

性別差異及其不滿： 淺析萬一一諧擬的扮裝攝影

呂筱渝（法國巴黎第八大學婦女與性別研究所）

本文使用文獻研究與圖像分析法，探討萬一一的攝影作品觸及的性別議題，包括女性特質、性別二元及性別階序、性別差異與性別的觀看權力等。本文首先引用英國女精神分析師 Joan Rivière 對女性特質的研究，說明一向被視為與生俱來的女性特質，其實是女性解除外來敵意與舒緩內心焦慮的方法，並援引 Simone de Beauvoir 和 Luce Irigaray 的性別研究視角、Griselda Pollock 的女性藝術史觀點、人類學家 Louis Dumont 的階序格局，以及 Laura Mulvey 的觀看理論等，討論萬一一作品中呈現的性別議題。

在圖像分析方面，萬一一的《壓抑？釋放？》攝影集透過多種象徵、隱喻等影像修辭，嘲諷並諧擬宗法父權社會中男尊女卑的性別處境；她也以自我扮裝與自拍的《女正男酷》攝影集系列作品，做為回應此一性別處境的策略：以攝影中的觀看問題討論性別的主動、被動位置，並藉由諧擬被攝者的受迫姿態，凸顯女性特質的後天文化成因，與其背後不斷運作的性別權力關係，傳達女性身體訊息的意念，探索女性身體歡愉的企圖。萬一一以影像創作對抗男性話語權的策略，再現當今社會文化慣於將女性物化、標籤化為性別「他者」的壓迫現象，不但讓女性承受的歧視與壓抑能如實呈現，也為台灣沉寂許久的女性主義藝術平添精彩的一章。

關鍵詞：女性特質、性別差異、扮裝、諧擬、針孔攝影

收稿日期：2018年8月8日；接受日期：2019年3月17日。

一、前言

攝影早在十九世紀初引入台灣，至今已超過一百年。當時西方傳教士與探險家相繼探勘這座福爾摩沙島，為台灣留下不少珍貴的影像紀錄，例如必麒麟（Pickering, 1898 / 吳明遠譯，1959）的《老台灣》、John Thomson（1873）的《中國及其子民圖錄》、馬偕（Mackay, 1895 / 周學普譯，1960）的《台灣六記》，均成為研究台灣早期地理環境、風俗習慣、人種調查的重要史料。後因日本殖民統治，許多台灣人前往日本學習攝影，亦為台灣的攝影底蘊奠定今日深厚的基礎。儘管手持相機的攝影者多為男性，但在台灣攝影史裡，為數不多的女性攝影家也並未缺席，從第一位職業女攝影師陳麗鴻（1921-）至日本東洋寫真學校留學，回台開設「陳麗鴻照相館」開始，林芙美（1941-）、王信（1942-）、李美儀（1946-）等前輩攝影家也在專業領域樹立個人風格。1950年代出生的李蘭琴、簡扶育、張詠捷、侯淑姿、張美陵、林淑卿、汪曉青與萬一一，多位曾受西方藝術洗禮的藝術家，也在眾聲喧嘩的攝影界大放異彩。其中，萬一一以針孔相機進行的觀念攝影，為人種誌、紀實、寫意和沙龍技巧以外的台灣攝影，注入不同的創作形式與內容，增添另一種新的影像風格。

歐美各國的攝影自十九世紀發明以來，從輔助繪畫的功能性角色，到獨立為一門藝術類型，其發展過程造就出不少傲視群倫的女性攝影家，例如 Cindy Sherman、Nan Goldin、Mariko Mori、Inez Van Lamsweerde、Sam Taylor-Wood、Shirin Neshat 和 Vanessa Beecroft

致謝詞：承蒙兩位匿名審查人及編委會惠賜鞭辟入裡的審查意見，使本文得以糾謬補闕，受益匪淺，特此謹致深摯謝忱。筆者亦感謝藝術家萬一一（萬錦珠）提供作品與資料，以及姜麗華在本文寫作期間的鼓勵，謹此一併致謝。

等。這些優秀的女性攝影家，不僅在藝壇占有一席之地，在藝術拍賣市場同樣引起高度關注。不過，女性以攝影做為藝術創作媒材的現象，同樣也呈現了兩個問題：其一是女性藝術家在這個男性居多的領域的另類角色，其二是攝影相對於主流繪畫所處的另類地位。此一雙重另類性，讓「女性攝影家」這個複合名詞饒富興味，因為她們豐富了攝影創作的題材內容與表現形式，並在男性攝影家所未能（或不願）涉足之地，以鏡頭和膠卷實驗著影像的各種可能性，例如萬一一就選擇以針孔相機創作，這在台灣或許不是首例，但像她專門從事主題性針孔攝影的創作並不多見。

本文研究的藝術家萬一一，本名萬錦珠，1958年生於新竹，台灣師範大學美術系畢業，2004年獲美國舊金山藝術大學攝影美術碩士，曾任台灣女性藝術協會理事長等多項職務，長期致力發展女性藝術，作品與藝術觀皆深具性別意識，藝術創作形式以攝影影像為主。此外，她的創作主題多與兩性平權有關，擅長運用各種物件，例如面具、中式茶杯組、堆疊的書本等象徵手法來豐富創作語彙。在形式方面，萬一一採取自拍（selfie）、扮裝的方式探討女性特質及相關性別議題，使用針孔相機重製主體、客體間的觀視權力和觀看角度，思索性別的從屬關係。本文擬以萬一一的攝影創作為探討上述主題的影像文本，分析萬一一作品中的性別符號意義與攝影修辭學，並援引 Joan Rivière（1929）的文章〈做為扮裝的女性特質〉，呼應萬一一攝影作品中有關女性特質的扮裝與面具概念。必須說明的是，儘管該文發表距今已九十年，然其觀點仍具跨時空與社會文化的影響力。具體而言：兩人同樣都在探討女性特質的扮裝（扮演、佯裝）成分，但又非全然否認它的存在。Rivière 這篇論文令人反思的地方在於，一旦女性在事業上與男性分庭抗禮，即使她成功兼顧家庭與事業，也容

易自認踰越性別角色的規範而惴惴不安，女性特質便成了緩解罪疚與焦慮的方法；這種心理在當年保守的英國社會如是，在現代的台灣亦如是。然而，由於目前台灣女性藝術專題研究的論著相當稀少，本土女攝影家相關主題的參考文獻更是缺乏，幾乎不見系統性的專書或專論，這也是本文在進行萬一一的研究時，無法引用本土文獻做為文獻回顧的研究限制。

以傳統膠卷相機的歷史來看，儘管台灣攝影發展不論在風格或沖印技術上已達極高的水準，但如前述，專門以針孔攝影為創作媒材的藝術家並不普遍。眾所周知，針孔相機是攝影術之濫觴，構造相當簡單，主要是在不透光的箱型體打一個細孔，利用針孔成像的原理，放進此暗箱（camera obscura）的相紙或底片即可直接成像。暗箱看似簡陋，卻能帶來不少樂趣，如同萬一一（2008: 22）所描述，第一次製作並使用針孔相機的人，很容易感到新奇有趣：

當我發現了針孔照相機，我覺得自己像個小孩子擁有了新玩具般的興奮。使用針孔相機，就好似我在與光影和時間玩遊戲，我著迷於捕捉影像的期待過程和它的神祕性。雖然我是孩子氣的喜愛著針孔攝影，拍照的感覺卻是如儀式般的莊嚴，因為在室內長時間的曝光需求下，整個過程往往需要身心的沉澱與靜止。

這並不是因為它易於操作，而是因為相片的拍攝效果往往不可預期：針孔相機沒有鏡頭，無法像一般相機從觀景窗自由取景構圖，所以即使每次拍同樣的景色，也會因光線強弱、曝光時間長短或沾黏的灰塵多寡等種種變數而產生不同效果。這種不確定與不可預料的特性，便是針孔相機的魅力與神祕所在。

台灣女藝術家雖不少，但萬一一卻是少數坦然表態的女性主義者，也是極少數持續以性別議題創作的藝術家。她認為性別議題是創作上的觸媒，面對人們日益習以為常的性別不平等，藝術或許不能改變什麼，但至少能夠呈現什麼。對她而言，藝術創作不只是一種治療，也是一種策略：「創作是生活的一部分；創作可以找到自我，也可以自我滿足，但作品不是做給自己高興的，還是要考慮到觀眾。」¹因此，在攝影創作方面，萬一一利用相機類同於人類視框的特性，思考性別中觀看的運作問題，處理「觀看」此一概念，以及觀看的行為本身導致的一連串二元對立結構：主體／客體、主動／被動、拍攝者／被攝者、觀看／被觀看等，接連反思兩性的主從與宰制現象，以及情慾和性別差異等問題。儘管在婦女研究或西方藝術史，仍有學者持續進行兩性議題的分析研究，然而時至今日，性別不平等的現象比起過去只有改善，並未消失；重男輕女的性別偏好、職場上同工不同酬的問題依然存在。這些皆有賴社會各領域和階層，或是藝術家有意識地去質問、揭露、挑戰當今社會各種形式的性別壓迫，才可能創造所謂兩性平權乃至於多元性別和諧共存的社會，而這也是萬一一的創作理念與企圖之一。本文將探討萬一一如何呈現傳統性別觀裡的對待關係，包括女性的情慾、身體、自我與主體性等面向，以及根植於文化建構與生理本質的辯證，如何在萬一一的作品進行詮釋？假設女性特質只是一張解除焦慮的面具，我們應該如何看待性別差異？而又為什麼性別差異的概念反而成為性別歧視的依據？

本文的研究文本是萬一一（2008, 2010）《壓抑？釋放？萬一一針孔攝影集》（以下簡稱《壓抑？釋放？》）和《女正男酷：萬一一攝

1 節錄自萬一一於2014年6月9日接受筆者訪談的內容。

影》(以下簡稱《女正男酷》)。就第一本書的標題和內容來分類，可歸列出四大主題：

(一) 性別政治：〈一具茶壺搭配幾個杯子〉、〈貞節是一種美德〉、〈服侍〉、〈這樣服侍他比較簡單〉、〈具有神性的？〉、〈聖經／骨頭／女人〉、〈夏娃的誕生 1&2〉、〈打開一扇門 1&2〉。

(二) 女性情慾：〈給男人的一品仙饌〉、〈情慾自主〉、〈慾望之歌〉、〈獵槍與女腿 1&2〉、〈盛開〉、〈妖嬈之花〉、〈想及性別差異〉、〈禁閉〉、〈放鬆一下〉。

(三) 女性主體：〈她在哪裡？〉、〈尋找我的位置〉、〈我把自己裝在一個籃子裡了〉、〈女人的歡樂究竟在哪裡？〉、〈釋放的感覺〉。

(四) 女性與知識、姊妹情誼：〈世事非完美？〉、〈向維吉尼亞·吾爾芙致敬〉、〈飲食和書寫〉、〈飄蕩來自吹奏？ 1&2〉。

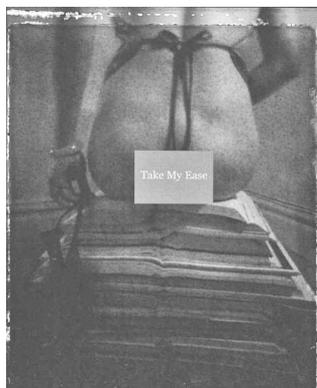
整體而言，《壓抑？釋放？》這本攝影集的主題緊扣性別議題，深度與廣度兼備，從傳統父權文化的性別規範，到女性做為主體與其情慾，並論及知識與其他情誼。囿於篇幅，本文不擬針對四項主題逐一分析，僅就「性別政治」與「女性情慾」做一番綜合性論述。

在《壓抑？釋放？》中，萬一一(2008: 110)試圖「尋找一種介於熟悉物件與肉體世界的關係，它可以透露出女性在日常生活中扮演的角色。這個議題將藉由象徵、隱喻、加上一點幽默來闡明觀念的完整性」。在傳統與非傳統的衝突與矛盾中進行辯證的她，以詼諧甚至反諷的手法傳達作品觀念。此特點表現在她許多「圖文不符」的作品上，例如〈放鬆一下〉(圖一)並沒有傳媒廣告或生活小品常表現的閒適自得之意，反而拍一位只圍著肚兜的女人，裸臀坐在厚厚一疊書本上的背影。而這顯示的是，與其以悲情控訴父權體制的壓迫，萬一一寧可以黑色幽默凸顯壓迫本身的可笑荒謬，表現在這幀半裸女體

大膽高坐在象徵理性與知識的書籍之上的作品裡。此外，書名中的「壓抑？」與「釋放？」，也分別代表「傳統」與「現代」、「父權」與「女權」之間長久以來的糾葛，而且正是利用標題與內容的不相關或不相同，以題目（文字）衍生或補充這件作品未言明的弦外之音，讓藝術家的概念不限於畫面所呈現的內容。

萬一一將針孔相機這個小黑盒化身為人類的視角，諧擬（mimicry）傳統社會的「理想」女性形象和陰柔特質。然而，這種將女性「理想化」（idealization）的過程，卻是一種不折不扣的「物化」（objectification），例如〈取悅〉（圖二）表現的內容：沙發上的女子對著鏡頭表現一副故作嬌羞的小女人模樣。這張作品的構思是：「女人的被物化是奠基於視覺的需求，為了迎合男性觀看的滿足，因此她亟欲實現其成為美麗的化身」（萬一一，2008: 110）。筆者試圖從女性迎合男性觀看的背後原因加以討論，也將藉由一篇 Rivière 有關女性特質的研究，嘗試提供相關的論證。

圖一：〈放鬆一下〉



針孔攝影，4×5 inch，拍立得負片，2004年。

資料來源：萬一一（2008）

圖二：〈取悅〉



針孔攝影，4×5 inch，拍立得負片，2003年。

資料來源：萬一一（2008）

二、做為扮裝的女性特質

Rivière 是二十世紀初的女精神分析師，因發表〈做為扮裝的女性特質〉(Rivière, 1929) 引起學界廣泛迴響而聲名大噪。這篇論文發表的時代背景，是 1920 年代、兩性平權的觀念尚在起步階段的英國社會。當時，Rivière 觀察到有些女性高級知識分子在同事多為男性、工作單位的屬性較為陽剛的職場中異常焦慮，其中一位案主背景與病徵描述如下：

一位服務於軍事宣傳單位的美國女性，擔任文書與口頭報告的職務。她一生深受某種焦慮之苦，有時很強烈，總在她出現公共場合（例如一場會議）後發作。儘管她頗具才智與天分，在事業上非常成功，主持會議也能引起聽眾興趣，但她卻會在出席的當夜變得激動和恐懼，惟恐做了愚蠢和不得體的事，而且強迫性地不停自我安慰，這樣的焦慮迫使她在會議之後不斷地尋求男性的讚賞。² (Rivière, 1929: 199-200)

這些符合成功女性標準，任職於大學、科學研究領域或商業界的女性，不但是賢內助、好母親，也有能力擔負職場上的任務，足以媲美當時優秀的男性。她們既有婦德也有才能，既非傳統異性戀女性也非女同性戀者，而是屬於難以歸類的「中間類型」(formes intermédiaires)。但這些「才德兼備」的女性卻在 Rivière 的研究透露，她們時常處在惟恐遭男性同僚報復或刁難的焦慮狀態，必須不斷

2 本文所引述外國文獻，除另有說明，皆為作者自譯。

主動尋求男性的讚賞，甚至以輕浮或挑逗的態度來親近特定男性，才能緩解受到報復的恐懼。換句話說，女性特質成為她們用以安撫男性、示弱示好，以解除焦慮並確保安全的面具與手段，以免讓男性視她們為潛在的競爭對象與威脅。Rivière (1929: 201) 說：

分析的結果顯示了女人強迫性的媚態和拋媚眼——直到這兩種行為在分析上清楚顯現的時候她才稍微意識到——是一種為了逃避焦慮的無意識企圖，她擔心因為她的工作能力而遭到具有父親形象的人的報復。

所謂「具有父親形象」的人，指的是位居要津、或位階與職權較高的男性，上述分析的案主特別需要尋求的安慰對象，即是職場上此種具影響力的男性。此外，與一般認知落差甚大的是，Rivière (1929: 203) 的研究顯示這樣的女性特質，說穿了不過是「像張面具般，更甚於性快感的原初形態」。這意謂著至少有一種女性特質並非與生俱來，也與生理性別無關。這種現象在西方藝術史也有例可循，例如以動物畫聞名的法國女畫家 Rosa Bonheur 本身是女同性戀者，雖公然反對當時的傳統女性角色、拒絕婚姻，卻仍以女性特質來保護自己，而被批評為「花邊襯衫症候群」。³美國藝評家 Linda Nochlin

3 Bonheur 很早便剪短髮，並做男裝打扮，不過她聲稱這是基於職業所需。另外，她也拿出十六歲時短髮卻身穿女性化衣著的相片，駁斥有關她外型男性化的報導，並說：「我強烈指責女性為了讓自己變成男性而放棄傳統的服飾……你看到我這樣的穿著……不過是為了工作方便罷了。……但是如果你覺得有一點點不舒服，我隨時預備穿上裙子，反正我只要打開衣櫃，找出整套女性服裝即可」(Klumpke, 1908: 308-309, as cited in Nochlin, 1989 / 游惠貞譯, 1995: 218)。「花邊襯衫症候群」(frilly-blouse syndrome) 一詞由美國女性主義者

(1989 / 游惠貞譯, 1995: 217) 指出, 這也是為何時至今日, 以女性化來自我保護的想法, 「都還能迫使許多成功的女精神科醫生或教授選擇穿著極其女性化的衣物, 或者證明自己多麼會烘餅乾」。似乎, 在職場處於焦慮狀態的高階女性, 不得不採取展現女性特質的策略, 好迎合或安撫男性同事與主管, 來淡化和轉移自己在工作上表現傑出的事實。這多少回應了萬一一〈取悅〉這件作品中的女子, 她代表著我們社會文化對女性的一貫要求, 並將此形象視為理所當然。

然而對 Rivière 而言, 如果撇開後天建構與文化要求, 那麼女性特質會是什麼? 顯然 Rivière 早就預料到會有這樣的疑問, 她在文中寫道: 「讀者可能會問到, 真實的女性特質和扮裝的有什麼區別? 其實, 我不會認為有這樣的差異存在。不論女性特質是本質的或表面的, 它永遠都是一樣的」(Rivière, 1929: 203)。縱使真有所謂因天生生理構造而產生的女性特質, 它與後天文化建構出來的女性特質, 兩者具有的內容與功能並無二致。

這是什麼緣故? 依據人類學、哲學與性別研究的觀點, 因為在社會文化價值的二元對立邏輯中, 女性/陰柔特質被視為男性/陽剛特質的對偶 (antithesis), 局限在互補的關係裡, 無法成為全然獨立的概念。然而, 法國女性主義者西蒙·波娃認為 (天生的) 女性特質並不存在: 「女人不是天生的, 而是變成的」(de Beauvoir, 1949 / 陶鐵柱譯, 1999: 1), 即使有所謂女性特質, 也是由文明建構出來, 是一套用以控制女性的規範和虛假的生理本質論說法。英國藝術史學家

Betty Friedan (1921-2006) 提出, Nochlin 借以評述 Bonheur 的例子。Nochlin (1989 / 游惠貞譯, 1995: 217) 認為, 這位藝術家最令女性主義者感興趣的地方在於: 「Bonheur 有辦法將最精力充沛的男性化反抗精神, 與自我矛盾的『基本』女性化主張結合在一起, 而且理直氣壯, 毫無侷促不安。」

Griselda Pollock (1988 / 陳香君譯, 2000: 110) 也從藝術的角度評論女性的陰柔特質：

女性只是一個符號 (sign)，一個虛構物 (fiction)，一個結合意義與幻想的混合體。陰柔氣質不是女性個人的自然狀態。它是為了「女性」(W*O*M*A*N) 這個符號的意義所設計出來的一種將隨著歷史變遷而變異的意識形態建構。

若以上述引文對照萬一一的〈女性氣質好似扮裝的？〉(圖三)，作品中戴面具、看似端莊乖巧地坐在鏡頭前雙手奉茶的女人，似乎就能夠理解為什麼女性特質並非與生俱來，而只是一張女性角色的面具罷了。這張白色面具有理想女性典型的杏眼、小嘴、細眉，女人穿著繡小白花的洋裝，戴玉鐲，身前的桌子鋪著象徵富貴的牡丹桌巾，擺上四個雅致的白色陶瓷茶杯，宛如傳統社會裡教養良好的大家閨秀。或許因為傳統針孔相機選用的底片材質，使這張作品裡的白色變得相當醒目，在灰黑色階中更顯突兀；時常被用來象徵女性的貞操和德性，代表純粹、貞潔的白色，反倒呈現慘白的冷冽氛圍，並在疑問句式的標題，以及作品營造的效果中，留待觀看者思考：父權體制下的女性特質是偽裝出來，為了符合性別角色要求的扮演，同時也是承載道德禮教和社會期待的語言符號。王雅倫 (2012: 190) 研究侯淑姿的作品時也分析：「一些後現代藝術家自我意識強烈，不願意控制別人的身體；相反的，他們用他們自己的身體做為自我表達與自我啟發的場地。」筆者認為，萬一一透過自拍，讓自己同為拍攝者和被拍攝者、主體與客體，以此種雙重視域做為批判父權體制的創作策略。

圖三：〈女性氣質好似扮裝的？〉



針孔攝影，4×5 inch，拍立得負片，2003年。

資料來源：萬一一（2008）

三、女性的扮裝與自拍

談到女性自拍，必然會聯想到 Cindy Sherman 自 1970 年代起拍攝的一系列作品「無題電影定格」(Untitled Film Still) (Sherman, Cruz, Smith, and Jones, 1998: 56-95)：她將自己扮裝成影集、電影、連續劇、報章雜誌等大眾媒體塑造的女性刻板印象，例如家庭主婦、明星、上班女性等身分，透過表情姿勢、衣裝外表，以及公路旁、廚房、書櫃前等地點背景，鮮活地再現社會上各個女人的狀態。萬一一的作品雖與 Sherman 手法相近，都是自拍、扮裝、甚至擺拍，但在

主題上卻不若 Sherman 多樣。而在性別議題方面的批判，因兩人的文化與時空背景差異，也各有其側重的主題。例如萬一一對宗法父權的撻伐不餘遺力，而 Sherman 則擅長表現女性角色隱含的刻板印象，其作品表達出來的戲謔、嘲弄與反諷意味也較為濃厚。⁴

另一本攝影集《女正男酷》也有幾幀相片以扮裝擺拍，諷刺傳統儒家的道德禮教。例如〈台灣夫人〉是萬一一本人以老妝登場，穿著紫色旗袍，身背表揚肩帶，正面繡「台灣夫人」（圖四），反面則為受表揚的台灣夫人做了註腳：「在家從父夫死從子」（圖五）。女人被迫接受宗法父權的「三從四德」律條，成為表揚和宣傳的女性楷模，猶如緊箍咒般成為傳統女性的行為準則和價值標準。女性長久以來做為男性的反面特質，且因各種年紀和需求被分為不同類型，除了上述〈台灣夫人〉，萬一一還創作了〈最性感的女人〉、〈超高尚的小淑女〉、〈最聰明的女人〉和〈新竹小姐〉四種刻板印象，以略帶驚悚的詼諧手法控訴父權體制對女性的壓迫。以〈新竹小姐〉為例，攝影家本人扮演在新竹科學園區的無塵室工作的女性，穿著包得密不透風的白色無塵衣，口罩、手套一應俱全，一樣披著授獎背帶，正面標示「新竹小姐」的身分（圖六），背面則是「最純潔的女人」（圖七）；作品中的無塵室代表無菌的空間，是男性認為「比較乾淨」（萬一一，2010: 2）的地方，也與所謂「最純潔的女人」互相呼應。這件作品的創作動機在於「質問情慾政治的雙重標準和處女情結」（萬

4 有關 Sherman 作品的深入分析，可參見劉瑞琪（2004: 143-243）。「宗法父權」一詞援引自林幸謙（2000: 20），書中解釋該詞之選用，乃是「意圖結合中國宗法禮教與西方父權體制的雙重概念而成，相信頗能代表／講述東方的父權文化體質，以期進一步標榜中國父權體制中，以儒家宗法規範和道德禮教為核心文化的特色」。

一一，2010: 2)。這系列一語雙關地反映出父權社會除了對女性分門別類，也以表揚之名行規訓之實，揭露這些受到表揚的女性背後所背負的沉重枷鎖。

圖四：〈台灣夫人，1〉



數位影像，2006年。
資料來源：萬一一（2010）

圖五：〈台灣夫人，2〉



數位影像，2006年。
資料來源：萬一一（2010）

圖六：〈新竹小姐，1〉



數位影像，2010年。
資料來源：萬一一（2010）

圖七：〈新竹小姐，2〉



數位影像，2010年。
資料來源：萬一一（2010）

筆者認為，萬一一以影像創作來對抗男性話語權的策略，近似法國女性學者 Luce Irigaray 所說的「諧擬」：

藉著刻意扮演女性的角色，將自己的聲音與男性哲學家的聲音／文本混雜交織在一起，凸顯性別差異實銘刻於論述之中，反而化原本從屬的地位為肯定……。其次以「蘊涵著差異的重複」，以及「雙關語法」(double syntax)，呈現原本隱藏於一般句子之後的陰性語法 (feminine syntax)，打破主客體之分。(朱崇儀，1996: 50)

以此觀之，在這系列探討各種女性之年齡、階級、職業、身分的作品中，萬一一主要透過諧擬的策略，再現當今社會視角下，女性皆可被物化、標籤化為「性別他者」的壓迫現象，並將女性所承受的歧視與壓抑，還原至父權體制為女性設定的角色位置。例如在〈超高尚的小淑女，1〉(圖八)，作品拍了一位身穿白衣黑裙，站在三H大道 (Humble, Humane, Humorous) 的典型清純女學生，然而另一張作品卻「掃興地」拍了自下體流到腳踝的血漬 (月經或處女情結) (圖九)，讓這件作品充滿黑色幽默——所謂的「超高尚的小淑女」也不過是活生生的日常女人，彷彿她只是應男性觀眾期待而演出，才搖身一變成為「超高尚」的「小淑女」。換句話說，對「超高尚」的強調，恰巧反襯人們對真實女性的生理日常視而不見的心態。

圖八：〈超高尚的小淑女，1〉



數位影像，2010年。

資料來源：萬一一（2010）

圖九：〈超高尚的小淑女，2〉



數位影像，2010年。

資料來源：萬一一（2010）

男為尊、女為卑的二元分法，是將自然現象強加到男女身上，從而發展一連串陽剛／陰柔、強／弱、上／下和文化／自然等範疇，做為性別的差異。以文化／自然為例，「文化」代表「秩序」，「自然」意指「無序」，就字面看來兩詞各有所指，但事實上字詞的定義並非絕對，而是相對的，而且「意義」往往是由「性別」來決定，因為「自然有時代表秩序，有時則代表無序。這種聯繫本身具有性別特徵：當自然的觀念被視為有序時，如儒教對宇宙秩序的理解，它通常與男性權威關聯；當被認為是無序而隨意的時候，它則與婦女關聯」（Wiesner-Hanks, 2001 / 何開松譯，2003: 122）。換言之，「自然」一詞本身是中性的，不過一旦涉及性別，女性便成為負面形象或次等價值的承載者，如同一個平面鏡般，除了被當作此鏡的物質基礎構成，甚至也被視為鏡子上的汙點，以及「淪為滿足互補、投射、反面、工具、『自然』等功能之配角」（朱崇儀，1996: 42）。⁵

5 以鏡為喻，乃 Irigaray (1974: 165-182) 於《他者女人的內視鏡》提出的觀點，批判西方自柏拉圖以降的形上學傳統，皆依男性的同一性 (identity) 邏輯，將

追根究柢，這種既對立又互補的二元結構是一切二元主義的典型（archetype），不僅存在於思想意識形態內，更在兩性形象中根深柢固。然而弔詭的是，這種二元性與屬性及機會的平等無關，相反地，它往往帶來性別階級化與機會不平等。法國人類學家 Louis Dumont (2001/1966: 398) 認為，人類社會時常存在一種兩性的統一性原則，這項原則總是將兩性階序化（hierarchize），稱之為「對立面的涵攝」（或譯為「把對反含括在內」／l'englobement du contraire）。他舉聖經故事中的亞當為例，亞當本身是人類物種的代表，同時也是男性的原型（prototype），而夏娃是自亞當身上提取肋骨而來的另一性別，所以「女性」並不能含括「人類」這個概念。質言之，男人（man）為人類（Man）的代稱，因此男人可以涵攝女人（女人也是人類的一種），唯女人不能反過來涵攝男人，這是基於「一種類別（高階）包含了另一種（低階），但反之則否」（Dumont, 2001/1966: 399）的原則。此種對立性的涵攝將兩性關係階序化，並以對立且互補的方式運作，然而該原則根據的正是男性的陽性中心主義（phallocentrism），林松燕（2002: 22）歸結如下：

陽具中心論不僅只是強調陽具的優越性，更包含了文化、社會與再現系統對兩性差異的同化。所謂陽具中心論，就是根據單一的、男性的主體模式與規範，將兩性的差異與特殊性，都以正面或是負面的二元結構來下定義。在二元的結構下，有一方成為原初、始源的範式，而另一方則根據原先的規範，而被正面或負面的屬性定義著。於是在陽具中心論述中，女性只有三種定義，

女性當成滿足男性自戀的映鏡。

三種都圍繞著男性主體而定義：與男性「相同」，與男性「相反」，或是成為男性的「互補」。

事實上，不論是與男性相同、相反或互補，都附屬在男性之下。這是為何我們不難發現，在父權體制中製造的性別歧視，時常巧妙地以性別差異為由，合理化女性的從屬地位，並以此當作女性在藝術、文學、文化與歷史等領域表現不如男性的荒謬解釋。⁶但我們可以追問，究竟什麼是性別差異（sexual difference）？為什麼性別差異足以成為性別歧視的理由？

一般情況下，性別差異指解剖上的男女生理差異，但在陽剛與陰柔兩種社會性別（gender）影響下，設定了男屬陽剛、女屬陰柔的性別期待，使得性別差異一方面走向因「對立」而必須「互補」的「陰陽調和」之路，另一方面則又有「男尊女卑」的高低上下之別。因此，與其肯定性別差異是生理使然，倒不如去理解，我們對性別差異的定義主要來自社會建構，是社會性別支配生理性別，而不是生理性別決定社會性別，如同 Pollock（1988 / 陳香君譯，2000: 89）的提醒：「差異並非本質性的，而是該被理解為將男人與女人不對稱定位在語言、社會與經濟力量以及意義中的一種社會結構。」Judith Butler（2004 / 郭劭譯，2009: 182）更進一步闡述 Irigaray 的觀點，歸納並重申：「性別差異並不是一種事實、一種根基……。相反，它是一個問題，一個我們這時代的問題。作為問題，它還沒有得到解

6 對於此種現象，林幸謙（2000: 11）也指出：「女性的缺席，進一步再度使她們成為隱性的物體，男性的聲音則理所當然成為歷史唯一的真相。然而，真正的謎底與弔詭則是：陰性的壓抑乃是一種總體的文化壓抑，不僅壓抑女性，也壓抑了包括男性本身的陰性氣質。」

決，還沒有或永遠不會被以斷言的方式闡述出來。它的存在不具有事實的和結構的形式。」如前文所述，女性特質依然停留在扮演和做為互補的模式，這種為男性特質互補之用的陰柔角色，是因社會文化的宰制而來，它要求女性扮演現實生活各個領域的性別角色，而此要求又與人類的性與慾望息息相關。⁷

這是為何 Pollock (1988 / 陳香君譯, 2000: 119) 一再強調：「陰柔氣質不應被理解為女人的狀態，而是始終受到法律組織規劃的異性戀家庭支配下女性性規範之意識形態形式。」的確，如果順從、謙遜、溫和、相夫教子、男尊女卑等規範是天生自然的，社會無須多此一舉對女性訂立三從四德等道德規範。基於類似的觀察，萬一一 (2008: 110) 也表示她的創作動機其實是在「亞洲文化男權掌控效應下，指出女性心境軟弱的一面；並將注意力集中於探討在一個制約的社會體系下，女性畏懼公眾輿論，以及如何釋放自我的暗示與聯想」。為了呈現女性在日常生活中扮演的角色，萬一一使用影像語言的象徵、隱喻等修辭，另以標題的文字意義拓展出視覺經驗之外的遐想空間，詼諧地表達這系列作品的創作觀念，娓娓道出父權體制下的性別差異及其不滿。

7 Butler 也指出，社會性別不是一個名詞，也不是一組自由流動的屬性，而是鞏固男女兩性界限的管控性實踐：「對性欲的異性變化，需要並創建了『陰柔』和『陽剛』兩個明確區分而不對稱的二元對立關係，在其中兩者又被理解為『男性』和『女性』的外現屬性」(Butler, 1990 / 宋素鳳譯, 2008: 23)。簡言之，社會性別的二元對立關係，係透過強制性的異性戀機制規訓而來，並經由重複的性別展演產生。

四、性別的觀看權力

郭力昕（2013: 65）提到：「攝影在過去很長一段時間裡，是以男性為主的事物。拿著相機（加裝長短不一的鏡頭）拍照這件事，不僅被視為一種獵取或掠奪，也常被視為性行為的象徵。」誠然，在藝術的各種創作媒材裡，攝影所具有的「侵略性」一直飽受抨擊，不論是紀實攝影、街頭抓拍（snapshot）或「私寫真」，難免都會牽涉拍攝者與被攝者之間不對等的權力關係，即便對被拍攝的人來說，這種侵略性有時可因事前或事後告知而消解。⁸當攝影與觀看、觀看與性別產生關聯時，基本上是以二元的形式在運作：主體／客體、主動／被動、觀看／被觀看。然而做為一個攝影家，萬一一的扮裝攝影擺脫長久以來男性的攝影姿態，除了成為主動的攝影者、觀看者，重新探討傳統父權社會中的兩性情慾，也刻意透過作品來呈現被當作男性情慾投射對象的女性客體位置，藉此反思女性身體所承載的多重意義。

就藝術史而言，「女體一直是被慾望化與偷窺化的客體」（萬一一，2008: 110）已是不爭的事實。尤其從十九世紀中期以來，「女性」躍居藝術的視覺焦點，「女性」或「女體」成為藝術再現的主題（同時也是形式），自此蔚為風潮，她不但是 Jean-Auguste-Dominique Ingres、Pablo Picasso 的繪畫題材，也是 Yves Klein 表演藝術《人體測量》（*Anthropometrie*）中的人體畫筆。這種類似窺淫癖（voyeurism）的作品不勝枚舉，其成因縱然不脫社會文化與性別歧視

8 「私寫真」：「並不只談論風格與拍攝手法，而是觀察並找出與攝影家的生活態度息息相關的攝影觀……不斷在主觀與客觀、控制與偶然間，依著攝影者與被攝主體間關係的變化擺盪不休」（飯澤耕太郎，2000／黃大旺譯，2016: 7, 12）。

的意識形態，但更與視覺的絕對優位（primate）有關，因為人類對視覺的重視勝於其他感官知覺：

就觀看（look）行為上的投資而言，女人的投資不如男人的投資那樣享有特殊的權力。相較於其他感官，眼睛更能物化（objectifies）和控制（masters）事物。它設定一種距離也維持一種距離。在我們的文化裡，觀看重於嗅、味、觸和聽覺的優越地位，帶來了身體關係上的貧瘠現象。觀看主導的那一刻，便是身體失去其物質特性（materiality）的一刻。（Irigaray, 1978: 50，轉引自 Pollock, 1988 / 陳香君譯，2000: 81）

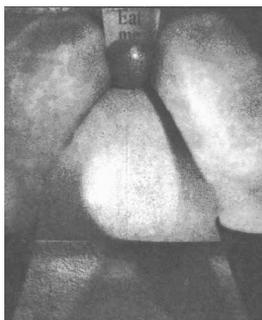
所謂身體失去其物質性，指的是將身體轉變成影像，讓身體的影像取代真實的身體，並以觀看主導身體，乃至於建構一套男性觀看的運作邏輯。就像萬一一的〈服侍〉（圖十），拍攝一具以梅花圖案的布料覆蓋的女體，私處的位置放上一個花形的盤子，盤上擺著壽司。這張作品的象徵意義不言自明：它以花朵代表女性性器官，冷盤的壽司暗喻男歡女愛的私密性行為。在一片混沌不明且失焦朦朧的灰暗色調裡，這個象徵女性生殖器的物件卻清晰明亮，萬一一似乎以「對焦清楚」影射，在觀看者的眼裡，「它」才是整個女體的焦點所在。同樣的象徵意涵也出現在〈給男人的一品仙饌〉（圖十一）：一張女性的下半身，胯下放了一顆蘋果，蘋果後方立著一張卡片，寫著「Eat me」——女體被物化為食物、佳餚和禁嚮。而在另一張相片〈飄蕩來自吹奏？2〉（圖十二），同樣以象徵的修辭，在一疊外文書籍上放著一顆剖割開來的葡萄柚，也是這張相片聚焦最清楚的地方，書的後方則有一面目不清的女子仰頭含著喇叭花，而前面這兩半對剖的葡萄柚正好

遮住其胸部，在視覺上巧妙地象徵她的乳房：多汁鮮美、令人垂涎欲滴的水果。此外，堆疊的外文書隱喻女子的智性能力，兩性的情慾關係在知識文明與原始情慾裡，最終還原成由視覺幻想所激起的快感慾望。

圖十：〈服侍〉



針孔攝影，4×5 inch，
拍立得負片，2004年。
資料來源：萬一一
(2008)

圖十一：〈給男人的
一品仙饌〉

針孔攝影，4×5 inch，
拍立得負片，2004年。
資料來源：萬一一
(2008)

圖十二：〈飄蕩來自
吹奏？2〉

針孔攝影，4×5 inch，
拍立得負片，2004年。
資料來源：萬一一
(2008)

Laura Mulvey (1975 / 林寶元譯，1989: 25) 曾就觀看所展現的權力問題進行分析，發現觀看者在電影體制中的位置，其實是將觀看者自身的裸露癖潛抑 (repress)，再投射到被觀看者身上的視覺位置：

在一個由性的不平衡所建構的世界裡，觀看的快感已在「主動／男性」和「被動／女性」之間被加以割裂。具有決定性作用的男性注視 (gaze) 將他的幻想投射在女性形象上面，女性形象的設

計乃是按照男性目光的需要而加以處理。在她們傳統帶有裸露癖的角色裡，女性同時被觀看，以及（像展覽品一般地）被展示、陳列。為了營造視覺上和性慾上的強烈衝擊效果，她們的外表被加以符碼化，以便使她們看來帶有「可被觀看性」（to-be-looked-at-ness）的意味。

Mulvey（1975／林寶元譯，1989: 23-25）還認為，好萊塢電影尤其強調施加於女性身上的男性凝視（male gaze），一再強化這種將女性視為被動客體的觀看方式，再藉性別差異之名，聲稱女性缺乏真實的陰莖，進而順理成章將女性視為閹割恐懼的象徵，並在電影機制中不斷重製與再現此種意識形態。而這張標題隱晦又似乎另有所指的〈飄蕩來自吹奏？2〉，萬一一保留殘餘藥膜，也任由時間累積的灰塵自然堆疊在拍立得底片上，意外製造出模糊不清（女人及其背後的床單）和清晰可辨（外文書與葡萄柚）的兩個視覺空間，凸顯觀看者視線焦點之所在，成功地營造萬一一獨特的影像情慾氛圍。

五、結論

攝影從早期的人種誌紀錄、新聞紀實、沙龍寫意、觀念攝影等，演變至拜數位科技之賜而可任意變造、刪修、添增的影像，儼然成為現今藝術創作中最容易取得的媒材，是以每天在各種網路社交平台出現的照片多如牛毛。但正因拍照是人人可為之事，使得主題性並帶有問題意識的影像創作在今日更顯得難能可貴，如郭力昕（2013: 65）的提醒：「當今日的拍照行為，早已經泯除了性別差異，而人人皆可攝影時，拍照為何不能從（男性之）性行為／性攻擊這個意念，發展

為對性／情慾進行多元反思的媒介？」筆者認為萬一一的影像創作，可以當作對於該提問的一種回應。

本文認為 Rivière 將所謂的女性特質視為扮演、喬裝的精神分析觀點，與萬一一作品的女性意識互相呼應。兩人之時空、地域、文化背景雖相隔遙遠，但以萬一一〈女性氣質好似扮裝的？〉這件作品為例，不論間接或直接，很明顯受到 Rivière 影響，都在探問女性特質的背後成因與目的。波娃批判所謂的女性特質只是後天文化建構的產物，沒有天生自然的本質。Pollock 則以藝術史學家的視角，同樣認為女性特質是社會建構用來規範女性的意識形態，是結合意義與幻想的混合體。然而，即便 Dumont 論證了女性如何成為階序格局裡低階且為男性所含括的性別，也僅僅解釋了父權體系基於統一性原則的運作模式，以及性別差異在此扮演的對立而互補的角色關係。因此，Irigaray (1977: 74) 將性別差異當作不具有事實和結構的形式，主張以諧擬做為抵抗男性論述的策略：「對女性來說，諧擬是企圖去尋找論述之中可被探索的場域，而不任憑自己屈從於男性論述。」更進一步地，本文藉由 Mulvey 所分析的男性凝視，來探討其中蘊含的性別權力問題。萬一一的攝影作品，同樣也透過視覺影像中的觀看問題，討論性別的主動、被動位置，同時透過諧擬被攝者的受迫姿態，凸顯女性特質的後天文化成因，與其背後不斷運作的性別權力關係；並探討兩性的主從與宰制現象，以及情慾和性別差異等問題意識，運用象徵語彙營造朦朧詭譎的情慾氛圍。另一方面，她也試圖傳達女性身體的意念、探索女性身體的歡愉，呈現與揭露性別政治角力中的不對等關係，此等皆是她影像藝術創作的核心意識：「透過藝術創作的『策略』(strategy)，有一絲無奈，壓抑的、隱晦的、曖昧的訴說女人的歷史與處境。經由藝術的治療與自我的救贖，藉著影像發聲，從個人

性別自覺到再現性別權力關係」(萬一一, 2008: 110)。這些策略的目的, 並非成為與男人無異的女人, 也非取而代之或一較長短, 而是為了成為真實、自在且能關懷女人的完整個體。誠如劉瑞琪(2004: 24)的呼籲:「女性主義的藝術史研究, 不能抱持分離主義的態度, 畢竟, 女性藝術家還是經常與男性藝術家對話。……積極尋找她們如何在作品中與男性藝術家作主動的、爭論的與批評的對話。」

在這個支持兩性平權、性別認同開放多元、性別觀念也符合時代潮流的台灣社會, 還能持續就此議題反覆創作、梳理和深耕的(女性)藝術家, 可謂寥若晨星。筆者在此借用以下這段話, 說明創作者如何保有堅持與熱情:「一個藝術家, 一個作家, 必然也是一個做實驗的人。他不只是在其藝術手法的調試當中, 而是(甚至首先是)在他的感覺、認知和再現世界的方式上做實驗」(Billeter, 2000 / 宋剛譯, 2009: 129)。萬一一的創作歷程, 正是透過針孔攝影或數位相機等媒材, 將關注的性別議題, 在她的感官知覺世界進行各種類型的實驗, 而上述引言無非是對她的藝術創作最中肯的描述。

參考文獻

- 王雅倫 (2012) 〈在往「牛奶與蜜之地」的路上：論侯淑姿的影像裝置與越南新娘他鄉之交會〉，侯淑姿《女性影像書寫：侯淑姿影像創作集（1989-2009）》，182-199。台北：典藏藝術家庭。
- 朱崇儀 (1996) 〈伊希迦黑與她的新文體：另一種（理論）書寫／實踐〉，《中外文學》，24(11): 40-55。doi: 10.6637/CWLQ.1996.24(11).40-55
- 林幸謙 (2000) 《歷史、女性與性別政治：重讀張愛玲》。台北：麥田。
- 林松燕 (2002) 〈身體與流體經濟——依蕊格萊的女性形構學〉，《中外文學》，31(2): 9-38。doi: 10.6637/CWLQ.2002.31(2).9-38
- 郭力昕 (2013) 〈重探攝影裡的身體與性——兼論荒木經惟的女體攝影〉，《攝影之聲》，9: 64-67。
- 萬一一 (2008) 《壓抑？釋放？萬一一針孔攝影集》。新北：萬一一。
- 萬一一 (2010) 《女正男酷：萬一一攝影》。新北：萬一一。
- 劉瑞琪 (2004) 《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》。台北：遠流。
- 飯澤耕太郎 (2000) 《私寫真論》。東京：筑摩書房。黃大旺譯 (2016) 《私寫真論》。台北：田園城市。
- Billeter, Jean-François (2000) *Leçons sur Tchouang-tseu*. Paris: Allia. 宋剛譯 (2009) 《莊子四講》。北京：中華書局。
- Butler, Judith (1990) *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge. 宋素鳳譯 (2008) 《性別麻煩：女性主義與身份的顛覆》。上海：三聯書店。
- Butler, Judith (2004) *Undoing gender*. London: Routledge. 郭劭譯 (2009) 《消解性別》。上海：三聯書店。
- de Beauvoir, Simone (1949) *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard. 陶鐵柱譯 (1999)

- 《第二性》。台北：貓頭鷹。
- Dumont, Louis (2001/1966) *Homo hierarchicus: Le système des castes et ses implications*. Paris: Gallimard.
- Irigaray, Luce (1974) *Speculum: De l'autre femme*. Paris: Minuit. doi: 10.3817/1275026230
- Irigaray, Luce (1977) Pourvoir du discours, subordination du féminin. In Luce Irigaray (Ed.), *Ce sexe qui n'en est pas un* (pp. 67-82). Paris: Minuit.
- Irigaray, Luce (1978) Un art différent de sentir. In Marie-Françoise Hans and Gilles Lapouge (Eds.), *Les femmes, la pornographie et l'érotisme* (pp. 43-58). Paris: Seuil.
- Klumpke, Anna (1908) *Rosa Bonheur: Sa vie, son œuvre*. Paris: Flammarion.
- Mackay, George Leslie (1895) *From far Formosa: The island, its people and missions*. Ed. James Alexander Macdonald. New York: Fleming H. Revell Co. 周學善譯 (1960) 《台灣六記》。台北：台灣銀行經濟室。
- Mulvey, Laura (1975) Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3): 6-18. 林寶元譯 (1989) 〈視覺快感與敘事電影〉, 《電影欣賞》, 42: 21-32。
- Nochlin, Linda (1989) *Women, art, and power and other essays*. London: Thames and Hudson. 游惠貞譯 (1995) 《女性、藝術與權力》。台北：遠流。
- Pickering, William Alexander (1898) *Pioneering in Formosa: Recollection of adventures among Mandarins, wreckers, and head-hunting savages*. London: Hurst and Blackett Limited. 吳明遠譯 (1959) 《老台灣》。台北：中華書局。
- Pollock, Griselda (1988) *Vision and difference: Femininity, feminism, and histories of art*. London: Routledge. 陳香君譯 (2000) 《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》。台北：遠流。

- Rivière, Joan (1929) *La féminité en tant que mascarade*. In M. C. Hamon (Ed.), *Féminité masquée: Études psychanalytiques* (pp. 197-212). Paris: Seuil.
- Sherman, Cindy, Amada Cruz, Elizabeth A. T. Smith, and Amelia Jones (1998) *Cindy Sherman: Rétrospective*. Paris: Thames and Hudson.
- Thomson, John (1873) *Illustrations of China and its people*. London: Sampson Low, Marston, Low, and Searle.
- Wiesner-Hanks, Merry E. (2001) *Gender in history*. Oxford: Blackwell. 何開松譯 (2003)《歷史中的性別》。北京：東方出版社。

◎作者簡介

呂筱渝，法國巴黎第八大學婦女與性別研究博士、法國巴黎第八大學造形藝術學系碩士、學士。主要專長領域為：性別研究、性別與藝術、法國女性主義、女性與精神分析學。目前從事台灣女性藝術家研究，現為自由評論人。

〈聯絡方式〉

Email: elsalu@gmail.com

Gender Difference and Its Discontents: A Brief Analysis of Yiyi Wan's Masquerade Photography

Hsiao-Yu Lu Women's and Gender Studies
University Paris 8

This research adopts literature research and image analysis to review gender and sexual issues reflected in Wan Yiyi's photographic works of art, including issues of womanliness, the binary nature of gender, gender hierarchy, gender differences, and differing observation rights of the genders. First, the research cites the studies on womanliness made by English psychoanalyst Joan Rivière to illustrate that the portrayal of womanliness that used to be deemed female innate attributes actually constitutes a way for women to relieve external hostility and internal anxiety. The research also utilizes the gender research perspectives of Simone de Beauvoir and Luce Irigaray, Griselda Pollock's perspective of female art history, Louis Dumont's gender hierarchy, and Laura Mulvey's viewing theories to discuss the gender-related issues within Wan Yiyi's works of art.

In terms of image analysis, Wan Yiyi's "Repression? Release?" photographic album uses many forms of symbolism and metaphors to ridicule the male machismo of patriarchal societies. Through her self-masquerade and self-portrait series "Wowoman & Yesman", Wan provides a strategic response to the situation: depicting the active and passive gender positions; using photographic simulation of the suppressed to illustrate the

features of “womanliness” forced by the cultural environment; portraying the on-going power relationships; and illustrating the meaning as well as the joyous intention of the female body. Wan Yiyi’s strategy in resisting male superiority illustrates how modern culture has objectified woman and labeled woman as the suppressed “other” gender. Not only does it crystalize the discrimination and suppression that women must bear, but it also adds a brilliant chapter to Taiwan’s feminist movement.

Keywords: femininity, sexual difference, masquerade, mimicry, pinhole camera