

謝鴻均 Juin Shieh

學經歷

國立台灣師範大學美術學系七三級西畫組畢業
美國紐約普拉特藝術學院 (Pratt Institute) 藝術創作碩士
美國紐約大學 (New York University) 藝術創作博士
現任國立新竹教育大學藝術與設計系 / 美勞教育研究專任教授

著作

《原好》(2006 台灣商務印書館)
《陰性·酷語》(2003 藝術家出版社)
《游擊女孩床頭版西洋藝術史》(譯)(2000 遠流出版社)
《女性主義與藝術歷史》(合譯)(1998 遠流出版社)
於雜誌期刊撰文二十餘篇

展覽

個展：

《原好》(2006, 伊通公園)、《陰性空間》(2005 於交大藝術中心)
《紐帶》(2003 於新樂園藝術空間)；《出走》(2002 於靜宜大學藝術中心)、《純種》(2001 於新樂園藝術空間)、《行篇》(2000 於得望公所)、《2000 解剖圖》(1998 於東海藝術中心)、《寓言式的溝通》(1995 於國立台灣美術館)等。

聯展：

《See·戲》之〈有影無影〉(2005 於國立台灣美術館)、《虛擬的愛》(2004 於台北當代藝術館)、《正言世代》(2004 於美國康乃爾大學美術館)等等。

Education/Experience

1995 Doctor of Arts, New York University, New York, USA.
1989 M.F.A., Pratt Institute, New York, USA.
1984 B.F.A., National Taiwan Normal University, Taiwan.
1995 till now Prof. Art and Design Department, National Hsinchu U. of Education

Solo Exhibition

2006 Yuan-Hao: Yuan-Hao: From Chora to Female Genology, IT Park, Taipei
2005 Chora, Arts Center of NCTU, Hsinchu, Taiwan
2004 Chora 37, Eslite Bookstore, window light box exhibition, Hsinchu
2003 Soldier, SLY Art Center, Taipei, Taiwan.
2002 Runaway, Providence U. Art Center, Taichung, Taiwan.
2001 Pureblood, SLY Art Center, Taipei, Taiwan.
2000 Recorded Path, De-Wan Art Gallery, Taichung City, Taiwan
1998 Anatomy 2000, Art Center of Tunghai University, Taichung City, Chiai Cultural Center, Chiai City, Taiwan.
1995 Allegorical Communication – See No Evil, Hear No Evil, Speak No Evil, Taiwan Museum of Art, Taiwan; Gallery 456, New York City, USA.

Group Exhibition.

2005 Shadow Land in Educational Exhibition—See·Play, National Taiwan Museum (4/30~10/30)
2004 Fiction Love – Ultra New Vision in Contemporary Art, Museum of Contemporary Art, Taipei
Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention, Herbert E. Johnson Museum of Art, Cornell U., USA.

Publish

2006 Yuan-Hao—From Chora to Female Genology, Commercial Press, Ltd.
2003 A Remark on Femininity and Queerness for Emerging Artists, Artist Publisher

Translation

2000 Guerrilla Girl's Bedside Companion to the History of Western Art, Yuan-Liou Publisher.
1998 The Expanding Discourse: Feminism and Art History, edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, Yuan-Liou Publisher.

洪荒太古之初，我們曾經邂逅—— 從希臘神話的母性系譜閱讀台灣新世代女性創作者

大綱

本文將從希臘神話的源起敘述中，耙梳母性系譜的脈絡，並用以閱讀新世代女性創作者的陰性特質。從神話敘述的原型來尋找母性系譜，乃筆者近年來所關注並研究的方向，期望能夠藉此幫助新世代女性創作者釐清她們所似曾相識的祖譜。

緣起

美國當代美學家丹托 (Arthur C. Danto) 在他的《在藝術終結之後》¹中指出，這個時代的基本特徵就是沒有所謂的統一風格，亦不可能出現大一統的敘述系統來主導藝術的創作發展，因此稱當代藝術為「後歷史藝術」(post-historical art)，也就是脫離了歷史脈絡與軌道的一種藝術發展。對於從來沒有進入歷史主流的女性研究以及女性藝術的發展來說，這是一項令人雀躍的宣告。

由於女性議題在文明的藝術史紀錄當中一向是缺席的，在「後歷史」時代則能夠以未曾有過歷史、沒有歷史包袱等優勢來正視自我當下的處境，這樣的機會或許在獲得上可能會令人心酸，但畢竟這是一個值得把握的時機。然而，在一切的可能性被釋放、眾人搖旗吶喊慶祝著自由之聲的時刻，身為女性的研究與創作者，則有必要以宏觀的角度來思考，正視自己的再生與即將重新背負的使命感。是否能夠在此天時、地利及人和之風調雨順時節，為女性物色或尋回命運之神，成為我們共同的任務。

有鑑於此，筆者試圖於歷史存在之前的洪荒太古，從希臘神話的敘述中找尋被遺忘的母性系譜，揭露眾女神被男性敘述所壓抑的命運，並以此梳理過的命運原型 (archetype) 檢視台灣新世代女性創作者。期望能以此拋磚引玉之力，讓新世代的女性創作者為自己及我們的後代奠定三千弱水的能量。

卡爾·榮格 (C. G. Jung, 1875-1961) 在二十世紀初提出了神話原型批評理論，將各民族神話詮釋的語彙與內容，以「原型」(archetype) 所具有的共通性來整理不同地域或不同時期的敘述，並以其中所鑄鑄的「集體潛意識」(collective unconsciousness) 來拓展佛洛伊德之後的心理學。²一如社會型態的象徵敘述結構了神話系統，而此神話系統則轉化為哲學，人們遇到難解的社會與哲學問題時，都會回向神話系統討教。神話敘述往往成為集體潛意識的代言，而神話人物則成為人類心靈層面的原型。羅洛·梅 (Rollo May) 在他的《哭喊神話》³中，則以心理學家及心理治療師的立場將經典神話投影在文學與戲劇的題材中，挖掘出個人的現代危機、尋找自我的原型、沈睡已久的記憶、以及心理學與神話之間的奧秘，以印證著我們對於神話亙古未變的依賴。

神話敘述充滿著層巒疊嶂的探險與節外生枝的慾望，它們頑強地攀附在社會的各層面向，若我們能夠仔細閱讀理解每一則看似荒謬的敘述，則會瞭解神話曾經對我們所詛咒的預言與安排的命運。因此，在跨越時空的情境下，我們的意識或潛意識層面，皆似乎無法脫離神話的宿命，日日都在實踐與重複神話的情節。李維史陀 (Lévi-Strauss) 在《神話與意義》裡試圖對神話的科學性作一番解釋，以期尋找神話的秩序。神話固然有著許多的荒謬與不合理，但回顧我們的生活情境，會發現更多的荒謬會以不同的時空與內容出現，它們若會一再地出現，或許便不再是徹底的荒謬，甚可視作是神話的再現。而神話再怎麼荒謬或混沌，都會存在著一種秩序，但這個秩序並不是一層不變的，而是能夠從不同的角度來觀看，以期更加貼近其中的意義。因此，希臘神話的重新閱讀可讓我們從荒謬的情節中尋到未曾受到普遍認知的荒謬人性，並將之累積以昇華為普遍認可的意義。⁴

如此說來，神話的意義與真理即可藉著普遍的認知而得以恆常嗎？若將希臘神話的閱讀當作是釐清一組相當複

1 Arthur C. Danto, 《在藝術終結之後》(After The End Of Art—Contemporary Art and The Pale of History), 林雅琪、鄭慧雯譯, 麥田出版, 2004, p. 39

2 朱剛著, 〈神話原型批評〉, 《二十世紀文化文藝批評理論》, 揚智出版, 2002, pp. 83-102

3 Rollo May, 《哭喊神話》(The Cry for Myth), 立緒出版, 2003

雜的符碼（如音樂的符碼、文學的符碼、藝術的符碼等），並嘗試探究裡面所不變的共有屬性，那麼，對於「符碼」的重新解讀亦是會隨著時代認知的運轉而被披露或自行浮現的。⁴由於歷史的行進是線性的，當主流圖像當道的時候，其帶有霸權的敘述是無法留給被壓抑的反思任何存在的空間，而當我們進入到丹托的「後歷史藝術」的階段，貫穿歷史的軸線被抽離時，即面對後現代學者們所憂心的「大珠小珠落玉盤」甚或「群魔亂舞」的當下，尋找自我的思考軸心，則成為延續創作的重要能量。

二十世所耕耘的女性研究與女性認知在各領域大量投注的努力之下，逐漸拓展了創造時代性新符碼的潛能。而耙梳神話脈絡作為重新締造女性源頭，可說是尋找繫鈴人來說清楚講明白的一種方法；這亦好比希臘人會不斷地回到神話敘述去尋找思想上的無解，亦如心理學家進入潛意識的領域去清理被隱藏已久的桎梏，用以療癒心理創傷。以下將從〈墜入神話豁壑裡的世界起源〉、〈伊底帕斯王的弑父原型〉、〈夢魘之源：先於弑父的弑母原型〉、〈侵佔母職的慾望〉、〈存留在斷瓦殘骸中的母性系譜〉及〈風月杜撰與愛情真諦〉等六個段落來進行這項工程。

一、墜入神話豁壑裡的世界起源

洪荒太古之初，當宇宙還充斥著無以名狀的胚體，浮游於乙太介質時，在能量婆娑的顫動中醞生了大地女神蓋雅（Gaea），再由蓋雅醞生出穹蒼之神烏拉諾斯（Ouranos）。天神與地母的結合，生下了十二位泰坦神（Titans）、三個獨眼巨怪以及三個百臂巨怪。兒子們的勇猛善戰對烏拉諾斯產生了威脅，於是這位父親計畫消滅兒子們，但母親蓋雅不忍，便密告最為凶悍的兒子克羅諾斯（Cronus）關於父親的計謀，克羅諾斯於是將父親閹割致死，並與妹妹麗亞（Rhea）完婚並接管父業統治天下。

雖然克羅諾斯治國期間，人們過著豐衣足食的日子，但烏諾斯死前立下咒言，指克羅諾斯亦將為他的兒子所弑，因此他便生吞每一個出生的兒子（圖1）。麗雅為了拯救孩子，便將其中一個兒子宙斯（Zeus）放在克里特島，騙克羅諾斯吞下石頭，待宙斯成長之後，結合所被母親拯救的其他孩子，一同攻擊克羅諾斯及泰坦族神（圖2），十年的天崩地裂的爭奪結束後，終於讓宙斯成功登上天帝之位，並與妹妹西拉結褵。敘述中宙斯縱然將父親克羅諾斯囚禁在地府最下層的地獄裡，但在義大利畫家維洛內些（Veronese）的解讀中，宙斯對於父親仍舊有著精神上難以抹滅的敬畏，克羅諾斯被描繪為一位老者，穿著東方風味的衣服，象徵著被放逐到異國（圖3），即使看似平靜的父子圖，確是暗藏著父子間權力相爭的夢魘。

維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf, 1882~1941）即曾在二次大戰期間對戰爭的譴責聲中，以女性的角度大膽指出這個顯而易見的性別原型，認為戰爭為男性遊戲，而屠殺機器的性別則是雄性。⁵然而我們在此暫時掀開男性所建立的戰爭與權力圍幕，檢視大地女神蓋雅所開啓的生命源頭：她以一種混沌的能量，難以克制且無以預期地將生命湧出；她身處於神話敘述中隱密的豁壑裡，卻得以此無能阻擋的生育能量，供應著男性之父子相殲所需要犧牲的生命。生命的泉源確是過於神秘且抽象了，不若權力鬥爭般有著實質的成敗結局，蓋雅的生育想像雖未能成為神



圖1



圖2



圖3



圖4-1



圖4-2



圖4-3

4 Claude Lévi-Strauss, 《神話與意義》(Myth and Meaning), 楊德睿譯, 麥田出版, 2001. pp. 30-32

5 同上, p. 27.

話的主要敘述，卻供應著主流敘述源源不絕的能量。就此，筆者則在黃芳琪的《七分之三》（圖4-1~4-8）洞悉她以視覺藝術之外的其他感官——嗅覺與觸覺來邂逅著蓋雅女神。這件作品曾展於郭慧禪於2003年所策展的《溫室》——一個計畫以人為操控下的場域來打造最適合生物生長條件的空間，但《七分之三》卻超越了人為控制，以宇宙之初無以名狀的胚體一般，附著於正發酵著的麵糰，束綁在網中的麵糰則以無法控制的生命力，肆無忌憚地從空隙中四處滋長。屬於大地之母的地心引力則引導它們往同一方向墜落，所產生的形象或許規律，或許扭曲，或許無形，但在墜落中產生著令人期待的悸動。酵母粉的氣味有如生產過程中的希望與掙扎，膨脹且充斥在整個嘉義鐵道倉庫，而到了展覽末期所轉換的敗腐霉味，仍舊帶有轉化為肥料養分的淺力。麵團的自我轉型有如逐漸滋長的女性意識，不受限於網內世界，而往任何可能的豁壑尋求滋長的空間，在嗅覺上則展現了永恆存在的事實，以及逆來順受的消與長。站在作品旁雖有著強烈的威脅，但因其溫孕有勁的膨脹卻能夠尊重旁人的存在，並喚醒了潛意識裡對於生命繁生的不安與未知的徬徨，無以名狀的不再是視覺所傳遞的訊息，而是帶領我們回向洪荒太古之初的情境，這是芳琪經歷了數年大型麵粉烘焙雕塑後，歸向與大地母神蓋雅邂逅的一大突破。

二、伊底帕斯王的弑父原型

佛洛伊德的心理學認知中，人類文明是建立在父子相弑的伊底帕斯情節（Oedipus），因男孩在五歲左右對母親的性愛幻想會因受到父親的壓抑而產生憎恨和恐懼，若能夠克制及跨越這種恐懼，便能夠從戀母情節中抽離而轉向對父親的認同，進而成功進入文明體系。

在神話的權謀與韻事敘述進展中，其中一段支流是，當歐羅芭（Europa）被宙斯所化身的牡牛擄走後（圖5），她的父親派遣兒子們去尋找，並規定沒有找歐羅芭到不能回來。其中一位兒子卡德摩斯（Cadmus）聽從阿波羅的建議，放棄搜尋而在底比斯建立自己的國家。由於背叛了父親，這位兒子的後代於是面臨了乖戾的下場，皆下來幾個世代皆受到母子、父子、夫妻之間相殘的多詭的命運折騰。其中以卡德摩斯的玄孫伊底帕斯最為著名，伊底帕斯在出生的時候被先知預言會將自己的父親殺死，於是將伊底帕斯雙腳刺穿捆起交給牧羊人，後來被柯林斯國王收養並養成人。當他知曉先知的預言時，深恐會傷害有養育之恩的父母親，於是離家流浪，卻在路途上意外地殺死了自己的親生父親，也在假象中的天時地利人和條件中登上王位與自己的母親成婚。數年過後，底比斯遭遇嚴重的瘟疫，傳說災禍起因是前國王的死因離奇，伊底帕斯王下令徹查，但經過先知預言的指點，伊底帕斯發現自己當年意外殺死的竟是自己的父親，而自己現在的妻子是親生母親，於是他在驚恐懊惱之餘，將自己的雙眼刺瞎，而皇后也懸樑自盡。

這是遠古人類所流傳在人類潛意識的悲劇，在一次又一次的父弑子、子弑父的權力爭奪戰中，而由伊底帕斯劃下最具有戲劇張力的命運，亦成為佛洛伊德學說中最高顯赫的情節論述。英雄篇裡的伊底帕斯王弑父並與自己母親結婚，然而這固然成為佛洛伊德對男孩進入社群所必須跨過的神話敘述，更是父—母—子的人倫基本結構受到社會的網狀關係考驗，並面臨鬆動的關鍵，也就是說，在一片父子殺戮中，母親的職務是持續生育孩子與拯救孩子，只要母親能夠繼續生育與拯救，父親就會因為嫉妒與恐懼而不斷殺戮，這當中沈澱出一個殘酷的因果關係。

如此的因果關係相對於西方藝術發展來說並不陌生，且從現代主義以降的藝術發展來看，不論如畢卡索的野獸派所使用的非洲雕刻，或馬蒂斯在他的手無法執筆畫畫之後使用剪紙方式創作，甚是裝置藝術的還原藝術與環境關係的策略等，皆挪用著曾被視為「他者」的文化產物及生活化的「非藝術」，並在純藝術發展的格局中相互較量與



圖4-4



圖4-5



圖4-6

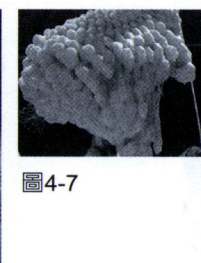


圖4-7



圖4-8

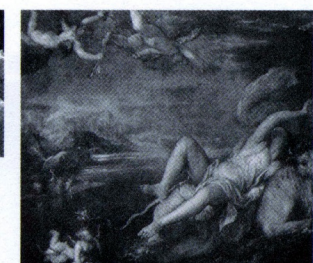


圖5

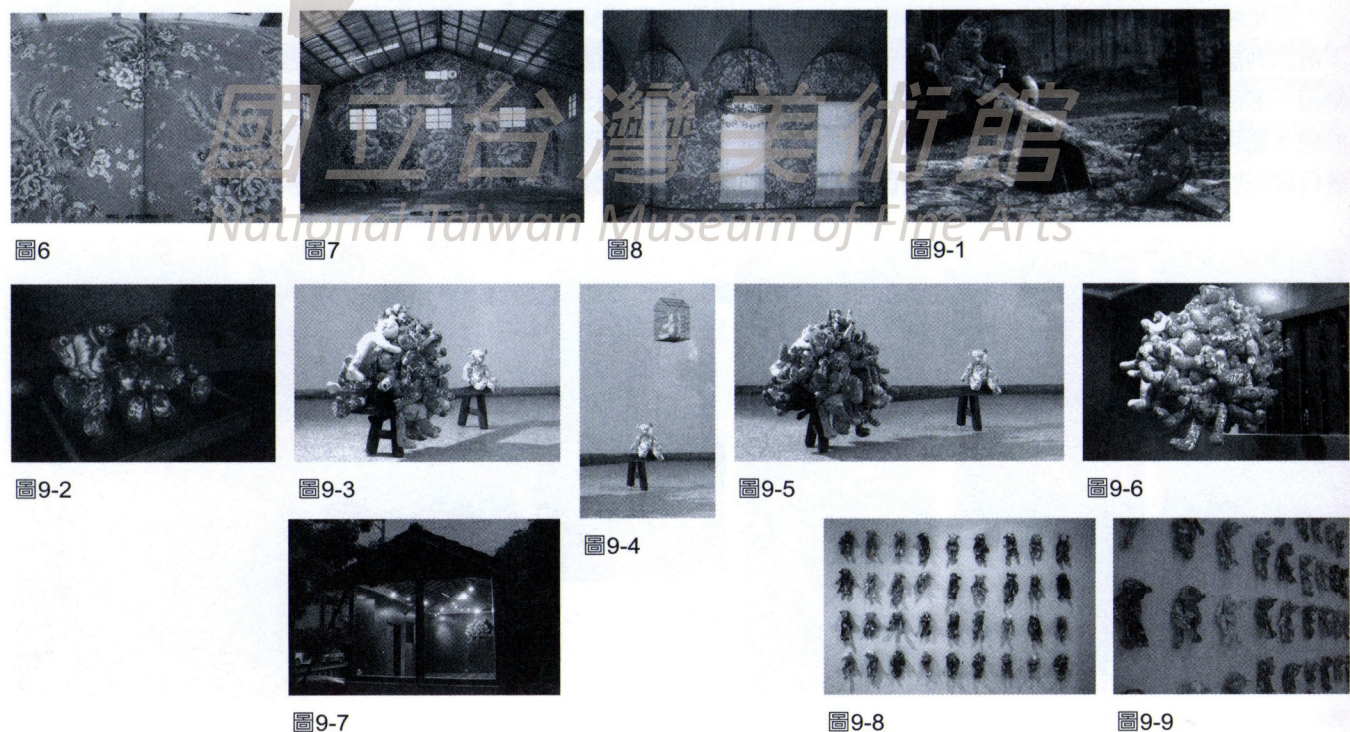
6 Susan Sontag, 陳耀成譯, 《旁觀他人之痛苦》, 麥田出版, 2004. pp. 16-17.

杯葛。若伊底帕斯王的弑父原型從來未曾在歷史的脈絡中退隱，那麼，丹托所指的「後歷史」藝術則提供了一個讓我們回到「前伊底帕斯」的豁壑中——即「前歷史」，尋找轉捩點的空間。

脫離了二十世紀六零年代之前的歷史線性思考模式之後，當代與「前歷史」可說呈比鄰狀態。茱莉亞·克利絲特娃 (Julia Kristeva) 7 在此「前伊底帕斯情節」歸納了「陰性空間」，並從中尋找伊底帕斯情節所結構之象徵秩序與體系之外的「她者」，這個「她者」如同黑洞般的異質系統 / 未知地帶，與大地之母蓋雅所處時空可說是同一平台的。因此，克利絲特娃在這個空間裡亦衍生了創作衝動的討論。她認為，若是走出了男性在文明歷史所開展的藝術現象，女性不論在材質或內容上的表現，或是藝術或非藝術形式的展演，往往都是出乎象徵秩序與體制所意料之外的。於是，我們檢視當代藝術時，很容易發現原來女性所世代相繫的工作即是當代藝術家們所回歸的方向。女性自遠古以來所伴以為生的素材與方式則成為新寵，但因這是「陰性空間」所特有的遺傳基因與承傳特長，故以女性的雙手作出來，與從男性的雙手作出來，則儼然是兩種不同的人文觀。

比方說，同樣使用著阿媽布，男性藝術家林明宏的手法則是以委任的方式製作，將阿媽布包滿了北美館的 Lobby (圖6) 以及一些公共場域如竹圍工作室 (圖7) 和威尼斯台灣館的牆面 (圖8)，並有一些週邊產品配合著展覽作品在美術館書店行銷。而在林維瑜的手中，則以縫製手法呈現大小小泰迪熊的系列作品 (圖9-1~9-9)，泰迪熊的造型以縫紉再現的方式重複著，這讓人憶起五、六〇年代為台灣帶來經濟奇蹟的「家庭代工」，家庭主婦為了貼補家用，從工廠批來加工產品，在家事之餘雙手未曾停歇製作，有時候是一群女人和小孩一同製作，免不了的是喳喳叨叨，沒有什麼主題或目的，雙手的縫編成為帶動語言的動力，或者語言帶動著雙手編縫。大量複製本是普普藝術的重要策略，但在普普藝術的發展中，所強調的是工廠作業，需要許多無名的代工來參與。維瑜的泰迪熊系列則是將自己退居於代工的行列，創作者同時是勞動者。從各自獨立的泰迪熊，如辦家家酒一般裝置的泰迪熊，或是集結為一繁生狀態的泰迪熊，到甚至是被掏空了掛在牆上的泰迪熊，皆將此能伸能縮的能量一網打盡，有如遠古部落時期，當男性出外打獵時，女性在家必須自給自足地維持生計，低調地執行日常必須生計，但此時的女性一方面默默地低調，一方面能夠將成果帶出性別特徵逐漸模糊化的藝術界。

克利斯汀·皮桑 (Christine de Pizan, 1365-1430) 曾在《女人之城》(Le Livre de la cité des dames) (圖10) 為這個空間建立一座「女人之城」，其中有三位一體的理性女神、正直女神、正義女神，⁸ 理性女神覺得所處的世界散亂無章，因此必須以理智來從基礎更新；正直女神是上天的使者，幫助世人行善；正義女神的任務是讓有資格的



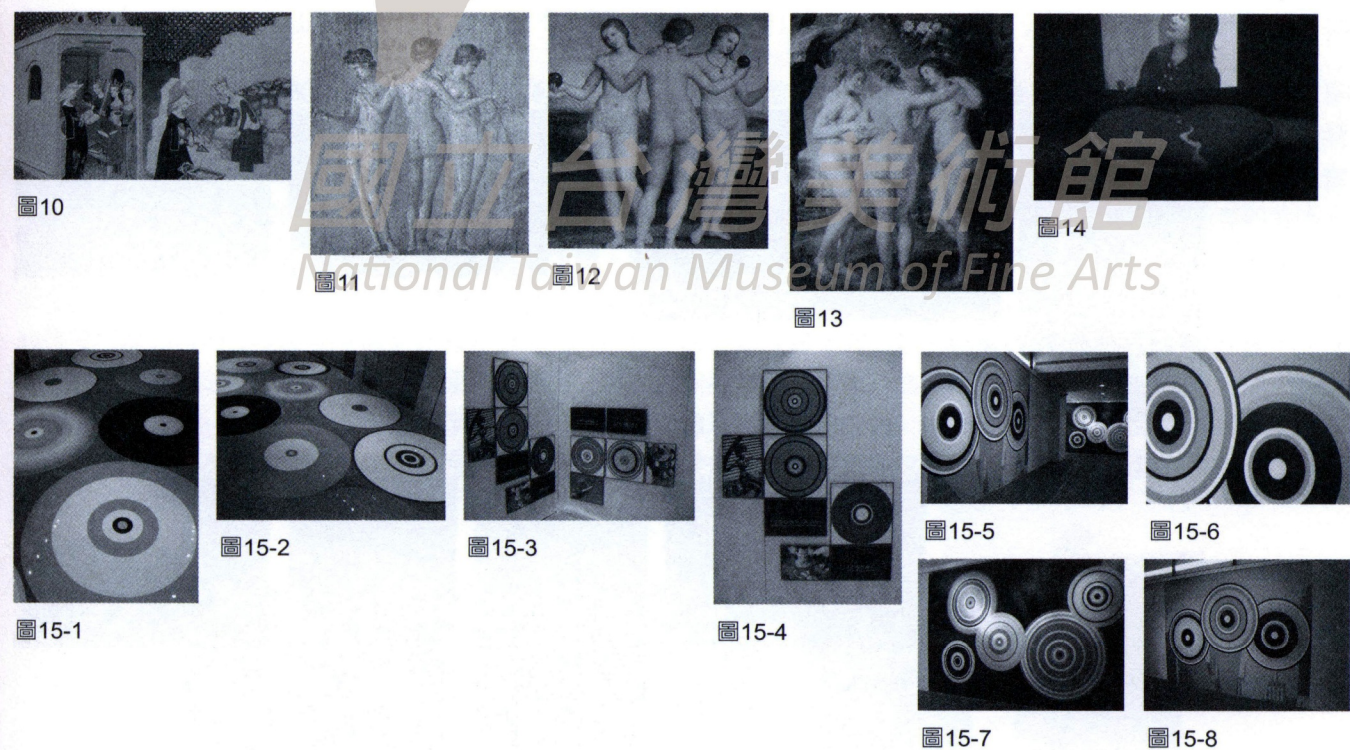
7 唐荷，《女性主義文學理論》，揚智出版，2003，p.191.

婦女進駐這個城市。在克利斯汀的眼中，這三位女神相依相屬，豐富著彼此的意義。由女性所期待發揚的高貴特質裡，並沒有定下一定的規範，而她們所努力的抽象理念卻具有無限的包容力。相較於神話敘述中被 (男性) 敘述爭奪「金蘋果」的愚昧行為與被物化了的三位美女 (圖11、12、13)，是極為諷刺的對比與反擊。而這也再一次印證著女性將屬於自己的部分拿回來作屬於自我的發展，不再受威脅於成為男性相互殺戮的犧牲對象。

一如吳瑪俐的「玩布工作坊」帶領著一群家庭主婦，在縫布的過程中，彼此傾吐著個人的壓抑，因此製作過程宛如一場心理諮商，充分達到了「藝術治療」的療效。導演簡偉斯執鏡將過程紀錄起來，製作了《玩布的姊妹》一片。作品中雖以藝術家吳瑪俐為主導，但每一位媽媽都成為片中的藝術家，她們在創作上直接且單純的動機，相對於以觀念為導向的當代藝術來說，可說是反其道而行，但所達到的境界卻令人不禁讚嘆她們對於解決問題的智慧，以及將複雜的問題簡化到如此「難得糊塗」的能力。(圖14) 女性對生活的本能在此印證了當代藝術費盡心思所追求的需求與目的。

以克利絲特娃「前伊底帕斯情節」的回歸「前象徵期」的意圖來作為創作策略，則能夠從另一個具有強烈普普氣質的向度來解讀陳怡潔的《函數色彩》(圖15-1~15-8)，她抽取迪士尼卡通玩偶，日本的凱蒂貓、美少女戰士等流行圖像的色彩，呈現著不同源的文化經驗值。由於玩偶乃一虛構出的文化對象，在色彩上的安排並沒有現實世界對象物的色彩既定認知，所以這些虛構出的對象所身著的顏色，正反應出能夠勾動人心理底層慾望的色彩象徵。以《超人》為例，超人源自美國，他的色彩主調是紅、藍，而最近新推出的動畫電影《超人特攻隊》中的超人家庭的色彩主調是紅色；而日本的麵包超人和鹹蛋超人，它們的身上主要也是紅色，但是搭配紅色的分別又是黃色和銀灰色，紅色可說已經成為超人的象徵色彩，但以不同地域的色彩排列組合，又透露了不同的文化特質。怡潔在《函數色彩》裡重新組合這些輕盈、黏膩、曖昧的色彩，以最迅速的方式植入人的視覺記憶，這是消費社會使用色彩的計劃，大量且深刻地挑起人的感官慾望，營塑興奮、愉悅的氣氛，並坦率地將純藝術創作回歸到商業設計的本質。

以上所探究的「回歸集體潛意識」、「前象徵期」、「前伊底帕斯情節」、「前歷史」等等敘述，「前」(pre) 可說是取代了後現代主義所主張的「後」(post) 觀點，成為處理當代藝術內涵中所不可或缺的元素，亦使當代藝術不論在視覺或意念上，藉著跨越主流敘述的相譜的過程，從前歷史狀態中尋找開發新貌的元素。



8 Ingeborg Gleichauf 著，姬健梅譯，《思考的熱情——七位女哲學家的故事》，麥田出版，2004，pp. 15-43

三、夢魘之源：先於弑父的弑母原型

前二段的父子相弑情節，在法國當代女性研究者伊麗格瑞（Luce Irigaray）的研究中，出現了一個有趣的轉折性駁正。伊麗格瑞認為神話的發展被銘刻了男性中心的思維，讓二十世紀心理學學者在挖掘心靈層面時，仍帶有嚴重的性別偏頗。不過，由於神話的敘述仍舊保留有相當豐富的歧義，而這些歧義卻能夠提供重新詮釋的空間。藉著抽絲剝繭的探訪神話敘述，應能夠尋找父權體系進入歷史中心之前的文化根源，以及被男性所壓抑的女性慾望與言說。伊麗格瑞在尋求母親系譜的重建時，策略之一即是將焦點放在希臘神話。

伊麗格瑞對佛洛伊德的父子相抗伊底帕斯情節是文明之始提出一個駁正，認為父權制的建立實際上是從「弑母」之舉開始的，因為父權制的建立需要先斬斷母親與孩子之間親密的臍帶關係，如此父親、家長以及其所代表的法律才能夠佔據這個人倫關係的中心位置。她從希臘神話中的奧瑞提斯（Orestes）弑母的故事來敘述早在「弑父」之說前就有「弑母」了。奧瑞提斯是將洛伊城攻陷的英雄阿加曼農（Agamemnon）的兒子，他的母親克莉譚奈斯卓（Clytemnestra）是宙斯與麗達的女兒，她為出戰的丈夫等待了十年，日日站在城垛上觀望（圖16），而阿加曼農曾因狩獵時殺了月神的聖鹿，月神為了報復而讓聯軍的船無法揚帆出征，他寫信給克莉譚奈斯卓騙取女兒殺來獻祭月神（圖17），圖中月神與聖鹿在懸浮在天空，阿加曼農手裡拿了一把刀準備刺去，克莉譚奈斯卓悲傷地伏在祭壇前，她無法原諒阿加曼農的行為，且漫長的戰役讓她失去對未來的希望，於是移情到丈夫的堂兄艾基斯塔斯（Aegisthus），而後阿加曼農凱旋歸來，則被他們一同謀殺並趁機篡位。奧瑞提斯長大後，為了替父親報仇而將叔父與母親殺死。因為父權的建立必須要先斬去母親與孩子之親密的臍帶關係，如此父親才能夠以象徵性的方式站在人倫關係的中央，進而成為文明的主事。伊麗格瑞將佛氏對伊底帕斯的虛構、對遠古社會「弑父」的假設，以及她所提出的「弑母」神話解讀並置，以凸顯這個基於伊底帕斯情節的男權對於母親的殘殺。⁹

男性在父子相殲的宿命說之前，為了抑制母親對孩子的影響，而斬去母親與孩子之間的臍帶關係。創作對黃馨鈺來說，有如孩子與母親之間的臍帶關係，而社會覬覦著這個臍帶關係。在她早期的《浮木流浪狗》（圖18-1~18-7）系列中，似乎再現著被「大父」剝奪這種親密關係的命運。長期照顧流浪狗的馨鈺帶領狗兒在海邊戲耍時，偶然發現了許多擱置在岸的浮木。浮木是海上的流浪木，現在回歸到沙灘上，與那些曾流浪在街頭，而現住在收容所的流浪狗們，似乎已成了大自然所安排的一種遇合。在這種機緣與沈思中，黃馨鈺開始如拾荒者般撿拾浮木，愚公移山地一般一塊塊搬回收容所，並在照顧狗兒們之餘，將牠們的神態捕捉在組合的浮木結構中，並帶領著收容所裡的義工和醫生們全部加入製作的行列。她以尊重每一狗的生命與特質，來尊重每一塊浮木，而浮木的腐蝕痕跡所對應的，正是流浪狗坎坷的過去，因此在她手中所釘構出來的每一隻浮木狗，雖然沒有寫實的五官及四肢，但不論愉



圖16



圖17



圖18-1



圖18-2



圖18-3



圖18-4



圖18-5



圖18-6



圖18-7

⁹ 唐荷，《女性主義文學理論》，揚智出版，2003. p. 146-147.

悅、憤怒、猜忌、自閉等表情，或是警覺、懶散、休憩、跳躍等姿態，都栩栩如生、微妙微俏，讓人咋舌稱奇。

對她來說，製作浮木流浪狗的最大意義是與大家一起製作以美化收容所，當藝術界開始重視到這群浮木流浪狗時，謙虛的她卻說，在南寮動物收容所默默工作的義工媽媽和醫師們，還有社會上對流浪動物不遺餘力照顧關懷的，才是生命得以被尊重的動脈。而她並沒有特別要作什麼創作，只是對於流浪狗的感情和浮木的移情，讓她有一種具生命力的感動，因此作品只是順勢出生，並沒有刻意為藝術的目的而經營。她最希望的仍是藉著自己的創作能夠讓更多的人對流浪狗付出關懷，對寵物的飼養有責任感。

然而，如此試圖將自己隱藏在幕後的用意卻因為作品的曝光而遭到名利上的覬覦。一位曾經幫忙釘製浮木流浪狗的獸醫以私人目的未得逞，而指稱黃馨鈺所呈現的一批浮木狗當中，有幾隻是他釘製的，以無知的角度扭曲創作，且提供「標竊」之名向喜愛聳動言語的媒體控訴。固然許多的藝術專業人士能夠瞭解創作的真諦，並挺身為她辯護，然當藝術成為社會事件而受媒體報導的時後，似乎不再有正義的存在，創作的焦點也被媒體的報導誤導為人身攻擊，這對涉世甚淺的她來說是極為殘酷的。浮木流浪狗的產生就像是大地女神的孕育，無怨無悔地製造過程，卻慘遭愚昧的「大父」社會趕盡殺絕。經歷這一切後，馨鈺決定讓這一批浮木流浪狗（孩子）擱置在馨鈺她父親的倉庫，讓白蟻腐蝕，回歸塵土。在塵歸塵、土歸土的自然命運中，「母親」的心臟仍舊持續顫動著。

四、侵佔母職的慾望

讓我們回到剝奪母女關係的敘述，雅典娜是宙斯與海洋之神密蒂斯（Metis）所生的女兒，由於宙斯聽信其父親克羅諾斯（Cronos）曾下過的咒言，認為他們所生的一個兒子會篡奪他的王位，於是宙斯索性將懷孕的密蒂斯變成一隻蒼蠅吞下肚，這樣他不僅能夠保有王位，亦可以佔有密蒂斯。當胎兒在他的肚子內越長越大時，宙斯忍無法忍受痛楚，要火神黑法斯托（Hephaistos）用金斧砍開他的頭，於是雅典娜（Athena）全副金盔武裝從宙斯的頭上光芒四射地誕生。雅典娜可說是有父無母的，但她有著天賦異稟的智慧，手工藝者的保護神，以理性與冷靜為父執法的戰爭之神，深受宙斯的寵愛與信任。這整個過程凸顯了宙斯對於遠古以來男性喪權的惶恐，同時亦對女性創造生命能力的嫉妒，以致將母權吞噬的來龍去脈。雅典娜從頭至腳全副青甲，只露出面容，代表著對女性慾望的壓抑，成為雅典的守護女神，並出現在雅典運動頒發給勝利者的雙耳尖底瓶。（圖19）而波蒂且利在《雅典娜和山陀兒》（圖20）裡，則將雅典娜身上的盔甲取代以爬藤，象徵著攀附在城堡外圍的大自然護衛，並保全著雅典娜的貞節。雅典娜以柔和的手腕以及智慧制服了半人半馬的山陀兒，她有如花木蘭代父從軍一般，是父權中心思想對女性所投射的一種想像。

再一則如宙斯對維納斯美麗動人的孫女賽墨勒（Semeli）大動凡心，從天而降與賽墨勒相戀，結果讓她懷了身孕，就是酒神戴奧尼索斯（Dionysus）。宙斯瘋狂的愛著賽墨勒，並答應滿足她的任何要求。但宙斯善於嫉妒的妻子希拉則在賽墨勒心中灌注了一個瘋狂念頭，要求一睹天帝和雷霆神的風采。宙斯知道凡人一旦看了他的原貌就會被炙人的強光祝融，但他也必須遵守立下的誓言。於是在傷痛之下，他照她的要求出現，賽墨勒於是被炙熱的強光燒燼。宙斯則由她體內取出胎兒移至在自己的大腿，戴奧尼索斯於是從父親的腿中出生。在卡洛瓦喬（Caravage）所描繪的《生病的酒神巴克柯斯》（圖21）裡，戴奧尼索斯手舉著葡萄酒，一副酒後的憨然與泛紅的雙頰，隱喻著他是發明葡萄栽培方法以及釀製葡萄酒的神。由於希拉不肯輕易放過丈夫的私生兒，她讓他呈現瘋狂的個性，並註定漂泊在世界各地，這即是隱喻著人類在酒後釋放所出的歇斯底里的游離狀態。關於戴奧尼索斯的敘述，這一次是安排另一位女人—希拉成為幕後劊子手，因她善於嫉妒而奪走賽墨勒的生命，也讓私生兒的命運無法平順。於是，母親的職權又一次地被父親所弑殺，而由父親擔負生育的責任，並在成長後賦予重任，母親的系譜在此再次受到截



圖19



圖20



圖21



圖22



圖23

肢的命運。從希臘神話中的這兩段弑母敘述中，伊麗格瑞再次指出父權的建立是在斬斷母權，用以對佛洛依德認為伊底帕斯情節是在文明成立的象徵性弑父之舉一說提出質疑。

觀親母職，進而取代母職是男性無法在生物遺傳上所突破的，但在神話敘述及藝術創作中則能夠藉著主流的意識型態輕易地達到目的。如當代觀念藝術家李明維在他的《懷孕計畫》(圖22)裡，便在網路上設計了自己的懷孕計畫，不僅將虛擬的合作醫生和自己身體變化的紀錄完整放在網站，並在Time雜誌上以虛擬的手法虛擬刊登此一醫學上的重大突破。固然藝術家的重點是實踐網路世界的虛擬真相，但在男性渴望有女性生育能力的集體潛意識裡，宙斯的神話原型又再一次地被具現了。

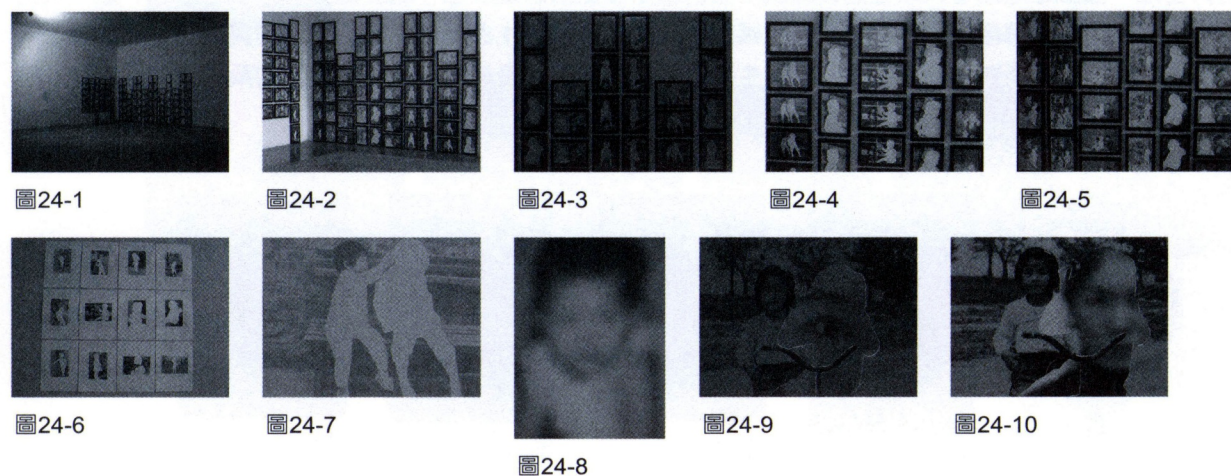
就此，辛蒂·雪曼(Cindy Sherman)曾在她的攝影作品以偷天換日的符碼重述戴奧尼索斯的誕生。在《Untitled #224》裡(圖23)，以挪用的手法再現卡洛瓦喬(Caravaggio)的《生病的酒神巴克科斯》，她臉上的妝乃依照卡洛瓦喬繪畫中的筆觸表現來描繪，故即使是攝影作品，亦刻意保留著繪畫的筆觸。她一方面回到藝術史主流的敘述以反諷「繪畫以死」的事實，一方面以象徵著潛意識的酒神與象徵著理智的阿波羅太陽神，以刻畫出相互對立的二元情境。雪曼擅長以熟悉的影像來推翻既存的秩序，將符號的使用文法還原至荒謬與混沌情境，並以執著且持續性的耕耘，為神話製造新的符碼及其秩序。她的系列攝影作品並提供了當代女性研究者大量的閱讀與解讀訊息。

回應於神話中的男性為了佔有或取代女性，而在故事敘述中去除母職角色或在女性身上冠以男性的特質。二十世紀末的雪曼有著強烈的女性主義特質，而得以用強烈手法來駁辯男性圖像，並以女性笑聲的革命性力量來重新運作男性文化。然而對於二十一世紀年輕女性來說，大多沒有經歷過上個世紀的女性經驗，且從出生就受到完整照顧與保護，或許無法深入體會神話敘述中「侵佔母職的慾望」中的坎坷與無奈。但也因為她們的天真與純潔，在作品中自成一格。

李欣芃在她的《無題一》(圖24-1~24-5)攝影作品中，將大量兒時照片中的自己挖空，裝上單一黑色的框後，以從上到下如小學生作業簿中重複練習生字的方式展置在牆上。這些照片應是長輩為孩童所拍攝的，影像背後所呈現的乃長輩對孩童的關愛和期望，而欣芃則是將這份期望囊空去除，讓出一個讓自己可以獨自決定命運的空間。然而在去除了這份象徵著世俗期許的影像後，這個空蕩蕩的框架卻膨脹著徬徨的氛圍。欣芃在接下來的《無題二》(圖24-6~24-10)的詮釋中，在囊空的部分遞補上自己模糊的五官，她顯然對自我認同仍舊含糊。相對於中生代如雪曼般帶著鏗鏘有力的自信與符號，新世代女性創作者似乎普遍地對女性思維沒有強烈的使命感，但又侷限於自己的生物性別，在自行研發的各種花拳繡腿的強說愁招式中，試探著自我對性別意識的敏感度。這是絕大部分二十出頭的年輕女孩的特質，而欣芃在作品中則誠實地揭露對自己許多的不確定。

五、存留在斷瓦殘骸中的母性系譜

無論如何，縱然經過了多次的弑母，斬斷母親與兒女的系譜以建立父親的系譜，然而母親與女兒的關係在神話中仍舊能夠找到蛛絲馬跡的印證。就此，我們可從農產女神迪密特(Demeter)(圖25)身上看到與母親聯繫的力



量。迪密特是宙斯的妹妹，其名字亦是大地之母的意思。她與宙斯生下了波瑟楓妮(Persephone)，宙斯私下許配給冥府王黑地斯(Heides)，黑地斯等不及波瑟楓妮長大，趁她在田野採花時將她劫走。(圖26)迪密特聽到女兒在地底的哭泣卻尋不著女兒，於是失魂落魄地荒廢農事，以致百物不生，大地一片枯疾。宙斯見狀，不得不出面調停，指定黑地斯在春夏兩季讓波瑟楓妮回到陽間與母親相聚，雷頓的《歸來吧》(圖27)描繪波瑟楓妮由使者漢密斯引領，從陰間重返陽間與母親相會，這亦是春夏兩季是百物重生及農作物收成的時期。波瑟楓妮雖然被冥神所佔有，但仍能夠與母親維繫關連，這代表著為父權所俘虜佔有的女性，靠著與母親聯繫的力量，終能夠戰勝束縛，而遊走於陰陽兩界。

遊走於陰陽兩界對女性研究者來說，似乎存有相當的矛盾，若是志在建立母性系譜，又何必用到陽性的語彙？這有如愛德華·薩依德(Edward Said, 1935-2003)討論「東方主義」時，卻要用到西方的語彙與理論架構一般，充滿著「雙面性」，並使得雙面性思考與其角色互換的實驗成為二十一世紀的思想架構。因此我們回到希臘神話來尋找屬蛛絲馬跡的女性閱讀，似乎一點兒也不需要尷尬或避諱使用男性既有的語彙，因為若無既有的神話與以男性為中心思維的敘述，亦無以從中捕尋主流之外的邊緣認知。況且這當中的敘述，在經過糾纏的網狀編織的實踐後，能夠歸納出更為多元的圖碼。

梁莉苓在她所拍攝的紀錄片中，則試圖以純粹女性的思考角度來為女性建構屬於自己的邏輯。《相見歡》(圖28-1~28-4)乃是與「春天影像工作隊」一同到北京所拍攝剪接完成的作品，工作隊原來的主題是處理兩岸三地的政治議題，但莉苓卻從敏感的政治問題中發現了更為敏感的女性情誼。因此她的作品所探討的乃為三位相隔兩岸三地女人，她們因為政治因素在兩地生活，已有三、四十年沒有見面了。現在三個人的歲數加起來超過兩百歲，感覺身體開始變差，逐漸珍惜見面的時間。鏡頭隨著台灣和香港的女人一同去找北京的女人，三位第一次見面時有一種莫名尷尬的生疏，話題與肢體動作都不知該如何進行。於是導演莉苓便主動提議大家到臥室去看看衣櫃裡的世界，衣服在此成了卸下生疏及武裝的伏筆，因為穿衣服的關係帶動了大家的溫度，於是在熱鬧地交換衣服，笑鬧評論對方衣著的情境裡，生疏與尷尬被化開了。《相見歡》並不是劇情片，但在屬於女人的衣服世界裡，一些莫名的冷場可以被暖化，一種屬於政治的敏感可以被輕易地忽略。

莉苓善於遊走於理性與感性之間的灰色與曖昧地帶，並試著用女性的視點與鏡頭來軟化僵硬的人際關係。在她《說夢》(圖28-5~28-8)所處理的社會面向，則思考著創作者與觀眾之間微妙的互動關係。她從家庭錄影帶的路線開始，紀錄了家人所做的夢，並在客廳、臥室、廚房等處播放，讓家人發現每個人之間緊密的聯繫。從「家庭版」的《說夢》能量中，她走出家門，開始訪談家鄉頭份附近的歐巴桑們，要她們說出自己記憶中最深刻的夢。平常見面只是寒暄的街坊鄰居，若聊起夢來，像是將秘密的一半以象徵手法來處理，一半是深藏不為人所知的記憶。在聽夢的時後，往往會有人說「我也曾這樣，我也做過這樣的夢」。觀眾將會先被引領至記憶的思維裡，也會觸動反身自問的機制，並帶著自己的記憶思索，一步步的進入到他人的記憶空間裡，進而產生互動的交流。梁莉苓如夢的採集者一般，將父權所砍去(看似微不足道的)母權，如收集體屑般排放在一個紀錄片中，在夜晚的野臺戲放映，讓鄉親們看、聽到別人的夢，於是在市井小民的生命網中，產生一些力量。片子如聽鄰家阿桑聊天一般，沒有強烈的戲劇化的展演(因為這本來就不是一種表演)。於是，但就算是斷瓦殘骸的敘述，潛意識中未完成的夢想，繼續說



下去卻是有必要的。

此外，備受大父壓抑的馨鈺仍以大地之母的生產方式繼續創作。在《鳥巢》(圖29-1~29-7)系列中，她在一月下雪的維爾蒙藝術村(Vermont Art Studio)以麻繩編織了無數的鳥巢，在巢內用牛油包裹鳥飼料以及雪塊讓冰天雪地的鳥兒也有食物為生。以及在《與波波一同畫畫》(圖29-8~29-13)中，帶著菜市場檢來的流浪狗一同享受繪畫的樂趣。回到神話故事的起源尋找女性自己的脈絡，她得以重新解讀佛洛伊德的伊底帕斯情節，進入前伊底帕斯情節中瞭解母系被截斷的源頭，於是女性的創作能量得以從男性的歷史主軸脫軌，回歸到陰性空間的母性系譜。

斷瓦殘骸中所組合的母性系譜，好比伊莎克(Jo Anna Isaak)對當代女性思考所下的註解：它「並非意指一群同質團體(亦即被排除在特權之外的團體)，或在固定立場的一群(亦即邊陲)，而是一種介入的媒體，一種持續使中心化論述多元化、弱化或消音的活動」。¹⁰

六、風月杜撰與愛情真諦

現在讓我們輕鬆一下，造訪愛情的境界。希臘神話有許多荒誕不經的風月杜撰，並隱喻人類靈慾糾葛的情節，宙斯乃領銜主演了一幕幕人神之間的愛慾情仇，其中他不擇手段地將自己化作一隻牡牛誘拐歐羅芭、化作一隻天鵝與麗達(Leda)調情(圖30)、化作一陣黃金雨飄進閣樓探訪達妮(Danae)(圖31)、化作人身羊腿的森林之神與安提奧坡(Antiope)交合(圖32)、化作黛安娜(Diana)引誘凱莉斯杜(Callisto)(圖33)、化作一隻老鷹虜拐加尼密地(Ganymede)(圖34)等等異性或同性戀情，他處處留香所衍生的後代成為希臘神話的男女主角，並在有意或無意的闖禍過程裡，挑起人神相通的權力、慾望與愛恨情仇，及其間雜沓的輾轉糾葛。宙斯以神的身份與人類交合，將神的權勢贈予或轉注到人間，讓人們一方面對眾神有所敬畏，也一方面藉著祂們來投影出自己的種種假想式威風以及陰暗的層面。

在一齣齣複雜的感情戲碼中，我們能夠輕易地找到人類文明起源時，由男性原型所主導、執行的痕跡與相對於



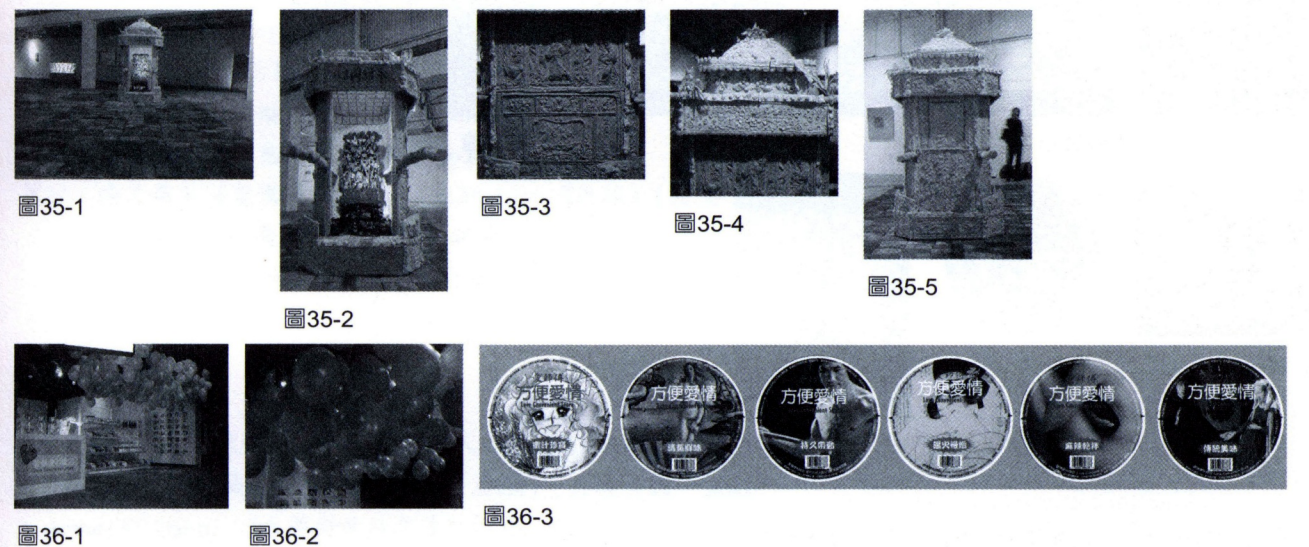
10 Jo Anna Isaak著，陳淑珍譯，吳介禎審訂，《女性笑聲的革命性力量》，遠流出版，2000，p. 5.

女性被物化、玩弄的命運，以及男性的正直勇猛相對於女性的軟弱善妒。歷經兩千多年的敘述或許早已讓我們無從質疑這種主從、尊卑關係的二元化存在，而讓二十世紀性別認知系統出現的問題特別難以轉型及處理的癥結。然而，這個難解備受年輕一代台灣女性的歡迎，從「慾望城市」(Sex and City)的收視率，到王文華等暢銷小說的探討討論內容，皆可洞悉女性從性別研究的學術論壇到茶餘飯後所圍繞的主題。如此(幾乎是)全民化的文化現象，在視覺藝術中快速成長的女性意識當然未曾缺席。

於是，新世代女性創作中的思辯愛情之途逐漸展開。在張杏玉頗具批判性的《麵包與愛情》(圖35-1~35-10)系列展開，她為童話故事裡的「公主與王子結婚」作了衍伸的詮釋，她親自用雙手揉麵粉、配佐料，為中國傳統花轎裝飾上塊塊香味撲鼻的麵包，而花轎座椅上的九十九朵紅玫瑰也不停地散發出愛戀的氣息。麵包與愛情所隱喻的生命過程，在開幕(結婚)當天是如此甜美，有如童話故事的尾聲般。但作品在經過一個星期之後，麵包開始發霉，傳出陣陣臭味，螞蟻進攻啃食，裝飾花紋開始斑裂，當然玫瑰花也謝了。這時候，剩下的只是一個遭人遺忘的破爛轎子，在展覽結束時全部丟棄。杏玉對於婚姻的質疑，著眼於傳統象徵的謊言，她以尖銳的手法來撩撥父系社會對婚禮所包裹的糖衣，並赤裸裸地揭露婚姻的真面目，此時宙斯在歷史圖像中所散播的愛情謊言頓然被蒸發了。

而真的每個人都能夠在張杏玉的「麵包與愛情觀」中得到揭開真相的快感嗎？在拍手稱讚的當下，我們真能夠輕易地將宙斯所鋪陳的、歷史久遠的「真實的幻象」給抹滅？事實是，尖銳的揭露會在傷口萌生更多的惆悵，形成無法褪去的傷痕。於是，陳又慈自2003年在竹師「開設」了《愛情便利商店》(圖36-1)之後，陸續又在台中二十號倉庫、台北南海藝廊以及華山藝文特區開設「分店」。在後兩家分店的開設因業務繁重，則有合夥人蕭瑪婕共同參與製作。《愛情便利商店》有如愛情心理諮商一般，包紮和療癒現代人的感情傷口，她以台灣人的消費習慣與物質品味來開發愛情產品，讓對愛情仍舊有憧憬的年輕男女能夠隨時進入(虛擬)的網站來採購，從產品的名稱與內涵物來滿足當下的匱乏與飢渴。一如產品《追球》(圖36-2)其實是一堆浮在天花板上一顆10元的氣球，取諧音為《追求》，乃反映著時下年輕男女之間的追求遊戲，愛情對他們來說是“easy come, easy go”的。而《愛師傅速食麵》(圖36-3~36-5)面蓋印刷著相對於情慾的經典圖像，隱喻著速食麵雖能夠及時滿足人們的口腹之慾，但其中的防腐劑和化學物質卻是眾所周知的毒。《情人的眼淚》(圖36-6~36-7)乃每個人每天都必須要喝的礦泉水，也代表著每天為愛情所吞回的淚水。《妙手回春藥》(圖36-8~36-9)是南寶樹脂，能夠黏合任何的裂痕。《夢裡相思》(圖36-10)是廉價的眼罩，戴上了眼罩，讓別人看到兩顆心，而自己卻是處於黑暗當中，「看」與「被看」似乎已經在哈哈鏡當中被扭曲到讓人分辨不清裡外之隔了。此外又慈並有自己品牌的Logo《愛情便利商店Logo》(圖36-11)，且定期在網站上放《愛情便利報》(圖36-12)以通告最新產品。新世代的創作者熟練網路文化並善於操作媒體，可說是這個社會教育所塑成的，而在幕後推動的能量則是重塑當代的愛情觀。

這是一個迷上「愛情」的年代，西洋情人節、中國情人節、白色情人節等等整年度地提醒我們愛情的存在，但包裝過度的愛情究竟有多長的壽命？女性能夠為真相提出千百種敘述。



小結：為神話中的旅（女）人點亮一盞回家的燈

伊麗格瑞曾引用婦科陰道檢查使用的凹透鏡儀器之「內視鏡」原理取代拉岡理論中的「鏡像階段」(the mirror stage) (孩童六個月大時候在鏡中學習建立自主性的階段)，內視鏡在女性身體裡，環繞出男性在外面無法用平面鏡觀視的部分。就如同，佛洛依德在小女孩的身上只看到了匱乏，是無陽具的小男人，無視於男女的不同，盡是將女性視作不足，因此女性在不反映男性的地方就不存在。然而，伊麗格瑞的「內視鏡」卻能夠觀視到身體內部（而不是表象）結構，以及瞭解到自身存在的主體。內視鏡的折射，使女性原本被認為是匱乏與不足的部分反轉了過來，成為正面積極的女性形象，這樣的手法可杜絕男性在注視女性時，總是慣於看到的自己的映象，而不是女性本體。¹¹

從遠古出發的希臘神話，其男性的閱讀角度揭示了權力的消長在於千篇一律的父子相戮，當權者是因為消滅了異己，而這個異己往往是自己的生命延續體，悲劇叢生的神話裡似乎是眾神對人的一種戲謔版本。若我們試著從當代女性研究的角度來閱讀，在男性之間有不絕的殺戮背景，有著各形色的女性角色以維護並衍生命。她們雖沒有喧嘩的英雄事蹟，但回頭細嚼她們在背後所交織的象徵、想像、意涵與荒謬，在受到合理的重視後，會讓我們重新聽見地之母清晰的心跳聲，除非宇宙全毀回到大爆炸之前，此般脈搏律動是不會停止的。

屬於女性的神話故事似乎從遠古開始…洪荒太古之初，當宇宙還充斥著無以名狀的胚體，浮游於乙太介質時，在能量婆娑的顫動中醞生一個…新的神話起源。這一次的起源會因女性的自我認知與信心而產生具有創意的敘述，以修正前一次的「悲劇」。筆者將在神話敘述中參入女性的聲音以敘述她們迷航的旅程，並試圖從這段思考與敘述中，為新世代這一群女性創作者引見她們所似曾相識的祖先。在創作的領域裡，筆者堅信，萬變不離其「宗」，但也唯有正視歷史，釋懷於與過去曾物化、玩弄女性的男性無知，並以萬物之母穩重、包容及淡薄名利的步伐，新世代女性的藝術之途乃得以自在、自信與持續地發展。期望新世代的女性藝術能夠藉筆者拋磚引玉的嘗試，回歸問題的根源，從其中得到三千弱水的創作能量。（圖片由作者自行提供）



圖36-4



圖36-5



圖36-6

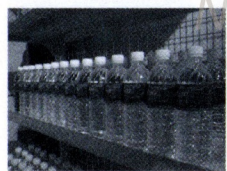


圖36-7

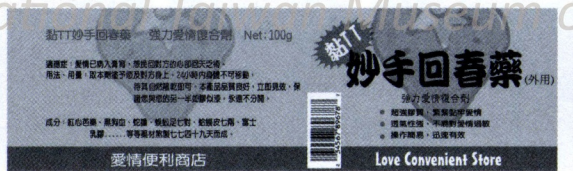


圖36-8



圖36-9



圖36-10



圖36-11



圖36-12

11 Rosemarie Tong 著，刁筱華譯，《女性主義思潮》，時報出版，1998. pp. 399-405.

圖說

- 圖1：哥雅（Goya），《克羅諾斯吞噬他的兒子》，1819-23，馬德里普拉多美術館
圖2：朱里歐·羅曼諾（Giulio Romano），《泰坦巨人的傾倒》，1532-34，曼多太宮殿吉甘提室
圖3：維洛內些（Veronese），《克羅諾斯與宙斯》，1553-55
圖4：黃芳琪，《七分之二》（圖4-1~圖4-8），嘉義鐵道藝術村〈四號倉庫〉、（2003.10.4~2003.10.27）、《沒有人瞭解》系列（圖4-21~圖4-22）
圖5：提香（Titian），《誘拐歐羅芭》，1559-62，波士頓嘉納美術館
圖6：林明弘
圖7：林明弘
圖8：林明弘
圖9：林維瑜，《草地上的笑聲》（圖9-1）、《熊熊長大計劃》（圖9-2）、《適當的位置》（圖9-3~圖9-5）、《你的我的他的她的》（圖9-6~圖9-7）、《再見》（圖9-8~圖9-9）
圖10：《女人之城》中的磚瓦匠一景
圖11：《三美神》，Region VI, insula occidentalis, 壁畫，收藏於拿波里國家考古博物館。
圖12：拉菲爾，《三美神》，1504-1505, 油彩、木板，孔德博物館。
圖13：魯本斯，《三美神》，1621-5
圖14：吳瑪俐，《玩布的姊妹》，2001
圖15：陳怡潔的《函數色彩》（圖15-1~圖15-8），2004
圖16：李頓（Frederick Leighton），《克莉譚奈斯卓的等待》，1874，倫敦李頓美術館
圖17：巴提斯塔（Giovanni Battista），《伊菲吉妮雅的犧牲》，十七世紀
圖18：黃馨鈺，《浮木流浪狗》（圖18-1~圖18-7）、
圖19：製瓶匠Nikias，《雅典守護神雅典娜》公元前555-550，美國紐約大都會美術館
圖20：波提且利（Botticelli），《雅典娜河山陀兒》，1482-83，佛羅倫斯烏菲茲美術館
圖21：Caravage, 生病的酒神巴克科斯，1593
圖22：李明維，《懷孕計畫》
圖23：Cindy Sherman, Untitled #224, 1990
圖24：李欣芃，《無題一》（圖24-1~圖25-5）、《無題二》（圖24-6~圖24-10）
圖25：華鐸（Jean-Antoine Watteau, 1684-1721），《農產女神》（Demeter），1712，142x157cm，華盛頓國家畫廊
圖26：阿巴德（Niccolò dell' Abbate），《誘拐波瑟楓妮》，約1560，196x215cm，巴黎羅浮宮。
圖27：雷頓，《歸來吧》，1891，203x152cm，里茲市立美術館
圖28：梁莉苓，《相見歡》（圖28-1~圖28-4）、《說夢》（圖28-5~圖28-8）
圖29：黃馨鈺，《鳥窩》（圖29-1~圖29-7）、《與波波一同畫畫》（圖29-8~圖29-12）
圖30：羅梭（Rosso），《麗達與天鵝》，17世紀，倫敦國家畫廊
圖31：提香（Titian），《達妮與黃金雨》，1554，馬德里普拉多美術館
圖32：科雷吉歐（Correggio），《安提奧坡》，1524，巴黎羅浮宮
圖33：布雷（François Boucher），《黛安娜與凱莉絲杜》，1759，美國堪薩斯州尼爾遜阿堅斯美術館
圖34：魯本斯（Rubens），《加尼密地被擄》，十七世紀，巴黎羅浮宮
圖35：張杏玉，《麵包與愛情》（圖35-1~圖35-83）
圖36：陳又慈，《愛情便利商店》（圖36-1）、《追球》（圖36-2）、《愛師傅速食麵》（圖36-3~圖6-5）、《情人的眼淚》（圖36-6~圖36-7）、《妙手回春藥》（圖36-8~圖36-9）、《夢裡相思》（圖36-10）、《愛情便利商店Logo》（圖36-11）、《愛情便利報》（圖36-12）。

參考書目

1. Susan Sontag, 陳耀成譯，《旁觀他人之痛苦》，麥田出版，2004.
2. Rollo May, 《哭喊神話》（The Cry for Myth），立緒出版，2003
3. Arthur C. Danto, 《在藝術終結之後》（After The End Of Art—Contemporary Art and The Pale of History），林雅琪、

鄭慧雯譯，麥田出版，2004，p. 39

4. 朱剛著，〈神話原型批評〉，《二十世紀文化文藝批評理論》，揚智出版，2002，pp. 83-102
5. Claude Lévi-Strauss，楊德睿譯，《神話與意義》(Myth and Meaning)，麥田出版，2001
6. 唐荷，《女性主義文學理論》，揚智出版，2003
7. Ingeborg Gleichauf著，姬健梅譯，《思考的熱情——七位女哲學家的故事》，麥田出版，2004，pp. 15-43
8. Jo Anna Isaak著，陳淑珍譯，吳介禎審訂，《女性笑聲的革命性力量》，遠流出版，2000，p. 5.
9. Rosemarie Tong著，刁筱華譯，《女性主義思潮》，時報出版，1998
10. 黃晨淳編著，《希臘羅馬神話故事》，好讀出版，2001
11. 謝鴻均，〈為神話中的女人，點亮一盞回家的燈〉，《我的人生很希臘》，網路與書2004. 8, 88-93



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