

從女性沉默主體，到以詩自我定位

——以四位台灣當代女詩人為例*

楊宗翰

淡江大學中國文學系助理教授

摘要

台灣新詩史上「女性主體」的建構，最早來自於覃子豪、余光中、白萩、楊光中等詩人的「男性凝視」。男性詩人筆下的女性主體，多被化約為女性身體來呈現，且往往衍為情欲書寫之對象／想像。他們詩中的女性總是永遠處於「沉默地接受」狀態，打造出超穩定的生理男性／女性對立結構，配合刻板之陽剛／陰柔印象，讓所有「性愛的巧譬」都成為塑造「沉默主體」的共犯。被迫沉默的陰性主體，到了上個世紀九〇年代末期出現顏艾琳、江文瑜等女詩人方獲翻轉可能。她們反抗世俗眼光與傳統道德，筆下不再壓抑女性自身情欲，並藉詩嘲諷男性的情欲想像、性器焦慮，甚至不避諱同性性取向的書寫。諧音換義、同音異字、一語雙關等技法，成為她們藉由女性詩語來顛覆父權語言的拿手好戲。跟力求顛覆一切成規、推翻男性制約的顏艾琳及江文瑜相較，21世紀初期的陳育虹欲以詩召喚女性譜系源頭、再現理想女性形象，並藉之重建詩中女性主體。羅任玲則發揮來自「黑」與「靜」的女性力量，用詩歌書寫來恢復女性主體位置。本文嘗試細讀這四位女詩人的代表作，盼能從中窺得台灣新詩史上「女性主體」建立過程中之幽微轉折，爬梳晚近女性作家如何以詩發出自我定位的訊號。

關鍵詞：女性主體、江文瑜、陳育虹、顏艾琳、羅任玲

* 感謝兩位匿名審查人提出的寶貴意見，使筆者得以補充及修訂此篇論文。

From Silent Female Subjects to Self-Positioning with Poetry:

Taking Four Contemporary Taiwanese Female Poets as Examples

Yang Tsung-Han

Assistant Professor
Department of Chinese
Tamkang University

Abstract

The construction of the “female subject” in the history of Taiwan’s new poetry debuted in the “male gaze” of the poets Chin Tzu-Hao, Yu Kwang-Chung, Pai Chiu, Yang Kuang-Chung, etc. The female subjects in writings of the male poets were mostly presented in a simplified way, as female bodies, and often became the object/imagination of erotic writing. The women in their poems were always in a state of “silently accepting,” which created an ultra-stable opposing structure between physiological male/female. With a stereotyped masculine/feminine impression, this structure turned all “intricate comparisons of sex” into an accomplice that shaped the “silent subject.” The feminine subject forced to be silent was only able to be turned over at the end of the 1990s, with the appearance of female poets such as Yan Ai-Lin and Chiang Wen-Yu. They resisted secular viewpoints and traditional morality and no longer restrained women’s own passions in their writings. They used poetry to ridicule men’s erotic imaginations and anxieties about sex organs and even stopped avoiding writing about homosexual orientation. Techniques such as homonyms and puns became their masterstrokes to subvert patriarchal language through female poetic language. Different from Yan and Chiang’s endeavors to subvert every established convention and overthrow male constraints, Chen Yu-Hong in the early 21st century intended to utilize poetry to summon the source of female pedigree, reproduce the ideal female image, and reconstruct the female subject in

poetry. Lo Jen-Ling exercised the female power from “black” and “equanimity” and used poetry writing to restore the female subject position. This article attempts to peruse the representative works of these four female poets, hoping to see the faint transitions in the process of establishing the “female subject” in the history of Taiwan’s new poetry and to clarify how the late female writers sent out self-positioning signals with poetry.

Keywords: Female Subject, Chiang Wen-Yu, Chen Yu-Hong, Yan Ai-Lin, Lo Jen-Ling



從女性沉默主體，到以詩自我定位

——以四位台灣當代女詩人為例

一、男性凝視下的女性沉默主體

若欲一探台灣新詩史上「女性主體」的建構，就無法迴避其最早來自於「男性凝視」(male gaze)此一事實。男性詩人筆下的女性主體，多被化約為女性身體來呈現，且往往衍為情欲書寫之對象／想像。譬如第二次世界大戰後由大陸東渡來台的詩人覃子豪(1912-1963)就在1955年印行的詩集《向日葵》中，收錄了他難得一見的情欲書寫之作〈小鹿〉¹：「我記得，昨夜／我捕獲著你那兩隻驕傲的小鹿／我吻著它敏感的觸角／它的全神經都在顫抖」、「你祇用霧一樣的眼睛盯著我／屏息著呼吸，一直沉默／像是在驕傲你一對小鹿的純美／又像是在我眼裡尋找什麼問題」。詩中「你那兩隻驕傲的小鹿」、「驕傲你一對小鹿的純美」，小鹿隱喻心儀女性的乳房，至於「吻著它敏感的觸角／它的全神經都在顫抖」自是在寫愛撫及反應。覃子豪來台後出版過《海洋詩抄》、《向日葵》、《畫廊》三部詩集，直至1963年詩人因膽道癌病逝，都不再有〈小鹿〉這類情欲感官書寫。男詩人筆下這句「屏息著呼吸，一直沉默」，正是早期台灣現代詩情欲書寫中，典型的女性姿態——接受與沉默，抑或可謂永遠處於「沉默地接受」狀態。

余光中(1928-2017)在1971年發表〈鶴嘴鋤〉，這首情欲書寫後來收入他的個人詩集《白玉苦瓜》。雖然兩首詩的發表時間差距超過十餘年，詩中呼喚的「吾愛」跟覃子豪的「你」一樣，都是被指向、被詢問、被代言，卻不被允許發言的「沉默主體」：

吾愛咬吾愛

地下水為什麼越探越深？

1 覃子豪，《覃子豪全集I》(台北：覃子豪全集出版委員會，1965.05)，頁224-225。

你的幽邃究竟
有什麼樣的珍藏
誘我這麼奮力地開礦？
肌腱勃勃然，汗油閃閃
鶴嘴鋤
在原始的夜裡一起一落

原是從同樣的洞穴裡
我當初爬出去
那是，另一個女體
為了給我光她剖開自己
而我竟不能給她光
當更黑的一個礦
關閉一切的一個礦

將她關閉
就這麼一鋤一鋤鋤回去
鋤回一切的起源
溯著潮潮濕濕的記憶
讓地下水將我們淹斃
讓礦穴天崩地摧塌下來
溫柔的夜
將我們一起埋葬
吾愛咬吾愛²

鄭慧如在微觀1970年代台灣新詩中的身體經營時，即舉〈鶴嘴鋤〉為例，

2 余光中，〈鶴嘴鋤〉，《白玉苦瓜》（台北：大地出版社，1974.07），頁27-29。

提出了深具說服力的分析：

首先是擬駢偶的對句：「勃勃然」和「閃閃」兩組迭字在聽覺上的溫潤節奏，緩和了視覺上的激烈動作。其次，「鶴嘴鋤」做為性愛的巧譬，一方面縮合前一句，把焦點集中到下體，一方面又以名詞削弱了「肌腱勃勃然，汗油閃閃」的動作性，順勢讓讀者的目光轉移到「鶴嘴鋤」起落的女體，並閃躲了圖示一般的細節描繪。第三，在激情的當下，把時空拉回子宮，用母愛的溫暖來調節性愛的瘋狂。在雕琢過的自然情境中，使得詩中的主角展現舒坦的、和諧的性感，而別於庶民的、市場的、笑不嗤嗤的逼視型身體詩作。第四，運用重重迭迭的回憶，脫離了敘述者本位的觀物角度，就像出了竅的靈魂，在高蹈的位置上，冷眼品題否則難以品題的自己。³

誕生於1970年代初期的〈鶴嘴鋤〉，與余光中六〇年代完成的〈吐番〉、〈雙人床〉、〈如果遠方有戰爭〉都是詩人妙筆寫「性」之作，其間手法亦有相通處。「鶴嘴鋤／在原始的夜裡一起一落」，意謂女體承受著男性性器的進出起落。敘述者一貫以男性主體看待女性客體，「就這麼一鋤一鋤鋤回去／鋤回一切的起源／溯著潮潮濕濕的記憶」，一切的起源意指子宮，〈鶴嘴鋤〉中所云幽邃、潮濕、溫柔諸語，在在與水及陰性的特質疊合。筆者想要提醒的是，余光中這幾首寫「性」之作更大的相通處，在於共用了僵固的性別想像：一個超穩定的生理男性／女性對立結構，配合刻板之陽剛／陰柔印象，所有「性愛的巧譬」遂成為男性凝視（male gaze）下塑造「沉默主體」的共犯。性愛巧譬宛如男性陽謀，囚禁著所有被迫沉默的陰性主體，形同扼殺了任何翻轉可能。

余光中〈鶴嘴鋤〉不是七〇年代台灣新詩史上的孤例。企圖心更大、更完整的是兩部引起爭議的「成人詩集」：白萩（1937-）《香頌》（1972）與楊光中（1926-2007）《好色賦》（1978）。《香頌》是白萩以詩描繪台南生活

3 鄭慧如，〈一九七〇年代台灣新詩中的身體觀〉，《逢甲人文社會學報》4期（2002.05），頁69。

的日常面貌，全書第一首詩〈新美街〉便寫道：「在這小小的新美街／生活是辛酸的／讓我們做愛／給酸澀的一生加一點兒甜味」，夫妻間的情欲成了平凡生活中的「一點兒」調味。「生活是辛酸的／至少我們還有做愛的自由／兒子呀，不要窺探／至少給我們片刻的自由」，原來做愛不只是調味而已，更是在柴米油鹽及辛酸生活外，換取「片刻」自由的象徵。⁴一點兒跟片刻當然都不是生活的整體，整本詩集也是用夫妻日常相處為主軸，再佐以幾筆疏淡之情欲暗示：

妳有妳的源頭我有我的來處
我們是孤單的兩條河流
匯合在床上激成一股漩渦

還有什麼可後悔？
滾滾合流了八年
老在戚戚妳的清洌被我渾濁
我倒要嫌妳弄淡了我的土味

（〈兩河一道〉）⁵

孤單的兩條河流，唯有在床上才匯合成一股漩渦，自是暗喻夫妻間之性愛。兩河成一道，白萩《香頌》畢竟還是走曲折委婉一路；楊光中《好色賦》書情寫欲就沒那麼客氣，直接歌頌女體及性愛之美，允為台灣真正的第一本情色新詩集。《好色賦》分為〈女體頌贊〉、〈女人之歌〉、〈女性風情畫〉、〈寫給女人〉、〈好色賦〉、〈性與愛〉六輯，詩人在書中以「女體美的讚頌，性與愛的謳歌」為標題，詩句大膽，毫無避諱。如寫男性生殖器的〈根〉：「妳的舌頭／終於轉向／那男人的根部／（也是女人歡樂的泉源）／在妳不斷的吞吐和舐吮中／乃開始發熱／迅速的生長」，或如〈臀的禮贊〉寫

4 白萩，〈新美街〉，《香頌》（台北：笠詩刊社，1972.08），頁1-2。

5 白萩，〈兩河一道〉，《香頌》，頁23-24。

女性臀部之美：「女人的臀／是女人最大的驕傲／世界最美麗的殿堂」。⁶ 在保守的七〇年代台灣頌身體、詠性愛，固然有其前衛性，《好色賦》卻敗在詩的奇觀化有餘、藝術性不足，尤其意象處理上不是淪為粗鄙，而是失之於粗糙。作為台灣的第一本情色新詩集，《好色賦》雖有力地對虛偽道德假面出反擊，但終究過不了真正的藝術檢驗。

余光中〈鶴嘴鋤〉、白萩《香頌》與楊光中《好色賦》都是男性凝視下，或直面、或曲筆端詳揣想女性身體之作。但諸詩彷彿只聞敘述者以生理男性角度自說自話，始終未見絲毫女性之情欲要求。更遺憾的是，這些詩人對生理性別（sex）、社會性別（gender）與性取向（sexual orientation）的理解十分貧乏，遑論思考遊移身分之可能。這連帶讓台灣新詩成為社會主流成見的複製品，封閉了以詩進行性別想像、嬉戲與遊擊的進路。一直要到鴻鴻接手《現代詩》復刊號主編並於1993年2月刊登陳克華「欠砍頭詩」系列，堪稱對男性凝視、異性戀霸權、父權體制交織的羅網，首度作出有力挑釁及真正挑戰。陳克華1995年將〈婚禮留言〉、〈閉上妳的陰唇〉、〈肛交之必要〉等詩作結集為一冊《欠砍頭詩》，捨天真、棄純粹、背唯美、反道德，以異端之姿探索身體與政治的各種混雜變貌，紛紛情欲始能逐一現形——而這已是九〇年代的台灣，詩中的情欲終於不再單一。

台灣當代女詩人久囚於保守的社會氛圍及無形的道德枷鎖，早期幾無敢以新詩直書情欲者，遂讓男詩人長久宰制此一題材的創作及論述。彼時女詩人的抒情詩多尚天真純潔、有愛無欲，沈花末寫於七〇年代後期的〈離棄十行〉⁷ 暗喻經歷性事及心緒變化，已屬難能可貴：「最初的月光／尖尖地刺進肌膚後／鮮血哀痛了一地」，月光尖尖刺進肌膚可指手指或陽具的進入，哀痛或許不只因為流血，更可能是緣於處女喪失後的不安。詩題〈離棄十行〉便已暗示等待終將落空，剩下「冷淡的天空裡／一些羞澀的枝桠相擁著／等待黎明」、

6 從1970年代進入九〇年代後，楊光中將絕版已久的《好色賦》作品收入自印之《楊光中詩集》（台北：作者自印，1994.06）。〈根〉與〈臀的禮贊〉亦分別入該書頁280-281、208-209。三年後又出版《女孩子，我為你歌：楊光中的詩和女體攝影》（台北：作者自印，1997.09），合新詩與攝影為一冊。

7 沈花末，《水仙的心情》（台北：國家出版社，1978.06），頁113-114。

「一排猛然抖下的側影／山是安靜的睡了」。本詩前段的刺膚哀痛與後段的冷與靜可為對照，山沉睡了，黎明將至，但那個人呢？初次歡愛後杳無音信。綜觀全篇，雖有論性與述情，唯欲的呈現尚不明顯，側重在呈現女性初次性交後的不舒服與失落感。

近二十年後，台灣女詩人對情欲書寫的挖掘終見成果。以出版發行之詩集而觀，首推顏艾琳（1968-）《骨皮肉》（1997）及江文瑜（1961-）《男人的乳頭》（1998）。以往由男（詩）人筆下描述及定義的女性情欲，竟要到20世紀末女（詩）人才能夠不被代言，不再沉默——情欲何需遮掩，主體終獲回歸。臺灣的女權運動對女性詩創作在題材與手法上的突破，當有相當程度之啟發。譬如1994年何春蕤帶領婦女團體呼籲「性解放的文化才是女人解放的文化」，提出「打破處女情結」和「只要性高潮，不要性騷擾」的口號，可謂提供了無窮暗示。性的解放跟詩的解放都是「運動」，當女詩人以詩直書女人自身情欲之刻，便同時在實踐著性的／詩的解放運動。

陳育虹（1952-）、羅任玲（1963-）兩位台灣當代女詩人，重要的代表作都發表於21世紀，亦即是在台灣詩壇後現代風最為猖獗，詩幾乎淪為修辭遊戲或形式戲耍的年代。倘若「後現代」以消解主體為己任，陳育虹、羅任玲兩位詩人卻是透過書寫的力量，重建了詩中的女性主體。她們兩位的策略，顯然迥異於藉由情欲書寫來彰顯女性主體的顏艾琳與江文瑜。顏艾琳《骨皮肉》及江文瑜《男人的乳頭》都誕生於20世紀晚期，兩部詩集皆帶有「世紀末」顛覆一切成規、推翻男性制約的時代印記。顏艾琳與江文瑜／陳育虹與羅任玲，其間不同處恰可凸顯台灣新詩史上「女性主體」建立過程中之幽微轉折。⁸

二、顏艾琳：撩起所有陽物的鄉愁

顏艾琳《骨皮肉》是台灣第一本女詩人情色詩集，但這部詩集並非她創

8 對台灣新詩中女性主體及／或女性身體的探索，李癸雲、鄭慧如等學者已繳出深具說服力的研究。本文則嘗試尋找其未及討論之處，探析顏艾琳、江文瑜、陳育虹、羅任玲四位女詩人如何以詩創作來建構主體及自我定位。相關論著可參見李癸雲，《朦朧、清明與流動：論台灣現代女性詩作中的女性主體》（台北：萬卷樓圖書公司，2002.05）、鄭慧如，《身體詩論（1970-1999·台灣）》（台北：五南圖書出版公司，2004.07）。

作的起點。⁹ 其首部詩集《抽象的地圖》（1994）絕少涉及情欲，只有〈抽象三圖〉等極少數作品約略觸及一二，嘗試表達女性的等待與寂寞：「脫光衣服的女人／垂甸甸的雙乳在飲泣……／而梳粧檯上一朵玫瑰，／早已陽痿多時。」¹⁰ 顏艾琳受彼時詩壇矚目之作，還是像〈早晨〉這樣的四行小詩：「大地的惺忪／是被樹葉中／篩下來的鳥／聲所滴醒的」。聽覺與視覺的通感運用彷彿神來一筆，讓這首發表於1989年的作品極受讚賞。但在她講求修辭與追逐詩境的同時，1988年已寫就後來收入《骨皮肉》的〈瑪麗蓮夢露〉，從這位永恆性感女神的三圍數位，連結到可口可樂瓶子外觀：

「這裡躺的是瑪麗蓮夢露。

36，24，36」

——摘自其墓誌銘

A教授推上滑落的眼鏡，
慎重地告訴我：
其實，瑪麗蓮夢露
是純粹普普主義的作品。

第二次世界大戰以後，
可口可樂的瓶子
便大大流行起來，
這同瑪麗的三圍
有著相當的關聯。



9 崇尚「女體美的讚頌，性與愛的謳歌」的男詩人楊光中，1978年雖繳出《好色賦》這部台灣真正的第一本情色新詩集；但與顏艾琳近二十年後出版的台灣第一本女詩人情色詩集《骨皮肉》相較，楊光中詩作奇觀化有餘、藝術性不足，意象處理上過於粗糙，兩者成就高下立判。2004年顏艾琳出版詩集《她方》，書寫主題從女性情欲一端，更多地過渡到婦女孕事及身心變化。

10 這是顏艾琳〈抽象三圖〉中的「作品No.1」，原發表於《中國詩刊》2期（1993.04）。此作先是收入《抽象的地圖》（板橋：台北縣立文化中心，1994.06），頁116-117，後再度被詩人選入《骨皮肉》（台北：時報文化出版公司，1997.06），頁102-103。

據說：

有些男子，利用可口可樂的空瓶——

自慰並射精……

難怪瑪麗自殺¹¹

影星瑪麗蓮夢露（Marilyn Monroe）是花花公子雜誌創刊號的封面女郎，紅顏薄命的她只活了短短36歲便自殺身亡（另有一說是遭到謀殺）。憑藉著姣好身材與出眾外貌，她成了男子性幻想的最佳對象，金髮紅唇與被風吹起的裙子更化為夢露個人獨特標誌。1962年她不幸逝世後，世人仍視之為性感女神的永恆象徵，進而衍為舉世皆可意淫之物件。夢露是男性心目中最渴望觀看、掌握的女體，當女詩人說可口可樂的瓶子跟夢露的三圍「有著相當的關聯」，就讓手握可樂瓶的男性成為諷刺對象：貌似獨一無二的絕美女體，竟然跟量產的可樂瓶子相同，是可以大量製作、廉價且十足商業化的產物。普普（POP）正是來自英語的大眾化（POPULAR）一詞，是藝術家透過模仿複製，對消費社會的一種批判嘲諷。女詩人此處亦是用詼諧口吻，嘲諷男性在性幻想中自以為掌握了夢露女體，其實不過是藉可口可樂空瓶聊以自慰。試問射精後的萎頓男根，不也等同淪落為商業產銷機制下的疲軟無助「客體」嗎？女詩人跳脫男性主導的邏輯與次序，嘗試翻轉女體長期被觀看、被掌握、被意淫之命運。連瑪麗蓮夢露的選擇自殺，女詩人都指向與「厭惡男性」不無關係。當性感女體被巧妙代換為可樂空瓶，三圍數字更諷刺地彰顯了男性困於情欲後之愚昧、盲視，空瓶亦令人聯想到欲望的空洞。¹²

步入九〇年代初期，顏艾琳開始專注創作呈現女性情欲的詩篇，企圖宛如其詩〈淫時之月〉末兩行所述，「以她挑逗的唇勾／撩起所有陽物的鄉

11 顏艾琳，〈瑪麗蓮夢露〉，《骨皮肉》，頁49-50。

12 就像安迪沃荷（Andy Warhol）1967年重複印製夢露臉孔而成的普普藝術作品，刻意模仿報紙、雜誌的廉價大規模生產法，即在批判媒體對於這位性感女神的報導，反而讓「瑪麗蓮夢露」的意義變得更加空洞。

愁」。¹³她當然不是最早書寫女性情欲的當代女詩人，但一定是最早、最集中、最具主體意識去呈現「女性情欲自主」的當代女詩人。她在〈水性——女子但書〉中嘗云：「『道德是一件易脫的內衣，』／『不過是貼己的褻物而已。』」，¹⁴女子本有權追求或坦露自身欲望。道德可脫卸、身體可探索，就像她在此詩中以「潮」一節，書寫月經過後的女子欲念：

日子剛過去，
經血沖洗過的子宮
現在很虛無地鬧著饑餓；
沒有守寡的卵子
也沒有來訪的精子。
只剩一個
吊在腹腔下方的空巢，
無父無母、
無子無孫。

說子宮現在正「很虛無地鬧著饑餓」、精子與卵子俱闕，暗喻詩中女性作為情欲主體，對性事之渴望企盼。子宮向來被視為具傳宗接代功能，但詩中特意用「空巢」來否定女性得背負生育之責，懷有情欲不等於非得生育。此詩另有一節名為「渡」，焦點從子宮移轉到乳房：

欲望在雙乳之間擱淺
很無趣的擺蕩著；

13 顏艾琳，〈淫時之月〉，《骨皮肉》，頁38-40。

14 顏艾琳，〈水性——女子但書〉，《骨皮肉》，頁35-37。顏艾琳另一部詩集《地方》中收錄了〈瓶中蘋果〉，將卵子喻為蘋果、子宮喻為花瓶，書寫月經帶給女體的感受：「那蘋果熟至腐爛／化為稠汁，／並且憤怒地、快速地／往下墜落／離開我的身體」、「那蘋果僅留一籽，／以結實的眼淚型態／懸於我幽密的花瓶，／之中。」顏艾琳酷愛使用黑暗、浪潮、蘋果與蘋果核（可見《骨皮肉》所錄〈亞當的蘋果核〉）等意象，在詩中替女性情欲顯影。《地方》收錄的〈陰田〉有云：「潮，過去了／而欲望才開始高漲」，便同樣暗示了月經過後勃發的女子欲念。見顏艾琳，《地方》（台北：聯經出版事業公司，2004.09），頁142-143、106。

從非常遠的早晨
擺渡到非常近的晚上，
反反覆覆
早早晚晚

乳房跟子宮皆是明顯的女性性徵，對男性而言充滿了性魅力。但囿於傳統禮教及父權體制，這兩處也是一向最受壓抑的女性身體器官。「欲望在雙乳之間擱淺」便是指被壓抑、不能發的女性欲望，「渡」指的是敘述者從早而晚、自古至今反覆擺蕩的無奈及無趣，這不免讓人聯想到：歷史上究竟有多少女子的欲望，都是如此被迫擱淺在雙乳之間？在傳統禮教及父權體制下，女性不能為自己的情欲積極發聲；但顏艾琳以詩〈巨鯨的自卑論〉¹⁵反將一軍，狠狠嘲諷了男性對自身性器尺寸大小的焦慮：

牠濡濡地吐出泡沫，
掩飾臉部害羞的面積。
「在海洋裡，
我不過是人間的
一枚 微小精子。」

巨鯨是陽具的隱喻，男性常將陽具大小當作無比重要之事，甚至延伸成為性能力強弱或權力高下的象徵。海洋則是女陰的隱喻，不管巨鯨再怎麼雄偉碩大，總得要在一片海洋中才能存活。職是之故，終究只能害羞承認：巨鯨（陽具）再大，也大不過海洋（女陰），所謂海中巨鯨不過宛如人間一枚「微小精子」——這是力圖以詩反轉男女尊卑位階的努力。

嘲諷完男性的情欲想像及性器焦慮，顏艾琳藉〈黑暗溫泉〉¹⁶進一步呈現女性如何反抗世俗眼光與傳統道德，不再壓抑自身情欲，甚至主動邀請「你來

15 顏艾琳，《骨皮肉》，頁75。

16 同註15，頁33-34。

汲取我的溫潤」：

如果生活很累
道德很輕，
那麼，
卸下一切
投入黑暗中吧！

黑暗中的底層
是我在等待。
為了誘引你的到來
我將空氣搓揉——
成秋天森林的乾爽氣味，
適合助燃
我們燃點很低的肉體。

讓你來汲取我的溫潤吧！
即使再深的疲倦
都將在黑暗溫泉裡，
洗褪。



能夠洗褪深層疲倦的黑暗溫泉，跟〈巨鯨的自卑論〉中的海洋一樣都意指女陰。有別於女陰在傳統男性觀點下常見的情色意涵，此詩將其賦予了治療及重生之力量。黑暗溫泉作為疲憊生活跟禮教道德的反面，敘述者宣稱想誘引「你的到來」，搓揉空氣、點燃肉體皆在隱喻性事及其動作。此詩肯定了女性對自身情欲的積極主動，也暗示男性的解放與救贖，有賴黑暗溫泉之神秘

力量。¹⁷女性情欲本有著不可思議的力量，甚至可以是女性遠比男性優越的證明。顏艾琳在另一部詩集《她方》中的〈溺〉¹⁸，便以男人在水中漂流浮沉，指出其終得屈服於女人之下：「男人 是水上的漂流物／／當欲望淹沒肉體，／細胞自身上大量流失；／融為水性的我／載著半／ 浮／ 半 沉 的他／往黑色的漩渦／捲溺下去……」，黑色的漩渦當然也是情欲的漩渦，此詩彷彿在鼓勵男人直面自身欲望，坦然接受黑色漩渦的召喚。情欲本無罪，跟隨陰性的「我」捲溺而下又何妨？

顏艾琳這些呈現女性情欲的詩作，並非都只採用陰／陽、陸／水這類二元論樣貌出現。她不避諱同性性欲取向的書寫，2003年便曾發表〈因為詩，我與夏宇同性戀〉一作，歌詠好似「一則不老的童話」的女詩人夏宇（1956-）：「我忘了自己是女人／怎麼可以像男人一樣愛她。／因為如此，／我更自豪為女詩人／可以用詩來愛她。／／如果在詩中與她相戀，／那將是多麼美好的事。」女詩人的身分當然值得自豪，女人的身分亦然。沒有陽具從來就不是女人的缺憾——因為顏艾琳早已寫出這首〈陽具屬陰〉，以詩軟化了這個唯堅硬是尚的「玩物」：「女人的陽具／從來不在她的身上。／／那軟弱如一截小腸的／玩物；在她面前垂首、／鞠躬 致意。」、「她一下滿足了，／卻也無比虛空。／陽具不是她的法器／是 她的涅槃。」¹⁹

三、江文瑜：雌性的號叫

與年少時便開始寫詩的顏艾琳相較，江文瑜一直要到35歲起才起步。在1996年10月一個無法成眠的夜裡，她提筆寫下〈失眠〉並發表於《自由時報》副刊。²⁰這篇是她自成年後首度發表的詩作，先隱喻「失眠是位竊賊」，這竊

17 2010年時值〈黑暗溫泉〉寫成二十年，詩人又發表〈上半生〉一詩。已從彼時一介少女變成生育過的婦女，生命情調大異後的詩人，筆下帶有神秘感的黑色遂被乳汁的白色取代：「當他帶來年輕的體溫／與疲倦的愛情時，／我化作黑暗溫泉，／將彼此洗滌成沒秘密的人。／多年後，從我身體／分出一個骨肉的地方，／也形成他溢逃的缺口。／他留下或走／都有深淺不明的滯痕；／而我的胸乳／成長為母性的山脈，／在分泌完乳汁後，繼之以淚／灌溉新積成的沙洲。」顏艾琳，〈上半生——記「黑暗溫泉」寫成二十年〉，《中國時報》，2010.01.12，E4版。

18 顏艾琳，《她方》，頁32。

19 〈因為詩，我與夏宇同性戀〉、〈陽具屬陰〉分見顏艾琳，《她方》，頁65-67、137-138。

20 〈失眠〉後收入江文瑜，《男人的乳頭》（台北：元尊文化企業公司，1998.11），頁34-35。

賊「攀垣屋簷，越過未加鐵窗的欄杆」，卻不偷東西、只逞性欲，遂開展出強暴夢魘與性交想像之詭異交織。敘述者遭襲時雖驚訝、失聲，卻未有明顯抵抗，可推測此作在描寫失眠時引起之女性性幻想，把這一向「難與外人道」的複雜性心理，選擇以詩來呈現。〈失眠〉中說竊賊「消失的臉部輪廓解除我呼吸的武裝」，並以駛入隧道、越過山洞等常見比喻，暗示男性下體長驅直入女性陰部。江文瑜在寫性交快感／痛感與兩性迎／拒心理時，毫不遮掩或避諱：「車頭馬力加速 向叢林密佈的森林飛奔／失速過快，溢出的汽油拖曳／他不甘，以為殘存的燃料仍可再走一段探幽之路／我抗拒，土地的肌膚滲出／爬咬的紅斑／他為雙峰眩惑，急於攻頂，舔舐驕傲的勝利／從背面攻擊，V字形前仆後繼 直到阻絕於子宮構築的山牆／插旗示意到此一遊 撤退」，其中「到此一遊」跟「撤退」帶有戲謔性，刻意沖淡了性行為中的暴力成分。詩裡這場想像中的強暴畫面鮮明，彷彿欲以「今夜」的性欲流動、情欲狂想，來替身為女人「日常」飽受各式壓迫的處境，尋找一種可能出口。使用暴力自不足取，當詩末說性暴力的竊賊「他完成強暴，威脅我不准報警／轉身縱躍窗簷／逍遙法外」，其實是指敘述者在性幻想中獲得高潮，故容許竊賊「縱躍窗簷」離去。「警」與「法」實為道德規範、父權體制、國家暴力等重重壓迫的隱喻，性幻想遂成為女性不得不的逃逸手段。〈失眠〉先構築出一位虛擬竊賊，敘述者再幻想自己被傷害、被強暴的畫面情節，堪稱其中「以暴制暴」之極端，江文瑜也藉此寫下了令人驚訝的創作起點。

江文瑜是語言學博士，研究專長為音韻學、語音學、構詞學、語言社會學。或許正是因為有這般學術背景，她在第一本個人詩集《男人的乳頭》（1998）中便以詞語的諧音、假借、置換、嬉戲等方法來顛覆成規。她從語言層面召喚女性擁有的「流動」特質，試圖讓女性主體遠離男性秩序之制約。當女詩人筆下的文字脫離長久固定甚至已趨僵化的語義，更能開出豐饒的、新穎的生命及解釋。《男人的乳頭》裡詩人用女性視角來引導讀者重新「觀看」男性，盼女性凝視（female gaze）能打破男性慣用詞語及其意義。過往諱莫如深的女性情欲，成了全書最重要的書寫主題。2001年江文瑜又推出詩集《阿媽的料理》，所涉題材從女體自身進一步推至萬物眾生，頻繁出現書寫女性歷史及

批判政治現象之作，不變的是對語言形式的刻意鍛煉。總的來說，諧音換義、同音異字、一語雙關等技法，皆是江文瑜藉由女性詩語來顛覆父權語言的拿手好戲。²¹

1998年11月1日，在新竹市立文化中心所主辦的「從詩與女性談陳秀喜」研討會中，台灣第一個全由女性成員組成的「女鯨詩社」宣告成立。十二位成員都是具有堅定台灣／女性主體意識的女詩人，組成詩社的同一年便出版江文瑜所編之選集《詩在女鯨躍身擊浪時》。她們想將詩的革命納入女性運動之一環，在情欲、孕事、家庭等議題上表現出女性思考的獨特性，編選詩選集亦有跟長期由男性主導的「年度詩選」抗衡之意。《詩在女鯨躍身擊浪時》所錄江文瑜編序中寫道：「以雌性的號叫，吸引雄鯨的注意，也發出強烈的自我定位訊號」，²² 其實江文瑜自己就是最好的實踐者，《男人的乳頭》與《阿媽的料理》中的情欲詩便藏有許多「雌性的號叫」，等同向台灣詩壇發出強烈的自我定位訊號。食色性也，江文瑜書寫飲食的小詩尤其多涉情欲：「最處女的身段／擺給你／一回生／兩回熟」（〈生魚片〉）；「嘴唇是蛤蠣／舌是扁平蛇／扁平蛇剝開緊閉的蛤蠣／找尋同種的獸交配」（〈蛤蠣〉）；「妳森林的幽徑／矗立一顆岩石／隙縫泌泌流出／見底的瓊漿玉液」（〈礦泉水〉）；「雞／肌肉／觸電後／她的唇親自品嚐／皮軟還是疲軟」（〈麻油雞〉）皆為顯例。大膽坦露寫性並不足奇，江文瑜最好的小詩當如〈咖啡〉一般，在發乎情、止乎禮的優雅氛圍中，暗示「你」與「他」之間的情欲挑逗：「你啜飲義大利卡不奇諾的灼舌／他輕舔法國的燙唇／／你加冰糖／他添黑糖／／你融合奶精／他攪拌全脂鮮奶／／舉起杯子／你們精準地在同一時間微笑」。²³ 唇

21 在《男人的乳頭》與《阿媽的料理》這兩部語出必驚人、諧音兼批判的詩集之外，江文瑜也有十分抒情面相，譬如《合掌》（2011）與《佛陀在貓瞳裡種下玫瑰》（2016）。前者以江文瑜三十六首詩，與翁倩玉三十八張版畫作品相互對話。後者串連「佛陀」（宗教）、「貓」（靈性動物）、「玫瑰」（愛）三者，透過貓的四種不同階段，隱喻人生及生命的各式主題——不過其中還是有〈今夜，我渴望你吟蕩的名〉這類利用諧音的情色詩篇。

22 見江文瑜編，《詩在女鯨躍身擊浪時》（台北：書林出版公司，1998.11），頁3。女鯨詩社十二位成員為江文瑜、李元貞、利玉芳、沈花木、杜潘芳格、海瑩（張瓊文）、張芳慈、陳來紅、劉毓秀、蕭泰（蕭秀芳）、謝碧修、顏艾琳。該社另於1999年編印《詩壇顯影》，2001年編印《震鯨：九二一大地震二周年紀念詩專輯》，皆由書林出版發行。

23 江文瑜，《阿媽的料理》（台北：女書文化事業公司，2001.12），頁108、109、115、116、162-163。

舌、輕舔皆帶有性暗示意味，加糖之舉就是增加甜度（甜言蜜語），攪拌奶精或鮮奶意謂性交動作，「精準地在同一時間微笑」指兩方同步達到高潮。從兩人對坐啜飲咖啡生發出的遐想，有著比賣弄裸體或暴露性徵更堪咀嚼的詩味。

但江文瑜既想將詩的革命納入女性運動之一環，當然要積極抗拒過往對女性身體諱莫如深的禁忌，並以更多的情欲詩寫、雌性號叫，來發出強烈的自我定位訊號。1997年作品〈立可白修正液〉便是一例：

我打開立可白
 她橫躺——
 堅挺的乳頭滲出豐沛的乳汁
 或是，尖硬的陰唇
 泌流黏狀的潤滑液——
 正準備塗抹在攤開男體
 修正那一身陽性的弧線——²⁴

在台灣，修正液俗稱為立可白，此名來自最早在台上市的修正液品牌「Liquid Paper」之音譯。它的頭部可分為兩種，早期的掃帚樣貌與後來的筆型滾珠。江文瑜此詩將立可白徹底陰性化：其頭部讓詩人聯想到堅挺乳頭或尖硬陰唇；修正液本體顏色則類似婦女分泌乳汁或陰部產生愛液。首段是詩人從外型、顏色、功能三項，尋找女性身體與立可白間共通之處。末段則在凸顯女性主體位置，是用女性視角來觀看男性，「攤開男體」、「那一身陽性的弧線」成為被修正的物件，主客關係的轉變正暗示了權力位階的翻轉。這次維持「堅挺」或「尖硬」的終於不再是陽具，「攤開男體」可以暗喻著書寫用的紙張，乃至一部部被記錄下的歷史（history）——難道不是他的故事（his story）有錯，有待她（her story）來修正？

24 江文瑜，〈立可白修正液〉，《男人的乳頭》，頁55。

女性以詩書寫身體，不該成為諱莫如深的禁忌。當女詩人能夠站在主體位置上發聲，在詩中探索身體及情欲的諸般可能，便等同在發出自我定位訊號了。江文瑜所做的顯然比這更多、更強烈。她筆下的情欲詩寫，除了站穩女性主體位置，還致力於打破男性語言成規，推翻男性凝視制約。譬如「精液」此一詞彙有固定之形、音、義，向來是女性極力避諱、不敢暢談之物。江文瑜卻在〈妳要驚異與精液〉一詩，運用對諧音之嫻熟操練，以無比自信、自在、自如的姿態，讓敘述者大談甚至大啖「精液」：

身為女人的妳對做愛總是無比驚異
 率將鼓舞歡送衝鋒陷陣的兵隊精液
 在暗潮湧洶的陰道浮沉驚溢
 千萬支膨脹盛開的雞毛禿立勁屹
 用力廝殺出憂暗角落隱藏的不經意
 濕潤的愛意與愛液淫役 武功高強的精義
 為保險 套上一層六脈神劍不侵的晶衣……
 豪爽對峙躍上最高峰競藝
 玉山動如跳躍莖翼
 牽連閃爍著臺灣鯨腋

每夜用妳親手撫慰的最高敬意
 冥想創造 精益
 求精
 每日用妳喉嚨尖聲喃喃的頸嚙
 冥想創造 精液
 求驚²⁵

25 江文瑜，〈妳要驚異與精液〉，《男人的乳頭》，頁25。

從「驚異」、「驚溢」、「勁屹」、「經意」、「精義」、「晶衣」、「競藝」、「莖翼」、「鯨腋」、「敬意」、「精益」到「頸嚙」，一連用了十二個諧音雙關，其實意在消滅「精液」於男性語言中的權威地位，解放「精液」一詞為世所知、漸趨固定的形與義。人類的精液是男性在射精時，從陰莖的尿道射出體外之液體。此詩名為〈妳要驚異與精液〉，用「妳要」強化了女性敘述者的主動性及宰制性，從而拆解了男性往昔好藉性器或體液，來凸顯性別優勢之陽謀。詩題中將驚異排在精液之前，首句又云「身為女人的妳對做愛總是無比驚異」，即可視為欲以女性驚異替代男性精液之宣告。「每夜用妳親手撫慰的最高敬意」喻手愛，「每日用妳喉嚨尖聲喃喃的頸嚙」寫口交，女性主體皆以無比自信態度為之，是主動而非被迫。諧音字密集出現所造成的聽覺「過剩」，讓全詩帶給讀者的不是偷窺之歡愉，而是理解後的荒謬，從而也提供了讀者反思男性語言成規的可能。

〈男人的乳頭〉則旨在推翻男性凝視制約，翻轉男性觀看女體時，總讓後者淪為「沉默主體」之困境。女性乳房是古今無數男詩人歌詠的物件，江文瑜此作卻在展現女性眼中男人的乳頭，究竟是何樣貌？詩中男人的乳頭原本面目如o（形似英文o的小寫），卻因為舌頭的各種刺激逗引，使o看起來像a、b、c、d。僅愛撫一側乳頭，竟也引發另一側的不滿：「喔，舌帶差點忘記美容你的另一個o／他正幹瞪吃醋得脹紅了臉如O」，把男性常說「女人就愛爭鋒吃醋」這類批評，以如此的戲劇性畫面奉還給男人。詩末以女人看顧男性胸罩專櫃作結，全盤翻轉了兩性間凝視／被凝視的權力關係及位階：「負責打點男性罩杯專櫃的女人／滿意地凝視／a b c d／屬於男人的／小寫款式」。²⁶將男性罩杯的abcd對應女性罩杯的ABCD，是讓小寫男性對上大寫女性，暗示男人（及其乳頭）得乖乖遵守規則，準備接受不再沉默的女性主體之制約。

不同於力圖翻轉過往情欲書寫及身體想像的顏艾琳跟江文瑜，21世紀初期陳育虹、羅任玲兩人另闢蹊徑，欲從不同面向重建詩中的女性主體。

26 江文瑜，〈男人的乳頭〉，《男人的乳頭》，頁20-21。

四、陳育虹：召喚女性譜系源頭，再現理想女性形象

與許多早慧的台灣詩人相較，年過半百才專注寫詩的陳育虹無疑是個異數。但從作為「送給父親的禮物」的《關於海》（1996）到歷經親人與愛貓逝世的《閃神》（2016），20年間能推出七部個人詩集，再加上凱洛·安·達菲（Carol Ann Duffy）、瑪格麗特·艾特伍（Margaret Atwood）與伊絲·葛綠珂（Louise Glück）三位外國女詩人的三部譯詩集，陳育虹的著、譯質量，實不可謂之不豐。文藝青年多以天賦才情為揮灑基底，陳育虹卻以為人妻、為人母、為自己等等更完熟的生命歷程，再加上1991年選擇離開台灣移居加拿大溫哥華，十餘年後方返台定居的異國經歷，替作品譜出罕見的情感層次。從就讀文藻外文系開始，陳育虹便習慣在中、外文交雜互譯的語境下思考，並從各國文學作品中汲取養份，轉化為用。她的詩作以鑄鑄中外、結構多樣、語法創新、意識深層四者見長，佐以對文字音韻及抒情結構的重視，儼然成為台灣當代詩人中的文體家——這裡完全不必加個「女」字。

詩人嗜以片段、選擇、重組、交融等法「創體」，在詩集《索隱》（2004）中藉「索」提問、由「隱」回答，透過西方第一位女詩人莎弗（Sappho）作品翻譯跟自己的文字並列，在「你」與「我」間追跡／隱匿的層層變貌下，既巧妙串連起全書結構，亦重構出女性的詩語系統及閱讀可能。詩集《魅》（2007）為八十則札記書信，取英文「mail」與中文「魅」兩字聲音相近，譜為一闕闕戀歌哀曲；《之間》（2011）則讓詩作跨界結合音樂，堪稱台灣當代Poetry as symphony之重要範例。踵繼這三部詩集的《閃神》由52首作品構成，卷一「無調性」與卷三「知了，親愛的知了」各佔25首，卷二「古老的神話」、卷四「一種藝術」皆為一首（各為22、40小節的組詩），形式結構上可見編纂配置之用心，內容題材上更有以詩涉世之企圖。²⁷《閃神》卷二全採札記體書寫，卷四由美國1949-1950年度的桂冠詩人伊莉莎白·畢肖

27 楊牧有書，名為《疑神》，最終他懷疑的不是宗教之「神」，而是懷疑一個又一個的權威；陳育虹《閃神》亦不宜只當「恍神」解，她欲閃躲的，難道不是「神」的肆意介入，乃至人的坐以待斃？故《閃神》裡既有草木蟲魚鳥獸之召喚，對人間苦難的關懷亦不曾缺席，譬如〈他們都熟睡了〉斥政府軍如何以化武攻擊平民、〈地中海上〉寫敘利亞難民、〈海地〉悼太子港震災、〈半步〉念日本311海嘯後的岩手縣。足證詩既可思想，詩更應涉世。

普〈一種藝術〉（Elizabeth Bishop “One Art”）發想，卻寫出了指涉迥異的「另一種藝術」。從一首詩篇，到一部詩集，陳育虹對詩歌書寫應如何「創體」深具自覺。

與許多台灣女詩人不同，陳育虹的作品不好彈同調及婉約老調，其抒情詩中自有一種堅硬的知性為底。而她對音韻的講求及節奏的掌握，恰又微妙地調和本顯銳利的鋒芒，遂使詩句凝而不滯，行間閃現著理智與思考後的結晶。可舉詩人筆下最常見的「櫻」為例：「只是一株細瘦的山櫻就把整個宇宙／佔滿了整個心佔滿了／（一株細瘦的山櫻以及山櫻／細瘦的死／就把整個後院佔滿了）」（〈只是一株細瘦的山櫻〉）²⁸、「櫻花談的是一種迫切／迫切的美，美的／更迫切的結束」（〈櫻花談的是另一種哲學〉）、「山櫻花半在雲端／另一半，如何／就閃了神，紛紛杳杳／不知情的紅／一地紅著」（〈鏡花〉）。²⁹

進一步閱讀當可發現：召喚女性譜系源頭、再現理想女性形象，陳育虹的詩正是從這兩點確立了女性主體的位置。〈這女性的草原〉³⁰是她以詩召喚女性譜系源頭的傑作，原詩前有按語：「但野花是繫不住的……」，後有作者自註：「中國西北牧民稱生長野花的草原為雌性草原，不見野花的草原為雄性草原」。詩人以滿布的「野花」取代了細瘦的「山櫻」，便是欲彰顯飽滿豐沛、不受拘束的女性原始力量。詩分四節，首節即說唯有「野花」能「讓草原漂浮起來」、「讓整片草原浮動，狂奔」，並留下「遊牧的蜂留宿花的氈房」這句伏筆。次節寫道：

野花與風，光與色
那女性的草原（你說你記得）
那整片浮動的靜
是不是神祇應許的氾濫


28 陳育虹，《之間：陳育虹詩選》（台北：洪範書店公司，2011.06），頁191。

29 陳育虹，《閃神》（台北：洪範書店公司，2016.10），頁39、212。

30 同註29，頁156。

蜜蜂在花的耳根，花在你肋骨
你滾燙的影子走過時間走過的草原

雌性草原並非今日的發明，其本應回溯至原始的記憶，詩中男性如「你」當然應該「記得」。「整片浮動的靜」指遍地野花，「神祇應許的氾濫」意謂女性原初力量可藉由繫不住的野花盡情施展。「蜜蜂在花的耳根，花在你肋骨」呼應前一節伏筆「遊牧的蜂留宿花的氈房」，都是兩性歡愛的動作與象徵。「花在你肋骨」符合《聖經》〈創世記〉記載（上帝用亞當的肋骨創造了夏娃），但別忘了這是繫不住的「野花」，豈會乖乖聽話或馴化？果然歡愛中便引領男性「你」以滾燙的影子，回到女性譜系源頭——那「時間走過的」、最初的草原。承續的第三節以「進來吧你聽到一個聲音」開篇，「你」彷彿受邀踏入由野花鋪成的夢境，一個由女性主導的空間。「你俯身，風一吋吋推擠」、「天蠶的尾鉤已經伸出」兩句，對性愛貪歡之暗示至為明顯，「風」、「蠶」跟前引之「蜂」，皆屬男性肉體的隱喻。詩中最後一節再從空間回探時間，在女性譜系源頭裡「時間不再動彈」，不再依男性「你」的線性時間觀前進；



時間逐漸模糊
你說著獨木舟說月光的間歇泉
說花的美德草原的等待你說等雪
探到馬腹等雪溶了等蛇莓與貓薄荷再次
老去，你
還在

此處亦可視作表彰女性原始力量，足以逆寫（write back）鄭愁予等男性詩人筆下的閨怨作品。當時間「不再動彈」、「逐漸模糊」，唯男性「你」還在獨自訴說，不知此舉終點何在？誰又願俯身傾聽？這是男性主體位置的失落，也是女性主體位置的重拾。

除了藉詩歌召喚女性譜系源頭，陳育虹還以再現理想女性形象來確立主體。除了前述《索隱》中對莎弗及其遺留文字的追索，至少還有普拉斯（Sylvia Plath）與李清照等東西方不同理想女性的形象。先以美國自白派詩人（confessional poet）³¹ 普拉斯為例：陳育虹〈在十字路口〉³² 以「給希薇亞·普拉斯」為副題，早慧的普拉斯貌似一路順遂，其實自1952年起便曾三度自殺，前兩次企圖服藥後皆獲救；第三次起因於跟詩人泰德·休斯（Ted Hughes）婚姻失敗後，帶著兩個孩子遷居倫敦的她雖然勉力維持創作，1963年2月11日還是在寒冬中自殺身亡。所以〈在十字路口〉中敘述者「我」才會說：「我想像倫敦最冷的那個冬天／積雪的一月以及隨後始終沒有融化的／二月，妳始終沒有跨過／妳始終沒有跨過這第三個／十字路口」。接在其後者為普拉斯〈拉撒若夫人〉（“Lady Lazarus”）一詩中的句子：「這是第三次，妳說／這是怎樣的垃圾，每十年得銷毀一次」。³³ 陳育虹既以「銷毀」來譯“annihilate”，遂寫下「第三次，妳終於銷毀了自己」一句。普拉斯死於1963年2月的倫敦，陳育虹寫於2009年1月的台北——後者以「十字路口」作為生命抉擇之象徵，在寒流中馳騁神思，開展跨越近半世紀的兩地想像。詩中的台北這端，充盈著庸碌惡俗的街頭風貌：暢銷的豐田Altis汽車、超商通路霸主7-Eleven、咖啡飲料店85°C的拿鐵、瞬間嫩白精華液、台新玫瑰卡……，看似繽紛繁多，實如詩中所述：「紅燈黃燈綠燈不斷變化其實／沒有變化」。這些盡屬可卸除之外物，皆非生存所必須，但卻是現實中十字路口，最最日常不過的風景。想像在倫敦的普拉斯／在詩中的拉撒若，若面對這些將會多麼憂傷難耐？

詩中也寫道，在台北的十字路口「那些提著筆記電腦的，送瓦斯的／散發坐月子中心傳單的／回收舊玻璃瓶的，他們向左向右／沒有遲疑」。因為無知，所以無惑，「沒有遲疑」究竟是常人的不幸，或者其實比「詩人」更為幸

31 此派由羅伯特·羅威爾（Robert Lowell）、安妮·塞克斯頓（Anne Sexton）所創，所謂「自白詩」指詩人對私我經驗、精神狀態、心理變遷的自剖表白，透過詩行在讀者前自我暴露，進而邀請讀者見證自己的奇詭日常、瘋狂體驗乃至精神病徵，最終達成作者、讀者對內在空間的分享與共感。

32 陳育虹，《閃神》，頁164-167。

33 《閃神》中此處除了「妳說」兩字，其餘皆改以楷體標示，顯應是陳育虹自譯。原文為：This is Number Three. /What a trash /To annihilate each decade.

運？陳育虹以詩篇回望這位西方早逝詩人，思忖普拉斯選擇自殺的意義：「超載的公車箱漆著罌粟紅廣告：／萬安生命——給珍愛的人最好的告別式／我只想問：保持不動很容易嗎」。今日台北畢竟不同於昔時倫敦，連死亡都是一種商業、一則廣告、一道標語，在在遍佈了世俗生活的痕跡。這亦點醒了詩人的神思從倫敦回到台北，末段首句「街角的小學敲響下課鐘悠悠盪盪」，下課的鐘聲也是告別的鐘聲（時辰已至，必得離開）。敘述者既然身在塵世，再怎麼遲疑皆終需選擇：

我必須走了，向左向右回家不回家
 啊拉撒若夫人，最好的告別式
 從愛開始到春天結束，妳的精靈
 悠悠盪盪
 在我的十字路口

精靈一詞二義，可指普拉斯個人詩集《精靈》（*Ariel*），亦或在暗示亡靈精魄之回歸。有別於普拉斯無路可出、只能「銷毀」自己的悲劇命運，敘述者終於肯認自己走在「我的十字路口」，這樣的女性主體遂有了前人難以企及的更多可能選項。陳育虹可謂在21世紀的十字路口，以詩圓滿了普拉斯此位理想女性的生命缺憾。


〈漱玉泉〉³⁴以「致李清照」為副題，本應屬古今兩位女作家的同感共鳴，卻設計以如此對比來呈現：

你一定見過泰山，大明湖
 你一定沒見過摩天樓或高速公路
 你的旅店沒有電視
 （遠方的土石流轟轟奔竄而下）

34 陳育虹，《閃神》，頁172-175。

沒有即溶咖啡保險套
這是臭氧和紫外線交織的
我的世界
你的世界
有不同的街道不同的俚語
不同的兵荒水患與瘟疫
並不比我的更悠閒或更混亂

「摩天樓」或「高速公路」都表徵了現代性（modernity）的存在，「電視」、「即溶咖啡」與「保險套」則是現代生活下的產物，雖然高效、迅速卻也旋生旋滅，可見敘述者「我」的世界跟「你」多麼不同。李清照的生活畢竟是「簡單的日子」，允許女詩人「在小小的書房和知心人把玩金石／在後院吟詩放紙鳶／（一個紙鳶繫著一個／必定墜落的心願）」。「吟詩放紙鳶」這類遠古文人的小小趣味如今已不能再，幸好敘述者察覺自身可以「見到」李清照這位傑出女詩人所未能見，儼然踵繼這位理想女性的「愛與失去」：



你未及見到的身後
我見到了
你未及見到的，更多的
愛與失去（許多字跡已經斑駁）
我見到了
我見到飄著柳的風飄著你
泉水湧動的時間裡
有你
沸沸人聲，急雨中
我見到
有人來了有人離去倉促的
巴士不是扁舟

詩裡用「沸沸」、「急雨」跟「倉促」等詞，意謂它並非古典化情愛的復樂園，而是現代性都會的生活圈。巴士已非宋詞裡的扁舟，如今載不動的，可是現代人之新愁？當陳育虹以詩向李清照致意並再現「理想女性」形象之刻，她也建構了屬於當代、屬於自己的女性主體位置。³⁵

五、羅任玲：來自黑與靜的女性力量

自11歲開始寫詩、發表，羅任玲的詩齡雖超過四十年，下筆謹慎的她卻僅推出過《密碼》（1990）、《逆光飛行》（1998）、《一整座海洋的靜寂》（2012）與《初生的白》（2017）四部詩集。冷靜的詩風與靜謐的氛圍，形成羅任玲高度風格化的個人特色。出道甚早的她一貫「不與時人彈同調」，讓詩作在後現代以降的喧囂躁動或語言遊戲中，透過以小喻大、興發感悟、物我和諧，追求哲思與現實的凝結。

李元貞在《紅得發紫：台灣現代女性詩選》中，視羅任玲與顏艾琳、江文瑜等人，同為書中收錄的「第四世代」女詩人。³⁶鍾玲出版《現代中國繆司：台灣女詩人作品析論》時，論及羅任玲跟夏宇、陳斐雯等人一樣，時常取用西方的童話，改寫其內容以表現當代的處境。³⁷羅任玲這類對童話的刻意改寫，其目的在於以擬仿童話來瓦解童話（及其背後的男性權力結構），以暗示讀者應追求女性自身的主體位置。〈我在果菜市場遇見白雪公主〉³⁸就是一例，以「那是今天早晨的事了」開篇，想像白雪公主的婚後生活從西方童話落入今日

35 陳育虹詩中還有其他類型的「理想女性」形象，譬如引發特洛伊戰爭的海倫（Helen of Troy）與中國民間傳說裡的白蛇（白素貞）。兩者皆不避坦露內在欲望，大膽衝撞父權體制，儼然是從跟普拉斯、李清照的對反面，來確立起女性主體位置。具體詩例可見〈廢墟下——特洛伊的海倫〉、〈只為那桃花梨花的盛會——白蛇〉兩作，收入陳育虹，《之間：陳育虹詩選》，頁66-75、122-134。

36 李元貞在書中劃分出四個世代：第一世代收錄的女詩人有陳秀喜、胡品清、杜潘芳格、蓉子、朵思、張香華、龔虹、羅英；第二世代有淡瑩、席慕蓉、鍾玲、尹玲、李元貞、洪素麗、翔翎、葉香、蘇白宇；第三世代有馮青、斯人、利玉芳、沈花末、葉紅、蔡秀菊、王麗華、劉毓秀、蕭秀芳、筱曉、零雨；第四世代則為江文瑜、曾淑美、洪淑苓、陳斐雯、羅任玲、丘緩、張芳慈、顏艾琳、吳瑩等。見李元貞主編，《紅得發紫：台灣現代女性詩選》（台北：女書文化事業公司，2000.12），頁3-4。

37 鍾玲此書詳細介紹了從1950年代迄1980年代，五十二位台灣女詩人的風格與表現。有些女詩人在詩中反映了許多神話基型，有些女詩人在詩中編織富神話意味的私有象徵，而夏宇、陳斐雯、羅任玲等則是時常取用西方的童話，改寫其內容以表現當代的處境。見鍾玲，《現代中國繆司：台灣女詩人作品析論》（台北：聯經出版事業公司，1989.06），頁138。

38 羅任玲，〈我在果菜市場遇見白雪公主〉，《密碼》（台北：曼陀羅創意工作室，1990.03），頁84-85。

現實。白雪公主本應住在城堡或皇宮，詩人卻將場景移至果菜市場，白雪公主「看來蒼老而憂鬱」、「擁有臃腫的腰身」，竟還為了一個青蘋果而討價還價。而童話中的白馬王子，現實裡「投資股票去了，輸掉三千萬」。童話故事或書中的幸福快樂日子，顯然離他們倆相當遙遠，遂產生出十分滑稽的效果，最末句「她提著蘋果桃子，彷彿陷入。深度沉思。」在「陷入」與「深度」間會採句號區隔，恐怕不只在描述白雪公主的反思感嘆，應也帶有提醒讀者至此應「深度沉思」之作用。經典童話包裝下的那些故事，是否只是男權社會誘引女性未來與現實妥協的手段？

同樣以擬童話來反童話的作品中，〈我堅持行過黑森林〉尤值一提。³⁹ 首段寫「只為找尋童話／黃昏時分我堅持行入蒼鬱的黑森林／精靈憂傷在我四周奔跑跳躍」，敘事者為何要「找尋童話」？無非就是想用童話裡的完美，來叛逃現實中的不完美。但敘述者發現黑森林竟只存遍地「腐朽」，且「惡語巨大紛雜從隱匿的暗處悄悄襲捲／像極某種泛潮生蛆情結曖昧的夢境／莫非這已不是童年的可親的黑森林」。從初踏入時的高昂壯志，到越走進去越感困惑不解，進而產生對「童話」是否還在的懷疑。敘述者「我」最後只在黑森林中，找到空洞目眶、毫無脂肪的「兩具擁抱的枯骨」：

「王子公主死於不確定的年代，
……生前陽光燦爛，……」

未及讀完告示

我匆匆離開他們

不小心踩斷公主或王子的

一根肋骨

西方的王子與公主（或中國的才子和佳人）這類故事，提供了女性多少夢

39 羅任玲，〈密碼〉，頁96-99。

想跟憧憬，乃至視這種愛戀乃至婚姻的結合為人生目標。童話人物到了此詩中竟「死於不確定的年代」，且被「匆匆離開」的敘述者，不小心踩斷了「公主或王子的／一根肋骨」。畫面雖充滿戲謔感，卻不掩其中嚴肅的意涵：這一腳正踏破了關於黑森林的種種童年幻想，也逃逸出公主與王子的美好童話幻象。這類「美好」童話源自男性社會長年積累的書寫成果，早已充滿了父權的指紋，當然吝於提供女性主體位置。

當堅持行過黑森林的敘述者「我」，發現童年的黑森林竟只存在遍地腐朽時，自是不免疑惑與失望。除非偶爾佯裝成小小孩，否則那個黑森林恐怕再也回不去了，正如童年於今已不可再得。⁴⁰ 值得注意的是：「黑」在羅任玲詩中多被視為女性力量的泉源之一，而寫作正是女性恢復自己主體位置的一種方式。羅任玲曾寫詩給同為女性寫作者的張愛玲與莒哈絲（Marguerite Duras），「黑」便是這些詩作中的關鍵意象。〈九月〉⁴¹ 一詩副題為「紀念張愛玲」，將作家張愛玲創作身影跟詩人自己書寫狀態相聯繫：「坐在黑黑的秋天裡／想像蜘蛛結網／那些隱晦的時光字語／如雨聲滴流」，黑黑的秋天暗喻女性的神秘力量，蜘蛛結網則是靈感的營構過程。羅任玲此作雖題為「紀念」，卻不寫事件，直探空間，欲以詩行塑造一座女性創作者的自在園地。於此縱有男性不解的隱晦處，那又何妨？詩末寫道：「桌上的一支羽毛筆／／九月黑夜的安靜」，詩人既想像自己跟已逝的張愛玲共享「黑夜的安靜」，也暗示「黑」與「靜」正是女性書寫力量的來源——或可提供女性思考與創作時，一處自己的房間（A Room of One's Own）。

寫作與閱讀，皆莫不如此。〈寫〉⁴² 一詩以莒哈絲所言「打開的書也是黑夜」為引，首段即為「我展開妳。／像打開自己的黑夜」。展卷閱讀莒哈絲，便是在閱讀自己，詩人在黑夜此一女性力量之泉中，肯認自己不是唯一的孤獨寫作者：「我喜歡你傲氣地／說：寫作，一開始就是我的地方／獨自一人，遠離一切／隨身帶著孤獨讓它／散成碎屑」。當有「寫作」這一處可倚靠或回

40 〈我堅持行過黑森林〉全詩最末兩句便寫道：「為了避免我的心意急速老化不可收拾／偶而變成小小孩是必要的……」。

41 羅任玲，《逆光飛行》（台北：麥田出版公司，1998.05），頁35-36。

42 羅任玲，《一整座海洋的靜寂》（台北：爾雅出版社，2012.9），頁120-122。

歸，明白它終究是「我的地方」，就算孤獨被分成更多細碎斷片，實亦無需畏懼。

看花雨亂飛
埋藏對世界的一切祕密
那始終未曾言說的
愛，十三畫的
愛，十五畫的
寫

剩下飛遠的
兩畫
是眉
直到很久很久以後
才有人在黑夜裡看清

那是眠夢中長存的
遺忘

從「愛」到「寫」，詩人想像兩字之間多出的兩個筆畫，應是女性的雙眉。此處巧妙並置「畫」與「眉」，妝容是為己而畫？抑或為他而掃？隨著時間過去，答案已不重要了。就如同未曾說出口的愛，總要久久等待才會被對方感知，甚至最後不得不在「眠夢中長存」（指離世）。憑藉著女性主體共享的力量泉源「黑夜」，多年後詩人遂能讀懂、看清莒哈絲因愛而寫下的那些「對世界的一切祕密」，當然也包括對情人的在內。⁴³

前已論及在「黑」之外，「靜」也是女性書寫力量的來源。羅任玲詩中常

43 《情人》是莒哈絲自傳式的小說，被視為隱藏了半世紀的初戀故事。此作中人物沒有姓名，人稱混雜變換，在敘述上不時如夢囈一般，還將心理時間跟時鐘時間穿插交錯使用。

見「安靜」、「靜靜」、「靜寂」等關鍵詞，在此以〈風之片斷〉為例說明：

僅僅留下一雙
 黛綠的手勢
 頭顱身軀都已涉向
 不知名的流金暴雨
 在短暫平靜的清晨
 我拾起你
 像拾起
 整個宇宙的風聲
 空蕩的兩片小舟
 托住
 空蕩蕩的一整座森林
 影子
 啊影子
 召喚著
 一整座海洋的靜寂

詩人在此作後記中提及：她在暴雨後的台東知本森林，發現一雙「色如黛玉，貌似奇貝」，在初陽下閃爍幽光的昆蟲翅翼，遂有此詩。〈風之片斷〉收入《一整座海洋的靜寂》（詩集名稱亦錄自本詩末行），展現出羅任玲一向擅長的藉意象帶動敘述，從微小處著眼而迎向無垠。⁴⁴ 此詩以「風之片斷」為題，既符合昆蟲翅翼斷落的事實，亦指涉雙翅宛如「黛綠的手勢」，竟能帶領起「宇宙的風聲」。從視覺跨入聽覺，饒富動態之美，想像極其高妙。詩云昆蟲遺留的雙翅像兩片空蕩的小舟，再聯想到其能托住空蕩蕩的森林（一來詩人

44 羅任玲，〈風之片斷〉，《一整座海洋的靜寂》，頁24-25。收入首部詩集《密碼》中的〈鷹〉同樣是這種從生活中取材，卻能藉由冷凝詩思，以小喻大，終而突破現實桎梏之作，透露詩人驅動語言及調配想像的傑出才具：「站在巍巍的山頂等／風，慢慢近了／張開茫然底袖／／一個寂寞／飛過」。

身在知本森林，二來昆蟲本該回歸森林）。所謂「影子」可以是昆蟲之影、翅翼之影，也可以指觀物者（詩人自己）的身影，與同為孕育生命之處的森林或海洋相較，無疑都十分渺小。縱使細瘦微小如影，在流金暴雨過後的平靜清晨「召喚著／一整座海洋的靜寂」，可以想見詩人是如何震懾於自然的力與美。此作從詩人跟大自然對話的吉光片羽，延伸為感受到生命之起落與消逝。海洋的靜寂亦是生命的寂靜，「靜」一直是羅任玲女性書寫力量之來源。《初生的白》所錄之〈在島上〉，敘述者彷彿隱遁不見蹤跡，詩人卻用「只有蟬聲」、「次第攀爬」的聽覺與視覺通感，加倍襯托出「寂靜」懷有之原始及無窮之力：「蜿蜒的身軀還給洪荒／遙遠的傳說還給海／／只有蟬聲次第攀爬／向蜃樓的最深處／／只有寂靜／切割了正午的眼瞳」。⁴⁵

對羅任玲來說，寫詩從來就不是一件風花雪月之事，她也從不受婉約、纖弱、柔媚等女性刻板印象束縛。羅任玲詩作的終極力量來自黑與靜，並在經過長久沉思默想後，譜寫出一闕闕女性主體如何與自然及生命和諧共處之篇章。

六、結語：當女性以詩發出自我定位訊號

戰後台灣新詩史上，覃子豪、余光中、白萩、楊光中等人皆曾以「男性凝視」（male gaze）來書寫女性。這些男性詩人筆下的女性主體，多被化約為女性身體來呈現，且往往衍為情欲書寫之對象／想像，終至成為被指向、被詢問、被代言，卻不被允許發言的「沉默主體」。這批早期台灣現代詩在書寫兩性情欲的同時，打造了一個超穩定的生理男性／女性對立結構，配合刻板之陽剛／陰柔印象，讓詩中所有「性愛的巧譬」都成為男性凝視下塑造「沉默主體」之共犯。

女詩人中雖有七〇年代後期沈花末〈離棄十行〉等少數例子，但一直要至九〇年代末期顏艾琳與江文瑜的詩寫情欲，才開展出不同於前輩作家的特質及視野。她們召喚女性擁有的「流動」特質，試圖讓女性主體遠離男性秩序規範，甚至嘗試鬆動既有文字已趨僵化的語義，盼能給出豐饒、新穎的生命及解

45 羅任玲，〈在島上〉，《初生的白》（台北：聯經出版事業公司，2017.10），頁177。

釋。在她們筆下的女性情欲不再是被壓抑的對象，進而勇於藉詩嘲諷男性的情欲想像、性器焦慮，更毫不避諱同性性取向的書寫。諧音換義、同音異字、一語雙關等技法，都成為她們藉由「女性詩語」來顛覆父權語言的拿手好戲。她們抗拒過往對女性身體諱莫如深的禁忌，積極以情欲詩寫來發出強烈的自我定位訊號，引導當代讀者以女性視角重新「觀看男性」，進而打破男性語言成規，推翻男性凝視制約。

相較於20世紀末期顏艾琳《骨皮肉》及江文瑜《男人的乳頭》的顛覆一切成規、翻轉父權禁錮，21世紀初期可見到陳育虹欲以詩召喚女性譜系源頭、再現理想女性形象，並藉之重建詩中的女性主體。羅任玲則持有、發揮來自黑與靜的女性力量，用詩歌書寫來恢復女性主體的位置。本文嘗試細讀這四位女詩人的代表作，盼能從中窺得台灣新詩史上「女性主體」建立過程中之幽微轉折，爬梳晚近女性作家如何以詩發出自我定位的訊號。



參考資料

(一) 專書

- 白萩，《香頌》（台北：笠詩刊社，1972.08）。
- 江文瑜，《男人的乳頭》（台北：元尊文化企業公司，1998.11）。
- ，《阿媽的料理》（台北：女書文化事業公司，2001.12）。
- 江文瑜編，《詩在女鯨躍身擊浪時》（台北：書林出版公司，1998.11）。
- 余光中，《白玉苦瓜》（台北：大地出版社，1974.07）。
- 李元貞主編，《紅得發紫：台灣現代女性詩選》（台北：女書文化事業公司，2000.12）。
- 李癸雲，《朦朧、清明與流動：論台灣現代女性詩作中的女性主體》（台北：萬卷樓圖書公司，2002.05）。
- 沈花末，《水仙的心情》（台北：國家出版社，1978.06）。
- 陳育虹，《之間：陳育虹詩選》（台北：洪範書店公司，2011.06）。
- ，《閃神》（台北：洪範書店公司，2016.10）。
- 覃子豪，《覃子豪全集 I》（台北：覃子豪全集出版委員會，1965.05）。
- 楊光中，《楊光中詩集》（台北：作者自印，1994.06）。
- ，《女孩子，我為你歌：楊光中的詩和女體攝影》（台北：作者自印，1997.09）。
- 鄭慧如，《身體詩論（1970-1999·台灣）》（台北：五南圖書出版公司，2004.07）。
- 鍾玲，《現代中國繆司：台灣女詩人作品析論》（台北：聯經出版事業公司，1989.06）。
- 顏艾琳，《抽象的地圖》（板橋：台北縣立文化中心，1994.06）。
- ，《骨皮肉》（台北：時報文化出版公司，1997.06）。
- ，《她方》（台北：聯經出版事業公司，2004.09）。
- 羅任玲，《密碼》（台北：曼陀羅創意工作室，1990.03）。
- ，《逆光飛行》（台北：麥田出版公司，1998.05）。
- ，《一整座海洋的靜寂》（台北：爾雅出版社，2012.09）。
- ，《初生的白》（台北：聯經出版事業公司，2017.10）。

（二）期刊論文

鄭慧如，〈一九七〇年代台灣新詩中的身體觀〉，《逢甲人文社會學報》4期（2002.05），頁47-97。

（三）報紙文章

顏艾琳，〈上半生——記「黑暗溫泉」寫成二十年〉，《中國時報》，2010.01.12，E4版。

