燈塔行》(To the Lighthouse , 1927)、《歐蘭朵》(Orlando , 1928)、《自己的房間》(A Room of One's Own , 1929)、《海浪》(The Waves , 1931)、《給年輕人的信》(Letter to a Young Poet , 1932)、《普通讀者》(第二卷) (Common Reader II , 1932)、《福樂許》(Flush , 1933)、《歲月》(The Years , 1937)、《三塊金幣》(Three Guineas , 1938) 及《幕與幕間》(Between the Acts , 1941 年 2 月完成而未及修正定稿) 等。在這些著作當中，就孫梁的理解顯示西方評論家一般認為吳爾芙文本中最具意識流特色的是《達洛威夫人》，迄今讀者最欣賞的是《燈塔行》，而在獨特的藝術上臻於化境之作則是《波浪》¹²⁶。此外，她所定期書寫的日記，則詳盡地記載了自身對於寫作的想法、她的創作構思、她在創作過程的心路變化，以及書發行後她對評論的回應。

¹²⁴ 有論者評家指出《海浪》中的波西瓦 (Percival) 一角即以薩比為塑造典型。詳參約翰 雷門著，余光照譯 (2000)：《吳爾芙》，台北：貓頭鷹出版社股份有限公司，頁 26。

¹²⁵ 孫梁：論吳爾芙及《達洛威夫人》，收錄於維吉尼亞 吳爾芙著，瞿世鏡等譯，《達洛威夫人 燈塔行》，台北：桂冠圖書公司，1994 年，頁 11。

¹²⁶ 同上，頁 12。

親人的逝世恆久是吳爾芙心頭揮抹不去的陰影、夢魘，處處時時的困擾著她表面看似寧靜的生活。由以上論述觀之，可知吳爾芙每次發瘋或瀕臨發瘋幾乎總是發生在她長篇小說的最後寫作階段。當 1931 年她正要完成《海浪》時發生過一次，情況較輕微；接著發生在 1936 年的《歲月》，情況較令人擔憂；最後發生在 1941 年《幕與幕間》的寫作晚期。彼時歷經二次世界大戰，無法承擔生命壓力的她選擇投河自盡，不願再次忍受瘋狂的夢魘。

從《出航》到《幕與幕間》，吳爾芙小說主題的關懷面擴大，議題深化，由書寫一己而關心大眾；其文字亦從冗長一變為抒情的詩化語言，短促簡潔，佈局嚴謹，配以炫麗的意象，飽含象徵的筆觸，整體表現成熟而圓融。這裡面存在著一種真正的自覺，自覺到文學的表現是從自我經驗出發而後及於更廣闊的生活空間，不只關心自己，同時要關心自己的社群或族群；自覺到做為一個女性，如何把女性經驗營練而成深刻的小說主題，而不僅僅局限在女性本身。她筆下的女性由低微、弱勢的社會角色，轉為具有獨立思考、行為能力的現代女性，逐步擺脫女性的傳統角色。這些知識女性，集柔弱與勇敢為一體，個性中感性與理性相互抗衡，然而到了關鍵時刻，勇敢與理性往往發揮極大的作用，使她們不至於沉淪墮落，生命得以見出另一番的清明。更深一層說，吳爾芙本人和她筆下的女性人物，共同超越了傳統女性的概念，表現出西方傳統女性在時代背景的隱喻下如何轉化的歷史情貌；而在性別上則從男性中心滑向女性中心的書寫模式。

若借助西蘇的陰性書寫概念來看，吳爾芙的書寫或可被視為一種獨具特色的西方陰性書寫模式：在女性作為敘述主體的書寫衝動中，鬆動及結構了父權的象徵秩序。吳爾芙同時面向兩個世界——既注視女性的「自我」世界，關心女性自身的命運，又面向「外部」世界，直面現實人生。唯女性所獨有的細膩微妙的心靈感應和情弦共振，細膩入微、探幽燭隱、纖毫畢現的心理描寫是她塑造女性形象的又一特色，乃男性作家所難以體味和捉摸的，也是男性作家在刻劃女性人物時所難以企及的¹²⁷，作品中可見某種樸素的女性自覺，顛覆了往昔女性以符合特定男性利益形式的模仿陽性書寫之描述方式。這種勇於書寫女性自我的風格，顯示吳爾芙在重寫女性自我的基礎上，已經克服了父權意圖將女性作家閹割去勢的內化心理。

¹²⁷ 因為男作家以其男性身份只能靠想像、靠感覺投射來描述女性特有的細膩心理反應，是故無法達到女性主義者所一再強調的『非我莫屬』的經驗領域。

第二節 小說文本創作特色

在生理層次上，吳爾芙身為女性作家，相當能夠在其文本中發揮本身性別的書寫特質。在她對女性形象的書寫中，充分表現了她對女性自我的多重性的認識與肯定。其次，在心理層次上，吳爾芙的書寫深入女性無意識層面，將其里比多轉移到文本之中。誠如精神分析所認為，文學作品是文學家無意識的流露，連作者本身亦無法知道自身的寫作最終將引領他們至何方。有不少女性主義理論即把女性的寫作視為一種非意識的、連貫的，或可以完整控制的活動，甚至連作家所採取的形式，亦不是作家本人所能完全掌握的問題。在這方面，吳爾芙把女性壓抑指向集體無意識，因而能夠勾勒出女性大量的歷史總體面貌。

兼具現代主義及女性主義美學闡釋者身份的吳爾芙，在其創作中試圖擺脫個人的女性身份，就文字技巧下手，修正不適用的男性字句，以找出可以呈現女性思想原貌的字句。在其文本中，尤其是描繪人物無意識活動的文字，簡潔適勁、跳躍自如，而且意象繁複，顯現了語言的分崩離析以及矛盾不一。如此一來，勢必要更動由男性主導建立的文學傳統，顛覆既成的價值並解構（deconstruct）男性中心意識形態，以邊緣性的話語抵制中心性的話語，抵制性越強，離心力越強。因此，女性的聲音是二重性的，它既反映父系社會結構性的殘缺，又隱隱傳出遺落的女性呼聲，它本身具有反闡釋力，並可作為傳統父系文學的補充¹²⁸。其小說以女性為敘述觀點，敏銳地捕捉住敘述者眼光所及的一些女性角色，觸及女性所面臨的家庭、婚姻等等問題。毫不諱言的，在其作品中，男性倒成為次要的角色。她的評論文章如《普通讀者》等皆獨抒己見，夾敘夾議，機趣橫生，娓娓而談，毫無說教或枯索之嫌，顯見了女作家有別於男作家之注重於邏輯推理的評論特點。

實際上，想要真正擺脫父權二元對立思維絕非易事。但是，我們有理由相信，吳爾芙對此方面的關注，使她在處理筆下男女人物和其主體性等問題時擁有更大的彈性書寫空間。這顯然的讓吳爾芙的書寫策略更為靈活，使她得以跳脫出因關注女性次文化及其內圍主題的書寫，而強化父權話語對於女性之控制的陷阱。並且透過小說中男女的主客體互置，消解了父權家長的權威人格，建構隱性的女性主體，並突顯女性自身的情感表現，從而把「他者」強加諸男性身上。凡此種種，皆使吳爾芙的小說具備了更深層的聲音與意義。

綜合以上所論，本章嘗試剖析吳爾芙筆下女性的複雜性及其文化、歷史與政治含義。同時借助這些剖析面，去詮釋有關女性主體和自我意識的問題。以下僅以五個面相分別討論吳爾芙

¹²⁸ 然而，它卻並不排除男性作家亦有表達女性敘述的可能。

小說文本中所突顯的創作特色，這些技巧均以清麗而細膩、遒勁而暢達的詞藻，以及詩意盎然、韻味悠然的文體來表達。持平而論，吳爾芙小說的藝術特色枚不勝舉，以下敘述僅觸及了冰山的一角，實無法燭照全局。

一、文學的意識流

歷來論者皆以「意識流」一詞來描述吳爾芙用以撰寫小說的技巧。而，吳爾芙寫於1919年春天的現代小說（“Modern Fiction”），大力抨擊了當時顯赫的小說家如威爾斯（H. G. Wells）、貝奈特（Arnold Bennett, 1867-1931）及高爾斯華綏（John Galsworthy）等的「古典寫作」（classical writing）技巧無以真實反映人生經驗，更精確地宣告了其自此所創作的小說風貌。

「意識流文學」是西方現代主義的一個分支，二十世紀的二十至四十年代，以英國為中心，盛行於西歐各國，乃小說領域中的獨特文學流派。它直接受到西方現代心理學的影響，其名稱源自於美國心理學家威廉·詹姆士（William James）1890年於《心理學原理》（*The Principles of Psychology*）所提出的「意識流」（stream of consciousness）概念¹²⁹，佛洛伊德的精神分析學及柏格森的「心理時間」（Psychological Time）¹³⁰論是此類小說的理論基礎。

此種小說技巧首先在傳達視角度的轉換方面突破現實主義的傳統，主張「作家退出小說」，盡可能減弱作家對作品直接介入，而讓人物自己在舞台上活動，借助小說人物的自由聯想、內心獨白（interior monologue）、回憶、幻覺、夢境等，將其心靈世界與意識流程直接呈現在讀者面前，尤其是潛意識流層，大大地突破了傳統小說情節因素帶來的結構的封閉性。準此，古典小說之全知全能敘述者消失了，意識流小說作者採用了通過人物意識進行敘述的「內聚焦」敘述方法，使小說的世界沿著人物的視角而展開。

倘著眼於意識的主體，即小說的主要人物，約略可將意識流小說的結構歸納為兩種最基本的模式，即單一結構和複式結構。所謂單一結構，意指小說只有一個主人公，只展現一個人物

¹²⁹ 詹姆士在定下此則心理原則時，發現了「記憶、思想與感覺存於原始的意識之外」這個事實，並且它的出現，是整體的，並不如鏈索般片斷的連接，更是流動的，用一條「河」，或是一股「流水」的隱喻來表達它乃最為自然。

¹³⁰ 在小說裏的時間，基本上可分為三種，一是「表面時間」（Physical Time），指小說本身的時間變化，例如現在、過去與未來之穿插，現實與幻境的交叉呈現、倒敘等；二是「心理時間」（Psychological Time），即讀者在觀賞小說時所感受到的主觀及情感的時間，比如小說中懸疑的安排、韻律與節奏的設計等，都會影響讀者心理時間的構成；三是「戲劇時間」（Dynamic Time），也就是指小說中故事情節整個前前後後所發生的時間及其篇幅。外在的事物是按照客觀的時間順序發展的，但是在人物的意識中，回憶過去、瞻望未來和眼前的現實交織在一起，構成了現在、過去、未來交錯重疊的「心理時間」。

的意識活動；吳爾芙的短篇小說 牆上的污點（“The Mark on the Wall”）即屬此例。複式結構模式的作品表現兩個以上的人物之意識活動，單一或多個中心事件；主人公之間或毫無交往，彼此只有間接的精神層面之接觸，或既有交往，又有精神上的聯系。因此這種結構模式一般呈交叉或網絡型態，前者如吳爾芙的《達洛威夫人》，後者則以其晚期作品《燈塔行》及《海浪》為代表。

牆上的污點 寫一名婦人因牆上的不知名物體所造成之污點勾勒起的一連串自由聯想，思緒飄忽自對生命的不確定觀點徘徊至莎士比亞，再回歸過去的經驗痕跡，最後重返那一污點，而驚然發覺那只是一隻緩緩爬行的蝸牛。小說女主人公意識的流動，是感覺與感情之間、外在世界與心理經驗間的關係。小說《達洛威夫人》圍繞女主人公克雷麗莎 達洛威（Clarissa Dalloway）準備晚宴和晚宴過程來展現人物的意識活動，呈交叉或網絡形態之結構模式。小說的全部事件壓縮在一天之內，記敘了國會議員理查德 達洛威（Richard Dalloway）的妻子從早上到次日凌晨的短暫時間內之心理活動，並通過回憶和現在的交錯穿插，概括了她一生的重要經歷。其雖僅僅描述了女主人翁及其周圍人物一天內的行動與心理，實際上包含了大半生的經歷、思想感情和人際關係，多層次地展示性格。全書以女主人翁為核心，晚宴為樞紐，並有意安排了另一條與此平行的線索，圍繞退伍士兵塞普帝模思 沃倫 史密斯展開，同時描繪上、中層階級形形色色的人物，做為襯托。史密斯的故事在整個作品中有一定的獨立性，他與達洛威夫人也從未相遇，但由於作者高超的技巧，兩條線索之間還是有著內在的聯繫。《燈塔行》三部曲第一部 窗（“The Window”）的故事發生在九月的一個黃昏至午夜，開始時拉姆齊夫人給小詹姆斯講故事，一直到她同丈夫一起閱讀至午夜就寢。歲月流逝（“Time Passes”）寫的是第一次世界大戰期間，拉姆齊一家的離散：安德魯（Andrew）死於戰場、普魯（Prue）難產而死，拉姆齊夫人亦逝世。燈塔（“The Lighthouse”）中，拉姆齊家族的倖存者與昔日友人再度聚首於蘇格蘭西部的海布里地斯群島（Hebrides）之夏季別墅，故事從莉麗自清晨醒轉至拉姆齊先生和孩子們於中午抵達燈塔止。在此外在的時間包圍下，既有單獨人物的內心獨白，更有作者創造一幅連結過往與現在的生活圖景。嚴格固定的時間和易變、心理的內在時間，皆成為敘述的技巧，深刻地呈現了社會和人的生動圖畫。《海浪》則探索吳爾芙與己同時代和階級人們的敏感（sensibilities），並描述經濟對他們個人的影響。長度各異的故事前言（插曲）由太陽、波浪和世界之意象代表大宇宙，它將全書分割成九個部份分別代表特殊人物的生活，即個人的小宇宙。此兩個世界並非以敘述的方式相聯系，而是經由相互交織諸意象的組合。插曲中，太陽自海邊的花園升起，在結尾時西下，既代表著一天的結束，更是一年的結束；因此故事情節不僅象徵性地依照一天的時間，也依照一年的季節分隔。小說由六個人物，即伯納德（Bernard）

尼維爾 (Neville)、路易斯 (Louis)、羅達 (Rhoda)、蘇珊 (Susan) 和珍妮 (Jenny)，分別擔負獨白重責。吳爾芙除了輕筆勾勒各人外貌外，對於他們的姓氏和職業等皆無交待，全文所著重的乃是人物之間的關係描述方式。

就意識流小說的表現技巧言，又可概分為自由聯想、內心獨白與蒙太奇 (montage)。吳爾芙自《牆上的污點》至《海浪》等多篇意識流小說即是運用心理自由聯想原理，從現時的感觉出發，借助想像，勾起對過往相似或相同感觉的回憶，浮想聯翩。缺乏啟承轉合的跳躍在是類小說中處處可見，雖然這不符合推理、判斷的邏輯，但小說卻遵循意識活動的邏輯坦然地跳躍著，構成綿延不絕之意識匯流。是故她的作品始終是從主觀的、內省的角度來表達的。吳爾芙通過人物的意識流動、自我感覺和沉思遐想，巧妙地表現人物的性格、展示人物的經歷、勾勒人物的面貌。她之對人物的觀察細緻入微，甚至能夠捕捉意識之流中一剎那間的情緒波動和思想轉折，把它如實地記錄下來，從而把每個人物錯綜複雜、變化萬端的心理狀態描摹的淋漓盡致。

意識流的內心獨白是人格中的本我(id)的獨白，是心理潛能的一種釋放或本我靈魂的告白，充滿慾望、怪誕、荒謬、思維倏忽多變。因此，內心獨白的敘述時態是採用現在進行式，無須作家現身引導或從旁評述。人物人心支離破碎及千頭萬緒歷程的實際情況，乃以不符合語法的句子表現，即無須被整理成邏輯的秩序，以符合潛意識中本我的原貌。¹³¹在實際運用中，吳爾芙之作品常縮合間接內心獨白與直接內心獨白，而非單一的使用某項技巧，既使讀者更易於瞭解人物意識的活動過程，更使敘述結構趨於統一。譬如《達洛威夫人》，作品中的對話有時不加引號，宛如人物無聲的思索。有時對話突然中斷，語氣突然改換，文字突然轉折，透露出人物的思維或情緒發生了波折或變化。凡此均見諸於上述小說中，筆者在此即不舉例贅述。

「蒙太奇」本是電影術語，用以表現電影中事物的多重性¹³²，它以快速剪接的影象轉換場景，通常用來暗示時間的流速及過去的事件，多用溶及多曝光¹³³來表現。蒙太奇手法的主要功能是表現運動和共存現象，意識流小說為了突破時空的限制，表現意識流動的多變性、複雜性，經常採用這類手法。運用時間蒙太奇的典型例子是《達洛威夫人》啟始十幾頁。吳爾芙於此採用了間接內心獨白手法向讀者引介女主人公克羅麗莎。其中除了數個短小段落之外，讀者始終處於女主人公克羅麗莎的意識之中。在克羅麗莎自其家中走向倫敦街頭時，空間始終如一，然

¹³¹ 林幸謙，《生命情結的反思》，台北：麥田出版社，1994年，頁88-89。

¹³² 袁可嘉，《歐美現代派文學概論》，上海：文藝出版社，1993年，頁274。

¹³³ 多曝光 (overexposure)，是太多光線進入攝影機鏡頭內，使影象白掉。通常用於幻想及夢魘的情境。

而時光的流逝則由（英國國會大廈塔上的）大本鐘（Big Ben）之洪亮鐘聲來標記，克雷麗莎的意識在其中持續不斷地竄流，時間向度橫跨三十幾年，並出現繁雜多樣的意象。同樣地，在《燈塔行》中，吳爾芙亦採用了意識流技巧來建構人物，然而卻以新穎的手法解決時間問題。《燈塔行》三部曲中 窗 與最後一部的 燈塔 兩個部份之間，時光荏苒，十年的歲月在數十頁中流逝，人事的更替，如結婚、生產、戰場上的毀滅及死亡等皆以括號中隱形敘述者的概略式描述輕筆帶過。其例如：

〔在一個陰暗的早晨，拉姆齊先生沿著走廊蹣跚而行，他向前伸出了胳膊，但拉姆齊夫人已於前晚突然逝世，他雖然伸出了雙臂，卻無人投入他的懷抱。〕（頁 403）

〔那年夏天，普魯 拉姆齊難產而死，這可真是個悲劇，人們說；一切，他們說，原來都充滿著美好的希望。〕（頁 408）

〔一顆炸彈爆炸了。二、三十個小伙子在法國戰場上被炸得血肉橫飛，安德魯拉姆齊也在其中，總算幸運，他立即死去，沒受更多的折磨。〕（頁 409）

吳爾芙的意識流小說，雖無對父權的直接控訴，然而她從瑣碎的日常生活及豐富的內心世界去探照體制的問題，刻劃壓迫和被壓迫的複雜關係，顯現的卻是一位意圖透過社會改革提升婦女地位的作家極其深沉撼人之視野。她在《達洛威夫人》中對英國資本主義社會的陰暗面與頑固勢力加以諷刺、暴露及批判；同時，對於被欺凌、被壓抑的「小人物」寄予深切的同情和憐憫。小說中，她精心塑造了兩個針鋒相對的典型：一個是代表上流社會與習慣勢力的「大醫師」威廉 布雷德肖爵士；另一個是平民出身的塞普帝模思 沃倫 史密斯，後者由於在歐戰中服役，深受刺激，加上憤世嫉俗而精神失常，終於自戕。作者以銳利的筆鋒強烈地譴責前者，而懷著由衷的同情描述後者的苦難。她把批判的鋒芒凝聚在那位名醫身上，指明他及其象徵的保守勢力，乃是室殺塞普帝模思這類犧牲者的個性，迫使他走上絕路的劊子手。再者，吳爾芙《燈塔行》中的莉麗 布里斯庫（Lily Briscoe）所試圖以拉姆齊夫人（Mrs Ramsay）和詹姆斯（James）為藍本繪製的母子圖，更是打破以男人／兒子為中心的思考。凡此種種，讀者不妨將

之視作吳爾芙對於男性／女性（強勢／弱勢）社會體制的暴露、批判與期待。縱觀以上所述，我們可以看到在吳爾芙作品中一再出現的反父權架構和反男性家長迷思的書寫，乃是女性作家意圖顛覆男性意識形態的文本建構或無意識行為。

此外，值得一提的是，吳爾芙小說的音樂性結構。瞿世鏡曾為文指出，倘說傳統小說的敘述方法近似於主調音樂，意識流小說的敘述方法就近似於複調音樂。在意識流小說中，對於音樂曲式結構的借鑒，實際上是在起一種凝聚、穩定和有序化作用。意識流小說中對於音樂對位法的借鑒方式之一乃如《達洛威夫人》般將柏格森的心理時空觀念引入小說，使數個主題或人物的意識流交錯切割、輪番疊現，而非絕對的同時並舉，展現時空的顛倒、跳躍、重疊，藉以改變小說傳統的單線敘事結構。然而，這僅是略同於音樂的對位法而非真的雷同。較常為意識流小說家所借鑒的乃奏鳴曲（Sonata）第一樂章的結構形式，即奏鳴曲式。奏鳴曲式可以簡單化約為 A B A'結構。呈示部 A 陳述主題素材；展開部 B 以新的、出乎意料的方式處理主題；再現部 A'以接近原來的方式再現主題。從整體上看，吳爾芙《燈塔行》的小說結構即很接近以此方式排列的音樂形式，總體意象的運用猶如樂曲中的主導旋律，使作品在變奏中保持著統一的力度和氣氛。第一部 窗 乃主題的呈示，並以拉姆齊夫人的慈愛柔順性格為第一主題。而，父子、子女、賓客之間的衝突紛爭，以及拉姆齊夫人以其個人力量消融眾人彼此間的矛盾、創造祥和氛圍則是第二主題。第二部 歲月流逝 為主題的展開。大戰期間，拉姆齊夫人及其兒女安德魯、普魯皆喪生，往昔的賓客則各散東西。此間寂靜和死亡暫時性獲得勝利，擊敗了愛情和和諧，與前者形成十分強烈的對比。第三部 燈塔 乃是主題的變奏和再現。拉姆齊夫人的精神光芒不滅，且常存眾人心間是第一主題的再現；拉姆齊先生與子女間的矛盾和此矛盾所帶予莉麗 布里斯庫的困惑則為第二主題的再現。最後，拉姆齊夫人的慈愛消融了一切的矛盾和困惑，使和諧顯見，讓讀者有愛戰勝死亡、和諧戰勝矛盾的結論。這樣的結構安排，有一種對比和勻稱的審美效果¹³⁴。

二、 多元敘述觀點

吳爾芙最初寫成的兩部作品《出航》與《夜與日》皆或多或少的依循傳統寫作模式而成。也就是說，在這兩本著作中，其故事由起始至結尾都按照時間順序展開，敘述者且也交代了人物的外在面貌與內心思想，一切都有脈絡可循。然而，當吳爾芙在《雅各的房間》長篇小說嘗

¹³⁴ 有關方面的詳盡論述請參閱瞿世鏡：《關於〈燈塔行〉》，收錄於維吉尼亞 吳爾芙著，瞿世鏡等譯，《達洛威夫人 燈塔行》，台北：桂冠圖書公司，1994年，頁253；瞿世鏡，《〈到燈塔行〉剖析》，收錄於黃梅主編：《現代主義浪潮下英國小說研究：1914-1945年》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁79-85。

試意識流之寫作方式後，其中、晚期的作品則堪稱為意識流的多重人稱敘事（a multiple person stream of consciousness narrative）。在吳爾芙多篇小說裡以女主角為主體，再佐以其他女性和男性的觀點之多元觀點（multiple perspectives）交錯，更是形成一種特異的對話網路。吳爾芙在《達洛威夫人》、《燈塔行》和《海浪》等小說中隨時調轉筆鋒，從一個人物的意識轉向另一個人物的意識，使不同人物的意識流互相交叉穿插。這些手法所產生的總體效果是：「在不明顯改變風格與技巧的情況下，使不同人物的意識之流自然流轉」，並直接反映為人物刻畫的細緻入微和行文的流暢優美。

《達洛威夫人》、《燈塔行》和《海浪》中的角色與角色，乃至角色與敘述者之間的相互詮釋，因各人視角的不同，從未達到確切一定的結論，顯示出單一而又多元的人生現實層面。例如，《達洛威夫人》中，吳爾芙在敘述視角方面除了設計一個全知、全能、權威的敘述者外，又設計了達洛威夫人、彼得·沃爾什（Peter Walsh）、塞普帝模思·沃倫·史密斯、雷西婭（Lucrezia Warren Smith）及基爾曼小姐（Miss Kilman）等多個角色，交錯陳述。所謂的敘述權威，不斷地在角色彼此閱讀他人的意識過程中消滅。在這些小說中，敘述者的意識，一再參與不同角色的意識，從眾聲喧嘩的語音裡，凸顯敘述故事的主音。

他為這友誼焦慮不安，也許是為了擺脫他自己心中那種憔悴不堪的感覺而焦慮不安。因為拉姆齊在一群活蹦亂跳的孩子中生活，而班克斯是沒兒沒女的鰥夫。他焦慮不安，但願莉麗·布里斯庫不要貶低拉姆齊（在他自己的領域中，他是個偉大的人物），而同時又能理解他們之間的關係。（頁 276）

莉麗剛才曾經幫助她照應塔斯萊先生，在拉姆齊夫人的印象中，她有點落落寡合，因此，她有意識地對她另眼相看；她說道：「無論如何，莉麗會同意我的意見的，」這樣，她就把莉麗也捲進了爭論，這使她有點兒不安，有點兒吃驚（因為她正在思考那個愛情的問題）。（頁 373）

綜合以上所論，可以發現引文內顯然介入了敘述者的評述。每一段引文中所顯見的至少有三個意識，即涉及言談的兩名當事者以及隱藏敘述者。

多重的意識，有時且使角色的觀點，與敘述者的語音相融。當莉麗·布里斯庫、查爾士

和威廉·班克斯先生（William Bankes）對拉姆齊先生作出一己評論時，隱藏的敘述者每每介入其中詮釋他們的評論，而使情景更行複雜：

是的，這太令人惋惜了，班克斯先生說，他目送拉姆齊先生離開。（莉麗曾經說過，拉姆齊先生使她吃驚——他喜怒無常，情緒的變化如此突然。）是的，班克斯先生說：拉姆齊的舉動異乎尋常，實在令人惋惜。（他喜歡莉麗·布里斯庫；他可以和她相當坦率地談論拉姆齊。）但她認為，拉姆齊先生以為他的小指頭有點疼痛，整個世界就會完蛋，這倒叫人更喜歡他。他的那種態度，她並不介意。他又騙得了誰呢？他相當露骨地要求你去捧他，崇拜他。他要（按：此應為「耍」字之筆誤）的那點小花樣兒，誰也騙不了。她所討厭的，是他的狹隘和盲目，她說話時目光追隨著他的身影。（頁 305-306）

讀者乍讀之下，可能會將班克斯先生之「喜歡莉麗·布里斯庫」以及莉麗之討厭拉姆齊先生的「狹隘和盲目」視作此二者的看法。無疑這是隱形敘述者利用他倆的話來表達觀點，但因為是間接敘述，他得以以其聲音凌駕班克斯先生和莉麗之上。在多重意識的貫穿中，小說所要揭顯的已非事件或某一現象的真假。敘述者或隱藏作者介入角色對他人意識的閱讀，旨在提醒讀者，他所見的是一個閱讀意識與詮釋意識的世界¹³⁵。

相對於前兩部小說，《海浪》更趨探索神秘內心，語言比前者更精簡、詩化。三男三女聲音輪替，由少至老，看似自述，但往往是內心介乎意識與無意識之間的活動：在他們生命中的每個連續的階段，書中人物輪流大聲地表達自己的想法；即使是在童年時期，他們也是口才便給、充滿自覺。透過自身的獨白和他人思緒的反映中，這些人物在成長的過程中漸見歧異性；隨著死亡和失落的陰影籠罩，他們感受到自己日益年老所帶來的失意悵然。

三、 細節描述

所謂細節描述在此是指那些感性的、繁瑣的、冗長的章節，它一向被視為女性文體的特徵，

¹³⁵ 詳參簡政珍：《閱讀空隙》，收錄於維吉尼亞·吳爾芙著，瞿世鏡等譯，《達洛衛夫人·燈塔行》，台北：桂冠圖書公司，1994年，頁xiii。

亦是女性文體被排斥於主流文學之外的原因。由於細節描述是與「整體」、「宏偉」、「國家」、「統一」等父系符號之見解互相牴觸的，因此，它可說是複數的、散發性的語言。細節描述跟女性特質之共同點，即是背離傳統的男性中心主義和目的性。而吳爾芙的細節描寫常被視為突顯另外的隱藏事物，亦即是相對於人生宏大面整體性脫落下來的人性碎片。

《達洛威夫人》故事一開始，克羅麗莎便為溫煦六月早晨清爽的天氣所感染，愉悅之餘神思飛揚，旋即聯想起少女時期，在故居布爾頓所度過的清新夏日晨景：

「那兒清晨的空氣多新鮮，多寧靜，當然比眼下的更為靜謐；宛如波浪拍擊，或如浪花輕拂；寒意襲人，而且（對她那樣年方十八的姑娘來說）又顯得氣氛肅穆；」（頁 25）

從而勾起對往日戀人彼得·沃爾什的思念，並將之與現任丈夫理查德·達洛威作一比較；爾後達洛威夫人的思緒轉念至在大戰中為國捐軀的青年士兵，從而觸發了她對生與死的沉思；接著，她又設想晚宴的情景面貌，思忖自己是否會比赴宴的貴婦淑女們遜色；進而聯想到她唯一的女兒伊麗莎白（Elizabeth）以及她所厭惡的基爾曼小姐等等。在步往倫敦大街採購晚宴用的鮮花之路上，達洛威夫人的內心漂浮著繁雜又變化無端，卻彼此相互關聯的印象和情思。

《燈塔行》三部曲的故事情節僅包括了拉姆齊夫婦與親友由某個下午至夜晚，以及十年後某個清晨迄中午的活動。小說第一部份「窗」一開始，拉姆齊夫婦便為翌日天氣好壞，以及能否遠航燈塔有所爭執，全文即夾雜著旁人的插話以及個人的意識活動展開冗長的敘述。及至第三部的「燈塔」則鋪敘莉麗·布里斯庫的回憶想像，從而揭示拉姆齊夫人雖死猶活，恆常為人們所緬懷、記誦。在此，吳爾芙不厭其煩的以文字鋪綴日常生活的瑣碎，使讀者對小說中人物的性格、心理以及情節的發展有深入的瞭解。

細節描述運用在對話處理上，常是以人際間的閒談構成故事的結構，對話的內容不外是小兒女之間的絮叨或爭辯、閒聊，人物的心理與故事主題乃隱藏在這些瑣言絮語之後。這裡試舉《達洛威夫人》中的一例加以說明。當彼得從印度歸來，跟克雷麗莎久別重逢，當兩人像昔日那樣會晤時，彼此故作鎮靜，克雷麗莎尤為矜持，手裡握著剪刀；彼得則按老習慣，不時掏出小折刀，心神不定地撥弄。這兩把小刀象徵了割裂與分離，暗示這對有情人終於不能成為眷屬。

「你好嗎？」彼得·沃爾甚確實顫抖著說；他握住她的雙手，吻她的雙手。他坐了下來，心中感到她比以前老了。我不會跟她直說的，他想，可她的確比以前老了。她在看我呢，他想，突然覺得窘迫，儘管他吻過她的手。他把手插進口袋，掏出一柄大折刀，刀口半開著。

她正在補裙子，和往常一樣補裙子，他思忖；我在印度的全部時光，她就這麼坐著，縫補裙子；四處遊蕩，參加宴會；或是匆匆忙忙趕到議會旁聽，又匆匆回家，等等；他想到如此種種，心情越來越煩躁，激動；他認為，對於某些女子來說，世上最糟糕的事莫過於結婚，參與政治，嫁給一個保守黨人，就像那位可敬的理查德。沒錯兒，正是這麼回事，他思量著，啪的一聲把折刀合攏。

她打開剪刀，一面告訴他，她家今晚有宴會。她這就把裙子補完，他介意嗎？

啊，克雷麗莎心想，當然，他令人神往！令人萬分神往！現在還記得，在那可厭的夏天，總是下不了決心拒絕嫁給他——可是，真奇怪，為什麼後來又打定主意不嫁給他呢？

「實在不可思議，今天早晨你竟然會來！」她大聲說，兩手交疊著，擱在裙子上。

「還記得吧，」她說，「在布爾頓的時候，窗簾總是不斷飄動？」

「是嘛，」他說，心中回憶起獨自與她的父親一起用早餐的窘態；她的父親已去世，他沒有給克雷麗莎寫信安慰；他和她的父親老帕里，那個滿腹牢騷、優柔寡斷的老頭賈斯廷·帕里，向來就合不攏。

「我常希望能與你父親相處得更融洽些，」他說。

「但是，他從未喜歡過任何一個想要——從未喜歡過我的朋友，」克雷麗莎說；她恨不得咬住舌頭，竟然這樣提醒彼得，讓他想起他曾想娶她呢。

我當然想娶你，彼得心想；那件事幾乎叫我心碎；他沉湎在悲哀的情思裡，那痛苦猶如從平台上望去的月亮冉冉上升，沐浴在暮色中，顯出一種蒼白的美。從

那以後，他想，我從未如此悲傷。他向克雷麗莎挨近一點，仿佛他真的坐在平臺上；他伸出手去，舉起來，又垂下。那一輪明月就懸掛在他們的上空。月光下，她仿佛與他並肩坐在平臺上。（頁 69-71）

這種多元的閒談式情感與流動書寫是吳爾芙作品中女性特殊情誼之表現。她以女性的纖細的、敏銳的、直覺觀感、不確定的「內心話語」更關心的是筆下人物的感情。

四、 走出舊式附庸地位的新女性

在她的小說處女作《出航》中，吳爾芙透過女主角瑞秋的遠揚，告誡婦女必須努力去爭取她們的權利，開拓視野，以提高一己社會地位。瑞秋雖然與立志成為小說家的泰倫斯·修特（Terence Hewet）相互吸引，卻因為她珍愛自己未受侵犯的存在、她的孤獨和她的音樂，因此強烈抗拒自己在情感上涉入過深。《夜與日》描繪了一位敏感、高傲而相當有才智的中產階級上層社會之年輕女郎凱瑟琳·希爾白瑞（Katharine Hilbery）如何斷然拒絕心靈不相契合的未婚夫威廉·羅德尼（William Rodney），轉而追求真愛雷夫·鄧漢（Ralph Denham）。作者在原慾世界裏，讓女主角們以主動者的姿態出現，並通過對女主人公在性別當中掌握主動權的描寫，透露出一股女性意識的覺醒，可以說有意識地提出了兩性關係中以女性為本位的觀念，明顯具有揚陰抑陽的意味。小說《達洛威夫人》中的達洛威夫人所一再追憶的摯友薩利·賽頓（Sally Seton），乃一爽朗而大膽、逾越禮法的姑娘。文本中所提及的薩莉，在傳統陽具思考的社會中乃離經叛道、不合規格的女性，然而卻深受達洛威夫人的喜愛。這些意象影射少女時期的純潔、熱情和青春的活力，顯現了吳爾芙本人對於女性本質之要求與觀感：

薩莉坐在地板上 那是她對薩莉的第一個印象 雙手抱膝，坐在地板上抽煙。（頁 60）

薩莉的力量令人驚嘆，她天賦高，有個性。 還有一次，她去洗澡，忘了拿海綿，就光著身子沿走廊跑去。那個陰鬱的老女僕埃倫·阿特金斯到處咕噥 「要是給哪位先生看見了可怎麼辦？」說真的，薩莉的確叫人震驚。父親則嫌她不注意修飾。（頁 61-62）

在那些日子裡，薩莉完全肆無忌憚，為了表現一番，她會幹出最荒謬的勾當來，譬如繞著平臺的欄杆騎自行車，抽雪茄煙。她確實荒唐 荒唐透頂！（頁 62）

猶有甚者，吳爾芙尚用她那生花的妙筆，用女性特有的經驗與目光，去書寫、凸顯女性受「主流世界」壓制的遭遇與心理狀態、行動，反省女性在現代社會的地位，揭示她們的生存狀態、人生遭際、心靈歷程、痛苦歡樂、理想追求、自強自信以及女性的自覺等等。就《達洛威夫人》與《燈塔行》兩部小說而言，故事的女主人公達洛威夫人及莉麗雖多少受到當時道德規範限制，卻始終能按照自己的方式生活，反觀小說中的男性角色卻往往無法如願的自主生活，成為社會體制下的犧牲者，如彼得 沃爾什、塞普帝模思 沃倫 史密斯、拉姆齊先生（Mr Ramsay）及查爾士 塔斯萊（Charles Tansley）等即如是。

在《燈塔行》中，拉姆齊夫人的女兒們則有意顛覆父權體制所強加諸女性身上的限制：「她們認為不必老是關心照料那些男人，因為，對於尊敬婦女和騎士風度，對於不列顛銀行和印度帝國，對於戴指環的手指和飾花邊的結婚禮服，她們在心中都默然提出疑問，雖然對她們來說，這一切包含著某種在本質上非常美麗的東西，它喚醒了埋藏在她們少女心中的男子氣概」（頁 259），個人心靈中阿妮姆斯的覺醒使她們並不甘於當一個對男人唯諾是從的「屋裡的安琪兒」。

在《夜與日》中，吳爾芙讓她的女主角公開向父系傳統的婚姻關係提出挑戰，針砭了女性智力不如男性的偏見。同樣地，《燈塔行》中的莉麗在婚姻一事中亦十分有個人的主見，她摒棄傳統男女共組家庭的束縛，堅持自己應排除在彼普遍的規律之外，並滿足於與拉姆齊夫人的女性情誼。雖然拉姆齊夫人極力遊說她接受婚姻，申言「一位不結婚的婦女錯過了人生最美好的部份」（頁 310），並有意拉攏她與班克斯先生共結連理，冷眼旁觀拉姆齊夫人如何在婚姻和家庭生活之中喪失自我，作出種種不成對比的貢獻，眼光獨到、精闢透徹的莉麗職是始終不為所動的甘心當一輩子的老處女，在男女情愛之外徜徉並力保個人的主體性，監持自己的本色。質疑究竟世間「有什麼方法，可以使一個人和他所心愛的對象，如同水傾入壺中一樣，不可分離地結成一體呢？軀體能達到這樣的結合嗎？精巧微妙地糾結在大腦的錯綜複雜的通道中的思想，能夠這樣結合一致嗎？或者，人的心靈能夠如此結合嗎？」莉麗 布里斯庫窮其一生所追求的當是心靈上的圓融完滿，一種「和諧一致；不是刻在石碑上的銘文，不是可以用男子所能理解的任何語言來書寫的東西，而是親密無間的感情本身」（頁 310-312）。

從傳統邁向現代，女孩子受教育的比率提高，教育水準上升，啟發了現代女性的思想和智慧。隨此，她們開始對舊有的社會價值判斷產生不滿與抗拒，傳統男性宰制女性，男尊女卑之種種現象，現代的女性已難有逆來順受的耐性。基於相似性，她應認同於女人，但基於對權利的敬仰、喜好，她不愿像一般的女人，所以產生了不同於傳統的認同¹³⁶。這些新知識女性試圖走出被壓迫、被玩弄的「弱者」的階段，她們不再如傳統女性般附庸於男性的度日，經濟上的獨立自主使她們得以依隨一己喜好的過日子，成為自己真正的主人，即使失敗受挫亦獨自的默默承擔。

越來越可以明顯看出，女性如果要改變她們的人生，必須對生而為人的意義提出新觀念。當她們認真反抗傳統的限制與期望時，必須找出生活的新理念。這些事實都顯示，女性所扮演的角色有必要做新的調整。她們不僅要有所付出，同樣地，她們也該讓自己有所獲得，不必掩飾。目前女性有大好良機，應重新整合付出與取得這兩種行為，使之以平等互惠的新面貌出現。

因此，透過上者的觀照以及省思，我們期許的是，女性能有所自覺，將精神心力及關注的中心回歸自己身上，並且正視自己內心的聲音與需求。職是，有能力自己走出固有社會與道德禁錮，建立自我獨立的人格，通過各種生活的變貌，在被扭曲、被壓縮、被桎梏的各種場景中，企圖破繭而出，尋求各自可以安身立命的位置，甚至積極投身社會以得到成功。

五、 姐妹情誼

從傳統到現代女性，女性在行動自主上固然能夠走出自己的路，尋求獨立的生活，但在感情上卻依舊跌跌撞撞，充滿了不完美的遺憾。因此，吳爾芙筆下的女性（其典型者如本文所分析之拉姆齊夫人）始終擺脫不了第二性或「他者」(The Other) / 「他性」(Otherness) 的悲情，體現了強烈悲苦命運感之無奈。姐妹關係源於美國的女權主義運動，其目的在於消除婦女間的仇恨和敵意。在吳爾芙筆下的世界，唯一情智相諧的乃來自一種同性之愛。早在其小說處女作《出航》中，吳爾芙即點出女主角瑞秋和孀母海倫 (Helen) 之間的情深意濃，這種女性同性之間相互吸引的現象一直延續出現在她往後的作品中，並且得到了擴展。《達洛威夫人》中達洛威夫人對閨中密友薩利 賽頓的傾慕、依戀，兩人雖非親生姐妹，彼此之間的用情至深，卻頗令人感動。

¹³⁶ 其實，若依人類成長的歷程觀察，傳統的壓抑，掙脫傳統，自我的覺醒，到探索新主體，再次肯定父權男性主導的傳統，其中脈絡的嬗遞變衍，足以證明「傳統」的意義迭經顛覆、崩解、斷裂，和重新建構的過程，早已變得錯綜複雜，混淆不清了。

關於愛情這一問題，同女人的相愛，又是怎麼回事呢？就說薩莉·賽頓吧，自己過去和薩莉·賽頓的關係，難道不是愛情嗎？（頁 60）

她與薩莉坐在頂樓上她的臥室內，連續幾個小時絮絮而談。她們討論生活，討論如何去改造世界。她們要建立一個廢除私有財產的社會，還確實為此寫過一封信呢，但並未寄出。誠然，那是薩莉的主意。不過，她很快就和薩莉同樣激動。早餐前坐在床上讀柏拉圖的哲學著作，也讀莫里斯的文章，還按鐘點，唸雪萊的詩哩。（頁 61）

回想起來，感到奇怪的是，她對薩莉的感情又純潔又忠誠，不同於對男子的感情。毫無私心，而且，還有一種只能存在於女人之間，尤其是剛成年的女子之間的特性。對於她來說，這種感情始終是保護性的，它的形成來自於一種合謀，一種預感，仿佛有什麼東西必然會把她倆拆散（她們談起婚姻，總把它說成災難），因而就產生了這種騎士精神，一種保護性的感情。（頁 62）

隨後，她倆走過一個種著花的石瓮，這時，她整個生命中最美妙的時刻來到了：薩莉止步，摘下一朵花，親吻了她的嘴唇。當時的情景可以說是天翻地覆！別人都消失了，只有她與薩莉。她覺得自己得到了一件包好的禮物，要她收藏，但不能窺視。然而，當她們（來來回回，來來回回）散步時，她偷偷瞄了一下，那是一顆鑽石，一件無價之寶，外面包上封皮，也許是寶石的光芒透射出來，那是神靈的啟示，宗教的感情！（頁 63-64）

同一書中的基爾曼小姐對達洛威夫人之女伊莉莎白亦存有同等強烈的感情，面對那「叫人從心窩裡愛她」的「漂亮姑娘」，基爾曼小姐甚至想：「只要我能抓住這姑娘，摟緊她，叫她完全屬於我，永遠屬於我，而後死去，那多妙呀！這便是自己的願望。」（頁 175）

在《燈塔行》中，堅持獨身以對抗父權婚姻宰制的莉麗「坐在地板上，她的胳膊緊緊地摟

著拉姆齊夫人的膝蓋，莉麗微笑著思忖，拉姆齊夫人永遠也不會理解她那種壓抑的原因究竟何在。人們所說的愛情，能把她和拉姆齊夫人結為一體嗎？她渴望的不是知識，而是和諧一致；不是刻在石碑上的銘文，不是可以用男子所能理解的任何語言來書寫的東西，而是親密無間的感情本身」（頁 311-312）。這種「女女相繫」的情慾流露顯示女性對於一個存在於女兒們心中的理想國，一個剔除了男人與對男人的慾望（性威脅與性焦慮）的女兒國，一個建立在烏有之上的姐妹之邦的熱切渴盼。

吳爾芙對女性之間友誼的描寫，多半都有些愛情成份。藉著喜好，小說中的兩個女人共度她們大部份的時光，並彼此分享她們生活的大部份面向，藉由同性深厚的友誼來化解心中的空虛，彼此相互扶持，這種女性間相互與共、親密的情感，有時反較異性之愛更彌足珍貴。在某種意義上，同性關係的描寫表現了女人視點所看到的男女兩性之間的隔閡，以及女性對男性的陌生感、異己感。

作品中所展現的第一人稱女性敘述視角，容易流露作家的自我觀或引起評論的諸多聯想或臆測。因此，某些評論家將吳爾芙文本中對女性之間親密關係的描繪與她現實生活中的感情際遇同等而論，認為她把屬於個人的身世遭際納入她所喜愛的女性形象的塑造中，藉以影射自己的不幸命運，真實地呈顯她的本我面目，進而將其作品視同作者自傳記。其中最明顯的例子即將《歐蘭朵》視為是吳爾芙寫給薇塔 薩克維爾 - 尼可森（Vita Sackville-West）的示愛情書，進而把吳爾芙歸類為女同性戀者¹³⁷；並且將她倆之間的曖昧關係與《達洛威夫人》中達洛威夫人對薩利 賽頓的情感相提並論。誠然地，我們的而且確可在吳爾芙的書信和日記中可以找到這方面的論述證據，但是，在「作家已死」（認為作家在完成作品後即脫離其與作品之間的關係）理念下，如此的斷言，則不免與自傳式批評相混淆，而落入牽強附會。其實，讀者理應將小說中的敘述者視為「隱含作者」（the implied author），亦即作家創作時所創造出來的「第二個自我」（the second self），而非直指作者本身。文學作品乃作者透過層層敘述行為所呈獻於讀者的敘述成果，不可隨意混同作者自傳讀之。

大體而言，吳爾芙欲透過小說中的主要女性人物表現出誠摯的女性關懷與成熟的女性觀點。她在寫作時有意識到自己是一個「女」作家，日常生活中所見、所聞、所感，使她對女性問題刻骨銘心。她覺得女人和女人之間，應該同舟共濟而不是共「擠」，其對女性的關懷來自於別的女性。因為，唯有女人才瞭解自己的痛苦，才知道問題的癥結。

¹³⁷ 之所以會有這樣的說法，主要因為吳爾芙以薇塔為小說人物歐蘭朵的塑造基型，不但在該書中收入薇塔的照片，更直言不諱地在書的首頁表明要將該書送贈薇塔的意願。

作為女人，女作家當然要寫女人和女人之間的關係。在英美，女性文學的一個重要主題便是女人之間「血濃於水」的姐妹情誼，作為爭取自由、解放、平等的力量源泉的女人之間的團結互助。但是，當今世界上並沒有一個共通的女性經驗可以跨越種族、民族、文化和階級之藩籬而為所有的女性所接受與認同。不僅是西方發達國家之婦女與第三世界或殖民地國家女性之間存在著各自經歷、文化背景等巨大差距，即使是同一國度但不同階層的婦女之間也存在著對所關心的現實問題之差異性。這種差距往往超過由不同性別而產生的男女之間的差距。因此，我們不難發現，東方國家，如中國大陸和臺灣，女作家寫得更多的往往是女人的互相排斥而不是彼此幫助。由於孤獨、為男人而競爭或相信女性的卑微，許多婦女對自己的同性皆存有敵意。例如，在張愛玲的筆下，「女女相鬥」甚或女性間的「同行相嫉」¹³⁸，乃成為一種常態表現。據林幸謙分析，在中國特有的「宗法父權」體制背景下¹³⁹，深受父系意識形態所貶壓的女性，恆是男性中心社會的「他者」(the other)。準此，處於內圍(immanence)¹⁴⁰的女性鑒於對男性主體的認同，彼此之間遂發展出一種相互排擠的緊張關係，並且特別表現在婆媳、妯娌、妻妾等關係上。這種關係的不和諧、緊張、磨擦、牽扯、鬥爭、仇視、猜忌等現象，在在顯示出她們是如何掙扎求存於次文化(subculture)的從屬位置中¹⁴¹。

¹³⁸ 在張愛玲的《餘韻》中她寫道：「同行相嫉，似乎是不可避免的，何況都是女人——所有的女人都是同行。」見於張愛玲，《餘韻》，香港：皇冠出版社，1993年，頁77。

¹³⁹ 此「宗法父權」一詞乃林幸謙個人所杜撰，意指結合中國宗法禮教與西方父權體制的雙重概念。

¹⁴⁰ 所謂「內圍」(immanence)概念，乃西蒙·波娃《第二性》中所言，女性被困於內圍之中，而男性在父權體制中則享有「超越」(transcendence)的地位。詳文參閱：波娃，《第二性》，頁552。而，相對於男性超越地位與身份，女性在家庭中的內圍主題顯得更為尖銳，涵蓋了壓抑與從屬的各種層面。

¹⁴¹ 詳參林幸謙：張愛玲的「閨閣政治論述」：女性身體、慾望與權力的文本，〈《文史哲學報》第四十七期，1986年12月，頁4。

【表格一】 維吉尼亞 吳爾芙小說紀要

書名	出版年月
《出航》(原名《梅林布羅夏》 <u>Melymbrosia</u>)	1915年3月
《夜與日》	1919年10月
《星期一或星期二》	1921年3月
《雅各的房間》	1922年10月
《達洛威夫人》(原擬名《時間》 <u>The Hours</u>)	1925年5月
《燈塔行》	1927年5月
《歐蘭朵》	1928年10月
《自己的房間》(此由兩篇題為 女性與小說 “Women and Fiction”的演講稿合併而成)	1929年10月
《海浪》(原擬名《蛾》 <u>The Moths</u>)	1931年10月
《福樂許》	1933年10月
《歲月》	1937年3月
《三塊金幣》	1938年6月
《幕與幕間》(原擬名《波因切特宅邸》 <u>Poyntzet Hall</u> , 後改為《波因茲宅邸》 <u>Poyntz Hall</u> , 直至最後一刻才更名為《幕與幕間》)	1941年完成

第五章 吳爾芙《燈塔行》文本論析

第一節 前言

對於依利格瑞和西蘇而言，女性文本足以用來例證女性身體衝動和心理病徵（psychosomatic）的特殊性，亦可以用來破壞與改變父系語言或文本的壓制。女性的創作活動，本身因而被視為是一種反菲勒斯中心的示威。這表示說，重讀吳爾芙，特別是從女性主義批評視角，我們不應站在外部看待女性作家和其作品，而是深入其文本之中加以探析。此舉將促使我們自己變成我們正在閱讀的（女）主人，並和其建立更直接密切的聯繫。在這一點上，肖瓦爾特等英美女性主義學家，認為女性作家和其文本，以及她們的寫作和其性別之間有著特殊的聯繫。更深一層說，女性作家經常利用自身的文本，尤其是那些描寫女性主角的文本，作為自我界定的一種過程。在此內、外在相融合的基礎上，女性的心理因而決定了女性的書寫與其文本的關係，進而也決定了女性作家和其人物的關係。這現象在吳爾芙小說中可說得到十分充分的印證。鑒於對女性的偏愛，吳爾芙筆下的形象從來以女性為勝，她的創作視角來自女性，浸滲於作品中的是女性自我醒覺意識；並以女性的感覺方式、鏗入角度、敘述口吻，表現了惟女作家獨有的理解與體悟。在吳爾芙的小說中有不少男女兩性主客秩序倒錯的文本模式，作為一位女作家，女人的天性在她的作品中得到充分表現。無可否認的，她筆下的女性形象溶含著她對其命運的特殊關注和思考，顯現其女性主體意識和對婦女解放的獨立思考，致力於達到「女性認同」的成效。此迥異的書寫策略即形成其小說的重要藝術特色。

從另一視角來說，吉爾伯特和格巴亦曾提出同樣的觀點，把女性作家的書寫視為女性自我定義的獲得。更重要的，吳爾芙是一個十分注重女性經驗和女性問題的作家。在吳爾芙的小說中有不少男女兩性主客秩序倒錯的文本模式，那些被她寫入文本的男性家長或男性人物皆被敘述為「去勢者」的角色，不但扮演著無能、窩囊、懦弱的角色，而且在實質意義上更喪失了傳統男性家長的權威人格、陽剛特質或英雄氣概等父權特徵。在《燈塔行》中最典型的例子莫如奧古斯都 卡邁克爾先生面對強勢的妻子之斥喝時所表現出來的委屈求全，一再地啞忍、緘默、和退讓：

她（按：拉姆齊夫人）覺得那可憐的人很不幸，他（按：奧古斯都 卡邁克爾先生）每年要到他們這裡來，作為對現實的一種逃避；然而，他每年都有同樣的感

覺：他不信任她。她說，「我要進城去。要我給您帶點郵票、紙張或煙草嗎？」而她覺得，他總是畏縮地拒絕。他不信任她。這是他妻子幹的好事。她想起了他妻子對他的惡劣態度。在聖約翰胡同那個可怕的小房間裡，當她親眼看見那可惡的婆娘把他從屋子裡趕出去時，她簡直嚇得目瞪口呆。他蓬首垢面；他的外衣染上了污跡；他像一個無所事事的老年人那樣疲憊厭倦；而她居然會把他趕出房間去。她用令人討厭的腔調說道，「現在我要和拉姆齊夫人談一會兒，」於是，拉姆齊夫人看到他一生中數不盡的苦難似乎都浮現在眼前了。他連買煙草的錢也沒有嗎？他不得不伸手向她要錢嗎？要兩個半先令？要十八個便士？啊，想起那個女人使他遭受的種種屈辱，她簡直難以忍受。（頁 299-300）

男女兩性之間強弱懸殊的對比，在此透過女性的飛揚跋扈，以及男性的低姿態表現出來。顯然地，此種女性主體置換男性主體的寫法，對女性文本而言實含有其特定的政治意涵。而，吳爾芙則借助這種女性家長的確立，表明作家拒絕將女性角色定位於單一且片面性的從屬位置上。

整體而言，吳爾芙的書寫富於經驗的隱喻力量，懂得運用雙重視角，敘事風格極富抵抗異質的語言，常以女性體驗重新界定自我，或以女性的歷史思維重新閱讀、破除、斷裂維多利亞時期的父系文化。

本章將探討吳爾芙在其小說中，如何打破兩性的一貫沉默，一步步揭開男女兩性鮮為人知的內心世界，並檢視傳統性別角色的認同，對男性和女性的自我所產生的影響。

第二節 受制於阿尼瑪的男性 拉姆齊先生

「競爭」、「支配」、「成功」、「睿智」、「堅定」、「獨立」、「勇猛」、「深藏不露」、「嚴肅」、「穩重」、「有擔待」等等特點乃是一般人對傳統男性形象的要求。男性本身，為了達到這些要求，往往不惜扭曲自己的性情，最後更要承受無比的壓力。傳統社會鼓勵男性擁護既定的價值觀，所以他們比女性內化的更為徹底，也更不願改變現狀。小說中的拉姆齊先生整個人沉浸在智識的世界，完全認同於自己的人格面具，亦即將自己等同於他的社會地位和事業成就。如前文所述，人格面具是自我在面對世界時所採取的習慣性態度。它是一種公眾人格，可增進個人對物

理與（主要是）社會實在（reality）要求的適應。其乃一「呈現的人」而非「真正的人」¹⁴²。

對於榮格來說，自我是一種情結。此心靈中諸多情結之一的自我，乃是個人對自己的看法，以及隨之而來的有意識和無意識感情。倘自我與本我緊密聯系，將使個人產生自我膨脹的情緒，誤以為自己全知、全能，乃至於完美無暇。就拉姆齊先生而言，他十分堅信正是自己那種「不放縱幻想和不沉溺於幻景的警惕性」、一種「求實的姿態，使他在威廉·班克斯身上（間歇地）、在查爾士·塔斯萊身上（奉承地）現在又在他的妻子心裡（她抬起頭來望見他站在草坪的邊緣）深深地激起仰慕、同情和感激之情」（頁 303-304）。

在《燈塔行》這篇小說中，吳爾芙屢屢強調的是感性和理性思維方式的不同，而產生的對抗及矛盾。拉姆齊先生的男性權威，樹立在他以道統自居的心態上。相對於他那「正統」哲學領域的枯燥乏味，是拉姆齊夫人和莉麗文學藝術式意象繁雜的馳騁想像。小說中的拉姆齊先生只相信「真理」，極度貶抑文學的他認為「各種藝術僅僅是強加在人類生活之上的裝飾品而已；它們並沒有表現出人生的真諦」（頁 302），因此總是處心積慮地「要想個辦法來削弱藝術的支配地位」（頁 302）。這樣的他當然無法與擁有豐富活潑的想像力和創造力之妻子，尤其是寄情繪畫的莉麗認同。然而，小說正文所顯示之堅信理性的拉姆齊先生卻非一整全的自我，相反地，隱藏敘述者和拉姆齊先生本身的聲音不斷地揭露他對理性、社會論述、哲學思想，不能盡信又無從掌握的焦慮。在「窗」中，吳爾芙大費筆墨地描繪拉姆齊先生對文明進化及人類歷史目的等偉大題材的沉思過程。隨著敘述聲音的起落，拉姆齊先生逐漸意識到其學術生涯，至多只能提供他以一個偽裝，讓他扮演好丈夫、父親、朋友及老師等社會角色，從壞的一面來看，則使他的自我空無。

確實如此，他大體上是幸福的：他有他的妻子；他有他的兒女；他已應邀於六個星期之後去對卡迪夫學院的青年學子講幾句關於洛克、休謨、柏克萊以及法國大革命之原因的「廢話」。但是，這件事以及他從其中獲得的興趣，他從他的講演，從青年人的熱情，從他妻子的美麗，從斯旺齊學院、卡迪夫學院、愛克斯特學院、南安普敦大學、凱特密內斯特大學、牛津大學、劍橋大學對他的讚揚中所獲得的榮譽和滿足——這一切都必須用「講幾句廢話」這幾個謙遜的字眼來加以貶低和掩飾，因為，實際上他並未完成他原來應該完成的事業。這是一種掩飾；這是一

¹⁴² 轉引自史坦，《榮格心靈地圖》，頁 167。

個不敢公開承認他自己感覺的人所用的遁詞。他不能說：這是我所喜歡的 這
就是我的本色； （頁 304-305）

在這裡，顯然可見拉姆齊先生以理性、社會律則作為其主體構成要素最終卻褫奪了他(主體)與外在世界生動自如的互動，並癱瘓了他原始的情感慾望。

緊接著，吳爾芙以字母的意象來呈現拉姆齊先生的心智活動，指涉純粹處在線性時間來生活、思考之不足：

那是一個卓越的腦袋。如果思想就像鋼琴的鍵盤，可以分為若干個音鍵，或者像二十六個按次序排列的英文字母，那麼他卓越的腦袋可以穩定而精確地把這些字母飛快地一個一個辨認出來而不費吹灰之力，一直到，譬如說，字母 Q。他已經達到了 Q。在整個英國，幾乎沒有人曾經達到過 Q。他在插著天竺葵的石甕面前停留了片刻。他看到他的妻兒一起坐在窗內，但現在看來非常遙遠，就像正在拾貝殼的孩子們，他們天真無邪地集中注意力於腳邊微不足道的東西，而對於他所看到的厄運，他們卻毫無戒備。他們需要他的保護，他就來保護他們。但是，Q 以後又如何？接下去是什麼？在 Q 以後有一連串字母，最後一個字母，凡胎肉眼是幾乎看不見的，但它在遠處閃爍著紅光。在整整一代人中，只有一個人能夠一度到達 Z。儘管如此，要是他自己能夠達到 R，就很不錯了。這兒至少是 Q。他的腳跟牢牢地立在 Q 上。對於 Q，他是有把握的。Q，是他所能闡明的。假如 Q 就是 Q 後面是 R 「接著就是 R 」他打起精神。他堅持不懈。（頁 291）

拉姆齊先生的內心聲音所引導的隱喻和敘述聲音所觀察到的外在景像並置，隱指在拉姆齊先生的無意識運作中，單純的保護妻兒，實現社會論述所賦予的角色，與一味的追尋他的哲學事業具有某種相似性，兩者皆將使個人的整體發展限於困境。

男人以社會、國家的成就為重，家庭僅成為他們安身立命的另一個立足點，其設計雖以男性家長利益為中心，但卻成為男性逃避現實世界和社會的最佳庇蔭處，而非施展才能的場所。相反地，卻往往成為女人養兒育女、相夫教子之處，即非庇蔭處，更不是完成人生使命的地方。榮格曾在婚姻關係中引入了包容者（the container）和被包容者（the contained）的概念，以描述

這一心理機制 一方的強勢容忍了另一方的弱勢，一方是強大的包容者而另一方則是依賴於對方的被包容者 而其結果當然是兒童期父母與孩子關係的再現，並且雙方心理上的不成熟都在這一婚姻關係之中難以得到糾正。對於被包容者而言，他的生活重心全然在婚姻關係之中，對婚姻之外的事情既提不起興趣，也覺無承擔職責的必要。在另一方面，婚姻關係的包容者則強烈渴求在與伴侶的親密愛情中統合他自己。是故，榮格聲稱，鑒於性格較複雜者多期望成為被包容者，因此他感覺自己乃置身於婚姻關係外（對於平凡的瑣事，他生來就視而不見、聽而不聞、不置一詞；（頁 334)), 因而扮演著「有問題」的角色。

The one who is contained feels himself to be living entirely within the confines of his marriage; his attitude to the marriage partner is undivided; outside the marriage there exist no essential obligations and no binding interest.The container, on the other hand, who in accordance with his tendency to dissociation has an especial need to unify himself in undivided love for another, will be left far behind in this effort, which is naturally very difficult for him, by the simpler personality.

「...」

Yet, since the more complicated has perhaps a greater need of being contained than the other, he feels himself outside the marriage and accordingly always plays the problematical role. (Jung , cw17 : 170-171)

榮格的此番論述正貼切地闡釋了拉姆齊先生之婚姻角色 既時刻要求妻子對他付出同情，亦從未真正投入相濡以沫的夫妻、父子／女關係中。對子女而言，拉姆齊先生是個徹頭徹尾的壞父親，他的存在僅為著剝削眾人，限他們於水深火熱的生活之中。急躁易怒、蠻不講理、任性自負且「心眼兒小，自私，虛榮，個人主義」(頁 280) 的他常常「迫使別人去幹他們所不想幹的事，並且剝奪他們申辯的權利」(頁 467)，使「他們活潑的精神被抑制了」(頁 426)。陰鬱而易怒的他「一心一意只考慮自己的事情」(頁 307)，凡事以自我為出發點而不設想他人，「從來不會把一句刺耳的話說得婉轉一點，去敷衍討好任何人，更不用說他的孩子們，他們是他的親骨肉，必須從小就認識到人生是艱辛的，事實是不會讓步的。」(頁 256)，在在的是「一頭喜歡諷刺挖苦別人的畜生」(頁 474)。他是孩子們成長過程中揮抹不去的陰霾，在他們美好的童

年生活，「掀起了痛苦的風暴」，使他們在「半夜驚醒」時「氣得直哆嗦」（頁 450）。這樣一個不明事理，且不關心自己子女的父親，實不配當一個一家之主。

榮格指稱，個體化的實際過程，即意識與個人內在本我達成協調，通常以人格受損，以及伴隨而來的痛苦作為開端。此種啟蒙的衝擊相當於一種「召喚」(call)，然而個人的自我甚少將它視為「召喚」，反之則會感到其意願或慾望受到阻礙，而將此種阻礙投射到一些外在事物上¹⁴³。據此，文本中的拉姆齊先生即將自己無能完成其「經國霸業」(達到 Z 的境界，或至少也要在有生之年超越 Q 而達致 R) 之過失歸咎於婚姻和家庭，認為是彼等牢籠囚困窒礙了他的發展：

但是八個小孩的父親可沒有選擇的餘地， (頁 304)。

要是他沒結婚，他會寫出更好的著作。(頁 334)

由此可見，拉姆齊先生所代表的「權威」、「宰制」並無實質折服他人的力量，反之，他的統御卻常因主體的脆弱而逆轉成乞求同情的掩飾，俾便以他人（主要是女性）活潑生動的內在力量來填滿自身之虛無、僵化。

由於男性在社會上的中央位置，是他們在面對父權制度時，幾乎毫無例外地被異化而成父權制度所背書的男性，也由於他們宰制位置，使男性較不可能去超越或逆反此一父權意識形態。以拉姆齊先生的例子看來，其自我所選擇認同的人格面具，乃基於社會規範對男性的承擔要求。拉姆齊先生如斯的人格面具發展存在著兩項潛在陷阱，其中一項是對人格面具的過度認同。個人對取悅與適應社會變得過度關切，相信這個經由社會建構的形象就是人格的全部。另者則是不能對外在的客觀社會世界付出足夠的關懷，而太過沉浸在個人阿尼瑪之內在的世界中。榮格更宣稱，這樣的人關注的是衝動、願望、慾望和幻想，被那個世界掌握得太過徹底；因為太過認同它，以致對他人的注意力付出不夠。結果這類人便有不體貼、盲目、不與他人接觸等傾向¹⁴⁴。吳爾芙在此所刻意鋪陳的是男性於自審過程中所顯露的懷疑與思索。男性一貫充滿自信的陽剛形象由此受到挑戰、顛覆。男性顯然也有缺乏自信、或對自我否定的性格弱點。

在這篇小說中，男性的挫敗與困惑，是分別由女性以旁觀者的身份剖析及男性本身的自剖

¹⁴³ 轉引自榮格，《人及其象徵》，頁 197。

¹⁴⁴ 轉引自史坦，《榮格心靈地圖》，頁 152。

相互交織表達而成。小說中的拉姆齊先生終其一生「貪婪而激動地」「只想攫取別人對他的同情」（頁 426），以增強自我的信心。這個「處於如此低下的精神境界」（頁 278）而過度「依賴於人們的讚揚」（頁 278）「缺乏生命力的不幸的男性」（頁 295），「他需要同情，他是個失敗者，他說。」（頁 295）無法獨立面對人生的他期望進入妻小和諧圓滿的生活圈子，讓他們給他以溫暖和安慰，以使他恢復應有的理智，並把他心靈上的空虛貧乏化為充實富饒。唯其如此，方能「使他的思想集中到他卓越的腦袋正在思考的問題上去，獲得一種完全清晰透關的理解」（頁 291）。在此，吳爾芙採用了男性作家少用的內聚焦視角來敘述，展現男性極其軟弱、無助的內心世界，表現男性並不「英雄」或懦弱卑怯的一面，無疑打破了男性冷靜理智，克制感情的傳統刻板形象。簡單地說，社會顯示是男性連番受到挫折而覺得脆弱不堪。文本中的拉姆齊先生由於無法正視個人的弱點，因此難以掙離其挾制，更甯論發展出新的體認，以謀適當的解決之道了。

而拉姆齊先生在事業上的挫敗，則在其妻以旁觀者身份剖析下更清楚地表達出來：

他需要同情。他要得到保證，確信他處於生活的中心；確信他是人們所需要的人物；不僅僅在這兒是如此，而且在全世界都是如此。（頁 296）

他總是對自己的成就惴惴不安。這使她十分煩惱。他總是為自己的著作憂慮它們會有讀者嗎？它們是優秀的作品嗎？為什麼不能把它們寫得更好些？人們對我的評價又如何？她可不喜歡想到他如此憂心忡忡；她不知大家是否猜到，在吃晚飯時，他們談到作家的名聲和作品的不朽，為什麼他突然變得如此激動不安；她可拿不準，孩子們是否都在嘲笑他的那種態度。（頁 391）

小說中，吳爾芙透過拉姆齊夫人因丈夫在眾目睽睽之下向她求助之事實察見自己之理性和智慧超越優勢，有意讓男性從自己的伴侶去意識他之在妻子面前的卑下地位，從而證實自身的軟弱。晚餐桌上，拉姆齊先生這個原本應該看上去氣宇軒昂的男主人卻悶不吭聲，喜怒無常，情緒變化無端的他此刻正撇著嘴巴、蹙額皺眉、脹紅著臉兒發脾氣，絲毫顧不得禮儀款待賓客，而只能任由他們互相淡漠的坐著冷板凳。在此，拉姆齊先生的阿尼瑪非但沒能幫助他克制自己的情緒，反倒使之像瓦斯洩漏般的釋放一種心情進入自我意識，並夾帶著許多原始而未分化的感情（也就是說處於懸浮狀態）。他之對小小的不悅和傷害所產生之不正常情緒和過度反應，顯然是

一種心理功能的失調。反之，妻子則取代了他的不足，代替他完成無法勝任的事情，使晚宴在賓客俱歡的情況下結束。拉姆齊先生一方面希望維持全能的形象，另一方面卻又不無矛盾地希望妻子能不露痕跡地替他解決困難，好讓他永遠不要知道自己的弱點。在其心中堅持，妻子應該自動自發地滿足他之此項需求，而他則高枕無憂地對個人弱點視而不見、聽而不聞。在拉姆齊夫人過世後，再度重逢拉姆齊家的莉麗卻無奈地成為拉姆齊先生求取同情的對象。相對於妻子的自信、果斷、有擔當，以及處事冷靜、有辦法，男主角性格的偏拗自我和消極自封，遠遠望塵莫及。如拉姆齊先生這種主動放棄父權制之發言權的男性，表現了被閹割去勢的特色，因而只能在兩性關係中屈居劣勢。要言之，拉姆齊先生所配戴的社會面罩，雖成熟但卻與社會規範背道而馳。是故，與其說拉姆齊先生是父權制意識形態的代表，還不如說他是父權制意識形態的犧牲者來得確切。

綜合以上的考證，可見拉姆齊先生因為無力面對現實環境，所以躲進自己的世界裡，馳騁想像。他怡然自得於自己那獨處而不受干擾的虛無空間，感覺十分的安全。這種自我的小小世界，成為逃避家庭責任、煩惱的保護所。在此，顯然地，自我在它的陰影中具有極端自私、任性、無情與掌控的能力。此時個人純粹是自我中心的，不惜任何代價要完成權力與享樂的私慾。以自我為中心，一味憐惜自己的拉姆齊先生不但沒有反省自己這種自私行為，反而一直要求別人包容、妥協。

榮格論證中阿尼瑪和阿妮姆斯的互補特質同時也影響到性別角色 非常陰柔的女人擁有一個陽剛的靈魂，而非常陽剛的男人則擁有一個陰柔的靈魂（A very feminine woman has a masculine soul, and a very masculine man has a feminine soul. (Jung, *cw* 6 : 468 - 469)）。根據榮格的說法，男女的內在世界 他們的隱藏人格和無意識的其他自我 和所表現出來的性格正好相反。換言之，人類要比他的公共形象所呈現出來的部分複雜得多。按此，男性是外陽（剛）內陰（柔），而女性卻恰好成正比。職此之故，男性在外表上看似強悍而富侵略性，實質上其內在卻顯現溫柔和關聯性的特質，展露出慈悲、情感，以及想要尋求統合與寬容的慾望¹⁴⁵。整體而言，拉姆齊先生在文中所表現出來的多愁善感、喜怒無常等行為舉止宛然便是人們心目中的傳統女性形象，並藉由此而認同其阿尼瑪原型。人格中阿尼瑪部分因極度壓抑而無法得到普遍應有發展的拉姆齊先生，致使他在面對女性時處於未分化的低劣狀態。無法在本身反射結構外思考的此二者唯有借助男性陽性化 / 矮化女性的過程中，相信自身的優勢、強化男性特質，從而確認父權意識形態。

¹⁴⁵ 同上引書，頁 166-193。

自負且自大的拉姆齊先生在文本中被賦予易怒、忙亂、動輒不滿和吹毛求疵的性格。他給所有的人，尤其是女性，以貶低的評價：

她（按：此指拉姆齊夫人）說的話極端沒道理，那種愚蠢的婦人之見使他勃然大怒。（頁 289）

女人總是那個樣子；她們的頭腦糊塗是無藥可救的；那是一樁他永遠也沒法瞭解的事情；但情況就是如此。他的夫人 她一向就是如此。她們沒法讓任何概念清晰地印在她們的頭腦裡。（頁 447）

小說中外顯態度男性化的拉姆齊先生，其內在的女性化特質經被抹去，他的阿尼瑪非但沒能幫之控制情緒，反而使他更深陷其中，這是一種心理功能的失調。由於自我的正直感遭到否定，看待人事的眼光受到扭曲，準此，拉姆齊先生的人際關係是充滿衝突，因為他的情緒反應總太過強烈，以致使他無法處理，而最後慘遭阿尼瑪所掩沒。

人類社會唯有互相關心、互相扶持，才有可能使每一成員的自我發展愈來愈臻致理想。拉姆齊先生之害怕又討厭自己軟弱，最終只好一味逃避，卻反倒只會讓人類經驗愈形扭曲。人們應當從感情的層面去瞭解，軟弱、無助之感並不可恥，也不可怕；相反地，如果我們不去歪曲它，而能坦然面對它的話，它反而可以激發個人成長，充分發揮潛能以達自我改進。惟有接納此一陰暗而邪惡的部份，人才有可能在受斷傷的痛苦中反敗為勝，真正成為一個完整的人。準此，小說文本中拉姆齊先生之無緣一面發展自我，一面體會與回應別人的需要，可視為其心智成長和整體社會建構的莫大損失。

第三節 被阿妮姆斯擄獲的女人 拉姆齊夫人

本來，「男」、「女」乃是生理、自然上的兩性指稱，「夫」、「婦」卻成為父權社會中被規定的「性別角色」。所謂「男帥女，女從男，夫婦之義由此始也」，這意味著從女子出嫁的一刻開始，便註定了「以夫為天」的附屬地位，絕無二適之理。從各民族的創造神話觀之，大多反映此一共同信念：女人的他者角色是自然、永恆的，不像奴隸般尚有翻身、反客為主的機會。職

是，歷來女人之為男人的他者，乃絕對性而非相對性的。女人被封閉於她的肉體和她的家庭，無可置疑地接受其他男人為她們制定的真理和法律，且只能在男性給予她們的庇蔭之下尋求安身之所。

西蒙 波娃認為直到二十世紀中葉，女人仍然處於「他者」這個基本角色。主導社會的意識形態將女人的未來千篇一律地指向做妻子與做母親。就波娃而言，家庭主婦乃是被拋擲到呆板重覆的生活中，因而無以投身於創造性、超越性的計劃。她們只能認同丈夫的行動，並假想那也是她們的成就。歷來女人的命運是服從與尊重。由於女性一直被教導要接受男性的權威，於是，她往往放棄了獨立的批評、調查和判斷，把一切留給了那個優越的等級。她因而覺得男性世界仿佛是一種超越的現實，一種絕對¹⁴⁶。

卡洛 吉莉岡在其《異音》(*In a Different Voice*) 一書中針對佛洛伊德堅持男性因充分內化父親的價值，因此其道德意識遠較女性發展良好之說，而指出男女在道德發展和道德判斷上存有著根本的差異，雖意識不同，但兩者同樣發展周密、圓融，且就有效性、正當性而言，更是兩相一致、不分軒輊。不同於男性道德人格由最初的賞善罰惡階段，通過順應傳統道德觀而臻至以普遍道德原則為取向的「公正倫理學」(*ethics of justice*)¹⁴⁷，吉莉岡認為女性之「關愛倫理學」乃從一自我中心 (*self-centeredness*) 或自私自利 (*egoism*) 的立場出發，中間轉向他人導向 (*other-directedness*)，完全以利他為考量 (*altruism*)，以犧牲、奉獻和無我來界定自我，最後則達到一「人我交融」(*self-with-others*) 的境界¹⁴⁸。小說中的拉姆齊夫人完全認同於家中天使的角色，全心地崇拜並侍奉丈夫，不斷地承認自己的無知和不擅言詞，以突顯丈夫心智的偉大。在此一女性道德人格發展的第二階段，拉姆齊夫人變成一位符合父系體制道德標準的女性，處處壓抑自身的慾望與需求以遷就、迎合他人的喜好。單調乏味的家務和母親承擔，迫使拉姆齊夫人不得不割捨、犧牲自己的興趣與志向，將原本欲真正付諸行動為社會大眾謀公利的心擱下：

¹⁴⁶ 西蒙 波娃著，陶鐵柱譯，《第二性》，台北：貓頭鷹出版社有限公司，1999年，頁554。

¹⁴⁷ 勞倫斯 柯爾伯特 (*Lawrence Kohlberg*) 認為人必須要通過六個階段以成為一功能完足的道德行為主體。此六個階段即一、以趨賞避罰為取向 (*the punishment and obedience orientation*); 二、以相互幫忙為取向 (*the instrumental relativist orientation*); 三、以人際調和或「做個好男孩 / 好女孩」為取向 (*the interpersonal concordance or 'good boy-nice girl' orientation*); 四、以法律與秩序為取向 (*the 'law and order' orientation*); 五、以 (尊重法律情形下的) 社會契約為取向 (*the social-contract legalistic orientation*) 以及六、以普遍道德原則為取向 (*the universal ethical principle orientation*) (佟恩，《女性主義思潮》，頁283)。

¹⁴⁸ 同上引書，頁279-86。

「對於這種事情，她的確易動感情。要是她有機會的話，她會抓住別人的脖子，強迫他們去關注這些問題。在整個島上沒有一所醫院，這簡直是丟人。在倫敦，牛奶送到你家門口時，已被塵土污染成棕色了。應該宣佈這是非法的，在這兒應該建立一個模範牧場和一所醫院——這兩件事她但願能夠親自辦到。但怎樣才能辦到呢？像她這樣拖兒帶女的，能行嗎？等孩子們年齡大一點，等他們都上學了，也許她就會有時間。」(頁 320)

對女性的社會偏見，無論中西方皆可謂根深柢固、源遠流長。是故，既限制了女性自由發揮其社會責任心，更扭曲了女性道義感的本來面目。

小說中的拉姆齊夫人，她貌美，人緣好，後來嫁給拉姆齊先生，變成最典型的賢妻良母，漸漸地從一家大小對她的依賴中獲得安全感。她做了這麼多，把生活弄得這麼舒適，丈夫及小孩怎麼可能少得了她？長久以來，她深以扮演這種必要而非重要的角色為榮¹⁴⁹。吳爾芙此篇小說中這種將一家之主的性別由男性轉移到女性之手的寫法，頗有主體易位和尊卑置換的象徵意義。其中拉姆齊夫人既完全體現在小說的敘述架構中，不但成為故事的女主角，親自主控一切家務，更躍升為女性文本中的女性主體人物。在此母親成為內化父親的替身中，母親的角色由女性轉變為「菲勒斯母親」(phallus mother)的文化女性角色。

此小說正文中的拉姆齊夫人所體現的乃是一種被物化了的附庸女性形象，臣服在父權傳統之下為其發言。拉姆齊夫人所代表的此類女性不願爭取事業上的進步，對專業、學術問題毫無興趣，對於自身也缺乏反省，只專心找一個合適的丈夫，搬進一座舒適的公寓，為男人養一群孩子。婦女在此淪為一群任男人組裝的玩偶、「幸福家庭的主婦」。

拉姆齊夫人對男性理知的抗拒是不自覺的。在意識層面上，她佩服男性智力所構造出來的文明，但她的異質主體空間卻在同時質疑了抽象理知。在與查爾士·塔斯萊交談的過程中，「拉姆齊夫人並未真正領會他的意思，只是斷斷續續地聽到一些詞兒——學位論文——研究員——審稿人——講師。她沒法聽懂他脫口而出的那些討厭的、學院式的術語」(頁 265)。晚餐桌上，拉姆齊夫人對其夫所說的「什麼一千二百五十三的平方根」茫無頭緒：

¹⁴⁹ 其中，Daniel Ferter 對拉姆齊夫人的評述十分貼切地說明了這一點：Mrs Ramsay is defined above all as a mother. She has eight children and enjoys playing a maternal role for all those around her (including those of her guests who do not like her, and whom she obstinately tries to mother whether they like it or not), to the extent that another mother accuses her of wanting to steal her daughter's affection. 摘錄自 Ellmann, Maud, ed. *Psychoanalytic Literary Criticism*. London, New York: Longman, 1994, p145.

這是什麼意思？她至今毫無概念。平方根？那是什麼玩意兒？反正她的兒子們知道。她側轉身軀，傾聽他們正在談論的事情：平方根和立方根；伏爾泰和斯達爾夫人，拿破崙的個性；法國的土地借政策；羅斯伯雷爵士；克里維的回憶錄。（頁 375-376）

對傳統女性而言，婚姻恆常是生涯的分水嶺，從選擇婚姻的那一刻始，女人漸漸接受性別分工，自願退居第二線，擔任襄助的角色。更形弔詭的是，一旦嫁的是一位才智卓越的男人，為人妻者即很有可能從此忘懷自身的天才與抱負，將丈夫的成就視同己有。顯然地，這種理想化的、肯定性的女性基型，掩蓋了婦女的實際社會條件，誘使她們在愛情與婚姻神話中尋求安慰，而非鼓勵她們更改自己的生存條件。

要解釋女人的侷限性，就必須求助於她的處境。由於是在尊重男性優越地位的氛圍中成長起來的，拉姆齊夫人始終認為自己應當把男性擺在首位，甚至擔心如果她要求把自己擺在第一位，就會毀掉自己的家庭；在堅持自己的權利和謙讓這兩種慾望之間，她選擇了拜服後者。傳統女性專以奉獻自己，服務他人為人生目標。她們被灌輸以：女性可以動用一切稟賦去為別人服務，但不能為己；因而養成她們誤以為自己生來就要為他人的意願、慾望、需要服務，以及女人應以別人為重，行動應受別人指引等錯誤觀念。

由於女性並不直接與社會現實互動，而是透過他人、依他人之意與現實協調，是故女性所經歷的自我與現實協調的過程遠比男性來得更為迂迴微妙；她們的自我並不取決於自己，而是經由人（the Other）我的關係來肯定自我。一如吳渥（Patricia Waugh）所言，女性由於社會疏離化（social alienation）的緣故，對於其身體的感受是分崩離析的以及物化的，而非完整的個體¹⁵⁰：

她的確把所有的異性都置於她的卵翼之下，對他們愛護備至；他們對她的態度，一種孩子氣的信賴和崇敬。（頁 258）

畢竟，一般來說，她不費吹灰之力就能使人們喜歡她。例如，喬治 曼寧和華萊

¹⁵⁰ 轉引自鄭明嫻主編，《當代台灣女性文學論》，台北：時報文化出版企業有限公司，1993年，頁52。

士先生，儘管他們是知名人士，他們會在黃昏時分來到她這兒，安靜地在爐火旁邊和她娓娓而談。她不能不察覺到，她具有火炬般光采照人的美，她把這美的火炬帶到她所進入的任何一個房間。儘管她盡可能用紗巾把它掩蓋起來，儘管她的美強加於她的那種單調的負擔使她畏縮，她的美還是顯而易見的。她受人讚賞。她被人愛慕。她曾走進坐著哀悼者的房間，人們在她面前涕泣漣漣。男子們，還有婦女們，向她傾訴各種各樣的心事。他們讓自己和一起得到一種坦率純樸的寬慰。(頁 300)

他們全都各歸各坐著，互不攀談。互相談話、交流思想、創造氣氛的全部努力，都有賴於她。她又一次感覺到(僅僅做為一種事實而毫無惡意)，男人們缺乏能力、需要幫助。因為，如果她不開口，誰也不會來打破僵局。(頁 350)

我們的文化習於把人物化，對女性更是如此。人一旦被物化以後，對自己就無法肯定。被物質化也使女性更無法揭去諸如「禍水」、「弱者」之類的標籤。而接受「文明教化」的女性，或者在愛情與婚姻的挫折裡不致產生如此極端的行動，然而本質上地依附於他人、以「奉獻」為自我存在的價值觀，根本揭示的是女性存在價值的扭曲以及女性自我價值的殞落。

女性被指定為奉獻、犧牲的角色，也造成許多其他方面的問題。女性不論為人妻、母、女兒或情人，都總覺得別人對她的要求過多了，不免時而對此感到痛恨。但是，在另一方面，她們又不允許自己流露出這種厭惡之感，反而強迫自己相信她們喜歡隨時呼應別人的要求。結果是她們既不敢公然拒絕別人的要求，亦無法對這些要求打一點小折扣，弄得自己精疲力盡，吃力不討好。然而，這卻犧牲了她自在表達真我的能力。

既然她是一位女性，自然而然地他們就整天來找她；某人要這個，另一位要那個；孩子們正在成長；她經常感覺到，她不過是一塊吸飽了人類各種各樣感情的海綿罷了。(頁 289)

傳統女性因被鼓勵去專心致志於別人的感情及反應，以致疏於反省及表達自我的感情，以發掘並瞭解自我。傾全力的為他人付出、犧牲，且已成了她肯定自我的唯一方式。

這使她感到不勝榮幸，這是她最容易受人恭維奉承之處；她想，不論他們活多久，這一切會在他們心頭繚繞，她總會被他們銘記心中；（頁 386）

她且天真地希望別人會因為她那忠誠稱職的奉獻而忠貞不渝地摯愛、尊敬她，因此不斷地壓榨自己，毫無保留地付出所有。對父權意識形態的認同，使她在社會生活中享有愛及尊重。她「把一切事情都由矛盾複雜轉化為單純和諧；她使憤怒、煩躁的心情渙然冰釋」（頁 439），「她對他們施展一種魔力，只要她心中盼望，最後總能如願以償」（頁 370）。

雖然拉姆齊夫人曾有意識地覺察到自己的能力實超乎丈夫之上，然而這種理解卻未使她沾沾自喜地自命不凡起來，反而對自己萌生不滿，且「決不允許自己用語言把它表達出來」：

她不喜歡感到她自己比她的丈夫優越，即使是在一剎那間也不行；不僅如此，當她和他說話之時，她不能完全肯定她所說的都是事實，這可叫她受不了。大學需要他，人們需要他，他的講座和著作極其重要——對於這一切，她從未有過片刻的懷疑；但是，他們兩人之間的關係，他那樣公開地在眾目睽睽之下求助於她，這使她感到不安；因為，這樣人們就會說他依賴於她，而實際上他們應該懂得：在他們兩人之中，他是無可比擬地更為重要的一個；她對於世界的貢獻，和他的貢獻相比，是微不足道的。（頁 298）

丈夫雖然如她所知般有其弱點，但在另一方面卻有在「現實世界」駕馭自如的重要能力。拉姆齊夫人有時不免相信這種男性品質乃是自己膜拜的對象（「陽具欽羨」）¹⁵¹，因而發展出一種強烈渴求，認定自己在這世界中非要有一個男性作為依靠，以獲致安全感及希望的寄託。雖然這種想法不可能實現，但是這種對男性特殊能力的迷信和她迎合丈夫弱點的這項事實乃比肩

¹⁵¹ 然而，南西 喬德羅（Nancy Chodorow）卻在其於《哺育的再生產：精神分析與性別社會學》（*The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, 1978）文章裡，從母親——女兒關係的角度來理解佛洛伊德的「陰莖欽羨」（Penis Envy）。她雖承認「女孩希望從母親的掌握中解放出來，因而產生了陰莖欽羨」，然而，她也認為，女孩絕不僅只希望擁有陰莖作為陽具的權利象徵（as a phallic symbol of power），更是作為脫離依賴母親狀態，爭取自由的工具，亦即想要擁有母親所缺乏而又渴望的東西（陽具）。波娃亦指稱，女人羨慕的並非真正的「那話兒」，而是社會賦與「有屌者」的物質與心理特權。

而存。究其事實，拉姆齊夫人唯一真正缺乏的乃是在「現實世界」中的實際歷練。她不但需要歷練的機會，更需要堅持自己有權如此實行的信念。所謂自我觀乃是一種內在的價值感，是人對自己能力、特長的自我肯定。但是，人的自我價值感並非與生俱來，而是在成熟過程中逐漸發展形成。拉姆齊夫人在對自己的能力、特長懷疑之餘，自然無法建立起自我的價值感。

有時，儘管她明確地知曉丈夫在孩子的教養上所秉持的看法未必一定正確，拉姆齊夫人最後總是以其先生的意見為依歸，以維持家庭和樂的假象。

她有實事求是的天性，為了愛她的丈夫，她卻不得不違背事實；（頁 298-299）

在榮格論愛情與婚姻的著述中，他非常明確地指出配偶雙方都需要實現心理上的個體化，即實現真正自我的過程，惟其如此，真正親密的關係才會產生（Jung, *cw17* : 174-177）。小說中所描述的拉姆齊夫婦之兩性關係絕不是基於誠實、互惠的原則來彼此對待，而是以欺騙、技巧來操縱他人。這種關係實非兩性相互成長的最好基礎。

她往往不敢告訴他事實的真相，例如，她不敢告訴他：溫室屋頂的修理費用也許會達到五十英鎊；關於他的著作的實際情況，她也不敢提起，恐怕他會猜測到他的新著並不是他最好的作品，她本來就有點懷疑那本書並非傑作（那是她從威廉班克斯那兒聽來的）；此外還有一些日常生活中的小事，也得躲躲閃閃地隱藏起來，孩子們都看到了這種情況，並且成為他們精神上的負擔。所有這一切，都削弱了琴瑟和諧的完整、純潔的樂趣，使這協調共鳴的樂聲在她的耳際陰鬱、單調地消散。（頁 298）

因此，當拉姆齊夫人獨處，面對自己內心的本我時，那個不甘被壓抑的自我卻從無意識的冰山底層浮顯出來：

她在鏡中看到自己灰白的頭髮、憔悴的面容，才五十歲啊，她想到，也許她本來有可能把各種事情安排得好一點。她的丈夫；家庭經濟；他的書籍。（頁 259）

當褪去那虛假的婚姻假象面紗，一種發自內心的困怠與厭倦油然而生：

儘管如此，當琴瑟和諧的樂聲消散之際，拉姆齊夫人重新回過頭來閱讀格林童話，她不僅覺得肉體上的疲勞（不僅是此刻，從此以後，她常常有這種疲勞的感覺），她的疲勞之中，還帶有某種出於其他原因的令人不快的感覺。（頁 297）

我虛度年華，有何收穫？拉姆齊夫人想道。（頁 349）

她不能理解，她怎麼會對這個人發生感情或者愛上他。（頁 350）

在婚姻中無以自主的拉姆齊夫人深覺自己是在虛擲青春，且一無所獲。然而，社會的制約以及男性的經濟剝削卻促使她不得不持續這種仰他人鼻息的「無意義」生活。

當拉姆齊先生「嗤之以鼻」的表達自己對保羅（Paul）和敏泰（Minta）之間婚約的感覺，「和他一貫對於任何婚約的感覺相同：那個小伙子可遠遠配不上那位姑娘」時，拉姆齊夫人的頭腦裡「慢慢地出現了疑問：那末，為什麼有人總是想要人們結婚呢？它的意義和價值究竟何在呢？」（頁 396-397）對此，吳爾芙在《自己的房間》裡有精辟的對應：她認為婚姻是囚困女人的枷鎖，它限制了女人的自我發展，更使女人無法發揮所長的開闢自己的個人新天地。

按榮格的論證，女性在她們自我與人格面具的層面，是關聯性和接納型的；但是她們在人格的另一面是強硬和突進的。摘去男女成人的人格面具，我們對性別的感覺將會倒轉過來，即女人實質上比男人更強硬、更具控制慾¹⁵²。拉姆齊夫人人格中最突出的一點，便是她撮合人與物的傾向，她在書中不假思索地專斷獨行，總是忍不住想替人做媒，對談論婚姻及愛情尤有興趣。

喜歡支配別人，喜歡干涉別人，喜歡別人照她的意思來辦事，（頁 320）

她回顧了自己在過去一兩個星期中的所作所為，拿不準她是否真的曾經給敏泰（她

¹⁵² 轉引自史坦，《榮格心靈地圖》頁 176。

才二十四歲)施加過任何壓力,促使她作出抉擇。(頁 323)

她說,「今晚我可勝利了,」言下之意,是指班克斯先生同意和他們共進晚餐,不回他的宿舍去吃他的廚師用恰當的烹飪方法燒出來的迷菜了; (頁 338)

晚餐宴會上,拉姆齊夫人即一手包辦了菜單的訂定、餐桌佈置、賓客之座位安排、食物分配,並掌控全局的站在發言的主位。她強烈的人格意志,侵襲吞噬了在場的每一個人,使大家皆依她的意願行事。

她在餐桌的首席就坐,瞧著那些湯盤兒在桌上形成許多白色的圓圈。「威廉,坐在我旁邊,」她說。「莉麗,」她沒精打采地說,「坐在那兒。」(頁 349)

「好,把盤子撤下去吧,」她中斷了和班克斯先生的談話,簡短地吩咐女僕。(頁 354)

莉麗覺得,拉姆齊夫人最後總是能夠隨心所欲。現在她已經圓滿成功了 保羅和敏泰大概已經訂婚;班克斯先生正在這裡用膳。她對他們施展一種魔力,只要她心中盼望,最後總能如願以償。情況就是如此簡單,如此直截了當。(頁 370)

剛才她達到了安全的境界,有把握地左右著局勢;她像一隻禿鷹一般在上空翱翔盤旋,像一面旗幟那樣在喜悅的氣氛中迎風飄揚,她身上的每一根神經都甜蜜地、悄悄地、莊嚴地充滿著喜悅,她瞧著他們全都在吃喝,她想,她的喜悅就是來自她的丈夫、子女和賓客;這喜悅全是從這深沉的寂靜之中產生出來的(她把一小片牛肉遞給班克斯先生,並且向沙鍋深處窺望),似乎沒有甚麼別的特殊原因,現在,這喜悅的氣氛就像煙霧一般逗留在這兒,像一股裊裊上升的水汽,把他們安全地凝聚在一起。甚麼話也不必說;甚麼話也不能說。(頁 374-375)

由此可見，被個人阿妮姆斯控制的拉姆齊夫人在父權體制的約束下，雖極力想要表現出接納他人和溫暖的關懷一面，實際上被追求權力和控制的無意識所消耗和掌握的她，卻是絕對無法將自己轉化為她所想要成為的寬厚仁慈之女性。實質上：

（她的施捨一半是為了平息自己的憤慨，一半是為了滿足自己的好奇心），
（頁 262）

她感到她想給他人以幫助和安慰的種種願望，不過是虛榮心罷了。她如此出於本能地渴望幫助別人、安慰別人，是為了使自己得到滿足，是為了使別人對她讚嘆：「啊，拉姆齊夫人！可愛的拉姆齊夫人——拉姆齊夫人，可真沒說的！」並且使別人需要她，派人來邀請她，大家都愛慕她。她心中暗暗追求的不就是這些東西嗎？（頁 300-301）

日轉星移，女權運動的浪潮致使女性省思其所慣於扮演的傳統角色有必要做新的調整。在要求兩性平等的觀念下，她們不僅要有所付出，同樣地，她們亦應讓自己有所獲得而不必諸多掩飾。新世紀的來臨顯示了兩性之間實應重新整合付出與取得這兩種行為，使之以平等互惠的新面貌出現，而非延續過往父系傳統之男尊女卑相處模式。

第四節 阿尼瑪和阿妮姆斯完滿結合的女性——莉麗 布里斯庫

既存的道德規範經常引導女性相信，倘若她們試圖認識自我，及根據自我需要行動，或為拓展人生而突破現況的話，不啻是攻擊男性，或僅是想模仿男性。不容諱言，自古至今，女性若致力於開展自我，來豐富生命的內涵，即使是在傳統的範疇內求伸展，也會被視為與男性競爭，或是模仿男性。在兩性不平等的情況下，女性職是不被鼓勵去正視自己的需要，並根據個人不同的需要採取行動。此外，女性更不被允許充分運用她本身的能力，以致女性對自我價值無從肯定。相反地，她們被教導去專心致志於關心男性的需求與發展。

直至晚近，女性才正視以自我為主體的觀念，雖然傳統文化素來教導男性奉此為圭臬。傳統女性傾向於責備自己為甚麼無法符合標準的「女性形象」以滿足大男人主義的要求，而現階

段的女性則較能擺脫此觀念的束縛。婦女意識開始覺醒，渴望實現自我價值。榮格在論及阿尼瑪／阿妮姆斯整合時，曾提到「智慧老人」和「聖母」的原型形象，並以「知識、反思、灼見、智慧、聰明與直覺」指稱前者。顯見於世界各個宗教、各種神話之中的智慧老人形象並非僅單一的男性心理專利，也可以阿妮姆斯的化身形象出現在女人的心中，特別是榮格所指稱之積極的阿妮姆斯（positive animus），亦即潛藏於女人內在智慧與精神中的積極力量，它可以化身為進取精神、勇氣、真誠和創造自我。更進一步說，它能夠促使人上進而不脅迫，引人進取而不強從¹⁵³。吳爾芙在塑造她的女性角色上，可說是反抗父權社會對女性之解讀，並進行修正。小說中的莉麗·布里斯庫正典型地呈露了當代知識女性追求獨立、個性自由及自我實現的此一形象。

在「窗」一章中，莉麗刻意地抗拒父權社會所賦予女性的刻板形象，以維護自我的完整；相對於拉姆齊夫人以聯合他人做為肯定社會自我的策略，質疑男女之間愛情之必要性，以及兩性經由婚姻之結合是否真能臻至心靈的契合和人格完整的莉麗卻甘於追求孤獨：

然而，她想，自古以來，人們就歌頌愛情，向它奉獻無數的花環和玫瑰，如果你詢問十個人，其中有九個會回答，他們什麼也不要，就要這個愛情；另一方面，從她個人的經驗來看，婦女們一直感覺到，這並不是我們所要求的東西，沒有比它更單調乏味、幼稚無聊，不近人情的了；然而，它又是美好的、必要的。那末，究竟如何？究竟如何呢？她問道。（頁 372）

在此，莉麗深刻體悟到把生命的價值全部押在愛情上，將自己全盤託付給任何人都是危險的事。一個（女）人如果像拉姆齊夫人般將自尊建立在他人的看法上，而非以自己真正的能力和成就為基礎，則不免會暴露在心理的險境之中。

當認為「威廉和莉麗應該結婚」（頁 282）的拉姆齊夫人硬要自作主張地把撮合莉麗和年長她一大截的班克斯先生（「他年齡大得可以做她的父親」（頁 272）），並堅持一位女性「無論她在世界上得到什麼榮譽（但她對莉麗的畫不屑一顧），或者獲得甚麼勝利（也許拉姆齊夫人曾享有過這種勝利），一位不結婚的婦女錯過了人生最美好的部份」（頁 310）時：

¹⁵³ 轉引自霍普克，《導讀榮格》，頁 122。

莉麗反駁道，她還有她的父親；她的家庭；如果她有勇氣說出來的話，甚至還有她的繪畫呢。她拚命鼓足勇氣，竭力主張她本人應該排除在這普遍的規律之外；這就是她所祈求的命運；她喜歡獨身；她喜歡保持自己的本色；她生來就是要作老處女的；（頁 310-311）

在拉姆齊夫人眼中，莉麗並無異於其他女孩，需要婚姻與家庭，而這正是莉麗所要抗拒以成就她的藝術自主與完整人格的。因此，莉麗必須抗拒這個屈服於社會宰制力量的家中天使。對莉麗而言，認同真實世界中的拉姆齊夫人，亦即認同於噤聲的「安琪兒」，無疑是宣告自我的死亡，因此，

她想，真是千鈞一髮，她總算僥倖逃脫了愛情的羅網。她永遠不需要和任何人結婚，而且她為此感到無比喜悅。（頁 457）

將傳統男女間的愛情視如「可怕、冷酷、無情」（頁 371），並慶喜自己「不必去遭受那種有失身份的災難」（頁 372），莉麗所稱頌的兩性關係乃班克斯先生之對拉姆齊夫人的「狂熱陶醉」：

莉麗看出他對拉姆齊夫人注視的目光中流露出一種狂熱的陶醉，而這種陶醉，莉麗感覺到，其份量相當於十來個年輕人的愛情（也許拉姆齊夫人從未激起過這麼多年輕人的愛慕）。這就是愛情，她想，（一面假裝去挪動她的油畫布）這就是經過蒸餾和過濾不含雜質的愛情；一種不企圖佔有對方的愛情；就像數學家愛他們的符號和詩人愛他們的詩句一樣，意味著把它們傳遍全世界，使之成為人類共同財富的一部份。（頁 307-308）

人間居然會有如此純潔的愛，班克斯先生竟然對拉姆齊夫人懷有如此崇高真摯的感情（她凝視著他默然沉思），真是大有裨益而令人興奮。（頁 308）

社會性神話宣揚女性婚後的自得、安定與安全，然而，即使此神話表面上看來是抬高女性的身

價（如奉之為大地之母），卻仍然是將女人非人化，且掩飾了女人毫無權力可言的事實。更糟的是，由於男人在社會中仍有權力以社會角色來牽制女人，因此女人對神話中的理想形象或負面形象並不能嗤之以鼻，且就此被徹底蒙蔽，因為神話所反映的就是身為女人的真實意義。由拉姆齊夫人的例子可以看出女人為婚姻付出的代價最高，她既犧牲了個人自由，亦被榨乾了追求偉大理想和抱負的能力。這種代價，在選擇單身的莉麗以為對任何女人而言都是得不償失的。個人唯有在自己的能力和成就被他人所承認和重視時，才會感覺到生命的存在價值。在《燈塔行》中，吳爾芙以單身女郎（莉麗 布里斯庫）對應已婚婦女（拉姆齊夫人）的方式，對於傳統婚姻與性別角色扮演作一徹底的嘲弄與顛覆，暗指走出父權傳統的另一種可能。觀諸《燈塔行》一書，即有此極具創意的觀點：依當時的社會制約，男女之間的不公平盡數反映在婚姻約定中，所以婚姻不會是女性情感的合適出路。毋庸置疑，在女性的成長中背棄傳統 跳出傳統賢妻良母的角色陷阱，乃是首要的和肯定的。

自主的觀念，只有從女性的出發點來考慮始更具意義。同時，瞭解今天女性的地位，也會使此一觀念日新又新，愈益推展而精微。文本中的莉麗努力擺脫社會所期待於女性的同情、合作、忍讓、謙卑等特質，不以自我之意志操控他人，亦不讓他人之意志凌駕自我。在 窗 中，當面對「他的一切都有那種枯燥、刻板的味兒，一點也不討人喜歡」（頁 352）的查爾士 塔斯萊時，莉麗即拒絕在社交言談中為他開脫，不願意依從社會所賦予女性的「行為準則」去「幫助對面那位青年男子，使他能夠顯示出那像肋骨和腿骨一般深藏不露的虛榮心，滿足他要求表現自己的迫切慾望」（頁 359）。在 燈塔 中，她亦不願對年老喪妻的拉姆齊先生付出女性的同情，而使後者思忖：「她可真是泥塑木雕、鐵石心腸。」（頁 429）

傳統社會指定男性從事重要的工作，女性則專事「次要工作」，意思就是幫助別人求發展。縱使個人能力再強，才華再盛，在男權社會當中，女性的能力仍舊免不了貶抑（即連拉姆齊夫人也認為：「她的畫也不會有人重視」（頁 271））。然而，莉麗 布里斯庫卻能體悟：幫助別人成長，而自己卻無法享有平等發展的權益及機會，乃形同被剝削與壓迫。處在不平等中，女性參與別人成長的可貴之處盡失，仿佛只有滿足自尊與阿諛別人的作用。誠然地，歷來女性從事文藝創作活動，在很大程度上乃是將其視為解脫自己精神苦悶的途徑。惟其如此，女性受壓抑的自尊和自信心才有機會得以提高和發揮，而女性的獨立人格與主體意識也才有機會得到體現和昇華。準此，莉麗希望在不排斥他人、不侵犯他人的原則下，充分的發展自己、充實自己，以求達到盡善盡美的境地。她想依據能力與抱負來建立自我，而非如拉姆齊夫人般將自我建立在其他男性（尤其是丈夫）的需要上。將從事藝術活動作為自己的一種精神追求，並藉此途徑達

到人格方面的自我完善之莉麗鑒於個人興趣，誓願永遠致力於繪畫。要言之，莉麗的繪畫乃是一種自我追尋，覺醒了的女性要求實現自己的潛力，發展個性，过上豐富多姿的生活，而不是作為「屋裡的安琪兒」充當男人的配角。

她痛恨把繪畫當作兒戲。一支畫筆，是這個處處是鬥爭、毀滅和騷亂的世界上唯一可以信賴的東西——決不能把它當作兒戲，即使是明知故犯也不行：她對此極為厭惡。（頁 427）

個人創造力是很重要的。令人高興的是，女性在提高自主能力的過程中，同時也展現出無比的創造力。創造是一種不斷更新自我，不斷檢視自我與世界關係的過程。它使每一個體主動決定自身的下一步驟，而且忠實地去履行。此一新的視野必須經過不斷的更替及再生。從小說中莉麗·布里斯庫對繪畫的看法，以及追求內在的真實，認為藝術真實不是人生和自然的摹寫或複製，而是由藝術家的觀摩、想像和靈感創造出來的藝術境界等，皆可見出吳爾芙明晰的雌雄同體論之立論點——偉大的藝術家遭創作時必須結合兩性特質方能產出不朽的作品。更進一步說，窗中的莉麗因限於過度自我的情緒當中而無法畫出令人滿意的作品，唯有至到燈塔一章中她解開了自己心中的鬱結，重新接受拉姆齊先生和其所代表的父權法律，一幅完美的畫作才得以順利完成。

在窗中，莉麗抗拒維多利亞的男女二分，但卻未能充分掌握自我主體那充沛的潛能，遂使她在繪畫表達自我經驗時產生困難。

糟糕，真糟，實在糟透啦！當然，她本來可以用另一種方式來畫：色彩可以稀薄蒼白一點；形態可以輕忽飄渺一點；那就是畫家龐思福特先生眼中看到的畫面。然而，她看到的景象並非如此。她看到色彩在鋼鐵的框架上燃燒；在教堂的拱頂上，有蝶翅形的光芒。所有這些景色，只留下一點兒散漫的標記，潦草地塗抹在畫布上。這幅畫可千萬不能給人看；甚至永遠也不能掛起來。（頁 308-309）

她心中自問，一邊刮去她的調色板上那一堆堆藍色和綠色的油畫顏料，現在它們對她來說，好像是沒有生命的泥塊，但是她發誓，明天她要給它們以靈感，使它

們按照她的旨意在畫布上活動，流動，給畫面增添色彩。(頁 309)

然則，此一耽擱卻使這幅未及完成的畫作束之高閣長達十年之久。莉麗潛伏已久的繪畫願望，在拉姆齊先生、凱姆 (Cam) 和詹姆斯啟程前往燈塔之時重被點燃。在《燈塔》中，莉麗繪畫的動作與拉姆齊先生等人航向燈塔的動作具有同時性 (synchronicity)。從心理分析的觀點來看，莉麗繪畫時不斷注視小船的動向，雖然與她先前對拉姆齊先生的嫌惡互相矛盾，卻是她試圖與父權制之象徵秩序保持關係的符號。在此，拉姆齊先生已不再被視為父親 / 丈夫 / 男人，而是整個父權體制的代表。當小船遠颺，站在草坪邊緣的莉麗以眼目送，憶想先前「她沒有向他表白出來的同情使她心情沉重，難以作畫。」「她一向認為他難以相處。回想起來，她從來沒能當面稱讚他一句。這使他們之間的關係成為某種中性的東西，其中沒有性感的因素，而正是那種因素，使他在敏泰面前如此溫柔體貼，幾乎是興高采烈。」(頁 450) 黨莉麗試圖透過畫筆而將其自身真實的女性經驗重現時，她深感自己無法成功地跳脫自父權律法，只好遁入空無。

在繪畫的過程中，莉麗所尋求的平衡不單只是一種美學上的問題，更是主體與社會論述和她自身女性經驗之間的和諧統整。在畫畫停停的當際，莉麗深感「不知道是為了什麼原因，她沒有能夠在拉姆齊先生和那幅圖畫這兩種對立的力量之間維持微妙的平衡；而這種平衡是必要的。」(頁 477) 整個追求平衡的努力一直延續至她在小說結尾處完成心中的構圖為止。

莉麗與邁向燈塔的拉姆齊先生之間的空間關係，在她的心中喚起某些過去瞬間記憶的拉姆齊夫人，進而在她與拉姆齊夫人之間產生某種時間關係。《燈塔》中，在莉麗的實際作畫過程當中，她同時經歷了三種層次的經驗：即她對當下環境的觀感、她腦海中浮現的對拉姆齊夫人之回憶片斷，以及實際操作的繪畫動作本身。

帶著一種奇妙的肉體上的激動，好像她被某種力量驅使著，而同時她又必須抑制住自己，她迅速地畫下了那決定性的第一筆。畫筆落了下來。它把一抹棕色飄灑到畫布上去，留下了一道流動的筆跡。她又畫上了第二筆 第三筆。就這樣，她停留片刻，再添上一筆，停了又畫，畫了又停，畫筆的起落形成了一種帶有節奏的舞蹈動作，似乎那些停頓構成了這節奏的一部份，那些筆觸又構成了它的另一部份，而這一切都是互相關聯的；她就這樣輕柔地、迅捷地畫畫停停，在畫布上抹下了一道道棕色的、流動的、神經質的線條，它們一落到畫布上，就圍住了

（她覺得它在她面前朦朧地浮現出來）一塊空間。在一個浪濤的波谷中，她看見第二個浪濤在她的上方越來越高地洶湧而至。還有比這一塊空間更加不可輕視的東西嗎？（頁 436）

莉麗的繪畫動作解放了社會禁錮，而捕捉經驗塗染於畫布之上的過程，卻又觸動了過往的回憶，以及再現縈懷憶念中的過去之可能性。故而，在莉麗繪畫的過程當中，她一再地對父權語言表意系統之再現功能提出質疑：

不，她想，你和別人什麼也講不清楚。頃刻之間的緊迫感，總是難以擊中目標。從嘴裡吐出來的言辭向旁邊飄逸，擊中了靶子以下好幾英寸的地方。於是你就放棄了希望，於是那沒有表白出來的思想又重新沉沒到心靈深處，於是你就像大多數中年人一樣 謹小慎微，吞吞吐吐，兩眼之間佈滿了皺紋，並且有一種無限了悟的神態。因為，你怎能用言辭來表達肉體的感情，來表達那兒的一片空虛呢？（她正在望著客廳的石階，它們看上去異乎尋常地空虛。）是人的肉體，而不是人的心靈在感覺。（頁 460）

隨著拉姆齊先生一行人等登陸燈塔，所有的衝突與矛盾皆消弭了，呈顯和諧情境：

「他一定已經到達了，」莉麗 布里斯庫大聲地說，她突然感到疲憊不堪。因為，這座燈塔已經變得幾乎看不清了，已經化為一片藍色的朦朧霧靄，她努力集中注意凝視著燈塔，集中注意想像他在那兒登岸，這兩者似乎已經融為一體，這種翹首而望的期待，使她的軀體和神經都極度地緊張。啊，但是她鬆了口氣。那天早晨他離去之時她想要給予他的東西，現在她終於給了他了。（頁 494）

燈塔 中莉麗的回想是使過去復活，進而形成當下。最後，她終於畫成了她理想中的圖畫由藍色代替以往的褐色，她的靈視(visionary)產生完美的圖畫，她使一切的衝突矛盾消失了。

帶著一種突如其來的強烈衝動，好像在一剎那間她看清了眼前的景像，他在畫布的中央添上了一筆。畫好啦；大功告成啦。是的，她極度疲勞地放下手中的畫筆想道：我終於畫出了在我心頭縈迴多年的幻景。（頁 495）

按吉莉岡的看法，女性為維繫一種關係而壓抑自身需求與慾望之舉將不持久，因此，女性開始追求自我實現，突破第二階段的困限以趨近道德發展的第三階段，在利己主義與利他主義之間尋求一完美、持久的平衡點¹⁵⁴。準此，燈塔中的莉麗學會了如何兼顧自我與他者之間的利益，臻至人格發展的完善。箇中她試圖走出被壓迫、被玩弄的「弱者」的階段，成長為堅強、非犧牲品，不需要拯救及等待施捨等附帶意味的女人，躍身變為有能力、有才智去以女人身份在男性世界裡站穩腳跟的女人。她不再如傳統家中天使之女性般附庸於男性的度日，經濟上的獨立自主使她得以依隨一己喜好的過日子，成為自己真正的主人，即使失敗受挫亦獨自的默默承擔。走出社會既定成規的莉麗，縱使處處仍受限於男性霸權體制，至少，她的世界觀遠較往昔開拓，生活歷練亦複雜豐富。而，在感情上，她並非棄絕男性，而是更懂得男性，也更瞭解自身，明白兩性關係（包括愛情）的底細，也更知道如何把握分寸以立身存命。

¹⁵⁴ 轉引自佟恩，《女性主義思潮》，頁 285-286。

第六章 結論

第一節 研究限制

對於吳爾芙的小說創作而言，本文雖不是開創性研究，卻希冀能透過嶄新的研究視角，引發更多學者繼續以新的面向切入闡釋吳爾芙的文本。

對於研究的限制部份，首先是研究主題所需相關資料「原典」取得的問題。吳爾芙的著作龐雜，涉及面廣大，筆者囿於寫作時間上的限制而無能盡數取得其著作，因此，在研究資料有限的情況下，唯有「以小窺大」地採取某個片段面相加以闡釋。如此作為，不免有疏漏未臻詳盡之處，致使此篇論文終究只能見到了吳爾芙文本之片斷、局部，而未有燭照全局的能力。女作家偏重描寫女性角色，從事女性文學批評的論者評家亦往往集中研究女性角色。小說中，吳爾芙雖仍重筆著墨於男性角色，卻是批判鞭撻嘲諷戲謔有之，意圖藉由男性對女性的剝削以及其自身的挫敗與困惑等，凸顯女性的溫文、忍耐、包容、犧牲，實乃反客為主的讚揚女性偉大情操及特質。儘管如此，礙於自身經驗和時代環境的圍限，吳爾芙多半著力於描述十九至二十世紀中產階級白人異性戀婦女的生活情貌，甚少對其他階層和種族異性戀¹⁵⁵、抑或同性戀婦女¹⁵⁶的關懷筆觸，就所呈現的整體文學構面而言無疑是一缺陷。此外，筆者在女性主義文學批評理論和榮格分析心理學之原始資料的蒐集上亦無法做到兼備齊全，而僅能借助於第二手甚或第三手的資料予以輔助說明。

再者，則是榮格分析心理學和女性主義文學批評之相關理論援引上的難題。雖然筆者嘗試縮合上述兩種理論，以窺視吳爾芙小說文本關照下之男女形象，從而檢證吳爾芙的雌雄同體創作實踐，以及剖析文字背後所突顯的女性關懷，卻因截取片斷以利詮釋分析，疏漏自是難免。實際上，就五十年來的女性主義文學理論發展趨勢觀之，榮格以「(男)人」為本的男性中心理論論述和吳爾芙所倡導揉合兩性特質之雌雄同體文體理論見解，皆只能歸屬於第一波的浪潮。而諸如肖瓦爾特從揚女抑男立場稱頌之「女性批評」和「女性中心批評」女性文學理論批評，則突顯的是第二波本質主義。這階段的女性主義者承認男女本質各有不同，但是卻非依循傳統

¹⁵⁵ 吳爾芙小說文本中唯一論及異國情緣的即是《歐蘭朵》中歐蘭朵與俄國公主(Princess Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch)之間短暫的愛情經歷。

¹⁵⁶ 由於吳爾芙小說文本中對女性之間的同性愛僅限於一種柏拉圖式(Platonic)的愛情，而不涉及任何性慾書寫，因此是否能貼切體現後期之女同性戀實況，仍是評論界爭議不休的議題，尚無定論。

父權的看法而將女性貶抑至從屬位置，相反地，她們力倡女優男劣的論調，重視女性的自我認同。最後，法國後現代女性主義者西蘇、依利格瑞、克利斯蒂娃等從女性身體出發所提出之顛覆性書寫策略，即顯現了第三波反本質主義女性主義者的特色，不再注重於兩性的生理特徵差異，而是文本所呈露的書寫風格。此三者之間實差距甚遠，但又絕非可截然二分的劃清界線。本論文以榮格的心理學概念以及女性主義的觀點（主要是吉莉岡的「關愛倫理學」觀點），分析吳爾芙深具陰性書寫風格的顛覆性女性文本之人物形象，在理論徵引和文本遴選上是否恰當，並使此兩者緊密結合以呈現另一種新的閱讀吳爾芙文本之風貌，實尚有待商榷。然則，筆者希望透過個人對吳爾芙文本的重讀，得以挖掘其女性文本中的深層無意識，諸如焦慮、妄想、匱乏、沉默、神經質與憂鬱等，以及精神分裂（如小說《達洛威夫人》中的塞普帝模思 沃倫 史密斯）和女性主體意識等等問題，而將其閱讀至極點，從而使吳爾芙在男女主體置換的書寫策略中之深層意識和多重意義，能更進一步地浮出表面。

最後，在收集資料的過程當中，筆者職是證實了「女性文學」、「女性主義文學批評」和「女性研究」之研究仍處發展階段。張小虹即於其作品中明確指出，台灣國內的「女性研究」往往偏重西方女性文論觀點，未能融入台灣在地脈絡之書寫攻略，更甯論翻轉既定理論之排列組合、開展自我詮釋的新面向了。本文企圖結合女性主義視點和心理分析學理論雖非首創，卻期能促使更多的文論持續關注「女性研究」，進一步拓展女性書寫的豐富領域。

第二節 研究結論

這個世界就其整體而言是男性的；塑造它、統治它、至今在支配它的仍是些男人。今天，女人堅持自己的權利已不是多麼困難；但她們還沒有完全克服由來已久的、把她們隔絕於女性氣質的性別限制。李昂坦言自其閱讀中，她：「發現婦女在人類歷史上的從屬地位，以及，婦女一直缺乏自信，沒有勇氣真正去開發屬於女性自身的特質，以致人類歷史上被公認為『女性特質』的，永遠只限於溫柔、敏感、體貼這些所謂『女性美德』。事實上女性絕不止如此，只要我們有自信，我相信應該有一條創作路線，既可以是偉大的，也是女性的，而女性文學也不再只被認為小品、閨秀。」¹⁵⁷西蒙 波娃指出，在橫跨既定存在、探索其神秘度的屈指可數女性作家當中，維吉尼亞 吳爾芙即對生命提出了質疑。證明了女性亦能夠描繪氣氛和人物，能夠指

¹⁵⁷ 施淑端，新納粹思解說 李昂的自剖與自省 / 施淑端親訪李昂，《新書月刊》第十二期，1984年9月，頁25。

出人物之間的微妙關係，能夠讓我們同樣感到他們內心的隱隱騷動，而不讓男性專美¹⁵⁸。

女性主義理論對於女性作家及其作品的考察，對現存社會中壓制女性的種種制度和觀念提出了疑問和責難，並歸結出女性主體一方面被逼以一種疏離壓抑的方式進入文學史，另一方面又面臨被排除在歷史進程之外的困境。倘若女性作家缺乏反省性別差異的能力，難免會採取性別裝扮的角色進入文學史。女作家一旦借助父系意識形態、男性人文主義或民族革命的命題進入文本，必定面對遠較男性本身更大的匱乏局面，勢必被深鎖在陽性自我的文本裡，一廂情願地模仿父親與男性的筆／菲勒斯權威。女性即使化身為陽化女性或革命型女性，亦無法避免自我被架空空洞主體。

這無異說明，女性主體在進入以男性為主導的文學史時，其主體身份將不斷受到男性話語和父系主體意識的干擾。因此，在重寫女性自我和模擬父親權威之間，這裡有必要重新審視以下的問題：女性自我定位對於女性文學發展所具有的潛在影響。更進一步說，這也是現代文學批評所追問的問題：文本裡有女性嗎？文學史中有女性作家嗎？當代女性主義者從自覺的性別立場出發，重視表達女性獨特的生活體驗，探索女性精神解放的途徑。她們孜孜於尋找女性自己的文學傳統，無論是吳爾芙或肖瓦爾特皆堅持在男權主導的文學史中傳統有一充溢女性自身性別特徵而獨立存在的女性文學傳統，惟其因遭受菲勒斯文化斬斷和埋沒而無以突顯。

日月更迭，飽經女權運動的洗禮和衝擊的女性已不再通過與男人的性愛關係去界定她們自己。當代人類性別邊界的模糊，使女性作家得以在她們的作品中進佔了男性獨大的題材空間，撰筆書寫家國政治等議題，以擬仿和扮裝的遊戲方式顛覆並改寫了過往的男性(陽性)書寫尺度。女性書寫自己，通過自己對於性別定位的焦慮感受，不斷地銘刻自己、再造自己。在撰述上，女性意識鮮明的女作家們不僅不再襲用男性思維的方式，也不復挪用屬於男性的話語，而改以女性獨特的性別之聲，一種與前伊底帕斯期想像態之母親身體和聲音相關涉、僅存在於女性之間的言說，發聲。這種分崩離析、割裂且支離破碎的女性聲音具有雙重性，往往是表裡不一或矛盾的，遠較男性話語的單一性來得開放、多元。新一代的女性作家將關注的視線轉回到現實的世俗和女性的生活上面。女性作為人的自我意識、女性的生命體驗、女性思潮的豐富複雜性等等，都得到了細緻的表現。這一批女性作家們開始正視自己內心的聲音與需求，因而取得了創作上的突破。隨著法國後現代性主義者西蘇、依利格瑞和克利斯蒂娃提出女性性慾與陰性書寫間的諸多關係，描寫女性情慾不再成為女性作家書寫的禁忌，其描述之大膽與真實，更是讓男性作家們歎為觀止。

¹⁵⁸ 波娃，《第二性》，頁 654。

雖然吳爾芙礙於其自身經驗的困限，既無法坦陳其女性之性經驗，筆鋒所觸亦僅及於西方白人中上階級婦女生活情貌，然則，無可否認地，其論著集中反映了她關於婦女與文學問題的思考。在其著作中，吳爾芙有意地從女性視角切入筆下人物的內心和深層意識之中，不僅旨在重新詮釋女性身體、感情，更是試圖改寫過往將女性客體化、虛偽化的男性神話，以期恢復女性主體性並賦以特殊力量。她的書寫模式表明這樣的一種事實：女性作家遺棄民族主義或革命論述，放棄模擬男性話語的書寫，改從家庭的瑣碎事務和微不足道的生存狀態中，探討傳統婚姻制度對女性族群的戕害，即意味著女性書寫自我與自我省思能力的強化。她書寫女性自我的模式，便成為女作家的一種文化表態，以及性別認同上的表現與內省表現。

一言以蔽之，吳爾芙的文本及其言論思想經成為今日西方激進女性主義者樹立了先範典例。然而，在現今主導的男性中心論觀點背後，大部分的評論家仍受到父系意識形態的影響與宰制，並以父系觀點去接受吳爾芙的文本。因此，倘若我們能夠回到吳爾芙的女性作家身份，從女性視角去理解和詮釋她的語言以及筆下人物的內心世界，相信更能貼近她的文本。綜合本論文各部分的探討工作，在我們對於吳爾芙作品的重讀中，以及對其作品（《燈塔行》）之探討中，證實了她的作品其實也有著無法構成完整統一的複雜層面。我們不難挖掘到吳爾芙小說中的雙重複合結構，在女性自我／主體意識的銘刻之外，也展示出大量的壓抑女性。葉斯利 菲德勒（Leslie Fiedler）曾指出，美國文學中存在著兩種女性基型，即代表具有獨立反抗精神的女性「羅絲」（Rose）和美麗柔弱而易於受傷害的「李莉」（Lily）¹⁵⁹。就此而言，吳爾芙《燈塔行》小說文本中的拉姆齊夫人之柔和馴順恰似百合花的譬喻，處處迎合父權制的要求而喪失真我；反之，敏感且堅持活出自我的莉麗 布里斯庫則像是朵帶刺的玫瑰，讓固守父權制的傳統男性難以靠近，甚或恨之入骨。

就本論文所選取的《燈塔行》文本而言，顯示了男女兩性在價值觀上面，還存有著人的價值觀，亦即每個個人都需要在自尊自強自愛自省的基礎上，進行對完整人格的追求，全面實現作為人的生命價值。其中，小說中的莉麗從維持內心平衡轉向表現一種堅實的自信，她對自己、對男人、對愛情婚姻和家庭親情、對個人事業、對女性的軀體和性魅力等多方面進行了深入的思考，並產出了不同於傳統觀念的獨特看法。顯然，吳爾芙認為，要爭取女性的解放，絕不僅僅是政治地位和經濟地位的解放，而有賴於女性的自強不息，以及女性對自身存在價值的自信而予以實現。

¹⁵⁹ 轉引自王逢振，《女性主義》，台北：揚智文化事業股份有限公司，1997年，頁71-72；80-81。

參考書目

一、 專著：

中文：

- 王小章、郭本禹合著，《潛意識的詮釋——從弗洛伊德主義到後弗洛伊德主義》，北京：中國社會科學出版社，1998年。
- 王逢振，《女性主義》，台北：揚智文化事業股份有限公司，1997年。
- 王溢嘉，《精神分析與文學》，台北：野鵝出版社，1997年。
- 王潤華譯，《比較文學理論集》，台北：國家出版社，1983年。
- 卡 謬等，《現代小說論》，台北：十月出版社，1968年。
- 卡爾 榮格主編，龔卓軍譯，《人及其象徵》，台北：立緒文化事業有限公司，1999年。
- 弗洛伊德原著，汪鳳炎、郭本禹等譯，《精神分析新論》，台北：知書房出版社，2000年。
- ，張愛卿譯，《精神分析引論》，台北：知書房出版社，2000年。
- 安東尼 賽加勒、墨瑞兒 柏格著，龔卓軍、曾廣志、沈台訓譯，《夢的智慧：榮格的世界》，台北：立緒文化事業有限公司，2000年。
- 托里 莫以著，陳潔詩譯，《性別／文本政治：女性主義文學理論》，台北：駱駝出版社，1995年。
- 朱棟霖主編，《文學新思維（上卷）》，江蘇：江蘇教育出版社，1996年。
- 西蒙 波娃著，陶鐵柱譯，《第二性》，台北：貓頭鷹出版社有限公司，1999年。
- 何 欣，國立編譯館主編，《現代歐美文學概述（上）——象徵主義至二次大戰》，台北：書林出版有限公司，1996年。
- 何春蕤主編，《性／別研究的新視野——第一屆四性研討會論文集（下）》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1997年。
- 克莉絲 維登著，白曉紅譯，《女性主義實踐與後結構主義理論》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1997年。
- 克勞芙著，夏傳位譯，《女性主義思想：欲望、權力及學術論述》，台北：巨流圖書公司，1997年。
- 周 蕾，《婦女與中國現代性——東西方之間閱讀記》，台北：麥田出版有限公司，1995年。
- 孟悅、戴錦華合著，《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》，台北：時報文化出版企業有限公司，1993年。

- 林幸謙,《生命情結的反思》,台北:麥田出版社,1994年。
- ,《張愛玲論述:女性主體與去勢模擬書寫》,台北:洪葉文化事業有限公司,2000年。
- ,《歷史、女性與性別政治:重讀張愛玲》,台北:麥田出版,2000年。
- 林樹明,《女性主義文學批評在中國》,貴州人民出版社,1995年。
- 珍 貝克密勒著,鄭至慧、劉毓秀、葉安安、顧效齡等譯,《女性新心理學》,台北:女書文化事業有限公司,2000年。
- 約翰 雷門著,余光照譯,《吳爾芙》,台北:貓頭鷹出版社股份有限公司,2000年。
- 格蕾 格林、考比里亞 庫恩編,陳引馳譯,《女性主義文學批評》,台北:駱駝出版社,1995年。
- 袁可嘉,《歐美現代派文學概論》,上海:文藝出版社,1993年。
- 張小虹,《自戀女人》,台北:聯合文學出版社有限公司,1996年。
- ,《怪胎家庭羅曼史》,台北,時報文化出版企業股份有限公司,2000年。
- ,《性別越界:女性主義文學理論與批評》,台北:聯合文學出版社有限公司,1995年。
- ,《慾望新地圖》,台北:聯合文學出版社有限公司,1996年。
- 張玉書主編,《20世紀歐美文學史(二)》,北京:北京大學出版社,1996年。
- 張京媛主編,《當代女性主義文學批評》,北京:北京大學出版社,1992年。
- 張岩冰,《女權主義文論》,濟南:山東教育出版社,1998年。
- 張愛玲,《餘韻》,香港:皇冠出版社,1993年。
- 梅家玲編,《性別論述與台灣小說》,台北:麥田出版有限公司,2000年。
- 莫瑞 史坦著,朱侃如譯,《榮格心靈地圖》,台北:立緒文化事業有限公司,1999年。
- 郭宏安、章國鋒、王逢振著,《二十世紀西方文論研究》,北京:中國社會科學出版社,1997年。
- 陳玉玲,《尋找歷史中缺席的女人——女性自傳的主體性研究》,嘉義:南華管理學院出版,1998年。
- 陸 揚,《精神分析文論》,濟南:山東教育出版社,1998年。
- 智 量主編,《比較文學三百篇》,上海:文藝出版社,1990年。
- 黃梅主編,《現代主義浪潮下英國小說研究:1914—1945年》,北京:中國社會科學出版社,1995年。
- 董啟章,《安卓珍尼》,台北:聯合文學出版社有限公司,1996年。
- 廖炳惠,《回顧現代:後現代與後殖民論文集》,台北:麥田出版股份有限公司,1998年。

榮格著，吳康、丁傳林、趙善華等譯，《心理類型（上）》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1999年。

，黃奇銘譯，《尋找靈魂的現代人》，台北：志文出版社，1996年。

維吉尼亞 伍爾芙著，孔小炯、黃梅譯，《純淨之泉：伍爾芙隨筆集》，台北：幼獅文化事業公司，1994年。

維吉尼亞 吳爾芙著，瞿世鏡等譯，《達洛衛夫人 燈塔行》，台北：桂冠圖書公司，1994年。

維吉尼亞 吳爾芙著，張秀亞譯，《自己的房間》，台北：天培文化有限公司，2000年。

劉 霓，《西方女性學：起源、內涵與發展》，北京：社會科學文獻出版社，2001年。

劉慧英，《走出男權傳統的樊籬——文學中男權意識的批判》，北京：生活 讀書 新知三聯書店，1995年。

蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》，台北：雅典出版社，1998年。

鄭明嫻主編，《當代台灣女性文學論》，台北：時報文化出版企業有限公司，1993年。

賴干堅，《西方現代派小說概論》，廈門大學出版社，1995年。

蕾妮 丹菲爾德著，劉泗翰譯，《誰背叛了女性主義——年輕女性對舊女性主義的挑戰》，台北：智庫股份有限公司，1997年。

鍾慧玲主編，《女性主義與中國文學》，台北：里仁書局，1997年。

簡瑛瑛，《何處是女兒家：女性主義與中西比較文學/文化研究》，台北：聯合文學出版社有限公司，1998年。

羅 伯 特 霍 普 克《導讀榮格》，台北：立緒文化事業有限公司，1998年。

羅絲瑪莉 佟恩著，刁筱華譯，《女性主義思潮》，台北：時報文化出版企業股份有限公司，1996年。

嚴明、樊琪合著，《中國女性文學的傳統》，台北：洪葉文化事業有限公司，1999年。

顧燕翎、鄭至慧主編，《女性主義經典》，台北：女書文化事業有限公司，2001年。

顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，台北：女書文化事業有限公司，1997年。

英文：

- Abel, Elizabeth. Virginia Woolf and Fictions of Psychoanalysis. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.
- Beer, Gillian. Virginia Woolf: The Common Ground. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Belsey, Catherine, and Jane Moore, eds. The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. London: Macmillan Press Ltd, 1997.
- Bishop, Edward. Virginia Woolf. London: Macmillan Education Ltd., 1991.
- Blackston, Bernard. Virginia Woolf: A Commentary. London: The Hogarth Press Ltd, 1949.
- Bowlby, Rachel. Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- . Virginia Woolf. London, New York: Longman, 1992.
- Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. 1990. New York, London: Routledge, 1999.
- Caramagno, Thomas C. The Flight of the Mind. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.
- Chambers, R. L. The Novels of Virginia Woolf. 1947. New York: Russell & Russell, 1971.
- Dick, Susan. Virginia Woolf. UK: n. p., 1989.
- Eagleton, Mary, ed. Feminist Literary Criticism. 1991. London, New York: Longman, 1995.
- . Feminist Literary Theory: A Reader. 1986. Cambridge MA, Oxford UK: Blackwell, 1994.
- . Writing with Feminist Criticism. Cambridge MA, Oxford UK: Blackwell, 1996.
- Ellmann, Maud, ed. Psychoanalytic Literary Criticism. London, New York: Longman, 1994.
- Freedman, Ralph. The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Gilligan, Carol. In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Goldman, Jane. The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual. Cambridge University Press, 1998.
- Greene, Gayle, and Coppelia Kahn, eds. Making a Difference: Feminist Literary Criticism. 1985. London, New York: Routledge, 1994.
- Hanson, Clare. Virginia Woolf. London: The Macmillan Press Ltd., 1994.

- Irigaray, Luce. This Sex Which is Not One. Trans. Porter, Catherine and Carolyn Burke. New York: Cornell University Press, 1985.
- Latham, Jacqueline E. M., ed. Critics on Virginia Woolf. London: George Allen and Unwin Ltd., 1970.
- Moi, Toril. Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory. 1985. London, New York: Routledge, 1995.
- Morris, Pam. Literature and Feminism: A Introduction. 1993. Oxford UK, Cambridge MA: Blackwell, 1994.
- Nicholson, Linda J., ed. Feminism/Postmodernism. New York: Routledge, 1990.
- Rivkin, Julie, and Michael Ryan, eds. Literary Theory: An Anthology. USA, Oxford UK: Blackwell, 1998.
- Sellers, Susan. Hélène Cixous: Authorship, Autobiography and Love. Cambridge: Polity Press, 1996.
- . ed. The Hélène Cixous Reader. USA, Canada: Routledge, 1994.
- Showalter, Elaine. A Literature of Their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing. 1977. UK: Virago Press, 1999.
- Vice, Sue, ed. Psychoanalytic Criticism: A Reader. UK: Polity Press, 1996.
- Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl eds. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1991.
- Woolf, Virginia. A Room of One's Own and Three Guineas. 1992. Ed. Morag Shiach. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- . Mrs Dalloway. 1925. London: Penguin Books, 1996.
- . Orlando. London: Penguin Books, 1998.
- . To the Lighthouse. Ed. Margaret Drabble. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992.
- . To the Lighthouse and The Waves. Ed. Jane Goldman. New York: Columbia University Press, 1998.
- . Women and Writing. Ed. Michèle Barrett. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company, 1979.

二、 期刊論文

中文：

朱崇儀， 分裂的忠誠：書寫／再現？：記號學／女性主義？ ，《中外文學》，第二十三卷，第二期，1994年7月，頁126-137。

， 伊希迦黑與她的新文體：另一種（理論）書寫／實踐 ，《中外文學》，第二十四卷，第十一期，1996年4月，頁40-55。

朱嘉雯， 開創女性書寫新紀元 「女性書寫新方向」研討會側記 ，《文訊》總刊第一四九期，1998年3月，頁44-48。

何春蕤， 女性主義與「女性小說」，《台灣文藝》新生版第五期／總刊第一四五期，1994年10月，頁7-11。

林幸謙， 重讀怨女：尋找女性和他者的聲音 ，《中國現代文學理論季刊》第十二期，1998年6月，頁555-579。

， 張愛玲的「閨閣政治論述」：女性身體、慾望與權力的文本 ，《文史哲學報》，第四十七期，1997年12月。

， 張愛玲少作論：壓抑符碼與文本的政治含義 ，《當代》，第一九期，1995年5月1日。

施淑端， 新納蕤思解說 李昂的自剖與自省／施淑端親訪李昂 ，《新書月刊》，第十二期，1984年9月。

張京媛， 斯皮瓦克與女性主義批評 ，《二十一世紀》第五期，1991年6月，頁110-116。

張淑麗， 書寫「不可能」：西蘇的另類書寫 ，《中外文學》第二十七卷，第十期，1999年3月，頁10-29。

， 閨怨美學的挑戰 ，《文訊》總刊第一四九期，1998年3月，頁22-25。

張惠娟， 後現代與女性主義之糾葛 試論當代女性烏托邦小說 ，《中外文學》第二十三卷，第十一期，1995年4月，頁26-39。

張錦忠， 他者的典律：典律性與非裔美國女性論述 ，《中外文學》第二十一卷，第二期，1992年7月，頁93-110。

陳淑卿， 他者的語言：《航向燈塔》的女性主義正文策略 ，見國立台灣大學外文系編（1992）：《中華民國第四屆英美文學研討會論文集》，台北：書林出版有限公司。

賀淑璋， 拼貼後現代：小說 ，《中外文學》第二十三卷，第十一期，1995年4月，頁56-72。

趙淑俠， 紅塵道上的文學男女 ，自由時報「自由副刊」，2000年2月23-24日。

劉紀蕙， 女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號 ，《中外文學》第十八卷，第一期，1993

年 6 月，頁 116-136。

，維琴尼亞 吳爾芙書信選，《中外文學》第十七卷，第十期，1989 年 3 月，頁 175-183。

蕭媽媽，我書故我在 論西蘇的陰性書寫，《中外文學》第二十四卷，第十一期，1996 年 4 月，頁 56-66。

，典律或大砲 女性主義之評析，《中外文學》第二十一卷，第二期，1992 年 7 月，頁 112-129。

戴錦華，奇遇與突圍 九十年代女性書寫，《文學評論》第五期，1996 年，頁 95-102。

英文：

- Barrett, Eileen. "Septimus and Shadrack: Woolf and Morrison Envision the Madness of War." In Virginia Woolf: Emerging Perspectives. Selected papers from the Third Annual Conference on Virginia Woolf, Lincoln University, Jefferson City, MO, 10-13 June 1993, Ed. Mark Hussey and Vara Neverow. New York: Pace University Press, 1994.
- Hui-Lan, Liu. "In Search of Authorial Truth in Virginia Woolf's Orlando." Diss. Taiwan: Tamkang University, 1997.
- Jung, C. G. "The Syzygy: Anima and Animus." Aion. *cw* 9, II, esp. Chap. 3, Princeton University Press, 1969. 11-22
- . "Concerning the Archetypes with Special Reference to the Anima Concept," *cw* 9, I, 54-72.
- . "Marriage as a Psychological Relationship," *cw* 17, 189-201.
- . "Definitions," under "Soul 'Psyche, personality, persona, anima'." 463-470, and under "Soul-Image." 470-472, In Psychological Types. *cw* 6, esp. Chap. 11, Princeton University Press, 1990.
- . "The Dual Mother." In Symblos of Transmation. *cw* 5, II, esp. Chap. 7, 306-393.
- . "The Relations between the Ego and the Unconscious," *cw* 7, II, esp. Chap. 2, "Anima and Animus." 188-211, Princeton University Press, 1977.
- Kuo-chiang, Lee. "The Collective Unconscious and Individuation in Virginia Woolf's To the Lighthouse." Diss. Taiwan: National Sun Yat-sen University, 1993.
- Liang-ya, Liou. "The Dialectic of Separation and Unity in Virginia Woolf's Major Novels." Diss. Taiwan: National Taiwan University, 1985.
- Miao-ling, Leu. "Unity of Mind: Androgynous Characters in Virginia Woolf's Three Novels." Diss. Taiwan: Tamkang University, 1989.
- Paterson, John. "Virginia Woolf: Fire in the Mist." In The Novel as Faith: The Gospel According to James, Hardy, Conrad, Joyce, Lawrence and Virginia Woolf. USA: Gambit Incorporated Boston, 1973.
- Rosenbaum, S. P. "The Philosophical Realism of Virginia Woolf." In English Literature and British Philosophy. Ed. S. P. Rosenbaum. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1971.
- Searls, Damion. "Acts of Reading." In Virginia Woolf and Her Influences. Selected papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf. Plymouth State College, Plymouth, New Hampshire, 12-15 June 1997, Ed. Laura Davis and Jeanette McVicker. New York: Pace University Press, 1998.

Simons, Judy. "The Safety Curtain: The Diary of Virginia Woolf." In Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf. London: The Macmillan Press Ltd., 1996.

Su-mei, Wen. "Virginia Woolf's Orlando: A Freudian Study." Diss. Taiwan: National Kaohsiung Normal University, 1997.