

香港教育學院
小學/中學教育榮譽學士
畢業論文

從後現代女性主義角度探討李慧嫻作品對
性別形象的詮釋

學生：范樂翹

指導：劉仲嚴博士

2015年5月26日

聲明

本人范樂翹 謹此聲明，除特別註明之處，此報告（報告名稱：從後現代女性主義角度探討李慧嫻作品對性別形象的詮釋）乃本人在劉仲嚴 導師的指導下完成之著述，而其內容亦從未曾以論文或報告形式，呈交香港教育學院或其他任何一所專上學府，以取得學位、文憑或其他學術資格。

_____（簽名）

姓名：范樂翹（正楷）

2015年05月26日

摘要

本文以後現代女性主義理論為核心，探索本地女性藝術家李慧嫻作品的意涵並研究其作品與後現代女性主義的關係及作品如何詮釋性別形象。研究發現李慧嫻作品具後現代女性主義色彩，但卻沒有西方激進的表現手法，創作以自身作為女性的生活經驗為意念，透過文字及社會事件含蓄詮釋不公平的性別形象。

關鍵詞：李慧嫻、性別形象、後現代女性主義

目錄

聲明

論文摘要

目錄

圖次

圖一、《晚宴》(1979)	09
圖二、《愛的護理》(1989)	10
圖三、《真主的女人》(1993)	11
圖四、《女人必須裸體才能走進博物館》(1989)	12
圖五、《粉紅色方案》(1995)	12
圖六、《人類》(2006)	13
圖七、《斌》(2006)	16
圖八、《姓》(2003)	17
圖九、《姦》(2003)	18
圖十、《嫖》(2003)	19
圖十一、《娥》(2003)	20
圖十二、《Menstruation》(2006)	21
圖十三、《孀》(2003)	22
圖十四、《男女大不同》(2012)	23
圖十五、《妄》(2003)	25
圖十六、《Who's the fairest of them all ?》(2001)	27

(壹) 緒論

一) 研究背景及動機	1
二) 研究目的及意義	1
三) 研究問題	1
四) 研究範圍與限制	2
五) 章節架構	2-3

(貳) 研究方法之理念與設計

一) 批判性反思方法論基礎	4
二) 研究對象及工具	4-5

(參) 文獻綜述／回顧-----	6
一) 後現代女性主義的理念與性別形象-----	7-8
二) 後現代女性主義藝術創作如何表現性別形象-----	8-12
三) 李慧嫻藝術創作的藝術評論研究-----	13-14
四) 總結-----	14

(肆) 事例評析

甲) 李慧嫻的作品與後現代女性主義的關係

一) 多元化差異的性別形象-----	15-16
二) 通俗媒介創作物料-----	16-17
三) 以身體、生殖圖像為表現對象-----	17-18
四) 女性身份及自身經驗創作-----	18-19
五) 以陰性書寫加強女性氣質-----	19-20

乙) 李慧嫻的作品如何詮釋性別形象

一) 雙語文字符號的錯配-----	20-21
二) 借用受社會爭議事件-----	21-22
三) 輕鬆幽默創作方式-----	22-23

(伍) 結論與批判性反思-----	24-27
-------------------	-------

參考文獻-----	28-29
-----------	-------

壹·緒論

一、研究背景及動機

西方藝術史中女性主義強調性別公平，婦女權利，然而主流社會意識形態對女性身份形象仍依男性話語而塑造，男女性別形象亦有規範型態。在後現代香港藝術領域中的女性藝術家同時亦在父權的社會壓抑中得不到公平的待遇，因此開始尋求自我意識。創作風格漸變多元化，性別議題的創作亦得以發展，除了對抗從古到今以男性為觀點的不公平現象，亦提升女性的自我形象及身分認同。

研究者就讀視藝課程時，修習了陶藝課程，認識到本地藝術家李慧嫻，並了解到她創作經驗及對藝術的熱情，因此產生對女性主義藝術家感到興趣，而且身為藝術教育者、藝術工作者的雙重身分，必須關注在香港性別議題高漲的氣氛下女性藝術家如何逐漸抬頭，創作出自我女性意識形態的過程及努力活出生命的歷程，因此本研究就從分析後現代女性主義觀點下的性別形象，本地女性藝術家李慧嫻的創作與女性主義藝術的關係及其創作如何詮釋性別形象。

二、研究目的及意義

本研究以李慧嫻創作為研究對象，主要目的是探討女性藝術家李慧嫻的創作風格與後現代女性主義藝術的關係，分析李慧嫻的作品如何詮釋性別形象。藉此讓觀者更加了解本地女性藝術家李慧嫻的創作意念、手法與後現代女性主義關係及具體表達的性別形象。

三、研究問題

本研究重點在探究李慧嫻作品後與後現代女性主義關係，瞭解李慧嫻作品中體現的性別形象。綜合研究問題如下：

- 甲) 李慧嫻的作品與後現代女性主義的關係。
- 乙) 李慧嫻的作品如何詮釋性別形象。

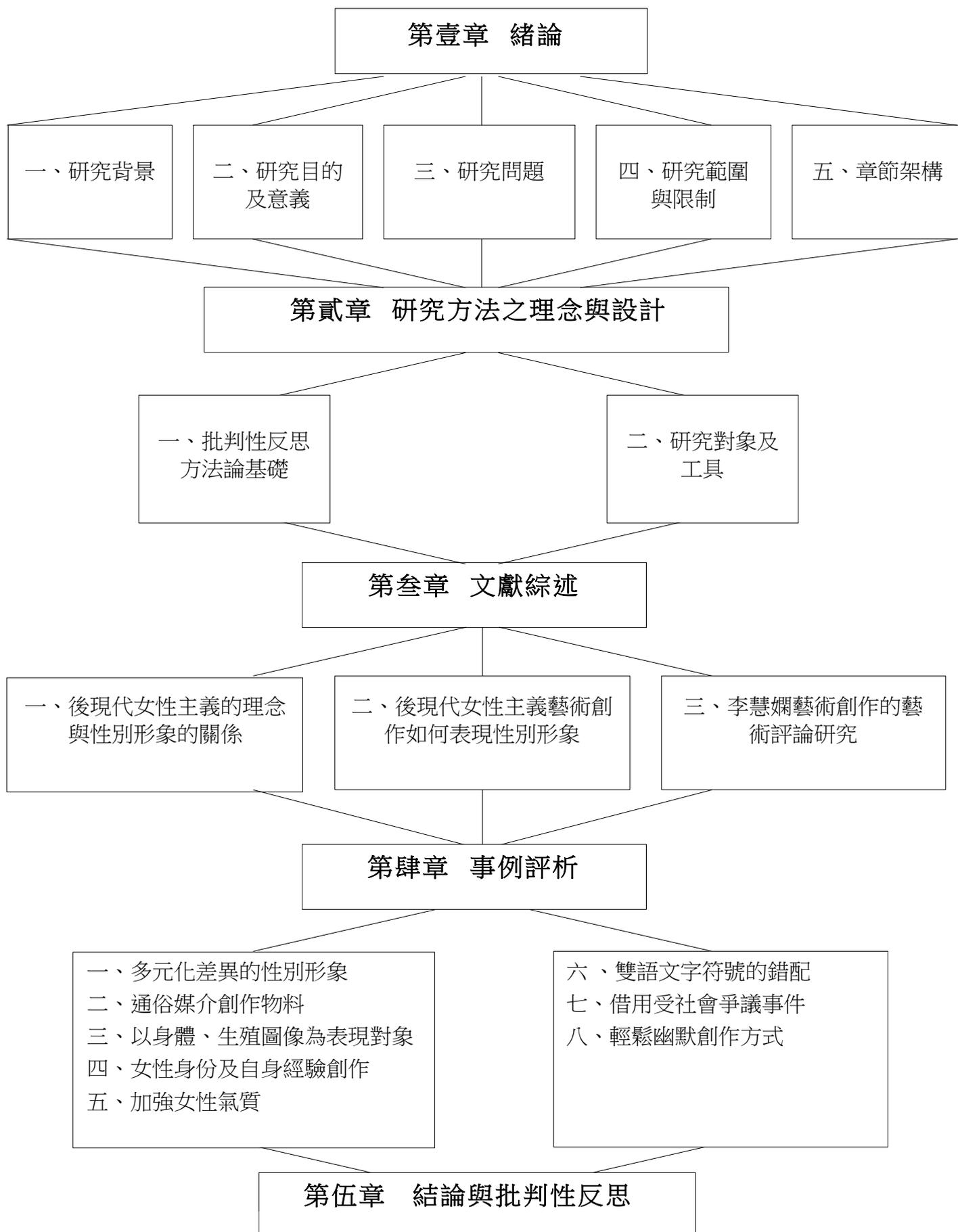
四、 研究範圍與限制

本研究範圍以藝術家為中心，以後現代女性主義的理論為主軸，歸納論點並選取符合論點的作品，分析其作品的性別形象。研究以批判性反思方法論為基礎，文獻以後現代女性主義理論、藝術家的評論等探討李慧嫻的作品如果詮釋性別形象。根據 2014 年 9 月 20 日在 Google scholar 學術系統搜索「李慧嫻」的結果，相關文獻只有 3 筆，但李慧嫻出版了四本作品集，內容包括藝術家訪問、評論及作者文章，有助研究藝術家創作意念。而搜索「後現代女性主義」的 45,900 結果中大部分以外國、內地及台灣為主，文獻內容較充足詳細，並適合本研究。此外，搜索「性別形象」的 28,100 結果中的文獻以廣告、電影、雜誌為主，較少為研究藝術作品。綜合以上的限制，本研究將採用文獻評析方法深入研究，探究藝術家的作品與後現代女性主義的關係及其創作如何詮釋性別形象。

五、 章節架構

本研究論文由章、節組成、分為肆章，包括第壹章緒論，第貳章研究方法之理念與設計，第參章文獻綜述，第肆章事例評析，第伍章結論與批判性反思，各章再分成小節。

以下為章節架構圖：

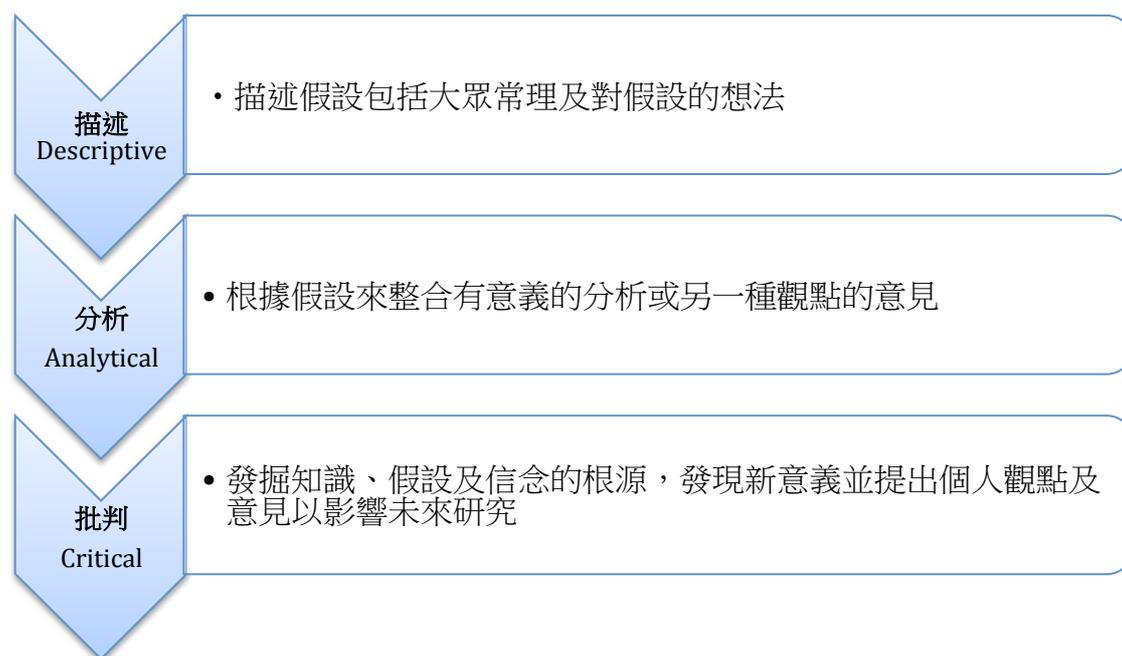


貳 · 研究方法之理念與設計

一、批判性反思方法論基礎

本研究理念以 Brookfield (1990) 提出的質性研究的批判性反思(Critical reflection) 為核心，Brookfield 指出批判性反思包含三個階段，第一階段為識別我們背後的想法和行動的假設，如已存在合理想法、個人經驗法則；第二階段以評估及審查這些假設的有效性與我們實際生活經驗的關係；第三階段需要改變及綜合這些假設成新知識以作未來實踐及行動。Mezirow (1990) 指出批判性反思是從我們分析和挑戰前提的可信性，評估我們知識的準確性及我們背後的了解及想法。

以下圖表為批判性反思方法的概念圖 (Brookfield 1990, 1995; Mezirow, 1990)



本研究第一階段為描述後現代女性主義的文獻理論，從文獻總結論點。第二階段為選取符合論點的作品，分析作品與後現代女性主義的關係及如何詮釋性別形象，第三階段以批判作品並提出新發現以為未來新研究作方向。

二、研究對象及工具

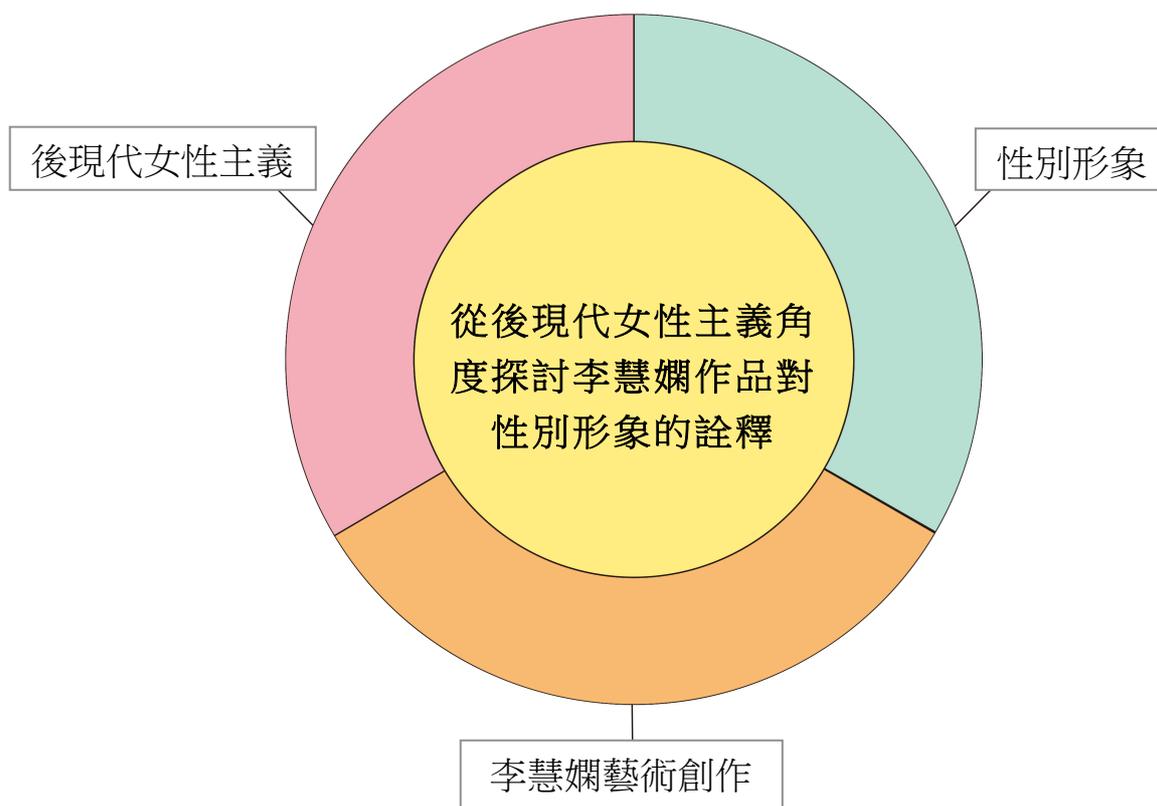
本研究對象為本地女性藝術家李慧嫻，以後現代女性主義理論分析其作品與理論的關係，以往作品詮釋性別形象的方式。本研究工具主要透過李慧嫻作品集

為研究工具選取作品，其作品集共三本，包括《眾女尋她》(2003)、《漫漫地尋, 雌雌地等》(2007)及《閒來無事》(2013)。其次從女性主義書籍、對李慧嫻作品評論及訪問的文章為研究工具。李慧嫻為生於香港，為本土女性藝術家，題材以性別、雙語文字、自身生活、政治、社會為創作題材。李向來主要以陶藝為主，透過文字中對性別不合理的組合，以含蓄、輕鬆幽默的創作手法揭示現今社會具爭議的性別議題。近年嘗試以混合媒介及現成物件合成作品，而題材亦包含性別題材以及更多生活題材。

叁·文獻綜述

本章節為文獻綜述，大致分為三個部份。第一部份為後現代女性主義，主要敘述後現代女性主義下的理念與文化及性別形象。第二部份為後現代女性主義藝術創作，從不同後現代女性主義藝術家的創作綜合該時期的創作議題特徵及創作形態方式。第三部份主要敘述李慧嫻作品中的後現代創作方式、如何表現女性形象，從他人對其作品的評論及藝術家本人的自述等資料論證其作品的特徵及創作方式。

以下為文獻綜述圖：



一、後現代女性主義的理念與性別形象的關係

1.1 後現代女性主義的理念與文化背景

後現代女性主義是一個多元化的概念，現今沒有主流的時代裡，各種前衛的思想，行為在不斷產生，並且交融在一起。從八零年代開始，女性開始有普遍性的覺醒，女性不再是傳統刻板的女性，開始有了更多選擇，那些女權主義者追求表面上的平等，但實際上並非真正意義上的男女平等，她們認為女性和男性在性別上與情感上有著根本性的差異，男女平等應該是人格上的平等和社會基礎上的平等，女性應以正面態度正視自身的生理特徵 (蔡曉妮，2004)。後現代女性主義認為只有解構男女之間的二元對立邏輯，才可以多元差異為特徵、以多角度的女性世界才能徹底消除男性中心主義。由於後現代女性主義認知到女性解放基本關係在現今社會裡根本無法實現，所以力求改變社會中權力關係和等級結構，重建社會的基礎價值和文化，男女間互相尊重為基礎的倫理觀，以相互依賴的關係模式下生活、教育及工作，籍以取代現代社會的等級制關係模式 (潘萍、何良安，2010)。

1.2 後現代女性主義下女性形象

後現代女性主義的女性形象是一種建立在女性主體意識基礎之上，以鼓勵、叛逆、另類、推崇、多元和差異作女性形象的新改變。後女性主義著重女性的實際生活，認為傳統女性主義剝奪了女性很多歡樂，重新強調了男女平等和互相關愛的婚姻和家庭的價值，大眾文化把當時流行文化中前衛的女性偶像麥當娜的女性形象吹捧為後女性主義代表 (黃華，2010)。後現代認為女性角色應該由傳統的母親或妻子變為多重角色而不受任何外來強制的控制，期待自我、自由、自主的人生。

在女性主義背景下，女性加強了女性氣質的表現，而這種女性氣質主要是通過女性的身體來展現，女性需要獲得一種女性氣質，因為他們需要這樣一種女性氣質來肯定自己的女性身份形象 (易連英，2012)。Cixous (1991) 表示女性特質以其「陰性書寫」作為一種現象描述，以女性文字獨有的感性、曖昧、飄忽的特徵建立女性優質的特性，以性別差異為基礎，在差異中求平等，建立女性獨

特個性和獨立身份，一方面與他人、社群、自然保持著合作的關係，另一方面也努力尋求與他人不同的生活風格，尋找生命的意義(潘萍和何良安，2010)。

1.3 後現代女性主義對性別形象的觀點

王昕(2010)指出兩性模型在十七世紀已被建立，男女分別歸入彼此各具特色的性別當中，由性別特徵決定的性別形象，也基本貫穿了二分的思路。男性支配性強，身體健壯，是工具型，便於集中精力於工作；而女性支配性弱，感受性強，是表達型，便於持家。發展至後現代社會，性別問題不再只停留在關注女人與男人的平權上，而是後現代主義對現代主義的社會性別傳統進行解構和重構，將其差異化、多元化、複雜化。在後現代女性主義看來，以往女性主義的理論，都是集中在女人上，在後現代開始主張做回自己的文化精神並衍生出同性戀解放的酷兒文化，如自然雙性別、雙性向和性別跨越等(林麗珊，2003)。

後現代女性主義認為這一切都是文化的建構，後現代主義應該讓女性主義擺脫性別規範、身體和異性戀的束縛。運用後現代的方法來解構文化生產的形象和價值的符號社會，揭示了性別、性向和身體是被不斷生產和再生產出來(Lorber, 2009)。Connell(劉泗翰譯，2004)亦指出不能把性別視為自然的固定狀態，也不應該過份簡化地認為性別形象是完全由社會規範由外形塑而成，心理學研究發現，大多數的人都兼有不同比例的男性和女性特質，然而性別模糊(gender-ambiguous)和性別交混(gender blending)是後現代女性主義中常見議題。性別模糊泛指男性化的女人和女性化的男人；性別交混則指兼有不同比例異性特質的人，兩者均把性別中特徵重建，並以改變固有的性別模式。

二、後現代女性主義藝術創作如何表現女性形象

2.1 後現代女性主義藝術創作的議題特徵

後現代女性主義藝術創作以多元化物料、身體及與生殖有關的圖案作表現女性的力量並以女性身份及自身經驗創作。早期西方女性主義藝術家以身體或女性器官為主要表現內容，同時具有清晰的政治和社會意識，到八零年代以後，女

性主義藝術家所關注的題材有著明顯轉變，她們的作品具有女性本質特徵的同時，內容焦點為女性自身的性別體驗、家庭與工作身份、身體與心理等眾多領域(王詩彥，2010)。

後現代女性主義藝術中，材料、身體、身份是三個最重要的特徵(耿幼壯，2003)。女性主義藝術家傾向選擇某些不受男性藝術家重視的材料，或尋找某些還未被普及化的新媒介。女性主義藝術開展了藝術創作的媒介範圍，同時改變了一直以來高雅藝術如繪畫和雕塑，與通俗藝術如紡織和工藝等之間的局限。以 Judy Chicago 創作於 1979 年的《晚宴》為例(見圖 1)，三角形桌子上放置像花卉或蝴蝶圖案的女性性器官陶瓷盤子，並按次序變成高浮雕，帶出女性開始邁向獨立和平。作品使用了傳統的女性媒材如針織餐巾，及男性媒材如大理石台座，以突破高雅藝術與通俗工藝的局限及獲取與男性和藝術同等的尊重(李鎮，2010)。



圖 1. Judy Chicago，《晚宴》

(*The Dinner Party, 1979, Mixed Media, 576X576 in., Brooklyn Museum, United State*)

(取自 Hong Kong Blouinartinfo 網站,

<http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/2014/08/25/where-in-the-world-is-judy-chicago/>)

耿幼壯(2003)指出女性主義藝術家認為身體本身是藝術表達的材料和媒介，而身

體藝術或表演藝術亦成為早期女性主義「身體政治學」的重要組成部分。作品表現手法透過女性身體與生殖相關的力量，以及女性生理和心理所承受的痛苦。以 Janine Anton 創作於 1992 年《愛的護理》為例(見圖 2)，藝術家用女性身體特徵（長髮）作工具，自己的頭髮蘸上顏料，在地板上創作抽象繪畫，藝術家行為表達洗擦地板被社會認為是女性工作，女性本身身體亦已經成為擦洗的刷子，透過藝術家的身體直接表現女性承受社會定下的規範壓力。



圖 2. Janine Antoni，《愛的護理》
(*Love care, 1992, Performance arts*)
(取自 artnet 網站, <http://www.artnet.com/awc/janine-antoni.html>)

女性主義藝術家表達了與個人女性身份及自我體驗相關的感受，表示性別並不是一種生理的構成，同時也是社會制度下的產物，而女性則被是被邊緣化的少數群體。通過藝術家自我女性身份及文化背景的創作，令觀眾以更正面的價值來看待女性身體和女性經驗(劉亞蘭，2008)。藝術家 Shirin Neshat 出生及成長在伊朗，但到美國學習後便沒有回到伊朗，因此處於兩種文化體驗中，於 1993 年創作《真主的女人》(見圖 3)，以個人生活中性別體驗為創作題材，作品只呈現面部，其他位置以阿拉伯文字覆蓋，如同面紗，文字為伊朗女性作家的「性」比喻，並放置長槍於面容前，作品表現藝術家以其伊朗身份表達其國家女性的生存意識。



圖 3. Shirin Neshat, 《真主的女人》
(*women of Allah series, 1993, black and white photography*)
(取自 artnet 網站, <http://www.artnet.com/awc/janine-antoni.html>)

2.2 後現代女性主義藝術的創作方式

後現代女性主義藝術改變了表現的方式，她們以一種幽默、諷刺、瀟灑的態度創作與前期女性主義的激進、批判完全相反。如八零年代女性藝術家團體 **Guerrilla Girls** 以黑猩猩面具為形象，把男人對女人外貌、身材的觀念及標準消除，以其著名海報《女人必須裸體才能走進博物館》為例（見圖 4），講述藝術館中被展出作品的藝術家少於 5% 是女性，然而卻有 85% 的裸體作品是女性，她們的廣告和海報出現於雜誌、公共地方、街頭，以嘲弄和開玩笑等表現手法，努力主張藝術史及博物館應融入更多女性藝術，她們以更另類、大眾化的表現方式達至更多社會共鳴（廖雯，1999）。此外，九零年代藝術家 **Portia Munson** 的裝置藝術《粉紅色方案》（見圖 5），以集合大範圍粉紅色女性用品，探討粉紅色與女性用品之間的習慣性聯系，衍生出女性被粉紅色所規範的意味，反映出後現代女性主義藝術並沒有六零—七零年代的女權主義者激進的創作方式，相反以和平、簡潔的方式體驗及表現。

三、李慧嫻藝術創作相關研究

3.1 李慧嫻如何以後現代創作表現女性形象

李慧嫻作品中建立正面積極的女性形象並以鼓勵及欣賞態度看待女性。黎淑儀(2003)表示李慧嫻的陶泥人物與現今社會對女性的審美準則有著明顯的落差，沒有跟隨香港女性的纖體風氣，反而與唐朝泥俑女人體態相似，表現盛世中取決的理想美的標準，把女性的身體簡化，強調胸、臀等生殖及哺育能力的特徵(見圖 6)，藉此歌誦女性作為母親的女性形象(樊婉貞，2003)。此外，譚美兒(2003)認為李慧嫻「看陶識字」系列中以女性相關文字中揭示文字是基於男性為核心文化體系下所創造，它是不穩定、無理及荒謬，透過她的圖像詮釋，解放文字中的意象，自由聯想與女性有關的圖像，為女性建造自由自主、創造性的解讀空間，令女性在男性的文字系統中釋放女性的多元性、批判性並消除傳統對女性的忌諱及負面形象，把女性形象確立為自信開心、悠然自得。



圖 6、李慧嫻,《人類》(2006)
陶藝,尺寸不詳

(取自拍案藝術網站, <http://childmo.diandian.com/post/2011-12-03/7413825>)

3.2 李慧嫻作品中的後現代創作方式

李慧嫻作品的創作方式表現輕鬆幽默，以多元化物料、女性身份及自身經驗創作以嬉笑怒罵方法重新檢視一些由社會及文化所鋪陳、灌輸的性別觀念和秩序。譚美兒(2003)在「創作，像劉以達」一篇論述中提到李慧嫻憶記兒時學習語文遇

到的困難、產生的困惑，繼而重新思考文字中塑造的性別觀念，以雙語文字符號的錯配為創意，從自身經驗創作出兩組作品「看陶識字」及「雌雌地等」。譚美兒(2003)在「一笑之間」一篇論述中提到李慧嫻作品中借用受社會爭議事件來詮釋性別形象如為香港人熟悉的《基本法》二十三條，讓觀眾透過歷史事件中思考爭議事件與性別關係之間的諷刺。此外，李慧嫻作品以多元化混合媒材創作，創作領域多元化，如雕塑、裝置、手工藝等，打破了傳統女性藝術以工藝為主的創作方式，體現後現代的複雜多變的形態(徐琛，2011)。趙茉莉(2007)於「二千〇七年的男言之隱」一文指出她認為李慧嫻並不是一位憤怒的女性主義者，而是一位自信快樂的女性，她以珠圓玉潤的泥偶來代表女性身份，以和平手法控訴兩性從古到今的定位，作品中帶出女性自強不息的精神，令觀眾更正面看待女性身份與身體。

四、總結

根據上述文獻探討，可以歸納出以下結論。一、後現代女性主義強調女性獨有本質，此時期女性主義消除了男女間二元對立的局面，不再主張對抗，反而以多元化差異為特徵；二、後現代女性主義藝術中加入通俗藝術中紡織和工藝；三、以身體及與生殖有關的圖案來表現；四、表現方式以女性身份及自身經驗創作；五、以「陰性書寫」中獨有的感性、優柔寡斷、飄忽不定等為特徵，透過這些女性氣質來肯定自己的女性身份形象；六、李慧嫻以古代造字中雙語文字符號的錯配重新演繹新性別形象；七、李慧嫻作品中借用受社會爭議事件來詮釋性別形象；八、李慧嫻作品以輕鬆幽默方式創作。鑑於此，研究者希望透過後現代女性主義理論為主軸，以事例評析分析李慧嫻作品與後現代女性主義關係，並探討她的創作如何詮釋性別形象。

肆・事例評析

本章節以李慧嫻作品例子為例評析，針對研究問題甲、乙分為兩大部分。甲部歸納出四點。一、多元化差異的性別形象；二、通俗媒介創作物料；三、以身體、生殖圖像為表現對象；四、女性身份及自身經驗創作；五、加強女性氣質；乙部歸納出三點：一、雙語文字符號的錯配；二、借用受社會爭議事件；三、輕鬆幽默創作方式

甲・李慧嫻作品與後現代女性主義關係

(一) 多元化差異的性別形象：《斌》作品

後現代女性主義不採納現代主義者的二元論，並以消除男女之間二元對立為目標，把傳統性別形象重新解構和重建，接受其差異化，以擺脫性別模式。Connell(劉泗翰譯，2004)指出大多數的人都兼有不同比例的男性和女性特質，然而出現性別模糊和性別交混的常見情況，後現代社會主張做回自己的文化精神，接受多元化性別特徵。

以李慧嫻作品－《斌》為例(見圖 7)，作品為其「看陶識字之字裡行間之眾女尋他」系列中作品之一，以會意解構文字，把兩個字形及字義會在一起來得出新的字義，李把「女」字部文字以新角度重新定義「性別」。李把文字「斌」解拆成「女」、「武」，以一位女性為表現對象，此女性穿上古代男性武裝的服飾打扮，背上旗幟，一邊手持劍，一邊高舉手，形態英姿颯颯，準備作戰。此作品表現後現代女性主義中兩性平等的目標，視兩性為人類，應該得到相同的工作和自主機會，即使是以男性為主的勞動及危險工作，女性亦能擔起職務，作品亦重新定義女性形象，不只局限於女性溫柔婉約、百依百順、言聽計從的特質，更進一步認同女性可以擁有男性粗獷豪邁、乾綱獨斷的特質，達至性別交混的後現代特徵。

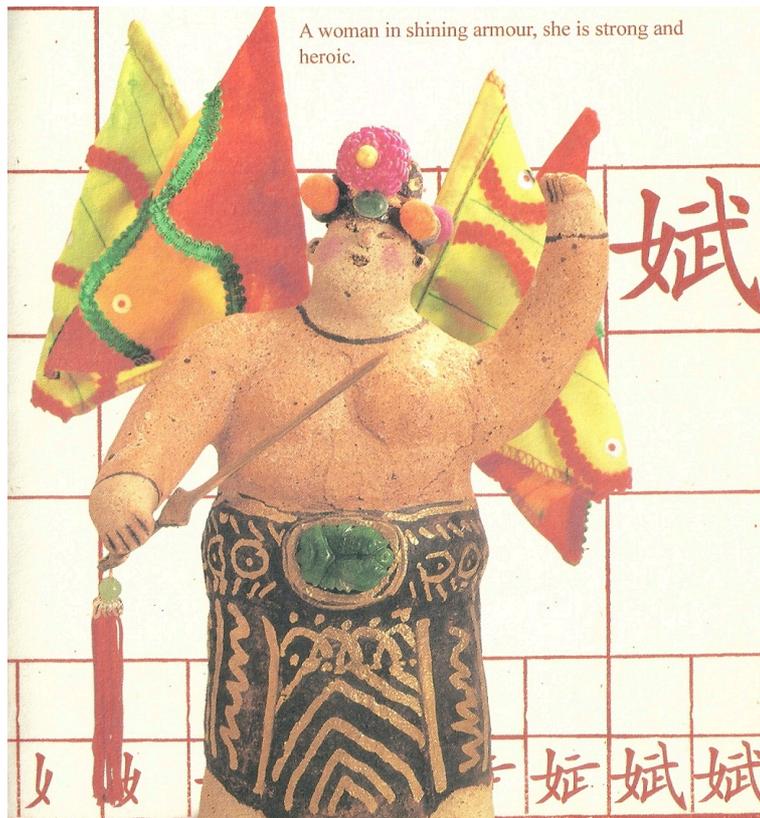


圖 7. 李慧嫻, 《娥》(2003)
陶藝, 現成物, 尺寸不詳
(取自李慧嫻著作《漫漫地尋, 雌雌地等》)

(二) 通俗媒介創作物料：《姓》作品

藝術創作的材料及媒介在後現代女性主義中為重要的位置，女性藝術家在純藝術以外，選擇不受男性藝術家重視的材料，或尋找某些還未被使用過的新材料，以表示對「男性主義」藝術的反抗(耿幼壯，2003)。後現代女性主義藝術開拓更廣的藝術材料範圍，打破高雅藝術（繪畫、雕塑）與通俗藝術（手工藝）之界限，甚至結合兩者。李慧嫻作品以陶瓷雕塑為主，當中加入手工藝物料。以其作品－《姓》為例(見圖 8)，作品以炆器為主，人物衣服以單色釉上色，並簡單畫出裝飾。面部及外露的手腳並不設色，人物身上背上的書包以傳統女性材料，如皮革、金屬鈕扣等物料並以手工製成。相比傳統男性以金屬、石等物料創作的巨型雕塑，李慧嫻的小型陶瓷雕塑配合手工製的飾物，顯示了後現代女性創作物料上的特徵。

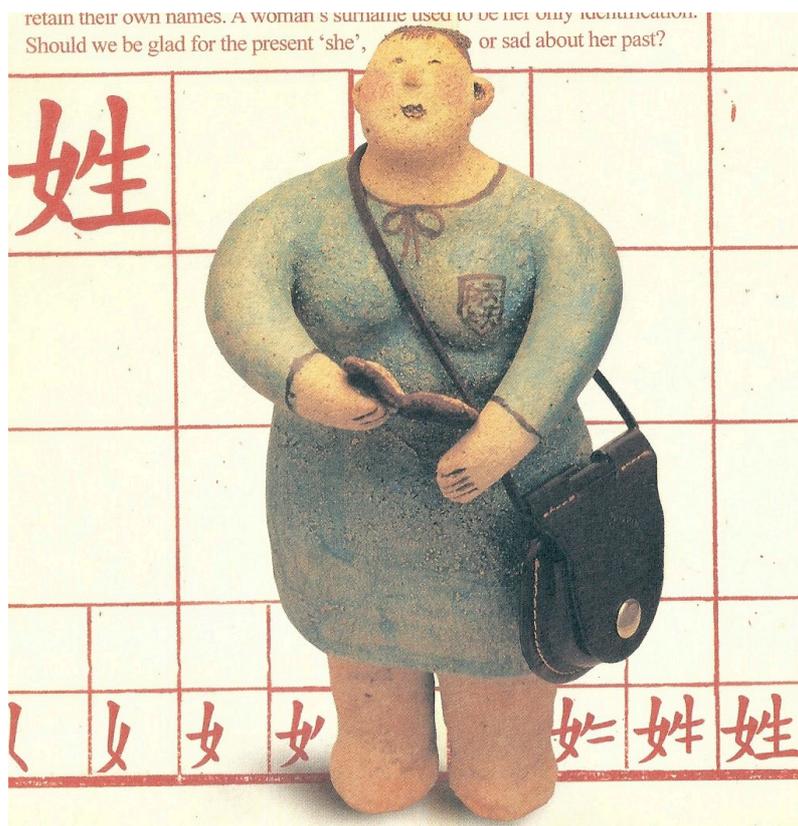


圖 8. 李慧嫻, 《姓》(2003)
陶藝, 現成物, 尺寸不詳
(取自李慧嫻著作《漫漫地尋, 雌雌地等》)

(三) 以身體、生殖圖像為表現對象：《姦》作品

女性藝術最大的成就在於強調身體的存在(吳瑪俐, 1991)。女性藝術家認為身體本身也可以成為藝術表達的材料和媒介(耿幼壯, 2003), 因此開始反思自己的身體, 重新建立女性主體意識, 擺脫以往男性藝術家只是把女性身體視作色情意味的性對象, 強調自我整現和自我定義, 打破女性身體的規範, 避免任何標準預設, 顛覆傳統並創造不同女性身體形象。

以李慧嫻作品—《姦》為例(見圖 9), 作品以三位女子的身體體態為表現對象, 三位女子身材圓潤肥胖, 並肩互靠, 閉目仰空, 似是希臘神話中的三美惠, 但她們的身體向外, 衣履盡去, 腿間敞放, 自信滿滿, 氣定神閒, 完全沒有意淫形態。當中女性的身體簡化與唐朝泥俑女人體態相似(樊婉貞, 2003), 脫離社會的模特借兒框架制約, 反而強調胸、臂等生殖器官, 目的是建構女性哺育能力的特徵外, 更是改變男性為主的社會規範中對女性身體身形的束縛, 從「女

性」觀點重新定義女性身體。

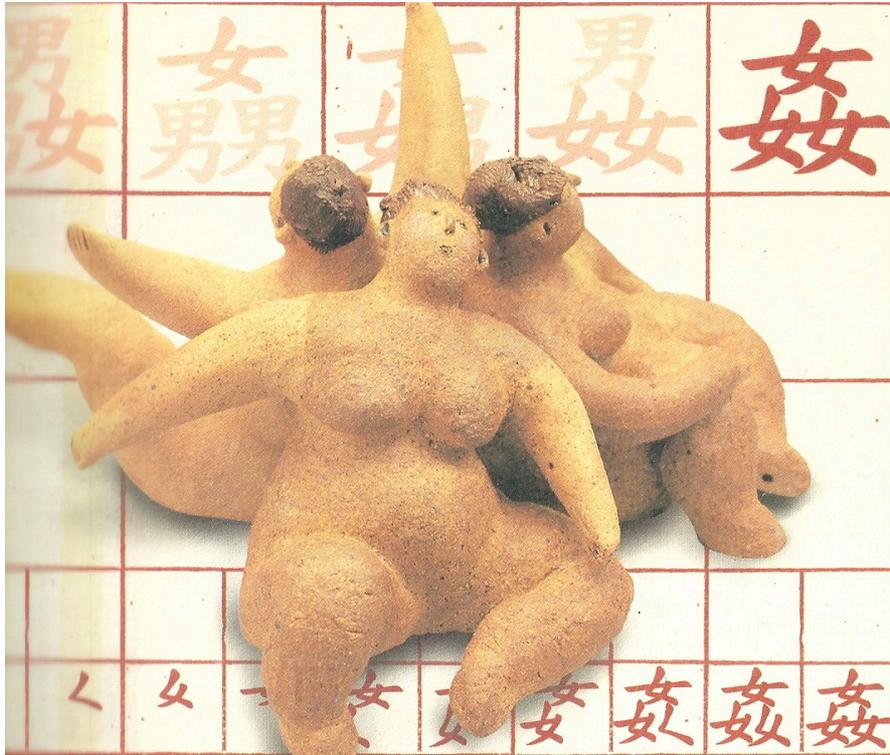


圖 9. 李慧嫻, 《姦》(2003)
陶藝, 尺寸不詳
(取自李慧嫻著作《漫漫地尋, 雌雌地等》)

(四) 女性身份及自身經驗創作：《嫫》作品

後現代女性主義的女性藝術家以女性自身對性別體驗、家庭與工作的經驗創作。創作圍繞女性的內在本質和精神立場，強調以女性經驗為基礎，呼喚女性解放，衡量女性價值問題(耿幼壯，2003)。

李慧嫻在其「看陶識字之字裡行間之眾女尋他」系列中以她個人成長的對中文字的理解為動機。中國古代造字者為男性，而女字部首則是以男權為核心之文化體系下得出的共識，其文字中女性有關的部首與文字的意思並沒有關係，而既定的文字意識形態中卻充滿約定俗成的性別符號。作品均以「女」字為部首亦暗示藉作品改變成以女性為文化中的主體。以作品－《嫫》為例(見圖 10)，分拆成「女」「累」，作品以一位女子坐在地板上律動身體，似在做瑜伽消除壓力，李自身作為現代新女性認為新一代女性不但要照顧家庭，還要上班，難免

會感到累。作品明確從自身的女性身份角色作基礎，從文字組合中重新確立新女性的身份。



圖 10. 李慧嫻, 《嫫》(2003)
陶藝, 現成物, 尺寸不詳
(取自李慧嫻著作《漫漫地尋, 雌雌地等》)

(五) 以陰性書寫加強女性氣質：《娥》作品

後現代女性主義認為女性需要認同自己及作為女性的獨有氣質，以「陰性書寫」中獨有的感性、優柔寡斷、飄忽不定等為特徵，女性透過這些女性氣質來肯定自己的女性身份形象 (Cixous, 1991)。以作品《娥》為例 (見圖11)，分拆成「女」「我」。作品以一位女子坐在化妝檯前為自己化妝，樣子氣定神閒。古語有云「女為悅己者容」，意思為女子為愛她的男子而裝扮，作品的英文標題以「I」突出「我」，詮釋為女性為自己而裝扮，以加強女性獨有愛美感性的特質，透過肯定自己的容貌氣質，進一步強調以性別差異為基礎，建立女性獨有的氣質價值。



圖 11. 李慧嫻, 《娥》(2003)
陶藝, 現成物, 尺寸不詳
(取自李慧嫻著作《漫漫地尋, 雌雌地等》)

乙·李慧嫻的作品如何詮釋性別形象

整體而言, 李慧嫻主要以三種方法詮釋性別形象:

(一) 雙語文字符號的錯配: 《Menstruation》作品

由於一直社會以性別特徵決定的性別形象(王昕, 2010)。男女分工明顯, 男性以工作為主, 女性則以持家為主, 但後現代環境下把男女的刻板性格改變成多元化性格。李慧嫻的兩組作品「看陶識字之字裡行間之眾女尋他」(2003)及「雌雌地等」(2006)以中、英文語言中的男女觀念為意念, 她認為古代造字已定位了兩性的形象特徵, 是荒謬而不合理, 因此兩組作品分別從字典中選直取有關男、女的英、中文字, 而從這些文字中以新的人物造型詮釋新的性別形象。例如作品「Menstruation」(月經)(見圖 12), 以「Men」(男人)為首, 以兩位男性相撲手來詮釋這個女性生理詞語, 兩位男相撲手圍上腰巾, 臉紅紅, 題目

與作品令觀賞者聯想成女性月事用品。李以男性塑像來暗喻女性生理的幽默效果外，更含蓄顯示男性不一定需要剛強形象，亦可以有女性較感性及優柔寡斷的形象。

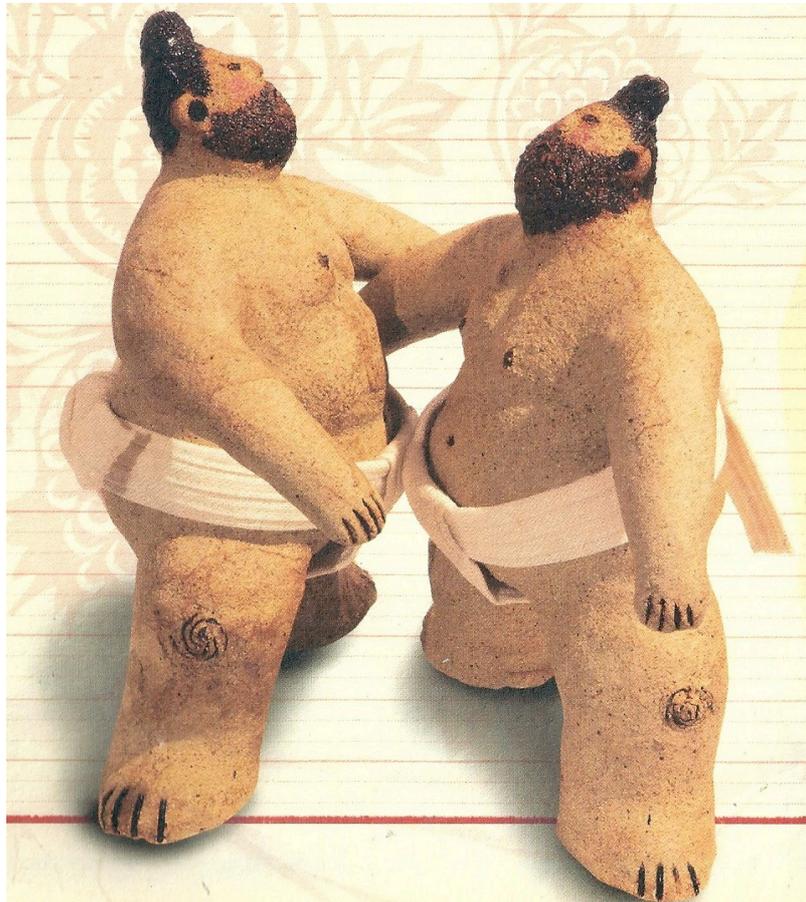


圖 12. 李慧嫻, 《Menstruation》(2006)
陶藝, 現成物, 尺寸不詳
(取自李慧嫻著作《漫漫地尋, 雌雌地等》)

(二)、借用受社會爭議事件：《孀》作品

李慧嫻在詮釋性別形象時把文字中的性別與社會事件作聯繫，透過事件反映男女間的性別形象。以作品《孀》為例（見圖 13），李借用最為香港人認識的《基本法》第二十三條為議題，《基本法》二十三條中指禁止禁止任何叛國、分裂國家、煽動叛亂或竊取國家機密的行為。李把「孀」演繹成「女」子受「審」，女子卑躬屈膝接受制裁，頭上一把刀，而審判官則是男性，他一聲令下拋出「廿三」條子，而控罪則借用廿三條中提及的「叛國」改成在女子頭旁寫上罪狀字條的「胖國罪」。作品詮釋女性的身體形象受制約於男性對女性「美」的標準，

現代男性追求女性瘦身材形象，因此胖等同罪。作品重新強調了男女平等和互相關愛及女性需要對自我身形肯定，無需要透過男性來認同自己。



圖 13. 李慧嫻, 《嬌》(2006)
陶藝, 現成物, 尺寸不詳
(取自李慧嫻著作《漫漫地尋, 雌雌地等》)

(八)、輕鬆幽默創作方式：《男女大不同》作品

李慧嫻作品體現了後現代女性主義藝術的表現的方式，以一種幽默、諷刺、瀟灑、和平的態度創作與前期女性主義的激進、批判完全相反，反而以更大眾化及生活化的表現方式達至更多社會共鳴(廖雯, 1999)。以作品《男女大不同》為例(見圖 14)，李以男女標誌符號及男女生活用品特徵符號為圖像，顛覆以粉藍代表男性及粉紅色代表女性的一直色彩觀念，以粉藍代表女性及粉紅色代表男性，例如顏色以粉紅色為皮鞋及粉藍色為高跟鞋、以粉紅色為男性洗手間標誌及粉藍色為女性洗手間標誌，探究性別與顏色及物品所規範的問題。作品創作方式以溫和幽默手法呈現，似是遊戲，測試觀眾看到該圖像顏色能否讀出圖

像的性別。

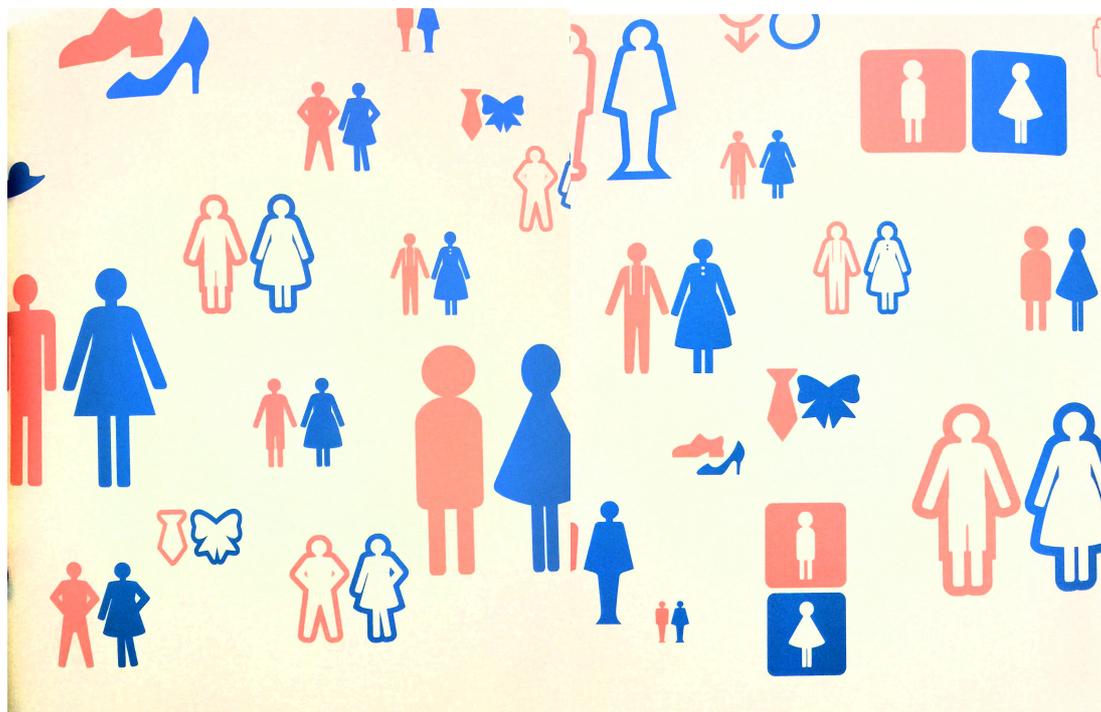


圖 14. 李慧嫻,《男女大不同》(2012)
膠版,尺寸不詳
(取自李慧嫻著作《閒來無事》)

伍・結論與批判性反思

本研究透過討論與分析，檢視了後現代女性主義的理論及文化背景與李慧嫻作品的關係，探討其作品確實充滿後現代女性主義色彩，並從作品中發現以下四點：一、以文字作揭示性別形象的工具；二、借本土文化論女性主義；三、鼓勵女性自強與男性共同進步；四、東方含蓄表現手法的女性主義。

（一）以文字作揭示性別形象的工具

文獻綜述中提到西方女性主義藝術常以女性身體當畫布，直接在女性身體上繪畫、表現女性生殖過程等，以身體作工具，但李慧嫻的女性主義透過創作藝術作品表達，以文字作揭示性別形象的工具，作品以中國造字為本，蘊含中國傳統文化，具東方女性藝術特色。倉頡造字以六書為法則，包括象形、指事、會意、形聲、轉注、假借，而李慧嫻作品則探究當中的「會意」，會意指由兩個獨體字組成，把兩者的字義合併起來。她認為古代倉頡造字中的會意中以「女」字旁為部首的文字塑造出來的男女觀念是不合理及荒謬的思想。文字符號是一種意識形態，我們從閱讀中潛移默化接收文字中性別的既定觀念，從而把男女以二元論訂立其性格、特質、形象及工作等。

李慧嫻以藝術語言重新解讀文字，目的是改變人們從文字建立對性別的刻板印象，以多元化差異為首，認同男女可以有個人獨特性格特質，而不受性別框架影響。以「文字」標題作引入，其標題是作品的精髓，文字以女字中文部首或 man 字英文開頭的文字的獨立單字，撇除文字中的字義，以女性論述形式的直覺下重新定義李慧嫻心中的真正字義，以釋放被男性定制的語言系統。我們一直習慣閱讀以看字聯想圖像，但觀看李作品時先看圖，再猜題目便會減少我們把文字既定意思加入作品圖像中，而是我們真正對作品的理解和想像。在香港這個中英文化共存的地方給香港人在兩語中尋找釋閱的方法，打破既定閱讀的思維，對「男」、「女」有更自主的解讀。

（二）借本土文化論述女性主義

李慧嫻在詮釋性別形象上借用香港本土文化元素，包括本地衣服老品牌、傳統戲曲文化、社會事件等。如作品「妄」（見圖 15）以詼諧似的童話故事為本紀念身亡女子，而同時圍著女子的七個男子均穿上歷史悠久的本地老衣服品牌利工民、秋蟬牌及雞仔嘜，似是向它們致敬；「斌」（見圖 7），以中國戲曲的武生為表現對象，體現傳統戲曲文化；「孀」（見圖 13），以香港社會事件《基本法》第二十三條為議題。後現代女性主義藝術著重以女性個人身份及生活經歷後的性別體驗來創作，並加入以其文化背景。李慧嫻作品借用本土文化事件詮釋性別，焦點集中於香港而不是全球化宏觀，作品富有本土文化色彩，更能引起香港人共鳴。



圖 15. 李慧嫻, 《妄》(2003)
陶藝, 現成物
(取自李慧嫻著作《漫漫地尋, 雌雌地等》)

（三）鼓勵女性自強與男性共同進步

後現代主義女性主義藝術中，不少作品詮釋上不乏以褒女貶男為意識形態，但李慧嫻在內容詮釋上並沒有貶低男性的用意，反而是希望女性自強不息，在現實的生活中擔起半邊天，與男性視為一致。她「雌雌地等」系列中，均以女性

圖像詮釋男人字詞為開首的文字，都能清晰可見李慧嫻希望女性不但在家庭上作出貢獻，也能像男性在事業工作上找到立足點。細心留意李慧嫻的陶泥肥女子、肥男子全都頭部向上，例如在作品「人類」(Mankind) (見圖 4)，男女緊靠在一起，齊把頭向上，展望未來，均以「抬頭」的姿態示人，並沒有只讓女子「抬頭」、男子「低頭」，因此理念上完全改變西方前期女性主義中的陰性霸權，李慧嫻並沒有以報復心態重蹈覆轍，因為這樣只會讓歷史重演，因此她的作品意識形態上追求的並不是要女性比男性優越，而是希望男女共同努力和平相處。

(四) 東方含蓄表現手法的女性主義

研究者認為李慧嫻並不是極端憤嫉的女性主義者，而是一位正面樂觀抗爭的女性主義者。她作品並沒有西方激進女性主義中過份直接及赤裸裸的表現手法。西方激進女性主義的藝術常透過圖像或女性身體表達女性性器官、裸露身體、性行為或生理過程上面對的痛苦等；形式以大膽強烈色彩筆觸線條，以對男性歇斯底里的憤怒與控訴，而李慧嫻在詮釋女性以含蓄溫和諷刺表達手法，充滿東方色彩。由於受中國五千年文化、歷史及儒家學派的影響，因此李慧嫻思想上亦蘊藏不露鋒芒的東方國家性格特徵，形成一種以含蓄為美的審美哲學，體現以內涵為首的藝術創作，讓觀者用腦袋思考圖文意思。作品表象沒有強烈的視覺衝擊，以淡然的陶泥原色，給人安定閒適的感覺，單眼皮的眼睛，更充滿東方人味道。

從李慧嫻的陶泥肥女子造型，可以看出縱然表達對女性為取悅男性而追求瘦身的無奈及反對，但與相同後現代女性主義的西方美國藝術家芭芭拉·克魯格(Barbara Kruger) 2001 年創作的作品《Who's the fairest of them all》(見圖 16) 比較，李慧嫻並沒有像芭芭拉克魯格以強烈紅色標頭的直接激進手法，表達女性為得到別人認同而瘦身打扮，而以肥胖而閒適的女子為圖像，表象並沒有令人聯想與瘦身的關係，題目亦只是輕描淡寫，需要詮釋才了解，可見李慧嫻作品蘊含東方人低調內斂的特色，以含蓄手法表達獨特的東方女性主義。



圖 16. 芭芭拉·克魯格, 《Who's the fairest of them all》
(2001, Photography)

(取自 imgarcade 網頁, <http://imgarcade.com/1/barbara-kruger-whos-the-fairest-of-them-all/>)

綜論之，李慧嫻作品在詮釋性別形象上以文字作揭示性別形象的工具。縱然她為女性主義者，但其意識形態並沒有刻意褒女貶男，而是希望兩性共同公平生活。其作品借本土文化論述女性主義，以引起觀眾共鳴。李慧嫻的女性主義表現手法較溫和含蓄，體現東方藝術色彩，因此未來研究方向可以從東方含蓄女性主義角度探究李慧嫻作品。

參考文獻

中文參考文獻

王詩彥(2010)。材料·身體·身份—解讀女性主義藝術的三個特徵，*飛天*，22-23。

李鎮(2010)。女人的晚宴—朱迪·芝加哥及其女性主義藝術，*中國美術館*，6，115-118。

李慧嫻(2007)。《漫漫地尋, 雌雌地等》。香港：商務印書館。

林麗珊(2003)。《女性主義與兩性關係》。台北市：五南圖書。

耿幼壯(2003)。《女性主義 = Feminism》。北京：人民美術出版社。

徐琛(2011)。女性藝術的現代性意義—兼談女性藝術的性別化和創作形態的極端化，*藝術設計研究*，1，69-73。

黃華(2010)。論後女性主義與女性主義理論的歷史分期，*新視野*，4，80-82。

易連英(2012)。抵抗與差異：反思後女性主義背景下女性新形象，*北方文學*，5，94-95。

廖雯(1999)。《女性藝術：女性主義作為方式》。長春：吉林美術。

趙茱莉(2007)。二千〇七年的男言之隱。載於李慧嫻(編)，*漫漫地尋, 雌雌地等* (頁50-54)。香港：商務印書館。

樊婉貞(2003)。立體化的文化形象。載於李慧嫻(編)，*眾女尋她*(頁23-25)。香港：創亦樂。

蔡曉妮(2004)。後現代主義之後女性藝術家對女性本體的探索，*南京藝術學院學報*，1，148-149。

潘萍、何良安(2010)。後現代主義、後現代女性主義與後現代女性生存方式，*浙江學刊*，4，185-190。

黎淑儀(2007)。女人，你在那裡。載於李慧嫻(編)，*漫漫地尋, 雌雌地等*(頁64-65)。香港：商務印書館。

劉亞蘭 (2008)。《平等與差異－漫遊女性主義》。台灣：三民書局。

譚美兒 (2003)。一笑之間。載於李慧嫻 (編)，*眾女尋她*(頁28-32)。香港：創亦樂。

關濤 (2008)。現代主義、後現代主義和社會性別，*中州學刊*，4，223-226。

R.W. Connell(2004)。性/別gender：多元時代的性別角力(劉泗翰譯)。台北市：書林出版有限公司。

英文參考文獻

Brookfield, S.D. (1995). *Becoming a Critically Reflective Teacher*. Jossey-Bass, CA.

Brookfield, S.D. (1990). Using critical incidents to explore learners' assumptions. In

J. Mezirow (Ed). *Fostering Critical Reflection in Adulthood* (pp. 177-193). SF:

Jossey-Bass Publishers.

Cixous, H. (1991). *Coming to writing and other essays*. Cambridge, MA: Harvard

University Press.

Lorber, J. (2005). *Gender Inequality: Feminist Theories and Politics*. NY: Oxford

University Press.

Mezirow, J. (1990). How critical reflection triggers transformative learning. In J.

Mezirow (Ed). *Fostering Critical Reflection in Adulthood* (pp.1-20). SF: Jossey-

Bass Publishers.