

凝視與自我認同：以柳依蘭的自畫像為例

呂筱渝

Gazing and Self-Identification: Using Liu Yi-Lan's Self-Portrait as an example / Lu, Hsiao-Yu

摘要

自畫像是藝術家自我再現的一種創作題材，早在 15 世紀中期的文藝復興時期便十分盛行。本文試圖以柳依蘭的自畫像為例，探討畫作中有關自我凝視與自我認同的意義：她透過自畫像的練習磨練繪畫技巧，同時也經由自我凝視的觀察過程，逐漸進入自身存在的意義之探索，讓她從平淡的現實生活，轉向挖掘個人深層的內心世界，由最初面對自己的價值定位、處理自我以外的婚姻人際角色，到對社會現象的外在觀察，如此由內至外逐步延伸觸角，將物質感官世界以形而上的藝術創作再現出來。

柳依蘭畫作中的女性形象多以自己為原型，其神情多為愁苦、悵鬱或面無表情；她通過自畫像的創作，以自我凝視的方式觀察自己的外貌、神韻、特徵、氣質，揉合了內在心靈世界的圖像，和內心的幽微黯亮等精神狀態，以之做為完成一幅自畫像必經的階段，與一種自我再現的繪畫儀式。

本篇論文側重柳依蘭如何以自畫像的創作過程，展開自傳式的自我探索與自我價值的源頭深究，藉由自我做為凝視的對象，在自我凝視的描摹裏構築出自我認同，並以此為基底，進而提供一幅母系系譜學的精神傳承之歷史藍圖。

關鍵字：自畫像、凝視、自我認同、再現、母系系譜學

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

壹、緒論

肖像畫僅僅與自身相關，由於它僅僅與那個自身相關：與那個作為他者的自身相關，確切地說，這是具有關係的唯一條件。

——讓－呂克·南希，《肖像的凝視》¹

生於 1966 年、成長於高雄左營的藝術家柳依蘭，曾是一位平凡的、生活在傳統社會價值的女性，也曾市場販賣醃菜筍乾營生。如此平實的生活維持多年，直到對自我存在產生困惑而亟欲尋找生命的定位後，她開始大量閱讀文學、哲學書籍等方式汲取心靈的養分，並跟隨畫家蔣勳學習油畫，以繪畫進行一場無盡的自我探索，繼而拓展日後的藝術之路。

如同多數初學油畫的人，反覆臨摹的自畫像成了花卉、靜物或風景以外常見的題材選擇。透過自畫像的練習，不但可以磨練繪畫技巧，也能在自我凝視（gaze）²的觀察過程中，逐漸觸及自我存在意義的探索，並得以令柳依蘭從平淡的現實生活，轉向挖掘個人深層的內心世界。她從最初面對自己的價值定位、處理自我以外的婚姻人際角色，到對社會現象的外在觀察，逐步地由內至外延伸感知觸角，將物質感官世界以形而上的藝術創作摹臨再現。

柳依蘭的人物畫，有著漠然的神情和戲劇性的眼眸，亦是她晚近繪畫的代表風格之一；人物衣衫上的東方紋飾（例如青花瓷上的藍彩圖樣或象徵富貴的牡丹花圖案等），以及具有中國古典風味的黑、紅、紫、金等色彩的運用，都是柳依蘭畫作中常見的繪畫元素。顯而易見地，柳依蘭的油畫作品無關現實的寫實與否，而是內在精神的再現，對她而言，藉由藝術創作，自我的存在才得以印證，從草圖的構思，到一筆一畫的塗抹下，慢慢形成、構築她的自我認同，亦即一個個體的獨特性與精神性，因此，柳依蘭自畫像背後的意義，在於將每個時期的自我的內心狀態再現出來，遠非納西瑟斯（Narcissus）的自戀表徵，反而是自我探索和自我價值的追尋之旅。

不過，早在 1826 年法國的喬瑟夫·尼涅普斯（Joseph Nicéphore Niépce, 1765-1833）製作了第一張照片，後由路易·達蓋爾（Louis Daguerre, 1787-1851）研發出銀版攝影術以來，攝影與繪畫之間的關係既是競爭，又是輔助；前者的如

¹ 讓－呂克·南希著，簡燕寬譯，《肖像的凝視》，桂林，漓江出版社，2015 年，頁 16。

² 本文的凝視（gaze）並不討論女性主義所批評的偷窺式的男性凝視，而是將凝視當作一種先存於主體的視覺性形式，在主體 / 客體觀看 / 被觀看關係中產生的翻轉與易位。

實 / 寫實功能考驗傳統繪畫的地位，自拍照與自畫像的意義之區別變成探討的焦點之一，因為在當今這個高度數位化與複製之唾手可得的年代，究竟自畫像還有何種價值可言？它與自拍照的差異又何在？描繪一幅自畫像需要更多的「手作」程序，相較於相機或手機的機械化與簡易性而言，繪畫需要耗費更多時間、心力、思考構圖等非物質的配置，也需要顏料、畫布、素描與填色等物質的條件，就此而言，筆者認為去了解為何藝術家需要苦心孤詣地完成一幅自畫像，其背後的動機至今仍值得探問。

故而，本文將以「自畫像的自我再現」闡述藝術家與自畫像間的再現意義；以「自我認同下的凝視」探究主體 / 客體的互換與辯證關係，及由之衍生的自我認同問題；最後以「面具下的自我」說明柳依蘭如何在面對倫理角色與創作的衝突下，以畫作〈不許紅顏見白髮——我的蒙娜麗莎〉，為傳承式的女性認同寫下了嶄新的一頁。

貳、自畫像的自我再現

長久以來，柳依蘭自認是個現實世界的異鄉人，漂泊的靈魂一直無法安頓，直到她與藝術相遇為止。初期開始學畫的柳依蘭，就像許多人一樣先由自己的肖像開始畫起。從 2002 年第一張自畫像《最初的那個自己》（圖 1）的生澀筆觸到漸臻純熟的技法，其磨練的過程可從 2013 年的另一幅畫作《熬成婆》（圖 2）窺見，不論是人物的服裝表現是從黑色平塗變成多樣色彩與繁複紋飾，皆足以見證柳依蘭在繪畫上持續的琢磨精進，而這不僅代表技巧或主題的演變，也象徵她十餘年來精神的自我對話與修行的歷程。

儘管成年生活衣食無虞、婚姻家庭美滿，但年幼時父母離異、母親不知去向，國中時期繼而遭逢失怙打擊，如此飽受過早到來的生離死別之苦的柳依蘭，在現實層面與精神層面宛如飄零失根的人。成年後的柳依蘭也只有透過創作才能感受到自己的真實存在，因為這個自我存在的驗證其實是經過一連串自我認同的過程而來，柳依蘭曾說：「人的一生無論經歷如何，總在尋找自我認同，那是一個人生存的根本。」³ 為了追求這個生命的本源、一個人生存的根本，柳依蘭以重複自我端詳、觀察、修改和確認等方式，不斷描繪一幅又一幅步入不同生命週期的女性，反映了她對探索自我身分的重視。在《熬成婆》一圖中，畫中女性人物由亭亭玉立的懵懂黑色少女，到走進婚姻披白色婚紗的少婦，最後變成貴氣又幹練

³ 柳依蘭，〈向美靠岸〉，收錄於《盛艷紅塵》，臺北，新苑藝術，2013 年，頁 4。

的婆婆角色。對柳依蘭而言，這三個階段一如生老病死，都是傳統女性的生命階段與人倫角色歷程。然而，這些人世的倫理、性別的角色再怎麼「命定」，也不是柳依蘭認同的依歸所在。做為一個藝術家，她所在乎的，無非是個體的獨特性與精神性，也因此藉由自畫像（肖像畫）的形式，柳依蘭展開一場漫長的自傳式的自我探索，和自我價值的源頭追尋。

事實上，西方藝術史中的肖像畫在容貌的真實肖似度上有嚴格的要求，並且透過表情、服飾、姿勢等呈現對象的外在地位與內在性格；相形之下，藝術家自我的肖像畫較不強調外表的如實再現，而較注重神情、特徵的描繪，尤其是畫面整體的氛圍（包括線條、光線、色彩、空間等等）決定了自畫像人物獨特的人格、精神或情感。換言之，自畫像做為一種自我再現的方式，至少包含畫家自己如何看待自己，以及畫家決定自己如何被呈現兩種意義，這與中古世紀及其之後的肖像畫意義已經大不相同。畢竟傳統肖像畫大部分是由顧客委託藝術家繪製，其功能主要是向外傳達階級身分、展示財富與社會地位，或表明家族身分的正統繼承；而由畫家親手完成的自畫像，顯然不具有上述宣達的目的與作用，也因而更令人好奇畫家背後的創作動機。英國藝評家約翰·伯格（John Berger, 1926-2017）對於畫家杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）、林布蘭特（Harmenszoon van Rijn Rembrandt, 1606-1669）的自畫像產生興趣，也對這些畫家想畫自己的原因提供了一番解釋：「自畫像是一種證據，一種或許可以比自己活得更久的證據，證明自己曾經活在這個世界上。」⁴ 筆者歸結出自畫像本身便具有兩種意義：一、為於現世減少自我的存在焦慮，二、為將自我的曾經存在流傳於後世。不過，反觀當今的數位科技社會為人類提供更輕易、更真實的方法——自拍。這種證明自我存在的方式如今唾手可得，每個人都可為自己一生留下數以萬計甚至更多的照片，那麼，（畫家的）自畫像的價值和意義又何在？它和自拍照又有何區別？

筆者認為，除了繪畫的手工製造（筆觸、顏色、繪畫所需的時間等等）、獨一無二的原真性（authenticity）而非機械無限複製的分別之外，兩者最重要的差異恐怕在於，自畫像所能提供的滿足是照片無法取代的，因為這種滿足所涉及的與視覺層面的真實與否無關，而毋寧與心靈的欲望有關。一如華特·班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）早在相機發明的工業發展時代就提出的觀察：

⁴ Berger, John (約翰·伯格) 著，吳莉君譯，《觀看的世界》，臺北，麥田出版社，2013年，頁70-71。

我們所注視的一幅畫反射回我們眼睛的東西永遠不會是它們的全貌。它所包含的對一個原始欲望的滿足正是不斷滋養這個欲望的東西。因此，區別照片與繪畫的東西就很清楚了。沒有適用於兩者的共同的創作原則的原因是：我們的眼睛對於一幅畫永遠也無法滿足，反之，對於相片則像飢餓之於食物或焦渴之於飲料。⁵

當我們凝視一張照片時，它提供的是真實的一瞬間，猶如羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）所言，是它當下的獨特性：「攝影所再現的，無限中僅此一回——它機械化而無意識地重現那再也不能重生的存在。」⁶ 相片是時間的切片與當下的結晶，人們看著照片中的自己，回憶當時的時空背景並產生不同的思緒，它確實提供存在的有力證據——「此曾在」（ça a été）：「攝影未必顯示已不存在者，而僅確切地顯示曾經在場者」⁷——但攝影卻無法提供欲望，而這就是自拍照與自畫像最根本的差別。或許是因為自拍照的記錄功能更勝於其它，因而喪失自畫像所能提供的凝視與欲望互為流動的功能，亦即一種去感覺我們所看的對象，賦予它回望我們的能力。這其實也是約翰·伯格對藝術家的自畫像的看法：

他的模樣將藉此留下，而「模樣」（look）一詞所代表的兩種意義——他的外貌和他的凝視——也透露出蘊藏在這個想法裡的迷思或謎團。他的模樣質問我們，是誰站在畫像前方，試圖去想像這位藝術家的生活。⁸

我們或許可以這麼說：所有的自畫像裏的我，都是虛構的我，這倒不是因為自畫像是透過鏡子、照片或其他任何可供反映我的形象的材質而變得不真實，而是自畫像除了表現外在形貌的我以外，它更試圖呈現內在的、精神的我，但正因為這種內在的自我並不比肉體狀態來得恆常穩定，甚至更為飄忽不定，因此使得自畫像所描繪的自我形象大多源於畫家的想像或主觀性的認知。

誠然，許多藝術家都有自畫像，畫自己的理由也不盡相同。眾所週知，梵谷畫了大量自畫像的原因據說是因為經濟拮据請不起模特兒，所以只好對著鏡子畫

⁵ Benjamin, Walter（華特·班雅明）著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，臺北，臉譜，2003年，頁244。

⁶ Barthes, Roland（羅蘭·巴特）著，許綺玲譯，《明室：攝影手札》，臺北，臺灣攝影工作室，1997年，頁14。

⁷ 同註6，頁103。斜體為該書譯者所加。

⁸ Berger, John（約翰·伯格）著，吳莉君譯，《觀看的世界》，臺北，麥田出版社，2013年，頁70-71。

自己。墨西哥女畫家芙烈達·卡蘿（Frida Kahlo, 1907-1954）的原因則是：「我畫我自己，因為我經常是孤獨的，我是我最熟知的主題。」⁹ 那麼，柳依蘭的自畫像呢？

看過柳依蘭作品的人都會留下如此印象：她的畫中人物總有一對炯炯的雙目。大約自 2006 年起，柳依蘭畫作中每張臉開始配上一對大得不成比例的眼睛，到了 2010 年之後¹⁰，人物的眼睛睜得更圓更大，眼球的顏色也由淡黃變成鎊黃。在《盛豔紅塵》展覽圖錄的作品，更能清楚看到柳依蘭的人物畫（2010-2013），不論是自畫像或者其他人物畫像皆有共同的特徵：寬大的額頭、高聳的顴骨、佔了臉部極大比例的黃色大眼、扁平長形的嘴唇、消瘦的臉龐等等，這些特點構成了柳依蘭獨樹一格的繪畫語彙。在她的肖像畫中，眼神是描繪表情的主要媒介，人物神情多半略顯愁苦、悒鬱，或者面無表情，而畫中的女性人物基本上以自己的面孔為原型。

或許我們無從得知柳依蘭畫自畫像的真正緣由為何，但似乎可以確定的一點是，每個偏好畫自己肖像的藝術家，自我存在的問題必然是他們關注的焦點之一，而存在通常又會伴隨著孤獨感，這在柳依蘭身上尤為明顯。換言之，她經由創作一幅自畫像，以自我凝視的方式來觀察自己的外貌、神韻、特徵、氣質，揉合內在的心靈世界，或內心的幽微黯亮等精神狀態，以之做為完成一幅自畫像必經的階段，同時也是一種自我再現的繪畫儀式。

叁、自我認同下的凝視

事實上，除了為自己留下存在的證據以外，柳依蘭的自畫像更多與「凝視」和「認同」有關，在每幅自畫像裏，或多或少都存在著想像的自己以及他者的凝視。凝視在此指向兩種意義：成為凝視的主體或者被凝視的客體。但弔詭的是，自畫像所顯現的，卻模糊了凝視與被凝視、主體與客體的界線，甚至顛倒了原本主客的對應關係，法國藝術史教授馬克·勒伯（Marc Le Bot, 1921-2001）如此說明：

肖像和自畫像相生一種相互的震懾：來自畫家和其「模特兒」面對面，或

⁹ 黃舒屏著，《卡蘿：墨西哥傳奇女畫家》，臺北，藝術家出版社，2002年，頁5。

¹⁰ 在《盛豔紅塵》一書所收錄的作品，更能清楚看到柳依蘭的人物畫（2010-2013），不論是自畫像或者其他人物畫像皆有共同的特徵：寬大的額頭、高聳的顴骨、佔據臉部極大比例的黃色大眼、扁平長形的嘴唇等極具個人風格。

來自畫家在鏡中端詳自己。四目相接，令人熱血沸騰。觀視的自體混合是欲望之所在。身體直想脫出「自身」與其外相混：與那另一個身體以及那個視線交錯聚合的空間相混。¹¹

當我們凝視畫像中的自我，這名畫中人物同時是主體的「我」，也是「非我」（既然它只是一幅圖像），意即以符號代替所指涉的對象——它代表了「我」卻又無法真正取代「我」。就藝術史的觀點而言，圖像的再現（representation）本身指向該一對象的缺席，因為再現即是以圖像的方式令不在場者出場。然而在自畫像中，「我」恰恰是一種雙重存在，現實的我仍然存在，另一個以我的圖像的形態也存在——我正面對自己的化身，正在端詳另一個自我，也對近在眼前的自我化身中，看到由自我而生的他者。柳依蘭油畫《沉默是金》（圖 3）中的女子，有著幾乎佔了整張臉的四分之一的眼睛，翻出的手掌向外遮掩嘴部，彷彿以自我噤聲抵抗外界，她的眼神頹然直視，映襯流金般絢麗花紋的紫色門簾，平添沉默的窒息感。這種自我凝視下與肖像畫對望的畫家，以及與畫家對望的肖像，仿若處於主體與客體並存互視，彼此認同、互相消融的狀態。

法國學者得布雷（Régis Debray, 1940-）認為，「無論是繪畫還是雕塑，都源於緬懷思念」¹²。圖像的起源來自人類面對他人的死亡，是為了彌補空缺、減輕哀傷和表達對死者的崇敬與懷念之故就像保存過去的記憶一樣將自我保存起來，通過繪製自身的畫像來審視自己、認識自己，並且懷念自己。而這些皆來自視像（vision）：「文字的意義源於閱讀，同樣，圖像的意義得自眼光，而且不是空洞的思辨意義而是實際的含義。」¹³ 然而，這造成自畫像中的主體 / 客體和凝視者 / 被凝視者的對應關係的不確定性。就一般的情況而言，當主體（藝術家）凝視客體（畫中自我肖像）時，客體宛如被觀看、被審視，而此刻的主體是位於觀察者的角色，但該主體同時也是個取代客體的主體，它位居於客體的位置，以此來認識主體的存在。在此脈絡底下，該主體不再是主動的凝視，它一樣可能被客體觀看；主體也藉由外在於自身的客體認識自己，也就是以凝視讓自己了解到自己可能也被注視著。似乎，柳依蘭的自畫像往往像在遙望某個過去的自己，彷彿她所描繪的「我」永遠存在於某個他處或彼岸。於是在現實生活裏，不論是居家

¹¹ Le Bot, Marc (馬克·勒伯) 著，湯皇珍譯，《身體的意象》，臺北，遠流出版社，1996年，頁8。

¹² Debray, Régis (雷吉斯·德布雷) 著，黃迅余、黃建華譯，《圖像的生與死》，上海，華東師範大學出版社，2014年，頁21。

¹³ 同上註，頁25。

生活或是工作的市場，她只能選擇將自己隱藏在面具底下。

肆、面具下的自我

柳依蘭並不認同世俗的倫理關係和角色，她以「倫理抹煞『我』」¹⁴這句意味深長的話來表達女性在婚姻關係裏難以發展自我的桎梏，以及女性在自己生涯的發展中不易獲得家庭支持的普遍現象。此外，她也透過繪畫傳達許多臺灣婦女共同的喟嘆——《妳嫁的是一個人還是一家人？》（圖 4）——反映已婚女性對角色扮演（妻子、母親、媳婦）的無奈：女性一旦結婚，所要面對的不只是配偶一人，而是一整個家族，她也只能戴著面具扮演好每一種角色，但也因為無法卸下面具而感到痛苦，因為對她而言，「這些角色再怎麼加，都加不成一個完整的人。」¹⁵

在工作場合，也就是營生的市場中，柳依蘭仍然無法自在的表現自己：「我一直沒有辦法融入我的環境。我好像必須戴起面具穿梭在人群中，非常痛苦，好像沒辦法做真正的自己」¹⁶，所以在她較為早期的畫作裏，面具不僅是做為靜物畫的描摹對象，也時常出現在自畫像中。2006 年的《芙蓉花冠》（圖 5），畫中的柳依蘭形銷骨立、面容枯槁，身著低胸黑衣，金色的面具遮掩她半邊臉龐，眼神漠然，攤開的右手手掌，清晰可見的掌紋，似乎有種自我揭露的意味。即使頭上戴著芙蓉花冠，但畫面調性仍顯陰沈，加上背景黑色平塗，更流露出畫中人物的陰鬱氣質。另外，在《破碎的面具》（圖 6）一作中，也表達出外在的她（面具）相較於內在自我的不完整的意涵。

儘管在畫作中饒富陰柔特質，但創作之於柳依蘭並無所謂的性別差異限制，她認為精神並不受生理性別左右，由創作表現出來的人文精神是人類共通的高貴品質。她也自認是個靈魂完整的人，即使肉身與性別角色都是女性。這幅《不許紅顏見白髮——我的蒙娜麗莎》（圖 7）清楚表明她的主張——畫中三名身著具有時代特色與地域傳統服飾的女子，象徵各個世代獨特的精神性與各個區域（歐洲、拉丁美洲和亞洲）人文藝術的豐饒與普世的人本價值，她寫道：

在男人與女人、莊嚴與輕佻、聖潔與邪惡以及冷靜與嫵媚間……，我看到

¹⁴ 引自筆者於 2014 年 5 月 5 日柳依蘭高雄寓所的訪談紀錄。

¹⁵ 同上註。

¹⁶ 同註 14。

更多蒙娜麗莎承載的人性。文藝復興是西方人類歷史的花季，以不同形式和內容延續在每個時代，象徵人文精神與某一美學指標，甚至是一種象徵與圖騰。此作由中國長卷形式敘述時間的流動性與象徵性，將仰之彌高的蒙娜麗莎置於最高點，隱喻一代代的精神影響力。活出自我，深耕土地，以個人傷痛勇敢傳遞人性最壯烈情感的芙烈達(Frida Kahlo)，野艷如花、冷酷如鐵，是我心中另一種樣貌的蒙娜麗莎。最下方的東方女性象徵世界性的文藝復興，期許刻畫在地當代人文精神，為這時代和土地傳達更精神性內涵。¹⁷

柳依蘭在《不許紅顏見白髮——我的蒙娜麗莎》中傳達的跨世代、跨地域與跨文化的系譜意涵在此圖中一覽無遺。系譜學(genealogy)一詞原指對家族歷史淵源和血緣支系的考據，係對自身本源的追溯和認識，本文所言的母系系譜學的建立便是基於此種概念，建立母系系譜學必須藉由對母系進行系譜的深入探討與回溯，進而架構一種可供女性參照的體系。法國精神分析家方索瓦·沛希耶(François Perrier, 1922-1990)早在1978年便已觀察到，社會上一般女性幾乎處在「母親的缺席」、一種沒有參照的對象與典範的狀態下，他稱這樣的女人為「無母之女」¹⁸。「無母之女」(amatride)源於「無祖國者」(apatride)一字，兩者僅有一個字母之差。就字源學而言，它們分別來自拉丁字mater(母親mère)和pater(父親père)，由此也衍生出其他單字如：matriarcal(母系的、母權的)和patriarcal(父系的、家長的、族長的)來區分母方與父方的不同。因此，apatride(無祖國者、無家園的人)是由patrie(祖國、故鄉、出生地等)加上字首a-(無、不、缺乏)和字尾ide(-的人)構成，根據上述的字源學原則，沛希耶依照apatride的字義與字源，發明amatride一詞以解釋喪失母系淵源的女人，藉由「失去國家的無國籍者，也就失去祖國的庇護」的道理來論證「失去母系傳承的無母之女，也就失去母系的庇蔭」的命題。對沛希耶而言，由於女人對「本源」(也就是母系淵源)毫無所悉，因而無法進入真實的女性特質的現象，乃是肇因於母親世系方面的意識形態、神話、傳說和原始場景等等的付之闕如，導致「無母之女」無法承受一切發生在

¹⁷ 柳依蘭，《不許紅顏見白髮——我的蒙娜麗莎》(作者自述)，引自高雄市立美術館數位典藏網站：<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/artsdisplay.asp?systemno=0000005320> (瀏覽日期：2017年2月1日)。

¹⁸ Perrier, François. "L'amatride," in *La Chaussée d'Antin: Oeuvre psychanalytique I*. Paris: Albin Michel, 2008 [1978], pp. 126-138. 「無母之女」並非是指那些在真實生活裏喪失母親的女人，而是指沒有母系歷史的女人。此一概念想強調的，毋寧是女人在現實和意識層面無法面對、無法認同這個「初始之地」(母系形象)的存在的一種心理狀態。

女人身上的問題。而女人對女性特質的不得其門而入，追根究底在於她身處的這個父權社會並沒有任何可供效法的理想女性，甚至連自己的母親都未能提供女性的存有(ontology)典範，據此沛希耶主張女人至少要建立三代的女性認同形象。與沛希耶的論點十分相似地，伊希嘉黑的女性神祇(Femmes divines)主要是強調在形構母系系譜之前，必須先建立諸多的女性神祇形象，唯有透過眾女神的存在，才能讓女性對自身的存在產生本體論的根據與認同對象。反過來說，如果諸神之列獨缺女神，女性會變得無法溝通、也無法互相溝通。換言之，成為一個完整的女性意謂著主體性的完成，其先決條件在於建立跨世代的諸多女性神祇的系譜，才能塑造與證成女性真實而完整的主體性¹⁹。

對筆者而言，這幅《不許紅顏見白髮——我的蒙娜麗莎》雖是由三位女性人物構成，但也傳遞了一個可能的願景：女性/母系系譜的傳承與建構。不過，柳依蘭這件作品傳遞的系譜概念——有別於法國女哲學家露西·伊希嘉黑(Luce Irigaray, 1930-)偏向以生理女性為理論訴求——而較是以精神性的女性形象為系譜的構成基底，撇除生理女性取向，改以精神女性為主導。我們可以看到這件作品所描繪的對象，其中蒙娜麗莎並不是真實存在的女性，而是「承載人性」之文藝復興人文精神的象徵符號，創造她的畫家達文西甚至是個男性，卻也絲毫無損蒙娜麗莎代表的價值和意義，此為柳依蘭的性別觀，一種植基於生理、又超越生理的精神統合體。值得一提的是，蒙娜麗莎在藝術史上也是個「永恆的女性形象」，代表著女性難以捉摸的優雅與神秘、溫柔與慈愛。由此觀之，或許《不許紅顏見白髮——我的蒙娜麗莎》不是為了提倡性別平權刻意而為，而是單純地以人文主義的觀點，藉由柳依蘭所崇仰的女性形象而作，但無論如何，這幅油畫表現了由女性傳承的「母系遺產」(法語：matrimoine)的另類思維，擺脫父權社會由男性繼承的「父系遺產」(法語：patrimoine)的傳統倫理，此畫在以男性為眾的臺灣藝術界，更凸顯出柳依蘭的意圖超越性別的氣魄與視野。

伍、結論

西方自文藝復興的人本主義興起後，使得人物畫的類型更為多樣化，不再局限於歷史人物、神話英雄、基督宗教、風景靜物等等主題，肖像畫和自畫像也成為類別之一。反觀柳依蘭的自畫像，早期的畫作帶有濃厚的自傳色彩，她的畫像

¹⁹ 關於女性神祇的討論，請參閱：Irigaray, Luce. “Femmes divines,” (女性諸神) in *Critique*, N° 454, Mars 1985, pp. 298-301.

人物多半以自己為原型，以木然的表情、僵直嚴肅的神態，反襯出她幽隱的內在
世界，對著畫布自我摹繪，正像是再創一個自我的形象與認同。就像法國藝評家
讓－呂克·夏綠莫（Jean-Luc Chalumeau, 1939-）說的：

一件作品是藝術家運用在他的腦海中所保存的視覺記憶，再經過他個人的
意願加以改造、組合，甚至自以為忠實地再現他的視覺記憶而來，因此，
畫作融入兩個不同的世界：一個是視覺感官的世界，一個是心靈深處的世界，
而畫作就在這兩個我們以為完全不相容的土質中成長並整合。²⁰

這也是為何在視覺感官和心靈的世界裏，柳依蘭的繪畫包括她的自畫像畫都不是
追求唯美與寫實，而是追求藝術的精神性，這種精神奠基於自我認同的追求，也
是建立在對人文精神的鍥而不捨。夏綠莫又說：

作品呈現出原本只是存在於潛意識的圖像，使得內心的願望經由轉化而成
為作品，精神被解放出來，人因此就更加自由，可以確信自己的存在，同
時能夠正面地去探求甚麼是構成人的本質。²¹

從 2002 年的第一張自畫像起，在這一場不亞於宗教修行的繪畫過程中，柳依蘭
以一種不斷自我對話的態度，十多年來孜孜不倦以畫筆自我雕刻琢磨，視自我為
一件有待完成的作品，同時也藉由創作逐步自我認識，進而自我肯定。

從柳依蘭源於單純初心的創作理念，我們可以看見，她除了尋找自我認同以
外，也不忘刻畫在地當代人文精神，誠如她一再強調的，只有把精神跟思想留下
來，人類才得以超越現實的生活。綜觀她對藝術的態度，不也是始於自我，且終
於／忠於自我的創作歷程嗎？的確，柳依蘭說：「人的偉大是從自己的生命去征
服自己，去忠於自己，勇敢地長出不一樣的花。」²² 唯有在自己的土壤裏，才
能開出不一樣的花朵；也只有從自己心靈長出來的創作，才能深刻、才會獨特。

²⁰ Chalumeau, Jean-Luc（讓－呂克·夏綠莫）著，王玉齡、黃海鳴譯，《藝術解讀》，臺北，遠
流出版社，1996 年，頁 33。

²¹ 同上註，頁 34。

²² 引自筆者於 2014 年 5 月 5 日柳依蘭高雄寓所的訪談紀錄。

參考書目

中文論著

Barthes, Roland (羅蘭·巴特) 著, 許綺玲譯, 《明室: 攝影手札》, 臺北, 臺灣攝影工作室, 1997 年。

Benjamin, Walter (華特·班雅明) 著, 張旭東、魏文生譯, 《發達資本主義時代的抒情詩人: 論波特萊爾》, 臺北, 臉譜, 城邦文化出版, 2003 年。

Berger, John (約翰·伯格) 著, 吳莉君譯, 《觀看的世界》, 臺北, 麥田出版社, 2013 年。

Chalumeau, Jean-Luc (讓-呂克·夏綠莫) 著, 王玉齡、黃海鳴譯, 《藝術解讀》, 臺北, 遠流出版社, 1996 年。

Debray, Régis (雷吉斯·德布雷) 著, 黃迅余、黃建華譯, 《圖像的生與死》, 上海, 華東師範大學出版社, 2014 年。

Le Bot, Marc (馬克·勒伯) 著, 湯皇珍譯, 《身體的意象》, 臺北, 遠流出版社, 1996 年。

Nancy, Jean-Luc (讓-呂克·南希) 著, 簡燕寬譯, 《肖像的凝視》, 桂林, 漓江出版社, 2015 年。

柳依蘭, 〈向美靠岸〉, 收錄於《盛艷紅塵》, 臺北, 新苑藝術, 2013 年, 頁 4。

黃舒屏著, 《卡蘿: 墨西哥傳奇女畫家》, 臺北, 藝術家出版社, 2002 年。

外文論著

Irigaray, Luce. "Femmes divines," (女性諸神) in *Critique*, N° 454, Mars 1985, pp. 298-301.

Perrier, François. "L'amatrice," in *La Chaussée d'Antin: Oeuvre psychanalytique I*. Paris: Albin Michel, 2008 [1978], pp. 126-138.

其他(網路資料)

柳依蘭, 〈不許紅顏見白髮——我的蒙娜麗莎〉(作者自述), 高雄市立美術館數位典藏網站:

<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/artsdisplay.asp?systemno=0000005320>。(瀏覽日期: 2017 年 2 月 1 日)