



圖1 春宵夢I 綜合媒材1994 120 × 80 cm
(翻拍自印象畫廊PART II, 《吳天章1997》, 頁35。)

春宵夢斷

— 吳天章《春宵夢》裡的閨怨情結

Love Estranged

— On the Maidens' Obsession of Grief & Woe

in Wu Tien-Chung's "Fantasy of Romantic Rendezvous"

楊墀 Chih YANG

國立台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所研究生
《大趨勢》藝術雜誌編輯

「閨怨」題材在中國文學傳統裡早已成為經常描述的對象，前有古詩十九首的《青青河畔草》¹、李白的《玉階怨》²，現代詩壇則有鄭愁予以「我達達的馬蹄是美麗的錯誤」來隱喻閨中少婦的寂寞情懷。放眼當代台灣畫壇，自早期印象派、野獸派遺風以降，甚少見及一系列處理閨怨題材者。或許在光陰的遞嬗下，「悔教夫婿覓封侯」的時代已不復曩昔；也或許在現代主義極力追求原創性下早已封殺了這原生的記憶，讓它永久塵封。直到吳天章的《春宵夢》系列，閨怨的題材方如鬼魅般幽幽醒轉，以詭異、驚悚、艷麗的方式呈現在當代畫壇。

《春宵夢》系列(圖1至5)顯然傳遞著一種不忍卒讀的傷逝情懷：畫面仿效遺照的製作方式，以個人肖像作為主體，周圍框以民間喜喪花圈常見的花環。單看畫框的形式即喚起一股追悼逝者的感傷情調。其中更大膽啓用替代性格強烈的俗麗媒材，如人工亮鑽、人造絲絨、以及閃爍的燈光。閃爍的燈光造成了一種鬼魅般的效果，彷彿逝者正由畫面中棲遑出走；在烘托人性原有的情慾之下，更構築一弔詭的、陰森冷冽的、驚悚的視覺風格³。畫中的女子皆獨坐空閨，背對著一片無涯的水域，有時靜謐橫流，也有時波濤洶湧，彷彿韶光已逝，青春漸行漸遠。時間是靜靜的鼓點，一如女子幽柔的身軀，分別出現在晨曦、夜央、以及黃昏的時刻——是一天當中最幽暗寧靜，最適宜鬼魅現身的時刻。此一懷舊色彩的個人肖像有著極端穩定的構圖，主要由大量的水平及垂直線交錯構成畫中作為主角的女子身軀，其紋風不動直追高度文藝復興的人物畫風。少數斜線出現在女

子兩腿及手部的動作間，作成些許的動態效果，彷彿牽動著面對青春歲月的蹣跚不安情緒。從一九八六年《傷害世界症候群》、一九九一年《四個時代》、一九九三年《春秋閣的傷害》以迄一九九四至一九九七年的《春宵夢》系列，吳天章持續偏向大局面的歷史關注，只是之前陽剛性的批判作風，如今似逐漸轉為裝飾俗艷的繪畫元素及女性的婉約形象，彷彿進行著一場柔性勸訴。表面上看來，《春宵夢》以結合舊式照片的媒材為繪畫形式，試圖解構台灣某個時期的片段歷史，訴說著台灣女性的悲情。不論從明鄭後渡海來台、墾植闢地後再返回內地經商，或是日據時代南洋從軍一去不返，台灣女性在獨守閨閣、委身幽暗的情況下，經常只能寂寞地等候她們的丈夫。她們的世界是一種孤注一擲的人生意願——將自己的所有感情，乃至整個人生均奉獻給婚姻愛情。透過《春宵夢》，我們見到了吳天章重塑文化歷史記憶的一貫企圖，只是此番已不若之前作品令人乍見之下即怵目驚心；相反地，它轉為溫柔私語的言說形式，觸及了我們內心隱隱的不捨與憐惜，並提供更深刻的思索內容。

《春宵夢》同時體現著一種壓抑的情緒，一種父權社會宰制下無言的焦慮、不安、以及犧牲。本來，獨守空閨的女子理應活在自己思想的角落、不為人知的繡閣裡；然而畫面中的女子卻處於開放了的生活空間，端正地注視著觀者，以面具遮掩下的眼神作為語言對外交通。是單純與觀眾產生對話？抑或脫口欲出的，與殷切盼望、長久等待的郎君的假想寒暄？或者眼神早已空洞



圖2 春宵夢II 綜合媒材1995 220 × 180 cm
(翻拍自印象畫廊PART II, 《吳天章1997》, 頁34。)

無物與盲目無異，有無對外交通早已無關緊要？在緘默的外表下，此一主動對外凝視的女人形象旋即反轉成為男性沉思下的客體，其觀看的權力已非來自女人自身，而是由男性所掌控：

在性別不平等的世界裡，男性從其特權和觀看的「主體」中維護自己的權力；而女性則於被動與無權中成為被凝視的對象⁶。

《春宵夢》因此成為男性特權的言說內容，女性僅只是其對象物，不具任何主體。柏格(John Berger)也有類似看法：

男性凝視，女性則表現……女性的自我是被測量的女性：為男性所測量。女性將自己物化——成為被凝視的對象⁶。

凝視一方面是男性與世俗的隱喻，一方面也使女性成為談論的對象。本來，肖像畫只作為欣賞而非言談的對象，但由於此一模仿遺像的題材，乃瞬間讓畫中女子成為遺世後眾人談論其今生過往的內容。且畫面中條理

有序的擺設佈置、主角或鮮豔或樸素的服飾、以及背景的经营位置皆恰到好处，再加以外框裝飾著的亮麗珠花，凡此皆將女性框界在禮儀、展示的狹隘心靈空間裡。而正是此一男性掌控觀看女性的權力，成為建構父權體系最根本的途徑。女性成為男性物權與權力定義下的意符，當丈夫長期外出，女性只能謹守本分安於居室，等候丈夫返回的消息。長久以來，女性皆淪為次等地位，接納著父權世界對她們所制定的種種規範。儘管畫中女子在對外凝視中似乎潛藏欲語還休的諸多觀念，但其本質顯然已經喪失殆盡；她已淪為一物化了的客體，只等著有創意的藝術家在作品中賦予她無限意義。

在思考權力與意義的關係時，傅科(Michel Foucault)曾分析指出，權力被運作的方式並非透過公開的壓制，而是在特殊的組織與話語，和它們所生產的知識形式中，所授與出的⁶。證之女性在父權社會裡的地位，其弱勢可謂一項歷史錯誤的遺物。現代社會既是後結構主義者所言的「以陽物為中心」(phallogocentric)，又是「以語體為中心」(logocentric)。拉康(Jacques Lacan)解讀佛洛伊德時特別強調無意識的語言結構，以及當個別的說話主體進入語言、法律、社會作用和組織的象徵秩序(symbolic order)時，所獲得的主體性。《春宵夢》所勾勒的恰是德希達(Jacques Derrida)所謂的「以陽物語體為中心」(phallogocentric)的社會。職是，畫中的女人乃成為拉康筆下定義的「匱乏」(absence)、「他者」(otherness)，由於缺乏父權社會裡代表陽物權力與提供男童說話位置的陽物，她因此缺乏建構語言與意義象徵秩序的途徑，也就被命定要「被言說」甚於「去言說」⁷，或成為前述的「被動表現的對象」甚於「主動凝視的對象」。

作為父權制度下被凝視的對象，《春宵夢》裡的女子實有著一永恆偶像化了的身體，一如達文西所繪的蒙娜麗莎。我們見到了梳攏的髮型、娟秀團花的衣著、以及有條不紊的室內擺設。此隔離外界私密閨房內的打點造型，似乎意味著長久的等待下，妻子不時以溫婉賢淑

或艷光四射的動人形像來迎接隨時可能返家的男主人。然而此表面端正的道德舉止，只讓女性成為久居家室、完全以男性對妻子身份的擬定規範來描繪的，扭曲了的物象。其中當然存在性的匱乏，從緊無或輕觸胸口的雙手、五官無情緒反映的面孔得以窺探一二。她們一方面享受肉體的歡愉，另一方面似乎又自覺失去了靈性；滿足之餘痛苦著，不滿足也痛苦著，靈與肉的掙扎糾葛彷彿作繭自縛，以至於臉上面無表情。而作為陽物象徵的樓塔及在水裡四處遊走的渡輪遠在身影之後，女子的背離似又影射著與性邂逅的遙迢無期，惟一可能自我排遣的，徒留假想的男性在背後以雙手緊緊環抱，觸及自己許久未被造訪的胸口。仍然，此手捧胸口的動作又是另一個「被測量的自我」，而非「自我測量的主體」。女性活力與個人價值的被剝奪莫此為甚，觀看《春宵夢》系列的閨怨情愫，我們乃驚覺其中娓娓道來的幾許啓示：對父權體系下的男性而言，女性不應只是性以及滯留家室的感情支柱。

女性題材素來為男性「他者」觀念的主要言說內容，在現代藝術裡，當男性面對女性，往往把凝視的對象納入合乎男性需求的途徑，征服女性乃成為男性的基本動機。在《春宵夢》裡，女子或端坐單人床沿或房間一角，背景皆為開放視界的風景，暗示一對外開放的空間；而女子撫胸的形象基本上更誘引出觀者的幻想，儘管從臉上無法察覺任何確定的情緒反應，此形象卻也不悖逆於觀者期待的滿足感。在屈從及犧牲的制約下，此一面對性的惶惑不安的女性形象，毋寧提供給藝術家及觀者莫大的快感經驗。

女性的閨怨傳統一方面被構築在「他者」穩定的象徵秩序裡，一方面卻又被放逐到父權社會的邊陲地帶，判定地位永遠比男性低下，只能活在男性凝視的凝固世界裡。水天一色的繡幃裡其實是男性予女性設想構築的一小千世界，女性同時身處男性觀念世界的其「內」(室內)及其「外」(外海)，既是被浪漫地加以理想化的美德化身，又是遭逢犧牲、隱忍悲哀的幽怨棄婦。閨怨的女



圖3 春宵夢III 綜合媒材1996 120 ×80 cm
(翻拍自印象畫廊ART II,《吳天章1997》,頁20。)

子有時是永恆自身的外現，有時卻又被擠壓倉皇於男性與永恆之間，顯得步履蹣跚，尋無立足之地。在《春宵夢I》(圖1)裡，畫中的女子彈撥象徵愛情的曼陀林，表達著對情愛的渴望；然而綴滿團花的綢緞上只殘餘片片綠葉，紅花早已褪色殆盡，可想而知此曼妙的彈唱終究是無人聆聽。《春宵夢II》(圖2)的褪色記憶更到達一種極致，女子全身上下為黑白的強烈對比，搭配左右兩株宣告凋殘的盆景，暗示強烈的死亡意味。惟一殘留的記憶是掛在女子頸上的墜飾，是新嫁時佩掛至今的吧？代表著一種約定，與男性長長久久、一生一世的約定。而有時那騷動不安的寂寞情緒不免在午夜夢迴時升起，《春宵夢III》(圖3)的女子乃推衾起身，流連樓台水邊。身上是繡花的艷麗綢緞，手中有孔雀七彩的翎羽，臉上有蝴蝶的繽紛，指甲塗著鮮紅的丹蔻——是妖嬈動人、青春永駐的閨閣女子喜迎入幕之賓的模樣。佳人儘管貌美不可抑遏，然而男人終在異地不返，蝴蝶終歸是莊生曉夢的蝴蝶，且流淌兩滴晶亮的淚。《春宵夢IV》(圖4)則更大膽吐露孤枕難眠的心事，女子獨坐床沿，偌大的床舖乃成為一種邀約，邀約擁衾共眠的伴侶。然則這一切彷彿都只如春夢一場，無緣兌現，在感傷中不斷編織、膨脹而成的情愛憧憬幻滅後，《春宵夢V》(圖5)的



圖4 春宵夢IV 綜合媒材1997 210 × 168 cm
(翻拍自印象畫廊PART II, 《吳天章1997》, 頁17。)

女子終於精力潰散，有如死者一般。肉體皆已成為陰森的青綠，徒留毫無人性的鮮紅大衣。女子已眼不能見、口不能言，失卻話語及感官的權力。在長久殷切的等待之後，作為下身的裙裳彷彿化成堅硬的石柱再無法動彈，只剩無力支撐的左手及撫慰心口的右手，無由反抗外界的壓力。而一旦石化加劇，女子終必成為佇立水邊的一座永久雕像。

從一九九三年《合成傷害》開始，吳天章即利用影像和材質之間的虛實辯證關係，試圖揭露人類最原始的心靈傷害。他透過模特兒般的肢體影像設計，加上材質的拼貼，合成一種蒙太奇式的視覺效果，特別是靈魂之窗——眼睛的遮掩更強化傷害的意像。然而此一遮掩有時並不完全阻絕對外的凝視。一九九四年開始的《春宵夢》系列便讓主角戴上面具或黑色墨鏡，保留通往世界的兩扇窗口。傅科在論及權力時曾謂，權力「只有在戴上面具，將自己遮掩大半」時方能讓人容忍¹⁰。本來，父權社會加諸於女性的權力論述即戴著合理化的面具來對女性擬定規範，如今，我們在《春宵夢》系列裡竟訝然驚覺，這些女子也力圖在面具或黑色墨鏡的遮掩下，掌控她們自身的情慾本能；儘管只是局部性地擺脫「陽

物匱缺」的陰影，精神上至少獲得了暫時性的勝利。吳天章在一九九七年個展的請柬上曾寫下了如下幾個字：「滲出艷麗、慾望及記憶的洞口」。艷麗是有的，慾望及記憶則更無窮。《春宵夢》系列的背景皆為廣大的水涯、無邊無際的濕濡意像，畫過水面的渡輪正在潮濕的感官情慾世界裡游走，雖稍縱即逝，卻不時挑逗著女子看似平靜無紋的內在波濤。情慾的滿溢似乎無處宣洩，只得不斷地從面具或黑色墨鏡的洞口裡滲出。等到春宵夢斷人兒香消玉殞，徒留開合的葵花在面無表情的面孔上長出，「在羞澀或無生命的軀殼中還保留這最後的一些無意識的強烈慾望」¹¹。《春宵夢II》及《春宵夢IV》裡的女子均被一道強化的光照在戴黑墨鏡的臉上，從遠處看來，彷彿兩個無底深淵的黑洞；慾望從此處流出，我們也由此墜入女子情慾的世界。無底的黑洞是持續空洞的言說，我們愈往深處凝視，也愈感同身受畫中女子個人意志的解體，永遠無法抹消的痛苦。

《春宵夢》系列的女子儘管皆本於現實，舉目所及卻具有一種鬼魅般的陰森色彩，幾乎可視為如同魂魄般，不再具生命氣息的人；然而也正因为此逝者的靈魅面貌，更傳達她們對此生的纏綿眷戀，以及女性身處幽閉世界裡的心理恐懼張力；人物確實在人鬼之間徘徊，進退兩難。儘管人物互為人鬼殊途的指向，但畫中殘餘的懷舊光線較之真實的事物更令人感到無窮張力，將焦點集中在觀者的期待，並引導觀者同時走向女子的此生以及過往。系列中也存在相互對立的男女象徵秩序：一方面是女性對幸福、滿足、安定生活的渴望，一方面則是男性殘酷無情、踐踏女性個人慾望的激情暴力。「閨怨」是《春宵夢》裡的女子永遠無能擺脫的古老魔咒，它充分顯示了女性生存地位的情愛匱乏；而此存在男性與女性意識裡的閨怨情結，既是吳天章對生命現象如女人面對青春、慾望的焦慮不安的形繪，更可能是藝術家反映內在複雜男女情結的兩股鬥爭力量。

《春宵夢》裡吳天章持續著更廣大歷史格局的關注，甚至上溯漢魏以來一脈相承的中國詩傳統，所不同

者此番乃以繪畫的視覺傳達取代了詩文學的音響格律。此系列可視為他思索東方文人精神的個人成長歷史紀錄，以及此一長遠記憶沖刷下對女性閨怨的傷逝情懷，其中隱隱可見其成長過程裡，不時碰觸的，女性長期壓抑下無言以對的創傷。在一個與速度、暴力、觀眾、荒謬掛勾的藝術文化情境裡，吳天章的藝術作風在怪誕之餘卻顯得異常靜謐、客觀內省，在溫婉的控訴及傷痛的情緒當中，「閨怨」情結乃外化為巨大無比的情愛渴望。■

《註釋》

- 1 詩文為：「青青河畔草，鬱鬱園中柳。盈盈樓上女，皎皎當窗牖。娥娥紅粉妝，纖纖出素手。昔為倡家女，今為蕩子婦。蕩子行不歸，空床難獨守。」
- 2 李白〈玉階怨〉全文：「玉階生白露，夜久侵羅襪。卻下水晶簾，玲瓏望秋月。」
- 3 台北市立美術館（1984）。一九九四台北現代美術雙年展，P.40。
- 4 Norma Broude, Mary D. Garrard 著，謝鴻均等譯（1998）。女性主義與藝術歷史，P.160。台北：遠流出版社。引自Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema"（寫於1973年，出版於1975年的Screen），in Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), p.14-26。
- 5 John Berger, in *Ways of Seeing* (London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972), p.47。
- 6 Whintey Chadwick 著，李美蓉譯（1995）。女性，藝術與社會，P.8-9。台北：遠流出版社。
- 7 同上註。
- 8 姚一葦著（1996）。藝術批評，P.304。台北：三民書局。引自Carol Duncan, *The Aesthetics of Power: Essay in Critical Art History*, p.109-111, Cambridge University Press, 1993。
- 9 同註3。
- 10 Michel Foucauld, *The History of Sexuality, Vol. I: An Introduction* (New York: Pantheon, 1978), p.86。
- 11 黃海鳴著（1997.3）。滲出艷麗、慾望及記憶的洞口——試分析吳天章九七個展中的時空結構。山藝術，90期，P.106。

《參考書目》

- 印象畫廊PART II（1997）。1997吳天章個展。
台北市立美術館（1984）。一九九四台北現代美術雙年展。
Norma Broude, Mary D. Garrard 編，謝鴻均等譯（1988）。女性主義與藝術歷史。台北：遠流出版社。



圖5 春宵夢 V 綜合媒材 1997 170 × 130 cm
(翻拍自印象畫廊PART II，《吳天章1997》，頁1。)

- Linda Nochlin 著，游惠貞譯（1995）。女性，藝術與權力。台北：遠流出版社。
李美蓉譯，Whintey Chadwick 著。女性，藝術與社會。台北：遠流出版社，1995。
姚一葦著（1996）。藝術批評。台北：三民書局。
Michel Foucauld (1978). *The History of Sexuality, Vol. I: An Introduction*. New York: Pantheon.