

論劉世芬藝術創作的身體意涵

呂筱渝

A Study on the Implication of Body in the Art Creations by Liu, Shih-Fen / Lu, Hsiao-Yu

摘要

對藝術家劉世芬而言，創作是一種有效的美學實踐。她以身體的形象做為作品的素材之一，也將它當做向自身內部凝視的管道，與朝外觀視的介面。曾在醫院婦科手術房工作 20 餘年的劉世芬，因具備專業的醫療背景，作品中的身體、器官、骨骼、皮膜等，遂構成她創作的重要藝術語彙，其裝置作品時常流露冷冽、赤裸、詭異的氛圍。

本篇論文主要研究劉世芬裝置藝術作品的身體意涵，著重於其創作中呈現的雌雄同體形態，與人類身體位於生物演化、醫療科學、哲學宗教等各個領域的多重含義，進而探討藝術對身體所開啟的複數可能。本文援引法國哲學家傅柯對畸形身體的定義，藉以討論生物界其來有自的雌雄同體現象，並沿著身體相關的研究取徑，闡述劉世芬如何藉由藝術創作，以隱喻和象徵等修辭方式，企圖為基督宗教教義與醫療科學理論產生的相悖觀點尋求解答，亦即在創世論與演化論、在人類兩性結合抑或生物單性繁殖等難題裡，確認一種統攝與消弭二元對立的真理。而在這個試圖調和科學與宗教兩者論點矛盾的過程，同時也呈現了劉世芬尋找人的存在意義與自我指認的藝術創作歷程。

關鍵字：身體、後人類、雌雄同體、兩歧性

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

一、緒論

不解之謎就在於此，即我身體同時既是能見的，又是所見的。身體注視著一切事物，它也能注視自己，並在它當時所見之中，認出它的能見能力的「另一邊」。它在看時能自視，在撫摸時能自觸。它是自為地可見、可感的。¹

——莫里斯·梅洛-龐蒂，《眼與心》

藝術家劉世芬於 1964 年生於臺北，1991 年國立臺北護專畢業，1983-2010 年任職於臺北榮總婦科手術室。1996 年以《一一九種閱讀心音的方法》入選臺北市立美術館第 1 屆臺北獎美展，其後連續兩年均入選該獎。作品因獲日本著名策展人南條史生（Fumio Nanjo, 1949-）肯定，應邀參加 1998 年第 1 屆臺北雙年展「欲望場域」展出；2001 年參加第 49 屆威尼斯雙年展「活性因子」聯展。在醫院 20 餘年的工作經驗，無不影響劉世芬的創作風格：她以人的身體器官、骨骼、皮膜等等醫學觀點，而非一般完整的、活生生的人的形象來思考存在問題，作品因此時常流露冷冽、赤裸、詭異的意象。

1996 年初出茅蘆的劉世芬，從《一一九種閱讀心音的方法》開始至今，便不斷運用自身的醫學專業，以敏銳的觀察力，細膩描述身體 / 精神，醫學 / 信仰之間看似對立，實為一體兩面的微妙關係。在成為一個虔誠的基督教徒以前，劉世芬的創作方向是向內觀看的，向著身體內部尋求個人的存在證明。筆者認為劉世芬創作的旨趣在於：一個人的身體可以肢解、切割、摘除，成為一堆血肉模糊的臟器、腸腔和骨骸，甚至成為死亡本身，然而人不會、也不可能只是由物質組成，人更不應該被化約為物質的肉之身，如何自我提升為精神的靈之體，才是人生在世重要的任務之一，也是劉世芬藝術創作的動力來源。

向內觀看的劉世芬，先是從藝術創作實踐自己的美學觀，對自己的內在做一番藝術的微觀審視和解剖分析。此外，她也對當時的女性主義、現象學與存在主義論述，進行批判與反省，因而創作出《膜與皮的三維詭辯》和《爸比的饗宴》等裝置作品。劉世芬視身體為書寫的素材，探索它做為一個慾望與權力的生成場域所引發的交互關係，並闡述身體在語義學上的兩歧性。而同樣具有曖昧、兩歧性的作品《穆勒氏花園——重建術》所要呈現的，並不在於情慾，而是關乎性別流動，它展示了性別重建的手術片斷，以雌雄同體的生物（蝸牛、海兔和蚯蚓等），暗示人類性別其他的可能生存形態。

¹ 莫里斯·梅洛-龐蒂著，劉韻涵譯，《眼與心》，北京，中國社會科學出版社，1992 年，頁 762-763。

正式受洗的前後幾年，劉世芬關注的事物由向內轉為向外，《娃寶》這件互動式裝置作品，雖是記錄一名新生兒短暫的生寂死滅，卻是以「缺損的飽滿」的美學視角來表達。不過，劉世芬最精彩的創作內涵，應是呈現「真理的兩重性」此一觀念的作品，《穆勒氏花園——羊走迷》，即是論證該種含括兩面性的真理之代表作。本文的研究動機與問題意識，主要在探討劉世芬如何將身體做為創作元素和物件，並且以雌雄同體的形象，傳達出身體具有的兩歧特性。其次，劉世芬如何藉由藝術創作，為基督宗教教義與醫療科學理論產生的相悖觀點尋求解答，亦即在創世紀與演化論、在人類雙性結合抑或是生物單性繁殖等難題裡，確立一種統攝二元與足以消弭二元對立的真理。

綜上所述，本文將分述由哲學觀點的身體的意義，與其被迫承載的物質性，到藝術對身體所開啟的多重可能。筆者也援引哲學上對畸形身體的定義，對照生物界其來有自的雌雄同體現象，並且沿此一有關身體的理路，闡述劉世芬如何將針鋒相對的論點，以隱喻和象徵的方式，將之交織並置於一個絕對真理下的論述過程。

二、身體的意義及其兩歧性

對劉世芬而言，「創作是體驗的有效美學實踐」²，創作即是將個人的生命體驗進行一種有效的美學實踐。體驗是個人存在的必要條件，而身體即是體驗的接收者與創造者，一切皆由身體開始。劉世芬認為，觀察自己的身體就是與自己交往、相處；她將身體當做「向內凝視的材料」，一個通往內在空間的基質，也是對外觀視的媒介，與外在空間聯繫的觸角。以哲學角度來看，身體做為人類的物質存在，特別是相對於靈魂而言，長久以來一直被視為低等的、骯髒的。自西元前的古希臘哲學家柏拉圖（Plato）以降，「肉體是靈魂的監獄」的觀念仍主導著西方哲學。時至今日，身體和靈魂依然是一個二元對立（duality）的典型範式：短暫／不朽；墮落／純潔；低級／高級；形而下／形而上等，也進而發展出身體與惡有關，靈魂則與善有關的概念。在柏拉圖的哲學系統裡，理性寓於靈魂，靈魂寓於身體，這也是為何身體是靈魂的監獄之由來。柏拉圖著名的「洞穴說」，也是則有關身體的隱喻：

身體在柏拉圖的洞穴裡誕生，抑或是以洞穴的形式構想和構型的：作為靈魂的監獄或墓穴，而身體首先是從內部思考的，是被埋葬的黑暗，光只能以折

² 引言節錄自 2014 年 9 月 5 日，筆者採訪劉世芬的訪談內容。

射的形式滲透進去，現實只能以陰影的形式滲透其中。……這個身體首先是致力於形象和形象認識的內在性；它是再現的「內部」，同時又是那個「內部」的再現。³

身體原本是外在可見的，卻是從內部開始思考；它既是再現的深層內部，又是做為內部的再現形象的矛盾存在。本文茲以三點補充：第一，身體一方面成為撐托靈魂的下層結構而受到貶抑，另一方面又成為再現的本身與對象，同為主體與客體。易言之，身體是構成意義與符號的內在基質和載體，儲存感覺、認知、記憶等，也是被各種符號與意義所構成的外在客體，它是「關係的目標、起源和接受者，是無意識」⁴。其次，身體是符號，也是意義；它是意義的符號，也是符號的意義，正如讓－呂克·南希（Jean-Luc Nancy, 1940-）指出的，它本身就具有雙重性：「自身的符號和符號的自身存在：這就是各種狀態之下、各種可能性之中的身體的雙重模式」⁵。最後，根據劉世芬的看法，身體是一種書寫的材料，生命過程的蹤跡可以從身體追溯⁶。此處的書寫定義很廣泛，舉凡進行一種描述、摹寫，不論是以影像、文字或線條來表現，都屬於書寫的一種，即使是言說，也是對聲音的一種書寫。這或許是為何在劉世芬的作品中，可以看到以自己的身體或臉孔為原型的緣故——是她對自身生命蹤跡的追溯，也是對自我的描摹與觀視。

在長達 20 餘年的醫療工作期間，讓劉世芬有機會在手術室裡觀察到醫生與護理人員之間的權力關係。在她看來，這種具有層級、位階的關係恰恰是一般男女權力關係的反映。就此我們必須先回到身體的性別關係，尤其在追溯女性身體為何成為負面價值的載體時，便不可不提到公認的始作俑者，古希臘哲學家亞里斯多德（Aristote, 384-322 B.C.）的厭女思想。亞里斯多德認為女性在本質上比男性低等，主張女性身體是不完整的、女性是有缺陷的男性、女性不過是男性繁衍後代所需的容器而已。男女天生自然的生理差異，因而從原本自然的身體形態學（morphological），扭曲成兩性價值的高下階序（hierarchy）之二元對立關係（男

³ Nancy, Jean-Luc（讓－呂克·南希）著，陳永國譯，〈身體〉，收錄於汪民安、陳永國編，《後身體：文化、權力和生命政治學》，吉林出版社，2011年，頁77。

⁴ 同上註。

⁵ 同註3，頁79。

⁶ 劉世芬：「我一直認為，生命過程中有些蹤跡是可以被追溯的，那身體當然就是這個蹤跡的提供者。」劉世芬，〈「穆勒式花園——重建術」創作自述〉，取自：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/18/662/287（瀏覽日期：2016年3月28日）。

/女，陽/陰，精神/物質，高/低)，而亞里斯多德的偏見，自古至今從未銷聲匿跡，只是不斷變換形式，在人類生活的各種場域持續存在。

跳脫性別，再回到劉世芬創作中展現獨特的身體表現形式。我們可以看到，在她 1998 年的作品《膜與皮的三維詭辯》(圖 1)，呈現肢解身體的曖昧意象，充滿晦澀的符號和森冷的氛圍。這件裝置藝術由兩部分構成，第一部分是由一片紫色牆面的凹型的走道，以紫色象徵人缺血時的狀態，和代表人類的慾望。劉世芬對慾望的定義是：「慾望是成就在匱乏的樣態裡」⁷；慾望產自匱乏，沒有匱乏，就沒有慾望。反過來說，正是因為匱乏的慾望無法被滿足，才能產生昇華的創作。第二部分是一個 L 型的平面，其牆面陳列 201 幅以婦科學原文書頁為畫紙的各種器官素描；另有數個不鏽鋼冰冷的手術台，其上擺置為絲襪所包覆的男性骨骸，一根根就像遺落的男性生殖器官(圖 2)。

關於性別差異的探討，奧地利精神分析家西格蒙·佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)有句為人詬病的名言：「解剖學即命運」。但假設真如佛洛伊德所言，女性的生理構造決定她的命運，那麼這些為人肢解的男性骨骸的命運又是什麼？《膜與皮的三維詭辯》一作令人不禁聯想到法裔美籍的女性藝術家露易絲·布卓(Louise Bourgeois, 1911-2010)，於 1968 年以乳膠覆在石膏所做的一件雕塑作品《小女孩》(Fillette)——一根維妙維肖的男性陰莖，像個物品一樣被鐵絲從陰莖頭穿過，懸空吊掛活脫脫的像一條法式醃腸，露骨而毫無忌憚地裸裎在展場中。有趣的是，佛洛伊德的人類兩性在性別認同過程中的陽具階段(phallic stage)，小男孩所承受的閹割情結(castration complex)，與小女孩產生的陰莖嫉羨(penis envy)等種種看似艱澀的論述，在這個作品面前，顯得既不抽象，也不費解，因為所謂的閹割情結或陰莖嫉羨，追根究柢不是一個解剖學的問題，而是社會文化價值的問題。簡單地說，與其說女性希望擁有陰莖，倒不如說是對「理想化的陰莖的羨慕」，根據法國精神分析家瑪莉亞·托洛克(Maria Torok, 1925-1998)的分析，這理想化的陰莖能夠「保證持有者的安全與自由；對所有焦慮和罪惡感的豁免；能取得快樂，實現所有願望。」⁸對布卓而言，這根名叫「小女孩」的陰莖，既是男性性器官的再現，也是一項藝術作品，它的命名更是任意而武斷的(arbitrary)，彷彿嘲弄佛洛伊德陰莖嫉羨的論斷——佛氏不也是將本就不屬於女

⁷ 劉世芬，《以藝術之名：藝術家訪談》，徐蘊康訪問、整理，資料來源：<http://web.pts.org.tw/~web02/artname/12-1.htm> (瀏覽日期：2016年3月28日)。

⁸ Maria Torok. "La signification de l' 'envie du pénis' chez la femme" (女性「陰莖嫉羨」的涵義), in *La sexualité féminine*. Paris: Payot, 1991, p. 194. 引言為筆者所譯。

性的男性性器官，硬性指定為女性慾望垂涎的對象後，再來宣稱女性的生理匱缺與人格不全？

如果兩性的爭端主要源自陰莖的有無，那麼藝術家便索性製作它、展示它、懸吊它，正視它、甚至揶揄它或膜拜它。至此，性的驅力（sexual drive）昇華為藝術作品。就材質方面，露易絲·布卓的《小女孩》更顯現出其中糅合的「女/男兩歧性」（ambivalence feminine-masculine）：乳膠的柔軟加上石膏的脆硬、名為「小女孩」與實為男性陰莖，亦即兩種性質相異的元素同時並存。同樣的，在劉世芬的《膜與皮的三維詭辯》，也有相似的曖昧雙重性。包覆骨骸的那層膜，是女性常用的絲襪，屬於無機的人工製材，男性骨骸則是有機的人體器官。而實際上，劉世芬選擇女性絲襪是有其修辭學的雙關語意義：「那個像舌頭的東西從嘴巴伸出來，其實也是男性外生殖器頂端的部分，是尿道的出口；或是一具皮膚或骨頭，同時裸露男、女的外生殖器。」⁹劉世芬在這件作品想要表達的無非是作品中所具有的語言學上的雙關語，雖是曖昧、兩歧的修辭，但這種兩歧卻指向一種確定性，並且為該種確定性所含括。

劉世芬另一件裝置作品《爸比的饗宴》（圖 3），則以一副完整的骨骼模型躺在一張華麗的巴洛克風格、精雕細琢的木桌上，臉部戴上以劉世芬的臉為模型的金箔面具，它雙腿張開放在架腳上，像孕婦分娩的姿勢，胯下卻聳立著一根金色的陽具。儘管以一種被觀看、最虛弱的姿勢象徵女性的弱勢，然而，內嵌的金色假陰莖其實是一種內化的強勢父權論述，變成反過來壓迫女性的話語。這件作品企圖質疑某些女性主義者，是否也陷入複製父權話語而不自知的困局，亦即她們冠冕堂皇的語言，因毫無招架的身段，缺乏自主性而再次生產她們原本反對的意識形態，再次成為女性自身的壓迫者。這是劉世芬透過模擬女性身體，探討慾望與權力之間的生成關係，是她對女性身體的呈現，也是她對女性主義不假辭色的批判。

三、後人類的身體：雌雄同體

一般所說的性別重建術，通常指的是變性手術，這種將生理男性變成女性，女性變成男性的手術，在醫學上的實際應用並非少見。不過劉世芬的《穆勒式花園》——重建術》（圖 4）則著重在拓展我們對後人類（post human）的想像。劉世芬說明「穆勒氏」一詞的由來：

⁹ 同註 7。

在胚胎學中，人體的胚胎發育的第 6 週期間，新形成的一對導管——穆勒氏管（Mullerian duct）在人類生殖系統的發展初始，這個階段稱為兩性（ambisexual）或無性別時期（indifferent phase），直到第 7 週的第一天，由於 XY 染色體上的單一遺傳因子的影響，使得男女生殖系統的發育，各自展開不同的發展路徑。此階段發展即象徵著人們歧異、衝突、矛盾的開始。¹⁰ 在人體胚胎尚未性別分化的單性時期，就像是其他雌雄同體的生物一樣，是人類最原初的無性別狀態。想當然爾，《穆勒氏花園》正是一個包含許多想像、虛構器官的盛開花園，而「重建術」則強調了其藉由生理的性別流動，再造一種新的人體構造的企圖（圖 4、5）。以劉世芬的話來說，《穆勒氏花園——重建術》是一系列「以色鉛筆手繪由穆勒氏管變異的生殖系統圖像後製數位輸出，藉以呈現一個個體在生殖醫學語言以及社會文化模型建構下的隱性敘述。」¹¹ 這組作品是由 48 張描繪變性手術的手術圖譜，以及另一組結合劉世芬自己腦部、身體的核磁共振影像（MRI），繪製出的 12 個雌雄同體的生物。這件作品主要以變性的手術過程（不論是男變女或女變男）為主題，同時也對照其他單性 / 無性的生物（蝸牛、海兔、蚯蚓等）（圖 6、7、8），這些生物例如小丑魚原本都是雄性，但會在適當的時間變成雌性以利於繁殖。其他如有肺類蝸牛、蚯蚓和藤壺則是雌雄同體。劉世芬將這些雌雄同體的生物製作成動態影像，在一個狹長梯形的白色空間，觀眾可以透過觸控式顯示器啟動。

然而，我們必須指出，在文學、哲學或藝術領域中以幻想、傳說和人類性別的理想形象出現的雌雄同體，卻在醫學界只有一種而且是唯一的解釋——畸形。事實上，雌雄同體在生物界並非罕見或變異，不過一旦發生在人類身上，就不可能被視為「正常」狀態。在某個意義底下，這種自然界天生而成的產物，卻被人類冠以「畸形」之名的現象，是一件值得探究的事。就法國哲學家米歇爾·傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）的說法，這種「畸形人」的概念所涉及的，主要不是人類生理學的概念，而是一個法律的概念。畸形人的爭議在於，它是「自然」的自發形式，但同時卻又「反自然」；它還造成分類上的困難，引起困惑和不安：

畸形人（monstre humain）的參照領域當然是法律。畸形這個概念主要是一個法律概念——法律，當然是在這個詞的廣義上，因為確定畸形的是這樣一

¹⁰ 劉世芬，〈穆勒式花園——重建術 創作自述〉，

資料來源：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/18/662/287（瀏覽日期：2016 年 3 月 28 日）。

¹¹ 同上註。

個事實：在其存在和形式之中，就不僅僅有對社會法律的違背，也有對自然規律的違背。它，甚至在其存在之中，就雙重地違反了法律 (lois)。畸形出現的領域人們可以說成是「法律—生物」(juridico-biologique)的領域。另一方面，在這個領域中，畸形既作為極端的又作為極端稀少的現象出現。它是法律的極限，是法律掉頭的地方，它同時又是只在絕對極端的情況下才有的例外。應當說畸形是把不可能 (l'impossible) 和不允許 (l'interdit) 結合起來的東西。¹²

現代社會再加上醫學醫療的強勢導向，雌雄同體幾乎只有性別重建一條路可走，也就是摘除和重建其中一種性別的性器官。反觀藝術領域則能提供雌雄同體這個「畸形」的身體概念另一個再現的空間，展示並揭露當今主流醫學語言與既有的社會文化模式，是如何透過各種系統（生殖、法律、文化等）來建構我們所認知的人類個體。

此外，就符號學而言，身體是自身的符號和符號的自身存在，也因此它能夠在各種狀態下、各種可能性中展現它的雙重性。同樣的，劉世芬也試圖透過藝術創作提出另一種觀點——一種醫療科技角度下親和的身體——它不再是疾病的身體，而是身體的另類觀點。簡言之，《穆勒氏花園——重建術》的創作概念在於「提出一個『親切』的醫療過程視角；手術不再是治療疾病的過程之一，而是成就符號轉譯的美學實踐，並以 MRI 提供的『內視』身體影像結合雌雄同體的生物形象，經由觀者的 TOUCH 而顯現的動態影像，是以這樣的互動來提示對『歧異』包容的期待」¹³。劉世芬藉由《穆勒氏花園》，將醫療科學的精密影像、一種人類日常罕見的圖像，做為一種新的視覺閱讀符號，以可親近的 (accessible)、向內的 (concentric) 觀視角度，重新發現與重新審視身體內部的細節與奧秘。並且，在這些新的圖像中，所謂的歧異、變異或者甚至畸形，也再度被賦予存在的意義。

四、真理的兩面性

接續穆勒氏花園的主題，劉世芬於 2013 年展出另一件系列作品《穆勒氏花園——羊走迷》(圖 6)。這件作品探討的主題更廣，觸及到基督宗教的創世紀之

¹² Foucault, Michel (米歇爾·傅柯)著，錢漢譯，〈1975年1月22日〉，收錄於《不正常的人：法蘭西學院演講系列，1974-1975》，上海，上海人民出版社，2010年，頁43-44。

¹³ 同註10。

說如何面對達爾文的演化論所造成的信仰的衝擊。換句話說，「衝突和矛盾在神的領域是被容許的」¹⁴是《穆勒氏花園——羊迷走》的創作命題。

這件作品由 4 種主要物件構成：33 顆鹽雕山羊頭¹⁵、一名女性身體的擬真雕像、20 餘張平面圖像和兩面鏡子。依照劉世芬的解釋，鹽雕山羊頭是因為人在聖經裡被當做羊，山羊頭也代表人類思考的部位，而鹽巴本身具有不會朽壞的永恆特性，即使人的生命短暫，但思維的永恆如同不壞的鹽。和這些羊頭一同平放在展場地面上的，還有許多象徵雌雄同體的蝸牛的數位輸出圖像；展場中除了鹽雕山羊頭和蝸牛圖像以外，還有一個人體雕像，這個雕像的姿勢模仿自法國藝術家奧古斯特·羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）的《沉思者》，是藝術家以自己的身體為模型所做的一尊真人尺寸的雕像。其中比真實人體多出來的一根尾巴，則是用來象徵演化論在人類進化史的存在角色，也代表著人類身上殘餘的演化遺跡。有趣的是，雖說「沉思是人特有的本質」¹⁶，但支撐雕像沉思的蹲坐姿勢的，卻是這根代表人類尚未完全進化的尾巴，沒有這一條象徵物質基礎的尾巴，形而上的沉思是不可能的。

這件作品並巧妙地以兩面鏡子隔成一個空間，沉思的人類在這個充滿羊頭、蝸牛與無盡自我的鏡像空間沉思。另外，在隔著一面鏡子的牆面上，掛著 3 幅數位輸出圖像，有著羊頭人身、蝸牛和風茄等，其中植物風茄的運用其來有自。風茄的典故源於聖經〈創世紀〉（30:14-16），據載因風茄催情，促使雅各不孕的妻子拉結為了取得風茄，不惜將丈夫讓給自己的姊姊利亞一晚做為交換條件。劉世芬以風茄來表述「交易、跟生產價值的一種慾望的交換」¹⁷，而圖像中羊頭人身與雌雄同體的蝸牛之間的關係，則是象徵人與萬物之間的關係，也包含性別角色的對待關係，以及象徵「一個社會模型，或是說醫學生殖語言這樣的建構下面的一種霸權性」¹⁸，並與這些雌雄同體的生物互為參照。

在過去西方神權至上的時代，上帝的身體就是人類的的身體，祂的形象是人類

¹⁴ 引言節錄自 2014 年 9 月 5 日，筆者採訪劉世芬的訪談內容。

¹⁵ 劉世芬表示，33 個鹽雕山羊頭代表耶穌降生為人的時間有 33 年。耶穌在人間的這段期間，從事傳講福音、傳佈真理和教導門徒，並向世人顯現神蹟。劉世芬借用鹽巴不易變質的恆久特性，做成代表人類思考的羊頭。因此，33 顆鹽雕羊頭也象徵耶穌在 33 年中，為世人留下得以令人類思考的永恆不變真理。此外，這件作品在某個意義上，也呈現一種雙重性：耶穌本為上帝之子，故具有「神性」，他在降生為人時，則同時具有「神性」和「人性」。

¹⁶ 引言節錄自 2014 年 9 月 5 日，筆者採訪劉世芬的訪談內容。

¹⁷ 劉世芬，《後人類慾望：藝術家訪談》，臺北當代藝術館，2013 年。資料來源：<https://www.youtube.com/watch?v=kLPgCiP-Kbs>（瀏覽日期：2016 年 4 月 11 日）。

¹⁸ 劉世芬，《後人類慾望：藝術家訪談》，臺北當代藝術館，2013 年。資料來源：<https://www.youtube.com/watch?v=kLPgCiP-Kbs>（瀏覽日期：2016 年 3 月 28 日）。

的原型，人類以自己的身體在各領域展現創造力，也以自身的存在讚頌著上帝的全知全能與恆久存在。然而眾所週知，自十九世紀以降，基督宗教的創世紀之說面臨科學、醫學等實證學科的嚴峻考驗，上帝的完美形象頓時幻滅，人類的身體瞬間與獸同型——人類不過是進化後的猿猴——人類的精神與物質從此分裂為二。美國藝評家羅莎琳·克勞絲（Rosalind E. Krauss, 1941-）在一篇名為〈格子〉（grid）的評論提到，在此種神聖與世俗之間的裂縫產生後，「藝術卻變成宗教情感的避難所；它變成——也一直是——信仰的世俗形式」¹⁹。唯物主義（materialism）的格子，卻奇異地「提供一種信仰（或幻覺、或虛構）的解放」²⁰，藝術家藉由格子（例如蒙德里安的作品），讓唯心的精神與唯物的物質得以再度融合²¹。

《穆勒式花園——羊走迷》企圖論證的，是基督宗教教義在面對質疑世界為上帝所創造的科學演化論觀點時，所採取的一種兼容並蓄的作法，亦即將演化論和創世紀兩種互斥的說法，視為（神的）真理的兩面性。換言之，科學的演化論與宗教的創造論兩者是同時並存、並行不悖的，皆是人類生命整體性發展的過程。劉世芬也舉出兩個例子解釋該種「真理的兩面性」：一、神予人自由意志，神有決定的權利，但祂也給人類自由意志。二、人類的 DNA 是雙弧螺旋，它即是一種雙面性的展現²²，因此人類所有的行為包括演化論的提出，亦是在上帝預定的和諧裡必然產生的過程。此一說法延續、呼應劉世芬的《膜與皮的三維詭辯》中曖昧、矛盾的兩歧性，所最終指向的「確定性」：消解二元對立，並使之並存的一種真理。筆者認為，劉世芬的創作，不論是《穆勒氏花園——重建術》或是《穆勒氏花園——羊走迷》試圖弭平的，即是創世紀 vs. 演化論、宗教 vs. 科學、精神 vs. 物質之間的裂縫，此一裂縫不僅關涉到宗教信仰的問題，也關涉到藝術信仰的困境。

劉世芬出身於最講求理性客觀、邏輯演繹、因果論證的西方醫療領域，見過冰冷的手術刀劃破溫熱的皮膚表層，以及無數個在金屬手術檯上掏出的血淋淋的人體器官。然而當人類價值體系的物質與精神斷然地一分為二時，人的存在只被化約為一個由肌肉、骨骼、神經、血管的組成物，必須仰賴細胞的傳導、器官的

¹⁹ Rosalind E. Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，臺北，遠流，1995年，頁14。

²⁰ 同上註，頁15。

²¹ 不過 Krauss 同時也指出，這是由於格子具有的神話式結構，依據結構主義人類學的研究，「神話的功能則允許兩種看法同時並存於某種背理的（para-logical）懸浮狀態中」，粗體為作者所加。參閱：Rosalind E. Krauss，連德誠譯，《前衛的原創性》，臺北，遠流，1995年，頁15。

²² 以上兩個例子皆引自劉世芬的訪談記錄。

運作罷了。《娃寶》(圖 10)一作，便是從另一個感性視角，藉由一名無腦新生兒的影像，幽隱訴說著人類生命的渺小與美好，即使是個稍縱即逝的存在。

她沒有頭蓋骨，大腦發育不全，殘留的玫瑰紅色腦組織暴露披覆在缺損的額際。粉紅色的身體，揮舞著飽滿勻稱的四肢。尚是完整的延腦腦幹，兀自運作著體溫、脈搏、呼吸、心跳這些生命徵象。²³

「娃寶」是一對雙胞胎中的一個無腦女嬰，因先天的缺陷，注定無法在世上停留太久。對參與接生工作的劉世芬來說，「娃寶」是個純粹、美好的個體——沒有頭蓋骨的「娃寶」，部分外露的腦部呈現出飽滿的心型。不容諱言地，娃寶其實就是醫學所謂的畸形兒，當代醫療科學對她無能為力。而社會面對畸形兒的眼光通常是同情中摻雜些許恐懼，畸形兒的存活也較不被期待。傅柯曾分析，從中世紀到十八世紀，畸形基本上就是一種混合狀態，譬如動物界與人界(牛頭人身)、兩種物種的混合(羊頭豬)、兩個個體的混合(雙頭人)、兩種性別的混合(雌雄同體)和生與死的混合(畸胎)。很顯然地，「娃寶」是最後一種類型，誠如傅柯所說：「胎兒來到人世，由於他所具有的形態使他不可能生存，但他又得以在幾分鐘之內或幾天之內存活，這是一個畸形。」²⁴然而劉世芬的「娃寶」，雖是所謂的畸形，卻奇異地融合了兩種對立元素：缺損與飽滿。所謂缺損，顧名思義即是缺少、損壞、發育不完全，但缺損一詞被劉世芬以藝術創作賦予它新的意義。質言之，「娃寶」呈現的，是一種缺損的飽滿。雖然她在醫學上屬於缺損者，但就娃寶的存在本身卻是飽滿無缺。劉世芬將拍攝和記錄的「娃寶」做成一件觸控式的多媒體創作，觀眾觸摸了螢幕上的「娃寶」，「娃寶」就會逐漸變成一隻白鴿，為她短暫的生命劃下完美的句點，也見證她在世間美好的存在。

五、結論

將創作視為一種有效美學實踐的劉世芬，以身體為創作的元素之一，也將身體當做向內凝視的媒介，與自己交往的管道、一個通向內在空間的基質，和向外觀視的介面。身體因而是一個延展的基點，猶如一體的兩面，既是內裡，也是外

²³ 劉世芬，《虛擬的愛 作品說明》，資料來源：<http://justinelove.pixnet.net/blog/post/1863417> (瀏覽日期：2016年3月28日)。

²⁴ Foucault, Michel (米歇爾·傅柯)著，〈1975年1月22日〉，錢漢譯，收錄於《不正常的人：法蘭西學院演講系列，1974-1975》，上海，上海人民出版社，2010年，頁50。

在；既是能見，又是所見，它是一個處於兩種狀態之間的居中型態，如同梅洛－龐蒂對身體與世界關係的描述：「我的身體可見又可動，它屬於事物之列，它是事物中的一個，它被置於世界的結構之中，它的內聚力就是一件事物的內聚力。」²⁵ 這個梅洛－龐蒂知覺現象學意義底下的身體，是世界的結構事物之一，世界也是身體的材料本身做成。在藝術領域的知覺活動上，劉世芬則透過自己的身體或臉孔為模型來呈現，用以象徵自我／主體，也代表他者／客體，讓身體成為一種兩歧的形態。1998年的《膜與皮的三維詭辯》，她在醫療教科書的英文書頁上描摹各種真實或想像的器官，也在手術臺上展示以女性絲襪包覆男性骨骸，以身體體現語義學上曖昧的雙重性。此一時期劉世芬關注的焦點，亦延伸至性別論述的反省，除了反映在她對職場上醫護／兩性關係的權力與運作模式的觀察，也透過《爸比的饗宴》批判部分女性主義者內化了父權話語之危機。2003年後，劉世芬的視線開始移轉向外，落在如「娃寶」的純粹客體上。此一關懷似乎延續至《穆勒氏花園》系列，一方面幾種單性轉換／雌雄同體生物圖像的出場，暗示著生物界始終存在的性別類型，也是大自然永恆不變的法則。2009年作品《穆勒氏花園——重建術》模擬醫療科技的手術，呈現人類性別的流動性。在2013年《穆勒氏花園——羊走迷》中，以隱喻與象徵的修辭將鹽雕羊頭、長尾巴的沉思者、雌雄同體的生物圖像並置，藉以肯定科學的演化論，同時也肯定世界萬物與人類為上帝所創的宗教義理，並且提出「真理的兩面性」的命題，試圖調和科學與宗教論點上的矛盾。

德國新客觀主義畫家馬克斯·貝克曼（Max Beckmann, 1984-1950）曾寫道：「我的一個問題是尋找自我，那是唯一而不朽的形式——在組成我們生存之世界的動物、人類、天堂和地獄中尋找。」²⁶ 劉世芬在藝術創作的過程中，不也是上窮碧落下黃泉，在自然界、人界和神界中，尋找各種形態的自我，逐一指認每種自我的存在樣貌？直到理解神是有位格的、真實的存在，直到悅納生命的各種存在形式，「我所有的一些經歷都是祂放在我的生命裡面」²⁷，才令她找到一個完整的自我——認識神與真理的劉世芬。

²⁵ Merleau-Ponty, Maurice (莫里斯·梅洛－龐蒂) 著，劉韻涵譯，《眼與心》，北京，中國社會科學出版社，1992年，頁763。

²⁶ 馬克思·貝克曼，〈有關我的繪畫〉，原發表於1938年，後收錄於余珊珊譯，Herschel B. Chipp 著，《現代藝術理論 I&II》，臺北，遠流，1995年，頁264。

²⁷ 引言節錄自2014年9月5日，筆者採訪劉世芬的訪談內容。

參考書目

余珊珊譯，Chipp, Herschel B.著，《現代藝術理論 I&II》，臺北，遠流出版社，1995年。

Foucault, Michel (米歇爾·傅柯) 著，錢漢譯，〈1975年1月22日〉，收錄於《不正常的人：法蘭西學院演講系列，1974-1975》，上海，上海人民出版社，2010年。

Krauss, Rosalind E.著，連德誠譯，《前衛的原創性》，臺北，遠流出版社，1995年。

Merleau-Ponty, Maurice (莫里斯·梅洛-龐蒂) 著，劉韻涵譯，《眼與心》，北京，中國社會科學出版社，1992年。

Nancy, Jean-Luc (讓-呂克·南希) 著，陳永國譯，〈身體〉，收錄於汪民安、陳永國編，《後身體：文化、權力和生命政治學》，吉林，吉林出版社，2011年。

Torok, Maria. "La signification de l' 'envie du pénis' chez la femme", in *La sexualité féminine*. Paris: Payot, 1991.

劉世芬，〈「穆勒式花園——重建術」創作自述〉，取自：

http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/18/662/287。(瀏覽日期：2016年3月28日)

劉世芬，《以藝術之名：藝術家訪談》，徐蘊康訪問、整理，取自：

<http://web.pts.org.tw/~web02/artname/12-1.htm>。(瀏覽日期：2016年3月28日)

劉世芬，《後人類慾望：藝術家訪談》，臺北當代藝術館，取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=kLPgCiP-Kbs>。(瀏覽日期：2016年3月28日、4月11日)

劉世芬，《虛擬的愛 作品說明》，資料來源：

<http://justinelove.pixnet.net/blog/post/1863417>(瀏覽日期：2016年3月28日)