

是匱乏還是自主？——台灣女性藝術在中國婦女史裡的反思

## Deficiency or Autonomy?—Introspection for Taiwanese Female Artists in Chinese Women History

游惠遠 Yu, Hui-yuan

### 前言

#### (一) 楔子

##### 1. 布幕升起——兩個中國傳統父系父權社會下的女人的故事

元宵節的夜裡，鑼鼓喧天的聲色繁華怎麼也影響不了正努力地做著功課的司馬光，但是性格活潑的老婆繞到他背後攬著他道：「老公！我想出去看燈！」司馬光指著面前的桌燈問道：「這不是燈？」他老婆不服氣又撒嬌地嗔聲道：「不只是看燈，還有看人！」不解風情的司馬光指著自己懷疑道：「我是鬼？」

除了這段逸事之外，到底後來司馬光他老婆是自己出去看燈了呢？還是呆在家裡陪伴她的死鬼丈夫？所謂的史料沒有辦法再告訴我們更多些了。不過，宋朝筆記小說裡倒是有個真正的死鬼丈夫在半夜裡跑到他新改嫁的前妻家裡嚇人的故事。他氣勢咄咄地責問他的前妻道：「你怎麼可以在我剛死後沒多久就變節改嫁？妳要為妳的行為付出代價！我今天要索妳的命。」沒想到的是，這死鬼的老婆不但沒有被他嚇死，反倒從門後拿出一柄斧頭撲上這死鬼丈夫，並聲色俱厲的責備他道：「你這懦弱無能的丈夫，我盼望著你死已經很久了。好不容易等到你死了，總算改嫁了個英偉的武將，你竟敢來惹我？再過來，我就一斧頭劈死你！」故事的結局是軟弱的死鬼丈夫被這個婦人嚇得奪門而逃！

可能是因為當代婦女研究流行批判、揭露的緣故吧！？在「造反有理」的概念指導下，彷彿不指陳中國父系父權社會對傳統婦女們所造成的壓迫不足以為批判，不敘述傳統婦女們遭受三從四德的壓迫不足以為揭露？但是，父權與壓迫只是中國婦女史裡的一個片面而已。事實上，父系父權社會下亦不乏如上面兩則故事般活潑可愛或剛毅強悍的女人們。

##### 2. 蒙太奇——女性藝術的一個討論現場

民國 95 年國立台灣美術館的「女人香」主題展的展場裡，一群東海大學歷史系選修「中國婦女史」課程的學生們瞪視著陳進的畫作《喜事臨門》（圖 1）展開熱烈討論。因為喜餅廣告總能成功地營造出形形色色的待嫁女兒形象的緣

故，所以他們很想從這幅膠彩作品中閱讀出這個即將嫁人的女人到底是一種什麼樣的心情？七嘴八舌，議論紛紛。有人說她「憂鬱」、卻也有人說她「喜悅」、更有人誇張地說她「暗爽」！雖然如此，畫中女人的家裡很有錢是大家一致同意的；她還有雙下巴呢！於是，結這個婚會不會使她感到「憂鬱」？學生們也就懷疑起來了。

參觀「女人香」主題展後回到課堂，大夥凝視著膠彩畫家羅慧珍描繪向日葵的作品發呆（圖 2）。不同於自然界裡面向太陽的向日葵，羅慧珍畫裡的向日葵是背陽的。有個學生在課後的筆記上感嘆著說：「結婚前繽紛如豔紅的櫻花，婚後就想當個向陽的向日葵，卻也終日頭頸下垂，不過內心終究還有一絲對生命的期待與盼望。」彷彿通過畫面中「背陽的向日葵」，他們對生命有了更多一層的了解似的。而後，他們再看到嫵媚的王怡然（圖 3），以及他所坦然揭露的內心慾望世界（圖 4），我們發現並同意台灣社會有著越來越多的自在與寬容。

### 3. 特寫鏡頭聚焦——婦女研究的反思：「是匱乏還是自主？」

在習慣用法上，「父系」與「父權」是兩個不同的概念。父系社會或母系社會是以血緣關係組織人群的一種社會結合方式，而父權社會或母權社會則是以有效管理為目的的一種權力分配形式。激進女性主義者所鞭撻的威權主要是建立在父系父權社會裡的。至於父系是不是就是父權、母系是不是就是母權，則端視現實環境的需要而沒有一成不變的法則。

當代激進派女性主義者們多主張打破舊有的血緣系統、婚姻制度，她們以為就此可以解構威權而完成她們心目中的烏托邦。筆者懷疑，如果這些激進女性主義者們的身分縱使不是資產階級也是知識分子（一般稱其社會位階為「小資產階級」）的話，那麼，倘若她們無視於自己已經是權利的擁有者而仍然對權力進行盲目的鬥爭，如此，未免自欺欺人。在傅科（Michel Foucault）對「知識/權力」予以揭示之後，我們了解到掌握「發言權」就掌握了實質權利的當代，顯然地，需要文化政治予以關注的或不是激進女性主義者們的需求了，而更應當是那些無法發聲的、沉默的、無法擁有主張的人們吧！喊話筒所傳出來的聲音並不一定是普羅大眾的真正需求。歷史的洞見不時地提醒著我們：如何得以卑微地生存著才是普羅大眾們最重要的課題！事實上，如螞蟻般苟且偷生仍不可得而只能走上攜子自殺一途者，史不絕書。以此對比於坐擁發言權而仍欲求不滿的若干激進女性主義者，倘若我們將她們置放在中國婦女們（至遲從宋朝以下）「自我揭露」與

「自我發現」的歷史座標參照系統下，那麼，我們將從她們身上嗅聞到一種比男性沙豬更加威權的反動氣息。紛紛嚷嚷的後現代主義性別研究確實是令人感到混亂的。筆者確實很想知道當代激進女性主義者們的烏托邦何在？女人與男人的區別與需求又是什麼？人們真正知道自己要的是什麼嗎？實實在在的現實生活裡可不可以不必再區分男人或女人呢？

## （二）將「台灣當代女性藝術」與「中國婦女史研究」予以並置思考的研究方法

暫且不論所謂的多元開放在台灣學術研究裡的具體實踐到底如何，在開始探討「是匱乏還是自主？」這個問題之前，我們必須先行釐清的是：這到底是一道證明題或是申論題？

約略地說，以論證知識真理為目的的研究方法而言：自然科學的實證有賴於實驗經驗的證明；上帝、形上學、存在的哲學證明有賴於邏輯推演的過程；史學研究一如法律訴訟般地要求「於史有徵」的史料證據。上述這些證明題式的學術論文多要求去除屬人的主觀性，它以客觀真理為最高價值。在「人死了」（傳科語）的情況下，所謂的學者個人研究觀點云云或只能是一種出土史料或自然世界的新發現。與之相對地，實踐倫理或審美價值等康德所謂的判斷領域由於其究極性的正確答案尚未被發現，所以我們不得不以有限的人類理性予以反思。類似這種「有我之境（王國維語）」的申論題若論證精彩，頂多也只能是被學術場合予以「聊備一說」地看待而已。雖然「雞蛋裡挑骨頭」的論文審查方式貌似公正客觀，我們或仍須對它保持懷疑。

詮釋學家加達馬（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）《真理與方法》以為：美術與歷史等人文科學具有類似自然科學般可以予以真理討論的範疇。雖然筆者無法預見康德式的「審美判斷」是不是真的可以通過加達馬的「真理方法」而獲得普遍實踐，但是，以台灣當代美術、藝術創作與創作論述、藝評、美學或美術史等學術發展現況與論文格式的標準要求而言，種種現象彷彿暗示著一種偏向：台灣當代學院視美術、藝術為某種客觀知識。

「審美判斷」與「真理方法」的差異在於強調「各殊」與「一般」的不同偏重。換成美術、藝術的習慣說辭是：藝術到底是應該標榜藝術家的個性表現及尊重不同觀眾們的品味差異呢？或者是應該取消個別差異以取得如同自然科學般地更大的可溝通性而將藝術確定於一種特定的限定風格之中？顯然地，面對著這個問題，倘若我們只是硬性地選邊站，那麼，這只能是虛無且荒謬的。關於這點，

沙特（Jean-Paul Sartre,1905-1980）亦早已證明虛無的荒謬才是真實的了，也因此，台灣學術圈乃以種種學術規範權充治學嚴謹；此是為「異化」。

由於加達馬《真理與方法》正是以美術與歷史的異化情況作為研究的出發點，因此「加達馬詮釋學」乃成為本文最適切的研究方法論。以此，「是匱乏還是自主？」這個論題或可無須困擾於治學嚴謹與否的史料證明云云矣！

雖然標舉了加達馬詮釋學理論以為研究方法，但是事實上筆者賴以寫作這篇短文的最主要材料仍然是長年研究中國婦女史的筆記與心得感想。信手拈來的許多材料，其來源多無法在有限的篇幅裡一一交代。若能通過本文而得以從大歷史脈絡的省思中再次地拋出議題以與大家共同討論，這是筆者的一個小小希望。

## 二、回到從前——班昭《女誡》影響下的傳統中國婦女在父系父權社會下的基本生存之道與求生法則

### （一）班昭《女誡》與中國婦女的另一種可能性

彷彿已成中國婦女史研究之共識般地，論者在尋找造成中國婦女地位低下之言論的指導者與論著之時，多溯源到東漢的班昭《女誡》（圖5）。造成這種印象的主要原因是歷朝歷代但凡提到女性的基本德性或婦女形象典範，班昭《女誡》往往作為徵引的主要標的；雖然造成這種特殊現象的可能原因還是在於班昭夫死守節。

視「班昭《女誡》為中國婦女近兩千年的指導者」的這種言論是誇大的，但是，倘若我們以傅科「知識權力」的觀點檢視班昭《女誡》及其影響下的歷史現象，顯然地，在這個語境下，班昭的學術成就將是中國婦女史研究上的一個不容忽視的焦點。<sup>1</sup>雖然班昭極可能是以續成《漢書》的學術成就獲得歷史發言權，但是中國婦女史研究卻很少就其續成《漢書》予以討論，相反地，倒是針對《女誡》不斷的引用、撻伐，甚至懷疑班昭《女誡》是一種「女人迫害女人」的思想。果然如此，那麼，乘著解構主義的翅膀而壯大的中國婦女史研究無視於班昭續成《漢書》同《女誡》之間的「知識權力」關係，這是否是加達馬所指稱的歷史

---

<sup>1</sup> 班昭，字惠姬，扶風人，博學高材、性格堅毅，一生治學，孜孜不倦，在史學與文學上都有很大的貢獻。十四歲嫁給曹世叔壽，曹壽早昭而卒。班固未寫成《漢書》而去世，和帝（劉肇，88-105在位）以昭有家學，詔昭至東觀藏書閣，續成《漢書》。又常詔入宮庭教授皇后及諸貴人儒家經典及天文算術等學，宮中尊為大家。皇帝對她尊敬有加，當外國上供異物，時常詔大家作賦頌。鄧太后（鄧綏，81-121）臨朝，與聞政事。為了酬勞她，封她的兒子為關內侯。班昭七十歲去世時，皇太后素服舉哀，令使者監護喪事。其事蹟詳見范曄《後漢書》卷八四〈列女傳·曹世叔妻班昭〉。

異化的結果！？如果加達馬所論證的這種「歷史異化下的詮釋學循環」確實是不合理的，那麼，我們理當懷疑：若干當代女性研究是否僅僅是膚淺的女性主義，因為她們不過是以另一種姿態呼應著中國父系父權的威權價值？

有鑒於若干研究者嚴重地忽略了「實實在在的生活」而落入到「抽象的價值概念」的歷史異化情境裡，因此，我們需要通過班昭之所以書寫《女誡》的目的以求更進一步的了解。

據黃嫣梨的研究，《女誡》除了反映該時代背景裡的主流價值觀外，尚有來自《詩經》、《毛傳》等著作的影響。<sup>2</sup>筆者以為，除了上述各家思想外，以西漢以來盛行黃老之術故，《老子》對班昭《女誡》也有一定程度的影響。《女誡》中不斷反覆申說的「卑弱、處靜、避強、謙順、曲從」等處世之道，再再可見《老子》重術思想的影子；與之相對地，儒家的進取精神在《女誡》中並不是那麼重要。簡單地說，如果《女誡》是一種更偏重於具體規範與技術指導的專著，那麼，它的指導思想可能是更集中地反映了《老子》一書而與儒家有較大的距離。在這裡我們遇到了一個饒有興味的問題：何以因儒學名家的班昭，其訓女之文所著重者不在儒家積極入世之理想，卻以委婉的退縮策略來教育待嫁女兒？這與她的人生經驗有沒有關係？這中間有沒有現實生活上的功能或目的呢？

班昭在《女誡》中自敘她嫁到曹家之後「四十余載矣。戰戰兢兢，常懼黜辱，以增父母之羞，以益中外之累。夙夜劬心，勤不告勞」，而今兒女長成，為了擔心「諸女方當適人，而不漸訓誨，不聞婦禮，懼失容它門，取恥宗族」，因此寫下《女誡》以教導女兒們的婚姻之道。一言以蔽之，整篇《女誡》就是不斷地反覆申說為妻為媳的基本原則：溫、良、恭、儉、讓。其功效是對內可以促進夫妻和諧、不會為了逞口舌之快而演變成肢體衝突，對外則可輯和族里、打好人際關係。在該書的〈曲從〉及〈和叔妹〉兩章中尤其強調：千萬不要為了分辨是非而壞了公婆妯娌叔妹的和氣。這是因為兩姓婚姻是以義相結合的「人倫」關係，有別於自然血親的「天倫」關係。俗諺說「隔層肚皮隔層山」，一個脫離原生家庭呵護的婦人如果不懂得裝傻裝笨、善用「吃虧就是佔便宜」的阿 Q 哲學，必將陷入公、婆、小叔子、小姑子所形成的聯合陣營的危機之中，說長道短的「發言權」都掌控在他人的嘴皮子裡了。如果凡事都非爭個曲直不可，那麼難免會有角

---

<sup>2</sup> 除了《詩經》及《毛傳》外，據黃嫣梨分析，包括齊魯韓三家詩、《尚書》、《周易》、《儀禮》、《周禮》、《禮記》、《春秋左氏傳》、《論語》、《孟子》、《大戴禮記》、《荀子》、卜子下《毛詩序》、陸賈《新語》、董仲舒《春秋繁露》、劉向《列女傳》及班固《白虎通》，均對她的思想產生一定程度的影響。詳參：黃嫣梨，〈班昭與女誡〉，《妝臺與妝臺以外》，頁 15。

色衝突的困擾，甚至陷入四面楚歌的危機。<sup>3</sup>反之，如果能和小姑、小叔拉好關係以為奧援，就算公婆族人稍有非議，多少有人幫襯，下場也不至於太慘。

便是基於上述認識，所以才有激進女性主義者們訴求婚姻制度的改變以求釜底抽薪吧？不結婚的單身女郎當然沒有婚後的種種困擾，只是，在「嫁娶婚」習俗仍未徹底改變的今天，對於一般好人家的女兒們而言，班昭的《女誡》較之激進女性主義者們的種種主張可能還是更加實用的「婚姻教戰手冊」。除了女人之外，若有男人以《女誡》中所蘊含的《老子》「道術」應用於一般人際關係，雖不至逢迎拍馬，但至少是個人人歡迎的鄉愿，儘管無多大才能，但恐怕離不大不小之位亦不遠矣！如果不是歷代婦女都感受到「忍術」的好處，那麼同《女誡》類似的女性文類又如何能接連不斷地出現呢？

## （二）化被動為主動的《女誡》——在父系父權社會下尋找轉彎的可能性

班昭《女誡》的積極性意義何在？以下權就家庭和諧與社會階級流動兩個層面略作討論。

### 1. 家庭角色的扮演——婦之四德的積極性

《世說新語》有個笑話是敘述許允娶了個醜婦的故事。許允在朋友們的勸說下勉強地進入洞房。儘管做好心理準備，但他還是被奇醜無比的老婆給嚇得轉頭就跑。幸而他老婆亦有所準備，一把抓住衣襟不讓丈夫逃走，於是中國婦女史上才有了如下一段經典對話：

許因謂曰：婦有四德，卿有幾許？

婦曰：新婦所乏唯容爾！然士有百行，君有幾？

許云：皆備！

婦曰：夫百行以德為首，君好色不好德，何謂皆備？

許允被他老婆問得無地自容，從此夫妻和諧。

不同於幸福快樂美滿的童話故事結局的歷史事實是，便是因為這個只缺美色

<sup>3</sup> 原文是：「婦人之得意于夫主，由舅姑之愛己也；舅姑之愛己，由叔妹之譽己也。由此言之，我臧否譽毀，一由叔妹，叔妹之心，復不可失也。皆莫知叔妹之不可失，而不能和之以求親，其蔽也哉！…夫嫂妹者，體敵而尊，恩疏而義親。若淑媛謙順之人，則能依義以篤好，崇恩以結援，使徽美顯章，而瑕過隱塞，舅姑矜善，而夫主嘉美，聲譽曜于邑鄰，休光延于父母。若夫憊愚之人，於嫂則托名以自高，於妹則因寵以驕盈。驕盈既施，何和之有！恩義既乖，何譽之臻！」（《後漢書》〈曹世叔妻傳〉）

而其它德性兼備的老婆，許家才能在騷亂的魏晉南北朝裡躲過滅族之禍。<sup>4</sup>因此，所謂的「四德」並不只是一般中國婦女史研究者所揭示的箝制壓抑而已，它亦具積極性意義。簡單地說，按照班昭對「德、言、容、功」的解釋，這就是雍容貞靜、動靜有法、勤於勞動的意思。<sup>5</sup>將這套標準應用在當代社會的現實生活上，它或許是速食愛情、淺根文化的絕佳療品，可惜一般人僅止於把它當作封建社會的遺毒來加以認識。

## 2. 社會流動與身分地位的轉變——男人的功名、女人的名節的積極性意義

台灣的國中基測剛過，筆者長子竟無任何一所學校可以就讀，關心的鄰居問：「那怎麼辦呢？有個學歷才能找到好的工作呀！」可見自古到今，身分位階的轉變一直是大眾急切關心的問題，否則就不會有「范進中舉」的笑話了！在這個語境下，有效的社會流動未嘗不是馬克思倡言階級鬥爭的目的所在。對古代中國男人而言，姑不論「伴君如伴虎」所帶來的投資風險，只要「不求功、不犯過」，如《女誡》所叮嚀般的凡事「卑弱、處靜、避強、謙順、曲從」、不與人爭，則求取功名的投資報酬率仍是最高的。這也就好像中國婦女夫死守節般地以「冬雷震震夏雨雪」的巫性能力而為常人所敬重膜拜一般。

寡婦獲得名節的投資方式就是一生的孤寂！只是，一同於男性追求功名時附帶了「殺身成仁、捨身取義」的枷鎖一般，寡婦以孤寂投資名節的不幸也是其希望之所在。僅就得失報酬的機率來計算，男性苦讀不一定能中舉，但是寡婦只要願意守節到一定的年限則一定能得到褒獎。機率有多大，希望就有多大；希望越大，幸福快樂的指數越高；這就是近年流行的選舉口號「快樂、希望」。只是，筆者仍不禁要反問：廿一世紀初的當下台灣，底層勞動婦女們的希望在哪裡？她們除了在最後關頭選擇攜子自殺之外，她們改變身份位階的管道在哪？就算一年一度的母親節表揚大會結束，那張有名無實的獎狀能為她們帶來什麼實質的生活幫助呢？似乎還不如中國古代社會的「三年減免賦稅、免除勞役」來得實在！至於性的解放除了是報紙滿幅的風化案件之外，身為女性的筆者實在感受不到當代

<sup>4</sup> 《世說新語》〈賢媛第九十〉。

<sup>5</sup> 班昭《女誡》：「女有四行，一曰婦德，二曰婦言，三曰婦容，四曰婦功。夫云婦德，不必才明絕異也；婦言，不必辯口利辭也；婦容，不必顏色美麗也；婦功，不必工巧過人也。清閑貞靜，守節整齊，行己有恥，動靜有法，是謂婦德。擇辭而說，不道惡語，時然後言，不厭於人，是謂婦言。盥澣塵穢，服飾鮮潔，沐浴以時，身不垢辱，是謂婦容。專心紡織，不好戲笑，潔齊酒食，以奉賓客，是謂婦功。」

社會的性高潮，而只是被無盡的性騷擾所包圍而感到不快！

僅就猙獰的社會現實而言，古今中外的生存鬥爭到底有什麼不同呢？為什麼我們對古代的生存鬥爭可以名之為封建父權而加以熱情的鞭撻，卻對攜子自殺的廿一世紀台灣感到冷漠而無能為力？激進女性主義者除了能自外於攜子自殺的災難之外，她們果然能游牧\越界於生存\鬥爭\知識\權利的結構之外嗎？若干身為激進女性主義信仰的學者們的錯誤在於：她們沒有反思到自己已然透過另一種不同於古代中國以性別區分階層的方式而實質地掌握了他人\她人遙不可及的權力。當代女性研究自身的權力結構就好像是她們所指稱的古代女人利用「名節」這種扭曲人性的方式而得到另一種傲世的身分標章一樣地具有深刻的反諷性質。若干激進主義女性者非得承認這種錯誤不可！在這裡，她們沒有狡辯的餘地！因為：如果她們不承認這種錯誤，那便是間接地承認了她們熟習於這種生存鬥爭的策略操作。果然如此，那麼，知悉生存鬥爭的慘酷卻毫無悲天憫人之情懷地以自己手上既有的權力對他人任意鞭撻、對她人頤指使氣，縱使出之以「文化政治」的精美包裝仍掩蓋不了敗絮其中的齷齪動機。以康德所謂的最高法庭的絕對命令判準來隱喻，這種「知法玩法」的態度果然「其心可誅」，該當「罪加一等」。

### （三）溫柔敦厚的《女誡》——母性的心靈世界

在父系父權的社會體制之下，傳統中國婦女的身分位階是隨著婚姻所帶來的親屬環鏈而不斷地轉移著的。其基本原則是：婦女的身分位階依附於丈夫的輩份而產生，此外，不管是在家族裡還是在法律上，其地位都比丈夫次一級，除非家族的男性尊長及丈夫都已去世，她才有可能成為名實俱全的家長。在此之前，不管她被賦予多少家族權利，頂多只能是個「當家的」，是個只要出缺隨時都可以被取代的經理人。《紅樓夢》裡便曾敘述到鳳姐兒不能視事的時候，大觀園裡有很長的一段日子是由賈府的長孫媳婦李紈與女兒探春當家以使府事照常運作的情節。便是因為生活在這種父系父權的現實環境裡，因此搞好家族裡的人際關係變得非常重要，推而廣之，「敦親睦鄰、輯和族里」亦成為最基本的要務。好比官宦之家，不管你有錢沒錢，理所當然的有週濟貧窮族人的義務；《紅樓夢》裡劉姥姥便是在這種情況下才進入到大觀園裡來的。上述狀況並不僅止於注重門第家風的大戶人家，一般人家亦是如此。

面對著古中國父系父權社會裡的種種具體性別角色實踐情況，我們或該反



思：是不是有太多的性別研究者僅止於以白人中產階級的意識型態來思考性別問題，卻因此而忽略了在地的許多角落裡仍存在著比性自主與性解放、乃至家庭地位與社會地位更為重要的生命生存問題？據人類學家姜蕙的研究，湖南江永地區的男男女女並沒有「死了丈夫不再嫁」與「死了妻子不再娶」的自由。之所以如此，其理由並不是一般女性主義者很喜歡拿來標榜的性開放、婚姻自由等訴求，而是因為「男人需要女人燒飯洗衣帶小孩，女人需要男人種田養家，鰥夫寡婦除非有別的方法解決這些問題才有不再婚的自由。」<sup>6</sup>在這種人類學事例的證明之下，我們或該再次反思古諺所謂的「飽、暖、思、淫、慾」這道富含隱喻的命題。在這個語境下，性解放或權力、地位的追求只能是吃飽穿暖的人們的特權！相對地，當人們面臨真正的生存問題時，「笑貧不笑娼」的古諺亦已清楚地告訴了我們：封建父系之於婦女貞節的威權，其實效力並不如論者所指稱的強大。

生命是存在著許多的可能性的：只要我們不被歷史所異化或不被西方白人中產階級的意識型態所異化、只要我們被允許擺脫父系威權及激進女權所規範的種種教條、只要我們還有自由選擇的可能性而不必如「白米炸彈客」般被迫走上真槍實彈地進行血淋淋的生存鬥爭、只要我們的存在果真被允許實踐屬人的能動性…，那麼，面對人類生命裡的種種逆境可能只是稍微轉個彎就可以適應的了。儘管無奈，仍有面對生命存在的堅強與溫柔。也或許，在這種「非所願也」的情況之下，屬於人性的光明面才會更加燦爛。

所謂父系威權下的男男女女，豈只是女性受到壓迫而已呢？筆者總感覺到父系威權對男性的社會角色更具壓迫性；中年失業卻只能遊蕩街頭而不敢回家，情何以堪！相對於激進女性主義者的憤怒咆哮，傳統中國婦女溫柔敦厚的心聲才是令人動容的：

唱誰儂是後來人，代備椒漿備慘神。今世英皇無此福，他生叔季可相親。  
自慚織素輸前輩，恰喜添丁步後塵。刻下試為身後想，替儂奠酒是何人？

（明朱景素，〈外子前室繆孺人忌辰感懷〉）

關於這首詩，孫康宜詮釋得很好。她說：

活著的人所做的一切都在重複死者在這個家庭曾做過的事。於是她設身處地對死者產生了同情：一個身為人媳、人妻、人母的女人是可以不斷地被其他女人取代的。…在明清女詩詞中，最有力的召喚不是出自「女權主義」的聲音，而是發自生命中的偶然感悟。是抒情的需求引導她們偶然超越了

<sup>6</sup> 姜蕙，《女性密碼》，台北，三民書局，2002年，頁14。

日常生活的侷限性，洞察了生命的悲劇性。<sup>7</sup>

筆者需要在此再次重複本文「前言」中所標舉的方法論問題。本文之所以援引朱景素的詩及孫康宜的詮釋並沒有合法化傳統父系威權思想的意思；「女性論者以援引女人的詩詞及女人的詮釋來轉個彎地實施女人再壓迫」的指控絕非本文本意，筆者也絕不接受。本文所強調的不過是屬人的生命存在罷了。或許，對生命的深入體會、知悉生存鬥爭為何物的人們，好比西哲尼采、沙特、佛洛伊德、拉岡等虛無悲觀論者才能洞察生命的悲劇性格，也才能設身處地的為他人著想，而不僅止於頭戴桂冠卻處處張牙舞爪地高舉正義的旗幟吶喊吧！我們或許應該期待更多像朱景素這樣的女人，這恐怕才是社會持續運作下去的根本力量。

### 三、尋找明天——台灣女性藝術家的心靈世界

無可諱言的，雖然傳統中國婦女的存在充滿了許多的可能性，但是外在於她們的父系父權社會確實也是制約著她們的存在的。對比於傳統中國婦女必須在夾縫中尋找自我發展的可能性，現代台灣女性因為自 1960 年代以來的婦女運動成果豐碩，所以六、七年級生都因坐享了這份革命的果實而儼然地在社會職場的各個領域裡當家作主了起來；這以文學圈與藝術圈的表現最為明顯。

到目前為止，有關台灣女性藝術發展史的論著，時間跨度最大、資料最完整且立論最為「敦厚平和」者首推陸蓉之的《台灣（當代）女性藝術史》；這與她在「訴求顛覆以為創造的台灣當代藝術領域」裡的教母形象好像有所衝突，但是，以之對比於激進女性藝術家們的創作表現，其著作帶給筆者的感受確實如此。此外，另有謝鴻均的《當代美術大系——陰性·酷語》針對台灣新生代女性藝術家做較完整的介紹。筆者從這兩本著作中獲得不少的認識與啟發，也因此對台灣當代女性藝術的創作表現產生了種種同情與意見。不揣冒昧，願在此提出個人淺見以為討論。

謝鴻均在《當代美術大系——陰性·酷語》中有一段甚為公平的言論，她說：今天的女性不再由男性所塑造，女性正在塑造自己。女權運動之前的女性意識是為了爭取與男性平等的權益，而當這個階段性任務已告一段落時，…「兩性平等」之說功成身退，當女性能夠成功塑造自己，才能夠與男性平起平坐，此時取而代之的是追求「兩性互重」。<sup>8</sup>

<sup>7</sup> 孫康宜，〈走向男女雙性的理想〉，收於《古典與現代的女性闡釋》，台北，聯合文學出版社，1998年，頁81。

<sup>8</sup> 謝鴻均，《當代美術大系——陰性·酷語》，台北市，文建會，2003年，頁33。

謝鴻均賴以建立上述說辭的根據在於援引 Norma Broude, Mary D. Garrard 《女性主義與藝術歷史：擴充論述》的一連串提問：「她的惡魔敵人是誰？她要超越誰？當她沒有實權時，她將如何討論實權？當她仍是沒沒無名時，她又怎有權威與規範？」在這段引文之後，謝鴻均論道：「女性勢必要建立一套屬於自己的美學典範。」<sup>9</sup>

顯然地，在女性藝術對男性沙文主義予以質疑、顛覆，並成功地建構出一套屬於女性的美學典範之後，謝鴻均對這些成果表示肯定之餘，樂觀地期待「『兩性平等』之說功成身退」以「追求『兩性互重』」。本文的立場是：在肯定謝鴻均的立論基礎之餘對其樂觀期待持以保留意見。之所以如此，這是因為：我們女性在這場性別鬥爭的場合裡獲得初步的戰果之後，為確保乃至擴大戰果起見，我們真正需要的不是好大喜功的盲目樂觀，我們需要的恐怕是更多地站在同理心的立場來思考男性問題。也就是說，我們應該學習著放棄鬥爭或是談和這種舊有的對立思維模式，開始思考如何通過種種文化政治策略以收編男性。用公侯將相史的說法來講就是「可以馬背上得天下，不可以馬背上治天下」的意思。若有論者因此指責本文違背了所謂的人道主義立場，筆者拒不接受。豈不聞「王霸之辨」乎？劍有兩刃，為善為惡存乎一心。

面對當下台灣女性藝術蓬勃發展的景象，我們仍必須進行反思。

既然台灣女性藝術發展到八〇年代即已非常地蓬勃且順利，但是筆者仍然對這段史實感到奇怪而好奇：何以男性藝術家未曾排斥我們女性呢？為何他們沒有把我們再次趕進閨閣的打算？眼前的一切未免來得太順利了吧？

以性別鬥爭的觀點而言，由於這是一場戰鬥，因此，對於上述問題我們大可無須用心。勝利的果實是實實在在的，重點是女性藝術家確實已站上了檯面且贏得了戰爭。便是因為這個原因，所以雖然陸蓉之與謝鴻均都觀察到現在的美術行政一級主管幾乎都由女性擔任，卻傾向於不誠實地表達其實女性已經掌握了發言權與必要資源的事實？所以變相地鼓勵我們女人們還要不斷地創作出一些控訴自我悲情的藝術作品或噁心的性暗示？好比劉世芬《爸比的饗宴》這類過分刻薄的諷刺性藝術，彷彿是女人們慾求不滿的折射或是沒有得到正確性知識的焦慮一般？到底女性藝術應不應該或可不可以具有更深刻而正面的人道主義關懷呢？女性藝術應不應該或可不可以為長期在男性思維主導的人類文明史之外指出另一條明確的道路，而不只是漫罵、控訴、鞭撻呢？

---

<sup>9</sup> 同上註，頁 31-32。

台灣女性藝術家王德瑜的裝置藝術作品《No.27》(圖6)以一個大塑膠布汽球充滿展場空間，致使入內參觀的觀眾們必須貼擠於汽球與展場牆面之間。如果這件女性藝術作品因為「擠壓」的藝術效果而寓意著一場「性別戰爭」，那麼，本文將在此坦承：筆者確實已對兩性之間相互煎逼的苦苦糾纏感到不耐煩。著名的「快刀斬亂麻」正是中國女性最擅長的手段之一，難道不是這樣的嗎？所以，以《No.27》這件作品要求觀眾接受擠壓，它標榜作品與觀眾之間的互動之故，筆者確實有種一刀劃破那壓迫人的塑膠布而不再任其壓迫的衝動！雖然如此，筆者的理智告訴自己：這一切都是玩假的，不要太認真。

有道是「演戲的是瘋子」，所以筆者頻頻地告誡自己：千萬不要成為那個看戲入迷的傻子才好。或許便是這種「有所隔閡」的「審美距離」的緣故吧？所以筆者對於王婉婷的《Try It》大便式的餅乾便不敢恭維了。筆者懷疑，它除了測試他人肯不肯裝傻地假裝自己在吃大便之外，這種作品的價值與意義在哪裡？另有藝評詮釋許惠晴《去你的、來我的！》這件作品，以為它成功地揭露了男性形塑女體的異化價值觀。筆者以為，這種論點是不公平的。《去你的、來我的！》除了呈現出藝術家減肥無功之外，我們確實無法經由其作品推測出藝術家是否具有其它更深刻的反省。如果該作品與藝術家確實不曾反省到自己業已喪失自主性、判斷力，卻又要藉此以指責男性形塑女體的價值觀，如此，恐將落入本文在「前言」方法論中所揭示混淆裡。約略地說，《去你的、來我的！》這件作品將審美判斷與性別角色予以拼合而欲以探討性別或個人的主體性，筆者或只能鼓勵以「其志可嘉、其情可憫」吧！

不同於上述性別鬥爭論者的藝術表現與詮釋，本文的立場是「不以小人之心度君子之腹」。我們或該思考「男性藝術家不僅以較大的器量不與女性藝術家為難，相反地還出之以呵護愛人般的心情而期待著女性藝術家有所成長」的這種可能性。

本文以為，上述反思性言論是無須史料予以證明的。事實上，不論是意欲贊成或意欲反對上述觀點，稍有學術論文訓練者均可找出一大堆證據來證明立場完全相反的觀點。因此，筆者主張：我們應該試著擺脫舊有的對立性思考模式，尤其是擺脫以性別對立的立論模式來探討性別議題。

如果男性藝術家果然是以平常心看待女性藝術家的成長，並認同她們成為文建會主委或美術館館長，那麼，既已擁有發言權的女性們何苦利用女性藝術之名而不時地販賣譏諷男性的藝術作品呢？又或者是，被性別意識異化了的女性藝術

家們從來都沒有想過這個問題嗎？她們似乎服從於「虛假信念（沙特語）」而操作著文化政治策略：女性藝術家為了快速成名，無暇思考創作美感與技巧的問題，因此用廉價而不必長期砥礪的表現形式不斷地拿全天下的男人女人來消費？果然如此，距離「王道」遠矣。女性藝術欲以此「霸道」而得行謝鴻均所謂的「兩性平等」、「兩性互重」，筆者甚表懷疑。

由於筆者自許以優雅為女性的特徵與價值，因此乍見威廉·杜庫寧（William de Kooning, 1904-1997）將她的妻子畫成網路小說所形容的「魔獸」之時，筆者大吃一驚！他為什麼要解構他的妻子呢？他到底在怕什麼？筆者反思道：如果男人怕女人，那麼，以「殺人不過頭點地」的鬥爭結果而言，女人又有什麼好不滿的呢？為什麼女人不能同情他的恐懼？尤其是在女性藝術家確實已名實相符地站上檯面之後。或許，上述問題是全天下思量掌權而不可得者的共同問題，已非關男人或女人矣！

在女性藝術的創作表現中另有一種似乎已遭到女性藝術家壟斷的媒材——編織；這是一個「公說公有理，婆說婆有理」的性別戰爭的有趣寓言。謝鴻均以為：編織縫紉是專屬於女性最古老的手工藝，當代女性藝術借由編織或縫紉作品可以達到自我療傷的效果。<sup>10</sup>僅就女性主義論者自身的內部觀點而言，這遠非共識，更不是結論。除了有認可縫紉行為的積極性效益的言論外，亦有不少女性主義者批判這種所謂專屬於女性的「母職」活動是一種生活桎梏。面對上述論爭，倘若我們可以跳脫性別對立的局限，或可獲得另一番認識。

中國工藝美術史上有一個著名的例子是這樣的：早在明清時期，因為「顧繡」風行，價比黃金，江南地區的男人們紛紛投入刺繡的生產行列，造成顧繡大量生產、真假莫辨。場景回到廿一世紀初的台灣，若原本歸屬於女性藝術家的縫紉行為因有相當大的市場與獲利空間，終於導致男性藝術家也來分一杯羹，如此，不知當代女性藝術家要如何看待這個問題呢？或許，以女性編織的貨真價實來相互標榜是她們保護既得利益的眾多說辭之一吧！

剪不斷、理還亂的性別互動關係！

張杏玉《麵包與愛情》用凋謝了的玫瑰花、被螞蟻啃蝕了的麵包來象徵婚姻與愛情的不可靠；問題是：現實生活裡積極要求拍攝婚紗照的不都是女生嗎？如果女性沒有能力想清楚並勇於承擔婚姻與愛情的問題，卻只能以無賴的撒嬌而將一切過錯推給傳統、推給男人，這其實是非常不負責任的。這又使筆者回憶起當

---

<sup>10</sup> 同註 8，頁 41-43。

年在阿里山碰到一對夫妻一起站在名為「永結同心」的兩棵樹前的對話：

妻：永結同心耶！要不要拍一張？

夫：不必了啦！都已經結婚了！

妻：也對喔！都已經結婚了！

我在一旁聽著肚裡暗笑：到底真的是結了婚就可以永結同心呢？還是這一對夫妻根本就不想永結同心呢？拍照存證真是很可怕的事情！

#### 四、結論

以視覺藝術語彙的操作手法改寫哲學命題真的可以取代文字文本而獲得成功嗎？至少在眼下是看不出其普遍性的。在這波當代藝術歇斯底里的無盡狂歡裡，女性藝術的表現似乎是更多漫無邊際的浪漫與脫韁。如果她們真的僅能沉醉在越界之後的所謂游牧、漂泊之中而無法自拔，那麼，筆者真的看不到這些當代女性藝術有何出口可言？可喜的是，台灣當代女性藝術中不乏清新美麗的作品，好比許嘉蓉《快樂時光》、蔡海如「湯匙系列」等裝置藝術，或者是饒文貞《孕擺》、杜婷婷《戰鬥之事》等平面繪畫。這些作品都讓筆者獲得了「審美」的感受、「愉悅」的歡喜。

不同於學術研究常見的史論文章，本文談不上什麼發現與論證。本文旨在拋出議題：台灣的婦權運動進行到今天至少三十餘年了，甚至可以往上追溯到日據時期找根源，但是，正當大伙陶醉於性別權利位階的保護與置換之時，卻又陷入了另一番迷惘與混亂之中：

其一，權利通常是相對於責任而來的，但我們似乎沒有教給年輕人這些東西，以致於年輕女子不思其社會責任而多任意地要求權利保障。

其二，責任與權利通常是建構在便利社會運作的共同生活目標之下的，但我們卻有一群天天喊解構，卻不說明解構之後的建構與責任歸屬應該責求哪些人來完成的困難？如此，這個社會要如何有效地運作下去呢？

其三，目前能在學院裡教導婦權問題的老師們多是四、五十年代傳統保守社會中奮鬥出來的女性，其間亦有認同或同情傳統婦女的男性，但是，教師所面對的卻是一群幾乎不知人間疾苦的新世代。她們享受著前輩奮鬥的成果，卻不懂得關懷並體諒同樣面臨了傳統困境的男性們的生存競爭與壓力，一心一意地只想強迫他人認同所謂的女性權利。

如果我們的年輕女性們不必再像先烈般透過「認同男性」的鮮血奮鬥來證明

女人存在的價值，她們只消直接地以撒嬌無賴似的口吻告訴你：「我是柔弱的女性，你們本來就應該保護我！」如此，我們或該再次反省了。婦運走到這個地步，它是否已經變成了另一個樣子了呢？其核心價值在哪呢？



國立台灣美術館  
*National Taiwan Museum of Fine Arts*