

## 辛蒂·雪曼《歷史人物肖像》中的女性人物形象與女性觀者

國立政治大學歷史學系碩士班 周亞澄

### 摘要

辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman, 1954-) 於 1989 年至 1990 年間，陸續發表了許多以古典藝術史肖像為主題的自拍作品，被藝評家和學者統稱為《歷史人物肖像》(History Portraits/ Old Masters, 1989-1990) 系列。該系列作品延續了雪曼一貫的創作手法，以扮裝自拍的攝影形式，創作出彷彿西洋古典人物肖像畫的圖像，將藝術史正典呈現地既莊嚴又可笑。其不只成功地打破了藝術史和大眾視覺文化之間的高低差異，讓觀眾意識到即使是代表嚴謹知識和美學品味權威的藝術史，也是一種人工建構出的圖像。除了藝術史正典與繪畫本身的建構性和其視覺再現對社會的影響之外，雪曼的《歷史人物肖像》也因為諧擬 (parody) 了古典繪畫中不同樣貌的女性人物，反映出藝術史與社會之間的複雜關係。

本文將採用女性主義觀看理論的方法，以對比古典畫作的方式，分析雪曼於《歷史人物肖像》中的扮裝，並分段說明雪曼的作品能夠讓女性觀者分別以那些不同的方式，打破古典繪畫傳統中以男性視覺中心為主的觀看結構。同時，也說明《歷史人物肖像》如何讓女性觀者找到不同於男性觀者的視覺慾望，在她們主動的觀看中對父權社會結構的性別氣質本質化論述進行反思，以及對保守又刻板的社會性別角色進行批判。

### 關鍵字

辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman)、《歷史人物肖像》(History Portraits/ Old Master)、男性凝視、女性觀者

## 前言

辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman, 1954-) 為美國藝壇當今最重要的女藝術家之一，素以扮裝自拍和女性的創作題材而聞名於世。雪曼 1954 年出生於紐澤西，曾於紐約大學水牛城分校修讀繪畫，在當時就經常創作自畫像，且喜愛拷貝一些收集自報章雜誌的照片。<sup>1</sup> 1977 年雪曼發表了她的成名代表作——《無題電影停格》( *Untitled Film Stills*, 1977-1980 )，以扮裝自拍的方式，呈現出如同美國 B 級電影或黑色電影的停格畫面。從此以後，她就不曾間斷地以大眾媒材為主題創作各種照片。雪曼的作品大多取材自大眾媒體與流行文化中的女性形象，並且在創作時她幾乎都是沿襲自大學以來最喜愛的創作方法，先用各種假髮、衣物和化妝品扮裝自己，在事先安排好的佈景中，以攝影的形式，對大眾媒體文化中的女性形象與身體再現進行模仿，拍攝出彷彿時尚雜誌內頁圖片，或商業廣告等類似一般大眾生活中會在各種媒介出現的照片。

美國自 1960 年代開始興起了普普藝術的風潮，許多藝術家紛紛拋棄艱澀難懂的抽象表現藝術，轉向從大眾消費文化中尋找創作靈感。1970 年代晚期開始，出現了一批專門以大眾媒體圖像為靈感的藝術家們，藉由引用、再複製、部分加工、重組的方法，將既有的廣告、攝影、商標圖像，或模仿這些圖像的特色進行創作。包含雪曼在內，這些藝術家被藝術評論家——道格拉斯·克林普 (Douglas Crimp, 1944-) 通稱為「圖像世代」( *The Pictures Generation* )。他們的作品之所以引人注目，原因並非呈現的圖像本身，而是他們的創作手法，大多是利用極為明顯的複製和人工化後製方法，藉此反映大眾視覺媒體如何建構我們的生活日常與視覺經驗，並提供人們另一種質問再現的方式。<sup>2</sup>

除了創作手法與媒材之外，雪曼作品的另一特色是她經常以大眾視覺文化中的女性形象為靈感。雪曼成名的 1970 年代，正好也是美國的女性主義運動蓬勃發展的重要時期。當時的女權運動將女性身體視為性別政治的戰場，除了走上街頭爭取墮胎權和其餘身體相關的權益之外，許多女性主義者也反對男性藝術家對女體進行任何形式的性別剝削。她們認為不同性別之間的差異本身正是對女性的壓迫關鍵。<sup>3</sup> 雪曼反其道而行的做法，在作品中主動對大眾視覺文化中的女性形

<sup>1</sup> Amada Cruz, "Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman," *Cindy Sherman: Retrospective*, eds. Amada Cruz, Elizabeth A.T. Smith, and Amelia Jones (New York: Thames & Hudson, 1997), pp. 1-2.

<sup>2</sup> 除了雪曼之外，另有莎拉·查爾斯沃思 (Sarah Charlesworth, 1947-2013)、理查·普林斯 (Richard Prince, 1949-)、芭芭拉·庫格 (Barbara Kruger, 1945-)，和雪莉·萊文 (Sherrie Levine, 1947-) 等幾位藝術家。參考：Douglas Crimp, "Pictures," *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Ed. Brian Wallis (Boston: David R. Godine Publisher, 1984), p. 186.

<sup>3</sup> Laura Mulvey, "Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87," *Cindy Sherman*, Ed. Johanna Burton (Cambridge: MIT Press, 2006), pp. 65-66.

象進行模仿與扮裝，她的作品除了標誌女性主義將關注重點從「身體政治」轉向「身體的再現政治」的全新時代，也因而吸引無數女性主義者對她的作品進行評論和分析。<sup>4</sup>

當時的女性主義學者和評論對雪曼早期的作品有著非常兩極的評價。以米拉·蕭 (Mira Shor, 1950-)、瑪格莉特·艾維森 (Margaret Iversen, 1919-) 為代表的反對方，認為雪曼的作品只是迎合以男性視覺霸權為依歸的大眾媒體文化，並強化女性氣質的柔弱刻板印象；<sup>5</sup> 另一方面，以蘿拉·莫薇 (Laura Mulvey, 1941-)、柯瑞格·歐因茲 (Craig Owens, 1950-1990)、艾碧該·所羅門·戈迪 (Abigail Solomon-Godeau, 1948-) 為代表的肯定方，則抱持完全相反的看法，認為雪曼的作品不只直接地反映出電影、電視和攝影的視覺再現多由男性視覺霸權主導的性別權力結構問題，也因為她在作品中主動地扮裝與表演成不同角色，使自己的主體位置變換不定，讓男性觀者無法掌握雪曼的主體，而具有反轉和顛覆男性凝視 (male gaze)<sup>6</sup> 的潛能。<sup>7</sup> 本文認為，儘管雪曼從來不以一名女性主義者自居，也多次澄清自己的創作從來沒有參考任何女性主義理論，卻曾說明她的創作靈感皆出於自己作為一名女性的文化觀察。<sup>8</sup> 然而，正是因為雪曼沒有明確指出自己是套用哪一個理論，她也沒有為自己的任何一張作品多作任何的解釋、文字說明或宣傳標語，反而使評論家與學者能夠自由引用理論，對其作品進行詮釋。

自 1989 年開始，雪曼陸續發表了一系列以古典藝術史繪畫中的肖像人物為模仿對象的扮裝自拍，即《歷史人物肖像》(History Portraits/ Old Masters, 1989-1990) 系列。雪曼的《歷史人物肖像》系列和她過去的創作相比，有許多突破與不同之處。首先，在題材方面，雪曼並非如過往一樣，取材自她熟悉的大眾視覺文化，而是回到代表菁英文化的古典藝術史中找尋靈感，針對各種人物肖像畫進行她最拿手的扮裝模仿自拍；第二，雖然雪曼在該系列中仍然延續大量道具和化

<sup>4</sup> Mulvey, "Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87," p. 66.

<sup>5</sup> 參考：Eleanor Heartney, "Cindy Sherman: The Polemics of Play," *After The Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*, ed. John D'Agata (Munich: Prestel, 2007), p. 173；以及劉瑞琪，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》(臺北市：遠流，2004)，頁 147-148。

<sup>6</sup> 莫薇在〈視覺快感與敘事電影〉("Visual Pleasure and Narrative Cinema") 一文中引用佛洛伊德理論中提到的閹割焦慮與拜物 (fetish)，結合法國精神分析理論學者——雅各·拉岡 (Jacques Lacan, 1901-1981) 的凝視 (gaze) 理論，說明男性觀者如何在觀看電影影像的過程中，藉由拜物化的觀看女體和認同電影中推動敘事的男主角，獲得觀看的愉悅，並確立自身的權力主體位置。參考：Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)," in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, ed. John Caughie, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed (London and New York: Routledge, 1992), pp. 22-34.

<sup>7</sup> 參考：Heartney, "Cindy Sherman; the Polemics of Play," pp. 173-174；劉瑞琪，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，頁 147-148；Abigail Solomon-Godeau, "Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman," *Cindy Sherman*, Ed. Johanna Burton (Cambridge: MIT Press, 2006), pp. 54-60；以及歐因茲 (Craig Owens)，〈異類論述：女性主義者與後現代主義〉("The Discourse of Others: Feminist and Postmodernism")，收錄於哈爾·福斯特 (Hal Foster) 著，《反美學：後現代論集》，呂健忠譯 (臺北市：立緒出版社，2013)，頁 53-100。

<sup>8</sup> 劉瑞琪，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，頁 193。

妝品的使用，但她幾乎在每張照片都會放入至少一件義肢，以取代她原本的身體部位。同時，雪曼卻又毫不掩飾身體與義肢的接縫處，加上她的化妝異常濃厚而誇張，使得《歷史人物肖像》系列的人工化特色異常明顯；最後，該系列中共有三幅作品具有明確的複製源頭。<sup>9</sup> 本文認為，這系列作品更明顯地突顯出雪曼並非只是迎合視覺文化中男性凝視下的典型女性，而是藉由她主動創造出有差異的扮裝，反映出大眾視覺媒介對眾多女性觀者的影響，並讓觀眾意識到除了大眾消費與流行文化中的廣告、電影和雜誌之外，即使是代表嚴謹知識和美學品味權威的藝術史肖像，也是一種人工建構出的圖像，在這些視覺圖像中也偷渡了許多主流的意識形態，影響著我們對性別與社會的認識。

在文藝復興以後的歐洲社會中，不論是男性或女性，肖像畫一直是一種被權貴階級與知識菁英用作社會展演的重要工具，畫家會依據不同的人物性別、身分地位，考量畫作的功能目的，以適當的社會形象描繪畫中人物。<sup>10</sup> 第二波女性主義運動後，許多女性主義藝術史學者紛紛回頭檢視歷史，在延續著西蒙·波娃（Simone Lucie Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir, 1908-1986）的理論基礎下，她們認為女性的社會性別角色與性別氣質不應該被視為一種絕對的本質論，而是被父權體制所建構。因此，女性主義者們紛紛回顧過去的藝術史論述，以圖像誌（iconography）和社會史的方式，重新分析許多畫作中的女性人物，從她們的姿勢、儀態、服飾，所處空間，與他人的互動、或圍繞和人物有關的物件象徵等，說明歷史上的男性畫家如何以道德典型的方式，將各種女性再現成符合男性中心社會結構所期待的形象，藉由畫作的展示與傳播，強化女性在社會性別角色的被動位置，並給予嚴厲的批判。<sup>11</sup>

雪曼作為一名當代女性藝術家，在《歷史人物肖像》中主動地挪用許多早已被安排成展現女性典型社會角色或為男性觀者慾望所服務的人物形象，藉由重新構思畫面結構和背景，並以自己的喜好和想法，用化妝品和廉價的人工道具改變畫中人物的衣飾與妝容、姿態與神情，讓她創作的版本充滿不自然又矛盾的效果。她在《歷史人物肖像》中扮裝的女性人物形象多因為表情嚴肅、動作僵硬、表情的光影明顯、妝容厚重不自然等特色，讓作品呈現出既莊嚴卻又沉重、詭異的氣氛，卻又因為毫不掩飾地展露自己用作扮裝的廉價人工道具，製造出誇張笨拙的

<sup>9</sup> 雪曼本人明確指出有繪畫參考來源的三幅圖，分別是模仿拉斐爾（Raffaello Sanzio, 1483-1520）的《年輕女子肖像》（*La Fornarina*, 1518-1519）的《無題#205》、模仿尚·富凱（Jean Fouquet, 1420-1481）的《聖母與聖子》（*The Madonna and Christ Child*, 1450）的《無題#216》，以及模仿卡拉瓦喬（Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610）之《生病的酒神》（*Young Sick Bacchus*, 1593-1594）的《無題#224》。參考：Cruz, “Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman,” p. 11.

<sup>10</sup> van Eck, Caroline and Stijn Bussels, “The Visual Arts and the Theatre in Early Modern Europe,” *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, eds. Caroline van Eck and Stijn Bussels (Malden: Wiley-Blackwell, 2011), p. 20.

<sup>11</sup> 劉瑞琪，〈女性主義藝術史研究方法論〉，《近代中國婦女史研究》第八期（2000），頁 196—211。

效果，而使作品同時展現出有趣詼諧的一面。本文認為，如此一來，《歷史人物肖像》比起雪曼早期的作品，能夠更明顯地突顯出女性氣質與典型社會角色的建構性，使得女性觀者在觀看該系列作品時，更容易產生性別批判意識。上述這些特徵與突破，都讓本文認為此系列作品具有被單獨拿出來討論的價值。

雖然關於雪曼作品的相關分析與研究不勝枚舉，卻鮮少有單獨討論《歷史人物肖像》系列的學術文章與專著。過去針對《歷史人物肖像》的研究，多是以後現代主義、女性主義觀看理論為研究脈絡，在討論雪曼各系列作品對大眾文化的諧擬 (parody)<sup>12</sup> 如何產製出具有批判父權體制的二次創作時，將《歷史人物肖像》引用作佐證的例子，或是以雪曼在各系列作品中形形色色的扮裝人物形象為例，作為女性主義理論中說明女性主體自我認同與外在形象之間並非固定不變。卻忽略針對該系列作品作具體細部的分析討論，特別是將之和藝術史中的古典繪畫做對比，說明雪曼在畫面安排與結構上以哪些具體的改變翻轉了以男性主體為視覺中心的觀看傳統。另一方面，過去的研究也過於注重對男性凝視的批判，而忽略了觀看雪曼作品的女性觀者，她們如何能在觀看雪曼的《歷史人物肖像》時，以不同於男性觀者的觀看方式產生批判意識。因此，本文以下將以女性主義視覺理論為主要的研究方法，以對比古典畫作的方式，分析雪曼的《歷史人物肖像》系列，說明雪曼分別以那些方式具體地達成對男性凝視的顛覆，而女性觀者又如何能從中藉由觀看獲得批判的嘲諷式愉悅。

## 一、 女性主義視覺觀看理論回顧

在進入對《歷史人物肖像》系列的細部分析之前，本文首先將梳理女性主義觀看理論的發展，說明傳統以男性欲望為視覺中心的觀看結構如何運作，以及女性主義如何批判之，如此一來，才能從不同於男性觀者的觀看方式，並處理女性觀者如何主動地從觀看中獲得愉悅，對整體父權社會結構進行反思與批判。

目前學界許多有關女性主義觀看理論的討論，主要都是受到自 1970 年代以來女性主義電影理論的發展所影響。1975 年，女性主義電影理論學者——蘿拉·莫薇發表了影響後世深遠的著名文章——〈視覺快感與敘事電影〉。該文結合了佛洛伊德和法國精神分析理論學者——雅各·拉岡的凝視 (gaze) 理論，以古典好萊塢電影為例，說明當男性觀者在觀看電影時，會藉由窺淫 (voyeurism) 和拜物化 (fetish) 的男性凝視，觀看螢幕上美艷動人的女明星，以消除自身的閹割焦慮 (castration anxiety)，並且認同電影中推動敘事的男主角以掌控視覺權力的主導

<sup>12</sup> 諧擬是一種模仿的形式，透過和原本影像的些微差異進行嘲諷；然而，諧擬的創作也因為和原作相像，可能和原作產生二度合謀的關係，因此諧擬的策略同時會帶有合作與批判雙重趨向的效果。參考：劉瑞琪，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，頁 200。

權，進而產生視覺愉悅。莫薇的文章發表後，引來許多女性主義學者的質疑，認為莫薇忽略了女性觀者如何以主動的凝視得到觀看的視覺愉悅。<sup>13</sup>

1981年，莫薇再次發表一篇文章——〈再思視覺快感與敘事電影——來自1946年《太陽浴血記》的啟發〉（“Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s ‘Duel in the Sun’ (1946)”）<sup>14</sup>，回應女性觀者如何能夠從觀看中獲得愉悅。在這篇文章中，莫薇回到佛洛伊德精神分析理論中的伊底帕斯時期，說明因為女性觀者能夠徘徊在不同性別認同的主體位置，當女性觀者在觀看古典好萊塢電影時，能夠藉由將自身的陰柔認同切換成陽剛認同，獲得視覺愉悅。然而，根據這篇文章的理論，女性觀者仍然必須站在陽剛的位置才能擁有凝視的主動權，以此獲得愉悅。女性主義學者對相關研究的質疑與批判並沒有因為這篇回應文章而獲得解決。

隔年，瑪莉·安·多恩（Mary Ann Doane, 1952-）發表文章——〈電影與偽裝：理論化女性觀者〉（“Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”）<sup>15</sup> 回應莫薇。多恩認為觀看與知識來自於自我與對象之間的距離，若視覺快感來自於窺淫，而窺淫的關鍵在於視覺主體和被欲望客體之間的距離，那麼我們不只要處理主動與被動的問題，更需要處理女性觀者與電影中的女性形象之間的距離，才能找到女性觀者的愉悅。多恩說明性別差異使得不同觀者在觀看螢幕中的人物形象時，會有疏離或貼近該形象的兩種方式，由於女孩在認知到自己與男孩不同時，並不會產生閹割焦慮，也因此不需要依靠拜物解除焦慮，所以不同於男性必須以疏離的窺淫方式，假想對象擁有陽具並產生距離後，才能夠慾望對象，女性和形象、幻想的關係一直都是非常貼近的。<sup>16</sup> 即使莫薇於1981年提出女性的觀看能夠擺盪在不同性別主體位置的論點，非常具有易裝（transvestite）的概念，讓女性觀者相較於觀看位置被僵化固定的男性觀者，其慾望形式更具有彈性和流動性，甚至能夠轉換成他者以佔據具有距離的觀看位置。<sup>17</sup>

<sup>13</sup> 根據佛洛伊德的精神分析，小男孩自從發現母親沒有陰莖的那一刻開始，發現到陰莖可能被某種外力所閹割掉而產生恐懼，深怕自己也被閹割，此為閹割焦慮。至於閹割焦慮的解除，則必須依靠某個替代品，用以代替想像中母親原先的陰莖，通常被作為替代品的會是與女性或身體有關的衣著物件，並且能夠成為身體的延伸部分，如皮毛暗示皮膚的延伸，或在視覺效果上美化女體的部分或是整體，這種行為被稱為一種精神分析式的拜物。

<sup>14</sup> Laura Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by *Duel in the Sun* (1946),” *Feminism and Film Theory*, Ed. Constance Penley (New York: Routledge, 1988), pp. 69-79.

<sup>15</sup> Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator,” *Screen* 23 (March-April 1982): 74-87.

<sup>16</sup> Doane, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator,” pp. 77-80. 多恩結合了多位理論學者的研究成果，包含 Christian Merz、Noël Burch、Luce Irigaray、Sarah Kofman、Michèle Montrelay 和 Hélène Cixous。

<sup>17</sup> Doane, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator,” p. 81.

另一方面，受到精神分析師瓊安·瑞維爾（Joan Rivière, 1883-1962）的文章——〈女性氣質作為一種扮裝〉（“Womanliness as a Masquerade”）<sup>18</sup> 啟發，多恩也認為既然女性能夠主動地將女性氣質作為一種扮裝，或許女性並非僅僅能依賴異裝的方式，將自己轉換至男性的觀看位置。根據瑞維爾的分析，聰明的女性為了不讓男性發現自己能夠佔據陽剛氣質的位置，奪取其所擁有的知識與權力，避免引起其焦慮而遭到報復或懲罰，會將女性氣質作為一種面具，有意識地操弄之，而作為一種扮裝。扮裝並非一種修補女性氣質相較於男性氣質的缺陷，而是女性有意識地將之作為一種面具，隱藏自身在面具底下真實的主體認同其實是不存在的。藉由瑞維爾的理論，多恩認為女性氣質應該要被重新重視，女性除了能主動操縱自身與自我形象之間缺失的距離，以此獲得觀看的知識與權力之外，甚至也能刻意利用重複再現的方式將女性氣質誇張化，使觀者發現女性氣質只是一種扮裝，而非女性主體本身。<sup>19</sup>

同為女性主義電影理論學者的潔西·史黛西（Jackie Stacey）於1987年以〈迫切地追尋差異〉（“Desperately Seeking Difference”）<sup>20</sup> 一文再次回應莫薇與多恩的女性觀看理論。史黛西認為〈視覺快感與敘事電影〉的問題在於其預設了觀者的觀看是被文本固定的，而忽略不同文本其實是被不同性別位置的觀者閱讀並享受。<sup>21</sup> 雖然史黛西同意多恩於〈電影與偽裝：理論化女性觀者〉一文中的論點，認為女性主義者在發展視覺觀看理論時，必須提防本質化的陷阱，卻也對該文提出兩點質疑。首先，女性觀者是否不需要和父權對話？第二點，則是如何找到不同於男性觀看的女性觀看位置，卻也不會將所有女性的觀看經驗單一化？<sup>22</sup>

史黛西以1985年的電影《神秘約會》（*Desperately Seeking Susan*）為例，分析該電影中的敘事如何藉由女主角羅貝塔（Roberta）對蘇珊的認同慾望所推進，最後以兩名女主角之間的互相認同收尾。如此一來，女性觀者不只能夠認同和慾望螢幕中的女主角，同時也能明顯地分辨兩者是不同的女性主體。史黛西的目的並非將《神秘約會》解讀成一部女同志電影，而是以此說明當我們要處理女人如何觀看女人的問題時，必須將性別認同和性傾向分開，強調女性慾望與男性慾望是截然不同的，並討論不同女性觀者之間的差異性，而非將所有女性觀者的觀看位置單一化。

<sup>18</sup> Joan Rivière, “Womanliness as a Masquerade,” *Formations of Fantasy*, eds. Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan (London: Methuen, 1986), pp. 35-44.

<sup>19</sup> 即使父權結構認為女性氣質是一種封閉狀態，但女性不只能夠藉由主動地扮裝拉開自身與自我形象之間的距離，躲在形象之後獲得觀看愉悅，甚至也能再藉由過度陰柔的扮裝，使父權結構的假設被去熟悉化。參考：Doane, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator,” pp. 81-82.

<sup>20</sup> Jackie Stacey, “Desperately Seeking Difference,” *Screen* 28, Issue 1 (January 1987): 48-61.

<sup>21</sup> Jackie Stacey, “Desperately Seeking Difference,” p. 50.

<sup>22</sup> Jackie Stacey, “Desperately Seeking Difference,” p. 51.

在雪曼創作與發表《歷史人物肖像》時，正好發生了美國國家藝術基金（National Endowment for the Arts）的藝術審查爭議事件。其中，包括卡倫·芬妮（Karen Finley, 1956-）、荷利·修斯（Holly Hughes, 1955-）、蒂姆·米勒（Tim Miller, 1958-）和約翰·弗萊克（John Fleck, 1951-）等藝術家，被撤銷補助的原因都和宗教與性別議題有關。在如此保守又躁動的時代氛圍下，雪曼作為一名藝壇中極具代表性的女藝術家，刻意結合粗糙的道具和義肢，以誇張的扮裝再現藝術史中的各種人物形象，不但沒有遭到輿論和保守人士的攻擊，甚至被許多藝評和女性主義學者肯定。這樣的矛盾現象，除了驗證雪曼作品一貫的諧擬特色——表面上看似與主流價值合謀，卻在扮裝與模仿的過程中製造出不同於主流文化和性別權力結構的差異，而能使不同觀者能夠在差異中找到具有顛覆性的閱讀可能。本文認為，《歷史人物肖像》系列除了反映藝術史正典與繪畫本身的建構性和其視覺再現對社會的影響之外，也因為諧擬了古典繪畫中的人物典型，反映出藝術、社會與性別之間的複雜關係，因而能夠召喚那些具有性別批判意識的女性觀者，對其進行不同於傳統以男性慾望為中心的觀看。<sup>23</sup>

因此，本文以下將說明雪曼於《歷史人物肖像》系列中的扮裝，讓女性觀者能夠以那些不同的方式瓦解男性將女性作為慾望客體的視覺安排，讓她們能夠質疑到社會性別本質論的建構性之外，也批判社會傳統保守的性別意識形態。

## 二、人工化與翻轉性別氣質

《歷史人物肖像》系列中的《無題#183》【圖 1】是雪曼參考十八世紀法國洛可可時期的代表畫家——法蘭索瓦·布雪（François Boucher, 1703-1770）為法王路易十五（Louis XV, 1710-1774）的情婦龐巴度夫人（Madame de Pompadour, 1721-1764）繪製的肖像自拍而成的作品，雪曼雖然在照片中扮演龐巴度夫人，卻不是拷貝自任何一張直接描繪龐巴度夫人的肖像畫作。<sup>24</sup> 在十八世紀的法國，龐巴度夫人作為一名出身於中產階級的平民女性，以國王的情婦為頭銜，進入皇宮。1750年後，龐巴杜夫人因為身體健康因素而解除情婦的職務後，開始大量贊助藝文活

<sup>23</sup> Arthur C. Danto, "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History portraits," *History portraits*, Photographs by Cindy Sherman, Essay by Arthur C. Danto (New York: Rizzoli, 1991), pp. 5-13.

<sup>24</sup> 雖然雪曼在創作《歷史人物肖像》時，延續了其一貫的創作手法，多是針對沒有明確源頭的古典畫作進行諧擬模仿，除了《無題#205》、《無題#216》，以及《無題#224》之外，其它自拍照都不是針對單一畫作進行直接地拷貝，但根據德國藝術史學者——克莉絲塔·道廷格（Christa Döttinger）於其 2012 年出版的著作——《辛蒂·雪曼——《歷史人物肖像》：繪畫時代終結後的繪畫重生》（*Cindy Sherman: History Portrait: The Rebirth of the Painting After the End of Painting*）中，多年來已有許多學者陸續整理出被認為是雪曼參考來源的畫作源頭，本文以下將以該書整理與提供的對照作為主要的比對依據，對雪曼的自拍創作與被認為是雪曼參考來源的畫作進行圖像分析。參考：Christa Döttinger, *Cindy Sherman: History Portraits: The Rebirth of the Painted Picture after the End of Painting*, trans. Daniel Mufson (München: Schirmer Mosel, 2012), pp. 15-29.



動而聞名於世。不論是在當時或後世，龐巴度夫人都被歷史學家視為洛可可畫派的代表贊助人物。在啟蒙的時代，洛可可畫派被許多知識分子貶低為和女性氣質有關的風格，而將之視為無法與精英文化相比擬的藝術形式。特別是因為洛可可畫家習慣將畫中人物的表情以濃烈的對比色彩與筆觸，描繪成彷彿化妝一般，充滿官能吸引力的特色，而遭致許多保守派和上層階級的反對與批評，認為其敗壞風俗。然而，龐巴度夫人卻十分喜愛這樣的風格，即使飽受批評，仍然不斷地在宮中藉由贊助支持著洛可可藝術的發展，甚至聘請許多畫家，特別是擅長將人物面容表現成如化妝後一樣美艷浮華的藝術家布雪，為自己繪製多幅肖像。龐巴杜夫人深知肖像畫作為展現自身公眾形象媒介的重要性與影響力，曾經多次請布雪為自己製作肖像，企圖將自己塑造成一名既美麗又有文化涵養的知性女人，提升自己的身分地位和公眾形象，此舉在當時確實為龐巴杜夫人帶來意想不到的成功效果，甚至因此讓她獲得了實質的政治影響力。<sup>25</sup>

以布雪於 1759 年為龐巴度夫人繪製的肖像【圖 3】為例，其精緻充滿熱情的筆觸和色彩將龐巴度夫人的妝容描繪地十分豔麗，特別是紅色與白色的運用，突顯出女主角臉龐的容光煥發，其描繪服飾之細緻與講究，特別彰顯出她高貴的身分地位與階級形象。除此之外，不論是她優雅地握著畫筆的姿態，或是背景的聖母育嬰雕像，彷彿都在大肆地向所有觀眾宣示其以洛可可尚風格肖像畫作為形塑自我形象的工具之成功。我們也能從莫里斯·康坦·德·拉圖爾(Maurice Quentin de La Tour, 1704-1788) 於 1755 年繪製的龐巴度夫人肖像【圖 4】中看到她巧妙地被安排在書房中。這張肖像不只向公眾展現她的美貌與知性氣質，強調她對文藝的愛好與支持，甚至企圖展現自己的學問。對當時的反對者來說，龐巴度夫人之所以引發他們強烈的焦慮與不安，原因不只是她贊助洛可可風格，更嚴重地還有她藉由主動操作自身形象的行為，將自己塑造成充滿文化品味的國王知己，以此翻轉自己在宮廷女性中的地位，如此的主動性比起她身為國王的情婦更具有威脅性。<sup>26</sup>

若將雪曼在《無題#183》中的扮裝自拍與龐巴度夫人的肖像畫相比較，可以發現雪曼為自己畫上的濃厚口紅與眉毛，使她的妝容不如龐巴度夫人的臉龐之輕盈華美，過度化妝不只沒有將雪曼的面容美化，也沒有因此使她散發出溫柔賢淑的陰柔形象，反而因為人工化製作的痕跡太過明顯，讓她的臉龐彷彿僵屍一般蒼白、死板而生硬，加上充滿分量感的服飾，讓雪曼的扮裝自拍充滿刻意營造的風

<sup>25</sup> 郭奕祥，〈蓬巴度夫人在路易十五宮廷中的權力體現：從文藝品味到外交政策〉(碩士論文，國立成功大學歷史學系研究所，2017)，頁 9-20；Melissa Hyde, "The 'Makeup' of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette," *The Art Bulletin* 82, no. 3 (Sep 2000): 453-458. 在十八世紀的法國宮廷，化妝漸漸作為一種彰顯階級身分的行為開始流行於貴族圈，在當時認為化妝品的使用會混淆階級身分，或使女性魅力變成一種不自然的人工產品，而威脅社會秩序。

<sup>26</sup> Hyde, "The 'Makeup' of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette," pp. 458-460, p. 469.

格。雪曼的扮裝將原本應該表達陰性氣質的化妝製造出另類的做作效果，除了讓男性觀者無法藉由美化女性面容的方式達成拜物式的觀看，也很可能因為過度人工的效果，讓女性觀者查覺到多恩在〈電影與偽裝：理論化女性觀者〉一文中所提及的女性氣質過剩，以此質疑古典畫作中溫柔婉約的女性形象與氣質，很可能都是人工建構出來的產物，而非女性與生俱來的本質。

在構圖方面，雪曼採取近距離的半身像結構，鏡頭從低處仰望的角度向上拍攝，這樣的構圖不只讓觀者產生壓迫感與威脅感，也強硬地將雪曼的假胸部道具推至畫面的最前端，看似男性觀者能夠在第一眼就藉由偷窺雪曼的身體獲得拜物偷窺的愉悅，卻因為這對過度豐滿誇張而顯得醜陋人工的假胸部，絲毫沒有美化的光滑外表，讓視覺快感無法被滿足而註定換來男性慾望的失落。如此一來，也使得照片中的雪曼身型比龐巴度夫人肖像要來得更加宏偉而有權威感，同時，雪曼的眼神以一種堅定的態度望向遠方，彷彿毫不在乎觀者的拜物偷窺，充滿強勢的主動性，絲毫不帶有嬌羞的表現，反而彰顯出她強而有力的氣勢。這些安排都讓原本應該處於客體位置的雪曼，在畫中反而充滿主動性。

雪曼就如同她模仿的龐巴度夫人一般，有意識且主動地建構自己的形象，讓化妝的功能不只侷限在呈現官能性的陰柔吸引力，以此嘲諷保守份子與父權社會將化妝和陰柔化連結在一起，而僅僅將龐巴度夫人的行為看作是她企圖維護和法王情感關係的手段，卻忽視了她藉由藝文活動為自己塑造的形象，讓她因此能夠在公眾事務上漸漸地發揮影響力，進而參與國家的外交與政治。龐巴度夫人宛如瑞維爾在〈女性氣質作為一種扮裝〉一文中所形容的聰明女人，以陰柔的女性氣質作為面具，以此奪取陽剛的政治權力並避免遭受來自父權體制的懲罰。而雪曼的呈現，利用誇張、不協調和人工化的方式進行極端地反向操作，將這樣的現象更加突顯出來，以充滿氣勢又做作的嚴肅姿態，大力地嘲諷父權社會對陰柔性別氣質的呆板想像。

另一方面，本文亦認為雪曼的版本能夠召喚那些具有女性主義意識的女性觀者，在觀看時除了如上述進行對父權社會的嘲諷，以及質疑性別氣質本質化的論述之外，也能夠因為雪曼在作品中將看似應該突顯出陰柔氣質的元素，轉換成充滿陽剛氣質的展現，而進一步肯定雪曼在照片中展現的女性能動性，就如同史黛西在〈迫切地追尋差異〉一文所述，主動地藉由觀看滿足其認同的慾望與視覺愉悅。

### 三、 從被動到主動——對男性慾望觀看的反擊與批判

本文認為雪曼在《歷史人物肖像》系列中，除了轉性別氣質，以戲耍陰柔、

陽剛氣質的方式顛覆男性視覺愉悅結構與女性的客體位置之外，第二種打破傳統父權視覺觀看的途徑，便是正面地迎擊男性凝視，以阻斷偷窺的距離。因此，本文以下將分別嘗試以《無題#193》【圖 2】和《無題#205》【圖 9】為例說明之。

雪曼在《歷史人物肖像》系列中的《無題#193》，似乎是以布雪替自己妻子所繪製的肖像——《布雪夫人》(*Madama Boucher*, 1743)【圖 5】為範本進行模仿。<sup>27</sup> 在布雪的版本中，畫家以豐富的色彩和柔和溫暖的色調，從側面描繪躺臥在床鋪上的布雪夫人，其神情與姿勢充滿嬌羞嫵媚之感，特別是一邊閃避觀者的視線，一邊將自己的酥胸坦露給觀者，甚至主動撩起裙擺露出腳踝，在充滿凌亂衣物與布幕的閨房中，如此充滿官能性的視覺效果和安排，讓布雪夫人成為男性觀者慾望凝視的客體。

反觀雪曼版本的自拍，雖然同樣展現出吸引觀者的姿態，卻因為畫面安排敢為正面仰視的角度，加上雪曼的眼神絲毫不帶感情，也毫不迴避地看向觀者，不只瓦解了男性視覺愉悅的偷窺條件，也讓照片中的女性人物顯得特別具有主動性，使其看似勾引的行為顯得相當矯揉造作。此外，不論是背景布置、人物衣飾和妝容，都被雪曼改為冷調的灰藍色系，照片中唯一的暖色調是女主角腰間如同禮物緞帶的大蝴蝶結腰帶，彷彿刻意地邀請觀者動手解開，卻又因為其坦露的胸部與刻意露出的腳部都是極為明顯的人工化道具而顯得故意和嘲弄。雪曼的扮裝不只藉由迎合男性觀者視覺慾望的偷窺，主動大方地以反客為主的態度挑釁地直接面對男性凝視，更因為誇張化的手法，將男性凝視下的女性客體表現得特別刻意、特別明顯，使女性觀者十分容易察覺到人工化的操作，因而讓這張照片具有完全不同於古典畫作中的典型女性人物再現。

本文認為，如此的改變，使女性觀者在觀看《無題#193》時，既能立刻因為畫面的安排與構圖，辨識出雪曼的扮裝主題是古典畫作中的女性人物，又能因為認同雪曼作為女性的性別氣質與主動性，意識到古典畫作中許多描繪女性人物的肖像作品都是將女性作為男性視覺慾望的客體，進而達成認同與批判並存的觀看愉悅。

另一方面，本文認為雪曼在《無題#205》中的扮裝，也能找到類似的觀看途徑。《無題#205》是《歷史人物肖像》系列中擁有明確模仿來源的其中一幅作品。在這張自拍中，雪曼模仿義大利文藝復興時期畫家——拉斐爾（*Raphael Sanzio*, 1483-1520）的《年輕女子肖像》【圖 10】。拉斐爾被譽為文藝復興三傑之一，以擅長描繪聖母聖子像的題材而聞名於世。這張《年輕女子肖像》雖然不是以基督教為主題的繪畫，在歷史上卻也相當知名，除了因為這張畫是拉斐爾生前完成的

<sup>27</sup> Döttinger, *Cindy Sherman: History Portraits: The Rebirth of the Painted Picture after the End of Painting*, pp. 15-29.

最後一張肖像畫，也因為據傳畫中人物的真實身分，以及拉斐爾在畫中特別的簽名方式，而吸引無數歷史學家對這張畫作進行研究。

在義大利文藝復興時期的當時，幾乎不存在為了反映個人愛慾意義而繪製的女性肖像，肖像畫大多作為社會或宗教用途而存在。畫家在描繪基督宗教故事題材畫作上簽名的行為，也不是為了提升畫作的價值，而是依據簽名在畫中的位置判斷其代表意義，例如作為自己信仰的表示，或是記錄製作者為何人。因此，拉斐爾在《年輕女子肖像》中，刻意將自己的簽名寫在畫中女子的臂環上的行為，特別引人注目。若沒有拉斐爾的簽名，該作品只會是一幅普通的裸女像，但因為畫家的簽名而將畫中女子的再現意義提升為具有宗教意涵的女神象徵，拉斐爾如此大膽的行為讓許多後世的歷史學家，包含西洋藝術史始祖——喬治·瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）都不斷地想找出她的真實身分。根據直到目前為止的研究成果，歷史學家大多同意她應該不僅僅是一名模特兒，更是拉斐爾的情婦。<sup>28</sup>

雖然《年輕女子肖像》經常被認為是一張肖像，但評論通常不認為這張畫中的人物形象僅僅是指涉模特兒本人，特別是畫家藉由構圖和各種象徵物的安排，將畫中女子改造為一個以裸體呈現的神話人物的方式，使這張畫特別具有歷史意義。畫中女子的害羞神情微微地閃避著觀者，以若隱若現的薄紗覆蓋著其身軀，以及輕柔安置在私處的分岔手勢充滿性暗示的意味，都讓她顯得特別具有迎合男性欲望凝視的官能性特色。另一方面，畫家簽名在畫中女子的手臂上的安排，在當時被視為一種對異教女神維納斯表現奉獻與忠誠的行為，而畫中女子頭飾上配戴的珍珠、手指上的指環、背景的長春花（myrtle）、木梨（quince）和月桂（laurel）等象徵物，以及畫中女子左手覆蓋生殖器，右手放在心臟的位置，擠壓乳房並突顯出乳頭等構圖安排，在當時都是維納斯、情慾（lust）、婚姻和母性的象徵。上述種種跡象都顯示拉斐爾刻意地利用構圖將畫中女子高貴化，藉以平衡裸體的暴露感，同時以神話題材包裝這名對自己來說具有私人親密意義的畫中女子，希望觀者將之視為維納斯的代表，以隱藏其實為男性欲望投射的客體意義。<sup>29</sup>

雪曼根據該幅畫作改編的年輕女子扮裝，運用了她在《歷史人物肖像》中一貫的創作手法，結合了各種道具和化妝掩飾自己的真實身體，對比《年輕女子肖像》，雪曼在自拍照中以人工義肢替代的身軀，將乳房、乳頭和腹部呈現地更為腫脹，甚至微微下垂，以此向觀者暗示她可能正懷有身孕。同時，雪曼也更動了

<sup>28</sup> Rona Goffen, "Raphael's Designer Labels: From the Virgin Mary to La Fornarina," *Artibus et Historiae* 24, no. 48 (2003): 123-135; Kimberlee A. Cloutier-Blizzard, "Cindy Sherman: Her 'History Portrait' Series as Post-Modern Parody," *Bread and Circus*: <<https://breadandcircusnetwork.wordpress.com/2007/07/29/cindy-sherman-her-%E2%80%99History-portrait%E2%80%9D-series-as-post-modern-parody/>> (2017/11/12 瀏覽)

<sup>29</sup> Joanne G. Bernstein, "The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael," *Artibus et Historiae* 13, no. 26 (1992): 58-63.

原作中的雙手位置與姿勢，使其不再是充滿情慾暗示或象徵意義的暗示，特別是她的左手以顯而易見的拒絕姿態阻擋住自己的生殖部位，瓦解了原作的引誘氣氛。甚至，雪曼的面部直接朝向畫外的觀者，不只讓男性無法滿足偷窺的視覺愉悅，也因為其不苟言笑的表情、質問的嚴肅神情，搭配一絲不苟的拘謹妝容，讓整幅作品的氣氛顯得異常沉重。

不論是在文藝復興時期，或是二十世紀現代社會中的單身未婚女性，在社會風俗文化的影響下，若是作為情婦或未婚懷孕生子，通常都必須獨自承擔被情人無情的拋棄、原生家庭的責難與驅逐，連帶地是來自整個社會的打壓與貶低。<sup>30</sup> 雪曼巧妙地以紫色緞帶取代拉斐爾的簽名臂環，卻沒有拷貝畫家的簽名，使得這張自拍照中的女性人物形象，並非引發男性情慾的溫柔情婦，也不是守護愛慾的女神，而是一名必須獨自因為懷孕而面臨來自現實社會四面八方壓力的女性。

雪曼發表該系列作品的 1989 至 1990 年間，美國社會普遍掀起了一股保守反撲的浪潮，其中，針對墮胎合法化的議題，自從 1973 年聯邦最高法院的〈羅訴韋德案〉(Roe v. Wade) 判決以後，確立墮胎權乃為隱私權，以三孕期階段說保障婦女的墮胎權益，即在第一孕期女性擁有絕對的決定權。卻在 1989 年的〈韋伯斯特訴生育健康服務部案〉(Webster v. Reproductive Health Services) 中，限縮了〈羅訴韋德案〉所確立的原則，因而在社會上引起軒然大波，並遭致許多女性主義者的批評。<sup>31</sup> 本文認為，雪曼在《無題#205》中對拉斐爾《年輕女子肖像》進行的改編，因為其看似懷孕的非典型女性身體，很可能在當時召喚出那些具有女性主義意識的女性觀者。在一個保守的政治社會環境中，雪曼表面上看似在模仿和創作一個有關於過去的古典畫作文本，實際上卻是反映當下的社會性別議題。其內外意義的落差為女性主義提供一個空間，讓女性觀者得以進入，對畫中的女性人物形象產生認同，一方面批判父權社會對女性身體自主權的剝削，一方面也因為雪曼的人工化手法，意識到男畫家在古典畫作中對女體的情慾抒發，也是投射在虛假、人工化而不真實的想像中而嘲諷之。

#### 四、 引發男性焦慮的女人形象

本文針對雪曼於《歷史人物肖像》中女性人物扮裝的討論，最後一種分析其如何打破傳統男性視覺慾望觀看的理論路徑，是以恐怖的身體或氛圍引發男性觀者的焦慮而完成。

<sup>30</sup> 花亦芬，〈文藝復興時代歐洲女性感情生活的枷鎖〉，《歷史月刊》第 151 期（2000，8），頁 49—55。

<sup>31</sup> 陳宜倩，〈尊重生命尊嚴、墮胎權與女性人權之論述生產與社會變革：美國最高法院 Gonzales v. Carhart 一案評析〉，《歐美研究》第 43 卷第 3 期（2013，9），頁 600—601。

首先，以《無題#222》【圖 6】為例，雪曼化身為一名擁有詭異女體的老婦人，她的妝容十分厚重蒼白而沒有血色、加上深鎖的眉宇使得顏面皺褶線條更為尖銳而明顯，突顯出該名婦人的高齡與憔悴的神情。此外，整幅畫面構圖的中心，正是雪曼以人工道具替代老婦人扮裝的胸部，其不但直接在觀者面前大方地裸露，甚至因為誇張的尺寸與重量而下垂，雪曼甚至幽默地在道具上以畫筆塗上許多線條，呈現出皮膚因年老而產生的皺紋。

根據佛洛伊德的精神分析，男性為了解除閹割焦慮，在觀看女人時，會將女人本身或和其身體有關的衣著物件，視為身體的延伸以作為陽具的替代品，或在視覺效果上美化女體的部分或是整體成為一種精神分析式的拜物觀看行為。然而，雪曼在《無題#222》中扮裝的老婦人，雖然如同其他迎合男性欲望的畫中女性一般，向觀眾坦露自己的身軀與象徵女性性徵的胸部，其態度去不如其他畫中迎合男性欲望美麗女子般委婉，而是毫不遮掩主動地大方展現給觀者，不只瓦解了偷窺的觀看快感，其過於誇張的分量使婦人的胸部毫沒有精緻美化之感，反而因為過於刻意地突顯而顯得醜怪、不自然。另一方面，雖然她的眼神避免與觀眾直視，卻是虛弱地飄向左下方，加上絲毫不光滑的面部，以及頹廢的氛圍，都讓男性觀者的視覺拜物無法順利完成，進而引發焦慮，甚至因為畫面燈光的聚焦效果，使得觀者在觀看這張作品時，被迫第一眼就必須直視其醜陋的胸部與面容，產生噁心與不適。

本文接著再以雪曼在《歷史人物肖像》系列中的最後一張自拍像——《無題#228》【圖 7】為例，再次說明雪曼的作品如何以恐懼和焦慮的方式對抗男性凝視。雪曼的這張自拍創作，似乎是參考自義大利文藝復興時期畫家——山德羅·波提且利 (Sandro Botticelli, 1445-1510) 的《茱蒂斯離開荷羅孚尼的帳篷》(Judith Leaving the Tent of Holofernes, 1495-1500) 【圖 8】。<sup>32</sup> 茱蒂斯的故事出自於基督教的《舊約聖經》，在西洋藝術史中是一個常見的題材類型。故事講述古代亞述帝國的荷羅孚尼所向披靡，當他準備帶領軍隊侵占以色列王國時，猶太民族的女英雄茱蒂斯利用自身的美色，主動進入敵人的帳篷，趁著荷羅孚尼酒醉時，斬下他的頭顱，是促使最後以色列獲勝的關鍵。

波提且利畫作中的茱蒂斯，看起來剛從荷羅孚尼的帳篷離開，其充滿敘事感的行走姿勢、她左手握著向上的厚實寶劍，以高舉的手勢向眾人展示敵人的頭顱，種種構圖安排都讓觀者能夠順應畫面的暗示產生敘事，將之與茱蒂斯的故事連結，使觀者感受到女主角正義凜然的英姿煥發。另一方面，卻也因為她的眼神巧妙地迴避觀者，以憐憫的神情望向敵人首級，而展現出茱蒂斯的陰柔氣質。荷羅孚尼閉上雙眼的容貌，似乎暗示著其死亡是一個安詳的過程，並且，畫家刻意地突顯

<sup>32</sup> Döttinger, *Cindy Sherman: History Portraits: The Rebirth of the Painted Picture after the End of Painting*, pp. 15-29.

出女性的渾圓身形，即使手握沉重巨大的寶劍，女主角的手臂依然纖細柔弱，種種畫面的細節安排都將茱蒂斯的陽剛氣息削弱不少，不只緩解了男性觀者的被威脅感，也讓茱蒂斯成為可以被慾望的女性客體。

對比雪曼在《無題#228》中所扮裝的茱蒂斯，她直接佇立在畫面正中央，左手拎著的荷羅孚尼頭顱，被雪曼用怪物面具改成非人的存在。她的眼珠激動地突出，似乎暗示死亡過程的痛苦掙扎，而塗著紅色顏料的右手看似血跡斑斑地握著如同暗器般精巧尖銳的危險小刀，暗示著已發生的行兇過程。並且，雪曼的雙眼以強而有力、無情冷酷的神情望向觀者，眉毛充滿挑釁意味地上揚，她的化妝也因為厚重、艷麗的效果將其面貌顯得更為白皙動人，搭配精緻描繪的紅唇，這些精緻的安排都讓茱蒂斯的人物形象更加美艷，卻也因為種種細節，不斷地提醒觀者她已經利用自身性感動人的外表，主動勾引並色誘敵人後，將之殘忍地殺害。

本文認為，雪曼扮裝的茱蒂斯，彷彿帶有陽具的致命女人，卻又因為雪曼以扎實的布料密不透風地包覆著自己的身軀，使男性觀者無法完成拜物偷窺，因而無法排解讓其被雪曼引發的恐慌和焦慮，因而感到威脅與不安。然而，雪曼的主動性很可能引發到女性觀者，使得她們能夠在觀看雪曼的自拍時，融入茱蒂斯的故事中，認同其充滿主動性的角色與主體位置，以此從觀看中獲得能動性與視覺愉悅。

## 結語

在現代社會中，有關性別議題的討論，總是聚焦在資本主義式的大眾文化傳播途徑，而將重心放在電影、雜誌、電視，和廣告等媒介。但教科書中以及美術館等藝術教育機構中的圖像，當然也是社會傳播極為重要的途徑。因此，在雪曼的創作生涯中，雖然《歷史人物肖像》看似十分突兀，與過往呈現大眾文化媒介的重點不同，但實際上，如同雪曼本人所不斷強調的，她只是對於文化觀察有興趣。若是如此，每一張雪曼的自拍像都是她本人，也都不是她本人，如果女性觀者和雪曼一樣，總是尋尋覓覓地在現代社會中的各種視覺再現中嘗試找到與自我經驗相符的位置，特別是在理解到社會中不論是大眾視覺文化、教科書，或美術館所獲得的知識，可能都不單純只是理所當然的道德與本質，而更可能是一種社會建構，甚至是迷思。

當雪曼的《歷史人物肖像》被一幅幅展示在畫廊，女性觀者同時欣賞雪曼千變萬化的女性人物形象再現時，很容易能夠意識到每一幅作品背後都是雪曼本人精心扮裝與安排的成果，自然不會將這些作品中的人物形象和雪曼本人的真實自我連結在一起，而能夠接受這些形象與她本人之間的分離，聚焦在雪曼再現的人

物形象。若再加上雪曼充滿人工性質的誇張效果，進一步思考性別本質論，則這樣的觀看與互動，很可能產生不同於傳統以男性視覺中心為主的對話方式。

本文從上述三種不同的路徑，說明雪曼在《歷史人物肖像》中的扮裝，其人工化特色如何以轉換性別氣質、正面迎擊男性的偷窺視線，以及阻斷拜物並強化閹割焦慮的方式，瓦解她所模仿的古典畫作中隱含的父權觀看結構。並且，也試圖說明雪曼的諧擬如何讓女性觀者在觀看時，能夠意識到古典畫作對陰柔氣質的貶低。除了批判女性人物總是被作為男性觀者的被動慾望客體，質疑性別氣質本質化的論述，也能夠反思自身在當下社會所處的社會性別位置，並藉由認同雪曼在自拍中的主動形象，獲得能動性而得到視覺愉悅。



## 參考資料

### 中文書籍

1. 劉瑞琪,《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，臺北市：遠流，2004。
2. 哈爾·福斯特(Hal Foster)著,《反美學：後現代論集》，呂健忠譯，臺北市：立緒出版社，2013。

### 學位論文

郭奕祥,〈蓬巴度夫人在路易十五宮廷中的權力體現：從文藝品味到外交政策〉, 碩士論文, 國立成功大學歷史學系研究所, 2017。

### 中文期刊

1. 劉瑞琪,〈女性主義藝術史研究方法論〉,《近代中國婦女史研究》第 8 期(2000), 頁 195—235。
2. 花亦芬,〈文藝復興時代歐洲女性感情生活的枷鎖〉,《歷史月刊》第 151 期(2000), 頁 49—55。
3. 陳宜倩,〈尊重生命尊嚴、墮胎權與女性人權之論述生產與社會變革：美國最高法院 Gonzales v. Carhart 一案評析〉,《歐美研究》第 43 卷第 3 期(2013), 頁 595—635。

### 英文書籍

1. Crimp, Douglas, "Pictures," *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Ed. Brian Wallis, Boston: David R. Godine Publisher, 1984. 186.
2. Rivière, Joan, "Womanliness as a Masquerade," *Formations of Fantasy*, eds. Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan, London: Methuen, 1986. 35-44.
3. Mulvey, Laura, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (1981)," *Feminism and Film Theory*, Ed. Constance Penley, New York: Routledge, 1988. 69-79.
4. C. Danto, Arthur, "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History portraits," *History portraits*, Photographs by Cindy Sherman, Essay by Arthur C. Danto, New York: Rizzoli, 1991. 5-13.
5. Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)," *The Sexual*

- Subject: A Screen Reader in Sexuality*, eds. John Caughie, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed, London and New York: Routledge, 1992. 22-34.
6. Stacey, Jackie, "Desperately Seeking Difference (1987)," *the Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, eds. John Caughie, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed, London and New York: Routledge, 1992. 244-257.
  7. Cruz, Amada, "Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman," *Cindy Sherman: Retrospective*, eds. Amada Cruz, Elizabeth A.T. Smith, and Amelia Jones, New York: Thames & Hudson, 1997. 1-17.
  8. Solomon-Godeau, Abigail. "Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman," *Cindy Sherman*, ed. Johanna Burton, Cambridge: MIT Press, 2006. 53-64.
  9. Mulvey, Laura, "Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87," *Cindy Sherman*, ed. Johanna Burton, Cambridge: MIT Press, 2006. 65-82.
  10. Heartney, Eleanor, "Cindy Sherman: The Polemics of Play," *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*, Ed. John D'Agata, Munich: Prestel, 2007. 168-188.
  11. van Eck, Caroline and Stijn Bussels, "The Visual Arts and the Theatre in Early Modern Europe," *Theatricality in early modern art and architecture*, eds. Caroline van Eck and Stijn Bussels, Malden: Wiley-Blackwell, 2011. 20.
  12. Döttinger, Christa, *Cindy Sherman: History Portraits: The Rebirth of the Painted Picture after the End of Painting*, trans. Daniel Mufson, München: Schirmer Mosel, 2012.

## 英文期刊

1. Ann Doane, Mary, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator," *Screen* 23 (March-April 1982): 74-87.
2. G. Bernstein, Joanne, "The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael," *Artibus et Historiae* 13, no. 26 (1992): 58-63.
3. Hyde, Melissa, "The 'Makeup' of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette," *The Art Bulletin* 82, no. 3 (Sep 2000): 453-458.
4. Goffen, Rona, "Raphael's Designer Labels: From the Virgin Mary to La Fornarina," *Artibus et Historiae* 24, no. 48 (2003): 123-135.

## 網路資源

Bread and Circus: "Cindy Sherman: Her "History Portrait" Series as Post-

Modern Parody.” Bread and Circus:

<<https://breadandcircusnetwork.wordpress.com/2007/07/29/cindy-sherman-her-%E2%80%9Chistory-portrait%E2%80%9D-series-as-post-modern-parody/>>

(2017/11/12 瀏覽)

## 圖版目錄

- 【圖 1】 Pieter Claesz, *Untitled 183*, 1988. Chromogenic print, 109.4 x 73.3 cm (image); 119.8 x 89.7 cm (frame). The Art Institute of Chicago, Chicago. 圖版來源：The Art Institute of Chicago: <<https://www.artic.edu/artworks/121155/untitled-183>> (2018/12/10 瀏覽)
- 【圖 2】 Cindy Sherman, *Untitled 193*, 1989. Chromogenic Color Print, 124.14 x 106.52 cm. The Broad, Los Angeles. 圖版來源：The Broad: <<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-193>> (2018/12/10 瀏覽)
- 【圖 3】 François Boucher, *Madame de Pompadour*, 1759. Oil on Canvas, 91x 68cm. Oval Drawing Room, London. 圖版來源：Wikipedia: <[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BE%90%E5%B7%B4%E5%BA%A6%E5%A4%AB%E4%BA%BA#/media/File:Fran%C3%A7ois\\_Boucher\\_017.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BE%90%E5%B7%B4%E5%BA%A6%E5%A4%AB%E4%BA%BA#/media/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_017.jpg)> (2018/12/10 瀏覽)
- 【圖 4】 Maurice Quentin de La Tour, *Madame de Pompadour*, 1755. Oil on Canvas, 177 x 130 cm. Location Unknown. 圖版來源：Wikipedia: <<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BE%90%E5%B7%B4%E5%BA%A6%E5%A4%AB%E4%BA%BA#/media/File:Pompadour6.jpg>> (2018/12/10 瀏覽)
- 【圖 5】 Francois Boucher, *Portrait of the artist's wife*, 1743. Size Unknown. Oil on Canvas, Frick Collection, New York City. 圖版來源：WikiArt.org: <<https://www.wikiart.org/en/francois-boucher/portrait-of-the-artist-s-wife-1743>> (2018/12/10 瀏覽)
- 【圖 6】 Cindy Sherman, *Untitled 222*, 1990. Chromogenic print, 152.4 x 111.8 cm. Location Unknown. 圖版來源：Saatchi Gallery: <[https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/cindy\\_sherman\\_7.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/cindy_sherman_7.htm)> (2018/12/10 瀏覽)
- 【圖 7】 Cindy Sherman, *Untitled 228*, 1990. Chromogenic print, 208.28 x 121.92 cm (image). The Broad, Los Angeles. 圖版來源：The Broad : <<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-228>> (2018/12/10 瀏覽)
- 【圖 8】 Sandro Botticelli, *Judith Leaving the Tent of Holofernes*, 1495-1500. Size Unknown. Panel, Tempera. Rijksmuseum, Amsterdam, Netherlands. 圖版來源：WikiArt.org : <<https://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/judith-leaving-the-tent-of-holofernes-1500>> (2018/12/10 瀏覽)

【圖 9】 Cindy Sherman, *Untitled 205*, 1989. Chromogenic print, 135.89 x 102.87 cm. The Broad, Los Angeles. 圖版來源：The Broad : <<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-205>> (2018/12/10 瀏覽)

【圖 10】 Raffaello Sanzio, *La Fornarina*, 1518-1519. Oil on Panel, 85 x 60 cm. Location Unknown. 圖版來源：Wikipedia: <[https://en.wikipedia.org/wiki/La\\_Fornarina#/media/File:Raffael\\_045.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Fornarina#/media/File:Raffael_045.jpg)> (2018/12/10 瀏覽)

## 圖版



【圖 1】 Cindy Sherman, *Untitled 183*, 1988.



【圖 2】 Cindy Sherman, *Untitled 193*, 1989.



【圖 3】 François Boucher, *Madame de Pompadour*, 1759.



【圖 4】 Maurice Quentin de La Tour, *Madame de Pompadour*, 1755.



【圖 5】 Francois Boucher, *Portrait of the artist's wife*, 1743.



【圖 6】 Cindy Sherman, *Untitled 222*, 1990.





【圖 7】 Cindy Sherman, *Untitled 228*, 1990.



【圖 8】 Sandro Botticelli, *Judith Leaving the Tent of Holofernes*, 1495-1500.



【圖 9】 Cindy Sherman, *Untitled 205*, 1989.



【圖 10】 Raffaello Sanzio, *La Fornarina*, 1518-1519.