

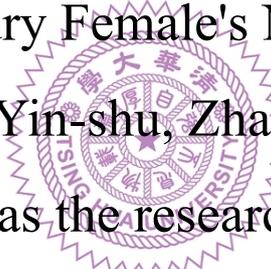
國立清華大學

碩士論文

臺灣新世紀女性小說中的「惡女」書寫
——以成英姝、張亦絢、胡淑雯為研究對象

The Writing of "Evil Girl" in Taiwan's New
Century Female's Novels

——Taking Cheng Yin-shu, Zhang Yixuan, and Hu
Shuwen as the research objects



系別：台灣文學所

學號：108049507

研究生：戴均霖(Dai, Jun-Lin)

指導教授：李癸雲(Lee, Kuei-Yun)

中華民國一一三年七月

摘要

在父權主義的歷史中，「女性情慾」往往被視為不可揭露的、放蕩的象徵，而自二十世紀以來，「情慾書寫」更是被塑造成邪惡的、充滿危險性的存在。隨著時代的變遷，影視文化開始肯定「惡女」的多元面向，它不再被描述為單一、扁平的罪惡，而是更具有自我意識和身體自主權的新時代女性。由於當代文化漸漸肯定「惡女」的自主性，大眾對於「惡女」的解釋及定義越來越繁複、立體，「惡」與「女性」交互的詮釋也顛覆其本來的定義，它們不再被視為純粹的惡，而是試圖找尋自我認同、身體敘述，找尋放蕩中的秩序及縱情中的安放。人們開始瞭解「惡女」所指涉的種種可能，「惡」與「善」的界線漸漸模糊，「惡」之存在是為了解構／解放所有女性之「惡」，超越好／壞女人的定義，同時指向多種性別未來的可能。

在新世紀的臺灣女性小說書寫當中，不再像過往的「情慾書寫」一般有著強烈的父權批判意識，反而是用柔和且強悍的力量，闡釋身體意識、陰性空間、情色、愛慾和「性」語言。本篇論文以張亦絢、胡淑雯、成英姝為觀察對象，以她們的作品《哀艷是童年》(2006)、《愛的不久時》(2011)、《性意思史》(2019)、《再放浪一點》(2020)為例，試圖梳理出當代台灣文學中對於女性身體、慾望、性愛、自主權的書寫與反思，定位出「惡女」書寫在台灣文學史上的特殊性及重要性。

關鍵詞：情慾書寫、惡女書寫、性自主權、後女性主義

Abstract

Reviewing the history of patriarchy, "female desire" has often been seen as an undisclosed, promiscuous symbol. Since the 20th century, "erotic writing" has been molded into something evil and dangerous. With the passage of time, film and television culture began to affirm the multifaceted nature of the "evil woman." She is no longer described as a singular, flat representation of sin but as a new-age woman with self-awareness and bodily autonomy. As contemporary culture gradually recognizes the autonomy of the "evil woman," the public's interpretation and definition of the "evil woman" become increasingly complex and multidimensional. The interplay between "evil" and "female" subverts its original definition. They are no longer seen as purely evil but are trying to find self-identity and bodily narratives, seeking order in promiscuity and repose in indulgence. People begin to understand the various possibilities that "evil woman" refers to, and the boundaries between "evil" and "good" gradually blur. The existence of "evil" is to deconstruct/liberate the "evil" in all women, transcending the definition of good/bad women and pointing to the possibilities of multiple gender futures.

In the writing of Taiwanese female novels in the new century, there is no longer the strong critical consciousness of the past "erotic writing." Instead, it uses a soft yet strong force to interpret body consciousness, feminine space, eroticism, love, desire, and the language of "sex." This paper focuses on the works of Zhang Yixuan, Hu Shuwen, and Cheng Yingshu, using their works "The Elegance of Childhood" (2006), "Not Long After Love" (2010), "History of Sexual Awareness" (2019), and "Be More Promiscuous" (2020) as examples. It attempts to sort out the writing and reflection on female bodies, desires, sexuality, and autonomy in contemporary Taiwanese literature, positioning the specificity and importance of "evil woman" writing in the history of Taiwanese literature.

Keywords: Erotic Writing, Evil Woman Writing, Sexual Autonomy, Post-feminism

謝辭

如果你／妳是芸芸眾生之中，得到壞事壞處的那種人，或許沒有任何真正的辦法，補償你／妳受到的傷害。而我在此，為的只是，希望你／妳終於能夠，知情一二。

——張亦絢《性意思史》

我的女性主義啟蒙來自楊婕〈我的女性主義第一堂課〉，當時還不知道當局者迷的道理，以為自己不會掉入親密關係的陷阱，然而，我開始被指責「太敏感」的時候，我卻不斷妥協、讓步與犧牲，一個做性別研究的女性主義者，大大的被削減在所有領域上的敏銳度，因為被指責太敏感，所以調整自己看上去更社會化，開政治不正確的玩笑、對於討論議題的卻步、未覺情緒的重要性，我曾經覺得自己很丟臉，很痛苦，覺得自己失格，覺得自己失能。

後來，我花了一段時間重新習得做一個女性主義者的能力，把善感、敏銳、同理的能力找回來。在台劇《人選之人——造浪者》中的一句話：「我們不要就這麼算了。」是台灣 me too 運動的起點，第四波女性主義的浪潮，為台灣的性別平權帶來更為嶄新的氣象，我時刻警醒自己，我們能做的遠遠不只掙扎，我知道世界不應該是這樣運作的。我們不能算了。

在做研究的過程中，我更清楚女性主義需要一個新的戰鬥模式，因為人不完美，受害者不完美、愛不完美、女性主義不完美，我們永遠無法締造理想世界，但我們能夠為我們所受的傷害而「知情一二」，洞悉每一道傷疤其來有自，我們或許無法撫平或彌補這些傷害，但我們想盡辦法與之共存，與不完美的世界及不完美的自己共存。理解「惡」的必要，是理解「愛」的必要的途徑。世界如此複雜，我們不要算了。

碩論研究的規模，只能稱得上是拋出思索，期待後人對於闡釋女性主義和性別議題能有更多拓展的空間，也同時期許自己永遠保持敏感，保持善良，保持對生活的熱忱，繼續為自己而拼盡全力。

致謝

謝謝清大台文所給我的學術養分，能夠就讀台文所是我最正確的選擇。首先，謝謝指導教授李癸雲老師，修習精神分析與性別專題非常有趣，在課堂中扎實的訓練及討論，是養成我研究論述及邏輯思考的重要來源，謝謝老師總是時不時給我鼓勵和支持，給我滿滿的關心和照顧，也給我工作讓我沒有後顧之憂，妳總是告訴我「身心健康比論文重要」，有了妳精闢的提點和溫柔的叮囑，我便不再感到害怕與孤獨；謝謝王威智老師在清大台文所的教學與照顧，修習後人類與科幻小說拓展我對於次文化的新視野，修習老師的課總是能夠得到許多啟發，對於女性主義的諸多疑問也在和老師的討論中逐漸明朗，謝謝老師在我遇到人生難題時也不厭其煩地開導，最後臨危受命擔任我的口委，給了我的論文充實的建議；謝謝口考委員言叔夏老師，從大綱考到全文考都陪伴著我，給了我許多關於女性書寫的啟發，把我尚嫌模糊的命題用更精確的方式命名，老師的提點於我如同擦亮一扇積塵的窗，讓我在研究的路上更加堅定；謝謝我的大學恩師兼大綱口委陳惠齡老師，謝謝您從大學開始就對我頗為照顧，總是願意相信我的努力，也謝謝老師對於我的創作總是很很有信心，您的教學為我的研究打下厚實的基礎，在大綱時的建議，我也都在口考全文時進行修改。同時，也要謝謝書琴老師、惠珍老師、芷凡老師、世宗老師、鈺婷老師在我碩士的修課期間，給予我其他領域的訓練及思考，讓我在身分政治、國族議題、性別議題以及日治時期作品研究上能夠有清晰的認識，特別感謝書琴老師給予我工作的機會，也謝謝老師在原住民議題上的教學，讓我得以開展更多的思索。

謝謝我的阿公阿嬤，總是對我暖暖的關心和照顧，即便不太知道我在做什麼，也從未停止支持與鼓勵我，謝謝靖樺阿姨、美亦阿姨、偉亘阿姨總是把我當孩子一樣的疼愛，時時給予我關懷，謝謝表弟妹貞蓁、韻涵、洪福的開朗與純真，與你們相處的時光總是快樂，謝謝家人們一直相信著我。謝謝台北市的親親補習班、新北市的盛功補習班、新北市林口的學苑文理補習班給我當補教老師的機會，重新再回去補習班教課難免生疏，很謝謝你們都給我很多磨練的機會、包容我未注意的疏失，也教會我很多東西，我不會忘記在台上講課的日子，不會忘記補習班的孩子們給我的愛，不會忘記在我生活最困難的時候，你們給我工作讓我免除煩惱。

謝謝芸嫻和奕瑄遠遠的愛、深深的支持，謝謝魔法少女學堂的全年無休，妳們總是把我捧在手心疼，義無反顧的愛我；謝謝冠緯嚴厲又溫柔的叮囑，謝謝你總是捎來訊息關心；謝謝張洋給我工作讓我無虞；謝謝以理在摩托車日記裡的打氣；謝謝博丞比我還用心對待我的論文，總是細緻體貼的給我好多建議；謝謝旻陵總是遠遠的祝福與關心；謝謝亦翔總是不厭其煩的回答我所有疑問；謝謝子維賣命的在新竹幫我印論文，讓我順利咪挺；謝謝振光總是用知性和理性的角度和我討論學術，給我珍貴的建議。謝謝姿儀、庭庭、俊彰、佩茹、愛佳、俊賢、宸碩、婷婷、沐羽、昊賢、昱君、顏樞，謝謝清大台文所和人社院吸菸區，給予我學術思考的養分。

謝謝生菜當我的精神支柱，我們一直互相扶持，每次的談話都是一次我生命的復燃；謝謝黨黨的督促，陪我在 40 度過許多夜晚，妳的可愛與聰慧總是使我倍感窩心；謝謝李璐的溫暖與愛，讓我偶爾可以在歡歡的懷中放鬆心情；謝謝與唐總是沒有在重要的時刻缺席，總把我放在心中；謝謝葉箏陪我一起吶喊、焦慮、認真的面對論文，妳是最好的夥伴；謝謝珮綾總是給我鼓勵，安撫同為研究生的我。特別謝謝于婷總是在半夜耐心的接住我的焦慮，化解我對性別研究的疑慮，為我的論文提供靈感與建議，謝謝妳的聰慧讓我有勇氣書寫。謝謝小楠、六六、許真、教主、千洵、奕樵、冠宏、慧雯、泱泱、小令、瀚曉、乃方、泓名、馭博，謝謝在想像朋友寫作會的所有相遇，我不會忘記在 40 的日子，也不會忘記支撐我的每一封訊息、每一通電話、每一次徹夜長談，和你們的相處總像是在地圖中發現寶藏，為我的研究和創作帶來養分與能量。

謝謝奕儒，陪我走過不算短的時日，願從今以後各自安好；謝謝孟暉，參與我中長期的人生規劃，提供我許多珍貴的職涯規劃建議，讓我更看得清楚將來，不至於在學術中無法識別我自己；謝謝柏翰，即使遠在國外也常常給我鼓勵與支持，謝謝你成為我日常生活中的逃生口；謝謝薛定，陪我偶爾放風，讓我有喘息的空間。謝謝我可愛的高中同學，君瑜、盈蓉、雅翎帶我去旅行，給我滿滿的愛，讓我在妳們身邊總是快樂，也讓我懂得好好生活。

謝謝你們陪我走過磕磕絆絆的日子，見過破破爛爛的我，依舊沒有鬆手。謝謝生命中的每一個過客，讓我探究、參透、識別與擁抱人性的複雜與深刻。謝謝我自己，從未放棄相信我自己，謝謝我的堅持與努力。

再見清華，我一生中最快樂的時光，凝聚在我碩士生涯的前半段，那一條從人社院走到校門的路，步步是半生燦爛，我最熾熱的年華。

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與問題意識.....	1
一、舊時代「惡女」的困境.....	1
二、新世紀「惡女」的顛覆.....	3
三、「惡女」作為新的戰鬥位置.....	5
第二節、研究範疇.....	6
一、成英姝的都市女性關照.....	7
二、胡淑雯的創傷敘事.....	8
三、張亦絢「性」和「愛」的語言.....	8
第三節 前行研究回顧.....	10
一、台灣女性小說的情慾書寫.....	10
二、三位女作家的前行研究.....	13
第四節、研究方法.....	19
一、從身體經驗出發的情慾探索.....	19
二、從多重性關係與創傷出發的「惡」慾.....	20
第五節 章節安排	22
第二章 《再放浪一點》——著衣與裸身下的放蕩之「惡」	26
第一節 服裝意象下的反「割裂」美學	27
一、觸覺身體.....	27
二、經驗的相繫.....	30
三、服裝的幻想.....	32
第二節 自由、裸身與乳房經驗	35
一、裸身與自由.....	35

二、乳房經驗.....	39
第三節 「她們」的房間.....	43
第四節 小結.....	49
第三章 《哀艷是童年》——性與愛的能動之「惡」.....	50
第一節 終止妊娠的壞母親.....	51
第二節 「性」創傷中的逃脫與新生.....	57
一、不完美的受害者.....	57
二、創傷作為主體力量的能動.....	60
第三節 破格的身體與無能的「愛」.....	63
一、打破階級的身體.....	63
二、愛的無能與賦能.....	67
第四節 小結.....	70
第四章 《性意思史》與《愛的不久時》——多重性關係下的放蕩之「惡」.....	71
第一節 女「性」成長中的啟蒙.....	72
一、界線之內的探尋.....	72
二、界線之外的指認.....	76
第二節 語言表述下的性自主.....	79
第三節 性／愛的多重辯證.....	85
第四節 小結.....	91
第五章 結論——必要之「惡」.....	93
參考資料.....	96

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

一、舊時代「惡女」的困境

所謂「惡女」，「起源自致命女郎一詞（法語：femme fatale），致命女郎以各種手段如美色、魅力、床技等誘惑男人，或以謊言誘騙脅迫目標」¹，流行於日本，於 1990 年代傳進台灣。在日本的脈絡中，「惡女」相對於「良女」存在，「惡女」從二十世紀初起就被廣泛的使用在日本文學中，諸如大下宇田志《惡婦》（1937）、太宰治《食研談》（1939）都提到「品格不好」的惡女，而後谷崎潤一郎、三宅孝太郎也同樣出版了以「惡女」為名的作品；弔詭的是，形容良女的「字數少得驚人，只有聖人、處女和淑女」²。這些正面形容女性的詞彙，都與女性的身體情慾息息相關，只有守貞操的女人才會被視為順從父權社會體制、服從規訓的「良女」，而「惡女」一詞便是因應父權社會而誕生。

就筆者的觀察，台灣的「惡女」一詞最早可以推論是從日本的漫畫及輕小說的翻譯作品引入台灣（一九九〇年代後期，深見淳所作的一系列漫畫《惡女》³在台日大受歡迎，惡女一詞在台灣也因此蔚為流行），因此了解「惡女」在日本文學中的流變有其必要性。自從日本史上第一次出現「惡女」一詞，就被認為是艷麗的、使男人沉淪的，即使在二十世紀以後，其在日本文學中的意涵也沒有改變。在日本戰國時代後，惡女一詞更直接與「貞操」掛勾，認為不守貞操便是壞女人的表現，於是紅顏禍水、放蕩淫亂、沉迷物質便成為對惡女的負面標籤。男性犯罪者從未被形容為「惡男」，女人卻只要觸碰到一點道德底線便被稱為「惡女」。

⁴ 比如台灣早期的類戲劇（例如《玫瑰瞳鈴眼》、《戲說台灣》）內容大多為善惡輪

¹ Gala 嘎拉嬉皮，〈從小丑女、梅菲瑟到甄嬛：東西方惡女形象，誰說了算？〉（來源：<https://womany.net/read/article/23466>，2020 年 3 月 9 日）。

² 原文為「語は意外と少なく、聖女、貞女、淑女くらいしかない」（笠間千浪・2012），孫于惠，〈日本現代文学における〈悪女〉という表象〉（日本：《比較日本文化學研究》第 15 號，2022 年 3 月），頁 90。

³ 深見淳著，《惡女》（1988 年到 1997 年，全 37 本）。此套漫畫主要講述日本女性職場生存，女主角田中麻里鈴，為了追求她心目中的白馬王子，在職場上積極向上求表現，甚至不惜與傳統體制對抗，並且勇於追求自己的愛情，這在傳統以男性為主導地位的日本職場中非常罕見，也因為女主角這樣的奮戰精神，也讓她最後成功追求到理想與愛情。

⁴ 孫于惠，〈日本現代文学における〈悪女〉という表象〉（日本：《比較日本文化學研究》第 15 號，2022 年 3 月），頁 105。

迴、女性復仇題材，劇情更是集中在「蕩婦教訓」上，只要女人穿著暴露、擁有性慾，便會在故事中得到悲慘教訓。台灣的文化幾乎直接挪用日本「惡女」的定義，往往會把擁有情慾的女子視為危險的，並且最後總是會有個悲慘結局。因此，「女性情慾」便被視為不可揭露的、放蕩的象徵，二十世紀開始，「情慾書寫」就被塑造成邪惡的、充滿危險性的存在⁵——「女人書寫情慾」以及「由女人書寫的情慾」，於是被視為道德敗壞的象徵。「惡女」基於「厭女」的存在而誕生，是父權體制下為了抑制女性權力發展之下的產物。「厭女」情結更精確的說，「作為這個性別化群體中的成員之一，如果她違反或挑戰了相關規範或期待，她將會遭受到飽含敵意的後果。⁶」並且，「厭女」情結一直到新世紀以後都沒有改變，和「性別歧視」作為正當化父權社會的系統不同，厭女情結是「一個用來監督與執行其治理規範和期待的系統。⁷」要將女性從厭女情結被釋放出來，有必要從顛覆「惡女」意義著手，拆解並重構其含義，重新肯認「惡女」存在價值。

而在台灣文學的發展中，女性的情慾書寫自一九七〇年代起隨著女權運動萌芽，至一九九〇年代，女性文學、情慾書寫與同志小說已到達百花齊放的榮景，這時期可能被視為狂蕩不羈、混亂的「惡女」書寫紛紛出現——李昂《殺夫》（1986）藉由「性」與「暴力」深刻揭露台灣女性在傳統家庭、社會地位上的困境；其他包含袁瓊瓊、廖輝英、平路等女性作家，也開始致力於性別越界、感官書寫的大膽嘗試；「八〇年代以來的台灣女性小說已從女性社會角色的扮演、道德倫理的定位，擴充到女性內在深邃的情慾世界，並更意在破繭而出」⁸，此時期的女性小說重視「母親的聲音」，反諷國族與政治的宏大論述，探索「慾」的能動性。至一九九〇年代以後，邱妙津《鱷魚手記》（1994）、陳雪《惡女書》（1995）描寫女同志的情感歸屬、身分認同等議題，以同志情慾的糾葛寫出同性戀內心充滿罪惡的社會包袱。陳雪出版的《惡女書》，書寫女同志的身體及「性」、充滿罪惡的情感耽溺，這本書也是台灣文學史上第一個使用「惡女」命名的作品，其筆觸大膽又直白，訴說了女性長久以來被壓抑的情慾流動。楊照在〈何惡之有？序陳雪小說集《惡女書》〉中指出，陳雪把自己的情慾書寫界定為罪惡的「惡女」書寫，反而順從

⁵ 楊照曾形容女性長期以來如何被限制與束縛：「女人是可怕的，情慾是罪惡的。」楊照，〈何惡之有？序陳雪小說集《惡女書》〉，收錄於陳雪，《惡女書》（台北：印刻，2018年），頁7。

⁶ 凱特·曼恩著，巫靜文譯，《不只是厭女：為什麼越文明的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事》（台北：麥田，2019年），頁49。

⁷ 同上註。

⁸ 郝譽翔，《情慾世紀末：當代台灣女性小說論》（台北：聯合文學，2002年），頁7。

了父權體制的「厭女」情節，因此這也可能成為「另一種逃避」，不敢挑戰父權，從而限制女性的主體性。⁹ 然而筆者認為，《惡女書》當中的「惡」不只可以指涉女同志間的情慾之「罪惡」，也可以視為解放身體慾望的「惡」，用以對抗性霸權。因此，陳雪筆下的「惡女」並不是全然順從父權社會，相反地，全書描寫多元化及頗具流動性的女同性情慾，我們可以將其視作顛覆惡女形象的作品。李昂的《北港香爐人人插》（1997）則顯現出對「蕩婦教訓」頑強的抵抗，上述的書寫也拓寬情慾書寫的可能。可見台灣在世紀末的情慾書寫中，這些作家已然用多元和大膽、赤裸的題材直面「惡女」的問題，九〇年代鮮明的抵抗色彩，為「惡女」書寫奠基，作品用自己的方式吶喊及掙脫困境，是新世紀以前對「惡女」形象的吹哨者。

二、新世紀「惡女」的顛覆

在過往的台灣文學書寫中，書寫「情慾」題材的作品會被稱為是展現「性」自主的「情慾」書寫，所以在開始梳理台灣女性「情慾」文學之前，有必要先定義「情慾」所指為何，並與「色情」文學的範疇有所劃分。所謂「情慾」(erotic)不同於主流文化中的「色情」(pornography)，「色情」一詞的發展在傳統女性主義、激進派、再現論中都是被質疑有其負面意涵的，它被定義為是「有意的貶抑女性並使女性附屬於男性¹⁰」並且帶有貶低女性和虐待的意涵；而「情慾」則是相對於「色情」，「為不含暴力，不含貶抑、貶低女性意味的性題材。¹¹」另一個學者顧燕翎又更進一步肯定情慾對於女人的重要性，她認為「情慾是對女人生命力的一種肯定；一種被賦予力量的創造性能源。¹²」情慾是一種身體的、情感的、知識的分享，並且是對於自身身體經驗的肯定。由此可見，「情慾」是帶有正面意義的、對女性自主性的認同，而「色情」是帶有性暴力的、讓女性變成附屬地位的貶義詞。在一九七〇年代的女性「情慾」書寫，已經可以窺見其具有反抗意識、批判意味，她們不臣服於男性凝視的束縛，積極賦予女性身體「另一種視角」，

⁹ 楊照在《惡女書》的序中強調：「在陳雪筆下，每一段女同性戀情慾都是充滿罪惡感的。」楊照，〈何惡之有？序陳雪小說集《惡女書》〉，收錄於陳雪，《惡女書》，頁 8。

¹⁰ 游美惠，〈色情 (pornography)〉，《性別平等教育季刊》第 61 期（2012 年 12 月），頁 94。

¹¹ 林芳玫，〈色情研究——從言論自由到符號擬象〉（台北：台灣商務，2006 年），頁 51。

¹² 顧燕翎主編，原文為羅德所著〈女性情慾和同女發聲〉，後經顧燕翎改寫，《女性主義經典選讀——重要著作選譯與評介 51 篇》（台北：貓頭鷹出版，2022 年），頁 246。

創造「情慾」的能動性。

隨著新世紀的到來，「惡女」的形象漸漸多元化，其原本的「邪惡性」也逐漸被大眾肯定與接受，越來越多關於「惡女」的流行作品問世。日本的《惡女花魁》（さくらん，2007）、《惡女羅曼死》（ヘルタースケルター，2012），以及台灣的《惡女日記》（2011）、《血觀音》（2017）等等，美國最大的華特迪士尼影業集團也開始跟進，發行了《黑魔女：沉睡魔咒》（Maleficent，2014）、《時尚惡女：庫伊拉》（Cruella，2021）等電影，試圖顛覆過往大眾在童話故事及動畫片中看見的女性反派角色形象，不再以二元論觀點敘述，由此可以看出流行文化中塑造惡女的形象已經不再單一、僵固，而是轉向思考「惡女」的另一種可能。這些電影中的惡女大多是自主性高、不再受人欺凌、有著自己的企圖心，大眾文化漸漸的把「惡」淡化，而文學中的「惡女」，更深刻的提醒讀者「惡」之必要。隨著大眾文化對於「惡女」一詞的定義漸漸瓦解及重構，在台灣也發展出自己的脈絡，如今「惡女」已經不再僅僅擁有負面意涵，而是更肯定其背後所代表的性自主權及人性的複雜面向，新的「惡女」定義被解釋為「性感撫媚、擁有自主意識」的新時代女性。李佳諭的〈惡女電影研究：以電影《惡女花魁》、《控制》、《她的危險遊戲》及《魅惑》為例〉中，也清楚了說明「惡女」存在的重要性：「惡女還有一項很重要的特質，女性情慾主體的展現，現今的惡女似乎想要告訴我們，她們主張要同時擁有性別平權，卻又要隨心所欲展現陰性特質，展現自己，她們試圖拋開過去女性主義所給的束縛。¹³」上述文字清楚說明了「惡女」的特質即為情慾主體的展現，性也可以成為女性主義者的權力／利，視覺文化中積極塑造惡女形象，從而影響到文學書寫拋開過往的包袱，女性形象越趨多面性。

而新世紀台灣文學中的女性情慾書寫，延續第四波女性主義的浪潮，則是從「性的轉型正義¹⁴」出發，著重在受害者的發聲位置，2006年胡淑雯發表〈浮血貓〉，除了講述對於性騷擾的控訴，文中也提到女孩的早期的性體驗，如何暗自影響著她的成長；2017年林奕含出版《房思琪的初戀樂園》，講述補習班老師利用權勢誘姦女學生的故事，引起社會廣泛討論，也讓人們開始重視「性」權的不對等；2020年劉芷妤《女神自助餐》出版，收錄講述女性困境的八則短篇故事，

¹³ 李佳諭，〈惡女電影研究：以電影《惡女花魁》、《控制》、《她的危險遊戲》及《魅惑》為例〉（新北：國立台灣藝術大學廣播電視學系碩士班廣播電視組，2018年），頁3。

¹⁴ 「性的轉型正義」意即文學藉由特殊的位置還原出所有性體驗的複雜樣貌，一邊辨認加害者體系，一邊尋求療傷與和解。引自葉佳怡，〈關於性的轉型正義：在受傷與受害之間贖回自己〉，收錄於王鈺婷編，《性別島讀：台灣性別文學中的跨世紀革命暗語》（新北：聯經，2021年），頁274。

主要探討女性被性騷擾或是遭受歧視的經驗，引起台灣女性共鳴。性的傷害、暴力、難言之隱隨著女性作家的書寫，正在文本中逐漸瓦解，重構出一幅「不只受害者」的圖像，朝向有力量的倖存者敘事邁進。

三、「惡女」作為新的戰鬥位置

由於當代文化漸漸肯定「惡女」的自主性，大眾對於「惡女」的解釋及定義越來越繁複、立體，伍軒宏也在《惡女力》當中的推薦序論道：「『惡女』在流行文化裡被扭曲、監控、設定、刻劃、再現，背負眾多矛盾的文化價值與權力，但在過去二十幾年，『惡女』也慢慢被釋放、被認同、被提升。¹⁵」「惡」與「女性」交互的詮釋也顛覆其本來的定義，它們不再被視為純粹的邪惡，而是試圖在邪惡當中找尋自我認同、身體敘述，找尋放蕩中的秩序及縱情中的安放。人們也開始瞭解「惡女」所指涉的種種可能，「惡」與「善」的界線漸漸模糊，或許我們可以反向思考，「惡」之存在是為了解構／解放所有女性之「惡」，超越好／壞女人的定義，同時指向多種性別未來的可能。

「惡女」書寫主要延續第三波女性主義的核心，而在本文中則作為一種新的閱讀位置，在形式上以「惡女」當成觀看方式，以剖析文本中身體的、踰越的、慾望的書寫。本文所指「惡女」可以涵括多種面向，它主要指涉踰越道德的出軌或反叛、身體自主的、掌握情慾的、展現誘惑的這類女性。新世紀女性書寫中的「惡」包羅萬象，甚至涵括看似善的一面，謙虛、禮貌、節儉、守貞，惡非偽善，而是自覺的展現，是探索「性」與「愛」的重要渠道；如果善是自制，惡就是無所節制；惡不是罪惡，「惡」是在試錯中尋找自我的過程。「惡女」書寫的題材與以往的情慾書寫相同，在書寫形式上卻截然不同，它不再具有強烈的批判意識，不再以父權社會為對抗中心，而是用流動而柔軟的語言掌握女性敘事權，拆解當代道德困境，著重身體意識的自覺和探尋，並擁有自己的發聲位置。

在本篇論文中要探討的是胡淑雯、張亦絢、成英姝所著的四本作品，分別為《哀艷是童年》(2006)、《愛的不久時》(2011)、《性意思史》(2019)和《再放浪一點》(2020)。三位女作家的相同之處便是「直言」和「透明」，她們談論權力或暴力是隱微的、深刻的，談論身體及慾望時卻又是赤裸的，她們的作品或多或

¹⁵ 施舜翔，《惡女力：後女性主義的流行電影解剖學》(新北：八旗文化，2015年)，頁4。

少都展現出了「惡女」的特質，直面「性」的最深處，探觸「愛慾」的極限，墮胎、約砲、出軌種種道德難題紛紛在作品中出現。因此，本研究將藉由探討新世紀的三位重要的情慾書寫作家，反思在新世紀的「惡女」書寫當中如何看見女性身體、慾望自主和道德裂隙間的嶄新風貌。

綜上所述，本文以為新世紀的女性情慾書寫中，胡淑雯、張亦絢、成英姝分別以不同的敘述形式書寫女性身體及情慾，她們書寫類似的題材，在文本中分別敘述不同道德難題下主角面臨的抉擇。當代社會中，「惡」的建構逐漸清晰多元，「惡女」形象也成為立基女性自主權的重要媒介，「2018 年李維菁亦為蔡依林（1980—）《Ugly Beauty》專輯創作〈惡之必要〉的歌詞，探索人們靈魂容器多元的形狀，除了充斥著善之外，惡也是靈魂中的必要元素。¹⁶」本研究以此概念為出發點，冀望在本篇論文中召回「惡」的存在，以「惡女」作為新的戰鬥位置，拼湊出女性情慾書寫更完整的樣貌。



第二節、研究範疇

關於本篇論文的研究範疇，主要聚焦在西元 2000 年以後出版的作品，探討新世紀女性情慾書寫的關鍵命題——「惡」女的無罪之「惡」，主題圍繞在「性」與「愛」的多樣、複雜、暴力、傷害上，題材探討當代網路社群社會中難解的多重性關係、出軌、墮胎、性騷擾和身體焦慮，並且有脫離「對抗」父權社會的意識，已然在女性的身體經驗、情慾自主上擁有自己的發聲位置，強調自我療癒和揭露，在文本中展現具有高度自覺的女性主體，因而挑選出新世紀女性情慾書寫代表作家的作品，分別為張亦絢《愛的不久時》、《性意思史》，胡淑雯《哀艷是童年》，以及成英姝《再放浪一點》。儘管她們的作品已經不再有強烈的反叛或批判意味，也看似不再以「反抗」的姿態將自己放在客體化的位置，「台灣性別文學，仍然必須時時做好還擊與破除被『次等話與性別隔離化』的準備。¹⁷」這些作品仍攜帶潛伏的力量，以蓄勢待發之姿，隨時展現多元流動的能動主體。

本論文研究的三位作家生長的年代相近，同樣都在新世紀的女性情慾書寫當

¹⁶ 梁芸嫻，〈「少女」作為方法：論台灣文學中的少女圖景——以李維菁為例〉（新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2022 年），頁 69。

¹⁷ 張亦絢，〈此與我們的完整性有關：寫在《性別島讀》出版前夕〉，《性別島讀：台灣性別文學中的跨世紀革命暗語》（新北：聯經，2021 年），頁 15。

中嶄露頭角，並且在作品中奠基女性主體性、情慾自主等議題，更是大膽披露「性」和「身體」之需求，這些討論已經不再是禁忌話題，「出軌」或是「開放式關係」也不再是道德難題，而是關乎個人慾望、選擇自由的，也因此開啟一連串「惡女」特質的討論。以下將就三位女作家的作品特色進行介紹。

一、成英姝的都市女性關照

成英姝，1968年生，國立清華大學化學工程系畢業，曾任環境工程師、電視節目主持人、編劇、報社總經理等，目前專職寫作。1994年，第一本短篇小說集《公主徹夜未眠》出版，爾後陸續出版《人類不宜飛行》(1997)、《好女孩不做》(1998)，2000年以《無伴奏安魂曲》拿下時報百萬小說推理獎。成英姝的作品風格奇特、怪誕，在當時文壇有「黑色文學」之稱，她在小說中探討都市下的性別展演，擅長處理都市中複雜的人際關係、深入刻畫女性的多種姿態。

成英姝在2020年出版長篇小說《再放浪一點》，描述三個世代之間女性的碰撞與火花，探討當代女性的情愛流動、都市裡的掙扎及社會處境。題材聚焦在三個不同世代間的女性，在大時代下的娛樂圈掙扎的模樣，書寫女性角色對於身體容貌的焦慮、感情的失利及對未來的隱憂，利用詼諧生動的對話撐起世代交錯的激盪。成英姝在書名中表明，她所描寫的女性角色是反叛的、放浪的、不甘平凡的，她曾說：「有時我也覺得奇怪，為何我筆下人物都無法好好談戀愛，結婚生子，當一個合格的妻子或母親，總是對抗傳統價值觀。¹⁸」作者書寫對抗社會框架的角色，刻劃出現代都會女性身體、容貌、物質與慾望的不同風貌。情慾書寫不只是與自我認同有關，它同時思考身體與權力、社會與性別種種關係的角力，當它被敘述為邪「惡」的書寫的時，是否也應該思考其「惡之必要」？張亦絢曾評：「小說關注的，是那些並不持有足夠女性主義資源，然也不宜室宜家的女人，如何『盜亦有道』。¹⁹」足以可見成英姝在書中深刻描寫這些不安於世、堅毅果敢的女人們，如何在新世代站穩腳跟，她想寫的女性並不是成功的、亮麗的、善良的，成英姝自述：「為何人們都想變得越多人知道越好，覺得這就是成功？

¹⁸ 翟翹，〈成英姝談新小說—因為死亡很近，所以要《再放浪一點》〉(來源：<https://www.mirrorfiction.com/news/407>，2020年6月5日)。

¹⁹ 張亦絢，〈【重點書評】崩壞女神亂紅塵：讀成英姝《再放浪一點》〉(來源：<https://www.unitas.me/archives/16960>，2020年8月27日)。

我只是想寫有生命力的女人，她們活著，且活得理直氣壯。²⁰」本篇論文即希望透過分析她小說中這些具有情感力量的女性角色，去梳理其中「反叛」與「惡」之必要。

二、胡淑雯的創傷敘事

胡淑雯，1970 年生，國立台灣大學外文系畢業。曾專職婦運，當過新聞記者、報社編輯，目前專職寫作。曾獲梁實秋文學獎、教育部文藝創作獎、時報文學獎散文首獎。著有長篇小說《太陽的血是黑的》；短篇小說《字母會：A～Z》（合著）、《哀豔是童年》；歷史書寫《無法送達的遺書：記那些在恐怖年代失落的人》（主編、合著），2006 年出版短篇小說集《哀豔是童年》，用精準深刻的文字講述性暴力與創傷，李屏瑤評：「她也總願意書寫好不起來的人，書寫已然死亡的人，不忽略這些人的靜默或逝去，她以坦承純粹的文字，召喚他人之共感同理，為旁觀的陌生他者，安放一顆溫柔的心。²¹」對胡淑雯而言對重要的事是「知道」，對於自己為何受傷，窺見背後的性別權力結構和暴力，及資本階級的落差，有助於和自我的傷痕共生共存，也得以認清在「愛」與「性」裡傷害的必然性。

《哀豔是童年》的封底即寫道：「誰不曾想像死去自己最愛的人？」說明如何對抗對於關係中的情感創傷，書寫女性身體、慾望與自由的想像，藉由女主角「殊殊」的經歷，細緻描述女性的「性經驗」、「性啟蒙」，以及成長以後蒼涼的復仇與救贖，書寫愛與性中的暴力與創傷，藉由私密對話喃喃表達出女性自我的療癒之路。胡淑雯曾自述：「療癒不是從此不痛，就此忘記，我覺得療癒是知道自己怎麼了，知道自己為什麼會痛，接受療癒沒有終點，承受疼痛，而不是找到一個更大的權威來出頭。²²」她在作品中細膩拆解階級、權力、身體、性別之間的角力，描繪出傷痛的另一風貌，讓人們從不同角度思索性暴力、墮胎、出軌、資本階級等議題。

三、張亦絢「性」和「愛」的語言

²⁰ 同註 19。

²¹ 李屏瑤，〈胡淑雯：小說的本命，該是撼動現實〉（來源：<https://okapi.books.com.tw/article/913>，2011 年 11 月 8 日）。

²² 同上註。

張亦綸，1973 年生，國立政治大學歷史系肄業、巴黎第三大學電影及視聽研究所碩士。就讀政大歷史系期間曾任女研社社長。1996 年憑藉〈淫人妻女〉獲第 10 屆聯合文學小說新人獎推薦獎，而後出版了短篇小說集《壞掉時候》(2001)、《最好的時光》(2003) 及《性意思史：張亦綸短篇小說集》(2019)，以及長篇小說《愛的不久時：南特/巴黎回憶錄》(2011；2020) 和《永別書：在我不在的時代》(2015)，中間也有出版其他散文集，作品曾入選同志文學選、台灣文學選。張亦綸曾在訪談中提到：「書寫痛苦不是自我沉溺，而是藝術責任。²³」她在大學時曾參與的女研社的經驗，以及後來接觸的女性主義運動，都深深地影響著她的創作觀，她有著一種高知識分子的自覺，期望透過書寫將自己承擔的記憶交到讀者手中，張娟芬評她的作品為「她用樂高積木一般質樸的文字，堆出了一個反空間，你一旦走進去，就進入相悖的危險邊際：一個文盲作家，不出櫃的女同性戀，以不愛為共識的愛情；真實與虛構一起打破後，你儂我儂。²⁴」張亦綸的書寫有她獨特的敘事魅力，用其細緻的語言和類似散文的筆法拆解「愛」的複雜與「性」的不可言，在目前的女性文學作品中獨樹一格。

張亦綸在 2011 年出版的《愛的不久時》中，書寫女同性戀與男異性戀複雜而媚人的浪漫故事，他們跨越不同城市相遇，因談論藝術及電影而相戀，同時也利用異國經驗書寫女性身體、性慾及權力關係的思考，拋出了一個偌大的詰問：在這個多元社會中做愛到底算不算愛？我們如何分辨激情和親密²⁵？而在《性意思史》中，則是談及成長過程中的各種性啟蒙體驗，其書封寫道：「從此身敗名裂的小說。」意味著作者刻意使用此種負面的修辭去描述自己的作品，希望藉由和傳統「抗衡」而開展出女性自身的「性」語言，²⁶ 說明書寫性慾以對抗傳統的必要，利用「語言」的歧義性，拆解「性慾」的那些不可言喻，讓原本噤聲的身體都成為有聲的語言，甚至探討出軌、性愛分離等當代的熱門議題，讓讀者重新

²³ 端傳媒，〈張亦綸：書寫痛苦不是自我沉溺，而是藝術責任〉（來源：<https://theinitium.com/article/20160122-taiwan-interview-zhangyixuan/>，2016 年 1 月 22 日）。

²⁴ 源自張娟芬在《愛的不久時》中的推薦序，收錄張亦綸，《愛的不久時》（台北：聯合文學，2011 年），頁 238。

²⁵ 源自於耶魯大學心理學系成員羅伯特·史坦伯格所研究的「愛情三角理論」，羅伯特把愛情比喻為一個三角形，三角形的三端分別由親密（intimacy）、激情（passion）、承諾（commitment）這三大元素構成。

²⁶ 原文為張亦綸自述「除了傳統『淪落』的本意，另一層就像在法文裡，壞名聲（La mauvaise réputation）這種負面修辭，偶爾用起來也有抗衡『道貌岸然』自得其樂的意味在。」收錄於李屏瑤，〈讓下面翻到上面，甚至長出嘴巴——張亦綸談《性意思史》〉，自由副刊（來源：<https://art.ltn.com.tw/article/paper/1315045>，2019 年 9 月 3 日）。

審視「背德」後的人性。兩本作品都講述主角逾越道德底線，探求自我情愛的故事，這些「惡女」們的形象讓讀者擁有更開闊的解釋空間，而不是落入「厭女」的陷阱。「惡」作為一種抵抗，「性」作為一種解放，而「愛」或許是唯一解答，在這些看似利用慾望包裝的主題之下，其實都蘊藏著愛的探索和失落。本文將以此為基礎，去窺探張亦絢小說中「愛」與「性」的命題。

第三節 前行研究回顧

一、台灣女性小說的情慾書寫

1960 年代以後，由於美國掀起嬉皮運動和全球學潮，「性革命」逐漸受到大眾的關注，「性別角色的游移與變遷、避孕措施的研究與普及、性觀念的開放與性實踐的可見度上，都創造了一個努力將性自然化、合理化、多元化的社會環境。²⁷」這也間接影響到了文學刊物及在台灣的情慾書寫，從一九八〇年代起李昂的《殺夫》掀起女性對婚姻的反撲和對父權的反抗，到一九九〇年代百花齊放的同志文學和酷兒論述，都蘊藏女性作家對於情慾書寫的苗種，以下將就台灣女性小說的情慾書寫做文獻回顧。

在何春蕤、張家銘〈“色情世界與色情研究”對談講座記錄〉²⁸中，我們可以窺見「色情」已經作為一種文化滲透到人們的生活當中，色情可以被挪用、被批判，不必去禁止大眾談論。當中也提及在 1990 年代時，由台灣的進步派知識分子所籌畫的刊物《島嶼邊緣》出刊，1994 年 3 月的第九期他們主編了一期專號〈女人國·家認同〉，打破當時台灣主流單一的國族論述，並且開創了一個專題，名為「妖言」，邀請女性書寫自身的性經驗。何春蕤認為這是「女性從她自己的主體位置來寫她自己的情慾，各種各樣的性經驗都有，而且標明了是「妖言」，用了這樣一個很挑釁的文化形式。事實上「妖言」的創作傳統即使在《島嶼邊緣》休刊後都一直在延續，創作很多，由不同的作者創作在不同的刊物或網路上。²⁹」由此可見，一九九〇年代起，女性的情慾書寫便已經在雜誌中刊載，並且以「妖

²⁷ 何春蕤、張家銘〈“色情世界與色情研究”對談講座記錄〉，《東吳社會學報》第二十期（2006 年 6 月），頁 173-206。

²⁸ 同上註。

²⁹ 何春蕤、丁乃非、甯應斌，〈近年台灣重大性／別事件〉，《性政治入門：台灣性運演講集》（桃園：中央大學性／別研究室，2005 年），頁 50。

言」命名之，這樣的做法實際上是想藉由「妖魔化」情慾書寫來去除妖魔化，這樣的寫作風氣也延續到了新世紀。

在張乃云〈廖輝英的「外遇」小說研究——兼論八零年代以降台灣女性小說家的情慾書寫〉³⁰中不只是梳理了廖輝英「外遇」小說的書寫背景及書寫類型，也對台灣女性的情慾書寫做了一定的爬梳，一九六〇年代起現代主義的風潮下女性情慾書寫已然萌芽，直至一九八〇年代女性小說家試圖開始建構新女性的典型，該段時期從施叔青到李昂都大膽的描寫對女性的身體及慾望的希冀，讓女性的「性」得以被重視，該研究可以幫助本論文對於台灣女性情慾書寫的發展有所瞭解，並將之與新世紀的情慾書寫作為對照。

王平順在〈臺灣新世代女作家小說中性別跨界與情愛書寫之研究〉³¹中梳理1965年以後出生的八位新世代女作家的作品，包括朱國珍、成英姝、邱妙津、劉叔慧、郝譽翔、陳雪、洪凌、張亦絢，此論文分析了這些作家在一九八、九〇年代時發表的作品，議題包含同志酷兒論述、女性情慾、婚姻情愛和自我追尋，他們書寫的多是關於女性及弱勢處境的問題，並且對於異性戀、同性戀、雙性戀、跨性別的性別認同和情感建立積極勾勒及描繪，此篇論文的研究主要是女性逆轉弱勢處境、集合邊緣力量反擊中心霸權，論述雖然宏大卻也顯得發散。本篇論文希望加深對於「情慾書寫」的不同想像，展現不同的切入視角，並且將視野更集中在「惡女」書寫的論述上。

以一九九〇年代的女同志小說為主要研究對象的前行研究，還可參見駱玉玫及張碧芬的學位論文。駱玉玫在〈女同志的情慾書寫：以陳雪《惡女書》、《蝴蝶》為例〉³²中則是藉由審視陳雪的作品，並且以「虛」和「實」兩大視角分析其同志情慾書寫的思想軌跡和寫作意涵，可以幫助筆者釐清一九九〇年代女性書寫如何透過描繪對性的逃脫與渴求來表現禁忌的情慾和掙扎。江碧芬在〈九〇年代臺灣女同志小說中的情慾書寫——以邱妙津、陳雪為主要探討對象〉³³中從「主體位置」、「身體情慾」和「性別認同」三個層面來剖析兩位女作家的情慾書寫，拆解

³⁰ 張乃云，〈廖輝英的「外遇」小說研究——兼論八零年代以降台灣女性小說家的情慾書寫〉（台南：國立台南大學語文教育學系教學碩士論文，2005年）。

³¹ 王平順，〈臺灣新世代女作家小說中性別跨界與情愛書寫之研究〉（台北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2005年）。

³² 駱玉玫，〈女同志的情慾書寫：以陳雪《惡女書》、《蝴蝶》為例〉（台中：國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2012年）。

³³ 江碧芬，〈九〇年代臺灣女同志小說中的情慾書寫——以邱妙津、陳雪為主要探討對象〉（宜蘭：佛光大學文學系，2007年）。

一九九〇年代女性小說中的自我認同、掙扎、矛盾及反抗，並說明其文本如何凸顯情慾主體，此文利用「陰性書寫」的角度觀察邱妙津文本中的邊緣性和變異性，也從身體政治的角度去分析陳雪的寫作中的「多性化」和「性」主體，最後探討父權中心的瓦解和女性同志書寫的承繼。從上述兩篇對於一九九〇年代同志情慾小說的研究看來，可以知道研究者的研究角度還是聚焦在「抵抗」、「瓦解」以及「去汙名化」。本篇論文即是希望透過肯定「惡」的面向凸顯新世紀女性小說中不同的風貌，包含情慾多元化、女性性自主及肯定各種身體經驗的重要性。

本文的研究對象中，張亦絢便是以同志書寫在文壇中聞名，並且從一九九〇年代起就有諸多學者將張亦絢放在同志情慾書寫的脈絡當中，分析她的性別與空間及「性」的書寫，而本論文則是希望藉由「惡女」的角度切入，研究新世紀情慾書寫，詳細說明「惡女」在同志族群中也可以存在，「惡」可以被釋放、被認可，不管是何種性別認同，「善類」與「惡類」或「異類」都應該要有其安放之處。

另外，吳佳穎在〈女人家：論臺灣新世紀女性小說中的城鄉意識與身體經驗〉³⁴中梳理新世紀女性小說中的「家想像」和「身體意識」，以陳淑瑤、陳雪和鍾文音為例討論三位作家身處的現實空間和文化位置，並從「家」空間與女性的身體相互隱喻，拓展女性新城鄉書寫的領域，在離返之間，藉由城鄉的穿梭去重建與想像女性的困境與掙扎。此論文對於「空間」與「身體自主」的書寫有明確的歷史脈絡解讀，可以和「惡女」書寫相互對照，在緒論當中作者也提及：

泰瑞·伊格頓 (Terry Eagleton) 在《理論之後》(After Theory) 中便指出了二十一世紀「反理論」的趨勢，宣告後現代主義已死，過往文化理論所忽視或否定的，諸如：愛、邪惡、死亡、道德、形上學、宗教與革命……才是我們此時應回過頭來，重新積極探索與逼視的領域。³⁵

上述引文闡述英國的文學理論家伊格頓清楚點明新世紀「反理論」的趨勢，並且在此時我們更應該回頭重新審視愛、邪惡、死亡等議題。對於「邪惡」的定義我們可以重新定位，「邪惡」並不是「不應該」存在，而是人性的一部份；並

³⁴ 吳佳穎，〈女人家：論臺灣新世紀女性小說中的城鄉意識與身體經驗〉(台北：國立台灣大學台灣文學研究所，2017)。

³⁵ 同上註，頁 15。

非否定，而是深刻省思，這也是為什麼我們必須肯定「惡女」書寫的繁複駁雜，去窺探新世紀女性書寫的另一種風貌。

從上述的文獻回顧當中可以發現，關於女性情慾書寫的研究大多鎖定在一九九〇年代，因為該年代起逐漸出現酷兒議題以及性政治的討論，而對於新世紀的女性書寫如何建構新世紀的女性樣貌仍有待探討，期望能以本篇探討「惡女」書寫的論文補足新世紀「情慾」書寫的研究。

二、三位女作家的前行研究

本篇論文將會以張亦絢、胡淑雯及成英姝為研究對象，以下將先爬梳三位作家的前行研究，整理出目前對於她們作品的研究視角大多聚焦於哪些面向，再以這些論文做參考及延伸討論。

目前三位女作家的作品研究當中，以成英姝的研究最多，有十篇學位論文研究其文本，討論範圍從異常書寫、荒誕書寫、性別操演、後現代理論都涵蓋其中，單篇論文的研究成果更是豐碩，至少有十餘篇討論散見於各大報章雜誌當中，但是，對於成英姝在 2020 年最新出版的長篇小說《再放浪一點》的研究，目前尚未見討論。在黃熙菡〈從美女作家到媒體名人的轉化：以成英姝為例〉³⁶中，以成英姝為例探討「作家名人化」如何反應讀者及媒體對作家的態度，其主題和文學研究較不相關，故不納入討論。另外，李書嫻在〈以羅蘭·巴特《S/Z》中的解構思想研究成英姝《人類不宜飛行》〉³⁷中利用羅蘭·巴特結構主義敘事學解構《人類不宜飛行》中語言的多重性與無限性，也跟本篇論文的問題意識和研究文本無關，故也不納入討論範圍。

陳筱筠在〈戰後台灣女作家的異常書寫：以歐陽子、施叔青、成英姝為例〉³⁸中探討三位戰後台灣女作家的非理性、反倫常、荒謬又虛幻的書寫特質，與現實主義的書寫對比更能體現「異常」書寫所帶來的美學想像；陳相怡在〈成英姝小說荒誕書寫〉³⁹中抽繹成英姝以荒誕書寫解構現實，揭露現代人的生存困境，

³⁶ 黃熙菡，〈從美女作家到媒體名人的轉化：以成英姝為例〉（台北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2011年）。

³⁷ 李書嫻，〈以羅蘭·巴特《S/Z》中的解構思想研究成英姝《人類不宜飛行》〉（國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2006年）。

³⁸ 陳筱筠，〈戰後台灣女作家的異常書寫：以歐陽子、施叔青、成英姝為例〉（國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2008年）。

³⁹ 陳相怡，〈成英姝小說荒誕書寫〉（國立新竹教育大學語文學系碩士論文，2010年）。

利用厭倦、孤獨、恐懼等荒誕情感，體現大眾普遍的精神世界的貧乏，討論作品從 1994 年的《公主徹夜未眠》到 2010 年的《人間異色之感官胡亂推理事件簿》共十餘本，研究範圍廣大，聚焦在荒誕意識和荒誕書寫。劉懿瑩〈成英姝小說的後現代書寫〉⁴⁰以成英姝自 1994 年起出版的十三本小說作為研究主題，從主題思想、敘事手法與美學風格三大面向進行討論，並運用後現代主義的理論，捕捉城市擬象、物質社會的光影，討論作品中的後設、戲仿、拼貼、魔幻寫實的書寫策略，該篇論文主要聚焦在成英姝在作品的「形式上」是如何怪誕及破碎。上述三篇論文皆在討論成英姝作品中的異常與荒謬，雖較未見對於女性處境的探討，但卻可以大致梳理出成英姝作品文字的特質，探究其過去作品中的反叛意識、女性自主，如何一脈相承反映在《再放浪一點》當中。

蔡佳真〈成英姝中、短篇小說研究〉⁴¹中利用女性主義及後現代主義，剖析成英姝在書寫小說時所運用的「互文性」書寫技巧及「黑色幽默」式的筆調，深入研究作家的創作觀、主題思想及書寫架構，該論文較偏向作家研究，可以從中梳理成英姝一路以來的創作歷程、風格變化。潘季筠〈成英姝《男姐》的性別書寫與扮演〉⁴²中則是研究《男姐》中性別化的身體與形象如何被重複操演，該書講述雌雄同體的主角如何在藝姐生活中逐漸接受自我，論文則運用巴特勒(Judith Butler, 1956-)的性別操演理論，深刻探討成英姝小說中的性別書寫特質，是如何從批判傳統跳躍到跨性別的展演，該論文對於成英姝在性別議題的思考上抽絲剝繭，詳細的整理出不同年代的作品中所呈現的價值觀，可幫助本篇論文在單一文本的研究上，豐富作家的作品風格脈絡。

王悅詩〈論九〇年代崛起女作家作品中的追尋—以郝譽翔、成英姝和朱少麟為例〉⁴³中，主要研究在眾聲喧嘩的九〇年代，三位女性作家在作品中的「追尋」意識，分別探究郝譽翔作品中的家族認同、家族書寫及自我和解，朱少麟作品中在異化的城市下解放自我的自由，及成英姝作品中的性別解構乃至性別正義，分析小說中打破性別刻板化的書寫手法，成英姝擅長性別、身體與情感書寫，利用

⁴⁰ 劉懿瑩，〈成英姝小說的後現代書寫〉(國立臺北教育大學語文與創作學系語文教學碩士班碩士論文，2014年)。

⁴¹ 蔡佳真，〈成英姝中、短篇小說研究〉(國立高雄師範大學回流中文碩士班碩士論文，2013年)。

⁴² 潘季筠，〈成英姝《男姐》的性別書寫與扮演〉(國立成功大學中國文學系碩士論文，2015年)。

⁴³ 王悅詩，〈論九〇年代崛起女作家作品中的追尋—以郝譽翔、成英姝和朱少麟為例〉(國立中央大學中國文學所碩士論文，2016年)。

荒誕手法跨越性別藩籬，從初期《公主徹夜未眠》與《人類不宜飛行》的著作，到轉型期的《似笑那樣遠，如吻這樣近》及《男姐》，分析成英姝為自己所認同的性別意識找到最好的出口，該篇論文同樣幫助筆者在思考成英姝的創作路徑上，有了更清楚的脈絡及比較。陳伶瑜〈九〇年代後女性文學的性別跨界操演——以郝譽翔、陳雪、成英姝作品為例〉⁴⁴中則是從三位女性作家對於性別議題的操演出發，分層探討男女雙性在情慾流動及性別身體上如何對性別符碼做出批判，對於成英姝的主要討論作品為《男姐》，去爬梳當中對於性別的戲耍是如何被本質化的想像，進而對於現有的、僵固的異性戀體制社會做出反思與反省。上述兩篇論文對於成英姝的作品討論主要聚焦於《男姐》，去分析作品中雙性的性別角色，雖未直接與《再放浪一點》有所連結，但是可以見作者的性別書寫軌跡，將有助於本篇論文對於「身體」及「慾望」的討論。

張亦絢的研究則有六篇學位論文專論其作品，範圍從性別與空間、性別主體到語言及權力都涵納其中，另有兩篇單篇論文分別用「鬼魅書寫」和「文學史位置」分析論之。

以下分別說明，在學位論文研究方面，張瑜琇在〈張亦絢《壞掉時候》與《最好的時光》中的糾結情感〉⁴⁵深入探討其作品中的女同憂鬱、創傷和愉悅，檢視當中的情慾書寫、酷兒情感，並且說明新世代的女性主義者已經拋開「性」的創傷書寫，轉而著重於「在創傷中尋找愉悅」，論述張亦絢的兩本作品中的糾結情感，為當代女性主義情感政治帶來嶄新的可能性。

胡媛雅在〈邱妙津、陳雪、張亦絢女同志小說中的性別與空間〉⁴⁶中，以女同志女性主義以及巴特勒的「性別化的身體」(sexed body)作為研究方法，探討邱妙津小說中的T婆互動、論述陳雪女同志小說中的「家」空間及探究張亦絢同志小說中建構的異國空間中的女同志主體，並體察空間如何形塑性別關係，在第四章節中，作者清楚的闡述張亦絢作品中的身體越界、性壓抑、性愛分離以及異質空間下的所形成的性別化的身體，也援引了莫伊(Toril Moi)的「活生生的身體」理論，本論文將使用的研究方法為艾莉斯·楊的「活生生的身體」(Embodiment)

⁴⁴ 陳伶瑜〈九〇年代後女性文學的性別跨界操演——以郝譽翔、陳雪、成英姝作品為例〉(國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2019年)。

⁴⁵ 張瑜琇，〈張亦絢《壞掉時候》與《最好的時光》中的糾結情感〉(桃園：國立中央大學英美語文學研究所碩士論文，2012年)。

⁴⁶ 胡媛雅，〈邱妙津、陳雪、張亦絢女同志小說中的性別與空間〉(台北：國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2012年)。

and the lived body) 理論便是從莫伊的理論引申而來，可以作為參考，指引筆者在文本分析與理論的融合上更加精進。

羅竹君在〈愛女人的女作家——張亦絢作品析論〉⁴⁷中，首先藉由分析《身為女性主義嫌疑犯》來闡述張亦絢的女性主義思考，並且整理了許多訪談張亦絢的文章，統整出她對於創作的思考及態度，並闡述她的創作觀以及參與女權運動後利用現場經驗進行創作與實踐的過程，從基進女性主義「愛女人」的角度出發，而後對於張亦絢作品中「家」的陰影與創傷進行分析，也描述了《愛的不久時》中主角受到家庭漠視的恐慌與失落，藉由分析同女的情慾流動去探究「愛」的本質，也可以與本篇論文作呼應及對照。

張泰綾〈論台灣同志小說中的抒情主體：以吳繼文、林俊穎、張亦絢為討論對象〉⁴⁸以吳繼文的《天河撩亂》、林俊穎的《夏夜微笑》和張亦絢的《永別書：在我不在的時代》為對象，關注台灣同志文學的發展過程中，如何在作品中形塑同志主體，去觀察作家如何透過書寫進行抒情主體的建構和表述，以及面對他們書寫當中的創傷，開展主體特殊的記憶政治。

林筱娟在〈覆述與複數：張亦絢小說中的性別主體〉⁴⁹中嘗試以「女性主體」和「同女主體」去閱讀張亦絢 2010 年以前出版的小說作品，把它放進台灣的性別運動的脈絡中檢視，進而分析這些作品中展現的性別意識和性別處境，並且聚焦在小說的「主體位置」作為分析主軸，去理解主角回憶、反思、重述心理與情感的過程中，作為個人認同的召喚，也分析性別主體在父權秩序下的處境，以及同女主體的召喚與回返。康家宜的〈在沒有語言的地方生長語言：論張亦絢小說及「性」的書寫〉⁵⁰則是爬梳張亦絢如何透過「性」的書寫，指出女性／女同性戀的「性」如何在「沒有語言的地方生長語言」，並且從「少女的性主體」、「運動中的性主體」和「失語中的性主體」三個面向切入，去論述張亦絢作品中的少女如何透過「性」的語言建構自身的主體，又是如何在異國語境下展現性慾的多義性結構，並且指出「性」和「語言」不斷生長出一種跳脫話語／權力的主體，進而分析「性」在張亦絢作品中的多義性。上述兩篇論文主要論述張亦絢早期作

⁴⁷ 羅竹君，〈愛女人的女作家——張亦絢作品析論〉(台南：國立成功大學中國文學所，2013 年)。

⁴⁸ 張泰綾〈論台灣同志小說中的抒情主體：以吳繼文、林俊穎、張亦絢為討論對象〉(台中：國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2019 年)。

⁴⁹ 林筱娟，〈覆述與複數：張亦絢小說中的性別主體〉(台南：國立成功大學台灣文學所碩士論文，2020 年)。

⁵⁰ 康家宜，〈在沒有語言的地方生長語言：論張亦絢小說及「性」的書寫〉(新竹：國立清華大學中國文學系，2022 年)。

品當中的性與性別，以及同志情慾的主體性，將有助於筆者更容易釐清張亦絢的作品中所要傳達的「性」及「情慾」的書寫特色。

在單篇論文中，則是有兩篇論文論述張亦絢的作品，一篇是羅竹君的〈論張亦絢在臺灣女同志小說中的位置：以壞掉時候、最好時光、愛的不久時三本小說為研究範圍〉⁵¹，她透過布迪厄（Bourdieu）的場域理論，分析九〇年代女同志文學的場域狀況，以及透過分析張亦絢的小說主題，分別是女同志描寫、女性主義與社會運動及家庭創傷這三個層面，再把張亦絢放入女同志文學史的場域中去作討論。劉亮雅、廖勇超、王梅春、周盈秀共同發表的〈鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉⁵²則是把女同性戀書寫放在「鬼魅書寫」的脈絡下討論，關注同性戀者被視為鬼魂、長期被忽視的情況，並且透過賽卓薇克（Eve Sedgwick）所說的「怪胎展演」（queer performativity）去分析女同志的抗拒與主體性，也運用多種精神分析理論闡述邱妙津的長篇小說〈鱷魚手記〉（1994）和張亦絢的短篇小說〈幸福鬼屋〉（2001），可以幫助筆者釐清九〇年代女同性戀所身處的敵視環境以及當時在壓抑社會下的同志書寫。

胡淑雯的研究則是有兩篇學位論文、兩篇單篇論文，學位論文的部分有陳楷瑾〈胡淑雯小說中的性（別）創傷書寫〉⁵³，以性（別）創傷書寫為探討範圍，去探究胡淑雯作品當中如何描繪性暴力所帶來的傷害，以及在父權體制規範下的種種束縛、壓迫與角力，並且強調她的創傷書寫是在不斷記憶、感知傷痛的過程中慢慢療癒，藉由分析她的小說，來辯證「療癒沒有終點」。賴芸騫〈新世紀台灣女性作家創傷書寫研究——以鍾文音、郝譽翔、胡淑雯為例〉⁵⁴主要探討文本中的城市空間下，顯現的個人和群體創傷，探索台北的時空座標，劃分出城市圖像「地獄／天堂」、「巴別塔」和「垃圾場」，試圖討論現代性中的存在處境與存在感受，也藉由文本中的童年與記憶，串聯起台北城西的地景變遷，藉空間、權力與隱喻提出存在處境的問題，最後指出分析新世紀女性的創傷書寫的重要性，是在於回應時代與生命，重拾女性力量。從上述兩篇論文可以看出有關胡淑雯的學

⁵¹ 羅竹君，〈論張亦絢在臺灣女同志小說中的位置：以壞掉時候、最好時光、愛的不久時三本小說為研究範圍〉（嘉義：國立中正大學中國文學系，南區中文系碩博士生論文發表會論文集，2012年）。

⁵² 劉亮雅、廖勇超、王梅春、周盈秀，〈鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》33卷1期（2004年6月），頁165-183。

⁵³ 陳楷瑾，〈胡淑雯小說中的性（別）創傷書寫〉（台北：台灣師範大學國文學系國文教學碩士論文，2022年）。

⁵⁴ 賴芸騫，〈新世紀台灣女性作家創傷書寫研究——以鍾文音、郝譽翔、胡淑雯為例〉（嘉義：國立中正大學台灣文學與創意應用研究所碩士論文，2016年）。

位論文研究都停留在「創傷」書寫的研究範疇，期待本篇論文可以從「惡」的角度出發，去重新窺看胡淑雯作品中的女性自主。

在單篇研究論文方面，則是以「階級」、「政治」的角度出發，有李淑君〈言說之困境與家／國「冗餘者」：論胡淑雯的白色恐怖書寫與政治批判〉⁵⁵去探討胡淑雯作品中的「白色恐怖」中的創傷書寫，分為「對體制與協力者的批判」、「訴說之必要與言說之困境」、「需要改造之人與家／國的『冗餘者』」三小節進行討論，去探究二二八事件下的記憶與言說、失語和失序、世代創傷、政治批判等議題。辛佩青的〈卑賤作祟／遼—論胡淑雯小說〈浮血貓〉中階級、記憶與身體之議題〉⁵⁶則是以精神分析學家克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）中的卑賤理論去窺看〈浮血貓〉中的卑賤體（*abject*），探討隱身在文本中的性別階級、性場域的權力高低，並分析在象徵秩序下被害與加害的界線。上述兩篇單篇論文都是分析胡淑雯作品當中的「政治性」和「權力階級」，和本篇論文想要探討的「女性慾望」、「道德踰越」的主題較不相關，本文期望能以另一個角度去分析《哀艷是童年》當中的身體性及惡女書寫。

綜觀三位生長年代相近的女性作家之研究，對胡淑雯的研究主要聚焦在創傷敘事、政治批判、權力階級和國族身份上，對張亦絢的研究聚焦在同志情慾書寫、性別化空間等面向，而對成英姝的研究則聚焦在她早期的作品，以研究她作品中的性別操演、荒誕書寫、後現代、身體和性別為主，可看出對於三位作家的研究，前人鑽研的成果已有相當的份量，然而，卻尚未有研究是從「惡」或「情慾」的面向，將三位女作家並置討論，由於她們書寫的題材都是現當代熱門的具爭議性的主題，筆者認為她們的作品足以為台灣女性的小說拼湊出一個「惡女」系譜，創造出嶄新的情慾書寫形式。

⁵⁵ 李淑君，〈言說之困境與家／國「冗餘者」：論胡淑雯的白色恐怖書寫與政治批判〉《臺灣文學學報》36期（2020年6月），頁53-92。

⁵⁶ 辛佩青，〈卑賤作祟／遼—論胡淑雯小說〈浮血貓〉中階級、記憶與身體之議題〉《輔大中研所學刊》20期（2008年10月），頁185-201。

第四節、研究方法

一、從身體經驗出發的情慾探索

1978年美國女性主義作家奧菊·羅德 (Audre Lorde) 所發表的〈情慾之為用：情慾的力量〉(The Uses of the Erotic: The Erotic as Power)，提到人類歷史早就發現並肯定「情慾」(erotic)的存在，它是實現愛情、創造性力量及協調融洽的動力。從一九八〇年代的女性主義浪潮開始，也出現了很明顯的轉型，意圖表達出重視「主體性」(subjectivity)與「立足點」(standpoint)的問題，於是，艾莉斯·馬利雍·楊 (Iris Marion Young, 1949-2006) 肉身化的女性主義政治哲學也就此誕生，她的理論關照「女體經驗」，旨在讓陰性身體重獲能動性，強調肉身的體驗，讓陰性身體去恢復性別政治中的位置。

本篇論文將援引艾莉斯·馬利雍·楊的「活生生的身體」(Embodiment and the lived body) 理論，此理論取徑於存在現象學，在艾莉斯·楊早期的論述中，即特別倚重梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908—1961) 和西蒙波娃 (Simone de Beauvoir, 1908—1986) 的理論，梅洛龐蒂將意識本身肉身化，強調構成世界的主體，永遠是一個肉身化的主體。⁵⁷ 梅洛龐蒂強調自我的「身體經驗」，所謂「身體經驗」經常有「不受拘束、無法綜合、流動不居的特質」。⁵⁸ 晚期梅洛龐蒂提出一個問題：「這個身體習慣或經歷當初在發生時，又是怎麼樣落實、怎麼清楚浮現成為一種特定的『身體經驗』的？」她認為身體在經歷各種不一樣的體驗時，應該是可以被描述、被肯定的。艾莉斯·楊即是以此問題為基礎，去梳理我們與他人聯繫時所扮演、經歷的各種身體互動的形式，並且跳脫區分性與性別、生物性別等「生物基礎論」，期望能夠藉由解讀身體本身達到「去神秘化」的效果。艾莉斯·楊更著重在性別、社會、經驗的面向去做開展，不管是陰性身體的舉止、懷孕肉身的體性，或月經與乳房對身體造成的影響及改變，此理論特別強調「經驗」在建構知識上所扮演的形塑功能，對於活生生的肉體所感知的慾望經驗及「性」的感覺特別重視。此理論拒絕自然／文化、性／別的區分，不論男女、男男、女女之間的習慣與互動，皆可以去描述他們的個體建構的認同，除了

⁵⁷ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》(台北：商周，2007年)，頁8。

⁵⁸ 龔卓軍，《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》(台北：心靈工坊，2006年)，頁7。

打破「陽剛」、「陰柔」的必然二元化，也避免利用「性別」、「種族」、「性傾向」去粗糙的分類或貼標籤。它格外重視「性別化的權力階層」，這個概念能「表述處於社會結構裡的人們，怎麼在這些結構製造的機會與限制中活出自己的位置。⁵⁹」正好貼合《哀艷是童年》中〈浮血貓〉的小女孩是如何感知自身弱勢的權力位置、〈墮胎者〉中的女人如何感覺「小雞心」從自己的身體裡剝離，《性意思史》中〈淫婦不是一天造成的〉的青少女如何一步一步藉由慾望熟識自己的身體、〈風流韻事〉中的女性如何藉由各種性經驗建構自己的社會位置，《再放浪一點》當中的中年女性面對自己老去的身體，是如何走出外在焦慮及掙脫他者凝視。這些文本中都一再強調女性的肉體經驗、性愛分離或是合一、墮胎或是出軌等等身心靈的毀損以及重建，與「活生生的身體」理論中所強調的陰性身體舉止、懷孕的肉身化或是乳房經驗都不謀而合，其論述「以血肉之軀活著、感受著的主體性與女人經驗。⁶⁰」也與「惡女」的情慾展現有關。

本論文即希望透過艾莉斯·楊的理論去探討身體之於國族、社會及權力之間的關係，以及情慾流動在女性主體扮演何種角色，也希望透過探討不同性別／性傾向進而釐清身體、思想及慾望之「惡」是如何在小說中呈現。以陰性氣質的「特殊性身體」來體現自身經驗的重要性，進而去觀照主體慾望的存有與解放，梳理女性在異質空間下的行動慾望、選擇自由，走出身心／主客對立，剖析社會體制下的身體經驗及性別政治。

二、從多重性關係與創傷出發的「惡」慾

除了艾利斯·楊的理論以外，筆者也會搭配當今對於「惡女」有所闡釋的書籍交互閱讀，試圖把「理論」和「現代社會」的案例做結合，也能進行更完善的解讀。如施舜翔的《惡女力：後女性主義的流行電影解剖學》從後女性主義的視角切入，希望從主流女性主義中叛逃，走出與長久與父權對峙的僵持。後女性主義主張「女人可以在女性主義大戰男性沙文主義的年代為了堅守立場而被禁止、被質疑、被否定的事，可以享樂、可以穿得漂漂亮亮、可以接受男人、可以放縱自己，但不放棄女性優位。⁶¹」諸如物質主義、打扮、減肥、放縱等從前不被認

⁵⁹ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 39。

⁶⁰ 同上註，頁 xxiv。

⁶¹ 施舜翔，《惡女力：後女性主義的流行電影解剖學》，頁 4。

可的行為，後女性主義擁抱歡愉、享受自我，以此為基準，該著作肯定「惡女」作為一種解放與自我認同，並分析九〇年代以後影視流行文化中的「惡女」形象，以復仇、出軌、拜金等主題分析陰性特質的解放，詮釋女性如何從被觀看的客體到成為凝視主體，把「惡」視為一種「女力」，標示出其在主流文化的特殊位置。此書所提到的理論，也可以和成英姝在《再放浪一點》當中的著衣時尚女性相互參照，她們在都市的生活經驗建構出獨特的女性主體，她們是一群放浪、自由、追求享樂的「壞女孩」，卻也因為她們不受規範拘束、不畏懼被貼上標籤，得以建構出屬於自身的「惡女力」。

由這個觀點出發，「壞女孩」已經不再是「壞女孩」，每位「好女孩」也可以是「壞女孩」，羅珊·蓋伊在《不良女性主義的告白》中承認自己是一位混亂又不完美的「女性主義者」，她會開政治不正確的玩笑、會聽歧視女性的嘻哈歌曲、也會享受與男人的戀愛，她勇於承認自己是一個「壞的」女性主義者。在溫絲黛·馬汀（Wednesday Martin，1965—）的《性、謊言、柏金包：女性欲望的新科學》中，作者潛入美國紐約市進行深度訪談，整合各領域研究「女性外遇」主題的論述，這本書挑戰了當今社會對一夫一妻制、對真愛信仰、對身為女性的經驗，做出深刻的探討與假設，並且分析這些女性「敢於做被視為不道德與反社會的事」⁶²，聚焦於女性的慾望、歡愉與自主權，「我們的文化無法放過女性外遇。」⁶³所以在本書中更要翻轉大眾對於「出軌」的認知，探討近年逐漸流行的「多重關係」以及「開放式婚姻」，也論述「女性的性向流動」。如同張亦絢在《性意思史》及《愛的不久時》當中所探討的情感關係，不是異性戀霸權、一對一關係或婚戀制度，而是重新描繪「性伴侶」關係的圖像，試圖激發出更多「愛」的不同形式，對於書寫道德難題不再隱晦，而是直面拆解與肯認「壞女孩」的存在，認清出軌帶來的傷害背後的本質，進而模糊善／惡分界。

台灣學者王曉丹在《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》中，大量收錄了關乎當代社會中被描述成「不道德」的女人的研究，分析背後的權力暴力，認清父權社會懲罰女性的機制運作，「在打破厭女網絡的社會過程，最重要的在於『為什麼是我』的提問，這個提問幫助我們理解，臣服與自由之間主體建構的困境，也強調了重建倫理關係的努力。」⁶⁴ 個體唯有

⁶² 溫絲黛·馬汀著，許恬寧譯，《性、謊言、柏金包：女性欲望的新科學》（台北：時報出版，2019年），頁17。

⁶³ 同上註，頁18。

⁶⁴ 王曉丹，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》（新北：大

明白傷害的本質，才能從好／壞、善／惡、陽剛／陰柔的二元對立中被解放，因此，本書收錄的研究也強調從創傷經驗出發的能動性，翻轉對於過往對受害者的刻板描述，受害者不需要勇敢或強悍才能夠捍衛自我，他們仍可以保持脆弱易感的特質，擁抱傷痕，重構主體經驗，開展出屬於自己的能動性。胡淑雯在《哀豔是童年》中想要強調的便是「受傷的主體」如何在成長過程中，克服童年創傷，拆解那些不合理背後龐大的權力結構，以達成自我療癒與滿足的過程。

筆者期待能以上述四本書中的論述作為輔助，如果說「活生生的身體」理論是藉由各種女性經驗去探討身體經驗異化的可能性，那麼這些理論就是「另一種逃逸路線」，它們與當代社會的現象做結合，更加自由放縱的去闡述「性」如何可能、「愛」如何實踐、「創傷」如何療癒。本篇論文冀望藉由比較三位作家對於「惡女」形象建構的異同，以「惡女」作為閱讀方法，看見新世紀女性情慾探索的可能性。

第五節 大章節安排



第一章 緒論

第一節、研究動機與問題意識

- 一、舊時代「惡女」的困境
- 二、新世紀「惡女」的顛覆
- 三、「惡女」作為新的戰鬥位置

第二節、研究範疇

- 一、成英姝的都市女性關照
- 二、胡淑雯的創傷敘事
- 三、張亦絢「性」和「愛」的語言

第三節、文獻回顧

- 一、台灣女性小說的情慾書寫
- 二、三位女作家的前行研究

第四節、研究方法

第五節、章節架構

在第一章緒論當中，會詳述「惡女」詞義的起源，以及如何在日本被廣泛使用，而後流傳進台灣發展出屬於自身的脈絡。本篇論文對於「惡女」一詞賦予新的定位，它可以指涉物質拜金的、逾越道德的出軌或反叛、身體自主的、掌握情慾的、展現誘惑的這類女性；再者，藉由梳理台灣情慾書寫的脈絡去定位「惡女」書寫作為閱讀方法在台灣文學上的重要意義；而後，標誌出張亦絢、胡淑雯、成英姝這三位女作家對於愛與性的書寫定位；最後，希望藉由美國著名性別哲學家艾莉斯·楊的「活生生的身體」理論，去剖析本篇論文所要探討的四本著作，開展台灣當代「惡女」書寫的特殊性及重要性。

第二章 《再放浪一點》——著衣與裸身下的自由之「惡」

第一節 服裝意象下的反「割裂」美學

一、觸覺身體

二、經驗的相繫

三、服裝幻想

第二節 自由、裸身與乳房經驗

一、裸身與自由

二、乳房經驗

第三節 「她們」的房間

第四節 小結



第二章「《再放浪一點》——著衣與裸身下的自由之『惡』」主要分析成英姝《再放浪一點》當中對於女性身體的覺知，包含裸身與解放的意義、乳房被觀看的經驗、對於身體的焦慮，以及「房間」對於三位不同世代的女性所蘊含的意義。作品中哀樂中年女性的自處之道，沉浮外在物質慾望與內在心理矛盾之間，本章節將運用艾莉斯·楊的「活生生的身體」理論，探討當中女性身體經驗、房間中的私密經驗及女性服裝意象。

第三章 《哀艷是童年》——性與愛的能動之「惡」

第一節 終止妊娠的壞母親

第二節 「性」創傷中的逃脫與解放

- 一、不完美的受害者
- 二、創傷作為主體力量的能動
- 第三節 破格的身體與無能的「愛」
 - 一、打破階級的身體
 - 二、愛的無能與賦能
- 第四節 小結

第三章「《哀艷是童年》——性與愛的能動之『惡』」則是探討《哀艷是童年》中的「身體、慾望和感知」，運用理論探討有孕的身體變形如何在客體化與主體性中來回擺盪，這樣的雙重意向性書寫如何展現出當代「惡女」的性自主權，不同階級的女性所遭遇的困難，會怎樣反應在她們的身體經驗和過往記憶當中。

第四章 《性意思史》與《愛的不久時》——多重性關係下的放蕩之「惡」

第一節 女「性」成長中的啟蒙

- 一、界線之內的探尋
- 二、界線之外的指認

第二節 語言表述下的性自主

第三節 性／愛分離的必要性

第四節 小結



第四章「《性意思史》與《愛的不久時》——多重『性』下的放蕩之『惡』」會以分析張亦絢的作品為主，探討《愛的不久時》中的「性／愛分離」的課題，去捕捉女性的性別困境，張亦絢曾自述《愛的不久時》是她創作以來最喜歡的小說，她在當中對於「性」與「愛」的辯證既深刻又動人，並融合自身的觀影體驗以及藝術鑑賞，去書寫異國處境下女性身體的自主與展現。本章節亦會揭露在《性意思史》中語言表述下的性自主及權力翻轉，希望藉由書中對於反抗「蕩婦教訓」及「語言之惡」的書寫去梳理「惡女」在文字場域中的展現。

第五章 結語——必要之「惡」

第五章的結語將會梳理「惡女」書寫的特殊性和必要性，分析三位女作家書寫的異同，希望藉由開展「惡女」的當代對話，去探討物質、身體、慾望是如何被後女性主義所翻轉與肯定，為「惡女」書寫畫上一個新的框架。

參考資料



第二章 《再放浪一點》——著衣與裸身下的放蕩之「惡」

成英姝的性別書寫早在九〇年代出版《公主徹夜未眠》時，當中的主角即展現出一種非典型的女性形象，「在某個意義上，成英姝在其小說中常關注於當代女性對於傳統性別角色的掙扎與叛離。⁶⁵」延續到新世紀之後，《再放浪一點》的視角由家庭分工轉換至都會女性，描述三位不同世代的女性在娛樂圈尋求一席之地時遭遇的混亂、挫折與荒誕，書中的三位女主角——龔麗蓮、愛莫與由果，分別代表了女性五十歲世代、三十歲世代、二十歲世代所呈現出的不同面貌及人生遭遇。龔麗蓮是小牌女星，年輕時演過三級片，爾後便再無作品；愛莫是小牌編劇，堅持自己心中的創作美學，不願修改劇本以迎合市場而頻頻遭受冷眼；由果是不得志的演員，也是愛莫的室友，她自由爛漫、任性張狂，是出格的角色代表。她們都在娛樂圈生存，對於服裝與身體認知，受到一定程度的大眾審美影響，但她們卻又擁有自己固執地對「美」的品味與迷戀。在身體認知上，她們對自我的「觀看」，雖源於父權秩序的框架底下，但仍執拗的長出屬於女性自我的枝椏，她們同時處在「看」與「被看」的狀態，卻又不只是從視覺上獲得快感，也試圖從觸覺或幻想中，打造屬於女性觀者的敘事想像。對於「觀看」，艾莉斯·楊提出了細緻的說明：

觀看的關係對主體性的構成至為關鍵。主體藉由主動觀看，獲得一種足以抵銷客體的主體感。藉由凝視鏡中自己的形象，主體將自己整體化的動作誤認為一個統一體，獲得一種自戀式的認同。⁶⁶

然而，這一切的觀看行為卻是建立在父權秩序底下，女性是從被客體化的女體獲得的快感經驗，這是由於在大眾的服裝廣告中對於著衣女人的意象，經常隱含著一種「窺淫的凝視」⁶⁷，這些著衣女人也經常與「裸露」、「性吸引力」扯上關係。那麼，女性是否也擁有自己的觀看經驗、自己的服裝意象？其實女性是可

⁶⁵ 劉亮雅，《情色世紀末：小說、性別、文化、美學》，頁 115。

⁶⁶ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 109。

⁶⁷ 同上註，頁 111。

以擺脫「窺淫」(voyeuristic)與「拜物」(fetishistic)⁶⁸這種定位女體的方式的，艾莉斯·楊在《像女孩那樣丟球》中提出了三種女性慾望服裝進而得到快感的方式——觸覺、相繫、幻想。本章節的第一節想從這三個角度切入討論，對於三位女主角與服裝的關係、與服裝意象的關係，在書中是如何呈現的？觸覺如何影響女性的慾望、女性著衣經驗如何彼此連結、女性如何藉由幻想著衣來達成自我滿足？第二節則探討「褪去服裝」後的女性，如何藉由「裸身」或是「乳房」經驗，奪回女性的主體感知，女性在擺脫客體化奪回主體性後，如何不去站在男性主體的位置觀看自我？他人的觀看如何構築成女主角對自我的凝視？當男性凝視不在場的時候，女性如何面對自己的乳房或裸身經驗？將會是前面兩個小節討論的重點。第三節「她們」的房間，則是敘述女性的「家屋」意義如何透過身體感知重新建構？她們如何在其中進行創造性活動？擺脫婚戀制度的女性們，又是如何透過女性經驗的相繫來維持「家屋」的完整？本章節將探討著衣女性、裸身女性和家屋女性如何在成長之惡下存有。

第一節 服裝意象下的反「割裂」美學

一、觸覺身體

在父權社會中，女人經常被視為「可被慾望」的他者，不管是時尚雜誌、大眾傳媒、網路社群，女性經常需要保持體態的纖細勻稱、優雅大方，服裝的剪裁體現上也需要揚善藏拙，這一切是為了符合社會的標準、他人的期待與認可，但是，「所有這些時尚美女情結的投射，都表現出同一訊息：它們是**我所不是**的意象。⁶⁹」這些女性身上穿的服裝未必是自己真正所愛，所展現出的形象也未必是內心所渴望。艾莉斯·楊在論述中也提出杜林 (Maureen Turim, 1951) 的看法，學者杜林指出，在電影影像源體 (matrix) 中，女人的服裝時尚往往是被切割過的，意即要怎樣裸露、怎樣性感、怎樣有吸引力，都已經被這個父權社會所決定過，如何讓這些特定的身體部位引起遐想，是整個社會文化下的「窺淫的凝視」所建構起來，而不是女性自己所能夠選擇的，她們只能夠擁有「客體化」的身體：

⁶⁸ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 110。

⁶⁹ 同上註，頁 112。

領口或後背挖低的毛衣、高衩及臀的泳衣和內衣、露出腰部的中空裝、開衩裙或短裙、短裁褲裝——都是要讓服裝剪裁把焦點集中在露出的肉體，這種剪裁也往往引導注意力集中在被物神化的頸項、胸部、肚腹、陰部、大腿、小腿、足踝。割裂美學造就了性感的著衣身體之意象，一種陽具女性（phallic female）的權力意象。⁷⁰

如上所述，服裝的「剪裁」造就了女性身體被「割裂」的可能，導致女體被物化以及不被視為一個整體。要反抗由父權主導的「視覺割裂美學」，我們可以從「觸覺」形塑專屬女性的「身體感」，艾莉斯·楊以伊瑞葛來（Luce Irigaray，1930—）的觀點來論證身體感，「伊瑞葛來認為，陰性慾望比較是透過觸覺媒介行動，而非視覺媒介。⁷¹」觸覺媒介運用和視覺截然不同的機制去感受身體，視覺所能捕捉的服裝意象有限，藉由觸覺的介入與主導，我們更能夠理解「陰性身體」所展演的「陰性慾望」。這裡所指的「觸覺」，不單單只是皮膚感受物質那樣的特定感官，「也是指一種對包括所有感官的官能本身的定向。⁷²」也就是如果女性「看」自己或其他人穿上不同布料、質地的衣服，那樣的感官刺激並不僅來自於花紋、色彩、剪裁而已，而是提供一種「觸覺的想像」，想像布料的厚薄與質感，是一種「陰性經驗」的啟蒙。在《再放浪一點》中的主角愛莫是個三十六歲的女性編劇，她在娛樂圈闖蕩多年，對於時尚與著衣有超乎常人的細膩觀察，並且，比起服裝剪裁下露出的部位，她更在意服裝的質感；比起五官或容貌，也更在意女人的氣質與氣場：

維若妮卡以前的風格不是這樣，她常把自己打扮成吉普賽人的調調，跑去日本和紐約買波西米亞風情的二手衣，甚至會穿滿是補丁的裙子，當然那補丁是一種時髦，頗具 grunge 特色，但不太上檯面，那時候你只會覺得這姑娘有股又野又脫俗的氣質，並不特別漂亮。後來她改換路線了，穿高級時裝，到精品公司當公關，維若妮卡當然還是維若妮卡，保有她個人狂放大膽、不拘世俗的風格，儘管換了一身高端精品，她選擇的單品依舊跳脫常人喜好，她會穿一身騎馬裝，或者戴高禮帽走在大街上，但她變得美

⁷⁰ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 112。

⁷¹ 同上註，頁 117。

⁷² 同上註，頁 118。

麗絕倫，不可逼視，無論走到哪裡，無論置身什麼樣的人群，總有壓倒性的氣場。⁷³

維若妮卡在書中是愛莫的多年好友——老賈的妻子，她同時也是精品公司的公關，她的服裝品味有獨特的魅力，也不遷就社會眼光。由上述引文可知，愛莫在欣賞著衣女人時，並不總是在意裸露的部位，也不會將目光鎖定在特定的五官或身體上，而是從「整體」的氛圍去欣賞，她能夠欣賞「補丁」的時髦性，也能嗅出其服裝品味的來源——「油漬搖滾」(grunge)風格，一個著衣女人不需要總是符合常規的「漂亮」或「性感」，我們甚至不需要去注意服裝的「剪裁」如何形成這個女人的模樣，愛莫反而把焦點放在「風格」上，在愛莫的眼中，不是用衣服如何體現人的曲線來衡量一個人的吸引力，而是一個人要如何穿出衣服的獨到之處。愛莫不只擁有對於時尚的敏銳度，更重要的是，她將目光放在「獨特」或「脫俗」的氣質或氣場上，去看一個女性的服裝展現。在一次與老賈的會面中，她帶著年輕有企圖心的由果，拜訪老賈與其妻子維若妮卡，她提到：「維若妮卡仍舊美極了，光彩四射，合身的麂皮西裝，柔軟的針織長褲，魔術般地把知性和野性，帥氣和女人味，幹練和優雅揉和在一起。⁷⁴」愛莫的敘述沒有停留在表面的「視覺」經驗，而是又再一次將鏡頭拉遠，去看維若妮卡全身上下的自我展現，「麂皮」的狂野、「針織」的柔軟，都是對於「觸覺」的想像，跳脫純粹在視覺上的評判，這是屬於女性的語言；知性與野性、帥氣與女人味，這些看似二元對立的特質，卻能夠溫和的共存於著衣女性身上，這種對於整體氣場的覺察與感知，也是一種訴說陰性經驗的語言。

這樣的「美」也不僅僅是出現在維若妮卡身上，維若妮卡出來創業以後，一直想要打造的是「平價且風格化」的服飾品牌，她並不想跟隨精品或韓國時尚品牌，她想做她自己真正喜歡的東西。後來，運動員陸南茜穿上了維若妮卡替她打點的服裝，愛莫如此形容：「那是一件緊身的包臀洋裝，樣式很簡練，但很有個性，黑色超彈性萊卡，適合運動員的氣質，陸南茜穿起來很酷，有中性美，但兼具性感。⁷⁵」愛莫同樣用了許多「質地」與「風格」上的形容詞去描述陸南茜的服裝，有彈性的萊卡材質、同時顯現個性與性感。在成英姝的筆下，所有的著衣

⁷³ 成英姝，《再放浪一點》(台北：鏡文學，2020年)，頁15。

⁷⁴ 成英姝，《再放浪一點》，頁65。

⁷⁵ 同上註，頁68。

女人都擁有超脫二元對立的美，她們可以同時很酷、又同時性感，她們可以同時「性化」與「去性化」，這些意象在這些著衣女人身上是流動的、兼具力量的。並且，描述這些著衣女人的服裝經驗時，也不僅是流於視覺形式上的，書中大量的使用布料或質地去描述這些角色的衣服，試圖勾起讀者對於服裝的「觸覺想像」，反對服從以視覺為主流的流行文化符碼。在胡塞爾的方法學中，也有提到「觸覺」引發的身體感：「胡塞爾特別區分了視覺與觸覺在構成身體本身時的不同角色，他認為觸覺在這方面比視覺來得更根本。⁷⁶」由觸覺所形塑的陰性語言是「根本」的，像回到原初的大地，更貼近「活生生的身體」經驗，也更能說明陰性的服裝慾望如何展演。

二、經驗的相繫

艾莉斯·楊在〈找回服裝的女人〉一章中敘述，除了「觸覺」能夠引發女人的服裝快感，女性其實也透過彼此的經驗交流、評論，來相互連結。女性經常能夠感受到服裝之於我們的重要性，也能夠從多元的角度評價不同衣著的美學。

對這個社會的女人而言，服裝常像是連結姐妹情誼的絲線。女人經常靠評論彼此的服裝建立關係。……這些故事將她們穿過的服裝與曾穿過這些服裝的女人連結起來，藉由分享這些故事，我們往往彼此相繫。⁷⁷

要打破視覺的「割裂」美學，女性可以透過經驗的「訴說」與「交換」來達成，當女生之間互相穿上對方的衣服、互相交流彼此對於穿衣的想法與品味，或是一起逛街、購物時交換彼此的心得，這些體驗對於女性來說像是一場冒險與自我探索，透過不斷地試錯去找到自我的風格，也透過給出穿衣建議來達成彼此的自我滿足。小說中，由果是愛莫的室友，她常常會拿愛莫的衣服來穿，在維若妮卡的時尚品牌發表會上，由果和愛莫都有出席，由果說她還是習慣穿自己的衣服，被愛莫在心裡吐槽：「但你要明白，由果口中自己的衣服，常常是我的。⁷⁸」雖然愛莫的語氣聽來無奈，卻也習慣了由果這樣任性不羈的做法。在發表會上，她們

⁷⁶ 龔卓軍，《身體部署：梅洛龐帝與現象學之後》，頁 36。

⁷⁷ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 120。

⁷⁸ 成英姝，《再放浪一點》，頁 94。

也都為了力挺維若妮卡，便穿上了該品牌最新發佈的香蕉圖案的 T 恤。她們穿上彼此的衣服，或是彼此設計的衣服，是一種我和你的位置交換的表現，我站在你的位置體驗你的品味，你也穿上我所打造出來的形象，你穿上的不僅僅是衣服，而是一種屬於我的樣貌，「當服裝在我們之間流動，我們的身份也在流動；我們並不擁有自己，而是彼此分享。⁷⁹」在這樣的流動之中，我們彷彿照鏡子般，在分享之中得到了某種服裝快感，是女性私密的、自我的經驗與覺知。

後來，由果經由愛莫的介紹認識了老賈，老賈又提起了導演段培安，於是大膽熱情的由果，便主動去片場找到段培安，在各種陰錯陽差下，成功爭取到了一個電影角色。雖然電影還沒拍完，但由果已經和愛莫、龔麗蓮一起討論在紅毯上應該要穿什麼，龔麗蓮喜歡奧黛麗赫本的經典風格、愛莫喜歡裙裝加上馬丁靴、由果想穿顏色鮮豔的度假短洋裝，她們對於自己在鏡頭的樣貌各有想像，也對自己的著衣風格頗有研究，龔麗蓮喜歡有曲線的、性感的裙裝，愛莫重視整體的和諧與中性美，年輕的由果喜歡明豔的隨性風格，她們藉由交換彼此的著衣想像，讓這些服裝經驗在彼此之間流動，「在透過服裝與其他女人相繫中，我們不只是交換；我們是讓或不讓對方進入我們的生活。⁸⁰」對於三位小說中的女主角而言，服裝即是生活，要穿怎樣的衣服不是取悅媒體的鎂光燈、不是為了哪個投資商或導演、更不是為了要吸引男人的注意，她們更重視如何在腦海中形塑出那個浪漫自我，她們透過彼此的目光「看」自己、「陷入」自己，並且「完成」自己，當女人的著衣經驗彼此相繫，就會成為一種群體性的力量，足以擊潰與抵擋由父權敘事所宰制的「割裂」的美學。

在小說進入後半段時，龔麗蓮的多年好友梁夢汝提議，要和龔麗蓮、愛莫及由果來場泰國之旅，這場旅行非常具有標誌性，也顯現出女性群體經驗的連結，並暗示四位女角往後截然不同的命運。她們在泰國的一間簡陋的度假村住下，梁夢汝聽說當天晚上在飯店有化妝舞會要舉行，便提議要一起去購物，各自買一件造型服裝。在她們彼此試衣、換裝的時候，也彼此交換了心得：

龔麗蓮自己則是在羽毛頭冠和白紗蓬裙的天鵝公主芭蕾舞服以及女超人服之間猶豫。

「我建議你不要選天鵝公主，你會和人撞衫，一定也會有人也扮天鵝公主，

⁷⁹ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 120。

⁸⁰ 同上註。

而且是男的。」梁夢汝說。

我們全都覺得很有道理，於是龔麗蓮選了女超人服。

梁夢汝選了一頂金色假髮，她說喜歡《重慶森林》裡的林青霞。⁸¹

除了龔麗蓮選了女超人服以外，由果則是選擇一頂橡膠章魚頭罩，愛莫則是戴上加勒比海盜的帽子。在她們去逛街且為彼此選擇不同的服裝的這個場景，作者巧妙的運用大量的對話，來營造四個女人在試衣間七嘴八舌的討論的畫面，她們的說話方式既毒舌又幽默，她們看衣服的眼光精準，也知道彼此適合什麼樣的裝扮，她們擁有對於自我的想望，藉由互相交流這些經驗，更能體會到「自我」在他人眼中的樣貌。藉由這樣經驗的分享、位置的互換、身份的流動，足以可見「相繫」對於女性服裝快感建立的重要性，陰性慾望在艾莉斯·楊的筆下經常被描述成柔軟的、流動的、無以名狀的，相較於僵固的父權敘事來得更有想像空間，更能打破服裝上的傳統敘事美學。



三、服裝的幻想

除了「觸覺」與經驗的「相繫」，女性也可以從翻閱報章雜誌、在試衣間試穿、觀看模特著衣等方式來得到快感。女性不只是可以從穿上服裝來獲得快感，也可以透過「看」衣服、「看」服裝模特中，形成對於自我的扮演想像，從幻想之中獲得滿足。這些幻想包含我是誰、我嘗試的風格、不同處境或場合中我的形象等等，「女性不是全然的在他人觀看中裝扮自己，不會全然的把自己視為男性欲望的被動接受者，女性更主動的去追求穿衣經驗中的快感，在變裝時激發出來的變身幻想，在不同的時段、場合中扮演著不同的角色，形塑自我的多變形象。⁸²」然而，幻想並不是想像自己變成另一個人，它並不是一種必要的實現或循規蹈矩的計畫，更多的是朝向一種不確定性，也為陰性慾望的展演留下更多彈性空間。

由果第一次和老賈見面時，說了自己過去的演員經歷，她一直都沒有很好的機會發揮，她談論起自己的經歷：

⁸¹ 成英姝，《再放浪一點》，頁 237。

⁸² 林蜀平，〈社會文化脈絡中女性服裝呈現風格與自我形象之形塑——生命史取向〉（台北：輔仁大學織品服裝學系碩士論文，2007 年），頁 140-142。

「有人直朝我瞧，我會以為被認出來了——看啊，那不是電視上那個林由果？但他們只是因為我穿得少才多看兩眼呢？這年頭哪個露肉的女孩不被人毫不避諱地看。⁸³」

對於著衣女性如何被大眾的目光注視與想像，由果是非常清楚的，「裸露」的服裝意象和「由果」的服裝意象截然不同，她並不希望自己被觀看的方式是「切割」過的，不要是因為露胸、露腿而關注，她希望她自己是作為「林由果」這個完整的人來被觀看，她透過「幻想」別人幻想她的方式，為自己的服裝意象做出選擇。在由果說完上述的話以後，老賈說出：「這個區別有必要嗎？不管他知不知道你就是那個叫林由果的人，你就是你，那個性感可愛的女孩。⁸⁴」在這裡，老賈並沒有意識到對於由果來說，把她當作一個完整的、有自我感的女性來觀看何其重要，「性感可愛」並不只是來自於她穿得怎樣，更多的是她這個人和服裝之間的關聯、她的氣質能否駕馭、她的個性是否適合，老賈的觀看方式在書中與由果的觀看方式有強烈的對比，也更可以看出這些女性角色在面對他人的想像時，是如何跳脫、重塑並且創造出屬於自我的服裝意象。

另一方面，愛莫在曉天家聊天的時候，曉天說道有件印地安圖騰花樣的針織外套要送給愛莫，她當時很高興，上頭有漂亮的彩色圖騰織紋，而後愛莫問曉天為何要買女裝，小天回答男裝並沒有這種花色，愛莫便答了句：「說得也是，男裝沒什麼想像力。⁸⁵」對於愛莫而言，女裝帶給她的快感更多，不僅僅是來自於對這些服裝如何性感、妖豔，「在我們的服裝幻想裡，我們在展開敘事軸前並非窺淫的凝視，因為出現的畫面只是伴著一種敘事的感受，而非敘事本身。⁸⁶」想像所帶來的體驗便是敘事感受，並非「如何」敘事或觀看，因此，愛莫並沒有把重點放在「體現」而是「體驗」，利用不同感官、視野、想像、描摹去創造私我的服裝快感。

在小說中另一個重要角色——過氣女星龔麗蓮，為了想要請愛莫為她打造一個量身定做的劇本，便說起在高中時期，大家都會穿制服，而「量身定做」的服裝就是特別好看：

⁸³ 成英姝，《再放浪一點》，頁 29。

⁸⁴ 同上註。

⁸⁵ 同註 83，頁 47。

⁸⁶ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 124。

但有人穿的制服是量身定做的，做得跟旗袍似的，貼著身體的曲線，玲瓏有致，一站出來，騷氣完全不一樣，一班五十個人站在一起，不，就算是一百個，五百個站在一起，你一眼就看到她。我們穿的不是衣服，是麵粉袋，她穿的也不是衣服，就是她自己。⁸⁷

龔麗蓮回想起高中時期的制服時光，想起有些女孩的衣服格外惹人矚目，那是因為「剪裁」體現了身體的曲線，此時女孩身上穿的並不是衣服，而是穿她自己獨有的韻味與氣質，龔麗蓮也同樣想要跟那個穿著合身剪裁的女孩一般，擁有萬眾矚目的風姿與儀態。她把劇本比喻成著衣，常常沈浸在自我的幻想中，她會跟由果一樣想著紅毯要穿什麼、會追逐主流審美去展現自己的身體，而身體是在不同處境與狀態中被定義的，「世界上的個體皆無法脫離充斥性別文化作用的處境，形成同一世界中的男女可能經驗著不同的處境，培養出「既相同又有差異」的身體活動習慣或身體圖式或身體感。⁸⁸」本小節試圖捕捉書中角色們身體感的「差異性」，她們如何與男性不同，如何與父權宰制抗衡，透過「幻想」，這些角色們展現出能夠自我滿足的能動性，試圖在主流文化的時尚風格或大眾審美中，發展出自身的差異與獨特性，在不同處境下的身體展演也能得到釋放。

然而，當我們談論所謂「審美」或「時尚」，其實反映了個人、家庭、社會間錯綜複雜的權力關係，父權資本社會中不斷對於女性身體進行控制與施壓，決定哪種服飾可以登上版面、博取眼球，導致女性的身體空間展演成為了某種消費主義下的工具。在書中，對於時尚產業的論述與敏銳度，不管是愛莫或維若妮卡，老賈都給出了和她們截然不同的意見，老賈認為「時尚產業演示的是美，是人心對美的渴慕、崇拜，新鮮綻放的、嬌嫩多汁的。⁸⁹」不可否認，老賈的論述在時尚產業中並未過時，年輕、性感、嬌豔總是時尚的焦點與寵兒。因此，在女性主義論述中，「時尚」往往被視為是禁忌的詞語（F-word）⁹⁰，因為時尚往往被父權資本社會所決定，「不自然」的時尚與「自然」的身體不該相提並論。但是，性

⁸⁷ 成英姝，《再放浪一點》，頁 52。

⁸⁸ 李亦芳、程瑞福，〈身體與服飾——「女人味」的感知實踐〉，《運動文化研究》19 期（2011 年 12 月），頁 107。

⁸⁹ 同註 87，頁 98。

⁹⁰ 原文引自時尚學者史緹爾曾在一九九一年提出時尚為「F-word」的說法，施舜翔，《惡女力：後女性主義的流行電影解剖學》（新北：八旗文化，2015 年），頁 236。

別學者巴特勒（Judith Butler，1956—）也在一九八八年提出「性別操演論」，讓大眾反思展演性別的可能，「如果時尚可以用來穩固性別的原真幻覺，那麼，它當然也可以反過來擾亂性別的模仿結構。女性主義者可以不穿高跟鞋，不買香奈兒，卻不該徹底摒棄時尚。⁹¹」儘管愛莫、由果、龔麗蓮身處影視娛樂圈，儘管她們無止盡的追求「美」，儘管她們有許多時刻在鎂光燈下成為父權凝視的產物，但是她們絕不會輕易停止「感知」、「訴說」、「交流」或「幻想」，這是她們用來展演服裝經驗最強大的武器，時尚儘管被視為資本主義下的產物，擁有父權社會的消費邏輯，然而，「時尚則代表了一種表達權利的可能性，並確保了她們擁有一個創新、投射注意力和照護的空間，這是她們在別處無法獲得的，而且在某種程度上，這補償了女性在參與社會生活時遭受的歧視。⁹²」愛莫、由果、龔麗蓮都擁有女性獨特的鑑賞眼光與品牌「創造力」，她們不盲目追求名牌或緊跟流行，不被資本主義的消費控管，利用「觸覺」、「經驗」及「幻想」創造出陰性時尚，陰性的時尚幻想具有它的多義性，它既是出口也是入口、既是服從也是抗衡，女性的身體與想像於是在層層的歧異、互文、闡釋中實現。

第二節 自由、裸身與乳房經驗

一、裸身與自由

在艾莉斯·楊的理論中，她認為「活生生的身體」能夠拒絕自然／文化的區分，同時也是拒絕性／別區分，那些涉及肉體的事實或是慾望經驗，無需製造二分的性差異，也無需刻意「性化」身體，「活生生的身體之概念能將各種身體的肉體事實納入理論，而無「性」範疇那簡化且二分的意涵。⁹³」活生生的身體並沒有任何指涉，只是單純的經驗自己、經驗他人對自身肉體的反應。因此，要打破性／別藩籬，破除客體化凝視，首先要改變我們看待身體的方式。「女人的身體長久以來被認為應該是私密的，某些身體部位較另一些身體部位更是被認為是私密的，因此女人的某些身體細節進入公共的空間時，常被認為是逾越的身體。

⁹¹ 施舜翔，《惡女力：後女性主義的流行電影解剖學》，頁 244。

⁹² 毛拉·甘奇塔諾著，張亦非譯，《服美役：美是如何奴役和消費女性的》（北京：北京聯合出版社，2024 年），頁 103-104。

⁹³ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 25。

「公共的女人」(public women) 在某些文化中，指的曾是性方面放蕩的女人，創造「私領域的女人是好女人，公領域的女人是蕩婦」的理解。⁹⁴ 對於女性展現對性的慾望時，常常是不被父權社會允許的，「性化」(sexualization)⁹⁵ 的身體只有在服從父權社會的規訓時才「有條件式」的存在，如在第一節提到的「割裂」美學，便是將衣服的剪裁刻意露出胸、臀、腰、腿，使社會目光停留在這些被切割過的身體部位上，讓性化的身體滿足父權凝視的快感。但「新一波的性化風潮時常將女人性化的身體描繪為『一種時尚，是愉悅感的來源，也是一種打造自我認同的方式，一種身體工作，一種自我表達的方式，和一種個人的成就與滿足』(Attwood, 2006: 86)。⁹⁶」由於社群媒體的快速發展，女性更能夠通過快速的社群管道來展現自我，並且在色情 (pornography) 與「情慾」(erotic) 的縫隙中試圖找到自我能動性，展現「性化」的身體究竟是作為一種服從或抵抗？女性在裸露的過程中是否具有能動性？在公共空間或社群網站之下，性化的身體似乎更為受到監視與制約，「有條件的」性感是女性所追求的，比如要怎樣展露才可以避免具有色情意味，而是展示「情慾」的能動性？在這樣的社會監控下，女性的掙扎與矛盾處境不言而喻。因此，脫離社群媒體或大眾目光所展現的裸露的身體，似乎更能逃脫這樣的對立：

由果脫光了躺在沙灘上大喊好舒服，伸長手腳成大字型在沙地上嘩嘩揮動。
一會兒停下來，把骨盆抬高，鼠蹊部對著天空。

「由果你在做瑜伽嗎？」

「讓那裡面透一透光，裡面平常太陰暗了，讓它接收一些太陽的正面能量。」

97

小說中，愛莫和由果、龔麗蓮及梁夢汝一起到泰國旅遊，她們在海灘上悠閒的談天說地，海灘上的遊客大部分是年輕的歐洲人，並且他們流行在沙灘上裸體曬日光浴，而由果則是跟著其他遊客大膽地將衣服都褪去，並且張開雙腿，希望讓自己的私密處可以接受到一些太陽能量。其他三位女主角都對這樣的做法目瞪

⁹⁴ 康庭瑜，〈「只是性感，不是放蕩」：社群媒體女性自拍文化的象徵性劃界實踐〉，《中華傳播學刊》第三十五期（2019年6月），頁132。

⁹⁵ 「性化」(sexualization) 是近幾十年才出現在英文中的術語，根據美國心理學會，當個體從事某些行為使人意識到性便是「性化」。原文來自 Dewar, Gwen, 〈The sexualization of girls: Is the popular culture harming our kids?〉 parentingscience.com. Parenting Science. October 2012)。

⁹⁶ 康庭瑜，〈「只是性感，不是放蕩」：社群媒體女性自拍文化的象徵性劃界實踐〉，頁128。

⁹⁷ 成英姝，〈再放浪一點〉，頁232。

口呆，由果不是第一次這樣展現自己的身體，小說開頭當愛莫回到住處時，「由果上半身光著，長褲穿著一半，卡在屁股下半，使勁拉著。⁹⁸」愛莫還問了一句為什麼在家不穿衣服，由果則是一臉不在意的樣子。由果可以說是在小說中最大膽、開放、自由、任性的存在，她在海灘上裸露的行為，當然可以解釋成因為在「異國」且「其他人」也這樣做，這樣的自由是有條件限制的，然而，海灘畢竟屬於公共領域，在其他人褪去衣物時，由果不必跟著脫下，並且她把骨盆抬高，讓鼠蹊部對著天空的舉動，當場也沒有其他人這樣做，她暫時脫離社群媒體監控、脫離亞洲審美、脫離性化身體規範的那一瞬間，她才是一個真正的「活生生的身體」，不在意穿衣服是否有贅肉、不穿衣服是否會被意淫，身邊是親密的女性好友，她可以自由暢快的跟隨自我意志行動，暫時拋開鎂光燈與新聞媒體的束縛，最後她說道：「我希望我的私處吸收到自然的靈性，達到它什麼都不用做，就深刻地理解一切的境界。⁹⁹」在這樣的時刻，由果的「性」與「身體」是屬於她自己的，身體不是被「性化」或是「去性化」，她的身體跳脫了這個光譜，去追求另一個層次的、屬於「自然」不屬於「社會」的身體，不難看出這個角色在「性賦權」(sexual empowerment) 上的積極意義。

而回歸到社會的目光下，女性是否就喪失了能動性？蘿拉·莫維 (Laura Mulvey, 1941-) 在所著的〈視覺快感與敘事電影〉中首先提到男性凝視 (male gaze) 的觀點，說明電影的畫面與敘事由男性主導與創造，男性是慾望的主體，而女性是被慾望的客體，電影經由偷窺 (scopophilia) 和自戀 (narcissism) 兩種由男性主導的觀看方式，在視覺空間下的身體慾望已經是被男性掌控。在小說中，由果出演段培安的電影，起初段培安只是想讓由果成為一個狂放性感的女配角，並不需要太多的表演和台詞，但是由果的積極和企圖心，讓整部電影的核心翻轉，連愛莫都不禁感慨，看完電影不會有人記得主角戴君凝，但林由果肯定會被深刻記住。從泰國回來以後，由段培安導演、由果當配角的電影走紅，由果的知名度迅速竄升，超越了電影及原本的女主角。由果這個角色再次告訴我們，她的自由與奔放、她的怪誕與不完美，突破了那些「有條件的」性感，即便是在電影鏡頭前，她都能掙脫被宰制的凝視，創造屬於自己的鏡頭語言：

⁹⁸ 成英姝，《再放浪一點》，頁 17。

⁹⁹ 同上註，頁 233。

由果的裸體在電影裡很自然，毫無賣弄，和她平常看待身體的態度一樣。由果並不是段子的棋子，由果在做她自己，她不斷地把自己對角色的想法強灌給段子，段子當然避之唯恐不及，但她終究成功的說服段子了，事實也證明，她是對的。¹⁰⁰

由果創造了自己及他人的女性凝視（female gaze），她成功掙脫了導演原本想要將它打造成一個慾望客體的想法，轉而讓自己有更多更奇特的、更好玩的、更豐富的角色詮釋，電影中所有的長鏡頭，幾乎全部用在由果身上，而這是導演段培安一開始從沒想過的，是由果創造出了無數個屬於她的鏡頭，她裸身出鏡的畫面即便被一些大眾批評是色情又出格，但仍然有許多人讚嘆她的自由奔放與勇敢獨特。「女性凝視」並不一定可以徹底擺脫客體化命運，但卻可以確保觀看主體的移轉，就算無法改變世界看我們的方式，也可以改變自己看自己的方式，由果這個角色即是透過改變自我觀看，影響了觀影者的觀看，裸身在這裡也不單是藝術行動，而是日常實踐。由果把裸身融入日常變成生活方式與態度，把受男性凝視箝制的身體還給自己，把「性化」的權利／力移交給自己。

同樣是靠著裸身出演，龔麗蓮與由果卻有著截然不同的命運，龔麗蓮年輕的時候演了三級片，年少不經事時被政商名流哄騙，享受鎂光燈的同時卻迷失自己，後來逐漸淡出螢幕。在泰國之旅中，愛莫、龔麗蓮、由果和梁夢汝光著身子在泳池邊聊天，她們談到龔麗蓮年輕時演三級片的事，龔麗蓮老是認為別人記得的是她沒穿衣服的模樣，但由果卻希望別人記得的是她沒穿衣服的模樣。兩個人面對裸身出演的態度完全不同，龔麗蓮懷著害怕的心情出演電影，她害怕不被接納、害怕別人看她的目光，她並不後悔，卻後悔自己曾經不夠勇敢：

我停下動作，問龔麗蓮：「你後悔拍過三級片嗎？」

我一直想問她這個問題，但不好啟齒。

「我後悔過去對這件事情很在乎，」龔麗蓮說：「那使我變成一個不夠勇敢的人。」¹⁰¹

¹⁰⁰ 成英姝，《再放浪一點》，頁 299。

¹⁰¹ 同上註，頁 328。

龔麗蓮是在經歷了與愛莫的相遇、失去梁夢汝的悲傷、見證由果的成功以後，領悟到其實她一直都不肯放過過去的自己，她意識到自己的「不夠勇敢」，是一種對自己的和解、對曾經的恐懼和解，那樣的恐懼背後其實來自於男性對於女性裸體的敘事，敘事權掌握在男性導演手中、掌握在政商名流手中，她知道自己的身體不會被正確的看法，她知道自己被「性化」的身體只是大眾茶餘飯後的消遣，因此而淡出螢光幕。這樣的讓步實是一種自我覺察，她雖無力翻轉那樣的父權敘事，卻躲過更多在男性凝視下的束縛，她才能意識到「裸體」之於她的意義究竟是什麼，她不再去恨、不去責怪、不去恐懼，對於由果的成功，她仍然自嘲的說，肯定是因為她身材太好才沒有紅。最後，龔麗蓮並沒有如願演出愛莫的劇本，想復出的明星夢也遙遙無期，小說結束在龔麗蓮與年輕時愛戀的情人手拉著手的場景。「我那時候雖然演了一些不穿衣服，角色有些淫亂的片子，但我的心還是純真的，我的身心都是純真的，我到現在都還是純真的。¹⁰²」龔麗蓮沒有由果的狂放大膽，卻因為她的自持、純真而更惹人矚目，她守住心中的花園，也是守住對自己身體的敘事權。



二、乳房經驗

在古文明時代中，乳房在宗教信仰上被視為孕育生命的起源，從中世紀末開始，對乳房的崇拜逐漸轉變為「陽具崇拜」，中世紀末期開始，乳房的情色化在社會中被視為常態，西方的凝視便大幅的影響著東方社會，乳房開始被作為「性化」的對象。在所有對女性的客體化的總體基模（*shceme*）上，乳房是首要的物化對象。對於父權社會來說，「乳房是陰性的性的象徵，因此『最好的』乳房得像陽具一樣：高聳、堅挺、尖起。¹⁰³」這樣的評判標準長期一直存在於我們的社會裡，無形之中給女性銬上愈多的枷鎖，男性凝視主導了女性身體的這個現象，讓女性看待乳房的態度變得不安且扭曲，也讓他們對自己的乳房經驗逐漸客體化，女性一生中都要因為乳房而備受矚目，乳房太大會被認為是情色的、不得體的，乳房太小被認為是沒有吸引力、生命力的，乳頭形狀若是太明顯，也會被認為是猥瑣的，父權社會管制乳房的形狀、大小、乳頭顏色、視覺效果、出現的地點與時機，讓女性對於看待自己的乳房容易落入被物化的陷阱中，女性可能學會享受

¹⁰² 成英姝，《再放浪一點》，頁 72。

¹⁰³ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 132。

或利用這樣的注目，也可能因此而恐懼或憎惡，使得女性對於自己的身體認知曖昧且模糊。女性的乳房被操縱成是屬於她的丈夫與孩子的，因而很難從自己的觀點去看待乳房經驗。

要讓女性對於自己的乳房經驗有正確的認知，艾莉斯·楊引用了伊瑞葛來的理論中，一種從陰性慾望產生的形上學，「將存有概念化為流體（fluid），而非固體的實體或物件。¹⁰⁴」她認為顛覆物體的形上學就是解放女人，並且將陰性主體論回歸到「觸覺」，用另一種形式建構乳房經驗：

我對以女人為中心的乳房經驗的概念化，是一種建構、一種想像，主題放在去實體化（desubstantialization）。如果我們擺脫將女性視為至高他者、客體、固體且明確的男性凝視，去想像女人的觀點，長著乳房的身體就會變得模糊、軟稠、不確定且多重，也沒有清楚的身份。¹⁰⁵

這種以流體為主體的想像不僅能夠打破以視覺及固體為主的男性凝視，也可以讓對乳房的敘事失去邊界感，更重視流動、生命力與脈動，比如「胸罩」便是阻擋女性自我察覺的原因，胸罩固定了乳房的移動，也讓乳房變得堅挺、飽滿、失去流動，不穿胸罩時，反而更能有意識的經驗自身的情慾。在小說中，由果便是最好的例子，她在家時喜愛裸著身子，不喜歡穿衣服，「由果後來說她把 T 恤剪了好些破洞，看起來很頹廢，隨性，不拘小節，而且從某些角度能隱約看到 T 恤裡的乳頭。¹⁰⁶」乳頭在男性敘事中被視為是不可揭露的、放蕩的、猥瑣的象徵，乳頭的私密性更甚於乳房，然而對崇尚自由的於由果來說，她並不認為裸露身體、露出乳頭、談論性是什麼了不得的事，這些事都可以用健康的態度去看待，她對於形塑自己身體認知的敏銳度極高，也因此電影中拍攝裸體的鏡頭時，她毫無畏懼，她對角色的理解深刻，她不只是「扮演」放蕩的壞女人，她是賦予了這個角色生命、用身體演繹自我，用這樣的方式帶動電影「活」了起來，連原先的電影女主角戴君凝都被由果的氣勢蓋過，令女主角不禁語帶嘲諷的說「她不知道這片子會變得情色，¹⁰⁷」由果聽完只是一笑帶過的說：「情色？我覺得挺健康的呀，

¹⁰⁴ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 138。

¹⁰⁵ 同上註。

¹⁰⁶ 成英姝，《再放浪一點》，頁 59。

¹⁰⁷ 同上註，頁 300。

好幾個鏡頭把我的奶拍得很醜呢，形狀都歪了，我也沒介意。¹⁰⁸」由果在電影以裸體出鏡，女性私密的身體「踰越」了私領域及公領域的界線，進入公眾視野，也經常容易招來蕩婦羞辱 (slut shaming)¹⁰⁹，但是她絲毫不介意，她不用「性感」的角度看待自己，而是用「健康」的態度破除性化身體的凝視，形狀的歪斜也突破了以視覺及固體主導的父權凝視，父權文化審美認為胸部必須高挺、飽滿，有穿內衣的、不露出乳頭的、堅挺的乳房才是合格的，但在電影中，由果很大程度了影響導演段培安，不讓他的意志主導電影，而是用她的身體語言奪回對於電影和角色的敘事權。她對自己身體及乳房的敘事也很大程度影響了觀者，比如和她朝夕相處的愛莫，便是被她的對身體的態度所打動，也改變了自己的觀看視角：

由果跟我在一起的時候就很喜歡光著身子，我看習慣她的裸體了，就大眾被洗腦的那種性感美女標準，由果不合格，胸部小，肚子有點圓，大腿也粗，但我始終覺得由果的胸型很美的，雖然不大，但很挺實，她的身材很像歐洲古代的繪畫、雕像裡的女性。¹¹⁰

愛莫自己明白她的審美也多少受到主流文化的影響，儘管她以大眾的目光來看，由果是不合格的，但是她仍懂得欣賞由果的美，這不僅僅是她自身培養出來的觀看體驗，也是由果帶給她的影響，由果藉由她的身體去創造「女性凝視」，重新打造另一種審美，掙脫現當代對身體的單一敘事。「女性必須透過她們的身體書寫，她們必須自創堅韌的語言可以摧毀隔閡、階級、辭令與規定規範，她們必須掩蓋、克服、超越最終的沈默論述，包括在我們發出「沈默」這個字的音時嘲弄我們的論述。¹¹¹」女性運用身體幫助她們找回失去的聲音和語言，表演並非沈默無聲，而是用肢體創造書寫語言，以及克服外貌焦慮、主流論述，利用這樣裸身的身體「說話」，找回女性在凝視上的主動性及主體位置。

除了擁有屬於自身的乳房經驗的「觸覺」、「流體」敘述，另一方面，女性對女性的互相凝視、彼此評判、共感經驗，也是構築女性凝視的重要關鍵。在小說

¹⁰⁸ 成英姝，《再放浪一點》，頁 300。

¹⁰⁹ 蕩婦羞辱 (slut shaming) 是將女性的價值與貞操連結，當女性的行為不符貞操期待，譬如談論性或身體、合意發生性行為、穿著不符他人期待，就視其為「不潔」、「淫蕩」，進行言語或肢體攻擊。(<https://womany.net/read/article/16914>)

¹¹⁰ 成英姝，《再放浪一點》，頁 298。

¹¹¹ 轉引自潘·米得曲 (Pam Meecham)、茱莉·席登 (Julie Sheidon) 著，王秀滿譯，《現代藝術批判》(2003 年)，頁 286。

後半段，愛莫一行人到了泰國旅遊，在一個夜晚中，她們褪去了全身的衣物，盡情的在泳池邊玩耍、嬉鬧與談天，這個主意也是由果首先提起的：「無拘無束的奔放感覺，把自己毫無保留的交給大海，你們不想體驗那種感覺嗎？」¹¹²」由果向來崇尚自由，她在幾個角色當中最為奔放大膽，起初，一行人都感到有些害羞，但龔麗蓮想要證明自己的乳暈是粉色的，於是大家都一起脫光衣服在泳池邊放聲聊天，梁夢汝搗著胸部下水，愛莫裝作看似自在，但其實挺出胸部、吸緊小腹，試圖讓自己的體態看上去不至於太糟，在她們赤裸裸的坦誠相見時，便互相議論起彼此的乳房：「『Lilian 的乳暈好小。』」由果眯著眼睛走近龔麗蓮，盯著她的胸部看。龔麗蓮給由果的額頭一掌，把她推開，由果哎呀叫了一聲往後一仰，嘩嘩拍著水大喊：『殺人呀！淹死啦！』¹¹³」由果對於裸體完全不會遮掩或害臊，反而調戲起身旁的好友，讓整個泳池的氣氛都舒適自在，她的幽默化解了可能的尷尬，她赤裸裸的語言也暗示著在這個只有女性的空間，乳房經驗是別具意義的，「在一個沒有男性凝視的女人空間，女人的乳房變得幾乎像是她臉孔的一部分。女人的乳房就像她的鼻子和嘴巴一樣獨特，是一個別人能藉此辨識她的符號。¹¹⁴」她們的乳房此時並不是被物化的存在，而是一種獨特的、可供辨認的符號，她們不需要受到評判、也不受到男性凝視的宰制，在這個空間下，她們可以打造自己的「女性凝視」，她們每個人都是同時觀看與被觀看的存在，是不斷流動的主體：

雖然「女性凝視」並不代表女子可以完全逃避客體化 / 物化的命運，但至少可以證明看的主體不再一定是男性，同時也賦予了女性作為觀看主體的力量。女性凝視的重要在於它提供了另一種觀看的可能，當觀看女體的主體權力由男性轉化成女性時，客體勢必因為觀看主體的改變，而有不同的存在意義。¹¹⁵

女性的相繫及共感不只可以運用在服裝意象，也可以廣泛的用在其他層面，諸如性經驗、購物經驗、月經經驗、乳房經驗，維蒂格（Monique Wittig, 1935—2003）的「女同志連續體」也強調聯手打造女性的共和國，但是，筆者想強調的

¹¹² 成英姝，《再放浪一點》，頁 239。

¹¹³ 同上註，頁 240。

¹¹⁴ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 144-145。

¹¹⁵ 石淑君，〈欲望發酵體——女性身體意象之延伸創作〉（台北：實踐大學時尚與媒體設計研究所碩士論文，2008 年），頁 12。

是不只是性取向、性／別分化，也不單單只把焦點放在女性同盟，而是相當程度的「群體性」，從「活生生的身體」中所探討的個體性經驗，再利用同理、共感、相繫，直至相知的一種「無止盡的成為女性」，這裡的「成為」女性不是社會制約，也不是指社會性身體，而是女性對女性之間的命運共同體的覺知。覺知打造身體圖像，也打造身體感，「成為」女性的路上所有感受到客體化的經驗，都是打造主體化的原初動力。因此，乳房經驗不會只流於視覺與物化，而是女性感受到「被觀看」的同時，也能擁有「觀看」的權利。

第三節 「她們」的房間

法國理論學家巴舍拉（Gaston Bachelard，1884—1962）提出「家空間」的概念，強調以「家屋」作為幸福空間的典範，「藉著回憶起『家屋』和『房間』，我們學習「安居」在我們自己裡面¹¹⁶」，「家」和「身體」都是安放記憶的庇護所，我們得以藉由家屋中的棲居活動去凝聚及保存生存的私密記憶、生命意義，「家」的空間被視為一個匯集幸福的所在。然而，對於女性主義學者來說，「家屋」創造「幸福空間」這樣的說法似乎很難被接受。海德格（Martin Heidegger，1889—1976）提出「棲居」與「築造」作為一種家的意義，卻強調大部分由男性建構的「築造」活動較為重要；在歷史上，「家」的構想也大多帶有壓迫與特權，許多文化也期待女人能夠支持家、維護家、給家和男性提供支持。西蒙波娃和漢納鄂蘭（Hannah Arendt，1906—1975）批評居家勞動的繁瑣、重複、無止盡是在消耗與壓迫女性的處境，伊瑞葛來則批評家帶有「商品化」意涵，家不過就是消費主義與慾望的產物，反而限制著女性的自由發展。「如果房子與家意謂為了支撐男性計畫而限制女性，那麼女性主義就有充分理由拒絕家作為一種價值。然而，即使是女性主義者，也很難除咒化（exorcise）針對家之構想的正面價值鏈。¹¹⁷」艾莉斯·楊認為，她雖然大抵同意這些批判，但她並不認為女性主義應該完全拒絕家的價值，「家的價值是多義性的，而女性主義者應試著從家的壓迫意義中，釋放出一種正面價值。¹¹⁸」不再把勞動單單視為「為男性付出」，而是女性自身的

¹¹⁶ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍譯，《空間詩學》（新北：張老師文化出版，2003年），頁3。

¹¹⁷ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁213。

¹¹⁸ 同上註，頁254。

「創造性價值」，也不再把「維護」視為對於家的物質性給予，而是從中釋放出「生活上的意義」。

從艾莉斯·楊的角度出發，「家」就有了屬於它自己的生命，並且，女性在其中也能夠賦予、創造自己的生命。小說裡的角色們不再以男性本位的付出勞動，而是以自我為中心，打造出屬於女性的家屋想像，愛莫與由果既是好友也是室友，她們擁有對於家的不同品味、喜好與想像，透過彼此的討論與交流，她們對於「自己的房間」有了更清楚的描繪：

跟我那兒完全相反，由果總叫我寫些短的東西讓她演獨角戲做直播，說到後來重點都在怎麼把我們的小餐室改成直播間，要重新粉刷牆壁，之前因為天花板漏水牆上到處留下大片污漬和剝落的漆片，我認為應該掛幾幅塗鴉版畫，懸吊一些科幻感的裝飾物，選一個會閃的立燈，由果想買一個書架，擺滿恐怖人偶和色情玩具什麼的。¹¹⁹

這樣的想像脫離了傳統的家務勞動分工，指向了一種「創造性活動」，這樣的創造也並不來自於傳統家的價值，而是來自都市的單身女性租屋族，獨特的「家」想像。傳統的「家」被描述成男女夫妻和子女的型態，男性負責出外工作、女性負責主持家務，然而，因應社會發展模式變遷，每個人辨認「家」的方式都不盡相同，現今不僅出現雙薪家庭、頂客族，更出現了「多元成家¹²⁰」的概念，除了同性伴侶也可以成家以外，非血親的、志同道合的朋友也應該可以成家，儘管目前在台灣僅有同志婚姻立專法保障其權益，但是「伴侶制度」與「家屬制度」無疑是對婚權與家庭價值的一種挑戰，在於泯除異性戀的獨特性、增加多元家庭概念的包容，這是新世紀（2000年）後對於「家」的嶄新想像，家屋的意義在破碎與重構中誕生。於是，這種「家屋」的新型態打造出一個男性不在場、男性凝視也不在場的所在，他們被拒之門外，在這個空間中所誕生的身體活動不受到監視、操控或壓迫，由果和愛莫共同打造的「家」就此而生，她們在這個家中的裝潢與佈置，可以按照自己的喜好與要求，不需要符合男性審美，更不需要為了誰早出晚歸、誰洗衣做飯而爭執，因為她們對等而和諧的室友關係，造就了一種沒有階

¹¹⁹ 成英姝，《再放浪一點》，頁35。

¹²⁰ 「多元成家」指的是台灣伴侶權益推動聯盟（簡稱「伴侶盟」）在2012年提出並完成民法修正草案，分別為婚姻平權、伴侶制度及家屬制度，這三套法案都是民法修正案，目的是讓同志伴侶可以平等結婚，以及讓非婚姻形式的家庭獲得合理的法律保障。

級、權力、性別對立的平等關係及空間想像，這樣的想像是自由流動的、主體性高的，她們不再落入傳統異性戀的家庭價值中探尋自我，而是尋求另一種路徑來「完成自我」以及「她們」的房間。另外，被視為放蕩、淫亂的「色情玩具」，其功能從「滿足」慾望本身，轉移到「佈置」家居空間，私密的情慾經驗被拿出來展示，雖未完全脫離私領域，卻也提供了另一種情慾想像的可能：滿足身體慾望的，同時也是滿足家屋慾望的，身體和家屋的意義在相互映照中實現。波娃的啟蒙者吳爾芙（Virginia Woolf, 1882—1941）也在《自己的房間》¹²¹中強調，女性擁有自己的房間是一種「賦權」，也是一種「使自己成為自己」的重要過程，「就我對「家」的概念化，它是個人——且有時是群體——認同的物質化。一個人的家，是他或她棲居的空間，他或她在其中進行各種照顧自己和他人的日常活動，在其中娛樂、慶祝、計劃和悲傷。¹²² 所謂的「家」的意義，是一個可以安放自身所有情緒、日常、想望的地方：

由果進門連鞋子都不脫，躺在地上一邊罵，一邊睡著了。

也有時候歡天喜地回來，以為是在表演上有什麼滿意，結果是拿了滿袋子羊羹，女主角帶給全劇組的。「幹活那些大哥不愛吃甜，都給我了。」由果把羊羹在地上擺成一排。¹²³

由果在家之所以能夠這樣無拘無束，是因為和愛莫建立起足夠的信任感，有時候她甚至會在家不穿內衣，甚至裸體，她在這個空間中自由活動、不在意別人眼光，除了男性凝視不在場，也是因為她把她的身體視為「完成自我」的一種空間意義，脫離鎂光燈與新聞媒體的注目，她的家屋成為了她的舞台，恣意在其中表演與綻放。並且，在當中「尋求一個以和女人的姐妹情誼（sisterhood）¹²⁴建立起來的家。家是一個概念、一種欲望，表達了一種有界線且安全的認同。¹²⁵」女

¹²¹ 維金尼亞·吳爾芙著，張秀亞譯，《自己的房間》（台北：天培文化，2019年）。

¹²² 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁275。

¹²³ 成英姝，《再放浪一點》，頁152。

¹²⁴ 學者游美惠在《性別平等教育季刊》55期（2011年9月）中發表的〈姐妹情誼〉，對於該名詞有深刻的解釋：「『姊妹情誼』（sisterhood）一詞在1970年代的女性主義論述中經常出現，尤其是基進派的女性主義者更常使用此一詞彙。但到了1990年代之後，由於「差異」議題的探討，讓「姊妹情誼」一詞因此引發了疑慮，也多了一些爭議。但不管如何，即便到現今「姊妹情誼」仍常被視為有力的，至少在動員與集結女性力量，打造團結一體感受的面向上，是以雖然有陷入本質論（essentialism）之風險，姊妹情誼對於政治聯盟的促成，仍有其不容忽視的重要性（Andermahr, Lovell, and Wolkowitz, 1997）。」

¹²⁵ 同註122，頁256。

性之間的經驗相映出一種有邊界感、認同感的價值，家是一個讓人做「她們自己」的地方，女性凝視提供了她們從另一個角度審視自己的機會，並且藉由彼此之間的交流與分享，她們得以在家中實現對家的描繪，也得以分享彼此的喜怒哀樂，讓「家」從壓迫的意義中解放出來，成為提供情緒價值的場所，她們在其中裝潢、佈置、換裝、裸體、大哭大笑，女性和女性之間的相知相惜，打造出一種陰性的、多變的、流動的「家屋」概念：

龔麗蓮搬回家了，說著在我這兒不方便，老少了什麼東西要回家去拿，不勝麻煩。龔麗蓮從她家裡還真拿來不少東西堆在我這兒，除了一大堆衣服、鞋子，化妝保養品，還有電鍋、吹風機、電暖爐、杯具組、薰香燈、瑜伽球、鹿角掛鐘、盆栽、裝框的電影海報……，客廳已經被她的東西給佔滿了，她甚至拿來一整袋冰箱貼黏在冰箱門上。¹²⁶

龔麗蓮為了要盯著愛莫寫劇本，於是搬進愛莫家，並且把這個空間擺滿了自己的物品，這些物品象徵著她的生活品味與堅持，她害怕年老，勤於保養和做瑜伽；她注重家居品質，連杯具都要成套成組，她們每天開會、討論劇本構想，彼此對於目標都很明確，在這個空間中，她們不只是進行私領域中的勞動，也把公領域中的工作帶進來。這並不是說，只有女性和女性聯手打造的家，才能夠掙脫父權凝視或擁有屬於自己的「創造性價值」，而是在沒有男性在場的空間下，她們塑造出不同於傳統家庭的概念與想像，並且動員女性力量、凝聚彼此相繫的覺知，將個人經驗上升至群體經驗，更有助於打造女性私我空間想像。儘管「家」作為一種私領域，在劃分公、私領域時，也應該避免貿然的把女性和私領域空間劃上等號，不免會加深公、私領域的僵固性，而忽略女性在不同領域的空間中經驗的繁雜、多變與流動，並且在這個資訊科技發達的時代，「家」也儼然成為工作及創造活動的地點，「因此，在一個資訊提升個人移動性的世界中，身處家庭空間中，便不再必然等於被隔絕於公領域世界。此一現象，在討論女性的空間經驗上，也應被加以考量。¹²⁷」小說中的女主角，都是編劇、演員等自由性較高的行業，她們在進行工作時也不會侷限在某個地點，而是把靈感帶入生活空間，任

¹²⁶ 成英姝，《再放浪一點》，頁 172。

¹²⁷ 陳素秋，〈攪擾公、私劃界：從女性主義出發〉（台北：台灣師範大學公民教育與活動領導學系博士論文，2006 年），頁 87。

由所思所想在自己的房間裡發揮。「住屋與身體有緊密關係。住屋是人的延伸；就像是額外的皮膚、甲殼，或是第二層衣服，住屋不僅遮蔽與保護，也會揭露與展示。¹²⁸」住屋承載著人的身體與記憶，也是身體意象的延伸，女性藉由在這個空間中所經歷的身體經驗，掌握視覺與觸覺的身體感、凝聚女性共同的經驗，得以開展出自己獨特的生活體驗。

「你瞧，這個是水晶的，我從東歐……是哪裡？捷克？很有名的做水晶的牌子，在店裡擺著的時候真美，他們的燈光打得好，跟拍戲一樣。這個是彩色玻璃，我買了幾個不同配色的，都美極了。我這個人朋友不多，很少人到家裡，但還是準備著隨時有不速之客，讓人家瞧瞧我是很有品味的。現在覺得這些東西都很多餘。」

龔麗蓮說罷，居然把那個大玻璃碗砸在地上，嚇了我一大跳。

「都是身外之物。」她說。¹²⁹

龔麗蓮搬出愛莫家以後，回到自己的家，她們就利用網路視訊來開會。愛莫透過視訊鏡頭看見龔麗蓮那個帶有彩色玻璃的櫥櫃，櫥櫃裡擺放著許多杯具，都是龔麗蓮用來凸顯自己品味的。然而，當她打破了承載他人期待與自我虛榮的大玻璃碗，也意味著她對自己和自己的家，有了不同的念想。她漸漸擺脫社會的枷鎖，開始不再執著於吃生菜沙拉保持身材，也不再被身外之物影響，她想要回歸到最原始的自己，那個沒有任何包袱、任何恐懼、任何期待的自己，脫離物我關係，讓身體回歸本初狀態，於是她習舞，隨著自己最喜歡的音樂律動。如果由果是透過「裸身」來感知身體存在，龔麗蓮則是透過「跳舞」來經歷身體的不同狀態，這一刻她屬於她自己，不屬於鎂光燈、電影導演或她的初戀：

龔麗蓮走近螢幕，把筆電拿了起來，走到客廳，放在茶几上，「我給你聽聽我最喜歡的音樂。」螢幕上見龔麗蓮走開幾步遠，隨著蔡依林《怪美的》音樂舞動起來，狀甚陶醉，陶醉到有些不忍卒睹。

「你這不是怪美，是怪誕。」

¹²⁸ 轉引自：琳達·麥道威爾（Linda McDowell）著，徐苔玲、王志弘合譯，《性別、認同與地方》（台北：群學，2006年5月），頁93。

¹²⁹ 成英姝，《再放浪一點》，頁180。

「我什麼時候說要美來了？我就要怪誕。」¹³⁰

她不需要美，因為她深知這個時代的「美」已然被社群媒體和父權凝視所左右，她丟棄正規、傳統的美，即便怪誕、無法被世人接受也無所謂，她只管讓自己陶醉在音樂和舞蹈之中，在自己的家屋裡面、在自己的身體裡面。在私領域的舞蹈有別於在公領域的舞蹈，在公眾視野中，她是隨著大眾目光調整自身的動作；在家屋的保護中，她是隨著自身的情緒調整動作。她所經歷的種種情緒，深深的影響到她的身體經驗，儘管胡塞爾（Edmund Husserl，1859—1938）將意象經驗（人類所經歷的情緒變化）和身體經驗區隔開來，但梅洛龐蒂認為人的情緒也會直接或間接的影響身體的感官，因此意象經驗可以和身體經驗並置分析，所有我們流露的情感也會是一種身體的隱喻，「我們也會不自覺的將特定的感知、情緒和思慮透過或劇烈或細緻的表情流露出來，這就是一種基本的身體隱喻，它構成了某種主體際的意義，也具體落實了身體主體的意象活動。¹³¹」龔麗蓮從最初對於量身打造的劇本的執著，到後來經歷泰國之旅、梁夢汝的死去，她的想法和情緒不斷的在變化，因此，她的身體狀態也不斷的在變化。當她不再恐懼裸體、當她願意和過去的自己和解、當她放棄吃生菜沙拉、當她把玻璃碗打破，都一再的暗示她不僅是破除了父權對身體敘事的單一化，也藉由這樣流動、多元的身體感知，站在一個自由、怪誕、自我的詮釋權上，至此，家屋已經不是傳統敘事上那樣由男性主導、閉鎖又壓迫的意義，「家具有有一種核心的正面意義——作為能動性與流動多變之認同感的具體定錨。此一家的概念並不反對個人和政治，反而描述讓政治變得可能的情況。家那支撐認同的物質性，可以是特權的泉源，也同樣可以是抵抗的泉源。¹³²」家具有隱私性、保護性，從現代都市的角度看來，她們每個人的家屋都是獨立而自由的，並且都是未婚的獨居女子。婚戀制度的霸權讓女性成為婚姻的犧牲品，也讓女性在其中的活動受限，若是把婚姻和家屋的意義分開，也把群居和家屋區隔開來，女性就無須受到婚姻制度的束縛，也未必一定要和女性聯合打造具有凝聚力量的家屋意義，自由的家屋打造自由的身體，在此層面上，個體比群體來得更有力量，她自己便能成家，自己便是家屋所有的意義。「家的構想與持家的實務，以一種更流動且物質性的意義來支持個人與集體認同，

¹³⁰ 成英姝，《再放浪一點》，頁 180。

¹³¹ 龔卓軍，《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》，頁 52。

¹³² 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 261。

而肯認此價值。¹³³」女性無須對於家的構想產生懼怕，也無須拒絕家的意義，而是肯定由個體創造出的家屋意義，也肯定女性經驗相繫的價值，從婚戀制度解放出的女性們已經無須抵擋「家屋」的壓迫，而是站在更高的創造性層面上，凝聚屬於自身的家屋力量。

第四節 小結

在本章節的分析中，可以看見成英姝在作品中對於「著衣女人」與「裸身女人」頗具流動意象的描寫，不管是時尚的愛莫或大膽的由果，都有自己獨特的審美標準，她們開展了「反割裂美學」，不再服從父權凝視下被物化的身體部位，將女性的身體圖像用觸覺和女性共通經驗深刻描繪，藉由 20 世代、30 世代、40 世代的女性，刻劃她們在生活中的相處及對未來的追尋，創造出專屬女性的「身體感」和自我滿足的能動性，並藉由家屋的描寫，重新從家的壓迫性中賦予女性創造性價值，她們居住的空間是都會獨居女性的典範，脫離傳統婚制和婚家意義，創造了流動的女性空間。

成英姝的作品並不直言批判父權社會下的潛規則，而是藉由角色之間的辯駁和激盪，開展出一連串當代女性的自我對話，這些角色自成一格，不畏懼權力和男性凝視，由果的狂野、愛莫的固執和龔麗蓮的放蕩，在當代社會中或許會被描述成「邪惡的」、「反正統的」存在，然而正是她們從不循規蹈矩的行事作風，女性的「聲音」才得以在文本中自然流動，讓我們窺見不一樣的女性面貌。作者在小說中的語言渾然天成而又質樸，情節明快而跌宕，以「惡女」作為一種觀看方式切入，可以看出三位女主角在文本中不受拘束的身體展演、女性經驗的共感及全新的都會女性家屋想像，沒有俗濫的傳統愛情敘事，沒有暴烈的復仇，文本中呈現的是自主意識強烈、都會特色鮮明、情感流動多元的「惡女」形象。

¹³³ 艾莉斯·馬利雍·楊，《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》，頁 270。

第三章 《哀艷是童年》——性與愛的能動之「惡」

《哀艷是童年》是胡淑雯在 2006 年出版的短篇小說集，企圖以書寫跨越性別、愛欲、權力階層與時間之界線，阮慶岳評：「她面對生命暗痕，以及這許多被時代與命運輕蔑凌壓過的個人心靈，發出她復仇者般憤恨的反抗訴說，也同時快速描繪出台灣戰後的某種社會剪影來。¹³⁴」在胡淑雯的作品中一再的顯現出愛戀因果的辯證性，並且深刻描繪成長過程中的創傷與瘡疤。她在台灣大學的演講〈小說中的壞女人與壞女人的道德世界〉中也提到：「一個擁有藝術眼光的小說創作者，應該要擁有一種『陌生人的溫柔』，去關心並承接這些『壞掉的失敗者』的故事。¹³⁵」胡淑雯也特別關照在世界經典名著或電影中出現的「壞女人」的形象，並且肯定她們在文學與藝術中存在的意義，本章節也以此作為借鑒，希望透過分析「惡女」的書寫，去探討那些踰越道德的作品存在的本質。

前述提到，惡女基於「厭女」而產生，因為厭女情結便是區分出「好女人」或「壞女人」的手段，它比所謂的「性別歧視」更隱微、更不著痕跡的存在社會中，試圖規訓、操控女性的行為，並加以褒揚或懲戒：

性別歧視傾向於對男性和女性給予差別待遇，典型手法是透過某些超出了我們所知或可知的性別差異主張，這類主張有時甚至違背了時下最佳的科學證據。厭女情結則通常會區分出「好女人」和「壞女人」，並對後者進行懲罰。整體來說，性別歧視和厭女情結懷有同一個目的——維持或重建父權的社會秩序。¹³⁶

大眾對於「壞女人」的想像無非是主動、放蕩、強悍、不守貞，擁有這些特質的女性會被排除在父權社會的體制以外，然而在《哀艷是童年》當中，便大量書寫了這類型的女性，墮胎的、擁有複雜性關係的、想要打破階級的，甚至是不完美的受害者，整個大眾社會都在追求「完美受害者」，是因為社會忽略了女性

¹³⁴ 阮慶岳，〈畸零地與帶罪的人〉，《哀艷是童年》（台北：印刻出版，2006年）。

¹³⁵ 外出取材，胡淑雯演講紀錄《小說中的壞女人與壞女人的道德世界》（來源：<https://vocus.cc/article/6100afd4fd89780001c1cb6d>，2021年8月20日）。

¹³⁶ 凱特·曼恩著，巫靜文譯，《不只是厭女：為什麼越文明的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事》，頁146。

經驗背後所承載的結構性暴力，忽略女性的選擇並不完全出於自由意志，在本章節中，將從「終止妊娠的壞母親」談起，探討書中角色如何自己決定自己的身體、奪回對母體的控制權；第二節「『性』創傷中的逃脫與新生」將說明不完美的受害者的形象，如何在創傷當中追尋自我的能動性；第三節「破格的身體與無能的『愛』」主要說明打破故事中的主角如何用身體打破階級權力的桎梏，以及「愛」如何作為主體力量的能動性，探討身體權力與愛之間的種種辯證。

第一節 終止妊娠的壞母親

「墮胎」一直是整個社會共同關注的道德難題，其牽扯到生命倫理、女性身體自主權、社會福利等等多項因素的考量，此議題也往往是女性主義的戰場之一，甚至分為了「支持生命權的女性主義者」(pro-life feminist/ feminist for life)和「支持墮胎權的女性主義者」(pro-choice/pro-abortion feminist)兩者不同的派別。然而，關於女性的墮胎選擇權絕不是用「身體自主」或「生命平等」幾個字眼就能潦草帶過。事實上，女人在經歷懷孕的狀態時，同時是經歷失去隱私、進入公眾視野、喪失話語權的起始，因為女性的身體產生變化，是無法掩蓋和隱瞞的，而後女性便會遭受到大眾的議論，不論是告訴你孕婦的飲食、育兒的指南、生男生女的好壞、婚姻關係的難題，「懷孕的身體」與「墮胎的身體」是同時被家庭、公眾和國家社會監管的：

從性規訓的角度來看，墮胎非法是國家對女人展開全面性監控重要基礎。

傳統社會的家族主義中，違反性規範的婦女由家族主導的私法處置，在以個人主義為主體的現代社會中，家族不得干預個人的權利行使，於是轉向張娟芬所說的「人盯人」式父權。¹³⁷

懷孕會使女性的身體變化展露無遺，也會使公領域開始介入女性的生育或人工流產等等問題。「墮胎」議題正是社會所激烈辯論的，假如你支持墮胎，你就是藐視生命、輕賤生命，在社會上討論的「墮胎」議題被簡化成「同意」或「不同意」，女性被區分為「好母親」和「壞母親」，「好母親值得在地球上被讚揚，

¹³⁷ 吳燕秋，〈西法東罰，罪及婦女—墮胎入罪及其對戰後臺灣婦女的影響〉，《近代中國婦女史研究》第18期（2010年12月），頁111。

在天堂上得到無限的獎勵，但對那些可能會選擇墮胎的女性來說，地獄可能都太過仁慈。比不道德更為嚴重，這些女性極度不自然，是名副其實令人深惡痛絕的。¹³⁸」這樣粗暴的劃分不只忽略了女性孕身所需經歷的劇烈身心變化，也鞏固父權社會對女性身體加以控管的權力。傅柯（Michel Foucault，1926—1984）認為個體服從權力，首先就是從身體的服從開始，國家社會對於墮胎的掌控並非出自對於生命的尊重，而是對於女性身體的掌控和侵犯，「墮胎是女性追求對自己身體控制的一項權利，『這是一件私事，因此無關公權力』。¹³⁹」社會上的公私領域劃分不明，我們就沒有理由相信這個社會的運作機制不是依附父權框架存在。再者，大多數的反墮胎者立基的出發點，也並非只有生命關懷，「厭女的反墮胎者，都傾向於相信想墮胎的女性是『淫亂、骯髒、性汙濫』的壞女人，就算是性侵受害者也一樣。¹⁴⁰」墮胎普遍被認為是女人無法承擔性行為的後果，而做出的選擇，卻很少人去審視男性在這其中扮演的角色。有人會質疑，當我們在擁護懷孕婦女的權利時，是否也剝奪了無助胎兒的權利？然而，在嬰兒尚未出生成為自然人之前，又有誰能夠維護已經成為自然人的懷孕婦女的權利？「讓國家對懷孕的身體進行監督，乃是一種厭女的社會控管形式，最弱勢的女孩和女人會最深刻的感受到它的效果。¹⁴¹」反墮胎即是讓公眾干預女性的身體，並且懷孕女人的主體性並沒有被重視，她們常常不被當作獨立的個體，而是被當作胎兒的容器或附屬品，因此胎兒的權利才會被放在母親之前，因此，反對墮胎的背後其實藏著巨大的厭女結構，厭女情結支撐著父權社會的運作，也監控著這個社會的思想和身體。支持墮胎並不是在否定胎兒價值，而是注重「懷孕」這件事背後所牽扯到的女性身心的劇烈變化，包含懷孕歷經的不適、荷爾蒙的轉變、情緒的起伏、身形的劇烈改變，以及考慮到婚生、非婚生子女所遭受到的差別待遇，或是「性」為女性帶來的暴力與創傷，性行為的結果只有女性承擔，「懷孕」的經驗是建構在如此不平等的社會底下，我們就不應該期待所謂生命平等、母胎平等。如果要說「墮胎」背後動用的是整個社會的資源，那麼女性在面對父權社會、男性凝視、性暴力、性權不平等、婚權綁架時，卻沒有相對應的資源能夠支持女性，未婚懷孕受到鄰

¹³⁸ 凱特·曼恩著，巫靜文譯，《不只是厭女：為什麼越文明的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事》，頁 146。

¹³⁹ 陳育菁，〈芭芭拉·克魯格圖文作品之身體政治與性別意識〉，《藝術評論》第三十三期（民國 106 年），頁 99。

¹⁴⁰ Sage，〈墮胎議題隱含的厭女症：會墮胎的都是「不潔身自愛」的女人？〉（來源：<https://www.thenewslens.com/article/126489>，2019 年 10 月 25 日）。

¹⁴¹ 同註 138，頁 177。

居的異樣眼光時、非自願懷孕卻感到羞恥不敢求助時、懷著女胎不受到婆家待見時、在職場上請育嬰假遭受公司冷暴力時，在這些問題沒有得到解決以前，「墮胎」絕對有資格成為一項選擇。

因此，胡淑雯在《哀艷是童年》的開篇〈墮胎者〉就已經表明態度，女主角的名字叫殊殊，意味著敗壞的血，她經歷過兩次墮胎，一次是結束、一次是新生，起始於不同的感情狀態。她毫不避諱地承認自己的敗德、承認自己已經是個有過去的女人。「怎樣比較敗德？流著經血走進廟裡上香，還是，懷著一個非婚子（以致停經無血）？墮掉一個私胎，還是，拿掉丈夫的孩子？」¹⁴²她深知宗教信仰對於女性經血的鄙棄，視經血為不潔、視墮胎為犯罪，在台灣的傳統信仰中，甚至出現了「嬰靈」¹⁴³，恐嚇著墮胎的婦女們，就連未婚生子在現代社會中都普遍不為人所接受，婚姻制度聯合宗教信仰打壓著懷孕的女人們，使其產生罪惡感，並且想盡辦法約束著她們的行為或身體。然而，故事中的女主角卻從另一個角度為我們開展關於「墮胎」的命題：「該要怎麼，拿掉一個小孩呢？首先要有能力想像，這即將剝離的並非一個生命，而是一份關係。」¹⁴⁴若是將人工流產的視角停留在胎兒生命，便是和社會看待的眼光無異，作者的書寫將其提升至另一個層次——剝離的其實是一份關係。所謂一份關係，那便是雙向流動的，不是單一的、僅僅是一個生命，那生命是有力量的，在有力量的情況下才能形成一份關係。正因為母胎的共生共存，在胎兒離世後，不僅僅是胎兒的情感與身體消逝，母親的情感與身體也同時被剝奪了屬於她的一部分。這樣的書寫肯定了女性的孕身存有，也完整了女性身體缺失的一部分，將敘事權交還女性手中，為女性尋回傳統社會上長久以來失去位置的話語權。

故事中的殊殊，深深地意識到自己「墮胎」的行為在社會中被視為「不潔」的，被視為是不能開口的一種禁忌，因此，她進到婦產科的診間，非常注意自己的一言一行，她注意到了「語言」所帶來的強制性，她寧可在診間不要說出任何關於拿掉小孩的字眼，也要讓自己看起來是個「知羞恥」的女人：

¹⁴² 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 17。

¹⁴³ 台灣在 1984 年通過《優生保健法》，讓長久以來存在於中華民國刑法裡的墮胎罪形同虛設，正式從這個時間點開始，「嬰靈」信仰開始流行。根據作家謝宜安的考證，「正是在那之後，『嬰靈祭祀』開始流行起來。從時間點來看，嬰靈可以說是誕生自『墮胎除罪化』的妖怪。在墮胎除罪化之後，墮胎的罪惡感依然存在。而那股反墮胎的力量，在失去了法律的庇佑後，便藉由『嬰靈信仰』進行反撲，持續恐嚇著墮胎婦女們。」（來源：臺北地方異聞工作室臉書：https://www.facebook.com/photo/?fbid=978807498963634&set=a.203814089796316&locale=zh_TW）。

¹⁴⁴ 同註 142，頁 10。

驗孕的結果確認之後，小鬍子醫生竟然假惺惺地說，恭喜，妳懷孕了。彷彿他這家診所是專門幫人接生而不是墮胎的。

我應該說「別假了，我是來墮胎的」，但是我沒有。我故作猶豫地，把聲音放低，說，我沒打算生下來。

醫生繼續裝傻，打消「執行者」的罪惡感，並且邀請我加入這場戲。

「妳不再考慮一下？」（否定式問句。拿掉確定性，保住羞恥心。）

我搖搖頭。（別開口說不，以免顯得太不知羞恥。）¹⁴⁵

「羞恥」不只是個人的自我特質，也是一種社會文化層次的意義，「正如亞當姆斯所言，只要自我是被以性別、種族、性向、殘障等理由而遭受壓迫，羞恥便成為他人醜化自我，以及自我內化（internalize）他人醜化的重要掌控手段。¹⁴⁶」（轉引自陳音頤，2002，頁 204）然而，在殊殊心中的羞恥，卻並不是自我內化的結果，而是抗拒自我內化的表現，她清楚的知道這個社會想要看見什麼，於是她便可以給予這個社會「知羞恥」的表象，正因為她知道這個胎兒的離去對她的生命產生何種改變，她不願利用強制的語言去定義她的行為或是他們之間的關係，這不僅僅是「保住羞恥心」，也是「保住選擇權」的方式。不僅僅是〈墮胎者〉，在〈與男友的前女友密談〉中，殊殊寫了一封很長很長的信給她的情敵，當中也提到：「書書，我不是一個好女人。相信離開，不信任等待。勸離不勸合，勸酒不勸架。酒神戴奧尼索斯的女學生，狂歡中認不出自己的兒子，錯殺並撕爛自己的骨肉，斷送了男性的血脈。¹⁴⁷」所以，這世上真的有「好女人」的存在嗎？在這裡的書寫，作者淡化了善惡之間的分線，她接著說明世界上並沒有那種女人，每個女人都在作假，而真實或偽裝不代表良善或邪惡，因為善惡本就難以定義，所有人都是複雜的個體，「善」的描述太過淺薄單一，「惡」的詮釋反而見其多元複雜，所以作者寧可拋開所有「好女人」的定義，重新審視人工流產的議題。再者，「墮胎」這件事被抨擊建立在「斷送男性血脈」上，可以想見女性的身體不能自己做主，是由於父權社會下傳統家庭價值以男性為主，所謂血脈只有男性能夠相傳。甚至，「反墮胎倡議行動是為了假想的家庭價值才吸納進宗教，而不是

¹⁴⁵ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 14。

¹⁴⁶ 陳音頤，〈羞恥、身體和（女性）他者的凝視：論 D. H. 勞倫斯《戀愛中的女人》〉，《中外文學》第 30 卷第 9 期（2002 年 2 月），頁 204。

¹⁴⁷ 同註 145，頁 55。

被任何草根的宗教運動驅動，這些（再一次，假想的）家庭價值甚至不是為了監管性本身。¹⁴⁸」大部分的反墮胎運動藉著宗教的名義，曲解教義進而打壓婦女的生存空間，事實上，近年來的家庭價值早已被逐漸重新定義，大眾對於「家」的想像漸趨多元，拿傳統價值來監控女性的身體就是不惜犧牲她們的權益來鞏固父權社會。作者在書中的書寫也不斷諷刺「反墮胎」這件事情，藉由對社會細膩的洞察力，她利用拆解父權敘事來達到瓦解善惡定義的目的，實則是提醒大眾對於墮胎議題能夠再謹慎思考，而非一味替這個議題定調。

〈野妓天晴〉中的描述殊殊小學時的好友天晴的坎坷故事，母親住進精神病院，父親欠債跑路，後來天晴病了，燒壞了腦子，就到處與人廝混，十四歲那年，殊殊陪著天晴去拿掉孩子，她愛著天晴，「我奉陪，我承擔，這孩子我認了就是我的。¹⁴⁹」殊殊讓自己像一個勇敢挺身負責的愛人，這是她和小拓不同之處，因為若是小拓陪著天晴肯定會招來誤會，但殊殊不會。殊殊第一次陪著別人拿孩子，她是陪著愛人，因而能夠勇敢、堅強與負責。天晴第一次的墮胎並沒有驚心動魄，沒有矯揉造作，殊殊用「愛」撫平了天晴的惶恐不安，也是作者用書寫「愛」來完整所謂「失去」，殊殊第一次見證墮胎，因為有愛使她堅強；而後她自己經歷自己的第一次墮胎，也同樣是「愛」支撐著她，不是對於前男友的愛，而是對於胎兒純粹的愛；〈北妖傳說〉中，墮胎則被作為一種叛逆、抵抗體制的手段，因為受夠「小綠綠」所帶來的階級歧視、道德束縛，身為少女唯一能夠抵抗的，只是穿上制服去做一些出格的事情，比如「穿著它走進婦科診所¹⁵⁰」或是「自己腿間流出的，並不是經血。¹⁵¹」兩者都指涉「墮胎」，身為少女的叛逆、對階級的鄙夷，都意圖翻轉這身制服所帶來的壓迫與操控，在這裡，「墮胎」變成了具有積極意義的舉動，是掙脫傳統體制的武器與手段。

而作者在〈墮胎者〉中書寫女主角殊殊兩次的人工流產經歷，第一次是為前男友，代表一段關係的結束；第二次是為新的情人，代表一段關係的開始。她第一次為前男友墮胎的過程，對她而言既是死亡也是新生，「死去的愛」並不是指對胎兒的，她給胎兒起名，為的是讓這份愛不要消失，在這裡「死去的愛」，是對過去曾經「愛過的自己」的揮別：

¹⁴⁸ 凱特·曼恩著，巫靜文譯，《厭女的資格：父權體制如何形塑出理所當然的不正義？》，頁190。

¹⁴⁹ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁182。

¹⁵⁰ 同上註，頁166。

¹⁵¹ 同上註，頁169。

小雞心被鑷子夾出的一刻，有什麼東西誕生了。

誕生的不是壞死的胚屍，而是一個女人。一個墮過胎的、見過死胎的、全新的女人。有過去的女人。

女人為自己起了一個新的名字，殊殊。

殊殊。

殊。殊。歹。朱。壞掉的紅色。

殊殊是壞掉的血，死去的愛，衰毀的道德。¹⁵²

儘管處在這樣看似敗德的處境底下，胡淑雯的書寫也從來不畏懼、不逃避，她選擇用「命名」來替主角的人生歷程劃下逗號，因為一切都還沒有結束。死去的胎兒不代表終點，而是代表女人新生的起點，女性的身體及生命在墮胎之時得到完整，沒有比這樣的說法更為邪惡或殘忍了。然而，在整個社會對於墮胎的爭論下，卻沒有人能真正闡釋何謂「生命」，長出性別才算生命嗎？生殖器成形時才算生命嗎？擁有完整的器官才算生命嗎？正因生命倫理的問題不容易探究，去追問「定義」也只是讓法律有施力點能夠斟酌，因此，把焦點拉到女性的身體和故事上，正是一種找回主體性、為身體除罪化的過程。在〈墮胎者〉的故事中，作者為所有傷痛命名，胎兒叫小雞心、重生的女人叫殊殊，這是一種療癒、肯認自我的方式，即便主角對於胎兒看似殘忍，她卻不願意忘記它，甚至膽敢直視它，仔細研究它的輪廓、查看它的殘骸，它是她生命的一部分，它從她的身體裡排除，卻並未從她的生命裡被排除或遺忘，「殊殊」是小雞心為她命名的，她從毀壞中重生、從命名中被釋放，這裡的觀看視角從胎兒的主體轉移到女性的主體，女性賦予胎兒生命、胎兒也同樣賦予女性生命，無論胚胎有無成形或出生，它都已註定要和女性共生共滅，這樣雙向的生命和情感流動，反而讓女性的主體更為突出，其中的「命名」和「故事性」也為敗德尋求另一種詮釋路徑：

儘管世人對墮胎的譴責，將小雞心升格為一副屍骸，但只有小雞心知道，我所欠負於它的，其實不是生命，而是一個故事。所以它卡在我的子宮頸，製造細長的血流，流出自己的故事。¹⁵³

¹⁵² 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 29。

¹⁵³ 同上註，頁 26。

女性選擇人工流產時絕不單單只是摒棄一個生命，「小雞心」不是一個死胎，而是生命的印記，胡淑雯選擇用「故事」賦予這個生命全新的意義，世人將「墮胎」視為邪惡的殺生之舉，但母親和胎兒是一體，胎兒死去的那瞬間，母親也失去她身體的重要的一部分，但這樣的失去被描寫為一種完整生命的過程，這樣的必要之「惡」，實則是替女性找回話語權、掌控身體與生命的過程，懷孕不是錯誤、人工流產不是錯誤，它們不是一種罪，卻要被國家社會定罪，那麼在詮釋的時候，寧可說它們是一種「惡」，「惡」並非罪惡或錯誤，而是一種面對生命、面對社會的抵抗方式，一種面對律法、面對父權社會監控時的必要之「惡」，「惡」是保護機制，是種維持女性主體性的形式，其關注的核心在於女性失聲的議題，這樣「惡」的姿態有助於面對這樣的議題時站穩腳步。這些女人邪惡卻天真、放蕩卻清純、複雜卻單純，因為她們勇於承認自己的「惡」，在故事中她們的「愛」才顯得彌足珍貴。善惡愛恨在女性的身體裡共生共存，才是一種把女性的主體召回、拼湊完整的方式。

在〈墮胎者〉故事的最後，殊殊再次去到她第一次墮胎的診所：「於是我再度一人，來到小鬍子診所。這是我第二次墮胎。上一次是為了結束，這一次是為了開始。為了放過一個人，或得到一個人。誰教愛情就是這樣難免，難免成為一場道德災難。¹⁵⁴」殊殊的新生來自於重新找回「愛」的能力，既然道德災難無法避免，作者便選擇用故事、命名及書寫愛情，將看似難解的「墮胎」議題重新詮釋，把死亡視為起點、為失去賦予力量，不僅讓母親角色的能動性顯現出來，也更能展現新世紀的女性在當代的情愛關係中如何召回主體，和自我對話。

第二節 「性」創傷中的逃脫與新生

一、不完美的受害者

王曉丹在〈重讀性暴力受害者：改寫能動性與脆弱性的意義〉一文中，提到社會大眾對於受害著普遍的單一想像，包含受害者的穿著、言行、出沒時間地點、身體是否有傷痕等等，如果不符合一個脆弱、無助、守規矩等主流想像時，社會

¹⁵⁴ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 45。

輿論往往會認為你不是一個值得同情的受害者。然而，「若理解受害者主體，必須打破思維上的心靈／身體二元論，並強調受害者的性別化身體（sexed body）與身體化的性／欲特質（embodied sexuality），也就是受害者主體建構深受身體與自我認同、社會實踐、歷史文化的雙向關係及其影響。¹⁵⁵」受害者的主體行為或思想從來就不是完全獨立的理性判斷，而是在不平等結構下被牽制的表述行為，同意／不同意、強悍／脆弱、主動／被動等二元對立的說詞，都不能完全的分析主體或情境，要準確的描述受害者主體，必須避開自由主義的二元陷阱，也同時拒絕受害者／能動主體的二元對立。有了這樣的基礎概念，觀看受害者的角度就不應該是扁平、被動、弱勢的，他們應該是同時擁有其脆弱性及能動性，處於流動狀態的存有。陳楷謹在〈胡淑雯小說中的性（別）創傷書寫〉提及，在胡淑雯的筆下，這些無知的女童受害者是「超越父權社會規範的獨特存在」，「無知使得她們得以免除成為受器，能夠面對危險，堅決行動，甚至超越、轉化規範。¹⁵⁶」縱使無知對於受害者的自我保護有限，但這足以讓胡淑雯筆下的受害者呈現一種非典型的狀態，她們不是敏感多疑的、是天真無知的，她們在事發當下不是擁有「受傷」的感覺，而是「討厭」的感覺。在〈浮血貓〉的故事中，敘述殊殊小時候被老人性騷擾的經驗，後來這件事被周遭的大人們知道了，他們總會對年幼的殊殊說：「這不是妳的錯。」殊殊在一個懵懂的年紀，全然不知大人們的意思，然而，「除了害怕，殊殊還感覺到大人們需要她，表現出其他的感受，創傷的感受。¹⁵⁷」因為在大人們的認知中，他們會依據社會結構去塑造一個「完美受害者」的形象，可能包含脆弱、受到傷害、頑強抵抗等等的特質，小時候的殊殊感受到，在她經歷過那些「討厭」的事之後，她不能只是討厭而已，她還必須依照大人的意志去做出相對應的反應：

那人跌坐在地，顫動著嘴巴，像在回憶什麼，又像在申辯著什麼。

假如殊殊（一如大人所期望的）應該感到害怕，則她最感害怕的，無非此時此刻。那股自胃部抽升而上的感覺，除了害怕，還有恐慌，一種道德恐

¹⁵⁵ 王曉丹，〈重讀性暴力受害者：改寫能動性與脆弱性的意義〉，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》，頁 241。

¹⁵⁶ 陳楷謹，〈胡淑雯小說中的性（別）創傷書寫〉（台北：台灣師範大學文學院國文學系教學碩士在職專班碩士論文，2022 年），頁 40。

¹⁵⁷ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 94。

慌——假如她不怪罪那個人，則鄰居們會說是這女孩自找的，自找的。¹⁵⁸

對於殊殊來說，最令她感到難忘的，是鄰居們在雜貨店門口纏打老人的畫面，並且在這些暴打老人的人群中，有的人只是想發洩自己的苦悶而已，並不是為了所謂正義。這一場暴動造成了往後殊殊在回想童年經驗時，所構成的創傷之一，因為有了「受害者恐慌」，讓殊殊理解該用什麼角度去看自己的位置。在《哀艷是童年》中，作者極力的想塑造出一個不那麼符合大眾期望的受害者形象，用女童作為形象載體，告訴我們受害者不一定要產生恨、不一定要苛責加害者、也不一定要反抗加害者，甚至不必有受傷的感覺，這樣的不完美之「惡」，反而讓受害者身上的缺口給予他們自身足夠的能量，在長大以後回頭重塑經驗時，不輕易否認或定調自己身上的遭遇，因為「受害者既非弱小也非強大、並非全然無助也非全面控制，¹⁵⁹」他們可以同時保持脆弱無助又具備能動性，因此在殊殊長大以後，才會回去替那個當初騷擾她的老人洗澡，既是贖罪也是報復，這個部分將會在下一小節中詳述。

最凸顯出「不完美」的受害者形象莫過於〈野妓天晴〉中的天晴，這則故事描寫殊殊的小學好友天晴，有著悲慘身世卻貌美動人的她，在被父母拋下後大病一場，整個人恍若變成一張白紙，「她曾帶著瘀傷來找我，也得過病。她下體流的，並不總是經血。¹⁶⁰」她的身體總是敞開著，體驗最壞的人心險惡，她的天真性感，也正是讓殊殊對她著迷的原因，但是作者書寫之時，並不是用一種同情受害者、揭露創傷的角度去敘述，「性」在這裡成為了一種勇氣和力量，天晴是邊從受傷中學習與人交流的分寸，從險惡中摸索自己的身體和意志，甚至，作者也並不是從受害者的角度敘述天晴這個角色，她並不急於把當事者放在受害者的位置上，而是用旁觀者殊殊的角度去書寫天晴的遭遇，因為「主張受害身份基本上牽扯到將個人放置於故事的中心。該舉動甚至比一般的自我投射更令人憂慮，它有可能立刻被視為裝腔作勢或自以為重要，並且與此同時，是病態或脆弱的。¹⁶¹」因此，當今社會也有許多人會用「倖存者」來稱呼自己，就是為了避免落入社會

¹⁵⁸ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 97-98。

¹⁵⁹ 王曉丹，〈重讀性暴力受害者：改寫能動性與脆弱性的意義〉，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》，頁 248。

¹⁶⁰ 同註 158，頁 185。

¹⁶¹ 凱特·曼恩著，巫靜文譯，《不只是厭女：為什麼越文明的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事》，頁 299。

結構對於受害者所形塑的完美形象中。天晴在經過混亂的性之後，雖然也曾無助、徬徨與害怕，但是她也曾告訴殊殊：「其實我有男朋友。」她仍知道自己是被愛的，即便她遭遇過許多在旁人看來悲慘的事情，但是在她看似脆弱單純的外表下，卻有著比一般人要來得強悍的身心靈，一個「不完美」的受害者，遠比「完美」的受害者要能展現自我意志、激發出更多可能性，作者即是利用了這樣的形象，去形塑不完美之「惡」當中所展現的主體性。

二、創傷作為主體力量的能動

在女性主義的論述中，創傷能動性通常被描述為受害者在面對創傷和暴力後，仍然具有能夠主動參與社會、重建自我和追求正義的能力，這種觀點強調了受害者的主體性和能動性，並批判了將受害者描繪成無助、被動、弱勢的刻板印象，然而，能動主體並非全有／全無的對立，而是一個在建構過程中逐漸移動的光譜。「英語世界的女性主義呼籲翻轉「脆弱性」或者「易感、易受傷」(vulnerability)的意義，從負面變成正面與積極，並將脆弱視為所有人共通的特質，而非受害者的個人特質。¹⁶²」因此，脆弱性與能動性便成為可以同時共存的特質，正因為脆弱並非受害者獨有，才能讓受害者與整個社會共感、相繫，明白自己並不是被社會排除在外的客體，而是一個脆弱易感又堅韌的主體。當個體被描述為受害者時，當然有其危險性，會不小心落入被剝奪能動性的誤解中，但當我們了解到個體身上的脆弱、強悍、主動、被動等特質可以並存時，被描述為受害者還是有其積極意義存在，「有時候是為了讓個人成為敘事的中心，可以主動地（重新）塑造敘事，而這個敘事能夠和占有優勢並被默認的版本互相競爭。¹⁶³」成為敘事中心便是掌握話語權，如同 2017 年的 Metoo 運動事件帶給我們的啟發，受害者擁有發聲的能力和位置將有助於鬆動權力結構。在〈浮血貓〉的結局中，長大以後的殊殊再次遇見了當年騷擾她的老人，她在那瞬間重新建構了過往的記憶，並感到非常不舒服，她再也不想背負著那場創傷所帶給她的陰霾，因此她主動去探望老人、幫他整理屋子、進入他的生活，甚至是再次觸摸老人的陰莖，都要不惜代價從他

¹⁶² 王曉丹，〈重讀性暴力受害者：改寫能動性與脆弱性的意義〉，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》，頁 250。

¹⁶³ 凱特·曼恩著，巫靜文譯，《不只是厭女：為什麼越文明的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事》，頁 325。

的身上贖回她自己。過去，大人們替她定調、論述童年的經驗；這次，她要親自奪回述說的權利：

她想清洗乾淨的，除了他或許還有自己。十二年前在他身上降下的那場刑罰，不是六歲的她同意的，或者說，她未曾抗辯就同意了，所以她自認虧負於他，負他一份跟那場刑罰等量的東西。¹⁶⁴

在殊殊的童年經驗中，大人們對於殊殊所經歷的騷擾事件總是運用一種同情弱小的眼光去看待，被那個老人摸身體、摸老人的陰莖等等，都被大人們視為是骯髒、下流、值得同情的，他們要求殊殊的感到受傷、表現反抗，如此才符合他們對於完美的性騷擾「受害者」想像。受害者有極大可能「內化了父權社會對她們的價值條件與期待，形塑出自己作為一個『殘破、失格女人』的自我概念。¹⁶⁵」然而，殊殊並不甘於被社會的眼光及大眾的敘述束縛，她頑強的抵抗被他人的期待形塑，也不願將對自己的經歷的詮釋權交付他人手中，因此她重新「體驗」童年創傷，她不再是「被觸碰的」，而是「主動伸出手的」，她重新掌握了她的敘事權，從創傷中她挖掘屬於自身的能動性，不僅僅是對於自身經驗的再建構，也是對於記憶的修復：

忘記的記起了，才了解自己忘了。一度她連自己也欺瞞了過去，以為自己在向老人贖罪，或是多麼善良的在給。於今她發現自己付出的，並非陌生人的好心，那甚至不是付出而是追討，追回被沒收的那段時間。女孩與男孩之間，乾乾淨淨的一段時間。

所以非如此不可，非招惹那老人不可。

被沒收的時間，藏在老人大腿內側，那截蒼白的肉色裡面。¹⁶⁶

這樣的書寫則令人膽顫心驚，面對曾經帶給自己傷害的男人，她不慌不忙的照顧老人的生活，替他洗澡、打掃，陪他聊天，最後一聲不響地離去，給老人徒留漫長的安靜、孤獨與沒有盡頭的盼望。「女孩會來嗎？會喜歡他送給她的髮夾

¹⁶⁴ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 110。

¹⁶⁵ 呂欣蓓，〈照見性暴力受害者的主體經驗：從個人中心觀點看倖存者中心取向〉，《諮商與輔導》419 期（2020 年 11 月），頁 8。

¹⁶⁶ 同註 164，頁 118-119。

嗎？¹⁶⁷」故事的結局，老人等待著不知道何時會再出現的女孩，這是最終的「惡」。殊殊與老人的位置翻轉了，殊殊用自己的力量改寫這段故事，創傷後的修復和報復同時存在、同時進行，受害者奪回了敘事位置，破壞了她與老人之間的權力關係，把懂事／懵懂的角色互換，「試圖破壞現存的權力關係充滿了道德危險，¹⁶⁸」胡淑雯的書寫帶有破壞性和道德挑戰，把父權體制的規範置身度外，超越了「抵抗」的意義，而是在「無所謂邪惡」的書寫態度底下，更能體現出角色在創傷後的能動性。

在〈貞操練習〉中，作者用散文的筆法講述關於姓名、處女膜、慰安婦、私生子這些名稱來源的詭譎性，並直截了當的點出「處女膜」在社會意義上的殘酷性，社會鼓勵女性「守貞」，只有純潔的（還擁有處女膜的）女人會被父權社會所接受，而不守貞的女人、擁有混亂的性的女人，則是會被視作崩壞、骯髒、邪佞的，在這則故事中，作者認為女性可以擁有「破壞處女膜」的「割禮」，倘若女性先破壞它，它便不能被破壞、掠奪，甚至失去，破壞處女膜也是在破壞這個社會的「處女情結」，「假如遇到強暴，起碼可以少失去一樣東西。¹⁶⁹」少一項東西被掠奪，就少一點受傷的可能。另一則故事〈奸細〉，描繪家境貧窮的女孩進入貴族學校就讀，她羞於自己的身份，小心翼翼地模糊真相、撒下虛榮的謊以換得存活，甚至面對師長的性騷擾，她都要忍氣吞聲，身為奸細的她，只能一遍又一遍的任由老師索求與掠奪：

他是隔壁班的導師，高年級的國語老師。總是在公車站旁等我放學，與我同座。對著我又摸又親，假扮父親。解開我胸前的鈕扣，說是要檢查我，檢查我有沒有偷戴項鍊。一次一公分，在我的胸口畫圈，擴張他的摸索。勤快地變換手勢，掠取我身上每一塊，制服蓋不住的皮膚。¹⁷⁰

小女孩在充滿權力不對等的環境下學會生存，學會噤聲，而不只是故事中的女童有此經歷，她和另一個小男孩對上眼，看著他破舊的衣服，確認了彼此「奸細」的身份，他們正在遭受一樣的苦難，小男孩也同樣遭受訓導主任的騷擾，只

¹⁶⁷ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 122。

¹⁶⁸ 凱特·曼恩著，巫靜文譯，《不只是厭女：為什麼越文明的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事》，頁 326。

¹⁶⁹ 同註 167，頁 256。

¹⁷⁰ 同註 167，頁 136。

要主任有需求，他就必須獻身，「這一切沒人看懂，除了奸細。因為奸細身邊同樣纏著一隻，由老師化身的鬼。¹⁷¹」師長的權勢性騷擾，讓男童和女童被迫長大成熟，被迫擁有一雙比別人都要看得清楚的眼睛，以及比別人提早衰老的心，他們的敏感多疑來自於他們的出身階層，因為自卑，他們更懂得察言觀色。然而，他們同樣擁有屬於九歲的小奸小計：女孩偷走鋼筆，為了摧毀別人所擁有的；男孩戴上假髮，為了佯裝自己衣食溫飽。他們同樣都是未經世事、脆弱的孩童，但是卻並未失去他們的底線：偽裝。偽裝成了他們行動的代名詞，成為他們能動性的來源，他們既脆弱又主動、既堅強又懦弱，他們在丟失的過程中也不斷獲得。「防治性暴力，並非致力改變脆弱性，因為失去了脆弱性，能動性也就無所依附，最後成為複製陽剛結構的順從行為，甚至承襲了陽剛結構的暴力。唯有保持易感、易受傷的脆弱性，才能具備能動性。¹⁷²」胡淑雯的書寫並不想否定受害者身上的每一項特質，因為人類的複雜往往不能概括而論，唯有認知到所有特質都是一種光譜，而非全有全無，才可以保持著「局部能動性」(partial agency)，如同〈野妓天晴〉裡的天晴，即便敞開著身體遭受性暴力，但是她運用她的身體去體驗人世間的複雜與險惡：「於是她成為一個妓女。這疆界不明的身體自有一種勇氣，體驗的勇氣。像一朵自開自滅的花，將自己從文明的手中贖回大地。¹⁷³」她是遭受著苦難，卻又得到了勇氣與堅強的存在，甚至還開心的和殊殊分享著她交了男友，她深深的知道，即便她遭遇了悲慘的童年，她也仍有被愛的資格，「愛」便是天晴的能動性來源。

第三節 破格的身體與無能的「愛」

一、打破階級的身體

毫無疑問地，當我們談論女性主義，就一定隱含著「階級」的困境，在現代社會，階級不平等往往表現在身體、經濟、文化和生活方式等方面。因此，要真正理解女性身體經驗，必須考慮到性別和階級之間的交叉影響，以及不同群體在

¹⁷¹ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 136。

¹⁷² 王曉丹，〈重讀性暴力受害者：改寫能動性與脆弱性的意義〉，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》，頁 256。

¹⁷³ 同註 171，頁 185。

身體權力結構中所處的不同位置。梅洛龐蒂的身體理論突顯了身體與世界、他者和自我之間的聯繫，強調了身體的感知、情感在人類生活中的重要性。這種身體的存在方式超越了傳統的主體／客體二元對立，反映了身體與自我、他者和社會之間的動態關係，以此身體理論為基礎，我們可以去探尋文本中被階級困有的身體是如何打破規範，以及在受到階級壓迫之下如何擁有主體能動性。其實，「在性別研究之中，許多女性主義者指出，即使在壓迫的情況下，受支配者仍然有能動的能力（agentic capacity）。女性或其他的（性別）弱勢者必須相信自己具有改變壓迫現狀的能力並且對自身的行動負起責任。¹⁷⁴」因此，女性的能動性仍然可以在受到壓迫、箝制、創傷、操控底下，或多或少地顯現出她的主體性，我們應該認知到所有特質都是一種「光譜」，也避免二元對立的分析。《哀豔是童年》的書寫主題是「創傷」，也提及許多身體與權力空間的互動，例如在〈界線〉這則故事中，家境貧困的女孩進入了貴族學校就讀，她深深明白她和其他人的不同，她在界線這端，他們卻在界線那端，界線反映在孩子的言行、情感、舉止、穿著、味道上，反映在他們敏銳的每種感官裡：

像隻羽翼未成的小鴨，用力拍打翅膀，試探風的力量。我那知情的導師，深怕我辜負了學費似的，檢查我的言行、步態與吃相，像在檢查一隻擅闖天鵝水域的、越界的小鴨。「不准說尿尿，要說上洗手間。衛生紙放進口袋，別捏在手心，否則一眼就看穿你的教養。」

天鵝，天鵝，你要更像天鵝一點。¹⁷⁵

女性的身體不只是會被「男性凝視」限制住行為舉止，也深深受到「權力階級」的箝制，她的身體被這個貴族學校的「空間」給控制住，她的行為不能粗魯、不能男孩子氣，她的言詞不能有「台灣國語」，必須字正腔圓，她的步伐要優雅、眼神要柔和，不能一直像隻「鴨子」什麼都平庸、什麼都學不會。她也曾為了父親的職業而向學校撒謊，也在同學的派對上刻意打扮的漂漂亮亮，然而，「貧窮女性的階級觀點，常常是更『性別化的』。¹⁷⁶」因為美貌是她們唯一能夠不倚靠外力獲得的資本，越是想要翻越「品、類、階、格」，就越是刻意「女性化」自

¹⁷⁴ 游美惠，〈能動性〉，《性別平等教育季刊》第 63 期（2013 年 6 月），頁 92。

¹⁷⁵ 胡淑雯，《哀豔是童年》，頁 127。

¹⁷⁶ 林運鴻，〈當資本主義邂逅臺灣女人——從階級視角反思當代臺灣小說中的「女性」主題〉，《臺灣文學研究集刊》第 21 期（2018 年 12 月），頁 109。

己，唯有如此，才能符合父權社會的階級制度，在體制內擁有翻身的機會。這也顯現在另一篇談階級差異的小說〈摯敵〉當中，本篇同樣描述上小學的女孩許清芳，在班級中掙扎、謹慎、矛盾的生存的故事，她因為她的美貌而在班上立足脚跟：「這是三十五歲的母親，對十一歲女兒的關愛，也是一個女人對女童的忠告。這句話聽起來有多麼現實，就有多麼浪漫：美貌，是女人擺脫舊階級的最大本錢。¹⁷⁷」女孩被母親的教導影響，注意自己的外表與言行，她的美貌在這些年紀輕輕的權貴中為人稱許，在這個充滿權力的空間被人審視，「自從大眾社會誕生，女性已經學會把她們的美視為經濟體系的一部分。這樣一來，美就變成一種簡單的、在社會層面不難實施的控制機制。¹⁷⁸」許清芳不過十二歲，卻已懂得權力傾軋，懂得美貌作為資本能夠如何擺脫舊階級的控制，她不僅善加利用，更懂得妒恨與愛所帶來的力量：

鶯鶯妳覺得我很惡毒吧。你若報復不了我，就去欺負比你更弱的人吧。等到下一個可憐鬼哭喪著臉說林麗鶯妳好毒的時候，你或許就能懂得這個、我比你更早懂得的道理：不正義的遭遇，在孩童身上展現的最大的不義，就是使她失去正義感。¹⁷⁹

許清芳利用有節制的給予來回應鶯鶯的索求，甚至不惜傷害她來認清彼此的處境，鶯鶯身上有著她所沒有的純潔與天真、無知與愚蠢，讓許清芳發揮身體與權力之「惡」來獲取她僅存的一點點自尊，「有節制」的給予是一種優越的象徵，為的是讓鶯鶯記住她被剝奪的一切，因為她們是同「類」，所以必須一同承擔「界線」之前的匱乏，她甚至模仿班上其他貴族同學的穿著打扮、言行舉止，為的是讓自己更像他們，將自己銷毀，方能得到安全。故事中的女童非常擅於藉由「操控」身體來獲得自己想要的，她伸出的手、邁出的步伐和沉思的眼神，在這個「沉默」的空間中代替自己「發聲」了，她不再是像父親一樣被嚴厲的沉默壓著，而是運用「美貌」與「舉止」來換取生存的空間，換取權力的施展，換取話語權的位置。她在傷害與被傷害之間獲得能動性，在操控與被操控之間拼湊自我，她的身體是「破格」的，不是渾然天成的，這樣看似造作的象徵，卻讓身體的主體性

¹⁷⁷ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 148。

¹⁷⁸ 毛拉·甘奇塔諾著，張亦非譯，《服美役：美是如何奴役和消費女性的》，頁 25。

¹⁷⁹ 同註 177，頁 158。

在充滿權力符號的空間中，有更多流動的可能，在體制外的批判顯得蒼白無力，在體制內的操弄和抵抗就越顯強悍與實際。

另一則故事〈奸細〉中，女孩則是謹小慎微、不敢刻意張狂的，她和班上另一個奸細男孩透過震耳欲聾的「安靜」來確認彼此的身份，「我們遙遙相望著看懂了彼此——不是通過褪色的裙子、沒燙過的上衣、色筆的廠牌、髮夾的款式——而是奸細特有的，私密而自覺羞恥的眼神。那眼神，使我們在一團孩子氣中，獨獨成為，擁有成年魅力的小孩。¹⁸⁰」在這裡，提早意識到階級差異的孩童，被視作擁有「成年魅力」，他們察言觀色、小心翼翼的生存，是因為懂事與早熟，因為他們看透世界的眼睛，讓他們比別人提早衰老，他們的服裝與舉止在這個權力空間中並無明顯的「破格」，而是透過彼此「相繫」的經驗來確認彼此的主體性，他們相互理解、相互依偎，最終再相互摧毀。〈北妖傳說〉則是諷刺「北一女」高中濃重的階級意識，反叛意識強烈，利用十七歲高中少女的小聰明，來對這所學校的階級腐敗進行反撲，在想像中，她早已殺死「小綠綠」千百回：

該要怎麼褻瀆那，循規蹈矩的綠呢？不必穿著它拍A片，那樣太媚俗做作，徒然暴露想像力的匱乏。但不妨穿著它走進婦科診所，加入遊行隊伍，或雙連街巷弄裡的外勞酒吧。或者像我的同學阿綠，來不及換下制服就去排攤賣麵了。¹⁸¹

起初，少女只是透過亂剪髮、染髮與在唱國歌的時候狂奔，來顯現自己的叛逆，然而，她看見另一個少女阿綠剃了光頭，從此她便知道她們之間的差距，她在她身上看到了少女的決心，是凡人少有的決絕。這樣的決心顯現在最後一堂數學考試中，聰明的阿綠逕自寫完考卷後再大聲的報答案，當作她最後在這個空間中撒開的一道裂痕，「她已經不是小孩子了（謠言傳說她曾經拿過小孩），卻依舊不懂得害怕，獨自面向走向山窮水盡，走入寂寂的遼曠，做一個不降的妖。¹⁸²」她做了一個流亡者，做了一個人人不認可的「妖」，她沒有跟隨考試進入體制，多年後主角再打聽到她的消息，竟已是跟當初那個不把階級放在眼裡的女教師再一起。阿綠透過身體來展現少女的復仇，打破空間的沉默，她從不屈服在象徵虛

¹⁸⁰ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 140。

¹⁸¹ 同上註，頁 166。

¹⁸² 同上註，頁 170。

榮與階級的制服或是制度下，而是一再透過「出格」的言行來掙脫權力的牢籠。

在〈台妹的復仇〉中，則是講述「台妹」文化的降格與失格，比如她們的打扮是「過量的裸露」，她們的語言是不時尚的「台灣國語」，她們是最愛漂亮的地攤妹，也是最害怕被看穿的女性，她們透過「過量」打扮換取的美貌，來得到自己想要的東西，但是，「她為她得到的每一樣東西付出代價，也為她不想要的東西（窺伺、訪問、懷疑）付出代價。¹⁸³」任何利益的交換都伴隨著犧牲，在台妹身上顯現的性別符號揭露了當代女性心中最自卑、最懦弱的一塊，「性別符號差異的意識形態須予解放與尊重，性別符號的階級化才能去除，而性別弱勢者中能跨越邊界，展現多元並存的主體性。¹⁸⁴」〈台妹的復仇〉清楚的指認出「台妹」的存在意義，唯有如此，方能藉由指認來破解，只有當「台妹」的符號被消弭、模糊界線以後，才能夠開展更多包容性的論述，削弱性別階級的存在。



二、愛的無能與賦能

胡淑雯非常擅長描寫所謂「失格」的愛，愛的扭曲、無力、匱乏、逝去與放縱，這些無能的「愛」散落在《哀艷是童年》的不同故事當中，而「愛」正是女性主義所需要填補上的一塊。由於對於「愛」的解釋與想像，大多是父權社會底下被包裝過的「浪漫愛」，「浪漫愛連結了愛、自由、激情等元素，其特徵是強調愛的深刻（the profundity）、獨一無二（uniqueness）、與純粹（the purity）。¹⁸⁵」但是，浪漫愛卻極容易讓女性掉入柔弱、被呵護、崇拜感這樣虛假的陷阱中，而後，又有學者提出「匯流愛（confluent love）」¹⁸⁶的概念，以個人主義出發強調親密關係的平等，強化女性的能動主體，但這樣的做法常常被批評是過度理想化。因此，台灣學者王曉丹首度提出「主體愛」（subject love）的概念，主旨在於從反身性中看見關係裡的權力建構，強調親密關係中的相互培力、共同成長。這也正

¹⁸³ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 218。

¹⁸⁴ 許芳懿，〈論「知識／權力」在性別符號的運作：從社會建構觀點到後現代觀點〉，《知識型構中性別與權力的思想與辯證》（台北：唐山出版，2004 年），頁 444。

¹⁸⁵ 轉引自 A. Ben-Ze'ev & R. Goussinsky, *In the Name of Love: Romantic Ideology and Its Victims*. Oxford University Press, 2008, 原文來自王曉丹，〈解鎖，開啟新時代的情感教育：從浪漫愛、匯流愛到主體愛〉，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》。

¹⁸⁶ 「紀登斯提出「匯流愛」（confluent love）的概念，以對抗浪漫愛的孤獨靈魂渴望，對女性能動主體的蒙蔽。」王曉丹，〈解鎖，開啟新時代的情感教育：從浪漫愛、匯流愛到主體愛〉，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》。

是女性主義作家 hooks 所強調的：「我們需要的女性主義是不懼怕『愛』、並且讓愛自由。大部份的女人透過『愛情』進而探索個人內在更多美好的境地，所以我相信女性主義並非從『愛情』與『自我』中抉擇。¹⁸⁷」實際上，不只是「情慾」（erotic）能夠作為女性主體力量的來源，「愛」本身的力量也很強大，女性不應該懼怕被情感操控，而失去愛的能力。胡淑雯的小說中，書寫愛的「無能」與「失格」，卻並非愛的「失能」，實際上是讓我們看見了關於「愛」的所有可能，因為人不完美、所以愛也並不完美，很多時候這些角色不是失去愛的能力，而是體驗到愛的無力與無奈。在〈真相一種〉，作者書寫了主角的外婆因晚年罹病，生活逐漸失能，導致家人對她的包容與愛也漸漸乏力的過程：「『我不夠強悍，愛不了他。一如我扛不動你，就將妳丟下。當我哽咽說道，『我不要像我外婆一樣被扔掉』，我懼怕的其實是，我自己的寡情。¹⁸⁸」她退到了一個晚輩的位置，不需要負責任的位置，她知道她無力擔起照顧的責任，但是對於她自己的薄情卻無能為力，「外婆，是妳讓我發現愛，也是妳讓我發現愛會變質、衰敗，以致死亡。¹⁸⁹」這一篇小說讓讀者認知到愛有非常多種形式，有的時候愛的消失與無能，並不需要責怪自己，或是感到罪惡，而是認知到「不完美的愛」也是愛，只要對自己足夠誠實，這份愛也不會消失。「愛無須羞恥。展現愛就是誠實面對悲傷，被悲傷打動，即使是無止盡的悲傷。¹⁹⁰」愛是悲傷、是寡情、是無奈、是躊躇，這樣的愛或許「失格」，卻很真誠，面對「愛」的多元，也讓主角見識到自己是擁有主體能量與能力的。

在〈墮胎者〉當中，主角殊殊把小雞心流產的那一剎，她衰毀的道德與死去的愛同時誕生，「相信死亡勝過相信愛情，同時，因為相信死亡而更相信愛情。¹⁹¹」她知道「愛」的型態也包含愛的死亡，但她不願意因為經歷過流產而不再相信愛情，而是期望能從死亡當中去丈量感情的深度，「藉由主體的建立，中斷性別意識形態對情感意識的影響。¹⁹²」殊殊沒有被選擇流產道德綁架，也沒有被困在第一段關係中無法自拔；在〈與男友的前女友密談〉中，主角殊殊寫了一封長

¹⁸⁷ Womany Abby，〈「愛女人主義」！2014 人人都是性別平權力量〉（來源：<https://womany.net/read/article/6233>，2014 年 12 月 5 日）。

¹⁸⁸ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 79。

¹⁸⁹ 同上註，頁 77。

¹⁹⁰ 貝爾·胡克斯，《關於愛的一切》（台北：遠流出版，2022 年），頁 287。

¹⁹¹ 同註 188，頁 44。

¹⁹² 王曉丹，〈解鎖，開啟新時代的情感教育：從浪漫愛、匯流愛到主體愛〉，收於王曉丹主編，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》，頁 282。

長的信給情敵書書，她們愛上了同一個男人，也同樣在愛裡經歷匱乏、不安、猜忌與妒恨，這篇故事細緻的描述戀人分手會經歷的一切，也對於前任拓普的濫情為書書感到不平，她把書書放在和自己相同的位置，並且深知在感情中所有人都是受害者，「誰不曾想像死去自己最愛的人？又有誰敢於承認，這想像底下，其實暗藏了期待？至愛的死亡，意味著我們不敢要的自由。¹⁹³」這樣的書寫看上去是一場「道德災難」，但是愛的痛苦實則有其生命力，愛的死亡也意味著愛的自由，「我尤其學會忍受的，包含愛的平庸，自己的平庸，以及，這個不斷將人推向平庸的世界。¹⁹⁴」殊殊將自己放在整個世界中觀看，認知到愛情複雜的面向，對情敵坦承、揭露自己的全部，也是坦然接受自己的痛苦、接受自己的愛的扭曲，在這兩則故事中，愛是平庸、是遺忘、是矛盾、是精疲力盡，文本中的主角藉由不斷在自我和他者的互動視角中來回觀看，去建構更為完整的「主體愛」。

〈野妓天晴〉描寫主角對於天晴迷戀的情感，天晴擁有一種神秘、早熟、性感的魅力，讓主角稱她為「四季之外的第五季，被季節野放的大晴天，」她是她的情敵，也是她第一個愛人，她甚至陪她去診所拿掉小孩，她是女孩，所以她願意擔起這個責任而不用懼怕他人眼光，甚至借她錢、照顧她。

我愛她，模仿她，渴望變成她，又覺得自己配不上她。我愛她，保護她，為她動怒為她笑，但是偶爾，當惡意爬過心底，偶爾，當她不經意忽略了我，我就無法不暗暗恨著她，恨她讓自己看起來像個丫鬟，像個配角，像個對照。¹⁹⁵

她對天晴的愛無微不至，卻也無能為力。當天晴的父親離家出走、窮困潦倒的時候，主角小小年紀根本無法再多給予什麼，只能眼睜睜看著天晴愈發癡傻，身上的傷痕越來越多，後來，天晴被社會局接手照顧，她再也沒有當初的那份天真無知，但主角仍然沒有遺忘過她，對她而言，愛是包容、是照顧、是妒恨、是全心全意。在〈摯敵〉中，女孩愛上了和她「階層」不同的男孩，從等待、幻想到鄙夷、記恨、乃至復仇，她在不同的階級中認知到了愛的扭曲，也認知到愛的矛盾與衝突。精神分析學家佛洛姆（Erich Fromm，1900—1980）在探討「愛」的

¹⁹³ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 62。

¹⁹⁴ 同上註，頁 68。

¹⁹⁵ 同上註，頁 176。

經典著作《愛的藝術》中，提到愛的能力是必須經過不斷練習而來，書中並不強調「如何被愛」，而是「如何愛人」，他重視給予大於獲得，並且肯定愛的多樣性，「另一個常見的錯誤也必須在此提及，那就是愛情意味著衝突的不存在。正如人們通常相信人在任何狀況下都應該避免痛苦和難過，也有很多人相信，愛意味著任何衝突的關如。¹⁹⁶」重新理解愛的本質和價值，重建真實而深刻的情感聯繫，不去避免或否定愛的負面意涵，因為「奮鬥的力量是一種愛的行動，我們用愛提升覺知，用愛深化憐憫，用愛密實勇氣，用愛增強承諾。¹⁹⁷」(hook, 1989: 27)，看似「邪惡」或扭曲的愛，也是愛的本質，同樣是主體對於愛的賦能，唯有看清愛的所有面向，才能無所畏懼地接納愛在光譜兩端流動的可能性，贖回能動性與發聲位置。

第四節 小結

胡淑雯在《哀豔是童年》中的創傷敘事，將加害者與受害者的圖像描繪得更加清楚，在這個權力階級分明的社會之中，每個人身上背負的都不是純粹的、全然的「惡」，文本中藉由訴說、靠近與理解完成自我療癒之路，她細緻刻劃「墮胎者」的故事，撕下墮胎之「惡」的標籤，利用故事的力量建構女性主體記憶，也在作品中掌握了孩童的特殊性，書寫他們受到不平等、不合理對待時，背後恐怖的權力關係，同時，作者也用一種殘忍的眼光把「愛」的敘事帶進作品，並非服膺於父權社會下的「浪漫愛」，而是擁有自主意識的「主體愛」，探討隱藏在「主體愛」後所帶來的無能與乏力背後真正的成因，拆解親密關係中的背叛與傷害。

文本的內容核心是從「性的轉型正義」出發，將受害者的創傷安置在柔軟、強悍且具流動性的書寫形式當中，從「惡女」的角度觀看，愛的匱乏、鬆弛、困頓、無能為力是不完美之「惡」，卻也是人性中最真實赤裸的一面，性的創傷、修復、報復、療癒是必經之「惡」，也是作為主體力量的一種能動，脆弱與能動性可以並存，作為更加全面描繪受害／倖存者的方法，如同文本中強悍與溫柔並存的書寫方式，更能完整協助弱勢者找到發聲位置。

¹⁹⁶ 埃里希·佛洛姆，《愛的藝術》（台北：木馬出版，2021年），頁163。

¹⁹⁷ 轉引自楊滿玉，〈從性別出發的學習景觀：以 bell hooks 的故事為例〉，《知識型構中性別與權力的思想與辯證》（台北：唐山出版，2004年），頁412。

第四章 《性意思史》與《愛的不久時》——多重性關係

下的放蕩之「惡」

張亦絢在 2011 年出版《愛的不久時：南特／巴黎回憶錄》，書寫一個女同志在法國愛上一個異性戀男性的故事，張亦絢曾在訪談中提及：「性傾向是跟生命故事相關的，人不能像標本一樣被放在某個格子裡。¹⁹⁸」傳統的敘事脈絡與方法，已經不足以撐起當代駁雜的情愛議題，張亦絢挑戰社會賦予不同性傾向的分類方法，試圖撕去這樣弔詭的標籤，以女性情慾經驗做為起點，去拆解「愛」與「性」的多樣性。隨後，她在 2015 年出版《永別書：在我不在的時代》，此書承載了族群和性別議題，寫出女性如何帶著不同文化符號成長，帶出主角歷經不同民主運動的記憶，引起許多人的思索與共鳴。2019 年《性意思史：張亦絢短篇小說集》出版，書中細緻的去拆解「性」的語言在當代社會下的意義，張亦絢不願意把同志的性與愛特別分割開來談，她同樣撕下這些標籤，江鵝評：「順應天生的欲念湧動，敞開身體與人締結，認識締結裡才有的寂寞、感受攫取後才有的貧乏、歷經奮身擁抱後才坐實的無一可得、承認一無所得中才看見的本自俱足，這些幾乎能要人命的反覆，就是在生命裡淘洗答案吧。¹⁹⁹」張亦絢小說的敘事結構特殊，有種散文式的回憶書寫方法，她在書中「言社會所不能言」，模糊文化社會對「性」設下的禁忌。

本章節希望透過巴特勒在《性／別惑亂：女性主義與身分顛覆》中和維蒂格的對話，在第一、二小節中拆解身體、性別和敘事語言在文化社會中的發聲位置，分析文本中的角色如何在知識體系之外進行「性」的探索，如何在既有的語言之下建構自己的「性語言」；也會透過何春蕤的《豪爽女人》及《好色女人》中分析台灣社會中對「性」的誤解，討論文本中的角色如何藉由探索自己的身體，找到「性慾」的起源和奧秘。在最後一個小節，則是藉由討論文本中「愛」的不同形式，帶出「性」伴侶和多重關係的議題。「性的本質是越界 (transgressive)。²⁰⁰」越是在界線以外的禁忌，張亦絢越要詳盡的「說話」，她在文本中試圖建構一個

¹⁹⁸ 李屏瑤，〈張亦絢：同志的標籤，對有些人來說是勳章〉，(來源：<https://okapi.books.com.tw/article/898>，2011 年 11 月 9 日)。

¹⁹⁹ 江鵝，〈我因此在性上，看見自己敗棄舊身崩解僵名的可能——讀張亦絢《性意思史》〉，(來源：<https://okapi.books.com.tw/article/13069>，2020 年 3 月 24 日)。

²⁰⁰ 溫絲黛·馬汀著，許恬寧譯，《性、謊言、柏金包：女性欲望的新科學》，頁 72。

這樣的角色：「她都不是一個性別制式角度中從男系或女系敗下陣的存在，她的氣勢，在在表明了她是一個『自成一格且挑戰成功生命體』。²⁰¹」本章節將透過分析她在《愛的不久時》及《性意思史》中的書寫，去看見「性」與「愛」的多重辯證下的多樣流動與能動性。

第一節 女「性」成長中的啟蒙

一、界線之內的探尋

由於社會文化對於「性」的打壓和管制，使得人們談論相關話題，會被視為是一種放蕩的、離經叛道的舉止，女性的「性」也往往被認為是「色情」（pornography）的、不體面的存在，她們的慾望沒有主體性，只是迎合男性凝視的附庸，「女人的性，一向都被視為是基於男性特質為參數而衍生出來的概念。²⁰²」在父權社會中，女性的性慾甚至被曲解為需要經由男性才得以被激發，如同佛洛伊德所述的陽具中心主義，在他的論述底下，女性的慾望是全然被動的。然而，法國學者艾瑞葛來就指出了這種觀點的矛盾之處，並且細緻說明自我愛撫對女性慾望探索的重要性，她肯定女性性慾的存有與主導權，無論是視覺或是觸覺上，她們都可以自己給予自己性快感，甚至，「女人所擁有的性器官多少遍及全身。²⁰³」但女性慾望的多元特性絕不該因此被碎片化，而是需要肯認其流動的本質。在目前的社會體制中，「性」教育的匱乏，導致我們對於自己的「性」認識甚少，這是因為學校教育「只談生理構造而不談性是什麼、性有什麼感覺、如何使性更爽更自在，以及性受到哪些文化的、社會的、心理的、權力的因素影響等等真正和性直接相關的話題。²⁰⁴」在我們的社會中，「性」是一個禁忌的話題，它不被人坦率公開地談論，它被遮掩、覆蓋、隱去和陌生化，「我們這個性壓抑的社會只想用學業、愛情、婚姻來延後性生活和情慾經驗的開始，同時用羞愧、罪惡、污穢來抹黑這股生命的基本動力。²⁰⁵」因此我們最初對於自己身體的摸索往往是自我的、私密的、孤獨的經驗，我們被禁止「感知」自己身體的需要，也並不知曉「性」的界線為何。如同在〈性意思史〉中的主角路易，那麼大膽積極

²⁰¹ 張亦鈞，《性意思史》（新北：木馬文化，2019年），頁108。

²⁰² 露西·艾瑞葛來，《此性非一》（新北：桂冠圖書，2005年），頁27。

²⁰³ 同上註，頁33。

²⁰⁴ 何春蕤，《豪爽女人：女性主義與性解放》（台北：皇冠文化，1994年），頁128。

²⁰⁵ 同上註，頁133。

的探索「性」，卻對「性」仍一知半解，「多麼驚人呀，幾乎從來沒有人提醒我們，注意妳的性在哪裡，記得它為何發生，看見它的許多形狀、死滅或光亮。²⁰⁶」關於性在自己身上的起源、發展與成長，都是模糊不解的。

然而，童稚個體對「性」知識的無知，恰恰是激發作品中的女童進行探索的起點。在上一章節分析胡淑雯的作品中提到，她筆下的女童是一種超越父權社會規範的存在，「無知」成為賦予創傷經驗能動性的突破口，而在張亦絢《性意思史》的寫作當中，「無知」則是成為女童性啟蒙的原動力。張亦絢將「知識」視為一種禁錮「性」探索的權力工具，將「無知」寫成一種「性」探索的原始力量，因為知識的權威性讓身體的摸索變得困難，知識將「性」劃分出界線，使得界線之內無知的摸索都是不正當的。〈性意思史〉中的主角路易自小就習慣將物品拋接來玩當作消遣，有次她拋接內褲被鄰居阿姨看見，阿姨露出了一絲嫌惡的眼光，讓路易明白知「性」與未知的世界之間的隔閡：

在線的一邊，一切只屬於自己，沒有想法也可以；但在線的另一邊，是禁忌的天下，是羞恥掌管的區域。拋接三角褲，只要沒人看見，有何不可？然而一旦在線的另一邊被看見，三角褲就不再是塊布，或許也等於應該不被看到的下面，竟然飛到了半空中。²⁰⁷

知識先行抹煞了女童探索身體的權利，在童年時期對於性的一無所知，雖然讓所有身體經驗都變得無以名狀、難以言喻，卻也讓無知天真的個體擁有權利進行毫無界線的「性」，然而，在這個被性知識監控的社會中，無論是拋接三角褲，或是說到一些特定的敘述，都是不被允許的。路易就讀幼稚園的小表妹，也只不過是和她媽媽抱怨「下面很癢」，就被小阿姨生氣的往死裡打，當時的小路易並不明白「下面很癢」有什麼好被打的，但是看到大人的暴怒，路易立刻聯想到可能與「性」有關，「路易認為小表妹說得很可能就是，內褲的質料不舒服——頭髮會癢、鼻子會癢、背部偶爾也會癢——有什麼道理，下面那裡，就完全不會癢呢？²⁰⁸」大人們因為有了對於「癢」這個字的知識理解，會立刻聯想到煽情的、性慾的象徵，因此而對小孩教訓一番，這種恐怖的暴力來自於對「性」偏頗的恐

²⁰⁶ 張亦絢，《性意思史》，頁 53。

²⁰⁷ 同上註，頁 58。

²⁰⁸ 同上註，頁 54。

懼，為了遵循社會體制而做出的偏激行為。「並非人擁有了性知識，而是性知識監護了人。知識宰制了操弄語言者的想像，掏空他的身體。²⁰⁹」因此性的知識在文本中反而成為一種監視，一種限制想像的權威，而「未知」以及沒有經過社會化的身體和語言，反而成為了打破「性」規範的關鍵。「性」在社會中的規範和體制有其缺陷，在父權社會中的「性」是被刻意營造造成跟女性胸部、A片、黃色笑話或情趣用品等等有關的，只被形塑成特定性器官的性快感，將女性身體部位割裂以後進行性的聯想，卻抹煞了其他「性」的可能，失去其他感官的探索機會。其實，人的快感經驗不僅僅是單一感官的刺激，也可能來自於其他地方：

人的快感模式和經驗是在一連串的因緣際會中形成的。其中的偶然因素可能包括早期手淫的誤打誤撞、性幻想材料的形成、偶然接觸到的性刺激、對自我身體形象的評估和探索、與他人交往時的偶發情慾狀況等等數不盡、列不完的生活經驗。²¹⁰

人會在許多情況下產生性的慾望及好奇，而在尚未知「性」的情況下，更有利於開展「性」的啟蒙，因人的快感經驗在未知的領域開展，才能擁有性器之外更繁複廣大的幻想，「妳生命中沒有一個性，是與另一個性，一模一樣的……。它們從不重來，一朝一命。²¹¹」這是啟蒙「性」的起點，認知到「性」的多元複雜，才能掌握它的誕生與死亡。〈性意思史〉中的小路易總是會思考關於「性」的事情，關於「性」的讀音、本質、起源和社會意義，正因為她缺乏社會化過後的知識，得以在她的童年成長之路，經歷大大小小的性啟蒙。「冰清玉潔」、「守身如玉」對於小路易來說就是最色情的表達，當時她還沒有自己的語言可以描述，所以她學到這樣的成語，便足以勾起她的幻想與慾望。「小路易既缺世間的性判斷，也與指控女人有性慾就變成性攻擊對象的文化深深隔閡……她的樂趣，真誠地保持在『看到喜歡的人就高興』的狀態。²¹²」正因為小路易被隔閡在社會文化以外，她的好奇心才因此保留下來，讓她有意識的對於自己的陰道、「她的水」和乳房進行叩問和思考。當然，路易起初也遇到了難題，那是她自己的語言還未

²⁰⁹ 潘怡帆，〈【重點書評】《性意思史》的啟蒙呼喊：朝向自己的身體，勇敢挺進！〉，（來源：<https://www.unitas.me/archives/11144>，2019年10月15日）。

²¹⁰ 何春蕤，《豪爽女人：女性主義與性解放》，頁131。

²¹¹ 張亦絢，《性意思史》，頁53。

²¹² 同上註，頁71。

出現之前。她深深愛著同性別的沛，對她來說沛就像靈魂伴侶，是一種強烈的「對偶性」，但是，「當『對偶性』落在同生理性別時，文化不支援其合法性，這就是所謂被打壓的同性情慾。²¹³」這使得路易的性慾無處著床，因她當時還並不知道「性慾」是什麼，她無法言說，「所謂的『性慾著床』，指的不是性交，更重要的是，它應該成為意識中可想像、語言中可表述的東西。²¹⁴」但對路易來說沒有，她也落入了「同性性慾非性慾」，像是飢餓口渴的生物橫衝直撞想要解決生理慾望那樣，她的慾望不知從何來、也不知從何解決。這是小路易的疑惑，她有能力清楚的描述問題，在她的「性史」中留下懸念，使得在往後的日子裡，有動力去探求解答。

成長過程中，她經歷性慾的蟄伏、高峰、換季、擺盪與成熟，過程中也見證過混亂不堪的「性」經驗，讓她深刻明白「性與愛，就是有時合一有時分。²¹⁵」人的慾望無法界定，它有時被愛牽著走，有時又自成氣候，它絕不該以一言以蔽之的方式存在。對於性快感的想像，小路易是受到身旁朋友們的啟發，對於「性」有著更開闊的理解：

路易曾經碰過一個會在邊講課時邊摸著摸她的手的老師，安非常憤怒，他說：「那不是勾引。他根本在做了。妳被他做掉了。」是了，「被做掉」，這是一種突如其來的死亡。²¹⁶

「性」並不是單純的指涉做愛，也指向其他器官的刺激，也不僅僅是依靠視覺上的赤裸，同樣依靠著觸覺或聽覺等感官，「做」不僅僅是做愛，而是精神上與身體上的某種連結，「做掉」意指身體的某些體驗被強烈的剝奪了，這是小路易第一次在自己身上感受到「性」的挫折與冒犯，她見識過父親對於女服務生不禮貌的發言、見識過在界線以內觸碰「性」的危險性、也見識過師長利用權威侵犯了她，啟蒙並不總是帶著好奇與愉悅，也同樣帶著創傷與恐懼，但因為「未知」的勇氣，讓小路易在啟蒙的路上回顧也得到許多解答。

同樣是在童年的「界線之內」進行探索，〈風流韻事〉中的主角「路」談到她第一次「性慾中燒」的經驗，是她國中暗戀的學姊——沛畢業了，使她連續好

²¹³ 張亦絢，《性意思史》，頁 110。

²¹⁴ 同上註。

²¹⁵ 同上註，頁 106。

²¹⁶ 同上註，頁 83。

幾個月都在頭痛，路的性慾無處發洩，加上沛的不忠誠，使得路的性慾也逐漸變成「空燒」。在尋找對象的過程中，路把決定性慾的因素命名為「可幹性」，是從英文的「Fuckable」翻譯過來，路有自己的一套少女的「可幹性理論」，讓她能夠判斷不同對象對她激起的性慾，起到什麼樣的作用，因為路當時還並未習得太多體制內的性知識，她在未知中才得以長出自己的語言，她有自已的「話」要說，有自已的「性慾」要發洩，「已知」的知識語言無法作為幫助她探索的工具，只有「未知」的身體經驗能夠指引她的「性」，達成啟蒙的作用。

二、界線之外的指認

張亦絢《性意思史》的獨到之處，便是用細密的語言為每個階段的「性」命名與賦予意義，在界線之內漫無目的的探索固然重要，但是在界線之外的指認與命名，才是為這些逃脫體制的知識捕捉回來定位、命名、發聲的關鍵，她強調後天的指認與命名、身體原初經驗的啟蒙兩者之間的先後順序，要認識自己的「性」，首先要跨出知識權力的高牆，「性」知識的規範才能夠被打亂，才能不受限制的「體驗」身體和慾望，再去重構這些慾望經驗。在《性意思史》中，路易回憶童年還有這麼一段：小路易的母親對於她喊著「保險套」發出警告，卻對她陪同學去墮胎的行為表示讚賞，讓小路易認為她的母親連「性的識字班」都還沒開始。在體制內的知識其實有很大的矛盾與侷限，對於避孕前的措施羞於啟齒，卻對性行為的後果的處置感到認同，這不禁觸發了小路易心中對於「性」的疑惑與叩問，在小路易的童年裡，「曾經存在一種直白而純粹，澄澈且清明的認識的歡愉。那一刻，啟蒙已經發生，小女孩衝破未成年的界限，搖身化作自己母親的教導者。²¹⁷」啟蒙起源於對「性」的誤認與誤解，因為知識體系在建構「性」本身的矛盾，使得童稚的個體得以從缺陷中尋找自我的語言，重構自我的認知。有次路易的朋友沛驕傲的對她說到，她被別人說看起來「性能力很強」，沛身為女同志是如何被認為看起來「性能力很強」？「說到性能力，是不是都以所謂想像中的持久陰莖作為參考點呢？如果我們感覺一個女人、一個女同志或一個 T 或 P 的性能力很強，我們又是如何感覺到的呢？總之，路易感覺模糊。但路易有一套看法，她

²¹⁷ 潘怡帆，〈【重點書評】《性意思史》的啟蒙呼喊：朝向自己的身體，勇敢挺進！〉，（來源：<https://www.unitas.me/archives/11144>，2019年10月15日）。

把這歸功於『G點』研究。²¹⁸」文本中並不以陰莖或是異性戀中心作為思考的起點，因為路易是雙性戀，她懂得換位思考，後來路易在探索「性」的道路上發現了「G點」的存在，發現「高潮」的感覺，她認為這是女同志所謂「性能力」的來源，她非常興奮及具有成就感，她的感覺無法用科學研究的方式寫下來，她有她自己的理解、自己的語言：

在路易的性意思史上，我想當時她還不會用「性能力很強」這種表達來形容自己，但她的感覺，無疑就是這種東西：富足強大、對性高潮招之即來的信心、歡快與得意，擁有連科學研究都落後於己的高超存在。何等的成就呀。——是的，科學研究與小路易的研究是南轅北轍的兩回事。²¹⁹

在這裡，小路易的「再命名」是超越知識以外的存有，是對「性」的感知與理解，不具有權力性，也不在父權社會的規範以內，是她心目中的「高超存在」，她不需要以異性戀體制的框架去思考「性吸引力」是怎麼一回事，「她們」的性有自己的生命，不為取悅任何人存在，而是「向內」探尋。首先理解了自己的身體、自己的慾望，發現自己的「G點」，那是通往理解「性」的道路，那不是科研結果、不是紙上談兵，而是在路易的「性意思史」中突破性的研究。她能夠用自己的方式在知識體系的界線之外，為身體經驗命名。如同安部公房小說中的句子對路易的啟發，起初，她甚至不知道性器是需要有探索路徑的，她在尋找自己的「妹妹」時，是先用鏡子驚扭的看，「我就從來不會想到，要從膝蓋來打開性器，我連『打開意識』都沒有，那裡我熟到不覺得有門有路存在，都是直接過去的。²²⁰」

「打開意識」象徵女性探索性器的起點，知識權力禁止小孩「觸碰」自己的性器，也避諱談「性」與「自慰」，但是從「膝蓋」這種沒有被禁止的身體部位出發，就容易多了。若她從男性視角出發，那必然會導致失敗，因為陰莖和陰道的特性本就不同，女性的陰部需要有自己的視角，一種從觸覺出發的身體視角，毫無侵略性的身體部位，造成慾望的開發、延續與流動，這一發現，讓「性」的啟蒙地圖有了更完整的圖像。

在〈風流韻事〉中延續〈性意思史〉中的筆調與思考，描述主角成人以後的

²¹⁸ 張亦絢，《性意思史》，頁 64。

²¹⁹ 同上註，頁 66。

²²⁰ 同上註，頁 60。

性生活，她發現了更多關於「性」的秘密，其一，性慾有其對象的認定，若是「人」不對，慾望也沒辦法被激起；其二，性慾擁有死亡開關，它有可能完全熄滅，這個開關和身體沒有關聯，也沒有人知道它在哪裡，「這是一個悲哀而近乎宿命的發現，關於性慾，沒有誰是完全的自己。性慾會翻臉無情，雖然它也可能鐵樹開花，或者，有時也能讓，水往高處流。²²¹」性慾的燃起與熄滅沒有其規律或道理；其三，性器官並不只有長在身體，「每個人都有兩個性器官，一個連在身上，一個在人們在乎的地方。²²²」性生活的關鍵，「心」是最重要的，有時候心的作用遠超過感官刺激。和〈性意思史〉中藉由「觸覺」和身體的探索不同，〈風流韻事〉為「性」的定調更著重在和「人」的交集以及故事，不管是主角「路」運用假名獲取「性」，或是她離開沛、遇見愛麗絲、遇見斐德列克，這些在她生命中出現的情人或床伴，每次的靈魂碰撞都是探索「性」的重要起點，都是為「性」進行解構與再建構的過程，因為有了這些經驗，路更明白如何為自己的「性史」定調，更知道「性慾」的起源，她為「性」命名與界定並且肯定自身的情慾經驗，作為發掘女性情慾能動性的主體力量。

而在〈淫婦不是一天造成的〉中的潘潘，就儼然是一個無視社會規範的存在。她是個成熟獨立自主的女孩，因為原生家庭的暴力和忽視，使她被迫長大，她國中時就會邀朋友喝酒、打扮超齡、思想開放，她私底下會被男生稱為無底洞，彷彿所有的性都無法填滿她，雖然她「無條件的性」並沒有讓她找到適合的對象，但她的女性魅力讓她在尋求性的刺激上無往不利，「潘潘就是我認識，有望達到淫婦標準的女人。²²³」《金瓶梅》的人物潘金蓮，被中國傳統社會當成淫婦的定義，淫亂放蕩、不守節操、敗壞道德，潘潘在傳統的年代也會被指稱為「淫婦」，但是，「淫婦的定義，總是不斷改變。²²⁴」從前，淫婦是一個荒誕、混亂、愚昧的存在。然而在文本中，淫婦有了正面積極的意義：那代表著一個真正明白自己慾望的女性，代表著一個獨立、勇敢、聰慧的個體，在知識權力建構的社會以外，重構出自己的慾望地圖。

在界線之內，知識是作為禁囿個體探索的存在，「無知」則給予角色能動的力量探索；在界線之外，無知童稚的個體則試圖運用自身的語言，去建構一個新的知識主體，以完成自我的「性」啟蒙圖像。

²²¹ 張亦絢，《性意思史》，頁 161。

²²² 同上註，頁 178。

²²³ 同上註，頁 30。

²²⁴ 同上註。

第二節 語言表述下的性自主

張亦絢在《性意思史》中的〈性意思史〉開篇即提到：「路易一直覺得『性』這個字在中文裡，有點啞。每次路易說到這個字，總擔心對方會不會沒聽清楚，變成相信的「信」；又不是次次都可以把「性慾」用在「性」的位置上。²²⁵」這段敘述點出了語言的特質帶有「誤解」的風險，同聲不同義的字詞，發出聲的時候總是有被誤會的可能，這也點出語言具有強制性，已經被決定過的「位置」不會輕易鬆動，這是在運用語言定義「性」的難題之一。對維蒂格來說，「語言『把各種現實澆鑄在社會身體上』，但這些現實沒有那麼容易被拋棄。²²⁶」身體跟著被社會宰制的語言所行動，無法脫離父權體制的掌控，但是她認為語言可以有另一種秩序，「語言來自偶然誕生的習慣與制度，我們每一次的選擇都會決定它能否持續，我們團結起來就能共同改變。²²⁷」在上一個小節中提到，「性」啟蒙的動力來自被隔絕在父權社會外的身體經驗，要想打破語言知識的藩籬，進行指認與重構，就要運用「未知」的身體打破規範，藉此取消它們的權力。在張亦絢的書寫當中，她並非利用伊瑞葛來所指的「陰性書寫」來挑戰既有規範，不是「刻意」打亂敘事順序或語言，或是用曖昧不明、喃喃自語的方式寫作，而是直接挑戰那些已經被定義過的詞彙進行辯證：

「性」與「字」恆常存在對抗的關係。由於字有象徵作用，勢必離降身體性與慾力，寫性的難處，就是寫出來總冒著已經變成他物的危險：都曰是「性」，但卻有可能使人認不出是「性」——然而，也有反過來的情形，就是「字」幫助性的注意與反應，使「性」活躍或深化。²²⁸

張亦絢在《性意思史》中的後記提到書寫「性」的難處，由於語言已經是一種受限的載體，「在系統內說話，就是被剝奪了言語的可能性；因此，只要在該脈絡中說話，就是操演矛盾，就是在語言上宣稱你擁有自我，這個自我卻無法在確立

²²⁵ 張亦絢，《性意思史》，頁 50。

²²⁶ 朱迪斯·巴特勒 (Judith Butler)，聞翊均、廖珮杏譯，《性／別惑亂：女性主義與身分顛覆》(台北：時報出版，2023 年)，頁 313。

²²⁷ 同上註，頁 114。

²²⁸ 同註 225，頁 200。

它的語言中存在。²²⁹」語言的僵固性使得描述「性」變得困難，知識體系在長久的社會文化演變中，鞏固了語言的暴力與專制，消解了意指的多義性。甚至，這樣的暴力使人噤聲、沈默，因為「性」的語言是禁忌的語言，「性」與「死亡」同樣都是踰越邊界的存在，它們在知識體系中的「可描述性」因此受限。〈性意思史〉中的小路易就曾經見識過，在上一章節中提到，路易的小表妹只是因為說了「下面很癢」就被母親暴打一頓，這是因為在成人世界的語言中，「癢」代表擁有性慾望，而後，大人們為了平息這件事，他們送給她非常酷的高筒馬靴，小表妹穿得不習慣，走起路來一拐一拐的，路易明白這是性「語言」的「不可言」所帶來的後果：

一個癩了腿的小女孩。不是因為她的腿，而是因為她的鞋；或者也不是因為她的鞋，是因為分配給她的語言——她的下面不可言——那麼，下面的左邊，下面的右邊，下面的上面，或是裡面，下面的後面與前面，下面一層層的每一面，豈有可能，逃脫語言的電擊鐵絲網？²³⁰

穿上「很酷的鞋」是被權力社會分配過後的結果，「酷」的意義在父權社會中是消弭性慾的形容，因為「酷」在語言中相較來說是「中性」的、不具性吸引力的，看起來很「酷」的鞋限制了童稚的身體言說性慾，「下面很癢」不是女童能夠使用的語言，甚至連性器官都只能用非常隱晦的方式形容，「下面」指的是男性或女性的生殖器，這是權力社會中的語言，陰莖、陰蒂或陰道被奪去了它們各自的性氣質，被統一成一種說法，一種不具有「情慾」的語言。要取消語言的強制性與同質性，張亦絢在文本中採取了「重複言說」的做法，細緻的去討論與「性」有關的詞彙並重新定義，反而起到「使『性』活躍或深化」的作用。自從在聽到「癢」字的象徵性以後，「路易對俚語裡，以「癢」指稱性漣漪或性亢奮，始終不滿——癢明明是另外一回事，痛與麻不同，酥與爽也有別，浮升的性覺，最低限度也是一種興奮。²³¹」路易認為在社會中的語言太習慣用籠統的方式去概括人身上的慾望和各種身體感覺，「路易會相信，性的絲絲豪毫，可以細緻地擁有不

²²⁹ 朱迪斯·巴特勒 (Judith Butler)，聞翊均、廖珮杏譯，《性／別感亂：女性主義與身分顛覆》，頁 314。

²³⁰ 張亦絢，《性意思史》，頁 55。

²³¹ 同上註，頁 69。

同字眼，如一張化學元素表。²³²」語言的網巨大而細密，在「性」被消音的父權社會中，必定有許多漏網之「語」，要把那些被忽略的言語或是禁止被描述的身體經驗尋回，可以透過「重複」訴說、討論、拆解達成。「語言就是一組不斷重複的行動，生產的現實結果會在最後被誤認為『事實』。²³³」然而，在張亦絢的書寫中所強調的「語言」和父權社會中被宰制的「語言」不同，她所強調的語言雖然也具有重複性，但在知識體制中的「重複」使用的是單一固定的語彙，讓事物強制被鎖在某種詞彙下，喪失被重新解讀的可能，而張亦絢文本中的「重複」是指利用不同語詞重複敘述一種感覺或概念，在這樣的重複當中挖掘身體經驗和慾望的多種指向，她的語言是靈活、鮮明且具流動性的，超脫了原先的體制，也打碎了社會語言的強制和權力性。

當然，在維蒂格的理論中，她認為語言是社會歧視和壓迫的根源，是支撐異性戀系統運作的強大力量，「她拒絕參與這種意指系統，也拒絕相信在系統中獲得改革地位或顛覆位置的可行性。²³⁴」然而，我們若是全然拒絕現行的語言系統，也會使得瓦解、重構這樣的語言窒礙難行，如巴特勒所言，「男同性戀與女同性戀實踐的規範焦點，應該放在重新分配權力的顛覆性與諧擬性上，而不是放在全面超越的不可能幻想之上。²³⁵」若是將「性」的語言放在一個全新的文化系統中，既要重新習得一套系統，也無法保證它是否會成為另一種壓迫，巴特勒所言的「顛覆性」與「諧擬性」試圖挑戰原有的規範是較具可行性的。〈性意思史〉中的路易歷經「性」的啟蒙，見識過語言的強悍，她在長大以後認知到自己身為雙性戀的身份，她也不會特別強調她愛女生，她覺得「最重要的是，保持開放，不必太在意別人。²³⁶」她並不想被父權社會中對於性向的劃分太過在意，也並不想承擔同志的性焦慮，她也曾從同志身上受到過傷害，但她仍然深愛著同志的性，因此有了對於同志「性」的擔憂，她的朋友凱凱時常處在「性飢渴」的狀態，但她認為這樣的狀態過於危險：

²³² 張亦絢，《性意思史》，頁 69。

²³³ 朱迪斯·巴特勒（Judith Butler），聞翊均、廖珮杏譯，《性／別惑亂：女性主義與身分顛覆》，頁 312。

²³⁴ 同上註，頁 308。

²³⁵ 同上註，頁 332。

²³⁶ 同註 232，頁 98。

路易有套對淫蕩的理論。因為她們是生在那麼要攫取性自由的年代，「淫」這類形容都變得正面了，可是路易覺得那是有問題的。不能取消掉「淫」的真正意義——淫既不是性對象眾多也不是姿態撩人，「淫」是性滿足壓倒判斷力的心智狀態，當然危險，好的判斷力不會只有性。²³⁷

藉由對於「淫」字的討論和拆解，她沒有取消這個字原本的解釋，而是疊加了另一層意義上去，路易賦予了「淫」另一種解釋途徑，她沒有帶任何批判或是主觀意見，就只是依據她對於「性」的判斷去給予「淫」更多的解釋，並認為「淫」也是一種危險的狀態。社會語言已經自成一套系統，要消解矛盾性，並不只是打破線性敘事的特性或規範，而是想辦法在系統內肯認其存在，用非常規的、不具有知識性的語言敘述。小路易也因為找到在科學研究中能夠讓女性高潮的「G點」而非常興奮，但是小路易還不會用言語表達，她尚未習得社會描述「性」的語言，但她仍然非常清楚發生在自己身上的性高潮是怎麼一回事，「我們可以將句常見的話『錯誤已經造成了』或『傷害已經造成了』，做些小小修正——小路易身上的事，可以說是『快樂已經造成了』、『幸福已經造成了』。²³⁸」上述所說的「錯誤已經造成了」在現今的語言制度下，指的是犯下無法挽回的錯誤，然而在小路易的性史中，它被抽換詞面用來描述她終於找到所謂「G點」的那種喜悅與歡愉，這種「性」的啟蒙無法挽回，小路易從自己的身體去驗證科學研究的說法，而不是從研究說法中找答案，讓她能夠逃離現行的知識體系，即便她並不懂得如何描述，但是她能夠從現有的語言系統中去發掘自己的話語，在文本中，作者透過語言的置換與調整，將語言的「強制性」套在不同的詞義上，達成雙關的效果，也是巴特勒所言的「諧擬性」，翻轉了語言的慣性和權力。

在文化系統中找到自己的語言去解釋，被〈性意思史〉中的路易稱為「我到對面去」，事情是這樣開始的，有一天，路易讀到「神秘三角洲」這個詞彙，非常疑惑，她並不知道這是描繪女性陰部的詞，因為若是沒有將自己放在第三人稱的角度去看，根本不會覺得自己的陰部是三角形的：

好像學會兩種語言對譯。路易把這個有趣的開始，命名為「我到對面去」；對面是會看錯、想錯與說錯的，這些錯誤有些無心，有些是必然，有些是

²³⁷ 張亦絢，《性意思史》，頁 97-98。

²³⁸ 同上註，頁 66。

詩；因為這就是對面。

路易覺得有了對面，她更知道怎麼去講自己的語言。從前她甚至不意識到，她有語言。²³⁹

路易從未讓自己用另一性的角度去思索自己的陰部應該是什麼模樣的，她認為人要跑到對面去看自己，是比較晚出現的，原本「神秘三角洲」這樣的詞彙是非常曖昧模糊的說法，為了不讓「性」的語言變得有遐想和侵略性，所以用了一種很相似的事物來比擬，但這讓路易意識到「另一種角度」的重要性，「神秘三角洲」的想像謬誤反而成為路易的語言啟蒙，她找到了描述自己的「性」的方式和角度，在原本的語言系統中生長出自己的語言描述方式，「作用在身體上的語言力量既是性壓迫的起因，也是超越壓迫的途徑。²⁴⁰」路易在「性」啟蒙的道路上，被隔絕在父權社會的語言之外，因此而啟發她更多的對於身體語言的思考，看似壓迫的力量，卻也成為路易開展自我的語言的施力點。

這種語言力量，路易也曾在她的小表妹身上看過。有次小表妹歡天喜地的告訴她的媽媽，說如果摸妳的下面，它會「啾啾，啾啾」，在場的大人們聽見都不禁發笑，大家都知道那是什麼意思，卻從未聽過這樣的形容：

沒人誤以為天才的小表妹，下面裝有玩具槌子，或是穿門就叮咚的過門鈴。奈是沒有聲音的聲音。任何比小表妹多點年紀的人，都會在「不知那叫什麼」與「快感」兩個極端之間，尋找語彙，但是人們太知道字詞固定的意思了，這樣，就難說出，小表妹們，拼貼的語言。²⁴¹

童稚的語言打破了現行語言的網，突破了「不能言說」的禁忌，那種接近於性快感的感覺，人們只能從現有的語彙當中尋找及定義，無法像小表妹那樣，因為對語言系統的「無知」，促成她擁有「拼貼」自己的語言的機會，天真幼稚的個體於是在文本中有了建構文化和語言的強大力量。當然，在拼貼語言的過程中也會有迷茫的時候。有次路易和好友安講述，小時候老師在課堂中偷摸她的手的經驗，對路易來說，她不知道是什麼感覺，因此用「親切」去形容，但安確認為

²³⁹ 張亦絢，《性意思史》，頁 60。

²⁴⁰ 朱迪斯·巴特勒（Judith Butler），聞翊均、廖珮杏譯，《性／別感亂：女性主義與身分顛覆》，頁 314。

²⁴¹ 同註 239，頁 57。

那是「勾引」，後來路易又追問下去，為什麼路易認為的親切被安認為是勾引？安說他是亂說的，主角也明白「意思有時不是表面那個意思，只有單字單詞是不夠的。²⁴²」因為當人們對於身體的感覺沒有清楚的概念或語彙時，就只能藉由「亂說」來表達，這樣的「亂說」是建構女性語言的必經過程和重要途徑。

在〈風流韻事〉對於「性」的語言的探尋，和前述在知識體系以外的力量不同，主角在長大以後更強調「故事」的發源和對「人」的感覺，她發現了性慾的不可預測性，「究竟是因為我們做了，所以我們才能說？還是我們預感我們能對話，我們才做得起來？²⁴³」性慾並不是僅僅只是外表上的吸引力，更多牽涉到對「對象」的認知與感受，當主角進入了現行的語言系統時，因為童年的啟蒙經驗，她突破「性」語言的禁忌，用自己的話去描述「性史」。但這也是建立在有條件之下：「X 卻曾是對象。我很少說細節，不過，關鍵的事，性生活的關鍵事——他在場時，就變得非常容易說出口——找得到字句，也有恰好的心情——即便沒有預謀，我也會脫口而出。這使我對我們的性的回憶非常美。²⁴⁴」她找得到語言的關鍵，其實是「心」的作用，作者在〈性意思史〉開篇就暗示：「性，乃妳的心，加妳的生。²⁴⁵」性是生命的原動力，它的語言來自於用「心」感受，所以要建構女性自我的語言的關鍵，也和「故事」有關，當妳有能力為所有經驗命名時，也是有能力看清自己的性史時，這些故事是創造發聲位置的動力，比起語言的能力，更多時候是「經驗」，經驗身體、經驗性慾、經驗感覺，而後才擁有敘事能力去說自己的語言。

而在《愛的不久時》中，主角也曾因為「愛」的複雜難解而一度找不到語言描述，「回想起來，我也不明白我為什麼那麼冷淡。要是是在我的小說裡，我就知道這是愛，這是不愛，這是痛苦，這是猜忌，這是怕。但事情一發生在我的人生裡，我就只剩下一個感覺：『什麼』都不是『什麼』。²⁴⁶」她從原生家庭獲得的創傷經驗，只教會了她「什麼不是愛」，讓她無法對於自己的親密關係有清楚的定位，也因為和性伴侶 Alex 沒有明確的承諾關係，讓她更想探清自己的感受。

關於主角第一次經歷到「性」語言的啟蒙，她曾自述在她國中畢業旅行的回程上，「同學在火車上借我一本外文翻譯的羅曼史，那是第一次我看到露骨而且

²⁴² 張亦絢，《性意思史》，頁 83。

²⁴³ 同上註，頁 131。

²⁴⁴ 同上註，頁 132。

²⁴⁵ 同上註，頁 51。

²⁴⁶ 張亦絢，《愛的不久時》（台北：木馬出版，2020 年），頁 136。

純為鼓動情慾而寫的文字。²⁴⁷」這是文字和語言為主角帶來的「性」啟蒙，她第一次讀到那本書時，走進車廂廁所，就發現自己已經「濕了」，她僅僅只是讀到當中的一句話：「這個也要除去。」便開啟了她對於「性」的幻想，那時她還沒有自己的語言和性經驗，只是按照字面上的意思去想像那樣的場景。長大以後，她在法國遇見了 Alex，「在 Alex 把他的『這個也要除去』除去之前，我們曾有長長『不知是前戲的前戲』。²⁴⁸」對主角而言，「性」的構築也來自「愛」的感覺，能不能精確地用語言表述，來自於「經驗」與「故事」的發生，認清到在社會中的身體存有，也認清自己在每段關係中的位置，是「述說」的動力，「妳在那時無話可說，因為妳在那裡還沒有生活，還沒有故事，還沒有歷史，這其實比純粹的語文能力，更能決定一個人說不說話的原因。然而那時我並不知道。我不知道。²⁴⁹」女性在系統中找到語言固然重要，但是「述說」的力量往往也和身體的啟蒙經驗緊緊扣合，語言是啟蒙後的定位，啟蒙是語言的原動力。

第三節 性/愛的多重辯證

美國文化評論家溫絲黛·馬汀在 2019 年推出新作《性、謊言、柏金包：女性欲望的新科學》，她潛入紐約性愛俱樂部及開放式關係工作坊，以「女性出軌」為主題，探討女性的背叛與不忠背後的社會及心理因素。過往女性的情慾不忠被視為「邪惡」，作者馬汀讓讀者重新思考何謂「正常」或「不正常」，並推翻了出軌就是錯誤、罪不可恕的刻板印象。

當一個又一個處於認真關係的女性告訴你，自己在性方面不同於一般人，她們有不該有的旺盛性慾，她們忍不住想要出軌，你會感到「不尋常」才是常態，「正常」絕對需要被重新定義，尤其是在探討女性慾望、性愛與一夫一妻制的時候。²⁵⁰

在這本作品中，馬汀融合了文化心理學、人類學、社會學等不同角度的分析，

²⁴⁷ 張亦絢，《愛的不久時》，頁 102。

²⁴⁸ 同上註，頁 104。

²⁴⁹ 同上註，頁 62。

²⁵⁰ 溫絲黛·馬汀著，許恬寧譯，《性、謊言、柏金包：女性欲望的新科學》，頁 15。

也採訪了一些專家，她認為女性的慾望比一般人強烈絕不該被輕易被定義為「不正常」。不只是馬汀，美國作家貝爾·胡克斯（Bell hooks）在《激情的政治：人人都讀懂的女權主義》中同時也探討婚姻解放的議題，「事實上，女權主義的反叛暴露了許多女性在父權制的個人關係中沒有令人滿意的性生活。²⁵¹」這是不忠背後經常被忽略的結構性因素，另外，「父權制強調異性之間私密關係的一對一關係，這使得一對一關係中的兩人就更難打破性別主義的思維方式了。²⁵²」因此，打破一對一關係的限制後，反而更能看見愛或情慾背後的複雜本質。在張亦絢的兩本作品當中，翻轉了我們對於戀愛及浪漫的想像，不再被主流的「異性戀」的「一對一」關係綁架。如果傳統異性戀體制中對於愛情的想像是婚戀制度底下的「成家」，那麼在《性意思史》和《愛的不久時》中，則是直接打破了「家」的規範，並且重新想像一套戀愛的規則，這種規則不是經典著作《道德浪女》²⁵³中所提及的開放式關係，而是將「出軌」視為一種人之常情，視為愛情的一部分，如同在《愛的不久時》曾有這樣一句話：「如果說有什麼東西在往後折磨過我，那個東西不是我們名為背叛的東西而是愛。我在理應感覺到背叛的時刻卻感受到愛。²⁵⁴」Alex 和 Sonia 上床使得主角同時感受到背叛與愛的一體兩面，這是書中主角去了法國認識床伴 Alex 之後深深體會到的事，她拋下女同志身份去做一個異性戀，拋下一個好伴侶的身份出軌 Alex，她在台灣的伴侶雅蓉給她帶來的巨大傷害，使她重新思索愛的多種可能性。主角曾說過：「我不是一個好同性戀，我也不是個好異性戀。²⁵⁵」這本作品告訴我們，愛的本質包含傷害與背叛，我們不能否認因為人性的複雜，使得愛的「純粹」變得相當困難，愛的不同雜質需要被肯認，不是只有忠誠、善良或坦率，背叛、偽裝或謊言也是愛情裡無可避免的一部份，只有坦誠面對自我的需求與缺陷，才有可能把人性中被排除掉的特質找回來，拼湊出一個新的女性主體。

然而，不可忽略的是，同性愛與異性愛之間的權力關係截然不同，由於異性戀在主流社會中享有多種方面的特權，「異性戀所享有的規範性地位，將其他性

²⁵¹ 貝爾·胡克斯著，沈睿譯，《激情的政治：人人都讀懂的女權主義》（北京：金城出版，2008年）。

²⁵² 同上註。

²⁵³ 珍妮·W·哈帝，朵思·伊斯頓著，張娟芬譯，《道德浪女：多重關係、開放關係與其他冒險的實用指南》（台北：游擊文化，2019年）。

²⁵⁴ 張亦絢，《愛的不久時》，頁 203。

²⁵⁵ 同上註，頁 93。

慾特質與性實踐視為他者並予以邊緣化，²⁵⁶」因此，被邊緣化的「同性愛」往往是受到異性戀霸權所侵害的，他們被排除在婚戀制度以外，也受到主流社會的眼光壓迫。所以《愛的不久時》中的主角，便處在一種「雙重困境」底下，她是一個「出軌」的「女同志」，並且喜歡上了男人，讓她看起來像是屈從在異性戀規範底下生活。然而，她並沒有因為自己的女同志身份就「犧牲」自己的感覺，沒有因為想要支持同志愛，就故意抵抗喜歡上異性，因為她清楚明白情慾是多變且具有流動性的，與任何性向都無關，「抵抗」並不是她的目的，「釐清」自我才是最重要的，當摸索清楚自我的需求，便能指認出在關係中自己的情感主體。即使她「變成」異性戀喜歡上 Alex，她也並沒有要和他真的談一場戀愛或是結婚，她喜歡上男生，不代表就要走入異性戀的規範裡頭，他們的關係既沒有名目、也沒有承諾，她不成家、不談一對一關係。當 Alex 提到結婚受到祝福很美好的時候，主角說了一句：「如果你很喜歡派對的話，舉行派對好了，不用為舉行派對而結婚吧？」²⁵⁷」她反對婚姻，反對婚戀制度下的不公，因此她雖然愛上異性，卻也不要進入異性戀規範。她喜歡 Alex，卻也知道在異性戀關係中他們的權力不對等，「他不天真，他要有權力，這是人性。²⁵⁸」他需要在這段關係中建立他的價值，主角察覺到他作為異性戀白人菁英男性享有的權利／力和身份處境，若是和他建立一對一關係就不會平等，因此他們建立的是種「像戀愛卻不是戀愛」的關係。她的高度自覺及強烈的自我意識，讓我們看見一個嶄新的女性主體——同時認知到自己的同性戀、異性戀身份，也同時辨識出不同身份中的權力關係，「正因為權力的隱蔽性或不可見性，我們消解權力的唯一方式是理解。²⁵⁹」主角在關係中辨清權力也辨清自我，也更能釐清「愛」駁雜的本質。主角說過：「我記得在那時我對朋友說過一句話：『我不分析他，我愛他。』——但我即使在上面這句話中，我所使用的愛字並不意味著男女之愛——至少在意識上我是這麼看待的。²⁶⁰」她和 Alex 經常進行關於愛的辯證，他們在精神世界上的深度交流，讓主角在摸索自我的道路上更為清晰，「一直到很多年之後，我才明白，那被我叫做輕鬆的

²⁵⁶ 陳昭如，〈婚姻作為法律上的異性戀父權與特權〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 27 期（2010 年 12 月），頁 117。

²⁵⁷ 張亦絢，《愛的不久時》，頁 160。

²⁵⁸ 同上註，頁 138。

²⁵⁹ 游雨珊，〈現代人的愛與性——網路約砲現象初探〉（新竹：國立交通大學傳播學研究所碩士論文，2019 年），頁 77。

²⁶⁰ 同註 257，頁 184。

東西，其實就是一種愛。²⁶¹」這本書在談的即是愛的千萬種形式，不單單只有痛苦不相似，每段感情中的「愛」也不相似，即便他們從頭到尾都沒有確認過關係，但是沒有在主流異性戀的潛規則下進行的戀愛，反而讓他們更知道愛、更知道人生。

主角在去南特之前，有個在台灣的同性伴侶雅蓉，但因她對主角撒謊，編造了自己可憐的身世來博取關注，深深地傷害主角的心。主角對於個人身分政治極為敏銳，她對人的判斷會來自於這個人的種族、階級、家庭等面向，雅蓉的謊極大地影響她的認知，她甚至因為雅蓉而厭惡自己的同志身份。然而，她卻沒有責怪對方，也沒有報復，只因為她知道人性與愛的本質：

雅蓉為自己的辯護之詞中，有個說法，就是她太受同性戀受壓迫的處境所傷害，她的惡根源於此。然而如果我可以說，我不評判，因為我對聾啞知道的那麼少，衍生下去，我勢必要接受所有的惡，因為我對任何人都知道的不多啊。²⁶²

愛的本質也包含「惡」，因為人們對「愛」知道的不多，也對「人」知道的太少，她也明白雅蓉在受到社會的壓迫下做出這樣的選擇情有可原，主角深諳其中的複雜性，不去怨懟或忌恨，而是明白愛的所有可能，理解他人的缺失，也擁抱自我的傷痕。即便主角在南特的第六個月遇見 Alex，並且背叛了在台灣的伴侶雅蓉，和 Alex 成為性伴侶，然而，她的行為也並不是為了報復雅蓉，而是根據「自由意志」做出的行為。當然，這也跟她處在法國這樣的異國環境下有關，「在法國，誘惑是一個情愛技巧，劈腿則是一種具意志性的選擇行為。²⁶³」台灣文化對於劈腿的態度持強烈的批評態度，都認為劈腿是一種背叛與不忠，然而在法國文化的脈絡底下，主角在「出軌」與「約砲」的態度上能持更開放的態度，她不完全受到台灣社會結構、性別結構處境的約束，而更真實面對自我的慾望。

但是，「出軌」或是擁有「性伴侶」在台灣社會普遍被認為是悖德的，所謂的「約砲文化」在台灣也並還沒有被大眾所接納或理解，「關於網路約砲的這些零碎資訊便透過由大眾媒體所形塑的形象而產生局部誤解，這種偏見不但可能與

²⁶¹ 張亦絢，《愛的不久時》，頁 156。

²⁶² 同上註，頁 122。

²⁶³ 伊蓮·秀黎諾 (Elaine Sciolino)，〈《法式誘惑》：在法國，誘惑是情愛技巧，劈腿則是具意志性的選擇行為〉(來源：<https://www.thenewslens.com/article/123011>，2019 年 8 月 13 日)。

網路約砲的真實樣貌有所誤差，更複製了父權社會底下對網路約砲者的道德譴責與污名。²⁶⁴」台灣社會對於約砲的討論仍然偏向保守及存有歧視，遑論任何公眾人物只要「出軌」都會立即遭受到鋪天蓋地的譴責，處在這樣的環境下，極有可能受到社會及他者的影響。高夫曼（Erving Goffman，1922—1982）提出的「道德生涯」²⁶⁵（moral career），是指受污名者受到他者影響觀看自我的方式，衍生出一連串個人調適過後的結果。「外遇女性除了認知與內化一般社會對此污名身分的判斷外；行動者亦伴隨相應的角色學習與適應。²⁶⁶」〈性意思史〉中主角路易即受到道德生涯影響顯著，她知道「性」的污名化及同志愛的污名化，使她在面對社會時的姿態往往伴隨罪惡與愧疚，她長大之後經歷過好幾場混亂的戀愛，「有次與阿儀講電話，講到泣不成聲，因為路易太想出軌了，『如不出軌，我就會死』。²⁶⁷」她把自己的戀愛定調為「混亂的」，也對自己出軌的事深感愧疚，因為當時的路易的性慾並未「人格化」，摸索性慾的階段尚未完整，她並不知道她的性慾當時到底要什麼，「出軌」便成為了她的選項，她在體制教育下並未習得如何認識自我的「性」，對於提起「性」，往往被社會視為是禁忌，她在真正知道性之前就已經先被迫經歷，於是性慾與愛情互相影響與糾纏，導致路易對於自我慾望仍然處於掙扎與矛盾的情感之中。然而，這正是張亦絢想要強調的複雜性，「我想克服的確實就是對性與感情『兩者必擇一』的這種方便慣性。²⁶⁸」愛與性不能輕易分割，故事中路易的「性」尚未人格化，也深深地影響她無法專注地「愛」人。在〈性意思史〉中，「愛」的辯證藉由「性」來完整，因為性慾的流動及不可預測，讓「愛」也變得複雜難解，故事的重點並不指向一種批判、對立的方式講述，而是用成長啟蒙、多重關係和語言歧義去消解善惡好壞的對立，「愛」的定義於是先被指認，而後模糊，最終瓦解，愛便具有多義性，不再被「一對一關係」或「單一性關係」所束縛，也使得讀者挪出空間重新思考「出軌」這件事，其實反映的是多元性傾向處境的不易，也反映兩個人關係之中的權力不對等，雅蓉因為同性戀的身份自憐，她的身份認同中帶有罪惡及委屈，她用謊言來自保及

²⁶⁴ 游雨珊，〈現代人的愛與性——網路約砲現象初探〉（新竹：國立交通大學傳播學研究所碩士論文，2019年），頁9-10。

²⁶⁵ 高夫曼（Erving Goffman），曾凡慈譯，《污名：管理受損身分的筆記》（新北：群學出版，2010年）。

²⁶⁶ 彭莉惠，〈女性婚外情慾的處境與蘊含〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第18期（2004年12月），頁80。

²⁶⁷ 張亦絢，〈性意思史〉，頁94。

²⁶⁸ 張亦絢，〈在性意思間繼續摩擦：如果妳我本是雙頭龍〉，《性意思史》，頁218。

獲得更多話語權，連帶傷害到主角，主角到南特後又尋了伴侶，無論是同性戀或異性戀，都深深的被社會結構影響及傷害，因此，我們並不能將「出軌」視為一種純粹的「惡」，它有其複雜性及自身的脈絡，需要更細微的探求才得以看清。

如上所述，性與愛不能完全分割開來談，「愛」的探索往往伴隨著「性」的能動，性慾的述說與實踐是建構女性主體與自覺的關鍵，「女人情慾經驗的探索、述說與培力（empowerment）湧現的積極能量不僅攸關自我主體的肯定與認同，尤其蘊含著女人做為性能動主體的集體實踐，必須將情慾議題置放在一個更妥當、更顯著的平台去檢視。²⁶⁹」在婚姻制度以外、在道德規範以外，脫離父權社會的監控，女性的情慾經驗才擁有重新被審視與定義的機會，這並非一種「惡」的正當化，而是藉由探討性愛分離的經驗，去除「性」的陌生與難解，釐清「性」與「愛」的交織下女性的自主權。

〈性意思史〉中的路易即是抵抗著她赤裸的性慾，按捺住想要隨便找人做愛的衝動，「從『跟性慾做愛』到『跟人做愛』，存在一段漫長、昏亂的旅程。²⁷⁰」她深深明白她的性慾尚未「人格化」，在探索自己慾望的過程中，也曾經非常混亂，但這種混亂卻是一種必要，「那個『我』是多麼強大與歡暢啊——這就是非人格化性慾的力量——想要數不清的性對象與快感，無窮的糖果與金幣——但有一天會發現，不管自己或是別人，都不是糖果與金幣。妳的性慾會這樣發現。²⁷¹」因為人的慾望無限，能索求和獲得的卻有限，當她懂得「跟人做愛」這件事時，也就是真正明白自身需求，性慾有了人格、理智與主體性，從「浪費」性慾到有所「節制」，都是一種必要之「惡」，是在摸索自我慾望和建構主體性時的必經歷程。〈淫婦不是一天造成的〉中的潘潘，就對於自己的「性」非常了解，在性事上非常開放，同時擁有多重性伴侶，「她讓他們知道彼此同時存在，而且在床上，誰也沒比誰強。²⁷²」潘潘採取坦承以對的開放式關係，也並不把誰當作主要伴侶，她掌握了「性」的主導權，也打亂了一對一的權力關係，這樣「脫序的性」反而使她擁有發聲位置；〈風流韻事〉的主角會用假名和陌生人上床，她在假身分底下不受道德規範約束，也不受社會秩序影響，她們都是高度追求「性自主」的女性，在性的實踐當中發掘自我的能動性。

²⁶⁹ 彭莉惠，〈女性婚外情慾的處境與蘊含〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 18 期（2004 年 12 月），頁 41-42。

²⁷⁰ 張亦絢，《性意思史》，頁 94。

²⁷¹ 同上註，頁 93。

²⁷² 同上註，頁 27。

在《愛的不久時》中，主題雖是書寫「愛」，實際上是透過「性」關係去探索何謂「愛」，主角給了一個她和 Alex 之間的關係的定義，那是一種不帶責任的、虛空關係下的「性」：

我之所以能和 Alex 做愛，就因為我們不是命運共同體。我對 Alex 沒責任，他對我的感情只是自戀式的，如果有一天我出現在他的記憶裡，他絕不會尊重任何像是事實的東西，那一定是被調整過、改造過，換成有利他的自我的故事。我們的關係是空的。他不是惡意的，他只是沒有能力。他為什麼要有能力呢？²⁷³

她和 Alex 之間的關係沒有未來，也並不會影響彼此，他們互相不對此負責，因此「性」在這裡便不具有約束性和權力關係，他們不能用承諾或權力綁住對方，這使得他們之間的「性」變得純粹。主角在這段「不忠實」的關係中體驗到自己的需求，接受愛和性的一體兩面。上述引文所指的「沒有能力」，並不是「愛」的無能，而是對於闡述「愛」這件事情的無能，因為在拼湊過往記憶時，誰都會用有利於自己的說詞。主角從頭到尾都沒有全然地責怪誰，她接受愛裡的傷害與背叛，也是接受人性必然的惡，因為她明白在巨大的體制下，所有人都可能是受害者。這個社會是矛盾的，「一方面，我們努力重新定義『忠實』；另一方面，我們又和以往一樣，重視維持社會秩序，強調『忠實』的重要性。²⁷⁴」雖然打破秩序、重建多元極其重要，但「不忠實」背後代表的也不是「失序的性」，而是一種「性的除魅」過程，因為在秩序善惡分明的社會中，「性的真實」還需要更多不同的實踐來辨明。

第四節 小結

張亦絢作品中不斷挑戰既有的社會語言，試圖瓦解虛構的「性」。本章節藉由分析《愛的不久時》和《性意思史》中的「性」的啟蒙與「愛」的表述，得以窺見在情慾經驗的探索之下，「性」語言的解構與重構、多重性關係的重新定義及被排除在權力之外的身體如何進行情慾的訴說。《愛的不久時》強調異國處境

²⁷³ 張亦絢，《愛的不久時》，頁 33-34。

²⁷⁴ 溫絲黛·馬汀著，許恬寧譯，《性、謊言、柏金包：女性欲望的新科學》，頁 35。

下的多重性關係與性別身份的指認，聚焦在「愛」的罪惡感與愧疚感；《性意思史》強調權力結構下的「性」語言，打破既有規範，藉由角色高度自覺的身體意識，打造嶄新的女性話語權。張亦絢的書寫細緻深刻而赤裸，在其巨大的語言網之下，女「性」的聲音無所遁形。但她也同樣強調，「如果能把『任何兩性』的平等弄好，多元才有意義——雙元是多元的基礎，若缺乏雙元認知，多元也不過是各自旋轉的陀螺。²⁷⁵」在本章節中雖一再強調多元性，卻也並不是真正的「反二元」，不管是主體／客體、男性／女性、身／心的劃分都是挑戰父權社會之前需要辨清的事實，特別強調女性經驗並非否定其他性別／性傾向，而是為多元打下基礎，唯有指認出「二元」對社會造成的傷害，才能在其基礎上看見性慾和情愛關係「多元」樣貌。



²⁷⁵ 張亦絢，《性意思史》，頁 115。

第五章 結論——必要之「惡」

綜觀新世紀的「惡女」書寫，可以發現其特質是溫和、多元、流動的語言，和新世紀以前具有強烈父權批判意識的「惡女」書寫的形式不同，她們運用更為駁雜的題材，如「性」的語言、身體的感官意識、「愛」的辯證、創傷的能動與「家屋」意義的重寫，更顯現出其關懷包容的態度，這是新世紀「惡女」書寫的變異，不是傳統社會中不檢點的「惡」、不是反抗姿態強烈的「惡」，而是強調身體的自我探尋、女性情慾經驗的重構和敘事的流動。「惡女」在本文中作為實踐路徑，協助女性角色們找到全新的發聲位置，新世紀女性作家們，對於當代社會出現的多元成家、開放式關係、約砲文化、出軌、創傷述說等等嶄新的議題，不具強烈的主觀立場，而是選擇利用「故事」支撐起複雜的議題，進行細緻的討論與拆解，不單單是純粹的「反二元」或是「反權力」，不站在反對的立場指責，而是明白雙元是多元的基礎、消解權力需要體制內的指認。她們把多元的當代議題放進文本中討論，用清晰透明的語言顛覆「惡」之存在，從過往「抵抗」姿態強烈的情慾書寫解放出來，寫下女性主義的新篇章。

回顧本篇論文的研究成果，在第二章節中分析了成英姝《再放浪一點》中的身體經驗和性別空間，首先藉由艾莉絲·楊的論述闡釋在文本中出現的當代服裝意象，分析女性角色利用自我的審美，對抗父權社會的「割裂」美學，拒絕物化及「男性凝視」；隨後，爬梳在文本中女性角色的裸身及乳房經驗，說明她們在視覺空間下如何創造自我的「女性凝視」，掌控自我的身體慾望；最後，藉由分析女性角色在文本中的活動空間，改寫「家屋」對於女性的意義。著衣和裸身之「惡」於是在不斷挑戰父權空間中的凝視之下，長出屬於女性「自由」的語意。

在第三章節中，分析胡淑雯在《哀豔是童年》中的創傷書寫，首先討論在文本中出現的「墮胎」議題，講述當代社會對女性墮胎權的暴力剝奪，胡淑雯在文本中用「故事」和「命名」為身體除罪化；隨後，剖析文本中受創傷的女性角色，如何藉由重複敘事和自我行動，在創傷之下同時保持脆弱性和能動性，探尋受害者與倖存者角色中的主體力量；最後，拆解在文本中「階級」的身體及「愛」的能動性，去分析角色透過改變身體的外觀和舉止抵抗階級暴力，肯認「愛」的敘事下的多樣性。性與愛的無能之「惡」，在改寫身體敘事之下逐漸瓦解，成為女性主體「能動」的來源。

在第四章節中，分析張亦絢在《愛的不久時》及《性意思史》中的「性」和「愛」的身體語言，首先討論文本中的「性」啟蒙經驗，藉由隔絕在知識系統外的童稚身體，抵抗在「性」的界線之內的噤聲，再藉由重新「指認」建構出對「性」的理解；接著延續上一小節，拆解用「語言」進行「指認」的難題，觀看在語言的表述之下，角色如何重構自我的性語言系統；最後，藉由分析多重性關係去重新改寫當代社會對於「出軌」及「約砲」議題的排斥與不解。多重情慾經驗的放蕩之「惡」，在「性的除魅」過程中完成自我的辯證。

這些文本的共同之處，便是擁有強大的敘事力量，不利用煽情或驚心動魄的情節挑起讀者情緒，而是將現有的權力社會撕開裂隙激發讀者的思索，由於網路社群媒體的興起，現當代的情愛關係逐漸邁向複雜多元，不能再利用傳統的敘事視角，或是反叛、激情和指控的語言書寫，而是應該用溫柔且強悍的姿態，抵擋父權社會的知識體系，利用拆解現有的文化系統，長出自我的女性敘事。

本篇論文的不足之處，是礙於篇章結構的安排，而沒有把單一文本中所有的議題全部納入討論。如在成英姝的《再放浪一點》中曾描繪女性「身體感」，女主角由果能夠分辨她是否會和一個人上床，在張亦絢《愛的不久時》中也曾出現，主角曾說：「一個男人想要做愛的時候會發出味道，聞起來像酸梅甜。²⁷⁶」而她並沒有清楚的依據，只知道這是「身體知道」的事，她們在「性」上面都持開放態度，也都是明白自己要什麼的人。《再放浪一點》中除了女性身體經驗，也有一些關於「愛」與「性」的討論，由果對於「性」和出軌經驗開放的態度，也可和第四章節中張亦絢的小說中的女性角色做對照，她們都不是負罪前行的沉重角色，而是追尋「性」自主和自我實現的個體。在胡淑雯《哀豔是童年》當中討論的「愛」無能，也可以和張亦絢《愛的不久時》中所書寫的「似愛不是愛」的情感相呼應，「愛」的敘事已經不是在羅曼史中的「浪漫愛」，而是擁有高度自覺的女性個體所開展出的「主體愛」，又或者如張亦絢所說，定調「愛」往往是困難的，不能使用界線分明的方式去切分在文化社會中帶有階級、性別、族群的複雜之愛，而是利用細密的語言敘事去書寫「愛」的辯證。在《性意思史》中童稚身體的性啟蒙，也可以和《哀豔是童年》中的無知女童做對照，她們擁有不同的啟蒙方式，前者藉由打破「語言」知識結構的阻礙，開展「性」的對話，後者則是藉由重構無知身體的「創傷」經驗得到啟蒙，同樣是在「性」的界線之內進行自

²⁷⁶ 張亦絢，《愛的不久時》，頁 101。

我的探索。

雖然「惡」的定義在當代社會中已經漸漸模糊，人們也願意去看見「惡」背後的多元性，然而，社會上對於「惡女」的指責卻從未停歇，不管是墮胎、出軌、多重性關係、不完美的受害者，仍然被視為「壞女人」，這些因應社會趨勢所出現的道德難題，更應該詳盡且細緻的去討論，胡淑雯在〈界線〉中有這麼一段話：「把那條界線指認出來。指認它，指認其定義的暴力，才可能模糊它、消除它。²⁷⁷」指認「惡」的存在，方能模糊「惡」在父權社會中的定義，如同張亦絢在《性意思史》中不斷地去討論「性」的語言，引發讀者對於原有語言系統的質疑，才能鬆動權力結構，進而對於語詞進行定義的再建構。「如果『壞女人』不受打壓，她們的情慾經驗才可能自在流通成為『好女人』的資源，讓所有女人都可以構築她們自己的方式來享受『一生的愛與性』。²⁷⁸」所謂的「惡」不是罪惡，而是向內自我探求的動力，是對身體和文化高度自覺的展現，也是促進女性探索自我、享受愛與性的關鍵。「惡女」書寫的內容逐漸擴展，形式上更是擺脫舊世紀的書寫方式，指向流動、多元、柔軟的語言特質，作為嶄新的、專屬「惡女」的作戰方式。

新世紀的惡女書寫，筆者還觀察到林文心的《遊樂場所》，作者將污穢物及成長過程中性創傷緊密連結，還給看似不潔淨的排泄物與身體一個清白，林文心作品中古怪的、慾望的、反慾望的書寫，是女性情慾書寫的嶄新篇章；鄧九雲在台北文學獎獲獎作品《女二》中書寫女演員從替身中找尋自我的故事，主角滿負傷痕的與權力結構對抗，在身份認同與失落當中，試圖拼湊出「女二」內心深處最深刻的自白；許俐蕙在《我有一個關於不倫的，小問題》中以「第三者」為主體，探討當代都會中的不倫關係，展開女性私密的自我對話，作者寫下這些「第三者」們如何在社會結構與情愛關係之中掙扎與探尋自我，其黑暗的書寫彷彿攤開「愛」的皺褶，張亦絢評其小說技藝洗鍊、鏗鏘而純熟，使用赤裸的語言處理人性最無法觸及的黑暗面。期待以上述三本作品作為展望，待到消弭所有性別的善惡分類界線之時，「惡女」的研究將會有新的、更適切的代名詞出現。

²⁷⁷ 胡淑雯，《哀艷是童年》，頁 132。

²⁷⁸ 何春蕤，《好色女人》（台北：元尊文化，1998 年），頁 116。

參考資料

一、文本

(一) 本文主要研究對象

- 成英姝，《再放浪一點》（台北：鏡文學，2020年）。
- 張亦絢，《愛的不久時》（台北：聯合文學，2011年）。
- 張亦絢，《愛的不久時》（台北：木馬出版，2020年）。
- 張亦絢，《性意思史》（新北：木馬文化，2019年）。
- 胡淑雯，《哀艷是童年》（台北：印刻出版，2006年）。

(二) 其他作家作品

- 林文心，《遊樂場所》（新北：木馬文化，2022年）。
- 陳雪，《惡女書》（台北：印刻出版，2018年）。

二、學術專著

- 
- 毛拉·甘奇塔諾（Maura Gancitano）著，張亦非譯，《服美役：美是如何奴役和消費女性的》（北京：北京聯合出版社，2024年）。
- 王鈺婷編，《性別島讀：台灣性別文學中的跨世紀革命暗語》（新北：聯經，2021年）。
- 王曉丹主編，《這是愛女，也是厭女：如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》（新北：大家出版，2019年）。
- 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍譯，《空間詩學》（新北：張老師文化出版，2003年）。
- 朱迪斯·巴特勒（Judith Butler），聞翊均、廖珮杏譯，《性／別惑亂：女性主義與身分顛覆》（台北：時報出版，2023年）。
- 米歇爾·傅柯（Michel Foucault），王紹中譯，《監視與懲罰：監獄的誕生》（台北：時報出版，2019年）。
- 艾莉斯·馬利雍·楊（Iris Marion Young），《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》（台北：商周出版，2007年）。

- 何春蕤，《好色女人》（台北：元尊文化，1998年）。
- 何春蕤，《豪爽女人：女性主義與性解放》（台北：皇冠文化，1994年）。
- 何春蕤、丁乃非、甯應斌，《性政治入門：台灣性運演講集》（桃園：中央大學性／別研究室，2005年）。
- 汪民安、陳永國編，《後身體——文化、權力和生命政治學》（吉林：吉林人民出版社，2003年）。
- 貝爾·胡克斯（Bell hooks）著，王敏雯譯，《關於愛的一切》（台北：遠流出版，2022年）。
- 貝爾·胡克斯（Bell hooks）著，沈睿譯，《激情的政治：人人都讀懂的女權主義》（北京：金城出版，2008年）。
- 林芳玫，《色情研究——從言論自由到符號擬象》（台北：台灣商務，2006年）。
- 施舜翔，《性、高跟鞋與吳爾芙》（新北：台灣商務，2018年）。
- 施舜翔，《惡女力：後女性主義的流行電影解剖學》（新北：八旗文化，2015年）。
- 珍妮·W·哈帝（Janet W. Hardy），朵思·伊斯頓（Dossie Easton）著，張娟芬譯，《道德浪女：多重關係、開放關係與其他冒險的實用指南》（台北：游擊文化，2019年）。
- 埃里希·佛洛姆（Erich Fromm），《愛的藝術》（台北：木馬出版，2021年）。
- 郝譽翔，《情慾世紀末：當代台灣女性小說論》（台北：聯合文學，2001年）。
- 高夫曼（Erving Goffman），曾凡慈譯，《污名：管理受損身分的筆記》（新北：群學出版，2010年）。
- 張小虹，《女性書寫的逃逸路線：自己的房間》（北京：海豚出版，2012年）。
- 張小虹，《穿衣與不穿衣的城市》（台北：聯合文學，2007年）。
- 梅家玲，《性別論述與台灣小說》（台北：麥田，2000年）。
- 陳明柔，《遠走到她方：台灣當代女性文學論集》（台北：女書文化，2010年）。
- 凱特·曼恩（Kate A. Manne）著，巫靜文譯，《不只是厭女：為什麼越文明的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事》（台北：麥田，2019年）。
- 凱特·曼恩著，巫靜文譯，《厭女的資格：父權體制如何形塑出理所當然的不正義？》（台北：麥田，2021年）。
- 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）著，徐苔玲、王志弘合譯，《性別、認同與地方》（台北：群學，2006年）。

溫絲黛·馬汀 (Wednesday Martin) 著，許恬寧譯，《性、謊言、柏金包：女性欲望的新科學》(台北：時報出版，2019年)。

劉亮雅，《情色世紀末：小說、性別、文化、美學》(台北：九歌出版，2001年)。

潘·米得曲 (Pam Meecham)、茱莉·席登 (Julie Sheidon) 著，王秀滿譯，《現代藝術批判》(2003年)。

謝臥龍主編，《知識型構中性別與權力的思想與辯證》(台北：唐山出版，2004年)，

羅珊·蓋伊 (Roxane Gay) 著，婁美蓮譯，《不良女性主義的告白：我不完美、我混亂、我不怕被討厭，我擁抱女性主義標籤》(台北：木馬文化，2017年)。

露西·伊瑞葛來 (Luce Irigaray)，《此性非一》(新北：桂冠圖書，2005年)。

顧燕翎，《女性主義理論與流變》(台北：貓頭鷹出版，2019年)。

顧燕翎主編，《女性主義經典選讀：重要著作選譯與評介 51 編》(台北：貓頭鷹出版，2022年)。

龔卓軍，《身體部署：梅洛龐帝與現象學之後》(台北：心靈工坊，2006年)。

三、期刊論文

何春蕤、張家銘，〈“色情世界與色情研究”對談講座記錄〉，《東吳社會學報》第20期(2006年6月)。

吳燕秋，〈西法東罰，罪及婦女—墮胎入罪及其對戰後臺灣婦女的影響〉，《近代中國婦女史研究》第18期(2010年12月)。

呂欣蓓，〈照見性暴力受害者的主體經驗：從個人中心觀點看倖存者中心取向〉，《諮商與輔導》419期(2020年11月)。

李亦芳、程瑞福，〈身體與服飾——「女人味」的感知實踐〉，《運動文化研究》19期(2011年12月)。

李淑君，〈言說之困境與家／國「冗餘者」：論胡淑雯的白色恐怖書寫與政治批判〉，《臺灣文學學報》36期(2020年6月)，頁53-92。

辛佩青，〈卑賤作祟／邃—論胡淑雯小說〈浮血貓〉中階級、記憶與身體之議題〉，《輔大中研所學刊》20期(2008年10月)，頁185-201。

林運鴻，〈當資本主義邂逅臺灣女人——從階級視角反思當代臺灣小說中的「女性」主題〉，《臺灣文學研究集刊》第21期(2018年12月)。

孫于惠，〈日本現代文学における「悪女」という表象〉(日本：《比較日本文化

- 學研究》第 15 號，2022)。
- 康庭瑜，〈「只是性感，不是放蕩」：社群媒體女性自拍文化的象徵性劃界實踐〉，《中華傳播學刊》第三十五期（2019 年 6 月）。
- 張君玫，〈人類世中的女性主義：立足點、地方與實踐〉《中外文學》第 49 卷第一期（2020 年 3 月）。
- 陳育菁，〈芭芭拉·克魯格圖文作品之身體政治與性別意識〉，《藝術評論》第 33 期（民國 106 年）。
- 陳昭如，〈婚姻作為法律上的異性戀父權與特權〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 27 期（2010 年 12 月）。
- 陳音頤，〈羞恥、身體和（女性）他者的凝視：論 D. H. 勞倫斯《戀愛中的女人》〉，《中外文學》第 30 卷第 9 期（2002 年 2 月）。
- 勞拉·穆爾維 (Laura Mulvey) 著，殷曼棹譯，〈視覺快感與敘事電影〉，1975 年。
- 彭莉惠，〈女性婚外情慾的處境與蘊含〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 18 期（2004 年 12 月）。
- 游美惠，〈色情 (pornography)〉，《性別平等教育季刊》第 61 期（2012 年 12 月）。
- 游美惠，〈姐妹情誼〉，《性別平等教育季刊》55 期（2011 年 9 月）。
- 游美惠，〈能動性〉，《性別平等教育季刊》第 63 期（2013 年 6 月）。
- 劉亮雅，〈解嚴以來的台灣小說：回顧與展望〉，思想編委會編著：《後解嚴的台灣文學》（台北：聯經，2008 年）。
- 魏可風整理，〈如何測量情慾的彎度—談台灣的情慾書寫與分歧觀點〉，《聯合文學》第 140 期（1996 年 6 月）。劉亮雅、廖勇超、王梅春、周盈秀，〈鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》33 卷 1 期（2004 年 6 月）。

四、學位論文

- 王悅詩，〈論九〇年代崛起女作家作品中的追尋—以郝譽翔、成英姝和朱少麟為例〉（國立中央大學中國文學所碩士論文，2016 年）。
- 石淑君，〈欲望發酵體——女性身體意象之延伸創作〉（台北：實踐大學時尚與媒體設計研究所碩士論文，2008 年）。
- 石淑君，〈欲望發酵體——女性身體意象之延伸創作〉（台北：實踐大學時尚與媒

- 體設計研究所碩士論文，2008年)。
- 江碧芬，〈九〇年代臺灣女同志小說中的情慾書寫——以邱妙津、陳雪為主要探討對象〉(宜蘭：佛光大學文學系，2007年)。
- 吳佳穎，〈女人家：論臺灣新世紀女性小說中的城鄉意識與身體經驗〉(台北：國立台灣大學台灣文學研究所，2017年)。
- 李佳諭，〈惡女電影研究：以電影《惡女花魁》、《控制》、《她的危險遊戲》及《魅惑》為例〉(新北：國立台灣藝術大學廣播電視學系碩士班廣播電視組，2018年)。
- 李書嫻，〈以羅蘭·巴特《S/Z》中的解構思想研究成英姝《人類不宜飛行》〉(國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2006年)。
- 林美娟，〈女性主體論述-台灣現代女性小說的空間想像與身體書寫〉(台中：東海大學中國文學所，2008年)。
- 林筱娟，〈覆述與複數：張亦絢小說中的性別主體〉(台南：國立成功大學台灣文學所碩士論文，2020年)。
- 林蜀平，〈社會文化脈絡中女性服裝呈現風格與自我形象之形塑——生命史取向〉(台北：輔仁大學織品服裝學系碩士論文，2007年)。
- 姚旗荃，〈新世紀的伏流：從黃麗群、周丹穎、洪茲盈、盧慧心看台灣女性小說新面向〉(新竹：國立清華大學台灣文學研究所，2020年)。
- 胡媛雅，〈邱妙津、陳雪、張亦絢女同志小說中的性別與空間〉(台北：國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2012年)。
- 康家宜，〈在沒有語言的地方生長語言：論張亦絢小說及「性」的書寫〉(新竹：國立清華大學中國文學系，2022年)。
- 張乃云，〈廖輝英的「外遇」小說研究——兼論八零年代以降台灣女性小說家的情慾書寫〉(國立台南大學語文教育學系教學碩士論文，2005年)。
- 張泰綾，〈論台灣同志小說中的抒情主體：以吳繼文，林俊穎，張亦絢為討論對象〉(國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2019年)。
- 張瑜珮，〈張亦絢《壞掉時候》與《最好的時光》中的糾結情感〉(國立中央大學英美語文學研究所碩士論文，2012年)。
- 梁芸嫻，〈「少女」作為方法：論台灣文學中的少女圖景——以李維菁為例〉(新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2022年)。
- 陳伶瑜，〈九〇年代後女性文學的性別跨界操演——以郝譽翔、陳雪、成英姝作品

- 為例〉(國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文, 2019年)。
- 陳相怡,〈成英姝小說荒誕書寫〉(國立新竹教育大學語文學系碩士論文, 2010年)。
- 陳素秋,〈攪擾公、私劃界：從女性主義出發〉(台北：台灣師範大學公民教育與活動領導學系博士論文, 2006年)。
- 陳楷瑾,〈胡淑雯小說中的性(別)創傷書寫〉(台北：台灣師範大學國文學系國文教學碩士論文, 2022年)。
- 陳筱筠,〈戰後台灣女作家的異常書寫：以歐陽子、施叔青、成英姝為例〉(國立清華大學台灣文學研究所碩士論文, 2008年)。
- 游雨珊,〈現代人的愛與性——網路約砲現象初探〉(新竹：國立交通大學傳播學研究所碩士論文, 2019年)。
- 黃熙菟,〈從美女作家到媒體名人的轉化：以成英姝為例〉(台北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文, 2011年)。
- 劉懿瑩,〈成英姝小說的後現代書寫〉(國立臺北教育大學語文與創作學系語文教學碩士班碩士論文, 2014年)。
- 潘季筠,〈成英姝《男姐》的性別書寫與扮演〉(國立成功大學中國文學系碩士論文, 2015年)。
- 蔡佳真,〈成英姝中、短篇小說研究〉(國立高雄師範大學回流中文碩士班碩士論文, 2013年)。
- 賴芸騫,〈新世紀台灣女性作家創傷書寫研究—以鍾文音、郝譽翔、胡淑雯為例〉(嘉義：國立中正大學台灣文學與創意應用研究所碩士論文, 2016年)。
- 駱玉玫,〈女同志的情慾書寫：以陳雪《惡女書》、《蝴蝶》為例〉(台中：國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文, 2012年)。
- 羅竹君,〈愛女人的女作家——張亦絢作品析論〉(台南：國立成功大學中國文學所碩士論文, 2013年)。

五、網路資料

- Gala 嘎拉嬉皮,〈從小丑女、梅菲瑟到甄嬛：東西方惡女形象,誰說了算?〉(來源：<https://womany.net/read/article/23466>, 2020年3月9日)。
- Sage,〈墮胎議題隱含的厭女症：會墮胎的都是「不潔身自愛」的女人?〉(來源：<https://www.thenewslens.com/article/126489>, 2019年10月25日)。

Womany Abby，〈「愛女人主義」！2014 人人都是性別平權力量〉（來源：
<https://womany.net/read/article/6233>，2014 年 12 月 5 日）。

外出取材，胡淑雯演講紀錄《小說中的壞女人與壞女人的道德世界》（來源：
<https://vocus.cc/article/6100afd4fd89780001c1cb6d>，2021 年 8 月 20 日）。

伊蓮·秀黎諾（Elaine Sciolino），〈《法式誘惑》：在法國，誘惑是情愛技巧，劈腿則是具意志性的選擇行為〉（來源：
<https://www.thenewslens.com/article/123011>，2019 年 8 月 13 日）。

江鵝，〈我因此在性上，看見自己敗棄舊身崩解僵名的可能——讀張亦絢《性意思史》〉（來源：<https://okapi.books.com.tw/article/13069>，2020 年 3 月 24 日）。

李屏瑤，〈胡淑雯：小說的本命，該是撼動現實〉（來源：
<https://okapi.books.com.tw/article/913>，2011 年 11 月 8 日）。

張亦絢，〈【重點書評】崩壞女神亂紅塵：讀成英姝《再放浪一點》〉（來源：
<https://www.unitas.me/archives/16960>，2020 年 8 月 27 日）。

端傳媒，〈張亦絢：書寫痛苦不是自我沉溺，而是藝術責任〉（來源：
<https://theinitium.com/article/20160122-taiwan-interview-zhangyixuan/>，2016 年 1 月 22 日）。

翟翹，〈成英姝談新小說—因為死亡很近，所以要《再放浪一點》〉（來源：
<https://www.mirrorfiction.com/news/407>，2020 年 6 月 5 日）。

潘怡帆，〈【重點書評】《性意思史》的啟蒙呼喊：朝向自己的身體，勇敢挺進！〉（來源：<https://www.unitas.me/archives/11144>，2019 年 10 月 15 日）。