# 緒 論

正如劍橋大學藝術史導論叢書（*Cambridge Introduction to the History of Art*)在《二十世紀》（*The Twentieth Century*)一卷中的第一句話「**因為二十世紀是我們的世紀，我們就生活在其中，故我們對二十世紀的藝術特別感興趣**」[1]所言令人深有同感，再加上二十世紀繪畫「運動」流派、藝術風格與表現之繁複突顯了此時期藝術成就的高度，而且二十世紀留有文獻資料可供研究的藝術家更多，足以滿足我們對此時期藝術的興趣，所以筆者選擇了弗洛琳・史提海莫（Florine Stettheimer，1871-1944）女士，作為對二十世紀初葉藝術研究的對象。然而，研究該世紀之藝術實有其關鍵性的前提，《二十世紀》一卷的作者羅絲瑪莉・藍伯特（Rosemary Rambert）認為「**思想的變化和生活方式的改變使二十世紀與以前的時代截然不同，若不能先清楚這點，就很難深入瞭解我們這個時代的藝術**」[2]。也就是說，科學、哲學、文學，甚至醫學的進展，帶動社會生活的脈動、加快生活的節奏、改變人類的價值觀，當然也就影響了藝術的進程。

在藝術創作上，各種不同的「主義」與「運動」紛紛開展，就像貢布里希（E. H. Gombrich）在其《藝術的故事》（*The Story of Art, 1995*）一書中給二十世紀前半葉的藝術所下的標題「實驗的藝術」一般，他清楚地表明「實驗」正是二十世紀藝術最具體的精神之一，而實驗的目的便是在解決「看」的問題。那麼，若套用貢布里希書中的問句，「一個畫家應該實驗些什麼呢？」[3]，筆者以為可用馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954）的一個小故事為例作再加說明：**有一次，當**

---

[1] Rosemary Lambert, *The Twentieth Century— (Cambridge introduction to the History of Art)*, （Cambridge: Cambridge University Press, 1981）, p.1: "Twentieth –Century art is of particular interest to us because this is our time and we are part of it."

[2] Ibid., pp.2-3 : "The art of our time cannot be understand without attempting to look clearly at the changing ideas and the styles of living which are made twentieth century so completely different from previous ages. "

[3] E. H. Gombrich, *The Story of Art*,（London: Phaidon Press Ltd.,1995）, p. 561: "But what should a painter experiment with and why can he not be content to sit down before nature and paint it to the best of his abilities?"

一位女士到馬蒂斯的畫室裏拜訪他時，她評論道：「說真的，這位女子的手臂肯定是畫得太長了！」，馬諦斯有禮貌地回答道：「夫人，您錯了，這不是一位女子，這是一幅畫。」[4]。由此例看來，觀者固然至今無法把所見到的和所知道的徹底分開，而且即使是畫家也可能如此，但至少在馬諦斯的時代，藝術家已經打破了從文藝復興以來，在一特定時代氛圍下要求畫家「畫眼睛所見的東西」的矛盾。也就是說，二十世紀畫家們的繪畫已經從模仿「再現」走向主觀精神的「表現」，從而有了「象徵」、「表現」等等主義的繪畫實驗。

不過，在當時並不是所有的畫家都可以一一歸位在這些當年正處於實驗的繪畫「主義」、流派之中。二十世紀上半葉還有很多出色的藝術家，是不屬於任何藝術運動的，他（她）們的文獻資料存放在圖書館中，作品散見於各博物館和私人收藏室，卻沒有得到充分的研究和重視，本文的研究對象弗洛琳．史提海莫（Florine Stettheimer，1871-1944）女士正是這樣的一位藝術家。生長於十九世紀末葉上層社會階級的紐約市，求學階段接受過正統美術教育，更屬於二十世紀初文藝創作前衛團體（avant-garde group）[5] 的史提海莫，在她的一群非常親近的藝術家朋友們如拉謝茲（Gaston Lachaise）、左拉克（William and Marguerite Zorach）、納德曼（Eile Nadelman）、史提格列茲（Alfred Stieglitz）、歐姬芙（Georgia

---

[4] Susan Woodford, *Looking at Pictures*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p.69 「Once when a lady was visiting the painter Matisse in his studio, she remarked ”But surely, the arm of this woman is much too long！” Matisse replied politely “Madame, you are mistaken. This is not a woman; this is a picture.” 」

[5] 關於「avant-garde」一辭參見: Robert Atkins, *Art Speak: a guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords*, Abbeville Press, New York, 1990 或中文版: 黃麗娟譯, 《藝術開講：當代意念、運動與詞彙導引》, (台北: 藝術家, 1996), p.102: 「前衛」（avant-garde）乃軍事名詞，意指「前鋒」（advance guard）。前衛藝術家因為走在時代之前方，故名。另外，p.94: 藝評家格林柏格（Clement Greenberg）給媚俗（Kitsch）藝術下的定義是「後衛藝術」（Rear-guard Art）以對應「前衛藝術」（Avant-garde Art）。此外，參見: Rosemary Lambert, *The Twentieth Century—(Cambridge introduction to the History of Art)*,（Cambridge: Cambridge University Press, 1981）,p.285 , Lambert 認為以畫家羅伯特．亨利（Robert Henri）為首的「垃圾箱畫派」（The Ashcan School）與以攝影師阿爾佛列德．史提格列茲（Alfred Stieglitz）以及其在紐約第五大道 291 號之畫廊為中心的兩群藝術家都屬美國「先鋒派」。而本文所指即為後者。此外，Steven Watson, 《Strange Bedfellows：the first American Avant-Garde》,（New York: Cross River Press, 1991）p.7 中指出第一批美國前衛藝術家是 1913-1917 年間崛起的一小群文化反叛者，他們創造了現代主義形式與辭彙（syntax），例如表現在藝術上是立體主義和抽象主義。在其他領域，例如詩、音樂、戲劇和小說等創作形式上也有相同的發展。

O’keeffe)、德馬斯（Charles Demuth)、哈特雷（Marsden Hartley)，以及對當代藝術極具影響力的杜象（Marcel Duchamp）等等，都逐漸在藝術史上各就定位時，史提海莫的作品卻至今仍尚未得到廣泛研究，甚至在她自己的國家美國國內也是如此。她在一般的藝術研究中誠然沒有得到基本的熟悉程度，她在現代藝術史中的定位，她對現代藝術形成的影響或啟發更是晦暗不明。但是，也就是因為這一點，令人興起一窺史提海莫作品究竟的動機。史提海莫的繪畫風格，在完成1917-19《晚會/工作室中的聚會》（Soireé/Studio Party）（圖 1)、1919《暑熱》（Heat）（圖 2）等具有過渡風格的作品後，其風格在二〇年代可說已經定型。同時，那些源於十九世紀末二十世紀初各領域的思潮，尤其是文學與藝術現代主義思潮到了二十世紀二十年代已臻成熟，在時機上也得到發展的空間。由這點看來，筆者認為活躍在上個世紀二十年代的藝術家，對二十世紀繪畫史的走向或影響都是值得探討的，而這些藝術家中，當然也應該把史提海莫包括在內。這也就是筆者選擇弗洛琳・史提海莫為研究對象的又一個原因。

若談論所謂的文學與藝術現代主義思潮，我們應相當清楚現代繪畫的各個「主義」與「運動」流派，是以相同的思想內涵在文學創作中競相發展的。這些現代主義文學包括：源於十九世紀唯美主義和自然主義並以法國為開端的象徵主義文學、[6]以德國為中心的表現主義文學、以義大利與俄國為中心的未來主義文學、以法國為中心的超現實主義文學、和以英國為中心的意識流文學。[7]這些文學流派的成立與存在除了說明文學與藝術高度的相互依存外，也再次證明了二十世紀的藝術正式從模仿外在自然世界跨入了人的內心精神領域的事實。換句話說，現代藝術最主要的形式就是通過內心精神活動來表達主觀情感，而史提海莫的繪畫，尤其是肖像繪畫，除了反應畫家內心世界，其表現形式還引導我們進入該畫畫題人物的內心世界。當然，若上述既已提及描寫人類內心精神領域為現代

[6] 波特萊爾(1821-1867)1852 年出版的詩集《惡之華》，以美學所謂「通感」或「感覺挪移」等為創作表現手法，被公認是象徵主義文學的第一部詩集。

[7] 以上各文學流派參見：曾慶元，《西方現代主義文藝思潮評述》, (武昌市：武漢大學出版社，1993), pp.18-75

繪畫普遍共通的內涵，那麼史提海莫的繪畫又有何特殊之處？筆者認為，史提海莫的肖像繪畫除了具有意識表達之特點外，還與現代文藝思潮，尤其是「意識流」文學，甚至與比意識更深一層的無意識（unconscious）[8]之間存在著一定的關聯。所謂「意識流」（stream of consciousness）是威廉・詹姆斯（William James, 1841-1910）在 1884 年發表的論文〈論內省心理學所忽略的幾個問題〉[9]中所提出的名詞，也稱為「思想流」（the stream of thought），或者「主觀生活之流」；「意識流」作為一種寫作技巧，一般認定法國小說家艾杜阿・杜夏丹（Edouard Dujardin）在 1887 年發表的小說《倒下的月桂樹》（*Les Lauriers sont coupés*）首先運用了表現人物意識「內心獨白」的寫法，因而為現代意識流文學的先聲。「意識流」文學作為一種文學流派，則成熟於二十世紀二〇—四〇年代，首先以英國為中心，邇後盛行於西歐各國及美國，至今影響不衰，是二十世紀現代主義文學中影響最深遠的流派。「意識流」一概念不但豐富了現代主義文學、藝術的表現範疇，尤其是小說和電影等那些擅長表現複雜社會生活的藝術類型，意識流文學還隨著社會各個面向的進展吸收哲學，如柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）的直覺主義和「心理時間」、尼采與叔本華的「唯意識論」、心理學精神分析學派如佛洛依德的潛意識（subconscious）論等，不但強化了該流派的理論基礎，更擴展其流派的表現類型，而意識流文學常用的表現手法大致歸納有：超越一般時空序列的「心理時間」敘事手法、自由聯想、內心獨白和旁白等等。[10]因此，筆者認為能以意識流的創作手法來了解史提海莫的繪畫，討論意識流如何豐富畫家的表現形式。而透過榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）「分析心理學」（Analytical

---

[8] 佛洛伊德發展出的心理分析（psychoanalysis）是自十九世紀中葉無意識被發現以來，對無意識研究的重要突破。佛洛伊德對無意識的理解是，無意識主要來自個人早期生活，特別是兒童生活中，受到壓抑的心理內容(亦即無意識主要是受壓抑、被遺忘的心理內容的集合場所)，所以是個人性與後天性的；而榮格的理解則是，他認為屬於表層的無意識無疑含有個人特性，但這種個人無意識有賴更深一層的無意識，其並非來源於個人經驗，並非從後天上獲得，而是先天就存在的，亦即他所稱的集體無意識（collective unconscious）。

[9] 詹姆斯關於意識流的論述，最先以〈論內省心理學的一些遺漏之處〉（On Some Omissions of Introspective Psychology）為題發表於 1884 年一月《心靈》（*Mind*）雜誌，其後增刪於 1890 年出版的《心理學原理》第九章〈思想流〉中。

[10] 曾慶元，《西方現代主義文藝思潮評述》, (武昌市: 武漢大學出版社, 1993), pp.64 -73

Psychology）理論的支持，本文再討論的是，若史提海莫對同時代女性處境的不公與父權體制社會的壓制，有意識地呈現在其生活與態度上，那麼從她對繪畫中人物形象—雌雄同體的形象塑造來分析，顯現的應該是一種女性主義集體無意識的表達。

筆者在此提出以下三點，初步認為史提海莫與心理學所謂「意識流」有一定的關聯性，俾使能在此基礎上進行研究。其一，本身也寫詩的史提海莫，她在自家住宅定期舉辦的文藝聚會[11]中不乏作家參與，例如霍普伍德（Avery Hopwood）、李奧・史坦（Leo Stein）、樂評家與純文學作家梵・維克登（Carl van Vechten）等等，另一方面史提海莫熱愛並反覆細讀[12]普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）的小說《追憶似水年華》（*A la Recherche du Temps Perdu*, 1913），故對意識流這個文學流派或普魯斯特的寫作手法自然相當熟悉；其次，史提海莫對柏格森的哲學展現出高度興趣，對其理論應也有一定程度的了解[13]；最後，筆者認為史提海莫藉由妹妹艾緹（Ettie Stettheimer）對威廉・詹姆斯哲學的研究，因而對詹姆斯有相當程度的熟悉。[14]

若本文藉由對意識流的討論，是要說明史提海莫呈現在繪畫中意識表達的特殊之處；本文要再進一步從史提海莫的繪畫中推論其中傳達出的無意識部分，

---

[11] 一些藝術研究者因此常將史提海莫介紹為一“ party animal ”，筆者認為此名詞不帶有負面意義，也不與一般世俗的意義或用法相同。

[12] Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*,（New York: Farrar, Straus and Company）,p.xiii,由 Carl van Vechten 所寫的序：「Sitting with her in her studio, I recall her talking endlessly about Marcel Proust, whose *Á la Recherche du Temps Perdu* she read volume by volume in attentive rotation, the when she had finished it, she began *Swann's Way* and reread all the volumes consecutively.」

[13] 參見: Barbara J. Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*,（Yale University, 1995）p.52，1912 年，史提海莫和艾緹住在巴黎時，曾經前往法蘭西學院（the Collége de France）參加柏格森的一場講學，只不過柏格森因故未能出席，那一次講學也因此取消。

[14] 參見: 同上註, p.12，艾緹 1898 年在紐約哥倫比亞大學獲得碩士學位後前往德國佛萊堡大學（Albert-Ludwig University in Freiburg im Breisgau）攻讀博士。她以威廉・詹姆斯為研究對象的論文 *The Will to Belive: as a basis for the defense of religious faith* 讓她在 1907 年取得學位。1909 年，威廉・詹姆斯本人還曾致信給艾緹表示他的讚賞之意。
另外，參見：Linda Nochlin,〈Florine Stettheimer: Rococo Subversive〉in *Women, Art, and Power and Other Essays*,（New York: Harper& Row, Publishers, 1988）p.109，Nochlin 直接認為艾緹是一位哲學家。

則藉由榮格對集體無意識的理論，來分析其繪畫中的象徵圖像意涵。但，就如同喬伊斯（James Joyce, 1882 -1941）在許多人認為他的「意識流」是來自佛洛伊德的無意識精神分析理論後，大大地不以為然而提出的反駁詰問—「那麼，意識的秘密又是什麼？」[15]所明示的，榮格的理論極易落入虛幻與不科學的批評中。再者，榮格的理論著作卷帙浩繁，沒有全面性的了解，又怎能引用得宜？故本文也只能說是輕輕一叩史提海莫的意識大門而已，此外，本文研究史提海莫繪畫的意識與無意識內涵，主要以其肖像畫（portraiture）類型為主進行討論，對於其靜物畫的討論則付之闕如，而這個缺漏，亦即本文的侷限，尚期待日後能加以補足。

以觀看史提海莫繪畫給人的視覺印象而言，觀者大概都會同意將纖細精巧、具女性氣質、具高度個人風格等形容詞加諸其上，而從藝術家辭典或女性藝術家辭典（因為一些藝術家辭典史提海莫可能並未列名）詞條與史提海莫同時代藝評家所發表評論的形容看來，的確也符合觀者的視覺印象。但，只要再對史提海莫繪畫稍做研究，我們就會發現以：圖像精細且寓意隱微、女性主義意識強烈、具高度社會自覺，來形容史提海莫的繪畫，更能切中史提海莫的繪畫題旨與畫家內在思維。因為建立在父權社會體制區分下的「女性氣質」一詞指的是：纖弱、細緻、溫和、柔美、考究，以及被動、消極、無能、非理性與樂於服從，目的用以對照男性氣質的：勇猛堅強、積極能幹、富競爭力、有活力、重理性與適於擔任領導者。這是父權階級為其宰制社會之合理性，強加某特質於某性別的二元區分法。男/女性誠然有其生理或遺傳性質的差異，但若把女性氣質等同於女性，把男性氣質等同於男性，甚至強制或規範男女去分別扮演，且目的在維持男性的特權，這便將是婦女受壓迫的來源，同時也正是這個社會一直以來的實際情狀，雖然女性的切身感受深淺不同。

以史提海莫繪畫中「雌雄同體」（androgynous）的人物形象而言，在父權社

[15] 參見：David Norris, Carl Flint, 劉婉俐譯, 《喬哀思》（Joyce for Beginners）, (台北: 立緒, 1988), p.126

會的審美眼光下，通常被解讀為具女性氣質的繪畫表現風格，例如哈特雷（Marsden Hartley）曾對史提海莫的繪畫發表以下的評論：「**極度女性氣質的極端抒情表現**」[16]，並曾向畫家當面表示《霍夫神父肖像》（Portrait of Father Hoff）（圖 3）與《阿弗列．史提格列茲肖像》（Portrait of Alfred Stieglitz）（圖 4）這兩幅肖像畫人物的表現方式「**非常迷人**」、「**非常有趣**」，以及「**兩個具有女性氣質的男人…**」[17]。筆者認為雌雄同體的形象幾乎成為史提海莫繪畫中圖像性的表徵，不僅僅止於單純繪畫風格的呈現，這一點由她的自畫像《我自己的肖像》（Portrait of Myself , 1923）（圖 5）的相關論述已經得到證明。而雌雄同體在史提海莫畫中形成的象徵意涵，筆者認為從榮格原型心理學中對「阿尼瑪/阿尼姆斯」（Anima/Animus）[18]原型—一種類似於人格上雌雄同體的立論，是一探討途徑。

回到貢布里希所提出的「看」的問題，本文的研究目的便是欲闡釋史提海莫「如何看」的問題，當然，這無疑探討的便是史提海莫心理、精神活動的問題。一方面，筆者認為史提海莫的繪畫中呈現出諸多不論是關於回憶、記憶、感知等題材與「意識流」這種文學理論具有相關性；史提海莫繪畫中非寫實的人物形象、想像(或曰幻想)甚至是象徵（例如太陽、月亮、星辰、昆蟲、花朵等）或夢境般的描繪等元素則與深層心理具有相關性。另一方面，耐人尋味的是，根據現代文藝思潮中文學與藝術幾乎皆有相對應的主義或運動存在的事實，到底這個影響二十世紀文學創作既深且廣，並在二〇年代登上文學創作頂峰的「意識流」派是否有其相對應的繪畫類型？亦即將某種類型的繪畫稱為「意識流繪畫」，是否有可能成立？筆者認為史提海莫的繪畫將可對這個疑問作出一些回應。

---

[16] Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*,（New York: Farrar, Straus and Company）, p. 113 : ”Florine’s art was the ‘ultra-lyrical expression of an ultra-feminine spirit’”

[17] Parker Tyler, *Florine Stettheimer: A Life in Art*,（New York: Farrar, Straus and Company）, p.113: “’very charming’ and ‘ very amusing’, then, to Florine’s amused surprise, he had been constrained to add, still gazing at them, ‘ Two Feminine men…’”

[18] 參見: 本論文頁 118-119，或 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。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。

史提海莫的相關文獻資料方面，除了身後留下的日記、便箋、信件、設計手稿及繪畫素描稿等分別收藏在哥倫比亞大學善本書及手抄本圖書館史提海莫檔案（Stettheimer Papers, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University）[19]及耶魯大學班奈克善本書及手抄本圖書館（Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University）[20]外，學術界對其作專門論述的研究出版品並不多。本文主要的參考文獻除了畫家唯一的文字著作，亦即艾緹在 1949 為其集結出版的詩集《水晶花》（*Crystal Flowers*）[21]之外，尚包括：波明克 （Barbara Bloemink）1995 年出版的《弗洛琳．史提海莫的藝術與生活》（*The Life and Art of Florine Stettheimer*）[22]與泰勒（Parker Tyler）1963 年出版的《弗洛琳．史提海莫：其藝術人生》（*Florine Stettheimer: a life in art*）[23]兩本傳記形式的論文，是研究史提海莫生平與繪畫作品的基本參考書目；期刊論文中，藝術史學者諾賀琳（Linda Nochlin）首先發表於 1980 年九月號《美國藝術概況》（*Art in American*）的〈弗洛琳．史提海莫：洛可可的顛覆者〉（Florine Stettheimer: Rococo subversive）[24]一文堪稱藝術史對史提海莫進行研究之經典與先聲，此外，蘇絲曼（Elizabeth Sussman）收錄在《弗洛琳．史提海莫：曼哈坦奇想》中的〈弗洛琳．史提海莫：以九○年代的觀點〉（Florine Stettheimer: A 1990s perspective）[25]，也以其長期研究史提海莫的基礎提出獨到的觀點；史提海莫歷年的展覽圖錄包括：1946 年由

---

[19] 史提海莫置於工作室的作品，在好友卡爾．梵．維克登（Carl van Vechten）、Kirk Askew 的建議及家庭律師所羅門（Joseph Solomon）的協助下，全數以其妹妹艾緹(Ettie Stettheimer)的名義捐贈出。其中哥倫比亞大學獲贈約 65 件，另外，包括紐約大都會博物館在內分布全國各地的 35 家美術館，也是獲贈的對象。

[20] 艾緹在 1955 年去世後，史提海莫其餘的作品由家庭律師 Joseph Solomon 再捐贈哥倫比亞大學，而此次包括史提海莫的日記、凱芮（Carrie Stettheimer）、艾緹三姊妹的文獻資料，在好友 Carl van Vechten 的運籌下，收藏入耶魯大學班奈克善本書及手抄本圖書館。

[21] Florine Stettheimer, *Crystal Flowers*, privately printed, New York, 1949

[22] Barbara Bloemink, *The Life and Art of Florine Stettheimer*, Yale University Press, New Haven, 1995

[23] Parker Tyler, *Florine Stettheimer: a life in art*, Farrar, Straus and Company, New York, 1963

[24] Linda Nochlin,〈Florine Stettheimer: Rococo Subversive〉, *Art in American*, 68 (September 1980), pp.64-83

[25] Sheila Schwartz, ed. *Florine Stettheimer: manhattan fantastica*, Whiteny Museum of American Art, New York, 1995，分別收錄波明克的〈Visualizing Sight：Florine Stettheimer and Temporal Modernismn〉、蘇絲曼的〈Florine Stettheimer: A 1990s perspective〉以及諾賀琳的〈Florine Stettheimer: Rococo subversive〉共三篇論文。

杜象協助策劃，在紐約現代美術館舉行的第一次紀念展，這本由麥布萊（Henry Mcbride）撰寫的《弗洛琳．史提海莫》（*Florine Stettheimer*）[26]是深具意義的第一手資料來源。其餘的展覽圖錄尚有 1973，*Florine Stettheimer：An Exhibition of Paintings． Watercolors．Drawings*（繪畫、水彩與素描）[27]、1980，*Florine Stettheimer：Still Lifes, Portraits, and Pageants 1910-1942*（靜物、肖像與慶典盛會）[28]與 1993，*Friend and Family: Portraiture in the World of Florine Stettheimer*（朋友與家人的肖像）[29]，它們提供了史提海莫的相關資訊與史提海莫早期畫作的面貌。

此外，主要以詹姆斯的《心理學原理》（*The Principles of Psychology*）[30]與柏格森的《時間與自由意志》（*Time and Free Will*）[31]作為意識流的理論參考；以弗里德曼（Melvin J. Friedman）的《意識流：文學手法研究》（*Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*）[32]與普魯斯特的《追憶似水年華》（*A la Recherche du Temps Perdu*）[33]作為意識流文學理論與文本的參考依據，並作為意識流小說與史提海莫繪畫的表現形式對照。而涉及心理學與女性主義議題時則以榮格的分析心理學與吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）的論文《自己的房間》（*A Room of One's Own*, 1929）與小說《奧蘭多：一本傳記》（*Orlando: A biography*, 1928）作為主要參考。

關於研究方法，本文第一章以文獻分析的方法，歸納其風格的演變與特質。第二、三章，探討史提海莫繪畫與文學思潮、社會自覺甚至文化內涵的關聯性，

---

[26] Henry McBride, *Florine Stettheimer*, The Museum of Modern Art, New York, 1946

[27] *Florine Stettheimer: An Exhibition of Painging, Watercolors, Drawings*, Low Memorial Library, Columbia University, New York, 1973

[28] Elizabeth Sussman, *Florine Stettheimer：Still Lifes, Portraits, and Pageants 1910-1942*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1980

[29] Brabara J. Bloemink, *Friend and Family: Portraiture in the World of Florine Stettheimer*, Katonah Museum of Art, New York, 1993

[30] William James, *The Principles of Psychology*, Macmillan and Co., Ltd., London, 1981

[31] Henri Bergson, F. L. Pogson trans., *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, George Allen & Unwin Ltd., London , 1971

[32] Melvin J. Friedman, *Stream of consciousness: a Study in Literary Method*, Yale University Press, New Heaven, 1955

[33] 中譯本: 普魯斯特, 李桓基、徐繼曾、桂裕芳、袁樹仁、潘麗珍、許淵 L、許鈞、楊松河、周克希、張小魯、張寅德、劉方、陸秉慧、徐和瑾、周國強譯, 《追憶似水年華》, 卷一至卷七, 譯林出版社, 南京, 1996

在研究方法上多援引文學著作與心理學與文化研究論述為論述依據，再輔以風格分析與圖象研究。

本文第二、三章直接援引意識流派作家的作品，既欲比對史提海莫畫中意識流的元素，諸如自由聯想、回憶/記憶、蒙太奇式拼貼的構圖場景等等；也欲對照出畫中反應出屬於該時代的背景與社會思潮。一般來說，意識流作家在創作的態度上是較為嚴謹的，所以相對取得的成就也就較令人矚目。以吳爾芙來說，筆者認為透過一位慧黠、敏感、對社會觀察入微的女性，來了解該時代的議題，應該是合理可信的，事實上，以後現代女性主義仍在討論社會或性別差異等議題看來，她的見解顯然超前於她自己的時代。吳爾芙在《自己的房間》一文中曾表示「我認為作家比其他的人更有機會與現實同存。發現事實，收集現實中的一切並將現實傳達給我們，就是他的任務。至少，我是由於讀《李爾王》、《艾瑪》或《追憶似水年華》而推論出這件事。」[34]

值得再提的是，將史提海莫的畫作與《追憶似水年華》對照格外具有意義，研究普魯斯特與《追憶似水年華》的學者張寅德認為此書「明確地為我們提供了一幅十九世紀末和二十世紀新舊交替更迭時期法國社會的寫照」,「小說用其特殊的敘事方式主要反映了三個主題，分析描繪了這三個主題的問題：社會生活、愛情生活以及文藝生活，亦即作者透過小說向我們展示了法國第三共和時期上流社會的某些斷面，像我們分析了愛情的心理機制，最後向我們表明了非自主性記憶（la mémoire involontaire）對於文學創作所起的作用。」[35]，筆者認為若要了解史提海莫與其繪畫，應該也就在這三個方向了。而以上就是本文選擇文學作品作為文本，然後試圖於其中尋求與史提海莫的繪畫所共有的內涵，最後達成說明史提海莫繪畫特質之目的的原因。

---

[34] Virginia Woolf, Morag Shiach ed.,*Virginia Woolf: A room of one's own/ Three Guineas*,（Oxford: Oxford University , 1992）, p.144: " Now the writer, as I think, has the chance to live more than other people in the presence of this reality. It is his business to find it and collect it and communicate to the rest of us. So at least I infer from reading *Lear* or *Emma* or *A La recherché du temps perdu*."

[35] 張寅德,《意識流小說的前驅: 普魯斯特及其小說》, (台北: 遠流,1992), pp.95-96

至於運用圖像研究的輔助，乃針對史提海莫構圖畫面的圖像，例如雌雄同體的人物或上述曾提及的太陽、月亮或花朵、昆蟲等作探討，但此探討多重在「圖像研究」（iconography）的階段，也就是潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）於其《造型藝術的意義》（*Meaning in the Visual Arts*）[36]中為圖像研究所劃分的第二層階段。而要達成「象徵的價值」（Symbolical values）的發現和詮釋，也就是到達第三層「圖像學」（iconography）的階段，涉及的分析層面須更廣泛，本文將只針史提海莫雌雄同體的象徵意義於第三章稍作探究，藉由榮格的心理分析理論為研究方法來試圖發掘。但不可諱言的是，既是一種詮釋，就不可避免地帶有詮釋者主觀意識存在，本文將希望能做到潘諾夫斯基在此部分提醒研究者的注意事項：修正（correctives）與自我克制（controls）。此外，通常潘諾夫斯基所言圖像的第三層，處理一作品內在的涵義或內容，是遠超乎意識範圍的，故將有必要運用心理學為研究輔助；第二層是進入第三層的前一階段，則「處理的是意象（images）、故事（stories）與寓言（allegories），而不是（一文學或藝術作品的）主題或中心思想（motif）。當然，更不是我們由實際經驗得來的對某些事件（events）與對象物（objects）的熟悉內容。」[37]。如此，「意象、故事和寓言的確認是屬於所謂『圖像研究』的範圍」[38]，又正與榮格無意識分析的步驟不謀而合，即榮格認為要了解病人所言的那些令其困擾的象徵、模糊的夢境或是遐想出的意象，通常必須在古老神話中尋求與病患那些象徵系統　谷X之處。是故本文部分章節研究方法若可稱為「心理分析法」，也是與「圖像研究法」互為運用的。

榮格的成就在於擴展並深化了佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的無意識概念，亦即他的理論被認為是在傳統哲學基礎上豐富和深化了對人性、人的

---

[36] 關於潘諾夫斯基對圖像學的三層意義參見：Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, Chicago, 1982

[37] 參見: Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, (New York: Harper & Row, Publishers, 1972), p.11

[38] 參見: 同上註, p.6

本質的理解，被認為是「**涉及到對人的存在的深邃態度**」[39]，突顯了榮格本身精神和心靈的偉大，故至今仍受到普遍的重視。他的「原型心理學」[40]將柏拉圖（Plato, 427?-347? B.C.）的「理念」（eidos）[41]運用到與當代人相關的心理學上，亦即由「原型」（archetypes）[42]理論建構出無意識的第二個層面—集體無意識，則是他的特殊貢獻；榮格受到的批評是其理論的非科學性和神秘主義傾向，更多的批評則是由於沒有研讀榮格的原著，對於其人以及其思想所產生的種種誤解。平心而論，榮格堅持人類心理結構層面的存在,是基於經驗觀察的結果，何嘗不是根據科學的原則在進行研究。榮格認為「**應該要建立一種『有靈魂的心理學』，建立一種最終建立在自主精神原則基礎上的心理理論**」並且「**我們不必為這樣一種工作不合時宜(指被控不符合科學的「時代精神」)而感到驚惶，因為假設『精神』並不比假設 『物質』更為虛幻。**」[43]。對榮格而言，當今科學擺出啟蒙的架式並自詡為 F對真理的做法，由於本身符合某種神話原型，所以最後也不過是一種神話。而神話作為現代藝術科學哲學宗教的起源，正是人類精神現象最初的、整體的表現，是原始人的靈魂。本文依此論點也將神話納入論證，為史提海莫的繪畫提出精神面的意義解讀。

奠基佛洛伊德和榮格的精神分析學派在西方文化中具有突出的地位，其影響力超出心理學還廣被哲學、美學與文學、藝術領域。在美學上，美學研究者[44]也表示佛洛伊德的心理分析學及榮格的修正說(即分析心理學)，曾被廣泛地運用

---

[39] 參見：榮格，馮川，蘇克，《心理學與文學》, (台北:久大, 1990), p.8 中對榮格的研究序論

[40] 榮格將自己的心理學理論稱為「分析心理學」,除指明方向外並有意與佛洛伊德的「心理分析」區分,但多數學者都發現「原型心理學」一詞似乎更為貼切。

[41] 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), p.2

[42] 榮格分析心理學所謂的「原型」，指一種與生俱來的無意識理解模式，它規範著我們的知覺作用（perception）。換句話說，這些模式稱作「原型」，指我們與生俱來的直覺形式。它們是所有性靈作用過程必備的決定要素，並且是構成集體無意識最重要的內容。集體無意識是各種「原型」與各種生物本能所構成。也就是說，我們對某種情境認知的方式 (指「原型」)，決定了我們行為的衝動（指本能）；我們行為的衝動（本能），也決定我們認知某種情境的方式（「原型」）。

[43] 參見：榮格，馮川，蘇克，〈分析心理學的基本假設〉《心理學與文學》（台北:聯經,1994）, p.9

[44] 參照：劉昌元，西方美學導論,（台北:聯經,1994）, p.262

到解釋及評價文藝作品，以至於任何討論到「藝術中的象徵」的研究，都不應該對此說完全避而不談。

本文的目的是闡釋藝術品，並非對榮格理論加以闡釋，榮格說「**作為一個醫生，我的職責是治療病人〔…〕，在治療心理疾患的過程中，我們越來越多地把注意力從疾病的症狀轉移到作為一個有幾整體的人身上。**」[45]，表明他的理論首重在於實際醫療的運用以及對病人的幫助上；導讀榮格二十卷巨冊《榮格全集》的霍克（R. H. Hopcke）醫生也認為榮格心理學的許多概念都非常通俗易懂，決不晦澀，這也是榮格講求實際的性格傾向所致，他僅將理論視為理解的工具與助力。從這一點來說，本文引用榮格理論來理解史提海莫的繪畫可說呼應了榮格建立其理論的本意，符合其理論實用性的目的。

在章節安排上，本文第一章首先概述史提海莫的生平經歷，並根據文獻分析其風格影響來源。關於史提海莫與紐約藝術市場的關係，則她在 1916 年諾德勒畫廊的唯一個展扮演著關鍵因素。而史提海莫的繪畫在當時藝文界同儕間備受肯定與欣賞，但卻未能在一般大眾間引發廣泛的討論，則與藝術市場機制有相當大的關聯。本章在探討史提海莫與藝術市場、同儕團體間的關係同時，還將探討史提海莫肖像繪畫風格與同儕畫家不同之處，為下一章提供論述背景。第二章藉史提海莫的肖像繪畫與意識流文學作品的對照，反映其所處社會的現狀；藉由史提海莫的肖像繪畫與心理學意識流的論述，反映其心靈機制。最後，本章尋找史提海莫的繪畫中的意識流元素，為「是否有與意識流文學相呼應的繪畫類型？」提出初步的看法。第三章，從了解女性受壓抑的情境出發，尋找史提海莫畫中雌雄同體圖像的象徵意涵。而欲說明其象徵意涵，本章首先將追溯雌雄同體（或兩性同體）的概念，例如在柏拉圖的哲學、《聖經》的記載與神話的流傳中尋找。用意在突顯父權體制社會將兩性二元化的不正當性，並說明以男性主導下建構出的男/女特質是一種強制性的對號入座。接著再以榮格的現代心理學理論為主，

[45] 參見：榮格，馮川，蘇克，《心理學與文學》，(台北:久大, 1990), p.19

**論述人類心理中雌雄同體之性格乃是一種集體無意識的呈現，也是一種神話、歷史與文化因素下遺傳意識心理機制的表現。而既然集體無意識的浮現是現代人自覺意識的補償，也就說明了一性別受到壓抑的事實。如此一來，此無意識在史提海莫的繪畫中呈現出來，即代表著她對父權體制有自覺的打破，更應該是女性主義意識的彰顯，且就是這種彰顯回頭突顯了史提海莫繪畫的時代精神。**