

第三章 史提海莫「雌雄同體」無意識圖像與女性意識

在意識流小說中被廣泛運用在寫作手法上那些具有象徵意涵的外在事物被稱為「主題意象」(thematic images)，但在繪畫上，具有象徵意涵的外在事物則超越「意象」而具體化。因此，針對繪畫中所謂「主題意象」下一階段之探討，必然進入圖像研究的範圍，這是繪畫藝術形式的深入、細膩之處，同時也是文學藝術形式的表現極限。筆者認為，在史提海莫的繪畫與意識流小說四種一致的表現形式手法中，「無意識的浮現」，也就是象徵圖像之運用，應再進行進一步的探討，亦即應進入圖像研究的範圍，以釐清這些象徵圖像所代表的意涵，以及史提海莫運用這些象徵圖像的用意。

第一節 史提海莫的象徵圖像與集體無意識之關聯

史提海莫畫中出現最頻繁的固定象徵圖像也許應該屬於那些外型為陰陽同體的人物，這些人物一方面具有高度的辨識性（或說寫實性），一方面也具備高度的相似性，也就是輕盈秀緻、陰陽同體的人體風格，其中最被廣為討論的應屬史提海莫的自畫像。在構圖上，諾賀琳認為《我的自畫像》(Portrait of Myself) 的原型應該來自威廉·布雷克 (William Blake, 1757-1827) 為其史詩《洛斯之歌》(Song of Los, 1795) (圖 71) 所作之插畫，因為它們在不尋常的幻覺表現方法、逆轉自然比例與陰陽同體的人體風格上皆有相當的一致性；劉瑞琪老師則認為《我的自畫像》與布雷克最後一首史詩《耶路撒冷》(Jerusalem The Emanation of The Giant Albion, 1804-20?) (圖 72) 所作的插畫更為相似，布雷克的「這幅插畫描寫史詩的男主角阿爾賓 (Albion) 與她的女性分身耶路撒冷 (Jerusalem) 重享雌雄同體的結合的一幕」²⁹⁰，如果以兩者皆隱含對雌雄同體圖像意涵的表述而

²⁹⁰ 劉瑞琪，芙洛琳·史提海莫自畫像中的性別與族裔認同，〈《女性新/靈之旅：女族傷痕與邊

言，後者兩作品的確更為相似，即使所隱含的意涵並不一致。但不論如何，以上的主張都說明了史提海莫與布雷克在繪畫上有一定的關聯，本節探討史提海莫繪畫中雌雄同體圖像的象徵意涵，擬首先由對兩者同異關聯的討論切入。

兼具詩人身分的布雷克，同時也是一個神秘主義者。關於他的創作風格，他在 1783 年出版第一本詩集時就透露出了作品中幻象的成分，但 1787 年他經歷弟弟死去的變故，此一事件則更具關鍵性。也許是受了這個事件的影響，布雷克把他往後所有的時間都投入了宗教之中，而且據說他自此有了「靈視」(vision) 的能力，或者如戴蒙 (S. Foster Damon) 所提醒我們的「布雷克是用上帝的七隻眼睛 (the seven eyes of God) 辨識出那些 (景象) 的」²⁹¹，例如他曾在英格蘭東南部的城市蘭貝斯 (Lambeth) 住所頂樓，幻見過一個老人的形象盤旋在他頭頂上，而老人正彎身用圓規測量地球，這個景像後來成為《先知歐羅帕》(*Europe, a Prophecy*, 1794) 一詩的插畫《亙古常在者》(*The Ancient of Days*, 1794) (圖 73) 由他的繪畫與詩歌創作來看，拜門 (David Bindman) 認為，布雷克「把詩與繪畫想像當作進入精神世界的方法並再讓它們顯露出人性」²⁹²，所以說他以藝術的形式創造了一種象徵主義的關於人的神話，並在其中充滿深刻的人道主義精神。對於精神分析學派而言，布雷克人格上、精神狀態上的特質一直是學者研究的對象，他尤其是原型心理學中，榮格研究關於人的八種心理類型的其一典型，他的繪畫特質例如他詮釋《舊約》約伯書 (*Book of Job*) 的版畫圖文，使榮格學派的艾丁格 (Edward F. Edinger) 對於「自我」(ego) 與「本我」(Self) 關係的研究有了一番新成果。榮格原型心理學的諸多概念在今日已廣泛用來深化對藝術作品的欣賞，而這些理論其實是榮格經由廣泛涉獵並研究神話、傳統文化、原始藝

界書寫》，(台北:女書文化,2003)，p.83

²⁹¹ Edward F. Edinger, *Encounter with the Self: A Jungian Commentary on William Blake's Illustration of the Book of Job*, (Canada: Inner city books, 1986), p. 15: "that Blake identify these with the seven eyes of God in Zechariah 4:10", 所謂「上帝的七隻眼睛」還可以參考啟示錄 5:6、約伯書 1:7。

²⁹² David Bindman ed., Deirdre Toomey assist., *The complete Graphic Works of William Blake*, (London: Thames and Hudson, 1978), p.13: ".../ to regard the poetic and pictorial imagination as means of entering into the spiritual world and of making it manifest to humanity."

術與文學作品所獲得的結論，所以兩者其實互為表裏而且是可以互為印證的。榮格論述文學藝術與美學的論文不算少，不過他一再聲明，從心理學的角度出發，他研究的重點在於藝術創作的心理過程而不涉及藝術的本質，例如他在《心理學與文學》（Psychology and Literature）一文中提到「詩人的工作是解釋和說明意識的內容」²⁹³，布雷克作為一個詩人，不論作詩或作畫，他做的正是這一項工作，即使在精神醫學上而言，1787年的事件成為他幻覺性精神病發的導火線，使得他日後成為一名精神病患者，但一方面，我們卻無法否認它是一次次經驗的獲得，因此對藝術創作的內涵的確成為一種影響來源，就像吳爾芙數度精神崩潰對其寫作的影響一樣。吳爾芙在1895年遭受母歿的打擊後，首度出現了精神崩潰的徵兆，在1913-1915這段期間，她幾乎時時處於崩潰瘋狂的狀態，她的夫婿雷納德曾經描述她發病的情況，「維吉尼亞先是處在拒絕進食的抑鬱狀態，整個人被罪惡感和絕望的情緒所淹沒，然後她轉為興奮過度的狂野狀態，她對護士（四個）舉止粗暴，在她心中這些護士個個都變成了邪惡的魔鬼，接著她連著幾天不停地說話，剛開始還有些讓人聽得懂，後來便完全語無倫次，只不過是一堆毫無關聯的字，最後她陷入昏迷，等她甦醒後，她整個人精疲力竭，但也開始慢慢地恢復。」²⁹⁴。吳爾芙的傳記作者雷門（John Lehmann）認為在這些接二連三的瘋狂狀態中，吳爾芙在其後不但可以記起她經歷過的大部份過程，甚至還可以在寫作中客觀運用這些經驗，就例如《戴洛威夫人》中，對於塞普提姆斯精神狀態的描寫，這是令人特別感到驚訝的；另一方面，我們也不應認為這種「病態」（生病的狀態）可以完全抹滅一個人與生俱來的人格特質，故必須一提的是，1788年，當女性主義運動的先驅瑪莉·伍史東可夫特（Mary Wollstonecraft, 1759-1797）成為經常出入在喬瑟夫·強森（Joseph Johnson）家中那群人士中的核心人物時，布雷克也已經是這個聚會固定的參與者之一，其他成員還包括：瑪莉·海斯（Mary

²⁹³ C. G. Jung, *Modern Man in Search of A Soul*, (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1933), p.179: "The poet's work is an interpretation and illumination of the contents of consciousness"

²⁹⁴ 參見: John Lehmann, 余光照譯,《吳爾芙》(Virginia Woolf), (台北: 貓頭鷹, 2000), p.41

Hayes) 威廉 古德溫 (William Goodwin)、湯姆 潘恩 (Tom Paine) 與威廉 華滋華斯 (William Wordsworth) 等。這個群體支持社會上被壓迫的對象，例如：奴隸、猶太人、掃煙囪者、流浪街頭者、飢寒交迫者，甚至受虐動物等，當然，還有普遍處於弱勢的婦女。如此看來，布雷克對女性議題應該不會陌生才對，其雌雄同體的繪畫人物風格，也許包含對女性主義某一程度的表態，總之，這多少說明布雷克的作品會被認為傳達出「人」的價值與概念，並非沒有依據。

回到藝術創作的心理過程，榮格在《心理學與文學》一文中把藝術創作的模式分為兩類，「一種模式叫做『心理的』(psychological)；另一種模式稱為『幻覺的』(visionary)，心理模式的加工素材來自人的意識領域，例如人生的決定性經歷、情感的震驚、承受巨大痛苦、激情以及人類普遍命運的危機，也就是人的意識生活，尤其是情感生活」²⁹⁵，幻覺的模式「與前者的情形恰恰相反，這裏為藝術表現提供素材的經驗已不再為人所熟悉，它是來自於人類心靈深處某種陌生的東西，它彷彿來自人類史前時代的深淵，又彷彿來自光明與黑暗對照的超人世界，它是一種超越人類理解能力的原始經驗〔 〕」²⁹⁶。前一類的作品不勝枚舉，舉凡來自人類意識經驗領域，能夠為人所理解的，例如大部分的抒情詩、戲劇(悲劇或喜劇)小說等文學作品；後一類榮格則列舉：歌德 (Johann Wolfgang von Goethe)《浮士德》(*Faust*) 的第二部、但丁 (Dante) 的《赫爾麥斯的牧人》(*The Shepherd of Hermas*)、華格納 (Richard Wagner) 的《尼伯龍根指環》(*Nibelungenring*)、法蘭切斯卡 (Piero della Francesca) 修士的《波利菲里之夢》(*Iperotomachia*) 以及布雷克的詩歌與繪畫等等，也就是我們可以在其中發覺

²⁹⁵ C. G. Jung, *Modern Man in Search of A Soul*, (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1933), p.179: "I will call the one mode of artistic creation psychological, and the other visionary. The psychological mode deal with materials drawn from the realm of human consciousness, for instance, with the lessons of life, with emotional shocks, the experience of passion and the crises of human destiny in general—all of which of to make up the conscious life of human, and his feeling life in particular."

²⁹⁶ *Ibid.*, p.180: "The Experience that furnishes the material for artistic expression is no longer familiar. It is a strange something that derives its existence from the hinterland of man's mind—that suggests the abyss of time separating us from pre-human ages, or evokes a super-human world of contrasting light and darkness. It is a primordial experience which surpasses man's understanding /.../"

幻象者。

依據榮格以上的分類，史提海莫與布雷克的繪畫正好分別屬於兩種類型，不過這是以史提海莫大部分的繪畫不涉及幻覺性，加上其繪畫中具備的意識流表現方式，主要在意識描繪的層面而言，但若考量某些畫作上的象徵圖像以及對夢境的描繪，甚至有些作品含有部分幻覺成分，例如蘇絲曼認為《我的阿姨卡洛琳的肖像》、《我們的奶媽瑪格麗特》、《味吉爾 湯森的肖像》等皆具有幻覺風格（visionary style）²⁹⁷，如此分類也就不是那麼絕對了，就像榮格區分《浮士德》第一部分與第二部分分別屬於心理模式與幻覺模式同理。榮格還以《浮士德》為例說明幻覺式的創作模式並非源於高度個人化的經驗，而屬於人類更深一層的經驗範圍。前者的主張用來反駁佛洛伊德學派心理學家傾向於把幻覺式的藝術作品當作病理學問題來研究，後者的主張用來導向幻覺式的藝術作品源自於「集體無意識」之結論。榮格認為如果我們堅持認為幻覺來源於個人經驗，那麼在幻覺之中充滿意蘊的渾沌狀態便會退位成內心騷亂的部分。既然我們是如此理性又講求實際，並不期望宇宙萬物完美無缺，我們當然也就承認了此一不可不免的缺憾，把它稱為不正常和病態。榮格又認為因為幻覺本身具有心理的真實性並不遜於物理的真實性，而且幻覺也同樣是被真正經驗過的真實體驗，所以我們應當承認的是，幻覺代表了一種比人的情感生活經驗更深沉更難忘的經驗，而且，「根據心理學提供的術語，那種在幻覺中顯現的東西也就是集體無意識（Collective Unconsciousness）的顯現，我們所說的集體無意識，是指由各種遺傳力量形成的一定心理傾向，意識也就是在此心理傾向中發展而來。」²⁹⁸，像這樣某些心理產物的心理內容浮出表面成為意識的情況，還發生在夢中、麻醉狀態中或瘋狂狀態中。總而言之，集體無意識是作為人類一份子所共同具有的心理認知與理解的模

²⁹⁷ 參見: Elisabeth Sussman, *Florine Stettheimer: Still Life, Portraits and Pageants 1910-1942*, (Boston : Institute of Contemporary Art, 1980), p. 16

²⁹⁸ C. G. Jung, *Modern Man in Search of A Soul*, (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1933), p.190:” According to this terminology, that which appears in the vision is the collective unconscious. We mean by collective unconscious, a certain psychic disposition shaped by the forces of heredity; from it consciousness has developed.”

式，也就是人類的本能加上榮格提出的各種「原型形象」(archetypes figures) 的內容所形成。筆者認為，史提海莫的繪畫誠然不能完全歸類於幻覺類型，但就多數畫作中呈現的人物具雌雄同體的形態特徵，加上某些象徵圖像的取用，卻可以認為是一種原型意象的揭示。

因此，回到《我的自畫像》上探討其圖像所具有的「原型」意涵，波明克注意到這幅自畫像題名為「Portrait of Myself」，而非一般畫家只題

「Self-Portrait」，這一點差異顯然足以給我們更多探討其創作意圖的線索，「就如同現代小說發展之際對維多利亞時代小說的反動基準，或至少根據史提海莫最喜愛的作家普魯斯特發現的他所稱之為『一個不同的自我』（參見本論文第二章第一節，四十六至五十二頁）的東西，而當普魯斯特描述它的時候，他的目的已經不再是陳述一個故事或解釋一個常態，而是要突破表面的自我，到達一個不同的、更深的、幻想般的、更人性的自我」²⁹⁹，簡單地說，波明克上述要說的就是她認為史提海莫在自畫像中欲傳達自己更深一層的自我本質，只是，波明克並沒有進一步說明這個「自我」(self) 為何，是否即指榮格的「本我」(Self) 原型？泰勒則首先運用榮格的心理學名詞來說明史提海莫繪畫中某些圖像的意涵，例如他認為在《鄉間的星期天午後》，「也許那個低頭挨著樹幹的人物是阿尼瑪 (anima)」³⁰⁰或例如他認為《杜象的肖像畫》圖中兩個人物是「杜象和他的人格面具 (persona)」³⁰¹，在這幅自畫像中，他認為，「史提海莫的圖騰—蜉游/蜻蜓，作為「阿尼瑪」其實是她靈魂的象徵〔 〕，作為自我（或本我）的延伸，這個蜉游/蜻蜓/「阿尼瑪」是花之自我（或本我）的一部分，即史提海莫式人格面具。蜉游/蜻蜓象徵在精神面提供（花的本我）養料，在物質面受到陽光的吸引而象

²⁹⁹ Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Heaven: Yale University, 1995), p.135:” /.../ what he call “a difference self”. As Proust described it, the aim was no longer to tell a story or expound a moral, but to achieve a break thought to a different, deeper, mythic, more human self.”

³⁰⁰ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company) , p.125:” /.../ perhaps the head-hanging figure against the tree is the *anima* ”

³⁰¹ 同上註, p.133:” portraits of Duchamp and his *persona*.”

徵死亡」³⁰²，又說，「蜉游是史提海莫隱晦的人格面具，是她的阿尼瑪」³⁰³。姑且不論以上對史提海莫做過深入研究的兩人是否本著榮格心理學的定義提出這些字眼，但以上所提到的「Self」（本我）、「Persona」（人格面具）與「Anima」（阿尼瑪）的確屬都於榮格所提出的諸多原型形象之一，榮格解釋「原型」，認為其以意象（image）的形式表現出來，而非以物質的形式存在。它是我們知覺原型的方式，並且就是因為人的靈魂中不斷重複出現的這些意象，才使得人類集體無意識真實。以「本我」而言，它是人格完美的原型，而原型本我的象徵，也就是至善至美的象徵包括：伊甸園所象徵的未開化與天然一體、造化之源的那個卵世界（World Egg）代表人類墮落之前雌雄同體狀態的原人（Original Man）最純淨狀態中的人，例如亞當、耶穌與佛陀或宗教實踐中的曼荼羅圖案等等。所以，也許可以這樣解釋《我的自畫像》：其整體構圖傳達出對自己完美人格之「本我」原型的描繪，包括畫面中代表史提海莫自身的諸象徵物：雌雄同體形象的人物、花束與半蜉游半蜻蜓形象的不知名昆蟲。至於史提海莫的形象或大部分史提海莫描繪的人物，之所以以雌雄同體的象徵出現，代表著史提海莫集體無意識中「阿尼瑪/阿尼姆斯」（Anima/Animus）原型意識象徵形象的浮現。

「阿尼瑪/阿尼姆斯」原型是「人格面具」原型的無意識面心靈自像（Soul-image），而心靈自像通常由個人相反的性別所代表，也就是說男人的靈魂為女人；女人的靈魂為男人。榮格對於集體無意識中阿尼瑪/阿尼姆斯原型的建立，是從臨床實驗、個人家庭生活以及自我摸索中發現的。榮格察覺到男人男性意識下，存在著一股較為溫柔、富於情感與品味的潛流，它具有自己的獨立性與一貫性，因而顯得像是一位內在的女子；相對的，他在女人身上發現的第二個人格則顯得有些神秘但卻非常真實，類似於她無意識的男性一面，有著一般所認

³⁰² Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p.163:” Florine’s totem, the Mayfly-Dragonfly, which as an *anima* is actually a symbol of her soul /.../, As an extension of self, the Mayfly-Dragonfly-*anima* is that part of the flower-self, the Florinesque *persona*, tried of feeding on inwardness and magnetized outwardly to the sun-flame symbolizing her death”

³⁰³ 同上註, p.41:” The mayfly was florine’s private *persona*, her *anima*”

為的男性行為方式與特徵，例如：無情、理性、強悍與果敢固執等等的個性。這種「次人格」(sub-personalities)在一般人身上非常普遍地存在著，榮格取拉丁文中「靈魂」一詞，稱男人的女性一面為「阿尼瑪」；稱女人的男性一面為「阿尼姆斯」，意指其為靈魂現象，即個人內在靈魂的人格化表現。而且很重要的一點是，榮格認為此靈魂是本我 (Self) 和自我 (ego) 自己與他人的中介，此靈魂更是具備真正包容性與創造力的泉源³⁰⁴。如此說來，泰勒的確依據榮格的學說從心理學的角度給予了史提海莫人格與繪畫特質的全新詮釋。只是，若照榮格對「阿尼瑪/阿尼姆斯」的說法，史提海莫是女性，她的無意識面心靈自像應該是稱為男性面的「阿尼姆斯」，泰勒卻均使用女性面的「阿尼瑪」一辭，是值得令人深思的問題，泰勒自己解釋道，「我在這裡使用榮格所提出的「阿尼瑪—人格面具」精神概念，部分並未依循正統〔 〕，我偏向於把史提海莫的「阿尼姆斯」視為「阿尼瑪」，把她的人格面具（此指以蜉游/蜻蜓為象徵的人格面具）當作是她設想用來面對世界的那一面的自我形象（或本我自象）」³⁰⁵。的確，就如霍克醫師 (Robert Hopcke) 所言，「榮格所理解的阿尼瑪/阿尼姆斯侷限於二十世紀初對男性與女性的舊有規範，而由於當代的男性/女性思想已有了很大的改變、擴展，甚至有某種程度的混雜，榮格學派的後繼研究者因此對阿尼瑪/阿尼姆斯概念做了相應的修正與擴充，提出以下諸問：阿尼瑪總是女性而阿尼姆斯總是男性嗎？阿尼瑪總是體現男人的女性一面，而阿尼姆斯總是體現女人的男性一面嗎？原型的性徵顯現，特別是男女的社會角色與形象規定，是如何受到文化制約的？〔 〕等等」³⁰⁶。不過，對於這樣的修正，筆者認為只是在使用阿尼瑪/阿尼姆斯一詞指稱男人或女人的無意識人格時已經不再是絕對之外，並未改變人類在精

³⁰⁴ 參見：Robert H. Hopcke, 蔣韜譯,《導讀榮格》(A Guided Tour of The Collected Works of C. G. Jung), (台北:立緒, 1997), pp.90-93

³⁰⁵ Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p.41: "I use Jung's concept of the *anima-persona* psychic dimension somewhat unorthodoxly here /.../, I have preferred to consider Florine's *animus* an *anima*, and her *persona* as essentially the self-image designed for the world's sight"

³⁰⁶ 參見：Robert H. Hopcke, 蔣韜譯,《導讀榮格》(A Guided Tour of The Collected Works of C. G. Jung), (台北:立緒, 1997), pp.92

神/靈魂面處於男女同時存在於一體的概念，亦並未改變史提海莫自畫像所呈現的雌雄同體作為象徵物與「阿尼姆/阿尼姆斯」原型內涵的一致性。

到目前為止，本論文討論雌雄同體時，是將它視為原型之意象——「本我」、「人格面具」與「阿尼姆/阿尼姆斯」原型的象徵形象，來說明它是原型集體無意識顯現時的象徵，也就是以間接推論的方式說明它與集體無意識的關聯性。所以，以下有必要回歸到「雌雄同體」本身的探討。依據榮格認為「神話作為現代藝術、科學、哲學、宗教之起源，是人類精神現象最初的表現，是原始人的靈魂」，因此作為物質層面的「雌雄同體」圖像，其內涵應該先往其精神面也就是人類的神話傳說去探求。

在此暫不討論各民族神話與傳說，單是在古希臘神話中即有不少處於兩性合一狀態的人物，例如眾神之子赫米費羅狄特（Hermaphrodites）與其相愛的女神寧芙（Nymph）結合，變成一半男性一半女性者、盲先知提瑞西阿斯（Tiresias）因為擊打兩條纏繞的蛇而變性成一個女人，此後還跟隨著季節的轉變自然變換性別。而最被廣泛討論的莫過於柏拉圖在《饗宴》（*Symposium*）中藉阿里斯托芬（Aristophane）說出的一則希臘神話。阿里斯托芬從人類最原始的生理狀態說明人類最初分成三類：男人、女人與陰陽人（androgyné）。而每一個人皆是兩種性別的組合，也就是男與男、女與女以及男與女的組合，因此每個人皆有兩副面孔、兩對手與兩對腳。至於性格方面，男人具有太陽的性格、女人具有大地的性格，陰陽人則兼具男人與女人的性格。後來，因為這些體力與精力皆十分強大的人類自高自大且圖謀向諸神造反，終於遭到宙斯的懲罰。宙斯把每個人類截成兩半，這樣就削弱了他們的力量，還增加了對自己提供祭祀與崇拜的人數，只是從此人類就必須尋找原本他自己的另一半，「就這樣，從很古老的時代開始，人與人彼此相愛的情慾就根植在人的心中，它要恢復原始的整一狀態」³⁰⁷，而且「我們本

³⁰⁷ 參見：柏拉圖，朱光潛譯，《文藝對話集》，（北京：人民文學出版社，1963），p.240

來是完整 (wholeness) 的，對於那種完整的希冀與追求就是所謂愛情。」³⁰⁸

朱光潛為阿里斯托芬對愛神的頌詞作了一番註解，「從表面上，他替人類的起源和演變描繪了一副極滑稽可笑的圖畫，替同性愛和異性愛給了一個既荒唐又像近情理的解釋。從骨子裏的思想看，他說明愛情是由分求合的企圖，人類本是渾然一體，因為犯了罪才被剖成兩片。分是一種懲罰、一種疾病，求合是要回到原始整一和健康，所以愛情的歡樂不只是感官的或肉體的，而是由於一種普遍的、潛在的，要求由分而合的慾望得到實現。」³⁰⁹不過，正因為對這則神話有著與朱光潛相同的詮釋，拉岡 (Jacques Lacan) 認為阿里斯托芬所說的神話其實對現實狀態下的人類而言是一種誤導，因為它告訴大家追求自己那個已經永遠失去的另一半，而非性慾的完整，忽略了人是依靠有性生殖的物種，並非永恆不朽的神或靈。所以拉岡跟佛洛伊德一樣，將阿里斯托芬所提出的雌雄同體用來解釋人類原始的性慾求 (the origins of sexuality and desire)。不過，不論如何，「作為心理學名詞，雌雄同體已經被認為是一種原型 (archetype) 或者一個普遍性的幻境 (a universal fantasy)」³¹⁰，代表一種回歸到性別產生差異之前的完美狀態之渴望，雖然在美學實踐上，也就是藝術表現上不完全走向相同的方向。

威爾 (Kari Weil) 在其《雌雄同體—與否認差異》(*Androgyny: and the Denial of Difference*) 一書中提及「雌雄同體」作為美學的名詞，同樣可以追溯到希臘神話時代那些呈現兩性並存狀態的神祇，他們是美的典型，並體現在希臘雕像之中。例如藝術史家溫克爾曼 (J. J. Winckelmann) 盛讚古希臘藝術藉由對雌雄同體 (hermaphrodites) 的再現，為世人展顯了最高的藝術形式、最純粹的理想美。只是溫克爾曼在這裏所謂的純粹、理想美，主要指的是那些雕像所呈現出的希臘的 (Grecian) 男性陽剛的 (masculine) 元素。筆者同意威爾本書寫作的主旨是

³⁰⁸ 參見：柏拉圖，朱光潛譯，《文藝對話集》，(北京：人民文學出版社，1963)，p.242

³⁰⁹ 參見：同上註，p.244

³¹⁰ 參見：Kari Weil, *Androgyny: and the Denial of Difference*, (Charlottesville: University Press of Virginia, 1992), p.3

在廣泛討論「雌雄同體」在各層面的內涵後，指出處理性別差異之議題「應該驅逐出普遍建立在雌雄同體、兩性的、美學的、種族間的階級制度，揭示它們乃是父權意識形態的產物，並非神授或自然法則的結果」³¹¹。因此，就「雌雄同體」之概念，是否存在「男性的雌雄同體」或「女性的雌雄同體」之分別？根據阿里斯托芬的描述，陰陽人「都同時具備太陽與月亮的性格」，體型上「都是一個圓形，腰和背都是圓的」等等，所以這些第三類人之間似乎是沒有差別的，至少以柏拉圖觀念中的「雌雄同體」理型是不可能有差異存在的，所以以這種角度來看史提海莫雌雄同體的人物時，雌雄同體既然是原型、是理型也是完美狀態，就應當把源於社會機制而將男女二元化甚至對立化的意識形態忽略，單純將之視為「雌雄同體」而非「女性的/女性化的/女性氣質的雌雄同體」，否則在《杜象的肖像》中，我們該如何形容杜象與扮裝成女性的杜象這兩個「雌雄同體」圖像？女性雌雄同體的杜象與扮成女性的女性雌雄同體的杜象？筆者認為雌雄同體本來就是亦男亦女或非男非女，若尚得有男女的差異，若不是來自於藝術家表現風格差異之下所詮釋的雌雄同體圖像，就不能算是在詮釋來自集體無意識的雌雄同體，相反的是在有意識地詮釋符合當前社會規範的男性與女性象徵圖像，就像上述以男性為模範的希臘雕像一樣。

筆者認為藉由對神話的追溯，我們可以說史提海莫繪畫中人物圖像運用雌雄同體的表現形式呈現，乃出於一種追求整一完美的集體無意識浮現。另外，上述曾經提及，筆者認為其實《我的自畫像》是在整體構圖上，而不單單在人物圖像上，傳達出追求完美人格之原型的願望，且這一點也可以藉由榮格的理論來印證。首先，劉瑞琪老師已經在其論文中以史提海莫的《到太陽的旅程》(Journey to the Sun)(圖 74)說明《我的自畫像》中花束的寓意，「史提海莫運用以部分代替全體的修辭法將花束當作她的自我形象的替身，由這兩幅畫的比較可知：史

³¹¹ Ibid., p.11:”/.../It is to dislodge the androgyne and the sexual, aesthetic, and racial hierarchies it establishes from the universal, revealing its givens to be constructions of patriarchal ideology and not the results of divine or natural law.”

提海莫的視覺修飾體系中，花束有時可替代她化身的全身」³¹²，筆者藉由這個結論提出《我的自畫像》所要傳達的就是「航向太陽的旅程」寓意。在埃及，有太陽神瑞（Ra）每天早上搭著太陽船，從東邊升起西邊落下，晚上再從地下繞過，回到東邊，代表每一天太陽週而復始循環的神話。以榮格的角度來說，太陽每天的升起與落下乃是「生」與「死」的象徵，而對太陽死而復活的生動體驗，便是原型的過程——航向無意識之旅。這種太陽升起原型經驗說明人類的靈魂渴求光亮，也說明靈魂有從初始的黑暗中升起的一股無法壓抑的衝動。而當光亮出現的那一剎那，就表示帶來了救贖與解脫。此外，古老神話中那些描寫英雄必須經歷危險的「內基亞」（Nekyia）或「夜海之旅」（Night-Sea Journey）的故事，也就是英雄式的冒險航程，也是以太陽的升起與落下為象徵。因此若依據原型的說法，航向太陽的旅程就是航向無意識之旅，傳達靈魂追求光亮的願望。

此外，從史提海莫對母親羅賽塔（Rosetta Walter Stettheimer）的描繪來觀察，可以推測羅賽塔在現實生活中是個牌戲的愛好者，羅賽塔通常以固定的形象象徵——襲黑色禮服出現在史提海莫的繪畫中，而且她多以玩牌者的情境出現，例如在《俄羅斯銀行》（Russian Bank, 1921）（圖 75）、《鄉間的星期日下午》、《生日花束/花與蛇》（Birthday Bouquet/Flowers with Snake, 1932）（圖 76）、《一家人的肖像畫第二號》等多幅繪畫中。史提海莫年少時就熟悉占卜牌戲可能受母親或歐洲文化風尚的影響，例如她曾製作過一組繪有圖案的占卜圖卡（圖 77），這組圖卡在稚拙的構圖筆觸下其實已具有史提海莫的繪畫風格，被推測繪於 1884 年，也就是史提海莫十三歲以前，可見在文化環境影響之下，圖像象徵的運用很早就出現在史提海莫的繪畫中。因此，太陽這個圖像還頻繁出現在《我的自畫像》之外的《音樂》、《亨利 麥布萊的肖像》、《選美比賽》、《聖誕節》（Christmas）（圖 78）、《室內游泳池的女水神》等繪畫中，尤其在《音樂》中同樣的太陽符

³¹² 參見：劉瑞琪，*Carnival Culture and Engendering of Florine Stettheimer*, (Doctoral Dissertation of Department of History of Art, Bryn Mawr College, 1999), p.175 或 芙洛琳 史提海莫自畫像中的性別與族裔認同，《女性新/靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，（台北：女書文化，2003），p.90

號出現了兩次（圖 79），也許還應對照牌戲圖案的象徵意涵來了解此圖像的意涵。以塔羅（Tarot）「太陽」牌（The Sun）（圖 80）（圖 81）為例，塔羅牌的解釋是「太陽代表一種令人愉快的解脫；它表示覺醒的力量足以驅逐黑暗；它代表一種表達內在無意識力量的天賦趨勢力量；它是充滿希望、理想主義以及天真率直的。」³¹³，榮格相信諸多的占卜系統可以顯現出心靈之真實，太陽的意涵也許正顯現出史提海莫心靈的真實。

史提海莫曾為之繪畫肖像的友人包歇曾經表示史提海莫的繪畫或藝術並未讓她達到藝術家的高度，「一個藝術家，他的背心裏必須有些外快！」（An Artist, has to have gravy on his vest!），他向泰勒說道，「因為她的生活缺少深刻的體驗，所以不足以使她成為真正的藝術家」³¹⁴。關於這一項批評，從心理學的角度而言，史提海莫部分繪畫存在幻覺類型的創作模式，其大部分繪畫中的象徵圖像存在著人類原始的集體意像，含有無意識表達。而且即使不引述榮格認為每一件藝術品均代表藝術家本人對該時代的意識觀，並在作品中反映出該時代的特色，「每當集體無意識變成一個活生生的經驗，並且影響到一個時代的自覺意識觀念，這一件事就是一種創造性行動。它對於每個生活在那一時代的人就都具有重大意義。一部藝術作品被生產出來後，也就包含著那種可以稱作世代相傳的信息。」³¹⁵，而只以當代美術史學家的觀點即足以反駁，諾賀林在「為什麼沒有偉大的女性藝術家？」（Why Are There No Great Women Artist?）一文中對藝術所作的概念澄清，筆者認為甚至不乏對榮格集體無意識的呼應：

一般大眾（包含女性主義者）對藝術所共有的錯誤觀念：人們總是天

³¹³ 參見：Paul Fenton-Simth, 許慈倩譯, *The Tarot Revealed: A simple guide to unlocking the secrets of the Tarot*, (台北:遠流,2004), p.279

³¹⁴ 參見：Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*, (New York: Farrar, Straus and Company), p.96

³¹⁵ C. G. Jung, *Modern Man in Search of A Soul*, (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1933), p.191: "Whenever the collective unconscious becomes a living experience and is brought to bear upon the conscious outlook of an age, this event is a creative act which is of importance to everyone living in that age. A work of art is produced that contains what may truthfully be called a message to generations of men."

真地認為藝術是個人感性經驗的直接且個人的表達，是將個人的生活轉化成視覺的表現。然藝術幾乎可以說從來不只是這樣，偉大的藝術從來不是這樣的。藝術的產生包含了前後一貫的形式語言，這多少依賴或解放至既定的傳統慣例、根本形式以及概念，或者符號系統，這些都必須透過教學、學徒或長期的個人實習，才能學到或成形〔 〕，它既不是一則賺人熱淚的故事，也不是一句秘密的耳語。³¹⁶

³¹⁶ Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, (London: Thames and Hudson, 1988), p.149: " /.../ their misconception—shared with the public at large—of what art is: with the naive idea that it is the direct, personal expression of individual emotional experience, a translation of personal life into visual terms. Art is almost never that, great art never is. The making of art involves a self-consistent language of form, more or less dependent upon, or free from, given temporally defined conventions, schemata, or systems of notation, which have to be learned or worked out, either through teaching, apprenticeship, or a long period of individual experimentation. /.../ it is neither a sob story nor a confidential whisper."

第二節 史提海莫的女性主義意識表現：

女性氣質、雌雄同體與裝扮之討論

若說榮格的「阿尼姆/阿尼姆斯」原型形同將雌雄同體的概念進一步帶到了精神層次；威爾則認為是吳爾芙將雌雄同體的概念與人們在精神層面、社會政治層面對於性別平等的追求融為一體。

吳爾芙在種種場合特別是在著作中為女性及窮人發聲，她作為一個現代西方女權主義者的角色是無庸置疑的。她的小說《奧蘭多：一本傳記》(*Orlando: A Biography*, 1928)³¹⁷，可說是其對女性/婦女議題關懷之作的明顯開端，加上 1929 年出版的《自己的房間》(*A Room of One's Own*)³¹⁸與 1938 年的《三枚金幣》(*Three Guineas*)³¹⁹，構成了吳爾芙女性主義思想的三部曲。在《奧蘭多》中，讀者不止能一探小說家的幽默狂想 (fantasy)，也能一窺文學家的傳記論、時間論、衣裝哲學與雌雄同體論述；《自己的房間》已被公認是女性主義經典；而終曲《三枚金幣》，是作者以收集累積的十二冊筆記、剪報與資料圖片，共歷時七年才完成的論述文字，儼然是一支描繪弱勢族群（女性）社會現狀的紀錄片，紀錄了她們如何在強勢族群（男性）所主導的社會、政治、經濟現狀之下的生存情狀，也難怪成為歐美學院中女性主義課程的必讀書目了。

《自己的房間》脫胎於吳爾芙 1928 年十月在劍橋大學所作的兩次演講，講題是「女性與小說」，內容在辯論女人在歐洲文明自始自終所處的劣等地位。在第二章中吳爾芙特別例舉出一本某教授 (Professor X) 的力作《女性在心靈、道德以及身體之低劣》(*The Mental, Moral, and Physical Inferiority of the Female Sex*)，對於為何在這些方面的女性特質造成了女性的劣等，吳爾芙認為那充其量不過透露出身為當權男性的不安全感，因而藉由貶低女性以彰顯自我族類的手

³¹⁷ 中譯本：陳惠華譯，《美麗佳人奧蘭多》，志文出版社，台北，2004

³¹⁸ 中譯本：張秀亞譯，《自己的房間》，天培文化有限公司，台北，2000

³¹⁹ 中譯本：王葳真譯，《三枚金幣》，天培文化有限公司，台北，2001

段。正如西蒙 德 波娃 (Simone de Beauvoir, 1908-1986) 引述十七世紀女性主義者的說法：「所有男人寫關於女人的書都應該加以質疑，因為男人的身分有如在 一宗訴訟案中，既是法官又是訴訟人。」不過，從現實面觀察，到底是不是「女性特質/氣質」(Femininity) 造成了女性的劣等，答案似乎是肯定的，以致於每一個女性議題論述者都要提出一番討論。只是為何女性特質造成了女性的劣等？到底何謂「女性特質/氣質」？緣何而來？由誰定義？甚至到底可否等同女性？例如，波娃在《第二性》序言中便向大家發問，「這種女性化的氣質是不是因為卵巢的分泌而形成的？還是柏拉圖派的哲學家們所想像的所謂人體產生的精神本質？還是女人所穿著的曳地窸窣作響的紗襪裙所象徵的東西？〔 〕曾經有無數動聽炫目的名詞用來形容所謂女性的氣質，而且在聖多瑪斯時代就有人下定義說，女性的氣質就像吃了鴉片 神席Q打瞌睡時的那種柔美的感覺。但是觀念主義的論調已經不再成立，因為生物和社會科學已經不再認為一種不變的本質的存在，可以用來決定它顯示出的特徵〔 〕」³²⁰

在《自己的房間》中，吳爾芙讚賞一九二 年代某位可能名為「瑪麗 卡米凱爾」(Mary Carmichael) 的女性小說家，雖然沒有前輩們如珍 奧斯丁或勃朗特姊妹的天才、機智、智慧或詩情甚至高尚文筆與風格，但以其聰明的程度以及時代環境的優越，她已經能夠「以女人的身分來寫，而且是個以忘了自己是女人的女人身分來寫，所以她的篇章中自然而然地流露出奇妙的性別特質，只有在忘記自己的性別時，才會寫出頗具本色的文章。」³²¹所以，吳爾芙已經首先回答

³²⁰ Simone de Beauvoir, H. M. Parshley trans., *The Second Sex*, (New York: Vintange Books, Random House, 1974), p. xvi: "Is this attribute something secreted by the ovaries? Or is it a Platonic essence, a product of the philosophic imagination? Is a rustling petticoat enough to bring it down to earth? .../ It is frequently described in vague and dazzling terms that seem to have been borrowed from the vocabulary of the seers, and indeed in the times of St. Thomas it was considered an essence as certainly defined as the somniferous virtue of the poppy. .../ But conceptualism has lost ground, The biological and social sciences no longer admit that existence of unchangeably fixed entities that determine given characteristics, .../"

³²¹ Virginia Woolf, Morag Shiach ed., *Virginia Woolf: A room of one's own/ Three Guineas*, (Oxford: Oxford University , 1992) , p.121: "she wrote as a woman, but as a woman who has forgotten that she is as owman, so that her pages were full of that curious sexual quality which comes only when sex is unconscious of itself."

「女性氣質」就是女性不同於男性的自然本色，而且這種自然本色無法強調、偽裝或具體化，甚至只有在忽略自己女性的性別時才可能自然顯現出來。

「女性氣質」在藝術史方面的討論，波洛克（Griselda Pollock）在《視線與差異：女性氣質、女性主義與藝術史》（*Vision and Difference: Feminism and the Histories of Art*）³²²中傳達了西方藝術史應該加入女性的角度重新檢視並重塑藝術史觀的必要性。而在《現代性與女性氣質空間》（*Modernity and the Spaces of Femininity*）一章中，她也以十九世紀末的社會、階級背景與性別差異對女性氣質作了一番論述，認為「女性氣質」是經由社會所建構出來的，並不是女性生來便有的特質，它只是一個為「女性/婦女」（Woman）這個符號所設計出來帶有意識型態的辭彙。其實，波洛克早先在1982年出版與帕克（Rozsika Parker）合著的《女大師：女人、藝術與意識形態》（*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*）³²³中就已經指出，社會為女性所建構的所謂女性特質，諸如優雅、情緒化、悲觀、脆弱等等，是建立於以男性為主導的社會認知上的，而這也是中產階級意識形態的專有特色。諾賀琳在《為什麼沒有偉大的女性藝術家？》一文中認為，既然沒有類似「女性氣質」的共同風格特質可用來連結女性藝術家的藝術品為一主義流派，就不應把女性氣質等同於女性藝術家的創作表現特質，甚至把女性氣質等同於女/陰性（feminine）。再者，她也不同意「女性藝術家比較內傾，處理媒材時也較細緻靈巧」³²⁴的說法。而且，「如果將「男性特質」與「女性特質」二元化衡量，那麼更應該提出來的問題應該是，整個法國十八世紀的洛可可風格不就是相當『女性化』嗎？」³²⁵。諾賀林的這個問題切中核心，尤其是在研究史提海莫的繪畫風格之時，因為諾賀林研究史提海莫的論文就題為「洛可可的顛覆者

³²² Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism and the Histories of Art*, Routledge Press, London, 1988

³²³ Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Random House, New York, 1982

³²⁴ Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, (London: Thames and Hudson, 1988), p.149: "Women artists are more inward-looking, more delicate and nuanced in their treatment of their medium. /.../"

³²⁵ 同上註, p.149: "Or it is not more a question of the whole Rococo style of a binary scale of "masculinity" versus "femininity"?"

(subversive)」。波明克指出，既然史提海莫的繪畫遍佈著受到洛可可影響的証據，可見諾賀林將史提海莫成熟後的繪畫風格視為『洛可可的顛覆』類型，意指畫家已經顛覆了或突破了早期從洛可可那邊所學到的課程與規範——在高度人工化與繁複的風格之下隱藏個人圖像內容表現的要求。³²⁶筆者認為波明克的解釋中規中矩也許可以接受，卻似乎無關題旨，因為諾賀林的文章全篇在論述史提海莫的社會意識，不曾強調洛可可與史提海莫的關聯，。而且史提海莫在藝術學生聯盟所受的是學院派古典主義的訓練，她旅居歐洲的那段期間則是唯美主義、工藝美術運動、工業設計等主要思想匯集成新藝術，而且是新藝術全面影響人們生活與藝術發展的年代。所以史提海莫與洛可可的淵源尚不及與新藝術深刻，若要說與洛可可有關聯，就只能說它與史提海密的繪畫有相同的表現特徵。其實，在學術的觀點上，因為「洛可可」這個名詞所表達的形容意義以及藝術風格都不確切，「它們都只能表達迅速而逝的快感—要麼是該詞呼嚕呼嚕像流水一般的發音，要麼是繁複的裝飾」³²⁷，就像諾賀林 史提海莫：洛可可的顛覆者 全文中只出現過的一次「洛可可」說道，「1992年《班德的拍賣會》以幻想地洛可可式的畫面結構為傳達中介，並以裝飾性的反覆拉開與觀眾的距離」³²⁸，是對該畫的比喻說明。因此，筆者認為「洛可可的顛覆者」並非指史提海莫出身於洛可可傳統進而突破這種傳統。何況，史提海莫傳達其社會意識之同時並沒有顛覆或反叛洛可可的精緻、細巧與幻想特徵，反而是洛可可風格若如同諾賀林所說的可以被認為是「女性化」的風格表現，那麼史提海莫背叛的應該就是諸如「纖弱」、「內傾」、「非理性」等等這些女性氣質。

³²⁶ Barbara Bolemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995) p.23:” Linda Nochlin has categorized Stettheimer’s mature painting style as “Rococo Subversive”, indicating that the early lessons the artist learned from the rococo taught her to camouflage personal iconography beneath layers of a highly artificial and complex style. Trace of rococo influence are evident throughout Stettheimer’s subsequent work.”

³²⁷ Stephen Jones, *The Eighteenth Century—(Cambridge Introduction to the History of Art)*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p.10:” But the word has no precise meaning, except perhaps in the intricacy of its syllables, which tumble like the splashing water and expansive foliage of the style itself.” 或參見：錢乘旦譯，p.175

³²⁸ Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, (London: Thames and Hudson, 1988), p.115:” *Spring Sale at Bendel’s* of 1992, mediated by a pictorial structure fantastically rococo, distanced by decorative reiteration.”

此外，我們還可以榮格對人類心理特質的區分法談論女性氣質。榮格區分出人在面對生活時的兩種態度或對外在情境作出反應的兩種方式，分別為「內向」(Introvert)與「外向」(Extrovert)。另外，有四種功能提供我們在這個世界上自己的定向，分別是「思想型」(Thinking)、「感覺型」(Feeling)(以上類型的人評估經驗屬於理性型)、「情感型」(Sensation)與「直觀型」(Intuition)(以上類型的人依賴知覺作用屬於感性型)。因此，人類的「兩種態度」與「四種功能」一共把人類分成八種心理類型。以「內向直觀型為例」(Introvert Intuition)他們通常是神秘主義者、詩人或藝術創作者等，他們遵行內在的心象且往往有超凡的洞察力，他們自認是掙扎於某種神秘經驗同時也是不為他人所了解的人，就像威廉·布雷克一樣，他便是此種心理類型的典型人物。榮格的心理類型詳盡地區分出人類的八種心理特質，與意識型態建構下男性/女性特質區分方法的立論迥異，也消除造成男/女二元對立，或者以西蒙波娃的說法造成「我」(男性自稱)與「他者」(男性稱呼女性)二分法的潛在因子，其影響深遠以致「內向」「外向」「理性」「感性」等詞彙已經成為我們今日生活的日常用語，成為我們對某人社會行為模式的鑑別基礎。

綜上所述，女性主義者以及藝術史學者、評論家，採取的論點幾乎一致性地指出我們所謂的「女性氣質」一直以來便不指稱自然規律下的女性本質，而只是人為規範下的特徵罷了，而男性藉由自行定義「女性氣質」的內容用意便在貶低女性。簡而言之，「女性氣質」變成了社會制度與政治策略的操作手段。因此，她們批判父權社會體制對女性的宰制，要求觀看者面對女性藝術家的作品時，解除「女性氣質」刻板印象或意識形態，同時也要求女性自覺與覺醒。這個結論同時說明上一節筆者認為，雖然史提海莫的所謂女性氣質(其實應該說是她的創作表現特質)表露在其雌雄同體人物圖像的繪畫風格之上，但該雌雄同體人物的表現意涵卻不應受到影響，不應稱其雌雄同體的人物為具女性氣質的雌雄同體之原因。另外，近數十年來藝評家或藝術史學者在討論史提海莫繪畫中所謂的「女性

氣質」之時，不論認為它是史提海莫出於個人矛盾性格在呈現強烈社會意識同時的表現方式，或認為它屬於史提海莫極為刻意的扮裝呈現。總之，已經不能同意與史提海莫同時代評論家的看法，因為他們的諸如「一個過度女性化的靈魂」、「全然的女性氣質」或「真正的女性氣質」³²⁹的形容語彙等等，有窄化史提海莫繪畫內涵之疑慮，而且也只能是一種父權眼光下的「女性氣質」的解讀。

「女性開始有意識地組織自己，並且在經過數個世紀後，這個女性組織大得有足夠力量來改變社會狀況與女性的境遇」³³⁰，以上可說是十八世紀啟蒙時代以來女性主義運動發展至今，對何謂「女性運動」的簡而言之。本節上述藉由吳爾芙帶出的女性主義議題——「女性氣質」所致的兩性不平等，依然仍被持續討論。只是社會的現實情況到了二十世紀二 年代，一方面因為整個歐洲籠罩在戰爭的陰影下，使女權運動的處境備感尷尬，另一方面，歐洲國家及北美大部分女性都可以接受基本的學校教育，例如像史提海莫與姊妹們，甚至她們的上一代都已進入了大學和專業領域，例如她們的阿姨喬瑟芬·華特（Josephine Walter）是今日哥倫比亞大學第一批獲准入學的女學生，後來成為美國的第一名實習女醫生，並在醫院執業工作。³³¹而在紐約，不管是在所謂的哈林區「文藝復興」³³²或前衛文藝活動中，女性都已經扮演了舉足輕重的角色，因為以上種種情況的改變，已經使女性主義運動有了另一種景況。

³²⁹ 參見：劉瑞琪，芙洛琳·史提海莫自畫像中的性別與族裔認同，《女性新/靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，（台北：女書文化，2003），pp.81-82

³³⁰ 參見：Susan Alice Watkins, Marisa Rudea, Marta Rodriguez,朱侃如譯，《女性主義》（*Feminism for Beginners*），（台北：立緒，1995），p.6

³³¹ 參見：Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.4

³³² 1920-30 年代，哈林區以勤勉的南方移民為此地社群的骨幹，而群集於此的藝術家、作家與詩人等則為其增生光彩。他們聚集在哈林區的文藝沙龍和夜總會，並形成一股以黑人文化為主體的文學與藝術復興運動。相關刊物例如有成立於 1910 年迄今的「美國有色人種促進會」官方月刊《緊要關頭》等。紐約哈林區於是成為美國黑人的精神首府，一九三 年代「哈林區文藝復興運動」中，扮演重要角色的詩人庫倫（Countee Cullen 1903-1946）（紐約市公共圖書館在哈林區的分館即是以其命名）其詩作《給年輕人的忠言》：「因為沒有多少時間被給與/讓人享有痛苦或歡娛的驕傲/因為面對恐懼熱情很快就冷去/我們的豐沛感情也將如泥塊冷硬枯槁/設若親吻的唇自在的相遇成雙/小夥子們，請別驕傲或害羞/那唇不會被人遺忘/也沒有不喜歡的結果存留」，表達出同性戀者的壓抑和憂懼的成份，也說明此運動中組成份子多樣性及其私人訴求的非一致性。

在二 年代，工作機會提供數百萬年輕女性一種新的獨立生活方式，女性主義在這個年代看來似乎已經過時成昔日的奮鬥歷史，但女性主義運動者卻仍有奮鬥的訴求：女性與同性相愛、生活的訴求（當然女同性戀議題在 1960 年代開始再燃爭端已是後話）。二十世紀初的心理學家，試圖將女性同性戀歸類為不幸的「變性人」，其他如男性醫生科學家性學家等男性「專家」也將她們的行為視為「不正常、變態、可怖的、易於瘋狂和傾向自殺的」，或稱她們為「活在退化的灰暗世界內的第三性別(the third sex)」及「男性化的女同性戀(mannish lesbians)」等等。而女同性戀小說家侯爾（Radclyffe Hall）1928 年的作品《寂寞深井》（The Well of Loneliness），則努力藉著書寫將女同性戀的觀點普及化，她描述她們是「生錯身體」的創造物³³³。1920 年代歐美文化圈中活躍者如羅曼魯克斯（Romain Brooks）、維吉尼亞 吳爾芙、杜娜 傍斯（Djuna Barnes）、納塔莉 巴尼（Natalie Barney）以及葛楚 史坦（Gertrude Stein, 1874-1946）等人³³⁴，正是男性專家們所謂的「男性化的女同性戀」，卻也正是在文學與藝術上女性主義的現代主義者。其中史坦是移民法國的美國作家，史提海莫與她雖然不像跟紐約的前衛藝術家們一樣熟稔，但兩人卻是歌劇《四聖人三幕劇》（Four Saints in Three Acts）的合作夥伴，《四聖人三幕劇》能搬上舞台，史提海莫的舞台、服裝與燈光設計是關鍵性因素，兩人對彼此不可能沒有一定程度的了解。附帶一提的是，根據諾賀琳的研究，黑人作家也是「哈林區文藝復興運動」核心人物之一的強森（James Weldon Johnson）曾在早期黑人文學與藝術復興時期讚揚梵·維克登透過個人努力以及他在刊物上發表的文章，對黑人文化的推動比全美國任何人都要做得更多。除此之外，美國有色人種促進會（NAACP）的創始人懷特（Walter White）是梵·維克登的熟朋友，許多文學界的人也是，例如休斯（Langston Hughes），柔伊·赫斯頓（Zora Neale Hurston）與上述的庫倫（Countee Cullen）

³³³ 參見：Susan Alice Watkins, Marisa Rudea, Marta Rodriguez, 朱侃如譯,《女性主義》（*Feminism for Beginners*）,（台北:立緒,1995）, p.114

³³⁴ 參見：劉瑞琪、芙洛琳 史提海莫自畫像中的性別與族裔認同，《女性新/靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》，（台北:女書文化,2003）, p.79

等。梵·維克登以攝影師的身分為這些文藝界重要的非洲裔美國人大量拍攝肖像，他在 1955 年獲頒費斯克大學（Fisk University）榮譽博士學位時，將自己收藏的黑人音樂文獻捐贈該校，同時也在該校設置史提海莫美術書籍收藏中心（Florine Stettheimer Collection of Books on the Fine Arts）。費斯克大學是 1866 年於田納西州為前黑人奴隸受教育權而創建的一所學校，梵維克選擇在此校成立史提海莫美術書籍收藏中心，想必有一定的道理，因此史提海莫對黑人議題的關切程度，可能比目前我們所得到的文獻資料所能說明的多得多。再者史提海莫透過梵維克登所認識的「哈林區文藝復興運動」，也不只有黑人的訴求，尚且包括同性戀與女性主義等各種社會議題。

由此可知，史提海莫其女性主義意識的存在，首先就因交遊背景建構在對社會運動的關切上。其次，表現在族裔壓抑的抒發上。身為一個德籍猶太人後裔，並且在歐洲各國渡過成長與求學階段，史提海莫在無意識中對歐洲大陸數百年來的整體社會兩性氛圍，也就是對父權社會的自發反應無疑是充滿恐懼的，她在一首名為 我恨貝多芬（I Hate Beethoven）的詩中清楚明白地以「恐怖（Oh Horrors）」一詞來抒發怨懟：

喔恐怖！

我恨貝多芬

同時我從小被教會

去尊敬他

崇拜他

喔恐怖

我恨貝多芬

我正聽著

第五號交響曲

史塔柯夫斯基指揮

它被英雄式地演奏

高昂而壯麗

高度地準確

它斷然地唱著

Ja-Ja-Ja-Ja

Jawohl—Jawohl

Pflicht—!—Pflicht!

Jawohl!

Herrliche!

Pflicht!

德意志 Pflicht

Ja-Ja-Ja-Ja

同時點著頭

以德國的方式

虔敬地—

篤定地

喔—恐怖³³⁵

同時，她也在 一個人一定要有模特兒（Must One Have Models）一詩中以深刻且尖銳的語調，以嘲諷與抗拒的態度反對男性宰制與主導藝術的實際現狀：

一個人一定要有模特兒

³³⁵ 參見：Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, (London: Thames and Hudson, 1988), p. 118, 諾賀琳引用此詩的版本與標點斷句得自班奈克圖書館收藏的史提海莫手稿，與《水晶花》詩集中編輯的版本斷句不同，詩集參見： *Crystal Flowers*, p.45:” Oh horrors!/ I hate Beethoven/ And I was brought up/ To revere him/ Adore him/ Oh horrors/ I hate Beethoven/ I am hearing the/ 5th Symphony/ Led by Stokowsky/ It’s being done heroically/ Cheerfully pompousel/ Insistently infallible/ It says assertively/ Ja-Ja-Ja-Ja/ Jawohl—Jawohl/ Pflicht—!—Pflicht!/ Jawohl!/ Herrliche!/ Pflicht!/ Deutsche Pflicht/ Ja-Ja-Ja-Ja/ And heads nod/ In the German way/ Devoutly—/ Affirmatively/ Oh—horrors.”

一個人永遠要有模特兒
裸體的
穿上衣袍的
化了妝的
「藍帽子」
「黃披肩」
「漆皮涼鞋」
可能男畫家們真的
需要他們——他們創造他們³³⁶

諾賀林認為史提海莫顯然並沒有公開詩作的意圖，因為此詩是如此地直言無諱，而她自己在「為什麼沒有偉大的女性藝術家？」文章中談到一直到十九世紀末，畫家與模特兒的情況都是：「一個女人（當然，是一個「低下的」）作為一個裸體的對象物展現在一群男人之前沒有問題，一個女人加入這種動態學習卻要禁止，她們被禁止紀錄一個裸體的男性對象物，甚至與她們同性別的女人。」³³⁷ 模特兒長期以來不論男性或女性，都是為男性藝術家所專屬，而以女模特兒常是繪畫創作的主题而言，不啻如同文學創作中的女主角為早期男性文學作家所恣意使用與創造一般，吳爾芙甚至認為「或許就是為了要將女人寫入作品中，才使得男作家們漸漸放棄了史詩的形式，因為史詩的內容過於強烈激昂，很少用得著女性的角色」³³⁸。文學家筆下的「女主角」和畫家創造出的「維納斯」背後，美化了多少社會現實中女性的苦狀，掩飾了多少對女性的不平等對待？吳爾芙寫道，當一連串被虛構出的女主角的名字湧上她心頭時，並不使人覺得婦女是缺少「個

³³⁶ Florine Stettheimer, *Crystal Flowers*, (New York: privately printed, 1949), p.78: "Must one have models/ must one have models forever/ nude ones/ draped ones/ costumed ones/ 'The Blue Hat'/ 'The Yellow Shawl'/ 'The Patent Leather Slippers'/ Possibly men painters really/ Need them—they created them."

³³⁷ Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, (London: Thames and Hudson, 1988), p.160: "it is all right for a ('low,' of course) woman to reveal herself naked-as-an-object for a group of men, but forbidden to a woman to participate in the active study and recording of naked-man-as-an-object, or even of a fellow woman."

³³⁸ 參見：吳爾芙，張秀亞譯，《自己的房間》，(台北：天培，2000)，p.143

性」與「性格」的，反而「說實在的，女子若只存在於男人的小說中而不存在於現實中，那麼我們還會覺得她們是非常重要的呢！」³³⁹只是現實生活又是如何呢？「事實上，猶如屈維廉（G.M.Trevelyan,1876-1962，英國歷史學家）教授所指陳的，她是被鎖了起來、被毆打，且被在屋裡推搡得東倒西歪的」，而因著這些男人寫的小說，「一種很古怪、很複雜的動物就出現了，在想像中，她是最重要的；實際上，她是完全無關輕重的。她自封面到封底充溢於字裏行間；但在歷史上卻杳無蹤跡。在小說中，她主宰著帝王以及勝利征服者的生活；事實上，她卻是受父母之命，被強行把指環套在她指上的任一個男孩的女奴。在文學上，多少富於靈感的句子，多少深刻的思想自她的唇邊吐發；而在實際生活中，她幾乎不能讀書，幾乎不能拼字，她只是她丈夫的私有財產」³⁴⁰所以，到頭來這些「女主角」的名字只說明一件事：女性的既卑微又重要。吳爾芙解釋，「這就是為什麼拿破崙和墨索里尼都特別強調女性低卑論，因為如過她們不低劣，他們怎麼能夠說得上卓越偉大呢？這可用來解釋部份的理由——何以女子常是對男子如此重要，因其有襯托之功也」³⁴¹，而女性模特兒則等同於那些小說中的女主角，這也就是史提海莫詩中最後一句話明白寫的，「可能男畫家真的需要『她們』(them)——『他們』(they)創造『她們』(them)」。

此外，根據吳爾芙的觀察，一直到十九世紀末，女畫家的處境雖比女作家還不如，但女音樂家則更艱鉅。女性音樂家遭受極為不堪的嘲諷，例如，「一個女人作曲就像是一隻狗用牠的後腳走路。那種走法並不高明但你會驚訝的看到牠居然走了起來」³⁴²，其實也一樣發生在演員與傳教士等工作領域的女性身上。對於不同藝術領域女性所遭受的困難程度有別，諾賀林也有相同的看法，她認為在傳統上只有在文學領域，女人能與男人做平等得多的競爭，因為藝術創作要求特定的手藝與技巧，而這些都必須依賴一定的程序在一定的場所學習而得，此外對

³³⁹ 參見：吳爾芙，張秀亞譯，《自己的房間》，(台北：天培，2000)，p.80

³⁴⁰ 參見：同上註，pp.81-82

³⁴¹ 參見：同上註，p.68

³⁴² 參見：同上註，p.96

於特定圖像與母題的內涵，也一樣需要學習才能運用。相對地，詩人或小說家卻不必經過這些，這說明了視覺藝術一直沒能出現與艾密麗 勃朗特(Emily Brönte, 1818-1848) 或狄金生 (Emily Dickinson, 1830-1886) 相提並論的人物的原因。因此，由模特兒一題出發，我們可以想見史提海莫寫 模特兒 一詩時，對於女性所遭受的壓抑是有深刻感受的。

關於史提海莫女性主義意識的存在，最後還表現在其雌雄同體的圖像上。筆者認為，因為雌雄同體乃女性意識的表現途徑，因此其繪畫藉由雌雄同體之圖像多少反映出女性主義意識之意涵。吳爾芙在《自己的房間》第六章提出一個足以成為心理學論述的雌雄同體論，用來說明文學創作的必要條件（有之不必然，無之必不然的條件）：

我不禁想問：是不是腦子中也有兩種性別的存在，與形體上的兩種性別相當，是否也需要結合起來，以達成完全的滿足與幸福。我接著以「業餘」的態度，畫出了靈魂的藍圖，我們每一個人的內在，都有兩種力量統治著，男性的力量與女性的力量；而在男人的腦子裏，男性的力量佔優勢，在女人的腦子裏，那股女性的力量佔優勢。最正常而恬適的境界就是這兩性的力量協和無間，精誠合作。假如是個男人，腦中女性的部分應有其作用；而一個女人，也必須與腦中的男性部分有靈交。當柯立芝（Smauel T. Coleridge, 1772-1834）說道，偉大的頭腦是雌雄同體（androgynous）的，意或如此。在這種圓融和諧的狀態下，腦子才會極其豐富盈滿，而能充分發揮效態。或許一個純粹男性的頭腦就不能創作，純粹女性的頭腦亦復如是。³⁴³

³⁴³ Virginia Woolf, Morag Shiach ed., *Virginia Woolf: A room of one's own/Three Guineas*, (Oxford: Oxford University , 1992) , pp.127-128:" It gave me made me also ask whether there are two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness? And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul is that in each of us two powers preside, on male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominated over the man, the normal and comfortable sate of being is that when the tow live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that

她舉出一位 A 先生的作品，這是一位青春正盛、經過良好教育的培養與啟迪並且思想獨立的男士，「但是我看了他的作品一兩章，一條暗影似乎就橫斜於篇頁上了。那是一條黑槓，形象有如一個「I」(我)。讀的人開始閃過來躲過去企圖瞥見那黑槓後面的景色，那是一棵樹呢或是一個在踱步的女人？我實在說不定。」³⁴⁴。顯然 A 先生並沒有好好地運用他腦中陰陽兩性的特質，使他時時刻刻不能忘記自己(的性別)，吳爾芙認為 A 先生就是因為太偏重身分的自覺，結果成為作品的致命傷；相反地，「莎士比亞的腦子是雌雄同體的，濟慈、史坦、庫波、蘭姆、柯立芝等人莫不如是；雪萊也許是無性別的；米爾頓和班強森男性的成分較多，華茲華斯和托爾斯泰亦然。在我們當前的時代，普魯斯特完全是陰陽兩性的，如其不然，或者女性的成分較多一點。」³⁴⁵

她所創造出的小說(或說傳記)人物奧蘭多，也許就是基於她這個主張而首先成形的，她為《奧蘭多》題解道，「一部傳記，它講述一個從 1500 年到 1928 年的生活。改變其性別，記載個性在不同世紀中的不同方面。其理論是在我們出生前個性就秘密地在發展；死後還會遺留下某些東西。」³⁴⁶，所以還同時說明了此主張含有集體無意識的立論。這個十六世紀出生的美麗少年奧蘭多，在經過無數的年歲與歷練，尤其親身經歷了一次性別的轉換後，在性別上轉換成為女性，但在心理特質上卻完成整一(perfect fullness)成為名符其實的雌雄同體，也就是「腦子中有兩種性別存在」的人。因此到了二十世紀時，奧蘭多也許終於領會創作時必須充分結合兩性的特質，也許受到新時代尤其是二年代的鼓舞，她在 1928 年終於出版了確立其詩人地位的詩集《橡樹》，完成其少年以來創作的心

is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine.“ 或參考張秀亞譯，《自己的房間》，(台北:天培, 2000), p.16

³⁴⁴ Virginia Woolf, Morag Shiach ed., *Virginia Woolf: A room of one's own/Three Guineas*, (Oxford: Oxford University, 1992), p.130: “But after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure.” 或參見：張秀亞譯，《自己的房間》，(台北:天培, 2000), p.168

³⁴⁵ 參見：吳爾芙，張秀亞譯，《自己的房間》，(台北:天培, 2000), p.174

³⁴⁶ 參見：吳慶宏，《吳爾芙》，(台北:生智, 2002), p.132

願。雖然旁人仍舊在問奧蘭多到底是男？是女？

譬如，有些女人很好奇，她們會問，奧蘭多如果是女人，怎麼可能不到十分鐘就穿好衣服？還有，她有時穿得很邋遢，是不是抓到什麼就穿什麼？不過，她們也會說她不像男人那麼重視繁文縟節，或有權利慾望。還有，她心地極軟，看鹿受傷或小貓溺斃，都會難過莫名。但是，她們又指出，她討厭做家務，夏天天才破曉，太陽都還沒出來，就起床去田野。她知道的農作物比農人還多。她可以跟最會喝酒的人開懷暢飲，喜歡冒險遊戲。她騎術精良，能駕馭六匹馬衝過倫敦橋。可是，她雖然像男人一樣大膽活躍，人家說她一看到別人有難，就露出女人常見的心驚肉跳來，碰到一點刺激就會嚎啕大哭。她地理不好，東西南北搞不清楚，看到數學就受不了，她有一些奇怪的推理方式，例如她認為向南方走就是走下坡，而女人這種樣子的要比男人來得多。³⁴⁷

吳爾芙則告訴大家，不管奧蘭多是男亦是女或非男亦非女，光憑上述二分男性特質或女性特質的觀察結果是不足以辨認奧蘭多的。

這個主張隨後引來英美實證派女性主義者的質疑與撻伐，甚至認為吳爾芙的雌雄同體模糊了性別之間的差異，是對父權的妥協³⁴⁸。其實吳爾芙在《自己的房間》第五章很明白地表示她不希望女人變得像男人一樣，她不但不認同兩性模糊界線的現代想法，還主張女人應該強化她們與男人之間的差異，她說「世界如此之廣大，只有單一性的人，怎麼能夠對付得了它？教育之為用，豈非在於發展並加強兩性間的不同特長，而非發展其相同的長處使之齊一化嗎？」，如此一來，她在第六章所主張的兩性合作也才具有意義，而雌雄同體因此有寓矛盾於和諧的內涵，是另一個層次的女性主義意識的傳達。

³⁴⁷ 參見：吳爾芙，陳惠華譯，《美麗佳人奧蘭多》，(台北：志文出版社，2004)，p.152

³⁴⁸ 參見：吳麗宜，《吳爾芙的《戴樂維夫人》與《燈塔行》—法國女性主義閱讀》，台灣師範大學英語研究所文學組碩士論文，1994

此外，吳爾芙的雌雄同體論也發展出她的衣裝哲學，並藉由奧蘭多表現出來。她認為，「有一個理論說得不錯，那就是衣服在穿人，而不是人在穿衣服。人們也許是按自己的手臂或胸部裁製衣服，但衣服也在任意塑造穿它的人的情感、思想和言論〔 〕，因此，兩性若穿相同的衣服，前途大概也會一樣了。不過，這只是哲學家和睿智者的觀點，我們一般人傾向於另一種看法，認為兩性差異根本就是宇宙一大奧秘，衣服只是藏在中間的表徵之一。」³⁴⁹ 接著又說，「另一個難題是，因為男女雖有差異，這種差異卻是交叉混合的。每個人都在兩性之間搖擺游移，因此經常只有衣服能使自己和同性類似，只是，內心和外表卻常有很大的不同。」³⁵⁰如此說來，對一般大眾而言，男人穿男人的服裝而女人穿女人的服裝，而且還依階級、身分不同而有不同，大致上是沒有人會輕易僭越的，即使她/他們內心與外表穿的一身衣服有很大的不同，也無怪乎邦賀(Rosa Bonheur, 1822-1899)一直到晚年仍需為她完全合理的一身男裝或「男性化」行徑拿出來說明解釋一番。

十九世紀成就非凡的邦賀，她的穿著打扮就和她在動物畫領域的表現一樣引人注目，邦賀很年輕時就剪短髮、穿男裝，追隨喬治 桑(George Sand, 1804-1876)的做法，只是她本人對這個做法的解釋是，「我別無選擇地注意到我自己性別所穿的服裝是很討人厭的，這就是為什麼我決定要求警察廳長准許我穿男性服裝。但我所穿的服裝只是我的工作服，此外無他。」³⁵¹，她除了義正嚴辭地否認自己的褲裝 @種女性的解放、強烈指責女性為了讓自己變成男性而放棄傳統服裝之外，還要用心地闡述自己內心本質的女性氣質說道：「除去我衣著的變質，沒有一個夏娃的女兒會比我更喜愛精緻的衣服，我的直率和不擅社交的本

³⁴⁹ 吳爾芙，陳惠華譯，《美麗佳人奧蘭多》，(台北：志文出版社，2004)，p,151

³⁵⁰ 參見：同上註，p,152

³⁵¹ Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, (London: Thames and Hudson, 1988), p.174: "I had no alternative but to realize that the garments of my own sex were a total nuisance. That is why I decided to ask the prefect of Police for the authorization to wear masculine clothing. But the costume I am wearing is my working outfit, nothing else."

性從未阻礙我的心靈保持完全的女性化。」³⁵²諾賀林認為這些表明了邦賀雖然在行動上明白地拒絕了那個時代對女性角色的定位，卻依然陷入了弗萊登（Betty Friedan）所謂的「花褶邊短衫症候群」（frilly blouse syndrome）——一種用女性化保護自己的辦法。其實邦賀的男裝就某一部分而言未嘗不是一種自我保護的做法，邦賀自己也同意「我的長褲是我最好的保護者」，如同十九世紀的女作家改取筆名以策安全一樣，只是，這些做法若只是單純出於自我保護，卻實在不令人激賞，吳爾芙認為「庫瑞 貝爾（Currer Bell）、喬治 艾略特（George Eliot）、喬治 桑，她們都是內心苦鬥的犧牲者，在這一點上，她們的作品信而有徵，她們想用個男性化的筆名將自己遮覆起來，但是並沒有多大的功效。如此，她們可以說是已向傳統低頭，這種歷代相傳的傳統，即使不能說是由男性扶植豎立起來的，但他們確實盡有倡導之力」³⁵³。

依照吳爾芙的衣裝論，邦賀與喬治 桑偏好男裝打扮，其實表露了其本性中男性特質的一部分，卻只能被當事人堅稱是職業之所需，並且也被大眾認真地接受了。但是，這個時期女性普遍存在的自我防衛心理並不在吳爾芙筆下的奧蘭多身上，筆者認為也不在史提海莫身上。吳爾芙寫道，「奧蘭多選擇女人衣服和性別，出於本身的改變 而且，她可能是以這種比平常更坦率的方式來表現自己——坦率確實是她的天性，是多數人在相同的情況下所不會明白表示的。」³⁵⁴，其實，奧蘭多的體驗也促使她必須深刻地思考男女兩性的問題，她想起當她是一位年輕的男性時曾經堅持女人必須服從、保持貞潔，必須散發著香味穿戴完美的衣著裝飾，但「現在，我也得為那些慾望付出代價了」³⁵⁵她心理想著，並且最終得到了男女是平等的自我結論。而且，隨著時間與時代的推移，奧蘭多腦中不再縈繞著性別甚至服裝的問題，只是隨心所欲地表現自己，「她似乎毫無困難地維持兩性

³⁵² 同上註, p.174:” Despite my metamorphoses of costume, there is not a daughter of Eve who appreciates the niceties more than I do; my brusque and even slightly unsociable mature has never prevented my heart from remaining completely feminine.”

³⁵³ 參見：吳爾芙，張秀亞譯，《自己的房間》，（台北：天培，2000），p.90

³⁵⁴ 參見：吳爾芙，陳惠華譯，《美麗佳人奧蘭多》，（台北：志文出版社，2004），pp.151-152

³⁵⁵ 參見：同上註, p. 127

不同的特性，更換性別的頻率多到讓只穿一種性別服飾的人難以想像〔 〕，她穿男性短褲時表現廉潔正直，換上裙子後又是嬌媚迷人，還同時接受兩性的殷勤愛慕。所以，她可能是一個上午都穿著看不出性別的中國式長袍躲在書堆中，然後穿著同樣的袍子接見一兩個有事求助於她的人，然後到庭園修剪樹木—這種時候男式及膝短褲方便些，然後換上有花朵圖案的紗質女裝，因為這最適合坐車去瑞奇蒙兜風，或接受某個貴族爵士求婚。之後，回到城裏，她會套上像律師穿的黑褐色袍子上法庭，去聽她的案子進行得如何。然後，終於到了晚上，她會從頭到腳打扮得像貴族男子上街冒險去。」³⁵⁶

至於史提海莫，她的衣裝打扮也許不如奧蘭多有這麼大的對比變化，但她的褲裝的確是時尚設計史上一種女性解放的象徵。此外，史提海莫既然對女性的壓抑有充分的自覺，自然可以將其服裝打扮視為女性意識之彰顯。不過，也需要提一提史提海莫對服裝設計與時尚流行的愛好與追求。西方女性的服裝跟隨時尚流行到了二十世紀初有了巨大的改變，因為女性有更多的機會藉由運動、旅行與工作等機會出入公共場合，因此服裝也就多朝這些面向作功能性的設計。尤其，第一次世界大戰前那種厚重的裝束與緊束的腰身已經不合時宜，而裝扮的改變宣告了女性身體的解放運動已然展開。當然，傳統女性服裝中的緊身胸衣不可能在一夜之間全被拋棄，但是，以舒適為訴求的緊身搭（corset）已經出現，它們正是由克林姆特（Gustav Klimt）等新藝術藝術家所設計³⁵⁷。因此，服裝設計成了工藝美術動與新藝術發揮理念的一個領域，藝術家也成了主導時尚流行的因素之一。史提海莫與姊妹們一向注意時尚流行，二 年代中期開始，質地柔軟的連衣裙從肩膀垂下，衣裙的長短變化多端，因為大戰前的時裝都不露兩腿，使得服裝設計師常花心思在拿捏應該讓腿部露出多少³⁵⁸，以艾緹為例，她有一些時裝就是

³⁵⁶ 參見：吳爾芙，陳惠華譯，《美麗佳人奧蘭多》，（台北：志文出版社，2004），pp.174-175

³⁵⁷ 參見：Gertrud Lehnert, *Fashion: A concise history*, (New York: Barron's Educational Series, Inc., 1998), pp.116-118

³⁵⁸ 參見：Rosemary Lambert, *The Twentieth Century – (Cambridge introduction to the History of Art)*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981)

露出整個小腿肚的。大體而言，她們這個時期最欣賞的服裝設計師是保羅·波黑 (Paul Poiret, 1879-1944)，波黑可以說是二十世紀在第一次世界大戰前最重要的時尚設計師，他所設計的短袖束腰外衣 (tunics)、和式 (日本和服) 晨衣外套 (kimono-style coats)、土耳其式燈籠褲 (harem pants)、東方纏頭巾式的無檐帽 (turbans of oriental provenance) (圖 82) 等女裝式樣風靡整個歐洲。我們可以從非常多史提海莫的繪畫中發現她頗為偏好土耳其式的長褲，例如《家庭畫像第一號》(局部，圖 83)、《畫家與牧神》(圖 84)、《貝德福特丘的野餐》(局部，圖 85)、《音樂》(局部，圖 86) 等等。順便一提，奧蘭多是在擔任伊斯坦堡的大使期間由男性轉變成女性，但這個轉變並沒有影響奧蘭多的服裝穿著，因為土耳其長袍與長褲兩性穿來並沒有很大的差別。而吳爾芙在此選用這種服裝，應該是對它賦有深刻寓意的，因為奧蘭多就是穿著這種服裝開始思考自己的處境，漸漸釐清兩性之間的問題的。

跟自家姊妹們或與上述的邦賀相較，史提海莫無疑更具有奧蘭多表現自我的坦率。本文前述曾經提過史提海莫的性格與生活是處處充滿矛盾的，而榮格認為「藝術家的生活不可能不充滿矛盾衝突，因為他身上有兩種力量在相互鬥爭：一方面是普通人對於幸福、滿足與安定生活的渴望；另一方面則是殘酷無情的，甚至可能發展到踐踏一切個人慾望的創作激情。」³⁵⁹，我們於是從這個面向在來理解邦賀為其裝扮的解釋。我們也可以理解為什麼艾緹與十九世紀末許多女作家一樣避免鋒芒太露，而改用男性筆名「亨利·衛斯特」(Henrie Waste，取名自她的本名 HENRIE-tta WA-lter STE-ttheimer)。史提海莫在 1929 年參與湯森的《四聖人》歌劇的製作時，姊妹們就強烈地反對，認為過度曝光於公眾之前是危險與不智的，後來艾緹並沒有出席此歌劇 1934 年在紐約的首演，但卻苛責史提

³⁵⁹ C. G. Jung, *Modern Man in Search of A Soul*, (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1933), p.195: "The artist's life cannot be otherwise than full of conflicts, for two forces are at war within him—on the one hand the common human longing for happiness, satisfaction and security in life, and on the other a ruthless passion for creation which may go so far as to override every personal desire."

海莫在謝幕接受觀眾喝采時，忘了戴上白手套就出場有失優雅。

1935年，史提海莫的母親羅賽塔因病去世，這一年史提海莫與姊妹們相同的決定是賣掉現有的房子另尋住所；她與姊妹們不同的決定則是不再跟她們同住，不再繼續姊妹們共同維持了六十餘年的生活模式。這個決定讓凱芮與艾緹吃驚不小。因此，也可以想見產生的不愉快，尤其是與妹妹艾緹之間。不過，史提海莫最後還是不改決定，一個人搬入了自己的工作室居住。關於這件事情，她們共同的好友伊莎貝拉謝茲在給友人的一封信上曾經提起，她認為「也許，先不管姊妹三人對彼此的犧牲奉獻，她們之間最終會有如獲得『自己的房間』一般如釋重負，她們之間的臍帶，即使每個人都是真心付出的那位，我始終覺得還是綁得太緊了一點」³⁶⁰。吳爾芙寫作《自己的房間》，其論述的主張若以一句話來說明，就是：女人想寫作文章必須要有金錢的支持與屬於自己的房/空間。這句話意味她大聲疾呼著女人應該要有經濟獨立與心靈獨立的自覺。就經濟獨立與心靈獨立兩個議題來看，作者雖未曾明說，但讀者不難發覺心靈獨立顯然遠比經濟獨立更為不易。經濟獨立並不如想像中難，例如吳爾芙在本書第三章設想莎士比亞有一位與他一般天才洋溢的妹妹叫做茱蒂絲，她逃離父母，逃離安排的婚姻，跟她哥哥一樣去到倫敦，想展現才華。但接下來，她可能從一位劇院經理那裏得到劇場的卑微工作，卻更可能從他那裡懷了孩子。總之，這位才華洋溢女子的故事結局是不幸的，她最終以自殺結束了自己那過於年輕的生命埋骨於街頭，原因就是「當一位個詩人的心被拘囿，且千頭萬緒的紛亂忐忑在一個女性的體內時，是何等的焦灼、激憤？」³⁶¹。心靈的獨立顯然得遭受重重壓力，又例如十八世紀英國女詩人溫契爾西夫人(Lady Winchelsea, 1661-?) 出生高貴也嫁入貴族，但她的字裏行間卻仍充滿著身為女性寫作者的怨忿，她的精神甚至被折磨得幾近瘋癲。她

³⁶⁰ Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, (New Haven: Yale University Press, 1995), p.211: "Perhaps also, in spite of the devotion of the three there might come such a thing as a release—'A Room of One's Own,' so to speak. The tie between them, although a devoted one, I have felt might be almost too binding."

³⁶¹ 參見：吳爾芙，張秀亞譯，《自己的房間》，(台北：天培，2000)，p.87

後來極端為憂鬱所苦，寫道，「我的詩遭受譏評，而我的（文字）工作被認為是徒然的愚行或狂恣的過失〔 〕」³⁶²。據說她曾受同時代詩人蓋易(J. Gay)等人的譏笑，說她是「一個藍襪子³⁶³因為想弄弄文墨而技癢」。也許史提海莫遲遲不能搬出她與母親、姊妹們同住的家，也摻雜這一層原因吧：心靈的獨立。

近三十年來，由於女性主義藝術評論的發展，現代的藝術史學者在探討史提海莫的繪畫時，很難不將其納入女性與繪畫或女性主義的討論範疇中進行討論。本節從史提海莫繪畫中表現出的女性/陰性氣質出發，輔以女性論述對女性氣質的論辯；從史提海莫對服裝的偏好，輔以女性扮裝的情境或困境；從史提海莫的繪畫中，人物在視覺上皆具雌雄同體的特徵出發，輔以吳爾芙形塑奧蘭多的立論與立意，認為史提海莫的繪畫是一種女性主義意識的表現。

榮格說，「不是歌德創造了《浮士德》，而是《浮士德》創造了歌德。《浮士德》若不是一種象徵，那又該是什麼？」³⁶⁴，榮格說這個象徵代表一種根深蒂固活在每一個德國人靈魂中的東西。本章就以榮格的名言為史提海莫的象徵意涵作為結論——史提海莫繪畫中那些反覆運用的象徵圖像和意識流文學寫作手法中運用的固定意象，雖屬於不同的藝術表現形式，對於意識的表達卻有著相似的作用。尤其，史提海莫的圖像是具體的呈現，因此對意識的表達而言具有更深刻的探討空間。它們不但讓史提海莫的繪畫具有幻覺型的藝術創作成分，尤其她的人物呈現雌雄同體的風格特徵，可以說是一種集體無意識的呈現。又因為集體無意識乃出自於對意識的補償，因此，表示畫家除了反映出時代的意識觀，更進一步地在其作品中表達該時代人類的共同慾望、渴求與期待。筆者認為史提海莫的繪畫，尤其藉由雌雄同體圖像的表現，一方面反映其對長久以來兩性失衡現實的自

³⁶² 參見：同上註，p.108

³⁶³ 18 世紀中葉，一群英國上層婦女倦于貫常的玩牌閒聊，故而改設文藝沙龍以娛心智。沙龍中受邀的學者名流中不乏寒士，穿著藍襪以代入時黑絲襪者有之。「藍襪社」因此得名，後「藍襪子」亦成為女才子的雅號戲稱。

³⁶⁴ C. G. Jung, *Modern Man in Search of A Soul*, (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1933), p.197: "It is not Goethe who creates *Faust*, but *Faust* which creates Goethe, And what is *Faust* but a symbol?"

覺意識；另一方面呈現現代人追求兩性在差異之下能夠和諧互助的願望，這個出自集體的無意識，一但浮現就是女性主義意識，其內容就是女性主義者的追求目標。而史提海莫的女性主義意識作為她傳達社會意識的途徑只是其一，說明了她的繪畫正是一代人共同的意識的呈現，那麼其繪畫的意義便在於，她呈現了其自身所處那些年代的時代精神。

