

「此時此刻」—陳慧嶠作品中非理性元素的運用

李思潔

這幾年來，無論東西方，關於女性藝術家的研究議題一直不斷在進行。陳慧嶠是台灣女性藝術家中頗具代表性的一位，作品主要多為裝置藝術。陳慧嶠的作品，自 1997 年的個展「懷疑者的微笑」之後，至今的幾年間仍陸續有作品發表。陳慧嶠作品中令人印象深刻地便是其利用媒材的衝突性，表達出一種纖細/危險、脆弱/優雅/夢幻等對立/矛盾。¹在 2006 年台北當代美術館中的 TAT@MOCA2006 展覽中，陳慧嶠以《此時此刻》為題展出五件作品，距離她上一個個人展覽《懷疑者的微笑》（1997）已經有 9 年時間，除了以往為人所熟知的針、乒乓球等媒材的使用，陳慧嶠更加入了神話以及其他非理性的因子豐富了作品。這裡所定義的「非理性因子」指的是神話、夢境、圖騰等。本文的重點在於引入符號學多元詮釋的方式，討論這些非理性的因子在作品中的呈現，延伸作品的意涵，創造出更加多元的意義；並且加入神話學和精神分析的理論，說明作品中的文化共通性以及陳慧嶠的個人性。

在陳慧嶠的舊作中，為人熟知的作品有插滿針的玫瑰，在牆上如同血漬般玫瑰的壓縮圖樣，以及柔軟的皮毛插滿細針，覆蓋在床鋪上。²在台灣的女性藝術史上，這些作品都是一再地被用來闡述當代女性藝術家的女性意識：包括在媒材上使用玫瑰的形象、或是密密麻麻地排列細針的手工製作，這些都被當作是一種「陰柔」的呈現，或被視為拜物心理的轉換。³使用媒材的衝突性，被視為是一種獨有的女性幽默；針插所營造出的「防禦姿態」，也被認為是女性拒絕男性觀看褻玩的隱喻。⁴不只台灣的女性藝術家，其他地區的女性藝術家，也都有利用布料、針線等媒材進行創作，藉此表達出對於手工的認同。⁵然而各地的表達方式卻不盡相同，如美國女性藝術家茱蒂·芝加哥(Judy Chicago)曾經用工作室的形式縫製百納被，但是和台灣的女性藝術家所講究的選材、收集等手部操作

¹ 吳瑪俐，〈懷疑者的美麗捕捉〉，刊於《山藝術》第 90 期(1997.09)。

² 這些作品為《你是玫瑰我是針》【圖一】，1993；《空中的火焰》【圖二】，1997；《睡吧！我的愛...》【圖三】，1998。資料均出於石瑞仁、陳慧嶠、蘇珀琪：《陳慧嶠此時此刻》。財團法人當代藝術基金會，2006。

³ 陸蓉之，〈1990 年代女性意識的崛起和女性化的美學品味〉，《台灣(當代)女性藝術史》(台北市：藝術家出版社，2002)，頁 266。

⁴ 石瑞仁，〈拜物女巫的法會〉，刊於《山藝術》第 90 期(1997.09)

⁵ 江足滿，〈拼貼女性藝術史—衣、布、剪刀與針線情〉，刊於《中外文學》第 28 卷第 5 期(1999.10)，頁 60-61。

(Manual Practices) 的方式仍有不同。⁶關於這些論述，陳慧嶠本人卻認為藝術創作無關性別，這些媒材都是生活用品，只是透過它們來傳達藝術，並沒有特殊的象徵意義。⁷

此次在台北當代美術館所展出的 TAT@MOCA2006 展覽中，陳慧嶠以《此時此刻》為題展出五件作品。這五件作品分別是《古老的感覺》【圖 4】、《知覺之翼—巫士之旅》、《知覺的泡泡—在結束中開始》【圖 5】、《知覺之翼 II》【圖 6】以及《銀塵》【圖 7】和《內在的回憶》【圖 8】。五件作品並非分屬於不同展間，有些是兩件作品被並置在一個展間。姑且不論作者是否有意識地作這樣安排，⁸但這樣並列的布置，類似於電影蒙太奇技巧的理論：畫面本身是無意義的，但當不相關的畫面連結起來，對觀者所產生的「衝擊」，才是有意義的。⁹多件作品被布置在同一個展間時，觀眾會不自覺地將作品之間作連結，因此，單獨一件作品的意義不再明顯，因為作品之間連結所產生的意義會更為深刻地對觀者留下印象。

陳慧嶠第一個展間內所呈現的是《古老的感覺》。展間佈置成一株株紅色或是白色的薊的花園，每一株花大約 100 公分高，穿梭在花群間很容易因為花莖上的刺而阻礙。地上畫著一幅以「LOVE」為中心的路線圖，牆上則是以金色線條勾勒出具體的狼形象的圖騰【圖 9】。

第二個展間同時佈置有三件作品，分別是《知覺之翼—巫士之旅》、《知覺的泡泡—在結束中開始》、《知覺之翼 II》。《知覺之翼—巫士之旅》是一幅以銀色的線條繪製在牆上的路線圖，以「作夢 Dreaming」為中心；《知覺的泡泡—在結束中開始》則是在白色的床上鋪滿橘色乒乓球，並在乒乓球上以星型亮片和白色珠子作裝飾。《知覺之翼 II》則是白色的絲線纏繞在一根根尖細的針上，在地面上排成一片白色葫蘆狀的造型。

第三個展間則是共同展出《銀塵》和《內在的回憶》。整個展間呈現深藍色調，《銀塵》是以發光二極體和牆上的金色蛇型壁畫【圖 10】，這裡的蛇型壁畫比較具有裝飾性，不像《古老的感覺》那麼具體。《內在的回憶》是電子影像輸出，在水池裡播放不連續的電子影像片段。

在陳慧嶠作品《古老的感覺》、《銀塵》中，都有運用壁畫圖騰，而且都是以動物的形象—狼以及蛇—為作品的一部分。這些「圖像符號」，都有不同的解

⁶ 謝佩霓，〈安全感盒裝，美感封箱〉，《典藏藝術》(no. 66, 1998)。頁 205-206。

⁷ 黃茜芳，〈真金不怕火煉—陳慧嶠的創作路〉，《典藏藝術》第 66 期(1998.03)，頁 179。

⁸ 展間的布置並非陳慧嶠的意思，而是根據當代美術館原有的格局。

⁹ Kristin Thompson, David Bordwell 著，廖金鳳譯，《電影百年發展史》(台北：麥格羅希爾，1998)，頁 193-194。

讀方式以及面向。符號學從索敘爾(Ferdinand de Saussure)的二元符號理論開始，由單一符指(signifier)對單一意指(signified)的概念，慢慢演變到皮爾士(Charles Sanders Peirce)的符號架構中。就從理解視覺藝術作品的角度而言，皮爾士的符號架構比索敘爾的符號理論更為實用。¹⁰

在皮爾士所建立的符號架構之下，符號理論應先建立的概念是：符號透過自身以外的意義指向自身，以及意義是由觀者對於符號的先驗解讀而來。其次，當一件作品被視為一個符號時，作品和觀者之間便有了一個連結：若沒有觀者，則這些作品就不具意義。符號之所以為符號，是因為其中所存在的「詮釋」(interpretation)空間，通過觀者的詮釋介入，因此賦予作品意義。而意義的賦予過程並不能被簡化成為一對一的運作，皮爾士強調「我們無法不透過其他事物來構想符號本身，此即詮釋。」在詮釋與再詮釋的過程中，符號的意義也不斷轉變，皮爾士將其稱之為「永無止盡的符號學」(unlimited semiotics)，一旦觀者改變、時空脈絡改變，則作品又成為另一個符號，繼而重複這種詮釋的過程，這種變動的過程中只有客體(object)是不變的。

在作品《古老的回憶》和《銀塵》中，可以看到圖騰和神話的概念：陳慧嶠在創作自述中提到，狼是天狼，蛇是蛇夫。¹¹這裡所用的「天狼」的起源來自於埃及，是大犬座中的一顆恆星。在古代埃及夏季，看到天狼星和太陽一同升起，便是尼羅河即將氾濫的前兆，是一個警告人們的指標，因此天狼星有著守護的意味¹²。蛇夫則是源自希臘神話中的藥神阿斯克勒庇俄思(Asclepius)，蛇就是阿斯克勒庇俄思的象徵。¹³

在《古老的感覺》中所使用的薊花是蘇格蘭國花，同時也是具有神奇療效的植物¹⁴，植物的莖上有許多刺；搭配上天狼的圖騰則是有守護的意味。被這樣一些具有保護、防衛意味物件所包圍起來的，是一幅以「LOVE」為中心的路線圖；在薊花叢中穿梭時，會不時被花莖上的刺所勾到，象徵著受到保護的愛情；另一方面，刺也阻礙了尋找愛情的人在花叢中的行動。天狼的形象被畫在接近地上的

¹⁰ 皮爾士將符號區分為「指標」(signal)、「肖像」(icon)與「象徵」(symbol)三種。第一種「指標」中，符號和客體之間有物理性的連結或是因果；第二種「肖像」符號則是和客體相像；第三種「象徵」符號，注重的層面並非自然意義而是文化上的意義。理解作品符號的真正價值，在於人們重新思考「意義」為何，而非全然地接受；若將作品視為符號或是符號的組合時，觀者所關心就不只是在視覺層面上，同時也關心到意義是如何展開。這樣的符號架構使得人們注意到作品的功用是作為意義的載體，符號是基於已經被建立的社會成規整體，並能藉由類似事物所指涉。李建緯，《符號學是什麼—由藝術作品談起》(台南，國立台南藝術大學，1993)，頁 3-5。

¹¹ 〈陳慧嶠—此時此刻〉，刊於《當代藝訊》(2006/09/23-11/19)。

¹² 長島晶裕、ORG，《星空中的神話》(台北市：春光出版，2005)，頁 168。

¹³ 長島晶裕、ORG，《星空中的神話》(台北市：春光出版，2005)，頁 74-75。

¹⁴ 〈陳慧嶠—此時此刻〉，刊於《當代藝訊》(2006/09/23-11/19)。

位置，也被聯想成爲和神話故事中的埃及人一樣，看到日出時伴隨著太陽的天狼星，是一個帶來尼羅河即將氾濫的訊息。

天狼在埃及除了有守護的意思之外，同時也是冥府之神阿努比斯（Anubis）形象的象徵。¹⁵阿努比斯是墓葬的守護者，也是靈魂的守護者¹⁶。雖然同樣具有守護的象徵，但多了關於死亡的意念，使得愛情、守護與死亡之間有種微妙的聯繫。

《銀塵》中所用的蛇型圖騰，在作者自述中是希臘蛇夫座的象徵，有重生的意味。在《銀塵》和《內在的回憶》一起展示的展間中，《內在的回憶》利用水和電子影像作出朦朧的、不連續的片段，創造出如冥想般私密的空間和心靈的反映，又像是醒來對於夢境的模糊印象。蛇圖騰這邊若是代表著蛇夫的治療、重生，則整個展間則成爲表現冥想、洗滌內心回憶片段的一個心理淨化的過程。

蛇型圖騰是神話中常見的動物形像的圖騰之一，所象徵的善惡意義不一：如《聖經》裡的記載便說蛇是撒旦的化身；但在《民數記》中又是上帝的使者，用來懲戒以色列人。¹⁷在印地安人的部落中，對蛇是由害怕轉而敬畏，藉由祭祀祈求蛇的保佑。¹⁸而在蒙古民族神話中，則是將蛇的地位提高成爲「宇宙之蛇」。¹⁹

蛇圖騰的多變意義，可以從自然生態中的蛇的生活特性歸納成幾點：蛇的蛻皮長大被認爲具有重生、不死的意涵；有些種類的蛇具有致命的毒性使得牠成爲奪去生命、邪惡的化身。在日本的神話中，蛇是隱身在地底和海底的力量，和地震有所關聯²⁰；然而在中美洲的神話當中，蛇又是造物主的形象之一。²¹蛇的形狀又可能被聯想成爲閃電等²²。蛇週期性地蛻皮生長，也被視爲和月亮消長的一種連結，因此也有了消長、生死等陰性概念。²³因爲存在著這樣的雙重意義，大部分民族對於蛇總是有種曖昧的情結，但不論人們對蛇所持有的看法爲何，總是會把牠放在一個崇敬的位置去膜拜。

¹⁵ 長島晶裕、ORG，《星空中的神話》（台北市：春光出版，2005），頁 168。

¹⁶ 李永東編，《埃及神話故事》（北京：宗教文化出版社，1998），頁 109-111。

¹⁷ 李子弘編，〈蛇究竟是撒旦還是神聖的使者呢？〉，《對符號圖騰的 101 個問題》（台中市：好讀出版，2006），頁 50-52。

¹⁸ Aby Warburg, 'Images from the Region of the Pueblo Indians of North America,' *Art of Art History: A Critical Anthology*(1923): pp.177-206

¹⁹ C. A. 托卡列夫, E. M. 梅列金斯基, 魏慶征譯：《世界各民族神話大觀》（原名：Mythologies of All Races）（北京：國際文化出版公司，1993），頁 998。

²⁰ 艾恩斯(Ions, Veronica), 杜文燕譯：〈蛇蟒和海怪〉，《神話的歷史》（原名：History of Mythology）（台北市：究竟出版，2005），頁 92-93。

²¹ 艾恩斯(Ions, Veronica), 杜文燕譯，〈超越人類極限〉，《神話的歷史》（原名：History of Mythology）（台北市：究竟出版，2005），頁 110。

²² Aby Warburg, 'Images from the Region of the Pueblo Indians of North America,' in *Art of Art History: A Critical Anthology*(1923): pp.177-206

²³ 除了藥神之外，希臘人神話中蛇也有其他的象徵涵義。坎伯(Joseph Campbell), 李子寧譯，〈混沌初開：人類與神話的起源〉，《神話的智慧》（台北縣：立緒文化，1996），頁 34。

了解蛇圖騰的多重意義之後，便可以用另一種角度解釋陳慧嶠《銀塵》和《內在的回憶》所構成的意涵：若將蛇看作是邪惡、不善的象徵，那麼這件作品所傳達出的，則是人們隱藏於心中的黑暗面，在透過自我內心無意識地透露出來。

圖騰除了是一種圖畫的表現之外，同時也是一種族群對於自我族群的認同。這種以圖騰為群眾信仰的制度稱之為「圖騰制」，圖騰通常為動植物名稱。在相同圖騰制內的成員，相信該圖騰與自己有血緣關係，因此不殺害圖騰象徵之生物。²⁴研究圖騰崇拜的對象多半是澳洲原住民，在研究的過程中，由於將原住民視為不開化的、野蠻的，因此也認為這些原住民所崇信或是禁忌的事物，直接和潛意識相關連。²⁵

圖騰崇拜的起源有多種說法：第一種是唯名論派，繆勒認為，是「根源於氏族標誌，後來成為氏族族名，後來又是氏族祖先姓氏，最後才成為氏族崇拜物的名稱。」但這一說法卻也有人持反對意見，認為圖騰是族群的而非個人的。²⁶在社會學的觀點來看，圖騰崇拜不過是「社會本能的一種過度膨脹」，如在宗教儀式中，圖騰所代表的是整個部落社會，對於圖騰的崇拜其實是對於社會的崇拜。由此種說法延伸而來的，是部落與部落之間的市場交易以及人性對於飲食的本能。在哈敦（Haddon）的假設中，每一個原始的部落都是以某種動植物賴以維生，因此藉由以物易物的機制，部落之間可以獲得不同種類的食物，而該部落也因此以用來作交換的動植物為名。但就現今對於原住民的研究而言，似乎並沒有出現這樣的市場以及飲食習慣。²⁷而心理學上的理論，則是認為圖騰為一個保護靈魂的避難所，藉由崇拜讓氏族的人民獲得庇祐，因此所選擇的圖樣，多半為當地居民懼怕的對象。²⁸如普魏布勒印地安人所崇拜的對象，是居民所害怕的蛇。²⁹在作品中以壁畫的方式表現圖騰，無疑可以說是作者本身對於該圖騰以及圖騰背後涵義的認同。

作品中所出現的另一個非理性元素—神話，在現代社會中，似乎離現實相當遙遠。然而，所有的神話故事都是人類的故事，神話中的故事情節，都是遠古時候人類自身的處境以及對自然宇宙的看法。³⁰神話的素材，則是來自於生活當中；

²⁴ 岑家悟：〈釋圖騰制〉，《圖騰藝術史》（板橋市：駱駝出版社，1987），頁9。

²⁵ 佛洛伊德(Freud, Sigmund)：〈對亂倫的恐懼〉《圖騰與禁忌》(原名：Totem und Tabu)，劭迎生等譯。(台北縣：知書房，2002)，頁38。

²⁶ 佛洛伊德(Freud, Sigmund)，劭迎生等譯，〈圖騰崇拜在童年時代的再現〉《圖騰與禁忌》(原名：Totem und Tabu)(台北縣：知書房，2002)，頁161-163。

²⁷ 佛洛伊德(Freud, Sigmund)，劭迎生等譯，〈圖騰崇拜在童年時代的再現〉《圖騰與禁忌》(原名：Totem und Tabu)(台北縣：知書房，2002)，頁165-166。

²⁸ 佛洛伊德(Freud, Sigmund)，劭迎生等譯，〈圖騰崇拜在童年時代的再現〉《圖騰與禁忌》(原名：Totem und Tabu)(台北縣：知書房，2002)，頁169-170。

²⁹ Warburg, Aby, "Images from the Region of the Pueblo Indians of North America"(1923), in *Art of Art History: A Critical Anthology*, 179-181。

³⁰ 坎伯(Joseph Campbell)，李子寧譯，《神話的智慧》(台北縣：立緒文化，1996)，頁5。

一個有生命力的神話體系，就是融合了生活和智慧，所發展出的故事模式。³¹神話內容中，有「合理的」部分，也有「不合理」的部分，不合理部分的非自然要素，也是繆勒（Max Müller）所說「野蠻的要素」；這些不合理的部分，都是遠古時代社會生活的反映。³²如同李維史托所言：「倘若我們發現同樣一種荒謬的情況一次又一次地出現，這種情況就不會是徹底荒謬的，否則它就不會反覆出現。」³³

陳慧嶠作品中出現的神話元素，並非是台灣的或是中國的「傳統」神話。這些「他者」的神話，也能在當前台灣大眾的心中得到共鳴嗎？在研究全世界的宗教和神話系統後，人類學家巴斯提恩（Adolf Bastian）發現，有某些特定的情節重複出現，因此將這些稱之為神話的「基本概念」；但這些基本概念又因為「民俗觀念」（Volkgedankem）而有所差異³⁴。這說明了神話內容中，有一系列的準則在其中；因此對於神話的認同，即是對於神話中所隱藏的經驗的認同，而這個認同並非受到民族或是地域的限制，反而是普世皆準的。這些共通的基本概念，證明了人類心靈中存有著一種對於秩序的基本需求；更為廣泛地說，人類心靈也是宇宙的一部分，對於秩序的需求可能也是因為宇宙中存在著某種秩序，換句話說，即宇宙並非渾沌的。³⁵

而「民俗概念」的形成，並非各族群刻意地將自己和他人的文化作區別。因為地理位置彼此隔絕的緣故，使得小群落獨自過活，因此自然而然地產生差異，進而發展出本身的特色，這樣的發展並非人為操控，而是長時間由環境條件所主導發展而成。李維史托（Claude Lévi-Strauss）認為，這些差異是充滿生機，並且造成進步的主因；而當前真正具有威脅性的，則是過度交流（over-communication）的趨勢。³⁶

另一方面，作品中所包含的不只是圖像符號，也有文字符號。若將兩者視為二元對立，則文字符號和圖像符號的差異在於：一為抽象概念、一為具體概念；一為衍伸意義、一為原始意義；一為有教養較為高度發展的、一為原始的不成熟

³¹ 坎伯(Joseph Campbell)，李子寧譯，〈混沌初開：人類與神話的起源〉，《神話的智慧》。(台北縣：立緒文化，2002)，頁 26。

³² 佛洛伊德(Freud, Sigmund)，劭迎生等譯，〈圖騰崇拜在童年時代的再現〉《圖騰與禁忌》(原名：Totem und Tabu)(台北縣：知書房，2002)，頁 169-170。

³³ 李維史托(Claude Lévi-Strauss)，楊德睿譯，《神話與意義》(原名：Myth and Meaning)(台北市，麥田出版，2001)，頁 30-31。

³⁴ 坎伯(Joseph Campbell)，李子寧譯，〈神聖之源：東方的常青哲學〉，《神話的智慧》(台北縣：立緒文化，1996)，頁 144。

³⁵ 李維史托(Claude Lévi-Strauss)，楊德睿譯，《神話與意義》(原名：Myth and Meaning)(台北市，麥田出版，2001)，頁 32-33。

³⁶ 李維史托(Claude Lévi-Strauss)，楊德睿譯，《神話與意義》(原名：Myth and Meaning)(台北市，麥田出版，2001)，頁 41-43。

的。³⁷陳慧嶠在作品中同時表達圖像以及文字，而圖像符號又以圖騰這種較為原始的方式呈現，似乎試圖打破理性與原始的二元分界，使得在作品中可以相輔相成地構建出創作的意念。

在《古老的感覺》中地上以「LOVE」為中心的路線標示圖，隱藏在薊花叢中，和美國的「麥田圈」有相類似之處。這幅大型路線圖可以分為三層；中心的「LOVE」、中層是環繞中心「LOVE」的「Life」、「Fear」、「Death」和「Dependent」、以及最外層的「GOD」和「NATURE」。中層的文字和中間的「LOVE」以實線的雙箭頭連結，而相鄰的彼此以順時鐘的單箭頭連結，不相鄰的則以虛線連結；唯一跳脫出這些被線條些聯結的文字是位於右上方的「GOD」和左下方的「Nature」。

用雙箭頭標示著「LOVE」和這些文字中間有著相互流動的性質，在「LOVE」和其他文字兩兩一組的分類下，雙箭頭的用意似乎也標示著其中因果關係的難以界定。中層的四個文字以單向箭頭形成一個迴圈，說明了其中的循環性以及不可逆性，「Life」和「Death」分處於「LOVE」的上下，也表現出生死之間的對立，由生（「Life」）到死（「Death」）的必經之路是恐懼（「Fear」），由死到生則必須先成為完全獨立（「Dependent」）的個體，生命才能重新開始。然而，若以愛情為媒介，則生和死中間，是具有某種流通性的。但是這些看似對立的過程，卻被作者用虛線串聯起來，似乎暗示著這種對立的關係並不全然如此。唯一可以超脫出這個循環的，只有自然（「NATURE」）和神（「GOD」）。

《知覺之翼—巫士之旅》也是一幅畫在牆上的大型以「作夢 Dreaming」為中心的路線圖，中層是「感覺 feeling」、「說話 talking」、「看見 seeing」和「意願 will」，而有一個單向箭頭「理性 reason」指向「說話 talking」；最外層則是「A Journey of Alchemy」、「the secret of eight points」、「in Nagual's time」和「Daylight of the Tonal」。以雙箭頭表示作夢時，思緒在感官（「看見 seeing」、「說話 talking」）、非理性（「感覺 feeling」）和「意願 will」之間流動。和《古老的感覺》不同的是，《知覺之翼—巫士之旅》的線條以十分曲折的方式呈現，不像《古老的感覺》線條圓滑沒有稜角，而且路線圖中沒有虛線；此外，《古老的感覺》所呈現的是封閉循環的圈子，而《知覺之翼—巫士之旅》則是向外延伸的無盡空間。

旁邊的所放置的《知覺的泡泡—在結束中開始》以及《知覺之翼 II》，都是媒材相當衝突的作品。《知覺的泡泡—在結束中開始》利用乒乓球加工後堆積在柔軟的床上，使得整張床有視覺上的效果卻失去原有功能；《知覺之翼 II》細小的針像是銀色的絨毛。這樣媒材的對比使用，在陳慧嶠之前的作品也有使

³⁷ 李建緯，〈符號學是什麼—由藝術作品談起〉（國立台南藝術大學，1993），頁 9-10。

用。由作品題目來看，乒乓球的應該是「知覺的泡泡」，而白色的葫蘆應該是「知覺的翅膀」，和牆上的路線圖三個作品並置，整個展間的作品呈現出睡眠過程中半夢半醒的時刻。

除了神話、圖騰的使用之外，陳慧嶠也有試圖展現一種夢境般的場景。像是薊花不尋常的巨大，造成觀者縮小的錯覺；或是夢境的路線圖，在水中浮現的模糊不清的影像等等。而這些非理性的元素—神話、圖騰、夢境，由精神分析的觀點來說，這些都是人們的潛意識所反映出來的表徵。

以佛洛伊德（Sigmund Freud）的精神分析學說作為創作靈感的，即是超現實主義。在超現實主義的藝術家中，歐本漢（Meret Oppenheim）的《我的保母》，所採用的是女性配件的白色皮質的高跟鞋，鞋跟朝上地被放置在銀盤上，並且在鞋根部分作了裝飾且用繩子牢牢地將一雙鞋子捆綁。歐本漢和陳慧嶠一樣，都不認為自己是女性主義者。³⁸然而，這件作品，和陳慧嶠的作品相較之下，拜物的性質更為強烈。佛洛伊德認為，鞋子是拜物物品的基本，因為它同時象徵了男性和女性的生殖器官。細長的鞋跟則是陰莖崇拜的象徵物，而鞋子本身是容納雙腳，這種「容器」和皮質的質材都有相當強烈的性暗示。白色的裝飾物可能象徵著新娘的花結，或是小女孩般的無瑕，而繩結，在佛洛伊德的自由聯想中，則被視為陰蒂。³⁹

《我的保母》這樣明確的、具有拜物性質的作品，或許可以歸因於超現實主義對於佛洛伊德思想的愛好，而作品多半也會被詮釋到和性相關的部分。⁴⁰相較之下，陳慧嶠的作品當中也有潛意識的反映，但和超現實主義所重視的部分不同。佛洛伊德和榮格的精神分析論述中，藉由神話和圖騰對於潛意識的分析都有著墨。其中，佛洛伊德對於希臘神話的著迷是眾所皆知的，他認為早從古希臘神話開始，便有顯示出對於潛意識研究的興趣。⁴¹潛意識是人類行為的內在趨力，且來自於童年時代的影響最大。佛洛伊德認為，潛意識包含著童年時代的經驗、創傷等，並且大部分和被壓抑的「性欲」有關。⁴²

³⁸ Caws, Kuenzli, Raaberg 編，林明澤、羅秀芝譯，〈陰陽同體：與歐本漢一席談〉，《超現實主義與女人》（台北市：遠流出版，1995），頁 99-115。

³⁹ Dick, Leslie, "You Shall Go to the Ball", in *Modern Painters* (New York: LTB Media Production Department, 2003), pp. 61-63.

⁴⁰ 現在有人試圖為此翻案。如 Dick, Leslie, "You Shall Go to the Ball", in *Modern Painters*，文中便有提到不贊成這樣的自由連想法。

⁴¹ 佛洛伊德曾說過：「在我之前的詩人們和哲學家們就已經發現了潛意識，我發現的指示前意識的研究方法。」出於常若松，〈個人潛意識〉，《人類心靈的神話》（台北市：貓頭鷹出版，2000）。頁 122。

⁴² 佛洛伊德(Freud, Sigmund)，劭迎生等譯，〈圖騰崇拜在童年時代的再現〉《圖騰與禁忌》（原名：Totem und Tabu），（台北縣：知書房，2002）。

榮格（Jung）同意潛意識的存在，但不認為所有的潛意識都可以用「性欲」理論來做說明。榮格認為性只是人類生活的一部分，但「精神」卻是人類生活的全部。因此對於神話、宗教與藝術的需要不只涉及人生意義，更是直接反應了人類是以什麼樣的方式共同生活。⁴³榮格在進行宗教以及神話的研究時，和巴斯提恩有相同的結論：不同文化、不同地域的原始部落中有某些相同的意象；這些意象在精神病患者和兒童上也可以找到。因此榮格提出人類存在著共同心靈的土壤，以培養共同的神話和原始意象的產生。榮格的結論是：在人的精神世界裡存在著一個神話創作層面，它不僅為精神病人和正常人所共有，也為不同文化和不同時代的人們所有。而這樣一個層面也就是集體潛意識。⁴⁴

佛洛伊德和榮格在精神分析上最大的差異在於，佛洛伊德的精神分析，認為人的精神多半是在後天，尤其是童年時期所成長獲得的；但榮格卻認為有「集體潛意識」，也就是人類共有的基礎存在，因此這些心理特徵都是先天的，榮格將其稱之為「原始意象」（*primordial images*），又稱為「原形」。

陳慧嶠作品中採用希臘和埃及的神話，作為具有認同感的圖騰符號，說明了這種跨文化、跨地域的共通心理。作者在創作過程中，選取的並非本地的神話形象；而在觀看的同時，若觀者同樣認同這樣的創作意涵，也就是認同榮格所說的「集體潛意識」。

但是否如李維史托所言，這種認同感是一種過度交流之後所產生的無差異性的認同？在榮格的學說中，「集體潛意識」，也就是原型，代表著人一出生即有之的原始統一性，而「人的整個一生中，他所應該做的，只是在這個固有人格的基礎上，最大限度地去發展它的多樣性、連貫性以及和諧性。」⁴⁵前面提過榮格將人的心靈分成三部分：意識、個人潛意識以及集體潛意識。意識是最容易被人所察覺的部分，對於意識的自覺運用與思維、情感、感覺和情感等相關連。人在成長的過程中，意識會逐漸富有個性，而不同於他人，這時候便開始了人的個體化（*individual*）過程。⁴⁶因此就榮格精神分析學的角度，集體潛意識是大家所共有的，如同陳慧嶠作品中對於神話典故的詮釋可以得到觀者的認同，這種認同甚至是可以跨地域仍被接受的；但這樣子的認同感並非如李維史托所言的過度交流，而是人生來即有之的。而作品中所呈現的「自我」，則是屬於陳慧嶠在成長過程中，慢慢將意識個性化，形成獨特的表現方式，將其共通主題用個有的手法

⁴³ 在分析人類心靈狀態時，將其區分成為意識、個人潛意識、集體潛意識三個部分。常若松：〈個人潛意識〉，《人類心靈的神話》。（台北市：貓頭鷹出版，2000）。頁 123。

⁴⁴ 此為榮格整理精神病患的病例之後所提出的結論。常若松，〈集體潛意識〉，《人類心靈的神話》。台北市：貓頭鷹出版，2000。頁 130-131。

⁴⁵ 常若松，〈個人潛意識〉，《人類心靈的神話》。台北市：貓頭鷹出版，2000。頁 122。

⁴⁶ 常若松，〈個人潛意識〉，《人類心靈的神話》。台北市：貓頭鷹出版，2000。頁 122。

表現出來。如將原始圖騰與神話結合，再搭配文字，這些都是屬於陳慧嶠個人的發想，也是她在創作過程中，逐漸豐富的表現。

陳慧嶠和榮格一樣，會紀錄夢境。⁴⁷但陳慧嶠作品中的夢境，是一個「場景」而非敘事性地流動。在榮格派對於夢的解釋中，認為夢境不僅與夢者的生命階段有關，並且也是心理因緣的巨大網絡的組成；此外，榮格發現，這些夢境都遵循著某種順序或是模式，也就是榮格所稱的個體化過程。⁴⁸因此，榮格對於夢的解釋，較為注重在敘事，也就是夢境流動的過程，藉此觀察夢者心理的成長。

在個展「懷疑者的微笑」（1997）中，沒有辦法窺見太多關於夢境的影子，「此時此刻」中，每件作品的非功能性極強，似乎都可能是沿用陳慧嶠的夢境而再作變化。「此時此刻」中的非理性元素，也並非陳慧嶠突然的發想。在1999年「矛盾與曖昧：陳慧嶠、董心如、蕭北辰聯展」中陳慧嶠所展出的兩件作品《水的凝視》和《迴轉的夜和風的陰影》，便是從夢境所延伸出來，藝評家多半著重在陳慧嶠使用媒材的衝突性上，而較沒有提及與夢境的聯繫。⁴⁹但從1997年到2006年的作品看來，陳慧嶠的創作是有在轉變的：初期使用框架明顯區分作品，以及作品呈現出的低調冷感的風格；在這次的展覽中，作品明顯地跳脫了框架，且因為作品中加入了神秘色彩，使得作品風格不再像之前一樣冷感，反而更易與觀者親近。但是這些轉變中又保有了陳慧嶠獨有的特色，如媒材的衝突性，以及手工製作的精細感等。

坎伯（Joseph Campbell）的名言「神話是眾人的夢，夢是私人的神話。」⁵⁰在陳慧嶠作品中所看到的，是創作家將夢境與神話結合。若將夢境視為榮格所說的個人潛意識，而神話典故則是集體潛意識。當觀者漫遊在其中時，經過不同詮釋所營造出的不同脈絡，所賦予作品不一樣的意義。經由對於神話以及圖騰的方式，表達出集體潛意識的存在，但又因為觀者不同，對於詮釋作品的角度也有所不同，使得作品本身的意義更加多元，而不侷限在某個特定層面上。

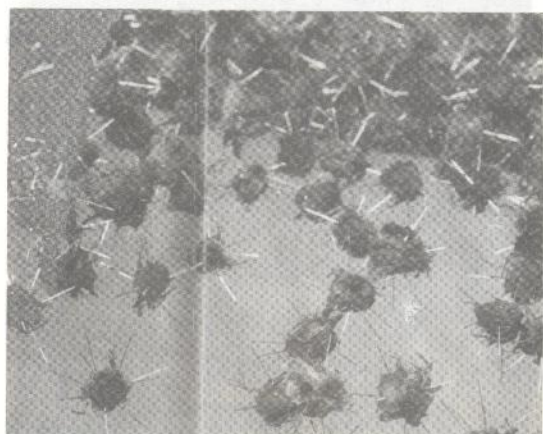
⁴⁷ 黃茜芳，〈真金不怕火煉—陳慧嶠的創作路〉，刊於《典藏藝術》第66期（1998.03）。

⁴⁸ 卡爾·榮格（Carl G. Jung）編，〈個體化過程〉，《人及其象徵》（台北縣：立緒文化，1999），頁186。

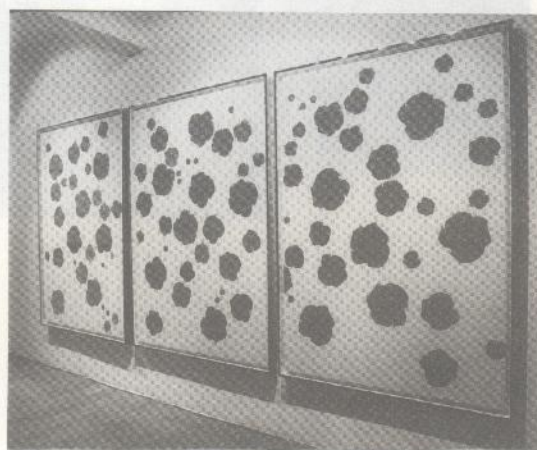
⁴⁹ 陸蓉之，〈如墜雲中，影不相隨〉，《藝術家》（no. 291，1999），頁344。

⁵⁰ 坎伯（Joseph Campbell），李子寧譯，《神話的智慧》（台北縣：立緒文化，1996）。頁20。

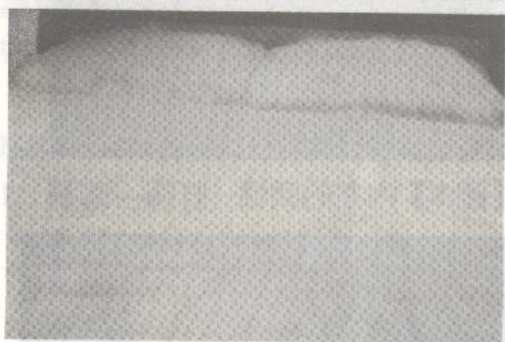
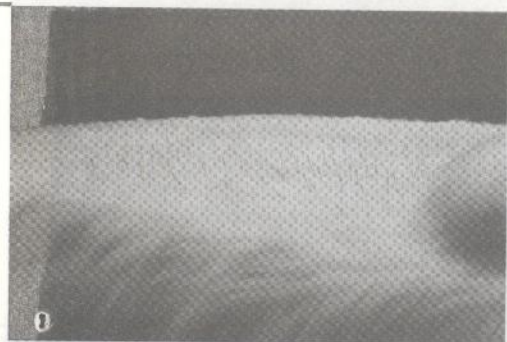
圖版：



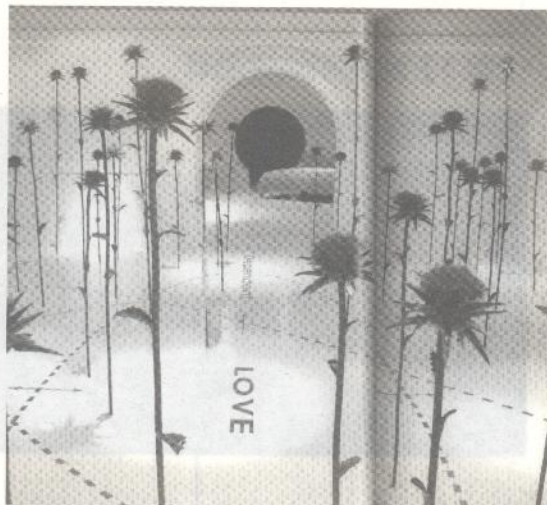
【圖 1】你是玫瑰我是針(細部)



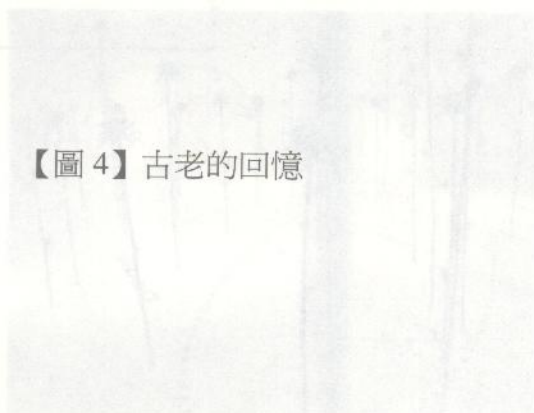
【圖 2】空中的火焰



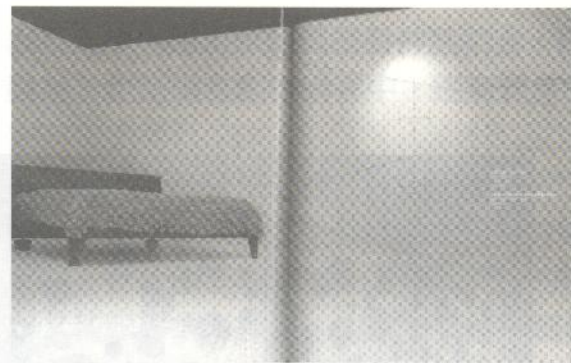
【圖 3】睡吧我的愛(細部)



【圖 4】古老的回憶



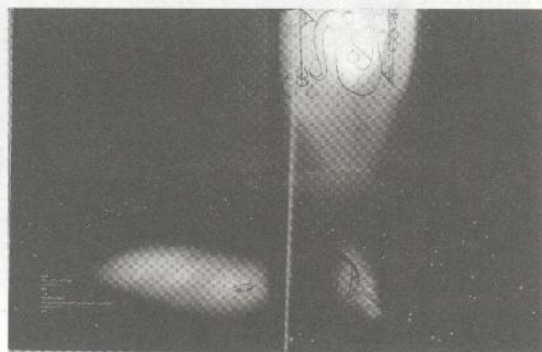
【圖 5】



【圖 5】泡泡和知覺之翼



【圖 6】知覺之翼 II(形狀)



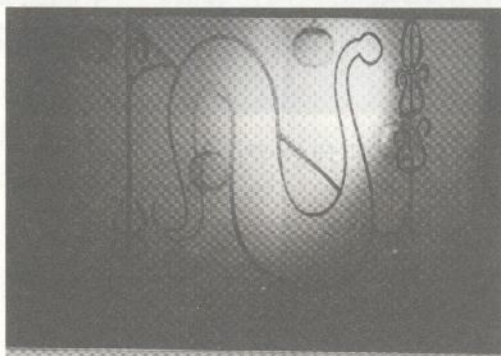
【圖 7】蛇夫和內在的回憶



【圖 8】內在的回憶



【圖 9】古老的回憶(狼)



【圖 10】蛇夫