

性別符碼？ / 解碼？—幾張膠彩創作的省思

Encoding/Decoding Genders: Introspection from
Some Eastern Gouache Works

游惠遠 / Chang, Chen-wen
國立勤益技術學院講師

前言

近來因為一個小機緣，使我有機會看到不少與性別意識有關的作品。由於筆者多年來均不脫婦女研究及教學的範圍，因此對這幾張畫產生了高度的興趣。我不懂畫，但我讀畫。這篇文章純粹是筆者的觀畫心得，以及自畫作所衍生出的一點聯想。希望和對性別議題有興趣的朋友們有些交流。

女性主義思潮的回顧與反省

在西方，女性主義思潮從播種、醞釀到蔚為風潮，直到今日成為一個必須重新思辨的議題，已歷三百年的歷史。¹ 剛開始英美與歐洲的婦女們只不過要求「把女人也當人看待」，爭取婦女在政治、法律、經濟上與男人享有平等的權利；繼而認為性別氣質乃文化的產物，非天生而就，² 企圖顛覆父系中心社會的價值系統與結構，讓婦女得以自由發展；更進一步者，甚至認為女性較男性優秀，應作為未來世界的道德標準。

雖然中國早在宋朝便有同情支持婦女的言論，³ 下迄明清亦不曾稍歇，⁴ 但歐洲的女性主義思潮之有別於中國者，在她們是從人類社會之集體性，而非個體的觀點，把「全部」婦女看待成一個整體，一個相對於男人而受壓迫的社會「群體」，並且要求改變該群體的共同處境。這種想要「同心協力」改善「婦女全體」生活的願望，而非僅僅促進某些特出女子（如「才女」或今日所謂「女強人」）的個別利益，便是女性主義的關鍵所在。⁵ 從這個觀點來看，中國的婦女運動要到二十世紀初才展開，

不過因為有歐美作前驅，其進境比之西方可謂飛躍的成長，在不到一百年的時間之內，便從觀念的傳播而臻政治、經濟、社會、教育條件的整體改善。

如果要論中國的女性主義播種期，最早應是從革命女英雄秋瑾開始的吧！短髮、西裝、皮靴，一派英挺的男性裝扮。⁶ 而後我們看到民國初年的女知識份子，齊耳短髮成為理性、擺脫傳統禮教束縛的標幟。衍生到1960年的李小江，身為女性卻響應知識份子下鄉，往北大荒墾荒，在冰天雪地幹男人的活，證明女人和男人一樣。⁷ 香港的陳幼石，為了不繼續在家被先生罵「腦袋裡裝豆腐」，乃掙脫烏籠般的婚姻，寧可到教室罵學生「腦袋裡裝豆腐」。⁸

嚴格講，台灣的婦女運動始自日據時期，但當時的台灣婦女在「資本家—殖民者—父權」三重支配下，婦運不得不附屬在反殖民地的運動中，並不具有獨立性。⁹ 直到1970年之後，才追隨歐美思潮，於呂秀蓮與李元貞的先後帶動之下，開始注意到女性的主體價值，並以運動訴求的方式尋求婦女整體權益的改善，於攸關婦女一生的諸多議題多所發微，並督促政府立法確認婦女的權益。¹⁰

時至今日，性別議題成為研究主流、顯學，也成為媒體寵兒。而在藝術的表現形式上，「女體寫生」¹¹ 直指各種的「性語言」，毫不隱諱、絕無修飾，強烈的慾望訴求直追當年春豕的呼聲「只要性高潮，不要性騷擾」。¹² 這裡固然有女性重新省視自我主體價值的意義

存在，但是作為一個歷史工作者，我常常想：是否別人走過的足跡，我必得重覆走過？



「嘗試錯誤」是無可迴避的成長必經之路嗎？誠如陸蓉之所言：

除了性別差異、女性主體性和情慾解放以外，歐美女性主義尤有複雜的流派關係，卡洛琳·拉瑪查諾格露(Caroline Ramazanoglu)在她的著作《女性主義和壓迫的抵觸》裡，開宗明義便指出女性主義至今還有其他的差異性存在，那些從北美和歐洲崛起的女性主義，其實是具有種族優越(ethnocentric)的本質，無法對世界各地、各類女性主義具備全觀的能力，正因為全球各地的女性主義是那麼不同，而且多樣化，原本已很難加以分門別類的女性主義，也就不可能具有統一的意義與內容了。¹³

因此我們所應思考的是：在集體性的女性意識依然處在混沌狀態的情況下，具建設性的兩性意識有沒有產生的可能？尤其是中國或台灣的婦女處境與西方社會畢竟不同，不管是在研究、藝術創作或是社會運動上，有沒有必要重覆行走西方的道路呢？

女性藝術思潮下的台灣膠彩畫

藝術圈裡對於女性意識有較深刻的自覺性思考，並且不畏訴諸公領域來挑戰自己的「性別」問題的藝術家，首推嚴明惠(1956-)和賴美華(1948-)

的油畫作品。嚴明惠慣以水果隱喻性器官，尤其是在1988年所作的《三個蘋果》，中間那剖成一半的蘋果，核心部分很明顯的就是女性的陰戶。作者所要控訴的是男性中心的社會的「人性」被「性別」的框框宰制，以致於男女的生命都得不到真實的發展；而社會運作的方式犧牲了男女個人的意義，只不過為了確保種族的繁衍。¹⁴賴美華的《幸福》、《女顏》、《眼睛》等作品，皆以女性的陰門作為表達主體，陰門不再是隱諱的、骯髒的，其於生命繁衍過程中的重要角色充分受到肯定，她可以是「幸福」的、也可以是有前瞻的(《眼睛》)，然而在孕育的過程中，女體可能只被當成工具、不斷的被撕裂而感絕望(《女顏》)。¹⁵

相較於賴、顏所處時代的保守、反動，到1990年代末期，因為時代環境的改變，越來越多的女性藝術家不再畏於面對女性軀體與性的慾望，而且顯示女性特質或表達女性主義的女性作品，也不再被視為次流的表現，反而在某一程度上相當受到矚目，特別是一些曝露女性性器官的作品，在台灣年輕藝術家圈內幾乎流為「時尚」。¹⁶對女性主義的表現手法更為多元，情慾的解放，性慾、原慾的探求，成為1990年代末期女性藝術爭相表現的主流，有些年輕藝術家更競相以愈發暴露、躁動的手段，來刻意炒作「性」的爭議性，「性」反而成為女性藝術家宣傳自我的利器或成名的捷徑。¹⁷

有別於油畫、攝影、複合媒材等女性主義表現作品，膠彩畫在這個標榜情慾自主、身體自主的風潮中，顯得質樸可愛得多。雖然畫家林惺猷期許藝術家應該提煉出承先啓後的理念，開拓出一條與時代脈搏相呼應的創作大道。¹⁸而年輕的美術研究者施世昱也殷殷期許台灣的膠彩畫家除了在畫面色彩與技法完整度的追求以外，更能考慮到繪畫語言與台灣的土地、歷史接軌的問題。¹⁹但筆者私心以為長久以來，因為時代變遷的關係，台灣的膠彩畫無法如其他畫種般正常的成長，時至今日仍偏重於技法與形式的探討，所顯現的正是一種傳承上的危機感，若因此而相對地較缺乏深刻的文化內涵以及「歷史感」的缺乏，實為不得不然。

此外，從繪畫的內涵來看，筆者對膠彩畫壇並沒有那麼悲觀。我們試觀唐雙鳳《細讀根源》、陳淑嬌《靛鹼覆頂》對生命的敬重；陳慧如的《寂》(圖1)中舟子的擺盪猶如先知無言之言，而《竹籬》、《青蔥》(圖2)則澄明透澈、物我兩忘；此外，李貞慧《風的纏綿》(圖3)、張貞雯《PAPAYA與天空之間》(圖4)、劉玲利《春》等人的作品，均不約而同的表現出大自然生生不絕的生命力，此生命力不在於有限的人生、時代

現象，而是宇宙恆常不易的定理。有限與無限，孰優孰劣，又豈是屍骨必朽之我輩所能片面論斷？

除了上述作品所表現出的對生命的禮讚與感動，羅慧珍的畫作則令人感受到詩教之「溫柔敦厚」。身為一位女性已婚畫家，在家庭、孩子與謀生的夾縫中尋求一點私屬的心靈空間是非常不容易的事，但羅慧珍的畫卻「不怨不怒」，如班昭《女誡》所期許的溫柔婉約、德音容功皆備。其早期畫作如《水中仙子》、《紫氣》(圖5、6)即使是在空谷幽絕、顧影自憐中，仍有繁華燦爛的想望，似伸手可及又極縹渺，正是初婚少女對未知的迷惘、憧憬與自我期許；無論如何，其境界雖夢幻卻帶著自足的美感。但婚後的她，誠如《界醉見真如》(圖7)



圖6 羅慧珍 紫氣 1994
膠彩・絹本 90 × 150cm



圖7 羅慧珍 界醉見真如 2002
膠彩・紙本 60 × 60cm



圖1 陳慧如 寂 1993 膠彩
72.7 × 90.9cm



圖2 陳慧如 青蔥 2001 膠彩
116 × 91cm



圖3 李貞慧 風的纏綿 膠彩



圖4 張貞雯 PAPAYA與天空之間 1996
膠彩・紙本 233 × 183cm



圖5 羅慧珍 水中仙子 1994
膠彩・絹本 70 × 70cm



圖8 顧文貞 孿生圖 1997 膠彩・紙本 47 × 47cm × 16

之無言之言：身為已婚女性，不得不有多重角色的扮演，不得不隱藏自我，偶爾奢侈的扮演一下自己，反倒是嬌羞的、謙卑低下的，千萬不能構成他人的威脅。看完這些畫，便只一個「我見猶憐」可以形容了！

筆者無從品評上述膠彩畫家們的藝術的高度，但拙意以為自繪畫的內容來看，只要是能夠書寫自我並令人動容，便是契合時代脈動的作品了。以此而觀，膠彩藝壇若能誠實的面對自己，並有深刻的自省，不趕風潮，或者反而

能夠攀上藝術的高峰。

從「非性性」到「雌雄同體」

不過我們也必需要問：為什麼女人必需如此大聲疾呼，好讓人注意她的存在呢？為什麼她們必需如此迫不及待的探索自我呢？或許這種焦慮是來自於幾千幾百年的失落與「不存在」，正如羅慧珍的作品所表現的一般。早從聖經時代開始，女性便是被防範的，David

Bakan言：「整部聖經可解釋為記載了男人被指定為父的恐慌過程。」不只「聖經」是站在男性的立場在書寫，我們從希臘神話中也可以很清楚的看到絕對父權的影子，與男性對女性的恐懼——尤其是美貌的女子；各位應該還記得引起特洛伊戰爭的海倫！且看古希臘文化研究權威凡爾農(Jean-Pierre Vernant)怎麼詮釋宙斯所塑造的第一個女人潘朵拉：

潘朵拉就是宙斯在人間所放的火，有了她，宙斯連火苗都不用點，就能將所有男人燒盡。…女人的食欲與性欲就像是個永不飽足的大肚子，永遠填不滿的胃。…把男人辛勤勞苦、流血流汗收穫的一切吃個精光。²⁰

而在男人們自以為「養養」著女人的同時，是否有些女人也甘心成為男人的肋骨呢？

至於中國人是怎樣訓誡男人的呢？他們說家族的敗壞均起於婦人之言，再三告誡男人勿聽婦言，否則會有室家之危。²¹為了維繫大家族，必須摒棄私情，夫妻間的性是為了家族延續而存在，其本質是崇高的、非性的。因此，除了私秘的春宮畫之外，傳世畫作裡的女性多高貴典雅，並克盡《禮記》所規範的為婦之道，如《搗練圖》、《課子圖》等，頗符合西方古典美學之和諧統一的標準。因此，女性的基本欲求便經常在父系傳承的偉大使命感下被擱置下來，除非有一天她們自己成為父系家族的領導人。²²

中國婦女有幸在二十世紀之後開始思考兩性平衡的問題。時至今日，婦女議題已成為顯學，並因為學院裡的性別課程的開設，使得學院出身的畫家們有比較多的機會來思考這方面的問題。因此，相對於大部分的膠彩畫家選擇以象徵自然的花草樹木作為他們的創作主題，東海大學美術系所膠彩畫組畢業的畫家們，有不少人選擇具有女性意識的題材作為她們的創作主軸。而在她們的創作自述中也幾乎清一色的挑明「情慾」對自己的重要性與對畫作的影響，²³其中令人印象最深刻的首推顧文貞的作品。

相較於饒文貞近一、二年所謂符號化的「情域」的作品，我私人更喜愛她較早的《孿生圖》系列(圖8、圖9、圖10、圖11)。在這些作品中，她引人進入天地初闢的荒原印象，神秘、靈動、飽滿的生命力隨著火光的跳躍舞動著。如同一首史詩，吟唱著初民對生命純稚的祈求、期待、歡躍與敬仰，這幾幅畫讓人感到生命充滿著各種的可能，而女性的生殖力正是讓各種的可能有實現的機會。或許這種以陰門為核心畫面的表達，很容易令人聯想到1980年之後歐美所發展的「新的女性主義世界觀」那種女性唯我獨尊、與男性劃清界限的焦慮。但我寧願相信她只是單純的書寫生命的起源、一種古老的傳說，或者是對母系社會的追憶，又或者只是像壯族、苗族等邊疆民族的生命祭儀。²⁴

何以我寧重古老生命的祭儀，而輕忽現代女性好不容易發現的自我意識呢？身為女性且又從事婦女研究，很不幸的是我曾被婦研學者嘲笑「不夠女性主義」，甚或是傳統的執行者。但我在課堂上又老是被年輕人貼上「勁爆」的標籤，被男同事譏為有「被迫害妄想症」、「動不動搞性別對立」。無論我是哪一種人，我只相信這世界上既需要男人也需要女人，如果



圖9 顧文貞 雲母 1997 膠彩・紙本 90 × 72cm



圖10 顧文貞 原母 1997 膠彩・紙本 117 × 91cm



圖11 顧文貞 初生 1997 膠彩・紙本 145 × 112cm



圖 13 王怡然 耽溺 2001 膠彩 72 × 91cm

Eastern Gouache

我們不能超越當代人的局限，則我們將永遠無法尋得平衡點、安心處，永遠在尋尋覓覓中繞圈。因為這些固執的想法，腦海裡不由自主的跳進賴美華《雌雄同體》的油畫作品。或許觀者可以經由作品名稱而提出各種可能的想像：比如說它可能是一種「無性生殖」、「自體生殖」的期待？任何人不必仰賴異性便可以生育自己的後代。也或者是作者嚮往兩性和諧一體，只當「人」，而不必受限於「男人」或「女人」的刻板模式？相較於賴美華的作品能引導人作一連串的思考，筆者對於其他年輕藝術家的作品卻無法有太深刻的感知。或許我應該責備自己的外行，但我忍不住想再問一個很重要的問題：這些由各種「類陰門」所形成的組件，真的對女性的自主意識有那麼重要嗎？

「陰門」當然很重要，它的功能也很複雜。作為一種性別符碼，它往往不只是一個器官而已，其社會意義往往更甚於生理功能。新石器時代的人類把它刻在山洞岩壁上，²⁸ 那是一個自然的生命力受到敬重的時期。但在進入

父系社會之後，直到二十世紀以前，女人雖然擁有它，但並不表示她可以自由的決定要在什麼時候、用什麼方式使用或不用？人們歌頌生命的新生，卻視女人的性器官及其一切副產品為污穢、骯髒、不祥。以此而論，今人以女陰作畫、將經血的神聖功能載入童話，²⁹ 實也是時代變遷之必然。

但是陰門在今天再度成為符碼，已經有別於原始生命力的單純謳歌了。因為到目前為止，陰門書寫成為一種專屬於女性的宣示，男性是不能隨便碰觸的，否則很有可能會被安上一個侵犯、偷窺的罪名，即使他所書寫的是生養他的母親。筆者無意為任何男性畫家說話，因為也沒有任何男性畫家對他表示他們對書寫女性陰門有興趣，反倒是他們的生殖器官常常被女性畫家拿來入畫並狠狠諷刺一番，真是只能兩手一攤、無可奈何了。關於「這個」，發

言權已不再屬於男人。我並未反對陰門書寫，但我所擔心的是，過度的性別強調只不過是另一種性別壓迫而已，並且非常有可能成為另一種「框限」。

當 1977 年莉莎·李昂 (Lisa Lyon) 贏得第一屆世界女子健美大賽冠軍之後，她與攝影家梅索普 (Robert Mapplethorpe) 合作，在 1983 年出版了一系列生猛有力的健美作品，這種經由鍛鍊而重新塑造成的強硬線條，有別於傳統觀念中柔軟而具侵透性的女性肌膚，但是這種被重新定義的女性特質，似乎也只是將原有對女性的刻板印象換成另一種刻板印象。實則，李昂的身體表面已經變成一個「框」，被「事先安排」(set up) 的效果所框住。藉著顯現自己身體的輪廓，她使身體外觀轉變成某種護殼，一種具隱喻性的甲冑而宣稱這就是女性的進步形象，筆者所要質疑的是：這是開拓人類身體的無限性，或只是為了反對傳統的性別刻板印象，反而陷入男性化理想的再複製過程呢？

同理，現在藝術圈所流行的女陰書寫，所表達的到底是自我肯定，還是內心底層的不安呢？而這種幾近於群體的女陰呼喚，似乎更近於某種短期目標的社會運動，為了激勵社會的視聽，必須暫時把文化的複雜性擺一邊，用極簡的方式、簡單的符號，易於聯想的效果以取得大眾的注意，即使畫面經營出霧面、朦朧、輕柔的效果而被歸為「陰性書寫」，這種片面的表達毋寧是極為粗暴的。因此，我只想問：我們可不可以如陸蓉之般，期待著不以社會運動的模

式來解決文化問題呢？女性的自我認識、自我剖析是否只能透過私處才能釐清呢？而適性適情、庸容平和、只是書寫內心的感動的作品是否可以不與酷、炫的作品同台競技呢？到目前

為止，這兩個世界似乎還無法對話！

我是誰？性別解碼——自我的肯定與追尋

女性主義者認為：過去知識掌控在男性手裡，歷史由男人書寫，連帶女性也由男性所規範；因此現代女性應找回知識的產權，而且只有女人才能了解女人、書寫女人。這樣的認識固有經驗論的基礎在，但似乎也過度簡化問題了。

王怡然這位年輕俊美的畫家，既畫男人也畫女人。王怡然在東海大學時期所畫的女人，情慾、期待而後墜入孤寂，(圖 12、圖 13) 是典型、傳統框架中的女人，與其說他在「框架」女人，不如說他了解女人的原慾與需求，當然他也看到兩性互動過程中的缺陷與無奈。王怡然也畫男人，但他筆下的男人溫柔嫵媚不下於他的女人。(圖 14、圖 15) 錯亂了嗎？

正如女性的被框限，男性也是被習以為常的定義著。一般而言，在藝術的表現上，男性裸體通常表現出和諧、清晰、平靜的權威、穩健、冷酷、極度自信等等。美術史學者克拉克形容之為「甲冑美感」，「甲冑美感」象徵英雄式的男性身體——強而有力，既控制甲冑，也被甲冑控制。藉著堅硬絕緣的身體而阻止女性特質進入，使自

Encoding/Decoding Genders: Introspection from Some Eastern Gouache Works



圖 12 王怡然 夢境之南 1992 膠彩·紙本



圖 14 王怡然 春綺思 2002 膠彩·絹本 117 × 73cm

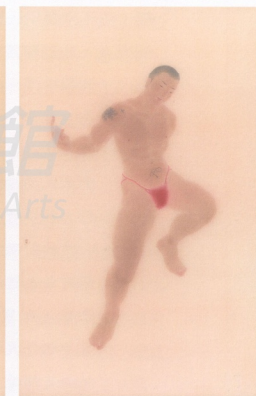


圖 15 王怡然 ANORUK (FOR CARAVAGGIO) 2002 膠彩·絹本 117 × 73cm

己免於溶入大眾的威脅。³⁰ 然而，性別氣質到底是生物性的還是文化性的呢？就好像「母愛」這種質素是天生的，還是社會建構的呢？³⁰ 過去我們以柔美 / 健美來框限女人 / 男人，現在我們要急著澄清女人也可以像莉莎·李昂那樣有如鋼鐵般的身體結構。可是這種角色顛覆



圖16 吳文龍 出浴 2002 膠彩·絹本 165 × 115cm

到目前為止似乎僅止於女性，男人而想如「女人」般嫵媚，卻要招來懷疑。女人用陰門來宣示她們的情慾需求，王怡然用嫵媚的男人來表達男人的情思與幻想，卻要擔心惹來懷疑與非議，這不也是另一種性別壓迫，這次受迫害的卻是二十一世紀的男人。我們看畫家怎麼說：

近期以薄染敷彩的傳統技法試圖尋找圖像上面的現代意義，畫面男子的軀體是西方的人體比例，卻也是現代流行的健康體態。中國的人物畫除了祕冊春宮畫之外，很少正式並描繪裸露的人體——特別是男性的身體。但我想，男性的身體也是可以很美的罷！在西方的民族裡對人體的歌頌從很早的希臘時代就開始了，但東方在這一個人體的美的圖像上，卻好像是一直是缺席的，即使有，也常常招致色情的或不道德的非難。我沒有答案，也許我的作品或許也還可能招致色情的或不道德的討論，但這是我在美術上的思考，我祇是很誠實的把它呈現出來而已。

與其說王怡然所畫的男人是基於美術史的思考，不如說他很誠懇的面對自己，也很誠懇的邀請他人一起進入他的世界，一個富有女性特質、溫柔婉約、期待了解與溝通的感性世界，他的畫裡藏了一個女人，而他的書法作品確又建構出傳統男性常有的理性、武勇、剛強、具支配性、企圖心，到底哪一個才是他呢？而他也會喜歡哪一個自己呢？相信如同繪畫與書法的不同

表現般，也是因情境而異的吧！而觀者能不能接受他的每一個當下呢？

王怡然與鏡文貞兩人都很湊巧的對當代的性別議題有所回應與省思，並在作品中提出問題，並嘗試作答。之所以說「湊巧」，是因為他們並未刻意要彰顯、表達什麼，他們只是把他們所感受到的、所期待的誠實的表達出來，因此你在畫面上所感受到的是溫柔、協調、慈和、沒有衝突。他們只是單純的問一個問題：「你看到我嗎？」「你肯定我的存在嗎？」「你接受我的存在嗎？」

我找到我自己了嗎？——代結語

當你第一眼看了《出浴》(圖16)這張畫你會有什麼解讀呢？之所以會用「解讀」二字，是因為自古以來所存在的「文以載道」之爭迄今猶存，藝術作品該當如何表現，也在這種論戰中載沉載浮。我可不可以只是書寫我自己，或畫我自己所感動的？而不必去理會現在的主流是什麼？掌握資源者要吹捧的是什麼？不必想方設法比酷、比炫以引起媒體的注意。又或者更深刻的說，不必理會芸芸眾生相，不必背負所謂「為往聖繼絕學，為萬世開太平」的沉重使命，只沉浸在自我具足的境界裡。正如蘇軾所云：「胸中萬卷，致君堯舜」又有何難？但「用捨由藏由我，袖手何防閑處看」的境界莫非一般人可得！

我們試自來作個猜謎遊戲：這畫是男性畫的？還是女性畫的？而當你知道它是哪一性別的人的傑作之後，會用什麼樣的眼光來看她？又或者用什麼樣的語言來詮釋她？我彷彿聽到幾種聲音：

這浴後的少女，不忙著穿上衣服以遮掩自己，反而在自我寸縷的凝視中，越發

肯定身體與自我的關係。而少女週遭的髮飾、妝飾，正顯現出當代女性對自我角色的認同，不再執著於「去性化」的迷思，像革命女英雄秋瑾那樣的男裝新女性，已不成其為兩性是否可以平起平坐的標桿。

呀！我們可以看到傳統所加給女性的禁錮是多麼的深！而作為一位現代女性畫家而有這樣的題材，易可見刻板的性別角色印象早已內化為畫家的一部份，在這裡我們看不到任何對自我角色的省思或批判，而是認命的接受父權社會對女性所預設的價值觀受到作者的肯定。那週遭的裝飾品不由令人想起最近施叔青的「誰知一選深如許」³¹一文中，長年守在閣樓裡永遠不開窗、只候著他的男人來過夜的粘繡，女性的存在只是男性養在金絲籠中的烏雀罷了！

你看那一隻窺視在一旁的貓！像極了一雙慣於偷窺的男性的眼睛！女性即使在週遭無人的時候，仍然免不了「被觀看」的處境。透過細細描繪的過程，我們看到了男性對女體的要求，也看到了男性對女性角色的要求。而即使女性的生活天地只是在閨房的私領域中，仍然要不斷的被拿來進行檢視。

相對於各個不同立場的言論，畫家吳文龍(1965-)怎麼說呢？

作品《出浴》創作於二〇〇一年六月至二〇〇二年二月完成，前後時間長達八個多月，古典一裸女、仕女一直是我多年來想要完成的題材，但苦於生長的環境，在創作的過程當中也面臨著相當多的阻礙，因為在現代的生活當中，根本看不到也找不著有關於題材上的人、事、物，而在傳統的道德觀念上更是保守，根本無法也不能夠找尋到一位專業的模特兒來讓我進行描繪，但是為了實

現自己的創作理想與目標，必須排除萬難，於是開始收集大量的書報、雜誌，經過長時間的思考和努力，才真正開始動筆作畫，我選用了生絹材質的特性，配合著自己所擅長的細緻工筆技法。在線條與用色上力求協調自如，將女性嬌柔、嫵媚的高貴氣質呈現出來，從開始動筆到完成一筆一畫都需要非常的小心與謹慎，不容許有任何一點點的敗筆出現。

如上述，吳文龍因為欣賞古典女性的嬌柔、嫵媚，因此便選擇之為創作主題。我們可以說他畫中的仕女只是一種理想的形象，現實生活中不可能存在，正如他必需在畫片中才找得到，但我們卻不能在一開始就不明究底的執持女性主義一貫的批判立場，對之有太多詮釋。反之，我們應該回到作者的主體立場，肯定他只是單純的描繪，並未在其中加入個人太多的幻想，因此美麗的女體反而更近於完美的菩薩，「美」是一種超越與昇華的境界，形象只是他藉以表現美感的方式而已。(圖17)

筆者占用了這麼多的篇幅不斷的反覆申說，恐怕無法討得各門各派的好，或者是自認為自己是男人或女人們的認同，只有更顯得自己與眾檯面的大師們的格格不入。但我徹頭徹尾的立場可以借石濤的話一用：

至人無法，非無法也，無法之法，乃為至法。(石濤，《苦瓜和尚語錄》)

女性自覺、女人發聲在爭取女性獲得平等對待的過程絕對是必要的，但是往往自己的聲音太大了會聽不到別人的聲音。這包括：他是男人卻有女性氣質的聲音；也包括她是女人卻有男性之剛強豪爽的聲音；更包括她天生喜歡被照顧、愛躲在強壯的臂彎裡當個小女人的聲音；當然有很多人是他自己便是好幾種性格的綜合體，就像帶個百寶箱，看什麼情況變什麼寶。

知識體系的建立固有其價值，但就算是自成體系，也應該有其開放性，也就是說隨著一個人的經驗的增長，他的思想體系也應該不斷的擴充和修正，不應被當成死的清規戒律，甚至成為鸚鵡學舌的根據。³²正如黑格爾所言：「生命是不斷朝否定的痛苦行進」，托爾斯泰則一邊寫作一邊否定自己，每寫成一部巨著就離開這部巨著往前走，絕不自戀。³³女性主義理論的建立不易，但流派也不一，何況各國情況不同，僅就性別氣質一項，直到目前為止，學界仍無法對性別氣質的成因下一個定論，我們看到了米德的「文化論」，也看到了海倫·費雪的「生物論」，兩者都是經典之作。我更寧願用《金剛經》裡的話來詮釋性別：

無我相，無人相，無眾生相，無壽者相。

萬法自在，應是吾人所當追求的吧！因此思考的彈性與開闊度都是吾人所該不斷自我提醒的。/



圖17 吳文龍 千手千眼觀世音菩薩寶相 1995 膠彩·絹本 264 × 134cm

註釋

- 註1：十七世紀末，英國有一些女子，開始寫文章指陳英國社會裡男女教育不平等、束縛女性等等。這些來自英國社會各階層，身分懸殊的女作家，可說是最初的「女性主義者」(Feminist)，是為播種期。接著從1815-1914年，整整一個世紀初，英美和西歐的婦女們，紛紛自動結合起來，為歐美女子贏得財產權與子女權，以及在1929年以前分別於英美所獲得的選舉權等，則為第一波的歐美婦女運動。第二波的婦運則發生在1960年之後，以發展婦女的獨立人格作為訴求，不為玩物、不當男性的附庸品。以上參閱楊美惠，《女性、女性主義、性革命》，台北：合志文化事業有限公司，1988，頁5、18、19、40。
- 註2：這方面的經典之作首推瑪格麗特·米德(Margaret Mead)的《三個原始部落的性別與氣質》(Sex and Temperament)，自「文化論」的角度來論述性別氣質的形成因素。
- 註3：宋代婦女在農工商各種經濟活動中，扮演各種角色。因此，袁采對賢德婦女持相當肯定的態度，《袁氏世範》卷三〈睦親篇〉載：「婦人有以其夫蠢懦而能自理家務計算錢穀出入，人不能欺者。有夫不肖而能與其子同理家務，不致破蕩家產者。有夫死子幼而能教養其子，敦睦內外親，料理家務至於興隆者，皆賢婦人也。」頁23。
- 註4：清朝較有系統的表達婦女應享之權利與地位的著作，首推李汝珍的《鏡花緣》，該書在〈黑齒國〉、〈女兒國〉諸篇中對女子的教育、參政、織定...等等議題有許多批評。此外清儒當對女子之才德問題，進行一連串的論戰，最有名的莫過於章學誠、袁枚、俞正燮等人對於婦女應把才智運用在什麼地方多所論辯。章學誠認為女性應負「禮」，不為詩詞小技而成為男性玩物；袁枚則以為「清淑之氣」在女子不在男子，女性應讓自己的性靈暢快的發揮。這方面的著作不少，有興趣者可參閱家麟，《〈俞正燮論中國女性〉》，收於張妙清等合編，《性別學與婦女研究》，香港：中文大學出版社，1995，頁201。鮑家麟，《李汝珍的男女平等思想》，收於《中國婦女史論集》(一)，台北：稻鄉出版社，1981，頁221。
- 註5：參楊美惠，《女性、女性主義、性革命》，台北：合志文化事業有限公司，1988，頁5。
- 註6：鮑家麟，《秋瑾與清末婦女運動》，收於鮑家麟編，《中國婦女史論集》(一)，台北：稻鄉出版社，1981，頁346。顧燕翎，《秋瑾的女性經驗與女性主義思想》，收於《性別學與婦女研究》，頁216。
- 註7：李小江，《走向女人》，於《女性人》(4)，1990.9，頁255。
- 註8：陳幼石，《烏龍和殖民地》，於《女性人》(4)，頁267。
- 註9：參楊翠，《台灣婦女解放運動》，台北：中時出版公司，54。
- 註10：參王雅各，《台灣婦女運動史》，台北：巨流圖書公司，1999，頁79-80。
- 註11：這是外行的我自創的名詞，私下以為那種風格的表現有別於西方自亞里斯多德(Aristotle)以下所主張的「美的主要形式是秩序、對稱和明確性。」與古典美學追求和諧、統一、愉悅，以及「建立一個合理的、可理解的主題」的理論有所不同。參Lyndanead著，侯宜人譯，《女性裸體》，頁12。

- 註12：圖版可參考李詩儀，《純情女叫聲》、《下面淫淫女性主義教母》，於《臺灣美術》(52)，頁68。
- 註13：陸蓉之，《台灣(當代)女性藝術史》，台北：藝術家出版社，2002，頁182。
- 註14：陸蓉之，《台灣(當代)女性藝術史》，頁183。
- 註15：嚴明惠《三個蘋果》，賴美華《幸福》、《女顏》、《眼睛》等作品圖版，參陸蓉之，頁195-196。
- 註16：關於曝露女性性器官的作品，參陸蓉之，《台灣(當代)女性藝術史》，頁205-209。
- 註17：參陸蓉之，《台灣(當代)女性藝術史》，頁210。
- 註18：林惺嶽在《台灣美術風雲四十年》裡說：「在文化現代化的過程中，在許多方面，我們屈居於被動的地位。為了參與趕上時代的步伐，我們的藝術家從啟蒙學習到自立創作，一直不斷的吸取外來的技術與觀念，以期從中得到創造的啓發來開拓自己繪畫的路途，這原是時代趨勢所必然產生的現象。只是外來的文化衝擊太過緊迫，而本土培養獨立創作的客觀環境又未形成，以致使許多熱衷現代化的畫家，不由自主的陷入隨波逐流的困境中。」
- 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北：自立晚報文化出版部，民國76年，頁210。
- 註19：參施世昱，《台灣當代美術大系——膠彩藝術》，台北：藝術家，2003，出版中。
- 註20：凡爾農(Jean-Pierre Vernant)著，馬向民譯，《宇宙、諸神、人》，台北：貓頭鷹，2003.5，頁91-92。
- 註21：相關言論甚夥，如孟孟得，《石林家訓》謂：「吾觀近世兄弟間失和事雖不一，然其大者有二：溺妻妾之私，以口語相謀。較實物之入以增減相奪。」(說郭本)頁4369。《袁氏世範》卷上亦云：「凡人之家，有子弟及婦女，好傳遞言語，則難講姑媳、伯叔如嫂，假合強之稱呼，非自然天屬，故較於割慈，易於猜怨，非丈夫有遠識，則為其役而不自覺，一家之中，屢變生矣。」頁15-16。另梁克家，《三山志》卷三九記蔡襄知福州日告民之「五戒」，其第三戒道：「兄弟之愛，出於天性，少小相從，其心俱忻，豈有間哉？迨因堅睦，或至錮財，憎惡一開，即成怨隙。」於《宋元地方志叢書》本，頁8074。此外類似「牝雞司晨，唯家之索」之類的「女禍」史觀，中國與西方皆由來已久，相關論述請見劉詠梅，《女性與歷史》，台北：商務印書館，1995，頁7-9。
- 註22：《紅樓夢》裡的「賈母」可說是最典型的情節，不過我們仍要注意，賈母所執行的仍是父系家族的榮耀與利益。此外，明清時期有許多寡婦詩人都是在丈夫死後，歷經一段艱辛持家的歲月後，方能逐一才情，悠遊於山水詩詞之間，你可以說她們是一種「性別遺民」——與男性的「政治遺民」一樣，她們不幸失去了自己的「皇帝」，卻終於找到了自己的聲音，詳見孫康宜，《寡婦詩人的文學聲音》，於《古典與現代的性別關係》，台北：聯文文學出版社，頁106。
- 註23：東海美術系裡以女性題材為表現的膠彩畫家有黃琦綺、謝靜玫、劉曉嵐、蔡毓玲、林慧珍、鍾其葵、林怡鴻等。從她們的作品與創作理念可知，她們多將自己對自然景物

- 或女體等具體事物的意象，更大程度地予以簡化或純化或線條、造型與色彩等抽象語彙，而最終的目的還是在表現個人的思想與情感等心象層面。
- 註24：廣西壯族每年正月舉行巫教盛典「媽拐節」，媽拐指的是青蛙，因為青蛙多子，因此民間流行青蛙信仰，祈求生產和人類自身的繁衍。又貴州台江苗族有一種「吃姑蘇」的祭祖儀式，由兩位男子分別背著男女偶像並不時作交媾狀，旁有一人不時用水槍噴射酒糟，象徵射精，觀戲婦女爭以衣裙接之，認為這樣才能懷孕。參宋兆麟，《生育、性與巫術》，台北：漢志文化事業股份有限公司，1997，頁90、199。
- 註25：在四川鹽源縣打兒窩、貴州山河就有女性生殖崇拜，而仰光文化圈底溝和姜寨則有魚蛙形紋陶，內蒙赤峰西水泉村又有陶塑半身女像子宮和孕婦崇拜。除了女陰崇拜，男根崇拜也是先民的普遍現象，自遠古世界包括印度、中國、日本及帝國時代的羅馬帝國等許多地區。以上篇為泛生殖崇拜的遺跡。參見宋兆麟，《性、生育與文化》，頁165-187。
- 註26：最有名的改編童話莫過於《醜女與野獸》一書，大凡與女性生育力有關的生理現象，尤其是亙古以來被視為不祥、在許多出殯儀式或祭典中所忌諱的經血，以及婦女本身及其人格，均被提升到與土地一樣的地位。詳見《夜雪公主》(小白帽)等篇。
- 註27：詳見Lyndanead著，侯宜人譯，《女性裸體》，頁14-15。
- 註28：參陸蓉之，《台灣(當代)女性藝術史》，台北：藝術家出版社，2002，頁197。
- 註29：詳見Lyndanead著，侯宜人譯，《女性裸體》，頁27-28。
- 註30：法國女教授伊麗莎白·昆丹(Elisabeth Badinter)於1980年發表《母愛：神話與事實》(Mother Love: myth and Reality)一書，引經據典，並參考警察統計數字，說明了母愛因時因地而有不同的表現，與女性的天性並無必然的關連。她認為在人類長期歷史發展過程中，母愛隨著外在條件的變動，而有所收斂，有所擴張，充分說明了母愛同人類其他感情一樣，往往經過現實的考慮，意志的嚴節，而自覺地加以抑揚的，並非全然聽天由命，一成不變。最明顯的莫過於在「男尊女卑」、「養兒防老」的時代，母親往往重男輕女，漠視女孩、甚至視女嬰；而在長子繼承的社會，母愛多倾注在長子身上。母愛若是單靠與生俱來的本能，是不會有這樣的差別的。詳參楊美惠，《女性、女性主義、性革命》，頁138-139。
- 註31：施淑青，《誰知一深還如許》，《聯合副刊》E7版，2003.8.12-2003.8.14。
- 註32：Jo Anna Isaak 著，陳淑譯，《女性笑聲的命力力量——女性主義與當代藝術》，台北：遠流，2000，頁29。
- 註33：劉復再，〈面壁沉思錄〉(10)，於《聯合副刊》E7版，2003/9/6。



DECODING GENDER

Eastern Gouache