114-2 女性藝術期末報告

影視與畫布上的女性凝視：從《哈姆奈特》到微觀生命經驗的重構

111593173 藝術與設計學系 蘇子薰

一、前言

在修習這門女性藝術課程之前，我便曾觀賞過趙婷執導的電影《哈姆奈特》。當時，我被其極具詩意的畫面、強烈的敘事節奏所吸引，更抱持著一種對西方文學巨擘，威廉・莎士比亞的好奇，試圖一探這位幾乎等同於浪漫與經典代名詞的歷史偉人，究竟擁有怎樣的生命軌跡。觀影過程中一個敏銳的直覺盤據在我的腦海，整部電影的鏡頭與焦點，毫無疑問地全然凝聚在莎士比亞的妻子艾格妮絲身上，劇中多次鄭重地呼喚著她的全名，反倒是那位名滿天下的劇作家，在敘事中退居為一種模糊而隱晦的背景。

二、回歸自然的女性身體

這份直覺在進入女性藝術的課堂後得到了啟發。透過老師在課堂上的引導，我開始嘗試用女性主義的視角去重新審視那些曾被我視為理所當然的影像細節。其中最令我震撼且久久無法忘懷的，是艾格妮絲獨自在荒野自然中分娩的場景。

在那一幕中，當鏡頭緩緩拉遠，大地與林莽彷彿向內包裹，艾格妮絲赤裸而痛苦的身體與泥土、草木融為一體。我認爲此時的構圖隱喻了一個巨大的、孕育萬物的子宮。艾格妮絲躺在地上，既是一位正在經歷生育苦難的母親，同時也像一個赤條條、被名為自然的母親溫柔撫育的嬰兒。這個畫面徹底顛覆了傳統西方藝術中，男性創作者將女性身體作為被觀看、被消費的客體或單純生育工具的刻板再現。在這裡，女性的身體經驗、生育的痛楚，與大自然的循環產生了神聖而具紀念碑式的聯結，更重要的是，趙婷的鏡頭沒有一絲一毫的情色或窺視。鏡頭是去拍她額頭上的汗水、指甲縫裡的泥土、沉重的喘息，還有她觸摸草藥時指尖微觀的粗糙質感。這是一種帶有觸覺的影像語言。她用這種充滿儀式感的物質細節，把生育的痛楚與神聖，重新還給了女性自己。

三、去神話化

我想這部電影最核心的挑釁，其實是對威廉・莎士比亞的去神話化。我們在歷史課本上學到的藝術史，往往是結果論的。我們只看公共領域裡的宏大敘事，比如《哈姆奈特》多麼偉大，莎士比亞是多麼不可企及的天才。但這種高高在上的視角，無形中抹殺了公共領域背後，那個存在於私人領域的、巨大的支撐力量。《哈姆奈特》打破了這種偏見，它用影像告訴我們：沒有艾格妮絲在土地上流汗勞作、獨自操持家庭、在喪子之痛中展現出驚人的堅韌，倫敦劇院裡那個焦慮、脆弱的拉丁語老師，根本不可能在精神創傷中活下來，更不用說寫出

什麼偉大的悲劇。

傳統藝術史總是看輕家務瑣事，覺得女性在私人領域的生活實踐與情感勞動微不足道。但這部片證明了一件事，藝術的誕生，從不是一個男性的孤立神話。正是女性在幕後默默承接了所有的現實腐朽與苦難，才孵化了整個西方文學史上最偉大的悲劇。

四、平面繪畫的互文：芙烈達・卡蘿（Frida Kahlo，1907—1954）

這種透過微觀的肉體痛苦、將宏大敘事去神話化的藝術實踐，其實不只存在於當代的電影鏡頭裡。當我把目光從大銀幕移向西洋繪畫史，我發現早在二十世紀中葉，墨西哥女性藝術家芙烈達・卡蘿（Frida Kahlo）就已經在畫布上，用最血淋淋的平面線條，進行著一場跨越時空的激進挑釁。

傳統西方男性畫家筆下的女性，不是溫柔的聖母，就是等待被凝視的裸女。但芙烈達不一樣。坦白說，第一次看到她的作品《亨利·福特醫院》（Henry Ford Hospital）或是《我的誕生》（My Birth）時，我是被嚇到的。畫布上沒有一絲一毫的美化。只有病床、刺眼的血跡、冰冷的醫療器械，還有女性因流產和生育而扭曲、痙攣的軀體。這跟趙婷鏡頭下艾格妮絲在荒野中分娩的震撼感如出一轍。芙烈達同樣拒絕了那種被消費的、漂亮的女性身體，她把女性私密領域裡的生育痛楚，直接搬上了公共藝術的殿堂。

更巧妙的是，在《大地（我的乳母）》（My Nurse and I）這類作品中，芙烈達將自己畫成一個嬰兒，躺在一個具有印第安原住民面孔、宛如大地化身的乳母懷裡，乳房上甚至布滿了植物葉脈般的紋理。回頭看這幅畫的構圖，不就正像是艾格妮絲躺在那個名為「自然」的巨大子宮裡嗎？ 芙烈達用畫筆把女性的肉體與泥土、植物的根莖牢牢綁在一起。在她的平面繪畫裡，自然是女性痛苦與生命力的本源。她們都用最真實的身體勞動，狠狠擊碎了男性藝術史的精緻神話。



卡蘿，1932，《亨利・福特醫院》

圖片來源：https://share.google/rBXifwFnAsshlc3nk



卡蘿，1937，《大地（我的乳母）》

圖片來源：https://share.google/11y0mkvEhPh2PwvRj

五、空間的微觀推演：喬治亞・歐姬芙（Georgia Totto O'Keeffe，1887—1986）

將焦點從男性的藝術成就移開，轉而凝視女性身體與自然本源的視角，讓我聯想到另一位在西洋藝術史上極具指標性的平面繪畫藝術家：喬治亞・歐姬芙（Georgia O'Keeffe）。

如果說趙婷是用時間性的影像來捕捉艾格妮絲的觸覺語言，那歐姬芙就是用空間性的平面繪畫，把這種物質的微觀質感推到了極致。

看歐姬芙那些經典的花卉系列，比如《黑色鳶尾花》（Black Iris）或《紅色美人蕉》（Red Canna），很難不被那種幾乎要溢出畫布的生命力震懾。她做了一件很大膽的事：她把一朵花無限放大，大到逼著你必須去凝視花瓣細微的紋理、褶皺，以及那些充滿有機感、宛如子宮與陰部結構的內在空間。

其實這就是最純粹的女性凝視。在傳統男性畫家眼裡，花朵往往是女性貞潔、短暫、脆弱的象徵，是拿來點綴畫面的客體。但歐姬芙拒絕這種浪漫化的陳腔濫調。在她的畫筆下，花卉的微觀視角變成了一種神聖的、具紀念碑式的存在。那種向內包裹的線條，恰好呼應了艾格妮絲分娩時那個大自然子宮的視覺修辭。歐姬芙用色彩與線條證明：女性的身體與生命經驗，本身就包含了一個微觀而巨大的宇宙，不需要依附於任何宏大敘事，它自己就是主體。



歐姬芙，1926，《黑色鳶尾花》

圖片來源：https://share.google/P6Ww2NfubLjoHfQ6M



歐姬芙，1924，《紅色美人蕉》

圖片來源：https://share.google/xVhrfhbi71ttFu4wb

六、當代課室的反思

從十六世紀的艾格妮絲，到二十世紀的芙烈達與歐姬芙，她們用各自的時代身體完成了解構。

但，那我呢？

其實當我坐在這間女性藝術的課堂裡，看著投影片上一幅幅作品時，我常常在想，我們這一代生活在現代的創作者，其實跟艾格妮絲是很不一樣的。我是一名一路從美術班體制走過來的藝術科系學生。在台灣當代的美術教育環境裡，我們不再像過去的女性那樣被剝奪受教育的權利，相反地，有一個很有趣的現象，我們的課堂與畫室裡，往往坐滿了女學生。

我們擁有自由的創作空間，擁有發表作品的舞台，體制並沒有對我們關上大門。但在日常的微觀實踐中，我依然能從艾格妮絲身上，感受到一種不慍不火的共鳴，在我們這個女生佔了多數的創作群體裡，支撐起每個人作品的，依然是那些存在於私人日常裡、最微小的情感投

入與時間累積。

雖然現代的我們不用再像艾格妮絲那樣，在文明的圍牆邊緣承受巨大的失語和馴化，但藝術史的視角，有時確實還是習慣去看那些在公共領域裡最耀眼、最宏大的結果。而這部電影與這堂課，其實是提供了一種溫和的提醒：讓我們在追求那些宏大成就的同時，不要忘記回頭凝視身邊這些女同學們、以及自己身上，那些最真實、最微觀的創作生活。

七、結論：回歸創作初心

回頭看這段觀影與學習的過程，這堂課對我而言，最珍貴的不是學到了多麼激進的批判理論，而是一場關於創作者初心的梳理。

趙婷的電影教會我用溫柔的女性凝視去陪伴一個女性的一生；芙烈達與歐姬芙則用平面線條證明，女性的私密經驗與自然，本身就擁有豐富的內在宇宙。

身為一個在集體女性環境中成長、至今仍在創作路上摸索的藝術學生，我想，我不需要成為艾格妮絲，也不需要像芙烈達那樣用痛苦撕裂畫布。這部電影與這堂課帶給我最大的啟發，是學會用一種更寬容、更具觸覺感的目光，去重新看待自己的創作實踐。去感受自己指尖觸摸媒材的質地，去珍惜日常生活中每一次微小的付出。因為藝術的誕生，除了那些教科書上的天才神話，更重要的，是活在我們每一個創作者最真實、最平凡的呼吸與生活之中。

八、參考文獻

趙婷（導演）。（2025）。*《哈姆奈特》*（*Hamnet*）[電影]。

Frida Kahlo. (1932). Henry Ford Hospital [Painting]. Dolores Olmedo Museum, Mexico City, Mexico.

Frida Kahlo. (1937). My Nurse and I [Painting]. Dolores Olmedo Museum, Mexico City, Mexico.

Georgia O'Keeffe. (1924). Red Canna [Painting]. University of Arizona Museum of Art, Tucson, AZ, United States.

Georgia O'Keeffe. (1926). Black Iris [Painting]. Metropolitan Museum of Art, New York, NY, United States.