

# 第一章 緒論

## 第一節 情欲與身體的政治性

身體即政治的。正如珍妮佛·哈汀 (Jennifer Harding) 所說：「性意識並沒有所謂天生固有的本質，它必須被理解為是一種文化意義的呈現，而這樣的文化意義源自複雜的社會 (權力) 關係。」<sup>1</sup>相對於「性」的本質論者所認定的，性和身體是一種自然法則和生物科學的表現，珍妮佛·哈汀的這段話說明了實則是文化和社會的種種機制生產了我們對性的認知和知識，而身體，以及與身體相關的情欲等，其政治性便在於，性成為社會文化中權力模式再現的場域。

身體看來私有，情欲看來隱密，卻難逃龐大的社會動員，如性別、科學、宗教、道德、醫學、歷史等話語的介入。因此，像是同志、賣淫、兒童性行為，或者一夫一妻婚姻制度下的偷情行為，就不只是關起門來的個體行為，而必須背負社會對整個「性體系」的監視和詮釋。

在傅柯的《性史》中有一個相關的例子：一八六七年在法國的拉甫古爾 (Lapcourt) 有一個農工，他隨著季節的變化，替人家打一些零工，這一天他被人舉發在工地享受了一位小女孩的愛撫。這類事，在村子裡本來是平常不過的事，他看別人做過，自己也做過，村裡的男孩也都表現的很公開，然而這件原本沒什麼大不了的事從某一時期起，成了社會集體不容的事，農工被交給法律審判，後

---

<sup>1</sup> 珍妮佛·哈汀著，林秀麗譯，《性與身體的解構》，台北，韋伯文化事業出版社，二〇〇一年五月，頁 12。

來又轉給醫生，徹底研究關於他的思想、愛好、習性，甚至是他的頭蓋骨，最後，他被終身留在醫院裡，成為醫生學者們研究的對象。<sup>2</sup>

從平凡無奇的農工個人的性行為，到變成人類醫學上的特例，私有的慾望擴大成為公眾事務，並且涉及社會在某一階段的集體意識。在傅柯這一部探討性意識的《性史》中，否定了性受到壓抑或禁止的假設，反而強調性一直被鼓勵言說，並且在言說當中建構人們對性的認知，而主導這些話語的權力者，使性不再是單純的娛樂享受，而形成規律的知識領域。一旦形成知識，人們便不感到壓迫的存在，反而在不斷的傾聽和談論中視為「真理」，而不見這些話語形成時各種權力的運作以及話語中隱含的意識形態究竟利益了誰。

因此，當醫療機構以公共衛生之名，宣傳確保健康、淨化的目標，或人口專家以節育和與人口相關的經濟、政治問題來管理人們的性時，人們並沒有感受到嚴格的禁律，反而是開放的性知識。性知識很容易地教導大眾，什麼是正常的性，什麼是反常的性，人們也就在知識領域的引導下，進行「正常的性」，排斥「反常的性」。也就是說，人們最私密的性想像，實際上是由社會權力機制的衍生和作用所結構而成的。

後結構主義女性主義藉傅柯對性意識話語權力的研究，進一步思考父權世界的知識結構。這些由父權為出發中心的話語機構，如醫療、宗教、教育、道德甚至是種族、階級等，在它們「真理」的聲明和發言中，使女性在不自覺下失去性/性別的掌控權。後結構主義女性主義首先感到焦慮的是生物學上對男、女差異的論點，他們聲稱男人和女人的二元分立是科學上的理所當然，而這些差異也是男孩、女孩成長、發育、成就和行為上的重要依據，並且依此而有不同的道德判定。因為這樣的「科學知識」，女人的反性慾、貞操和母性也就被認為是「先天」的美德，否則，就是違反女性的本質。

羅莎琳·邁爾斯在《女人的世界史》中提到：「馬丁·路德(Martin

---

<sup>2</sup> 米歇爾·傅柯著，尚衡譯，《性意識史 第一卷：導論》，台北，桂冠出版社，一九九八年八月，頁 27。

Luther,1483-1546 德國宗教改革領袖)指出：『上帝造她是要她屬於一個男人，生養小孩。』在一神論的男性的宏偉設計中，女人只是生養小孩的機器，此外無他：『讓她們生養小孩直到她們因此而死，』路德如此建議道：『這就是她們的功能』<sup>3</sup>這種在神學上對女性身體功能的發言，和科學上認為女人擁有天然母性擁有異曲同工之效，女人的子宮和可生育的身體在這些話語所形成的知識中，已不再是自己的身體，而是為男性社會服務的生產工具。

又例如：「在十九世紀，凡是女孩藉著手淫來培養性高潮的能力，都被認為是醫學上的問題人物。其『治療』或『導正』的方法時常是：切除或燒灼陰核，安裝『小型貞操帶』，把陰唇縫在一起，讓陰核不為女人的手所及，甚至藉著手術的方法割除卵巢。但是，醫學文獻中並沒有提到有人以手術的方法割除睪丸，或切除陰莖，以阻止男孩的手淫。」<sup>4</sup>這是一個醫療作為權力機制的例子，無論是「治療」或「導正」都帶有正常和反常的認知意義，藉著健康的名號使剝奪女性的性愉悅成為名正言順。十九世紀的女孩有性的探險被認為是「病」，甚至連對自己身體的了解探索都被強烈的控制，男孩卻從未受到這樣嚴厲的性隔離，表面上看起來是科學上的解釋，其實卻是避免女性擁有自身身體的父權在進行發言。

當這些經由話語，合理化了隱含其中的父權的傾斜，以及男性對女性身體管理者的姿態，人們並不易感覺到被宰制，反而欣然地接受了這些「知識」的教育，使我們以為，女人「本來」就不該有慾情，應該對性和身體充滿罪惡、羞恥感，女人生性被動，應當被馴服，並且是天生的為生殖而存在。然而，我們一旦接受了這一套關於「性」的文化背景，就等於接受了整個父權的視角，特別是它們所阻斷的女性身體自主權，使女人的身體和性完全為男人服務。

因此，女人的身體與性意識並不只是單純的情色想像，也不是我們表面上看到那樣自然而然，而是某一階段的歷史情境下，社會文化政治面的反映；是性別

---

<sup>3</sup> 羅莎琳·邁爾斯著，刁筱華譯，《女人的世界史》，台北，一九九八年十二月，頁 134。

<sup>4</sup> 伊娃·恩勒斯著，陳蒼多譯，《陰道獨語》，台北，新雨出版社，二〇〇一年十一月，頁 75。

權力和它們所結盟的集團攻防策略的顯現；更是女人能否抵抗種種社會文化的話語，挽回自身利益的競爭場域。而女人對自我身體和情欲的掌控度，也就代表了女人是否能顛覆父權所生產、再製和傳播的性體系，以及，是否取得話語權力優勢地位的表徵。

## 第二節 台灣現代女詩人的情欲書寫及其文本政治

身體與其延伸的性/性別意識，複製了社會文化中統治與從屬權力的關係，情欲的書寫就不能被視為是簡單地敘述生物情感或行為，更不能逃避在其歷史背景下的那一組權力橫切面是如何的運作。

權力的網絡並非固定不動的，傅柯告訴我們：「有權力，就有反抗。」<sup>5</sup>事實上，權力本身必須依靠許多的反抗點才能突顯出它合法性的地位，就像是射擊手要有靶子一樣。然而，反抗的一方也並非永遠的屈從，權力網是開放活動的，反抗話語很有可能刺激更多的人或團體，造成社會的變遷、打破統一、分裂、改造甚至重新組合。話語權力本身也可能因為在言說中提及邊緣的一方，進而提供它們藉著這些語彙來反抗發聲的空間，像是「同性戀」、「性倒置」等話題，一面加強了人們對他們的防範，卻也使得弱勢者取得反抗的正義性，形成另一種政治正確，加強了存在的立場。

台灣現代詩女詩人的作品既成為一種文本及發言，便與不斷變動的權力網絡息息相關。女詩人們一方面可能使用既存的語彙、符號，同時延伸其中的性/性別結構，也可能對被塑造的主體感到反動，形成反抗話語，進一步挑戰、顛覆傳統的父權中心。

---

<sup>5</sup> 同注 2，頁 83。

本論文所關注的是台灣女性詩人身體及情欲書寫的政治面，也就是透過女詩人使用的詩語言，分析這一套話語背後性/性別的權力結構，特別是在特定的時空背景中，究竟是哪些機構和它們所宣稱的話語和知識，組織成性/性別的意識形態，而女詩人又必須使用怎樣的話語策略和戰略位置，來鬆動父權儼然而成的架構，正如後結構女性主義所注重：「亦不遺漏文本(text)置位於其內的社會權力關係。無論如何，女性主義的後結構主義必須將注意力完全集中於文本的社會與機構的背景，以探討每日生活的權力關係。社會意義是在社會機構與實踐之內被產生的，在其中，被這些機構所形塑的個人乃是改變的代理人，而非他的主人，而這改變要不是為霸權利益服務，就是挑戰現存的權力關係。」<sup>6</sup>也就是說女詩人在作品中反映出關於身體，包含了身體的活動自由、身體的部份及器官、身體情慾的感覺、性活動等的感受，都對應了一組權力的關係，從身體本身到情慾的書寫可一面帶動女詩人顛覆文化霸權及其性別意識的權力網絡，一面重拾身體及身體感受的自主權，進而要求獨立的女性生命。

陳芳明在《危樓夜讀》女性史的撰寫與改寫 中提到：「撐起台灣男性沙文主義旗幟的三大支柱是：中華民族主義、傳統儒家思想，與政治保守體制。這三條柱子，缺一不可；抽掉任何一支柱子，男性政權就會宣告傾斜。」<sup>7</sup>中華民族主義、傳統儒家思想和政治保守體制三者在台灣可謂結合成主流的國家論述，含括在其中的還有族群、階級、語言和文化等問題，並且在這樣的歷史環境下建構出男性中心的權威體系，進而支配、深入其他的權力機構。李元貞在《女性詩學》中也提到：「對女人(女作家)而言，既存的語言體系、文學傳統、女性社會位置，三者初始都對書寫產生不利」。台灣現代女詩人所使用的漢語(北京話、福佬話、客家話)皆是父權語言體系，亦是一樣自古深受《易經》乾坤(陰陽)的二元等級思想的滲透，同時男人可以陰陽互補，女人卻只能陰不能陽。體現在語言裡，

---

<sup>6</sup> 克莉絲·維登著，白曉紅譯，《女性主義實踐與後結構主義理論》，台北：桂冠圖書出版，一九九七年三月，頁 30。

<sup>7</sup> 陳芳明著，《危樓夜讀》，台北，聯合文學出版社，一九九六年九月，頁 90。

女性的自我認同強調在女性性別本身的認同上，男性的自我認同則不必建立在性別本身上，有較多的社會性、文化性，比較自由、多元，如千金一諾：千金一笑、三妻四妾：三貞九烈、三綱五常：三姑六婆等語詞的對照。」<sup>8</sup>說明了女詩人在書寫時可能面對的陷阱，也就是包藏在父權下性別差異的語言結構。而這一套語言結構與傳統漢文化一體，傳統漢文化又在台灣現代歷史中主流國家論述的護衛下，以文化道統的大前提，在保守政治體制的把關下取得合理化的地位，這些語彙與意識形態更在文學機構(如詩社、詩刊、文學獎、報紙雜誌編輯等)、審美評論、典律生成、文化市場等權力體中理所當然地被運用。

觀察台灣現代女詩的早期作品，在以中國傳統文化為美德的背景下，極少書寫自己的身體和情欲。鍾玲收錄一九六八年到一九八七年的詩作集《芬芳的海》，其中有幾首關於性描寫的詩，如《七夕的風暴》、《激灑》、《騷亂的夏》、《卓文君》等，實際上並不算寫得太露骨，但在當時主流詩壇的女詩人中仍屬少數，在余光中所寫的批評《從冰湖到暖海》中，就可以看見些許的不安：「《芬芳的海》裡的情詩還有一個特點：不避諱性愛。傳統的情詩大抵強調心靈而不及情慾。這原是自然的趨勢，而出於女詩人的筆下更無可厚非。不過，慾既是情的另一面，至少也是人之常情，則以慾入詩也無非是正視人性，值不得大驚小怪，斥為不雅。雅不雅，要看藝術的成品，不能執著於藝術的素材。」<sup>9</sup>余光中這一段話有幾個值得討論的地方，其一是他所謂情詩不觸及情慾是「自然趨勢」，在女詩人的筆下更是理所當然，也就是說女詩人比男詩人更不應該動手寫情慾；其二是他連用了「不過」、「至少也是」和「也無非是」三個詞語，來表示情慾書寫雖不是正途，卻也無須大驚小怪，詩人這樣累贅的用詞，似乎在小心翼翼地躲避倡導性愛入詩之嫌；最後，則是雅不雅的問題，「雅正」是中國傳統文學的評鑑標準，先是說不避諱性愛，後來還是又回到了含不含蓄、婉不婉轉、優不優美的老路上去了。

綜合來說，在中國傳統詩學審美的系統下，情慾是不登大雅之堂的題材，如

---

<sup>8</sup> 李元貞著，《女性詩學》，台北，女書文化，二〇〇〇年十一月，頁413-414。

<sup>9</sup> 余光中為鍾玲《芬芳的海》所做的序《從冰湖到暖海》。

果真要寫，男人可以寫，女人寫起來就不甚妥當，再不然也要注意用語的曲折幽微。爾雅版的《八十三年度詩選》中曾選入顏艾琳一輯三首的情色詩，? 弦在小評中說：「寫情色，我們中國的詩祖詩宗都有『不良紀錄』，但像李清照、李煜那樣『樂而不淫』的，畢竟不多，中國一大堆的宮體詩，俗艷猥瑣，令人不忍卒讀文學史早有定論。」接著又說顏艾琳這些詩是：「一點也沒有邪淫之感。」在這篇小評的最前面，? 弦強調自己不是道德家，不用道德來評斷詩，是就詩論詩，然而，當他援引中國的詩學傳統或文學史評價來論詩時，事實上就已經落入了這一套話語中的性道德觀中了。所以，蕭蕭也說寫情慾，要重「比興」而輕「賦」，否則無異是「三千年前叢林蠻荒」，這中間的三千年就是禮教文化的洗禮。傳統禮教思想這樣普遍地被用來做現代詩評論時的根源，卻不論這個傳統文化的背後，是否有對女性與女性身體的控制。

因此，在不同強勢權力的主宰下，女詩人身處於不同紛亂的集團面臨不同的話語操作，女詩人也就有了不同的書寫策略。話語，正是關鍵，是爬梳女詩人在怎樣的時代背景下，如何反抗權力，甚至取得權力的關鍵。

而台灣由男性所主導的現代詩壇所形成的主流話語中，在五十年代起主要強調著中國文化的符號和原鄉認同，以致形成傳統中國文化中對性別二元不同的要求轉化成一種審美的標準，加諸於女詩人身上，然而，有權力就有反抗，在中國符號幾乎成為唯一的文化霸權情形下，女詩人少言情欲，卻仍然有真實的感受，和對自由的追求，而此時她們所使用的語言策略來爭取身體主權的感受，就可以看出她們雖然零星，卻透露的主體的渴望，對主流價值的離心。八十年代思想開放，情欲的關口漸開，女詩人要談情欲，勢必再度遇見與舊價值、新社會的權力角力，女性主義理想的引進，可以說是另一股重要的話語知識，女詩人對於自身身體、情欲的覺醒和透過書寫的宣揚，企圖擺脫傳統女人應該對性感到羞恥以及反感等負面觀念，建立女人獨立、自信而且樂在其中的情欲樂園，可以說是為了脫離男性價值的一大反抗，而她們書寫時用來挑戰、拒絕父權收編的情欲符號，則展現出女詩人一股強大的言述權力。

此外，七 年代的鄉土文學，或笠詩社朝向社會揭露現實並紮根本土的文學主張，都有意無意地挑戰了保守的政治權力和單一思想，卻又再度展現出男性主導改革，卻無心關照女性位置的強權。在反殖民的行列中，有不少女詩人的出現，像是陳秀喜這個重要的典範，在八 年代多元思潮開放下，李玉芳、王麗華、蔡秀菊、江文瑜等人更跟隨陳秀喜的腳步，在追求國家主體的過程中，女詩人們在「台灣」的飄忽地位中，看見女性的命運，因此特別經常將國家的主權和自身身體、情慾的主權相類比。更進而發現女性生命在主流國家論述所維護的政治霸權和「君、父、夫」系統的中華文化中，相互掛勾結盟，造成女性在國族和性別上的雙重壓迫。女詩人們開始大方突顯女性的情欲自主與台灣地位結合，用以強調女性在歷史詮釋上的權力和視角，她們與政治在野者在解構主流國家認同上合作，但卻不願服膺於任何陣營的男性，她們批判男性在政治上合理領導者的姿態，並且爭取女性在政治上的空間和發言，以及一個多元開放，沒有任何霸權控制，差異並存的性/性別自由場域，以徹底離開政治邊緣的位置。

這樣透過不同時空背景下，台灣現代詩女詩人身體及情慾書寫的作品，我們將可以了解，其中權力機制和它們所結盟的集團(如國家認同、種族、文化、語言等)如何作用，而女人的性/性別在這樣的運作下，又當如何自從屬、反抗，以致獲得主體的中心位置。最後，無論是複製中國傳統、回歸台灣主體或者台灣文化漸漸成為政治主流，女詩人的書寫都期待著不再陷入任何一個以父權為中心封閉的話語權威，並且重新建構開放多元的國族認同、文化和女性得以主導的話語策略，邁向女性中心的觀點，保守而單一的父權政治瓦解，女人和她們的身體、慾望和主體都能自在的表達自我，定義自我。

## 第二章 男性文學機制與主流價值內的女詩書寫

文學機制生產文學作品的意義、聲明和價值，而權力運作文學機制。透過解讀、篩選、鼓勵和榮譽加身，文學機制所使用和聲稱的文學傳統、經典以及藝術成就，甚至市場主流合理化了它作為一種話語權力，製造出了的知識領域，和其中隱含意識形態上的取向。而所謂的文學機構包括文學評論家、文學集團、各種選集、雜誌、報紙副刊、文學獎、出版社與市場消費等等，這些權力可以單獨作用，亦會交互合作，然後以表面上客觀而且可堪考驗的標準形成文學的典律。典律不是憑空出現的，或者有它不證自明的文學崇高地位，而是代表了某一個時空背景下，文學機構運作的政治結果。

《台灣詩學季刊》的二〇一一年三月號推出「年度詩選觀察」專題，而這樣的議題之所以值得討論，在於年度詩選的權威性足以代表詩壇的典律生成，但是，年度詩選是怎麼編也不能滿足所有人，市場上甚至出現過不同版本和意識主流的年度詩選，在所有的編輯委員都以「客觀」為主軸，卻又不得不承認編選時難免主觀的情形下，詩壇典律的「客觀」真的存在嗎？林子弘在此刊中，以「神殿的起造與傾頹」企圖解構年度詩選的版圖爭霸，在比較過年度詩選中發表刊物的數據後，他做出了這樣的結論：「爾雅版《年度詩選》所選錄的詩作主要是來自報紙，其比例超過一半(五一%)，其中尤以《中時》、《聯合》這兩大報的副刊為大宗。而前衛版在不同媒體間所佔的比例較平均，但在雜誌所佔的比例(二五%)略高。另外以金文版來看，對詩刊似乎情有獨鍾，選錄比例高達六四%，也讓其他兩者瞠乎其後。這實和主編輯編輯委員的背景有著密切的關係。以

爾雅版言，張默、蕭蕭、向明、李瑞騰、向陽、張漢良等編輯委員，向來都和主流媒體互動良好(尤其是《中時》、《聯合》這兩大報)，以及《創世紀》、《藍星》、《現代詩》等三大元老詩社，和《中外文學》、《聯合文學》等主流媒體，自是意料中事。而前衛版的編選者雖然組成複雜，但如李魁賢、吳晟、苦苓、沈花末等主編和大部分編委，都有比較濃厚的反對色彩，習慣以在野的角度批判，因此選材偏向《自立晚報》、《笠》、《台灣文藝》、《台灣文學界》等與官方主流對抗的本土報刊自然也不足為怪。至於郭成義主編的金文版則內舉不避親，光從《詩人坊》就一口氣選了十五首(二十三%)<sup>10</sup>。

從這個例子中，我們能清楚地看見台灣現代詩壇的政治性，和權力的角力形諸於典律之上，詩選的功效如同造山運動般的板塊推擠，某一些人和作品則取得在「藝術精湛」、「偉大傳統」、「就詩論詩」等的話語保證下，成為當時的主流。這也可以說明，為什麼像周夢蝶、蓉子、張默、蕭蕭這樣在主流詩壇和市場具領導性地位的詩人，卻未曾入選過前衛版的年度詩選，在爾雅版則年年現身，而洪素麗這樣在前衛版經常出現的詩人，卻極少受到爾雅版年度詩選的關愛。

文學機構成為文學意義和價值的仲裁者，它們在社會結構中捍衛著由階級、族群、性別等組成的權力，而這些權力對文學作品的篩選和解讀，足以生文學傳統上的「偉大」，並成為這個社會、時代和國家中共同利益者所認同的文化資產。而在這一套操作的過程中，原本就不掌握任何機構的女性作者，雖可能和其中的集團共生，卻很難逃過語言、文壇和文學傳統由父權主導的狀況，當任何人任意的使用為父權背書的評論語言來考察女性作品，女詩人便很自然的受到其篩選和解讀，進而使她們自覺或反抗的身體和主體沉默消音。

## 第一節 使女性沉默的詩學評論與典律

---

<sup>10</sup> 林于弘，〈神殿的起造與傾頹〉，《台灣詩學季刊》第三十四期，二〇一一年三月，頁 28-29。

詩社和詩刊是台灣現代詩壇主要的機構，並掌有評論、詩創作理念的發言，作品刊登的篩選、選集的編輯、新人介紹、典律形成和詩史流派的劃分等文化權力，而詩刊詩社的主導權卻多數都在男性手中。

從一般通論的詩史來看，無論是五十年代鼎立現代詩壇的「現代詩社」、「創世紀詩社」和「藍星詩社」，其領導社論以及社務的是以男詩人為主，如現代詩社的紀弦、鄭愁予，創世紀的洛夫、？弦、張默，藍星詩社的覃子豪，主張寫實紀錄、回歸鄉土的「笠詩社」亦難逃這樣的現象。從這個一直被複製傳述的詩史來看，雖然也零星地出現女性詩人，卻無法介入纂述、派系等運動的核心，更可以說是以男詩人的立場定下的各時期詩論標準，而女詩人被動地被納入其中，因為此時，何謂「好」作品的選擇與詮釋權握在這些男性手中，例如後期強調超現實主義的創世紀詩社，對女詩人羅英投以超現實作品的熱愛與推崇，則反映出這一些具備評論權力的男性，以其當時的標準來斷言及選擇女詩人的時空現象。

而掌握文化霸權的男性詩人，更可以進一步淘選出他們所相信的女詩人集體面貌，其中關鍵的問題，就是孟樊在《女性主義詩學》中提出的：「編纂者是誰？」的問號<sup>11</sup>。台灣的現代詩壇充滿各種詩刊和選集，其編輯者多是男性，像是《六十年代詩選》《七十年代詩選》《八十年代詩選》《當代中國新文學大系》《中華現代文學大系》《現代詩導讀》等幾乎全由？弦、張默、余光中、紀弦、洛夫、蕭蕭等男性詩人大老包辦，爾雅版年度詩選有十年之久編輯群全數男性，而女詩人入選的比例則平均不到五分之一。

但是，光比例數字並不表示男性詩人刻意的壓抑女詩人的詩作，相對的，許多男詩人更以其詩壇的權力地位拉拔女性詩人的出現，甚至熱中於談論女詩人，台灣現代詩壇的第一部女詩選《剪成碧玉葉層層》就是由長期在編輯上耕耘的男

---

<sup>11</sup> 孟樊，《女性主義詩學》《當代台灣新詩理論》，台北：揚智出版社，一九九八年五月，頁291。

性詩人張默所編纂，在序言中更有「本書中二十六個雅緻的心靈，如果你能用心去讀品她們，相信一定會帶給你無限的依依與驚喜。」這樣懇切的推薦之意，因此，這並不表示男詩人有意地以性別的私心貶抑女詩人，卻涉及到文化霸權者所使用的評論話語和標準，事實上隱身其中的父權結構，如傅柯所說：「我們正是要描繪這些言說元素的分佈，包括一切講出的和被聽講的，允許陳述的和禁止陳述的東西，包括由於講話主體不同，在權力關係中的地位及在機構中的位置不同，而產生的變化及不同效果。」<sup>12</sup>在文學機構中，女性詩人和作品看似被鼓勵發聲，然而，卻是由某些男性決定她們之中誰可以代表女性發言或者說什麼是可以被接受的，這種發言本身就已經過男性標準的篩選和裁切，而她們的發言再經由男性解釋一番，女性的言說書寫反而變成一種性別上的沉默，女性詩人的面目順應了男性編者、評者的想像和意識形態出現，真正的女性聲音卻消除了，但是，讀者和聽者卻很容易接受，這就是由女性詩人發出來的完整訊息。

因此，當我們觀察男詩人為女詩人所寫的帶鼓舞或推薦色彩的評論，卻經常發現男詩人將女詩人當成現代詩的「外一章」，她們因為性別而有不同的批評待遇，當「偉大」和「好」的女詩作和典範現身確立，真正的女性心靈更顯得沉默，因為這些男性標準之於女詩人，更像是男人對女人的德性期待，這些評論表現出的是男詩人心中對女性形象的想像。例如蕭蕭在評論馮青詩集《天河的水聲》時說的：「女詩人寫詩自不免纖細柔美，纖纖細細，柔柔美美，李清照『人比黃花瘦』似的句子，終將成為女性詩人的最佳典型。現代詩人中，林泠、龔虹、翔翎、沈花末、馮青，自是一股秀美境界的傳遞者，彷彿這是女性詩人的專利，寫來就像擁有一系單傳的秘方一樣，不外是花開的心喜，花落的神傷，卻也顯現出各家配方實的匠心別具。」<sup>13</sup>在這段話裡，蕭蕭已定出了女詩人的最佳典型，就是「不免」要纖細柔美，而這個典型不只是馮青的，還要是女詩人們一脈相承的，這個標準安排、期待女詩人必須待在世界的邊角為花開花謝憂傷，進一步否定了女詩

---

<sup>12</sup> 同注 2，頁 86。

<sup>13</sup> 蕭蕭，淺談馮青的詩，收於馮青《天河的水聲》，台北：爾雅出版，一九八三年五月，頁 220。

人關懷社會、人性和生命理想的層面，完全符合父權意識中女性被動、安靜、孱弱的角色。然而，這是蕭蕭經過挑揀的結果，馮青在同一本詩集中，也有 那麼一天 這樣不傷春悲秋，反而具備社會反省力量和對性別、階級思考的作品：

華西街

仍記得第一次來的那一天

羞怯的自己

她叫喚著你 先生 先生 來坐啦！

剛滿十五歲的小女人

還是令人心疼的年紀

記得不要向她們說親密的話

記得每次只要見新的面孔

即使不認識

即使有著那樣酒窩的女人抱著你

你是死了心 而依然快快活活的過著好日子的男人

狗一般的交尾

到處嗅著魚腥味

且無所謂的腐爛不腐爛 關心不關心

這首詩寫出社會中年輕女性無奈的賣春歲月，和失去生命鮮度的男人，在純粹的情慾之外，更深層的悲哀。而女詩人這樣深刻的批判力在後來的詩集《雪原奔火》、《快樂或不快樂的魚》表現得更為徹底，卻不被男詩人、評論者蕭蕭注意，這樣的詩實在是沒有一點「纖細柔美」的痕跡，難道就不是女詩人的本色嗎？

像蕭蕭這樣習慣性的評論實是處處可見的，收錄在《剪成碧玉葉層層》一書後面，由季紅所寫的「剪成碧玉葉層層」讀後感 中談的多是現代詩無關性別的美感經驗、節奏、情境、視境效果等技巧方法，卻硬是插入一段：「整體來看，

本書內各家作品都表現著一種淡雅、婉約的韻緻。當然，這只是籠統的、概念式的說法。我的意思是：它們在節奏上大都是徐徐潺潺地像水一樣地流動著。此外，在視境上大都又給人一種淡遠的感覺。這種淡雅和婉約的筆觸，似乎是近三十多年以來現代詩排斥嘶喊、排斥浮動在表面的熱情的結果。但表現在本書內的這一特質，我覺得還可以說是女性詩人所特有的。她們感覺的細緻、體驗的細緻，以及表現的細緻，也是因為女性的細緻。」<sup>14</sup>這段話裡有基本上的矛盾，淡遠舒緩既是現代詩近三十年來發展的結果，為什麼又會是女詩人特有的？我們可以看見男詩人在評論時，很容易的就脫離詩本身，而陷入根深蒂固的男/女，理性/感性的二元對立中，然而，當季紅將這本被詮釋為女性化的女性詩集宣稱為「一項極有價值的史料」<sup>15</sup>，由男人所決定的女性詩被呈現出來，這些典律化的宣傳用語，也可能深深地與父權文化交互引導女性的創作和對詩的認知。

《秋水詩刊》主編涂靜怡是台灣詩壇極少見的女性主編，她寫詩也寫評論，在《蓉子與詩》一文中她就引用了男詩人梅新的話：「雖然我對新詩很有興趣，但卻不很贊成女孩子寫詩，不忍心看到絞盡心力，壓榨腦汁的痛苦過程，由她們柔弱和美麗的體質來承受。我認為女孩子是要注重美麗的，不該做這種心力交瘁的事情。」<sup>16</sup>而她也屢次提到：「有人說喜歡寫詩的女孩，生活中總充滿了夢幻，現實生活裡的一切，只能佔她全部思想的一半而已。」<sup>17</sup>「我以前就說過，愛詩的女孩必然愛作夢，而夢總是美的多。所以，我希望所有的女孩都來寫詩，都陶醉在詩的美感裡。」<sup>18</sup>涂靜怡對女詩人想法正複製了陽具中心的語言觀點，女詩人被歸類為愛作夢的女孩，作一些虛幻美感的詩，不食人間煙火，不介入社會種種的權力政治批判，和體質「強壯」，可以承擔絞盡心力、壓榨腦汁的男詩人不同。

---

<sup>14</sup> 季紅，「剪成碧玉葉層層」讀後感，收於張默編，《剪成碧玉葉層層》，台北：爾雅出版，一九八一年六月，頁 294-295。

<sup>15</sup> 同注 13，頁 294。

<sup>16</sup> 涂靜怡，《怡園詩話》，台北：文泉出版社，一九八二年十月，頁 177-178。

<sup>17</sup> 同注 15，頁 61。

<sup>18</sup> 同注 16，頁 103-104。

克莉絲·維登在《女性主義實踐與後結構主義理論》中說：「自由主義人道主義批評在這些寫作中看到的人性與命運的表達，而非社會產生的政治性迫害。這種解讀所具有的效果是緘默了作品中工人階級政治利益的聲音。在女性與男性作者的作品中，女性的利益以類似的方式不斷的被偏頗的批判性所解讀。」<sup>19</sup>所謂自由主義人道主義批評就是指文學批評中，經常將關注焦點集中在人性和生命的問題上，而忽略了各種種族、階級、性別差異和壓迫的呼喊。從台灣現代詩壇的主流批評習慣來看，人性和生命通常指的是男性詩人才會關懷的人性和生命，而非女人的，女人被認為僅能寫一些抒情婉約，夢幻美好的作品，就算女詩人也曾發出對生命的不平之鳴，也經常被當成「特例」來處理，像是余光中為女詩人斯人作序時說：「不過在斯人筆下，此詩剛勁激楚，仍大有可觀，非一般女詩人所能為力。」<sup>20</sup>或是《六十年代詩選》中對叢虹的評語：「呈備一種向為女性詩人所欠缺的理性的深度與嚴密的組織力。」高歌對蓉子的讚美：「她已征服了女性詩人的界限，征服了自己心靈的界限，鑄造了更具社會性和時代感的詩篇。」<sup>21</sup>顯示出評論界一方面以感性柔美來鼓勵女詩人，另一方面又以理性深度作為較高的評斷標準，認為只有男詩人才能企及，女詩人能達此層次者則是少數。

而這些女性的不平之鳴，又通常僅以人道主義被統和解釋(和男性相同的)，就像是大陸詩評家沈奇在剖析朵思時說：「『捨得讓自己痛苦/獲致了靈魂與藝術相互滲透的喜悅』。這樣的詩人若是女性，則必會擺脫『清溪』、『小湖』式的樣態，由精神層面的不斷超越而抵達詩學層面的不斷超越，最終如那些卓越的男性詩人一樣，呈現出一派大江河的詩性生命歷程。」<sup>22</sup>這篇文章的最前面雖然引了女性主義者西蘇的話：「寫作永遠意味著以特定的方式獲得拯救」，然而分明正在評析的對象是展現了女性生命主體的朵思，和她的藝術成就，一下子卻說成了和

---

<sup>19</sup> 同注六，頁 170。

<sup>20</sup> 余光中 不信九閻叫不應，收於斯人《薔薇花事》，台北：書林出版，一九九五年五月，頁 12。

<sup>21</sup> 高歌 千曲無聲 蓉子，收於蓉子《只要我們有根》，台北：文經出版社，一九八九年九月，頁 168。

<sup>22</sup> 沈奇，生命之痛的詩性超越，收於朵思《飛翔咖啡屋》，台北：爾雅出版社，一九九七年五月，頁 154。

那些「卓越的男性詩人」一樣的詩性生命歷程，顯然沈奇是將大江大河的生命思考當成男性專屬的，而就算擁有自覺如朵思，也是向男性看齊的結果，如此男性中心人道主義式的批評，使得女性的立場和發言沒有被解讀的機會。

如此一來，帶著性別偏見充滿矛盾的現代詩知識在主流詩壇形成，並且一再地被使用，將女詩人陰柔夢幻少女的形象視為必然，不僅使女詩人居於詩壇的第二等地位，對女詩人的多種女性化的推崇與讚美，只是使女詩人定位在虛無飄渺情愛之美的地方(甚至被認為連人性和命運都無法處理)，忽略其中政治性的不平等，實則是壓縮了女詩人對自覺的性/性別的言說空間，進而造成了其主體和身體主權的緘默。

## 第二節 台灣現代詩壇與中國傳統文化的依戀

五十年代的台灣有著一股強勢的論述主流，也就是「中國」的國家想像，其時空背景主要是國民政府來台後各種政策的中國本位，在主流報章、雜誌、出版市場、藝文作品等文化霸權的推波助瀾下，「中華文化復興基地」的面貌漸漸在台灣形成。在保守政治勢力的強力維護下，中華民族的情結在台灣社會發酵，中國傳統文化裡像是儒家觀點等也一並被強調和吸收，單一的強勢政權卻因此與傳統文化中父權結盟，藉著中國情懷，傳統男尊女卑、夫唱婦隨的性別認知，在鼓舞歌頌傳統婦女美德形象中被愛國化，進而理想化。而在這樣「中國」國家想像的時代話語下，現代主義詩人們在詩作中表現其濃郁的鄉愁，對中國原鄉的追尋，和文化母土的依歸，如此，也使得「中國」在現代詩中成為一股文化符號的主流，而中國文化符號下所包含的父權認知，也就理所當然的被使用在文學作品的審美和對女詩人作品的要求之上。

## 一、向西方取法的「中國現代詩」

「戰後初期，國民黨對大眾傳播媒體和出版機制有相當程度的控制，同時也主辦各類文藝活動。一九五〇年四月成立『中華文藝獎金委員會』，五月成立『中國文藝協會』，接著又出現了『中國青年寫作協會』和『台灣省婦女寫作協會』。早期島上的報紙多半為公營，留在大陸的所謂左派以及一些左派外國作家被禁。以上及其他措施無形中建立起一種以『消滅共匪、光復大陸』為標的，以國民政府為中華道統唯一合法繼承人的主流論述。」<sup>23</sup>成立文學機構，和鼓勵其形成主流的話語，遷台後的國民黨政權透過政治干預文學，藉以在台灣呈現出中國文化本位的國家認同，並且制止反抗或政治邊陲，如大陸上的左派、台灣受日本影響本土文化的聲音公然出現。

台灣新文學的發展在這樣主流意識形態下，被包裹進中國的大招牌底下，日據時代台灣詩人企圖脫離日本、中國語言霸權，建立屬於生活之地台灣獨特文化的理想並不沒有突顯出來，反而是官方國家意識的話語佔具當時的合法化的位置，替中國本位和傳統文化奠下基礎。在由政府主導的反共文藝年代，台灣現代詩也充分顯現出這樣的立場，像是《現代詩》發刊時的六大信條，其中第六條就是：「愛國。反共。擁護自由與民主。」而《創世紀》創刊號中也提出諸如「確立新詩的民族陣線」、「鋼鐵般的詩陣營」、「徹底肅清赤色黃色灰色流毒」等形成其「新民族詩型」，與官方立場相呼應的政治目標，也都表現出政治強權所形成的話語對文學機制的影響。

然而，《現代詩》強調的「橫的移植」、「詩的純粹性」和五〇年代末期的《創

---

<sup>23</sup> 奚密，從邊緣出發《當代詩文錄》，台北：聯合文學出版，頁 35-36。

世紀》改弦易轍，朝向西方超現實主義發展，事實上，都脫離了戰鬥文藝為政治所服務的狀態，進而追求詩的自由、自我與獨立性，和務去陳腔，技巧上的新世界。奚密在《邊緣，前衛，超現實》中說：「相對於『光明的』反共文學，五、六十年代的超現實主義是『純黑的』美學。相對於傳統的詩情畫意，超現實是異端份子，是恐怖的無政府主義。較之一九四九年以前的前衛詩，它更深刻的體現了文學作為反意識形態論述的潛能。」<sup>24</sup>奚密這篇文章可以說為創世紀的前衛詩人，如洛夫、? 弦、張默、商禽、碧果等一直飽受太過隱晦、用異國情調逃避社會現實等批評大大的平反，他認為創世紀的詩人群用的是一種變形、孤獨、黑暗的語言策略，以突顯社會的孤絕，並相對於抒情陳套的舊詩傳統。五、六年代詩人的邊緣與疏離感來自於對戰爭流離、政治壓制、缺乏思想自由，甚至是工業文明的衝擊下，人類心靈的寂寞等，並且藉由西方的藝術方式進行語言的實驗，他們在詩的藝術高度上不斷地尋找新的張力，以對稱他們心中那種身處亂世，生命無所適從的孤絕與虛無感受，他們的前衛詩作展現出一種集體的沉重和迷惘，像是商禽《火雞》：

一個小孩告訴我：那火雞要吃東西時才把鼻上的肉綫收縮起來；挺挺地，像一個角。我就想：火雞也不是喜歡說閒話的家禽；而它所啼出來的僅僅是些抗議，而已。而火雞則往往是在示威 向著虛無。<sup>25</sup>

或者? 弦著名的詩作《深淵》所表達的：

去看，去假裝發愁，去聞時間的腐味

我再也懶得知道，我們是誰。

這是日子的顏面；所有的瘡口呻吟，裙子下藏滿病菌。

---

<sup>24</sup> 同注 21，頁 176。

<sup>25</sup> 楊牧、鄭樹森編，《現代中國詩選二》，台北：洪範書店，一九八九年二月，頁 437。

都會，天秤，紙的月亮，電杆木的語言，  
(今天的告示貼在昨天的告示上)

冷血的太陽不時發著顫

在兩個夜夾著的

蒼白的深淵之間。<sup>26</sup>

像是這樣向自我深淵般的內在不停的挖掘敲打，產生存在主義般虛無與孤獨的命題，而發為由私密自我深處擴大到社會人類共同感受的詩句，幾乎是當時創世紀的現代主義詩人詩作的典型，它們或表現成隱晦不明、迂迴的囁語或語言過於斷裂跳躍，卻都為現代詩帶來了超越傳統浪漫詩詞，而更為深沉的藝術主題和表現手法的可能<sup>27</sup>。

對這些現代詩人而言，對大時代的抗議和個人微小不堪的流亡生命在詩中得到了自由表達的機會，因此也就不同於當時由政府主導下那種歌誦政權、讚揚領袖的無藝術生命的文學作品，然主流國家文化認同的話語權力仍然根深，在長久的疏離之後，詩人們漸漸表現出對「回歸」的焦慮。原載於《創世紀》第七十三、七十四期的「對西方現代主義與東方古典詩學的雙重超越」中，作者任洪淵說道：「由於驟然孤懸海外，島上的詩人無一時不陷入沉重的歷史失落與文化失落感中。於是，漂泊在海上的詩歌，便漸漸遠離自己幾千年的文化母體，而靠向歐美的另一岸。『橫的移植』是必然的。但是，正像余光中說的那樣，『我的血管是黃河的支流』，而且『藍墨水的上游是汨羅江』，屈原、陶潛、李白、杜甫的傳統也仍然活在當代台灣詩人的身上。『重認傳統』或者重新尋找自己的『歷史歸屬』，同樣是必然的。這樣，『橫的移植』與『重認傳統』相反相成的雙重湧向，台灣

---

<sup>26</sup> 同注 27，頁 484。

<sup>27</sup> 五十年代台灣現代詩壇由紀弦提出的「橫的移植」的西化主張，隨後便引起藍星詩社主張中國抒情傳統的現代詩爭論，而創世紀詩社的超現實主義所造成詩的晦澀與難讀，同樣也引起詩壇對於詩的淺白和閱讀共通性等的討論，葡萄園詩社正是以開放明朗為旨的，因此，五十年代到七十年代之間台灣現代詩壇對於美學的爭論十分錯綜複雜，然而，此部份並不在本論文的論述脈絡內，因此不進行細部的討論。

詩便成了東方詩潮與西方詩潮撞擊中的一種中介，中國詩從悠遠的傳統走向現代的一個中介。」<sup>28</sup>又？弦在《回到中國詩的原鄉》：「中國化試驗也即所謂的現代詩的新古典作風，所代表的是詩人們對中國母體文化(文學)的孺慕之情，這是新詩到達成熟階段的必然發展，值得給予最高的肯定。事實上，在台灣這四十多年，我們也出現過很多中國風格的作品，如周夢蝶的『孤獨國』，鄭愁予的『夢土上』、『燕人行』、『衣鉢』，都是在一種強烈的中國美學意識下完成的作品。」<sup>29</sup>我們可以發現對現代主義詩人而言，新詩雖曾經離開家園，但是因為他們在戰亂中遷徙至台灣的歷程中，中國原鄉仍是他們所認同的文化母體與孺慕的對象，於是，這群詩人在特殊的生長背景與懷鄉的渴望下，不免將對中國文化的回歸視為理所當然，一種綜合西方藝術語言和中國文化的審美型態於焉在台灣詩壇成形，詩人從詩學舊傳統中出走，靠近歐美藝術和自我疏離的心靈追求之後，又再度帶著新元素回流中國古典的氛圍。事實上，在這樣的時空背景下，詩人們作了許多詩學和美學的辯證、掙扎和改革，都仍在他們所鄉愁的中國本位下進行的，而他們對中國的依戀也就塑造了台灣現代詩裡的一股文化主流，詩人向中國古典詩的再次回歸，也就說明了「中國現代詩」的符號在一度西化、前衛化的當時仍然掌有話語。

因此，洛夫在《超現實主義與中國現代詩》中也曾經提出「廣義超現實主義的詩」，而「這種詩能以完美的形式反映出民族與個人在這個時代中生命情態和精神真貌。」也曾說：「我確曾一度傾心於唐詩的氣象與妙悟，尤其在我實驗超現實主義表現手法時，經常因某些意象與句構之暗合前賢而欣喜不已。」<sup>30</sup>？弦在《新詩運動一甲子》中認為他們的超現實詩作是「更進一層從中國古典詩詞中找尋屬於中國自己的超現實傳統，把超現實技巧中國化。」可見移植自西方的現代詩形式和創作技法，使詩人不再為舊詩學傳統所侷限，現代詩的語彙裡終究還

---

<sup>28</sup> ？弦、簡政珍編，《創世紀四十年評論選 1954-1994》，台北：創世紀詩雜誌社，一九九四年九月，頁 113。

<sup>29</sup> 同注 27，頁 223-224。

<sup>30</sup> 洛夫，《月光房子》，台北：爾雅，一九九一年三月，頁 7。

是有濃濃的中國依戀和鄉愁。而我們也就不難理解洛夫筆下俯拾可見，如《出三峽記》：「關公的馬，張飛的矛，劉備無淚的哭/千年前舟中飲者常把自己的嗆咳/誤作隔江的猿嘯/唐人連打酒嗝也作興押韻」<sup>31</sup>這樣在技法上翻新、跳躍，卻以中國風味為基礎結構的詩句。

六十年代成立的葡萄園詩社反對創世紀的晦澀，進而以開朗為詩的訴求，文曉村在一九六五年《葡萄園》十二期中說：「一個民族文化的發揚，決不是消極的將舊的一切一再翻版，而是要求不斷地增加新的。新詩排在詞曲之後，雖然受著西洋影響，但只要永遠發展下去，在後代的子孫看來，它必然會視為傳統文化的一部分。」這一段話完全是以中國文學為背景所呈現的歷史觀，認為新詩是形式上的創新，卻仍是中國傳統的接續，在這樣話語的論述中，現代詩在此時空話語下被定義為在台灣發展的中國現代詩。至於，七十年代的新一代詩人組成詩社詩刊，如《龍族》、《大地》、《主流》、《詩脈》、《草根》等可以看出他們與前一輩詩人立場上的不同，他們以接續中國傳統和注重鄉土現實二者結合來作為目標，出生《龍族》的詩人蕭蕭就說過未來的現代詩必定是：「空間上，是台灣鄉土的關懷；時間上，是中國文化的認同。」<sup>32</sup>青年的一代以對於現代詩中民族文化的承接和古典的認識，來解決前代詩人過分西化的問題，他們對於生活週遭的本土環境加以注意，仍是在主流的國家認知下進行，雖為八十年代以後奠定了現代詩多元開放的契機，但在這段時空經歷裡，我們仍可以清楚的見到中國符號話語在台灣現代詩的主流位置。

就「中國現代詩」符號的時空背景而言，我們可以看見強調前衛手法、藝術自由的現代主義詩人，一面企圖脫離舊有的文學法則，也就是奚密所說的「無政府主義」或「反意識形態論述的潛能」，然而，在社會集體的中國意識化與之下，現代詩壇中國符號的強大力量，卻實則形成另一種話語主流，其解構、邊緣的位置，則被其另一面的主流意識消溶減弱，呈現出台灣現代詩壇複雜的權力現象，

---

<sup>31</sup> 洛夫，《雪落無聲》，台北：爾雅出版，一九九九年六月，頁 29。

<sup>32</sup> 蕭蕭，塑造詩的風骨《現代詩縱橫觀》，台北：文史哲出版社，一九八九年二月，頁 21-22。

也帶動紛雜的反抗聲音。

## 二、現代詩中閨怨、婉約和奉獻身體主權的中國女性形象

台灣現代詩從五十年代起所形成的中國氛圍，雖然遭遇《笠》詩刊成立、七十年代鄉土論戰等挑戰，卻一直在主流詩壇享有一定的影響力。而主流國家論述和強勢政權下所保障的那套由父權所貫穿的中國傳統漢文化，和權威屬性的「父、君、夫」政治系統形成的話語、符號、語彙，二者的霸權結盟，對於現代詩書寫、評論和理解時的性別傾斜有著相當程度的影響，而五十年代所產生的主流意識，卻貫穿影響現代詩壇，直至八、九十年代，此父權的主宰現象雖然遭受其他權力機制的反抗、挑戰，但仍以話語方式存在於詩人作品中。

就像余光中在《婦友》月刊上曾這樣描述過蓉子：「中國古典女子的嫵靜含蓄，職業婦女的繁忙，家庭主婦的責任感，加上日趨尖銳的現代詩的敏感，此四者加起來，形成了女詩人蓉子。」男詩人無視於蓉子「我是一棵獨立的樹不是藤蘿」的率性勇敢，挑戰傳統女性身分的突破性，卻反而藉著蓉子的詩，宣揚起男性心目中理想的現代中國女性典型起來，這一種女性類型，必須延續古典中的嫵靜含蓄，在現代社會的職業繁忙中，仍然堅持為家庭犧牲的美德。

而對女詩人的批評，也很習慣的接續上古典詩詞，視為傳統女詩(詞)人的傳人，像是蕭蕭評論馮青時說的：「女詩人寫詩自不免纖細柔美，纖纖細細，柔柔美美，李清照『人比黃花瘦』似的句子，終將成為女性詩人的最佳典型。」余光中也說斯人就像「李清照早年的旖旎固然動人，但晚年『春歸秣陵樹，人老健康城』的滄桑，更令人震撼。少女有少女之嬌，老婦有老婦之美。」<sup>33</sup>劉龍勳為李

---

<sup>33</sup> 同注 20，頁 27。

政乃所作的序亦言：「女詩人李政乃十六歲(足歲)開始作詩，早年詩篇即圓轉瀏亮，如『採茶女』一詩渾然天成，依稀是詩經時代許穆夫人的一脈嫡傳。」<sup>34</sup>可見現代詩中性別認知，並不易脫離舊傳統審美標準的觀察。

男性詩人們雖然接受了西方現代主義的創作手法，當描述女性時，仍難免落入原來的窠臼中，所以鄭愁予的名詩 錯誤：

東風不來，三月的柳絮不飛  
你底心如小小的寂寞的城  
恰如青石的街道向晚  
跫音不響，三月的春帷不揭  
你底心是小小的窗扉緊掩

正好表現出他筆下的女子，多半是在空靈的等待中，冷冷的耐著寂寞，卻也不為其他人打開心扉的堅貞，而男人呢，卻總是過客，而不是歸人，在長久的恣意流浪之後，就有女子「安我腳步，慰我憂傷」(琴心)，或是 情婦 裡理直氣壯，甚至沾沾自喜的「我想，寂寥和等待，對婦人是好的。」及「因我不是常常回家的那種人」把女子的空閨獨守和男人薄情的浪人形象視為當然。

而詩作中經常反映出強烈中國焦慮的余光中，常常把迷失了的中國故鄉比之於處女之失去貞操，像是 敲打樂：

我知道你仍是處女雖然你被強姦過多次  
中國中國你令我昏迷  
何時  
才能停止無盡的的爭吵，我們  
關於我的怯懦，你的貞操？<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> 劉龍勳序李政乃詩集《千羽是詩》，新竹：竹一出版社，一九八四年五月，頁 3。

<sup>35</sup> 余光中，《余光中詩選》，台北：洪範出版社，一九八一年八月，頁 219。

或 忘川：

所謂祖國

僅僅是一種古遠的芬芳

蹂躪依舊蹂躪

患了梅毒依舊是母親

有一種泥土依舊開滿

毋忘我毋忘我的那種呼喊

有一種溫婉要跪下去親吻

用肘，用膝，用額際全部的羞憤<sup>36</sup>

在余光中這樣的比喻中，有著聖女與蕩婦的二元對立，而母親這樣的傳統角色被認為是反性慾的，必須有如處女般的聖潔，然而，當母親顯露出被強姦或梅毒的這一面，使詩人感到羞憤痛苦萬分，只好安慰自己她雖被強姦，至少還有精神上的處女，但終究，貞操的失去還是令詩人表現出極度的不安。

在男詩人筆下，女人常是以傳統形象如堅貞、潔白、閨怨或婉約為標準出現，那麼女詩人又是怎樣看待女人和自己的？李元貞說：「在語言體系、文學傳統、女性的社會位置，三者交織一起所形成的女人的書寫經驗裡，其間雖有個別女人遭遇與敏感度的不同而形成不同風格，但完全可以解釋為何絕大多數的女詩人們書寫的題材以愛情為主，以表現情感純潔、企求眷寵的心理為主、這種偏嗜有時形成抒情的氾濫，增加閱讀的厭倦。」<sup>37</sup>女詩人的抒情取向與中國文學的傳統有相當的關聯，然而，我們可以進一步發現女詩人在書寫女性主體時，也經常受到古典傳統性別中父權話語的作用。

---

<sup>36</sup> 同注 32，頁 260。

<sup>37</sup> 同注 8，頁 416。

首先，她們經常是潔白柔美的，像是馮青的收錄在《天河的水聲》裡的 邂逅：

在如歌的夜色裡，我竟不知那張臉是妳。  
但妳擺曳著古典的長裙向我走來，向仙人掌走去。  
我怎知鞍下的馬追的是雲是光，還是妳。  
寂寥如長干，冷月滿千山！  
到了曙色中，才知只有夜色中妳最柔！  
後來風聲便如此走去，走入妳流蘇的夢裡。  
每個清晨妳梳頭，打一千個結。  
想結住那年移去的夕陽。

馮青這首詩裡所顯現的，是十分婉約古典的女性形象，像是蛻化自宋詞花間的女子，而我們只能看見一個潔靜溫柔的形象走過，她是被觀看的，被騎著馬奔過千山的男人所看，她沒有發言，沒有表情和個性，只有對著妝鏡梳頭的閨秀行為。同樣蓉子在《水上詩展》一詩中，將水的柔美比喻成女子：

雲階月地  
這般茂密纖細湛藍之姿  
緩緩地妳走動  
一池幽婉長裙曳地的漣波<sup>38</sup>

這個女子的形象亦是婉約纖細的，當詩人欲描寫水的輕柔眸影，便很自然地 and 心目中長裙女子的符號相連結，然而，這樣的連結所反映出的是詞彙所存在的意識

---

<sup>38</sup> 蓉子，《千曲之聲》，台北：文史哲出版社，一九九五年四月，頁 126。

形態，以及詩人所認知中的性別差異，例如席慕蓉的一首 伴侶<sup>39</sup>所寫：

你是那疾馳的箭  
我就是你翎旁的風聲  
你是那負傷的鷹  
我就是撫慰你的月光  
你是那昂然的松 / 我就是纏綿的藤蘿  
願  
天  
長  
地  
久  
你永是我的伴侶  
我是你生生世世  
溫柔的妻

詩中分別為婚姻中的男女角色連結不同的符號，形容男性的是疾馳的箭、負傷的鷹以及昂然的松，都是充滿戰鬥力，帶著悲壯昂揚氣概的物件，相對的，女性自己卻是依附著男性而產生的翎旁的風聲、撫慰的月光、纏綿的藤蘿，頗有古詩 冉冉孤生竹：「與君為新婚，菟絲附女蘿」的意味，顯現出女性仰賴丈夫而活的決心，和其溫柔撫慰的氣質。男性雄壯，女性陰柔的二元性別，最終呈現出「溫柔的妻」這樣傳統的女性形象，並且滿溢著幸福、甘心，甚至是天長地久的堅貞愛情的企求。

再看謝馨的一首 紙鎮<sup>40</sup>：

---

<sup>39</sup> 席慕蓉，《七里香》，台北：大地出版社，一九八一年七月，頁 182。

<sup>40</sup> 謝馨，《說給花聽》，台北：殿堂出版社，一九九一年七月，頁 91。

如是乃我  
理想中真正底淑女  
典範 舉手  
投足中規中矩，髮飾光潔  
整齊，鬢邊亦無一絲紊亂  
衣著保守，修短  
合度，裙裾折疊有序  
心正  
意正，眉梢眼角  
毫無輕佻之處。對外界風吹  
草動亦能處之泰然。寡言  
沉默，恪守婦道。而其高雅的  
儀表，端莊的  
坐臥之姿，令人一望而知  
係來自家學淵源的書香門第：內含  
外蘊，一脈詩禮相傳。如我乃是  
寤寐以求之淑女  
形象。縱令堅若磐石，穩若  
泰山，亦難不為之  
心蕩神馳，而天下騷人  
墨客思之  
愛之者，更無以計數  
千古風流  
為伊  
俯案癡狂

從這首詩，我們可以發現，詩人引用的詞彙時，自然也就引用了詞彙背後所代表的社會文化意含，是如何在詩中被再現出來。像是「淑女」、「髮飾光潔」、「衣著保守」、「裙裾折疊有序」、「寡言沉默」、「恪守婦道」、「高雅的儀表」、「端莊」、「一脈詩禮相傳」等，都是既存的語言系統中經常用來框束女性的標準，而這種符合父權社會期待，不越矩不過分展示自己，行為拘謹小心的女性形象，與紙鎮的形象相符，使女詩人將之連結在一起，然而，我們看到的宣揚紙鎮之功，實際上，卻是宣揚了古老悠久的「婦道」。所謂的婦道，要求女人必須保守、端莊、守身如玉、不受誘惑，沒有慾望，女人必須隱藏自己的感受，沉默不發表意見，但是女人這樣維持高節、壓抑自己的表現，卻是為了符合男性騷人墨客心蕩神馳、千古風流的喜好，謝馨的另一首 柳眉：

已然牢記你有關婦德  
婦容底諸般叮嚀：每晨不忘  
對鏡臨摹  
柳體書法纖細  
秀麗的筆觸，甚至  
墨色的深淺亦遵循  
淡泊寧靜<sup>41</sup>

女性化妝柳眉所為的並不是自己，而是男人對於婦德和婦容這樣傳統標準的要求，必須秀麗，必須淡泊寧靜。

然而，女詩人抒情作品中的最多形式，卻是類似中國古典閨怨情懷的表現，幽怨、無悔甚至是堅貞不移的等候，除了展現出女人等待被愛，痴傻、柔媚的一

---

<sup>41</sup> 同注 38，頁 88。

面，也展現女人為愛犧牲一切的形象。而這類詩，也經常援引中國古典詩詞中的意象，來營造婉約典雅的氣氛，中國古典詩詞和其審美方向形成為新古典的話語系統，供詩人們使用，而話語中所隱藏的男主動女被動，女人應該柔弱流淚，為愛傷神的性別形象亦不斷被複製到現代詩裡。像是丹萱 無題：

不知道  
你會不會再來  
堂前的燕子依舊  
啁啾  
還似去年的情懷  
於是  
我決定流淚  
融入春泥  
灌溉簷下所有  
等待的種籽<sup>42</sup>

或是 相思：

我且妝扮自己  
並以二盞宮燈迎你  
在癡候的小徑  
融卻你肩上  
所有的霜痕<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> 丹萱，《一種心情》，台北：好望角出版社，一九八七年十一月，頁 13。

<sup>43</sup> 同注 39，頁 152。

如雪柔 等候：

聽你的無弦琴

觀你的自在山水

甚且尋覓你的生生世世的紅袖

都無所罣礙

只要你願意到這方釣台

偶而陪我夜讀奔流的星宿

以及山下翻雲覆雨的紅塵<sup>44</sup>

又像是席慕蓉的經典之作 古相思曲<sup>45</sup>：

只緣感君一回顧，使我思君暮與朝。（古樂府）

在那樣古老的歲月裡

也曾有過同樣的故事

那彈箜篌的女子也是十六歲嗎

還是說 今夜的我

就是那個女子

就是幾千年來彈著箜篌等待著的

那一個溫柔謙卑的靈魂

就是在鶯花瀾漫時蹉跎著哭泣著的

---

<sup>44</sup> 王祿松、文曉村編，《兩岸女性詩歌三十家》，台北新店：詩藝文出版，一九九九年七月，頁396。

<sup>45</sup> 同注37，頁40-41。

那同一個人

那麼 就算我流淚了也別笑我軟弱

多少個朝代的女子唱著同樣的歌

在開滿了玉蘭的樹下曾有過

多少次的別離

而在這溫暖的春夜裏啊

有多少美麗的聲音曾唱過古相思曲

此詩引用了古樂府詩句貫穿整個女子相思的脈絡，席慕蓉甚至是直接把自己和古詩中那個彈箏篋朝朝暮暮思念郎君的女子相連，穿越的時空的變化，各個朝代的女子都不能脫離等待的宿命，她們的溫柔謙卑，使她們流淚，卻仍然美麗。此中，我們可以看出，女詩人操作古典閨怨詞彙，和其表現為浪漫的一套話語，同時也接受了這套話語中，利益了父權中心的政治關係。

因此，這種不平等的愛情關係被詩人們認知成女性在愛情裡犧牲的美感，又再生產成詩作，女詩人經常歌誦自己閨怨的哀傷，而為愛的所作的努力，這類詩雖因應傳統女性形象，而絕少提到情慾，然而，卻常常表現出女性為了愛情和男性將自己身體和主權的變形、奉獻和削弱。例如古月 望山之一<sup>46</sup>：

你是那山 是灼熱的天空和清幽陰影下  
的夏日 我悚悚地由陌生的夜色走來  
倏而驚覺 你之凌駕一如鷹之展翅 撲  
向我 覆蓋我 壓著我的胸。我聽到宇  
宙在心脈悸動

---

<sup>46</sup> 張默編，《剪成碧玉葉層層》，台北：爾雅出版社，一九八一年六月，頁 173。

和張香華 秋<sup>47</sup>：  
我遂想偃臥在草原上，任  
他的英風 掠過  
他的衣裙 曳過  
他幡動的旗 的陰影  
將我覆蓋

在古月的詩中，男子被喻為山、鷹之展翅和廣大的宇宙，而張香華的詩中，男子則是展現出英風和擎舉著幡動的旗那樣威武，兩首詩中的女子都被「覆蓋」，像是主體自我的消失或者淹沒。而張秀亞 代擬的詩箋<sup>48</sup>這樣的詩，則是放棄自主權，讓自己的身體隨對方喜好任意變化：

倘若有一日你回來了  
你將發現我  
變得像一株隨人意的植物，  
盡心向你所願的樣子生長。

莊雲惠 圓的心音<sup>49</sup>亦然：

我不是塞外的牧人  
逐水草而居  
我是江南的村姑  
傍山湖而立

---

<sup>47</sup> 張香華，《不眠的青青草》，台北：星光出版社，一九七八年四月，頁 132。

<sup>48</sup> 張秀亞，《愛的又一日》，台北：光復書局，一九八七年四月，頁 88。

<sup>49</sup> 莊雲惠，《紅遍相思》，台北：文史哲出版，一九八八年二月，頁 24-25。

傍山湖而立  
以此為定點、為圓心  
你是半徑  
走多長、離多遠  
我的圓就多大

女詩人情願放棄身體行動的自由，而以對方為圓心、半徑，操控自己的形狀大小。又如晶晶的 陶缶<sup>50</sup>：

只為斯土有情  
任你捏 任你塑  
為你 甘願  
以火紋身

以物喻人，女人的身體如陶缶般，亦是甘心被雕塑被揉捏出各種形狀的身體。又如謝馨 欄杆：

現在我已認清自我/的界線，同時瞭解甚麼  
是真正的快樂：有所歸依的  
感覺，是幸福的  
被約束也是一種喜悅<sup>51</sup>

從欄杆聯想至女性被拘束的狀態，被困於欄杆裡的人身自由被解釋成心甘情願的歸依。

---

<sup>50</sup> 晶晶，《曾經擁有》，台北：詩藝文出版，一九九七年四月，頁 202。

<sup>51</sup> 同注 38，頁 92。

然而，仔細觀察這些女詩人和作品，我們可以發現女詩人就算是在同一本集子裡的詩作，對女性主體的覺醒程度也經常表現出很大的差異，像是前文所提過的馮青所寫的《邂逅》與《那麼一天》之間的不同。而這其實也反映出女詩人一面沿用舊傳統的話語和其性別權力意識，卻也一面產生不安的反抗，也許她們仍缺乏對女性主體整體的反省，但是，大量書寫女性陰柔、犧牲、堪憐的命運角色，卻也是激發她們對男性不義，和女性悲哀遭遇的思考，進而對這樣的自我角色產生焦慮、猶豫和重新設想的可能，正如當席慕容寫下《悟》<sup>52</sup>：

那女子涉江采下芙蓉  
也不過是昨日的事  
而江上千載的白雲  
也不過 只留下了  
幾首佚名的詩  
那麼 我今天的經歷  
又些什麼不同  
曾讓我那樣流淚的愛情  
在回首時 也不過  
恍如一夢

雖然一樣把自己和古詩《涉江采芙蓉》中的女子類比相同的情懷，卻也對彼此相同憂傷終老的命運有所覺悟。因此，這些操作傳統父權中心話語的女詩人詩作，雖複製了男性中心的思維，但對女性經驗的注視，也使得女性主體有了另類的曝光機率，也就是說，對女詩人而言，閨怨詩的書寫一方面形成父權視野的複製，但另一方面來說，在一個文學機制由男性掌控，文學典律、審美標準由男性

---

<sup>52</sup> 同注 39，頁 144-145。

生產操作的時代背景下，女詩人言述愛情和浪漫情懷的詩作，卻也形成了一種使自己(女性)被看見的書寫的策略，女性在傳統情愛關係中所處的地位、情緒和遭遇也能在詩作中展現表達出來，使女性的詩名得以浮出檯面。

### 三、展現台灣主體與在野位置的笠詩社

一九七〇年代，台灣現代詩壇發生了一連串的波瀾，首先是關傑明、唐文標等人對於主流詩社《創世紀》詩人群創作上過分西化的前衛美學提出批評，接著由青年詩人組成的《龍族》、《大地》、《詩脈》等詩社提出結合現實的主張，除了是對當時的主流詩壇所表現出來的流離、邊緣感到失根的焦慮，青年一代對老一代文化霸權的政治抵抗也漸漸顯現出來。然而，這些青年詩人雖然關心本土，但在尋找著力的土壤的同時，中國傳統和民族的巨大符號仍是他們所寄託的，正如彭瑞金在《台灣新文學運動四十年》中所說的：「《龍族》預示了青年詩人的覺醒，然而《龍族》走的民族路線卻使人想起六〇年代的《葡萄園》的『明朗、健康、中國詩路線』固然狠狠的敲打了現代派的晦澀和西化，但事實證明，六〇年代的晦澀貧乏，並不曾因此有覺悟性的改善，《葡萄園》也未取代現代派獲得現代詩的領導權，追根究柢，《葡萄園》的路線說，買空賣空，所謂『真實性、民族化、中國化』，仍然是架空了現實與土壤的假說，《龍族》只是沒能記取這個歷史前車，重蹈了覆轍而已。」<sup>53</sup>雖然中國這個主流話語並未受到真正挑戰，但這些駁雜的聲音卻也為主流消卻、多元震盪的八〇年代詩壇提供了前景。

不同於這些針對晦澀、西化的現代派而來，美學精神上及「怎麼寫」的論戰，一九六四年成立的《笠》詩社，其在野位置則在現代詩中國主流的對立面，帶有

---

<sup>53</sup> 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》，頁 182。

鄉土現實、省籍、本土化等台灣論述重構的政治性。林淇瀆(向陽)指出：「重新翻閱七〇年代的《笠》詩刊，可以發現，在那個年代裡，『中國現代詩』這樣的符號仍然未被挑戰，《笠》的詩人因而迂迴的採取了以『現實的』及『本土的』詩學路線，在抵抗《創世紀》、《藍星》等主流詩學的過程中，走出『民族的』主流論述陰影，最後在八〇年代末期宣布『台灣精神的崛起』。」<sup>54</sup>而陳千武也說，《笠》的創刊主旨就是「要建立台灣本土詩文學的使命」<sup>55</sup>《笠》詩刊所欲建構的鄉土以及後來演變而成的本土派詩學，碰觸到的已不只是詩美學的問題，而是在詩美學的問題上暴露出的，官方國族意識形態和其話語權力。

陳千武：「依據創作風格的不同，表面上看起來似《笠》詩刊和《創世紀》詩刊的對立，可是脫離詩創作理論的主題，而侮蔑一方為日本詩壇的殖民地，這樣一來就不僅是詩刊的對立，卻擴大到所謂中國詩人與台灣詩人的對立。」<sup>56</sup>說明了《笠》所堅持的台灣主體，並企圖形成文學集團，掌握話語的權力，以抵抗現代詩壇的中國主流。也因為台灣曾經由日本殖民的歷史，而台灣新詩在主權受壓抑的夾縫中生存下來，與日本這股勢力的既交雜又反抗，成為追尋台灣主體時不得不碰觸的情感，相對的，一九五〇年代中國現代詩入主台灣詩壇，以中國為依歸，而逕自切斷日本殖民歷史的複雜關係，不免使遭到消音的台灣詩人感到文化霸權的入侵，進而形成國族意識上的反抗，李敏勇在《劃時代的詩文學軌跡》一文中就說：「《笠》的文學與文化意義，在於台灣一群成長於日治時期曾以日文展開文學活動的詩人們，在終戰後歷經震驚與壓抑後，再次以漢字中文發聲，而與新繼起各世代共同開創終戰後台灣現代詩文學的歷史。《笠》的創刊，標榜『不戴皇冠戴草笠』。終戰後，國府據臺統治，來自中國的詩人們，在紀弦所謂帶來新詩火種的霸氣霸權心態下，形塑著附和官方國策機制的戰鬥文藝，也形塑著文化中國體制下的詩文學樣相」。《笠》象徵了台灣在詩中的覺醒運動，也象徵

---

<sup>54</sup> 同注 27，頁 35。

<sup>55</sup> 笠詩刊編輯委員會編，《時代之眼 現實之花》《笠》詩刊 1-120 期影印本，全十四冊之一，台北：台灣學生書局，二〇〇〇年九月，頁 5。

<sup>56</sup> 同注 55，頁 6。

台灣精神的隱喻。相對於附和官方國策機制，《笠》是在野的、抵抗的；相對於中國體制，《笠》是台灣的、本土的。」<sup>57</sup>因此，在《笠》詩刊的戰鬥策略裡，鄉土派與現代派的對立，漸漸演變成是台灣與中國、斗笠與皇冠、官方與在野的對立，特別是由紀弦為首的現代派，與官方主流國族意識掌握的權力資源，致使中國此一符號橫切進入台灣，台灣反而成為中國文化的附屬。陳鴻森在《台灣精神的回歸》中也說：「《笠》成立之際，紀弦所領導的《現代詩》，於一九六四年二月出版第四十五期後已宣告停刊。而五十年代與《現代詩》成犄角之勢的藍星詩社，在六十年代亦盛況不再，一九六四年出版《藍星一九六四》後，便『月沉星散』；惟余光中猶在獨吟《蓮的聯想》，試圖藉由傳統詩詞的華辭麗藻幻化『美』的意象與古典風情，雖然一時景從者眾，但那些詩充其量僅能表現余氏對中國古典文化景致的嚮往而已，完全缺乏當代意識和現實的生活實感。」<sup>58</sup>以及「由於《台灣文藝》和《笠》的崛起，六十年代後期，台灣『本土文學』意識逐漸強化，成為後來鄉土文學的底流——鄉土文學論戰，後來演變成一場深刻的文化批判運動，如同葉石濤先生所指出的：『它關係到戰後整個台灣的經濟、政治、文化、教育各個層面，代表了人民在日趨孤立的環境下，企求創新和突破，民主與自由的革新思想。』而在文學方面，則是本土意識和現實主義精神更形強固，『台灣文學』漸次取代『鄉土文學』的意涵，切斷其與『中國文學』的從屬關係。」<sup>59</sup>從陳鴻森的這些評判，可以發現《笠》詩刊的使命裡最重要的就是要表現台灣獨立於中國之外的完整主體，拒斥中國氛圍話語的文化殖民，因此，對於余光中《蓮的聯想》的古典意象，及這樣的語境中包含的中國強權對台灣詩壇陰影覆蓋的批判，於是，《笠》相對於典雅的中國語彙，所追求的是本土、草根和現實的寫作。

《笠》的出現與後來的鄉土論戰，對於七、八十年代台灣本土主體在文學論述上得以逐漸向中心逼近有相當大的著力，然而，這一場詩的革命裡，女性的地

---

<sup>57</sup> 同注 55，頁 21-22。

<sup>58</sup> 同注 55，頁 28。

<sup>59</sup> 同注 55，頁 37-38。

位是否受到關心、是否得以參加權力的競爭，或者又只是另一個父權系統的興起？一九六四年六月，同意發起《笠詩刊》的有十二人：吳瀛濤、詹冰、陳千武、林亨泰、錦連、趙天儀、白萩、黃荷生、杜國清、薛柏谷、王憲陽、古貝等，清一色幾乎是男詩人的天下，又像是《混聲合唱》這樣的「笠」詩刊精選，五名編選委員趙天儀、李魁賢、李敏勇、陳明台和鄭炯明亦皆是男性，入選的八十名詩人中僅八位女性，且期間參與批判、申明立場或論戰的也多是男性，這個向鄉土根源、社會現實追尋，與現代派互別苗頭的詩運動，看起來仍是男詩人主導的一次文學集團權力角力。

更甚，在作品書寫上，詩人們對於鄉土文化的迷戀，為了與城市現實對照，呈現出樸實農村美好善良的一面，卻反而會進而強化了傳統鄉村女性刻苦耐勞、為家族犧牲的刻板印象，如吳瀛濤的《陋巷》：

我小時候的家就在那巷子裡

從後門進去就有一口深井，深井旁邊就是暗暗的灶腳

母親總是一天天在那些地方忙了洗衣服，忙了煮飯

我玩得一身塗了泥巴回來，母親一看就說髒死了，就像火炭那樣黑呀

就讓我坐在一個小椅子，叫我乖乖地給洗塗黑在身上的蟲

母親一天忙著，卻把家裡整掃的乾乾淨淨

一到過年過節，她又忙於炊粿縛粽

母親很信神，都常年帶我去各處的廟宇

拜回來，我有雞腿好吃，那同年甘美的味道也多難得<sup>60</sup>

醉心於草根鄉土和樸實感受的男詩人，將童年時簡單的快樂寫得甘美有趣，然而詩中寫到日夜忙碌於家務的母親形象，卻沒有不平之感，反而是懷念那種情

---

<sup>60</sup>，趙天儀等編，《混聲合唱「笠」詩選》，高雄：春暉出版社，一九九二年九月，頁38。

景，視為理所當然，同樣是追憶童年，何瑞雄的 天上的燈：

童年

手牽手 肩挑柴

踏一步暗似一步的黃昏路

一抬眼 總望見村野的幽深處有一朵花

是阿母放下一天縫紉工作在窗前點上的燈<sup>61</sup>

童年挑柴清苦的生活，值得回味的是母親犧牲自己、不斷付出的溫暖感受，詩人對童年的描寫卻使得母親的形象被獎勵鼓舞、固定於沒有自我性格思想，只有為家庭勞苦的婦女共同面目。林宗源 一支針補出一個無全款的世界：

阿母手提一支針

看見小弟拆破的地圖

放落我的破衫

我講：阿母趕緊共我補

阿母講：恁小弟共一個舊的世界拆破

我先共伊補幾針

我講：阿母 妳共美國縫在中國

共中國縫在美國的所在

共蘇聯放在中東

阿母提起針及破衫

我趕緊接過來

補好我心內的破孔<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> 同注 60，頁 254。

<sup>62</sup> 同注 60，頁 260-261。

以台語書寫的林宗源這首詩顯出十分幽默的諷刺，母親用針線補被撕破地圖，卻將舊世界來了個大重組，詩人心中也有一個想重新改變的地理關係，也就是台灣與中國的從屬，用縫紉的過程巧妙的與殖民的國族問題結合起來，欲推翻舊權威的男詩人，卻仍舊習慣性的使用了父權的意象：一個忙著縫補衣服的阿母。

因此，笠詩社女同仁蔡秀菊 榮耀的背後 曾寫道：

為了國家和使命

我的男人撕毀愛的誓言

扛起槍管走向前線

男人與男人

玩著正義的零和遊戲

被判出局的女人

只能守著荒蕪的家園

補綴黃絲帶的懸念

為了理想和熱忱

我的男人拋棄甜蜜的爱情

扛起筆桿走入黑牢

男人與男人

玩著支配的角力遊戲

被遺忘的女人

只能對著無盡的暗夜

咀嚼清冷的孤寂

從戰場回來的男人  
佩帶榮譽的勳章  
從黑牢出來的男人  
頂著先知的光環

所有榮譽背後  
有女人的青春在滴血

國族立場的抗爭表面上看起來是一場政治權力和文化詮釋的對立，然而，從女詩人深具覺醒力度的這首詩裡，反映出這場抗爭中女性默默在背後守著傳統、愛情的地位，使她們只能犧牲，沒有榮耀和光環，是「第二性」，是被文化、政治、經濟等各面向改革戰場上的男人視為理所當然的附屬角色，於是，這樣政治權力的對抗中，仍難逃性別支配與從屬的問題。而鄉土、本土與現代派分別走向現代詩的歧路，具有抵中心色彩的《笠》卻仍無心解決在本土環境下的另一個邊緣女性，和女性生存的命題，對中國主流的批判，男性作家仍習慣以陽性的語言，表現男性立場的戰鬥心態。先看陳鴻森的一首 豬<sup>63</sup>：

連苦悶也無法發洩的  
我們的雄性早已被閹除  
日日懶散的咀嚼著  
那被倒放在食槽裡的  
主義和社會福利的餘酸  
沒有感動沒有安慰

---

<sup>63</sup> 同注 60，頁 701。

甚至沒有一點哀愁的感覺

我們已不願再去辯證

有了欄柵

我們才能安心入睡

抑或，欄柵產生了

我們的睡意

因為從不願去懷想明天

才能一天一天的活了過來

備嚐了人間的冷暖

飽食之後

便慣性地闔上眼睛

把現實關閉

我們努力忘卻等候的刀俎

熱切地保有著

母性傳統的和平

男性詩人將被強權政治禁口的自我比喻成被閹割的雄豬，只能終日在柵欄內昏昏欲睡，保留著一條苟延殘喘的活命，對陳鴻森而言，被殖民者就像是被閹割的男人，對一個男性而言，他的性能力代表著性別社會中的權力來源，而殖民霸權者的入侵就如同奪去他的財產、土地、自尊，甚至還包含性對象女人，我們可以發現在男詩人的眼中，反殖民的思想仍然是在父權的架構下進行的，霸權的思想控制被認為是男人的屈辱，所謂的權力仍集中社會的陽具象徵之上，這首詩的最後甚至還自嘲般地將被閹割的男人比喻成保留母性傳統的和平，將女人視為陽具的空乏，而母性的和平也較男性戰鬥昂揚的姿態要低下、懦弱，男人好勇強壯所以

主導社會，女人文靜等待的性別二元差異很明顯的存在這樣的詩作中。於是，在反抗政治壓迫的男性詩作中，我們經常看見他們所塑造出的英雄典型、男子氣概，視男性的政治競爭模式為真理，王昶雄 烈士碑前：

這是象徵著慘烈而崇高的紀念碑  
碑上刻著你不朽的英名  
你不自由毋寧死的一身傲骨  
足以跟日月爭光輝呀<sup>64</sup>

趙天儀 山鷹：

沒嚐過囚籠禁錮的悲憤  
為何？我遠遠地聽見  
你在秋天的原野上  
憂戚地，悠悠地哀鳴  
何其雄偉的翅膀，迎風飛翔  
何其堅毅的雄心，如鐵如剛  
而冬來的時候，寒流侵襲  
鳥族們將個個成群地踏上流亡線上<sup>65</sup>

黃樹根 烈士圖：

他的雙手臂奪走  
接著

---

<sup>64</sup> 同注 60，頁 17。

<sup>65</sup> 同注 60，頁 227。

他的兩腳也被剝下  
於是  
乾瞪的雙目慘遭挖空  
只有  
鼻息尚存  
他的唇齒抖動  
想控訴百結愁腸  
但發不出聲來  
最後  
只剩下尚待割取的頭顱  
仍然思索著  
明日的改革計畫<sup>66</sup>

莫渝 鄉愁的聲音：

有一種聲音  
氣短的英雄  
未歸的浪人  
耳朵敏銳的血性漢子  
只要聽到  
莫不愴然復淒惻<sup>67</sup>

莊金國 埋冤者：

---

<sup>66</sup> 同注 60，頁 558。

<sup>67</sup> 同注 60，頁 629-630。

我曾到處尋訪你  
堅毅的台灣人形象  
可是無人理會我  
迫切需要的答案  
我曾攀登其上憑弔  
傳說其下埋葬無數  
英勇的台灣魂<sup>68</sup>

從這些描寫政治改革者，或犧牲或悲壯或英勇或堅毅，如同戰鬥烈士的面容中，我們可以看見男詩人心中所認定的形象標準，是陽剛的男性，和他們筆下所敘述的溫柔母親相對比來看，女性被認為是為家庭犧牲，沉默且柔弱，而男性則為公眾國家奮鬥，享有英雄孤傲挺拔的光芒榮耀。在這樣國族建構過程中，性別基礎上的不對等觀念下，男性詩人也很容易將其對理想女性的標準置入其中，例如默默奉獻、溫馴順從的母親，而違反此理想典型如個性強勢、驕縱的女性，則被用來比喻霸道的政權，如鄭炯明 混聲合唱：一個男人的觀察：

她喜歡誇耀她輝煌的家世  
她說話的神情永遠充滿著自信  
不管四周環境多麼惡劣  
別人同不同意她的見解  
她總時刻不忘強調她的地位的正統性  
她生氣的時候  
儼然是暴君一個<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> 同注 60，頁 641。

<sup>69</sup> 同注 60，頁 655。

黃樹根 美食家：

不幸的是  
娶進門來的嬌妻  
天生是名獨裁者  
不容許我有大嘴巴  
有自主的權利  
肚皮也不容隨心蠕動  
上桌的酸甜苦辣  
由她一手包攬  
封死了我的選擇  
只叫我拚命吃她任意烹調出來的  
所謂佳餚美味  
她判定的佳餚美味  
抹殺了我美食的肚皮  
麻木了胃口神經<sup>70</sup>

男性詩人用愛情和婚姻中的男女對應關係，來寫殖民者與被殖民者的處境，詩人的寫作主旨本在於表達被殖民者的悲哀與殖民者的無理蠻橫，但卻將政治強權的不合理性，等同於女性地位的高張和自我主張，也就是說，在男性的心目中，女人若不聽話而意見一堆，甚至爬到男人上面，也是不合理的事情，在這個政治中心與邊緣的權力拉扯中，性別的中心、邊緣關係仍難以撼動，甚至成為另一種父權話語的主流，因此，對於此陣營的女詩人而言，如何擺脫此雙重的邊緣位置，將是一大挑戰。

---

<sup>70</sup> 同注 60，頁 556。

### 第三章 女詩人對主流價值的焦慮與離心

有權力就有反抗，在文學機構和審美標準等權力運作中形成的主流價值底下，並非完美、靜止，毫無變化的狀態，抵中心的話語悄悄的在各個層面陸續發生。就身處於現代詩壇「第二性」地位的女詩人來說，也許不見得有集體、清晰的性別認同和反抗策略，進而形成邁向女性中心的觀點，然而，對於現實的不滿足和壓迫卻產生了抱怨，而逐漸遠離主流中心的詩作，這類作品中，女詩人經常感受到身體的困囚，這也是對於甘心奉獻身體主權的焦慮。

此外，五、六 年代現代詩壇的前衛性實驗，也帶動了女詩人對個人自由與現代環境的新思維，西方語境的引進，也使得女詩人得到鬆動中國古典性別氛圍的語言縫隙。另一個鬆動了中國傳統話語的力量，則是七 年代現代詩論戰、鄉土文學運動所引起本土或省籍上思潮的衝突，鄉土文學之於女性，並非全面的助益，然而，對於殖民和台灣主體的思考，卻在女性詩作裡和女性身體產生了新的關係，同時發展出下一波更具體的女性身體與國族論述在現代詩文本中的權力攻防與政治性。

#### 第一節 從生活現實中身體的困頓到精神自由

在主流中國傳統陽性審美觀主導下的詩話語，致使女詩人在主體上經常表顯

出陰柔順服的女性化特質，在情慾上消音沉默，或為男性犧牲改變身體主權的形貌，或者將情慾、貞操的破壞及女性身體部分當作羞恥的負面意義。

然而，翻閱女詩人作品集，她們或許未必對女性主體、身分認同有清楚的覺醒和認識，但在現實生活的感受中，卻常流露出不安和焦慮，導致其作品一面順從、歌詠陽性價值期許的女性位置，一面又發出疑問或重新自我定位。而這種在主流和非主流間的擺動，雖多只是消極的心緒表達，而非全面的改革和爭取，卻已是反抗話語產生和權力鬆動的開始。

例如，書寫愛情雖是女詩人作品的大宗，然而，在這一類纖柔、甘心付出的愛情景觀中，女詩人所感受到的並不全是甜蜜，或是失去愛情的憂傷，還有對女性在愛情中所扮演角色的無奈和痛心。曾被男詩人楊牧頌揚是「抒情詩的矜持」及「是中國古典文學的瑰麗面」的林泠，雖然作品被楊牧稱為是「多集中於少女情懷一點」<sup>71</sup>，然而在林泠使用抒情細膩的古典話語的同時，卻也常透露出對男性中心愛情關係中女性宿命的迷慮，如 微悟 <sup>72</sup>：

在你的胸臆，蒙的卡羅的夜啊

我愛的那人正在烤著火

他拾來的松枝不夠燃燒，蒙的卡羅的夜

他要去了我的髮

我的脊骨

這首詩的詩名叫 微悟，對於愛人對自己身體，髮、脊骨甚至是全部自我的予取予求，產生的並非全然的認命或幸福感，而是微微的感悟到自己已然被取走，詩寫到這裡留下刪節號，似乎還有話欲說未說，卻彷彿女人自我漸漸消失淡去，

---

<sup>71</sup> 楊牧，林泠的詩，收入《林泠詩集》，台北：洪範書店，一九八二年五月，頁 5。

<sup>72</sup> 林泠，《林泠詩集》，台北：洪範書店，一九八二年五月，頁 49。

這首詩並沒有針對女性命運的反抗，但反映出一些不安。另一首 女牆：

我揹著手，從這頭踱到那頭

我在想：

這麼細的繩索，能拴住一個城市麼？<sup>73</sup>

女牆內所圈禁的是一個女人，她必須和所居住的城市隔離，失去身體自我、意志的自由，然而，一座牆真的就能管住她嗎？還是有其他的力量抑制著她？她能找到突圍的方式嗎？林泠在詩裡沒有解答，卻也同樣地透露出內在的質疑。

而身體被困的狀態也經常在女詩人詩中呈現出焦慮，活動自由的剝奪所連結的就是生命自由的消除。如龔虹的 四方城：<sup>74</sup>

四方四方一座

四面牆積木般疊起我的城

第一面是一面八丈的石壁

青苔不長，面無表情

很遲很遲才領悟

物質一旦也能形成

迫力

第二面是我自己

自己的原河

從祖母的童年到我的少年

憂喜是點點滴滴

---

<sup>73</sup> 同注 72，頁 36。

<sup>74</sup> 龔虹，《紅珊瑚》，台北：大地出版社，一九八三年八月，頁 109。

## 層層疊疊

一幅多色而迷濛的山水

第三面是丈夫啊丈夫你

愛情是最重最重的一次病

還是最輕秋天的蘆葦花和

嘆息

第四面是新入的家族，給我的情緒

或者我給他們的情緒

幽幽閃閃

說不清楚

一種不良適應

還好能寫一點詩

住在這樣一座四方城

同樣是用「牆」的意象來表達生活中的限制，及心中對自由的想望，而「牆」所圍困的原是身體，身體活動主控權的消失，實際上就是表現了人的主體的消失，至於是什麼形成了阻斷主體自由的牆，則反映了權力間從屬的政治關係。龔虹 四方城 裡的四面牆分別是物質的迫力、自己的成長源河、丈夫及嫁為人婦後難以適應的家族，其中第一面牆是社會人生現實，第二面是自我深處，但是後面兩面卻是關乎女性的性別地位，也就是父權制的婚姻裡，女性所面臨的強大覆蓋，丈夫的愛情輕如秋天的蘆葦，隨風搖擺，不易掌握，愛情總為女人帶來嘆息，而嫁入丈夫的家族，表示著自我必須被消除被隱藏，以適應父系家族的標準。「還好能寫一點詩/住在這樣一座四方城」是女詩人最後的結論，依靠一種消極的暫時

逃脫，來面對現實的拘困，她並沒有要打破這些城牆以獲得自由，反倒是勸服即安頓自己的浮動，然而，也因為寫詩成為一種發言，才使得對完全滿足於牆內生活的假象消除，女人渴望自由的語言得以發聲。

也有女詩人的作品，更直接寫出現實生活中扮演的女性角色心中的不滿，如喻麗清《一天》<sup>75</sup>：

終於將貝貝哄著睡下  
終於看見那長長的睫毛慢慢縫上  
終於有夜的柔靜護慰我疲累的身心  
終於想到屋外有雪  
有無端的淚點落向凜冽的夢中  
X     X     X     X  
是的 是的  
我來這百靜中泊我的艇  
泊這一日復一日無變化的呈獻  
不能享受自己  
不能表達自己  
終於是一條主婦枯寂的日子

詩中連用「終於」來作為一句的起始，像是忍耐已久的苦痛得以暫時鬆懈的心情，而這些勞累正是來自於主婦的身分，和主婦生活的枯寂，女人將自己比喻為「艇」，艇本該自由地四方漂泊，卻只能靜止在沒有自我的家事繁忙之中，女人真實自我的主體，與實際父權社會中所形構出來的產生落差，卻只能暗自落淚。不同於《一天》悲情的書寫人婦被迫的犧牲自我，蓉子的《我的粧鏡》是一隻弓背

---

<sup>75</sup> 喻麗清，《短歌》，台中：光啟社，一九七六年七月，頁 70-71。

的貓<sup>76</sup>除了哀嘆，還有具備反抗力的質問控訴，以及對女性真正自我形象的探詢：

我的粧鏡是一隻弓背的貓  
不住地變換它底眼瞳  
致令我的形像變異如流水

蓉子所凝視的女性鏡像是變異不定的，是因為女性的自我面貌未成為鏡子反射的中心，父權眼光下的女性特質要求，拉扯女性致使她們變形扭曲，遠離真正自我：

我的粧鏡是一隻命運的貓  
如限制的臉容 鎖我的豐美於  
它底單調 我的靜淑  
於它底粗糙 步態遂倦慵了  
慵困如長夏！

捨棄它有韻律的步履 在此困居  
我的粧鏡是一隻蹲居的貓  
我的貓是一迷離的夢 無光 無影  
也從未正確的反映我形像。

蓉子所看見的自我是既豐美的，亦可靜淑的，卻被單調地甚至粗糙地定義成世俗眼中的女人，女人原本活潑充滿韻律節奏的生命，也就這樣被僵化在框定的

---

<sup>76</sup> 蓉子，《千曲之聲》，台北：文史哲出版，一九八五年四月，頁 217-218。

形像內，蓉子以貓來比喻女人，因為貓同時是野性的卻也同時心神細膩，然而，當貓失去了探險的動力，只是蹲踞慵懶，正如女人被困在單一的面目中。

在《我的粧鏡是一隻弓背的貓》裡，蓉子雖未提出捨棄或改變被定義的女性身分，卻已呼喊了女性生命的韻律和多元，在另一首《海的女神》<sup>77</sup>裡，她則寫到：

雖然人們都盼我肯嫁給太陽王子；  
可是啊、我卻不肯捨棄自己的領域！

步履生風，豪氣萬分的海的女神面臨世人眼中能帶來幸福的太陽王子，最終仍選擇了自己的領域，而不願進入王子的世界裡，放棄自己，女詩人透視了王子和公主幸福快樂的童話，其實是一座父權的城牆，圍困女人行動和意識的自由。因此，林泠的《不繫之舟》：

啊，也許有一天  
意志是我，不繫之舟是我  
縱然沒有智慧  
沒有繩索和帆桅

所表現的自由雖未涉及對性別結構的反抗，卻也表現出女性生命對於尋找自我方向的需求，就算沒有其他客觀因素的配合，意志仍會帶領著她去探險。

從這些詩裡，我們可以看見女詩人們對於被束縛於傳統角色的不滿足，進而表現成尋求身體自由行動的語彙，如牆、城、單調的鏡子等的限制，和相對的舟、艇、自己的海域等，以表示對自我主權的渴望。而女詩人對父權認知下性別差異的女性特質要求感到的不安，雖未必是對女性主體身分政治的覺醒，也無法定立

---

<sup>77</sup> 同注 60，頁 130。

女性身體主權的位置，以逃脫男性中心的定義，但對現實的抗議，卻亦是對順從的懷疑、抵中心的話語，顯現出父權的不合理性，也呈現出女詩人對身體與精神受困的自我主張，為未來更多身體主權爭取的美好開始。

## 第二節 現代詩的前衛性與中國傳統性別話語的鬆動

對於五十年代台灣主流詩壇來說，紀弦「橫的移植」師法西方創作手法的主張，是第一個大地震。奚密認為「從邊緣出發，現代詩人得以從新的角度反思中國傳統。」<sup>78</sup>在這個西化所引發的論戰裡，現代詩的邊緣位置所面對的中心體是中國傳統文學體系，現代主義促使現代詩人擴展新的創作空間，超越傳統、束縛和規範等審美標準，西方話語的進入，可以說是對傳統中國文學中那種陳套的抒情、浪漫體制進行了顛覆。然而，在當時主流國家認同的宣傳，以及現代派詩人對中國原鄉的懷愁之感，使得現代詩進行了向中國文化回歸的新古典主義，這樣的回歸並非復古、崇古，而是藉著西方詩學技法和語彙使詩人們重新面對中國傳統，並為之擴張出新面目。

增添了西方創作寬度和精神昇華的中國傳統中心在現代詩壇大行其道，男詩人不斷以前衛的方式翻新的語言實驗和反映心靈自由需求，但是卻極少觸及或改變女性地位，在評論、選錄、解讀和認知女人或女詩人作品時，仍然習於援用中國傳統的性別分化立場，在這場由男性主導的詩改革裡，女性仍是被限制的邊緣。然而五、六十年代十分流行的，使用西方話語以達前衛風格的文體，為現代詩帶來門戶開放的自由效應，卻也實然提供了具覺醒能力的女詩人在中國美感的性別語彙(如閨秀、婉約)之外的另一種可能。

---

<sup>78</sup> 同注 23，頁 29。

而這樣西化的文體中最常呈現的方式就是異國情調，例如，林泠的 流浪人：

我多嚮往於你

吉普賽的腳步

遲重的

卻伴著琴音

沒有眼淚

因為/你還有明天<sup>79</sup>

「一九五六」序曲：

此刻，我的沉默該是驕傲

在澳洲，一片仍為開拓的處女地上

我將是牧場的主人

擁有南太平洋海風的溫柔和殘暴

擁有紅磚的小屋和綠蔭的棕櫚

以及，那無數的，認我使喚的

詩的小羊<sup>80</sup>

陳敏華 繆斯頌：

當心靈中失去了憧憬

一切都變得乏味而空洞

---

<sup>79</sup> 同注 72，頁 151-152。

<sup>80</sup> 同注 72，頁 100-101。

青春在暗淡 理想以幻滅  
有誰能抓住那生命的永恆  
惟有你 繆斯啊  
你的殿堂何其崇高而瑰麗  
為此我願奉獻所有的一切  
那真誠的愛與生命<sup>81</sup>

或 歌者：

何時歸來 流浪的歌者  
當葡萄園的合奏 再度揚起  
音符飄過原野 泊於藍色的水湄  
帶給你遙遙的祝福 且等待/你回歸的跫音<sup>82</sup>

藉著吉普賽人、享受自然風光的牧場主人、繆斯和流浪的歌者，異國情調的人物提供了女詩人與中國傳統幽微秀美非常不同的生命典型，女詩人對這些西方神態，歌詠對於自由、流浪和永恆生命心靈的追求，擴展了女詩人書寫的題材和視界，女詩人表達了心中對遠方和原野的夢想，對於流浪和徜徉於自然大地的美好想像，以及追尋生命愛與善美的渴望，這些都不再只是傷春悲秋、歌詠愛情可以一言畢之的主題。再看胡品清在一九六五年出版的《人造花》，其中收錄 鮫人之歌、女神之再誕、波希米亞女郎 等幾首詩，都是充滿異國情調的作品，分別透過非人非魚的鮫人、讚美自由之詩的女神和熱情奔放的波希米亞女郎來寫不被拘困、崇尚自我的女性，也許心中有所寂寞，卻擁有流暢、洶湧的精神和生命經歷，西方的語言情境使得胡品清得以逃避中國式氛圍的閨怨、婉約，展現出

---

<sup>81</sup> 陳敏華，《琴窗詩鈔》，台北：三民書局，一九七一年十二月，頁 1-2。

<sup>82</sup> 同注 80，頁 16。

她欲形塑的完全獨立的女性形象，甚至是脫離父權意識形態的掌控，如 鮫人之歌：

鮫人  
具有古希臘悲劇的瑕疵之怪物  
她非全然的魚  
不屬於海洋  
她非全然的人  
不屬於陸地  
她無有羽翼  
不屬於青空  
她沒有國籍，沒有家譜  
不屬於任何人 她遂能輕捷的完成一首美好的詩  
恆無字  
她遂能譜就一曲清新的歌  
恆無聲  
而她試圖  
自靈魂深處  
迸出不朽的音響 <sup>83</sup>

鮫人女子的無屬性，不屈從於任何一種權威，在世人眼中雖是瑕疵的怪物，也難掩她心中的孤寂之感，然而寬闊的天地，卻使她得以超越一切障礙，發出靈魂主體的聲音。女神之再誕 則以：「自由歌唱的神之女兒/被囚禁於斗室」和「她欲昇起反抗之烽火/舉向天帝宙斯/用以焚毀古典悲劇之邏輯/普羅米修斯被

---

<sup>83</sup> 胡品清，《人造花》，台北：文星書店，一九六五年九月，頁 7-8。

縛於危岩，任兀鷹啄食其肝腑/西西夫被困於山麓，服永恆的苦役/叛逆原是神的屬性」<sup>84</sup>的古典希臘悲劇的語境，表現追尋自由的女神，雖被困於天帝宙斯的強權(父權)之下，卻仍勇敢反抗的力量，最後「古希臘的詩之女神傲然起立/毅然撇下豪華的囚室/以赤裸之雙腳/走向曠野/且行且歌」不躲於傳統女性被保護、服從的安全堡壘之中，女神帶著叛逆威權的神情前去冒險，「赤裸的雙腳」與「豪華的囚室」的對立，脫去美麗卻束綁的服裝，身體的赤裸是女性化角色的徹底解脫。而 波希米亞女郎 呈現的熱情活潑得以「以動盪摧毀凝定/以遷易求超越」並「如一山之傲然?立/她不倚於人，不仰諸神/因她已宣告神之死亡，人之無定」<sup>85</sup>與非人非魚的鮫人、叛逆天帝的女神相同，孤女般流浪天涯的波希米亞女郎充滿了多元、流動的解構性，胡品清所形構的這幾個異國氛圍女性皆具有對固定意義女性文本的破壞力，使她們無法被一統或安置於性別二元化的位子，既不能被任何權威體收納，鮫人「迸出不朽的音響」、女神「且行且歌」及波希米亞女郎的「宣告」都是一種主體的發言，對父權制話語的反抗。像是這樣使用西方話語、異國情調，抵抗傳統中國性別語彙中心的詩作在女詩人的作品集中雖是零星的出現，尚無法代表女詩人已能完全脫離閨怨、纖弱等父權主導下二元對立的語言系統，或者發展出完整的改造、顛覆策略，卻仍為女詩人獨立、自信的主體提供了新的典型和提出聲明的空隙，她們表現出對價值的絕對和安定和統一裡權力獨裁的不滿，她們歌誦動盪、變化和漂流，得以揭開舊傳統的性別定律，可以說在精神上和語言上供給了女詩人朝向自我自由和解構外在框架的空間和啟發。

除了異國情調入詩，現代主義詩人亦經常表現存在主義思維那種生命的虛無與身處文明社會的荒謬感，以綿密的意象挖掘自我靈魂深處的孤絕，與對世俗價值的批判、自由精神的渴望，甚至使用西方超現實主義、象徵主義的技法。正如奚密所言：「五、六十年代的前衛詩人中有不少出身軍旅；除了洛夫，還有商禽、? 弦、張默、大荒、季紅、楚戈、管管等。這些詩人經歷了戰爭的大流亡，置身

---

<sup>84</sup> 同注 63，頁 54-55。

<sup>85</sup> 同注 63，頁 60-62。

於重紀律、講階級，要求絕對服從的軍隊中，他們對週遭壓抑環境的強烈感受，對個人精神解放與思想自由的渴望，可以理解地反映在詩的實驗上。相對於其他藝術的形式，詩即使在艱難匱乏的環境裡仍能進行。」<sup>86</sup>從這段話裡，我們可以看出台灣現代詩壇主流的集團，以及五、六年代由他們所主導的現代詩前衛性發展，表現對社會規範和公共價值的疏離與反抗，在這個詩史的脈絡裡，我們只能看見男性詩人的活動，以及他們在大時代裡的反抗策略，因此，當現代詩人所發展的前衛風格，表現出個人與社會的對立，和面對現實壓迫時的無力和虛無感，而使用此前衛文體的女詩人，則在詩中書寫了女性身分與環境壓迫的關係，雖不一定是針對的父權的，但從探索自己的生命價值和生存命題，對女詩人而言，可以突破傳統中國詩學閨怨題材的限制，更能反映出女詩人對於文明社會與靈魂自由間獨特的生命觀照。如林泠 清晨的訪客：

多年不明下落的  
我底少年，驟然  
閃現  
在我的門前  
他看起來多瘦  
衣衫敝舊  
頰上的灼痕，莫約是  
黯淡了些；輕輕地，他說  
這回祇是路過，不能久留  
可以喝一杯，若有  
薑湯，或苦艾酒 <sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> 同注 23，頁 164。

<sup>87</sup> 同注 72，頁 115-116。

與自己的少年時期幻影、戲劇般的相遇，在清晨的寒涼中，少年的削瘦和憔悴，以及索討一杯溫熱的薑湯或苦澀苦艾酒的情境，暗喻了詩人心中對時光消逝，追悔少年但青春不再的感慨，少年終究以不是現在的自己，不能久留的少年是必要遠走而無法返回，這段與少年時自己相遇的超現實戲碼，貼切地表現了詩人的內在感傷。又 夜譚：

這時那大嘴的掘墓人哭了，油然憶起鮮牛奶的往日  
而斷了腿的那軍曹，偶然想起一次未完的戰役  
便取下城堡的槍，向昏濛的月亮射擊<sup>88</sup>

這首詩記述的是一九五六年詩人眼中的漳州街支部，在那個戰亂流離的年代裡，每個人都為現在感到困惑，為回憶的迷障感到不安，林冷不直接寫現實，而是切入異國情調的場景，象徵死亡和貧窮的掘墓人想起鮮牛奶的過去，而斷了腿的軍曹，仍無法從戰爭的噩夢中醒來，舉槍向月亮射擊，這些組合在一起的人物意象，表現了女詩人心中對大時代所感到的悲愴。羅英也有一首以超現實的手法寫戰爭的詩，戰事<sup>89</sup>：

一朵玫瑰  
將淚水  
拋灑在  
砲聲起伏的浪濤間  
  
死者  
將他那盛滿月光的頭盔

---

<sup>88</sup> 同注 72，頁 44。

<sup>89</sup> 羅英，《雲的捕手》，台北：林白出版社，一九八二年六月，頁 5-6。

拋進血的  
池沼  
他的眼睛  
突然流著野蜂的蜜  
流著玫瑰的  
芳香

在這首寫戰爭的詩裡，可以看見羅英創作的典型，她寫戰爭卻沒有廝殺哭號，反而是攤開一幕寧靜荒涼的超現實意象，死者躺著，眼中卻流出蜂蜜和玫瑰的芳香，「戰爭」、「死亡」、「野蜂的蜜」、「玫瑰」這些意象在理性世界裡並沒有絕對的關聯，甚至還顯得有些矛盾，但羅英卻巧妙的使用這種矛盾，製造出戲劇張力般，淒迷的情緒感受。如洛夫所說，羅英的詩表現的是「一個感官經驗的世界，我們一接觸它，便被引導進一個超現實，甚至超自然的神話世界。一個彩色繽紛的夢境，其中只有形象，沒有語言；只有生命，沒有秩序；只有感覺，沒有意義。」<sup>90</sup>也就是說，羅英擅長將非理性的象徵置入詩中，製造她自己獨特的秩序，和迷幻的感官語言，而感覺的神秘領域，恍惚、混亂、跳躍的語言邏輯，都可以使女詩人的作品脫離以父權或任何意識形態為主觀生產的話語理性，於是，羅英的詩作也就展現了其自由悠遊、延異於自我感官的那一面。再看藍菱的「超於靜寂」表現的則是處於文明社會、時間壓力中，靈魂的虛無和孤獨感：

今夜，讓一些生長中的蘆葦  
沿你血脈的河不斷升起  
光的逃亡引起那黑暗的喧騰  
那麼一剎，所有的虛無的全曝屍於

---

<sup>90</sup> 同注 89，頁 3。

時間赤裸的臂上<sup>91</sup>

這首詩以繁複綿密的意象，襯托出在繁雜的處境裡，時間的流失中，所感到那種生命無法抓住什麼的存在的虛無和空洞，而張香華的 霧：

公車門弓開  
團團濕霧湧進來  
一群水性的族類  
車掌女子無表情的，用剪子  
計數著  
魚貫而上、互相冷視的  
凍結了的霧<sup>92</sup>

則將城市中搭公車的人們，彼此冷漠的表情比喻成濕冷的霧，無法擁抱也無法熱情。這些以現代主義前衛手法書寫，挖掘內在自我的孤絕與外在大環境互動時的感受的作品，在女詩人的作品中零星的出現，卻十分不同於傳統中國意識形態下所表現的，浪漫閨秀的手法，更能突破女詩人在主流父權話語下的性別規化，而展現出更深沉更開闊的生命視界。

### 第三節 從沉默的一代到母系發聲

在《笠》的在野抗爭史中，有一個重要的焦點，就是殖民及語言的議題。從

---

<sup>91</sup> 藍菱，《對答的枝椏》，台北：創世紀詩社，一九七三年，頁 9。

<sup>92</sup> 同注 47，頁 29。

日據時代的統治，台灣詩人被迫使用日文寫作，光復之後又因為不會使用中文，再度被迫沉默，而後則再因為對中國主流的反彈，進而在創作上堅持建構突顯台灣主體的符號。不斷尋找自己的語言，形成鄉土、本土派詩人長久的抵抗和探索，而在沉默中試圖發言的努力，也同時製造了悲情和激情的詩反應，挑戰官方和當權者的權威體在詩裡被大量的發聲。

《笠》建構「台灣精神」的同時，所在意的寫作語言的變化，如強調斗笠這樣平民化、鄉村化及樸實的語言，用以取代精緻雕刻、古典秀麗的中國語彙，這樣尋找能表現台灣獨立，與中國清楚區別的語言策略，在此陣營的女詩人藉白話、寫實的語言來寫詩，突破了中國氛圍的性別話語多圍繞在閨怨、典雅和愛情囁語的風格，發展出她們自己或具批判性，或政治反抗等呈現女性的歷史或社會視角的作品。這也就是後結構主義所認為的：「語言和它所提供的一系列主體位置總是存在於歷史的特定話語中，而這些話語是固定存於社會機構和實踐中的，並且能夠在話語領域中被分析性的組織。」<sup>93</sup>及「然而在任何社會裡，總有一組法律話語是佔優勢的，並反映特定價值與階級、性別和種族利益。」<sup>94</sup>笠詩社與鄉土、本土派詩人們在語言上所做的努力，正是與當時社會上主流的國家論述相抗衡，欲取得新的主體位置，相同的，女性在語言上所做的努力也是脫離原來那套在社會上各個機構具優勢性和中心地位的話語，和其中以父權進行對女性控管的意識，雖然《笠》的男詩人詩改革運動並無心為女性爭取權益，仍然難脫父權心態，然而，對欲覺醒的女詩人而言，她們與鄉土思潮的共通點，可以說是語言政治上的策略，一旦社會上保守、一統的政治勢力和它操作下的思想、言論遭到鬆動，主流國家論述和傳統父權觀念的合作關係便受到挑戰，具政治反叛性的女詩人，也就有機會藉此瓦解原先那個僵化、固定的性別概念，而她們所要的並不是和鄉土、本土男詩人相同的話語，而是與這群男詩人一樣，獲得屬於女性的政治發言權。

---

<sup>93</sup> 同注 6，頁 41。

<sup>94</sup> 同注 6，頁 42。

長期在政治上位處雙重殖民邊緣的女性，欲漸漸突破沉默無聲的角色，對殖民強權、社會不公提出看法，這樣的發言必須是女性自我的聲音，例如將女性的身體與台灣的宿命連結，在台灣主體無法確立的狀態下，意識到女性自我與台灣島嶼相同的邊緣處境，女詩人以母性觀點解讀世界，逐漸脫離男性的認知方式，形成母系承傳的價值認知，並且更進一步認識體會了女性主體的價值，不可被貶抑和操縱的基本權利。一九二一年出生於日治時代，一九七一年起擔任笠詩社社長的陳秀喜，可以說是這個母系發聲潮流中的起始，進而使本土派女詩人以母女、姊妹的意識對「君、父、夫」的男性體系產生解構，並在八、九 年代帶動杜潘芳格、利玉芳、江文瑜、王麗華等女詩人形成的集體性的女性主義及反殖民結合的詩寫活動，展現出女性在身體、性別和國族問題上，不再甘心弱勢於男性的政治力量。

陳秀喜從日治時代以日文創作，一九六 年代末期改習中文，經歷了沉默的痛苦，終得跨越語言，自在地表達心聲，在 編造著笠 一詩中充分表達出她欲發聲的艱辛：

被統治者隔絕了半世紀

想不到痛苦在等著我

回到祖國的懷抱

高興得血液沸騰

卻不能以筆舌表達

焦急又苦惱

熱血也許會被誤為冷血

在語言的鐵柵前啜泣

為了要寫詩

學習國語

忍耐陣痛

有時詩胎死在腹中

有時候揉碎死胎兒

丟棄後苦悶著 95

陳秀喜突破了語言的障礙而書寫，許多主題都圍繞在「母 女」的關係上，這個母親的角色並非父權道德認知下，一味犧牲、奉獻、生殖以鞏固父系價值的母親，而是透過女人與女人，子宮、乳房等連結而成的生命情感，是男人消音的女人的身體世界。

法國女性主義者埃萊娜·西蘇(Helen Cixous)在《寫作的理由》中以大地之母的口吻寫道：「每個晚上我流的淚！世上的水由我的眼中流出，在沮喪絕望中，我清洗我的子民，我潔淨他們，我以愛撫慰他們，我走到尼羅河岸邊用竹籃收集被遺棄；為了人類的命運，我擁有母親不倦的愛，因此我無處不在。我的宇宙腹部，我動用我全球性的潛意識，我將死亡驅逐，它再回來，我們又重新開始，我充滿開始。」<sup>95</sup>在討論這段話的同時，我們可以思考另一段話：「男人一旦自封為上帝，便將女人貶至次等人的地位。」<sup>97</sup>男性所製造出的父權社會體系，從男性的神、造物主、上帝到整個由男性統治的規範、秩序，西蘇以母性的主體立場抗衡父系體制，以母親的腹部蘊含世界、創造世界，來取得將世界的開啟之權，試圖將男人掌握一切認知、解釋權的邏輯改變，進而以女性式的愛取代陽性的武力，連結成一個緊密完整的女性中心世界。

在《養母的摯愛》一文中，陳秀喜曾寫道：「曾記得和母親洗澡的時候，發現母親的乳頭，一個歪東，一個歪西。我取笑她：『媽，妳的乳頭為什麼奇形怪狀，多難看。』她只微笑著，我又好奇的追問，母親才述說：『你的親生母的乳孔大，容易吸吮，奶水滾滾而出。第六胎的妳已吃慣了親生母的奶，不曾授乳過

---

<sup>95</sup> 陳秀喜著，李魁賢編，《陳秀喜全集 詩集一》，新竹：竹市文化出版，一九九七年五月，頁138-139。

<sup>96</sup> 托里莫以，《性別/文本政治：女性主義文學理論》，台北：駱駝出版社，1995年6月，頁107。

<sup>97</sup> 同注5，頁134。

的我的乳孔小，妳吃不飽，因此整天哭。妳的吸吮力很強，吸破了我的乳頭，細菌引起發炎又發燒。可是妳又不吃牛奶，因不時授乳，傷口遂擴大像嬰兒的嘴唇。當妳吸吮一口，其痛苦就像針穿刺著，一陣陣抽痛，使我全身顫抖，頭髮都豎起來了。每次授乳我都得咬緊牙根，忍受痛楚，傷口難癒，終於變成畸形了。』聽了母親的話，我忍不住嗚咽。」<sup>98</sup>在當時那個重男輕女的社會，陳秀喜的養母沒有嫌棄她的女兒身，更是疼愛有加，甚至傳遍風城人人皆知，於是在陳秀喜的心中，母親和女兒就像是命運的傳接，當母親的在社會中受到委屈，而當女兒的有一天也走上這一條路，同為女人的辛酸和身分認同因而產生，「自己做了人之媳、人之母，深深體會到養育子女是何等辛苦。當了大家庭的大媳婦，每天四點起床，繁忙的家事之外，還要上奉翁婆，下侍小叔、小姑，嘗盡百般委屈。」<sup>99</sup>而 初產 <sup>100</sup>這首詩也表現出對於女性的社會角色的痛苦委屈，以及和母親之間的相繫之感：

如爆發前的火山  
子宮硬要擠出灼熱的熔岩石  
陣痛誰能代替？  
兩條生命只靠女人的天性  
醫生和助產士不過是  
振作精神的啦啦隊  
心欲不如一死  
她忽然憶起  
媽曾說過：  
「結婚就是忍耐的代名詞」

---

<sup>98</sup> 陳秀喜著，李魁賢編，《陳秀喜全集 文集》，新竹：竹市文化出版，一九九七年五月，頁 51。

<sup>99</sup> 同注 79，頁 52。

<sup>100</sup> 同注 78，頁 74-75。

如爆發前的火山  
子宮硬要擠出熔岩石  
痛苦的極點她必須和子宮合作  
忍耐疼痛  
忍耐灼熱  
忍耐最長的一刻

火山終於爆發  
到疲困已極她才體會  
「結婚就是忍耐的代名詞」

初產的母親心內喚著 媽！  
感恩的淚珠從眼睫流下  
她以淚珠迎晨曦

此詩表面上寫的是婦人初次生產的痛苦，卻也暗喻了婚姻裡對女性的不公，而無論是子宮的燒灼疼痛，或是婚姻裡的咬牙忍耐，卻都是只有女人才能切身體會的經驗，在母 女彼此間流動。

因為這樣對女人之間的情誼和生命體驗有深刻的意會，在書寫對台灣、殖民、國族情感的時候，陳秀喜所運用的也經常是母系的意象、女人身體的體驗。陳秀喜的殖民反抗分成兩個階段，開始是對日治時代羞辱的控訴，此時「祖國」經常出現在詩裡。陳芳明《殖民歷史與台灣文學研究》中說：「台灣人的祖國意識與中國人的中國意識，並非是等高同寬的東西。台灣作家在殖民統治下，在內

心自我形塑一種祖國的意念，乃是做為精神抵抗的一個象徵。」<sup>101</sup>因此她寫的家國之愛，其實是台灣及文化，用以對抗日本的殖民。接著則是八十年代後對於國民政府的腐敗與社會不義寫出不安，而她的社會、國族書寫，也總是圍繞在女人上面，形成一種女性角度的議事方法。

如 我的筆 <sup>102</sup>：

眉毛是畫眉筆的殖民地

雙唇一圈是口紅的地域

我高興我的筆

不畫眉毛也不塗唇

「殖民地」，「地域性」

每一次看到這些字眼

被殖民過的悲愴又復甦

數著今夜的嘆息

撫摸著血管

血液的激流推動筆尖

在淚水濕過的稿紙上

寫滿著

我是中國人

我是中國人

我們都是中國人

---

<sup>101</sup> 同注 7，頁 136。

<sup>102</sup> 同注 78，頁 79-80。

以及另一首 耳環<sup>103</sup>：

民國二十八年  
母親的民族觀念說  
耳朵有針洞  
才是中國女孩  
總有一天  
戴著翡翠玉墜的耳環  
梳兩條辮子  
穿著長齊腳跟的旗袍  
因怕統治者的威風  
純中國式的打扮  
街上已少見  
我時常被日本的小孩子們  
投擲小石頭 罵「清國奴」  
  
他們無知的妄舉  
是統治者驕傲的遺傳  
耳環如祖國的手安撫我  
撫我的面頰  
使我更神氣闊步  
當時 十八歲的我  
深信母親的話

---

<sup>103</sup> 同注 78，頁 133-135。

耳環就是  
中國女孩的憑證  
台灣光復 那一天  
不必檢驗耳朵的針洞

如今 年齡已老  
照鏡子的時候  
習慣地多看一看  
去世的母親  
留給我的民族觀念

我的筆 將女人的身體部分眉毛和雙唇來比喻被殖民地，筆(畫眉筆、口紅)具有權威的侵略性，而女詩人本身也執筆，同時象徵的也是可以發言的權力，她的筆雖用來抵抗日本的侵略，宣揚自己的身分認同，卻不用來侵犯他者，所以「我高興我的筆/不畫眉毛也不塗唇」。

另一首 耳環 同樣以女人的身體部分來探討殖民問題，這次她提到的是耳朵和耳洞，將此女性的身體行為視為民族的符號，而且這樣的民族符號也承傳在母女的經驗系統裡。然而，女人的耳朵被打上耳洞，穿上翡翠玉墜，是否其實是另一種男性霸權下的身體美感？台灣光復後，女人雖然解脫了日治的陰影，但就能脫離邊緣的地位嗎？在這首詩裡，陳秀喜並沒有進一步探討這個問題，但這並不表示陳秀喜對於傳統文化的男/女地位和規範，並沒有進行思考。陳秀喜一方面希望能脫離國族殖民的悲劇，一方面卻又面臨父權的性別殖民，她陷在雙面是敵的矛盾之中，對女性的社會邊緣身分有諸多思考。

在 棘鎖<sup>104</sup>裡她就對於傳統的婚姻寫出遭束縛女性的痛苦，進而渴望自由，

---

<sup>104</sup> 同注 78，頁 168-170。

更可以看出她在父權下女性角色和自我之間的煎熬掙扎：

三十二年前

新郎捧著荊棘(也許他不知道)

當做一束鮮花贈我

新娘感恩得變成一棵樹

鮮花是愛的鎖

荊棘是怨的鐵鍊

我膜拜將來的鬼籍

冷落爹娘的乳香

血淚汗水為本份

拼命地努力盡忠於家

捏造著孝媳的花朵

捏造著妻子的花朵

捏造著母者的花朵

插著棘尖

湛者「福祿壽」的微笑

掩飾刺傷的痛楚

不讓他人識破

當 心被刺得空洞無數

不能喊的樹扭曲枝桠

天啊 讓強風吹來

請把我的棘鎖打開

讓我再捏造著

一朵美好的寂寞

治療傷口

請把棘鎖打開吧！

陳秀喜將幸福的婚姻視為是一場虛構的美麗，眾人皆以為的鮮花，其實是一束刺傷自己的荊棘，而婚姻給女人的只是虛無的「未來的鬼籍」，但這個龐大的社會道德制度卻足以使女人放棄原屬的家庭，附屬於父系的家族，必須「捏造」父系標準下的女性角色，如孝媳、妻子和母者，而隱忍感受，消除自我。在這首詩裡，陳秀喜所傳達的一個重要關鍵是識破了父權的謊言，對其所生產出來合理化的邏輯感到懷疑，而不再一廂情願地接收這些秩序、話語、標準以及它們背後的意識形態，這個破解父權社會價值結構的態勢在她其他具有女性思維的作品也表現出不願再「假裝」，而欲恢復女性中心身分的意圖。如 連影成三個我<sup>105</sup>：

稍停步看看三個我

矮的影子是 人之媳婦

高的影子是 人之母

另一個呢？

是擁有裸體的心

女詩人看見自己在社會中所扮演的角色，分別是矮人一截的媳婦，或是表面上看來高一截的母親，但這都不過是影子般的形象，就連擁有裸體的心，也只能像影子般虛幻的漂浮，女性自我的缺席，是她所欲彰顯的問題，然而，卻不因此遷就影子的假象，樹的哀樂<sup>106</sup>裡她將女性自己比喻成一棵任外在力量玩弄的樹，「樹也悲哀過/逐漸矮小的自己」樹無法自由活動，受限的肢體只能哀嘆自己

---

<sup>105</sup> 同注 78，頁 118-119。

<sup>106</sup> 同注 78，頁 107-108。

任人欺壓的卑下，但「認識了自己/樹的心才安下來/再也不管那些/光和影的把戲/扎根在泥土的才是自己」最終，樹的自信來自於自我，而得以跳脫虛幻把戲的愚弄。在敘事詩 未完成的故事更神奇<sup>107</sup>裡，陳秀喜再度解構父權秩序的圈套：

我的腦子裡  
保守和新潮同居  
被服從、容忍的禮俗  
套住了三十六年  
任勞任怨認為是命運  
飽受虛偽的幸福感欺騙  
拼命熱演多角色  
好媳、好妻、好嫂子  
甚至是沒有薪水的女奴  
當我發覺一切都是圈套  
厭惡自己的演技太精采  
掙脫妻的寶座  
解下戲裝  
離開辛苦疊起來的家  
抱著還在淌血的心  
不是被放逐卻像是逃來  
離開喧嘩的台北  
我到這裡  
驚訝是桃源

---

<sup>107</sup> 陳秀喜著，李魁賢編，《陳秀喜全集 詩集二》，新竹：竹市文化出版，一九九七年五月，頁93-95。

請看我

像不像仙女一樣瀟灑？

作為一個傳統女性的幸福感，原是父權社會結構中的一環，女人必須扮演好媳婦、妻子、嫂子等著些確保父系家族安和樂利的角色方能獲得幸福的話語，在社會倫理中擴張，使多數的女人甘心幸福地追求著「妻的寶座」，而不感到性別壓迫已經發生，陳秀喜卻在之中擺蕩掙扎，經過了一番苦痛的心路歷程，蔡逐漸拆解了這座虛假搬戲的舞台，擁抱自我。

對於利益父系的話語、權力的揭穿，使陳秀喜的詩作表現了傳統女性的糾結和掙扎，進而朝向可能的女性中心的觀點邁進，除了以女性的身體來進行國族、殖民議題思考的母系視界建構，對於長久以來視女性身體、慾望為羞恥、被動的陽性觀點，陳秀喜亦回到女性自身的感受上來討論，企圖脫離男性價值的管理，而女性得以正視、紓發、擁抱自己的身體情欲。 盼望：

幻想牽起我的手

我是被吊在屋簷下

那一串爆竹的無奈

似蛇身的醜態搖幌

似蛇心執迷著

渴望一根火柴讓我解脫

當火舌熱情地一舔

立刻爆炸

散了許多花朵

我渴望一根火柴<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> 同注 78，頁 89-90。

將自己形容成吊在屋簷下的炮竹，等著被點燃，這近乎情慾的暗示裡，透露出女性欲得到解放的身心和滿腔熱情，卻也反映出女性對於只能處於被動位置的焦慮。再看 含羞草<sup>109</sup>：

輕輕一觸  
植物中的動物  
是初次  
被異性愛撫的手觸及  
女兒身緊縮的敏感  
楚楚含羞的姿態  
好奇又喜愛之情  
頓時發生  
紫色的小花球  
像夢中的愛語  
像遙寄來的情懷  
神秘而茫然  
當逗弄著小葉子  
手被錐棘刺傷  
喚醒我生存的嚴肅  
那楚楚的含羞  
竟是偽裝  
終於使我  
為含羞草的虛偽而迷惘

---

<sup>109</sup> 同注 78，頁 177-178。

將含羞草與女性身體巧妙地連結起來，被異性撫觸的女性敏感的緊縮，寫出了女人對情欲的喜悅之情，然而，含羞草瑟縮的背後，卻有著為了生存而表現出嚴肅、尖銳的一面，楚楚的含羞是偽裝也是保護作用，女人身體被碰觸時的羞怯也是帶著偽裝的嗎？又為什麼要偽裝來掩飾女性的非嬌柔？這是女詩人所迷惘的，同時也表現出她對女人身體和突破之路的探問。陳秀喜筆下的情欲討論雖不若八十年代以後女詩人那樣大膽奔放，面對國族和父權的雙面殖民，顯出一個女性從傳統出走邁向自我中心時的矛盾與掙扎，但她所展現出的母系詩風，將女性的身體作為對抗各種霸權時的私密符號，形成以女性為意義、為定位點的詩語言領域，並追尋自由、解放的女性生命，實為後來的女性主義詩作提供了可以資借的力量和支點。

## 第四章 多元起飛的八十年代與女詩情慾系譜

在《狂飆八十年代——紀錄一個集體發聲的年代》一書中，南方朔寫道：「那是一個狂飆的年代。許多所謂的權威，其實只不過是一張偽裝出來的假象，一旦被撕開，就再也無法維繫。狂飆的年代，各種不同的聲音都要擠進被撞開的歷史大門，勞工、環境、女性等議題相繼出現。政治的禁忌與性的禁忌一向並存，威權者用政治禁忌箝制人們的公共生活，用性的禁忌來箝制人們的私領域，它們的瓦解也同樣並存。」<sup>110</sup>廖仁義也寫道：「『美麗島事件』雖然一時重挫民主運動，但是並未擊垮知識份子議論時局的勇氣，更沒有敗壞他們的良知，反而使他們擺出一個全方位的實踐姿態。在那個新發現的風景線上，我們看到了符號學，它使我們能將理解本文的策略運用於更廣義的日常生活中；我們也看到了解構理論，它顛覆了文本意義的『中心/邊陲』位置；當然，我們也看到了從這些解讀策略中充實起來的女性主義思潮，帶動了我們對男性論述或男性書寫的質疑，也使我們發現到，昔日的社會批判理論中，竟然隱藏了許多以男性為中心的主體性論述。」<sup>111</sup>八十年代是台灣在長期保守、主流政治的噤聲和沉默中，試圖打破單一價值，向所有位居中心的權威和思想獨裁挑戰的時代，一九七九年的美麗島事件所破壞的是官方控管一切政治體制，卻開啟了八十年代裡，對於種種政治權威所保障的利益權力提出反對的力量，高牆逐漸倒塌，勞工、環保、言論自由、女性主義、性解放的思潮一時四起，八十年代的現代詩同樣是一個充滿瓦解和變動的文本。

在這樣的時空背景下，對於情欲的反省、探究和書寫也成為反抗權威體制的

---

<sup>110</sup> 南方朔，青山良繞疑無路，楊澤編，《狂飆八十年代——紀錄一個集體發聲的年代》，台北：時報出版，一九九九年十一月，頁 28。

<sup>111</sup> 廖仁義，八十年代台灣的思想風景，楊澤編，《狂飆八十年代——紀錄一個集體發聲的年代》，台北：時報出版，一九九九年十一月，頁 55-56。

一種策略。李瑞騰說「八十年代以降的台灣文學已大膽突破『性』的禁區」<sup>112</sup>焦桐則說：「詩人書寫情色或性愛描繪，不見得是好色齷齪，自然也不見得比較淫蕩。反而常是一種道德、良知的覺醒，更是一種叛逆，對道德禮教的反抗。他們試圖通過情色詩，號召受到壓制的族群如同性戀、戀物癖、自戀癖 揭竿起義，反叛霸權話語，這是一種關乎身體的權力爭奪戰。」<sup>113</sup>八十年代以後台灣詩壇大舉進入「性」的禁區，以身體器官、欲望和性活動的書寫，來作為一種反叛，挑戰各種以合法化的姿態管理人們私有的性的話語權力，如道德、禮教，甚至是詩壇上既存的含蓄、保守審美勢力。像是陳克華的 請讓我流血 愛麗絲夢遊陰道奇遇記 <sup>114</sup>刻意將詩題的副標取名以顛覆童話故事愛麗絲夢遊仙境的陰道奇遇記，正暗指著對營造出女孩處女般單純無暇的價值批判，於是，女孩正在探索陰道的旅程裡：

讓我流血，請讓我流血

在這凡人所建構起的柔軟世界裡

我想好想流血

當一百個相互乖離的人生方向迷惑了所有的眼睛

和肉體時，請讓我讓我流血

流血，當我厭倦了繼續做一名光明的處女

在這凡人用坐墊、椅墊、靠墊、置物墊

所構築起的安全防漏世界裡

請用鞭子饗我以痛楚的真理

烙鐵醒我以灼熱的清明

---

<sup>112</sup> 李瑞騰，前言，《台灣詩學季刊》，一九九四年，第九期，頁7。

<sup>113</sup> 林水福、林耀德編，《蕾絲與鞭子的交歡 當代台灣情色文學》，台北：時報文化，一九九七年三月，頁199。

<sup>114</sup> 陳克華，《欠砍頭詩》，台北：九歌出版，一九九五年，頁138-142。

讓我流血流血

流血繼續流血以證明我是一名稱職的處女

以你男性的堅硬與尖銳

展示你巨大的胃囊森然的牙

溫暖的肛門和暢通的直腸

還有你肥腫的腦葉和煽動的鼻

(你原本希望我仍是兒童但我已長成具有乳房恥毛的女人而你還是原先你以為的戀童症者嗎?)

當這柔軟無接縫的世界欺瞞了靈魂

連帶也愚弄了你的肉體時

請讓我跌倒讓我因快感而銳叫

因瘋狂而和善

因眾人的無知而崩潰：

「然而無法原諒的是你已經先我衰老」

所以

(讓我流血)所以

我必須統治玻璃金屬和光

人生的一百個方向皆指向虛無微笑的貓臉

和我無處藏匿的陰道

陰道裡最深處神秘的光

竟照不亮生命終極的秘密：

我是處女，而且我渴望流血。

貞操帶上著會咬斷龜頭的鎖  
快感如蛆寄生在下腹受詛咒處  
我終於流血流血大量流血快樂地流血  
當我走在人生以金屬玻璃和光所砌成的大道  
我終於放心的流血大量流血虛無地流血  
趨於極樂地 流血

(這不叫手淫)

我終於和凡人嚴重擦撞之後  
失去我的完整開始如願以償地  
流血 謝謝金屬，謝謝玻璃  
和烙鐵。皮鞭。謝謝  
你永久勃起的男性  
你堅硬尖銳易割傷自己別人的陽具  
謝謝無時不刻不無理闖入摩擦的  
光。

一個渴求流血的處女，陳克華推翻了世俗的性別認知裡，女孩總是無性欲的形象，寫出女孩極欲擺脫社會規範，盡情享受肉體的快感。在這首詩裡，陳克華所使用的姿態是具挑釁性的，「讓我流血」像前進抗爭時的口號貫穿整首詩，以疼痛、流血、灼熱和崩潰的負面感受挑戰凡人所建構起的柔軟、安全、光明，卻欺瞞靈魂與肉體的虛假世界。然而，當詩人將肉體殘忍而真實的一面擊舉高來，譏諷貞操潔癖的道德家，他雖藉女人的身體慾望來進行反叛成規的書寫，卻仍不免流露出男性的觀看視野，在詩裡將女性的快感建築於男性巨大、堅挺勇壯的陽具

之上，並且女性如同被賜予被闖入的快感裡，是帶著痛苦、傷害和被虐的。女性的身體情欲在男詩人企圖解構保守、統一的性話語時，成為他們手下操作的符號，卻多半仍是以男性中心切入，而男性的性模式往往是由陽具所定義的，例如余光中將注意力集中在性愛動作的 鶴嘴鋤<sup>115</sup>：

吾愛哎吾愛  
地下水為什麼越探越深  
你的深邃究竟  
有什麼樣的珍藏  
誘我這麼奮力的開礦？  
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  
為了給我光她剖開她自己  
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

詩裡，以鶴嘴鋤在土壤上探掘洞穴來暗示性愛的過程，男詩人將焦點集中在堅硬而具破壞力的陽具，進出女體時，一次又一次的起落，更進一步，女人的洞穴

---

<sup>115</sup> 同注 35，頁 265-266。

使他聯想起出生時亦是從母親的洞穴(陰道)中爬出來，母親為了他而剖開自己，犧牲自己，最終埋入黑暗的礦中，此時對這個男人來說，眼前的女體一面供其以主動之姿探勘、深入，另一面還是他溯源記憶的媒介路徑，同時具備他所需要的性與聖潔母親形象，而女人終究還是靜默的一口深黑礦穴。再看渡也《處女膜整形》一詩，雖是嘲諷人們對處女膜的迷思，和處女膜可再造的情形下，道德貞操所顯露出的可笑荒謬，然而，詩人寫道：「我看你就是今夜的鋼刀/讓我卸下衣裳/成為你甜甜的水梨」<sup>116</sup>男人被寫成鋼刀，強硬銳利，而女人就像水梨，甜甜柔柔的任由取用，而鋼刀仍舊是集中注意於描摹男性的陽具，而且是無堅不摧、勇者般的陽具。當男人展現出由陽具出發來認知的性愛形式，如此，他們以掌有陽具而自認為主導性愛的主動者，女人的身體則成為被凝視、被慾望的對象，沒有聲音沒有感覺和自己的慾望，而陽具被定義為剛強積極，而沒有陽具的女性則被認為柔弱被動。

渡也另一首《暴君焚城錄》就顯示了男性眼中，性愛中的主從關係：

熊熊的火  
憤怒的愛的暴君  
就要去索取妳的宮殿  
妳的情影  
我就要教世上最痛的一場大火  
到城裡去  
迎娶妳的一生<sup>117</sup>

詩中男性展現出凶暴、憤怒的姿態，向女性去攻城掠地，大火仍帶來疼痛、燒灼，使女性屈服。男詩人筆下的男性一方經常是剛強、主動的，而女人卻只能

---

<sup>116</sup> 渡也，《手套與愛》，台北：漢藝色研文化事業，二〇一一年七月，頁 42。

<sup>117</sup> 同注 99，頁 56-57。

柔弱的，或者等待、渴望男人帶來痛覺、欺凌的入侵。楊牧的《熱蘭遮城》欲寫熱蘭遮城遭歐洲霸權殖民的過程，被入侵者被比喻成在男人的慾望下，被動地接受男人的摸索：

而我不知如何於  
硝煙疾走的歷史中冷靜蹂躪  
她那一襲藍花的新衣服  
有一份粲然即令我欣喜  
若歐洲的長劍斗膽挑破  
顛倒的胸襟。

而當我解開她那一排十二隻鈕扣時  
我發覺迎人的仍是熟悉  
涼爽的乳房印證一顆痣<sup>118</sup>

在煙硝中，女人穿著藍花新衣的身體將被蹂躪，而挑破她的衣服的，是具侵略性的歐洲的長劍，女人非自願、被迫的裸裡乳房，滿足男人的欣喜。我們可以看出男性詩作，圍繞在陽具的中心，而發展出男性主動，女性被動的情欲二元認知，女性成為被取用的對象，而忽略其自身的生理、心理感受。

女詩人的情欲書寫也從八十年代以後，而有逐漸增加的趨勢，陳義芝以「從半裸到全開」<sup>119</sup>來說明女詩人情欲表現的階段。八十年代以前女詩對於情欲範疇的碰觸極少，卻經常在父系中心價值下表現成身體主權上的變形、為男性或愛情的犧牲，相對地也在性別角色的限制中，感到精神自由的缺憾，進而藉著身體的受困呈現出焦慮和不滿。另外，本土派女詩人陳秀喜，所使用的母系符號，拓展

---

<sup>118</sup> 同注 25，頁 635-636。

<sup>119</sup> 「從半裸到全開」為陳義芝探討台灣戰後世代女詩人的情欲表現時的篇名，收錄於《從半裸到全開》，台北：學生書局，一九九九年九月。

了「母 女」的關係為一種詩的話語，並在政治、殖民及國族議題上，將女性的思維及身體符號用來探討公眾事務，形成和父權秩序不同的觀看角度，如李元貞所說的：「台灣男詩人在國家認同上僅管不同，但在把國土喻成大地之母的被動性甚至被踐踏性，也就是父權文化下定義的母親為犧牲奉獻的意義上，男性詩人的思想頗為一致，只有女詩人能突破這種藩籬，主動賦予母親力量。」<sup>120</sup>陳秀喜雖在國家、台灣土地認同的觀點上與本土男詩人站在同一陣線，然而卻漸漸展現了她的女性敘述觀點。在國族、性別雙重殖民中的矛盾，和從傳統女性身分掙扎、搖擺，欲追尋女性在情欲和自我上的真實感受，陳秀喜詩中的女性探問，也為後來的女詩人開啟了建構女人新本土的路線。

從保守政治對個人思想、身體所生產的一統的話語控管，到八十年代後多元的思潮、言論崛起，女性對性的書寫和認知也成為針對傳統保守話語的解構力量，女詩的情欲書寫從保守到高談闊論的階段發展，大致上與伊蓮娜·蕭維特(Elaine Showalter)認為女性文學的三個發展過程相符：

首先，有一階段模仿主流傳統之流行模式，以及內在化其藝術標準及其對社會角色之看法。其次，第二階段是反抗這些標準和價值，以及提倡少數人的權利及價值，包括要求自主獨立。最後一個階段是自我發現，轉向內在，不受制於反對的依賴性，尋找身分。女性作家對這些階段適用的術語是：女性化 Feminine、女性主義者 Feminist 以及女性 Female。<sup>121</sup>

從將父權制的美感標準內化，到以反抗姿態向主流挑戰，女性文學最終所追求的是邁向自我發現的女性觀點，也就是脫離女性化特質，和突顯男性中心/女性邊緣位置的女性主義者，最後完成自信獨立的女性符碼、定義和審美空間。台灣現

---

<sup>120</sup> 同注 8，頁 35。

<sup>121</sup> Elaine Showalter, "A Literature of Their Own" London: Virago Press, 1982, page13。此段翻譯引自托里莫以著，《性別/文本政治：女性主義文學理論》，陳潔詩譯，頁 50。

代詩女詩人的情欲探索亦是如此，除了前期在官方政治及其鼓吹、形構中國傳統美德的涵蓋下，女詩人筆下潔淨、貞烈、婉約的女性形象並不碰觸到性慾的部分，是符合男性眼光下的女性，而八十年代以後現代詩突破性的禁區，女詩人也開始寫情欲，雖然，有的仍在男性標準下看性事，或將性當成愛的延伸，身體仍交付男性手中。但更大量書寫女性的身體和感官以作為反抗的詩作，亦現身形成秘密花園般的女性世界，與男性話語迥異。

觀察台灣女詩人的作品，可以發現她們在性別意識上的紛亂，雖然偶有零散的抗爭或焦慮，但集體的女性認知並不易形成，具體的運動(MOVEMENT)亦難推動。而八十年代以後的許多女性情欲書寫卻展現出反抗的，甚至是覺知女性身分共同體的運動性，女性透過自身身體和快感的書寫，傳達自己碰觸內在自我的能力，並且拒絕男性霸權眼光的介入，此時，情慾的書寫毋寧是一種政治策略，構築女性新樂園的話語策略。然而，女性對情慾的認知從被操控到自覺，並非只是一個線性時間必然的階段開放歷程，我們不能忽略的是其中權力結構的變化，和女性位置的改變，正如後結構女性主義所關注的：「理解社會中個別女性的位置，以及她們被權力之特定形式控管及對之抵抗的方式。這涉及的並非貶抑女性經驗的價值，而是了解它的構成以及它在父權權力的廣泛領域內的策略位置。」<sup>122</sup>我們無法將任何文學現象當成理所當然、天經地義，而忽略其時空背景下，文學作者、集團、話語、審美標準等權力主體的交互作用，女詩人的情欲書寫也不會是一個統一、單一的狀態，表面上看起來從「半裸到全開」的女詩情欲書寫，在這樣連貫而具歷史意義的敘述下，實際上卻隱藏了在父權的廣泛領域裡(包含種族、階級、國家、政治、文化等與父權結盟的權力)不同位置與參與策略的暗流，形成不同的書寫系統和美感，亦使女詩身處不同的權力系譜之中。傅科提醒我們：「對這些『一貫』觀念的先我們而存在的形式，或所有未經查詢的綜合體，我們必須要叫暫停。當然我們不能完全決絕的排拒它們，但我們也不能任其苟

---

<sup>122</sup> 同注 6，頁 87-88。

安。我們必須要顯示它們不是與生俱來的，而永遠是我們所知的一些規則所架構成的結果。」<sup>123</sup>我們必須看穿這些表面上極具合理性的知識，認識到它們都來自某些規則的操作和架構結果，而這些規則正是權力、話語等機制所呈現出來的，因此，當我們面對閱讀八十年代以後逐漸增加的女詩人的身體、情欲、感官書寫，我們必須關注的是究竟是怎樣的話語世界和權力互動關係組織生產了女詩人和她們的情欲作品，並且藉此理解這些性模式所傳達的文化意義和權力動向。

女詩人本身也可能形成一種反抗集團、話語世界，也就是以書寫作為顛覆中心的策略，然而，這種集體性的意識運動並非發生在每個女詩人身上，因此，我們仍必須防範將女詩人和她們的作品集都視為「一貫」，如傅科所認為的，作品集或全集不應該看作是某一種集合或同類的集合<sup>124</sup>，而應該將每一個單獨文本都視為話語作用、權力介入的場域，因此，我們也就不難理解在同一本詩集裡，同一個時期的同一個女詩人筆下的作品，卻展現出不同的權力意義。同時，這也說明了，當我們面對八十年代以後多元發展的女詩情欲文本時，並不表示那些八十年代以前的女詩風格，如去性欲、保守、婉約、貞潔、為愛犧牲身體的作品已經消失，中國古典的性別話語唯一主流的地位雖備受挑戰，卻仍然是盤據要位，仍同時操作某部分女詩人的作品，畢竟權力作用是複雜的，而沒有非此即彼的一貫和安定性。

而在不同的話語主流之下，無論是在父權底下被動制約的一面，或者女詩人集體意識的反抗書寫，此中都有權力、規則和發言者進行架構和策略的痕跡，也是我們探尋八十年代現代詩情慾解放以來，女詩在性與性別文本裡不同權力結構系譜的路徑。

從台灣現代詩發展的歷程來看，我們可以發現幾股主流勢力的權力消長，而所謂的主流都曾經是另一個主流的反抗中心，一面進行新的思維，一面努力生產、塑造自己為中心、真理位置的集團話語，如五年的西化文體，原是針對保

---

<sup>123</sup> 米歇爾·傅科，王德威譯，《知識的考掘》，台北：麥田出版，一九九八年四月，頁98。

<sup>124</sup> 同注120，頁95。

守的舊中國詩學而來，然而在濃厚的中國鄉愁與時代背景之下，發展成現代主義詩學中將西方前衛技巧與中國文化回歸結合的新古典審美觀，此又是對西化文體的另一種反思；七十年代《龍族》、《大地》、《草根》等具新世代色彩的詩社，雖仍在「中國現代詩」的符號下，然而卻產生對台灣本土現實環境的關懷，可以說是對前行代詩人離鄉流散的詩風的些許反動；而七十年代的《笠》與鄉土論戰，更以現實、鄉土的詩學路線，從現代主義詩風中出走，自藝術路線的對立，逐漸升高成民族情結的對立，(如陳千武所說，是擴大到了中國詩人與台灣詩人的對立)<sup>125</sup>七十年代的《笠》朝向台灣主體意識發展的道路走去，而宣示了與現代主義分道揚鑣的審美話語，並以集團的力量欲樹立其主流的位置。

從抵抗到主流的權力沉浮，在現代詩的政治版圖上不斷變動，到了八十年代，台灣現代詩的多元發展，林淇濤將其分畫成五個版圖，分別是政治詩、都市詩、台語詩、後現代詩與大眾詩，而他認為這五種現代詩風潮，其實都圍繞在認同的爭議和主體的依歸上，也就是伴隨著台灣政治變化，如統獨、族群等而發展出分叉的兩條路徑<sup>126</sup>，此乃延續七十年代以來詩壇本土派與現代派的創作路線之爭。也就是說，隨著社會環境的改變，自七十年代分歧後的本土派與現代主義詩風都面臨新的挑戰，前者在保守政治權威的逐漸瓦解之下，與政治詩、台語詩等本土論述結合，欲建構台灣的主體精神；而後者的前衛風格所經常關懷的，人類處於大環境中的孤絕與存在主義的虛無感，在八十年代的經濟起飛和都市發達中，延伸為更複雜、掙扎的都市詩，與八十年代多媒體的消費現象結合為大眾詩，在後現代主義興起中，轉變成後現代的風格。從主體認同的爭議出發而分歧的話語主流，在八十年代的多種衝擊之下，形成型態交錯的不同詩風，本土派致力於反殖民、國族、文化主體的政治思考，而現代主義則與現代文明、都市和新思潮結合，搜尋更多的創作手法，而女詩人的情欲書寫在這樣的現代詩版圖中，面對

---

<sup>125</sup> 參照注 56。

<sup>126</sup> 參考林淇濤，〈長廊與地圖——台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，收錄於林明德編，《台灣現代詩經緯》，台北：聯經出版社，二〇一一年六月，頁 44。

不同的話語主流，則有其不同的書寫策略。

八十年代在詩壇興起的另一股書寫力量，則是女性主義的發展，原先在文學正統裡容易被婉約、閨秀所歸類的女詩人，在女性主義的覺醒下所生產的自主話語，帶領女詩人突破父權主流下性/性別的藩籬，爭取成為中心位置的可能性。同一個女詩人在不同的話語主流引導下，生產了相對應或相抗衡的不同作品，除了現代主義都市詩、大眾詩、後現代詩和本土反殖民的議題之外，部分女詩人亦同時投入女性主義覺醒思維的創作下，女性主義的詩樂園從八十年代，具後現代色彩的夏宇漸漸解構了既存話語的意識形態，而透露出女性身分的特異性，八十年代末期與九十年代的台灣詩壇更引發了女性詩學的熱潮，馮清、朵思、顏艾琳、葉紅、利玉芳、蔡秀菊等女詩人，和具學院色彩，同時是評論者同時是創作者的李元貞、江文瑜、陳玉玲等女詩人，逐漸展現出現代詩壇上的女性力量，她們大膽地推翻父系的性模式及符號，敘述女性的身體感受，情欲可以說是其顛覆父權的書寫策略，以將注意力集中到女性的主動性和主權上，九十年代末期，第一個女性詩社「女鯨詩社」成立，其一方面與本土話語的權力合作，一方面也以更具集團性、運動性、評論性的女性集體話語則宣告著女詩人新樂園和詩壇勢力的形成。

## 第一節 現代主義女詩情欲：肉體與精神的抗拒與享樂

台灣現代詩在文學機構、出版、媒體等機制下形成不同集團，而在不同集團的權力背景下篩選、鼓勵、影響教育下出現的女詩人，亦使用不同的話語系統、審美價值，使得她們在情欲書寫的路途中，面臨不同的主流，其必須抵抗的目標與策略有所不同，而表現上也有不同的傾向、氛圍。

首先，中國文學美學對現代主義詩在古典文化回歸過程中深厚的影響，在女性書寫身體和情欲時仍展現出來，這些詩的情欲表現較為含蓄婉轉，寄託於愛的延伸，例如洪淑苓的《合婚》：

春寒染透臂肌

今晚我的夢肯定多一道綳褶

你且翻過那柔軟芳香的玫瑰牆來<sup>127</sup>

寫新婚之夜，則頗有杜甫《月夜》中「香霧雲鬟濕，清輝玉臂寒」的意境，僅以手臂來象徵女體的其他部份，而春寒的氣氛也使得愛欲變得朦朧典雅，至於夢的綳褶和柔軟芬芳的玫瑰花牆則把女性的性歡愉偷偷渡得曖昧不明，甚至還透露出女子甜蜜的嬌羞。而在身體觸碰的歷程中，女性的形象也多溫柔、順服、傳統、純潔，被動地蜷伏在對方的身邊，曾淑美的《纏綿帖》<sup>128</sup>：

長髮為弦

我們摸索肌膚的曲式

暗暗發光的

露珠一地拋滾

終於你捧住情思

雙掌沁涼如霜葉

我只是搖搖欲墜

我只是搖搖欲墜一朵

露珠或落花

---

<sup>127</sup> 詩路·台灣現代詩網路聯盟，洪淑苓典藏區。<http://www4.cca.gov.tw/poem/poem-02s-03.htm>

<sup>128</sup> 曾淑美，《墜入花叢的女子》，台北：人間雜誌，一九八七年二月，頁 48-50。

貼睡於你呼吸左右  
長髮為袂  
而下有純潔的胸臆  
親吻，渥暖凍傷的心

口渴，就在你的唇上龜裂了  
我之內  
藏匿一座絕美的峽谷  
向我更深的墮落  
最深淵  
你將獲得飛行的翅膀  
低低穿掠初霞的湧生

嘆息緊緊伏住髮稍  
再也穿戴不住黑夜的  
愛戀，自我們腳踝滑脫  
悲哀裸裎而出  
我將悱惻哭泣  
清晨中首次遺憾陽光

這首詩裡，男人捧住情思，擁有性主動的權力，而長髮如弦的女孩則如被搖落的花或露珠般輕輕伏住男人的胸膛和呼吸，龜裂在他的唇上，而纏綿之後最終還是失去了愛，側身哭泣愛已遠走，這樣的女孩形象仍是溫純、惹人憐惜。然而，「我之內/藏匿一座絕美的峽谷/向我更深的墮落/最深淵」卻也寫出了女性在情欲世界裡的陶醉和美好，雖然女孩的形象一樣的為愛執著、純潔，卻不再是去性欲的，她開始追求和墮入更深更深的絕美感受，她的身體有了自己的感覺。

再看古月 刺青的薔薇：

曾經 在妳白色的乳房

刺一朵青色的薔薇

那是愛的印記

也是愛的

等待

今夕 在妳烏柔的髮際

鬱結了月季的幽怨

寂寞最是繾綣

好似夜中飄灑的

細雪

女人啊 妳的愛

是月光下 弦的流動

流動的弦傾裸裡的愛

說永久的幸福啊

得以永久的痛苦換取<sup>129</sup>

詩中女子所表現的情緒是閨怨糾結的，以白色來形容乳房以及一頭烏柔的長髮，寫出了女子純潔柔美的形象，裸裡身體是為了裸裡的她的愛，於是乳房蒼白地空待著愛情的來臨，這樣的女子情欲是沒有自我的，被男性的世界所掌握，然而，對於幸福的獲得卻必須用痛苦來換取的痛徹體悟，透露了對女人的不捨與憐惜，和對男人世界的不滿。同樣的，翁文嫻 光黃莽<sup>130</sup>：

---

<sup>129</sup> 古月，《我愛》，台北：小報文化，一九九四年，頁 96-97。

<sup>130</sup> 詩路·台灣現代詩網路聯盟，翁文嫻典藏區。<http://www4.cca.gov.tw/poem/poem-02.htm>

情人，請你再走近些  
讓我看清睫眉下的隱憂  
宿世的怨與欲望  
莫說覆水難收  
潑灑在幾萬光年外的淚  
總轉回來  
無言的石  
長衣紅角捲過燈下的蓆  
黑意流蕩烏油油的光  
我捲在你間歇的肌膚間  
願身體能超渡  
髮的節奏滴落手的節奏  
念念呵吹雲夢  
無有成淡漠著情成洗不脫的黃  
黃隨著日落轉深轉青  
迸迫成夜墜前生生留痛的  
扯起的紅印  
今夜是她新娘  
外邊莫名起雨  
淅瀝灑濕了等待的鞋

而詩的最後停留在：

輪子不停地叫  
座位不斷的搖  
人來至不知名的站

懷抱的重物  
手上的嬰兒  
寄託的心意  
那些等待  
家總在冗長的疲乏之後

一段彷彿經過宿世的轉折苦痛的愛情，和古典憂傷的場景裡，女子穿著長衣，輕盈地在黑暗中流蕩，兩人之間的纏綿愛欲由女子捲在男子間歇的肌膚間，具有婉約形象的女子為愛獻身般甘心地捲附在男子身上，而男子的身體卻是「間歇」的，飄忽不可掌握的，這樣的男女互動亦是父權中心的操作結果，於是，女子只能不斷的等待，直到這愛情變成傷口，變成疼痛的紅印，而她的閨怨哀傷的命運只如一雙在雨中的鞋，孤獨無力而消極，然而，整首詩的結局卻回到極具現代感的火車上，女子獨自背負沉重行囊和嬰兒，「那些等待/家總在冗長的疲乏之後」像是她歷經風霜的生命之後深沉的覺悟和感慨，交歡已成過去，女子終於明白了一味痴傻等待愛情，終究是空白的結局。

中國古典文學的氛圍和話語影響了女詩人對愛的想像，寫欲情的時候也經常是用來示現對愛情的渴望眷戀，然而，嘗試書寫女性的性與身體感受，雖然在傳統詩學架構下不免表現得晦澀婉曲，卻已是對舊有婦德去性欲的解構。鍾玲在詩集《芬芳的海》中，收錄了 王昭君、綠珠、西施、卓文君 等詩，甚至就試著將中國古典文學視為一個父權集合的對象，加以挑戰翻轉，嘗試以新的方式凝視這些古代女子，挖掘女性的情欲，如 卓文君<sup>131</sup>：

你不必琴挑我的心  
錦城來的郎君

---

<sup>131</sup> 同注 94，頁 122-124。

我就是橫陳  
你膝上的琴  
向夜色  
張開我的挺秀  
等待你手指的溫柔  
你不必撩我撥我  
錦城來的郎君  
只須輕輕一拂  
無論觸及那一根弦  
我都忍不住吟哦  
忍不住顫  
顫成清香陣陣的花蕊

琴心的深空  
往日只有風經過  
只有黑暗經過  
如今音浪一波又一波  
錦城來的郎君  
是你斟滿了  
一甌春

這首詩裡，鍾玲所詮釋下的卓文君，將女性的身體與琴巧妙的結合起來，卓文君被比喻成司馬相如膝上的琴，溫柔挺秀，等待著他手指的觸摸，而琴的空洞也等著被他所填滿，這樣的女性思維仍然受傳統男性中心的左右，但是，鍾玲在女性情欲上刻意的描寫，卻的確使得女性自我情欲的需求彰顯出來，「只須輕輕一拂/無論觸及那一根弦/我都忍不住吟哦/忍不住顫/顫成清香陣陣的花蕊」寫出卓文

君坦蕩大方的一面，直接表現出女性對身體愛撫的欲望，忍不住快感的來襲，沉醉以至於顫抖的強烈姿態，使得性的享樂不再是男人的專利，女人也不再只能附和服務男人。

此外，現代主義詩風中所展現的對現代文明、物質瀰漫、精神空洞的社會批判與人無所定位的焦慮，亦是部分女詩人觸及身體和情欲探討的一大原因，女詩人在現代主義自五、六十年代起發展的，在世俗價值批判和個人靈魂的疏離與追尋的一大主題中，反思八十年代經濟起飛後台灣社會無根、無自由、無深度、無正義的混亂和粗鄙，情欲成為在金錢至上、享樂主義的價值世界裡，肉體成為探求自我靈魂質度的重要媒介，例如曾淑美 哀愁<sup>132</sup>：

一、

在荒野，青天的明鏡裡

我看見一個善良而受困的靈魂

(一棵大樹無言地搖落一聲無由的

吶喊 I Want a Woman 並且四散碎裂)

而和我的靈魂依樣蒼白的

伊的裸體彷彿說：

請完成我

二、

做愛之前，我們

坐下來傾聽所有的慾望

自軀體嘩然崩落

---

<sup>132</sup> 同注 109，頁 24-25。

這個受困於情慾的靈魂是善良，周圍的明鏡般的青天映襯了他光明的意圖，他的靈魂渴望裸的肉體的完成，卻不是激狂卑瑣的性欲發洩，做愛之前，他們冷靜地坐下來傾聽，欲望自身體離開，這首詩是女詩人所進行的一次靈與肉的對話，靈魂或許需要身體情欲的證明和感受，然而真正使人昇華的卻是靈魂，而非肉體。

然而，對於靈魂的空乏，和身體過分的享樂，所帶來的生命的無重量感，經常表現在現代主義詩人所傳達的孤立感和邊緣感中，女詩人蓉子的作品亦傳達出對這樣的文明都市強烈的批判，如 廟堂破碎<sup>133</sup>：

### 廟堂破碎

每一個人都像不倒翁一樣地在案頭搖幌  
搖幌著 原始的貪慾  
幻變的情愁 野性的哮喘 以及  
薄薄的文明衣綢 如此  
惘然且快意的舞擺著 搖滾著 纏扭著  
(於灰色的天幕映現愚魯與空濛)  
混戰的傀儡般地向四面八方衝撞  
無中心信仰 無筆直方向！

這首詩顯示了蓉子心中期待的社會是一個有生命、情感和理智方向可追尋的，而非價值觀碎裂，無可依循的慌張愚昧，更非在薄薄的文明衣綢下覆蓋，卻不斷暴露出的慾望暴漲、情愁變幻、原始野性的不可掌握，同樣的 裂帛樣的市街：

### 裂帛樣的市街

喧嚷復單調地流淌

---

<sup>133</sup> 蓉子，《千曲之聲》，台北：文史哲出版，一九九五年四月，頁 108。

獸穿文明的衣衫  
招搖過市街  
陽光落漠在市場  
獸啃噬春天 每一扇玻璃窗外  
都有獸的影子  
獸猙獰的形象與重重的聲音  
把我們青石板長街的寧靜  
踢得不見蹤影<sup>134</sup>

裂帛樣的市街與廟堂一樣顯出破碎雜亂的樣貌，原始野性的慾望在此變成一頭無法掌控的獸，文明卻只是此獸穿上了衣服，文明反而破壞了人類原有的寧靜，我們的城不再飛花：

我們的城不再飛花 在三月  
到處蹲踞著那龐然建築物的獸  
入夜，我們的城像一枚有毒的大蜘蛛  
張開它閃漾著誘惑的網子  
網行人的腳步  
網心的寂寞  
夜的空無<sup>135</sup>

文明再度被以原始粗野的獸名之，入夜以後，城市裡的慾望亂飛，在蓉子眼中，這樣誘惑著人的享樂如毒，使人孤獨使人空無。在蓉子的這些詩裡，沒有靈魂和精神的放縱歡欲，使得文明裡的人們更加無可追尋，是針對一種集體社會

---

<sup>134</sup> 同注 114，頁 109。

<sup>135</sup> 同注 114，頁 106-107。

現象的批判，表面上看來較無性別之間的權力糾葛。

另一個類似的現象則出現零雨的作品中，她自認：「在性別這一方面，我實在過於渾沌而天真。但也許正因為如此，寫詩時就自然回到了最基本的人的狀態 - 單純從『人』著眼，未曾考慮性別。」<sup>136</sup>例如 未完成的大廈 - 第一章·鋼架 2：

指向東的，是不是白晝  
的陰影以粗胚的喜悅  
到處竄延。指向西的  
是不是黑色蝙蝠掛在  
洞口抒發一種連人也  
聽不到的聲波  
南和北是橫生的七情  
還是六欲的位置或是  
喧嘩已然畫好/擴張的版圖<sup>137</sup>

未完成的大廈 - 第一章·水泥牆 3：

用水和泥建構一個俗世肉身  
這龐然大物像鬼魅王國  
立起於十字路口  
我面對的這面牆六根尚未架設  
四大還在迷途 - 有物  
隱然從腹部鳴聲還有一種

---

<sup>136</sup> 零雨，《特技家族》，台北：現代詩季刊社，一九九六年六月，頁 162。

<sup>137</sup> 同注 117，頁 80。

莫名的情緒從房間即將出發  
最真實的我就要現形還是毀壞  
或者不曾存在？<sup>138</sup>

未完成的大廈 - 第二章 `地基 1` :

身體插滿蠟燭  
每一根燭心通往體內  
慾望之搖曳  
圍捕不斷矛盾的翻新<sup>139</sup>

將未完成的大廈施工建構的過程，用來比擬人的肉體，地基、鋼架和水泥牆就像人的四肢存在，這樣形下的存在帶動了無窮的慾望，慾望之聲在蝙蝠般的黑暗裡喧嘩擴張，詩人零雨在不斷綿密的詩句中探問肉體與欲望的糾纏裡，究竟什麼才是真實的自己，最終是肉體的顫動和靈魂的困惑，形成了在矛盾中存在的人類。

同樣的 特技家族 藉著特技表演者不斷以肢體挑戰和表演，來書寫人在自我、時空與肉體之間的拉扯：

我退到黑暗的角落再退到黑暗  
的角落黑暗的角落黑暗  
角落檢查我的肉體。肉體它  
沒有傷口只是沒有理由地生出  
翅膀生出翅膀

---

<sup>138</sup> 同注 117，頁 80-81。

<sup>139</sup> 同注 117，頁 81-82。

一躍而出我在掌聲中一躍而出把  
昨日的我留在那裡我只是把  
昨日的我留在  
那裡<sup>140</sup>

對零雨而言，肉體總是使她感到焦慮和黑暗，和自我之間不和諧、矛盾、對抗和分離，時間一再使肉體的青春逝去，肉體所受的慾念的限制使自我靈魂受到網綁，這樣對肉體的思辯是關乎全人類，超越性別特質的，然而她的另一些探討現代社會中肉體的寂寞的作品，主人翁正是主導社會行進的價值觀與結構的男性，如 夜宴<sup>141</sup>：

所有夜間的街道  
都是夢的布景

鄰居他頭部的側影向前  
走過電視牆，直挺挺過了街  
玻璃帷幕後面電動玩具餐廳  
手指忙亂地吃晚餐

我的鄰居他穿一件上好的大衣  
躲在櫥窗。敞開瘦愣愣的大腿  
一手指天一手指地  
吐不出一句話  
追逐的人立在前面打量

---

<sup>140</sup> 同注 117，頁 10。

<sup>141</sup> 同注 117，頁 55-57。

他的價格。他被抬出來  
褪除衣衫  
我的鄰居他是個好人  
提著公事包，嵌好微笑  
打開婦幼醫院大門  
拓展他的慈善事業  
善於運用  
炙熱的手指  
調整體溫  
在嘴對嘴中  
施予急救

他太明白了 - 他說  
這不過是一場特技遊戲  
他很清楚 - 在夢中  
他的替身有一張  
相同的臉孔

我的鄰居他低聲嗚咽下床  
尋找自己的肢體，翻過一張  
一張面孔。但不知怎的  
他和鬧鐘同時叫了起來

這是一個現實社會中被世俗的眼光所肯定的成功人士，穿上好的大衣，永遠嵌著笑容，擁有婦幼醫院，從事慈善事業，然而，真實的他卻只是敞著削瘦的大腿，不發一語地如同在櫥窗裡生活，在眾人眼光的追逐中被打量著，他卻深深的明白

所有符合社會標準的成功人士都擁有相同的面孔和肢體，他已逐漸失去自己原來的表情和性格，當醫生的他用炙熱的手指和嘴對嘴來急救別人，卻連自己的身體都辨認不出來。這個男人和社會上我們所熟之多數男人一樣，在事業和傳統壓力的要求之下，活得越來越不像自己，而零雨欲批評文明社會，卻藉著這個男人來表現，事實上有一些性別結構的權力分配本來就先於詩人和其詩作而存在，詩人只是取用之，而文明社會的諸多價值是男性中心的，而男性亦是社會公領域中受到保障的主角，因此，這些反省文明社會人類精神空洞的作品，雖然沒有女性中心的思考，卻也是間接對父系主導中心價值和模式的瓦解。

曾淑美的 城市之光 就更明白地表現出對現代社會中，男性肉體活動的批判：

和先生您一樣有權免受貧窮之苦的

我，賣花的小孩

不要你嘴巴裡的神話

請讓我回家

還我童年的食物和泥巴

當先生您小腹發熱

困獸一般走動在

霓虹燈聚集的森林下

裸體的技術雖然包君滿意

做愛後仍需討價還價 -

和先生您一樣有權免受剝削之苦的

我，淪落的女人

不要您綠色藍色的鈔票

請讓我回家

還我清白的被褥和生涯<sup>142</sup>

男人用金錢尋找肉體的滿足，而女人的身體對他們而言也只是買賣，曾淑美此詩一面表達社會貧富和身分階級的不公，卻也一面反映了男性的性模式所造就的社會現象。女詩人馮青亦有許多以肉體慾望為媒介批判中產階級社會的作品，如 快樂的模仿者：

啊！快樂的模仿者  
很久了 他長得和國際版一樣高  
搖頭擺尾在  
我們心領神會的眼神及衣褶內  
根據碼錶及裁判的口哨聲  
開車及作愛/行事 快速  
疲軟且高超  
快樂的模仿者  
沒有體毛  
缺乏撫琴及次文化的技巧  
他們將雙手反扣在煙灰缸下  
吸納所有無辜的美利堅合眾國落磐  
於浩瀚的會議桌上  
只有決策  
而無表決  
他們高舉著有體味的中產階級劇本  
一再啜飲 對比味太強的雞尾酒<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> 同注 109，頁 80-81。

<sup>143</sup> 馮青，《雪原奔火》，台北：漢光文化，一九八九年七月，頁 80-81。

此詩以嘲諷的口氣書寫社會上庸俗卻自抬身價，急忙表現出自我品味的中產階級，他們模仿美國社會的種種來包裝自己的外觀，根據碼錶及裁判的口哨聲開車及作愛，則表露了他們的生活，如同身處在眾人歡呼聲與注目的競賽表演中，作愛卻像開車，追求著高速的亢奮與狂飆，卻沒有精神的貼近，在馮青的眼底，疾馳而放縱聲色的現代社會，無非只是披著一張高級卻仿冒的表皮演戲罷了。另一首《梵谷啤酒屋》，則刻意突顯了梵谷在藝術靈魂上的翻騰，以及台灣社會一時林立的啤酒屋，這樣供人尋歡作樂，大量消費慾望的場所之間的強烈對比，名為梵谷的啤酒屋對於梵谷的瘋狂激情當然也僅是表層的複製模仿而已：

我們的煙囪四處逃逸 音樂也是  
愛吻的唇在牛排裡焦化  
也許我們集體的食慾只是一處  
為快樂模仿所遺棄的場景<sup>144</sup>

愛慾與食慾在情緒沸騰中糾纏在一起，身體的種種壓足，在牛排這樣的物質的浪費揮霍中，沒有梵谷精神的痛苦與鞭撻，欲望的快樂其實是假是偽裝。馮青一路看穿這些外表光彩，內在寂寞的中產階級思維模式，並且以詩作揭穿他們，更進而表現出這樣的社會結構裡的情欲性別現象，*鸚鵡*：

他們的語音濺著口水  
啊！氾濫的語詞及捷徑  
濫生著荷爾蒙過多的雄性鸚鵡們  
在乏味的屠宰場上

---

<sup>144</sup> 同注 124，頁 82。

牠們宰割著數千萬具  
裙裾下隱型的美女及想像  
在牠嚐過糞便的喙上  
淌著褐色的蜜<sup>145</sup>

以重複模仿、傳播的雄性鸚鵡來比喻男性，一面在社會中扮演真理的宣揚者，一面卻隱藏幻想女性肉體的秘密，「屠宰」、「宰割」的字眼，表示對男性以征服的姿態欲佔領女性身體的批評，他們淌著褐色蜜的嘴巴其實是與糞便共存的，在現實社會中，無法坦承表達自己內在需求的男性，以偽裝的言詞在世上生存，馮青的另外兩首對比似的詩 男人 和 女人 ，亦表現了現代社會的性別結構下，男人與女人的不同窘境， 男人：

一邊搶洗手間  
一邊看報紙 唱著歌 有痔瘡的男人  
一邊等紅綠燈  
一邊挖鼻孔的男人  
一邊上馬殺雞  
一邊害怕警察抓  
大學教授般的男人  
他們大都從眼鏡的上方看人  
立刻就解脫了<sup>146</sup>

女人：

---

<sup>145</sup> 同注 124，頁 101。

<sup>146</sup> 同注 124，頁 42。

女人的衣飾流行輕暖/擁抱也是溫和 稍打著顫的  
女人們踏著小鳥的步伐去買鞋子 吱吱喳喳  
翻山越嶺在所不免  
說是出門逛去了  
心裡還有牛肉湯煨馬鈴薯  
啊！眼睛滴溜溜圍著自己  
豬一般的男人轉著<sup>147</sup>

這兩首詩分別對男人與女人進行了不同的嘲諷，我們可以比較發現，男人在詩裡面的形象是粗糙、不優雅的，他是大學教授般的男人，擁有社會角色和地位，卻一面希望藉色情行業來滿足肉欲，又害怕被警察抓而失去了自己原有的崇高；女人卻是穿著漂亮流行的衣飾，小鳥般忙著逛街和家務，出門還必須小心應付豬一般好色的男人打量自己。在現代社會的父權中心價值裡，男人忙碌著虛偽地扮演符合世俗要求的角色，情欲僅只是肉體的，甚至金錢交換的享樂，而女人一面嬌滴滴地為中產階級的物質所迷惑，一方面為家庭奉獻，身體仍是男性慾望的對象。現代社會中，享樂主義的或是以物質、金錢交換的性行為，在女詩人筆下充分顯現出中產階級的靈魂匱乏，而這個依循父權中心的社會價值裡，男性為主要彼此競爭的角色，並主導了過少精神寄託，卻依賴消費女性肉體的性觀念，亦成為女詩人犀利批評的主題。

林耀德在為馮青詩集《快樂或不快樂的魚》作序時寫道：「夏宇一開筆就成為『後現代』、『新人類』的代言人，而馮青承傳的則是詩的現代主義、意識的存在主義以及中產階級的反中產階級社會批判。」<sup>148</sup>實際上，無論是蓉子、曾淑美、零雨或馮青等女詩人，藉著肉體的空虛表達人類現代社會處境的作品，都呈現出了詩的現代主義中，強烈的自我搜尋，對崇高卻孤獨、孤立的靈魂的矛盾情感，

---

<sup>147</sup> 同注 124，頁 43。

<sup>148</sup> 同注 124，頁 6。

這種尋找生命定位和精神方向的蒼茫感，卻是後現代詩風的夏宇，所徹底顛覆了。不同於蓉子對於破碎、無價值可供追尋的不安，夏宇的詩顯現出對各種權威指引的輕易叛逆，性與愛的議題也不再使她感到衝突或者空洞，在她的詩裡，慾望的享樂並無須背負過多道德價值，如 你正百無聊賴我正美麗：

但是我忽略健康的重要性  
以及等待使健康受損  
以及愛使生活和諧  
除了建議一起生一個小孩  
沒有其他更壞的主意  
你正百無聊賴/我正美麗<sup>149</sup>

輕鬆而且理直氣壯的瓦解了傳統的倫理觀念，一起生一個小孩成了最壞的主意，因為成家立業是百無聊賴的男子的需求，而女孩還不想為此犧牲自己的美麗青春，沒有什麼中心價值可掌控夏宇這樣的女詩人，她的詩也就沒有現代主義的女詩人們那樣憂心忡忡的想挽救什麼的沉重感，如 某些雙人舞：

在黃昏的窗口  
遊蕩的心彼此窺探恰恰  
他在上面冷淡的擺動恰恰恰  
以延長所謂『時間』恰恰  
我的震盪教徒  
她甜蜜地說喜歡這個遊戲恰恰恰  
你喜歡極了恰恰<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> 夏宇，《夏宇詩集 Salsa》，台北：夏宇出版、唐山發行，一九九九年十二月，頁 3。

<sup>150</sup> 夏宇，《腹語術》，台北：現代詩季刊社，一九九一年，頁 16。

這首詩充分的表現出夏宇的後現代特色，在每一句結尾的恰恰，雖無字面意義，卻帶出詩、性愛與女孩欣喜的節奏，而對於兩人彼此吸引的肉體交合，詩人筆下也顯得單純的歡樂。因此，她對於肉體交歡的想法也就更加的裸裎了，做愛既不是為了生孩子，或者愛的責任，那麼就是很個人的私事了，純淨與極致與善意：

分給每個人一卷膠帶一本地址本  
和一個模型小汽車你就蛇行穿過  
他們的間隔你不必同時愛他們  
但可以同時與他們做愛<sup>151</sup>

「更趨向存在」：

而開始打掃屋子相對於那個眼光  
的圓周正無限精密地  
擴大如何『更趨向存在』  
我思忖難道當場並立刻三個人一起做愛<sup>152</sup>

以及 用心靈勾引：

我們雜交  
但這些並不猥褻  
誰都和誰睡過

---

<sup>151</sup> 同注 130，頁 29。

<sup>152</sup> 同注 130，頁 66。

大家也變成朋友。<sup>153</sup>

這幾首詩展現了對性和肉體的更加坦率與挑釁，沒有道德框架的意義，無論是和誰做愛，夏宇都試圖逃離社會權力對私人的性的掌控，如此一來，社會價值得解構也正代表著向父權靠攏的性管理正在瓦解，女人也可以因此而從身體的束縛中鬆一口氣，追求自我的感受。

## 第二節 本土派的女詩情欲：身體與反殖民的結盟

台灣詩壇的本土話語，在八十年代愈發其效應，對於種族、階級、國家、政治、文化等議題的探討，是本土派詩人最大的關懷、批判目標，而主流的國家論述與其所保障的傳統父權意識，也成為本土派女詩人在「國家主權 女性身體」的關係覺醒中，複合反抗的對象，在面對保守的政治權威時，女詩人與由男性領導的本土派，如笠詩社等有其結盟合作的關係，然而，當女詩人將自己的命運與台灣島嶼相連結，女詩人便突顯了自身處於國族和性別的雙重邊緣位置，女詩人遂從男性建構下的本土意識中出走，而以女人的身體、情欲作為女性歷史視角的符號，建立女性中心的國家概念。

首先是語言，對本土派的詩人而言，是進行反抗的首要主題，為了避開中國中心的思維，因此策略性的避開精緻、婉約、古典的中國式語詞和審美感受，也為了高舉社會批評的目的，而避開現代派前衛、晦澀，卻仍以中國為中心的藝術形式，鄉土、淺白、樸實所營造的台灣意識，亦掌握了本土派女詩人在情慾書寫上的話語運用，她們不若現代派女詩人那些婉轉浪漫，或者反映都市社會肉身的

---

<sup>153</sup> 同注 130，頁 115。

孤寂，而經常更加重視與城市相對的鄉村，如利玉芳 水稻不稔症<sup>154</sup>：

莫歎我肚子裡沒有你的愛  
因為你陰情善變的脾氣  
傷害了我心中的胎兒  
主人送來的一帖安胎藥  
仍然治癒不了我流產後的心  
我注定不會懷孕了  
即使你再愛我一季春天的床

莫歎我肚子裡沒有你的愛  
是你不讓我做你四月的情婦

以鄉村的水稻收成和女人的身體慾望相互描寫，水稻不熟而無法豐收與天氣變化有關，而女人能否孕育生命，則取決於男人的愛是否足以取悅她，「主人」和「情婦」寫出女人處於不忠的情形下，而她卻擁有這三角關係裡的主動權，自己選擇進去或遠離，表現得理直氣壯。另一首 古蹟修護<sup>155</sup>：

驚喜你那疏離我  
    遺忘我的  
手  
在我瘦了的乳房  
索求  
流連少婦初給時的豐滿

---

<sup>154</sup> 利玉芳，《貓》，台北：笠詩刊社，一九九一年二月，頁 10。

<sup>155</sup> 同注 135，頁 33。

甚且  
把歲月殘留的情  
拿來裝飾我肚皮上斑駁的孕紋  
手啊  
整修我的  
驚喜你那繾綣的愛

以年代久遠、具古樸色彩的古蹟來寫中年婦女的欲情，古蹟需要修護，而失去了少婦時豐腴身軀的女人，亦需要一雙手的愛撫和流連，表現了女人對情慾的期待和渴望。蔡秀菊的 在地上爬的母親：

童養媳的個性  
懸吊在乾癟的乳房  
末代封建的乳頭  
時時提醒她的過往  
把悲哀深深埋入  
兩股間鬆垮皮褶裡的母親  
不語  
緩緩爬向人生的最後一程<sup>156</sup>

以及 台灣媳婦仔編年史：

被封了四十年的嘴巴  
竟學不來新潮玩意

---

<sup>156</sup> 蔡秀菊，《黃金印象》，台北：春暉出版社，二〇〇一年十月，頁 10-11。

解放小腳卻解放不了媳婦仔意識  
庭訓已隨婆婆埋入腐朽的古老記憶  
但願自己是媳婦編年史的最後一章<sup>157</sup>

女詩人以台灣舊社會的童養媳和媳婦仔，這樣極具本土色彩的主題，並以女性的身體，如乾癟的乳房、封建的乳頭、兩股間鬆垮的皮褶、解放的小腳等具有時代意識的身體代號來表現台灣女人的命運。

除了用台灣意象來寫女性的情慾與身體，本土派詩人在政治批判、台灣位置的著力亦是女詩人善於發揮的，然而，更值得注意的是女詩人們在父權主導下的女性身體，與台灣主權同處邊緣的相連性，進而以女性的身體、情欲來寫台灣的政治議題，延續陳秀喜的母系符號進行社會公眾事務的書寫，形成女性中心的觀察角度，女詩人以較陳秀喜更直接開放的方式來直書女人身體、器官，和台灣處境的結盟，使處於雙重殖民劣勢下的女人，得以獲得國家和自我主權的論述、詮釋權力。洪素麗 憂鬱的亞熱帶雨林：

福爾摩沙  
妳是擠掉奶汁的四百歲姑娘  
毛髮乾枯  
軀體敗壞  
筋骨嶙峋  
精神渙散  
唯有深邃的眼睛呀  
透著層層憂鬱  
不時泛溢重新的淚水<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> 同注 137，頁 57-58。

<sup>158</sup> 洪素麗，《流亡》，台北：自立晚報文化出版部，一九九一年四月，頁 46。

將土地與姑娘相指涉，女性以乳汁餵養大地，以致於敗壞自己日漸老邁的身體，卻仍以堅毅的眼神持守未來的希望，島嶼的歷史遭遇在女詩人的筆下，與女性勇敢的形象相連起來，相同的，台灣與女性的邊緣命運也在詩中呈現出來，雨夜花：

被遺棄的女子  
不見得只崇拜  
久遠以前賣掉她的身  
以還賭債的父母家  
她長大，給人百般蹂躪  
育有一子，且一女  
她教給他們她得不到的尊嚴  
不要背景提拔的自立  
不必依靠扶持的自尊  
含悲的孤戀花  
雨夜花啊  
不見得只會怨嗟  
被遺棄的身世  
無能的父母家<sup>159</sup>

不同於歌謠「雨夜花」女子為愛傷神的憂怨，女詩人表現命運乖舛，沒有自主選擇生存方式的女性自信的一面，不崇拜也不怨恨出賣自己的父母，而是追求自我的尊嚴，這個女子的堅強挺立也暗示、挑戰著中國與台灣的直線關係，同樣是被

---

<sup>159</sup> 洪素麗，《盛夏的南台灣》，台北：前衛出版社，一九八六年四月，頁 59-60。

「遺棄」的過去，女詩人鼓舞著女人和台灣都能脫離霸權的控制，爭取自己的幸福。

又如利玉芳 溫泉浴 亦以女人身體的處境來類比台灣：

女湯的角落  
白色的浴巾  
猶緊緊地裹住  
我拘泥的赤裸  
彷彿在遠處  
太平洋的隅角  
一座處境難堪的島嶼  
白色的包袱  
裹著<sup>160</sup>

女人無法大方解放的身體，感到赤裸坦率時受到傳統權威影響而導致的拘泥，相同的，連結了台灣受舊威權掌控的難堪。

以女性居處邊緣的角度出發，女詩人將女性身體主權和台灣意識的結盟，正代表著女人要以女人的符號和話語，顛覆原有的男性政治權威，女人試著要作歷史書寫的主角，首先被高舉的便是象徵孕育、生殖主權的「子宮」，如利玉芳 量機：

懷了思念土地的胎兒吧  
病子一樣  
作嘔怕被人瞧見

---

<sup>160</sup> 江文瑜編，《詩在女鯨躍身擊浪時》，台北：書林出版，一九九八年十一月，頁 30。

緊緊的依偎著窗邊

偷偷地 害喜<sup>161</sup>

台灣最南點：

瑪沙露！台灣的最南點

島嶼的恥部啊

海茄苳深情地根植這一片綠色肌膚

南國的濕地 然而

縫縫裂裂 裂裂縫縫

彷彿生了許多小孩的女人

產道留下的傷痕

佇立原點

我的子宮內

火母不禁隱隱作痛起來

想生一個

生一個咱們島嶼的小孩

瑪沙露<sup>162</sup>

在「台灣最南點」的詩末，利玉芳的註裡寫道：「詩中『瑪沙露』為屏東南部排灣族的問候語，『您好！歡迎！或再見』之意。『大襟衫』是傳統的客家衣衫。『火母』閩南語，女人生產後，留在肚子裡(子宮)的血塊」說明了她刻意在詩中使用多種台灣不同族群的語言，企圖建立台灣語言多元性之下的族群特色，以互別於單一權威的漢語體制，而這兩首詩裡，女人的子宮孕育著愛家和土地的胎兒，思

---

<sup>161</sup> 利玉芳，《向日葵》，台南：台南縣立文化中心，一九九六年六月，頁 59。

<sup>162</sup> 利玉芳，《淡飲洛神花茶的早晨》，頁 50-53。

念家鄉的情懷被比擬成女人害喜時細膩的感受，卻仍透漏著女性身分的絲絲困窘，更進一步將台灣南部的濕地比擬成女人生了過多孩子的產道，留下許多的傷痕，然而，殘留著疼痛血塊的子宮，仍然堅定的要生一個島嶼的小孩，再度將女性的私密身體與台灣的遭遇相連，此時，女人的子宮是原點，是女詩人要以女人的身分來創造島嶼的未來，並沒有男性政治野心介入的空間。

此外，在傳統眼光中被認為污穢的經血，和經期所帶來的疼痛，也成為女詩人批判父權中心的權威政體時的書寫策略，先看利玉芳的一首 小白花知道 一九九七年五月歐洲記行：

年輕的女店員泛起小白花的酒渦  
親切地問我  
來自哪個國家  
強忍著  
週期性帶來的經痛  
回答我的國家/  
〔我知道台灣這個國家〕  
微笑的小白花知道<sup>163</sup>

對於主流國家論述的質疑，以女性貼身感受的經痛來反彈政治上的強權。再看一首李元貞的 選戰與經痛 <sup>164</sup> 她所反抗的不只是主流的政治威權，更必須小心翼翼的抵抗任何陣營的男性自封為政治必然的主宰者：

選戰  
火辣辣

---

<sup>163</sup> 同注 141，頁 29。

<sup>164</sup> 李元貞，《女人詩眼》，台北板橋：台北縣立文化中心，一九九五年，頁 209-210。

絕不君子  
更不講理  
全在攻訐揭弊  
比錢比權比罵  
女人呢  
投票工具

躺在  
診斷椅  
寄望男醫師  
看多了女人  
明告  
卵巢劇痛  
會結束老毛病  
多好

問  
答  
繼續檢查  
男醫師  
女病人  
心茫茫  
明天誰會當選  
縣市長  
一切  
照來不誤

這首詩則更清楚的對比了社會結構裡男女在政治現狀裡的權力位置，男人所主導的政治環境充滿了權勢和怒罵，被政治邊緣化的女人卻只能作投票的工具，然而，同樣的，在醫療的環境裡，掌握權力的男醫師，面對生理病痛的女人，亦冷漠無情，無法結束的卵巢的劇痛，正如對主流男性威權的無法認同不斷的發作著。江文瑜 憤怒的玫瑰<sup>165</sup>：

憤怒的玫瑰

下體充血

月經碎塊飛瀉

口出諱/穢言發洩：

沒了酒客的歸！

你不在乎曾經擁有只在乎天嘗地酒

這條霓虹道路上我不伴你脫衣陪酒

梅了嫖客的龜！

你不在乎孩哭食爛只在乎曾經擁幼(齒)

這條地下道路只有梅毒可以抵抗你潰爛的羞恥

霉了賭客的貴！

從黑夜的暗盤到白晝的明牌，尋尋覓覓

踏遍天銜海腳利下煽矇害誓，填填秘密

相思病是日日夜夜下體孳生霉菌的哀請數字機密

---

<sup>165</sup> 江文瑜，《男人的乳頭》，台北：元尊文化，一九九八年十一月，頁 62-63。

霉了政客的規！

你不管惡宦腥遺只要嗷嗷請永不移

我等到骸枯屍爛終於覺醒，癡痴的情永不再愚

憤怒的玫瑰

漲紅了臉

容貌更加嬌妍

口出慧言

江文瑜的詩擅長將原有的語彙符號，及其所連結的象徵意義進行翻轉，「憤怒的玫瑰」即是一例，鮮紅的玫瑰此次不再展現浪漫愛情的形象，而是女性的經血，血塊亂飛的情景，在舊有的認知裡是污穢的，而江文瑜則轉換語言意義，認為是女性下體的口，正以血塊諱/穢言發洩對男性中心社會模式的不滿，例如酒客、嫖客、賭客和政客等男性既掌有權力，卻又揮霍沉迷的角色，致使在社會公領域被邊緣化的女性，不得不發出憤怒的聲響，口出「慧」言，用與男性不斷敗壞的行徑相對的智慧來批判社會，這首詩表達了女性立場，對於父權佔具社會優勢卻不斷沉淪的反抗，也正是女詩人欲以女性的身體、情欲，來質疑男性威權支配社會政治合理性的作品，另外如利玉芳「遙控飛機」：

那不斷超越在廣場四周

在群眾頭頂的

模型飛機 耍弄糾纏和翻滾的演技

群眾的頸子抬起酸痛的天空

叫讚

它 狂愛這樣熱烈的擁護和呼叫

彷彿聽著處女在初夜的嘶喊  
群眾 你們失事了嗎  
快快逃離那假象的現場  
為你們的意識活過來  
回歸到緊貼著你們的廣場四周著陸  
在廣場的某一個角落  
有你們要認知的真相  
從開始到結束  
那個遙控著你們情緒  
乎高乎低的人<sup>166</sup>

主控著遙控飛機乎高乎低的人，也指使了群眾的情緒起伏，利玉芳的詩寫出了政治宣傳和群眾的盲目，而群眾熱烈的呼叫，比喻成處女的嘶喊，點出了男性主宰性活動，享受著處女的喊叫如同自得讚美的擁護之聲，這首詩，一口氣揭穿了父權和政治獨裁者的兩張面具。王麗華的《他們對著我的窗口演講》則寫出對政局毫無反省能力的男人，對女性身體的輕佻和庸俗：

他們對著我的窗口演講  
那時我正和愛人轟轟烈烈肉搏戰  
六尺見方的戰場幾乎撐不住衝擊的力量  
忽然如潮的音浪一聲聲越過愛人要死要活的叫床  
我說他們到底在搞什麼名堂  
  
他們對著我的窗口演講

---

<sup>166</sup> 同注 135，頁 19。

那時我正在爆滿的公車上  
狐臭汗臭以及一對噴火的乳房緊緊追擊我可憐的鼻樑

撒下到手的雙龍抱  
輕攬愛人的小蠻腰  
我躲進一家臨場的咖啡館

這個男人毫無知覺的活在政治威權價值的框限下而不知覺，他努力按照世俗的標準去生活，當然也包括父權對待女性身體的眼光。李元貞 男人<sup>167</sup>更是直接寫出女人才應當是政治主權的中心，而非眷戀霸權的男性：

我們都知道

男人  
是我們乳大的

當他們  
牛般強壯  
要重回  
溫暖  
彎曲  
的沙丘上  
索乳  
興奮

---

<sup>167</sup> 同注 145，頁 227-230。

其實  
他們吹著  
一種號管  
軍營的  
使他們  
真正長大  
以便  
延長鼻子  
控制世界

他們酷愛  
戰爭  
一種精液  
砲轟的  
遊戲  
比起來  
女人的愛情  
規模太小  
且無  
生與死的  
掙扎

女人們  
只好一面  
檢骨骸

一面如  
池塘般  
不抗議的  
幽幽的  
哭泣  
我們都知道

男人  
是我們乳大的

男人是女人孕育哺餵成長的，當他們長大又回過來索取女人的乳房以求興奮，但是男人卻著迷於軍事、戰爭的政治行徑，而他們精液砲轟的性遊戲事實上也是另一種形式的暴力，他們喜歡統治控制一切，包括了原先創造了世界默默的女性卻遭到了次等對待的命運，李元貞宣告男人是女人乳大的，也拆卸了他們高高在上的必然性。江文瑜《女人·三字經·行動短劇》<sup>168</sup>寫出女人反抗父權獨裁政治的集體運動性力量：

迎接午後陽光的舞步撩撥  
群眾的我們盤旋  
在中正紀念廟堂前，冰冷的雕像凝視的  
是一齣煽情的行動表演  
香豔刺激的口白灌注嘴部肌肉的能源  
台詞上下翻轉配合實際的操作演練  
被動的受詞脫胎換骨成積極的容顏

---

<sup>168</sup> 同注 146，頁 58-59。

銅像：駛妳老母

女人甲：阮老母開始學駕駛 掌握人生的方向盤

銅像：屎妳老母

女人乙：阮老母排泄暢通 全身舒服

銅像：幹你老母

女人丙：阮老母一向能幹 大的小的樣樣來

銅像：幹妳老祖媽

女人丁：阮老祖媽真苦幹實幹 才能堅毅不拔

銅像：幹妳老母雞巴

女人戊：阮老母養的雞 巴不得現在就撲上

銅像：操你媽的 B

女人戊：我媽身體的 B.B.call 每天都在叫

眾女人以哨子代替呼叫

高分貝的戲劇高潮自四面八方湧來：

銅像：他媽的出不來

眾女人：他爸的沒啥小路用 早該下台

中正廟裡高高在上的父權之身

眾人指向，齊聲

莊嚴的銅像陽萎！

這時，合唱團的歌聲逐退騷動的蔓延

她媽的智慧高 她媽的才華眾

她媽的美貌絕 她媽的意志堅

女人集成反動的社會力量，地點則在象徵集父權與政治威權於一身的中正紀念堂，而江文瑜特意以幽默的口吻稱之為「中正廟」，以嘲諷其高高在上，塑造神威的形象，女人們高喊口號，企圖以女人的思想為中心破壞舊體制，建立新世界，其中對於男性話語，如她媽的、駛妳老母等用以污辱女性身體的詞語的轉化，則在將話語的主權轉移至女性手中，傳統父權中心總是貶低女性的肉體和慾望，使女人為自己的情欲感到羞恥卑下，進而被男人以理所當然的姿態管理，此處江文瑜則轉而使女人充滿信心，堅毅戰鬥，女人反過來高喊以象徵以陽具為中心的銅像陽萎，以消除男性獨裁掌控世界的合法性藉口，最後婦女運動結束於合唱團的歌聲齊唱中，以別於暴力為主的男性政體。以女性自身的身體、器官和情欲來對抗儼然是話語中心的男性政權，本土女詩人已逐漸脫離雙重殖民的邊緣位置，取得歷史、政治、文化的認知、詮釋權力。

### 第三節 建立女性主義情慾樂園與詩學新典律

鍾玲在《現代中國繆思》中曾說：「台灣詩壇潮流大勢可分為一九五 及一九六 年代的西化文體、一九七 年代的鄉土文學，以及一九八 年代的環保主義、女性主義、人道主義、及後現代主義。」<sup>169</sup>八 年代的台灣社會在保守政治勢力逐漸遭到挑戰中，自由的思潮開始湧動，環保、人權、後現代等解構價值獨裁霸權的觀念不斷興起，而女性主義更是開拓了一條長遠的思想與社會運動之路，一九八二年台灣第一個婦女運動組織「婦女新知」成立，承接一九七一年以來呂秀蓮新女性運動的啟發，以及留美學生受到美國第二波婦運的影響，八 年

---

<sup>169</sup> 鍾玲，《現代中國繆思》，台北：聯經出版，一九八九年六月，頁 396。

代台灣的女性主義開始在學院派中發聲，與反對運動結合，並逐漸壯大出婦女運動的態勢和各種女性主義異質思想的討論。

於是，現代詩女詩人在女性主義的開路之下，對原本父權中心的話語價值觀產生反省，而其中以各種合法姿態管理女性身體、情欲的父權知識，也成為女詩人反抗，並作為一種書寫策略的主題目標，顛覆以往阻止女性碰觸、思考和感受自己身體的權力體，女人企圖取得身體的主權，正代表女人抵抗著原本存在於道德、家庭、教育、文化等的父權話語宰制。來自不同主流話語或集團的女詩人們，她們的作品同樣受到女性主義話語的影響，雖不一定是為此一思潮理論做宣傳，卻逐漸展現了其性別認同政治上的覺醒，本節集中討論在她們如何表達、追求女性情欲的主體和主動性，也就是符合女性主義視角主題的書寫上。

現代詩女詩人，如在詩集《骨肉皮》中自稱是「因為很了解自己、認識女人，於是寫下一本可以暴露的成長紀錄」的顏艾琳以大量作品圍繞女性情慾主題，以及馮青、夏宇、朵思、葉紅、利玉芳、蔡秀菊等，也都加入了大膽、深入女性情慾的詩行列，女人房間裡的秘密不再是羞恥、畏縮的，而是與自己的身體大方的接觸和對話。此外，八十年代的女詩人，也有不少來自學院，既能書寫亦能評論的，如鍾玲、洪淑苓、李元貞、江文瑜、劉毓秀、陳玉玲等，她們深具女性主義的學術背景，甚至是婦運界的領袖，以此為中心思想創作，則使得主流父權中心的文學機制遭到挑戰，無論在詩創作、教學或論述上都是推動女性主義詩學的重大力量。

這些女詩人們以注視、關懷女性身體、情欲來對抗父權話語的掌控，首先要做的，就是將女體自男性權力所生產的意識形態中解放出來，也就是對於女人被動的性的觀念反省，如利玉芳《給我醉醉的夜》<sup>170</sup>：

面對著誘人的香醇

---

<sup>170</sup> 同注 135，頁 36-37。

愛應該隱藏起來嗎

應該顯示淑女般的品德

約束我的酒慾嗎

你一定不能接受

不能接受我突然處女起來的

牆

座落在你的面前

果真這樣矜持

想來今夜將被我弄得無趣

使你沒有獲得一夜的愛

我也沒有獲得一夜的情

給我勇氣

給我微微的醉意

用來擊破虛偽的牆

讓真情俘虜我的靈魂

給我用肉體讓不朽的詩

給我厚實堅強的肩膀

我需要灌滿一夜的愛

利玉芳在詩裡，將淑女的品德和處女的矜持都比喻成虛偽的牆，也就是對於被動、反性欲的女性形象的擊破，父權中心話語下將女人的性規範成羞恥，附屬於

男人的，這首詩則反映了女人心中對情慾的需求，和對偽裝以滿足德性要求的不滿，藉著酒意來尋找突破父權道德眼光的勇氣。蔡秀菊《女體書寫》則以書寫的概念出發，批判父權中心的話語將女性身體符號污名化，而她對女體的再書寫，為女性被話語權力者命名，且在兩性二元分化的知識裡遭到陽性邊緣化的「陰部」取得語言上的自主性：

最最不敢示眾的那個地方  
應該是夏娃離開伊甸園時  
上帝贈送的禮物吧？

激情交會時的  
那個地方  
點燃起殷紅火炬  
導引億萬雄兵  
穿越幽邃的生之甬道  
以膜拜的泳姿  
游向太初混沌處女地  
一個個聖潔的胚胎  
於是被種在豐饒母土之上

那個地方  
應該寫在人類史詩首頁吧？

被叫作陰部以後  
那個地方  
從此好像遠離晨霧與陽光的潤澤

只能躲在陰暗角落  
像犯人一般做著骯髒的買賣  
可以訂出價碼之後的  
那個地方  
連生命的誕生  
竟也帶著羞恥的胎記  
只要有一點興奮  
就以為不檢點  
甘願被貞操帶勒緊飢渴的慾念  
把夜夜的煎熬  
換作一座貞潔牌坊供奉

不管是否凋萎或帶著羞恥死去的  
那個地方  
終究要被洗乾淨送出家門

用「那個地方」來稱呼女人的陰道，蔡秀菊刻意突顯了社會為女人的性器官加上羞恥屬性，那個地方是不能公開談論的，更不能有一點興奮的感受，否則便是道德上的缺陷，女人無法順從自己的感受，原本是孕育新生命的豐饒母土，人類史詩的首頁，卻交由父權的眼光鑑定評分，被打入黑暗的角落，無法展現她創生的光明與偉大，相對於男性的陽具所被賦予的高度關注，以及貢獻的強調，甚至成為世界運轉的中心，蔡秀菊的詩說明了女人的性的壓抑、陰暗並非真理，而是父權話語的操作結果。同樣的，父權中心也生產凝視女性身體的審美觀，以他們的期待來雕塑女人，女詩人亦與以反擊，江文瑜 胸罩與凶兆：

每晚當我卸下胸罩

乳房留下紅色壓出的痕套  
圍繞在蕾絲花邊的鋼網  
撐起下垂的三角沙漏  
因懷孕與哺乳而逐漸鬆動的城堡  
(妳看見廣告說『魅 X 峰』  
塑造翹魅般的造極身材)<sup>171</sup>

又陳玉玲 胸罩：

別問我  
鬆緊的尺度  
你是創造者  
我是你細心  
雕塑的女人  
服從你的雙手  
畫出融合  
柔軟與堅挺的  
弧線，並讓  
暗藏的熱情  
燃燒  
每一吋  
多餘的脂肪<sup>172</sup>

江文瑜將胸罩與凶兆並置，展現出日日夜夜束縛女人乳房發展的胸罩，對女人而

---

<sup>171</sup> 同注 146，頁 72-73。

<sup>172</sup> 同注 141，頁 49。

言其實是凶兆，更無視於女人懷孕與哺乳的重要貢獻，而只是將注意力集中於乳房形狀、大小吸引男人的項目上面，而陳玉玲則反諷了男人主宰女人的身體，和女人甘心的服從，不管胸罩的鬆緊是否造成痛苦，為了取悅男人的女人都必須小心忍耐。

既然不願讓自己的性與身體處於在男性的統治之下，女詩人更大方地表達女性情慾的感受與愉悅享受，在性愛的描述中，女詩人經常將自己比喻，甚至渴望成為原始狀態的「獸」，似乎是要脫離文明中的角色，傾洩最初的慾念，如顏艾琳 獸：

情人帶來一隻獸，  
叫我輕撫它的脊椎骨。  
它的毛髮以溫柔  
來回饋我易滿足的觸覺  
我的情人在過後不久  
便無法控制  
那隻巨大且狂野且黑沉且柔情的/獸。<sup>173</sup>

或 度冬的情獸：

冬天的時候  
我們窩在棉被的巢裡，  
獸一般的取暖。  
親愛的小孩，  
你貪心的吸吮我的乳房

---

<sup>173</sup> 顏艾琳，《骨皮肉》，台北：時報出版，一九九七年六月，頁 28-29。

是的，我們的臥姿  
是洪荒時期取火的動作  
藉著摩擦和不斷地鑽抽  
來燃燒自己的文明。<sup>174</sup>

或葉紅 情愛之說第三部：

用最野蠻的方式訓練我  
成為你要的/獸<sup>175</sup>

夏宇 姜源：

每逢下雨天  
我就有一種感覺  
想要交配 繁殖  
子嗣 遍佈  
於世上 各隨各的  
方言  
宗族  
立國  
像一頭獸  
在一個隱密的洞穴  
每逢下雨天  
像一頭獸

---

<sup>174</sup> 同注 153，頁 30-31。

<sup>175</sup> 葉紅，《瀕臨崩潰的字眼感覺有風》，台北縣：河童出版社，二〇〇〇年八月，頁 17。

## 用人的方式<sup>176</sup>

當所謂的理性、客觀、科學和文明的背後，其實是由父權的話語中心所建構，那麼，混亂和智識的破壞，反而是女性主義的契機，因此對於女詩人來說，獸的身分的回歸正代表著父權所宣傳的知識和道德的解脫，甚至是如夏宇詩中所描繪出的母系社會的景象，女人得以隨性，如野獸般的交歡、生殖，創造世界而不用背負不知檢點的批判壓力。擺脫了文明的制式制服，女詩人甚至更進一步，強調女性發自內心對性的強烈飢渴，如顏艾琳的 水性 女子但書 將水性楊花這樣怪罪女性情慾豐沛的詞彙轉而為女人身體裡豐富的水性和潮濕，敏感的被慾望浸濕：

慾望在雙乳之間擱淺

很無趣地擺盪著；

從非常遠的早晨

擺渡到非常近的晚上，

反反覆覆

早早晚晚<sup>177</sup>

以及 饑餓的夜：

是的。夜只有一個

並且即將逝去，

但我的飢餓

卻一直會持續下去，

---

<sup>176</sup> 夏宇，《備忘錄》，自印，一九八六年一月，頁 118-119。

<sup>177</sup> 同注 153，頁 36-37。

直到你甜美的黑皮膚  
覆蓋我的雙眼，  
金屬一般且彈性的肌里  
咀嚼在唇齒之間，  
而你韌性十足的心  
在我空洞的胃裡

178

鍾玲的 騷亂的夏 寫出了性愛的狂暴感受：

你的暴風圈  
罩定我。  
於是我體內  
朵朵黑花  
迸發。一條巨龍  
騰雲。

179

或葉紅 非關愛情：

謊言紅透了嘴唇  
慾望 在齒間濕滑滑的游動<sup>180</sup>

慾望非關愛情，葉紅揭穿了女人性愛合一的謊言，突出了欲望的合理位置，  
另一首 花：

---

<sup>178</sup> 同注 153，頁 43-44。

<sup>179</sup> 同注 112，頁 66-67。

<sup>180</sup> 葉紅，《廊下鋪著沉睡的夜》，台北縣：河童出版社，一九九八年一月，頁 92。

把慾望交給風是痛苦的  
像是把船委託於激流  
風是無足的  
無袖也無手  
最主要，沒有溫暖的口器  
為了不可知的另一朵花  
愛上蝴蝶是必然的  
毛躁的軟足，貪饞的口器  
牽扯不休的吸吮與咬嚙  
花枝因之莫名地顫抖  
從未被一朵花  
這麼糾纏過的那蝴蝶  
抖一抖牠滿足的彘鬚  
鑽出花心，振振翅  
向遠處的花海飛去了  
突然減少了什麼重量  
那花枝感覺無比的輕鬆  
而殘存的粉蕊上  
猶留有那蝴蝶  
口涎中異樣的清香<sup>181</sup>

以花和蝴蝶的關係寫情慾，葉紅再度將慾望的純粹性提點出來，花不愛風，因為風沒有愛撫的口器，而蝴蝶則能夠不斷的吸吮和咬嚙，為花帶來前所未有的顫抖

---

<sup>181</sup> 同注 155，頁 62-64。

和滿足，然後，蝴蝶飛走了飛向另一群花海，花不但沒有難過，反而覺得少了什麼重量，而輕鬆無比，留下蝴蝶美妙的滋味，我們可以看見在這樣情慾交換的關係裡，花和蝴蝶是沒有互相控管對方身體主權的，花所追求的也只是性的滿足而已，女詩人再度破除了男性中心認知下，女性是為了愛情才奉獻身體的迷思，突顯了女人在情慾追求上的表現。

除了強調女性在情慾世界享樂和悠遊的合理性，女詩人亦扭轉了以陽具為中心的性愛價值，女詩人在詩裡取得性和身體的話語主權，進而讓女人的感受提升到男性之上，由女人主導的性愛被突顯出來，顏艾琳 黑暗溫泉：

黑暗中的底層  
是我在等待。  
為了引誘你的到來  
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。<sup>182</sup>

以及 淫時之月<sup>183</sup>：

骯髒而淫穢的桔月升起了。  
在吸滿了太陽的精光氣色之後  
她以淺淺的下弦  
  
微笑地

---

<sup>182</sup> 同注 153，頁 33。

<sup>183</sup> 同注 153，頁 38。

舔著雲朵

舔著勃起的高樓

舔著矗立的山勢；

以她挑逗的唇勾

撩起所有陽物的鄉愁。

這首詩的開頭便說桔色的月是骯髒而淫穢的，對於沉迷於性愛遊戲的女性狂蕩的一面毫不虛假的袒露，而更值得注意的是原以陽具為中心的性結構，在此卻被女性吸盡了陽氣，這顆女性的月不再卑下地隱身黑暗中，反而將男性用來資助自己的愉樂，她舔著雲朵、勃起的高樓和山勢，象徵就算再怎麼自豪於堅挺的陽具，也終究屈服在她的魅力之下，女性的挑逗的唇成為陽物的鄉愁，也就是陽物最終的回歸，總是驕傲自大的陽物頓時成為被動和苦苦等待的一方，同樣的，陳玉玲  
閹割：

在陽具上

微雕

一朵帶刺的玫瑰

每種尺度

每種造型

都企圖滿足

人類

自我閹割的

渴望<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> 同注 141，頁 50。

因為在父權聲稱的真理中，陽具是人類的性的唯一代理者，因此依靠陽具獲得崇高社會地位的男人勢必充滿被閹割的恐懼，失去陽具就會淪為女性般的第二等地位，然而，陳玉玲卻為這些總是強調壯大的器官加上陰柔的玫瑰花紋，人類期待被閹割以脫離父權的控制，這些詩儼然成為以陽具作為意義的來源、思維中心的父權話語最佳的破壞。我們可以看出，女詩人已不甘於原有的二元兩性特質中的性活動，女性必須被動、含蓄的立場，透過詩話語的顛覆，女性不僅主動投入於性的狂熱，不再處處依賴男性，更自信於自身身體的感受，女人的性愛甚至可以不需要男人，江文瑜的《立可白修正液》<sup>185</sup>：

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

正準備塗抹在攤開的男體  
修正那一身陽性的弧線

把男性的身體、陽性的弧線從我們的認知結構裡消除，情慾世界的權力流轉自女人的軀體，是豐沛的乳汁、陰唇和黏狀的潤滑液所組織成的，擁抱和親密自己身體的幸福，而李元貞的《母與女》更呈現出一幅母系女人國的美好景象：

妳是我的子宮

---

<sup>185</sup> 同注 146，頁 55。

慾求一個男人  
結下豐實的果  
妳漸變成小女人  
雙股如球  
胸已蓓蕾  
成熟的女體  
容易慾求一個男人  
充實子宮  
然而子宮之外  
結實之外  
還有自由的女靈<sup>186</sup>

女人的子宮慾求男人而懷孕，擁有完全的生殖的主控權，而非為了延續父系家族而付出，更重要的是，縱使有對男人的情慾也不會被男人所牽絆，無論是母親或女兒都將擁有獨立而自由飛翔的靈魂和生命。

藉著標舉女性情慾和身體的主動性，以女性主義的精神寫詩，對長期處於父權圍繞下的女詩人而言，是一次新的破壞和建立，而如何在文學機制，如文學集團、美學論述、典律建立等使女性獲得中心地位，與男性中心抗衡，也就成為台灣現代詩女性詩學的新問題。一九九八年十一月，第一個女性詩社「女鯨詩社」成立，除了由女詩人組合而成之外，更重要的是提出以女性主體意識寫詩的審美標準，由曾任女權會理事長的婦女運動者江文瑜發起，杜潘芳格擔任社長。「女鯨詩社」除了出版同仁作品集《詩在女鯨躍身擊浪時》、《詩潭顯影》，對於未來更規劃：「以編年方式或主題方式編纂台灣的女性詩選，甚至舉辦『年度女詩選』，以各種可能的方式擴大女性詩人在台灣的能見度、增高女性詩人創作的慾望，最

---

<sup>186</sup> 同注 145，頁 168-169。

終達到建立台灣女性詩學的目的。」<sup>187</sup>目的在於與父權文壇所生產的總總文學典律的話語相抗衡，使得女詩人的作品能邁向女性中心觀點，而不受男性權力左右其價值和生存空間，產生女性自己的詩學典律。

然而，每一個文學集團的形成，都有其權力政治的形勢，觀察「女鯨詩社」成員：王麗華、江文瑜、李元貞、利玉芳、沈花末、杜潘芳格、海瑩、陳玉玲、張芳慈、劉毓秀、蕭泰、顏艾琳等，除了顏艾琳之外，其餘多具備較強烈的國族本土派色彩，或參與政治反對運動或出身強調台灣主權的《笠》詩社，「女鯨詩社」更以曾任《笠》詩社社長的陳秀喜來作為其精神上、創作上的典範。

「我們希望以陳秀喜為精神標竿，作為台灣詩壇的奇女子，陳秀喜以『跨越語言的一代』創作反應女性心靈的優秀詩作，她的詩作表達了殖民與性別的雙重壓迫、作為母親的掙扎、情慾糾葛的告白等。在日治時期女子甚少接受教育的年代，陳秀喜突破殖民與封建的枷鎖，以詩、和歌、俳句表達個人之情懷，國民黨來台後，她更意識到另一種形式的殖民壓迫，卻也不被命運所屈——以詩處理國家認同與女性感觸，充分發揮個人才情和過人的膽識，值得台灣的女人，尤其是女詩人以她的內在靈魂作為引導。」<sup>188</sup>由陳秀喜到「女鯨詩社」女詩人群，形成了前後承傳的，將女性身體、感受與國家殖民等議題結合，女性以詩論述歷史的美學系統和標準，也就是說「女鯨詩社」強調的女性主體，更是本土派台灣主體的，在這樣的認知權力結構下，部分在台灣現代詩主流詩壇不特別知名或具影響力的女詩人，反而在女詩社中成為典律的實踐者。

強調女性/台灣雙重的主體意識，對「女鯨詩社」的女詩人而言，是用以抗衡中國文化霸權在台灣所形成的政治獨裁，以及利益父權的政治意識，更要抵抗本土話語中男性成為政權中心的新危機。女詩人們希望去政治霸權、唯一中心後的台灣，成為多元發展的島嶼，讓女人的力量得以發展，形成女性的視界參與政治、經濟、文化各方面的詮釋、論述話語生產，進而建立女性中心的新樂園，這

---

<sup>187</sup> 同注 141，頁 4。

<sup>188</sup> 同注 141，頁 5。

也就是「女鯨」之名的內涵意義，江文瑜寫道：「這群女詩人以她們帶著韻律的聲波，定位自己悠游於太平洋與台灣海峽，磨蹭島嶼海洋文化的岩石，並以雌性的號叫，吸引雄鯨的注意，也發出強烈的自我定位訊號。」海洋是無國界的自由區域，徜徉在藍天之下的女鯨，不願被任何強權殖民，亦希望島嶼成就其無霸權控制的多元景觀，女鯨要以自己發出來的聲音，也就是話語知識，定立自己的中心位置。

台灣第一個女性詩社「女鯨詩社」，雖然將台灣主體視為文學典律的話語之一，然而，這個本土並非父權掌控下的本土意識，自覺得本土女詩人們雖也曾經與男詩人共同抵抗主流的國家意識，但是在去除霸權去除中心之後，女詩人亦從任何男性自以為合理的政權中出走，她們所期望的是展現女人的視角，使得女詩人的語言得以自在勇敢的在這個樂園中遨遊、嬉戲、發聲，追求理想的實現，就像李元貞的「兩女人散步」<sup>189</sup>所表達的：

兩女人散步，火金姑在暮色裡提燈  
一閃一閃，展現熱夏入夜的容顏  
女戰士不怕，不怕黑夜來臨，如果  
戰鬥，擁抱理想，黑夜即成愛人  
彼此攜手，瘦瘦的胸，小小的腹  
挺直腰桿欣賞艷麗晚霞，老與少  
拍子不同，波瀾壯闊鍾愛如海  
撿兩顆鮮紅草莓，泡一杯薄荷葉  
清茶，黑夜工作後，甜夢到天明

兩個女人就算沒有強健的肌肉和體魄，僅是瘦瘦的胸、小小的腹，卻仍充滿了鬥

---

<sup>189</sup> 同注 141，頁 24。

志，沒有男人的介入，卻有自己的理念，站在晚霞和壯闊的海面前，徹夜工作追求自己想要的世界，那是甜蜜的女人理想國，無論是在詩裡，或社會裡，這都是女人們要的時代尊嚴。

#### 第四節 女詩顛覆父權性模式的話語符號

正如馮青《給壞情人的現代啟示錄》所寫的：「我不再愛你了！再見/我要去造反！」<sup>190</sup>女詩人在情欲書寫上顛覆父權模式，建立自己的理想國，正是對存在話語知識的勘破與造反，而下筆時的詩符號便成為造反的策略。

法國女性主義者伊里加拉(Irigaray)曾以鏡像的概念揭露了男性哲學家如笛卡兒、柏拉圖、佛洛伊德等創造了看似客觀的哲學思維系統，實際上卻是圍繞著陽性中心而成的論述架構，正如佛洛伊德以陽具來作性別差異的理論基礎，如此帶著男性自戀驕傲的標準，則使得沒有「可看見」的陽具的女性，成為一種身體的缺乏，陽具成為世界定義的中心，而女性只是鏡子裡男性的反面形象，這使得女性必須依賴男性的狀態而被認知，無法獨立存在。於是在”This sex which is not one”裡，伊里加拉欲脫離陽具反射的方式來凝視女性，而建立一個主動的女性性別，她認為男性環繞陽具而製造出統一的快樂，進而加諸在女人身上，但事實上，女人的性別是多元、分裂、複數、不可固定的，女性的性來自觸摸而非注視，於是她雖然沒有主流社會所期待「看見」的陽具，而使得她的性器官在視覺世界中缺席，但是，她相互觸摸自己的多重性器官，如陰唇、陰道、陰蒂、子宮等卻組成她們自身的自體慾望和滿足，離開男性那種單一的陽具享樂，女人自己的身體擁抱、循環著自己，伊里加拉試圖提出女性身體的包容性和複雜面來對抗男性老

---

<sup>190</sup> 馮青，《快樂或不快樂的魚》，台北：尚書文化，一九九一年七月，頁147。

是想定義女人的那一面鏡子。

而台灣現代詩女詩人顛覆父權制度的情欲書寫，所使用的符號策略也在於提出這個多元的女性身體來定立女性中心的位置，女性享受自己的性愛模式，而非僅是男性的相反面。於是，女性獨特的性模式、反應和感受，如乳房、子宮、陰唇、陰道、經血和愛液潮濕等都成為女性身體、情欲的重要符號。

如江文瑜 想像咖啡的滋味：

多年以來，我逐漸遺忘兩片陰鬱的唇  
貼在咖啡上的味覺，或，反過來  
咖啡俯身流過兩片殷慾的唇之感覺  
在城市各個角落駐足於  
地圖尋不到的店想像嘗到咖啡的可能<sup>191</sup>

此詩以喝咖啡時舌尖口感等來暗示性的感受和追逐，並女人的性感帶集中在與喝咖啡的嘴唇相互指涉的陰唇，而非以男人陽具中心期待下的陰道，正如伊里加拉所認為的，女人並無須在陰唇和陰道的快樂中選擇，並刪除另一，此皆為女人情欲的可能。另一首 口·紅 將妝點女人面容的口紅轉化意象成陰道的口和經血的紅，並且寫到：

每次來訪都送我不同顏色的唇膏  
塗在陰鬱的花瓣<sup>192</sup>

花瓣比喻陰唇，而陰道、經血與陰唇的多元組合形成女人的複數身體接觸，而這兩首詩在符號上由嘴唇、陰唇、口紅、口、紅等造成的語彙意義的跳動、延

---

<sup>191</sup> 同注 145，頁 47。

<sup>192</sup> 同注 145，頁 40。

異，更展現出女性情慾話語的非定性。又如鍾玲 激瀟：

風的呼嘯

引動

我細銳的歌吟

由櫻桃肉的雲層

鑽入

水底的岩穴

浪捲起拍岸<sup>193</sup>

櫻桃肉的雲層寫出女性陰部的外觀，以及其柔軟甜美的內在感受，深處的岩穴與浪潮亦是暗寫女性身體的表徵和起伏快感，而葉紅 紅蝴蝶：

在鐘聲尚未響起之前

越過終南山

潛入幽深的谷底<sup>194</sup>

和夏宇 銅：

在洞穴的深處埋藏一片銅

為了抵抗

一些什麼

日漸敗壞的<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> 同注 112，頁 64。

<sup>194</sup> 葉紅，《藏明之歌》，台北：鴻泰圖書，一九九五年，頁 42。

<sup>195</sup> 同注 156，頁 48。

同樣以谷底、洞穴等寫女性陰道的深邃樣態。而夏宇的 野獸派：

廿歲的乳房像兩隻動物在長久的睡眠  
之後醒來 露出粉色的鼻頭  
試探著 打呵欠 找東西吃 仍舊  
要繼續長大 長  
大<sup>196</sup>

與顏艾琳 水性 女子但書：

日子剛過去，  
經血沖洗過的子宮  
現在很虛無地鬧著飢餓；  
沒有守寡的卵子  
也沒有來訪的精子。<sup>197</sup>

分別表現了女性欲望的其他身體主角：乳房和子宮，而在女詩人筆下，無論是乳房或子宮都鬧著飢餓，主動的找東西吃，在父權制下總被凝視被視為滿足男性慾望的對象的乳房和子宮，在此則以主體位置想餵食自己。朵思 詩句發芽：「輕撫我如魚的背 鱗如貓的刺鬚如犬的尾巴如兔的耳朵」則進一步將女性全身上下敏銳的感覺寫出，觸摸使得女性的身體得以多重、全面的、非固定的得到快樂。

由陰唇、陰道、乳房、子宮、經血、甚至肌膚等組成的女性身體、性感器官，使女性的情欲擁有自己的多元系統，不再為男性陽具真理所定義。而在這樣

---

<sup>196</sup> 同注 131，頁 29。

<sup>197</sup> 同注 153，頁 36。

無法定於單一、複雜和差異的女性身體符號中，潮濕亦是重要的女性象徵，如顏艾琳 慾望在夜的暗潮，上岸：

讓我的潮水  
在你的岸上  
漲  
滿  
一次<sup>198</sup>

潮水的可流動性顯出女性情慾的變化萬千，可漲可退的慾望潮水更主導了性的啟動與節奏，江文瑜 送你一串永不詞窮的玫瑰：

猶如我的心神所在  
找到溼\詩水  
以溼\詩言澆灌\驕慣的花苞仍是文中之王<sup>199</sup>

將女性情欲的潮濕與詩的書寫結合，則表達了女詩人以情慾的符號挑戰傳統父權詩話語的自信與決心，女性身體的潮濕成為詩的主體，亦使女性話語躍升為詩的主體。

以女性多元、複數的身體情欲符號，拒絕成為男性執鏡時，缺乏陽具的次等位置，女詩人企圖確立女性的中心話語權力，甚至進一步由此中心出發，手執語言的照妖鏡，反轉使用原先父權中心的符號為女性中心意識，藉著讓語言的意義不斷變形，女詩人得以刻意突顯出獨裁的陽具話語的荒謬及拆解開父權所定立姿態高聳的情欲視角。如顏艾琳 蜜思(Miss)佛陀：

---

<sup>198</sup> 同注 153，頁 119。

<sup>199</sup> 同注 145，頁 129。

『女人歷百千劫/方得轉男身，進修正位』  
但我已經獻上一枚  
枯萎的子宮、一付  
沒有性別與性欲的身體  
迎向  
你開悟萬年而再度開悟的  
贈予我身為女子的特權  
Miss 佛陀 阿·彌·陀·佛<sup>200</sup>

在父權制的话语底下，主宰世界的神多是男性，而其所生產的宗教真理也維護著男性的地位，於是，女人被認為是罪業的結果，沒有修位正果的資格，面對這樣的话语教育，顏艾琳顯然無法輕易接受，因此，她幽默地將象徵女性化特質的化妝品改寫為「Miss 佛陀」，蜜思佛陀不再是裝飾女性外表以符合男性眼光的化妝品名稱，而成為撼動原先尊男輕女父系神祇結構的符號。

而江文瑜 一首以呼叫來朗誦的打油詩 <sup>201</sup>：

螞蟻逼咬我所有的 B：  
我仰躺的 B 開始乳動  
我橫躺的屌開始抽慄  
而最刻骨鳴心的，我的 B 開始疼痛

以呼叫器 B·B·call 來寫女人的身體器官，原先在父權話語中帶著嘲弄和鄙視意義的「屌」，卻被女詩人巧妙地將符號象徵翻轉，與英文字母 B 各種變形的結

---

<sup>200</sup> 同注 141，頁 73。

<sup>201</sup> 同注 145，頁 27。

果來寫女人的乳房、陰道和愛的心，如同呼叫器一樣是女人呼喚所需的媒介，「屎」與 B 因而顯得十分活潑而理所當然。又如 妳要驚異與精液：

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  
在暗潮洶湧的陰道浮沉驚溢<sup>202</sup>

在這首詩裡，原本富有男性自戀意義，被父權定義為延續種族功臣的精液，卻成了女性做愛時的驚異，由女性所帶領在陰道中驚溢，此符號更一再延異變形，成為勁屹、經意、精義、晶衣、競藝、莖翼、鯨腋、敬意、精益、頸嚙等，描述女人性愛情緒和作為的語彙，江文瑜一面表現出符號不該被單一意識形態所固定意義，更一面從男性手中，瓦解此一文化霸權，這便是女詩人的話語力量，因此，她在詩集序 男人的乳頭和青蛙的眼睛 中說：「於是我以女人之眼，在某一個捎來初夏微溫的日子，突發奇想地想到男人的乳頭 O 經過舔舐之後變形成小寫的 abcd，對照於女人的 ABCD 罩杯，化為 男人的乳頭 一詩。我並未忘記借此調侃一下男人的身體，提醒他們，我們女人開始要張大眼睛來觀看大千世界了，包括男人的身體。」<sup>203</sup>總是被男人凝視，判定於 ABCD 標準內的是女性的乳房，而江文瑜試著用語言的鏡子反射權力主人的模樣，換女人來凝視男人的身體，她證明了女人未必只能一貫地接受父權已然生產的性知識和話語，以及其中對女人身體情慾的規訓和管理，覺醒的女人們亦可藉由嬉弄、變異這些文字符號，讓它以女人為敘述、詮釋和發言的中心點，於是，男人用來羞辱貶抑女人的「駛妳老母」，當然可以變成「阮老母開始學駕駛/掌握人生方向盤」，而「幹妳老母」，當然也可以變成「阮老母一向能幹/大的小的樣樣來」<sup>204</sup>。

---

<sup>202</sup> 同注 145，頁 25。

<sup>203</sup> 同注 145，頁 11。

<sup>204</sup> 同注 145，頁 58。

而語言一但脫離原先固定於男/女、陽剛/嫻靜等性別二元對立的父權觀念，不斷使語言符號扭轉乾坤、變幻陰陽的女詩人，更是刻意挑戰陽具語言的性別二元屬性，像是江文瑜 這首詩便秘了：

這首詩便秘了  
醫生那邊良心建議灌腸  
一橢圓形的水袋 塞入肛門 直端端  
就可通了<sup>205</sup>

顏艾琳 嗅覺檢驗書：

放屁力度 3 #  
幽門張開，通容一些過期的食物。  
不到秋天的季節，  
闌尾枝後的菊花，  
不知時地綻放。  
我聞道自身一種混合莫名的味道  
：三十歲女人 5 #  
酸鹼適中<sup>206</sup>

夏宇 蜉蝣：

寂寥 在場次  
與場次間的空隙

---

<sup>205</sup> 同注 145，頁 117。

<sup>206</sup> 顏艾琳，《點萬名之名》，台北縣：台北縣政府文化局，二〇〇一年十二月，頁 21-22。

觀眾從座位起身

抽煙小便回家<sup>207</sup>

便秘、灌腸、肛門、放屁、幽門、小便等被認為不雅詞彙在女詩人詩中出現，對她們而言可以說是一種書寫的策略，符號既然可以不斷延異變形，而不固定於一，那麼這些被認為不適合女性化特質的字彙當然也不一定要僵化在原來的二元對立裡，推翻女詩人必然優雅溫婉的寫作風格，在這場身體、情欲符號的遊戲裡，女詩人顯得悠遊自如，而且坦率自由。

相較於男性詩人所生產的情欲語言，圍繞在陽具的剛強與入侵，認為陽具擁有主動的力量，而使女性屈處於裸裎、被觀看的狀態下，女詩人刻意顛覆了這樣的二元關係，而以多元、複雜、不斷擴充的身體符號和感受，來建構女性中心、多重愉悅的情欲世界，女詩人更掌握了身體話語的主動權，給予重新的定義，以顛覆男性一統的陽具語言，將總是將凝視女人的裸體，來滿足其慾望的男性眼光反轉過來，女人也要張開眼睛，用她們的視覺來評斷感官世界的權力部署，男人和他們的陽具將不再是唯一的符號系統和性愛模式。

---

<sup>207</sup> 同注 156，頁 156-157。

## 第五章 結論

台灣現代詩女詩人的情欲書寫所涉及的是身體，和身體所延伸的主體權力，這些文本則反映了在某一時空背景下，社會主流話語對於女性的性意識的控管和滲透，而女詩人又是否能挑戰父權種種合理化的論述，以文字符號的策略，取得自我身體的發言權。

王雅各在《台灣婦女解放運動中》說道：「在特殊的社會經驗中，台灣的人事物始終都有個『泛政治化』的傾向。本身就是個奪權政治行動的性別平等訴求，也無法或免於此一潮流。」<sup>208</sup>以及「男性沙文主義的社會體系，事實上造成了男人 統治者，女人 被統治者的現象。而婦運所追求的性別平等目標，在此一脈絡中也可以被看成是台灣社會中的女人們，針對男性長期以來所把持的政治體系，以及相關的理念所做的挑戰和顛覆。」<sup>209</sup>歷經過保守政治甚至戒嚴的台灣社會，婦女運動在箝制思想自由的政治情境下，也不免成為體制外具造反色彩的行為。統治者經常為了便於維持社會秩序，制定一套僵化的法律、道德、倫理規範讓人民遵守，而台灣戰後的強權政府便藉著中國文化的宣傳和教育，灌輸對「中國」此一主流國家認同的觀念，於是，中國文化中的溫柔賢淑、相夫教子、三從四德等性別約束也就成為婦女美德的標準，而這些話語更以理所當然的姿態管理和控制女性身體的感受和功用，由男性所執導的主流國家政權與父權結盟在一起，政治的反抗運動也多由男性主導，台灣女性成為政治和性/性別上多重無聲的被統治者。因此，對台灣的婦女運動而言，如何將此男性長期把持政權的合法性瓦解，便成為重要的主題。

---

<sup>208</sup> 王雅各，《台灣婦女解放運動史》，台北：巨流圖書，一九九九年十月，頁 5。

<sup>209</sup> 同注 189，頁 264。

在台灣現代詩壇上亦是如此，主流的國家認同在詩壇的集團、出版、審美、評論等文學機制之中發酵，形成主流的文學典律和基本的文學知識，五十年代的台灣詩壇被塑造、認知成由紀弦等現代派詩人由中國帶來詩火種的「中國現代詩」，「中國現代詩」的符號在當時即是被生產的，具政治正確的知識。五十年代的現代詩講求西化，創作手法的前衛性和現代性，然而，在精神上卻仍具有濃濃的鄉愁之感，充滿對離鄉零落的痛苦和失怙於中國母親的時代悲涼，所謂的民族詩風或者將中國文化傳統文學之美揉和現代主義創作手法的新古典詩風，在「中國」的招牌下，一直是現代詩的典範之作。而這個由男性所掌握的主流詩壇，一面以翻新的前衛手法創作，表達內心無依無家的流亡之感，一面在精神上強調中國氛圍的文學美感，更習慣性地以傳統性別美德，如婉約、秀美、貞潔等來作為對待女詩人的創作標準。

在此主流話語的影響下，女詩人的作品多數都吻合父權眼光下對女性特質的期待，如細膩、潔白，表現對愛情的渴望和無悔的等待，而對愛情的犧牲更經常藉扭曲、改變自己身體的形態或行動自由來配合所愛的男性，古典詩詞中的女性意象亦經常出現。然而，女詩人也並非全然的順從於主流，在結構儼然的中國美感所形成的父權集合之下，女詩人雖未必能有集體認同政治上的抗爭，卻也隱隱然出現對傳統性別角色的焦慮與不滿足，藉著現代主義前衛手法的呈現，女詩人得以暫時離開傳統閨怨的語彙，以象徵的方式表達對於身體被困，靈魂失去自由的女性經驗。直至八十年代台灣社會逐漸突破定於唯一的思想，多元的思潮開放，不同於前期女詩人對情慾的噤口，女詩人開始談論情欲，有的仍然習慣使用中國古典話語婉轉隱晦的氣氛，使得女性仍處於較被動、柔弱和羞澀的地位，然而，卻也是讓女性對情慾的感受漸獲表現機會的契機；亦有女詩人在現代主義詩人茫然於文明社會縱情享樂，而無處安頓靈魂生命的大命題之下，對於物質社會的肉體快感追求，提出焦慮和思索，如此一來，女詩人對肉體活動的思考反映了社會現狀和人們身體、情慾的互動，其中雖未必有強烈的性別意識，然而，她們所批判的陷入肉體狂熱卻空洞靈魂的文明社會，正是由建構此物質追求、權力爭

奪價值的男性，進一步地，女詩人們也就可以看見男人以金錢購買女人的身體，或者只求享樂而將女人身體視為玩物的心態，這樣無生命重量和依歸的可悲之處，而由父權所引導的中產階級價值，男性拼命追逐名利，換回身體的困境與心靈的迷惑，而女性則在二元對立的角色中，為了經濟物質而委身於男性，女詩人的詩作也就呈現了文明社會中，性別差異所造成男女不同扭曲的面向。

此外，笠詩社所興起對現代詩壇中國主流的對抗，也形成另一種時空背景下的父權話語。然而，對欲求解放的女詩人來說，卻得以對保守政權及其聯盟的父權進行解構的話語。在這個追求本土化的過程中，本土派的詩人企圖以「去中國」的方式，抵抗文化宣傳上中國中心的必然性，除了刻意使用具母語或台灣特有地理、物資色彩的詞彙，本土派的詩人也以親近多重文化認同，如日本殖民經驗(本土派的詩人與日本詩壇的關係遠比中國密切)、原住民、客家文化等，以建構台灣特殊的文化場域，區別於獨大獨裁的中國漢文化。在此抵抗話語之下，本土女詩人不再陷溺於中國審美的氛圍，如閨怨、婉約、細緻、典雅等女性化特質的展現，而使用較淺白、鄉土的語言，女詩人首先脫離了中國文化霸權下，對於女性身體進行管理的那套政治話語，再加上對台灣被殖民歷程的深刻感受，女詩人開始表達自己對政治歷史的想法，亦即女性的公眾議題視角的出現，而陳秀喜就是其中的代表人物，她以女性的身體建構了母系承傳的符號體系，與中國「君、父、夫」的父系體系相對，並以之抒發對台灣土地的情感和被殖民的痛苦，更進一步質疑了中國漢文化下父權制合理化的婦女美德，如去情欲、去自我、伺候公婆、保守於婚姻之中等等，一個邁向女性中心，並以女性身體作為反抗權力符號策略的詩運動已漸漸展開。八十年代本土派的女詩人繼承陳秀喜的創作手法和精神，以女性的身體、情欲和性感受，來寫台灣的歷史處境，特別是反抗保守、獨裁、中國中心的政權，女詩人和台灣產生了同處邊緣的命運共同感受，女性對長期把持政權的父權之身感到不滿，更對其掌控社會話語的合理性感到懷疑女人決定要爭取政治、歷史的詮釋和論述權力，而女性情欲符號則是建立女性中心話語並發言的重要策略。而這些女詩人在八十年代以後女性主義風潮的組織下，於九

代逐漸集合形成與現代詩父權集團相抵抗的「女鯨詩社」，「女鯨詩社」以陳秀喜為其精神指標和美學典範，明言台灣/女性主體意識為其主旨，女詩人們將台灣和女性自身類比在一起，拒絕任何政治權力再控管台灣/女性的自主性，女詩人認為保守政治和其所宣傳中國文化的符號霸權保障了父權之身，並為父權取得單一而且封建的思想環境，而企圖瓦解主流的權力話語，在這樣一個政治重組、權力傾軋的過程中，女詩人不僅拒絕原先的政治、文化霸權，亦反對父權自以為是政治中心的心態，強調女性視角的歷史論述和女性追求政治理想的合理位置，避免台灣再度落入無論是中國或本土派別的男性封閉政權之中，而能成為一個足以包容多元，特別是女性中心意識的自由海域。

無論是對文明社會中自我精神自由和肉體自由的思索，以及男性中心中產階級的情色價值觀的批判，或是以女性的身體與反殖民政治運作相結合，展現出女性歷史詮釋權的書寫策略，女詩人都越來越清晰的覺醒到男性中心社會對女性身體的控制和權力的延伸是不公平的，女詩人們也開始在詩作中大膽而坦率的討論女性的性問題，表明女性的性並非如父權話語所宣傳的那樣被動、害羞甚至羞恥，為了避免父權話語一再的凝視和定義女性的身體，言述、聲明女性自身情欲構造和感受的符號成為確立女性中心意識的策略。女詩人女性中心的情欲符號強調女人多重愉悅、自體滿足、複數的身體系統，如乳房、陰唇、陰道、子宮等，甚至是全身的每一吋肌膚都能為女性帶來性感，而非父權制所認為的，女人的身體只是陽具的對應，用來配合男人，女性的身體快樂並非是非此即比的，而是處處充滿驚奇、流動和多元性的。此外，女性的經血、潮濕等身體反應，也成為特殊的符號，用來定義女人特有的面相，這些符號建構了一套女性中心的話語，而將男人的眼光摒除於外。女詩人將這個多元、多重的女性身體和性欲用來定義女性的主體，以對抗父權的凝視，同時，也刻意地翻轉男性中心的語彙，將之不斷延異、變異，成為供女性主體使用的意義，嘲諷了父權話語的固定僵化，和其自訂為中心的不合理性。

女詩人所建構的女性情欲世界，是一個以女性為感覺中心，追求自我歡愉的

秘密花園，女性繁生、多重的性感帶使女性沉醉於自己的身體之中，不為男性單調唯一的陽具所左右，如此一來，女詩人表達的情緒是越來越自我而自信愉悅的世界，像是朵思 耳 所描述：

棉花棒沾水，輕輕轉動數下，抽出，在輔以乾爽棉花棒進入耳洞飛掠，觸撫、速度與被愛的感覺，讓女人覺得耳朵感應器和掌紋的差別，其實是微乎其微<sup>210</sup>

從使用棉花棒挖耳朵這樣生活細微的行為，女人也細緻地體會到身體撫觸的性感，在自己的天地裡享受與自己身體相處的美妙，同樣的葉紅 瀕臨崩潰的字眼感覺有風：

窗台下深綠色的植物按時澆了雨水  
喝花茶多少歡愉放些糖和鈕釦用碟子  
轉動後的喜悅轉動最重要的現在  
粗糙地折磨粗糙地觸及靈魂有益於  
雌雄同體還原局部繼續長大轉過身體  
不經意地數著一遍一遍瀕臨崩潰的字眼  
好複雜好多斑點在大圓裙上泛紫變大  
在幽暗中繼續 繼續<sup>211</sup>

女人在獨處的生活中，歡愉的種花、喝花茶，愉悅的轉動，清楚理智描述的字眼已經一遍一遍地崩潰，剩下的非理智、混亂和變化的女性身體，已經不是一個單一的身體，而是變異的雌雄同體，以複數存在於得以自我完整的女性身體中，而且還不斷地繼續變化，這首詩明確地傳達了女性並非只是父權所以為和控管下的

---

<sup>210</sup> 朵思，《飛翔咖啡屋》，台北：爾雅，一九九七年五月，頁 63。

<sup>211</sup> 同注 156，頁 42-43。

那種女性特質形象，而是雌雄同體，陽剛與陰柔並存的多元的自我，再看張芳慈詩：

調著月色勾勒我的曲線  
亮面是雌性的膚質  
暗面是雄性的骨架  
一隻耽迷於自我交媾的生物  
原生的體液沉澱結晶<sup>212</sup>

女詩人認知自我於亮面/暗面並存，雌/雄共體，且耽迷於自我交媾的多元性，而詩是繁複的自我發言後的產物，也就是女性自身的論述話語，象徵女性真實的聲音和權力的爭取。台灣現代詩女詩人作品發展至此，在不同的主流話語中此起彼落的抵抗，從零星的自覺到集體話語符號運動的女性詩學建構，女詩人自信而自主的一面已經獲得性別政治上的重要地位，這是數十年來女詩人在詩壇上努力的成果。然而，觀察台灣女詩人作品的性別抗爭，主要仍是以生理女性為主體，與生理男性相互對抗，也就是以母系的身體情欲所進行建構的符號話語，來對抗父系的價值，雖然以女性的多元複數，陰陽共存的可繁生性來重新定義女性，而不落入父權眼光，然而，卻無可避免的落入「何為女性」這樣某種權力詮釋下的固定意義，未來如何能觀照更多變化、跨界和奇幻的性別扭轉，如酷兒、變裝、同志等在現代詩中的話語主體，將是一個新的考驗。因此，就女性詩學的建構而言，創造女性情欲符號以對抗陽具話語的宰制可以說是一個必經的，階段性的書寫策略，而未來如何使現代詩的性別政治從「女性」的中心再次出走，進入更多元、自由的話語世界，使性別得以盡情徹底地跳動、延異、解構和斷裂，則是一個更可期待的情欲語言境界。

---

<sup>212</sup> 張芳慈，《紅色漩渦》，台北：女書文化，一九九九年九月，頁 118。

## 參考書目

### 女性主義及相關理論：

Elaine Showalter, "A Literature of Their Own", Princeton University, UK, 1982。

Jennifer Harding 著，林秀麗譯，《性與身體的解構》，台北：韋伯文化出版社，2000。

Luce Irigaray, "THIS SEX WHICH IS NOT ONE", Cornell University Press, New York, 1985。

Rosalind Miles 著，刁筱華譯，《女人的世界史》，台北：麥田，1998。

王雅各，《台灣婦女解放運動史》，台北：巨流，1999。

托里莫以著，陳潔詩譯，《性別/文本政治：女性主義文學理論》，板橋：駱駝出版社，1995。

米歇爾·傅柯著，王德威譯，《知識的考掘》，台北：麥田，1993。

米歇爾·傅柯著，尚衡譯，《性意識史》，台北：桂冠，1998。

米歇爾·傅柯著，謝石、沈力譯，《性史》，台北：結構群文化，1990。

克莉絲·維登著，白曉紅譯，《女性主義實踐與後結構理論》，台北：桂冠，1994。

凱特·米勒特著，鍾良明譯，《性的政治》，北京：社會科學文獻出版社，1999。

### 論評：

文曉村主編，《葡萄園詩論》，台北：詩藝文出版社，1997。

- 李元貞，《女性詩學》，台北：女書出版，2000。
- 周慶華，《台灣文學與「台灣文學」》，台北：生智文化，1997。
- 孟樊，《當代台灣新詩理論》，台北：揚智，1998。
- 林水福、林耀德主編，《蕾絲與鞭子的交歡 當代台灣情色文學》，台北：時報文化，1997。
- 林明德編，《台灣現代詩經緯》，台北：聯經出版社，2001。
- 林芳玫，《色情研究：從言論自由到符號擬象》，台北：女書出版，1999。
- 奚密，《現當代詩文錄》，台北：聯合文學，1998。
- 許世旭，《新詩論》，台北：三民書局，1998。
- 陳千武，《詩的啟示》，南投：南投縣立文化中心出版，1997。
- 陳玉玲，《台灣文學的國度 女性、本土、反殖民論述》，台北：博揚文化，2000。
- 陳芳明，《危樓夜讀》，台北：聯合文學，1996。
- 陳義芝，《從半裸到全開 台灣戰後世代女詩人的性別意識》，台北：學生書局，1999。
- 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》，台北市：自立晚報，1991。
- 焦桐，《台灣文學的街頭運動》，台北：時報出版，1998。
- 黃梁，《想像的對話》，台北：唐山出版，1997。
- 趙天儀，《台灣現代詩鑑賞》，台中：台中市立文化中心出版，1998。
- 劉亮雅，《情色世紀末》，台北：九歌，2001。
- 蕭蕭，《現代詩縱橫觀》，台北：文史哲出版社，1990。
- 張漢良、蕭蕭，《現代詩導讀》，台北：故鄉出版社，1979。
- 鍾玲，《現代中國謬思 台灣女詩人作品析論》，台北：聯經出版社，1989。
- ？弦、簡政珍主編，《創世紀四十年評論選》，台北：爾雅出版，1994。
- 張默，《台灣現代詩集編目 1949-2000》，台北：聯合文學，2001。
- 李瑞騰，前言，《台灣詩學季刊》，一九九四年，第九期，頁 7。
- 蕭蕭，現代詩的情色美學與性愛描寫，《台灣詩學季刊》，一九九四年，第九

期，頁 10-23。

## 作品部分：

丹萱，《一種心情》，台北：好望角出版社，1987。

尹玲，《一隻白鴿飛過》，台北：九歌，1997。

王祿松、文曉村主編，《兩岸女性詩歌三十家》，台北：詩藝文出版社，1999。

古月，《我愛》，台北：小報文化，1994。

朵思，《心痕索驥》，台北：創世紀，1994。

朵思，《飛翔咖啡屋》，台北：爾雅，1997。

朵思，《從池塘出發》，嘉義：嘉義市立文化中心，1999。

朵思，《窗的感覺》，自印，1990。

江文瑜，《男人的乳頭》，台北：元尊文化，1998。

江文瑜編，《詩在女鯨躍身擊浪時》，台北：書林，1998。

江文瑜編，《詩潭顯影》，台北：書林，1999。

利玉芳，《向日葵》，台南：台南縣文化局，1996。

利玉芳，《淡飲落神花茶的早晨》，台南：台南縣文化局，2000。

利玉芳，《貓》，台北：笠詩社出版，1991。

吳瑩，《單人馬戲團》，花蓮：花蓮縣立文化中心，1994。

宋后穎，《歲月的光環》，台北：揚智，1995。

李元貞，《女人詩眼》，台北：台北縣立文化中心，1995。

李仲秋，《履痕》，台北：領導出版社，1978。

李政乃，《千羽是詩》，新竹：竹一出版，1984。

李敏勇，《綻放語言的玫瑰——二十位台灣詩人的政治情境》，台北：玉山社，1997。

杜潘芳格，《朝晴》，台北：笠詩社出版，1990。

杜潘芳格，《慶壽》，台北：笠詩社出版，1977。

沈花末，《有夢的從前》，台北：皇冠，1978。

沈花末，《每一個句子都是因為你》，台北：圓神，1991。

林泠，《林泠詩集》，台北：洪範書店，1982。

林翠華，《貓供》，自印，1988。

洪素麗，《十年詩草》，台北：時報文化，1981。

洪素麗，《流亡》，台北：自立晚報文化出版部，1990。

洪素麗，《盛夏的南台灣》，台北：前衛出版，1986。

洪素麗，《詩》，台北：田園出版，1969。

胡品清，《人造花》，台北：文星書店，1965。

胡品清，《另一種夏娃》，台北：文化大學出版部，1984。

胡品清，《冷香》，台北：漢藝色研文化出版，1987。

胡品清，《玻璃人》，台北：學人文化，1978。

夏宇，《夏宇詩集 Salsa》，台北：唐山出版社，1999。

夏宇，《備忘錄》，自印，1986。

夏宇，《腹語術》，台北：現代詩季刊社，1991

夏宇，《摩擦：無以名狀》，台北：現代詩季刊社，1995。

席慕蓉，《七里香》，台北：大地出版，1992。

席慕蓉，《時光九篇》，台北：爾雅，1987。

席慕蓉，《無怨的青春》，台北：大地出版，1983。

徐懿美，《相思的雲》，台北：世茂出版社，1987。

海瑩，《敲窗雨》，台北：自立晚報，1993。

涂靜怡，《怡園詩畫》，台北：康橋書店，1982。

涂靜怡，《從苦難中成長》，台北：水芙蓉出版社，1980。

涂靜怡，《飲水思源》，台北：采風出版社，1986。

涂靜怡，《歷史的傷痕》，台北：長歌出版社，1980。

- 涂靜怡，《織虹的人》，台北：長歌出版社，1975。
- 張秀亞，《愛的又一日》，台北：光復書局，1987。
- 張芳慈，《紅色漩渦》，台北：女書出版，1999。
- 張香華，《千般是情》，台北：漢藝色研，1987。
- 張香華，《不眠的青青草》，台北：星光出版，1978。
- 張香華，《愛荷華詩抄》，台北：林白出版社，1985。
- 張清香，《流轉的容顏》，台北：詩藝文出版社，2001。
- 張默編，《剪成碧玉葉層層》，台北：爾雅出版社，1983。
- 笠詩刊編輯委員會編，《時代之眼·現實之花：笠詩刊 1-120 期景印本》，台北：台灣學生書局，2000。
- 莫渝，《笠下的一群 笠詩人作品選》，台北：河童出版社，1999。
- 莊雲惠，《紅遍相思》，台北：文史哲出版，1988。
- 陳秀喜，《陳秀喜全集 1-10》，李魁賢主編，新竹：新竹市立文化中心，1997。
- 陳秀喜，《覆葉》，台北：笠詩社出版，1971。
- 陳育虹，《其實海》，台北：皇冠，1999。
- 陳育虹，《關於詩》，台北：遠流，1996。
- 陳敏華，《情窗詩抄》，台北：三民書局，1971。
- 陳斐雯，《貓蚤札》，台北：自立晚報，1988。
- 雪柔，《春天在旅行》，台北：采風，1993。
- 喻麗清，《短歌》，台中市：光啟出版社，1976。
- 斯人，《薔薇花事》，台北：書林，1995。
- 晶晶，《曾經擁有》，台北：詩藝文出版社，1997。
- 曾美玲，《囚禁的陽光》，台北：詩藝文出版社，2000。
- 曾美玲，《船歌》，新店：葡萄園詩刊雜誌社，1995。
- 曾淑美，《墜入花叢的女子》，台北：人間雜誌社，1987。
- 紫楓，《片片楓葉情》，高雄：大海洋詩刊雜誌社，1996。

- 馮青，《天河的水聲》，台北：爾雅出版，1983。
- 馮青，《快樂或不快樂的魚》，台北：尚書文化出版社，1990。
- 馮青，《雪原奔火》，台北：漢光文化，1989。
- 黃寶月，《花之夢》，高雄：心臟詩社，1987。
- 楊牧、鄭樹森編，《現代中國詩選》，台北：洪範書店，1989。
- 葉紅，《廊下舖著沉睡的夜》，台北：河童出版社，1998。
- 葉紅，《藏明之歌》，台北：鴻泰圖書，1995。
- 葉紅，《瀕臨崩潰的字眼感覺有風》，台北：河童出版，2000。
- 葉香，《微雨》，台東：台東縣立文化中心，1998。
- 零雨，《木冬詠歌集》，台北：唐山，1999。
- 零雨，《城的連作》，台北：現代詩季刊社，1990。
- 零雨，《消失在地圖上的名字》，台北：時報文化，1992。
- 零雨，《特技家族》，台北：現代詩季刊社，1996。
- 筱曉，《印象詩集》，高雄：心臟詩社，1986。
- 蓉子，《千曲之聲》，台北：文史哲出版社，1995。
- 蓉子，《只要我們有根》，台北：文經出版社，1989。
- 蓉子，《海上晨曦》，台北：九歌，1997。
- 趙天儀等編選，《混聲合唱「笠」詩選》，高雄：春暉出版社，1992。
- 劉小梅，《驚艷》，台北：文史哲出版社，1999。
- 蔡秀菊，《黃金印象》，高雄：春暉出版，2000。
- 蔡秀菊，《蛹變詩集》，台中市：台中市立文化中心出版，1997。
- 鄭林，《鄭林詩集》，台北：詩藝文出版社，1997。
- 龔虹，《紅珊瑚》，台北：大地出版社，1983。
- 龔虹，《愛結》，台北：大地出版社，1991。
- 龔虹，《龔虹詩集》，台北：大地出版社，1976。
- 謝馨，《波斯貓》，台北：殿堂出版社，1990。

謝馨，《說給花聽》，台北：殿堂出版社，1990。

鍾玲，《芬芳的海》，台北：大地出版社，1988。

簫蘇，《冥想乃現實》，台北：書林，1997。

簫蘇，《詩篇三十八首》，台北：書林，1988。

顏艾琳，《抽象地圖》，台北縣：縣立文化中心，1994。

顏艾琳，《骨皮肉》，台北：時報文化，1997。

顏艾琳，《點萬物之名》，台北縣：縣政府文化局出版，2001。

羅任玲，《逆光飛行》，台北：麥田，1998。

羅英，《二分之一的喜悅》，台北：九歌，1987。

羅英，《雲的捕手》，台北：林白出版，1982。

藍菱，《對答的枝椏》，台北：創世紀詩社，1973。

龔華，《花戀》，台北：詩藝文出版社，2001。

余光中，《余光中詩選》，台北：洪範書店，1981。

洛夫，《月光房子》，台北：九歌，1990。

洛夫，《因為風的緣故》，台北：九歌，1988。

陳克華，《欠砍頭詩》，台北：九歌，1995。

渡也，《手套與愛》，台北：漢藝色研，2001。

廖莫白，《戶口名簿》，台北：遠流出版社，1983。

鄭愁予，《鄭愁予詩集》，台北：洪範書店，1979。