

## 第二章 文獻探討

女人自己畫女人，跟畢卡索、德庫寧所畫的女人絕對不同。蛇髮女性、沙樂美這樣的題材大概不會出自女人之手筆。女人講自己的身體、生活，例如月經、懷孕、分娩、坐月子和育兒等等，就如男人講從軍、講戰爭和政治是一樣地熱切和有意義。至少全人類幾乎有一半的人口（指女性）都可能經歷上述種種有關女性生理上的辛苦過程，而所有的人類都因母體這樣的經歷而出生在這個世上。女性藝術充滿溫馨、豐富而和平，這樣深具啟示性的題材為什麼出現於繪畫界的機會少之又少呢？為什麼只留下類似聖母子、聖告這類只沾到一點點邊的題材？女性圖像的發展大約可歸為以下幾類：宣揚婦德、裸露的乳房，祈求富足、順從被安排的婚姻、宗教畫如聖母或觀音、神話故事以及現代繪畫。

當代從事藝術工作的女性開始質疑這種藝術現象，因此積極探討男性畫家筆下所表現的女性圖像，其圖像所表達的男性社會觀念，可能包含著征服、財富等等的社會地位象徵，或者是對女性的幻想、恐懼等等之意圖，而這樣的題材是女性很不願意接受的。女性創造的圖像，其內在精神和意義值得探討和重視，因此追本溯源，除了描述女性藝術的發展，介紹女性藝術家以外，了解女性主義的脈絡更容易釐清種種藝術發展的現象。

美學上極多探討關於藝術的價值、藝術的目的，以及藝術對於人們的心靈和精神的正面作用。女性的藝術卻不得不從政治、社會、心理、經濟等等諸多面向加以探討，因此顯得複雜且多元化，這和傳統的藝術史一元化的發展演變極不相同，卻反映出後現代藝術最大的特

色。本章依據所蒐集的文獻資料，分別以男性畫家筆下的女性、女性主義、女性藝術的發展、女性藝術家等四個議題論述之。

## 第一節 男性畫家筆下的女性

與其試著要詮釋與分析女人的畫所該呈現的風貌，倒不如先來看看男性畫家筆下的女性，因為歷史上保留下來的女性作品實在是如鳳毛麟爪，少之又少。早期男性畫家筆下的女性不外乎豐衣足食的象徵、父權社會中的交易品，而被創作出來的女性圖像其功能只是為了教化女性順服或者誇耀男性的權勢。

法蘭德斯（Flanders）巨匠侯貝爾 宮班（Robert Campin）在1430年左右畫《屏風前的聖母子》（附圖一），羅吉爾 范 德爾 魏登（Roger van der Weyden, 約 1399-1464）畫《描繪聖母的聖路加》（附圖二），彼得 保羅 魯本斯（Peter Paul Rubens 1577-1640）畫《驅離馬爾斯的敏耐娃》（附圖三），圖像中女性坦露著乳房，更甚者噴出乳汁，皆用以象徵和平以及祈求富足。

「薩賓族劫掠這個著名的題材（傳說中薩賓族婦女受到羅馬兵的強姦，而後結婚以繁衍子孫）（附圖四），以作為婚姻起源的根據。因此女性的嫁妝飾品盒上，頻頻出現這樣的古典主題與圖像。藉以教導女性婚姻暴力與強迫是婚姻必然的起源，要甘之如飴！」（謝鴻均 1998）。提香的作品《塔魯克伊扭司及魯克列茲雅》（附圖五）是一幅以情色暴力為主題的畫；魯本斯的作品《強暴魯奇帕斯的女兒們》（附圖四）被女性主義者質疑是要暗示男性對女性的暴力征服。十九世紀的繪畫中，女性的肉體成為「對女性戰鬥」的象徵性戰場，德拉克洛瓦畫《沙爾丹納帕勒之死》（附圖六）極力讚揚男性的肉慾及殘虐暴行。

1890年代以，以「性魅力誘惑男性、導致女性毀滅的妖婦」為主題的作品大流行，孟克（Edvard Munch, 1863-1944）的作品《吸血鬼》

(附圖七), 居斯塔夫 牟侯 (Gustave Moreau 1826-1897) 畫《沙樂美的秘密花園》(附圖八)。現代繪畫中畢卡索 (Pablo Picasso) 與德庫寧 (Willian de Kooning, 1904~1997) 所描繪的女性多是粗俗化與情色化, 如妖怪般駭人, 表現著男性對女性的恐懼、矛盾、污穢、控制等情節。超現實畫家馬格利特 (Magritte) 1928年畫《巨人的時代》(附圖九) 以重疊型態的手法, 將痛苦的女性, 和襲擊女性的男人姿態一體化, 整個作品呈現粗暴、興奮等充滿官能的情景。

保留在藝術歷史上的作品很多是父權社會中有意地檢選能穩固父權社會體制的圖像, 而非在意作品本身的意義。這些藝術史上對男性暴力的眷顧和對女權的刻意壓制, 義大利的傭兵涼廊擺設大量的雕塑作品供遊客遊賞, 令人不解的是唐那太羅 (Donatello 約 1386-1466) 的《茱迪斯與霍羅夫倫斯》(附圖十) 被其他更具父權性的雕像取代位置, 像是契里尼 (Cellini, Benvenuto 1500-71) 《波修斯與蛇髮女怪美杜沙》(附圖十一), 這種以男性的恐懼心理作祟而無視於作品本身深沈的歷史含意, 都激起女性藝術工作者的疑惑和覺醒, 長久以來所謂經過時代考驗的藝術品原來也存在著這麼多的問題, 對女性藝術來說藝術史變得不再那麼可靠了, 必定需要加以修正。許多女性藝術工作者反對用納稅義務人的錢經營的美術館, 展出的卻是污穢女性的作品。

事實上這些大師們的作品確相當出色, 尤其他們作品皆能突破既有的視覺藝術成規, 開創另一番視覺的全新體驗, 而兩性關係往往最能激發出創作的能量, 不管這個關係是和諧完美抑或是衝突憎惡。因此期待藝術史揚棄這些前衛且優秀的藝術作品是窒礙難行的, 倒不如在家庭和學校中多加強兩性關係的教育, 使得下一代的男性藝術家

能以更成熟更尊重的態度來創作有關女性的繪畫題材，男性藝術家不應再以這類的圖像來箝制、污衊或扭曲女性的形象。而女性積極創造不同於男性的圖像，也是一個很重要的任務，以這樣的作品來教育我們的下一代，促進兩性關係的瞭解、尊重與和諧。



(附圖一) 法蘭德斯 (Flanders)  
巨匠侯貝爾 宮班 (Robert  
Campin) 在 1430 年左右畫  
《屏風前的聖母子》



(附圖二) 羅吉爾 范 德爾 魏登  
(Roger van der Weyden, 約  
1399-1464) 畫《描繪聖母的  
聖路加》




(附圖三) 彼得 保羅 魯本斯( Peter Paul Rubens 1577-1640 ) 畫《驅離馬爾斯的敏耐娃》



(附圖四) 魯本斯的作品《強暴魯奇帕斯的女兒們》

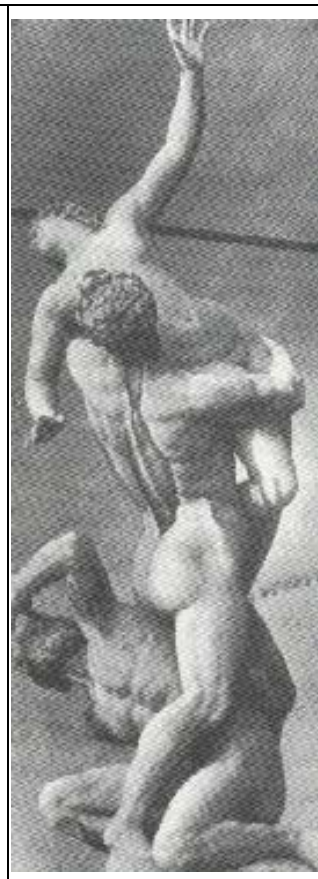


(附圖五) 提香的作品《塔魯克伊扭司及魯克列茲雅》

	
<p>(附圖六) 德拉克洛瓦畫《沙爾丹納帕勒之死》</p>	<p>(附圖七) 孟克 (Edvard Munch, 1863-1944) 的作品《吸血鬼》</p>
	
<p>(附圖八) 居斯塔夫 牟侯 (Gustave Moreau 1826-1897) 畫《沙樂美的秘密花園》</p>	<p>(附圖九) 馬格利特 (Magritte) 1928 年畫《巨人的時代》</p>



(附圖十) 唐那  
太羅《萊迪斯與  
霍羅夫倫斯》



(附圖十一) 契  
里尼《波修斯與  
蛇髮女怪美杜  
沙》

## 第二節 女性主義

女性主義之所以成為一個主義乃因其問題層面之廣、牽涉之複雜，企待解決之困難度相當高，較之國父推翻滿清或者林肯之解放黑奴有過之而無不及，故而歷經兩個世紀迄今仍在進行之中！「女性主義思潮可以從女性主義的不同的流派，包括附屬於自由主義、社會主義、馬克思主義、存在主義、精神分析、後殖民主義、生態意識等思潮的女性主義，以及理論自主性較強的激進性主義與女同志理論來概約瞭解。歷來女性主義者的主張以及彼此間的辯論非常之多，任何對女性主義有興趣者通常會遇到兩種問題：一、女性主義理論到底是不是獨立的理論，還是只是不同意識形態的附錄、各種主義的應用而已？二、不同流派之間的立場是互相對立、競爭的，還是彼此相容互補？」

(註 1)

要瞭解女性藝術便需先瞭解女性主義，因為女性藝術中最重要、最具革命性的是女性主義的觀念，若是沒有女性主義觀念的倡導就沒有百花齊放的女性藝術。女性主義理論涉及的問題層面很廣，可以分成四大類：一、解釋性的：婦女為什麼長久以來受到壓迫？二、價值性的：依據什麼基本價值我們認為這種壓迫是不對的？三、診斷性的：在不同的文化、社會現實中，對婦女壓迫的形式、嚴重性如何？四、策略性的：針對這樣的現況，如何尋求解放途徑？各個流派有它偏重、

---

(註 1) <http://r703a.chem.nthu.edu.tw/~rpgs/gzine/issue5/review/>

專長的問題：社會主義/馬克主義和精神分析偏重解釋的工作，自由主義和存在主義著眼於價值的闡明，後殖民則偏重第三世界現實的診斷，而幾乎所有理論都有策略性的建議；另一方面，它們之間也有真正實質的辯論，如：自由主義和激進主義對色情法的爭執。身為一個女性藝術工作者，以畫說話，以畫表達自己對女性角色的感受，女性藝術與女性運動關係之密切，不言可喻。

第一波女性主義運動於十九世紀及二十世紀初，強調婦女當接受高等教育，以及爭取婦女的權益與平等。第二波女性主義則指一九六十年代，與當時人權主義運動同時發展，訴求消弭婦女被壓迫及解放，且主張以政治行動推動改革。後現代女性主義延續第二波女性主義關心婦女權益與平等機會，只是更強調差異性，包括政治面、歷史面與文化面的差異；後現代女性主義運動不再只是針對婦女合法性上的平等，質疑與批判第二波女性主義者不瞭解基層女性大眾，第二波女性主義者大多數來自中產階級女性，受高等教育或者本身皆學有專長，而且大部分都是白種女性；他們往往不夠瞭解其他非白人、未具備有專業背景、非中產、非高教育者的女性。因此後現代女性主義者積極反省這樣的疏忽，開始強調重視文化的「差異」、重視「反思」，強調女性主義者當放棄自己的觀點去傾聽不同婦女的聲音，尤其那些不是來自學界女性學者、不是中產與有專業背景女性聲音。、、、、因此「反思」與「多元」是很重要的，抱著多元方式詮釋婦女，及允許各種不同的聲音，沒有所謂「普遍性」的婦女，而是「獨特的」婦女。

（註 2）

因此女性主義要成功，不能只是幾個人唱高調，它的理想必須成

為每一個女性和男性都瞭解和認同。激進的女性主義藝術創作者，雖然膽識、勇氣十足，卻換來嚴厲的批判，甚至女性同胞都無法接受這些作品，原因即在於未能瞭解基層女性和非白種女性。另一方面儘管各個領域、各家學派都觸及此課題，然而藝術的滲透力、影響力和幽默性無疑地最能將此理念深入到各個階層之中！因此希冀本創作研究能深入廣大的基層女性並且增進男性對女性議題的認同，而風格則偏向女性比較柔性的特質加以訴求。

---

(註 2)李悅寧論文：凝視 寓言 92.6 頁 29。

### 第三節 女性藝術的發展

藝術史的發展由線性進展到面性，也就是說由一元進而發展到多元的藝術、文化現象，女性藝術在此得到普遍性的認同，就像是素樸藝術或者是原始藝術都是人類很珍貴的智慧財。女性藝術家的創作歷程也歸結出一些脈絡。

女性藝術從現代主義的霸權、自治及封閉的系統到後現代主義的開放與去中心，主流及個人英雄論，和反霸權及層級之分等等，女性主義的演進為女性藝術提供了多采多姿的面貌。英國的女性主義藝術史家麗莎·堤克納 (Lisa Tickner) 強調的女性主義與藝術史的關係極為密切。引伸其義可以說女性主義是權力生產，而女性藝術史則是知識和意義的生產。

當代女性主義藝術學者葛蕾達·波洛克 (Griselda Pollock) 在其新著「分殊正典 - - 女性主義者的慾望與藝術的歷史寫作」

(Differencing the Canon-Feminist Desire and the Writing of Art's Histories) 中則以辨證性的思維探討女性主義與藝術史的關係。書中企圖為女性主義藝術和藝術史的關係作通盤的瞭解，例如女性主義藝術因為囊括了極大的範疇，馬克斯主義、解構主義、符號學、心理分析等社會藝術學的跨領域研究，因此它能否成為一個與傳統藝術史並行的另一個領域？或者它應該是在藝術史中的一個支流。女性主義藝術有時候是一種運動，可是大部分時候又是一個理念，或者創作的動機和方法。 二十世紀末，第一本集合女性美術史論文的《女性主義與藝術歷史：對傳統美術史的質疑》(Feminism and Art History: Questioning the Litany, Norma Broude, Mary D. Garrard

eds, 1982) 在美國誕生, 但當時所著重的是在於挖掘那些被歷史所遺漏的女性藝術家。 為女性爭取了她們長久以來受到美術史忽視的地位。 十幾年後再次出版《女性主義與藝術歷史：擴充論述》(Norma Broude, Mary D. Garrard 編, 1992)。謝鴻均教授對此書的內容作了詳盡的介紹, 「女性主義思潮隨著後現代思想, 深刻地影響了八十年代的美術史, 其中傅柯(Michel Foucault)以知識結構來分析權力的角色以及權力的運作; 德希達(Jacques Derrida)主張的歷史與文化有著不定性的特質, 衍生能夠了無限的詮釋; 以及拉康(Jacques Lacan)從精神分析的角度來表示, 無意識狀態亦是藉由語言來表達的。他們以無階級的認知角度, 來質疑『極權』理論和其他對於『相異性』的支配, 強調『作者已死』中詮釋者創造新意的能力, 以及對『描繪』與『解釋』之間的不固定性。從中, 後現代思想對於傳統價值的絕對性、真實性、與普遍性提出了深度的質疑。而這樣的質疑, 亦支持著研究女性藝術學者們對美術史的社會結構, 著手解構其標籤與分類。」(註 3)

長久以來女性主義藝術的訴求、觀點、議題以及女性主義對藝術史的質疑一直在變動, 主要的原因在於女性主義和女性的陰性特質有極大的矛盾。然而各派女性主義者雖各自有其立場, 卻因此而使得女性主義藝術更加豐富和完備。

當代的女性主義者, 企圖解釋女性主義經歷的種種困難和缺失,

---

(註 3) <http://dadunet.webs.com.tw/talk/hsieh/005.htm>

傅嘉琿曾就堤克納提出性別差異的三個不同觀點作一番詳解：經驗的差異、地位意義的差異及心理分析之性別差異。經驗的差異認定在歷史中性別角色的確立造成兩性之間知覺、經驗及對世界的期望之基本不同。男性化與女性化的區分是確立而不被質疑的，它強調父權是主要的壓制，也傾向本質論及男女分立論。這個觀點遺漏的是探討女性之間的差異及文化本身的問題。地位意義的差異主張性別多半是由再現所決定，性別是符號學的範圍，強調語言超越經驗，它研究差異與權力關係，後結構主義爭辯中的女性角色，並批評單一化的主體。重點不在兩性對立，而是差異的狀態及時刻。心理分析之性別差異提供了一個性別化主體的理論，它將性別差異變成一個問題，而不是詮釋它。性別差異並非根植在性別分工或自然本質中，而是在潛意識及語言中。在此，女性主義者認為女性身體的再現只是她們所描述的種種機制化及合理化現象的過程中的符號及媒介，無所謂固定的「女性化」定義，或「女性」範疇。（註 4）

強調性別的差異並分析其差異的原因，目的是要接受和認同這種差異，並且不再歧視女性這個性別。偉大的至聖先師孔子，曠世奇才達文西，都曾犯下這樣的錯誤，也難怪其他人樂於跟隨這樣的對女性性別的負面評價並且維持數千年之久。

---

（註 4）傅嘉琿，1999，《論女性主義的藝術與女性身體向度的再現》，複數元的視野畫冊專集，台北時報。

#### 第四節 女性藝術家

我們無法得知希臘羅馬時期有哪些女性藝術家，中世紀則女性多從事教堂的織錦繪、拼布、彩色燙金的手抄本，文藝復興時期丁多列托(Jacopo Tintoretto, 1518~1594)的女兒瑪莉亞 魯巴斯提(Maria Robusti, 1560~1590)，其畫受到威尼斯人士的肯定，阿特米謝 簡提列斯基(Artemisia Gentileschi, 1593~1652)亦在其父的工作室幫忙，以她們的才情絕對可以獨當一面，可惜當時的家庭和社會並沒有足夠的自由讓她們發揮。十七、八世紀女畫家開始接受學院訓練，但仍被限制在小格局的人物與靜物題材，瑞秋 芮許(Rachel Ruysch, 1664~1750)描繪靜物與花卉，訂單應接不暇。十九世紀女性藝術家在女性意識覺醒後，開始走出自己的路線，羅莎 波納(Rosa Bonheur, 1822~1899)畫出不同於男性藝術家的畫，她的動物畫自由奔放，卻被批評不該畫成如此優游自在。印象派畫家瑪麗 卡沙特(Marry Cassatt, 1845~1926)表現印象派的美學觀和傳宗接代、女人安守家庭親情的題材故而被接受。卡蜜兒 克勞岱爾(Camille Claudel, 1856~1920)跟著羅丹創作大膽的情慾作品，卻無法被接受。芙烈達 卡蘿(Frida Kahlo, 1907~1954)跟著里維拉創作，表現對生命、身體的感受，吸引一些超現實主義的西方白人讚嘆。喬治亞 歐姬芙(Georgia Okeeffe)以花卉表現女性的情感。李 克雷斯納(Lee Krasner, 1908~1984)的抽象畫，朱蒂 芝加哥(Judy Chicago, 1939~)以裝置藝術來表達女性自我。(註5) 歷史上的女性藝術創作包括宗教的集合創作、儀式、經書

---

(註5) 謝鴻均，2003，台灣當代美術大系，台北，藝術家出版，P24~29。

插圖以及手工藝如刺繡、織錦、編織，文藝復興以後則包括畫室的助手、簿冊繪畫、學院藝術。這些大部分不同於男性藝術創作的形式，正重新被探討其重要性。在台灣不乏優秀的女性藝術家和女性主義藝術家。藝評家傅嘉瑾對台灣當代女性藝術家作了一個系列的整理，以女性身體為主軸，分為體、相、骨、皮、髮等幾種不同的風格，比喻恰當並且能即刻讓觀畫者很快地分辨不同的風格和趣味。女性創作圖像，包括了女性身體的再現。而女性主義藝術中更具體的問題，也就是女性身體的再現，此議題，有它的歷史，也有它的現狀。西方哲學傳統中，『心』與『身』的二元對立及階級產生的對身體的壓抑，到視覺藝術歷史中將女性身體的意義建立在男性性物及觀者的愉悅中，在在使得女性主義者必須重申她們的身體與性的意義及地位。女性的角色，不論是從神化性的或社會性的，如，女神、女巫、女皇、妓女、母親、妻子、女兒，不同的議題如：服裝、整形、老化、族裔認同、性取向差異，無一不與女性身體的再現相關。七十年代後，以女性身體為主題的表演藝術大行其道，以裝飾、手工、食物、家事為題的申張，女性傳統的藝術也是身體再現的另一種延伸。而累積至九十年代，女性主義所探討的不外乎三個層面的相互關係：女性化（femininity）、認同（Identity）及差異（Difference），由於這些議題也總是透過無所不包的女性身體的再現的範例上來陳述。它除了顯示三個議題之間的關聯性外，也訴諸女性身體之為中介的地位。

女性藝術家是勇於冒險的，他們承受極大的社會壓力，喚起大眾對女性角色的知覺，以致於今天很多後起之秀已經能夠暢所欲言，甚至變成媒體的寵兒、畫壇的寶貝，真可謂前人種樹後人乘涼。女性藝

術和女性主義的藝術將來還會有所變革，女性藝術的內容不再以性別為議題的焦點，這是可以預料的。