

# 「陰性崇高」的意涵與視覺策略

以 Dorothea Tanning、邱紫媛、陳隆興的作品為例

劉亞蘭（真理大學人文與資訊學系）

---

崇高（sublime）這個主題在當代引發女性主義論者強烈的批評和討論，特別集中在康德對崇高的看法上。主要原因除了康德延續 18 世紀 Edmund Burke 把美與崇高分別派分給女性特質與男性特質，並賦予後者（崇高、男性特質）較高的道德感之外，更重要的是，康德的崇高概念背後隱藏著理性對自然、身體、進而對女性的支配與控制。當代女性主義使用「陰性崇高」（feminine sublime）這個概念，意味著對康德崇高的批判與反思。不同於康德崇高，陰性崇高要批判的是對崇高對象的支配和掌控，強調我和他者之間的豐富經驗與差異關係。因此，本文的重點有三：1. 康德崇高概念的歷史脈絡及其意涵；2. 何謂陰性崇高？它對康德崇高的批判為何；3. 以 Dorothea Tanning、邱紫媛、陳隆興的視覺藝術作品為例，說明陰性崇高在當代視覺藝術的延伸應用與觀察。

**關鍵詞：**崇高、陰性崇高、Irigaray、Tanning、女性藝術、性別與藝術

## 一、前言

崇高 (sublime) 這個主題在當代引發女性主義論者強烈的批評和討論，特別集中在康德 (Immanuel Kant) 對崇高的看法上。主要原因除了康德延續 18 世紀 Edmund Burke 把美與崇高分別派分給女性特質與男性特質，並賦予後者 (崇高、男性特質) 較高的道德感之外，更重要的是，康德的崇高概念背後隱藏著理性對自然、身體、進而對女性的支配與控制。當代女性主義使用「陰性崇高」(feminine sublime) 這個概念，意味著對康德崇高的批判與反思。不同於康德崇高，陰性崇高要批判的是對崇高對象的支配和掌控，強調我和他者之間的豐富經驗與差異關係。因此，本文的重點有三：1. 康德崇高概念的歷史脈絡及其意涵；2. 何謂陰性崇高？它對康德崇高的批判為何；3. 以 Dorothea Tanning、邱紫媛、陳隆興的視覺藝術作品為例，說明陰性崇高在當代視覺藝術的延伸應用與觀察。

## 二、「崇高」概念的發展

### (一) 康德之前的「崇高」概念：

「崇高」概念在西方古代修辭學中便已成形，其風格被視為演說術裡最高級的一種，也被當作宏偉 (grandis) 和莊重 (gravis) 的同義詞。西方最早討論「崇高」概念的論文可能出自 Cecilius，但該文

---

**致謝辭：**本文為科技部補助專題研究計畫之成果，計畫名稱：「從女性美學到女性崇高：一個當代美學的反思策略 (II-II)」(計畫編號：NSC100-2410-H-156-013)，特此感謝。也感謝本文兩位審查人及編委會寶貴的審查意見。

已遺佚，流傳下來的是另一篇回覆 Cecilius 的論文。這篇論文的寫作時間約在西元前一世紀，標題就是《論崇高》(*Peri Hypsous*)，作者被普遍認定為 Dionysius Cassius Longinus，儘管一些古典修辭學家對此認定有所保留，但無論如何，這篇論文對後世產生了重要影響 (Tatarkiewicz, 1980 / 劉文潭譯, 2001: 206-212)。

《論崇高》的影響力發生在 1500 年後：首先是它的希臘文手稿在 16 世紀被發現，於 1554 年文藝復興時期由義大利學者 Francisco Robortello 整理刊行，到了 1674 年再由 Nicolas Boileau-Despréaux 翻譯成法文 (*Du Sublime*)。此時，Longinus (不論是否為真正的作者) 的這篇《論崇高》才開始流行起來。Boileau-Despréaux 的翻譯和詮釋，把這本在古代討論文學寫作與演說術的技巧與風格的著作，轉變成討論美學的論文 (Battersby, 2007: 3-6)。

《論崇高》除了將崇高風格視為一種特殊寫作技巧的展現外，還特別強調若要達到崇高風格，思想和技巧缺一不可。他舉出五個達到崇高風格的基本要素：「宏偉的思想能力」、「情感熱烈的靈感」、「適當的句法結構」、「高貴的語言」、「尊嚴高尚的言辭排列」(Longinus, 1975/n.d.: 16)。在這五要素裡，Longinus 特別強調第一點，表示崇高不只在技巧層面，更是從創作者心性到書寫技巧的整體要求，亦即崇高不但是技巧，更是創作者的品格道德情操在思想和情感上的整體表現。Longinus 除了談論作品的崇高外，也討論自然界的崇高，認為大自然把人放在宇宙這個大會場，我們藉由觀察和想像它來感受崇高，並將崇高看作受大自然萌發的心性，使心靈得到提升 (Longinus, 1975: 85)。這些特點彷彿為 18 世紀的崇高概念埋下伏筆：「崇高」的創作者須具備若干道德情操，「崇高」的技巧具有打破常規和形式的表現，「崇高」的感受和大自然相關。

到了 18 世紀中葉，崇高這個詞又進入另一個文化脈絡。受到當時啟蒙運動影響，哲學家對人類理性充滿信心，並強烈渴望掌握自然，因此非常關注人和自然間的主客關係及個人主體性的界線問題。Burke 在 1757 年的《關於崇高與美觀念的根源之哲學探討》便是在此脈絡下展開對崇高議題的新思考方向。他首先將激情 (passion) 區分為兩種能力：以繁殖 (propagation) 和生產為目的的社會溝通能力，以及涉及痛苦、危險、恐懼和理性的「自我保存」(self-preservation) 能力，並據此區分「美感」和「崇高」的感受 (Burke, 1990/1757: 37)。「美感」的對象涉及生殖和社會交往的本能需求，「崇高」的對象則使人感到生命受威脅，進而產生自我保護的想法，當這些威脅和痛苦獲得舒緩、克服，且身體實際處於安全的情況時，崇高感便油然而生。

Burke 崇高概念的最大特點是，把焦點放在觀察者的經驗上，並以經驗主義的方式仔細考察生活裡的美感與崇高，書中也同樣以經驗主義的方式考察當時社會文化裡的美感與崇高感，不假思索地將女性特質歸類為美感，將男性特質歸類為崇高感。這種歸類也出現在康德早期的美學著作裡。

## (二) 康德崇高：人類理性與道德感的象徵

康德在他最重要的美學著作《判斷力批判》(1790) 出版前，曾於 1764 年出版《對優美感與崇高感的觀察》這本小書。此書受到 Burke 影響，亦從經驗觀察的角度對優美和崇高做了經驗描述和基本區分 (第三節)，亦即男人是崇高，女人是優美 (Kant, 1908/1764: 228-243/Guyer Trans., 2007: 40-51)。不過康德在《判斷力批判》展開

其批判哲學的思考論述後，就不再採用早期這種經驗主義的思考模式。那麼，康德在《判斷力批判》裡如何看待崇高？

康德在《判斷力批判》第 23 節展開對崇高的分析，並從想像力和理性之間的互動開始討論。<sup>1</sup> 首先他說明崇高和美相同的地方：「……表現能力或想像力在既有的直觀上被看作對理性的促進，而與知性或理性的概念能力相協調。這兩種判斷都是單一的，但卻宣稱對每個主體都是普遍有效的判斷，雖然它們只對愉快的情感提出要求，而非對任何對象的知識提出要求」（Kant, 1908/1790: 244/Guyer and Matthews Trans., 2000: 128）。也就是說，雖然康德討論的重點是「對愉快的情感提出要求」，但想像力在此仍必須為促進理性而非感性而努力。<sup>2</sup>

另一方面，康德在同一節也繼續闡述，美和崇高與知性和理性的相互協調有所不同：「美似乎被看作某個不確定的知性概念表現，而崇高則被看作同樣不確定的理性概念表現」（Kant, 1908/1790: 244/Guyer and Matthews Trans., 2000: 128）。兩者所產生的愉悅也不相同：美的愉悅是直接且帶有促進生命的情感，崇高卻是一種間接產生的愉悅，因為它是透過「對生命力量的瞬間阻礙，以及緊接而來更為強烈的生命力之湧流而產生的情感」（Kant, 1908/1790: 245/Guyer and Matthews Trans., 2000: 128-9）。康德接著談到崇高概念的一個重點：當我們稱任何自然對象為崇高時，這種表達根本就不對，因為狂風暴

---

1 本文《判斷力批判》之引文頁碼，皆使用 Paul Guyer 和 Eric Matthews 2000 年的英譯本。中文為作者自譯，另參考 J. H. Bernard 英譯本 *Critique of Judgment* (New York: Hafner Pub. Co., 1951) 和鄧曉芒中譯本《判斷力批判》(台北：聯經，2004)。

2 關於想像力在康德《純粹理性批判》與《判斷力批判》裡扮演的不同角色，參見 Makkreel (1984, 1990: 67-107)。

雨的災難與恐懼並不是崇高，「我們只能說，對象適合表現於一個可以在內心中發現的崇高；因為真正的崇高不能包含在任何感性形式中，而只針對理性的理念」（Kant, 1908/1790: 245/Guyer and Matthews Trans., 2000: 129）。可見康德的崇高概念有兩個重點：一是崇高情感的產生來自於想像力和理性的互動，然此互動並不對等，而是為了促進理性；二是崇高情感只需在人心中，而不在自然本身。對於這兩點，康德進一步以「數學的崇高」和「力學的崇高」加以說明。我們先來看「數學的崇高」：想像力和理性如何運作以激發出崇高的情感？

在《判斷力批判》第 26-27 節的「數學的崇高」，康德雖舉埃及金字塔、聖彼得大教堂等人工建築為例，主要仍透過暴風雨中的大海、荒野的崇山峻嶺等自然現象來說明：我們如何在一個體積無限大，大到超出任何感官尺度的東西上感到崇高？康德說，我們的想像力同時包含兩種能力，「領會」（*apprehension*）與「統攝」（*comprehension*）（Kant, 1908/1790: 251-252/Guyer and Matthews Trans., 2000: 135）。「領會」事物大小的估量可以持續增長到任意的規模（例如從 1 個單位到 10 個單位到 100 個單位……不斷延伸下去），但「統攝」卻會隨著「領會」不斷往前推進而變得愈來愈難，因為「統攝」必須把這些全部直觀在一個整體之下，而「統攝」的想像力是有極限的，一旦達到極限，內心就需要有一種超出一切感官尺度的能力，把這東西思考成一個整體，這就是理性的能力。因此，當想像力的兩種能力發揮到極致、進而喚起理性能力時，崇高感便產生了。所以康德說「在此理念中想像力達到它的極限，而在努力擴展這極限的時候，就跌回自身中（*sinks back into itself*），卻因此心蕩神馳於一種動人的愉悅狀態」（Kant, 1908/1790: 252/Guyer and

Matthews Trans., 2000: 136)。在這整個審美活動中，「想像力對內在感官施加暴力（do violence to the inner sense），想像力統攝進直觀中的量愈大，這種強制力就必定愈明顯」（Kant, 1908/1790: 259/Guyer and Matthews Trans., 2000: 142）。最後，整個想像力讓渡給理性能力，「這時我們就會在心中感覺自己以審美的方式被封鎖在限度中；但就想像力必然擴展到與我們理性能力中之無限制者——亦即絕對整體的理念——相合而言，這種不愉快、這種想像力在能力上的不合目的性，對於理性理念和喚起這些理念來說，卻被表現為合乎目的的」（Kant, 1908/1790: 259-260/Guyer and Matthews Trans., 2000: 143）。也就是說，超乎「想像力」之外的想像，對「想像力」來說是違反目的且痛苦的，那是「對生命力的瞬間阻礙」；但此時理性的出現卻使這個阻礙以另一種方式獲得消解，並不是讓想像力無限奔馳，而是對想像力施加暴力（Kant, 1908/1790: 245/Guyer and Matthews Trans., 2000: 129），使之導向一個無限的理念，緊隨這個理念而來的更強烈的生命力湧流，所產生的情感導致了崇高感。

另一方面，關於「力學的崇高」（第 28-29 節），為什麼崇高情感只需在我們心中，而不在自然本身？康德認為，崇高的對象（主要是自然）必須是可以超越各種大障礙的巨大力量，但又對我們不具實際威脅。康德同樣以自然對象為例，像是高峻陡峭的懸崖、堆聚在天邊挾帶閃電的雲層、具毀滅威力的火山、狂風暴雨、驚濤駭浪的汪洋，以及從巨川狂掃而來的懸瀑。康德說：「自然，當它在審美判斷中被視為一種對我們不具強制力（dominion）的力量，這就是力學的崇高」（Kant, 1908/1790: 260/Guyer and Matthews Trans., 2000: 143）。換句話說，康德認為在力學的崇高中，其對象的巨大力量一方面被看成恐懼的根源，另一方面卻對我們沒有支配力。對於各種恐怖的自然

景象，我們抗拒的能力雖顯得渺小，但若發現自己處於安全地帶，那麼這景象愈可怕，對我們就愈有吸引力。因為這些巨大的自然景象讓我們免於恐懼，並在內心發現一種抵抗和超越自然界的理性力量。這種超越自然威力的理性觀念與人的道德情操有關，是一種維護人格尊嚴、臨危不懼的心意狀態。

綜而言之，康德在談到「數學的崇高」（在數量上無限巨大的自然對象）時，認為主體的想像力試圖卻無法達到自然界整體，結果引發對自然的崇敬，但這與其說是對自然的崇敬，還不如說是對追求理性觀念的主體的崇敬。顯然，在康德的崇高概念裡，崇敬自然對象實質上是在崇敬人的主體自身。另一方面，康德在談到「力學的崇高」（在力量上無限巨大的自然對象）時指出，人們一開始雖無力抵抗而感到恐懼，但這巨大的自然力「把我們心靈的力量提高到超出日常的平庸，使我們顯示出另一種抵抗力，有勇氣跟自然這種表面的萬能進行較量」（Kant, 1908/1790: 261/Guyer and Matthews Trans., 2000: 144-5）的時候，就達到了崇高。也就是說，自然對象在崇高的審美判斷裡，在我們內心喚起一種人類自我維護和自我保存的力量，才被稱為崇高。所以，崇高體現的正是人高於自然、勝過自然的自我尊嚴。

這就是康德所說「人為自然立法」的觀念。康德認為單純的自然本身還不是崇高，必須使自然現象和無限性的觀念結合起來，引起人主體內心的激盪，這才是崇高。因此，崇高實際上並不在自然現象裡面，而在主體裡。崇高並非自然現象本身的特性，而是人自身對自然的超越和戰勝，是人自身崇高性的呈現；崇敬自然現象實際上是崇敬人自身的理性。從上述對崇高的討論，可以發現康德崇高試圖連結自然和道德這兩個「異質」的成分：一方面是外在自然的無限大和

力量，另一方面是整全的理念與內在人性和道德理念，而我們脆弱、有限的身體經驗被自然觸動，引發了內心的崇高感（文哲，2005: 138）。

### （三）康德崇高之後的發展：當代對「崇高」的批判

康德之後的崇高概念受到德國觀念論影響，出現兩個戲劇性轉折，一是崇高的對象從自然轉變成人為的藝術作品；二是崇高的主體從具有尊嚴的自由道德主體，轉變成在神和無限理念面前渺小、自卑、順從的個體。<sup>3</sup> 第二個轉折進一步影響叔本華和尼采哲學，甚至連結到二次大戰的政治集權主義，致使戰後學者為避免與極權政治有所牽連，曾讓崇高概念沉寂一時，直到 Jean-François Lyotard 在 1970 年代再次關注康德美學，尤其是崇高概念和前衛藝術（avant-garde）之間的關係，崇高這個議題才又開始受到注目。但是，Lyotard 的再詮釋與康德的崇高概念至少有三個重要差異：首先，康德認為崇高的對象主要是自然現象，但 Lyotard 的崇高概念主要對象是前衛藝術和文學，自然概念幾乎不復存在；其次，康德崇高（數學崇高）提到想像力的極限與貧乏，目的是要引導出理性道德的更高層面，但在 Lyotard 的崇高概念裡，想像力的困頓與匱乏非但不是理性存在的前奏，反而是前衛藝術家自我質疑、不知要呈現什麼在畫布上的困境，

---

3 這兩個轉變主要受到德國觀念論對絕對理念的關注所致。以 Hegel 為例，他主張從客觀的絕對理念出發，認為自然是絕對理念的外化，是理念的低階形式；自然無心靈性、無思想、無意識，因而不是不自由的；藝術是心靈性的、有自覺、有意識，因而是自由的。Hegel 認為藝術在顯現理念的層次上遠高於自然，故於敘述藝術歷史類型中的象徵型藝術時論及崇高。參見朱立元、黃文發（2007）。

是無法呈現 (unpresentable) 的一個徵象 (sign)；最後，康德的崇高經驗使人認知到他是道德和理性的存在，Lyotard 卻把斷裂不安的崇高經驗反過來視為解構此認知 (人是一個完整的理性道德主體) 的概念工具 (Klinger, 1997)。

很顯然，康德之後的崇高概念既是對康德崇高的繼承，也是對康德崇高的批判和質疑。藉由 Lyotard 對康德崇高概念的繼承與批判，下一節將在此脈絡下思考陰性崇高對康德崇高的批判。

### 三、「陰性崇高」對康德崇高的批判：重新思考人與自然的關係

Lyotard 繼承康德崇高之處，是強調崇高對象的巨大破壞力及其帶給主體的恐懼感受，但並不像康德把心理恐懼轉化成道德主體的尊嚴維護，反而解除了康德崇高後半段的形上道德框架，用前衛藝術的繪畫表現批判現代理性。這是 Lyotard 對康德崇高的後現代解釋版本。「陰性崇高」可說是在批判現代理性的脈絡下，既對現代理性提出批評，更往下深究理性概念所隱含的性別歧視議題。<sup>4</sup>

---

4 有趣的是，根據 Klinger 的說法，Lyotard 雖用家庭暴力的譬喻諷刺康德的崇高，但這並不表示 Lyotard 自己就超越這種具歧視意味的性別主義。Lyotard 在 *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment* 裡，對康德崇高有一幕極具戲劇性的批評：他將崇高概念中理性與想像力的關係形容成父親 (理性) 強暴母親 (想像力) 的家庭倫理悲劇。Klinger 指出 Lyotard 的詮釋並非完全正確。Klinger 認為康德把想像力視為「被擊敗」(overpowered)，而非被強暴 (raped)；同時康德強調的是責任 (duty)，而非 Lyotard 所說的歡愉 (pleasure) 和戰勝 (triumph)。顯然 Lyotard 在此也陷入某種對異性戀兩性家庭的刻板印象。參見 Lyotard (1991: 218/Rottenberg Trans., 1994: 180) 及 Klinger (1997: 202-9)。

Barbara Freeman (1995: 1-12) 在其著作 *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction* 為「陰性崇高」這個詞揭開序幕。相較於康德的崇高概念，女性主義者把對康德崇高的反思稱為「陰性崇高」。然而，陰性崇高對康德崇高的批評重點究竟為何？從上述分析可知，康德的理論確保人類理性可以完全不受本能和自然牽制，以及獨立自由的道德地位；而女性主義者批評它的最大原因是，康德在論述崇高概念時，因為過分強調崇高主體的道德地位，導致在崇高主體和崇高對象之間，不但隱含著文化和自然、形式和物質、心靈和身體、理性和情感、主動和被動、支配者和被支配對象的二元對立，而且前者（文化、形式、心靈、理性、主動等）的意義與價值遠優於後者，並進而把這些優劣對比連結到現實生活經驗裡男女生理性別的二元性，直接連結生理男性、男性氣質與崇高、文化、理性、主動、支配性等價值，也對應連結生理女性、女性氣質與美感、自然、情感、被動、被支配性等價值（Klinger, 1997）。於是，生理男性優於生理女性，因為男性可展現人類理性、克服對自然的恐懼；生理女性無法充分展現理性，只是自然的表徵，如懷孕、月經、哺乳等。這些類比都可以從 Burke 和康德的早期著作獲得印證，因而成為當代女性主義者批判康德美學的重要脈絡。

不過，陰性崇高的批判策略是多重的，因為它反思的不單是特定生理性別的問題，也藉由性別進一步思考其引發的現代理性危機，亦即主體和自然、支配者與被支配者的關係。<sup>5</sup> 因此，對於「陰性崇

---

5 依此，本文所提到的相關詞彙，如 Freeman 文中的“feminine” sublime、Yaeger 討論的“female” sublime、Korsmeyer 提及的“feminine” aspect of sublimity，其意義皆彼此相關且類似，都在表達生理性別／性別氣質／現代理性危機三者間環環相扣的關連和影響，並不指涉固定不變的生理女性和內在心理特質。

高」的意涵，以下我將依序說明：1. 「陰性崇高」的策略和批判性；  
2. 「陰性崇高」如何思考主體和自然間的關係。

### （一）「陰性崇高」的策略和批判性：

在「崇高」前面加上「陰性」(feminine)一詞的意義和策略，需要加以釐清。「陰性」在此並不指涉固定不變的特定生理性別和內在心理特質，而是反思／解構／質疑「崇高」在過去包含的性別文化隱喻。因此「陰性崇高」是一種文化策略上的對抗。康德在分析「優美」和「崇高」時，認為「優美」所召喚出的愉悅是對生命的正面讚美；而「崇高」所刺激出的愉悅卻是負面的秩序，它壓抑活力，透過短暫的壓抑而產生更強烈的抒洩，是一種猛烈爆發的生命體驗。所以「崇高」經驗是嚴肅而非趣味，它不只是單純的魅力或吸引力，而是摻雜在吸引和嫌惡交替的節奏中。相對於靜觀的審美經驗，崇高的經驗充滿動能。這種對比關係，不論 Burke 或康德皆用男性和女性象徵來比喻：女性象徵平靜優美的視覺愉悅；男性象徵強烈激動的身體動能和壓抑。「陰性崇高」是對這種性別二分的男性文化表達不滿，意味著女性形象不是被觀看的視覺愉悅，她也可以猛烈而充滿動能。

但我們必須再深究「陰性崇高」的意涵。上述的「猛烈與充滿動能」必須小心區分，以免它變成另一種加諸女性身上的刻板形象，亦即失控、危險、未知、恐懼、狂亂、超出（男）人控制與認知之外，令（男）人恐懼的女性身體，像是懷孕、月經、哺乳。因為這種充滿動能的女性身體文化仍隱含著二元對立關係：理性（男）人 VS 無法受他控制的狂野自然經驗。事實上，Freeman (1998: 333) 說「陰性崇高」，正是想要超越二元對立範疇、抗拒被範疇化，並反思某種過

度的 (excessive)、無法言喻的 (unrepresentable) 他者經驗該如何被表達。

因此，Freeman 想透過「陰性」表達兩個意義：一方面批判康德崇高概念裡的性別意涵；另一方面，超越以（男）人為中心及此概念底下的社會文化建構的「陰性崇高／他者經驗」，到底該如何表述？

## (二) 何謂「崇高」：無法被範疇化的他者經驗

這個超越二元對立範疇的崇高／他者經驗，Patricia Yaeger 在 *Toward a Female Sublime* 一文中，清楚說明了康德崇高與陰性崇高的差異：前者是一種過時的支配模式，主張強化男性自我對他者的支配，是一種「垂直的崇高」；反之，陰性崇高想遠離這種支配和擴張的關係，拒絕和父親展開伊底帕斯式的 (Oedipal) 死亡之爭，而強調我與他者的融入 (incorporating) 相處，並將自己延伸到各種多元性裡，Yaeger 稱之為「平行的崇高」(Yaeger, 1989: 191)。相對於康德崇高主體與崇高對象之間的支配關係，陰性崇高強調兩者間的融入相處經驗。

不過，這個「融入」經驗需要進一步辨析。Freeman 曾對比兩位著名的浪漫主義詩人：William Wordsworth 與 Samuel Taylor Coleridge。Freeman 認為 Wordsworth 的詩作呈現傳統的崇高概念，強調「主體」侵吞 (appropriation)、涵蓋「那個超越過我的東西」，把崇高視為自我克服威脅它的事物以提升自我的美感經驗，是一種「個人主義的崇高」(egotistical sublime)：「我是一切」(I am everything)。Coleridge 的作品則強調宗教情境式的獻身或自身消

融。<sup>6</sup>Freeman 舉 Coleridge 描述進入哥德大教堂時的崇高感受為例：「哥德藝術是一種崇高藝術。當我進入一座大教堂時，充滿了獻身和畏懼的情緒；我在周遭的情境下迷失了，我整個存在延伸進無限裡；土地和空氣，自然和藝術，這一切充滿在永恆之中，唯一留下的感覺表達就是『我是虛無』(I am nothing)」(Freeman, 1998: 333；作者自譯)。然而，陰性崇高所說的融入經驗，是 Coleridge 這種消融經驗嗎？

Freeman 認為，表面上看來，Wordsworth 的 I am everything 與 Coleridge 的 I am nothing 完全相反，前者強調自我征服崇高對象，後者講的卻是自我完全消融於崇高對象中——這看似接近陰性崇高談的與他者的融入，但 Freeman 認為 Coleridge 描述的自身消融其實是一種伊底帕斯式的邏輯，亦即出於對父親權力的恐懼，以及嬰兒想要回到母體的欲望。<sup>7</sup>然此伊底帕斯景象卻仍離不開上述理性（男）人 VS 狂野自然經驗的二元對立關係的脈絡。唯一的差別只是 Coleridge 的 I 不是征服者，而是被征服的對象。因此，「陰性崇高」在意的不是「誰支配誰」或「誰融入誰」的單一思考模式，它並非要超克主體與外在危險對象的衝突和緊張關係，亦非出於被併吞的虛無，而是要抗拒並反對主體想支配和侵吞的強勢經驗，或者用 Bonnie Mann 的詞：「反崇高」(counter-sublime)，更能直接表達陰性崇高對康德崇高概念的反對 (Mann, 2006: 131; Battersby, 2007: 148)。

---

6 Keats 稱此為「消極能力」(negative capability)，相對於 Wordsworth 那種作者意圖無處不在的「個人主義的崇高」，Keats 主張詩人的特徵應該是沒有自我，將自己消融到對象中。參見 Stillinger (1990: 23)。

7 用佛洛伊德的心理分析來說明浪漫主義的崇高概念，參見 Thomas Weiskel (1976: 3-33)、Neil Hertz (2008: 47-51)。

相較於 Freeman 的質疑路線，我們能否從正面談論這種過度的又無法言喻的他者／融入經驗呢？Carolyn Korsmeyer（2004）透過尼采《悲劇的誕生》裡的酒神 Dionysus 點出其具體特質。不同於太陽神阿波羅，Dionysus 代表秩序和理性的破壞者，是舞蹈和音樂的狂野精神。在這種精神下，主客關係的界限是逸失或模糊的。尼采把這種酒神藝術比喻成「永恆創造的原初母親」（eternally creative primordial mother）（Korsmeyer, 2004: 138）。相較於 Freeman 的質疑路線，Korsmeyer 似乎發展出另一條「崇高的陰性化面向」的路線（Korsmeyer, 2004: 138），挖掘此難以言喻的他者經驗的陰性化特質。<sup>8</sup> 但這種他者經驗何以具有「陰性化特質」？Korsmeyer 運用 Luce Irigaray 對觸覺和黏膜的象徵意涵來說明這點。Irigaray 認為，這個象徵意義來自嬰兒在母親子宮裡（intrauterine）的觸覺：這不是普通的觸覺，而是一種原初的、消失沒入的、帶有液體的觸覺（Irigaray, 1984: 144-146/Burke and Gill Trans., 1993: 152-4）。在這個暗黑空間裡，人我的界限是模糊的，難以區分誰是碰觸的主體、誰又是被碰觸的客體。Irigaray 認為包含著液體、羊水、胎盤、胚胎的「母性化的肉身」（maternalizing flesh），蘊含可觸的「之間」（in-between）、「媒質」（medium）與肉體黏液（the mucous of the carnal）的「黏稠」經驗，具有超越語言所能表達的豐富而難以捉摸的關係；這似乎正是陰性崇高所關切的融入經驗（Irigaray, 1984: 152/Burke and Gill Trans., 1993: 162）。在此經驗裡，主客之間的關係是消弭的、或說互為主客。最後 Irigaray 也反思如何用觸覺的身體來「感受」視覺？她在 *The Forgetting of Air in Martin Heidegger* 這本

8 同樣地，這裡的陰性化特質意涵，亦不指涉固定不變的特定生理性別和內在心理特質，而是一種批判男性文化的象徵策略。

書中，談到我們所居住的空間充滿看不見空氣、光線和氣流，常常被我們遺忘；然而，是這些物質把我們和他人及世界關連起來，它們既連結又分開了萬事萬物，既區分也溝通了我和他人之間的關係。Irigaray 試圖藉由這些豐富的物質元素——空氣、水、火和地——建立和他人、和世界的嶄新關係（Irigaray, 1983: 15/Mader Trans., 1999: 9）。但她認為我們總是抹滅並遺忘自己和自然／他者／差異之間的豐富關係，因為主體／他／男人只看到如鏡中的同一自我，自然／他者／差異不被看見，最後只剩同一自我不斷重複的喃喃自語。而這正是強調支配和併吞的康德崇高與強調豐富和差異的陰性崇高最大的不同。

總結本節重點：1. 陰性崇高在 Lyotard 批判現代理性的脈絡下，既對現代理性提出批評，也批判理性概念所隱含的性別議題，亦即理性崇高主體和崇高對象之間，隱含著文化和自然、形式和物質、心靈和身體、理性和情感、主動和被動、支配者和被支配對象的優劣二元對立；2. 在「崇高」前面加上「陰性」的意義和策略具有雙重性，一是對康德（男性）崇高的批評；二是試圖提出超越理性（男）人 VS 狂野自然經驗的二元對立關係的豐富他者經驗，而此難以言喻的經驗，和嬰兒在母親子宮裡具觸覺與黏稠經驗的「母性化的肉身」連結在一起。

接下來我將透過藝術作品來闡述陰性崇高在視覺藝術的應用：首先參考 Battersby 的說明，拿 Dorothea Tanning 和 Caspar David Friedrich 的作品對比，說明陰性崇高和康德崇高的差異；接著再以台灣當代藝術家的作品為例，說明邱紫媛在視察藝術上如何呈現 Irigaray 的「母性化的肉身」，以及陳隆興如何以「母性化的肉身」轉換成對周遭環境的批判與關懷。

## 四、陰性崇高在視覺藝術的應用：Dorothea Tanning、邱紫媛和陳隆興

### (一) D. Tanning 和 Friedrich 作品對比：陰性崇高 VS 康德崇高

Battersby (2007: 144-149) 在 *The Sublime, Terror and Human Difference* 一書中，為說明陰性崇高在視覺藝術的應用，選擇拿 Dorothea Tanning 和 Caspar David Friedrich 的作品做比較，以呈現陰性崇高和康高崇高之間的差異。<sup>9</sup> 我先說明 Battersby 的重點，再補充我的看法。Battersby 選擇美國畫家 Tanning 1944 年的作品《自畫像》(*Self-portrait*)。<sup>10</sup> 在這幅作品裡，Tanning 把自己畫在畫面的中心偏下方，背對觀者，似乎穿著一件無袖浴衣，及肩並帶有曲線的頭髮蓋住脖子，露出肩膀、後背、手臂和雙腿。這個渺小的身軀站立在類似

---

9 關於 Battersby 所作的選擇與比較，我參考的是該書第七章對生平背景的部分說明。

10 參見 <http://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view-work/work-230/>。Tanning 生長在美國伊利諾州西部的 Galesburg，1935 年到紐約，在那裡受到超現實主義 (surrealism) 很大的影響，形成她早期作品的重要風格。Tanning 在回憶錄 *Between Lives* 裡提到自己早年最愛 Coleridge 等浪漫主義詩人的作品，因此對浪漫主義詩作裡有關煉金術的象徵性比喻和崇高理論皆有所知悉。但另一方面，這些德國浪漫主義詩人對女性的歧視也時而隱含在其書信或詩作中，例如 Coleridge 常使用煉金術的象徵，如火焰、金等詞彙，來比喻某種天才的靈感或想像力的來源，但對浪漫主義詩人而言，這些屬於靈感、想像力、昇華、天才的概念，也都是男性的 (Battersby, 2007: 145)。Tanning 在回憶錄裡說，她是如何一方面「內化」這些浪漫主義的男性價值觀，另一方面卻努力掙扎，希望走出自己的路。這個困頓的心靈狀態，在 Tanning 1946 年和著名的德國超現實主義畫家 Max Ernst 結婚後，更為顯題化。《自畫像》是她婚前兩年的作品，似乎在某種程度上表達了她對浪漫主義崇高的個人思考。

美國亞歷桑納沙漠和峽谷的景色當中。我們如何看待這個作品所透露的意涵呢？

Battersby 分析此作時，同時比較了浪漫主義時期的德國畫家 Friedrich 1818 年的畫作：《霧海上的漫遊者》（*Wanderer Above the Sea of Fog*，以下簡稱《漫遊者》）。<sup>11</sup> Tanning 的構圖和這幅十分類似：人物站在畫面中心，背對觀者，四周環繞著大自然的山景和霧氣。但兩幅作品卻呈現出截然不同的感受：《漫遊者》的男性人物佔據畫面正中央，身穿黑色大衣，衣著完整良好，右手拿拐杖，左腳往前跨越一步，站在石塊的制高點上，穩穩地往下凝視，在畫面裡，他的高度超過附近山群，睥睨一切自然景致。《漫遊者》似乎是康德崇高概念的精采視覺詮釋，充分顯現出（男）人面對自然的崇高道德情操：儘管大自然（畫裡男人前方的山谷）深不可測，但人類站在高於自然的制高點上，征服它、凌駕它，崇高道德感油然而生。畫作中，男人和腳底踩的石塊、眼前觀看的大自然之間的關係是異質的，是觀看者和被觀看對象之間的支配關係。除了《漫遊者》之外，我想補充的是，Friedrich 的另一幅作品《海邊的僧侶》（*Monk by the Sea*，以下簡稱《僧侶》）<sup>12</sup> 則呈現不同的驚人光景：整個畫面幾乎只由三個色調組成：藍灰色的天空佔滿畫面上方，畫面下方的五分之一還有兩層顏色，分別是近黑色的海及最下方的土黃色海岸。定睛細看時，會發現一個穿著僧侶袍的人站在海岸邊，小到幾乎融入畫面。<sup>13</sup> 如果《漫

---

11 參見 <http://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-wanderer-above-the-sea-of-fog>。

12 參見 [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Monk\\_by\\_the\\_Sea#/media/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Der\\_M%C3%B6nch\\_am\\_Meer\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Monk_by_the_Sea#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg)。

13 Battersby 在文中並未提及 Friedrich 的《海邊的僧侶》，這部分為作者補充。

遊者》是康德的支配型崇高，強調自我對崇高對象的征服，那麼《僧侶》就像是宗教情境式的獻身，強調自我完全消融到崇高對象中。但誠如上述分析，這裡的自我消融仍出於對父親權力的恐懼，脫離不出理性（男）人與狂野自然經驗的二元對立關係的脈絡。唯一的差別只是《漫遊者》的「我」是征服者，而《僧侶》是被大自然征服的對象。

但《自畫像》卻完全不是這種感覺。首先，畫中的女性身體迥異於傳統男性畫家習慣擺放女體的位置，亦即被男性觀看／支配的畫面角度或社會地位。其次，畫中的女性雖然也跟《漫遊者》一樣被群山環繞，但主角和自然之間的關係並不特別激昂，既不是站在制高點上睥睨萬物，顯現出勝利者的姿態，也不像《僧侶》一般卑微地獻身給大自然。《自畫像》的女性顯得平靜，沒有站在畫面的制高點上，周遭的山脈岩石都比她高，反襯出她身軀的微小。但這種微小彷彿是大自然的一部分，卻又不被大自然吞沒，反倒製造出一種效果，即她和大自然是同質的：她看著大自然，大自然似乎也回望著她。這種看與被看之間、主體與自然之間的平等對話和溝通，是我們在《漫遊者》所感受不到的。在《漫遊者》中，觀看的一方始終是背對著我們的男人，被觀看者則是他前面的大自然，兩者間似乎只有單向的觀看，沒有可溝通對話的空間。同樣地，在《僧侶》裡，我們感受到的也是那僧侶單向地被大自然消融，只有委身沒有對望。然而《自畫像》中的女性不是征服者也不是獻身者，她似乎既為心靈亦是身體、既觀看自然也被自然觀看，彷彿打破了文化和自然、形式和物質、心靈和身體、理性和情感、主動和被動、支配者和被支配對象之間的二元對立，非常適切地闡述了前述「陰性崇高」的意涵，亦即我們和自然／他者之間並非支配或獻身的關係，這關係同時具有物質性（身體）和

精神性，有進一步對話、溝通、開放的多元可能性。

接下來，我再以台灣當代女性藝術家邱紫媛和陳隆興的作品，說明在視覺藝術上如何呈現陰性崇高的「母性化的肉身」意涵（邱紫媛），以及這個「母性化的肉身」如何轉換成對周遭環境的批判與關懷（陳隆興）。

## （二）邱紫媛：野生動物與母性化的肉身

邱紫媛 1992 年的作品《山谷裡》，<sup>14</sup> 整幅作品的背景和構圖似乎與 Tanning 的《自畫像》相近：彷彿是在一個寂靜荒瘠的野地，《山谷裡》的曠野甚至更顯荒涼；構圖上也都是一大片荒景及一個渺小的女人／動物。但兩者迥異之處是，《自畫像》裡的女人站在畫面下方，我們隨著她的視角一起看著這片山谷：被山谷包圍、和山谷相互遙望／對話；《山谷裡》的畫面卻不然：畫面的重點完全不在地平線之上，而在地平線下凹陷的卵形物體。但往下看，那個景致到底是什麼——是蛋卵、湖水、月亮倒影、深淵或洞穴——似乎也不那麼

---

14 參見 [http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/feminism/female\\_art/female\\_art.html](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/feminism/female_art/female_art.html)。邱紫媛 1961 年出生於台灣屏東，1984 年自台灣師範大學美術系畢業，1987 年赴美深造，1988 年獲紐約長島大學藝術研究所碩士，1991 年取得紐約市立大學（The City University of New York）藝術學院研究所碩士，1992 年返國擔任華梵人文科技學院工業設計系專任講師，在 90 年代活躍於台灣，作品以素描、油畫為主，1993 年獲第六屆中華民國國際素描和版畫銀牌獎，1999 年罹患癌症，38 歲辭世。邱紫媛短暫的創作生涯留下不少精彩的炭筆、油畫作品；動物和卵形物體是她創作的兩大主題，蘇盈隆（2006: 12）評論其作品表示，邱紫媛透過繪畫描繪一個只存在她心中的風景，她所描繪的世界總是在一片「自然」之中，但這片自然卻崎嶇荒涼，或平坦空曠，唯見單獨的動物與被她稱為靈魂的神秘卵形物體。

明確。和《自畫像》相比，最有趣的置換點是《山谷裡》的女人變成一隻小動物（狗？貓？狐狸？），站在山谷旁低頭看著下方。然而，同樣是低頭下望，卻與前述 Friedrich 的《漫遊者》裡、那個站在石塊制高點上睥睨一切自然景致的男人完全不同：《漫遊者》的低頭睥睨是一種掌握全局、控制全場的康德式崇高，《山谷裡》的這隻小動物低頭看著下方，在心理機制上雖也營造出一種崇高感，卻不是睥睨全場的獅子王想要支配和控制，而是寧靜的探望和相處。另一方面，《山谷裡》的這隻動物雖然渺小，卻也不至於像《僧侶》裡的人物被壓制在畫面下方，彷彿因畏懼大自然而消極獻身、融為一體，而是保持動物的野性，可隨時靈巧轉身，但又似乎對這塊大地有所依戀。更重要的是，就主體和自然之間的關係而言，《自畫像》裡的女性雖然打破各種二元對立，但《山谷裡》似乎更進一步：小動物的出現象徵著野生動物和自然的親近性，既代表（女）人／動物／自然之間的相互轉喻與含涉，象徵野生、神秘難解的自然，同時又象徵著人類對大自然的能動性和反思，因而模糊了文化和自然、觀看與被觀看者、主動與被動之間的絕對分際。這種野生（動物）對望野生（自然），既同質（都是野生）又異質（物質成分不同）的關係令人非常著迷。

最後，《山谷裡》的卵形物體扮演了非常重要而微妙的角色。姑且不論此卵形物究竟是蛋卵或湖水、月亮倒影、深淵或洞穴，它們都常常被用來比喻女性身體或特徵，因而觸發我們把這片自然景致轉喻成母性化的肉身，小動物和山谷的關係甚或可以轉換成嬰兒與母親子宮之間更富觸感的象徵關係，並且用此母性化的肉身比喻人類和自然的關係，使得整個畫面呈現出人／母性、精神／物質、文化／自然的多重意義與互喻關係。因此，《山谷裡》的景象既可以是大自然，又象徵著女性心靈的內在自然，增進了動物與人類、外在自然與內在自

然、各種自然與各種動物之間的來回隱喻、相互聆聽和對話，豐富彼此的意義。

### (三) 陳隆興：「母性化的肉身」的道成肉身與永恆焦慮

如果說邱紫媛的《山谷裡》試圖呈現陰性崇高打破主客對立、和(女)人／動物／自然之間的相互轉喻與含涉，並透過畫中的卵形物體把自然景致轉喻成母性化的肉身，那麼陳隆興的作品則對此「母性化的肉身」做了更進一步的闡述。為了清楚說明其作品和陰性崇高的關連，我們先介紹他早期作品《哭泣的半屏山》(以下簡稱《半屏山》)<sup>15</sup>所代表的意涵。

陳隆興 1955 年出生在台南縣將軍鄉，幼時與家人及村民為了謀生集體遷移到高雄鳳山，南部炙熱的陽光和土地、以及 1980 年代末期對環境議題的關切(例如高雄愛河的汙染、家住鳳山每天都會聞到中油排放的髒空氣)成為陳隆興創作的最大靈感。<sup>16</sup> 他 1989 年的作品《半屏山》，便以黑色炭精筆和乾澀的筆法，描寫工廠排放的廢氣如何汙染自然和生活。其畫面結構和上述作品同樣有兩個類似的元素：遠方的山和近景的人物，但《半屏山》的迥異之處在於：山和人物之間夾著巨大的人造物：高壓電塔和電線、工廠煙囪及其排放的驚人廢氣，鋪天蓋地向我們襲來；還有一個最大的差異，就是近景人物

15 參見 [http://www.tri.org.tw/per/doc/t08/097\\_108.HTM](http://www.tri.org.tw/per/doc/t08/097_108.HTM)。

16 參見林宜靜(2003: 105-6)。陳隆興相關生平及創作自述，另可參見：[http://163.32.239.4/98web/learning/life/%E5%A3%AB\\_\\_%E9%9D%92%E5%B1%B1%E5%9C%8B%E5%B0%8F/artist04.htm](http://163.32.239.4/98web/learning/life/%E5%A3%AB__%E9%9D%92%E5%B1%B1%E5%9C%8B%E5%B0%8F/artist04.htm)。他最近一次的創作個展在今年年初(2014.12.26~2015.3.26)：「天地能場：陳隆興個展」，地點在高雄國際機場中央藝廊。

的臉孔竟轉向我們，讓我們看到一張比 Munch 的《吶喊》人物更加苦澀、如同槁木的骷髏臉孔。《半屏山》呈現出的視覺效果讓人非常不舒服，因為整個畫面被一坨坨黑色團塊佔據：人是黑的、山是黑的、土地是黑的、雲霧是黑的，全被工廠的廢氣染黑了，像一頭黑色的巨獸朝觀者發出怒吼，只剩下畫面上方的邊沿，還留有遙遠的紅色天際。這種佈滿整個畫面的灰暗和消融，和 Friedrich《僧侶》很不一樣：《僧侶》灰暗的天空幾乎佔滿整個畫面，人物近乎消融到灰暗的崇高對象中，要凸顯的是宗教情境式的獻身或自身消融；《半屏山》裡的人物則完全不是這種宗教情操式、融入黑色環境的「消融」，而是與周遭環境處於一種集體的黑色「共在」，亦即用黑色的視覺感象徵黑色的環境汙染，黑色的環境汙染又意味著畫面裡的人和所有景物都在承受苦難，並因苦難所造成的傷害表達沉默的抗議。在陳隆興這幅早期作品裡，對自然的畏懼被調換成對人為環境破壞的驚恐和抗議；這種恐懼並沒有被克服、轉換出另一種力量，而是停留在恐懼的處境裡等待救贖。此救贖的力量顯現在他後來的作品表現上。

陳隆興早期作品的負面驚恐，到 90 年代之後開始有了平靜的轉換。<sup>17</sup> 以《呼喚》這幅作品為例：<sup>18</sup> 首先，大量豐富的色彩出現了；<sup>19</sup> 其次，基本畫面結構彷彿又回到類似 Friedrich 的《漫遊者》：

---

17 根據林宜靜（2003: 106）的說法，因為陳隆興後來信仰道教，加上政府解嚴（1987），心境獲得舒緩和放鬆，故畫家自述：「把自己的聲音壓低，然後就看到了風景。」

18 參見 [http://sales.artlib.net.tw/work\\_detail.php?imgID=33656](http://sales.artlib.net.tw/work_detail.php?imgID=33656)。

19 陳隆興並未接受正統美術教育，他從 18-34 歲的職業是油漆工作。在這段漫長的時間，他使用過許多種類的油漆，並且觀察到「得利顏料」有極高的彩度與飽和度。在繪畫技巧方面，他也發展出漸次上色的方式，當顏料只有薄膜般的一層，底層的色彩會穿透上方色料呈現出來，有點類似漆器的製作，層疊的手法可以營造亮麗多彩的畫面（林宜靜，2003: 106）。

一個人背對觀者，站在某座山的制高點上，遙望前方的自然。但《呼喚》和《漫遊者》卻有許多巨大差異：首先，《漫遊者》的男人穿著筆挺西裝，左腳往前邁開，右手插腰拄著登山拐杖，穩穩地站在山頭睥睨腳下的自然景致；《呼喚》中的人穿著寬鬆長袍，既像成人又像小孩，站在山頂竟高舉雙手，朝遠方親切地呼喚、揮手，彷彿渴望得到對面的回應。而對面的山景又是什麼樣貌呢？這幅作品最耐人尋味的地方正是，對面那座山已轉化成類似大地、母親的溫柔形象，觀音般的臉龐，平靜地回應孩子的召喚。因此，《呼喚》裡那種原本站在自然高處的恐懼，很快就被溫柔懷抱的情緒撫平。另外，《漫遊者》的山大多藏在雲霧裡，若隱若現，矇矓的山景是為了襯托男人的壯偉，他才是真正的主角；《呼喚》的主角不是高舉雙手的小孩，而是小孩和母親般自然山景之間的關係：是母親和孩子的溫柔對望，是孩子渴望得到母親的溫柔回應，母親的形象彷彿撫慰了孩子的心靈；這個關係既非伊底帕斯式父對子的支配，也不是完全的融入（孩子對伊底帕斯式父親的恐懼），而是母子之間的溫柔召喚與心靈救贖。在這裡，人類與大自然之間被譬喻成小孩與母親的關係：小孩召喚著母親，渴望回歸母親身邊，被撫慰、被關愛。

然而人類和大自然的這種原初緊密的關連，卻早已被人類遺忘，就像 Irigaray 所說，源於嬰兒在母親子宮裡的觸覺和黏稠經驗，也已被我們抹滅遺忘，僅剩下如《漫遊者》裡的主體／他／男人一般，只見鏡中的自己和不斷重複的喃喃自語。對於這種遺忘的焦慮，似乎也顯現在《呼喚》裡：當畫中人物站在山頭高舉雙手，向對面母親般容貌的山遙望呼喊時，那山景其實虛幻飄渺，不但母親的眼睛並未真正望著小孩、而是看向旁邊，且相較於畫裡其他的山，這座山也顯得特別遙遠不真實，反而與天邊的雲彩同系，皆有金黃色框邊，彷彿隨時

可能像雲彩般消散。因此，這座山、這種想要回到母親身旁被撫慰、被關愛、等待救贖的原初渴望，會不會已經遍尋不著，變成人類恆在的焦慮？抑或此畫表達的是母親聽到小孩的呼喚，正要轉向他之前的悸動和期待？總之，這種介於遺忘與期盼之間的焦慮和等待，在《呼喚》裡似乎留下耐人尋味的伏筆。

本節透過三名藝術家的畫作，試圖說明陰性崇高的意涵。首先，Tanning 的《自畫像》表達了陰性崇高的基本概念，亦即我與自然／他者融入相處，「我」既非征服者也非獻身者，而是與自然寧靜對望，平等地溝通對話；其次，邱紫媛的《山谷裡》不但更進一步表達我與自然／他者均為野性的同質性，同時也表達出陰性崇高裡自然／他者經驗的女性化特質，亦即畫裡的卵形物體，觸發我們把自然景致轉喻成母性化的肉身（如子宮），進而讓小動物和山谷間的關係轉換成嬰兒在母親子宮裡更具觸感的象徵關係，再用此母性化的肉身象徵人類和自然的關係。最後，陳隆興的《呼喚》綜合並延伸上述兩者，把我和自然之間原本具視覺性的寧靜對望與平等溝通對話，賦予女性化和觸覺性的特質，小孩和母親般自然山景之間的關係是渴望與撫慰。但同時，這幅畫作卻也暗示著人類等待救贖的原初渴望，會不會已遍尋不著，變成恆在的焦慮？這種隱含在畫作裡的對母親／自然渴望不到的焦慮感，在前述兩位女性藝術家的作品裡似乎並不明顯，是否為男性藝術家特有的感受，也令人玩味。

## 五、結論

陰性崇高在視覺藝術上可以應用到什麼程度？這是本文最後試圖提出的反思。本文所挑選的藝術家作品皆有類似的構圖，例如都是一

片杳無人跡的自然山景，畫面只有一個人物或動物注視著自然。為了凸顯作品的陰性崇高特質，本文透過浪漫主義時期 Friedrich 的兩幅畫作進行對比說明。相較於 Friedrich《漫遊者》裡的男子征服自然山景的優越感，本文所列舉的三位藝術家作品，則顯現出人／動物與自然間截然不同的相處模式，不是支配與征服，而是平靜和睦的相處，不是單方面的凝視，而是細膩的心靈觸動和互望。

但是陰性崇高可處理的視覺作品主題並不限於自然山景。前文提到 Freeman 藉由「陰性崇高」表達某種超越二元對立範疇、過度的、無法言喻的「他者經驗」；這種「他者經驗」可以是人與自然的關係，也可以是人與社會的關係。因此，如果說本文的陰性崇高所關注的人與自然的關係，是一條 Irigaray 式的路線，強調人與自然、母性化肉身象徵的關連，那麼我們或許還可以發展另一條陰性崇高的 Lyotard 式路線，<sup>20</sup> 亦即把焦點放在藝術家及其所面對的藝術表達或生存／社會處境間，強調藝術家自我質疑、以及面臨無語或失語困境時的主體性。這種主體性就像 Mann 所說的易傷經驗（experience of vulnerability）：承認人的脆弱，摒除心靈和身體的二元論，把原本康德美學強調的自我保存主體，轉變成可容受身體差異、會受傷的互為主體性（Mann, 2006: 23, 130-146）。

另外這條陰性崇高路線，偏重描述的會是藝術家在藝術表達或生存處境遇到威脅時的主體抉擇，但此抉擇不會是康德主體的道德英雄，而可能停留在崇高超越的臨界點上，卻不試圖全然超越，轉而描述這種處於臨界失語的主體狀態；或停留在受傷心靈主體內，不試

---

20 這裡之所以使用「Lyotard 式的」，僅是要表達他在後現代崇高裡對藝術／社會失語的分析與本文脈絡一致。至於其崇高概念可能隱含的性別偏見（Klinger, 1997: 207）是否與陰性崇高概念衝突，則留待進一步討論。

圖超越，卻執著／迷戀於易傷的身體感受；甚或試圖超越此外在威脅，但在超越的同時，是否會從內在轉化出某種力量，此力量是身體的還是理性的，抑或介於兩者之間，這些都可能有各種豐富的想像與詮釋。本文限於篇幅，僅暫時處理人與自然間的關係，至於另一條路線，則是陰性崇高在視覺藝術上可再繼續發展的議題。

## 參考文獻

- 文哲 (2005) 《康德美學》。台北：聯經。
- 朱立元、黃文發 (2007) 〈康德與黑格爾崇高理論的比較分析〉，《上海師範大學學報》，36(6): 12-19。
- 林宜靜 (2003) 〈綺思幻想的篇章——王春香、林大洋、洪美玲、陳隆興的台灣風景〉，《台灣綜合展望》。[online] . 2015/4/11.  
Available: [http://www.tri.org.tw/per/doc/t08/097\\_108.HTM](http://www.tri.org.tw/per/doc/t08/097_108.HTM)
- 蘇盈龍 (2006) 〈願彼風景如記憶永恆——陳幸婉、李錦繡、邱紫媛、曾愛真〉，蘇盈龍編《蔓蕪：陳幸婉、李錦繡、邱紫媛、曾愛真》，10-16。高雄：高雄市立美術館。
- Battersby, C. (2007) *The sublime, terror and human difference*. London: Routledge.
- Burke, E. (1990/1757) *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Ed. A. Phillips. New York: Oxford University Press.
- Freeman, B. (1995) *The feminine sublime: Gender and excess in women's fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Freeman, B. (1998) Feminine sublime. In M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of aesthetics* (pp. 331-334). New York: Oxford University Press.
- Hertz, N. (2008) *The end of the line*. Aurora: Davies Group.
- Irigaray, L. (1984) *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Editions de Minuit.  
Trans. C. Burke and G. C. Gill (1993) *An ethics of sexual difference*. Ithaca: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1983) *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*. Paris: Editions de Minuit. Trans. M. B. Mader (1999) *The forgetting of air in Martin Heidegger*. London: Athlone Press.

- Kant, I. (1908/1764) *Kant's Gesammelte Schriften*, Band II, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften. Berlin: Georg Reimer. Trans. P. Guyer (2007) Observations on the feeling of the beautiful and sublime. In *Anthropology, history, and education* (pp. 18-62). Berkeley: University of California Press.
- Kant, I. (1908/1790) *Kant's Gesammelte Schriften*, Band V, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften. Berlin: Georg Reimer. Trans. P. Guyer and E. Matthews (2000) *Critique of the power of judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klinger, C. (1997) The concepts of the sublime and beautiful in Kant and Lyotard. In R. M. Schott (Ed.), *Feminist interpretations of Immanuel Kant* (pp. 191-211). University Park: Pennsylvania State University Press.
- Korsmeyer, C. (2004) *Gender and aesthetics: An introduction*. New York: Routledge.
- Longinus (1975) *Longinus on the sublime: The Peri Hupsous in translations by Nicolas Boileau-Desprèaux (1674) and William Smith (1739)*. Delmar: Scholars' Facsimiles and Reprints.
- Lyotard, J-F. (1991) *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris: Galilée. Trans. E. Rottenberg (1994) *Lessons on the analytic of sublime*. Stanford: Stanford University.
- Makkreel, R. (1984) Imagination and temporality in Kant's theory of sublime. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(3): 303-315. doi: 10.2307/429711
- Makkreel, R. (1990) *Imagination and interpretation in Kant: The hermeneutical import of the critique of judgment*. Chicago: University of Chicago Press.

- Mann, B. (2006) *Women's liberation and the sublime: Feminism, postmodernism, environment*. New York: Oxford University Press.
- Stillinger, J. (1990) Keats and Coleridge. In J. R. Barth and J. L. Mahoney (Eds.), *Coleridge, Keats, and the imagination: Romanticism and Adam's dream: Essays in honor of Walter Jackson Bate* (pp. 7-28). Columbia: University of Missouri Press.
- Tatarkiewicz, W. (1980) *A history of six ideas: An essay in aesthetics*. 劉文潭譯 (2001)《西洋六大美學理念史》。台北：聯經。
- Weiskel, T. (1976) *The romantic sublime: Studies in the structure and psychology of transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Yaeger, P. (1989) Toward a female sublime. In L. Kauffman (Ed.), *Gender and theory: Dialogues on feminist criticism* (pp. 191-212). New York: B. Blackwell.

## **The Feminine Sublime in Visual Arts: With an Analysis of the Works of Dorothea Tanning, Chiu Tze-Yan and Chen Long-Sing**

*Ya-Lan Liu*

Department of Digital Humanities  
Aletheia University

---

Contemporary feminists criticize the concept of “the sublime,” especially Kant’s. One of the reasons for this is that Kant (following Edmund Burke) assigns beauty to females but sublimity to males, and further gives priority to the sublime. Many feminists strongly question Kant’s concept of the sublime because it presumes that reason dominates nature and also the (female) body. Therefore, contemporary feminists use “the feminine sublime” to criticize the Kantian sublime, as well as to rethink the relationship between (wo)men and nature. In contrast to the Kantian sublime which becomes a strategy of appropriation, contemporary feminists argue that the feminine sublime is a domain of rich experience that resists categorization, one in which the subject enters into a relation with the otherness.

In sum, this article is divided into three parts. In the first section I briefly introduce the historical development of the concept of the sublime and explain the argumentation of Kant’s sublime in his *Critique of the Power of Judgment*; in the second section I elucidate the meanings of the feminine sublime and cite the theory of Irigaray to argue the relationship between the sublime and the maternal body as experienced in the womb;

and in the final section I introduce three visual artworks (by Dorothea Tanning, Chiu Tze-Yan, and Chen Long-Sing) to illustrate the multiple dimensions of the feminine sublime.

**Keywords:** sublime, feminine sublime, Luce Irigaray, Dorothea Tanning, women art, gender and art

◎作者簡介

劉亞蘭，真理大學人文與資訊學系副教授。主要教授課程：藝術概論、當代藝術導論、性別與文化、同志研究。

〈聯絡方式〉

Email: [lylan0811@gmail.com](mailto:lylan0811@gmail.com)、[au5073@mail.au.edu.tw](mailto:au5073@mail.au.edu.tw)