

國立台東大學

兒童文學研究所碩士論文

指導教授：吳玫瑛 先生

放逐的力量——唐娜·喬·娜波莉
文本中的陰性主體

研究生：林銀芬

中華民國九十九年一月

國立台東大學
學位論文考試委員審定書
系所別：兒童文學研究所

本班 林 銀 芬 君

所提之論文 放逐的力量—唐娜·喬·娜波莉文本中的陰性主體

業經本委員會通過合於 ☒ 碩士學位論文 條件
☐ 博士學位論文

論文學位考試委員會：

賴 作 君

(學位考試委員會主席)

陳 淑 芬

吳 淑 瑛

(指導教授)

論文學位考試日期：九十九年一月十四日

國立台東大學

附註：1. 本表一式二份經學位考試委員會簽後，送交系所辦公室及註冊組或進修部存查。

2. 本表為日夜學制通用，請依個人學制分送教務處或進修部辦理。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究 系(所)
組 98 學年度第 1 學期取得 碩 士學位之論文。
 論文名稱：放逐的力量——唐娜·喬·娜波莉文本中的陰性主體

本人具有著作財產權之論文全文資料，授權予下列單位：

同意	不同意	單 位
☒	☐	國家圖書館
☒	☐	本人畢業學校圖書館
☒	☐	與本人畢業學校圖書館簽訂合作協議之資料庫業者

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

☒ 同意 ☐ 不同意 本人畢業學校圖書館基於學術傳播之目的，在上述範圍內得再授權第三人進行資料重製。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
☒	☐	☐	☐

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未勾選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：吳政瑛 (親筆簽名)

研究生簽名：林銀杏 (親筆正楷)

學 號：1696075 (務必填寫)

日 期：中華民國 99 年 1 月 19 日

1. 本授權書 (得自 <http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/> 下載) 請以黑筆撰寫並影印裝訂於書名頁之次頁。

2. 依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議: 研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

授權書版本: 2008/05/29

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
98 學年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 放逐的力量—唐娜·喬·娜波莉文本中的陰性主體

指導教授： 吳玫瑛

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

- ● 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人：林銀芬

簽 名： 林銀芬 中華民國 99 年 01 月 19 日

我 是愛哭鬼

九七年的春天開始，「快」變成我的生活步調。亞亞誕生、晚上上課、搬新家、當最後一學期班代、寫論文，再加上帶二十九個蘿蔔頭……，所有人生大事一次報到。這二年不知哭了幾次，抱著孩子哭、看文本哭、課堂上分享哭、看著論文被修理也哭……，實在是太不理性的了，但眼淚是我這二年最佳的抒壓方式。感謝許多人在我哭的時候傾聽我說著含糊不清的話，還得想辦法為我加油、打氣。

看我哭最多的莫過於吳老師，動不動就掉淚的學生大概令她很頭痛吧！謝謝老師對我「陰性書寫」的包容，縱使我的論文很難符合學術上的邏輯，老師卻接納我這奇特的思維，給我很寬廣的思考空間，這篇論文才能完成。謝謝賴老師遠從台北南下指導我，並肯定我的論文價值。以及謝謝淑芬老師讓我更清楚論點間的關聯性。還要謝謝郭老師、游老師、杜老師、楊老師、阿寶老師的教導，豐富了我對兒童文學的認識。也謝謝西蘇提出的主張，讓我學習接納自己內心所有怪異的想法與情感。並謝謝娜波莉的書寫，在她的文本中我遇見了自己。

寫論文期間，幾乎每天留在學校到八點，永遠忘不了寒風中同事特地送來熱呼呼的咖啡或晚餐，他們熱心、無私的關懷讓我總是感動得想哭。也謝謝班上的蘿蔔頭這二年來忍受老師的情緒，以及事事求快的精神。今後放慢腳步，不知道會不會換成他們不習慣？

最後要謝謝的是一直為我付出的老公。這二年來，謝謝他在我趕作業時獨自照顧亞亞；謝謝他在我忙得焦頭爛額時，主動做完家事；謝謝他不得不聽我說著完全聽不懂的理論，還得被迫看彷彿是天書的論文；謝謝他總是在我哭得一塌糊塗時，讓出他厚實的肩膀作我最堅強的後盾。沒有他，我的論文不可能如期完成。

九九年的春天，我終於又能放慢腳步，恣意的聆聽音樂、閱讀書本、享受生活，更能好好的陪伴亞亞成長。

問我還會哭嗎？我想哭也是一種力量，它會在我生命中一直存在著。

放逐的力量——唐娜·喬·娜波莉文本中的陰性主體

摘要

唐娜·喬·娜波莉(Donna Jo Napoli)在其《海妖悲歌》、《魔法陣》及《呼吸》等三部文本裡，均以第一人稱的角度出發，為童話、神話中的女巫、海妖、生病的少年發聲。沒有英雄與仇恨，只有陰性的經驗與慾望，以及她/他們在矛盾、掙扎中肯定自我及包容他人的歷程。

本研究以海倫·西蘇(Hélène Cixous)「陰性書寫」的主張為探討依據，並延伸「放逐」概念，認為凡是受群體、中心排擠的現象即為「放逐」。透過「陰性書寫」及「放逐」的觀點，討論文本中海妖與女巫在傳統故事的地位，以及她/他們與人群呈現的疏離關係。陰性放逐在森林與海洋，卻也在放逐的空間場域獲得能量與安定。藉由面對身體的慾望及心聲，肯定內心各種聲音。包容她(他/牠/它/祂……)者，以愛除去仇恨。打破二元絕對思維，使陰性在二元來回擺盪中認清自己，建立並肯定其主體性。

陰性藉由書寫表達自我，以期消弭二元對立下的被動形象。而將解構二元的主張放入兒童文本中，亦能為兒童文學增添多元思維。

關鍵詞：陰性主體、放逐、海倫·西蘇、唐娜·喬·娜波莉

The power from exile: The Feminine Subjects in Donna Jo Napoli

Abstract

Donna Jo Napoli composed *«Sirena»*, *«The Magic Circle»* and *«Breath»* from the perspective of the first person speaking for witches, sirena and sick teenager in tales. There is neither voice of heroism nor hatred, but just feminine experiences and desires of chasing self-identity through conflicts and struggles with their tolerance toward the world.

Based on 'Écriture Féminine' addressed by Hélène Cixous and extension of the concept of 'exile', the study suggests that the phenomena of being edged out by core value or certain group can be recognized as 'exile'. Through the perspectives of 'Feminine writing' and 'exile', this paper proposes to discuss witches and sirena's position in traditional tales and the alienation in between them and society. While the feminine are exiled to the forest and ocean, they also obtain energy and stability in the remote space. With confession of their physical desires and inner voices, they finally can stand firmly for themselves, face the world with tolerance and expel hatred with love. Feminine writing has broken the absolute of binary and helped the feminine to build up and be confident of their subjectivity in the irresolution of binary opposition.

The feminine can eliminate feminine passive image of binary opposition with writing. Besides, the study also believes that placing the concept of deconstructing binary opposition in children's texts can enhance the diversity of children's literatures.

Keywords: Feminine subjects, exile, Hélène Cixous and Donna Jo Napoli



目 次

第壹章	序曲.....	1
第一節	研究動機與背景.....	1
第二節	研究文本與問題.....	7
第三節	國內「陰性書寫」相關論述.....	11
第貳章	「他者」的旋律.....	15
第一節	建立陰性主體.....	15
第二節	書寫身體與包容她(他/牠/它/祂.....)者.....	20
第三節	書寫文本.....	27
第參章	放逐的節奏.....	32
第一節	放逐於童話、神話的海妖與女巫.....	32
第二節	放逐的關係.....	41
第三節	放逐的空間.....	54
第肆章	「放逐」與「他者」的合奏.....	60
第一節	書寫身體.....	60
第二節	包容她(他/牠/它/祂.....)者.....	66
第三節	消解二元.....	70
第伍章	曲終聲不散.....	75
第一節	唱歌吧！陰性.....	75
第二節	以歌聲粉碎二元.....	78
	註解.....	82

附錄一：爲她者發聲的娜波莉.....	84
引用書目.....	86



第壹章 序曲

第一節 研究背景與動機

一、研究動機

2001 年，由夢工廠製作的《史瑞克》(*Shrek*)擊退群雄，成為當年最賣座的動畫電影。《史瑞克》嘲弄童話的劇情與人物，顛覆觀眾對童話的認知與期待。「不僅使觀眾耳目一新，還有一種顛覆傳統帶來的叛逆的快樂……突破了傳統童話的局限與狹隘，開創了後現代主義童話的新時代(呂芳慧、呂海峰 67-9)」。《史瑞克》掀起電影界顛覆童話風潮，並在 2004 和 2007 年分別推出《史瑞克 2》(*Shrek 2*)和《史瑞克三世》(*Shrek The Third*)，均有亮眼成績。其他如《Kuso 小紅帽》(*Hoodwinked*)、《曼哈頓情緣》(*Enchanted*)等影片也群起效尤。「顛覆」手法從多元角度解構文本，正如羅蘭·巴特(Roland Barthes)認為，文本是既無中心又不封閉的開放的系統，它的意義是爆炸、播散、多元的。在眾聲喧嘩的年代，文本不斷被改寫，衍生出不同的意義。

洪淑苓認為每一種改寫都是作者闡述其價值觀與生活經驗，具個人化色彩，無所謂主流及對錯(143)。是以顛覆傳統童話、神話目的在塑造不同的聲音，傳遞每個作者獨特的聲音，豐富原來故事的面向。女性作家則特別關注傳統童話、神話中女性角色。卓慧臻討論到重寫神話的課題時，認為派翠西亞·伊格(Patricia Yaeger)一語道出女性重劃文本的動機「當女性玩弄舊的文本時，傳統的負擔就會減輕，並且移轉……」(84)。卓慧臻並認為只有以新角度改寫傳統故事，才能扭轉故事中隱含的意識型態，及女性空間(84)。

童話故事中的女性一直被框在男性的理想與幻想中，傳達女性要具備柔弱、被動、順服才能擁有幸福，而這幸福是與英勇、帥氣的男性結合。桑德拉·吉爾伯(Sandra Gilbert)和蘇珊·古芭(Susan Gubar)在合著的《閣樓裡的瘋女人》(*The*

Madwoman in the Attic)語帶諷刺的寫道：

沒有自我不僅等於高尚，也等於死亡。一個沒有故事的生命，如同歌德的麥卡麗葉，簡直就是死亡的生活，如行屍走肉。這種「沉思純淨」理想形象，最終召喚起的是天堂和墳墓。(25)

女性主義者為扭轉純潔美人形象的枷鎖，不願再作沒有自我思想的人，紛紛主張解構、顛覆童話，將女性從禁錮幾世紀的高塔裡釋放出來，重新付予聲音與生命。是以顛覆童話為近代女性作家質疑父權意識的常見手法。芭芭拉·G·沃克(Barbara G. Walker)與安潔拉·卡特(Angela Carter)是此領域的佼佼者。

沃克著《醜女與野獸》(*Feminist Fairy Tales*)，改編 28 個耳熟能詳的童話故事，跨越以外貌作為衡量女性的標準，「美麗」不再是幸福的決定關鍵，「幸福」也不再以婚姻為唯一終站。沃克認為：

大部分的童話經過數世紀父權文化的過濾之後，除了年輕貌美的公主之外，對女性少有尊重，而只是把原來的女性功能當成裝飾。長得不美的女孩，自然就與美德、幸福、幸運和愛情沾不上邊。(v)

其中〈醜女與野獸〉的女主角——醜八怪，接納自己醜陋的長相，並擁有溫柔的心。為了救父親，顯現出過人的勇氣，以智慧得到野獸的真愛。書中改編的故事均在傳頌著：認識自己、具備智慧、勇敢、善良的女性才能擁有幸福。除了改變童話中女性特質外，沃克也顛覆男性英雄形象，改由女性自我拯救，或由其他女性搭救，甚至拯救他人。〈阿拉迪恩與神燈〉中，女主角阿拉迪面對危檢沈著冷靜；〈夜雪公主〉美麗又有智慧的後母不再以嫉妒形象出現，反倒營救夜雪公主；〈葛嘉屠龍記〉葛嘉為鄰國解除噴火龍的威脅。沃克透過顛覆一途重新建構大地之母的想法，強調古代女神常以童女、母親、醜老太婆三位一體的形式顯現，反轉陽性中心(vi)。

《焚舟紀》(*Burning Your Boats*)第二冊《染血之室與其他故事》(*The Bloody Chamber and Other Stories*)，收錄安潔拉·卡特改寫的十個故事。卡特從極端角度重述眾人熟悉的童話故事，她所定位的女性並未侷限於外貌與品德的空架子，

而是為她們真實的血肉之軀發聲。卡特在字裡行間大膽描繪女性身體慾望，情慾、恐懼、矛盾一一躍然紙上，讀者能聽得到其筆下女性的聲音。故事中的女性不再依靠男性的救援，如改編自《藍鬍子》(*Bluebeard*)的〈染血之室〉則是由輪廓如鷹、桀驁不馴的狂野母親拯救女主角，一反女性柔軟形象。〈與狼為伴〉的小紅帽沒有獵人拯救，而是以純淨無瑕的肉體與狼交易，保全性命之餘也滿足自己的情慾。

女性改寫童話的作品前仆後繼，但像沃克的陽剛女性形象真能為兩性取得平衡嗎？張湘君認為若將傳統女性弱者形象賦予男性強者的性格，只是將女性極端「異性化」，除了喪失女性特質外，也顯得不夠真實，實在不足為『新女性』的典範(122)。卡特強化女性角色自我認同，卻也淡化或醜化了男性角色，男性是否又成了被動、陰暗的一方？同樣改寫童話、神話故事的唐娜·喬·娜波莉(Donna Jo Napoli)，其作品獨樹一幟。她同樣融合童話、神話、傳說等元素加以改編，以第一人稱的敘事觀點書寫。不同的是，娜波莉並未改變女性角色原有外貌，也未顛覆故事結局與脈絡，有別於沃克及卡特的顛覆手法。她不以童話中被害者的角度出發，而是替受眾人鄙棄的女巫及海妖發聲，書寫她們的故事及過往，讓讀者注意到童話中瑟縮在陰暗角落的另一種聲音。

娜波莉著重女性心靈層次的描寫，與卡特筆下墮落才能的童話女主角有所不同，更提升女性在童話故事中的地位。娜波莉雖沒有卡特華麗的詞藻、魔幻瑰麗的場景，卻更突顯出她樸實近人的文筆風格。細膩的情感加上豐富的想像，使讀者更能貼近女性內心呼喚。娜波莉如此特殊的書寫風格，強烈挑起筆者深入探討其作品的慾望，試圖找出文本中所藏匿的力量。

二、研究背景

童話故事不單純只是故事。傑克·齊普斯(Jack Zipes)在《童話·兒童·文化產業》(*Happily Ever After : Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*)中提到，十六、十七世紀的童話反映道德觀、規範和習慣，強化社會階級的形成。十

九世紀，童話作家將基督教義、父權主義融入故事中，以滿足中產階級和貴族(16-7)。童話承載著許多意識型態，間接成為教化兒童的工具。有許多作家不滿童話中隱藏的意識型態，紛紛以改寫的方式顛覆童話，企圖扭轉童話中的刻板印象與意識型態。國外著名的作家如前述提到的芭芭拉·G·沃克《醜女與野獸》與安潔拉·卡特的作品。另外有安·塞克斯頓(Anne Sexton)以詩的形式，重述十六個古典童話；伊蓮·戴特洛(Ellen Datlow)與泰瑞·溫德琳(Terri Windling)所編輯的《黑荊棘，白玫瑰》(*Black Thorn, White Rose*)、《白雪，紅血》(*Snow White, Blood Red*)等系列選集；葛拉漢·威爾森(Grahn Wilson)改編了〈糖果屋〉等不勝枚舉(喬伊絲·卡蘿 179)。國內作家也有不少顛覆童話作品，如：孫晴峰《☆的故事》、方素珍〈小矮人又來了〉、賴曉珍〈人魚小孩的初戀故事〉等。

然而，許多女性作家抨擊傳統童話中的女主角以等候婚姻作為人生完美結局，而且都是像白雪公主般最年輕、最漂亮的。甚至將謀殺女主角描寫得很浪漫，灌輸女性渴望成為迷人的受害者，如睡美人般甜美沈睡百年，無視於女性自主意識。童話中的女性只有兩種類型：不是無助、柔弱、受苦、等待王子救贖的公主，就是邪惡、貪婪、充滿嫉妒的巫婆及後母。小鳥依人、楚楚可憐的公主往往是王子冒險犯難後的獎勵品，沒有自我的好惡，只是滿足男性英雄氣概的沈默者。至於巫婆、壞女人、老女人等女性形象，則是錘鍊男子氣概的最佳配角。

吉爾伯和古芭認為男性因為害怕自主的女性，所以將她們誣蔑為怪物女人。以被害者的角度想像、扭曲這些女人的形象：

男性害怕女性，特別是對女性自主權的幼稚恐懼，對女性的誣蔑在歷史上有具體例子。在恐怖女巫、女神的傳說形象下，例如史芬克斯、美杜莎、賽西、卡麗、德萊拉和莎樂美，男性害怕女性的「魅力」，認為她們擁有詭譎的術法，讓她們除了誘惑男人也竊取繁衍精力。(34)

自主、敢表現自我慾望、不受父權控制的女性受到陽性中心排擠，男性畏懼有智慧、技能、權勢的女人，投射妒忌心理，貶抑、唾棄這些女人，將她們歸類在陰暗、醜陋的邊界，並視之為怪物。但她們都是有故事的，故吉爾伯和古芭鼓

勵女性改寫天使與怪物「十九世紀至二十世紀期間，英國與美國的女作家特別關心攻擊與修正，解構與重構從男性文學傳承下來的女性形象，特別是……天使和怪物的兩極典範」(76)。藉由改寫釋放父權筆下禁聲的天使與怪物，使她們浮出歷史地表得以開口傳唱，讓世人聽到她們的聲音，使她們不再只是扁平的角色。

然而，女性顛覆書寫常爲了反對父權爲女性設的框架，將「美麗」、「被動」的公主改頭換面，以「勇敢」、「積極」等美德重現世人面前，甚至將公主醜化，消滅「美麗」符碼對女性的桎梏。這樣的顛覆無非只是陷入二元思考的另一僵局，女性永遠只能在這一邊或那一邊抉擇，內心的光明與陰暗、情慾與悸動依舊不爲人知。張鈺佩〈在美麗中突圍——從結構主義到後結構女性主義對「公主」的另類解讀〉提出西方女性爲「美麗公主」文化批判，然而「美麗」批判在中國卻無法造成波瀾，因爲中國文化視「美麗」爲招致惡運的禍源，「品德」才是女性所應具備的。西方女性極欲掙脫「美麗」枷鎖，提出「美麗無用論」，以「品德」解套。然而「品德」卻是套在中國女性千年的緊箍(張鈺佩 327-37)。所謂的跳脫框框，其實只是跳到另一個框框而已。

崔少元認爲主張女尊男卑亦只是從一種權力的極端走向另一種權力的極端，這種解放同樣陷於不平等，實質上並無差異(131)。女性顛覆書寫只爲反動而反動，在美/醜、積極/被動、勇敢/害怕……等二元關係中尋尋覓覓自我定位，其實仍舊繞著中心結構運作，無法脫離傳統架構。女性究竟要如何避免落入二元僵局，又能建立女性主體？張鈺佩討論建立女性主體時，她說明拉岡(Lacan)否認女性主體能建立在象徵次元，因爲女性的潛意識發展仍遵循男性模式，因此缺乏「陽具」(抽象上的父權認同)將永遠停於想像態(The Imaginary)中，無法完成象徵次元(The Symbolic order)發展。女性在身分認同上一直停在他者的身份上，無法成爲具有自我的主體(張鈺佩 337)。若誠如拉岡所說女性主體無法進入象徵次元，只能以他者存在，那麼是否能在想像態裡建立女性主體呢？海倫·西蘇(Hélène Cixous)¹提出一個重要的問題，身爲「他者」的身分有什麼不好？她提出「陰性書寫」(Ecriture Féminine)²理念試圖打破二元對立結構「去中心化」，以書寫身體、

包容他者，為他者建立主體性，為女性突圍。女性顛覆童話、神話故事除了反轉女性形象成為陽剛外，在法國女性主義提出尊重差異後，是否有別種書寫可能？



第二節 研究文本與問題

一、研究文本

唐納·喬·娜波莉擅於改寫童話、神話故事，讀完後總令讀者意猶未盡，細膩文筆與獨特改寫風格深深吸引廣大讀者。其著作眾多、題材廣泛，在國外屢獲大獎推薦，其中在台的三本中譯本《呼吸》(*Breath*)得到美國童書金風箏獎(Golden Kite Honors)，《海妖悲歌》(*Sirena*)與《魔法陣》(*The Magic Circle*)則分別受到美國圖書館協會(the American Library Association)的肯定。

這三本文本均以第一人稱書寫，故事的主角——女巫、海妖、患肺纖維囊腫的男孩，她/他們在原本故事中均受人鄙夷，不只在故事情節裡，也在作者的意識裡，更間接影響了讀者。她/他們沈默了幾世紀，娜波莉透過文字為她/他們發聲。故事的主角雖然受到環境的排擠，卻都帶有超凡的意志與堅毅，或許多少投射出娜波莉的性格與成長背景³。

《海妖悲歌》描寫住在愛琴海中的人魚瑟琳娜(*Sirena*)與姊妹們一同追尋人類的愛以得到永生。隨著特洛伊戰爭爆發，為人魚們帶來許多戰艦。她們以誘人的歌聲吸引戰士，卻使船身觸礁沉沒，不諳水性的戰士們慘遭溺斃或受困荒島。僥倖存活的人將悲劇歸咎於人魚，不斷地咒罵她們。這一切粉碎了瑟琳娜的永生夢。不願傷害人類的她，選擇離開姊妹們，獨自到勒姆諾斯島(*Lemnos*)生活。

受傷的費洛克提提思(*Philoctetes*)被一起參戰的同伴遺棄在島上。在瑟琳娜細心照顧下，他的傷漸受控制，兩人關係也日漸親密，相互傾心。瑟琳娜擔心自己的歌聲只會令提提思盲目的愛戀，不斷提醒自己抑制慾望。一次遇到熊襲擊，瑟琳娜本能的透過唱歌保護自己，卻意外的讓提提思喜歡上自己。永生與愛情都屬於瑟琳娜。

兩人在島上享受愜意的生活，分享關於戰爭、榮譽、英雄事蹟等看法。但提提思並沒有放棄參戰的念頭，直到大海無情的打散他辛苦多年做好的小船，飽受艱難無功而返。多年以後，提提思的白髮提醒了沉醉幸福中的瑟琳娜，兩人生命

的長度不同。她也了解重視榮譽的提提思無法忘懷人類世界。就在人類的船再次靠岸時，瑟琳娜面臨了放手與佔有的兩難。最終，瑟琳娜仍然選擇讓提提思離去，「不為復仇或扭曲的榮譽，而是為我所愛的男人著想」（《海妖悲歌》218）。

而在《魔法陣》中則描述長相醜陋的助產士，是位細心、敬畏上帝的使者。她細心地為產婦接生，確保新生兒的平安。在朋友貝拉的鼓動下，她成為替人治病、趕走佔領人身上惡魔的魔法師。只要保持心靈純淨，坐在魔法陣的保護裡，召喚惡魔的名字，即可驅趕惡魔。每一次的治療得到的珍貴獎賞，魔法師總是小心翼翼的珍藏，為了給女兒艾莎最豐富的嫁妝，使她是眾人中最閃耀的。

駕輕就熟的魔法師，忽略了虎視眈眈的惡魔。在一次施法過程中，抗拒不了黃金的誘惑而錯估情勢，使自己不再是魔法師，而是眾人唾棄的女巫。村民們將她與女兒捆綁在木柴上火燒。她為了救艾莎，只能答應與惡魔交易。變身逃離火場，一路逃到遙遠的魔法森林。

女巫將房子打掃得一塵不染以避開惡魔的眼目，長期吃素克制對鮮血的慾望。將對女兒的思念做成各式各樣的糖果裝飾在屋子上，離群索居過了九年。一日，被父母遺棄的葛麗泰和漢索看見華麗的糖果屋，禁不住餓，吃了起來。女巫同情姊弟倆的遭遇，收留他們，三人一起在糖果屋重享天倫，過著快樂的日子。然而葛麗泰無意間發現女巫的寶物，惡魔趁虛而入，使女巫身份原形畢露。女巫計劃拯救孩子，卻又不能被腦中的魔音聽到。她只好假裝一副血盆大口的恐怖模樣要吃掉漢索，令葛麗泰恨她，讓控制行動的惡魔相信她的降伏。她用計將自己置身火爐中，讓火慢慢吞噬她的身體，卻得到靈魂的自由。

相較於前兩部文本，《呼吸》則以男孩為主角。住在德國漢梅林的十二歲男孩——沙滋(Salz)，有先天性的肺部問題，別人視為再自然不過的呼吸，對他來說是奢求。為了生存，他學會倒立及強忍吞下嬭嬭的獨門偏方，才得以延續脆弱的生命。他是家中四個男孩裡最小的，又得常臥病在床，得不到父親與哥哥的關心與疼愛，若不是嬭嬭的呵護與教導，沙滋恐怕無法存活。

沙滋與嬭嬭是虔誠教徒，同時也是巫集裡的一份子。眼看疾病不斷擴散，巫

集舉行活祭驅趕邪靈，治療生病的動物們。沙滋看見牛隻的掙扎，他開始質疑神父與巫集成員對生命並非一視同仁的矛盾立場。

活祭並未奏效，沙滋的家人也落在疾病之手。哥哥意外殺死嬖嬖，傷痛欲絕的沙滋竟遭受家人指控是疾病禍源，幸好由神父出面打破謠言，還以沙滋清白。他並提出聘請具有演奏魔力的吹笛人藉音樂力量趕走老鼠，為自己脫罪。

吹笛人的笛聲果然不負眾望，將鎮上鼠輩全引至河裡。但長老們卻出爾反爾，未支付應有的酬勞。吹笛人盛怒之下，利用笛聲帶走了全鎮的孩子。沙滋跟著隊伍前進，但不停咳嗽的身體使他無法再前進。脫隊的他現在是全鎮唯一僅有的孩子。疾病並未隨老鼠遠離，鎮民醒來後，除了繼續活在怪病襲擊的恐懼下，還得面臨喪失孩子的椎心之痛。而沙滋決定離開漢梅林，出發找尋他最愛的妹妹。

二、研究問題

這三本文本雖沒有磅礴故事情節，也沒有曲折離奇的成長歷程，卻有許多值得深入探討的面向。其中吸引筆者關注的是故事中的主角，她/們是童話、神話故事中的他者，作者並未扭轉他者形象，或是給予另一種結局，而是藉由書寫呈現她/他們的聲音，使她/他們獲得主體存在性，喚起讀者重新感受她/他們的存在。這呼應西蘇對書寫的想法，西蘇認為透過寫作能提醒我們記起失去的、不被重視的，讓受禁錮的主體得以自由。故寫作是一種記憶、喚醒的方式：

寫作是(也必須是)一種行為，得以提醒我們在這樣一個瞬間裡有所存在，讓我們記起不曾存在過的卻在現在存在，記得存在過的卻也將會不在——會被撤銷界線、被殺、會被輕視。(〈從潛意識這一幕到歷史的那一景〉 76)

文字是一種力量，它能摧毀他者，也能建造他者主體。既然他者受文字壓迫，西蘇希望同樣透過文字釋放他者。文本中的海妖、女巫、男孩在追尋自我過程中，筆者發現其中環繞著「放逐」的概念。她/他們雖遭「放逐」，卻在「放逐」中更加趨近自我，在「放逐」裡歷經掙扎、矛盾後宛如新生。娜波莉轉變放逐是悲苦

的命運，反倒將「放逐」視為海妖、女巫、男孩建立自我必須過程。而在西蘇的理論中，筆者同樣也看見「放逐」的想法。她追求不受制限的書寫，希望放逐於邊緣的陰性在放逐地帶發聲。故本文欲以西蘇「陰性書寫」連結娜波莉的文本，從「放逐」的角度觀看。希望透過「陰性書寫」與文本的連結，為童話、神話故事中放逐的主體找到另一種發聲的位置與力量。

本論文亦希冀跳脫非此即彼的二元框限，推開非輸即贏的結果，回歸女性寬廣無垠、豐饒、多元、敏感的意識、身體，肯定女性聲音的力量，相信這力量能使女性重拾對自我肯定，認清自我價值。

國內引用西蘇論述多半與藝術創作、詩或是成人文學連結，與兒童文學的連結尚付之闕如。本篇論文希望能率先搭建西蘇與兒童文學的橋樑，從另一種角度與論述觀看文本。本文欲探討的問題如下：

(一) 受放逐的陰性

童話、神話中的女巫及海妖往往受到輕視、放逐，一直以邪惡的他者存在，娜波莉如何改變她們在童話、神話中的形象？海妖、女巫與男孩為何在群體關係、信仰、與自我上呈現疏離？他/她們面對掙扎與阻擋又如何面對？作者改寫以陽性視角為主的童話，在書寫方法與內容上呼應西蘇的哪些主張？又有哪些不同？

(二) 放逐的力量

森林、海洋是童話中令人害怕的時空場域，是惡魔存在的空間，但娜波莉卻從另一個角度，視它們為女巫、海妖的屏障。這放逐的場域為女巫、海妖提供哪些建立自我的力量與保護？文本以「書寫身體」描述女巫、海妖、男孩內心的哪些慾望？當海妖、女巫、沙滋包容、同理另一個他者的聲音時，帶來什麼樣的改變？《海妖悲歌》中，提出對榮譽的不同看法，《魔法陣》《呼吸》則在信仰的議題上提出質疑，娜波莉提出哪些觀點質疑單一、絕對的中心價值？

第三節 國內「陰性書寫」相關研究

「陰性書寫」在 1970 年代由海倫·西蘇提出，引起歐美學界關注。由於西蘇的論述以法文為主，且西蘇的文字如詩意般，充滿隱喻，要讀懂相當不容易。蕭嫋嫋便形容西蘇的陰性書寫「語言策略活潑生動、詭譎多變；玩字造字、句法語氣變化莫測，不斷挑釁和顛覆，充滿個人風格」(64)。西蘇的文字不斷來回指涉，捉摸不定，使得其論述、作品鮮少引進國內，討論「陰性書寫」的期刊論文數量不多，倒是有幾篇論文是以「陰性書寫」角度觀看文本、藝術創作、電影、建築等。至於將「陰性書寫」與兒童文學連結則尚未見蹤影。

國內譯作和著作論及「陰性書寫」的有托莉·莫(Toril Moi)《性/文本政治》(*Sexual / Textual Politics*)、莊子秀〈後現代女性主義〉、唐荷《女性主義文學理論》、張岩冰《女權主義文論》等，但都只是佔女性文學發展的某一段歷程，未完全專注在「陰性書寫」的探討。托莉·莫與張岩冰皆質疑「陰性書寫」中的「陰性」究竟是生理本質的「女性」？還是社會建構的「陰性」？並視「陰性書寫」為躲避在想像層的烏托邦書寫。莊子秀、唐荷對「陰性書寫」則抱持正面的看法，從差異、解構等「去中心化」角度看見「陰性書寫」的價值，以及對建立女性主體的可能。學者對「陰性書寫」看法大相逕庭，凸顯出「陰性書寫」的與眾不同，也因此能夠在學界中激起討論的漣漪。不同見解在來回辯論的同時也避開二元絕對之中。

國內談論「陰性書寫」相關論述有黃逸民〈法國女性主義的貢獻與盲點〉、朱崇儀〈性別與書寫的關連—談陰性書寫〉、蕭嫋嫋〈我書故我在一論西蘇的陰性書寫〉、張淑麗〈書寫「不可能」：西蘇的另類書寫〉及劉毓秀關於精神分析女性主義的論述〈走出「唯一」，流向「非一」：從佛洛伊德到依蕊格萊〉等。

黃逸民討論到西蘇、伊希佳蕊(Luce Irigaray)⁴、克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)對「陰性書寫」的概念，認為「陰性書寫」雖有盲點，但肯定女性建立認同感，對彼此差異的開放。並提出「陰性書寫」也可以如巴赫汀(Mikhail Bakhtin)式的嘉

年華戲謔喧鬧的抗爭手法顛覆權威，以避免造成另一霸權。蕭媽媽提出「陰性書寫」引起的社會建構論與本質論之爭，其根源在於翻譯問題，且認為西蘇的「陰性」是多元、流動、不受限制的。劉毓秀則以精神分析的角度探討佛洛伊德(Sigmund Freud)與拉岡對兩性象徵秩序建立的看法，認為克莉絲蒂娃仍陷於以陽具為優位意符的象徵秩序，這觀點與托莉·莫很不同。劉毓秀認同伊希佳蕊提出象徵體制不該是「唯一」，而是「非一」，與西蘇對多元、開放、包容異己的論點很雷同。朱崇儀同樣認為克氏忽略兩性主體的差異，否定陰性及認為陰性無法再現。並說明西蘇提及的身體與語言是隱喻，是不停的互換與流動，不必要陷入本質論之譏。張淑麗則強調西蘇的他者遊走在主客體間的中間空間，呈現「不斷趨近卻又不得親近的永恆放逐」(13)。他者主體無法絕對定位，透過來回掙扎、遊移才能接近自我。

國內直接從事西蘇原典翻譯屈指可數，只有李家沂〈從潛意識這一幕到歷史的那一景〉與黃曉紅翻譯的〈埃萊娜·西蘇——美杜莎的笑聲〉收錄於顧燕翎主編的《女性主義經典》，但也都僅限於單篇。另有謝芷霖〈西克蘇論西克蘇〉，專訪西蘇的訪問稿，談及西蘇多元的文化、血統背景，以及西蘇對書寫、閱讀的看法。本文則以黃曉紅譯〈美杜莎的笑聲〉(*The Laugh of Medusa*)，和西蘇鼓勵陰性書寫的重要書籍《*The Newly Born Woman*》為主要論述依據。西蘇的論述、著作甚多，但在中文譯本上仍是塊荒田，需投入更多的心力才能持續推動「陰性書寫」理念，讓更多研究者認識其論述。

然而以「陰性書寫」觀看作品的論述則是不勝枚舉，例如：李幸錦〈論夏宇詩中的「陰性書寫」〉、陳昭利〈自我與情慾交織的女性世界——論鍾玲《生死冤家》的陰性書寫〉等。特別的是謝鴻均〈撥游於「陰性空間」的妊娠紀錄〉，她從自身妊娠經驗與法國三位女性主義者連結，探討各家及社會對陰性空間的延伸意義及觀點。另外，許皓情〈青春、甜蜜又暴力——安娜·卡絲妮爾的童話世界〉則將「陰性書寫」與改編自童話的攝影作品搭起對話的橋樑，讓理論與藝術對話。

論文方面，江足滿的博士論文〈「陰性書寫/圖像」之比較文學論述：西蘇與台灣女性文學、藝術家的對話〉以西蘇陰性書寫的觀點，觀看台灣女性創作意象，並詳細歸納「陰性書寫」的三種書寫策略：

一、包容她(他/牠/它/祂.....)者的新生陰性

西蘇主張的「陰性書寫」是包容各種主體差異的書寫，給予她(他/牠/它/祂.....)者發言舞台，不再以一己為中心。她(他/牠/它/祂.....)者無所不在，彷彿自我內心無數的聲音就是無數的她(他/牠/它/祂.....)者。透過「陰性書寫」，向自我內心的她(他/牠/它/祂.....)者提問，並思索如何包容她(他/牠/它/祂.....)者卻不遺忘自我，使自己再生，如同新生般(江足滿 48-64)。

二、改寫陽性中心文本

1973 年至 1978 年間，西蘇創作兩本劇作：1、《朵拉的畫像》(*Portrait de Dora*)；2、《伊底帕斯之名：禁忌身體之歌》(*Le Nom l' Cedipe : Chant du corps interdit*)。《朵拉的畫像》改寫佛洛伊德的《歇斯底里個案的分析片斷》(“*Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*” / “*Bruchstück einer Hysterie-Analyse*”)。《伊底帕斯之名：禁忌身體之歌》改寫古希臘悲劇《伊底帕斯王》(*Oedipus the King*)。兩本劇作皆反轉發話主體，以朵拉(Dora)及伊底帕斯的母后/妻子/愛人約卡絲台(Jocasta/Jocaste)為說話主體，打破靜默。細膩呈現他們的內心世界，並改寫原有結局(江足滿 131)。

三、自我放逐與多重敘述聲源

在西蘇的作品中強調放逐經驗，邱貴芬、張淑麗認為西蘇文中強調的「放逐」具有 1、自我放逐於母土的經驗，2、隱喻西蘇所嚮往的書寫空間。這是一種心理的自我放逐及語言的自我放逐(江足滿 190-2)。多重敘述聲源是「陰性書寫」重要策略之一，小說中的「我」往往具有多重意義，她(他/牠/它/祂)者有空間與自我產生內在、外在對話，它的語言是流動、遊移的。彷彿身體是各種不同「我」的角力場(江足滿 219)。

相對於單純論述「陰性書寫」，江足滿的研究更多元，她借用西蘇的論點，

對照台灣女性/第三世界陰性書寫/圖像，將文本、圖像、劇場全囊括其中，並將西蘇強調「他者」發聲的精神，拓展到找尋兩性中他者的主體、被殖民地「他者」的主體、父權律典下他者的主體，將「他者」的定義從個人提升至族群、國家⁵。本文則參考江足滿的歸納分析文本。

談陰性書寫總離不開後女性主義，其中最具代表為西蘇、伊希佳蕊、克莉絲蒂娃。這三位學者都運用「差異」觀點，企圖解構以陽性為主導的社會及理論。克莉絲蒂娃認為陰性無法再現，因而忽略兩性主體差異，且著重以語言、符號角度探討主體，非本文探究方向。伊希佳蕊與西蘇論述較為接近，但西蘇更強調陰性經驗，重視重讀、改寫的書寫途徑，並曾改寫希臘神話故事為陰性發聲。本文研究文本亦改寫自童話、希臘故事，兩者關聯性較高，故以西蘇論述為主要援用理論。由於西蘇擅以隱喻等方式進行文字書寫，文字的活躍是陰性書寫特色之一，但礙於處理篇幅過於龐大，非本文能詳盡，留待日後有興趣的研究者再予以深究。

本論文欲透過「陰性書寫」的角度，對照娜波莉如何為童話中失去主體的「他者」發聲，探索其自我意識。研究者也注意到在張淑麗、蕭媽媽、江足滿的研究中都提及西蘇對「放逐」的重視，張淑麗寫道「西蘇視放逐經驗為自我救贖的必須過程」(25)。是以「放逐」不再只是悲情、孤寂的代名詞，而是陰性重拾主體必經過程。放逐於荒野地帶的陰性藉由書寫，同樣能擁有肯定自我的力量。故本論文擬從「放逐」的觀點分析文本，探討文本陰性如何在放逐中展現力量建立主體性。

第貳章 「他者」的旋律

第一節 建立陰性主體

羅思瑪莉·佟恩(Rosemarie Tong)引述安·羅莎琳·瓊斯(Ann Rosalind)的話來說明男性以我為中心的心態「我是萬眾歸一的、自圓自足的宇宙中心。我是男人/父親、陽具的擁有者。我周圍那我定義成『他者』的一切只有在相對於我時才能產生意義」(395)。這席話不僅暴露出男性的自大，也宣告男性定義下的「他者」無法獨立於外，不可能有主體性。

那麼，何謂他者？西蒙·波娃(Simone de Beauvoir)在《第二性第一卷》(*The Second Sex*)提到「他者」「早在父權社會開始，他們就意識到，最好是讓女人處於依附地位；他們制定法典來對付她，於是她被視為他者」(158)。波娃點出在陽性打壓、抑制下，女性即是相較於男性的「他者」。

波娃認為當我們把自身視作「一」時，必會立刻在對面樹立另一個對立面。對村民而言，所有不屬於他村子的人都是「別人」；對一個區域的人來說，外來的居民是「外人」；對排猶太人者而言，猶太人便是「他者」。「意識本身就包含對所有別的意識的根本憎恨，主體只能在對立中存在：他宣稱自己為本質，則把別人視作非本質和客體」(《誰是第二性？》 236)。不論男性或女性，一旦將自己視為唯一主體，無法接納另一方的差異，兩方對立之下必然產生客體的「他者」。德希達更是將「他者」指涉範圍擴大，認為「他者」是指相對或對立於自我的「其他」，泛指其他人、過去的我、潛意識的我。那麼，主體與客體的關係以波娃的話來看，是不可能消除對立，因為主體不可能轉變為客體。當然，沒有客體的襯托也不會有主體。

波娃認為「他者」——女性——是文化形成，鼓吹「他者」起身抗爭。海倫·西蘇對「他者」則提出獨特的看法。她認為性別差異本來就存在，應該要將原本

不受注意的部份呈現出來，是去發現、挖掘，而不是去革命(謝芷霖 66)。西蘇探究「他者」為何受到壓迫，她發現在傳統陽性為主的思考體系中，充滿了對立與階級，凡是異於陽性價值的想法都遭到排擠、驅除。她在《*The Newly Born Woman*》中列出陽性體系二元對立的詞組：

她在哪裡？

主動性/被動性

太陽/月亮

文化/自然

白天/黑夜

父親/母親

理智/感性

可理解的/可觸知的

理性/悲情

形式、凸狀的、遊行、進階、精液、進步

物質、凹面的、土地—在其上的道途、湖泊

男人

女人 (63)

西蘇認為二元對立下隱藏著男人/女人，陽性/陰性對立，如正面相對於負面、積極相較於消極、高級相對卑下等階級意識。在父權制度下，「陽性」永遠是勝利、積極的光明面，「陰性」總被視為被動、負面、無力的一方。陰性在二元對立裡受到排擠、放逐，不是消極和死亡，就是不存在「無論對她的評價是被動也好，還是不存在也好，她們就是被遺忘的群體。她們不被納入考慮的範圍」(《*The Newly Born Woman*》 64)。

也就是說受壓迫的「他者」即西蘇所謂的陰性。雖然西蘇了解女性因受二元對立壓迫而成為「他者」，但她卻認為「他者」是永恆的另類，永遠在以陽性為

中心的系統之外，是無法由語言論斷：

他者到底是什麼，真正意義上的他者沒有什麼可以談論的。這是沒有固定理論的。他者就是與自己完全不沾邊的事物，它完全出現在另外的地方，徹底與你沒有任何關係。」(《The Newly Born Woman》 71)。

傳統上認為「他者」是不具思辨、自主的客體，雖然西蘇提出「他者」為永恆的「他者」，但並非認定「他者」只能沈默，以依附的姿態存在。她提倡「陰性書寫」，鼓勵「他者」——陰性——透過不斷地書寫、言說，展現陰性內在與經驗，消解「陽具邏輯中心」下的刻板陰性形象，建立陰性主體：

只有通過寫作，通過出自婦女並且面向婦女的寫作，通過接受一直受到陽具統治的言論的挑戰，婦女才能確立自己的地位。這不是那種保留在象徵符號裡並由象徵符號來保留的地位，也就是說，不是沈默的地位。婦女應該衝出沈默的羅網。她們不應該受騙上當去接受一塊其實只是邊緣地帶或閨房後宮的活動領域。(〈美杜莎的笑聲〉 90)

西蘇並非鼓勵陰性向陽性反擊，爭奪中心地帶，因為那又陷入對立戰爭之中。而是陰性可以藉由「陰性書寫」為「他者」覓得屬於自己的天地，拋開陽性施捨的區塊裡(《The Newly Born Woman》 86)。

西蘇所謂的「陰性」不是相對於陽性的「陰性」，避免又回到二元對立的架構裡。她認為「陰性」其實同時包含陽性與陰性。她在〈美杜莎的笑聲〉中提出「另一種雙性」(other bisexuality)⁶：

我提出的是另一種雙性，在這種雙性同體上，一切未被禁錮在陽具中心主義再現論的虛假戲劇中的主體都建立了他和她的性愛世界。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，既不排除差別也不排除其中一性。(93)

西蘇認為男女都擁有「陽性」與「陰性」的特質，只是程度的多寡。但此一雙性概念有別於傳統提出的「雌雄同體」(androgyny)。傳統的雙性仍舊以陽具邏輯中心為主，表面上是雙性，實際上是想泯滅性別差異，並在其中求統合的雙性

觀：

我在說「雙性的、因而是中性的」時，指的是傳統概念的雙性。它在閹割恐懼的碾壓之下，帶著一種「完整」的存在的幻想（儘管這存在是由兩半組成的），會消除差別的。這種差別使人感受到招致失落的作用和可怕的切割印記。（〈美杜莎的笑聲〉 93）

傳統的「雌雄同體」以為泯滅或合併陰陽特質就可以融合成為另一性，這樣不偏不倚的「中性」或許可以說是「不男不女」，更使「陽性」或「陰性」主體迷惘。然而，西蘇所提的「另一種雙性」是接納「陽性」與「陰性」特質，既不排除差別也不排除其中一性，尊重彼此差異。她並認為包容差異能創造更多差異「這種雙性並不消滅差別，而是鼓動差別，追求差別，並大增數量」（〈美杜莎的笑聲〉 93）。透過「另一種雙性」，兩性不必再被侷限於固定形象，他/她可以充份發展個人特質，不必在乎是「陰性」還是「陽性」的範疇，盡情展現每個個體多元特質，呈現生命更豐富的面貌。

是以西蘇所提出「陰性書寫」可以說是包容雙性的書寫，不分「陽性」或「陰性」。因此，西蘇認為兩性都可創作出陰性文本，如喬伊斯(James Joyce)、卡夫卡(Kafka)、克萊斯特(Kleist)等男性作家均深受西蘇讚賞。只是較少男性作家創作陰性文本，因為男性背負「陽具邏輯中心」包袱較沈重，不易將之擺脫。而處在邊緣的女性比男性更接近雙性，因此「陰性書寫」多為女性的書寫。

「陰性書寫」不等同於「女性書寫」。胡錦媛提出「女性書寫」為女性作家的作品，「陰性書寫」則跳脫本質陷阱，找尋兩性間的「另一種雙性」，以歌頌壓抑的身體和潛意識的方式進行「這個新的論述空間『陰性書寫』對男女兩性兼容並蓄，有別於傳統否定、排斥異己的父權意識型態論述，而以『陰性』名之」（296）。所以「陰性書寫」可以是女性作家，也可以是男性作家，只要是以書寫打破「陽具邏輯中心」對兩性的壓抑，便符合「陰性書寫」主要精神。在性別書寫界定上，西蘇認為毋需刻意為書寫標示「女性的」或「男性的」書寫，因為這又陷於二元對立。在文學裡應要努力經營在同一人身上的部份男性和部份女性，在

某一時刻某一經驗下所產生的特殊經驗(謝芷霖 52)。無獨有偶，伊希佳蕊提倡多元、流動的「女人腔」(le parler femme)與西蘇包容不排斥異己的雙性書寫有異曲同工之妙，可以看出後結構女性主義強調尊重差異的相同主張：

在我們的雙唇之間，你的以及我的，好多聲音，好多種說話的方式持續發出永無止盡的回音，來來去去。其中一片唇永遠也無法跟另一片分開。妳/我：我們總是同時呈現多數。其一該如何宰制另一呢？把她的聲音、語調、意義強加上去嗎？其一無法跟另一區分開來；但是，這並不意謂她倆無法區隔。(伊希佳蕊 274)

但在〈美杜莎的笑聲〉中，西蘇寫道「我寫婦女：婦女必須寫婦女。男人則寫男人」(90)，這句話引起部份學者的質疑。其實西蘇的用意是呼籲兩性要先真正認清他們自己，正視內心潛意識慾望之後，才能學會包容另一方。若連自己都不了解自己，又怎能真誠了解、包容他者呢？所以西蘇這句話並非又陷入陰陽對立之中。

總括來說，在陽性中心的打壓下，「他者」被認為是依附、沒有自我主張的客體。這個「他者」未必專指女性，而是受到排擠、打壓的人，甚至包括其他不同形式的「他者」⁷，這些「他者」便是西蘇統稱的陰性。但只要有二個人以上就存在「他者」——陰性，其地位無法改變。所以需要改變的是賦予「他者」主體性，讓「他者」並非只是缺乏主體的一方。藉由書寫讓「他者」發聲，打破二元對立的壓迫與曲解，掙脫陽性的禁令，使「他者」也能站在舞台上宣示其主體。為了避免再次陷入二元對立，「陰性書寫」不排斥任何性別、物種，包容所有差異，給予各式各樣的主體存有的空間。

本文研究文本中的人物海妖、女巫、生病男孩，他/她們在原先故事裡的形象扁平、不受重視，甚至遭到唾罵，屬於失聲的邊緣客體，即不具主體性的「他者」或陰性。娜波莉以書寫為他/她們發聲，使讀者聽見他/她們的心聲，讓他/她們得以建立主體性，不再僅是恐怖、邪惡的負面形象。

第二節 書寫身體與包容她(她/它/牠/祂.....者)

寫吧！寫作是屬於你的，你是屬於你的，你的身體是屬於你的，接受它吧。

——海倫·西蘇〈美杜莎的笑聲〉

一、書寫身體

在「陽具邏輯中心」二元模式下，「身體」次於心靈，身體的慾望與疾病只會讓人陷入惡裡，與知識、哲學相反。蘇格拉底(Socrates)便認為身體低劣於靈魂，唯有靈魂才能帶來美德與幸福(柏拉圖 17)。西蘇卻認為「身體」充滿了不可思議的驅力，有別於陽性思考的直線性，它是流動、不固定的：

她的肉體在講真話，她在表白自己的內心。事實上，她通過身體將自己的想法物質化了；她用自己的肉體表達自己的思想。從某種意義上說，她在銘刻自己所說的話，因為她不否認自己的內驅力在講話中難以駕馭並充滿激情的作用。(〈美杜莎的笑聲〉 91)

在陽性體制下所推崇的書寫是壓抑「身體」與「書寫」之間的關聯，西蘇希望能重建「身體」與「書寫」的親密關係。「更多身體，就更多書寫」是西蘇的名言，她希望藉由書寫為更多的他者發言。唯有透過書寫道出「身體」的語言，讓「身體」說話，才能湧出陰性豐沛的生命「文字，我的身體：經歷著輕快的拍子；聆聽著我，它並不是很迷人，保留的母性；觸摸你，影響你」(《The Newly Born Woman》 93)。相對於陽性的主動性，陰性在語言系統裡處於被動、失語的狀態，沒有言說內在感受和身體慾望的自由。西蘇認為透過語言、書寫，挖掘陰性潛意識、夢境、身體情慾，便能鬆動「陽具邏輯中心」對女性的侷限，讓更多女性成為自己發言、發聲的主體。西蘇寫道「我不是喜歡黑暗的人：我就在黑暗裡。過著黑暗，橫越黑暗，把黑暗化為文字，黑暗似乎放了晴，或者黑暗就僅是變得比較歡迎我了」(〈從潛意識這一幕到歷史的那一景〉 69)。透過文字才能讓受壓抑

的主體認知自己的境況，也學習接納受壓抑的自己。

「書寫身體」讓陰性主動、勇於言說，並肯定其主體，使禁聲許久的陰性宛如新生一般。是以西蘇認為身體是「陰性書寫」的最佳場域：

用身體，這點甚於男人。男人們受引誘去追求世俗功名，婦女們則只有身體，因而更多的寫作。長期以來，婦女們都是用身體來回答迫害、親姻組織的馴化和一次次閹割她們的企圖的。那些過去曾搖舌一萬次又七次而沒有開口講話的人們比其他任何人都熟悉她們自己的口舌。現在，我們要炸毀這條法律，要開口說話。(〈美杜莎的笑聲〉 94-5)

透過「書寫身體」呈現陰性的一切，是反擊陽性霸權的最佳武器。因為書寫陰性身體的歡愉為陽性中心所反對，但唯有顛覆壓抑才能使陰性逃離陽性中心，擁有屬於自己的空間「在陰性經濟中有這樣的關係——她的歡愉……這時的她一反常態，自言自語，專橫自我……將她身軀的每一個部位都拋起來，隨著自身的意願，覆蓋」(《The Newly Born Woman》 90-1)。這愉悅來自情慾釋放、誠懇面對體內慾望，但這愉悅卻是陽性體制所鄙視。故讚揚受壓抑的身體確實震撼了強調理性的「陽具邏輯中心」。

艾莉斯·馬利雍·楊(Iris Marion Young)認為每個人都具有獨特的身體、容貌、慾望，在獨特的時空、特定的社會文化，以獨特的方式活出她獨特的身體，要了解女人間彼此異同的方式，就是表達出各自的特殊經驗(27)。馬利雍·楊的「身體」指的是外在看到的「身體」，雖與西蘇認為的「身體」有所不同，卻也同樣認同「身體」的語言及重要性，一反陽性對「身體」的看法。

西蘇所謂的「身體」並非是二元論中與文化相對的身體。莊子秀認為陰性的身體在陽性經濟裡只是用來滿足陽性慾望的被動性接收器(305)，就只是具滿足陽性的「身體」。西蘇所指的「身體」是陰性對自我的認知和身為陰性的獨特經驗、情慾等：

幾乎一切關於女性的東西還有待於婦女來寫：關於她們的性特徵，即它無盡的變動著的錯綜複雜性，關於她們的性愛，她們身體中某一微小而

又巨大區域的突然騷動。不是關於命運，而是關於某種內驅力的奇遇，關於旅行、跋涉，關於突然的和逐漸的覺醒，關於對一個曾是畏怯的繼而將是率直坦白的領域的發現。(〈美杜莎的笑聲〉 94)

「書寫身體」是要將陰性潛意識裡流動的渴望、跳動的想法、以及對自我所有的感覺全都囊括，不必在意是否符合陽性線性、因果的思考。「身體」對西蘇而言是無窮的寶藏，好壞照單全收。或許西蘇有過於讚揚身體之嫌，但她的用意是希望釋放「身體」禁令，為陰性解禁。且「身體」相較於「心靈」也是另一種他者，西蘇也為「身體」解禁。是以「身體」不僅為陰性發聲，同時也為「身體」本身發聲。

西蘇認為「身體」承載著屬於陰性的特質，所以「書寫身體」才能使陰性浮出沈默的地表。但何謂陰性特質？西蘇指出：

她永不固定，爆發、擴散、歡騰、豐饒；她無邊無際、超越自我、抗拒同質、遠離中心、遠離「黑暗大陸」⁸的任何首都，更遠離男人要她看守，總是有熄滅之慮的爐火。(《The Newly Born Woman》 91)

西蘇相信陰性是無法被定義，是流動的，沒有人能捉得住。伊希佳蕊和西蘇一樣拒絕為女性特質下定義。她認為女性「她既非一亦非二。嚴格地說，她既不能被看做是一個人，亦非兩者。她抗拒一切適當的定義。她甚至連個『合宜的』名稱也沒有」(31)。她們都不贊同非此即彼的定義，同樣認為每個主體都有不同的生命，不該被簡單化約。其實不只是陰性，所有的個體、事件都不該簡單歸類、化約為相同。

然而「身體」要如何被書寫？張淑麗解釋西蘇提出語言(書寫)和身體具有互換關係，若身體置換語言(書寫)，語言(書寫)可代替身體，沒有一方為中心，藉此打破「陽具邏輯中心」，解構書寫與身體間再現的關係。藉由隱喻或換喻，打破一對一的指涉，以滾雪球、推骨牌的方式衍生更多元的意義，延展語言的可能性，讓語言飛舞起來。以延異文本的意義、拼拆文字、轉換敘述主客體的位置等策略中趨近「他者」(張淑麗 12-7)。如同西蘇巧妙的以 *Voler* 的雙關語(竊取/飛翔)

呼籲陰性寫作：

Voler 一詞具有雙重意思而且它是雙關的，所以意義就失去作用，這絕不是巧合。這不是巧合：婦女好像鳥和搶劫者，正如搶劫者很像婦女和鳥一樣。她們逃脫。她們喜歡攪亂空間秩序從而迷失方向，喜歡反覆變更家具擺設，打亂事物和價值標準並砸碎它們，喜歡架空結構、顛倒性質。她們以此為樂。（〈美杜莎的笑聲〉 95）

這段話表明了女性藉由書寫，讓自己飛翔。以破壞、攪亂者的身份顛覆「陽具邏輯中心」的秩序，包括語言的結構。不過也因為西蘇的文字無止境的轉換與延異，使得她的作品充滿文字實驗色彩，晦澀難懂、活潑不可捉摸。張淑麗分析西蘇的文本裡，話語並非主體所擁有，而是任何「人」都可能是話語的主體與客體，或是他者與主體相互代言。只要就特殊情境，產生對其有用的詮釋，詮釋是否為本義並不是那麼重要(15-6)。

二、包容她(他/它/牠/祂.....)者

在西蘇的主張裡，凡是受到壓迫、排擠的一方都稱之為「他者」，故「他者」不單單只是指女性，也可能是其他形體的「他者」。江足滿解釋波娃所謂的「他者」(l'autre)是受男性邊緣化的「他者」，而西蘇所提的「他者」(d'autre)為「其他/其外」，也可譯為她(他/牠/它/祂者.....)者(江足滿 50)。也就是說「陰性書寫」為「他者」發言，這「他者」包含性別的「他」、「她」，也包括不同物種的「牠」、無生命的「它」，及神聖存有的「祂」。西蘇的「他者」除了涵蓋廣泛的受壓迫的一方，也包括主體內心無數的聲音。如此更進一步說明西蘇認定的「他者」廣納更多層次、領域，沒有限定「他者」存在的形式。

西蘇認為當人們思考差異與不平等時，才能遠離屈服的關係及否定的慾望。在彼此交流中能使「他者」存在，亦使「他者」擁有其差異性(《The Newly Born Woman》 79)。「陰性書寫」便鼓吹包容她(他/牠/它/祂者.....)者，不排斥、不壓迫，而是容納各式各樣的聲音，也接納在自我內心中無數的他/她/牠/它/祂的各

種聲音，彷彿有無數個「我」：

這種兩面性的我，讓我感到不知所措，但是那個讓我感覺發生過，讓我存活著，可又把我分開來，困擾我，改變我的，是誰？陰柔的我，還是另一個有個性的我？有好幾個吧，其中一些是我不知道的，可這些方面組成的我確實讓我有求知的慾望，也讓我感受到生命在飛逝。（*The Newly Born Woman*》 86)

在無數個「我」之間進行對話，主體在無數個「我」間遊移，無關乎性別為何。每一個聲音都是「我」，永不固定，生命變得豐饒，如同擁有新的生命，便是西蘇所謂的「新生陰性」(*The Newly Born Woman*)。

那麼，「他者」是否可能包容另一個「他者」？娜波莉因為同理文本中的海妖、女巫、生病男童，故藉由書寫，為其在原先故事中扁平的「他者」，建立主體性。所以文本中的「他者」亦能因著同理另一個「他者」，相信另一個「他者」亦具有主體性，便能夠包容另一個「他者」。故「他者」包容「他者」可以是無止境的。

但「陽具邏輯中心」卻是以各種方式打壓她(他/牠/它/祂者……)者，同時將這股意識注入各式各樣象徵系統，不論是童話、文學、神話、哲學等。西蘇認為「陽具邏輯中心」透過兩種可怕的迷思模式影響真實女性：一、美杜莎神話，二、深淵理論：

黑色大陸並非黑暗或不可開發。至今未開發的原因是由於我們一直都認為它太黑暗了不利於開發。因為我們一直都認為我們只有對光明的大陸感興趣…… 兩個讓人恐懼的神話讓我們震驚。那就是美杜莎和深淵的故事。（《*The Newly Born Woman*》 68)

黑色大陸指的是陰性，陽性視陰性為黑暗不可開發。而美杜莎(Medusa)是希臘神話中三個蛇髮女怪之一，一條一條的蛇在她頭上向外竄動，隨時會撲前咬人的景象令人毛骨悚然。人只要一見到她就會變成石頭。佛洛伊德將美杜莎形象解釋為心理衝突的實體化。她的頭象徵女性陰道，長著毛髮的陰部代表亂倫誘惑，

故為男性焦慮的象徵(大衛·吉摩爾 61)。西蘇在〈美杜莎的笑聲〉中卻認為美杜莎只是男性畏懼女性生殖器及閹割恐懼的投射：

對他們而言最糟的莫過於事實上，女人並未也不曾被閹割，我們只需不再聽信海妖(因為海妖/美人魚，曾經是男人們〔的神話〕)不就能讓歷史改變意義嗎？咱們只要想像當一見美都莎，只需直視她，而她並不會致人於死地。她是美麗的，她在笑。(94)⁹

西蘇扭轉美杜莎海妖的形象，告訴世人，她雖有滿頭的蛇髮，但她的心是美麗的，她不會致人於死，她在笑。只要不再仇視美杜莎，便能夠發現她的美。如同不再敵視她(他/牠/它/祂者.....)者，也能看見她(他/牠/它/祂者.....)者的美，進而和平共存。

西蘇反對父權體制下，人們對於無法掌握或是恐懼之事，由愛轉為恨，並強化「殺」的意念，這只是將暴力合理化，勢必有一方淪為犧牲者，且仍舊在二元對立中打轉(《The Newly Born Woman》 100)。不只是陽性「殺」女妖，就連女性主義者也跟隨「殺氣」，誓言殺死「天使」。如維金尼亞·吳爾芙(Virginia Woolf)大聲疾呼「必須殺死家中的天使」才能進入創作天地。在《閣樓裡的瘋女人》中有段鼓勵女性殺死天使的論述：

維琴妮亞·吳爾芙所言「必須殺死家中的天使」。換言之，女人必須殺死這美學上的理想，透過這般天使的型塑女人們已經被「殺害」。同理，所有的女性作家必須殺死天使必要性的對手與替身，家中的「妖怪」(monster)，「魅妒殺〔美都莎〕式的臉」(Medusa-face)，因為她同樣也會扼殺女性的創作力。(17)

傳統陰性形象為女性主義者詬病，也極力想除去傳統形象的包袱，但西蘇認為「天使」與「妖怪」同時為陰性的一部份，都是需要受到肯定的，不應該犧牲任一方。其實只要翻轉其形象，或許將賢淑、順從的天使翻轉成有自我想法的天使，與轉變美杜莎成為會笑的女妖同樣的道理。包容「天使」與「海妖」的存在，不但不用犧牲，甚至因為包容，讓陰性擁有不同面貌，接納內心不同聲音，豐富

各式各樣的「我」。

另外，西蘇視深淵為死亡和女性的比喻。江足滿分析西蘇改寫的《伊底帕斯之名：禁忌身體之歌》，發現西蘇一再強調「陽具邏輯中心」面對衝突時，常將她(他/牠/它/祂者.....)者封鎖在孤獨裡，以各式靜默、沉默、死寂等方式對待，不理會她(他/牠/它/祂者.....)者的感受，使之欲言卻又無對象，即是陷她(他/牠/它/祂者.....)者於永無止盡的深淵，這亦是打壓她(他/牠/它/祂者.....)者另一種消極形式的深淵理論(江足滿 178)。靜默裡，彼此失去了溝通管道，只能相互猜忌、揣測，仇恨、怨懟常由此而生。是因此西蘇反對以「恨」面對衝突，戰爭只會引發新的戰爭，應該要以「愛」化解仇恨。唯有愛與包容才能真正使仇恨消解：

我很焦急地渴望某種轉變，這種轉變可以給我們一個嶄新的世界，而不是過去那個隨時與死亡相連的社會。這樣的願望就是希望世界充滿愛，不是讓愛來掩蓋恨的「愛」。(《The Newly Born Woman》 78)

以愛泯仇的觀點其實與許多宗教中強調「愛」的教義似乎有些雷同，或許可以說西蘇的主張不僅止於文字書寫，同時也是走進真實生活的哲學。

第三節 書寫文本

「亞當，夏娃是最早的放逐者，人與生俱來就被放逐」(簡政珍，〈張系國：放逐者的存在探問〉 36)。「放逐」是文學中常討論的主題，著墨於心靈因地理隔絕、認同挫折而產生的各種變化。廖炳惠認為放逐可以是被迫，也可以是自願的。有時屬地理的放逐，但大多都是內心的自我放逐(35)。在許多文本裡，「放逐」的主題常能嗅出作者濃烈的失落與鄉愁，薩依德(Edward W. Said)認為「永遠離鄉背井，一直與環境衝突，對於過去難以釋懷，對於現在和未來滿懷悲苦」(85)。身心的不一致產生內心與空間的交戰、糾結，容不進現實也回不到記憶中的空間。簡政珍也提到「放逐意識總暗藏另一現實對當前的顛覆，將眼前的空間籠罩於另一空間的暗影裡」(〈余光中：放逐的現象世界〉 65)。自我與放逐的空間不能交融為一體是放逐者存在的困境，於是視放逐為悲慘的深淵。

然而，喬瑟夫·坎伯(Joseph Campbell)卻認為「從責任之道的立場而言，任何人自社會放逐出來便一文不值。但是從另一個觀點而言，這放逐乃是探尋的第一步」(422)。薩伊德也提出放逐的思維可以是面對阻礙仍能想像、探索，離開中心權威走向邊緣，在邊緣體會傳統體制外，心靈從未有過的感受與看見(101)。坎伯與薩伊德皆對「放逐」抱持正向看法，並視「放逐」為在體制之外探尋世界與面對自我的積極方式。西蘇也認同「放逐」的經驗「我很幸運的可以有異國風味、放逐、戰爭，以及由和平、悲輓、和痛苦所編織成的虛幻記憶，可以有這些作為我出生的時空環境」(〈從潛意識這一幕到歷史的那一景〉 70)。

雖然西蘇尚未針對「放逐」有更進一步解釋，但張淑麗認為在西蘇的文本中，「放逐」具有指涉西蘇自我放逐的母土(阿爾及利亞)，以及隱喻西蘇嚮往的書寫空間(13)。故西蘇的「放逐」意象包含了形體的放逐以及異於陽性書寫規則的放逐。這與周英雄提出的「放逐」相似「除了人軀體出走之外，放逐也可能是心理的(人在內、心在外)，或是語言的(指語言實驗，文學文字與市井語言的斷裂)」

(116)。江足滿也提出對「放逐」的看法，她將自願或被迫遠走他鄉統稱為「放逐」，文學文類、文字、形式上的實驗稱為「語言的自我放逐」，再加上精神層面的放逐為「心裡的自我放逐」(191-2)。

一般認為「放逐」是形體的離開，而周英雄與江足滿提出「放逐」可延伸為語言及心理層面的放逐。也就是說凡是不在體制規範內，跳脫規則便是「放逐」。那麼，在群體中受到壓迫、排擠、不認同，與群體關係呈現疏離，也可稱為「放逐」。故本文所探討的「放逐」概念，除了形體放逐，也包括語言、心理及與群體關係疏離等不同意涵的「放逐」。是以陰性受「陽具邏輯中心」排擠，故屬於遭受「放逐」的「他者」。以下則逐一說明西蘇的主張與「放逐」的關係。

一、西蘇的放逐經歷

西蘇生於 1937 年阿爾及利亞，擁有多重文化背景。父系是西班牙-摩洛哥-阿爾及利亞裔，母系則包含祖父為奧地利-匈牙利-捷克斯洛伐克裔與祖母是德國裔。母親在德國長大，後因逃離希特勒政權而前往阿爾及利亞，是典型的猶太家庭。在阿爾及利亞遇見來自西班牙猶太家族的父親。家族為躲避希特勒的屠殺不斷逃亡，對戰爭的恐懼、憤怒深深烙印在西蘇的童年。她不斷地質疑自己是誰？她找不到自己的歸屬(《The Newly Born Woman》 71)。

法國在阿爾及利亞展現其帝國主義，無情的壓迫另一膚色的人種「我們見證了法國帝國主義最鼎盛時期，他們在這個國度裡面任意糟蹋，讓這國家的人民過著奴隸般的生活」(《The Newly Born Woman》 70)。西蘇 13 歲以前居住在阿爾及利亞，但她無法認同法國人以類似納粹的手法來統治阿爾及利亞人，而遭受迫害的猶太人卻認同法國人，將自己與阿爾及利亞人區隔。西蘇無法苟同曾身為受害者卻去歧視另一族群的行為。她更在其中看見統治與奴役兩種階級的天壤之別。之後，西蘇離開有如地獄的阿爾及利亞，由於語言的緣故，她選擇了最熟悉、擅用的語言國度——法國居住。但在無親無故的法國，西蘇體會到受放逐者的心境。她在謝芷霖的訪談中提到：

在法國的頭一年我過得相當痛苦，受人排擠，像怪物一樣孤立，殘暴已極，痛苦之切身彷彿揭開衣物便可見渾身傷痕累累，十分可怖：我憎恨世界，再也無法瞭解愛是什麼。(52-57)

雖然形體離開故鄉，在陌生環境飽受孤寂，但西蘇卻肯定這樣的經驗，因為放逐於故土的種種情感終究是她生命的一部份，是不可抹滅的記憶，也交織在她的文字裡。西蘇不僅文化背景、血統混雜，連語言、居住地也是多元、交錯的，不隸屬任一方，而是在各方之外的放逐地帶遊移。在這樣混雜流動背景下成長的她，以邊緣的客體出發，重塑自我的主體性，強調主體與客體間的流通、轉換，改變自我與他者的關係。

二、「陰性書寫」與「放逐」

西蘇的主張深受德希達(Jacques Derrida)影響。德希達提出解構主義(Deconstruction)，強調意義的衍生是因文字不斷地延宕，而產生多樣的解讀。因為延異(différance)使文字本身的意義不再具專制的權威性，任何文本的解讀則呈現多樣性(218)。西蘇便以解構的概念摧毀陽性中心，為陰性發聲，打破二元對立下對陰性的限制「讓女人的命運得到關注，摧毀男性中心論框架的穩定性，變成真理讓世人接受」(《The Newly Born Woman》 65)。她鼓勵陰性像鳥兒般擾亂規則，以文字打破一對一指涉，創造更多不同意義，以此破壞一切的壓抑「女性的文本必將具有極大的破壞性。它像火山般爆烈，一旦寫成它就引起舊性質外殼的大動蕩，那外殼就是男性投資的載體」(〈美杜莎的笑聲〉 95)。

「陰性書寫」有別於「陽性邏輯中心」的書寫。它不以單一核心價值、固定結構與直線敘事為主。透過不斷的書寫，翻轉文字規則及主客體的關係，沒有固定的書寫模式。故「陰性書寫」跳脫「陽性邏輯中心」書寫框限，可視為「放逐式書寫」。

另外，西蘇也提出「陰性書寫」沒有一套固定的理論及定義，它沒有邊際與規則，它是流動、滑脫的，要將其理論化是不可能的「要給女性的寫作實踐下定

義是不可能的，而且永遠不可能。因為這種實踐永遠不可能被理論化、被封閉起來、被規範化——而這並不意味著它不存在」（〈美杜莎的笑聲〉 92）。故「陰性書寫」遊走在固定規則之外，無法被體制約束，更可說是「放逐式書寫」。

除了提倡「陰性書寫」以求在「陽具邏輯中心」突圍外，西蘇也以改寫童話、神話的手法扭轉故事中「他者」形象。她重新詮釋《伊底帕斯之名：禁忌身體之歌》及《朵拉的畫像》中兩位被動、被禁聲的女性約卡絲台和朵拉。西蘇讓她們發聲，道出她們的情感與想法，使她們重新拾回對自己身體、心靈的詮釋與敘述權，展現不同於原有故事的面貌。希冀以此終止女性一再被誤讀、曲解，並藉此轉化「陽具邏輯中心」的故事。以陰性為主體為其發聲，如此翻轉童話、神話故事貶抑陰性的手法，也是「放逐式書寫」。

三、受壓抑與迫害的陰性

西蘇認為陰性受二元論的壓制，不論在神話、傳說、書籍、哲學系統中，女人往往是跟被動聯繫在一起，甚至被當作透明，什麼都不是，只是陽性發洩的物件罷了。她更以童話中等待王子喚醒的公主為例，說明沈睡、無力的陰性讓陽性著迷，那只不過是陽性的幻想，一旦公主醒後，一切即淪為黃臉婆的命運，陽性還會回過頭斥責她使他們墮落，視陰性為威脅（《The Newly Born Woman》 64-6）。

除了在文學上受貶抑，在宗教上更是受到迫害。十六世紀的歐洲，人們處在戰爭、瘟疫、貧窮的混亂不安的年代，貧富差距懸殊，社會緊張情勢升高，在宗教改革的推波助瀾之下，掀起了歷時長達三世紀獵殺女巫的行動，約有十萬名的女性慘遭處死。安·勒維琳·巴斯托(Anne Llewellyn Barstow)在《獵殺女巫》(Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts)中認為獵殺女巫的因素，歸因於當時歐洲男性正以帝國主義跋扈的姿態控制其他民族，他們也同樣用恐嚇、攻擊的方式控制女性，使女性生活在恐懼之中。她們學會以沈默、少管閒事、猜忌同性、聽丈夫的話來獲取生存機會(214-5)。女人，只因為她是女人，就成為男性控制欲下的犧牲品，連自主生存的權利都失去了。

陰性遭受陽性中心的排擠、壓制，並被教導其生活是黑暗的、危險的，漸漸地，她們將恐懼內化，不敢正視自己，甚至討厭自己「黑暗是非常危險的，它讓你看不到任何東西。你害怕，不敢移動唯恐摔跤跌倒。總之，不要去樹林裡面。我們已經讓這種對黑暗的恐懼內化了」(《The Newly Born Woman》68)。不敢認識、接納自己的陰性更是選擇沈默，依附自視光明的一方，甚至也將自我放逐於己身之外，不再認同自己。

總括來說，不論是西蘇個人，或是「陰性書寫」的書寫風格，及受到壓抑的陰性，均不屬於「陽具邏輯中心」範疇，可視為不同形式的「放逐」，但這些形式的「放逐」並非全都是消極、負面，反轉想法，便能視「放逐」為解脫陽性中心或群體的壓迫，在「放逐」中得到力量。故本文認為「放逐」不僅止於傳統上將罪人發配至偏遠地區，或驅逐出境的意義，若將兩字拆解，「放」意謂從約束或緊張狀態中解脫、鬆開，或是不受拘束；「逐」則為追趕、競爭。重新組合「放」、「逐」也可以轉化成無拘無束、自在的追求。是以受放逐的主體可以掙脫規條，快樂地翱翔於邊緣地帶。拆解文字賦予新意亦回應西蘇的作法，她以法語中「voler」的雙重意義——竊取/飛翔——鼓勵女性寫作，竊取長期為陽性壟斷的文字，藉由書寫文字飛翔制度之外，以獲得愉悅「飛翔是婦女的姿勢——用語言飛翔也讓語言飛翔……Voler 一詞具有雙重意思而且它是雙關的，所以意義就失去作用，這絕不是巧合」(〈美杜莎的笑聲〉95)。

「陰性書寫」打破陽性中心規則，是「放逐式書寫」，西蘇希冀以解構觀點顛覆二元對立下的陰性形象，鼓勵陰性藉由書寫解放自我的身體，為欲望發聲，才能從邊緣地帶的沉默羅網衝出，將女性的經歷寫入歷史。

第參章 「放逐」的節奏

第一節 放逐於童話、神話的海妖與女巫

不論在神話或童話中，恐怖、殘忍、貪婪的女性形象隨處可見，然而他/她們卻在娜波莉作品中佔有重要份量。《海妖悲歌》的瑟琳娜是位擁有美麗歌喉卻受人唾棄的海妖；《魔法陣》的魔法師後來變成掌握魔力的女巫。她們放逐於童話、神話故事的邊緣，不受重視，也不能言說，只能以邪惡、弱者的形象存在著，是童話、神話中經典的他者。藉著娜波莉的筆，海妖、女巫重新獲得發聲權，改變客體身份，找回他者的主體性。本節分別以海妖與女巫兩個面向，討論她們在故事中是如何被書寫，而娜波莉又是如何改寫她們。

一、神話故事中的海妖

海妖賽芒(Siren)出自於希臘神話，是仙女？還是妖怪？確切說法不一。在奧德賽(Odysseus)的冒險歷程中，途經一座小島，遇到以美妙歌聲迷惑水手的仙女。奧德賽靠著琦爾珂(Circè)的指點，躲過了死神的招喚，不致於變成岸邊因受到迷惑而觸礁喪命的白骨。在《希臘羅馬神話與傳說》(*Sagen des Klassischen Altertums*)寫道，奧德賽遇到的這群仙女是塞蕾尼斯(Siren)，是海神與繆司的女兒們(733)。

《宇宙、諸神、人》(*L'univers les Dieux les Hommes*)提到，蠱惑奧德賽的是海妖賽芒，她們同樣擁有令人神魂顛倒的天籟歌聲，擅於蠱惑航行海上的水手們，令他們觸及暗礁不自知，因而賠上寶貴性命。究竟是仙女？還是海妖？沒有明確的答案。賽芒有著女人的頭與胸，背上卻長了翅膀、身體像鳥的女妖(凡爾農 141)。隨著文字的流轉，金嗓女妖卻逐漸演變成擁有魚尾巴的恐怖妖女。海妖形象眾說紛紜，並沒有明確的記載。根據神話學者考據，在希臘文中，「翼」與「鰭」為同一字，在拉丁文中，兩字拼法也相近。加上海妖棲息在海上，變成魚尾也合

乎常理，於是海妖從半人半鳥演變為半人半魚¹⁰。娜波莉筆下的海妖便是半人半魚的形象：

長長手指上，指甲雪白如蚌殼內裡；項頸纖長，宛若生長在安瑟慕紗島上的百合莖枝；胸房溫暖柔滑，如海豚腹部。接著，是魚類的半身。光線撫過，鱗片便閃閃發光。身軀的色彩與海洋合一，穿透全身內裡的脊骨銳刺卻柔軟。(《海妖悲歌》 54)

受到吸引的男性會因觸礁或不諳水性喪失寶貴的性命。男性將對死亡的畏懼轉嫁到人魚身上，憎恨她們，並將其視為邪惡、無靈魂的他者：

天殺的！妳們全都該死！妳們以為自己贏了？……凡是見過妳們的人都死了！雅哥號的船員還以為是鳥在唱歌，其實是妳們在唱歌！妳們這些卑鄙畸形的深海怪物！邪惡的妖婦！(《海妖悲歌》 25)

神話故事中的海妖總被描述成冷血、鐵石心腸，誘惑男性心智致死。大衛·吉摩爾(David D. Gilmore)認為她們呈現的是夢中意象的原型：失去自主、變得無能為力、落入不受理智約束的強者中。她們同時具有魅惑力及邪惡，使勇猛的航行者受到迷惑，卻無預警地被大海吞噬，這其中夾雜著男性的恐懼與慾望。人們潛意識對未知(黑暗的大海深處)感到恐懼，害怕沈沒、窒息與死亡，因而產生各式各樣的焦慮。海妖的原型就是變幻莫測的人魚，是黑暗神秘地底世界的代表，那裡是人類生命的來源，充滿令人害怕的空間與液體，也是人類無法生存且害怕的地獄。人們將對未知、深淵的恐懼予以雌性化。女性特質已是不可思議，半人半獸的女性更具神秘與毀滅性(大衛·吉摩爾 92-3)。

陽性將這份恐懼寫入故事中，怪物女性只能以邪惡力量的化身出現，刻板其形象，充其量只是成為磨練男性的配角，永遠不會是故事中的主角。她們是眾人眼中的怪物，長久以來被禁聲，如同失聲的美人魚，有想法卻說不出口，沒有人聽得見她們的聲音。她們沒有大力士亞吉力(Achilles)的勇猛事蹟，也沒有雅典娜(Athene)的智慧，她們只是怪物。在希臘神話的篇幅裡，她們不受重視，遭放逐於神話的邊緣，僅擁有屈指可數的字數，是點綴性角色。

娜波莉為遭受忽略的海妖書寫，呈現有別於神話裡的形象。文本中的海妖是有思想、有自覺的主體，不為永生汲汲營營，她關心每一個生命「我哭泣。為了西希麗雅，為了那些死者，為了這些自以為還有活路的男人。我為所有人哭泣」（《海妖悲歌》 49）。

其實娜波莉所寫的海妖並非全如希臘神話中的賽芒，而是結合賽芒與關島美人魚傳說及安徒生美人魚童話。她巧妙的將賽芒 Siren 加上 a，成為主角瑟琳娜(Sirena)，也是關島上美人魚的名字¹¹。作者藉由字母組合緊緊地將海妖與人魚的命運繫在一起。其中海妖追求真愛的勇氣也可略窺安徒生筆下美人魚的影子。作者融合、重塑不同形象的海妖、美人魚，增添故事多元背景。

雖然海妖是虛構的，但娜波莉為她們詳述了身份來源，使她們知道自己是誰，從誰而來，不再是神話中不確定的主體。海妖們的母親海洋寧芙(nymph)是「海中老者」聶柔斯(Nereus)與朵拉(Dora)結合，生下五十個女兒，人稱「聶柔伊得」，是一群美麗善良、徜徉海面、悠游海底的女神(凡爾農 99)。文本中出現的泰蒂絲(Thetis)及安菲瞿蒂(Amphitrite)是其中著名的二位仙女。泰蒂絲是大英雄亞吉力的母親，安菲瞿蒂則是海神波塞頓(Poseidon)的妻子。其中一位寧芙洛多碧(Rhodope)飼養一隻美麗的鸚哥魚——小艾麗絲。洛多碧的愛人艾洛斯(Eros)是好色的愛慾之神，看到小艾麗絲便興起慾念，因此生下人魚(即海妖)。人魚的教母朵拉是洛多碧的母親，她拯救了這五十位人魚。為了破除洛多碧詛咒人魚像人類一樣生死可期，朵拉賜予人魚歌唱的天賦好吸引人類的愛，藉此獲得永生。

瑟琳娜是虛構的，但男主角費洛克提提思在希臘神話中卻有其人。攻打特洛伊的希臘艦隊裡，有一位名叫比羅克特特斯(Philoctetes)(即《海妖悲歌》的費洛克提提思)擁有百發百中箭術，是赫丘力(Hercules)的朋友。在途經克里塞小島時，被蛇咬傷腳脛。同伴們受不了他的哀號及傷口傳出的腐臭，奧德賽與其他入秘密商議將他遺棄在蘭諾斯(即《海妖悲歌》中的勒姆諾斯島)荒漠無人的海岸上。比羅克特特斯靠著求生意志，忍受傷痛，在島上獨自生活了十年。奧德賽萬萬沒想到，少了比羅克特特斯的弓箭是無法獲勝的。於是相隔多年，奧德賽重回

蘭諾斯島。在奧德賽使計、阿吉力之子尼奧普特雷摩斯(Neoptolemus) 和赫丘力顯靈的勸說下，比羅克特特斯終於答應登上船艦，與昔日同伴並肩作戰。

雖然故事最終還是回到希臘神話的發展軌道，海妖放手讓費洛克提提思回到特洛伊之戰，但藉由書寫使海妖發聲，將她們內心的慾望與感受的獨白付諸於文字，使放逐的他者成為發言的主體，躍升為神話故事的主角。藉由書寫海妖心中的獨白，讀者能看到她們誠如活生生的個體，一樣會面臨難過與矛盾等種種情緒：

只要我唱歌，就能將費洛克提提思留在勒姆諾斯島。我可以再度誘惑他。我第一次這樣做，是出於無意，是對那隻母熊唱歌以挽救自己的生命。費洛克提提思會聽見，只是個意外，我只是碰巧引誘了他。但是，如果我現在唱歌，便沒有任何藉口。我的歌聲將出於狡計與欺騙。我不會比奧德賽那禽獸高尚多少。我不想唱歌。朵拉說得對，我真心愛著費洛克提提思。然而，旋律卻在我腦中轟響。(《海妖悲歌》 199)

二、童話中的女巫

女巫的命運同樣是童話中永遠的他者。「女巫」或「巫婆」均源自於英文的「witch」，指的是會魔法的女人，但這會魔法的女性卻是眾所鄙夷。中古世紀期間，這些被指控的女巫往往葬身於火刑中。在當時，由於女性的工資比男人來得低，也無法控制自己所得，從事的工作大多是種菜、醃製食物、挑水、養兒育女等。也常以釀酒、算命、治療、助產、織布等工作來增加家庭收入(安·勒維琳·巴斯托 150)。《魔法陣》裡的魔法師便曾擔任助產士，以及使用魔法陣驅趕魔鬼為人們治病。沙滋的奶奶也釀酒販賣、使用偏方為人治療「嬭嬭和一個瘸了腿的女人將油膏攪拌成糊狀，澤芹、石蜈蚣、蛤蟆草、蝙蝠血、毒龍葵和菜籽油」(《呼吸》 105)。

女性在早期科學尚未發達、民智不開的社會中，扮演女智者的角色。她們懂得以念咒、戴符、配製草藥等方法治療疾病，為人預卜未來、詛咒、消除詛咒、

排解紛爭、給失戀者提供建議，掌握豐富的生理知識。她們的角色功能與神父和醫生有所重疊，但卻不被允許擔任神職與醫生，只因為男性害怕女性會威脅他們的地位與權力。魔法師便是如此「我已見過惡魔，並且安然無恙。如果我是天主教神父的話，現在的我就成了驅魔大魔法師。然而我不過是一個農婦。我是個女魔法師，醜陋的女魔法師」(《魔法陣》 33)。除了地位低落，女性也沒有受教育的機會，她們只能運用從母親承襲而來的經驗，加上自己的實驗，擔任具異能的諮詢及執業者：

母親曾和我漫步其中，她把藥草指給我看，教我野兔肝臟的藥效，向我透露溪魚身上的秘密，我從她那裡學到了治病的藥方。過去這些年來，我也發現了自己的獨家配方，並且根據直覺進行實驗。(《魔法陣》 20)

為何原本受人尊敬的女智者會被指控為歹毒的女巫呢？安·勒維琳·巴斯托認為「女人是歐洲的邊緣工人，被放在經濟的最外緣，主要的功能是为一個少有農奴或奴隸的社會提供廉價勞動力」(153)。因此，資本主義社會愈發興盛，需要更專門化技術，從事家庭工作的女性就愈顯無用，只能以低階工作賺取微薄薪資。女人被擋在經濟邊緣，變窮的女人和她們慣用的民間魔法和醫藥同樣遭受排擠(安·勒維琳·巴斯托 159)。經濟無法獨立，加上女性掌握生理知識與治療力量，這些力量令男性恐懼。害怕加上根深柢固的厭女觀，詆毀女性的聲浪隨即紛至沓來。將這些女性冠上「天生的魔鬼」、「必然的邪惡」等汙名，以宗教名義消滅她們。《女巫之錘》(*Malleus maleficarum*)寫道「所有的巫術都來自於肉慾，而女人總是肉慾貪得無厭……因此，她們為了滿足慾望而與魔鬼沆瀣一氣」(引大衛·吉摩爾 109)。公開審判女巫的儀式，汙辱與警示其他女性的意味濃厚，也一再反應出女性卑賤的地位。文本中有一段即描寫道：

他快速撩起我的斗蓬，以手指撫遍我的大腿。他的手停在我小時候從樺樹上跌下來的疤痕。那次意外導致了懼高症。他猛力將長針刺入疤痕裡，痛楚有如閃電從金屬長針輻射而出。他同樣快速地將長針拔出。我的肌肉自動縫合了傷口，一滴血也沒流。(《魔法陣》 68)

犯錯的女人在當時是很難得到寬恕，特別是在厭女至極的獵殺女巫時代，每位女性人人自危，只能藉著攻擊同性的他者才能確保自身安全。《魔法陣》中有一段即描述道「火焰越燒越旺，她們眼中的恐懼也開始消散。她們瞭解這次遭殃的幸好不是自己，沒有人指控她們是魔女，所有的女人都身處無端受到指控的危險中」(70)。

遭到扭曲的女巫形象亦反映在童話中。童話故事裡，特別是取材於民間的《格林童話》，女巫形象扁平，老態龍鍾、佈滿皺紋的皮膚可以夾死蒼蠅，且心腸狠毒，擁有無邊法力，是邪惡靈魂的化身。她們個性怪僻、貪婪、自私，獨來獨往喜怒無常，慾望是永遠填不滿的洞。她們大部份像是〈漢賽爾和葛萊特〉裡獨居森林的醜陋老太婆，擁有佈滿血絲的眼睛，視力卻極差，具有動物般敏銳嗅覺，是偽裝友善的狠毒巫婆。或是幻化成〈白雪公主〉中的邪惡後母、邪惡魔法師。凡是對主角造成致命威脅的女性就是女巫。她們雖有著不同的面貌與身份，卻同樣都是兒童的夢魘。童話故事裡，女巫是不可或缺的她者，卻又是永遠沒有聲音、沒有血肉的他者，被禁錮於聲音的高塔。

羅婷以認為西洋文化中，男性主宰的時代對女性產生許多排斥，「女巫」只是代罪羔羊。於是「女巫」形象能夠成為兒童文學不可或缺的角色，在於她滿足成人發洩怨恨的對象(18-9)。甚至令人遺憾的是，薛爾登·凱什登(Sheldon Cashdan)還主張童話裡的巫婆一定得死，因為她不死，孩子就無法克服內心的衝突，會迷失在罪惡感(40-43)。難道只有犧牲他人才能確立自己嗎？

娜波莉則同樣以改編的手法，改寫童話〈漢賽爾和葛萊特〉中的女巫。她以第一人稱的敘述方式，替受眾人鄙棄的女巫開口，還予她血肉，呈現女巫具有人性的一面。娜波莉亦詳述女巫的過去，為她找尋身份源流，告訴讀者她並非天生就是住在幽暗森林邪惡女巫。《魔法陣》中的女巫，她潔身自愛，曾經是受人敬重的治療者，也是深愛子女的母親。只因看見耀眼純淨的黃金，一時貪念，慾望戰勝了理智，因此陷入惡魔之手：

我現在痛恨這個戒指。渴求得到戒指讓我晚節不保。我想把戒指丟掉，

可惜這樣做也多此一舉。戒指本身並非邪惡的泉源，它本身並沒有力量。我知道我想像自己至高無上的樣子造成了自我毀滅。虛榮的形象，我忘記了紫水晶的教訓。噢，可悲的醺醺然之感，你的名字是狂狷。(66)

魔法師與平凡人一樣，抵擋不了誘惑，加上自卑與虛榮心作祟，使她喪失判斷力，也因此跌入萬劫不復的後果。雖然女巫最後葬身火爐的結局與〈糖果屋〉故事相同，不同的是，她是自願被燒，她選擇以熊熊烈焰結束受惡魔控制的生命，換取自由的靈魂與身軀：

我有哭泣的能力了。現在我喜極而泣，別無所求。我欣喜若狂地大哭。

我快要死了，死在上帝期待的手中。

我快要死了。

噢，死得光榮。

我快要死了。

快死了。

自由了。(127-8)

海妖是娜波莉融合的形象，但故事背景、情節則為希臘神話所記載；女巫取自《格林童話》，她的過往則為作者添加，而獵巫風潮在歷史上卻是為真。作者擅以虛實穿插手法，模糊童話、神話故事的真偽界線，顛覆由陽性塑造自以為真的一個文字世界，營造一個融合的故事空間。作者透過拼湊各種不同的傳說、故事，顛覆被奉為主臬的童話、神話，以不同角度看待它，鬆動父權結構，開啓文本更多的對話，使意義更為豐富，不再侷限單一思維，也就是陳昭利認為「戲擬典律即經典的重新詮釋」(151)。藉由童話、神話重新詮釋，海妖、女巫有了新的形象與生命。

除了融合神話、傳說外，娜波莉也大量呈現海妖及女巫的內心獨白。獨白使讀者直接進入海妖內心世界，了解她思緒的流動。文中的「我」指的不只是海妖、女巫，也可能是作者的聲音，甚至可能是讀者的聲音。獨白讓作者、角色與讀者相連結，使「我」的意義更加多元、豐富。

娜波莉改寫希臘神話與〈漢賽爾和葛萊特〉，為受身體被禁錮、被消音的海妖及女巫發聲，撕開封在她們嘴上的禁令，道出她們的心聲，賦予新的生命。透過重新閱讀、詮釋，改變了她們在童話、神話中的形象。江足滿認為改寫故事中受壓抑的他者也是西蘇大力呼籲的：

西蘇帶領讀者重新閱讀古典希臘神話與佛洛伊德經典的用心，主要在於由於視角、(女性)意識型態的差異，對相同的文本，可以產生迥然不同的詮釋面貌，而透過改寫「陽性道可道中心文化」經典而產生的新文本，我們或可以說是欲「打破我們對事物/經典原本的認知」。(167)

放逐的陰性多少反應娜波莉的童年。家中有眾多兄弟姊妹，原本就衰敗的經濟，再加上好賭的父親，使她無法擁有親情的溫暖和穩定的生活。不斷遷徙、受到忽略的童年也造就她關懷弱者，或替受排擠的人著想，以更多元的角度看事情的面向，間接影響她編織的文字王國。同樣的，西蘇也經歷過放逐，不但放逐於故土，也被放逐於族群之外，甚至她將自己的書寫放逐於體制之外。放逐的經驗給予娜波莉和西蘇更積極正視生命的態度，她們同樣為失聲者發聲，正如同為她們自己發聲一樣。謝芷霖訪談西蘇時，她說「做為主體敘述的我也是被講述的主題，書寫的我也同時是被書寫的我，而每一回重新呈現，這些不同的『我』便有所變化位移」(68)。書寫者在書寫過程裡也反映出許多不同面向的自我，並非單純的寫。

娜波莉與西蘇皆以改寫童話、神話的手法，建構有別於傳統的發聲舞台，提供他者說話的機會。不同的是，西蘇的《朵拉的畫像》朵拉成為主動決定走出佛洛伊德精神分析診療室的女性，《伊底帕斯之名：禁忌身體之歌》約卡絲台仍舊死亡，但伊底帕斯卻因受到愛的感動，放下「超我」束縛，並沒有弄瞎雙眼做為自我罪惡的懲罰。西蘇改變了朵拉的命運及神話的結局。娜波莉的《海妖悲歌》、《魔法陣》均增加故事細節，並將故事擴充至源頭，使原先故事更具立體。不過，無論情節如何變動，結局仍依循原典。雖然瑟琳娜、女巫的命運依然在原典的框架裡，但她們的心境卻大大不同。瑟琳娜因著愛選擇讓費洛克提提思成就自己，

放手卻仍感受到對方的愛，有別於人魚公主因未得到真愛而不得不放手；女巫雖然難逃一死，卻視死亡為解放的途徑，而非純粹受到真理制裁的惡魔。故事結局不變，變的是人物的思考與感受，忠於故事情節而非重新塑造，更能讓讀者認同這是故事的另一面，而不是另一則故事。從他者的立場重新觀看故事，還予他者主體，發出自己的心聲，卻未改變他者的命運。娜波莉以開放的結局留給讀者完成，不刻意翻轉一面倒的獲勝局面，畢竟那樣可能還是有一方淪為輸家，且又淪為他者的命運。

娜波莉擅長以第一人稱出發，大量使用內心獨白，書寫他者內心感受、矛盾、情慾、信仰，有別於傳統故事的書寫方式，亦能說是放逐式的書寫。為他者發聲即是西蘇「陰性書寫」重要精神。藉由放逐式書寫翻轉童話、神話中被放逐的主體，直接書寫出陰性特質，並透過書寫陰性自身的經驗，探討陰性多元情慾主體的各種可能性。



第二節 放逐的關係

是的，我是女人，身處於對各個源頭和各種親近關係都要表示忠誠的困境中。

——西蘇〈從潛意識這一幕到歷史的那一景〉

文本中的主角除了是童話與神話中的他者，受厭惡、排擠外，在文本情節中與他人的關係亦呈現脫離、放逐之姿。在親情與友情上，他/她們受家人與朋友的忽略與敵視，陷於孤獨深淵，被動的放逐於關係之外。在愛情方面，主動選擇離開對方，將自我放逐。即便是與神之間的關係亦變得模糊。面對自己的軀體和身份也無法認同。這一節便詳細探討娜波莉筆下的陰性所呈現的放逐關係。

一、放逐於親情

家庭給予人最初也是最直接的情感，與家人的關係可以如陽光般和煦撫慰人心，也可能像狂風驟雨般刺傷人。少了家人的支持，身心的孤寂顯得格外強烈。

《海妖悲歌》中，瑟琳娜沒有父母的疼愛，與五十位姊妹靠著教母朵拉的保護，恣意悠游在海洋上，積極展現醉人歌喉，期望能吸引水手們的愛，以追求永遠不滅的靈魂。只是她後來才發現永生的獲得得犧牲無數水手們的生命：

然而，只有少數幾個男人游上岸。其他人呢？海水已如漲潮時倏地忽退去，海裡卻喧鬧不停，傳來尖叫與拍打的聲音。

恐懼朝我們撲襲而來——這些男人竟然不會游泳！

痛苦如湧，眾姊妹在我身邊哭嚎。石灘上滿是男人屍體與哀悼的人魚，

聲音撕裂空氣。我扭扯自己的頭髮。（《海妖悲歌》 22）

瑟琳娜不願那麼多無辜生命因自己喪生，也不願掉入洛多碧的陷阱，讓所有男人憎恨她們。她不停地勸告、阻止姊妹們的行動。姊妹們對於瑟琳娜的阻擋根本不予理會，無視她的存在，甚至將她排拒在外：

我驚愕萬分。稍稍游遠，望遍這整群人魚。「住嘴！看看這是什麼景況。

我們這樣子全成了人類口中的怪物！」

但我的姊妹聽不見，她們唱得比以往更加誘人。慾望使她們唱得更加熱烈，沒有任何男人能抗拒如此婉轉清歌。(《海妖悲歌》 48)

瑟琳娜因為太多自己的主張，與眾不同的性格受到姊妹的排擠「我小時候常堅持獨行，反而惹姊妹討厭。如今我選擇獨自生活，也讓他們無法理解」(《海妖悲歌》 65)。克莉絲汀·戴菲(Christine Delphy)提到「女人若想避免引起敵意，那只有一種方法，就是全然的受壓迫」(43)。女性一直以來被要求順從、屈服，順服權力、順服規範、順服團體，要學習沈默是美德，不可以有個人意識，太多意見會招致厭惡。要抗拒所屬的群體、表達內心不同的想法，需要很大的勇氣才敢冒著被排擠的風險，特別是抵抗長久相處的手足。雖然是姊妹，但她們受制於朵拉的教導，毫無疑問地接受單一價值觀，灌輸「陽具邏輯中心」強調利己至上，為永生不惜犧牲一切。不服從的下場便是受到排擠。

《魔法陣》中魔法師長得其貌不揚，加上佝僂的身軀，讓她被朋友譏為醜八怪。醜陋、單親又貧窮的她將女兒艾莎視為最珍貴的寶貝，盡全力滿足女兒的慾望，她期望女兒能擁有最美好、珍貴的事物，以彌補對女兒物質缺乏的虧欠，也藉由美的事物填補自己自卑的空缺：

我處心積慮想獲得美麗的事物，為了讓可愛的艾莎擁有許多珠寶，我臣服於處心積慮的慾望，只為給她像西方森林的奧圖妻子手上的金戒指般令人愛不釋手的東西。(《魔法陣》 29)

西蒙·波娃認為母親常常視女兒為第二個自己，她在女兒身上尋求替身，把自己奉獻於期待超越自己的替身中，並將自己的形象投射在女兒身上，完全地放棄自我，只為讓她的替身擁有她所謂的幸福生活，就像是自己享有一般(《第二性》 479-80)。「這個戒指會襯托出她的美麗，而她的光彩也會回過頭來照亮我的世界」(《魔法陣》 61)。伍寶珠提到所謂的母愛是受到傳統規條影響，是一種奴性的心態，扮演男性期待中好母親的角色(20)。「艾莎出嫁時，我將送給她整盒的珠寶當嫁妝。她離開小屋時，不會是因為某個貴族對她的恩寵，她未來的丈夫會

為了得到她而滿懷感激」(55)。讓子女能在眾人面前炫耀，是當時好母親竭力所做的事。艾莉斯·馬利雍·楊認為我們的社會常將女性賦予養育者的角色，要求自我犧牲且無私的傾聽者和勸慰者，對方卻把她當作鏡子，什麼都不給她，她也謹守分際，不做任何索求(154)。

立基在物質上的關係總是顯得特別薄弱。多年後，艾莎的心已被物質矇閉，當魔法師被指控為女巫時，艾莎同時也被綑綁在柴薪上。但她卻拒絕與母親對話，只是呆滯的等待著審判。她不懷疑別人對母親的指控，更不想追問事情原委。一切的美麗、富貴即將變成泡沫，她憎恨母親的魯莽，她瞧不起母親。對艾莎而言，母女間的親情早已被有形的珠寶取代，失去財富、地位，意味著幸福也即將失去。魔法師被放逐於母女之情是必然的結果，蘇芊玲認為「除非母親自己健全快樂，否則孕育不出健全快樂的女兒」(93)。

三本文本的主角唯獨《呼吸》中的沙茲不屬女性，但他同樣是被邊緣化的他者，故亦屬西蘇界定的陰性範疇。《呼吸》與《海妖悲歌》同樣描繪手足關係，男性手足間的衝突是更明顯、激烈。雖然沙茲是十二歲少年，但患有纖維囊腫，平常人習以為常的呼吸他卻要拼命爭取「黏液開始擠壓我的氣管，幾乎讓我窒息……我開始倒立。大塊的黏液從我嘴裡吐出落在地上。一次又一次的咳嗽刮著我的肺壁，好讓空氣有通過的餘地」(《呼吸》 24-5)。幸有嬭嬭教他各式方法與偏方，在每一次的掙扎中他學會了生存之道。體弱多病的他不但無法從事粗重的生產工作，還得花費人力、心力照顧他，對家庭而言是項沈重的負擔。除了嬭嬭之外，其他家人對他視若無睹，甚至排擠、怨恨他「除了嬭嬭之外沒有人在乎我，他們已經習慣我鎮日生病，早就不費力來擔心我了。他們只不過是過著沒有我的日常生活，對他們來說我早就消失了」(《呼吸》 79)。

法蘭克·皮特曼(Frank Pittman)認為手足間在相互競爭的同時，使彼此都能發揮生命中最好的潛力，相互扶持，這經驗有助於日後與其他男性的關係(87)。但是失去競爭力的手足會有何下場呢？生病即代表沒有生產價值，沒有生產價值即被視為缺陷、軟弱，與女人同樣被歸類為邊緣的他者。加上兄長們還得為他多

付出、犧牲，也因此容易造成手足間的心理不平衡：

在他的臉上我還看到一些別的：我是他背上的芒刺。他叫貝川別管我因為我在生病，但是他對我生病這件事感到憤怒，因為那使他遭受雙倍不平——因為我生病所以他必須做我份內的家務，也是因為我生病所以他無法成為一個修士，而我取而代之。(《呼吸》 84)

虛弱帶來憤怒也招致暴力對待。大哥貝川生氣沙滋沒有好好教導生病的妹妹生存方法，母親才會傷心過度而離開人世。其實貝川只是在為忿怒獲得抒發的出口，弱者便是最好的代罪羔羊：

好幾年前貝川說我乾脆也死掉算了，他把我帶到豬圈後面揍了個半死，我的肋骨裂傷，之後一整個月我只要呼吸就痛。我手臂和雙腿也滿是瘀青。(《呼吸》 76)

所以你還楞在那裡幹嘛？白痴，給我吸管啦。反正一拿起這個該死杯子我手就痛得要命，我的手越痛我就越想揍你一頓。(157)

沙滋與哥哥們的關係一直是拉滿弦的弓，只要小小的導火線，戰爭隨時一觸即發。當沙滋的父親和哥哥們也都染病時，貝川便將疾病的源頭指向沙滋。他手握鐮刀要殺沙滋，要斬斷根本的毒瘤。只是無辜的嬖嬖卻成了刀下冤魂，再也沒有人守護著沙滋。父親為了掩飾貝川的罪行，在公開審判的場合中順應貝川的話，視沙滋為疾病的禍源，好將焦點集中在神與魔鬼的爭戰，以合理化貝川的殺人行為。對父親來說，犧牲沒有生產價值的孩子並無所謂，就像他賣掉的2個女兒一樣。在父權社會中，女兒與弱者都是沒用的，隨時可以被犧牲。失去嬖嬖的沙滋，又面臨父親與哥哥的毀謗，孤立無援，徹底的被放逐。「我感到強烈的恨意。父親恨我，貝川恨我，每個人都怪罪於我」(180)。

二、於逐於友情

蘇珊·巴索(Susan A. Basow)將「友誼」定義為「指的是一種親密，個人的

關懷的關係，包括了互惠、相互的選擇、信賴忠誠和包容」(385)。並提到女性與同性之間的友誼較男性親密與親近，是重要情緒支持的來源。但因為女性不擅表達和解決衝突時的情緒，常以掩飾代替抒發，可能會形成對其他女性不信任感。而已婚女性多半視家庭重於友誼(蘇珊·巴索 387-9)。於是，當魔法師被綁於柴薪上受審時，她的好友及曾受她協助的人莫不冷眼旁觀，希冀劃清界線，以求保護自己與家人。為了鞏固家庭地位，證明自己對惡魔深惡痛絕，甚至加入了激情叫囂的行列：

齊琵啊，沒有助產士願意幫她接生，因為她不是基督教徒……但如果有誰絕對不能在這關頭支持我，就非齊琵莫屬。因為其他人只要稍受煽動，馬上會將箭頭指向齊琵。齊琵的處境向來都很危險，她現在只能藉著公然抨擊我來加強自己的地位。(《魔法陣》 65)

一名身材壯碩的男子一手將彼得拉開，另一手在柴堆上潑灑松脂。他是威廉·勒茲，我很確定，他是我接生的。他長得像他的母親，她是虔誠的女人，這些人都很虔誠，都是以虔誠的心來焚燒魔女的人。(70)

女人的夥伴感情極少能上升為真正的友誼(《第二性》 502)。魔法師的好友鄰居貝拉，她鼓吹魔法師施行魔法陣為人治療，並為魔法師接洽治療對象。但在審判時，貝拉躲進人群中，假裝成無所謂來看熱鬧的路人。她對魔法師封閉了心，連眼睛也視而不見。甚至之後與一群女人準備前往魔法師家洗劫寶物。因為她們都是貧窮的女人，為了家庭，友誼是可以拋諸腦後。加上當時女人籠罩在獵巫風氣的陰影下，每個女性人人自危，友誼基礎建立在沙堆上，災難臨頭友誼便消失無踪。如同西蘇寫道「她們犯了最大的罪，那就是女人恨女人，成為同類的敵人。自己強大的力量在與自己作對，幫男人來完成他們齷齪的行為」(《The Newly Born Woman》 68)。這些女人只是遭男人利用罷了。然而，魔法師雖遭到朋友的摒棄，但卻也諒解她們的反應，並不責怪她們的無情，因為她們只是獵巫風氣下的恐懼者。

相較於女性，男性與同性友誼則顯得疏離。由於社會鼓勵男性競爭、獨立、壓抑情感，男性不易對他人宣洩情緒，使得男性與男性間的友誼受到「競爭」因素阻隔。男性結合的團體主要也都在彰顯「優勢結合」，彼此分享誇張的男子氣概特質，具有排他性和強調男性至上(蘇珊·巴索 390-2)。所以《海妖悲歌》中，費洛克提提思因受到希拉的咀咒，被希拉所派遣的毒蛇咬傷。他的傷口使他在男性團體中失去競爭力，也失去男人該有的英勇形象。沒有利用價值形同弱者、他者，甚至可能危及同船者性命，因此被排擠並被拋棄在勒姆諾斯島。「我的族人在我危急的時刻，遺棄了我。他們不知道妳會出現、照顧我。他們只曉得我可能會死於蛇傷，或讓豹子吃掉。他們根本不在意」(《海妖悲歌》 202)。

生病同樣被視為失去競爭力及不具男子氣概。一旦男性不符合社會對男性的期待，他就不被其他男人認同，被排擠為他者，連帶影響友誼關係。沙滋因為流出的汗和鹽沒兩樣，而當地有個傳說，認為味鹹的小孩是魔鬼的使者，家長們紛紛禁止孩子與非正常人的沙滋一同玩耍，使得沙滋的童年過得相當寂寞。

三、放逐於愛情

「愛情」是兩性間最複雜的習題，最甜蜜也最酸苦。愛裡沒有勉強，必須是兩情相悅「愛情是雙方的互動交流，這點保障了愛情選擇的自由性，愛情不能強迫。只有愛與被愛同時發生，愛情才能成立」(迪特瑞希·史汪尼茲 275)。娜波莉筆下的陰性雖放逐於愛情之外，卻都了解真愛的自由，而非帶著恨意、衝突離去，不強迫也不怨天尤人：

我有能力阻擋費洛克提提思離去，因為愛情給了我這個力量。而我也有能力卸除費洛克提提思對愛情的責任。我選擇後者，不為復仇或扭曲的榮譽，而是為我所愛的男人著想。(《海妖悲歌》 218)

《魔法陣》裡，魔法師愛上一位家教學者，一位關在象牙塔裡不食人間煙火的學者。長期相處兩人磨擦出一些火花「他繼續教我原因，是因為一種不一樣的關係，這個關係在每一次見到他的時候都會加強」(56)。只是這火花太微弱，在

魔法師的身體被佔領後，火花即刻被澆熄。魔法師了解兩人之間真愛並不存在，故未要求學者負責。加上當時女性地位卑下，所有錯誤過失的矛頭必定指向女性。魔法師只好獨自帶著女兒遠走他鄉，對學者不再存有任何幻想：

我看他的臉，四四方方，單調平凡，色調灰暗，除了我之外，沒有人認為他好看。在記憶中，我幾乎能撫摸到他臉。自從我懷了艾莎之後就沒有去看他了。突然間，我相信我知道他仍健在，知道他在孤零零的象牙塔裡很少想起我，即使想到也是稍縱即逝。他沉湎於自己心靈完美環境中，根本不知道有了親骨肉。(11)

羅婷以在《巫婆的前世今生》中提到在獵巫盛行的年代，寡婦因為失去丈夫，若加上沒有兒子，孤苦伶仃的處境使得她們最容易成為社會排擠的邊緣人，也特別容易被認為是女巫的一群人(111)。魔法師甘願冒此風險獨自扶養女兒，表現出她的堅強，也看得出她不因環境壓迫低頭，當然也不願以孩子為由強迫他人的愛情，畢竟這是她自己選擇的愛情方式。縱使她對學者無法忘懷，也明白愛情的真諦為何。

瑟琳娜在愛情中的命運則大相逕庭。她不願費洛克提提思是因歌聲才愛上她，她知道那不是真愛「我突然厭惡唱歌，因為歌聲將誘惑這個男人。我狂烈地憎恨這個念頭。他沒有欺騙我，我也不要欺騙他」(《海妖悲歌》 93)。之後與費洛克提提思陷入愛河，體會真愛的可貴，即便過了數年愛情仍然保鮮。只是「費洛克提提思」的名字正意謂「戀物者」(《海妖悲歌》 173)，他的宿命終究受到外力吸引，必須依循神諭，回到戰場為之畫下休止符。加上時間之父並沒有放過費洛克提提思，不吝嗇的為他增添許多白髮，讓享有永生的瑟琳娜明白兩人間有跨越不了的差距。

瑟琳娜為了成就愛人的幸福與願望，她躊躇未決「噢，我知道我們分開對我絕不會更好。不過，離開我會對他比較好嗎？可能嗎？他會變老，而我不會，這件事令他痛苦嗎？」(《海妖悲歌》 133)。她在內心不停的與自己對話，最後終究選擇放手。雖然身體放逐愛情之外，兩人永遠不會再見面，但心靈卻永遠為對

方保留一處不可抹滅的位置，誠如迪特瑞希·史汪尼茲(Dietrich Schwanitz)所說「愛情的交流互動推到了極致，它的目的便在於，要讓愛情從世界的因果關係中釋放出來，讓它擁有自由的基礎」(274)。沒有絕對的是非、對錯，相互體諒的愛情才是真愛。西蘇認為當愛得愈深則愈哀傷，卻也愈能享受更深刻的喜悅(《*The Newly Born Woman*》 129)。愈是真愛才能有刻骨銘心的互動，也才能設身處地為對方著想。

了解、體貼對方的需求，不為滿足一己之私強迫對方，這不是犧牲，而是真愛。這便如同西蘇提倡的「陰性經濟」(feminine economy)，付出卻不是犧牲，是一種不求回報的真摯情感。傳統「陽性經濟」是一種「佔有經濟」(economy of the power)，給予是要求回報、有目的的。它反映男性欲望體制，只求佔有、壯大自己，顧自己而罔顧他者。西蘇所提倡的「陰性經濟」有不同的思考：

世界上沒有「免費」的禮物，你不會付出了卻得不到回報。但是差別在於送禮物的原因和如何送出禮物，在於送禮物的姿態和它需要流轉的原因，在於送禮者因此而獲得其它某種形式的利潤，以及他或她對此如何支配。(《*The Newly Born Woman*》 87)

西蘇更深一層思考付出的動機與意義，她認為陰性樂於給出自己的歡愉、快樂，而不像「陽性經濟」般要求回報，她只是順應自然，沒有目的的付出「她給。她沒有估量她給過什麼，但她沒有提供虛假的線索也不提供她所沒有的。她為了活著、思考與轉化而給予」(《*The Newly Born Woman*》 100)。但這「陰性經濟」並非相對於「陽性經濟」，因為它並非純然付出，而是慷慨給出自己所有，卻不委屈自己或給出她所沒有的。是以「陰性書寫」可說是書寫者將自己當成禮物，把想法、情感、自我大方地呈現，開放人我溝通管道，並樂於與他人分享，不求他人回贈。不以自身利益出發，也不犧牲自己。

四、放逐於神

宇宙中充滿神祇的時代，半人半魚的海妖既有別於人類，也非享有永生的眾

神，她們夾雜在人與神的模糊地帶，非人非獸也非神。瑟琳娜非常在意她們處在這「一半」的尷尬地位，每每談起半人半獸的故事總是令她不悅「什麼？我全身緊繃，激動不已。半人半獸？……我不喜歡費洛克提提思提到半人半獸的怪物。我希望他住口」(《海妖悲歌》 148)。她們不被神祇祝福，甚至受到咒詛。處於邊緣身份的瑟琳娜爲了拯救費洛克提提思，明知蛇的出現是希拉(Hera)的警告，仍違抗神祇「如果希拉正監視我，我可要付出慘痛代價。如果她沒在監視，那麼，若運氣好，我便可以減輕這男人的痛苦」(《海妖悲歌》 67-8)。復仇心重的希拉使費洛克提提思的傷口不時復發，她也讓瑟琳娜陷於永生與真愛間的掙扎。

宗教對婦女生活有重大作用。女性從小被教導與永恆聖父的關係，猶如與現實父親的關係相似，她愛慕的父親。加上聖經讚揚順服、愛主的女性，女性莫不以此爲典範。在祈禱中，她們懂得自我克制的奇蹟，學習服從、接受，期待被愛，等待上帝愛的降臨(《第二性》 290-1)。魔法師雖然因爲又醜又駝又是個女人被教會瞧不起，但她堅信自己擁有純潔的靈魂，駝背是上帝對她作的記號，目的要在她醜陋的身上彰顯榮耀，所以賜予她驅魔、治療的能力「因為駝背，我的一生才更加特別。這是上帝對我所作的記號，我心甘情願背負這個記號」(《魔法陣》 42)。她相信她是受上帝差遣而來，她是上帝的瑰寶，也因著上帝肯定自我價值。

當魔法師看見盤踞心中已久的黃金戒指時，慾望、虛榮驅走了上帝，也矇騙她的心靈，因此落入惡魔手中，不再是上帝的僕人，放逐於信仰之外，是眾人眼中邪惡的女巫。信仰的外衣被奪去，魔法師失去的不僅是與人的情感，對自我的肯定亦不復存在。雖成爲女巫，她卻視身體與靈魂爲分開的。即便身體變成冷血、鋼牙的女巫，內心仍擁有純潔靈魂，不願妥協於魔鬼。她徘徊在上帝與魔鬼的模糊地帶，不被任何一方接受。

另一方面，要成爲修士的沙滋，常與神父們談起信仰與生命的問題。他與嬖嬖私底下也是巫集一員。兩種不同信仰在沙滋的心裡衝擊出許多矛盾，他迷失在信仰裡。他與菲德列克神父論及世界的公平性，神父雖然強調在神面前一切都是平等的，但在談論中卻暴露出基督教對女性與孩童的貶抑：

「吾人了解秩序法則，了解規律，規律讓他們成為萬物統治下一員。吾人在道德上享有自決。」

吾人：父親、哥哥們、我。「那女人呢？」

「她們有靈魂。她們不像我們一樣理性，但是她們有靈魂。」

「那小孩呢？」

「七歲之後的小孩一樣有道德自決。」（《呼吸》 52）

沙滋的兩個妹妹因為是女性且是小孩，不受到父親重視而被賣掉。另外，巫集為了趕走疾病的惡靈，會舉行獻祭。看著牛被活埋，沙滋能體會牛掙扎著為吸一口空氣的感覺，彷彿自己的命運和那頭牛一樣，註定要為這場疾病犧牲。女性、小孩、牛都是無辜的他者，沙滋無法諒解米哈神父的說辭，並質疑神真的是公平的嗎？為何女人與小孩要受到不平等的對待？她們不同樣也是神所愛的子民嗎？為什麼得要犧牲生命才能拯救其他生命？在信仰裡究竟何謂平等的愛？沙滋困惑、混淆了。

在信仰的國度，瑟琳娜、魔法師及沙茲擺盪在信服與懷疑間，他/她們遊走於天平兩端之外的「中間地帶」，非此端也非彼岸。在邊界模糊的地帶發出質疑、摸索、憤慨，這不斷反覆找尋真理的矛盾、不停低語的省思過程，正是西蘇所呼籲的。張淑麗認為：

西蘇強調主、客體的互動，是一種門檻經驗，並不是自我昇華，而在不裡不外的邊界上，掙扎於自棄、自救、自尊、自卑、愛己、愛人的多重矛盾，從而不斷重新認知自己的新身份。（16）

沒有絕對分化的放逐地帶，主體擺脫對立的束縛，才能考慮他者的感受，並言說心中的掙扎。雖然瑟琳娜、魔法師、沙茲沒有屬於任一方的歸屬感，至少他/她們在一次又一次的思索裡，更瞭解信仰的真實價值，相較於其他人，他/她們並非只是盲目的崇拜者。

五、自我放逐

文本角色不只放逐與人的關係，往往也在尋求自我的路途中不認同自己，將自我放逐。自我放逐包含消極與積極兩面。對外貌、身份的殘缺感到自卑、不認同自己，屬於消極放逐；為追逐心中的價值、理想而選擇流浪、離開，是積極放逐。

瑟琳娜與魔法師在外形上與正常的女性迥然不同。瑟琳娜的魚尾巴為她招來人類鄙夷的眼光，也成為她在愛情中揮之不去的陰影。她認為費洛克提提思是受到歌聲誘惑才愛上她，而不是真的愛她，特別是她那與眾不同的下半身。她和美人魚一樣，因著愛情而羨慕起人類女性滑嫩的雙腿「母親，您之前不是提過瑟琳娜的憂慮嗎？您不是說她把覆鱗的魚尾巴拿去跟滑嫩的大腿相比較嗎」(《海妖悲歌》212)。魔法師則因為佝僂的身軀而自慚形穢，甚至認為會影響人治病的意願。她雖然接納外表是上帝的安排，但對於旁人的言論卻仍在意。「我被那句話嚇了一跳。以前從來沒有人對我用過『美麗』這個詞，以後也不會有，這個詞不應該用來描述一個駝背的人」(《魔法陣》49)。這份自卑除了移轉到依靠上帝，也轉變到依賴有形的珠寶上。

艾莉斯·馬利雍·楊認為女人經常被他人視為物體，僅只是一具身體。女人把自己表現出符合其他主體所意欲的潛在客體，而不是活出自己的行動與意向。他人觀看女性的態度使她的身體客體化，但女人本身也將自己的身體視為僅僅是一件物，女人打扮自己是為了愉悅他人「她凝視鏡中的身體，煩惱身體在別人眼中看來如何，她修剪、形塑、打造、裝飾身體」(71)。瑟琳娜與魔法師在意別人眼中的「我」，無法真正接納外表，將身體放逐在「我」之外。相較於沙滋，他雖然身體弱不禁風，對家人感到抱歉，但他卻是在學習與身體共存，掌握呼吸的節奏。疾病提醒他身體的存有，與海妖、女巫棄絕身體有所不同。或許這與缺陷是否形於外有很大的關係，外顯的樣貌總是眼睛注目的焦點，客體化的女性又特別易受外貌影響。

身份認同也困擾著文本角色。瑟琳娜源自一條斑斕的鸚哥魚，在朵拉嘲笑母親的愚蠢時，她感到不安「這樣的侮辱令我氣得臉與雙手發痛。我看著姊妹，她

們眼中也盡是困惑」(《海妖悲歌》39)。她困惑源自於魚類與神祇的身體與思維，是否注定無法擁有高貴的靈魂，只能落入神祇的嫉妒競爭中？魔法師變成女巫逃往森林的路上，她將自己變成令人作嘔的動物，顯示出她極度厭惡自己，認為現在的她就如那些動物般狡滑、噁心「在陸上，我是一隻沒有人信任的黃鼠狼；當我來到大河中時，我是一條萬人鄙視泥鰻」(《魔法陣》74)。她將憎恨顯於外，不僅讓他人害怕遠離，也遠離了她自己。

面對外在或精神的壓迫及內心渴求，瑟琳娜、魔法師、沙茲皆選擇離開居住地。瑟琳娜獨自到勒姆諾斯島打算渡過餘生，與海洋生物的互動讓她忘卻煩憂，也接納自己「我第一次徹底了解我自己。我是一隻人魚，半人半獸，而且生死可期。就像那些沉船的男人說的，我的身軀的確是怪物。但我的靈魂高貴」(《海妖悲歌》55)。女巫隱身於魔法森林，打算與世隔絕。她靠著堅強的意志抵抗惡魔的詭詐。沒有他人的凝視，她們不再在意醜陋的外表，為自己高貴的靈魂感到驕傲。女巫甚至將自我放逐推向極端，視死亡為靈魂掙脫束縛的最終方式，是極至的放逐。沙茲為了追尋與妹妹們一同生活的夢想，亦選擇踏上放逐一途，離開故鄉。放逐為的是離開自己不願妥協的壓迫，積極的改變生活樣態，也是抗議的另一種表現。過程中主體產生自棄、自救、愛、憤怒等矛盾思緒，在一次又一次來回拉扯、反覆思考作用下，更能認清自我。身體雖放逐於外，心靈卻更接近真實的自己，這是西蘇所肯定的放逐經驗。

放逐的陰性顯然是娜波莉偏好的故事主角，他/她們不屬於任何群體，在表現自我意識時受到不少挫折。她/他們都因不符合社會、群體期待，導致親人或朋友的沈默以對，關閉心門不願溝通面對問題。與人群相處上均呈現疏離狀態。周遭的人以靜默為逃避的方式，對他/她們而言是一種折磨，只能任由孤寂、恐懼在靜止的時間中四處蔓延，如同西蘇所提的深淵理論。除了靜默，他/她們也遭受語言嘲諷或肢體的暴力，女巫與沙茲甚至因為他人的「恨」而陷入死亡邊緣。「恨」勾起對立、帶出暴虐，也招致死亡。他/她們就連信仰立場亦擺盪於神、鬼之間。間接傳遞出家人、友誼、信仰等的關係並不是絕對的愛或恨，而是在不

斷地衝突、矛盾中掙扎、尋求，打破二元絕對分野，在放逐的荒野地帶傾聽他/她們內心交戰的聲音。貝蒂·傅瑞丹(Betty Friedan)曾引述瑪格麗特·富勒(Margaret Fuller)的一段話：

不是去當一個有所行動、或支配別人的女人，而是企求著一種使她們得以成長的本性、一種得以思辨的智慧、一個得以自由自在生活的靈魂，能夠任她無拘無束地施展她與生俱來的能力。(127)

娜波莉所營造的陰性便是努力肯定自我、具有思辨、希冀自由靈魂的主體，他/她們雖被放逐，卻也在放逐中獲得力量成就自我。



第三節 放逐的空間

文本中的主角在放逐歷程展現不同的生命，作者透過文字使其在放逐空間裡發聲。他/她們緬懷過去，卻更積極正視現實，試圖將自我融入嶄新的空間。放逐的空間使他/她們在其中釋放自己、洗滌心靈，在其中重新獲得力量，一種自我反省、肯定、包容他者的力量。張瑞興認為放逐者總能在大自然的懷抱中覓得安慰：

放逐者心境之時空錯失感、自我迷失感，乃至於生存漂泊感，總是可在自然山水中找到共感對象的。所以歐陽修說：「此幽潛之士，窮愁放逐之臣之所樂也。」(218)

海洋與森林往往被視為神秘莫測的深淵，它們陰暗、無限，卻又是孕育萬物的重要發源地，就像是母親的子宮。陽性因為對未知恐懼，許多海中妖怪、森林女巫便在陽性幻想中而生。然而西蘇卻認為「對所有的法文書寫而言，母親(mère)明顯地是海(la mer)」(〈從潛意識這一幕到歷史的那一景〉 72)。她特別喜歡將母親與海洋聯想一起，來暗示女性如海洋般的流動、豐富、生生不息(《The Newly Born Woman》 89)。在許多神話中，水是陰性元素，許多男性想像各式海妖、鬼怪從中而出。但西蘇卻認為海洋是充滿能量的空間，流動的能量無所不在，孕育無數的生命。是那麼的舒適與安全，是一個充滿生命、包容一切的空間。她認為海洋是充滿一切生命的源頭，如母親子宮般的安全與舒適，擁有無限想像，能給予人力量的空間「我們自己就像大海，沙漠，珊瑚，海藻，沙灘，潮流，游泳者，孩子，波浪……大海就是母親，母親就是大海」(《The Newly Born Woman》 89)。

海洋使人回到想像層，在流動的海水裡悠然自在，享受愉悅不受限。除了肯定海洋的空間，莊子秀認為西蘇也藉由海洋暗示女性如大海無止息的流動，蘊藏豐富的資源(310)。文本中也以海洋與森林為背景，是海妖、女巫調解身心、找回

自我的場域，打破過去人們對海洋與森林的厭惡與卻步，並試圖攻破陽性看不見就等同黑暗的觀點。

無邊的海洋蘊藏豐沛生命，瑟琳娜在海洋裡與海中生物恣意遨遊，感受其中的生命力量，從中得到身體的解放與挑戰自我的滿足：

牠們朝我衝刺而來，我被推著往上升。牠們現在只想要射上水面。我發覺此點，鬆了口氣，使全身肌肉柔軟下來。我們一起移動，速度比我自己移動還快得多。牠們彎曲的觸腕刷過我的身側與胸膛。我忘卻所有，無能思考，只感覺到這股奔湧，愈來愈快，令人亢奮的爆發力……終於，我們射出水面，自由高飛在溫熱清新的空氣中。滿心歡愉，我大笑起來。

（《海妖悲歌》 58-9）

烏賊是海中最迅速掠食者，它有可能會吞食半人半魚的瑟琳娜。但在孤島的她必須試著讓自己冒險，才能在孤寂中追求生命的喜悅與意義。速度的快感帶來刺激，「射出」將潛藏的一切慾望拋擲、爆開，空白的瞬間便是歡愉的高點。海洋空間流動的液體，釋放陰性流動的慾望，故瑟琳娜不只擁有陰性的感性，也在這空間裡盡情流露好奇、勇於嚐試的精神。只是飛射的快感常常只允許陽性擁有，陰性似乎與靜態畫上等號。其實「冒險」不只是陽性獨有的心裡特徵，陰性的心底也渴望冒險，卻因長期受到父權的禁錮，而必須隱藏這被認為陽性專屬的特質。西蘇認為每個人身上都存在著雙性，兼具陽性與陰性的心靈，應相互尊重而不是消弭任一方特質。

除了烏賊，瑟琳娜也與鼠海豚一同游水、嬉戲，模仿牠們的聲音。海洋帶給瑟琳娜像魚簡單的快樂，跳脫人的身份，遠離惱人的思考，「我翻身仰躺。我想相信這道日出將滌淨我的視野，我想相信我會再度單純如同一條魚。我閉上眼睛」（《海妖悲歌》 56）。

同樣的，「森林」是童話中最陰森的角落，也是最不可缺的場景。濃密的樹林彷彿隱藏黑暗的使者，在狂風中不停咆哮著。《厭女現象》提到樹妖、樹神在魔法森林中設下陷阱誘捕男性；兇惡的人魚會從陸地巢穴竄出；神話中兇殘的蛇

身女怪蕾米亞(lamias)會潛行於森林草叢中搜捕男性獵物(大衛·吉摩爾 94)。男性將大自然神秘不可知的恐懼視為邪惡、陰森的來源。培利·諾德曼(Perry Nodelman)並指出童話場景是極端二元，不是華麗的城堡，就是濃密嚇人的森林，幾乎沒有「中間地帶」(285)。而文本的場景卻是掙脫二元兩端，走進「中間地帶」。它不濃密嚇人，它只是「森林」，能撫慰人心的「森林」。

《魔法陣》中，女巫一如往昔的住在森林裡，被視為恐怖的森林對她而言是層防護罩，阻隔與人相處的空間與機會，也阻隔了現在與過去，甚至連回憶都必須截斷：

我要進入森林，進入一座魔法森林，沒有任何人類膽敢進入的森林。如果我不出現在人類面前，我就不會構成任何傷害。如果我從來都不為惡魔效命，那麼是不是魔女又有什麼差別？我要與世隔絕，安全地隔絕。噢，甚至可以說是快樂的隔絕。(《魔法陣》 77)

陰森的森林被視為「快樂的隔絕」，聽起來有些諷刺，卻是女巫面對絕境自我安慰的話語。森林帶給女巫希望，也為她疲倦的身心靈提供庇護港以及生活所需。女巫與森林取得平衡的生活方式，她種了一園子的菜、撿拾柴薪、自行搭建房屋並整修。

有別於瑟琳娜的是，女巫在森林的空間無法盡情享受。美景、生物對她來說都是感官的引誘，她一直抑制靈魂的渴望。拒絕回憶女兒：

當我剛抵達這座魔法森林時，我不停地想到她；她的面容會清晰地出現在我眼前，她的味道、她的觸感也都會，而我只能這麼想著，以防自己忍不住穿越湖泊與森林，跑回去再擁抱她一次。後來我不再想起她，因為我一旦想起她，有關她生活的一切就會進入我的腦海，而我將再也無法把持得住。(《魔法陣》 80)

也無視珠寶閃爍的光芒，那曾經令她目眩神迷和墮落的光芒：

我的雙眼違背了我的心意，看到黑玉一經用力擦拭後就會綻放光彩。我想把它丟掉，想把它朝天空扔去，但我並沒有這樣做。我輕輕放下它，

放回我拾起的地方，然後走路回家。(《魔法陣》 83)

女巫封閉了所有感官的感動，讓惡魔激不起她心中一絲漣漪，以冷漠看待一切是對惡魔最大的殺傷力。簡政珍認為「和外在的世界隔絕也意謂將周遭的環境放逐出生活的中心」(〈余光中：放逐的現象世界〉 64)。女巫隔絕了外在環境也隔絕了自己，將潛意識的慾望牢牢緊閉，不讓惡魔滲透潛入：

動植物能展現大自然的美，而這些事物引誘不了我。香味出奇濃郁、茂盛得毫不遮掩的蘭花也打動不了我的心。如同黃色雲朵的金絲雀，歌聲美妙，我來到這裡之前從來都不知道有這種鳥類，牠們也打動不了我的心。不管是視覺、嗅覺或聽覺的攻勢，都無法打敗我。(《魔法陣》 85-6)

在森林的九年裡，女巫克服了孤獨與惡魔的誘惑，變得更堅強，外貌的美醜已不是她所關心的。森林為她提供最完美的屏障。

同樣的放逐，卻因心境的不同，看待空間的態度亦有所不同。瑟琳娜不願與現實妥協，堅持個人理念，甘願忍受孤寂，自我放逐於孤島。也因此她對放逐後的生活坦然接受，更在其中積極尋求自我，如同廖美玉所說「自我放逐是以一身的狷潔去對抗濁世的橫流，以個人的孤寂來鼓蕩冷漠的人間世」(213)。有「眾人皆醉我獨醒」的精神，既然不願苟同，離開人群做自己更來得逍遙自在。

反觀女巫，她的放逐是無可奈何的選擇，對森林的態度截然不同。在獨自一人的森林裡，努力想拋開永遠拋不開的意識，封閉永遠無法緊閉的感官，抵抗邪惡的力量變成她生活重心，她認為森林的溫暖是惡魔的陷阱。對放逐的空間採取敵視的態度，也是在所屬空間內的另一種放逐。女巫離開原生故鄉到另一村莊，再從村莊放逐至森林，最後在森林中與環境為敵，成了既無家鄉又無法擁有當下的三重放逐。但在一次又一次的放逐空間中，女巫的堅毅性格與伴隨而來的驕傲卻一次又一次的加深「我這些牙齒，這些可怕的武器，至今仍沒有咬斷一根骨頭。這一點我很得意，強烈的驕傲在我的眼球裡燃燒著」(《魔法陣》 82)。

《呼吸》中，沙茲並沒有明顯的形體放逐，只有在結尾處，沙茲決定離開漢梅林鎮，尋找被吹笛人帶走的孩子，夢想能與妹妹們重新團聚生活。他計畫往孩

子消失的山裡走去，也可以說他想從這塊悲傷的小鎮放逐。沙茲雖不像瑟琳娜、女巫一般獨自生活，但在人群中他沒有歸屬感，這也是另一種孤獨的放逐。馬丁·海德格(Martin Heidegger)說「即使這十個人以及更多的人現成擺在那裡，此在也能獨在」(170)，也就是說即便有許多現有的人在眼前，存有仍然可能孤單。或許在群體裡的孤獨比獨自一人更顯孤單。

文中沒有提及放逐的空間，卻透過吹笛人規律的節奏營造人們記憶熟悉的空間「我喜歡所有有節奏的東西，我一向如此。我沒有告訴他，只要別人在我背上規律地輕拍，我便能進入夢鄉」(《呼吸》 25)。人類與生俱來都嚮往規律的音樂和節奏，不論是有韻律節奏的歌曲、鼓聲，或是生活中腳步聲、心跳聲等，都令人傾向追隨(《呼吸》 13)。這令人歡愉的無形空間無法被語言符號說出，就像是母性空間，它是一種無語的狀態，由各種慾望衝動交錯或牽引，克莉絲蒂娃稱為「Chora」。劉紀惠認為「這字本義為子宮，是母親孕育生命，包容能量的空間，只有聲音或是律動的節奏才能呈現這種存在的狀態。這也是驅使主體發言創作的動力¹²」。也就是說聲音和律動等非語言方式，能呈現這充滿能量的空間。吹笛人的笛聲帶領人回到最嚮往的空間，一種令人抗拒不了的原始呼喚。正如《香水》(*Perfume: A story of murderer*)中，站在受刑台上的葛奴乙(Grenouille)將香水揮散空中，使眾人解放意識進入歡愉、狂喜的高潮，彷彿置身天堂般「突然每個人都安靜下來。這景況好像我們聽到了最響亮的轟雷，看見整個天堂充滿了光，眾人為之著迷」(派屈克·徐四金 223)。

無論對放逐空間接納或抗拒，不論有形或無形的空間，它們都使海妖、女巫與沙茲遠離紛紛擾擾，進入暫時安全、撫慰人心的陰性空間。並以自然、原始的方式滋養他/她們，使他/她們重新看待自己，肯定自我的聲音，給予他/她們積極面對生命的力量。謝鴻均也肯定走出規則投向陰性空間：

「出走」儼然成為個人在藝術行為上的一種慣性：不僅是從熟悉中出走，從現況中出走，從既定的遊戲規則中出走，從世俗認知中出走……這是投向陰性空間的積極態度。(416)

「森林」、「海洋」、「音樂」充滿生命的源頭，讓人回到尚未受到象徵界干擾的國度，恣意徜徉其中，釋放被社會綑綁的身心，解放被文化禁錮的潛意識，彷彿孩子般無拘無束，更貼近內心的真實情感，從中體驗歡愉的力量。



第肆章 「放逐」與「他者」的合奏

第一節 書寫身體

宣稱身體是一種處境，就認知到女人身體的意義攸關她運用自由的方式

——莫伊（引艾莉斯·馬利雍·楊 xiii）

書寫身體不僅是寫出陰性「身體」，更是將陰性體內流動滿溢的慾望誠實寫出。娜波莉以第一人稱敘述方式書寫陰性的情慾世界、潛藏的「我」。瑟琳娜雖然是海妖，卻如同花樣少女般擁有情慾波動。她趁著費洛克提提思昏迷的時候觀看「他身材魁梧，細緻的頭髮覆蓋著臉頰與下頷，但未掩住寬闊紅潤的嘴唇。我輕輕拂去他唇上的沙，傾身靠向他，臉愈靠愈近。我猛抽了口氣，驚覺自己的慾望」（《海妖悲歌》67）。不只有男性會觀看，女性也有想看的慾望。只是女性受限於社會文化的框架，想看卻不能大方、勇敢的看。倘若無懼的看，覺察到體內蠢蠢欲動的慾望，也會想盡方法遮掩或踩熄微弱的慾苗。然而誠實面對自我的瑟琳娜頑皮的觸碰費洛克提提思，一直試圖跨越禁忌的線「我用一指碰碰他的掌心，在上頭畫個小圈，繼而輕點他圓潤的指尖。一陣熱潮湧上我的臉頰與耳朵」（《海妖悲歌》69）。瑟琳娜擁有少女的害羞與靦腆，同時也擁有追求慾望的勇氣。

以「超我」為主的「陽具邏輯中心」下，肉體的慾望往往被鄙視為齷齪、低俗。但不可否認的，身體有它自然的規律與更迭，愈是壓抑愈是失衡。失聲的女性更是將身體的慾望牢牢鎖在潛意識裡，擔心一旦裸露會被冠以蕩婦之名。她們只能想，甚至想都不敢想。在文本中，瑟琳娜雖不敢言說情感，但扼阻不了的「愛慾」在瑟琳娜心裡不停地流竄，她羨慕生物的交歡「我想像那些公鳥賊在放鬆的狂歡中，以似手的觸腕將精液放入母鳥賊體內，口中不免溢滿嫉妒的滋味……慾望在我體內騷動」（《海妖悲歌》60）。當看見費洛克提提思時，慾望的騷動更加頻繁，意志也無法抗拒情慾的到來「他的身體不像他的臉那麼毛髮濃密——雙腿

與腹部交接處除外。我的兩頰不禁一陣滾燙，身體深處一陣騷動」(《海妖悲歌》86)。慾望在女性身體鼓譟，一次次的加強，一次次的催促著它需要被滿足。瑟琳娜便曾緊抱微溫的浮石來滿足這避而不思的慾念。

愛情的微妙在於永遠無法真正明白對方的想法，情感只能不斷地在揣測、矛盾中來回「或許我弄錯了；或許即便我嘗試，也無法引誘費洛克提提思。或許在他眼中，我不算是女人」(《海妖悲歌》101)。瑟琳娜明白體內的蠢動，但不確定對方如何看待她，寧願任由情慾流動，也不願意利用歌聲迷惑對方的愛「我的旋律會喚出他肉體的狂熱慾望。我已半張著嘴，卻又回想起曾發誓不引誘他。我對自己說，『不行』。但是，要自己維持緘默多困難呀。太難了」(《海妖悲歌》105)。意志與慾望交錯，呈現出矛盾、曖昧，更加突顯陰性在情慾世界的掙扎，亦加深陰性慾望的想像。

除了情慾外，生育的慾望也牽動著瑟琳娜。繁衍後代是大自然不變的法則，在科學尚未有新的突破前，生育能力截至目前為止仍是女性與男性最不同之處，它讓女性驕傲，也讓女性卑微。「母以子為貴」特別指的是生出男孩後女性才算是個配受尊重的女人。無生育能力的女性則被冠上「有問題」，或是被論斷為做了缺德事。但即便生了孩子，女人還是得不停為他人奉獻、犧牲，同樣也是卑微。蘇芊玲在《我的母職實踐》中寫道：

婦女的生殖能力(如同她的貞操)一向被我們的文化賦予了過多嚴重的意義，也因此，生殖器官的缺陷不會僅被視為是人生眾多的「遺憾」之一，而將之等同或凌駕婦女的生命尊嚴。(212)

西蘇肯定生育的慾望，那是身體的驅力，母體能夠藉由生育感受新的生命，自己也因此壯大(《The Newly Born Woman》90)。無法生育的瑟琳娜，魚身提醒她大自然的定律，以及體內的慾望，使她對「母親」角色抱持著憧憬。但她接受無法生育的宿命，也接納身體想要孕育生命的生理時鐘。她順從這騷動，跟隨春天繁殖的腳步，誠實面對自己身體的缺乏：

在我內心，有股小小的騷動令我驚訝。身為半人半獸，我無法繁殖後代，

然而這份欲望卻十分明顯。如果我能生育，我知道春天該是我產卵的季節。此刻，一切都有了道理，為什麼在春天——而且總是春天——我必得離開，去跟海豚群共游。哀愁包裹著我。(《海妖悲歌》 166)

西蘇鼓勵陰性將母愛的感動與迷失矛盾書寫下來，書寫這與眾不同的陰性特色是重要的「在女性身上，或多或少總是有一種彌補的母性，不斷反對分離，這個不僅切斷她本身，還會讓其極其疲憊」(《The Newly Born Woman》 93)。《魔法陣》中，娜波莉刻劃母親的心境。艾莎是她潛意識中另一個我，她不斷給予所有以填補自己的缺憾。即便放逐於森林，仍然切不開思念女兒的慾望。女巫極力抑止思念的渴望，但潛意識中母女血濃於水的交融生命豈是說斷就斷得了，她仍看見女兒的幻影「有一次，只有那麼一次，我將幻影捧到光線下，像我以前捧著我們的珠寶一樣。結果我的嘴巴因飢渴而直流口水。我自己的嘴巴——我自己的孫子」(《魔法陣》 84)。希望捕捉親人點滴，卻抵抗不了體內對鮮血的本性，反而更加棄絕這樣的自己。因為抹煞不了身為母親的事實，以及對家的渴望，才能無私的接納葛麗泰和漢索。女巫將對艾莎的愛投射到葛麗泰身上，重溫母親照顧者的角色，以及被人需要的真實感，間接證明自身存在「我已經把葛麗泰當成自己的女兒。而如今，噢，至高無上的喜悅，她叫了我一聲媽媽，我們已經互相接納了對方」(《魔法陣》 107)。

女巫以美麗的事物妝點女兒與葛麗泰，特別是閃閃發光的珠寶。因為珠寶，使她掉入惡魔的陷阱；因為珠寶，使她與葛麗泰的關係生變。女巫的母愛建立在滿足自我，擁有美麗、無瑕是她內心最深的渴望，也是她外貌到不了的缺憾「我想要天神般的黃金，我想要最純淨礦石來顯示我的靈魂比誰都純潔。我想要讓大家看到這個戒指，增添我至高無上的美麗」(《魔法陣》 61)。這慾望就如那枚中間刻著吞噬自己尾巴蛇的戒指一樣，無窮無盡。母愛為她帶來了滿足，卻也帶來二次悲劇的下場。無論如何，娜波莉讓讀者看見一位母親對孩子的思念、依賴與付出，雖然方法不一定是對的，卻也反應當時普遍母親的心境與愛的方法。

與其他文本不同的是，女巫的腦子裡有另一個她——魔音的駐足。簡政珍寫

道「聲音就是意識的化身」(〈張系國：放逐者的存在探問〉 27)。看似惡魔的聲音，實際上是女巫潛意識的狂想，這狂想才是屬於內在身體的語言。當女巫獨處對事物不為所動時，根本聽不見魔音。一旦出現抉擇的難題，魔音則是意識的化身：

「妳本來以為他們愛你，對不對？」腦海裡的魔音刺耳地大笑。「凡人的小孩怎會愛上魔女！妳這個可悲的野豬屎！」現在又有另外一個魔音爆笑出來。「他們會帶著妳所有的珠寶離妳遠去，妳還以為愛救得了妳。看吧！看著這一切破滅吧！絕對沒有人會再愛妳了。」(《魔法陣》 112)

屬於惡魔的軀體與堅持純潔的靈魂在女巫腦中爭戰，大腦中的「我」與心中的「我」相互衝突。女巫腦中的語言、心裡的語言與嘴巴的語言究竟何者才是她真實的語言？可以說都是，也可以說都不是。「我」在三種語言交錯出現下，不斷產生矛盾與衝突，真實的語言便由三者融合產生。女巫甚至扯斷舌頭，制止身體不自覺的發聲。腦中的盤算終究逃不過惡魔的監視，女巫便試圖以外在身體的語言(動作)抵抗。她只是行動不思考，做到「言行不一」「我一顆一顆撿起來，我並沒有在思考，只是在動作。我不能夠思考，希望並不需要思考才會出現」(《魔法陣》 123)。身體/心靈、邪惡/純潔、希望/現實、毀滅/救贖，女巫的自我在這些二元對立的窘況中打轉，身體是多重聲音的角力場。西蘇認為要讓她(他/牠/它/祂……)者保有存在空間，和自我發出內、外的對話，在不同我之間尋找最貼近的「我」「我無拘無束，吟頌情欲，沒人知道在那上面嫁接著哪一個我。或多或少是人性的，只是因為變革我才有活力」(〈美杜莎的笑聲〉 97)。

《呼吸》中描寫的則為真實的身體。身體是沙滋最大的敵人，也是最好的朋友。肺纖維囊腫使他屢次徘徊在生死邊緣，他必須順服身體的節奏，才能獲得最美的餽贈——呼吸。身體其實反映沙茲的心靈，每當他猶豫、矛盾、恐懼時，身體開始出現異狀，一種他無法以意志抑制的真實身體，甚至暫時的缺氧提供他不必思考的避風港「我吐了一口氣，進入我最安靜的禁地——時間與時間之間。在那裡我聽不見，痛苦也無法找到我。在那裡我知道我還擁有某些東西」(《呼吸》

211)。這「某些東西」指的也許是沙滋內心的希望及愛的能力。

沙滋學習與身體共存，但他與女巫同樣無法融合意識與身軀。身體渴望音樂，意志阻擋不了「我的腳違背意志往音樂傳來的方向移動」(《呼吸》 209)；當意志受音樂帶領，身體卻無法配合「不。我的身體不能如此背叛我」(225)。但在每一次的掙扎裡卻更了解身體的語言，最後學會與抗拒意識的身體和平共存。身體不僅只是所謂的臭皮囊，它更需要傾聽並與之和諧相處。

十二歲的沙滋與瑟琳娜同屬春心盪漾的年紀，娜波莉卻極少描寫到他的情慾，只有在巫集的生殖儀式中，沙滋感到交歡的滋味猶如飛翔。雖然他準備成為修士，卻也欣然接受身體的歡愉：

喔主啊，飛啊，飛翔。飛翔的記憶會在我做最日常不過的事情時突然變得歷歷在目。夜晚我躺在床上時那節奏會進入我的身體裡，一個脈動，比那樹林吹笛人所演奏的還要鮮明的拍子，代表一個渴望。(《呼吸》 109)

沙滋的情慾世界著墨甚少，或許與作者是女性，較無法深入了解男性情慾有關。倒是充滿了照顧者的愛。他和女巫一樣扮演起照顧者的角色，藉著關懷他人確立自身的存在，填補心靈的那份空缺，並投射出他的渴望「雖然她不是我的親妹妹，但也可以說她是。因為她沒有其他人可依靠，而我們都需要個歸屬」(《呼吸》 185)。西蒙·波娃認為小男孩視陰莖為第二個自我，小女孩則因沒有任何部位能成為她自己的化身，所以將布娃娃看成第二個自我(《第二性》 282)。沙滋長期為邊緣的他者，不像大多數男孩具有主觀大膽的態度，所以他並不以男孩的身份驕傲。他的第二個自我不是建立在陰莖上，沒有陽剛形象的他將妹妹們視為他的第二個自我，彷彿洋娃娃般的照顧著。他在妹妹的身上看見了自己的孤單、無助，藉由照護的行徑如同自己也被照護一般。同時，哥哥的身份使他尋得生命目標，變得更加堅強、勇敢「我不能向任何一者屈服，我必須相信艾娃，無論她在哪裡，她只有我可以依靠，她的信賴是神聖的」(《呼吸》 232)。

娜波莉書寫三位不同年齡、性別、身份的陰性，大膽地闡述他/她的身體經驗、本能，以及內心深層流動的慾望，有別於他/她們在童話、神話故事中給人

的印象。讀起來更具真實性，而非只是童話森林裡的一個他者角色。他/她們的自我矛盾、潛藏意識讓讀者似曾相識，彷彿我們就是他們其中一個，更加引起讀者共鳴。透過書寫身體，我們聽見另一種聲音，不同於外在文化的聲音，而是來自我們內裡的聲音。誠實聆聽「身體」、「慾望」，主體經由內省，發現「我」的多元面貌，「外在的我」、「內在的我」它們都是「我」。「我」在這些群聲中不斷閃爍，不論任一性別，都應包含多面的「我」，沒有絕對的「我」。



第二節 包容她(他/牠/它/祂……)者

「陽具邏輯中心」透過「他者」分化你我，並歧視她(他/牠/它/祂……)者，使之被消滅、放逐、遺忘，「我」與「他者」彼此產生對立。故西蘇提出包容她(他/牠/它/祂……)者，不排除任何差異，要擁抱、接納不同的主體，彼此有良好的互動關係，以抗拒各種壓抑或歧視。尊重不同聲音，從她(他/牠/它/祂……)者的角度思考，才能容納多元，不犧牲任一方。思考她(他/牠/它/祂……)者也反映自我。張淑麗認為包容他者是：

既不刻意排斥異己的文化，也不強制改造他者的主體，其唯一目的在於為他者預留空間、開創可能(gives place to the other)，使得主體能在未知的中性空間中掙扎，懸盪於各種矛盾情緒與定位，不斷重組自我與他者。(18)

瑟琳娜聽見費洛克提提思述說半人半牛米諾托(Minotaur)的故事後，一直為米諾托抱屈，認為是人類將自己的無能與想像轉嫁到無辜的怪物身上，或者是狡黠的建築師的計謀：

「牠怎麼可能九年才進食一次？牠有方法保存鮮肉嗎？」因為我想，若非如此，我不相信牠靠吃人類的肉存活。我相信牠跟其他公牛一樣吃草，要不然就是跟其他人類一樣，採食核果或樹上的果實。牠是無辜的半人半獸，而不是怪物。(《海妖悲歌》 150)

瑟琳娜跳脫制式的思考路線，不以眾人的角度看待米諾托，而是找尋故事中令人匪夷所思之處，試圖為米諾托尋找另一種解讀方式。《魔法陣》中，女巫同樣為素昧平生的葛麗泰的繼母辯護，即便她拋棄了一雙兒女，應該也有不得已的苦衷：

我想起了漢索和葛麗泰的繼母，她眼看著嚴冬將至，不知道要拿什麼養育小孩，一定是這樣才狠心拋棄他們。除了走投無路，沒有女人會因為

其他原因拋棄他們兩個。(《魔法陣》 109)

同樣的，沙滋參與的巫集爲了治療動物的疾病，牽來一頭母牛舉行活祭。他看見牛在土堆掙扎求生的景象，他感到憤怒：

一開始，牛並不在意那些塵土，但是當土淹及肚子時，牠抬起頭來看著我們吶叫。當土壤到達牠的肛門時，牠看起來像抓狂一樣。牠開始掙扎，但是太遲了。泥土的重量遠不是牠能反抗的，特別是牠已經病了。牠發出吶吶的聲音，牠的鼻孔也進了塵土。

我覺得自己又變成牛了，就好像我從小溪裡喝水的時候那樣，只是這次體會更為深刻，因為我非常了解掙扎著想吸入一口空氣是什麼感覺。我只能全力自制以免自己向前衝去將那可憐動物的鼻子疏通乾淨，我得不斷吞嚥自己的唾沫才能止住尖叫的衝動。(《呼吸》 100-1)

文本中的海妖、女巫與沙滋均爲另一個她/牠者發聲，包容她/牠的感覺與思考，同情她/牠們的處境。由於她/牠者的遭遇牽扯著主體相同的感覺，因而發出同理的共鳴。瑟琳娜和米諾托同爲半人半獸，所以當費洛克提提斯譴責米諾托爲半人半牛的怪物時，瑟琳娜亦會認爲那些指控是在指涉自己。爲米諾托抱屈，其實也爲半人半魚的自己抱不平。因爲在別人眼中，人魚也是恐怖的怪物之一。女巫也因成爲魔女，而不得不拋下女兒，所以她更能爲葛麗泰的繼母設身處地著想，也爲自己拋棄的行爲尋求原諒的理由。長期爲呼吸所苦的沙滋，他在牛的掙扎裡看見自己的掙扎，更加體會無法呼吸瀕臨生死交界的折磨，彷彿被埋的是自己。他氣憤巫集的人自私地奪走牛的生命，而牛只能被動承受。或許他也在氣憤自己同樣只能被動地承受隨時而來的苦痛，由不得自己。

包容她(他/牠/它/祂……)者使陰性在「我」與她(他/牠/它/祂……)者間來回穿梭，從「我」的角度看她(他/牠/它/祂……)者，亦從她(他/牠/它/祂……)者回過頭看「我」，將自身處境投射她(他/牠/它/祂……)者中，因而產生同理與包容，亦更認清自己。江足滿認爲「陰性書寫的概念即是從重視『他者』，給她(他/牠/它/祂……)者發言的機會與空間，並進而透過與她(他/牠/它/祂……)者對話，使自

己再生，如同新生一般」(64)。

包容她(他/牠/它/祂……)者也是愛的表現，以同理化解一切仇恨，包容她(他/牠/它/祂……)者也包容自己，展現愛的力量。當女巫接受審判時，她望見人群中貝拉的眼神，她知道一切由貝拉而起，但因為包容，她原諒貝拉：

即使她就是巴爾，那又意味著什麼？她的所作所為由得了她作主嗎？她是不是和我一樣身不由己？她是否也曾追求不值錢的小玩意，還是她的弱點比我更值得同情？是否所有的惡魔一開始都是受到陷害才走上不歸路？(《魔法陣》 69)

被父親和兄長長期忽略及誣陷的沙茲理應對他們恨之入骨，但在內心一番交戰之後，同樣站在家人立場思考，選擇原諒以愛化解仇恨：

貝川說聖米哈叫他來殺我，他相信他自己說的話，他從來不是說謊的人，而以他現在的狀態，就算他想說謊我也不認為他有那個能力。我無法恨一個遵從天使命令的哥哥。

而父親，嗯，父親是個實際的男人。他賣掉妹妹，雖然他一定曾經愛過她們，一個父親總會愛他的孩子。當他面對貝川與我的未來，他還能怎麼做？嬪嬪死去之後就沒有人相信我有未來了。

然而仇恨又有什麼意義？(《呼吸》 206)

《海妖悲歌》因為仇恨使得人魚註定為人類唾棄；因為仇恨，使得特洛伊戰爭爆發；因為仇恨，使得戀人變成仇人。仇恨只會引來憤怒、死亡與壓迫，如同娜波莉寫的「仇恨又有什麼意義」(《呼吸》 206)，唯有透過包容與愛才能抹去仇恨。包容與自己為敵的她(他/牠/它/祂……)者需要相當的勇氣與氣度，只有接納她(他/牠/它/祂……)者的聲音，為她(他/牠/它/祂……)者著想，才能放下過去的仇恨，這也是西蘇所強調的(《The Newly Born Woman》 100)。「原諒」並非弱者的行為，「原諒」讓心胸更寬，讓生命的意義更深遠。

但在「陽具邏輯中心」下的書寫卻常以「恨」作為故事張力來源，型塑出為了報復而忍辱負重、英勇過人的完美英雄。英雄完成復仇，仇恨則由另一方承載，

恨意不斷循環永不消弭。娜波莉則一改以「恨」作為張力的鋪陳，文本主體雖受到周遭至親的放逐，卻選擇以原諒、同理來面對仇視，不懷恨在心予以反擊，他/她們不作消滅他人或與之對立的英雄。瑟琳娜不與姊妹對立，選擇離去；費洛克提提思原諒拋棄他的同伴；魔法師受刑時仍同情其他婦女的處境；沙茲體諒家人對他的態度。他/她們的選擇並不是懦弱，而是為他人著想以愛化解怨懟。西蘇認為仇恨將人引至死亡的窠臼中，唯有以愛包容，不犧牲他人與自己，不「殺」反「笑」才能扭轉「陽具邏輯中心」二元對立的輸贏局面。

是以陰性長期受「陽具邏輯中心」的「恨」而遭至排擠、忽略，覺醒後的陰性也曾帶著怨恨，以復仇之姿向陽性宣示。但仇恨之下必有犧牲者，雙方關係緊張，得隨時保持備戰狀態，如此爭取的地位是否保證永恆？是否又有另一受迫害的「他者」產生呢？西蘇所提出「陰性書寫」，不大張旗鼓推翻父權社會，不大聲疾呼爭取陰性的權利：

唯一真正的力量不需要自我保護，不需要誇耀或證明自己。不需要依靠工具或手臂的力量，也足以維護和平。而虛假的力量，只是恐懼的另一面。為了確保自己，虛假的力量只會製造出死亡和侵略。(《The Newly Born Woman》 116)

西蘇認為藉由書寫的和平方式也能震撼陽性中心，透過書寫傳達陰性的愉悅與感知，讓陰性身體被看見、被聽見，不再只是沈默、無言的他者。使陰性肯定自己，確定自己內在盈滿，認知自己才是自己的主人。以書寫肯定不同面向的我，學會接納自己，有足夠的自信才能包容她(他/牠/它/祂……)者，接納不同的聲音，抹去仇恨、敵視，傳遞愛與和平的信念。陰性學會接納、包容，從中肯定自我與他人，也獲得積極面對生命的勇氣。是以「陰性書寫」為放逐地帶的「他者」提供不帶煙硝味的和平武器，一點一滴改變「陽具邏輯中心」的堡壘。

第三節 消解二元

美/醜、心靈/肉體、主動/被動……等二元分化是「陽具邏輯中心」的運行法則，它透過二元論抬升一方，同時亦帶著敵對心態貶低另一方，產生階級之分的緊張狀態。陰性便是其中受壓迫者，常被貼上「肉體、被動」的標籤。後女性主義者莫不一致強調性別差異，並肯定女性特質，反擊「陽具邏輯中心」壓迫，企圖鬆動二元分化的僵硬思考模式，以多元、開放和尊重差異的理念為女性找尋更廣闊的生存空間。西蘇更是希望藉由書寫肯定陰性的正面性，為二元論中被貶抑的一方突圍，擦去二元論絕對分化的界線。

本研究文本中，作者試圖跨越「陽具邏輯中心」是/非、對/錯的對立，營造二元對立的中間地帶。在此空間裡產生的矛盾、疑惑更貼近真實生活，主體也因此更包容他者，消解仇視，與童話、神話中一味地強調光明戰勝黑暗截然不同。「榮譽/恥辱」、「聖潔/邪惡」的話題不斷圍繞文本，是作者欲挑戰陽性奉為圭臬的觀點，她以文字書寫消解非此即彼的視野，帶領讀者領略白晝與黑暗交會時的融合之美。

一、榮譽/恥辱

《海妖悲歌》中，「榮譽」一直圍繞在瑟琳娜與費洛克提提思爭論的話題裡。究竟何謂「榮譽」？美國陸軍官校將榮譽定義為遵守所有的陸軍價值——忠誠、責任、尊重、無私服務、正直、勇氣(莫大華 75)。而叔本華(A. Schopenhauer)認為「榮譽」以客觀來說是他人對自我的評價和觀感。人們積極建立世人對他的好印象，是所謂的「榮譽感」，以另一角度而言也可說是「恥辱感」。榮譽往往追求永垂不朽的名聲，讓他的功績能留傳千秋萬世(79-80)。為了追求榮譽與名聲，陽性紛紛向英雄看齊，並視其為男子氣概的表率。法蘭克·皮特曼認為「男子氣概」是文化形塑下人們預期男人應有的特質：陽剛、氣魄等有別於女人的特質(5)。而英雄是「男子氣概」的極致，英雄是「在英雄獲允得到勝利之前，他必須先放

棄幼稚的自私，以及對死亡和羞辱的恐懼，甚至捨棄追求榮耀；他還必須願意為別人犧牲性命」(法蘭克·皮特曼 271)。為了榮譽得壓抑慾望及真實感受，甚至賠上性命。這種「犧牲小我完成大我」的英雄精神由陽性世界不斷灌輸。

希臘神話中的英雄更為陽性尊崇的代表，費洛克提提思道出陽性普遍對英雄、榮譽的看法「一個人種下什麼樣的因，就該承受什麼樣的果。那些盜賊是自取滅亡。希修斯給予他們應得的果報，是既勇敢又光榮的作為」(《海妖悲歌》147)。他並不斷地稱頌赫拉克利斯(Heracles)為了彌補過錯不惜冒著生命危險與黑地司爭戰，以及希修斯(Theseus)大快人心的殺死盜匪和半人半牛的怪物。然而這樣的事蹟在瑟琳娜眼中不過是以榮譽偽裝，犧牲他者、毫無憐憫的英雄罷了。她認為赫拉克利斯是個粗心的傢伙，他若細心些就能避免憾事的發生。為了彌補錯誤而發的勇敢並不值得頌揚「他縱然想彌補過錯，也不會改變任何事。赫拉克利斯是個魯莽的蠢蛋」(《海妖悲歌》90)。她也認為希修斯以牙還牙、以眼還眼的方式虐殺盜賊並非榮譽之徑，傷害一個毫無防備、沒有證明傷過人的怪物同樣也非光明磊落之舉。「難道人類對彼此都不存憐憫？容不下一些小小的善行」(《海妖悲歌》147)。瑟琳娜點破了陽性為了追求榮譽、反抗恥辱而不惜犧牲他者的心態。西蘇也認為那些戰爭英雄們不過是孤僻、自我中心、頑強的人，希修斯便是個殘暴的人，且女人對他言不過就是個工具(《The Newly Born Woman》76)。

對榮譽的不同看法影響了兩人對特洛伊戰爭的觀感。「『帕理斯。』憤怒從我體內滔湧而上，宛如火山熔岩。那蠢蛋開啓了這場戰役，只不過是想得到一個漂亮女人」(《海妖悲歌》201)。瑟琳娜無法接受為了一個女人而演變到血流成河的慘景是榮譽。方剛認為對男人而言，他並非真愛美女，美女不過是自己的財產，代表著一份榮譽。美女被搶走即是財產受損，是顏面無光的事(94)。西蘇認為男性對神秘、陌生的女性產生強烈慾望「在他的控制範圍內，他喜歡佔用她這種讓人感覺陌生的女人」(《The Newly Born Woman》68)。因為神秘挑起的慾望，才有那麼多男人拜倒在海倫的石榴裙下。為了財產、為了美女、為了表現對友誼堅貞，冒險、爭戰是榮譽的，即便是死去，只要能被傳頌也是光榮「對他而言，成

為英勇故事的主角即是榮譽，真正的榮譽」(《海妖悲歌》 203)。

作者藉瑟琳娜之口對陽性所謂的「榮譽」發出疑問，「以其人之道還治其人之身」的榮耀背後有多少的犧牲者？爲了榮譽而發動的戰爭得葬送多少人命、金錢與時間？這些英雄的伴侶、家人是否也是另一種犧牲者？有哪位英雄會替這些犧牲者想想呢？現實生活中，許多人不也視面子、財產、情感等種種因素損失爲恥辱，爲了捍衛名譽產生爭執、對立，甚至發動戰爭，引發更多的損失與無辜的性命喪生或流落街頭，只爲了所謂的英雄榮譽。榮譽/恥辱不過是「陽具邏輯中心」消滅他者最正大光明的理由。如果人們能呼應西蘇的包容他者，以笑反殺，跳脫二元對立，就不會有任何他者被犧牲。

二、聖潔/邪惡

柯志明分析呂格爾(Paul Ricoeur)論述中，認爲人會對某種不潔產生畏懼，因而舉行儀式除去不潔，此表示不潔代表不好的現象，亦爲「惡」的現象。「惡」必須有「神」作爲對照才能成立(41-9)。也就是說「聖潔」與「惡」是相互存有，且兩者自古以來即位在二元論的極端。美、善、神往往被歸類爲聖潔，醜、惡、魔即爲邪惡一方。被歸爲聖潔的一方總能處在陽光下受尊崇，邪惡一方只能與陰暗爲伍遭受唾棄。然而，光明就一定是絕對的光亮？黑暗就真的漆黑不可見？在《魔法陣》與《呼吸》中，娜波莉顛覆過往黑白分明的聖與惡，呈現光明與黑暗的灰色地帶，撼動二元天平的兩端，找尋其中更多的可能性。

娜波莉安排醜陋魔法師喜歡美的事物即產生一種衝突「像妳這樣一個醜八怪，為什麼對美麗的事物這麼有眼光」(《魔法陣》 11)。美醜在「陽具邏輯中心」是不能並存的，醜陋的人不配擁有美的權利，更何況還擁有從上帝來的治癒能力。尼采說「美能爲人帶來快樂的享受，能爲人帶來愉悅，美色總能讓人賞心悅目，而醜卻總爲人帶來壓抑，因而常被看作衰退的一個暗示和象徵」(188)。但魔法師卻相信她的醜是上帝的安排，如此才能專注靈魂的純潔與降服，而非是衰退的象徵。然而當個人的意志高過於神時，神便允許罪惡的獅子環伺。魔法師受驕

傲之毒與蛇的蠱惑掉入邪惡那端「我笑我自己愚蠢。根本不是8，而是一條吞噬自己尾巴的蛇，代表無窮盡的意思」(《魔法陣》60)。蛇象徵著人具有「惡的無限性」，企求無限的慾望，僭越人的先天本性，是「惡的」慾望(柯志明131)。所以純潔的靈魂仍會不時受到試探，勾引出內心存有「惡的」慾望。

當魔法師成為女巫後，「惡」雖改變她的形體與生理「我是個駝背的老太婆，然而我有一口鋼牙，而且血管裡流的是冰水」(《魔法陣》82)，卻改變不了她純潔的靈魂，不向惡魔低頭「我一直擁有邪惡的力量。不去動用邪惡的力量也是一大挑戰，是一項累人的困難工作。我必須保持警戒」(88)。娜波莉在《魔法陣》中不斷地翻轉聖潔與惡：聖潔的靈魂裡有惡的慾望；被惡控制的軀體和思維裡有聖潔的靈魂，打破善惡的絕對與永恆，書寫出人性的真實，正如尼采所說「永恆的善與惡並不存在！它們必然依本性而不斷超越自己」(27)。

巫集黑暗力量與教會神聖教條的模糊空間也出現在《呼吸》中。象徵聖潔的教會反對任何來自黑暗的力量，但教會也有祈禱無法解決的困境，便漸漸默許黑暗力量的介入，以維持生活秩序「我們的神父不禁止異教徒做法是因為他們無可取代，因為許多事物教會根本無法提供解答」(《呼吸》82)。神父甚至加入巫集的獻祭儀式。透過沙滋的視角，讀者看見代表聖潔的教會的軟弱與妥協，以及榮耀背後被犧牲的小孩與女性，他們並非真正的「愛」世人與堅持神聖。他們總有冠冕堂皇的理由說服自己與民眾，找尋藉口掩飾虛偽，使被扭曲的教條合理、神聖化。一直以來他們便是用這樣的方式催眠人們，使不屬聖潔的他者落入悲慘的命運：

他用的「神秘」一詞完全在意料之中。米哈神父形容我們巫集的儀式為「奇蹟」、「神秘」或「恩賜」，但他從來不稱我們的力量為「魔力」。這世界上可以有奇蹟，但不能有魔法。(《呼吸》102)

然而巫集所代表的黑暗也不過是一群無助之人所組成：

除了孃孃和我之外，所有人都是窮得一塌糊塗，而且我們每一個人看起來都很可疑。其中有……外地人、有……寡婦……有一個是助產婆，但

她與嬖嬖不一樣，她幫人墮胎。剩下的全是些老的、癩的、畸形的、骯髒的或生病的人。但是當我們聚在一起，我們看起來便完全不那麼一回事，我們互相打氣。(94-5)

這些有缺失的他者應是受到教會排擠，才會尋求巫集團體的幫助與接納。巫集竟然比教會更能包容他者，實在有些諷刺。只是「魔力」也非絕對，他們無法改變疾病蔓延，也無法改變他們自身的命運。沙滋迷失在光明與黑暗的交界，最後他放棄依靠任一方，選擇肯定自我為力量來源「紐紐終究不是我的精靈，我沒有精靈，也不需要。我不要任何與虛偽及墮落有關聯的東西」(《呼吸》 233)。

娜波莉以書寫破除二元直線神話，展開二元與其他因素交會形成的多元開放空間。在開放空間裡，讀者看見陰性內心的擺盪、質疑、掙扎，更能體會其想法與困境，在同理主體的當下即給予接納。因此，不以二元法則判斷優/劣、勝/敗，才能包容他者聲音，進而跳脫「陽具邏輯中心」對陰性的框限與壓制，還給他們歌唱的自由與被聆聽的權利。



第伍章 曲終聲不散

第一節 唱歌吧！陰性

就像在婦女的寫作一樣，在她們的講話中有一種轟鳴不止的成分。它一旦穿透我們，深沉而不知不覺地打動我們，就能保持感動我們的力量——這成分就是歌，活在每一位婦女心中出自愛的第一聲鳴響的第一首樂曲。

——海倫·西蘇(〈美杜莎的笑聲〉 91)

可歌可泣的悲壯史詩令人哀慟；拋頭顱、撒熱血的英雄事蹟令人熱血沸騰，愛恨纏綿的情愛糾葛賺人熱淚。然而，娜波莉卻以淡雅細膩的文字述說「他者」的故事感動每一位讀者。沒有驚心動魄的場面，沒有愛恨情仇、黑暗光明的對決，只有以「我」的角度帶領讀者走進「他者」生命，感知「他者」靈魂核心，進而聽見讀者自身被壓抑的「他者」聲音，更能引起迴盪不已發自內心的共鳴，彷彿娜波莉道出每個人心底隱藏的聲音，每個人都是海妖，是女巫，是沙滋。

「他者」承受放逐命運，理應是最悲苦、淒涼：

流亡是最悲慘的命運之一。在古代，流放是特別可怖的懲罰，因為不只意味著遠離家庭和熟悉的地方，多年漫無目的的遊盪，而且意味著成為永遠的流浪人，永遠離鄉背井，一直與環境衝突，對於過去難以釋懷，對於現在和未來滿懷悲苦。(薩依德 85)

娜波莉卻以一種視放逐為不受拘束反倒能釋放生命的觀點，跳脫傳統對流亡、放逐的悲情宿命，以正向積極態度看待放逐生命。陰性在「放逐」歷程裡不斷釐清來自與人、自我、空間、神的困惑與矛盾，在不停的搖擺、質疑下更加趨近自己、肯定自己，從而得到面對環境與面對自我的勇氣和力量。

娜波莉走出童話、神話中「他者」失聲的宿命，以「我寫故我在」的精神，

為「他者」找到放聲的管道，確立其主體存在性。將童話、神話中的「他者」透過文字書寫重新建立主體性。「他者」雖然在文本故事中受到放逐，不為群體接納，自願或被迫離開壓抑的環境，甚至不接納自己，視自我身體為另一客體。但透過空間提供能量，書寫身體經驗與情慾，以及以愛化解仇恨，包容她(他/牠/它/祂……)者，重新接納及肯定自己，得以建立主體。「他者」在文本中是主體同時也是自我、群體中的客體。「他者」在童話、神話與文本間來回穿梭，在主體與客體間不停交織，如同西蘇主張「他者」並非相對於主體的客體，而是遊走在主體與客體、本我與他我所交織的「中性空間」(the neuter)或「中間地帶」(in-between)，是捉摸不定、遊移、流動的。只能勉強以不確定、模糊、矛盾為其定義(張淑麗 11-4)。故「他者」是永恆的「他者」，他/她遊走在「中間地帶」無法安頓下來。但在遊走的過程中，她/他更清楚自己想要的，也更加肯定自己。

未若童話、神話中永遠幸福美滿的結局，安定平靜的生活不是娜波莉筆下「他者」的終站，而是迎向充滿未知、困難的未來，但主體卻擁有滿滿的希望與自信勇敢面對挑戰「我收下箭枝，眼看摯愛遠去」(《海妖悲歌》 218)、「我站起來邁開腳步。我全神貫注地呼吸。」(《呼吸》 234)。即便是迎向死亡的女巫，也都能重拾信心，擁抱死亡帶來的自由。文本結局開放、模糊，但持續向前滾動的時空對主體而言是另一段生活的開始而非結束。給予讀者空白時間以延續想像主體的未來，而非靜止在童話幸福結局的剎那。

海洋與森林可視為童話、神話空間中的「它者」，作者將放逐的它們轉化為提供能量的場所，扭轉其在故事中陰森、恐怖的形象，改以承載孕育生命與庇護之地。兩個受放逐的她/它者相互填補，相互包容。並透過西蘇所謂的包容她(他/牠/它/祂……)者，主體以愛、同理心化解對她(他/它/牠……)者的仇恨，也接納自我內心無數的聲音。藉由「陰性經濟」的運行，為她(他/它/牠……)者付出卻不犧牲自己，抹去對立的煙硝味，達到雙贏。

有別於童話中扁平的「他者」樣態，娜波莉書寫他/她們的想法、欲望與經驗，以身體為語言，以語言書寫身體，展露「他者」多元姿態，揭開「陽具邏輯

中心」強蓋在其上的面紗，這正如西蘇所謂：

婦女的身體帶著一千零一個通向激情的門檻，一旦她通過粉碎枷鎖、擺脫監視而讓它明確表達出四通八達貫穿全身的豐富含義時，就將讓陳舊的、一成不變的母語以多種語言發出回響。(〈美杜莎的笑聲〉 94)

當文本中的陰性身體被呈現、被書寫的時，受禁的靈魂也被解放，他/她們不壓抑渴望，反而追求所想。以各式各樣的語言、書寫形式顛覆陽性中心壓抑的陰性形象。娜波莉不同於過去童話與神話的書寫風格，亦是放逐於陽性中心之外的書寫，展現放逐的另類觀點，召喚現實中的讀者。放逐於邊緣使人從中心解放，以另一種觀點思考。薩依德認為「邊緣的狀態也許看起來不負責或輕率，卻能使人解放出來，不再總是小心翼翼行事、害怕擾亂計畫、擔心使同一集團的成員不悅」(101)。離開陽性中心，陰性不必再懼怕越界，更能暢所欲言。就像西蘇呼籲以書寫鼓勵女性透過離開或捨棄中心為策略，以包容的胸襟卻不犧牲自己，遊走於我與她(他/牠/它/牠……)者之間，以了解、豐富群「我」，不必在意陽性體制的設限。

西蘇認為「一個男孩的旅行回到本國的領土上，思鄉讓這個人趨向於又回到最初出發的地方，並且死在那裡。一個女孩的旅行更遠——去不知名的地方，去創造一個地方」(《The Newly Born Woman》 93)。陰性不踏上英雄回歸歷程，她要在他處創造不同的生命色彩，為自己、為他人、為環境帶來更多新的氣象。即便為中心排擠，她也能夠盡情揮灑生命。雖然放逐在邊緣地帶，陰性學著自由自在的大聲歌唱，要讓聲音傳遍各個角落，穿透自己，也穿透他人。

第二節 以歌聲粉碎二元

陰性在歷史洪流中沈默，在社會文化裡缺席，任陽性宰制。幾千年來，陰性被二元歸類於負面一方，放逐在荒野地帶，以他者身份安靜的存在，不是被視為次等的靈魂、被動的他者，就是邪惡力量的使者。只能活在陽性設好的框架裡，以「睡美人」、「白雪公主」的柔軟形象套住陰性，不能有自己的聲音。許多女性主義者便訴求反轉陰性形象，要求兩性站在平等的水平線。

女性聲嘶力竭地爭取平等，女性就能擺脫「他者」的角色嗎？蕾妮·丹菲爾德(Rene Denfeld)認為今日女性主義無疑是在走回頭路，又返回到維多利亞時代，那個以壓抑為風潮的時代，將道德變成女性緊箍咒的時代。與大部份婦女的生活漸行漸遠，導致大部份的女性不願自比女性主義者，且很少關心女權運動(1-34)。女性為了抵抗男性而高築的堡壘，炮口不斷的炮轟對方，更加形成兩性緊張、敵視的關係。到最後可能是根基不深的女性堡壘垮台；或是兩敗俱傷的場面；亦或是女性獲得勝利，奪取主控權，但這不過又是造成另一他者——男性的形成。兩性戰爭只會不斷地循環重複著，對立是正確的選擇嗎？如何才能達成雙贏的局面？

既然男性小心翼翼建立的堡壘不得其門而入，與之對立也於事無補，那就放棄吧！或許當個自我認同的放逐者是不錯的選擇。別再羨慕男性那座封閉的城堡！城外的世界更寬闊無邊，也更充滿驚奇。將無垠的邊緣視為女性伸展、跳躍的舞台，盡情釋放生命的色彩，從放逐中找回失去的主體。

西蘇便是看見兩性本質不同，無法化約為同性質的性別，那不過是消除差異而不見本性。加上不同族群亦有不同族群的問題，「平等」是不可能實現的幻想。故西蘇鼓勵位邊緣地帶的陰性發出真實聲音，讓人們都聽得見陰性的話語，才能改變陽性中心下陰性形象。以包容她(他/牠/它/祂……)者和書寫身體跳脫規則，避免再次陷入二元絕對關係，開啓多元思考空間。「陰性書寫」的目的並非在攻

破陽性堅固城池，而是以一種不正面攻擊的方式重拾陰性力量，以非戰爭、對立的手法面對陽性定律，沒有明確的攻擊手法，讓陽性也無從還擊。

西蘇打破陽性中心二元理念，不落入非此即彼的限制，選擇迂迴其中，使一切有更多可能。什麼是正義？什麼是邪惡？兩者都是絕對的純粹嗎？擁有是幸福？失去即是悲苦？天堂與地獄的界限在哪裡？何謂美？何謂醜？有太多太多的矛盾充斥生活，但在以直線思考的陽性體制下，這些矛盾不是被消弭，就是壓在意識底層。西蘇希望呈現這些矛盾，在這些矛盾中來回思考，不斷獲得新的想法，更加肯定不同的聲音。可以說西蘇的主張不是所謂的「反向思考」或是「逆向操作」，而是打破線性的開放兼具包容的思考模式。

除了破除二元絕對觀點，西蘇也跨越作者、文本與讀者三者間的關係。西蘇了解陰性害怕表達自己，她告訴陰性「寫文章就是容許累贅和廢話的，確保依然保留文章主旨。這就是寫作的好處，讓人們有言論的自由，闡述自己的觀點，這需要別人尊重和愛戴並產生熱烈迴響」(《The Newly Born Woman》93)。她的主張能夠鼓勵任何想提筆書寫，卻又缺乏線性思考與邏輯的人。雖然這樣的語言容易令讀者摸不著頭緒，像西蘇具有詩意般的書寫便常讓讀者茫然。但在茫然之際，讀者也在文字裡建構屬於他個人的解讀，給予文本另一番不同的詮釋。因著不同的讀者，便能讀出無限的文本意涵。西蘇認為閱讀是發現文本隱藏的神秘與機制最具革命的潛力來源，她鼓勵讀者閱讀時多「轉」一圈，把文本「翻轉」過來看，便能引出不同的解讀(謝芷霖 66)。

雖然西蘇提倡「陰性書寫」的目的在鼓勵陰性書寫，一般套用在成人文學領域，但其精神是否也適用屬於「他者」的兒童呢？以二元論的觀點來看兒童文學，不論流傳百年的童話、傳說，到近代為兒童創作的故事、卡通、小說等，許多文本在情節上往往營造出光明與黑暗兩方勢力，通常是光明的一方獲勝，且一定要看見邪惡一方落敗才能大快人心。人物的形塑同樣呈現兩極，不是堅毅剛強、不畏艱難的英雄，就是滿肚子壞水、長相醜陋的壞人，少有掙扎於兩端的角色。

文本建構的二元世界難道真的符合兒童的天性嗎？還是只是滿足及宣揚陽

性體制的慾望？藉由戰勝黑暗襯托出光明的無瑕，打壓對方之際間接凸顯自身的崇高、偉大。給兒童的文本往往變成陽性中心思維的載體。二元對立在文字傳遞下，兒童必定認為自己是光明的一方，面對不平時也許會如同文本一樣採取暴力之徑，以為能夠像英雄般拯救不公不義。然而成人的世界不也上演著以帝國主義對「他者」進行所謂的拯救，施行各式各樣的殖民。

二元對立的兒童文本承載著陽性自我中心、暴力思維。兒童透過這些文本二分生活：善/惡、好/壞、美/醜，一旦發現自己或他人達不到善、好、美的標準後，不論在他們的內心或與他人相處上都有可能產生衝突。特別是發現真實生活充滿各種可能，不是由絕對的對/錯組成時，他們得不斷學習區分文本與真實生活的不同，跳脫文本二元思維才能面對矛盾，接納自己與包容他者。

如果給兒童的文本能以淺語的方式跨越二元對立，不再以光明、勝利為最後依歸，而能呈現人物矛盾的思維，並改以開放的結局給予兒童無限想像。讓兒童透過文本學習以不同面向看待事件的發生，了解真實生活充滿許多可能與矛盾，進而能夠同理、包容他者，以愛消弭仇恨，這便呼應「陰性書寫」主要精神。或許為兒童寫作的作家們認為孩子是單純的，矛盾的現實不適合他們。但西蘇認為應視兒童為「另一個人」，而非「另一種人」：

孩子是另外一個人，可也是另外一個無法反抗大人決定的生命。他是另一種韻律，另一個完全的新事物，另一個可能的身軀，他也很脆弱，但他在某種程度上也是巨大的。(《The Newly Born Woman》 90)

以西蘇的主張來說，兒童並不限於脆弱/強壯的二分概念中，而是有許多的可能。兒童因經驗、生理限制，有其脆弱、不足的一面，需要成人協助，不代表他們全是缺乏、無知的，他們同樣擁有自身的力量。大衛·洛德(David Rudd)亦認為兒童並非純由成人建構，也非兒童自行建構，而是在這兩方中不斷交互作用產生(25)。兒童文學應是透過淺語的藝術，讓兒童從文本裡學習多元思考模式，開闊其心智與想法，而非將兒童及其閱讀文本侷限二元方框裡。

許多作家開始留意到文本中二元問題，嚐試為兒童文學帶來新的書寫可能。

娜波莉的文本便是在消解二元對立，為兒童文學注入另一種書寫風格。她以文字「翻轉」童話、神話賦予新意，讀者透過其文字品嚐童話、神話的另一面。當然讀者亦能再次「翻轉」娜波莉的文本，使文本創造更多的可能，或許一千個讀者便有一千個海妖、一千個女巫、一千個沙滋，打破絕對，開啓無限。



註 解

¹ 江足滿整理 Hélène Cixous 中文翻譯有陳潔詩(1995)譯「海倫·西佐斯」；蕭媽媽(1996)譯「伊蓮·西蘇」；朱崇儀(1996)譯「伊蓮·西蘇」；李家沂(1996)譯則保留「Hélène Cixous」；李幸錦(1998)譯「伊蓮·西蘇」；黃曉紅(1999)譯「海倫·西蘇」；張淑麗(1999)譯「伊蓮西蘇」；張小虹(1996)譯「伊蘭·西克蘇」；朱崇儀(2000)譯「西蘇」；陳儀芬(2001)譯「西蘇」。江足滿認為前三者翻譯皆接近法文發音，為顧及西蘇名字中希臘文背景意涵和在台灣通用程度，譯為「海倫·西蘇」，並簡稱西蘇。筆者認同江足滿的說法，並在本論文中採用其使用的譯名。

² 「陰性書寫」(Ecriture Féminine)一詞在法文原意至少有兩種。一是廣義上泛指女子所書寫的文章，二是特指以西蘇為啟蒙者的書寫概念，不再只侷限生理女性的書寫，男性同樣能書寫具有「陰性質性轉化」的「陰性書寫」(江足滿 46)。

³ 關於娜波莉進一步的生平資料，請詳見附錄一：為他者發聲的娜波莉。

⁴ 同西蘇譯名眾多，以下將 Luce Irigaray 統一譯為「伊希佳蕊」

⁵ 江足滿於〈「陰性書寫」與「圖象」的互文閱讀〉更進一步歸納歸納陰性書寫的七大特質：

1. 顛覆文類、學科、藝術等傳統區分，甚至文學史\藝術史\文明史的潛在力量。2. 創造非一符指：掙脫單一語言\符碼桎梏。3. 「兩性觀念」：超越性別差異。4. 容他性的「陰性經濟」：如文藝中集體創作的現象。5. 解放女性的身體：女性發言的主體性。6. 戲擬典律—換裝與改寫。7. 空缺與流動性。(132)

⁶ 西蘇贊同雙性的觀點，在《性/文本政治》中譯為「另類雙性性慾質素」(the other bisexuality)。唐荷著《女性主義文學理論》稱為「另類雙性」。莊子秀譯為「另一種雙性」。

⁷ 請詳見第貳章第二節。

⁸ 「黑暗大陸」有多重意義：一般指的是被殖民的非洲，西蘇借指女性怕黑的傾向。反諷佛洛伊德將女性隱喻為黑暗大陸。

⁹ 此段譯文參考江足滿(134-5)。

¹⁰ 參考 Elwing，〈致命的吸引力——雙面性格的海妖〉，《奇幻修士會》。

(2009/10/01)

<http://www.tdsgame.org/TRPG/arc10.htm>

¹¹ 參考 Guam 關島觀光局—臺灣官網(2009/12/02)

http://www.visitguam.org.tw/culture/culture_legends.asp

¹² 劉紀惠，〈綜合藝術形式中的女性空間與藝術家自我定位 I〉，《跨藝術互文改寫的中國向度》。(2009/11/04)

<http://www.srccs.nctu.edu.tw/joyceliu/Lac/report94-95.htm>



附錄一：爲他者發聲的娜波莉

唐娜·喬·娜波莉(Donna Jo Napoli)1948 年出生於邁阿密，是家中四個孩子裡年紀最小的。由於孩子眾多，母親並沒有多餘的時間與精力照顧她。童年時期，不只爲眼睛問題困擾，家中經濟也陷入困境。她曾在網路上回憶道「我們住在沒有書的房子」。她的父親總是將工作所得全押注在賭博上，一家人常因父親賭到精光而被逐出屋外，父母爲此爭執不休。唐娜·喬只能消極坐在樹下閱讀書籍，活在自己想像的世界中。十三年間就搬了十三次家，不斷遷徙的生活使她很難結交朋友。童年的困頓並未讓唐娜·喬自我放棄，她仍堅持努力，朝自己的夢想邁進。劉鳳芯認爲娜波莉筆下堅毅性格的魔法師與沙滋，也許就是她個人最好寫照（《呼吸》10）。

熱愛閱讀的娜波莉，在十幾歲時即進入哈佛大學就讀。一門寫作課的教授在閱讀她的作業之後，建議她可以朝職業作家發展。但當時的她並不認爲作家是收入穩定的職業，於是她選擇了數學系。在獲得數學學位後，她決定進入拉丁語系的研究所。1973 取得哈佛大學博士學位。求學期間，她同時走入婚姻並育有五名子女。娜波莉的學經歷顯赫，幾乎全是美國名校：哈佛大學數學學士、哈佛大學拉丁語言與文學博士、麻省理工學院語言學博士後研究。之後曾任教於北卡大學基督山校區、喬治城大學、密西根大學安娜堡校區，現在則是史瓦斯默學院語言學系主任。她曾到澳洲、瑞士、中國、南非等地擔任客座教授。

娜波莉在學術領域中成果卓著，文學創作上也成就輝煌。爲孩子而寫的第一本書《*The Hero of Barletta*》在 1988 年出版，在這之前，她花了長達 14 年的等待。曾經也有過放棄的念頭，幸好在朋友的支持與建議下，《足球》（暫譯，*Soccer Shock*）一書獲得好評與迴響，點燃創作信心與動力。她曾向讀者提到，寫作是她最喜歡的事，因爲每一次的書寫，總能發現不同的世界。她的寫作靈感常來自她的五名子女。《魔法陣》就是因爲女兒伊娃(Eva)問她「爲何童話中有那麼多鄙陋

的女人」，給了她改寫《漢賽爾和葛萊特》(*Hänsel und Gretel*)中女巫的想法。當她孩子在農場工作時，也給了她改寫《斑衣吹笛人》(*The Pied Piper of Hamelin*)的點子。

娜波莉擅長顛覆經典童話，召喚邪惡、醜陋的「他者」，並為其發聲，述說怪物的故事與情感，使怪物形象不再扁平、僵化，讓讀者能給予童話中的怪物較多的理解與同情。吉爾伯和古芭認為女作家因為在某方面是自卑的，於是藉著認同女巫、瘋女人等怪物女人形象，修正父權強加在她們身上的自我定義。

娜波莉透過閱讀大量文獻與親身體驗的書寫，受到各方一致肯定，並屢獲獎項。改寫經典童話與民間傳說是她重要的寫作特色。在寫實小說、圖畫書、數學、獸醫、音樂、十五世紀法國文化、牧牛、到編織，也都有她的筆跡，不論在文本數量上及涉及的領域範圍都相當驚人。年過六十的她仍持續不停的創作，令人敬佩。劉鳳芯在《呼吸》的導讀中表示，娜波莉可以媲美佟妮·墨里森(Toni Morrison)與瑪格麗特·艾伍德(Margaret Atwood) (9)。

娜波莉的著作類型廣泛，目前為止，為年齡較小的讀者創作出 12 本的圖畫書，為中學生所寫有 19 本兒童小說，及 20 本青少年小說。國內由繆思出版社出版《呼吸》及《海妖悲歌》、東西出版社出版《池塘歲月》(*The Prince of the Pond*)、及旗品文化出版《魔法陣》。這四本文本皆改編自耳熟能詳的童話、神話。《海妖悲歌》融合了希臘神話與安徒生(Hans Christian Andersen)的作品《海的女兒》(*The Little Mermaid*)及關島美人魚傳說；《魔法陣》改編自《漢賽爾和葛萊特》；《池塘歲月》以《青蛙王子》(*The Frog Prince*)的故事出發；《呼吸》則為《斑衣吹笛人》注入新聲。其中，《海妖悲歌》、《魔法陣》、《池塘歲月》均以女性為第一人稱的敘事觀點，《呼吸》則以男童為第一人稱。

其中《池塘歲月》內容與另外三本差異較大，內容較淺顯，作者並未著重於陰性主體的部份。《海妖悲歌》、《魔法陣》及《呼吸》等三本文本觸及主題較深廣，與本文關聯性較大，故將以這三本文本為研究文本，藉此一窺娜波莉特殊書寫風格，探究其如何為兒童文學領域注入新觀點與波瀾。

引用書目

- Cixous, Hélène and Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. Minneapolis: U. of Minnesota, 1986.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London : Yale University Press, 1984.
- Rudd, David. "Theorising and Theories : How Does Children's Literature Exist? " *Understanding Children's Literature: Key Essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. New York: Routledge, 2005. 15-29.
- 凡爾農(Jean Pierre Vernant)。《宇宙、諸神、人——為你說的希臘神話》。馬向民譯。臺北：貓頭鷹，2003。
- 大衛·吉摩爾(David D. Gilmore)。《厭女現象》。何雯琪譯。臺北：書林，2005。
- 方剛。《神話中的男女關係》。臺北：上游，2000。
- 尼采(Nietzsche)。《尼采的智慧》。劉燁譯。臺北：正展，2006。
- 江足滿。〈「陰性書寫」與「圖象」的互文閱讀〉。《女性心靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》。臺北：女書文化，2003。
- 。〈「陰性書寫/圖像」之比較文學論述。西蘇與台灣女性文學、藝術家的對話〉。輔仁大學外語學院比較文學研究所博士論文。2004。
- 托莉·莫(Toril Moi)。《性/文本政治：女性主義文學理論》。王奕婷譯。臺北：巨流圖書，2005。
- 艾莉斯·馬利雍·楊(Iris Marion Young)。《像女孩那樣丟球·論女性身體經驗》。何定照譯。臺北：商周，2007。
- 安·勒維琳·巴斯托(Anne Llewellyn Barstow)。《獵殺女巫》。嚴韻譯。臺北：女書文化，1999。
- 朱崇儀。〈性別與書寫關連——談陰性書寫〉。《文史學報》第30期。2000年6月。頁33-51。
- 西蒙·波娃(Simone de Beauvoir)。《第二性——第一卷》。歐陽子譯。臺北：志文，1992。

- 。《第二性》。陶鐵柱譯。臺北：貓頭鷹，2000。
- 安潔拉·卡特(Angela Carter)。《染血之室與其他故事》。嚴韻譯。臺北：行人，2005。
- 艾德華·薩依德(Edward W. Said)。《知識分子論》。單德興譯。臺北：麥田，1997。
- 伍寶珠。《書寫女性與女性書寫——八、九十年代香港女性小說研究》。臺北：大安，2006。
- 呂芳慧、呂海峰。〈試論《怪物史瑞克》對傳統童話的顛覆〉。《四川教育學院學報》第7期。2007年7月。頁66-9。
- 李幸錦。〈論夏宇詩中的「陰性書寫」〉。《問學集》第八期。1998年9月。頁1-19。
- 克莉絲汀·戴菲(Christine Delphy)。〈我們的朋友與我們自己〉。《女性主義經典：十八世紀歐洲啓蒙，二十世紀本土反思》。黃曉紅譯。顧燕翎、鄭至慧主編。臺北：女書文化，2000。
- 貝蒂·傅瑞丹(Betty Friedan)。《女性迷思》。李令儀譯。臺北：月旦，1995。
- 叔本華(A. Schopenhauer)。《人生的智慧》。張尙德譯。臺北：志文，1998。
- 芭芭拉·G·沃克(Barbara G. Walker)。《醜女與野獸》。臺北：智庫文化，1996。
- 周英雄。〈另類文化民族主義：喬伊斯及喬伊斯以外的愛爾蘭〉。《英美文學評論》。中華民國英美文學學會編。臺北：書林出版，1998。
- 卓慧臻。〈克麗斯塔·沃芙的女權思想〉。《當代》第90卷。1993年10月。頁82-102。
- 法蘭克·皮特曼(Frank Pittman)。《新男性——掙脫男子氣概的枷鎖》。楊淑智譯。臺北：牛頓，1995。
- 柯志明。《談惡——呂格爾〈惡的象徵〉簡釋》。臺北：臺灣書店，1997。
- 派屈克·徐四金(Patrick Süskind)。《香水》。黃有德譯。臺北：皇冠，2005。
- 柏拉圖(Plato)。《柏拉圖全集(卷一)》。王曉朝譯。臺北：左岸文化，2003。
- 迪特瑞希·史汪尼茲(Dietrich Schwanitz)。《男人是不完美的女人》。劉海甯、郇但紅譯。臺北：城邦，2003。
- 洪淑苓。〈臺灣女詩人的童話論述〉。《臺灣文學研究集刊》第3期。2007年5月。頁141-168。
- 胡錦媛。〈主體、女性書寫與陰性書寫，一七、八十年代女詩人的作品〉。《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》。臺北：文訊雜誌，1996。
- 馬丁·海德格(Martin Heidegger)。《存在與時間》。王慶節、陳嘉映譯。臺北：桂

冠，1998。

唐娜·喬·娜波莉(Donna Jo Napoli)。《魔法陣》。宋瑛堂譯。臺北：旗品文化，2001。

——。《海妖悲歌》。陳澄如譯。臺北：遠足文化，2004。

——。《呼吸》。李微拉譯。臺北：遠足文化，2005。

海倫·西蘇(Hélène Cixous)。〈美杜莎的笑聲〉。《女性主義經典：十八世紀歐洲啓蒙，二十世紀本土反思》。黃曉紅譯。顧燕翎、鄭至慧主編。臺北：女書文化，2000。

——。〈從潛意識這一幕到歷史的那一景〉。李家沂譯。《中外文學》第287期。1996年4月。頁69-89。

唐荷。《女性主義文學理論》。臺北：揚智文化，2003。

莊子秀。〈後現代女性主義〉。《女性主義理論與流派》。顧燕翎編。臺北：女書文化，2000。

莫大華。〈美國三軍官校榮譽價值觀教育之探析〉。《國防雜誌》第13期。2003年7月。頁72-87。

崔少元。《後現代主義與歐美文學》。北京：中國社會科學，2002。

培利·諾德曼(Perry Nodelman)。《閱讀兒童文學的樂趣》。劉鳳芯譯。臺北：天衛，2002。

張岩冰。《女權主義文論》。濟南：山東教育，2002。

陳昭利。〈自我與情慾交織的女性世界——論鍾玲《生死冤家》的陰性書寫〉。《通識論叢》第6期。2007年6月。頁120-57。

張淑麗。〈書寫「不可能」：西蘇的另類書寫〉。《中外文學》第10期。1999年3月。頁10-29。

張湘君。〈童書的女性角色需要現代化〉。《兩性平等教育季刊》第3期。1998年7月。頁119-22。

許皓情。〈青春、甜蜜又暴力——安娜·卡絲妮爾的童話世界〉。《成藝學刊》第2期。2008年9月。頁85-110。

張鈺佩。〈在美麗中突圍——從結構主義到後結構女性主義對「公主」的另類解讀〉。《「兒童文學與兒童語言」學術研討會論文集》。丁玟瑛主編。臺北：富

春文化，2003。

張瑞興。〈北宋山水小品文中「貶謫與放逐」的主題意境〉。《新亞論叢》第7期。
2005年6月。頁217-220。

喬伊絲·卡蘿·歐提斯(Joyce Carol Oates)。〈往昔，當心想即為事成〉。《魔鏡，
魔鏡，告訴我》。凱特·柏恩海姆(Kate Bernheimer)編。林瑞堂譯。臺北：
唐莊文化，2003。

傑克·齊普斯(Jack Zipes)。《童話·兒童·文化產業》。張子樟校譯。臺北：東方，
2006。

黃逸民。〈法國女性主義的貢獻與盲點〉。《中外文學》第9期。1993年2月。
頁4-21。

葛斯塔夫·舒維普(Gustav Schwab)。《希臘羅馬神話與傳說》。齊霞飛譯。臺北：
志文，1998。

雅克·德希達(Jacques Derrida)。《言語與現象》。劉北成、陳銀科、方海波譯。臺
北：桂冠，1998。

廖美玉。〈中國古典詩歌中的自我放逐意識——由幾首「佳人」詩談起〉。《成功
大學中文學報》第1期。1992年11月。頁211-32。

廖炳惠。〈放逐與政治〉。《聯合文學》第75期。1991年1月。頁34-7。

劉毓秀。〈走出「唯一」，流向「非一」：從佛洛伊德到依蕊格萊〉。《中外文
學》第287期。1996年4月。頁8-39。

劉鳳芯。〈唐娜·喬·娜波莉——當代英語系兒童文學界的佟妮·墨里森和瑪格
麗特·艾伍德〉。《海妖悲歌》。李若蘭編。臺北：遠足文化，2004。

蕾妮·丹菲爾德(Rene Denfeld)。《誰背叛了女性主義——年輕女性對舊女性主義的
挑戰》。劉泗翰譯。臺北：智庫，1997。

謝芷霖。〈西克蘇論西克蘇〉。《當代》第175期。2002年3月。頁52-69。

薛爾登·凱什登(Sheldon Cashdan)。《巫婆一定得死》。李淑珺譯。臺北：張老師
文化，2003。

謝鴻均。〈撥游於「陰性空間」的妊娠紀錄〉。《新竹師院學報》第18期。2004
年6月。頁413-36。

蕭媽媽。〈我書故我在一——論西蘇的陰性書寫〉。《中外文學》第24期。1996年4
月。頁56-68。

羅思瑪莉·佟恩(Rosemarie Tong)。《女性主義思潮》。刁筱華譯。臺北：時報文化，1996。

羅婷以。《巫婆的前世今生—童書裡的女巫現象》。臺北：遠流，2002。

蘇芊玲。《不再模範的母親》。臺北：女書，1996。

——。《我的母職實踐》。臺北：女書，2004。

蘇珊·巴索(Susan A. Basow)。《兩性關係——性別刻板化與角色》。劉秀娟、林明寬譯。臺北：揚智，1996。

露西·伊希佳蕊(Luce Irigaray)。《此性非一》。李金梅譯。臺北：桂冠圖書，2005。

網站

1. Li-Ou，〈Donna Jo Napoli Biography〉，《Encyclopedia of World Biography》。

(2009/5/9)<http://www.notablebiographies.com/news/Li-Ou/Napoli-Donna-Jo.html>

2.Elwing，〈致命的吸引力——雙面性格的海妖〉，《奇幻修士會》。(2009/10/01)

<http://www.tdsgame.org/TRPG/arc10.htm>

3. 劉紀惠，〈綜合藝術形式中的女性空間與藝術家自我定位 I〉，《跨藝術互文改寫的中國向度》。(2009/11/04)

<http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/Lac/report94-95.htm>