

伍、孕婦圖像之探究

在舊石器時代，原始人們就已了解“生育”對人類生命延續的重要性，並表現於石雕中。威廉多夫的維納斯雕像(Venus of Willendorf) (圖 1) 是於 1909 年在維也納郊外的鐵路施工中，一個名叫威廉多夫的山坡小村發現的。在美術史界，因常借用希臘神話中愛情與生育之維納斯的名字來稱呼這些母性雕像，因而叫它為「威廉多夫的維納斯」。這件石雕可以說是迄今為止人類歷史上第一件表現自身形象的雕塑作品。它的製作時間，經過嚴格的碳 14 測定技術的測定，應該在距今 2 萬至 2.5 萬年之間，它的創造者是生活在地中海北岸，在史前人類發展史上，它與中國發現的山頂洞人相仿，出現於四萬年前。這件作品只有 11 厘米高，它是用一塊石灰石刻成的，許多地方利用了原來石塊的形狀，例如肚臍便是利用原來石塊上的一個小孔，也許正是這個小孔和周圍的圓，使原始「藝術家」產生了雕刻這個母性雕像的啟示，在沒有任何金屬工具的情況下，製作這樣的雕像只能靠以石琢石，其艱鉅是可想而知的。

威廉多夫的維納斯是人類認識自己和表現自己的標誌，也是這一時期人類尚處於母系氏族社會的證明，人們按照自己共同的母親結成一個部族，她便是這個部族的天然的領袖。她的健康、她的強壯、她的具有足夠強大的生育和哺乳能力的體質，乃是與這個部落的盛衰密切相關的頭等重要條件。因此，我們可以看到，這個雕像表現的是一個披著一頭卷髮，沒有五官，四肢萎縮簡化，而著力誇張了一對巨大的乳房和碩大的腹部、會陰等有關生育繁衍的器官的肥胖女性形象(註四十六)。這肥滿的型式，與因為祈禱生育多子多孫有關，其目的也十分明確，即對母親的崇拜，祈禱和祝福。

大地之母 - - 威廉多夫的維納斯已然呈現出在史前時代，女性象徵繁衍後代重責，且在醫學不昌明，容易死亡的時代，生殖能力成為非常重要的一環，因此在這件作品，我們可以窺見其對女性性特徵的誇飾，由此可見社會的需求，生存已然不易，因此作品本身在心理層面則帶有期盼和生存的意義(註四十七)，是舊

石器時期象徵生殖的力量，人類在荒險的自然環境中繁衍後代、壯大勢力所依憑的神祇。

一、原罪—「亞當與夏娃」圖像之探究

作為西方文化基礎的基督教與天主教，提供了兩種最典型的道德女體：夏娃與瑪利亞。作為亞當的「副產品」，夏娃受蛇的誘惑，叫亞當一塊兒吃蘋果，有了「知識」，開始對自己一絲不掛的身體感到羞愧；而夏娃的罪，(男性)面對(女體)性慾的不安，也就內化為西方文化對女體的觀點之一：淫猥背德。另一方面，聖母瑪利亞雖然總是穿著衣裳，但她處女生子的純潔意涵，則是從正面強化了女體應然的道德形象(註四十八)。

根據聖經的記載，最早出現的女性是亞當之妻夏娃，夏娃受到蛇的誘惑，違背神的命令擅吃「分別善惡樹」的果子，同時不但自己吃，也給亞當吃，自此產生了人類的原罪，所有的人類從此永遠被印上烙印。被放逐離開伊甸園的二人，開始過著「汗滴禾下土」、「痛苦地生子」這種凡人的生活，然而，夏娃卻因此成為「一切生者之母」。

范·艾克(Van Eyck 1390-1441)在世時所畫的最有名的作品是「岡恩之祭壇畫」又名「神秘小羊之禮讚祭壇畫」(圖 2)，此二十幅連結的大祭壇畫在十九世紀初葉曾經分現，現已恢復原狀(註四十九)。范·艾克在當時已經有很好的評價，被認為是「我們第一級的畫家」，他常在自己的作品中寫上「在我能力範圍內」的字句，與簽名寫在一起。

范·艾克不只是一位大畫家，同時也精通古典文學、幾何學和化學，他的繪畫影響了北方畫家達百年之久。其細密描寫與他曾畫過細密畫有關，同時由於他的觀察細微，使他能畫出十分精細的作品，他的精密描寫和完美的繪畫技法，是為現代畫家重新加以研究的課題，而他歷久不變的油畫類料的使用方法，更值得我們研究。

在「岡恩之祭壇」組畫的整個內部畫面，范·艾克依照順序來描繪，上面一

層從左至右分別是：亞當、一群唱歌的天使、童貞女、聖父上帝、施洗者聖約翰、一群奏樂的天使，最後是夏娃。在下面一層從左至右我們可以看到：進行的行列中有法官團和基督的騎士；中央就是〈羔羊的崇拜〉的神聖大場面，這是組畫的核心，景物佈置在神聖羔羊四周。按聖約翰記所述，羔羊的鮮血傾注在一個酒杯中，象徵著基督所作的犧牲。最後，是隱士條幅和聖者條幅(註五十)。小羊的前方有生命之泉，小羊的上方有鴿子象徵聖靈，在遠方畫有象徵天母的耶路撒冷，在神學上來說，小羊、鴿子和上帝成為三位一體。

范·艾克用透明的畫法，使畫面亮部十分平滑而無筆觸凹凸變化；而暗部做多次的塗色，所以稍微厚一點，不過整體而言，畫面上看起來就像鏡子般的光滑透明。左上方的亞當和右上方的夏娃，在那個時代，畫這兩個裸體形象是驚世駭俗之舉，儘管這兩個形象是古典模特兒的翻版，卻為法蘭德斯典型的現實和世俗內容增色添彩，而毫無義大利畫派那種理想主義的風格。

亞當和夏娃的背後是單純的深黑色，兩人互相凝視的眼神迷濛，似乎充滿著無奈(圖 3)，從這幅畫中可見到范·艾克所繪的夏娃(圖 4)，如果佇立而觀之，則可從巨大的祭壇飾物一角，一直遠眺到審判者，她那散亂的頭髮，及手中那已腐敗的果實，再加上可看出妊娠徵候的隆突腹部，均與其凝然的眼色相依相輔，使人深深地感受到那存於肉體中的深重罪孽。關於這一點，范·艾克的確富有「文藝復興」畫家的眼光，並充份發揮了中世紀的精神。至於夏娃足下延伸到祭壇下半部的樂園，其寓意著也許在什麼時候會允許夏娃歸來吧。

與〈岡恩之祭壇畫〉並稱的乃馬薩其奧(Masaccio 1401-1428)所繪的〈布蘭卡基禮拜堂壁畫〉，在〈逐出樂園〉(圖 5)，這幅畫所描繪的夏娃不同於范·艾克所畫的夏娃。畫中所表現的是夏娃因身體受絞而苦惱的神情，及對於她那充滿重量感的肉體，欲蓋彌彰的窘態。馬薩其奧是十五世紀最初最重要的畫家，很顯然的是一個天才，在其短短的二十七年的一生中，留下影響後世甚鉅的作品，他是繼續喬托(Giotto Bondone 1267-1337)的傳統，但馬薩其奧的畫風更為傳真而有真實感，對於立體感的把握、遠近關係，都透過一點的視點來加以處理，陰影的表現

等更奠定了文藝復興的寫實基礎（註五十一）。

卡爾米內教堂的〈逐出樂園〉（圖 6），這壁畫畫得十分簡潔，亞當雙手掩蓋住頭部，顯出十分懊惱的表情，夏娃則仰天慟哭，而天使手拿著劍驅逐他們走出樂園。

在以往大家都以畫風和年紀來判斷馬薩其奧是馬索利諾(Masolino Da Panicale 1384-1435)的學生，但後來考証馬薩其奧是於 1422 年加入翡冷翠的畫家公會，而馬索利諾直到 1423 年才加入，且當時規定未入公會之前是不准收學生的。但我們仍可將馬薩其奧所繪的「逐出樂園」與馬索利諾所畫的「原罪」（圖 7）做一對照比較。一般而言，馬索利諾可說是標準的哥德式風格，而馬薩其奧的作品十分講究對作品逼真的表現和空間的構成，「空氣遠近法」和以明暗變化為主的「量塊的表現法」，都有效地結合成為新的表現作風，他豐富的感情加上知性的、現實的表現，開拓了新的繪畫世界，且其雄渾的作品也影響了後代。相對於馬索利諾所表現出的優美纖麗風格及人物，雖不是十分自然，但天真無邪而古拙，設色清麗的樣式，馬薩其奧更具現實主義的精神。

馬索利諾所畫的〈原罪〉，和馬薩其奧所繪製的〈逐出樂園〉中的亞當和夏娃；從中可以明確地看出兩位畫家迥然不同的風格。就馬索利諾而言，他以自己所處時代的精神與思想，來理解神聖的宗教故事，並表現出後哥德式風格的細膩感情世界；而馬薩其奧這位文藝復興運動的創新者，所表現出的實質空間世界，與裝飾畫的風格目的背道而馳，並完全投入在立體畫面的三度空間中。馬索利諾依然局限在裝飾性風格和哥德式線條主義的羈絆中，馬薩其奧理性地構築了統一的空間，使其有力刻劃出在相同空間內活動的各種人物與事件。因此，在馬索利諾的〈原罪〉中，我們看到，亞當和夏娃的軀體是凝固不動的，沒有重量感，臉部呈現出寧靜的表情，全然不知道他們當時正在進行的行為。而馬薩其奧的這幅畫中，亞當和夏娃在一股耀眼光線的照射下，沈重的身影投射地上，臉上流露出遭受聖父譴責的沈重心情，亞當將雙手捂住臉龐絕望的表情，扣人心弦，夏娃盡力遮掩她赤裸的身軀，絕望地朝著天空哭喊，使觀者似乎可以聽到她心碎哭喊的

聲音，令人不忍。在馬索利諾〈原罪〉中的亞當和夏娃似乎是兩個不懂人間悲苦，天真浪漫的青年，在他們身後露出一條有著人頭的蛇，蛇身與夏娃的手臂交叉盤繞於樹幹上。而在馬薩其奧的〈逐出樂園〉中的人物形象，是兩個活生生的人物，他們痛苦失望的表情已顯現出完全明白那位在空中飛翔的天使，驅逐並逼迫他們去面臨的是他們可悲的命運(註五十二)。

圖 8 到 11 的四幅作品，是描寫人類原罪的起源，亞當與夏娃被降罪的情形。〈原罪〉(圖 8) 這幅圖像起源於相當久遠以前，它是現存最古老，且純粹出於基督徒之手的藝術，早已經描繪立於分別善惡樹之間的亞當與夏娃。在此壁畫中所見的亞當與夏娃的肉體被描繪成抽象圖樣化。不過，通常傳奇的藝術，常因其形態的抽象化而更具表現力。在此特別能引起趣味的是，兩者的手勢方面，夏娃手指著一具有雙翼類似龍「蛇(惡魔)」的動物，亞當則指著夏娃。這個動作直接表達出引向降罪的故事，也即在神前，亞當指向夏娃，夏娃指向蛇，主要在於轉嫁彼此的責任。這或許是由於中世紀的人對於責任過於敏感的關係吧(註五十三)！

古斯，雨果·范·德爾(Goes, Hugo Van der ?-1485)是繼范·艾克之後最重要的荷蘭根特的畫家，也是早期荷蘭畫家中最具才華的一位。他畫的這幅〈原罪〉(圖 9)高僅 30 公分，卻洋溢著類似大畫面的氣勢以及含括了部分和全體描述的格調。圖中可見夏娃的右手已經拿了一個蘋果，又伸出另一手，準備為亞當再摘一個果實，而亞當則戰戰兢兢地佇立在充滿自信且彷彿在誇示其肉體的夏娃身旁，畫中表現出遠近空間感，景物則含有強烈的象徵隱喻性。

大部分西洋基督教的美術作品中，顯示了夏娃是從蛇那兒接受果實，就連聖經本身也記載著，夏娃自己拿到禁果後吃下，並拿給亞當吃。降罪圖所以會在文藝復興以後短時間內不斷的出現，主要因為這個主題對人文主義的藝術家來說，是最理想的人體研究，也是最易於表達的主題。

杜勒，亞勒伯列希特(Dürer, Albrecht 1471-1528)，克拉納赫，卡魯斯一世(Cranach, Lucas I 1472-1552)和提香(Titian Tiziano Vecelli 約 1487/90-1576)，馬比尤茲

(Mabuse ?-1533)都畫過此類的主題，馬比尤茲的作品〈亞當與夏娃〉(圖 10)很謹慎的提到夏娃的肉體美。到了提香，轉變成純粹官能的發揮〈亞當與夏娃之誘惑〉(圖 11)，隨著這些，夏娃的畫像也就變得更加生動了。

杜勒所繪的〈亞當與夏娃〉(圖 12)，是亞當配上夏娃的畫像，是左右兩幅相對照的作品。在姿勢上來說，人體的比例是遵照古典的理想比例畫成的，使用單純的黑色背景襯托出優美的人體；夏娃同樣畫得十分優美，他吸收了義大利繪畫的長處，脫離了初期受哥德式影響的生硬裸體畫。

在杜勒作畫二十年後，克拉納赫很明顯的根據他的意識也完成了〈亞當夏娃〉(圖 13)，他畫中的人物頭部小，夏娃像少女那樣面立，纖細地向下延伸，以致形成妖豔的官能肢體。他的另一幅〈亞當與夏娃〉(圖 14)，雖然製作年代在杜勒的〈亞當與夏娃〉之後，卻仍留下濃厚的哥德式藝術的痕跡，背景樹木畫得有如屏風般式樣的感覺是克拉納赫一向慣用的手法。

〈夏娃之創造〉(圖 15)、〈伊甸園中的亞當和夏娃〉(圖 16)、〈樂園〉(圖 17)所描繪的，都是從亞當的創造到被逐出樂園，也就是將「創世紀」2章 7節至 3章 24節故事的幾個場面，納入一幅構圖中。勞倫斯·吉伯提(Ghiberti, Lorenzo 1378-1455)是完成了從中世紀末的國際哥德模式轉移到新文藝復興模式重要任務的雕刻家。這幅佛羅倫斯大教堂附屬洗禮堂的青銅門扉浮雕〈夏娃之創造〉(圖 15)，即採用了文藝復興時期的模式，後來米開朗基羅(Michelangelo 1475-1564)盛讚此作品，稱之為「天國的門扉」，延用至今，圖中表現的樂園諸場面，更與此相符，尤其是，受天使援助而被帶到亞當跟前的夏娃，及被逐出伊甸樂園的動人姿態，婀娜柔美的動作，都以傳統藝術及中世紀宮廷儒雅風範表現。

中世紀的人們，最初是全然忠實地遵從聖經，根據聖經所載，夏娃是被神帶到亞當那兒，漸漸地才強調亞當與夏娃之間的那種感情。像克拉納赫所畫的〈伊甸園中的亞當和夏娃〉(圖 16)，畫面中央他倆親密地站立於神前，他們那種親密而又洋溢著喜悅的交腕姿態，把亞當見了夏娃所說的「這個才是我的骨中之骨，肉中之肉」那句話，深刻的描繪出來。

<樂園> (圖 17) 這幅作品，就親暱的亞當與夏娃為中心這點來說，與克拉納赫的作品相同，且其在畫面後的左右側，配上了從夏娃的被造到被放逐的各小場面這點，也與其畫類似。這幅畫把亞當與夏娃置於畫面中景，前景則以亞當和夏娃為中心而向四方成放射狀。在左右上方浮懸於空中的人物為男性，左邊的人物高舉手腕，指間停著似驚的鳥。右邊的人物，右手握著閃電，左手拿著火把。這些毫無疑問的，是象徵空氣與水。至於下方則舒適地躺著兩位女性，左邊女子手持蘆葦，並將手腕置於正滴著水的大貝殼上，下方還有許多魚貝類的東西，是象徵著水；右邊和四週散佈了許多的果實、穀物、動物、乃泥土的象徵。此構成物質世界四大元素的象徵，經常出現在文藝復興時期的繪畫中，尤其是在「創世紀」裡，有許多隨著天地、人類的創造故事而表現出來（註五十四）。因此，在此畫中，其描寫既重理想而又調和自然，把亞當與夏娃畫成比較珍貴而親暱的姿態，將「象徵像」主題化乃其特點。

「耶和華說，那人獨居不好，我要為他造一個配偶幫助他。」（「創世紀」，2 章 18 節）。於是，神便讓亞當熟睡，然後取下他的一根肋骨，再利用這根肋骨，造出一個女人——夏娃。米開朗基羅的《夏娃之創造》（圖 18），初期就根據這種記述，描繪了上帝取出肋骨的情形。亞當枕臂而眠，不久從其腰窩內出現了夏娃，這也是中世紀以來一般的傳統信仰。從「創造天地」到諾亞(Noah)方舟的故事，也就是由「創世紀」的九個故事完成了這幅西斯汀禮拜堂天井畫，是米開朗基羅將其才能發揮得淋漓盡致的一大傑作。他把九個不同的故事，以帶有各種象徵意味的四位青年裸像圍住，他們可當作為代表人類的四基本氣質。馬薩其奧的<逐出樂園> (圖 5) 及米開朗基羅的<原罪與逐出樂園> (圖 19)，將「存在的象徵」-- 藉著肉體表達更深層的思想，也就是成功的表達了個人--「我」的表裡一致，以完全赤裸的姿態表達出來，馬薩其奧的這幅<逐出樂園>，之所以至今仍能震撼觀賞者的心，主要在於，它到現代依然存在著能振奮人心的肉體即自我的同一感。亞當的悲傷，夏娃的哀號，也可以說是「我」的悲哀，而當米開朗基羅完成西斯汀禮拜堂屋頂畫時，肉體成為存在的象徵。比起肉體的真實性，那些附帶的

夢想、瘋狂與觀念等特質，更接近龐托爾摩(Pontormo 1494-1556)所堅守的保守主義。〈亞當與夏娃之裸體〉(圖 20)，其畫具有矯飾主義風格，在巨大的人物驚恐回眸的表情下，深切地表現出內心的不安與騷動。

〈被逐出樂園的亞當與夏娃〉(圖 21)是十九世紀的畫作，很明顯地付予夏娃一種即將來臨的新夏娃—聖母瑪利亞的典型。在手抱著兩個小孩的夏娃右方，有許多的山羊(惡的象徵)，從左邊有頭小羊走近，而膝上的亞伯親切的向小羊伸手，另一位孩子則因受惡魔的脅迫而跑向夏娃。畫中的夏娃與古代以來的大地母神得魯斯極為相近。藝術家以他的直觀，把大地母神 = 夏娃 = 母神，這種根源的類比，完全地視覺化了。

〈夏娃(虛榮)〉(圖 22)圖中夏娃那副凝視自己倒影的姿態，一頭美麗的金髮，及描繪的極盡鮮活的乳房，與英國大詩人約翰·密爾頓所寫的長詩「失樂園」及古代神話「那西塞斯」(Narcissus)愛戀自己水中的倒影，溺死後化成水仙的美少年，相互對應著。

〈受誘惑的夏娃〉(圖 23)以純視覺的傾向，以「簡單、純真」為主旨，且可說是宗教性與情慾性，寫實性與圖式性的混合。醜怪蛇(惡魔的面貌)以及描繪得非常細膩的夏娃肢體，塑造了一種幾近倒錯的美。

亨利·盧梭(Henri Rousseau 1844-1910)所描繪的熱帶森林，早已成為我們所熟悉的風景畫之一。有時是熱帶的住民，有時是猛獸，展開了一個幻想的世界。在〈夏娃〉(圖 24)盧梭亦將夏娃置於於熱帶森林中，但它並不純然是幻想或僅在表現純樸的異國情趣，它和高更(Gauguin 1848-1903)的畫〈具異國風情的夏娃〉(圖 25)，〈亞當與夏娃〉(圖 26)，〈惡魔之言〉(圖 27)，以南太平洋島的風物為背景，有時描寫現實的場面，有時又變換為宗教的或寓意的場面，有異曲同工之妙，也許對他們而言，那綠意繁茂的熱帶林，正是日漸枯竭之原始生命的象徵，如此，將「一切生命之母」的夏娃置於其中，那是當然的事了。

在現代繪畫作品〈夏娃〉(圖 28)，將上述觀點表現得更為清楚，圖中可見夏娃舉著手自豪地站著，四周圍繞著植物、動物、鳥以及太陽，連女性的性器也

毫不保留地畫出來，這點以現代觀點看來，雖不是一件稀奇的事，但在此，卻已顯示了夏娃是萬物生命之起源與維繫者的意圖了。關於此點，從盧梭時期到現代，對夏娃的解釋，可說與古代東方女神像相近(註五十五)。

克林姆，古斯塔夫(Klimt, Gustar 1862-1918)所畫的〈亞當與夏娃〉(圖 29)以大面積描繪著豐腴而正面站立的夏娃，微傾的頭與摟著他的亞當顯出迷離沈醉之表情，夏娃散發出的女體之美，讓摟著她的亞當，雖在其背後，卻十分清楚她的乳頭呈淡紅色且陰部會興奮。這時候的夏娃，為實現亞當的希望，從人搖身一變為女人，這是種啟示，也是種創造，對克林姆而言，這也可說是面對新生命誕生的偉大序曲。

在 1920 年代所謂的「瘋狂的歲月」中，叱咤風雲的傳奇女畫家藍碧嘉(Tamara de Lempicka 1898-1980)的作品〈亞當與夏娃〉(圖 30)，是獨樹一格的現代版「亞當與夏娃」，藍碧嘉把龐然大物般的亞當、夏娃置於高樓大廈的現代景緻中，如鋼管般的圓潤光滑，透著黃金似的色澤的壯碩豐滿胴體，紅潤的唇，捲曲的髮，圓球般的乳房與臀，塊面分明，簡潔清晰俐落的分割線條，形象鮮明突出。此時代的亞當與夏娃顯然已脫離了被逐出樂園的苦痛，而沉溺於五光十色、繽紛糜爛、機械速食的現代男女愛慾中！

從古至今，對於原罪——亞當與夏娃的描寫，一直不曾衰滅，但與此相關的主題：“懷孕的女人”，卻顯然地遭受不平之待遇，少有人描繪。這將於下節中再深入探尋，有哪些男畫家與女畫家曾描繪懷孕的女人？並深入探究賞析這些作品。

二、男畫家筆下的孕婦圖像

達文西(Leonardo Da Vinci 1452-1519)是古往今來最富有創造力的天才，儘管歲月流逝，但人們對他的敬畏之情，仍未消滅，達文西作為文藝復興時期的一位藝術巨匠，至今仍絲毫未失其魅力。

十五世紀文藝復興的畫家，大體熱衷於將眼睛所見的現實世界，如何客觀而

忠實地再現於畫面上，所以他們動用了透視法、陰影法、解剖學等的知識。達文西曾解剖過三十具人體，他相信人體的骨骼和肌肉是一切結構的基礎，他說：人是宇宙的準則，透過解剖，達文西了解生命，也許，堆放在達文西四週的器官，不再只是一種物質，而是他透過一篇篇，一頁頁的草圖手稿，試圖書寫的一種生命的詩句，達文西使血淋淋的解剖帶有了詩意的內容，並進而更尊重生命，且表達在其畫裡。他曾切開了一名孕婦子宮，了解胎兒的存在狀態(圖 31,32,33)也如同他切開了果實的種子，了解植物胚芽的生長。在他解剖學的手稿中，科學是一種詩，不僅是嚴密的論證，也容納了夢想與愛。

他對生命的本原懷著最大的好奇，他切開過女性的子宮，男性的陽具（圖 34）試圖了解在生殖交媾中的人體構造（圖 35），他在一次又一次的解剖中探析人類，然而，他似乎期待著：靈魂在哪裡？愛在哪裡？（註五十六）

羅塞提（Rossette Dante Gabriel 1828-1882）的作品大多出自但丁（Dante）的作品，並反應了一種中世紀的夢幻世界。具有詩人才氣的羅塞提的作品含有淒美浪漫的情調，在他的作品「告知懷孕」（圖 36）中並未把大腹便便的孕婦畫出來，而是畫著仍懷抱浪漫美麗情調的少女，得知受孕的情境。羅塞提所畫的女人都有一個共同之點，就是都是理智的，同時也有一副夢幻的熱情面孔，成為英國人的理想典型。在這幅「告知懷孕」作品中羅塞提選擇了與之前作品推崇拉菲爾前派之以真實為標榜的不同方式，用裝飾主義重於真實主義的方法來呈現。

繼羅塞提之後，高更也以此主題畫了一幅〈告知受孕〉（圖 37），在大洋洲的群島上，高更求得內心的寧靜、安詳，太陽熾熱的光芒及色彩都超越了形象的外表而具更深刻、更真實、更富有宗教色彩和贖罪的意義。1892年完成的這幅〈告知受孕〉也不例外。高更除了畫出大溪地姑娘的古典原始之美，並完美的表現其姿態和風度、魅力，使之更富生命生存意義。關於生命生存的意義這樣的問題始終回盪在高更的腦海中，這在他 1897年完成的〈我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？〉（圖 38）這幅作品中找到答案，在這幅畫右下角乃題旨「我們從何處來？」，談論的是人生的起點，也就是意味著「誕生」這兩個字。

畫面上躺著的嬰兒，旁邊蹲著的三個女人，依高更的解釋是「她們正在那兒研討她們的心事。」或許那便是有關於「生」的奧秘哩（註五十七）！〈告知受孕〉這幅畫中大溪地婦女的背後一朵冉冉上升的白煙，有著翅膀的天使，告知了女人的受孕，是靈魂的昇華，高更在畫布上實現色調的和諧，使色彩趨向簡單樸實，並在畫中表明了他想超越表象世界而深入靈魂探密的願望，他要賦予內心世界和精神狀態以相等的造型和色彩的體現，這種帶有含意的色彩均勻地塗在構圖單純而又平衡的畫面上，更加強了它的象徵意義。

克林姆（Klimt Gustav 1862-1918）以前，並沒有畫家明確的將大腹便便的孕婦大膽赤裸的表現在畫面上，即使是畫「受孕」也都是以象性手法表現。克林姆濃厚的色彩、象徵性的圖像、裝飾性的特質，擅長圖案式的設計，其平坦、華麗、充滿異國情調的畫面，可以看出來自埃及、希臘、義大利、中國等古風的裝飾來源。在克林姆的畫中經營出一種病態的、縱情的、忘神的世紀情緒，呈現出享樂主義下的貪戀風情。克林姆的藝術可說是維也納世紀末夢幻中盛開的花，歌頌著永遠的愛和性。克林姆一生中畫了無數的女人，以敏銳的觀察力，在一瞬間，把人物的性格、氣質與特徵捉住，表現在畫面上。這些主角是女性、是女體、是性，以及他所畫的女體往往是在象徵性器的紋樣中，或在男性的擁抱中恍惚著的女性。生、愛、死可說是克林姆一生創作的主題。當然，其他畫家也著迷於這種內容，但克林姆更淋漓盡致的表現，同時更加重了「性」與「死」同時取材描畫，可說是克林姆的「黃色浪漫」。

在克林姆幾乎全以女人為主題的作品中，性愛主題充滿象徵性，他筆下的女人眼神經常泛著空虛，淒迷的神情，身軀猶如一具氣息如絲的垂死天鵝，而且，更與其他畫家不同的是，克林姆對孕婦的裸體也抱持著極大的興趣，他以裸體孕婦為描寫對象，畫女人隆起的腹部，似乎也象徵著性愛過的滿足。他對孕婦題材的著迷，且毫不掩飾的將其畫出，如作品〈男人和女人〉（圖 39）〈站立的裸體孕婦〉（圖 40）〈三個孕婦〉（圖 41）。

克林姆以快照法攝取人體姿勢，然後用簡潔流暢柔美、概括、精鍊的線條描

繪出面向左邊、側面的裸體孕婦輪廓，克林姆筆下的孕婦幾乎都是優雅柔媚沈默並有著纖細的手腳。在〈男人和女人〉（圖 39）此畫中呈現男人與女人低頭不語沈重相依的身影，似乎在歡愉背後所須承擔的壓力。克林姆將中世紀盛行的金銀箔和蛋彩技巧與現代油畫結合，創造出個人獨特的風格，運用了多種材料如蛋彩、膠彩、金箔、銀箔、金粉調膠．．．製造出光澤層次變化多端的效果。這兩幅〈希望 1〉（圖 42）、〈希望 2〉（圖 43）就呈現了這種效果，〈希望 1〉畫中側站的孕婦偏頭凝視，仍是一貫的具備著優雅與背德的白皙肌膚，能吸住對方的危險神情，即便是「孕婦」仍舊出現了妖豔，讓男人發狂、沈迷、淪陷的「宿命的女人」。因此孕婦的背後是恐怖的死神！女人是白天，也是黑夜；女人是天使亦是惡魔；女人可令男人生亦可使男人死。生是歡愉、明亮；死是痛苦、黑暗，當男女交歡產生愛的結晶，同時也是死亡黑暗的開始。

〈希望 2〉（圖 43）畫中的孕婦穿著裝飾圖案的衣服露出了女性的特徵 雙乳，意味著哺乳的功能，低頭不語的孕婦，在他光彩奪目的彩衣背後，仍舊有著潛藏的骷髏頭，而一些女人面孔以寓意性的手法隱匿在衣服下方，身上的圓形或橢圓形圖案則是女性器、卵子的象徵性符號，有許多人把這種裝飾，看成是一種性的暗示，金雨灑落般的背景使帶著希望的孕婦，似乎埋在豪華、豔麗的拜占庭風的馬賽克紋樣裡，使得整體的感覺突出卻又和諧，且消除了深度和厚度感，使畫面產生魔幻的視覺效果。

克林姆的繪畫具有花壇的裝飾性，鮮明的象徵主義色彩，在絢爛豪華的表面下，呈現人類的苦悶悲痛、沈默與死亡的氣氛，蘊藏著人類死亡的悲劇性，此種特色也明顯地展現在〈希望 1〉〈希望 2〉這兩幅畫裡。

席勒(Schiele Egon 1890-1918)的畫雖受克林姆的影響，但二者間卻有著顯著的不同，克林姆的畫中充滿著金色與華麗的色澤，鮮麗的衣裳紋樣受日本工藝匠意之影響，與裸體曲線合一的畫面產生了令人驚異的眩惑，裸體之美和醜都委諸於命運的旋律；而席勒常用異常細膩的手法，製作了堪受折磨的人們，他擅長用尖銳的痙攣線條把肉體與官能的豐潤隔開，並用畏縮扭曲姿勢或故意伸展擴開的肢

體，產生了深陷絕望緊張挑釁的情境，這種具有表現主義主題及半帶神經質色彩特色，與克林姆畫中優雅曲線的旋律或豪華的拜占庭風格似乎是無關的。色情、性愛、生命等問題，在克林姆和席勒是互相聯結的，但在克林姆畫中，是使人迷醉的音樂、抒情的魔法，到了席勒卻變成尖叫、粗糙不和諧的音調，一種惡魔的觀點。

在〈死亡之母〉（圖 44）〈孕婦與死神〉（圖 45），席勒傳達了悲觀的信息，生的同時也籠罩著死的陰影，憂愁的母親環繞著懵懂無知的嬰兒，大腹便便的母親，面對的並非愉悅的天使，而是死神的凝視。這些象徵性的圖像直接的表現其觀念與感情，刻劃出內心的掙扎，並深度的表現出更深層次的絕望感，宣示著人間苦悶、焦躁和憂疑不安的情緒。

席勒所呈現的孕婦圖像，並不像克林姆般將孕婦的形態勾勒呈現，而是用圖像隱喻的手法表達，如〈神聖的家庭〉（圖 46）他畫的是自己的身影與女子呈垂直角度，嬰兒則似乎在女人的子宮內般，三人緊密結合，以大色塊區分三人。我們看到的是孕婦挑戰性眼光，而站在身後的畫家自己卻是寂寞孤立，強調命運的忍受與服從，受盡某種無名的心靈痛苦折磨，畫裡，我們看到的是他內在自我的展現，對生命產生的懷疑！席勒這些作品使人感覺到「人的存在，不具意義，且是一系列不斷痛苦掙扎，導致精神上的苦悶、絕望的感覺，並不斷意識到死亡的陰影」。

基里訶(C hirico 1888-1978)在藝術上的經歷，以兩個關鍵時期為主；1910 年開始的形而上繪畫和 1919 年展開的古典繪畫。基里訶曾對這兩個階段的創作做過陳述。關於形而上的繪畫的起源，基里訶在他的「我一生的回憶」(Memorie della mia Vita)中寫道：「有時候我會創作小幅繪畫，因為伯克林的時代已經結束了。我開始運用筆下的畫作，試著表達出我在尼采的書中所發現的強烈而神秘的感覺：義大利城，在美麗的秋天午後所呈現的陰鬱。」

基里訶的第二次繪畫靈感，來自於 1919 年的羅馬。在「我一生的回憶」中，他寫道：「那是在波爾葛塞別墅博物館(Villa Borghese Museum)，有一天早晨，發

生在提香(Titian 1478-1576)的一幅畫前，當時我受到一幅畫的啟發。」「我意識到有重大的事即將發生。到目前為止我已觀賞了義大利、法國和德國博物館中大師的作品，以前我一直像一般人那樣看待這些畫作；換句話說，我把它們看作是「繪製的意象」。當然，我在波爾葛塞別墅博物館得到的啟發僅是個開始；之後，透過研究工作觀察和思索，我向前邁進了一大步」(註五十八)。

於 1920 年完成的〈孕婦〉(圖 47)是基里訶在受到過去繪畫大師的作品的啟示，古典藝術的吸引而產生重新創作慾望的作品之一。基里訶精確、成功地捕捉了孕婦的姿態、神情，一方面以古典作品為範例，如提香畫的〈勒·貝爾拉〉(圖 48)、拉斐爾(Rafael 1505-1506)畫的〈抱獨角獸的貴婦人〉(圖 49)及〈安吉羅·竇尼肖像〉(圖 50)，一方面奠基於自己過去的作品，透過二者的雙向交流達成新的願望，基里訶這位「古典畫家」，似乎想與古代偉大巨匠們做一番較量，基里訶對拉斐爾的模仿能達到令人讚嘆的地步，如〈孕婦〉(圖 47)和〈抱獨角獸的貴婦人〉(圖 49)，〈安吉羅·竇尼肖像〉(圖 50)做一對比，無論是姿態、神情、色彩、眼神，就連手擺放的位置，飾品、服裝，無一不唯妙唯肖，不同的只是基里訶描繪的對象是「孕婦」而非「男子肖像」「貴婦肖像」。

新即物主義(Neue-Sachlichkeit)影響著整個世界畫壇，受影響的畫家人數眾多，其中較有名的畫家首先應舉迪克斯，奧圖(Dix Otto 1891-1969)，他出生於慕尼黑，在成為畫家以前，曾經做過很多勞苦的工作，而從其作品中可看出他是一個努力觀察社會，以冷酷、寫實、誇張、形式化的方法來描寫，深入探索心靈，且以犀利的手法畫社會批判的主題。他是屬於個人表現、批判式的，他所畫的孕婦、母子是當他太太懷孕、孩子出生時心有所感所畫的一批此題材的畫作。如圖〈懷孕的女人〉(圖 51)、〈孕婦〉(圖 52)、〈半裸的孕婦〉(圖 53)、〈手上的新生命〉(圖 54)、〈母親和小孩〉(圖 55)、〈畫家和小孩〉(圖 56)。

迪克斯有兩個小孩，他有很多圖都用這兩個孩子為模特兒如〈孩子和玩偶〉(圖 57)，他孩子的出生給他很大的震撼，加入了許多的個人情感，尤其是速寫草稿直接描寫了許多在看到生產過程的悸動。但在完成油畫作品時，他退到作品

後，以客觀的方式呈現，而且一直保持此畫法。他的畫法都是用很強烈的方法直接呈現，且用對比色彩去表現對生命的悸動。迪克斯是用「醜」去表現「美」，例如他畫帶著血的嬰兒卻包在白色的包巾裡(圖 54)，讓人感到強烈的生命之愉悅。

在〈懷孕的女人〉(圖 51)這畫裡，迪克斯採用了圓形旋轉分割的方法，造成了視覺的律動，只用了紅、黑、藍及少許的黃造成強烈的色彩對比印象和作品〈孕婦〉(圖 52)、〈半裸的孕婦〉(圖 53)的直接描寫方法截然不同。這兩幅一著衣一裸體的孕婦畫法是把描寫對象單一而巨大的置於畫面，使用單一的咖啡色調，「著衣孕婦」顯得較為柔和，而〈半裸的孕婦〉這幅畫則強調光影對比，兩幅孕婦畫同樣有著壯碩的身軀、巨大下垂的乳房及硬大的腹部，這在迪克斯眼裡才是真實，也才是美，因此迪克斯完全不去美化她，十分有個性的呈現，造成強烈無比的震撼效果。

施並錫(1947-)出生於鹿港，他認為：藝術家首先必須是個熱愛生命的人，是個充滿純真至情至愛的思想者；對世界總是懷抱著深沉篤定的愛、憂愁和同情，是個腳踏實地的生活者，是個敏捷清澈、心胸豁達、思想玲瓏、觸物會心思想者；然後用慷慨的心靈，去開創視覺領域前所未有的新天地。懷抱著「藝術是對生活現象探索的捕捉，對生命本質體認的表現，藝術追求的是至美、至善、至真，來自靈魂深處的感動」來創作(註五十九)。當他獲知即將為人父時的那一份喜悅與感動，促使他畫了一系列「懷有之喜」-- 一個與他有著密切關係新生命的誕生的作品，此後他開始觀察生命，觀察得愈入微，愈能體驗宇宙的一草一木都充滿著生命，都在傳達生命的訊息與律動。自 1983 年~1988 年，結婚帶來生活與心情的變化，孩子的來臨也使他感受到生命的可貴與奇妙，於是展開一連串的「母與子」系列的創作，並於 1989 年獲得首屆席德進繪畫大獎。這些作品華貴、靜穆而溫馨，寫實功夫很好，意涵也深達，無論是表現力或感情都十分成熟(註六十)。母與子系列表現的是從母親懷孕到嬰兒呱呱落地，母親哺乳的一系列作品。其中〈滿懷希望〉(圖 58)描寫了一位撩起衣服，低著頭、手撫著隆起的肚

子的孕婦。畫家運用逆光效果使觀者與孕婦眼光都落在懷孕的大肚子上，效果強烈，並感受到孕婦充滿了無限的期待。在〈蓼蓼者莪〉(圖 59)、〈兆生伊始〉(圖 60)、〈無染〉(圖 61)我們可以看到畫家用鮮明的色彩來歌頌母親的偉大無私、用細膩溫馨的筆調來描繪生命的永續與美好，在畫中我們看到的是對生命的禮讚，並對人生充滿憧憬、沒有恐懼、沒有怨尤，在這個愛的世界裡應該尊重生命、觀察、關照生命，並傳達生命的光輝與美好，世世代代延續下去。

黃銘哲(1948-)認為徹底探尋東方文化特質才是他的目標和使命，並於 80 年代初期建立起他那種「溫情主義」的個人風格，如〈第三個希望〉(圖 62)，他從西方前衛藝術思潮中攝取西方大師的優點，然後融入他個人慣有的抒情風格之中，而創造出他這具有東方神祕色彩的特色，而更融入了耐人尋味的精神內涵，母親與孩子緊密的站在蜿蜒而下的植物前，稚嫩無邪的孩童睜大了無辜的雙眼，大腹便便的母親優雅卻又低頭不語的站在後面，三人靜靜期待著第三個生命的降臨。黃銘哲所畫的主題都與身邊週圍所看、所聽、所感覺到的有關，如「親情」、「愛情」，而表現手法則是隱喻的、象徵的，這幅畫裡的「孕婦」神情優雅若有所思，似期待但也有些許的憂愁。黃銘哲就像克林姆一樣，將明艷的裝飾色彩以淒清憂鬱的表情來制衡，在綺麗明艷的彩色世界背後，蘊藏著一股淡淡浪漫優雅的氣氛與情愫。從帶有濃厚象徵主義色彩、精密寫實手法和嚴格考究畫面完整度及結構性的早期風格，轉入 90 年代表現主義的粗獷奔騰和無所保留的解構時代，固然這是兩個不同階段的繪畫，始終還是以「人」為核心(註六十一)。

在 1986 年完成的這幅〈蘊〉(圖 63)，黃銘哲捨棄了以往精確的人物比例造形，而改以「拉長」、「變形」的軀體來表現，塑造一種半抽象格調，色彩線條方面則從細緻、寫實到輕鬆悠遊，並藉著各種色系特性自由發揮，把主體背景融為一體，產生一種夢幻浪漫的格調。粉紅佳人捧著隆起的肚子，孤獨地站立在線條交錯動盪卻鮮麗的背景中，這種強化到極至的裝飾性變成色彩的交響詩，吟詠著淡淡的感傷，在綺麗的色彩下是孤寂的象徵，黃銘哲用神祕的東方色彩詮釋奧妙的生命哲理。

李自健(1951-)的油畫作品最大特徵便是寫實，這不僅表現在風格和技巧上，同時也體現在他創作的思路上，他對人性、人類真善美的真誠熱烈追求展現在畫裡，打動人心。其「母女系列」作品，感人至深，母子、母女之情是人類永恆之愛的最純潔表現，在歷史中長盛不衰，而李自健以最樸實深刻的寫實技巧唯妙唯肖的畫出自己美麗的妻子懷孕時動人的孕味。〈孕中妻〉(圖 64)便是此組畫之一，這組畫記錄了他的愛妻自懷有身孕到為女兒唸故事的生活中平凡而美好的事情。畫中洋溢著幸福，表現了人間至愛，運用了單純的色彩、柔和的光線，相當成功的描繪出妻子懷孕時優雅美麗的神情，畫家透過畫筆傳達了無限的愛意。〈胎聲〉(圖 65)是此組畫中另一幅動人心弦的佳作，懷了孕的母親靜坐床前，女兒微笑著趴在母親懷了小寶寶的肚子上，靜靜地聽著胎音，母女二人此刻正滿懷期待的等著另一個新生命的到來，溫暖柔和的光、純潔無瑕的色彩，畫家筆下的世界是無爭的，是寧靜的，是美好的，但願每個寶貝都誕生於一個美麗的世界。李自健筆下的孕婦是那麼的賢淑優雅而美好，像〈孕中妻〉畫中的孕婦雖已近臨產，但凝神靜思的神態，卻無一點慌亂或焦躁，而〈胎聲〉與〈孕中妻〉這兩幅畫一樣有著異曲同工之妙，母女二人靜靜相偎，靜穆安詳，慈愛的望著女兒及未出生的孩子，或許這種景象是世上所有的父親最期望看到的吧！母性的光輝在李自健筆下發揮得淋漓盡致。

三、女畫家筆下的孕婦圖像

不是藝術史上沒有偉大的女性藝術家，而是在過去漫長的歷史裡，沒有容納女性藝術家自主發展的空間。二十世紀的現代女畫家擁有了較多的受教育機會，且自七十年代的女性運動後，女性藝術創作也開始受到重視而蓬勃發展。大體而言，女性創作風潮大都從個人生活經驗中尋找創作題材。她們一方面勇於表達不同於男性的題材，通常是自身的「女性經驗」；另一方面或者是體現對生活之中的不滿、刺激傷害等個人成長記憶的象徵性反映(註六十二)。

愛麗絲尼爾(Alice Neel 1900-1984)是二十世紀美藝術史上最偉大的肖像畫家

之一，也是最著名的女藝術家。她的作品極富特色，且畫風大膽而使之聞名，她直言不諱的個性與大膽誠實的畫像作風，使她成為藝術史上受人崇拜讚美的人物。尼爾的作品記錄了她自己的生活，也同時記錄了她所生存的年代，她自己是靈魂的收集者，也是一位有高度創意與大膽的藝術家，並涉入備受爭議的領域，早在它們被認可或流行之前，她畫身材欠佳，完全裸露生殖器官的男人，不馴的黑人，裸體孕婦。〈瑪格·依文斯孕婦〉(圖 66)是尼爾在 1978 年完成的一幅裸體孕婦作品，畫中的孕婦是在產下雙胞胎前不久，應尼爾的要求而畫下的，在這幅畫中，我們依舊可看出尼爾一貫的畫風，流暢的線條、單純簡潔的色彩，及完全不做修飾的背景。在尼爾眼中，孕婦這個主角是唯一的重點，她正面而坐，毫不做作的與觀者相凝視，充滿了自信與無畏的態度。尼爾對於「孕婦」如此平凡卻很少有人描寫的主題以直接了當的方式呈現，勇敢的「照實際的樣子」去創作，完全不加美化。〈茱莉與艾爾吉斯〉(圖 67)圖中的女子已懷孕且完全的赤裸，似乎宣告著她已懷孕的事實，她隆起的肚子毫不隱瞞的呈現出來，而在她身旁著衣男人是他的丈夫，兩人一派悠閒的相擁而躺，正視觀眾，在尼爾的畫裡，我們可見到她直接而勇於面對真實的個性。對尼爾而言，她認為有些部落民族喜歡製造各種女人懷孕和男人生殖器勃起的形象，這對尼爾而言：「它」不過是我們人生的一部分罷了，因此尼爾總是以單純，直接的畫法去描繪，這也合乎了尼爾有話直說的個性，表現手法簡潔是尼爾的註冊商標，有時甚至看起來還未完成，她以簡練強勁的筆觸和獨特的變形，將人物內在心理勾勒出來，且她時常在畫出了主題人物的特質之後，就不再對背景多做描繪，從技術上來看，畫好像尚未完成，但從美學角度而言，它們是線條流暢的、是構圖嚴謹的、是色彩簡鍊的、是純熟完整的，尼爾認為該說的都已生動的表達了，何需畫蛇添足！

墨西哥女藝術家芙麗達·卡蘿(Frida Kahlo 1907-1957)一生都在描繪自己，舉凡家庭、個人內心感喟與身體的苦痛 都是她源源不絕的創作靈感。卡蘿的女性自主意識，關心自身主體的生命感受，不避諱女性自傳式的敘述與前衛面貌令人刮目相看！但評論者多以女性意識的角度禮讚其蠱魅的自傳性作品，女性主義

的抬頭，更讓卡蘿的聲望遠遠超過他的畫家先生里維拉(Riverh 1886-1956)。

卡蘿一生經歷坎坷，因此她的畫中充滿著生理上和心理上的痛，正如同她親身所經歷的一切。卡蘿在 15 歲那年因一場車禍險些喪命，雖檢回了一條命，卻壓壞了她的骨盤和脊椎，持續不斷的疼痛及經過三十五次的手術，讓她渴望小孩，卻無法生育，歷經幾次流產，使她身心俱疲，因此也成為她畫中的主題。

< 芙麗達與墮胎 > (圖 68)這幅石版畫在左邊她用手寫著英文的附記：「以你的經驗而言，這些作品不好不壞；要更努力的工作，妳將會獲得更好的成果」她說：「我的畫裡帶有痛苦的訊息，我流掉三個孩子，而畫有代替作用，我相信工作是最好的事。」畫中的人物滴下眼淚，肚裡的胎兒已離她而去，她極度的悲痛顯而易見，但也十分堅強地勉勵自己。

卡蘿熱切想要小孩，但事與願違，她流產後在醫院休養那十三天，用鉛筆素描記錄其流產的創傷經歷，後來即成為她油畫作品！< 亨利·福特醫院(漂浮的床) > (圖 69)和< 出生 > (圖 70)描繪了她遭受流產經歷的苦痛及對生產的看法。在< 亨利·福特醫院 > 這幅畫裡，畫家赤裸裸地躺在病床上，過大的床更顯出她身體的弱小，在她下腹部的白色床單，濕透著血跡，而肚子仍然因懷孕而腫脹著，手上握著紅色似妊娠的絲帶分別繫著六樣東西：巨大的男胎兒 - 象徵她流產中失去的孩子；右上方繫著飄浮的蝸牛 - 象徵她懷孕、妊娠與出生的象徵，牠自殼伸出來與縮回去，均與月亮的滿月與新月有一些關聯，這也就是說，它代表女性的週期及女性本身的性能力(註六十三)。左上方飄浮的解剖模型及右下方骨骼模型左下方醫院用的機械 - 象徵著她受傷的脊椎骨及有缺陷不能生育的身體和原因。床中間下方的蘭花是里維拉帶來送她的，卡蘿視它為性與情感的象徵。畫中廣大空曠的空間前嬌小瘦弱的身軀孤單無力的躺在巨大的白色病床上，淒涼的景色，飄浮的床，反映出卡蘿在喪失孩子後內心的感受是那麼的孤寂與無助。芙麗達卡蘿的畫有著強烈的象徵性，畫中的每一種圖像都有著不同的含意，像< 太陽與生命 > (圖 71)畫中的植物造形有如男女性生殖器的象徵，而賦予大地萬物生命的太陽正居畫面中央位置，隱藏在植物中哭泣的胎兒及猶如淚滴般的花蕊都反映

了卡蘿失去嬰兒不能生育帶給她孤寂絕望，悲傷的心情，她用流血、流淚的意象畫出真實而看不到的感覺，譜成一首痛苦的詩，而她也透過自己的藝術給予自己生命。

雖然中國女性藝術家囿於過去傳統社會中男尊女卑思想之束縛，為了在父權社會下摸索尋求肯定，只得順從社會價值之期待，致使其藝術多傾向陰柔唯美，鮮少觸及女性特色或社會禁忌之有力作品。然而，在台灣本地卻因有早期師範專科學校的教職工作，促使這群寄身教職的女性藝術家，為了教學上的需要，必須十項全能，涉獵繪畫、雕塑、版畫、陶藝等不同領域的創作媒材，因而使這批女教師在個人創作上開展了更寬廣的面相與空間。尤其是，受近代西方女性主義思想之衝擊，這批女性藝術家或出國進修，拓展視野，或閉門造車，累積創作資糧，開展個人創作格局，頗有成就，茲就其中作者與作品分析於後：

何清吟（1934~）1959年師大畢業，1966年獲聘為台北市立師專講師，然後由副教授而教授，連續三十年教職之後申請退休，專心從事創作，是一位全才形的藝術家。使用每一種媒材都可以得心應手，因為半生的美勞教學早已為她自己累積了深厚的表現基礎。在1988年退休之前何清吟可說是一位全心投注教育與藝術的女性，在繁重的教職與家務之餘，很難有耗時費力的大型創作，因是之故，她的早期作品都是「藉由生活週遭自然景物的摩寫再現，反應內心的理想與情感。」的敘情性作品而已，然而在1988年退休之後，何清吟的畫作大增，其1997年完成的一系列的「原愛系列」作品（圖72、73、74、75、76）是她在1988年退休後致力創作展現的一系列大氣魄作品之一，令人耳目一新，刮目相看。此系列畫作，不論其關照層面或表現技法，均有獨到之處，而且涵容作者悲憫憂世的情懷，正如作者在寫給台灣當代女性藝術家一書的作者陸蓉之的信裡所提到的：

「在這個科技掛帥的世代裡，理想與認知的提昇，都無助於減少社會的亂象。父不父，子不子的悲劇不斷上演，因為科技不能宰制人文，知識無法取代美感，功利主義泯滅了家庭與社會的倫常。此時，我發覺，深埋於人性中的"愛"，最是珍

貴，因為它是人性的本源，也是生命永續的憑據」(註六十四)。就憑此一內心的悸動，形成了她創作的原動力。茲就「原愛」系列作品，就其【一】觀照；【二】意匠；【三】技法與媒材，三層面分析於後：

【一】觀照

<原愛> (圖 72) 是一幅三聯屏巨作，畫中展現了作者對生命的深刻體悟，天地間母子至深的親情，在繽紛的色彩、簡潔巨大的造型下，萌發出一股奇妙魔力，使觀者強烈地感受到人類生命中最原始的愛，世間的一切真、善、美都在畫中呈現。「孕」是宇宙中最"善美"的期待，「母愛」是天地間生生不息永續不墜最偉大的"真情"。如<天職> (圖 73) 這幅畫作以大地之母威廉多夫的維納斯「古石像懷胎之夢幻」為主題，訴說著人間恆古以來無可旁貸的母性。孩子的<入世> (圖 74) 帶來了生的喜悅，但社會的變遷，父不父，子不子的悲劇是否為"生"蒙上了陰影，畫家在<天倫> (圖 75) 這幅畫中真切的表達了內心的期望。最後在<我執> (圖 76) 一作中，作者以「同心圓」及「旋轉盤」式構圖，強化畫中主角人物的緊密關係，卻以畫外空間製造出圍繞畫中「同心圓」的熊熊火焰來暗示人性中偏執的「愛欲」，亦暗示至真至善的「原愛」，在人性的偏執中淪陷的危機。作者以一心悲憫，向天下溺愛子女的父母提出忠誠的警示。綜觀此一系列作品，其「說明性」與「表現性」兼具，宣示的意欲多於唯美的追求。

【二】意匠

在創作關照(直觀、美感、感動)的原動力之下，作者捕捉在心中逐漸形成卻未定型的意象(意匠、想像)，經過內創造(構想)的醞釀，再透過具體的製作媒材與技法使之形成作品(外創造)。這一段創作的過程是作者如坐煉爐般，自我煎熬的一段痛苦歷程。「原愛」作者決定此系列作品在造形表現上有兩項訴求：一是「視覺的恆常性」，二是「畫面的力動感」，因為作者欲以此二訴求，表現「愛」的生命力。

為達到上述效果，作者在意匠的鋪陳時，採用了下列手段：

1、以碩壯的、具量感的人物造形為畫中主角，並以其主動部分構築畫面的張

力與力動感。

- 2、以具有說明性的造形，摒棄過多的光影變化及虛幻的透視空間之暗示，以追求畫面的恆常性。

【三】媒材與技法

媒材：採用綜合媒材，油畫麻布+增厚劑+壓克力顏料+油畫棒

技法：除了一般油畫技法外，又採用版畫製作時常用的壓印法、拓印法、刮紋法等綜合運用。

在女性主義抬頭後，新女性的創作面向更為豐富，觀照面也更為寬廣。女性藝術家的創作大多以生命、心像、哲思、自省、人性 等為創作範疇，在媒材與技法運用上也更自我更創新。大部分女性畫家藉著描繪他人的形象來流露自我心境的寫照。

西方女性藝術家，常大膽的在自己的作品中，用自傳式、日誌式的方式呈現，形成關心自我主體意識強烈的作品，這種自傳式，日誌式的繪畫方式，極少出現於東方女性藝術家的作品中，在台灣當然也不例外，原因可能是因為東方文化蘊育了女性保守、含蓄的性格，用女性自己的身軀為體材，寫實的呈現於畫中，自是少之又少。

蔡莉莉(1966-)於 1994 年到 1999 年完成的「孕育系列」作品，即是以自傳式，日誌式的方式，以當時自己懷孕為主題所畫的一系列作品，蔡莉莉在 1994 年於美國加州州立大學洛杉磯分校，完成藝術創作碩士，畢業展主題為「朽木系列」，1994 年底懷孕，但在懷孕過程中，繼續修習未完的第二個碩士學位，主修西洋美術史，同時，畫筆不輟，繼續作畫，主題是以自身懷孕的生理、心理變化做深刻的描繪，延續朽木系列風格，讓獨在異鄉求學、結婚、懷孕的自己進入畫中，畫中的孕婦在深沉的背景中，顯示出孤獨又堅強的新女性面貌。蔡莉莉以古典寫實的手法，等身大的比例，忠實地表達女性懷孕過程中的心路歷程，如圖〈最初〉（圖 77）在此畫中，作者將懷孕的自己，置入一個全黑空無一物的背景中，十分的強調自我存在。延伸出畫框外的幾塊木頭，似乎與孕婦毫無關聯，但

也因此更造就了不同的新視覺效果。將古典技法與現代手法並置，明暗強烈對照及細膩的刻畫筆法，使這幅孕婦自畫像產生極大的突破性。〈沉思〉（圖 78）窗光斜斜投入靜靜的木板牆房內，色調華麗的花桌巾，及一杯靜置的咖啡，無人坐的空椅，著橙色背心裙慵懶獨坐的孕婦，靜靜地望向窗外。整幅畫色調溫暖，但卻呈現出孕婦心中淡淡的孤寂感，似乎她正期待一個知心友人前來與她共飲，談談心中的憂慮呢！〈期待〉（圖 79）此畫以十分簡潔的對角線構圖及單純的色調，空無一物的斑駁牆面，來表現孕婦閉眼靜坐的神情。此時，一個孕婦全心期待的正是那小生命的到來，瑣碎煩人的俗事，就暫且拋開，單純無爭的心，在此畫中表現無遺。據蔡莉莉指出：「當時作畫，得克服大肚子不耐長久作畫的不便，努力完成一百號以上的數幅作品。」至 1995 年她女兒出生，繪畫主題轉向描繪自身的女性經驗，將哺育嬰兒的心境繼續延續「孕育系列」的手法表達。如〈未來〉（圖 80）〈希望〉（圖 81）。蔡莉莉說：「當時，白天上學、畫畫、當媽媽，半夜餵奶完，坐在電腦前寫論文，在這個階段更能體會女性藝術工作者必須在各種角色扮演中求取平衡。在克服種種障礙中，逐漸豐富自己的人生經驗，也不背離自己的理想目標。」道出了現代女性藝術家的共同心聲。