

南 華 大 學

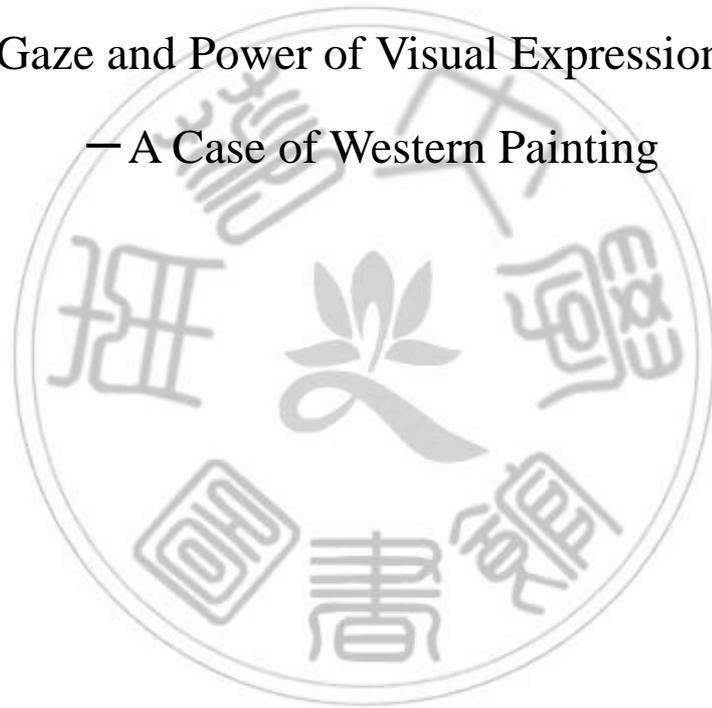
美學與藝術管理研究所

碩士論文

視覺表現裡的凝視與權力—以西方繪畫為例

Gaze and Power of Visual Expressions

—A Case of Western Painting



研 究 生：施宏儒 撰

指 導 教 授：陳泓易 博士

中 華 民 國 九 十 六 年 六 月 一 日

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所
碩 士 學 位 論 文

視覺表現裡的凝視與權力 - 以西方繪畫為例

Gaze and Power of Visual Expressions
-A Case Study of Western Paintings

研究生：施 宏 偉

經考試合格特此證明

口試委員：
吳 俊 宏
吳 亦 祥
傅 流 易

指導教授：傅 流 易

系主任(所長)：羅 雪 蓉

口試日期：中華民國 九十六 年 六 月 一 日

謝誌

在讀研究所的這段時間，有三個影響我深遠的老師。我的指導教授－陳泓易老師，在聽了他的課之後讓我受益良多，我從中找到了自己對於藝術社會學的興趣，尤其是以一種帶有批判的角度對於既有的現狀作出另一番的反思。而吳懷宣老師是個喜愛思考自我與自我、他人關係的老師，他讓我將這種曾在心裡默默運作的思考方式搬至台面，並賦予其重要的價值意義。而吳介祥老師的親切和用心，讓我感受到了一種學習上的快樂及幸福感。很幸運的，這三位老師成了我的口考委員，也看到了我的學習成果。雖然這並不是一篇多麼完美的論文，卻是我這個時期學習的展現，它紀錄著這個時期我的思考，也紀錄著我所想要前進的方向。以後的路途是否仍然朝著這個方向邁進並不是我的堅持所在，我所期盼的是一種多元又多彩的生活，就算這它存在著許多的變數和不確定性。

「如果僅僅導致某種程度的學識增加，而不是以這樣或那樣的方式盡可能地使求知者偏離自我，那麼這種熱情有什麼價值？在人的一生中會出現這樣的時刻：了解人們能否採取與自己原有的思維方式不同的方式思考，能否採取與自己原有的觀察方式不同的方式感知。」這是德勒茲在傅柯喪禮上所宣讀的一段話，出自於傅柯《快感的享用》。

最後，我要謝謝一直期盼我讀書的老爸，和一直把我當小孩的老媽，還有關心我卻堅持要我在謝誌裡寫上她的女友。

視覺表現裡的凝視與權力

- 以西方繪畫為例

摘要

「性」一直存在於社會規範的約束之下，以此壓抑著人們的慾望。但在藝術的領域裡，人們在「美」的合法性下爭取到了得以表現「性」的空間。而藝術作為社會的一個成員，卻始終無法脫離社會秩序而存在。因而使得藝術中對於「性」的表現就在規範、美學與慾望的關係中展開，而其中權力的運作便可透過藝術家、畫中人物及觀者間的「凝視」顯露出來。在藝術的發展裡，這種權力關係在財富、性別、知識等方面造就了區隔。直至現今，藝術仍然透過「凝視」的專業性形成區隔；另一方面在「性」的表現裡，規範、合法性與慾望的關係仍在媒體文化中普遍的運作。慾望乃是人們無法抹滅的生物特性，而規範卻又是維持社會基本的條件，我們雖然無法逃脫權力之外，卻可以藉由認知權力與自我之間的關係，向自由的道路前進。

關鍵字

凝視，權力，慾望，窺視，性

Gaze and Power of Visual Expressions

–A Case Study of Western Paintings

Abstract

The sex has been constrained by social control which inhibits human desire all the time. But people find a way to express sex rightful in the art. Art is a part of social culture; it can't separate from social order. Thereupon, the expression of sex develops among the relation of code、aesthetics and the desire in art, and the operation of power appear on the "gaze" of artists、models in painting and audience. In the advance of the art, the relation of power makes a distinction between wealth、sex and knowledge. Until now, the particular "gaze" still has the distinction in art. Additionally, in the expression of sex, the relation between the social code、rightfulness and desire work diffusely in the mass media. The desire is human nature, and the regulations hold the operation of the society. We can't get out of power, but if we have a clear look at it, we would have much opportunity of approaching freedom.

Keyword :

Gaze、Power、Legitimacy、Appetence、Peeking、Sex

目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 文獻回顧與研究範圍	2
第三節 研究基礎論點與目的	6
第四節 研究流程與架構	9
第二章 媒體與凝視	12
第一節 媒體之下的慾望合法傳播	13
第二節 媒體造就的窺視文化	18
一、訊息的視覺化與感官刺激的著重	19
二、媒體所改變的凝視距離	24
三、監視與窺視下的規訓	27
四、認知距離的增幅與慾望的擴大	29
第三節 視覺中心主義的造就與效果	33
一、視覺與真理的相連	34
二、螢幕化與慾望的視覺接收	37
第三章 藝術與凝視	44
第一節 繪畫中的人性慾望	47
一、原始生存下的慾望展現	47
二、宗教權力與凝視關係	49
三、財富的展示與佔有的凝視	54

第二節 凝視的轉換與區隔的造就	67
一、凝視習慣的轉變	67
二、複製的技術下對於原作的迷思	70
三、藝術的神秘性與崇高性	73
第三節 對於性的凝視	81
一、從慾望的表達到美感的展現	81
二、慾望元素的重新置入	86
三、慾望的大膽彰顯	89
四、性與美之間的詮釋差異	92
五、從慾望到批判	95
第四節 藝術中的偷窺文化	98
一、合法的窺視權力	98
二、女性裸體的物化展示性質	102
三、性壓抑下的快感顯現	106
四、窺視現象裡的權力與快感	108
五、被遺忘的凝視	112
六、男性凝視下的女性裸體	114
第五節 自由表現與藝術價值	120
一、裸體形像的自我價值	120
二、現代藝術中的裸體呈現	126
三、從繪畫至媒體的權力延續	129
第四章 結論	134
參考文獻	138
附錄一 璩美鳳碟案簡介	144

圖目錄

圖表 二-1 《 LE DEJEUNER SUR L'HERBE 》,MANET,1963	30
圖表 二-2 《 LÄNDLICHES KONZERT 》,GIORGIONE,1477-8	30
圖表 三-1 ALTAMIRA 洞穴壁畫	48
圖表 三-2 LASCAUX 洞穴壁畫	48
圖表 三-3 《EMPEROR JUSTINIAN AND HIS ATTENDANTS》,SAN VITALE,C.540	52
圖表 三-4 《VIRGIN OF THE ROCKS》,DA VINCI,1452-1519,MUSEE DU LOUVRE	54
圖表 三-5 《VIRGIN OF THE ROCKS》,DA VINCI,1452-1519,NATIONAL PORTRAIT GALLERY	54
圖表 三-6 《THE AMBASSADORS》,HOLBEIN,1533	58
圖表 三-7 《STILL-LIFE WITH TURKEY-PIE》,PIETER-CLAESZ,1627	58
圖表 三-8 《SAINT MARY MAGDALENE》,TITIAN,1533	60
圖表 三-9 《THE PENITENT MARY MAGDALENE》,FRANCESCO HAYEZ,1825	60
圖表 三-10 《MARY MAGDALENE IN THE GROTTA》,JULES-JOSEPH LEFEBVRE,1876	60
圖表 三-11 《SEPTEMBER MORN》,P.CHABAS,1912	61
圖表 三-12 《MADEMOISELLE DE CLERMONT EN SULTANE》,JANE MARC NATTIER,1685-1766	63
圖表 三-13 《INDIA OFFERING HER PEARLS TO BRITANNIA》,WALL PAINTING FROM THE HEAD OFFICES OF THE BRITISH EAST INDIA COMPANY,1778	63
圖表 三-14 《PORTRAIT OF AGNOLO DONI》,RAPHAEL,1506	64
圖表 三-15 《THREE GRACES DECORATING HYMEN》,SIR JOSHUA REYNOLDS,1773	66
圖表 三-16 GENRE PAINTING OF A MARKET SCENE DONE,PIETER AERTSEN,LATE 16TH	66
圖表 三-17 《ROUEN CATHEDRAL》,MONET,1894	69

圖表 三-18 《WEEPING WOMAN》,PABLO PICASSO,1937	70
圖表 三-19 《NUDE DESCENDING A STAIR CASE NO.2》,DUCHAMP,1912	70
圖表 三-20 VENUS OF WILLENDORF,約西元前 25000-20000 年	82
圖表 三-21 《PRIMAVERA》,BOTTICELLI,1482	85
圖表 三-22 《THE BIRTH OF VENUS》,BOTTICELL,1485-86	85
圖表 三-23 《LA FORNARINA》,RAPHAEL,1520	87
圖表 三-24 《THE SMALL COWPER MADONNA.》,RAPHAEL,1505	87
圖表 三-25 《VENERE DI URBINO》,TIZIANO,1538	88
圖表 三-26 《THE SLEEP VENUS》,GIORGIONE,1510	88
圖表 三-27 《LOUISE O'MURPHY》,FRANCOIS BOUCHER,1744-45	90
圖表 三-28 《LOUISE O'MURPHY》,FRANCOIS BOUCHE,1751	90
圖表 三-29 《THE BIRTH OF VENUS》,FRANCOIS BOUCHE,1740	91
圖表 三-30 《VERTUMNUS AND POMONA》,FRANCOIS BOUCHE,1740-45	91
圖表 三-31 《THE DEATH OF SARDANAPALUS》,EUGENE DELACROIX,1827	92
圖表 三-32 《GRANDE ODALISQUE》,INGRES,1814	94
圖表 三-33 《LE BAIN TURC》,INGRES,1867	94
圖表 三-34《ADAM UND EVA》,MARCANTONIO RAIMONDI (UM 1475/80-VOR 1534)	99
圖表 三-35 《ADAM UND EVA》,PETER PAUL RUBENS,1600	99
圖表 三-36 《SUSANNAH AND THE ELDERS》,MAURITSHUIS,1636	101
圖表 三-37 《THE CHASTE SUSANNAH》,JEAN-JACQUES HENNER,1865	101
圖表 三-38 《SUSANNA AND THE ELDERS》,ALESSANDRO ALLORI (UM1535-VOR 1607)	102
圖表 三-39 《SUZANNA AT HER BATH》,TINTORETTO, 1560	102
圖表 三-40 《SUSANNAH AND THE ELDERS》,TINTORETTO,1560-62	103
圖表 三-41 《SUSANNAH AND THE ELDERS》,THOMAS HART BENTON,1938	103

圖表 三-42 《DIANA LEAVES HER BATH》,BOUCHER,1742	109
圖表 三-43 《沐浴中的希臘貴婦人》,維安,1767	109
圖表 三-44 《THE JUDGEMENT OF PARIS》,CRANACH, LUCAS,1508	111
圖表 三-45 《THE JUDGEMENT OF PARIS》,HENDRICK VON BALEN,1599	111
圖表 三-46 《THE JUDGEMENT OF PARIS》,VAN DER WERFF (UM 1659-VOR 1722)	111
圖表 三-47 《RECLINING BACCHANTE》,FELIX TRUTAT,1844	115
圖表 三-48 《NELL GWYNNE》,SIR PETER LELY (UM 1618-VOR 1680)	115
圖表 三-49 《BACCHUS,CERES AND CUPID》,HANS VAN AACHEN (UM 1552-VOR 1615)	117
圖表 三-50 《VENUS, CUPID, FOLLY, AND TIME》,BRONZINO,1545	117
圖表 三-51 《THE ORIGIN OF THE WORLD》,COURBET,1866	119
圖表 三-52 《WOMAN WITH A PARROT》,COURBET,1866	119
圖表 三-53 《DANAE AND THE SHOWER OF THE GOLD》,TITIAN,1560	121
圖表 三-54 《DANAE》,CAROLUS DURAN,1900	121
圖表 三-55 《DANAE AND THE SHOWER OF THE GOLD》,LEON-FRANCOIS COMERRE,1902	121
圖表 三-56 《DANAE》,REMBRANDT,1636	122
圖表 三-57 《A WOMAN BATHING IN A STREAM(HENDRICKJE STOFFELS)》,REMBRANDT,1654	122
圖表 三-58 《SUSANNA AND THE ELDERS》, ANTHONY VAN DYCK,1621-1622	123
圖表 三-59 《SUSANNA AND THE ELDERS》· ARTEMISIA GENTILESCHI, 1610	123
圖表 三-60 《SUSANNA SURPRISED BY THE ELDERS》,REMBRANDT, 1647	124
圖表 三-61 《HELENE FOURMENT IN A FUR COAT》,RUBENS,1636-1639	125
圖表 三-62 《OLYMPIA》,MANET,1863	127

圖表 三-63 《RUE DES MOULINS: THE MEDICAL INSPECTION》,TOULOUSE-LAUTREC,1894	128
圖表 三-64 《MUCHACHA CON ESPEJO》,GEORGES ROUAULT,1906	128
圖表 三-65	132

第一章 緒論

第一節 研究動機

有天不經意在電視上轉到了軍火之王（Lord of word）這部片子，其中有一句台詞一直令我印象深刻。電影裡面尼可拉斯·凱吉所飾演的主角尤瑞·歐洛夫是一個靠著靈活手腕和聰穎狡詐的口才在第三世界兜售大批軍火為業的商人。在他靠著這些看似不義之財而賺進大把鈔票之時曾說到：「90年代末我的財富已經追趕上我的謊言，應該說超出的更多，讓我甚至擁有足夠的能力去購買藝術作品。」我相信這句話並不是這部電影裡的一個重要台詞，我更相信一般人們對這句話所預設的價值觀點會覺得如此理所當然，讓它在電影裡的呈現最多只被視為一個表述性的字句。在這裡令我感到有趣的不是主角說出這句話的原因，而是這句話所顯示出的社會普遍認知。為什麼人們會認為藝術的價值超越了轎車和豪宅？為什麼在擁有這些可觀財產之後的人們會選擇去擁有藝術來表現一種更高的財富或地位？也許更重要的是，為什麼藝術的存在已然在人們的認知裡成爲一種崇高的表徵？雖然這只是電影裡的一個情節，但它正反映了現實生活中人們對於藝術的態度以及藝術對於人們的影響。一般人對於藝術的認知造就了藝術在他們心中的形象與地位，但同樣對於藝術的認知卻在另一群與藝術相關的人們心中存在著另一個模樣。

身爲藝術領域裡的一份子，常常因爲自己所擁有的這種角色，讓我體驗到親友或其他人所投注的差異目光。在他們的眼裡，我是所謂藝術裡的人，這種區隔不僅是一般人們帶給我的，也是身爲藝術裡的這些人帶給一般人的；這種區隔不僅是知識上的差異，更是身份、認知、權力上的劃分。「布爾迪厄（Bourdieu）認為，藝術品是一種「象徵物」，並非人人都具有對之正確解讀的能力，我們對藝術所採取的態度、對藝術的興趣、對藝術的欣賞力，不是自發性的，而是一種

社會學習的產物，個人對於藝術的審美、品味與消費，都是透過特定的階級背景的社會化而來¹。」當一個投身於藝術領域的莘莘學子在這個圈子裡學習到了相關的知識後，不僅擴充就了自身的學問涵養，也造就了獨特的認知與眼光。但不管是因為這種專業的認知讓他們忘了以前身為一般人所看待藝術的方式，或是在還沒接受到一般對於藝術的認知之前就學得了這種藝術的眼光，都讓許多藝術領域裡的“專業”人士不再能瞭解或者不再知道要去瞭解一般大眾對於藝術的認知型態。當這兩種對於藝術的價值觀點一直存在著差異卻無法對彼此加以體認時，一般大眾對於藝術和藝術人士的觀感便一直停留在一種高深、遙遠又奇特的心態之中，另一方面也造成藝術家的自築高閣或者藝術政策的不切實際。

不管是一般人對於藝術的認知，或是藝術份子對於透過藝術所傳達出的表態，這些關係內的差異和資訊的不平等，都造就了許多看似理所當然卻不平等的關係，或可以藉此加以操作的空間。然而，在這些關係中究竟潛藏著哪些權力？而這些權力又造就了哪些效果？透過所謂的藝術作品，我們是否能從另一個面向檢驗出這些潛在卻又深刻影響著藝術與人們的權力現象？

第二節 文獻回顧與研究範圍

本論文的研究重點將探討一種隱藏在藝術裡的權力運作，在此審視藝術的觀點將轉向其與大眾或社會間的關係來作探討，因此捨棄藝術本身美學的思考或傳統藝術史觀的發展論述，轉而將一般認定的藝術發展情況和人們對於藝術的普遍認知展開置疑，並重新看待藝術裡原本理所然的真裡假設。藝術作為一個社會結構中集合人、事、物、知識、觀念等等有形無形的場域，裡面所包含的權力關係常被一些對於藝術所抱持的崇高想像給隱藏下來。本論文將是透過傅柯

1.郭姿吟(2003)。《藝術的修行--從一群自學者看文化消費的實踐》。台灣大學社會學研究所碩士論文，頁23。

(Foucault) 對於權力研究裡的某些觀念，如權力的生產特質、權力與快感之間的辯證關係等等，將其在《性史》中對性意識 (sexuality) 的研究延伸至藝術中對人們在裸體繪畫表現下的性慾望 (sexual desire) 作出探討，來發掘其中的權力運作情形。透過凝視 (gaze) 這個主軸，研究方向將重返我們所熟悉的藝術史論述裡傳統西方繪畫的發展。

對於凝視的定義：「拉岡 (Jacques Lacan) 在 1978 年出版的《精神分析的四個基本觀念》(The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis) 一書中，透過視覺理論的觀念，將「凝視」定義為自我和他者的某種鏡映關係，「凝視」不是字面上所呈現的：被他人看到，或注視別人的意思，而是被他人的視野所影響。拉岡認為，在想像的關係之下，自我如何被放置在他人的視覺領域 (field of the other) 之中，以及自我如何看待自己的立身處境，是經由他人如何看待自我的眼光折射而成，人總是意會到他人與自我存在的關係，透過這樣的帷幕 (screen)，來構成對自我的再現，也就是經由這樣的再現方式，「凝視」的關係和權力因此的以形成²。」本文雖然並非採用拉岡及心理學方面的論述，但其對於凝視的探討方向也以與其所定義的面向相同，是一種在視覺過程中自我與他者、看者與被看者主體交互影響之下的關係與權力。而「傅柯 (Michel Foucault) 在其 The Birth of Clinic 和 Discipline and Punish: The Birth of the Prison 這兩本與「身體政治」密切相關的著作中，就認為「凝視」是一種「建制化」的過程，把原本看不見的事物變的清楚易見且可掌握的客體³。」此種從自我擴大到整體社會結構所存在的凝視現象與主體在此之下所受的權力影響也將是本文所著重的探討焦點。

在繪畫表現與呈現所包含的關係裡，包括了創作者、贊助者、評論家、觀眾等等不同角色與地位的凝視存在著，若是加上時間與空間的因素來看，其所含括的凝視更是複雜與龐大。本篇論文特別從贊助者與觀眾的凝視作為討論的重點，

2. 廖炳蕙編著，《關鍵詞 200 - 文學與批評研究的通用詞彙編》。台北：麥田，2003，頁 122。

3. 廖炳蕙編著，《關鍵詞 200 - 文學與批評研究的通用詞彙編》。台北：麥田，2003，頁 123。

而有別於傳統藝術史觀點從藝術家或史學角度來談藝術作品，其目的便是尋求另一種探討藝術的面向，並把傳統藝術史學的觀點作為探討權力運作的一個對象。

對於本文所引用的傅柯觀點來說，其對於知識或者權力的論述已成為被大量引用及討論的觀點，排除了與本文探討範圍之外的研究，吳建德（2004）將傅柯的部分理論作為切入其所運用於繪畫治療的美學觀點及段貞夙（1993）透過《性史》來探討台灣的性論述等研究較與本文有其相關性。然而本論文對於繪畫中「性」的探討，將不再純粹是美學（裸體美感）、性別（女性主義等）或是知識（性論述）的探究，更不是性本身的發展情形，而是人們在藝術中對於性慾望的表現與觀看間所造就的權力施為。因為在歷史的演進下，當性從一種有關原始慾望的作為到一種「再現」（represent），並持續的發展成為一種不斷自我增生的符徵（signifier）之後，性已從生理、心理發展到形而上的思考。當性已成為批判或顛覆的題材或手段，從新回到對於性本身帶有的人性慾望來作為研究的方向或許可以改變這種現今慣性的研究方式，並帶來另一個對於藝術詮釋的可能性。所以本論文將透過人們對於性的慾望為主軸，來看待繪畫裡刻印在凝視之上的權力關係。

在研究範圍方面，本論文將著重於西方傳統的繪畫領域。在此選擇傳統西方繪畫作為研究範圍，並非認同西方藝術的絕對性，而是現今關於藝術學習或創作中，無不受到西方藝術發展及西方藝術史觀的影響，而為了探究現今一般大眾對於藝術的普遍認知，與透過藝術史觀所形成的專業知識區隔，故選擇目前對於這兩方面都有較具廣大影響的西方繪畫為主要研究範圍。另一方面，對於藝術中性慾望的呈現而言，雖然現代藝術看似與此相關的作品更為豐富，相關論述也更為充足，但若是從人性的原始慾望作為出發點來探討藝術中的慾望的顯露，而不是從一種將性視為創作的議題為出發點，傳統繪畫中這些隱藏著人們潛意識及性慾，但表面上卻以美感成分妝點的裸體作品似乎比現今將性直接大膽呈現並作為訴求方式的前衛作品更貼近本論文對於藝術中人性慾望的探究。

藝術中的權力關係是本篇論文的研究焦點，其一重點是透過「凝視」這個主

軸來探討藝術本身領域裡人們的性慾望與繪畫表現之間的關係，另一個重點則是透過「凝視」來探討社會上藝術所造就的合法性及區隔效果。而布爾迪厄對於階級間權力的差異與文化資本間再生產的相互影響等相關論述已然成為現今探討藝術或文化消費裡權力關係的重要觀點。對於布爾迪厄本身論述的探究，例如張禎松（2005）對於布爾迪厄藝術社會學的探討，或邱天助（1992）對於布爾迪厄文化再製理論的研究等，都為其觀點作出詳盡的詮釋與說明。而布爾迪厄或其他相關理論的應用也包含了菁英藝術以外的其他文化消費現象。本論文為了能延伸人性慾望的發展與凝視間的關係，故也將簡略探討現今視覺方面最具影響力的媒體文化作為對照及呼應的題材。而其他以布爾迪厄的論述作為研究觀點而衍伸至其他藝術相關議題的則有吳廷鈞（2005）將其論點運用於分析藝術電影的文化消費、蔡雅純（1995）運用於古典音樂文化工業產品消費、蔡奇睿（2000）運用於書店文化工業產品消費、管中維（1996）運用於新聞收視行為等。

「布爾迪厄認為，位於頂端的社會階級，強調「純粹的凝視」（pure gaze）- 注重美的形式，輕視美的功能性；而一般大眾對美的凝視，也就是「天真的凝視」（naïve gaze），注重美的功能性，輕視美的形式。「純粹的美學凝視」相對於「天真的凝視」，兩者是不平等的關係。「天真的凝視」無疑的是不被上層社會階級所認可的美學品味。「純粹的美學凝視」需要相關的文化資本的支持，人們是透過家庭與學校教育的社會化，習得特定的文化消費模式，形成對形式文化的愛好，而社會上的人們，對於擁有特定文化資本的優越，是難以招架的⁴。」這兩種凝視正是本篇論文在討論知識注入藝術後所造就的區隔的主要焦點，比起財富和地位，這種凝視的差異與區隔更容易隱藏在一種對於藝術觀賞的普遍性之下。

而除了對於藝術凝視的差異之外，本論文也將探討畫面本身所出現或隱藏的凝視，這裡的重點便是性別差異下所顯示的權力關係。在女性主義相關的這些眾

4. 郭姿吟（2003）。《藝術的修行--從一群自學者看文化消費的實踐》。台灣大學社會學研究所碩士論文，頁 8。

多以性別差異或者性關係傾向的研究之中，女性藝術家的創作及女性視線差異及獨特性可說是一個熱門的議題。這些研究也將凝視的行為作為其討論的一個面向，並對傳統的藝術史觀及發展做出批判。本論文將檢視的並非是女性藝術家或者女性主義角度下對於藝術發展的批判，而是從以然成為正統藝術史發展之下的這些西方傳統繪畫中女性形象來發掘出其中的權力關係，作為另一種性別不平等的反思途徑。對於繪畫中女形象的探究在楊佳蓉（2002）的論文中曾討論到文藝復興至現代藝術中女性形象的呈現樣貌，而與本篇論文將會探討到的女性形象的物化情形相關的則有蔡秉軒（2005）對於檳榔西施文化下的女性物化形象分析、陳鍬鈴（2001）有關美體攝影下女性身體形象所呈現的權力，游淑婷（2004）對於女性人體模特兒在性別差異之下被物化傳統的反思。本論文將結合繪畫中女性形象的分析與性別差異下女性被物化的觀點，來探討藝術中凝視與權力的關係。

第三節 研究基礎論點與目的

性是一種奇妙的元素，它的奇妙之處就在於它所包含的許多對立及矛盾之中。對於人們來說，生理上對於性的基本生存需求和道德上對於性的後天理性規範都是被認可卻又相互排斥的條件，道德價值所否定的是性所含括的慾望和快感，但這種慾望和快感卻又是來自人類原始而始終無法改變的天性。現今對於性的規範準則及價值評判來自於遠古的宗教思想，這種對於性的態度一直延續至今成為人們普遍的性意識（sexuality）⁵。這套與原始人性相互違背卻帶有人類崇高

5.Foucault 在《性史》中曾表示：「近一百五十年來，出現了一個生產涉及性的真實言說的複雜機制，它跨越時代，將強迫人們自白之古老的指令與臨床診斷的方法結合起來，正是透過這一機制產生了性及肉體享樂的某種真實情況：「性意識」（sexuality）（頁 60）」。在性史中，Foucault 在基督教的言說技術及現今科學的交織下探究出快感與權力之間所構築的性意識。也就是一種自白、知識真理與快感間的權力結構。而本文將是以基督教以來的道德約束、美的真理想像與快感來探討繪畫中的的權力關係。

理性想像的態度讓性的存在一直被受爭議，這種爭議就來自於慾望和道德的雙方都是人們所追求的目標。

這種對於性所產生的矛盾現象在藝術領域之中更顯得複雜，因為藝術所追求的藝術價值中不僅只有美學意涵，更同時具備了道德與慾望這兩種社會中存在的矛盾因素。藝術的發展一方面隨著社會整體結構不斷做出改變，一方面又有其獨自追求的理想目標。而在這種無法脫離社會因素的影響又持有自身發展邏輯的情況之下，造就了藝術發展下同時存在的兩種解讀面向，也就是將藝術作為一種社會環境下的產物與另一種將藝術視為美感形式下的範疇。在第一種觀點裡，藝術跟隨著社會其他領域的發展，在看似被動的角色之下作為一種人性慾望的抒發工具或商業買賣下的交易物品。而在第二種觀點裡，藝術的發展隨著不同時期風格的改變而呈現出不同的美學樣貌，這種發展是審美型態的改變，是創作理念的更替。這兩種觀點呈現了創作當下社會對於藝術品本身所帶有的影響及後世對此藝術品所持的美學詮釋，雖然這兩者看似相互違背，但卻都無法彼此否認其所存在的重要性。性作為藝術中被人們持續關注的焦點，更能由此看出這兩種觀點所各自蘊含的意義和彼此矛盾的對立性。

性之所以能在藝術中一直保有重要的地位，原因就在於它在這兩種觀點之下都有其無法抹滅的價值意涵。一方面，藝術作為一種視覺的展示途徑，它不僅能清楚又簡潔的激起人們對於性的慾望，更能透過凝視而達到感官刺激下的快感享受。但另一方面，作為性展示的裸體形象，正能體現出藝術中最為經典的人體美學意涵。所以性在藝術領域中所呈現的複雜角色，一方面來自於性本身慾望與道德之間的對立，另一方面則來自於藝術領域裡外在社會因素與內在價值條件之間的抗衡。雖然這兩種觀點或性所擁有的複雜情況在藝術的發展中都具有同樣的重要性及影響力，但若我們將焦點轉向現代的藝術史對於從古至今藝術發展所作的詮釋，我們將會發現其中所持的觀點是一種帶有偏頗的單向解讀。

雖然每一種觀點都有其偏重的面向和無法同時處理的角度，而每一種知識體系下對於自身研究的領域都有其一定的觀點。但不管這種藝術史觀對於藝術發展的

解讀是有意無意的偏重，無可否認都在人們的認知下造了一種區隔。這種區隔不僅在藝術領域本身之中發生效果，也就是在重視造型美學之下對於其他社會因素的忽略和排斥，也在藝術存在的社會上引起作用，讓藝術鑑賞的合法性局限於一種需要大量文化資本所造就的審美角度和藝術品味，而將其他凝視下所引發的情感視為低俗。

「品味乃是日常生活的美學，而美學對布爾迪厄而言不是先天的欣賞能力，而是一種權力平衡所造成的結果，所以品味不過是日常生活的一種實踐（practice），作為階級的區分標準與鬥爭理念性的武器⁶。」若是套用布爾迪厄的觀點來看，這種藝術史觀下所造就的區隔營造了權力施展的空間，權力便是透過這種區隔創造出一種詮釋及凝視的合法性與價值衡量標準。當藝術詮釋的合法性只存在於某些人身上，而藝術品的價值只因某些條件而生，那麼藝術便被一種神秘性與崇高性所包圍，並進而反過來支持這種區隔與權力的施為。

這種權力關係之下存在的是美學、道德與快感之間所共同形塑的結構，它們所呈現的是藝術的合法性、理性規範與人性慾望之間的辯證。在藝術中藉由性所引發的這種關係，正是透過對於藝術品的觀賞行為也就是在一種凝視之下被表現出來。因為人們對於藝術作品中性的凝視下，可以透過文化資產的累積而達到對於美感的鑑賞，也可以作為一種道德價值觀下的權力監視，更重要的是在這種凝視之下也包含了人性慾望及感官的快感，但這卻是藝術史觀下所被排除，並視為一種不正確、不正當的凝視方式。我們無法保證一個人在對於藝術中有關性主題的凝視之下只存在著審美的態度及對造型的關注，所以當對於藝術的鑑賞之下只有審美的角度才存有凝視的合法性，而凝視下所產生的慾望快感卻又無法抹滅時，作為投注目光的觀者的偷窺心態便由此而生。這種偷窺心態不管在大眾藝術或者精緻藝術中都顯現著許多相同的現象，這種現象也是本論文探討的一個焦

6.王崇名（1995）。〈「階級態度」到「個人品味」的轉換：伊利亞斯(Elias)與布狄厄(布爾迪厄)論西方日常生活特質之比較〉，《思與言》，第33卷4期。

點，因為它正是美學、道德與性之間的關係所造就的結果，也可說是權力施展下的效應。

本篇論文期望透過對於藝術領域中相關作品及現象的探討，發掘出不同於藝術史觀下藝術所呈現的發展樣貌，並將這種偏向形式、美感的藝術價值標準及觀點本身作為探討的對象，將其對於藝術鑑賞下所造就的權力關係作一剖析。另一方面，也透過這種權力關係來看待其所造就的偷窺文化，和一種權力壓抑與慾望快感的糾結。

第四節 研究流程與架構

本篇論文將預設一探討的發展主軸與研究流程：在西方古典藝術的發展上，作為藝術擁有者的貴族或資產階級透過繪畫形式在他們的凝視中滿足了他們內心的慾望，包含財富、地位的炫耀和對於性的幻想，他們的資本讓他們有能力影響著當時繪畫的內容和發展。藉由繪畫中所呈現和隱藏的凝視，我們可探究出這種藝術發展中與慾望相關的權力關係。而現今藝術雖然看似已脫離當時上層階級的影響，但透過對於藝術歷史發展的論述或現代藝術的詮釋，藝術仍然造就著區隔和權力。另一方面，從前繪畫中雖然深藏著人性的慾望，但在藝術之名和擁有者的地位之下已然成為一種可正當觀賞、合法窺視的對象，但現今藝術史排除了這種曾經存在於藝術發展中的現象，將古典藝術賦予了一種美學的崇高性，並在知識的注入之下造就神秘感，形成區隔。但人們仍然透過凝視來抒發內心的慾望，於是另一種合法的觀賞和窺視途徑便座落於現今普遍的視覺文化來源－媒體之上。因此人們透過視覺途徑來尋求快感的方式一直存在，但在道德的約束之下人們也一直合法化這種慾望的抒發方式，而權力便一直在這種交互的作用之中產生。

本文在一開始的討論將由現今媒體文化裡的一些相關現象著手切入，透過這些當下發生的現象，對影像傳播裡的凝視或窺視所蘊含的權力關係作一分析，透

過這些分析再轉而從傳統繪畫出發，看待凝視關係之下的權力運作發展，而其持續至今又如何與一開始的傳播行為裡的那些現象相關連。藉由這種倒述的研究方式，探究人們的慾望是如何在影像呈現的領域裡開展與變化。透過對於性這個主題在藝術所被人們呈現的方式、與社會因素之間的關係、被人們詮釋的觀點等方面作為權力探討的切入點，並以道德的約束、性的慾望快感與審美觀點之下的藝術合法性作為三個構成藝術裡權力關係的主要元素，探討這三個元素下所造就的關係及效果。

在一開始所探討的對象是媒體，在此所針對的是媒體所具備的一種傳播影像的能力，也就是在繪畫原本的功能被取代之後，現今人們所接觸視覺影像最普遍的一種方式。這裡所探究的第一個焦點，是媒體在言論自由下傳播的合法性與人們對於性的慾望及感官快感之間的權力關係，包括媒體對於訊息的選擇、人們對於訊息的慾望、媒體對於觀眾慾望的操作、觀眾慾望對於傳播方式所造就的影響等等。而此章的第二個焦點，將是針對傳播行為裡所具備的一個影響因素「距離」作幾個方面的探討，包括媒體對於觀眾與訊息間距離的影響、觀者與訊息他者間凝視的距離、他者與訊息場域之間的距離等。

接下來探討的對象是藝術中的繪畫領域，而這章也是本篇論文的研究重點。一方面繪畫發展的歷史長久，在不同的時代之下都呈現出了每個時期的價值觀點差異，使得其能呈現出較為豐富的變化，另一方面，繪畫在時代汰換之下，其所具備的功能及效用、人們對它所賦予的價值和意義都呈現出不同的藝術合法性，這讓藝術本身所具備的權力關係更為複雜卻也更為精彩。而這章所探討的面向將從三方面著手，一是繪畫裡所存在的凝視關係與其所造就的權力施為，也就是人們佔有、炫耀的慾望是如何透過凝視與繪畫之間的關係來達到滿足，這種關係本身又有怎樣的權力運作模式，第二個方面則是對於藝術發展中人們對於「性」這個主題的表現作一歷時性的探討，以此來看待道德與慾望與審美之間的相互辯證關係。第三個方面則是將前兩方面所歸節的論點相結合，來探討凝視與性之間在繪畫之中所產生的的權力關係。透過這些主題的討論，將進而看待藝術中女性裸

體形象的物化、現今藝術所造就的區隔和對於藝術的認知差異下所產生的結果等等權力關係。

第二章 媒體與凝視

2001 年璩美鳳性愛偷拍光碟案⁷成爲當年台灣最火熱的新聞之一，一方面，偷拍的風氣盛行使得人們對於偷拍所造成的罪惡反感已不那麼尖銳，另一方面個人隱私的侵犯問題卻因爲人們對於公眾人物應有的公開化假想而被減弱。在這個報導所引發的話題裡，道德正當性的探究似乎被事件本身的內容以及對於事件相關的周邊八卦所取代。在這個備受矚目的新聞事件中，可說是具體呈現出了現今典型社會價值觀的一個範例，它顯現出了現今媒體對於一個訊息的認定、觀點及其所追求的商業行銷趨勢，而另一方面，則可以看出觀眾所被吸引的、接受的訊息型態及人們對於這方面訊息所表現出的普遍心態。當有關「性」和個人隱私等日常生活中無法被正當呈現出的元素透過媒體而散播出來時，其公開化的合法性似乎被人們理所當然的接受，訊息本身不僅是人們渴望想要知道的，還被人們認爲是需要被知道的。但若是我們提出另一則新聞加以比較：2006 年美國連鎖咖啡店星巴克因商標上的美人魚圖案露出胸部而引發爭議，成爲國際一則日常的新聞花絮，甚至有老師要求學生喝咖啡時，必須遮住這兩點。我們可以發現人們對於同一件事，也就是對於性的意識和作爲，在這兩則新聞裡呈現出了高度的反差。

雖然在媒體的傳播上，人們已習慣於接觸有關於性的刺激訊息，媒體也將這些議題視爲吸引觀眾的行銷賣點，所以對於第二則新聞而言，給人的感覺總是顯得過於保守，人們的態度只是視爲無關緊要而一笑置之。但在日常生活中，除了媒體所顯現出的有關性的感官刺激之外，人們本身對於性這個話題所保持的態度、所談論的方式、所呈現的行爲，似乎都不如在接受媒體感官刺激時來的開放，

7.2001 年 12 月 17 日，《獨家報導》雜誌社將璩美鳳被偷拍之性愛光碟以附贈方式促銷，引發眾多社會輿論與法律訴訟。2002 年 2 月 7 日，台北地檢署偵結璩美鳳遭偷拍案，同年 7 月 25 日台北地方法院作出一審宣判。之後立法院三讀通過刑法修正案，並增列了「璩美鳳條款」。詳見附錄一璩美鳳碟案簡介。

甚至比起第二則新聞所呈現出的保守態度來說沒有多大的差別。也就是說，在人們對於性的意識及態度之上呈現出了兩種極端的表現，一方面在媒體給予感官、想像的持續刺激之下，人們對於外界有關性的視覺訊息的接受程度已越漸開放，對於這方面的需求也越來越大。但若是從人們自身出發來看，其言行舉止若觸及到與性有關的議題時，還是顯得相當的拘謹、不安與羞愧。

許多研究顯示（例：陳宇芝，2003）⁸：人們或學生所擁有的性知識、觀念絕大多數來自於朋友、同儕間，這種性知識及觀念的攝取來源包括了大量書刊、影視及網路資源，只有少部分是透過父母及學校或教育單位的知識傳授。也就是日常中性的顯露而言，正當化的知識傳授或溝通始終不如私下、規範外的言語、視聽接觸。人們日常生活中對於性這個議題所持的態度、作為與人們對於媒體訊息所傳播的性的視覺訊息接受度之間，其落差讓人不可思議卻已如此理所當然。人們對於性的態度總是在許多方面呈現出矛盾又模擬兩可的反應，皆下來的討論將是在性所呈現出的這兩種社會現象下，探討出其中的權力運作、效果與兩者之間的關係。也就是在外界所給予關於性的約束與規範之下，媒體是透過何種手法傳播著這些與性有關的訊息？而人們又是以怎樣的態度、行為去接受這些訊息，並在裡面找到慾望抒發的途徑？而這種現象之下又夾雜著哪些權力與快感的糾纏？

第一節 媒體之下的慾望合法傳播

自由對於現代社會來說已被視為必需爭取也必須給予的一種理想元素，它象徵著民主時代下人們對於一種平等、開放的精神所懷抱的理想境界。這種現今社會下象徵著真理的自由理念就呈現在生活中的各個方面，而新聞媒體所憑據的存

8.陳宇芝（2003）。《大台北地區大學生性知識、性觀念與性行為之相關研究》。中國文化大學生活應用科學研究所碩士論文。

在條件與價值也是出自於這個原點。不管是媒體本身訴求的言論自由或是其所宣揚的民眾認知的權利，都使媒體在自由的崇高光環下產生其能加以散播、論述訊息的合法價值。⁹當然，訊息的種類及型態千百種，總是包含著好與壞、合法與非法、正面與負面等等介於價值觀兩端的任何一點，而媒體所能發散的訊息領域當然能遍及所有，如此言論自由理想才能發揮出其所代表出的價值與意義。對於一個媒體來說，其所代表的言論自由的合法性讓它能因此散播出非法、負面、聳動卻能吸引觀眾目光的訊息，這些題材之所以具有吸引力，也正因為它們是日常生活裡被法律、道德所規範的對象，它們必須被禁止也必須被隱藏。而「性」對於這種權力來說，正符合非法、罪惡、必須被剝奪存在正當性的一員，而這也因此造就了性在傳播訊息裡的重要地位。

這些法律與道德對於人們而言代表著一種權力，一種由上而下的壓制力量，雖然這種壓制在社會結構之下不僅具備著政治的正確性也具備著道德的正確性，但許多違反權力的現象卻始終存在，或許我們也可以這麼認為，就是因為這些違法與犯罪，才讓權力有持續進行管控與壓制的必要。但也正是這種壓制，讓人們的一些慾望和快感由此而生。這是人們想掙脫權力的慾望，自由的慾望，在壓制下偷偷作為所產生的快感，無法作為卻透過偷窺他者實行所產生的快感。傅柯認為：「快樂與權力既不是互相抵銷又不是彼此對抗，它們互相追逐、互相重疊和互相支持。它們憑著興奮與刺激的復合而積極的機制連結起來¹⁰。」這種慾望和快感正是由於權力的壓制而產生，但卻是人們所忽略或者無法正當承認的。而這種壓抑下的慾望快感，並非只是權力在人們身上所產生的單方面作用，它本身也形成另一種權力，對於壓制它的權力或者其他方面產生效果。

就大眾傳播的領域來說，正是由於人們內心所需求的慾望，構成了媒體挑選

9.新聞自由的意義及內容可參考：林綉君（2002）。《從新聞自由論媒體真實報導義務》。中正大學法律學研究所碩士論文。

10.阿蘭·謝里登著，《求真意志－密歇爾·福柯的心路歷程》。上海：人民出版社，1997，頁227。

訊息的方向、散播訊息的方式和詮釋訊息的方法。雖然說媒體在自由的合法性下有權力選擇、播放任何訊息，但另一方面觀眾卻透過另一種權力制約著媒體的運作。所以當我們重新看待媒體散播著有關性的聳動新聞時，便可以發現到：原本性在社會規範之下失去了可見性，但透過媒體，性被合法的招至台面，人們的性一方面被權力所壓抑，一方面又透過媒體的散播，人們重新得到慾望宣洩的管道，但也正是因為人們的需求，性才被媒體所炒作和運用。這一連串循環似的相互影響，正顯示出權力在社會結構下運行的複雜關係及效果。

媒體在滿足人們對於性的慾望和快感之下，選擇以腥羶色等題材作為吸引觀眾的策略和手段。一方面人們對於自由的想像讓媒體有傳播「性」的合法性，另一方面媒體傳播「性」的這種作為暗地裡也合法了人們對於性的慾望和接受訊息後的快感。當人們對於性的慾望被媒體在言論自由的袈紗掩蓋下間接的引發出來，也可以說媒體造就了人們對於有關「性」之訊息的需求，當需求被引發出來，媒體便能以此需求作為行銷的手段。但在媒體提供「性」作為誘餌來填塞觀眾的胃口之後，必然需要塑造更為誘惑的內容來填滿人們被引發出的更大需求，於是越來越露骨的性刺激逐漸充斥著傳播的過程和人們的感官。

權力一詞對於一般人來說，其所代表的意義常常與外顯的武力、權勢相關連，也就是在政治上、在資本上被擁有著的一種力量。而對於「性」這個議題來說，人們由此對於權力的感受似乎更能透過這個元素深刻的體會到。在人們的認知裡，性在權力之下往往是法律所約束、警察機關所管制的對象，就算不將這些外在因素考慮進來，社會的道德規範也使得個人的思想、行為自發性的受到管控。人們對於性這方面所感受到的權力施為，不僅僅是因外在的力量介入所引發，更因為一種對於性的矛盾情緒讓權力的壓制顯得使人關注。一方面，在人們的意識裡，「性」一直是令人羞愧且不安的元素，它總是與反常和犯罪的思想相關連，可以說當性存在於光天化日之下就是一種反常和犯罪，所以人們也能因此

服從並且肯定權力對於性的管控。但另一方面，性作為人類繁衍的基本需求，並且在生理上自然產生出對於性的慾望¹¹，這種必須又無法改變的生物特質，讓權力的介入似乎又成了多餘的否定。在這兩難之下於是形成了對於性的兩種態度，一是服從於權力的管制，並在這種管制之中遠離對於性的恐慌，另一則是反抗權力對於性的壓抑，尋求性的解脫與自由。這兩種態度並非針鋒相對，而是並存於社會之中，甚至同時存在於人們的心理。

在接下來所要探討的，是對於人們在性壓抑意識下對於權力抗爭裡的權力運作與效果。這裡所說的第一個權力和第二個權力若是以一般對於權力的認定來說，其一樣的意義便是一種由上而下的管制與禁止，而其所針對的焦點常常指向政策、管理等等有關掌控的層面。但在此所要探討的權力的運作與效果，乃是藉由傅柯畢生研究所關懷的一種超脫傳統權力觀下的權力型態，來重新發掘有關性的社會現象裡的種種複雜機制與關係。也就是在一般所認定的權力之下，又有什麼樣的策略、力場在暗地作用而被隱藏或忽略，因而又導致了什麼樣的效果產生。傅柯曾在《規訓與懲罰－監獄的誕生》¹²、《性史》¹³及其他著作對於性及權力作出有力且革新的研究與詮釋，本篇論文將藉助傅柯對於權力的觀點，試圖探討現今有關「性」的一些現象下某些看似矛盾或看起來似乎理所當然的問題。因此首先我們必須對權力的概念作一番重新的認定。雖然一開始如果將傅柯對於權力的新定義提出，便能開門見山的讓研究的主題直接顯示出來，但若從社會的一

11. 馬斯洛 (Maslow, Abraham Harold 1908 ~ 1970, 美國心理學家, 人本主義心理學代表人) 曾在他的「需求層次論」(Hierarchy of Needs) 中提及, 人類因生物本能及進化過程, 因而擁有並逐漸發展出了許多不同層級及樣式的需求。從基本需求所含括的生理、安全、愛與歸屬、尊重, 到存在需求裡的認知、審美到自我實現。而“性”這個元素, 在如此的定義上, 屬於基本需求的最低層次。

12. *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Paris 1975.

13. *Histoire de la sexualité 1, L'Volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1976.

Histoire de la sexualité 2, L' Usage des plaisirs, Éditions Gallimard, Paris 1984.

Histoire de la sexualité 3, Le souci de soi, Éditions Gallimard, Paris 1984.

些現象下著手去解讀所謂傅柯式的權力觀點，更能明瞭它的運作和傅柯用此種方式詮釋的意涵。

對於人們性意識及現今「性」存在現象的解讀，之所以必須拋棄傳統權力觀來加以重新思考權力對於性的作用，並非否定掉一般所認定權力帶來的禁止或者壓制的特性，也並非認為權力並不會帶來這些效果。傅柯否認現今性意識的假想在於他對於權力壓抑之下所產生的另一種力量的肯定，「他並沒有否定性受到了壓抑，只是否定了權力與性的截然對立¹⁴。」在一種將權力與否定、禁止等負面因素相關連的觀點之下，權力的形式將被化為一種由外而內、由上至下的單方面壓迫。但若將之前提及的媒體與觀眾之間如何透過一連串複雜的操作而將「性」塑造成現今一種訊息裡的重要元素的過程，我們將會發現到權力往往是存在於相互作用的兩方而非單方面所能掌控或者獨佔的。更進一步說，若不將傳播行為只簡單的歸類出媒體與觀眾兩端，那麼將會有更多可見與不可見的施力點在這個傳播關係裡相互支撐、拉扯。由此可見，權力常常造就出許多的作用與反作用力，甚至是意想不到或者違背初衷的效應，若是以此來看待法律與規範對於人們性的約束與禁止，相對的在這種壓抑之下確實造就了反抗性壓抑的聲浪，這種互相抗衡的情形，也許是顯而易見且易於解釋的。但在這相對的立場裡，我們不該將兩者視為純粹互為排斥或者水火不容的角色，因為正是權力的壓抑，才造就了反抗的一方，而這種反抗或者逃脫權力的現象，反而造成權力的存在條件，它們正是一個力場的兩面。「對於權力來說，反抗並不是外在的…權力關係只有依據眾多的抵抗點才能存在…反抗只存在於權力關係的戰略範圍之內¹⁵。」重要的是，這種抗爭不只有台面上被作為口號的自由光環，在對權力的反抗之中，還隱藏了人們與權力相抗的快感，這種快感常常被忽視或隱瞞，卻也無法被正當化，但它卻

14. 李銀河著，《傅柯與性：解讀福柯《性史》》。濟南：山東人民出版社，2001，頁 75。

15. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史 (第一卷：導論)》。台北：桂冠，1998，頁 82。

在對抗權力的實踐裡默默的起著推波助瀾的作用。這種快感因權力而生，也因權力越加施加壓力而越加茁壯。

除了反對性壓抑的現象之外，另一方面，法律或者規範對於性的約束也引起多方面的快感，包括了掙脫權力束縛的快感、在權力之下偷偷行動的快感、無法作為卻透過凝視他人行動所獲得的快感。掙脫權力束縛的快感在合法途徑下產生了反對性壓抑的行動，卻也導致了非法的性犯罪，對於性的慾望夾雜著逃脫權力的快感共同構成了犯罪的動機，這種負面的效果，都是與權力原本所持作用背道而馳的逆反結果。所以傅柯認為：「權力一方面被它所追逐的肉體享樂侵入，另一方面卻是在肉體享樂中表現自己，誘使他人犯罪或抵制誘惑¹⁶。」

傅柯的權力觀所不同於傳統權力認知的一個重點，便是這種權力的生產性。權力不僅製造著符合本身運作的助力，也常常牽引出與自身相阻的反作用力，或是其它無法預期的效果。而接下來對於性及權力所要探討的重點，便是剛剛所提及在壓抑之下凝視他人行動所獲得的快感現象。在這種現象裡，最主要的三個焦點包括了性（慾望、快感）、權力、與凝視。我們可以說在媒體炒作的腥羶色訊息裡，便是由這三方面共築了整個運作邏輯，而裡頭的權力關係就是透過性的非法性、人們對於性的慾望、媒體的合法性、視覺感官享受的快感、凝視的權力等因素下被複雜的架構起來的。

第二節 媒體造就的窺視文化

視覺作為人類眾多感官之一，卻負擔了絕大部分的外界刺激，人們透過眼睛所接受到的訊息往往是最為詳盡且最被人們所相信的。視覺所建構的文化領域尤其以藝術和媒體最為深切，尤其在現今社會下的大眾文化和大眾傳媒，無不極力

16. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠，1998，頁 39。

營造出一種視覺的嘉年華會，使得社會不僅在硬體上顯的花枝招展，在訊息上也越來越眼花撩亂。媒體所傳達訊息的方式雖然包括文字、圖像以及聲音，但現今卻呈現出越來越加視覺化的趨勢，一方面是由於視覺比文字、聲音更能清楚的被瞭解且傳達更為快速，一方面圖像所造成的效果也顯得更加的強大和持續。當性這個元素成爲了新聞的焦點、讀者所關注的目光，視覺特性在整個媒體的操作之下便顯得更加重要與必要。

一、訊息的視覺化與感官刺激的著重

2003 年蘋果日報進軍台灣，爲原本三報鼎力的局勢投下了一顆震撼彈，這不只是市場與資源重新分配的問題而已，其中所帶來的許多效應和引發的許多效果都對媒體界和其他社會方面帶來深刻的影響與改變。身爲香港報業的大宗來台發展，將原本香港媒體所具有的狗仔、八卦、腥羶色等許多社會特色都帶入了台灣，但我們也可以說這些現象在台灣其實已行之有年，只是還未達到勃興的階段，才使得業界看好、使得台灣人民已能夠接受。若是將蘋果日報與本土的三大報作一比較，我們可以清楚的看到其中許多的差異之處。一向以大膽渲染爲表現方式的蘋果日報，其圖片、影像所佔的版面遠遠超越其他三大報。「蘋果日報的版面策略根本上是「用作電視的手法來作報紙」，電視是影像媒體，而蘋果用的卻是「有邏輯的影像」，透過照片群組和圖表群組以及少量文字來呈現新聞事件。¹⁷」

而不只是圖像的份量，圖像本身的視覺震撼強度更是超出一般報業所習慣的表現範圍，不管是暴力、血腥與色情，都赤裸裸的將現場呈現至讀者的面前，而圖像上所添加的馬賽克也只讓圖像本身勉強遊走於規範的邊緣。這不僅讓讀者打破了原本接受訊息的習慣，也更加引發了人們對於原本所不合規範的、不被公開

17.陳延昇（2003）。〈蘋果 vs. 台灣三大報，180 天攻防〉，《數位時代雙週》，55：62-69。

的影像的慾望。媒體透過符合法規的傳播方式來傳遞這些在日常生活中缺乏合法性的訊息，人們也透過合法的方式正大光明的享受這些平時無法被正當公開的影像。在媒體的傳播自由與人們的認知權利之下，卻隱藏了人們對於性、暴力、犯罪等負面因素的慾望和凝視非法的快感，台面上自由、認知的名義，或者私底下圖利、快感的目的，交織成一個權力流竄之網。傅柯認為：「這權力之間並不存在在一種共謀關係，它們除了相互依賴還會相互阻撓¹⁸。」這兩者相輔相成，有時是助力、有時是阻礙，眾多的權力在整個訊息的傳遞之中糾結和生產。

在報紙所傳遞訊息版面的有限範圍之下，圖像的增多便代表著文字的趨減，但這種轉變不止如此，重要的還是文字本身的視覺化傾向。胡立宗（1998）¹⁹的研究顯示：蘋果不僅是搶了其他報紙的讀者，還另外開發了原來不看報的新讀者。這群讀者多半是看電視、玩電動玩具、看連環漫畫長大的一群，因此，全彩印刷、圖像化說新聞等策略都是幫助讀者快速閱讀的方式。這種快速閱讀使得讀者反應的時間縮短，而視覺性的增強，反而讓思考的空間壓縮。在蘋果日報的文字訊息上，原本報章雜誌所帶來的評論、批判與思考作用逐漸已被事件本身的描述所代替，這種描述為的是替讀者帶來一種視覺想像，而將事件或者影像本身的刺激更加的突顯出來。尤其我們可以看到，日報上每天都會刊登的女郎照片專欄，讓原本存在於情色刊物上的圖片以一種帶有娛樂性的方式刊登在普遍發行的報紙上，這不僅塑造出了人們視覺慾望的需求，也間接合法了這種感官刺激的呈現與接收。

在這些充滿視覺震撼卻也帶來感官享受的傳播模式裡，還有一種最為關鍵的作用隱藏其中卻深深的強化了上述的現象，那就是之前所提及但還未討論到的：無法作為卻透過窺視他人行動所獲得的快感。在社會規範的約制之下，使得人們的行動必需符合所謂的社會秩序，而這些法律和道德，在產生防範和控制的效用

18.李銀河著，《傅柯與性：解讀福柯《性史》》。濟南：山東人民出版社，2001，頁114。

19.胡立宗（1998）。《《蘋果日報》「讀者要，我們就賣。」》。台灣大學新聞研究所碩士論文。

之下也產生了壓抑的效果，但對於一個社會而言這些秩序時常都是重要且必須的。人們一方面在道德與價值觀的選擇之下服從於社會秩序而謹言慎行，但另一方面壓抑所造就的反抗與快感卻也引發多方面的人性慾望。排除了大膽激進的抗爭行動和逃脫權力的犯罪行爲，大部分的人們還是選擇在不破壞社會秩序的條件下尋求抒發慾望的管道。對於工作、休閒或者創作等等間接轉化慾望的方式來說，媒體直接又大膽的視覺感官訊息似乎更能深切又快速的滿足這種壓抑下的慾望沈積。一方面媒體所帶來的是表面上直接可見的視覺享受，但另一方面暗地裡卻也勾起了另一種人性的慾望，也就是偷窺的心態。偷窺是一種在自身被掩飾而不被察覺的情況下對於他者的凝視，而這種凝視的理由也在於他者身上正背負著能令人產生慾望的條件，也就是一種平時無法被公開或者缺乏合法性的作爲。「被管控一方的快感來自被權力看管和壓抑可以使事情本身變的更加刺激²⁰。」於是凝視他者所進行跳脫規範的行動而產生的共鳴快感和偷窺行爲本身的快感兩者合而爲一。這種無法作爲卻透過凝視他者行動而能產生快感的偷窺行爲，正是一種能抒發慾望卻又符合社會秩序的理想方式。也許許多人都會認爲自身對於媒體所傳播的新聞、訊息的接收是既光明正大又理所當然，在這之中談不上什麼偷窺。但若是回想之前所談到的傳播行動之間的權力與慾望的關係，一個觀眾正是透過媒體的傳播自由與大眾接受訊息的權利這兩種合法性的掩蓋之下，對身負著性、犯罪等非法元素的他者進行凝視，當這種凝視顯得如此理所當然，它的效果就與不被察覺的效果等同，而其所帶來的快感更因爲媒體對於訊息的不斷炒作和更新而更加擴大。

在我們所說到的人們透過媒體所不自覺表現出的偷窺現象，也許在社會的許多層面都有許多相似的情形，但在媒體與觀眾互動的效果中卻更顯得更加清晰。不僅媒體一方引發了觀眾偷窺的慾望，觀眾也在給予的訊息裡享受這種偷窺的快

20.李銀河著，《傅柯與性：解讀福柯《性史》》。濟南：山東人民出版社，2001，頁90。

感，並引發持續且逐漸升高的慾望。在這種偷窺的現象當中，所謂的他者也就是被傳遞的訊息內容，當然必須是具備能引發人們慾望的條件，而「性」這種與慾望劃上等號的元素，一直是偷窺現象下所被呈現出的對象，不管是裸露的身體、放蕩的行爲、有關性的犯罪、令人曖昧卻以知識之名相稱的性的訊息，都成了媒體不可放過的焦點。傅柯認為：「現在社會的本質，並不是將性長期隱藏起來，而是揭露性是一種神秘，以便能夠不停地談論性²¹。」性已然成爲大眾所期盼去認知的一種事物，就像是性裡面潛藏著還不被瞭解的訊息一般。這些訊息報導本身的性元素被無限擴大，訊息被刻意從能吸引觀眾的一面加以報導，以致於媒體傳播的重點不再是訊息本身，而是由此所產生的效果。

在蘋果日報登陸台灣的下一年，也就是 2004 年，壹週刊開始全台販售。其主打著狗仔與揭密的賣點之下，媒體將原本還在道德邊緣遊走的觀點完完全全拉進了傳播自由的名號裡。在台灣社會還來不及對此種偷拍與狗仔文化作一番徹底的檢視與價值衡量之下，媒體已經把這些行銷的策略塑造成爲發掘真相的方式與顛覆權力的手段。相對於報紙，這種週刊式的傳播方式更能對訊息本身進行操作與煽動。一方面，報紙所傳播的訊息對象還是必須侷限在每日發生的新聞事件，而週刊則能透過有意的檢選來傳達某些方面的時事，它既不像報紙必須有全面性的訊息廣度，也不需講求如此準確的訊息時效；另一方面，週刊所傳遞的訊息篇幅讓其所傳播的事件更能透過長篇的鋪陳與進一步的追蹤而達到一種吸引讀者的故事情節。也就是因爲這些更具有自由性及更具娛樂效果的傳播特質，讓壹週刊塑造出了更具感官享受，更講求窺視效果的傳播文化。在對於色情、暴力、犯罪等等週刊所報導的社會事件下，觀眾都成了名副其實的偷窺者，追尋著記者的眼睛，我們在這些充斥腥羶色的圖像與充滿誇大想像的文字描述裡遊走，就像身歷其境的與這些令人感到興奮的事物相連結，在觀賞這些訊息的瞬間我們就像是

21. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史 (第一卷：導論)》。台北：桂冠，1998，頁 31。

突破了規範枷鎖，但又不必害怕受到法律的處罰與道德的譴責，因為畢竟我們只是透過眼睛在看，一種台面上正當的凝視，但私底下卻是一種充滿慾望的窺視。

在對於週刊所傳遞訊息的凝視裡，往往混雜著讀者的許多潛在意識與心態。在閱讀這些經由媒體所報導的犯罪之下，觀眾似乎透過凝視使自己也如同規範權力一般審視、懲罰起令人髮指的行為；當媒體揭露了政府或者所謂上流社會的弊端、貪腐時，觀眾似乎也能透過凝視使自己批判、對抗起人們所認定的社會權力；而當媒體播放出色情、八卦等等的新聞訊息時，觀眾似乎也賦予了自己所謂認知的權力與瞭解真相的義務。這些看似理所當然的認知之下，存在的難道不是一種非理性、超脫規範之外的慾望在作祟，不管是能施予權力的快感、能與權力相互對抗的快感、窺視的快感、對於性本身所激發的快感等等。這些慾望快感與權力不僅共同存在於一件事物的兩面，而且相互影響。傅柯認為：「肉體享樂與權力既不互相取締，也不互為對抗，它們互相追逐，此起彼伏，彼此糾纏不休。根據某種複雜，具有刺激與煽動的機制，它們相互環節在一起²²。」但是在傳統權力觀的討論之下，這些因素或效果往往被忽略，或者說慾望快感本身的負面價值讓它在對於權力探討的這種“嚴肅”話題下被刻意的排除在外。傅柯在對於權力的研究之中提出了慾望快感所產生的影響和效果，在此它們不是代表著負面的價值或者非理性的因素，而是權力的另一種面向，它所造就的影響，甚至超過權力所施予的力量。「傅柯在反抗權力的問題上，十分強調消除二元對立機制。在他心目中，這個社會並不是兩種力量的對立，其中一方正確，另一方錯誤；一方革命，另一方反動；一方應當被打倒，另一方應當萬歲。我方並不是一個統一體，對方也沒有一個反動的本質²³。」既然權力的運作是如此的複雜，我們就必須用多元的角度來解讀一個現象所包含的所有因素與力場、呈現出的一切效果與影響。不

22. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠，1998，頁 43。

23. 李銀河著，《傅柯與性：解讀福柯《性史》》。濟南：山東人民出版社，2001，頁 135。

管人們願不願意承認慾望快感對於人們自身所造成的效果，這都對事件也對人們自身產生莫大的影響。

二、媒體所改變的凝視距離

而接下來的討論焦點，將是針對傳播行為裡的「距離」與偷窺文化的造就。在以媒體為例作為社會窺視現象的切入點之後，窺視所內涵的一個重要元素——「距離」，也是值得深入探討的一個焦點。所謂窺視的距離，可以從幾個面向來說明，一是身在窺視關係裡凝視與被凝視——也就是自我與他者間視線的距離，另一個則是自我與他者間心理上的距離，還有一個則是他者與被凝視場域之間的距離。在以上討論的訊息傳播關係裡，媒體扮演著訊息與觀眾之間傳遞的中界，也構成了觀眾與訊息之間距離變化的一個重要角色。在表面上看來，媒體的傳播機制讓人們縮短了其與社會事件之間的區隔與阻礙，將觀眾與事件訊息所接觸的時間和空間的距離越拉越近，人們對於訊息的接收越具廣度，也越為迅速。透過媒體的訊息傳播造成了一種他者與自我兩者間的瞬間接觸，但這卻並非真實的接觸，而是被創造出的接觸。在整個訊息傳遞的行動之中，媒體因傳播資訊的介面與方式的有限性，和自身定位、經營的考量，使得必須將所發生於社會中的龐大資訊加以挑選、歸類並以某種觀點和角度重現出來。這個過程中無形造就了訊息取捨的重要程度、訊息評判的價值標準，也造就了讀者的閱讀領域和習慣。所以當人們接受到憑藉著媒體所傳達到自身眼前的資訊時，已並非事件原本存在的模樣，不管這中間是有意無意的作用，都添加了許多的變數和效果。尤其當觀眾無法對事件本身直接加以認知、溝通，又無法對媒體直提出質疑、確認事實的條件之下，傳播行為之下對事件所帶來的改變將更加的複雜和持續。所以一方面媒體縮短了人們接受到事件訊息的距離，但一方面也因種種的因素讓兩者之間的距離變的更遙遠，因為在對媒體的信任以及接受習慣之下，人們將不再會去接觸事件本身，加上媒體有意的炒作之下，呈現在眼前的是媒體所造就的他者，一種帶有

虛擬性質之下卻在觀眾的認知裡帶有合法性的真實現況。「真實誕生的過程自始至終充滿了權力的各種關係²⁴。」。布希亞（Baudrillard）認為，「現代資本主義社會，藉由原子化個別消費者，作為社會控制的主要因素，而大眾傳播媒介塑造出來的擬象，將取代真實。這種擬象的生產來自身體與身體之間、身體與社會之間，在「中介面」的接觸建構而成，在消費社會中，此一中介面即為大眾傳播媒介²⁵。」

也許有人會認為，每個人的認知能力和價值觀點等許多個人因素都會導致人們在接受訊息時的差異與扭曲，就算在能夠與事件或他者直接碰觸的情況之下，也無法全面的掌握訊息本身，因此對於事實的界定也將有所不同。這種說法的提出彌補了剛才只從媒體一方來看待傳播行為之間的另一面，但這卻不影響剛剛所討論出的結果。傳播行為雖然無法讓所有觀眾達到對於訊息本身的一致認同，傳播行為之間也必然無法排除所有認知上的變數，但這種原本無法控制的落差，卻在媒體不斷創造行銷效果與觀眾不斷追求感官享受的情況之下日益被刻意擴大。這種將訊息誇大化、色情化、八卦化的傾向，讓被傳遞的他者一步步走向虛擬的境界之中，其所造成的趨勢將是傳播行為的目的越來越遠離訊息內容的傳遞，而是訊息所能引發的效果。

以上所探討的是媒體所改變的觀眾與被播報的他者間的距離，這是形成所謂窺視文化的一個前提，但這個前提並不直接的引發人們窺視的心態，其之所以會造成窺視的現象，乃是存在於傳播行為之間的另一種距離形式。媒體作為傳播行為之間的中界，其所帶來的作用，往往並非觀眾與訊息兩者的溝通，而是單向的蒐集與傳輸。隨著媒體越來越蓬勃的發展，媒體的數量與種類既繁多又複雜，社會上所發生的事件被不同的媒體作出不同歸類，在不一樣的領域和空間、時間下形成不同的報導。一方面媒體挑選訊息的準則、散發訊息的方式，已紛亂至被傳

24. 米歇爾·傅柯（Foucault, Michel.）著，尚衡譯，《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠，1998，頁 53。

25. 李健鴻（1992）。《身體與消費社會》。東吳大學社會學研究所碩士論文。

播的他者本身無法預料到自己是否被報導，又是以什麼方式被顯示出來。另一方面，對於接受訊息的觀眾來說，在現今的資訊社會裡，人們已能透過任何方式，在任何時間、地點掌握到自己所要知道的消息。但也因為訊息的氾濫，讓身處在資訊社會裡的人們不管是否有意無意，都被迫接受到自己想要或者不想要的訊息內容。當訊息無時不在、無所不在，接受訊息的觀眾更容易被匿名化、被視為一個稱之為「觀眾」的整體所掩蓋掉個人的身份。於是在整個傳播行為裡，這兩方面效果所造就的影響便是在接受訊息的觀眾與被凝視的他者之間形成了落差，也就成了另一種抽象的距離。

當媒體作用之下的訊息他者被傳播出來，接受訊息的人們不管有沒有與他者實際接觸之下都已對他產生了認知，但他者本身卻無法知道自己眼前的哪些人，透過哪些方式來認知到怎麼樣的一個自己。這種單方面的隱密之下的凝視行為，就像一種窺視，只不過透過媒體的作用，讓這種窺視產生了合法性，也塑造了窺視本身存在的價值，也是透過媒體的運作，讓這種窺視集體化和極大化。從另一個焦點來說，媒體所傳播的訊息素材乃是其自身與大眾共同存在的當下社會，也就是說媒體所傳播的對象就在我們之中，訊息的題材就在人們生活的周遭範圍裡。今日某些人、某些事成了被人們凝視的對象、被人們接受到的訊息，而改日將會是另一些人、另一些事成為新聞的焦點。每個人都可能是窺視的一方，卻也都可能是被窺視的一方。整個傳播行為之間的複雜權力運作讓所有人都陷入大家所共構的窺視陷阱裡，這不僅是凝視與被凝視、偷窺與被偷窺的問題，更在於自己不知道將在什麼時間、什麼地點被什麼人用何種方式偷窺，而在這種凝視、偷窺之下又會帶來什麼樣的效應與結果。所以在整個偷窺的文化之下，人們所享受到的是凝視的權力快感、認知訊息的快感、偷窺的快感，但另一方面卻也要承受隨時將自己置於大眾目光下的不安和恐懼。在這一連串的討論，我們從權力的施為到慾望快感的引發到人人自危的恐懼感，這些因素一脈接一脈的互相生產也互相影響，權力的生產性使得各個權力間的關係既複雜又零碎，但也因此更具有其討論與詮釋的價值。

三、監視與窺視下的規訓

傅柯曾經在其以權力為探討重心的著作《規訓與懲罰－監獄的誕生》中提出現今社會結構下凝視與被凝視之間的權力關係，他透過對於邊沁（Bentham）的全景敞視建築及其所造就的規訓技術，來看待這種現象泛化之後所對於整體社會的影響。這種全景敞視建築（Panopticon）的結構乃是將犯人的牢房圍繞著中心監視塔而成環狀被建構起來。就犯人來說，牢房面對著監視塔而讓犯人能輕易的被加以掌控，加上光線藉由另一面窗戶投射出的犯人身影，更讓每個罪犯的動作、行為無所遁形。而就監視者來說，不僅可以在這個中心點清楚的審視任何一個罪犯，更透過特別的設計刻意讓犯人無法知曉監視塔內的情況。所以監控的效果倚靠在一方面犯人被迫暴露出自身，一方面也因監視者的目光能無所不及。但除了這些可見的因素之外，全景敞視的技術之所以能成功的發揮其所追求的目標：以最少的資源達到最為有效的掌控，乃是因為在這些可見的權力之下還塑造了另一種不可見的效果。當犯人無法知曉監視者的行動之下，其所造就的監視效果就與監視者的在場或者不在場無關，監視者的真正角色從外在於犯人的管理人員轉移到犯人內在對於一種不可知的目光的恐懼感。當這種恐懼感被引發且深深地植入每個罪犯的心理，權力所造就的掌控效果便有效且持續的被展開。「在圓形監獄中，每一個人根據他的位子被所有的人或某些人所觀察。這裡存在著總體的和不斷流通的猜疑，因為沒有一個絕對的點²⁶。」對於隱藏在後的目光的恐懼感，讓犯人自身成為了自己的監視者，約制著自己的一舉一動，由外而來的力量在此也成了多餘。傅柯說：「監禁的體系只要付出很小的代價，沒有必要發展軍備、增加暴力和進行有形的控制。只要有注視的目光就行了。一種監視的目光，每一個人在這種目光的壓力之下，都會逐漸自覺地變成自己的監視者，這樣就可

26. 米歇爾·傅柯（Foucault, Michel.）著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰－監獄的誕生》。台北：桂冠，1999，頁 161。

以實現自我監禁²⁷。」因此在全景敞視技術施展之下的圓形監獄，締造了最有效率的監控方式，因為它成功的締造了一種元素的在場，也就是「凝視」。這裡的凝視雖說應該是來自於獄卒，但實際上卻是犯人自身所創造出來的一種想像，權力便是靠著這種現實上並不存在的力量而發揮著實際作用，「一種虛構的關係自動地產生出一種真實的征服²⁸」。

雖然這是傅柯針對監獄的進展裡裡所探究出的一種權力關係，但若是我們將其放大並轉換成更為多元和複雜的角度來看待社會上眾多的現象，則會發現其實存在著許多此種全景敞視技術所泛化的領域，甚至可說是一種圓形監獄的翻版。但傅柯認為：「與其說是國家機器徵用了圓形監獄體系，到不如說國家機器建立在小範圍的、局部的、散佈的圓形監獄體系之上²⁹。」現今在媒體的播報自由或觀眾的認知權力之下，原本全景敞視技術之下所存在的一種被藏匿但卻能被認知到的監視（surveillance）權力被合法化的竊取，但在這些真理的門面之下卻潛藏著許多方面的慾望，這種慾望讓監視成了一種窺視（voyeurism），因為它不只是純粹的規範，更是自我滿足的手段。

若是重新回到媒體所呈現出來的這種偷窺文化，身在其中的人們就像是被監視之下的罪犯，人們的一舉一動在無時不在、無所不在的凝視之下被迫顯示自己，因此在無從知曉又無法預期目光從何處、何時而來的狀況之下，人們充滿著對凝視的恐懼，每個人都在眾人的凝視之下想隱藏自己、保護自己。但這裡不可以設想著有一種超出人群之外的監視者在作用著，因為每個人不僅被凝視著，也無時無刻不在凝視著別人。當這種凝視被傳播行為裡的距離所隱藏起來，人們就同時扮演起監視者和被監視者的雙重身份。一是他人的窺視，二是自我被窺視的

27.米歇爾·傅柯（Foucault, Michel.）著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰—監獄的誕生》。台北：桂冠，1999，頁 158。

28.米歇爾·傅柯（Foucault, Michel.）著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰—監獄的誕生》。台北：桂冠，1999，頁 202。

29.嚴鋒譯，《權力的眼睛—福柯訪談錄》。上海：人民出版社，1997，頁 207、208。

恐懼感，兩者共同產生的作用便是自己將自己更偽裝起來，更服從於一種“正常”的生存方式來躲避異樣的目光，形成一種普遍的規訓（Discipline）。「全景敞視理論的抽象公式因而不再是“看而不被看”，而是在任意一個人類多樣性中強加任意一種教化，或將任意任務或教化強加於任意個體多樣性之純粹功能。既不需要賦予功能目標或方法的形式（教育、照料、懲戒、使生產），亦不需考慮功能所奠基於上的定型物質（囚犯、病人、學童瘋子、工人、軍人）。…正是在這個意義上，它成爲權力之範疇：一種純粹的規訓功能³⁰。」

四、認知距離的增幅與慾望的擴大

在媒體的傳播關係之中，因爲觀眾視線與他者視線的落差，一方面讓他者無法知道自己是否處於別人的凝視，也無法知道凝視的眼光從何而來，另一方面也讓觀眾的凝視隱藏起來，變成一種窺視。在討論窺視的造就，也就是觀眾與訊息他者視線落差所造成的距離之後，我們要進一步來看待窺視現象之內的另一種距離，也就是被窺視的他者與被窺視的場域之間的距離。在媒體所傳播訊息的介面，包括報紙的版面、雜誌的篇幅、電視的畫面等等，也就是負載訊息的場所，是觀眾接受訊息的所在、凝視的範圍，也是窺視所形成的場域。但這所說的場域並非實際上所看到的那些紙張或者液晶版面，而是一種抽象化之下承載訊息的空間。在這個場域之中，隨著時代的演進之下人們價值觀的改變以及媒體選擇訊息方式的差異而呈現出不同型態的訊息，也就是一種人們凝視的他者型態的差異。媒體選擇訊息的界定方式常常是跟隨著整個媒體界所慣性採納的準則而定，這種一貫的作風不僅形成觀眾閱讀的習慣，也影響著社會看待一件事情的觀點。Mccombs（1955）認爲：「媒介的議題設定能力，更包含了告訴人民如何對特定

30. 德勒茲（Gilles Deleuze）著，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》。台北：麥田，2003，頁92、93、141。

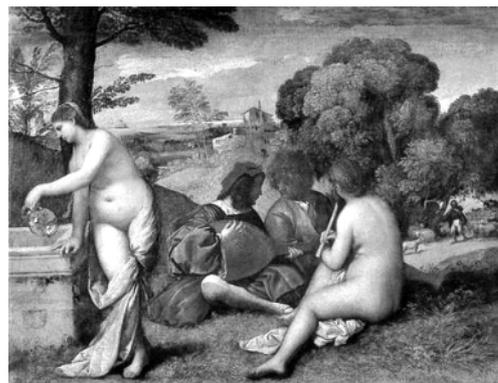
人物及議題進行思考，亦是媒體除了可以設定議題的主題（subject）外，同時對於議題的特質屬性（attribute）也具有設定的效果，因此，媒體不僅告訴民眾什麼視現在社會最重要的議題；同時也告訴民眾該由哪些特質的角度來思考這些議題的意義。」

但當觀眾已經習慣並厭倦於一種媒體播報訊息的慣性模式，或是當被傳播或被接受的訊息他者型態呈現出一致化的現象時，其對於觀眾所能引發的吸引力也必然降低。於是媒體就必須透過訊息他者的調整與改變來重新吸引觀眾的目光，這種改變就形成了新的訊息他者與原本負載訊息的場域慣性之間的距離，也就是新的他者與人們所慣於凝視的他者之間的差距。當這種差距過小便無法讓觀眾察覺到這種距離的變化，也就無法達到讓觀眾重新燃起興趣的目的，但當距離過大又容易產生與觀眾所能接受的價值範圍相違背的現象，而導致負面的反效果。

在藝術的發展上有一則最為顯著的案例來說明這種距離對於訊息是否被認可與接受的重要性。1963年馬內(Manet,1832-1883)創作了一張舉世聞名、家喻戶曉的畫作—《草地上的午餐》。



圖表 二-1 《 Le Dejeuner sur l'herbe 》,Manet,1865



圖表 二-2 《 Ländliches Konzert 》,Giorgione,1477-8

這幅畫所造成的名聲與其說是繪畫形式本身不如說是來自畫中題材所造成的爭議。原本慣於以神話或者英雄故事等形式表現出的女子裸體，如今作者卻以一般人的樣貌繪製出來並被置於一種現實的生活場景裡。一方面，這種被凝視的對象與原本人們習慣於凝視的對象之間的距離過大，一方面又是因為這種被凝視

對象所代表的存在場域與一般人的生活場域間距離過小，而讓當時的人們無法認同。因為這裡面的女子形象根本不是幾千年來人們所認知下的繪畫角色，她太像街頭或者鄰居會出現的女人。而原本繪畫的內容或者角色就被人們認定必須超乎現實，女性裸體能顯現於繪畫上的合法性也是因為繪畫所表現出的道德或美學意涵而存在，就算其中總是隱藏著對於性的慾望和凝視之下的快感。

「欣賞女體所得到的愉悅不是來自觀看的真實女人，而是觀看藝術所呈現的女人³¹。」《印象主義》評道：

這幅畫的整個力量有賴於一種奇特的扭曲。一旦真正的男性觀賞者承襲畫中觀者的心理，就會注視著在場、「真實」的模特兒。這意味著他不再可以從一個安心的距離，仔細打量藝術品中的女性身體，也不能處在安全的現實情況來觀賞藝術³²。

也許我們可以看看喬爾喬尼（Giorgione, 1477-1510）於 1477-8 年所繪的《Ländliches Konzert》，在這幅畫中存在着許多相同區域的構圖與相同的人物條件，但差異最大的便是這些角色所呈現出的象徵意涵。雖然這個例子是存在於繪畫領域，而且在時間上也與現今有段差距，但一樣的效果還是存在於現在的傳播現象裡。

前面所說到媒體通常藉由改變人們認知下的距離，也就是被凝視的他者與人們凝視場域之間的距離來達到重新吸引觀眾的效果。這裡能呈現出最好的例子就是剛才所提及的蘋果日報和壹週刊。對於一個新的媒體來說，要在這片看似已經充斥滿各種傳播媒體且已被既定勢力瓜分殆盡的社會之下，新市場的開發與區隔的造就必然是其生存發展的首要工作。這兩個媒體一方面將一般的新聞透過大膽渲染的方式播報出來，而且一方面又加入了色情、狗仔與八卦的元素。在這之中

31. Norma Broude, Mary D. Garrard 編，謝鴻均等譯，《女性主義與藝術歷史：擴充論述 I》，台北：遠流，1998，頁 192。

32. Paul Smith 著，羅竹茜譯，《印象主義》。台北：遠流，1997，頁 46。

它們創造了一種看似就要突破民眾所認知的道德界線的距離，但這個距離卻在最大的尺度上發揮了最大的效益。媒體一方面添加入了許多腥羶色等吸引人們的元素，但又透過另一種形象來合法化這些訊息所存在的正當性。在這些狗仔、八卦內容裡的訊息他者中，不乏是一些政商名流或者公眾人物，原本屬於個人腥羶色的隱私，反而因為這些人所身處的場域而被迫被合法化的公開。人們常常認為所謂公眾人物的公開性不只存在於他們所需要公開的場合，而是民眾所需要知曉的任何地方，而且對於一個公眾人物來說，其本身也被認為必須承擔自我隱私被揭發的後果。這並不是說人們已經認定公眾人物不存在所謂自我的隱私，而是在觀眾的慾望與媒體的操作之下，所謂公眾人物的隱私範圍有越來越狹窄的趨勢³³。所以我們可以看到越來越多的演藝人員及明星成了媒體追逐的對象，他們的私事也被造就成了身為一個歌迷、影迷所必須知道也有這個權利知道的事情。

而對於所謂上流社會或者政商名流的新聞而言，對於大部分並非身處於那個領域的觀眾來說本來就是個充滿想像與窺視慾望的未知場所，但關於這方面的消息卻是以往媒體所不慣於播報的新聞。由於政治上的考量、商業的理由或者訊息挑選的習慣都讓從前的媒體有意無意的避開這些場域。但對於外來的或者新興的媒體來說，原本在這片場域上所產生的牽絆遠遠少於已經存在已久的資深媒體，而這個領域的東西又是能激起觀眾慾望的行銷賣點。於是一方面人們透過這些相關的訊息體會到自身所無法接觸到的人事物以及權勢、金錢，另一方面對於權勢的妒忌、反感又讓他們樂於去看待這些政商名流所被揭發的醜聞。這兩種慾望造就了人們的窺視快感也造成了民眾對於這些訊息所認定的合法性。我們可以說這些訊息之所以被認可而成為現今傳播的重點，不僅與媒體的操作有關，更與人們的慾望脫不了關係。尤其在這兩個媒體之上，都有所謂民眾申訴的管道及途徑，因此能透過一定篇幅的報導，呈現出與其他媒體所更為接觸讀者的效果。所以透

33.新聞自由與公眾人物隱私間的規範詳見殷玉龍（2005）。《論新聞自由與隱私權之衝突——以刑法第 315 條之 1 及第 315 條之 2 規定為重心》。東吳大學法律學系碩士論文。

過這些方面，蘋果日報與壹週刊這些傳播訊息的手段雖然在某些時候、某些人會提出反對的聲音，但也因為它們對於訊息的選擇、對於觀眾慾望的掌控，讓媒體呈現出一種反權勢、揭露不法案件、充分表達言論自由、能夠因應民眾認知需求的合法形象，甚是透果這些社會黑暗面的訊息的勇於表達而呈現出看似正義的想像。楊志弘認為：「在編輯部分，強調現場主義的新聞報導、以讀者角度處理新聞，善用大量的圖表和數字，可說是蘋果與其他現有報紙的最大差異點³⁴。」所以對於這些腥羶色的訊息來說，媒體原本應負起的傳播責任反而移轉至事件本身所具有的不法和罪惡，而媒體則被認為只是行使其應有的傳播任務而已。在現今的社會之下，人們已經認定了一種觀念，那便是公眾人物所帶給大眾的模範與模仿效果，而這也常是媒體在揭發這些公眾人物私人隱私下的理由。但在這種觀點之下，究竟是人們本身具有這種模仿的心態，還是在媒體大肆報導之下而讓這些公眾人物的行為成為了關注、模仿的焦點？無法否認的，公眾人物的惡習確實造成某些社會影響，但他們的善舉是否也真的能成為人們仿效的對象，這是有選擇性的模仿，還是人們對於自身行為的另一種藉口？

第三節 視覺中心主義的造就與效果

在前面的敘述討論到一個是造就偷窺心理的距離，一是讓偷窺現象持續發展的距離，而皆下來所要探究的是另一種距離，也就是偷窺者與被凝視的他者之間的心理距離。這種距離所產生的效用是針對施予目光的偷窺者而言，也就是媒體傳播行為之下接受訊息的一般大眾，而其所產生的效果與我們自身視覺所帶來的生理影響息息相關。也就是說，之前從媒體方面來看待有關偷窺現象之下的關係之後，重新將焦點轉回自身，探討「視覺」對於人們的行為及整個窺視文化產生

34.楊志弘（2003/4/30）。〈蘋果日報對台報業影響〉，《銘報即時新聞》，取自 <http://www.mol.mcu.edu.tw/show.php?nid=9514>。

了什麼樣的關連及影響。

一、視覺與真理的相連

人類眼睛及視覺對於我們自身而言的意義及我們賦予它的重要性從很久之前便被關注與討論。對於人們來說，視覺不僅是認識世界最爲重要的一個感官，也被視爲是比其他感官更爲崇高，也更爲接近真理。視覺先於語言，雖然語言所具有的重要性越來越被關注也越受肯定，但語言卻始終被認知爲是一種對於間接事物的再現、真理的再現。語言既不是事物本身，也無法接觸到真理，語言代表著人們對事物的間接表達，視覺卻是對事物的直接接收。視覺常與人們的認知聯繫在一起，並被看作一種能透過它直接與事物接觸的感官，是人們接觸真理的重要途徑。

在古希臘時代，柏拉圖與亞里斯多德就曾經提出了視覺對於人們的重要價值，並確立了感官的等級制度。眼睛被現代人們稱之爲靈魂之窗，但在於當時他們的思考之下，這句話存在著另一層哲學上的意涵。當人們相信了瞬息萬變的事物表象之下存在著一種永恆的真理，一種二元區分的方式就一直是人們思考的主要模式。相對於短暫的肉體而言，靈魂所代表的永恆性質就與人們所追求的真理條件不謀而合。而相對於支撐肉體生存的觸覺、味覺或嗅覺而言，與認知活動相關，提供靈魂、心靈能量的視覺更是此種二分之下被認定爲崇高的一方。這不僅是因爲一種生理需求的滿足與靈魂真理象徵之間的差異，更是因爲一種與認識對象的距離使然。柏拉圖在《提麥奧斯篇》(Timaeus)中就憑藉著提麥奧斯的角色評論到：

神發明了視覺，並最終把它賜予我們，使我們能看到理智在天上的過程，並能把這一過程運用於我們自身的與之類似的理智過程。同時，通過向祂們學習和分享理性的自然真理，我們可以模仿神的絕對無誤的過程，調整我們自

己的錯誤行為³⁵。

這一段話不止點出了人們對於理性的推崇，也點出了視覺與理性與真理的一種緊密關係。所以相對於其他感官對於種種生存需求的慾望性質，視覺更能代表著超脫短暫生命之上的真理特色。而所謂距離在視覺上的呈現，就在於視覺不需要像味覺、聽覺和嗅覺般直接接觸到認知的對象，視覺在訊息溝通的過程中因為與對象間距離的產生而被認為確保了人們精神活動的純潔性，所以亞里斯多德也曾經強調視覺所具備的一種不會引致放縱快感的特徵。

一方面，視覺與認知對象的距離讓人們相信其與慾望之間的阻隔性，一方面也因為這種距離的效果和認知過程中事物在視覺上的同時呈現，讓人們相信視覺所能造就的客觀性與真實性。我們可以從幾個人類文化的主要面向來看待人們對於視覺所呈現出的重要價值與意義：

從認識論方面說，視覺被認為能夠提供有關對象的“客觀”信息，並且視覺所傳達的信息有助於人們進行反思和抽象，由此形成有關世界的知識；從道德學的方面說，視覺經驗被認為是一種不會引致慾望放縱的經驗，相反，它會在對對象的距離性沈思中淨化人的靈魂，把人從對對象的佔有或依附狀態引向純理智的靜觀，引向德行的實踐；從審美的方向說，同樣是由於視覺的距離特徵，視覺的對象同時也被認為是美的對象，視覺的活動是對對象作一種純形式的觀照，由此而引起的快感即便會導向放縱也不足為害³⁶。

這種對於視覺的思考與推崇，一直是哲學思想裡的重要軸心，而且對於人們其他方面、領域的觀念和行為也深具影響。從古自今，這種對於視覺的推崇及重視所成就的效果已經可以說形成了一種視覺的中心主義，而這種視覺中心主義在

35. 雅克·拉康，讓鮑德里亞（Jacques Lacan, Jean Baudrillard）等著，吳瓊編，《視覺文化的奇觀－視覺文化總論》。北京：中國人民大學出版社，2005，頁4。

36. 雅克·拉康，讓鮑德里亞（Jacques Lacan, Jean Baudrillard）等著，吳瓊編，《視覺文化的奇觀－視覺文化總論》。北京：中國人民大學出版社，2005，頁5。

印刷、媒體、網路等等越來越發達的視覺傳播技術之下達到了高峰。人們的視覺成了思考的基礎、行動的依據，眼見為憑（Seeing is believing）的信念也成了人們心目中的真理，因此在視覺中心主義的現象之下也造就了許多由此而生的複雜權力關係。

在視覺中心主義的思維之下，視對象的在場與清楚呈現或者說對象的可見性成唯一可靠的參照，以類推的方式將視覺中心的等級二分延伸到認知活動以外的其他領域，從而在可見與不可見、看與被看的辯證法中確立起一個嚴密的有關主體與客體、自我與他者、主動與受動的二分體系，並以類推的方式將這一二分體系運用於社會和文化實踐領域使其建制化³⁷。

這種二元區分的思考模式雖然在某些方面是有利於人們對於世界的認識，或者有利於人們處理事件或與他者之間的溝通，但在這種二元區分之下必然造就雙方不平等的關係以及過於簡化的思考。若將這種可見與不可見的二元區分泛化到社會的各個方面，勢必將形成許多不可避免的鄙視、欺壓、自我膨脹等等不平等的現象，而且透過人們的二元信念，更賦予了這些不平等以合法性，讓兩者之間的差異、對立更加的明顯與持續。但視覺中心主義所造成的效果，還包括了另一種視覺與權力的結合，包括凝視的被複製、被濫用、被剝奪，被利用來當作掌控的工具和被塑造出的窺視現象等等。

而視覺被作為權力操控手段裡最為經典的範例就是剛才所討論的一傅柯所提及的一種全景敞視的技術。雖然傅柯在此的重點主要是探究一種權力運作，也就是資本主義精神下追求效率的監控方式和最終所造成的自我對自我的約束情形。但凝視在此不僅成了權力運作的有利工具，它所引起的影響和效果一直被持續的放大和再生產。凝視在全景敞視的技術之下成為權力的施力點，權力不僅透過凝視掌控著他者，也透過另一種假想凝視的創造植入至他者之中，讓他者自我

37. 雅克·拉康，讓鮑德里亞（Jacques Lacan, Jean Baudrillard）等著，吳瓊編，《視覺文化的奇觀－視覺文化總論》。北京：中國人民大學出版社，2005，頁 6-7。

約束自己。

當這種技術泛化自其他社會領域之後，我們看到了凝視透過媒體創造出了極致的偷窺文化，他者的凝視在傳播行為裡所隱含的不可見的距離之下被剝奪，人們的凝視在媒體所營造的訊息世界裡被創造出來，整個世界在無所不在、無時不在的看與被看之中被引導致另一番風景。在剛才的討論裡，我們瞭解到了這種種的凝視之中不僅包含了權力的施為，更隱藏了強大的慾望和快感的作祟，這種結果或者效果可說是視覺中心主義之下的產品，但卻與造就視覺中心主義的原始思想差之千里。

當感官的等級制度從柏拉圖與亞里斯多德開始被奉行，視覺在與被認知對象間的距離之下讓視覺本身與快感劃清了界線，這種距離讓視覺被視為一種帶有純潔性並與真理相連結的認知感官，而不會引致放縱快感的特徵也成了將視覺視為崇高認知途徑的這種想法相互聯繫，因此造就了人們對視覺價值的認定與視覺感官功能的獨大。但是當視覺的影響被不斷放大之後的今日，其最大的效用已不是與真理的連結，而是與權力的相通，視覺與認知事物的距離性無法再讓慾望得到控制，而是加速了慾望的不斷生產。

二、螢幕化與慾望的視覺接收

這種重大的轉變，與媒體的發明有著莫大的關係。在訊息傳播有限的時代裡，視覺的確扮演著人們對世界認知的角色，在人們有限的經驗裡，視覺所能產生的慾望：凝視食物、凝視肉體等的慾望都必須藉助其他的感官來進而達成，所以視覺讓人們感受世界的功能遠遠大過於凝視的快感。但當社會傳播訊息的方式轉變，印刷術的勃興、映像管的發明到電腦網路的串通、數位科技的興盛，這種種的訊息傳播方式無一不是以視覺為主要的接受對象，當人們接受訊息的方式改變，人們看待事物及世界的角度也跟著汰換。人們憑藉著書報雜誌、電視電影、電腦網路等等工具的幫助之下展開了視覺的全新旅程，人們認識世界的範圍更

大、速度也更快。媒體所為人們塑造出來的第三隻眼，讓觀眾的視線從身旁周遭拉到了高高在上無所不視的角度，這個位置曾是上帝佔有的領域，但在人們急切認識世界、讓所有事物透明化的遠大理想與實踐之下，人們取代了上帝的能力和角色，透過科學的進展和視覺功能的極大化，人們開始凝視著世界裡所有事物的一舉一動。

在視覺媒介快速又強大的發展之下，訊息大量又多樣化的形成讓視覺本身超越了原本認知的功能。視覺不僅擁有認識自身生存環境的作用，人們更藉助著媒體的力量認識了他者的生存環境，人們的凝視已能到達所有媒體能達到的未知世界。這種超脫生活需求的凝視，不僅讓人們的知識更為豐富，更慣養出人們想更進一步凝視的認知慾望。另一方面，在人們的需求和視覺媒介的操作下，不僅有更廣闊的生存世界呈現在我們的面前，一些越來越黑暗、負面、非法的訊息也被迫呈現出來，因此人們也透過這些視覺媒介認知、吸收到一直以來被視為與真理相對、原本被排除於認知範圍之外的訊息，但也因為這些訊息長期被邊緣化的因素，讓它們反而更加的具有吸引力。在這些與認知慾望、感官快感相關連而不再是與真理相關連的視覺表現之下，視覺原本因為其所具有的距離性所產生的純潔性、非慾望價值都成了歷史名詞，反而是因為視覺在時間、空間上包容萬物的無限性被擴展出來，它比味覺、觸覺、聽覺所必須依靠與認知對象直接接觸的有限性，更能激起人們永無止盡的慾望，容納以此而來快速又大量的快感。因此對於視覺所推崇和重視之下所造就的視覺中心主義，反而締造了與原初之所以重視它的原因相反的結果。這是權力滲透視覺作用之下所產生的效果，也是凝視之下產生權力的相互影響。

（一）電視所造就的視覺改變

若是以此角度來看待視覺文化的發展，我們可以發現電視的發明在視覺文化的領域之中造就了莫大的影響。雖然在印刷術與出版興盛之下，人們對於影像的涉取已經可以突破時空的隔閡，隨時隨地的吸收以往所無法接觸到的大量圖像訊息。但電視的發明卻讓原本只存在於平面空間的靜止視覺圖像轉變為透過傳播技

術能同時展現出聲音、影像、光線的動態視覺影像。這種轉變對人們來說不只是更爲快速和大量的訊息的接收，最大的影響是改變了人們觀看的方式和心態。所以與其說是電視這個硬體本身造就了視覺文化的傳播方式的革新，不如說這種聲光動態的連續性與逼真呈現的方式改變了人們觀看世界的角度和方式。

在這種映入觀眾眼簾的電視畫面之中，呈現的不再是單一的一個個被複製的圖像，而是幾可亂真、具空間深度與時間長度與劇情延展的立體實景，這種景象就像是自己身處的現實世界裡不遠某處所發生的事情，一種被擷取下的生活片段。人們的凝視不再是觀看一個印刷圖像般，既主動又可以隨意進入和跳脫這個圖像內外，因爲電視影像的完整性必須透過長時間的觀看來達到其所展現的效果，人們的凝視在選擇進入畫面之時便被牽引住，透過逼真的影像我們被融入在一連串的畫面當中，在觀看的當下我們無法隨時清楚的知道自己所觀看的到底是現實還是虛幻，對於電視影像的記憶還讓許多人分不清這究竟是發生在生活上的事件還是發生在電視上的畫面。人們透過這個小箱子所產生的視覺觀感不再是一個個獨立的畫面，也不是連續播放的影像，而是完整的時間片段、生活場景。電視的畫面就像是家中牆壁上的一個格小洞，人們透過這個小洞凝視著外面世界所發生的一舉一動。

在這種狀態之下，電視所產生的觀感似乎就與窺視沒什麼兩樣，但它之所以與一般窺視不同的是，電視畫面中所呈現的是一種刻意的景象，一種專門爲觀者的凝視所造就的場景和劇情，而身爲觀者的角色卻是被動的，人們既是處於半強迫的狀態，也是一種無法選擇的處境。在整個傳播過程中，透過電視所造成的效果之下，人們的窺視行爲是被造就的，但在人們透過電視畫面所產生的一連串「引發慾望」與「滿足慾望」的循環當中，電視成了生活的必須，不管是對於外在的凝視，或者對於他者的窺視都成了人們生活的必須。「觀者透過攝影機的鏡頭而注視，此鏡頭本身就意圖滿足消費者的視域，鏡頭取代觀者的眼睛，並強權的主

導著某些視框的決定性³⁸」。電視所傳達訊息或者造就影像的方式是既單向亦強大的，人們在電視之下對於自我凝視所擁有的主導性始終低於人們一般的認定之下，眾多的頻道讓人們以為自己具有絕對的選擇權力，但卻忽略了唯有在一種必須凝視電視的情況裡才能產生這些被限定選擇範圍之下的選擇。傅柯認為：「權力只有將自己主要的部分偽裝起來，才能夠讓人能容忍它…權力的成功與它是否能夠成功地掩蓋自己的手段成正比³⁹。」也許很多人會問：這種對於電視的凝視真的是我們如此需要的嗎？但在現今社會整體環境之下我們是否真的能完全脫離這些訊息媒體，或者換一個角度來說，我們是否只能被迫在接受觀看與放棄觀看之間做出選擇。「展示的媒體影像和各類符號被重疊一起，使個體在閱讀影像和自我觀看的過程，思緒被大量湧入的言說及符號佔據，以致權力便於透過媒體影像的展示充分發揮其隱蔽特質，將制式化的言說、典型、規範觀念傳導並作用於個體。…其中壓迫性的記憶、認同及規範剪裁成各式各樣符號，供給個體自由搭配、選擇及自我定位，但個體卻無法自權力網絡逃脫，僅能在不同「典型」及「規格」中沈默的接受：此即為影像權力運作建構的威權地位⁴⁰。」

於是，在一種不得不看的社會條件之下卻又毫無可看的有限選擇裡，人們似乎是在被動的狀態下主動的打開電視，在毫不情願的心情之下自願去觀賞這些電視頻道。由此可見，電視對於人們所造就的影響力絕對超出人們的想像，尤其當人們以為自己有權力不去看電視卻又在無意識下啟動遙控器的那一刻裡。

電視所對於人們生活產生的影響就如同水電一般，如果不是突然中斷，否則我們都以不會去意識到它所具有的重要性與它對於人們所造成的影響力。在現今

38.游淑婷（2004）。《裸體、藝術與社會：以人體模特兒林絲緞為研究線索》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，頁 97。

39.米歇爾·傅柯（Foucault, Michel.）著，尚衡譯，《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠，1998，頁 75。

40.何寶藍（2003）。《探影像建構之權力與運作－以「健康寫實」時期電影為例》。台南藝術學院音藝術管理像研究所碩士論文。

電視頻道眾多、節目型態繁雜的情況之下，電視所造成的影響既多元又複雜，這些各個面像的頻道所提供的訊息、產生的效果都無法化約去評斷。但對於另一種傳播影像的方式－電影來說，其所呈現的形式、發展和影響的層面相較之下顯得單純和穩定。在與電視的傳播方式對比之下，電影所呈現的是一種需要更多注意力與精神的凝視方式，其傳播影像所需要的漫長時間和其傳播下所需要的集體性行為，都讓觀眾的凝視顯得更缺乏主動性。也許許多人都認為電影作為一種藝術呈現形式，其所對於人們所造成的影響相較於其他媒體更具正面與美學的價值。但當電影事業發展至今，誰都無法肯定大多數電影所具備的藝術價值與其所帶來的商業利益相較之下是否還是其所發展的重點，或者這種藝術價值是真的包含著美學意涵或者只是短暫的潮流趨勢。

（二）電影下的價值觀點灌輸

電影與電視節目所相較之下最大的差別就在於其所散發的訊息型態更加的深入且整體，電影所呈現的訊息是一種具有頭尾所連貫之下的敘述劇情，也許我們能看出電影所帶來的感受是更加富有情緒變化及更加完整的故事情節，但這種完整性除了訊息內容本身之外更包含了一整套的價值觀點。我們經由鏡頭而呈現出的凝視，在一種身歷其境的狀況下透過電影所呈現的觀點在整個傳播過程中參與入劇情裡。觀眾透過凝視讓自己成為了被凝視下的主角，我們的思想、觀點與行動都與其融為了一體，這種效果是電影這種媒介所產生的獨特影響。許多的藝術家憑藉著這種效果與觀眾產生共鳴，來達到其所要訴說的、批判的觀點與想法。當我們透過電影情節接受到許多不同的觀點及想法，必然能讓我們自身的視野及知識更佳廣闊。而當電影成了一種被大眾文化之下追求賣點與潮流的趨勢所牽引，電影所呈現的視覺感受必然更加精彩，但其所顯現的價值觀點卻相反的更加狹窄。自由市場的商業機制下對於藝術所產生的影響讓其所生存與發展的目的被迫做出調整，大眾化的結果勢必讓藝術本身所具備的美學價值有所取捨。但我們也可以從另一個角度來想，商業化經營下的傳播模式在透過一種人們對於藝術的想像之下幻化成為一種帶有文化價值的呈現模式，因此能憑藉著藝術之名為自

身打造理想的形象。這兩方面所帶來的影響，便是讓電影的傳播能在一種被賦予的藝術合法性之下行使著商業手段和追求利益的目的，這不僅讓電影的傳播行為因此被賦予了美學與藝術的價值，也讓電影裡所透露的訊息或價值觀點能因此能受到大量的複製與普遍的認同。

而電影與電視之間的差別還在於其來源與經營方式的差異。電視作為一種相較之下成本較低又較為普遍的傳播形式，各個國家或地域都有辦法打造屬於自身文化的電視影像，但對於電影這種越來越講求資本與效果的傳播形式來說，許多缺乏商業行銷機制及小資本的電影生產模式將會在自由市場的競爭模式下被迫消失，就算生存上獲得了某些資助，但傳播的廣度上卻始終無法與那些大片廠們相提並論。因此許多具有高度藝術價值、美學深度或獨特地域文化性質的影像呈現，其傳播管道勢必越益狹窄。雖然無可否認的所謂電影的價值意義不只存在於一種藝術性的衡量之上，而具有商業利益的電影也並非因此缺乏藝術價值，但重要的不是要將原本就小眾化的精緻藝術模式或地域文化呈現強加於電影的傳銷之上，而是原本存在於電影形式之下的許多不同觀點、思想與經驗會因此而被迫同一。「正因為電影總是想去製造常規觀念的世界，所以，常看電影人也會把外部世界當成他剛剛看過的影片的延伸，這些人的過去經驗變成了製片人的準則。他複製經驗客體的技術越嚴謹無誤，人們現在就越容易產生錯覺，以為外部世界就是螢幕上所呈現的世界那樣，是直接和延續的⁴¹（Horkheimer、Adorno，2003）。」這種商業化的結果不僅讓電影的呈現隱藏了西方價值觀點與意識型態的同化效果，也讓獨大化的經營模式及影像呈現方式成為了其他無法取得資源或發展中的電影事業所模仿的對象與手段。

我們在一連串的討論之下提出了傳播行為裡所蘊含的複雜權力結構，而這種

41.馬克斯·霍克海默、西奧多·阿道爾諾（Max Horkheimer、Theodor W. Adorno）著，梁敬東、曹衛東譯，〈文化工業：作為大眾欺騙的啓蒙〉《啓蒙辯證法：哲學斷片》。上海：人民出版社，2003。

種的權力就存在於媒體與訊息與觀眾所產生的關係之間，也是這些關係產生了權力的效果。不管是一開始所討論的媒體傳播內容對於人們的影響，或是剛才所討論到的媒體傳播形式所對於人們的另一種影響，可說都是透過一種凝視的行為來達到權力所造就的效果。我們可以說凝視是權力施放的最為有效的施力點，而凝視也成了生產權力的有利手段。人們透過將凝視擴大到世界的任何一個角落進行著對世界的掌控，而存在於世界之中的人們自身也在這種無所不在的凝視裡被加以監視和控制。在這種視覺的權力化與窺視化所造就的社會現象下，對於視覺的省思與主體在這種窺視與被窺視下的處境重新成爲了人們所重視的思考焦點。從柏格森(Bergson)、薩特(Sartre)、梅洛龐蒂(Merleau - Ponty)、列維納斯(Levinas)到拉康(Lacan)、傅柯(傅柯)、德里達(Derrida)和巴塔耶(Bataille)、布爾迪厄(布爾迪厄)、布希亞(Baudrillard)等等學者，都透過不同角度在不同焦點上直接、間接的批判與質疑這種視覺中心主義和視覺權力所造就的社會結構與現象。而本篇論文所藉助的傅柯對於權力的觀點，可說是其中對於視覺權力的批判裡最重要也最爲有利的論述之一。在傅柯對於醫院、瘋癲、監獄與性等爲對象的探討中，存在著各式的視覺權力運作形式，包括凝視的權力、對反常的展示、全景敞視的規訓、凝視視與被凝視、偷窺與被偷窺的種種現象，都可說是權力與凝視間關係的最佳展示。傅柯所提出的權力生產性質是其權力觀裡的革新與其研究的關注焦點，而其對於凝視與權力觀係之下產生的慾望快感更是本篇論文所研究的一個重點。透過慾望快感這個面向來切入視覺權力與凝視、偷窺的文化現象，本論文不僅對現今社會下的視覺文化現象作一番新的解讀，更要從另一個領域、層面來看待這種凝視與慾望快感與權力間的關係。

第三章 藝術與凝視

就視覺文化的這個領域來說，還有一個層面是最為重要也是我們這個主題之下值得去重視和探討的，那便是身為藝術裡最被重視與最具視覺代表性的繪畫領域。在這裡之所以提出媒體和繪畫這兩種領域來加以交互對照與討論，主要是由於這兩者之中同時存在著幾個相似與相反而可以藉此比較、論證的因素。對於以視覺為其主要表現方式的共同點來說，這兩者都在視覺中心主義的現象之下佔有很主要及重要的地位與影響，而凝視在這兩個領域所造就的權力關係甚至是偷窺現象似乎都有其相似點與共通性，只是一個比較容易被人們知覺，另一個卻被一些權利手段給隱藏了起來。在這些相同點之下之所以以這兩種領域作為探討的兩個面向，乃是因為它們各自具備了社會二元區分下的兩種典範型態，一是存在時間短暫、藉由科技進步被快速發展起來的視覺性媒體，一是歷史悠久，被認為代表著人文價值累積下的視覺性繪畫。

媒體所造就的視覺文化通常被視為是大眾視覺文化的代表典範之一，它通常引領著時代的流行趨勢、對人們當下的價值觀念造成莫大的影響。而繪畫可說是藝術領域裡最具規模也最具代表性的一種視覺展現方式，它是所謂菁英文化裡被某些特定人士所獨具擁有的文化資產，雖然它所存在的領域有其侷限，卻被認定是背負著人類長久以來所無法忽視和抹去的文化價值。對於一種被大眾所接受和習慣的視覺媒體來說，其所引發的道德問題和訊息呈現的負面價值常常是人們討論的問題，媒體原本所造成的便利性和其他功能不僅已是無需再探討的基本常識，反倒是另一方面包括媒體的操作、訊息八卦化、色情化和其所造成的偶像崇拜、流行模仿效果等等的負面現象成了所有以媒體為探討對象的一致批判焦點。媒體雖然已然成為不可或缺的基本生活需求之一，但其所呈現出的價值認定在一般民眾的眼裡還是比較偏向負面的印象。但若是我們將焦點轉向藝術或者繪畫領域，雖然不時有與媒體所呈現的訊息相類似或者呈現出所謂腥羶色的畫面，但人

們對於這種現象卻是以另一種思考模式在評判它的價值，這其中呈現出的差異原因與效果將是接下來所要探討的重點面向。

當我們從學術知識裡認識到所謂：「文化即人類生活的總體」這個概念之下，但人們在現實生活裡卻不認為所有的人類作為都可以被稱之為一種「文化」。有的事物被認定為低俗和簡陋，有的作為被看作野蠻和醜惡，這些人類生活的面向被排除在「文化」的範圍之外，這種排除不僅確保了「文化」的進步理念和崇高價值，也賦予了被視為擁有文化素養的人事物以一種合法性。在這種界定之下，我們看到了所謂文化的領域始終存在於理性的範圍之內，文化的潮流也脫離不了西方世界的掌握。在西方世界的理性獨大之下，許多的問題及隨之而來的反省和思考成了現今許多討論的重心。

布爾迪厄在《藝術之愛》⁴²之中提到，「在文化生產的場域中，生產的形式分為兩種，一個是「侷限性生產場域」(restricted production)，另一個是「大規模生產場域」(large-scale cultural production)。「侷限性生產場域」的生產，重視的是文化產品的象徵價值，此生產場域有權力去賦予文化產品象徵價值，並且有能力將此價值強加於一般文化消費大眾之上，它的生產包括了所謂的高級藝術，比如藝術作品、古典音樂、嚴肅文學，在此領域的象徵權力，是由博物館、畫廊、表演中心、教育系統等社會制度所共同支持的；「大規模生產場域」的生產，重視的是文化產品的市場經濟價值，是對於文化消費大眾所作的大規模文化商品生產，是服膺於於消費者的需求，也就是所謂的大眾文化生產，包括了電視、廣播、及大部分的電影；然而它相對於「侷限性生產場域」，是居於被支配的地位，因為「大規模生產場域」所生產的產品，仍是運用在「侷限性生產場域」既有的、已被正當化的文化價值作為其標準⁴³。」因此，具有權力的區隔不僅在文化與非

42. Pierre and Alain Darbel, *The Love of Art*, tr. by Caroline Beattie and Nick Merriman, Cambridge: Polity Press, 1993.

43. 郭姿吟 (2003)。《藝術的修行--從一群自學者看文化消費的實踐》。台灣大學社會學研究所碩

文化之間形成，也在精緻文化與大眾文化之間產生，更在區隔之下的群眾、階級之間發生作用。

不管這種區隔究竟是好是壞，在倫理學的探討之外無法否認的，區隔的本身都造就了權力的施為與效果。而藝術作為文化領域裡深奧又菁英的領域之一，其所呈現出的區隔更為明顯和強大。一件某個時代下某個人所創作的某件作品，其所產生的條件總是受到當時社會整體環境的影響，但在歷史時空距離的阻隔之下，當它被賦予了“藝術”的名號，其所代表的意義和價值對於另一個時代的人們卻是另一種景象。不管當時是哪些人以哪些態度在對待這些作品，在現今的人們都已習慣用一種相同的凝視來看待這些被稱之為“藝術”的人事物。藝術作為視覺文化裡最為重要的一個領域之一，一般大眾對於藝術的重視，與其說是來自於對藝術本身重要性的瞭解，不如說是對於「藝術」這個名詞所賦予的推崇。藝術所造成的區隔不僅成就了一件作品的價值，也成就了身為藝術領域裡的人事物的合法性，這種合法性便是一種權力的施為形式。傅柯在對於性意識的探討中曾說道，「當人們將性意識塑造為一個需要解釋的語意場，人們便可假借著性科學（*scientia sexuals*）之名，製造關於性的真裡的言說⁴⁴。」而這種將性符號化的結果，就與藝術神秘化的效果一般，都塑造了一個掌握詮釋與真理的權力空間。藝術合法性包裹下的藝術家及相關的人士，或是被區隔於藝術之外的一般大眾，他們對於藝術的不同認知造就了其不同的凝視，但這種認知本身卻也是另一種造就下的結果。「布爾迪厄認為在文化場域中，生產者生產所謂的「象徵符碼」，而象徵符碼是經由差異性的文化系統組織建構的，這個差異性的文化系統是由對於繪畫、電影、廣告「看的方式」，對於各項藝術創作的「感覺的方式」，以及對於各

士論文，頁 14 - 15。

44. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠，1998，頁 61。

種文化事物「思考的方式」所構成⁴⁵。」不管是看、感覺或思考等認知方式，對於藝術人士或一般大眾這兩種生活於不同文化系統場域之下的人們來說，不僅造成其區隔與資本差異，也再生產了其階級的生存型態與權力關係。

在接下來的討論之中，將是透過看的方式，也就是「凝視」這個層面，來探究藝術領域中的權力施為與其效果。我們將透過幾個層面，包括藝術品誕生之下一藝術家的凝視、藝術蒐藏家的凝視、藝術作品中角色的凝視及現今社會下一藝術史家的凝視、一般人們對於藝術作品的凝視等等方面來探究一件作品在時空轉換及藝術價值的賦予之下，是如何在權力的效應裡顯現出不同的型態。

第一節 繪畫中的人性慾望

一、原始生存下的慾望展現

人類的視覺讓我們擁有一種由自身出發去面對世界及他者的能力，換個角度來說，當視覺展開，也就代表著外界和他者正由他們那被我們的視線所捕捉。在凝視的過程中存在的是自我、視線、他者與三者間的關係，我們因為了解這層關係所以知道別人也能透過凝視將我們映入眼簾。人類雙眼之間的距離讓我們產生了兩眼視線的焦點，在這個有限的焦點範圍內讓我們有機會去選擇什麼是我們需要去凝視與記憶的，而什麼是可以視而不見的。「我們凝視的從來就不只是事物本身；我們凝視的永遠是事物與我們間的關係⁴⁶。」我們透過凝視與世界和他者間發生了關係，但往往也因為我們和世界、他者之間的關係讓我們選擇了該去凝視什麼。而從古至今繪畫裡所被呈現的各種凝視，正訴說著在創作者、觀者與繪

45.朋尼維茲（Patrice Bonnewitz）著，孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》。台北：麥田，2002，頁123。

46.約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁11。

畫裡所有凝視所產生的複雜關係。

繪畫可說是人類最早且最持續、長久的一種視覺表現形式，繪畫將世界呈現給人們或者人們在對世界的觀察中所接收到的訊息反向的再現出來。所以透過漫長的繪畫發展過程裡，我們可以從中發現世界的改變以及人們在歷史上所遺留下關於外界環境與自身關係的痕跡。尤其繪畫作為一種人類共有的表達行為，透過繪畫本身的解讀或相互的對照比較之下，更能從其中尋找出不同時間、空間裡人們認知的差異以及對待世界的不同方式。在石器時代時可說是人類最早期的繪畫當中，不管是西班牙 Altamira 的洞穴壁畫《受傷的犛牛》等對動物的大量描繪（約西元前 16000 - 12000），或者法國 Lascaux 山洞裡及 Dordogne 地區所繪製的牛、馬等動物群體圖像（約西元前 15000 - 10000），都表現出了人們對世界的觀察，也呈現出了人們透過繪畫形式所呈現出的生存慾望。



圖表 三-1 Altamira 洞穴壁畫



圖表 三-2 Lascaux 洞穴壁畫

在這些被認定為與巫術或者祈求儀式相關連的繪畫形式當中，動物的形象與一種指示性的符號包括手掌、箭頭或是圓圈等被繪製在一起。在這些對象物與獵取形式所並置的描繪方式之下，人們希望透過將視覺所獲得的事物重新描繪出來，而達到一種真正的擁有。這是生存需求下最原始的慾望顯現，而繪畫的作用則成了慾望達成的一種方式。

在現今的文化或者藝術的歷史解讀之下，這些作品不僅是“繪畫的起源”，也是人們原始“美感的展現”。當我們賦予了這些圖像展示意義以及美感價值之下，線條的流暢呈現與輪廓的精細描繪成了人們凝視的重點。這是現今藝

術的觀點，它讓我們看到了原始圖像外在形式所呈現出的美好一面，卻也掩蓋掉了超脫藝術觀點的另一個面向，那便是當時描繪者的凝視。設想當人們正生存於一種原始的自然環境之中，在動物、疾病及氣候等等無法預測的危機感之下，人們將自己恐懼、不安卻充滿生存意識的慾望需求，以一種超自然與非理性的想法和力量呈現出來。這種原初創作的動力與思想也許無關任何美學意涵，但卻擁有原始的人性慾望及生命力量。也許人們會認為，在漫長的歷史演進之下，人們對於同一個圖像的解讀必然出現差異，但這不僅是時空距離造成的不完全解讀，更是有意塑造的價值區隔。藝術詮釋下的觀點翻轉了原本圖像所包含的目的、效果與意義，賦予了新的藝術價值。當原本作品中人性慾望的展現被視為其次而將原本可能並不存在的美學意涵置入圖像之中，不禁令人試問究竟是這些圖像的美學價值成就了藝術的源頭，或者是人們對於藝術的崇高想像創造了一種原始美感的神話。

Lury 認為，「文化產品作為一消費物，其符號價值的訂定是根據藝文系統（art-culture system）而來。作為物體（object）的一般體系的藝文系統，在藝文系統之中，是由美學判斷力所評價的藝術鑑賞價值所決定；在這裡，美學判斷力所界定的藝術鑑賞價值構成了藝文系統中各種物體的循環交換基礎。這個系統在不同的社會文化條件下，是一個特定的權力運區分作的結果⁴⁷。」不管今日我們將這些歷史物體視為文化或藝術作品而觀賞、交易或將之書寫作為藝術認知題材，美學的意涵的詮釋都將這個物品拉至“藝術”的名號之下，成為一種權力運作中的符碼。

二、宗教權力與凝視關係

在原始圖像的呈現裡，繪畫作為一種象徵著權力施予的表現方式，這是透過

47.Lury, C.,Consumer Culture, Cambridge: Polity Press,1996,p55.

對於對象物的描繪來達到的一種儀式性及心靈上的佔有。而在歷史發展的演進之下，繪畫從一種祈求的儀式逐漸演變到另一種宗教的呈現方式。這時人們將凝視與被凝視之間的權力特質移植到了繪畫之中，並反轉了權力施予的方向。雖然宗教聖人成了這時描繪的主要對象，但卻是投注目光的主角，人們則在此成了被凝視的對象⁴⁸。不僅凝視所擁有的權力效果被反轉，繪畫的角度也改變了。在宗教畫的領域裡，繪畫不再是一種人們用來呈現與自身當下環境關係的方式，而更像是一種呈現出超脫一般人們所處環境的另一種世界，將一種神聖與純淨的境界向人們展示的方式。藉由這些宗教圖像的大量呈現，繪畫可說是成了權力施為的一個重要手段。因為視覺對於認知事物所存在的距離性，讓人們不需要經由與認知事物本身的接觸就可以透過觀看而想像一種不在場或者不存在的事物和景象。所以宗教繪畫的目的或其效果，便是透過繪畫所呈現出的影像讓人們構想另一個不存在、不可見卻又如此美好的世界。人們透過對於繪畫的凝視與想像傳遞了對一個更完美的世界的慾望，這個慾望在視覺所引發的想像中展開，也在權力施展的手段下被造就。

我們可以瞭解在繪畫中存在著許多權力與慾望之間的複雜關係，但這種權力與慾望的關係並不只是表面上透過繪畫故事或內容而加注的信仰或是臣服，更多的是繪畫本身所描繪的凝視與觀眾的凝視之間，也就是剛才提過的凝視裡的關係之下所造就的權力。繪畫所造就的權力與影響除了繪畫本身題材所對於觀者的這些可見因素之外，繪畫中還存在著許多透過觀看行為之下所被造就的關係，這些關係形成了許多隱藏的權力與效果。其中包括了可見的繪畫中他者的視線、繪畫之外觀者的視線，還包括了不可見的創作者的視線。這些視線讓我們能透過一些細微的觀察來發現出這幅畫對於創作者、畫中主角與觀者的意義所在。在以宗教

48. 傅柯在《性史》中所論述的性意識（sexuality），即是受到基督教自白技術長遠以來的影響。自白技術的機制讓有關自我的一切包括罪行及性以言說方式無所掩飾的表達出來，這種將自我坦承或顯露於上帝之下的作用與宗教繪畫透過描繪上帝之凝視的手法或方式有著相同的意涵。

為題材的繪畫中，聖母、耶穌或其他有關的聖人往往是最常被表現的主角，若先拋開畫面的故事性來看，畫中神聖的他者所對觀者注目的眼神，往往看似無關卻是一幅宗教畫在創作時的重點。當然，對於其他題材的畫作來說，眼神的運用與凝視的塑造都是一個能深深影響著畫作整體氛圍的重要角色。繪畫作為一種空間藝術，無不是表現出創作者想帶給觀者最為關鍵的一刻所呈現出的震撼、感動或者最深刻的影響。在畫面所呈現的這一刻中，畫面的劇情發展、人物的安排都必須在最完美的狀態下被凝結並描繪下來。做為畫面主角的眼神、凝視更是如此，在這一剎那的一瞥中，創作者必須將主角的身份地位（對於觀者而言）、主角所要給觀者的感覺、主角在畫中故事所呈現的影響（對於畫中其他角色而言）等等重要因素都注入這一雙凝視之中。

在宗教畫勃興的年代，繪畫成為一種傳達宗教思想與教化信眾的重要方式，所以在這些繪畫之中我們便能透過幾個方面的剖析來發掘出一種有意無意被隱藏之下權力所行使的痕跡，而「凝視」可說是一種既重要卻又時常被人們所忽略的關鍵要素。在一幅偉大的宗教畫作下，我們總是可以透過一個聖人所施予的凝視，感受到祂的一種與眾不同，感受到一種出眾的氣息和獨具的影響力，這些感受，就在我們的凝視與畫中神聖他者的凝視交會中被引發出來。就算畫中人物的目光與我們不相交，但這幅畫所要給人們的神聖觀感也能在主角與另一個畫中他者的凝視中被察覺出來，或是透過一種凝視的不相交、不存在而間接的被探究出來。

若是仔細觀察，我們可以發現宗教畫所呈現出的是一種單向又絕對的力量，因為對於宗教的傳揚來說，它所針對的是不分角色地位的所有大眾，神聖的他者都是被置於所有人之上，並存在一個超脫世俗的空間及永恆的時間之中。所以宗教畫所呈現的內容並不需要刻意顯現出特別的情感、要求或者表現來點綴，它所需要的是一種莊嚴、純淨卻又強大不可觸及的力量感及距離感，因此顯現在畫作的人物上便創造出一種單向又絕對的凝視，一種看似平行卻感覺無法親近的目光。這種目光造就了權力的來源，這種凝視引發了人們的順從。在此我們可以舉

出兩種宗教繪畫裡所常見的凝視表現方式，來說明這種畫中人物與觀眾間凝視所帶來的關係與權力。一種是呈現出了神聖他者對於觀者的直接凝視，而這個他者也許在畫中是以主角的身份呈現，也許是以群像的方式向觀者投注目光，另一種則是神聖他者們相互凝視的構圖方式，這種群像通常所傳達出的凝視都局限於畫面裡，而不投向觀者也不與觀者目光相交。

在這幅存在於義大利聖維托教堂(San Vitale)裡著名的《查士丁尼及其隨眾》(Emperor Justinian and His Attendants, 約 540 年)壁畫中，我們可以看到一種典型的宗教畫權力表現形式。這是一幅早期基督教藝術下的鑲嵌壁畫，在當時所呈現的意義，是藉由皇帝與其士兵和主教與其隨眾們所共同並列的形象，來訴說著拜占庭當時政教合一之下皇帝的神聖地位。在這些拜占庭時代裡一種理想式人像造型的描繪方式之下，挺直又修長的人物一個個重疊交錯的沿著畫面排開，這裡頭既找不出任何的宗教故事情節也感受不到什麼宗教訓示及意涵，但也正是因為如此，更突顯出了「凝視」在繪畫中所呈現的權力關係，這種凝視是畫中這些人像所呈現出的，也是身為觀者凝視之下所引發的，而權力正是透過這兩個凝視所形成的關係被造就出來。



圖表 三-3 《Emperor Justinian and His Attendants》,San Vitale,C.540

在這幅畫中，他們的目光直視、表情嚴肅、動作靜止，正反映出了一種永恆的象徵性，也展現了一種超脫俗世的神聖秩序。就算觀者不瞭解畫中人物的角色關係或者時代背景，但透過這種重複並排的構圖方式，在一整排相似又平行的眼

睛與有力又嚴肅的目光之下，觀者可以明顯的感受到一股被凝視下的壓迫力量，尤其當置身於這幅壁畫所存在的教堂之中，巨大畫像的震撼與神聖的氛圍在觀者與這些畫中人們的視線相交下瞬間產生了強大的說服力量。這種形式的宗教繪畫構圖簡單、用意明顯，其所產生的權力單純又強大，人們在這種無休止盡的強烈凝視之下，似乎被迫剝奪了自身的選擇與逃脫的機會。雖然這張繪畫中描繪的是世俗的角色人物，但這正能表現一種政教合一時代之下權力與宗教之間的相互影響，而這種描繪世俗人物（教宗、主教）的宗教繪畫也更明顯的傳達出其畫面所顯示出的地位與權力。

在宗教畫的題材中，最多的還是以聖人為描繪對象的繪畫作品，雖然這些作品中缺乏了一種象徵世俗權力或展現世俗地位的意圖存在，但卻蘊含了也造就了另一種權力形式。耶穌或聖母子的肖像是宗教繪畫最長表現的手法，當我們觀看這種宗教畫時時，我們面對著畫中的祂，在一種柔和而沈靜的目光裡感受到祂所帶來的寧靜與力量，但我們也能感受到這種目光不是針對著我們個人，而是所有接觸到這幅畫的每一個人。雖然這是一種直接對於觀者的凝視，但這卻是一種只有方向性而無指向性的凝視，每個人對於這個目光而言都是一樣的角色、同等的待遇。於是我們在祂的目光下被同化、化約為一個群眾，一個共質的“每一個人”，而祂也在這種目光下被區別出來，成為超脫“每一個人”的神聖個體。主角目光的無指向性讓祂與所有觀者產生關係，但卻無法被任何一個凝視所吸收、擁有。在看似相交的目光下，存在的卻是無法平行以待的距離，這種宗教畫所引發的權力效果讓觀者共同被置於這種凝視之下卻無法讓自身脫離祂的凝視，或是只被祂所凝視，單向又絕對的目光讓人在不知覺中選擇服從。

到了文藝復興時期，繪畫的種類、題材越漸多元，但宗教畫還是一個重要的領域。在達文西（Da Vinci, 1452-1519）這幅《岩間聖母》（*Virgin of the Rocks* 1452-1519）畫中，其透過聖母、嬰孩聖約翰與嬰孩耶穌和其後的天使，形成了金字塔型的平衡構圖，但也透過這種構圖下三個角色間相互的凝視而讓彼此產生了連結，這不只是故事性上的關係連結，在畫面的空間上更透過這凝視間的關係

產生了一種氛圍上的封閉性。這種封閉性讓觀者無法藉由凝視融入這四人所塑造的空間氛圍，也讓觀者無法透過目光的投注進入這四者的關係之中。雖然他們所凝視的對象是彼此，但這種目光所表現出對於一般觀者的超脫更甚於對眼前這個凝視對象的關懷。所以透過這些凝視所造就的是一種超脫於世俗、超脫於所有觀眾的場域，這場域因其神聖脫俗的距離性而顯的純潔不可侵犯。雖然這種宗教畫的形式不如前一種構圖所能產生出直接又強大的攝服力量，但它卻締造了一種對於神聖境界的想像與景仰，間接的達到權力透過繪畫所要傳達的效果。



圖表 三-4 《Virgin of the Rocks》,Da Vinci,1452-1519,Musee du Louvre



圖表 三-5 《Virgin of the Rocks》,Da Vinci,1452-1519,National Portrait Gallery

三、財富的展示與佔有的凝視

在繪畫的領域裡，宗教畫所盛行的年代已離我們久遠，而在當時宗教畫與人們的關係或者是宗教畫在整個社會所發展出的權力關係還是局限於比較單純且單向的作用之中。繪畫在之後的發展不僅擴大了其所含括的領域，增多了其所表現的題材和方式，更引發了更多又更複雜的權力關係。當然，凝視在繪畫裡的角色和作用一直是大眾、藝術家、畫作和社會環境這幾個元素所產生連結、關係的

一個重要角色。

繪畫之所以能呈現出世界的基礎在於人們有能力再現一種透過視覺感官所凝視下的世界。凝視是一種精神上對於事物的擁有，這種擁有也許可以接著透過其他感官或者行動來達到對凝視下的事物的真正擁有。而當人們能透過繪畫將凝視下的影像轉化成存在於顏料、畫布、木材、牆面等等介質上的真正圖像作品時，這種存在於繪畫中的凝視就不再只是精神層次的擁有，而是對真正存在於現實生活中的藝術作品的擁有，甚至也可以說是對所繪的事物的影像的擁有。從文藝復興時期開始，威尼斯、佛羅倫斯等城市在貿易經濟下形成了財富的大量累積，造就了藝術市場的發展，使繪畫作品在短時間內倍增。這種繪畫風氣的興盛與其說是對於藝術的嚮往與追求，不如說是對繪畫影像所擁有的慾望與快感。

繪畫內容在一種既可以隨意選擇而締造出眾多又紛呈的事物，又可以精細、逼真的重現這些事物，讓許多有錢的商人選擇以這種方式來展現他們的財富、收藏，或者把繪畫本身作為一種財富和收藏。「Veblen 認為人類有自別於他人的天性，在財貨消費發展之前，人類以「引人注目的休閒」、「誇富性休閒」、「炫耀性休閒」(conspicuous leisure) 表現，進行與他人區隔⁴⁹。」而「布爾迪厄認為：藝術作品的物質性或是象徵性消費構成了悠閒自在 (l'aisance) 的最高表現之一種⁵⁰。」對於繪畫的收藏、對於藝術作品的消費都讓擁有畫作的富商顯示出其與一般人所不同的高貴地位。雖然在這個時期，不是所有作品都是以這種方式呈現，也並非以這種方式呈現的作品就缺乏藝術價值，但我們也不必將藝術束之高閣，完全否定掉商業與藝術之間的相互影響，或者是慾望與藝術之間所存在的關係。

繪畫所具有將事物的具體存在轉化為影像存在的功能，不僅讓繪畫成為當時商人們「擁有」事物的另一項作法，也是他們「展示」財富的另一種形式，這種現象與一種佔有的慾望、炫耀的快感脫離不了關係。李維史陀 (Lévi - Strauss)

49. Veblen, T., *Theory of the leisure class*. New York: Macmillan, 1899.

50. 高宣揚 (1998)。〈文化區分化與符號差異化〉，《東吳哲學學報》，第 3 期。

曾說：「對我而言，想要協助收藏家甚或觀看者擁有畫中物品的那種貪婪與野心，正是西方藝術最引人注目的原始特性之一⁵¹。」而這種人類學或者是其他非藝術領域的觀點，似乎更能點出一種被藝術史學所忽略或者刻意否定掉的藝術中所存在的現象。長期以來藝術所造就的神秘化和崇高性，讓人們在對於藝術的討論中總是預設著一個屬於藝術本身的真理價值存在於其中，雖然藝術同樣是社會領域中的一個份子，總是無法脫離其與商業或者其他社會因素的接觸或關係，但對藝術史學家而言，似乎這些外在的現實因素都無法影響或改變藝術中所負載著的真理價值。不僅如此，這些外在現實條件不僅不能對藝術本身的真理性造成動搖，更在一種與藝術的相較之下，也就是在一種真理與現實的對比之下顯得市儈和虛偽，似乎是這些因素在誤導著藝術的發展、打擊著藝術的純潔性質，而藝術本身卻始終無法脫離整個社會的牽絆一樣。「事實上，文學或藝術生產無私欲的表現，外貌上似乎與商品和權力的世俗世界對立，但這並不意味是利益中立的；相反的，它意味的只是更容易在純潔美學的面紗下隱藏其利益。⁵²」但這種所謂為藝術而藝術的「無私欲的利益」(interest in disinterestedness) 假想，使得藝術史學家在編纂藝術發展歷史之下存在著一種理想化的觀點與角度，刻意的抹去某些因素或事件對於藝術發展的影響，或者將這些社會因素給邊緣化、將這些影響造就成微不足道。也許我們可以換句話說，藝術史中一直存在著一種看似真理的發展途徑，藝術總是依循著自身的邏輯一步步延續和銜接著。

這種脫離歷史空間性而只存在歷史時間性的藝術發展觀點，將藝術塑造成了一種脫離社會而單一發展的領域，這不僅讓藝術本身的真理價值因此得到了證驗，更合法化了這種藝術史觀下所被編纂出來的歷史發展。這種歷史發展將藝術歸給宗教、宮廷、貴族等上層社會，將正統的藝術潮流定位在歐洲的歷史脈絡中，將藝術所顯示出的外在世界給抹滅掉，只剩下藝術性與美學價值的所存在的形而

51. 約翰·伯格 (John Berger) 著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005。頁 29。

52. 邱天助著，《布爾迪厄文化再製理論》。台北：桂冠，2002，頁 123。

上空間。「Gramsci 認為，資產階級知識份子除了確保該階級的經濟組織與政治權力之外，另一項功能便是將他們的意識型態合理化，藉以維持該階級對整個社會的文化霸權（hegemony）⁵³。」「所謂的文化霸權，意味著統治階級賦予其宰制的文化正當性，成為整個社會都需要承認接受的正式文化。文化霸權也意味著該階級成功的說服了社會中的其他階級接受自己的道德、政治及文化價值觀念⁵⁴。」

當藝術，或者是說當繪畫不再被人們認定為是某人對於自身所凝視的世界的再現，不再是可以透過凝視而能與創作者所表現的世界達到體驗的方式，而是一種所謂崇高又無法理解的「美」的集合體、真理的顯現形式，那麼一幅畫作所帶給人們的想像將被所謂的鑑賞能力、藝術知識所限制，人們對於畫作所投注的視線在與畫面接觸的那一刻就被刻意造就下的區隔所切斷。

當我們以藝術史學的觀點重新來探究文藝復興開始以來的這些商業契機下所產生的畫作，我們是否還聞的到當時人們的慾望，是否還感受的到這些畫作帶給人們的快感。李維史陀曾說：

對文藝復興時期的藝術家來說，繪畫也許是一種知識的工具，但同時也是擁有財富的手段，而且別忘了，文藝復興的繪畫之所以出現，是因為當時在佛羅倫斯和其他城市累積了無限的財富，那些有錢的義大利商人把畫家當成他們的代理人，透過畫家的手藝，他們更加確認自己擁有了世界上所有美麗而令人嚮往的東西。佛羅倫斯宮殿裡的這些畫作代表了宇宙的縮影，在這個小宇宙中，畫作的主人拜藝術家之賜，在舉目可及的範圍內，以最逼真的形式，重新創造出現實世界裡的一切面貌⁵⁵。

在這些被視為財富象徵的繪畫裡，我們可以從一些時常被商人們指定、被畫

53.蔡伸章著，《馬克思後的馬克思主義》。台北：巨流，1989。

54.詹·約爾（Joll·James）著，黃丘隆譯。《葛蘭西—“西方 Marx 主義”的鼻祖》。台北：結構群，1989。

55.約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁 103。

家所表現的題材裡看出這種凝視、慾望與藝術之間的關係。

（一）靜物畫與財富展示

也許靜物畫在這些繪畫題材中是最容易被理解、也最容易看出其與佔有慾望之間的關係，因為畫作的題材是物，而且是人們當時最常擁有或者最想擁有的那些與生活息息相關的物品。這些所繪之物包括金銀餐具、珍貴的玻璃器皿、各種美味的水果、華麗的絲絨織物等等，對於收藏者而言不僅有象徵著其所相對的錢財價值，更有象徵著收藏者地位學識的裝飾擺置，包括代表當時偉大航海技術與象徵廣大殖民領地的相關科學儀器、地球儀，代表知識涵養的書籍、樂器等等一切可用來被擁有也可用來被顯耀的所有等值替代物。這些物品對於蒐藏者而言是替他帶來了財富和地位，對於藝術家而言則可說帶來了工作和挑戰，而當時繪畫所使用的油畫技術可說對這種現象產生了莫大的影響，對兩者都帶來了新的契機與慾望。



圖表 三-6 《The Ambassadors》,Holbein,1533



圖表 三-7 《Still-life with Turkey-Pie》,pieter-claes,1627

John Berger⁵⁶曾在他的藝評書《Ways of Seeing》中提及，油畫這種媒材所能表現出的精細、逼真的畫質和觀感，能讓觀者透過視覺產生質感、空間上的共鳴，甚至可以轉化成觸覺的語言，而讓繪畫影像深具一種真實的擁有感。

56.約翰·伯格（John Berger,1929 - ），英國深具影響力的文化藝術評論家。

油畫頌揚的是一種新型財富—這種財富是流動的，為一的認證標準是強大的金錢購買力。因此畫作本身必須呈現出金錢可以買到的東西是多麼令人渴望。而這種可以用錢買到的視覺渴望就表現它的觸感上，表現在它能讓畫作主人的雙手體驗到怎樣的觸覺感受⁵⁷。

這種油畫所產生的幾可亂真的視覺效果，對於剛才所討論到的蒐藏者而言，的確引發了對於繪畫這方面的需求與佔有欲，而對於創作者來說，是否能透過這種媒材來達到對於各個物品質材的逼真描繪，都考驗著他的繪畫技巧與所能承接的工作機會。但若是我們翻閱藝術史對於這個時代繪畫下所呈現的藝術發展或者評論，這種當時社會呈現的普遍風氣，或是一種慾望與繪畫的關係是否還是藝術發展下的重點，或者這方面的現象都被所謂某些高雅的藝術題材、崇高的藝術理念或者創作者的構圖、描繪技巧等外在藝術形式所掩蓋掉。

（二）人物畫中的佔有慾望

而這種繪畫與當時的社會、經濟發展或者人們佔有、炫耀的慾望之間的關係並不只存在於對於靜物畫方面的描繪，人物畫的這種表現方式也是其中的一個重點。而這裡我們可以透過幾種人物畫所描繪的對象來加以討論，一是作為蒐藏對象的人物畫像，一是蒐藏家本身的肖像畫。雖然這兩種都是對於人物的描繪，但在畫中人物所呈現的屬性、地位和特質卻可以從他們所顯示出的眼神、姿態、和許多方面來加以區別。在當時人們的認知下，或者在這些蒐藏者的心目中，成為能被擁有的物件或者蒐藏的對象不外是兩種人—女人和奴隸。在一個長久以來兩性不平等的社會觀念與結構之下，一方面女性的許多權力和生存條件都被剝奪，另一方面女性常常被視為一種附屬與被決定的角色。在女性被物化的一種價值觀下，蒐藏家們很容易的就將女性的裸體影像視為可被佔有的一種繪畫表現形式。但在社會道德之下，或者藝術的崇高性之下，都不容許一種女性裸體的直接呈

57.約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁109。

現，她必須有著某方面合法性的加持，也許是宗教意涵的、也許是神話形式的，也就是一個女性必須要有某種合法的角色象徵使她能赤裸的存在於繪畫之中。而抹大拉的瑪麗亞（Mary Magdalene）這個題材正能夠說明女人在這種繪畫下所被造就的角色地位與佔有慾望之間的關係。

在聖經故事下抹大拉的瑪麗亞這個人物所呈現出的角色特質，不僅在於她因基督之愛所進行的懺悔，更在於她動人身軀所對於人們造成的想像。當然，對於一個蒐藏家所具有的佔有欲來說，其所想要收藏的原因不會是因為這種浪子回頭般的道德訓誡，但作為一種女性裸體畫所必須被冠予的合法性來說，這種道德訓誡與宗教意涵卻是再好不過的。



圖表 三-8 《Saint Mary Magdalene》,Titian,1533

圖表 三-9 《The penitent Mary Magdalene》,Francesco Hayez,1825

圖表 三-10 《Mary Magdalene in the Grotto》,Jules-Joseph Lefebvre,1876

於是我們可以看到，歷史上許多以抹大拉的瑪麗亞為題材的畫作裡，其所顯示出對於女子肌膚、肉體的描繪是否在凝視下成為了重點。雖然在此並非否認這些繪畫在藝術家心中或者畫面本身所存在的藝術價值，但當藝術品被創造出來而置於其他觀者包括貴族、富商等蒐藏家甚至一般普通人們的眼前，對於凝視下所帶有的慾望與感官享受卻是無法被輕易否認的。當繪畫所冠予的題目從中被排除之後，人們又能從這些女性裸體的表現中看到多少聖經故事下此種角色所要賦予人們的省思意義。在此，畫面中的女子就像是個充滿誘惑而毫無宗教故事下懺悔意涵的表象物，她成了人們視覺感官的刺激體、成了藏家慾望下的擺飾品。

在此我們可以透過另一則例子，來看待在藝術之名下，人性慾望與凝視合法性之間的相互關係。1912年，夏巴（P.Chabas,1869-1937）繪製了一張作品，名為《九月早晨》（September Morn）。我們可以看到這張畫作表現的是一個裸身的女子在山光水影的大自然之下的沐浴之景。也許人們都能輕易的道出這張畫面所呈現出的許多“藝術之美”，一方面是女子的裸體之美，一方面是遠景山頭與雲氣在大氣之下的朦朧感，和其與反照在湖面上的影像所呈現出的自然之美，另一方面是光線與湖面與肌膚相互映照之下所造就的融合景致。但這一切都是一種藝術崇高觀點下的說詞，但也是因為這種說詞，讓人們佔有作品的慾望有了合法的根源。



圖表 三-11 《September Morn》,P.Chabas,1912

這張繪畫在當時被複製了七百多萬張，就擺設在人們生活的各個地方。令人質疑的是人們的生活品味或者藝術氣息是否真的能造就如此盛況，雖然藝術觀念的普及是大家所樂觀其成的，但事實卻並非如此，因為許多偉大的作品似乎都沒有顯示出被大家如此重視的情形。在現今的社會裡，我們不難從所謂的情色書刊中找到一模一樣的構圖畫面，但是什麼造成了兩者所呈現的巨大差異？也許對於一個藝術家來說，將他所視為具有美學價值的表現與一般的情色文化相提並論是太過於貶低藝術裡所深具的文化價值、意義，在此我們也不否認一幅畫作對於創作者來說原本所呈現出的技巧、理念、藝術性與美學價值是何等的重要，也許這些因素在創作的當下確實是深刻存在於作品中的。但這裡的重點是，一般人們或者蒐藏家對於繪畫中女性裸體的慾望已被一種藝術的崇高理念掩蓋並透過藝術

之名合法化了這種充滿佔有慾望的凝視。「早晨太少、女人太多」是這幅畫在當時所遭受到的批評，在一種凝視慾望與感官快感之下，畫面中存在的不再是身為另一種性別的女人的形象，而是物化為一種可以褻玩的影像。藝術的領域不僅包含了藝術家與藝術作品，更包含了蒐藏家與一般接觸藝術的大眾，在藝術作品所面對的現象之中，不僅存在著美感價值，也存在的人性慾望。但當藝術的崇高性選擇了排除普遍的人性慾望而只以美學意涵作為其合法的根源，藝術所造就的神秘化和區隔便更顯示出一種權力所造就的效果。

而現在我們再回頭看待另一種被呈現在繪畫中而視為財產的對象－奴隸，這裡指的不只是一種被作為人口販賣、交易的勞力對象，更是一種帝國主義下對於其他國家、人種的歧視態度。在歐洲各國相繼投入航海事業以擴展勢力及版圖之下，不僅讓歐洲人們接觸、體驗到了完全不一樣的國度、事物、人種，更由於是在一種倚靠自身科學技術成就所達到的成果，讓這些原本不被凝視下的世界顯得既落後又被動。在帝國主義持續擴張的時期，一方面歐洲人在船堅砲利下透過不斷擴展的野心造就了一種殖民者至高無上的凝視，另一方面在歐洲人的眼裡，被視為征服對象的落後番邦裡，被殖民者所擁有的是一種無助、茫然，需要被援助、被統治的凝視，這兩種殖民社會下被造就的凝視就活生生的表現在當時的繪畫作品之中。

殖民地所帶來的是財富和奴隸，在當時這些代表著佔有與炫耀，象徵著財富與地位的繪畫當中，黝黑肌膚與金銀擺飾之間的對比是我們常常可以看見的。他們就如同食物、衣物、財寶等等東西一樣被以相同的方式描繪在繪畫之中，但由於他們是活生生的人類，所以我們更可以透過他們的眼神、凝視而體會到他們所代表的地位、情感。這種眼神是畫家所賦予的，是蒐藏家所需要的，是對於當時同一個國度與階層的人們來說所共同造就的。



圖表 三-12 《Mademoiselle de Clermont en Sultane》, Jane Marc Nattier, 1685-1766



圖表 三-13 《India Offering Her Pearls to Britannia》, Wall painting from the head offices of the British East India Company, 1778

畫中的奴隸眼神柔弱，似乎不敢直接凝視著畫面前的觀者，而他們也沒有這種凝視的權力，因為當時畫前的觀者，正是有錢有勢的主人、是偉大的殖民者。這種眼神代表著一種無力和落後，其所呈現出的不只是當時歐洲人們對於征服的他者的形象表徵，透過這種眼神，更傳遞了一種需要被保護、教化和對觀者所充滿的崇拜之情，就像是對於帝國殖民的一種需要的象徵。有趣的是，我們所看到的這種由奴隸眼中所傳達出的凝視，並不是被殖民者真正所具有的凝視，而是殖民者所賦予的凝視。他們一方面認為畫面中這些奴隸應該是也確實是擁有這樣子的凝視，一方面又站在畫面之外審視、佔有著這種凝視，透過這種自己所塑造的第三者的凝視，他們合法化了自身帝國主義之下的殖民行爲，也合法化了自身對於奴隸的擁有快感。

（三）肖像畫與權力顯耀

這種身為奴隸或者被殖民者的凝視與上一種裸體畫裡女性所呈現出的凝視有些許的相同之處，不管是抹大拉的瑪麗亞這種形象，還是九月早晨中的女子形象，他們都被剝奪了與觀者直視的權力，就算兩眼相交，我們也能看得出他們眼神裡所呈現出的弱勢形象和不安情緒。她們知道自身被物化的地位，也知道自身被冠以財產般的凝視，所以畫面中呈現的人物的凝視，正是一種自知被凝視下的

反應，這種凝視就像爲了能讓蒐藏者輕而易舉而且心安理得的將她們佔爲己有。但在這些象徵著財富、地位爲主的繪畫之下，蒐藏者本身的肖像畫也是當時熱門的繪畫形式之一。



圖表 三-14 《Portrait of Agnolo Doni》, Raphael, 1506

這些肖像畫所呈現的訴求與之前的人物畫正好相反，它們不僅是展示財富和地位，更重要的目的是讓人知道這些財富和地位的擁有人是誰，透過這幅畫在歷史下的傳承，而能延續著自身所造就的神話。在與前面的畫作相較下，畫面中所呈現出的許多目的性都消失了，我們既看不到一種將自己物化的眼神，也沒有一種準備被觀者視線所佔有的眼神。主角的凝視是超然的，但也顯的冷漠，因爲他不預設有誰或是有什麼樣的人將凝視著他，也沒有打算從觀者的凝視中得到怎樣的回應，這是單方面的炫耀般的展示，一種毫無畏懼的直視。透過眼神他展現了自身所擁有的財產和地位，最重要的是透過眼神他不僅展現了權力也因此擁有了權力。在拉斐爾（Raphael, 1483-1520）所描繪的這對夫婦，正是當時佛羅倫斯資產階級的典型代表，雖然畫家將這兩位主角置於露天的風景當中，但透過這兩位主角的凝視眼神便能透露出他們所帶有的性格特徵。

（四）畫面所合法的價值

另外對於神話、英雄史詩的描繪與所謂的風俗畫（genre picture）也是這些蒐藏家的愛好之一，這兩種繪畫的題材看似天壤之別，一個是天神世界與偉大歷史故事的展現，一個是對於窮苦下層階級生活的描寫，但對於一個作爲象徵財產

的蒐藏心態而言，卻有著許多相似的意義存在。「布爾迪厄認為，文化愛好是某種「象徵性消費」構成優遊自在的特質，展示一般經濟性物質消費所達不到的高雅性，而達到對於經濟地位差異否定性的「超越」效果，從而最終達到真正必然性的間距效果⁵⁸。」在這些表面上看似與金錢無關的畫作裡，更能顯示出一種超越經濟資本而在文化上造就的更深一層區隔。

神話一直是繪畫領域裡常見而且歷久不衰的表現題材，人們不僅藉由繪畫的形式再現出了一種人類對於另一世界的共同原始想像，另一方面卻也透過對於神話的描繪顯示出了藝術所別具的崇高與神聖意涵，而對於偉大歷史故事的再現來說也是如此。但是當這些意義在一種資產階層所展現的佔有與炫耀風氣之下，似乎都顯得無關緊要。當神話畫與歷史畫在蒐藏家所要求與所欲求的態度之下，神話與史詩本身的故事內容、情節表現或者神聖意涵都不再是它所呈現的重點。一方面，神話畫、歷史畫所帶有的高雅與脫俗的氣息造就了蒐藏家所嚮往的高貴的氛圍，另一方面神話畫或者歷史畫裡的角色在他們的心目中，就像是自身轉化下所呈現出的另一面孔，這些畫造就了蒐藏家對於自身身份與畫中角色身份的連結，引發了自身生活歷程與神話故事或英雄史詩情節之間共通的想像。所以當人們開始用繪畫來成就自己的財富與身份時，神話畫和歷史畫生產的原因不外是這些蒐藏家希望能夠在這些畫作裡看到自己的理想化形象和自身想像中如同神話或史詩般的英雄行徑與高雅作為。

它們的職責不是讓那位「觀看者—擁有者」感受到新經驗的悸動，而是把這類經驗當成他們早已擁有的裝飾品加以美化。「觀看者—擁有者」希望在畫布上看到的，是他們自己激情、悲傷或慷慨大度的古典面孔。他在畫作中看到的理想化形象，可以支持並強化他對自己的看法。在這些形象中，他可以找到他自己（或他妻子，或他女兒）的高貴假面⁵⁹。

58.高宣揚（1998）。〈文化區分化與符號差異化〉，《東吳哲學學報》，第3期。

59..約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁122。

不難想像，在這種條件之下，畫面將失去原本作為一幅藝術品靈魂與價值的重要元素—不管是人們對於想像世界的再現，或者是作品所對於人們的影響，反而總是呈現出一種既表面且空洞的裝飾性效果，除了成就蒐藏者自身的幻想與慾望，畫作本身的價值也將隨著歷史的汰換而逐漸消去。下面這幅雷諾茲所描繪的《妝點處女的美惠三女神》中，三個姊妹正是以一種理想化的舞台描繪方式被塑造成象徵純潔的希臘女神，這件作品就像是一幅舞台劇照，畫面的呈現就像是一種展示，高貴的神話意義變成了附庸風雅的角色扮演。

而所謂的風俗畫與這些神話畫、歷史畫之所以有其共同的意義和效果，就在於它們都被置放在一個作為財產與身份的展示方式之上。風俗畫雖然是以窮苦貧民的生活作為主要的描繪對象，但透過這些下層人民所被突顯的形象，我們可以發掘到這些畫作只不過是展示出了與神話畫、歷史畫所具有的相同效果的另一面意義。



圖表 三-15 《Three Graces Decorating Hymen》,Sir Joshua Reynolds,1773



圖表 三-16 Genre Painting of a Market Scene Done,Pieter Aertsen,late 16th

這些蒐藏家所看重的，當然不會是這些與自身身份格格不入的市井小民，而是這些畫中所帶有的道德意涵。我們可以看到，在這些風俗畫裡許多都是呈現一些窮苦民眾在工作中的場景，裡頭所描繪的人物呈現出的不是困頓、勞苦的表情，而是辛苦耕耘下對於收穫的喜悅。透過這些繪畫的表現，原本下層社會所常見的窮苦、無助、灰暗的一面都消失了，剩下的只有對於工作的認同及辛苦與收穫之間關連的展示，這種展示不僅合法化了這些富商所擁有的傲人財富，造就了

自身可能原本不曾經歷過的刻苦與努力態度的想像，還因此合法化了社會上資源分配的差異，就好像貧窮的原因只是一種窮人自身懶惰所造成的結果。「油畫以其善於製造真實幻覺的超高功力，為濫情的謊言披上冒似可信的外衣，這裡的謊言是：發達成功的人都是因為誠實勤奮，一無是處的人就該一無所有。⁶⁰」

但若我們放眼現今對於藝術史發展的描述和介紹，是否還看的見這些帶有帝國主義或者殖民色彩的相關藝術作品，或者是這種資產階級勃興下對於藝術所造就的風氣與格調。不管是擁有的慾望、炫耀的慾望或者征服的快感等等非理性又脫離道德、美感的原始人性，不管是不是當時社會的普遍現象，卻都不會是藝術史觀下繪畫發展的重點。

第二節 凝視的轉換與區隔的造就

一、凝視習慣的轉變

繪畫的發展在歷史上曾經歷過一次重大的轉折，這個轉變的原因並非出自於藝術領域自身所引發的因素，而是出自於社會發展下外在變數的侵入，那便是照相技術的發明，若是更深入問題點來說，便是複製技術對於繪畫所造成的影響。繪畫是人們對於視覺感官所認知到的世界影像的再現，所以繪畫並非顯示出世界本身的模樣，而是我們凝視下世界所被我們所認知到的影像的一種呈現。所以在人們所處的不同時間、空間及每個人的認知差異、價值觀點及社會眾多的關係因素下，繪畫都直接、間接的呈現出這些因素所造成的影響。但還有一個方面對於繪畫這個領域所造成的影響常常是人們所忽略，但卻在這一次重大轉折上被呈現出來，那便是人們生理上所具有的視覺特性，而這種視覺特性就在於是人類共同的生理條件因素而被忽略。前面曾經提及過，人類因雙眼間的距離造成兩個視線

60.約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁124。

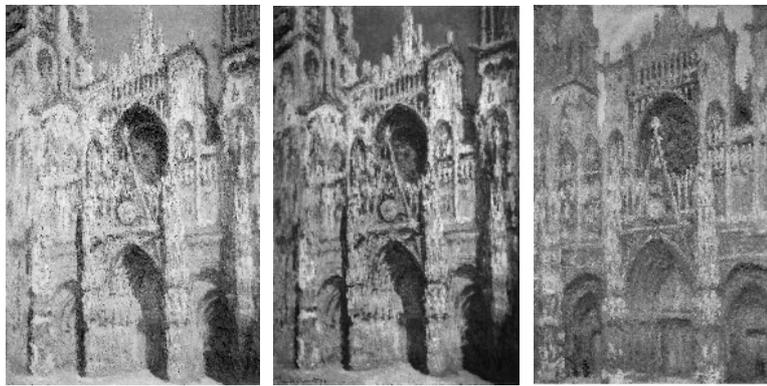
間的交會，這種生理結構讓我們因此能掌控自我與被認知物間的空間距離，也讓我們的凝視必須有所選擇。我們所透過視覺感知到的世界以我們的雙眼為中心圍繞著我們而產生，這種特性被無意識的引領到人們對於繪畫的創作。一幅繪畫的呈現就像是我們視覺的另一種呈現方式，透過繪畫所呈現的潛在凝視方式，我們就像透過藝術家的眼睛在看待著他所經歷的世界一樣。而當照像技術被發明之下，人們多了一種觀看世界的方式，那便是透過鏡頭來看待相片中的世界。雖然一個攝影家的個人因素與社會環境因素所會對攝影影像本身的影響就如同藝術家在創作時必然存在著一些對於繪畫的影響一樣是無法排除的，但在另一個方面，人類生理視覺與機器鏡頭的差異所造就的影響，卻讓繪畫與攝影這兩個領域所呈現的視覺影像有著根本上的差異。

攝影方式或者說照相機中的鏡頭，是透過一種單眼的透視技術，它並無所謂人們雙眼視線的相交，而且這種單眼透視的過程與人們視線作用於被認知物上的過程是呈現相反的方式。在這種透視之下世界將消失於一點，反過來說也就是世界由遠方的一點往凝視者這邊展現出自身，而人們的凝視卻以自身為中心點向外延伸，外在的景物將形成焦點彙集在我們的雙眼之上。另外一個方面，繪畫的作用、性質和技術，讓繪畫所呈現出的是一種具有代表性意涵的永恆畫面，畫裡面的人事物都在一種經典的狀態下被當作歷史重要的一刻而保存下來。但對於照相或攝影來說，不費吹灰之力但又能完整呈現影像的方式讓人們開始以一種快速又連續的快門、多元的鏡頭視角來呈現從前繪畫所缺乏的動態感、瞬間感及人類視覺所被侷限的觀看角度。所以在空間上因為單點透視的特性讓創作者或者觀者的位置被明確的表現出來、限定下來，在時間上相片及影片呈現的特性使得原本繪畫所呈現的永恆影像的概念被打破。蘇俄電影導演維多夫(Dziga Vertov)於1923所寫的一篇文章裡，正點明了當時這種機器與鏡頭對所介入凝視習慣的變化。

我是一隻眼睛。機器的眼睛。我，這部機器，用只有我能看到的方式將世界展現給你。從今天開始我永遠脫離了人類的固著性。…我超脫了時間與空間的束縛，調整宇宙間的任何一點，隨心所欲地決定它們的位置。我的作法創

造了一種對於世界的新感知。是我用一種新的方法向你解釋這個未知的世界。⁶¹

這兩方面的影響讓人們原本透過視覺經驗而習慣之下的一種自我中心點消失了，世界不再是一直呈現在我們的眼前的影像，所有的影像都因觀看的时间、空間、視角與方式而改變，當我們透過這種不一樣的視線來重新觀看時，接收到的是一種全新的視覺經驗和震撼。在這種震撼和改變之下，繪畫這種古老卻又重要的視覺表現形式瞬間多了許多可替代性，在這種可替代性之下繪畫的意義便是人們必須加以重新思考的問題。藝術家們在這些新的視覺經驗刺激下開始以新的影像呈現技術及方法來運用在舊有的繪畫表現基礎之上，在一些被認為現代畫先驅的畫家們運用了各種新的形式為繪畫尋找新的意義及出路。



圖表 三-17 《Rouen Cathedral》,Monet,1894

印象派(Impressionism)接收了照相技術所帶來的新視覺體驗，將時間、空間對於人們視覺所產生的影響，透過仔細的觀察及描繪，在人類的雙手下將這些瞬息萬變的光線與色彩打造出來。立體派(Cubism)則透過不同視角的並置，打破了人類視覺所帶有的侷限性，呈現出一種更為全面的視覺觀感。這種因照相技術所為繪畫帶來的衝擊，讓繪畫本身的發展產生阻礙、困境，卻也因創作者的思考與革新，帶來另一條突破及延續的途徑。

61.約翰·伯格(John Berger)著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁22、23。



圖表 三-18 《Weeping Woman》,Pablo Picasso,1937



圖表 三-19 《Nude Descending a stair case No.2》,Duchamp,1912

二、複製的技術下對於原作的迷思

而接下來，我們所要探討的另一種照相技術所帶來的重大影響，也就是能夠大量複製的能力，更是在許多方面對藝術的獨特性、藝術創作的價值等方面造成莫大的影響。照相技術瞬間的擷取和逼真顯示影像的能力，讓影像的造就頓時變得簡單又快速，加上其可大量複製的運作，讓影像可因此藉由傳播管道散發至世界的每個角落。這代表著人們可以透過傳播及印刷的技術接收到自身環境之外的影像，一種以往所無法被凝視到的世界。人們不僅開了眼界，也開始習慣去接受這一種鏡頭式的觀看方式。

身為一種藝術的表現形式來說，繪畫的價值常在幾個面像被賦予下來，一是藝術家的創作，包括他的創意、對於世界的觀察與思考、繪畫技術、對於人事物與空間的構圖等等繪畫內容的表現能力，另一方面也是因為繪畫本身需要許多時間及資本的投入，並透過稀少的藝術家們來達成。但在照相技術發達之下，底片的感光效果取代了繪畫的技巧，影像快速擷取的能力勝過長時間又耗費資本的創作方式，簡單的機械操作讓影像的製造更為容易和普及，大量複製的方式讓這種鏡頭式的凝視方法能被更多人所接觸與使用。這些優點讓科學的凝視方式逐漸取代了人類自己對自我視覺凝視的表達，這不僅代表著人們凝視世界的方式改變了，另一方面也代表著人們重塑世界的方式也跟著改變。當人們發現科學的力量

不僅能取代傳統繪畫所造就的效果，而且這些效果似乎顯的更好，繪畫原本所被運用和關注的因素逐漸被取代，因此其所存在的領域便逐漸的被小眾化和精緻化。當繪畫的某些功能已被移轉到照相技術之上，其所僅存的效用便逐漸被縮小且限定下來，成為更脫離一般社會實用價值的一門專業學問。

當繪畫在社會上原本存在的許多功能被取代，當人們對於繪畫的關注逐漸被轉移，繪畫所擁有的價值勢必因此在許多方面被削減。在影像已可以大量複製的時代，繪畫所存在的領域和數量雖然逐漸減少，但這也造就了另一種效果，那便是一種「物以稀為貴」的觀念下對於藝術價值的重新定義。繪畫作為最重要的藝術表現形式之一，其所代表的人類文化的意義本應是人們所無法抹滅和無法不去重視的，尤其在現今影像已能被大量生產、複製的時代下，繪畫所面臨的式微更代表了一項人類重要文化消逝的危機，因此在歷史洪流下所被保存至今的作品和今日少數人們依然所從事的創作作品，可說是稀少又珍貴而值得所有人去珍惜的人類文化資產。這種觀點為現今人們對於藝術的認知價值的合法性提出了一種解釋，但所謂藝術在現今大眾物以稀為貴的概念下所被表現出的含意和效果是否真與這種帶有崇高學術觀點下所說的情形相互一致？

「Benjamin 認為原則上所有的藝術作品都可以被複製，而複製品與原作之間的差別在於複製品缺少了原著的「此時此地」，也就是原著之所以保有真實性的條件。原著因為有其歷史見證力及時間所留下的物質性變化痕跡，因此得以保有「靈光」，然而在複製技術發達的年代，當一件藝術品被大量複製與傳送之後，原著會漸被複製品取代，其所具有的靈光更因此受到折損⁶²。」藝術作品本身與被大量複製之下的作品影像兩者所呈現出的獨特性以及價值差別，也許就如同班雅明(Walter Benjamin,1892-1940)所說的對於藝術家的「在場」所呈現出的一種靈

62.林曉瑜（2005）。《藝術展示與儀式性關聯之初探》。台南藝術學院音樂管理研究所碩士論文，頁5。

光(aura)⁶³，也許也是作品本身尺寸、材質等對於觀者所造就的震撼，或許是作品被呈現的空間所造就的氛圍等等因素。但對於一般大眾而言，對於藝術知識的缺乏或者對於藝術品的不熟悉、不曾接觸等關係都讓上述所謂的藝術原著的價值差異點無法被認知或瞭解。也就是說對於擁有藝術鑑賞能力的人來說在這些原因下所產生的藝術價值雖然備受肯定，但卻不一定被其他大眾所能認可或接受，一般人賦予藝術原作價值的標準和原因似乎更來自於其他方面。人們一方面知曉這些複製品的背後存在著一幅真正屬於藝術的原著，一方面在一種被塑造出來的神秘性下感受到藝術的崇高地位，這兩方面讓存在於不可見一端的藝術品原著更加的被神聖化。John Berger 認為，「透過複製藝術的擬象，也再次賦予原著新的地位，造成神秘化的過程再度出現，而原著的含意不在於它所表達的獨特內容，而在於它那獨特的存在⁶⁴。」

在一種大眾的藝術知識及鑑賞能力缺乏的情形之下，對於原著的神聖想像和朝拜心態比繪畫本身所呈現的藝術性、美學或歷史價值都來的更加被認可與接受。如今一件藝術作品原著的價值似乎就只在於它是生活中某些複製品的原著，繪畫本身的內容，也就是藝術家所表現的世界，或者是我們透過凝視所得到的對於另一世界的瞭解，都已不是人們對於藝術所關注的重點，也不是人們對於藝術價值認定下的標準。

這種現象也許與大眾對於藝術的不瞭解和藝術被刻意的神秘化有關，但在所謂藝術所存在的領域中也顯示著一種繪畫身份勝於繪畫內容所帶來的價值觀點。尤其在博物館、畫廊等藝術品所存在的場所裡，其對於原著本身真偽的強調和重視，都顯示在其對於外界、對於參觀民眾的宣傳和導覽中，彷彿只要是藝術

63. 「靈光」一詞首先出現在 Benjamin 的《攝影小史》，而在《機械複製時代的藝術作品》(The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) 一文墜加以延伸闡述。「靈光」指涉「藝術作品的獨特性，以及與傳統、儀式聯繫而產生的神秘價值 (Brooker, Peter, 2003, 頁 21)。」

64. 約翰·伯格 (John Berger) 著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁 20。

中所謂的真品、原著，就已經無條件的和藝術價值劃上了等號，而藝術品所被展示、存放的空間也因此擁有更有力的合法性與詮釋權力。這種現象也許從一開始所討論到的達文西《岩間聖母》(Virgin of the Rocks)(頁 54) 這幅作品下，英國國家藝廊(National Portrait Gallery)與法國羅浮宮(Musee du Louvre)兩座博物館間相互論證彼此真偽的問題之下便可以窺知一二。John Berger 認為，「藝術以其獨特而持久的權威，為大部分其他形式的權威命名，利用藝術的權威來美化當今的社會制度及其特權，藝術的權威性同收藏地的特殊權威是不可分割的。現代的複製手法摧毀了藝術的權威性，將它從一切收藏處搬開⁶⁵。」「但藝術的權威並未喪失，藝術市場的拍賣價格仍保證其價值，而複製品本身亦具有特殊的意涵，因為它成爲了藝術原著權威的延伸，而非摧毀了藝術的權威性⁶⁶。」

人們在日常生活裡大量的影像中選擇了一幅藝術複製品當作家中的擺飾或者電腦的桌面，這是因爲人們已經認知到了就在這個世界上的某處，也存在著一幅偉大的藝術原著，這幅原著的作者、時代背景、風格、美學價值等等，卻都已不是挑選的重點，也不是需要被認知或者已被認知的對象。藝術品的價值原本是透過觀者的凝視而被造就出來，但現今藝術品的價值卻是被告知的，知道藝術品價值本身已經比認知到藝術品蘊含著哪些價值顯得更爲重要。

三、藝術的神秘性與崇高性

從一開始對於繪畫起源到現今繪畫作爲一種展示性質的持續發展裡，本文提出了許多現今藝術史觀與當時流行的繪畫形式與風格間差異的質疑和批評，但這並非是想標新立異的挖掘出一種與藝術史傳統相違背的藝術發展情形，反倒是對於藝術史所認定的藝術發展傳統而言，我們該思考的是其是否真的能代表當時藝

65.約翰·伯格(John Berger)著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁 32-36。

66.王銘鴻(2000)。《「黃金印象 奧賽美術館名作特展」：論媒介正當性與資本主義文化邏輯》。世新大學傳播研究所碩士論文，頁 92。

術領域裡存在的風氣和藝術與社會互動的狀況？在藝術史的觀點及論述之下，我們看到一種單一民族、區域下的時間線性發展，這種單方面又侷限的描繪，讓我們無法瞭解到藝術所呈現的多元角色和紛雜的社會關係，也無法得知這些被視為藝術傳統的藝術家和畫作是否真的代表了當時哪些典型元素，在繪畫這個領域裡又造就了多大的影響。在前面的討論中，雖然說明了商業發展之下人們如何透過繪畫顯現出了人性慾望的一面，但當時還是不乏許多優秀的藝術家們企圖脫離這些商業畫風與流行形式。他們的畫作讓我們看到了令人感動的一面，因為他們顯示出了真正屬於他們所存在的世界，一種在光明與黑暗、夢幻與現實、完美與不完美中相互辯證的真實世界。一個顯示出藝術價值的創作及作品總是被藝術史收編並奉為偉大的藝術家，但這些偉大的藝術家在當時常常都是默默無聞或者窮困潦倒的所謂一介平民的角色。也許是他們對於藝術的熱誠讓他們在繪畫的路上持續下去，也許是他們對於藝術理念的堅持讓它們極力跳脫當時流行的趨勢，突破當時的藝術傳統，但這些也總是造就他們悲慘人生的一大原因。可悲的是，偉大的藝術家總是在他們死後才被頌揚，偉大的藝術作品總是必須在歷史的沈積之下才能被發現出它的價值。當時不惜一切想跳脫社會風氣下所造就的繪畫傳統的藝術家們，如今卻被締造為傳統的偉大代表，藝術史的選擇機制使所謂的藝術一直伴隨著藝術性與美學價值而發展，並且締造了這個領域的崇高與神聖性。

某些例外的藝術家在例外的環境中掙脫了傳統的規範，創造出與傳統價值截然相反的作品；然而人們卻把這些畫家當成這個傳統最偉大的代表人物加以歌頌：這種推崇讚譽在畫家死後進行起來更為容易，既有的傳統回過頭來向他們的作品靠攏，吸收一些無關緊要的技術革新然後當做什麼原則都不曾遭到挑戰般繼續下去⁶⁷。

藝術史與其說它是一部代表著人類藝術文化發展的歷史，不如說它是一部菁

67.約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁133。

英史、學術史、思想史與價值史的結合體；與其說它呈現了一門文化，不如說它造就了什麼才是好的文化、值得關注的文化的價值標準。

繪畫是呈現視覺圖像最原始也最為廣泛的形式之一，雖然繪畫呈現出的是圖像，但並非所有的圖像都能被稱作繪畫，或者換另一個層面說，藝術呈現出的雖然是一種影像，但並非所有的影像都能被冠以藝術之名。藝術這個詞為人們所塑造的所有影像中造就了區隔：一種非藝術性質的純粹表象，與另一種被認為帶有著藝術性的圖像或影像。這種圖像或影像雖然也是顯示世界的一種人類視覺經驗，但在它們的背後卻被賦予了精神性的價值。在人們對於藝術的認定裡，藝術影像本身超越了所繪對象的時空侷限性，而將一種如同真理般的特定價值給保存了下來。但所謂藝術或者非藝術的影像就表面的內容、題材等方面看來並非如此有著顯著的差異性和可區分性。所以如果我們從另一個角度來看，與其說是影像本身所存在的真理性質，不如說是人們賦予這些影像的意義和價值導致了一個影像之所以是否被認定為藝術的原因。也就是說，一幅影像本身沒有辦法改變它所能呈現的方式和控制它所造就的影響，重點在於不同人們的凝視造就了對於影像意義的不同詮釋和解讀。

「藝術」這個詞彙所加注於一個影像的效果，讓人們對於一件作品所投射的凝視產生了條件。凝視的行為在對於藝術的觀看之下不再是一種直接對於眼前影像的呈現，藝術鑑賞下的這種凝視所必須具備的能力、技術讓一個所謂看得懂的觀者能透過不一樣的凝視達到對於影像背後藝術性的察覺。但這種凝視所必須包含的技巧和能力，卻是一種後天人為所塑造下而產生的條件，是透過知識方面的文化資本所累積起的能力，而所謂的文化資本卻又無法脫離經濟資本或者其他社會資本來作為其發展的基礎。布爾迪厄認為對於藝術或其他生活方面的品味（goût）不過是社會中的教育系統透過文化資本在階級間再製的一種產物。因此「品味表面上看起來，好像跳出了社會規範，而是個人的一種選擇，但事實上，

擁有相同社會條件的人，通常有著相同的生存心態和生活方式，這種生活上的不平等與階級是類似的⁶⁸。」於是資源分配的差異讓能獲得養成鑑賞藝術的條件產生了侷限性，某些人的資源集中，讓其他的人沒有辦法來達到此種對於藝術的鑑賞能力。也許這種觀點對於藝術所造成的區隔有其一定的詮釋效力，但這種說法也間接的合法化了這種藝術區隔所造就的不平等現象，似乎藝術之所以沒有辦法被每個人所理解和擁有是因為每個人自身的資產條件和生存環境所致，而跟藝術本身無關。「文化消費所涉及的，不只是個人品味的標示，更重要的視在於維持社會性的階級差異，這種分類策略雖然以為文化的形式出現，卻是根基在經濟上的不平等，而且這種文化上的分類方式，會讓經濟上的不平等取得其正當性⁶⁹。」

而我們也該認識到，藝術作為一種人類特有的價值領域是被人為的建立起來，並在歷史的延續上逐漸發展與演變。這種經由特定的某一群人所建立、擁有與限定的價值體系不僅造就了區分，這些人更在這種區分下藉此擁有更多的權力和資本。尤其在上述對於藝術認知的差異性被合法化之後，人們對於這種區分的理所當然更導致了藝術裡權力施為的合法性與正當性。因此，若不將藝術中的真理價值視為一種原本就存在的東西，我們就可以在這種藝術領域中對於不同凝視的劃分之下發現權力所運作的方式及效果。

在藝術的領域裡，藝術家所創造出的影像不再只是外在世界的單純反映，它還顯示出一種所謂美學的價值，但當這種顯示只能被某些凝視所發現和認知，那麼這種顯示便是一種有選擇性的顯示，或者可以說是具有選擇性的隱藏。在前面的探討裡，提出了藝術所帶來的區隔和由此產生的權力效果，而這種區隔和效果乃是因其內在藝術性或者美學價值的認知侷限性而造就。「藝術的消費」作為文化消費的典型形式，而個人對於美學的感受，是從對藝術品「解碼」的過程中產生，

68.陳祺勳（2004）。《台灣地區小劇場文化消費行為研究》。中山大學藝術管理研究所碩士論文。

69.郭姿吟（2003）。《藝術的修行--從一群自學者看文化消費的實踐》。台灣大學社會學研究所碩士論文，頁 8。

所謂的美學感受，正是階級區隔下的效果⁷⁰。」

所謂的藝術性和美學價值無法像其他學問、知識一般，可以透過實證的科學方式來檢驗其所存在的原因、方式與作用，也無法利用理性邏輯讓每個人都認同其存在的是否、多寡與價值。雖然對於藝術與美學所代表的價值與意義經過許多的討論與思考而擁有著許多的觀點和說法，但如果我們不從藝術本身來看，而是從外在權力所造就的效果來說，當只有這些具有知識價值地位的人能看懂藝術，藝術本身的價值與崇高的合法性就因此產生，但另一方面也在於這些人能夠鑑賞出藝術的價值，而讓他們本身能夠掌握藝術所造成的區隔與由此而來的權力。「對於藝術作品的論述生產（不論是批判的或歷史的…等等），亦是藝術作品產出的一種存在條件。一方面，每一個批判的言論是對於作品價值的確認，因其作為正當論述所指稱的有價之物；另一方面，批判的言論也藉此確認自身的正當性⁷¹。」

這種藝術性與美學價值及對其所能認知的侷限性是人們思想的造就與社會資本分配下的結果。雖然在此將藝術中的價值視為人為的塑造而非真理自證的存在，但這並不否認藝術價值、美學價值對於人類所造成的重要意義與影響，也不認為其所造就的區隔或者侷限性只存在純粹負面的效果或者必須被完全的驅逐。對於能夠認知到藝術和美學價值所需要的前提是必須能夠接受與此方面有關的知識灌輸和養成，雖然並非每一個人都有足夠的資本來達成，但也並非每個人都有想要、需要在此方面作出藝術鑑賞所需要的投資。「藝術品是一種「象徵物」，布爾迪厄認為並非人人都具有對之正確解讀的能力，我們對藝術所採取的態度、對藝術的興趣、對藝術的欣賞力，不是自發性的，而是一種社會學習的產物，個人對於藝術的審美、品味與消費，都是透過特定的階級背景的社會化而來。所以從他的理論觀點看來，文化消費背後一個很重要的社會學意義就是「是社會階級

70.約翰·史都瑞（John Storey）著，張君玖譯，《文化消費與日常生活》。台北：巨流，2000。

71.Pierre and Alain Darbel, *The Love of Art*, tr. by Caroline Beattie and Nick Merriman, Cambridge: Polity Press, 1993, p35, 36.

區隔的手段，也是社會階級區隔的結果」⁷²。」

藝術與美學這門知識的專業性就如同其他學問一般，常常僅局限於少數的特定人們能瞭解和擁有，但它之所以能造就比起其他學問更具區隔性，更具權力效果的原因就在於人們把這種認知與無知之間的關係塑造成一種神秘，而非因人而異的隨機結果。在藝術的加持下，神秘所造就的不是一種一般人所看不見的影像，而是一種一般人所無法擁有的凝視。而這種藝術之名下權力效果所帶來的凝視，才創造了一種現實上不存在的影像，人們便是透過這種不存在的影像的想像，達到權力所造就的效果。就如同全景敞視正是透過一種人們對於現實上不存在的目光的想像，達到自我規訓的效果一般。因此人們在凝視一個影像之下，雖然能透過目光而將自己投入影像中所描繪的世界，進而達到對於影像世界的認識，但在藝術的領域裡，其所造就的神秘性和距離，卻讓許多的人被排斥在原本屬於觀者所凝視的世界之外。在藝術的領域裡，他們的凝視被剝奪，當他們失去了認識藝術所呈現的那個世界的可能性，也因此讓他們失去了發言的合法性。在這裡所要表明的是，當一件作品或者一個作者被賦予藝術的身份時，人們投注在他們身上的凝視將有所改變，這不僅是人們看待他們的方式使他們浸營在藝術的崇高價值裡而造成一種區隔，更在於人們不再是透過與創作者的凝視達到共鳴，而是改用一種藝術史學的凝視方式來看待這些“藝術”。這兩者凝視的區別就在於一種是以人們身心為基礎的認識模式，與另一種以學識為基礎的認知方式；一種是造就普遍的生存條件，而另一種則是造就區隔的人文條件。

「布爾迪厄認為，位於頂端的社會階級，強調「純粹的凝視」(pure gaze) - 注重美的形式，輕視美的功能性；而一般大眾對美的凝視，也就是「天真的凝視」(naïve gaze)，注重美的功能性，輕視美的形式。「純粹的美學凝視」相對於「天真的凝視」，兩者是不平等的關係。「天真的凝視」無疑的是不被上層社會階級所

72. 郭姿吟 (2003)。《藝術的修行--從一群自學者看文化消費的實踐》。台灣大學社會學研究所碩士論文，頁 23。

認可的美學品味。「純粹的美學凝視」需要相關的文化資本的支持，人們是透過家庭與學校教育的社會化，習得特定的文化消費模式，形成對形式文化的愛好，而社會上的人們，對於擁有特定文化資本的優越，是難以招架的⁷³。」

在從古至今多種繪畫的討論當中，我們發現了許多存在於標榜為“藝術”作品當中卻與藝術崇高理想格格不入的人性慾望，也發掘了許多脫離甚至違背藝術史觀下的發展現象，甚至分析了現今藝術神秘化下區隔所造就的認知差異。但在此所討論的重點並非否決這些圖像所被認定的藝術價值，也不是認為以現今的美學價值觀點來重新詮釋以往的圖像是一種錯誤。在這裡所要訴說的是，「藝術」這個詞的賦予，在原創作者與觀者之間形成了一種距離，這種距離是藝術的崇高性所造成的區隔，這種區隔就表現在史學家對於藝術的重新詮釋及大眾的懵懂之間。「藝術的界定，以及由此而來的『生活的藝術』的界定，就成為決定著各個階級間鬥爭的命運的關鍵場所，而文化便成為區隔的正當化的重要標準；藝術成為標示距離的藝術，劃分難以跨越的藩籬，卻同時享有啓迪仿效與召喚崇敬的支配力量⁷⁴。」

所以一般人在面對藝術的心態上，總是有一種霧裡看花，或是似懂非懂的感覺。人們不但再也無法瞭解畫家對於世界的詮釋，也不相信自己能對這幅畫做出“正確”的解讀，也就是人們相信在自己面前的這幅畫中，一定有另一層的畫面是自己所無法凝視到的，這層畫面才是所謂的“藝術”，而它就存在於這件藝術品本身之中，是它本來就存在而且不會改變的。「這一套社會再生產的歷史，非但不自然的、而且不乏社會制約的強制作用。唯有當成功的被隱藏、遺忘或否認的時候，社會條件的不平等才被轉移而為天性氣質的差異。這就使得高貴優雅對

73. Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, tr. by Richard Nice, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. 轉引自郭姿吟 (2003)。《藝術的修行--從一群自學者看文化消費的實踐》。台灣大學社會學研究所碩士論文，頁 8。

74. 朱元鴻 (1995)。《這雙腳所經驗的階層：審美語言分析》，發表於台灣社會研究的回顧與前瞻國科會專題計劃成果研討會，頁 3。

照於粗鄙無文的區隔排拒，不但在優勢菁英看起來自然正當，即使是被排拒的俗眾也相信自身的鄙俗，並且相信自身的鄙俗乃由於天性資質的差異⁷⁵。」

於是人們在對待藝術這個領域之下的事物時，總是抱持著不同的態度，這並非是一種因其美學意涵而形成的價值觀點，而就只是因為它被認定為藝術，而藝術就是價值的另一個代名詞。於是，在社會上這些繁多的圖像及影像當中，人們開始以分類來界定它們所代表的意義和價值，而不是由影像本身的價值來衡量。但對於人們來說，古典藝術所形成的領域分界還算清晰與明顯，可是就現代藝術所呈現的紛雜現象看來，人們所引以為據的分類越顯得含糊不清與模擬兩可，尤其加上所謂大眾文化之下書報雜誌與影音訊息的大量散播，讓整個視覺現象下各個領域的邊界更加無法界定。

我們在之前所討論過，在照相與複製技術發明之後，藝術家們開始重新思考繪畫所具有的意義，一種與眾不同的價值，而各式不同的技巧與理念逐漸形成了許多的流派。在這種藝術觀念及實踐不斷推成出新之下，藝術逐漸走向多元，甚至多元到無法再以派別、或者整體的潮流來看待藝術發展。尤其在現今傳播、電腦及網路急速發展之下，所謂大眾文化或者其他社會因素對於藝術家及藝術本身的震盪更是不可與當時照相技術發明下的影響同日而語。雖然藝術的發展不再是能化約為從前的那種線性脈絡下的形式來看待，但有一點可以把握的是，藝術與社會或者與人們的生活產生了越來越強大的關係。一方面人們對藝術的認知和鑑賞能力使得藝術依然是種神秘又崇高的領域，一方面藝術所呈現出來的題材、內容、材質或者展現形式卻越來越貼近生活，這兩者所產生的效果讓人們有一種無所適從的茫然感。雖然藝術的神秘性一直存在，但起碼人們以前能比較容易的區分出藝術品與其他物品之間的差別，但在現今的藝術發展下，不管是藝術家在社會的脈動下以生活化的方式來表達他的理念，或者刻意的尋求一種突破藝術與生

75. 朱元鴻（1995）。《這雙腳所經驗的階層：審美語言分析》，發表於台灣社會研究的回顧與前瞻國科會專題計劃成果研討會，頁 3。

活間距離的方式，都讓藝術品與大眾藝術或者生活用品間原本所存在的差異消失。當人們對於藝術界線的區分能力在「看似什麼都能是藝術品」的現象下消失殆盡，所謂藝術下放或者全民美學的理念是否就能因此達成，還是只是人們對於藝術的概念更不知所措，讓藝術的神秘性更具效果。

不管是之前所討論到的藝術的崇高性與人性慾望之間的辯證，或者是現代藝術裡所存在的一種生活化和神秘化並存的矛盾狀態裡，有一種元素一直是這兩種現象下所最為關鍵的主角，那便是「性」。性作為人性慾望裡最為主要的一個角色，其在繪畫中所造成的關注及在藝術崇高性之下所造的曖昧、爭論始終都是藝術領域裡不斷被呈現出的一個焦點，而性在藝術區隔逐漸模糊化的今日，更是造成許多認知差異與詮釋衝突的主要原因。在下一節的討論裡，將以「性」在藝術中的呈現作為主軸，探討一種性與美、罪惡與崇高、壓抑與快感、人性慾望與藝術價值等等共存於繪畫中的矛盾現象。

第三節 對於性的凝視

在我們之前所討論的繪畫裡凝視與權力的關係之中，似乎焦點並不放在一開頭所論述的媒體所造就下的性、窺視等現象上，但正是透過藝術的這些發展現象，我們看到了藝術領域中凝視、佔有慾、快感與合法性等因素所產生的交互關連，而這些關連在現今藝術與社會的強烈互動下更顯的強大與複雜。

一、從慾望的表達到美感的展現

性這個元素一直都是藝術領域裡最重要的一個題材，但所謂的「性」在藝術中所表現出的形式卻在不同的時間、空間下透過許多不同的面向而展現出不同的風貌。我們在石器時代山洞壁畫上的動物群像上看到了人們對於食物需求的慾望呈現方式，吃對於人們來說是為了維持生命，而性對於人們來說則為了延續生命，而這個在奧國發現的原始裸女石雕，正體現了當時人們對於性的慾望。這是

一種對於繁衍的慾望，其就表現在作為象徵生育的腹部與象徵哺乳的胸部之上。然而不管是對於食物或者是對於生育所表達的基本生存需求，都在人類文明的發展之下被克服，而不再是人們關注的重點，也不再是藝術裡所會被呈現的內容。但我們在藝術的發展上，還是可以發現一種對於吃或者性的這種原始慾望的呈現，只不過已透過許多不同的轉換方式被表現出來。



圖表 三-20 Venus of Willendorf,約西元前 25000-20000 年

在古希臘羅馬的藝術中，不管是壁畫、陶罐繪畫或者雕塑，裸體的人物形象都是常見且重要的創作形式。在現今的觀念下，我們已無法將裸體與性當成兩種不同的事物來分開獨自探討，但在當時還未存在著這種宗教道德觀念的枷鎖之下，人們對於裸體所展現出的人體之美似乎無可否認的是這些裸體藝術所被創作之下的重點。若是從當時社會關係下人們對於性的態度及意識來看，性對於人們來說並不是被禁止的對象，只是需要被節制的人類天性。人們天生對於性的慾望及快感造就了對於性行為的一種需求，這種需求不僅是一種享樂行為也是一種繁衍的條件。在《性史》第二卷《快感的享用》中，傅柯大量的討論了希臘時代裡「性」在社會中呈現出的價值及人們對於性的思考、態度及作為。在論述中，傅柯強調古希臘時代的人們並不認定這種自然天性是需要被排斥或者禁止的，只是他們也相信透過人類理性的約束能將這種慾望及快感掌控到最完美的一個境界。「關於性行為，構成希臘人道德思辨實體的，確切的說，並不是行為本身（考察各種不同形式），或慾望（從其起源或目的來觀察），或快感（根據引起快感的不同物體或作法論定其價值），而是把這三者以環狀連接在一起那種動態（由慾

望所導致的行爲，與行爲聯繫著的快感，由快感所引起的慾望)⁷⁶。」而「這裡所強調的是與自我的一種關係，這種關係能使人避免爲慾望和快感所驅使，使人能駕馭並超越它們，保持理性上的平靜，不受內心激情的束縛，並實現一種可以充分享有自我或自我對自己的徹底征服來界定的存在模式⁷⁷。」我們可以說這是一種對於性慾與性行爲 (aphrodisia) 的享用 (chrésis) 與控制 (enkrateia)。當時性所呈現的形式單純的是一種行爲上的動作，而這也是性所存在的最原始方式。當人們對於性的界定只在於性的行爲之上，藝術上所呈現的裸體就不會是一種與性相關的用意，既然藝術呈現的只是一個獨自的裸體和靜止的姿態，它又怎麼可能是一種「性」呢？

但當裸體與性劃上了關係，不止代表著一種宗教道德的介入，更代表著人們對於性的界定產生了改變。在亞當與夏娃偷嚐了使人增進智慧的果子之時，裸體便不再是一種純粹顯示美的形式。在基督教的思想裡，是人們的智慧讓自己發現裸體是羞恥的，這則故事就像在訴說著並非是宗教壓抑著你們的性，而是你們自己所覺悟的，但這也是好的，因爲這種羞恥正是一種智慧的表徵。所以在宗教道德之下，一方面性被賦予了一種天生的原罪，因而被合理的禁止它的存在，一方面更將裸體與性劃上了等號，將裸體視爲一種性的展現形式。因此裸體在宗教藝術表現上是不容存在的，因爲它不止是一種世俗肉體的短暫象徵而與神聖意涵格格不入，更是需要懺悔的罪惡而沒有公開被表現的權力。於是，除了耶穌形象下象徵著替大眾受難的軀體，與聖嬰所顯示的純潔身體之外，裸體的呈現方式在以宗教爲主的繪畫中被驅逐出境。而這個現象，一直籠罩著整個以宗教爲主的中世紀，包括西歐的歌德式繪畫、俄羅斯與巴爾幹的拜占庭藝術與義大利等其他宗教

76. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，謝石、沈力譯，《性史》。台北：結構群，1990，頁184。

77. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，謝石、沈力譯，《性史》。台北：結構群，1990，頁172。

力量所包括下的歐洲領域。

也許我們在這個時期的藝術中發掘不到性所顯現出的痕跡，但性在宗教權力下所被賦予的關注卻依然存在。性在宗教的掌控之下所存在的方式及被人們顯示的方法就在於這些道德的禁令與約束之中。性雖然被視為一種罪惡而剝奪其存在的權力，但也因這些隨時隨地、永不間斷的禁令和無時無刻的懺悔，性被間接的公開出來，而這就是傅柯論述到的性壓抑裡權力的一種生產性質。一方面，宗教禮制下的懺悔讓每個人不斷的訴說著自己的性，因為在此便是透過這種對於罪惡的陳訴來達到告誡之下對於罪刑的洗刷，另一方面，這些禁令讓性一直存在在這些相關的約束之中，也一直存在在禁令裡捕捉罪惡的凝視之下。所以性並沒有消失，只是用另一種方式延續下來，那就是言語。

「基督教教士守則的宗旨就是將與性有關的一切都置於言語永不停止的折磨之下⁷⁸。」言語是人們一種抽象的表達方式，而繪畫則是一種具象的呈現型態，在之後的發展裡，我們可以看到性在這兩種模式之間交互辯證，而這種辯證不只是言語與影像、抽象與具象之間的交錯，更是一種禁止與開放、壓抑與放縱之間的糾結。

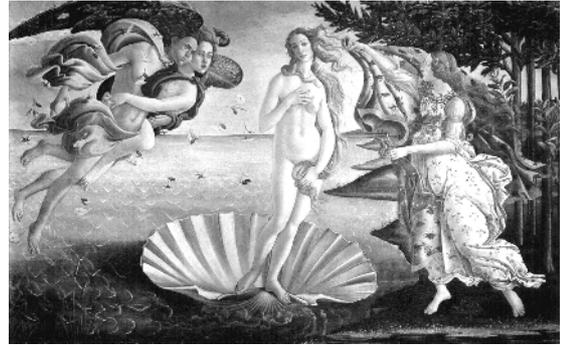
直到文藝復興，在社會整體風氣的改變之下，繪畫的題材變的多樣，裸體畫才又再度的成為繪畫的形式之一。而這裡裸體的表現之所以被重新合法化，可以說是學院對於古希臘藝術的追尋及當時大師們的影響所致。但人們對於性的概念已經與古希臘時期有所不同，在宗教對於性的約束力量不曾減少，道德的規範也未放寬的限制之下，呈現的是另一番裸體繪畫的風景。在社會的其他領域裡，性還是被嚴密的看管著，只不過藝術所具有的獨特合法性，讓裸體能透過另一層的意義被呈現出來。當畫家開始透過神話故事描繪裸體的畫面，一方面神話所包括的神聖性與道德意涵讓此種題材有了合法的根源，另一方面藝術所帶有的崇高價

78. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史 (第一卷：導論)》。台北：桂冠，1998，頁 18。

值與美學意涵讓裸體對於美的再現被視為可接受的繪畫形式。於是人體之美結合了道德價值，共同締造了畫中男、女神像的經典呈現模式。



圖表 三-21 《Primavera》,Botticelli,1482



圖表 三-22 《The Birth of Venus》,Botticelli,1485-86

波提切利（Botticelli,1444-1510）可說是這種神話題材裡描寫裸體形象的先驅之一。我們可以透過畫作中人物的裸體形象，明顯的感受出畫家對於人體之美的追求，尤其在《維納斯的誕生》裡被畫家刻意雕飾過的女神維納斯，雖然人體的比例和造型都為了符合視覺美感而走調，但這也更顯示出了「美」在這種裸體畫作之中所被強調的效果。

雖然裸體之美看似又重新的成為藝術領域中的展現項目之一，但在宗教的洗禮之下，藝術的創作卻始終無法脫離宗教道德觀念所帶來的枷鎖。人體雖美，但還是需要這些半透明的薄紗或是些許的衣帶來掩飾掉那身體上代表醜陋的地方。美的價值不再只是形式上的觀感，更是一種道德上的意涵。而「性」這種繪畫表現的重要題材，從此便在道德的一方與美學的一方相互辯證下發展著，讓藝術作品的定位或詮釋顯得更加模擬兩可。因為在宗教將裸體視為「性」的展現形式時，裸體成了道德權力追捕的罪犯，而同樣是表現裸體的繪畫形式，卻有美學的價值來合法化裸體所帶來的意義。雖然一件藝術作品是藝術家思想的幻化，但當藝術作品完成的那一刻起，它的價值便在不同的時空中被不同的人以不同的標準來看待，所以在色情與藝術、性與美之間的界定便沒有一種絕對的標準。

若是我們來看待以下的例子，便能清楚的知曉所謂性在藝術裡此種曖昧的角

色與人們對待性的態度是如何影響著一件藝術作品價值，甚至是它的存在。米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti,1475~1564）在教皇保祿三世(Paul III)時，為梵諦岡西斯汀禮拜堂(La Volta della Sistina)所繪的壁畫「最後審判」於 1541 年完成。這幅浩大又輝煌的藝術作品透過宗教的形式，深刻的表達出了文藝復興時期對於人體之美的推崇和讚頌。但到了 1858 年保祿四世（Paul IV）在位時，卻因其認為裸體所展現出的“不雅”，而在“刺激”的部位繪上了摺綴的衣巾。到了反改革時期（Counter Re-Formation）又在若隱若現的衣巾上加上了褲子和裙子。如今我們看到的「最後審判」已並非米開朗基羅最初創作下的模樣，在厚重的壁畫上不僅覆加了包裹羞愧之心的衣裳，更添加了人們性意識轉折之下的痕跡。

二、慾望元素的重新置入

在文藝復興之後以裸體為描繪方式的畫作裡，或者是說與性有關的表現題材中，許多的作品都已脫離以神話為背景或者是脫離典型的神話描繪方式。在藝術這個名號之下，我們不難發現許多的作品都超出了對於美的追求，而是更偏向一種肉體甚至是情色的描繪。在此我們必須重回討論的原點，來繼續皆下來所要講述的焦點。繪畫乃是人們再現世界的一種方式，繪畫起源始終逃不離人們對於外界的慾望，而慾望本身不僅是人們天生的本性，也可以說是一種生存的動力。在宗教將慾望視為罪惡之後，慾望成了負面的元素，而以慾望為動力或者本質的性，也成為了道德下被禁止的對象。在談論過繪畫中表現神聖與美的意涵之後，我們將接著看待藝術中性與慾望、快感之間的關係。但必須說明的是，在此並非將藝術只視為是一種表現美感的形式，也不認為必須將繪畫中所呈現的這些慾望與快感摒棄於“藝術”這個神聖的名號之外。長久以來，慾望與快感在藝術的合法性之下生存下來並持續發展，它依然是創作的一大動力，但卻被刻意的忽略與排斥。而接著我們將討論的，便是這種繪畫中合法的美感追求與非法的快感享受之間的關係與產生的現象。



圖表 三-23 《La fornarina》,Raphael,1520

圖表 三-24 《The Small Cowper Madonna.》,Raphael,1505

也許我們可以從這一則例子著手。在拉斐爾眾多的人像繪畫之中，有一幅作品曾經引起許多的話題與討論。我們可以從拉斐爾作品裡最主要的聖母畫像看到他所慣於呈現的一種莊嚴、幽雅與神聖的繪畫表現方式，但在《弗娜麗娜》這幅畫中卻顯現出另一種超脫其宗教繪畫風格的呈現方式。從畫中主角深切的凝視，富有感情的表情，右手托著乳房的肢體語言與其裸體的表現方式，都讓觀者在與畫面這名女子四目相交時產生莫名又曖昧的感覺。有人因這幅畫的呈現與拉斐爾慣於表現的風格不同而懷疑是否真是他本人所作，但也有許多人相信這幅畫的作者就是拉斐爾，而且將其視為他另一種風格的重要代表畫作。

不管畫中的主角是不是如同傳聞中是拉斐爾無法公開的未婚妻，我們都可以感受到畫家本身對於畫作主角的用心雕琢。因為正是畫家用情的眼神之下，才能造就出畫中主角這種深情以對的凝視。不管是畫家對於愛情的嚮往或是觀者對於這種表現手法的曖昧情緒，我們都可以從中看出這幅畫所超脫美感的另一種追求，也許是一種感情，或是一種慾望，但可以說始終都與性這個主題有所牽連。在這幅作品中，除了裸體與其肢體動作所顯示的「性」之外，從人物的眼神及表情不難發現畫家所要呈現出的情感，這種感情正是通過「性」這個元素來達到畫家所要傾訴的目的。



圖表 三-25 《Venere di Urbino》,Tiziano,1538

圖表 三-26 《The Sleep Venus》,Giorgione,1510

而接下來這幅名為《烏爾賓諾的維納斯》，是提香（Tiziano Vecellio, 1485 ~ 1576）於 1538 年所繪製的作品，這幅畫之所以如此命名，正因為它是提香為一名奧諾拉·烏爾賓諾的貴婦人所畫的肖像。若是我們將喬爾喬尼不久前畫的《沈睡中的維納斯》作一比較，其中人物的姿態和構圖都非常的相似，但從人物的眼神、其背後的場景和添加的配角我們就可以發現這幅畫所蘊含的不同目的和寓意。雖然畫作藉助著神話的題材將婦人的裸體以維納斯之名描繪出來，但其表現出的卻是資產階級裡貴婦的身體展示與其生活型態，透過後頭佣人的添加與華麗的床鋪及建築，都清楚的訴說著在同一個題材之下，傳統此種維納斯的描繪形象都因為資助者與整社會風氣的影響而逐漸的改變。維納斯的形象從一個女神的想像過渡到一個普通人的描繪，傳統女神所被擺置的戶外自然場景也移至一般居家之中。肉體的展現以及性的暗示與一種炫耀、彰顯的慾望都隱含在畫面當中，但當這些慾望快感都已成了道德約束下所無法正當抒發的天性，人們便透過神話的崇高性與繪畫的合法性間接的展現出來。但對於畫家而言、對於當時的蒐藏家而言，甚至對於許多觀畫的人而言，這裡頭所蘊含的慾望、快感等複雜情感已是不言而喻的，只不過在藝術領域中道德與美學的崇高理念之下這一切都顯得庸俗和令人羞愧。於是這種不正當卻真實的情感被隱藏下來，在崇高想像的加持之下，我們在藝術史上看到的是一種存在於形而上空間裡的純粹藝術形式價值。

透過藝術史的知識脈絡，我們看到的是一種風格與另一種風格之間的轉換，

雖然在這種轉換間存在的理念差異經由不同的傑出作品被呈現了出來，但我們卻無法透過藝術史的這種看似獨自發展的邏輯演變觀點，去瞭解到藝術的風格轉換是如何深深的受到社會其他因素的影響，甚至是如此被動和工具化的作為人們一種非理性情感與慾望的宣洩途徑。在希臘羅馬時代的藝術中，我們很難發現一種對於性暗示或是矯情的意味參雜於其作品之中，雖然這種現象顯示了當時人們對於性的認知的差異，但也是透過這種認知，讓我們因此比較出性在藝術發展中所轉變的重要關鍵，那便是權力的壓抑。當宗教將性冠上人類原罪的封號，人們的性在每個方面都被持續的監視和控制。雖然藝術的合法性讓性有了舒展的空間，但這種曖昧的呈現方式卻還是始終存在於道德的審視之下。就是在這種對於性的壓抑之下，我們可以發現到，人們對於性的好奇就在權力的壓抑之中被造就出來。透過藝術的合法性做為工具，人們在此找到反抗權力和掙脫權力的方式，裸體畫的作用在於一方面能夠透過對於「性」的表現而達到慾望的抒發，也在於能透過凝視「性」而達到感官的快感，更在於能在權力的壓抑之下透過性的表現及凝視達到對於權力掙脫的快感。所以在權力的壓抑之下，繪畫中對於性的表現反而更加的多元和持續，這便是權力的生產性質。

三、慾望的大膽彰顯

「性」的元素在文藝復興之後的藝術發展上越來越成為許多畫作的重點，這不僅受到是這些蒐藏家與贊助者的影響，更是整個社會風氣之下所造就的結果。在十八世紀洛可可（Rokoko）的矯情風格下，這種資產階級與繪畫、人性慾望與藝術之間的關係更充分的表現在這些以性為主軸的表現方式之上。性已被大膽的透過肉體的精細描繪展現出來，這些裸體的展示甚至不需要帶有神話的道德意涵來背書。

下面兩幅是布歇(Francois Boucher,1703-1770)為法國國王路易十五（Louis XV）的愛妃所繪至的肖像畫，從背景華貴的絨毯，到人物放縱的肢體動作，透

過畫家對質感及肉感的精細描寫，我們不僅看到了路易十五與其宮中奢靡的生活，更看到當時整個社會中貴族們追求豪華享受、崇尚庸俗的生活情調。而繪畫作為展現財富與滿足慾望的手段，更是在此表露無遺。在這兩幅畫中，不僅展示了富豪生活的面貌，更展示了性在此種生活中的重要地位。對於畫中人物來說，她正自傲的展現著自身的性，並展現出自身能擁有的性享受，而對於觀者來說，正是透過凝視，也享受著隨之而來的感官快感。



圖表 三-27 《Louise O'Murphy》,Francois Boucher,1744-45



圖表 三-28 《Louise O'Murphy》,Francois Bouche,1751

如果我們將這些畫作在當時被創作的目的和效果放在今日來看，這種描寫真實女性裸體並供人玩味的作品與現今情色書籍裡透過真實女性的拍攝來作為一種玩賞的目的其實差別不大，但一件作品的價值總是必須透過社會環境的評價來認定。這些作品是因應當時繪畫風氣而產生，而這種風格便是由這些有機會接觸或者說有能力獲取這些畫作的貴族們所一致塑造的，他們提供了藝術家生存上的條件，利用繪畫這種形式來滿足其自身的需求，他們不僅是這些作品的支持者，也這些作品的合法性來源。對於自身慾望的需求造就了此種繪畫在當時社會下的合法性，但時至今日，這些畫作透過了藝術史觀的角度詮釋之後，除了「華麗」或者「裝飾性」等稍見負面的字眼上能稍微貼近當此種風氣的評論之外，其對於當時繪畫的發展還是延續著史觀角度將重心擺在一貫的造型或者美感的論述之上。

18 世紀這種對於性的大膽描繪與透過繪畫的慾望展示，在法國宮廷貴族與

布謝所共同造就的作品中被經典的呈現出來。而這種有關性及慾望的展現不僅以肖像或者宮廷生活為描繪題材，另外也透過神話和宗教形式毫無保留的顯現出來。下面的作品一幅是《維納斯的誕生》，另一幅則是聖經故事題材《凡爾多莫和波莫娜》。這兩種題材在繪畫歷史上被一次又一次的作為描繪的對象，但在這裡我們卻可以明顯地發現這些畫作所刻意強調的一種超脫道德勸戒及美學意涵的慾望想像。



圖表 三-29 《The Birth of Venus》,Francois Bouche,1740



圖表 三-30 《Vertumnus and Pomona》,Francois Bouche,1740-45

也許在對照之前波提切利的《維納斯的誕生》，我們便可以將其中的差異呈現一一的舉證出來。在這種對比之下，我們不僅看到了其對於人體肌膚刻畫的不同感官呈現，更重要的是在下面的這兩則作品之中都加入了一種性的暗示，這種暗示不僅勾起了人們對於性的慾望，也讓人們透過對畫面的凝視產生感官的快感。而這種性暗示就存在於畫面中人物的表情及肢體動作之中，人物間互相嬉戲、調情的意味和矯揉造作的身體姿態，都呈現出一種曖昧的情感，賦予觀者對於性的想像。

有些人將這些作品視為藝術發展上一種「媚俗」(kitsch)的人體藝術風格，而正是由於這個字眼的使用，讓我們更能瞭解「性」在藝術中的地位和人們對於性和藝術所界定的關係。當藝術裡不僅包含著美感的意涵，也將道德的規範作為藝術價值的審視標準之時，藝術不僅創造出了與世隔絕的完美的世界，也排除了這些負面、黑暗卻真實存在的社會元素，否定它們在藝術中的合法性。不管是商

業機制或者人性慾望對於藝術的影響，在對於藝術發展的詮釋裡都被視為是一種因應社會條件的屈就，也就是所謂的媚俗。這種觀點彷彿在訴說著藝術本應是脫離社會而獨自發展的一個理想體系，而不是原本因社會條件下人們需求所被創造出來的產物。性作為一種與道德價值相違背卻與美學意涵相關連的元素，一直是藝術裡最具辯證性的一個角色。在之前的討論中，我們看到了性作為一種人性原始慾望如何透過繪畫的形式被展現出來，或者可以說繪畫在炫耀或佔有的慾望下是如何作為一種表達的工具或手段之後，我們將從另一種情形，來看待發生在藝術中的這種性與美之間的解讀差異。

四、性與美之間的詮釋差異



圖表 三-31 《The Death of Sardanapalus》,Eugene Delacroix,1827

這幅德拉克洛瓦（Delacroix,1798-1863）所繪的《薩丹納巴勒斯之死》，正可以體現出一種人體繪畫中美與性的界定是如何受到人們不同觀點所左右，因而造成不同的藝術價值認定。這個故事是描寫身為亞述第一王朝的最後一位暴君薩丹納巴勒斯被反抗者圍困在皇宮之中的情形。他在殺死了所有自己的愛姬和宮女，並將所有金銀財寶和財產付之一炬之後自縊身亡。在這位被視為浪漫主義大師的畫筆之下，我們看到了一種在複雜及動盪的構圖之中，整個畫面所呈現的戲劇性是如透過人體膚色與大片的紅色地毯、裸體線條與殺戮動作等對比中被精彩的呈現出來。我們在這裡看到不是一個暴力及血腥的場景，而是透過裸體線條與光線色彩所展示出的悲劇畫面。

也許現今對於德拉克洛瓦在藝術發展上的定位或者這幅畫所具有的藝術價值已無庸置疑，但若是我們重返當時的社會條件，對於這幅畫所帶來的評論卻截然不同的。當這幅畫作被創作出來並參加了一次沙龍的展出之後，雖然得到了法國國家的收藏，但外界對於這幅畫的評論卻與現今的觀點天差地別。一些批評論道：「在德拉克洛瓦難看的畫裡，人們可以看到像家畜一樣的裸體」，並認為這是“對藝術的凌辱”，是“畫家的錯誤”。為何同一幅作品會在當時與現今人們的觀點上產生如此極端的差異，難道是現今人們的性意識變的比較開放？但一方面我們看到現今一般人對於性還是存在著一種保守的心態，另一方面若是現今我們只注重畫中的美感意涵，那認定的標準又與性意識的開放程度何干。在布謝明顯將性作為題材的作品中，我們或許輕易的就能看出藝術與人性慾望之間的互動，但在德拉克洛瓦的這件作品中，才更具體的顯示了一種藝術與慾望、性與美之間的交互辯證。

一件事物的價值往往在不同的觀點、角度下被做出不同的詮釋，裸體在藝術中的定位也是，尤其當裸體所具備的美學意涵與性的想像之間所存在的界線是如此模糊和曖昧，人們對於一幅裸體畫所帶來的評價更可能產生完全極端的差異。在 19 世紀新古典主義（Neoclassicism）追求造型理想的藝術風格之下，裸體藝術的理想型態在此達到高峰，而身為當時兩位巨匠的安格爾（J.A.D.Ingres,1780~1867）與大衛（David, Jacques-Louis,1748 ~ 1825）之間所存在的最大差別，就在於在大衛選擇以英雄主義作為其表現的主要題材，而安格爾卻選擇了現實的世俗生活作為描繪的對象。也許從第一張《大宮女》中我們還可以感受到畫家對於人體之美的刻意強調，在畫作中過於拉長的手臂和軀體下都顯示出了畫家對於軀體美感的刻意塑造。而在這張《土耳其浴》中，畫家對於人體肌膚的刻畫依然細緻和柔美，也許我們可以選擇認同藝術史上所讚賞的，將其視為安格爾最終人體藝術的集大成之作。但對於一個觀賞者而言，尤其對於現今社會下一個不具有藝術資產的一般大眾而言，如何在這些女性的肉體之間尋找一種永恆概念的人體之美，卻是藝術領域裡不被重視卻普遍存在的一個問題。



圖表 三-32 《Grande odalisque》,Ingres,1814



圖表 三-33 《Le Bain turc》,Ingres,1867

「…雖然畫作並沒有要求觀者非得靠想像去理解作品，甚至不要求必要性的思想，但是在視覺的公共性之下，畫作還是允許作品成為觀者幻想的對象。⁷⁹」但是當一般人對於這幅畫裸體所產生的情緒或是肉體的感官快感甚至是對於性的幻想都被視為一種俗不可耐的觀點、想法而被迫排除於藝術的鑑賞之外，藝術所造就的神秘性與崇高特質便在這種凝視的區隔之中被認定。布爾迪厄（1984）認為 Kant 美學中的「粗鄙的批判」（vulgar critique）裡，「把審美品味區分為「感官上的品味」（the taste of senses）以及「反省的品味」（the taste of reflection），前者是粗俗、野蠻的品味，觀賞者著重在審美過程中所產生的感官以及情感上的快樂；而後者在審美過程，卻不以感官及情感上的愉悅為目的，並且強調無關利益（disinterested）的態度、與審美對象保持距離、為藝術而藝術。這兩種品味上的區別，說穿了就是大眾文化與正統文化兩者所代表的不同的階級美學之間的差別⁸⁰。」不管這種區隔是有意無意造成的，也不管這種區隔有沒有存在的必要性或者其所造成的結果是好是壞，無疑的都讓藝術領域之中或者擁有藝術資本的人們

79.游淑婷（2004）。《裸體、藝術與社會：以人體模特兒林絲緞為研究線索》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，頁 83。

80.郭姿吟（2003）。《藝術的修行--從一群自學者看文化消費的實踐》。台灣大學社會學研究所碩士論文，頁 8。

產生由此而來的權力。

透過藝術發展的瞭解之下，我們可以發現，雖然裸體畫一直是一個既曖昧又模擬兩可的表現題材，但也一直是人們熱衷表現的對象，而所謂的人體之美與肉體之慾便在藝術與情色之間持續的交互辯證著。這種辯證不是發生在藝術品之上，也不是發生在蒐藏家或者觀者身上，而是發生在這兩者的交互關係之上。作為這些藝術買方的資產階級或者貴族們希望透過藝術家之手為自己的感官慾望或者佔有慾望提供慰藉，而藝術家所描繪的風格或題材也無法脫離這些為藝術家提供生存需求的蒐藏一方。我們無法認定所謂藝術風格是決定於藝術家或者蒐藏者的任何一方，因為當我們無法否認繪畫作為一種創作者的求生工具之時，創作的方向必然受到市場的需求與階級們喜好的影響，但藝術創作始終還是有其藝術家個人的思想存在，於是藝術的表現便在這兩種目的上一進一退。

而時至今日，久遠流傳下來的藝術作品已失去了其作為藝術家生存的一種方式，當作品被視為藝術品展示之時它便脫離了藝術家和當時社會的一切影響，在藝術史的觀點之下我們選擇看到純粹形式與美感的一面。但當一般人在缺乏藝術學術鑑賞能力之下，人們的凝視似乎又重回當時蒐藏者的目光，我們看到了許多曖昧又挑逗的畫面，我們以人性慾望的觀點看到了這些肉體所呈現出的感官快感。所以在現今社會下對於藝術的認知來說，一方面是憑藉著專業學識鑑賞之下的藝術觀點，另一方面則是一種透過視覺凝視下所得到的感官想像，這種感官想像也許和從前的蒐藏家們一樣擁有著許多凝視之下的快感和慾望，但不同的是擁有這種認知的角色已由以前藝術合法性的施予者過渡到現今一般的社會大眾，所以這種帶有人性原始感官慾望的凝視也失去了其存在的合法性，被另一種具有合法性的專業凝視所取代。

五、從慾望到批判

我們曾在上一節的討論之中談到，照相技術與複製能力的發明讓人們的凝視

習慣發生了改變，也讓繪畫原初所具備的功能、目的和效果轉換至另一個方向。當繪畫不再是對於現實景象的再現，而更像是一種對於理念、想法的表現，就在這一種繪畫風格、方式的不斷突破、創新的過程之下，性這個藝術慣於使用的元素也發了改變。若是透過藝術史的觀點，我們會發現現今藝術的發展似乎總是依循著不同思想的演進一個畫派接著一個畫派被淘汰、顛覆，在這種波浪式的層層更新之下，創新不僅是現今藝術的宗旨，甚至成了真理。若是我們將這種改變之前的繪畫中的性視為一種摹寫，一種滿足人們佔有、炫耀慾望以及對於性的慾望之下的表現方式，而現在的性更像是一種為求創新、突破所使用的手段。在宗教的道德因素成為藝術中一個鑑賞的標準之下，性成了藝術中似是而非的角色，雖然與性相關的題材一直是傳統繪畫的一個焦點，但我們可以肯定的是，「性」作為一種表現題材始終都必須以神話、英雄或者美學等面目存在，不管畫作中是否真的有表現出人性慾望的一面，畫作的合法性都不可能是來自於這些因素，而這也是性在傳統藝術中一直存在著模擬兩可、曖昧不明的原因。

性在道德價值之下的認定直到現今依然沒有多大的改變，而性在現代藝術之下仍然是創作的一個重要焦點，但性被表現的原因和其所被表現的方式卻和以往呈現出相反的特性。當現代藝術以顛覆和突破作為創作的終旨，性本身所具備的非法性反而成為了其所被展現的目的。性所具備的破壞力與震驚效果成為現今許多藝術家創作下所運用的手段，這種方式不僅能吸引觀者的目光，更能藉此作為對抗“傳統”、顛覆權力的途徑。我們瞭解，在法律與道德的約束之下，性的公開呈現本身就代表著犯罪，也就是一種與權力的對抗，但在藝術的合法性之下卻將這種非法特質轉換成了表現張力。性從原本繪畫中時隱時現的曖昧形式轉變為大膽且公開的表現方式，但這種對於性公開的合法化，與其說是對於性本身存在的慾望快感的肯定，不如說是因為性所呈現的是一種對於權力的突破或是對於傳統價值認知的顛覆。

所以從另一個面向來說，雖然性已是一種可以公開呈現的藝術形式，但性所被注重的原因乃是來自於它被公開呈現下所帶來的效果，而並非性所具備的天性

慾望和快感。我們可以說，性在藝術中仍然跟在社會其他領域裡一樣，是一種負面又具否定性的元素，因為這正是藝術家之所以拿它來當作創作題材的原因。性在藝術之中的合法性仍然不在於性本身，它只是從原本與美學意涵相關的曖昧型態移轉到作為一種權力顛覆的附加價值。但也因為如此，讓現今的藝術和傳統藝術一樣保有一種神秘感與崇高性，人們在傳統繪畫的性表現中尋找的是美的身影，而在現代藝術的性表現中尋覓的卻是藝術家思想的足跡。

裸體畫一直是繪畫形式表現裡最為重要的一個題材，但在藝術領域之中，裸體之所以一直成為藝術家與人們關注的原因是否真的如藝術史觀點裡所謂美感的因素？而性作為藝術中一個關鍵的元素，不管是畫面中隱約的或者直接的顯現，都讓人無法忽視它在藝術中的重要性，但人們對於這種重要性的來源是否真的是因為性能符合藝術鑑賞之下的那些思想條件？也許我們可以從幾個方面來質疑，當裸體畫在藝術史觀下被視為一種美感的展現時，所謂的裸體的美感是否真的只存在於身體的造型、線條或者色彩之中，或者說是否真的無關乎人們對於裸體所產生的慾望？我們在希臘的裸體雕像以及米開朗基羅對於肌肉線條的刻意刻畫當中雖然能明確感受到人體所呈現出的美學意涵與造型美感，但這種對於人體的刻畫方式似乎並沒有因此成為裸體畫所追求的方式，反而是一種具有肉感的人物摹寫，被作為不同題材來大量表現。而人們對於裸體畫所帶來的美感是否真的不包含任何人們對於性的慾望或憧憬，還是在藝術的崇高性之下被迫選擇遺棄？性做為一種人們嚮往的元素難道真的與美感無關，或者是在道德的驅使之下被迫排除？為什麼藝術史上所謂的裸體之美所呈現的對象大多是女性，在女性所呈現出的軀體美感之外是否還存在著其他使她們一直被凝視的原因？

在第一節討論凝視及權力的關係以及第二節討論藝術與性的關係之後，皆下來將結合這兩節的觀點，來看待人們透過性在藝術中所造就的權力及其效果，並發掘一種潛在於這種權力之中的偷窺文化。

第四節 藝術中的偷窺文化

在第一章對於媒體的探討之下，我們發現了一種深藏於傳播過程裡被造就的偷窺文化，這種現象就深藏在媒體與觀眾所共同架構的關係之中。而同樣身爲一種影像呈現的繪畫領域裡，也和大眾媒體的傳播行爲一樣存在著許多相同的權力作用與效果和相同的人性情感與慾望，只不過在藝術的崇高理念之下，這些現象比起傳播行爲所造就的相同現象更容易在一種藝術所特有的合法性之中被掩飾及轉化掉。之前曾經提過，人們對於性的意識一直與遠古宗教所生產的道德觀念保持著強大的連結，當亞當與夏娃偷嚐智慧之果以後，人們對於性所持有的羞恥感及罪惡感便一直是大眾普遍認知下的性意識觀感，也是因此，讓裸體從此與性發生關連，被視爲性的一種顯現形式。我們可以說亞當和夏娃在認知到性所具備的原罪時，讓自己對自身的裸體模樣感到羞愧，但重要的是這種羞愧的原因更是來自於對方對於自己裸體的凝視，在相互凝視的關係下讓別人瞧見自己的性與罪行。他們不僅看到了彼此身體的差異，更認知到在別人的眼中也將看到自己裸露的模樣，赤裸的概念正是來自於這種凝視與被凝視之間的關係。當裸體成了性的展示，而性成爲了人們天生的原罪，對於赤裸所投注的凝視便和赤裸本身一樣帶著犯罪的意涵。當人們投注於裸體之上的凝視被剝奪其存在的合法性及公開性，這種凝視便只能以一種窺視的樣態存在，而偷窺的犯罪性和被偷窺的受害意識便在這種性意識之下的凝視關係裡被塑造出來。

一、合法的窺視權力

雖然偷窺的犯罪性質始於一種不正當的凝視方式，但當這種凝視是發生在藝術的領域裡，一切的關係都將變的不太一樣。繪畫作爲一種人們對於世界再現的表現形式，其目的便在於塑造一種凝視關係的存在，而且繪畫所呈現的美學意涵，更讓這種對於畫面的凝視浸淫在一種藝術的合法性之下。也就是說，一方面

繪畫所呈現的並非是事件本身，而是事件的再現，所以並不擁有事件所具備的社會價值特性，而另一面又因為審美觀點所強調的造型因素，讓其他事件本身所包含的條件都必須被排除或者臣服於美感之下。所以在藝術的凝視關係裡存在的是一種複雜又看似矛盾的相互關係，這種關係就在於繪畫題材無法脫離道德的規範，但觀看的凝視行為卻始終存在著藝術名下的合法性之內。當繪畫的表現形式乃是由於這種觀看的凝視行為而產生，畫面所呈現出的就不會是一種獨自的彰顯，而是有意刻畫下被凝視的對象。不管畫作之前有沒有觀者存在，或者存在著何種角色地位的觀者，繪畫本身都具備著一種凝視關係，也就是畫中人物與預設觀者所共同營造的凝視與被凝視間的關係。



圖表 三-34 《Adam und Eva》, Marcantonio Raimondi (um 1475/80-vor 1534)



圖表 三-35 《Adam und Eva》, Peter Paul Rubens, 1600

在中世紀繪畫作為一種宣揚宗教理念的認知角色之下，亞當與夏娃的題材常是其繪製的一個典型聖經故事，這個故事透過連環式的圖像呈現方式，讓無法看懂聖經文字內容的信眾能透過圖畫的形式加以瞭解。到了文藝復興時期，繪畫所具備的此種協助認知的目的性已退去，雖然宗教故事依然是繪畫所表現的一個重要題材，但宗教畫在此更具一種獨立展示的性質。這種性質讓畫家選擇以單幅的畫面來表現出一個故事或是事件裡最為經典的一刻，而亞當與夏娃的題材在這種單幅的畫面中所被呈現出的典型型態便是一種以樹葉遮掩的裸體形象。這種形象與之前連環畫所呈現的性質最大差異點就在於它所呈現的一種凝視關係，這種凝視關係因作品所具備的展示性質被表現出來，只是被隱藏在畫中人物對於觀者的

視線不相交集之下。

畫中的亞當和夏娃之所以以無花果樹葉或者雙手遮掩的形象被呈現出來，不僅是因為故事情節裡對於彼此凝視下的羞愧感，更在於面對畫前觀者凝視所具備的羞愧感。我們在畫中看到的不僅是裸體的展示，更是這種羞愧感的展示，這種羞愧來自於觀者所投注的目光。因為在藝術領域裡對於他者裸體所投注的目光不再是非法的偷窺，而是合法的凝視。當這種凝視關係與被凝視關係之間的合法性地位在藝術之名下被反轉過來，被窺視的他者反而因為其所被投注的目光而需要感到羞愧。

也許我們可以從另一個聖經故事來看待這種藝術裡所特有的凝視關係。蘇珊娜是《聖經》外典《達尼耶路傳》裡所被呈現出的一個角色，她是純潔女性的象徵，也是早期基督教藝術裡被視為解救靈魂的角色。藝術發展上蘇珊娜常作為宗教繪畫題材裡的描繪主角，但她所被展現出來的形式，卻始終來自於某段軼聞。聖經故事訴說道，某日當蘇珊娜於自家院內沐浴，卻有兩位長老躲在樹陰下偷窺，還企圖無禮，在蘇珊娜大聲喊叫之下，兩個長老才落荒而逃，但之後他們卻因此造謠蘇珊娜與人私通，直到達尼耶路的質問之下事實真相才被揭露，由此證實了蘇珊娜的貞節。

在許多以此故事為描繪題材的繪畫之中，我們看到了人們所關注的重點，繪畫對於此故事的呈現，不是最後蘇珊娜被還以貞節的過程，而是被長老偷窺的經過。這種人們所追求的呈現方式，其所涵蓋的含意，可以從幾個方面來討論。在之前的探討中曾說過，繪畫因其顯現的形式及表現的特性，所以總是必須描繪出一個事件中最為經典的時刻，但這一剎那卻也包含了藝術中一種永恆的性質。在這個故事裡，人們選擇了蘇珊娜所被窺視的那一刻來呈現，不僅是因為這是故事裡的一個高潮點，更是因為它包含著許多作為繪畫表現之中所被重視的條件。一方面，故事這一刻所帶給人們的是無盡的想像，而繪畫作為一種認知的再現形式，更可表達出人們對於其中的想像特質。另一方面，這個故事不僅訴說著道德的訓誡，更訴說著一種感官的快感，它不僅呈現出理性的約束，更呈現出人性的

慾望。繪畫這種作為感官呈現的方式，一直是一種隱藏著為人們慾望抒發的合法途徑，而這個畫面正符合著此種效果。這種繪畫與人們對於性的慾望與藝術表現的合法性之間的關係，在之前的探討之下已藉由許多案例被檢視出，而接下來所要關注的重點，是在這種關係下畫面所呈現的凝視裡隱含的現象。



圖表 三-36 《Susannah and the Elders》,Mauritshuis,1636



圖表 三-37 《The Chaste Susannah》,Jean-Jacques Henner,1865

人們對於性的慾望憑藉著繪畫這種方式，在畫面中所表現出的是蘇珊娜充滿誘惑的裸體形象，但人們的慾望也透過另一方式在畫中被呈現出來，那便是一種凝視之間的關係。故事裡所描述的，雖然是長老對於蘇珊娜的窺視，但人們對於這個故事所產生的慾望遐想，卻是在將長老的凝視轉換成自我的凝視之下所產生的。若是透過文字的敘述，這種轉換只是呈現在我們的腦海想像之中，但透過繪畫的再現，我們看到了這種轉化是如何被間接的表現出來。在這兩幅表現蘇珊娜與長老這個故事題材的繪畫之中，我們雖然看到了如同故事裡所描繪的蘇珊娜沐浴的景象與長老躲在樹陰下的情形，但這兩幅畫所呈現的方式，與其說是蘇珊娜的沐浴情景被長老所窺視，不如說是直接的被展示在觀者的面前。在這種構圖之下，我們就和畫面後樹陰下的長老一樣，從另一個角度窺視著蘇珊娜的裸體模樣，但藉由畫中人物的動作、眼神及畫面光線的投射，我們都可以看得出畫前的自己已經變成了這幅畫作所針對的主角。蘇珊娜的沐浴是一種對於觀眾的展示，她的裸體則是為了觀者的凝視而生，而畫中長老的模糊形象只是為了符合故事情節，為這種裸體的描繪方式創造出它所需具備的合法道德價值。透過繪畫的表現

方式，觀者從文字描述下的第三人稱轉換到繪畫中的第一人稱視角，長老的目光與觀者的目光共同營造了加注於蘇珊娜身上的窺視效果，而蘇珊娜則在此關係下變成了被展示的對象。

這種從原本故事中充滿主動性與純潔象徵的女性角色，在此成了被動狀態下充滿性暗示的慾望抒發對象及感官快感來源。在下面兩幅畫中，我們可以更進一步發現，蘇珊娜不僅成了窺視慾望下的展示對象，她的表情及姿態彷彿以然成為了為此目的而打造的需求形象，一種主動合法化男性窺視慾望的經典呈現。



圖表 三-38 《Susanna and The Elders》, Alessandro Allori (um1535-vor 1607)



圖表 三-39 《Suzanna at Her Bath》, Tintoretto, 1560

二、女性裸體的物化展示性質

這種繪畫中所顯現出的現象，不僅是一種性與美的交錯，也是一種慾望與凝視下的關係，更是性別差異下的呈現。裸體的表現在藝術的觀點之下被視為一種美感的呈現方式，但所謂的裸體表現卻始終都以女性作為主要的描繪對象，當然無可否認女性軀體的確包含著造型上的美學意涵，但這是否真的因此造就了這種差別的情形。也許從下面兩幅同樣以《蘇珊娜與長老》這個題材作為表現的繪畫之中可以能看出一些端倪。

第一幅丁托萊托（Tintoretto,1518-1594）所描繪的是被長老偷窺之下的蘇珊娜正對著鏡子自我審視，另一幅則是 20 世紀美國畫家班頓（Thomas Hart Benton,1889-1975）的同名作品，他所描繪的蘇珊娜擁有一個典型的美國女人形

象，而長老也被表現為就像是現實生活中的一般農夫。除了上面所討論到的那些因素之外，這兩幅畫還隱含著什麼意義？我們可以看到畫家對於長老的形象更加明顯的描繪出來，而蘇珊娜就像知道了自己被偷窺的情狀之下仍然毫無動作。在這裡，長老的形象不再只是為了完整故事的道德意涵而存在的陪襯角色，而蘇珊娜的形象表現也更加的被動。為什麼在故事中極力反抗自我貞潔的女性角色，到了繪畫中卻被以相反的方式表現出來？在這種極端的差異之下所顯示的，正是現實生活上男性對於女性角色所抱持的態度、觀點與想像。



圖表 三-40 《Susannah and the Elders》,Tintoretto,1560-62

圖表 三-41 《Susannah and the Elders》,Thomas Hart Benton,1938

當女性的角色一直存在於一種附屬及被擁有的狀態之下，女性形象所呈現出的物化觀點已不是一種奇特的情形，而是男性們甚至女性自身都已內化而普遍存在的意識。在丁托萊托的畫中，蘇珊娜不僅毫無意願去反抗長老的窺視，更透過鏡子以第三人稱的角度凝視著自己，也就是從一種男性對於女性裸體的凝視方式來審視自己的裸體。而班頓筆下的蘇珊娜就像知道自己被窺視，但也認清自己的角色一般，漠然的接受這種合法的窺視。在傳統藝術的領域裡，從藝術家到蒐藏者或是其他的觀賞者，無不是一種由單性所塑造下的場域，這個場域之下存在的是男性創作的權力、擁有藝術家頭銜的權力、購買蒐藏畫作的權力和投以凝視觀賞畫作的權力。「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物質特性 (materiality) 的一刻。⁸¹」

之前所質疑的，女性裸體所顯示出的美感價值是否真的是女性作為一種持續被關注的藝術表現形式下的原因，在此要以另一個面向來回答這個問題。雖然這個因素無法被完全的排除在質疑的思考之外，但在一種男性所塑造出的藝術場域裡，女性裸體所顯示出的美感條件似乎是依附在一種觀點之下才產生，那便是將這種裸體的呈現視為一種可供觀賞及玩味的形式，而不是對於另一種性別的美感顯現，這是一種物化而非讚賞，是一種感官展示而非對於另一性美感的認同。

「女人一直都參與著藝術的生產，但是我們的文化卻不願承認這項事實。過去藝術的歷史變成一項純然的陽性成就記錄。我們從來不說男性藝術家或由男人的藝術，我們只說藝術和藝術家。這個隱藏的性別特權，藉由把一個負面、一個『她者』，亦即陰柔，宣稱為一個必要的差異點，而確保了她的地位⁸²。」女人對於藝術生產的重要性不只在於不被公然接受的創作，更在於表面上被肯定實際卻被物化的裸體形象，當藝術賦予女性裸體獨特的展示價值觀點之下，一種性別差異的固態形象便成為權力施展的手段，一種看似女性特長的優勢卻始終座落於觀賞的男性身上。

從之前的討論之中我們發現到，當繪畫作為一種財富的顯示方式之下，不僅金銀財寶成了其所被描繪的對象，女性的裸體形式也是一種象徵著財產、隱藏著炫耀與佔有慾望的繪畫呈現對象。這種因性別差異而發展出的人們普遍心態和繪畫發展形式，可以從肖像畫這種繪畫表現題材中看出端倪。在繪畫發展的長久歷

81. 露斯·伊莉格蕊 (Luce Irigaray) 於 1978 的談話。收錄於漢斯 (M.F. Hans)、拉波吉 (G. Lapouge) 合編的《女人：春宮畫與情慾》(Les Femmes, la pornographie et l'érotisme, paris)，頁 50。轉引自 Griselda Pollock，2000，頁 81。

82. 葛蕾思達·波洛克 (Griselda Pollock) 著，陳香君譯，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》。台北：遠流，2000，頁 39。

史上，肖像畫一直是一種重要的繪畫形式，但男性與女性在肖像畫的發展之下卻呈現了不同的樣貌。身為一個男性貴族或者資產階級，常藉由肖像畫來呈現、彰顯及延續自我的身份地位，畫中的人物總是衣冠筆挺，表情嚴肅或高傲。但一個身為上層社會中的女性，卻時常選擇以裸體形式來呈現自我的角色價值。身為傳統社會下的女性，不管是家族或者婚姻的條件，其所擁有的身份地位都是附屬於男性的一方。這種女性裸體肖像畫雖然也具備了男性肖像畫所代表的意涵和效果，但在缺少一種富麗堂皇的衣飾之下，如何從裸體的形象中展現出其所代表的尊貴身份？若是我們從一種性別差異下的權力觀點來看待這個問題，便能清楚的看透其中所顯示的答案。

以女性裸體為表現方式的繪畫，常透過神話或者歷史故事題材所具備的合法性，來達到對於男性蒐藏者佔有慾望的滿足。但當一個女性能以自我的身份在繪畫中被呈現時，這種自我形象的呈現本身就代表著一種權力，這是身為上層社會的女性才能以裸體身份在繪畫中出現的權力，而也只有身為上層社會的男性有權力能看到這種裸體的展示。於是女性裸體在繪畫中的物化現象，不僅是性別劃分之下的權力顯示，更是同性間不平等關係下所呈現出的權力差異。話雖如此，但女性的權力顯示卻始終必須透過一種自我的展示來達到目的，也就是憑藉著男性的目光來證明自身的權力。若是我們重回剛才《蘇珊娜與長老》的這個話題，來重新看待這兩幅繪畫中所透露出的意涵，我們將會發現這種意識下的經典呈現手法。為什麼畫中蘇珊娜對於長老們的窺視似乎視而不見？為什麼蘇珊娜的表現既漠然又被動？因為畫中的長老跟觀賞畫作的男性一樣，擁有著社會賦予對於女性軀體凝視的合法性。而畫中的蘇珊娜不僅認同了長老的窺視，認同了觀者的窺視，也認同自我被凝視的現象。在這些裸體畫中，畫家都有意無意的顯示了，畫中的女性主角知道自己被凝視，也知道了自己在這種合法性的凝視之下的地位。我們可以看到丁托萊托將蘇珊娜描繪成一個透過鏡子凝視自己的形象，似乎她自身也在凝視著這個裸體，而且是以與長老和觀者同樣第三人稱男性的一種旁觀者觀點來凝視著這個裸體。

三、性壓抑下的快感顯現

在這裡可以看得出蘇珊娜的這個角色與之前所討論到的抹大拉的瑪麗亞之間有許多共同的相似點存在，當然繪畫中對於道德的訓誡意涵並不是完全沒有，但人們對於這個角色在故事裡所呈現出的另一種人物特質似乎更加的注重，這個特質雖然是整個故事道德觀下所批判的因素，但卻包含人們原始人性所慾求的想像。曾經在道德價值上墮落，最後重返正途的瑪麗亞，讓人們對於她的想像超越了這個故事的道德意涵，而回溯到她在荒唐歲月下的容貌。而作為純潔象徵的蘇珊娜也因一種不正當的偷窺的侵犯，讓人們對於她的遐想轉換到她被窺視下的裸體模樣。我們可以發現，這兩種人物所具有的吸引力並非自於人物本身的美麗，因為對於一個聖經故事下的表現目的及方式來說，人物的外表及模樣並非其所要訴說的重點，主角的裸體描述更是遭到排除的表述方式。所以畫中所呈現的，是人們對於她們的想像，這種想像塑造了她們在畫中的裸體模樣，一種充滿誘惑及感官刺激的形象。為什麼人們會塑造出這種充滿性暗示色彩的人物形象？因為人們在腦海裡想像的主角正充滿人性對這個角色的慾望，因此便想藉由繪畫的呈現來滿足自我的感官享受。但在此要繼續追問的才是接下來要討論的重點，為什麼人們會對這種角色充滿慾望及快感的想像？為什麼一個具有道德含意的故事主角會比一個純粹裸體的肖像畫更充滿性的暗示及曖昧的情緒？

我們在之前透過許多藝術品的分析下瞭解到，一個與性有關的題材在藝術中的創造和詮釋裡所包含的是一種複雜的權力運作模式，其中包含了社會道德規範對於性的管控與禁止、人們對於性所產生的慾望，和審美觀點下藝術所具有的合法性。這三者因素所造成的結果讓性在藝術中的表現因人因時因地而呈現出不同的價值評判和解讀詮釋。我們可以說性在藝術中的呈現一直存在於一種模擬兩可又曖昧不明的狀態之中，因為在藝術的領域裡，在看似相對的道德與性之中還存在著能將兩者相互轉化的美學因子。而皆下來要訴說的焦點，也是從藝術中性的這種曖昧呈現的情況出發，但我們要討論的卻是道德與性這種看似相對之下所存

在的共構關係。

道德對於性的約束一直被視為一種權力的行使，在我們第二章所探討的傳播文化裡，雖然性一直存在於社會法律道德的禁止及管制之下，但媒體透過本身傳播、言論自由的合法性依然能夠對於性作出大肆的報導，這種合法性所對於性的傳播與藝術中的合法性對於性的展示有著異曲同工之妙，只不過媒體所憑藉的是一種自由的真裡，而藝術憑藉的是美感的想像。話雖如此，這兩種領域中性的存在型態始終有其差異之處，雖然媒體在言論自由的名號之下能夠進行著對於性的訊息的傳播，但這種訊息的合法顯現模式依然局限於文字內容，性的影像在媒體的傳播中仍然被視為是不正當或者不良的展現形式。但在藝術的領域裡，當宗教思想將裸體視為一種性的顯現樣態時，性也因此變成為美的元素之一。所以藝術可以大膽的呈現一種裸體的形象，不過性所包含的慾望快感卻是這種性展示裡唯一的禁忌。雖然這種禁忌的力量在藝術發展上對繪畫中的性展示發揮著約束的影響，但我們仍可看到數以百計的作品中都顯示出了這種被列為否定元素的慾望快感確確實實的存在著。而這種原本無法出現在藝術之中的慾望快感為何持續的成為繪畫表現中如此重要的一環。也許我們可以從兩個面向來說，一方面，藝術家所創作出的只是一個裸體的形象，所謂的慾望快感卻是一個不可見的想像元素，並沒有什麼根據或標準能判定一幅劃是否真的具有這些元素，或是含有多少這種被禁止的成分。另一方面，我們對於繪畫的詮釋或者解讀都必須透過一種視覺的認知過程，在這種認知過程中，藝術品所呈現出的意義和價值都因人而異，所以慾望快感的呈現與否也變成了個人解讀之下的認定。因此，我們才可以看到性所具備的慾望快感在藝術中是如何在這種模擬兩可的狀態之下一直存在和發展著。

在這裡提出道德和性的相對關係，或是美感作為其中的轉換因素，不僅是要讓這種隱藏在藝術發展下的權力運作顯現出來，接下來的討論，更是要在藝術中這種道德的壓制力量下來看待其所造就的性的表現文化。在藝術中的性表現之中，這種道德力量的壓制效果是可想而知的，雖然我們可以解釋人們對於性的慾望和快感是如何憑藉著美感的合法性被曖昧的展現出來，但人們對性的慾望快感

本身的興趣或是追求的原因，是否真的只是來自於性所帶給人們的這種原始衝動？傅柯曾在《性史》對於性壓抑的發展及其所帶來的權力效果作一深刻的解讀，他論述道，在人們所認知的性壓抑模式裡，並不止是存在著人們所認知的法律或道德對於性的壓抑力量，這種壓抑勢必造就對於權力的反抗，而在對於這種權力的反抗之中還夾雜著許多人性的慾望，除了對性本身所帶來的慾望，還包括了認知的慾望、對抗權力所帶來的快感或是逃脫權力所帶來的快感。而壓制性的權力本身除了背負著行使權利的快感，也透過監視，帶來對於凝視「性」的快感。這複雜的權力關係，不止發生於社會許多層面之上，也發生在傳播行為及藝術領域裡。對於傳播行為內的這種權力關係已在第二章提及過，也討論過因為這種壓抑所引發的偷窺文化，而接下來要看待的就是這種在藝術領域裡對於性的壓抑之下所帶來的快感對於繪畫的影響。

四、窺視現象裡的權力與快感

在《蘇珊娜與長老》這個題材的討論之下，我們可以看到這種作品裡所隱藏的權力裡的兩個重點，一是性別差異所帶來的凝視的合法性，二是道德約束之下所引發的慾望快感，這兩者因素的結合，造就了藝術領域裡對於性的窺視目光。因為傳統繪畫下的觀賞者，也就是具有凝視合法性的男性，在將女性裸體物化為一種自身對於性的慾望下的快感來源時，裸體的呈現方式在藝術的合法性之下成了性的展示，而人們對於這種展示之所以一直抱持著高度的關注或期待，就在於這種性的展示在權力的壓抑之下更顯的誘惑和動人。審美的觀點掩蓋了對於性的凝視，這種隱藏構築了窺視的條件，規範之下對於快感的追求則成就窺視的心態。

也許我們可以從剛才《蘇珊娜與長老》這個題材來著手衍伸更多關於這種藝術中的偷窺文化。蘇珊娜所帶給人們的遐想不是故事對於她本人身體的描寫，而是對於她在沐浴下被偷窺的描述。女子沐浴的題材是藝術發展上一個裸體繪畫所慣於呈現的方式，這種題材所呈現的不僅是裸體所展現的美感或性感，更是一種

觀者對於沐浴窺視下的感官快感享受。從《九月的早晨》到《蘇珊娜與長老》裡我們發現，與其說人們關注的是畫中女性裸體的形象，不如說是沐浴這種氛圍的營造讓這個形象更能勾起觀者對於她的興趣。因為女性裸體所引發的是人們對於性的慾望，但沐浴的場景卻造就了窺視的快感，這是一種掙脫權力壓抑卻又在合法性掩護之下行使犯罪的快感。



圖表 三-42 《Diana leaves her Bath》,Boucher,1742



圖表 三-43 《沐浴中的希臘貴婦人》,維安,1767

我們可以看到上面兩幅以沐浴為名的畫作之中，都不是描繪真正所謂沐浴中的實況，而不僅是這兩幅畫，許多其他與此相關題材的畫作之中，也都並非以正在沐浴中的對象為表現這種題材的方式。這是因為沐浴之所以成為一種熱門的繪畫裸體表現題材，是在於它所賦予觀者的遐想，這種遐想正能結合著女性裸體中所潛藏的性暗示慾望而達到觀者凝視下的理想快感來源。也就是說，沐浴在藝術裡所表現出的不是一種美感經驗，而是對於慾望的想像，所以在這個題材之下女性形象不會是一個正在沐浴下的行動者，而是這種氛圍下的展示品。

當我們以觀者與畫面中角色所存在的凝視關係，也就是男性視角與女性裸體之間的關係來看待這種題材時，其中所隱藏因性別差異所造就的社會普遍價值觀點，讓畫中女性裸體的呈現附屬於一種展示性質之下。但除了這種畫作與觀者之間的關係之外，畫面本身也表現出了同性之間權力關係的展示。這兩幅畫中都呈現了兩個角色間的一種主僕關係，這種關係一方面從可見的肢體動作與眼神中被

表現出來，另一方面也透過對於裸體的展現方式呈現出兩者不同的身份地位。我們曾經討論過，雖然畫中女性裸體的形象已在傳統繪畫中被男性的合法凝視下物化，作為一種慾望快感的呈現形式，但身為上層社會的女性也透過這種物化形象，也就是一種自我裸體形像的展示呈現出其所擁有的權力地位。而這兩幅畫中角色地位的差別便是來自於這種裸體展示與被凝視的合法性，因此我們透過她們裸體的完不完全展現、身體的坦露與遮掩，便可以明瞭這種同性之間所呈現的權力關係。

另外，從《蘇珊娜與長老》這個繪畫表現題材之下，我們還可以衍伸出另一個相關連的繪畫題材作為討論的對象。《帕理斯的評判》也是許多繪畫作品所慣於表現的一個題材，這題材源自於一則希臘的神話故事。故事是描述希臘英雄珀留斯（*Peleus*）與愛情海神西媞絲（*Thetis*）結婚時，將「爭執」女神艾莉絲（*Eris*）遺漏在宴客的名單之外，但女神惱羞成怒，自己去了他們在奧林匹斯山（*Olympus*）上所舉辦的婚宴，並丟下一顆金蘋果，宣稱只有最美麗的女神能擁有這顆蘋果（*For the Fairest*）。結果天后希拉（*Hera*）、愛神阿芙柔黛蒂（*Aphrodite*）與智慧女神雅典娜（*Athena*）三人為了爭奪這顆蘋果而引發爭執，並請天神宙斯（*Zeus*）裁決，而宙斯為了躲避這場無妄之災，於是將蘋果交給正在山上牧羊的特洛伊王子帕理斯（*Paris*）作評判。

雖然這個故事接下來還有許多精彩的過程及影響⁸³，但繪畫中所展現的焦點都是放在帕理斯為這三位女神評判的過程。為什麼說這個題材和《蘇珊娜與長老》這個題材在藝術表現裡所顯示出的權力關係有所關連？我們可以說，雖然這兩則故事所呈現的形式都是對於女性裸體形象的凝視，但一個代表的是窺視的性質，一個則是正大光明的審視。在《蘇珊娜與長老》的繪畫表現中，丁托列托與班頓所描繪的長老之下，其凝視的合法性是來自長期以來社會男性地位所賦予的，而

83.詳見附錄二《特洛伊木馬》（*Trojan Horse*）。

這裡的畫作中，帕理斯的凝視合法性卻是來自於三位女神身上。



圖表 三-44 《The Judgement of Paris》,Cranach, Lucas,1508



圖表 三-45 《The Judgement of Paris》,Hendrick von Balen,1599



圖表 三-46 《The Judgement of Paris》,Van der Werff (um 1659-vor 1722)

在對於《帕理斯的評判》這個題材的繪畫表現之下，女神的呈現都被塑造成一種裸體的形象，因為帕理斯的評判，正是一種對於美的界定。一方面，在藝術的表現中，女性的美感始終來自於她的裸體呈現，甚至可以說女性裸體在藝術史的觀點下已跟美感劃上了等號，另一方面，在現實世界裡性別不平等的權力運作之下，女性所被重視的因素也是來自於她的軀體。所以不管是故事裡或藝術裡所謂美的評判之下，始終都無法脫離一種人們對於裸體的想像。而畫面裡三個女神自豪的在帕理斯面前展現著自己的裸體，正顯示了她們不但已認定這種將女性美感歸屬於自我軀體的表現之下，更驕傲的透過將自己的裸體物化為一種展示，將這種展視作為自身所具備的價值。於是我們可以看到，三位女神不僅在帕理斯的凝視之下展現著自我的裸體形象，也在觀者的凝視之下呈現出女性自我的展示價值。雖然帕理斯的審視與長老的窺視是完全不同的兩種觀看角度和價值意義，但畫面中的女性裸體角色卻呈現出了一樣的形象及心態。他們都認同了自身被物化的裸體形象，也都認同了男性觀者對於她們身體所投注的凝視。「這種對女性美貌的執迷，促進了兩性不平等權利關係的複製，將女性的精力導入追求完美肉體

的絕望競賽之中⁸⁴。」

我們可以說在《帕里斯的評判》這則故事之下，正顯示出了女性軀體被作為一種眾人目光之下的展示形象的長久意識，不管是傳統藝術裡對於女性裸體的呈現，或是現在選美比賽下的一種女性軀體展示，都延續著這種性別差異下所造就的思想模式。「當男性忙著征服自然和女性的時候，女性所能作的不過是沈迷於控制自己的身體⁸⁵。」這是權力差異下的結果，卻也以此延續了不平等的關係。但也正是在這種現象之下，才讓藝術中的窺視文化得以持續發展。因為正是在這種以美為合法性目的的凝視之下，才有辦法隱藏一種以慾望及感官快感為目的的非法窺視。傅柯認為，權力之下必然造成反抗，也就是在一種壓抑與反抗的關係之中才存在著所謂的權力。而這種繪畫中的窺視現象，正是憑藉著審美的合法性，暗地裡透過裸體形式表達並滿足自身的對於性的慾望，來反抗著現實生活中對於性的壓抑，而這種反抗本身也造就著快感。雖然透過這些繪畫，我們看到了畫中女性對於自我裸體的表現意識，但也別忘了，就跟以殖民為題材的繪畫一樣，被描繪的角色都是藉由不被描繪成如此的那些人所塑造出來的，但這些人卻往往才是畫作創作下的第一主角，而這些裸體畫的呈現，也造就了他們所慣於使用的一種凝視方式。這一方面來自於這些人內心慾望與需求加注於委託畫家的影響，一方面也透過這些畫家的創作打造了這種裸體呈現方式和觀賞角度。

五、被遺忘的凝視

在現今藝術史發展的討論之下，我們都忽略了這種可說是最重要卻始終隱藏於藝術表現裡的因素，那便是觀賞者的凝視。在現今藝術的領域裡，觀眾的地位是既被動又不具影響力的，許多藝術家對於藝術創作所注重的大多是作品本身所

84.Kathy Davis 著，張君玖譯，《重塑女體—美容手術的兩難》。台北：巨流，1997，頁 51。

85.Chapkis, W.,Beauty Secrets: Women and the Politics of Appearance. Boston:South End Press,1986.

的呈現，雖然也有不少的藝術作品將觀眾的參與行動融入作品之中，或將觀眾的視角作為其創作的考量，但這些影響，卻並非是一種屬於觀者方面的主動施加，而是藝術家自身理念的投射。但對於傳統繪畫來說，不僅藝術家需要倚靠著這些當時畫作下的觀賞者、擁有者，其所描繪的主題、方式、內容都必須合乎他們的口味。藝術家及藝術品的獨立存在意義是現代社會之下被造就的產物，但在傳統繪畫所存在的社會之中，藝術的性質始終脫離不了一種作為工具、手段的條件，藝術就彷彿是為了這些人而存在的一種觀賞途徑。因此，畫作的解讀或詮釋既無法脫離當時這些社會因素的影響，反而需要以在這些社會因素下被造就出的條件來作為藝術鑑賞的一個重要途徑。也就是說，我們不僅無法將這些貴族或者資產階級對於繪畫的利用視而不見，也無法在對於藝術的審視之下將除了美感以外的其他人性慾望排除在鑑賞觀點之外，更無法不去重視一種當時畫面下所呈現出的凝視權力之間的關係。在藝術史觀點裡對於藝術發展的解讀之下，不僅讓現今一般大眾的凝視被迫放棄，也讓當時曾經存在於畫作中的觀賞者的凝視刻意消失。在被剝奪凝視的這些現象之下，讓藝術對於一般大眾產生了神秘性，也讓藝術本身因脫離其他社會因素而崇高化。

這種蒐藏擁有者的凝視所造成的影響讓畫中的女性裸體形象物化成了一種慾望的展示品，但相對的，這種凝視也是透過這些繪畫形式而逐漸養成的，這兩方互為因果，就像是傳播行為下媒體對於腥羶色等訊息的傳播形式一般，投以凝視的觀眾和選擇訊息的媒體雙方都具備了造就此種現象的某些條件和力量。這種作為第一主角的凝視，造就了繪畫所慣於呈現的方式，也造就了女性裸體物化的表現形式和展示特質，而這種凝視，當然不可能只是一種關於美感的審視，因為這些裸體的展示特質，正顯現出了許多超脫美感之外的因素。在之前的討論中，我們看到了作為當時富有權勢的男性觀者凝視之下，畫面透過許多主題所呈現出的表現形式，而接下來的討論，將是透過這些裸體繪畫中所慣於使用或表現出的一些特點，來看待這一種凝視之下所帶來的影響或者這些因素所帶給凝視的影響。

六、男性凝視下的女性裸體

在第一節的討論之中，我們透過許多靜物畫、人物畫的分析，探究出一種繪畫作為視覺再現所包含的可被擁有性。這種特性不僅讓繪畫本身成為了上層階級所用以佔有和炫耀的工具和形式，而繪畫裡所呈現的東西也成了可以被擁有的影像和可藉此表達自我身份的方式。在這些討論中我們看到的是人們視覺條件與繪畫形式之間的關係，這種關係下存在的是影像特質與人性慾望，而接下來我們將看待的是畫中裸體人物與畫外擁有者、觀者的凝視之間的關係，也就是畫家是透過怎樣的裸體描繪形式，或者將畫中女性人物作怎樣的呈現，來達到對於畫面外的這種第一主角的凝視的權力依附。

當一幅畫作呈現的是金銀財寶或是其他與身份地位有關的物品時，對於畫作前的蒐藏擁有者來說，他們所投注的凝視是單向且絕對的。對於畫作的擁有本身就代表了這種凝視所擁有的合法性，而這種凝視也很清楚的呈現出一種脫離美感條件之外的關注，因為這些物品的形式、色彩所具有的美感，遠遠及不上它們所象徵的財富價值。但是對於一個具有與蒐藏觀者同樣生存性質的人物角色來說，這種佔有性質的凝視合法性就不如靜物畫下來的如此明朗和絕對。雖然對於一個奴隸、被殖民者或者女性而言，這些上層階級男性的地位已讓他們能順理成章的作為這些人們合法的擁有者。但一方面作為這些被視為可被擁有的人物來說，在他們本身生物性質之下，還是具備了一種不可抹滅的能動性與個人思想、情感，另一方面畫中所呈現的人物也並非都是存在於現實生活之下的這些可被佔據的角色，他們可能是神話或歷史故事裡具有崇高象徵地位的個體。因此對於擁有者而言，他們的凝視就必須透過另一些方式來達到或加以肯定其所具備的合法性，而這些為了塑造擁有者凝視合法性的手段或方式，就隱藏在這種裸體畫的呈現之上。

在許多女性裸體的描繪之中我們可以發現到，一方面，蒐藏者藉由對於畫中人物的凝視，希望從中得到對於這個人物或軀體的佔有，一方面，畫家也締造了

另一種凝視，來合法化這種透過凝視所欲求的佔有慾望，而這就是畫中裸體角色所被賦予的凝視。我們曾經提及，人物畫所呈現的不同意義往往可以透過畫中角色的目光下被探究出來，對於作為自身身份地位顯耀的肖像畫作中，主角往往呈現的是一種單向又絕對的凝視，這種凝視既冷漠又顯得無所畏懼，這是一種權力的呈現方式，就跟宗教畫所呈現的凝視方式有著異曲同工之妙。這種凝視無關乎被怎樣的人以怎樣的態度被凝視，因為這種凝視自身的顯耀就是目的，無關外在的影響。但是對於身為一種被佔有或被觀賞的女性裸體角色來說，她們的凝視確有其他自身以外的目的和意義，這種凝視針對的是一群特定身份地位的人們所投以的凝視為對象，與其說她們所擁有的凝視是為了觀看，不如說是為了被觀看。人類的眼神不僅作為一種接受外界訊息的工具，也作為一種呈現自身感情與想法的媒介。為了配合蒐藏者的期望並合法化他們所投以的凝視，畫家巧妙的運用了另一種凝視，也就是畫中主角的凝視，來達到這種權力與慾望運作下的目的。



圖表 三-47 《Reclining Bacchante》,Felix Trutat,1844

圖表 三-48 《Nell Gwynne》,Sir Peter Lely (um 1618-vor 1680)

在許多以裸體為描繪方式的繪畫之中，畫中女性角色總是呈現出同一種相似的情感。她們眼神的被動感，一方面讓她們默許了觀者對於她們的凝視，另一方面也默許了自身裸體的這種展示。這種眼神與其說是缺乏權力的表現，不如說是對於觀者一方凝視權力的肯定，它們一方面合法化了作為蒐藏觀者所投以的凝視以及這種凝視的方式，另一方面也合法化了畫家對於女性裸體所物化的表現型態。這種畫中女性裸體所呈現的凝視之中，不僅缺乏對於觀看者反抗或者自我表

達的權力，更缺乏一種感情抒放的權力。不管是漠然或者稍見微笑的表情之下，所擁有的都是一種對於蒐藏觀者的應對，一種友善的回應，或是替觀者凝視合法化的方式。因為感情的表現正是一種作為擁有者的上層階級中男性角色的權力，不管是熱情、是慾望或是快感，都是有能力觀看這幅畫作或者有能力觀賞這種裸體呈現的人才能擁有的權力，不僅一般人無法如此，連畫作中女性裸體的角色更無法侵佔。「作為一種感官快感下的慾望滿足形式，她們的目的只在於呈現自身和勾起觀者幻想或慾望，而不在於產生或表現這種慾望。畫中女性的性熱情必須減至最低，這樣才能讓那名男性觀畫者感覺他獨佔了這種熱情。畫中女人事為了滿足他的慾望而存在，與她自己的慾望無關⁸⁶。」

除了眼神或者表情，這種裸體繪畫型式所呈現的凝視權力還從另一種面向被呈現出來，那便是畫中角色的肢體動作。這種肢體動作往往是因兩個方面的需求而產生的，一是配和著自身的凝視使其達到對於觀者凝視的合法化，另一個則是為了能完整的展現出這種裸體形式，並充分的表現出其所帶給觀者的一種感官享受。於是我們可以從許多的裸體繪畫中看到，一種躺臥的姿態始終是人們最常於表現的女性裸體樣式，因為這種樣式，正是符合了繪畫裡權力關係的條件，而成爲一種經典的表現方式。在一種漠然又被動的凝視之下，配合著這種慵懶、沈靜而毫無力量彰顯的肢體動作，正好將一種人物作為被表現物或被擁有物所呈現的可能反抗性，也就是自身能動性和個人情感因素都給抹除了。畫中的裸體形象，用最容易被凝視也最爲輕易被佔有的方式被呈現出來，她的眼神合法化了觀者的眼神，她的動作，給了觀者伸展慾望的空間，她的裸體呈現方式，展現出了畫前觀者所擁有的權力及帶來的影響，但這種觀者凝視的在場，卻在藝術史學的發展觀點之下消失了。Linda Nochlin 認爲，「在西方繪畫傳統裡，充斥著男性/主動/觀看與女性/被動/展示的關係，男性畫家站在主動觀看的位置，進而合理化女體

86.約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005，頁 68。

再現所呈現的窺淫慾，而畫框裡的女體奉獻自己的胴體、女色，在男人注視的滿意眼光中得到成就感，男性畫家筆下的女性裸體其實在某種程度上投射了男性認為女性應該具備的理想美與男性對女性裸體的慾望。她在《女性、藝術與權力》說到：色情意象乃因男性的需求與慾望而創造⁸⁷。」



圖表 三-49 《Bacchus,Ceres and Cupid》,Hans van Aachen (um 1552-vor 1615)



圖表 三-50 《Venus, Cupid, Folly, and Time》,Bronzino,1545

另外，我們還可以透過其他種肢體動作的展示方式，來看待這種裸體繪畫形式中的權力關係。在梵亞琛（Hans van Aachen,um1552-vor 1615）的這幅《巴克斯、茜瑞斯與邱比特》的作品中，我們看到了一般畫家所習慣於表現這種神話題材的方式，而這也是我們已慣於接受的表現形式，但在這種形式之下卻隱藏了一種畫中角色與觀畫者凝視間的關係。如果我們透過畫中三者之間的關係來看待這幅畫面的構圖，我們會發現其中茜瑞斯的裸體形象在幾個方面被刻意的做出調整，她回頭的姿態和其所投注的目光都讓她在看似與其他角色相連結的情況之下卻與他們脫離了關係，這是因為畫家更重視的是她與觀者之間的關係。茜瑞斯的裸體形象從她所呈現的幾近於完整的背面裸體、她的凝視與肢體動作、畫家對於軀體刻意加強的光線等方面從畫面中脫離出來，若是和陰影處不完整呈現的巴克

87.琳達·諾克林（Linda Nochlin）著，游惠貞譯，《女性，藝術與權力》。台北：遠流，1995，頁 178。

斯或邱比特比較之下，茜瑞斯的裸體更呈現出了一種展示性質。但對於這裡的重點而言，還是在於她的回眸目光點出了身為一個觀者所具有的影響力。

而另一幅布隆吉諾（Bronzino,1503-1572）的《時間與愛的預言》中，雖然我們無法從維納斯的眼神中看出她與觀者之間的關係，但她那刻意造作下扭曲的身軀，並不是為了親吻秋比特而需要作出的動作，而是為了能將裸體的形象完整的呈現在觀者的面前。反而是這種動作下的需求，讓秋比特的親吻成了軀體被扭曲下所被添加的構圖需要。「繪畫的呈現是畫者所投射出來的意念，掌握者是畫家，視覺藝術表達的美學是畫者的；當模特兒在平面藝術所呈現的形象被描繪固定，表面上好像是一個永恆的、是一個沒有時間性的藝術形式，但是當男性的慾望、視線介入到這個時間性，注視的時間性本身還是會被導入到有性別觀點限制的比較，她變得比較男性慾望的具體化⁸⁸。」

不管是畫家對於女性裸體眼神、肢體動作的表現，或是蒐藏觀者藉此而得到的感官快感享受，都讓繪畫中所產生的凝視關係脫離了審美的目的之外。為什麼對於性的表現需要以這麼曖昧又拐彎抹角的方式來呈現？這是因為宗教對於性的約束一直都存在於藝術發展的領域之中。為什麼對於性的表現能夠以這種看似隱藏卻可以間接感受到的方式表現出來？這是因為藝術領域裡對於性的表現包含了一種審美觀點之下的合法性。在一種權力的壓抑之下，人們透過了其他途徑尋求解放，這個途徑讓畫中的女性裸體形象成了滿足慾望的物化形象。「在西方文化裡，女性身體所製成的圖像，建構性別的差異，也因此看出西方美學理論中男人所企圖掌握女人性意識的企圖，男性藉此確保在藝術場域中的主控權⁸⁹。」但繪畫對於裸體形像所呈現出的表現還不僅如此，因為這種曖昧的呈現方式不僅

88.游淑婷（2004）。《裸體、藝術與社會：以人體模特兒林絲緞為研究線索》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，頁 107、108。

89.游淑婷（2004）。《裸體、藝術與社會：以人體模特兒林絲緞為研究線索》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，頁 74。

是權力壓抑下的結果，它本身所帶來的快感，也成了人們持續透過裸體形式來表達性的原因。因為這種曖昧的呈現方式，正是藉由一種逃脫離力所獲得的快感而支撐起來的，不僅畫家藉此掙脫了權力的束縛，觀者也因此得到了窺視的快感。

所以在這些以裸體或者性為表現內容的畫作中，我們不能只將焦點放在人們對於性這個元素所引發的慾望之上，因為人們凝視這些畫作的快感還來自很多的面向，不管是對抗權力的快感、逃脫道德束縛的快感或者是窺視的快感，這些快感正是權力壓抑之下的產物，一種與原本權力目的相反的效果。「觀看的樂趣，部分來自於「注視」本身在文化上的禁忌及所其行為帶來的刺激與罪惡感⁹⁰。」



圖表 三-51 《The Origin of the World》, Courbet, 1866



圖表 三-52 《Woman with a Parrot》, Courbet, 1866

所以當我們看到庫爾貝（Courbet, 1819-1877）的這幅《世界之源》時，我們也許會對這種大膽對於性的直接呈現感到震驚，但當性被如此清楚的呈現出來時，它當下所表現出的力量雖然強大，但卻缺少了一種隱約的曖昧情感，無法引發人們內心一種在壓抑與解放之間遊走的空間，這個空間不僅塑造了人們偷窺的心態，更是快感的來源，也是人們能對畫作持續抱有興趣的原因。傅柯認為：「被禁止的行為顯的更加刺激，嚐禁果的衝動和闖禁區的冒險強烈地刺激而不是壓抑了性行為⁹¹。」《世界之源》所表現的是缺少眼神、肢體動作與凝視關係的性的器

90.游淑婷（2004）。《裸體、藝術與社會：以人體模特兒林絲緞為研究線索》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，頁 94。

91.李銀河著，《傅柯與性：解讀福柯《性史》》。濟南：山東人民出版社，2001，頁 90。

官，這種呈現以近似於一種物品的呈現，人們對於物品的凝視直接而絕對，卻缺乏情感與幻想。但當我們看到庫爾貝的另一張畫作《女人與鸚鵡》，我們卻可以在這個女性裸體的眼神、姿態和與動物之間的關係等等找到這種想像的空間。這不僅是一個個人幻想的空間，更是不同人詮釋下的空間。這個空間造就了對於這幅繪畫所附與的不同含意，不管是美感的或者慾望的，正是這種爭執不下的無可定論，讓畫作的生命力在這些不同的解讀之下不斷更替。

第五節 自由表現與藝術價值

一、裸體形像的自我價值

雖然這種對於女性裸體的物化展現形式在繪畫的領域中是如此普遍的傳統，但在藝術發展的歷史之中，卻還是能見到一種超脫傳統表現模式之下的作品。在此將舉一個例子來看待這種作品所具備的差異性及這種差異之下的意義。

《達娜厄》這個繪畫題材是取自於古希臘神話裡的一個傳說，達娜厄（Danae）是阿爾戈斯（Argos）王阿克里西俄斯（Acrisius）和歐律迪克的女兒，因為國王被神告知達娜厄將來所生的兒子將會殺死自己的外祖父，也就是國王自己，所以被國王幽禁在銅塔裡。而宙斯為了與她幽會，便化作一陣金雨進入塔中，並讓達娜厄懷孕生下珀爾修斯。而這個主題之下繪畫的傳統表現方式，都是描繪達娜厄在與金雨相遇並被受孕的那一過程。

這個情節在整個故事之中並不是最具代表性或者最為高潮的一幕，但在人們的腦海裡卻創造了極大的想像空間。在這些畫作的表現之中，女性裸體的形象不僅被刻意又完整的展現在觀者的凝視之下，畫家更透過了一種扭曲與大肆伸展的肢體動作，暗示了達娜厄在受孕之下的情緒與生理反應。當這種裸體展示加上肢體動作所呈現的性暗示之下，觀者更可以在這種氛圍裡透過凝視與想像獲得感官上的極大快感。這裡沒有達娜厄被約束的情境，沒有宙斯闖入或者侵犯的畫面，

更沒有達娜厄不安或者恐懼的意味，只有一個被塑造成慾望展示的裸體角色，一個以柔弱、坦然的姿態合法化觀者的凝視，以引發觀者快感為目的，自身卻無權展示慾望的角色。



圖表 三-53 《Danae and the shower of the gold》,Titian,1560

圖表 三-54 《Danae》,Carolus Duran,1900

圖表 三-55 《Danae and the shower of the gold》,Leon-Francois Comerre,1902

「裸體在視覺上所引起的原始激情與慾望，觀者會採既定文化視覺現象的普遍方式作觀看的標準，與實際上圖像傳達的有所差異，這種差異的不平等就成了男性在注視上是擁有特權的觀賞者；女性身體則成爲一個被詮釋的符號，成爲被凝視的對象，缺乏自身的主體⁹²。」不管是利用《抹大拉的瑪麗亞》、《蘇珊娜與長老》或者《達娜厄》等神話題材作爲繪畫表現的這些作品裡，我們常常可以發現許多的畫面若是排除掉畫作的名稱，我們似乎就無法去區別這幅畫所表現的內容。這不但代表著人們對於這些題材所注重的目的不再是故事本身的道德意涵或其他寓意，更顯示出某些故事題材之所以被人們持續關注的原因，因爲它正適合作爲人們慾望抒發與快感造就下的合法性來源。若是我們來看待林布蘭（Rembrandt,1606-1669）所繪製的一幅同名畫作，我們看到的卻是另一種觀感。

畫家同樣以女性裸體的形象來打造繪畫中所呈現的美感來源，但畫家卻將重點轉回了故事所蘊含的情節本身。畫中的達娜厄就像受到了闖入者的驚嚇，從原本休息的姿態起身，連忙的做出應對的肢體動作，而宙斯的形象也被塑造成一個

92.游淑婷（2004）。《裸體、藝術與社會：以人體模特兒林絲緞爲研究線索》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，頁 91。

真實的人物，從布幕後正準備親近達娜厄。這種不同的表現方式不僅創造了不一樣的畫面呈現，更創造了不同意義下的裸體描繪方式。



圖表 三-56 《Danae》,Rembrandt,1636

圖表 三-57 《A Woman Bathing In A Stream(Hendrickje Stoffels)》,Rembrandt,1654

在這裡達娜厄不再是一個慵懶和被動的角色，她眼神和肢體動作正表現出了她將有所動作的模樣，她就像是個既有反抗意識和個人思想的真實女性。而畫家將宙斯表現為真實人像的意涵，更讓整個畫面的重點從一種裸體的呈現轉換到一種關係的呈現，這是達娜厄與宙斯間的關係，也是原本故事情節所呈現的一面。這種裸體人物角色能動性的表現，讓她有了反抗畫前凝視的機會，她把原來被迫要賦予觀者凝視的合法性收了回來，並讓自己無法被這種凝視所具備的慾望給佔有，也因此讓自己的裸體形象脫離了一種為了符合凝視權力所呈現的物化形式。而畫面中所創造的這種角色構圖，讓達娜厄與宙斯間的關係重新成了畫中呈現的重點，這種關係打破了觀者的凝視權力，也就是打破了觀者凝視與畫中裸體形象之間傳統的不平等權利。而另外一幅林布蘭的作品，我們也可以發現繪畫中作者所呈現出的許多相同元素。女子沐浴的題材在之前已討論過，但這裡畫家所呈現的是不同於之前那種畫面的表現。畫中的人物並沒有裸露，她眼神專注的凝視著水面，就像即將下水沐浴的那一剎那人們所具有的表現。觀者無法從這裡尋求什麼肉體的刺激，或是沐浴情景之下性感的想像，這個畫面只呈現了一個樸實的场景，沒有裸體卻更具一種臨場般的生動劇情與情緒表現。畫家不透過裸體也

不需要刻意滿足觀者的凝視，畫面本身就擁有一個完整的價值。



圖表 三-58 《Susanna and the Elders》, Anthony van Dyck, 1621-1622



圖表 三-59 《Susanna and the Elders》, Artemisia Gentileschi, 1610

對於《蘇珊娜與長老》這個題材來說，更可以在眾多的作品裡發現不同表現方式下的差異呈現。范·戴克（Van Dyck, 1599-1641）所描繪的蘇珊娜不再是面無表情或被動的裸體女子，她一手遮掩著身體一手反抗著長老的拉扯，而長老也不再被描繪成是理所當然的窺視者，他們面目兇惡，正生動的呈現出人性貪婪與充滿慾望的一面。這兩方的力量使得畫面表現的更具張力與戲劇性，而另一幅 Artemisia Gentileschi（1593-1653）所繪的《蘇珊與長老》也有著異曲同工之妙。Artemisia Gentileschi 是卡拉瓦喬（Caravaggio, 1571-1610）的學生，一個 17 世紀偉大的女藝術家。在這個以男性當道的藝術發展之下，她正是透過繪畫中的表現呈現了傳統性別不平等之下的反抗，就像畫中蘇珊正極力反抗著帶有男性合法窺視權力的長老一般。

而林布蘭的這幅《蘇珊與長老》，更帶有一種藝術家所呈現的獨特表現手法。畫中蘇珊雖然也遮掩著身體並反抗著長老，但她卻把眼神轉向正在凝視著她的觀眾。她眼裡所透露的，與其說是憤怒與排斥，不如說是恐懼與質疑。她的眼神正透露出她的劣勢處境，並以此對凝視她的另一種眼神給予震撼與反思。林布蘭所表現的蘇珊並不是一個沒有反抗力量的女子，卻也不是一個看似可以正當大膽反抗的角色，而這正是當時社會性別差異之下女性的處境。



圖表 三-60 《Susanna Surprised by the Elders》, Rembrandt, 1647

雖然每個畫家的呈現手法都有其不同之處，但當畫家能為畫中角色賦予自身的情感，而不是臣服於傳統繪畫習慣的常規，就能打破畫面呈現出的凝視與被凝視間裡的絕對權力模式，畫面的呈現也不再是為附和畫前所存在的那一對凝視，畫面本身所存在的藝術價值從一種依附轉而成為自我的給予。

這是以故事題材呈現女性裸體形象的一個案例，但是在繪畫發展上許多女性裸體形像的表達都不是依附在一種故事情節之下，而更像是一種肖像化的表現方式，而這種表現方式更容易呈現出一種傳統裸體畫中所帶有的權力關係。接下來我們看到的是魯本斯（Rubens, Peter Paul, 1577 -1640）所繪的《裹著皮裘的海倫·芙夢》。海倫·芙夢是魯本斯的第二任妻子，魯本斯與她在一起時已經很老了。我們從畫中海倫·芙夢的眼神中彷彿看到了跟拉斐爾所畫的《弗娜麗娜》一樣的眼神。這種眼神跟一種上層階級肖像畫中高傲又冷漠的眼神截然不同，也與一般女性裸體畫中所呈現的被動又漠然的眼神天差地別。這種眼神透露出了海倫·芙夢對於觀者的凝視，一種主動投注情感的凝視，而不是一般裸體畫中只為了合法化觀者凝視下的那一種無關乎目的的凝視。

在《弗娜麗娜》（圖三-25，頁 93）的探討中曾說過，只有畫家用情的眼神才能換得畫中主角深情以對的凝視。所以我們能看到，畫中海倫·芙夢的凝視是有指向性的，她告訴了觀者自己所凝視的是一個自身情感所投注的對象，而不是所有觀畫的人，因此，也不是所有觀賞者都能將這種凝視或這個裸體形象佔為己

有。畫家用自己主觀的經驗來描繪這個與自己息息相關的裸體角色，不同於其他裸體畫中所呈現的，她的頭髮、皮膚或是眼神，都透露出了一種超脫傳統完美裸體形像的平凡特質，一種隨著年紀增長而真實的模樣。但也正是這種脫離傳統的平凡特質，讓這個角色顯的獨一無二。因為她不是一個理想化的典型，也不是一個傳統描繪習慣下的角色，更不是一個在男性權力凝視下可隨意佔有的物品。她的平凡性質，讓她的裸體形象無法被物化而與一般的裸體形象歸類在一起，但這也造就了作品本身的價值，一種能夠脫離觀者凝視而仍然存在的價值。



圖表 三-61 《Helene Fourment in a Fur Coat》,Rubens,1636-1639

在上面的兩個例子裡，我們可以發現一些共同存在於作品中的元素與意義。在繪畫長久都背負著上層社會所賦予的功用及目的時，繪畫本身的創作都必須隨著這些擁有者與凝視者的喜好而定，而繪畫所帶有的價值也因此隨著它所達到的作用與目來當作評判的標準。這種情況之下不僅讓繪畫的性質成爲一種工具，也讓影像的呈現成爲一種可被擁有的物品。於是女性裸體的表現成爲一種缺乏情感、思想與自我獨立價值的表象，一種爲了滿足某些凝視需求而被塑造下的呈現方式。於是這種繪畫形式不再是一種人們對於觀察下的外在世界的再現，而是直指內心慾望需求的理想想像形式。這種情形下顯示的不僅是一種性別、階級的不平等權力，也顯示出繪畫一直缺乏著自身的獨立意義。當某些畫家企圖逃脫這些

繪畫中的描繪慣性、裸體型式的表現慣性，雖然會因此讓畫作缺乏其他繪畫所普遍擁有的可凝視性與可被佔有的性質，但也因此塑造出了畫面本身的價值。當畫面的裸體形象有了自己的情感、思想與價值意義，便代表著她開始擁有與畫外凝視相抗衡的權力，這不僅讓畫中裸體形象能因此脫離被物化的命運，也讓觀者無法從中尋求到窺視的權力。傅柯認為：「權力關係本身並不是什麼壞的、人們應該從中解放自我的東西。…問題並不在於試圖在一種完全透明的交往中消解它們，而在於將法制、管裡的技術以及倫理學、氣質、自我的實現賦予自我，這些東西將使這些權力遊戲得以在最低限度的統治下進行⁹³。」

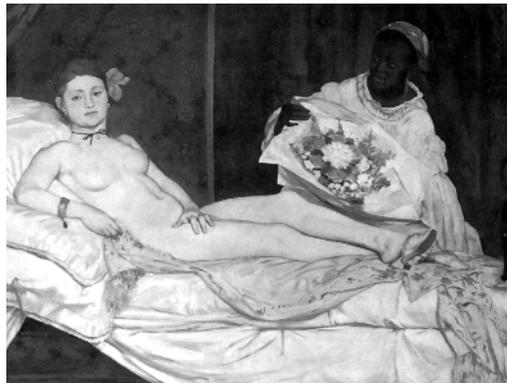
這種背離傳統的作法是大膽又危險的，它可能因此讓畫作無法得到當時社會的認同與肯定，因為這種作品所呈現的正是一種不同的藝術價值觀點。直至今日，藝術開始具有自身獨力發展的條件，人們對於藝術的價值認定也產生了改變，這些當初企圖脫離傳統的作品才又重新得到它的意義，成為造就偉大繪畫傳統的一個重要角色。

二、現代藝術中的裸體呈現

在繪畫作為一種佔有手段與慾望展現的歷史發展之下，貴族或資產階級等上層階級的男性目光對於繪畫所造就的影響，讓這種女性裸體的描繪形式一直持續的存在著。在第二章中，我們曾提及馬內的《草地上的午餐》（頁 32）打破了藝術發展上所造就的慣性凝視關係，在馬內及之後藝術家的努力之下，繪畫逐漸脫離了原本附屬的地位，脫離了這層凝視關係的約束，性及裸體的表現才從這一種形象及型式的牢籠裡解放出來。當繪畫不再只是作為貴族或資產階級所利用的一種手段，當女性裸體的呈現不再只是上層階層男性慾望下的合法滿足途徑，畫中女性裸體的物化形象和其所展現的窺視現象才逐漸被打破。一方面，裸體型式的

93.詹姆斯·米勒（James Miller）著，高毅譯，《傅柯的生死愛欲》，台北：時報，2002，頁 614。

表現手法在繪畫領域裡已不如往常顯的如此重要，另一方面，藝術家也開始從許多的面向質疑並企圖打破古典裸體形象描繪的作法。



圖表 三-62 《Olympia》,Manet,1863

馬內的另一幅《奧林匹亞》正顯示出了這種對於傳統女性裸體形象的顛覆。我們也許會發現到，這幅畫的構圖和角色關係與之前所討論到的提香的《烏必諾的維納斯》（圖三-27，頁 97）有著許多極為相似的地方，但在這裡我們卻看到了許多原本存在於裸體繪畫中的認知都被打破。馬內不僅改變了畫中女性所到代表的角色意涵，也藉此挑戰了傳統女性裸體繪畫中的權力關係。在畫家的呈現之下，我們從畫面中的女性的蹺腿姿態和她穿的高跟脫鞋等方面聯想到的是一種具有輕佻的意味及其所象徵的不入流身份，尤其加上畫家所刻意的刻畫出的女黑人形象，讓角色之間的關係更加耐人尋味，這種表現不僅明顯的顛覆傳統女性裸體形象所具有的角色特質，也顛覆了作為上層女性才能透過繪畫展現自身裸體樣貌的權力。尤其馬內以奧林匹亞這種帶有神聖及崇高意涵的字彙來命名，更凸顯了一種諷刺和揶揄的效果。因為所謂的神聖或崇高，一直都是貴族或資產階級等上層階級所佔有的形容詞彙，他們藉助著這些詞彙來對應自己高貴的身份與掌握的權力，尤其在繪畫的表現中，更是透過這些詞彙的蘊含來表現自我的形象。這種神聖、崇高意涵與上層階級的對應原本都顯的如此理所當然，但在畫家此番對比之下，這種理所當然才開始重新被審視。如今，馬內不僅透過色彩及線條提出對於傳統描繪方式的質疑，更透過主題及角色間的對比，或是說人們對於角色認知的落差，對傳統的繪畫慣性提出批判。也許我們也可以從傳統女性裸體繪畫所

存在的慾望快感及窺視心態來看待這幅畫所帶來的反思。馬內所描繪的這種角色不正符合一種男性凝視權力之下感官快感的來源，但是當這種窺視現象被如此明顯又大膽的表現出來，人們卻反而無法接受，因為它讓傳統繪畫下快感呈現所憑藉的合法性煙消雲散，只留下赤裸裸的人性慾望，但也因為如此，讓這幅畫所呈現的顛覆性由此而生。當性不再隱藏於美感之下，當性在此脫離了道德的約束，窺視的心態及其所帶來的快感也就不再存在。「藝術家容易侷限在傳統對於自然美的規範之下，或他本身覺得那是「應該」掌控的範圍，模特兒的表達情境一直以來都是由執筆者所決定，她沒有權力表達她要傳達的訊息，藝術家只需藉助模特兒的胴體，無須顧慮他自主意識的必要。馬內或許破壞了長久以來藝術家們心照不宣的掌控權力，也或許破壞了討觀眾喜歡的馴服姿態⁹⁴。」

當女性裸體形象不再以美感顯現作為窺視的藉口，裸體化的呈現便跳脫了一種講求感官美之下的形式化呈現，而傳統裸體畫中所隱藏卻又重要的第一主角視線，或是這種凝視的權力關係也被迫瓦解。在之後勞德列克（Toulouse-Lautrec,1864-1901）、魯奧（Rouault,1871-1958）等人所描繪的女性裸體形象中，我們可以看到一種對於傳統女性裸體美感呈現方式更強烈的顛覆。



圖表 三-63 《Rue des Moulins: The Medical Inspection》,Toulouse-Lautrec,1894

圖表 三-64 《Muchacha con espejo》,Georges Rouault,1906

94.Eunice Lipton 著，陳品秀譯，《化名奧林匹亞》。台北：遠流，1996。

雖然女性裸體角色在繪畫中的形象已逐漸脫離物化形式的枷鎖，女性裸體畫也不再是藝術市場裡持續被關注和需求的題材，但女性形象仍然是繪畫呈現的一大對象。在這長達數千年以上的藝術發展下，性別差異所帶來的影響及其造就的結果已根深蒂固，雖然現今藝術的創作已有其自身的獨立價值，但社會環境的改變並不如現代繪畫發展所呈現的交替一樣如此快速，無可否認的，藝術家的角色還是集中在男性的一方，而繪畫的題材還是以女性為主，而這不僅是創作者的差別，這種情形也代表著人們還是將一種預設的觀看者設定在傳統以來已內化的男性角度，而審視畫面的凝視關係依然傳承著一種不平等權利下的差異條件。也許我們可以說這時的藝術已脫離了附屬的地位，不管是藝術家或者作品本身都得到了相當的自主與獨立價值，而女性裸體形象也脫離了一種作為感官快感來源的物化形象，但這種角色形象的自主，並不表示著身為這種形象的真實女性也在此得到了獨立的權力。在女性主義意識抬頭的今日，沈重的社會結構仍拖行著歷史給予的巨大包袱，環境的轉變始終不如思想的更替來的迅速，社會給予女性的身體或樣貌的不只是一種壓迫，更包含著一整套的文化論述。

三、從繪畫至媒體的權力延續

繪畫作為一種視覺再現的形式，雖然在傳統社會下其所發展及影響的領域有所侷限，但卻也是當時最為重要的一種影像呈現方式。時至今日，這種影像呈現與傳達的目的被功能強大的傳播媒體所取代，成為當下最重要的一種影像認知工具。不管是在具有長久歷史發展的繪畫領域裡，或是迅速成長的媒體傳播領域中，性都是一種被人們所持續表現和持續關注的元素。人們對於性的慾望不會消失，而透過影像呈現來滿足這種慾望的想法也不會減弱，就算影像呈現的形式不同，但人們藉此而展現與獲得感官快感的模式卻依然不變。在現在藝術的自主意識之下，雖然對於性的呈現已變成一種批判的手段，但傳統繪畫所蘊含的人們對於性的感官慾望的表達模式並沒有消失，它被大眾傳播形式所繼續延續下去。這

種以往侷限於上層階級的感官快感表現方式，在傳播媒體的承接上不僅被普遍化，其所展現的效果也更加的強大。雖然不同時期之下有著不同的影像展現方式，但人們追求性的感官快感享受卻一直都是這種影像展現裡的一個重要目的。也許表面上看來，藝術的發展在脫離上層階級的利用下已逐漸的轉換成爲一種菁英與小眾化的知識領域，對於性的慾望展現功能也逐漸消逝，但若我們以人性慾望與視覺感官呈現這條主軸來看，這種關係卻始終沒有改變也不會斷過。

現代作爲人們感官快感來源的大眾媒體，不僅傳承了以前繪畫領域裡所具備的這種感官快感呈現的功用，更將繪畫因爲被視爲快感來源這種目的而產生的許多形式與權力關係一併帶入自身的發展模式之下。我們曾討論過，當繪畫具有一種滿足上層階級男性凝視下的慾望目的時，女性裸體角色成了這些人所蒐藏的對象和畫家表現的重點。這種關係一方面塑造了女性裸體被物化的形象，另一方面也造就了一種對於此形象的凝視習慣。這種當時存在於繪畫領域裡的凝視關係所造成的現象，雖然從現代繪畫中被排除了，卻在大眾傳播媒體裡落腳。我們無法說這種現象是繪畫所造成的或是將責任都歸咎於大眾傳播媒體，因爲性別差異所造就的權力關係已有非常久遠的歷史，這種權力關係不僅發生在影像世界的凝視關係裡，也發生在社會其他的領域之中。我們已無法瞭解當初這種性別差異所造成的權力關係是來自於何時何處何人所締造，而且將這種權力關係結構所造成的持續效應看作是某群人必須負起的責任也並非能因此打破這種關係。在這種權力結構之下的人們，不管是何種性別都無法脫離這個長久累積並內化於各個文化之中的權力效應，不管認同或反對，這種意識都已深埋在每個人的思想之中。話雖如此，卻也並非認爲反抗這種舊有的權力關係已無必要，正因爲這種關係是人爲之下的產物，它才擁有改變的可能性。我們從現代藝術的發展之下看到了女性主義者或其他的畫家對這一種傳統性別權力關係提出的質疑與批判，女性裸體的性彰顯形式從原本對於男性慾望的滿足變成女性自我價值表現的方式之一。而在大眾傳播文化之下，我們卻可以看到另一種傳統性別權力關係下的發展與轉變。

傳統裸體繪畫裡，女性裸體的角色形象在男性的凝視權力下被物化爲一種慾

望的呈現形式，但現今社會之下，這種軀體的展示反而轉變成爲女性所具備的一大優勢。這種對於女性身體的展示文化，也許仍然與男性的慾望之間存在著不可分割關係，也許仍然保有某些物化的因子，但不可否認的，這已不再是一種單性權力下所造就的現象或效果。「這種女性主義與女性特質的商業結合，讓個人自由的概念座落於自我顯露（self-appearance）的視覺建構上。身體是你所形塑、掌控與裝扮的飾物，讓你自己成爲能夠行使權力與規訓的自主存有（autonomous being）⁹⁵。」不僅女性從這種對於軀體的展示裡找到自我價值認定的標準，而且在這種軀體展示下對於身體美感的重視也延燒到男性對於自我的關係裡。「無論你做什麼，你的身體就是自我表達自由的關鍵⁹⁶。」這句商品女性主義的話語，如今似乎逐漸跳脫性別的界線，成爲時上潮流下對於自我認同的一種方式。⁹⁷

這裡所討論的重點不在於這種觀念的倫理價值探究，而是說明一種存在於影像呈現領域裡的權力關係。這種軀體的展示在現今的觀念之下雖然象徵著一種個人的美感，卻也脫離不了長久以來與性之間的關係。在現今大眾媒體的傳播之下，對於女性軀體的展示一直與情色所帶有的感官快感有所牽連，這種與性相關連的展示成爲驅使讀者閱讀與觀眾觀賞的手段。雖然現今女性對於軀體的展示已有自我的選擇權力與其所代表的價值，但在這些媒體所呈現的訊息型態裡，我們

95. 范競文(2005)。《女性閱聽人對具女性意識廣告之解讀研究》。世新大學傳播研究所碩士論文。

96. Goldman, R., Heath, D. & Smith, S. L., Commodity Feminism. *Critical Studies in Mass Communication*, 1991, p339.

97. 自模特兒林志玲一夕暴紅之後，台灣掀起一陣名模旋風。原本具備展示身體、襯托時尚的模特兒形象可說是現代女性物化的典範之一。在時尚模特兒的場域之中，女模特兒被刻意雕塑成順應商品需求而無自我意識的一種展示方式。但台灣的名模旋風卻刻意打造出自我形象，訴求與以往不同的個人價值。但在此種現象下，身體的展示不僅依然存在，並更加的被宣揚。對於自身身體的展示價值，透過大眾對名模的嚮往、化妝品的大量銷售、關於保養等文章和節目的增加、選美等類活動的頻繁等等，都顯示出人們超越任何一個時代更加的注重自我身體的展現及他人對於自我身體的凝視。名模在這種現象下，被媒體炒作爲一種商品，一種被塑造出來的符徵。人們對於名模的記憶已並非她（他）們真實的狀態，而是被創造出的假想。圖片取自：

http://www2.sdnews.com.cn/news/yule/2005-8/31_51092.html

還是可以發現一種傳統繪畫模式下對於女性裸體呈現的關係。



圖表 三-65

在這些現今媒體所慣於傳播的訊息裡，存在的是一種被動甚至被迫的展示，它所提供的對象正是媒體前的那雙凝視，而它所要達到的目的也在於一種感官快感的給予。雖然這些影像前所投以凝視的不再只是男性的目光，但對於性這個主題所呈現的題材仍然表現在女性的裸體之上。當現今的這種影像展現形式仍然包含了人們對於性的慾望，而人們依然藉由這些影像之中獲得感官快感，可想而知一種傳統繪畫中所具有的偷窺心態將以同樣的方式在大眾傳播媒體之下出現。對於傳播行為裡的偷窺文化已經在第二章探討過，在此的重點便是作一互相的比較。我們可以說偷窺文化就是藉由一種合法性的掩護之下，來凝視著一種含有非法元素的影像。以往的人們在美感的合法性下，透過繪畫的呈現形式在那些女性裸體的面畫中尋求一種道德規範壓抑之下的性，而現今人們則是在言論及傳播自由的名號之下，透過大眾媒體的傳播在這些腥羶色的畫面裡凝視著法律道德所約束的性。我們可以看到人們對於性的好奇及慾望始終沒有改變，透過影像來表現對於性的需求的這種形式也沒有多大變化，甚至連這種慾望供需關係也如此雷同。觀眾對於媒體所施予的效果又如同以前那些蒐藏者對於畫家所施加的影響一般，雖然表面上看來，媒體與畫家本身都有對於影像呈現的自主權力，但這種自主性卻始終還是脫離不了其與觀賞者間的權力關係。於是，不管是以前作為蒐藏者的上層階級或是現在作為觀眾的一般大眾，他們都浸營在一種被創造出的偷窺

之中，而這種偷窺文化，便是構築在畫家、媒體與蒐藏家、觀眾之間的關係之上。

這種繪畫或者大眾傳播之下的偷窺文化之中，不僅深藏著人們對於性的好奇與慾望，更擁有許多權力壓抑下所造就的快感，因為不管是繪畫中美感的掩飾或是媒體之下言論自由的藉口，都讓讓人們從中得到了掙脫法律、道德約束的機會，不僅能藉此從有關性的影像裡獲取一種平時無法得到的感官快感，更從這種摻雜犯罪、反抗心態的逃脫行為中獲得一種樂趣。

第四章 結論

本文從現今的媒體文化到傳統西方繪畫藝術，再回到今日兩者的當下情況作出了討論。在這兩個視覺領域之下，透過凝視這個主軸，我們從權力的角度看到了其中所存在的許多現象與關係。這些現象包括了媒體對於觀眾的影響、人們在無所不在的窺視中的處境、繪畫裡資產/地位/性別/知識差異所帶來的區隔等等，而這些現象之下所造就的是許許多多不平等的權力關係。

本文曾在第二章探討媒體的偷窺文化後討論到，現今媒體的作用讓所謂的凝視或者窺視無時不在、無所不在。人們雖然能更方便的透過這第三隻眼見識到世界的各個角落，卻也承受了將自身置於這種捉磨不定的注視之中。這種現象所帶來的影響，便是讓人們更服從一種“正常化”的行為規範，一種不願意引起注意、不願與眾不同的生存態度。當人們習慣於透過與大眾行為相同的行事準則來逃避這種別人異樣的凝視或者造成自身恐懼的窺視，便開始逐漸失去一種對於自我生存風格的期待或是對於自我生命的創造精神。權力所帶有的規訓目的便是透過這種方式滲透入人們的思想當中。身為偷窺者與被偷窺者雙重身份的人們，已被自己所創造的監視所看管，讓自己活在更具規範性的管控之中。

除了媒體所帶來的窺視現象之外，之前討論的現今藝術領域所塑造的窺視作用也帶來了相同的效果。當藝術的鑑賞趨向於一種專業化的凝視，另一種無法自人性中排除卻已被非法化的凝視，也就是帶有原始人性慾望的凝視已被認定成一種窺視。當人們無法透過自己的凝視來欣賞藝術，或者無法透過自己的凝視來解讀藝術家的再現，所謂專業化的鑑賞變成了一種排他又專制的“真理”。這種真理就像是隨著時代改變之下人們對於裸體繪畫的價值評定一樣，充滿了權力的運作，也因此充滿了可變性。這種被人們認定為真理般的規範，限制著人們的思想與作為，也產生了和媒體作用之下一樣的規訓效果。

雖然本文提出了這些視覺領域裡的權力運作、效果與其之下人們所遭遇的對

待，但作為本篇的結論觀點，卻並非以一種爭奪或逃脫權力的角度來作為這些探討結果下的思考。在最後所持的觀點，還是要回歸到傅柯對於權力及主體的研究論述之上。傅柯認為社會上充斥著權力的運作，不管是媒體或藝術或其他社會領域都是如此，這些權力並非獨自存在，而是彼此交錯成一個複雜又巨大的權力網絡。人們無法脫離社會而存在，因此也無法脫離這個社會裡的複雜權力關係。話雖如此，但傅柯認為「權力無所不在，並不是因為它包含一切，而是因為它來自一切方面⁹⁸。」這句話點明了兩個重點，一個是人們無法逃脫權力的處境，另一個則是權力並不是獨立於人們或社會的一種由上而下的事物，而是由社會與其中的人們所創造的東西。「權力，不是什麼制度，不是什麼結構，不是一些人擁有的什麼勢力，而是人們賦予某一個社會中複雜的戰略形勢的名稱⁹⁹。」

當權力是一種被行使和生產的東西，那便代表著人們不再需要被動的接受或消極的逃開。傅柯這種顛覆傳統權力觀念的論述有著什麼樣的意義，也許我們可以透過一次對他的訪談中瞭解。當別人將傅柯所謂權力無所不在的觀點視為一種悲觀主義時，他說道：「有一種樂觀主義，認為事情會變得好起來。我的樂觀主義卻在於聲稱很多的事情都會發生改變，不管這種變化如何脆弱；事情將更多地與其所處的具體的環境和形式相關，而不是被綑綁在一種必然性之上；事情將更具有一種隨意的性質，而非不言而喻的；事情將更複雜，更有臨時性和歷史性，而不是由不可避免的人類學常數來決定…，說我們比想像的更為現代，並不意味著要把歷史的全部重負壓在自己肩上，而是要把不可企及之物盡可能地規劃在我們自己能支配的範圍之內。¹⁰⁰。」

傅柯對於權力和主體的論述之中，雖然沒有為讀者點明一條明確的真裡之

98. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠，1998，頁 80。

99. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠，1998，頁 80。

100. 嚴鋒譯，《權力的眼睛－福柯訪談錄》。上海：人民出版社，1997，頁 53。

路，或創造一個美麗的理想遠景，但他卻透過事物中歷史性的發掘，為人們打破了權力所具備不可動搖的必然性的迷思，並說明了主體自我創造的可能性，而這就是他的目的。「在權力關係的中心，是永恆的較量（agonism），與來自各方無止盡的挑釁（permanent provocation）－抵抗的意志（will）和永不妥協的自由（freedom）¹⁰¹。」雖然人們總是背負著社會給予的無止息的權力，但也正是自我的抵抗及創造，才讓生命有其更豐富的意義。因此權力不僅是無法逃脫的，更不必消極的視為一種對生命的否定。「生命在傅柯看來，是純粹的可能性，所有制式的約束和禁忌，都是違反生命的阻力。然而，制式的約束和禁忌，卻是維持可能性慾望的必須。在抵抗和掙扎中，在他者的介入控制裡，在主體的分裂消解中，生命併發無窮的創造動力¹⁰²。」

這種觀點即是本文所將要在結論中所闡述的。若以此種觀點來重新看待性在社會上的權力關係時，當權力壓抑著人們的性，人們總是利用各種方式反抗，或在對於權力順從的態度下以迂迴、扭曲的方式來抒解慾望。然而不管人們認同於這種權力施為，或者反抗權力壓抑，卻都因此掉入更深一層權力的泥沼。「當我們試圖擺脫性的罪惡本質時，卻又犯了嚴重的歷史性錯誤－我們以為性的本質應受譴責¹⁰³。」當我們預設了這個觀念，我們便在潛意識裡認同了權力對於壓抑性所抱持的理由。性不僅在權力的壓抑之下失去了存在的正當性，就連人們對於性的意識也在一種作為反抗手段的理念下被扭曲。因此在我們所探討的西方繪畫世界裡，不管是傳統繪畫在美學的合法性下的慾望表露，或現代藝術中當作一種顛覆、反叛的理由，性始終無法以一種人類本性的真面目出現。「在傅柯心目中，

101. Foucault, Michel "The Subject and Power in Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. edited by Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 1983, p. 221.

102. 蔡淑玲（1996）。〈界外的主體－傅柯的哲學練習〉。《哲學雜誌》，（15）：頁 108。

103. 米歇爾·傅柯（Foucault, Michel.）著，尚衡譯，《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠，1998，頁 9。

在東方文化（以及希古臘文化）中，性的快樂是直接而單純的，因此它是一種性的藝術；而在現代西方，性只是提供人們從中發現真理的工具，因此它成爲性的科學¹⁰⁴。」而傅柯認爲科學或是知識，乃是一種權力之下的產物，也是行使權力的工具。

當性被看似理性的道德或知識所壓抑或限制時，人們的性並沒有因此消失，人們的慾望反而更加強大。而性的藝術與性的科學之間的差別不僅在於人們對待性的態度、方法，更在於人們對於自我的關係之上。前文提過，古希臘對於性的態度乃是連結著對於自我關係的思考，這是一種自我控制、享用的課題，而不是是否符合正確/正常原則的問題。雖然這種自我控制與外在約束具有看似同樣的效果，但它卻包含了自由的意義，一種對於自我生命創造的價值。若是我們對於性的態度能回到這個層面來思考，我們會發現曾經討論過的那些深具藝術價值的作品所具備的正是一種掙脫歷史慣性規範而創造自我價值的自由之作，這種自由顯露在藝術家身上也顯露在畫面之上，這種自由包含了對於權力的抵抗，卻也因此賦予了作品可貴的生命。另一方面，雖然現今人們對於藝術的鑑賞存在著許多方面的限制，但若不將所謂專業的美學觀點視爲唯一正確的觀看角度與詮釋方式，而是從中找尋作品與自我之間的關係，將會賦予觀看行爲更深的意義。

104.李銀河著，《傅柯與性：解讀福柯《性史》》。濟南：山東人民出版社，2001，頁 82。

參考文獻

一、中文部分

(一)、專書論著

- Brooker, Peter 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》。台北：远流，2003。
- Eunice Lipton 著，陳品秀譯，《化名奧林匹亞》。台北：遠流，1996。
- Kathy Davis 著，張君玫譯，《重塑女體—美容手術的兩難》。台北：远流，1997。
- Norma Broude、Mary D. Garrard 編，謝鴻均等譯，《女性主義與藝術歷史：擴充論述 I》。台北：遠流，1998。
- Paul Smith 著，羅竹茜譯，《印象主義》。台北：遠流，1997。
- Rousseau, Jean-Jacques 著，何兆武譯《社會契約論》。台北：唐山，1987。
- 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，尚衡譯，《性意識史 (第一卷：導論)》。台北：桂冠，1998。
- 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰—監獄的誕生》。台北：桂冠，1999。
- 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著，謝石、沈力譯，《性史》。台北：結構群，1990。
- 李銀河著，《傅柯與性：解讀福柯《性史》》。濟南：山東人民出版社，2001。
- 朋尼維茲 (Patrice Bonnewitz) 著，孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》。台北：麥田，2002。
- 邱天助著，《布爾迪厄文化再製理論》。台北：桂冠，2002。
- 阿蘭·謝里登著，《求真意志—密歇爾·福柯的心路歷程》。上海：人民出版社，1997。

- 姚宏翔等著，《西方藝術中的性》。桂林：廣西師範大學出版社，2003。
- 約翰·史都瑞（John Storey）著，張君玖譯，《文化消費與日常生活》。台北：巨流，2000。
- 約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯，《觀看的方法》。台北：麥田，2005。
- 馬克斯·霍克海默、西奧多·阿道爾諾（Max Horkheimer、Theodor W. Adorno）著，梁敬東、曹衛東譯，《文化工業：作為大眾欺騙的啓蒙》《啓蒙辯證法：哲學斷片》。上海：人民出版社，2003。
- 莫小心著，《審視赤裸—人體藝術與人性思考》。北京：人民美術出版社，2004。
- 琳達·諾克林（Linda Nochlin）著，游惠貞譯，《女性，藝術與權力》。台北：遠流，1995。
- 雅克·拉康，讓鮑德里亞（Jacques Lacan, Jean Baudrillard）等著，吳瓊編，《視覺文化的奇觀—視覺文化總論》。北京：中國人民大學出版社，2005。
- 葛蕾思達·波洛克（Griselda Pollock）著，陳香君譯，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》。台北：遠流，2000。
- 詹·約爾（Joll·James）著，黃丘隆譯，《葛蘭西—“西方 Marx 主義”的鼻祖》。台北：結構群，1989。
- 詹姆斯·米勒（James Miller）著，高毅譯，《傅柯的生死愛欲》。台北：時報，2002。
- 廖炳蕙編著，《關鍵詞 200—文學與批評研究的通用詞彙編》。台北：麥田，2003。
- 劉千美著，《性別差異：藝術語言中的女性蹤跡》《差異與實踐：當代藝術哲學研究》。台北：立緒，2001。
- 德勒茲（Gilles Deleuze）著，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》。台北：麥田，2003。
- 蔡伸章著，《馬克思後的馬克思主義》。台北：巨流，1989。
- 嚴鋒譯，《權力的眼睛—福柯訪談錄》。上海：人民出版社，1997。

(二)、論文

- 王銘鴻 (2000)。《「黃金印象 奧賽美術館名作特展」：論媒介正當性與資本主義文化邏輯》。世新大學傳播研究所碩士論文。
- 何寶籃 (2003)。《探影像建構之權力與運作 - 以「健康寫實」時期電影為例》。台南藝術學院音藝術管理像研究所碩士論文。
- 吳廷勻 (2005)。《藝術電影迷與台灣電影消費階層化現象之研究：以布迪厄 (Bourdieu) 文化社會學為研究取徑》。淡江大學大眾傳播學系碩士論文。
- 吳建德 (2004)。《繪畫治療的美學觀點以美學的觀點詮釋繪畫治療在明陽中學實施的成效》。南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
- 李健鴻 (1992)。《身體與消費社會》。東吳大學社會學研究所碩士論文。
- 林曉瑜 (2005)。《藝術展示與儀式性關聯之初探》。台南藝術學院音藝術管理像研究所碩士論文。
- 林綉君 (2002)。《從新聞自由論媒體真實報導義務》。中正大學法律學研究所碩士論文。
- 邱天助 (1992)。《Bourdieu 文化再製理論之研究》。國立台灣師範大學教育研究所博士論文。
- 段貞夙 (1993)。《從傅柯《性史》卷一之權力觀分析台灣社會中的性論述》。台灣大學社會學系碩士論文。
- 胡立宗 (1998)。《《蘋果日報》「讀者要，我們就賣。」》。台灣大學新聞研究所碩士論文。
- 范競文 (2005)。《女性閱聽人對具女性意識廣告之解讀研究》。世新大學傳播研究所碩士論文。
- 張禎松 (2005)。《布爾迪厄藝術社會學之研究》。嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文。
- 郭姿吟 (2003)。《藝術的修行--從一群自學者看文化消費的實踐》。台灣大學

社會學研究所碩士論文。

陳宇芝（2003）。《大台北地區大學生性知識、性觀念與性行為之相關研究》。

中國文化大學生活應用科學研究所碩士論文。

陳祺勳（2004）。《台灣地區小劇場文化消費行為研究》。中山大學藝術管理研究所碩士論文。

陳鍬鈴（2001）。《美體攝影下的女性身體論述》。東海大學社會學系碩士論文。

游淑婷（2004）。《裸體、藝術與社會：以人體模特兒林絲緞為研究線索》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文。

楊佳蓉（2002）。《後立體派—至極女性的多面相貌》。中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文。

管中維（1996）。《從文化消費的觀點探索電視新聞收視行為》。文化大學新聞研究所碩士論文。

蔡奇睿（2000）。《文化消費的空間研究：書店文化工業產品消費現象觀察—以誠品書店為例》。中原大學士內設計學系碩士論文。

蔡秉軒（2005）。《論台灣檳榔西施文化的女性物化現象》。中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文。

蔡雅純（1995）。《階級和文化消費關係之探討—以台灣古典音樂文化工業產品消費為例》。政治大學新聞學系碩士論文。

（三）、雜誌期刊

王崇名（1995）。〈「階級態度」到「個人品味」的轉換：伊利亞斯(Elias)與布狄厄(Bourdieu)論西方日常生活特質之比較〉，《思與言》，第33卷4期。

朱元鴻（1995）。《這雙腳所經驗的階層：審美語言分析》，發表於台灣社會研究的回顧與前瞻—國科會專題計劃成果研討會。

吳秀瑾 (2001)。〈文化品味與庸俗批判：布爾迪厄文化思想論判〉，《東吳哲學學報》，90 年 4 月：241-279。

高宣揚 (1998)。〈文化區分化與符號差異化〉，《東吳哲學學報》，第 3 期。

陳延昇 (2003)。〈蘋果 vs. 台灣三大報，180 天攻防〉，《數位時代雙週》，55：62-69。

蔡淑玲 (1996)。〈界外的主體－傅柯的哲學練習〉，《哲學雜誌》，(15)：97-111。

(四)、網路資料

楊志弘 (2003/4/30)。〈蘋果日報對台報業影響〉，《銘報即時新聞》，取自 <http://www.mol.mcu.edu.tw/show.php?nid=9514>。

天主教之聲 聖像專輯 http://www.cathvoice.org.tw/religion_arts/index.htm

二、外文部分

Chapkis, W., *Beauty Secrets: Women and the Politics of Appearance*. Boston: South End Press, 1986.

Goldman, R., Heath, D. & Smith, S. L., *Commodity Feminism. Critical Studies in Mass Communication*, 1991 (8, 333-351) .

McCombs, M., & D. L. Shaw. "The agenda-setting functions of the mass media", *Public Opinion Quarterly*, 1972 (36 : 176-187.)

McCombs, Maxwell. et al. "Candidate Images in Spanish Elections : Second-Level Agenda-Setting Effects." *Journalism and Mass Communication Quarterly* 74, 4 (Winter) , 1997 : 703-717.

Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, tr. by Richard Nice, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Pierre Bourdieu, and Alain Darbel, *The Love of Art*, tr. by Caroline Beattie and

Nick Merriman, Cambridge: Polity Press, 1993.

Lury, C., *Consumer Culture*, Cambridge: Polity Press, 1996.

Veblen, T., *Theory of the leisure class*. New York: Macmillan, 1899.

Foucault, Michel "The Subject and Power." Pp. 208-226 in Michel Foucault: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. edited by Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

附錄一 璩美鳳碟案簡介

2001年10月25日，台灣《壹周刊》刊登璩美鳳的日記內容，指責她在情場上一腳踏多條船。

2001年11月初，香港《東周刊》雜誌率先報道璩美鳳與曾仲銘的性愛過程遭偷拍的消息，台灣《翡翠雜誌》和《時報周刊》跟著引述報道。

2001年12月17日，《獨家報道》雜誌社以附贈光碟的方式促銷，因此不到3個小時就銷售一空。有關人員和警察連夜在全台各地查扣了近千片光碟。

2001年12月20日，璩美鳳透過好友宣讀其聲明書，聲稱自己已在法庭外被《獨家報道》“宣判死刑”。

2001年12月25日，璩美鳳召開記者會發表三點聲明。隔天凌晨，台北“地檢署”以妨害私生活秘密、妨害風化及企圖逃亡等理由，獲得台北“地方法院”批准拘押郭玉鈴。

2001年12月27日，新竹市兩名防盜器材業者指証說，郭玉鈴安裝了偷拍設備，而璩美鳳前男友、前新竹市長蔡仁堅曾出面協助郭處理此事。

2001年12月31日，璩美鳳委托律師到台北“地檢署”遞狀，控告《獨家報道》社長沈野和發行人沈嶸等19人妨害秘密、妨害風化和誹謗等罪。

2002年1月3日，最早披露璩美鳳私人札記的台灣《壹周刊》將性愛光碟的“第二男主角”曝光。

2002年1月4日，蔡仁堅前往台北“地檢署”針對案情說明，部分供詞對郭玉鈴不利。

2002年1月6日，璩美鳳表示不對蔡仁堅提出控告。

2002年1月12日，檢察官約談郭玉鈴之女高淳淳，并對其申請拘押。

2002年1月12日，台檢警拘提郭玉鈴之女高淳淳到案。高的三名護校同學都指証曾看過高持有璩美鳳“激情版”光碟片及“關燈版”錄影帶，檢警懷疑她極可能是涉嫌偷拍的共犯。

2002年1月15日，璩美鳳接受電視專訪，首次承認自己就是性愛光碟中的女主角，并承認自己過去對待愛情不專一，所經歷的戀情是一筆爛賬。

2002年1月28日，璩美鳳委任律師正式控告郭玉鈴、高淳淳、蔡仁堅3人。另外，她當天首度與案中主嫌郭玉鈴當面對質，結果引起胃痛并送院治療。

2002年2月1日，蔡仁堅、璩美鳳首度對質。兩天後璩美鳳赴泰國普吉島渡假。

2002年2月5日，9萬字的《璩美鳳懺情錄》開始在台灣市面上出售。璩美鳳在書中大曝她與6位男友的感情生活，并談及自己對性、愛情、金錢的看法。

2002年2月7日，台北“地檢署”偵結璩美鳳遭偷拍案，檢察官認為郭玉鈴、新竹市前市長蔡仁堅和《獨家報道》雜誌等11名有關人員都有罪，要求判處他們徒刑一年到四年不等。

2002年7月25日台北“地方法院”對璩美鳳遭偷拍案做出一審宣判，按妨害秘密和偽造文書兩罪，分別將郭玉鈴判處有期徒刑4年和10月，應合并執行4年8月，另有5名被告分別被判處6月至2年6月有期徒刑，前新竹市長蔡仁堅、郭玉鈴、郭玉鈴之女高淳淳3人偷拍部分，則因為璩美鳳撤回告訴被法院判決不予受理。

引自《江南時報》（2002年10月27日第八版）

附錄二 《特洛伊木馬》(Trojan Horse)

【三位女神的戰爭】

帖薩利(Thessaly)城邦國王皮琉斯(Peleus)與女海神西媞絲(Thetis)結婚時，奧林匹斯山(Olympus)眾神皆到場參加這場婚宴，未獲邀請的邪惡女神艾莉絲(Eris)，原本就主司糾紛、是非及挑撥離間，她爲了報復，刻意在婚宴中丟下一顆金蘋果，說要「獻給最美麗者」(For the Fairest)。她的詭計果然成功，諸女神爭得面紅耳赤，最後剩下天后希拉(Hera)、智慧及藝術女神雅典娜(Athena)及愛神愛芙黛蒂(Aphrodite，羅馬神話中稱爲維納斯 Venus)三位爭奪這顆金蘋果，最後只好請眾神之王宙斯(Zeus)來裁決，宙斯不願得罪任何一位女神，叫她們去找俊美青年王子巴里斯(Paris)。

巴里斯是特洛伊(Troy)國王普瑞安(Priam)與王后赫秋芭(Hecuba)所生的幼子，占卜師曾警告國王，這孩子會使特洛伊亡國，他因此被流放到伊達山(Ida)牧羊。三位女神到伊達山找巴里斯做裁決，這位王子根本無法評斷何者最美，在他看來，三位美麗的女神各有不同的美，因而遲遲無法下決定，三位女神開始想盡辦法賄賂。希拉要讓他當歐亞兩洲霸主，雅典娜承諾讓特洛伊宰制希臘，愛芙黛蒂則答應送給他全世界最美麗的女子，結果愛芙黛蒂拿到了金蘋果。

【衝冠一怒爲紅顏】

當時全世界最美麗的女子是斯巴達(Sparta)國王美內勞斯(Menelaus)的妃子海倫(Helen)，她是宙斯和麗達所生的女兒。有一次，巴里斯渡過愛琴海(Aegean Sea)前往斯巴達作客，美內勞斯熱情款待，但他卻勾引了王妃海倫，再加上愛神愛芙黛蒂的幫忙，海倫與巴里斯墜入了情網，於是他們相偕私奔前往特洛伊。斯巴達國王美內勞斯一氣之下，號召了希臘大小城邦戰士十萬，戰艦千艘，東向征討特洛伊。

【圍城一戰共十年】

希臘聯軍統帥為美內勞斯的兄長，邁錫尼（Mycenae）國王亞格曼農（Agamemnon），麾下大將包括伊色佳（Ithaca）國王奧得修斯（Odysseus），以及全希臘第一勇士阿基里斯（Achilles），就是女神西媞絲與國王皮琉斯之子。西媞絲在阿基里斯年幼時，曾抓著他的腳後跟，把他全身浸泡在冥河（Styx）之中，因而除了後腳跟之外，全身皆因神水浸潤而刀槍不入，所以阿基里斯的腳後跟（Achilles' Heel）遂成為唯一弱點及致命之處，因此 Achilles' Heel 一詞則有「致命傷」的意思。西媞絲從占卜預言知道，阿基里斯前往特洛伊會命喪沙場，因而將他送到別的城邦並化妝成女子，無奈仍被識破，只得乖乖前往特洛伊。

特洛伊戰爭歷經十年，戰情到了第十年開始起了變化。著名的荷馬史詩《伊里亞德》，主要就是在描述這最後一年的戰爭。

【勇士憤恨報友仇】

阿基里斯的童年好友兼得力助手帕卓克勒斯（Patroclus），不忍坐視同袍被特洛伊軍隊殘殺，因此假扮阿基里斯親自上陣為希臘聯軍挽回局勢，然而卻不幸被特洛伊太子海克特（Hector）殺死。

海克特是特洛伊大軍統帥，他公而忘私，曾多經過家門而不入，太子妃安卓瑪姬（Andromache）曾抱小兒多次尋覓督戰中的丈夫，但是海克特都含淚勸她以國家興亡為重，因而 Hector 一字就有「公而忘私者」的意思。

阿基里斯得知好友被殺之後，一怒之下率領大軍打敗特洛伊軍隊，使特洛伊人緊閉城門不敢應戰，只留下海克特一人在城牆外和阿基里斯決戰，兩人經過一番激戰，阿基里斯不僅殺了海克特，還將其屍體掛在戰車之後拖繞特洛伊城三圈，為死去的好友復仇。

【腳跟致命釀悲劇】

戰爭繼續進行，希臘聯軍戰況十分順利，但是好景卻也不長，阿基里斯雖屢屢殺敵建功，但是也只能在城外打勝仗，根本無法攻進特洛伊城。此外，由於他氣焰過於高張也得罪了天神，因而太陽神阿波羅（Apollo）遂引特洛伊王子巴里斯從城內射出奇箭，射中了阿基里斯的腳後跟，殺死了這位希臘軍隊第一勇士，希臘聯軍在失去勇將之後決定，必須以詐降方式智取，不能再力拼。

【智星巧獻木馬計】

足智多謀的伊色佳國王奧得修斯找了著名工匠伊比歐斯（Epiros）製造了大木馬，自任先驅部隊的首領，率領一批部隊藏於中空的木馬的腹中。他要亞格曼農帶領希臘聯軍拔營登艦，表面上是要休兵回國，實際上則在海岸外小島伺機支援。由於奧得修斯在希臘聯軍中幾乎是扮演參謀長的職位，因此 Odysseus 就有「智多星」的意思。特洛伊軍民看到希臘退兵，只剩下一隻大木馬時，非常高興，但卻也有幾分懷疑。普瑞安國王之女卡珊卓拉（Cassandra）警告大家，一旦把木馬拖進城裡，就會出現可怕災難。阿波羅愛上卡珊卓拉，賦予她預知未來的能力，但由於她不允許阿波羅染指她，阿波羅就故意使她的預言得不到任何人的相信。在英語世界裡，Cassandra 一字已代表著「惡兆預言者」的意思。

特洛伊城中另一位祭司拉歐昆（Laocoon），也警告軍民不得將木馬拖進城中，然而，他和兩個兒子卻在向海神祭祀時，突然遭到海蛇纏死，以致大家都相信拉歐昆說錯話得罪了神，於是上至普瑞安國王、文武百官，下至一般尋常百姓，都認為應該把木馬拖進城才對。

木馬被拖進特洛伊城，全城軍民飲酒作樂唱歌跳舞慶祝十年抗戰獲勝，然而在大家進入夢鄉之際，藏匿在木馬腹中的希臘軍殺出，並和躲在外島的聯軍裡應外合，攻破了特洛伊城。上自國王普瑞安，下至三尺幼童，只要是男性一律遭到屠殺，成年婦女被視為戰利品攜回希臘。西元前十二世紀，全世界最繁榮富庶的特洛伊城，就在一夜之間毀滅。「特洛伊的木馬」（Wooden Horse of Troy）或是「特洛伊之馬」（Trojan Horse），在英語世界裡是指「詭詐之物」的意思。又由

於該木馬是希臘人假裝退兵，贈予特洛伊表示雙方恢復和平的一份禮物，因而「希臘的禮物」（Greek Gift）就類似中文「禮多必詐」的意思。

引自 http://www.wretch.cc/blog/linkyle&article_id=462633