

# 當代臺灣女詩人 作品的顛覆風格

鍾 玲

## 提 要

1950年代後期及1960年代臺灣詩壇出現三十多位寫現代詩的女詩人，包括蓉子、林冷、夏宇、朵思等，她們的詩風受古典詩歌影響，大多清麗，婉約而含蓄。1980年代中期歐美的女性主義傳入臺灣，先驅者夏宇的詩歌表現女性的覺醒和強烈的、顛覆父權社會權威的思想。許多臺灣女詩人在1990年代已經熱烈投入撰寫表達女性主義思想的詩歌。1998年近十位激進的女詩人成立女鯨詩社，包括李元貞、顏艾琳等。即使是早期崛起的女詩人，也有不少人寫女性主義的主題，但是她們仍舊運用含蓄的手法。本論文討論臺灣女詩人採用了什麼文體策略來表達她們顛覆父權社會思想的內涵。文體策略是指作家在文本中採用某種語調、比喻的手法，暗示手法，或象徵手法等。她們的策略有六：（一）挑戰式的語言，（二）輕嘲的諷刺體，（三）不動聲色的反擊，（四）俏皮搗蛋的戲謔語氣，（五）透過強烈的象徵發聲，（六）閃躲的、匿藏的論述。臺灣的女性主義詩歌因為採用歷史悠久的婉約詩風，而呈現獨特的風格。

**關鍵詞：**臺灣女詩人 顛覆風格 文體策略 女性主義思想  
女鯨詩社

本論文目的是探討過去二十多年來,即約 1980 年代末起,臺灣當代女詩人作品中,採用了那些顛覆父權社會意識形態的文體策略。在西方女性主義成爲一種盛行的文學理論是 1970 年代的事,雖然說西蒙·波娃 Simon de Beauvoir 在 1949 年就出版了《第二性》, *Le Deuxième Sexe*, 她是一個大思潮的先驅者。到 1970 年代在西方才出現影響力很大的女性主義理論家,包括法國的露西·伊瑞葛來 Luce Irigaray, 艾倫·西蘇 Hélène Cixous, 茱麗亞·克莉絲蒂娃 Julia Kristeva, 美國的伊蓮·休華特 Elaine Showalter 等。

在 1970 年代臺灣的黨外活動中就有女權運動, 由呂秀蓮領導。她於 1969 年至 1971 年在美國伊利諾大學修讀法學碩士, 接觸到當地的女權運動, 於 1971 年回臺灣後就致力於婦女運動, 包括成立拓荒者之家, 在高雄市和臺北市成立保護妳專線, 協助被強暴、被虐待的婦女, 她出的書包括《新女性主義》(1974) 等。小說家李昂與學者兼詩人李元貞都曾參加呂秀蓮辦的活動。臺灣的女性小說家如袁瓊瓊、廖輝英、李昂紛紛在 1980 年代初期出版了她們女性主義小說代表作<sup>[1]</sup>, 其實是受呂秀蓮的婦女運動所帶動。李昂、廖輝英的小說又有不少拍成電影, 於是女性主義的影響更加擴散。

西方的女性主義文學理論在 1980 年代中期傳進臺灣, 那是它在西方崛起十年以後的事。1986 年《中外文學》雜誌推出“女性主義文學專號”, 《當代》雜誌推出“女性主義專輯”<sup>[2]</sup>。臺灣的女詩人有没有吸收這兩個專輯中的思想呢? 臺灣有一些女學者本身也是詩人, 包括李元貞、劉毓秀、江文瑜等, 她們應該閱讀過這些專輯或其他西方女性主義學者寫的書和文章。詩人如夏宇、顏愛琳也會自己涉獵女性主義理論。那麼其他女詩人會在作品中表現女性主義的主題是由哪裏吸收營養呢? 其實在 1980 年代初臺灣已經發展出女性自覺的文化氛圍, 女詩人可以由各種活動和各種有關文化潮流的文章, 和文學作品中吸收女

性主義的思想。在這種氛圍之下，許多女詩人開始寫涵有女性主義內容的詩歌，最早出版的富女性主義思想的詩集是夏宇的《備忘錄》(1984年)。到了1998年，多位女詩人成立了“女鯨詩社”，由江文瑜發起，社員包括杜潘芳格、沈花末、陳玉玲、李元貞、劉毓秀、顏愛琳等。女鯨詩社的立場是以女性主義為綱領，要佔有自己一片領地，要為自我定位，在她們編的女性主義詩歌選《詩在女鯨躍身擊浪時》的序言中，江文瑜說：

發聲後碰到他物後彈回，藉以了解週遭的環境和警告別種動物自己的位置……也發出強烈的自我定位訊號。<sup>[3]</sup>

臺灣女詩人近二十多年來在作品內容上反映了許多女性主義的課題，但本論文並非探討臺灣女詩人作品中有那些女性主義的課題，而是探討表現這些課題時，女詩人在語言上所表現的文體風格，“女性文體”是“女性寫作”的一個環節。“女性寫作”“*écriture féminine*”(women's writing)是由艾倫·西蘇所提倡的，西蘇在1975年發表了她重要的文章《瑪度莎的笑聲》“*The Laughter of the Medusa*”，她鼓勵女性寫作者，要打破父權社會設下的種種禁忌，勇於寫出自己的感覺，尤其是自己身體感受到的快樂感覺。她說：

這些一波波的感覺，洪水的感覺，這些爆發背後是什麼意義？有個女人浸在自己的天真之中，被禁止了解自己，在陽具中心主義的雙親的管治下，婚姻的管治下，在那巨大的臂彎裏，她被引導卑視自己，這個女人其實是生氣勃勃的、有無限可能的，她對自己的力量一向不引以為恥，她在哪裏？*What's the meaning of these waves, these floods, these outbursts? Where is the ebullient, infinite woman who, immersed as she was in her naiveté, kept in the dark about herself, led into self-disdain by the great arm of parental-conjugal phallocentrism, hasn't been ashamed of her*

strength?<sup>[4]</sup>

臺灣女詩人作品呈現的女性主義課題包括對父權社會的意識形態進行顛覆,如批判女性被強派的家庭主婦角色、被強派的玩偶角色;課題還包括顛覆父權社會加諸女性的價值觀,如對女體的審美標準、青春至上等觀念。臺灣女詩人更突破傳統婉約語言的界限,採用禁忌的語言。並在某程度上以去勢 castration 手法來反抗父權社會,並且探索母權社會 matriarchy,以建構新方向。她們是運用了什麼方式來呈現這些課題呢?

女詩人也用過直接的、面對面挑戰式的語言。李元貞在《可以了吧》一詩中說:

一個男人  
搗碎了一個女人的心  
對她說  
我不休掉你  
可以了吧  
.....  
只有我休掉你  
男人才知道什麼是可以了吧。<sup>[5]</sup>

其他臺灣女詩人比較少採用這種以牙還牙對壘式的語言策略,一方面是因為它比較難有言外之意的效果,另一方面是跟1950年代開始女性所寫的現代詩詩風有關:臺灣女詩人善於用間接的、含蓄的語言。

臺灣女詩人至少用了以下五種文體策略,文體策略是指作家在文本中採用某種語調、比喻的手法,暗示手法,或象徵手法等。(一)輕嘲的諷刺體,(二)不動聲色的反擊,(三)俏皮搗蛋的戲謔語氣,(四)透過強烈的象徵發聲,(五)閃躲的、匿藏的論述。不僅只是參加“女鯨詩社”的女詩人採用以上的策略,在1980年代或之前已經成名的女詩人也採用了這些策略來表

達她們對女性主義的領悟，如林泠、朶思、馮青、羅任玲等。

## 一、輕嘲的諷刺體

1950 年代崛起的抒情詩人林泠在她 2003 年出版的詩集《在植物與幽靈之間》中，有幾首詩確切地表達了女性主義的思想，其中一首是《烏托邦的變奏——寫給 AE，在她孩子成婚的前夕》，這首詩共有三節，在第二節中詩人是以阿姨的身份，給朋友即將結婚的兒子一些忠告，叫他要好好管控、馴服他的妻子，當然，詩人說的是充滿諷刺的反話：

給她一面鏡子  
讓她，遂行那無望的搏鬥  
和自己的肉身成讎。  
最要緊的，孩子，是要使她  
懷孕——無休止地  
複製你的基因  
……  
讓她知道，那大地即是  
她起伏的身軀  
在季節的枯榮裏  
為等待你的君臨而仰臥。<sup>[6]</sup>

林泠這首詩透過採用諷刺語調的策略，展現了女性主義思想，“複製你的基因”一句表現了妻子被“物化”objectification 為生殖工具的困境。即使在 20 世紀末的華人社會，中國舊社會一些封建思想仍然存在：結尾“為等待你的君臨而仰臥”一句，表現了女性處於被父權社會“性物化”sexual objectification 的困境，妻子被丈夫視為可使用的對象、或視為滿足性慾的對象<sup>[7]</sup>。林泠的句子很強烈地表達了在資本主義的消費經濟之下，女人

被父權社會設計的女性審美觀念所操控，“給她一面鏡子/讓她，遂行那無望的搏鬥”，例如一位女子在鏡中看見自己的胸部不像廣告中的模特兒那麼豐滿，她就去隆胸，或動手術，或注射異物，這就是“和自己肉身成讎”了。艾利思·馬利安·楊 Iris Marion Young 說：

在陽具中心文化中，性是為男人而設，根據男性的慾望而製作。資本主義的、父權的、美國的、傳媒控制的文化，物化了乳房，在有一段距離之前凝視，凍結了和主宰了乳房。In phallogentric culture sexuality is oriented to the man and modeled on male desire. Capitalist, patriarchal, American, media-dominated culture objectifies breasts before a distancing gaze that freezes and masters.<sup>[8]</sup>

林泠這首詩採用嘲弄的口氣，因為是阿姨給小輩異想天開的忠告，而骨子裏卻很尖銳地批判了父權社會對女性的操控。

羅任玲在《我在果菜市場遇見白雪公主》中，採用詩人與“白雪公主”的對話方式，嘲弄地表達了在父權社會中，女性婚後陷入的主婦生活困境。詩中的敘述者“我”是詩人，“她”是白雪公主，最後一行的那個“我”，也是白雪公主。

那是今天早晨的事了。我在果菜市場遇見白雪公主，她看來蒼老而憂鬱，並忙著和一隻青蘋果討價還價。

“可是，妳不是中了毒……”

誰說的？她扭轉臃腫的腰身。

……

“可是，你被白馬王子吻醒，後來……”我仍不甘心。

後來？妳說白馬王子？

他投資股票去了，輸掉三千萬。

“可是，書上說你們從此過著幸福、快樂的……”我囁囁著。

我說過，那只是童話。<sup>[9]</sup>

羅任玲採用白雪公主的童話故事做現實婚姻生活的互涉文本，他可能受夏宇一首採用灰姑娘童話的詩之啓發，即《南瓜載我來的》。現代的白雪公主原來是位苗條美麗的小姐，把她吻醒成爲她丈夫的白馬王子，曾經是一位多金的公子。公主與王子的婚姻人人稱羨。但婚後丈夫在股票投資中失去了財富，白雪公主就落差極大地成爲平凡的家庭主婦，“蒼老而憂鬱”、身材“臃腫”，要自己去菜市場討價還價地買水果。這首詩除了批評主婦角色的煩瑣，還諷刺了當年做白雪公主夢的女孩，諷刺了到現在仍然相信白雪公主童話的女人，也諷刺了白雪公主童話本身。這童話是父權社會建構的產品，就是鼓吹女人只須尋找到像王子一樣有權力的，富貴出身的男人，結了婚一定幸福美滿，這種童話觀念令女性憧憬婚姻，心甘情願地結婚，其實婚後往往是生活磨難的開始。這首詩用了溫和的諷刺體。

## 二、不動聲色的反擊

女詩人在詩作中有時對父親，或對她的男人作出反擊，這個男性曾經控制她，或傷害過她，而她的反擊不是用正面宣戰的方式，而是採取不動聲色的，一針見血的反擊。夏宇有一首爲父親寫的輓歌《野餐——給父親》，寫她父親在病床上，“馴良而且聽話”，這一句話把父女兩個角色倒置了，因爲“馴良而且聽話”的應該是女兒，現在反而是父親聽女兒的話<sup>[10]</sup>。夏宇用的倒置手法是以一種溫和的、暗示的方式解構了父權。美國女詩人安妮·沙克斯敦 Anne Sexton 在輓歌中對父親的反擊則強烈得多。在《所有我可愛的人兒》“All My Pretty Ones”中，這位美國女詩人高高在上地低頭看著身躺在棺材中的父親，表示可以原諒他：“彎身把我陌生的臉對著你的臉，我原諒你。”“bend down my

strange face to yours and forgive you.”<sup>[11]</sup>

馮青的《秋刀魚》是描寫一對男女分手的場面，他們兩人在一家日本餐廳點了秋刀魚，女人知道分手已成定局後，她“突然啜泣起來”，她的眼淚“就一滴一滴地落在魚的背脊上”。我們可以推論提出分手的應該是男人。詩題《秋刀魚》的“刀”字，和男人遞給她的“雪亮潔白的手帕”，都暗示女人的心被分手的事刺傷了。這首詩的結尾是：

和著檸檬的香味  
淡淡地擴散著別離的哀愁  
吃魚吧  
這回一邊說著  
一邊收斂起燈光下柔順眼神的女人  
一個人開始挾動了筷子<sup>[12]</sup>

我們讀到“吃魚吧”，一定會以為這是男人說的話，因為詩中他並沒有表現任何哀傷情緒，所以建議吃飯的應該是他。但再讀兩行才知道，說“吃魚吧”和“開始挾動了筷子”的是收起了“柔順眼神”的女人。這一個轉折藏在一個較長句子的字裏行間，顯示女人已經迅速地平復了哀傷情緒，她沒有用哭鬧來跟男人糾纏，而是表現出比他更多的鎮定。因此男人已經傷害不到她了，男人本來要扮演安撫者的角色，現在也落空了。這首詩就用了一種不動聲色的反擊策略。袁瓊瓊的小說《自己的天空》也用了類似的策略。

朵思的散文詩《剪刀》寫的是男女之間的生死格鬥，是一對情人或夫妻變成死敵的場面，用的是魔幻寫實的手法。一開頭男人拿著剪刀去刺殺女人，被女人躲過，接下來：

……她跪下來，指著胸口說：“這裏，是心臟。”

心電圖表一列起起伏伏的山巒，忽然沁出血來，那是他的前世：有人用刀刺向他。他看不清殺手像不像面前這名



女子，——覺得剪刀被人奪下時，他看見她用那把刀刃殺了自己的前世，然後，她筆直站在他面前。<sup>[13]</sup>

在這一段詩之中女人故意以低姿態送上自己，讓男人刺她的心臟部位。接著因為男人看見心電圖銀幕顯示了異象，他分了神，被女人奪去他手中的剪刀。心電圖沁出血的意象就有魔幻寫實的意味。這一對男女還糾纏了兩世，前一世男子被一個女子刺殺，原來刺殺他正是這一世的這個女子，因為她搶過剪刀在心電圖銀幕上刺殺了前世的他。在這場穿越兩世的生死鬥爭中，女子一直佔上風，男人早已處於不利的地位，這一世他因生病或因年老，坐在輪椅上。女人不僅刺殺了前世的男人，而且奪去現世男人手中的殺人利器，還“筆直地站在他面前”。《剪刀》中的女人是個尚武、善用謀略、冷酷的女戰士，詩的內容其實充滿暴力，但朵思用了一些魔幻寫實的荒誕意象，加上把時空擴大為兩世。因此這對男女之間的格鬥變得間接了，淡化了，變得像皮影戲一樣那麼簡化，那麼不動聲色。

### 三、俏皮搗蛋的戲謔語氣

在我的論文《女性主義與古典傳統：二十世紀後期臺灣女詩人的自我形象》中，我討論過夏宇、顏愛琳、江文瑜的詩採用了一種戲謔語氣的反叛策略，她們“以頑童的形象，用搗蛋、俏皮、揶揄的語調來”闖社會的禁忌，尤其是大膽採用描寫“性”的語言，以這種姿態出現，通常來說男作家，或者是讀者，不會那麼在意，甚至會覺得只是小女孩在搗蛋，“夏宇和顏愛琳遂成為被縱容的女頑童”<sup>[14]</sup>。顏愛琳的詩《妻母》仍沿用俏皮搗蛋戲謔語氣，但內容更為激烈，目的是要奪取父權社會的權力。在中國封建傳統的倫理制度下，女性在家從父，出嫁從夫，夫死從子。但是顏愛琳筆下為人妻、為人母的女性，卻完全掌控了她的

丈夫：

在你的世界,我將統馭你  
在我們的世界,我是君王

本來丈夫打算“以倫理的愛”馴服她,但是已經太晚了,因為她“早鬆開了道德的鐵銬”。此外這位女性已經獲得她那個世界的統治權,即家庭這個第一綫戰場的統治權。

有名字的,都是我的孩子  
老的少的强的弱的病的殘的美的醜的  
一切皈依在我眼裏  
無限慈愛的凶光  
……  
索性  
躺平為生死的土地  
完全包容你  
並放肆地  
生殖衆生<sup>[15]</sup>

詩的結尾“生殖衆生”幾行中浮現了母系社會的繁殖女神形象,這個形象可能是受到夏宇的詩《姜嫄》的影響。顏愛琳這首《妻母》傳達了奪取父權、夫權的女性主義思想。詩的一開頭就用了俏皮的戲謔手法,妻子向丈夫撒嬌地索求更多的愛,而且把自己描寫成一隻可愛、搗蛋的母暴龍。

以你,更強大的愛  
把我囚禁起來  
否則我會太自由,  
大狂野,像  
一隻母暴龍。  
不愛你的溫柔、

## 破壞你給我的巢穴

因此《妻母》用了戲謔語氣的策略，來包裝骨子裏以暴力奪權、顛覆父權的思想。夏宇在《重金屬》中則很具喜劇感地揶揄陽具；男人帶著牠像牽著條狗，因此把男性小醜化了：

想像他們帶著牠們走  
 在路上遇到朋友  
 他們也許互相嫉妒而牠們並不  
 他們互相比較<sup>[16]</sup>

俏皮地使用文字遊戲也成為女詩人顛覆父權的手段。林泠的詩《烏托邦的變奏》中第二節的題目就是“夫托邦、父托邦”。烏托邦是英文 Utopia 的巧譯，如果意譯為中文則是“理想國”，“烏”、“夫”、“父”三個字韻母相同。林泠戲謔地說丈夫的國度、父親的國度就是理想國。此外顏愛琳也在一個化妝品牌的中文譯名上大做文章：Maxfactor 的慣用中譯是“蜜絲佛陀”，她把這個品牌名稍加修改變成她一首詩的題目《蜜絲 (Miss) 佛陀》<sup>[17]</sup>。佛經中說過如要成佛，必須修得男身，女身是不可能直接成佛的。《法華經》提婆達多品第十二中，文殊菩薩說有一位龍王的女兒，八歲深悟禪定，已經得道。智積菩薩聽了就質疑這種事。此時龍女忽現身佛陀釋迦牟尼說法的現場，佛陀弟子舍利佛對龍女說：“女身垢穢，非是法器，云何能得無上菩提？”龍女獻寶珠給佛陀，佛陀即刻接受。龍女突然之間變成男子，“具菩薩行，即往南方無垢世界、坐寶蓮花，成等正覺”<sup>[18]</sup>。可見在佛教經典中，如要成佛，必須要具有男相才能達成。顏愛琳卻引証化妝品的品牌名說本來就有“Miss 佛陀”（佛陀小姐）之稱謂，所以說女子亦可成佛，她向佛陀撒賴說“你送給我的特權/至今仍未享用到……”，又說“我意以女身/修証女佛”。夏宇、顏愛琳、江文瑜等用的這種俏皮搗蛋的戲謔語氣，為她們自己護航，躲過父權社會的打壓，同時她們還表現了興高采烈的活力。

## 四、透過強烈的象徵發聲

女詩人常利用比喻手法,採用鮮明強烈的象徵來宣達女性主義思想,通過付諸五官感覺的比喻、意象或象徵,會比論述能留下更深刻的印象。以下為三個象徵的例子,劉毓秀《解體》中的芭比娃娃;馮青《死於荒野》中的荒野;顏愛琳《大雨》中的乳房。在中國的傳統論述中,有天公地母之說,顏愛琳的詩卻把天空的治權也奪來,烏雲滿佈的長天化成為許多巨大的母乳,下雨就是灑奶水。《大雨》中說:

黑色的乳房  
擁擠地佔據天空  
它們如此飽滿底  
使得城市的高樓大廈  
一下子灑縮起來。<sup>[19]</sup>

高樓可以指陽具,當母乳與陽具(高樓)對峙時,後者“縮”了,所以有“去勢”的暗示。劉毓秀的《解體》描寫女性的思想被父權社會解體以後,又被父權社會重組拼裝,變成一種玩偶,女性已經接受自己物化的現實,接受女性是玩物的觀念,劉毓秀用芭比娃娃作為女性的象徵,它為了男人把自己養得漂亮、性感:

芭比娃娃  
坐在廢墟當中  
綻開塑膠的笑容  
金屬的聲音  
“現在,我只要  
吃的肥肥,穿得水水”<sup>[20]</sup>

芭比娃娃的形象很突出,她全然是人工的“塑膠”、“金屬”製成,她“坐在廢墟當中”,她的思想和感情已被全部摧毀,她手臂所揚起的“滿天砂礫”就是那些思想覺悟女性們“灰黑色的恐懼”。劉毓秀以這個獨特的芭比娃娃象徵,凸顯了女性被父權社會洗腦與物化後的狀況,她認為這種狀況是女性主義者最大的憂慮。馮青的《死於荒野——以此詩慟婉如女士並致沉哀》是為被謀殺的彭婉如(1949—1996)而寫的追悼詩。彭婉如在1996年時擔任婦女新知協會董事長和民進黨婦女發展委員會執行長。是年11月30日赴高雄參加民進黨全國黨代表大會,開完會參加餐叙後,她上計程車離開便失蹤了,過了三天被發現幾乎赤裸地陳屍高雄的鳥松鄉一個廠房旁的空地上,身中35刀,至今仍為懸案。馮青把彭婉如的死亡改寫成寓言,她是一位“天使被棄屍荒野”,荒野則象徵女性處身的世界。伊萊·蕭沃特提到的“荒野地帶”“wild zone”是指男性禁足的女性文化空間<sup>[21]</sup>。蕭沃特的“荒野地帶”不同於馮青的荒野空間,後者屬男性控制的、極權的父權社會,在其中女性是凌辱與毀滅的對象。《死於荒野》說:

無人敢邁入荒野嗎?  
廿個世紀的荒野  
堆滿了女性的屍骸  
在新聞油墨裏  
另一種血染黑了太陽  
和新長出來的  
一千萬個女人的傷口<sup>[22]</sup>

馮青把荒野化為男性的暴力世界,女性孤立無援,處境危機四伏。“荒野”遂成一個覆蓋面很廣的象徵,象徵女性的恐懼和父權社會的暴力。

## 五、閃躲的、匿藏的論述

一些在 1950 及 1960 年代成名的臺灣女詩人，從 1980 年代起所寫的、有關女性主義的詩歌，其語言有閃躲、匿藏的特色，她們的詩不像女鯨詩社的詩人那麼直接、那麼肆無忌憚。林泠和朶思的詩就有這種閃躲、匿藏的特色。朶思的《臉色》描寫一個女人“用臉呼叫船舷外的海水：請撫觸我臉色的枯槁”。詩人似乎在描寫女性努力向外在世界尋求交流，她也尋求再生的機會。大海對她的呼叫是有回應的，因為海水濺到她口中，讓她嘗到海水的鹹味：

那種口感，叫女人在騰空他的記憶時，臉色燦爛如滿月；多樣心情的人生轉換，多重角色的扮相演出，讓女人覺得自己有時像掛在賭場輪盤上，在不斷的旋轉中，她覺得自己有時完全迷失，甚至感覺那種迷失的意境，遠比掌握住自己更快樂。<sup>[23]</sup>

朶思這一段散文詩似乎是在表達，女性在反思自己過去生活的過程中，得到了很大的滿足感，她浸潤在自己過去的各種心情，各種角色，甚至覺得連迷失感也會帶來很大的快樂，這似乎是一首描寫女性成長、女性自我實現 self-fulfillment 的詩。但如果我們注意到一個“他”字，這首詩就具有顛覆父權思想的層面：“那種口感，叫女人在騰空他的記憶時，臉色燦爛如滿月。”在反思自己過去的同時，女人也正致力於“騰空他的記憶”，這個“他”應該是男性，可能是她的男人、丈夫、父親，甚至是父權社會。所以只有她在心中泯滅了男性所帶來的一切記憶和思想，她才能真正地實現自我，自我變得像“滿月”一樣“燦爛”。這個“他”字一不注意就會忽略掉，所以我稱之為閃躲的論述。

林泠的《單性論——向達爾文質疑》表面上是書寫有關進

化史上物種的繁衍方式，詩人認為單性繁殖是比較“潔淨的方式”，所以她向主張進化論的達爾文提出質疑。林泠用優雅而簡約的語言展開論述：

如像蜥蜴或魚  
卑微而怡然地  
在淺灘上撒它的花——  
無性的卵子，單一的  
昇華

當她談到雙性繁殖時，用的是同樣優雅而簡約的論述：

而毋需  
屈辱於慾望（像靈長類  
那麼地屈辱）或是愛情  
或是 宗法結構的美學  
它虛無的堅實  
與榮華。我們  
毋需下注以生活的  
菁華，讓盲睛的莊家  
性——恣意地投擲  
那基因的骰子<sup>[24]</sup>

只要仔細推敲這些字句，林泠的女性主義思想就會浮現。這一段的句法中，第一行的動詞“屈辱於”有三個受詞，包括“慾望”、“愛情”和“宗教結構的美學”。這個句子表達在幾千年來的中國封建制度、宗法社會裏生活的女性，已經成為傳宗接代的繁殖工具，也表示女性為了自己慾望和愛情甘心墮入婚姻圈套，因而受到屈辱。“盲睛的莊家/性”那一句暗示了人，尤其女人，受了性慾的驅使，也不知性夥伴是否真的匹配，就以自己一生的菁華投入了婚姻生活，投入了養兒育女的繁瑣工作。董啓章的小說

《安卓珍妮》異曲同工地呈現對單性論的認同。林泠這首《單性論——向達爾文質疑》從女性主義思想角度批判父權社會，如“宗法結構”是“虛無”的，女性是受盡“屈辱”的。然而這些思想卻匿藏在她優雅而簡約的論述裏面。

## 六、結 論

如果我們用前面西蘇所提倡的“女性寫作”“*écriture féminine*” (women's writing) 來檢視臺灣女詩人顛覆父權的作品，有一種我討論過的寫作策略顯然是響應了西蘇的呼籲，就是“俏皮搗蛋的戲謔語氣”。大致來說，女頑童夏宇和一些女鯨詩社的詩人所寫的詩是屬於這一類。她們直接回應了西方女性主義評論家的思想，即打破父權社會的禁忌，勇於表現自己的感覺，尤其是身體性方面的感受，在詩中付諸實現，夏宇的《某些雙人舞》就大膽地描寫性愛動作。

當她這樣彈著鋼琴的時候恰恰  
他已經到了遠方的城市恰恰  
……  
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<sup>[25]</sup>

顏愛琳的《獸》也是典型的例子。她們與美國女詩人西爾維亞·柏拉斯 Sylvia Plath, 安妮·沙克斯頓, 亞德里安·里奇 Adrienne Rich 等遙相呼應。但這些臺灣的女詩人表現了更多的幽默, 更多的快樂, 這種西蘇所謂“生氣勃勃”“*ebullient*”的特色, 多少是因為在臺灣文壇的圈子裏, 她們是備受前輩詩人愛護的, 而愛護她們、栽培她們的幾乎全都是男詩人。我在《名家為女詩人序詩及其評論角度》一文中討論過這個



觀察<sup>[26]</sup>。

瑪麗·艾門 Mary Ellmann 說女性文體有以下特色：

魯莽、大膽、嘲諷，其論述“在不計後果與狡猾之間突然切換，在極端流利的與簡約之間切換”策略。rashness, daring, mockery, “sudden alternations of the reckless and the sly, the wildly voluble and the laconic”.<sup>[27]</sup>

臺灣女詩人用俏皮搗蛋的戲謔語氣寫的作品，大抵符合以上艾門提出的女性寫作風格。顏愛琳的《妻母》的語氣就“魯莽、大膽”，一開始的撒嬌就是一種“狡猾”手段，接著就切換為“不計後果”的放肆。

那麼西蘇所說的“女性寫作”是不是限於女性所寫的作品呢？男作家寫作與女作家寫作真有不同之處嗎？我所討論的五種寫作策略算不算是“女性寫作”呢？艾門認為，不必用“男人”和“女人”，“male”和“female”來區分，而應該用“男性模式的寫作和女性模式的寫作”“‘masculine’ and ‘feminine’ modes of writing”來區分；艾門認為這種男性的聲音並非專屬於男作家，女性的聲音也並非只能由女作家來寫；例如“權威”“authority”這種聲調非屬女性模式的寫作，但在西蒙·波娃的作品中就用了權威的聲調<sup>[28]</sup>。

艾門的看法可以在中國古典詩歌傳統中找到印證，例如“婉約”是一種詞體的風格，不只女詞人如李清照寫這種風格的作品，男詞人如李後主、周邦彥、吳文英的詞也表現這種風格，婉約風格與豪放風格，一為陰柔，一為陽剛，大底與艾門所說的“女性模式的寫作”與“男性模式的寫作”相似。因為婉約風格在中國有超過一千年的歷史，有無數的佳作為範例，形成一個重要的文學傳統，但在歐美文學傳統中並沒有這種形成一個傳統的現象，只有幾個偶然的例子，如伊利沙伯·布朗寧 Elizabeth Browning 深情款款的情詩；艾米麗·狄更生 Emily Dickenson 清

新含蓄的小詩。婉約風格的文學傳統在臺灣現代詩壇上產生了很大的影響。自1950年代開始臺灣文壇圈子就期待女詩人寫這種風格的作品,1950年代崛起的林泠、夏虹就是以婉約風格聞名的大家。其後大部分女作家都遵循現代詩這個婉約小傳統來寫詩。直到1980年代才出現了不少女詩人開始用激進的女性主義聲音。

那麼婉約是怎樣的文體風格呢?簡單來說,它是婉麗柔美、含蓄蘊藉的風格。本文所討論的文體策略中有三種都具有婉約風格的特色:“輕嘲的諷刺體”策略沒有用正面的攻擊,而是側面的批評,故有含蓄的特色;“不動聲色的反擊”策略充分地運用了意在言外的含蓄手法;“閃躲的、匿藏的論述”策略更充分地表現了蘊藉風格,“蘊藉”就是隱藏而不外露的意思,即匿藏,林泠的《單性論——向達爾文質疑》文體婉麗、優雅,完全符合婉約的風格。那麼我們要問的是,以婉約風格來寫女性主義的詩合適嗎?不是與艾倫·西蘇和艾門所提倡的“女性書寫”背道而馳嗎?不是仍然局限在父權社會產生的文體風格之中嗎?我想我們不能因為某種文體是父權社會的產品就不用它,正如我們不能因為現有的文字是父權社會製造的文字就不用它。關鍵是看在運用傳統的文體風格時,作品本身有沒有突破與創意。本論文為這三種策略所例舉的詩都有某種程度的突破與創意,因此臺灣現代女詩人為中國詩歌的婉約傳統開啓了另一章。相對於歐美女性主義女詩人熱烈的、爆發性的聲音,臺灣婉約風格的女詩人展現了不同的聲音,她們用含蓄蘊藉的策略來呈現女性主義思想,也呈現出一種中外文壇上獨特的文體風格。

(作者:澳門大學教授)

## 注釋：

- [ 1 ] 袁瓊瓊的《自己的天空》出版於 1981 年；廖輝英的《油麻菜籽》及《不歸路》出版於 1983 年；李昂的《殺夫》出版於 1983 年。
- [ 2 ] 《中外文學》，第 14 卷第 11 期，1986 年三月號。孟樊：《當代臺灣女性主義詩學》，《當代臺灣女性文學論》，鄭明嫻編，臺北：時報文化出版企業公司，1993 年，頁 142—143。
- [ 3 ] 江文瑜：《詩在女鯨躍身擊浪時·序》，《詩在女鯨躍身擊浪時》，江文瑜編，臺北：書林出版有限公司，1998 年，頁 3—4。
- [ 4 ] Hélène Cixous. “The Laugh of the Medusa”, trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *Journal of Women in Culture and Society*. No. 4 (1976), p. 876. 原文為法文，於 1975 年發表於 L'Arc 雜誌。
- [ 5 ] 《紅得發紫：臺灣現代女性詩選》，李元貞編，臺北：女書文化事業有限公司，2000 年，頁 210—211。
- [ 6 ] 林冷：《在植物與幽靈之間》，臺北：洪範書店，2003 年，頁 59—61。
- [ 7 ] “sexual objectification”與“an object for use”這些詞出現在很多美國女性主義評論家的書中，如 Linda LeMoncheck 的 *Loose Women, Lecherous Men: A Feminist Philosophy of Sex*. New York: Oxford University Press, 1997, 4, pp. 131—133.
- [ 8 ] Iris Marion Young, “Breasted Experience; The Look and the Feeling”. Rose Weitz, ed. *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior*. New York: Oxford University Press, 1998. p. 126.
- [ 9 ] 羅任玲：《我在果菜市場遇見白雪公主》，《密碼》，臺北：曼陀羅創意工作室，1990 年，頁 85。
- [ 10 ] 夏宇：《備忘錄》（自印，1984 年），頁 41。
- [ 11 ] Anne Sexton. “All My Pretty Ones”. *The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1981. p. 51.
- [ 12 ] 馮青：《馮青集》，李元貞編，臺南：臺灣文學館，2010 年，頁 48—49。
- [ 13 ] 朵思：《朵思集》，莫渝編，臺南：臺灣文學館，2008 年，頁 108。
- [ 14 ] 鍾玲：《女性主義與古典傳統：二十世紀後期臺灣女詩人的自我形象》，《臺灣及其脈絡》，廖炳惠、孫康宜、王德威編，臺北：臺灣大學出版中心，2012 年，頁 226—267、269。

- [15] 顏愛琳:《妻母》,《她方》,臺北:聯經出版事業公司,2004年,頁139—141。
- [16] 夏宇:《重金屬》,《腹語術》,臺北:現代詩季刊社,1991年,頁56。
- [17] 顏愛琳:《蜜絲(Miss)佛陀》,《她方》,頁25—27。
- [18] 《妙法蓮花經》,鳩摩羅什譯本。
- [19] 顏愛琳:《大雨》,《抽象的地圖》,板橋市:北縣文化局,1994年,頁123。
- [20] 劉毓秀:《解體》,《詩在女鯨躍身擊浪時》,江文瑜編,臺北:書林出版有限公司,1998年,頁61。臺灣方言中的“漂亮”發音是“水”。
- [21] Elaine Showalter, “Feminist Criticism in the Wilderness”. *The New Feminist Criticis*, ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985. 262.
- [22] 馮青:《死於荒野》,《馮青集》,頁92—96。
- [23] 朵思:《臉色》,《飛翔咖啡屋》,臺北:爾雅出版社,1997年,頁58。
- [24] 林冷:《單性論——向達爾文質疑》,《在植物與幽靈之間》,頁126—128。
- [25] 夏宇:《某些雙人舞》,《腹語術》,頁16—17。
- [26] 《詩歌天保:余光中八十壽慶專集》,蘇其康主編。臺北:九歌出版社,2008年,頁11—31。
- [27] Mary Eagleton, ed. *Feminist Literary Theory: A Reader*. Oxford: Blackwell, 1996, 285.
- [28] Mary Eagleton, ed., 285.

## Subversive Style in the Writing of Contemporary Taiwan Women Poets

**Chung Ling**

(Professor, University of Macau)

Abstract:

In the late 1950s and the 1960s, there appeared more than thirty women poets in Taiwan, including Rong Zi, Lin Ling, Xiong Hong, Duo Si, etc. They wrote in the gentle, unobtrusive style of traditional Chinese poetry. Feminism was introduced to Taiwan in the 1980s. In the poetry of the pioneer Xia Yu, an awakening is expressed and patriarchal authority is thoroughly subverted. In the 1990s many women poets wrote about Feminist thoughts. Radical women poets such as Li Yuanzhen and Yan Ailin formed the Female Whale Poetry Society in 1998. Earlier women poets also wrote about Feminism, but in an unobtrusive style. This article studies the literary strategies of using certain tone, simile, metaphor, symbol, etc. by these women poets. The strategies include 1) a challenging language, 2) a light satirical tone, 3) unobtrusive retaliation, 4) mischievous jest, 5) speaking through a strong symbol and 6) a dodging, elusive discourse. Because Taiwan women poets adopt some elements in traditional *wanyue* writing, their Feminist writing presents a unique style.

Keywords: Women poets of Taiwan, Subversive style, Strategy of literary style, Feminist thought, Female Whale Poetry Society