

非同一性的她者？

——由「台灣女性藝術展」所引發的一些思考

盛 鎧

人們可以看透同一性的原則，但沒有
同一性人們就不能思維。

——阿多諾《否定的辯證法》

一、問題的起點

在台灣美術的發展中，女性藝術家的表現，從陳進入選官辦的「台展」，到現在各式各樣創作風格的展現，可以說是有著不容忽視的成就。由此角度而言，1998年由台北市立美術館所主辦的「意象與美學：台灣女性藝術展」（4.18-8.09, 1998），在台灣美術史上自有其重要性。這項由官方美術館所主動籌辦的女性藝術展，在台灣美術史上是第一次針對女性藝術家的作品為主題的大規模展覽，在此之前雖然有過女性藝術家的作品聯展，但從未有過如此規模，以及議題如此明顯的展覽。由此而言，這次的展覽可說是對台灣女性藝術家成就的遲來的肯定；但是，換另一個角度而言，這項展覽除了展現台灣女性藝術家的成就，也反映了台灣美術界對女性藝術的期待，正如這次展覽的主題——「意象與美學」，她是不是展露了不同的「新」的「意象與美學」？

但是，這個問題絕非如表面所看來的那麼單純——舊接受新、新進入舊——因為這次展覽的作品上下橫跨近一百年，多數作品絕非新作——至少就時間而言。當然我們可以說這是女性藝術對自身傳統的回顧，或說創造自己的系譜、說自身的故事，就像錢鍾書所謂的「事後追認先驅」¹；但是，由此我們也可以看出這並不是一個簡單的新舊對立的問題，至少女性藝術家的創作本來就存在，只是我們觀看的方式有所不同而已。

¹ 錢鍾書曾以中國畫史上明代董其昌所做的南北分宗，作為這種事後追認先驅的典型例子。見錢鍾書《中國詩與中國畫》，收於《七緘集》（台北：書林，1990），p.3。

在這項「台灣女性藝術展」的簡介說明之中，一開頭如此寫著：

工業革命以降，隨著社會結構的轉型，女性的社會地位亦隨著女性意識的自覺而積極拓展了教育、就業及從政的機會，女性藝術的歷史脈絡及時代發展亦在眾多的藝術家、藝評家及史學家的關注下，獲得了較嚴謹學術的研討及論述。

姑且不論其中「工業革命以降」、「社會結構的轉型」所指為何，在此，女性藝術的定位是被放置在台灣社會發展的脈絡之中，而被看成是藝術界標準轉化下，被重新詮釋的結果，並且這種轉變是來自於社會的物質基礎以及其他文化領域的影響。因此，不論是以藝術史中分類的角度來看，或以文學中「文類」(genre)的概念作為參照，「女性藝術」作為一種分類的類型，其背後的意義或涉及到的問題，絕不僅止於創作者的個人的性別特徵而已。「女性藝術」能成為一種特殊的分類類型，甚且成為一項大型展覽的主題，而被特定時空下的文化脈絡所接受，必然有其一定的社會條件或是某種預設。

在談到台灣女性問題時，一般論者大多將 1972 年呂秀蓮公開揭櫫「新女性主義」做為台灣婦女運動正式檯面化的重要分水嶺²，但是，以女性主義或相關議題為創作概念的藝術作品，基本上是在 1980 年代末期才開始出現³。所以，就台灣文化整體發展的脈絡而言，自覺地以女性相關議題作為素材的創作，以及「女性藝術」作為某種作品類型的集合，是後於女性主義運動的。在釐清這點之後，我們或許可以這麼說，一些原本就存在的女性藝術家的創作，之所以被標舉而出、被重新詮釋為一支獨立的系譜或類型，是基於特定的社會情境，以及以某種概念為前提的預設之下，而被看作是與傳統相抗衡的非同一「她者」。

然而，在這樣的詮釋脈絡中，「女性藝術」到底被賦予了何種的面貌？或者具體而言，在這項「台灣女性藝術展」的歷史回溯中，所意圖呈現的相異於傳統的「意象與美學」是什麼？當然，要在風格如此多樣的展覽中找到一個基調是不太可能的事，但是，所有的參展者都有一個共通點——她們都是女性，於是這眾多的風格特質便被統合進「女性」的名下，成為與「男性」藝術史相對的另一極。就此層面而言，這裡仍有個「同一性」的問題。因為這項展覽是以「女性」為名的「主題」展，而非單純的女性藝術家的作品「聯展」；事實上，絕對的多樣性的再現從根本上來說也是不可能的，任何的再現都一定帶有選擇性的，而有選擇的地方則必然有同一化的邏輯在運作著。

² 參見中國論壇主編《女性知識分子與台灣發展》(台北：聯經，1989) 文集中相關論文。

³ 參見賴瑛瑛〈台灣女性藝術的歷史面向〉，收於《女/藝/論》(林珮淳主編，台北：女書文化，1998)，以及文集中相關論文。

以下本文所要探討的，正是要藉助於阿多諾(Theodor W. Adorno)對同一性思維的解析來釐清在這項展覽中所涉及的在認識論範疇中的同一性與非同一性的問題。

二、關於同一性

關於「同一性」(Identität)在哲學上的意義，阿多諾有個簡要的說明：在現代哲學史中，「同一性」一詞有幾種意思。首先，它標誌著個人意識的統一性，一個「我」在它的所有經驗中都是同樣的。這意味著康德的「我思考那種能陪伴我的一切概念的東西」。其次，同一性還意指在一切合理的本質上同樣合法的東西，即作為邏輯普遍性的思想。此外，同一性還標誌每一思想對象與自身的等同，簡單的 $A = A$ 。最後，在認識論上它意指著主體與客體的和諧一致，不管它們是如何被中介的。(《否定的辯證法》，139)而且，

一個個別意識是一，……假如沒有同一的意識，沒有特殊的同一意識，沒有特殊的同一性，就不會有任何普遍性；反之亦然。這就是為辯證的特殊性和普遍性觀點提供認識論合法性的東西。(《否定的辯證法》，139)

也就是說，唯有同一性才能構成完整的整體(Totalität)。這裡的「同一性」概念或許有些抽象，我們可以借用一個例子來幫助理解：如果一粒珠子是「一」，那麼同一的意識就是串起一粒粒珠子的那條線，使所有的珠子不再是一粒珠子，而是構成「整體」項鍊的一個環節或一個組成部分。同樣地，當一件女性藝術家所創作的作品被放置於一項以「女性」為名的展覽之中，它就不再是一件單一的藝術品，它已成了「女性藝術」這個「整體」的一個元素：「女性藝術」的普遍性雖然來自於個別作品的特殊性，但是個別作品的意義及其特殊性也被涵攝於整體的普遍性之中，這就是阿多諾所謂的「辯證的特殊性和普遍性」，而其中所起中介作用的正是一種「同一性」的意識。從這裡我們要轉往符號學的面向，來看構成符號意義所涉及的「同一性」的問題。

索緒爾(Ferdinand de Saussure)曾以日常生活中的例子來具體說明何謂語言中的「同一性」(identité)：例如兩班「晚上8:45日內瓦--巴黎」的快車相隔二十四小時開出，我們說這兩班車有同一性。在我們眼裡，這是同一班快車，但是很可能車頭、車廂、人員，全都不一樣。或者一條街道被拆毀後重建，我們說這是同一條街道，但在物質上，那舊的街道可能已經蕩然無存。一條街道為什麼能夠從頭到尾重新建築而仍不失為同一條街道呢？因為它所構成的實體並不純粹是物質上的。它以某些條件為基礎，而這些條件，例如它與其他街道的相對位置，卻是跟它的偶然的材料毫不相干。同樣，構成快車的是它的開車時間、路程，和使它區別於其他快車的種種情況。每次

這些相同的條件得以實現，我們就得到相同的實體。然而實體不是抽象的，街道和快車離開了物質的實現都無從設想。（《普通語言學教程》，153）

在中文裡，「物」與「物」這兩個字，在符號意義（也就是所謂的 signifié）的這個層面上，我們可以說這兩個字是等同的，是「同一」個字，儘管它們的字型是不一樣的。由這個例子我們可以理解到：一旦一個符號產生所謂的「意義」的時候，也就是當它進入語言系統之中被「指認」為與某物或某詞「相等同」時，它的某些物質層面的差異也就開始被忽視（在這個例子中是它們的字型）；然而符號的物質性卻又是產生符號意義的前提，即索緒爾所說的「實體不是抽象的，街道和快車離開了物質的實現都無從設想」。（《普通語言學教程》，153）因此，這裡有個弔詭的現象：藉著同一性的思維，一個符號才可以和其他的符號相指涉而被定義，但是一個符號的物質層面的各種可能性並不能完全地被同一，被系統所交換（如這個例子中的楷體和明體的感覺就是「不一樣」）。然而，為了使整體系統的穩定性和內部的一致性得以維持，符號的同一性往往被當成是認識的第一性以取代符號的物質性。

在索緒爾的例子中，縱然 8:45 的快車誤點，它仍是同一班快車，只要相對性的條件維持不變，因此，這裡的「同一性」使得整體的火車調度得以維持運作。也就是說，整體的系統是人們認知同一的根據，但反過來說，同一性也是系統得以維持的根本條件。這就是阿多諾所謂的「沒有特殊的同一性，就不會有任何普遍性；反之亦然」。（《否定的辯證法》，139）也就是在這個意義上，阿多諾說：「同一性是意識的首要形式。」（《否定的辯證法》，145）但他也指出了問題弔詭的所在：

傳統思維的錯誤在於把同一性當作目標。……非同一性的認識想說出某物是什麼，而同一性的思維則說某物歸在什麼之下、例示或表現什麼以及本身不是什麼。同一性思維越是無情的圍攻它的對象，它偏離它的對象的同一性也就越遠。（《否定的辯證法》，146）

但是，阿多諾也曾提醒我們說：「把同一性定義為自在之物與其概念的符合，這是罪孽。但不應簡單地拋棄同一性的理想。」（《否定的辯證法》，146-147）甚至，

那種想直接把握雜多的幻想將是一種模仿性的倒退，像統一性思維一樣退縮進神話中，退縮進混亂的恐懼中。這是靠壓制盲目的自然來模仿盲目的自然，導致神話統治的相對的一極。（《否定的辯證法》，155）

史特拉文斯基（Igor Stravinsky）也曾說過：「不服從總以背叛來自誇，而總是希望除去約束，相信在自由中找出力量的原則。然而他們總是會失望，他們只會達到偏私

的專制與幻想的混亂。」(《音樂七講》，58) 因此，唯有對「同一性」作更進一步的探究，才能對非同一性有更多的認識。「哲學的自由不過是呼喊出它的不自由的能力。」(《否定的辯證法》，17)

三、概念與非概念

阿多諾在對傳統唯心論哲學的認識論進行批判時，提到所謂「概念的物化」：「概念 (Begriff) 本身和一個非概念的整體糾纏在一起的。唯一使它同這個整體相分離的東西是它的物化——那種把它當作概念而確立起來的東西。」(《否定的辯證法》，11) 他進一步指出：

指稱非概念物——因為根據傳統的認識論，概念的每一定義最終需要有非概念的、直證的因素——是概念的特點，然而恰恰相反：作為歸類於概念下的抽象同一體將脫離這本體之物。(《否定的辯證法》，11)

在這裡我們可以和前文中提到所謂符號的「同一性」及「物質性」的問題相互印證：一件藝術品的「意義」或者是所謂的「內容」，就如同符號的所指或哲學認識論中的「概念」一樣，都根源於「非概念物」——即符號的「物質性」，並且，作為概念的內容並無法窮究藝術品各個層面意義開展的可能性，脫離了這點的認知，就是一種概念的拜物教：

概念的實質對概念自身來說是內在的，即精神的，同時又是先驗的，即本體的。意識到這一點就能擺脫概念的拜物教。哲學的反思要確保概念中的非概念物。否則，根據康德的名言，概念就是空洞的，最終由於不再是任何事物的概念而成了虛無。(《否定的辯證法》，10)

藉著索緒爾所舉的例子，我們可以理解到：構成思想和語言中的「同一」與「差異」，並不是全然來自於物質本身，毋寧是說來自於相對的條件；然而，語言符號的意義作為一種「概念」，其同一性的思維邏輯雖屬於精神的範疇，並為辯證的特殊性和普遍性觀點提供認識論合法性的基礎，但仍具有其根本的物質性。如果如馬克思所批評的，黑格爾的思想是個頭下腳上、上下顛倒的思想體系的話，那麼，傳統的唯心論哲學正是在「概念先於物質」這點上產生了阿多諾所謂的「概念拜物教」的錯誤。

類似於此，對藝術品的詮釋如果忽視了「非概念物」——也就是符號的物質性——的存在，也將導致另一種美學範疇中的「概念拜物教」。例如傳統藝術史中將女性藝術家的作品視為具有「纖細」、「柔美」、「閨秀」等所謂的「女性特質」，就是先以預

設的「女性特質」作為一種詮釋的「概念」，使被詮釋的藝術品在這個已事先被建構好的概念下被同一化，而忽視了作品所可能延伸出的其他面向。關於這點，藝術史學界已有所論及和反省：

一旦女性藝術家的畫筆或鑿子底下透露出一股與社會期待相左的氣度、骨力、格調和風貌時，她（女性）就不再是代表自身的性別，而只是異性（男性）的一種影子而已。這既是一種主觀之至的剝奪，也是異常鮮明的價值標尺：在女性藝術家依然表現出「女性的」的諸種特點時，她們的所有作品不過是其特有的女紅趣味的流露，與藝術史的主流是相距甚遠的。（丁寧，《綿延之維——走向藝術史的哲學》，83）

當然，在這種認知圖式之下，所隱含的同一化概念不只僵化了其他詮釋的可能，並且其中預設的所謂「男性/女性」的這兩極，明顯地具有上下優位性；然而，我們不是有可能設想一種具有「不同的」偉大方式的女性藝術，其形式與表現特質都不一樣，全以女性的處境和經驗特質為基礎呢？身為女性的藝術史學家諾克林（Linda Nochlin）如此提問著。（《女性、藝術與權力》，190）而她的回答是：

這在表面上看來似乎頗有道理：一般說來，女性在社會中乃至作為藝術家，其經驗與處境都和男性不同，而由一群自覺地聯合在一起並具有清楚目的，想將女性經驗的集體意識具體化的女性所創作的藝術，自然應該會在風格上一看即知是女性主義的（如果不是女性化的）藝術。不幸的是，這種說法雖然仍有可能是真的，但是到目前為止卻從未發生。（《女性、藝術與權力》，190-191）

她認為對於藝術史中的各個畫派，我們都可以透過某些清楚定義的風格或表現特質來加以辨認，然而我們卻沒有類似「女性特質」的共同特質可用來連結女性藝術家的風格，這就好比沒有這類特質可用來連結女性作家一般。（《女性、藝術與權力》，190-191）她並羅列了許多女性的藝術家和文學家而論斷說：「在上列每一個例子裡，與女性藝術家和作家她們同時期、同背景的其他藝術家和作家，似乎都遠較她們彼此之間接近得多。」（《女性、藝術與權力》，191）

那種認為女性藝術家所創作的作品在本質上都具有（或反映、再現）所謂「女性特質」的看法——不論其意圖是貶抑或頌揚——總是自覺或不自覺地以某種抽象的同一化思維來論斷個別的藝術品。例如陳進常被人稱為「閩秀畫家」，但是，以細膩的筆法描繪仕女圖本來就是日本畫（膠彩畫）的傳統類型之一，只因她選擇的題材對象是台灣當時中上階層的女性，即被視為具有「女性特質」的「閩秀畫家」。不僅社會

期待女性藝術家在作品中表露一種社會化的所謂的「女性」表現，甚至僅因創作者的性別，而貼上特定的標籤。固然我們需要藉著同一性的思維才能夠詮釋特定藝術品的「意義」，並且才能和傳統所構築的體系相互參照，據以論斷一件藝術品的創新之處及其價值所在，但是若不對構成總體的同一性思維進行反思，而只是簡單的加以否定，仍不能擺脫同一性的思維。「把否定之否定等同於肯定性是同一化的精髓，帶用最純粹形式的形式原則。」（《否定的辯證法》，156）否則，在這種情形下，即使爲了對抗或否定壓迫性的同一性，被差異化的它者的非同一性也只能被統合在另一種同一性之下，去對抗現有的建制，然而在這樣做的同時，卻又擺脫不掉另一個層次的同一性的陰影。

四、抵制意義的藝術

人們可以理解藝術史內在的運作邏輯，甚至也可以批判它，但沒有這種邏輯，一切的創作和詮釋也無法得到理解。就這個層面而言，我們無法設想一種完全超脫於傳統之外的可能；任何宣稱自己能自外於所有同一性的體系，都是可疑的。「否定之否定也是一種同一性、一種新的幻覺，是推論的邏輯——最終是主觀性原則——對絕對的投射。」（《否定的辯證法》，157）阿多諾如此提醒我們。

然而，一件藝術品自身的存在便包含有無法被概念所涵蓋的非概念物——即物質性的各種可能性，因此，即使我們是靠著同一性的思維對藝術品進行理解，但是那非同一性的可能仍然存在著，至少同一性思維的運作仍是藉著非同一性的非概念物作爲前提的。在陳進的作品中，我們藉著畫中精確再現的物件而彷彿能「看到」當時的時代氛圍，即使我們並未在那樣的生活環境中生活過，但是透過我們文化的養成教育，我們得以將這些再現的題材（包括人物的姿態、裝扮和細緻描繪下的精緻物件）和那樣的生活環境作連結並賦予特定的價值——這裡的對再現物的指認和聯想產生了我們對所謂的「內容」的認知⁴。雖然在此我們還沒談到技法和特定形式的發展歷史，但是這個最初步的認識過程就已經包含有同一性的思維在其中（當我們說：「這是什麼」、「那是什麼」的時候，就已經是一種「同一律」 $A = A$ 的判斷。請參見前文）。然而在這樣的認知過程中所產的「內容」，並不能涵蓋畫幅中每一筆、每一點、每一劃所累積的形式特質，這就是前文中所一再強調的「概念不能取代非概念物」的原由。同樣地，即使陳進身爲女性，她對某些題材的偏好或者在她的作品中表現的某些特質，並不是她的作品的「全部」。正如阿多諾所謂：「任何客體都不能完全被認識，知識不必提出一個總體的幻象。因此，對藝術品的哲學解釋的任務不能把藝術品和概念相等同，把藝術品同化進概念中。」（《否定的辯證法》，12）

⁴ 參見這項展覽中所選的作品〈悠閒〉（1935）。

在這項「台灣女性藝術展」之中，雖然就像諾克林所說的，其中並沒有那種讓人一望便知的「女性特質」，而且其中個別女性藝術家和其他男性藝術家的相似點似乎還多過和展中的其他女性藝術家（例如陳進和她老師鏞木清芳的相似之處似乎還多過其他的女性藝術家），但是在這項由眾多女性藝術家的作品所匯集而成的展覽中，仍隱含著某種同一性，使這些個別而多樣的風格涵攝在台灣女性藝術家的共同特質之下而具有一種普遍性；然而，若要擺脫這種普遍性以求直接反映出絕對的多樣性，從根本上來說，卻又是不可可能的，因為作品的選取一定有某種的判準。

從這裡，我想再回到問題的起點：當我們在為藝術品作分類的時候，是不是也會陷入這種同一性的思維當中？不可否認，「女性藝術」作為一種藝術表現的新的可能性，的確是對藝術的創作以及對藝術的書寫（包含藝術理論與藝術史的書寫）帶來極大的衝擊，但是這些衝擊所帶來的效應，以及歸在「女性藝術」名下的各種創作，是不是真的能擺脫同一性的思維的這個幽靈的纏繞？即使再怎麼強調「差異」與「非同一性」，面對現實中掌握許多資源的各種建制，「她者」也有可能被同一性的體制所召喚，而忽視了藝術作品中物質層面的各種可能性。畢竟，同一性的思維不是說拒斥就能拒斥得掉的，然而從另一個角度來說，非同一性所代表的自由，正如阿多諾所說的：「自由本身和不自由完全糾纏在一起，……自由的概念不能被當作絕對的東西被挑選而出。沒有理性的統一和強制，任何類似於自由的東西都不可能進入頭腦中，更不必說存在了。」（《否定的辯證法》，263）由此我們或許可以說：

藝術和哲學共有的東西不是形式或構造的過程，而是一種禁止假象的行為方式。藝術和哲學都通過它們的對立面而忠實於自己的實質：藝術靠抵制它的意義；哲學靠不去捕捉任何直接的事物。（《否定的辯證法》，14）

參考書目

- 史特拉文斯基，《音樂七講》，台北：樂韻，1988
- 阿多諾，《否定的辯證法》，重慶：重慶出版社，1993
- 諾克林，《女性、藝術與權力》，台北：遠流，1995
- 索緒爾，《普通語言學教程》，北京：商務，1996
- 丁寧，《綿延之維——走向藝術史的哲學》，北京：三聯，1997
- 林珮淳編，《女\藝\論——台灣女性藝術文化現象》，台北：女書，1998
- 陳淑鈴編，《意象與美學——台灣女性藝術展》，台北：台北市立美術館，1998