

性別·階級·族裔：  
跨國女性藝術的身分認同與自我再現

**Gender · Class · Ethnicity:**  
Identity & Self Re-presentation in Transnational Women's Arts

簡瑛瑛

CHIEN, Ying-Ying

輔仁大學 比較文學研究所博士班 專任教授  
Professor, Graduate Institute of Comparative Literature, Fu Jen University

彭佳慧

PENG, Jia-huei

輔仁大學 比較文學研究所 博士候選人  
Ph.D. Candidate, Graduate Institute of Comparative Literature, Fu Jen University

## 摘要

女性創作者有自我定義主體的能動性，能夠自我賦權 (empowerment)，但問題在於：如何觀看這些為自我認同而發聲的創作？在後殖民女性主義 (post-colonial feminism) 與跨國女性研究 (transnational women's studies) 的思考框架下，本文企圖重新檢視墨西哥芙烈達·卡蘿 (Frida Kahlo, 1907-1954)、中國的潘玉良 (1895-1977)，以及伊朗雪琳·娜霞 (Shirin Neshat, 1957-) 三位藝術家的作品為論述實踐的文本，透過自畫像 (self-portrait) 與自拍攝影 (self-representation photograph) 的自我再現，探討在跨國 / 族裔情境下的女性藝術家，如何藉由視覺文化 (visual culture) 的創作，將自身的邊緣處境，轉化成對自我性別、族裔、階級等身分的認同。並以此回應史畢娃克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 的提問：「底層人民能發聲嗎？」，進而思考「誰能代言？」「說些什麼？」「代替誰發言？」等耐人尋味的問題，反省知識論述體系下的再現 (re-presentation) 議題。

關鍵詞：跨國 / 族裔，再現，自畫像，自拍像

## Abstract

Female artists have the capabilities to define their own subjects actively and to give themselves their own empowerment, but there is still a question posed by female art: how do we view/interpret these women's artworks about self-identity & self-representation? This article attempts giving a new definition of the female works of the Mexico artist Frida Kahlo (1907-1954), the Chinese artist Pan, Yu-Liang (1895-1977), and the Iranian artist Shirin Neshat (1957-) with post-colonial feminist theories and transnational women's studies.

Through their self-portraits and self-representative photographs, their works address how to transform the gender/ethnicity/class-based marginalized self into an other identity by means of the creation of visual works of art. This thesis responds to Gayatri Chakravorty Spivak's question "Can the Subaltern Speak?", and considers further "who can represent?" "what could be said?" and "who can we speak for?" which focuses on the subject rendered under an epistemic system of re-presentation.(db)

Keywords: transnational/cross-ethnic studies, identity politics, re-presentation, self-portrait, self-representation photograph

## 前言

如果女性藝術家過去總是在邊緣創作，是因為那裡是唯一可行的地方。<sup>1</sup>

面對「從何而來」與「身在何方」的成長背景，跨國／族裔的女性藝術家在異文化社會裡，由於跨界經驗而夾處於多元且複雜的性別權力結構中，使個人的身分在文化認同和現實策略中具有流動與轉化的特質。這些被視為邊緣化的生命體驗，轉換為創作能量，突顯處於邊緣與移動狀態下所拉扯的矛盾和張力，並使身分認同產生跨界後的模糊地帶；第三世界女性藝術家必須不斷地反省、反思並重新定位，以尋找自己的位置。本論文試以墨西哥藝術家芙烈達·卡蘿 (Frida Kahlo, 1907-1954)、中國藝術家潘玉良 (1895-1977) 以及伊朗藝術家雪琳·娜霞 (Shirin Neshat, 1957-) 的作品為論述文本，擬探討在跨國／族裔情境下的女性藝術家，如何藉由創作將自身的邊緣處境，轉化成對自我性別、族裔、階級等身分認同的實踐。跨國／族裔的身分同時遊走於「中間」(in-between) 與「非一」(non-one) 的文化位置，交雜於多重國族與歷史的想像中，我們難以只就一個很純粹的位置來論述其定位；放置在全球化的語境，跨國／族裔則暗示了多重的流動性、穿透與連結的可能，並以此帶有既斷裂又連續的彈性身分，形塑出認同的再現。

職是，不論是以繪畫形式呈現的自畫像 (self-portrait)，或是以系列自拍攝影 (self-representation photograph) 所再現的自我，這些從個體經驗出發的創作，除開展一連串關於自我追尋的歷程外，同時也承載著多重的社會符碼與象徵意涵。不可忽略的是，對跨國／族裔情境下的女性藝術家而言，藝術世界的全球化如同一把兩刃劍，一方面為女性藝術提供曝光的機會，另一方面，也將跨國／族裔的身分，貶於一種異國情調的流行品味中。在此矛盾下，女性藝術家更須小心翼翼地反思並重新定位，以尋找自己的適當位置。這種對於主體的修訂與重估，給我們新的啓示，透過作品的自我再現，尋找反映她們生命經驗、主體性與世界觀的創作，以此反思女性藝術家不斷被窺視、質疑的文化位置；而此點，不僅是少數的個人問題，也是跨國／族裔女性所共同面對的一種存在處境。

本文嘗試以後殖民女性主義 (post-colonial feminism) 與跨國女性研究 (transnational women's studies) 為思考框架，分別爬梳三個具代表性的跨國女性藝術文本，以視覺文化 (visual culture) 研究牽引出這些隱而未現、或現而未明的邊緣主體性，反思這些影像中所再現的可見／不可見的自我身分認同。女性的議題應和實際的生命際遇與社會文化處境相對話，非被「架空」來討論，而成為政治性的籌碼。在以性別為主體的開放性互動中，使不同時代、國家、地區的女性，不同的聲音有匯集的平台，凝聚成涵蓋實踐性與差異性的身分認同論述。

1 Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (London and New York: Routledge, 1996), p. 4.

## 一、文化差異 / 族群記憶的反思：芙烈達·卡蘿

墨西哥裔藝術家芙烈達·卡蘿 (Frida Kahlo, 1907-1954)，打破以男性審美觀點的創作美學，透過大量自畫像作為自我書寫的方式，呈現自身對文化身分認同的深刻反省。在我們所熟知的西方藝術史中，當藝術家開始在作品簽上自己的名字，象徵將繪畫從「技藝」提升為一種「創作」的肯定；<sup>2</sup>從此自畫像不再只是練習的習作性質，而是以作品的完整型態被呈現時，是藝術家對自身的再現。對於創作者而言，自畫像創作是自我檢視生命蛻變歷程的重要途徑，畫家面對鏡子揮筆畫下鏡中表象「客觀的我」，同時也展現了生命內在性格「主觀的我」。而女性創作者的自畫像，受限於傳統師徒制的傳承慣例和美術學院中的訓練，使女性形象往往被一種根深蒂固的男性凝視欲望所規範；因此，當女性藝術家企圖透過自畫像再現自我，除了要擺脫傳統肖像畫對「女性美」的期待，更要面對自我再現時「雙重否認」再現的矛盾與衝擊。

卡蘿的作品經常紀錄她一生中的一些重大事件，例如：《亨利·福特醫院》(Henry Ford Hospital, 1932) 中紀錄她流產時的悲痛；《剪短髮的自畫像》(Self-portrait with Cropped Hair, 1940) 則以剪落散佈滿地的長髮和歌詞暗示自己情感上的矛盾、《受傷的小鹿》(I am a Poor Little Deer, 1946) 描寫她晚年進行多次手術仍無法擺脫病痛纏身的無奈。在卡蘿整個繪畫生涯中，自畫像是出現最頻繁的題材；她一共創作了五十五幅自畫像，在不同時期以不同造型來多方面呈現自我的不同面向，簡直就是用自畫像來記錄生命的軌跡。她的自畫像猶如一連串敘事的圖像反省，展示著有別於文字書寫的自傳式心路歷程。

自畫像被視為另一種形式的自傳或墓誌銘，記錄著有關作者的身分、生平或歷史事件；透過藝術家的作品，我們看見自畫像中的「我」，擺渡於「再現←→社會←→象徵」間。在《我的祖父母、我的父母和我》(My Grandparents, My Parents, and I) (圖 1) 作品中，卡蘿描繪了她的出生地和家譜。還是小女孩的藝術家，站在家裡的庭院裡，手上握著一條象徵「血緣線」的紅色緞帶，緞帶的另一端綁著飄在空中的雲朵，分別連繫著父親匈牙利籍的德國 / 猶太裔血統、和母親的西班牙與印地安人血統。祖父母的雲朵形象飄在父親的上方，背景是象徵來自歐洲的大海；外祖父母的雲朵則飄在母親的上方，背景則是象徵墨西哥的仙人掌生長在墨西哥中央高地。

2 早期的西方繪畫，並不在作品上簽名，因為做畫者只是「畫匠」的身份而非「藝術家」的身份。直到文藝復興初期，畫家才開始在作品上簽名，且最初的簽名還必須小心翼翼地隱藏在作品形式之中，以免「破壞畫面」。有趣的是，同樣的情況亦出現在中國山水畫的發展史中。

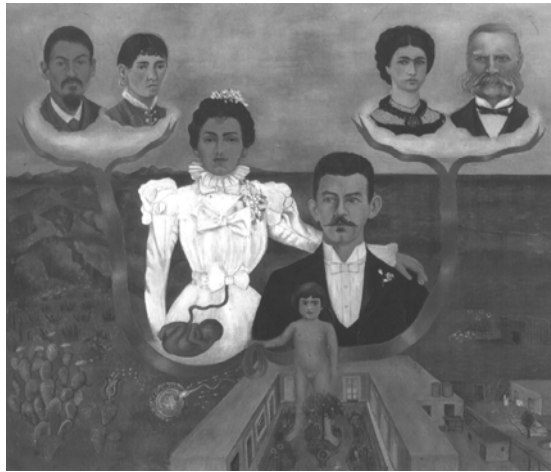


圖 1 芙烈達·卡蘿 (Frida Kahlo)  
我的祖父母、我的父母和我 (*My Grandparents, My Parents, and I*) 1936  
Oil and tempera on metal 30.7×34.5cm.  
The Museum of Modern Art, New York. Gift of Allan Roos, M.D., and B. Mathieu Roos, 1976

卡蘿以自畫像呈現對自身跨族裔的身分認同，將混種 / 混血 (hybrid/ mixed-blood) 的血緣關係，赤裸裸地再現。《我的祖父母、我的父母和我》畫作中傳遞著故事性的訴說，觀者透過觀看 (閱讀) / 解碼 (解讀) 交錯並置的過程，建構出一個攸關創作者的世界。這種解碼的過程除了來自作品中作為自己的形象之外，以及作品中充滿許多敘述性 / 暗示性的符號。例如：象徵著祖先遠渡重洋而來的大海、小卡蘿雙腳踩在自己家鄉的墨西哥高地、母親婚紗的蝴蝶結還連著一個胎兒、暗示受孕的一枚巨大的精子正要穿過卵子、一朵綻放的仙人掌花，接受隨風飄來的花粉等。這些裝飾性較強的細節，原本是被視為作品中的「次文本」(sub-text)，亦即非主要顯現出來的重點；但正是這些非重點的細節，在卡蘿的作品中提供更多的暗示與啟發：

如同所有寫作中的深刻洞見，與盲點是深切相關的：未說出的東西、與如何 (how) 未予道破，可能和表達的內容一樣重要；其中看似缺席的、處於邊緣的、情緒矛盾之處，也許正提供了意義的主要線索。<sup>3</sup>

職是，次文本扮演的並非「次」要的角色，反而是更貼近未說出的某種真實，指向文本內部的文本，猶如作品本身的「無意識」(unconscious)；因此，觀者所應注意的不僅是作品內容講述什麼，也不能忽略細節如何被鋪陳而形成一種在自我之中的感應痕跡。卡蘿畫面中這些有意無意的構圖佈局巧思，似揭發作品中既遮掩又洩漏的某種「次文本」，如同一條關鍵的線索，指向自我無意識的失落之處；

3 Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Basil Blackwell, 1983), p. 155. 吳新發譯 (1993)。《文學理論導讀》。台北：書林。頁 222。此段文字為筆者修改後的譯本。

紅色緞帶、祖先的肖像、海陸的交會等，這些細節都暗示 / 顯示卡蘿跨族裔的血緣、生命歷程中的特殊際遇，以及自身對墨西哥民族的情感與認同。

再以《兩個芙烈達》( *The Two Fridas*, 1939 ) ( 圖 2 ) 這件作品來看，此作是她離婚不久之後所畫，關於這幅畫的主題，曾有各種不同的解釋。從畫面上可以看見兩個卡蘿如同雙胞胎一般被視為兩個緊密相繫卻又獨立的自我：其中一個卡蘿穿著十九世紀歐洲式的洋裝，與她手牽手並排而坐的另一個卡蘿，則穿著墨西哥傳統服飾，一條長長的血管將兩顆暴露在外的心臟連結起來，另一條血管延伸至歐洲卡蘿的膝蓋處，她的手用手術的止血鉗止血，卻沒有效果，血還是一直落在像新娘禮服的白紗上；第三條血管圍繞在墨西哥卡蘿的手臂上，手中則握著一個繪有迪亞哥兒時模樣的自畫像的護身符。



圖 2 芙烈達·卡蘿 (Frida Kahlo)  
兩個芙烈達 (The Two Fridas)  
1939 Oil on canvas 173.5×173 cm.  
Museo de Arte Moderno, CONACULTA-INBA, Mexico

《兩個芙烈達》中，如照鏡子般的雙重自畫像，產生了自我對話的互動效果；左右對稱的構圖繪於正正方形的畫布上，畫面中這種二元論的運用，可回溯到古代墨西哥的神話。卡蘿自其中汲取創作靈感，而成爲她諸多作品的特色之一，像是日 / 夜、太陽 / 月亮、出生 / 死亡等符號，同時出現在一個空間畫面。<sup>4</sup>這種魔幻般的特質也可看出卡蘿受到墨西哥民間傳統的滋養，以及原生於墨西哥文化中的神話傳說；這種將宇宙分開兩部分的特質，被延伸運用在其創作中，呈現類似兩種分裂人格的狀態。

4 此二元論的觀點是根據亞茲特克 (Aztec) 的永恆交戰哲學觀而來，其中交戰的一方爲太陽神，是白晝、夏日、南方與火的化身；另一方是落日神，代表黑夜、蒼天、冬日、北方及水的化身。經此兩種力量交戰，才讓世界維持平衡的狀態。

卡蘿以灰白雲層的翻騰作背景處理，塑造出內心紛擾與不安的氛圍，兩個芙烈達除了所坐的墨西哥長凳，完全無任何可依憑的實物；雖然用手術鉗止血，但血仍繼續滴落，暗示傷痛仍在；而裙上的血漬巧妙地轉化為繡花，也是藝術家在面對悲劇時，一種嘲諷手法的表現。這件一百七十三公方正方形的作品，算是卡蘿創作中少見的大尺寸形式，畫中以失血狀態中的血管將兩個自我相繫，而自我影像的重複更深化了比一個人更孤獨的淒涼感，壓低的地平線強化了無盡的時空感，在空曠的地面，重複的自我形象似乎象徵一種分裂與統整的漂移過程，處於一種類似中介性質 (in-between) 的灰色地帶。

關於這件作品，卡蘿曾告訴一位記者：「穿著特灣那 (Tehuana) 服飾的芙烈達代表迪亞哥曾經愛過的女人，另一個穿著白色維多利亞式禮服的芙烈達是迪亞哥不再愛的女人。」<sup>5</sup>在愛與不愛之間，卡蘿選擇以服飾作為象徵的符號，試圖將抽象的愛情賦予一個視覺化的形象：一邊是曾經愛過的傳統服飾；另一邊象徵不再被寵愛的維多利亞式 (被殖民) 的禮服。然而，無論是哪一個卡蘿，其命運都如同墨西哥所陷入的歷史情境：傳統的與殖民時期的都已不再討人喜歡的尷尬處境。將卡蘿與墨西哥兩者的命運加以重疊並置，那麼，卡蘿 / 墨西哥的未來是什麼？是象徵著進步與革新的現代化嗎？

或者，從另一個角度來解讀，也可以解釋成卡蘿在傳統文化與被殖民文化中，一種揉雜 / 混種的焦慮，在種族 / 文化 / 歷史的「他者」表述中，形成一種充滿張力的互動關係。若是從政治意涵加以解讀，可看成卡蘿對於革命後，墨西哥女性的權力依舊受到漠視而深感失望；此時，畫中兩個卡蘿的相似性比差異性來得重要得多，她們坐在一無所有的荒涼背景中，左右對視的表情，雙眼冷冷地注視著觀者，不透露一絲絲情感。珍妮絲·海倫德 (Janice Helland) 即在〈芙瑞達·卡蘿繪畫中的文化、政治和身分認同〉一文中，將卡蘿定位在「對第三世界負有使命的文化國家主義論者。」<sup>6</sup>藝術界的自我形塑觀點，與文化批評中認為知識分子應針對新舊殖民的經驗來界定自己的本土文化，並強調自身文化的契機，也有著不謀而合的看法。

這樣的反省，在更早之前便出現在卡蘿的作品《墨美邊界上的自畫像》(Self-Portrait on the Borderline between Mexico and the United States) 中。

5 MacKinley Helm, *Modern Mexican Painters*, (New York: Dover, 1968), pp. 167-68.

6 謝鴻均等譯，Norma Broude, Mary D. Garrard (1998)。Janice Helland〈芙瑞達·卡蘿繪畫中的文化、政治和身份認同〉。《女性主義與藝術歷史：擴充論述II》。台北：遠流。頁 778。





圖 3 芙烈達·卡蘿 (Frida Kahlo)  
墨美邊界上的自畫像  
(Self-Portrait on the Borderline between Mexico and the United States)  
1932 Oil on metal 31×35 cm Manuel and Maria Reyero, New York

這件《墨美邊界上的自畫像》(圖 3)是一九三〇年至一九三四年間，卡蘿陪伴迪亞哥·里維拉 (Diego Rivera) 到美國舊金山完成一件壁畫時所作。畫中她身著社交晚宴裝扮，一襲粉色長禮服、白色蕾絲手套，但左手卻夾著一根菸，右手拿著墨西哥國旗。畫面裡的日、月都位於左方墨西哥部分，而右方美國部份則是美國國旗漂浮在工業煙囪排放的廢氣中，整個景象是由摩天大樓、磚造工廠及機器所堆疊出的現代工業文明，與卡蘿眼中古老農業社會的墨西哥金字塔、花草植物形成強烈對比。作品中卡蘿一隻腳站在象徵西方進步的工業文明上，另一隻腳卻站在象徵墨西哥輝煌的古文明及傳統農業的土地上，二分法的構圖強調了分裂的形式感。雖然藝術家身著西方社交禮服的華麗妝扮，手上卻握了一隻與服裝明顯不搭配的墨西哥國旗，而非精美的晚宴包；而且美國國旗被包圍在汗濁的工廠廢氣中；這些細節都彰顯藝術家對所謂「工業進步」的質疑與嘲諷，並暗示著卡蘿對自身混血血統的認同感，以及墨西哥被殖民歷史之反省。

一九三八年四月，法國超現實主義領袖布烈東 (André Breton) 為尋找超現實主義新的表現形式而到墨西哥，發現卡蘿的作品充分發揮出超現實主義的精神而極力邀請她到美國展出。在卡蘿紐約個展的展覽目錄中，布烈東發表一篇文章，稱讚她為天生的超現實主義者，並進一步形容卡蘿的畫是「繫在炸彈邊上的一條絲帶。」<sup>7</sup>儘管卡蘿作品的原創性來自個人的真實體驗，和超現實主義理論所謂的「夢境」、「機遇」、「巧合」等創作思維完全扯不上關係，但由於卡蘿的作品與超現實主義強調潛意識做為藝術內涵的符號性不謀而合，使卡蘿陷入一尷尬的處境中；即使她並非刻意地創作此類型的作品，卻被西方評論戴上如此的「殊榮」，甚至大受好評。對於布烈東單就形式、符號去解讀作品的方式，而將她貼上超現實

7 André Breton, "Frida Kahlo de Rivera," in *Surrealism and Painting*, p.144, reprinted from Frida Kahlo's exhibition brochure published by the Julien Levy Gallery in 1938. Translated by Hayden Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings* (New York: HarperCollins Publishers, Inc., 1991), p.3."

主義標籤，法國媒體請她發表對超現實的意見時，她回答：「我從來不知道自己是超現實主義者，直到布烈東來到墨西哥這樣告訴我。」事實上，她從來沒有加入過任何畫派。在一九五二年寫給藝術評論家蓋茲 (Gates) 的信中，卡蘿提到對超現實主義的看法：

有些批評家試圖將我歸類為超現實主義，但我不這麼認為。……真的我不知道自己的畫是否為超現實主義，但我確實知道那是我自己最坦誠的表達。<sup>8</sup>

儘管卡蘿無意攀附超現實主義的大旗，但是對於作品被收編到超現實主義的解讀，雖不願意接受卻也無可奈何。對於西方藝術圈這種以收編為目的地的讚賞，卡蘿並非選擇沉默，而是一再強調：我從來沒有畫過夢，我畫我自己的真實。<sup>9</sup>藉以表達對自身作品主體性的捍衛。她藉由繪畫的創作形式，將敘說自我之慾望與自我形象之重構，轉化成對母體文化和自身命運的經驗；透過這種交織互證的再現方式，達到自我實現與自我定位的企盼和目的。作品中她一再運用阿茲特克人特有的民俗藝術風格和與造型意象，除了重新確認她對墨西哥本土文化的認同，也是一項左派政治宣言，表示她與群眾密不可分。而這種將自身對生命的搏鬥投射到對墨西哥革命的奮鬥，使墨西哥人民「將她看成神話或膜拜的人物，其背後正因為她對祖國的深刻關懷。」<sup>10</sup>。

卡蘿自我形象的塑造與女性主義的論述使她成為當代女性某種精神象徵，這些事件的累積形塑出一個二十世紀畫壇奇女子，甚至引發「迷戀卡蘿」(Fetishizing Frida) 的風潮。<sup>11</sup>卡蘿的繪畫、愛情及其命運不但成為藝術界與普羅大眾追憶她的憑藉，她的一生更「儼然轉化成一個圖騰、一項傳奇、一種神話。逝世近半個世紀後，不同領域的人士似乎都試圖在她身上找到一個認同發聲與投射自我的鏡子(或影子)。」<sup>12</sup>

雖然，對卡蘿的研究多聚焦於她傳奇色彩的一生和浪漫的愛情故事，甚至將卡蘿的日記改寫成小說、翻拍成電影，而模糊了作品中關於自身身分認同所釋放出的訊息，但事實上，當代藝術界對墨西哥的概念或美學關的建立，大抵來自於卡蘿在藝術界亮眼的表現。卡蘿的「墨西哥特質」已然成為一種身分表徵，在作品中，卡蘿不但不避諱臉上那雙屬於墨西哥血統連在一塊濃濃的一字眉，也不擔心需要修飾嘴角的小細鬚，她將這些不符合標準「西方美女」形象如實的呈現，展示對自身身分無庸置疑的肯定。不僅在繪畫表現上，她的舉止、外貌及居家裝

8 蔡佩君 譯，Hayden Herrera (2003)。《揮灑烈愛》。台北：時報文化。頁 270。

9 Herrera, Hayden. Frida: The Biography of Frida Kahlo. (New York: Bloomsbury, 1983), P. 266.

10 同註 7，頁 766。

11 在卡蘿死去之後的四十年，也就是二十世紀的 90 年代中，流行的時尚界還發了一陣「卡蘿燒」，伸展台上的模特兒臉上全是畫成一字型大濃眉、黑亮的盤辮髻上插著臉盆般大的紅花，展現墨西哥式的「特有風情」。

12 張淑英，〈最後的「自畫像」：愛欲、身體、國族—芙莉達·卡蘿的《日記》呈現的心靈徵狀〉。收錄於簡瑛琪主編，《女性心/靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》。台北：女書。2003。頁 50。

飾也充分展露這種墨西哥特質；她喜愛印地安土著婦女的造型裝扮自己，以及衍生自墨西哥民俗文化的繪畫色彩和風格，使卡蘿與墨西哥深深相繫一起。

於此，回應史畢娃克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 提出：「底層人民能發聲嗎？」卡蘿的作品不但呈現女性創作者自我定義主體的能動性，並透過創作來自我賦權 (self-empowerment)，問題在於：我們如何觀看這些為自我認同而發聲的創作？透過自我再現的自畫像，不但是創作者藉由定義自身，追求自我認同主體性的最佳手法，也是個人創作理念的 formed 與實踐的過程中，藉由創作圖象符號的選擇，成爲一種身體意象的形式轉換。自身與作品互爲他者，在追求相似的過程中區別並建構出自我的認同。這種始終強調自身族裔與身分認同的創作態度，不僅出現在卡蘿的自畫像群中，下一章節即擬以中國畫家潘玉良的自畫像作爲比較，來探討東西方美學對自我再現的差異。

## 二、東西美學的衝擊 / 融合：潘玉良

相對於西方人物肖像畫追求透視、逼真與寫實的美學，中國傳統書畫對於人物肖像的刻劃，向來講究「氣韻生動」，重視的是「神韻」，而非在乎細節描繪的「真實度」到底像不像。顧愷之在《魏晉勝流話贊》中提出「遷想妙得」作爲書畫欣賞的標準，影響深厚而成爲中國重要美學觀之一：

凡畫，人最難，次山水，次狗馬；臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。<sup>13</sup>

「遷想妙得」的美學觀便是突破真實形體的再現，將一個人的風神、神韻掌握住，並加以強調出來，而突破了有限的形體，即所謂的「傳神」。這種以「神似」取代「形似」的美學觀，對歷代中國書畫有著極大的影響。至明末清初時，文人畫盛行，講究風骨、隱秀、畫山水以明志的哲思更深植文人墨客的心中，這與西方繪畫史中，文藝復興以來所追求的透視與寫實技法，可說是大異其趣。一直到清末民初，西風東漸，中國新興一輩的知識份子開始提倡「中學爲體、西學爲用」，這種融合中西方觀點的思潮，才開始對藝術美學發展產生影響，並使中國傳統美學產生巨大的改變，不僅在創作材質上開始接觸筆墨紙硯之外的嘗試，也延伸出中西文化相互衝擊之後的爭論。

潘玉良 (1895-1977) 便是誕生在這麼一個變動的時代，清末民初，政府與世紀交替的世代。命運的因緣際會使她成爲第一位赴法留學的女畫家，她的努力奮鬥也使她成爲第一位揚名國際的中國女性藝術家；長期留學與僑居歐洲的生活經驗，使潘玉良的作品融合了中國書法線條、國畫渲染技巧及西方印象派的點描技

13 葉朗 (1996)。《中國美學史》。台北：文津。頁 134。

法。她以「融中西畫」為己任，將西方藝術思潮的理念和技法結合東方藝術博大精深的意境，並以其生活周遭與對過去回憶的細膩觀察融入繪畫作品當中，表現出個人視覺語言並傳達出自我的感受。因此，若我們只就中國傳統美學或西方學院訓練的單一面向，去審視潘玉良的作品，便會顯得過於保守與狹隘。

柏克萊加州大學藝術史家 Svetlana Alpers 於一九八三年率先於其著作 *The Art of Describing* 中使用「視覺文化」(visual culture) 一詞，分析視覺範疇的藝術品；她將藝術史的風格分析，跳脫二次戰後所形成的形式主義 (formalism) 與圖像學 (iconography) 兩大研究方向的傳統慣例，使藝術史的研究不再只是彰顯藝術品成為特殊天才的傑作，或注重藝術形式的剖析與各派風格譜系的建立。九〇年代以來，視覺文化研究所延伸出的視覺性 (visuality)、視覺化 (visualization) 等字眼，便時常與藝術史、文化史、社會學、人類學等人文社會學科相連結；這種現象可看出作為一個正在成型的研究領域，「視覺文化」的研究對象及方法帶有跨學科的特質，「視覺」成為文化分析的重要對象並朝議題性的方向發展。

視覺圖像的意義，鑲嵌於觀者不同的觀看脈絡之下，流動於不同文化、時代以及意識型態之中。視覺文化研究將作品視為一個可論述的文本，而非受限於美學的框架中，因此，作品的意義在作品 / 創作者 / 觀者 / 評論者彼此之間的互動環環相扣，共同參與藝術作品的詮釋，而使視覺文本產生多層符號系統與多層論述的交織對話。藝術品的形成，可以含有多層論述與多層符號系統的交織，因此，本章節企圖用複數而多元的跨文化角度來看潘玉良的作品，解讀其具有時代女性藝術的象徵意涵，尤其是其跨國的身分與東西文化的衝擊。



圖 4 潘玉良 黑衣自畫像 1940 油彩、畫布 64×92 cm。民生報編 (2006)。  
《畫魂：潘玉良 The Exhibition of Pan Yu Liang 2006 Taiwan》。台北：民生報。頁 66。

這張藝術家的《黑衣自畫像》(圖4)可說是潘玉良曝光率最高的作品。畫中的潘玉良身著中國傳統形式的黑色旗袍，姿態略帶慵懶地坐在有瓶花裝飾的桌旁；平塗的單色牆面背景與膚色接近，使畫面焦點集中在潘玉良略鎖的眉頭與眼神，畫面渲染出淡淡地憂愁氣氛。其中，由五官與雙手的勾勒線條，可看出潘玉良精確的書畫白描功力，尤其是雙眼眉宇間深深吸引的動人表情，更點出東方文人書畫美學所強調的傳神韻味。但是衣飾、桌布的描繪、大面積的平塗與正確的光影透視，顯然是受西方美學的訓練而來。而畫中素雅的青瓷花瓶及瓶中插著帶有富貴氣息的菊花，可看出潘玉良的生活與繪畫受到中國民間傳統的滋養；雖然身處歐洲，仍穿著中國式的傳統旗袍，更使畫中的潘玉良彷彿抽離了時空，回到自己的故鄉中國生活。但是，被構圖切去一半的瓶花、剩下一角的西式的白色桌布，似乎也暗示了什麼都「一半 / 不完整」的潘玉良，尤其是若有所思的神情，使黑色旗袍讓人聯想到守喪的寡婦，瀰漫著寧靜地哀傷氛圍。潘玉良的真實人生，在經過數個小說版本、戲劇和影片的渲染之下，已越來越傳奇化；尤其是大量的虛構資料在網路蔓延，已經比原始可考的真實資料要超越太多，使她的一生更備受爭議。而其自畫像的魅力，或者便是來自於觀者對作者的好奇，獨特之處在於這是作者再現自身的「一手資料」，而我們關心的是：**她們用什麼樣的方式來述說自己的故事？**

中國傳統的「閨秀」，大門不出、二門不邁，怕的是拋頭露面有失禮教身分；在連拍照都還是稀奇的年代，把自己的樣子畫出來給大家看，需要掙脫極大的內心掙扎。這與西方將自畫像視為另一種形式的自傳或墓誌銘的再現形式，有極大的文化差異。現存於安徽博物館四千多件作品中，潘玉良留下的創作包含了水墨、油畫、素描、雕塑等不同媒材的創作，在經濟條件不是很好的情況下，她對創作的堅持讓人動容。這些傳世的作品中，僅有少數幾張是明顯符合西方所謂的自畫像形式，但極大部分作品中的人物神情，都與自畫像中的潘玉良極為相似；不論是戀愛中的少婦、慈祥的母親、日常玩耍的休閒生活、或臥或坐的裸體浴女，都可從作品中人物的五官特色，辨識出畫中的主角即為作者本人的再現。這種不點明是自畫像的「自畫像」，反而超越了原本的身分限制，藉由扮演各種虛虛實實的角色，再現屬於東方含蓄的美學特質，也突顯了東西方文化，對於女性自身身分詮釋的差異。

潘玉良以大量的創作來闡述自身生命史的方式，與評論家胡克絲 (bell hooks) 的論述不謀而合；非裔美國人的背景，胡克絲強調異己與差異 (Otherness and difference) 的經驗。由於在後現代論述中，黑人的身分、種族、「黑性」的本質，往往以同質化的樣貌呈現，即使是黑人知識分子，也經常被排除在主流論述外、被邊緣化。因此，她認為，學院外的文化、藝術活動正是實踐抵抗主流論述的場

域。<sup>14</sup> 而身處異域的潘玉良，與許多第三世界的女性藝術家類似，爲了替自己的生命下註腳而努力不懈的創作。

下圖這張《綠衣自畫像》(圖 5)，乍看之下與一般的自畫像無異，但藝術家手中握著的紅色小書卻暗示了潘玉良當時的心境。這本「紅色的小書」在當時中國所形成的歷史動力及權力關係，連遠在歐洲的華人也受到影響。一九五〇年代的「新中國」正將文化大革命推向另一個高峰，這波《毛語錄》的熱潮不僅影響中國，就連遠在數千公里外的歐洲也感受得到中國文化大革命所帶來的「紅潮」。這股革命的風潮，對出身舊社會的潘玉良，尤其她出身青樓的身世而言，毛澤東社會主義給了她一個不同於以往的新階級與新身分。畫中的潘玉良穿著蘋果綠的旗袍正襟危坐，有別於其他的自畫像，潘玉良臉上的表情一掃陰鬱與憂愁，一頭江青式的短髮也讓她顯得更更有光彩與自信，並以一雙冷峻目光面向觀者，呈現出一種勇敢面對的堅定眼神。尤其她的臉上因爲白色的蜜粉與腮紅的分佈，突顯了深色的眼線所畫出的銳利眼神，而造成戲劇般的張力。再仔細看她左手握著的小紅書《毛語錄》，就更能了解她當時的心境了。<sup>15</sup>



圖 5 潘玉良 綠衣自畫像 年代不詳 油彩、畫布 73×91cm 民生報編 (2006)。  
《畫魂：潘玉良 The Exhibition of Pan Yu Liang 2006 Taiwan》。台北：民生報。頁 64。

14 hooks, bell. "Postmodern Blackness." Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader. Patrick Williams and Laura Chrisman ed. (New York: Columbia UP, 1994), pp. 421-427.

15 現今收藏最多潘玉良作品的安徽省博物館，仍細心收藏著她的《毛語錄》，可見此書對潘玉良的重要性。參見李福長的〈手執「神書」的潘玉良〉一文。收錄於民生報編。《畫魂：潘玉良 The Exhibition of Pan Yu Liang 2006 Taiwan》。台北：民生報，2006。頁 228。

畫面中以衣著的對比色，凸顯出《毛語錄》的符號象徵意涵，以及潘玉良對新階級的渴望。此外，畫面中右上角的畫中畫屬名「玉良」也巧妙地替代了此幅自畫像的落款，暗示其作為藝術家的身分，並產生文本的互動性 (intertextuality)。潘玉良原名陳秀清，幼年不幸成為孤兒，被親戚收養後改姓張；一九一三年潘贊化將她從妓院贖出來之後娶為小妾，從此改姓潘。曾經一度以潘世秀為名，從上海美專畢業之後才以潘玉良為名在藝術界活動。<sup>16</sup> 以「玉良」這個名字來代替原來的名字，展現了新生的意涵，並暗示了一種對自身認同的信心和決心。新的名字意味著可以擁有新的力量，擺脫本名背後關於負面記憶的拉扯，以為自身「命名」做為復原自我以及抗拒的策略，同時暗示自己新的聲音和找到自己的位置。這點我們可以從潘玉良簽名落款的作品中看見，她留給後世人的身分都是「玉良」這個名字，讓後人能透過她所創作的四千多件作品，詮釋與定位新生的「潘玉良」。

潘玉良是中國第一位取得公費留法的女性藝術家，一九二五年畢業並以優異的成績獲得了羅馬獎學金，成為進入羅馬國立美術學院就讀的第一位中國女學生。一九二八年受劉海粟之邀回國擔任上海美專西畫系主任、一九三一年受徐悲鴻的邀請轉任南京中央大學藝術系教授，並協助蔡元培組織了中國美術學會；儘管有這些成就，最後仍因早年青樓出身及作人小妾的身世而蒙受蜚短流長毀謗之苦，心灰意冷之下於一九三七年再度遠赴法國。潘玉良因階級出身而離鄉背景，從此四十年再也無緣回國，最後於一九七七年貧困終老於法國。

在中國傳統中，一個人的出身 / 身世，往往便是階級 (class) 身分的定位；潘玉良的階級因其離開中國而鬆動，移民到西方社會而使她的人生面臨更多的波折與挑戰，也比當時一般的中國女子有機會見識到更多、更廣的人事物。幼時被親人收養，十三歲被賣到青樓，這種特殊的成長背景讓潘玉良得以掌握一般市井小民的生活百態。除了自畫像之外，她的作品中呈現大量的女性裸體以及母與子的親情描繪，也包含了跳長袖舞的小姑娘、玩撲克牌的女子、放風箏的小孩……等中下階層的日常生活景象，透過潘玉良的繪畫呈現出生動而有趣的生活場景。而她擅長的中西合璧的筆觸、線條與色彩風格，交織出似夢境般的光影，這些營造出如想像的舞臺般的畫面空間，把女性置放在一個體制以外的空間來造就一個「解放」的主體，展現了罕見的視覺風貌以及極具情感的力量，而非教條式的說理。這些因跨文化的生活經驗而夾處於異文化群體之間，使她處於邊緣疆界所產生的矛盾與張力，在徘徊與認同的抉擇間，必須不斷地重新定位，尋找自己的位置。將潘玉良的自畫像放在西方美術史的脈絡下，可能並不特殊，但是若從中國的美術發展歷程來看，卻象徵著那個時代女性對藝術的新視域。

大半輩子離鄉背景的命運，使潘玉良作品中呈現出所謂離散 (diaspora) 的跨

16 關於潘玉良的生平，參見石楠 (2003)。《畫魂：潘玉良》。台北：正展。

國特質。「離散」的觀念是後殖民理論關注的重要議題，指某個種族出於外界力量或自我選擇而分散居住在世界各地的情況。散居的族裔身在海外，生活在社會的異文化結構中，身分由是產生了跨界後的模糊地帶，體現出邊緣、或被視為邊陲的生命複雜性。史書美在〈離散文化的女性主義書寫〉一文中，從後殖民的興起與發展，觸及二十世紀末非西方離散文化（diasporic culture）所形成的雜種性是極度痛苦與苦悶的表現，是一種「經由多種文化痕跡所辛苦經營的自我生產，將這些文化痕跡拼列成一個自我的內容清單，因而主體不是穩定的、統一的，而總是在矛盾與分裂中痛苦打轉。」<sup>17</sup>類似的情感與認同的掙扎，我們似乎可從潘玉良的另一件自畫像中看出端倪。

在《紅衣自畫像》（圖 6）作品中，以中國傳統大紅色的花布為背景，斑斕地花色與畫中身著紅色旗袍的潘玉良，形成喜氣洋洋的氣氛；但是畫中潘玉良的臉上卻無太高興或新娘子的羞澀神情，反而是垂下的手中拿著將要寄出 / 或是剛收到的家書，眼神像是發呆般的看著觀者，讓人不禁想問，發生了什麼事？畫中潘玉良的這種凝視，似乎與觀眾形成了一種與視覺相關的互動；在細膩的特寫描繪中，被意味深長的凝視 / 觀察。畫中的雙眼不僅僅是在看，同時也是一種探索與掌握，到底在自畫像的互動裡，是誰在觀察誰？



圖 6 潘玉良 紅衣自畫像 年代不詳 油彩、畫布 64×90 cm 民生報編 (2006)。  
《畫魂：潘玉良 The Exhibition of Pan Yu Liang 2006 Taiwan》。台北：民生報。頁 63。

17 史書美 (1997)。〈離散文化的女性主義書寫〉。簡瑛瑛主編。《認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》。台北：立緒。頁 92。她並進一步引出美國少數族裔的論述，追溯離散文化的淵源，可以從西元前六世紀猶太人從以色列的流亡與離散開始談起；也因此，離散可以當作是巴勒斯坦或以色列以外的猶太群體的代名詞。而在猶太的百科全書中，diaspora 則用來描述基督教興起前後，猶太人的離散現象。



充滿「東方喜氣」的《紅衣自畫像》，在西方觀眾眼裡也許充滿異國情調的想像；但仔細觀察《紅衣自畫像》，畫中的潘玉良看似不經意地手中拿著一封信，信封上收件人巧妙地以自己的名字作為自畫像的落款，暗示遠在異鄉的潘玉良內心期待收到家書的思念之情。潘玉良選擇大紅色來再現自己身在異鄉的突兀感，紅色不再等於的喜氣，紅色不再是害羞神秘的新嫁娘；紅色反而可以是曲終人散的落寞，紅色可以吸引觀者看見眼神接觸時的力量。筆者認為，這種反轉的力量，與周蕾 (Rey Chow) 闡釋東方影像中的女性形象再現時，所亟欲顛覆與建立的一種新的觀看思維，有異曲同工之妙。

否定或顛覆主導編碼和常規的做法可以陷入二元對立的思想僵化，或者它也可以作為跳板，成為檢驗慣用語的方法，成為能夠發展自己意指空間的未成形的語言。<sup>18</sup>

周蕾引用蘿拉·莫爾維 (Laura Mulvey) 的論述批評來作為詮釋的新語彙，強調這種未成型 / 正在成型的語言，正是受壓迫人的語言。潘玉良畫中的紅，便是運用西方的繪畫材料再現東方服飾與裝扮，透過自畫像中刻意的紅色裝扮，挑戰西方觀眾對東方的異國情調與浪漫想像，尤其是眼神、手勢與手中的家書，更點出潘玉良所特有的女性細膩情感投射，欲言又止的思鄉情怯。潘玉良離鄉背景四十年，長期僑居法國卻始終沒有加入法國籍，可見她心中還是想回到中國故鄉的親人身邊，獨在異鄉為異客的漫長等待，似乎只能藉由不斷的創作來紓發內心的煎熬。

潘玉良過世後才在藝術界「崛起」並獲得肯定的地位，但是世人對她的注意力卻經常放在她出身青樓的悲慘身世，而忽略她的藝術才華與成就；近年來女性意識的覺醒，她艱苦卓越的奮鬥精神與人道堅持，漸漸獲得更高的評價和肯定。她代表了新時代的女性，不再視婚姻為人生唯一的出路，能夠遠離家鄉到西方藝壇追求成就，並留下了四千多件作品。其藝術成就，與曾經到過巴黎的徐悲鴻、林風眠等相較，以女大師稱之是當之無愧。<sup>19</sup>

潘玉良的自畫像，不但將東方書畫線條的美學內化於西方自畫像的形式中，同時打破中國傳統人物畫的限制，大膽以自我形象的再現作為替自己發聲的媒介，流露出藝術家找尋主體性及自我定位的努力。回到原先的提問：底層人民能發聲嗎？如果底層人民能發聲的話，為何沒有人聽見？若底層人民無法發聲的話，原因又是什麼？因此，這個提問更深的一層思辯在於呼籲學者：請正視這群

18 周蕾以「如何建立一個種族觀眾的理論」為提問，重新衡量現代中國電影中「看」與「被看」的主、客體權力關係。參見周蕾 (1995)。《婦女與中國現代性：東西方之間閱讀記》。台北：麥田。頁 45。粗體字為周蕾所強調。

19 陸蓉之 (2006)。(女大師潘玉良的戲劇人生和藝術)。民生報編。《畫魂：潘玉良 The Exhibition of Pan Yu Liang 2006 Taiwan》。台北：民生報。頁 16-18。

人的沉默。我們有必要理解邊緣女性的主體性，是在哪些權力結構中被定位的，性別的階級化是如此明顯可見，而不是消失不見，並以此作為問題來思考，而非已有的現象來接受。潘玉良以自畫像為自己的一生畫下註腳，也為之後的中國女性藝術家拓展創作的領域，其藝術成就，不僅證明非出身名門世家的女性也能創作出動人的作品，更在自身的努力追求下，藉由藝術創作追求自我的主體性。這種始終對自身族裔與身分認同的創作態度，不僅出現在繪畫的自畫像群中，下面一章節將以不同的媒材—自拍影像—的藝術家作為另一個藉由創作來找尋自我身分認同的例子。

### 三、跨國語境與身分凝視：雪琳·娜霞

攝影技術的發明，曾讓藝術界帶來不小的震撼，嚴重挑戰繪畫的再現功能與對「真實」的定義，許多藝術家與評論家曾懷疑攝影所謂的藝術及其所開創的攝影書寫性。尤其是在攝影史中，個人相片受到重視，往往因為其脈絡，而非照片的藝術性質，這使個人相片在攝影史中的重要性往往勝過藝術史中的定位。然而這種情況在近二十年間，開始有了轉變。由於對地方與家族史、女性史、日常生活史、底層人民生活史的關注，使得個人影像被視為歷史紀錄的一部分，而攝影師的身分也才從技術轉為藝術的層面去考量，並得到新的評價。重新詮釋這些影像我們發現，這些原屬於個人私領域的肖像照，不但展示了許多當代的生活細節，也展現了關於事物如何呈現與應該如何呈現的故事與想法的公共意識形態。

因而，當攝影成為有意識的自我再現媒介時，攝影便不只是一種紀錄的工具，而成為藝術家思考呈現的媒材/媒介。蘇珊·桑塔 (Susan Sontag) 在《論攝影》一系列相關的文章中，討論攝影的本質。她對相片的定義是：能適當地再現某個當下發生的真實，它宛如模板，直接地印刷現實「痕跡」，像是足跡或是死者的面具 (death mask)。<sup>20</sup> 桑塔對影像的討論，使攝影美學從拍照的原因轉變到相片的用途上。她注意到，人們非常不願撕毀親人的照片，但是政客們卻透過焚毀相片來表達與象徵他們的拒絕意涵。

班雅明 (Walter Benjamin) 則與桑塔的評論—「將攝影視為一種藝術」的觀念不同，他提出「藝術作為攝影」的觀點。班雅明在〈攝影簡史〉一文中提到「如果將『攝影視為一種藝術』的問題過渡到『視藝術為攝影』來看的話，那麼一切都改變了。」<sup>21</sup> 這種創新的思維與切入點，為七〇年代後的攝影發展作了一個重要的暗示，也導致整個八〇年代的西方，發展出攝影和藝術成為一種反省理論的

20 黃翰荻 譯，Susan Sontag (1997)。《論攝影》，台北：唐山。頁 202。

21 王雅倫 (1997)。〈當代攝影的藝術冒險與弔詭解讀：七十年代後之影像語言〉。中華攝影教育學會編。《攝影與藝術學術論文集》。台北：中華攝影教育學會。頁 211-234。此段引文出自 Benjamin Walter, *Petite histoire de la photographie, Essais (I)1922-1934*. (Denöel: Paris, 1983), p.164。

客體。尤其是到了後現代的多元思考辯證，更使攝影成為視覺文化中的一種主要生產形式，創作手法中一重要媒材。肖像就不只是一種具有藝術企圖的攝影種類，而成為象徵或寓意人物。

因此，攝影中的自拍像是一種創作語言的轉變，作者透過「展」「演」的形式扮裝，重新思考所謂攝影的真實與再現。不論是創作者的化身、分身或替身，作品都以一種揭示的手法挑戰著人們對肖像攝影的刻板印象。以伊朗裔的女性藝術家娜霞為例，她於一九五七年在伊朗出生、成長，一九七四年移居美國求學並開始創作，這種跨國的成長背景，使她對於文化身分的差異性思考更為敏感。娜霞透過黑白自拍照片 (self-representation photograph) 以及自拍影像的裝置影像為創作媒材，展示她在土耳其、摩洛哥、紐約等地拍攝製作的影像，給予全球觀眾一種跨國的文化視野；多次參與國際性雙年展並在得到一連串大獎的肯定後，奠定了她在國際藝壇的地位。

娜霞自一九九三年開始創作黑白攝影系列《真主的女人》(Women of Allah)，在這些自拍像中，藝術家將伊朗女性作家作品中描寫關於禁忌、羞恥和慾望的文字，以充滿回教文化特色的圖騰與文字，重新書寫在照片中女性的手上、腳底、或是臉部、眼瞳裡，並以直視觀眾的角度展現攝人地視覺效果。關於文字，史畢娃克曾藉由所謂重疊書寫 (palimpsest) 一辭，隱喻前殖民地的後殖民情境中，對於過去的反思：「乃是一種記憶的過去，在許多交互關聯但彼此不同的主體中，展現著截然不同的構成方式。」<sup>22</sup>「palimpsest」—重疊書寫這個字原本意指歐洲羊皮紙的重寫本，其特質在於不但能擦去重寫，而且其底下被擦去的字其實並未真的被擦去，仍像一個秘密般被永久攜帶著。這種抹去 / 重寫 / 保存的意義，在娜霞的自拍攝影中轉化成影像；在這些少數能暴露出來的身體部位中，娜霞照片上書寫著如同面紗一樣的阿拉伯文字，密密麻麻的書寫文字，如同回教世界女人所承受的巨大教條壓迫。

22 張君政 譯，Spivak, Gayatri Chakravorty (2006)。《後殖民理性批判：邁向當下消逝的歷史》(A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present)。台北：群學。頁 274。



圖 7 雪琳·娜霞 (Shirin Neshat) 無言 (*Speechless*) 1996  
Black & white RC print and ink 118.5×86 cm  
Collection of Alba y Francesco Clemente, New York  
Photo: Larry Barns  
Octavio Zaya ed. *Shirin Neshat: The Last Word*. (Italy: Milano Leon, Espana, 2005) p.93.

自拍作品《無言》(*Speechless*) (圖 7) 的畫面中半張臉的構圖，更突顯如裝飾的耳環一般出現的槍枝；槍口直對觀眾，似是照片之外另外半張臉的另一隻眼睛，沉默卻又充滿無盡的怨懟著觀者。她的構圖一反藝術史上女人常見自戀式的照鏡子的圖像，不但顛覆傳統屬於所謂女性「美」的符號，也深具視覺上的挑戰與震撼。娜霞以質疑的目光凝視著觀者，深具視覺上的顛覆性；而凝視 (*gaze*) 這個詞代表一種權力關係，具有政治性的涵義，一種「既能凝視他者，又能彼此相望的權力。」<sup>23</sup>進行視線上的「逾越」，而產生力量。

照片上書寫的這些文字內容乃出自伊朗女性作家的作品，內容涉及了感觀、羞恥或性的比喻。具有諷刺意味的是，這些如同面紗般覆蓋在臉上的文字，對西方觀眾而言，乍看之下容易被吸引目光，如同無法了解意義但是饒富異國風味的「裝飾」，充滿神祕情調想像的紋身或圖騰；然而，對瞭解伊朗文字的自己同胞而言，這些文字雖然能一目瞭然，卻又不敢正視這些難登大雅之堂的「低俗的」文字。透過東西方觀眾對娜霞的自拍攝影的不同觀點，正嘲諷與突顯出一個不斷被凝視、窺看、質疑的文化位置，也讓觀者重新思考關於後殖民女性的性別/階級問題，對不同族裔、階層、性別的人來說，個人的身分認同又隨著當地主導意識形態的引導而得到強化或淡化。

23 bell hooks, *Black Looks*. (New York: Routledge, 1992), p. 116.

換言之，這種異國情調式的迷戀，實際上是根據已經預設的帝國主義意識形態，通過這種形象上「差異的再現」，把第三世界女性「殖民化」，並且同質化了。對此，莫罕蒂 (Chandra T. Mohanty) 於〈在西方的凝視下〉(Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses) 一文中認為：

再現的論述與物質的現實相混淆，「女性」(Woman) 和「婦女」(women) 之間的區別被抹除。女性主義有關第三世界女性的研究，一方面通過忽視特殊壓迫的歷史物質性和政治選擇之間複雜而動態的關係，一方面通過他者進行總體化的論述再現，最終則以建構一種「第三世界女性」的霸權想像 (monolith imagination) 而告終。<sup>24</sup>

莫罕蒂指出，通過科學的、文學的、法律的、語言的、影像的各種論述形式，所建構出一種複合型的他者的女性 (Woman)，以及作為她們集體歷史之集體物質實體的女性 (women)，這種作為「再現」的女性與做為歷史主體的真實女性之間的關係，既不是一種直接的對應關係，也不是一種對應或簡單的暗示關係，而是一種建立在特殊文化和歷史語境中的暴力關係。

類似的情況亦出現在伊朗婦女的身上。在傳統禮教中，伊朗婦女必須嚴守各項規範：在穿著上，無論寒冬酷暑都必須包裹著黑色長袍，不能隨意曝露身軀，出門臉上必須黑色的面紗 (chadors) 遮住，只能露出雙眼。這些生活的規範，加深了西方的窺奇心態與異國情調的想像。娜霞巧妙的以文字覆蓋臉部，形成一種欲蓋彌彰的效果，不但質疑了黑色面紗的禁令，同時也嘲諷了西方世界所迷戀的異國情調想像。

藉此觀點，我們想提出的是，不論是娜霞的自拍攝影、或是前述關於卡蘿與潘玉良的自畫像，觀者看到的不僅是「肖像」，更是透過自身的解讀所謂關於「面紗的苦難」的同情、東方的神秘傳說或充滿神秘傳奇的墨西哥雅瑪文化，同時也可以解釋成在娜霞、卡蘿與潘玉良的生命歷程中，這些對傳統文化與西方文化衝擊的反省；透過作品引領與嘲諷觀者去思考：跨國 / 族裔的自我形象再現中，觀者看見了什麼？

24 Chandra T. Mohanty. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses" in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*, (New York: Harvester / Wheatsheaf, 1993), p. 197.

在娜霞的另一自拍攝影作品《造反的沉默》(*Rebellious Silence*) (圖 8) 中，我們看見她的照片上的臉部仍寫滿了文字，藉由頭巾形成正三角形的構圖強調莊嚴感，卻不像西方美術史畫冊裡慈祥的聖母瑪利亞，反而是被畫面中以一支槍桿將女性的影像分為兩半。二分法的構圖強調了分裂的形式感，而朝天槍桿的位置恰恰遮住了發言的嘴巴，回應了作品名稱的沉默；彷彿藉著沉默的自拍攝影，為女性的無法言語做無聲的抗議。正如西蘇 (Hélène Cixous) 在《美杜莎的笑聲》書中所言：女性必須把自己寫進本文，通過自己的奮鬥把自己嵌入世界和歷史。<sup>25</sup> 娜霞藉著在照片上書寫這樣的一個行動，彰顯出另一種發言的方式。在象徵戰爭與壓迫的槍枝下，在無聲的作品中，拋出無數的問號讓觀眾去面對與思索。



圖 8 雪琳·娜霞 (Shirin Neshat) 造反的沉默 (*Rebellious Silence*)，1994。  
ink on black & white RC print 27.9×35.6 cm  
Courtesy of the artist and Barbara Gladstone Gallery, New York  
Photo: Cynthia Prestom  
Octavio Zaya ed. *Shirin Neshat: The Last Word*. (Italy: Milano Leon, Espana, 2005) p.91.

關於沉默，史畢娃克認為，後殖民知識分子在面對歷史上無聲的從屬女性時，他們所做的是對她們說話，而不是聽她們說話或讓她們說話。她以印度「寡婦自焚」(*sati*) 的習俗為例，分析印度婦女所受到的雙重壓迫。<sup>26</sup> 在殖民者 (白人男性) 與被殖民者 (印度男性) 的爭論中，諷刺的是，女人的聲音從未曾出現；被殖民

25 宋國誠 (2004)。*〈邊緣女性的愛生與死恨〉*，《後殖民文學：從邊緣到中心》。台北：擊松圖書。頁 95。

26 傳統習俗中，印度婦女在夫死之後，必須以自焚明志。英國殖民統治時，曾為了「開化」當地的文明，主張將這項「陋俗」廢除，而自認為是「白人正在將棕色女人從棕色男人的手中拯救出來」；但是印度當地的長老及知識份子卻提出「事實上，寡婦是自願去死的」。參見 Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. Patrick Williams and Laura Chrisman ed. (New York: Columbia UP, 1994), p. 93.

的第三世界婦女，成了第一世界意識型態建構的籌碼，同時，其主體性亦在本土論述建構中被犧牲了。

在〈底層人民能發聲嗎？〉(Can the Subaltern Speak?)一文中，史畢娃克指出，關於第三世界女性的論述，是由外在的帝國主義、父權體系所建構，第三世界的「女人」成爲西方第一世界論述中的符號，其主體意識從來就不存在；第三世界的女性在殖民論述的歷史中成爲被消音了的客體，有發聲的困境。她引述關於馬克斯對於階級的言論，區分「再現」的雙重意義。馬克思在《霧月十八》(The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte)中指出，農民階級「無法再現自己，他們必須被再現」，這句從德文的意義來看，「再現」有兩種意義：第一種是 *vertreten*，代表 (*speaking for*) 的意思；另一種是 *darstellen*，再現 (*re-presentation*) 的意思。馬克思指出這兩種再現的意義的斷裂及間隙，被再現於論述中的群體未曾自己發言，進而揭露了兩者的共謀，塑造了被壓迫者的主體意識。而史畢娃克則認爲，在討論主體意識時需注意到再現的雙重意義，從屬階層的主體意識是由外在階層所建造，而非出自從屬階層的權力慾望。<sup>27</sup>因此，須注意的是文本中不能說的部份，因此要以「衡量沉默」(*measuring silences*) 的概念重新思考，被剝削的女性文本受到來自帝國主義與父權體系的雙重壓迫，即使後殖民知識分子預留她們發言的空間，女性的發聲仍被納入 / 收編到殖民論述中。<sup>28</sup>

在另一篇名爲“Subaltern Talk”的訪談中，史畢娃克爲此文中的「speak」做說明。史畢娃克認爲「speak」一字使她的文章被誤讀；她認爲發聲與否並非是重點，也並非要去印證從屬階層的女性未曾發聲，而是，藉由指出從屬階層女性話語的無能，提供一種聽者和發話者兩者間的交易 (*transaction*) 的可能性。「從屬階層能發言嗎？」這個提問，點出了身爲女性的困擾，即使從屬階層的女性奮戰至死要說話，她永遠未被聽見。<sup>29</sup>

在此，娜霞選擇透過攝影自身影像來爲自我的身分再現發言。〈在指認和認同之間擺盪的攝影肖像〉一文中，林志明認爲，攝影與身分的問題，至少與四個層面發生關係：個人身分認同的塑造、身分的社會控制、集體認同意識 (家庭的、社群的、國族的)、對於理想人物的投射性認同。<sup>30</sup>由於攝影在社會體制及社會用

27 同上註。pp. 70-74.

28 同上註。pp.82-85.

29 Spivak, Gayatri Chakravorty. "Subaltern Talk: Interview with the Editors." *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Gayatri Chakravorty Spivak, Donna Landry and Gerald MacLean ed.(New York: Routledge, 1996), pp. 289-92. 針對此文的修訂，史畢娃克刊登在 *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* 書中的第三章。Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard UP, 1999. 中文譯本：張君玫譯 (2006)。《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》。台北：群學。

30 參見林志明 (2006)。*〈在指認和認同之間擺盪的攝影肖像〉*。曾曬淑主編。《藝術與認同》，台北：南天。頁 175。



途中的變化，攝影肖像作為一個形式類型，也在公眾領域與私人領域的過程中擺盪。而以文化的視覺系統來談，影像分析的重點並非在處理視覺文本的構圖或是透視點的形式轉變問題，也不是去印證創作者視以自然寫實或是經驗實證的創作觀，而是「要進入影像以及文化中有關可見性、觀看位置與視覺化的視覺政體。」<sup>31</sup> 以此再檢視娜霞的作品，將發現身分並非只由族裔血統所決定，而是受到種種社會文化的因素所影響；其中，具體的歷史過程、特定的社會、文化政治語境也對「身分」起著決定性的作用。娜霞的自拍攝影創作出一種關於自身認同，而非僅是符號、結構、形式分析的意涵。



圖 9 雪琳·娜霞 (Shirin Neshat) 不眠的忠貞 (Allegiance with Wakefulness)  
1994 Ink on black & white RC print 119×94.5 cm  
Collections of Eileen Harris Norton and Peter Norton, Santa Monica  
Photo: Cynthia Preston  
Octavio Zaya ed. Shirin Neshat: The Last Word. (Italy: Milano Leon, Espana, 2005) p.90.

娜霞在離開家鄉多年之後，一九九一年回到革命後的伊朗，目睹革命前後的巨變，感觸之餘，完成了這一系列的作品。在《不眠的忠貞》(Allegiance with Wakefulness) (圖 9) 作品中，娜霞的雙腳夾著槍管，腳底書寫著波斯文及圖飾。這一次雙足間夾著的槍口並沒有直接瞄準觀者，但以腳為手的持槍方式，回應作品標題嘲諷戰爭時所謂的忠貞和榮耀。到處都是槍枝與暴力，點出戰爭無時不在的威脅感，並深具視覺上的挑戰性。我們可再細想：這件以腳持槍的自拍攝影中，誰是文本中的主體？她 / 他從那裡說話？

31 參見劉紀蕙 (2006)。〈可見性問題與視覺政體〉，《文化的視覺系統 I：帝國—亞洲—主體性》。台北：麥田。頁 10-11。



雖然早已在西方世界生活多年，娜霞的作品一直都以波斯回教文化為基點，挖掘中東社會中的性別歧異；跨國的特殊成長背景，使她的作品讓人感受到充滿恨意與矛盾的愛。在面對那些曾經十分熟悉，但現在變得完全陌生的家鄉，其間的情感落差衝擊，成為她創作的動力與泉源，透過自我影像的再現，企圖打破傳統西方／東方、傳統／現代、殖民／被殖民、主人／奴隸之二元穩定性架構，為女性創作者營造出一個可遊走的空間。娜霞後期的作品便反映這種矛盾的張力。這些跨越種族、文化、歷史的「他者」表述中，突顯一種處於中介性質的灰色地帶，帶著揉雜／混種的焦慮，形成一種充滿張力的互動關係，並透過作品呈現。

在這系列自拍攝影之後，藝術家開始運用兩個以上的投影螢幕相互對照出鮮明的主題，著重於女性議題在穆斯林文化中的位置和衝突。一九九七年之後她開始影片的創作，完成了由四部份組成的影像作品《在網路的陰影下》(The Shadow under the Web)。展出時，影片同時播放到展廳的四面牆上；其中一段拍攝娜霞自己身穿回教婦女傳統服飾，不停跑過一座伊斯蘭古城（由於無法返回伊朗，實際拍攝地點是伊斯坦布爾）的街道，經過清真寺和市集，最後跑進一條小巷。藝術家似乎在尋找什麼，卻又什麼也沒有說，觀眾能夠聽到的只是她那沉重的喘息聲。她的實驗性影像風格，貼近地體現出女性在跨國／族裔情境下強烈的矛盾感，透過自我影像的再現，彰顯身分認同的跨文化及多元化之外，更拓展了女性藝術、身體、性別與女性意識的複雜面向，透過影像替自己發言、替自己寫史、替自己定位。

## 結語：誰為誰發言？

由於跨界經驗而夾處於相異文化群體之間，或處於邊緣疆界所產生的矛盾與張力，使跨國／族裔的自我主體總是徘徊在認同的歧路上，必須藉由不斷地重新定位，尋找自己的位置。尤其是跨國／族裔的女性藝術家，夾處於多元且複雜的性別權力結構中，在面對「從何而來」與「身在何方」的異文化社會中的跨界經驗，使作品更凸顯文化身分認同的流動性與轉化的特質。卡蘿以自畫像突顯跨族裔身分認同的差異性，與女性的生命美學的結合；潘玉良藉由自畫像重寫自身的階級出身，挑戰東西方美學的框架，並為自己的跨國生命歷程畫下註腳；娜霞以系列自拍攝影所再現的自我，顛覆非西方女性做為一個再現的語彙的刻板印象。她們這三位處於國族／性別／階級多重邊緣化的藝術家，將生命體驗延伸為對內在的自我觀照，轉換為創作能量，突顯處於邊緣與移動狀態下所拉扯的矛盾和張力。

相同的階級、國族、性別意識形態不斷地強化、再製，並維持優勢至今，許多女性在各領域中還是處於相對邊緣化的處境；尤其是在有被殖民歷史背景的非

西方國家中，女性更是處在國族／性別／階級等多重壓迫下，因處在一種客居異國的疏離位置，而造成她們獨特的創作視域、觀視角度與再現策略，致力於開拓和建立第三世界婦女主體性。本論文三位女性藝術家分屬不同的時代、國族，但均藉由自我形象為創作再現的符號，與社會權力框架產生互動關係，重新編織自我的主體性與身分認同，並為自身的存在作定位。這些反省將女性議題放在一個種族、性別、階級、殖民等脈絡交織的歷史情境下，跨國／族裔的文化透過生產的迴路與媒介再現的模式，不僅拓展了女性議題思考的空間，同時暴露了過去只以西方白人中產階級為中心的思考盲點，在藉由跨國身分移動，解構長久以來文化霸權所建構的核心，而成為一種策略與實踐。

女性的問題不應該被「架空」討論，而是應與社會文化議題做互動；個人的文化身分也並非是一個恆定的範疇，而是較接近某種流動的狀態呈現某種開放性的結構，並持續衍生、重構。以此回應史畢娃克的提問：「底層人民能發聲嗎？」筆者認為，當創作者嘗試各種可能性，去探求時代的界限，去找尋自身的座標，質疑到底我們是誰，思考我們身處何方，在藉由不斷思辨的同時，跨國／族裔的身分將其從一種狀態轉換成成了一種再現（representation）的能量與策略，擺脫傳統二元思維的界線，超越既定的辯證法則，挑戰刻板的身分屬性，她就是在為自己發言。透過來回反覆地觀察、反思與重新定位，以創作突顯對自我性別、族裔、階級等身分的認同，她同時在為她的群體說話。這些從個體經驗出發的創作，除了開展一連串關於自我追尋的歷程外，同時也承載著多層的社會符碼、符號訊息與象徵意涵，引領觀者思考視覺文化中這些多向度的可能性，以挑戰固有的二元對立思考；藉由自我形象的再現，女性藝術重新框架出跨國／族裔女性藝術自我再現的視域，創造出屬於性別美學的新詮釋及差異性，而非另一霸權的凝塑。

## 參考書目

### 中文

- 石楠 (2003)。《畫魂：潘玉良》。台北：正展。
- 民生報編 (2006)。《畫魂：潘玉良 The Exhibition of Pan Yu Liang 2006 Taiwan》。台北：民生報。
- 史書美 (1997)。〈離散文化的女性主義書寫〉。簡瑛瑛主編。《認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》。台北：立緒。頁 87-109。
- 宋國誠 (2004)。《後殖民文學：從邊緣到中心》。台北：擎松。
- 林珮淳主編 (1998)。《女 / 藝 / 論：台灣女性藝術文化現象》。台北：女書文化。
- 胡永芬編 (2001)。《墨西哥的生命之光：卡蘿》。臺北：閣林國際。
- 周蕾 (1995)。《婦女與中國現代性：東西方之間閱讀記》。台北：麥田。
- 高千惠 (2003)。《藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀》，台北：藝術家。
- 張元茜主編 (1988)。《中國—巴黎：早期旅法畫家回顧展》。台北：台北市立美術館。
- 張京媛編 (1995)。《後殖民理論與文化認同》。台北：麥田。
- 陸蓉之 (2002)。《台灣 (當代) 女性藝術史》。台北：藝術家。
- 黃舒屏 (2002)。《卡蘿：墨西哥傳奇女畫家》。臺北：藝術家。
- 曾曬淑編 (2006)。《藝術與認同》，台北：南天。
- 陳懷恩 (2008)。《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》。台北：如果。
- 廖炳惠 (1994)。《回顧現代：後現代與後殖民論文集》。台北：麥田。
- 劉千美 (2001)。《差異與實踐：當代藝術哲學研究》。台北：立緒。
- 劉紀蕙主編 (2006)。《文化的視覺系統 I：帝國—亞洲—主體性》。台北：麥田。
- 劉瑞琪 (2004)。《陰性顯影：女性攝影家的扮妝自拍像》。台北：遠流。
- 謝鴻均等譯，Norma Broude & Garrard Mary D. (1998)。《女性主義與藝術歷史》(The Expanding Discourse Feminism and Art History.)。台北：遠流。
- 簡瑛瑛編 (1997)。《認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民想像》。台北：立緒。
- 主編 (2003)。《女性心 / 靈之旅：女族傷痕與邊界書寫》。台北：女書文化。
- (2008)。《飛天之女：跨國影像藝術與另類女性書寫》。台北：台灣商務。

### 英文

- Ashfar, Haleh, ed. (1996). *Women and Politics in the Third World*. Routledge.
- Betterton, R. (1987). *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London and New York: Pandora Press.

- Bolton, R. ed. (1989). *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. London: MIT press.
- Borzello, Frances (1998). *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*. London: Thames and Hudson.
- Brownson, Ron. ed. (2004). *Through the Eyes of Shirin Neshat*. Auckland: Auckland Art Gallery.
- Davidov, Judith Fryer (1998). *Women's Camera Work: Self/Body/Other in American Visual Culture*. Durham and London: Duke University Press.
- Dennison, Lisa. ed. (2003). *Moving Pictures: Contemporary Photography and Video from the Guggenheim Collection*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Herrera, Hayden. (1983). *Frida: The Biography of Fida Kahlo*. New York: Bloomsbury.
- (1992). *Frida Kahlo: The Paintings*. London: Bloomsbury.
- Horrigan, Bill (2000). *Shirin Neshat: Two Installations*. Ohio: The Ohio State University Columbus.
- Evans, J. and Hall, S. (1999). *Visual Culture: The Reader*. London: Sang in association with The Open University.
- Florence, Penny and Nicola Foster, eds. (2000). *Differential Aesthetics : Art Practices and Philosophies Toward New Feminist Understandings*. London: Ashgate Press.
- Franklin, Sarah. Lury, Celia and Stacey, Jackie. eds. (1991). *Off-center: Feminism and Cultural Studies*. London: Hammersmith.
- Isaak, Jo Anna (1996). *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Routledge.
- Jones, Amelia. ed. (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge.
- Minh-ha, Trinh T. (1989). *Woman, Native, Other : Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana UP.
- Mohanty, Chandra Talpade. Russo, Ann and Torres, Loureds. eds. (1991). *Third World Women and The Politics of Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Mohanty, Chandra Talpade (2003). *Feminism without borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham, NC: Duke UP.
- Neshat, Shirin (2001). *Shirin Neshat*. Italy: Edizioni Charta.
- (2005). *Shirin Neshat: 2002-2005*. Italy: Edizioni Charta.
- Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and*

- Histories of Art*. London and New York: Routledge.
- Rosenblum, Naomi (1994). *A History of Women Photographers*. Paris, London, and New York: Abbeville Press.
- Schmitz, Britta. & Stammer, Beatrice E. (2005). *Shirin Neshat*. Berlin: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof.
- Sontag, Susan (1973). *On Photography*. New York: Picador.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1983). *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Ed. Sarah Harasym. London: Routledge.
- (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge.
- (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Thomas, Mitchell, W. J. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weintraub, Linda (2003). *In the Making: Creative Options for Contemporary Art*. New York: Distributed Art Publishers.
- Williams, Brackette F., ed. (1996). *Women Out of Place: The Gender of Agency and the Race of Nationality*. London: Routledge.
- Wynne, Christopher. ed. (2003). *Frida Kahlo: The Artist in the Blue House*. London: Prestel.

