

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

美術創作理論組-水墨畫

博士論文

Program of Art Creation and Theory – Ink Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Doctoral Dissertation

真實與虛擬空間中的女性樣態

The Representation of Female in

Real and Virtual Spaces

黃靖淳

Huang, Ching-Chun

指導教授：莊連東 博士

Advisor : Chuang, Lien-Tung, Ph.D.

中華民國 114 年 07 月

July 2025

摘 要

本文將從歷史背景、文化脈絡、當代社會研究與藝術作品的角度進行梳理與論述。第一章將說明本研究的動機與方法，作為全文的基礎。自第二章起，將以空間與空間觀之間的關係為切入點，探討「具像化的虛擬社會」對人類認知與生活方式所造成的影響。現代社會中，人們透過書籍、網路等多元媒介獲取知識，並從科學、人文、社會等不同層面反思自身所處的環境。若將身體視為一個固定、實體的結構體，則「媒體」便成為塑造當代世界觀想像的重要力量。自工業革命以來，經濟與科技迅速發展，其帶來的變革同時伴隨著混沌與曖昧的雙重特性。

第三章將延續第二章對空間的討論，進一步探究真實空間與虛擬空間的交錯如何影響人們的生活與思想轉變。第三章中透過歷史中以男性為主體的社會體制，來探討臺灣女性意識的興起，並以筆者所感受到的當代女性氛圍來進行議題的探討。

第四章則聚焦於觀看、幻想、偽裝與整形等行為，來驗證當代女性自我認同的行為模式，本章節中也將列舉透過具有象徵性符號或行為藝術的作品來進一步驗證當代女性在現代社會的如何保持或重新建構自我認同，並進一步探討當代女性在虛擬環境（特別是社群媒體）中所面臨的壓力與挑戰。

第五章與第六章為筆者的創作說明，包含說明其創作所使用的媒材、技法與描繪主題。透過其作品中對都市生活中個體內在狀態的描繪，特別是以年輕女性為主角的題材，探討當代女性在都市化環境中尋找自我定位的過程，以及人與都市空間之間的矛盾與融合關係。

關鍵字：真實與虛擬、空間、女性樣態、水墨、絹本



Abstract

This study will be organized and discussed through the lenses of historical context, cultural framework, contemporary social research, and artistic works.

Chapter One outlines the research motivation and methodology, establishing the foundation for the entire paper. Beginning with Chapter Two, the discussion will explore the relationship between space and spatial perception, examining the impact of a "visualized virtual society" on human cognition and lifestyles. In contemporary society, individuals acquire knowledge through various media such as books and the Internet, and reflect upon their environment from scientific, humanistic, and social perspectives. If the body is regarded as a fixed, tangible structure, then the "media" plays a crucial role in shaping contemporary worldviews. Since the Industrial Revolution, rapid economic and technological development has produced transformations, often accompanied by a dual nature of chaos and ambiguity.

Chapter Three will build upon the discussion of space in Chapter Two, further exploring how the interplay between reality and virtual spaces influences people's lives and transformations in thought. This chapter examines the rise of female's consciousness in Taiwan within the context of historically male-dominated social structures and reflects on contemporary female perspectives as perceived by the author.

Chapter Four focuses on acts of viewing, fantasizing, disguising, and cosmetic surgery to analyze patterns of self-identification among contemporary women. This chapter also presents artworks—particularly those employing

symbolic signs or performance art—to further examine how contemporary women maintain or reconstruct self-identity in modern society. It extends the discussion to the pressures and challenges women face in virtual environments, especially on social media platforms.

Chapter Five and Six present the author’s creative works, including explanations of the materials, techniques, and subjects used. Through depictions of individual inner states within urban life—especially works centered on young female protagonists—the chapters explore how contemporary women seek self-positioning in an urbanized environment and investigate the contradictions and integration between individuals and urban space.

Key words : Reality and Virtual, Spatial Relations, Modes of Female, Ink-Painting, Painting on Silk



目 次

摘 要.....	I
ABSTRACT.....	III
目 次.....	V
表 次.....	VII
圖 次.....	IX
第一章 緒 論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	4
第二節 研究範圍.....	6
第三節 研究方法.....	8
第四節 名詞解釋.....	13
第二章 真實與虛擬空間的覺察.....	19
第一節 社會空間與視覺空間.....	21
第二節 網絡世界與虛擬空間.....	26
第三節 網路信息的真實性.....	29
第四節 不確定的真實.....	32
第三章 從「被觀看」到「自我審查」－女性形象的轉變.....	39
第一節 藝術中的女性圖像.....	42
第二節 「凝視」、「偷窺」與「審視」－性別文化.....	50
第三節 女性對「美」與「醜」的演繹.....	56
第四節 流行文化與女性形象.....	63
第四章 形象塑造－虛擬世界的女性.....	69
第一節 女性形象的虛實建構.....	74

第二節	女性扮相—自戀、幻想與偽裝.....	79
第三節	從幻想國度到現實世界.....	83
第四節	繪畫中的當代女性塑造.....	90
第五章	創作理念分析與實踐.....	99
第一節	創作理念.....	99
第二節	創作方法.....	101
第三節	創作實踐.....	115
第六章	作品系列說明.....	123
第一節	鏡像中的自我.....	123
第二節	女性凝視.....	138
第七章	結論.....	153
參考書目	159



表 次

【表 一】文藝復興前、後宗教畫比較	35
【表 二】中世紀與文藝復興時期〈聖母子〉畫像比較	47
【表 三】「按依附所選擇的客體」與「按自戀所選擇的客體」差異比較	75





圖 次

(圖 2-1-1) 中式園林造景，框景	25
(圖 3-1-1) 楚墓帛畫，又名〈晚周帛畫〉、〈龍鳳仕女圖〉，31×22.5cm，戰國中晚期（約公元前 350-300）	42
(圖 3-1-2) (傳) 張萱，〈搗練圖〉，絹本設色，37×147cm，唐代（約 740-750）	43
(圖 3-1-3) (傳) 周昉，〈簪花仕女圖〉，絹本設色，45.5×175.5cm，唐代（約 750-800）	43
(圖 3-1-4) 李嵩，〈聽阮圖〉（局部），絹本設色，177.5×104.5cm，南宋（約 1190-1264）	44
(圖 3-1-5) 唐寅，〈嫦娥執桂圖〉（局部），絹本設色，177.5×104.5cm，明代（1520）	44
(圖 3-1-6) 姚文瀚，〈歲朝歡慶圖〉（局部），紙本設色，84.4×55cm，清代乾隆年間（約 1736-1795）	45
(圖 3-1-7) 郎世寧，〈乾隆后妃肖像圖—皇后〉，絹本設色，52.9×688.3cm，清代乾隆年間（約 1736-1766）	45
(圖 3-1-8) 〈維倫多夫的維納斯〉，鮞粒石灰岩，高度 11.1cm，公元前約 23000	46
(圖 3-1-9) 〈米洛的維納斯〉，大理石，高度 204cm，	47
(圖 3-1-10) 布格羅，〈維納斯的誕生〉，布面油彩，300×218 cm，1879	48
(圖 3-1-11) 福拉哥納爾，〈鞦韆〉，布面油彩，81×64.2 cm，1767	49
(圖 3-1-12) 芙烈達·卡蘿，〈兩個芙烈達〉，布面油彩，173.5×173 cm，1939	49
(圖 3-1-13) 安迪·沃荷，〈瑪麗蓮夢露〉，紙本絹印，200×500 cm，1967 ..	50

(圖 3-2-1) 安格爾,〈土耳其浴女〉, 布面油彩, 110×110 cm, 1862.....	53
(圖 3-2-2) 布格羅,〈仙女〉, 布面油彩, 145×209.5 cm, 1878.....	54
(圖 3-2-3) 茱蒂·芝加哥,〈晚宴〉, 裝置藝術, 1979.....	55
(圖 3-2-4) 茱蒂·芝加哥,〈晚宴〉(局部), 裝置藝術, 1979.....	55
(圖 3-3-1) Jo Farrell,〈Zhang Yun Ying #1〉, 攝影, 2005.....	58
(圖 3-3-2) Jo Farrell,〈Zhang Yun Ying #2〉, 攝影, 2005.....	58
(圖 3-3-3) 陳進,〈悠閒〉, 絹本膠彩, 152×169.2 cm, 1935.....	61
(圖 3-3-4) 陳進,〈化妝〉, 絹本膠彩, 212×182 cm, 1936.....	61
(圖 3-3-5) 身著改良式旗袍的張愛玲, 攝影, 1954.....	62
(圖 3-3-6) 西式洋裝, 國家攝影文化中心典藏.....	62
(圖 3-3-7) 身著和服的陳進, 攝影, 1932.....	62
(圖 3-4-1) 香奈爾套裝樣式.....	65
(圖 3-4-2) 迪奧 New Look 造型.....	65
(圖 3-4-3) 《東京女子圖鑑》宣傳海報, 2016.....	66
(圖 4-1-1) 亞森特·里戈,〈路易十四畫像〉, 布面油畫, 277 × 194 cm , 1701.....	77
(圖 4-2-1) 瑪莉官的迷你裙與 A 字裙.....	79
(圖 4-2-2) 女主角「荷莉」, 電影《第凡內早餐》劇照.....	80
(圖 4-2-3) 辛蒂·雪曼,〈Untitled Film Still #2〉, 攝影, 1977.....	82
(圖 4-3-1) 堅持束腰的莫德王后.....	84
(圖 4-3-2) 手機照片修圖 app 頁面展示.....	85
(圖 4-3-3) 奧蘭,〈聖奧蘭的再生〉, 行為藝術, 1990—1993.....	89
(圖 4-4-1) 池永康晟,〈地中の水源・穂波〉, 亞麻布、岩繪具、膠、墨、金銀 泥, 60×30cm, 2017.....	93
(圖 4-4-2) 吳宥鎔,〈Whereabouts Unknow〉, 紙本水墨, 112×68cm, 2019	93
(圖 4-4-3) 徐華翎,〈之間〉, 絹本設色, 41×51cm, 2013.....	94
(圖 4-4-4) 羅寒蕾,〈大的小的〉, 紙本, 165×142cm, 2013.....	95
(圖 4-4-5) 上村松園,〈序の舞〉, 絹本設色, 233.0 × 141.3cm, 1936.....	96
(圖 4-4-6) 松井冬子,〈浄相の持続〉, 絹本設色, 29.5×79.3cm, 2004.....	97

(圖 5-2-1) 日本製絹.....	102
(圖 5-2-2) 中國製絹.....	102
(圖 5-2-3) (由左至右) 人物臉部色彩疊加過程.....	103
(圖 5-2-4) 背面上彩效果.....	103
(圖 5-2-5) 正面、背面貼箔效果.....	104
(圖 5-2-6) 背面箔彩拼貼.....	104
(圖 5-2-7) 根據畫面需求，進行局部遮掩.....	106
(圖 5-2-8) (由左至右) 紙本、紙絹疊合、絹本，分離與結合示意圖.....	106
(圖 5-2-9) 碎花裙的繪製過程.....	107
(圖 5-2-10) 碎花洋裝繪製過程.....	107
(圖 5-2-11) 服裝校色過程.....	108
(圖 5-2-12) 面部比例位置調整與修改過程.....	108
(圖 5-2-13) 花卉繪製過程.....	109
(圖 5-2-14) 飾品繪製過程.....	110
(圖 5-2-15) 亮片裙.....	110
(圖 5-2-16) 銀箔上進行礦物打底.....	111
(圖 5-2-17) 霓虹色彩與布料質感區分.....	111
(圖 5-2-18) 利用紙膠帶的遮蔽效果進行圖樣製作.....	112
(圖 5-2-19) 遮蔽材料的選擇 (由左而右) 型版、紙膠帶、貼紙.....	112
(圖 5-2-20) 建築物的繪製—1.....	113
(圖 5-2-21) 建築物的繪製—2.....	113
(圖 5-2-22) 飾品配件的描繪—1.....	113
(圖 5-2-23) 花卉繪製.....	113
(圖 5-2-24) 手工藝物件的描繪.....	114
(圖 5-2-25) 飾品配件的描繪—2.....	114
(圖 5-2-26) 作品中碎花、蕾絲、流蘇等符號.....	115
(圖 6-1-1) 黃靖淳，〈所到之處〉，水墨、絹本、設色，118×143cm，2025	126
(圖 6-1-2) 黃靖淳，〈來時的路〉，水墨、絹本、設色，142×354cm，2023	128
(圖 6-1-3) 黃靖淳，〈有風的地方〉，水墨絹本設色，142×236cm，2023...	130
(圖 6-1-4) 黃靖淳，〈如故〉，水墨絹本設色，125×110cm，2022.....	132

- (圖 6-1-5) 黃靖淳，〈星辰大海〉，水墨絹本設色，115×138cm，2020 134
- (圖 6-1-6) 黃靖淳，〈追光者〉，水墨絹本設色，115×138cm，2019..... 136
- (圖 6-2-1) 黃靖淳，〈世界的盡頭〉，水墨絹本設色，140×236cm，2024 ... 140
- (圖 6-2-2) 黃靖淳，〈非你所想〉，水墨絹本設色，118×143cm，2024 142
- (圖 6-2-3) 黃靖淳，〈月光的痕跡〉，水墨絹本設色，140×118cm，2024 ... 144
- (圖 6-2-4) 黃靖淳，〈暗夜中相逢〉，水墨絹本設色，140×118cm，2024 ... 146
- (圖 6-2-5) 黃靖淳，〈光的方向〉，水墨絹本設色，142×236cm，2022..... 148
- (圖 6-2-6) 黃靖淳，〈如果〉，水墨絹本設色，125×110cm，2021..... 150



第一章 緒 論

空間是一個哲學上和物理上都具有複雜意義的概念。人類對空間是有意識的、是具備想像的，既有空間的定義，也有抽象的概念，不同空間的概念會有互相排斥、滲透或交互的作用。在物理學中空間是與時間一種相對客觀存在的形式；從哲學的角度來說，空間是人界定位置、方向、和相對關係的認知狀態；而在藝術上，空間的各種變化則是表現了藝術家對於美學活動及其他社會實踐上的影響。

我們所熟知的那些科學家、哲學家例如：哥白尼（拉丁語：Nicolaus Copernicus）（1473-1543）、笛卡爾（法語：René Descartes）（1596-1650）、牛頓（Sir Isaac Newton）（1642-1727）、康德（德語：Immanuel Kant）（1724-1804）等人都曾對近代空間觀添磚加瓦，也逐漸構築出人類對於的空間實踐活動與空間觀念的想像。

空間為我們提供了一個「存在」的背景。網際網路的時代來臨，虛擬世界的形成對近代空間觀念具有特殊意義。中世紀歐洲人的空間地理觀念反映在繪製的地圖上，是以有限的經驗、宗教觀念與想像力的混合物，而現代社會的空間概念更多展現的邊緣模糊的壓縮空間，生活節奏的加速導致地理空間的重要性降低，也說明了空間是可以變化的，是人類的智能對空間變化的適應。多年來人類社會已經編織出複雜的歷史網絡，透過文字、圖像或思想的基礎所維繫社會的秩序，人類從出生到死亡都被這個社會的虛擬情節圍繞，以特定的形式思考、追尋特定的標準行事、遵守特定的規範，而這樣的人造情節，就是「文化」。

當代文化研究的特徵是與各項學科研究有著劃分不清的糾葛，「體驗」對筆

者來說顯得重要，個體的生活體驗是可以理解的，但不一定能夠認識，它是一個精神生活辯證過程的總體，這個過程對其自身來說是不分明的，在多數情況下，對於生活體驗的理解是很難得到確切描述的因為它是一個經常不斷變化的總體，是一種不能認識「自己是什麼」的總體化。以一名女性創作者的身分來說，在分析藝術作品與創作的過程中，只是將近代人類對於社會的的認知「說」出來而已。

藝術的展現有千百種姿態，而自古以來，就有一群藝術家想將「美麗」具象化，而這群以男性為多數的畫家，在受到女性身體的吸引—尤其是美麗的女性身體，便將其畫下，作為展現迷戀青春、崇拜青春的具體象徵。在可查閱的紀錄中當然也有女性藝術家是以表現身體的自主性為目的創作形式，這些展現理想化、風格化的女性形象，錯縱成為複雜的文化脈絡。

女性圖像的建構不停地在轉變，理想化美感並非自然產物，而是文化建構之下對「完美」的「重塑與再現」，從西方學院派到東方仕女畫，理想女性身體的形象不僅反映當代審美標準，更隱含性別政治與觀看權力的分配。

從歷史脈絡與流傳於世的藝術品中能發現女性從附庸的角色慢慢轉向展現個人藝術表現，從宗教繪畫中不可褻瀆的「女神」慢慢轉向擁有七情六慾的凡人，女性符號的圖像也就表現了文化產物的表徵。女性身體改造，例如中國古代的「纏足」風氣，是透過束縛女性的身體營造出來的性別文化、情慾表現與時尚經濟，體現的是「美」雖然是天生的，但仍可以透過後天的努力「製造」出來。筆者將透過纏足的行為，闡述當時包含「凝視」、「偷窺」以及父權體制下大眾審美的身體狀態，也訴說了了東方女性的自信與痛苦。

從 18、19 世紀的興起的服裝改革，背後就有某種身體規訓的打破和美學的歷史，工業化、都市化，社會越分化，這股浪潮往世界的各個角落發散，女性角色在都市中的地位轉變，流行、時尚文化需在這類社會中成為推動消費的主宰機制；而商品化已成為社會生活的關鍵特徵，資本主義的消費文化、網路時

代產生的訊息焦慮及美容整型醫學技術的普及，影響了的審美觀念，本文也將以女性的視角探討大型文化體制與消費狀態下的所呈現的都市女性樣態。

虛擬時代的來臨，感受與互動的科技以及社群媒體中不斷放送的新資訊；文明時代下所探討的性別平等，女性主義的興起帶來視覺文化上的亮眼表現，從性別政治與社群媒體的角度出發，重新解讀男性與女性作品中的女性意象與性別議題，從解放束縛再到重新束縛，檢閱歷史中各時期的女性藝術品（包含女性圖像及女性藝術家）來討論女性意識，從「美的象徵」到「主體意義」的呈現，求時尚經濟到身體上的整形改造，女性反思自身身體的自主是否真的是自主？透過女性的幻想、裝扮，探討在探討社群媒體影像下大眾審美下所產生的女性約束。

筆者的創作基底材選擇帶有偏向陰性氣質氛圍的絹本。透過層次的疊合展現人物與都市之間既疏離又無法切割的關係，筆者認為身體表象的呈現是人與空間之間的連結：身體姿態、服裝、話語，成為了討論的內容，當代「美的標準」界定了女性與空間之間的自由向度。在我們熟知的社會歷史文化中，女性身體的各個部位都曾經被觸及討論過。反覆的修改、變更與嘗試迎合大眾審美的女性，「美化」的過程是一個探討已久的議題。自我認同與身體實踐的解放，標明「自我」與「他者」、「觀者」與「被觀者」所產生的地位區隔，回應當代性別文化。

系列創作以「鏡像中的自我」與「女性凝視」兩個面向進行歸類。筆者認為人物的衣著是外在物質的顯現，也是資本主義、流行文化與社會價值觀的呈現，畫面中向後退去的都市背景與人物所處的環境不只是為了再現生活的真實樣態，也是為了凸顯人物和空間之間的關係，筆者認為比起強調女性主義對於作品產生的影響，來自女性的觀看方式豐富了視覺的觀看經驗。兩個系列的作品都是以絹本為主要的創作媒材，絹本呈現的柔軟、包容的陰性特質，半透明的視覺呈現，符合筆者欲傳達的女性特質，水墨的霧面、膠彩的微閃及金屬箔

的亮澤，不同質感的疊合與層次感的表現，是「自我」獨立及與「他者」共存的圖像文本。

第一節 研究動機與目的

人文主義的核心是人類個體行動與主體的直覺，而非集體的概念與現成的權威。文本可以被解讀為筆者透過所謂的世俗方式（worldly ways），思索與討論過去到現在的歷史內容，這並不是無視於權力的存在，而是就連基本的生活瑣事抑或風俗習慣，都不免帶有權力影響和堆疊。

現今學科中所探討的「現代性」隱含一個解釋分裂的理論：媒體（media）和遷移（migration）¹，作為兩個重要的區分項，並探索兩者對於想像的作用（work of the imagination），是對現代性構成的要素。電子媒體對於更廣泛的大眾媒體與其餘傳統媒體有決定性的影響，比起印刷媒介的聲音、散佈的侷限性，電子媒體在公共空間和隱蔽空間之間形成更好張力，更能被大眾所接受，但也同時顯現了正反兩面。儘管這類媒體總在觀者與事件中造成距離感，它仍舊改變了日常的交流活動，它同時也成為了建構自我的實驗資源。

媒體如此，移動亦是，人類的遷徙不是歷史新鮮事，而伴隨遷徙，影像、書寫和展現個人感受與情感的訊息經由大眾媒介而急速流動，現代主體外的生產顯然又產生了一個新的、帶有不確定性的內容。舉個例子：在身份認同上同屬臺灣的我們，可能因為不同的原因去到各個地方，但透過現在的社群媒體、網路訊息，便可以接收到世界各地訊息內容，我們可以透過視訊、影片、照片等，讓移動的影像與離開國土的觀賞者相遇，這些影像創造了與觀賞者之間的

¹ 阿君·阿帕度萊（Arjun Appadurai），《消失的現代性：全球化的文化向度（Modernity at Large：Cultural Dimensions of Globalization）》，鄭義愷譯（臺北：群學，2010），頁 6。

公共場域，成為了想像作用的新動力。

媒體和遷移造就了特殊的關聯性，沒有特定的規律，但我們卻能感受到兩者互相流動的，這也就形成了全球化和現代化的重要聯結核心。因此對於媒體影像及移動空間中的訊息流轉成為一個爭論的空間。以藝術創作作為情傳達的筆者也期冀藉透過繪畫，將生活的各種可能性化為創作的劇本，讓浮華光彩及奇幻情節互相交錯，使創作成為自我追尋的計畫。

我們生活中的任何一項社會議題都是無數個體虛構出的集體意識，如本文中談及的女性主義，在高聲量的討論與偏動下，人們對於這些簡化事實的產生抗拒，我們須利用理性的詮釋技巧，而這些技巧則來自人文教育的幫助。人文主義的內涵並非要求人們回歸傳統價值或經典的虔誠濫情，而是對於世俗理性論述的理解與實踐。歷史是一個是世俗世界所形成的故事記錄，由人類創作塑造，人類的行為需要受到考察與分析，掌握、批判、影響與判斷，最重要的是，批判理性思考並非屈服於權力，專注致力的目標也不是製造人為的文明衝突，而是各個文化緩慢的共同運作，文化之間彼此堆疊、互相因襲，這樣共存方式比任何零碎或虛假的理解模式更有趣，而接下來文中談到的女性主義，正式符合堆疊與文化衝突的社會文化議題。

我們所知的女性主義所存在一種根深蒂固或者說是「被假定」的荒廢感。女性主義自十八世紀興起，便充滿各種不確定性，相對其他擁有核心議題的言論，各個階段的女性主義都有不同的討論議題，不同流派之間的女性主義較沒有完整的、規範的討論核心，因此本文中並不以女權主義作為主要的探討主題，而是以筆者身為女性，所見的社會現況進行研究。

過去女性被整合進父權的家戶之中，被賦予的各種任務、情緒與服務，女性雖然不可或缺，同時也無法被空間所隔離。現代社會中，新的男女關係變化，基礎建立在協商而非強加的權利與爭鬥，這樣的關係並非全是正面的改變，因為文化中殘留運作的父權力量仍舊在我們的生活之中，但在身體及性欲

特質方面則在當代社會中佔有關鍵性的支配地位。伴隨「後現代」理論轉移，女性主義的學術研究重新理論化身體並進行反思，解構身體與心靈之間的對立核心地位，藉由構成主體基礎的理性與自我反思觀念，奠定基於身體領域所產生的慾望、物質與需求，拆解穩定的主體概念，用身體範疇來對抗人文主義文化對理念的偏重。

本文的分析，將會圍繞在女性與空間之間的關係論點展開，從過去的內宅關係到都市生活，透過藝術家對於身體樣貌尺度的展現，探討女性樣貌的表達。筆者認為，在藝術創作中身體是一個尺度，個人的認同是社會的建構也是對於身體範疇的理解，身體所呈現的地方性和自我標誌顯示者自身與他人之間的邊界，同時也有社會和物理上的意義，也涉及了「個人空間」的建構，是當代性別文化意義的表現。



本研究中筆者將研究的內容分成四個部分，「空間」、「女性」、「塑造」與筆者的創作論述。第一個部分「空間」，反思資訊革命之後網際網路時代的急遽發展，關於真實、虛擬與視覺空間影響的思想變化，在人工智慧不斷增強的社會形態下，資本主義影響的全球化發展，從地理空間限制到被壓縮的時空與消失的邊界，空間的型態產生了各種改變。都市化的社會帶來的虛假個體，影響了真實的自我。在第二章中，討論虛擬的網路世界對都市空間、真實世界的影響，也探討在現代社會中，眼前所見的「真實」是否為真的「真實」抑或只是消費時代下資本主義創造出來讓人看到的「真實」。

第三章及第四章的討論的內容主軸為「女性」，一般而言，女性主義的學術研究目標在於從社會組織原則與社會權力的軸心闡明性別分化的建構與意義

(將男性與女性之間的特質區分出來，或證明兩性的特質分化其實並不存在)，而在此說明，本文非研究女性主義為主的文章，因此在本文中探討的是以筆者身為生理性別 (sexed) 和社會性別 (gendered) 的個體主體性、自我認同感的建構。女性主義的議題及革命運動成為本文中建構當代女性主體性的脈絡線索，在本文中協助筆者梳理當代女性在社會中角色變化。

第三章中列舉了許多表現女性的藝術作品或時代照片，涵蓋範圍包含平面藝術、雕塑或工藝類性的作品，所選藝術品符合筆者審美的觀念或具時代代表性。透過這些畫作中的女性圖像，筆者欲討論關於畫作中所呈現的凝視、審視、觀看等觀看方式下所呈現的時代現象，透過不同時期的東、西方藝術作品探索男性的視覺經驗與女性對於自身身體的展現。

接續第三章討論女性在社會空間中的形象，從女性的壓迫到女權的興起，女性所處的空間變化影響了女性的思想與外在的改變，第四章中將從工業革命後流行時尚的興起開始探討，從資本角度切入研究當代「網美經濟」背後扭曲的女性認同。

隨著社群媒體的興起，網美經濟伴隨著容貌焦慮等精神疾病日益增加，女性對於自身的形象的審視因為社群媒體的發達變得更加明顯。在第四章的內容中，筆者以文化體系下製造的虛擬形象切入討論。社群媒體上最常看到的「自拍」的行為，展現的是一種輕度且廣泛的自戀行為，「按讚」、「愛心」等直觀的觀看數字，成為了成績單，促使女性將自己偽裝成各種形象，美化或是刻意製造出某種「美好人生」的形象，以增加他人對自己的關注，同時也增加了焦慮。醫學美容（後面文章將簡稱為醫美）的迅速發展則為女性的焦慮拓展了另一條道路，人們試圖改變原初身體、阻止歲月痕跡的行為引發了筆者的反思。

第五章是筆者的創作理念分析與實踐，筆者認為創作就是一種對於所處時代的反思，創作中的人物最後呈現的樣態，多少都帶入了個人的審美觀不同的時代背景創造出不同的藝術樣態。繪畫中的女性意象作為自古以來眾多藝術家

喜愛的創作題材，從女神到平凡人，使用的媒材、技法不同，展現出多重樣貌。筆者以當代女性形象為題材與都市意象結合進行創作，希望以女性的角度探討現今都市與女性的關係人物畫創作的過程。本章中以創作理念、創作方法、創作實踐三個章節來進行媒材、內容與形式的討論。

第六章以筆者博士班期間（2019年至2025年）的創作進行分類與個別論述。創作分為兩大類「鏡像中的自我」及「女性凝視」，「鏡像中的自我」是以自身形象入畫，「女性凝視」對他人的凝視進行分析，透過畫面中的女性形象及被賦予意義的物品來說明分別說明在創作思維上的異、同。

在第七章的結語除了針對此篇論述進行總結外，也記錄了筆者對未來研究的發展方向，在撰寫、研究及整理本文章的過程中對女性主義、現代社會文化研究產生更多興趣，在研究過程中也獲得相當多額外的知識，意在做為未來創作的發想，透過串聯不同的元素並結合本論文之言論及實驗，以求來日創作時能多一份新意。



第三節 研究方法

本研究的研究方法分為：文獻回顧、圖像分析及創作脈絡及媒材分析，三個部分，內容分為兩大主軸一為「空間」，二為「女性」。

關於空間這個部份，筆者以真實空間（我們所處的空間），以及網路的虛擬空間作為最大的劃分，關於兩者之間的關係將透過文獻閱讀進行意義的建構，再透過與自身經驗結合詮釋筆者所見的當代社會面相。

關於「女性」的部分首先透過畫作探索女性由「神」變「人」的地位變化，第二部分討論空間中的女性，再提出當代女性受到社群媒體中的凝視影響，所產生的「自我性化」過程。本研究欲從藝術的角度從探討凝視的權力關

係結構與作用，從真實空間與女性之間的關係，到被賦予「去中心化」、「去性別化」並給予使用者「平等發聲權」的網路空間所產生的矛盾心態，透過繪畫藝術、攝影的分析，與受訪者的訪談研究，來說明各時代女性的面貌與束縛。

一、文獻研究

本文對空間的研究所述之內容參考馮雷 2017 年修改的書籍《理解空間—20 世紀空間觀念的激變》、以及陸揚於 2024 年出版的《當代西方前沿文論：

PTSD、女性主義、酷兒理論、第三空間……結合哲學與心理學，探索文學流派的興起與嬗變》兩書，針對東方的空間理論，參考國立臺灣大學出版中心出版的《儒家的環境空間思想與實踐》論文集。虛擬空間的部分筆者主要參考的書籍為 Tim Jordan《網際網路的衝擊：網際空間與網際網路的文化與政治

(Cyberpower: the culture and politics of cyberspace and the Internet)》、N·凱薩琳·海爾斯(N.Katherine Hayles)《後人類時代：虛擬身體的多重想像和建構 (How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics)》二書。

在女性議題的部份將筆者分為四個部份研究：

- (一) 藝術創作中女性角色的變化。
- (二) 在社會空間中，女性意識覺醒與女性角色地位變化，透過歷史資料的研究，用女性主義的發展脈絡來對照各時代女性的思想變化。
- (三) 透過討論網路虛擬世界、社群媒體對女性的影響，指出當代女性對網路使用者身分、性、與原初身體之間的矛盾。
- (四) 女性身體在大眾文化和傳播媒體中被物化，女性身體成為一種被觀看的景觀，而這個被「觀看」的過程，從早期女性是被動的受害者到二十一世紀研究討論的「被觀看的愉悅感」，產生了新一波「性化女人」的當代現

象。

在閱讀的文獻部份，歐陸繪畫的部分參照池上英洋的《情色美術史》及《美少女美術史》，中國繪畫的部分參照費泳的《藝術中國-繪畫卷》。分成了四個部分：

- (一) 女性主義的歷史脈絡以朱莉安娜·弗里澤 (Juliane Frisse)《女性主義 (Feminismus)》及劉亞蘭《平等與差異－漫遊女性主義》兩書為主。在探討歷史脈絡的過程中，拉出本研究欲探討的女性束縛－歐陸的束腰馬甲及中國的纏足文化。
- (二) 二十世紀起女性主義及資本市場之間的關係便已密不可分，女性主義的探討面想與研究開始產生各種變化，透過安蒂·柴斯勒 (Andier Zeisler)，《他們用女性主義幹了什麼！－在流行文化中被架空的社會運動 (We Were Feminists Once: From Riot Grrrl to CoverGirl, the Buying and Selling of a Political Movement)》及瑪莉塔·史特肯 (Maritia Sturken)、莉莎·卡萊特 (Lisa Cartwright)，《觀看的實踐－給所有影像世代的視覺文化導論 (Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture, Second Edition)》二書進行研究，同時輔以筆者本身對於網路世代的個人見解。
- (三) 根據約翰·伯格 (John Berger)《觀看的方式 ways of seeing》一書中探討了關於「凝視」一詞，所謂「凝視」的視覺經驗筆者認為似乎不能完全的呈現當代媒體上的女性形象，因此對於女性的觀看、或觀看女性的方式筆者閱讀了 Kathy Davis，《重塑女體－美容手術的兩難 (Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery)》及凱特·曼恩 (Kate Manne)，《不只是厭女：為什麼越「文明」的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事 (Down Girl: The logic of Misogyny)》和大量

關於女性整形、社群媒體研究、女性凝視等期刊文章，透過這些內容，重新思考關於「凝視」、「觀看」、「審視」與「窺視」四個詞彙之間的差異。

(四) 透過閱讀夏洛特·吉爾曼 (Charlotte Perkins Gilman) 的《男性建構的世界—我們的雄性本位文化 (The Man-Made World ,or Our Androcentric Culture)》一書，了解雄性本位的思考。文明發展至今，無論是男性霸權抑或激烈的女性主義，都需要反思單一性別過於強勢的所產生負面效應。

二、圖像分析

照相機尚未發明的時代，繪畫圖像是紀錄文化的主要方式，透過分析畫作中女性圖像的形象，從古典美的象徵到主題意義的創作，女性意識覺醒的身體表現到詮釋現代女性的戲劇表演，經過藝術的程序，女性成為文化的符號。

《情色美術史》及《美少女美術史》二書中以大量的繪畫作品說明從歐陸古典時期開始男性藝術家對女性身體的凝視、描繪與再現，女性在此過程中，不僅被視為影像，也是藝術家的財產。在翻閱流傳下來藝術作品中，可以發現中國女性的圖像樣貌較為單一，也可以說是一種「模組化」的創作形式，雖然我們依舊可以從畫中的女性身上的服飾、動作、神情中歸納出女性的生活樣態，但女性的角色似乎更像是男性藏於家中、後宮的物件。

柯基生的《金蓮小腳—千年纏足與中國性文化》一書中透過纏足闡述了中國千年歷史中女性的樣貌，輔以藝術家 Jo Farrell 的攝影作品，探索與思考中國女性根深蒂固的尊卑觀念。工業化之後，女性走入都市，女性意識的崛起與資本主義互相影響，在外表上，我們在時尚與流行中尋找女性的樣貌，臺灣女性的外在形象的轉變歷史參考了洪郁如主編的《台灣史論叢：女性篇》，而在內在裡，臺灣女性的思維與西方的女性主義產生了不同，對比與反思為本文一部分的內容。

當代人物的形象不只存在於藝術作品中，同時也在攝影、網絡社群媒體上展現，劉瑞祺《陰性顯影：女性藝術家的自拍像》透過攝影作品展現的是現代女性以自我裝扮及自拍來諧擬大眾與精緻文化中男性／女性的刻板印象，展現女性做為消費者與再生產者，對女性影像的接受、交涉與操控。施舜翔《少女革命：時尚與文化的百年進化史》與《性、高跟鞋與吳爾芙：一部女性主義論戰史》兩本書是透過電影、流行文化與時尚這些改寫性別慾望結構的媒介來刻劃各時代女性、少女的形象。

當代藝術的呈現的多個面向，寫實技法一直是筆者的審美偏好，視覺藝術作為藝術家的表現方法及溝通管道，而寫實就像是一種通用的語言，可以透過經典的圖像學（Iconology）來討論，也可以根據大眾文化的現象去思考。本研究中提出的幾位藝術家都是以寫實技法為主的創作，在藝術家時代背景和文化差異的影響下，探討女性圖像在當代藝術家的筆下所呈現的樣貌。筆者有著對於水性媒材與絹本的偏好，在創作中筆者透過觀察，輔以照片、圖片進行創作，透過拼貼的技法及象徵性符號或寓意整理、歸納，以女性視角刻畫人物與物件之間情感交流，並在此研究中進行分析。

三、創作內容研究

在本文的第五章中，將會進行媒材選擇、技法的深入討論，除了研究媒材的，討論內容包含女性創作的媒材選擇偏好及原因。絹本的製造過程、質地與半透明的媒材性質，被歸類為是具有陰性特質的媒材，也被認為是符合展現女性意識的材料，空裱的裝裱形式，能最大程度的保留絹本的但透明特性。筆者的一系列創作中都是運用絹本與紙本互相交疊的創作形式，可以凸顯媒材的特性也增加了畫面的豐富度。在繪製的媒材選擇上，筆者的創作中混雜了水性媒材、礦物性顏料與金屬箔。筆者認為表現材料的特性是一個很重要的原則，絹

基本上能記錄多樣化的水分流動痕跡，水性媒材所呈現的透明感與滲染性更是水墨中重要的一環；礦物性顏料的顆粒感與細碎的閃光增加畫面的細節與質感豐富度，高飽和度的色彩，彌補水性材料在絹本上發色的短板；金屬箔的光澤與覆蓋性，在絹本的對映下顯得冷冰，無論是線條的展現或是區分塊面，都能平衡絹本過於柔軟的視覺感受。

多層疊合的創作手法在論述上也符合現代社會氛圍：每個人的樣貌都是不同事件的重疊所生成，在移動基底材的過程，就像是某個操控事件往自己期待的方向發展。筆者所繪的女性分為兩大類：自己及他人，畫中的女性以寫實形象出現，端莊且柔和，從姿勢及形體上表現時代的女性特色。系列作品中的背景色彩多為冷色系，包含一些對於都市社會的象徵意義，有些虛幻、不切實際，在搭配的物件選擇上，也多參考了流行的服飾配件，以展現當代女性身上的身體標記。



第四節 名詞解釋

一、「觀看」、「凝視」、「審視」的詞彙使用

本文中持續出現的幾個詞彙包含「觀看」、「凝視」、「審視」，文化現象會影響我們觀看事物的方式，因此這幾個詞彙在東、西方語境及筆者的認知中有些許差異，因此在此處對於以上幾個詞彙進行初步的說明。這些詞彙的解釋多參考臺灣教育部國語辭典、《觀看的方式 (Ways of Seeing)》一書、及根據當代文化現狀下，筆者本人對於詞彙意義的了解與判斷。因翻譯詞彙上所產生的語境誤差，因此，在此處說明本文中的詞彙，若有標註原文的部分則用原文的詞彙理解，若無，則用中文的語境解釋。

「觀看」一詞應是所有詞彙的最初樣態，「觀看先於語言。孩童先會觀看和辨識，接著才會說話」，在不包含任何情感因素的情況下，「觀看」一詞應是最純粹的表現。「凝視」(gaze) 一詞《觀看的方式》在第一章開篇的一句話「戀人的目光就是一切，再多的語言與擁抱，都比不上戀人的凝視。」我們注視的永遠是事物與我們之間的關係²，在《觀看的方式》一書中，約翰·伯格所定義「凝視」一詞帶有一點雄性本位的攻擊性，但對筆者來說「凝視」一詞在現代文化氛圍的影響下，多少混合了東、西方詞彙的意義，而在本文中，筆者更欲將凝視作為一種女性藝術家對於所創作主題之間的深層互動。

「審視」與「凝視」都是屬於長期觀看的行為，在《觀看的方式》所認為的「審視」(scrutinize) 帶有批判性的分析，書中提到「女性認為，女性的身分就是由審視者與被審視者這兩個對立的自我所構成」這也形成一種自我監控的狀態，在視覺文化中，審視的詞彙意義也包含權力關係，是對自己觀看的事物進行反思。

二、女性主義

女性主義的構成相當的複雜，它融合了太多關於資本、歷史脈絡與人文思想等內容，因本文並非研究女性主義為主的文章，因此在此處只針對基本的女性主義流派進行解釋。此處按照按照英國文化學者約翰·斯托雷 (John Storey) 的歸納，二十世紀風起雲湧的女性主義，至少有四種 (以上) 的類型，此處只以定義較明確的來進行說明：激進女性主義、馬克思女性主義、自由派女性主義、以及後現代女性主義³：

² 約翰·伯格 (John Berger)，《觀看的方式 (Ways of Seeing)》，吳莉君譯 (臺灣：麥田，城邦文化，2014)，頁 11。

³ 陸揚，《當代西方前沿文論：PTSD、女性主義、酷兒理論、第三空間……結合哲學與心理學，探索文學流派的興起與嬗變》(臺灣：崧燁文化，2024)，頁 179-180。

- (一) 激進女性主義：女性受壓迫是歷史上佔據統治地位的父權制文化使然，是一個性別對另一個性別的壓迫。
- (二) 馬克思女性主義：女性受壓迫的罪魁禍首不再於性別差異，而在於資本主義，男性支配女性，一如資本支配勞動。
- (三) 自由派女性主義：不似父權制度或馬克思女性主義著重在制度的錯誤，而是認為問題的根本在於男性對女性存在「偏見」，比如法律之中、以及一些特定的生活領域排斥女性，透過這些可以看到男性的偏見。
- (四) 後現代女性主義：用來描述 90 年代以後，女性主義支持者銳減，而出現的新一波女性主義，被視為理解女性主義、流行文化和女性氣質之間關係的第四波女性主義。

根據本文撰寫的內容，文中所提起的女性主義融合了不同流派，其中以自由派女性主義及後現代女性主義為主，後續文章也將只稱為女性主義，若有特殊需求將進行另外的標註。

三、厭女 (misogyny) / 父權 (patriarchy)

父權一詞所指的是：人類社會多年來以年長男性擔任家族／集團領導者的現象，後來這一詞被女性主義理論使用，延伸為我們現在所認知的—「以男性為中心，以男性為相對優越，並以支配／受支配關係建立人際／組織關係的社會系統」，作為理解社會運作、分析與批判的基本架構，「以男性為相對優越」的部分中，可能在不同文化下產生差異，而父權體制形塑的「理所當然」，這也就構成了「厭女」的基礎。

在前述的父權系統下，那些「被社會認為與男性連結的性質」(以下稱為陽剛的)，以及「某個被社會認為與女性連結的性質」(以下稱為陰柔的)之間就產生了高低之分。這套二元的評價系統滲透到人們的心中，影響我們「直接的

覺得」某件事情是「較好的、正確的」，同時那些較好的特質，多半被認為是與男性有較高的關聯，反之，次等的、附屬的特質，則是被認為與女性有所關聯，這才是厭女概念所要指出的現象。

而在此處特別提出說明的原因是，「厭女情節」有著極為複雜的哲學、心理學及政治上的疊合。他們針對女性，感覺到仇視、敵意或其他情緒，僅僅因為他們是女性，這是狹隘的理解，儘管我們同意敵對的態度，那也應該將焦點置於與敵意有關的態度上，這類敵意的攻擊目標只包含「特定的女性」或者「某類型的女性」，而非全體女性，這也是父權意識形態下的副產品，看似個人化，但卻是最合適被理解為一種社會現象。⁴

四、現代媒體

現代媒體包含社交型媒體（Social Media）、數位新聞媒體（Digital News Media）、串流媒體（Streaming Media）等，本文主要關注於社交型媒體：如 Facebook、Instagram，以及串流媒體：Netflix、YouTube、Disney+的觀察與研究。

媒體，是指一種媒介或溝通工具，是傳播資訊的載體，即資訊傳播過程中從傳播者到接受者之間攜帶和傳遞資訊的一切形式的物質工具，包含繪畫、印刷品、電子傳播等。網路世代所呈現的「現代媒體」形式是將獨自坐在電腦桌、手機前的我們置身於某種社會「空間」當中。網路世界是一個虛擬的、沒有邊界的寬廣場域，這個空間中的訊息混雜了各種想像與訊息媒體不是一種中性的科技，不會將意義、訊息和資料原封不動的傳輸，文字訊息的誤讀、個人經驗的投射都會對資訊內容產生偏差。

⁴ 凱特·曼恩（Kate Manne），《不只是厭女：為什麼越「文明」的世界，厭女的力量越強大？拆解當今最精密的父權敘事（Down Girl: The logic of Misogyny）》，巫靜文譯（臺北：麥田，2020）頁 65-66。

五、虛擬性

當代社會中的虛擬性包含各個層面：

- (一) 非實體性：當代許多事物已成為虛擬性，例如：身分、購物網站上的商品、銀行存摺裡的現金等。
- (二) 模擬與再現：虛擬性是透過「模擬」產生的，例如：AI 角色(人物)。
- (三) 可操控、可編輯性：虛擬性允許使用者對於形象、身分、情感進行建構與操控，打破現實的限制，例如：「濾鏡」。
- (四) 多重性與流動性：虛擬身分的不固定，可以隨時切換與改造，也可以同時以不同身分存在同一個虛擬空間中，例如：擁有多個帳號，且每個帳號都有不同風格的網紅。

本文中以當代女性作為討論的對象，而網路世界的虛擬性涉及性別表演、社會期待、自我認同、身體政治以及權力結構等多個層面。因此在本文中的「虛擬性」尤其是針對媒體與文化研究，指的並非單純指的是「不真實」，而是介於真實與想像之間的存在狀態（甚至到近期，已經慢慢出現以「虛擬人物形象」進行「真實人體」改造的整型醫學）。網際空間是一個包括虛擬生活與虛擬社會的虛擬國度，因為這些虛擬的生活與社會並非和「真實」的社會一樣具有物質實體性的存在⁵，因此「虛擬性」隨者網際空間的崛起，虛擬成為真實的相對詞，雖然實體還是在網際空間中存在，但其卻是被重新創造過的。在本文中有許多對於當代社交媒體、訊息媒體的討論，現代媒體對女性行為的影響是一場關於「觀看」與「被觀看」、自我建構與社會期待之間的拉扯，迎合主流審美抑或反抗框架都是現代媒體影響下的女性樣態。

⁵ Tim Jordan, 《網際網路的衝擊：網際空間與網際網路的文化與政治 (Cyberpower: the culture and politics of cyberspace and the Internet)》，江靜之譯（臺北：韋伯，2003），頁 1。



第二章 真實與虛擬空間的覺察

「空間 (space)」是一個對應的詞，是物體和事件並存，且彼此具有相對客觀存在關係的形式，從最原始的物理空間定義到後現代的「空間」一詞，在資訊發達的現代，對於空間一詞筆者融合了古典定義、東西方科學哲學的內容，筆者認為肉體所處的「真實空間」與現在因「網絡」發展所創造的「虛擬空間」相互影響，不但破除了疆界問題產生了相互流動，也產生出了新的行為模式。

我們現在所說的「世界」與「社會」是人類想像並創造出來的空間秩序，在這個秩序下的社會內部仍會有各式各樣的矛盾與衝突，這些矛盾與衝突的產生與結束，就形成「文化」。人類疊合與空間與文化有關的訊息就產生了多元的、異質性的、拼貼的、擬像的文化現象，衍生出了像如 Disney land 這樣的「擬像文化」，達達藝術、普普藝術的拼貼、大眾文化風格，在網路快速發展的現代這些複合性的概念更是衍化成了人類與智慧機器共生的關係。

在歷史的演變裡，中、西方對於空間概念有者不同的見解，其實差異來自本質上的思考邏輯不同，歐陸國家著重於相對理性的科學、物理探討，東亞⁶則相對更著重於感性的心靈感受。歐陸探討的現代性歷史脈絡裡，空間長久以來都被視為一種「空的容器」，空間在其顯在的狀態下，被視為一種客觀的物理現象，同時也是一種力量，影響、引導、限制人類存在的方式，在歐陸學者的眼中，空間不僅是一個科學觀念，同時也是一個哲學問題。相對於歐陸探究的維度探索東亞，特別是中國，更注重「境」的表現，可以用一句《般若心經》中所說的「色即是空，空即是色。」來闡述，東亞思想（或者說中國思想）認為的存在沒有實體，我們所認為的存在，是因為我們把它隔開來，有了「間隔」，而產

⁶ 西方及東方的二元對立是利用地理角度進行的區分，但在此處筆者認為比起相對的區分，以實際地理的名稱作為劃分的標準更符合時代性，所以以歐陸及東亞二詞進行後續論述。

生「存在」，並非實體的存在而存在，是以個人的「我」的角度出發。

歐陸世界大概從工業革命開始，時空關係的特點就是空間靜止，但時間加速了，資本主義的擴張，機器取代人工、生產效率的提高，當時的馬克思力求用「時間消滅空間」⁷，生活節奏的加快，也改變了人們對於空間的理解。到了二十世紀空間產生了本質性的變化，在地理空間外，虛擬空間獲得了擴張的新途徑，生活步調加速，空間也在擴張。馬丁·海德格（德語：Martin Heidegger）於 1950 年的一次演講發表的片段：

時間和空間的一切距離都在縮小。過去人們需要數周和數月的時間才能到達的地方，現在只要坐飛機一夜之間就可以到了。早先人們要在數年之後才能了解到的或者根本就了解不到的事情，現在可以透過無線電隨時就可以立即知道了。植物萌芽和生長，原先完全在季節的輪換中遮掩著，現在人們卻可以通過電影在一分鐘內把它展示出來。電影顯出各種最古老文化的那些遙遠遺址，彷彿他們眼下就在今天的街道交通中。此外，電影同時展示出攝影機以及操作人員，由此還證實了它所展示的東西。電視機達到了對一切可能的遙遠距離的消除的極頂。電視機很快就會滲透並且控制整個交往聯繫機關，人類在最短時間走過了最漫長的路程。人類把最大的距離拋在後面，從而以最小的距離把一切帶到自己面前。⁸

二十世紀後因現代科學衍生了新的空間體驗，因此出現的社會空間形式大略可以分為三種：都市化空間、全球化空間、和超空間（Hyperspace）⁹，物理性的傳統空間和文化哲學所敘述的虛擬空間相互混雜、疊加、重構，改變著人們的活動方式。全球化的影響下，科學、哲學思想已不只是少數人把持的菁英


⁷ 「時間消滅空間」的時空壓縮概念來自卡爾·馬克思（德語：Karl Marx）於 1858 年的長篇手稿《政治經濟學批判大綱》中提出。

⁸ 馬丁·海德格爾（德語：Martin Heidegger），《海德格爾選集》下卷，孫周興譯，上海：三聯，1996 年，頁 1165-1166。

⁹ 空間分類參考馮雷，《理解空間：20 世紀空間觀念的激變》，（北京：中央編譯，2017），146-179 頁。

知識，傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）在〈詞與物：人文科學的考古學〉（*Les Mots et les Choses : Une archéologie des sciences humaines*）提出：「人」屬於歷史結構，進而引發人文思考，衍生出「後人類思想」¹⁰。屬於二十一世紀初期的此刻，人與空間之間的定義有更多展現的型態，人類研究的涵蓋範圍擴大，人工智慧的發明與急遽發展的虛擬空間（網絡世界）使得原本的空間界線變得模糊。

對於當代空間的探討，第一節中將以地理性的真實空間與社會影響虛擬的空間分別進行討論，第二節探討現代的網路虛擬空間，第三節將透過現代社會的消費狀態來探討資本主義操控信息內容，第四節中將回到現在我們所處的空間，在真實和虛擬混合空間觀下，所謂「存在」的真實性思考。



第一節 社會空間與視覺空間

「空間」長久以來都具有極多的討論，無論是東方還是西方的科學家、哲學家、藝術家都為這一個名詞做了不同的想像與解釋，空間既是既能被透過物件之間的關聯而被塑造，也能成為互相制約的力量。在大多數的情況下，東、西方的空間是以一個物理性的概念出現，但卻又有實質上的不同，西方的空間概念在愛因斯坦提出了相對論後，引發人們對於空間、時間上的思想變革，不僅動搖了物理的基礎，也為哲學帶來新的探討。而東方則是貫徹了文人思想，直到思想改革、開放後，逐漸的衍生出新的空間理解。

討論現代的真實與虛擬空間之前，筆者欲先對真實世界中對「社會空間」、「視覺空間」及東方哲學語彙下對於空間的看法進行闡述。首先是西方對於

¹⁰ 「後人類」(Posthuman) 與「後人類主義」(Posthumanism 或 post-humanism) 兩者不同，後人類可以理解為定義生物樣態的詞彙，而後人類主義則接近於一種文化傾向，是對於傳統人文主義的反叛。

「物理的空間」進行了敘述，較早定義的「空間」我們先以艾薩克·牛頓（Isaac Newton, 1642-1727）談起，以時空背景及研究方法的局限下，當時的牛頓認為空間和時間是絕對的，且具有不被影響的特質，用一個簡單的敘述來說明，若有一根棒子靜置在地面上，相對地面靜止不動的觀察者去測量這根棒子的長度一定與在運動中的觀察者所測量同一棒子的長度是一樣的，所產生的是三度思維空間，空間就像是一個容器，裡面有物體、能量和事件，物體在內部移動就形成了空間。

在牛頓對空間、時間進行定義後不久，阿爾伯特·愛因斯坦（Albert Einstein, 1879-1955）就在 1905 年提出了狹義相對論（Special Relativity），其中內容顛覆了牛頓對「空間」的定義，他認為空間中不同兩點相互之間的距離，在不同座標系統的觀察者所測到的距離是不同的，所以空間不是絕對的而是相對的，物體與物體之間的差異量度稱之為「空間」，物體與物體之間位置的變化量度則可以「時間」衡量，而空間的意義，則需要結合「時間」與「空間」兩者對互相彼此產生意義，才會從三維空間轉為四維空間，也才能夠討論距離、方向、位置等概念，揭示了空間與時間之間的關聯，引起人類時空觀的科技及思想變革。

當愛因斯坦的提出的空間論述被廣泛接受後，隨著科學的發展與演算，空間給予我們更多思考與想像的空間，除卻物理環境的空間，抽象的「概念空間」也應隨而生。「概念空間」筆者以伊曼努爾·康德（Immanuel Kant, 1724-1804）所撰寫的一書《純粹理性批判》一書進行解析，他認為人類理性中存在對於「時間」和「空間」的兩種直觀形式，兩種形式元經驗，當人類進行認識活動時所體驗到的外部世界就是一連串「時間」和「空間」交互形成的過程，而經歷過這樣的思維過程後人類才能有感性認識空間與時間，空間與時間兩個抽象概念能存活。

前文中提到，社會的變遷同時產生了社會空間的變遷，科技發展至今也增

加空間的形式，這邊提出三個已經被廣泛討論的現代空間形式：都市化空間、全球化空間、和超空間（Hyperspace）。

一、都市化空間

從農業轉向工、商業，「都市化空間」的產生象徵了人類與商品關係的進一步提升，也象徵資本主義已成為全球文化脈絡的骨幹。「都市化」一詞指的是一群龐大人口聚集、經濟活動日益繁盛，逐漸形成一個具有穩定地理土地的規劃劃分、交通住宅產業結構的過程，此處有緊密的生活網和形形色色的人際關係，空間本身則成為資本增值最快速的部門之一。

二、全球化空間

「全球化空間」拜現代交通與通訊技術發達所賜，飛機的安全性提高與普及，人類與貨品的快速移動加速了經濟的發展，通訊手段的不斷進化，訊息的傳遞幾乎感覺不到需要時間，時間彷彿縮短到當下，當下呈現的是四面展開的空間，全球人類都共時的處於一個空間平面上，沒有時間流動的隔閡，全球化也意味著地理邊界的模糊，傳統的語言、宗教、民族等文化屬性也將慢慢改變。

三、超空間（Hyperspace）

「超空間（Hyperspace）」是二十世紀後期才出現的空間形式，超空間有兩個顯著的特點：「空間的非連續性」和「事物的虛擬性」。「空間的非連續性」指在地理和物理的空間內，時空是連續性的，鄰近性是連續性一個重要的表徵，但在高度科技發展的現代，鄰近性遭到了破壞例如：A 與 B 在同一棟房子的不

同房間，運用手機傳遞訊息，訊息的傳遞速度會比找到這個人並傳遞訊息來的快速，但相悖的是，這個訊息實際上經過了：基地台、衛星再折回手機的過程，這是一個遙遠的距離，但我們卻感受不到空間距離與時間。

另一個「事物的虛擬性」則跟我們數位化的環境相關，我們習慣於認為具有統一性的物體或事物才是真實的，但在超時空中，時間與空間分離了，所以物體與事件不再具有統一性，是虛擬的，例如銀行的數字化管理、網路或電視的直播、NFT 市場...等都是超空間的表現。

視覺空間的構成方式與上述空間不同，視覺空間的建構是指了解包含色彩、形狀、線條、明暗、前後...等物體間的距離、互相關係所產生的關係，利用平面二次元表現出三次元的空間意義。根據透視原理，繪畫上運用明暗、深淺、冷暖等關係，表現物體之間的與遠近關係，在平面繪畫上獲得欺騙視覺的空間感。繪畫中的空間感，可以說是一種由「視覺真實性變為知性的真實」的過程，換句話說它是一種思想上的空間而非肉眼所見的實體空間，這種思想上的空間是透過物與物之間的重疊、遠近、單點或多點的透視構圖形成，是具有三度空間的錯覺。

西方學論中對「空間」的真實、虛構與哲學思考中的各種討論，東亞文化中對於「空間」的概念也是百家爭鳴，各家學說自成一派，就如現代分科一樣，空間的概念涉及地理、藝術、庭園園藝、文學.....等，既有人文空間亦有自然空間。儒家的「天人合一」包含了自然、萬物與人文世界上所發生的各種存、滅以及連結互動所產生的空間，老子的「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，以萬物的本質呈現，相互生成，而產生空間，而繪畫中有「計白當黑」、庭園藝術中的「無中生有」、書法藝術的「虛實之間」，在中國思想中「空間」是人的心性和實踐所構成。

儒家是中國的中軸思想，對於所依存的自然環境具有敏銳的觀察和感應，以不可分割的整體、具現的大地生活空間為「地理空間」，在這個基盤上通過人的意

向性而在大地上與人文結構不斷的創新再造的整體空間性，稱為「存在空間」。人的意象性來自於人的思想意志和文化意志，透過人們集體的、族群的、歷史的文化思想，依照海德格的用詞解釋，應從人在大地之上的建築角度進行了解——人在大地上進行築造，是為了居住與生活，建造生活世界。宅邸相依的園林就越能顯發「天地神人」的存在，展現心神嚮往的精神空間，下面透過中國園林的建造空間來說明。

傳統的建築庭園的空間中除了有泛靈¹¹的底蘊外，還有源自於儒、道、陰陽五行等風水術，牆與窗是最好理解的空間切割元素，他們能直接控制可見與不可見，牆面阻擋穿透性的視線、窗戶製造的透明度，透過設計的選擇能調整觀遊者在空間中獲得的感官情緒。園林中的花窗安排了多種的觀看邏輯——引景、借景、框景（圖 2-1-1）等引導觀者的視線方向。



（圖 2-1-1）中式園林造景，框景

窗景的轉換是集中審美的切入點，同時為客體劃出一個特定的範圍，漫無邊際的空間有了特定的邊界。當「窗」不存在時，客體與主體處在同一個空間，關係曖昧不明，有了窗戶則明確的區隔了主體與客體。現代都市的生活空間弱化了庭園式空間所成的探究、深化的思想模式，但都市建築的「窗」，表象形式的展現搭上了現代化的浪潮，形式是媒介，也是形式再現的空間結構，成為筆者欲探討的現代空間。

¹¹ 泛靈 (Animism)，也稱「萬物有靈論」，是一種信仰，認為所有物體、地點和生物都有獨特的精神本質。

第二節 網絡世界與虛擬空間

我們所處的「地球」地理空間已在科學家們的驗證下獲得一個客觀的、面積確定的球體，過去的帝國的靠著擴張自己的領土來展現強大，但這個擴張是有極限的，因此人們開始思考提升效率的方式。全球化始於地理大發現，工業革命改變了都市型態，運輸業的繁盛與網路世界的興起漸漸地改變了人類的思想觀念，當我們意識到空間的型態不僅僅只是地理學或物理學中的空間時，意識當中的想像空間、藝術的表現空間都成為了討論的議題。

二十世紀起，無數變革與突破，電視、遠程的通訊、網際網路等發明、精進，發展出了過去從未想像過的「共時性」：它具有伸縮自如的「跨空間性」可以任意的穿梭在地域、身分、經濟、人際關係等空間形式；它也有強大的「整合性」能將這個地球上發生的經濟、政治、訊息、藝術娛樂等活動統整，因此全球化下的空間也就不再是只指地理空間的實踐，而是多種空間的混和、交互作用的狀態。

「想像」在電子媒體世界具有不同以往的重要性，網路空間是一個極自由、個人性的、具有流動性但可以同時擁有隱私性的一個空間。恩斯特·卡西勒（義大利語：Ernst Alfred Cassirer，1874-1945）認為人類的優越之處在於靠著思維過程獲得了抽象空間的觀念，現今時空下的人類生活在一個資訊流動的時代，教育的普及與思想的覺醒，網路空間在極短的時間內被人們接受、使用。縮短的城鄉差距、連接國與國之間的距離與時差，讓跨國、跨領域之間的交流變得簡單，弱化了真實空間距離感，網路的虛擬空間在現今的社會並非指由電腦或智慧型手機投射出來的情境，而是影像混合人類心理反應所產生的一種真實感受，企圖製造人類追求的「真實感」。

剖析網路空間，其實是經由操控這些科技行為的「菁英」所促成，他們藉由各種形式的「符號」建構、再現與重組，而建構的原則是依循我們社會中的

文化、意識形態進行推演等，而我們之所以相信或者被說服，是因為網路空間建構的不僅是視覺體驗，更是一個交互體驗的場域。筆者將虛擬世界分為四點體驗：

- 一、 重構現實：網路空間是透過數位媒介進行現實的重構，讓參與用戶能脫離現實的空間，在一個時間、空間、種族、性別、年齡.....等在真實世界的規則限制都能被打破的空間交交流，隨意切換數個不同的身分，滿足真實世界無法滿足的慾望。
- 二、 身分的流動性：在網絡空間中，身份的表現是具有高度流動性。用戶根據自己的需求和情境選擇製作不同的虛擬形象或身分，這使得身份的定義變得更加彈性和多樣化，並促進了個體的自我探索可能性。
- 三、 社交互動的轉變：人類屬於群居型動物，在資本社會影響經濟發展的情況下，人們的各項能力被細分，在虛擬訊息傳遞尚未普及的過去社會，人們的互動是面對面進行的對話，直到通訊、網絡系統的發展，人類經濟體結構產生變化，建立的連結擴展到全世界的各個角落，社交媒體（例如：Facebook、Instagram、twitter、LINE 等）的開發與視訊軟體的進步，使得人們的互動超越了真實空間的地理限制，創造出虛擬世界的社交文化和行為模式。
- 四、 具象化的情感體驗：根據瑪莉塔·史特肯（Maritia Sturken，）、莉莎·卡萊特（Lisa Cartwright），《觀看的實踐—給所有影像世代的視覺文化導論（Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture, Second Edition）》一書的論點，在視覺的理論中，物體是否存在，取決於非物質化的信息是

否也存在，科技技術的發達正是在輔助一個具有互動、多模式和關係性的場域，虛擬的空間因信息的交雜傳遞地，輔助五官的科技輔具（VR 設備¹²），能提供類似於真實的情感體驗，在互動與交流的過程中引發情感共鳴。

電子媒體世代與網際網路世界，可以用三個區分作為後盾¹³：首先，想像突破了藝術、神話與儀式這些特定的表達空間，在許多社會裡已成為尋常人們心智活動的一環，在過去的帝制時代，強大的領袖們將願景注入社會生活之中，形成社會的樣態，但如今不再只是具有領袖魅力才能引領潮流的時代，廣大的人群移動加上電子媒體的迅速傳播，尋常個人將想像融入實踐，將想像轉化為現實。

第二是「想像」和「幻想」之間的區分，現代化時代製造出來的工業資本主義、商品化等趨勢，大眾媒體的宣傳遍布全世界的各個角落。「幻想」的概念暗含了一種脫離規劃（**project**）和行動的思想，且帶有私密性與個體性的迴響在裡面，而「想像」則是有某種投射性（**projective**）的意義，彷彿達到某事的前奏，無論所表達的究竟是美學還是其他事物都是如此。幻想是會逸散的，因為它的運作邏輯是「為幻想而幻想」，然而想像卻能成為行動的能量。

第三是個體和集體意義上的想像區分，由於大眾媒體滿足了集體閱讀、批評和享樂的條件，因應而生的是情感共同體（**community of sentiment**），例如：明星的粉絲後援會，他們一起想像、共同感受，形成崇拜，這類群體常常是跨國族的，他們超出國族的範圍運作，讓大眾媒介在這個行為中增添的一層複雜性（因為其中包含了交雜多樣地方文化的經驗，涉及了品味、享樂與政治），他們因為共同的想像轉化成集體行動，出現跨地方的社會行動聚合，而這些則是

¹² VR，**Virtual Reality** 的縮寫，中文譯為虛擬實境，是指在基本視覺及聽覺的感受能力下，加上觸覺、嗅覺等感官體驗的科技技術，目前多應用於遊戲及藝術。

¹³ 阿君·阿帕度萊（**Arjun Appadurai**），《消失的現代性：全球化的文化向度（**Modernity at Large：Cultural Dimensions of Globalization**）》，鄭義愷譯（臺北：群學，2010），頁 9-12。

賴於大眾電子媒體的幫助，這種狀況在其他情況下是難以展現的。

網際網路時代下，斷裂、分裂、結合成為日常的文化實踐，現代都市的空間經驗也從穩定一統向多元流動變遷，地方和空間在媒體媒介上見到新的意義。信息化社會下的我們不能簡單的把當代的空間經驗還原成心理經驗和地理經驗，現今的經濟、政治、文化、生活都賴於網路世界，是透過網路的流動所組成的新世界，曼威·柯司特在 1996-1998 年發表的《信息時代三部曲：經濟、社會與文化》三卷本中將全球化的社會型態解讀成網路社會，「流動性」成為這個新空間的邏輯，一但這個流動停止了這個空間也就消失了¹⁴。當代空間不能再只是劃分為心理經驗及地理經驗，處在一個信息化的社會中，影響我們每天生活的訊息來自世界各地，真實與虛擬的種種訊息與地理空間疊加在一起，才是我們所處的后現代全球化空間。



第三節 網路信息的真實性

「虛擬是物質體被信息模式互相滲透的文化感知¹⁵」，虛擬通常和網路有關，虛擬世界如此容易被大眾所接受，是因為人們的視覺感受到與一個「真實」世界的平行的信息空間，人類的經驗和審美就是透過相處與學習而來，而當代更明顯的是科技對時間與空間距離之間的消弭，造成人類進一步的兩極化；物體和物理空間的轉移和重組，不再像過去那般富有重要意義。這對於能操控虛擬世界的菁英來說，這樣的資訊特質代表了去物質化及超地域性，「讓真實本身（人的物體本質）被展現，並相信虛擬意象，這是一個讓人相信的世

¹⁴ 馮雷，《理解空間：20 世紀空間觀念的激變》，（北京：中央編譯，2017），頁 176-178。

¹⁵ N·凱薩琳·海爾斯（N.Katherine Hayles），《後人類時代：虛擬身體的多重想像和建構（How We Became Posthuman：Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics）》，賴淑芳、李偉柏譯（臺灣：時報文化，2018），頁 69。

界，表象不僅僅是以螢幕呈現的經驗，網路空間的開放並不是自由且平等的，而是以經濟分割的空間。」¹⁶人們對於生活型態的厭倦、企圖破壞、重組的渴望都能在這個環境下被滿足，這也是虛擬世界發展如此快速，同時也如此令人煩憂的原因。

後人類的主體是個混和體，是混雜成分的集合，物質－信息的實體（material-informationl entity），其界線是持續的建構和解構。不同文化之間的融合首先是一個現實的實踐問題，只有當文化間的融合已經在現實生活中歷史的發生了一種新的理論型態的文化建構才有可能。因此不同的文化視野的融合必然是一種新的本體論視野中的融合，而這種新的視野獲得，只能來自於當下的生活世界。這些的快速發展包含普及化的醫療行為、資本主義的霸權、無孔不入的消費慾望，而我們的生活仰賴各式各樣不同的訊息構成，這些資訊及文化構成了我們所見的世界，而這些事件也讓我們身體的意象界線，開始模糊不清。

首先讓我們先討論社會的消費慾望，消費社會在十九世紀末到二十世紀初出現，當時的工業化蓬勃發展，工業生產速度遠遠超越原本手工製造速度，因此工廠快速生產日常所需、甚至超過需求的商品，這樣的景象在現代更是隨處可見，這使得消費者能有更多的選擇，也是資本主義的核心概念，他們促使消費者選擇消費，在消費過程中為了追求資本製造的「流行」，追隨更新更好的產品，在廣告媒體的宣傳輔助下，在滿足慾望的同時，又增加更多的慾望。

消費主義在很短的時間內佔據了社會經濟體很大的一部分，也可以說「消費」產生了「經濟」，在這個社群媒體發達的時代更成為了許多人產生歸屬感的重要來源，如果深入探討，就會發現這是一個又一個的圈套，我們與消費產品之間是充滿人性的建構，或稱為品牌迷思，透過不斷的消費讓我們產生快樂和安全感，同時也帶給我們的是焦慮和不安與無法被完全滿足的慾望。

¹⁶ Tim Jordan，《網際網路的衝擊：網際空間與網路的文化與政治（Cyberpower--The Culture and Politics of Cyberspace and the Internet）》，江靜之譯（台北：韋伯文化，2003），頁 39。

市場的力量誘使我們不斷的獲取更好的、不一樣的產品，卻也讓我們產生焦慮，這是消費的資本文化帶來的利與弊，但仍不可否認的是所謂的「商品自我（commodity self）」在這個時代被展現的淋漓盡致，形成「自我」的其中一部分便是透過「物件」來塑造的，擴大一點解釋這些「物件」在現在可能不只是實體的物品，也可能是一種生活的方式，實體商品諸如例如我們穿的衣服、使用的化妝品、所開的車子，而所謂的「自我」則是選擇何種品牌、手工製作還是批量製造、簡單還是每種都來一點，因為我們清楚得了解到，這些選擇都會變成我們用來展現給周遭世界認同的管道，以網紅（Key Opinion Leader（KOL））為例，雖然有些極端，但更能展現人們對於消費慾望的想像。

前文中提到，網路世界、社群媒體提供人們的「歸屬感」，我們透過消費來裝扮自身，企圖融入自我認同的團體，相應而生的便是「錯失恐懼」，人們下意識地將他人在社群網路上展現的形象與現實中的自我進行比較，進而產生卻乏自信、產生自卑等種種情緒等負面影響。科技的進步是不可能停下的，我們甚至難以預估十年後的我們所處的環境，只能猜測人類的慾望和外表可能產生激烈的變化。

Covid-19 疫情過後，人與人之間的社交轉向變得更加明顯，除去「自然」的自我，與透過網絡的生成的「虛擬世界」、「虛擬社群」塑造的「虛擬自我」同時出現，靠著在電腦或智慧型手機前編輯的訊息代碼，塑造一個真實肉體外的自身，這是後人類的樣態——一個混雜成分的組合。這個時代中不乏有人提出對於虛擬形象的質疑，但仍有許多人前仆後繼地將虛擬植入自身，也產生了學者研究的問題——物質性與具體化的系統性貶值¹⁷。自我是一個擁有自主性、慾望與行為的組合，和「他人」其實是不同的意志，而「虛擬」則是物質被信息模式互相滲透的文化感知。虛擬世界的確賦予許多工作及歡樂，在社群媒體上

¹⁷ N·凱薩琳·海爾斯（N.Katherine Hayles），《後人類時代：虛擬身體的多重想像和建構（How We Became Posthuman：Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics）》，賴淑芳、李偉柏譯，臺灣：時報文化，2018 初版，頁 111。

扮演想像的人生，在現實世界追求想像的虛擬人生，是互補卻又對抗的存在。

網紅是現今社會的社群媒體、影音網站蓬勃發展後因應而生的新興行業，有別於傳統的娛樂圈中的影視明星，網紅們可能來自各種不同的行業類別，因為某些特定事件或影片而成名，沒有特殊門檻也沒有固定模式，是透過個人的風格特色而為人所知，進而產生與商業、媒體的利益關係，透過強化自身的形象，除了代言商品或是置入性行銷（俗稱業配）也有不少自創品牌的網紅，結合資本利益及個人形象，來推展或宣揚自身的理念，這樣的行為也就是一種文化工業產物的特色—將「虛假的個體性」販售給許多人。

廣告是一種轉變的語言，也可以說就是「虛假」的那層包裝，是透過明示或暗示的手將某種承諾灌輸給消費者。資本社會創造人類的不滿足與不完美，不斷疊加的廣告則暗示我們透過這些消費便能變得更加完美，在這個生理需求幾乎不構成威脅的環境下，滿足現今社會的「歸屬感」異常的突出，社群、階級、國家還是特殊團體，或者說，廣告操弄的焦慮是一種恐懼：一無所有就是一無所是的恐懼，選擇的當下不只是選擇商品，更是選擇了加諸在商品上的內涵意義，又或者說是在商品背後的「魅力（glamour）」。現實與夢想之間達不到的平衡，矛盾衝突的真實生活，用消費產生的想像填補這些裂縫，我們用主動的裝扮來與自己認同的世界結合。

第四節 不確定的真實

「古典藝術走上了虛幻的模擬現實的頂峰，在它面前已沒有更高的山峰可以攀登。」¹⁸ 從過去到現今「真實」與「虛幻」對人類一直都有著莫名的吸引力，而科學影響著藝術脈絡的發展，對於空間的探討與創造並非只有科學家，

¹⁸ 潘公凱，《現代藝術的邊界》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2013），43頁。

藝術家的創作思維也跟著產生了變化，藝術作為一種可以窺視歷史人文與社會變遷的文化媒介，不僅是一個物質的存在，也是意義世界的建構。縱觀藝術的發展歷史，史前時代留下的幾何圖形繪畫、寫實技法及科學技術輔助的單點透視運用與發展、抽象主義的假想再到拋棄架上傳統呈現方式的工業化現成物藝術，藝術中記錄了工業與科技的進步，也見證了藝術的流變過程中正在不斷拓寬人類的視覺經驗。

西蒙·波娃（Simone de Beauvoir, 1908-1986）《模糊性的道德》一書中提到：

人們不會向物理學家提問：那些假設是真實的？也不會問藝術家：什麼方法能保證製造精美的作品？道德不會比科學和藝術提供更多的秘訣。我們只能建議一些方法。因此，在科學中，根本的問題就是思想與內容相一致，規律與事實相一致；邏輯學家看到，在既成事實的壓力促使理解問題的概念崩裂的情況下，人們決心發明一個概念；但人們並不能首先確定發明的時刻，更不能預見這個發明。我們可以以此類推，在行動的內容否定的意義的情況下，應該改變的不是意義，因為意義在這裡是人們絕對想要的，要改變的是內容本身；然而，要抽象地和普遍地決定意義與內容的這個關係是不可能的；在每個特別情況下，應該有一個檢驗和一個決定。但是，我們不能從這些思考中期待任何現成的解決辦法，物理學家從科學發明的條件思考中找到好處，藝術家則從藝術創作中獲得裨益，而對行動的人最有益的是，就是尋找在什麼條件下它的事業最有價值。¹⁹

二十世紀人類的空間意識變化首先在藝術領域中發展，現代藝術（Modern art）對空間觀念進行了大膽的假設，對於理性的真實空間與感性的虛擬空間探討影響了後期社會空間批判理論。接下來以藝術為例，說明真實空間與虛擬空

¹⁹ 西蒙娜·德·波伏瓦（Simone de Beauvoir），《模糊性的道德（Pour Une Morale de L'ambiguïté）》，張新木譯（上海：上海世紀，2013），頁 128。

間之間的變異及意義。

一、科學理性的透視法

線性透視的悠久歷史，透露出一種追求平穩不變以及固定可靠的影像意義的文化渴望。²⁰人文主義的興起，文藝復興時期，意味著擺脫了中世紀宗教的束縛，真實與科學成為知識分子的追求，由建築師菲力波·布魯列斯基（Filippo Brunelleschi）（1377-1446）整理的線性透視法是知識進步的一個重大的轉捩點。²¹藝術家對於新興的科學技術充滿好奇並大量運用，線性透視技法的發展在當時也獲得了良好的展現。「透視法」在文藝復興之後發展成一種重要的時代性知識型工具，所創作出來藝術品則讓人們從虔誠的宗教化生活方式轉向世俗【表 1】繪畫中的人物、植物、動物都展現了過往不曾表現過的鮮活樣態，觀者的容易對更接近真實的藝術品產生了共鳴，而文藝復興運動的貢獻都在於藝術家力圖在平面上構成更真實的空間有關，人們開始倒轉對「真、偽」觀念。

²⁰ 瑪莉塔·史特肯 (Maritia Sturken)、莉莎·卡萊特 (Lisa Cartwright)，《觀看的實踐-給所有影像世代的視覺文化導論 (Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture, Second Edition)》，陳品秀、吳莉君譯（臺北：臉譜、城邦文化出版 2013），頁 85。

²¹ 瑪莉塔·史特肯 (Maritia Sturken)、莉莎·卡萊特 (Lisa Cartwright)，《觀看的實踐-給所有影像世代的視覺文化導論 (Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture, Second Edition)》，陳品秀、吳莉君譯（臺北：臉譜、城邦文化出版 2013），頁 65-66。

【表一】文藝復興前、後宗教畫比較

中世紀宗教畫	文藝復興時期宗教畫
	
<p>〈基督普世君王像〉(局部)，蠟畫 (Encaustic painting)，84×45.5cm，約十三世紀，西奈山聖凱薩琳修道院</p>	<p>達文西，〈最後的晚餐〉，濕壁畫， 460 cm × 880 cm，約 1495–1498，米蘭天主教恩寵聖母多明我會院</p>
<ol style="list-style-type: none"> 1. 著重在圖像的象徵意義，而非寫實 2. 平面化的繪畫方式 3. 人物比例和空間感表現常不符合現實 4. 常用彩繪玻璃、馬賽克藝術及金箔、金泥等，意在透過光線營造神聖氛圍 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 受人文主義影響，繪畫中人物開始帶有真實的人性與情感 2. 注重人體解剖學及透視法運用，使繪畫場景更具臨場感 3. 善用明暗對比凸顯畫作的戲劇性及情感張力 4. 世俗化的故事細節，使宗教融入生活

製表人：黃靖淳 (2025.04)

以達文西（義大利語：Leonardo da Vinci，1452—1519）的大型壁畫作品〈最後的晚餐〉【表一】右圖為例，達文西在這件作品中運用透視法呈現立體的空間構圖，將三維的實際物體及景色描繪在平面上，人物的寫實摹寫、遠處的建築物和景色、兩側牆面與天花板的延伸線清晰相交於畫面消失的一點上，形成景觀深入的透視線條，巨幅的尺寸、立體空間的構圖法讓觀眾感覺到空間隨著畫面延伸開來，創造身歷其境的錯覺。透視法不僅是在平面上製造三維空間真實感的手法，也是被藝術家及科學家認為人類通過理性的努力掌握的自然法則，透過數學與科學的運算方法讓藝術加上了理性，從平面的二維空間中展現了真實、理性、科學的魅力。

二、「自拍」文化與「再現」

人在照鏡子時常陷入一種焦慮，一面確認自己的真實容貌，一面想順從某個虛擬的形象標準。二十世紀以前的西方近代文化探討的是不斷追求的「真實」，無論是理性的真實還是自然的真實，照相機的問世可以說是這個議題最好的驗證。從十七世紀起不斷有科學家及藝術家研究的暗箱投影，不斷改良至到利用化學方法將影像留存於紙上，製造了「照相機」，對當時的繪畫產生了巨大的衝擊。

過去的繪畫的目的不只是知識的傳達，同時也是「再現」的功能，人類對於自我形象的迷戀與矛盾透過藝術品表露，如同自畫像、肖像畫，但在照相機問世後，寫實與客觀不再成為繪畫的強項，藝術家意識到表達主觀情緒更具有意義，因此遠離了寫實轉往抽象。現代藝術產生的關鍵來自閒暇、歡樂，用浮華架構出來的世界裡，而女性在藝術歷史的脈絡裡都是不曾缺席的創作對象物，在男性主導的社會裡「女人是男性的支配物」的觀念直到在女權興起時才受到打擊。

二十一世紀後，附帶照相功能的手機逐漸取代照相機的存在，在社群媒體的發展下，影像的生產者也從專業人員轉向了普羅大眾，在這個轉變的過程中「性化的女體」²²又再度被提出討論。

根據筆者在社群媒體中的觀察，在「自我再現」這個主題的影像中，女性比男性平均花費更多的時間在擺拍身體姿態、以較少的衣服示人、花更多的時間在修改及調整照片、展現情色訊息的行為較多，這也顯示了主流的文化中還是對「美麗的女體」有著顯著的審美偏好。「愉悅」作為治理的機制存在虛假的真實性，「美貌神話」貫穿了整個歷史脈絡。許多研究都指出男性透過對貌美女

²² 性化：性化是指在角色或事物上從事某些行為、藉此使人意識到性。相較於男性，女性被以性的方式所表現的頻率更高（例如身穿袒胸露背的衣裳、展現妖嬈動人的胴體或擺出性暗示的表情）、並且被物化（例如被當成裝飾品、或僅展現身體的特定部位而非整個人）。

體的凝視產生愉悅感，而女性則分成兩個部分，焦慮及愉悅，焦慮來自於對自身形象的不滿意，愉悅則來自於他人的凝視。

如今的自拍時代，手機裡的相機功能能讓人們直觀的、迅速的透過手機確認自己的外貌，自拍顯影如同一面「鏡子」的拷問，鏡頭下的自己是否符合外在審美的標準的虛幻形象，經過美化的生活樣貌和大眾媒體不斷傳播的審美觀念表現了現代社會化真實與虛構的交織。

三、虛擬空間

繪畫的透視與構圖表現的是三維空間中的物體關係，無論是藝術家或是哲學家都將空間當作秩序性的前提，所謂的「再現」就是將秩序觀念灌輸觀者、思想者。現代主義則是分解物象和抹去深度空間，現代繪畫顛覆了既定的秩序、抽象主義變得的難以解釋，隨意和模糊性的表達展現了現代社會與過去的「寫實再現」不同的觀看角度。

網路空間、虛擬實境和電玩遊戲中的空間與傳統、實質的空間截然不同，虛擬空間是透過數位科技「製造」出來的空間，因此虛擬空間中的空間與影像形式都與過去傳統空間定義不同。寫實主義的符碼在電子視覺科技的脈絡中持續發生改變，用虛擬的身分體驗虛擬的空間，電玩遊戲的空間成了現象學式的體驗，電玩的外觀、世界觀、空間的移動性與玩家之間的互動滿足人類對於想像的慾望，這些虛擬影像的組成打破了再現的慣例，它們是擬像，再現的是理想狀態，或者說是建構出來而非真實存在的各種狀況。藝術的創造就來自常態的現實生活卻又是現實生活的對立物；這種探索性的意義在於體現自己的生命表現，它既是現實生活的束縛也是解脫。



第三章 從「被觀看」到「自我審查」

一 女性形象的轉變

20世紀起各類學科的研究興起，跨領域、跨學科的混雜討論是1990年代西方解構主義的樣貌，各種新進的批評和理論重新洗牌整理，本文中的文化研究探討是透過繪畫中女性形象來探討當代社會呈現的女性樣貌。

從性別議題的歷史脈絡研究中我們了解到女性主義的發展脈絡中混雜了多方學科，觸及層面太廣的情況下，各流派的主張內容變得多樣且難以精確的劃分，每一個區塊的女性主義各自的主張產生了激烈的爭辯甚至互相推翻，因此各類流派的內容從矛盾的心理狀態與後來產生的「厭女情節」都成為了性別議題的討論範疇。筆者從過去否認自身為女性主義者，到現今反思何為女性主義，除了筆者本身的女性身分外，繪畫中女性主角形象以及為何無法認同自己是女性主義者都是筆者認為需要深度探索的問題，因此，相對於探討女性主義或女權，筆者更傾向於探討在性別光譜模糊蔓延的當代社會氛圍下，女性角色在社會環境下的發展現況。

在「人性」與「性別」間的探討不曾停止，接下來的文章中將透過約翰·伯格（John Berger，1926-2017）所撰寫的視覺文化研究書籍「觀看的方式

（Ways of Seeing）」、攝影藝術家辛蒂·雪曼（Cindy Sherman，1954-）的女性自拍行為以及東方的文化體制下女性的行為意識，來進行性別、文化議題討論的討論。本文內容有文獻資料的閱讀也有筆者的社會觀察，透過藝術作品與現階段所蒐集到的內容筆者進行了以下簡易的分析女性意識分析，並做了到此本文書撰寫的階段性區分，但這樣的區分並不能表示整體女性主義的發展過程，但卻幫助筆者梳理及了解女性主義及當今社會氛圍下的性別議題。

十八世紀，女性主義開始萌芽，至今為止，學界大多數認可、較可以明確

定義的部分大約可以分成三個段落以及現今進行中的第四波女性主義。女性主義是以爭取「性別平權」為目的產生的社會運動，中間經歷性別議題、流行文化、女性氣質...等探討，兩百多年來，女性在探討如何平衡多種角色之間的轉換。現今於社交媒體與網路上發起的第四波女性主義運動與兩百多年前所倡導的議題面相已大不相同，因此筆者更傾向於認為這波風潮是從爭取性別平權到對於自我的關注，弱化了政治性，是以個人陳述、公開個人經歷的方式，強調凝聚多元族群的力量、認同「女性」之間支持的重要性，同時也容納了更多元的性別角色（LGBTQ²³）的社會議題，但在這波風潮尚未被定義前，我們仍用女性主義的相關議題來進行討論。

女性主義從萌芽時期起，便是一個複雜的社會運動，一般以為的核心問題是在探討的父權制、男性霸權與性別歧視，但女性主義的形成過程中因不同的派系的介入，各種問題互相交織、各自抒發，從人們的生活型態、行為模式到權力分配，甚至加入了資本市場的影響，內容複雜且牽扯各項社會研究與學科，因此在最一開始，當女性主義探討的只是「女性」個人問題時，必然發現一個充滿漏洞的討論議題，詞彙之間的差異會鼓勵我們探索及質疑。

筆者認為「性別」的認定是一種社會現象，社會的主流思想是將性別一分为二，將人們侷限在二分法的框架中「男人／女人」、「男性氣概／女性氣質」，前兩個字眼強調的是身體空間的探索，並將他們的生物性別與外表特質進行掛勾，後兩個字眼則是質疑社會環境是否存在歧視，並且對於性別關係存疑。從科學的角度來看，身體上的差異是明確的事實，而打破性別的疆界，取得平等的權力與地位，而非只是低於男人階級的「第二性」，這是最初女性主義想追求的「性別平權」。

²³ L – Lesbian，Lesbian 就是指女同志；G – Gay，Gay 就是指男同志；B – Bisexual，Bisexual 就是指雙性戀，指對同性或異性產生愛情，並且被吸引的人；T – Transgender，跨性別，比如原先是生理男性，認同自己的性別是女性，又或著出生是生理女性，認同自己的性別是男性，有些會進行性別置換手術，來讓自己的生理如同自己認同的一般；Q – Question / Queer，可以代稱「Question 疑惑者」，也就是對性別 / 性向感到者，或是稱為「Queer 酷兒」。

接下來的文章中，筆者想透過藝術作品來討論女性相關的社會議題，第一節「繪畫中的女性圖像」是透過對比中西方女性在藝術上的表現，探討女性角色在社會文化氛圍下的角色呈現。本節將選擇東、西方以女性做為主要內容題材的藝術作品來進行比較分析，比較東方繪畫的「符號女性 (sign woman)」與西方繪畫「以愛之名」詮釋的慾望本質。透過保留下來的中國繪畫，分析女性符號化與模組化的演變歷程，反思儒家體制與父權社會下的性別束縛。對比東方藝術，西方藝術中的女性圖像詮釋的更多是慾望的本質，從神話中的美神維納斯到贊助者委託藝術家繪製的情色畫，透過藝術作品的差異比較與歷史事件的輔助，思索社會文化建構的「人性」。

第二節的內容以挑選女性為主題的藝術作品，探討關於創作者、觀者與畫中模特本身如何看待自身的視覺意識，透過「凝視」、「偷窺」、「審視」等詞彙的解釋討論關於不同時代女性角色如何看待對於自身以及來自他人的視線，並透過中、西方藝術中的圖像研究探索這些詞彙之間的灰色地帶。

第三節的內容將深入探討上一節所討論的「來自他人的審視目光」，探討東方傳統社會規範下的女性樣態，本文用中國文化「纏足」，探討女性意識的興起，再到改革開放後的摩登女性時代，以臺灣早期藝術家陳進及文學家張愛玲的作品及個人形象作為對比討論，探討臺灣民國初期多樣化的流行時尚，用來驗證臺灣女性形象的轉變。

第四節筆者欲透過社會風氣的轉變探討女性形象的變化，從集權社會到民主政治，資本主義的興起在的女性的外在形象上清楚呈現，相對於一到三小節以藝術品來闡述女性形象，此小節筆者欲透過女性時尚品牌 Chanel、當代影視節目，來討論女性自身所處空間、角色與擁有的權力，並提出藝術中何為女性強調「形象」，以及何為現代女性特質，並反思東方女性與西方女性對於個人主權的認定差別。

第一節 藝術中的女性圖像

在資本主義的影響下，生活水平提升需要更多的投入，知識水平的提升帶動了女性意識的抬頭。相對於西方社會女性主權的發展狀況，過去的東方社會，從先秦的母系社會發展到中後期以儒學禮教箝制女性，長久以來的封建體制裡展現了男性主權的風氣，除了少數因現實狀況而掌握權力的女性外，大多女性被淹沒在男性主權的社會中，男尊女卑的家庭觀念下，女性的形象變得像是「物件」，是依附在男性主權下生活的「生物」，禮教後期發展出的三從思維，用現代的角度來看，是剝奪了女性獨立思考、成為獨立人格的主要原因。

在視覺化的藝術的研究領域中，世界各地對於「女性」的創作概念都並不相同，從對美的探索到個人主義的追求，除了表現出每個時期的審美品味，也呈現了女性角色在社會中的地位變化。透過畫作的對比可以第一個看到的是歐陸繪畫中有從對女性人物畫像、雕塑等形象是帶有崇拜、以及對女性的凝視與慾望，人物的表現形式多樣，而非千篇一律的形式。東方繪畫中的女性卻更像是一個符號，是一個藝術家（或稱畫家）記錄一個文化或事件的產物，是利用角色的細微的穿著差異以及人物比例大小來呈現高低尊卑，對於慾望及情感的表現也相對薄弱，接下來的內容將透過列出數件中國、以及歐陸各時期女性為主體的作品，分別進行分析與比較。

東亞繪畫中三大分類：山水、花鳥走獸與人物畫，「仕女畫」屬於人物畫中大部分。「仕女」或稱「士女」一般指的是封建社會中上階層的貴族女子，以貴族婦女作為繪畫對象最早出現在戰國、漢代的帛畫、壁畫上（圖 3-1-1），畫中女子以貴族婦女為原型，描繪的內容

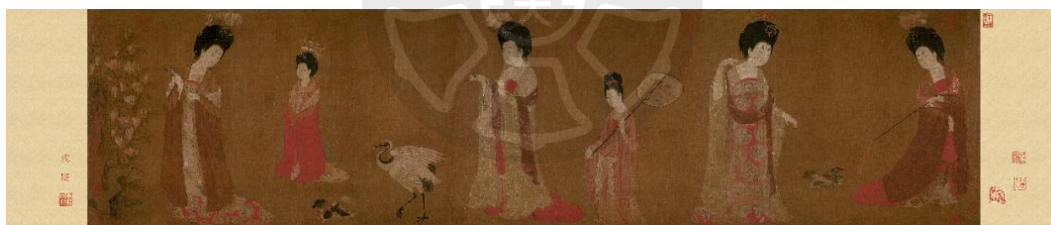


（圖 3-1-1）楚墓帛畫，又名〈晚周帛畫〉、〈龍鳳仕女圖〉，31×22.5cm，戰國中晚期（約公元前 350-300）

多為神女、天女等，是以祈福、引魂升天的功能為主而非藝術欣賞之用，到了魏晉南北朝，仕女畫的發展開始有了對婦女鑒戒之意。唐代在經濟、文化、政治都迅速發展的情況下，仕女畫中紀錄了最繁盛的階段，(傳)張萱(約8世紀)的〈搗練圖〉(圖3-1-2)、(傳)周昉(約8世紀到9世紀)的〈簪花仕女圖〉(圖3-1-3)，這兩幅畫卷中表現唐代的審美，畫中女子臉型圓潤、體態豐腴，服裝華麗，細節中展現地位階級的差異、生活的安樂繁盛與官僚貴眷的審美意象。



(圖 3-1-2) (傳)張萱，〈搗練圖〉，絹本設色，37×147cm，唐代(約740-750)



(圖 3-1-3) (傳)周昉，〈簪花仕女圖〉，絹本設色，45.5×175.5cm，唐代(約750-800)

宋代穩定的政權和經濟，教育文化的發展影響了當時創作者的數量，從過去只有知識份子的創作到大家都能提筆畫上幾筆，仕女畫的題材也就從過去的宮廷貴女、傳說女神延伸到低層市井小民的生活樣貌，此時的女性審美也從穠麗豐肥轉向端莊纖麗(圖3-1-4)。明代隨著商業經濟崛起，人們開始有能力享受藝術，繪畫中的女性形象也從寫實具象的狀態轉為帶有唯美主義或個人色彩的表現，例如唐寅(約1470-1524)的〈嫦娥執桂圖〉(圖3-1-5)中，是以女性形象(嫦娥)與金桂來表達自己的懷才不遇，抨擊政治體系的靡爛淫奢，筆者

也認為，用女性來表現自身經歷，是展現了男性淺意識中認為「情緒」是小女子的行為，而非大丈夫的風度。

明代晚期，因此透過資料，我們可以找到許多被保留下來的文學、繪畫作品，是歷史紀錄中是東方女子才華展露的黃金時代，文化與經濟發展良好的情況下，對於女性的德行要求產生變化，女子的教育水準提高，擁有更多獨立思考的能力後，也就獲得了更多的自由。一路發展到明代晚期，在女子的評價中也就加入了「才華」²⁴一項，清代的湯漱玉（1795-1855）《玉臺畫史》更記錄了兩百多位女性畫家，其中有一百多對來自明代，例如明四大家仇英的女兒仇珠、秦淮八豔之一的名妓馬守貞等人，成為了當時文化藝術內容的亮點，但可惜的是在父權的社會氛圍下，用男性眼光審美的文化結構依舊難以撼動，讚頌女子才德的詩詞文學抑或女子才華的表現並不能翻轉女性的地位，只能做為是否擔當得起家庭教育重任或是否能讓男子有臉面的評價標準而已。



(圖 3-1-4) 李嵩，〈聽阮圖〉(局部)，絹本設色，177.5×104.5cm，南宋（約 1190-1264）



(圖 3-1-5) 唐寅，〈嫦娥執桂圖〉(局部)，絹本設色，177.5×104.5cm，明代（1520）

清代做為封建帝制的最後一個朝代，宮廷仕女畫繼承了傳統技法，以突出富貴華美的要求呈現，如姚文瀚（1736-1795）的〈歲朝歡慶圖〉（圖 3-1-6）還有加入「西法」的繪畫技法，使得人物形象更加精細、逼真的郎世寧（1688-

²⁴ 王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綏晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女研究》，10期，2002年12月，頁17。

1766) (圖 3-1-7)，而在民間審美則更貼近生活，對於女性的刻劃雖然不再侷限於雍容華貴的宮廷貴婦，而是以生活出發，關注教子、勞作、文藝、閒憩等活動，但「獨尊儒術」的教條法則，也是在這個時候透過這些藝術作品，教育者「家庭」概念下的女性與孩子們，透過畫作我們能明顯感受到女性角色已成為一種概念化、程式化的表現題材，也是被認為中國仕女畫的人物形象空泛、模式化的時刻。



(圖 3-1-6) 姚文瀚，〈歲朝歡慶圖〉(局部)，紙本設色，84.4×55cm，清代乾隆年間(約 1736-1795)

(圖 3-1-7) 郎世寧，〈乾隆后妃肖像圖一部〉(皇后)，絹本設色，52.9×688.3cm，清代乾隆年間(約 1736-1766)

女性人物畫作為一種創作主題，不只成為被觀看的對象，從最早期為了祭祀所創作的女神到帶有禮教及規範意調的「女誠」畫作，到後來的常見的紀錄型繪畫，繪畫中的出現女性特徵是普世的、是審美化的，是「符號化」或「模組化」的呈現。我們也可以假設女性圖像的描繪方式在東方更深層的想像空間裡，女性是一個「圖樣化」的概念，是藝術家(畫家)用來表達自己想法的媒介。

透過這些藝術作品中呈現的女性樣貌，我們可以分析出各時代女性的時尚與審美觀念，也反映了各個朝代看待女性的方式，進而促使筆者思考東方女性對於自身地位、自我實現的價值，反思東方的父權文化及儒家思想對東亞女性的深刻影響，重省為何東亞女性對於女性主義的訴求與想法與西方不同，筆者欲透過一些西方藝術作品來進行對比討論。

我們所知西方世界的神話傳說、歷史脈絡、政治體系、哲學思考模式皆與東亞文化不同，就連創作媒材的發展方向也與東亞有著明顯的差異。在西方藝術裡女性形象在各個文化、時代也都大不相同，似乎不能像中國藝術那樣用政權體制來區分，因此在這裡，筆者想先以文藝復興時期為界線來進行討論。

文藝復興是指 14-16 世紀間在歐洲地區發生的文化運動，主旨概括來說是人們受到人文主義的影響，以人為本的概念慢慢的興起，開始傾向認為人的價值比宗教重要，開始欣賞美的事物，挑展教義與科學實驗，回頭欣賞希臘及古羅馬的藝術及學科並且加入新的思考和檢討，因此為「復興」。

中世紀的時候因為生活並不富裕，皇室的封建制度使得人們產生了貴賤之分，在沒有受到教育的情況下，宗教的力量變顯得更加重要，而因為基督教的教義中含有不得崇拜偶像的內容，教堂內的繪畫、神龕內的圖像只能顯得平面且圖樣化，此時圖像中的女性也就帶有主題式的「神聖性」，淡化了男性視角下女性的身體形象。

文藝復興的主流論述下，人們的注意力從「神」，轉而關注到「人」的身上，中產階級的興起也帶動了審美觀的變化與發展，探索起了自己的興趣、思想與情感，近代科學的發展更為寫實繪畫奠定了深厚的基礎，受到「美化」的女性、讓女性產生「誘惑」的行為，在科學的理性護航下，逐漸產生正當性，成為眾人合理欣賞的對象，或許也成就了西方藝術史中女性裸體雕塑及繪畫數量如此龐大的原因。

接下來的內容簡單以幾件藝術品來進行比較，說明西方藝術的變化。史前時代發現的〈維倫多夫的維納斯〉(德語：Venus von Willendorf) (圖 3-1-8) 被史學家視為最早的女性象徵作品，它有著誇張的女性特徵：巨大下垂的乳房、臀部，因此被學者們認為是掌管生育的大地之母神像，從這裡也可以了解，在



(圖 3-1-8) 〈維倫多夫的維納斯〉，鱗粒石灰岩，高度 11.1cm，公元前約 23000

此時的文化思維中，胸部及臀部被視為女性的重要特徵，而非面部；希臘、古羅馬時期留下的藝術品大多為大理石雕塑，創作對象大多被認為是神話故事中的角色，例如被譽為謬思女神的〈米洛的維納斯〉（圖 3-1-9）是現代學者認為希臘美學裡對女神的最高想像，也被認為是

「真、善、美」最純粹的表現。

中世紀對於宗教的崇拜是嚴謹的，人物形象變得模糊、姿態僵硬，臉上沒有表情、用色扁平，圖案化的呈現神像，以避免偶像崇拜的發生觸及宗教的教條，因此畫家只要遵照傳統，就可以畫出與其他畫家差不多的基督、聖母像，反正主要的內容也是滿足宗教的宣傳而非「像」或「不像」。

而在文藝復興發生之後，藝術的風格及描繪的細膩度產生了極大的不同，畫作的形式轉向多元且充滿人性，這裡以文藝復興前、後，宗教為主題的作品〈聖母子〉為例進行比較【表二】：



（圖 3-1-9）〈米洛的維納斯〉，大理石，高度 204cm，公元前約 130-100

【表二】中世紀與文藝復興時期〈聖母子〉畫像比較

	
<p>Duccio, 〈Madonna with Child and Six Angels〉, 木板蛋彩 (Tempera), 97×63cm, 約 1300-1305</p>	<p>拉菲爾, 〈Madonna della seggiola〉, 木板油畫, 71×71 cm, 約 1513-1514</p>
<ol style="list-style-type: none"> 1. 面無表情、肢體較僵硬 2. 用色較扁平，因多用蛋彩創作，呈現較灰的色彩，多用金箔裝飾 3. 圖案化形式的呈現畫作 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 畫中人物面帶表情，配角生動 2. 用色飽滿、鮮豔、展現物體之間關係 3. 「人」性化的呈現神的形象

製表人：黃靖淳（2025.04）

文藝復興初期因為各種政治、文化思想的轉變，這樣貼近視覺自然的畫法受到了更多人的喜愛，人們也開始尋回希臘、羅馬時期對於身體量感、前後空間關係的討論。

隨著時代推移，社會封建瓦解、經濟的成長，不只貴族、商人開始享受藝術，平民百姓也開始欣賞藝術，此時的畫家的數量也來到了新的高峰，從貴族到中產階級，各類肖像畫、風俗畫的流行，題材內容越來越多樣化，也開始有對非「神」像的人物描繪，除了記錄生活，也滿足不好言說的慾望，帶起以「裸體」

作為直視慾望的作品，布格羅（Bouguereau，1825-1905）的出現，將女性的「身體美」展現到了極致，如〈維納斯的誕生〉（The Birth of Venus）（圖 3-1-10）以神之名創作的女性，但卻表現出取悅觀者為主的姿態，用坦露的女性身體的展現來滿足人們凝視（gaze）、擁有，甚至是褻瀆的慾望。

在巴洛克、洛可可時期，商業帶來大量的財富，貴族們安居樂業的生活樣貌在他們浮誇華麗的服飾、生活與宮殿上表露無遺，是將各種情慾劃到極致時期，當然也就宣示了藝術家的創作不再需要利用神話、女神來粉飾窺視的慾望，福拉哥納爾（Fragonard，1732-1806）的作品〈鞦韆〉（The Swing）（圖 3-1-11）就是該時期經典直白的情慾畫作，公開的表現一女兩男的輕浮遊戲，異想天開的敘事方式、感性放縱的創作特色，展現了該時代的輕浮和浪漫。

浮華的極致便是走向滅亡，貴族的榮耀在各種戰爭與民主崛起後被推翻，藝術隨著時代的變化產生了更多不同形式媒材的創作，女性對自我的認定也從附庸的角色轉換成獨立個體，資本主義的興起緊扣著女性主義的發跡。女性藝術家芙烈達·卡蘿（西班牙語：Frida Kahlo，1907-1954），在女性文化史上具



（圖 3-1-10）布格羅，〈維納斯的誕生〉，布面油彩，300×218 cm，1879

有重要的地位，她的人生充滿了磨難，殘缺軀體的呈現，是她將自身的磨難融入了作品中，在她的日常生活與繪畫作品中服裝、珠寶、醫療用品，表現的不再只是為大眾審美為目的進行服務（圖 3-1-12），而是透過這些象徵來揭示政治、性別、身理障礙及身分認同等意象，顯示了藝術是展現藝術家自身情感的載體。



（圖 3-1-11）福拉哥納爾，〈鞭撻〉，布面油彩，81×64.2 cm，1767



（圖 3-1-12）芙烈達·卡蘿，〈兩個芙烈達〉，布面油彩，173.5×173 cm，1939

到了二十世紀，藝術不再只是紀錄或是為有錢人服務，以「傳播媒介」為題的創作成為了時代流行，也能在各個面向中看到資本注意的痕跡。1950年代，「魅力」一詞被賦予了更多的意義，凹凸有致的身材、性感開放的美麗女王瑪麗蓮·夢露（Marilyn Monroe，1926-1962）開創了女性美貌、性感與獨立的潮流時尚，她的形象也成為了 50 年代美國道德觀和性觀念。

乘上這波潮流安迪·沃荷（Andy Warhol，1928-1987）將瑪麗蓮夢露的頭像印刷成藝術品（圖 3-1-13），在構圖上將臉部放大，塊狀的對比色彩強調了「性感女性」重要的特徵，明亮的眼影、厚唇與蓬鬆的頭髮，同時也是回應夢露在媒體、電視螢幕上所展現的潮流形象：她擁有一雙明亮的雙眼及豐滿性感的嘴唇。



(圖 3-1-13) 安迪·沃荷,〈瑪麗蓮夢露〉,紙本絹印,200×500 cm,1967

根據歷史的脈絡我們可以得知，東亞及西方女性最一開始都有女神的形象，在人文主義發展的過程中才逐漸轉化成這種樣貌。從附庸的角色到女性意識，大眾建立了個人的思考與價值，在這個過程中，藝術作為乘載觀念及意識的載體也發展出極高的個人主義，這裡筆者以約翰·伯格（1926-2017）在《觀看的方式》一書中提到的女性視角做為本節的小結—畫家（藝術家）都暗示了畫中女子（一個女人）知道有個觀眾在看她，她不是以她原來的樣子赤裸；她是以旁觀者看她的樣子赤裸。²⁵

現今 21 世紀後的女性思回到個人性的思考，個人知識與思想的提升使得女性更有機會反思自身的存在，喚醒女性意識的覺察，因此接下來的內容將從女性的視角來探討過去社會與當今社會，女性對於自身、對於他人的各種視覺行為。

第二節 「凝視」、「偷窺」與「審視」— 性別文化

視覺文化的傳播包含了對等與不對等關係的建構，而「凝視」、「審視」與「偷窺」則是筆者根據觀者的心理狀態進行的分類，觀者的心理狀態大概率的

²⁵ 約翰·伯格（John Berger），《觀看的方式（Ways of Seeing）》，吳莉君譯（臺灣：麥田，城邦文化，2014），頁 61。

影響了我們的社會文化。現代的女性主義已在流行文化及媒體中佔據極大的篇幅，但在這個流行底下包含的是另一份對於「性革命」的討論。大眾媒體的發展影響了社會的道德壓迫，解放卻也同時了傳統社會中的性與家庭觀念，原初的是為了探討「女性」的自主，卻也無可避免的需要探問「男性」的問題，除了大眾媒體對於字面意義與內容的過度解讀外，以及二元性別論的研究條件下，這樣的探討難免產生對立與鬥爭，為了理解女性「他者」的地位，筆者欲透過東方社會現象的觀察與討論、藝術作品及自身創作進行研究及反思。

約在 1970 年，蘿拉·莫維（Laura Mulvey, 1941-）在《視覺快感與敘事電影（Visual and Other Pleasure）》一文中提出「男性凝視」（male gaze）的觀點——認為女性在電影及媒體制度下的形象可分為兩種：一、她是男性慾望的目標；二、她是閹割威脅的意符（在本文中，筆者認為電影既是流行文化，也是藝術的一部分）。在雄性本位的文化下產生的，藝術作品中的女性似乎一直都是被審視的，第一主角大多不會出現在畫面上，他是站在作品面的「觀賞者」，且往往假定是男性視角，在觀看這些作品時他們不一定會有生理上的衝動，更多的是類比這些女性為物體，用各種角度去估算價值。

若用大眾文化的經營模式來進行討論，媒體成為女性受到「（主動）男性觀看的（被動）素材」的剝削和壓迫，資本市場將人們的觀看快感大致分類成「男性的主動」與「女性的被動」；「男性的支配」和「女性的被支配」；「男性的強勢」對映著「女性的弱勢」這樣的性別關係，傳統社會文化對以男性為中心的性別關係，逐漸型塑出一套反映父權的視覺結構，這個結構存在於多數人的內心中，因此無論是生理上的男性或是女性，都能以男性的視覺觀點來進行評判，這也是為什麼女性的自主意識會與注重外在的形象產生衝突的原因之一。

在精神分析的論述裡還有偷窺，也就是「窺淫」。臨床心理學家張傳義博士對於這樣的精神狀態提出了一個比喻：「窺淫癖是透過『偷窺』去獲得一種性興

奮的感覺，例如裙底是介乎於看到與看不到之間，正是朦朧的影像，給人更大的性幻想空間。」經由偷窺的行為，作為引燃性慾的方式，以滿足快感（偷窺是一種本能，若要成為病態，須滿足持續六個月以上、反覆藉由偷窺他人裸體或性行為，引起性興奮與自慰舉動，但可能不一定想和對方發生實際性行為，造成個人痛苦或職業社交功能障礙，無法控制自身衝動、導致人際衝突、糾紛，那麼就達到病態，可以被認定為精神疾病）。偷窺的過程有著複雜的心理狀態，包含對禁忌的好奇、冒險的刺激感，性興奮的愉悅感等，快感的滿足，關乎於性別權力關係的存在。

為了營造視覺上的衝擊效果，女性的外貌更加的符碼化，以便她們帶有「可被觀看性」，能夠被男性目光審視。「男性的目光」在父權社會文化產生了決定性的作用（而不可否認的，女性其實也具有同男性一般的目光），經由這種目光，男性將他的期待與幻想投射在女性的身上，女性美貌標準的建置、女性形象服飾的流行、行為舉止的規訓，皆以滿足男性目光的需求為依歸。體態姣好、五官長相符合大眾審美標準、溫柔婉約的淑女風範，都在說明男性主動的目光的決定性，也對稱出女性被動與被支配的處境。社群媒體上的網美、廣告中體態姣好的明星、展覽會場中搔首弄姿的女模，都是擔負著傳統性別角色，那是一個供人觀看、滿足凝視與偷窺情慾以及供為陳列的對象。因此，女性的形象意味著一種被觀看性的成份，突顯出的是父權文化中「觀看」與「被觀看」的性別權利關係²⁶。

過去歐陸繪畫用裸體藝術展現宗教、美與古典，人本主義的興起後開始表現世俗的情慾；東亞將女性與「家」連結，住居環境中區分男性空間與女性空間的區分，塑造私有的隱密感；現代的我們因為社群媒體也成為了「偷窺者」，無法擺脫的成為社會集體偷窺記憶的參與者。

在資訊媒體發展前，藝術品的樣貌展現了該時代人們的心理狀態，這裡以

²⁶ 謝臥龍，〈解讀凝視與偷窺下的性別關係〉，《第六屆全國婦女國是會議論文集》，2001年3月，87-88頁。

繪畫中女性圖像的來探討。歐陸的「凝視維納斯」是一種探索神聖性與完美的人性集體想像，文藝復興時期，畫家、藝術家描繪理想化的人體，是借用古希臘羅馬時期那些是帶有神聖氣息的「神」的軀體，而這些「神」透過布格羅（法語：William Adolphe Bouguereau，1825-1905）的創作開始有了「神性」與「人性」的結合（圖 12），以真實模特兒為範本，再將細節理想化，充滿視覺誘惑的肢體線條，展現的是布格羅認真累積的解剖學知識，拿捏的是觀眾對於維納斯的「神性」與「人性」的凝視，從外在與靈性合而為一的美神維納斯開始，讓神墜入凡間，描繪真實的個人、與畫家之間的相處，表現觀者及畫家的想像空間中，人類最底層的感官慾望。

藝術題材與藝術之外的文化史相關聯，那些看起來簡單的題材背後，往往隱藏著文化發展脈絡的聯繫，脫離美術館、畫廊空間這種白色意識形態空間（white cube）的女性裸體，其實大多會被解釋成情色畫，雖然許多藝術本來是為情色服務，但因現今社會的道德規範導致不能言明，這種介於藝術與情色之間的模糊界線，這也是女性被作為主體描繪長久以來所遭遇的困境。

如果說裸體畫是接受觀看者「直視」的目光，那「洗澡」則滿足了觀者的偷窺慾望，安格爾（法語：Jean Auguste Dominique Ingres，1780-1867）作品〈土耳其浴女〉（法文：Le Bain turc）（圖 3-2-1）畫面中的女性赤裸、身材豐滿，擺弄著充滿性暗示的動作，圓形的裝裱方式讓觀者成為空洞中的窺視者。



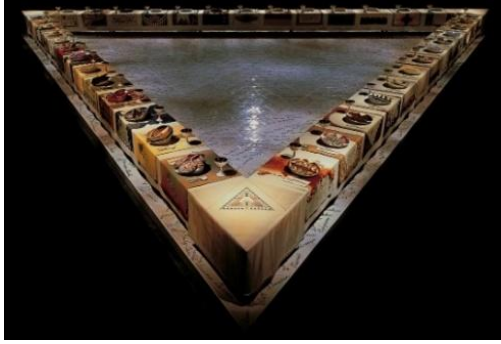
（圖 3-2-1）安格爾，〈土耳其浴女〉，布面油彩，110×110 cm，1862

布格羅（1825-1905）忠愛美女、裸體與少男少女，根據商業市場的需求，他與一羣弟子創作出數量龐大的「暢銷畫作」，而這些畫作也成為了後代對「美少女理想形象」的重要作品，對於情色的邊界，布格羅是將情色用神話故事進行包裝，例如作品〈仙女〉（The Nymphaeum）（圖 3-2-2），提供了藝術贊助者或觀看者繪製女性裸體的藉口，也得知女性身體作為藝術的解構策略其實是難以成功的，在其所表達的、呈現的，都無可避免的被男性觀看、被偷窺者挪用，女性也會透過這些作品審視自身，使其淪為慾望的客體，我們這些畫外的觀者，事實上也成為了偷窺的同謀者。



（圖 3-2-2）布格羅，〈仙女〉，布面油彩，145×209.5 cm，1878

大約在十九世紀後半期，女性主義漸漸興起，男性藝術家創作的女性裸體圖像顯著減少，女性藝術家則開始在這個議題上盡情表現自身的想法，這裡以茱蒂·芝加哥（Judy Chicago）（1939-）的作品〈晚宴〉（圖 3-2-3、圖 3-2-4）為例。這是一件裝置藝術品，三角形的餐桌上放置了 39 個黃金聖杯、刀叉、餐布與帶有女性特徵的盤子，象徵 39 位神話與歷史上著名的女性，共赴這場類似祭典儀式的展場。這件作品製作的過程也表現了刻板印象中的女性集體勞動：陶藝與紡織、髮燙與擦拭、擺設與打掃，將女性的勞務活動結合展覽空間成為奉獻儀式的場景，傳達自我認同、探索與交流的過程。



(圖 3-2-3) 茱蒂·芝加哥,〈晚宴〉,裝置藝術,1979



(圖 3-2-4) 茱蒂·芝加哥,〈晚宴〉(局部),裝置藝術,1979

而從西方女性主義興起,藝術家對於身體的觀感改變,身體的界線被打破,比起完美具有「神性」的女神形象,女性藝術家開始描繪自己「不完美」的臉龐、身材、乳房、雙腿,甚至是陰毛與陰唇,探討對「女性身體的重新認識」,身為藝術家的主體仍存在,但當藝術家成為自己的模特兒時,可以說是自我告白、或成為內心戲的客體,主動表達追求與慾望。

相對於於在藝術畫作上的討論,東亞地區更著重於對於女性身體上的束縛。在本節的最初,我們提到觀看的快感可以大致分類成「男性的主動」與「女性的被動」、「男性的支配」和「女性的被支配」、「男性的強勢」對映著「女性的弱勢」這樣的性別關係,而在東方女性研究的歷史中,有一個既陌生又熟悉的課題—「空間」,也就是「家」的概念。之所以說它是陌生的,是由於「空間」很長的一段時間僵死的、刻板的、自然的和靜止的東西,被視為與社會關係與社會運行期間自然的、既定的處所²⁷。

儒家思想影響下的東亞社會擁有「家」的思維,而在這個「家」的概念體制裡,除了男性的主導地位,也少不了女性行動者塑造了女性的審視,在這個文化體系中,女性行動力,驅使了女性進行美化身體的活動,女性認為外表有缺失,同時給他一個可以改善缺失的前景,從而將不滿與遺憾轉換為積極的行動,便是東方女性最明顯的視覺型態,接下來第三節的內容將透過纏足的行為

²⁷ 何學松,〈社會理論的空間轉向〉,《社會》,2006年第2期,頁34。

來討論中國女性對於美與醜的定義，以及反思在東方社會裡女性的自覺行為與社會審美觀念之間的關聯。

第三節 女性對「美」與「醜」的演繹

One is not born, but rather becomes, woman. (女人並非生而為女人，而是變成的。) — 西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir)

柏拉圖《理想國》一書中，男性被比喻為哲學，以女性比喻為詩，被認為是開啟性別歧視的先河²⁸。很有趣的事情是，無論在西方還是東方，母性、文化中的柔弱形象、循規蹈矩，被認為適合帶孩子、做家務，男性的性欲對象、低於男性的次等性別，這些性別特質又或者說是刻板印象無論距離多遙遠，都無比相似。

女性特質開始被重視，其實是因為女性氣質在過去未被討論，思想開放的現代，當代的女性特質也就充滿矛盾。女性氣質是被社會建構出來的，以美的悖論來說，女人對身體外表的關注度勝過男人，男人也關注外表，但過度關注則會被笑話。社會環境給予女性諸多的「美的條件」：應該把握稍縱即逝的青春、濃纖合度充滿魅力的身體曲線，化妝品、整形、節食、植入性手術，延緩對「醜」的威脅，除了資本主義的推動，說到底還是充滿性別文化上的矛盾。

女性的身體閱讀和男性是不同的，身體作為當代空間理論關注的一個焦點，它同樣也是空間批判的重要題材，在此所謂「壓迫」的本質，是讓某個族群斷裂、分裂、差異化與自己的關係（網路世界造成的容貌焦慮、潮流文化），從一個個體內部到與自己分裂，意識到「女性」並非單純指一種性別，而是一

²⁸ 陸揚，《當代西方前沿文論：PTSD、女性主義、酷兒理論、第三空間……結合哲學與心理學，探索文學流派的興起與嬗變》（臺灣：崧燁文化，2024）頁 217。

種處境，我們終將與社會環境重新連結、與他人連結，修復與自身的關係，最後和自己的身體和解，這個分裂到重構過程所產生的社會、經濟、藝術美學等則是我們的研究內容。

凱特·曼恩（Kate Manne）在《不只是厭女》一書中探索當代父權對於女性的「迫害」或者說談到前文中的「厭女」心態（或性別歧視）案例，書中談到「物化女性」的行為是一個力道足夠且有用的批評。「厭女」情節的功能在於以直接或強制的方式來「制訂」、「生產」符合父權邏輯的社會關係，人們批評這些人只把女性當成沒有生命的物品，或是「其他人類」之外的動物，這個說法簡單明瞭，且「不把人當人看」很顯然的違反多數人的道德直覺，因此當我們選擇這個說法來批評歧視者，通常能有效地使旁觀人一同加入批評。

越是文明的社會，對於女性的迫害就更加嚴重，這個行為不只發生在男性對於女性，女性迫害女性也並不少見。女性「太像人類」之所以能夠引起部分人的不滿，是因為在這些人的想法裡，女性只能是道德好處和資源的提供者，例如提供人們關注、支持、友善。若女性太像（男人的那種）人類，例如：專注在自己的事情上獲得優秀的表現，那麼社會便會認為這名女性勢必會在供給上有所怠慢，在「希望女性提供自己好處」的需求沒有減少的情況下，這樣的女性就引起了霸權（通常為男性）的不滿，利用各種身體上的束縛打壓女性成為了常態。

這些行為的背後成因通常極為複雜，而女性心態的轉變也有相當的探討空間。過去的東亞女性在思想開放前，是有空間關係區分的，受儒家思想影響，以家庭為單位，男性認同的中心價值，不斷強化的尊卑觀念，「大門不出、二門不邁」的嚴格限制使得男女有別、女性之間的關係結構更加穩固。保守的民族風氣，以及為了避免外出受到異族統治者的掠奪玷汙，衍生出了「纏足（裹小腳）文化（圖 3-3-1、圖 3-3-2），意欲保護及束縛女性。後期這種畸形的審美觀，受到男權社會的追捧，也就成為了許多女性改變社會地位的一種途徑，女

性在長期以來的壓迫下，為了追隨社會的要求，也產生了扭曲的自覺行為。



(圖 3-3-1) Jo Farrell, 〈Zhang Yun Ying #1〉, 攝影, 2005



(圖 3-3-2) Jo Farrell, 〈Zhang Yun Ying #2〉, 攝影, 2005

「另一種變異，但也同樣識與戀物癖平行的群眾心理，可以在中國的風俗（*sitte der Chinese*）中找到，先是著手殘害（*Verstummeln*）女性的腳，對它崇敬（*vereheren*）有加，接著這被殘害（*den Verstummelten*）的腳變成了戀物。²⁹」佛洛伊德（1856-1939）對於這件事情提出了一個簡短的「診斷」：「我們可認為中國男人（*der Chinese Mann*）（殘害女性然後崇敬）極誠懇地感謝女性屈從於閹割。」

纏足費時多年且過程痛苦，造成女性生活上的重大影響與傷害已是事實，這種畸形的美學能夠持續千年，並且尺寸越來越小，肯定離不開當時父權社會及男性至上的思想影響，女性的言聽計從到後期逐漸失去地位，討好取悅男性成為每個女子奉行的道德標準，而在研究與分析的過程中我們卻都能感受到，這些「殘害」的背後過程都有女性參與的痕跡。

東方女性的審美偏好陰柔之美，人們的嫁娶與社會審美觀有著密不可分的關係，因行動受到限制，為了增加女子之間的討論話題抑或擠身上流社會，女

²⁹ 保羅－羅宏·亞舜（Paul－Laurent Assoun），《佛洛伊德與女性》，楊明敏譯（臺北：遠流，2002），頁 2。

性逐漸地認為不纏足就是一種恥辱（不能纏足的大多是貧困的家庭），因為社會觀念裡，男女不能近距離接觸，又有種種言語禁忌的社會環境下，採用身體藝術的展現，是女性最強烈的有效的吸引力，因此為了下一代的幸福，母親主動地為女兒纏足，如此循環之下，建立起了一道對女性設立的道德標準。

纏足一開始是為了滿足某些色慾美學的標準，後來流行越來越廣，配合當時社會風氣對於女子的要求：謹守貞潔、女性須養處於深閨、內宅，以溫柔、順從為正則，讓女性身段改變的「纏足」就迅速的成為女教的手段，換句話來說，這不是依照「習慣」而殘害女子的雙腳，而是以「為了她們好，就必須矯正雙腳」的約束。一旦纏足，女性的生活就困於後院、閨中，女性之間的關係被拉近，在窄狹的空間中，年長女性擔負教育之責，女性教導女性、管理女性、督促女性。

纏足的風氣傳開後，從富貴家族到平民百姓都認為纏足是權勢、富貴與禮教的總和，弱不禁風、楚楚可憐的少女姿態成為男人愛戀的對象，顛顛危危、扶牆摸壁的柔弱姿態，走路時身體擺扭、突顯臀圍，在情人眼裡成為一種飄然若仙的感覺，引人遐思，因此平民百姓也認為，若是為自己的孩子纏足，就能獲得晉升上流社會的機會。裹腳的鞋襪都做的極緊，需要他人協助，而在一夫多妻的家庭生活衍生出複雜的性交關係中，女性則享受男人為其脫鞋襪的溫馨補償，男人享受一握在手的愉悅，女性透過了束縛身體，聯繫了兩性之間的情感交流，在這個過程中彼此獲得愉悅及慾望的滿足³⁰。

這裡提出另一個思考的切入點，如果說纏足是在男尊女卑、以「人」為奴役的社會形態下發生的，不如說這是一個奴僕系統氾濫的環境下所產生的審美樣態，女性期望透過身體被「改造」後，能改變個人未來的命運，纏足就是在這樣的社會背景下，被賦予極重要的任務。纏足的風俗習慣激發了女性對於個人姿態、精巧手工等美學藝術的追求。女性對身體的了解，母親對女兒的教

³⁰ 柯基生，《金蓮小腳—千年纏足與中國性文化》（獨立作家，2013），頁 37。

育，纏足的過程除了肢體感覺的訓練與教育，還有年長女性對於幼兒的情緒期盼，以及大眾風氣的隱性桎梏，這是一個複雜多層次的社會狀態。只有少數纏足者認為，這雙腳纏小後是為了供給某個男人欣賞、愛憐的，但絕大多數的少女纏足時是為了提升自己、增加自己的涵養的，她們認為纏足是一種學習，學習用生命、身體來換取美麗與崇高的道德。

西學東漸，在戰火連天的時代背景下，女性的生活也產生了劇烈的變化。婦女教育、性別平等和擺脫儒家道德束縛的綁架成為了這時候女性爭取的權益，1900 年左右「女權」一詞開始在中國出現，1902 年起變成女性解放的口號³¹，1911 爆發的辛亥革命中出現了以女子為首的民兵組織，與男性並肩作戰的這件事情鼓舞了許多女性參與政治、進行改革，此後不論持何種政見的派別，都選擇將其納入自身的話語體系中。

在東方上千年來的男性政治下，束縛婦女的禮教文化需要被解放，來自菁英家庭的東亞女性在大多深受傳統儒家倫理教育，儘管出國遊歷、見多識廣，卻也不能完整去除根深的思想觀念及傳統性別秩序，不過是先將女性從被壓迫的生活中解放，將女子從「受害者」的位置解救出來。維新人士表面上站在女性立場協助她們拋棄束縛她們的千年纏足，卻也是透過提高中國女性的知識和健康水平，讓女性可以更好的服務家庭而已。

1920 年代是女性解放的關鍵時代，女性不再纏足，審美觀不斷的改變，醜與美的區別標誌正在逐漸轉換，在各地發生的「摩登女郎 (Flapper Girl)」現象，以「嘗試獨立、具備現代精神的新女性形象」為口號的女性意識在各地抬頭，憑藉工業化的快速生產與消費，時尚文化傳入大眾的生活中，百貨公司的引入，鐵路運輸及汽車的普及帶動了新消費的觀念。教育水準緩步提升，「西學」的內容不只是知識，還有審美與流行，因此 1930 年代的臺灣街頭便開始出現短髮、燙髮、高跟鞋、洋裝、旗袍中西交融的打扮現象，

³¹ 方祖猷，〈女權話語與性別實踐：評介《晚清女權史》〉，《近代中國婦女史研究》，31 期，2018 年 6 月，頁 184。

擁有新女性觀念的人大多是受到新興教育（日本教育、高等教育等）的菁英女性，她們擁有良好的家庭條件與文化資源能輕易的接受到西方的前沿文化與流行，電影、雜誌，能出國旅遊或留學，讓她們的視野開闊，這些高知識的女性也有藝術家，例如臺灣女性藝術家陳進（1907－1998），從她能到日本留學的經歷以及的作品〈悠閒〉（圖 3-3-3）、〈化妝〉（圖 3-3-4）中便能見陳進的家庭環境、教育資源豐沛的樣貌。



（圖 3-3-3）陳進，〈悠閒〉，絹本膠彩，
152x169.2cm，1935



（圖 3-3-4）陳進，〈化妝〉，絹本膠彩，
212x182 cm，1936

臺灣摩登女郎的發展之初，來自各地的流行資訊迅速湧入，以上海（中國）及東京（日本）最甚，而與世界各地共通的消費市場問題，明顯的反映在服裝類型的選擇上，翻閱歷史照片能看到該時期的女性能穿著洋裝、旗袍、和服等不同服裝塑造自己的「人設」，女性也開始追求時尚流行的「美」。

時尚和政治問題交雜的情況下，女性選擇用裝扮自己的方式表現自我意識，旗袍是以女性流行服飾的概念由上海傳入臺灣，強調女性的曲線美感，（圖 3-3-5）的張愛玲（1920-1995）可以說是那個混雜合流的時代下，新時代女性樣貌的執行者。照片中的她應該是大部分人印象中的樣子，美麗、卻脆弱，還要揚起頭來對抗不平等的傳統社會。她筆下的女性雖被傳統社會迫害，但卻能展現驚人的生命力，既能高貴優雅也能脆弱自私，是複雜且具有吸引力的，是不

符合傳統女性主義的框架但卻又吸引了時代女性的追隨與期許，為該時代提供了人們一個心理安慰的文化符號和流行現象，正如她照片中所穿著的改良式旗袍，伴隨她的時代背景，展現東方女性的特有的女性主義；洋裝西服是由歐美國家傳入，筆直裁剪的俐落設計加上墊肩，表現挺拔與精神，也帶來了西方女性精神（圖 3-3-6）；日本和服則是作為正式服裝的選擇之一，帶有儀式性質（圖 3-3-7），所以多有將和服作為「新時尚」來享受的女性。



（圖 3-3-5）身著改良式旗袍的張愛玲，攝影，1954



（圖 3-3-6）西式洋裝，國家攝影文化中心典藏



（圖 3-3-7）身著和服的陳進，攝影，1932

在這裡我也想用張愛玲作品在〈更衣記〉中的一段話來說明這個時代「在政治混亂期間，人們沒有能力改良他們的生活情形。他們只能夠創造貼身的環境—那就是衣服。我們各人住在各人的衣服裡。」摩登女郎時代代表了臺灣女性思想的解放，廣納多方的知識、多樣化的時尚選擇，滿足了女性對美的追求抑或吸收現代性的思維，「美」的定義也從來自男性審美的迷思，轉向女性對自我的認可，反思自身的價值，而在這個過程中的「流行文化」又或者說是「大眾文化」有著密不可分的關係，也就是接下來筆者要討論的內容。

第四節 流行文化與女性形象

當性別平權成為社會秩序後，性別研究的兩個核心「女性特質（Femininity）」和「男性特質（Masculinity）」指的是通俗的男子氣和女人味，就成為了性別光譜，我們都知道每一種人格特質上都能找到男性與女性標籤的高度重和，因此，在接下來的研究中，將以「男性較常見的特質」與「女性較常見的特質」來進行分類，也會就流行文化中，對於女性標籤的表現方式進行研究。

首先是本研究中認定的男性特質，傳統認為男性氣質意味著勇武剛強、雷厲風行、獨立自主...等，英國社會學家安東尼·紀登斯（Anothony）在《親情的轉化》一書中認為在過去的西方文化中，男性的養成過程中「理性」被當作專利，主導公共領域，被教導獨立並有意識或無意識地將親情與對女性的依賴隱藏起來，以犧牲親情為代價培養「男子氣」。來到後工業化時代的現代，可以標舉男性特質的「硬性」產業（例如：鋼鐵、土木等）逐漸式微，當男性面對家庭、社會和文化的壓力，失落和自卑就成了災難，暴力、賭博、亂性等行為的發生被認為是一種重新尋找自我身分、提升自我形象的補償和防禦機制。而對女性特質的探討則包含對女性外在的形象詮釋，要美的、優雅的、溫柔的，外在行為、姿態都需要保持良好的形象。透過戲劇、女性雜誌、廣告的文化研究發現，在流行文化中，開發給女性或以女性為主體的廣告，都不是大敘事的政治，而是生活指南與娛樂，指導女性在男性文化下生存，這也是為什麼過去的「童話故事」最後都是以：「王子和公主從此過著幸福快樂的日子」進行結尾。

但與過去生活在男權主義下的女性不同，現代女性大多是現實主義者，在追尋足以自我界定的認同意象同時，也面對不真實存在的虛構體驗，女性展現的是「自由的」嶄新形象，女性可以享受愛美、變美的過程，可以大方展現自

我優勢，我們肯定流行文化對於女性主義的挪用，也肯定現實生活中的困頓與難處，但如何自處是由自己決定。

生活在都市化及資本社會的女性也因這些影響帶來更多樣化發展，面對女性主義的所產生的疑問，在父權與資本共構的時代下，平凡、順從、愛漂亮等與陽剛、努力、功成名就詞彙的思想衝突，除了女性擁有更多並存的角色外，社交媒體、資本經濟的興起也影響了女性對自身的身體形象看法及消費文化。我們所知的，文化的發展是一個錯綜複雜的關係網，社交媒體對於人類的影響是顯著的，在提供一個自我表達平台的同時，來自網路及資本社會塑造的完美的形象和審美標準也加重了對自身的焦慮和比較。

十九世紀的服裝改革，預示了二十世紀的女性革命，用兩性的關係及生物上的母職來定義女性的意義與價值被打破，從女性取得權力平等到追求自我，無論是西蒙·波娃所訴說的第二性抑或維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）提出的自己的房間，享受一個平等但尊重差異、讓自己快樂的生活方式已成為當代的女性訴求。

西方女性的時尚流行可以用工業化的前後進行劃分，歷經都市化及工業化的女性，為了工作上的方便，以實用性的服裝為主，也是在那個時候 Chanel 橫空出世，創辦人 CoCo Chanel 女士（1883-1971）（圖 3-4-1）以她簡潔且方便的穿著為人所知，西服展現的矩形線條，表現女性不遜於男性的能力，Chanel 的時尚元素中也帶了女性特質明顯的珍珠及山茶花，展現自我價值的同時，保留女性優美的特質；不同於 Chanel 融入男裝特色的設計，強調女性魅力的 Christian Dior（1905-1957）他們的〈New Look〉（圖 3-4-2）時裝系列以凸出女性腰、臀曲線的「男性凝視」設計為主，這系列的設計展現了女性身體的曲線美，因此不乏女性愛好者的追隨，既是打破二次世界大戰後女性保守古板線條的文化象徵，也展現了該時代女性的服裝表現趨於多樣性，也可以藉此進行下面對於女性意識的討論。



(圖 3-4-1) 香奈爾套裝樣式



(圖 3-4-2) 迪奧 New Look 造型

結合第三波女性主義的所產生的消費文化，這次的運動中強調的是女性的「選擇」權，儘管美貌崇拜要追溯到古希臘時期，在經歷過歷史上的哲學思辨與革命妥協，對「美」一詞的追逐仍然存在。機器時代的來臨，時尚產業百家爭鳴，新的設計帶來的風潮影響了都市中女子的形象，消費不只建構了女性的公眾身分，更塑造了女人的慾望主體。當代女性多數對自己的看法更加自信多元，意識到自身價值並不再單純依賴傳統框架給予的束縛，積極追求理想、關注自身發展，掌握自己的身體權力。「時尚是用以建構身體與性別、探索幻想與慾望的物質媒介。這當然不是一個完美的媒介，但正如所有藝術形式，它體現了現代文化的曖昧與矛盾」³²。

資本社會透過玻璃櫥窗帶來的是慾望；來自社群媒體的明示是理想的樣態。從過去的繪畫作品、雜文小說到現今各大影音平台拍攝的戲劇、影音節目中不難看到探討女子的生活樣態的作品，以 2016 年拍攝的《東京女子圖鑑》（日語：東京女子図鑑）（圖 3-4-3）來說明當代公共空間中的女性的樣態。

³² 施舜翔，《性、高跟鞋與吳爾芙：一部女性主義論戰史》，（臺灣：商務，2018），頁 243。



(圖 3-4-3)《東京女子圖鑑》宣傳海報，2016

《東京女子圖鑑》的宣傳海報，女主角橫躺在房間與都市模型混雜的空間，抬起的一隻腳，看起來就像城市的地標（許多城市的地標都是一座直立的塔狀造型建築，例如：臺北 101、東京鐵塔、上海東方明珠塔），所使用的濾鏡色彩展現了都市生活的灰暗與斑斕。這部戲劇是以第一人稱的視角來訴說一位一心嚮往都市生活的北漂³³女子的故事，劇集的拍攝內容包含現代都市女性在都市工作及生活中遇到的各種問題，揭露了人們在資本主義下無盡追逐的現象，也探討了階級文化及性別歧視，劇情中探討事業、愛情與家庭之間的糾葛，追求獨立、面對壓力及不斷產生的人際關係。接下來，筆者將提以飯島愛（1972-2008）這個的成名之路來說明，在社會凝視下的女性，如何利用人性的偷窺心理，塑造出來如偶像明星的社會效應。

飯島愛，1972 年出生在日本東京於 2008 年逝世，她僅 37 歲的人生呈現了本文中想探討的：父權、男性凝視、厭女與女性框架。飯島愛像所有日本中產階級家庭新生的一代一樣，父母管教嚴厲透過不斷的唸書獲得好成績，以便在社會中謀取更大的名望與地位，動輒打罵的教育方式，這使得飯島愛的心理對

³³ 北漂：中國網路用語，最一開始是形容從中國各地前往北京謀生的人們，他們沒有北京戶口也沒有固定的居所，城市給了他們一份職業和出租房，卻不承認他們屬於這個都市，在這些人的心理呈現一整漂流的狀態，缺少安全感和歸屬感。現在北漂一詞涵蓋範圍更廣，泛指從其他區域到城市（特別是首都）打拼的人們。

於「努力」一詞有著極端的負面解讀，甚至有些痛恨被要求「努力」的對待方式。飯島愛喜歡穿名牌，打扮，喜歡和一群都來自破碎家庭的朋友流連在日本的六本木、新宿和歌舞伎町，翹家、翹課、玩轉舞廳、比較身上的名牌，穿梭在魅惑人心的愉悅和刺激當中。

隨著放浪形骸的生活，飯島愛和家人的相處變得緊張、對立，離家出走、與男友同居、被強暴，為了生活下去，她開始陪酒賺錢，輾轉因人介紹開始拍攝成人錄影帶，挾著 AV 女優的名氣與形象，又自己有隨手捻筆的習慣，她撰寫了自己的書籍《柏拉圖式性愛》。

《柏拉圖式性愛》一書的走紅，打敗了所有「傳統書籍」的銷售，書中自然且公開的宣示某種私密經驗，讓情慾的想像空間有了更大的自由與彈性，東亞隱晦或避而不談的性慾文化，在書籍的發行下被搬到檯面上，媒體的大量報導讓閱讀帶情色意味的書籍變成一種正常娛樂，成為一種流行文化、一場「全民運動」，這樣的「成功」經驗或許側面的展現出了很多生活保守的人，心中對於「冒險刺激且充滿情慾寫真的內在渴望」，在「窺視」的過程中得到隱密快感。

從紙本書籍到網路電子媒體的發展，手機的拍照功能越來越便利，社群媒體上掀起一波「自拍」風潮，從影視明星到「普通人」，人們自己將自己的私密經驗公開化，和帶有「犯罪意味的偷窺」³⁴有所不同，是為了營利或為了自己的興趣，造隨著對於偷窺興趣的轉移，媒體傳播力量介入的「偷窺模式」已然逐漸的興起，成為一項「流行的」、「透明的」的「集體活動」。

³⁴ 偷拍的犯罪行為如：根據刑法第 315—1 規定

有下列行為之一者，處三年以下有期徒刑、拘役或三十萬元以下罰金：

- 1、無故利用工具或設備窺視、竊聽他人非公開之活動、言論、談話或身體隱私部位者。
- 2、無故以錄音、照相、錄影或電磁紀錄竊錄他人非公開之活動、言論、談話或身體隱私部位者。

在未經他人同意裝設針孔攝影機而影響個人的隱私權利，播放偷拍或轉接的情慾畫面，而破壞個人的名譽或社會形象等行為屬於犯罪



第四章 形象塑造—虛擬世界的女性

社群媒體的發達，網路上充斥著人們美化過後的照片、生活，創造令人心生嚮往的生活狀態，在社會文化的壓抑下，面對不完美的自身，我們往往期待改變。在本章節中，筆者欲探討因網路經濟、社群媒體的興起，使得當今社會的商業模式對女性形象的影響：從過去電視明星的廣告效益到如今的網美文化；整形、醫美的流行及標準化的審美；虛擬世界與真實世界的身分切換以及社群媒體集體凝視下的女性性化的狀態。

約翰·伯格（John Berger）於《觀看的方式》一書中提到：「男人注視女人，女人看自己被男人注視。這不僅決定了男人與女人之間的大部分關係，同時也影響了女人與自己的關係。女人的內在審視者是男性：被審視者是女性。她把自己轉變成對象—尤其是視覺的對象：一種景觀。」心理學家榮格（Carl Jung）（1875-1961）則提出了關於社會「集體潛意識」（Collective Unconscious）與「原型」（Archetypes）的概念，認為我們內心深處早已存在跨越時代的精神象徵，例如：英雄、詩人、國王、小丑等形象。這些原型蘊藏在人類文明之中，不用學習便能理解其存在的意義。

因此，人們追星的本質，某程度上是一種對精神象徵的投射與嚮往，我們在明星身上，尋找自身缺失的特質，並從中獲得啟發與力量。本文聚焦於女性社群媒體所產生的新興的「自我性化（self-sexualize）」經驗，分析這些女性受到當代文化對於性化的鼓舞，卻另一方面要受到蕩婦羞辱³⁵的管制。在佛洛伊德（Sigmund Freud）（1856-1939）的眼中，女性不幸的命運是愛慾命運的典型代表：它補償了阿儂給（現實限制）創造了人類的基本關聯，但它（女性命

³⁵ 蕩婦羞辱（slut shaming）是用來描述一個人（尤其是女性）因自己的某種性行為或性慾背離了傳統的性別期望或外觀期望而被他人嘲弄或謾罵，進而感到羞恥或低人一等的狀態。

運)也要屈從這過程的負擔。³⁶女性角色既邊緣又中心，在文明的發展與權力分配的過程中，女性是個曖昧的角色，她們維繫著家庭生活與性生活的利益，但文明事務卻逐漸成為男人的專屬，也因次被降為「第二性」，提升自己的「功能」則變得相對困難，透過這個概念可以見得，女性對文化的不滿，產生了後期的反抗。

第二波女性主義浪潮發生時，激烈的社會運動不斷發生，所以產生了第三場女性主義浪潮，女性回歸思考性別的本質，回到以「性別主體」的定義，以差異性作為討論的內容，在西方的傳統哲學思維下，將客觀的理性及認知能力歸類為男性的陽性魅力，個人的感性與感受能力歸類到女性的陰性特質，用二元對立的方式簡化複雜的比較，但「主體」的組成並非如此單純，所有的差異性類別其實都會自相重疊而非互相排斥，所以隨著網路文化及各式各樣的消費文化興起，不同的性別編排結構影響了諸多領域，人類的五感都在告訴我們兩性之間的差異，我們無法否認。

在網路空間中，扮演多個角色、身分可以讓我們感受到網路生活與現實生活的差異，網路空間建立在虛擬的本質之上，不受性別、種族等其他現實身分所組成的要素影響，對於身分的區分需要分成兩個部份來進行研究³⁷：一、用來創造網路身分的資源。二、「現實身份」與「網路身份」之間的彈性關係。人們利用這兩者來操作網路生活潛存的身份變動，在網路上創造不同的身份，這些「網路身份」也有自己的生活，我們可以用「化身」(avatar)一詞來指稱網路的身份，而「網美」就是這樣的網路化身。

社群媒體時代下的「網美經濟」已成為顯著的消費現象，前文中提到追星是一種淺意識的行為，在現代社會的「明星」已不再只是電視戲劇上的人物而已，同時包含了在生活中的各種令人產生崇拜或羨慕的人，這種以女性為主消

³⁶ 保羅－羅宏·亞舜 (Paul-Laurent Assoun)，《佛洛伊德與女性》，楊明敏譯 (臺北：遠流，2002)，頁 227。

³⁷ Tim Jordan，《網際網路的衝擊：網際空間與網際網路的文化與政治 (Cyberpower: the culture and politics of cyberspace and the Internet)》，江靜之譯 (臺北：韋伯，2003)，頁 93

費操作是社群媒體時代的新興市場。當今社會風氣下我們常聽到的：「你看起來比照片瘦。」或是「你看起來跟照片不太一樣。」也充分的表現了現今社會的現象：以照片對比真人。

過去的影像是為了確立訊息及個人身份的角色，在影像氾濫的社會，已逐漸用我們在社群媒體上所見的「虛擬形象」來對照真實在你面前的「真人形象」。科技影響下的我們似乎不只是我們這個實體的人，而是人與信息的結合體，我們質疑原始物件的真實性，選擇相信自己看到的虛擬影像，過去人類的身體是具有極限及界線的，隨著科技發展，當代的科技融入身體、與人類「共生」，那個具有延展性可能性的、可以被「重新設定」的身體，已經變成了大家追捧的潮流。

社群媒體除了成為女性接收他人身體影像的平台，它同時也是女性分享自己身體影像的平台。在大眾媒介的環境中，女性時常審視其他女性被性化的影像；在社群媒體時代，女性也開始生產自己性化的影像，若是我們留心，可以發現和大眾媒介中被描繪為「享受性化的女性」相比，社群媒體中享受性化的女性有許多重要的特點：一、被性化的身體影像由名流女性轉往大眾女性；二、影像的生產者亦由專業媒體工作者轉為大眾；三、「性化」作為一種勞動由有償轉為無償；四、拍攝的場景由非日常的擺拍轉往日常生活的場景。

總體來說，社群媒體中的自我性化與大眾媒介相比，有大眾化、無償化、日常生活化等特性，把自我性化的經驗帶到多數人的日常生活中，自我審視、審視他人的情形在社群媒體的推波助瀾下成為一種文化現象。

凝視框架下所形成的審美標準使得現代女性的長相越來越接近—主流審美標準有個狹隘的規範，精神分析學家—拉岡（法語：Jacques-Marie-Émile Lacan）在《objet a》的概念中認為慾望和匱乏是人類生活的兩大驅力，因兩者都有著無法被輕易滿足的特質，使得人類能積極追求某個標準，而這個標準通常來自他人的凝視。過去的時尚經濟興起及當今的整形、醫美研究都是透過

「身體重組性」來驗證這兩者的存在，都是透過「不滿足」才能使人類努力創造完美的自我理想幻境，而整型手術的日益進步正是為了符合現代女性對於美的追求。

跨越空間限制的身分流動已成為常態，真實與虛擬空間的「環境」不同驅動了人們表現出不同的面相，「要做讓人羨慕的女性」成為了當代女性探討的問題，而「選擇」則成了女性主義的符徵，而我們的視覺文化，也淺移默化的將這樣的「想像」訊息傳達給我們，而「凝視」的壓力確實存在於日常生活與社群媒體中，和性別無關，是來自於大眾媒體時代的創造的「幻想」功能，因此衍生出了在現今社會最普遍的「容貌焦慮」³⁸。

「容貌焦慮」一詞隨著 COVID-19 新冠肺炎的結束而來到高峰，根據臺灣兒童福利聯盟《臺灣兒少的社群時代容貌焦慮》調查報告³⁹，有約七成的青少年對自己外貌並不滿意，近四成的兒少因自身條件不及網路上的美照而產生自卑感，這在成年女性的生活環境下也並不少見，這些凝視所帶來的負面影響大約有下列五點：

- 一、 自我貶低和身份認同危機：對自己的外貌感到不滿意，容易產生負面的自我評價，減損自信心。
- 二、 社交媒體衍生的虛幻批判：網美文化的盛行使大眾經常接觸到修飾過度的照片，長久下來逐漸內化，認同照片中完美、標準化的審美形

³⁸ 「容貌焦慮」醫學名稱為「身體臆形症」(Body Dysmorphic Disorder, BDD)，是一種無法停止思考自己外貌上的缺陷或瑕疵的精神狀態。

³⁹ 本調查結果來自臺灣兒少福利聯盟於 2024 年 2 月 29 日至 3 月 27 日以網路問卷進行調查，總計 12,320 份為有效問卷，其中 11,714 份回覆有使用社群媒體平台，佔 95.1%。有效樣本中 71.4%為國中生、28.6%為高中生；男生佔 48.5%、女生佔 50.2%及其他 1.3%。本調查中所指「社群媒體」平台，指用來創作、分享、交流意見、觀點及經驗的虛擬網路平台；故不包含分享或交流功能較微弱之平台：影音平台(如：YouTube、愛奇藝)、交友軟體(如：Tinder、iPair)、遊戲軟體等；也不包含功能單一的平台，如通訊軟體(如：Line、Messenger、Discord)及直播軟體(如：17Live、浪 Live)等，資料來自台北市政府衛生局社區心理衛生中心 <https://mental-health.gov.taipei> (檢索日期：2024 年 09 月 28 日)

象，陷入「不真實」、「永遠不夠好」的批判陷阱中。

三、 社交孤立與幸福感減損：因為過度關注自己的外貌，進而對他人評價過於敏感，無法輕鬆與他人互動、享受社交的樂趣，持續處在拘謹焦慮的狀態，無法展現真正的自己。

四、 飲食失調影響身心靈健康：為追求社會認可的外貌標準，採取極端的節食、壓力過大產生的暴食或其他不健康的減重方法，導致營養不良、身體虛弱和心理壓力增加導致厭食症、身體形象障礙，也有為符合自己創造的「大胃王」形象而暴食、過量進食，最終導致焦慮或傷害自身身體狀態。

五、 才華壓抑與自我受限：容貌焦慮可能妨礙個人發揮潛力和展現真正的才華，當出現一些能展現自我的機會時，也會因為質疑是否符合大眾價值觀而不敢大方爭取或勇於嘗試。

在新興世代的性別的權力關係和女性主義的影響下，女性群體裡已產生了新的凝視標準，藉由影像發揮作用的凝視方式也產生出新品種的認同可能性。性別的觀看關係、主體及客體間的身分切換並不固定，觀看者會用「幻想」製造不同的性別凝視，雖然觀看的過程中會與自身的審美特質密切相關，但我們以不同性別、身分符碼進行觀看時，仍舊能感受到愉悅。

女性在凝視的過程中一直都有作為主體與客體間的掙扎，因此現今這種標準融合了部分的男性凝視標準、消費主義、消費女性主義的理想女體標準，也就不斷地對女性做出自我或來自他人的監控與評價。這個章節中，筆者先以楚門·加西亞·柯波帝（Truman Garcia Capote）（1924-1984）的小說改編的電影《第凡內早餐》（Breakfast at Tiffany's）討論以虛擬形象展現的女性主義及大眾

流行文化；藉由攝影藝術家辛蒂·雪曼的作品中所展現的「焦慮與快感」探討正是現今社會的對於女性自我展現及裝扮的問題，藉此回應現代女性對於自我認同及社交媒體上虛擬形象的塑造；藝術家歐嵐則把身體改造當成可以重新編排和重組的畫布，用極端的方式反思「自由選擇」和「自主意識」的極限；以及當代繪畫中，藝術家眼光及筆下中的女性形象，以池永康晟、胡民哲、吳宥鋅、羅寒蕾等人為例。

第一節 女性形象的虛實建構

「空間」一詞給了當代女性許多的討論議題，空間意味著包含物理空間、虛擬空間等等與身體相關的交疊糾纏，在邊界消失的當代，女性對於自身形象的描繪產生了變化。以美國學者朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）（1956-）的觀點來看「性別不是本質，而是一種反覆表演的實踐。」在傅柯（1926-1984）的權力理論中，身體並非單純的自然實體，而是權力作用的場域與知識生產的對象。女性主義學者延續並深化了這一觀點，指出女性身體尤為處於規訓與話語交織之中。從生殖醫療、身體美學到性別氣質的建構，女性身體在歷史上被不斷定義、修正與規範，成為文化符碼的承載體。

女性不是天生的，而是社會與文化所「做出來」的，在傳統社會心理學裡，「外表」是一個標準的主題，雖然這個標準會隨著時代產生變化，但不能否認的是很多正面的社會與認知特質都與「美貌」有關，在一個越來越依賴第一印象的社會裡，好看的外表對於一個人的自尊、人緣與快樂都非常重要。根據佛洛伊德的論述，愛美是種自戀的表現，是一種原始的慾望，無論是男人與女人、過去或現在都認同外表的重要性，但普遍的女性比起男性更加在意。

中國的裹小腳、西方的胸罩與束腰，被認為是父權思維裡企圖讓女性成天

沉溺於維持窈窕的身材、姣好的臉蛋、難以捨棄他人服侍或依賴男性的行為，讓女性彼此競爭，或跟自己競爭，而這類女性的心理思維中通常都在意「他人」的眼光和價值標準。而「自戀」的問題只能展現出兩性特質的不同，領導能力、權利意識和自我表現都是自戀的面向，在女性身上最常見的自戀傾向是自我表現，可分為兩者來討論「按『依附（Anlehnung）⁴⁰』所選擇的客體」和「按『自戀（Narzissmus）』所選擇的客體」，根據佛洛伊德的《自戀引論》（Zur Einführung des Narzißmus）一書中的內容，這裡以表格呈現兩者的比較：

【表 三】「按依附所選擇的客體」與「按自戀所選擇的客體」差異比較

類型	依附選擇的客體 (Anlehnung)	自戀選擇的客體 (Narzissmus)
基礎經驗	嬰兒對照顧者的依附	嬰兒對自身的自戀滿足
客體特徵	像母親（或照顧者）	像自己、反映理想自我
愛的動力	對「外部他者」的依賴與延續	對「自我」的理想化與轉移
愛的目的	獲得安全、關懷、照顧	維護自尊、自我價值、理想形象

製表人：黃靖淳（2025.04）

在真實與虛擬交織的當代社會中，女性身分的建構日益顯現出「虛實共構」的張力，這種張力不僅是社會規範與媒體再現的結果，也深刻地體現於精神分析理論所揭示的愛的機制中。根據分類，「依附型」延續嬰兒早期對照顧者的依戀，尋找可提供關愛與保護的他者；「自戀型」則是將對自我的愛映射至外部，尋求自我理想形象的再現或投射。在社群媒體中，女性所塑造的自我形象往往介於這兩者之間：她既表演一種「可被依附與仰望」的他者角色（如溫柔、美麗、療癒），同時又試圖呈現一種理想化的自我形象（如自信、獨立、精緻），這種形象既是「自戀的客體」，也是「他者的渴望」。

⁴⁰ 性特質（sexuality）成為獨立運作之初時，與營養的供給、自我保全的關係，詳細可參考尚·拉普朗虛（Jean Laplanche），尚－柏騰·彭大歷斯（J.-B. Pontalis），《精神分析詞彙》，沈志中，王文基譯，頁 159。

女性在虛擬空間中的呈現因此並非單純的自我揭露，而是經過演算與濾鏡過濾的自我再造，具有高度的象徵性與權力運作。這種虛實之間的動態構成，使得當代女性的愛與認同，不再僅僅是私密情感的延伸，而是與文化規範、科技媒介與觀看結構緊密纏繞的產物。接下來的內容，將從服裝切入進行討論。

表面上看來，女性穿著褲裝似乎只是一種「個人選擇」，1966年聖羅蘭（Yves Saint Laurent）推出的一款女性燕尾服，稱為吸菸裝（Le Smoking），女性褲裝曾和香菸一樣是禁忌和誘惑的結合體，在女性穿著褲裝會被認為犯法的時代，作為一個獨立自主的女性，穿上講究的褲裝就能展現自信與個人風格，女性穿上褲裝，卻也讓褲裝陰性化，穿出性別的另一個空間，那些被認為是束縛女子的「陰性」物品，如高跟鞋、化妝品、內衣馬甲拋棄了之後是否就算是重返「自然」了呢？穿著褲裝是否也算是一種「裝飾」一種「建構」？用現代的角度來說，「現代主義」的批判讓我們理解到的是時尚流行不是單向的「性別壓迫」也不是純粹的「個人選擇」裡面包含了更多探索、幻想與慾望的物質，正如藝術的形式，它體現的是時代文化的曖昧與矛盾。

而另一種討論的則是「愛美」是否為天性，這句話的意思並非顛覆西蒙·波娃的看法，而是以生理角度進行談討。女性受到女性荷爾蒙的影響，使之容易在意容貌、喜愛裝扮，是生理反應附帶的心理暗示及行為模式，後天的社會環境，教育影響下，女性對於身體及思想上的自主，能掌握身體的能動性，在意「美貌」也變成展現自我意識的行為。約翰·伯格（John Berger）（1926-2017）《觀看的方式》（ways of seeing）闡明：「有權力的人看管、注視女性的身體，而女性則把這樣的注視內化，看管自己的身體。」也提到：「鏡子的真正功能能讓女性成為共犯，和男人一樣，首先把她自己當成一種景觀。」⁴¹

時尚象徵的女性權力在雖然在政治及資本社會氛圍下顯得模糊，但放在當代仍是成為討論的議題，男女之間的審美差異其實不過是切入點的不同，

⁴¹ 約翰·伯格（John Berger），《觀看的方式》（Ways of Seeing），吳莉君譯（臺灣：麥田，城邦文化，2014），頁 55。

每個人都同時擁有「男性」及「女性」的特質，不光是個人的差異性，當前環境的期待也會影響男、女的行為模式，所以忠於自身的審美價值不須被否定，服裝的選擇不是被誰觀看的物件，而是表達自我的方式。

西方十八世紀前，男男女女的貴族們都精心打扮，假髮、華麗的服裝、濃豔的妝容，亞森特·里戈（法語：Hyacinthe Rigaud）（1659-1743）繪製的〈路易十四像〉（圖 4-1-1）作品中體現了當時貴族誇張的裝扮與時尚，奢華的皮草及昂貴的珠寶首飾的妝扮下，我們能推斷出的階級差異及身分束縛，而法國大革命撕開了貴族虛無、華麗的外表。



（圖 4-1-1）亞森特·里戈，〈路易十四畫像〉，布面油畫，277 × 194 cm，1701

十八世紀末，男女社會權力的不平等開始產生衝突，現代化、工業化的迅速發展，工、商業人力需求的擴張，男性的服裝開始講究穩重、利於工作，女性卻更加忙著雕塑自己的身體，在紡織機械化的幫忙下，服裝的大量生產及百貨公司的普及，讓平民也能追求「時尚」。照相機的發明無疑是對女性的外表制定了大眾審美的標準，大量複製的女性雜誌與電影工業，讓女性進入一個虛構的體驗—「另一個世界」，透過這些媒體訊息讓女性恍惚的體驗到美好外表給予的「美好生活」。消費社會往往透過媒體、廣告大肆宣揚標準美女的版本，女性特別容易相信外表的美好能帶來幸福，主因在於廣告媒體經常將女性性感化⁴²，將女性的性感作為促進消費市場的關鍵，進而衍生出「物化女性」的現象，而同時，當女性觀看這些廣告時便開始幻想，到了當代逐漸的產生文化現象便是「自我性化」。格林·柏格所述：「女性的身分就是由審視者與被審視者這兩個對立的自我構成。

⁴² Kathy Davis，《重塑女體—美容手術的兩難（Reshaping the Female Body：The Dilemma of Cosmetic Surgery）》，國立編譯館主譯，張君玖譯（臺灣：巨流圖書，1997），頁 48。

⁴³」打開 google、edge 或是其他搜尋器，輸入的關鍵字，往往就是大眾審美，現代女性應脫離家庭為重的傳統束縛，進入職場後享受了物質資源；性革命和女性主義鼓勵女性享受生命、過著亮眼的生活—女性塑造出了時代環境下所希望看到的形象，而這個形象則來自女性對自己的審視。

2020 年 3 月，美國羅文大學（Rowan University）傳播與創意藝術學院洪世英教授（DR. SeoYeon Hong）在期刊《Computers in Human Behavior》（電腦與人類行為）上發表的一篇文章〈Do you filter who you are? : Excessive self-presentation, social cues, and user evaluations of Instagram selfies〉（你是否「濾鏡」了你是誰？過度自我呈現、社交線索與 Instagram 自拍的用戶評價）⁴⁴，這份研究報告中，探討了 Instagram 用戶如何去評價自拍照。他們隨機抽樣並有系統地分析了在 Instagram 上公開發布的 1873 張自拍照，研究中發現其中女性自拍照就佔了九成。

社交媒體上的網紅、KOL 光鮮亮麗惹人艷羨，滑著手機的我們很難不想：如果我穿得跟她們一樣，身材跟她們一樣，會不會得到同樣的成功或追捧？KOL 變成一個女性效仿的標杆，透過網絡定下「現代成功女性」的標準，起可見的關鍵字，這種無形的氛圍更像包着糖衣的夢魘。

心理學者約翰·杜威（John Dewey，1859-1952）認為喜愛與欲求不只是內心的感受，而是行為的樣態，這種行為樣態本身就是經過選擇與判斷的結果。換言之我們是時尚喜愛的一事物，就已包含對此事物的評價，認為它是值得喜愛的，評價是一直不停的過程，已有的選擇必須不斷的被檢討，在新的環境下，過去喜愛的事物未必就是現在值得追求的對象，兩者不能混為一談，「令人羨慕」的這項改變，就是資本經濟的魅力所在，過去女性在都市的空間中社交、展示最新的時尚，不同於男女之間的情慾互動，女性在玻璃櫥窗間的遊走與觀

⁴³ 約翰·伯格（John Berger），《觀看的方式（Ways of Seeing）》，吳莉君譯（臺灣：麥田，城邦文化，2014），頁 57。

⁴⁴ 洪世英（SeoYeon Hong），〈Do you filter who you are? : Excessive self-presentation, social cues, and user evaluations of Instagram selfies〉，《Computers in Human Behavior》，2020 年

看，既是購買（商品）者也是被購買者（商品），與商品之間彼此誘惑，它要購買者想像：一旦她購買了那項產品，她就會變成別人羨慕的對象，而別人的羨慕又會讓她更喜愛自己。⁴⁵這種自戀的投射參考佛洛伊德的理論：「自戀」是尚未社會化的半熟階段，也是前伊底帕斯的曖昧時期。女人之所以停滯於自戀階段，是因為他們無法如男人一般認同父親，建構主體。女性將自己的自戀投射在玻璃櫥窗上，而資本主義將這些自戀堂而皇之地暴露在公眾的視野，讓女性流轉於資本社會創造的都市幻象中。

第二節 女性扮相－自戀、幻想與偽裝

十九世紀的服裝改革運動，某種程度上預示了二十世紀的女性主義論述：既是女性賦權的象徵，也可能是父權凝視下的延伸或束縛，這裡簡單延續第三章第四節的提到的時尚品牌 Chanel、Dior 與瑪莉·官 Mary Quant，作為女性扮相的起點。

Chanel 的品牌創辦人 Coco Chanel 女士早期也被認為是女性主義的實踐者之一，首先她透過解放女性服裝；捨棄緊身胸衣、帶有魚骨的蓬裙，推出寬鬆西裝、褲裝與小黑裙，讓女性穿得更自由、自在，並且創造了獨立、自主的「現代女性形象」，品牌初期的宗旨「Chanel 不是設計衣服，她設計了一種女人」是一種對於社會性別觀念框架的挑戰。1947 年 Dior 推出「New Look」強調「蜂腰」、澎裙回歸極致



（圖 4-2-1）瑪莉官的迷你裙與 A 字裙

⁴⁵約翰·伯格（John Berger），《觀看的方式（Ways of Seeing）》，吳莉君譯，（臺灣：麥田，城邦文化，2014），頁 159。

女性化的造型觀念，某種程度上限制了女性的活動，維持了男性凝視下的審美標準。1955 年被後世喻為「時尚革命者」的瑪莉·官 (Mary Quant) (1930-2023) (圖 4-2-1) 在倫敦開始賣起了迷你裙與 A 字連身洋裝，成功的引起了少女時尚的風潮，女性開始穿上所謂「適合正常生活的服裝」。

女性主義在提倡「脫離父權審美」的行為下，許多女性依舊為了跟上流行身上堆積人工物件：化妝品、高跟鞋、內衣、假髮、蕾絲，穿著裙子或是褲子都成為標示性別差異的爭執議題，而此時發生的第三波女性主義強調女性也可以是性感與聰明並存，可以喜歡粉色與蕾絲，也可以參與政治，也逐漸地不再將「女性化」視為壓迫的符號，而是轉化為權力的方式之一，而這個過程脫離不了社群媒體與時尚圈的影響。

許多女性對於「女性化風格」有情感上的連結，而並非簡單的父權壓迫，也是一種文化記憶和情感投射，是出於自我表達與風格認同，而非單純的取悅他人。全球化的後工業時代帶來了思想上的、女性服飾的解放，時尚與流行透過廣告迅速蔓延，街頭攝影的浪潮在攝影師與模特兒走入了城市後，迎來了最繁盛的時期，這是戶外時尚 (outside fashion) 的崛起時刻，隨著戶外時尚而來的是在城市遊走、流動的女性形象。娛樂、快拍時尚的攝影越來越常見，「美的愉悅」和「自我愛慕 (self-love)」在攝影鏡頭與大量圖像輸出的運作下，成為了女性自我凝視與欣賞的建構依據，打扮和觀看再度成為女性的煩惱。

1958 年楚門·加西亞·柯波帝 (Truman Garcia Capote) (1924-1984) 的小說改編的電影《第凡內早餐》(Breakfast at Tiffany's) 被改拍成了電影，電影裡由奧黛莉·赫本 (Audrey Hepburn) 飾演女主角「荷莉 (Holly)」，(圖 4-2-2) 塑造了一個時



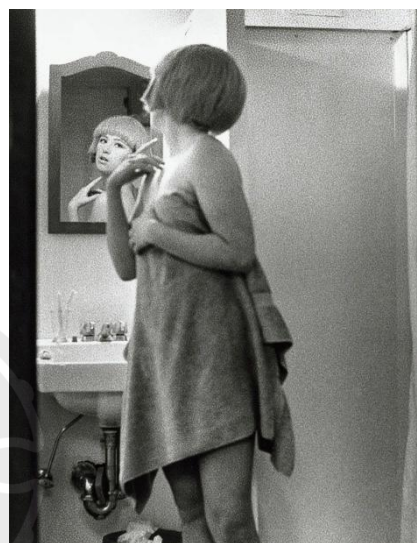
(圖 4-2-2) 女主角「荷莉」，電影《第凡內早餐》劇照

代性的女性象徵。荷莉是一個擁有自己單身公寓、享受大都市生活的年輕女性，她用交際女孩（café'-society girl）形象出現在好萊塢的電影大螢幕上。荷莉在曼哈頓第五大道上的 Tiffany 珠寶店前，一邊吃著廉價早餐，一邊透過墨鏡看著店內閃閃發光的珠寶飾品。荷莉展現了善於社交，喜歡珠寶、穿著時尚、周旋於男人之間的「物質女孩」形象，她享受珠寶帶來的愉悅氣味，認為愛情可能會幻滅，但珠寶永遠不會，此部電影中，荷莉身著的黑色短洋裝象徵著該時代女性穿衣自主的解放，黑色不再是寡婦的象徵，而是叛逆，短裙的造型解放了女性的行動自由。

電影中另一個男性角色柏曼（O.J.Berman），在電影裡，他總是在觀看荷莉，在他眼中荷莉是個「假貨」，她的本質是來自德州的一個鄉下小姑娘，到城市（曼哈頓）之後為了融入這個城市，重塑自己的口音、穿上象徵流行時尚的小黑洋裝，將自己塑造成一位在城市中的悠然自得的交際花，柏曼很清楚大眾眼中看到的荷莉都是假的——是荷莉偽裝，又或者說是「荷莉創造出來的荷莉」。在這小書及電影播出之後，「荷莉」的樣貌觸動了一個社會樣態，讓「假」有了新的定義，對於「假」不再只是真實與虛擬的二元對立，而是成為了動詞，成為創造與自我變身（self-fashioning）的裝扮方式，是女性能重新打造身分的革命。女性的認同是流動的、留有幻想空間的，是從認同（identity）到理想（fantasy）過程：從「我是什麼樣子」到「我想成為什麼樣子」，透過這個「變身」的過程獲得愉悅，也是在這個狀況下，我們能確定女性在凝視過程中，也占據了權力的位置，規範自己的身體，共構凝視的牢籠。電影裡的「荷莉」臉上那副墨鏡象徵了她的偽裝，只要戴上墨鏡，她就成為了「荷莉」—那個「善於交際，衝撞美國社會性別框架與道德界線的女孩」，這樣的自我變身行為，迅速的引起了女性的集體模仿，而這樣的「幻想」行為也持續到了現代社會。

荷莉在劇中的穿著的黑色洋裝創造了女性的嶄新身分，當時的文化氛圍將黑色包裝性、叛逆，因為在二十世紀前黑色是寡婦的象徵，在二十世紀後才將黑色打造成個性與叛逆的代名詞，1950、1960 年代黑色更成為強勢女性、倡導獨立自由的服裝顏色首選。女性的服裝不但書寫自己的階級、身分性別，也用來架構女性人物的社會、心理和性心理狀態。衣著能將我們從社會空間中標註出來，也是社會物質文化的指標，不但展現風俗經濟，也能探究外表背後的社會階級。

辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman) (1954-)
便是透過不同的裝扮造型來進行創作，
〈Untitled Film Stills 1977-1980〉系列作品中
她以自己為模特兒，將自己裝扮成五〇年代
好萊塢電影中的成各種角色、明星，並用攝影
記錄下來，就像那些電影海報一樣。她在
裝扮的過程中都是經過深思熟慮的，是針對
某個風格的反諷或擬像，以作品〈Untitled
Film Still #2,1977〉(圖 4-2-3) 來說，辛蒂扮



(圖 4-2-3) 辛蒂·雪曼，〈Untitled Film Still #2,1977〉，攝影，1977

演一位對著鏡子化妝的女子，視覺上表現了一位正在「組構」自己的女子（將女子看做一塊空白的畫布，而她正在畫布上作畫），這個女子在透過化妝和服裝來掩飾自己，偽裝成熟悉、刻板的女性形象，這個帶著虛假的畫面，也是辛蒂·雪曼諷刺資本市場及大眾媒體鼓勵模仿且認同正在廣為宣傳的大眾審美，她認為這些對於女性的理解無非就是一個虛構的形象，只是一系列大眾願意看到的表演行為而已。

辛蒂·雪曼認為「女性特質，其實是一種文化符號的建構，而不是女人天生固有的天性，或其不可少的品質。」她的照片透過反身性思考，描繪了女性身分的鬥爭，用現代主義建立的精緻（高級）文化與大眾（低俗的）文化挑戰

了社會對女性的刻板印象。

消費社會中充斥著迷人的外表、包裝及意象情境，利用現成物的創作，指示晚期資本主義社會藝術性的消失，取而代之的是商品系列生產及消費模式，這件事情已經蔓延到我們生活的每一個角落，辛蒂透過將自己塑造成一個性別化的主體來反對和批判媒體對於女性的刻板印象，她並展現沒有真正的女性氣質，能定義一切的是來自鏡頭背後的注視及觀看者的凝視。她認為女性展現的意象不一定是真的自我，但曖昧的顯示了自戀的視覺狀態，而對男人來說，雪曼的裝扮卻是顯露了女人是被動的玩物幻象。

從辛蒂·雪曼的自拍行為，到現今社會越來越多人喜歡拍照上傳社群媒體，這些展露自身意志的自拍，有別於商業行為。在性別政治的意義上，自拍的確讓女性擁有了自己的身體自主，不論胖瘦美醜、不論男女性別，展現了一種新的觀看趨勢，而正是這樣新的觀看方式，相對於男性，女性的動能性越來越高，觀看他人、操控他人來看「她」都成為事實，對女性而言，美的定義不再限定於一種，在非商業的機制底下，創造出了更多元、更具備幻想的虛擬世界。當自拍不斷地被循環觀看、修改（修圖）、上傳社群媒體的過程中，「理想化的女性形象」成為了文化主流，也為整形手術創造了心理及市場需求。女性為了更貼近社群平台上的美學範本，開始將虛擬影響作為「真實自我」的依據與目標，而醫美及整型讓女性感受到數位的幻象實體化的過程，形成了影像到身體的反向建構，接下來，筆者將現代醫學、資本主義的邏輯交織討論，探討現代女性對於重塑自身身體的感知與期待。

第三節 從幻想國度到現實世界

現今社會是由龐大的後製、重製、複製……行為組合而成，十七世紀科學革命後，以科學的過程及研究辦法來進行醫學行為已成了現代醫學的基礎方

向，得利於工業文明，如今的醫學技術已不只是治療疾病及延長壽命，是透過不同的方式與社會意識進行連接。一般認為社會及科學是獨立的領域，較不會受到意識形態或文化意義的影響，但事實上透過傳播媒體影響的，不只是在於醫學技術上的突破，更多的是迎接了「可塑變異」、「可輕易重組」的身體形式，接續著傅柯的理論：「女體被描述成一個虛擬的境界，永遠可以刻畫出的意義。」不管是強調美貌的壓迫性或文化論述，長久以來女性的身體一直都是別人眼中的客體和操弄的對象。

女性對美的執著是無止盡的，大眾媒體的宣傳和社會的氛圍，反映的是女性不斷的審視自己，例如十八世紀的馬甲束腰，醫學資料的顯示束腰是違反人類健康的行為，但我們仍能在上流社會或影視明星身上見到

(圖 4-3-1)，展現了社會眼光下，對女性的殘害，近乎病態的瘦身流行趨勢，不斷上勒至肋骨斷裂的行為，卻同時具備著「提升菁英階級自律精神」的正向意涵，歷經多次的



(圖 4-3-1) 堅持束腰的莫德王后

變革，在現代在設計師手上又成為了「奢華」、「性感」、「女權」的象徵，被喻為最具爭議的單品並不為過。

如同中國的纏足風潮一樣，高跟鞋、化妝品、甚至整形，女性在觀看自己時，往往透過內化的男性視角來判斷自己的外貌，這種過程促成了自我審視的規訓機制。智慧型手機的普及，女性被社群媒體精心雕琢的內容影響最嚴重的莫過於被眾多經過人工美顏的同性照片所影響，讓他們產生容貌焦慮，各種修圖 app 如：美圖秀秀、醒圖，Snapchat，社群媒體平台如 Instagram 也提供各種「濾鏡」(圖 4-3-2)，運用人工智慧和電腦視覺技術偵測，磨皮、修下巴、放大眼睛、豐胸、瘦腰...等改變面部與身體特徵，這些透過濾鏡包裝的「理想身

體」所產生的數位與真實混淆的自我認同焦慮，逐漸影響了現實生活女性的審美，這些女性想透過手術讓自己看起來如美化過的照片一樣。



(圖 4-3-2) 手機照片修圖 app 頁面展示

這個狀態其實並不比過去的馬甲束腰、裹小腳來的容易被解決，資本經濟為主的社會充滿了各種銷售陷阱，商業及廣告的行銷吹捧「完美」，社群媒體無時無刻散發著理想生活樣態的訊息，追求纖細的身材、無暇的肌膚與柔順的髮質，化妝、整形，花上數小時加工照片，只為更接近流行文化或大眾審美，這些加工照片反映了人們期望中的外貌形象，社交媒體上的虛擬形象不斷增加人們的慾望與幻想。

K女士是一名經歷多次整形手術的女性（她經歷的手術內容包含：明眼、削骨、隆鼻、調整唇部等），她在與筆者的訪談過程中表示：「別再說我什麼都

是假的了，你們天生就有的美貌，我需要後天大量的努力才能獲得，我經歷了痛苦，支付了金錢，我只是對我自己的身體使用了支配權。」

談及國中、高中時期曾被霸凌及騷擾經驗的K女士說：「這個社會的審美有時候真的很殘忍，本來就會對長得不好看的人不友善，覺得痛苦，但我後來發現我自己看著我自己的時候也不友善，我嫌棄我的單眼皮、下頷線、扁塌的鼻子，所以，去做手術出於我的本意，我想讓自己每天照鏡子的時候是開心的。」

一個女性想做美容手術通常不會是心血來潮，往往都是忍受了一段時間的痛苦（無論是自己或是其他人給予的痛苦），也有曾努力告訴自己要接受自己的「不完美」，這一個漫長而痛苦的過程，經歷掙扎與考慮，才從幻想的國度走向現實的世界——從想像自己改變後的樣子，到真的改變肉體的面觀。

整型醫學原先是為恢復人類基本的需求，例如假牙、義肢等等，到現今的隆乳、隆鼻、削骨，是改變身體形象來改變生活。「女性要什麼？」似乎還是一個模糊、非理性的困惑。當代女性意識抬頭，對於女性身體的解放、多元性別的表現與接納，社群媒體的發達改變了人們的社交環境，不論是透過外在裝扮或醫學輔助，美化自身外在形象早已存在，「重組」自己的身體趨於常見，只是女性主義的興起及攝影技術進步加深了人們對於慾望的追求，這種介於藝術、科學、流行之間的互動關係，無法被準確切割分類，我們無法從「她的慾望」中的知識推斷、演繹並和她的意願相關說明而來，我們只能用「市場女性主義⁴⁶」來形容，這迫使女性不得不去「改善」或改變外貌。

「容貌外表的焦慮」是網絡媒體時代下所產生的大眾審美，以及對整型美容手術的狂熱所產生的有害心理，這一系列的過程彼此串聯，構成了從「觀看」到「審視」到「改造」的鏈條，是一種具有高度現代性的「身體政治鏈

⁴⁶ 安蒂·柴斯勒於《他們用女性主義幹了什麼！—在流行文化中被架空的社會運動》一書中提出「市場女性主義」(marketplace feminism)一詞來指稱這種以消費市場為導向的女性主義，詳述當代女性主義與流行文化如何互相影響，也批判女性主義這種可人的新面貌實際上對於性別平等的政治倡議是杯水車薪。

條」⁴⁷，這樣的複雜心理狀態大多發生在女性身上，筆者歸類出來的原因大概可以分為下列幾個原因：

- 一、 社群媒體呈現的是「精心雕琢」後的生活版本，從觀看到改造是一個連鎖的結構，在虛擬世界的表現與現實世界的落差容易對女性產生負面情緒及影像，無論是社交、外貌抑或工作等等都直接或間接地造成了女性的焦慮。
- 二、 在自拍與整型文化中，我們看到的大多不是直接的強制命令，而是一種柔性的控制，進而產生了來自內在的焦慮與自我規訓，也是「身體政治」最有利的部分：它不需要你被控制，而是讓你自願的服從於美的規範。
- 三、 在高度性別化的現代社會氛圍之下，女性成為主要焦點，身體在進入公共領域之後，成為了「被觀看的對象」，而整型及醫美讓女性感受到身體不再只是符號，也可以是被改造的材料。

在明知美容整形手術的風險下，女性仍選擇痛苦的、危險的方式企圖改變自身的外貌，透過整形醫師 Kathy Davis 與患者的訪談，試圖在兩種女性主義的觀點找到平衡點：⁴⁸

（一）女性主義對整形狂現象（及其底層鄙視女性的意識型態）的批判。

⁴⁷ 「身體政治鏈條」(chain of body politics) 是一個跨學科的概念性詞彙，是從身體政治延伸出來的，用以形容具體連續性的實踐與權力操作過程

⁴⁸ Kathy Davis, 《重塑女體－美容手術的兩難 (Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery)》，國立編譯館主譯，張君玖譯，(臺灣：巨流圖書，1997)，頁 10。

(二) 把女性視為行動者的女性主義觀點：即，在一個性別化的社會秩序中，在種種的文化即結構限制下，女人仍努力協調自己的身體和生活。

這兩種觀點其實屬於「剃刀邊緣」⁴⁹，也就是說若要將整形美容手術當作惡質的文化展現，那女性就成為了「文化冤大頭」(Cultural dope)⁵⁰。隨著今日全球化的世界，日趨緊密的生活關係，我們可能正走向歌德在觀念上極力想要避免的標準化與同質性，因此在試圖理解整形美容手術對女性產生的影響時，也需探討環境的外在限制，是否加重了女性對於整形美容手術的追求。

隨者女性的主體逐漸被重視，但視覺文化及消費文化中的廣告對女性身體意象的強調仍讓女性對於自身體的意象無法滿足，因為並非每位女性都能天生擁有這些理想的外在條件，因此不具備這些社會審美標準的女性就透過幻想，幻想擁有符合審美標準後的美好人生。商品化的美容整形醫療行為，使得整形業者不斷透過傳播媒介來向閱聽人灌輸「整形」能改善他們外貌缺陷的神奇功效，這也營造出了一種女性追求自我完美的凝視，因此女性持續想像的過程，使他們越來越認同社會建構的女性樣貌標準，也促成他們實踐美貌。

⁴⁹ 剃刀邊緣，是奧卡姆剃刀的簡稱，由 14 世紀方濟會修士奧坎的威廉（約 1287 年至 1347 年）提出的邏輯學法則，狹義的原則是說：關於同一個問題有許多種理論，每一種都能作出同樣準確的預言，那麼應該挑選其中使用假定最少的，當兩個假說具有完全相同的解釋力和預測力時，我們以那個較為簡單的假說作為討論依據。

⁵⁰ Cultural Dope：這個詞彙通常用來描述社會或文化中某些元素對個體或群體的影響，特別是那些使人們在思考或行為上變得被動或依賴的文化產品或現象。這個概念涉及媒體、流行文化、廣告等，這些元素可能會使人們無法批判性地思考或質疑自己的環境和選擇，因此在這個意義上，暗示著文化產品可能會使人們沉浸在一種虛假的現實中，從而減少他們對社會問題的敏感度和參與度，這種情況下，個體可能會被迫接受某些價值觀或行為模式，而不去質疑或挑戰它們。

隨著整型浪潮的興起，當代藝術家奧蘭（Orlan 原名：Mireille Suzanne Francette Porte）（1947-）在 1990—1993 年的大型整形計畫〈聖奧蘭的再生〉（The Reincarnation Of Saint Orlan）（圖 4-3-3）就是一場帶有反諷意味的行為藝術



（圖 4-3-3）奧蘭，〈聖奧蘭的再生〉，行為藝術，1990—1993

術。這項行為藝術是以自己作為載體，進行一場高達七次的面部手術，欲將她本人整型成文藝復興時期畫作中的女性形象。她找到願意動刀、並且同意讓她將手術過程電視轉播到世界的醫生，並在手術現場（同時也是她這項行為藝術的現場），她進行局部麻醉，保持全程清醒，嘴裡朗誦著文學作文，也回答大眾的問題。

這是一場企圖邀請世界參與其中的行為藝術，七次整形的手術內容以文藝復興時期的典型美女畫作（且強調繪製這些作品的畫家皆為男性）為概念（圖 4-3-5），擷取山德羅·波提且利（Sandro Botticelli）〈維納斯的誕生〉中維納斯的下巴、弗朗索瓦·帕斯卡爾·西蒙·熱拉爾（法語：François Pascal Simon Gérard）畫作〈賽姬接受丘比特的初吻〉（法文：Psyché et l'Amour）裡賽姬的鼻子、〈蒙娜麗莎〉的額頭、〈狩獵女神黛安娜〉的鼻子、法蘭索瓦·布雪〈歐羅巴〉（Europe）的嘴巴。

在這個手術過程中被記錄下來的是看見的美與醜，從摧毀、組裝到重建，奧蘭（Orlan）這個行為藝術隨著手術後面容的變化，逐漸浮現，她以肉體作為政治聲明的媒介，將「美麗」定義成一種可以量化的商品。整形美容手術一方面表達了女性身體的客體化處境，也代表了女人企圖體現成為主體而不再只是

身體的奮鬥過程，更是投射了女性追求與網美（理想）之間的共通點，滿足自身認同的需求，將幻想空間轉換為實體化身的行為。

女性特質如何在實際過程中獲得論述性的傳達，主動出演「女性特質」，為了順應女性特質的規範，女性要具備化妝品及穿搭的專門知識，要必須能夠假想使用了這些產品或穿上這些服裝後能獲得怎樣的變化或改善，她必須清楚了解：以她現在的情況，恪守這些嚴格標準的保養程序是否能真的改善她的外貌。不過，現實情況就是這些圍繞著理想女性的形象「苗條動人的身材」、「晶瑩剔透的肌膚」、「風格時尚的服裝」都讓女性自殘形穢，這個過程會激發女性的慾望，讓她渴望擁有新的「身體」。

第四節 繪畫中的當代女性塑造

自影像科技化以來，影像呈現了人類長期生活以來的真實樣貌，經由科技記錄下來的真實人類風貌，在後現代藝術的風潮中成為主流及形式，隨著藝術家風格及思想的不停轉換，藝術存在的價值透過文化的洗禮及社會的演化，昇華成為人類精神及層次文化的多元價值。「美」是一種因人而異的評價標準，但對於藝術而言，透過視覺感知的美是一種具有精神性及概念性的審美，背後隱含的是個人及社會龐大的習慣與結構，而本文中探討的女性圖像，在藝術文化脈絡的演變當中，呈現的是思想的改變與發展。

談到女性圖像，從前面文章中談到的「神性之美」到「現代網美」，理想化的美感是藝術家所描繪的「美」，不是現實中隨手可見的自然樣貌，而是經過選擇、提煉、重構（再構）的理想形式，是一種美學上的追求與箭頭，而不是單純的再現。文藝復興時所展現的審美標準與百年後的我們審美類似，布格羅之於我們不但有時代、種族、和文化圈的不同，但卻能與亞洲人的眼光雷同，或許這可以說明「美的標準」的體現。

現代人對美的標準，理想化的美感存在某種信仰、哲學、文化期待或美學標準，將自然現實「修正」成一種比真實更完美的樣貌，我們也可以說這是由「文化」選擇出來的理想，是來自權力（明星、社群平台、資本市場等）、科技（濾鏡、演算法）、文化（理事的審美系譜）三者交織的結果。在性別化的女性特質論述中，主體的背後隱藏著一個秘密的行動者；她經過一番勞動，生產了女性的「論述中的主體」（subject-in-discourse），主體的容貌，透過女性特質的教條被解讀，繼而把行動力傳送到男人。

過去女性為主體的藝術作品，說明的是傳統思想社會中女性普遍的地位和社會觀念，對比男性的角度與現代思想開放後的女性凝視，價值觀念逐漸開放的現代，女性思考的改變經濟發展帶來物質累積的同時，審美觀念的轉型與知識交流的進步。藝術家在回應現代審美時，不只是在「畫美」或是「畫自己」，也是利用當代的美學語言再進行批判，以下是筆者歸納幾個表現相對具體的趨勢：

一、數位感的身體：以仿「濾鏡」或「虛擬美」作為視覺語言的模型，例如：

「整形」、「濾鏡感」、「AI臉」為繪畫對象。

二、自拍感的構圖與鏡中凝視：構圖的呈現方式如同手機自拍，畫中人物大多直視觀眾，表情通常帶有藝術家欲表達之情緒。

三、流行文化符號：結合流行的服裝、美妝，套用明星的裝扮或是改換偶像的臉

四、性別與身體邊界的流動化：模糊性別特徵、以中性的身體形象表現非典型的身體姿勢或五官

五、身體的扭曲、分裂、重組：身體異常的比例、放大特定部位或性別特徵、融合機械與肉體。

當代社會中，女性的角色多元且社會地位較過去而言有大幅的提升，女性意識的提升除了提供女性藝術家更多的展現機會，以女性做為創作主題的藝術不曾缺乏，女性側寫、女性觀察的作品也慢慢增加，除了男性藝術家外，女性藝術家對於女性身體為表現主題的創作以能見度也在持續成長。接下來將以「男性藝術家的視角」對比「女性藝術家的視角」進行討論，首先是男性藝術家以日本藝術家池永康晟（1960-）及國內藝術家吳宥錡（1983-）為例：

（一）、男性視角下的女性圖像

池永康晟以浮世繪的風格進行創作，他運用礦物顏料與煙灰末在亞麻畫布上繪出帶有現代意象的女性，創新的視覺經驗賞，保留了古典的元素及日式傳統的審美，柔和的色彩搭配大面積的花草圖樣，用華麗的裝飾來凸顯女性形象，展現如克林姆作品般隱晦卻又華麗的情慾流動。池永康晟的作品以女子姓名劃分作品如本文中的作品〈地中の水源・穂波〉（圖 4-4-1），利用女子姓名作為畫作命名的方式，除了能讓觀者浮想是否真有畫中女子，也更能讓觀者帶入「窺探」者的角色之中。藝術家的視角捕捉了細微的女子表情變化與肢體，癡迷或迷離的眼神捕捉是藝術家最擅長的部份。池永康晟的作品大多將畫面框限在上半身，狹窄的視線給予了觀者與畫作女子之間極近的空間距離，作品中鮮少見到裸露的身體，相對於過去古典畫中男性藝術家坦白說明的色情慾望，池永康晟畫中的「美人」對於肢體「誘惑」的展現顯得相對保守，極盡的展現了東方男性思維中對於日系女子壓抑卻又渴求的情慾。



(圖 4-4-1) 池永康晟，〈地中の水源・穂波〉，亜麻布、岩絵具、膠、墨、金銀泥，60×30cm，2017



(圖 4-4-2) 吳宥錚，〈Whereabouts Unknown〉，紙本水墨，112×68cm，2019

圖像在觀者凝視的當下，便可以充滿誘惑，目光的判斷總是先於語言，吳宥錚與他的創作中呈現了視覺愉悅的快感，這份愉悅來自現代理想性美感的呈現。生宣的溫潤厚實搭配細膩的繪畫技巧，展現了東方繪畫中對於「痕跡」的審美，不清楚的邊界、寫實的人物與精緻的服裝表現，在經歷修改、再製的創作過程，呈現唯美的當代女性形象（圖 4-4-2）。

吳宥錚的創作分為兩個階段，攝影和繪畫。傳統的觀看過程中，觀看者、鏡頭（藝術家）、演員（模特兒）之間建立了一個虛列性的下意識心理機制，使得不同性別的觀者就成為了研究中不可忽視的性別差異。與直接對靜止不動的模特進行描寫、繪畫不同，吳宥錚傾向先透過攝影鏡頭觀察女性，將女性形象記錄下來之後，回到創作空間再進行照片的後製、修改之後，完成後才利用照片進行創作，這樣的行為也被認為是利用當今社群媒體下的影像趨勢來進行藝術品的創作，而作品中呈現的樣子，是經歷修改與捏造，「創造」一個符合大眾審美的女性形象，是影像多重面貌與當代女性對於外表審美的趨勢，疊合藝

術家個人的繪畫語境，呈現當代社會的「擬像」與「真實」之間的關係。

（二）、女性視角下的女性圖像

女性藝術家這邊提出四位為例，兩位日本藝術家、兩位中國藝術家。首先討論兩位中國女性藝術家：徐華翎（1975-）、羅寒蕾（1973-）為例，新一代的女性藝術家十分清楚自身的定位及所處的藝術環境，性別與藝術之間所呈現的價值認可和性別差異就成為了關鍵，女性藝術家以女性身體作為創作的要素，昭示的是一種自由：我出現在這個世界，我和我的身體坦誠的向這個世界發表我的感想與看法，我願成為我想成為的樣子。沒有人是抽象的，我們在成長的階段中，能時刻感受到不同性別帶來得區分，在這個性別光譜更為寬廣的時代，不同性別有著對於世界不同的看法，而女性視角對於所處空間的觀察角度，是女性對「被觀看的主體」與「觀看的主體」的掙扎，也是當代女性藝術創作的核心概念。

徐華翎的作品以絹本為基底材，「繁亂的線條」和「淡淡的色彩」是她的創作給人的第一印象。本文以〈之間〉（圖 4-4-3）系列的作品進行說明，本系列作品以帶有鏡頭感的女性私密觀察為創作主軸，以女性的下半身為畫面主體，透過年輕女性的身體、蕾絲的描繪呈現，隨著身體



（圖 4-4-3）徐華翎，〈之間〉，絹本設色，
41×51cm，2013

扭動而出現的花邊皺褶，這是女性在私密空間內才能自由展現的形象，透過徐華翎的捕捉，營造帶有窺視的視覺經驗，透過統一、極淡色彩的運用，營造一種不真實的夢幻感，藉由題材的選擇，既包含女性意的自我愛憐與撫慰，也表

現女性的私密心情，透過女性視角與觀點探討女性內心的關照、對於青春女性的情感意識。

羅寒蕾的作品則是以當代生活的女性，對於「母親」角色的表現更為深刻，大多數作品描繪當代都市女性形象及母女情懷。羅寒蕾的所創作的女性是帶有古典、清純及聖潔的美，她也表示自己與女兒的一席合照讓她感受到了「母親」角色提供給她的創作養份，在微博上創立的「羅阿姨課堂」分享自己的工筆技法，也是母親的無私形象的展現。

母親角色的影響，使得羅寒蕾有極大部分的作品是描寫她的女兒，例如在本文中提出的作品〈大的小的〉(圖 4-4-4)，近乎透明的、只用白描方式呈現的母親，環抱著相對實體且細膩描繪的女兒，畫中表現了母親對於孩子愛的展現，也同時表現了當代社會的語境下對於「母親」這個角色的探索。



(圖 4-4-4) 羅寒蕾，〈大的小的〉，紙本，
165×142cm，2013

女性形象的挖掘是近現代東亞藝術家的時代語境，而普遍女性面對的不只是創作上的困境，更有來自家庭、孩子的傳統束縛，作品〈大的小的〉是將渲染與白描揉合在同一畫面中的作品，畫面中將渲染留給女兒，對自己及其他部分選擇白描，黑白強烈對比、細膩與線條之間的反差讓觀者能一眼了解到當代「女性」與「母親」之間抉擇。

在歷史發展的過程中「抽象的權力⁵¹」其實難以全面概括女性真實的具體生存環境，抽象權力的運作是以一種無名的方式，規訓她的身體、慾望、語言

⁵¹ 抽象的權利：以拉岡 (Jacques Lacan) 的觀點為例，這種結構性的「去主體化」導致女性長期被視為情感的化身、身體的象徵，卻難以作為權力的擁有者而發聲

及決定何為「美」、何為道德、何為應當的「女性樣貌」，對於上村松園來說，身處於傳統文化與外來文化交雜的時代，女性才剛被允許可以與男性一樣接受教育，肯定會受到很多壓力。對於上村松園來說，她的美人畫畫的並不是美人而已，而是畫出理想的女性、畫出對女性的感情，這也造就了上村松園的作品



(圖 4-4-5) 上村松園，〈序の舞〉，絹本設色，233.0 × 141.3cm，1936

中不只是展現纏綿流轉的柔情，更多的是透過細微的肢體動作、面部表情來展現女性的「英氣」。

箇木清方提到過「連綿纏綿、秋波流動」之美是男性畫家眼中的美，而與他齊名的女性畫家上村松園眼中的「美」有所不同，她認為她所見的女性可能是獨自扶養孩子的母愛；可能是束挽整齊的髮髻中，微微散開的幾縷青絲；是衣著之下挺直的背脊或眼角、嘴角流露出一點氣魄，展現的是英姿勃發卻又堅忍剛毅的女性，也是在畫外承受各種風波與毀謗，以遍體鱗傷之體，繪出乾淨纖細的畫作，對

抗守舊社會不服輸的「美」。

心中的許多女性從孤獨、受傷與隔絕之中領悟出她生活的意義，對比男性，女性對於「死亡」和「時間的流逝」大多比男人的感受更為深切（青春與年華的逝去），松井冬子（1974-）早年曾罹患精神疾病，將創作視為自我身體與情感的修補過程，她的繪畫作品風格朦朧，帶有日式的溫婉及優雅，她如模特般的外表及容貌與她殘忍的畫作世界形成了一個強烈的反差—美麗卻帶著令人毛骨悚然的氣息。

她的繪畫作品中常出現瀕臨死亡的動物、內臟器官、女鬼等等意象，她的作品〈淨相の持續〉（圖 4-4-5）表現的是女性對於自身的破壞性衝動，被剖開的身體、流出的器官對應身旁綻放的花朵，她的畫作中似乎混合了瘋狂與清醒，在畫面中創造的「為被壓抑的身體發聲」、「將沉默具象化」的視覺狀態，不只是創造了一個難以讓人忘卻的畫面氛圍，以「極度優雅的暴力」解構日本美學中的女性形象，也是對抽象男性權力的反抗，更有著對於心靈與肉體思想間無法切割的連結關係，我們也透過畫面的呈現分析出藝術家對於整個知識與視覺體系結構的挑戰。



（圖 4-4-6）松井冬子，〈淨相の持續〉，絹本設色，29.5×79.3cm，2004

女性與抽象權力之間的關係，常被視為一種象徵性的秩序（symbolic order）與真實身體之間較量，由文化、語言、法律、制度所構成的抽象的陽性權力系統，在許多理論及實際面上都框架了女性的自主性。所為「現代人的理想美感」其實不是自然產生的，而是由一串歷史、文化、科技與資本商業市場所形塑出來的，一路走來我們可以感受到女性的角色是一直在改變的，既可以是愛與美的女神，是充滿歧義的、展現情欲的蕩婦。

女性透過權力系統觀看其他女性，是一種複雜多層結構的視覺實踐在蛇群媒體上，女性批評他人的行為，可能並非出自自由主體的表述，而是在內化男性主導的審美標準和社會規範後，女性做為審視和觀察者的自我，以之為衡量

他者的工具，不可否認的大多數時候其實是以男性的視角在進行自我觀看：一個女性的內在，其實觀看者是男性，而被觀看者是女性，這樣的觀看行為再至了主流美學與性別規範。到此，筆者認為女性觀看女性的行為不應被簡化為內部敵意，而是解讀成抽象權力如何在性別群體內部運作的過程，也是女性的解放與集體連結，鬆動權力賦予的觀看位置，也重新思考主流美學與性別規範。



第五章 創作理念分析與實踐

東方的女性美學形象是一個跨越歷史、文化與政治的複雜問題，從過去的仕女畫到當代的女性圖像，涵蓋了古典美學及現代視覺文化的多重層面，從唐宋時期強調端莊、文雅的理想化女性到十九世紀末的展現東方女性融合西方時尚的摩登女郎形象，到現今數位文化的時代下，女性探討的不只是身體、身分與社會角色，也挑戰性別觀念，以及現代數位媒體下虛擬世界裡的個人樣貌。當代的自拍文化不再只是個人的紀錄，而是作為一種「自我呈現」(self-presentation)、「自我凝視」(self-gaze)。

在當代藝術的語境中，媒材不僅是形式的選擇，更是帶有一種意識型態痕跡的。當代女性藝術的情感與圖像傳達的過程當中，媒材常常成為對抗主流敘事、重塑女性的重要策略之一，媒材的選擇與應用，反映了創作者如何回應既有的性別規訓，也揭示了視覺語言介入身體政治的權力結構，從女性的生理性別到社會性別，女性情感在女性藝術創作中起到了線性的指導作用，女性的心理、身體、生活、文化背後流露出的情感與視覺圖像傳達的視覺感受結合，凸顯女性藝術獨特的美學品格和精神指向，接下來筆者將從創作理念、創作方法以及創作實踐三個部分進行分別說明。

第一節 創作理念

當我們生活在一個集體主義的社會底下，便無可避免地都受到性別化的觀看機制所影響，前文中所提到蘿拉·莫維 (Laura Mulvey) (1941-) 指出好萊塢 (Hollywood) 電影的「男性凝視」(male gaze) 是如何讓女性成為觀看的客體，而在現代的社群媒體上，我們擴大了性別光譜，但卻也從未讓這種凝視消

失，反而透過演算法、點讚數與留言，轉化成一種隱性且精緻的「數位凝視」。

在集體主義社會的性別體制中，女性的形象往往在權力運作與文化建構中逐漸被「觀看化」與「物件化」，女性的自拍往往內建了被觀看的視角，她預測、模擬並迎合可能的觀看者（特別是異性觀看者），並時刻注意其反應。因此，筆者的創作正是在這樣的視覺政治環境中，以自身為起點，開啟一段關於「被觀看的女性主體如何回望自身」的藝術實踐。

自拍並不只是自我的表現，同時也是一種「為他者而拍」的行為，這種自我審視的內在規訓，使得女性在觀看自己時，往往內化成男性的視角來判斷自己，以虛擬影像作為真實自我的目標，進而期望自己成為「理想化的女性形象」，因此在筆者的創作中，也包含了筆者身為女性，對自我的性別操演，也想回應當代女性在敘事空間裡「被觀看」的姿態，如何在無形中延續、放大對女性身體與角色的規訓。

筆者的繪畫實踐，將自拍作為女性內化男性凝視、預演他者期待的一種視覺再現。在她創作中的女性形象，不僅是自拍影像的重製者，也是一位模擬評論者與自我審查的行為主體。這種「為他者而拍」的文化姿態，使自拍成為一種看似自由、實則規範的自我操演，而筆者以繪畫的形式重新詮釋這一個過程，企圖透過水墨繪畫中傳遞的靜謐與凝視性，挑戰數位圖像中流動與消費的機制。

教育的普及與經濟的好轉，東亞的女性藝術開始蓬勃發展，從女性角度來闡述世界，此研究中的創作是以當代女性情感的再現為主題，女性視野下的視覺圖像呈現中，對於「女性特質」的探討及「人性意義」的表現有更深的思考，探討了當代女性觀看、操演與自我再現的視覺經驗。仰賴經濟的發展，藝術家的創作趨於寬鬆與自由，方便了女性敘事空間的建構，探究女性在不同空間中的身分歸屬，成為筆者創作的主要思想，關於「自我獨立」、「自我展現」的作品與空間關係共同敘述，受到西方藝術與網路媒體的影響，除了技術、媒

材上的精進變化與特殊媒材的突破與使用，多樣的繪畫語言的進入呈現了不同創作者當下的感受與體悟。

從過去到現在，藝術家的觀看方式都會反映在題材與媒材的選擇上，在題材與媒材的挑選中，藝術家則構築自身的情感與畫面中，在繪製人物畫的時候常常與藝術家本人具有相似性或投射性，而筆者的創作也將創作分為兩個部分，以自身形象進行修改創作的「鏡像中的自我」以及以他人形象創作的「女性凝視」。

繪畫作為視覺文化的一種詮釋方式，有其獨特的內在話語。東方媒材中包含宣紙、絹、水、墨等材料，反覆運染的不確定性、絹本半透明的肌理效果，創造的視覺感受可以呈現慢、靜、柔等視覺體驗與語感，恰好對應了筆者創作的女性情緒，在作品的表現形式和觀念形態上添加了自身經歷獨特的視角和經驗感受。使用絹本、水墨、膠彩等東方傳統媒材，這種高度工藝性、需長時間沉澱的媒材正是對快速影像文化的反思。絹本不僅是材質的選擇，也是筆者對於文化位置的反思，女性不再是過去單純被描繪的對象，而是透過女性的視角及創作，進行主體書寫與空間主張。

第二節 創作方法

本文中的所談論的筆者創作皆以絹本及紙本的疊和為主要的創作技法。絹本的半透明質感極具詩性及幻想性，配合筆者繪製的女性形象，展現抽離現實的美學策略，接下來筆者將從媒材、技法、圖像選擇等角度來進行創作方法解析，首先討論的是媒材：

一、 絹本的選擇

東亞文化中，「絹」被研究、改良成為作為創作的基底才已有上千年的歷史，除了紙材以外，絹布不斷改良的工藝技術也讓當代的藝術家擁有更多創作與想像的空間。絹布的製作原料為蠶絲，是蠶所吐的生絲經特殊處理取得後，編織而成，因此，絹本具有柔軟性的、工藝化的、陰性的媒材特性，常常做為展現女性相關的議題的媒材，而筆者也正是利用這樣的媒材特性來進行創作的發想。

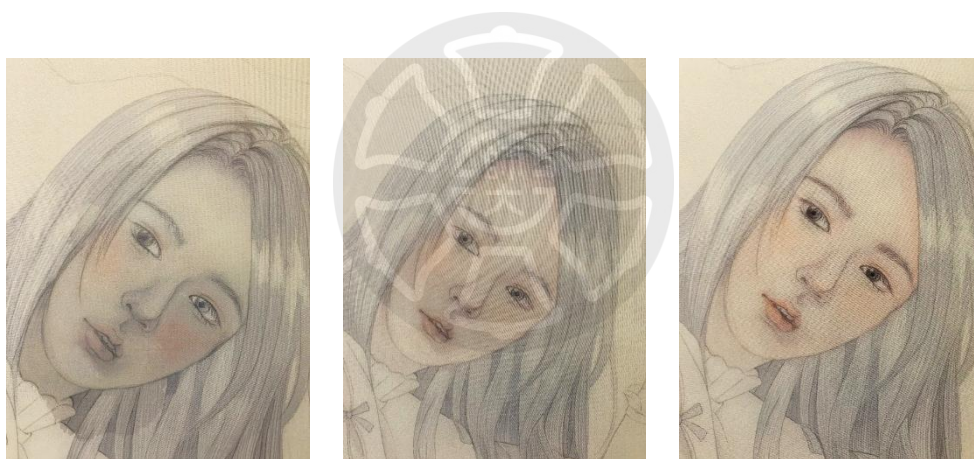
不同國家所製造的絹本呈現不一樣的色澤及編織狀態，目前較為使用的為日本絹及港絹，在此處簡易的介紹。日本所產製的絹（圖 5-2-1），通常稱之為日本絹，有各種不同的織目數量，色澤呈現較亮的白色，織網較密，蠶絲遇水收縮力度較強；中國所產的絹，我們多稱為「港絹」（圖 5-2-2），通常呈現淡杏色，常見偏黃或偏灰，織網較粗、呈現較透的視覺效果，因現代養蠶、紡織技術的進步，也能在港絹的選項中獲得表現優秀的品項。



絹本的屬於織品，經、緯的存在使得絹本的表面留有凹凸，以及細微的孔洞，因此水性媒材在絹本上的呈現的基本是霧面及半透明的視覺效果。本文中，筆者所探討的個人創作均使用中國製港絹，其媒材特性中的通透質感讓「重疊」畫面的技法獲得較好的呈現。絹本可以繪出清晰且乾淨的線條，也可

以做出含蓄朦朧的視覺效果，可收可放的創作自由度也讓畫面得呈現有了更多的變化。

絹本的質感溫潤，在絹上落筆可以反覆暈染，較不會產生紙本媒材中常見的「落簪」狀況，能深入刻劃，逼真的呈現物象，尤其在肌膚質感的展現上，絹本有著相較於其他媒材更多的優勢。霧面的質感，細膩的反覆重疊可以製造出毫無筆觸的暈染效果。筆者在創作畫中人物時，為避免筆觸的影響，多使用水性媒材進行上色（圖 5-2-1）呈現的是不同色彩疊加的效果，由左至右為，灰色調打底，並確認面部紅潤處；中間為朱磬色，保留女性肌膚的柔軟與透亮，透過一次次的疊加與刷洗，局部縮小加色範圍，最後筆者欲呈現的視覺效果是如當代手機美顏軟體所演算出來的肌膚質感。



（圖 5-2-3）（由左至右）人物臉面部色彩疊加過程

在絹本上多次的落筆與疊加所產生的豐富的層次能形成細膩的紋理質感。絹本半透明的媒材特色可以做出更多效果，例如：單面上色仍覺不足，也可以在絹本的背面上彩，稱為「裏彩」，用來增加色彩的飽和度與厚度，增強絹本特有的風格與質感（圖 5-2-4）為作品〈世界的盡頭〉的裙面，裙子的上半部的背敷上藍色，下半部敷



（圖 5-2-4）背面上彩效果

上黃色，因絹本的通透性效果就能在畫作正面依照同樣次數的平塗效果下呈現些微的色彩變化，讓畫面產生更多的層次感，在紅色的呈現上顯得更加的鮮豔，

在背面進行裏彩的技法並不只侷限於顏料的塗抹，因此在創作過程中也嘗試使用金屬箔進行裏彩技法。金屬箔對於筆者來說也如顏料，除了增加了畫面的裝飾性外，也作為增加層次、媒材多樣性及覆蓋的作用。運用金屬箔的氧化特性，能有許多不同的技法呈現，(圖 5-2-5) 中是將花窗的格線進行前後錯落的方式進行拼貼，最後就能在畫面上呈現雙層的格線視覺效果；(圖 5-2-6) 是將進行硫化處理過後的箔彩進行拼貼，此技巧的製作順序為：使用熨斗將銀箔進行硫化處理，將銀箔翻面後進行黏貼，這樣就能讓有硫化效果的銀箔呈現在畫面上，但卻又呈現隱身在絹本後面的效果，也弱化了銀箔硫化後所產生的高對比色彩。金屬箔的使用運用高彩度、較不透明的顏色是透過礦物顏料的疊加來呈現；；畫作中也使用膠彩繪畫技法中的「盛上」技法來表現畫作中的裝飾品；



(圖 5-2-5) 正面、背面貼箔效果



(圖 5-2-6) 背面箔彩拼貼

本文中選用絹本不只是筆者對於媒材的喜好，也是對於筆者對於當代文化的思考，在東方思想的脈絡裡，個人的身分認同有時候就是一種角色的實現，

在研究女性主體如何被文化與社會塑造的過程中，筆者所選用的媒材就不再只是技術性的工具，而被視作一種身體的延伸與性別發聲的書寫載體，這些具有性別化的形容詞彙使得當代女性創作者能更容易地將這樣的文化符碼轉化成為個人語彙，用柔軟或與脆弱性來彰顯身體經驗，用模糊與緩慢來對比快速觀看的消費策略。絹本的半透明特質與距離空間感恰好回應了筆者對於當代女性自我呈現的想法，因此在選擇絹本作為創作媒材時，不只是形式的選擇，也帶有對於傳統性別角色的在提問與自我定位。

二、技法的使用

本文中所列舉的作品皆為手繪，並沒有參雜印刷、輸出等工業化行為，銳利筆直的線條皆通過尺、紙膠帶等工具的協助，複雜的畫面呈現是利用不同媒材重疊製造所產生視覺變化，多層層次的疊加所製造出來空間感，時而朦朧、時而清明，流淌在畫面中重疊的影像變化，則對應的是現代社會對於自我認同的多面建構，接下來在此章節中，將會以圖片說明筆者創作的過程或創作時所使用的技法分析。

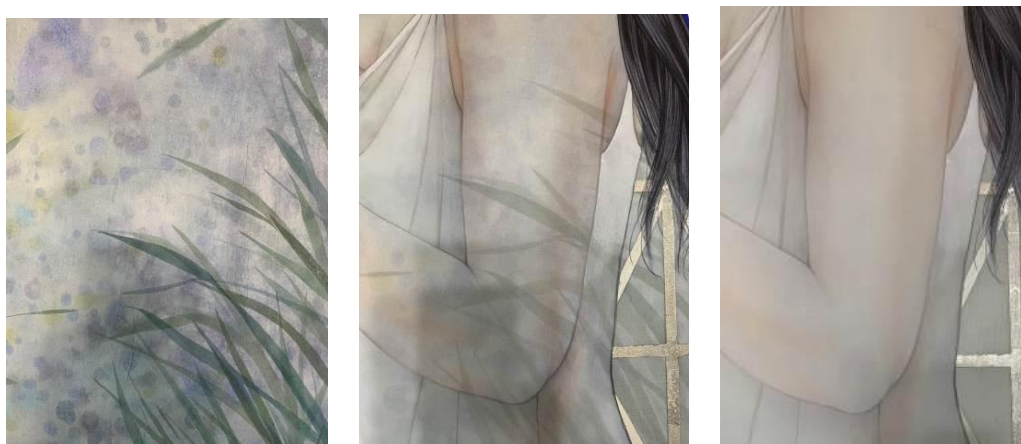
本文中的作品多為「影」和「相」的構成，「影」和「相」將指涉投射到與攝影本體和相對應空間的話語，說明的是傳統的照相館與攝影；「複」、「疊」則說明經由不同媒介獲取的景象，當影像重複疊加並集結起來並加以展示時，透過局部的遮掩、模糊處理、空間的釋放，便是筆者欲表現的女性樣態。

（圖 5-2-7）是作品〈去有風的地方〉的局部，用來說明局部遮掩的過程，左圖為下層的紙本，右圖為重疊絹本後的樣貌。本研究中的作品都是利用不同絹本及紙本重疊的創作方式，難以避免的會在創作的過程中遇到不協調或不符合期待的狀況，這時候會利用色塊覆蓋局部，增加肌理的同時，也可以做為暗示女性在文化中的複數形象，既是被觀看客體，也是主動書寫的主體。



(圖 5-2-7) 根據畫面需求，進行局部遮掩

透視法的創造是為在平面藝術中創造「立體」的空間效果，筆者兩個系列的創作都是透過絹本半透明的媒材特性，從裝裱形式上的建立不同的創作模式，保留了傳統媒材的特性，也加入了當代的特色。利用絹本與紙本的疊合，營造朦朧的視覺效果，(圖 5-2-8) 由左而右分別是紙本、紙絹疊合與絹本，左邊的紙本為底層的畫面，右邊為最上層的絹本，中間為過程中將絹與紙進行疊合，以確認畫面是否符合個人審美。透過圖樣的交疊構成畫面，筆者將各層作品分開繪製，在紙本上選擇的色彩彩度也會較高，因在結合後，視覺的融合，會弱化了紙本的色彩及線條，透過圖層的觀念，將不同視覺角度的畫面重疊創造複數的視覺空間。



(圖 5-2-8) (由左至右) 紙本、紙絹疊合、絹本，分離與結合示意圖

碎花圖案在現代服飾中相當常見，在女裝的設計上可以打造出清新、浪漫等風格，也是我們日常生活中常見的服裝花紋。碎花作為女性服裝圖案的一大種類，有著相當多不同的款式及花樣，筆者在圖樣的選擇上除了個人偏好外，也會根據畫面中的碎形狀態進行花樣的設計，而繪製的過程多為利用多次的敷色來達到色彩效果的呈現，例如（圖 5-2-9）為作品〈來時的路〉作品中畫中角色所穿的碎花裙繪製過程，由左而右為線稿、第一次敷色、第二次敷色以及背後上彩。



（圖 5-2-9）碎花裙的繪製過程

（圖 5-2-10）紀錄的是作品〈有風的地方〉作品中角色所穿的碎花裙的繪製過程，此件作品中的碎花圖樣則是利用礦物顏料進行上色，製作順序由左而右，左圖為線稿，完成後進行水性顏料打底，中間圖為花朵部分使用胡粉進行盛上堆高，製造花朵立體的質感，右圖為碎花的其他枝葉填色及布料皺褶的暗面整理。



（圖 5-2-10）碎花洋裝繪製過程

(圖 5-2-11) 是作品〈非你所想〉中服飾的繪製順序，這件服裝在繪製的過程中進行了多次的校色，由左而右為第一次敷色、碎花描繪、以及第四次校色，第四次校色後，服裝所呈現的色彩才較為接近筆者審美。最後再進行碎花圖樣的覆線與局部點綴上色。



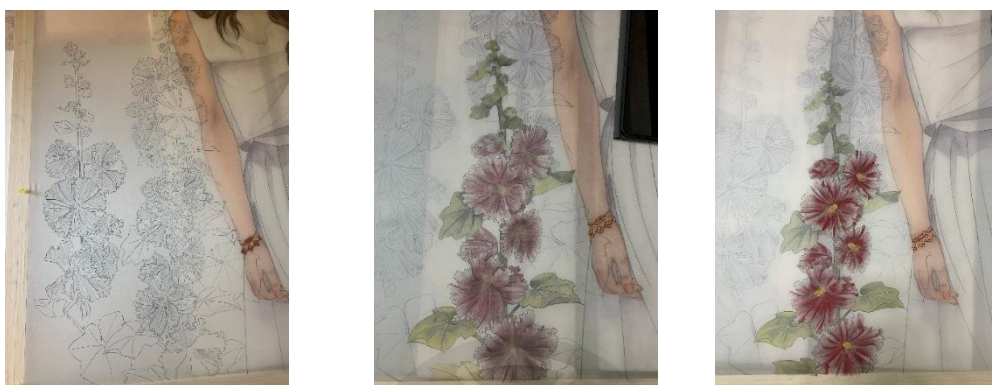
(圖 5-2-11) 服裝校色過程

絹本的媒材特性介於生紙與熟紙之間，水份並不會如生紙一般瞬間被吸收，而是會微微的殘留在絹面上，因此在繪畫的過程中，筆者常將作品平放在桌面上，以避免顏料的滴流，但這也導致了在繪製上常出現身體各部位比例跑掉的情形，(圖 5-2-12) 便是作品〈月光的痕跡〉在繪製過程中將面部比例調整的過程紀錄。絹本的媒材特性無法將曾經繪製過的線條或污漬進行覆蓋或完全清除，因此在這件作品上能看見清晰的修改痕跡，也成為了這件作品的名稱。



(圖 5-2-12) 面部比例位置調整與修改過程

(圖 5-2-13) 也是類似調整的過程，作品〈如果〉在繪製的過程中，原本欲在畫面左邊加入三株蜀葵，但在描繪完線稿之後，對於畫面的構成產生了新的想法，因此只想留下一株進行上色，所以利用刷洗的方式將後方另外兩株蜀葵弱化，只保留一部分痕跡，所剩的單株蜀葵上使用礦物性的顏料進行疊加，增加花朵的份量感。

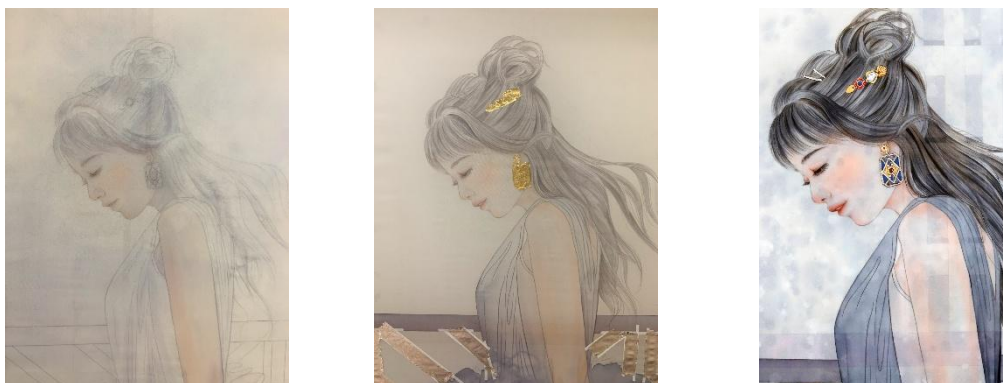


(圖 5-2-13) 花卉繪製過程

絹本是一個柔軟的基底材，若要在絹本上使用礦物顏料、貼箔、或是其他堆高技法則須注意將畫面裝裱在硬面的板材上，因此筆者的創作都裝裱在木框上面，以避免收納過程中顏料的剝落。本文中所提及的作品，在筆者的想法歸類中皆屬於水墨，但在媒材的使用與技法的詮釋上則使用了許多膠彩的技法。

現代社會因電子媒體的發達，人類的雙眼逐漸轉向追求的是高明度、高彩度的視覺快感，相對於我們認知中的水墨色調，筆者認為礦物顏料、金屬箔彩帶來的視覺體驗更符合現代審美，因此在創作過程中保留一部分來絹本媒材的柔和特性，局部性的加入礦物顏料及金屬箔彩變成為了個人創作的特色。筆者的創作中，金屬箔彩多用在欄杆花窗的表現以及飾品的裝飾上，當然也會有許多不一樣的使用方式，例如燒箔的裱貼，或是特殊服裝的營造，而礦物顏料的使用則更加的多元，大多數時候礦物顏料扮演的角色是讓畫面中的色彩厚度更厚，例如讓紅色更加鮮豔，或藍色更加飽和，在部分作品中例如(圖 5-2-14)為作品〈光的方向〉人物飾品的繪製過程，這件作品中的飾品帶有礦物顏料的

厚度，是透過顏料堆積呈現凹凸的質感，在燈光的照耀下，除了能折射出礦物顏料本身的光澤外，也能增加是飾品小物的細膩度。

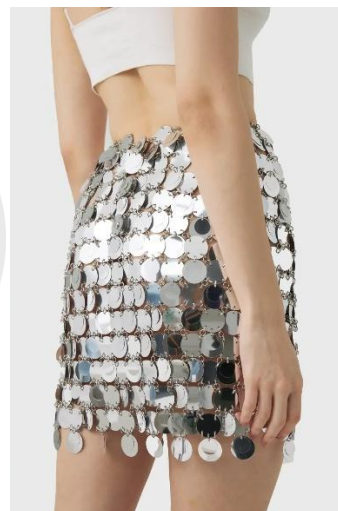


(圖 5-2-14) 飾品繪製過程

(圖 5-2-16)、(圖 5-2-17) 則是金屬箔、水性顏料與礦物顏料的結合，作品〈在暗夜中相擁〉主角所穿的亮片裙大約從 1970 年代的夜晚開始流行起，隨著 Disco⁵²的流行，緞面、亮片、天鵝絨等都是舞池的常見元素。

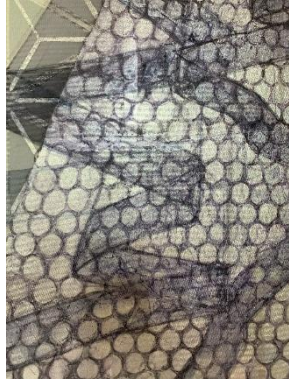
東方媒材的特質為霧面、啞光，在前文中提到，當代的視覺習慣是高明度與高彩度的視覺體驗，與東方媒材展現的特性互相衝突，因此，在技法的使用金屬箔是最直接的創作方

式，作品〈在暗夜中相擁〉中亮片裙的繪製方法是先將銀箔平貼於絹本上，在薄敷一層礦物顏料，這個步驟除了能隔絕銀箔的氧化之外也能增加顏料在銀箔上面的附著度，接下來利用多種水性媒材進行局部的染色，製造出五彩斑斕的亮片質感

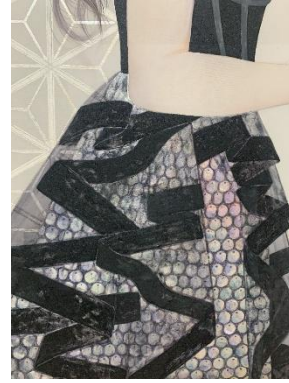


(圖 5-2-15) 亮片裙

⁵² Disco 一詞，原文來自法文 *discothèque*，原意為一種播放預錄舞曲、供人跳舞的娛樂場所，亦即早期的舞廳



(圖 5-2-16) 銀箔上進行礦物打底



(圖 5-2-17) 霓虹色彩與布料質感區分

三、圖像的選擇

筆者的創作使用了一部分較有設計感的表現方式，例如：從正中間切分為二的中軸式構圖。結合了傳統水墨的審美觀與形式與設計中的理性配置，這樣交融的視覺狀態更符合當代性。筆者本文中提及的大部分創作都是以單一女性做為主題，或置中或偏於一角，用重複的、冷色系的線條及圖樣來裝飾空間面積，製造空、回望或無神的女性形象，也透過重複性的線條或帶雄性本位的構圖方式來與女性形象作為搭配，也在畫面中加入帶有筆者個人隱喻的小物件，引領觀賞者由一種觀看的角度去欣賞與探討其共通性。

當代文化的氛圍下，女性的身體可以被視為一種高度文化化、商品化的存在，身體不僅是生理上意義的實體，也是各種性別視角、媒體符號的多重構築，因此除了畫面中女性主題，其他畫面中的圖像，也存在了一些帶有工藝性質的飾品與配件，根據本文中提出的作品，筆者整理出以下幾點：

(一) 筆者系列創作中都有反覆拼貼與建構(圖 5-2-4)的實驗過程，例如：型版的使用、紙膠帶、貼紙(圖 5-2-5)的相關應用。筆者的創作中追求的是平面感中具有一種顯性的節奏美感，透過重複的、重疊的幾何圖像排列表現能凸顯作品中的空間變化，這個過程也是帶有重複性、工藝性的。



(圖 5-2-18) 利用紙膠帶的遮蔽效果進行圖樣製作



(圖 5-2-19) 遮蔽材料的選擇 (由左而右) 型版、紙膠帶、貼紙

(二) 筆者的創作內容分成三個大元素：女性、建築與物件。女性與物件的象徵性較強，且都市畫面的構築對筆者也有相對的意義，這些內容會在下一節的創作實踐中在進行較深度的說明。此處針對建築的繪製方法進行說明。本文中提及的建築因大多都是繪製在紙本之上，而隱沒在整件作品的後方。(圖 5-2-6)、(圖 5-2-7) 所呈現的內容，即為尚未被絹本覆蓋的建築樣貌。筆者所繪製的建築物並不以真實建築的樣態進行摹寫，而以圖樣化方式呈現，以線條及方格進行組合，一方面是想表達工業化後的建築風格多為方格狀呈現，另一方面在繪製過程中也呈現重複性的表現，呼應上層所繪的花窗、格線或人物身上的圖樣花紋。



(圖 5-2-20) 建築物的繪製-1



(圖 5-2-21) 建築物的繪製-2

(三) 工業革命後，大量且模式化的生產方式被視為雄性文化，而緩慢的、細碎化的手工行為則被歸納為較女性的產業，從絹本的選用、女性人物形象的描繪，到所選用的礦物顏料散發的細微閃光，繪製時候層層堆疊的技法（例如：盛上技法）、貼箔技法的工藝性，對於筆者來說表現的是「女性的」、是對抗模式化生產的文化氛圍，



(圖 5-2-22) 飾品配件的描繪-1



(圖 5-2-23) 花卉繪製



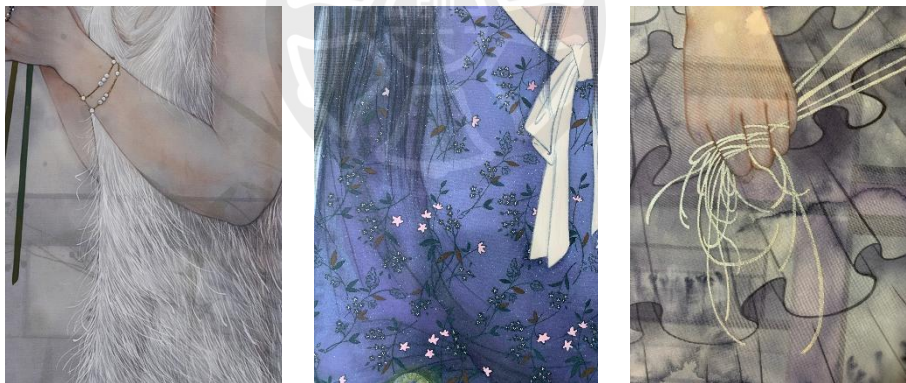
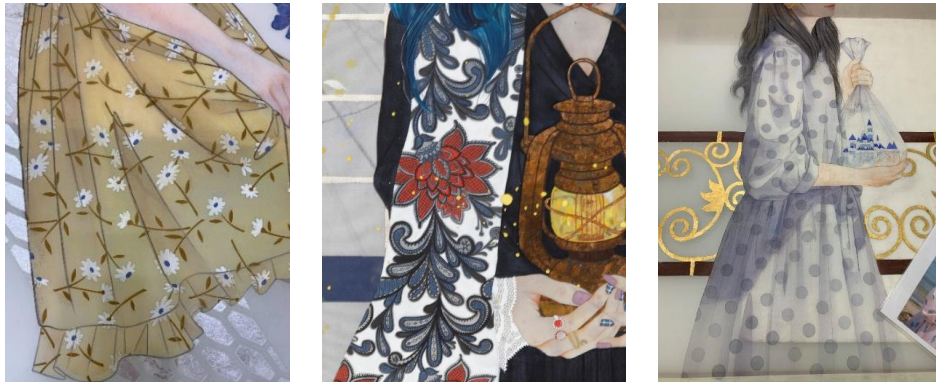
(圖 5-2-24) 手工藝物件的描繪



(圖 5-2-25) 飾品配件的描繪-2

(四) 碎花、流蘇、蕾絲等通常會被聯想為柔軟、細膩、裝飾性較強的元素，也是在傳統文化中被認為是符合「女性氣質」的素材特質（圖 5-2-12），利用女性主義的發展脈絡來看待這些符號：第一個階段是拋棄，工業革命後認為應該拋棄這些裝飾性強但不方便活動的服裝；第二個階段是重新擁抱，強調的是「擁抱這些符號是選擇，而非屈服」。

性別本身就是被「演出來」的，這裡也可以提出一個對比分析，十九世紀宮廷的蕾絲與刺繡（可以參考（圖 4-1-1））與現如今各大服裝品牌使用的蕾絲刺繡，它代表的社會意義與性別話語是完全不同的，因此這些服裝元素或符號在不同的時空背景之下所展現出來的狀態是不同的，我們也可以說這些元素象徵的是主題行動的表現形式。在本文中所使用的這些元素在筆者的創作中並不是代表壓迫、也不是解放，它們的意義取決於誰使用它，怎麼使用它，在當代的社會氛圍之下筆者認為更多的是如何選擇並展現個人特質。



(圖 5-2-26) 作品中碎花、蕾絲、流蘇等符號

第三節 創作實踐

現代性的特色是動盪和變遷，現代性的脈絡必然伴隨著飛速的都市化、工業化和科技變革，這一連串的改变都和社會意識、資本主義息息相關，在筆者的學習歷程中，不缺乏中、西方藝術觀念的互相交融，面對中西方創作技法上

的使用態度較為輕鬆，既不背負宏觀的歷史價值，也不追隨強勢文化，而是透過自我經驗的整理，最後選擇符合自身審美的創作方式。因此，在學習的過程中我們透過了解自己的審美偏好選擇媒材及畫種，也是來自於自身的審美偏好，選擇與感官資源上美感相符的「編碼」進行排列組合，形成新一代的水墨意象。

本文中，筆者將創作分成兩個部分，一是「鏡像中的自我」，以自身形象進行心理再構，折射對當代女性形象的內在凝視與身分探索，二是「女性凝視」以他人之像為主題，探討關於女性如何觀看女性的身體與對話。在這兩個系列的作品中，所探索的空間不僅是場景的設定，也是都市女性身分的文化符號，是從自我出發，延伸到他者集體經驗的創作策略，藉此表現筆者對於社會文化意象的觀察及思考。

一、女性人物

從目光到場景，意圖建構的是女性在社會空間下的行為限制與自我展現，也是展現筆者內心並未完全消弭的「對於傳統空間規則中，女性道德的空間規範與『良婦期許』」，因此，在兩個系列作品中，都藉由文化資本的時尚流行元素與圖樣來進行暗示，重新建構女性形象的合宜性與可觀看性，也只有當身體影像擁有文化語境、敘事張力與情境脈絡時，才能具有既反思，又再現；既批判，業生成的創作型態，女性才得以擺脫被簡化為符號或物件的狀態。

文中的系列創作皆是以女性做為主要的題材，所繪製的女性圖像包含自我與他人，因此將所繪的對象分為兩大群組，是為以自身入畫的「鏡像中的自我」與以他人入畫的「女性凝視」兩個系列。女性的身體日常暴露於鏡像、螢幕與攝影鏡頭之下，經由自拍、濾鏡與演算法的無形影響下，逐步內化成一種被觀看的身體意識，而面對身體如何被觀看、被定義與被期待，都市女性大多

承受多重的矛盾，在自我主體與他者凝視之間拉鋸。我們在視覺體制下不斷的被生產與重構，透過服裝、妝容、姿態，女性並非單純的表現自我，而視在這場「表演」之中創造出自我。

人物畫的創作在筆者看來是一個經營與營造的過程，從人物的素描草稿，到歸結畫面中所需要具備個各項物件，不同的安排就能呈現不同的視覺感受。創作過程中，我們常從蒐集素材開始繪製大量的線稿，並透過各部件的拼貼來進行位置的確認。(圖 5-3-1) 為作品〈非你所想〉的人物素描稿，在素描稿件的製作過程中，筆者的偏好是保留背景的空白，待素描線稿完成後再進行其他畫面內容的安排，因此畫面中出現的天秤、酒杯等皆為另外的線稿。



(圖 5-3-1) 人物素描稿



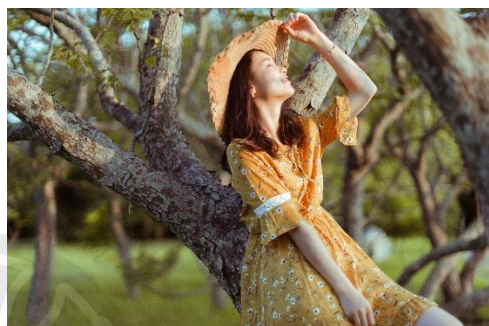
(圖 5-3-2) 天秤線稿

工筆畫的繪製過程漫長且緩慢，因此照片與筆者自身的身體各部位就成為了觀察的目標。在繪製過程中，筆者常進行不同區塊的改造，例如手部的姿態、頭髮長度造型、服飾色彩與紋樣、面部五官調整等等，都是筆者在創作過程中常使用的手段。在創作的過程中，筆者經常參考網路商城、報章雜誌中的流行元素進行搭配，將「想要的」或是「追求的」物件放入畫面之中以滿足部份對於生活中物質的需求，這個過程就像孩提時期所玩的紙娃娃，將各式各樣的衣服及配是穿搭在紙娃娃的身上，將個人的審美與大眾流行趨勢進行整合。

(圖 5-3-3) 為作品〈有風的地方〉人物線稿，(圖 5-3-4) 為此件作品線稿的原始照片，首先此照片並不完整，因此在繪製的過程中，也透過鏡子觀察自身來協助線稿製作，在手部的動作處理上，將併攏的手指稍微分開，調整其凹折角度，讓手部的動作變化更多，並加上花卉、手鍊飾品等物件增加畫面的豐富度，下半身微調了腿部動作，讓足部可以搭靠在後面將繪製的圖樣上，也選擇了當時較為流行的女鞋款式。



(圖 5-3-3) 人物素描稿



(圖 5-3-4) 原始照片

二、花卉的加入

本文中所提及筆者的作品中都有花卉的圖樣，前文中提到了花卉的加入，是在作品製作草稿的過程中才放入，在這裡利用一小篇幅來說明花卉對筆者的意義。

筆者對於花卉這個物件有著個人的偏好，花卉除了在圖象意義被認定為可以代表女性外，在畫面中能為線條、塊面性的畫面中帶來一絲柔和的氣息，與女性的形象作為呼應。對於畫面中花卉的放入，多數人會直觀的以「花語」做為參考的依據，但根據目前筆者所瞭解與蒐集的資料內容顯示，其實花語更於偏向「約定俗成」例如：紅色玫瑰代表愛情、康乃馨象徵母愛。

由於花語受到文化、歷史、植物特性、傳說故事等因素影響，在不同的文化下演變出豐富的故事內容與意涵，雖然能成為人類傳遞情感與思想的媒介，但在筆者的創作中，更多的只是對於這些花卉造型的偏好，因此在花卉的選擇上，除了避免選擇即使用象徵性過於明顯的花卉外，相對於解釋花卉花語的說明，筆者更偏向於思考此種花卉是否可以入畫，在畫面中是否可以產生加成的效果。

三、城市與花窗

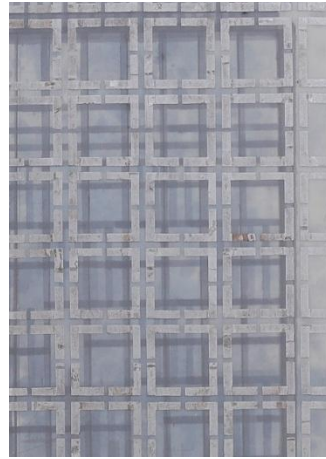
本文中所提及的創作皆由兩個大題目組合而成：女性人物與城市風景，而城市風景雖然被隱沒在畫面後方，但在這裡仍要對其進行說明。

這些城市意象的建構，可以利用「碎形理論」來進行說明。「碎形理論」(fractal theory)是後現代中十分重要的科學理論，其破裂性、自我相似性與非線性的進程，能具體的表述後現代的情狀，碎形理論中對於自相似性有著根據數學及幾何學定義的精準的分類與分析，而本文只是根據筆者自身對於相似造型的偏好進行討論。

碎形「自我相似」的特徵很容易透過類比來進行理解，例如(圖 5-3-5)及(圖 5-3-6)為作品〈再回首〉局部，左圖為筆者建構的建築物意象，右圖底層無建築物，表層為箔貼製的花窗造型，都是以方格造型進行排列。圖像本身沒有什麼變化，如果只是單純放大一個局部，並不會產生細節，但當圖像疊合、切分後，就會產生新的細節變化，這些碎形圖像不斷的重複出現，便會形成一種規律的美感。



(圖 5-3-5) 方格的碎形



(圖 5-3-6) 方格的碎形

(圖 5-3-7) 是作品中另一處碎形，碎形還有著擴展對稱或展開對稱的狀態，在自然界裡大多都有一定程度上的碎形事物，而花卉的造型本就接近圓形，大多數的情況下都是對稱生長的，花瓣的長相與排序也都有自相似性，此處將不同的花卉與珠子進行排列、延伸，除了在畫面中帶入植物的自然感外，也增加畫面的豐富性。



(圖 5-3-7) 圓形的碎形

最後在這裡說明都市意象對於筆者的意義，我們生長在現代社會，高樓大廈成為我們日常所見的風景，而繪畫對筆者來說是可以再現我們生活日常的一個方

式。繪畫的主體性是可以自由的形塑我們觀看的位子，在抒發我們慾望的同時，也藉由繪畫讓現實世界對於我們創作者產生某種程度的影響。人類是群居型的生物，都市的影子存在於我們每個人的生命中，在系列作品中，筆者也想透過都市的意象來隱喻現代社會、網路世界對於每個人的影響，就像畫面中若隱若現的都市一樣，你想遠離，但卻又無處不在。





第六章作品系列說明

女性議題、女性的革命已有多年的歷史，但仍舊無法有一個明確的方向，無論是依循、解構或是重組，每一位女性對於自身都有著不同的看法。在身份認同、在女性主體上，從自我審查到他人批判，女性在現代社會已有更多不同的面相。

本章節的內容將對筆者的創作進行個別分析，目前筆者根據自身創作的主題面向分為以自身為對象的「鏡像中的自我」以及以其他女性入畫的「女性凝視」兩大類，這兩大類的作品不僅是筆者對於「女性身分」的召喚，也期許透過這樣的創作模式與行為開拓出新的繪畫語境，不以批判為主題，而是以女性觀看自己與觀看世界的角度來進行創作。在本章中也將提供每件作品的作品解析及各別的創作過程以供參考與驗證。

第一節 鏡像中的自我

筆者的創作常以自我為觀察的對象，當代影像消費社會中，身體作為情感與權力的場域，可以說「被看」不一定是被動的／弱勢的，反而成為一種展示權（power of display），透過自主的消費行為來打扮自己的過程，其目的是為了展現自我認同、自我認可的影像或形象，而這個影像（形象）不可避免的要乘載社會的期待與拉扯。而自戀中的「凝視」作用在此是相對重要的，凝視需要一個「外在的」、「客觀的」形象，用這一個形象來塑造「這邊的」、「內在的」、「主觀的」自我，根據拉岡的鏡像理論中的「關係倒轉」－不是先有「這個

我」才有「鏡像中的那個我」；而是先有「鏡像中的那個我」才有「這個我」。

現代的社群媒體的形成如同過去的鏡子，或許比鏡子還要加危險。面對「自戀」這種「自我對象化」、「自我客觀化」用一個他者的角度來審核自己，自戀者不是愛自己，而是關心如何塑造一個理想化的外在自我形象，用客觀化的方式來建構自我。筆者的創作不單是自畫像，而是透過身體、情緒、穿著與姿態等外在表徵，進行深層的心理映照。

因此在此系列作品包含六件作品：〈所到之處〉、〈有風的地方〉、〈來時的路〉、〈如故〉、〈星辰大海〉、〈追光者〉，每一件作品都象徵筆者不同心理階段狀況下的表現，作品都看似寧靜卻都帶有不安與流動，呼應的是當代女性常說的「內在世界的複雜性」。大眾審美以及社群媒體的演算法讓這個世代的女性充滿焦慮，設想的不過是在他人眼中是否也會產生完美鏡像，在「鏡像中的自我」這個主題中，筆者欲將這種「被觀看」的行為轉化為「自我凝視」的主體行為，在畫面中，透過細節物件，讓畫面多層解讀，重新自我敘事。



(作品一)



(圖 6-1-1) 黃靖淳，〈所到之處〉，2025，水墨、絹本、設色，118x143cm

作品名稱：所到之處

尺寸：118×143cm

年代：2025

媒材：水墨、絹本、設色



一、作品解析：

透過紙本、絹本；絹本正面、背面以及不同氧化方式的箔彩技法，重疊出虛實交錯的空間層次，畫中人物與觀者對視，神態安靜內斂，以若有所思的情緒與觀者交流。畫面中的樹枝以金屬箔及灰色調穿插呈現，展現冷冽與溫暖之間的情感張力，映照內心的矛盾與拉扯，背景隱約透出的都市建築與自然並置，呈現現實與幻想之間的重疊想像，在凸顯孤寂的同時也展現現代社會環境對於情感寄託的尋覓。

一、 創作過程：

此件作品中有較多對於銀箔氧化的技法運用，主要使用在畫面主要的樹幹造形物件上，畫面中分為上層貼箔與內層「裏箔」⁵³，橫跨畫面中心的樹幹為外層貼箔。利用運用紙膠帶來製作格狀花紋，貼箔完成後不進行表面的隔絕處理，讓銀箔與自然空氣中的細微分子進行氧化，進而獲得畫面中帶有褐、藍色的銀箔變化，但此種方法的不確定因素較高，較難控制其生成的顏色與範圍，仍有其研究及嘗試的空間。

下層的樹幹造形則是在絹本的後方，裱貼了「燒箔」，利用硫磺粉協助氧化的速度，並輔以熨斗加熱，而獲得中帶有斑點的箔彩效果，在經過挑選與黏貼成樹幹的造型，在此畫面中也展現了更多筆者所需要的幻境的效果。

⁵³ 「裏箔」與前文中提到的「裏彩」同義，皆為在內層貼箔或上色。

(作品二)



(圖 6-1-2) 黃靖淳，〈來時的路〉，水墨、絹本、設色，142x354cm，2023

作品名稱：來時的路

尺寸：142×354cm

年代：2023

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

背景中格狀的建築物造型、半透明的鹿以及有機型態的植物形成對比，此件作品的場景設計在水面之上，背景建築物向後退去，沙丘和水紋展現寧靜的畫面氛圍。鹿幻境般地與都市疊和，探索現代的高度都市化生活。



作品局部

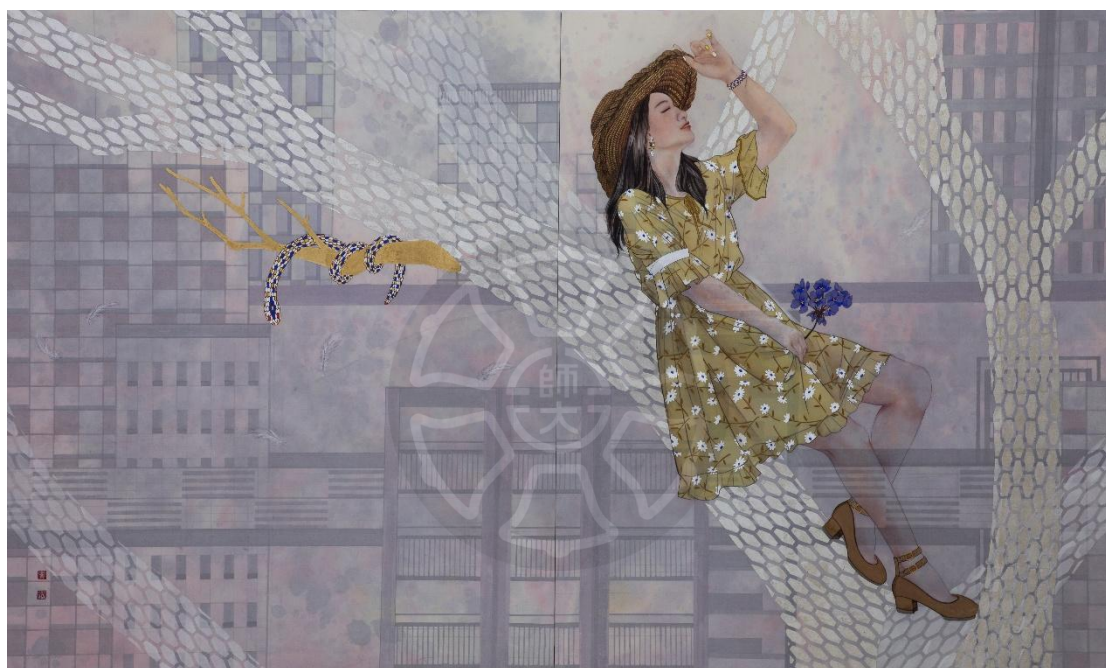
主角的白襯衫、碎花裙回應了傳統對於女性美的想像。十八世紀起，碎花裙的流行幾經轉折，如今已從單純的甜美轉化為一種符號，與女性主義的「柔性權力」、「自我審美」等觀念接軌。畫面中散落各處的秋海棠，在《紅樓夢》中被認為是一種柔美而無根的女性象徵，也可以作為傳統女性氣質的回望。

二、 創作過程：

運用傳統水墨中的「平遠」構圖，表現橫向展開的水面及遠處的城市景觀，前景為女性人物主角，中景則從絹的背面進行創作，表現半透明的鹿與沙丘，遠景則為覆蓋在絹本底下的紙本建築。

畫面中的「水」以細筆的曲線、圓轉的迴環來呈現水的流動感，形成具有裝飾性的視覺元素，此件作品中對於主角碎花裙使用較多重複性的暈染及敷色，使花朵的型態、顏色表現更柔軟一點。

(作品三)



(圖 6-1-3) 黃靖淳，〈有風的地方〉，水墨絹本設色，142x236cm，2023

作品名稱：有風的地方

尺寸：142×236cm

年代：2023

媒材：水墨、絹本、設色

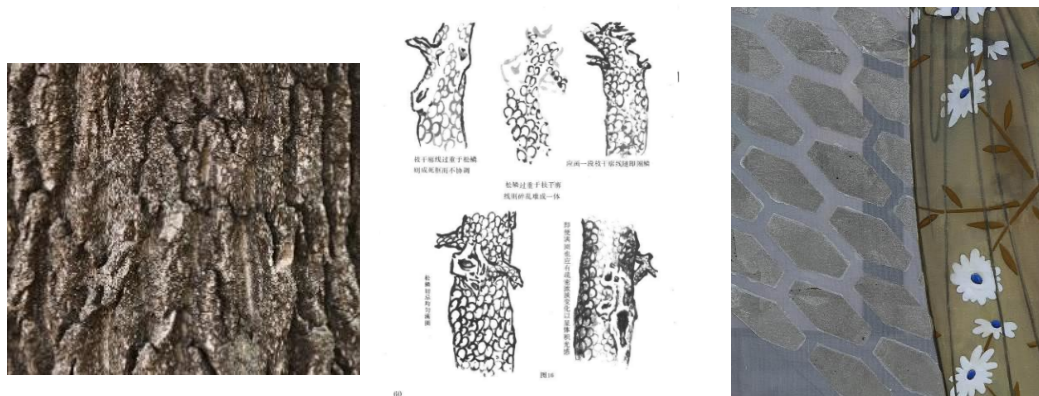


一、 作品解析：

身穿碎花洋裝的女子坐在抽象化的「樹幹」上，呈現一種介於放鬆與尋求喘息之間的姿態，暗示女性在城市壓力中的精神出走與自我療癒。畫面中的蛇的圖像樹枝、羽毛飄落、建築規則排列，隱喻著潛在的不安、誘惑與自由落體的情緒，這些符號使畫面充滿心理暗示，女性的穿著與配飾細節展現她對形象的操控，是在「扮演」一個自在的都市旅人的角色。

二、 創作過程：

幾何圖形的排列存在一種介於自然與不自然之間。本件作品中所拼貼的幾何六角形圖形是來自傳統水墨中松樹畫法的延伸，下圖為創作中使用之六角圖樣變化脈絡示意圖。碎花洋裝的繪製過程是採取細筆的描繪與堆疊而成，已漸染的方式疊色，製造花朵間些微的色彩差異，最後敷以礦物顏料增添花瓣、花心與枝桠的立體感。



樹木圖樣示意圖（由左而右順序）：黑松樹樹皮、松樹畫法、作品局部表現

(作品四)



(圖 6-1-4) 黃靖淳，〈如故〉，水墨絹本設色，125x110cm，2022

作品名稱：如故

尺寸：125×110cm

年代：2022

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

此作品以中軸式構圖呈現，是筆者較常使用的構圖方式，早期的創作中欲透過大面積花窗造型來區隔畫面中的空間，「海棠花窗」是中國建築中特有的窗格設計，常見於園林及書齋之中，是以自然界的柔性曲線引入空間之中，形成一種內在的女性特質，暗示了東方對於溫柔、嫵雅、包容的美學價值。此作品的畫面中也運用了大量的「碎形」⁵⁴結構，建築的窗格、襯衫的格紋；海棠花窗的六邊造型與花卉相似，而以碎形作為創作的視覺模式，也可以被理解為在細微空間中建構自我的象徵意念。

二、 創作過程：

格子襯衫被認為是男性勞動與陽剛的代表，作為碎花的對照，分別乘載了不同的文化意義和歷史脈絡，可以分別反映出「性別角色」和「社會想像」，在現今的時尚流行模糊了格子襯衫的性別界線，荷葉邊的設計展現了女性的柔和，人物的身上繪製了許多飾品，除了展現女性的「愛美」慾望，畫面中的精細描繪也放大了女性身體部位的觀看性，是一種被觀看與自我審視的痕跡。

⁵⁴ 碎形理論 (Fractal Theory)：由數學家班諾·曼德博 (Benoît Mandelbrot) 在 1970 年代提出的概念，主要指一種「局部結構與整體結構相似」的幾何形狀，也就是所謂的自相似性 (self-similarity)。碎形圖案通常是無限複製、遞迴出現的，不論放大或縮小，都能看到相似的結構

(作品五)



(圖 6-1-5) 黃靖淳，〈星辰大海〉，水墨絹本設色，115x138cm，2020

作品名稱：星辰大海

尺寸：115×138cm

年代：2020

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

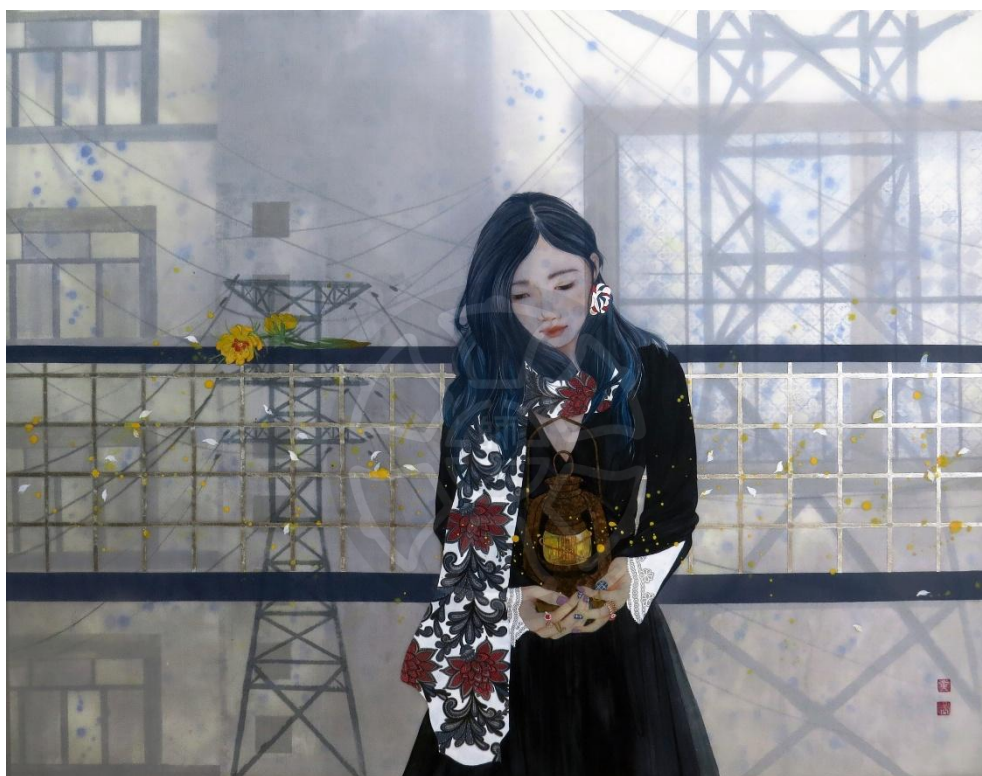
城市高樓與交錯著細緻線條電線，以自然紋樣為設計的圍欄，與花朵交纏，蔓延至畫面右側。主角手中的裝有城堡的袋子與現代建築的對比呈現一種「私密的夢境」，閉眼凝視的神情彷彿進入內心的幻想世界，用城市背景的冰冷對比袋中世界的童話氛圍，體現的是「在現實中懷抱夢想」，與其他作品相比，此作更偏向精神性的內化，將夢想封裝、珍藏，

二、 創作過程：

東亞社會的女性在傳統與現代之間來回穿梭，在女性主義興起後，看待「童話故事」的方式改變了，從單純的幻想到批判再到理解，既是對於傳統角色的批判，也是一種賦予女性新敘事的可能。此件作品的創作是以袋中的城堡來表現幻想的世界，主角表現的情感氛圍是沉靜的，帶有自我探問的狀態。

這件作品的人物是以兩張照片進行參照結合，在構思畫面的過程中，曾嘗試融入更多帶有超現實意味的題材及內容，但呈現效果不盡理想，因此只保留了帶有植物性的特徵的欄杆圖騰以及象徵生命旅程的毬蘭，並以袋中的城堡來傳達身分成長與自我認識的隱喻。

(作品六)



(圖 6-1-6) 黃靖淳，〈追光者〉，水墨絹本設色，115x138cm，2019

作品名稱：追光者

尺寸：115×138cm

年代：2019

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

城市背景以灰藍色調層層渲染，電塔與光影交錯表現囚籠般的視覺感受，畫面的色調強烈的展現現代性與孤寂感。人物形象的呈現深沈的、自省的狀態，如同在鋼鐵森林中尋找出口的存在。油燈在此作品中作為象徵性最強的物件，使指指引與內在之光，人物的低頭查看，暗示她對「光」的信仰來自自我覺察，而非外界救贖。作品中的人物展現一種內向式的性別政治書寫，她的主體不是為了取悅或挑戰視覺，而是自我沉澱的姿態來表現。

二、 創作過程：

此件作品為完成於筆者碩士班進入博士班的交接期，在撰寫碩士論文時，對於女性意識在畫面中如何呈現、女性在現今社會下的樣貌開始有更多的想像，同時反思自身形象如何與畫面中的人物進行更多的交流。因此筆者鎖定了幾個目標，例如：更多裝飾性、工藝性質的圖案符號，女性姿態的展現以及花卉圖像的選擇。

這件作品中的耳飾、手上的飾品、指甲上的彩繪、印花的絲巾以及袖口的蕾絲花紋都被精細的描繪，在創作的過程中逐漸感受到在如此快速的時代氛圍下，溫柔而持續的製作過程（盛上堆高、貼箔等），更能呈現的是筆者自主性的選擇，也回應了現代女性並非回應父權的柔順，而是選擇使用精緻細膩來書寫自己。

第二節 女性凝視

影像消費時代，女性觀眾的觀看經驗和女性想要製作自己形象的渴望越來越多，現代女性常提起的「女人才不會為悅己者容呢——她們是為悅己而容——也為比別的女人更搶眼而容」⁵⁵。Kaja Silverman（1986-）認為，男性凝視過度化約主體／客體的二元論述的觀看是值得深思的。她強調由內而外的凝視結構，認為展示（*exhibitionism*）和（*voyeurism*）並不是互相排斥，而是互相依賴的，不論對男、女性都一樣，所以談及客體化就應該包含「看的人」和「被看的人」。

十八世紀後，流行、時尚的趨勢融入創作之中，「時尚」作為相關領域的熱門詞彙，在女性本有的身體之外，還有各式各樣美的裝飾，時尚是性別日常演繹中不可或缺的元素，如果時尚可以用來穩固性別的原真幻覺，那麼它也可以反過來擾亂性別的模仿結構。Angela Partington（1911-）認為女性應該嫻熟的操作「看」與「被看」的技巧，必須掌握窺視的主體，同時自戀的認同成為男性凝視下被看的客體。

服飾不僅是研究人類生存和社會活動不可或缺的生活資料，也是表現個人的象徵物，社群媒體的蓬勃發展，女性的裝扮樣態也因此產生更多的含意，當人們聽到「女人」時，出現在腦海裡的形象大約還是窈窕的身姿、姣好的面容，風情萬種或柔美溫婉的舉止，縱使女性主義已成為二十世紀以後的顯學，在普遍人們都知道性別平權的情況下，依舊存在這無法被忽視的女性刻板印象，女性也會受到「想像的觀眾」及「實際的觀眾回饋」所塑造，在凝視展演的過程中持續進行者作為「主體」與「客體」間的掙扎，也因此不斷對自我與他人進行監控與協商。「客體」之所以被裝備為女性（*Femininity*），不完全是因為他們邀請男性窺視的凝視，而是因為「看著他們的是女性」，是女性互相分享

⁵⁵ 夏洛特·吉爾曼（Charlotte Perkins Gilman），《男性建構的世界（*The Man-Made World, or Our Androcentric Culture*）》，邵愛倫譯（臺北：暖暖書屋，2020），頁 182。

知識與愉悅的基礎，因此，我們可以說，女性的主體性是尋求學著看

（learning-to-look）同時也是學著被看（learning-to-be-looked-at）所要建構出來的，而後者是依賴前者才能成立。⁵⁶

「女性凝視」的系列作品〈世界的盡頭〉、〈非你所想〉、〈月光的痕跡〉、〈暗夜中相逢〉、〈光的方向〉、〈如果〉中，女性的人物形象沒有被過度誇張的性感修飾，也沒有特別迎合刻板的審美狀態，而是以細膩的、柔軟卻堅定的形象來展現自我的身分探索，也展現了女性藝術家在回應現代審美時，不只是畫「美」或是「畫自己」，某種程度上都是挑戰審美標準、重構觀看的位子以及翻轉身體的意義，所呈現的作品也往往在虛實之間遊走，既使用了當代美學的語言（如自拍、整形臉、濾鏡感、網紅臉等）也批判了這些詞彙。



⁵⁶ 李玉瑛，〈女性凝視：婚紗照與自我影像之戲（The Female Gaze: Playing with Self-Image and Wedding Photography）〉，《臺灣社會學刊》，33期，2004年12月，頁1-49。

(作品一)



(圖 6-2-1) 黃靖淳，〈世界的盡頭〉，水墨絹本設色，140x236cm，2024

作品名稱：世界的盡頭

尺寸：140×236cm

年代：2024

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

這件作品延續對「女性觀看」的關注，場景的構圖與角色的姿態，展現如手機自拍所捕捉到的瞬間感，畫面中展現女子形象與空間之間疏離而詩意的距離，人物的視線未與觀者交會，展現的是一場內在的旅程。背景以淡彩建構深遠的視覺場景及雲霧狀的畫面氣氛，與人物呈現較大的對比，畫面中的土丘以幾何形式簡化處理，搭配花草增加畫面的節奏感與豐富度，也呼應了作品中都市環境與自然之間的關係。

二、 創作過程：

此件作品以〈來時的路〉作為參考，筆者認為絹本與紙本疊合的創作方式非常適合用東方的「平遠透視」來進行構圖規劃，絹本的疊合製造了物體與景物之間的層次關係，透過層次的疊加也直接影響了畫面的中的人物、景色間更加和諧、意境更為強烈。

下圖為此件作品中人物的創作過程，左圖為素描稿件，到右圖為色彩初定稿，筆者認為自己在創作過程有一種對於選擇的迷茫和不確定感，在過程中不斷的移動物件、調整畫面色彩，對於畫面意境的表現也是在創作過程中才會慢慢地建構出來，這個觀看的過程，筆者認為自己是觀看者，也是被觀看者；既是自我的投射，也是由內而外的行為表現。

(作品二)



(圖 6-2-2) 黃靖淳，〈非你所想〉，水墨絹本設色，118x143cm，2024

作品名稱：非你所想

尺寸：118×143cm

年代：2024

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

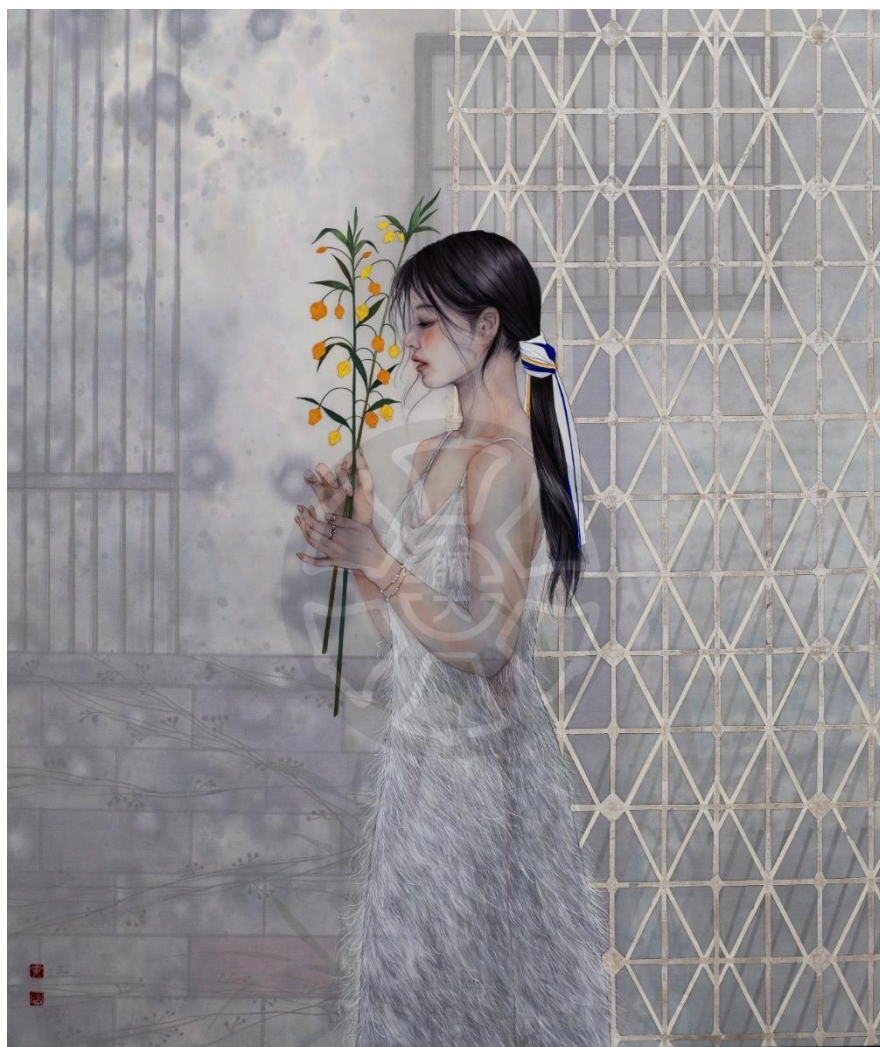
此件作品的構圖是以「自拍式」的操演意識呈現，作品中人物斜倚的坐姿、直視觀者的視線、服飾的構成，皆呈現出強烈的自拍文化語彙——一種將自身身體轉化為影像、符號與展演場域的視覺策略。

人物的眼神冷淡、疏離，表現自拍文化中「自我展示與自我疏離」的矛盾情境。地上的碎酒杯與血跡狀紅色液體、左側工藝性極強的天平、纏繞在畫面中的燈泡製造如戲劇場景般的舞台感，暗示著社群媒體下女性自我形象的「被擺設」、「被評價」性。這是一種「自我物化」(self-objectification) 與「自戀觀看」(narcissistic gaze) 交織的視覺實踐。

二、 創作過程：

人物服裝的校色過程：紫色作為女權運動的象徵色彩，可以較貼合女性主義的主題繪畫，但除了自身審美偏好外，紫色使用上也遇到較多的狀況，在水性顏料的選擇上，紫色的穩定度與呈現效果較不穩定，在礦物顏料的選擇上也因數量稀少，較難選擇到合適的顏色，因此，在這次的創作過程中，經歷了多次的顏色處理，下圖為碎花圖樣的繪製與服裝色的校色過程。

(作品三)



(圖 6-2-3) 黃靖淳，〈月光的痕跡〉，水墨絹本設色，140x118cm，2024

作品名稱：月光的痕跡

尺寸：140×118cm

年代：2024

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

背景由兩層幾何構圖的鐵窗與灰色牆面構成，呈現明顯的「都市空間壓力感」。此件作品運用幾何造型與女性身體姿態形成對比，花卉作為女性形象的代表，花語「祈禱」作為自然的延伸，與畫中人物的姿態連結，暗示女性與情感；花枝也像是一道界線，劃分出在她與空間之間的關係，形成一種欲靠近又自我保護的心理張力。

人物頭部微微下垂，眼神迴避觀者，極具自我控制感，是一種柔性而沉靜的自我表達，近似身體內觀的書寫，這種柔弱而不失主體意識的姿態，體現當代女性對自我情感與身體經驗的表現處理。

二、 創作過程：

相較於山水、花卉，寫實的人物繪畫講求結構精準且美感完整，絹或紙特殊的滲染性，較難進行修改（無法透過清洗、覆蓋等作法完全清理乾淨），因此在人物畫的創作上出現比例錯誤時，只能透過反覆的刷洗進行比例調整，在這個過程中不斷審視作品、修改與重新上色，雖然原初的立場並非為了對應了當代繪畫中的「痕跡美學」，但這件作品最後卻也留下了筆者的創作的痕跡及思考過程。



作品修改痕跡

(作品四)



(圖 6-2-4) 黃靖淳，〈暗夜中相逢〉，水墨絹本設色，140x118cm，2024

作品名稱：暗夜中相擁

尺寸：140×118cm

年代：2024

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

此作品以中軸式構圖呈現，畫面左側為幾何圖騰牆面，右側為一明顯的空間，人物手部向上的延伸、以近似舞蹈的姿態，展現空間操演的狀態，也使人物成為空間中主動開展張力的角色，而非只是被環境包圍的客體，人物眼神望向一個不在畫面中的目標，表現一個抽象的可能性。

此作品中的建築物的空間感與其他作品所呈現的平面性較為不同，並非純粹背景，而是與女性身體互為構成，作品色調偏冷，以黑白灰與局部紅色形成對比，營造出夜晚的靜謐感。

二、 創作過程：

此件作品中繪製了馬甲與亮片裙，亮片裙自 1920 年代起成為女性解放、夜生活文化、摩登精神的象徵，亮片裙本身具有高度的視覺吸引力，在光影變化中展現閃爍的流動，呈現「我選擇如何被看見」的視覺狀態，而非單純成為凝視的對象，與「被觀看」的視覺經驗互相連結。



亮片裙繪製

亮片裙的繪製過程是先以銀箔平貼在畫面上，敷以各色的水性的顏料製造色彩變化，使用水性顏料的繪製過程還是會出現無法將顏料固定的情況，為了保留銀箔的質感，先進行一層極薄的礦物顏料進行打底，在保留最多金屬質感的情況下，使用多色的水彩製造霓虹的顏色變化，最後利用疊加的礦物顏料的多寡上來區分亮片與表層薄紗的質感變化。

(作品五)



(圖 6-2-5) 黃靖淳，〈光的方向〉，水墨絹本設色，142x236cm，2022

作品名稱：光的方向

尺寸：142×236cm

年代：2022

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

此件作品中的氣球、蛋糕裙與花卉，暗示宗教、救贖、靈魂探索等意涵，蛋糕裙的特色來自於層層堆疊的波浪狀荷葉邊（圖），層疊與膨脹的裙襞放大了「女性柔美」的刻板印象，窄腰大裙身的設計凸顯了腰、臀線條，限制了女性的運動自由，也被認為是女性身體規訓的工具。

作品中，人物低頭，以背對氣球的姿態出現，氣球象徵夢想或靈魂的延展，展現「尋找希望的過程，其實伴隨失落與猶豫」，背景建築物的壓迫感與現實的疏離感仍在，與氣球之間的細線也像是希望與現實間的拉扯。

二、 創作過程：

蛋糕裙在當代藝術中被認為是探討「女性如何被包裝與觀看」議題的象徵，被認為是一種自我甜化、性化的符碼，因此選擇蛋糕裙作為畫面主角的穿著也反映出筆者在女性自我建構形象的行動性。畫面中的氣球與花卉與人物身上的飾品是一種表演的裝備，也展現出了特定的女性形象，在畫面中具有強烈的裝飾性及工藝性，是以貼箔、重彩上色的製作過程，以符合真實飾品的視覺狀態。

(作品六)



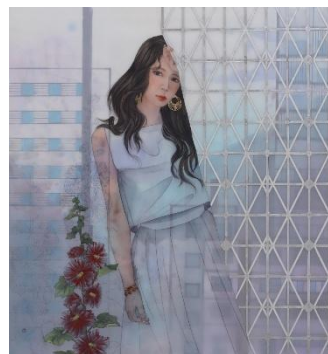
(圖 6-2-6) 黃靖淳，〈如果〉，水墨絹本設色，125x110cm，2021

作品名稱：如果

尺寸：125×110cm

年代：2021

媒材：水墨、絹本、設色



一、 作品解析：

此件作品分成兩個區塊，左側的建築帶有現代都市的格狀結構，右側則是以窗格的造型呈現，將畫面切分成兩塊，作品中保留了大量半透明的元素，讓疊加的效果更為明顯，野兩種不同的結構之間有著明顯但柔和的過渡，讓畫面產生秩序的時，也保留透明感。

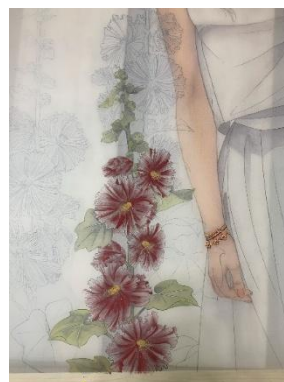
半透明的視覺狀態讓建築、人物和植物之間保留一種彼此滲透的的虛實交錯氛圍，在寧靜中保有疏離感，凸顯畫中人物與周圍環境之間透明但不可控制的隔閡，藉此展現現代社會人與自然、人與社會之間的疏離感。

二、 創作過程：

此件作品的花卉是以工筆花卉的創作形式完成：

白描勾線、層層渲染，一

般而言在佈局安排及畫面上要求上講求對稱、疏密有致，追求的是畫面的裝飾性，原先設計為三株蜀葵花，但在勾線完成後，筆者認為過於厚重，因此先進行局部刷洗，保留了部分白描的線條，只挑選了其中一株進行上色，在顏料的選擇及使用上，保留了部分水性媒材的透明性，只在局部較深的花瓣褶皺、花心與葉片局部重疊上礦物性顏料，增加花朵與葉片的量感，也與畫面中人物的金屬飾品進行呼應，製造畫面的節奏感。



三株花的設計



第七章 結論

真正開始關注女性議題，其實是就讀了研究所之後。在筆者過往所處的環境中，性別平等已不是不能探討的議題，我們理解到生理上的差異，但卻也並不代表我們不能做那些具有性別框架的工作，因此一開始對於女性主義的訴求產生疑問（因當時看到更多激進女性主義的訴求），甚至排斥自己成為所謂的「女性主義者」，直到撰寫本文後才逐漸對於女性主義的形成歷史、訴求與是否適用於現代女性產生了新的理解。

筆者的成長過程裡並沒有太清晰地感受到性別帶來的各種困擾，若要歸因，筆者認為可能形成的原因有下列幾個：一、年紀太小，不確定甚麼是性別不平等，因此也沒有特別的感覺。二、美術相關的成長歷程中，男性（生）的比例本來就相對較低，本就很難探討與比較。三、父母家人有意識地讓性別平等，無論是哪一種，對於筆者而言都沒有造成太大困擾，直到深入研究自身創作時，才漸漸地剖析了自身對於女性意識的想法，因此直至撰寫本文的此刻，筆者仍然不會將自己歸類在女性主義者的範疇內。

從碩士班開始，經過研究與探索，筆者開始反思傳統對女性的期待。本文中從「空間」到「女性形象的建構」，討論了女性在社會中、在創作中的女性主體問題，在本文中的第一部分探討了過去社會對於女性的影響，雖然已經經過多年的迭代，仍有部分對於女性的主體認知的框架，也就是東亞社會對於女性的審美標準；第二部分探索的並不是依循父權秩序所給予的身分認同，而是當代女性對於自身的追求包含面對外貌、整形、愛自己的行為，其實已不是迎合他者，而是追求讓自己更自在、愉悅的存在感，在文章中從在觀察與角度的安排上總結了幾個論點：

一、東亞社會藝術家在繪畫中大多還是展現了對於女性的審美標準。

二、反思傳統社會框架下對女性的期待，以及當代女性面對外貌、整形、愛自己的行為。

三、對於當代女性形象的研究，探討當代的自拍文化看作女性的內化凝視、迎合期待的行為。

四、比較男性藝術家所繪製的女性形象與女性藝術家所繪製的女性形象似乎沒有明顯的區分界線，但是若以探討「母親」身份或「女性身體的特殊性」作為創作的議題時，就能在畫面中感受到明顯的不同。

五、筆者認為絹本展現了東亞文化裡的柔美與細緻，可以用來書寫當代女性，與紙本重疊之後產生的空間感與距離感，反映女性如何在私密與公共之間審視自己與表演，說明當代女性不只是被凝視的對象，而是用自己的影像回望與對話。

傅柯（1926-1984）曾做過一段論述：「女體被描述成一個虛擬的境界，永遠可以刻畫出的意義」，隨著現代化社會的發展與氛圍，對女性的審美也變得更多樣且複雜，對於筆者來說，女性在觀察女性主體時，「性別觀看」的關係並非固定不變的，觀看者在觀看的過程中，會製造幻想去佔據錯誤的性別位置。藝術家創作時眼光是流動的，是試著將女性角色從歷史中的單一價值中釋放出來，轉換成多樣化的形式，而這樣的「幻想」是藝術家創作的題材，也是當代資本主義社會製造明星、網紅最好的素材。

從空間觀的探索到女性的自我的凝視，研究的是社會環境與文化思維下所影響的女性樣貌，對於筆者來說，女性意識探索的是內在精神層面的認知，而非外在物質條件的平等，因此從傳統社會對女性的「良婦期許」到當代社會討

論所討論的女性注重外表、愛自己、整形等行為時，並非是以物化自身的角度進行思考，而是探討這樣的行為是否會讓自己心情愉悅，正視自己是獨特的存在，不再成為「他者」。

網路世界、流行文化發展如此快速的現代，理性的體察現實後，成為擁有自由意志的人，才能自由的選擇生活方式與行為。現代社會下的大多的女性還是持續進行者性別的操演在社交媒體濾鏡的作用之下，普通又真實的女性彷彿不存在，選擇成為這樣的「假女人」似乎是這個網路虛擬世代的趨勢，但換個方式來想，這也或許是當代的女性並未把「性化」當成是一種全然的權力壓迫，而是以更開放的，分析大眾審美標準與期待，以自我認同的方式建構自身。透過對於女性形象的研究，將當代社會中的「自拍」文化作為女性內化男性凝視、預演他者期待的一種機制加以視覺再現，這種「為他者而拍」的文化姿態，使自拍成為一種看似自由、實則規範的自我操演。

行文至此，對於自我的認同，就能談到「母親」的角色。母親作為一種深具象徵意義的角色，在東亞傳統的思想還是一定的相似性，例如：端莊、柔和等，乘載許多包含傳統的、行為上的、社會價值觀的意義，其詮釋的方法隨著時代背景、文化傳統和藝術家經歷有所變化。現今文化中仍普遍的認為母親的角色應象徵「聖潔」與「慈愛」，但隨著社會的發展，母親的形象常以更複雜的角度來進行審視，在藝術作品中表現了「母親角色」的自我認同或與社會期望之間的衝突，在這樣複雜的情緒關係之下，作品的呈現就能更深刻的探索「自我認同」與「角色扮演」。

雖然筆者尚未成為「母親」但在研究的過程中，卻能感受到這個角色在每個人眼中的不同，特別是男性與女性之間的不同，雖然比較兩者之間目光的不同並非本文的內容，但在這裡也對此議題提出對疑問，期許未來能對此題目進行告多的思考與探索。

最後是關於「凝視」，今日的女性比男性更加明顯地成為「流行」這股神秘

力量的擁護者兼受害者，女性常不由自主地模仿別人的想法、習慣、方法，因此在社群媒體如此發達的當代，透過媒體影響的，不只是在於醫學技術上的突破，更多的是迎接了「可塑變異」、「可輕易重組」的身體形式，不管是強調美貌的壓迫性或文化論述，都讓女性的身體成為別人眼中的客體和操弄的對象。在筆者的作品中，一向較少表現強烈的道德審判與懲罰感，關注的也並非抗議或打破男性權力結構，而更多的是描繪一種人們在都市生活中，悄悄向內心探問的瞬間，是被細膩描繪的情感、都市孤寂與身分探索，用一層一層細膩的疊加與工藝化的創作模式來對應現代快速的社會現況。

筆者希望以繪畫的形式重新詮釋這一過程，除了表述女性形象的操演外，在作品中，空間的安排亦成為觀看機制的一部分。筆者以身體在空間中的位置與角色扮演，揭示女性如何在私人與公共空間中自我審視與表演，展現了社會對女性行為與外貌的期待，仍然深植於文化潛規則中，而藝術創作則成為她對此現象的反思。對於「凝視」所產生的愉悅與操演，對筆者而言並未全然視為壓迫，而是以更開放與辯證的角度來進行理解，女性透過自拍與身體影像的產製，可能同時獲得自信、愉悅與成就感。這些意象也隱含著自我建構與主體生成的潛能，藝術創作於是成為一種視覺性的自我探勘與性別位置重建。

更想透過繪畫的緩慢回應了現代社會標準化與快速的生產模式，對於畫面中的物件、圖樣，用工藝化的、手作的形式進行創作，是文化身份的與記憶的保留。透過女性形象的研究，我把自拍文化看作女性內化凝視、迎合期待的行為，也試著用繪畫重現這樣的過程，畫面中對皮膚、衣紋、表情細節的描繪，不只是再現自拍，更是成為評論者與自我審查的主體。而筆者所選擇的媒材「絹本」長期以來被視為東亞藝術中「柔美」、「細緻」的象徵，其材質的敏感性，恰恰對應女性在傳統文化系統中被期待的溫柔與精緻，最後作品的呈現便不僅是自拍影像的產製者，也是一位模擬評論者與自我審查的行為主體，當代女性對於他人「凝視」的行為已從人與人之間的「實體觀看」到社群媒體上的

自拍審視，透過自拍時所表現的肢體造型、穿著打扮，無聲地進行者文化操演，更是當代女性在視覺文化中重新界定自我位置的一種策略，也是企圖透過繪畫的靜謐與凝視性，挑戰數位圖像中流動與消費的機制。

「美人是什麼樣子？」在這個各種事情都快速流動的時代，筆者認為唯有擁有自由意志，認清自身的行為，才能真正選擇生活方式。這個時代下的「為他者而拍」其實是看似自由、實則受規範的自我操演，而筆者用繪畫的緩慢，回應這種快速、標準化的數位影像生產，透過工藝性的手作保存文化記憶，也挑戰消費性的觀看模式，也期望在觀看作品時，能品為從畫中流露出的私人情緒，看畫、看人，觀光看影。





參考書目

- 吳冶平，《空間理論與文學的再現》，中國：甘肅人民出版社，2008 初版。
- 柯基生，《金蓮小腳—千年纏足與中國性文化》，獨立作家，2013 出版。
- 姚霏，《空間、角色與權力—女性與上海城市空間研究：1843~1911》，上海：人民出版社，2010 初版。
- 施舜翔，《性、高跟鞋與吳爾芙：一部女性主義論戰史》，臺灣：商務，2018。
- 施舜翔，《少女革命：時尚與文化的百年進化史》，臺灣：八旗文化，2016。
- 夏曉虹，《晚清女性與近代中國》，香港：香港中和，2011 初版。
- 陸揚，《當代西方前沿文論：PTSD、女性主義、酷兒理論、第三空間……結合哲學與心理學，探索文學流派的興起與嬗變》，臺灣：崧燁文化，2024 初版。
- 馮雷，《理解空間—20 世紀空間觀念的激變》，北京：中央編譯，2017 初版。
- 費泳，《藝術中國-繪畫卷》，中國：南京大學出版社，2010。
- 黃葳威，《數位時代網路治理》，臺灣：揚智文化，2018 初版。
- 劉亞蘭，《平等與差異—漫遊女性主義》，臺灣：三民，2008 初版。
- 劉瑞祺，《陰性顯影：女性藝術家的自拍像》，臺北：遠流，2004 初版。
- 董志強，《消解與重構—藝術作品的本質》，中國：人民出版社，2002 初版。
- 董琦琦，《自畫像裡的百年中國女性：視覺圖像與空間敘事研究》，北京：學苑，2016 初版。
- 潘國正，《竹塹思想起：老照片說故事第 2 輯》，新竹市立文化中心，1995 出版。
- 潘公凱，《現代藝術的邊界》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2013 初版。
- 潘朝陽，《儒家的環境空間思想與實踐》，臺灣：國立臺灣大學出版中心，2011 初版，2013 初版二刷。

賴毓芝、高彥頤 (Dorothy Ko)、阮圓 (Aida Yuen Wong) 主編，《看見與觸碰
性別：近現代中國藝術史新視野》，臺北：石頭，2020 初版。

翻譯書籍

布洛薩 (Alain Brossat) 等作，《錯開的交會：傅柯與中國》，謝承勸、郭亮停、
羅惠珍、湯明潔、林士鈞譯，臺灣：國立交通大學，2019 初版。

安蒂·柴斯勒 (Andier Zeisler)，《他們用女性主義幹了什麼！— 在流行文化中
被架空的社會運動 (We Were Feminists Once : From Riot Grrrl to CoverGirl, the
Buying and Selling of a Political Movement)》，周彧廷譯，臺北：時報，2022
初版。

阿君·阿帕度萊 (Arjun Appadurai)，《消失的現代性：全球化的文化向度
(Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization)》，鄭義愷，臺
北：群學，2010 一版二刷。

愛德華·薩依德 (Edward W. Said)，《東方主義 (Orientalism)》，王志弘、王淑
燕、莊雅仲、郭苑玲、游美惠、游常山譯，新北：立緒文化，1999 初版，
2023 三版初刷。

杰姆遜 (Fredric Jameson)，《後現代主義與文化理論》，樂黛雲、唐小兵譯，中
國：北京大學出版社，1997 初版，2005 二版。

尚·拉普朗虛 (Jean Laplanche)，尚一柏騰·彭大歷斯 (J.-B. Pontalis)，《精神
分析辭彙》，沈志中，王文基譯，臺北市：行人出版，2000 出版。

珍妮·利斯特 (Jenny Lister)，《瑪莉官：時尚革命者 (Mary Quant)》，李函
譯，新北：堡壘文化，2022 初版。

約翰·伯格 (John Berger)，《觀看的方式 (Ways of Seeing)》，吳莉君譯，臺
灣：麥田，城邦文化，2005 初版，2014 二版十六刷。

朱莉安娜·弗里澤 (Juliane Frisse)，《女性主義—21 世紀公民的思辯課

- (Feminismus)》，趙崇任譯，臺灣：平安文化，2020 初版。
- Kathy Davis，《重塑女體－美容手術的兩難 (Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery)》，國立編譯館主譯，張君玫譯，臺灣：巨流圖書，1997。
- 琳達·麥道威爾 (Linda McDowell)，《性別、認同與地方－女性主義地理學概說 (Gender, Identity & Place: Understanding Feminist Geographies)》，國立編譯館主譯，徐台玲、王志弘譯，臺北：群學，2006 初版。
- 雷得侯 (Lothar Ledderose)，《萬物－中國藝術中的模件化和規模化生產》，張總等譯，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005 初版，2020 三版七刷。
- 瑪莉塔·史特肯 (Maritia Sturken)、莉莎·卡萊特 (Lisa Cartwright)，《觀看的實踐－給所有影像世代的視覺文化導論 (Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture, Second Edition)》，陳品秀、吳莉君譯，臺北：臉譜、城邦文化出版：家庭傳媒城邦分公司發行，2020 一版五刷。
- N·凱薩琳·海爾斯 (N. Katherine Hayles)，《後人類時代：虛擬身體的多重想像和建構 (How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics)》，賴淑芳、李偉柏譯，臺灣：時報文化，2018 初版。
- 保羅－羅宏·亞舜 (Paul-Laurent Assoun)，《佛洛伊德與女性》，楊明敏譯，臺北：遠流，2002 初版施舜翔，《少女革命：時尚與文化的百年進化史》，臺灣：八旗文化，2016。
- 蕾妮·丹菲爾德 (Rene Denfeld)，《是誰背叛了女性主義：年輕女性對舊女性主義的挑戰 (The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order)》，劉泗翰譯，臺灣：足智，2020 初版。
- 史考特·麥康森 (Scott Malcomson)，《分裂的網路：虛擬世界的未來掌握在國家、企業還是個人的手上?! (Splinternet: How Geopolitics and Commerce

Are Fragmenting the World Wide Web)), 王寶翔譯, 新北市: 新樂園, 遠足文化, 2016 初版。

西蒙娜·德·波伏瓦 (Simone de Beauvoir), 《模糊性的道德 (Pour Une Morale de L'ambiguïté)》, 張新木譯, 上海: 上海世紀, 2013 初版。

池上英洋、荒井咲紀, 《美少女美術史: 透過 200 幅經典名畫, 窺探迷倒眾生的純潔之美》, 何姍儀譯, 臺北: 精誠資訊, 2019 初版一刷。

池上英洋, 《情色美術史: 解讀西洋名畫中的情與慾》, 林佩瑾譯, 臺北: 時報文化, 2017 初版一刷。

學術論文

李癸雲, 《朦朧、清明與流動——論台灣現代女詩人作品中的女性主體》, 國立臺灣師範大學, 碩士學位論文, 2001。

康庭瑜, 《社群媒體上的女性凝視: 以 Instagram 為例》, 國立政治大學, 碩士學位論文, 2019。

張珈葯, 《台灣女性小說與都市發展 (1960-1980)》, 國立政治大學, 學術論文, 2015。

曾逸仙, 《女性美容整形者的動機、影響與資訊尋求》, 國立中正大學, 碩士學位論文, 2009。

楊佩璇, 《儒家倫理中的「女性觀」之辨析》, 國立雲林科技大學, 碩士學位論文, 2020

楊清善, 《莊子思想的空間觀研究》, 國立臺北大學, 碩士學位論文, 2014。

陳美均, 《從傳統山水畫之「空間表現」論李可染山水畫之突破》, 國立成功大學, 碩士學位論文, 2002。

論文集論文

洪郁如、游鑑明、陳昭如、張曉旻、張淑卿、李玉珍，〈性別與權力〉，洪郁如主編，《台灣史論叢：女性篇》，臺北：國立臺灣大學，2020 初版。

黃麗生，〈儒家「天下」思想的內涵及其當代意義〉，黃俊傑主編，《傳統中華文化與現代價值的激盪與調融（一）》，臺北：喜馬拉雅研究發展基金會，2002，初版

期刊論文

王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，《近代中國婦女研究》，10 期，2002 年 12 月，頁 1-57。

方祖猷，〈女權話語與性別實踐：評介《晚清女權史》〉，《近代中國婦女史研究》，31 期，2018 年 6 月。

林建光，〈身體、科技、政治：後人類主義的幾個問題〉，《人文與社會科學簡訊》，10 期：第 3 卷，2009 年 6 月。

賴明珠，〈流轉的符號女性－臺灣美術中女性圖像的表徵意涵 1800s-1945 (The Floating Sign Woman: The Representation and Symbolization of the Female Images in Taiwanese Art, 1800s-1945)〉，《臺灣美術》，臺灣：國立台灣美術館，64 期，2006 年 4 月，頁 60-73。

洪世英 (SeoYeon Hong)，〈Do you filter who you are? Excessive self-presentation, social cues, and user evaluations of Instagram selfies〉(你是否「濾鏡」了你是誰？過度自我呈現、社交線索與 Instagram 自拍的用戶評價)，《Computers in Human Behavior》(電腦與人類行為)，104 期，2020 年 3 月。

馬雅貞，〈從《玉臺書史》到《玉臺畫史》：女性藝術家傳記的獨立成書與浙西的藝文傳承 (From The Jade Terrace History of Calligraphy to The Jade Terrace History of Painting: The Separate Compilation of Women Artists' Biographies and the Cultural Tradition of Zhaxi (Western Zhejiang))〉，《清華學

- 報》，臺灣：國立清華大學，40期，2010年9月，頁411-451。
- 莊稀媛、賴盈如，〈美容整形對女性自我身體意識、自尊、與臉書上的自我揭露之影響初探〉，《傳播文化（書刊）》，臺灣：輔仁大學，2019年11月刊。
- 黃心雅，〈東方論述與當代西方女性書寫：呂哈斯、桑塔格與湯亭亭的中國想像〉，《女學學製：婦女與性別研究》，臺北：國立臺灣大學，13期（新勘1號），2002年5月。
- 曾鈺涓，〈女性身體與藝術創作--從「美的象徵」到「主體意義」的呈現〉，《婦研縱橫》，74期，2005年4月。
- 劉燕青，〈「網路空間」的控制邏輯〉，《資訊社會研究》，臺灣，2003年7月。
- 劉治濤，〈康德的先驗時空觀研究〉，《哲學進展》，中國：Hans 漢斯，2023年1月。
- 謝東山，〈性別與權力—藝術的女性主義與女性主義的藝術〉，《現代美術》，臺北：臺北市立美術館，65期，1994年4月。
- 譚暢 Tan, Chang，〈泛亞思潮中的「東方女性」塑造：民族，美學，慾望之交涉（Oriental Women" in Pan-Asian Art: Negotiating the National, the Aesthetic and the Erotic）〉，《現代美術學報》，30期，2015年11月，頁129-157。