

一九七〇年代台灣新詩中的身體觀

鄭慧如*

摘 要

本文旨在微觀一九七〇年代台灣新詩中的身體經營。處理的文本集中在白萩、余光中、杜潘芳格、洛夫、楊光中、楊牧、管管、羅門等八位同代詩人的詩作。以這八位詩人為核心，本文期待探看一九七〇年代詩作中的身體文化。

本文預設的討論對象，乃在肉身、神識、體制這三個綜攝面上，把握了三個要件，以範圍詩作。其一，描述的對象以個體為主，時或涉及奔馳的想像。其二，以具體事實來點染個體的特徵。其三，除了純粹的肉體素描以外，有時加入冥想、回憶、展望或批判。就此而論，一九七〇年代台灣新詩中的身體即以三種面貌呈現：展示的身體、習慣的身體與隱喻的身體。

論文分三個主軸進行。首先，回溯歷史脈絡中的身體文本，理解一九五〇年代以至一九七〇年代的政治社會與經濟背景、文化藝術的特色、身體書寫的概況。其次，論述詩作中的身體觀、特殊的寫作成規和在地色彩。其三，以三個層次上的詩作對舉互映、比較，以見身體文化與精神層面的交融互涉。

關鍵詞：一九七〇年代、台灣、新詩、身體觀

* 逢甲大學中國文學系專任副教授，政治大學中國文學研究所博士。

壹、前言

把身體論述當作一整套欲望語言，在一九九〇年代的台灣新詩作品中相當普遍¹，不過若要溯起源頭，則在一九七〇年代，台灣的新詩作者就已經以身體為著意的寫作對象。本文所討論的詩作，即把握了三個要件。其一，描述的對象以個體為主，時或涉及奔馳的想像；其二，以具體事實來點染個體的特徵；其三，除了純粹的肉體素描以外，有時加入冥想、回憶、展望或批判。

雖然麥穗特別探討過這類題材的生發過程，捻出楊光中的《好色賦》為台灣第一本以性愛為主題的詩集²，而李元貞等學者在研究女性文學或情色文學的時候，也特別討論過新詩中的身體論述³，但是在多數人的文學史認知中，大概都不會注意到，身體雖然象徵具體而微的私密世界，但是它除了引發為情欲，更相對於精神。其實就詩作表現來說，身體論述最大的表徵是：「身體」是高於「形體」的指稱。它綜攝了肉身、神識、體制三個向度。肉身和神識結合為情意主體，與體制對照而有表裡之別。情意主體是裡，文化主體是表⁴。這三個向度相互參差，依輕重而分別在詩作中表現為欲望的身體、意念的身體，以及社會的、文化的身體。

表裡關係劃分你我，區隔內外，凸顯了身體的界限問題，代表詩人對於生命框限的感受，本屬於刻意打造的私域神話，而必然會有時間和空間的交錯。在流轉的時間中，身體正是作者回憶過去、立足當下、眺望未來的憑藉。在穿織的空間裡，身體也是認定自我生命狀態的依據。但是把隱私的身體放到不具面目的閱讀群眾裡，就難免讀者索隱其事，無法完全隔絕外界的影響。因此，事主或敘述者所刻意維護的私密也不絕對，必須經由對照才能成立。對照於他人，面對自我心靈的時刻才叫私密；對照於異性，同性所共具的身體經驗才叫私密。當然，要是沒有公眾的概念，則作者念茲在茲的私密是無由存在的。換言之，身體還牽涉到公領域和私領域的論題。看起來最私密的身體論述，卻預設了廣大的讀者群，以致不論詩作是否面世，便在象徵意義上，接觸了個體之外的世界，形成作品的

¹ 參見鄭慧如，〈一九九〇年代台灣身體詩的空間層次〉，空間、地域與文化——中國文學與文化書寫國際學術研討會論文，中央研究院中國文哲研究所，2000年11月。

² 參見麥穗，〈我國第一本歌頌性愛的現代詩集〉，《台灣詩學季刊》，第9期（1994年12月），頁70-73。

³ 相關研究可參見李元貞，〈論台灣現代女詩人作品中「身體」與「情欲」的想像〉，收於李元貞，《女性詩學——台灣現代女詩人集體研究（1951~2000）》（台北：女書文化事業有限公司，2000年11月），頁165-230；焦桐，〈身體爭霸戰——試論情色詩的話語策略〉，收於林水福、林耀德主編，《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》（台北：時報文化出版企業股份有限公司，1997年3月），頁195-232；陳義芝，〈從半裸到全開——台灣戰後世代女詩人的情欲表現〉，收於林水福、林耀德主編，《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》（台北：時報文化出版企業股份有限公司，1997年3月），頁233-276。

巨大張力，洩漏了作者對私密世界的探索經驗和對公共領域的複雜情緒。

再者，在一九七〇年代台灣新詩的身體觀中，性別的建構和想像在公領域與私領域的關係裡有關鍵的意義。在熟悉的詩作中，一九七〇年代嘗試以私領域中的身體或情欲為題材的，幾乎清一色是男詩人。和白萩、余光中誼屬同代的女詩人杜潘芳格，在一九七〇年代只有〈慶壽〉一詩寫身體，已經算是開了女詩人的先河；其他同代的女詩人如陳秀喜、朵思，較有身體感的詩作大都完成在一九八〇或一九九〇年代，足足比同代的男詩人晚了二十年左右。一九七〇年代，他們正是三、四十歲的盛年，而女詩人對血氣方剛的身體卻略無立即的著墨，要延宕到二十年後才訴諸筆端。針對一九七〇年代的詩作，本文將思考「理想男性」和「理想女性」這種世俗價值下的文化性別，如何成為作者定義自身的觀念，而又如何衝破禁制，成為新詩創作的動力。

本文處理的文本有兩大類。對於一九五〇到一九七〇年之間的新詩作品，將以痙弦的〈深淵〉和〈巴黎〉、陳千武的〈鏡前〉、〈曇花盛開在深夜〉、白萩的〈仙人掌〉、〈昨夜〉、〈雨夜〉、〈妻的肚皮〉、余光中的〈土魯番〉、〈雙人床〉、〈如果遠方有戰爭〉等詩為例，探討當時的身體書寫；而對於本文主體的一九七〇年代新詩作品，則以楊光中（1926）、杜潘芳格（1927）、余光中（1928）、洛夫（1928）、管管（1928）、羅門（1928）、白萩（1937）、楊牧（1940）的詩作為範圍。藉這八位前行代詩人的作品為身體觀的論述對象，期望獲致較成系統的討論⁵。白萩

⁴ 同註 1。

⁵ 本文處理的一九七〇年代新詩如下表。其中已知寫作時間或發表時間者，以寫作或發表的時間為準；若作者未註明寫作或發表時間，則以出版時間為依據。

作者	詩題	書名	頁次	出版社	寫作、發表或出版年月
白萩	藤蔓	香頌	17-19	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	公寓女郎	香頌	26-30	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	詩	香頌	40-41	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	兩河一道	香頌	46-48	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	晨	香頌	78-79	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	無止無盡	香頌	89-91	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	皮或衣	香頌	102-105	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	女人	香頌	118-120	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	二重唱	香頌	121-125	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月

的身體觀主要表現在詩集《香頌》。《香頌》到一九九一年重新出版，但是所收集的作品卻是寫於一九七〇年至一九七一年；時值白萩三十四歲到三十五歲之間，住在台南新美街⁶。其中涉及身體觀的詩作有十二首。《香頌》至少對顏艾琳有觸發之功，顏艾琳說過，《香頌》是她心儀的模擬文本⁷。儘管不易指實，然而顏艾琳的《骨皮肉》，以整本詩集的份量來探討女性情欲，引起一時關注，在風格上的確不脫《香頌》的影子。其實《香頌》之前，白萩也寫過主題類似的詩作，計約四首⁸，兩相參照，恰提供不同空間場景的文本。其他幾位男詩人寫身體的作品雖然只有寥寥數首，可是藉著出版機制和消費需求，成為公開展示的商品，更屬雜著抗俗和窺秘的特質，而為一九七〇年代新詩中欲掩彌彰的典型作品。例如余光中在《蓮的聯想》之後的情詩，就因為私密的愛情展示到書架上，被譏為「單

白萩	有時成單	香頌	130-133	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	醒來	香頌	165-168	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	呈獻	香頌	173-177	石頭出版股份有限公司	出版年月 1991年6月
白萩	廣場	詩廣場	25	熱點文化公司	出版年 1984年3月
余光中	鶴嘴鋤	白玉苦瓜	27-29	大地出版社	寫作年月 1971年8月
杜潘芳格	更年期	慶壽	175-177	笠詩社	出版年 1977年
洛夫	和你和我和蠟燭	眾荷喧嘩	115	楓城出版社	出版年 1976年
洛夫	你的雪我的血	眾荷喧嘩	113-114	楓城出版社	出版年 1976年
洛夫	巨石之變	魔歌	189-196	中外文學月刊社	出版年 1974年12月
楊光中	小腹	好色賦	18	正文書局	出版年 1978年
楊光中	臀的禮讚	好色賦	27	正文書局	出版年 1978年
楊光中	根	好色賦	116	正文書局	出版年 1978年
楊牧	十二星象練習曲	楊牧詩集 1	433-442	洪範書店有限公司	寫作年 1970年
楊牧	妙玉坐禪	楊牧詩集 2	482-500	洪範書店有限公司	寫作年月 1985年10月
管管	魚	管管詩選	120-124	洪範書店有限公司	出版年月 1986年1月
羅門	樹·鳥二重唱	羅門詩選	201-205	洪範書店有限公司	寫作年 1976年
羅門	床上錄影	羅門詩選	125-126	洪範書店有限公司	寫作年 1971年

⁶ 參見陳千武，〈白萩詩的性愛〉，收於白萩，《香頌》（台北：石頭出版股份有限公司，1991年6月），頁183-203。

⁷ 顏艾琳在專訪中說，她很欣賞白萩的《香頌》，希望能出一本像那樣的女性成人詩集。見李惠絨：〈黑暗精靈——專訪顏艾琳〉，收於顏艾琳：《抽象的地圖》，頁165-174。

⁸ 見註1。

口相聲」⁹，甚至引起道德上的疑慮，成為論戰中各方榔頭爭相追打的首腦，衍為色情與藝術之爭¹⁰。余光中在一九七〇年代已發表上百首詩，詩名顯赫，而其中寫性愛的詩作，為〈鶴嘴鋤〉。在余光中給讀者的一般印象裡，這首詩顯然提供了另一種閱讀角度。楊光中的詩名不彰，但是他出版於一九七八年的《好色賦》，是台灣在戒嚴備戰時期的另類產物。以整本詩集來描寫性愛和女體，而略無情欲以外的任何意圖，在台灣新詩史上，的確是空前之舉。本文將以〈小腹〉、〈臀的禮讚〉、〈根〉三首詩作，討論其中玉體橫陳的展示效果¹¹。洛夫、羅門、管管三位則是軍中詩人的核心人物，在社會文化被政治力量高度控制的一九五〇、一九六〇年代，他們以尖銳的創痛表達對主體的覺知，調合群己的比重，作品也多半藉著想像力來抵制現實的壓力¹²。而他們寫於一九七〇年代、以身體和情欲為題材的詩作，則經由對公共價值和表象世界的抗拒，逐步向內深化，用以反襯庸眾的麻木，陳述自己的孤絕感¹³。洛夫在一九七〇年代寫身體的作品，本文將討論〈和你和我和蠟燭〉、〈你的雪我的血〉、〈巨石之變〉三首詩。洛夫的作品大致上是他文學觀念的體現，從這三首詩中，可以看出「小我」和「大我」的對應關係，以及缺乏實證的觀點：「吾心即宇宙¹⁴」。羅門自一九八〇年代之後，論者已將他的作品歸入「都市詩」、「後現代詩」，本文要探討的〈樹·鳥二重唱〉、〈床上錄影〉二首詩，已展現語言的表演性格。管管寫於一九七〇年代的身體作品，本文只討論〈魚〉一詩。相較於洛夫和羅門，管管經常謔浪笑傲，刻意求奇搞怪，製造滑稽的氣氛。他的脫軌風格固然和作品所選擇的狂、夢、癡、妄等異常狀態有關，但是從另一個角度來看，就和杜潘芳格一樣，以恍恍若夢、忽忽如狂的「個人私語」做文學上的化妝，在〈更年期〉一詩裡表現語言的陌生化。這

⁹ 唐文標，〈什麼時代什麼地方什麼人——論傳統詩與現代詩〉一文，就指斥：「《蓮的聯想》是單口相聲，連感情也是附庸風雅的那一種。」他舉例說：「就說愛情吧，愛情本是私人的事，不必驕人炫耀。……在《蓮的聯想》中，像：『或者讓我攬妳的腰，攬妳古典的窈窕，恰使楚王妒嫉的那一種』，這是哪一窩子裡的情詩？」該文收於《龍族詩刊》第9號的「龍族評論專號」（1973年7月），頁217-228。

¹⁰ 例如陳鼓應，〈評余光中的頹廢意識與色情主義〉，文收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》（台北：遠流、長橋聯合發行部，1978年4月），頁379-402。

¹¹ 楊光中的《好色賦》共分六輯，為〈女體頌讚〉、〈女人之歌〉、〈女性風情畫〉、〈寫給女人〉、〈好色賦〉、〈性與愛〉。因為寫作技巧和主題部分重疊，本文在閱讀選例上，只取這三首詩作。

¹² 軍中詩人的作品研究，可參考劉正忠，《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主》，國立台灣大學中國文學研究所博士論文（2001年1月）。

¹³ 著例莫若痲弦的〈深淵〉。當時痲弦一邊寫合群的愛國詩作，一邊寫自瀆的超現實詩作，在危疑的年代中，以表裡分殊、明晦並存的兩手策略豎起了一方旗幟，而〈深淵〉無乃是兼具展覽價值和儀式價值的作品。

¹⁴ 在洛夫的作品中，受難，成了他一貫的創作方法及態度。他獨具犧牲奉獻和自憐自艾兩種懷抱，渲染痛感經驗，讓詩作成為自我排遣的儀式。他明明以「小我」為出發點，卻反覆強調其中寓有「大我」，而以一己之身領受整個社會的內在緊張。余光中在〈用傷口唱歌的詩人〉（蕭蕭編，《詩魔的蛻變》，台北：詩之華出版社，頁104）即頗有深意地以「驚心動魄的自虐劇」來稱呼洛夫早期的詩，說他：「在這一類對抗運動的詩裡，洛夫最愛做也是最善於做的，便是把命豁出去，不惜犧牲自己，危害自己的器官，以完成那一幕幕壯烈而狂熱的場面。」

類拔離當下的詩語，究竟只來自確立自我存在的渴念，還是另有深意？總計八位同代詩人的二十首詩作，其中的身體文化和時空脈絡，在寬廣的文化研究視角之下，提供一探奧妙的方便之門。

貳、一九五〇到一九七九年的台灣時空情境與身體書寫

現代主義的世界潮流、台灣的孤兒身分、一九七〇年以降的回歸熱潮，使得一九五〇到一九七〇年代的台灣，或以鄉土想像召喚原鄉，寄情懷舊；或批判工商剝削，凸顯抗爭訴求；或關切自身的性別處境和生活欲望。當時的身體書寫已經漸漸在階級、性別、國族認同等問題上悄悄發芽，而在政治事件、社會現象、藝術領域、文學論爭、新詩作品裡浮現。身體隱於國體、政體、文體的交錯對話中，官方之「體」和非官方之「體」不斷交鋒，以「體」為用，表現出絕對、壓抑、反抗的身體。

就政體而言，一九七〇年代初期，台灣在國際政治上一再受挫折。釣魚台事件、退出聯合國、尼克森的中國大陸之行、日本斷交等等接踵而至的失敗，使得中華民國是中國唯一合法政府的立場難以維持；而國際盟友的背棄，使得台灣人民感到孤立、無助而憤慨。在風雨飄搖中，虛幻的、不穩定的政體極力尋求安定之道，採行多項鞏固民心的措施，包括文藝政策、社會制度，在在有助於形成威權的、俯瞰的、噤口的時代。由二二八事件所導致的白色恐怖，就是政體拘束身體的顯例。

「拔劍四顧心茫然」的政體，對一九五〇到一九七〇年代之間的台灣，實施高壓與懷柔並濟的社會控制。大致上，國家限制了性別的開展，性別又侷限了身體的移動，基層人民制式化，在清一色的性別倫理中達到涇渭分明的階級區隔；也因為性別和身體常常包裝在國家論述之內，以國家為主體的大敘述介入了以個人為主的小敘述，從文化核心出發的力量主導了庶民的力量，所以枝微末節的個人扮裝成為當時身體解放難以突破的關鍵。直到一九七〇年代中期，這「絕對空間」方才逐漸在鄉村和都市、傳統和現代的不斷對話下轉型為「相對空間¹⁵」。例如一九七一年四月，衣著過份暴露、穿短褲的人，台北市警察局開始依奇裝異服和妨害善良風俗加以取締；一九七二年四月，教育部下令：女學生頭髮以齊耳為準；一九七六年一月，內政部表示，農會不得強迫女職員婚後離職；一九七六年六月，內政部訂定公布〈工廠法施行細則〉，規定工廠要求工人假日上班，需先徵得工會或工人同意；每工作七天應休息一天¹⁶。

¹⁵ 「絕對空間」和「相對空間」是從視角來分的。所謂「絕對空間」，指的是封閉侷限、內部事物鉅細靡遺的空間形式；「相對空間」則指的是寬闊延伸、內部事物難以一眼望盡的空間形式。參見李振亞，〈歷史空間／空間歷史：從《童年往事》談記憶與地理空間的建構〉，《中外文學》，26卷10期（1998年3月），頁48-64。

¹⁶ 見薛化元主編，《台灣歷史年表·終戰篇》第1冊和第2冊（台北：業強出版社，1994年）。

在藝術創作方面，一九七〇年以後的回歸熱引發各種文學與藝術的尋根活動，像是史維亮的民謠音樂、《漢聲雜誌》引介民俗藝術、《雄獅美術》發掘洪通、雲門舞集跳傳統台灣廟會八家將的舞碼¹⁷。就視覺史料來說，當時對身體的看法幾乎是政體決定論的：影片帶領觀眾想像歷史的中國，篩選、重組歷史中掙扎的片段，和無奈而無聊的現實結合，而指向更好的未來。一九六〇、一九七〇年代的台灣電影，透過記憶的行動和演出，提供主體議題的思索方向。軍教片、反共影片、健康寫實片和歷史古裝片，例如李翰祥導演的《西施》、白景瑞導演的《家在台北》、徐進良的《香火》、陳耀圻的《源》、劉家昌的《梅花》，便是以歷史傳承、文化根源或外來政權等符號，以傳遞、強調中國認同¹⁸。像《家在台北》，主要的內容架構便是深具中國國族象徵的文化活動，和台北的實際空間沒有關連；片名雖然是「家」在台北，講的其實是台灣逐漸失去國際舞台時，所高呼的「國」在台北¹⁹。其中的空間是既定的社會和政治意義下的空間；而小我的身體，則是服務於社會價值中的身體。而隱藏在《西施》和《梅花》慢節奏之下的壓抑之愛，真正要說的並非兩性文化性別的屬性差異，而是在「以家喻國」的家長制度裡，建構出守貞、忠誠等民族評價的範型，呈現了靜態的個體和身體模式；那也是以大眾文化的立場，為官方身體發聲的管道。

那時國體、政體和文體已經漸漸在敏銳的藝術創作中爭勝，官方身體和非官方身體隱含的矛盾時而藉著懷舊的中國風顯現。舉例來說，兩部同樣根據陶淵明〈桃花源記〉改編的劇本：張曉風的《武陵人》和賴聲川的《暗戀／桃花源》，便因時代落差而呈現有趣的對照²⁰。陶淵明的〈桃花源記〉有個南陽劉子驥，要尋找武陵漁夫傳說中的桃花源。張曉風的《武陵人》於一九七二年上演，賴聲川的《暗戀／桃花源》於一九八六年問世；相隔十四載，兩者對於家國、鄉愁、歷史等問題即有截然不同的詮釋。《武陵人》承擔了作者沈重的歷史感，對於出生在中國大陸而流落異邦的劇中角色來說，他們暫時歇息的落腳處，無論是台灣或是美國，都是次等的仿製天國，也都是桃花源的假象，苦難的中國流亡經驗是他們必須背負的人間磨練。而在《暗戀／桃花源》中，不但找不到桃花源，連要尋找桃花源的劉子驥也莫知所終，這荒謬的尋找安排在劇外劇裡，暗戀中的桃花源是永遠到不了的幻境；回鄉的意念經過兩岸四十年的分隔，已經成為難言之隱，甚至是茶餘閒話²¹。放在大環境中來看，這兩個劇本中的身體徘徊在自稱與他稱

¹⁷ 見蔣勳，〈起來接受更多的挑戰〉，《仙人掌》第1卷第2期（1977年4月），頁67。

¹⁸ 相關資料參閱周蕾著、孫紹誼譯，《原初的激情》（台北：遠流出版事業股份有限公司，2001年）。

¹⁹ 參見林文淇，〈九〇年代台灣都市電影中的歷史、空間與家／國〉，收於劉紀蕙編，《他者之域：文化身分與再現策略》（台北：麥田出版有限公司，2001年），頁275-296。

²⁰ 參見張曉風，《武陵人》，收於張曉風，《曉風創作集》（台北：道聲出版社，1976年），頁639-722；賴聲川，《暗戀桃花源》（台北：皇冠出版社，1986年）。

²¹ 參見劉紀蕙，〈斷裂與延續：台灣舞台上文化記憶的展演〉，收於簡瑛瑛主編，《認同·差異·主體性：從女性主義到後殖民文化想像》（台北：立緒文化事業有限公司，1997年11月），頁

之間²²，從排他的「我知道我不得不是誰」到相忘於江湖的「忘了我是誰」，《暗戀／桃花源》那自我解消的嘲諷意味，固然是解嚴前藝術領域中的一記悶雷，但是相對於戒嚴時代的那嚴峻的、守分的《武陵人》，其實可以看到：這種視覺藝術以知識份子為訴求，植根在中國古典文學作品的再詮釋，比起一般電影，傳達的意念就紛繁、細緻得多。它的敘事聲音來自所謂菁英分子不斷反省的自我觀，也就是小我的、非官方的身體，對於身分的界定。

而在文學方面，一九五〇、一九六〇年代的身體觀，主要在非官方作家的作品裡若隱若現²³。雖然一九五〇年代，以軍方體系為主的反共文藝引領了一時風潮，使得國體的認知遠遠凌駕在個體之上，可是作者對集體記憶潛伏多時的不滿，也巧妙利用對身體的轉喻，以激猛表現手法來傳達。例如在一九七二年的現代詩論戰裡，陽痿和手淫一類的字眼就頻頻出現在趙知悌、陳映真的批評文字中，病態、貧血、畸形、殘廢等等字眼也常用來形容現代主義下的新詩²⁴。當時的文學評論習於以男性來象徵主體，把力量、獨立、尊嚴這些特質歸於男性，而把柔弱、依賴、屈從歸於女性；雖然渴望為台灣找到強有力的文化歸屬，卻也流露了傳統的性別偏見²⁵。另外，充滿眼淚和柔情的閨秀小說，總是佈設了文質彬彬的男主角和靈慧動人的女主角，讓父兄形象的男主角帶領女主角進入似有若無的愛情幻象，以公式化的敘事流程鋪展言情小說的幻想與意識型態，其實也一邊建構了台灣社會的自我形象，一邊透露了作者在公共領域裡的左衝右突。依據林芳玫的研究，李敖對瓊瑤小說《窗外》的批評文章：〈沒有窗，哪有窗外？〉，可以檢視當時官方和非官方立場對身體和情欲的態度²⁶。以鳳兮為代表的官方立場，表面上兼容並蓄，實則萬流歸宗，都和反攻大陸扯上關係²⁷。以李敖為代表

269-308。及沈曉茵，〈從寫實到魔幻——賴聲川的身分演繹〉，收於於劉紀蕙編，《他者之域：文化身分與再現策略》（台北：麥田出版，2001年），頁245-258。

²² 轉借自民族學中的「自稱族名」與「他稱族名」。所謂「自稱族名」經常是一群人自我界定的最簡單而有效的判準；相反地，當一群人以「他稱族名」稱呼其他人時，這些族名常有「非人類」或卑賤的含意，它所表現的是「那些非我族類的人」。參見王明珂，《華夏邊緣——歷史記憶與族群認同》（台北：允晨文化實業股份有限公司，1997年），頁73。

²³ 當時的文學作品大致表現在兩種類型的作家筆下。其一，以女性為主的多產作家，像瓊瑤、郭良蕙、玄小佛，她們用戰爭、愛情、諜報混合的寫作公式，在一九五〇和一九六〇年代的台灣掌握了不少市場。其二，以男性為主，參與文學刊物以鼓吹文學理念、介紹西方文藝思潮，從事文化批評、社會運動、政治抗爭的作家，像白先勇、李敖、尉天驄。

²⁴ 參見奚密，〈台灣新疆域〉，馬悅然、奚密、向陽主編，《二十世紀台灣詩選》（台北：麥田出版有限公司，2001年8月），頁26-85。

²⁵ 同前註。

²⁶ 李敖，〈沒有窗，哪有窗外？〉，《文星》第93期（1965年7月），頁4-15。李敖對《窗外》的批評是，此書描寫女主角江雁容屈從夫母的意見而放棄自己的愛情，無異是鼓吹傳統孝道。李敖認為中國青年沒有獨立自主的能力，事事受父母箝制。他說儒家的倫理道德是根植於子女對父母的服從、輩份低的對輩份高的恭敬，以及臣民對君王的恭順；亦即把權威式和階層化的不平等家庭關係延伸到社會和政治領域，成為安定社會秩序的基礎。

²⁷ 參見孟悅、戴錦華，《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》（台北：時報出版事業股份有限公司，1993年）；呂正惠，〈現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察〉，《台灣社會研

的非官方立場，表面上看起來是男性知識份子不滿狹隘的寫作題材，其實反映出官方和非官方作家之間長久的敵意。這其中，政體和身體有互相影射的現象。一方面，兩方的言論仍持續五四以來知識份子憂國憂民的危機感，討論文學時也常常流於泛政治或泛文化的觀點，繞來繞去，最後還是扣上所謂「傳統中國文化」的帽子；再者，論述的議題環繞著傳統道德和情欲自主之間的對立與衝突，世代政治凌駕在性別政治之上，沒有人提及兩性在性規範上的雙重標準，而男性對女性的性壓迫也未受到批評。性別不平等的問題在那場論爭中是不存在的。當時反對父權的批判，主要是子對父的批判，而非男權和女權之爭²⁸。

到了一九七〇年代，身體書寫在家國議題的長久僵持之下，從身分界定到抵抗權威，於是逐漸從父兄支配的象徵系統反躬自鑑，終於在性別論述中找到足資開發的主題。例如目前市面上描繪男同性戀最早的一部小說，即為林懷民出版於一九七四年的《蟬》²⁹。而大致上說，身體書寫便是在一九七〇年代，在「一門之內是為家」的政教機制內開展的。那時候鄉土文學代興，城市與鄉村、家庭與國族之間糾葛紛紜。以男性作家為主力的作品，常以隱喻的話語，質疑了從父子到家國之間，唯血緣正統是尚的傳承觀念；而以女性作家為主力的作品中，則是鄉土、母親、女人三種角色的辯難。例如王文興的《家變》，其家之所以「變」，關鍵就不在兒子如何承繼或竄奪了父親的地位，而是作兒子的斷然宣稱要讓范式宗嗣及身而止，不再結婚生子；這等於是用離經叛道的方式，迂迴地終結了文學書寫傳統的象徵體系。而女性作家的作品，如《心鎖》、〈碎影〉、〈他不在家，真好〉，以及現代派女作家如歐陽子、施淑青的作品，作者都是遊走於公、私領域，反應女性心靈的幽禁、逃逸、病弱³⁰。

一九五〇到一九七〇年之間，台灣新詩已經出現了情欲方面的身體書寫。例如陳千武的〈鏡前〉、〈曇花盛開在深夜〉；余光中的〈土魯番〉；白萩的〈昨夜〉、〈雨夜〉、〈仙人掌〉、〈妻的肚皮〉；痲弦的〈巴黎〉、〈深淵〉等等³¹。它們排除了陳腔濫調和模糊不清的浪漫，以現代主義的思考方式，思索更為切近的人生問

究季刊》第1卷第4期(1988年)，頁181-205。

²⁸ 相關討論可參考林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》(台北：時報文化出版企業有限公司，1995年1月)，頁85-109。

²⁹ 參見紀大偉，〈台灣小說中男同性戀的性與流放〉，收於林水福、林耀德主編，《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》(台北：時報文化出版企業股份有限公司，1997年)，頁131-163。台灣第一部正式為同性戀者發言的小說：白先勇的《孽子》，雖然在1970年代末期，已經陸續在《現代文學》中刊載，但是它成書出版，還是1980年代的事，因此不放在這裡討論。

³⁰ 見梅家玲，〈性別論述與戰後台灣小說發展〉，收於梅家玲編，《性別論述與台灣小說》(台北：麥田出版有限公司，2000年)，頁13-34。

³¹ 白萩〈仙人掌〉、〈昨夜〉、〈雨夜〉、〈妻的肚皮〉，分別收於白萩著，《白萩詩選》(台北：三民書局，1983年)，頁58-59、69-70、101-102、116。陳千武〈鏡前〉、〈曇花盛開在深夜〉收於趙天儀等編，《混聲合唱——「笠」詩選》(高雄：春暉出版社，1992年)，頁86、84。余光中〈土魯番〉，收於余光中著，《五陵少年》(台北：大地出版社，1995年)，頁7-10。痲弦〈巴黎〉、〈深淵〉，分別收於痲弦《深淵》(台北：眾人出版社，1968年)，頁82-84、168-175。

題，讓富有現實感的聲音，在一片虛無聲中出現，除了意味著新詩在主題上的突破，還具有開創詩史的意義。尤值得注意的，為其中的厭棄情緒、男性視角，以及實錄精神和清貴思想並存的詩作表現。分述如下：

其一，作品中的厭棄情緒。這些作品之所以至今仍耐人尋味，除了以感官描寫表現了當時青壯詩人勃發的生命力以外，更應歸因於其中的厭棄情緒。當現代主義思潮鼎沸而國族命運凌夷之際，詩人運用移位的語言技巧，連結了身體和政治，將熱血次第灑落在稿紙上，把對時局的關懷轉化為對欲望的凝視，使得性別成為思考身體文化乃至當時政治的利器。即以痙弦的〈巴黎〉和〈深淵〉為例。此二詩在濃稠的意象群中調換了時空背景，作者廁身在想像中的巴黎和荒誕怪異的欲望淵藪，看起來〈巴黎〉似為實指而〈深淵〉為虛指，但是就主題和筆法來說，這兩首詩其實是心心相印的：都指向欲望；都把時空推到遙遠陌生的他鄉；都刻意製造戲劇情境。從紛亂的情欲世界扣問身體的歸趨，作者說：

在三月間我聽到櫻桃的吆喝。

很多舌頭，搖出了春天的墮落。而青蠅在啃她的臉，

旗袍又從某種小腿間擺盪；且渴望人去讀她，

去進入她體內工作。而除了死與這個，

沒有什麼是一定的。生存是風，生存是打鼓場的聲音，

生存是，向她們——愛被人膈肢的——

倒出整個夏季的欲望。

在夜晚床在各處深深陷落。一種走在碎玻璃上

害熱病的光底聲響。一種被逼迫的農具的盲亂的耕作。

一種桃色的肉之翻譯，一種用吻拼成的

可怖的言語；一種血與血的初識，一種火焰，一種疲倦！

一種猛烈推開她的姿態

在夜晚，在那波里床在各處陷落。

——〈深淵〉第六、七段

你唇間軟軟的絲絨鞋

踐踏過我的眼睛。在黃昏，黃昏六點鐘

當一顆星把我擊昏，巴黎便進入

一個猥瑣的屬於床笫的年代

在晚報與星空之間

有人濺血在草上

在屋頂與露水之間

迷迭香於子宮中開放

你是一個谷

你是一朵看起來很好的山花

你是一枚餡餅，顫抖於病鼠色

膽小而窸窣的偷嚼間

——〈巴黎〉第一、二、三段

這兩首詩都是訴諸感官的。「青蠅在啃她的臉」、「旗袍又從某種小腿間擺盪」、「一種桃色的肉之翻譯」、「你唇間軟軟的絲絨鞋」、「你是一朵看起來很好的山花」等句，已寫活了目不暇給而心旌動搖的敘述者。然而作者用老於世故的眼光，連接了詩中盎然的生命、敘述者動盪的心境，以及對時局的危機感，於是政體裡的不安成分就與「性」的趣味交纏，顯現作者的道德意識，而有了這樣的句子：「很多舌頭，搖出了春天的墮落」、「生存是風，生存是打鼓場的聲音」、「一個猥瑣的屬於床第的年代」、「在晚報與星空之間／有人濺血在草上」、「你是一枚陷餅，顫抖於病鼠色／膽小而窸窣的偷嚼間」。「病鼠」和「青蠅」其實指的都是惑於美色的敘述者；「你」既然是「看起來很好的山花」，那麼單純地感物而動，本不至於用「踐踏」、「猥瑣」來屈抑自己；唯天生而然的性欲被壓抑轉向，卻又無以遁逃，方以疑慮甚且恨惡的態度來面對。

其二，男性視角。從宏觀的角度上來看，這幾首一九五〇到一九七〇年間的身體詩，作者用冷眼旁觀的方式書寫情欲，表現窺探女體的高度興趣，以及因為窺探而帶來的快感；同時更想像女性有同樣的視覺需求和一觸即發的情欲反應。這個特色固然在中國文學史中，已經是穩定的書寫策略——至少溯及晉朝，陶淵明的〈閒情賦〉就表現了男性視角的意趣³²；但是時移世易，仍不妨視為台灣新詩建立身體書寫的規約起點。即使出之以擬仿，作者的視角仍是男性的。例如陳千武的〈鏡前〉和白萩的〈仙人掌〉，雖然用的是女性第一人稱的敘述觀點，而隱藏作者的男性聲音依然破紙而出。〈仙人掌〉寫的是夫妻合歡，主要意象：仙人掌，指的是男性多毛多欲的手。文字排列出側臥的女體，一則點逗斷續的字林中，因熾熱情欲而咻咻然的呼吸，一則撩起讀者的慾念。從閱讀反應，可以證明此詩的確撩撥了讀者的情欲世界。像陳千武詮釋這首詩，就說，仙人掌「多毛多刺的外形，類似男性粗野的性格，致使詩的暗喻給人很野的性愛感覺，具有百看不厭的意味³³。」可知他已看出作者目光的主動和侵略特質。而這個特質，是不會因讀者的性別而改變的。可以說，作者透過身體書寫，企圖觀看女性身體中被遮蓋的部位和床第之事，實乃和強勢的男性書寫所建構的男性角色，以及男性對女性的認知梭織在一起。〈鏡前〉寫的是女性在做愛之後，獨對鏡子梳妝的心情。

³² 在陶淵明撰、李公煥箋註，《箋註陶淵明集》（台北：國立中央圖書館，1991年），頁244-251中，收有陶淵明的〈閒情賦〉一文，說從「願在衣而為領」以下十句，設想十種情形，描繪自己對意中人思念之深切，又隨即一一推翻，刻畫出患得患失的心理，也預設了終必落空的伏筆。此中技巧的運用和駢偶的句式，呈現陶淵明作品絢爛華美的一面。雖然陶淵明自己在序文中「把話說在前面」地寫：「初，張衡作定情賦，蔡邕作靜情賦，檢逸辭而宗澹泊。始則蕩以思慮，而終歸閒正。將以抑流宕之邪心，諒有助於諷諫。綴文之士，奕代繼作，並因觸類，廣其辭義。余園閭多暇，復染翰為之。雖文妙不足，庶不謬作者之意乎！」觀其辭令，外交之意甚重，似早知此賦必遭申斥，故而夸夸其談，以封多事者之口。果然蕭統在《昭明文選·陶淵明集序》說他：「白璧微瑕，唯在閒情一賦。」不過蘇軾仍以「國風好色而不淫」許之。見陶淵明撰、李公煥箋註，《箋註陶淵明集》（台北：國立中央圖書館，1991年），頁1-5。

³³ 見陳千武，〈白萩詩的性愛〉，收於陳千武，《台灣新詩論集》（高雄：春暉出版社，1997年），頁251-265。

三個段落的層次，從疲憊的身心狀態開始，到女主角對愛欲的異樣感覺，再回到現實中的道德批判，全詩如下：

被擾亂了的髮梢

被吮乾了的嘴唇

負荷疲憊的情愫而匍匐於鏡前

一陣

純潔的懷念閃亮於她底眸子

慣於挑逗的舌尖尚殘留著

一股爛熟的蘋果味

瀰漫在白壁之前

染出了臉上的雀斑

若無一種油然的頑性沖淡了羞恥……

她不想再梳一次頭髮啊

鏡前

她不想把閃亮的貞潔也梳掉了啊

開篇頭兩句的兩個「被」字，說明了此詩的觀看角度：作者看，詩裡的主角被看。「負荷」一詞，寫出女主角的不得已；「慣於挑逗的舌尖」翻轉其義，表現女主角的諳於情欲；等到「染出了臉上的雀斑」，讀者才終於發現：情不自禁的，是在鏡子後面窺探多時的隱藏作者。「白壁」是「白色牆壁」和「白壁微瑕」的

雙關語。雀斑為素淡的白壁設色，「閃亮」其中的，自然是青春而非貞潔。這首詩看起來像是寫閨怨，其實卻是寫春思，即使末段閃爍其辭，仍無礙於作者好奇張顧的眼神。就中展示的不是美色，而是觀者的欲望。

其三，清貴思想和實錄精神並存的詩作表現。對照余光中的〈土魯番〉、〈雙人床〉、〈如果遠方有戰爭〉，和痲弦的〈巴黎〉、〈深淵〉，則陳千武的〈曇花盛開在深夜〉、白萩的〈昨夜〉、〈雨夜〉、〈妻的肚皮〉等幾首詩作，幾乎毫無二致的，一律把詩作的情境對準當下，從意象的選擇、時空的描寫，到主旨的彰顯，都充滿了實錄精神。這兩種身體書寫，大致也反映了截然不同的兩類文學觀。〈土魯番〉、〈雙人床〉、〈如果遠方有戰爭〉和〈巴黎〉、〈深淵〉，反映了現代主義下，文人緊繃的、濃烈的、不安全的、一往情深的清貴思想；〈昨夜〉、〈雨夜〉、〈妻的肚皮〉、〈曇花盛開在深夜〉則煥發出新異的、荒涼的、無所謂的、放筆直幹的庶民韌性。其後笠詩社主張的本土色彩和「新即物主義」³⁴，當即可從陳千武和白萩等元老級的詩人作品中窺見端倪；而尤其重要的，他們避開了競麗趨新的晦澀風潮，用比較縮減的寫作方式，扣緊眼前的現實，呈現出符合當時的人文關懷，又獨具個人特質的身體詩作，更是有別於台灣在白色恐怖之後，某些質白無文的抗爭作品，以及所謂「後現代」思潮感染下，破碎支離的身體詩作。例如白萩的〈妻的肚皮〉，即以三行的短帙，藉胎動的驚喜寫出夫妻之愛：

傾聽。在夜的暗室之中

甦醒的種子呵欠

以咚咚的敲門聲。

出之以俐落而自信的姿態，去感受新生命的喜悅，造語輕快而幽默。又如陳千武的〈曇花盛開在深夜〉以單一意象——曇花——入詩。曇花招展著蓬勃的力量，象徵女陰。恣情盛放在下半夜，「暗室不能欺」的生命力，正與此詩第二段的向日葵強烈對比，代表不可抑扼的原欲。全詩如此鋪敘：

願世界常為夜而存在

³⁴源於德國威瑪時期（1919-1933）造形藝術流派的「新即物主義」，本來指的是反對裝飾性濃厚的表現主義，而以生活經驗出發，以局部的、小範圍的素材，詮釋整體的樣貌。一九六〇年代，台灣的笠詩社成立不久，把「新即物主義」挪用為詩社的文學主張，指的是以清晰準確的語言、純樸自然的寫作手法，在靜觀中揭露生活驚心、動人的情貌。

一朵朵 貪欲的混合體

相偎的粉頰 即將盛開的肚臍

喇叭出展瓣的心聲呵

太陽只保持尊嚴

鄙視向日葵不斷回首的封建性

奔放的愛卻不耐煩日出

到日落的火爛

寧可沈淪在夜裡認清自己

為了短暫的陶醉而濕潤而盛開

用恍惚的眼神擁抱赤裸

的神秘 或許

緊緊咬破夜的嘴唇也好

一朵朵 展翼的雌鳥！

蝸牛的太陽

永恆佔據著夜的逆半球

因之黑暗重疊著我們的外殼

讓一切利欲垂釣而振盪而薰香

然後 急速地萎縮

萎縮 消滅也情願

太陽在此中顯有所刺，從「蝸牛」、「只保持尊嚴」、「永恆佔據著夜的逆半球」等描述，也許不無政治的影射；但是真誠地面對生之能量，才是這首詩的真正意旨。曇花莖葉細長，謝了又開，淫淫如腔，想必在作者的想像中，適足以奪人精氣，因而將之喻為雌伏的禽鳥，吸引黑夜鑽入它那可愛復可怕的羽翼；進而雌雄雙比，又轉喻為筋疲力竭的陽具，所以說，「讓一切利欲垂釣而振盪而薰香」，也無非是欲望與草木同朽之意。如此的結尾，再回過頭來看看第一句的「願世界常為夜而存在」，可以知道作者之所願，實在是酣暢的生命觀照；情欲已不是他的終極關懷。

參、展示的身體：自放於國家與禮教之外的私密空間

華文文學中的放逐母題，從《離騷》以降，久已為學者樂於探討的研究面向。而在一九四九年以後的台灣，向西方借火的新詩研究中，在流放的觀念下發展出來的論述，不但魅力未減，而且有拓寬領域的跡象。放逐母題先是和追尋母題並呈，被用來探討洛夫、余光中等所謂「外省第一代」詩作中的遺民意識³⁵；又在精神層次上，分為被放和自放，以區別時代在肉體和精神上的棄兒。

一九七〇年代的台灣新詩，在身體書寫方面有個有趣的現象，即某些作者似乎故意無視於作品實際存在的公眾性，反而以身體做為媒介，轉側於所有層次的讀者之間，於是身體和情欲等隱私，與作品必然具有的展示效果，便出現了戲劇化的張力。作者退可自稱寫詩是極端個人的私密活動，防止讀者對私領域的入侵；進可透過出版，把性愛為主的私領域洩入公開的文字世界，以招徠知音。這些作品的意識型態，是暫時自外於國家體制和禮教秩序，以局部的、聚焦的描寫方式進行。從觀看方式來分，展示型的身體詩作有兩種，一種饒具文人風致，用俯瞰的態度冷眼觀望或想像欲潮洶湧的身體，例如洛夫的〈巨石之變〉、余光中的〈鶴嘴鋤〉；另外一種偏向庶民的情懷，以逼視的方式凝望纖毫畢現的肉體，

³⁵ 例如簡政珍便以放逐主題來探討洛夫和余光中的詩作。他在〈余光中：放逐的現象世界〉一文裡，認為余光中在一九六〇年代和一九七〇年代的詩作中，把錯失的時光轉成作品的出口，當作放逐時代的見證。該文說，余光中那二十年的詩作，作品的母題是「歸」，而真正的主題是「歸不得」，放逐者或詩中人似乎不是生存於現實裡面，而是在現實邊緣。又說，余光中的思鄉模式，大抵是先著筆於現實景致，詩中人意識到自我無法擁有這個景致，緊接戲劇性的意象出現，喚起潛在的放逐意識。文收於黃維樑編，《璀璨的五彩筆：余光中作品評論集（1979—1993）》（台北：九歌出版社，1994年），頁88-124。

例如楊光中的〈小腹〉、〈臀的禮讚〉、〈根〉。

所謂旁觀者清，對於深陷在愛欲中的身體，俯瞰式的作品通常因為高瞻遠矚而比較冷靜超脫，認識也比較全面。相對地，逼視型的作品比較體貼入微，也有許多設在委屈私情底下的別名或隱語，不是所有讀者所能了解。這兩類作品雖然表面上大公無私地把身體攤向讀者，卻呈現迥異的思考方式。俯瞰型的詩作充斥現代思潮的價值取向和對戒嚴文化秩序的依戀，而又敏感於轉型期社會即將面臨的身體解放，所以雖然出發點是末世期待的視角³⁶，在寫作過程中卻不免執迷，以致對情欲表現出既譴責又著迷的矛盾心態。與此相反，逼視型的詩作在性別議題上別具挑釁和挑逗的自信，往往既描寫情欲，又旁及和情欲糾葛不清的階級、權力互動。同時，雖然都是心靈上的自放，逼視型的身體詩作比較常用輕鬆、嘲諷，甚至戲謔的態度來看待真實的自我，對於無奈的現實，即使不滿也會接受；俯瞰型的詩作又不是了，它在行走江湖時，常偽裝或易容來面對真我，或是乾脆想像各種角色扮演，聊以自欺。

從俯瞰型的身體詩作和逼視型的身體詩作這幾個差別來衡量，兩類詩作各有細部的表現。在逼視型的詩作中，作者往往先安排物質條件上的私密空間，像是臥室或肉體，而房門、牆壁、窗子、簾幕、帷帳、燈光、衣服等等就形成了物質性的屏障，以阻絕作者之外的閒雜人等窺探³⁷，並方便作者保證他提供的展示具有第一手的價值。第二，因完整的隔絕效果，遂阻絕了讀者和作品之間，出於空間逾越而互相拉扯的力量。也可以說，相較於俯瞰型的身體詩作，這類詩作的作者擁有更多的主動權，無形中使得讀者在暗通款曲的情欲角力之中，沒什麼機會在作品的情欲身體上實現自己的意志，回味隱密與暴露、偷窺與展現之間的閱讀樂趣。第三，從文化結構來看，這類作品大抵反映了一九七〇年代台灣中下仕紳階層的性別建構狀態，特別是當時游離於主流文學系譜之外的男性詩人對女性身體的看法。

逼視型的身體詩作具有訴諸男性讀者群的特質，而其核心理念主要是以戲謔的態度來抒發情欲，對禁錮人心的假道學進行辛辣的嘲諷。最明顯的例子當屬楊光中的身體詩作。他的〈小腹〉、〈臀的禮讚〉、〈根〉等詩，在題材上勇於開拓，肆無忌憚，以至詩友恥與為伍，甚至對他在身體詩作開疆闢土的嘗試亦鮮少提

³⁶ 在西方的文化想像裡，「世紀末」特指十九世紀最後二十年的頹廢文風：一種刻意、做作、慵懶、乖張、常含有同性愛欲的書寫風格。衛道者因而對「世紀末」報以強烈的恐慌和譴責。現在台灣，「世紀末」一詞已經文學創作者賦予作品風格上的含意，借用西方文化想像，指的是二十世紀末充斥黑暗面的流行主題。傳統中國文學作品中也有「末世」之說，與西方的「世紀末」那種來日無多的情味，頗可比較參照。但因「世紀末」已是台灣現代文學中約定俗成的說法，本文故沿用之。

³⁷ 此觀念源自黃克武的豔情小說研究系列，特別是他的〈暗通款曲：明清豔情小說中的情欲與空間〉。文見漢學研究中心主辦，中央研究院明清研究會、中國近代史學會協辦：「欲掩彌彰：中國歷史文化中的『私』與『情』國際學術研討會」，2001年8月。

及，而乃詩集《好色賦》落拓於今，至於作品的藝術價值亦無法擔保³⁸。例如：

女人的臀

是女人最大的驕傲

世界最美麗的殿堂

——〈臀的禮讚〉摘句

妳的舌頭

終於轉向

那男人的根部

(也是女人歡樂的泉源)

在妳不斷的吞吐和吸吮中

乃開始發熱

迅速的生長

——〈根〉摘句

如此欠缺氣氛布置與設喻造象的詩作，大刺刺橫到讀者眼前，只有壞了讀詩的胃口，更別說去感受其中的秀色了。而這般毫無禁忌地表現性欲，不由得令人想起以化妝舞會為背景的《一千零一夜》，或是裝飾風格濃厚的部落藝術、異域情調、東方色彩，像是史特拉汶斯基的音樂、鄧肯近乎裸體的舞蹈、尼京斯基野獸般的跳躍等等。那些藝術消除了階級差異，展現狂暴而深刻的欲望，更擴大成為文化經驗。一如《一千零一夜》透過神話故事的神秘面紗，反映了回教傳統中對女人的不安，以放蕩的敘述，填充了各種反常的描寫，把女人視為美麗與動亂

³⁸參見註2。

的結合體³⁹，和楊光中的身體詩作正有異曲同工之妙。像這樣的詩：

那是微微隆起的斜坡
周圍遍植著常綠的防風林
而在那山澗下
綻開著一朵紫紅色的喇叭花
有芳香的黏液
自幽暗的花心流出……

——〈小腹〉片段

讀者為之側目的，自然不會是小腹如何隆起，如何斜下，如何植林又如何開花，而必定是在最後三句的意淫策略：它聯繫了對性器官的視覺和嗅覺想像⁴⁰，在男性的位置上，以男性對女體的幻想引發此詩的高潮。尤其前無場景布置，後無情境醞釀，感覺上好像春宮圖畫，或專門醫治不孕男子的 A 片。這樣的詩作，教它感動人心絕無可能，委以承擔現實生活的悲苦更是妄想；可是誰也不能不承認，它放大了身體的逸樂面，宣揚歡會的、低下的、因為最醜所以也最美的私處，寫出通俗文學那無憂無慮的、恣肆生野的生命力，拓展了文學的新視野。

相對於逼視型的詩作，在俯瞰型的身體詩作裡，首先，其私密感是因象徵手法而來，和一般以隔絕空間來營造私領域的方式不同。雖然詩作中仍安排了臥室、床褥、枕蓆等家戶空間，卻不成為絕對隱蔽的場所，反而一方面引人窺探，一方面提供了展示、勾引的可能。第二，一旦用了象徵或隱喻，詩裡的時空便進

³⁹ 在中國，據知最早翻譯此書的是林紓，當時的書名叫做《天方夜譚》。後來周作人根據英譯本翻譯此書，又把書名稱為《俠女奴》。此書所呈現的女人，是一群充分發揮性欲本能的女人。整個回教的傳統，在此書中顯露了對女人的憂慮。台灣坊間歸為兒童文學，已刪掉其中不適合小讀者閱讀的部份，但是難免瑕瑜互見。參見梁濃剛，《快感與兩性差別——後現代主義文化理論的一些側面》（台北：遠流出版公司，1994年），頁120-131。

⁴⁰ 弗洛伊德認為，在文明起源之前，嗅覺刺激大於視覺刺激，女性性器官的味道比男性強烈；文明起源之後，則視覺刺激大於嗅覺刺激，男性的性器官才成為明顯的標記。這個推想把文明的壓抑和兩性的差別連接了起來，建立了關於性欲心理、閹割情結的相關論述。雖然沒有科學論斷的支持，這個推想卻是當今精神分析學的基礎。參見弗洛伊德著、邵迎生等譯，《圖騰與禁忌》（台北：知書房出版社，2000年），頁225-330。

入迷濛曖昧的狀態，而使得夢境一般的故事框架成為結構的主線，以含混陌生的氛圍達到把情欲正常化、神秘化的效果，進而以迷離的私語為儀晷，把陳列的身體合法化。第三，這些迷離幻境般的情欲身體背後，牽涉到比較深刻的社會條件，如果把它當作分門別類的範疇區劃，那麼就可能落實到派系、族群、階級之上，以道格拉斯所謂的「社會身體」顯示，成就巴赫定所說的「正統身體⁴¹」，體現一個循規蹈矩的文化觀。

舉例而言，像〈巨石之變〉的第三節⁴²，場景設在空曠的月光下，就沒有任何物質屏障，單從物質條件來看，不能構成完整的、隱密的情欲空間；如果還能激起讀者的興致，那是因為作者刻意讓讀者從這個到處是漏洞的物質空間侵入他的私密世界，成為情欲活動的旁觀者或參與者，而在原本被動的閱讀中享受較多的主動。尤其像這麼寫：

我撫摸赤裸的自己

傾聽內部的喧囂於時間的盡頭

且怔征望著

碎裂的肌膚如何在風中片片揚起

晚上，月光唯一的操作是

射精

「射精」這麼一個雄性的、陽剛的、生殖的、性欲的、威猛的動詞，自經洛夫在一九七〇年代初期的詩作裡提出，時而有詩人效尤⁴³。古代神話中有意趣相

⁴¹瑪麗·道格拉斯認為，人體大同小異，可是社會條件卻千差萬別，許多由身體發展的象徵使用來表達不同的社會經驗。因知識、權力、價值觀、階級利益等等來區分的身體，叫做社會身體。而所謂的正統身體，乃是相對於醜怪身體而言，為巴赫定提出的看法。正統身體有時也叫做官方身體，指的是受政治壓抑、意識型態束縛，以及種種「官方」文化所建構出的身體觀。參見廖炳惠，〈兩種「體」現〉，收於廖炳惠著，《回顧現代——後現代與後殖民論文集》（台北：麥田出版有限公司，1994年），頁211-224。

⁴²洛夫〈巨石之變〉的評論，可參考李瑞騰，〈釋洛夫的「巨石之變」〉，《中華文藝》13卷6期（1977年8月）。

⁴³例如陳克華和顏艾琳。參見註1。

近的陽具崇拜，和這首詩的收尾一樣，把人類超乎萬物之靈的根樁拴在男體最踏實的根器上。唯崇拜是信仰的結晶，把「等而下之」的陽具提高到宗教層次，不免令人有「高山仰止」之感；但是「射精」這個私密的動作，則不難在實際生活中體會，對讀者來說比較切身。尤其用「我撫摸著赤裸的自己」而化身為淫為邪，等於幫助讀者閉著眼睛墜入自慰的深淵，在現實和非現實的邊界上參與了敘述者的身體感，於是也就和敘述者合而為一，隨著敘述者的身體操作，和一瀉千里的月光一起「永垂不朽」了。這種藉由象徵語彙所渲染的身體，其實正是文人身體詩作的一大特徵：文體和身體之間，在迷離的語彙中彼此包含、交互作用，身體因而為文體效命，建立起學士大夫的風雅譜系。再者，就一般的認知，幾乎大部分的豔情文學作品，其所以吸引讀者的，除了高潮描寫以外，主要在於性愛過程中因延宕而引起的快感。〈巨石之變〉卻伸伸縮縮地避開了過程，或者說，代以「傾聽內部的喧囂於時間的盡頭」和「碎裂的肌膚如何在風中片片揚起」如此的象徵語句，既讓讀者興興轟轟地想個夠，又可以在緊要關頭來個全盤否定，僅以「射精」這個詞彙意思意思便算，實在很難使讀者不去想像：那「怔怔望著」的眼睛裡，到底有沒有藐視的表情。

此外，俯瞰型的身體詩作對於語言文字的記號功能比較敏感。作者在昭示情欲身體的同時，重視的是文化的體面符號、作品的藝術意義、自己的文學地位，而不是大眾文化訴求的女體形象。儘管作品處理情欲問題，對藝術和淫猥的界限卻成竹在胸：作者清楚自己處於藝術和猥褻的邊界，只要筆觸一歪，就可能暗示出色情的味道。或因如此，此類身體詩作另有兩個特徵：其一，避免細節描述；其二，避免迷人的誇張⁴⁴。相對於逼視型的作品，這種寫作策略消極得多，卻也穩當得多；作者通常身兼藝術家、情人與裁判的多重角色。例如〈鶴嘴鋤〉一詩：

吾愛哎吾愛

地下水為什麼愈探愈深？

你的幽邃究竟

有什麼樣的珍藏

⁴⁴ 情節描述的刻意精簡，其實和許多藝術手冊的說一樣，通常會提醒讀者拒絕大眾文化的符號，拒絕任何故意或不自然的性感表現。在普通的繪畫觀念中，裸體寫生基本上是為父權力量的審美觀背書，畫者的主觀角度其實牽涉到身體政策、形象的社會意義等環節。這個饒具啟發價值的觀點，提供了身體詩作規避視覺形象的相似思考。參見 Lynda Nead 著、侯宜人譯，《女性裸體》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1995年）。

誘我這麼奮力地開礦？

肌腱勃勃然，汗油閃閃

鶴嘴鋤

在原始的夜裡一起一落

原是從同樣的洞穴裡

我當初爬出去

那是，另一個女體

為了給我光她剖開自己

而我竟不能給她光

當更黑的一個礦

關閉一切的一個礦

將她關閉

就這麼一鋤一鋤鋤回去

鋤回一切的起源

鋤著潮潮濕濕的記憶

讓地下水將我們淹斃

讓礦穴天崩地摧塌下來

溫柔的夜

將我們一起埋葬

吾愛哎吾愛

「肌腱勃勃然，汗油閃閃」的特寫效果，把讀者的視線導向奮力做愛中的男性肌肉，其瞬間情狀描寫之精確，本來足以引起心蕩神馳的閱讀反應，而把作品導入軟調的、廉價的色情品質裡，但是作者在拍照般的影像再現中，技巧地不讓詩作成為個人的性欲日記。他的做法，首先是擬駢偶的對句：「勃勃然」和「閃閃」兩組疊字在聽覺上的溫潤節奏，緩和了視覺上的激烈動作。其次，「鶴嘴鋤」做為性愛的巧譬，一方面縮合前一句，把焦點集中到下體，一方面又以名詞削弱了「肌腱勃勃然，汗油閃閃」的動作性，順勢讓讀者的目光轉移到「鶴嘴鋤」起落的女體，並閃躲了圖示一般的細節描繪。第三，在激情的當下，把時空拉回子宮，用母愛的溫暖來調節性愛的瘋狂⁴⁵。在雕琢過的自然情境中，使得詩中的主角展現舒坦的、和諧的性感，而別於庶民的、市場的、笑不嗤嗤的逼視型身體詩作。第四，運用重重疊疊的回憶，脫離了敘述者本位的觀物角度，就像出了竅的靈魂，在高蹈的位置上，冷眼品題否則難以品題的自己⁴⁶。

在文字的溝通和文藝的功能方面，俯瞰型的作品為讀者和作者之間調好了最恰當的距離。作者可以畫餅充飢，像演員沈浸在角色裡，重寫盛筵難再的自身經驗；而讀者藉著字裡行間的驚鴻一瞥，也得以暫時和作者媾和，甚而取得或多或少的自我認同。這般活色生香的詩作，建立了讀者和作者之間超越朋友、低於情侶的關係，從而為作者保留了大幅度的隱私，在好像快要被讀者的好奇心吞沒之前，便隨時打上休止符；也在「棄明投暗」的場景設計中，為詩裡怔忡的主角安排了渺茫的煙火，遠離人世情欲的激昂奔放，而在粉飾完妝的現實裡做夢，同時

⁴⁵ 余光中寫於一九七三年的詩作：〈投胎〉，和〈鶴嘴鋤〉可以互相參照。兩詩的主旨，〈鶴嘴鋤〉重在吸血的性愛，〈投胎〉重在失血的母愛。〈投胎〉是從子宮出來，〈鶴嘴鋤〉是進入子宮。女性身體對於余光中的母職意義，可窺見一斑。見余光中《白玉苦瓜》（台北：大地出版社，1983年），頁110-111。

⁴⁶ 其實余光中寫於一九六〇年的〈吐魯番〉、一九六六年的〈雙人床〉、一九六七年的〈如果遠方有戰爭〉，其情味、主題、手法類似，和〈鶴嘴鋤〉都是作者對自己那幾年生命狀態的素描。就中以〈吐魯番〉最猛怒，銳氣為其他詩作所不及；〈雙人床〉最諧謔；〈如果遠方有戰爭〉最沈重；〈鶴嘴鋤〉最有動感。〈雙人床〉和〈如果遠方有戰爭〉的表現方式，都運用了愛情和戰爭的對比，以床上的做愛反對戰場的肉搏。〈雙人床〉尤其用一氣呵成的章法，配合詩中舒適的床褥、滑膩的女體，營造了溜滑梯一般的童趣。見余光中，〈吐魯番〉，收於余光中著，《五陵少年》（台北：大地出版社，1995年），頁7-10；〈雙人床〉及〈如果遠方有戰爭〉，收於余光中著，《在冷戰的年代》（台北：純文學出版社，1988年），頁16-17、38-39；〈鶴嘴鋤〉出處見註5。

為展示型的身體詩作保持了天真的一面，讓成人的情欲身體以赤子般的渾然童貞呈現給讀者，把一身俗骨沾上遠離塵囂的雋逸，於是作者便始終處於教化之外。應用到寫作態度上，就是輕描淡寫地表現火燒屁股的性愛。

肆、習慣的身體：幸福勾畫與性別建構

學者早就說過，華人的傳統身體觀，是由意識主體、形氣本體和自然身體三者合成。這種身體雖然是自足的，但是在實踐上，卻也是有缺憾的。因為身體的模態必定融入社會性，所以不全的、變化的、語言的、社會的要素也應整編進去，成為有機的一部份，也就是所謂的社會身體。社會身體通過作者和世界的對話、交涉、辯證，得以漸次開展文化主體，然而所攝取的内容每每隨著情感而流變，尤其遇到諸如「原罪」等概念時，文化主體便感到無能為力，而使得社會身體成為本質性的空缺⁴⁷。也就是，意識主體、形氣本體和自然身體三合一的傳統身體觀，雖然亟待注重當下的社會身體來證成，但是情緒所依的「當下」猶疑而無法確定，證成的基因因而動搖。每個人的「當下」如果很難心形相依、念念歸根的話，則很難張眼正視自然形體和社會身體比較濁滯的一面；而如果無法保持在超越現實的境界，那麼他的「當下」，也很難從天性直貫下來。於是，如何觀照「當下」，證成社會身體，成為傳統身體觀和現代身體觀對話的重要關節。

在「當下」的觀照中，所謂社會身體，更確切地說，是禮義的和習慣的身體。就消極面而言，是把習慣當做預防的力量，用來規範身體中生物化的野性；就積極面而言，禮義卻是文化價值體系的代名，用以滋潤人格，養成成熟的個體。習慣的身體和禮義的身體都講究身體的運用和實踐，但是禮義的身體足以聯繫個體的社會態度和社會對個體的反應，引發制度；習慣的身體則是隨興的、個人的、獨斷的。因為不像禮義身體的板眼分明，所以也比較有危機感，不死心塌地，能夠時時注意到自己的處境，知道當心。對於禮義的身體，東方的荀子和西方的米德看法相近⁴⁸，都認為身體必須有具體的文化內涵來支撐，在社會制度和社會活動裡表現，達成群己的協調，才能創造出文化意義。儘管在實踐的層面上未必可以「盡心」、「踐形」，可是文化傳統中浸淫日久的「生色」、「盎背」、「全形」的身體觀，已在社會建構的過程中，以各種形式呈顯。劉宗州就說，身體臻乎化境時，自然本體的氣即轉為「心」，此時的身體就不再是現實意義的肉體，而是

⁴⁷ 相關論點參見楊儒賓，《儒家身體觀》（台北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1996年）。此書以孟子學為傳統為核心，探討儒家心性論的身體基礎。認為儒家所理解的身體是形、氣、神（心）一元三相的構造，而由於儒家重視人的本質和文化傳統的內在關連，所以也重視身體的社會面向。

⁴⁸ 米德認為心靈、自我這些概念都是社會化的，如果脫離與他人的互動——這種「他人」甚至包括自我反省時的「客我」——，那麼所謂的「心靈」、「自我」云云，根本不可能產生。而荀子的禮義觀則同時帶進了社會和歷史的向度，強調人的本質、身體和社會的建構是分不開的。參見註44。

形氣、內外交融的聚合點⁴⁹。

對於一九七〇年代的台灣來說，新詩中的社會身體是習慣的身體。習慣的身體隨遇而安，用攪掇的口吻和世界聊天，輕聲細語地和另一個自己和平共處。在一九七〇年代的新詩中，習慣的身體有兩個切入點：幸福的塑造、性別的建構；疊合在幸福和性別中間的則是情欲。因為式微的國體、高壓的政體和虛無的文體普遍威脅了生存，故而創作者選擇了身心聚合處的情欲，當做振奮讀者、麻醉自我、對治世界、凝聚知音、創造幸福的方式。就文義格局而言，幸福和性別兩個主要議題，是通過興致、婚姻、社會互動和高峰經驗塑造出來的。雖多欲望之詞，一九七〇年代的台灣新詩中，習慣身體的工夫途徑卻可以上接身心合一的身體觀念⁵⁰。詩作普遍傳達出尋找幸福、建構性別的寫作動機；在此動機之下，肉身的屈抑俯仰只不過是對生存體驗的反應，而詩中的性行為僅僅是試煉身心的手段。以白萩的《香頌》為主軸，管管的〈魚〉、羅門的〈床上錄影〉、洛夫的〈妳的雪我的血〉、〈和你和我和蠟燭〉等情境相似的詩作，建立了習慣的身體觀，別具類型意義。這些詩作或隱或顯，在身體的論題上，總是離不開經驗的、習慣的向度。它們的共同假定是：通過肉欲煎炙，身心的關係會有變化。在歷史的推演中，作者或以公共，或以私人的象徵、白描手法推擠形成詩作，進而迴流呼應社會學、心理學的理论結構。

台灣在一九七〇年代，以情欲詩作來勾畫幸福藍圖的代表，是白萩的《香頌》。此書上市旋踵即受非議，編派為色情狂氣味濃厚的作品，而在禁售之列。實則此詩集是作者在台南新美街起居坐臥的紀錄，整本詩集的主調，乃落實在柴米油鹽之上，以此發動原始生命欲力的情愛，兼及刻畫理想生活⁵¹。和其他身體詩作最大的區別，是強調安穩樸素的生活。以素樸的生命為底，《香頌》負荷時代的重量，去和人生中顛預飛揚的一面鬥爭。俯瞰型的身體詩作也寫性愛，也以情欲衡人，可是裡面有根深柢固的情操，而白萩《香頌》中的身體詩作，衡人的標準是社會行為。逼視型的身體詩作，像楊光中《好色賦》那樣的，也泰然自若地寫肉身，也斤斤於銖兩悉稱的凡軀，可是作者在不留餘地的端詳之後，只留下

⁴⁹ 同前註。

⁵⁰ 梅洛龐蒂在《知覺現象學》一書中，多次提及「身體主體」一詞，從身體的空間性、共同的知覺、身體的意識性等等，證成所謂的「身體主體」。然而照他的看法，身體既然不是和萬物並列的存在，而是可以體現精神作用的交感體，那麼理解「身體主體」較好的方式，還是東方的心性形上學。參見莫里司·梅洛龐蒂著、姜志輝譯，《知覺現象學》（北京：商務印書館，2001年）。

⁵¹ 《香頌》開篇第一首詩：〈新美街〉，即表達此詩集寫作的主旨，為貫串全書精神的序詩，起的是個堂堂的開頭。無論在情調、背景地點及時間，《香頌》其他作品均未外於此詩。詩云：「陽光曬著檸檬枝／在這小小的新美街／生活是辛酸的／讓我們做愛／給酸澀的一生加一點兒甜味。短短一小截的路／沒有遠方亦無地平線／活成一段盲腸／是世界的累贅。我們是一對小人物／他日，將成為兒子畢業典禮上的羞恥／活得雖不光榮／但願平靜。／生活是辛酸的／至少我們還有做愛的自由／兒子呀，不要窺探／至少給我們片刻的自由／來世再為你做市長大人。現在／陽光正曬著檸檬枝……」見《香頌》（台北：石頭出版股份有限公司，1991年），頁13-15。

性徵，並將之擴大渲染，捧到讀者眼前；《香頌》的作風比較有玩味人間的成分，筆尖稍微在身體的重點部位滑過，隨即深入生活中平靜、狹小、倏忽、散誕、冷清的一面；表面上似乎無所不至，實則卻空在讀者對情欲作品期待最深的那一點上。因而讀者不免錯覺，還以為尋找幸福的《香頌》焦點集中，而歌頌女體的《好色賦》反而把情欲身體羅掘俱空，不懂留白之道。

也住在壅塞街巷中的白荻，思想很少漂流到人性的範圍之外。他把注意力集中在眼前灰隘明白、空氣流通的居住環境，領讀者到處觀光。而能獲得作者垂青、得以出現在詩作中的的身體，最重要的條件是人際關係。作者運用婚姻或類似婚姻的性關係來表現興致，呈現高峰經驗，勾勒放鬆、滿足、舒適的正向情緒；而運用失去社會依附的的性關係來表現性別中的權力慾望，宣洩人性的黑暗面。

在一九七〇年代台灣新詩的社會身體中，婚姻或類婚姻關係提供了許多滿足感和酬賞似的生活品質，並讓一種安靜相伴的、天長地久的感覺取代兩性情愛中的激情。例如〈兩河一道〉：

妳有妳的源頭我有我的來處

我們是孤單的兩條河流

匯合在床上激成一股漩渦

還有什麼可後悔？

滾滾合流了八年

老在戚戚妳的清冽被我渾濁

我倒要嫌妳弄淡了我的土味

如果我的孤傲傷害了妳的自尊

那麼在床上重新漩渦漩渦

讓他分不清是妳的自尊傷害了我的孤傲

相對於有意求深的作品，這首詩把身心交集的性行爲放在夫妻生活裡檢驗，得出殘缺不全的現實和百無聊賴的穩定。淡淡的夫妻生活中，未必沒有情愛，可是作者態度消極，只求共存共榮，以基本的生活保障來消磨時間。即使在婚姻中流失主體，都是可以忍受的，只要日子不太壞，甚至可以預期一大串無限的、大致相同的人生。「在床上重新漩渦漩渦」，也就是因循舊習，實踐前緣，順便種下未來的緣分，結冤，解冤，組織密密的因果網絡。

婚姻中的習慣身體有性行爲而無性欲，而詩中的身體藉著性行爲以確立夫妻關係，性欲卻讓位給其他感覺和德行：諸如親情、友情、意志、責任和尊重。在平穩的婚姻生活裡，伴侶固定，有實質的歸屬，個體的內在衝突稀薄，成就和期待之間的落差比較小，然而「執子之手，與子偕老」的幸福感也由此而來。婚姻神聖，也就在於激情化爲灰燼，剩下微不足道的肉欲，做爲生理作用的必要輔助，以致令人顫慄的激情終將消逝於一夫一妻的制度裡，也成就了比性高潮更短暫而純粹的幸福。徵引《香頌》中的段落，如：

還能支持多久？

感到根的尖端已爛起來

抱不住人生的重量

像子宮的幽暗

無止無盡

——〈無止無盡〉第一段

此刻

妳負氣地躲進夢裡

臉露莫測的笑意

我數落著妳婚前的男友

猜忌著妳夢裡的鬼玩意兒

此刻

世界的一半沈溺在

午夜做愛的潮浪

我卻在外邊旁觀妳

想著明晨全市痕跡狼籍

只有我是乾旱的丈夫一個

——〈有時成單〉二、三段

穿了又脫脫了又穿

忘記了它叫皮或衣

總是脫了又穿穿了又脫

有時是妻子有時是女人

——〈皮或衣〉一、四段

〈無止無盡〉描寫「舉重若輕」的丈夫在令他饜足的肉欲裡載沈載浮；〈有時成單〉揣摩拌嘴之後獨對長夜的丈夫心理；〈皮或衣〉化用「妻子如衣服」的俗語，以稀鬆平常的語氣點染夫妻間趨於格套的性生活。此三詩的共同基調，首

先是作者的超然事外，為詩作平添蕭索淡漠的氣息。就中抽身靜觀的敘述觀點，和俯瞰型的身體詩作儼然一致而其實有別。俯瞰型的身體詩作主要是描述自我和世界難以協調的處境，所展示的情欲身體，含有疏離遁世的傾向；白萩在《香頌》中的輕描淡寫，卻是對於俗世生活不得不的毅然涉入，嘴角揚起的淺笑中有寂然自傲的味道。「又……又……」、「有時……有時……」、「總是」、「還能」、「無止無盡」等詞彙，透露出重複、因襲的訊息。其次，雖然寫的是性行為，卻毫無激情或解放的感覺。赤裸的身體因為不具誘惑，也不復被視為罪惡，性欲成為擺脫幻想、維持忠實、因應生理的工具。就像〈有時成單〉那冷靜面對自己欲望的丈夫，無罪而常態的夫妻交接把他引離肉欲，帶到逆來順受的日常生活裡，從此也即遠離了對其他異性的身體探險，以綿延的習慣來收拾油盡燈枯的激情。第三，此三詩中的習慣身體，在性愛的當下，方寸是空虛的，但是因為當下的身體不全，反而性命齊全。靈魂被性欲托在半空中，於是思緒轉向過去或未來：回到過去，複製自己在子宮中活過的生命；或轉向未來，洞見肉身終究無法超越死亡。乃知形骸的力量有限，「抱不住人生的重量／像子宮的幽暗／無止無盡」，在敘述者緊湊明倩的眉眼中有橫了心的鋒稜。第四，這三首詩充滿懶洋洋的氛圍，彷彿疊映在夢與現實之間，悠悠忽忽的，「穿了又脫脫了又穿／忘記了它叫皮或衣」，好像閃爍在太陽底下的影子，分明倏忽難辨，可是落塵紛紛，又像陽光發出啾啾的輕嗽，提醒你永恆就在那裡。而另一方面，永恆之謂，對於習慣成自然的夫妻生活而言，也就是渾渾噩噩瞎攪和的生活態度。

在心理學的理論中，未婚的男性比未婚的女性普遍不感到幸福，而在正常狀況下，男性比女性從婚姻裡得到更多，因此婚姻常是男性用來表現幸福的正面事件。對大多數的男性而言，一般社會制度下的婚姻給了他們源源不絕的支持，讓他們不必有後顧之憂，可是當丈夫的卻不一定得對妻子有同等質量的回饋⁵²。《香頌》選取婚姻來勾畫幸福，最大的功能是讓讀者從貼近的、存真的生活素描中體會性命，把缺乏緊張懸疑的性行為留給讀者的眼睛去拌和，以提煉珍貴的感情；至於豔異的性愛狂想曲，則留到新美街的角落求取。敘述者在缺乏社會依附的妓女身上尋找刺激，擺脫婚姻裡從一而終的惰性，以身體上的高峰經驗來營造牛鬼蛇神遊貧民窟的新鮮感。特別是涉及狹仄空間引起的窺探問題時，作者就會採取旁觀者的角度，甚至流於刁惡的滑稽。例如〈公寓女郎〉，以望遠鏡似的瞭望方式描繪對窗的妓女，作者說：

窗口對著窗口

⁵² 相關資料參見 Michael Argyle 著、施見彬等譯，《幸福心理學》（台北：巨流圖書公司，1997年），頁19-38。

可不是什麼親嘴

門瞄著門

我們打量著

在九月末梢的早晨

早晨的窗口

妳偶而笑笑世界曬曬濕霉的靈魂

妳的生活在寢室工作在床上

我知道

現在妳是正經的女子

聽教堂的鐘聲而無慚愧

在早晨的窗口

只輕鬆輕鬆妳的性器

無一點邪思

而我的門瞄著妳

竟似陽具暴漲

一隻雄蜂在下部嗡嗡作響

從門與窗互相打量的開頭，即可覺出鬼鬼祟祟的作者。這種意外性加上真實感的況味，是夫妻性愛所沒有的。這是因為，白萩筆下的新美街居民住得擠，有更繁多的人際關係、限制、責任，更能親切地體驗到社會背景中擁擠的、刻刻被偵察的情況，所以有一種「匪諜就在你身邊」的警覺和興頭。而因興味盎然，明知「門」是作者的分身，那「瞄著妳」的「門」彷彿卻只有性趣沒有感情了。其實，即使在眈眈的注視裡，作者對這世界還是有所待的：欲言又止的三個「早晨」，多少就有一些教義或哲理的意味；終因色眼溜溜，「一隻雄蜂在下部嗡嗡作響」，露出煩惱叢中的不潔之感，而讓獸性的熱浪掩蓋了人性的光芒，好像除了性，人與人的關係沒有其他著落。

〈公寓女郎〉還有一個值得注意的地方，即作者刻意製造的低級趣味。這和《好色賦》的色情趣味不宜混為一談。《好色賦》的狎邪是浮面的，稚穉的，不知天高地厚的，滿以為寫幾個裸女就可以有賣點了；〈公寓女郎〉則是惡俗的賣弄，作者的人生態度基本上是嚴肅的，卻在缺乏社會支撐的妓女身上表現嫖客的興致，給人不乾淨、不愉快、沒出息的感覺。這其中，除了透露旁觀者毫無心肝的諷刺，也解釋了作者的性別建構。本來最自然、最基本的生理功能，因為《香頌》過份地注意，竟變成反常的、驚扭的。在〈公寓女郎〉缺少同情的低級趣味裡，妓女不是人，因為她沒辦法在光天化日之下公開工作，展開人際互動；對待人際網絡的邊緣女子，作者就心懷叵測，用猥褻的眼神來看她，重新發現了性的喜悅，表現了極為放鬆的身體觀。而一樣是身體的高峰經驗，〈無止無盡〉有吃力之感，〈公寓女郎〉則有世俗的伶俐。放到當時的大環境中，這兩種截然不同的身體觀即可獲得解釋。那就是說，在一九七〇年代的台灣，男性在對待女性時，固然掌握了性別上的優勢，可是因主導地位而來的惶惑感，也使得男性無法用平衡的態度來對待身體，所以當時男性普遍的身體感，如果不是因掌握主導權而極度壓抑，就是為了抗拒社會互動，而讓身體極度放縱。《香頌》還有近便的例子，如〈藤蔓〉：

妳睡成滿床藤蔓

在夢中

依然緊緊地纏繞著我

看來那麼柔弱

需要別人的扶持

而海在遠處叫著我

她的懷裡有廣大的自由

是的，妳的寢室是我的死牢

而不眠的夜鳥

責備我背叛了天空

我醒著觀察妳

想著妳總需別人扶持

如果妳再沾染了別的體臭

那才教我發狂

唉，還是讓妳纏繞著吧！

詩中所形塑的兩性身體，男性有陽剛的特徵，而陰柔的、卑怯的屬性，則附屬在女性身上。比喻女性為藤蔓，菟絲附女蘿地攀附男人，正和傳統中國典籍所描繪的女性特質一致⁵³。一般的認識中，女性，尤其是不具個性的女體，通常是男作家的作品中被描寫、被呈現的客體，最多也只是父兄形象的陪襯而已。在白萩所建構的女性特質中，家居的女人看不見性欲⁵⁴。不過，經由性關係來建構文

⁵³ 中國典籍對女性的成見其來有自，《論語》說：「唯女子與小人為難養也，近之則不遜，遠之則怨。」又如佛教根據生理特性拒斥女子，謂：「芙蓉白面，須知帶肉骷髏；美貌紅妝，不過蒙衣漏廁。」然而道教卻以女子為鼎器，與佛教的不淨說別如天壤。其他如班昭《女誡》，以「卑弱」為首章、宋若莘《女論語》以「清貞」為重等等。

⁵⁴ 這也和傳統的兩性職能不謀而合。所謂「夫有再取之義，婦無二適之文」，傳統的女德以貞順敬默為主，至於任性中最奔放的內驅力，如性欲、權力慾、社交欲等，常在壓抑之列。漢代房

化性別，而且這個策略在同一本詩集中不斷重複，卻修改了讀者理解兩性身體的角度。白萩等於運用了尚不穩固的文化資源，在威權時代，以頑抗的姿態，藉女體為媒介，把極私密的夫妻之私搬到傳播媒體前面，試圖引起讀者情緒上的對抗，以披露僵化了的文化性別，進而重新思考、界定社會身體下的兩性差異。大致上，《香頌》的性別概念仍承續傳統男女大別的二元觀點，注意女人的反應和表現，稱頌男人的直接和勇猛，不過還是以沈思、批判的角度去看待男女之別，並未把每一種對立的情況都視為男性和女性之間的質異。例如〈晨〉和〈二重唱〉：

昨夜的火焰只剩幾點迸濺的火花

從女人那端，冷意逐漸襲過來

感覺自己已成灰燼

雖有餘溫，卻無法再燃燒

然後妳裝腔作勢

看戰鬥機征服著天空

君臨地走上世界的一條街

吹著少年式的口哨

而列車在一天的前端轟轟隆隆的奔馳著

Every thing all right

感覺已死過了一次

——〈晨〉

躺著和水平線平行

妳是待渡的小舟

從煩雜的現實

蹣跚地回來

要葬身在無人的荒島

拼命地划著妳奔逃

——〈二重唱〉前二段

此二詩對性行為的認知一致，反映作者自身建構性別的動機多於男女主角。「從煩雜的現實／蹣跚地回來」，寫出男主外女主內的分工方式；「妳是待渡的小舟」，描出男性的性焦慮；「要葬身在無人的荒島／拼命地划著妳奔逃」、「感覺自己已成灰燼」、「感覺已死過了一次」，暗示了突然襲至的疲憊和迅速吞沒快感的厭倦；「然後妳裝腔作勢／看戰鬥機征服著天空」和「列車在一天的前端轟轟隆隆的奔馳著」，則編織了與情欲相關的印象、觀念和回憶。

透過高峰經驗來塑造文化性別，除了《香頌》之外⁵⁵，羅門的〈床上錄影〉、〈樹·鳥二重唱〉及洛夫的〈妳的雪我的血〉、〈和妳和我和蠟燭〉也有所描繪。〈和妳和我和蠟燭〉用蠟燭做為性愛意象，〈樹·鳥二重唱〉出以停格畫面，都在性愛上竭其情致，引述發揮了性行為中男尊女卑的文化性別。〈妳的雪我的血〉

⁵⁵ 並可參考〈呈獻〉，收於白萩，《香頌》（台北：石頭出版股份有限公司，1991年），頁173-176；以及白萩的另一本詩集：《詩廣場》中的〈開放〉和〈無題〉。收於白萩，《詩廣場》（台中：熱點文化事業出版有限公司，1984年），頁12-13、62-63。《香頌》與《詩廣場》寫作時間相近，但《詩廣場》的批判性格較強。

和〈床上錄影〉也包蘊此義。〈床上錄影〉說：

望過去

對面吃物店未清裡的桌上

那支吸管彎在一隻空瓶裡

再望過去

那輛沿途追著風景的跑車

拋錨在停車場上 車蓋仍開著

再望過去

一把從浪聲中拔出來的槳

擱在空盪的沙灘上

——〈床上錄影〉第二段

而在〈妳的雪我的血〉中，洛夫說：

暄暄而暖暖的

或許是妳的雪

我的血

軟的是我們的黑夜

硬的是我們的白晝

不軟不硬是我們用火燉過的舌頭

我們雙手緊緊互握之後

妳的掌紅了

我的掌白了

而兩體豁然分開時

我的血開始在妳的雪中

凝成嬰啼

——〈妳的雪我的血〉第一、三、五、六段

〈床上錄影〉和〈妳的雪我的血〉對性別特質的描寫有共同之處。第一，以二元對照的句式、機械式的排比，表現男女性器或性格在功能或精神上的對比。例如〈床上錄影〉寫做愛後的男女身體，以「空瓶」、「停車場」、「浪聲」形容女體的包容和寬廣，「吸管」、「跑車」、「槳」形容男體的侵略和棲止；〈妳的雪我的血〉則寫出男女性格的剛柔對比。第二，用停格畫面和精警的斷句做為纖維，組成四平八穩的結構，有意無意之間勾勒出對性愛欲拒還迎的文士脾氣。譬如說，〈妳的雪我的血〉用紅白搭配的幻境，且佐以情人間幽微親密的交感，「暄暄而暖暖」、「雙手緊緊互握」，令人肅然起敬；然而受訓之餘，在字裡行間吟味再三，終究發現，這種刻意的明朗，其實是規避世人窺探的藉口，怪不得作者把私密空間的顏色布置得像聖誕舞會，給人改過自新的幻覺，原來重點在最後一段：「而兩體豁然分開時／我的血開始在妳的雪中／凝成嬰啼」，儘管讀者可以把它提升到宗教的高度，或是下沈到生命源頭的子宮裡，但是戲謔地解釋，未嘗沒有擺姿態的意思。更不用說〈床上錄影〉用「攔」、「彎」、「拔」、「拋錨」來暗示疲憊的

男性性器和日趨精微的快感機制了。

習慣的身體如何呈現作者的性別建構呢？就一九七〇年代的台灣身體詩作而言，理想男性與女性的特徵受到三個主要因素的影響：第一，男性和女性的社會身分；第二，男女關係的交互滲透；第三，性行為的精神基礎。就第一點來說，社會階級構成了觀看方式，決定了窺視的興致和身體快感的強烈程度。就第二點來說，夫妻或情侶之間唇亡齒寒的共生關係，因應了社會身體的秩序取向，有助於形塑幸福感；而不倫之欲、非常之情，以及實質或象徵意義上非完全隱蔽的欲望空間，則可消除習慣身體的緊張，引領男女在罪惡感中探索彼此。就第三點來說，靈肉合一的身體每能超越社會依附的層面，在瞬間的、即景的描繪中，擺脫肉欲的沈溺，無形中賦予性行為中的主角以完美形象。以管管的〈魚〉為例：

吾那一株垂著一頭長長柳條的十六歲之女孩。她就喜歡當著月亮的面脫光衣服。躺在草地上問吾：「奴與月亮孰美？」這叫吾說什麼好呢？誰都知道只有伊不知道，那天晚上吾是在面對著：

一個有著柳條之美的

一個有著小樹之膚的

一個有著青果之乳的

一個有著一叢蒲公英之陰阜的

盛滿了水之陶瓶般的鼓鼓的月亮

每當這時我就去摘一帽子的野薔薇花。吻她一口，給她蓋上一朵野薔薇花；吻她一口，給她蓋上一朵野薔薇花；因為吾的女孩這時已被月亮曬熟而成為一枚桃子。吾怕雀鳥來啄呀。

只等吾的女孩全身都蓋上了野薔薇花。最後，吾再來吻伊之雙眉，以及那一叢嫩柔柔的蒲公英。

然後，就把伊抱起來，丟進有著藻荇的溪裡去；讓溪水沖去伊滿身的月光；讓溪水沖去伊滿身的野薔薇。

讓伊成為一條有著長長雙尾的魚。

極有意思的是，一語雙關的「魚」在柔和的背景中畫出清楚的性愛建構，表現敘述者「臨淵羨魚」的心境。它結合了愛的幸福和性的狂喜，並且直接就以青春的身體美來呈現，準確擊中了感官震撼的兩個核心：年輕和性。它使用的意象自成體系，「小樹」、「青果」、「蒲公英」、「長柳條」、「盛滿了水的陶瓶」、「鼓鼓的月亮」、「雙尾的魚」都恰如其份，襯托了十六歲女孩秀麗可餐的身體特質。這些意象所以令人感受到美，因為符應了人類的口腹之慾，融會了感官刺激中的味覺和視覺，讓讀者聯想到生活中類似的經驗，進而提升到精神的層面⁵⁶。最主要的，是讓擁有熱情——「吻她一口，給她蓋上一朵野薔薇花」——和蠻力——「把伊抱起來，丟進有著藻荇的溪裡去」——的敘述者，得以神農嘗百草一般，在神諭似的混沌情境中降世，去主宰讀者的情緒，為與女主角一樣手無寸鐵的讀者營造恐怖片般的詭秘書寫，而把自己安頓在食物鏈的最上端，像童話故事《美女與野獸》中那敏感的野獸，以竊取其他生命來存活，並饒富寓意地告訴世界：人沒有愛時，就是野獸⁵⁷。而因男女主角凝視的差異，裸裎相見的女主角有了較多的主動權。在作者經營的私密空間裡，男女兩性呈現相互使力、既宰制又交換的關係，彼此都有機會在對方的身體上實現自己的意志：女主角負責打造欲望情境，再引導男主角進入；男主角負責加味攪拌，凸顯偷窺與展現、靜態與動態、

⁵⁶ 許慎《說文解字》說：「羊大為美。」注云：「大羊為肥羊之意。」此可詮釋為文明初啟時，人類對美的定義。羊肉比較腥羶，最能刺激味覺和嗅覺，從此味覺構成美的定義。人類原來是用嘴巴去判斷、記憶、分辨。雖然這是基本的感官享受，可是從另一個角度看，也可以發現：原始時代的人類感官中，味覺較發達。也許這也和維持生命的本能有關。官能和美味互相比況，依聲傍色，其後美學逐漸從味覺延展到視覺，或與視覺合稱，例如品味之說。魏晉以降，「味」更成為慣用的文學批評術語。例如司空圖說：「味在酸醜之外。」歐陽修稱梅堯臣詩作：「初如食橄欖，真久味愈在。」蘇軾說：「寄至味於淡泊。」迄今我們仍用許多味覺的形容詞來描述情感，例如：辣妹、甜心、騷包。

⁵⁷ 參見黛安·艾克曼著、莊安祺譯，《感官之旅》（台北：時報文化出版企業股份有限公司，2000年），頁163-165。

欲力與情愛等相互拉扯的幾股力量。於是作者的性別建構，也就在這幾股力量不斷攻防和循環反覆之間得以展開。

伍、隱喻的身體：文化脈絡下的私衷

所謂隱喻的身體，指的是作者運用修辭或用典的技巧，在身體的議題上，展開對自我心像的剖視、生命主題的思索，或終極關懷的層次。相較於展示的身體和習慣的身體，隱喻的身體更呈現了沈思姿態和肅穆詩形。它的出現，意味著身體書寫進入了文化脈絡，在社會監控的危機和壓力中重組新的感官秩序。爲了閃躲讀者窺秘的眼神，隱喻身體的作者通常會在預防心態下，用重重煙幕來薰迷讀者，使得作品彷彿饒有深意在焉；而撥開雲霧以後，才發現原來青天白日下的防禁現象頗有冥中另配之意；然而那些令人搖頭的神奇是別有緣故的：爲掩眾人耳目，翻出新花樣，方便那些可能爲大雅所不恥的身體詩作在小範圍的讀者裡流傳，增加神秘感。於是，詩中近乎無聊的狡黠也就找到了落腳處。接著，循著詩多歧義的論說軌跡，作品的寫作動機和背景、作者當時的心態等等，總也提供相當資料，而該詩的詮釋也越扯越遠越有興，至於洋洋成大觀。

就一九七〇年代台灣新詩的身體書寫而言，隱喻的身體面臨三個詩學任務：第一，化用現代主義的思考方式，思索切身的現實問題；第二，把身體觀從由內向外的感官解放，轉爲由外向內的厚沈聚斂；第三，排除身體書寫的慣性思考和模糊不清的溫存詩意，給詩作嚴肅而清醒的內涵。在創作方面，白荻的〈詩〉、〈廣場〉，杜潘芳格的〈更年期〉，楊牧的〈妙玉坐禪〉、〈十二星象練習曲〉等詩作，傳遞了隱喻身體在文化脈絡下的私衷。就內涵而言，這幾首詩作採入了文化中的幾個領域：即身體和政體、身體和文體、身體和天體。〈詩〉和〈妙玉坐禪〉探討的是身體和文體的關係；〈十二星象練習曲〉探討身體和天體；〈更年期〉和〈廣場〉探討身體和政體。而穿織於其中的主線仍是情欲。隱喻的程度，從淺到深，則政體的隱喻最爲顯豁，文體的次之，天體的隱喻最晦澀。

〈更年期〉以內心獨白的方式，悶悶地映入罪感文化中的情欲課題，更提出一九七〇年代日本高唱不婚的性關係，他山之石似地，質疑當時台灣社會風氣對愛欲的巨大壓力，藉此櫟括身體中的政治問題。此詩前兩段寫愛情遠離，生命也進入「夕陽無限好，只是近黃昏」的更年期，第三段開始，主旨漸出，說：

頭痛，是車禍引起的

不，也許是秋天引起的吧

不擁抱在一起

就揣測不到

真實嗎

我

在框外

框著一九七二年的東洋，波爾諾旋風在東洋也漩渦著

(清純而死，卻是不潔)

在誕生神的屋子裡

為了守護，清純，聖潔

我

在框外

膽怯地建築城堡

即將燃燒殆盡的生命

申斥著身軀

抑壓繼續著

抑壓

終於悄然

俯伏

在山野，要聽的是

死者的聲音

——〈更年期〉第三段至第七段

「頭痛」和「秋天」皆隱喻更年期⁵⁸。「波爾諾旋風」說的是一九七〇年代日本流行音樂中提倡的不婚性關係。「框內」和「框外」隔開了兩個世界。就詩作本身來說，「框內」是不受教條拘限、波爾諾旋風裡萬里橫行的驕騰身體；「框外」是謹守基督教義、以天父為名、心心念念護持貞潔的信女身體。就延伸意涵來說，則「框內」不妨指敘述者漸趨老邁的更年期身體，而「框外」則為血肉豐盈的青春身體。幾經尋思，雖然透露了政教機制中的秩序取向，敘述者仍然把自己藏得很嚴，「抑壓繼續著／抑壓／終於悄然／俯伏」，即使洞見了情欲的強大本質，還是墨守成規，不越雷池一步。這其中，「框內」和「框外」是充滿文化暗示的隱喻空間，敘述者的私情私欲在框框之間流竄，說的不只是女性的內斂貞閉，更是畫出了情欲地圖。欲望在內與外、收與放、清修與縱欲的邊緣遊走，既象徵一九七〇年代台灣女性生命普遍的幽閉狀態，又蘊含女性追求解放的可能。很有意思的是，維繫敘述者對抗道德秩序的，卻是她「神的屋子裡」扮演的貞女角色；她的真實情感和抗議心聲，也只能在封閉的教堂中抒發。敘述者表面上在「山野」所象徵的自由空間任情奔馳，可是唯有纖塵不染的政教「城堡⁵⁹」和「即將燃燒

⁵⁸關於杜潘芳格〈更年期〉一詩，李元貞，〈論台灣現代女詩人作品中「身體」與「情欲」的想像〉一文可參考。收入李元貞，《女性詩學——台灣現代女詩人集體研究（1951~2000）》（台北：女書文化事業有限公司，2000年），頁165-230。又，杜潘芳格在一九九〇年發表了〈信仰〉一詩，把身體看成是自然的一部份，探討文明對身體和自然的弊害，批判意味濃厚。收於杜潘芳格，《遠千湖》（台北：笠詩社，1990年），頁23。

⁵⁹Victoria Griffin 著，奚修君譯，《情婦——有關「她」的神話、歷史與詮釋》（台北：藍鯨出版有限公司，2001年8月）一書中，對政教體系裡的女性身體有別具隻眼的看法。作者提出許多證據，說明以修道院為空間象徵的一神教，並不如想像中的絕欲；被送進修道院的年輕女孩，每天不是只會乖乖地修道冥想而已。而把孩子送進修道院的父母，其實多半有著現實的考量：為了嫁妝太貴，維持單身又太危險。這個看法，可以補充一般人對於宗教的單薄想像。見該書

殆盡」的身體，才容得下她真實的情思。藉由其中的情欲處境和秩序問題，讀者所看到的，是不由自主的生命重複狀態。

〈更年期〉可以引發讀者另一層的思考：在杜潘芳格的情欲想像裡，文字的親密尤勝於男女枕蓆之私；而不斷的延誤，適足挑起更多的欲望。比較她止步不前的智性和白萩〈廣場〉的冷言訾笑，則男女詩人在一九七〇年代，對身體和政體的表態方式，即可管窺一斑。〈廣場〉寫道：

所有的群眾一哄而散了

回到床上

去擁護有體香的女人

而銅像猶在堅持他的主義

對著無人的廣場

振臂高呼

只有風

頑皮地踢著葉子嘻嘻哈哈

在擦拭那些足跡

白萩以嘲諷筆法勾出的群眾，是敏於體香而昏於「銅臭」的混混。「一哄而散」用了從中間寫起的方法，一則直扣題目，開出一層不定象的空間，再則暗托位於廣場中心、眾目矚仰的銅像，冷笑群眾不甚可靠的擁戴。第二段一意相承，刻意作賤那象徵威權的銅像，以「銅像猶在堅持他的主義／對著無人的廣場／振臂高呼」緊承上一段，洩出三個作意：第一，以銅像的眾叛親離應合第一段群眾

的「一哄而散」，下了論斷之筆；第二，用廣袤空間、固定姿勢、威風八面、沒有生命的銅像，對照狹小空間、體態柔軟、隨人俯仰、具有性誘惑的女體，暗指高壓的政體比不過懷柔的身體，下了諷喻之筆。第三，銅像和群眾互相照應，下了影射之筆。彷彿頂天立地的銅像，日日看風勢檢點足跡，和群眾的例行感覺並無二致，再麻木一些，就接近永恆完美。第三段合筆雙寫，以廣場上風和葉子的嬉鬧，既諷喻又論斷地透出不屑之意，也把女人所指的身體和銅像所指的政體雙線收為一線，以恣人玩索的輕快口吻作結。「只有風／頑皮地踢著葉子嘻嘻哈哈／在擦拭那些足跡」，「那些足跡」，哪些足跡呢？銅像釘在廣場上，「居天下之正中」，自然不是它的足跡；也不會是躺在床上散發體香的女人足跡；那就是群眾的足跡了。可是群眾的足跡為什麼要擦拭？在那個噤聲的時代，回答這個問題是不智的，所以作者孕熱於冷，藉著乖反的風勢托出不死的銳氣。

單就〈廣場〉和〈更年期〉兩首詩作，當然不足以完全解釋身體和政體關係的全部意涵，但是在處境猶稱嚴酷的一九七〇年代，這兩首寓意深刻的詩作可謂滄海一粟，極具代表性；因而兩位作者對身體和政體關係的進退折衝，可視為男女作者對身體和政體的操弄態度。首先，〈更年期〉是剪貼心情以創作的獨白體，就中時露自憐之語，似乎故意無視於作品實際存在的公眾性，青春消逝加上遇人不淑，兩重委屈，把千古才子佳人的哀思都聚集在自己身上。〈廣場〉是明知讀者就在眼前，故意擺樣給大家看，以早知就裡的全知觀點，冷言冷語地譏刺，臨了卻以不答為答，一笑人間萬事。兩相比較，〈更年期〉較具婉轉曲折的撩撥，而〈廣場〉較有自信。第二，〈更年期〉中的敘述者並非為了追求愛情或青春才告白；該詩的最後，明白表示：「在山野，要聽的是／死者的聲音」，可知戳破愛情和青春才是〈更年期〉的寫作主旨。在這個層面上，〈更年期〉的獨白動機是道德自覺，缺乏情欲自覺者所應具備的積極追求自我的精神。反之，〈廣場〉的結尾雖然出之以無可無不可的宕開筆法，敘述者讓自己立身於社會價值、閒言碎語、瑣碎雜事之外，那事不關己的斷然身影卻是很明顯的。雖然不見得和「擁護有體香的女人」的群眾殊途同歸，但是因為自在獨斷、逍遙自適，敘述者對政體壓抑下的身體毫不掩飾他的興趣，「一哄而散」、「頑皮地踢著葉子」、「嘻嘻哈哈」，即是以側筆琢磨出想像中的情與欲。第三，對所謂的「身體政治」⁶⁰而言，〈更年期〉和〈廣場〉的作者都自覺地意識到自己的處境：原本是為了控訴社會觀念對身體的介入，所以寫下詩作，但是在創作之中，卻又發現作品對讀者的滲透。當作者一邊控訴外在環境對身體的操控，一邊預期自己作品對讀者的操控時，詩作最後不得不向現實低頭的狀態，其實可以解釋為作者對自己眷戀和憎惡交織的

⁶⁰美國女性主義者哈洛薇，在一九七八年，用「身體政治」的觀念，說明西方早自希臘時代，即已用身體的有機組織的想法，來想像、建立社會組織。達爾文的物種進化論觀念，也滲入從工業革命開始的政治、經濟、社會理論，連生理學和動物行為研究，都脫離不了社會人文觀念的介入。參見顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》（台北：女書文化事業有限公司，1996年），頁73-114。

情緒延伸。所以「更年期」和「銅像」替作者完成一吐為快的階段式任務後，這兩個替罪羔羊便不再受到作者的詛咒。第四，在這兩首詩中，男性身體和女性身體在情欲修辭中功能化、刻板化。例如〈廣場〉拋頭露面、擁有判別權利的群眾只限於男性，而有意無意間把女性排除在外。致命的女人香與振臂高呼的銅像，都不過是群眾暫時的文化象徵，群眾才是真正的、永久的主人；可是這真正的主人，踩在廣場上的足跡卻會被來去無蹤的風抹去，而且是在解散後才抹去的，這麼一來，所謂群眾，也裹上了一層寓言質素。性別政治、文化政治、國族政治三者之間交集糾葛：一方面，男性象徵文化主體而女性等候被選擇；另一方面，女性取代了象徵政治主體的銅像，地母似的等候男性的投奔。當群眾在床上找到強有力的歸屬時，詩作卻也不自覺地強調了傳統的性別成見。

男女二元論在政體的表現是最明白的，一旦滲透到語言體系，身體差異觀便衍為權力關係的系譜，加進許多文化符碼，冷凝為身體和文體的隱喻⁶¹。白萩的〈詩〉和楊牧的〈妙玉坐禪〉就是例子。〈詩〉藉生殖以比喻創作，說：

詩是你純粹的兒子

我不參與生產，妳說

老是這樣地

踢我下床

於是我變成了雙性動物

自己做愛自己懷胎

自己血淋淋地生產

而當我沈沈睡去

⁶¹參見 Judith Butler, *Bodies That Matter* (Routledge, N.Y. and L. 1993), pp532-533。

妳卻又偷偷爬起來

端詳我的兒子帥不帥

以敘述語言代替意象語言，〈詩〉的文義格局在前兩段即已組織完畢。主幹雖在第二段，但是造成豐富層次的則在第一段。詩作一開始就描寫敘述者被枕邊伴侶踢下床，省略了之前恩愛的動作和言語，而把敘述者逼到案前寫詩。就寫作動機來說，至少可能有幾個意思：第一，性愛和寫詩都是創作；第二，創作的私密性甚於性愛，親密如性伴侶也無法分享；第三，文體是充滿詩意的，身體則否；第四，敘述者和詩中的枕邊伴侶對於性愛有不同的體會。詩裡的「妳」重視現實的、延續宗祠的生殖；「我」則尤其看重非現實的、精神層面的創作。

兩情猶自繾綣時，作者拔離當下，選擇寫詩做為內在抗議的手段，把「而當我沈沈睡去／妳卻又偷偷爬起來／端詳我的兒子帥不帥」當做精神勝利的宣告，以文字的生產來回應生理的懷孕。這種隨意布置的障眼法，可說是詩人導實入虛的尋常方式，其意義在於以文體的真摯性蓋過身體的社會性，讓觀看的眼晴從外察進入內索，展現作者較深層的文化省思。

同樣的機杼見於楊牧的〈妙玉坐禪〉。作者迴避了此地現在，轉而從《紅樓夢》取材設事，以代言體操作形神分離的許多想像，讓詩作多了向外延展的特質。詩分五節，冠以標題為：魚目、紅梅、月葬、斷絃、劫數，乃以《紅樓夢》高鶚續八十七回的判句：「欲潔何曾潔，云空未必空；可憐金玉質，終陷泥沼中」為藍本，分別描繪妙玉坐禪、寶玉生辰、宿命讖語、入魔驚夢、強盜入庵等五個情節，深入詮釋文學典故，表現妙玉的心理掙扎，直探情欲需求。論者對此詩的文字技巧已有好評⁶²。而就身體和文體的衍義而言，〈妙玉坐禪〉尚有三條重要的觀察線索：其一，以出神的摹寫表現妙玉心中的羞恥感和罪惡感；其二，用繁複的感官意象暗示妙玉的性醒覺，以對比情欲和宗教之間的衝突；第三，借用《紅樓夢》的用語、人物和情節，以整治世俗對身體的觀念。就第一點來說，作者使用一再重複的句子來狀寫妙玉的心情；就第二點來說，採取的是聽覺意象和視覺意象的交替、錯綜和串連。就第三點來說，作者用了雙關、鑲嵌、影射等技巧來轉化《紅樓夢》中妙玉坐禪的故事。描寫心情的重複句，在〈妙玉坐禪〉中是以部分疊合、部分更替的句式呈現的。例如主句：「什麼聲音在動」，便交錯、變化在詩行裡，像這樣：

什麼聲音在動？是柳浪千頃，快綠

⁶²可參見鄭明嫻，〈鍛接的鋼——論現代詩中古典素材的運作〉，《文訊》第25期（1986年8月），頁56-74。

——〈妙玉坐禪·魚目〉第一小段第一行

窺伺。無妄，黑暗。什麼聲音？

——〈妙玉坐禪·魚目〉第一小段第十四行

我舉手鎮壓胸口，聽見聲音在動

——〈妙玉坐禪·魚目〉第二小段第八行

我聽到聲音在動？是什麼？

——〈妙玉坐禪·魚目〉第一小段第十九行

那是什麼聲音？

——〈妙玉坐禪·紅梅〉第一小段第二十行

——那是什麼聲音在動？

——〈妙玉坐禪·月葬〉第二小段第三行

一心一意趨真如——但那是什麼聲音

——〈妙玉坐禪·劫數〉第一小段第三行

那是什麼？我聽到木盆碰撞

——〈妙玉坐禪·劫數〉第二小段第四行

而副句：「結跏趺坐禪床／妄想必須斷除／一心一意趨真如」，沿用了《紅樓夢》的文字，則以原貌鑲在第四節〈斷絃〉的第二小段、第四小段，以及第五節〈劫數〉的第一小段開端。主、副句層層疊疊，回應木魚聲，並映襯妙玉的心猿意馬。妙玉魂不守舍，單調的木魚聲困不住她，而青春洋溢的她本來也比較容易受到外界各種騷動的召喚。然而身在斗室之中，萬紫千紅是她目力所不能及的，所以作者讓她架空自己的靈魂，神游宇宙之外，用聽覺來想像外界繽紛的一切。在首尾兩節〈魚目〉和〈劫數〉裡，用以描寫奇觀世界的聲音表現最突出。那是什麼聲音？

是柳浪千頃，快綠

翻過沈睡的床褥

——〈妙玉坐禪·魚目〉第一小段一、二行

或許是鼯鼠在屋樑上磨牙，是睡蓮

在水缸裡悄悄延長它的根

蠹魚游過我心愛的晚唐詩

是冷霜落瓦，燭蕊爆開兩朵花——

——〈妙玉坐禪·魚目〉第一小段十五到十八行

莫非是蟾蜍吐舌，蜥蜴搖尾巴？

梔子簷下新添了喜悅的雀巢？

又有點耳鬢廝磨的暖意

——〈妙玉坐禪·魚目〉第一小段二十到二十二行

貓躡足過牆頭，落葉

飄然到了轆轤井湄

還有細微的，是小魚唼喋水底

——〈妙玉坐禪·魚目〉第二小段九到十一行

感官描寫是〈妙玉坐禪〉最成功的地方⁶³。每段聽覺素描承接主句或主句的變化句：「那是什麼聲音」，引導讀者把注意力集中到包羅萬象的欲望低語，一方面也經由妙玉出竅的靈魂，藉她的脈搏為托托木魚打節拍，讓各式聲音掀開她情緒的簾幔，替她發聲。這些幽細而喧鬧的聲音，在〈妙玉坐禪〉指向焦躁和憂鬱兩個極端的情緒；也可說作者拆解了妙玉的躁鬱，用聲音轉為可儲存、可轉換、可複製的力量形式。如此，便把聽覺轉為視覺，讓視覺意象和聽覺意象兩者交融，在第五節〈劫數〉中，以兩大段感官意象來表現妙玉的色授魂與、行不貞固，整首詩進入了情境描寫的高潮。如：

蜈蚣在黑暗裡飲泣，蝎子狂笑

露水從草尖上徐徐低落，正打在

蚯蚓的夢鄉，以暴雨之勢……

成群的蚍蜉在樹下歌舞

⁶³ 楊熾昌寫於1934年12月的詩作〈尼姑〉，在主題、訴求、技巧和取材上，疑似轉化《紅樓夢》妙玉坐禪的典故。關於這首詩，奚密在〈台灣新疆域〉中已評析。文收於馬悅然、奚密、向陽

吶喊。螢火從腐葉堆一點
升起，燃燒它逡巡的軌跡
牽引了漫長不散的白煙
那是秋天的心臟在跳
冷月和激情交換著血液
遠方的墳穴裡有炬光閃爍
啼眼張望如約駛來的驢車
迎接一個赤裸的新鬼
風為裳，水為珮
紙錢窸窣

——〈妙玉坐禪·劫數〉第一小段四到十七行

那是什麼？我聽到木盆碰撞
剎那濺起水花復落的聲音
髮飾和銀 交擊
有點喜悅還有無窮的憂慮
倉庚在春日于飛，桃葉
藏不住競生的果實——

那隱約是鑼鼓嗷吶揚過長巷

以萬鈞溫暖揶揄我的靈魂和肉體

是荷塘上一批蜻蜓在瘋狂地盤旋

倏忽停駐，銜尾，交配，驚起

是柳浪千頃，快綠翻過洶湧的床褥

——〈妙玉坐禪·劫數〉第二十四小段到十四行

萬籟俱響，視覺和聽覺穿梭，創造難以言喻的情感。對情欲世界的結構、比例和時間觀念，時而呈顯為喧囂的和諧：「鑼鼓嗷吶揚過長巷」，時而有小小的反覆：「露水從草尖上徐徐低落」，時而為充滿阻礙的追尋：「螢火從腐葉堆一點／升起，燃燒它逡巡的軌跡」，有渴望和不確定：「那是秋夜的心臟在跳」，有中斷的熱情：「啼眼張望如約駛來的驢車／迎接一個赤裸的新鬼」，有等待復原的重大打擊：「蜈蚣在黑夜裡飲泣／蝎子狂笑」，有混亂：「木盆碰撞／剎那濺起水花復落」、喜悅：「倉庚在春日于飛，桃葉／藏不住競生的果實」、激情：「成群的蚍蜉在樹下歌舞／吶喊」，也有宗教般的狂喜：「荷塘上一批蜻蜓在瘋狂地盤旋／倏忽停駐，銜尾，交配，驚起」。在小小的兩段裡，感官意象掌握了妙玉的情感衝擊。

至於化用《紅樓夢》，以文體來詮釋身體的部分，〈妙玉坐禪〉在雙關、鑲嵌等修辭上的表現，屬於雙關的，例如「木魚」雙關首節標題「魚目」，其一謂木魚之目，其次有魚目混珠之意，暗諷妙玉假坐禪。並屬雙關和鑲嵌的，例如「快綠」在首尾兩節畫龍點睛地出現，是鑲入妙玉的心上人寶玉的住處「怡紅快綠」，再用以雙關寶玉。此詩的副句「結跏趺坐禪床／妄想必須斷除／一心趨真如」也是源自《紅樓夢》。而若不限於妙玉坐禪的典故出處，此詩在第五節〈劫數〉中也用了《詩經》和李賀的詩句，以「倉庚于飛」敘寫合婚的快樂，以「風爲裳，水爲珮」形容絕望的空洞⁶⁴。

〈妙玉坐禪〉中，主角妙玉的形神分離是漸進的。描寫深受情欲所苦的凡軀，這也是楊牧的慣技。他先用性愛的隱喻挑起讀者的欲望，然後漫天飛來接二連三的意象，使讀者在一片亂象裡失了方寸，雲裡霧裡，無孔可入。立即的聯想便是

⁶⁴ 楊牧在〈「有人」後記：詩為人而作〉一文中，說他寫〈妙玉坐禪〉耗時數月，為他得力之作。另外有一首〈樹〉，和〈妙玉坐禪〉同採內心獨白體，為抽象聲律與色彩的結合，以之搜索夢境，所探討的和〈妙玉坐禪〉有共通之處。此說可供學者參考。見楊牧著，《楊牧詩集 2：1974～1985》（台北：洪範書店，1995年），頁 525-534。

〈十二星象練習曲〉。歷來為它沈吟至今的不乏其人⁶⁵，但是論者往往點到此詩主旨為性愛，便嘎然而止。〈十二星象練習曲〉以十二天干為各段子題和性愛的進程，以黃道十二宮的相對位置為性愛意象或時間指涉⁶⁶，佈設了「露意莎」和「我」這一對情侶，讓全詩在鋪天蓋地的情欲中旅行。這些性愛描繪，例如：

轉過臉去朝拜久違的羚羊吧

半彎著兩腿，如荒郊的野哨

我挺進向北

露意莎——請注視后土

崇拜它，如我崇拜你健康的肩胛

——〈十二星象練習曲·子〉第二段

我以金牛的姿勢探索那廣張的

谷地。另一個方向是竹林

——〈十二星象練習曲·丑〉第一段末

躍過溪澗和死亡的床褥

⁶⁵ 例如尉天驄等，〈評葉珊「十二星象練習曲」〉，《詩宗季刊》第5期（1972年3月）。

⁶⁶ 假想太陽在天上每年巡邏一周的軌跡為黃道，把兩側各八度的恆星十二等分，乃得十二宮，依次為白羊、金牛、雙子、巨蟹、獅子、處女、天秤、天蝎、射手、魔羯、寶瓶、雙魚。楊牧的〈十二星象練習曲〉從三月二十一日開始的白羊座，依照春夏秋冬四季安排十二星象出現的順序，各星座及相應的詩語為：白羊（轉過臉去朝拜久違的羚羊吧）、金牛（我以金牛的姿勢探索那廣張的／谷地）、雙子（雙子座的破曉，傾聽吧）、巨蟹（請轉向東方，當巨蟹／以多足的邪褻搖擺出萬種秋分的色彩）、獅子（在西方是獅）、隱喻的處女（或者把你上午多露水的花留給我）、天秤（天秤宮垂直在失卻尊嚴的浮屍河）、天蝎（午后的天蝎沈進了舊大陸的／陰影）、射手（馳騁的射手仆倒，擁抱一片清月）、魔羯（魔羯的猶疑／太陽經到了正西）、寶瓶（盛我以七洋的鹹水）、雙魚（接納我傷在血液的游魚／你也是璀璨的魚）。

請你以感官的歡悅為我見證

——〈十二星象練習曲·卯〉第二段末

或者把你上午多露水的花留給我

——〈十二星象練習曲·巳〉

我是沒有名姓的水獸

長年仰臥。正午的天秤宮在

西半球那一面，如果我在海外……

在床上，棉花搖曳於四野

天秤宮垂直在失卻尊嚴的浮屍河

——〈十二星象練習曲·午〉第一段末

「我願做你最豐滿的酒廠」

午后的天蠍沈進了舊大陸的

陰影。亢奮如丑時的金牛

吸吮復擠壓，洶湧的葡萄

——〈十二星象練習曲·未〉第一段

露意莎，請以全美洲的溫柔

接納我傷在血液的游魚

你也是璀璨的魚

爛死於都市的廢煙。露意莎

請你復活於橄欖的田園，為我

並為我翻仰。這是二更

霜濃的橄欖園

——〈十二星象練習曲·亥〉第一段

北北西偏西，露意莎

你將驚呼

發現我凱旋暴亡

僵冷在你赤裸的身體

——〈十二星象練習曲·亥〉第二段末

以星象暗指人間烽煙，用象徵的情節來表達政體的權力鞏固過程，在民間故事中所多有，如金龍對青龍、白虎斬青龍等；《左傳》、《國語》、《詩經》中也有許多人體、政體、天體相類比的論述⁶⁷。而以天文知識入詩，楊牧並非現代華文詩

⁶⁷ 例如〈鄭語〉中的史伯論五材、《周書·洪範》的「五行」、「五事」、「五紀」，以木火土金水五大元素和人身的視聽言行，乃日月星辰曆法之間的關係，來象徵政體的穩定與否。荀子也以天人感應說來推演他的理論，說：「在天者莫明於日月，在物者莫明於珠玉，在人者莫明於禮義。」見韋昭，《國語韋昭註》（台北：藝文印書館，1958年），卷16，頁365-377；《周書·洪範》（台

人中的首例⁶⁸。不過，黃道十二宮的十二星象並列在一首詩中，在新文學裡卻是創舉。就主旨分析，此詩至少有三個讀解方式：第一，以天體喻人體。例如「羚羊」借代為女陰的三角形地帶，「金牛」為男性埋首苦幹的姿勢，「游魚」並指傷亡的精子 and 女性扭轉翻騰的體態，「巨蟹」象徵慾焰裡竄舞的手足；「射手」為性愛中衝刺的男性。性愛場面在這些幻設之語的煙幕下，受原欲激動的主角便得以越過尋常規矩，而不致遭人非議。當然，主要可以遠謗的是作者。從第一段〈子〉指涉的十二個時辰，配合依序出現而此起彼落的十二星辰，作者讓詩中的主角浸潤在性愛裡，從朝拜「羚羊」象徵前戲，到「金牛」探索谷地的愛撫，「雙子」、「巨蟹」、「獅子」的狂歡，以致「處女座」汨汨的體液，「天秤宮」象徵垂頭喪氣的陽具，「天蝎」東山再起，「射手」臥倒殺場，「魔羯」和「寶瓶」的恍惚，迄於「雙魚」傷亡在彼此的激情中⁶⁹，始卒若環，其時為亥，而性事的發展也至於終篇。作者用了遮撥的工夫，轉化了自我的主觀色彩，著眼於「游乎天地之一氣」的復性思考⁷⁰，藉虛幻的、象徵的手法來瓦解世俗對於男歡女愛的形貌標準，以進入歡愛過程中無分別的境界。第二，作者用紛陳而遼遠的十二星象，掩飾單純而撩原的情欲，一方面固然把最隱私的一面展現給讀者，另一方面故示漠然，以星象為隱語，表達對性事的疑慮和避忌。尤其涉及性愛的酣暢時，便藉著自由聯想和語句的斷裂跳躍，刻意製造不穩定的記憶和認知，呈現夢魘一般的幻境，例如：

傾聽 東北東偏北

爆裂的春天 燒夷彈 機槍

剪破晨霧的直昇機 傾聽

北：藝文印書館，1993年），卷12，頁167-179。董仲舒的〈舉賢良對策〉因而說：「以此見人之所為，其美惡之極，乃與天地流通而往來感應。」見班固，《漢書·董仲舒傳》（台北：藝文印書館，1993年），冊2，卷56，頁1163-1173。

⁶⁸ 楊牧的〈十二星象練習曲〉發表之前，至少夏菁在〈天文學家〉一詩裡，即已啟動天文知識的光輝，照向讀者書齋的角落了。詩云：「在雙重圓頂之下，作單筒的眺望，／一端是有限的生命，一端是無盡的穹蒼。」

⁶⁹ 詩長不具引，相關詩句參見註37。

⁷⁰ 這是道家身體思想的最大特色，亦即是「負陰抱陽，沖氣以為和」身體——所謂「氣化」的身體觀。氣化的身體觀認為，人體帶有濃厚的宇宙性，個體都是暫時的、表層的，人的生命底層是流通之氣，主張回歸到暢通無礙的前個體狀態，而特別強調遮撥的工夫，有所謂「心使氣曰強」、「致虛極，守靜篤」之說，強調體虛、冥會，以進入渾然與萬物同流的境界。參見劉長林，〈說「氣」〉；丸山敏秋著、林宜芳譯，〈中國古代「氣」的特質〉；胡荃琛，〈道家和道教形、氣、神三重結構的人體觀〉；楊儒賓，〈中國哲學的身體思維〉。分別收於楊儒賓主編，《中國古代思想中的氣論及身體觀》（台北：巨流圖書公司，1997年），頁101-140；141-156；157-170；

——〈十二星象練習曲·寅〉第一小段五、六、七句

升起，升起，請如猿猴升起

我是江邊一棵哭泣的樹

——〈十二星象練習曲·申·酉〉第二小段一、二句

初更的市聲伏擊一片方場

細雨落在我們的檣桿上

——〈十二星象練習曲·戌〉三、四句

這些紛至沓來、各自獨立的意象，彼此之間沒有依附、從屬、糾葛或拉扯的任何關係，整體而言，只能說是感情概念的堆砌，溫婉而不見個性，和中外文學以夢為故事框架或主題的作品，自不可同日而語⁷¹，既非諷喻現實，也未寄寓理想世界的想像，或呈現人生如夢、夢如人生的主題意識，反而和二十世紀末台灣某些超寫實魔幻小說風格類似，展現既懵懂又世故的況味⁷²。就中幽微的「憂患意識」，顯示學人階層高人一等的意識型態：認為性愛是罪惡的，享樂是不該的。隱於其中的，其實是貶抑歡樂的廟堂文化。細讀其詩，不無可資推見消息的地方。例如：

傾聽，匍匐的伴侶

不潔的瓜果

171-176；193-214。

⁷¹ 例如唐傳奇的〈南柯太守傳〉、〈枕中記〉，或是清代小說《紅樓夢》、《鏡花緣》。相關研究如：李豐楙，〈罪罰與解救：「鏡花緣」的謫仙結構研究〉，《中國文哲研究集刊》第7期（台北：中央研究院中國文哲研究所，1995年9月），頁107-156。

⁷² 像陳雪的小說《夢遊》、《惡女書》也以夢為敘事的基本架構，對女同性戀採取混亂模糊的書寫策略，不但人物似真若幻，還摻雜童話故事和後設小說的寫作技巧。參見劉亮雅，〈九〇年代台灣的女同性戀小說——以邱妙津、陳雪、洪凌為例〉，收於劉亮雅，《欲望更衣室：情色小說的政治與美學》（台北：元尊文化企業股份有限公司，1998年），頁83-110。

——〈十二星象練習曲·寅〉第一小段第四句

請與我齊向東方悔罪

——〈十二星象練習曲·卯〉第二小段首句

你也是璀璨的魚

爛死於都市的廢煙

——〈十二星象練習曲·亥〉第一小段三、四句

在「不潔」、「悔罪」、「爛魚」的描述中，作者儼然把性愛關係視為社會關係搬演的空間，把社會關係性欲化、人格化，而把性欲當作社會邪惡。「爛死的魚」頗有憎恨的味道；「璀璨而爛死」尤其饒堪玩味，對於情欲上具侵略性的女人，作者妙筆點出又愛又恨的焦慮。第三，詩中的十二星象實屬子虛烏有，作者在聲東擊西的同時，運用波波折折的描繪打造私密空間，表面上是為自己妝點門面，其實更深刻的目的，乃是藉由敘述者屢屢呼喚的「露意莎」，和另一個自我對話⁷³。換句話說，「露意莎」可以看做作者潛意識的自我⁷⁴，屬於比較肉欲的一面；而詩裡的敘述者代表公眾前的自我，屬於道貌岸然的一面。兩個自我在情欲的身體和社會的身體裡交纏廝殺，作者其實是讓自己處於雌雄同體的身體裡，傾聽內在的聲音，以思索社會身體和情欲身體彼此的困局。詩中時時出現「水」的意象群，

⁷³ 「露意莎」在〈十二星象練習曲〉中，起碼有三個作用。其一，當做作者的情欲身體，以與社會身體的敘述者對話；其二，當做好聽的節拍標記；其三，當做屏風後面的神父，以無形無音無個性的扁平描述，教導敘述者如何去愛與死。詩中呼告「露意莎」之時，往往敘述者的危機也隨之顯現，凸顯「露意莎」被仰望之際所具備的情人和上帝的特質。若非這三個因素，「露意莎」這個空幻的名字幾乎可以不必存在。因此即使存在，也未必確有所指。它或者是作者零星印象的重組，或者是尋找中的理想愛侶；總之無法落實讀者按圖索驥的想望。空幻的「露意莎」帶出這首詩無時空的宇宙性。作者一下說「死亡的床褥」，一下說「霜濃的橄欖園」，這種浮雕般的時空表現，顯見作者以彈跳的時空動線來展現自己。

⁷⁴ 〈十二星象練習曲〉裡，女主角洋派的名字「露意莎」，以及敘述者對此呼喚之頻、詩中清婉撩人的氣氛，不免令人聯想起一九六〇年代，方莘在其名作：〈練習曲〉的表現。〈練習曲〉是情詩，裡面有一位洋名為「林達」的女主角，為敘述者戀慕的對象。方莘用舒緩的節奏、淡雅的措辭，表現出情詩的透明、純真，和無我之境。即使不易指實，楊牧的〈十二星象練習曲〉和方莘的〈練習曲〉，在情境、節奏、落筆、語氣各方面，仍可做為研究者對照比較的參考。參見方莘，〈練習曲〉，《藍星季刊》第4號（1962年11月），頁26-27。

作者爲此竭神運思，轉益多喻，擬爲體液——像「多露水的花」、「溪澗」、「豐滿的酒廠」、「失卻尊嚴的浮屍河」——然而在津液洋溢之中卻沒有表現任何歡喜。某些句子特別幻麗潔淨，像：「細雨落在我們的檣桿上」、「我是沒有名姓的水獸／長年仰臥」，亢奮的極點一下子冷落下來，成了閨怨的場面，好像兩具浮屍寥落地飄在天邊。雖然說到底，因爲以床爲戰場，在這首詩中，情欲身體以流動的目光戲耍乾坤，更能勾動欲望，終究還是勝了社會身體一籌。也就無怪乎結尾是社會身體向情欲身體求饒，道：

海輪負回我中毒的旗幟

北北西偏南，露意莎

你將驚呼

發現我凱旋暴亡

僵冷在你赤裸的身體

——〈十二星象練習曲·亥〉第二小段末五句

在一九九〇年代的身體詩作中，隱語多半是避而不用，對於性器或性愛，作者往往毫無顧忌，直斥其名，甚焉者乃給人血肉橫飛之感⁷⁵。然而，一九七〇年代的台灣，人們不願傾聽荒野的叫聲，受不了赤裸裸的解放，對於男女之事絕少出之於口，何況筆之於書。所謂虛無，所謂生之奧義，只得用陰鷙猜疑的心狀來表現，較常運用的方式，就是操作迷離幻境，用夢一般的感官想像來迴避隱喻身體被現實折磨的慘狀。

陸、結論

一九七〇年代台灣的身體書寫，就新詩來說，大致上在禁閉的時代特質中，避開了感覺基礎，把身體的美感經驗導入文學領域。在一九五〇到一九七〇年之間，台灣新詩作品中的身體書寫即已顯示詩人對身體的領會，表現了詩人的厭棄感、蓬勃的生命力、窺探女色的欲望，和實錄般的人文關懷。就表現方式劃分，在身體的書寫方面，即可別爲緊繃濃烈的文士詩風和質樸縮減的庶民格調，在現

⁷⁵同註1。

代主義和戒嚴社會的背景下，為抒情傳統開啓嶄新的局面。而一九七〇年代的詩作，便以展示的身體、習慣的身體、隱喻的身體景而從之，以情欲為主線，展開獨具特色的身體論述。

展示的身體呈現了群居生活中沒有秘密的一面。一方面，它固然自外於國家和禮教，可以漫無目的地越軌，但是另一方面，卻因為展覽多，留白少，養成了找藉口的習慣，作者——書寫中的身體——也愛用藉口搪塞，以致切身的現實必須引渡到另一個現實中，才能聯繫人群外面的那個身體，讓展示和書寫中的身體有靠得住的根基。就觀看方式來說，展示的身體分為逼視和俯瞰兩大類，所展示的身體無非循規蹈矩的裸裎。從表現方式來說，以楊光中《好色賦》為例的逼視型身體觀傾向歡會、淺豁、無所謂、明媚可喜的市場特質；以余光中、洛夫為例的俯瞰型身體觀，則傾向壓抑、委屈、高蹈的父兄特質。

習慣身體的性別建構呼應了傳統性別制度中「男女有別」的觀念，試圖藉著「男主外，女主內」的社會分工方式，區劃理想女性和男性，維持社會秩序。然而，這種防範嚴密而表面，委實是高壓政體與弱勢國體之下，不得不高揚的文體道德；在現實狀況或隱喻的層次中並不全然如此。對於讀者來說，猶抱琵琶半遮面的假正經反而挑起、增強了閱讀中的欲望能量，反過來就賦予作者和禮教討價還價的能力，於是更有本錢放開手腳，從各種視角入侵私領域，讓出版閱讀的公領域和身體情欲的私領域交融互涉，從而情欲活動成為身體之間的最有效的溝通方式，而情欲身體也成為身體的核心。

從情欲身體的表現來看，造成兩性差異的最主要的是社會邊界，而非文化或生理上的內涵特徵；雖然文化或生理等客觀劃分男女的判準仍在。男女的社會關係為琴瑟和鳴的夫妻或情侶時，建構出的性別只消極因應了傳統的性別觀點；而若男女的關係是在社會監視裡的非常之戀時，細微的差別也因緊張而突出，然後被強調、擴大。在一九七〇年代的台灣新詩中，性別建構雖已開始，卻不明顯，因為寫身體詩來傳達性別概念的詩人以男性居多，而當時的男性在社會上居於絕對優勢，尚未感受到來自異性的危機，不必覺醒得那麼早。在男性詩人筆下，女性無言、被動，正揭示出兩性的社會互動不完全，身體感僵硬而空泛。普遍形塑出的兩性典型，在性行為中，男性身體硬梆梆，女性身體軟趴趴，兩性的情欲反應壁壘分明，但是有一點相當一致，就是肌肉緊繃，了無彈性。作者不太會替身體找樂子，因此刻畫出的幸福感，便缺了構成詩作張力所必備的癡狂；對於情之所鍾的身體，常常顯得心為形役，齎志難伸，近鄉似的情怯，既不快樂也不快樂，一種尋尋覓覓冷冷清清的不確定。

隱喻的身體詩作，主要運用內心獨白和冷眼嘲諷的方式，探入身體和政體、身體和文體、身體和天體等三個層面，意圖以靜襯動，照應當時台灣社會風氣對愛欲的巨大壓力，並恢復詩作吟詠性情的質素。在楊牧和白萩移步換形的手法裡，聲色不但不是用以狎人，甚且乃藉以警世。所以白萩一連串的調笑可以極聲

色之變，自腸胃上通唇吻，迄於筆尖，終令讀者齒不勝冷；而置身於楊牧雨墨紛亂的意象群中，但覺一徑千繞，寒氣黨結，使人骨面之血皆為之碧。肉身和聲色原為實存，一旦出之隱喻，則又充滿虛幻，無疑側面說明了「體」之為物，具有可感受而難究實的性質。因此，身體感一方面必須憑附在肉身之上，才能有所發揮，一方面又要超越聲色之外，才能免於拘泥。肉身隨情欲而生，兩相融合再造，遂又產生新的身體感；如此一來，隱喻的身體既強調激情的作用，指向奔騰的想像力，又把聲色斂到了骨子裡。

就文學藝術的本質而言，生發於一九五〇，拓展於一九七〇年代的台灣身體詩作，不意間契合了「詩緣情而綺靡」的詩學理論，從形而下的感覺層面漸次點染塗飾，推展衍義，形成了雖非台灣現代詩人所始創，卻獨步現代華人詩作的在地特色。著聲備色的身體論述，在新詩作品中藉著文字的波瀾顯現內心的濤浪，穿過身心的底層，深織詩意，在一九九〇年代達到高峰，然後遂滌去聲色，為二十一世紀的台灣新詩掃開清新的道路。從這個角度來看，一九七〇年代較令人回味的的身體詩作，關鍵仍在於內在的支撐因子，所謂的骨力。老熟如陳千武，鬱苦如杜潘芳格，沈重如余光中，淒厲如洛夫，輕俏如管管，悍俊如白萩，絢爛如楊牧，身體論述雖各賦一格，卻逕自在聲色中運轉斡旋而不粘滯，無非是骨力所造成的情味⁷⁶。然則身體、文體、政體、天體的盤根錯節，也就在詩論中的「情味深幽」之說落實了下來，找到了屬於「體」的審美標竿。

參考文獻

一、中文書籍

王明珂，《華夏邊緣——歷史記憶與族群認同》，台北：允晨文化實業股份有限公司，1997年。

白萩，《香頌》，台北：石頭出版股份有限公司，1991年6月。

李元貞，《女性詩學——台灣現代女詩人集體研究（1951~2000）》，台北：女書文化事業有限公司，2000年11月。白萩，《白萩詩選》，台北：三民書局，1983年。

余光中，《白玉苦瓜》，台北：大地出版社，1983年。

余光中，《在冷戰的年代》，台北：純文學出版社，1988年。

余光中，《五陵少年》，台北：大地出版社，1995年。

⁷⁶ 古人常以肌膚比辭采，而以骨骸比喻內在的質素。例如劉勰說：「若瘠義肥辭，繁雜失統，則無骨之徵也。」就是排斥虛有其表的作品。相關論點參見劉若愚著、杜國清譯，《中國文學理論》（台北：聯經出版事業公司，1981年），頁211-226。

- 杜潘芳格，《慶壽》，台北：笠詩社，1977年。
- 杜潘芳格，《遠千湖》，台北：笠詩社，1990年。
- 周蕾著、孫紹誼譯，《原初的激情》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2001年。
- 孟悅、戴錦華，《浮出歷史地表：中國現代女性文學研究》，台北：時報出版事業股份有限公司，1993年。
- 林水福、林耀德主編，《蕾絲與鞭子的交歡——當代台灣情色文學論》，台北：時報文化企業股份有限公司，1997年3月。
- 林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，台北：時報文化出版企業股份有限公司，1995年1月。
- 洛夫，《魔歌》，台北：中外文學月刊社，1974年12月。
- 洛夫，《眾荷喧嘩》，台北：楓城出版社，1976年。
- 韋昭，《國語韋昭註》，台北：藝文印書館，1958年。
- 班固，《漢書》，台北：藝文印書館，1993年9月。
- 馬悅然、奚密、向陽主編，《二十世紀台灣詩選》，台北：麥田出版有限公司，2001年8月。
- 尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，台北：遠流出版社，1978年4月。
- 張曉風，《曉風創作集》，台北：道聲出版社，1976年。
- 梁濃剛，《快感與兩性差別——後現代主義文化理論的一些側面》，台北：遠流出版公司，1994年。
- 梅家玲編，《性別論述與台灣小說》，台北，麥田出版有限公司，2000年。
- 陳千武，《台灣新詩論集》，高雄：春暉出版社，1997年。
- 陶淵明撰、李公煥箋註，《箋註陶淵明集》，台北：國立中央圖書館，1991年2月。
- 痲弦，《深淵》，台北：眾人出版社，1968年12月。
- 黃維樑編，《璀璨的五彩筆——余光中作品評論集（1979~1993）》，台北：九歌出版社，1994年。
- 楊光中，《好色賦》，台北：正文書局，1978年。
- 楊牧，《楊牧詩集1》，台北：洪範書店有限公司，1978年。
- 楊牧，《楊牧詩集2》，台北：洪範書店有限公司，1995年。
- 楊儒賓，《儒家身體觀》，台北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1996年。
- 管管，《管管詩選》，台北：洪範書店有限公司，1986年1月。
- 趙天儀等編，《混聲合唱——「笠」詩選》，高雄：春暉出版社，1992年。
- 劉若愚著、杜國清譯，《中國文學理論》，台北：聯經出版事業公司，1981年。

- 劉亮雅，《欲望更衣室：情色小說的政治與美學》，台北：元尊文化企業股份有限公司，1998年。
- 劉正忠，《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、喬禽、痲弦爲主》，國立台灣大學中國文學研究所博士論文，2001年1月。
- 劉紀蕙編，《他者之域：文化身分與再現策略》，台北：麥田出版社，2001年。
- 蕭蕭主編，《詩魔的蛻變：洛夫詩作評論集》，台北：詩之華出版社，1991年。
- 賴聲川，《暗戀桃花源》，台北：皇冠出版社，1986年。
- 薛元化主編，《台灣歷史年表·終戰篇》，台北：業強出版社，1994年。
- 簡瑛瑛主編，《認同·差異·主體性：從女性主義到後殖民文化想像》，台北：立緒文化事業有限公司，1997年11月。
- 羅門，《羅門詩選》，台北：洪範書店有限公司，1984年。
- 顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，台北：女書文化事業股份有限公司，1996年。
- 弗洛伊德著、邵迎生譯，《圖騰與禁忌》，台北：知書房出版社，2000年。
- 莫里斯·梅洛龐帝著、姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2001年。
- 黛安·艾克曼著、莊安祺譯，《感官之旅》，台北：時報文化出版企業股份有限公司，2000年。
- Lynda Nead 著、侯宜人譯，《女性裸體》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1995年。
- Michael Argyle 著、施見彬等譯，《幸福心理學》，台北：巨流圖書公司，1997年。
- Victoria Griffin 著、奚修君譯，《情婦——有關「她」的神話、歷史與詮釋》，台北：藍鯨出版有限公司，2001年8月。

二、中文期刊

- 方莘，〈練習曲〉，《藍星季刊》，第4號，1962年11月，頁26-27。
- 呂正惠，〈現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察〉，《台灣社會研究季刊》，第1卷第4期，1988年，頁181-205。
- 李敖，〈沒有窗，哪有窗外？〉，《文星》第93期，1965年7月，頁4-15。
- 李振亞，〈歷史空間／空間歷史：從《童年往事》談記憶與地理空間的建構〉，《中外文學》，26卷10期，1998年3月，頁48-64。
- 李豐楙，〈罪罰與解救：「鏡花緣」的謫仙結構研究〉，《中國文哲研究集刊》，

第7期，1995年9月，頁107-156。

唐文標，〈什麼時代什麼地方什麼人——論傳統詩與現代詩〉，《龍族詩刊》，第9號，1973年7月，頁217-228。

麥穗，〈我國第一本歌頌性愛的現代詩集〉，《台灣詩學季刊》，第9期，1994年12月，頁70-73。

蔣勳，〈起來接受更多的挑戰〉，《仙人掌》第1卷第2期，1977年4月，頁67。

鄭明嫻，〈鍛接的鋼——論現代詩中古典素材的運作〉，《文訊》，第25期，1986年8月，頁56-74。

三、英文書籍

Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, N.Y. and L., 1993.

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp. 47-97, No. 4, May 2002
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

Aspects of Bodies on Taiwan's Modern Chinese Poetry in the Seventies

*Hui-Ju Cheng**

Abstract

The paper begins with the body management on Taiwan Modern Chinese Poetry in the seventies, proceeds through poetry from 8 poets (白萩、余光中、杜潘芳格、洛夫、楊光中、楊牧、管管、羅門), and ends with body culture in the period.

The paper, detailing three main points, aims to discuss fresh, spiritual consciousness and system. First of all, the description is based on solid object, partially including expressive imagination. Secondly, that using concrete facts can present individual characteristics. Thirdly, in addition to fresh, meditation, retrospection, perspective or criticism will be mentioned. Taiwan's Modern Chinese Poetry in the seventies, therefore, shows three aspects: illustrative body, habitual body and metaphoric body.

The paper proceeds with three subjects. Firstly, in retrospect, it reveals the politics, society, economics, art, culture and body writing in the period 1950 – 1970. Furthermore, it describes aspects of bodies, special writing rules and local characteristics in the poetry. Finally, it compares the poetry to present the interaction between body culture and the spiritual aspect.

Keywords: The seventies, Taiwan, Modern Chinese Poetry, aspects of bodies

* Associate Professor , Department of Chinese Literature , Feng Chia University.