

情慾腹語——

陳黎詩作中情慾書寫的謔史性

解昆樺

(臺灣師範大學國文所博士候選人、臺灣科技大學講師)

摘 要

本文旨在探討陳黎詩文本中最具特色的腹語話語形式，其內在所存的情慾特質對種種大敘述的笑謔效應。筆者在探述進程上分成兩大部分，其一為從陳黎自我的書寫史中梳理其情慾腹語的脈絡，其二則從筆者之腹語理論檢視陳黎情慾腹語的技巧論與藝術效力。

陳黎的情慾腹語在發展上非常曲折，其在 70 年代開始拓展情慾書寫，透過女性器官的批貼，以及譬喻辭格的運用，除已展現情慾零件的操演能力，更具備挖掘女性音質顛覆男性中心論的色彩。但在 80 年代，陳黎暫時放下 70 年代的書寫路向，進入歷史場中尋找更多被遮掩的族群語言，以及展現常民世界中對各種語言的融合力，此一階段可說拓展了陳黎後續情慾腹語場內在的語意景深。90 年代陳黎整合了其在 70、80 年代對腹語、情慾的成果，就筆者腹語理論看來，其技巧論可析理出「並置」、「插入」與「錯誤」這三種獨特的表達方式。

陳黎在詩文本中擬變出複數語言體，如果把詩文本視為一腹語場，我們可以發現陳黎不斷透過遮蔽與遊移技巧滑動文本內的語序與視角，製造情慾語言體與歷史語言體間的交互對位。而這情慾語言體與歷史語言體間矛盾奇異的語言光景，不只暗示了（臺灣）歷史場域混雜多元的語言世界，更帶動了陳黎對其內部政治霸權的笑謔批判。

關鍵詞：

情慾腹語、女性器官、常民話語、腹語場、語言體、國族史、對位、遮蔽、遊移

我們多嘴的腹語學家總是借別人的舌頭開始故事
他用連鎖的染色體鋪織場景，用過剩的腺體分泌洪水
我們果真聽到史前魚的嘆息
看蟹游於樹顛，蝶舞於廢墟，渡江的鐘聲逐漸
高過現代

——陳黎〈我們精通戲法的腹語學家〉（1977年7月）

一、既是前言，亦為獻詞

現在，我仍清晰地記得我與陳黎的文字相遇的那段日子：升大二那年的漫漫暑假，我爲了下學期預選的新詩課學分，特地跑去圖書館讀讀所謂的「新詩」。屈身於新莊中港圖書館，在那台裏藏破馬達的老舊冷氣機疲憊又煩躁的運轉聲中，我自極端狹窄幽暗的書架與書架空檔間，抽出了陳黎那本封面白晰的《詠歎調——給不存在的戀人》。裡頭那閃亮的文字，靈巧的意象，精緻的寂寞，帶我離開那令人鬱悶的夏天。接下來好幾個學期¹，我隨手帶著《島嶼邊緣》、《家庭之旅》，在無數個我感到無奈的課堂時光中，我攤開他們，讓書扉紙頁中那群群或寂寞或快樂的精靈傾洩而出，陳黎的詩集像無盡暗夜裡被打開的潘朵拉盒，帶領我離開課堂的正典世界，進入另一個以種種歧異語言建築的時光。

如今我回首再看陳黎，在這難以數計的再次回眸中，我仍舊無法說出沒有人比我更愛讀陳黎的詩這類的話。但我清楚地感覺到，翻閱陳黎詩作時，那些令人摒息以對的情緒並沒有消失。我這段往事追憶，雖是我對詩人一段拙劣的致敬，但若從中加添標刻臺灣新詩史的座標，不只將有助我清楚整理對陳黎的記憶，更可爲本文開拓出一個值得深探的進路。

首先，想我年少懵懂之際，方值上個世紀的90年代，那個還在莽撞成長的我，自然還不具備鑑別島嶼臺灣文化與歷史屬性的能力。但畢竟讀書百遍其義自現，當時我已能隱約感知到陳黎與前行代詩人非常不同的特質，就是大量運用前衛嘲諷的技巧，表達自我與他者的情感，乃至於對臺灣歷史時空的關懷。套用現在學界時興的術語來說，就是「後現代+後殖民」。然而，在目前學者頻繁地運用與鋪衍下，筆者已深覺後現代與後殖民兩術語的詞義已太過鬆弛，並不能準確指稱出陳黎詩作文本真正的個性所在。一個風格獨具的詩人，本身就是一部詩學，本文的企圖之一，即在指出陳黎詩語言中那符徵符旨間指涉與游移的藝術。

¹ 那是在中央山脈以西在嘉義平原搭蓋的教室裡，閱讀中央山脈以東在花蓮山海中孕育的詩作的年代。我們一同在北回歸線折射入落地窗裡的陽光裡，誦讀陳黎、楊牧。花蓮那頭的詩人們帶領我們思考公理與正義的問題，以及在島嶼邊緣秋風所吹下的種種新愁。那時還沒有人搬離這世界，而大家都活得很好。

其次，相較戰前大陸及臺灣新詩壇，戰後臺灣新詩史的運動性格，因為詩社的推波助瀾益加尖銳緊張。各詩社的組織活動都意在擴展其美學典律（特別是在 80 年代前），他們除了透過運用詩刊媒介達成其目的外，詩選集的編選更成為重要的手段之一。儘管以這種「集團+刊本」方式推廣典律的效益，在 80 年代後逐漸疲軟，但在 80 年代前詩刊與詩選的效力卻是不容輕忽。筆者曾指出：

90 年代前臺灣的文學傳播，幾乎完全是以紙媒為主，紙媒出版品天生就存在著篇幅的侷限。特別是衡量到出版經費、書商庫存流通，以及最重要的詩美學理念問題，因此儘管各種詩社詩刊如何宣稱園地公開，卻都不可能鯨吞各種稿件，而必須進行篩選。存此刪彼，先登延刊，置前擺後……這些看似機械性的刊物編輯行為，都隱含著守門人（gatekeeper）與其所代表詩集團的詩美學典律，而刊物出版後，除了使閱讀群產生心神領會的閱讀感動外，更可能使讀者產生新詩書寫理當如此，甚至產生起而效尤的書寫模擬。（解昆樺，2005.9：18）

特別是詩選，較之詩刊更能突顯典律意圖。而臺灣戰後詩史中所謂「十大詩人」的票選，正是在這個詩運動的脈絡中出現的。其中 1977 年 7 月創世紀主導的《中國當代十大詩人選集》是為先聲，創世紀早年即以詩選作為推廣其詩典律的手段（解昆樺，2004：332-336）。這個《中國當代十大詩人選集》可視為選之又選的「結晶」，其引發的爭議自然亦更為巨大，以 1950 年世代詩人²為主體的《陽光小集》旋即舉辦了年輕詩人眼中的中國十大詩人的票選活動。這種針對性與挑戰意味，不只呈顯了不同世代詩人間的美學衝突與焦慮，更點出在臺灣這類「十大詩人」票選活動中所暗藏弓張弦緊的詩典律議題。走過那詩選效應最為顛峰的 70 年代，陳黎曾如此回憶到：

我大學讀英語系，直接接受英美文學如艾略特、葉慈等影響，也開始閱讀臺灣的現代文學……那本巨人出版的《中國現代文學大系》，我是奉為經典，感到很害怕的。後來，我覺得這種害怕是很可笑的；因為當時的詩壇是有某種晦澀、甚至是詩的品質的停頓，使剛離開高中制式教育的我，一時間無法分辨哪些是有創意的作品，哪些是偽造的詩，或寫得實在讓人產生不了什麼感受和美感的詩。我們這一代在臺灣出生和長大的孩子，沒讀到三〇年代的大陸文學，面對臺灣的現代詩，我覺得相當困惑而可怕。³

詩史之匆匆莫過此，當年那個徬徨的少年陳黎，怎會知道後來他把那些巨大的身影各自送回那些詩選裡，將那些詩選蓋好，自己獨闢蹊徑，尋找自己的發聲

² 指 1940 年代末到 1950 年代末出生的詩人。

³ 為 1993 年 8 月 29 日《現代詩》40 週年座談中陳黎之談話，摘引自：

<http://www4.cca.gov.tw/poem/poem-06s-01-01.asp?cno=15411&pno=10079&no=1012>

方式。如今行至中年，他自己竟也搬遷入這個「十大詩人」的詩典律之林。不過，權且讓我們暫先放下對時光的撫嘆，就影響論的角度掘顯其中的問題，即：相較於 70 年代末煙火般炫麗快速的兩次十大詩人票選，時隔二十多年後第三次的十大詩人，我們才終於看到陳黎與夏宇這兩位中生代詩人以穩健的姿態入選最後的名單中。而在這不分男女老幼，票票等值的詩人票選中，陳黎被肯定的是什麼價值？

無論是在戰後臺灣新詩史中的哪個區段，世界性始終是臺灣詩學的終極目標，但是隨著時代紛圍的差異，所謂（或被想像）世界性的特質也並不一定。在 80 年代以前，世界性代表的是一種普遍的永恆價值，在 80 年代中期以後，當文化人們逐漸體會到原本對世界性普遍與永恆意義的「期待」，未免太過具想像成分，且有陷入銷匿異質價值的危機時，多元價值的概念便開始在臺灣社會中漸趨成形。這樣的思維當然也反映在 2005 年的臺灣當代十大詩人票選上。筆者認為，在 70 年代的兩次十大詩人的票選，反映的是現代主義與現實主義典律權的爭執，這個爭執有兩個層次，即：（1）該把美學價值的重心放在現代主義還是現實主義⁴上？（2）如果採取調和現代主義與現實主義，它的理型樣態為何？

但從 2005 年臺灣當代十大詩人票選的結果看來，臺灣詩人們對世界性的體認，已從單一融合式的價值觀點，向多元價值的方向進行轉變。用更淺顯的白話來說，就是審美口味的幅度更加遼闊，對中生代所創發與前行代饒有不同的詩美學已能有所接受。陳黎與夏宇入選的意義，尚不在於所謂的「世代交替」上，而在於他們的確提供詩史更多的價值選項。因此筆者認為，夏宇的入選正在補足前兩次十大詩人票選中所缺乏的女性觀點，至於陳黎的入選，則在補足後現代與後殖民的觀點。

有識論者分就後現代、後殖民、音樂等角度細探陳黎詩作⁵，無不呈顯了陳黎如 7-11 超商般全年無休、並置百貨的多元價值特性。誠如前述，後現代與後殖民，乃至於女性觀點這類指稱實太過籠統，因此我們不妨將陳黎與夏宇詩作交疊，進一步尋覓他們與前行代詩人們的差異所在。我們自然發現了中生代詩人，也就是所謂的 1950 年世代詩人群在情慾書寫上，比起前行代更為豐碩且深入的成績。

以一般對女性詩人長於頌揚情愛主題的印象，女詩人夏宇在情慾書寫上顛覆表現，就後現代的視角看來，是極易被理解以及被肯定的發展方向。只是相較於女詩人們談情說慾，天賦般地從容自在，男詩人們在操演上便不免僵硬許多。情慾書寫在前行代男詩人中可說偶一為之，到了中生代則比較頻繁，我想這當然與

⁴ 但回到西方現代主義的發生現場，可以知道現代主義與現實性間的關係並不違背。戰後臺灣新詩壇中現代主義與現實主義的爭執，其中所涉入的實為美學理論的「翻譯／轉義」，以及理論旅行與在地化的問題。

⁵ 部分研究陳黎的單篇論文，王威智已彙編為《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》（臺灣臺北市：書林，1999 年）。未及收入此論文集的奚密〈世紀末的滑翔練習——陳黎的《貓對鏡》〉、賀淑瑋〈音樂陳黎：陳黎詩的視覺音樂製作〉論見精闢亦值得詳參。此外目前亦有鄭智仁《苦惱與自由的平均律——陳黎新詩美學研究》、《陳黎後現代詩研究》兩篇碩士學位論文。這些研究成果反映了 90 年代中期後，學界對陳黎詩作的一再肯定。

臺灣社會（文化）對男性另一種型態的約束與干擾有關。箇中問題，恰恰正是引動本文問題意識的引媒。

故本論文題目定之為「情慾腹語」，雖一曰情慾，二言腹語，但我們博覽眾書的讀者必然知道，筆者的意圖乃在於會通兩者，整全體現陳黎藉情慾書寫批判時空的藝術成就。在此筆者不妨為下面即將展開的論述，勾勒一份章節互繫的地圖，以做為我們探究陳黎詩作的備忘錄。

（1）筆者將探究「男的」、「中生代」詩人陳黎詩作中的情慾質素，並嘗試以跟他在世代上同一國，在性別上卻不同邊的夏宇為參照系，突顯陳黎在情慾書寫的發展史。此乃筆者探究重點之一。

（2）陳黎早期情慾書寫以女性性器官的拼貼最為主要的手段，在 80 年代中期後，則開始採取「腹語」方式進行表達。陳黎「腹語」語言的出現，在早期部份詩作中已零星出現，但在後來卻成為其詩作主要的發聲方式，這其中如何涉入他對歷史空間的反省。此是筆者探究的重點之二。

（3）腹語的語言，是仿擬的，是對話的。但陳黎詩中的腹語卻又如此發音錯誤、語調模糊，陳黎如何藉此形成情慾與國族間的對位，完成他意在言外的嘲諷。此為筆者探究重點之三。

在這份書寫地圖中我們將穿越的是陳黎曲折的情慾長廊，並嘗試釐清那林立其間的腹語師們，所發出曖昧、嘲諷的聲響，在這裡頭對後殖民與後現代諸般奧旨的反省亦將疊次而來。所幸，在這條閱讀與論述的漫長旅程中，我們始終有陳黎無限又機智的創意相伴。

二、意欲與消費：女性器官的牢籠隱喻與時空指涉

讓我們暫離新詩場域，追逆時光回到那本代表中國詩歌傳統源頭的《詩經》。詩三百開篇之作是為〈關雎〉，首句如此柔情地傾訴到：「關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑……」若以性別論述的視角加以審閱，我們則可看到在中國詩傳統的起點，女性角色是如何在一開始便成為男性觀視的客體，以及在這個脈絡中，如何在男性禮教思維下，被規限（肯許⁶）為一窈窕淑女形象。因此儘管此詩中男性，被包裝成「君子」——一個中國儒家人物最高修養的理型樣態，我們依然可以看到男性禮教霸權對女性形象，以及進而所衍生出那對人性情慾的遮掩。

四千年前的古典文本如斯，近百年發展的新文學又是如何？五四初期，相對於五四諸子在白話運用上的強悍姿態，他們實際進行新詩創作時，在女性形象以及情慾書寫上，顯然仍未脫窠臼。這或可歸咎於是時新詩語言，猶在青澀的摸索階段之故。但直到戰後 50、60 年代的現代主義狂飆期，詩人（即我們現在所謂的前行代詩人）無分男女，情慾書寫仍舊是打零工的作業。古典詩與現代詩的差

⁶ 是窈窕淑女，君子「才會」好逑。

別，莫過於其前衛性格的展現，戰後二十年間現代詩書寫在女性與情慾書寫上的未脫侷限，是值得反省的。

在這個社會裡，我們各擁的性別，讓我們存在太多有時確也甚難自拔的慣性活動，這在詩人群裡亦不例外。一如多數女性詩人對真摯情愛的執著，男性詩人則多數擁有大歷史癖，這或許能解釋為何戰後初期情慾書寫，在現代詩創作中如待墾處女地般的荒蕪狀態。值得注意的是，前行代的女性詩人（如蓉子、陳秀喜）其對自我的指稱，基本上主要仍集中在情人、母親等形象。這倒說明身為女性的她們，並不盡然視自己為情婦、舞女之類的男性情慾對象物。情人、母親身份儘管帶有某種限制觀點，但這兩種身分卻也存在普世性的真情、大愛之特質。

在戰後臺灣新詩史中，詩人們無論男女，對女性與情慾書寫，一直要到中生代詩人群才有較大表現幅度。在女詩人部分，夏宇可謂翹楚。夏宇敏銳地感知到男性對女性身體的觀視與意欲，進而引動一個對中國雄性史的批判。大歷史中的國族煩憂，可能抵不過女兒們的受傷記憶來得讓夏宇敏感。這樣透過女性及情慾書寫以達挑戰父權史的通史路徑，套用《詩經》「溫柔敦厚」的語言思維來檢視，還當真是「好女孩不做」。

呼應著中生代女詩人捐棄了淑女，以及其後一長串貞女節婦的女性形象，我們的中生代男詩人們⁷不僅未嘗大嘆淑女安在，反倒以呼應的姿態也展現了他們對情慾書寫的探求。中生代男性詩人們放棄了傳統中男性那規訓者的身段，以及對女權論述的敵意，當他們與女詩人們一同寫情論欲，是否放棄了他們原本對家國歷史書寫的調性傾向？走向女性與情慾書寫是不是男性詩人陰性化的歷程？中生代男性詩人在運用開掘女性與情慾語言意象的同時，他們建構了怎樣的主題顯然是解題要鍵。

就機械式的數量比例觀察，可以發現陳黎之詩作雖不至於率篇淫情色語，但他從 1975 年出版第一本詩集《廟前》開始，他便從不在文本中遮晦那些滋滋情慾，莊（裝）之雅之，故作岸然之道貌。相較於夏宇詩語言的隨機性⁸，陳黎的詩語儘管如何破壞語言的既定秩序與符號樣態，但那仍是個有脈絡步驟可尋的遊戲。雖然這個遊戲不提供異性戀之外的性別組合選項，但陳黎不斷翻新形式與題材的背後，其所持之不變的永恆意旨，筆者認為乃在於給人世矯偽，一聲意味獨具的嘲諷。

儘管對陳黎情慾書寫史的探勘正方展開，但我們不妨先進行一個天啓式的觀看。通看陳黎從《廟前》一直到最近出版的《苦惱與自由的平均律》的系列詩集，可以發現其情慾書寫的表現相當具有階段性。此所謂的階段性，並不代表此乃一順時上揚的發展斜線，而是帶有像彈簧般高低縱下彈升的移動特性。事實上，陳黎在《廟前》、《動物搖籃曲》的詩作中，便已有相當濃厚的情慾特質；至於收集

⁷ 除本文要探討的陳黎之外，渡也、陳克華亦有突出表現，值得後續研究者細探。

⁸ 在筆者私心認為目前夏宇研究作最好的陳柏伶，在其《據我們所不知的一夏宇詩研究》中便曾指出：「《摩擦·無以名狀》是一本剪貼簿，夏宇將文字當作色塊，拼拼貼貼，美勞工藝一樣地完成了詩……筆者有百分之九十五以上的部份讀不懂，或者說更確切一些，是完全無法進入其中的語脈，遑論它詩中所要表達的思想、情義……。」（頁 101）。

解嚴前後的詩作《暴雨》中，其情慾特質則轉趨細微，陳黎把心力放在尋回歷史中被遮掩的多音部上；到了《家庭之旅》、《島嶼邊緣》後陳黎在已成形的腹語風格中，情慾又重新放肆其慾望與辯證的力道。因此探勘陳黎詩作中那二起一落的情慾書寫史，可以發現正恰恰如女性那曼妙的側身，擁有著高低抑揚的曲線。

陳黎 70 年代中期的詩作中可說便洋溢著情慾書寫的質地，其特點有二，筆者條陳於下：

(一) 將女性軀體進行譬喻辭格的運用，運用女性器官建構自然與城市空間

陳黎早期的詩作中，往往將女性軀體放入譬喻辭格以發展詩句，在喻體、喻詞、喻依的套用關係，不自覺地呈顯出紛紛的情慾。例如在〈情婦〉中，詩人如此寫到：

我的情婦是一把鬆弛的吉他
琴匣裡藏著，光滑的胴體
月亮都照不著

偶而拿她出來
懷裡擁著，輕輕
撫摸伊冷冷的頸背
左手鎖弦，右手試音
做著種種調琴的動作
然後她就緊張成一具真正的
六弦琴，緊緊張著
一觸即發的姿色

——1974 年 10 月

詩人將情婦放在喻體的位置，以吉他譬喻之。除了藉吉他有弧度的琴身暗示情婦曼妙的身段外，更意圖藉由「調琴」動作，側寫全詩中那撩撥情慾的「調情」之舉。如果說詩人在這首詩中想營造什麼氣息的話，我想就是伊甸園中那誘人又危險的蘋果香味。情婦身份本身便帶有非法性，是以詩中那調情，自然還帶有那偷情意味。詩中那緊張琴音，除了帶有迸發慾火前的肉體戰慄外，還有違逆道德禁忌前的內心譴責。詩人若有似無地觸碰樂而不淫的曖昧界線，製造讓人進退失據的狐媚氣息，顯然是其早年慣用手法。例如〈望月〉：

小時候
月亮是母親好看的臉龐

你看著月亮，吸吮母親胸前的月光

——1975年7月

以及另一首〈端午〉：

黏黏白白手裡這房東給的一只粿仔粽
我居然驚訝
居然再吃不到阿母胸前繫住的
肉
粽

——1974年6月

這兩首詩同樣使用將女性放在喻體的譬喻辭格寫法，只是在書寫上集中女性上半身的性徵——乳房。兩詩雖然寫的是「母親」的乳房，但是若剝除這個母親形象，我們就能看到其中所壓抑潛藏男性對女性乳房的情慾問題。以果實意象（如蜜桃、木瓜）來譬喻女性乳房，在情色文學中實為一種慣用手法，果實本身除暗喻女性度過青春期而性徵成熟的身體外，還進而暗示女性身體本身便是一個甜蜜的食糧。在陳黎〈端午〉一詩中，雖然未採用果實譬喻女性身體，卻直接以肉粽（食糧）譬喻女性的乳房，至於〈望月〉雖以月亮譬喻女性的面容，但全詩最精彩的意象顯然則在「吸吮母親胸前的月光」。

將女性視為一食糧，本身就是一個物化論述。相較於夏宇〈野獸派〉將女性乳房化為尋覓食物，「好」不斷膨脹的幼獸，反諷男性對女性自我身體審美觀的干擾。陳黎刻意把女性乳房放在母與子的語脈進行書寫時，倒是「暫時」遮蔽了其中男性意欲的問題。一如前述，陳黎在女性與情慾書寫中，總是在提供曖昧的情慾地帶。如果我們對文本恆存一種敏感的話，我們自然會發現上面兩首詩作中，陳黎建構曖昧細縫裡，男性那雜混戀物與戀母的情結。

不過，詩人並不將女性軀體放在一個永遠等待被譬喻的位置，例如在另一首〈海的印象〉，詩人如此寫到：

儘纏著見不得人的一張巨床
那蕩婦，整日
與她的浪人
把偌大一張滾白的水藍被子
擠
來
擠
去

——1974年9月

這首詩與上一首可以相互對照。首先，詩人刻意選用另一個觸犯禮教禁忌的女性——蕩婦，蕩婦比情婦更具有動態感，詩人刻意用蕩婦乃在藉此譬喻海浪。其次，相較於〈情婦〉，在〈海的印象〉的譬喻格中，女性調至喻依的位置。這個從喻體到喻依的調動，說明詩人開始轉而運用女性來進行自然空間的指涉，也就是說，女體開始成為陳黎指稱物件的符號系統。從修辭學中喻體與喻依間的對應並位的關係來看，陳黎運用這樣的手法進行創作時，尚不僅止於製造出擬人化的活潑效果。

更重要的是，陳黎將女性軀體的情慾特質渲染進他所欲描寫的對象（例如本詩的海）。以本詩為例，相對多數詩人在描寫大自然空間時，所秉持（純）「真、善、美」式的歌頌鋪寫策略，陳黎反倒轉從情慾書寫的角度，為自然空間「加料」。筆者所謂的「加料」其實倒也值得進一步追問，即：這些被加料的自然空間是被異質化了呢？還是反而被本質化呢？

中國《繫辭上傳》在解釋宇宙之生化，有一段經典名言曰：「一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也。」此中「陰陽」可視為萬物「雌雄」概念化後的指稱，易傳藉此解釋萬物生生之大用，在這如此概念式的語言指稱的成形過程中，其實瀝除剝落了觸動雌雄生物間，所以相吸相合的情慾問題。以此回看陳黎此類詩作，筆者認為陳黎「帶色」的自然書寫，對臺灣文學中以美句、白描為主調的自然書寫，是一個異質的案例。而其還給自然空間那野性真實的生命力，無疑填補了臺灣自然文學一個書寫空缺。

相較於之下，陳黎透過情慾書寫所呈現出的城市空間，其花心色相的樣貌才是真正的異質。在此，我們不妨以陳黎在 70 年代的代表作之一的〈中山北路〉為例，詩人寫到：

失貞的信號，綠燈一亮
切切嘈嘈，計程車爭著輪姦軟柏油的固執
向上，且伸長長的天線收聽流行歌曲助興
中山北路，你的亢奮被輾成六聲道的呻吟
肉身臃腫，儘吃牛排也健康不起來
左方一個大乳房因為生癌，停業五天
肚臍以東，奶頭們依舊等人按鈴

多產的蕩婦啊，中山北路
你的子孫在曲窄的陰道裡蹣跚
牆廊上標語撩亂，擁擠的娛樂版
汗水不賣，乳水不賣，井水不賣？
葡萄酒是飲盡胭脂的口沫橫飛
你的皮膚久汗的榻榻米一張

路客的手腳毛毛雨般落下

.....

半邊臉頰抹蜜絲佛陀，半邊資生堂
中山北路，你到底誰家女兒？
身懷幾段，幾段算中國功夫
你的身手只合拍肉搏片出洋？
觀光客把黃種的光彩看成黃色畫刊
一卷卷，網著買來的仿製山水
中山北路，你的譯名叫美而廉

花花公子雜誌壓著精裝的中國菜
過了兒童樂園，居然就動物園
啊，中山北路晴時多雨
你的天空夾在古玩店酒吧之間

——1974年8月

賴芳伶與張芬齡皆注意到了對現代都市文明的頹廢墮落⁹在〈中山北路〉一詩裡，所帶有對情慾文化的批判。在此筆者則從臺灣新詩文本中的空間建構角度進行另一視角的探查。相較於臺灣 50-60 年代新詩空間，如洛夫的石室、痲弦的深淵、葉維廉的冬之囚牆¹⁰，所呈現鬱結內化的封閉感與隔離感；在 70 年代崛起的 1950 年世代詩人所建構的空間，則往往對自身生於斯長於斯的在地空間進行鋪寫，一般論者認為 70 年代鄉土文學運動僅止於小說上，1950 年世代詩人們的鄉土書寫¹¹正反映了新詩並未缺席的事實。1950 年世代詩人們探勘鄉土地貌，並不在抒發傳統古典詩中那樣的鄉愁別情，因為在臺灣現代快速的交通建設下，現代人對地與地的距離感已被縮小，連帶使得懷鄉命題幾乎絕跡¹²。

但 1950 年世代詩人們的鄉土文本中，不自覺反映了此時臺灣城鎮現代化，以及其中現代性之惡的問題。除了《詩人季刊》與《草根詩刊》裡臺北城的西門町、南陽街¹³外，從《掌握》詩刊中黃能珍〈中山堂廣場的風信雞〉、方俊成〈嘉義·一九八三〉對嘉義市的書寫¹⁴，《陽光小集》中林野〈南興路〉、〈愛馬酒店〉，

⁹ 分見張芬齡〈《廟前》的世界〉、賴芳伶〈追尋生命與詩藝的巔峰——試論陳黎〉二文。

¹⁰ 見葉維廉〈降臨〉一詩。

¹¹ 而在這段 70 年代鄉土書寫的大潮流下，面對逐漸成形的本土論述，在 1977 年左右創世紀詩社也曾提出「大鄉土書寫」的主張。

¹² 值得注意的是，如果要在 1950 年世代詩人文本中尋找這種懷鄉感，可以發現多為對文化中國的期嚮，此一脈絡可說是 1950 年世代詩人在 70 年代詩作中相當重要的命題。

¹³ 相關分析可見解昆樺〈七〇年代臺北《草根詩刊》初探〉，《耕莘 40 週年文學社團發展與社會學術研討會論文集》（2005 年 7 月），頁 31-53。

¹⁴ 相關分析可見第一屆嘉義文學學術研討會論文單印本之解昆樺〈嘉義《八掌溪詩刊》與《掌握詩刊》發展史初探〉（臺灣嘉義：中正大學台文所，2004 年 12 月），頁 22-28。

李昌憲一系列的加工區詩抄，都可以發現 1950 年世代詩人們的鄉土書寫，裡頭充斥的可非稻田莊園的風光，而是一幕幕高樓大廈的景致。筆者抓著陳黎〈中山北路〉詩尾 1974 年 8 月這不起眼的標年，放大建構出一個新詩書寫史的時空，乃意在把陳黎〈中山北路〉放到裡面進行觀看分析。

可以發現這首詩在當時詩壇其實並不孤單，筆者認為拉出這樣許多現代鄉土書寫文本進行參照比較，不僅不會隨著文本數量的增加削弱陳黎此詩的價值，反而更加凸顯其獨特性。在彼時同類詩作勾勒城市符號以批判城市現代化對人性的傷害，可說是 1950 年世代詩人們共同的手法與意旨。但在 70 年代，顯然沒有一個詩人像陳黎般，如此暴力又炫麗地運用情慾零件拼貼現實空間，此正為陳黎獨擅勝場之處。

以筆者上述指出陳黎對情慾物件的譬喻辭格書寫策略來觀察，〈中山北路〉毋寧是修辭課裡最艱難的一份譬喻格作業。在漫長的詩行中，女性軀體在喻體、喻依間不斷的調動，甚至直接成為動詞以迫害受詞，例如「計程車輪姦軟柏油路」，從「輪姦」可知詩人將女體作為喻依，以女體譬喻受詞「柏油路」。因此表面詩人再寫計程車的「壓」馬路，無疑實意在互喻對映在中山北路這個空間中，所充斥男「壓」女的關係。這種上下暴烈的壓抑詞彙，在全詩中可謂屢見不鮮，例如「你的皮膚久汗的榻榻米一張／路客的手腳毛毛雨般落下」則是將女體擺置在喻體的位置，用榻榻米譬喻女體，而人睡其上，自然也是用以影射男壓女的意欲。至於「花花公子壓著精裝的中國菜」，更把「壓」毫不保留的寫了出來。

另外，陳黎此詩中所運用的女性肢體，已不再像〈望月〉、〈端午〉一般僅止於女性上半身的乳房，開始把焦點放到下半身的陰戶（道）。比起上半身的乳房意象，所衍生出的觀視、揉摸、吸吮意欲，下半身的陰戶（道）意象所帶動的陽具進出、射精受孕等活動，其運動性的強度不只有增無減，更突顯在男性霸權下女性作為男性載體的位置。例如聶魯達〈女人的身體〉以農夫的鋤掘播種，展現男性對女性肉體進攻的粗野力道。至於杜十三的〈土〉，其文本表面所洋溢男女宗教般互依互守的聖潔情緒，則需要「有心人士」以有色眼光，才能看到裡頭那（男性）樹木枝根插入、遮蔽（女性）大地的陽具意欲。因此陳黎在此詩中拼貼運用女性陰道，除了藉此扣筭中山北「路」外，更暗示中山北路這條路只通往一個方向，那就是女性的子宮。

（二）突顯女性軀體的牢籠隱喻，以及偽道德論述的不堪

1. 身體化的女性囚牢

陳黎在〈中山北路〉大量紛亂的交錯互喻手法，要建構的正是一個令人暈眩的色園欲境。這樣的手法並非單純的肢體暴露之舉，而是更加暴力變態地切割女性肢體，並且如大理石地板內所鑲嵌的碎花磚般，在詩中四處拼貼女體的性徵器

官。陳黎所以用文字執行此浩浩工程，不僅在散發女體的情慾特質，更重要的是，他突顯了在現代城市空間中，女性身體的被物化與被消費的現象。

因此落實在陳黎的現代鄉土空間的女性形象，自非母親女兒，亦不為情婦蕩女，而是販售女性身體商品的妓女鴉母。陳黎在此一系列詩作中，往往讓被肢截的女體與許多消費商品並列，散亂種種眩目的情慾零件。這種將女性身體與消費商品（葡萄酒、蜜絲佛陀、資生堂、花花公子）的並列，不只意在突顯女體的被物化，更要點出當時洋貨雜混在臺灣社會所引動的崇洋心態，陳黎在另一首詩〈西遊記〉中，也反映了這樣的思考。該詩如只看題目，讀者或許會以為全詩意在運用中國古典文本以尋詞納句，然而細看竟全無一字出於《西遊記》後，我們這才發現陳黎在此詩中寫的「西域」，原來是「西門町」。而陳黎詩中所寫的「國際牌樣的方帽」、「籍貫在動工的鐵路線」上，更無不帶有尖銳的文化批判性，此正為後殖民論述中典型的文化拓殖問題¹⁵。

檢視陳黎 70 年代中期的〈中山北路〉、〈西遊記〉等詩，我們可以發現其在情慾書寫中所建構的空間，往往兼具當時的文化現狀。這種描述空間的意象所連攜的歷史課題，是下文我們談論陳黎後來書寫特質的線頭，在此先按下不表。倒是我們可以發現，女性肢體與西化商品所存在的並列關係，不只是男性對女性的消費，更是西方對東方的消費。在這樣的關係裡，女性的位置恰恰正處於邊緣的邊緣。因此在陳黎早年情慾書寫中，特別又是在其所建構的城市空間裡，女性多為從官能，而非心靈層次所觀視呈現的女體情慾零件，帶有不動、被動、服從的屬性。從批判的角度來看，這些在陳黎詩中被物化為情慾商品的女體，可說幾與囚室無異。

事實上，反省女性身體的性徵指稱，如乳房、陰戶（道）、子宮等等，可以發現在命名上女性肢體與「屋室」（囚牢）間的互喻關係，暗示了女體就是個天生囚牢，拘禁抹滅女性的靈魂。這種囚禁，也使得女性成為一種平板的畫面。陳黎早期情慾書寫，不僅止於展現女性肉體的被分割剝削的慘狀，以及藉此拼貼建構的異質空間（囚牢），筆者認為他還積極地捕捉在不在畫面之內，但卻時時在畫前垂臨的目光。

2. 畫前的目光

陳黎在〈中山北路〉中寫下的「花花公子雜誌壓著精裝的中國菜」一句，不僅提供我們捕捉這目光的據點，甚至能讓我們抓住這目光，扯出一部巨大的男性霸權論述。「花花公子」所壓的「中國菜」，當然指的是被料理（物化）的中國女性，這裡的「壓」筆者認為有兩層意思：

第一、也就是比較傳統的意思，指洋人消費中國女性的身體，呈現了「洋、上、男」vs.「中、下、女」一連串的對立（殖民）關係。

第二、指的是作為外國知名色情雜誌的《花花公子》，將中國女人壓縮在色

¹⁵ 此在當時黃春明、王禎和的小說，如《小寡婦》、《莎叻哪拉再見》、《玫瑰玫瑰我愛你》中已多所反應。

情文本之中，拘限在那看似豐乳肥臀，實則扁平無比的人物形象中，並再將之投影在那平面化的紙張畫面，此可謂最典型的監禁式文本。

特別是第二點，《花花公子》所呈顯的女性形象儘管如何「波濤洶湧」，但其實平面異常，《花花公子》中女性肢體的文本性，意在勾勒男性觀視意欲，因此其所建構展覽的女性完全也是一種男性想像式、意欲式的符號。這個色情工業既撩勾男性對女性的慾望，也提供男性對女性的誤讀。男性垂臨於《花花公子》的目光所迸射的意欲，正是不斷構築、複製那文本內外中那種種剝削物化女體畫面的動力。陳黎的〈我怎樣替花花公子拍照〉如此寫到：

彼時月明如鏡。一閃一閃，一只驚人的照妖鏡照映整個沈睡の黑暗。我眼眶裡的玻璃珠，轉動，轉動，如兩隻望遠顯微的鏡頭，向每一處陰私刺探……

從西貢玫瑰到未開苞的雛菊。如何我們的花花少爺們，在子夜，透過催淚槍用滋養の尿水擊射罪惡的花朵。我在見證。……

我的模特兒在每一個可以躺下的地方擺好姿勢。渴擦，渴擦。我的相機不停。如何在辦公辦私，辦生意辦學校之餘留下歷史性的，鏡頭。……

月升，月升！我的視線跟著高升。越過高樓，越過疊疊重重的山巒，我的鏡頭做更深更遠の投射。……如何我彩色的相機，在純淨の風景裡失靈，如何我輾轉奔波的眼珠靜止：清醒，如不眠の月亮……

——1975年8月

我們當然知道陳黎這首〈我怎樣替花花公子拍照〉與他後來的〈我怎樣替中文版花花公子寫作愛的十四行詩〉間的親屬關係，足見此詩在陳黎主題書寫史中的源頭意義。此詩中「我」乃是《花花公子》的拍照師，詩人以「我」既客體又主體的觀點，交叉檢視男性情慾工業對女性符號一連串的運作、生產、消費機制，這種書寫模式及所帶動的反省力，在70年代中可說絕無僅有。筆者認為全詩有兩個值得細述的重點：

第一、全詩一開頭即點出一個光源——月光，月光在意象上通常代表聖潔、陰性的。但在陳黎70年代中期一系列的情慾書寫中，他的「月光」往往卻是慾望、雄性的，代表男性對女性居高臨下的目光。例如陳黎在〈你不要以為月光沒有腳〉中，同樣寫到：

你不要以為月光沒有腳
輕輕它踢開鐵門，去佔領
最高的一個窗口
絲質的胸衣剛剛墜落
瑪奴的男人不在家
……

月光，月光它居然跌倒
鏡子一般清潔的胴體在床上
憂鬱的瑪奴手舞足蹈
一些不好的慾望在夜裏
需要洗掉

——1976年2月

詩中的月光從天上（公然）偷窺瑪奴，除了瑪奴名字中的「奴」字，已然暗示其女體屬性。但我們更不要忽略，月光（男性目光）中的瑪奴，是在那窗口之中。如果瑪奴是一幅畫，那瑪奴四周那方正的窗櫺，就是那畫的框架將瑪奴囚禁鎖定在畫面之中。而細看〈我怎樣替花花公子拍照〉中的月光以及相伴隨的「我」之視線，其不斷高揚的角度，並不是要帶領我們進入更客觀或更宗教性的全知觀點，而是要帶領我們進入更具宰制意味的男性霸權觀點中。

第二、在詩中所呈現的男性目光，不只飽蘊慾望的燥熱，還帶有強烈的躁動，充滿操弄女性符號的意圖。因此陳黎寫到：「我的模特兒在每一個可以躺下的地方擺好姿勢」女性成爲一任男性擺置的玩偶，男性操演的女性肢體動作，其必備的主要姿態是「躺下」然後才是各種姿勢，這當然充滿典型男上女下的意圖。陳黎在另一首〈管理員之死〉，同樣傳達男性對女性符號的操弄意圖，詩人如此寫到：

……啊，如果他是一部山海經
昨夜撫弄伊的身體。「我美麗的新娘是永恆的
風景。」高高低低，像翻騰的書突然伊波動，
在他懷裡，起伏，起伏。啊，他用一隻小刀寫
字，疾疾地刻著伊的小腹。移山倒海移山倒海
……

透明得像風，他的兩隻手推開推開，推開所有
的風景。開始編目。啊，如果他是一部山海經
第一章，髮色。第二章，眼色。唇色。乳色…
……

在此詩中女性成爲被男性觀看的風景，詩人把男性具體化約成「管理員」的形象，呈現男性對女性的文本整編意圖。所以我們看到管理員如何用「小刀」分割「風景」，將女性肢體剪貼分類成冊。小刀在情慾書寫中，往往作爲男性陽具的隱喻意象，藉以激顯男性對女性的宰制意圖。詩中管理員對女性分割肢體的分類，由髮而眼、唇、乳，可以發現在男性對女性肢體分門別類的割裂擺置中，其慾望所帶有的暴力質地。在〈我怎樣替花花公子拍照〉，陳黎大力呈顯男性擺弄拼貼女性的侵略性，其中「從西貢玫瑰到未開苞的雛菊。如何我們的花花少爺們，／在子夜，透過催淚槍用滋養的尿水擊射罪惡的花朵。」一句最具代表性。「西貢玫瑰」乃是越戰期間美國大兵在越南染上的一種性病名稱，詩人暗示遊走在不同花朵（女性）的花花公子們，如何在發洩慾望的同時，在被消費的女性肢體留下致命的利息（病毒）。

3. 偽審判

至於以「催淚槍」對「罪惡的花朵」進行射擊，除了暗示性交活動外，更重要的是，呈顯了男性對女性的審判與懲戒。在西方的伊甸園神話中，便已展現了男性觀點下女性的原罪質地，平添罪狀的花朵（女性），無非只是男性對之的審判（侵略）藉口。陳黎的情慾書寫中另一個重要主題，便在揭顯男性對女性的偽道德審判。

在書寫策略上，陳黎最常以諷刺筆法反擊男性論述。在〈校長說〉中便寫一個代表男性威權的校長，如何用放鬆（蕩）的肢體說不容質疑的戒嚴語言，這不只突顯男性威權「言行不一」的醜陋，更在一種滑稽的嘲弄效果中，質疑教條語言的神聖性與道德性。

陳黎除了勾勒醜陋的男體外，更讓被男性消費又被男性視爲「不潔」的妓女發出聲音，突顯男性道德審判本身的虛偽。在〈Ave Maria——聞法國妓女靜坐教堂被逐〉，陳黎這樣寫到：

我們的身子是乾淨的，來到
您的面前
啊聖母，從早到晚我們洗滌
紳士們總是很好心的噴一種潔白的去污精消毒我們
.....

慈悲的聖母，我們禱告
請允許我們一點點邈過自己的權利
我們不要什麼洗滌
逛街，看戲，賽馬，偶而博物院美術館

我們就是我們
上完了教堂我們回家
我們渴望在自己的床上翻身，僅僅
一個人，不脫掉
我們的衣服

神聖的聖母啊，我們崇拜
如果，如果我們也能靜靜地躺著
躺著，像您一樣
等候聖靈下凡檢查我們睡覺，如果
我們——
啊來了，那些警察（昨夜
在我身上，那些……）

趕他們回去吧，聖母，趕他們
請允許我們一點點不洗，不淨的權利
啊趕他們回去
他們，他們的女兒太太
我們已經很乾淨，很乾淨
很乾淨……

阿
門

——1975年6月

在這首詩中，陳黎讓在男性情慾世界中沈默的妓女發出聲音，這個發聲是透過對教堂中的聖母告解（狀）的管道流洩而出。為什麼是聖母？而不是上帝？這頗堪玩味。是不是代表妓女對男性威權的驚恐存疑，因此在選擇告解的神祇時，刻意選擇聖母呢？不論筆者上述的懷疑是否成立，「妓女」與「聖母」間，不只是人與神，或污穢與聖潔的對話，更重要的是，這還是母女私語的語境。在聖母膝前這全然的女性私語境地裡，父權被放置在一個暫不容，也不便近身的位置，使女性得以解放在父權社會中受虐的身體經驗。值得注意的是，這女性私語雖表達出女性所遭遇到的剝削，但那音量上的微弱，以及音質的怯弱，不斷讓我們感受到教堂內外父權陰影的龐大以及無所不在，使女性終不能肆無忌憚地展現憤怒。在這首詩最關鍵的字句，莫過於「乾淨」二字，陳黎不斷藉妓女的「被清潔」經驗，強調男性偽道德教條的不堪。陳黎另一首詩〈春天在一個熱帶的漁鎮〉也如此寫到：「資深的妓女必須自動懺悔／跟隨船纜進入製冰廠學習禁慾」亦突顯男性對女性既貞女又蕩婦的矛盾期許。

在本詩中也擺置了另一個象徵維持（男性）秩序的符號——警察，不過陳黎卻在這威嚴無比的符號旁寫到「（昨夜／在我身上，那些……）」此正意在透過妓女怯弱又微弱的秘密私語，製造男性威權的裂縫，進而使男性秩序潰堤崩解。在此括弧補語之後，妓女們向男性索討自己身體經驗的自主權，是以女性大呼著「請允許我們一點點不洗，不淨的權利」。在此所謂的「不洗不淨」，正是被男性禮教鬆綁的身體經驗。而陳黎於〈在一個被連續地震所驚嚇的城市〉則留下另一個警醒的句子：「在一個被連續地震所驚嚇的城市／我看到老鴉們跪著把陰戶交還給它們的女兒」同樣企圖讓女性得以重組自己被男性拆解的身體零件，洗滌那一身被男性情慾沾染的惡臭，這樣的書寫意識正與〈Ave Maria〉形成和聲補注的關係。

三、勸查家國史：常民生活裡的多語情境

陳黎在 70 年代中期到 80 年代初，建構被男性意欲與撕裂的女體，是其情慾書寫大致的輪廓。不過若更細微地觀察，則可以發現陳黎不斷揭顯男性隱藏於女性身體之上那君臨目光，甚而在〈Ave Maria〉中運用括號製造女性真實又輕微的密語，透過女體的自我發聲顛覆男性偽道德。這種批判中心觀點的語言模式，無論就發聲方式以及意旨，都可窺見陳黎後來腹語術的詩語雛形。

不過，誠如筆者前述，陳黎後來暫時中斷了在情慾書寫上的探勘作業。就陳黎整個書寫史來觀察，這個中斷倒像彈簧的彈跳運動中，那壓縮儲備力道的過程。也就是說在這段陳黎暫且放下情慾書寫的過程，他開始發展另一些關懷，以及拓展對詩文本內外的語言反省。

陳黎可能因為兵役謀職等原因，在 70 年代末創作產量略微減少，他在臺灣 80 年代重新出發後，臺灣整體的社會文化氛圍已迥然不同。筆者認為，陳黎早年情慾書寫其實本來就充滿通往女性史的可能，只是一方面他暫緩了這個書寫主題，另一方面也實在是解嚴前後文化情境的解放，使得陳黎更自由自在地拓展他對家國史的觀察。陳黎在這個從性別場域轉向歷史場域的書寫區段中，在初期延續了其在 70 年代情慾書寫中所建立批判男性威權的觀點，轉衍生成出抗官方、抗中心的思維。

例如陳黎在〈罰站——給中國少年〉中寫到：「美麗的島春天了。少年中國，／你為什麼還罰站在習慣的教室裡？」春天那繁花盛開的意境與課堂枯燥的氛圍恰成一個對比，陳黎之意自在大力催促他的讀者們離開官方制式論述，體會真實又美麗的島嶼春天¹⁶。而「不要再罰站」同時也正是詩人對往日戒嚴論述的革命口號。至於在〈牛〉一詩中，陳黎則選擇以在地、剛性、穩定的譬喻符徵進行詩意建構，填充詩人對自我文化質地的說明，藉以作為詩人此時所理解的「臺灣文

¹⁶ 春天在後來陳黎的詩文本中成爲一個特殊的時間場，暗示了政治、情慾世界，超越世俗理則規限的賁張生機。

化」之代號。¹⁷

從上面兩詩可以發現，陳黎當時在發展大歷史書寫時，其實頗有解構中心、再重構中心符號這般機械式抗爭論述的特徵。所幸陳黎並不意在書寫另一部國族神話，他選擇上下求索析解出原本被括入泛義國族中，而被均質化而隱性化的各種族群，呈現他們雜混共生的關係。企圖點出臺灣歷史現場中並現交融的語言情境，無疑是此時陳黎最核心的書寫命題。陳黎在〈尋求歷史的聲音〉便曾指出：

我自己做為這臺灣島上的創作者之一，也跟其他不同領域的創作者一樣，不約而同地藉著回顧、反視這塊土地過去的歷史，來追索在島嶼居住的意義。對我個人來講，當我在一九八九年寫〈蔥〉這首詩的時候，我發現我第一次有機會來反省自己過去從小到大學習、接受教育的過程。（王威智，1999：122）

檢視〈蔥〉一詩，陳黎從生活柴米油鹽的常事出發，呈現生活中各種語言（日語、閩南語等）毫無間隙的嵌合狀況。陳黎放大這個事實並不意在揚波興塵，引導政治國族論述進入其中，讓我們警覺激化出各種語言背後的政治屬性，而是讓我們體認生活本身的吸納性，以及戒嚴等各種國族論述中所操演的二元法之可笑性。活在充滿加法的真實生活中，「純粹」既不可能，「異質」也並不存在，在〈為吾女祈禱〉陳黎用真誠語調告訴我們愛的奧義：

我要祈禱你的天空沒有長期戒嚴的烏雲與暴雨，
不必暴烈地撕開希望的窗簾；
我要祈禱你的大海沒有專制的指揮者，
獨裁地要你歌頌一種和風，
信仰一種藍色
（三歲的小孩如你，都知道筆盒裡的彩色筆
有各種不同的藍色）；
我要祈禱你的動物園沒有異端敗類，
因為所有的英雄都曾經是叛徒，
而所有的革命者都可能是反革命者；
……
每一朵花都是最美的花，
每一種語言都是最好的語言。
你每天聽到媽媽跟祖母用客家話聊天，
它們難道不好嗎？……

——1989年1月

¹⁷ 此外如詹冰、陳義芝詩中亦透過以寫牛，表達對臺灣鄉土的理解，這可說是臺灣新詩的特徵之一，值得後續研究者研究。

在這首詩中陳黎站在父親的角色，為自己的女兒立立祈禱，在這個禱詞中折射出詩人所期望未來理想樂園的模態。此模態的精髓正在本詩詩眼——「各種」、「每一種」——這兩詞上。陳黎不斷拉展語言與花朵的面向，訴諸最直接的生活經驗感受，藉以突顯「獨一」的封閉與虛偽。詩人在此透過辯證觀點，不斷地拆解國族神話中的英雄與革命者的圖騰，特別是在「信仰一種藍色／（三歲的小孩如你，都知道筆盒裡的彩色筆／有各種不同的藍色）」一句，詩人又透過那夾注方式，在威權的「一種藍色」背後，引入一段平實的生活細語，藉以透過並列又不對話的同置，使讀者自動崩落對單一政治論述的信仰。

至於在〈昭和紀念館〉中陳黎面對《洄瀾憶往》中的日治照片，進行一幕幕對歷史的凝視。在此詩中最讓人讚嘆的莫過於詩人對節奏的控制，詩人首先勾勒出靜態的片段時空——六個站在昭和十年的消防隊員，以及他們背後場景——其細密程度近於賦筆。但在詩的中段，詩人以他的目光介入這畫面，他預設「如果突然街上失火了，他們一定急急忙忙／衝出照片」。此詩自此語言的速度感與張力突然加劇，打破了原本靜止的照片畫面。在消防隊員與鄉民們不分彼此地湧入火災現場救人的紛亂情境中，詩人穩定寫下了這段歷史箴言：「日本製的消防車不曾擇定滅火的語言／它說日本話，它說臺灣話／它說阿美族，泰雅族話，它說客家話／但沈默的歷史只聽得懂一種聲音：／勝利者的聲音，統治者的聲音，強勢者的聲音」。這段話的反省性，使得那常民生活中紛亂的火災場景又獲得了某種閱讀上的定止，讓讀者冷靜比較此與政權者引動的戰爭現場間的差異，此詩於一靜一動間，在在突顯了家園生活記憶與家國政權記憶間的不對稱性。

四、充滿錯誤發音的腹語技藝：情慾與國族間的交錯對位

陳黎在 70 年代中期的情慾書寫，發展出對男性偽道德論述的批判以及簡單的腹語模態；而在 80 中後期，則從常民生活觀點解構二元論的政治神話。如此從情慾女體到常民生活，由男性禮教到戒嚴威權的書寫旅程，倒也還真是百無禁忌，不斷呈現解構中央，建構邊緣價值的思維。而陳黎到了 90 年代中期《島嶼邊緣》時，將之前所養參的後殖民語意，以及部份多語互補並置的技巧予以整合，並增添了後現代語言的戲謔創意，終於奠定了其詩語骨架。其中尤以那「陳黎式腹語」，最令人著迷。

（一）新詩腹語理論與陳黎式腹語

腹語（Ventriloquism）原本是一醫療用語，其另一專稱為食道語，此乃針對喉切除病人設計的替代性發音方式。腹語的發音原理是用舌頭把空氣擠壓吞入食道和胃裏面，再將空氣擠壓出來，空氣在這樣擠入與擠出的過程中，會形成食道、咽部與腹腔的共振並產生聲音。只要再透過唇舌的調節，就能產生話語。腹語後

來為演藝人員所吸收，成爲一種表演方式，甚至有專職表演腹語的藝人，其最具代表性的藝人莫過於日本腹語大師一色堂。他們練出不同聲音的腹語，往往一手操作戲偶，並變聲為戲偶製造專屬的話語，製造出種種腹語師與玩偶間的對話與互動。

新詩腹語理論第一個概念就是從「擬聲」出發，模擬出主體之外的話語系統。詩人在詩語言上的腹語模擬，相較於藝人表演的腹語模擬，缺乏以耳器官接受的物理、立即性的聲音感經驗，詩人是透過文字符號以接受者的眼睛（閱）以及嘴巴（讀）來製造（再現）那擬聲。因此，詩人需要強化了「文字」的「個性」與「情知」，藉以呈現主體之外的語言體。爲什麼筆者說是語言體，而不是另一主體呢？那是因爲在腹語場中，與主體（腹語師）對話的對話者是被「仿擬」而現的，他借用了主體衍生出的聲音管道，而擁有了暫時性的主詞，一旦腹語場被終止（如表演結束），他的主詞就會被撤收。所以它是語言體，而不是主體。

以上辯證，凸顯了仿擬本身所存在極大的猜忌性，在進入腹語師的表演場中，我們感受腹語師與戲偶間如真似幻的對話互動，並且尋找那不（容）存在的失誤。我們這樣的尋找，是不是具有意義？特別是在進入表演場之前，我們早就知道我們將進入的是一個腹語師的世界，不也早就知道這個機制中早就宣告、預示了其中的虛偽，但爲何那辯證仍在徒勞地進行？

表一：腹語中三種具代表性的語境樣態

種類	語境樣態	說明	備註
一	A	1.A 代表腹語師，或詩人所扮演的腹語師。 2.A 獨自發聲。	1.「----」代表的是「語言關係」。
二	A----B B= (B'、C'、D'.....)	1.B 代表另一個語言體。B 也會複數化，腹語師會製造出其他的 C'、D'……等語言體。但不管如何，他們都是在 A 之外的「另一個」語言體。 2.B 爲 A 所製造出來的，但他具有獨立的個性與語言。 3.在腹語表演場中，B 與 A 在真實性上是平等的。	2.在此語言關係中，還可細分爲： (1)A ↔ B：代表 A 與 B 間對話關係。 (2)A / B：代表 A 與 B 的並列，以及表面上各說各話的關係。
三	A---- (A)	1. (A) 代表另一個語言體。 2.但是(A)具有多層次的特性。第一、(A)是「A 內裡之聲」的外顯，他突破 A 的符號樣態，展現出 A 意識（乃至於潛意識）中另一個面。第二、(A)可以用其本質的	3.上述規則亦

		樣態呈現，他也可以冠戴 C'、D' 等模具出現。 3. 在腹語表演場中，(A) 與 A 在真實性上是平等的。	存在於種類三中。
--	--	---	----------

在那腹語師世界裡提供對語言體是否是另一真實主體的辯證旅程，正是他表演效果的一部份。詩人在詩中操作腹語語境時，正存在著引領讀者發展辯證的意圖。參看上表，可以發現對語言體的辯證，其實可化約出二種模具，一個是表中第二類中的 B，腹語師 A 的腹語表演場中，被複數化、真實化的另一個語言體；另一個則是表中第三類中的 (A)，他是「A 內裡之聲」的外顯，並可以其真實面貌或注入另一個語言體的外殼發聲。

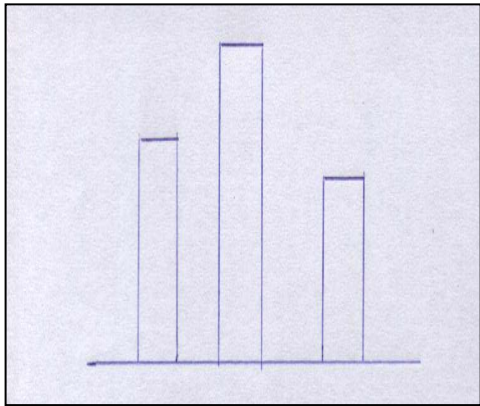
第二類的 B 與第三類的 (A) 儘管皆是由腹語師 A 所展現，但兩者最大的不同在於：A 製造 B 時，企圖在腹語表演場中，形成一個與 A 有別，在 A 之外全然獨立的語言體；至於 (A) 則是 A 為容納展現內在真實意識的另一個語言體形式，在腹語表演場中與 A 互通互容。

當然，在腹語師所製造的語言體中，第二類的 B 與第三類的 (A) 與腹語師的關係只是兩個極端。在真正的腹語表演場中，每個語言體中都多少含融了腹語師的擬造個性與腹語師真實意識，只是在比例上有所差異。因此在擬聲建構語言體的過程中，不只存在語言技法的討論，還存在著對腹語師本身意圖之真假、屬類的分辨。這樣如牌組般的多選擇、多變項性，又暗自隱約存在的秩序，此莫非歷史場的特性耶？

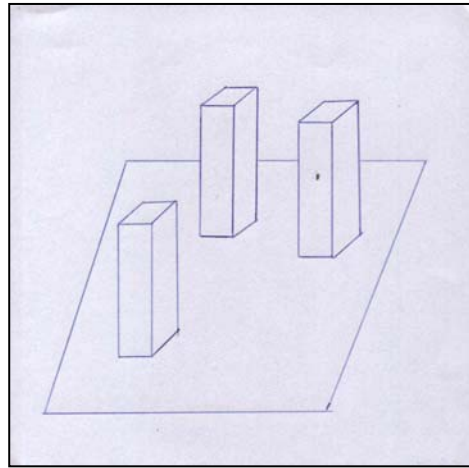
在體會種類二、三的語言體的樣態後，我們掉頭看第一類語境樣態，就會發現他的豐富性。種類一標示出腹語師 A 獨自發聲的事實，而這是在 (1) 表演之前我們「便」知道的事，同時也是 (2) 表演之後，我們「更」知道的事，因為在表演同時，我們已經透過種類二與種類三的辯證後，更瞭解腹語師 A 的內在意旨。

在腹語的歷程與辯證中，我們往往經驗到的語音與意旨，歸屬入腹語師 A 之中，無疑使之更具立體感。這樣的結果是由種類二跟種類三裡，「A 與 B」以及「A 與 (A)」中的語言關係所提供的。筆者於上表的備註中已言及，這裡的話語關係，除了最基礎的對話（先後秩序）、並置（各說各話）關係，其實還存在著更複雜的語言關係，其中尤以交錯、補語更是陳黎式腹語的特徵。

這種 A 與其他語言體，乃至於所謂的主聲調與其他聲調的關係，在文本中造成了對位效果。我們不妨將帶有時間特性的聲音空間化，更能說明這樣的對位為何能成就腹語立體性的原因。首先，讓我們檢視下面的圖一與圖二。在腹語世界中各語言體的對位關係，筆者認為，不僅止於如圖一中那樣拘限在二元平面的對應關係，而是像圖二，呈現出各語言體間那深具立體感的對照樣態。



圖一



圖二

在樂理中所謂的對位，便是在指涉「同時間發生的不同旋律」，也正是圖二中那被立體化的語言柱體圖。而對位與和聲最大的不同，便是和聲帶有依附性，而對位強調各聲部各擁旋律性，他並不全然只會附和主聲調，他們甚至擁有顛覆性。進入圖二裡的腹語場中，如果從各種高低左右不同的視點進行透視，就彷彿從各種角度觀看都市裡林立的高樓大廈般，我們可以發現各語言體不只存在各種局部放大、縮小的變異風貌。各語言體也會發生比圖一，更為豐富的重疊、遮蔽、對立的關係，其所帶動的視覺及聽覺感正為腹語的對位效應。

藉由圖二，我們可以發現，在各種高低左右不同的透視視角與變形圖景中，任何一個微小的語言體，在特殊視角中都有可能形成巨大的背影，籠罩、干擾文本中的主要語言體。甚至在各語言體的重疊關係中，我們也可以發現各語言體發生了交集與合體，突顯出彼此間的聯集關係。而陳黎從傳統的、割裂的二元視角走出後，便嘗試建構各種語言體（如各族群、大歷史、消費、情慾等語言），並在其中自由地發展出各種視角，對各語言體進行交換觀看。

奚密在〈世紀末的滑翔練習——陳黎的《貓對鏡》〉中曾認為：「《貓對鏡》的投影是多重而立體的。在它的背後，我們隱約可見更多或明或暗的疊影。」（陳黎，1999：8）若依筆者上面所提出的腹語理論，陳黎在《島嶼邊緣》之後詩中那些或明或暗的疊影，更具體地來說，無非是那各種視點帶來的變形效應之一。而在陳黎的腹語世界中，那其中之一的語言柱體，便是帶有情欲質地，陳黎正藉此用來遮掩那些被視為大敘述的（臺灣）歷史聲調。

班雅明曾指出「腹語」可以作為一種假託轉借的表達方式，藉以重新詮釋或延續文化與歷史在現代場域中的樣態。筆者認為班雅明之論雖具啟發性，但至今，又特別以「陳黎式腹語」為例，實又不免籠統，僅能指出陳黎腹語的部份意圖，亦不能統括當前詩文本中腹語在假託轉借之外更為豐碩的表達方式。

以下筆者將舉出詩例，細論陳黎式腹語技巧論中「並置」、「插入」與「錯誤」，這三個獨特的表達方式。檢視陳黎腹語世界中那情慾聲部如何具體顯影，並對那

些大敘事中那些原本不容質疑的聲調，進行種種渲染、遮蔽、諷諷的動作。

1. 並置

陳黎式腹語中多語言並置的意圖，在 80 年代末期便已顯現，但皆只化約在幾個族群母語與國語（如閩南語、客家語、日本語、北京話）的斷句上。到了 90 年代中期後，陳黎加深了對各語言之內在敘事的對比性，並透過並置方式探討各版本語言間，所謂的真實與虛偽命題。其中以〈神話八行〉最具代表性，陳黎如此寫到：

露珠整排吊掛在蜘蛛網的連線上，有如你們頭冠上的亮片，是男的孩子，是女的孩子，是媽媽的孩子
是伊庸魯瑪，我活了很久，我住在這世上，我看了很久了，我在等祖先帶我走，我這麼想已經很久了
古代有一個男子叫烏又得生殖器非常長出門時必須把它纏在腰上四五圈以上在河邊洗澡時生殖器順流而下被
吾黨所宗，以建民國以進大同。咨爾多士為民前鋒夙夜匪懈主義是從矢勤矢勇必信必忠一心一德貫徹
兩隻山老鼠看見卡福特的大睾丸以為那是地瓜咬了一口睾丸裡冒出一股濃煙飄向遠方形成一道彩虹般的煙橋
時鐘主要由三個部份構成：指針，鐘擺，和時間。鐘擺有時可以省略；指針可分為時針，分針，和秒針
每一片均以紐崔萊紫花苜蓿濃縮素為基質，含有鈣，鎂等精純礦物質。鈣是強健骨骼，牙齒所必須的物質
嗚哇嗚，嗚哇嗚，睡吧，背上，我的。睡吧，背上，背上。會來，貓頭鷹，抓眼睛。睡吧，睡吧，背上

——1995 年 3 月¹⁸

在這首詩中，我們的詩人腹語師在腹語場中同時擬引並置了各種語言體。在這個並置中，我們發現各語言體只是各說各話，其語言秩序只存在各語言體中。因此全詩可說「硬組裝」的文本，用強硬姿態將各類語言並列，將彼此等肩齊頭，在此形式背後實意在讓各語言背後的族群，脫離歷史情境中那強弱不同的位階，在文本中進行另一種「再」征戰。對此詩，陳黎曾在〈在島嶼邊緣〉一文中自陳：

〈神話八行〉裡，我試著建構一個新的神話，拼湊一個關於這個島嶼的神話：第一行是阿美族的民歌；第二行是太魯閣的一個泰雅族老人的怨歌，他已經活了將近一百歲，覺得生命很無聊，很想死掉；第三、五行是阿美族的神話傳說；第四行是國歌；第七行是美商安麗公司的商品說明；第六行是我自己虛構的神話；第八行是卑南族的搖籃歌。我在這樣的混合中找到活力和趣味，很魔幻現實，也很臺灣。（陳黎，2003：192-193）

借由陳黎為我們理清的各行源頭，我們可以發現在臺灣歷史中最弱勢的原住民神話一口氣佔了四行，被夾殺圍剿其中的則是在歷史情境相當強勢的（國民黨）國族神話，以及資本主義的經濟神話。筆者認為，這種並置當然很符合後現代主義幾個流行術語，如混雜（hybridity）、多元（pluralism）、異質性（heterogeneity）。但在後現代的對話（dialogism）、眾聲喧鬧（heteroglossia）概念，卻發生了差異

¹⁸ 此詩每行字數過多，為表現其形式用意，故此詩用縮小字體繕打。

與衝突，說明此詩在後現代形式中，所隱含的後殖民性語意質地。陳黎早年在〈尋求歷史的聲音〉中曾指出：

花蓮的特質、花蓮的偉大是來自於它對不同族群的包容，這種包容是不知不覺、默默地在生活中進行的。我們甚至無法選擇。譬如說我自己，我爸爸是說臺灣話的閩南人，我媽媽是客家人，我妻子的爸爸是光復前後跟著國民黨部隊一起來臺灣的外省客家人。我女兒在出生之前，已經註定是個「雜種」。但我發現雜種，其實是強大有力的，它展現一種兼容並蓄的生命力。……歷史的聲音是多元的，來自不同族群不同民眾，是眾聲喧嘩的。過去幾年寫作，我一直想找出這喧嘩的眾聲，試圖描摹、重現這些多元的，多采多姿的島嶼的聲音，歷史的聲音。（王威智，1999：131）

在 80 年代末陳黎便已感受到常民生活中的多語樣態，這顯然與他花蓮空間經驗息息相關。因此在並置技巧的運用上，本就有補足在歷史中「失聲」的族群語言，然而檢視 90 年代中期的〈神話八行〉裡各語言的對位，可以發現陳黎並不意在形成一和諧的共鳴，相反地透過一種不和諧狀態，突顯各版本大敘述（神話、歷史）的衝突感。例如全詩第三行中的阿美族神話語言，其中透過陽具崇拜解釋族群源流的意涵是很明顯的，而在此行最後面詩人故意留下「被」字，在一行中一語言體的形式，此乃為被截斷的不完全敘事。但在第四行中，詩人馬上寫到「吾黨所宗，以建民國以進大同」，故意藉此承接上面那不完全敘事，這裡至少有幾點值得注意的：

第一、第四行的國歌硬接第三行的阿美族神話，暗示了原住民神話解釋在臺灣歷史場的被截斷，以及國歌背後暗示的漢族版國族神話的壟斷性。

第二、第三行裡在阿美族版的遠古時代中順流而下的男性陽具，彷彿在時間河流上漂流，一直飄到中國版的 20 世紀，而被第四行的「吾黨」所「宗」。在字句表面的趣味外，其實深具歷史的辯證反省力：阿美族的祖先陽具當然不可能成為中華民國（吾黨）的指導原則，在這不合語意邏輯的詩語中，詩人意指自然在於指出，吾黨所宗（崇尚）所承續的是那陽具崇拜精神，同時也再進一步暗示了三民主義這部建國經典的陽具性格。彼時阿美族解釋族群所由的神話，與百代以降國民黨解釋國家建構的經典之間¹⁹，不變的是崇尚男性陽具論述，不變的是男性掌握公私世界詮釋權的如巨塔般的身影。此以情慾場的陽具作為歷史場的本質，說明了陽具符號的中心與鈕釦特性。陽具將隱私的情慾場與公眾的歷史場扣合在一起，並且自成一個崇高的中心，這引領人崇拜陽具符號的論述，說明了男性於公於私無所不在的宰制性格。

特別是其中各行語言體間若有似無的不對話關係，使得各語言體產生比眾聲喧鬧的遊戲性，更激烈地揭顯出歷史場景中族群間不平等的征戰。陳黎將歷史「消

¹⁹ 在表現上，神話乃是透過口傳，而憲法則是透過國歌——一個暗示公開公正的歌行——的傳唱，由一而百地傳遞陽具論述，形成對陽具論述的認同。

化」又組裝成腹語場這樣多聲部的模態，傳達了一定程度的異化效果，刻畫出歷史中的強勢者對弱勢者間一觸即發的不安，以及歷史場與情慾場間共通的陽具宰制本質。

2. 插入

上述的並置，在整個陳黎式腹語中，其實還只是非常機械原始的手法。真正最能展現陳黎式腹語的特性，莫過其對「（）」、「：」兩個標點符號的插入應用，所製造出「補語」與「多語」的腹語效果。

是的，就是這些小小的修辭零件，成就了陳黎式腹語的大半壁江山。在陳黎式腹語中，「（）」括號中所表達的語言體樣態，有筆者圖一所描述的類二與類三。其中又以類三為最多，透過「（）」讀者得以窺視，隱於話語者體內的內裡之聲。而在「（）」內外的語言，彼此並置的同時，其實正帶有針鋒相對的對話、補語關係。在陳黎「（）」內的腹語音質，往往音量微量，但這樣的秘密私語，卻往往足以顛覆主聲調的正當性。相較之下，陳黎的「：」冒號，則更代表一種奪體而出的、直接的言說，比起「（）」在音量上更具穿透性，充滿帶動話語的力量。

在 70 年代中期的情慾書寫，以及 80 年代的歷史書寫中雖已見其微。但是到了 90 年代後，陳黎可說大大發揚了這樣的書寫方式，形成陳黎式腹語的主要手段。在〈十四行（十首）〉與〈給嫉妒者的探戈〉，陳黎彷彿為我們陳述其語言插入的理論，以及表演插入語言技巧的範例。詩人在〈十四行（十首）〉如此寫到：

8

論插入。自然是為了調節人生之
單調沈悶。就像寫詩寫到一半忽然
插進一個括弧（像現在）意思是
補充說明或者引入不相干的話題（
有一次我媽媽打電話給我的老師（
就是很色很喜歡教女生做健身操的
那個）拜託他體育給我加分講一講
居然討論起日本花道之流派）真像
你要求的電話插撥每次我喋喋不休
和你通話有人插撥進來你就接聽
不休喋喋，逼得我重新撥號插撥在
插撥中。由此可知，如果兩情相悅
你就要給我插，甚至如果插入橫刀
奪愛的第三者，也是比較不無聊的

在此詩中，陳黎大量使用「（）」，其中更有「（）」中之「（）」的技法。詩人認為「（）」具有隨機性，並且具有補語作用。這種插入不斷打開語言者的內裡，

在補語中的補語技巧中建構人物的層次，而不斷隨機開展的補語，同時也打亂了原本的語言秩序，突顯語言多選項的層次感，一次次的選擇意味著一次次對表象的剝離或偏離。例如詩中的「老師」本來代表一種決斷者（給分數）的角色，在補語中被揭顯的好色特性，無疑削弱了老師的威嚴感。詩中的「突然」與「居然」，則突顯話語本身的缺乏秩序，以及話語意旨的流動性。而詩尾一個不斷在電話插撥中進行插撥的譬喻，突顯了一種話語體被另一組語體中止、遮掩的對位型態。特別是詩人在詩尾，又把插入「（）」話語，偷偷置入性愛語言情境。因此那被遮掩的話語體「我」，不斷企圖介入他人語境的衝動，展現的是情慾的反撲張力。在〈給嫉妒者的探戈〉中也可看到這樣令人熟悉的語言創意：

特別當生命已逐漸接近或過了
正午，年輕的不安又回來找你
你拿起電話撥給撥不進去ของเธอ
你猜疑，你焦躁，更多電話
無頭地撥向看不見的情敵們
你呼叫又呼叫（啊多便捷的現代
通訊）那人，回答你的是空無如
碗公的午後。……

這首詩同樣透過「你」歇斯底里地不斷企圖進入「她」的話語世界，烘托出一亢奮高張的嫉妒感。詩中「（啊多便捷的現代／通訊）」則是全詩中潛藏的腹語，這段插入話，恰恰接在主聲調中那緊張焦躁地撥打電話動作後，以及「那人」之前，呈顯了這段腹語的阻斷性與嘲諷性。

在〈十四行（十首）〉之 8 中，我們看到了陳黎如何設置「（）」以及插入的技巧，如何讓這首詩不自覺地套上情慾的舌頭，而變得越來越「色」。這說明了腹語本身對主聲調本身的推移力，只要讓詩人發現主聲調稍露細縫，他便乘隙而入發展出綿綿不斷的詩意。在一些詩作中，詩人甚至故意不埋下「（）」進行預告，而讓具扭轉主聲調原意的腹語隨意進入，破壞詩文本中先前流動的秩序。例如在〈苦惱與自由的平均律〉中，陳黎寫到：

夜中不能寐，起坐彈鳴琴。
——阮籍

1

夜中不能寐是對晝寢的懲罰
宰我晝寢。殺我，殺我無用的
時間。漫漫長日頹廢一如漫漫
長夜。不可雕之朽木，不可朽

之糞土之牆。把你的大便你的
體液塗在我的軀體，我無用
空蕩蕩的記憶體。用最熟悉
也最難堪的音樂懲罰我，轉旋
變奏如郭德堡倒懸難眠的伯爵
夜夜所服用。愛與死與絕望

反覆的生之主題。紅熱的鐵
已然被冰雪所覆，我聽不見你
說話的聲音。你也愛我嗎？
你愛我多久了？你的聲音越過
春日海上傳來（那時我的詩
仍然掌管所有演奏與非演奏用
的鍵盤），彷彿被質問的天使
透過雨，把答案列印在公開的
沙灘。啊，我的姊妹西比娜
寫在樹葉上被風吹散的神諭

——1999年10月

陳黎這首詩同樣透過腹語的方式，尋找細縫介入腹語，將原始的語音語意，逐次流轉變異。在此筆者將透過細部分析全詩第一段，以慢動作呈現其中原本的邏輯秩序，如何被詩人找到細縫缺口，發展出另一種秩序腹語，將詩行暫時帶離詩前預設的起點：

a. 詩前引用阮籍的詩，並抓緊「夜中不能寐」、「起坐彈鳴琴」兩句，作為全詩推展的核心。

b. 詩一開頭把「夜中不能寐」（失眠），歸因為「晝寢」，也就是白天睡覺，這個因果關係是成立的。

c. 從「晝寢」引伸到《論語》內的「宰我晝寢」一目，詩人在此已發現這個引伸的細縫。

d. 詩人開始進行引伸的轉換，他將「宰我」翻譯成「殺我」，這個翻譯看似成立，但是宰我在「宰我晝寢」卻是人名，並不是一個動作。這有意的誤解，正是發動詩意的缺口。

e. 從「殺我」再衍生到「殺時間」（一般所謂無益、無聊的意思）。

f. 「宰我晝寢」抓出其典故中孔子怒斥宰我的話，一方面加強「殺時間」的錯誤性，另一方面則又再抓到「糞土」二字，再次進行衍生。這個衍生，在於把我跟牆置換。

g. 從「糞土」再接連到「排泄」，一方面以我作為排泄之聲的受詞，另一方面把轉弦變奏的排泄之聲，譬喻成暗夜倒掛的蝙蝠伯爵（吸血鬼）。

全詩的第一段在不斷的腹語轉折中，意在呈現一個在百無聊賴的時間場中受難的自我。「我」為何飽受時間折磨呢？因為得不到「你」的愛，使得「我」感覺到自己的生命主題，始終在心中的愛、死、絕望三種感覺中反覆。紅熱的鐵，無非是愛的痴烈的心。只是加覆其上的冰雪，澆灌這對愛的嚮往，所以第二段的「我」持續一再追問「你」，得到的只是雨落在沙灘上一片片的無聲書。相較於第一段那不斷開展、尋找語言轉折缺口的詩語，這比較明暢的第二段詩語，內部一方面自成一由愛而絕望的語序歷程，另一方面則又可回扣到阮籍的詩，形成詩人自我另一對阮籍詩的訓解。而這樣以詩訓詩的方式，無疑是詩人為阮籍詩所埋設的另一個情慾版的腹語，形成一組文本間的交互對話。

3. 錯誤

(1) 同近音字

在上面對〈苦惱與自由的平均律〉的分析中，陳黎從幸我到殺我，乃是透過同意字轉換、典故借用等手段，找到詩意推移的細縫，整體看來倒也是「錯亦有道」。當然，相對於同意字轉換，陳黎顯然更熱中於同音字與近音字的轉換實驗，發展出充滿錯誤發音的腹語術。陳黎的〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉無疑是最具代表性的例子：

〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉 ²⁰	〈添字〈添字采桑子〉——改造李清照〉
<p>親礙的，我發誓對你終貞 我想念我們一起肚過的那些夜碗 那些充瞞喜悅、歡勒、揉情秘意的 牲華之夜 我想念我們一起淫詠過的那些濕歌 那些生雞勃勃的意象 在每一個蔓腸如今夜的夜裡 帶給我飢渴又充食的感覺 侵愛的，我對你的愛永遠不便 任肉水三千，我只取一嫖飲 我不響要離開你 不響要你受性搔擾 我們的愛是純啐的，是捷淨的 如綠色直物，行光合作用 在日光月光下不眠不羞地交合</p>	<p>窗前誰種芭蕉樹？ 陰滿中庭 陰毛滿中庭 葉葉心心（多美妙的用品！） 舒卷我有餘情慾 不再傷心枕上三更雨 點滴霖靈 點滴淫水霖靈 愁損北鄰獨居男人 不慣起來聽 ——2003年11月</p>

²⁰ 〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉詩中的字框為筆者自加，藉以突顯陳黎的誤字，旁邊的〈添字〈添字采桑子〉——改造李清照〉的字框則為陳黎原詩中自加。

我們的愛是神剩的

——1994年8月

在〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉中，陳黎以腹語朗誦一則情詩，然而透過文字顯現後，我們卻發現其中可說是錯字連篇，這些錯字與正字間正存在著同近音的關係。誠如焦桐〈身體爭霸戰——試論情色詩的話語策略〉文中所言：

情詩與情色詩是沒有畛域的，隱藏在愛情表層下的，是蠢動著性慾的潛意識；又因為愛情的本質是飄浮的、鬆動的，真理反而輕易就從不慎的錯誤中解放出來。此外，錯別字在這裡擔負了詩語言的任務——消除閱讀慣性，延長、強化感知的過程。（林水福、林耀德，1997：212）

誤字版情詩正為筆者表一中的第三類狀況，陳黎藉由同近音字轉換，鬆動了聖潔愛情的外型，讓潛藏其中的情慾繃然躍現。我們可以發現陳黎在正誤字間的轉換中，刻意選擇具侵略性以及具性交暗示字眼的慣性。另外必須注意的是，此詩的發語者是男性，足見陳黎意在突顯出男性版情愛詩宣（謊）言中，那被遮掩的情慾力量，其所帶動的諷刺想法基本上與早年情慾書寫有臍帶關係。

（2）添字

而在〈添字〈添字采桑子〉——改造李清照〉，陳黎轉而以李清照的詞作為擬變的對象。從男性文本到女性文本，詩人改用添字的方式去介入，製造出那些情慾的細縫。筆者認為，這種加添聲響的腹語，比起〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉更充滿插隊的意圖，同時也不那麼內化。如果說添字是正語秩序中，在中途不斷增添而入的腹語，而使同一文本擬變出正語與腹語兩種並轡前行的新秩序。那麼，辨別所增添的腹語的主詞屬性，便成為一重要問題。

在〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉裡男性話語的言不由衷，終於在字形洩漏上的內在情慾動機，而在〈添字〈添字采桑子〉——改造李清照〉中，陳黎所加添的文字，其所設定的主詞基本上還是女性的，其意圖則在透過添字，開展女性話語中情思之外的情慾。只是這是不是又是個男性假女性之口吐露的情慾想像呢？顯然是女性主義層次的問題了，已非本文所能處理的範圍了。

總的來看，作為腹語的添字其實與上述的插入頗為相近，他們同樣存在攪亂、開展文本的意圖。只是，添字更重視：1.放棄（）的符號，2.以直接融入的姿態擬變，3.他（她）者的文本，而形成4.另一個錯誤卻又嶄新的文本秩序。

（3）少用字

少用字在腹語應用上，就技巧看來，乃是透過少用字來形成文本的陌生化。少用字對於一般讀者來說可說是失效字，陳黎在單一文本中，又再以不合文法的

方式，大量拼貼字意難解的字彙，這樣的錯誤效應到底反顯了陳黎怎樣的創作企圖呢？

就腹語觀點來看，這些少用字的拼貼文本，既像青澀（或生疏）的腹語師不精準的發音，又像是腹語師以模糊語音包裝隱私的密語。以下，我們不妨以〈腹語課〉與〈情詩〉這兩篇作品，進行實際地映證：

〈腹語課〉 ²¹	〈情詩〉
<p>惡勿物務誤悟鷓鴣驚蕩噁吻薑甌瘡迺埡笏 軌杙驚聖沕迕逕逦矧物阮軌焮焮焮焮 (我是溫柔的……)</p> <p>焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮焮 笏迺瘡甌吻噁蕩驚鷓鴣悟誤務物勿惡 (我是溫柔的……)</p> <p>惡餓俄鄂厄遏鍔扼鱷薑餘薛蛭搗圖鞞貌貌 顎呃愕噩輒阨鴉聖諤蛻硤破槿錘吸罅柅 罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅 罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅罅 貌鞞圖搗蛭薛餘薑鱷扼鍔遏厄鄂俄餓 (而且善良……)</p> <p style="text-align: center;">——1994年10月</p>	<p>掬蚊吁，宅窳壺桓 極篋衄程扶蚊赴，眈 岌玲迭哀莖。苟衄 鞞窳級級刊儂屈哀呻</p> <p>阨忼硤硤捺飲赴奴 捋爬割鞞硤挖： 壺埏，杏杏，儂俱 痾陴聃淩戛瑯柅——</p> <p>瑯映，窳窳恹軒祗 (瑯恹肌圍旒笄) 眈園沃篋沕矜，咄赴 猥萎蚰柅苟鄴玲案擲</p> <p>忸忸料笔笔，戛戛咄 岫岫。猥岫，旒岫 迴敗昏溟鈇囿。殊伙 案耗迨，居峯彦……</p> <p style="text-align: center;">——2004年2月</p>

〈腹語課〉正可視為一不諳腹語的腹語初學者的發音演練，也可視為一個男性對暗戀女性的密語，頗類似夏宇〈腹語術〉中，那躲在水箱裡那頭獸。只是其語音其為模糊不清，需要透過「()」(腹語的腹語)的方式，揭顯出不清楚的腹語語意。陳黎用一連串少用字來呈現出這模糊語音，突顯了這男性密語的羞澀感與隱密性。

不過，由大量少用字構成的〈腹語課〉粗看之下，頗為紛亂而令人無法接受，對讀者而言其與「()」中所析解的「溫柔」與「善良」語意，可說充滿著衝突。

²¹ 此詩部份字眼加框為筆者自加，藉以方便下面的論述分析。

但再加細看後，倒也可以發現這由少用字構成的段落，也自有其「文法」可言。〈腹語課〉第一段由「惡→吼」，第二段則倒過來由「吼→惡」，值得注意的是，這互相顛倒的兩段之腹語翻譯卻又都是（我是溫柔的……），而這兩個語序反向的語句段落，如何能通往同一個語意呢？這樣的語言反折循環，或許正是腹語師對秘密的一種包裝與偽裝的方式。第三段的文法則為在由惡開頭後，分成三部分：第一部份為由「餓→餓」，第三部份則為由「餓→餓」，夾在中間的第二部分則為由「噶→噶」與由「噶→噶」所構成。分析這三個表達秘密的段落，可以發現內裡一連串句子間所存在對立、內化、循環的語言秩序，表達了吐露秘密的腹語師內在意識世界的緊張情緒。

至於在〈情詩〉中，陳黎已不再「體諒」讀者，連具備翻譯任務的「（）」都由少用字替代。筆者嘗試查出這些少用字的字音，卻發現就語音來看也「暫時」體會不出其中的意旨（部分字甚至為破音字），只能就其中「（）」、「：」、「……」等陳黎式腹語零件，去模糊感知其中的聲響。這不可解的情詩，不可進入的話語世界，就留待腹語師與他的情人一同秘密分享吧。

（二）以腹語打開歷史文本的情慾折頁

承續上面的分析，就表面看來，陳黎式的腹語還頗為消極，在戲耍、情慾的「惡趣味」下發展詩行。但剝除陳黎詩文本的腹語形式後，我們卻也可發現其內在蘊含的積極意旨，即：不斷透過模糊不健全的發音，營構中內在的腹語聲響，藉此完成對「慣性與真實」的辯證。而當陳黎將此對單一慣性語言的顛覆，具體轉換到歷史、時代的主題上時，我們就更能意會其情慾腹語豐富的嘲諷性。李元貞在〈臺灣現代女詩人作品中的國家論述〉曾指出：

除開七〇年代末及八〇年代末有兩位女詩人涂靜怡和王麗華特別有政治詩集外，通常女詩人的詩集中只能找到一、兩首有關國家之詩，完全比不上他們對人生基本問題如生、老、病、死及愛欲那麼看重，正可說明父權國家將男女角色劃分公領域和私領域的結果。（彭小妍，1996：127）

統括筆者前論，我們自不難發現陳黎式腹語，總存在一種尋覓語言細縫的衝動，藉以灌注其帶有情慾氣息的顛覆語言。陳黎以國族大敘述為內容的作品，正是李元貞區別男女詩人之論²²的一個例外。陳黎自非只意在從歷史課本中拉出一幅幅活色春宮，他所要拓展的情慾折頁自有其意涵。可以發現陳黎操弄的情慾腹語術，並不在於展現男女間同異性戀的組合選項，在他腹語中所呈現的雙性戀情慾世界中，他營構的是「男／女」與「統治者／被統治者」間的對位，此中心邊緣質地，正是陳黎文本中對大敘述的批判意旨。以下我們不妨舉出陳黎最具代表性的同類文本，檢視陳黎式腹語如何製造出各種語言體，對國族大敘述進行種種遮掩、變形的對位，形成情慾謔史的效應。例如陳黎的〈大盜〉一詩這樣寫到：

²² 筆者在此必須指出，李元貞的觀察並非錯誤，她只是指出一個大致的男女詩人群的輪廓。

偷天換日

(讓你們在國父逝世紀念日唱兒童節歌在本日應懸掛國旗的地方懸掛情婦的褻衣)

偷香

(讓你們只有一個地球並且被臭水臭氣髒字髒話包圍)

偷空

(讓你們無論怎麼樣搶劫欲望的銀行都永遠飽滿如常)

偷懶

(讓你們夙夜匪懈矢勤矢勇不知還有奉怠惰頹廢為綱領的散民主義)

.....

——1995年4月²³

此詩同時使用「()」與近音字兩種技巧製造出腹語，全詩的結構為兩行一段，每段第一行為大盜之偷「」(包括了偷天換日、偷香、偷空、偷懶、偷生、偷嘴、偷人、偷漢子、偷情、偷笑、偷睡、偷偷)，每段第二行則以()夾註了大盜偷物的內在意旨。詩中大盜所偷之物，可說是在虛實之間，許多所偷之物(如空、笑、偷)有些甚至不可觸摸。

大盜所偷諸般類物，可視為詩人對有關於偷的各種慣性語言的反省，從對這種「偷」主題的設定上，其實我們亦多少可管窺詩人的幽默氣質。而每段第二行所夾註的大盜腹語，彷彿是大盜在角落陰影裡的竊笑，反諷著人世間諸般命題。在這其中自然包含了詩人對(臺灣)政治中心的嘲諷，進行對三民主義與國歌的中心批判，暗諷流亡者(政府)對其所建構(國家鼎器)符號的依附，藉此保證自我的法統。

在「偷天換日」一目，詩人在大盜腹語中製造了「國歌／兒歌」、「國旗／情婦褻衣」的對位關係。在國父逝世日—另一種崇敬先祖陽具的日子，在旗竿——一個公眾仰視的地方，大盜(詩人)把國旗偷換成了情婦褻衣，這種在絕對的中心時空裡，以邊緣(女性、私著)事物，遮蔽取代中心(男性、公開)事物，其情慾譴史的效應是很直接的。至於在「偷懶」一目，在錯誤發音的技巧中，將三民主義變成了「散民」主義，這樣由三到散，正是由結構而解構的歷程，其中著實含有後殖民的批判意味。這段對國族經典的反省，若與前面筆者分析的〈神話八行〉相互對照，可以發現此為陳黎在90年代中期的重要主題，陳黎同樣創作1995年的〈不捲舌運動〉，亦這樣寫到：

不捲舌

²³ 同註18。

不打領結
不裝腔作勢
不繁文縟節

輕便自在的行動
讓舌頭成為簡單的獸
躑躅踟躕的蛇不要
戴不慣的首飾出彳尸口
這話兒那話兒
可以不要

唸唸看：
石氏嗜詩，嗜食死屍，使十侍
適市，施施拾十四死獅
四獅屍實似石獅，十獅屍濕
似濕柿，石氏撕獅嘶嘶食
是獅，是屍，是史詩……

(ㄊ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'
ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'
ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'
ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'
ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ'ㄌ')

獅屍有兩種，好的
繞口令，一如好的史詩
只有一種

不便秘
不臃腫
不違背歷史
不排斥不捲舌

譬如說長(ㄔㄨㄤˊ)住(ㄉㄨˋ) 臺灣
譬如說三民主(ㄉㄨˋ)義統一中(ㄉㄨˋ)國

——1995年7月

陳黎這首詩同樣運用了錯誤的腹語發音技藝，藉由同近音字製造謔史效應。

在尸、厶之間，詩人將史、死、獅、屍等字並列，這個語言遊移的過程，一方面正暗示了歷史背後所存在的侵略、死亡質地，另一方面則在崩解主導歷史的詮釋者。若再加以細看，我們可以發現這不斷介入的各種近音話語，其語意顛覆的對象有二：其一為「單一且正確」的語言與大敘述，其二則是推動官方語言的政治體。因此在對「史詩」這個大敘述的標音上，陳黎運用腹語錯誤發音的技藝，由尸而厶，不斷傳達「史詩之死」的內在意旨。而這些同近音字的運用，更突顯了臺灣國語——一個官方語言在地化的成果，說明了常民生活對官方論述的自然地抹變與調適。在這些注音符號與四聲的錯誤發音中，陳黎又讓情慾語言流洩進去，再次透過私領域的情慾語言，加強他對公領域的官方語言的諷刺。例如其中的「戴不慣的首飾ㄉㄧ尸ㄇ／這話兒那話兒／可以不要」，隱然將官方的標音符號譬喻成男性陽具，其中的「不要」既是拒絕，卻也蘊含了強烈的閹割衝動。

在情慾書寫中，並不僅止於書寫畫構各種情慾符號，更重要的是，探討情慾符號禁制與取消的現象。一般來說，情慾符號的禁制通常凝鍊在「貞操帶」這個器物意象上，情慾符號的禁制則凝鍊在「閹割」這個動作上。無論是禁制與取消都是一種性暴力或性懲戒，只是「取消」的暴力性更為強烈，「取消」代表被懲罰的對象將永遠失去性器官與性能力。在現實的兩性事件與文學中，陽具閹割文本往往帶有極大復仇與反撲意味。例如陳黎〈不捲舌運動〉（乃至於最經典的李昂《殺夫》），閹割衝動當然暗示著私對公、女性對男性、弱勢對強權的最後反撲。

閹割焦慮是面對閹割懲戒而存在的心理活動，相對於閹割衝動，它呈現的是受懲戒者的心理。在佛洛伊德的推論中，陽具閹割代表的是一種權柄遺失。90年代中期陳黎表現了去國族經典的閹割衝動，但在2004年的〈春歌〉中，我們卻也看到了詩人所吐露的閹割焦慮。在〈春歌〉中，陳黎這樣寫到：

仲春草木長。工人們在校園裡伐樹
把多餘的軀幹砍剪掉。學生們在
樓上教室作測驗卷，三不五時轉頭
向窗外，呼應落地枝葉的叩問：
怎麼樣的茂盛，或謙遜，才能滿
而不溢，勝而不驕？（這是一題
不太能簡答的簡答題）草本植物
與木本植物（或者素食者與非
素食者）誰對人類的貢獻較大？
（這是答錯倒扣的選擇題）
學生們振筆疾書，發育中的他們
當然知道越多越好。吃越多
越壯，寫越多越高分，認識越多
女生或男生越屌。但他們可能
不會寫屌這個字。多屌啊，垂吊

在窗外的那些綠意盎然的枝幹
到了暮春它們會更扁，到了仲夏
更更扁。我不是在那些青春期的
早晨為勃起如鐵的下體疑惑固體
與液體的關係嗎？我也跟所有人
一樣，尋常地過日子，讓簡單的
「日」字，累積長出橫的、斜的
筆劃，逐漸成形的春的身軀
我的枝幹無法幹出我欲望的春色
無法對人類或另一半性別的人類
做出更大的貢獻，只能以驚惶的
仲夏夜之夢遺草草書寫我們被
按時抽查的生活週記。誰的刀斧
伐我剪我，刪除他自以為是的
多餘情節或不當鏡頭。誰的毛筆
批我閱我，警示我羽毛漸豐的
鳥筆種種書寫的禁忌。我的日子
正長，它發育，它茂盛，它滿而
不得其門而溢。它逃逸，它困頓
啊，少年共和國漫長的戒嚴時代
以禁欲為敦倫，以自閉求放心，而
仲春草木長。遶屋扶疏，眾鳥有託
我亦愛我的鳥我的筆，而無陰可棲
無女牆溼地可恣意噴寫生之標語
由春入夏，由夏入秋，腫大的
心智懸掛在一具逐漸萎縮的軀體
扁什麼扁？怎麼樣的茂盛，或謙遜
才能滿了就溢，溢了又滿，在春夏
還是兩個無法被簡化的繁體字時
仲春草木長。工人們在校園裡把
春日之樹多餘的筆劃砍剪掉
我的春天被刪減得只剩下一個日字
一些簡單的日子，等虛無之音
貼近成為暗，等老坐上來成為耆
仲春草木長。流浪狗三兩隻穿梭
校園，交頭接尾。什麼是這些樹
這些獸不變的倫理？什麼是春天
正確的形狀，真正的發音，意義？

(這些是從來沒有印在測驗卷上的問題)學生們振筆疾書，他們等待一個自由的暑假，沒有多餘衣物束縛的燦爛之夏，越多越好他們知道，用力書寫，發育，發聲如春日滋長的草木，如一首歌

——2004年5月

就形式結構來看，可以發現陳黎此詩刻意不分段，企圖給讀者帶來一口氣連綿而下的閱讀經驗。陳黎為什麼要為讀者發展出這樣的閱讀經驗，正可作為析解本詩的一個起點提問。

陳黎這首詩行漫長的〈春歌〉就「規格」來看，是很有史詩書寫的味道。然而，全詩在書寫上卻是以小見大，或者更具體地來說，是從一個在春天舉行考試的教室出發，發展出一連串對歷史與時代的提問。儘管全詩不分段，但我們仍可從詩中陳黎帶動的情慾腹語，看到其辯證的歷程轉折。

陳黎一開始以腹語「()」反顯出種種提問，這些題目表面上是針對窗外春天景致而發，實則意在對窗外那更廣大的世界進行提問。腹語「()」內的語字不斷對(大時代)題目進行題解與描述，其實不斷逼顯出這些(大時代)課題的矛盾性，以及永無正解的特性。在這些反覆問詰以及各種時代的「題型」，也讓我們逐漸感受到詩人的焦慮。此時以「屌」開始帶動出的情慾語言，或可以視為詩人面對焦慮的解題方式。

「屌」自然指的是男性陽具，但更強調那垂吊、高懸以及連帶引發的炫耀意味。其後詩人不斷將屌與枝幹進行連結，此後則藉由刀斧(另一種男性陽具的譬喻)修剪樹枝，以及「春」這個字的筆畫被刪除成「日」，傳達出詩人的閹割焦慮。但在此詩中詩人憂慮重點的尚不在陽具的被閹割，而在於生命力(春天生機)的被閹割。因此在全詩的中後段，詩人又帶動出對戒嚴時代的情慾諷刺，整個諷刺都在帶領讀者進入最後一個反省，即：「什麼是春天／正確的形狀，真正的發音，意義？」

以上詩人對被裁截的春日之樹的憐憫，正足以解釋他為何不裁截漫長詩行的原因。這文本形式與內容的交互實踐，為讀者帶來不容停頓閱讀感，詩人希望讀者能藉漫長的閱讀音感，感受生命裡那同樣綿綿滋長的真實情慾。而情慾的回復，精神的補足，這化解閹割焦慮的詩行鋪陳，無不暗示詩人對種種中心(威權、禮教、男性)論述的解構。

五、結論：遮蔽與遊移

上述的論述歷程，讓我重新回到年少閱讀陳黎的心情。或許應該是放在散文

開頭裡說，而現在我卻仍選擇在這篇論文結語說的是：我第一次感受到陳黎情慾、腹語的詩語質素，以及其中那龐大的歷史回音，其實是在年輕時閱讀《島嶼邊緣》的那個當下。但在本文一開始，我必須盡責地進行一個看似黏膩但卻又必須的考古學工作，所幸這趟追蹤並非徒勞之舉，我們找到了陳黎早在 70 年代便已開始運用的——女性性器官、《花花公子》、中山北路等種種情慾零件。

一般人要遮蔽的情慾，陳黎卻要將之揭顯。在 70 年代中期開始，陳黎對那禮教信徒們不屑聞問又自在發生的人性情慾，便未曾以道德純美稍加掩飾。這份誠實秘密地暗示了詩史新陳代謝的一種可能。無獨有偶地，我們發現相對於前行代詩人，與陳黎同在中生代「這一邊」，性別卻不同界的夏宇，他們在情慾議題越趨於大膽的共同之處。

身為男性，陳黎先天上便彷彿肩負了這個身份背後那沈重的父權原罪（特別是從女性主義者的眼光看來），筆者認為，陳黎對女性與情慾書寫主題的探勘，一開始雖與夏宇一般帶有對中國雄性史的批判意圖。但綜觀其 70 年代至今的詩路發展，陳黎的情慾書寫之重心顯然不在於擬變陰性口吻以關懷女性上，而在於藉著情慾語言內在的語意反叛性格，拓展至對（臺灣）特殊歷史情境的批判。因此陳黎在 80 年代中後期發展了腹語的表現形式，藉此挖掘霸權論述壓抑下各種多元的、內在的聲音，終而在 90 年代整備形就出其情慾腹語的基調。總的來說，陳黎的情慾腹語是由「情慾」、「腹語」兩部份組成的，勉強權借傳統文學研究術語來分析：「情慾」是其語言質素，「腹語」是其語言技巧，兩者共組的「情慾腹語」則為其語言風格。

陳黎在 70 年代的情慾書寫，正呈現了陳黎一開始的詩語言那既誠實又叛逆的觸感。實際檢視陳黎 70 年代的兩本詩集《廟前》與《動物搖籃曲》，可以發現是時其情慾書寫的兩個特質，即：

（一）將女性軀體進行譬喻辭格的運用，運用女性器官建構自然與城市空間：

陳黎將女性肢體（特別是乳房、子宮）置放於譬喻辭格之中，在喻體與喻依的調動中，一方面展現了詩人對女性肢體的自然想像，另一方面則又藉女性肢體符號運用，呈顯自然空間奔放躁動的生命力。特別是後者，其賦予自然空間賤然曖昧的情慾色彩，可說大大有別於向以雄偉清靈為基調的臺灣自然書寫傳統，讓我們重省傳統自然書寫中若隱若現的禮教向（尺）度。除了自然空間外，陳黎亦使用女性符號鋪寫 70 年代的臺北城市空間，批判其中的現代化、西化的醜惡質地。在 70 年代，1950 年世代詩人與前行代詩人在創作題材最大的不同，正在於他們對臺灣地景的書寫更為寫實，並展露了對現代與現實的批判。而在其中陳黎以情慾符號拼貼的城市空間，無疑是 1950 年世代詩人群裡最為特殊的案例，藉女性肢體帶動的囚室、消費、官能寓意，展現陳黎對在臺灣鼓脹的西化現代性的批判。

（二）突顯女性軀體的牢籠隱喻，以及偽道德論述的不堪：

陳黎在〈中山北路〉、〈西遊記〉等詩呈現的城市空間，無疑正是男性攫取拼貼女性情慾符號而成的意欲空間。詩人以女性符號成就其對西方現代性的批判，

不只意在說明在命名上女性身體符號與屋室（牢籠）間的隱喻關係，更試圖捕捉那命名者、觀視者的內在意圖。〈我怎樣替花花公子拍照〉不斷捕捉東方女性身體上垂臨的目光，點出東方女性在（男性）《花花公子》文本中如何被監禁化、平面化，凸顯「洋、上、男」vs.「中、下、女」的對立（殖民）關係。這種對立關係說明女性的邊緣位置，以及男性論述的宰制性格，在〈Ave Maria——聞法國妓女靜坐教堂被逐〉中，詩人讓被意欲的女性發出聲音，嘲諷男性論述的虛偽，讓女性重組自己被男性宰割的身體符號。

上述陳黎 70 年代情慾書寫發展，可視為詩人理念的成長，特別是 70 年代末那凸顯男性霸權論述的單向度，以及讓女性奪回發言權最值得注意——這意味一旦詩人從情慾書寫場域跳到歷史書寫場域時，他就會發現（臺灣）歷史中同樣存在的種種不堪。此外，陳黎在這樣批判男性霸權的語意需求下，發展出的一些發聲方式（如運用括號製造女性微量又真實的密語音響，帶動掘顯父權陰私的反撲力道等），都可窺見陳黎後來腹語的詩語雛形。

80 年代初到 80 年代末這段期間，陳黎暫時棄守了他 70 年代開拓的情慾書寫，轉從花蓮的地理邊緣位置出發，投入家族與國族史的交叉探勘，思考官方大歷史敘述下的種種矛盾。具體來看，在此一階段陳黎主要把心力放在補足 50 年代以降臺灣後殖民史中消逝的聲響。但陳黎這個挖掘在國族圖騰下種種被壓縮消音的族群語言的創作，並不是機械式的抑上揚下，而是企圖呈現在法定的「國語」之下，臺灣常民生活裡的多語情境。常民生活中北京語、日本語（上面兩種語言是臺灣不同歷史階段中的「國語」）、閩南語、客家語、原住民的消融混雜，自然呈現了常民世界的包容力（相對於上層政治體對法統的苛求），這正是陳黎面對臺灣紛亂殖民史的一種解答。筆者認為，在陳黎整個情慾腹語的發展中，80 年代可視為陳黎拓展自身詩語言內語意的歷程，對臺灣歷史場域的探勘給了他 90 年代詩文本更開拓的景深，為其「中心／邊緣」語言概念找到另一副豐碩的血肉。

《家庭之旅》、《島嶼邊緣》是陳黎為自己的詩，找尋到吸納歷史與情慾語言的腹語師後，最具代表性的兩本詩集。陳黎開始借用腹語方式，整合自己曾發展實驗過的命題，其中他在 70、80 年代分別拓展的情慾與歷史兩命題，開始在他 90 年代的文本中產生了種種交叉對位的關係。

就筆者的腹語理論看來，陳黎的情慾腹語最大的特色在於：在其詩文本（腹語場）製造兩種以上的語言體，這些語言體可概分為歷史與情慾兩種，並且在語言視角的游移中，製造語言體間的交錯與遮蔽效果。陳黎製造詩文本中各語言體間對位、錯位參差的腹語技巧，主要為「並置」、「插入」與「錯誤」這三種獨特的表達方式。

〈神話八行〉將臺灣史現場出現的語言，如原住民神話歌謠、美商商品說明、國歌加以齊頭「並置」，在腹語場中強硬地展現各語言體間的「平等」。看似要形成眾聲喧嘩的多元語音氛圍，但從這語言系統間的不對話關係，我們當然可以發現在嬉戲感之外，更強烈的「強硬」並置關係。此不正暗示了在臺灣歷史真實現

場中，各語言體間（如國民黨國歌中的國族神話對原住民神話的壓抑）充滿階級以及剝削的現象耶？

如果說陳黎情慾腹語的並置技巧，透過腹語方式同時讓詩人展現不同語言體的能耐，那麼，插入技巧則展現詩人在不同語言體間遊動，使各語言體不自覺在同一語言場中彼此對話、顛覆的嘲謔長才，其中陳黎對「（）」、「：」兩個標點符號的插入應用為其「絕招」。陳黎「（）」、「：」的使用發微於 70 年代，大成於 90 年代，從〈十四行（十首）〉之 8、〈給嫉妒者的探戈〉等詩中，可以發現這兩個符號的妙用在於，「（）」、「：」兩符號在腹語場中彷彿隧道般，其包裹或吐露的語言，可以是另一語言體，也可以是原本語言體的真實語意，他們具有溝通與窺看的吐露功能。在詩文本在單一語脈進行時，這兩符號總不斷在關鍵時刻產生另一種腹語語言體（通常為情慾語言），單一語脈中不斷於各語言體穿梭的「後果」，便是使讀者必須面對兩符號所繁衍種種的語意華麗變項，以及辯證符號內外前後各語言體間「本源／異質」、「真／偽」、「正確／錯誤」的關係。

陳黎情慾腹語中的「錯誤」技巧，主要可分為（1）同近音字（2）添字（3）少用字三部分。分析陳黎〈一首因愛暈在輸入時按錯鍵的情詩〉、〈添字〈添字采桑子〉——改造李清照〉、〈腹語課〉、〈情詩〉等詩，可以知道陳黎這樣明知故犯的錯誤技巧，除了意在消泯語言慣性外，更企圖拆解人不斷包裝掩飾的內在情慾。

除了細探陳黎的情慾腹語的技巧論，探討其操演上述技巧之用心更是本文的重點。可以發現，相對於一般後現代語言的戲謔感，陳黎情慾腹語在表面的幽默語言背後，其實存在質實而凝重的內理語意，在其文本的腹語場中並現多元語言體，以各種交錯對位的語言體嘲諷臺灣現實中各種矯偽（歷史、性別、禮教）。在這其中，筆者認為，陳黎以腹語打開歷史文本的情慾折頁造成的謔史效應，可能是今日陳黎所以得以銘刻於當代十大詩人之林的藝術成就之一。

處身於臺灣歷史脈流，陳黎面對吐露真理之聲的詩人天職，選擇使用情慾腹語的方式進行表達。但陳黎走的自非美人香草一路的政治託喻，而是以通俗曖昧之語大展其春秋筆法。因此他的情慾腹語在發音上，總充滿了邊緣論述的叛逆況味。識者如果映和著臺灣歷史經驗，對於陳黎在情慾腹語中不斷製造模糊、錯誤音質的用心自然不會忘懷。可以發現在陳黎出イ尸勿去ㄋ不分，又刻意調動四聲，雜混情慾暗示的腹語中，這種腹語語音的錯誤法之本，是最草根、最貼近我們生活的「臺灣國語」。

臺灣國語的出現，是常民適應國語（北京語）標準後的產品，陳黎再為其沾染上情慾色調（在腹語場中可視為常民語言體跟情慾語言體的疊合）加以應用，無疑產生了一既貼切身體經驗，卻又偏離中心標準的邊緣語言。此中矛盾，自然引導我們重審政治場域中被樹立的種種「標準」，例如〈大盜〉、〈不捲舌運動〉中陳黎不斷將三民主義、國語這類經典標準，從不容質疑的廟堂位置滑動帶入情慾語脈中笑之謔之。於是乎，我們發現對國族經典的供奉、對國族語言標準的苛求，可能正是流亡政體確立自我存在的政治機制。在一味私密、曖昧、錯解的情

慾腹語表陳下，其笑謔幽默的張力不只解開套弄在我們身上意識型態的韁繩，更使力求形塑公開、明白、正解的大敘述裸露了其內在蜷伏的權力慾望。而這混雜私己情慾以及操演公眾的政治企圖，無非揚此遮彼的歷史詮釋者們內在最奇魅的心魔。

——輟稿於黃宜君離開花蓮後的第十四個冷夜，此文於北教大發表那天正是她的告別式

參考書目

(依編著者之姓名筆畫順序排列，又為節省篇幅，僅刊列文中實際摘引之書目)

- 王威智編。1999。《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》。臺灣臺北市：書林。
- 李元貞。1996。〈臺灣現代女詩人作品中的國家論述〉。見彭小妍主編。1996。《認同、情慾與語言：臺灣現代文學論集》。臺灣臺北市：中央研究院中國文哲研究所籌備處。
- 焦桐。1997。〈身體爭霸戰——試論情色詩的話語策略〉。見林水福、林耀德主編。1997。《蕾絲與鞭子的交歡—當代臺灣情色文學論》。臺灣臺北市：時報文化。
- 陳柏伶。《據我們所不知的——夏宇詩研究》。臺灣台南市：成功大學中文所碩士論文。
- 陳黎。1999。《貓對鏡》。臺灣臺北：九歌。
- 陳黎。2003。《島嶼邊緣》。臺灣臺北：九歌。
- 解昆樺。2005.9。〈七〇年代台中《後浪詩刊》與《詩人季刊》初探〉。中興大學中文系編。《2005 台中學研討會論文集》。臺灣臺中：中興大學中文系。
- 解昆樺。2004。《臺灣現代詩典律的建構與推移：以創世紀詩社與笠詩社為觀察核心》。臺灣臺北：鷹漢。

——發表於「台灣當代十大詩人學術研討會」(2005年11月5日，國立台北教育大學)