

# 情慾圖像藝術性的論述：藝術昇華

林子龍\*

## 摘 要

這篇論文提出了三個問題，第一個問題是現代社會對性的態度已呈現多元化的樣貌，尤其是從屬於藝術作品裡的性元素，理論上它與性知識一樣，應該都享有道德上的豁免權，但為什麼我們在面對它時還是會感覺到某種焦慮感？這種來自身體直接反應的焦慮感是從何而來？第二個問題是這類藝術作品裡的情慾性質除了與色情不同外，它與性的知識也沒有什麼關聯性；應該這麼說藝術的情慾圖像既不去刺激觀者對情慾的感官體驗（色情），也沒有意圖要對性的內容做深入的結構性探討（性知識），那麼它的目的究竟是什麼？第三個問題是當代社會可以在公共殿堂展示這類性質的情慾，但它不像色情圖像那樣具有普遍性的官能刺激力，只有少數人有興趣去感受它的內容，簡單的來說就是社會精英份子才會討論的內容，它這種源自色情但卻是一種論述形態的色情，對社會的意義究竟是什麼？這篇論文把這三個問題奠基在情慾如何誘發文明集體焦慮感這個論點上，並透過“昇華”的觀點來闡述。論述的過程主要運用了 Freud 對性本能動力學的理論、Foucault 對非理性及性意識的詮釋、Baudrillard 的象徵理論、以及 Marcuse 的美學理論，透過對四位學者相關文獻的探討與分析，就情慾圖像在藝術、知識與色情三者上做觀念與脈絡的澄清，以區分它們在概念分類上的差異性。

關鍵詞：情慾圖像、焦慮、禁忌、文化挫折、昇華、物化

---

\* 臺北市立教育大學視覺藝術學系講師

## 壹、前言

談論性是我們這個社會衆多的特徵之一，人們不經意且有點遲疑的被扯進對性議題的討論，雖然有點彘扭但同時又滔滔不絕的談論這個話題。這是 Foucault 在《性意識史》這本書裡所提到的一句話（Foucault, 1978: 77）。爲什麼人們在談論性的時候會覺得彘扭但同時又滔滔不絕呢？認爲性是一個令人難以啓齒的禁忌議題，這種態度可以說是一種道德的常識，但在某些時候人們應該敞開心胸不畏禁忌的討論性，這樣的態度也可以算是另一種形式的道德勇氣，因爲如果要對性進行有效的管理，就不要用禁忌去控制它，最好把它以公開的話語形式暴露出來，這樣才能有效的對它進行管理（Foucault, 1978: 24-25），就像 Freud 在精神分析裡所涉及到的性的話語，這些話語被視爲是與性本能有關的資料而成爲精神治療的一部分。所以在公衆的領域裡我們不要一味的只會避開性，一種對性所進行的理性論述，也算是對道德進行重新檢視的一種方式。不過就算有如此的認知，當人們看到赤裸裸的暴露出性器官的藝術作品時還是會大吃一驚，同時也會質疑這種作品是否能被稱作藝術？也許稱它是色情更爲貼切，但如果仔細端看這類藝術作品裡的情慾性質與那些作爲商業目的的色情產品（pornography），兩者其實存在著根本上的差異性。可以這麼說，在藝術裡的情慾圖像所展現出的情慾性質通常是在指涉情慾的意向性，也就是激發對情慾的概念思維，但在色情圖像上所強調的卻是感官上情慾的美感性質，也就是刺激感官的情慾體驗，雖然從道德的角度來看兩者並沒有什麼不同，因爲道德感本來就會壓抑情色的美感性質，並僅就情慾的意向性進行批判，也就是說不管是色情還是藝術，就道德的標準而言，情慾的意向就是令人覺得彘扭以及遲疑的原因。不過無論道德如何看待情慾的意向性，對藝術而言，情慾存在的處理方式，不是只有滿足這條途徑而已，它還有其他的可能性，但色情處理情慾的方式純粹是以滿足爲目的，所以藝術與色情終究是兩種不同性質的東西。在公衆領域裡顯現出身體情慾的需求是一種非理性的舉動，但在美術館裡、在學術領域裡彼此交換情慾的思維卻是一種理性的舉動。禮物（gift）是社會成員爲了維繫彼此關係所進行的一種相互饋贈的結構性行動（Johnson, 2003: 33），它包含了饋贈與接受兩個部分，藝術家饋贈了情慾圖像給社會大眾，那麼社會大眾應該回報什麼給藝術家呢？

在開始論述前這裡要先提出三個問題，並希望在結論的時候能對這三個問題進行回答。第一個問題是現代社會對性的態度已呈現多元化的樣貌，尤其是從屬於藝術作品裡的性元素，理論上它與性知識一樣，應該都享有道德上的豁免權，但爲什麼我們在面對它時還是會感覺到某種焦慮感？這種來自身體直接反應的焦慮感是從

何而來？第二個問題是這類藝術作品裡的情慾性質除了與色情不同外，它與性的知識也沒有什麼關聯性；應該這麼說藝術的情慾圖像既不去刺激觀者對情慾的感官體驗（色情），也沒有意圖要對性的內容做深入的結構性探討（性知識），那麼它的目的究竟是什麼？第三個問題是當代社會可以在公共殿堂展示這類性質的情慾，但它不像色情圖像那樣具有普遍性的官能刺激力，只有少數人有興趣去感受它的內容，簡單的來說就是社會精英份子才會討論的內容，它這種源自色情但卻是一種論述形態的色情，對社會的意義究竟是什麼？

本文要從 Freud、Baudrillard、Foucault、Marcuse 等學者對性與文明之間關係議題的觀點進行文獻探討，並就情慾圖像在藝術、知識與色情三者上做觀念與脈絡的整理，以區分它在概念分類上的差異性。最後要對這裡所使用的名詞作一些界定：藝術的情慾性質（erotic of art）在本文所指的是一些已被界定為是藝術作品，而它的主題是在表現情色的議題，它與色情作品（pornography）和情慾藝術（erotic art 或 erotica）不同；色情作品是以刺激人的情慾為目的，而情慾藝術則是在表現情慾的美感性質。

## 貳、藝術裡的情慾圖像

### 一、令人焦慮的情慾圖像

去年我的研究所同學華梵大學的助理教授鄭惠文受嘉義市政府文化局委託為台灣當代藝術家侯俊明在嘉義市策劃了“侯俊明的復活宣言”的展覽，事後她送了一本這個展覽的專輯給我，這本專輯被我隨手放在研究室的桌子上，一位大三的學生到研究室來找我討論報告，我手邊正好有事所以請她等一會兒，這位學生在等我的空檔中隨手翻閱了我桌上的這本專輯，在看到裡面的圖片時（圖 1），她立刻說了這麼一句話：看了真令人不舒服！另一位大一的學生看到這本專輯的反應也是問我說：這是 A 書（色情書刊）嗎？我相信身為美術科系的學生們對當代藝術驚世駭俗的內容早就習以為常，甚至得催眠自己這類的作品的意識形態是一種前衛進步的觀念，但是當她們在第一眼看到而還來不及自我催眠的當下，本能真實的反應還是一種混合著驚嚇與鄙視的態度。沒錯這正是侯俊明當初的意圖，在這本專輯裡記載著鄭惠文對他的訪談：

鄭：可是你應該知道，別人看到你的作品不舒服？

侯：一開始我沒預期我的作品會受到這麼大的反彈、抨擊。我畢業時<sup>1</sup>，正逢解嚴，整個社會都凶悍起來，我在這樣一個社會氛圍底下，我的創作也成了一種挑釁。但在那之前的情慾創作完全沒有挑釁的意味，就只是想做自我探索與自我解放。可是後來的創作就是故意去跟人挑釁、跟人發生衝突，有點類似那種問題小孩，製造問題，然後讓別人不得不正視你的存在。（鄭惠文，2009：27）



圖 1 侯俊明的 1992 極樂圖讖，版畫，96×55 公分，1992。本系列共 8 件，這是其中 3 件的局部。（為符合本期刊之規定，本圖只顯示作品局部，完整圖片請參考下列網址：

[http://dac.ntit.edu.tw/hcm/article.php?article\\_class=index2&id=f6b8c0677aae4c69413f4f738c8e0ac24ad6e97b024a3](http://dac.ntit.edu.tw/hcm/article.php?article_class=index2&id=f6b8c0677aae4c69413f4f738c8e0ac24ad6e97b024a3))

如果從藝術家創作意圖的角度來看的話，侯俊明的情慾創作最初的意圖是屬於 Weber 所說的價值合理性（value-rationally），也就是說他認為透過藝術創作所做的自我探索與解放是對人性存在感的一種實踐，但後來故意的挑釁則是屬於 Weber 所說的目的合理性（purposive-rationally），透過爭議性的圖像去挑起社會對特定議題的討論，他要挑戰社會道德習以為常的戒律與價值<sup>2</sup>。若是從藝術家與觀看者互動的角度來看待這個問題，也就是把發表藝術作品視為是一種意圖與社會大眾進行溝通的行為，那麼根據 Austin 的語言溝通行為理論（Habermas, 1986: 288-289），侯俊明最初的意圖乃在用言語來表達意義（locutionary），就是他意圖透過圖像語言去表達一個

<sup>1</sup> 侯俊明 1982 年以榜首的成績進入當時的國立藝術學院美術系（現今的國立台北藝術大學美術系），後來畢業於該校。

<sup>2</sup> 目的合理性指的是把外部世界和他人的行為視為一種期待的目標，並且把這種期待當作是自身追求合理目的的一種“條件”或“意義”；價值合理性是指有意識的相信一個本能而沒有其他附帶條件的特定行為（這種行為通常具有倫理、審美、宗教性的或帶有詮釋性的色彩），並且認為這種行為本身是純粹且獨立自主的。引自 Habermas 在溝通行為理論一書中對 Weber 的引言（Habermas, 1986: 281）。

人性存在自我探索的命題，但他後來的意圖則轉變為用語言來表達效果（perlocutionary），也就是他透過圖像語言嘗試對觀看者造成某種情感上的效果（因驚嚇而注意到命題的存在），但對觀看者而言，較大的可能性是它的符號在言說的過程就展示了言說內容裡的行為（illocutionary），也就是相當於在大眾面前暴露出性器官的意圖，所以對多數人而言在大庭廣眾直接面對這樣的作品時直覺反應就是一種尷尬、不舒服的態度。

## 二、焦慮做為工具的手段

對心理機制而言尷尬、不舒服的生理反應通常伴隨著焦慮感的產生，焦慮的產生意味著身體補捉到危險的訊號，如果這個危險是由性衝動所造成的，那麼焦慮感就會啟動壓抑的機制（repress），把性衝動壓制在潛意識的範圍內（Kahn, 2002: 108-109）。不過就 Freud 而言古今的藝術品內容都沒有什麼差異，那就是所有的作品都與性本能的潛意識內容有關，也就是說藝術品的內容是把被壓抑後的慾望經由變形與偽裝轉變其表面上的內容及意義，然後以社會能接受的樣貌呈現出來，但骨子裡還是那赤裸裸的慾望。這樣做的目的主要是在降低焦慮感（避免引起他人的反感）的情況下滿足願望。當然我們現在不認為所有的慾望都可以化約成性本能，不過 Freud 的理論有他時代的背景，在那個時代凡事皆得轉化成物理學的力學形式是一種科學思維的主流<sup>3</sup>，為了追求最純粹的動力學模型，Freud 用力比多（libido）來指稱生命動力學模型運動的力量，也就是性本能的力量，在這種的思維架構下生命運作的基礎就是力比多，所以任何形式的慾望都可以被化約成性本能。當然如果我們不認為力比多是生命動力學模型的基礎，自然不用凡事都與性本能扯上關係。不過不可否認的是圖 1 的內容絕對與性本能有關，乍看之下圖 1 完全沒有 Freud 所說藝術該有的昇華（sublime）<sup>4</sup>，甚至連把赤裸裸的性本能轉換或偽裝成不會造成他人焦慮感的替代物也沒有（至少利用隱喻的手法），不但沒有，甚至還強化了生殖器的視覺效果，怪不得會引起兩位學生的焦慮感。問題是在 Freud 的觀點裡，藝術的作用就是在降低焦慮的情況下獲得慾望的滿足，何以在當代藝術的國度裡反而是在強化觀者焦慮感以達到它對社會的影響力呢？應該這麼說，Freud 認為透過藝術行為的過程中可以

<sup>3</sup> 物理世界裡的事件可以用兩種觀點來描述，一個是以因果關係為結構對事件的機械性理解，這個架構裡的組成的物質不會被改變；另一種則是能量性的觀點，以的目的性的理解來解釋事件的功能，在這個架構裡的物質是會被改變的（Jung, 2001: 4）。

<sup>4</sup> Freud 認為要減輕慾望所造成的痛苦可以透過加強心理和智能上的活動來轉移力比多的目標，這種方式就是昇華（Freud, 1962: 26）。

把人們潛意識裡不被允許的慾望消耗掉而留下“適當”的慾望，但在當代藝術中類似侯俊明這種赤裸裸展示“不雅”而令一般大眾不舒服的作品，究竟在激化這些“不適合的內容”？還是這是另一種力比多的消耗模式？換個方式來說，這樣的作品是在反省傳統道德的正當性？還是說它是另一種更深層的“昇華”技術？其實不管它是一種“叛逆的意識”，還是一種“更精緻的心理學技巧”，以這種觀點來看，作品已經被從功能性的角度來看待，它被視為是一種爲了達成某種目的的工具。

## 參、性焦慮的原始形態

### 一、無所不在的性衝動

就傳統西方文化對性的敵視態度這個脈絡來看，Bullough 認爲這並不是基督教 (the Christian religion) 所造成的，反而應該這麼說基督教就是因爲處於這種對性敵視的文化氛圍裡才發展出對性採取壓抑的立場，而這種文化的淵源可以追溯到希臘時期的二元論思想，所謂的二元論就是世界可以劃分成精神與物質兩種元素，人的靈魂屬於精神的範疇，而肉體則是屬於物質的範疇，因爲靈魂被囚禁於肉體裡，所以生活的目的就是使靈魂脫離肉體，性行爲表明著對肉體的需要大於精神，生兒育女也是持續對新靈魂的囚禁，所以性是惡的 (戚堅衛，2000: 1)。不過很多學者似乎想追溯這種觀念的更早源頭，但在缺乏文獻的情況下似乎難有什麼進展，於是他們轉向那些位於被大洋阻隔的孤島和在茂密的雨林中與世隔絕的原始部落尋找線索，從原始部落對性的觀念和習俗對照現代社會對性態度與法律去尋找兩者之間共同的思維結構以嘗試對它進行一種根源性的理解。Malinowski 曾經提到一個例子可以讓我們以比較輕鬆的角度進入這個議題：某個原始部落的年輕人離開他的妻子替白人工作了兩年回家後發現他多了一個兩個月大的小孩非常高興，他的白人雇主暗示他應該爲他的妻子不忠的行爲感到生氣，但是這位年輕人很疑惑的表示爲什麼白人要把性行爲與生小孩兩件事混在一起，因爲懷孕是死人的靈魂跑進婦女的體內所致，至於有性行爲後才會懷孕是因爲它使陰道打開而靈魂才得以進入，因此白人不可以因爲他的妻子懷孕就推論出她曾與其他人發生性行爲，只有狗和其他低等的動物才是經由性行爲而懷孕；他的白人雇主看它如此頑固便直接了當的跟它解說性行爲與懷孕之間的關聯性，這位年輕人還是無法接受，因爲在部落裡小孩子可能從十二、三歲就開始性行爲，而且是機械性的性行爲，如果懷孕是性行爲所造成的話，那麼

他們應該會生出很多小還才對，最後這個年輕人還提出了兩個他認為強而有力的證據來反駁白人，年輕人提到有兩個不同村落的婦女都長的奇醜無比，任何男性如果被說成與她們發生性行為將是件令人無法想像而且也是對他人最大的污辱的事，所以絕對沒有男人會與她們發生性行為，但她們卻透過自己動手把陰道打開讓靈魂進入的方式讓自己懷孕了，而且其中一位的小孩還至少超過五個（Malinowski, 1978: 198-204）。這個例子令人覺得有趣的部分不是這個部落對性行為與懷孕的相關理解與認知，而是在這個部落裡那無所不在的性衝動所引發的集體對性的道德焦慮感。Freud 在 1913 年也提到一位荷蘭的傳教士對某原始部落居民對性本能的報導，他說那些居民總是認為只要是孤男寡女獨處在一起就必然會發生不當的親密行為（Freud, 1950: 15）。在 Freud 的觀念裡性本能就是屬於一種“能量”的形態，它是生物發展演化的動力，本質上它不具有是非善惡的屬性，也沒有什麼道德價值的傾向，從頭到尾就只是一種“能量”。對原始民族而言性是無所不在的一種衝動，它可能在任何的時間和地點發生，因為它消耗掉人們太多的時間與精力，所以它須要被控制，如此人們才能有更多的時間與精力去從事其他例如覓食、保暖、抵禦外族或野獸等工作。

## 二、性行為的原始規範

在研究原始部落對性行為規範中約略可以從“亂倫的禁忌”與“婚配制度”兩個面向來探討，前者是限制性行為的對象，後者是提供穩定的性行為對象，對兩者具體性的執行就是外婚制（exogamy），對於生活在受到交通環境阻隔因素影響很大的先民或原始族群的人而言，日常生活中很難接觸到外人，所以在成長最初的過程中性可能性的對象自然就是家族裡的異性成員，亂倫的禁忌就是禁止家族成員間的性行為，他們把女性視為物品交換出去（如台灣早期社會的童養媳）形成與外族通婚的一種婚配制度，甚至可以這麼說，當代的信仰和習俗就是建立在彼此交換女人的意義上，換個方式來說就是建立在性與道德二分法的基礎上（Lukes, 1985: 187-188）。Baudrillard 認為亂倫禁忌是活人之間的結盟基礎，而儀式則是活人與死人之間的結盟基礎（Baudrillard, 1993: 134），因為外婚制除了是原始初民對性的一種控制手段外，也是彼此建立聯盟關係的方式之一，所以只要是破壞到這種制度的行為和想法對會受到禁止，也因此性行為就有了合法與不合法兩種形態，對於不合法的性就會受到團體的禁止與壓抑，不過執行這種禁止與壓抑的規範並不是透過我們概念中的法律或道德來進行，而是透過禁忌（taboo）來執行。

禁忌，我們必須假設在遠古時代的某個時期裡，外在壓力（某些權威）所附加於

某一原始民族的禁制，它們是上一代長輩所強迫要求接受的。這些禁忌和具有強烈意願的活動相互關聯。它們一代一代的留傳下來，也可能只是一種經由父母或社會的權威承接傳統的結果。如此延續到一段時間，它可能被組織化成為一種遺傳性的心理特質（此處並非指基因上的遺傳）。可是有誰可確定這些禁忌究竟是原有的，還是經由教育而形成的永久性禁忌呢？不過有一點可以肯定的是，隨著禁忌的維持，那種原始想觸犯禁忌事物的慾望依然保留著。他們對禁忌因而抱有一種矛盾的態度。在潛意識中他們很想去觸犯它，可是卻害怕這麼做，他們恐懼正是因為他們想做，只是恐懼戰勝了慾望。正如神經症的病人一樣，這些慾望深藏在部落裡每一個人的潛意識裡（Freud, 1950: 40-41）。

禁忌對人而言是一種生理性的直覺反應，它不是因為對禁忌對象進行結構功能性的理解而產生恐懼，禁忌對象是一種記號，一種能引起極端恐懼的記號，一種能使恐懼戰勝慾望的記號。根據能量守恆的法則（the principle of equivalence and the principle of constancy），能量的整體數量將會維持不變，能量如果從一個地方消失，那麼它必定在另一個地方出現（Jung, 2001: 21），也就是說被恐懼擊敗的慾望不會就此消失，它會被壓抑停留在潛意識裡等待機會被滿足，而當它被滿足時指的就是被以熱力學（entropy）的形式被耗散掉，只不過禁忌的慾望如果有可能被滿足是因為它是以不再是原有的面貌出現，透過變形與偽裝的面貌禁忌的慾望通過社會群體的檢查而藉以躲避禁忌詛咒。隨著人類技術的進步，交通運輸變得更為便捷，人與人的結盟形式越來越多元與複雜，我們不再僅依賴血緣式的親屬關係建立穩固的團體，所以社會組成的基本單位從氏族逐漸縮小為家族，然後再縮小為家庭，不同的家庭成員不再受環境阻隔而可以相互交往，亂倫範圍的可能性因此大幅縮小，縮小到 Freud 所說的伊底帕斯情結（Oedipus complex），也就是說亂倫發生的年齡層縮小到仍需要父母大量照顧的幼兒時期，就成人而言因社會結構所導致的亂倫危險已大幅降低，但危及婚配制度性行爲的危險依舊存在，隨著人與人之間接觸的程度日益複雜，發生不合法性行爲的可能性也隨之增加，道德、宗教、法律與科學知識紛紛加入對不適當性行爲的控制與管理，法律與科學訴諸對行爲主體的理性思考對性進行管理，道德與宗教則是在介於主體思考與客體的絕對權威（人對禁忌的生理反應）之間對性進行約束，由此似乎已形成一個對性行爲完整的管理系統，從生理的本能反應到純粹思維的功能計算，適當的性與不應該的性已被詳細的規範出來。不管如何，群居生活的人們不再是叢林法則裡面的生物，一有機會就展現出自己的動物本能，人類在發展文明的過程中是在控制本能的情況下逐步確立出來，也就是以本能得不到滿足為前提條件下獲取文明的成果，因此在社會群體共同生活的個體



必然產生不同程度的本能壓抑，這就是 Freud 所說的“文化挫折”（cultural frustration），如果這種本能上的損失得不到適當的補償，勢必會造成混亂的後果（Freud, 1962: 44）。

## 肆、非理性的意義

### 一、驅逐不合法的慾望

當我們從“文化挫折”的角度來談論被壓抑在潛意識的內容物，其實它指的就是 Baudrillard 所說的無法在“社會”和“象徵體系”裡進行交換的東西（Baudrillard, 1993: 134），也就是說它對群體生活而言是沒有價值性的，而且甚至是有害的，對於負責管制這些無法在社會進行交換的慾望（也就是不合法的慾望）的戒律，原始部落居民對它的反應基本上是屬於一種本能性的服從，完全受到群體習俗的禁錮（Mailinowski, 2002: 11），不過這種服從也是有彈性的，他們常會設法逃脫較為苛刻的要求，當某種禁忌的事件發生，如果沒有人專門找麻煩，眾人只會在背後談論但不會有嚴厲懲罰的行動，不過要是眾人的情緒被鼓動起來，那麼觸犯禁忌的人勢必得付出代價或遭受懲罰（Mailinowski, 2002: 79-80）。不過這倒也不是說原始部落的人們只有在公眾場合才遵守禁忌的戒律但私底下還是過著動物般的原欲生活，事實上在他們的心理層面對觸犯禁忌的舉動還是戒慎恐懼的，尤其是懼怕超自然力量的懲罰，例如他們就認為亂倫的事件將會導致自然災害的報復，所以應該極力的避免觸犯禁忌的事情發生，如果不幸發生這類的事情，他們也會嘗試進行某種補救的措施，除了犯罪者應該付出代價之外，通常還會舉行某種淨化的儀式或巫術的程序以修補被破壞的秩序，因為對原始部落的群眾而言世界有其一套完整的系統，由這個系統所衍生出來的戒律雖然苛刻但仍須被維持，否則必將導致災難的產生。不過現實的世界總是這樣斷斷續續的對應著這個完整的系統，對現實的自然世界而言這個系統的某些部分是不容易被活人的肉眼所看到，例如死後的世界雖然存在，但在日常生活的情境中肉眼就看不到，如何讓人見證到那些看不到的現象呢？透過巫術或宗教儀式的舉行就是將那些平常無法在現實生活中出現的觀念世界具體呈現在現實生活的情境中，讓活人的“肉眼”可以看到他們根深柢固的觀念世界。Baudrillard 說象徵不是指一個概念，也不是概念的替代物或它的結構，象徵是指一種交換活動和社會關係，象徵終結了人的現實感，但同時也終結了人的想像（Baudrillard, 1993:

133)。引申他這句話的意思，就是說在一個由人和神、以及鬼所共同組成的社會組織裡，巫術或宗教儀式（象徵）就是他們之間彼此進行交流的行為，對活人而言日常生活的現實感在儀式的情境中消失了，相同的在儀式裡對神鬼世界的認知也不再僅是一種觀念的想像，而是一種具體的感官事實。另外“分身”（double）也是原始民族處理潛意識慾望的一種模式，他們會把自己某些行為的意圖但卻與意識或戒律不相容的部分歸咎於是與自己重疊但無法被控制的另一人身上，例如影子，就是人的一種分身，對原使民族而言它是屬於自己的另一個人，你可以和它對話，也可以和它進行交易，人和他的分身是屬於夥伴關係（Baudrillard, 1993: 140-144）。當然，從心理學的角度來看儀式或巫術，或者是分身的行為，基本上都是屬於一種慾望滿足的形式，對他們而言，人的體內是沒有潛意識之類的成分存在，所有的非理性都可以被外化成外在諸如魔鬼、精靈等實存的他者，進而與他們進行互動；應該這麼說他們無法處理規則（理性）之外的事物，他們只能把非理性的事物驅逐出規則之外。Foucault 所說的瘋人船（ship of fools）就是這種情形的一種表徵，西方在文藝復興時期以前有一種瘋人船的存在，他們把瘋子（非理性的人或是不相容於社會體制的人）驅逐到船上（或森林裡）以隔離他們與城市的關聯性（Foucault, 1989: 5-10），城市的生活是一種具有機能性的結構，無法融入這個結構的人，如精神異常者或是流浪漢，對城市而言都是一種瘋癲的現象，若不是把他們監禁起來，不然就是把他們驅離城市，因為瘋癲是無法被處理的（例如治療），所以只能驅離，實際上瘋癲並沒有消失，它只是離開理性的範圍而已，對心理學而言，壓抑不適當的慾望就是一種驅離，只有等它變成適當後（被偽裝或替代）才能被接受，不然就會被繼續的壓抑，就像是瘋人船上的瘋子，從一個港口到另一個港口，永遠只能在社會的邊緣遊蕩。

18 世紀對非理性而言是一個重要的年代，Foucault 認為 17 世紀開始西方社會逐漸以大監禁的方式（great confinement）處理瘋癲的問題，而不再是以驅離的方式來解決問題，延續至 18 世紀嘗試發展治療與馴化瘋癲的問題（Foucault, 1989: 35—60）；相同的他在對性的研究上也呈現出類似的見解，17 世紀西方社會開始對性採取更嚴苛的管制，到了 18 世紀逐漸發展出透過話語來管理性的獨特模式（Foucault, 1978: 3-35）。一樣的時間點，在非理性範疇裡的另一個重要領域－美學（aesthetics）也在 18 世紀成爲一門獨立的學科（Hegel, 2000: 35）。這一系列的發展標示著 18 世紀開始非理性在西方社會理成爲理性研究的對象，並逐漸取得與理性相對立的位置而形成二元結構。性本能應該被管制，但到了 18 世紀性變成了被理解的對象，因為理解有助於管理，有助於人們可以採取更精密的手段來馴化自己的動物性。

## 二、馴化不合法的慾望

1998 年坎城影展 (Cannes film festival) 最佳劇本獎 Henry Fool (台灣譯為亨利你這個大笨蛋) 這部電影反應了西方世界在 17 世紀大禁閉後對非理性的一種基本態度：如何在沒有用處的事物中尋找出它剩餘的價值。劇中有一位叫 Simon Grim 的年輕人是一位對文學有潛在天賦但卻個性內向古怪的垃圾場工人，有一天他遇到一位文采平庸卻自命不凡的作家 Henry Fool，Henry 發現 Simon 的天賦後啓發並引導他進行文學創作，受到鼓勵的 Simon 完全發揮文字天賦把自己內心壓抑的情慾轉換成藝術的形式，讀到他作品的人都深受震撼：Simon 患有精神疾病的母親因為看了他的作品感動到無法自拔而自殺；向來冷漠的雜貨店老板的女兒看了激動落淚；學校裡的學生爭相傳閱他的作品。他的作品開始引起衛道人士的忿怒，認為裡面全是一些低俗不堪的情色慾望，他寫作的內容正如他工作的內容一樣都是垃圾；可是這些垃圾卻感動了那些壓抑已久的大眾。後來 Simon 成爲一個職業作家並獲得諾貝爾文學獎，至於文采平庸的 Henry 最後因為結婚生子（他娶了 Simon 的姊姊 Far Grim）迫於生計只好頂替 Simon 的原來工作成了垃圾工人。裡面有一段陳述 Henry 爲何會從作家的身分轉變成垃圾工人的關鍵場景，就是 Henry 在垃圾場撿到一個金屬指環（其實是一個金屬零件），他認為應該可以變賣以換取現金，隨後他到 Simon 家作客卻因為喝了太多咖啡而導致而腹瀉，他顧不了浴室裡 Fay（Fay 一直對 Henry 有好感）正在洗澡硬闖進去使用馬桶，不過當 Fay 看到 Henry 手上的金屬指環卻誤以爲那是向她求婚的戒指，於是整個“求婚過程”與 Henry 排泄糞便同步進行，當 Henry 最終拉完肚子時這個婚約也被迫成立，婚約使 Henry 接受了社會體系的規範。糞便、過剩的情慾與垃圾一樣都是一種沒有價值的剩餘物，Simon 把過剩的情慾轉換成藝術而變成作家，Henry 體內沒用的剩餘物－糞便，因為吃壞肚子被排泄出來，象徵著他已失去藝術創作的原料而喪失了做爲藝術家的能力。顯然在這裡垃圾、過剩的情慾、糞便這些實用性的剩餘物正是非理性的內容物，不過它卻也是藝術品的原物料，失去這些非理性性質的藝術家就像被閹割一般喪失生產藝術的能力，少了非理性就會成爲一個普通人（結婚、生子、工作養家活口），相對的如果擁有藝術天賦，能將非理性的內容轉變成藝術形式，那麼就會成爲一位成功的藝術家。

不管是藝術家還是垃圾工人，都是資本社會體制內的合法職業，他們的任務就是馴化那些無法被合法化的非理性事物，物質垃圾的馴化方式是回收再利用，心靈垃圾的馴化方式就是 Freud 所說的昇華，就是把力比多轉化成一種心理或智力活動的形式以消耗它的能量 (Freud, 1962: 26)，西方社會在 18 世紀開始鼓勵民衆以言說



圖 2 Henry Fool 的電影海報

的方式忠實描述自己性慾望的內容成爲一種懺悔的形式 (Foucault, 1978: 18-25)，並以文件記錄的方式成爲科學研究的資料 (Foucault, 1978: 63-68)，這種把話語運用成爲一種能顯現意識與潛意識資料的技術並嘗試去建構出性的內容而將其儲存成知識的形態就是昇華的形式之一，Freud 本身的精神分析就是這種脈絡發展的結果。這種性意識知識化最直接的影響就是關於不正常的性的數量大量增加，本來只有已經行爲化或是意識化的性才是檢測的對象，現在包含到連潛在的或是象徵的性都成爲檢測的對象，這些被檢測出來不正常的性意識需要受到宗教的淨化或是精神心理的治療 (如果是不正常的性行爲則應該是接受到懲戒或醫療)。藝術，廣意而言和語言一樣都是屬於符號的範疇，符號就是某種存在物的替代性存在 (象徵)，性的符號化自然就是性衝動的象徵化，就機械論的觀點而言就是一種力比多目地位移 (displacement) 的現象，一種把力比多的能量從它原始的目標轉移到替代性的符號上面；而從能量論的觀點來說，如果可以把性衝動的能量隨著目地位移而轉變成是對符號形式美感的一種追求來消耗，如此自然就是對具危險性質的衝動的最佳處理方式，這也是爲什麼 Freud 會認爲藝術的昇華是對社會而言是一種好的方式。總之西方這種制度性的性暴露，有別於其他文化以情慾需求爲目的的性暴露，它最初是嘗試透過把性內容意識化以達到對它的控制，但這種自白式的性內容逐漸的演變成知識的內容而成爲科學研究的對象，而現在對性的赤裸展示已成爲一種社會文化的意識表徵，

圖 3 是德國表現主義藝術家 Otto Dix (1891-1969) 的版畫作品“水手和女孩”，表現在第一次世界大戰期間軍人嫖妓的景象，美國紐約現代美術館網站上對這件作品的描述是：因為戰爭導致寡婦數量的增加及貧窮的漫延，妓女的數量大不斷的攀升，軍人因受殘酷戰爭的影響而出現暴力性的性行爲 (<http://www.moma.org/collection/>，2011 年 11 月 8 日瀏覽)，這種暴露社會情慾黑暗面的舉動從現代西方社會的觀點來看就是一種對社會文化的反思。



圖 3 水手和女孩，48.3 × 37.4 公分，版畫，1923。

資料來源：<http://www.moma.org/collection/>

### 三、回到動力學的觀點

資本主義的社會是一個拜物 (fetishism) 的社會，所謂的“物”指的就是具有某種功能且可以被人所用的東西，而所謂的商品，就是可以滿足人的需求而被製造出來以進行交換的物品，馬克斯主義 (Marxist) 認為資本主義的社會就是以商品交換為基礎所建構出來的一種體制，所謂的商品交換並不僅是指簡單的以物易物的概念，它包含了商品在整個生產交換過程中所需被投注成本，也就是生產製造商品的勞動力也是商品交換的內容之一 (Held, 1990: 41)。因此參與生產及交換過程的勞動力都是屬於商品生產與交換的內容之一，如果用現代的術語來說，愈是專業分工就愈能降低成本，商品就愈有競爭力，因此在資本主義的社會裡每個人都想成為具有

特定專長的專業人士，也因此我們可以這麼說在資本主義的體制下的人對社會的價值完全被物化（reification）成特定的功能<sup>5</sup>，人的慾望（已被物化成商品）可以透過金錢交換得到，但是人首先得被他人物化（變成商品）才可以獲取金錢，每個人在工作崗位上都是他人眼中具有特定功能的物品，也就是可以消費的對象，只有完成工作獲取報酬後才能回到人存在的本體變成一位消費者後再透過金錢來滿足自己的慾望，而在消費的過程中不斷物化其他的人。逐漸的在資本主義的社會裡，每個人都成爲具特定功能導向的專業人士，全人的博雅理想已離我們越來越遠；任何慾望的內容都可以被等價成金錢，慾望失去它的神秘性與獨特性，慾望的內容就像它的能量形式一樣爲了追求最大的客觀性而化約成的單一形式：慾望內容的客觀形式是金錢，慾望能量的客觀形式是力比多。資本主義社會這種 Freud 式的性本能機械論觀點，對馬克斯主義者而言就是資本主義爲維持其階級體制所採取的手段之一，資本主義社會裡的專業分工就是一種階級意識的科層體制。每個人都是這個機械結構裡的一個齒輪，人的存在的價值由他在社會結構中所能貢獻多少力量來決定，資本主義社會下的人就是 Marcuse 所說的單向度的人（Ritzer, 2003: 119），一個被已建制系統馴化的人，如果你體內有某種無法融入社會軌道的能量，就得透過精神分析的的心理治療，透過防衛機制（defenses mechanism）<sup>6</sup>的再改造以馴化不恰當的慾望使之能再度融入社會運作的正常軌道。不過有一種更好的方式，那就是把無法融入社會軌道的能量轉化成非實用性質（幻想）的藝術形式存在，也就是把它昇華，只不過在資本主義社會的科學意識解釋下的藝術就像宗教儀式一樣，既沒有什麼神秘性，也沒有什麼真實性，有的也只是心理學性質的審美價值，或者把它們統稱爲“文化現象”，就像學校的教科書在談論到有關宗教內容時，它所傳遞給學生的當然不是宗教內容真實性的問題，它討論的是人思維結構的問題，這種論述避開了宗教內容真假的問題，它從文化遺產的觀點把宗教直接帶到審美的面向，這種把非科學領域審美化的操作方式正是資本主義慣用的手法，如此可以避免非科學思路對科學理性的干擾。馬克斯主義所反對的正是資本主義社會這種自我合理化的意識形態，稱它爲意識形態就是指它本身有一套自給自足的論述系統，它創造出自己的真實性，所以人們無法就邏輯架構去推論出它的錯誤，如果想掙脫資本主義拜物的意識形態就得從人存在的整體性去進行批判，這種批判可以在資本主義社會中普遍存在的非理

<sup>5</sup> 在 Marx 原始的觀點裡，無產階級的勞工在參與產品生產的過程中處於一種類似機器的狀態無法施展人存在應有的潛能（human potential），久而久之就失去了做爲一個人該有的特質，Marx 稱這種現象爲“異化”（alienation）。（Ritzer, 2003: 21-23）

<sup>6</sup> 防衛機制是個體為了躲避焦慮而對知覺所採取的一種操作手段，這個知覺可以是內在的事件，如情感或衝動，也可以是外部的事件，如他人的情感或世界的真實感。（Kahn, 2002: 123）

性現象中找到證據，因為這就是人被物化後會呈現的反應，所以它是控訴人被物化的證物。沒錯，我們不能任憑非理性的行為在真實的在社會中到處氾濫，我們應該建立更好的社會體制，所以非理性是應該被昇華，但不應該被昇華成僅是純粹的美感意向，它應該被昇華成能勇於去挑戰資本主義社會體制的能量，這種能量不該如 Freud 所說的方式被偽裝、被位移使之能逐漸融入到已建制體系的架構中，它應該以自主性的形態成爲革命的力量。

馬克斯主義體認到資本主義已建制的社會所架構出的真實性應該被改變，對人的存在性而言社會主義的社會可以提供比資本主義社會更多的自由和快樂，因為在資本主義社會下人的處境透過物品生產過程被神秘化了，我們得回到事物存在真實的形態，這種形態是一種的抽象狀態的意識形態（abstract-ideological），它得在真實的社會中被徹底的實踐（Marcuse, 1978: 71）。透過藝術我們可以把這種真實性象徵出來，藝術以它來自於現實但不等同於現實，它具體化了真實的存在性，它不是物品，因為它展現的不是滿足人特定慾望的功能，它從物品生產的過程中被分離出來，它所展現的事物存在的真實性消解了已建制社會因物品的生產與再生產所造成的神秘性（Marcuse, 1978: 22）。所以藝術做爲反體制的一種力量，它不應該是以中產階級（bourgeois）的方式把它審美化，更不應該透過精神分析的手段把它虛無化，它是社會改革的起點，它是革命的力量。馬克斯主義視藝術爲一種革命的力量，不同於資本主義視藝術爲一種幻想的意識，藝術應該是一種反對意識，一種向已建制實在的挑戰。

在 Freud 的觀點裡理性是文明的結構，但非理性卻是文明的動力，而在馬克斯主義的觀點裡已建制社會的合理性是一種存在的異化，透過對非理性的反省，可以把這種異化消除回到存在的真實境界，所以非理性的能量在 Freud 的動力學模型裡是架構已建制體系的社會中運作，而馬克斯主義的非理性動力學則是建立在人存在的整體性與環境的互動架構下運作。

## 伍、情慾的本體狀態

### 一、情慾的昇華

前面的章節對情慾的非裡性內涵與社會的關係已不少的論述，這個章節要進

一步探討真實情慾與藝術裡的情慾之間的差異性。藝術裡的情慾是真實情慾昇華後的產物，所以是昇華造就了這個差異性。Freud 說昇華是把身體的衝動轉化成一種心理或智能的活動，但這樣顯然容易造成一種思維化的傾向，不過對藝術而言，這種思維應該是圍繞藝術品散發出來的，因為就藝術家的角度來看，某種思維得被凝聚在藝術品中，但從觀賞者的角度來看，某種思維卻是從藝術品中被誘發出來的，不管是藝術家或是觀賞者，也不管他們兩者對藝術品的思維是否相同，他們彼此分屬不同的空間和時間的存在，卻被交會在藝術品之中，這樣的情形就是 Newman 所說的“昇華就是當下”(sublime is now)的意思 (Benjamin, 1989: 196)；因為抽象思維乃是從對某對象持續不同時間及不同空間的觀察所獲得而來。Marcuse 說若從日常生活感官經驗的標準來檢視藝術的擬真度，藝術所表現出來的樣子似乎不太真實，但這種感覺上的不真實並不是因為它少了什麼東西，而是因為它在性質上更接近我們理解上的真實 (Marcuse, 1978: 54)，所以即使人的思維來自某對象，但它卻不會等同於人對該對象的感官經驗，也就是說我們對該對象存在的理解是無法從單一的感官經驗中被顯現出來，它只能透過人所創造出的某種形式被象徵出來，而藝術品就是這種形式之一，因此透過藝術品我們可以直接目擊到那種無法被表達的事物它的存在性，而且它的存在性就顯現在我們眼前的當下 (Benjamin, 1989: 199)。不像 Freud 在透過偽裝、位移等的心理機制分析其他藝術品間接的昇華性本能的性質<sup>7</sup>，藝術裡的情慾就是性本能直接昇華的形式，這種昇華的意義不在於它描述了一個曾經發生在個人身上的情慾經驗，而是在於它體現了人性中具有普遍性意義的情慾現象，也正是這種普遍性的意義使它成為官方美術館展出的對象，因為這樣的展出可以顯示出我們現今的社會較過去傳統的社會更具理性、也更有人性，我們不再像以前的人只會驅趕非理性，我們的理性已有能力畫出非理性存在的界線，基本上就算沒有完全征服非理性，至少也系統化了非理性；再來就是既然非理性是人無法拋棄的一部分，那麼就學習如何與它和平相處，雖然我們仍舊畏懼它對社會體制產生的破壞力量，不過可以容許它在藝術的領域裡被展示出來，因為非理性的慾望被以藝術的形式來展示並不會產生具有實用價值的實踐力，但這樣的展示卻能夠象徵出人存在形態的完整性，不過也正是基於它的隔離於日常生活，而且欠缺實用價值實踐力的特性，使藝術產生一種階級意識，有別於藝術在古典社會裡象徵著統治的階級，在現代社會裡藝術象徵的是社會菁英、知識分子的階級，古典藝術是過多財富使人的感官需求從實用的範圍溢出而產生非實用性的美感，現代藝術則是一種氾濫

<sup>7</sup> 例如 Freud 從 Da Vinci 的童年記憶資料去分析他的作品，請參閱 Leonard Da Vinci and a Memory of His Childhood. (Gay, 1989: 443- 481)



的理性使人的感官需求從實用的範圍溢出而產生非實用性的思維，對於無法欣賞這種階級性格的藝術的人而言，古典藝術美到令人無法體會，現代藝術則是深奧到令人難以理解。

## 二、藝術裡的情慾

情慾之所以能成爲藝術，是因爲它彰顯情慾的本體狀態，而不是它的物質（肉慾）的狀態。前面曾經提到過，藝術不是現實（個別性的真實存在），也不是想像（主體的情感思維），而是一種象徵（本體存在的具體化），藝術在表達本體存在的真實性的當下同時也賦予了它具體的物質形式，就像侯俊明情慾作品的身體圖像，他們不是指向真實世界裡某人存在的符號<sup>8</sup>，他所描繪出的是男人和女人本體存在的具體形式以及由他們所顯現出的情慾本體的狀態，然後在透過這種本體真實的存在狀態去對比在現實生活的社會中，不同的個體被法律、道德、習俗等禮教體系束縛下所顯現出的壓抑狀態。也就是說藝術形式所展現出的物態，已被化約成以能夠呈現本體狀態的數量爲目的，它不像真實世界裡的物態具有無限的可能，不過光是這些有限數量的物態，除了能喚起我們對情慾的認知，但同時也具有刺激我們情慾的力量。中國古典名著《金瓶梅》是一部非常著名的情慾小說，《金瓶梅：平凡人的宗教劇》的作者孫述宇認爲一般人總是視《金瓶梅》爲“淫書”，只翻尋那些講述房事的章節，但其實它是一本蘊藏“原始佛教”道理的巨作。

宗教文學會更用力的講神靈的大能，但這種故事只能夠令信衆懾伏，卻與他們的生活失去了聯繫，不能幫助他們警惕和修行。那麼，應該怎樣宣傳佛理呢？《金瓶》的答覆令人耳目一新。這小說講的不再是佛陀菩薩千百年前的神異，而是凡夫俗子今生今世的罪孽，作者用這種方法把信衆帶回原始佛教去。小說的主體既是西門和妻妾等庸夫愚婦的生活，內容當然就是一道“貪嗔癡”的毒流，漂浮著瑣碎的吃喝玩樂，夾雜著妒忌、怨懟、爭吵、陷害。要繪出這種人生的整體，床第之事怎能避過？《金瓶》於是走進了明中葉後文學藝術的潮流裡。但作者同時用了更更多的筆墨在一件其他作者不願多語的事上，那就是死亡——佛家稱之爲“無常”的人生重要課題。（孫述宇，2011: 3）

在《金瓶梅》裡發掘到佛教的奧義，很明顯的是一種昇華的作用，不過昇華也不能完全抹去情慾對人性本能的原始誘惑，床第之事的描繪還是使它成爲淫書之

<sup>8</sup> 不確定侯俊明是否在描繪特定的人，就算是也沒有必要知到他們是誰。

一。這也是為什麼藝術與色情很難被完全區隔開來的原因。藝術不是色情，他的形式具有對本體認知的功能，但光是這種認知情慾的意象已經足以讓人產生焦慮和暇想了，我們只能說性對人的誘惑實在太大了，大到就算我們以知識的形式來駕馭它時仍不免臉紅心跳，或許我們以為只要把性置於藝術之中再公開的展示出來，以這樣的方式來達到去性的效果，因為在大眾面前直接暴露出性衝動會讓人產生危險的焦慮，所以人的本能會以無意識的方式立刻對性衝動進行壓抑，沒錯，就算我們在觀看藝術裡的情慾時沒有性衝動，但我們也不得不承認這種公然褻瀆禁忌的舉動具有某種的性快感。

## 陸、結語

透過前面章節的討論，現在似乎是可以對前言裡所提到的三個問題進行回答的時候。

第一個問題是現代社會對性的態度已呈現多元化的樣貌，尤其是從屬於藝術作品裡的性元素，理論上它與性知識一樣，應該都享有道德上的豁免權，但為什麼我們在面對它時還是會感覺到某種焦慮感？這種來自身體直接反應的焦慮感是從何而來？

性之所以成爲一種禁忌乃在於它強大的能量，若任其到處流竄將會對社會產生相當大的危險性。禁忌法則的確立就是管理這種能量的技巧，原始民族把這種技巧內化成身體的一部分以達到對性本能的控制，我們不知道身體需要多少時間才能完成這種內化的過程，但肯定是經歷了相當漫長的時間。隨著人類技術文明不斷的演變，對性能量的管理策略也不斷的被修正，從 18 世紀開始這個控制的策略似乎越來越依賴意識化的手段，而不再是朝身體內化的方向去發展，在意識化的策略隨著技術文明快速發展的結果，就是意識化的策略與身體化的策略之間的距離似乎越來越遠，我們常常得依靠思維去縮小它們兩者之間的差距。因此就算意識上我們認爲藝術是一種應該可以被坦然面對的對象，但是在我們的體內仍存在著性禁忌內化的機制，所以在潛意識的層面上仍舊察覺到危險性的存在而啓動防衛機制，焦慮感因此產生以促使我們對性衝動的危險採取迴避的反應，這也就是爲什麼我們在面對情慾的當下，會不由自主的產生焦慮感的原因。

第二個問題是這類藝術作品裡的情慾性質除了與色情不同外，它與性的知識也

沒有什麼關聯性；應該這麼說藝術的情慾圖像既不去刺激觀者對情慾的感官體驗（色情），也沒有意圖要對性的內容做深入的結構性探討（性知識），那麼它的目的究竟是什麼？

觀看色情圖片是滿足性衝動的一種方式，把性知識化則是透過意識化的過程去管理性衝動，兩者的做法都是在滿足主體對性本能的慾望，而藝術表現情慾的目的是要表達對人性情慾存在處境的一種反省。所謂人性情慾存在的處境是指情慾自身本體的樣態，它既不是個體在真實生活裡的實際情慾經驗，也不是對情慾該有的實踐知識形態的建構，它是人從真實生活經驗中萃取出來而具有普遍性質的一種真實形態，這種存在的真實性不能從功能性或價值性的角度去衡量，事實上它甚至應該是建構道德和法律的基礎，也就是價值性和功能性的起始點，所以可以這麼說，藝術的目的就是在展現情慾的本體狀態，這種展現是對人性存在感的一種反省方式。

第三個問題是當代社會可以在公共殿堂展示這類性質的情慾，但它不像色情圖像那樣具有普遍性的官能刺激力，只有少數人有興趣去感受它的內容，簡單的來說就是社會精英份子才會討論的內容，它這種源自色情但卻是一種論述形態的色情，對社會的意義究竟是什麼？

現代社會承認情慾以藝術的形態被展出，意味著這個社會已經認同性本能的動力學模型，當然這種藝術形態的情慾展示與以滿足情慾為目的的色情產業的商品有著很大的差異，藝術裡作品裡情慾所要刺激的對象是觀看者的思維，而色情作品所要刺激的對象則是觀看者的身體。色情產業從古至今存在已久，情慾本身並沒有什麼階級的差異，是藝術本身具有階級性，藝術在古典社會裡象徵著統治的階級，在現代社會裡藝術象徵的是社會精英、知識分子的階級。對藝術的理解是以美學的詮釋為核心，不管是古典或是現代，對藝術的定義皆是以美學的“非實用性”為其特徵，Kant 認為美感是一種“無目的性之目的”（disinterest）的性質（Townsend, 2000: 120），就是影響了西方對藝術這種非實用性觀點的思維之一，由於這種非實用性指的並不是“缺乏”實用性的條件，而是指超越實用性而“溢出”需求之外，所以我們才會說古典藝術是過多財富使人的感官需求從實用的範圍溢出而產生非實用性的美感，現代藝術則是一種氾濫的理性使人的感官需求從實用的範圍溢出而產生非實用性的思維，因此非實用性的性質正是造成藝術階級性格的原因。所以我們可以這麼說，藝術的情慾性質是具有階級性的，但它不是來自情慾，而是來自藝術，它被官方機構公開展出意謂這它的合法性地位，成為學術探究的對象展現了它具有精英觀點的內涵，而這些都標示著它擁有藝術階級性格的血統。因此，以藝術的形式公開

的展示情慾，象徵著社會對性本能的管理已從對馴化身體的技術層面進展到思維理解的文化層面，而這種從身體轉變成思維的過程，就是昇華的意義所在。

從對第二、第三問題的答覆來看，藝術的情慾相較於色情產業在社會認知的地位上似乎具有相當的優越感，但兩者其實都是根源於性本能的基礎上，是昇華的過程造就了藝術情慾的優越性，缺乏昇華的性本能所驅使的慾望仍然具有顛覆文明的可怕力量。從整體文明的層面來看，質疑潛意識的理論就是質疑慾望的理論，慾望是理性秩序的一種負面幻想，它從屬於禁忌管轄的領域，但它同時也保存著人對自己野蠻天性的允諾（Baudrillard, 1993: 137）。古典時期的社會總是認為人一切自然的天性都應該展現在文明禮教的規範下，其餘的部分都應該被驅逐出理性的國度；現代的社會雖然已經承認了非理性在這個理性國度裡的存在地位，但仍舊不願意與它分享可以被實踐的權力，它只能透過象徵的形式展現出自己的實踐力。

在符號學的體系裡，我們總是會遭遇到兩條不同軸線的系統，一條是意義（signifiante）的軸線，它需要一個白色的展示牆面來書寫它的符號；另一條軸線則是主體化（subjectification）的軸線，它擁有一個黑洞來存放意識和情感（Deleuze & Guattari, 1987: 167）。做為白色牆面上被書寫出來的符號，它的物質形態成為人們感官捕捉的對象，它讓不同人們的意識與情感在它上面產生各式各樣的意義，由於這些意義被不同的主體各自附著在符號的上面，很容易讓人以為彷彿意義是由符號本身自行所產生的現象，事實上符號的意義與主體化的黑洞是息息相關的，Luhmann 說符號具有兩個面向：異己指涉（hetero-reference）與自我指涉（self-reference）（Luhmann, 2000: 188），符號的異己指涉指的就是它的表意功能，而自我指涉指的則是符號的審美功能；當情慾圖像出現在白牆上成為一種表徵符號時，它會被主體的黑洞指涉成怎樣的意義？如果情慾圖像被指涉成性知識時，它是屬於異己指涉的表意符號，主體黑洞裡的慾望變成一雙凝視他者的雙眼，人本身的情慾也變成了被凝視的他者，情慾也不再是一種本體的衝動，它是屬於一種可以被語言描述且具有生物學意義的普遍性現象，每個主體的存在都可以透過對他者的詮釋而獲得自身存在的意義；不過若是情慾圖像被指涉成色情的話，那麼它就是一種具有自我指涉功能的審美對象，它是主體黑洞裡情慾的對象，在這裡的情慾完全是屬生物本體的衝動，沒有自我也沒有他者，只有本能的衝動混雜著自發性的焦慮把黑洞裡的慾望與白牆上的符號溶合成一種身體的存有狀態；最後，當情慾圖像被歸屬於藝術的範疇時，它不但具有表意的功能，同時也具有審美的屬性，與性知識一樣，黑洞裡的情慾被視為他者映射成白牆上的符號，與性知識不同的是，它的表意內容並不具有生

物學意義的普遍性現象，而是類似於色情性質的主體情慾的存有狀態，但與色情不同的是具有藝術性質的情慾圖像並不是一種滿足或誘發身體情慾的符號，而是一種情慾存有的印記，這種印記的功能並不是要去呼應身體的慾望，而是主體的情感與意識對情慾存有所做的反思與回應，至於做為審美對象藝術性的情慾圖像，它與色情審美性質最大的差異就在於慾望與符號在色情的審美上溶合成身體的存有，在藝術的審美上則是溶合成思維或情感的存有，而這正也是在感性的範疇裡我們為什麼可以區分美感與快感的原因。

## 參考文獻

- 孫述宇 (2011)。《金瓶梅：平凡人的宗教劇》。上海：上海古籍出版社。
- 鄭惠文 (2009)。《侯俊明的復活宣言》。嘉義市：嘉義市政府文化局出版。
- 朱岑樓 (譯) (1978)。《巫術、科學與宗教》(原作者：B. Mailinowski)。臺北市：協志工業叢書。(原著出版年：1948)。
- 戚堅衛 (譯) (2000)。《性態度－神話與真實》(原作者：V. L. Bullough, & B. Bullough)。臺北市：桂冠圖書公司。(原著出版年：1995)。
- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic exchange and death*. London: SAGE.
- Benjamin, A. (1989). *The Lyotard reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality: An introduction*. New York: Random House.
- Foucault, M. (1989). *Madness and civilization*. London: Routledge.
- Freud, S. (1950). *Totem and taboo*. New York: W. W. Norton & Company.
- Freud, S. (1962). *Civilization and its discontent*. New York: W. W. Norton & Company.
- Gay, P. (1989). *The Freud reader*. New York: W. W. Norton.
- Habermas, J. (1986). *The theory of communicative action* (vol. 1). Cambridge: Polity.
- Held, D. (1990). *Introduction to critical theory*. Cambridge: Polity.
- Hegel, G. W. F (2000). *Extracts from aesthetics: Lectures on fine art*. From the continental aesthetics reader, London: Routledge.
- Johnson, C. (2003). *Claude Lévi-Strauss*. Cambridge: Cambridge University.
- Jung, C. G. (2001). *On the nature of the Psych*. London: Routledge.

- Kahn, M. (2002). *Basic Freud: Psychoanalytic thought for the 21st century*. New York: Basic Book.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lukes, S. (1985). *Emile Durkheim: His Life and Work*. Stanford, CA: Stanford University.
- Mailinowski, B. (2002). *Crime and custom in savage society*. London: Routledge.
- Marcuse, H. (1978). *The aesthetics dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press.
- Ritzer, G. (2003). *Contemporary sociological theory and its classical roots: The basics*. Boston: McGraw-Hill Higher Education.
- Townsend, D. (2000). *Aesthetics: Classic readings from Western tradition*. Belmont: Wadsworth.

# The Sublime: Discourse on the Erotic of Art

Zih-Long Lin\*

## Abstract

There are three questions to be raised in this essay: (1) Even the erotic of art, as expression of sexuality, has received the reprieve from morality in modern society. Why people still feel anxious while confronting the erotic of art? (2) As the erotic of art is different from pornography, and it is not directly connected to the knowledge of sexuality, what is the purpose of the erotic of art? as it is not intended to stimulate people's sexual excitement nor to interpret the science of sexuality. (3) Although the erotic of art was permitted to be exhibited in public, it seems there are only a few artists or artistic critics, interested in this subject matter, what is the social meaning of the erotic of art? Using the concept of "sublime" and examining through literature reviewing the theories of Freud's libido dynamics, Foucault's sexuality ideal, Baudrillard's symbolic theory, and Marcuse's aesthetics, all three questions are discussed to find out how sexuality could cause anxiety in modern society.

Key words: Erotic of art, anxiety, taboo, cultural frustration, sublime, reification

---

\* Lecturer, Department of Visual Art, Taipei Municipal University of Education