

Dorothea Tanning, *Children's Games*, 1942
Oil on canvas, 11 x 7 1/16 in.
Private Collection
©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019



Max Ernst, *Two Children Are Threatened by a Nightingale*, 1924
Oil on wood with wood construction, 27 1/2 x 22 1/2 x 4 1/2 in.
The Museum of Modern Art
© The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫



Dorothea Tanning, *Hôtel du Pavot, Chambre 202 (Poppy Hotel, Room 202),* 1970-73
Fabric, wool, synthetic fur, cardboard, and Ping-Pong balls, 133 7/8 x 122 1/8 x 185 in.
The Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.201903_(46).0004

在「潛在空間」中創造陰性／母性「暢爽」：杜若西雅・譚凝的藝術

劉瑞琪*

【摘要】杜若西雅・譚凝（Dorothea Tanning，1910－2012）是受超現實主義影響的著名美國女性藝術家，她由1940年代到1970年代的藝術發展，歷經從具象繪畫、到半抽象繪畫、到軟雕塑的演變。這篇論文將從女性主義、符號學與精神分析的角度，結合視覺分析與藝術家自述，探討譚凝為何在不同的風格與媒材的藝術創作中，不斷重溫對於母體印記的體驗？筆者將援引溫尼考特（Donald W. Winnicott，1896－1971）的「潛在空間」（potential space）理論，以及克里斯蒂娃（Julia Kristeva，1941－ ）的「符號態的容納空間」（the *semiotic chora*）與陰性／母性「暢爽」（*jouissance*）概念，並參照當代女性主義學者史東（Alison Stone）等人對溫尼考特與克里斯蒂娃理論之再省思，詮釋譚凝如何一再以不同的變奏，解放被「象徵秩序」（the Symbolic Order）壓抑的「符號態的容納空間」與「潛在空間」的活力、潛能與反叛。

關鍵詞：杜若西雅・譚凝、繪畫、軟雕塑、潛在空間、符號態的容納空間、陰性／母性暢爽

杜若西雅・譚凝（Dorothea Tanning，1910－2012）是與超現實主義連結的美國畫家、版畫家、雕塑家、作家與詩人，她的藝術生涯超過七十年之久。在譚凝的視覺藝術作品中，從1942年到1950年代初期展現超現實情境的具象繪畫最廣為人知，主題經常描繪小女孩對母體的探索（圖1、3、4），或是小女孩／

＊國立陽明大學視覺文化研究所 特聘教授

致謝辭：衷心感謝傅大為與兩名匿名審查人的意見與建議，以及紐約市杜若西雅・譚凝基金會（The Dorothea Tanning Foundation）總監潘梅拉・強生（Pamela S. Johnson）在2017年9月上旬移地研究全程的協助，還有知無不盡的持續資料提供。本文承科技部補助（計畫編號：MOST 105-2410-H-010-006），並由Dorothea Tanning/ADAGP, Paris - SACK, Seoul以及The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence授與圖片版權，特此致謝。

臺灣大學學術期刊資料庫

女人與寵物狗（圖5、7-9）。到了1950年代的中期，譚凝開始轉向半抽象繪畫、素描與版畫的創作，主題則逐漸發展成小（女）孩、狗與母體交織或模糊女體隱現（圖10-11）。到了1969年至1973年間，譚凝對母體印記的長期關注迸發為投入軟雕塑創作，並以《罌粟旅館，202號房》（*Hôtel du Pavot, Chambre 202*，1970－1973）（圖13）這個裝置為代表作，現在為巴黎龐畢度中心的永久收藏，長期公開展出。

譚凝出生於美國中西部伊利諾伊州的小城蓋爾斯堡（Galesburg, Illinois），在家裡三個女兒中排行老二。她的雙親為瑞典移民，父親想當牛仔，母親則夢想成為女星。譚凝是自學藝術家，除了於1930年在芝加哥藝術學院（Chicago Academy of Fine Art）上過三星期的課，沒有接受任何正式的藝術訓練。她於1935年到紐約追求藝術生涯，並以雜誌與廣告插畫維生。譚凝在1936年觀看紐約現代美術館的「幻想藝術，達達與超現實主義」（Fantastic Art, Dada and Surrealism）展覽，深受超現實主義吸引。① 她在1942年結識超現實主義在紐約的頂尖經紀商利維（Julien Levy），利維不僅介紹譚凝參加因第二次世界大戰移居紐約的超現實主義圈圈，也先後在1944年與1948年為她舉辦了兩次個展。

譚凝在1942年的一個宴會初識著名的超現實藝術家恩斯特（Max Ernst），因恩斯特當時的妻子古根漢（Peggy Guggenheim）擁有的本世紀藝術藝廊（The Art of This Century Gallery），將要舉辦女性藝術家聯展，恩斯特在宴會後順道到譚凝的工作室看看是否有適合參加這個聯展的作品。根據譚凝的回憶錄所述，恩斯特為她的《生日》（*Birthday*，1942）這張畫著迷，她們下西洋棋，陷入愛河。在1946年，譚凝與恩斯特因受邀為曼．雷（Man Ray）與布朗訥（Juliet Browner）證婚，而決定至好萊塢一起舉辦婚禮，彼此為對方證婚。

譚凝與恩斯特在1943年夏天初次拜訪亞利桑那州的塞多納（Sedona, Arizona），被這個有如秘密世界般的沙漠中孤立小鎮迷住。她們1946年搬到那兒定居，自己建造了房子，接待許多的朋友，包括布列松（Henri Cartier-Bresson）、米勒（Lee Miller）與潘洛斯（Roland Penrose）夫婦、坦基（Yves

① Dorothea Tanning, *Between Lives: An Artist and Her World* (New York: W.W. Norton, 2001), p. 49.

臺灣大學學術期刊資料庫

Tanguy）與薩奇（Kay Sage）夫婦、切利喬夫（Pavel Tchelitchew）、巴蘭奇（George Balanchine）……等人。譚凝在1949年陪恩斯特回到他在1920年代與1930年代長期生活的法國，在巴黎與圖賴訥（Touraine）來回居住，間歇回到美國的塞多納，在法國愈待愈久，最後在1954年定居法國，先後居住於巴黎與普羅旺斯（Provence）。譚凝在1976年恩斯特過世後，還待在法國數年，而後在1980年之前，搬回紐約曼哈頓定居，一直到2012年1月31日以101歲的高齡往生。②

在譚凝的研究文獻中，學者們主要探究她早期受超現實主義影響的繪畫，尤其聚焦在充滿顛覆力量的「童女」（la femme enfant）形象。藍芭德（Paula Lumbard）首先將譚凝早期繪畫中的這些年輕女孩形象，詮釋為「回應超現實主義的『童女』理想，……這些作品直面內在追求的表白，是她的男性同儕未曾觸及的。」③ 雀德威克（Whitney Chadwick）則將譚凝視作女性超現實主義者的一員，相對於男性超現實主義者將「童女」塑造成陷入性狂喜狀態的早熟小女孩，也就將其物化為男性凝視的對象，譚凝與一些女性超現實主義者，藉由對自我內在生活的深入探索，將個人經驗發展成繪畫中充滿生命力的（前）青春期女孩形象，展現小女孩與青少女對愛慾的主動探索，顛覆了原為男性至上的「童女」形象。④ 姜（Soo Y. Kang）進一步以法國女性主義理論，詮釋譚凝如何轉化男性超現實主義者所創造的「童女」形象。她認為譚凝總是凝止於小女孩們正在享受至高的狂喜時刻，展現了法國女性主義者所論非陽物崇拜的

② 譚凝先在1986年以英文發表了自傳《生日》，這本自傳曾被翻譯成法文、瑞典文、德文與日文。她又在2001年將這本回憶錄擴展改寫為《在生命之間：藝術家與她的世界》。本文對譚凝生平的簡述，乃出自後者。見Dorothea Tanning, *Birthday* (Santa Monica, CA: The Lapis Press, 1986); Dorothea Tanning, *Between Lives: An Artist and Her World*. 本文幾乎未探討譚凝在恩斯特過世後的作品，主要是因為譚凝晚期的許多繪畫、版畫與素描仍持續她過往所發展的風格與主題，較新的發展如拼貼的表現則與本文關注的主題關係較遠。到了1990年代之後，譚凝則將較多精力轉移到小說與詩歌的創作。

③ Paula Lumbard, “Dorothea Tanning: On the Threshold to a Darker Place,” in *Woman's Art Journal*, vol. 2, no. 1 (1981), p. 50.

④ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (New York: Thames and Hudson, 1985), pp. 33-34, 64-65, 135-140.

臺灣大學學術期刊資料庫

「暢爽」（non-phallic *jouissance*）狀態，也就是「女性驅力（drives）的全然滿足」。小女孩們不懼於以自己的身體來探索與表達內在的慾望，是全然沈浸在自己幻想與慾望的主體。⑤

穆卡拉（Catriona McAra）在追溯卡羅（Lewis Carroll）對超現實主義者所創造「童女」形象的影響之時，首先以重要篇幅探討譚凝繪畫中的小女孩乃挪用了卡羅的愛麗絲（Alice Liddell）形象。穆卡拉指出，譚凝十幾歲時在家鄉的蓋爾斯堡公共圖書館打工時，就喜歡閱讀卡羅所著愛麗絲系列童話，以及觀看坦尼爾（John Tenniel）所作的插畫。譚凝在1936年在紐約現代美術館觀看「幻想藝術、達達與超現實主義」展覽，就看到卡羅作品中的插畫被視作超現實主義的先驅，針對啟蒙的布爾喬亞理性主義，提供了幻想的另類觀點。雖然譚凝遇見恩斯特之時，年紀已經三十出頭，但小恩斯特十九歲的她仍被當作「童女」看待。譚凝與恩斯特都對成長於高度宗教感的布爾喬亞家庭深感壓抑，因而認同好奇的愛麗絲，能夠逾越布爾喬亞家庭的限制，逃避到夢境與幻想的領域。穆卡拉經由對照譚凝與坦尼爾的相近作品，發現坦尼爾的插畫將愛麗絲描繪成天真無邪，譚凝繪畫中的小女孩卻如之前的學者姜所論，不僅呈現兇猛的性慾化形象，而且還充分認識自己的行動。⑥

除了對譚凝作品中「童女」形象的研究之外，也有學者注意到她的創作中年輕女性與空間的關係。劉瑞琪在探討巫德曼（Francesca Woodman）自拍像的研究中，首先從小女孩與空間的互動，來比較詮釋譚凝與巫德曼的相關作品。她提出，譚凝在《小孩的遊戲》（*Children's Games*，1942）（圖1）與《罌粟旅館，202號房》等作品，「以無生命的屋子來隱喻有生命的母體，以探索女兒對母體的原初幻想（primal phantasy）」，也就是從子宮出生的想像。⑦ 康黎（Katharine Conley）則以譚凝為個案之一，探究幾位受超現實主義影響的女性藝

⑤ Soo Y. Kang, "Tanning's Pictograph: Repossessing Woman's Fantasy," in *Aurora, The Journal of the History of Art*, no. 3 (2002), pp. 89-104.

⑥ Catriona McAra, "Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the *Femme-Enfant*," in *Papers of Surrealism*, no. 9 (2011), pp. 1-25.

⑦ 劉瑞琪，〈法蘭雀斯卡・巫德曼的扮裝自拍像〉，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》（臺北：遠流出版社，2004），頁123-124。

臺灣大學學術期刊資料庫

術家，都將年輕女性描繪成在房子裡面或成為房子。她認為譚凝等人的作品，展現了超現實主義最重要的目標之一：讓我們看到日常生活空間中神奇的幽靈潛伏。然而，她們皆將家庭空間描繪為對女性充滿限制的幽閉空間，而且還因受幽靈纏擾而令人恐懼，來質疑家常空間對女性並非舒適平靜的天堂。⑧ 卡露瑟斯（Victoria Carruthers）則以哥德式感性（Gothic sensibility）來指稱除了超現實主義的顛覆潛能之外，是影響譚凝創作的主要力量。她認為譚凝一再發展她年輕時所閱讀的哥德式小說中的視覺意象，特別是女人與鬧鬼的房子之母題。卡露瑟斯以「介於其間」（the in-between）來形容譚凝作品中女孩或年輕女人所感覺到的身體與情感的「中介空間」（liminal space），她們尚未被成人理性與布爾喬亞規範所限制，而敢於直接探索其它世界的力量。她們在幻想中不斷打開、撕破、剝去與攻擊日常室內空間的物件，像是門、壁紙、皺褶、織物、頭髮等等。在揭開這些連結真實與幻想的門坎之後，經常有具威脅性或幻想的事物在背後潛伏與移動。⑨ 換句話說，在譚凝栩栩如生的有力繪畫中，女童與青少女並非天真、被動與從屬的，而是可以在流動的想像世界中主動探索，充滿顛覆的潛在力量。⑩

迄今為止，幾位探討譚凝作品中小女孩與空間關係的學者，都聚焦於她早期的具象繪畫，少有學者論及她1950年代之後的半抽象繪畫與1970年代前後的軟雕塑，原因之一為譚凝中期以後的創作，不易歸屬於任何流派。⑪ 姜在前述

⑧ Katharine Conley, “Surrealism’s Ghostly Automatic Body,” in *Sites: Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, no. 3 (June 2011), pp. 297-304. 亦可見於：Katharine Conley, “Dorothea Tanning’s Gothic Ghostliness,” in *Surrealist Ghostliness* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2013), p. 149.

⑨ Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning” (Ph.D. dissertation, University of Essex, 2012), pp. 9-16.

⑩ 康黎在《超現實主義的幽靈》（2013）這本專著，也繼卡露瑟斯之後，強調十八世紀的哥德文學是超現實主義敘事的主要源頭，以「哥德式女主角」來解讀譚凝的小說、繪畫與版畫中所描繪的「童女」。詳見Katharine Conley, “Dorothea Tanning’s Gothic Ghostliness,” pp. 119-177.

⑪ Martin Sundberg, “The Metamorphosis of Dorothea Tanning: On the Painting *Insomnias*,” in *Konsthistoristidskrift/Journal of Art History*, vol. 79, no. 1 (March 2010), p. 20.

臺灣大學學術期刊資料庫

論文結尾簡短提到，在譚凝晚期較為抽象的作品，「她揭露了女性身體是全然流動的線索，以及與痙攣（convulsive）且活力充沛的周遭氛圍交融的線索，傳達了『暢爽』的抽象版本。」⑫ 劉瑞琪在詮釋《罌粟旅館，202號房》之時，指出「壁紙碎裂，牆上的人形彷彿爆炸般從暗喻子宮的牆面迸出，就像是茱麗亞．克里斯蒂娃（Julia Kristeva）所說的：『召喚母親的身體與分娩，引出如驅逐的暴力行動般的出生意象，胎兒的身體從母體內的物質撕裂而出』。」⑬ 穆卡拉也略微帶到，譚凝1950年之後的作品，「童女」開始解體與轉變，只有「童女」的碎片像是兒時模糊不清的碎片浮現。⑭ 康黎則提出，譚凝從1960年代開始所繪的作品，經常展現漩渦狀的裸女如舞蹈般「迴旋」（whirling）、「旋轉」（twirling）的運動，她們甚至「狂喜地以腳尖旋轉」（rapturous pirouette），展現家中幽靈人物的解放。⑮

卡露瑟斯是對於譚凝作品有較為全面分析的學者，她提出譚凝一貫在各時期與多種媒材的創作表達哥德式感性。她認為譚凝從1950年代開始，從自然主義轉變成抽象風格，在顏料、墨水、織品的表面潛藏著破碎化的行動，以抽象的碎片來召喚不同層面的去中心化真實。譚凝自述，她轉成抽象風格創作，是為了要將觀者親密地直接拉進作品的身體化經驗中，與觀者分享想像的經驗。卡露瑟斯認為譚凝的作法，與哥德式小說第一人稱的設計有相同的效果。卡露瑟斯也以《罌粟旅館，202號房》這個作品為代表，詮釋譚凝軟雕塑所呈現的哥德式感性。早期繪畫中的哥德式鬧鬼的房子，轉變為三度空間的裝置，日常旅館的壁爐、牆壁與家具被許多不知名的另一個世界的生物短期居留，物質性的空間與心靈空間的界限崩毀，提供無意識或想像力的完美隱喻。⑯

這篇論文將援引英國兒童精神分析學家溫尼考特（Donald W. Winnicott，1896－1971）的「潛在空間」（potential space）理論，以及保加利亞裔法國後

⑫ Soo Y. Kang, “Tanning’s Pictograph: Repossessing Woman’s Fantasy,” p. 103.
⑬ 劉瑞琪，〈法蘭雀斯卡．巫德曼的扮裝自拍像〉，頁123。
⑭ Catriona McAra, “Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the *Femme-Enfant*,” pp. 15-16.
⑮ Katharine Conley, “Dorothea Tanning’s Gothic Ghostliness,” pp. 139-142.
⑯ Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning.”

臺灣大學學術期刊資料庫

結構與精神分析哲學家克里斯蒂娃（Julia Kristeva，1941－ ）的陰性／母性「暢爽」（jouissance）概念，並參照當代女性主義學者史東（Alison Stone）等人對溫尼考特與克里斯蒂娃探討「主體早期的母方地層」⑰ 的理論之再省思，以詮釋譚凝創作從具象繪畫、到半抽象繪畫、到軟雕塑的發展，如何一再藉由在「潛在空間」重溫與創造陰性／母性「暢爽」，以探索顛覆父權象徵秩序（the Symbolic Order）的潛能。

一、早期繪畫

譚凝早期無論是交友圈，或是作品的意象，都與超現實主義關係密切。她經常以較為寫實的形象描繪夢境般的情境，畫面經常出現謎一樣的室內空間或荒涼的風景。童年經驗對譚凝的影響尤其鉅大，她的許多繪畫一再探索充滿轉變潛能的女童與青少女，在家庭日常空間遭遇詭異的（uncanny）情境，挖掘了小時候的記憶、慾望、夢境與童話，如《小孩的遊戲》（圖1）、《守護天使》（*Guardian Angels*，1946）（圖3）、《角力學校》（*Palaestra*，1947）、《天神下凡》（*Avatar*，1947）、《為午夜所繪之素描》（*A Drawing for Midnight*，1952）（圖4）、《客房》（*The Guest Room*，1950－1952）……等等。在這些作品中，她們不斷好奇地試圖揭開家庭空間所潛伏的秘密世界，無論是半開的門、龜裂的牆壁、撕破的壁紙、或是半遮半露的織物等等，超自然的事物即將從中爆裂出來，或是夢境般的奇異事件正在顯現。此外，譚凝從1950年代初期開始，也逐漸在很多繪畫與版畫中描繪小女孩／女人與寵物狗相依相伴的主題。筆者將詮釋，譚凝在這些作品中，不斷試圖在象徵的（symbolic）層面，重溫小女孩對「潛在空間」的創造，體驗陰性／母性「暢爽」。

美國著名符號學家珀斯（Charles Sanders Peirce）將符號區分為三種：圖像（icon）、索引（index）與象徵（symbol）。圖像符號與其所代表的客體肖似，索引符號則與其所代表的客體之間有存在上的因果相鄰性，而象徵符號則與其

⑰ Alison Stone, *Feminism, Psychoanalysis, and Maternal Subjectivity* (London and New York: Routledge, 2012), p. 64.

臺灣大學學術期刊資料庫

所代表的意義在文化上有約定俗成的關係。⑱ 筆者將以溫尼考特在1950年代發表「過渡現象」（transitional phenomena）的研究，來詮釋譚凝早期繪畫不斷重溫女童與青少女對象徵符號的創造，來探索女性主體與母體的關係。

溫尼考特提出，小嬰兒在「四到六到八到十二個月左右」開始經歷「過渡現象」。在這段時間，「小嬰兒從自己跟母親合為一體的狀態，過渡到把母親當作外在且分開的關係狀態」。在這個小嬰兒與母親分離狀態出現之初，小嬰兒會使用「過渡客體」（transitional objects）來創造「潛在空間」，或稱「過渡空間」（transitional space）。溫尼考特說明，「過渡客體」是小嬰兒「所把玩的第一個『非我』（not-me）的物件，較常見為柔軟的物件如填充玩具、毯子或絨被的一角，也可能為『洋娃娃和堅硬的玩具』。」他強調，小嬰兒在親密的環境就地取材，根據自己的需要選擇「過渡客體」。它對小嬰兒來說，須要令人感到溫暖的、易於移動的以及有熟悉的味道和觸感，「或者做點甚麼來顯示它的活力，或是它自己的真實感」，以滿足小嬰兒的精神與情感需求。溫尼考特發現，起初小男嬰與小女嬰對「過渡客體」的選擇並無太大差異，但卻在漸長後出現分別，「某個程度上，男孩傾向於使用堅硬的玩具，相反的，女孩則傾向於立刻開始建立一個玩偶家庭。」⑲

溫尼考特提出，小嬰兒使用「過渡客體」的目的是為了創造「潛在空間」。在小嬰兒進入象徵秩序之前，她／他與「足夠好的母親」（the good enough mother）一起創造了「潛在空間」，這是一個小嬰兒與母親相互之間的交涉空間。溫尼考特強調，「潛在空間」介於小嬰兒「內心世界」與「外在現實」之間，也就是「介於『除我之外無他物』，以及『在全能掌控之外還有其他客體與現象』之間的相互作用點上。」小嬰兒在這個「主觀與客觀感知之間的中間地帶」，藉由與「過渡客體」的互動，來克服逐漸與母親分開的過程所產生的焦慮。⑳ 溫尼考特強調，「足夠好的母親」雖然逐漸容許自己較常不在

⑱ Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History,” in *Art Bulletin*, vol. 73, no. 2 (June 1991), pp. 188-191.

⑲ Donald W. Winnicott著，朱恩伶譯，《遊戲與現實》（臺北：心靈工坊，2009），頁37-39、51、149、158-159、166。

⑳ Donald W. Winnicott著，朱恩伶譯，《遊戲與現實》，頁35-36、164。

臺灣大學學術期刊資料庫

小嬰兒身邊，而造成小嬰兒有較多的挫折感、甚至侵略性。但是，她仍然會恰當地配合小嬰兒創造「潛在空間」，扮演足夠可靠的支持者角色，使得小嬰孩產生信任感，覺得自在安全，而得以發展「獨處的能力」。㉑ 並且，有安全感的小嬰兒在與「過渡客體」互動的過程，她／他可以逐漸從與母親融合為一的幻想，過渡到認識自己與母親皆為獨立個體的現實。㉒

溫尼考特詮釋，小嬰兒將「過渡客體」當作開始分離的「小寶寶跟母親（或母親的一部分）結合的象徵」，是她／他「對一個象徵的初次使用，以及第一次的遊戲體驗。」雖然「過渡客體」不是小嬰兒憑空創造出來的，其象徵意義卻是由她／他創造與賦予的，因而成為小嬰兒創造力的起源。「過渡客體」對小嬰孩來說，具有雙面性的象徵意涵，「既是『非我』的擁有物，亦擁有與『母親—我』（mother-me）狀態連結的品質。」㉓ 也就是說，即使母親不在小嬰兒身邊，「過渡客體」向小嬰兒傳達了：缺席的母親仍然繼續間接參與和支持小嬰兒的幻想，又因不在小嬰兒身邊，而未能確認她／他的幻想。由於「過渡客體」所具有的這種雙面性品質，因此「潛在空間」意味著小嬰兒對一個自相矛盾的現象的接納與容忍。在這個「弔詭狀態」當中，「過渡客體」因為不像母親一樣「完全不受控制」，小嬰兒「面對當前充滿焦慮狀況」的「安全性支柱」（security props），「必須經得起小嬰兒本能的愛和恨與不折不扣的攻擊」，因此她／他會深情地拿著、擁抱、觸摸、咀嚼、愛撫與疼愛「過渡客體」，也會激動地將其吸咬、扯打與拋擲以發洩挫折，這些反應皆為文化表達的源頭。小嬰兒就在「足夠好的母親」支持底下，在這個過程建立安全感與信賴感，學習容忍與悅納母親是「非我」的客體，並體會仍然可以與「非我」的母親有持續的連結。㉔

㉑ Donald W. Winnicott, “The Capacity to be Alone,” in *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 39 (1958), pp. 416-420.

㉒ Donald W. Winnicott著，朱恩伶譯，《遊戲與現實》，頁166-168、176。

㉓ Donald W. Winnicott著，朱恩伶譯，《遊戲與現實》，頁33-34、150、159、166。

㉔ Donald W. Winnicott著，朱恩伶譯，《遊戲與現實》，頁38-39、45、71、99、125、149-150、166-168。

臺灣大學學術期刊資料庫

溫尼考特強調，小嬰兒與母親之間的「潛在空間」，是「有創造力的遊戲」的起源，而遊戲會「自然而然發展成文化體驗」，也就是說，文化體驗是「過渡現象與遊戲的延伸」。一方面，小嬰兒在「潛在空間」的安全環境，得以藉由跟「過渡客體」玩遊戲，來測試什麼是真實、什麼是幻想，以及自我與她者的界限，逐漸體驗客體並非我，以終結母嬰在自己幻想中的一體感，學習如何交涉與瞭解她／他作為主體的位置，以及如何調解她／他與世界的關係。另一方面，小嬰兒「因為用有創造力的玩遊戲、用象徵物、以及最後累積為文化生活的一切，充滿了這個潛在空間」，因此也就避免了與母親的分離。小嬰兒對「潛在空間」的體驗，「終其一生都保留在藝術、宗教、想像生活、以及創造性的科學工作的熱切體驗裡」。㉕

譚凝早期的名作《小孩的遊戲》，就展現了小女孩在想像的遊戲中，有創意地運用象徵物，來重溫對「潛在空間」的體驗。在一個狹長如通道的空間中，有三個小女孩在從事與撕壁紙相關的活動，其中兩位正狂熱地將壁紙往下撕開，拉開的部分竟然露出如鬼魂般的巨大女體，另一位則躺在地上，右腳邊有撕扯下的壁紙碎片。這三個小女孩就像是在「潛在空間」裡面玩遊戲，以想像力來體驗由母女連結到母女分離的「通過儀式」（rite of passage）。

如前所述，劉瑞琪認為這張繪畫的房間是母體的隱喻，小女孩們藉由撕壁紙來探索「對母體的原初幻想」。筆者同意小女孩撕開壁紙象徵對母體的揭露，但是卻想強調譚凝更為關注於她們對「過渡現象與遊戲」的體驗。雖然母親不在身邊，但是兩位站著的小女孩，正在以創造性的幻想，體會自己與母體既連結又分開的矛盾現象：右邊小女孩想像自己燃燒般的頭髮，正與撕開壁紙裡面的女體相連；左邊小女孩則在狂暴地撕開壁紙之後，發現自己與壁紙後面的女體已然分開，並且，女體的肚臍（同時作為已經與母體分割以及曾經與母體連結的疤痕）也點明了每個身體都是與母體分離的。換句話說，撕破的壁紙在小女孩們的幻想中成為「過渡客體」，可以將她們的分離焦慮投射於可觸的壁紙上，承受她們「本能的愛和恨與不折不扣的攻擊」。因此，小女孩們一方面因憤怒不安而對壁紙採取攻擊行為，將其往下撕扯，在另一方面卻抓捏壁紙

㉕ Donald W. Winnicott著，朱恩伶譯，《遊戲與現實》，頁39、50、162、172-173、176。

臺灣大學學術期刊資料庫

的邊緣，彷彿撫觸小被子般尋求慰藉。在畫面最底端的第三個小女孩，只見下半身，她看不見的上半身延伸到觀者所在的空間，彷彿召喚觀者在想像中把自己帶入，跟隨小女孩雙腳與她右邊壁紙碎片的指引，經歷兩位站立小女孩前述的幻想，重溫小時候置身「潛在空間」對「過渡現象與遊戲」的體驗。

筆者認為，譚凝繪畫中的三個小女孩，展現了她重溫自己在母親的疼愛底下，與「過渡客體」多重交織的互動，在「潛在空間」中以多元流動的想像探索與母親的連結與分離。譚凝在回憶錄中，歌頌過母親對她的關愛：譚凝在孩提時瘦小而體弱，因而作為「醫生與保護者」的母親，㉖ 總是在譚凝閉居家中調養身體的日子，任由她盡情發揮想像力，沉浸在對遊戲與閱讀貪得無厭的愛好中。㉗ 譚凝的母親就像溫尼考特所說的「足夠好的母親」，使她對「潛在空間」的體驗，得以發展成有創造力的遊戲、文學與藝術創作。譚凝甚至將母親形容為「母神」：「一個小藝術家，若沒有母愛的被子如何能夠長大。被上有它撫慰傷害的圖案、有它像天上的雲般柔軟的曲線的舒適、有它對必須存在的安慰、有它甜蜜的味道。」㉘ 在譚凝的文學表達中，她與母親充滿依戀的客體關係，被比喻成與「被子」（經常被當作「過渡客體」）的互動，寄託了她在視覺、觸覺與味覺上的慰藉，使得她得以在「足夠好的母親」的支持之下，將過渡現象延伸發展成遊戲、藝術與文化體驗。

譚凝在回憶錄中還特別強調，她打從小時候開始，就喜歡玩盯著（客廳與飯廳的）壁紙看的遊戲，因為在美國鄉間小城的中產階級家庭生活，「除了壁紙之外，沒有任何事發生」，㉙ 而看壁紙是為了「逃避無趣的日常韻律」，

㉖ Dorothea Tanning, “Afterword,” in Jean-Christophe Bailly, ed., *Dorothea Tanning* (New York: George Braziller, 1995), p. 341.

㉗ Dorothea Tanning, *Between Lives: An Artist and Her World*, p. 281.

㉘ Dorothea Tanning, *Between Lives: An Artist and Her World*, p. 281.

㉙ Dorothea Tanning, *Between Lives: An Artist and Her World*, p. 16.

臺灣大學學術期刊資料庫

以進入潛藏在壁紙底下的幻想世界。㉚ 譚凝也指出，她描繪小時候的童話與幻想，是為了探索「任何恐怖的或令人歡喜的事物，或令人既驚嚇又歡喜更好」。㉛ 在《小孩的遊戲》中，小女孩們撕開壁紙之後所顯現鬼魅般的龐大女體，正是譚凝所說的令人又驚又喜的事物。克麗德（Barbara Creed）曾以佛洛伊德的概念詮釋恐怖電影中鬧鬼的房子：「佛洛伊德指出，在某些語言，德文『詭異的房子』（*an unheimlich house*）只能翻譯成『鬧鬼的房子』，房子被鬼魂煩擾，或被記憶的痕跡縈繞，將每個人帶回早期、或許是胎兒時期的，與母親的關係。」㉜ 相似地，由於小女孩們將壁紙視作投注幻想的「過渡客體」，㉝ 所以撕開壁紙之後所顯現令人驚恐的鬼魅，也會喚起她們置身於「潛在空間」中對母體的親密幻想。換言之，壁紙是小女孩們與母體既親近又分離的橋接象徵，藉由在幻想中開創這個介於母女之間的遊戲空間，她們既可宣洩因分離焦慮所衍生的驚恐與暴力，以達到鎮靜與放鬆的效果，又可以在幻想中

㉚ 引自Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 32. 穆卡拉曾指出，劉瑞琪探討巫德曼的論文，最早提示了吉爾曼（Charlotte Perkins Gilman）的短篇小說《黃色的壁紙》與譚凝的《小孩的遊戲》在撕壁紙這個意象的關連性。卡露瑟斯也曾記述譚凝在2000年的訪談中表示，她讀過吉爾曼這篇小說不止一次，並簡短說明《黃色的壁紙》與譚凝的軟雕塑的關連。筆者想強調，譚凝所營造撕壁紙的意象，並非如吉爾曼小說中的女主角，是為了釋放那些囚禁在壁紙裡頭的女人們，而是如譚凝所說進入幻想的世界，特別是開創與母體互動的潛在空間。見Catriona McAra, “‘Some Parallels in Words and Pictures’: Dorothea Tanning and Visual Intertextuality” (Ph.D. dissertation, University of Glasgow, 2012), p. 215; Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” pp. 200, 202-203.

㉛ Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 33.

㉜ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (London and New York: Routledge, 1993), p. 54.

㉝ 當代學者們曾經提出壁紙作為「過渡客體」的一些個案研究，但主要是將壁紙當作寄託與所愛之人在壁紙所裝飾之空間共渡時光的象徵，而非如譚凝作品成為進入壁紙底下的幻想空間的媒介。見Ralph Greenson, *Explorations in Psychoanalysis* (New York: International University Press, 1978), p. 208; Sarah Wilson, “Belonging in Difficult Family Circumstances: Emotions, Intimacies and Consumption,” in Emma Casey and Yvette Taylor, eds., *Intimacies, Critical Consumption and Diverse Economies* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015), p. 130.

臺灣大學學術期刊資料庫

重新體驗與母體的親密融合，在遊戲的過程建立安全感，來（在入睡之前）撫慰自己的分離焦慮。

恩斯特曾在譚凝的1944年個展小冊，將《小孩的遊戲》等譚凝描繪童年意象的繪畫，詮釋成「對於小孩靈魂騷動的親密化與戲劇化自傳」。㉞ 恩斯特並沒有指出「小孩」的性別，但其實譚凝大部分的作品描繪的都是小女孩與女性的身體。譚凝曾在訪談中回答女體支配她的繪畫之原因：「因為我是女性，以及我對女性的經驗更有興趣，因為它是我自己的經驗。」㉟ 譚凝在《小孩的遊戲》中，展現了自己曾經是的小女孩，充滿能動性地置身於「潛在空間」，對自己的身體慾望與母體急切渴望的探索。

藉由對照譚凝的《小孩的遊戲》與恩斯特的《兩個小孩被夜鶯威脅》（*Two Children are Threatened by a Nightingale*，1924）（圖2），可以進一步瞭解譚凝繪畫中的女性身體經驗。在恩斯特的這幅拼貼（collage）當中，左邊的咖啡色柵門打開，邀請觀者進入一個彷彿夢境般的情景：一隻小鳥盤旋在藍天的下方，竟然嚇壞了兩個小女孩。為何這隻不起眼的小鳥會對小女孩們產生謎一樣的威脅呢？在佛洛依德（Sigmund Freud）的《夢的解析》（1900）中，鳥是陽具（phallus）的象徵，飛翔則為性行為的象徵。㊱ 所以，小鳥象徵了父親般的男性對兩個小女孩的性威脅，而右前方屋頂上那個劫掠女童的男人，更加深她們對性威脅的非理性恐懼（與慾求），打開的柵門則象徵她們童貞被侵犯的危機。㊲ 在性的覺醒與焦慮的作用下，左邊的小女孩驚慌地抬頭看著小鳥，發狂

㉞ 轉引自Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 41.

㉟ Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 7.

㊱ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams,* in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vols. 4-5, James Strachey, ed. and trans. (London: Hogarth Press, 1953), p. 394.

㊲ 李格（Elizabeth Legge）對《兩個小孩被夜鶯威脅》作了精湛的精神分析解讀，特別指出恩斯特創作這幅畫的三個重要影響：1）他童年對妹妹瑪麗亞（Maria）夭折的感受以及他出麻疹之後的幻覺的結合；2）他小時候看過的十九世紀家庭娛樂刊物《自然》（*La Nature*），有一張描繪消防隊員在夜間從失火的房子解救穿睡衣小女孩的插圖；3）他讀過佛洛依德對歇斯底里患者少女朵拉（Dora）的夢境解析。見*Max Ernst: The Psychoanalytic Sources* (Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1989), pp. 76-84.

臺灣大學學術期刊資料庫

地揮舞一把刀防衛，右邊的小女孩則歇斯底里發作，彷彿昏厥在草地上。㊳

恩斯特極具戲劇性地捕捉了兩位裸露肩胸的小女孩，癲狂銷魂的手勢與姿態，頗為類似超現實主義者們深感興趣的十九世紀晚期索貝翠野（Salpêtrière）婦女醫院的女性歇斯底里病患攝影檔案。㊴ 劉瑞琪認為，醫院主持人夏寇（Jean-Martin Charcot）所領導的這個攝影檔案拍攝計畫，乃以醫學與攝影之名凝視「無法為自己發聲、也無法控制自己身體」的病態女體，以「合理化男性／醫療對女性／歇斯底里症的主宰性與愛慾化窺視」。㊵ 筆者認為，恩斯特所描繪的小女孩亦類同：右邊的小女孩覺醒卻被壓抑的性慾爆發成歇斯底里症，呈現無法自主控制的被動女體；左邊的小女孩如火燃燒、如蛇飛舞的長髮，以及她裸露的肩胸，看起來亦洋溢著性狂喜的誘惑，以致於她手中的刀具亦曖昧地彷彿陽具，矛盾地展現對男性窺視欲拒還迎的形象。麥克坎乃爾（Juliet Flower MacCannell）曾經批判：「歡慶歇斯底里症對女性慾望靜默無聲卻有表現力的亮眼表達，……仍然不能提供一種女性慾望的表達模式，……使她能夠說話，使她能夠擁有一種女人與她的『暢爽』關連的方式。」㊶ 恩斯特的《兩個小孩被夜鶯威脅》，只展現了籠罩在父權的主宰與窺視底下被愛慾化的性感「童女」，而無法表達以女性為中心的慾望。

相反地，在譚凝的《小孩的遊戲》中，完全看不到男性／陽具的象徵、威脅、侵入與掠奪，以及成為男性窺視、幻想與征服對象的愛慾化女體，反而展現具有主體性的小女孩，她們背對觀者、拒絕男性的窺視，全然沉浸在以自我為中心的幻想與慾望當中。穆卡拉認為，這兩個好奇的小女孩與坦尼爾所繪住在娃娃屋中天真無邪的愛麗絲截然不同，她們正在強悍地拆解娃娃屋，以主動

㊳ Ernest Schonfield, “Myths of Anglo-German Surrealism: Max Ernst and Leonora Carrington,” in Rüdiger Görner and Angus Nicholls, eds., *In the Embrace of the Swan: Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory* (Berlin and New York: de Gruyter, 2010), p. 241.

㊴ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, pp. 35-36.

㊵ 劉瑞琪，〈在窺視、魅惑與對抗之間：瑪麗．艾倫．瑪克的《81號病房》〉，《科技、醫療與社會》，第4期（2007年4月），頁119。

㊶ Juliet Flower MacCannell, “Things to Come: A Hysteric’s Guide to the Future Female Subject,” in Joan Copjec, ed., *Supposing the Subject* (London: Verso, 1994), p. 109.

臺灣大學學術期刊資料庫

探索被中產階級規範所壓抑的女性身體經驗。㊷ 穆卡拉並沒有進一步說明這是怎麼樣的女性身體經驗？姜則曾以籠統抽象的方式，簡要歸納幾位法國女性主義者所提出的非陽物崇拜的「暢爽」，「是一種無法被捕捉也無法被定義的狀態，這狀態違抗了『父親的律法』，而且允許女性驅力的全然滿足。」㊸ 她直指譚凝的作品就表達了這樣的「暢爽」，因為它們展現詞語不能表達的、屬於女性身體開放、流動的經驗，裡頭的小女孩是慾望的主體，她們的身體正在享受無法捉摸的心醉神迷時刻，這與「完成、封閉與教條的『父親的律法』」截然不同。㊹ 筆者將推展姜含混簡化的說法，聚焦於克里斯蒂娃提出的「符號態的容納空間」（*the semiotic chora*，亦稱為「符號態」）概念，追本溯源地說明何謂陰性／母性「暢爽」？並且，筆者也將探討「符號態的容納空間」與前述「潛在空間」的關係，以詮釋譚凝是如何在藝術創作的「潛在空間」解放陰性／母性「暢爽」？筆者在建立清晰的理論推衍與系譜之後，還將進一步以深入的視覺分析，建立這些理論與譚凝畫面的具體關連，以彌補姜的抽象解讀所未能清晰詮釋的譚凝作品中女性身體經驗是什麼？

克里斯蒂娃主張，「符號態的容納空間」與拉岡（Jacques Lacan）所稱的前鏡像階段（pre-mirror stage）相關，其源頭是母親的身體，小嬰孩在生命最初期所體驗的「古老的母親」（the archaic mother），這母親「編排小嬰孩所居住的情感的、活力的與身體的環境」。克里斯蒂娃溯源自柏拉圖（Plato）所說的「容納空間」（the *chora*），稱呼這個環境為「符號態的容納空間」。處於「符號態的容納空間」中的小嬰孩，藉由與母親身體的接觸，經歷自己與母親的身體之間快速流動「驅力能量」（drive energy），這些大量散開流竄的活力，可以「類比為聲音的或運動的韻律」。小嬰孩因而感覺身體處在無邊際的擴散狀態，與母親的身體尚未區分開來，既未發展出主體感、亦未將母體當作客體。㊺

㊷ Catriona McAra, “Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the *Femme-Enfant,*” p. 12.

㊸ Soo Y. Kang, “Tanning’s Pictograph: Repossessing Woman’s Fantasy,” p. 102.

㊹ Soo Y. Kang, “Tanning’s Pictograph: Repossessing Woman’s Fantasy,” p. 97.

㊺ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1974), Margaret Waller, trans. (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 25-27, 43.

臺灣大學學術期刊資料庫

克里斯蒂娃將小嬰孩在「符號態的容納空間」所體驗無界限、流動異質的銷魂愉悅稱作「暢爽」。拉岡先提出並發展「暢爽」概念，以這個法文字來稱呼「主體在象徵秩序所持續追求、但卻無法全然達成之結合的（想像態）極致愉悅」，包括性的陶醉絕爽。㊻ 拉岡也指出，因為主體在經驗「暢爽」時，以接受死亡為代價，因為在「暢爽」中「快感與痛感被呈現為全拿或全留」。㊼ 克里斯蒂娃則強調，小嬰孩處於「符號態的容納空間」，雖然可以感受到狂喜，但這也是「主體同時被生成與被否定的地方」。㊽ 小嬰孩在「符號態的容納空間」被無法控制的驅力所淹沒，這「同時是被吸收同化的與破壞性的」。若非仍在與母體共生的關係底下，這些驅力（尤其是死亡驅力）將對小嬰孩產生危害。㊾ 因此，小嬰孩要進入象徵秩序，發展為成熟主體，必須脫離母體。

克里斯蒂娃強調：「為了要自律，一個人切斷母子之間天生的二元一位（dyad）關係是必要的。」㊿ 在與母親分開之前，小嬰孩會對母體產生「賤斥」（abjection）的感覺，既感到被吸引又覺得噁心恐懼。「賤斥」的物質包含嘔吐物、排泄物、唾液等等，它們以模糊與溶解人與非人、乾淨與骯髒的界限，來威脅主體自我的界限，所以主體因為要活著，必須不斷地拒絕與驅逐「賤斥」，將它們排除到身體之外，以建立自己的界限。克里斯蒂娃提出，「賤斥」最古老的形式就是小嬰孩拋棄與母體的共生關係，這個過程發生在鏡像階段之前，嬰孩開始與母親分離而逐漸邁向主體發展之路。(51) 然而，一個人

㊻ Linda McDowell and Joanne Sharp, eds., *Feminist Glossary of Human Geography* (London and New York: Arnold, 1999), p. 139.

㊼ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book VII, The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960* , Jacques-Alain Miller, ed.; Dennis Porter, trans. (New York: Norton, 1992), p. 189.

㊽ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1974), p. 28.

㊾ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1974), p. 95.

㊿ Julia Kristeva, *Interviews*, Ross Guberman, ed. and trans. (New York: Columbia University Press, 1996), p. 118.

(51) Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay On Abjection* (1980), Leon S. Roudiez, trans. (New York: Columbia University Press, 1982), pp. 4, 13, 64-67, 71-72, 102.

臺灣大學學術期刊資料庫

卻不曾全然脫離母親，主體總是不停地建立自己與母體之間的不穩定界限，這是不完全的、一再重複的過程。[52]

史東等學者進一步詮釋，溫尼考特所說的「潛在空間」，乃由克里斯蒂娃所提出的「符號態的容納空間」發展而來。史東引用瑪嘉洛妮（Maria Margaroni）的觀點，強調即使在「符號態的容納空間」階段，對於母親與小嬰兒來說，雖然母親的身體是「兩者之間的連結」，但是「差異的流動、進行與運動已經在兩者之間展開」，她們「尚未被區分成二，也沒有融合為一」。到了「潛在空間」階段，「符號態的容納空間」事實上「並未消失，但已經從母親的身體轉移到這個包含母嬰兩者的空間，這兩者愈來愈不同但卻維持連結。」[53] 史東承繼班雅明（Jessica Benjamin）的開拓性觀點，她們都認為，對小嬰兒來說，在這個從母體轉移到「潛在空間」的歷程，「潛在空間」接替了「符號態的容納空間」的品質，以及具體化嬰孩幻想的功能，也就是「母體之前充滿的那些品質：包容、情感與其最初的表達與銘刻、節奏的調節、兩者之間的流動。」[54] 然而，小嬰兒在「潛在空間」，還會使用「過渡客體」以投注創造性幻想，將母嬰之間的情感流動發展成「原初的文化表達」，而後「以愈來愈文化與想像的方式，在母子愈來愈分離的過程，發展母子的關係性」。[55]

筆者認為，從上述理論脈絡推斷，小嬰孩在「符號態的容納空間」所體驗陰性／母性「暢爽」，在「潛在空間」仍然會以愈來愈想像、象徵與文化的方式存在。以譚凝的《小孩的遊戲》來詮釋，兩個小女孩正以創造性的幻想重溫與「過渡客體」的互動。就像《兩個小孩被夜鶯威脅》中的左邊小女孩，譚凝作品中兩個小女孩的長髮也可以用「如火燃燒、如蛇飛舞」來形容，但是造成她們長髮狂燒亂舞的原因，並非外來男性／陽具的侵入，而是她們內在對母親的慾望與幻想。右邊小女孩藉由撕壁紙來狂熱地幻想自己與母體的結合，她纏繞的長髮有如燃燒的火焰從脖子往上流竄，長髮末梢彷彿臍帶般與壁紙撕開

---

[52] Julia Kristeva, *Tales of Love* (1983), Léon S. Roudiez, trans. (New York: Columbia University Press, 1987), p. 374.

[53] Alison Stone, *Feminism, Psychoanalysis, and Maternal Subjectivity*, p. 65.

[54] Alison Stone, *Feminism, Psychoanalysis, and Maternal Subjectivity*, p. 71.

[55] Alison Stone, *Feminism, Psychoanalysis, and Maternal Subjectivity*, p. 73.

臺灣大學學術期刊資料庫

後露出的女體纏結，女體身上像是細毛般的筆觸漩流匯聚於纏結處。小女孩彷彿正在「潛在空間」的想像世界，體會從「符號態的容納空間」留存下來的母女之間「驅力能量」快速流動所造成邊界不清的銷魂愉悅，這狂喜體驗就是陰性／母性「暢爽」。雖然，如前所述，左邊小女孩在幻想中發現，與壁紙後面有肚臍的女體已然分開，但是整個「潛在空間」仍然由烈焰般的造型與動勢連結在同一運動的韻律當中：右邊巨大母體上方的長條破碎壁紙，彷彿與右邊小女孩的「暢爽」體驗連動，如扭動竄燒的火舌般一波波由畫面右上方蔓延到左下方。左邊小女孩的狂野長髮，順著她撕壁紙的動勢，也彷彿張牙舞爪的黃色火焰般一路往左下方延燒，並與小女孩向左下方翻飛波動的裙帶相互呼應。換句話說，小女孩們雖然會藉由跟「過渡客體」玩遊戲，也就是撕壁紙，來逐漸認識母女之間的界限，她們仍然可以在「潛在空間」體會由「符號態的容納空間」所留存下來的「暢爽」的潛流，也就是母女之間的「驅力能量」在同一韻律當中流動。

譚凝曾經在1947年表達：「你曾經夢到你可以飛嗎？我經常做這夢。」[56]幾乎在同時，她在《守護天使》（圖3）、《天神下凡》與《為午夜所繪之素描》（圖4）等作品，描繪如夢境般的奇幻景象，某些詭異的生物帶著小女孩飛昇。以《守護天使》為例，從畫面右後方到前方，許許多多由小到大的床鋪蜿蜒成類鋸齒形排列，上面遮蓋著同一條滿佈縐褶的陰冷被單，一直到畫面右前方那張正對著觀者的大床，同一塊布料繼續從大床左方向右上方曲折揚升。貝莉（Jean Christophe Bailly）認為，譚凝早期作品描繪「童年與青春期的宇宙」，展現與「同時令人慾望與害怕的……她者（otherness）的持續接觸」。[57]考斯（Mary Ann Caws）則提出，這些作品經常同時描繪「親密感與恐怖」。[58]在《守護天使》中，最前方的大床上躺著一個小女孩，她從血紅短裙以上與擁

[56] Dorothea Tanning, “Rêvez-le ou ne le lisez pas,” Jeannine Lambert, trans., in *Les Quatre Vents*, no. 8 (1947), p. 86.

[57] Jean-Christophe Bailly, “Image Redux: The Art of Dorothea Tanning,” in Jean-Christophe Bailly, ed., *Dorothea* (New York: George Braziller, 1995), p. 18.

[58] Mary Ann Caws, *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1997), p. 66.

臺灣大學學術期刊資料庫

有像大鳥翅膀的生物交融，其翅膀的下方亦漸成血紅，鮮紅的顏色使兩者融合為一成為畫面的焦點。一般在小女孩幻想中會陪她遊玩、引導她的「守護天使」，在小女孩的夢境中成為不知道是綁架她或解救她的有翅生物。數隻巨大的有翅生物交疊飛往畫面左上方，有兩位小女孩的下半身分別與不同有翅生物交融，一起飛昇至空中。在右上角還有遠小的人翅合體，遙相呼應，幾乎融合於布料的縐褶中。這些小女孩們就像最前方焦點的小女孩，應該是原來睡在右後方的空床，這些空床的被單一角下拉，暗示有翅生物在與睡在每個床上的小女孩融合後，陸續將她們帶至空中。

在卡露瑟斯2009年的訪談中，譚凝同意可能可以在這張畫作「布料的縐褶看到陰戶意象」。[59] 這些充滿縐褶的布料漫天彌地覆蓋小女孩的夢境或幻想，彷彿水流與漩渦般沖激著她們的眠床，展現母女之間「驅力能量」的活躍潛流。自從小女孩們開始被安排獨睡，在她們創造性的幻想與夢境中，覆蓋在身上的被單成為「過渡客體」，也就是母親的身體與自己連結的象徵，但她們也知道被單是非我的東西。在寒冷孤寂的獨睡眠床中，小女孩們還需要更有生命活力的「守護天使」，來滿足她們的情感需求。於是，有如母親般的「守護天使」在她們的幻想與夢境中顯現，它們就像是溫尼考特所說的「過渡客體」一般，[60] 撲打著令人暈眩的翅膀，與她們融合、帶著她們飛昇。小女孩們將母親不在的恐懼感，化作與「過渡客體」般的「守護天使」合為一體的幻想或夢境，她們創造了一個超現實的「潛在空間」，在其中襲捲她們的被劫掠夢魘，化作「守護天使」保護她們的慰藉感，讓她們感受到有如與母親融合為一的安全感，而相信她們仍可控制一切。在《為午夜所繪之素描》中，小女孩與如棉被般的「守護天使」彼此緊密擁抱結合的形象更鮮明地成為焦點，在「潛在空間」中正在蛻變的「暢爽」小女孩，將母親的支持功能，轉化到如「過渡

[59] Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 90.

[60] 根據甘姆（Ann Game）的研究，在小孩幻想中的守護天使，就像是泰迪熊一般，具有溫尼考特所說的「過渡客體」的性質，見“Creative Ways of Being,” in John R. Morss, Niamh Stephenson, and Hans van Rappard, eds., *Theoretical Issues in Psychology: Proceedings of the International Society for Theoretical Psychology 1999 Conference* (New York: Springer, 2001), pp. 6-7.

臺灣大學學術期刊資料庫

客體」的「守護天使」身上，而得以控制她與母親分開、單獨入睡的恐懼與焦慮。

譚凝1950年代初期的繪畫，除了在《客房》（1950－1952）這類的作品中，描繪青春期女孩在作客之時，抱著與自己一樣大的娃娃入睡，繼續出現有關「過渡客體」的探討之外。更重要地，她開始逐漸發展寵物狗作為終身的「過渡客體」這個主題。在譚凝許多的繪畫與版畫中，寵物狗一再地扮演主角或配角，如描繪小女孩與狗、女人與狗，並在1950年代中期之後逐漸演變成表現小孩、女體與狗。譚凝先後擁有三隻長毛寵物狗：西藏㹴卡奇納（Katchina）與她的女兒君米（Dreamy），以及北京狗格魯喬（Groucho）。[61] 她表示這幾隻寵物狗在自己的作品中，一再「以很多的化身演出，就像護身符（talisman）般常見」。[62] 在《母性》（*Maternity*，1947）中的那隻狗，卡露瑟斯認為長得與譚凝的卡奇納很相似。[63] 在《滿是突如其來的歡欣之室內》（*Interior with Sudden Joy*，1951），右手邊的小女孩正在撫摸一隻巨大的長毛狗頭頂，她的眼神看著狗、充滿關愛。

在《三隻母狗》（*Les Trois Garces*，1953）（圖5）中，譚凝充滿遊戲與童心地挪用藝術史上常見的「優美三女神」（Les Trois Grâces）題材，將三隻長毛狗與女身在她的油畫創作中合體，幽默地取名為「三隻母狗」（Les Trois Garces），也就是將Grâce的「râ」兩個字母顛倒成「ar」。譚凝在1945－1953年間，與美國芭蕾之父巴蘭奇（George Balanchine）合作，為他的舞劇做服裝與舞台設計。早在《夜影》（*Night Shadow*，1945－1946）中，她就曾經為劇中

---

[61] Catriona McAra, *A Surrealist Stratigraphy of Dorothea Tanning's Chasm* (London and New York: Routledge, 2017), p. 91.

[62] Roberta Waddell and Louisa Wood Ruby, eds., *Dorothea Tanning: Hail Delirium! A Catalogue Raisonné of the Artist's Illustrated Books and Prints, 1942-1991* (New York: The New York Public Library, 1992), p. 89. 陸續有學者依循譚凝的自述，將譚凝作品中不斷出現的寵物狗詮釋為「護符」，見Dorothea Tanning and Amy Lyford, *Dorothea Tanning: Beyond the Esplanade: Paintings, Drawings and Prints from 1940 to 1965* (San Francisco: Frey Norris Gallery Annex, 2009), p. 89; Victoria Carruthers, "Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning," p. 171.

[63] Victoria Carruthers, "Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning," pp. 65, 122.

臺灣大學學術期刊資料庫

數位身穿華麗晚禮服參加化妝舞會的仕女，設計過幾套立體動物面具與頭飾，如老鷹頭、麋鹿頭、章魚頭、怪魚頭、馬頭等，並有彩色手繪稿流傳下來。[64] 在《拜屋》（*Bayou*，1951）（圖6）中，她甚至為女主角拜屋設計了一套白鳥裝。拜屋全身的頭飾與衣著皆由蓬鬆的白色長羽毛織成，只露出屬於人的臉部與穿著緊身褲襪的一雙長腿，紅色褲襪與長長的紅色鳥喙相互呼應。[65] 譚凝在這些服裝設計的彩色手繪中，已經預示在《三隻母狗》會畫出人狗拼貼般的合體：長毛狗的上半身、女人的裸露腹部到大腿、以及長度如女人小腿的長毛狗腿。

特里本巴赫爾（L. Triebenbacher）提出：寵物對孩童與成人都具有類似「過渡客體」的功能，可以提供情感支持與無條件的愛，並且因其作為生命體而可加強與擁有者的連結與互動。[66] 筆者想援引這條思路，主張譚凝作品當中的寵物狗，已經延伸成譚凝在藝術的「潛在空間」所創造之「過渡客體」，並將重大的象徵含意附加在對它們的情感需求上。以《三隻母狗》這件遊戲之作為例，譚凝在藝術表達的「潛在空間」中創造寵物狗與女身合體，將此「過渡客體」當作自己與母親結合的象徵，且因自己長期與寵物狗親暱相伴的經驗，更可以想像與感受比與童年的「過渡客體」互動更為溫暖、更具動感以及更有真實感的親密感、安全感與信任感。

譚凝在蝕刻版畫《探戈》（*Tango*，1953）中，[67] 嘗試刻畫穿著高跟鞋的裸身小女孩，與一隻和她同高的擬人化長毛大狗相擁跳探戈。在一年後的油畫《活人畫》（*Tableau Vivant*，1954）（圖7）中，小女孩與長毛大狗互換位置，

---

[64] Joanna Kleinberg and Rachel Liebowitz, eds., *Dorothea Tanning: Early Designs for the Stage* (New York: The Drawing Center, 2010).

[65] 為巴蘭奇舞劇設計服裝與舞台的經驗，讓她親身經歷如何將平面的彩色素描稿化為立體的服裝、頭飾、道具與舞台，極可能對譚凝1960年代晚期到1970年代上半創作軟雕塑與裝置有潛移默化的啟發，但迄今沒有任何學者提及或研究。

[66] S. Triebenbacher, "Pets as Transitional Objects: Their Role in Children's Emotional Development," in *Psychological Reports*, vol. 82, no. 1 (Feb. 1998), pp. 191-200.

[67] 譚凝從1950年代到1970年代，在創作版畫方面也很活躍。她曾與維沙特（Georges Visat）與闕午（Pierre Chave）兩人的工作室合作，出版了一些限量版的詩集插圖。

臺灣大學學術期刊資料庫

並且虛弱的小女孩幾乎全靠龐大的長毛狗擁抱支撐。在《藍色華爾滋》（*The Blue Waltz*，1954）中，跳探戈的小女孩則穿上灰藍色的洋裝，長毛狗全身的毛也是灰暗的藍色，她們除互擁共舞之外，彼此的眼睛都緊閉、雙臉互貼，彷彿長毛狗對小女孩的憂鬱深感同情，並且用右前腳撫觸安慰她。譚凝一直持續描繪長毛狗與女體的作品，除了在下一節將探討的1950年代中期之後的半抽象繪畫中不斷出現之外，也在1960年代中期之後較為具象的作品中出現。在《D.T.與她的聰明狗》（*D.T. with Her Smart Dog*，1967）中，譚凝甚具童趣地以攝影蒙太奇的手法，將她自己與所寵愛的西藏獒卡奇納的頭部照片，幽默地貼在舊明信片上正在盪鞦韆的一對姊妹頭部，展現有如姐姐般掌控鞦韆的卡奇納與滿是愉悅笑容的她彼此親暱遊戲。在《藝術家作為狗》（*The Artist as a Dog*，1967）（圖8）這張具有戲耍性質的攝影蒙太奇中，譚凝穿著迷你裙與長灰襪躺在躺椅上，並將卡奇納的頭部照片嫁接在自己的頭上，[68] 人狗合體地手抱一隻毛茸茸的小黑狗，凸顯她在創作的「潛在空間」與類「過渡客體」親密無間的關係，彷彿在想像中又回到與母親融合為一的狀態。此外，譚凝晚期較為具象的繪畫中也一再描繪長毛狗與女體，如在《塞薩洛尼基的傍晚》（*Evening in Salonika*，1965）、《現實》（*Reality*，1973－1983）、《夢網》（*Web of Dreams*，1973-1993）、《塞多納的傍晚》（*Evening in Sedona*，1976）（圖9）……等等。以創作於恩斯特過世之後的《塞多納的傍晚》為例，譚凝以畫中那個悲傷吶喊的癱軟女體，來表達她的痛楚，一隻毛茸茸的大型寵物狗整個身軀趴在下方馱著她，另一隻則在上方伸出大大的左前腳撫慰她。譚凝給予擬人化的寵物狗「人的尺寸」，它們就像是「過渡客體」，在主人最焦慮痛苦時，以比她還巨大的身軀對她展現有力支持，觸覺性地給予她強烈的溫暖，與她親密連結、一再撫慰她的身心。

二、從半抽象繪畫到軟雕塑

從1950年代中期到1960年代晚期，譚凝的繪畫與版畫逐漸轉向半抽象的表

[68] Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 66.

臺灣大學學術期刊資料庫

達。筆者認為，譚凝這些半抽象繪畫雖然與早期具象作品不同，但是創作主題、關懷與關鍵動力仍然相似：一再重溫對於母體印記的體驗。她以具象與抽象交織的手法，一方面延續早期作品在象徵的層面對母女（子）關係的探索，創造可以體驗陰性／母性「暢爽」之「潛在空間」；另一方面則在前述珀斯所提出索引層面，流洩陰性／母性「暢爽」的動力，展現了「符號態的容納空間」的不斷回歸。

克里斯蒂娃提出，當一個人進入象徵秩序之後，其在「符號態的容納空間」的體驗雖然被壓抑，但是仍然會殘留在符號系統中，其對語言意義的捕捉，只能在象徵秩序與「符號態的容納空間」的相遇生產出來。[69] 她認為，「符號態的容納空間」有抗拒象徵秩序的指意過程之力量，其顛覆力在於「符號態的容納空間」與象徵秩序的互動。「符號態的容納空間」是與我們本能的「驅力與它們的表達」相繫的領域，這領域不居於語言的字面意義，而是符號系統的無意識，因此需將其從「意義的領域」區分開來。[70] 克里斯蒂娃特別強調，詩歌與藝術乃奠基於母體流動的韻律，可以「將象徵符號態化（the semiotization）」，它們展現意義的無可名狀與韻律連結，也就是「『暢爽』的流動進入語言」。[71] 換句話說，一個人可以在象徵秩序中，經由藝術與詩歌的創作表達追尋「暢爽」的慾望，嘗試在記號的世界重新尋找回歸「符號態的容納空間」的體驗，以抗拒與打破象徵秩序。

史東則強調，小嬰兒在進入「象徵秩序」之後，並不全然如溫尼考特與克里斯蒂娃所相繼主張的，需要「弒母」以與父親認同。正如溫尼考特所主張，小嬰兒在「潛在空間」，「以愈來愈文化與想像的方式，在母子愈來愈分離的過程，發展母子的關係性」，因此小嬰兒進入「象徵秩序」之後，「潛在空間」從未被直接拋諸腦後，而是從家移動到藝術與文化的公開世界。對史東來說，「潛在空間」的創造雖然逐漸使母親與嬰孩成為差異個體，卻也奠基於兩者持續不斷的連結。並且，「象徵秩序」其實還有作為「『潛在空間』的擴展與持續」這一面，即使小嬰兒逐漸變獨立而後離開母親，認同父親來發展主體

---

[69] Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1974), pp. 79-80.

[70] Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1974), pp. 26-27, 43.

[71] Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1974), pp. 79-80.

臺灣大學學術期刊資料庫

的自律，但是卻不曾全然實現自律，當「潛在空間」轉移到公開的文化領域，反而使「創造的主體性成為可能，這無疑是反弒母的。」⑫

筆者認為，譚凝這個時期的繪畫，展現了克里斯蒂娃、溫尼考特與史東等人所說的「符號態的容納空間」與「過渡現象」擴展到藝術創作，以創作不斷解放被「象徵秩序」所壓抑的「符號態的容納空間」與「潛在空間」，創造母性空間以顛覆「象徵秩序」。從1950年代中期開始，譚凝畫面上的意象逐漸破碎，由如稜鏡分光般繽紛的許多小面構成，但仍可見較為具象的一些交纏的形體浮顯。用她自己的話來說：「約在1955年，我的畫布明顯地破裂成碎片……，你可以說是，我打破了鏡子。」⑬ 以《塞瑟島的狗兒們》（*Chiens de Cythère*，1963）（圖10）為例，小（女）孩、女體與狗兒們浮現在破碎與變化的畫面當中。譚凝自己描述這個時期的作品：「我過去所做的平滑的表面，……開始轉變。它就像一個遊戲：既隱藏又揭露我熟悉的意象，那些意象浮動在霧氣或風暴中。我像是個魔術師，以我的畫筆與顏料從虛無中將這些形式帶出來。」⑭ 筆者認為，譚凝所說的「熟悉的意象」，是指早期作品就出現的較為具象的小（女）孩、女體與狗兒，而「既隱藏又揭露」則是指因她轉向抽象而造成那些「熟悉的意象」若隱若現的狀態。

首先，畫面影影綽綽浮現幾對長毛狗抱住小（女）孩或女體的母題，乃繼承前述譚凝從1950年代初開始一再將寵物狗視作類「過渡客體」的探索。譚凝在藝術創作的「潛在空間」當中，想像在愛與美之神維那斯（Venus）出生的塞瑟島上，寵物狗以牠們的活力、溫度與觸感，成為撐持與慰藉小女孩與女人身心的類「過渡客體」，讓她們在互動的過程中感覺彷彿與母體結合般擁有強烈溫暖、親密與安全的感覺。譚凝曾回顧，觀者在面對這些較為具象的繪畫之時，「可以無盡地分析與解開每個象徵」。⑮

⑫ Alison Stone, *Feminism, Psychoanalysis, and Maternal Subjectivity*, pp. 69-71, 73, 78.

⑬ 引自Charles Stuckey and Richard Howard, *Dorothea Tanning: Insomnias, Paintings from 1954 to 1965* (New York: Kent Gallery, 2005), the inside of the front cover page.

⑭ 引自杜若西雅・譚凝基金會（The Dorothea Tanning Foundation）的網頁，見https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/117（瀏覽日期：3/16/2018）

⑮ 引自Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 132.

臺灣大學學術期刊資料庫

再者，畫面上還有較為抽象的部份，也就是譚凝所回顧，將「顏料變成合作者」，以自由的揮灑來將觀者親密地直接拉進作品的身體化經驗中：「我想要吸收某人進繪畫而不用想太多。我想要他們瞭解某些立即就感到熟悉、而不必要瞭解的事物。我以為我真的想要傳達，我們都可以分享的想像力深處」。[76] 桑伯格（Martin Sundberg）與卡露瑟斯先後指出，譚凝有如稜鏡分光的破碎畫面，是由早期作品中布幔與織物的縐褶演變而來，[77] 而上一節也曾提及，這些縐褶可被視作「陰戶意象」。在《塞瑟島的狗兒們》中，許多充滿韻律感的流動團塊，彷彿在《守護天使》與《客房》等等作品中大片織物、布幔與床單的縐褶，已經打開並與空間滲透、交融，而小（女）孩、女體與狗兒們的形體，也有許多部份與周遭流動團塊／空間的界限正在瓦解中，因而呈現在可界定與不可界定之間的流動感。

筆者想詮釋，譚凝轉向創作半抽象繪畫之後，在彷彿碎鏡子般無定形畫面所揮灑「驅力能量」的流動痕跡，就是克里斯蒂娃所強調「將象徵符號態化」的表現，「符號態的容納空間」之「驅力能量」衝破形體的界限，「展現意義的無可名狀與韻律連結，也就是「『暢爽』的流動進入語言」。前面已經深入分析，從溫尼考特的「過渡現象」與克里斯蒂娃的「符號態的容納空間」理論來解讀，譚凝早期的具象繪畫以及半抽象繪畫中具象的局部所創造「潛在空間」，是在象徵符號的層面，體驗陰性／母性「暢爽」。筆者在這裡則想凸顯，譚凝半抽象繪畫中抽象的局部，是在索引符號的層面，揮灑「符號態的容納空間」之潛意識「驅力能量」。洛馬斯（David Lomas）曾經提出，超現實主義將自動主義（automatism）的書寫以及「素描或繪畫的自動主義線條」，視作「潛意識心靈力量的索引痕跡（indexical trace）」。[78] 筆者認為，譚凝半抽象繪

[76] 引自 Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 133.

[77] Martin Sundberg, “The Metamorphosis of Dorothea Tanning: On the Painting *Insomnias*,” pp. 22, 26; Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea *Tanning*,” pp. 121, 142.

[78] David Lomas, “Modest Recording Instruments: Science, Surrealism and Visuality,” in *Art History*, vol. 27, no. 4 (Sep. 2004), p. 627. 洛馬斯在這篇論文指出，恩斯特的拼貼就以「自動主義」的手法，探索潛意識的「心靈自動主義」（psychic automatism）。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫中抽象局部顏料的自由揮灑，亦受超現實主義的自動主義繪畫所啟發，表現潛意識活力律動的索引痕跡。[79] 也就是說，譚凝本能的「驅力與它們的表達」逾越意識的控制流洩，成為「符號態的容納空間」的索引，突破長毛狗抱住小（女）孩或女體的象徵符號界限，而在畫面留下充滿韻律感的運動跡象，彷彿畫面正在持續蛻變，開放性地逃避觀者的掌握，創造難以全然捉摸的印象。

譚凝在1960年代中期之後的畫作，已經逐漸為她在1970年前後投入軟雕塑創作預留伏筆，在《解救》（*To the Rescue*，1965）（圖11）、《不眠不休的》（*The Indefatigables*，1965）與《甚至年輕女孩們》（*Even the Young Girls*，1966）……等等作品中，之前如分光的稜鏡般的畫面變得較為簡化、集中與抽象，而且厚塗的油彩筆觸與痕跡愈來愈明顯，卻仍然在更為壓縮與平面的空間中，暗示正在蛻變的神秘女體或人體形式，而她們的四肢開始怪異地扭曲、腫脹、延伸、糾結。譚凝十幾年前參與巴蘭奇舞劇的服裝與舞台設計的影響發酵，將這時期畫面中的無定形裸身描繪成正在纏繞狂歡中的舞者：「這個時候之前，我已經在將身體的騷亂運動與更自信的顏色並置結合中發現真正的愉悅。……在畫它們之時，我感覺像個舞蹈指導。」[80] 以《解救》為例，一群彼此嵌纏的變形身體如舞蹈般堆成一座小山，不同的顏色與斷續的黑色系輪廓線造成她們分合不定的效果，混融的流動筆觸加強了形體彼此消融的模糊感，以及無定形裸身彼此交錯纏結的韻律感，表現了「暢爽」的流動痕跡衝破形體的界限，解放了「象徵秩序」中符號系統的無意識，並創造了逸離「意義的領

[79] 美國在1940年代開始發展、到了1950年代領導世界藝壇的行動繪畫（Action Painting），尤其是波洛克（Jackson Pollock）的作品，其自由揮灑的表現，亦被雷捷（Michael Leja）詮釋為受超現實主義「自動主義」手法影響，以藝術家的行動表現潛意識創造活力的物質痕跡，也就是以索引符號表現潛意識。並且，雷捷還強調，波洛克的作品再現潛意識的手法，除了索引層面之外，亦有象徵與圖像層面。譚凝的畫面上逐漸出現抽象的索引符號，正是在行動繪畫風行之1950年代。見*Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven and London: Yale University Press, 1993), pp. 121-202, 275-327.

[80] *Dorothea Tanning: Birthday and Beyond* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2000).（展覽小冊）

臺灣大學學術期刊資料庫

域」之「符號態的容納空間」的索引，也就是藉由揮灑陰性／母性「暢爽」，來展現女性主體對「象徵秩序」的逾越力量。前景中褐黃的小孩臉部緊貼粉白色女體胸部，極力想將女體抱進後方那堆如原始舞蹈般纏繞狂歡、界限不清的肉身當中，右方的白色小狗興奮地躍起一雙前腳，彷彿替小孩與母體融合的努力感到歡欣。

譚凝從1960年代中期開始創作三度空間的軟雕塑，完全由縫紉機縫合布料，並以天鵝絨、毛料、塑膠、鋸屑等等填充內部而成。譚凝因為成長於1920年代的美國中西部，很難買到流行的衣服，所以跟母親、兩個姊妹會參考法國時尚雜誌自己縫製美衣，並且終身都不喜歡買成衣，而喜歡將跳蚤市場買來的衣飾與新風格混搭，這樣的經驗造成她十分熟習縫紉技術。[81] 譚凝在1965年創作了第一件軟雕塑〈作為拜物的針插〉（*Pincushion to Serve as Fetish*）（圖12），如同標題「拜物」所提示的，這是個有神奇力量的物體。摩根（Robert Morgan）將這件軟雕塑視作譚凝1960年代初期「繪畫中幽靈居民復甦」的代表，[82] 而其實譚凝從1950年代初期的繪畫開始，就已經可以看到界線不清的怪異蛻變造型。經過了十幾年的探索與發展，譚凝在繪畫中對「潛在空間」的探索，以及對陰性／母性「暢爽」追尋，迸發為洋溢觸覺性誘惑的軟雕塑。

在〈作為拜物的針插〉中，可以看到譚凝自己所說軟雕塑將「二度空間畫布的視象」帶入「三度空間真實」之「觸覺的肉感」（tactile voluptuous）。[83] 康黎將這件軟雕塑訴諸身體親密感的觸摸邀約，詮釋成有如恩斯特所收藏的非洲雕塑，喜劇般地邀請「觀者以大頭針刺入作品中，同時許個願」。康黎也將這種原始的觸覺性誘惑解讀成緬懷「失落童年世界」：「作為超現實物件，它同時令人覺得熟悉又陌生，彷彿它是童年的填充動物，很奇特地不成比例」，因而「就像是泰迪熊，它幾乎是有生命的，彷彿它安全的柔軟裡頭包含令人不安的活鬼魂。」[84] 轉換成筆者的論點來解讀，這件軟雕塑召喚觀者重溫童年對

[81] Katharine Conley, “Dorothea Tanning’s Gothic Ghostliness,” p. 144.

[82] Robert C. Morgan, “A Separate Anthropology,” in Jean-Christophe Bailly, ed., *Dorothea Tanning* (New York: George Braziller, 1995), p. 302.

[83] Monique Levi-Strauss, “Dorothea Tanning: Soft Sculptures,” in *American Fabrics and Fashions*, no. 108 (Fall 1976), p. 69.

[84] Katharine Conley, “Dorothea Tanning’s Gothic Ghostliness,” p. 144.

臺灣大學學術期刊資料庫

「潛在空間」的體驗，在幻想中將其視作栩栩如生的「過渡客體」，可以有創意地運用象徵物，藉由刺大頭針與許願的儀式性遊戲，釋放原始的攻擊本能，無論是藉此傾洩焦慮、挫折，或是祈求願望在未來實現，皆可調解觀者與世界的關係，獲得身心的慰藉與安全感。

譚凝花大幅心力投入製作軟雕塑的時間不長，主要是從1969 年到1973年間。她自述1969年在巴黎參加一場音樂會，聽到史托克豪森（Karlheinz Stockhausen）的《聖歌》（*Hymnen*，1966－1969），她製作軟雕塑的慾望迸發，成為她近三十年來畫家生涯的必要轉變。譚凝生動地描寫，隨著流瀉而來的音符，水到渠成地「紡出我將以布料與毛線製作、必須製作的暗土色的、甚至有機的造型；我如此清晰地看見它們，活生生的物質變成活生生的雕塑，它們的生命就像我們的有生命週期。」[85] 譚凝自此在五年之間，完成了數十件軟雕塑，以織物表現顫動的皮膚與肉身。

譚凝的軟雕塑，最著名的為《罌粟旅館，202號房》（圖13），由五件完成於1969－1970年間的軟雕塑裝置而成。譚凝早在1942年就在《一個巴黎的午後（罌粟旅館）》（*A Parisian Afternoon (Hôtel du Pavot)*），畫過罌粟旅館的外觀，與佇立街頭的矮小女孩相比，旅館顯得如高塔般巨大又詭異。譚凝也畫過旅館的走道，像是《G大調弦樂小夜曲》（*Eine Kleine Nachtmusik*，1943），兩個小女孩似乎剛與旅館廊道上的巨大向日葵經歷一場搏鬥，而201號房的門小開，透出引人好奇的燈光。在《罌粟旅館，202號房》，譚凝終於讓觀者登堂入室，看到旅館房間裡面的情景。左邊半開的門上有數字「202」，裡面除了長條狀的壁紙、腰板與地板之外，有壁爐、一桌、一椅，分別取名為〈時間與地方〉（*Time and Place*，1970）、〈悲劇的桌子〉（*Tragic Table*，1970－1973）、〈揭露或月末〉（*Revelation or The End of the Month*，1970），並且，正面與右側牆上各有粉紅色女體軟雕塑，與牆面形成一出一進的互動。

譚凝曾經自述，這個裝置作品緣起於她在收音機偶然聽到的一首流行歌曲：「在202號房／牆面一直在向你訴說／我將不會告訴你它們說什麼／所以

[85] Dorothea Tanning, *Between Lives: An Artist and Her World,* p. 281.

臺灣大學學術期刊資料庫

關燈上床睡覺」。[86] 譚凝所引這首歌的內容，有一個饒富意味的弔詭，在「牆面一直在向你訴說」的狀態底下，為何結論是「所以關燈上床睡覺」呢？這樣有可能睡得著覺嗎？她自己曾對這個作品作說明：「在夜晚，一個人會想像在黑暗的陰影中，有各種偶發的事件。旅館的房間同時是親密的與不熟悉的，幾乎是疏離的，這可以召喚一種威脅與未知力量在變戲法的感覺。然而，這些未知力量是我們自己想像力的投射：我們自己的私人夢魘。」[87] 她也解釋了何謂「私人夢魘」：「在裡頭可以讀到一個人的回應，一個人自己的秘密或恐懼。」[88] 筆者認為，譚凝的作品展現了個人在陌生旅館的孤單經驗，觸發了精神生活早期階段的記憶，也就是在「潛在空間」中的「秘密或恐懼」。

在〈悲劇的桌子〉中，以黑褐色毛呢製作的女人與桌子融合。前述流行歌曲寫於1920年代，是描述芝加哥歹徒的妻子肯恩（Kitty Kane）的命運哀歌，她最終在地方旅館的202號房服毒自盡。[89] 這組女人與桌子的合體，像是標本嵌在家具上，[90] 駐留著過往記憶的幽靈。類同地，在〈揭露或月末〉中，譚凝以灰色斜紋軟呢織布縫製了單人沙發，沙發的靠背長出變形的肉身，肉身的一隻腳長長地在地毯上拖曳，而沙發的左扶手又腫脹蛻變成手，抱著這個變形肉身。這個活生生的詭異沙發，彷彿積累了曾經躺坐其上人們的殘餘痕跡。在這個桌椅充滿「威脅與未知力量」的陌生空間，譚凝如何召喚「一個人自己的秘密或恐懼」？又如何讓在「關燈上床睡覺」之時可以安眠呢？

在正面牆上，粉紅色女體背對觀者，被灰黑色細毛生物的右手抱住、左腳夾住，穿過／進入破開的牆面，而且膝蓋已然嵌入、牆面的壁紙又完好如初。譚凝在1960年代下半的繪畫與素描，一再探索這個母題。在前述《解救》

---

[86] Robert C. Morgan, “A Separate Anthropology,” p. 305; Victoria Carruthers, “Between Silence and Sound: John Cage, Karlheinz Stockhausen, and the Sculptures of Dorothea Tanning,” in *Art, History, and the Senses: 1830 to the Present* (Surrey: Ashgate, 2010), p. 114.

[87] Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 196.

[88] Robert C. Morgan, “A Separate Anthropology,” p. 304.

[89] Victoria Carruthers, “Between Silence and Sound: John Cage, Karlheinz Stockhausen, and the Sculptures of Dorothea Tanning,” p. 114.

[90] 穆卡拉提出，譚凝有很多軟雕塑，令人想起有如以線縫、填塞與安裝來製作的標本，見 *A Surrealist Stratigraphy of Dorothea Tanning’s Chasm*, p. 89.

臺灣大學學術期刊資料庫

中，已經出現小孩抱住女體的構圖，類同的構圖又再度出現在取名為「打開」（OUVRE-TOI）、並且標註為「1969年的計畫」（PROJECTS de 1969）的軟雕塑設計素描本第47頁（圖14），以簡要明快的水彩素描呈現土黃膚色的小孩在右側擁抱肉色的母親裸體。一樣的構圖又在素描本中有一些變奏，在第50頁（圖15），譚凝將小孩的頭髮塗黑，並用纏繞的黑色線條與淡灰色墨水勾塗小孩的身體，以對比的手法凸顯母親的白色肉身。更重要地是，同一頁面的左邊，譚凝以鉛筆素描將小孩完全塗黑來襯映白色女體，並將小孩的位置從女體右側調整到女體後方，變成以右手與長長的左腳控制住女體，以致於看起來就像是《罌粟旅館，202號房》正面牆上情景的設計素描。從素描本的比對可以得知，譚凝將灰黑細毛生物與女體的互動，設想為小孩對母體的綁架般依戀，而非男女的愛慾。[91]

在右側牆面，粉紅色女體的腹部、大腿與膝蓋向前凸起，從牆面壁紙戲劇化地爆裂出來。若對照正面與右側牆上的女體，她們一個彷彿展現母親與小孩融合的「過渡客體」、一個露出提示母親與小孩分離的肚臍，[92] 令人想起前述《小孩的遊戲》中小女孩們撕開壁紙所幻想的兩個巨大女體。還有，左側壁爐腔上方，也伸出一隻粉紅色的手掌，既像是正要探手冒出來的女體，又像是已經沒入壁爐腔女體的唯一遺跡。整體觀之，譚凝創造了「202號房」的空間，以這些在牆面進進出出的粉紅色軟雕塑，來重訪精神生活早期階段對「潛在空

[91] 卡露瑟斯指出，正面牆上的情景令人想起科雷吉歐（Correggio）的《宙斯與伊歐》（*Jupiter and Io*，1532），宙斯化成翻騰的烏雲，右手抱住少女伊歐與她雲雨。庫斯比（Donald Kuspit）亦將譚凝部份展現纏繞狂歡裸身的版畫，詮釋成具有「愛欲的」（the erotic）意涵。見Victoria Carruthers, “Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning,” p. 198; Donald Kuspit, “The Amorphousness of Being Other: Dorothea Tanning’s Prints,” in Roberta Waddell and Louisa Wood Ruby, eds., *Hail Delirium! A Catalogue Raisonné of the Artist’s Illustrated Books and Prints, 1942-1991* (New York: The New York Public Library, 1992), p. 12.

[92] 譚凝在縫製軟雕塑之時，對肚臍頗為關注，如《艾瑪》（*Emma*，1970）、《唐璜的早餐》（*Don Juan’s Breakfast*，1972）等作品。

臺灣大學學術期刊資料庫

間」的體驗，[93] 庫斯比（Donald Kuspit）詮釋譚凝版畫時所提出的觀點也某種程度支持這樣的說法：「共生的結合以及暴力的分開以自主，無疑是譚凝持續的視覺與心靈主題」。[94] 譚凝原先在《小孩的遊戲》所揭示童年對「潛在空間」的幻想，在《罌粟旅館，202號房》已經變成長大後在陌生的旅館中對「潛在空間」的再創造。

在〈時間與地方〉，也就是左側的牆面，有一個以黑褐色毛呢縫製的壁爐，下方的壁爐腔長出一對乳房，乳房底下連結著一個用同樣黑褐色毛呢縫製的生物，彷彿正在從壁爐口出生，身體的前半已經冒出到木頭地板上。因為壁爐腔的英文為「chimney breast」，字面的意義就是「煙囪乳房」，所以在譚凝創造性的幻想中，整個用軟雕塑製作的壁爐腔，看起來彷彿是母親的乳房與嬰孩般奇異生物的結合，象徵「母親—我」仍在融合狀態。譚凝將陌生旅館中引發焦慮的「威脅與未知力量」，以軟雕塑創造成活生生從壁爐腔冒出來的生物，並且賦予其如小嬰孩幻想中「過渡客體」的象徵意涵。反觀〈揭露或月末〉與〈悲劇的桌子〉，譚凝將單人沙發蛻變成具「觸覺的肉感」的填充物，嵌在桌上的標本般女體則傾洩了掌控母體的暴力慾望，兩者皆成為封存「母親—我」仍在融合狀態的象徵。

在《罌粟旅館，202號房》中，譚凝除了創造「潛在空間」之外，也將之前半抽象繪畫所揮灑「符號態的容納空間」之潛意識「驅力能量」，具體化成

---

[93] 譚凝所創造在「潛在空間」中進進出出的母體意象，也令筆者想起佛洛伊德的精神分析中著名的「Fort-Da」遊戲。根據佛洛伊德的觀察，他十八個月大的孫子，當母親不在身邊時，會獨自玩一種用細線綁著小捲軸的遊戲：他把細線拋擲出去並叫「Fort」，意思為「不見了！」，接著把細線拉回身邊並喊「Da」，意思則為「在那兒！」，而且一再反覆樂此不疲。佛洛伊德分析，線軸是一種重複性的象徵，他的孫子藉由發明這種「消失與找回」的象徵，來面對與接受母親的來來去去，主動地控制在現實中對母親離開與出現無法掌握，以克服分離焦慮。學者們相繼提出，「Fort-Da」遊戲線軸的功能與「過渡客體」類同。見Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, C. J. M. Hubback, trans. (London: The International Psycho-Analytic Press, 1922), p. 12; p. 350; Roger Kennedy, *The Psychic Home: Psychoanalysis, Consciousness and the Human Soul* (London and New York: Routledge, 2014), p. 102. Hartmut Böhme, *Fetishism and Culture: A Different Theory of Modernity* (Berlin and Boston: Walter De Gruyter, 2014), p. 350. 拉岡對「Fort-Da」遊戲有十分不同的詮釋，但對相關概念的論辯，已經超越這篇論文探討的主軸。

[94] Donald Kuspit, “The Amorphousness of Being Other: Dorothea Tanning’s Prints,” p. 12.

臺灣大學學術期刊資料庫

三度空間的無定形軟雕塑。無論是壁爐腔與單人沙發介於家具與肉身之間、突破界限的蜕變律動，或是桌上與牆上的女體們所流洩的肢體舞蹈，她們就像半抽象繪畫中那些曲脹延伸的變形人體，彷彿展現「符號態的容納空間」的「暢爽」潛流仍留存於「潛在空間」，正在以快速流動的「驅力能量」衝破「象徵秩序」中的形體界限。克里斯蒂娃以「賤斥的暢爽」（abject *jouissance*）來形容這種在藝術的特許空間中，界限開始崩毀的美學體驗。㊺

筆者想強調，譚凝不僅藉由創作軟雕塑，來解放被「象徵秩序」壓抑的母體「驅力能量」，開拓了得以體驗「賤斥的暢爽」的母性空間；她還藉由在象徵的層面將軟雕塑轉化為「過渡客體」，來調和遭遇「賤斥的暢爽」所感到的「恐怖的力量」。前面已經說明，史東等學者認為「潛在空間」由「符號態的容納空間」發展而來，在這個包含小嬰孩與母體兩者的空間，小嬰孩會以「愈來愈文化與想像的方式」來表現母子差異卻連結的關係。整體而言，充滿「威脅與未知力量」的旅館房間，觸發了譚凝以創造這些如「過渡客體」的軟雕塑，展現對「過渡客體」依戀的多重變奏，來撫慰自己孤單不安的狀態。

溫尼考特在探討「過渡現象」之時提及：「小孩在就寢時或寂寞時，或是面臨情緒低潮的威脅時」，「過渡客體」分外重要，「這是他抵抗焦慮的一種防禦辦法，特別是那種壓抑型的焦慮」，因此「父母了解它的價值，出門旅行時一定帶著它」。他也特別強調：嬰孩時期「對某個特殊客體或某個行為模式的需求」，不僅會「持續到童年」，而且「後來遭逢『剝奪』的威脅時，可能會重新出現」。㊻ 譚凝的《罌粟旅館，202號房》，正是藉由將「潛在空間」拓展到藝術創作的領域，將軟雕塑裝置充塞旅館房間，創造象徵與母體既親近又分離的多重變奏，也就是令人感到既舒適熟悉又可傾洩愛恨的「過渡客體」，在

㊺ 相對於譚凝，文獻回顧所提及的巫德曼自拍像，也在創作中營造「符號態的容納空間」之幻想，以追求與母體結合「賤斥的暢爽」。克里斯蒂娃提出，由於「暢爽」是「賤斥」的一個面向，「因而令人瞭解為何這麼多『賤斥』的受害者是對它著迷的受害者—若非它順從的與自願的受害者。」這個說法或可詮釋，巫德曼原來在藝術中體驗這種「賤斥的暢爽」，最終卻以抑鬱的自殺來回歸終極的「賤斥」與「暢爽」。見Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, pp. 3, 9, 207.

㊻ Donald W. Winnicott著，朱恩伶譯，《遊戲與現實》，頁37-38。

臺灣大學學術期刊資料庫

創造性幻想中獲得心理的安全感，讓陌生的旅館房間變得較為可親，以加強防衛機制來克服一個人待在陌生環境過夜的焦慮，得以「關燈上床睡覺」。

結語

譚凝由1940年代到1970年代的藝術發展，歷經從具象繪畫、到半抽象繪畫、到軟雕塑的演變，在不同的風格與媒材的創作中，她的追尋、關懷與情結卻是連貫性的，也就是不斷重溫對於母體印記的體驗，藉藝術的創造解放被「象徵秩序」壓抑的「符號態的容納空間」與「潛在空間」的活力、潛能與反叛。

譚凝一路展現「過渡現象」擴展到藝術創作，以繪畫與軟雕塑召喚觀者重溫童年對「潛在空間」的體驗，呈現女性主體與「過渡客體」的遊戲性與創造性互動，在想像中藉由象徵符號的運用，創造豐富多采的「過渡客體」，寄寓對周遭陌生空間愛恨相生、驚喜交織的互動，以創造「潛在空間」來追求與母親未曾中斷的連結，調和女性主體與外在世界的關係，並且獲得身心的依託與慰藉。譚凝還逐漸追本溯源，從象徵符號的使用發展到索引符號的揮灑，以進一步解放「潛在空間」所承繼之「符號態的容納空間」。她對索引符號的追尋與探索，乃受超現實主義的自動主義之啟發，以充滿韻律感的自發性繪畫動作與痕跡，流洩潛意識「驅力能量」的表達，解放陰性／母性「暢爽」，以重新體驗與母體結合之無定形狂喜，來顛覆象徵秩序。

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

近人論著

劉瑞琪

2004 《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，臺北：遠流出版社。

2007 〈在窺視、魅惑與對抗之間：瑪麗．艾倫．瑪克的《81號病房》〉，《科技、醫療與社會》，第4期（4月），頁109-149。

Liu, Jui-Ch'i

2004 *Feminine Masquerade: Self-Representations by Women Photographers,* Taipei: Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.

2007 "Between Voyeurism, Seduction, and Confrontation: Mary Ellen Mark's *Ward 81*," *Taiwanese Journal for Studies of Science, Technology and Medicine,* no. 4 (Apr.), pp. 109-149.

Winnicott, Donald W., 朱恩伶譯

2009 《遊戲與現實》，臺北：心靈工坊。

Winnicott, Donald W.; Zhu, En-ling, trans.

2009 *Playing and Reality*, Taipei: PsyGarden Publishing Company.

Bailly, Jean-Christophe, ed.

1995 *Dorothea Tanning*, New York: George Braziller.

Bal, Mieke, and Norman Bryson

1991 "Semiotics and Art History," *Art Bulletin*, vol. 73, no. 2 (June), pp. 174-208.

Böhme, Hartmut

2014 *Fetishism and Culture: A Different Theory of Modernity*, Berlin and Boston: Walter De Gruyter.

Carruthers, Victoria

2010 "Between Silence and Sound: John Cage, Karlheinz Stockhausen, and the Sculptures of Dorothea Tanning," in *Art, History, and the Senses: 1830 to the Present*, Surrey: Ashgate, pp. 97-116.

2012 "Imagining the In-between: The Art of Dorothea Tanning," Ph.D. dissertation, University of Essex.

Caws, Mary Ann

1997 *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*, Cambridge, MA and London: The MIT Press.

Chadwick, Whitney

1985 *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York: Thames and Hudson.

臺灣大學學術期刊資料庫

Conley, Katharine
2011 "Surrealism's Ghostly Automatic Body," *Sites: Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 15, no. 3 (June), pp. 297-304.
2013 *Surrealist Ghostliness*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
Creed, Barbara
1993 *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York: Routledge.
Freud, Sigmund
1922 *Beyond the Pleasure Principle*, C. J. M. Hubback, trans., London: The International Psycho-Analytic Press.
1953 *The Interpretation of Dreams,* in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vols. 4-5, James Strachey, ed. and trans., London: Hogarth Press.
Game, Ann
2001 "Creative Ways of Being," in John R. Morss, Niamh Stephenson, and Hans van Rappard, eds., *Theoretical Issues in Psychology: Proceedings of the International Society for Theoretical Psychology 1999 Conference*, New York: Springer, pp. 6-7.
Greenson, Ralph
1978 *Explorations in Psychoanalysis*, New York: International University Press.
Kang, Soo Y.
2002 "Tanning's Pictograph: Repossessing Woman's Fantasy," *Aurora, The Journal of the History of Art*, no. 3, pp. 89-104.
Kennedy, Roger
2014 *The Psychic Home: Psychoanalysis, Consciousness and the Human Soul*, London and New York: Routledge.
Kleinberg, Joanna, and Rachel Liebowitz, eds.
2010 *Dorothea Tanning: Early Designs for the Stage*, New York: The Drawing Center.
Kristeva, Julia
1982 *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), Léon S. Roudiez, trans., New York: Columbia University Press.
1984 *Revolution in Poetic Language* (1974), Margaret Waller, trans., New York: Columbia University Press.
1987 *Tales of Love* (1983), Léon S. Roudiez, trans., New York: Columbia University Press.
1996 *Interviews*, Ross Guberman, ed. and trans., New York: Columbia University Press.
Kuspit, Donald
1992 "The Amorphousness of Being Other: Dorothea Tanning's Prints," in Roberta Waddell and Louisa Wood Ruby, eds., *Hail Delirium! A Catalogue Raisonné of the Artist's Illustrated Books and Prints, 1942-1991*, New York: The New York Public Library, pp. 8-13.

臺灣大學學術期刊資料庫

Lacan, Jacques; Miller, Jacques-Alain, ed.; Porter, Dennis, trans.
1992 *The Seminar of Jacques Lacan: Book VII, The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, New York: Norton.
Legge, Elizabeth
1989 *Max Ernst: The Psychoanalytic Sources*, Ann Arbor: U.M.I. Research Press.
Leja, Michael
1993 *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven and London: Yale University Press.
Levi-Strauss, Monique
1976 "Dorothea Tanning: Soft Sculptures," *American Fabrics and Fashions*, no. 108 (Fall), pp. 68-69.
Lomas, David
2004 "Modest Recording Instruments: Science, Surrealism and Visuality," *Art History*, vol. 27, no. 4 (Sep.), pp. 627-650.
Lumbard, Paula
1981 "Dorothea Tanning: On the Threshold to a Darker Place," *Woman's Art Journal*, vol. 2, no. 1, pp. 49-52.
MacCannell, Juliet Flower
1994 "Things to Come: A Hysteric's Guide to the Future Female Subject," in Joan Copjec, ed., *Supposing the Subject*, London: Verso, pp. 106-132.
McAra, Catriona
2011 "Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the *Femme-Enfant,*" *Papers of Surrealism*, no. 9, pp. 1-25.
2012 "'Some Parallels in Words and Pictures': Dorothea Tanning and Visual Intertextuality," Ph.D. dissertation, University of Glasgow.
2017 *A Surrealist Stratigraphy of Dorothea Tanning's Chasm*, London and New York: Routledge.
McDowell, Linda, and Joanne Sharp, eds.
1999 *Feminist Glossary of Human Geography*, London and New York: Arnold.
Schonfield, Ernest
2010 "Myths of Anglo-German Surrealism: Max Ernst and Leonora Carrington," in Rüdiger Görner and Angus Nicholls, eds., *In the Embrace of the Swan: Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory*, Berlin and New York: de Gruyter, pp. 231-259.
Stone, Alison
2012 *Feminism, Psychoanalysis, and Maternal Subjectivity*, London and New York: Routledge.

臺灣大學學術期刊資料庫

Stuckey, Charles, and Richard Howard
2005 *Dorothea Tanning: Insomnias, Paintings from 1954 to 1965*, New York: Kent Gallery.
Sundberg, Martin
2010 "The Metamorphosis of Dorothea Tanning: On the Painting *Insomnias*," *Konsthistoristidskrift/Journal of Art History*, vol. 79, no. 1 (March), pp. 18-32.
Tanning, Dorothea
1947 "Rêvez-le ou ne le lisez pas," Jeannine Lambert, trans., *Les Quatre Vents*, no. 8, pp. 84-93.
1986 *Birthday*, Santa Monica, CA: The Lapis Press.
2000 *Dorothea Tanning: Birthday and Beyond*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
2001 *Between Lives: An Artist and Her World*, New York: W.W. Norton.
Tanning, Dorothea, and Amy Lyford
2009 *Dorothea Tanning: Beyond the Esplanade: Paintings, Drawings and Prints from 1940 to 1965*, San Francisco: Frey Norris Gallery Annex.
Triebenbacher, S.
1998 "Pets as Transitional Objects: Their Role in Children's Emotional Development," *Psychological Reports*, vol. 82, no. 1 (Feb.), pp. 191-200.
Waddell, Roberta, and Louisa Wood Ruby, eds.
1992 *Dorothea Tanning: Hail Delirium! A Catalogue Raisonné of the Artist's Illustrated Books and Prints, 1942-1991*, New York: The New York Public Library.
Wilson, Sarah
2015 "Belonging in Difficult Family Circumstances: Emotions, Intimacies and Consumption," in Emma Casey and Yvette Taylor, eds., *Intimacies, Critical Consumption and Diverse Economies*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 126-144.
Winnicott, Donald W.
1958 "The Capacity to be Alone," *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 39, pp. 416-420.

網路論文與資料庫

The Dorothea Tanning Foundation
https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/117（瀏覽日期：3/16/2018）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1 Dorothea Tanning, *Children's Games*, 1942. Oil on canvas, 11 x 7 1/16 in. Private Collection. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖2 Max Ernst, *Two Children Are Threatened by a Nightingale,* 1924. Oil on wood with wood construction, 27 1/2 x 22 1/2 x 4 1/2 in. The Museum of Modern Art. ©The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, 2019.

圖3 Dorothea Tanning, *Guardian Angels,* 1946. Oil on canvas, 48 1/8 x 35 in. New Orleans Museum of Art. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖4 Dorothea Tanning, *A Drawing for Midnight,* 1951. Graphite on paper, 29 x 23 1/4 in. The Art Institute of Chicago, Harriott A. Fox Fund. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖5 Dorothea Tanning, *Les Trois Garces,* 1953. Oil on canvas, 25 5/8 x 20 7/8 in. Collection Colette Greuzevault, Paris. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖6 Dorothea Tanning, *Costume design for Bayou, A Ballet by George Balanchine,* 1951. Graphite and gouache on green paper, 12 1/2 x 9 1/2 in. Collection of the Destina Foundation. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖7 Dorothea Tanning, *Tableau vivant (Living Picture),* 1954. Oil on canvas, 45 3/4 x 35 in. Collection of the Destina Foundation. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖8 Dorothea Tanning, *The Artist as a Dog,* 1967. Photographic collage, 7 3/4 x 10 1/2 in. Collection of the Destina Foundation. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖9 Dorothea Tanning, *Evening in Sedona,* 1976. Oil on canvas, 44 7/8 x 57 1/2 in. Private Collection. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖10 Dorothea Tanning, *Chiens de Cythère (Dogs of Cythera),* 1963. Oil on canvas, 77 1/2 x 117 in. Collection of the Destina Foundation. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖11 Dorothea Tanning, *To the Rescue,* 1965. Oil on canvas, 80 3/4 x 58 3/8 in. Hood Museum of Art, Dartmouth College, NH, USA. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖12 Dorothea Tanning, *Pincushion to Serve as Fetish,* 1965. Black velvet, white paint, gun pellets, and plastic with pins, 15 3/4 x 17 15/16 x 15 3/4 in. Tate Collection, London. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖13 Dorothea Tanning, *Hôtel du Pavot, Chambre 202 (Poppy Hotel, Room 202),* 1970-73. Fabric, wool, synthetic fur, cardboard, and Ping-Pong balls, 133 7/8 x 122 1/8 x 185

臺灣大學學術期刊資料庫

in. The Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

圖14 Dorothea Tanning, *Projets de 1969-70, a sketchbook of designs for sculptures,* 1969-70, p. 47. Colored pencil and ink on paper, Overall: two pages, each 6 x 10 in. Collection of the Destina Foundation. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

圖15 Dorothea Tanning, *Projets de 1969-70, a sketchbook of designs for sculptures,* 1969-70, p. 50. Colored pencil and ink on paper, Overall: two pages, each 6 x 10 in. Collection of the Destina Foundation. ©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

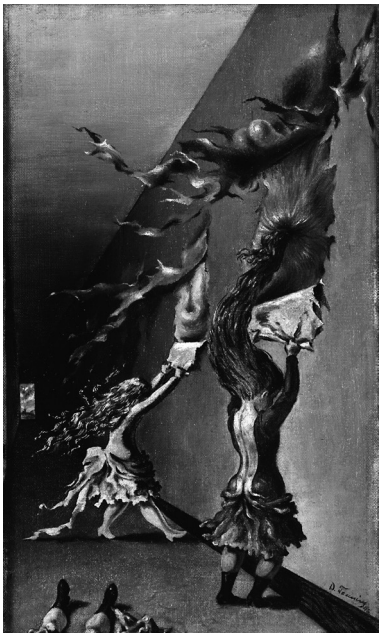


圖1　Dorothea Tanning, *Children's Games*, 1942
Oil on canvas, 11 x 7 1/16 in.
Private Collection
©Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019



圖2　Max Ernst, *Two Children Are Threatened by a Nightingale*, 1924
Oil on wood with wood construction, 27 1/2 x 22 1/2 x 4 1/2 in.
The Museum of Modern Art
© The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3 Dorothea Tanning, *Guardian Angels*, 1946
Oil on canvas, 48 1/8 x 35 in.
New Orleans Museum of Art
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019



圖4 Dorothea Tanning, *A Drawing for Midnight*, 1951
Graphite on paper, 29 x 23 1/4 in.
The Art Institute of Chicago, Harriott A. Fox Fund
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5 Dorothea Tanning, *Les Trois Garces*, 1953
Oil on canvas, 25 5/8 x 20 7/8 in.
Collection Colette Greuzevault, Paris
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019



圖6 Dorothea Tanning, *Costume design for Bayou*, *A Ballet by George Balanchine*, 1951
Graphite and gouache on green paper, 12 1/2 x 9 1/2 in.
Collection of the Destina Foundation
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7 Dorothea Tanning, *Tableau vivant (Living Picture)*, 1954
Oil on canvas, 45 3/4 x 35 in.
Collection of the Destina Foundation
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019



圖8 Dorothea Tanning, *The Artist as a Dog*, 1967
Photographic collage, 7 3/4 x 10 1/2 in.
Collection of the Destina Foundation
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9 Dorothea Tanning, *Evening in Sedona*, 1976
Oil on canvas, 44 7/8 x 57 1/2 in.
Private Collection
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019



圖10 Dorothea Tanning, *Chiens de Cythère (Dogs of Cythera)*, 1963
Oil on canvas, 77 1/2 x 117 in.
Collection of the Destina Foundation
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11 Dorothea Tanning, *To the Rescue*, 1965
Oil on canvas, 80 3/4 x 58 3/8 in.
Hood Museum of Art, Dartmouth College, NH, USA
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019



圖12 Dorothea Tanning, *Pincushion to Serve as Fetish,* 1965
Black velvet, white paint, gun pellets, and plastic with pins,
15 3/4 x 17 15/16 x 15 3/4 in.
Tate Collection, London
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫



圖13 Dorothea Tanning, *Hôtel du Pavot, Chambre 202 (Poppy Hotel, Room 202)*, 1970-73
Fabric, wool, synthetic fur, cardboard, and Ping-Pong balls, 133 7/8 x 122 1/8 x 185 in.
The Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫



圖14 Dorothea Tanning, *Projets de 1969-70*,
a sketchbook of designs for sculptures, 1969-70, p. 47
Colored pencil and ink on paper,
Overall: two pages, each 6 x 10 in.
Collection of the Destina Foundation
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019



圖15 Dorothea Tanning, *Projets de* 1969-70,
a sketchbook of designs for sculptures, 1969-70, p. 50
Colored pencil and ink on paper,
Overall: two pages, each 6 x 10 in.
Collection of the Destina Foundation
© Dorothea Tanning / ADAGP, Paris - SACK, Seoul, 2019

臺灣大學學術期刊資料庫

Creating the Feminine/Maternal *Jouissance* in Potential Space: The Art of Dorothea Tanning

Liu, Jui-Ch'i

Graduate Institute for Studies in Visual Cultures
National Yang Ming University

Dorothea Tanning (1910-2012) was a prominent American artist influenced by Surrealism. Her artistic development from the 1940s to the 1970s began with figurative paintings, went on to semi-abstract paintings, and then turned into soft sculptures. Applying Donald Winnicott's idea of potential space, Julia Kristeva's concept of the semiotic *chora*, and Alison Stone's recent revision of both Winnicott's and Kristeva's theories, this paper explores how Tanning constantly revisited early infantile-maternal relations in her artworks through analyzing her visual clues as well as her own (artistic) statements. I argue that Tanning's artistic expressions of potential space and the semiotic *chora* may subversively liberate the feminine/maternal *jouissance* repressed by the Symbolic Order.

Keywords: Dorothea Tanning, painting, soft sculpture, potential space, the *semiotic chora*, feminine/maternal *jouissance*

臺灣大學學術期刊資料庫