

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

後現代攝影對西方繪畫正典的擬仿與顛覆性
—以辛蒂雪曼與森村泰昌為例

Postmodern Photography as Mimicry and Subversion of Canonical
Western Pictorial Art: Cindy Sherman and Yasumasa Morimura



研 究 生： 楊珮芸

指 導 教 授： 吳金桃

中 華 民 國 九 十 五 年 六 月

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

後現代攝影對西方繪畫正典的擬仿與顛覆性
—以辛蒂雪曼與森村泰昌為例

研究生：楊珮芸

經考試合格特此證明

口試委員：曾少千

吳金桃

吳介祥

指導教授：吳金桃

所 長：陳弘毅

口試日期：中華民國 九十五年六月二十九日

致謝詞

老國王指著麵包師傅，對牧羊少年這麼說：「他原本也想當牧羊人的。不過麵包師傅的地位比牧羊人要來得高。」「到頭來，別人怎麼想就會變得比自己的天命重要。」於是，男孩手握著烏陵與土明，決定踏上尋寶之路。這是我印象最深刻的片段。懵懂無知的我，雖然拼湊不出天命的形狀，但是心中確有一股想望，想要寫出一本自己喜愛的論文的想望。四年前，我為自己作了一個令多數人不解的決定，選擇來到這僻靜的小鎮。直覺告訴我，這條路會離我的夢想近一點。

四年路途漫漫，何其幸運地，蒙受多位優秀老師的照顧，總在我迷失無措的時候為我指引方向，在我倦怠無力的時候給我鼓勵與打氣。首先要感謝指導教授吳金桃老師，能夠作為您的學生是我人生最幸福的事情之一，無論在課業或是生活上，總是無私地給予我最大的支援、信任與包容，回首種種，我只有滿滿滿滿的感激與感激。再來，要謝謝兩位口考委員曾少千老師與吳介祥老師對於這本論文不辭辛勞地費心指正。此外，多位老師在各方面的啓蒙也一直讓我銘感在心：白適銘老師在日文上認真嚴謹的指導，及其不苟的身教與言教，使我見識到學者應有的態度與風範；陳泓易老師深入淺出與幽默活潑的課堂解說，是開啓我對於後現代濃厚興趣的鑰匙；楊凱麟老師充滿魅惑的德勒茲講座，則讓我得以窺見瑰麗的法國式哲學影像。而高榮禧老師、何乏筆老師、楊植勝老師、吳懷宣老師、陳國寧老師、邱淑雯老師、李豔梅老師、賀瑞麟老師、李根芳老師、劉瑞琪老師、顏永春老師、呂建德老師等皆曾直接或間接地給予許多寶貴的幫助。

在辛苦刻寫夢想的過程中，身邊一群好朋友們的支持與陪伴是我最重要且美好的回憶。謝謝家憲學長、俊臣學長、絹惠、綉芬、靜卉、岱珍、乃華、建德兄、世雯、書寒，妳／你們的鼎力相挺與溫暖友誼讓我始終不曾孤單。也要謝謝曉荷、嘉琪&JOY、YU、小玉、AMY、碴碴、秀芳、小任、小柯、俊廷、涵如，妳／你們雖然分散各地，但是給予我的祝福與守護卻從未因此而減少。此外，還要謝謝 MINI、福福、小黃、KITTY、公爵、呼嚕、嗚咪、呆呆、泡泡、POOCH、以及一路相伴的牙牙，妳／你們的存在就足以令我開心不已。最後，要感謝最最親愛的家人，妳／你們總是隨時為我準備一個溫暖堅實的擁抱。媽咪，妳對生命的堅持，總是讓我更加勇敢！

老人對男孩說：「當你真心渴望某樣東西時，整個宇宙都會聯合起來幫助你完成。」這是真的嗎？當初的懷疑如今似乎得到了某種證實。就在這裡，我完成了這個屬於自己的小小夢想，在為這小小夢想劃上最後一個句點之際，我必須這樣說：因為有妳／你們，這本論文才得以完成。

楊珮芸謹誌

2006年7月·南華館

中文摘要

對傳統的反叛一直是前衛藝術的精神，不管是杜象在蒙娜麗莎的臉上劃出幾撇鬍子，還是達利乾脆將自己的臉給加了進去，成了一張達利版的蒙娜麗莎，這些都是對傳統西洋藝術史中所謂的「傑作」開些小玩笑。而到了後現代，膽子不僅越玩越大，還擴及了其他媒材的使用，隨著二十世紀以來致力於解構笛卡兒式主體觀的各種思潮，結合對權力、性別、種族等議題的關注，進而形成一股全面對主流中心的顛覆慾望。

本文便是在此後現代氛圍之下，主要探討後現代攝影對西方繪畫正典的擬仿碰撞，以美國女性攝影藝術家辛蒂雪曼與日本男性攝影藝術家森村泰昌化身名畫人物的攝影作品為研究文本。首先，將此類藝術表現的源起脈絡拆解為三個面向：後現代對西方藝術正典的解構思維、後現代藝術家使用攝影對於繪畫媒材的顛覆性、後現代藝術家以模仿為創作主軸的策略性意義。而後，藉由女性主義與後殖民主義語境的擬仿策略，解讀雪曼與森村泰昌從身份符碼出發而展演出的不同顛覆效果。此外，結合自我肖像的身份政治、裝扮自拍的多樣性手法等等層面，檢視其所呈現的各種混雜與越界的想像意涵。在如此的研究脈絡之下，雪曼與森村泰昌刻意扮裝成名畫角色的自拍攝影作品皆動搖了西方藝術史正典的傳統根基，處處顯露出其各自的反抗意圖與顛覆性意涵。

關鍵字：後現代攝影、正典、擬仿、辛蒂雪曼、森村泰昌

English Abstract

To rebel against tradition has always been the essence of Avant-gardism. Whether it is Duchamp who added a goatee and a moustache over a reproduction of the Mona Lisa, or Dali's version by directly adding his own face into the painting, these are all pranks played on the so-called 'masterpieces' in traditional Western art history. However, by the age of post-modernism, more and more outrageous pranks have been played, and have broadened to include alternative mediums and materials. Since the twentieth century, combined with issues of power, gender, race, etc, along with the attempt to deconstruct Descartes's subjectivity, a new trend has emerged in its absolute subversive desire against the core of mainstream art.

This paper will examine, within the context of postmodernism, how post-modern photography utilizes the concept of mimicry to challenge canonical Western pictorial art. This paper will specifically use the case study of the American female photographic artist Cindy Sherman, and the Japanese male photographic artist Yasumasa Morimura; both are known for their works that combine their self-portrait photographs with traditional 'masterpiece' reproductions. The paper will first examine the three phases that began this style of artistic expression: postmodernism as a deconstruction of the Western art canon, postmodern photography as a subversive medium towards painting, and the adoption of mimicry as a creative force with tactical meanings. By using the strategy of mimicry from feminist and post-colonial theories, one can thus decipher the development of different subversive effects on identity symbols in both Sherman and Morimura's works. Additionally, by examining the combination of the various aspects of the identity politics of the self-portrait, along with a multiple of techniques, such as the photographic self-portrait impersonations etc., it would reveal the imaginative significance of these works to be hybridized and transcendental. This paper will show that Sherman and Morimura's deliberate self-portrait impersonations have shaken the foundation of the Western art history canon, and exposes both artists' rebellious intentions and subversive implications.

Key words: Postmodern photography, Canon, Mimicry, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura

目錄

| | |
|--------------------------|----|
| 中文摘要 | |
| 英文摘要 | |
| 圖目錄..... | v |
| 表目錄..... | ix |
| | |
| 第一章 緒論..... | 1 |
| 第一節 從蒙娜麗莎「長」出幾撇鬍子談起..... | 1 |
| 第二節 研究對象..... | 3 |
| 第三節 文獻回顧..... | 7 |
| (I) 中文文獻..... | 8 |
| (II) 英文文獻..... | 11 |
| 第四節 研究方法與問題意識..... | 16 |
| | |
| 第二章 後現代瓦解正典的慾望..... | 21 |
| 第一節 何謂正典..... | 21 |
| 第二節 攝影對繪畫正典之位的挑戰..... | 26 |
| 第三節 挪用·諧擬·擬仿..... | 33 |
| (I) 性別論述的擬仿策略..... | 37 |
| (II) 後殖民論述的擬仿策略..... | 38 |
| | |
| 第三章 性別擬仿：辛蒂雪曼的照妖鏡..... | 41 |
| 第一節 辛蒂雪曼的歷史肖像..... | 41 |
| 第二節 裸露一只乳房的女人..... | 47 |
| 第三節 腹語發聲的男人..... | 52 |
| | |
| 第四章 殖民擬仿：森村泰昌的雜種場域..... | 59 |
| 第一節 森村泰昌的藝術史..... | 59 |
| 第二節 西方藝術史的雜種女兒..... | 64 |
| 第三節 與卡蘿的內在對話..... | 70 |
| | |
| 第五章 擬仿的反抗與顛覆性..... | 76 |
| 第一節 自我肖像攝影的身份政治..... | 76 |
| 第二節 扮裝越界的文化意涵與想像..... | 81 |
| 第三節 雪曼與森村泰昌的相遇..... | 87 |
| | |
| 第六章 結語..... | 92 |

| | |
|-----------|-----|
| 參考文獻..... | 95 |
| 圖版..... | 103 |

圖目錄

- 圖 1-1 杜象 (Marcel Duchamp), 《L.H.O.O.Q.》(*L.H.O.O.Q.*), 1919 年, 19.4 × 12.2 cm。
- 圖 1-2 達利 (Salvador Dali), 《自我肖像》(*Self-Portrait*), 1954 年, 由哈爾斯曼 (Philippe Halsman) 所拍攝。
- 圖 2-1 杜里厄 (Eugène Durieu), 女性裸體照片, 約 1854 年。
- 圖 2-2 德拉克洛瓦 (Eugène Delacroix), 《土耳其宮女》(*Odalisque*), 1857 年, 35.5 × 30.5 cm。
- 圖 2-3 庫爾貝 (Gustave Courbet), 《畫家的畫室—真實寓意》(*The Painter's Studio: A Real Allegory*), 1855 年, 361 × 598 cm。
- 圖 2-4 維爾那夫 (Julien Vallou de Villeneuve), 女性裸體照片, 約 1854 年。
- 圖 2-5 雷蘭德 (Oscar Gustave Rejlander), 《生命兩途》(*The Two Ways of Life*), 1857 年, 41 × 76.8 cm。
- 圖 2-6 拉斐爾, 《雅典學院》(*The School of Athens*), 1508-11 年, width at the base 770 cm。
- 圖 2-7 巫德曼 (Francesca Woodman), 《普拉佛登斯》(*Providence*), 1975-76 年, 25.4 × 20.3 cm。
- 圖 2-8 馬格利特 (René Magritte), 《強暴》(*Le Viol*), 1934 年, 73.7 × 54.6 cm。
- 圖 2-9 威特金 (Joel-Peter Witkin), 《女人曾經是一隻鳥》(*Woman once a Bird*), 1990 年。
- 圖 2-10 曼·雷 (Man Ray), 《安格爾的小提琴》(*Le Violon d'Ingres*), 1924 年。
- 圖 2-11 安格爾 (Jean Auguste Dominique Ingres), 《浴女》(*The Bather of Valpinçon*), 1808 年, 146 × 97.5 cm。
- 圖 2-12 馬內 (Édouard Manet), 《草地上的午餐》(*Le Déjeuner sur l'herbe*), 1863 年, 214 × 269 cm。
- 圖 2-13 提香 (Titian), 《田園的奏樂》(*Le Concert champêtre*), 1509 年, 110 × 138 cm。
- 圖 2-14 雷蒙迪 (Marcantonio Raimondi), 《巴黎的審判》(*The Judgement of Paris*), 1510-20 年, 29.2 × 43.6 cm。
- 圖 2-15 勒凡 (Sherrie Levine), 《跟隨沃克爾·伊文斯 4》(*After Walker Evens: 4*), 1981 年, 20 × 25 cm。
- 圖 2-16 伊文斯 (Walker Evans), 《黑爾郡, 阿拉巴馬州》(*Hale County, Alabama*), 1936 年。
- 圖 2-17 沃荷 (Andy Warhol), 《布瑞洛肥皂箱》(*Brillo Boxes*), 1969 年。
- 圖 2-18 畢得洛 (Mike Bidlo), 《不是沃荷—布瑞洛肥皂箱》(*Not Warhol: Brillo Boxes, 1969*), 1991 年。
- 圖 3-1 雪曼 (Cindy Sherman), 《龐帕度夫人的湯盤》(*Madame de Pompadour Soup Tureen*), 1990 年, 60 × 36.8 × 30 cm。
- 圖 3-2 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 224》(*Untitled # 224*), 1990 年, 106.7 × 96.5 cm。
- 圖 3-3 卡拉瓦喬 (Caravaggio), 《生病的酒神巴克斯》(*Sick Bacchus*), 1593-94 年, 67 × 53 cm。
- 圖 3-4 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 216》(*Untitled # 216*), 1989 年, 221 × 142.2cm。

- 圖 3-5 傅肯 (Jean Fouquet), 《梅倫的聖母》(*Madonna of Melun*), 1450 年, 94.5 × 85.5 cm。
- 圖 3-6 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 205》(*Untitled # 205*), 1989 年, 135.5 × 102 cm。
- 圖 3-7 拉斐爾 (Raphael Sanzio), 《佛娜莉娜》(*La Fornarina*), 1518-19 年, 85 × 60 cm。
- 圖 3-8 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 225》(*Untitled # 225*), 1990 年, 122 × 84 cm。
- 圖 3-9 波提切利 (Sandro Botticelli), 《一個女人的肖像》(*Portrait of a Woman*), 約 1490 年(?)。
- 圖 3-10 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 228》(*Untitled # 228*), 1990 年, 208 × 122 cm。
- 圖 3-11 波提切利 (Sandro Botticelli), 《朱蒂絲離開赫諾芬尼的帳篷》(*Judith Leaving the Tent of Holofernes*), 1495-1500 年, 36.6 × 20 cm。
- 圖 3-12 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 221》(*Untitled # 221*), 1990 年, 122 × 76 cm。
- 圖 3-13 魯本斯 (Paul Rubens), 《伊沙貝拉·布蘭特》(*Isabella Brandt*), 1625-26 年, 86 × 62 cm。
- 圖 3-14 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 208》(*Untitled # 208*), 1989 年, 106.5 × 76 cm。
- 圖 3-15 拉突爾 (Georges de La Tour), 《懺悔的抹大拉》(*Repenting Magdalene*), 1635-1640 年, 128 × 94 cm。
- 圖 3-16 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 210》(*Untitled # 210*), 1989 年, 170.2 × 114.3 cm。
- 圖 3-17 霍爾班 (Hans Holbein the Younger), 《喬治·蓋西》(*George Gisze*), 1532 年, 96.5 × 85.6 cm。
- 圖 3-18 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 223》(*Untitled # 223*), 1990 年, 147.3 × 106.7 cm。
- 圖 3-19 羅倫茲堤 (Ambrogio Lorenzetti), 《乳子聖母》(*Suckling Madonna*), 1320-1330 年, 90 × 48 cm。
- 圖 3-20 達芬奇 (Leonardo da Vinci), 《麗塔聖母》(*Madonna Litta*), 1490 年, 42 × 33 cm。
- 圖 3-21 波提切利 (Sandro Botticelli), 《一個年輕女人的肖像》(*Portrait of a Young Woman*), 1480 年, 47.5 × 35 cm。
- 圖 3-22 魯本斯 (Paul Rubens), 《銀河的誕生》(*Birth of the Milky Way*) 局部, 1636-38 年。
- 圖 3-23 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 201》(*Untitled # 201*), 1989 年, 134.4 × 91.2 cm。
- 圖 3-24 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 215》(*Untitled # 215*), 1989 年, 188.7 × 129.5 cm。
- 圖 3-25 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 195》(*Untitled # 195*), 1989 年, 75.9 × 35.3 cm。
- 圖 3-26 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 203》(*Untitled # 203*), 1989 年, 134.6 × 96.5 cm。
- 圖 3-27 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 213》(*Untitled # 213*), 1989 年, 105.4 × 83.8 cm。
- 圖 3-28 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 196》(*Untitled # 196*), 1989 年, 169.4 × 111.5 cm。
- 圖 3-29 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 # 220》(*Untitled # 220*), 1990 年, 162.6 × 101.6 cm。
- 圖 4-1 梵谷 (Vincent van Gogh), 《吸煙斗與耳朵纏上繃帶的自畫像》(*Self-portrait with Bandaged Ear and Pipe*), 1889 年, 54 × 45 cm。
- 圖 4-2 森村泰昌, 《肖像—梵谷》(肖像·ゴッホ)(*Portrait- van Gogh*), 1985 年, 120 × 100 cm。
- 圖 4-3 馬內 (Édouard Manet), 《奧林匹亞》(*Olympia*), 1865 年, 130 × 190 cm。
- 圖 4-4 森村泰昌, 《肖像—雙子》(肖像·双子)(*Portrait- Futago*), 1988 年, 266 × 366 cm。
- 圖 4-5 森村泰昌, 《兄弟—屠殺· I》(*Brothers- Slaughter I*), 1991 年, 240 × 309 cm。

- 圖 4-6 哥雅 (Francisco Goya), 《1808 年 5 月 3 日》(*Third of May 1808*), 1814 年, 266 × 345 cm。
- 圖 4-7 布魯格爾 (Pieter Bruegel), 《盲人的寓言》(*The Parable of the Blind*), 1568 年, 86 × 154 cm。
- 圖 4-8 森村泰昌, 《因光而盲》(*Blinded by the Light*), 1991 年, 200 × 363 cm。
- 圖 4-9 森村泰昌, 《藝術史的女兒—公主·B》(美術史の娘・王女 B) (*Daughter of Art History-Princess B*), 1990 年, 210 × 160 cm。
- 圖 4-10 委拉斯蓋茲 (Diego Velázquez), 《瑪格麗塔小公主》(*Infanta Margarita*), 1656 年, 105 × 88 cm。
- 圖 4-11 森村泰昌, 《藝術史的女兒—劇場·A》(美術史の娘・劇場 A) (*Daughter of Art History-Theater A*), 1990 年, 180 × 245.5 cm。
- 圖 4-12 馬內 (Édouard Manet), 《弗麗—貝爾傑酒店》(*A Bar at the Folies-Bergère*), 1881-82 年, 96 × 130 cm。
- 圖 4-13 森村泰昌, 《藝術史的女兒—劇場·B》(美術史の娘・劇場 B) (*Daughter of Art History-Theater B*), 1990 年, 180 × 245.5 cm。
- 圖 4-14 森村泰昌, 《與卡蘿的內心對話—生存意志》(*An Inner Dialogue with Frida Kahlo : Will to Live*), 2001 年, 195 × 174.5 cm。
- 圖 4-15 卡蘿 (Frida Kahlo), 《希望之樹, 保持堅定》(*Tree of Hope, Keep Firm*), 1946 年, 56 × 40.5 cm。
- 圖 4-16 森村泰昌, 《與卡蘿的內心對話—手形耳環》(*An Inner Dialogue with Frida Kahlo : Hand-Shaped Earring*), 2001 年, 150 × 120 cm。
- 圖 4-17 卡蘿 (Frida Kahlo), 《獻給艾羅賽爾醫生的自畫像》(*Self Portrait Dedicated to Dr. Eloesser*), 1940 年, 59.5 × 40 cm。
- 圖 5-1 凡艾克 (Jan van Eyck), 《阿諾芬尼的婚禮》(*The Arnolfini Marriage*), 1434 年, 82 × 60 cm。
- 圖 5-2 凡艾克 (Jan van Eyck), 《阿諾芬尼的婚禮》(*The Arnolfini Marriage*) 局部, 1434 年。
- 圖 5-3 杜勒 (Albrecht Dürer), 《二十六歲的自畫像》(*Self-Portrait at 26*), 1498 年, 52 × 41 cm。
- 圖 5-4 林布蘭特 (Rembrandt), 《扮成使徒保羅的自畫像》(*Self-Portrait as the Apostle Paul*), 1661 年, 91 × 77 cm。
- 圖 5-5 林布蘭特 (Rembrandt), 《扮成笑著的哲學家之自畫像》(*Self-Portrait as the Laughing Philosopher*), 1668 年, 82.5 × 65 cm。
- 圖 5-6 杜象 (Marcel Duchamp), 《蘿絲·莎拉薇》(*Rose Sélavy*), 1920 年, 21 × 17.2 cm。由曼·雷 (Man Ray) 所拍攝。
- 圖 5-7 森村泰昌, 《だぶらかし・マルセル》(*Doublannage- Marcel*), 1988 年, 150 × 120 cm。
- 圖 5-8 森村泰昌, 《拿有一本書的自我肖像 1661》(*Self-Portrait with a Book 1661*), 1994 年, 91 × 77 cm。
- 圖 5-9 森村泰昌, 《正在笑的自我肖像 1665》(*Laughing Self-Portrait 1665*), 1994 年, 120 × 96

cm。

- 圖 5-10 塞尚 (Paul Cézanne), 《蘋果與柳橙》(*Apples and Oranges*), 1899 年, 74 × 93 cm。
- 圖 5-11 森村泰昌, 《批評及其愛人·A》(批評とその愛人·A) (*Criticism and the Lover-A*), 1990 年, 179.8 × 225.6 cm。
- 圖 5-12 林布蘭特 (Rembrandt), 《圖爾普醫生的解剖學課程》(*The Anatomy Lesson of Dr Tulp*), 1632 年, 169.5 × 216.5 cm。
- 圖 5-13 森村泰昌, 《肖像—九個臉》(肖像·九つの顔) (*Portrait- Nine Faces*), 1990 年, 266 × 338 cm。
- 圖 5-14 森村泰昌, 《下樓梯的天使》(階段を降りる天使) (*Angels Descending the Stair*), 1991 年, 240 × 226 cm。
- 圖 5-15 伯恩—瓊斯 (Edward Burne-Jones), 《金色樓梯》(*The Golden Stairs*), 1876-80 年, 277 × 116.8 cm。
- 圖 5-16 森村泰昌, 《母親—朱蒂絲·I》(*Mother-Judith I*), 1991 年, 240 × 160 cm。
- 圖 5-17 森村泰昌, 《母親—朱蒂絲·II》(*Mother-Judith II*), 1991 年, 240 × 160 cm。
- 圖 5-18 森村泰昌, 《母親—朱蒂絲·III》(*Mother-Judith III*), 1991 年, 240 × 160 cm。
- 圖 5-19 克拉那赫 (Lucas Cranach the Elder), 《朱蒂絲與赫諾芬尼的首級》(*Judith with the Head of Holofernes*), 1530 年, 87 × 56 cm。
- 圖 5-20 卡拉瓦喬 (Caravaggio), 《朱蒂絲斬首赫諾芬尼》(*Judith Beheading Holofernes*), 1598-99 年, 144.8 × 195 cm。
- 圖 5-21 簡提列斯基 (Artemisia Gentileschi), 《朱蒂絲斬殺赫諾芬尼》(*Judith slaying Holofernes*), 1620 年, 199 × 162.6 cm。
- 圖 5-22 雪曼 (Cindy Sherman), 《無題 #96》(*Untitled #96*), 1981 年, 61 × 121 cm。
- 圖 5-23 森村泰昌, 《給我的小妹：辛蒂·雪曼》(私の妹のために／シンディ・シャーマンに捧げる) (*To My Little Sister: For Cindy Sherman*), 1998 年, 66 × 120 cm。

表目錄

表 3-1 雪曼《歷史肖像》相似於藝術大師作品的整理列表

第一章 緒論

第一節 從蒙娜麗莎「長」出幾撇鬍子談起

義大利在西元兩千年曾經做過一次調查，在這個深具藝術涵養的民族心目中，認為全世界最知名的畫作會是哪一幅？在沒有提供任何選項的情況下，結果由達芬奇（Leonardo da Vinci, 1452-1519）的《蒙娜麗莎》（*Mona Lisa*, 1503-1506）奪冠，佔了百分之八十五·五，遙遙領先位居第二的梵谷（Vincent van Gogh, 1853-1890）向日葵（百分之三·六）。¹同樣的調查若換做是在台灣，腦中第一個閃過且叫得出名字的，應該也會是《蒙娜麗莎》，而不是《谿山行旅圖》這樣的中國名畫吧！因為環顧我們周遭的生活，蒙娜麗莎簡直無所不在，她的身影不僅出現在馬克杯、T恤、冰箱吸鐵上，還忙著替咖啡、牙膏、減肥等各種產品代言；不僅曾經當過衣蝶百貨的活動宣傳大使，甚至還在七年前幫台北市長的候選人站過台。這位名女人從十九世紀開始受到文學與藝術界的矚目，二十世紀成為全球公認的西方藝術代表，直至邁入二十一世紀之際依舊魅力未減，她不僅僅作為史上辨認度最高、最受尊崇的名畫人物，同時也榮登最常被挪用成為消遣與惡作劇的對象，其與各種商品文化結合所衍生的版本簡直讓人眼花撩亂。

若要追溯是誰開啓了這種消遣蒙娜麗莎的惡習，答案竟是由藝術界先開始的，而最著名的始祖則非達達藝術家杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）莫屬了。²曾經有藝評家這麼形容：「羅浮宮是蒙娜麗莎銀行，所有藝術家…尤其是那些驚世駭俗的前衛派，都向傳統開支票。」³對傳統的反叛一直是前衛藝術的精神，從達達派、超現實主義到普普藝術所標榜的就是以各種方式打破偶像崇拜，尤其是過去藝術史所確立下的「正典」成為大家亟欲挑戰的目標。第一次世界大戰後的殘破景象，使得達達藝術家虛無地看待過去所努力建立的文明體系，開始以無厘頭的戲謔手法質疑既有的藝術概念、顛覆既存事物的原有功能。1919年杜象直接拿起蒙娜麗莎的複製明信片，在她臉上勾出幾撇鬍子與山羊鬚，還特地取名為

¹ Donald Sassoon著，黃中憲譯，《蒙娜麗莎五百年》，台北：貓頭鷹，2003年，頁24-25。

² 目前已知最早以詼諧手法調侃蒙娜麗莎的例子出現在1887年，插畫家薩佩克畫了一張叼著煙斗的蒙娜麗莎，還有好幾個白色煙圈。但是，杜象於1919年為蒙娜麗莎添上幾撇鬍子的作品最為著名。見Donald Sassoon著，黃中憲譯，《蒙娜麗莎五百年》，台北：貓頭鷹，2003年，頁245-248。

³ 轉引自Donald Sassoon著，黃中憲譯，《蒙娜麗莎五百年》，台北：貓頭鷹，2003年，頁299。

《L.H.O.O.Q.》(L.H.O.O.Q., 1919)【圖 1-1】，以法文讀起來就是「她的屁股發熱」之意，狡黠地對其備受爭議的性別疑雲開了一個大玩笑。⁴1965 年杜象又有新的發想，以印有蒙娜麗莎肖像的撲克牌作為其在美國個人回顧展的邀請函，這次真的是原封不動的蒙娜麗莎圖像，只不過他在上面還加上了一行：「刮了鬍子的 L.H.O.O.Q.」，令人不禁莞爾。⁵這樣一種使用現成物 (ready-made) 來嘲諷藝術傑作的「創作」方式，隨著攝影複製科技的進步，激起後輩藝術家更多有趣的改造創意。

同樣對蒙娜麗莎這位義大利貴婦有興趣的，還有西班牙藝術家達利 (Salvador Dali, 1904-1989) 與攝影家哈爾斯曼 (Philippe Halsman, 1906-1979)。不同於杜象擅長以現成物作為素材，他們首次使用合成照片的方式將蒙娜麗莎改頭換面，使得她 (他?) 不僅有著達利正字標記的八字鬍以及面容，巧妙地回應杜象在《L.H.O.O.Q.》加上的那幾撇鬍子，還換上了一雙緊握錢幣的大手，讓達利一向愛錢出名的特性表露無遺【圖 1-2】。雖然這些前衛派大師極富幽默感的挪用作品在現代主義時期遭受冷落，但是卻為後現代藝術的戲謔之譜留下精彩的序曲。

一般而言，後現代藝術指的是在現代主義的架構中對現代主義提出挑戰與批判，抗拒現代主義藝術所擁護的嚴肅性、純粹性、個體性等價值觀，而頌揚一種諧擬、拼湊、通俗取向的新混成風格。⁶若就藝術媒介的使用而言，在後現代打破各種限界的理念之下，各種媒材的多元跨界，也為後現代藝術覓得另一種實踐的自由空間，尤其是初脫稚嫩息氣的攝影，更是在此間大放異彩。在後現代攝影的發展脈絡下，這種想過過當蒙娜麗莎的癮頭，形成一種模仿經典繪畫中人物的自拍攝影方式。當代攝影藝術家辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman, 1954-) 即為其中具開創性的佼佼者，最初她將自己扮成好萊塢 B 級電影中各種女性角色或是雜誌廣告的女模特兒等等，後來則將模擬大眾媒體中女性形象的興趣，也擴展到古代那些藝術大師的肖像畫。她利用精湛的化妝術與假道具裝扮成許多歷史肖像人物，不論是拉斐爾的情婦芙娜莉娜 (Fornarina) 還是卡拉瓦喬 (Michelangelo da Caravaggio, 1571-1610) 筆下的酒神巴克斯 (Bacchus)，個個都裝扮得維妙維肖，但是卻在畫

⁴ 法文讀音為「elle a chaud au cul」，英譯為「She is hot in the ass」，形容她慾火中燒之意。

⁵ 杜象將此作品取名為「Rasée L.H.O.O.Q. (Shaved)」。

⁶ Steven Best and Douglas Kellner 著，朱元鴻等譯，《後現代理論：批判的質疑》，台北：巨流，1994 年，頁 31。

面中留下一處處人工道具的突兀痕跡。

以類似手法呈現作品的並不止於雪曼，另一位日本攝影藝術家森村泰昌（Yasumasa Morimura, 1951-），也是巧妙地將自己裝扮成西方大師傑作裡的各種人物，不僅化身為蒙娜麗莎、瑪格麗塔小公主（Margarita）甚至是裸體的奧林匹亞（Olympia），還特別喜愛潛入像是林布蘭特（Rembrandt, 1606-1669）、卡蘿（Frida Kahlo, 1907-1954）的一系列自畫像中，使得西方這些知名畫作的主角全都有著同一張東方面孔，形成一幅幅搞笑的變奏版本。以攝影技術挪用繪畫題材似乎已成為後現代攝影的重要潮流之一，然而，令筆者感到好奇的是：這種使用自身身體走進繪畫傑作中的攝影作品代表了什麼意義？雖然顛覆的精神一脈相承，但是她／他們的表現似乎不再是杜象在大師傑作中「加料」的初衷，也脫離了達利與哈爾斯曼當時還在玩弄與開發攝影這個新玩意的實驗階段，究竟她／他們這次想要顛覆的是什麼？一位是美國的女性攝影藝術家，一位是日本的男性攝影藝術家，兩人同樣都是運用身體的現成性、同樣都是指涉藝術史，其所扮裝自拍的攝影作品又會呈現出什麼有趣的差異？

本研究便是沿著此一脈絡發想，在後現代的解構氛圍之下，試圖探究雪曼與森村泰昌這兩位藝術家不只以攝影挪用西方繪畫正典，甚至化身為西方繪畫正典人物所代表的顛覆性意涵。

第二節 研究對象

本研究以兩位扮裝自拍攝影方式創作的當代藝術家為研究對象，一位是女性攝影藝術家雪曼，另一位則是男性攝影藝術家森村泰昌。分析文本鎖定兩人皆將自身扮演名畫人物所創作的攝影作品，也就是雪曼在 1988 年到 1990 年所創作的《歷史肖像》（*History Portraits*, 1988-1990）系列，與森村泰昌從 1985 年以來陸續發展的「藝術史系列」。

雪曼於 1954 年出生美國新澤西州 (New Jersey)，三歲時因為父親工作關係而搬到紐約長島 (Long Island) 北岸郊區。二次大戰後的美國正是電視節目開始興盛的時期，雪曼簡直就是一個標準的電視兒童，各種老電影、卡通、情境喜劇都令她著迷，許多重大的新聞事件像是甘乃迪 (John F. Kennedy) 總統被刺殺、1968 年美國各城市的種族暴動、人類第一次登上月球等等也都在電視上演，因此雪曼總是透過電視獲得許多關於種族、文化與性別角色的認知與想像。除了喜歡看電視之外，雪曼從小也著迷於扮裝遊戲。她認為，如果只是把自己扮成美美的芭比或是公主那就太無趣了，她反倒喜歡扮成像是巫婆或是老女人這類角色。有一回，鬼靈精怪的她與玩伴辛克 (Janet Zink) 扮成兩個老太婆，還刻意模仿老年人佝僂的姿態在社區街道上散步想要捉弄鄰居。⁷

至於為什麼後來會從事藝術創作，雪曼說她天生就有著精確描繪事物的繪畫能力，擅於臨摹畫冊、雜誌上的圖像或相片，高中畢業後 (1972 年) 便申請到紐約州立大學水牛分校美術系就讀。雪曼一開始在攝影課的成績並不好，因為總是無法達到老師們種種技術層面的要求，像是曬印的方法、底片藥水的調配等等，直到瑞薇勒 (Barbara Jo Revelle) 老師帶來觀念藝術的思想，認為攝影的創作理念重於高超的技巧呈現，影響雪曼甚鉅。再加上攝影擁有比繪畫更快更好的複製模仿特性，因而開啓了雪曼以攝影為媒材的創作之路。⁸

雪曼的《歷史肖像》系列其實就其整個作品脈絡而言，是屬於相當特殊的一群。雪曼一開始是扮裝成好萊塢 B 級電影中各種刻板的女性角色，從姿勢眼神的選擇、場景安排、甚至拍攝沖洗都是自己來，其所呈現出對比強烈、粒子粗糙的 8x10 英吋黑白照片，猶如一張張廉價的電影停格劇照，只不過在總共六十九張的《無題電影停格》(*Untitled Film Still*, 1977-1980) 中，每一個女主角都是她。⁹雪曼因《無題電影停格》系列而迅速走紅，其後作品仍持續關注大眾媒體上的女性形象，像是《後螢幕投射》(*Rear Screen Projection*, 1980-1981)、《摺頁》(*Centerfold*, 1981) 與《時尚》(*Fashion*, 1983-1984) 等系列。¹⁰但是在《時尚》系列中，扮起服裝廣告模特兒的雪曼，卻開始隱約透露出某些怪異的特質，雖然身穿高級時裝，

⁷ Catherine Morris, *The Essential Cindy Sherman* (New York: The Wonderland Press, 1999), pp. 17, 20.

⁸ Catherine Morris, *The Essential Cindy Sherman* (New York: The Wonderland Press, 1999), p. 24.

⁹ 不過雪曼在創作初期時，有一些作品是由父親或其他親友協助按下快門而拍攝而成的。

¹⁰ 《摺頁》系列又稱為《橫向構圖》(*Horizontals*) 系列。

但不是頭髮蓬亂面露兇光、就是手拿菸酒滿臉皺紋、甚至表情詭異手染血跡。¹¹接下來的《童話故事》(*Fairy Tales*, 1985) 與《災難》(*Diasters*, 1986-1989) 便將此種恐怖醜惡的影像發展到極致，畫面充斥著各種義肢道具、怪物、屍體、嘔吐物等等，此時雪曼的身影也漸漸縮小，甚至從作品中退出。

有趣的是，從 1988 年到 1990 年這三年間，雪曼突然跳脫出前面作品所延續的主題，闖進藝術史龐大的傳統脈絡中，扮演起古代大師肖像畫中的各種人物。然而，在結束《歷史肖像》系列後，雪曼又消失於畫面中，呈現的是充滿塑膠玩偶與人體模型的世界—《性照片》(*Sex Pictures*, 1992) 系列著重男女性器官的各種駭人實驗，而《恐怖與超現實照片》(*Horror and Surrealist Pictures*, 1994-1996) 系列則是古怪地拼裝、擺弄玩偶與娃娃的身體各部位。我們可以看到，雪曼從出現到漸漸失蹤，突然又在歷史肖像畫中冒出來玩耍一番，之後又再消失於混種人偶堆中。¹²

日本藝術家森村泰昌跟雪曼同樣生長於二次大戰後，1951 年出生的他只比雪曼大三歲，但是卻分屬兩個戰後際遇完全不同的國家。身為戰敗國的日本在心理、經濟與環境各方面皆受到嚴重的破壞，森村泰昌的家鄉—大阪—也在大戰期間遭受到聯軍的猛烈轟炸，因此，世代經營茶葉生意的森村家，現在居住的店面式傳統木造房屋就是在戰後所重建的。森村泰昌從小就是個身形瘦小、不喜歡運動而又內向害羞的小孩，總是不習於跟一大群同學結伴走路回家，而喜歡一個人每天探尋新的路線。¹³在中學時代的他是個成績不錯的好學生，但是並不特別引人注目，後來受到美術社老師佐佐木節雄的教導，開啓了對現代美術的興趣，進而報考進入京都市立美術大學設計系。畢業後（1975 年）他像一般人一樣進入公司上班，但是不到三天就因適應不良而辭職，發現自己還是適合學校生活，因此在各高中、短期大學、美術大學擔任定期講師。

¹¹ 像是《無題 # 122》(*Untitled #122*, 1983)、《無題 # 132》(*Untitled #132*, 1984)、《無題 # 138》(*Untitled #138*, 1984)。

¹² 近年來雪曼又重返自我肖像攝影，2000 年開始一系列諧擬美國有錢女性嘴臉與樣貌的作品，而 2003 年到 2004 年的作品則以小丑的裝扮出現。2006 年 4 月更嘗試與時尚攝影師 Juergen Teller、LV 時尚創意總監 Marc Jacob 共同合作一本攝影集，呈現雪曼藝術與當代流行時尚彼此創意激盪的成果。

¹³ 他說自己只有蛙泳游得還可以，其他的運動都是處於普通以下的等級。小學的時候更因為被迫練劍道而痛苦不已。

在擔任京都美術大學影像教室的講師期間，遇到一位影響他很大的老師—佐藤善夫（Ernest Sato）。當時日本對西洋藝術的介紹僅止於十九世紀，但這位在日本出生、到紐約留學、混有日本血統卻有雙藍眼睛、一身洋派裝扮與作風的攝影老師，帶來了西方現代主義的藝術思想，這深深吸引著森村泰昌。¹⁴由於佐藤老師的父親是日本人，母親是愛爾蘭與波蘭裔的美國人，森村泰昌認為他混合了愛爾蘭人的脾氣、日本人的情感、與美國人的清教主義，在性格上多重的特點造就了他極具風格與戲劇性的魅力，簡直就是個天生的藝術家。森村泰昌形容，他看起來有點像是好萊塢電影明星鮑嘉（Humphrey Bogart, 1899-1957），也帶有些許卡繆（Albert Camus, 1913-1960）的味道，講課中時常夾雜著英文，總是一邊抽著外國牌子的香菸，一手拿著酒（常常是伏特加），解說著卡蒂—布列松（Henri Cartier-Bresson, 1908-2004）照片的豐富元素。¹⁵這種種對於當時的森村泰昌而言，猶如接受一場文化震撼，他跟在佐藤老師的身邊長達八年，也就是在這段期間，他重拾了很久沒碰的相機，開始了以攝影創作的藝術生涯。¹⁶

森村泰昌的作品主軸較無雪曼那樣複雜，除了最早期（1985年以前）曾創作接近包浩斯、構成主義等現代主義式的作品之外，主要就是以自身裝扮成各種「名人」（大部分是名女人），有的是藝術名畫作中的人物，有的則是大眾媒體上的明星。森村泰昌首先是將扮裝目標鎖定在西方藝術史，從1985年扮成梵谷開始，便踏上了他的藝術史扮裝之旅，涵蓋的範圍從文藝復興、巴洛克、洛可可、新古典主義、寫實主義、印象派、拉斐爾前派、達達直到後現代藝術，不僅自由地穿梭變身為馬內（Édouard Manet, 1832-1883）的奧林匹亞、達文西的蒙娜麗莎、羅賽提（Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882）的碧翠絲（Beatrix）、與委拉斯蓋茲（Diego Velázquez, 1590-1660）的瑪格麗塔小公主（Margarita），甚至是塞尚（Paul Cézanne,

¹⁴ 佐藤善夫早年曾擔任美國《Life》雜誌的攝影師，是位出色的攝影師。

¹⁵ 亨佛萊·鮑嘉（Humphrey Bogart）是著名的美國電影男星，曾擔任多部經典電影的男主角，像是《北非諜影》（*Casablanca*）、《龍鳳配》（*Sabrina*）等。卡繆（Albert Camus）是法國存在主義作家，著名作品有《異鄉人》（*L'Étranger*）、《瘟疫》（*La Peste*）等。卡蒂—布列松（Henri Cartier-Bresson）則為法國著名的攝影家，被譽為歐洲紀實攝影之父，以「決定性的瞬間」理念聞名於世。

¹⁶ Rosemary Wright Jasinowski, *Morimura Yasumasa: A Cross Cultural Study in the Self-portrait, Self-Definition and the Creative Process*, Ph. D. Dissertation, Department of Art and Art Professions, School of Education, New York University, 2001, pp. 262-270.

1839-1906) 的蘋果與梵谷的向日葵。¹⁷

由於這些作品創作時間相當不一，目前仍還在持續發展中，若要為其作些分類，只能指出其中有些是因作品或展覽名稱而有較明顯的系列名稱，像是《美術史的女兒》系列（美術史の娘，1990）、《林布蘭特的房間》系列（レンブラントの部屋，1994）、《與卡蘿的內心對話》系列（私の中のフリーダ，2001），為方便稱呼，筆者統稱這些根據藝術史所創作的作品為「藝術史系列」。¹⁸此外，森村泰昌在1990年代也發展出另一種作品類型，將扮裝興趣延伸到更廣為大眾所知的明星人物上，對象大部分是西方知名的經典女星，像是嘉寶（Greta Garbo）、瑪麗蓮夢露（Marilyn Monroe）、奧黛利赫本（Audrey Hepburn）等，也有一些像是山口百惠等日本女星，這些作品均稱之為「女演員系列」。

由此，本研究將審視的是這兩位攝影藝術家扮裝化身成藝術史畫作人物的作品，分別以雪曼的《歷史肖像》系列與森村泰昌的「藝術史系列」作為本研究的分析文本。

第三節 文獻回顧

在中文文獻方面，由於雪曼與森村泰昌的相關資料實在不多，因此筆者選擇以較全面性的方式，收集有關兩位藝術家的中文資料，並按照時間性順序整理，在此主要想呈現的是兩位藝術家在台灣從介紹到研究的過程與情況。而在英文文獻方面，則將範圍鎖定在雪曼的《歷史肖像》系列與森村泰昌的「藝術史系列」，分別整理出國外藝壇目前對於這兩個系列作品所做過的重要分析與解讀方式，最後並利用ProQuest Digital Dissertations系統搜尋出美加地區近年來，同樣以這兩位

¹⁷ 森村泰昌也有以日本藝術史為主題的作品，進入像是伊藤若沖（1716-1800）、玉城末一（1898-1943）、速水御舟（1894-1935）等人的作品中，但是這些作品的數量比起西方藝術史系列則顯得相當稀少。

¹⁸ 《與卡蘿的內心對話》系列作品的日文與英文名稱意思稍有差異，日文為「私の中のフリーダ」（我心中的芙烈達），英文則為「An Inner Dialogue with Frida Kahlo」（與卡蘿的內心對話），筆者認為後者與卡蘿交流與互動的意象較為鮮明，故選擇採用英文名稱的意譯。

藝術家為研究對象的博士論文，以考察其研究觀點。¹⁹筆者將藉由建立如此的研究脈絡地圖，釐清本研究於其中的定位與立場。

以下便分為中文文獻與英文文獻兩部分依序進行：

(I) 中文文獻

就如前面所提及的，台灣關於這兩位藝術家的介紹與研究部分，其實相當不足，其中雪曼的資料要比森村泰昌的資料還來得多而且詳盡。最早介紹雪曼的是1985年身處紐約的楊熾宏所寫的〈一個以攝影來說話的女性藝術家：辛蒂錫爾曼〉，刊於《藝術家》雜誌，主要簡介《無題電影停格》的特色與創作方式。由於當時雪曼年僅二十九歲，卻已然成為80年代藝壇傳奇的女性藝術家，作者以保留的態度認為還需時間驗證其作品的深度。²⁰1987年，在阮義忠的《當代攝影新銳一十七位影像新生代》中，雪曼持續以「藝術史上的異數」之姿佔了一席之地，文中作者主要以同為影像工作者的敏銳與經驗，來解讀雪曼打破以往傳統攝影觀之處。²¹隔了將近十年之後(1996年)，紐約MOMA以一百萬美元收藏雪曼整套的《無題電影停格》系列，正式宣告了雪曼穩固的藝術地位。²²同年的《雄師美術》因此再次為文介紹雪曼一〈自戀？自強？自嘲？一看辛蒂·雪曼的照片〉，作者黎怡開始將範圍擴及到《無題電影停格》之後的新作品，但可以看出其對雪曼作品的掌握其實是不夠熟稔的。²³

國內開始較有系統地看待雪曼作品的研究論文，是刊登於《婦女與兩性學刊》

¹⁹ ProQuest Digital Dissertations系統簡稱PQDD，為美國 ProQuest Information and Learning (原UMI/Bell & Howell) 製作之網際網路資訊系統，可以查尋 1861年起之美加地區 170萬篇博碩士論文摘要，主題涵蓋理、工、醫、農及人文社會等各類學科。

²⁰ 參見楊熾宏，〈一個以攝影來說話的女性藝術家：辛蒂錫爾曼〉，《藝術家》，第125期，1985年10月，頁188-194。

²¹ 參見阮義忠，《當代攝影新銳一十七位影像新生代》，台北：雄師，1991年，頁200-209。

²² Catherine Morris, *The Essential Cindy Sherman* (New York: The Wonderland Press, 1999), p. 40.

²³ 文中敘述到：「透過(雪曼)照片永遠看到一個瑰麗的剪影：娼妓、女強人、模特兒娃娃永遠都有金色頭髮，但真實世界卻充斥奔波的單親媽媽、家暴婦孺、隨時可能解雇的上班族……。」但事實上，光是在《無題電影停格》中就出現好幾個看似受到家暴的(像是《無題電影停格#30》)、逃家的(像是《無題電影停格#48》)、恐懼驚嚇的(像是《無題電影停格#26》)女性形象。此外，文中也提及：「(雪曼的創作)1990年分開兩條路線，一是採用文藝復興時代油畫為題，另一則以肢解與損壞的塑膠娃娃作拍攝對象」，實際上，《歷史肖像》系列只從1988年到1990年而已，而後(1992年)才陸續開始以假造玩偶為主角拍攝《性照片》系列作品。參見黎怡，〈自戀？自強？自嘲？一看辛蒂·雪曼的照片〉，《雄師美術》，第302期，1996年4月，頁94-96。

的〈身體：女性主義視覺藝術在再現上的終極矛盾〉(1988)一文，作者為關注性別文化的社會學學者王雅各。他以藝術社會學的角度，提出「論述工業」作為女性藝術家發聲的物質基礎，試圖替女性身體在女性主義視覺藝術中的矛盾找出解決方向。文中舉出三位再現自己身體的女性藝術創作者為分析例子，而雪曼即為其中之一。不過王雅各對於雪曼的《歷史肖像》系列的著墨並不多，僅點出她明顯使用的虛假道具是一種強調的符指，至於強調什麼與強調的確切意義何在，在此文中並未見有進一步的說明。²⁴

而後，藝術史學背景出身的劉瑞琪則針對雪曼進行詳盡且完整的研究，以「辛蒂·雪曼的自拍像專題研究」為題申請國科會計畫，於2003年連續發表〈迫切追尋女性觀者：辛蒂·雪曼的《無題電影停格》系列〉與〈扮裝、變體與假面：辛蒂·雪曼的詭態諧擬〉兩篇研究成果，為目前研究雪曼作品十分重要的中文資料。²⁵文中不僅細心地為讀者耙梳許多國外研究雪曼的重要文獻，更開創性地以「女性觀者」與「詭態諧擬」的角度修正與補充國外學者的觀點。

在〈迫切追尋女性觀者〉一文中，劉瑞琪整理女性主義藝評家以觀視理論對《無題電影停格》所作的詮釋與評價，發現她們都只停留在雪曼是順應還是解構男性觀視的討論層面上，因此作者提出從女性觀者的角度出發，積極探索雪曼的女性形象與女性觀者之間的心理互動，並且突顯女性觀者對這些女性形象意義的主動建構。在文中，劉瑞琪並不否認雪曼所扮裝的女性形象有被愛慾化與偷窺的可能性，但是雪曼所建構的女性人物與場景調度，實際上卻強烈召喚著女性觀者（與擁有女性觀視的男性觀者），像是雪曼選取正從事主動警覺性觀看的女主角所營造的懸疑感，將會誘導與鼓勵觀者去認同女主角的位置，共同對抗將其視為幻想對象的男性觀視，轉而建構成擁有女性觀視的主體。²⁶

而在〈扮裝、變體與假面〉一文中，劉瑞琪點出女性主義藝評經常以諧擬（parody）的概念來分析雪曼早期扮成大眾文化中女性形象的作品，而以女性詭

²⁴ 參見王雅各，〈身體：女性主義視覺藝術在再現上的終極矛盾〉，《婦女與兩性學刊》，第9期，1998年，頁5-53。王雅各在文中對雪曼的描述大多參考Rosalind Krauss, *Cindy Sherman: 1975-1993* (New York: Rizzoli, 1993)。

²⁵ 此研究計畫編號為NSC89-2411-H-006-029，執行時間為2000年8月到2001年9月。

²⁶ 劉瑞琪，〈迫切追尋女性觀者：辛蒂·雪曼的《無題電影停格》系列〉，《女學學誌：婦女與性別研究》，第十五期，2003年5月，頁153-193。

態 (the female grotesque) 與厭棄 (abjection) 相關理論來詮釋雪曼中、晚期變形成怪物人偶、或伴隨排泄物與嘔吐物的作品。但是，劉瑞琪認為雪曼其實從早期就已出現詭態的氣息，而中晚期作品也充滿了人工化的諧擬意味，也就是說，雪曼作品常常出現恐怖與幽默並存的現象。若忽略此點，尤其只運用詭態概念來說明雪曼中晚期以醜惡的裝扮、假面與變體，因而達到顛覆男性觀者拜物化的美好女體之時，卻可能反而落入製造厭女圖像、助長男性懲罰與羞辱女性而得到快感的父權邏輯。因此，作者提出雪曼在其中假造與建構的諧擬成分，有效解決了莫薇 (Laura Mulvey) 或盧索 (Mary Russo) 等女性主義藝評家如此自相矛盾的詮釋。²⁷ 至於此篇文章對於《歷史肖像》作品所作的討論，筆者將在本研究第五章第二節再加以論述。

至於森村泰昌的中文文獻，台灣到目前為止還沒有任何一篇完整的介紹文章，更遑論學術論述，若有提及，也頂多只是幾行帶過的簡單敘述，而且常常是跟在雪曼後面才出場。張小虹在 1995 年的文章〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉的最後，曾稍微提及雪曼與森村泰昌的扮裝作品。文中主要探討三種模仿論述—性別擬仿 (gender mimicry)、殖民學舌 (colonial mimicry) 與同志假仙 (queer camp) 如何面對當今各種越界認同的情況，並且指出模仿理論在各論述領域中所遭遇的後結構困境。張小虹以雪曼扮演成電影女明星或名畫中女人的作品作為性別擬仿 (異女扮女) 的佳例，對比出森村泰昌更加複雜的「文化／種族／性別」多層次意義，而這種多變項的越界模仿是這些模仿理論以單一層次或優先模式無法處理的問題。²⁸ 在這部分中，張小虹忽略了雪曼在《歷史肖像》系列中其實有一半的作品都是扮演男性 (也就是異女扮男)，筆者將試圖在本研究第三章第三節中，對雪曼女扮男裝的作品提出進一步的討論與詮釋。至於同時處理森村泰昌多層次的扮裝意義確是個難題，而且其作品恐怕要比張小虹想像得更為複雜些：因為森村泰昌同時還具有同性戀者的這個身份，所以必須再加上「性慾取向」這一變項才能算是完整。

此外，在其他脈絡中援引森村泰昌作為例子的有黃寶萍在《台灣當代美術大

²⁷ 劉瑞琪，〈扮裝、變體與假面：辛蒂·雪曼的詭態諧擬〉，《中外文學》，第三十二卷，第七期，2003 年 12 月，頁 65-99。

²⁸ 張小虹文中所謂的「異女扮女」是指「異性戀傾向的女人扮成女人」之意。張小虹，〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉，《慾望新地圖》，台北：聯合文學，1996 年，頁 158-200。

系·媒材篇：身體與行為藝術》(2003)中，將森村泰昌自我重塑的作品歸於後現代身體主觀身體的表現之一，著重其運用電腦技術創造出複數自我的方式，並將其定位為「科技異性變裝者」。²⁹而在姚瑞中《台灣當代攝影新潮流》(2003)的「扮裝秀」主題中，森村泰昌則是尾隨著雪曼的腳步出場，作者比較關注的是森村泰昌結合普普藝術的消費符號方式，並認為其「性倒錯」的裝扮是一種對西方父權社會的批判。³⁰

不同於僅止於文字上的抽象性略述，大陸學者顧錚在《國外後現代攝影》(2000)一書中，將森村泰昌納入其所介紹的十二位重要當代攝影藝術家之一，並放上其五張作品進行簡短的解讀。顧錚認為，森村泰昌正是針對西方藝術史與西方女明星的神聖性進行一場解構的游戰，而其對蒙娜麗莎的改造，則是「一個文化資源貧乏的民族面對豐富的文化資源時的失態與無法言表的衝動」。³¹筆者認為這樣的詮釋相當耐人尋味，不禁讓人聯想起一向自詡為文化泱泱大國的中國，其面對現今強盛的日本那種自大卻又自卑的矛盾心態。

(II) 英文文獻

研究雪曼的相關英文文獻數量相當驚人，顯示其深受許多藝評家與學者的喜愛，而且研究的內容也相當多樣化（甚至出現完全相反的解讀）。究其原因，劉瑞琪指出，1970年代末期崛起的雪曼，正好為已歷經十年發展的美國後現代主義與女性主義提供了具體化理論的絕佳解說範例，而後藝評家們也隨著雪曼不斷變化的作品表現而紛紛提出精彩的理論詮釋。也就是說，雪曼一人的作品竟能容納當代各種理論的詮釋，從較早期的佛洛伊德(Sigmund Freud)、拉岡(Jacques Lacan)、巴特(Roland Barthes)、傅柯(Michel Foucault)等重要思想家的主張，到近來女性主義與後現代主義陣營中莫薇所提出的男性觀視(male gaze)、盧索(Mary Russo)的女性詭態、克莉絲蒂娃(Julia Kristeva)的厭棄理論與布希亞(Jean

²⁹ 黃寶萍的此種敘述方式相當類似於Pam Meecham與Julie Sheldon在《現代藝術批判》一書中的詮釋，也就是著重森村泰昌以數位科技方式連續複製多個自我的意義。參見黃寶萍，《台灣當代美術大系·媒材篇：身體與行為藝術》，台北：文建會，2003年，頁38。Pam Meecham與Julie Sheldon著，王秀滿譯，《現代藝術批判》，台北：韋伯文化，2003年，頁283-284。

³⁰ 姚瑞中，《台灣當代攝影新潮流》，台北：遠流，2003年，頁131。

³¹ 顧錚，《國外後現代攝影》，南京：江蘇美術出版社，2002年，頁112。

Baudrillard) 的擬像 (simulacre)，雪曼的作品的確「堪稱擁有最多采多姿的研究文獻的當代藝術實踐」。³²

筆者發現，《歷史肖像》系列在這些龐雜的研究文獻裡，所佔篇幅其實並不多，因為其既不屬於雪曼早期諧擬大眾文化中女性形象的系列，亦無法歸類到以厭棄與女性詭態詮釋的中晚期作品。藝評家與學者們多半是以後現代擬像的概念將《歷史肖像》與《無題電影停格》並置而比較其異同，不然就是將其夾雜在雪曼的眾多系列作品中。當代美國藝評家丹圖 (Arthur C. Danto) 的〈過去大師與後現代：雪曼的歷史肖像〉(1991)，是少數唯一以《歷史肖像》系列為主題的論述文章，以夢境的觀點詮釋雪曼的歷史肖像與我們記憶中的藝術史之間的曲扭。他認為，雪曼將原本透過夢境才能釋放的慾望，轉換成表演藝術的方式，藉此碰觸觀者某種深層的感覺與慾望。³³至於丹圖對《歷史肖像》所作的其他觀察與論點，本研究將會在第三章第一節與第五章第二節陸續論及。

相較於雪曼所引起的熱烈討論，森村泰昌的英文文獻就顯得落寞許多，雖然森村泰昌可說是從歐美紅回日本的藝術家，但是其作品的研究發展空間顯然受限。³⁴究其原因，除了可能總是處於雪曼盛名陰影之下，筆者認為，對於森村泰昌感興趣但卻又不懂日文、或不熟悉日本文化的研究者與觀者而言，語言與文化脈絡的障礙確是一大阻因，尤其森村泰昌又是個不吝於在媒體上發表自己觀點、回應各方評論的藝術家，還出版多本自己著述的書籍，這些一手的日文資料都相當程度地延緩甚至阻礙了對於森村泰昌作品的研究。³⁵

森村泰昌之所以受到西方藝壇的矚目，其作為一位「日本、男性、同性戀藝術家」這個身份功不可沒，因而，其在種族、性別、與性傾向的多層次越界層面上，要比雪曼作品還要更加豐富。首先，在與日本傳統關係上，森村泰昌的男扮

³² 劉瑞琪，〈迫切追尋女性觀者：辛蒂·雪曼的《無題電影停格》系列〉，《女學學誌：婦女與性別研究》，第十五期，2003年5月，頁153-154。

³³ Arthur C. Danto, "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's *History Portrait*," in *Cindy Sherman: History Portraits* (New York: Rizzoli, 1991), pp. 5-13.

³⁴ 關於森村泰昌是從西方紅回日本的部分，筆者會在第四章第一節再加以討論。

³⁵ 森村泰昌論述自己作品的書籍就有《美術の解剖学講義》(1996)、《芸術家Mのできるまで》(1998)與《踏みはずす美術史》(1998)，而《着せかえ人間第一号》(1994)則是一本森村泰昌將自己過去所扮演過的各種角色加以組織而編成的一本漫畫書。

女裝，常常令西方藝評家聯想起日本歌舞伎中，專以男性反串女主角的「女形」角色。³⁶此外，森村泰昌在自我肖像作品中所呈現的「自我」(self)也在文化意涵上反映了日本神道教(Shinto)的信仰。潔西諾斯基(Rosemary Wright Jasinowski)在其紐約大學博士論文《森村泰昌：自我肖像、自我定義與創造過程的跨文化研究》(2001)中，研究森村泰昌從1985到1991年的自我肖像。文中首先探討各種文化的肖像傳統，並將森村泰昌的肖像作品置於此一歷史脈絡中，檢驗其深植於日本文化傳統的部分，進而發現其所呈現的「自我」反映的是日本神道教的信仰，也就是具有一種隱藏在面具背後的特質，是不同於西方個人主義思維中所預設的冒險與獨特的「自我」價值。由於懷特隸屬於教育學院，因此主要將其研究成果運用在藝術教育中，意圖提醒教師在面對來自不同於美國主流文化的學生，必須意識到所謂「自我」概念的認知與定義，其實是強烈受到文化因素而有所差異的。³⁷

至於在性別論述中，同樣身為男同性戀者的富蘭克林(Paul B. Franklin)則從事一種相當具創意的酷兒閱讀(queer reading)，也就是以同志扮裝的角度，詮釋森村泰昌專屬男同志的自戀行爲，並且探討西方對亞洲人與非洲人總是抱持一種「先天」性慾失調的種族刻板印象—將亞洲人與男子氣概未成熟的「男孩」角色連結在一塊，而將非洲人與擁有過太陽具的原始人形象劃上等號。森村泰昌此種俊美、缺乏男子氣概的「亞洲男人—男孩」(Asian man-boy)形象，則勾起了「白米皇后」(rice queens，指的是喜歡亞裔人的白人男同志)的情慾想像。³⁸

³⁶ 歌舞伎的日文平假名為「かぶき」，英文譯其日文發音為「kabuki」，指的是一種日本傳統戲劇類型。而女形的日文平假名為「おんあがた」，英文譯其日文發音為「onnagata」，指的是歌舞伎中的扮女名角。對於兩者的起源，筆者會在第五章第二節再加以介紹。將森村泰昌作品與歌舞伎連結的藝評文章有Carol Lutfy, "Gaining Face: Japan's Artists Emerge," in *ARTnews*, 89 (Mar. 1990), p. 147; Elisabeth Kely, "Impersonations: Morimura, Colette, and Dellsperger in Costume," in *A Journal of Performance and Art*, 75 (2003), pp. 90-91. 但是也有少部分藝評家認為將森村泰昌的風格關連到歌舞伎是種誤讀，見Janet Koplos, "Yasumasa Morimura at NW House," in *Art in America*, 77:6 (Jun. 1989), p. 189.

³⁷ 此篇研究為難得專門探討森村泰昌作品的博士論文，全篇長達約700頁。雖然作者潔西諾斯基不懂日文，但相當費心地花了兩年時間請人翻譯相關的重要日文資料，尤其是森村泰昌在1994年的日文漫畫《着せかえ人間第一号》；此外，她也與森村泰昌本人分次訪談了共12個小時。Rosemary Wright Jasinowski, *Morimura Yasumasa: A Cross Cultural Study in the Self-portrait, Self-Definition and the Creative Process*, Ph. D. Dissertation, Department of Art and Art Professions, School of Education, New York University, 2001.

³⁸ 作者將自己的情慾自白有如日記的片段不時地穿插於文章當中。Paul B. Franklin, "Orienting the Asian Male Body in the Photography of Yasumasa Morimura," in *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, ed. Deborah Bright (London and New York: Routledge, 1998), pp. 233-247.

著名的學者布萊森 (Norman Bryson) 以較廣泛的文化研究脈絡，對於森村泰昌的《藝術史》系列作品提出了三種閱讀方式：第一種是將森村泰昌視為一著重種族面向的文化評論家。布萊森指出，森村泰昌在其同時扮演馬內的奧林匹亞與黑人女僕的作品中，暗示著西方所建構的女性氣質與對亞洲（日本）的想像之間有某種近似關係，並在化身為馬內的吹笛小童作品中，探討西方對被殖民者的性慾想像。³⁹這部分的想法與富蘭克林相當類似。

第二種則是將閱讀位置放在現今影像製造與流通的新興現象上。布萊森以作品《母親：朱蒂絲》 (*Mother: Judith*, 1991) 系列為例，認為森村泰昌混合不同時空的圖像、或是以不協調的方式並置日常生活的影像，皆在反映當代像是寬頻、衛星、網路等這些資訊與影像流通的新呈現方式，並且突顯擁有固定界線的本質主義現今已不復存在的事實。第三種閱讀方式是將森村泰昌的作品連結到全球化的資本經濟模式。就整體的圖像與視角而言，森村泰昌所模仿的不是西方藝術或是西方身體，而是資本本身。因而，作品必須考慮到各區域的市場喜好，像是有特地為英國而作的前拉斐爾派作品、還有針對德國而加入德國畫家克拉那赫 (Lucas Cranach the Elder, 1472-1553) 的十字架磔刑圖等等；而最後的出版也要考慮以各地適合的方式，像森村泰昌在日本就曾集結自己的作品，以漫畫的形式發行來吸引日本讀者購買。換言之，布萊森認為森村泰昌也是一位新全球經濟的肖像畫家。⁴⁰

以上便是筆者整理幾種對於森村泰昌「藝術史系列」較具代表性的詮釋方式，接下來則是探討同時以雪曼與森村泰昌為分析文本的研究。

由於雪曼與森村泰昌兩人都同是以扮裝自拍的手法，諧擬大眾所熟知的人物，因此常常會被放在一起討論，但是儘管如此，這類同時提及兩人的文章卻幾乎都只停留在表面上的比較與粗淺的討論層面上。因此，筆者轉而以 ProQuest Digital Dissertations 系統檢索近年來美加地區的博碩士論文，搜尋出兩本將雪曼與

³⁹ Norman Bryson, "Morimura: 3 Readings," in *Morimura Yasumasa: The Sickness unto Beauty-Self-portrait as Actress*, ed. Curatorial Department, Yokohama Museum of Art (Yokohamam, Japan: Yokohama Museum of Art, 1996), pp. 163-167.

⁴⁰ Norman Bryson, "Morimura: 3 Readings," in *Morimura Yasumasa: The Sickness unto Beauty-Self-portrait as Actress*, ed. Curatorial Department, Yokohama Museum of Art (Yokohamam, Japan: Yokohama Museum of Art, 1996), pp. 163-167.

森村泰昌作為主要研究對象的博士論文，分別是尹俊森（Joonsung Yoon）的《國王的新衣：攝影的自我肖像中的性別、文化與自我》（2000）與艾特金斯（Sharon Matt Atkins）的《從 1980 年以來的藝術挪用與認同》（2004）。

紐約大學教育學院藝術系的博士論文《國王的新衣：攝影的自我肖像中的性別、文化與自我》，作者尹俊森（윤준성）是一位韓國人，探討的是自我肖像中「自我」的議題，文本範圍取自雪曼的《無題電影停格》系列與森村泰昌的「藝術史系列」與「女演員系列」。⁴¹此篇論文巧妙運用安徒生童話故事《國王的新衣》中的角色結構，將自我（主體）視為國王的位置，而故事中的兩個騙子與新衣就是自我肖像（主體的再現），至於「攝影」則是那個戳破整個謊言的小男孩，在「自我了解」與「自我肖像的再思考」中扮演重要角色。基於此一構想，尹俊森一開始先回顧藝術家將自己扮演成不同角色的自拍攝影歷史，探索藝術家如何使用攝影作為建構與概念化「自我」的方式；接著分析猶如雪曼與森村泰昌一件件新衣的自拍像作品，不僅檢視其中自我概念與性別（男／女）、文化（東方／西方）這兩組二元對立（binary oppositions）之間的關係，並從中探討攝影自我肖像中男性主體性與女性主體性問題；最後，再以「凝視」理論的角度解讀小男孩（也就是攝影）在自我肖像中的意義。⁴²筆者認為此篇論文的論點相當有趣，但是其於參考資料方面只侷限於英文文獻，顯然在第一手資料上相當不足，為其缺憾之處。

另一篇美國羅傑斯大學（Rutgers University）藝術史的博士論文《從 1980 年以來的藝術挪用與認同》，作者艾特金斯主要探討 1980 年代與 1990 年代的藝術挪用與身份認同之間的關係，並以柯斯考特（Robert Colescott, 1925-）的畫作、森村泰昌與雪曼的攝影作品作為研究文本。一位是非裔美籍男性藝術家、一位是日本男性攝影藝術家、一位是美國女性攝影藝術家，艾特金斯藉由揭露他／她們如何從各自的身份出發，以挪用西方藝術史的方式質疑視覺的刻板印象，進而論述

⁴¹ 尹俊森對於為何未將雪曼的《歷史肖像》列入文本的討論範圍內，僅只作以下簡單的交代：由於雪曼的《歷史肖像》題材相近於森村泰昌的「藝術史系列」，而且創作時間（1989-1990）也晚於森村泰昌（1985-），故排除於此研究之內；而且，大多數的《歷史肖像》作品並未與《無題電影停格》系列相關；見 Joonsung Yoon, *The Emperor's New Clothes: Gender, Culture and Self In Photographic Self-portrait*, Ph. D. Dissertation, Department of Art and Art Professions, School of Education, New York University, 2000, p. 93.

⁴² Joonsung Yoon, *The Emperor's New Clothes: Gender, Culture and Self In Photographic Self-portrait*, Ph. D. Dissertation, Department of Art and Art Professions, School of Education, New York University, 2000.

在當代的認同研究脈絡中，再現傳統所呈現的身份認同意義。⁴³此篇論文相當用心地整理藝術挪用的傳統與演變，但是對於這三位藝術家以挪用方式而創作的自我肖像作品，在拆解藝術史透過編碼的過程形塑認同認知的影響上，卻並未更進一步地考慮藝術家使用繪畫與攝影這兩種不同媒材所代表的意義。此外，雖然在資料收集上擁有森村泰昌在美國演講的未出版文獻，但是同樣也無法擴及至日文資料。

以上為筆者所知目前對於雪曼與森村泰昌的《歷史肖像》與「藝術史系列」所作的重要研究之回顧。其中，張小虹的〈越界認同〉一文對於模仿理論的精闢探討，與《從 1980 年以來的藝術挪用與認同》論文中討論後現代藝術以挪用檢視藝術史視覺再現所形塑的身份認同問題，皆直接給予筆者不少啟發，因而思考後結構領域的擬仿策略與藝術史脈絡的挪用手法之間的關連性。若將雪曼與森村泰昌放回藝術史的領域，她／他們的作品將會如何發揮擬仿的策略而進行藝術史內部的解構？本研究將加入以往研究較缺乏的第一手日文資料（像是森村泰昌的日文著作與訪談文章），以跨領域的文化研究方式並置雪曼與森村泰昌扮裝為繪畫正典人物的作品，尋譯出其在性別與種族層面所分別代表的解構意涵與效果。

第四節 研究方法與問題意識

本研究試圖探討後現代攝影如何以擬仿的策略，對西方繪畫正典進行瓦解與顛覆，主要以兩位當代攝影藝術家—雪曼與森村泰昌的作品作為分析文本，並以後現代的解構思潮中，法國女性主義者伊希格黑（Luce Irigaray）與後殖民理論家巴巴（Homi K. Bhabha）所提出的擬仿策略，解讀兩位藝術家擬仿名畫人物的作品。

近三十年來，隨著西方大敘事的崩解，各種人文學科像是文學、歷史、人類

⁴³ Sharon Matt Atkins, *Art Appropriation and Identity since 1980*, Ph. D. Dissertation, Department of Art History, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 2004.

學等等研究都相繼作出了重大的變革，藝術史幾乎是最後一批對此解構思潮產生反應與反省的學門。⁴⁴面對整個認知框架的改變，原本封閉的藝術史研究方法開始產生了重大的變革：推翻了以往單一的「偉大」藝術史的普遍性認知，開始接納各種非藝術史元素的主義與思想，允許將藝術品放在不同的脈絡、以不同的角度、或是以某種理論作為分析基礎來「解讀」。

其中，女性主義與後殖民主義對於藝術史研究有相當大的助益，像是伊希格黑的擬仿概念與巴巴的殖民拜物主義（colonial fetishism）就被運用於藝術作品的解讀。例如劉瑞琪兩度以伊希格黑的擬仿概念，詮釋雪曼的《無題電影停格》系列作品與強調雪曼作品的嘲諷意味。⁴⁵而使用巴巴殖民拜物主義概念的有赫伯（James D. Herbert）對馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）《藍色裸女：碧絲柯拉的紀念品》（*Blue Nude: Souvenir of Biskra*, 1907）的解讀，以及雀芙（Anna C. Chave）不同於白種男性藝評家對畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）《阿維農姑娘們》（*Demoiselles d'Avignon*, 1907）的評價。⁴⁶

本研究也將借用伊希格黑的擬仿詮釋雪曼的作品，但主要關注的是《歷史肖像》系列，而巴巴的擬仿概念則是首次使用於研究森村泰昌的「藝術史系列」作品。在此，筆者運用擬仿理論並非企圖全面地詮釋雪曼與森村泰昌的作品，像是解決森村泰昌多層次多面向的越界意義等難題，而是欲藉理論作為一種切入角度，提供觀者另一種並置雪曼與森村泰昌作品的觀看位置，在她／他們同為扮裝成西方繪畫人物的攝影作品中，得以看見其各自呈現不同顛覆效果之可能性。

問題意識

（1）後現代的解構思維，如何動搖西方藝術史正典的根基？

⁴⁴ Pam Meedcham與Julie Sheldon著，王秀滿譯，《現代藝術批判》，台北：韋伯，2003年，頁8-9。

⁴⁵ 見劉瑞琪，《陰性顯影：女性藝術家的自拍像》，台北：遠流，2004年，頁170、218。

⁴⁶ James D. Herbert, "Woman, Cézanne, and Africa," in *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics* (New Haven: Yale University Press, 1992), pp. 146-173. 資料來源為劉瑞琪，〈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年6月，頁217。Anna C. Chave, "New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism," in *The Art Bulletin*, 76 (Dec. 1994), pp. 597-611. 見劉瑞琪，〈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年6月，頁215-217。

- (2) 攝影如何在媒材特性與意涵上，針對繪畫這種藝術正典形式進行顛覆？
- (3) 雪曼與森村泰昌在扮裝成西方正典名畫人物所露出的種種破綻，在後女性主義與後殖民主義的擬仿意涵下，各自展現何種效果？
- (4) 雪曼與森村泰昌如何以各自的身份符碼，進行對西方藝術史傳統的反抗？又如何解讀其裝扮自拍作品之顛覆意涵？

研究架構

第一章 緒論

首先從開啓後現代藝術戲謔之譜的氛圍談起，帶出本研究的主要分析對象—雪曼與森村泰昌，並對本研究所設定的文本範圍作出說明與界定，而後對相關研究進行中文與英文資料的文獻回顧，從而定位本研究的問題意識及研究方法。

第二章 後現代瓦解正典的慾望

本章主要介紹西方藝術史正典與後現代主義之間的背景與關連。首先，我們以「何謂正典」這個問題開始。在此，筆者並無意描述哪些畫作算是正典，而是論述建立何謂正典背後的那股控制力量，因為後現代主義便是企圖瓦解建立藝術史正典這股意識型態的思維。在媒材意義上，攝影展開對繪畫正典之位的挑戰，而在創作手法與理念上，也以挪用、諧擬、擬仿的手法解消正典的嚴肅性。筆者在後女性主義與後殖民主義脈絡之下，於此帶出伊希格黑與巴巴的擬仿策略之概念。

第三章 性別擬仿：辛蒂雪曼的照妖鏡

接下來則對具體的藝術作品進行分析。先介紹雪曼的《歷史肖像》系列作品的創作動機、過程等背景資料，再將其置於後女性主義的解構脈絡下，以伊希格黑的擬仿策略，解讀雪曼扮成西方歷史肖像畫中女性與男性角色的作品。

第四章 殖民擬仿：森村泰昌的雜種場域

先介紹森村泰昌的《藝術史》系列作品的創作動機、過程等背景資料，再將其置於後殖民主義的解構脈絡下，以巴巴的擬仿策略解讀森村泰昌扮成西方藝術

正典中各種角色的作品。

第五章 擬仿的反抗與顛覆性

本章將進一步以擬仿結合其他面向與形式，檢視雪曼與森村泰昌在裝扮自拍的攝影作品中，所展露的種種反抗意圖與顛覆性質。包括兩位藝術家脫離藝術史自我肖像傳統而代表的身份認同意義、扮裝成正典名畫中各種角色的越界想像、以及將攝影作品刻意偽裝為繪畫形式而造成的混雜性意涵等等。而後則提出並討論兩人作品之間巧妙的關連性與異同之處。

第六章 結語

最後，筆者總結後現代攝影對西方繪畫正典所提出的種種挑戰，從雪曼與森村泰昌的作品中，挖掘出以擬仿為主軸，連結各種層次的混雜與越界所呈現的顛覆意涵。此外，對於實際研究過程中所遇到的種種受限與不足之處提出檢討，並指出未來期許努力的方向。

研究限制

首先必須說明的是，筆者在整個研究過程中，尚未有機會看過雪曼、森村泰昌及各個西方藝術大師的原作，因而所研究的作品影像，均是由圖錄書籍（包含作品集、展覽圖錄）、網路、雜誌上所得。換言之，研究文本完全是根據將兩人攝影作品再次攝影之影像，而本篇論文便是基於此種認知模式上所作的研究。

此外，本研究由於以一位美國當代藝術家與一位日本當代藝術家為研究對象，而筆者在台灣所能收集到的英文與日文的相關研究文獻有限，尤其不易取得完整的展覽圖錄及其文章，也無法執行日文文獻回顧的部分。再者，英文、日文為筆者的第一與第二外國語，因此，在有限的時間之內，所能閱讀的外文資料之數量、深度與廣度有限。

最後，則是跨文化與語言翻譯的問題。語言為顯現其各自文化最深層與精髓的媒介之一，因此在閱讀這些外文資料與翻譯成中文的過程中，常常遭遇到語意

落差而掌握不周的問題，再加上筆者無可避免地是以台灣女性的認知框架出發，對於美國文化與日本文化的了解有限，這種種皆說明了本研究的困難與侷限之處。



第二章 後現代瓦解正典的慾望

20 世紀後半期出現的後現代藝術，主要是對西方藝術史龐大傳統提出挑戰與批判，企圖開展或是顛覆原本的正典空間，而融入一種具多元文化與差異性概念的意識型態。其中，具有複製特質的攝影，成為後現代藝術家最喜愛的媒材之一，她／他們往往以攝影挪用西方藝術正典作品的方式，企圖瓦解「大師傑作」的藝術光環。

第一節 何謂正典

在解讀後現代攝影指涉與再現藝術正典作品之前，我們必須先面對「何謂正典」這個問題。正典（Canon）這個字源於希臘文的kanon，是量度（rule）或準則（standard）的意思。公元前五世紀波里克利特斯（Polyclitus）曾寫了一篇專論雕刻的論文〈Canon〉，指出完美起於身體各部分的比例均衡，並為此作了一座裸體雕像來說明何謂正典。只不過並非所有符合完美比例的身體都是正典，希臘人認為唯有男性裸體才可能展現理想、完美的概念，使得正典一開始便蒙上了一股濃厚的陽性意涵。⁴⁷

正典後來用於宗教上指稱聖經裡精選的篇章，並漸漸隨著學院與大學的出現而變得世俗化，成為「在文學、藝術史或是音樂上那些被學院機構樹立為最好的、最具代表性的、與最具意義的文本（或對象）」。⁴⁸簡單地說，正典就是一份「偉大作品」的名單，像是博物館、出版社、大學課程這些都是得以界定正典標準的機構，而我們就是透過去美術館看畫、聽音樂演奏會、閱讀出版物、或藉由學校所教授的文學史或藝術史來認知正典的。⁴⁹換言之，正典就類似於「優良傳統」的概念，擁有著超越時空的普遍性美學價值。

就西方藝術領域而言，第一本堪稱藝術史的著作是佛羅倫斯畫家瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）所著的《藝術家的生活》（*Le Vite*, 1550-68），記載了

⁴⁷ Hugh Honour and John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 1999), pp. 148-151.

⁴⁸ Griselda Pollock, "About Canons and Culture Wars," in *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London and NY: Routledge, 1999), p. 3.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 4.

從 14 世紀迄至 16 世紀許多「傑出」藝術家的生平，並視藝術歷史有其成長週期— 新生期、古典期與沒落期，而且像是拋物線般不斷地週而復始。瓦薩里認為，文藝復興（Renaissance）就是繼希臘文明之後「再生」的古典期，此種詮釋系統既追溯了古希臘藝術為偉大崇高之源，也藉由連結兩個時代的承繼關係，而確立了文藝復興大師在藝術史中穩固的正統血脈。⁵⁰而後 18 世紀的德國考古學家溫克爾曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768）則是奠定藝術史學科研究的開創者，其在重要著作《古代藝術史》〈*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764〉中也一再將古希臘藝術尊為最崇高的美之典範。⁵¹這皆說明了西方藝術史是一套大致以希臘古典美為主軸的線性敘事，而且每當再次強調、確立與回復此一標準的時機，往往與政治領導人亟需合法化其政權的企圖相結合，隨著民族國家、藝術學院與官方沙龍展的出現，彼此之間的連結則更加緊密，而藝術家獲得這些體制內機構的認可則是其獲致成功的唯一途徑。

1863 年，法國沙龍展評審因太過保守的評判標準，刷掉了五分之三的作品，引起群眾譁然，拿破崙三世有意藉此顯示自己的開明，史無前例地舉辦了「落選者沙龍展」（Salon des Refusés）。由於這場展覽吸引了大批好奇的民眾參觀，其中某些過於創新、甚至是驚世駭俗的畫作，便成為大眾爭議的焦點。可想而知，對於這些不符合大眾藝術期待的畫作，批評嘲諷的聲浪幾乎是蜂擁而至，但是也有少數支持者為這些具有藝術理想的改革者辯護。而就是在如此不斷地視覺衝擊與震撼教育之下，原本狹隘的藝術美感官方標準也開始漸漸有所改變。這些藝術家勇於挑戰傳統藝術尺度的精神，標誌了現代藝術的開端，其後便衍生出許多不同於傳統的創新筆法、主題、形式的流派。然而，這些都僅僅只是擴展了藝術規範的某些範圍而已，而且在這些派別各自的宣言中，藝術的定義往往變得更加狹隘獨斷。一直要到一次世界大戰後的達達藝術家，他們所提出的「反藝術」理念，成為反抗整個藝術體制的革命先鋒，而後，隨著後現代解構鉅型敘事的意識抬頭，藝術正典面臨了更大更徹底的危機。

1960 年代末期，第二波婦女運動興起，開始質疑起正典的合法化基礎，當這

⁵⁰ 瓦薩里一開始是先提出將奇馬布艾（Cimabue）到米開朗基羅之間的藝術史，劃分為「童年期、中年期、成熟期」。見 Giulio Carlo Argan and Maurizio Fagioli 著，曾培與葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，台北：東大，1992 年，頁 120-121。

⁵¹ Hugh Honour and John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 1999), pp. 636-637.

些女性主義者在檢視當時學校所教授的藝術史必讀教科書時，發現不管是在詹森（H. W. Janson）所撰寫的《藝術史》（*History of Art*，1962年初版）、還是貢布里奇（Ernst Gombrich）那本備受推崇的《藝術的故事》（*The Story of Art*，1950年初版）中，選入的藝術作品全都是男性大師（master）的傑作（masterpiece），而且一翻開詹森的《藝術史》，導讀篇的標題就是〈藝術家與他的群眾〉（*The Artist and His Public*），完全剔除了女性容身的可能性。⁵²對此，詹森以「沒有一個女性藝術家重要到足以納入我的書中」作為回應。⁵³我們不禁要問：難道歷史上真的沒有一位可以媲美男性的女性藝術家嗎？諾克林（Linda Nochlin）在〈為什麼沒有偉大的女性藝術家？〉（1971）一文中坦承，「至今尚無足以和米開朗基羅、林布蘭特、德拉克洛瓦、塞尚、畢卡索、馬諦斯等相提並論的女性藝術家，甚至到近代也沒有女性能與德庫寧、沃荷匹敵者，至於美國黑人藝術家的情況也相去不遠。」⁵⁴但是，諾克林一針見血地指出，如此的探問必然導向「女人天生就沒有偉大的藝術才能」這樣的結果，因為這個問題已經預含了對天才的浪漫懷想、無視於社會與教育體制對男女的不公平待遇等等未經批判的假設。⁵⁵

波洛克（Griselda Pollock）與帕克（Rozsika Parker）則發現，「只有在 20 世紀，當藝術史建制演變成一種機制化的學科時，大部分的藝術史才有系統地把女性藝術家從紀錄中刪除」⁵⁶，也就是說，早期藝術史學者其實並未完全忽略女性藝術家的貢獻，普立尼（Pliny the Elder, 23-79）、薄伽丘（Boccaccio, 1313-1375）、瓦薩里所記載的女性藝術家，竟然還比夏皮洛（Meyer Schapiro）與克拉克（T. J. Clark）這兩位 20 世紀馬克斯主義藝術史家還來得多。⁵⁷因此，此處的重點並不在於去解決現代這些男性藝術史家們忽略女性藝術家這類的問題，也不是要去證明

⁵² 斜體字為筆者所加，為表強調之意。

⁵³ 為狄金森（Eleanor Dickinson）在 1979 年與詹森的訪談中所得到的回答。參見 Nanette Salomon, “The Art Historical Canon: Sins of Omission,” in *(En)gendering Knowledge: Feminism in Academe*, eds., Joan Hartmann and Ellen Messer-Davidow (Knoxville: University of Tennessee Press, 1991), pp. 222-236.

⁵⁴ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” in *Art, Women and Power and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1988), pp. 145-175. 此段翻譯參考自劉依綺的翻譯，見 Cynthia Freeland 著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》，台北：左岸，2002 年，頁 111、113。

⁵⁵ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” in *Art, Women and Power and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1988), pp. 145-175.

⁵⁶ Griselda Pollock 著，陳香君譯，〈視線、聲音與權力：女性主義藝術史與馬克斯主義〉，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，台北：遠流，2000 年，頁 38。

⁵⁷ The Guerrilla Girls 著，謝鴻均譯，《游擊隊女孩床頭版西洋藝術史》，台北：遠流，2000 年，頁 17。

不利於女性發展藝術才能的社會環境，而是要問：爲什麼西方藝術史不承認許多優秀的女性藝術家？我們的文化爲什麼恰好女性在爭取政治與經濟平等之時反而將女性排除於藝術史外？由此可知，擺進正典內的名單位置並非固定不變，其遊戲規則與認定標準是配合著外在社會環境的權力運作關係而起舞。

爲了強化對正典結構的鬆動，女性主義藝術史家通常採取兩種方式。第一種就是發掘出過去一直被忽略與被隱藏的女性藝術家，並且對女性創作者在各領域的缺席提出具體的抗議。1985年一群戴上毛茸茸的黑猩猩面具的匿名女藝術家們，在紐約結盟組成女性主義團體「游擊隊女孩」(The Guerrilla Girls)⁵⁸。她們不僅以到處張貼語調幽默的海報諷刺畫廊、美術館、各種獎項與展覽中女性與有色人種創作者數量的稀少與不平等，也自行出版女性的「小本」藝術史(正好相對於傳統男性鉅型敘述的大部頭藝術史)——《游擊隊女孩床頭版西洋藝術史》(*The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*, 1998)。在這本藝術史前言裡，游擊隊女孩雖然欣見詹森已經在他第五版(1995)與修訂版(1997)中開始納入十多位女性藝術家的作品，而導讀篇也改爲〈藝術與藝術家〉(*Art and the Artist*)，但是游擊隊女孩仍然調皮地幫詹森的《藝術史》封面加了幾個字，成了《大部分是男性的藝術史》(*History of Mostly Male Art*)，藉此諷刺女性在藝術史上的嚴重缺席率。⁵⁹

然而，只致力於恢復與提升女性藝術家地位的作法終究是不夠的，因爲如果專爲男性而打造的「偉大」、「天才」等概念與遊戲規則仍不改變的話，一切都將只會是徒勞無功。因此，第二種方式則是採用不同於傳統藝術史的研究方法，不再將藝術作品視爲單純中立的研究對象，而是關注性別在藝術實踐上所扮演的角色。自1971年諾克琳發表〈爲什麼沒有偉大的女性藝術家？〉一文之後，女性主

⁵⁸ 游擊隊「Guerrilla」音近似大猩猩「Gorilla」，而且「Gorilla」源於希臘文「Gorillai」，意指非洲長毛族的女人。The Guerrilla Girls著，謝鴻均譯，《游擊隊女孩床頭版西洋藝術史》，台北：遠流，2000年，頁9。

⁵⁹ 筆者在詹森的1997年的修訂版中，發現書中出現的女性藝術家人數不超過十五位。包括有盧許(Rachel Ruysch, 1664-1750)、考芙曼(Angelica Kauffmann, 1741-1807)、邦賀(Rose Bonheur, 1822-1899)、莫德松-貝克(Paula Modersohn-Becker, 1876-1907)、卡蘿·寇維斯(Käthe Kollwitz, 1867-1945)、克瑞那斯(Lee Krasner, 1908-1984)、莫里(Elizabeth Murray, 1940-)、奈佛遜(Louise Nevelson, 1900-1988)、克魯格(Barbara Kruger, 1945-)與雪曼。這些女性藝術家比起此書所提及的上千位男性藝術家，比例仍少得可憐。The Guerrilla Girls著，謝鴻均譯，《游擊隊女孩床頭版西洋藝術史》，台北：遠流，2000年，頁16-17。

義研究者開始探究包括女性形象於男性畫作中的再現、比較女性與男性藝術家於同一繪畫主題中之表現、女性藝術家所處的社會環境等等強調兩性差異的社會因素。1982年，美國則出版了最早的女性主義藝術史研究論文集—《女性主義與藝術歷史—對傳統美術史的質疑》（*Feminism and Art History: Questioning the Litany*, 1982），而此論文集也代表著 70 年代女性主義修正傳統藝術史研究的總結。⁶⁰

到了 1980 年代，女性主義藝術史研究方法受到後現代思考模式的影響而變得更加多元，得以自由地引入各種非藝術史的理論來分析藝術作品，例如馬克思主義、精神分析、符號學、傅柯的話語權力分析、德希達的解構理論、莫薇的男性觀視理論等等。這些研究者反對將男性與女性的差別歸因於生物學範疇，而主張歷史、文化與社會環境、以及在此基礎上所形成的性別意識，皆在藝術的發展中充當了重要的角色。在此，已經沒有所謂的「女性特質」，一切都是父權社會與文化所建構的人為意象與符號。換言之，女性主義藝術史徹底地解構「偉大藝術家」、「天才」的迷思，並揭露看似中立、客觀、自然的藝術史正典圖像其實暗藏歧視女性價值觀的父權結構。

在女性主義忙著檢視隱含在正典裡的性別問題之際，近二十年來興起的後殖民主義則關注於正典中種族面向所呈現的各種偏頗現象，像是：所謂的「藝術史」為何總是圍繞著歐洲為線性的敘述主軸，而東方藝術、非洲藝術的規模與價值卻總是被排在邊緣地帶，每每無法與之相提並論？為什麼所謂的「偉大藝術家」全是白種人，難道生為亞裔、非裔或是拉丁族裔的血緣與膚色就注定與「偉大藝術」無緣？而且，為什麼西方藝術史正典中所再現的非白人形象，總是與原始、野蠻、低劣、骯髒等非文明的負面意念相連結？至此，長久披著普世性美學價值外衣的藝術史被一層一層地揭開，所謂的「正典」其實帶有強烈選擇性的人文主義意識

⁶⁰ 李建群，〈西方女性藝術研究導論〉，《拉美·英倫·女性主義》，北京：中國人民大學，2004年，頁 27-56。《女性主義與藝術歷史—對傳統美術史的質疑》是布羅德（Norma Broude）與葛拉德（Mary D. Garrard）共同所編的，共收入十七篇文章，範圍從古埃及一直到二十世紀的女性藝術，為美國第一本女性主義藝術史的論文集。1992 年她們又再度攜手主編《擴充論述—女性主義與藝術歷史》，作為前書的延續，但所收入的二十九篇論文中，內容更豐富、討論範圍更集中於現代藝術之外，也與 80 年代的理論與研究方法有更密切的對話。後者已有中譯本，此段說明參見於中文版註的說明。見 Norma Broude and Mary D. Garrard 編，謝鴻均等譯，《女性主義與藝術歷史：擴充論述 I》，台北：遠流，1998 年，頁 4。

型態，除了是一種男性中心主義之外，還是一種西方白人的男性中心主義。

正如游擊隊女孩對伽德納（Helen Gardner）的封面所作的惡作劇，把《歷代藝術》（*Art Through the Ages*, 1948）換成了《歷代白人男性藝術》（*White Male Art Through the Ages*），歷年以來，藝術史正典位置總是被白人男性身份的藝術家所獨佔。⁶¹然而，這些同被正典所排除的女性藝術家與非白人藝術家現今已經開始受到注意與尊重，此外，其他的身份面向（像是階級、性傾向等）也逐漸加入了審視正典的關注角度之中。至此，「何謂正典」這個問題已不能再用一本厚厚的傳統藝術史來解題了，而今「何為建立正典的意識型態」才是我們應該思考的重點。

第二節 攝影對繪畫正典之位的挑戰

以上所論及的，主要是針對名列藝術史正典中的身份面向，檢視出其背後所隱藏的西方陽性文化霸權。若就媒材類別而言，也同樣存在著地位不平等的問題，也就是說，在藝術史中長期佔據著「正典」地位的，是那些擁有悠久且優良的學院傳統的繪畫、雕刻等主流形式。它們藉由將非學院的、或是新興的媒材表現邊緣化、拒絕承認其藝術價值，以保持自身在藝術領域的領導地位。是以，若要徹底地顛覆正典地位，不僅要在固有的意識型態上加以搗亂，也要從媒材上一併推翻穩固的正典形式，而攝影在德國思想家班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）眼中，便是一種對傳統繪畫具有顛覆性特質的新興藝術形式，也是創造未來非法西斯的藝術政治新希望。⁶²

攝影對繪畫的挑戰，從 1839 年攝影宣告誕生時就開始了。⁶³這個新玩意基本

⁶¹ The Guerrilla Girls 著，謝鴻均譯，《游擊隊女孩床頭版西洋藝術史》，台北：遠流，2000 年，頁 16。

⁶² Walter Benjamin 著，許綺玲譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，收入《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998 年，頁 57-119。

⁶³ 法國的達蓋爾（Louis Daguerre, 1787-1851）與英國的塔爾博特（William Henry Fox Talbot,

上是個以光學與化學為原理的機械性工具，但是它卻對藝術造成極大的震撼與影響，因為它竟然可以將其鏡頭所對準的外在世界影像，忠實地呈現出來加以保存，這正是人類最初拿起畫筆的動機、藝術開始的最原初渴望。著名的英國藝術史學家貢布里奇曾指出，西方藝術史（尤其是繪畫）是一個趨於尋求擬真的過程，創新技巧的目的在於希望更加接近自然的「複製」。⁶⁴

據記載，人類其實很早就發明了可以將影像投影到牆上的暗箱，像是西元前 4 世紀的亞理斯多德（Aristotle）就曾透過暗箱觀察日蝕，文藝復興時代的達芬奇手稿上也曾出現過類似的裝置，但是這些都僅僅只是用來輔助科學家或是藝術家的工具。然而，經過長久的醞釀與努力，當達蓋爾（Louis Daguerre）的銀版照相法（daguerreotype）或是塔爾博特（William Henry Fox Talbot）的卡羅式照相法（calotype）終於成功地將投影出來的影像固定下來時，其所代表的不是人類終於實現願望的完美完結篇，也不是法國學院派畫家德拉洛奇（Paul Delaroche, 1797-1856）所預言的：「從今以後，繪畫已死」，而是引爆一連串複雜爭議的開始。對於人類視覺經驗而言，它所開啓的是一種前所未有的重大改變。

在同屬於二度空間的藝術媒介與藝術尋求擬真的意義上，攝影注定要與繪畫結下曖昧難解的恩怨：攝影的出現嚴重挑戰了繪畫的再現性功能與「真實」的定義，而位居藝術史龍頭地位的繪畫也一直質疑攝影所具有的藝術性。法國詩人波特萊爾（Charles Baudelaire）便直接表明其反對將攝影「提升」為藝術的立場，他痛批攝影只是一個「過於懶惰而不能完成學業的畫家的庇護所」，並且憂心忡忡地指出，一旦將攝影的寫實主義作為標準的價值，必會侵害藝術想像的空間，腐蝕藝術的靈魂，因此他認為攝影的適當身份應是為科學與藝術服務的小女僕。⁶⁵而新古典主義畫家代表安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres, 1790-1867）更是在備感攝影強大寫實的功力威脅下，號召藝術家們集體抗議法國法院於 1861 年裁定「攝影可以是思想與精神、品味與智識的產物，具有個性的印記，因此是藝術品

1800-1877) 均宣稱自己是攝影的發明者，但其實約莫與此同時在化學上解決固定影像問題的，還有法國人貝雅德（Hippolyte Bayard）。此外必須提及的是，蓋達爾銀版照相法的發明是受惠於法國人尼普斯（Joseph Nicéphore Niépce, 1765-1833）的研究成果。

⁶⁴ Cynthia Freeland 著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》，台北：左岸，2002 年，頁 44。

⁶⁵ 參見 Charles Baudelaire 著，顧錚編譯，〈1859 年沙龍展：現代公眾與攝影術〉，收入《西方攝影文論選》，杭州：浙江攝影，2004 年，頁 11。

的一種」的判決，並且要求政府禁止攝影，以避免不公平的競爭。⁶⁶

想當然爾，攝影並沒有因此而被禁止，繪畫也不會因此而消亡，有些畫家反而對於這項新發明抱持著樂觀的態度。法國浪漫主義代表德拉克洛瓦（Eugène Delacroix, 1798-1863）就曾請他的朋友杜里厄（Eugène Durieu）拍攝了一套裸體照片【圖 2-1】，並參考這些照片畫了許多作品像是《土耳其宮女》（*Odalisque*, 1857）【圖 2-2】。他在 1854 年給友人的一封信中這麼讚嘆地寫著：「就我而言，這麼好的一種發明，來得如此之晚，真是遺憾！」此外，法國寫實主義畫家庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）著名的《畫家的畫室—真實的寓意》（*The Painter's Studio: A Real Allegory*, 1855）【圖 2-3】中，站在畫家左側那位醒目的裸女，其實也是根據維爾那夫（Julien Vallou de Villeneuve）所拍攝的照片【圖 2-4】而描繪的。雖然有越來越多的藝術家習於使用照片作為素材，但是他們還是停留在視其為比暗箱更好用的繪圖工具，攝影在此仍舊只是個配角而已。

為了尋求做為藝術主體的可能，多半是畫家出身的早期攝影家們開始試圖以攝影來達到傳統繪畫美學標準的要求，產生了畫意攝影派（Pictorialism）。畫意攝影派主要是藉由各種人為方式去介入攝影，模擬繪畫的主題、構圖、人物姿勢甚至是效果，主要可分成古典階段與印象主義階段。所謂的古典時期於 18 世紀中後期就已經開始成形，攝影家喜愛從神話、宗教經典中選取合適的題材，用素描繪製草圖，然後按草圖布置場景、讓人物模特兒擺出特定的姿勢，分多次拍照後再以疊放、拼貼的方式形成最終的「集錦照片」。經典之作就屬雷蘭德（Oscar Gustave Rejlander, 1813-1875）的《生命兩途》（*The Two Ways of Life*, 1857）【圖 2-5】。他總共用了三十多張照片集錦而成，從構圖、形式到風格等等都似乎存有拉斐爾《雅典學院》（*The School of Athens*, 1508-11）【圖 2-6】的影子。而英國攝影家羅賓森（Henry Peach Robinson）也是此箇中好手，他在《攝影的畫意效果》（*Pictorial Effect in Photography*, 1869）書中，清楚地表明了畫意攝影的美學觀：「任何遮光、技巧與花樣都是攝影者可以自由運用的。他不容逃避的責任是避免惡意的、貧乏的、醜陋的主題…可以造就的事情太多了，組合實物與人造物可以製造出非常美麗的效果。」⁶⁷也就是說，攝影在此刻意削弱其機械本質，為的就是想呈現藝術的終極

⁶⁶ Hugh Honour and John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 1999), p. 688.

⁶⁷ 轉引自 A. Rothstein 著，李文吉譯，《紀實攝影》，台北：遠流，1996 年，頁 10。

目標—「美」，但這只限定於「繪畫之美」，而非「真實之美」。

然而，在攝影一味追求繪畫之美的同時，繪畫卻也受到攝影捕捉真實光影層次變化的啓發，開始思考如何以畫筆呈現瞬間視覺感受而產生了印象派（Impressionism）。有趣的是，攝影的畫意風格派仍隨著印象主義的興起而模仿起印象派的筆觸，爲了削弱對象物的清晰感，往往使用溴化銀、重鉻酸膠等洗相方式破壞細節，也會調整其明暗變化、以虛焦柔化色調，甚至再用畫筆、橡皮等在畫面上加工，以呈現一種唯美朦朧、光暈漫射的印象派畫風效果。

攝影如此唯繪畫是從的情況，直到 1910 年代「現代攝影」被確立之後開始有所轉變。現代攝影之父斯蒂格里茲（Alfred Stieglitz, 1861-1946）所提倡的直接攝影（straight photography）概念，在經歷第一次世界大戰的殘酷之後，成功擊退了柔焦唯美的印象派式畫意風格。強調拿起小型相機就直接拍攝真實生活片段的直接攝影，將時間的元素注入了攝影風格之中，爲現代攝影奠定了與繪畫分道揚鑣的基礎，因爲這意味著，此時的攝影家開始對攝影這個媒材的特殊性產生自覺。鍾情於純粹攝影的大師史川德（Paul Strand, 1890-1976）曾說：「攝影不像其他反對攝影藝術的藝術（例如繪畫、雕塑），客觀性是攝影的本質。客觀性是攝影的助力也是一種限制。所有媒材的最大潛力是在於純粹的使用其本性。」⁶⁸至此，攝影不再只是扮演藝術與科學的小女僕，也不再是繪畫的小跟班，而是開始被當作一種有自身獨立性本質的媒材，並且有了一個新的定位—繪畫的解放者。美國攝影家偉斯頓（Edward Weston）在 1930 年清楚地爲繪畫與攝影之間說明了這種看法：「攝影已經（或『終將』）取消許多繪畫的存在價值—為了這點，畫家應當深致感謝。被攝影從忠實再現的苦役中解放出來的繪畫，應該追求—更高的使命：抽象。」⁶⁹也就是說，攝影不僅脫離繪畫的影響，而且還彼此分工合作：抽象由繪畫負責，寫實的任務則交給攝影，兩者皆大歡喜地共同爲藝術效力。

雖然攝影在此基礎上而被認爲是一種藝術，攝影與繪畫的戰火看似平息，但

⁶⁸ Gilles. Mora, *PhotoSPEAK: A Guide to the Ideas, Movement, and Techniques of Photography 1839 to the Present* (N.Y., London, Paris: Abbeville Press, 1998), p. 184. 轉引自章光和,《複製真實-後現代攝影創作構思之系統之論述與實踐》,台北:田園城市,2002年,頁38-39。

⁶⁹ 引自Susan Sontag著,黃翰荻譯,〈攝影的福音書〉,《論攝影》,台北:唐山,1997年,頁182-183。

實際上這只是一種「於攝影與繪畫間締結的神話般的虛構協定」。⁷⁰首先，就攝影而言，寫實主義式的再現任務根本無法滿足攝影家們的胃口，在接下來的現代主義時期，攝影展現了驚人的實驗創作力，受到當時達達、超現實主義、包浩斯與抽象運動等不同的藝術思潮洗禮，出現許多大膽探索攝影表現的實驗與新興的攝影技巧，像是攝影蒙太奇、直接放在感光紙上曝光的物影照片等。⁷¹這些攝影家們除了追求攝影自身語言的精純度之外，面對攝影屢屢所帶來的視覺震撼，似乎也同時賦予了攝影一種烏托邦式的理想與熱情，開始將攝影視為改善人類生活的有效工具之一。我們可以從現代主義攝影家莫侯里—納吉（László Moholy-Nagy）的這段話中嗅出一點端倪：「攝影既不是繪畫，而且也不是傳統的美學觀所能解釋的事物。應該把它作為一種理想的手段，為了人類進步而由人類自己開拓出來的傳播模式加以使用。」⁷²約莫在同一時期，班雅明也注意到攝影所帶來的傳播方式改變，雖然感傷於繪畫靈光（aura）因此而即將消逝，但更樂於期待攝影作為顛覆霸權的可能性。

至於在繪畫方面，雖然畫壇的現代主義時期是由抽象表現主義（Abstract Expressionism）當道，但是其抽象之路走得並不長，1960年代末期美國興起的普普藝術（Pop Art）就是起於對抽象主義與低限雕塑的反動。有趣的是，其中有一種變種風格—「照相寫實主義」（Photo Realism），正好與模仿繪畫風格與主題的畫意攝影派相反，反而主張以畫筆追求攝影照片的效果。也就是說，鉅細靡遺地臨摹攝影照片是繪畫的照相寫實主義所奉行的唯一宗旨，即使面對照相機的單眼鏡頭不同於人類雙眼所造成的鏡差（aberrations），仍然堅持忠實呈現此種「失真現象」。⁷³相較於攝影照片只需一瞬間完成，照相寫實主義作品顯得十分漫長耗時，像是專畫人物肖像的美國畫家克羅斯（Chuck Close, 1940-）喜好將人物肖像放大至巨幅尺寸，先在照片上畫上格子，然後按比例一格一格地把形象放大在畫布上，再一小塊一小塊地去描繪細節，甚至連皮膚的毛孔和髮根都描繪出來。其他照相寫實主義畫家則是喜愛像是城市街景、廣告招牌、玻璃櫥窗、汽車機械等等的題材，在鮮豔繽紛的世界裡以理性的態度單純地記錄對象物（包括人）的物理存在

⁷⁰ Susan Sontag著，黃翰荻譯，〈攝影的福音書〉，《論攝影》，台北：唐山，1997年，頁183-184。

⁷¹ 所謂的「物影照片」是種無攝影機的攝影表現方式，莫侯里—納吉（László Moholy-Nagy）與曼·雷（Man Ray）都曾朝此方向開發實驗，曼·雷還特別將其以自己名字命名為「雷影照片」（Rayographs）。

⁷² 李文方著，《世界攝影史》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003年，頁251。

⁷³ 封一函編，《超級寫實主義》，北京：人民美術出版社，2002年，頁17。

事實。

1950 與 1960 年代，攝影與繪畫的結合成了許多藝術家新興的創作手法：羅森伯格（Robert Rauschenberg, 1925-）把取自印刷媒體的既有影像加上捨得物（found object）再加上油彩，拼貼在畫布上，形成了「複合媒材繪畫」；而後的沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）更去除了藝術家在作品上的痕跡，將日常生活中各種新聞照片、罪犯照片、媒體上不斷出現的名人肖像、甚至是自己的大頭照，以絹印的方式多重複製於畫布上，而這些一格一格重複單調、看不清細節、只有顏色變換的「工廠印刷品」便成了他的「精心傑作」。

順著這股結合多種媒材的趨勢，1970 年代萌芽的觀念藝術（Conceptual Art）更為攝影覓得進一步發展的機會。觀念藝術強調的是構想、操弄過程中所使用的觀念與語言，而非最後作出來的藝術具體作品。因此，攝影便作為觀念藝術家「用來逃脫現代主義的封閉性的手段」，被視為是一種有效的藝術表達媒介。⁷⁴一方面由於觀念藝術作品本身往往無法長久保存，有些形式與體積也不適於美術館的場地與展覽方式，攝影則成了最方便記錄與保存的報告方式。也就是說，不管當時的藝術作品有多雄偉多特異，而後人們只能統一從照片尺寸裡去揣摩與想像，甚至有藝術作品一開始便計畫以攝影形式呈現。⁷⁵另一方面，攝影照片所擁有的可以無限複製、沒有原本與摹本的區辨特性，也因為抗拒了觀念藝術批判的藝術商業化原則，而成為觀念藝術家理想且喜愛使用的媒材之一。儘管資本主義仍然可以將商業價值依附在可交易的客體上，但是攝影照片作為一種藝術品的形式至少質疑、或是擾亂了以往框架中的藝術交易規則。

最重要的是，觀念藝術重視的操弄與建構語言也使得攝影開發出另一種表現形式。攝影不必再以記錄真實作為其唯一的藝術價值依歸，而可以運用像是符號學的思考方式，與性別、認同、再現等當代的議題相結合，進而產生多樣性的藝術實踐。尤其是作為批判傳統視覺藝術再現的媒介，許多觀念藝術家以建構式的攝影影像指涉藝術史，對繪畫傳統或是（男性）大師傑作產生許多精彩各異的

⁷⁴ 「用來逃脫現代主義的封閉性的手段」為攝影理論家羅伯茲（John Roberts）所言，轉引自Liz Wells 著，鄭玉菁譯，〈超越白牆：攝影做為一種藝術〉，《攝影學批判導讀》，台北：韋伯，2005 年，頁 328。

⁷⁵ Susan Sontag 著，黃翰荻譯，〈攝影的福音書〉，《論攝影》，台北：唐山，1997 年，頁 187。

對話。像是美國女性攝影家巫德曼 (Francesca Woodman, 1958-1981) 在其自拍攝影作品《普拉佛登斯》(Providence, 1975-76)【圖 2-7】中，捏起自己的肚皮，諧擬馬格利特 (René Magritte, 1898-1967) 的畫作《強暴》(Le Viol, 1934)【圖 2-8】，藉由使用自己的女性身體，嘲諷這些超現實男性藝術家一向對女性身體的物化。

而美國男性攝影家威特金 (Joel-Peter Witkin, 1939-) 也是從著名的古典繪畫作品中尋找構圖元素，但是他的鏡頭裡全都是各種殘疾變異的人體，像是擁有雙性生理特徵的兩性人、肢體殘缺者、身體局部肥大變形者。這些人往往戴著面具，有如被虐狂似地被施以酷刑，使得一幅幅原本典雅美好的藝術圖像，被威金徹底地改造成一個個充斥著病態、痛苦與死亡的景象。在作品《女人曾經是一隻鳥》(Woman once a Bird, 1990)【圖 2-9】中，一個斷臂與無腿的畸形人，腰部戴著刑具背對著觀者，雖然無法分辨是男是女，但是其背上兩道有如鳥翼的駭人傷疤，指涉著超現實藝術家曼·雷 (Man Ray, 1890-1976) 的那把《安格爾的小提琴》(Le violon d'Ingres, 1924)【圖 2-10】—曼·雷特意找來女模特兒扮成安格爾筆下的《浴女》(The Bather of Valpinçon, 1808)【圖 2-11】，並在其裸背兩側的位置巧妙地勾出小提琴的符號。不同於曼·雷將美女胴體物化為小提琴的有趣聯想，威金在殘缺人體上卻諷刺地留下兩個無法超脫的翅膀印記，散發出驚悚陰森的氣息。

從攝影早期一心想要模仿繪畫以沾點藝術味的畫意攝影派，到 1960 年代反而是繪畫極費心思地模擬攝影效果的照相寫實主義，我們可以發覺其間微妙的轉變。攝影經由許多攝影大師的努力經營之下，逐漸累積了信心、站穩了腳步，隨著其所延伸的大眾媒體（電視、電影等）與平面印刷（報紙、雜誌等）影像無所不在的傳播流佈，他們於藝術領域中所要求的不只是與繪畫分庭抗禮的共生局面，反而展現強大的滲透力，將版圖延伸到繪畫的畫布上。

到了後現代，攝影有了更多元的藝術實踐，班雅明當初認為攝影具有使藝術更接近群眾的「民主化特質」，如今是以另一種方式被證實：現在相機幾乎人手一台，以往白種男性的掌鏡優勢不再，而且，比起繪畫，攝影的普及率高、技術門檻低、複製與流通便利，因而成為欲表達理念最容易的媒介之一，給予了許多弱勢族群的藝術家發聲與創作的機會。游擊隊女孩 (The Guerrilla Girls) 提醒我們：「畫在畫布上的油畫這種材質仍舊是最受歡迎的，而其它的材質—像是雕塑、素

描、攝影、裝置和表演藝術—都還沒有這麼風光。但諷刺的是，女性比較擅長於這些領域。」⁷⁶因此，當越來越多的非白種男性藝術家在使用攝影重回那些繪畫傑作的同時，也正代表著某種對於繪畫正典之位的挑釁與顛覆意味。

第三節 挪用·諧擬·擬仿

後現代藝術現象中，以各種方式借用既有的視覺影像成爲一種普遍的手法，這些來自藝術史、廣告、大眾媒體的影像一經模仿與複製，便脫離了其原有的脈絡，再加上藝術家的改造與運用，往往呈現一種嘲諷性的效果。該如何指稱這類的藝術策略呢？其實目前並無單一且統一的名稱，挪用（appropriation）、諧擬（parody）、擬仿（mimicry）是較常用的詞彙，然而，這些詞彙之間的範圍與界線不僅不易劃分得清楚，即使同一個詞彙在各個學者與藝評家的脈絡中也有著不同的用法。本節將先藉由簡介挪用與諧擬的起源背景，以區分擬仿與其之間的異同，再帶出在後女性主義與後殖民主義的脈絡下，如何賦予擬仿不同的解構意義。

首先，挪用起源於拉丁字「appropriare」，指的是「擁有」（to own），而且在傳統的定義中，這是種非原作者式的佔有，也就是以模仿、複製等方式宣稱擁有他人所創作的某物。⁷⁷就西方藝術史而言，挪用的例子變化範圍相當廣泛，不管是模仿前人作品的風格或是構圖形式、還是直接具體的複製，一直是普遍存在的現象，甚至在某些時期蔚爲風潮。早在古羅馬時期，便按照某些特定的主題與風格以青銅、石膏複製希臘雕像，他們認爲這些象徵勝利與智慧的藝術品，將有助於聯繫自己與過去偉大的希臘黃金時期。而後的領導者像是 8 世紀末的查理曼（Charlemagne）也常常借用古典的藝術形式包裝自己，藉以宣示政權的合法性地位。此外，某些社會上勢力龐大的家族，例如 16 世紀麥迪奇家族（the Medici family）則是以藝術贊助的方式，拷貝希臘羅馬的藝術作品，以連結與過去傳統偉大與英

⁷⁶ 引自The Guerrilla Girls著，謝鴻均譯，《游擊女孩床頭版西洋藝術史》，台北：遠流，2000年，頁98。

⁷⁷ Sharon Matt Atkins, *Art Appropriation and Identity since 1980*, Ph. D. Dissertation, Department of Art History, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 2004, p. 23.

雄式的意象。

到了文藝復興與巴洛克時期，藝術家的身份受到認可與重視之後，鼓勵初學者臨摹某位偉大藝術家的畫作成為訓練的內容之一。模仿前輩的筆觸、構圖、風格等的舉動一方面含有致敬之意，另一方面也具有較勁的意味，也就是作為自己藝術能力的證明。穆勒（Jeffrey Muller）在研究魯本斯（Sir Peter Paul Rubens, 1577-1640）的作品時，將這時期藝術家模仿與借用大師原作的程度作了三種分類：第一種是「translatio」，指的是忠實的複製，主要是為了教育與記錄的意圖。其次，「imitatio」是指技巧性的整合，也就是巧妙地模仿另一位藝術家的風格與構圖。最後一種「aemulatio」則僅只借用原作的原型，端看創作者個人如何詮釋與發揮巧思，而這種方式被認為是藝術價值最高、最能展現藝術能力的作品。⁷⁸

然而，19世紀的馬內卻運用所謂「aemulatio」的方式，在向前輩表達敬意與證明自己藝術才能的同時，首度賦予「挪用」一種挑戰學院傳統的顛覆性質。馬內的名作《草地上的午餐》（*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863）【圖 2-12】明顯借用了提香（Titian, 1488/9-1576）的《田園的奏樂》（*Le Concert champêtre*, 1509）【圖 2-13】，而提香這幅畫的構圖又是參考 16 世紀義大利銅版畫家雷蒙迪（Marcantonio Raimondi, 1480-1527）根據拉斐爾畫作《巴黎的審判》（*The Judgement of Paris*, 1510-20）【圖 2-14】所作的雕版畫。⁷⁹問題卻出在畫面中一絲不掛的女子，竟然神情自若地坐在兩位衣冠楚楚的巴黎紳士旁，而且眼神坦率而鎮定地逼視觀者，絲毫沒有提香畫中女子那種含羞帶怯、溫馴動人、理想化的古典形象。而且，畫面中平塗的方式與未完成性，就學院的標準而言也是完全不合格的，這些都在在顯示馬內有意在沙龍體制內衝撞學院既有規範的意圖。

而後的機械複製時代，由杜象對蒙娜麗莎複製品所開啓的玩笑之後，挪用轉而質問的是藝術作品作者性的問題，普普藝術家沃荷更是在消費文化中以機械工廠式的重複複製，再次解消藝術原創性的神話。1970 年代末期，以挪用為主要創作手法的藝術家受到藝評家與美術館的注意，像是 1977 年克林普（Douglas Crimp）

⁷⁸ Jeffrey M. Muller, "Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art," *The Art Bulletin*, 64 (June 1982), pp. 239-240.

⁷⁹ 當時《田園的奏樂》被認為是吉奧喬尼（Giorgione, 1476-1510）的作品，後來才被認為是提香的作品。

在紐約的藝術家空間（Artists Space）策劃的「圖畫」（Pictures）展覽，展出包括勒凡（Sherrie Levine, 1947-）等挪用流行文化或是高級藝術圖像的藝術家作品。隔年，克林普在當時深具影響力的雜誌《十月》（October），探討這種總是在作品圖像底下摻雜另一個圖像的意義，從而對挪用手法進行理論化的工作，至此漸漸出現所謂「挪用主義藝術家」的稱呼。同年的惠特尼美術館（Whitney Museum of American Art）舉辦了「藝術關於藝術」（Art about Art）展覽，展出從 1950 年早期到 1970 晚期之間參照與援引藝術史而創作的藝術作品，奠定了挪用策略成爲 1980 年代以後普遍使用的手法之一。⁸⁰

1981 年，勒凡在紐約大都會畫廊（Metro Pictures Gallery）展出《跟隨沃克爾·伊文斯系列》（After Walker Evens Series），將嘲弄現代主義尊崇至極的「原創性」概念推到極致。她直接翻拍伊文斯、威斯頓（Edward Weston）這些男性攝影大師的經典名作而據爲己作，唯一的差別只有些微因多次翻拍後所引起的色差與加大的明暗對比而已【圖 2-15】【圖 2-16】。另一位藝術家畢得洛（Mike Bidlo, 1953）則是再次將沃荷所愛用的《布瑞洛肥皂箱》（Brillo Boxes, 1969）【圖 2-17】擺進美術館，同樣都是堆疊外觀無異於超級市場內的布瑞洛肥皂箱，但是畢得洛特地在原標題前多加了四個字，告訴大家這次：「不是沃荷！」【圖 2-18】這種種佔取剽竊的挪用行爲，隨著婦女運動、黑人運動與解構思潮的興起，一些藝術家也開始檢驗既存的視覺圖像語言底下隱而未顯的權力結構，藉由挪用手法而展開對傳統文本的修正。

從古羅馬對希臘雕塑的拷貝，文藝復興對希臘羅馬藝術風格的模仿，鼓勵藝術家對大師筆觸、構圖形式、畫作原型的學習與運用，到馬內以古典形式包裝未被學院傳統接受的現代性元素，再到勒凡原封不動地複製藝術大師的作品展出，挪用程度的界線不但難以劃分清楚，挪用者的意圖也相當多元，可以是單純的表達崇敬之意、基於連結過去偉大時代的政治性動機、挑戰或顛覆傳統的權力結構、或是以上選項的多重組合等等。相較於定義「挪用」的範圍廣泛以致常常模糊了意義與焦點所在，對於當代學者而言，「諧擬」則是天生具有一種特殊且弔詭的雙

⁸⁰ 由於目前筆者所收集的資料中，對於西方現代藝術挪用作有系統回顧的書籍並不多，因此筆者對挪用藝術的整理架構主要參考 Sharon Matt Atkins, *Art Appropriation and Identity since 1980*, Ph. D. Dissertation, Department of Art History, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 2004, pp. 3-70.

重性。

蘿斯 (Margaret A. Rose) 指出：「大部分稱得上是諧擬的事物，對其模仿對象都有矛盾的情感。這種矛盾情感不僅交雜了對被諧擬文本的批評與同情，並且創造性地予以擴張成為新的事物。」⁸¹此種諧擬的矛盾性質可從兩個方面來看：在字源學的定義上，諧擬源於古希臘文「parodia」，字尾「odos」是「歌曲」之意，而字首「para」卻同時具有「反對」(counter)與「在旁邊」(beside)的矛盾意涵，這意味著當在模仿與靠近某一個文本的同時，卻也在批判與反抗它；若就結構而言，諧擬不同於諷刺性作品 (satire) 的形式，而必須將所模仿的對象作為自己重要的部分，但同時又要脫下它的面具。⁸²哈瓊 (Linda Hutcheon) 也在許多當代小說、繪畫、電影等文本中，驗證出此種「雙重編碼」的特質：它們既使用過去文本作為自己的基石，卻又批判其所處的經典地位；既公開承認自己所源出的美學歷史，卻又反諷該過去的建制。因此，她認為後現代的諧擬是種「矛盾的共謀性批判」(complicitous critique)，一方面必須將自己置入所對抗的支配體內部，擔任共謀性的角色，另一方面卻又自覺地對此支配體持批判性態度。⁸³

然而，另一位學者詹明信 (Fredric Jameson) 卻宣稱後現代中「諧擬」已被換成了「襲仿」(pastiche)。他認為，諧擬的前提是要有一個隱含某種意識型態的語言、具有原創性的風格，才能進行對此的嘲弄模仿，但是在後現代社會裡任何事物不斷地複製增生之下，規範具有的意義被淘空了、只剩下被物化的媒體語言與不再有任何歷史性意義的風格，因此，諧擬的諷刺性動機消失了。面對中性且空洞的文化風格，襲仿只能進行缺乏諷刺內容的膚淺模仿，這是一種空白的反諷 (blank irony)。⁸⁴

⁸¹ Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 51. 此段引文主要參考自李根芳的翻譯，見Peter Brooker著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，台北：巨流，2003年，頁283。

⁸² Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 51. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York and London: Methuen, 1985), p. 32.

⁸³ Linda Hutcheon著，劉自荃譯，〈諷擬的政治學〉，《後現代主義的政治學》，台北：駱駝，2001年，頁103-131。Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York and London: Methuen, 1985).

⁸⁴ Fredric Jameson著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報，1998年，頁36-39。

相較於詹明信認為後現代社會中諧擬已不復存在的悲觀，另一個與諧擬同樣具有雙重性意味的「擬仿」(mimicry)反而在後現代性別與種族論述中分別發展出積極的意義。⁸⁵擬仿源於拉丁文，是根據希臘文的「模仿」之意而來，後來較強調表面的模仿，像是著重動作、姿勢（而非聲音）而達到嘲弄之效，在法文中擬仿這種表演方式則被認定為一種藝術形式。此外，擬仿這個詞彙也常使用於生物學上，指的是某一動物或植物在演化過程中，模仿另一動植物或無機體的顏色、外觀、行爲或是構造，因而使獵捕者產生混淆以享有生存優勢。⁸⁶這種特殊的自衛方式給予精神分析學家拉岡許多啟發，他稱之為「變色龍機制」，將透過對外在環境的模擬偽裝而欺騙敵人的狀態延伸到心理層面，進而發展「心理擬仿理論」(psychic mimicry)。⁸⁷而後的法國女性主義者伊希格黑與後殖民理論家巴巴則分別在性別與種族文化脈絡下，將其轉化為一種邊緣對抗主流的策略。

(I) 性別論述的擬仿策略

伊希格黑的擬仿概念主要是用以對抗父權同一邏輯 (the logic of the same) 脈絡下的逆轉策略。在法國符號學與拉岡精神分析的思想背景下，伊希格黑發展出一套自己的女性主義性別論述。對她而言，女性在父權社會中只是一面提供男性照出自身理想主體性的鏡子，不僅無法在反映男性之外的地方存在，而且永遠身為相對於男性的他者，是個匱乏、次等的男性倒影，而這種在同一結構中只能被理解為男性反映的女性，她稱之為「陽性女性」(masculine feminine)。

那麼，我們該如何尋回擁有女性主體性的「陰性女性」(feminine feminine) 呢？伊希格黑指出，要在父權思想結構內構思「陰性女性」是不可能的，任何想要定義「陰性女性」的企圖，都有複製「陽性女性」之嫌，因為女性經驗根本無法再現於這個文化與語言的系統中。倘若我們完全跳脫此種父權語法，創造出另一種純屬於「陰性女性」的聲音呢？伊希格黑認為這種作法是消極被動的藉口，

⁸⁵ 「Mimicry」並沒有統一的中文翻譯，常常是根據前後文的脈絡而有所差異，常見的翻譯有：擬仿、番易、學舌、模擬、擬態、仿諷。

⁸⁶ Judy Pearsall ed., *The New Oxford Dictionary of English* (Oxford: Clarendon Press, 2001), pp. 789-792.

⁸⁷ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Company, 1978), pp. 98-100. 廖炳惠編著，《關鍵詞 200》，台北：麥田，2003，頁 167-168。

只會得到虛假的安全感，因為男性所聽到的只是一連串無法理解因而無意義的胡言亂語罷了。⁸⁸因此，她提議我們不如順勢滲入男性思考體系，去進行一種擬仿的顛覆行動。

這是一項「以其人之道還諸其人之身」的策略：既然女人只像虛影一般存在於男人的眼睛中，那麼女人何妨順理成章地撿取那些虛影，再以放大的規格再將那些虛影「反映回」男性那裡。⁸⁹換言之，女性可以透過特意地誇張、過度或是戲謔式的模仿父權所指派給女性的「女性特質」，進而揭露同一邏輯對女性的後天建構、破壞陽性建制的崇高性與嚴肅性。此外，伊希格黑也嘗試模擬與挪用男性話語，在其博士論文《另一個女人的窺視鏡》（*Spéculum de l'autre femme*, 1974）中，她與西方各男性思想大師對話之餘，也在行文之間刻意戲擬大師論述，藉由前後的矛盾與裂隙，暴露陽性邏輯的荒謬，而鬆動西方形上學的理论基礎，並在其模擬男性符號所留下的空隙中為女性發聲。因此，伊希格黑的擬仿策略是針對同一邏輯的父權建制，意使女性話語鑽入此建制的內部，以帶有自覺的過度模仿或是出錯的模仿，進行暗中的顛覆行動。

（II）後殖民論述的擬仿策略

巴巴的擬仿概念關注的則是被殖民文化在殖民話語的控制過程中所出現的策略性逆轉可能。身為印度的波斯裔學者，巴巴受到後殖民論述先鋒薩依德（Edward Said）《東方主義》（*Orientalism*, 1978）思想的啓發，但是卻不贊同他在闡述西方如何建構東方時，常常暗示殖民權力完全為殖民者所佔有。巴巴認為，此種二元對立的分析是種對於歷史的過度簡化，因為殖民者與被殖民者之間其實存有許多矛盾狀態（ambivalence），像是東方在西方話語的他者性表述中，既是嘲笑的對象也是慾望的目標，如此正反混雜的再現模式，開啓一種搖擺失穩的含混（hybridity）空間，潛藏著巴巴眼中攪亂殖民權威的顛覆因子。⁹⁰

⁸⁸ Rosemarie Tong 著，刁筱華譯，〈後現代女性主義〉，《女性主義思潮》，台北：時報，2003年，頁399-405。

⁸⁹ Toril Moi, "Patriarchal reflections: Luce Irigaray's looking-glass," *Sexual / Textual Politics* (London and New York: Routledge, 1993), p. 140. 翻譯參考自Rosemarie Tong著，刁筱華譯，〈後現代女性主義〉，《女性主義思潮》，台北：時報，2003年，頁403。

⁹⁰ Homi K. Bhabha, "The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism," in *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), pp. 69, 82. Valerie Kennedy 著，邱彥彬譯，〈後

巴巴吸收法農 (Frantz Fanon)、拉岡、德希達、傅柯、班雅明等人的理論與主張，刻意著眼於兩個文化在翻譯過程中所產生的各種落差、誤解、矛盾與交混狀態，並強調由此所開創的多元想像與新興的發聲可能。⁹¹「殖民擬仿」(colonial mimicry) 便是巴巴為弱勢文化所提出的一種寄寓於宰制話語的顛覆策略。巴巴指出，殖民者一方面以教化被殖民者為由，鼓勵被殖民者學取自己的高等文化，但是另一方面卻又在本體論層次上將被殖民者與劣等性概念相連結，使得被殖民者透過此一過程只會成為「幾乎相同但又不太一樣」(almost the same, but not quite)、帶有次等意味的學舌人 (mimic man)。巴巴認為，造成此種矛盾狀態的擬仿不僅僅只是一種殖民的權力政策，也可以是被殖民者的一種防衛策略，就像是人類戰爭裡使用的偽裝技巧般，被殖民者可以在擬仿的相似外表下隱含著對敵人的威脅。⁹²

此外，在模仿者 (被殖民者) 在複製拷貝被模仿者 (殖民主) 文化的過程中，文化翻譯所出現的落差與誤差，以及在每一次重覆複製下所產生的意義滑動，也必然會使得被殖民者成為「幾乎相同但又不太一樣」的「拙劣」模仿者，而這對巴巴而言也正隱含了對於宰制論述的嘲弄威脅。⁹³換言之，被殖民者「模糊的拷貝」殖民主文化，成為一種帶有挑戰意味的回應，反過來挑逗了殖民文本的穩定性。不同於伊希格黑的擬仿，巴巴比較強調的是擬仿的混雜不明性。透過轉換與交混，被殖民者將殖民的價值觀或行為風尚加以挪用、再創造，使得「原件失真」因而瓦解宰制論述的權威性。因此，巴巴的殖民擬仿是與雜種 (含混)、矛盾等概念一脈相承的，因為他始終著眼於強勢文化與弱勢文化之間的矛盾地帶，並認為此種令宰制論述不安的曖昧混雜空間，即已隱含某種顛覆的可能性。

殖民理論家：薩依德、巴巴與史碧娃克》，《認識薩依德：一個批判的導讀》，台北：麥田，2003年，頁 232-235。Bart Moore-Gilbert 著，彭淮棟譯，〈巴巴：「巴別塔式演出」〉，《後殖民理論》，台北：聯經，2004年，頁 210。

⁹¹ 巴巴的理論受到以下的影響：法農在《黑皮膚白面具》(Black Skin, White Masks, 1952) 所注意到的認同矛盾心理狀態、拉岡對「他者是建構主體之必要條件」以及心理擬仿的概念、德希達的「延異」與「差異的重覆」、傅柯的「能重覆之物質性」、班雅明的翻譯理論等等。

⁹² Homi K. Bhabha, "Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse," in *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), pp. 86-87.

⁹³ Homi K. Bhabha, "Signs taken for wonders: Questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817," in *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), pp. 106-108. Bart Moore-Gilbert 著，彭淮棟譯，〈巴巴：「巴別塔式演出」〉，《後殖民理論》，台北：聯經，2004年，頁 211-212。

在後現代藝術的解構氛圍下，不僅藝術史正典的地位遭受質疑，背後偏頗的意識型態與權力的掛勾也成為批判的焦點所在。其中，一群後現代藝術家開始以攝影作為顛覆繪畫正典之位的利器，並以挪用、諧擬、擬仿作為顛覆策略，一方面模仿這些過往的繪畫正典使其重現，但另一方面卻暗中於其內部植入矛盾、含混、荒謬、誇張，進而拆解所模仿對象的神聖性與嚴肅性。接下來的兩章，筆者將逐步展開對兩位後現代攝影藝術家—雪曼與森村泰昌的作品研究，具體解析這些策略的運用及其所達致的顛覆效果。



第三章 性別擬仿：辛蒂雪曼的照妖鏡

美國攝影藝術家雪曼早期是以扮演大眾媒體中的許多女性角色聞名，1980年代中期以後的作品則由各種人偶漸漸取代她的身影。然而，在1988年到1990年這三年間，突然出現了三十五張《歷史肖像》系列作品，不僅跳脫前後延續的主題，也再次展現她精湛的模仿能力。重現畫面上的雪曼這次扮裝成西方古代肖像畫中的男女人物，就西方藝術史建制而言，這些作品究竟代表了什麼意義？筆者試圖以伊希格黑的擬仿概念審視之。

第一節 辛蒂雪曼的歷史肖像

雪曼之所以會創作《歷史肖像》系列，其背景與動機其實相當特別而且有趣。自《無題電影停格》系列之後，雪曼的創作主題與形式往往是與當時所遇到的委託工作而有所關連，像是1980年的《摺頁》系列是應《藝術論壇》(Artforum)雜誌的邀約，雪曼根據雜誌的橫開本格式而有了化身為呈現橫躺臥姿態、具色情意涵的各種女性角色之構想；1985年，《浮華世界》(Vanity Fair)雜誌則是希望雪曼拍攝一系列以童話故事為主題的作品，因而產生《童話故事》系列。⁹⁴此外，雪曼也常受到許多著名的時尚公司的青睞，多次在著名的時尚雜誌當起商業的服裝模特兒，例如1984年法國的時尚公司朵荷黛·碧絲(Dorothee Bis)委託雪曼為其服裝拍攝刊登在法國《時尚》(Vogue)雜誌上的一組廣告；班森(Diane Benson)則是請雪曼穿上著名時裝設計師保羅·高第耶(Jean-Paul Gaultier)與川久保玲(Rei Kawakubo)的作品，拍攝刊登在《採訪》(Interview)雜誌上的服裝廣告。⁹⁵雖然雪曼表面上是執行這些商業性質的委託工作，但實際上這些雜誌與時尚公司均十分尊重雪曼的創作空間，絲毫不會干涉雪曼的創作理念與作品的呈現方式，因此這種種的委託案反而激起雪曼更多的創意火花。

⁹⁴ Amada Cruz, "Movies, Monstrosities and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman," in *Cindy Sherman: Retrospective*, ed. Amada Cruz, et al. (London: Thames & Hudson, 1997), pp. 6, 9.

⁹⁵ Noriko Fuku, "A Woman of Parts," in *Art in America*, 85 (Jun. 1997), p. 80. 法國時尚設計師保羅·高第耶(1952-)以大膽、奇想、顛覆的作風聞名，90年代初瑪丹娜在演唱會以金色三角錐胸罩而令人驚豔的內衣外穿式服裝，即出自這位時尚頑童之手。日籍名設計師川久保玲(1942-)於1969年自創服飾品牌，以法文命名為「Comme des Garçons」(意為「像男孩一樣」)，1980年代開始在巴黎時裝界大放異彩，由於其初期作品大膽地以黑色為基調，在當時掀起了一場「黑色革命」。

雪曼的《歷史肖像》系列也是由於一些因緣際會的邀約與委託工作而產生的作品。1988年，專門從事限量餐具藝術品的製造商梅格納（Artes Magnus），邀請雪曼為其品牌設計一組餐具瓷器，並邀請雪曼到法國以產瓷器著名的小城市里摩日（Limoges）參觀。雪曼首先選定了一組18世紀專為法國龐帕度夫人（Madame de Pompadour，法王路易十五的情婦）所設計的餐具組，包括有蓋的湯碗、盤子等，然後便以此為原模，在上面印製自己裝扮成18世紀名媛有如「雪曼·龐帕度夫人」形象的插圖【圖 3-1】。此外，由於龐帕度夫人的原名為「Poisson」，在法文中是「魚」的意思，因此雪曼還特意將18世紀所常用的鳶尾花換成一條條的小魚作為裝飾圖案。同年，雪曼在紐約大都會畫廊（Metro Pictures Gallery）的聯展中，將其中一個「雪曼·龐帕度夫人」影像放大成畫作的形式參展，開啓了雪曼創作《歷史肖像》系列的構想。⁹⁶

隔年，也就是1989年，正值法國大革命200週年，雪曼為巴黎的香達爾·克魯索畫廊（Chantal Crousel Gallery）創作一組法國大革命時期的人物角色。接著，雪曼於1989年晚期受邀至位於羅馬塔斯提威爾（Trastevere）的工作室訪問兩個月，使得雪曼正好可以進一步發展《歷史肖像》系列。⁹⁷雪曼的扮裝與從小便很喜歡收藏家人朋友不要的過時衣服與舊東西有著密切關係，從中學開始，雪曼不時地就會去二手商店與跳蚤市場閒逛，以收購一些有趣古怪的物件與服飾為樂，這種不斷持續的收藏習慣使得她的房間與櫥櫃裡總是堆滿了各種假髮、面具、塑膠乳房與臀部、義肢、洋娃娃、衣服、髮飾、鞋子與化妝品等等，而她的攝影工作室簡直就像是聖誕老公公的工作坊與科學怪人（Frankenstein）的實驗室之混合體。⁹⁸

雪曼在創作《歷史肖像》系列時也是如此，她在羅馬期間並不像一般人會去博物館看那些藝術大師的肖像畫，反而花了很多時間在當地的跳蚤市場、二手商店裡閒逛，開心地收購一些她在紐約無法收集到的義大利仿古服飾、布料、髮飾等物件，並且參考幾本在當地書店買的法文與義大利文畫冊，從中觀察古代肖像人物的姿勢、表情、穿著等等，並研究如何佈置畫面背景與相關的打光技術。1990

⁹⁶ Catherine Morris, *The Essential Cindy Sherman* (New York: The Wonderland Press, 1999), pp. 89-91.

⁹⁷ Catherine Morris, *The Essential Cindy Sherman* (New York: The Wonderland Press, 1999), pp. 91-93.

⁹⁸ A. M. Homes, "Cindy Sherman is Ready for her Close-up," in *Mirabella* (November/ December, 1997), p. 45.

年雪曼回到紐約繼續製作，完成了共三十五張的《歷史肖像》系列，並旋即於同年在紐約大都會美術館展出。

在《歷史肖像》中，雪曼對於自己要扮成什麼角色有著相當的開放性與自由度，有時可能只是因為手邊有一件合適的古代服裝或道具，而決定扮成某一個人物。⁹⁹雪曼曾說：

當我購買與收集越來越多同類型的物件時，其數量越來越多，突然間創作的角色就出現了，只因為我有太多這個角色的元素。¹⁰⁰

而且這些角色人物也並非一定要出於某一幅特定的畫作，因而造成一種如同《無題電影停格》系列的效果。著名的藝評家丹圖認為，參觀雪曼的《歷史肖像》展覽好像在給大家作「藝術史 101」(Art History 101)的考試。所謂的「藝術史 101」是美國初級藝術史課程常見的測驗方式，主要是由教授挑選一些藝術作品的幻燈片在考試時播放，學生必須要在規定時間內寫出正確的畫名、作者、作品年代、媒材與所屬流派等等藝術史的基本知識。有趣的是，雪曼大學時代的藝術史成績並不是太好，她承認自己很難記起所有的畫名，而她這三十五張歷史肖像畫，往往以似曾相識的熟悉感激起人們想要一一指認的衝動，但在此同時，卻又讓大家停留在「好像是…又好像是…」的不確定感中，這種無法猜中正確答案的挫敗感，似乎正呼應著一般人（甚至是藝術史學生）對於藝術史的印象。¹⁰¹

不過，筆者認為《歷史肖像》系列相較於《無題電影停格》系列，其參考來源顯得較為清晰一些。雪曼在接受弗克(Noriko Fuku)的訪談中曾經提到《歷史肖像》系列中有三幅作品有特定指涉的畫作：

我有所計畫的圖像唯有巴克斯(Bacchus)，一個身形高大、有著塑膠奶頭、正在餵小孩的聖母，那是根據一個法國的畫家，他的名字我忘了，還有一個

⁹⁹ Catherine Morris, *The Essential Cindy Sherman* (New York: The Wonderland Press, 1999), p. 93.

¹⁰⁰ 雪曼這段話轉引自Amada Cruz, "Movies, Monstrosities and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman," in *Cindy Sherman: Retrospective*, ed. Amada Cruz, et al. (London: Thames & Hudson, 1997), p. 2. 此段為筆者自譯。

¹⁰¹ Arthur C. Danto, "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's *History Portraits*," in *Cindy Sherman: History Portraits* (New York: Rizzoli, 1991), p. 9.

是根據一幅拉斐爾的畫作。¹⁰²

據此相比對之下，可以確定《無題 # 224》(*Untitled # 224*, 1990)【圖 3-2】是來自卡拉瓦喬的《生病的酒神巴克斯》(*Sick Bacchus*, 1593-94)【圖 3-3】、《無題 # 216》(*Untitled # 216*, 1989)【圖 3-4】指涉的是法國畫家傅肯 (Jean Fouquet, 1425-1481) 的《梅倫的聖母》(*Madonna of Melun*, 約 1450)【圖 3-5】、而《無題 # 205》(*Untitled # 205*, 1989)【圖 3-6】則是模仿拉斐爾的情婦《佛娜莉娜》(*La Fornarina*, 1518-19)【圖 3-7】。其中，丹圖發現了相當有趣的一點，就是雪曼在羅馬製作《無題 # 205》之時，其實正離收藏拉斐爾這幅名畫之處——巴貝里尼宮 (Palazzo Barberini) 不遠，然而，只專注於畫冊複製品的雪曼顯然對「真正的」佛娜莉娜並沒有什麼興趣。¹⁰³

除了雪曼所公布的這三幅作品的答案之外，大家仍契而不捨地追查其他圖像的來源。或許是雪曼有所遺漏，的確還有一些作品與特定的畫作相似度相當高，例如：《無題 # 225》(*Untitled # 225*, 1990)【圖 3-8】與佛羅倫斯畫家波提切利 (Sandro Botticelli, 1445-1510) 的《一個女人的肖像》(*Portrait of a Woman*, 1490)【圖 3-9】、《無題 # 228》(*Untitled # 228*, 1990)【圖 3-10】與同樣是波提切利的《朱蒂絲離開赫諾芬尼的帳篷》(*Judith Leaving the Tent of Holofernes*, 1495-1500)【圖 3-11】、《無題 # 221》(*Untitled # 221*, 1990)【圖 3-12】與法蘭德斯畫家魯本斯 (Sir Peter Paul Rubens, 1577-1640) 的《伊沙貝拉·布蘭特》(*Isabella Brandt*, 約 1625-26)【圖 3-13】。

然而在雪曼扮成男性的作品中，指認的難度卻相對提高許多。丹圖認為《無題 # 208》(*Untitled # 208*, 1989)【圖 3-14】似乎與法國畫家拉突爾 (Georges de La Tour, 1593-1652) 的《懺悔的抹大拉》(*Repenting Magdalene*, 約 1635-1640)【圖 3-15】有所關連，而《無題 # 210》(*Untitled # 210*, 1989)【圖 3-16】則令人聯想起德國畫家霍爾班 (Hans Holbein the Younger, 1497-1543) 的風格【圖 3-17】。¹⁰⁴

¹⁰² 雪曼這段話轉引自Noriko Fuku, "A Woman of Parts," in *Art in America*, 85 (Jun. 1997), p. 80. 此段為筆者自譯。

¹⁰³ Arthur C. Danto, "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's *History Portraits*," in *Cindy Sherman: History Portraits* (New York: Rizzoli, 1991), p. 11. 巴貝里尼宮位於羅馬海神噴泉 (Fontana del Tritone) 廣場旁，是烏巴諾八世教宗家族的宅邸，目前內部為國立古代藝術美術館 (Galleria Nazioanle d'Arte Antica di Palazzo Barberini)，所收藏的畫作都是大師級的作品，如卡拉瓦喬、拉斐爾、霍爾班、安潔利柯修士 (Fra Angelico, 1387-1455)、葛雷柯 (El Greco, 1541-1614) 等。

¹⁰⁴ Arthur C. Danto, "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's *History Portraits*," in *Cindy*

【表 3-1】雪曼《歷史肖像》相似於藝術大師作品的整理列表

| | | 《歷史肖像》 | 所模仿的繪畫作品 |
|--------------|------------|--|---------------------|
| 相似度很高的作品 | 雪曼曾提及 | 《無題 # 205》 | 拉斐爾的《佛娜莉娜》 |
| | | 《無題 # 216》 | 傅肯的《梅倫的聖母》 |
| | | 《無題 # 224》 | 卡拉瓦喬的《生病的酒神巴克斯》 |
| | 雪曼未提及 | 《無題 # 221》 | 魯本斯的《伊沙貝拉·布蘭特》 |
| | | 《無題 # 225》 | 波提切利的《一幅女人的肖像》 |
| | | 《無題 # 228》 | 波提切利的《朱蒂絲離開赫諾芬尼的帳篷》 |
| 女性肖像：部分類似的作品 | 《無題 # 183》 | 布雪 (François Boucher) 的《龐帕度夫人的肖像》 (<i>Marchesa Pompadour</i> , 1759) | |
| | 《無題 # 193》 | 布雪的《布雪夫人的肖像》 (<i>Presumed Portrait of Madame Boucher</i> , 1743) | |
| | 《無題 # 197》 | 大衛 (Jacques-Louis David) 的《瑪格麗特·沙羅特的肖像》 (<i>Portrait of Marguerite-Charlotte David</i> , 1813) | |
| | 《無題 # 200》 | 利奧塔爾 (Jean Etienne Liotard) 的《特奧遜夫人的肖像》 (<i>Portrait of Madame Tronchin</i> , 1758) | |
| | 《無題 # 204》 | 安格爾的《莫蒂西爾夫人的肖像》 (<i>Madame Moitessier</i> , 1856) | |
| | 《無題 # 209》 | 拉斐爾的《伊莉斯貝特拉·岡薩卡的肖像》 (<i>Portrait of Elisabetta Gonzaga</i> , 1504-05) | |
| | 《無題 # 211》 | 法蘭西斯卡 (Piero della Francesca) 《貝蒂絲塔的左側肖像》 (<i>Left half- Portrait of Battista</i> , 1465) | |
| | 《無題 # 222》 | 傑里柯 (Théodore Géricault) 的《女精神病患》 (<i>Insane Woman</i> , 1822) | |
| | 《無題 # 223》 | 達芬奇的《麗塔聖母》(<i>Madonna Litta</i> , 1488) | |
| | 《無題 # 226》 | 歐羅蒂 (Alessandro Araldi) 《芭芭拉·帕拉非其諾的肖像》 (<i>Portrait of Barbara Pallavicino</i> , 1510s) | |
| 男性肖像：風格類似的作品 | 《無題 # 208》 | 拉突爾的《懺悔的抹大拉》 | |
| | 《無題 # 210》 | 霍爾班的《喬治·蓋西》(<i>Georg Gisze</i> , 1532) | |

【註】此表為筆者所繪製，部分資料參考自 Christa Schneider, *Cindy Sherman · History Portraits* (München, Paris, London: Schirmer/ Mosel, 1995).

暫且不論這些作品的指認程度與相似度多寡所代表的意義，雪曼本人似乎並不太在乎這些問題。在這一系列的攝影作品中，雪曼將自己化身為三十五位古代肖像畫中的人物，這位唯一的女主角關心的是如何以幽默嘲諷的態度重新詮釋這些藝術史中的經典人物：

人們到這些繪畫所在的美術館、或甚至教堂，它們讓人感到彷彿它們被賦予了某種宗教性的經驗。就某方面而言，我想我是在嘲弄它們，並試圖去說明藝術並不是真的那麼嚴肅，或者至少對我來說不是。¹⁰⁵

雪曼利用精緻的化妝術與費心尋獲的仿古服飾，維妙維肖地扮成僧侶、情婦、酒神、聖母、老人、王宮貴族、名媛淑女、聖經人物等等在古代肖像畫中令人熟悉的角色，但是卻在其中摻雜了許多突兀且誇張的人工道具，像是各種奇形怪狀的塑膠乳房、不同尺寸與弧度的假鼻子、多種顏色與樣式的假髮與假眉毛、還有假娃娃、橡皮面具等等，這些誇張化的假造元素解消了原本嚴肅神聖的歷史肖像畫，有如一場萬聖節的化妝晚會。

然而，對於雪曼來說，一切的製作過程（包括漫長的前置作業）並非都是那麼輕鬆有趣。雪曼會先在筆記本上記下自己的初步構想、需要的道具項目、注意事項等等，在拍攝之前也必須一再地試驗多種化妝方式、服飾搭配、打光角度、背景安排，以確定各環節皆符合其所構思的呈現效果。在實際進行拍攝的過程中，雪曼其實是相當專注嚴肅的，她曾經嘗試請朋友與家人當模特兒入鏡，但是她／他們卻帶著像是參加扮裝派對的心情而笑鬧嬉戲，使得雪曼無法專心創作，而且往往因為溝通不良，無法達到雪曼想要的姿勢與表情。¹⁰⁶因此雪曼都是選擇自拍的方式，在相機旁擺上一面大鏡子，方便掌握拍攝效果，並且每個場景都會拍攝好幾種變換不同姿勢、位置、表情的照片，最後才仔細地在其中選出一張最滿意的作品。換言之，《歷史肖像》系列從編劇、導演、道具、化妝、燈光、場佈、演員到攝影師通通都是雪曼一手包辦到底的。

雪曼的《歷史肖像》是以建構的方式模仿古代肖像畫的攝影作品，令人聯想

¹⁰⁵ 雪曼這段話引自David Brittain, "Cindy Sherman Interviewed: True Confessions," in *Creative Camera*, 308 (Feb./ Mar. 1991), p. 38. 此段為筆者自己的翻譯。

¹⁰⁶ Noriko Fuku, "A Woman of Parts," in *Art in America*, 85 (Jun. 1997), pp. 81, 125.

到 18 世紀中晚期的畫意攝影派，他們也是從古典繪畫中汲取題材、構圖、形式與風格，並且精心的佈置仿古場景、身穿仿古服飾的模特兒也模仿繪畫人物的姿勢，營造出繪畫般的效果，只差當時尚未出現彩色相片這項技術。20 世紀末的雪曼又再次以攝影回到模仿繪畫的方式，究竟與當初畫意攝影派的美學觀有何不同？而雪曼作品中各種誇張突兀的假道具又代表著什麼樣的意涵？筆者將在後現代女性主義的脈絡下，深入探討雪曼的《歷史肖像》作品。

第二節 裸露一只乳房的女人

自古以來，充滿乳汁的乳房一直是人類生命渴求得到飽滿的最原初想像之處，但是其所承載的意義卻是相當複雜矛盾、甚至是荒謬的。雪曼在這共三十五張的《歷史肖像》系列作品中，三度扮演裸露一只乳房的女性形象，並且將這些露出的乳房特意換成誇張化的人工假乳。本節試圖從雪曼巧扮聖母與貴婦所裸露出來的一只假乳房，試圖以女性主義的立場，展開與處女聖母的乳房、古代亞瑪遜女戰士的乳房之間的對話。

「這位嬰兒咬住乳房，吸吮乳汁。這是處女的乳汁，因此不會腐化。這真是前所未聞，一位處女做了母親，沒有犯下肉體罪惡，便生下小孩。」¹⁰⁷

這是一首以法文與拉丁文交錯書寫的耶誕讚歌，描述的是一個大家非常熟悉的神蹟：拿撒勒城一名純樸的童貞女瑪麗亞因為聖靈感召而懷孕，在馬槽生下救世主耶穌基督。其不可思議之處並不在於處女生子，而是在於這位絕對純潔的處女母親竟成了所有女性的理想典型，在極具教化意味的基督教藝術表現中，「聖母哺乳」作為西方重要的宗教圖像已長達數百年之久。雪曼在作品《無題 # 216》【圖 3-4】與《無題 # 223》（*Untitled # 223*, 1990）【圖 3-18】中，都是裝扮成正在哺乳的母

¹⁰⁷ 此段歌詞出自 Satia and Robert Bernen, *Myth and Religion in European Painting, 1270-1700* (New York: Braziller, 1973), p. 172. 轉引自 Marilyn Yalom 著，何穎怡譯，《乳房的歷史》，台北：先覺，2000 年，頁 55。

親，所影射的正是「聖母哺乳」這個承載著許多父權底下荒謬的道德標準、糾結著對於女性矛盾感受的神聖圖像。

雖然基督教的「聖母哺乳」圖像都是描繪裸露一只乳房哺乳的瑪麗亞，但是隨著時代更迭，表現手法也會有所差異。在早期的聖母哺乳圖像中，小心翼翼地想將宗教與情色意涵切割開來，表現手法相當含蓄保守，因此使得乳房看起來相當不真實，像是這幅 14 世紀的聖母哺乳圖【圖 3-19】，那只乳房簡直就像是黏附上去的外來物。¹⁰⁸而在文藝復興人文主義的薰陶之下，巨匠達芬奇所畫的《麗塔聖母》(Madonna Litta, 1490)【圖 3-20】則是大膽地採用寫實自然的手法，描繪有如民間農婦的溫馨形象，畫中端莊溫柔的聖母露出少女般純潔的乳房，無限深情地看著小耶穌，大師的高超技法使得裸露乳房的聖母散發出慈愛的母性光輝。然而，到了 15 世紀末法國畫家傅肯的這幅《梅倫的聖母》【圖 3-5】中，聖母的乳房似乎蒙上一層曖昧的情愫，畫中的聖母其實是以法王查理七世的情婦阿妮雅(Agnés Sorel)為模特兒，雖然也露出一只乳房但卻是正面全裸出現，豐滿渾圓而高挺，而另一邊也不再如以往般層層包住，反而藉由細肩帶衣服隱約透露的突起曲線，以及低頭看著自己身體的嬌羞表情，褪去了母性聖潔的光環，甚至激起觀者情慾想像的空間。¹⁰⁹

但是，這些歷代男性大師所費盡心思呈現的美麗乳房，卻被雪曼這個 20 世紀女性藝術家給掉包了，在根據傅肯那幅相當「世俗化」的圖像為靈感的作品《無題 # 216》【圖 3-4】中，雪曼扮演戴著皇冠的聖母(皇后)，也穿著華麗的衣裳，一只乳房也正面全裸，但是這個渾圓的乳房卻故意吊人胃口地換了個假乳，彷彿回到了早期將乳房分離黏附上去的表現方式，在高貴正式的氣氛下更顯得滑稽可笑。再看到近似於達芬奇《麗塔聖母》的作品《無題 # 223》【圖 3-18】，雪曼裸露在外的那只乳房也是塑膠假乳，只不過這只假乳的罩杯尺寸還縮小了許多，不僅立即切斷了其所象徵的情色內涵，其絲毫不如以往渾圓誘人的模樣，更破壞了基督教信仰聖母豐富乳汁滋養信徒靈魂的象徵。

¹⁰⁸ Marilyn Yalom 著，何穎怡譯，《乳房的歷史》，台北：先覺，2000 年，頁 49-51。

¹⁰⁹ Judy Chicago and Edward Lucie-Smith, *Women and Art* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1999), p. 56.

這個只裸露一只乳房的瑪麗亞的視覺形象，其實承載著許多複雜且矛盾的文化意義。首先，在早期聖母哺乳的正典圖像中，瑪麗亞永遠只裸露出一個碩大豐滿的乳房（但沒有固定是要露出左乳或是右乳），而被衣服完全罩著的另一邊胸部卻是出奇地平坦，似乎聖母只有一只乳房，而且這只乳房只用來餵養聖嬰之用。¹¹⁰從事研究神學、藝術與女性主義之關係的麥爾斯（Margaret R. Miles）指出：「如果瑪麗亞因哺育她的兒子而得到宇宙般的力量，那麼，是什麼阻止了現實界的女性去認知自己的力量？」¹¹¹基督教一方面希望女人應該要像聖母般無私的奉獻、供給性別永遠是「男性」的聖嬰養分，另一方面卻竭力區分聖母這個理想母親與現實中母親的地位差距，而雪曼的這只假乳，硬生生地戳破了幾百年來這弔詭的父權謊言—教所有的女性都必須催眠般地接受「瑪麗亞式的模範哺乳工作」，而且暗示著男嬰才是主要哺育的對象。

如果聖母哺乳圖像中的乳房在父權社會被視為供養陽性生命的神聖泉源，那麼，希臘時代亞瑪遜女戰士（Amazon）的乳房則是另一種完全令他們感到威脅與恐懼的夢魘。亞瑪遜女戰士是一群真正只有一只乳房的女人，在希臘語中，a指的是「缺少」，mazo則代表「乳房」之意。在傳說中，她們為了方便拉弓而割除右乳，並且為了繁衍後代而會固定與外面的男子交歡，培養生下的女孩成為女戰士，而將生下的男孩殺掉或是弄成殘廢當成奴隸。¹¹²但是，這些驍勇善戰的亞瑪遜女戰士們在西元前 8 世紀史詩《伊利亞德》（Iliad）的敘述中，終究還是敵不過赫克利斯（Heracles）、薩塞斯（Theseus）等這些「英雄們」。

對於學者柯優斯（Eva Keuls）而言，亞瑪遜女戰士正是男性「恐懼女性」（gynophobia）的原型。¹¹³亞隆（Marilyn Yalom）更直接指稱少了一個乳房的女人對於男人的心理層面上形成了一種「恐怖的不平衡」：女人的一個乳房不再哺育男

¹¹⁰ Margaret R. Miles 著，謝鴻均等譯，〈聖母瑪利亞裸露的一只乳房〉，《女性主義與藝術歷史：擴充論述（I）》，台北：遠流，1998 年，頁 66。

¹¹¹ 同上，頁 69。

¹¹² Nigel Spivey, *Greek Art* (London: Phaidon, 1997), p. 225. 「亞瑪遜女戰士割除右乳以方便拉弓」是較為普遍的解法，但是也有學者持不同見解，認為「女人右乳會妨礙拉弓」的說法不太合理，見 Rosalind Miles 著，刁筱華譯，《女人的世界史》，台北：麥田，1998 年，頁 66-67。

¹¹³ Eva C. Keuls, in *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens* (Berkeley: University of California Press, 1985). 轉引自 Marilyn Yalom 著，何穎怡譯，《乳房的歷史》，台北：先覺，2000 年，頁 28。

嬰，而另一個乳房則爲了增強與男性對抗的力量而割除。¹¹⁴究竟，爲什麼亞瑪遜女戰士被視爲是違逆自然的怪物，而聖母瑪麗亞卻是男人心目中最高理想的女人典型？裸露一只乳房的女性究竟可以代表著什麼樣的意義？到底會有怎麼樣的力量？而這些意義與力量又是誰賦予的？雪曼以一只去自然化的假乳房，提醒著觀者對於這一連串有關乳房的弔詭問題進行某種思考與對話。

在作品《無題 # 223》【圖 3-18】中，雪曼以一個真實平凡的女人身份扮演了宗教神話中聖母「平凡」的農婦模樣，跨越了聖母與現實母親的鴻溝，而且這只「假」乳反而還比較接近「真實」—左乳的扁平正好與同比例的平坦右乳相對稱。更有趣的是，雪曼以些許怪異姿態抱著的「聖嬰」也大有問題。傳統的聖母哺乳圖像中聖嬰往往是不穿任何衣服的，而且還會刻意露出其最重要的男性生殖器表徵，而雪曼不管在作品《無題 # 223》【圖 3-18】還是在作品《無題 # 216》【圖 3-4】中所出現的聖嬰除了比例怪異之外，在白布的層層包裹之下，從觀者的角度根本無法辨識其長相，甚至是性別。而唯一知道答案的雪曼看著嬰孩所流露出的笑容，在全黑布幕的籠罩下增添了「女性耶穌」的想像可能？難道她在這幅相似於達芬奇名作的作品中，神秘地傳承著古代亞瑪遜女戰士餵養女嬰的精神？抑或是手中白布裡所包裹的其實根本不是人形娃娃，而是跨越人類之外的更多無限的想像空間？

克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）在〈聖母哀悼曲〉（*Stabat Mater*）中曾指出，由於女人的享樂會威脅到以父權語言爲主的象徵秩序，因此基督教信仰建立了對處女聖母的崇拜，如此的女性身體只會包含沈默的耳朵、乳汁與淚水。¹¹⁵然而，一個現實中的女人根本不可能企及聖母般的境界，這些都是一種幻想的建構，誰能夠不犯「肉體罪惡」而哺育小孩呢？克莉絲蒂娃認爲，在基督教父權體制中，女人若要追隨聖母的聖潔形象，大概就只有兩種選擇：當一個修女或是殉道者，似乎這才是她應當的「享樂」方式。¹¹⁶但是，雪曼這個既非修女更非殉道者的女性藝術家，似乎卻以直接扮演聖母與其間的準備過程達成了她獨特的「享樂」方式。

¹¹⁴ Marilyn Yalom 著，何穎怡譯，《乳房的歷史》，台北：先覺，2000 年，頁 29-30。

¹¹⁵ Julia Kristeva, "Stabat Mater," in *the Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford: Black Publishers Ltd, 1986), pp. 172-173.

¹¹⁶ Julia Kristeva, "Stabat Mater," in *the Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford: Black Publishers Ltd, 1986), p. 181.

或許在她的攝影作品中，聖母的耳朵、乳汁與淚水還是沈默的，但是這些「耳朵、乳汁與淚水」的贗品卻讓觀者再也無法沈默。

相似的場景、相似的姿態、相似的神情，但雪曼卻不再是藝術史中常指派給女人的角色原型—不是純潔的聖母就是充滿誘惑的夏娃，而是調皮地化身為這些男性大師們筆下的女性人物，來跟觀者腦中根深蒂固的父權傳統作對話。重點不在於她每次扮演得像不像，而是在於她每次模仿的「破綻」，如同一個個開敞的缺口，吸住每一對觀者的目光，產生翻轉傳統思考的可能性。這樣的過度表演就像是法國女性理論家伊希格黑所主張的擬仿策略：

對女性而言，與模仿共舞是為了要從論述對她的剝削位置裡復原，不讓自己被化約。這代表她再次順應男性邏輯裡對她的想法…透過一種嬉戲的重覆手法，使得看不見的因而被看見，突顯語言中陰性可能被掩藏的運作。¹¹⁷

我們可以看到，雪曼刻意回到基督教中一直在剝削與化約著女人的聖母形象：必須嚴守貞潔、只能有溫柔慈愛的一面，而且要無怨無尤無止盡地付出（哺乳）。表面上使用所謂屬於「女性特質」的精緻化裝、服裝，將聖母模仿地維妙維肖，沉潛到父權話語中，但誇張的假乳、怪怪的聖嬰與整體的裝模作樣卻逾越了其界線，這就是雪曼的「一種嬉戲的重覆手法」，在看似細心模擬父權圖像的同時，卻又在某些關鍵地方「不小心」出錯，使得父權不得不露出那一直以來精心隱藏的狐狸尾巴。

要言之，所謂的「擬仿」就是要讓「女人身處以男性為發言主體的論述場域，以其人之道（此場域指派給她的陰性風格與姿態）還治其人之身（以揭露這個剝削利用她的男性機制）」。¹¹⁸在如此的策略操弄下，觀者不禁會在雪曼裝模作樣地戲謔表演中會心一笑，清楚地知道這些原本神聖美好的藝術圖像根本就是一連串關於女人的後設神話。因此，雪曼以自身的女性身體在父權藝術論域裡，阻斷觀者窺淫的慾望，在模擬的符號和圖像間所留下的空隙中，開展出一種女性話語的

¹¹⁷ 引自Luce Irigaray, “Psychoanalytic Theory: Another Look,” in *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 76. 此段引文主要參考陳淑珍在《女性笑聲的革命性力量》中第 243 頁的翻譯。

¹¹⁸ 張小虹，〈越界認同〉，《慾望新地圖》，台北：聯合文學，1996年，頁 162。

可能。

雪曼的假乳策略的確讓高潔的處女乳房去神聖化、讓假借聖母之名行裸露誘人之實的情婦乳房頓失情慾想像，在作品《無題 # 225》【圖 3-8】中雪曼更大膽地玩起了使假乳房也可以噴射乳汁的實驗。她參考了波提切利貴婦裡的裝扮【圖 3-9】【圖 3-21】，手指擠壓乳房噴灑乳汁的舉動也令人聯想起多幅魯本斯畫作【圖 3-22】，兩者結合起來應該是會令所有男性心曠神怡、挑動原初情慾想像的組合，但是沒想到在雪曼的裝模作樣之下，微微向上的鬥雞眼、刻意塗抹的櫻桃小嘴、慘白的臉妝、僵硬的手指配上實在可笑的大尺寸塑膠假乳，不僅有力地將「乳汁」成 45 度角噴射出去，還有一滴濁白色的「乳汁」快要從乳頭處滴落，雪曼想要呈現出「真實動人」的心思實在令人拍案叫絕。這又是一個裸露一只乳房的女人，雖然這只乳房似乎不具有亞瑪遜女戰士的戰鬥力，也沒有聖母瑪麗亞哺育嬰兒的神聖性意涵，但是它明顯的造假性質，卻讓總是出現在藝術史中極具性吸引力的女性乳房，變成一只不過是裝有噴水裝置的玩具罷了。

創設「哺乳類」一詞的生物分類學家林奈（Garolus Linnaeus），以「分泌乳汁的雌性乳房」將人獸劃為同類，強調生殖過程中女性所扮演的獨特角色。¹¹⁹但是雪曼卻藉由擬仿在西方正典中裸露一只乳房的女人，將「哺乳」這件再「自然」不過的事，化為一幅幅裝模作樣的可笑景象。雪曼的這只乳房既沒有生養後代的母性功能，也沒有賞心悅目的情色想像，有的只是人工建構與設計的空殼。

第三節 腹語發聲的男人

雪曼在《歷史肖像》中除了扮演女性角色之外，還有近乎一半的作品都是裝扮為男性，這種跨性別的擬仿似乎呈現出另一種效果，究竟裝扮為男性外表的雪曼又想說些什麼呢？本節仍然持續從伊希格黑的擬仿手法中獲取靈感，進而解讀雪曼化身男性對於父權所具有的顛覆意涵。

¹¹⁹ Londa Schiebinger 著，余曉嵐譯，〈獸何以稱為哺乳動物〉，《科技渴望性別》，吳嘉苓、傅大為、雷祥麟主編，台北：群學，2004 年，頁 21-75。

伊希格黑的擬仿策略除了主張女性以加倍奉還陽性邏輯所定義的陰性特質方式，表露出此種陰性特質的建構性之外，她在其博士論文《另一個女人的窺視鏡》（*Speculum de l'autre femme*, 1974）中也展示了另一種高明的擬仿手法，同樣揭開陽性邏輯的荒謬性。¹²⁰《窺視鏡》是一本與佛洛伊德（Freud）、柏拉圖（Plato）、亞里斯多德（Aristotle）、康德（Kant）、黑格爾（Hegel）等重量級哲學與思想大師的對話。伊希格黑認為，要打破父權論述必須先從哲學論述著手，因為哲學被視為具有「主宰論述」的地位，向來擁有替其他所有論述訂立規範的作用，是論述中的論述。¹²¹因此，她在《窺視鏡》中主要鎖定長久以來這些男性大師在形而上論述中，討論與定義關於女性的文本。

爲了要對抗這些能言善道的男性理論大師，伊希格黑展現一種相當有意思的寫作策略：不時地在行文間具體引用他們的話語，並且間雜地並置自己的聲音，以前後矛盾的荒謬性，揭露這些父權文本總愛自以爲是地發表關於女性的「真理」。除此之外，伊希格黑在《窺視鏡》中不僅大玩文字遊戲，像是各種雙關語（pun）、諧擬（parody）、互文遊戲（intertextual play）等等，甚至有一整節全是引用《普羅堤諾的九章集》（*Plotinus' Enneads*, 1956）中第六篇短文的句子。¹²²換言之，伊希格黑的這節文字皆是摘錄自普羅堤諾的文章而組成，裡面沒有一句是她自己所想所寫的，她所做的只是巧妙地在普羅堤諾的某幾個句子中動手腳，偷偷地增減或修改幾個文字而已。乍看之下，她完美地模仿與跟隨男性話語，但實際上卻是暴露出普羅堤諾自戀式的陽物中心主義思想，因而巧妙地削弱了其陽性論述的力量。¹²³

重要的是，伊希格黑總是會「忘了」清楚標注這些引文的出處來源，她認爲理論與語言是屬於陽性的產物，如果要與這些父權論述對話而不被視爲無法理解

¹²⁰ 爲方便行文，以下筆者均將《另一個女人的窺視鏡》簡稱爲《窺視鏡》。

¹²¹ Luce Irigaray, "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine," in *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 74.

¹²² 伊希格黑將此篇標題定爲〈冰／鏡的海／母親〉（*Une Mère de Glace*），玩弄的是法文字mer（海）與mère（母親）的同音異義，而glacier則是具有「冰」與「鏡子」的雙關意思。Luce Irigaray, "Une Mère de Glace," in *Speculum of the other woman*, trans. Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 168. 參見英譯者的譯註補充部分。

¹²³ Toril Moi, "Patriarchal reflections: Luce Irigaray's looking-glass," in *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London and New York: Routledge, 1993), p. 131.

的聲響，我們（女人）必須得先模仿男性這套說話方式，但是，既然理論一向是將女性排除在外的，女性也不必完全遵照理論的規範。如果因為某些引文「不小心」失真或是遭到扭曲，而引起父權語法的任何反彈的話，伊希格黑反倒期望藉此攪動，或許能夠出現某些有利於女性話語的契機。¹²⁴

從一開始，伊希格黑便選擇與這些男性大哲學家們挑戰，單槍匹馬地深入所謂「父權制最堅固的堡壘」之內，試圖鬆動那使女性從歷史文化中沈寂的形上學傳統。我們可以發現，雪曼在面對隱含父權思想的藝術史學院傳統時，選擇直搗核心的膽識與策略也同樣不遑多讓。十七世紀中期，法國創立皇家繪畫與雕塑學院，開始逐步地將藝術系統建制化，其中之一便是替繪畫類型分級：最高等的繪畫是富含道德寓言性的歷史故事畫，其次是肖像畫，然後是風景畫，最後才是風俗畫與靜物畫。乍看之下，這樣的分級似乎與父權沒有什麼關連，但是深究其中，處處隱含著根深蒂固的陽性思維。要畫出所謂的「高級繪畫」不是需要有歷史背景的知識，便是要有足夠的專業藝術訓練，而這些條件背景對當時的女性畫家來說都是相當不容易的，像是女性被摒除在裸體模特兒的素描課之外等等。因此，女性常常是這些高級繪畫中的「坐者」(sitter，指模特兒)，卻很少能夠成為它們的「作者」。

在這與父權脈絡相吻合的畫類分級中，肖像畫扮演了關鍵的位置。肖像畫其實就是歷史畫的基礎，是邁入「高級繪畫」的門檻，另一方面也是畫家提昇自己聲譽與賺取金錢的最好方式。因為能夠請得起畫家為自己與家人畫肖像的，必定是王宮貴族或是富商階級，而這些掌權者的性別絕大部分又都是男性，因此可以說，男性肖像畫家與男性金主掌控了好長一段肖像畫的傳統與歷史。若就此一層面而言，雪曼選擇陽性氣味重的肖像畫類，這種舉動就變得別具意義了。

就像筆者先前所提出的，雪曼在《歷史肖像》中再現的不只是女性的肖像畫，也留了一半的版面給這些有權有勢的男性上層階級。而且，這些裝扮成男性的作品，比起扮為女性的肖像作品，更加令觀者難以辨認是出自哪幅男性藝術大師的肖像畫傑作。相似於伊希格黑總在字裡行間信手拈來男性大師話語，但卻又故意

¹²⁴ Luce Irigaray, *Speculum of the other woman*, trans. Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 365.

標示不清，而有假造男性大師論述之嫌，雪曼的作品也是往往看似熟悉，但實際上卻又找不著原本出處。如此刻意的模糊引用是一種「不完全的模仿」，不僅不會達到鞏固父權論述的效果，反倒因此而鬆動了這些大師作品光環的嚴謹性與精純度。雪曼除了要瓦解父權設定的女性角色，更企圖進一步摧毀男性應有的樣子。

傳統肖像畫中，再現男性角色與女性角色有著不同的呈現方式。在某種程度上，女性肖像常常連結到寓言神話中的女性角色，藉以強調女性外表理想美與內在應具備的美德（像是端莊、貞潔等道德品行）。而男性肖像則是企圖呈現他們在社會上、政治上、專業上的身份地位，藉由各種服裝、裝飾物、背景擺設、姿態動作等等象徵符碼來顯示自己的權力與世俗成就，或是滿足追求當時所推崇的某種男性特質的期望。¹²⁵然而，在雪曼的《歷史肖像》中，男性肖像的刻板印象卻微妙地變了樣。像是在《無題 # 201》（*Untitled # 201*, 1989）【圖 3-23】中，一位貴族扮像的男性角色，兩腿張開約 45 度、左手握著眼鏡順勢放在膝蓋上，右手則向右延伸橫放在旁邊的桌子上，是個頗能展現男性大氣度的坐姿（女性角色通常並不會選擇這樣坐），但是雪曼卻配了個像洋娃娃般咖啡色的短俏捲髮、並黏上兩道又黑又濃的可笑假眉毛、再配上腫脹半張的眼皮，完全讓應有的男性英姿大打折扣。

除了善用化妝術與人工道具之外，雪曼的一個眼神往往就能夠使整幅作品變調。像是《無題 # 215》（*Untitled # 215*, 1989）【圖 3-24】中頑皮可愛的眼神、《無題 # 195》（*Untitled # 195*, 1989）【圖 3-25】中斜眼瞪人的誇張眼神，還有在《無題 # 203》（*Untitled # 203*, 1989）【圖 3-26】、《無題 # 210》（*Untitled # 210*, 1989）【圖 3-16】、《無題 # 213》（*Untitled # 213*, 1989）【圖 3-27】中各種無神呆滯的眼神等，都透露出與應有主題的不協調感、荒謬感甚至是詭異感。

雪曼的男性肖像作品整體還有一個特色，就是比起她的女性扮像作品，多了許多黑色陰影與不確定的黑色空間。像是在《無題 # 196》（*Untitled # 196*, 1989）【圖 3-28】中，主角的右下方出現整塊黑色陰影地帶，使得主角身體的右半部逐漸模糊直至隱入其中。在《無題 # 220》（*Untitled # 220*, 1990）【圖 3-29】中，陰

¹²⁵ Shearer West, "Gender and Portraiture," in *Portraiture* (New York: Oxford University Press, 2004), pp. 145-161.

影則是爬上了主角臉部三分之一處，而身體部分幾乎都被黑色所吞沒。而《無題 # 208》(*Untitled # 208*, 1989) 【圖 3-14】呈現的是燭光的效果（但是畫面上並沒有看到蠟燭的位置），主角同樣也是被黑暗所包圍，但是仔細一看，在主角右後上方赫然發現隱約有一個像是希臘雕像的東西，由於實在是昏暗不明，故其兩者之間比例大小與遠近距離的關係令人匪夷所思。這些神秘的黑色空間，阻擋了外界想要以理智辨認主角的身體界線、測量事物應有的遠近比例。

在陽具中心主義的體制思維下，男性「看得見」的陰莖一直被視為是光明的象徵，而相對於男性性徵的參數，女性的陰道則是「什麼也看不見」的黑洞，是匱乏、是缺席、是個黑暗大陸（*dark continent*），因此佛洛伊德認定，小女孩一旦發現自己沒有像小男孩一樣有陰莖之後，便自然會產生「陽具欽羨」（*penis envy*）情結。伊希格黑譏諷佛洛伊德這樣的陽具欽羨幻想，其實正反映所有男人最深層的恐懼：他們害怕被閹割，所以藉由貶低女性性徵來確立自己擁有陽具；他們害怕被深不可測的陰性能量所吞沒，因此以鋪天蓋地的二元對立體系，企圖徹底地將陰性特質封鎖在「他者」之內。¹²⁶然而，這股被壓入黑暗許久的陰性能量，如今頂著各種被污名化的特質（像是非理性、矛盾、歇斯底里等），緩緩地滲入男性大師（*master*）的「傑作」（*masterpiece*）裡，企圖擾亂陽物中心主義所尊崇的「邏輯一致性」，或者至少，如影隨形地跟著他們，在他們自認「光」榮的男性肉體上留下一抹「陰影」。

伊希格黑完全採用陽性威權論述的材料，卻炒出一盤變味的菜餚，此種表面上模仿男性話語卻透露出女性聲音的策略，似乎在雪曼的《無題 # 224》【圖 3-2】中也得到類似的印證。《無題 # 224》是雪曼的男性肖像作品中，唯一一幅擁有明確的模仿對象。雪曼根據的是十七世紀藝術大師卡拉瓦喬的名作《生病的酒神巴克斯》【圖 3-3】，畫面中這個臉色蒼白的年輕酒神巴克斯（*Bacchus*），被認為是卡拉瓦喬的自畫像，也就是說，雪曼這次扮成的是卡拉瓦喬所扮成的酒神。¹²⁷雪曼以驚人的相像度，維妙維肖地化身為這個半裸上身、露出整條強壯右臂膀的巴克

¹²⁶ Luce Irigaray, "Another "Cause"-Castration," in *Speculum of the other woman*, trans. Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp. 46-54.

¹²⁷ 《生病的酒神巴克斯》是卡拉瓦喬在 1593 年（22 歲）時所畫的，而他剛好在 1592 年生了一場病，住進羅馬的聖馬利亞醫療所醫院裡，待了大概六個月之久，因此這幅畫也被稱為《扮成巴克斯的自畫像》（*Self-Portrait as Bacchus*）。

斯，但是她卻將頭上作為創造者象徵物的長青藤冠、與象徵自然生命力的葡萄串，全換成了以廉價的塑膠材質所作成的人工道具。在卡拉瓦喬的作品中，常常會出現這些象徵充沛生命力的豐美水果與植物，這是一種對青春活力的禮讚，但是其中也會發現像是已經熟透的水果、或是尾端已經開始枯黃的葡萄葉，藉此影射美好時光的稍縱即逝、萬物終將難逃枯朽的命運。然而，在雪曼的作品中，這些隱喻的意義都被淘空了，因為她的塑膠藤冠與塑膠水果不但有著青春飽滿的外表，而且永保不會腐爛枯朽，像是一個沒有時光消逝的世界。

我們可以發現，卡拉瓦喬的酒神原本因感嘆而出現的一絲淡淡哀愁，到了雪曼的酒神臉上，流露出的似乎卻是一股邪氣，不，應該說是一股「妖」氣。吉爾伯特（Sandra M. Gilbert）與古芭（Susan Gubar）曾巧妙地比喻法國女性主義理論家有如「妖婦」（vamp），因為她們就像是「有著致命吸引力的誘惑者，也是一個『未死』（undead）的鬼魅」，為了消解父權象徵秩序的二元對立，她們「吸噬男性理論之血，竊用她們希望摧毀的語言。」¹²⁸如果說，伊希格黑是個愛與柏拉圖、笛卡兒、佛洛伊德、德希達這些男性思想家「周旋調情」的妖婦的話，那麼雪曼應該就是藝術界的「女妖」了，她總是以借屍還魂的方式，纏繞於這些男性藝術大師的不朽傑作之中。她如鏡一般的策略，表面上看似幻化成男人在說話，實際上卻是以腹語說出女性的話語。

伊希格黑曾在《窺視鏡》的文本結構中，巧妙地設計了一面「凹面鏡」（speculum），用以諷刺父權文化鏡照觀視（specularization）的自戀結構。所謂的窺視鏡（內視鏡）是一種醫學上（尤指婦產科）專門用來伸進女性陰部的診視儀器，透過其凹面的設計映照出女性陰道內部。伊希格黑指出，其凹面可集中光線的意象，彷彿男人得以探索並照亮女人黑暗洞穴（陰道）的秘密，但是事實上，男人只是想透過這面鏡子，「架設一個能觀照其自身存在的主體」，也就是說，他們所看到的並不是女性，而是男性的映像、倒影或任何與男性相似的形象。整個西方哲學思考便是建立在這樣的基礎上：這些男性哲學大師們先建立一可以反射自己主體存在的客體，而視陰性特質為從其自身（陽性特質）所映射出的反面，

¹²⁸ Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, "The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism," in *Making Feminist History: The Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar*, ed. William E. Cain (New York: Garland, 1994), pp. 5, 12-13. 翻譯均參考自唐荷，〈女性主義美學的探討〉，《女性主義文學理論》，台北：揚智，2003年，頁171-173。

是次等的、否定的、負面的，他們唯有依賴如此的反射性循環中才能進行思考。¹²⁹

因此，伊希格黑在自己的《窺視鏡》中，企圖反轉這種男性自戀的偏執意識。首先，她將《窺視鏡》分為三大部分，第一部份以探討佛洛伊德的文本為主，第三部分則以批判柏拉圖的洞穴寓言結尾，而夾在這兩大思想家中間的第二部分，伊希格黑特意分為細碎的七小節，就大結構來看，這中間地帶就猶如窺視鏡中的凹陷之處。又，在這名為〈窺視鏡〉的第二部分中，第一小節與最後的第七小節，是伊希格黑自己的論述文章，而中間被包夾的第二到第六小節，則是分別與各個男性哲學家的周旋，結構上逐步將男性框在自己的窺視鏡之中，而最中間的第五小節（也是全書結構的最中篇章），伊希格黑安排的是以我思確立主體性地位，同時也帶來二元論對立難題的法國哲學家笛卡兒。也就是說，笛卡兒在伊希格黑的精心設計下，就像是落入了大凹面鏡中的小凹面鏡的最陷落之處，是黑暗大陸中的黑暗大陸。

伊希格黑的窺視鏡，是用來諷刺父權自戀偏執的荒謬性，而雪曼的「鏡」頭則如同是一面照妖鏡，因為不管這面鏡子怎麼照，照出來的都是她自己這個「女妖」，而且是個極度自戀的「女妖」。她嬉戲游離於性別界線之間，幻化為各種男性與女性的角色，在各個藝術大師的肖像畫作中興風作浪。父權以反射結構（*specular logic*）將女性困在男性反射的鏡像中，但是雪曼的照妖鏡，卻清楚地照出父權操弄的痕跡。

¹²⁹ Toril Moi, "Patriarchal reflections: Luce Irigaray's looking-glass," in *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London and New York: Routledge, 1993), pp. 127-149.

第四章 殖民擬仿：森村泰昌的雜種場域

日本攝影藝術家森村泰昌同樣也是以模仿繪畫正典的人物而著名，但是不同於雪曼的是，他的每一幅作品都有特定的模仿對象，而且模仿範圍比雪曼更加廣泛，從文藝復興時期、巴洛克時期、洛可可時期、新古典主義、寫實主義、印象主義、拉斐爾前派、到現代美術，簡直就是一部由他自己所主演的藝術史。

第一節 森村泰昌的藝術史

森村泰昌在 1985 年以扮裝成梵谷之姿，突然出現於日本藝術界，他的創作方式與雪曼相當類似，都是以裝扮自拍的模式呈現，不僅身為作品中所有角色的演員，同時也是導演、攝影師、化妝師、燈光師、道具美工人員。¹³⁰但是，他扮裝成西方名畫人物的作品一開始並不受到日本藝術界的青睞，不僅沒有正面的評價，甚至招來「粗俗」、「日本之恥」等這些批評，許多藝評家根本不承認這是美術作品、或是攝影作品。¹³¹

到了 1987 與 88 年，森村泰昌這些重製西方名畫的「粗俗」作品隨著幾次團體展的展出，獲得了策展人建畠哲與南條史生的注意，於是他被推薦參加 1988 年威尼斯雙年展中青年藝術家的開放展。由於國外的展覽經歷，森村泰昌因而得以認識許多策展者、畫廊管理者，不僅漸漸地打開其國際的知名度，也使他開始接到日本國內的一些重要展覽邀約。1990 年，森村泰昌先參加在美國華盛頓巡迴的團體展，結果竟被選為《藝術新聞》(ARTnews) 雜誌的封面人物，使他的人氣急速上升；而後於東京佐賀町展覽空間(佐賀町エキジビットスペース)所展出的個展《藝術史的女兒》(美術史の娘, 1990) 相當成功，有關他的作品報導與藝術評論開始出現在日本的報章雜誌上，接下來更是排滿一連串在倫敦、紐約、柏林、雪梨等地舉行個展與團體展的行程，奠定了森村泰昌在日本與西方一定的藝術名聲。¹³²

¹³⁰ 在拍攝過程中如有必要，森村泰昌還是會請助理幫忙。

¹³¹ 參見森村泰昌，《着せかえ人間第一号》，東京：小学館，1994 年，斐頁介紹的部分。Carol Lutfy, "Gaining Face: Japan's Artists Emerge," in *ARTnews*, 89 (March 1990), p. 147.

¹³² 森村泰昌，《芸術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998 年，頁 261-67。

森村泰昌成名之後，他那不斷變身為西方藝術史名畫人物的點子與手法引發了許多觀眾的好奇心。爲什麼從梵谷開始？森村泰昌面對這個問題時總答不上來，因爲對他來說，這不是用理智與言語就能夠分析得清楚的。他自敘當時只是先從畫冊中挑選若干畫作，看到梵谷自割耳朵後不久所畫的《吸煙斗與耳朵纏上繃帶的自畫像》(*Self-portrait with Bandaged Ear and Pipe*, 1889)【圖 4-1】，陡然直覺：「啊！好像自己的臉」，此外，或許還再加上些許「成長歷程」與「天生性格」之間相互作用的化合物，因而產生某種像是非做不可的動力吧！¹³³

森村泰昌這幅初試啼聲的代表作《肖像—梵谷》(肖像・ゴッホ, 1985)【圖 4-2】，乍看之下很像是件繪畫作品，其實這是一張直接拍攝且一次完成的攝影照片。一開始，他嘗試用布料作出梵谷畫中所穿戴的衣服與帽子，但是卻完全無法傳達梵谷獨特筆觸下，衣服那種堅硬厚重與帽子前端毛線每根像荆棘般突出的感覺。因此，他改以黏土取代原來的布料，用釘子當作毛線，等黏土乾了以後再塗上梵谷式的顏色與筆觸。口中叼著的煙斗同樣也是黏土作成的，背景則是按照原畫塗上橘紅兩色的三夾板，且仔細地畫上白煙的形狀。最後，便是在自己臉上作畫，以演戲用的油彩上色，並在耳朵上纏繞繃帶，一切準備就緒後，叼起煙，坐在設定好的位置上，「喀擦」一聲才終於大功告成。¹³⁴仔細比對之下，森村泰昌與梵谷兩人的側臉輪廓，的確有著相當有趣的類似，而且當時 34 歲的森村泰昌所扮演的，正好也是年紀差不多的梵谷（梵谷是在 34 歲時割下左耳，而在隔年畫出那幅自畫像）。

森村泰昌發現，自己消瘦的臉孔不僅與梵谷相似，身材比例竟也相似於另一個西方名畫人物，而且還是一位女性—馬內筆下的奧林匹亞。¹³⁵不同於安格爾、雷諾瓦（*Pierre Auguste Renoir*）畫中身材總是豐腴的女主角，奧林匹亞相較之下的枯瘦體型正好與自己這個東方男子相似。¹³⁶因此，他於 1988 年完成了另一幅驚人的代表作—仿自馬內《奧林匹亞》(*Olympia*, 1863)【圖 4-3】畫作的《肖像—雙

¹³³ 森村泰昌，《芸術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998 年，頁 10-12。

¹³⁴ 森村泰昌，《芸術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998 年，頁 12-15。

Yasumasa Morimura, "About My Work," in *Daughter of Art History* (New York: Aperture, 2003), p. 121.

¹³⁵ 馬內將畫中女子取名爲「奧林匹亞」，這是當時巴黎妓女的藝名。實際上，這位女模特兒名爲維多莉·莫涵（*Victorine Meurent*），擔任過馬內多幅畫作中的女主角。

¹³⁶ 森村泰昌，〈はてなのオランピア〉，《美術の解剖学講義》，東京：平凡社，1996 年，頁 176。

子》(肖像·双子, 1988)【圖 4-4】。在這幅作品中, 他不僅不惜全裸上陣, 親自扮演斜躺在床上的白人娼妓, 再仔細一瞧, 後面那位捧花的黑人女僕也同樣有著同一張臉孔。

究竟是如何完成同時分飾兩角的攝影作品呢? 森村泰昌構思出一個完全只運用到攝影的方式。首先, 他先將畫面以「田」字劃為四個部分, 那麼奧林匹亞就會分佈於左上、左下、右下這三個象限裡, 而黑人女僕的臉則只會出現在右上區塊中, 如此一來, 每個象限中就不會出現兩個以上的人物。然後, 則是拍攝現場準備工作的部分, 包括在木板上製作出其中一面呈現黑人女僕的身體、衣服、手與捧花(僅在頭部地方鏤空)的三度空間舞台道具, 並將場景按照原畫作的安排佈置妥當。在現場攝影機與所有道具位置皆維持不動的情況下, 森村泰昌先裝扮成全裸的奧林匹亞斜倚床上拍一張照片, 再將臉塗黑輕靠在黑人女僕的舞台道具背後再照一張, 最後則將這兩張同樣大小的正片加以切割與組合, 即完成一張所謂具有分身效果的攝影作品。¹³⁷

這種受到自身與名畫人物相似度考量的限制, 在森村泰昌 1989 年嘗試引進電腦技術成功之後, 便大幅地降低了。電腦合成的運用使他的作品表現更加自由且多樣化, 有時還會在作品中表露對於時事的關切。像是他在波灣戰爭爆發的同年所完成的作品《兄弟一屠殺· I》(*Brothers- Slaughter I*, 1991)【圖 4-5】中, 重現了哥雅(Francisco Goya, 1746-1828)紀錄 1808 年法國攻佔西班牙的血腥場景—拿破崙的軍隊拿著步槍瞄準著手無寸鐵的西班牙人民【圖 4-6】。畫面中驚心動魄的肅殺氣氛依舊存在, 但是裡面的每一個角色(不管是冷血的射擊部隊、還是驚慌失措的無辜人民)都有著同一張臉孔, 森村泰昌扮演了所有的角色, 似乎在以「自相殘殺」的恐怖景象警示世人戰爭的荒謬與殘酷。

而仿自布魯格爾(Pieter Bruegel, 1525-1569)畫作《盲人的寓言》(*The parable of the Blind*, 1568)【圖 4-7】的作品—《因光而盲》(*Blinded by the Light*, 1991)【圖 4-8】, 則是在諷刺日本社會被快速累積的財富光芒給蒙蔽。日本自 1980 年代中期

¹³⁷ 森村泰昌,《芸術家Mのできるまで》,東京:筑摩書房,1998年,頁232-233。
Yasumasa Morimura, "About My Work," in *Daughter of Art History* (New York: Aperture, 2003), p. 123.

起，經濟景氣便呈現不可思議的大幅度成長，日經股價與地價不斷飆漲，使得日本企業可以毫不手軟地買下美國十多棟的洛克斐勒大樓、鉅額併購哥倫比亞影業，猶如在買西方的免稅商品，然而，就在日本人看似一切都呈現美好榮景之際，殊不知泡沫經濟崩盤的惡夢即將來臨。在作品中，森村泰昌選擇了布魯格爾所描繪的這一段瞎眼領路的故事：六個搭肩而行的瞎子，自以為以此種方式前進安全無虞，然而只要為首的人倒下，後頭的這群瞎子勢必也將落入同等的命運。森村泰昌將這六個瞎子轉化為六個眼睛分別被不同東西給遮蔽的角色，領頭的這位日式打扮的男子，因為被頭上綁的「必勝」布條擋住視線而跌了一跤，使得千元大鈔灑滿一地（千元大鈔上的頭像也是森村泰昌）。而後的這位穿著貂皮大衣的貴婦，則是因被牽動而失去平衡，慌忙地用她那掛滿珠寶首飾的右手尋找前方的支撐物。然而，跟在後頭的那位全身上下盡是各西方名牌logo的拜金女郎，卻渾然不知大禍已臨頭，更別說是其後所跟著的軍人、畫家與小孩了。扮演這麼一群盲從可笑的隊伍，森村泰昌藉此表達對日本社會的憂心。

除了政治、經濟事件與消費文化引發森村泰昌的關注之外，在日本舉辦的西方藝術大師展覽也適時地吸引森村泰昌的目光。像是 1980 年代晚期與 1990 年代初期，歐洲各國相繼有許多林布蘭特的作品巡迴展，1992 年日本東京的東急文化村（Bunkamura Museum）也舉辦了「林布蘭特—他的老師與弟子們」（レンブラント—彼と師と弟子たち）展覽，使得林布蘭特成為當時日本最熟悉的西方藝術家之一。而後在 1994 年，森村泰昌便以林布蘭特為對象，首度嘗試鎖定某位藝術家的作品群進行一系列的創作方式。在「林布蘭特的房間」（レンブラントの部屋，1994）系列作品中，他不僅扮演林布蘭特自身，還扮演他的妻子、情人、母親與兒子。

墨西哥女畫家卡蘿則是森村泰昌選擇製作系列作品的第二個對象。卡蘿是西方於 1980 年代挖掘出來的新興藝術明星，這股卡蘿熱於 1980 年代末期延燒到了日本，不僅有關卡蘿傳記的日文翻譯本陸續出版，在東京也出現卡蘿的作品展，換言之，卡蘿於 1990 年代在日本呈現越來越走紅的趨勢。¹³⁸ 森村泰昌曾表示，自

¹³⁸ 日本翻譯國外有關卡蘿的書籍相當多，像是 Hayden Herrera 所編寫的重要著作《卡蘿—芙烈達·卡蘿的傳記》（*Frida: A Biography of Frida Kahlo*, 1983），於 1988 年底由野田隆、有馬郁子翻譯成日文出版，台灣中譯本則是於 2003 年出版（台灣翻為「揮灑烈愛」）。Malka Drucker 的《芙烈達·

己是在 1990 年時認識到卡蘿這個藝術家，偶然間又看到介紹卡蘿的日文書籍，那時便在心中興起一股對於卡蘿的特殊情感，終於在醞釀了十年之後，恰好也是好萊塢電影《FRIDA》（台灣翻為「揮灑烈愛」）開拍之際，製作了一系列名為「與卡蘿的內心對話」（私の中のフリーダ，2001）的精彩作品。¹³⁹

我們可以發現，不同於雪曼的《歷史肖像》只是她所有作品中的一個小系列，森村泰昌是以西方藝術史作為他創作的一大主軸，因此相較於雪曼，森村泰昌的作品表現顯得更加多元化，他結合了攝影、繪畫、電腦、雕像、甚至嘗試錄像藝術與表演藝術，而且在他的藝術史系列中，不僅涵蓋了西方主流畫家的重要作品，也以雕刻家（如羅丹）與攝影家（如曼·雷、雪曼）的作品作為扮裝主題。¹⁴⁰此外，森村泰昌也喜愛嘗試各領域的事物：1996 年曾與名服裝設計師三宅一生合作「Pleats Please Art Series」計畫，也會偶而在某些戲劇公演中客串演出；時常會在美術雜誌上發表文章、在畫廊中定期演講，也喜歡畫兒童插畫、創作小說、甚至錄製自己的朗讀 CD；不僅設置自己的專屬網站，出了多本自己所寫的書籍，也設計與販售許多各式各樣有趣的周邊商品，甚至還會公開自己選用化妝品與化妝技巧的心得筆記。¹⁴¹

從他完成這麼多新奇的嘗試看來，森村泰昌似乎是個相當「愛玩」的藝術家，總是會冒出許多有趣的想法。他曾說：「藝術基本上是種娛樂，米開朗基羅與達芬奇都是娛樂表演者。在這種意義之下，我是一個娛樂表演者，而且想要創造好玩

卡蘿—她生命與藝術中的痛苦與勝利》（*Frida Kahlo: torment and triumph in her life and art*, 1991），則於 1995 年由斎藤倫子翻譯成日文出版，台灣中譯本則是於 1998 年出版。而日本的卡蘿展覽，如小池一子於 1989 年在東京有樂町 Art Forum（有樂町アートフォーラム）所策劃的「芙烈達·卡蘿」展（フリーダ・カーロ展）等。

¹³⁹ 森村泰昌と岨尾真紀子，〈七夕対談：フリーダ・カーロに会う旅〉，《BT美術手帖》，第五十三期，2001 年 9 月，頁 97-108。好萊塢電影《FRIDA》在開拍之前，還因話題女王瑪丹娜（Madonna）想要爭取演出卡蘿一角不成，而成為熱門的討論焦點。

¹⁴⁰ 1986 年森村泰昌曾根據羅丹的雕塑作品製作過自己的半身雕像作品，如《肖像·赤 1》。而其錄像作品《Dialogue with Myself (Encounter)》（2001）則是出現在「與卡蘿的內心對話」展覽會場上；在影片中，扮成卡蘿的森村泰昌口裡不斷以西班牙語喊著「革命」，旁邊則有一位男性伙伴彈奏著電子琴，這位男性伙伴也是森村泰昌所扮演的，而且所彈奏的曲子都是他自己的創作。森村泰昌也曾嘗試現場的表演藝術，像是 1994 年他於東京大學的講堂內，當場進行扮演瑪麗蓮夢露的表演。

¹⁴¹ 三宅一生（Issey Miyake, 1935-）為著名的日本服裝設計師，1970 年成立三宅一生設計工作室，1973 年進軍巴黎而大放異彩。1989 年他推出名為「Pleats, Please」的皺摺系列，使用一種特殊的合成纖維布料，使得身體得以擺脫傳統受限於衣服樣板的拘束。1996-1998 年則進行與不同藝術家合作的「Pleats Please Art Series」計畫，森村泰昌為其第一位合作的藝術家，而後有荒木經惟、蔡國強等人。

的藝術。」¹⁴²因此，在他的藝術史作品中，總是呈現出搞笑的面向。雖然與雪曼一樣都使用人工道具增添「笑果」，但是彼此之間所使用的手法仍有所差異。首先，森村泰昌絕對不會像雪曼一樣使用假鼻子。雪曼在臉上黏貼各種假造道具，使得觀者不易辨認出她真實的面容，但是森村泰昌的面容卻是一向清晰可辨，除了在扮演卡蘿時會刻意黏貼上卡蘿招牌式的眉毛之外，他很少會在臉上動手腳，尤其是他那直挺的鼻子，始終是令觀者印象最為深刻的特徵。此外，森村泰昌嬉遊於西洋藝術史名畫的程度更甚於雪曼。就像是日本節目的整人遊戲般，他常常會出奇不意地作出些令人噴飯的舉動，像是把馬內的吹笛小童褲子給脫了下來、或是將蒙娜麗莎的肚子搞大、還會突然莫名其妙地變身為金色裸身的日本武士等等，這些惡搞式的幽默，令人想起時下所流行的酷索（KUSO）文化。¹⁴³

森村泰昌身為一位日本藝術家，卻從扮演一位荷蘭藝術家—梵谷開始，從此打開了其藝術的創作生涯，從 1985 年至今，他一直持續地進行他的西方藝術史扮裝之旅。究竟這些西方藝術名畫對他來說具有何等意義？而他刻意模仿的扮裝作品是對這些西方藝術大師的致敬還是挑釁？筆者將在後殖民主義的脈絡下，進一步具體地探討森村泰昌的「藝術史系列」作品。

第二節 西方藝術史的雜種女兒

要探究森村泰昌喜愛模仿西方藝術史中各種人物的心態，或許可以先從日本文化中某些特質切入。整理與研究日本人論的著名學者南博（1914-2001）曾開宗

¹⁴² 森村泰昌這段話引自Monty DiPoetro, “Yasumasa Morimura at the Tokyo to Museum of Contemporary Art.” 網址為：<http://www.assemblylanguage.com/reviews/Morimura.html>，造訪日期為 2006 年 2 月 10 日。此段話由筆者自譯。

¹⁴³ KUSO起源於日文「可惡」的意思，其意義勉強接近中文裡的「爛」，原先指的是日本電玩界的「認真玩爛Game」風潮，近兩三年KUSO文化也在台灣大行其道，轉化成「惡搞」的代名詞。這種「惡搞」通常表面是正經八百，實則帶有無厘頭、惡作劇的意味，最經典的例子就是 2004 年的「無間道」CD-Pro2 搞笑影片，有網友將原本「無間道」嚴肅的電影對白，經過創意加料之後變得超級搞笑，不僅引來其他大批網友的瘋狂轉寄與下載，還引起新聞媒體的注意與報導。資料來源為李怡志，〈KUSO來了！〉，中時晚報，2003 年 8 月 30 日。馮靖惠，〈KUSO文化全台惡搞〉，中國時報，2004 年 5 月 29 日。酷索斯達康網站，網址為：<http://www.insightxplorer.com/kuso/ixkuso20050120.htm>，造訪日期為 2006 年 3 月 18 日。

明義地說：「世界上沒有比日本人更愛好自我定義的民族了。」¹⁴⁴所謂的自我定義，便意味著必須要透過他族的對照才能完成，而且這個「他族」通常都會是關係親密卻擁有強勢文化的國家（常常也就是壓迫者）。

從近代以前的中國到明治維新（1869-1912）之後的西方歐美，幾百年來，日本人便不斷地在「日本人優秀說」與「日本人低劣說」的論戰中矛盾徘徊，試圖找尋自己的定位。也就是這種對自我不斷地覺察與比較，日本急於吸收他族良好的優點，因此驚人的模仿與消化能力成爲日本文化另一項重要特質。明治維新在制度與技術上的西化運動，成功地讓日本從殖民地變身爲軍事強國，儘管二次大戰時受到美國原子彈的攻擊而被迫投降，但是這非但不能就此打垮日本的信心，他們反而歸咎於過往對於西方借取融合的層面不足，忽略了基礎的文化層次，因此在調整定位之後，又立即投入對其西方敵國（尤其是美國）更全面與更瘋狂的文化崇拜。¹⁴⁵

由此可知，森村泰昌便是在這股迷戀西方情結滿溢的氣氛中成長，他在回顧自身所受的美術教育時提及：

我小時候所知道的有名藝術家，不是日本水墨畫家，而是梵谷與畢卡索，對我來說，真正的藝術指的就是油畫…學校的美術教育幾乎都是西方的課程，也就是從米羅的維納斯、到達芬奇、米開朗基羅、然後是巴洛克的曲線風格，再到印象派畫家—這就是我的『藝術史』。¹⁴⁶

森村泰昌認爲，像他這種在受西方文化強烈影響的教育下所培養出來的日本藝術家，其美學感知是一種失去平衡的狀態，因此他想呈現的，就是一幅關於自身此種心理狀態的自畫像、一部屬於自己的藝術史。¹⁴⁷就像是日本民族探索自我定義的魔咒般，森村泰昌不斷地與許多西方藝術大師相較量，希冀從中找出彼此的關連與自己的定位。

¹⁴⁴ 南博著，邱淑雯譯，《日本人論》，台北：立緒，2003年，頁21。

¹⁴⁵ 南博著，邱淑雯譯，《日本人論》，台北：立緒，2003年，頁14、256。頁14爲邱淑雯的譯序。

¹⁴⁶ Yasumasa Morimura, "About My Work," in *Daughter of Art History* (New York: Aperture, 2003), p. 113. 此段引文爲筆者自譯。

¹⁴⁷ Yasumasa Morimura, "About My Work," in *Daughter of Art History* (New York: Aperture, 2003), p. 113.

1990年，森村泰昌於東京佐賀町展覽空間（佐賀町エキジビットスペース）推出名為《藝術史的女兒》（美術史の娘，1990）的個展，而後到倫敦、紐約等地巡迴展出，廣泛地引起藝術界的高度興趣。¹⁴⁸他以「藝術史的女兒」為作品名稱，創作了好幾組裝扮成哥雅的瑪哈（Maja）、委拉斯蓋茲的瑪格麗塔小公主（Infanta Margarita）、馬內的酒吧侍女等等的自拍攝影作品。「藝術史的女兒」究竟是何方神聖？一個日本男性藝術家自取為「藝術史的女兒」又代表了何種意義？筆者試圖借用後殖民語境下的「雜種」（hybridity）角度切入探討之。¹⁴⁹

所謂的「雜種」，簡單地來說就是「血統不純正」，身上混合著兩種以上不同文化種族的內容，是個既不完全像爸爸也不完全像媽媽的「怪胎」。對森村泰昌而言，他便是那個處在西方文化與日本文化邊際交界的遊蕩者，雖然他是個土生土長的日本人，但從小卻一直受到西方文化的強烈影響，即使未曾出國留學，卻也同樣吸取西方那些藝術大師的奶水長大。因此，他所認識的「藝術史」就是「西方藝術史」，而他所仰慕的「藝術家」也都是「西方主流的藝術大師」。¹⁵⁰西方藝術史猶如一個高大威權的父親，站在他面前，森村泰昌就像是個永遠崇拜父親的小女兒一樣。

森村泰昌說，這些作品是身為「藝術史的女兒」的自己，為了「父親」所作的。¹⁵¹可是，森村泰昌明明是男性，為什麼是「藝術史的女兒」而不是「藝術史的兒子」呢？對此，筆者想從兩個方面來進行討論。首先，就象徵意涵上而言，西方二元對立邏輯長久以來將男性視為支配者，而女性則是被支配者的角色。如此的西方性別成規也結合在殖民主義的邏輯中，也就是將男人對於女人的支配優勢，直接對應到西方對非西方的合理統治位置。¹⁵²因此，從這種脈絡來看，森村

¹⁴⁸ 「藝術史的女兒」（美術史の娘）是長谷川祐子與森村泰昌聊天時所想出來的，森村泰昌一聽就覺得很喜歡，用自己所想的標題「攝影的愛」（写真の愛）跟她交換，因此「藝術史的女兒」便成為森村泰昌展覽與作品的名稱。見森村泰昌，《藝術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998年，頁209。

¹⁴⁹ 「hybridity」在後殖民論述中翻譯成雜種、含混、雜匯性等，筆者將因語境需要而選擇使用。

¹⁵⁰ 一般而言，我們所謂的「藝術史」通常也都是指「西方藝術史」，如果要特指非西方的藝術史，則會特別在前面加註「東方」、或「日本」等，由此也可看出西方藝術史的獨霸地位程度。

¹⁵¹ 森村泰昌，《藝術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998年，頁215。

¹⁵² 可參見後殖民批評家南迪（A. Nandy）等人的論述。見陶東風，《後殖民主義》，台北：揚智，2000年，頁112-117。

泰昌作為一個非西方的藝術家，面對強勢的西方藝術史傳統之時，小女兒的身份似乎更符合彼此之間嚴重失衡的關係。此外，就個人層面而言，由於森村泰昌偏愛各種曖昧不明的狀態，反串女性總是要比扮成男性角色還要吸引他，因此在他的自我肖像作品中，所扮演的客體一向都是以女性居多。

雖然森村泰昌自稱為「藝術史的女兒」，但是，這個有著戀父情結的小女孩似乎長得跟「父親」不太一樣。在後殖民批評家的眼中，雜種身份所帶來的交混狀態反而能夠開啓抵抗強勢文化的空間。巴巴指出，受到殖民話語「教化」之下的被殖民者，因為種族與文化差異而形成「幾乎相同但又不太一樣」(almost the same, but not quite)的「拙劣」模仿者，但是，也正因為其所帶有的「混雜性(hybridity)…」翻轉了殖民者想要透過否認來達成的效果，因而導致其他遭致『否定』的知識進入宰制論述，並且離間了它的威權基礎——也就是它的認同規則。」¹⁵³換言之，對宰制論述而言，這些文化混雜主體身上所帶有的「低劣」文化，其實具有潛在不安的嘲弄威脅性，挑逗了宰制論述自身的穩定性。在同為分析強勢與弱勢文化之間所產生的混雜主體意義之下，筆者將此借用於分析日本與歐美藝術文化的關係。雖然森村泰昌所處的日本並非與歐美呈現真正的殖民關係，但是許多日本藝術家一心模仿歐美藝術潮流、崇尚與認同西方藝術價值，如同自願成為歐美文化的殖民地，因此，森村泰昌猶如西方藝術史的「雜種」女兒。

在《藝術史的女兒—公主 B》(美術史の娘・王女 B, 1990)【圖 4-9】作品中，他將模仿的對象鎖定為西班牙大師委拉斯蓋茲畫中的瑪格麗塔小公主【圖 4-10】。於是，他以一個 20 世紀的真實的／東方的／男的／平民的／成人的身份，裝扮成一個 17 世紀畫中的／西方的／女的／貴族的／小孩，如此多不協調、甚至是對立的元素通通被壓縮在一個近似畫作的攝影照片上，看起來就像是一個人妖與侏儒的綜合體。頑皮的森村泰昌幾乎是把各種混雜的特質都擺在身上，似乎毫不避諱地宣示了其作為西方藝術史雜種女兒的身份。在此，森村泰昌簡直弄混了人類長久以來所賴以認識世界的二元對立思維，而其將瑪格麗塔小公主改造成這麼荒謬的形象，也對西方藝術史回敬了一抹嘲諷的笑容。

¹⁵³ Homi K. Bhabha, "Signs taken for wonders: Questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817," in *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), p. 114. 翻譯參考自 Valerie Kennedy 著，邱彥彬譯，《認識薩依德——一個批判的導論》，台北：麥田，2003 年，頁 237-238。

在《藝術史的女兒—劇場A》(美術史の娘・劇場A, 1990)【圖 4-11】中，森村泰昌則刻意彰顯他這個藝術史雜種女兒模仿藝術史正典的困難與荒謬。這次他以馬內《弗麗—貝爾傑酒店》(*A Bar at the Folies-Bergère*, 1881-82)【圖 4-12】作為模仿的主題，但當他站在吧台侍女同樣的位置上，兩隻手卻構不著桌面。他發現，如果沒有像那位侍女般的兩隻長胳膊，就沒有辦法在畫面中央構成強有力的等邊三角形，爲了不讓整幅畫失去重心與強度，他只好向別人借來兩隻長胳膊的石膏模型裝在袖子裡伸出來。然而，現在問題變成是：他原來的雙手該塞在哪裡？於是這個頑皮的雜種女兒乾脆就用雙手填補他那「發育不良」的胸部所造成的空缺。¹⁵⁴就在森村泰昌如此「拙劣」的模仿之下，馬內的酒吧侍女竟成了有著四隻手的「怪胎」，而且他抱在胸前的雙手還「不小心」洩漏了原有的黃膚色。在《藝術史的女兒—劇場B》(美術史の娘・劇場B, 1990)【圖 4-13】中，森村泰昌更是大膽地在大師畫作中脫掉全身的衣服。我們可以發現，他刻意地在身上同時顯露出白種人與黃種人的膚色，具象地宣示其混血的身份，而大方揭露出兩隻用來作弊的假手，也暗示企圖泯除種種必然差異而追求同一的荒謬性。透過如此種種「不得體」的舉動，森村泰昌企圖消解藝術史正典的威權性。

在後殖民的論述中，過去被殖民的人民與當今多元文化社會中的移民，始終處於一種「文化之間」的視界，他們既非此又非彼，在文化翻譯的矛盾與衝突中創造自己的身份認同。¹⁵⁵這種類似的矛盾感受與尷尬處境，我們也可以在森村泰昌身上看到。他曾表示：

身為日本人的我，為什麼處理的都是西方的作品呢？因為這些東西比起日本傳統藝術讓我更加覺得親近與熟悉。如果我使用畫布去探索我的主題，那將會呈現對一種西方語言的偏倚，但是我想，攝影既不是日本的也不是西方的。它代表的是我存在於這兩個世界之間的感受。¹⁵⁶

¹⁵⁴ 森村泰昌，〈太腕繁盛記〉，《美術の解剖学講義》，東京：平凡社，1996年，頁126-127。

¹⁵⁵ Homi K. Bhabha, "A Global Measure," presentation on the *Forum on Postcolonialism*, at Tsinghua University in June 2002. 轉引自生安鋒，《霍米巴巴》，台北：生智，2005年，頁89。

¹⁵⁶ Quoted in Carol Lurfy, "Gaining Face: Japan's Artists Emerge," in *ARTnews*, 89 (Mar. 1990), p. 147. 此段爲筆者自譯。

森村泰昌選擇以攝影作為他發聲的工具，試圖表達自己處於西方與日本這兩者之間的尷尬處境，但是同時他又將自己的攝影作品處理成大尺寸的油畫形式，不僅表面有著像是油畫般的光澤，還為其裱上帶有雕刻花紋並鑲有金箔的畫框。當它們像是繪畫作品般吊掛於美術館時，觀者不禁會產生「既像是繪畫又像是照片」的困惑感。這就是處於西方與日本雜交之下的森村泰昌，不斷地在作品中以混淆各種既定界線所想要傳達的「之間」感受。

此外，夾在西方與日本之間的還有森村泰昌千奇百怪的作品標題。完全不同於雪曼一律只以「無題」作為標題名稱，森村泰昌的標題不僅意思各有不同，所使用的文字也呈現混雜的多樣化。例如他有時會在標題中透露模仿作品來源的線索（像是模仿雪曼的作品即名為《給我的小妹：辛蒂雪曼》），有時卻又取個與原作毫無關係、甚至讓觀者乍看之下無法理解的標題（像是仿自塞尚《蘋果與柳橙》的作品卻取名為《批評及其愛人》）。

而他的作品通常會有一個日文名字，還有一個翻譯成英文的名字，但是在這看似簡單的翻譯過程中，卻遭遇到文化差異的問題。在日翻英的過程中，森村泰昌大都是以「意譯」為主，但是也有少部分是使用「音譯」，像是《肖像·少年》翻為《Portrait (Shounen)》，前半部明顯是「意譯」，而後面的Shounen卻是少年（しょうねん）的「音譯」；同樣的例子還出現在《肖像·双子》中，其中的双子（ふたご）被直接「音譯」為Futago。¹⁵⁷這對一向享受慣強勢語言優勢的英語觀眾而言，似乎形成一種語言與文化的理解障礙。除此之外，森村泰昌在《與卡蘿的內心對話》系列作品中，卻又選擇日英翻譯後意思稍有落差的名稱。原本的日文標題為「私の中のフリーダ」（我心中的芙烈達），英文卻翻成「An Inner Dialogue with Frida Kahlo」（與卡蘿的內心對話），這似乎也在提醒跨文化轉譯所必然出現的語意誤差。

在森村泰昌的日文標題中，對於國外人名或是特殊字詞，日文有專屬的片假名可以直接音譯外來語，但是，森村泰昌有時也沒有為作品取日文名字，而單單只有英文標題，像是《Mother-Judith》、《Blinded by the Light》、《Playing with Gods》

¹⁵⁷ 不過筆者也曾在國外討論森村泰昌作品的文章中，看到他們並不使用《Portrait (Shounen)》，而直接變成《Portrait (Boy)》。

等。此外，森村泰昌甚至會在他的標題中出現自己合成的自創字詞，像是《Doublannage》、《Psychoborg》。總之，森村泰昌這種種各式各樣的作品標題，包括了許多種類的混雜，有日文的漢字、片假名、平假名、英文、法文、西班牙文，也有音譯詞、意譯詞、甚至是自創字詞，而就在彼此相互轉譯交流的過程中，森村泰昌也在其作品標題中，開啓了一個充滿混雜、落差、誤解、曖昧的跨文化空間。

由森村泰昌這樣的文化混雜主體所帶入的矛盾感，不斷地在藝術史正典中開啓混雜模糊的斷裂區塊。身為西洋藝術史的雜種女兒，他一方面想要藉由仿效偶像，在父親那始終充滿光環的場域中露臉，但是另一方面，他那「畫虎不成反類犬」的「笑果」卻也表達出像他這樣的非西方雜種藝術家，其所面對的混亂、落差、尷尬、衝突與對自身存在的荒謬感。他將原本屬於西方藝術正典畫作的某些部份，刻意再現為矛盾叢生的、衝突不斷的脫軌形象，因而破壞宰制論述的純正性與神聖性，成為抵抗強勢文化的顛覆因子。

第三節 與卡蘿的內在對話

森村泰昌作為藝術史的女兒，至今所裝扮的女性角色，清一色地全部都是西方男性藝術大師筆下所描繪的女人，唯一特殊的例外便是扮裝成墨西哥女畫家卡蘿(Frida Kahlo, 1907-1954)。2001年，森村泰昌以卡蘿一系列著名自畫像為基礎，創作出「與卡蘿的內心對話」系列，化身為卡蘿的森村泰昌不僅與卡蘿、也與西方正典展開一連串相當有意思的藝術對話。

卡蘿這位墨西哥女畫家在生前其實並不受到西方藝壇的重視，但是其極具戲劇化的生平與完全不同於西方正典類型的作品，在1980年代突然受到女性主義與大眾媒體的發掘，從一個被主流邊緣化的角色成為現今人人所熟知的藝術明星。¹⁵⁸

¹⁵⁸自從1983年Hayden Herrera出版《芙烈達：芙烈達·卡蘿的自傳》(Frida, a biography of Frida Kahlo)之後，卡蘿才漸漸吸引眾人注目而為大家所知。參見Whitney Chadwick, "An Infinite Play of Empty Mirrors: Women, Surrealism, and Self-Representation," in *Mirror Image: Women, Surrealism,*

若在較新的西方藝術史書籍中翻查，已經不難發現卡蘿的身影，像是在詹森 1997 年的修訂版中，卡蘿已在少得可憐的女性藝術家空間中佔了一席，而且是唯一一位非白人的女性藝術家。¹⁵⁹不可否認地，卡蘿畫作中的異國風情是吸引西方藝壇關注的一大主因。不同於西方繪畫遵循的藝術傳統，卡蘿既不關心什麼透視立體感，也不在乎位置比例大小的合理性與否，而只是在墨西哥傳統風俗與宗教神話的脈絡裡，透過畫筆傳達心中各種強烈的情感影像。不僅是卡蘿繪畫方式的「特異」，她那一身來自母親印地安家鄉提華拿（Tehuana）的傳統裝扮，兩道濃密到幾乎連在一起的眉毛，以及身上所配戴的各種琳琅滿目的飾物，無不讓西方觀者感到既新鮮又好奇。

如此一位很少受到西方藝術影響的傳奇女畫家，在 1980 年代末期由西方引介到日本。森村泰昌在 2001 年的一段訪問時曾表示，自己是在 1990 年的時候首次認識到這位非西方的著名藝術家，她的畫作總是能夠帶給他許多共鳴的感受，他認為這是卡蘿給他的禮物，因此在醞釀了十年之後，他藉由製作「與卡蘿的內心對話」系列作品，想要將卡蘿給予他的禮物再分送給大家。¹⁶⁰一個是土生土長的日本男性攝影藝術家，另一位則是具鮮明墨西哥本土藝術風格的女畫家，雖然森村泰昌並未直接表明兩人在藝術家這個身份上是否共享某種同為非西方的弱勢情感，但是從他企望傳承卡蘿禮物的意圖，可能引發以下的聯想：兩人都是對西方而言充滿異國風情的自我肖像藝術家，森村泰昌形容自己的作品是由卡蘿所給予的禮物而來，是否暗示自己為卡蘿的接班人、成為下一個在西方成名發亮的非西方藝術明星？而他以一張東方面孔在西方熟悉的卡蘿作品中取代卡蘿之位，是否同時也在反諷西方著迷於異國情調的獵奇心態？

暫且不論森村泰昌為何選擇模仿同為非西方藝術家卡蘿的確切意圖，在此可以確定的是，他以不同於卡蘿的方式展露對西方而言的異國風情。卡蘿是在充滿戲劇性的非寫實自傳式畫作中嵌入其密不可分的墨西哥文化，而森村泰昌則是在跨種族扮演名畫人物時「順便」帶入自己的日本文化。這在他早期的作品《肖像—雙子》（肖像・双子，1988）【圖 4-4】中可以看到此種傾向的出現。在這幅扮演

and Self-representation, edited by Whitney Chadwick (Cambridge, Mass: MIT Press, 1998), p. 3.

¹⁵⁹ H.W. Janson, *History of Art* (New York: Harry N. Abrams, 1997).

¹⁶⁰ 森村泰昌と岨尾真紀子，〈七夕対談：フリーダ・カーロに会う旅〉，《BT美術手帖》，第五十三期，2001 年 9 月，頁 103-104。

馬內畫中的白人娼妓奧林匹亞（Olympia）作品中，森村泰昌不惜親自全裸上陣，不僅不因自己沒有女性乳房而戴上假乳，也不像雪曼因為不想露出自己的乳房而戴著誇張的塑膠乳房，反倒是大方地展示未經「練」過的東方男性裸體（絲毫不符合西方希臘時期以來所讚頌的肌肉男體），但卻巧妙地藉著原畫中遮著陰部的左手來蓋住自己的男性生殖器。¹⁶¹而且，他還不忘奉送一些日本味，把原來的白色床單私自更換成「更美麗」的布料—那是一件繡有日本松鶴圖案的華麗和服；連床尾那隻躬著背的小黑貓，他也將其改成「更為吉利」的招財貓（還特地漆成黑色）—那是常常擺在日本商店有助生意興隆的特有吉祥物，這種種異想天開的偷天換日手法實在令人啼笑皆非。

而後森村泰昌更將此種日本味滲入「與卡蘿的內心對話」系列作品中。在作品《與卡蘿的內心對話—生存意志》（*An Inner Dialogue with Frida Kahlo : Will to Live*, 2001）【圖 4-14】中，他模仿的是卡蘿在 1946 年在紐約動脊椎手術後所畫的自畫像【圖 4-15】。為了裝扮成卡蘿，森村泰昌特意貼上了卡蘿的招牌濃眉，而這樣的濃眉在普遍的認知上通常與「男性化」相連結，因此一個日本男性藝術家貼上「男性化」濃眉扮演一個墨西哥女性藝術家，使得男女的生理之分與特質之分有著相當弔詭的錯置。雖然森村泰昌細心地化身為濃眉的卡蘿，但是比起畫中卡蘿原來的裝扮，他頭上所戴的紅色鍛帶花卻更加大朵，身上的耳環、項鍊、衣服也更加華麗，甚至還加上一個金光閃閃的大戒指。更有意思的是，卡蘿手持的旗子上原有一段墨西哥文字，這段文字是取自於她喜愛的一首歌曲中，意思是「希望之樹，保持堅定」，但是到了森村泰昌手上卻自動換成了自己所熟悉的日文。¹⁶²

類似的置換手法也在另一件作品《與卡蘿的內心對話—手形耳環》（*An Inner Dialogue with Frida Kahlo : Hand-Shaped Earring*, 2001）【圖 4-16】中可以看到，森村泰昌竟然將卡蘿身上的提華拿族服飾披巾【圖 4-17】，變成了最受日本人喜愛

¹⁶¹ 雪曼曾經自述：「我不想要在任何作品中裸露，因為我的作品並不是要透露任何關於我的事情，更有趣的是去展示一具假的身體與偽造的面容。」引自Cindy Sherman, interviewed by Noriko Fuku, "A Woman of Parts," in *Art in America*, 85 (Jun. 1997), p. 81. 此段引文為筆者自譯。

¹⁶² 森村泰昌寫在旗子上的日文「生切」，似乎意與其後因背部開刀躺在病床上的卡蘿意象相連結。卡蘿曾經在給朋友的信中提到這次脊骨開刀而留下來的疤痕：「都是這些狗娘養的外科醫生給我留下來的。」而其在旗子上寫的是「希望之樹，保持堅定」，取自於她所喜愛的一首歌，似乎藉此替自己打氣。但是森村泰昌卻將這句話換成了「生切」，有趣地將卡蘿背部肉體被外科醫生切開的景象與生食新鮮現宰聯想在一起。

的法國名牌 Louis Vuitton（不知是真品還是仿冒品？）。彷彿是以卡蘿對於家鄉傳統服飾的喜愛，用來影射現今日本女性對 LV 的瘋狂迷戀；而卡蘿身著傳統服飾的驕傲，也似乎在反諷日本女性擁有西方名牌而沾沾自喜的嘴臉。

如此藉由模仿名畫人物而「偷渡」自己文化事物、或是「過度」裝飾的現象，筆者試圖借用巴巴的殖民擬仿概念分析之。在放入後殖民語境的討論之前，有兩件事情必須先加以說明。首先，巴巴的擬仿概念是在後殖民語境下為被殖民者所發展出來的心理抵抗機制，而日本雖然在政治上並不會遭受長期殖民，甚至在二次大戰時成為擴張帝國主義的殖民主，但是日本自明治以來嚴重的西方崇拜情結，加上戰後美國佔領軍強力輸送的美式文化政策，使得日本成為西方文化下的臣服者。同樣是呈現西方為主導中心的權力結構，殖民主義與西方文化全球化有著相當程度的親緣性，而後殖民主義作為一種文化霸權論述的方法論，往往有助於剖析西方與非西方之間權力不均衡的關係。因此，筆者以此種立場借用巴巴的擬仿概念來解讀森村泰昌的作品。

其次，筆者將森村泰昌以卡蘿自畫像為主題的作品，視為是他過往模仿西方名畫模式的一部份。「與卡蘿的內心對話」系列作品基本上並未跳脫森村泰昌的創作模式，所使用的置換手法也是從模仿西方正典《奧林匹亞》時所延伸而來。卡蘿雖然是非西方的藝術家，畫作也充滿對西方而言的墨西哥異國情調，但是她在現今西方藝壇的地位已然是位藝術明星，並且她的作品也出現於像是詹森的藝術史中，有時甚至會被歸類到「超現實主義」的陣營裡。¹⁶³因而筆者在進行此分析時，傾向於將卡蘿作品視為是西方正典中的一員。

在這兩種意義之下，森村泰昌模仿卡蘿畫作時所動的許多小手腳，於後殖民論述裡便有了顛覆的意義。巴巴指出，在模仿者（被殖民者）複製拷貝被模仿者（殖民主）文化的過程中，兩種文化的相遇互動必會產生某些誤解、交融、扭曲等等含混不明、介乎其間的地帶，而被殖民者的擬仿策略便是利用這種轉換與交混，將殖民主的價值觀或行為風尚加以挪用仿製，使得殖民權威的內部隱含某種

¹⁶³ 超現實主義是詩人布列東（André Breton）於 20 世紀前半葉在巴黎創立的藝術流派，重視的是藝術中一切非理性、無意識的要素。布列東曾經至墨西哥而與卡蘿有過短暫的接觸，他將卡蘿的畫作解釋為超現實主義的作品，但是卡蘿本人卻認為自己並不屬於他們的世界。

被顛覆的可能。¹⁶⁴更確切地來說，「擬仿（mimicry）的話語是圍繞著矛盾性建構起來的；為了達成其有效性，擬仿必須不斷地製造其滑移（slippage）、過度（excess）與差異（difference）…而使得殖民話語的權威因此受到不確定的打擊。」¹⁶⁵換言之，擬仿浮現為一種差異的表述，使得「原件失真」而形成對控制過程的策略性逆轉可能。

森村泰昌的作品《與卡蘿的內心對話—手形耳環》【圖 4-16】便有著如此「模糊的模仿」效果。在這幅作品中，森村泰昌並不企圖完全模仿卡蘿的原作《獻給艾羅賽爾醫生的自畫像》（*Self Portrait Dedicated to Dr. Eloesser, 1940*）【圖 4-17】，因而呈現著一種「部分的再現」（partial representation），並且在「滑移」、「過度」與「差異」的刻意操作下，使得原件產生失真與變質的現象。像是在背景部分，原本生命力茂盛的大型熱帶枝葉被換成了幾片驚扭的假枝假葉，其中植物的配置方式還讓人聯想起日本著名的插花技藝。森村泰昌就這樣地將原來卡蘿的墨西哥熱帶植物風情，移到了日本攝影棚內，成了用枯木與塑膠葉搭建的人工場景。

再則，儘管卡蘿總是讓自己隨時隨地看起來都是光鮮華麗（儘管最後病重到無法起身之時也依然如此），從口紅、髮型、服飾到耳環、手鐲、戒指等配件無不精心搭配挑選，然而，森村泰昌似乎更有「過」之而無不及。他不僅用粉餅將自己的臉塗得光滑細緻，唇膏顏色也更為鮮紅，還加上了醒目的藍色眼影、濃密捲翹的長睫毛，甚至刻意展露了小小的美人尖；頸間象徵受難的斑斑血絲轉化為纏繞在荆棘項環上的美麗紅色珊瑚，連血滴都成了一顆顆裝飾用的寶石水晶（不過看起來卻相當廉價）。而森村泰昌的嫵媚眼神似乎還在告訴觀眾他很享受這樣「過度」女性裝扮的卡蘿。最後，森村泰昌更不忘在同中求「異」：雖然森村泰昌與卡蘿的髮色都是黑的，但是卻分屬於兩個截然不同風俗的種族——一個是中美洲的墨西哥民族，一個是東亞的大和民族；雖然森村泰昌也學卡蘿戴上頭花，但是卡蘿的是墨西哥的熱帶花朵，森村泰昌的則是在日本傳統歌舞伎脈絡下配戴的花簪綴飾。

¹⁶⁴ 生安鋒，《霍米巴巴》，台北：生智，2005年，頁136-142。

¹⁶⁵ Homi K. Bhabha, "Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse," in *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), p. 86. 翻譯參考自生安鋒，《霍米巴巴》，台北：生智，2005年，頁138-139。

承上所述，卡蘿的墨西哥風格與森村泰昌的日本風味便是如此地相互混雜轉譯，彷彿兩面鏡子的相互疊影，使得卡蘿不再是卡蘿，森村泰昌也不再是森村泰昌，如此跳脫二元對立後所呈現的是一種相互染色的現象。在森村泰昌刻意的誤用與創意性的改寫之下，一件件與原作「幾乎相同但又不太一樣」的擬仿作品鬆動了彼此邊界的固定性，也就在原作產生滑移、過度與差異的罅隙中，森村泰昌開展出一塊隱含某種顛覆能動性的協商空間。

森村泰昌大膽地進駐藝術史正典中的各種位置，不管是男是女、是老是少、是荷蘭人還是墨西哥人、是妓女還是女神、是花朵還是水果，一律都打上森村泰昌臉孔的印記，畫面中的物件則是一有機會就置換上日本的配飾、櫻花、文字與顏色。作為長期被西方文化殖民的日本人，森村泰昌不只在人物畫當中，也在靜物畫裡，讓東方／日本得以大舉反侵西方／歐美的藝術各角落。因此，在毫不客氣的擬仿操弄下，森村泰昌使得嚴肅的西方藝術史正典不再純粹，反而轉變成一個「搞笑版的雜種場域」。

第五章 擬仿的反抗與顛覆性

本章將進一步以擬仿結合其他面向與形式，檢視雪曼與森村泰昌在裝扮自拍的攝影作品中，所展露的種種反抗意圖與顛覆性質。包括兩位藝術家脫離藝術史自我肖像傳統而代表的身份認同意義、扮裝成正典名畫中各種角色的越界想像、以及將攝影作品刻意偽裝為繪畫形式而造成的混雜性意涵等等。而後則提出並討論兩人作品之間巧妙的關連性與異同之處。

第一節 自我肖像攝影的身份政治

1970年代以來，單一認同的概念已逐漸瓦解，取而代之的則是流動的與多重的身份認同面向，後現代藝術家相繼狂熱地以各種方式探索自我與個人認同的議題，而其中最終極的方式之一，便是再度拾起曾經被現代主義所漠視的自我肖像形式。本節將以結合自我肖像與攝影媒材的角度，剖析雪曼與森村泰昌在自拍作品中所呈現的身份認同意義。

肖像畫本質上帶有不可分離的模仿性質，因為藝術家追求的就是「真實再現」被畫者的外貌，其強烈的指涉性擴大了其所承載的目的與功能，像是既可視為藝術作品，也可作為代表某人在場的象徵物，既有檔案記錄的歷史功能，也可作為宣傳性的政治工具等等，因此一直是一種深具複雜性與特殊性的藝術類別。¹⁶⁶而在其中，自我肖像畫又佔據了一個相當獨特的位置，因為當作畫者也就是被畫者時，意味著藝術家在某種程度上必須將自己這個主體給客體化，直接面對的是自己眼中的自己。看到了什麼？又如何表現？對藝術家與觀者而言，自我肖像始終充滿一股彷彿潛藏秘密的神奇魅力。

當然，自我肖像出現的前提是，藝術家得先要「看」得到自己。約莫在與威尼斯發明平面鏡、藝術家地位提升的同時期，歐洲繪畫中的某一角落開始出現畫家的身影，像是法蘭德斯畫家凡艾克（Jan van Eyck, 1422-1441）將自己的肖像藏在畫中牆壁上的凸面鏡裡頭，作為見證者或是作為簽名的形式【圖 5-1】【圖 5-2】。

¹⁶⁶ 肖像類基本上包括了繪畫與雕塑的表現形式，由於本章著重於繪畫形式，為行文方便，以下將均以「肖像畫」統稱之。

不久，獨立自我肖像也逐漸形成。德國藝術家杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）罕見地繪製了三幅半身的獨立自畫像，並且均標記上自己姓名的起首字母。¹⁶⁷其中的一件自畫像（1498年）是他在去過威尼斯後，由於極度認同於他們不將藝術家視為藝匠之流的風氣，故藉由將自畫像中的自己畫成一個有修養與氣質的貴族階層，表露出希冀提升藝術家在封建德國的社會地位【圖 5-3】。我們可以發現，自 15 世紀起，藝術家便有自覺地在自畫像中塑造某種形象。雖然許多藝術家創作自我肖像的目的仍未有定論，可能是因為請不起模特兒、或者只是為了方便實驗技法，但是更常見的是，他們將自己塑造成希望別人看他們的樣子，作品中充滿自我指涉的表達模式，甚至將自己投射到某個角色。像是 17 世紀的林布蘭特在超過百幅的自畫像中，就曾化身為使徒聖保羅、古希臘藝術家宙克西斯（Zeuxis）【圖 5-4】【圖 5-5】。

到了 19 世紀末，一項足以威脅肖像畫家的挑戰出現，那就是攝影的發明。肖像照比起肖像畫要來得更省時、方便、而且便宜，使得更多的人可以擁有自己的肖像。最重要的是，攝影本身的模仿性質更吻合肖像追求外貌相似的需求，攝影肖像比起繪畫肖像似乎更能呈現「真實」的自己。然而，「真實」的自己究竟是什麼樣子？20 世紀初著名的男性藝術家杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）驚世駭俗地扮裝成一個穿戴時髦的歐洲貴婦，由好朋友曼·雷（Man Ray, 1890-1976）掌鏡拍攝下來，並將之取名為蘿絲·莎拉薇（Rose Sélavy）【圖 5-6】。¹⁶⁸換言之，照片上所呈現的是他所虛構出的一個女性自我，再現的是虛擬的外貌（照片中蘿絲·莎拉薇的雙手其實並不是杜象自己的手，而是借用他女性友人的手），杜象藉此玩弄「照片＝真實」與傳統肖像的定義。

杜象曾經以「生產」雕塑品《噴泉》（*Fontaine*, 1917）挑戰了傳統藝術史的書寫，在這裡，莎拉薇的出現又代表了另一層意義：杜象藉由「生產肖像」的方式，在某種程度上改變了其性別認同，開啓了後現代藝術家在自我肖像攝影中對

¹⁶⁷ 杜勒之前的藝術家鮮少繪製獨立的自畫像，而且就算是在繪製最完善的畫作中也極少出現藝術家的簽名，但是杜勒卻繪製了三幅自畫像（有兩幅相當於真人大小）與多幅自畫像素描，並於其上署名。見 Hugh Honour and John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 1999), pp. 462-463.

¹⁶⁸ 蘿絲·莎拉薇（Rose Sélavy），是法文「Eros, c'est la vie」（性愛就是生活）或「arroser la vie」（為生活乾杯）的雙關語。參考自 Janis Mink 著，吳瑪俐譯，《馬賽勒·杜象：反藝術的藝術》，德國：班納迪克·塔森，1998 年，頁 70-78。

於固定身份認同的挑戰。雪曼與森村泰昌便是其中的佼佼者，她／他們以裝扮自拍的肖像攝影顛覆了單一自我的認同與肖像歷史的傳統。如何解讀她／他們作品的顛覆性意義？我們可以就使用的媒材與模式兩方面來論。對雪曼與森村泰昌來說，自我的性別、種族等這些身份認同面向都是被建構的，每個人都可以擁有多重而流動的身份認同。因此，使用攝影作為再現媒材，透過建構照片中的「真實自我」，來暗喻個人的身份認同如同照片中的真實一樣，都是可以被建構的，進而提醒觀者，根本沒有所謂單一真實的存在。此外，使用攝影與使用繪畫創作自我肖像最大的不同之處在於，自拍照必須要將自己實際地裝扮成某種樣子，猶如一場粉墨登台的表演秀，而所謂的認同就像是衣服般，可以隨時隨地穿上換下、也可以隨心所欲地一件換過一件。

至於雪曼與森村泰昌所採取的模式，則是沿用自我肖像歷史中藝術家很早就開始使用的角色扮演。如前所述，許多藝術家曾經畫過裝扮貴族氣息的自畫像，然而，不同於以往自畫像中的角色扮演，雪曼與森村泰昌並非意圖要提昇自己的身份地位，也並非要暗示自己擁有與所扮演角色相同的品行特質或高超技藝，相反地，她／他們在自拍像中的角色扮演玩弄的是傳統肖像畫的線界：雪曼的裝扮自拍有如「非自我肖像的自我肖像」，而森村泰昌的裝扮自拍則是「自我肖像中的自我肖像」。什麼是「非自我肖像的自我肖像」？什麼又是「自我肖像中的自我肖像」呢？我們先從森村泰昌的作品看起。

如果審視森村泰昌的自拍作品的話，就可發現森村泰昌對於自我肖像藝術家的偏愛。從一開始選擇梵谷的自畫像開始，到後來的林布蘭特系列與卡蘿系列，他所模仿的這幾位大師都是藝術史中以自畫像著名的畫家。森村泰昌曾說，他選擇模仿與再現林布蘭特系列作品，並非是出於對「畫家」林布蘭特的興趣，而是對「自畫像畫家」林布蘭特感到興趣，因為他所著迷的是林布蘭特在其一生中始終不倦於畫出自我的肖像。¹⁶⁹森村泰昌不只喜歡潛入自畫像，也曾化身為杜象的莎拉薇，更直接侵入雪曼的自拍像中。仔細追溯起來，扮演莎拉薇，是他第一個以女裝扮像入鏡所發表的作品（1988年）【圖 5-7】。¹⁷⁰這似乎意味著森村泰昌藉由

¹⁶⁹ Yasumasa Morimura, "About My Work," in *Daughter of Art History* (New York: Aperture, 2003), p. 118.

¹⁷⁰ 森村泰昌於1986年大阪西天滿的白色畫廊所發表的《肖像・泉（ミ、シ、ア）》三件作品中，並沒有親自裝扮成安格爾畫中的女性角色，而只是用剪貼方式將自己的影像加入其中。

跟隨杜象跨越性別找到女性自我，進而從此開發他自己的女性自我動能。因為在往後的作品中，他總是喜愛扮演女性多於男性。只不過不同於杜象，他的女性自我形象全都附著在大師傑作中的女性角色、或是漂亮的電影女明星身上。

不管是男性大師或是女性大師的自畫像或是自拍像，森村泰昌都可以輕鬆地入駐其中，變換自如，而唯一不變的是他那辨識度很高的東方面孔。由於身為東方人的森村泰昌，總是跨越種族扮演西方人或是墨西哥人（指的是卡蘿），而另一方面，他的每件作品都是模仿自觀者所熟知的某一幅特定作品，因此，在強烈的原畫印象下，森村泰昌突兀的日本臉孔顯得更加顯著。也就是說，即使森村泰昌裝扮成各個藝術大師的形象，觀者仍能夠辨認出他的肖像，在這種情況之下，森村泰昌的這些作品就猶如是「自我肖像中的自我肖像」。

對雪曼而言，她並不像森村泰昌一樣喜愛進入藝術大師的自畫像中（除了作品《無題 # 224》模仿的是卡拉瓦喬扮成酒神巴克斯的自畫像），所作的《歷史肖像》系列中也大多都找不到確切的原畫，因此雪曼的裝扮自我肖像與森村泰昌作品的意義並不太相同。相較於森村泰昌明顯的東方臉孔印記，雪曼在她的自拍像中總是展現千變萬化的面貌。她利用高超的化妝與扮裝技術，刻意將自己隱藏在角色背後，因此，她的作品往往會讓觀者訝異於這些都是同一個人所扮成的。雪曼曾說：「我嘗試使別人在作品中認出有關於他們自己的事物，而不是我。」¹⁷¹因此她盡可能地將照片中自己的因素減到最低，希望觀者在她的裝扮自拍作品中看不見她，她甚至否認自己的作品是自我肖像。¹⁷²如此刻意地抹除自己的肖像外貌，但卻又是貨真價值的自拍像，雪曼的作品在自我肖像歷史中佔據著一個弔詭的位置，就像是一種「非自我肖像的自我肖像」。

一個是「非自我肖像的自我肖像」，一個是「自我肖像中的自我肖像」，雪曼與森村泰昌這兩個喜愛裝扮自拍的攝影藝術家，不僅玩弄著自我肖像的傳統定義與線界，也傳達出她／他們獨特的身份認同意識。首先，雪曼與森村泰昌的作品

¹⁷¹ Catherine Morris, *The Essential Cindy Sherman* (New York: The Wonderland Press, 1999), p. 69. 此句由筆者自譯。

¹⁷² Elisabeth Brofen, "The Other Self of the Imagination: Cindy Sherman's Hysterical Performance," in *Cindy Sherman: Photographic Work 1975-1995*, eds. Zdenek Felix and Martin Schwander (Munich: Schirmer Art Books, 1995), p. 13.

不再是以往單純與封閉的自我肖像，而是呈現開放性與複雜的分裂性，說明了當代已不再存有單一整體的自我概念。再來，她／他們來去自如地變換各種角色，也與後現代自我認同的流動性相互暗合。更重要的是，她／他們在自我肖像中著重外表的化妝與人工道具的使用，拆解了認同是天生固有的概念，進而闡釋認同的後天建構性與表面性。

雪曼《歷史肖像》系列的自我肖像，每幅都使用至少一項假造元素來改變自己的面容與身體型態。她曾說：「…我的作品中的每件事情，都是從我這個文化中作為一個女人的觀察而來的，…那當然不是男人所會有的關連。」¹⁷³由此可知，雪曼是從身為一名女性的角色出發，雖然她不會主動地將自己的作品作為女性主義的政治陳述，但是她的確承繼了 1960 年代末期所崛起的女性主義藝術對性別化觀看位置的自覺。¹⁷⁴因此，所謂「這個文化」其實指的就是父權建制的文化，而女性在其底下，從來就沒有有一定的樣子，她只是客體，隨著主體所對應出的客體。雪曼利用一向指派給女性的特質—化妝／妝扮，幻化成各種角色，因為父權之眼永遠看不見女性真正的樣子，就如同觀者永遠看不到雪曼真正的面容。此外，雪曼在裝扮成的男性肖像作品中，故意粗糙地留下黏貼粗眉假鼻、假臂肌、假肚臍與胸毛的痕跡與破綻，似乎也在呼應以下的觀點：陽性中心論述永遠只以同一邏輯思考，女人不管多努力地模仿男人，在他們眼中，都只會是個「次等的男人」。

森村泰昌的自我肖像則是將自己的東方臉孔疊合到西方藝術大師的肖像上，呈現一種錯置的效果，這正反映其夾處於東西方之間尷尬的認同問題。明明身為一個日本藝術家，從小受到的卻是西方藝術史教育，所接收的是西方美學標準，所熟悉的典範是梵谷與林布蘭特。因此，當他面向鏡子，所看見自己理想化的樣子，就是這些西方藝術大師的影像。對於森村泰昌而言，呈現心中這種矛盾的「自我肖像中的自我肖像」，一方面是懷著向他們致敬的心情，但更濃厚的是帶有較量的意味。在他製作《林布蘭特的房間》這系列作品時，曾表示：「我想利用現代的技術，讓他[林布蘭特]以當時[17 世紀]技術所能做到的最好結果，得到更進一步

¹⁷³ Cindy Sherman, interviewed by Noriko Fuku, "A Woman of Parts," in *Art in America*, 85 (Jun. 1997), p. 80. 翻譯參考自劉瑞琪，〈女性扮裝與女性觀者〉，《陰性顯影：女性攝影家的自拍像》，台北：遠流，2004 年，頁 161。

¹⁷⁴ 劉瑞琪，〈女性扮裝與女性觀者〉，《陰性顯影：女性攝影家的自拍像》，台北：遠流，2004 年，頁 154-189。

地闡發。」¹⁷⁵於是，他使用拿手的攝影、電腦、與裝扮技術，表面上是要發揚林布蘭特的理想，但實際上卻是想藉此表露自己的藝術才能。

在他模仿林布蘭特扮演聖保羅的作品中，原本林布蘭特手上的書報被換成了林布蘭特原作的複製畫，也就是說，森村泰昌扮成的聖保羅手上拿著的就是林布蘭特所扮成的聖保羅肖像。兩個聖保羅同時出現在畫面上，只見森村泰昌的聖保羅面向觀者，所顯露出的頑皮表情彷彿在問觀者：「妳／你覺得誰技高一籌？」【圖 5-8】此外，在另一幅作品中，森村泰昌模仿的是《扮成笑著的哲學家之自畫像》（*Self-Portrait as the Laughing Philosopher*, 1668）【圖 5-5】，原本林布蘭特是藉由扮成古希臘藝術家宙克西斯，將自己連結到與偉大藝術家之間的關係，在此，森村泰昌也將自己扮成林布蘭特所扮演的宙克西斯，除了想跟他們攀關係之外，也巧妙地暗示著自己儼然作為林布蘭特傳承的接班人態勢【圖 5-9】。我們可以發現，藉由變身為西方藝術大師，森村泰昌同時擴展自己的認同，以如此另類的模仿方式除了想要接近他們、分享他們的大師光環之外，也希望自己能夠在同一個藝術傳統中佔有位置。換言之，森村泰昌的這些作品表露出一個日本藝術家亟欲進入西方藝術史萬神殿的「荒謬」想望。

第二節 扮裝越界的文化意涵與想像

雪曼與森村泰昌的作品除了以自我肖像展露各自所關注的身份認同議題之外，另一項顯著的特色便是使用扮裝策略。對於雪曼而言，藝術應該是一種輕鬆以待的文化產物，森村泰昌也認為，藝術基本上是種娛樂，而他只想要創造好玩的藝術。因此在她／他們的藝術作品中，扮裝成了瓦解嚴肅的西方藝術史殿堂的重要元素，而且這是種雙重的扮裝：她／他們不僅將自己「扮裝」成名畫中的角色，也將自己的攝影作品「扮裝」成了繪畫作品。到底這樣的扮裝越界形成什麼樣的文化意涵與想像？本節將分別探討這兩種扮裝形式。

¹⁷⁵ 森村泰昌這段話轉引自內田洋子，〈「レンブラントの部屋」制作の現場を訪ねて〉，《森村泰昌レンブラントの部屋》，原美術館編集，東京：新潮社，1994年，頁43。此句由筆者自譯。

就人物扮裝而言，雖然雪曼與森村泰昌都是扮裝成名畫人物，但是由於兩人的身份認同、扮裝風格等等均有所差異，因此所呈現的扮裝意義也不盡相同。雪曼針對藝術史正典人物所作的扮裝作品，總共只有三十五件，大致上可分為扮成女性與男性兩大類，而筆者已於第三章的第二節與第三節分別探討過其各自的意義。在此，筆者想討論的是雪曼使用扮裝策略所營造的畫面效果及其文化意涵。

我們可以發現，雪曼作品畫面所呈現的整體調性，並不像森村泰昌那樣般走的是全然的戲謔路線，而是始終帶有一股揮之不去的詭譎氣氛。就像是美國藝評家丹圖所指出的，雪曼的《歷史肖像》猶如滑稽與恐怖並存的活人畫（*tableau vivant*），除了畫面上常常出現的黑色背景與陰影，讓人產生莫名的不安與焦慮之外，對於雪曼所使用的人工道具像是巫婆與狼人的橡皮面具，即使知道都是假的，但我們還是不禁會被嚇著。¹⁷⁶藝術史學者劉瑞琪也注意到此一面向，並發現雪曼其他系列的作品都是呈現此種「詭態諧擬」的氣氛。她將雪曼《歷史肖像》的扮裝連結到盧索（*Mary Russo*）的詭態與嘉年華概念：雪曼面具般的扮裝使觀者產生不確定的恐怖之感，但是同時，混雜、重組的荒謬化身體又使人發笑。而如此的一齣「嘉年華式的詭態喜劇」，一方面以女性詭態破除父權社會所喜愛的美麗女性形象，另一方面則以嘉年華式的荒謬幽默，嘲諷了西方正典的嚴肅性，並且解構了父權可能進一步發展女性受懲罰的厭女圖像。¹⁷⁷換言之，雪曼此種詭異與諧擬並存的扮裝策略，成功地破壞了龐大父權秩序對女性既定的想像與控制。

相較於雪曼的《歷史肖像》系列作品，森村泰昌的藝術史人物扮裝作品則顯得眾多而紛雜，從自畫像、單人肖像、群體肖像、甚至到靜物畫都有，而且常常在同一幅畫面中一人分飾多角，因此對於其所使用的扮裝策略及其意義的討論較為繁複。就扮裝範圍而言，筆者將選擇以森村泰昌扮成女性與變身為無生物兩方面來論述，而後再考察其扮裝數量增殖的現象。

對於許多藝評家（尤其是西方藝評家）而言，「森村泰昌在作品中多半扮成女

¹⁷⁶ Arthur C. Danto, "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's *History Portrait*," in *Cindy Sherman: History Portraits* (New York: Rizzoli, 1991), pp. 10-11.

¹⁷⁷ 劉瑞琪，〈歷史肖像的詭態諧擬〉，《陰性顯影：女性攝影家的自拍像》，台北：遠流，2004年，頁 224-225。

性角色」這件事總是給予她／他們許多有趣的聯想。首先，由於森村泰昌日本人的身份，男扮女裝不免讓人將其置入日本文化脈絡中的歌舞伎傳統加以詮釋。歌舞伎是 17 世紀日本發展出來的一種獨特的戲劇類型，一開始是由一位名叫阿國（okuni）的女子，身著男子服飾跳舞並加入簡單的故事情節而大受歡迎。後來京阪一代的娼妓也起而效尤，藉由尚具文藝氣息的歌舞演藝中，同時推銷她們的姿色，但也因此引發武士階層爭風吃醋的鬥毆事件。1629 年德川幕府以傷風敗俗為由，不准女子參與歌舞伎的演出，於是，歌舞伎劇團只好加以變通，改以年輕貌美的少年演出女性角色，稱之為「女形」（onnagata）。沒想到武士們還是與這些美少年之間發生私奔、殉情等情事，終於在 1652 年，幕府不得不全面禁止所有的歌舞伎表演。隔年，以規定「女性角色必須由十四歲以上的成年男子擔任」為條件讓歌舞伎恢復演出，使得歌舞伎劇團從此將重心轉往藝能專業發展，而歌舞伎一向以男扮女裝演出女性角色的「女形」傳統也就一直延續下來。19 世紀時，這些男性歌舞伎演員更被計畫性地提升到藝術家的地位。¹⁷⁸因此，作為日本藝術家的森村泰昌似乎是將西方藝術史搬上歌舞伎的舞台，自己則是唯一的「女形」演員，甚至他在某些作品中頂著類似歌舞伎的古式髮型現身。對於西方觀者而言，日本歌舞伎的「女形」傳統與造型一直是她／他們對日本深刻的印象之一。

此外，男扮女裝的東方人形象，也讓她／他們聯想起當代華裔美國作家黃哲倫（David Henry Hwang）的名作《蝴蝶君》（*M. Butterfly*）。¹⁷⁹曾獲 1988 年最佳劇作東尼獎的《蝴蝶君》，是第一齣登入美國主流劇場的亞裔劇作，內容敘述一法國外交官愛上中國京劇乾旦宋莉玲，但是宋莉玲其實是被派來臥底而男扮女裝的中國間諜。黃哲倫還特意挪用了蒲契尼（Giacomo Puccini）的歌劇《蝴蝶夫人》（*Madama Butterfly*）—日本女子臣服於西方男子的故事，同時連結兩種排比的宰制體系—西方宰制東方，男人宰制女人，巧妙地透露出「西方男人視亞洲男人如女人」的情結。¹⁸⁰

¹⁷⁸ 參考資料來自於維基百科網頁，造訪日期為 2006 年 5 月 5 日，網址為：

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%AD%8C%E8%88%9E%E4%BC%8E>。

¹⁷⁹ 將森村泰昌作品與《蝴蝶君》相連結的有 Norman Bryson, “Morimura: 3 Readings,” in *Morimura Yasumasa: The Sickness unto Beauty- Self-portrait as Actress*, ed. Curatorial Department, Yokohama Museum of Art (Yokohama, Japan: Yokohama Museum of Art, 1996). 將森村泰昌作品與《蝴蝶夫人》相連結的有 Paul B. Franklin, “Orienting the Asian Male Body in the Photography of Yasumasa Morimura,” *The Pinnate Camera: Photography and Bodies of Desire*, ed. Deborah Bright (London and New York: Routledge, 1998).

¹⁸⁰ 張小虹，〈東方服飾—《蝴蝶君》中的文化／性慾／劇場含混〉，《性別越界：女性主義文學理

以西方所謂的男性特質標準而言，亞洲男子的形容詞往往是嬌小、柔弱、安靜、被動的。¹⁸¹相對於西方成年男子普遍高大的體格，亞洲成年男子看起來就像是西方青少年的樣子，而森村泰昌正是屬於這種身材瘦小、猶如男性特質發育未完全的亞洲男子典型。也就是因為森村泰昌這樣的體型，使得他裝扮成名畫中的女性角色更加得心應手。森村泰昌承認，自己起初對扮演馬內的奧林匹亞感興趣，就是因為她的身材比例與自己非常相似。¹⁸²

由此可知，森村泰昌的男扮女裝，同時反映出兩種西方觀看東方的既定印象——「日本歌舞伎的女形」與「亞洲男人如同女人」的形象，連結西方總是將東方擺在女性位置的幻想中。如此點出殖民帝國主義性別化的宰制關係，森村泰昌一幅幅精心偽造的西方名畫，彷彿在暗諷西方的東方主義騙局：東方必須一次次地被西方認定的文本角色「再生產」。不同於雪曼那種幽默與詭異並存的調性，森村泰昌的扮裝往往帶有出奇不意的搞笑風格，有時為了需要甚至不惜大膽脫褲裸露，一方面以搞笑諧擬的方式荒謬化東方主義式的觀點，另一方面，其在西方聖堂上令人哭笑不得的撒野行爲，也挑戰了西方正典的威權性，充分發揮擬仿策略所帶有的戲謔特質。

森村泰昌除了喜愛男扮女裝之外，他也將扮裝範圍擴展到人物以外的角色。在他 1989 年首次在作品中使用電腦技術後不久，便開始興起嘗試變身為非人類的瘋狂念頭，也就是說，他企圖跨越肖像畫類，在靜物畫中製作自己的肖像作品。森村泰昌選擇了成就現代繪畫之父塞尚的那群平凡而又偉大的蘋果。他先在壓克力板上作出整組水果的模型，另外在買來的保麗龍球上挖出符合自己頭形大小的洞，然後反蓋到自己的頭上，使得保麗龍球與自己的頭完全密合，再按照原畫全部塗上塞尚所使用的顏色，並拍下自己的表情。最後再以電腦合成的方式，將兩者巧妙地結合在一起，使得塞尚的蘋果一個個都有張森村泰昌的「蘋果臉」【圖

論與批評》，台北：聯合文學，1998 年，頁 138-160。

¹⁸¹ Paul B. Franklin, "Orienting the Asian Male Body in the Photography of Yasumasa Morimura," *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, ed. Deborah Bright (London and New York: Routledge, 1998), pp. 240-241.

¹⁸² 森村泰昌，〈はてなのオランピア〉，《美術の解剖学講義》，東京：平凡社，1996 年，頁 176。

5-10】【圖 5-11】。¹⁸³而成功變身為十六個塞尚水果的森村泰昌，也從此放出豪語：「不管是什麼我都可以成爲。」¹⁸⁴後來甚至連梵谷著名的向日葵也成爲他下手的目標。

森村泰昌挑戰的不僅是扮裝成各種人類與非人類的角色，也挑戰扮裝的分身數量。從 1985 年扮成梵谷一個人開始，森村泰昌慢慢地增加作品中的登場人物。1988 年，他嘗試以拼貼方式，費心地達到同時扮裝成奧林匹亞與黑女僕兩人的效果。隔年，當他想要以林布蘭特的《圖爾普醫生的解剖學課程》(*The Anatomy Lesson of Dr Tulp, 1632*) 【圖 5-12】爲主題時，這樣的拼貼方式卻再也無法滿足其需求，因爲在這幅畫作中怎麼算也都有九個人（包括一位醫生、七位學生與一具屍體），該如何讓九個自己同時存在？在個人電腦尚未普及的環境中，他摸索著使用圖像處理機，成功地完成分飾九角的不可能任務【圖 5-13】。¹⁸⁵對於自我能夠如此的增殖，森村泰昌感到相當興奮，就像是瘋狂科學家總是妄想實驗室裡製造出另一個有生命的自己，身爲藝術家的他，現在則是以自我肖像，同樣達到無性生殖的目的。¹⁸⁶

自我增殖會讓人上癮，森村泰昌藉由在作品中引進電腦技術，很快地將分身數目從九個上修到十六個、甚至到三十四個。1991 年所製作的作品《下樓梯的天使》(階段を降りる天使, 1991) 【圖 5-14】便是他熱衷於自我分裂的極致表現，硬是將英國前拉斐爾派畫家伯恩-瓊斯 (Edward Burne-Jones, 1833-1898) 所畫的十八位天使數量增加到了將近一倍【圖 5-15】。更精確地來說，原畫中總共有十六位天使與兩位只露出一半身體的天使，但在森村泰昌左右對稱地雙倍複製操弄下，原有的十六位天使頓時變成了三十二位，而兩個僅只有二分之一的天使又各自補足了另外一半，這使得畫面上足足充塞了三十四個帶有森村泰昌面孔的天使。至此，在與這些西洋藝術大師的較量上，先不論別的，森村泰昌自認在人物

¹⁸³ 森村泰昌，〈ジュディ・オングvs森村泰昌「女優」対談〉，《プリンツ 21》，第九卷，第三号，1998 年，頁 31-32。

¹⁸⁴ 森村泰昌，〈増殖の嵐〉，《芸術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998 年，頁 240。此句由筆者自譯。

¹⁸⁵ 森村泰昌自述在 1989 年嘗試使用電腦的時候，當時連傳真都還沒普及，而個人電腦這樣的東西即使聽過，接觸過的人也很少。筆者猜想，森村泰昌出生於大阪、求學於京都、工作室也一直設在大阪，或許當時他周遭的資訊科技並不如東京那樣發達。森村泰昌，〈増殖の嵐〉，《芸術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998 年，頁 234。

¹⁸⁶ 森村泰昌，〈増殖の嵐〉，《芸術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998 年，頁 238。

增殖的數量與能力上取得了壓倒性的勝利。¹⁸⁷

對於森村泰昌而言，在西方藝術史的標準之下，他似乎已失去得勝的先機，但是在他自訂的另類競賽規則下，他以扮裝範圍之廣、扮裝數量之多，證明了自己的藝術才能，進而取得了他所謂的「勝利」。荒謬的增生複數自我之慾望，森村泰昌反諷的是，東方人在所謂的「世界藝術史」中，總有種找不到自我存在感的空虛與落寞；荒謬的競賽規則，森村泰昌影射的是，藝術大師的光環總是以看似理所當然的認可標準遮掩其建構性，而整部藝術史其實猶如一場任性的野蠻遊戲。

雪曼與森村泰昌除了將自身扮裝成名畫中各種角色之外，也刻意將作品扮裝成繪畫作品。攝影與繪畫之間的關係，由初期攝影模仿繪畫的「畫意攝影派」，到繪畫反過來模仿攝影的「照相寫實主義」，再到現在雪曼與森村泰昌的作品，攝影再度回到模仿繪畫的模式。與「畫意攝影派」一樣，雪曼與森村泰昌同樣模仿繪畫人物的姿勢、也同樣追求繪畫作品所呈現出來的效果，然而，其作法與意義卻已然隨著時代變遷而有所改變。首先顯而易見的是，她／他們的作品早已從「畫意攝影派」的黑白照片升級到了彩色照片，而且刻意將照片尺寸放大。此外，雪曼將攝影作品如同繪畫作品般錶以畫框，而森村泰昌則更加講究地錶於如古代繪畫般雕有紋飾的金色畫框中，甚至在照片表面塗上一層透明的化學物質，使其作品有著如同油畫般的光澤。由此可以想見，實際觀看兩人不同於一般照片尺寸的巨大彩色攝影作品時，會讓人一度產生分不清究竟是繪畫還是照片的錯覺。

到底雪曼與森村泰昌的作品有多大？雪曼的《歷史肖像》中，最大的《無題 # 216》作品【圖 3-4】長寬各達 221 公分與 142.2 公分，比起傅肯的原畫，呈現將近 2 倍大的尺寸；而森村泰昌的《肖像（九個臉）》（肖像・九つの顔，1989）【圖 5-12】則更是巨大，長寬各為 266 公分與 338 公分，將近是林布蘭特原作的 1.5 倍。¹⁸⁸對於為何要將攝影作品放到這麼大，森村泰昌曾表示：「這些原畫作品的影像，我在藝術書籍、日曆與益智拼圖中看過上百回，它們在我心中有擴大的傾向。」

¹⁸⁷ 森村泰昌，〈增殖の嵐〉，《藝術家Mのできるまで》，東京：筑摩書房，1998 年，頁 240。

¹⁸⁸ 雪曼與森村泰昌的攝影作品與原畫相比，幾乎都呈現放大的趨勢。雪曼的《無題 # 216》與《無題 # 224》皆約原作的 2 倍大，而《無題 # 225》則是波提切利原畫的 6 倍。森村泰昌一開始扮成梵谷的作品尺寸，就約為原自畫像的 1.5 倍大；而扮成奧林匹亞的作品也是馬內原作的約 1.6 倍大。只有在 1994 年所作的《林布蘭特的房間》系列作品，與原畫尺寸差距較小。

¹⁸⁹ 森村泰昌幾乎很少親眼見過這些西方名畫，雪曼也是對著買來的藝術畫冊製作《歷史肖像》，因此，對她／他們與觀者而言，雖然很熟悉這些經典名畫，但是大多來自攝影複製影像的認識，對於原作尺寸其實並沒有什麼概念。而在此任意更動原作尺寸的大型照片，除了表達無數複製品累積在心中放大的影像，也點出了自從攝影出現後對於視覺傳播與認知模式的影響。

雪曼與森村泰昌如此的雙重扮裝，不僅攪散了「肖像」、「正典」既有的定義，越過了男性（氣質）／女性（氣質）、西方／東方的界線，也模糊了人類／非人類、繪畫／攝影的區辨。一方面以非全然決裂與公開對立的方式，暗中瓦解不平等的二元對立結構，另一方面則以荒謬化的諧擬手法，促使觀者反思這些爲了某些目的而劃下的種種分類界線。

第三節 雪曼與森村泰昌的相遇

雪曼與森村泰昌都是著迷於裝扮自拍的當代攝影藝術家，也都曾模仿名畫人物、電影明星等等，因此自 1990 年代初期以來，兩人常常被一起討論並置，就像是被擺在天平的左右兩端般，圍繞著誰出道成名較早、誰又先發表某些主題的比較，似乎爭奪此種「模仿作品」模式的原創權，即在孰優孰劣的競賽中獲得地位保證書。本節試圖從雪曼與森村泰昌之間的三種相遇說起，探討彼此在不同層面的互動所碰撞出來的火花。第一種是兩人之間實際上的相遇，第二種指的是兩人在作品主題上選擇同一角色的相遇。第三種則是森村泰昌直接走進雪曼的作品中與雪曼的相遇。

雪曼與森村泰昌第一次的相遇，是在紐約的一家日本料理店，這個有趣的地點正巧點出兩人之間微妙且特殊的互動關係。當時（1991 年）森村泰昌到美國紐約舉行第一次的個展，挑選了一家日本料理店舉辦慶祝個展開幕的第二場派對。

¹⁸⁹ 森村泰昌的此句話引自 Yoko Hayashi, "Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History; Escalating 'I,' Simulating the Museum," trans. Stanley N. Anderson, *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History* (Japan: Asahi Shimbun, 1998), p. 63. 此句由筆者自譯。

由於這間店座落於有許多藝術家工作室與畫廊聚集的SoHo區，因此常常會有許多畫家與藝術界人士前來光顧。而兩人便是在這個場合之下初次相遇。¹⁹⁰而後的五年（1996年），兩人的個展也巧妙地相遇。這次換成是雪曼到日本開首次個展，在其巡迴的三個美術館中，於丸龜市豬熊弦一郎現代美術館的個展，正好與森村泰昌的個展同時展出。¹⁹¹同以扮裝擬仿聞名的她／他們，雖然一個是美國女性攝影藝術家，一位是日本男性攝影藝術家，但是彼此之間也以有趣的相遇機緣一直相互牽連著。

另一種相遇方式，則是雪曼與森村泰昌各自在作品中扮演過同樣一個角色。儘管兩人的擬仿策略有所差異，但目標與「敵意」竟同樣瞄定了西方藝術大師筆下，再現朱蒂絲（Judith）背後所特有的男性價值與倫理觀。雪曼在作品《無題 #228》【圖 3-10】中與森村泰昌在作品《母親—朱蒂絲 I、II、III》（*Mother-Judith I · II · III*, 1991）【圖 5-16】【圖 5-17】【圖 5-18】中，均化身為《舊約》中著名的猶太女英雄朱蒂絲。只不過雪曼模仿的是佛羅倫斯畫家波提切利的《朱蒂絲離開赫諾芬尼的帳篷》（*Judith Leaving the Tent of Holofernes*, 1495-1500）【圖 3-11】，而森村泰昌模仿的是北方文藝復興畫家克拉那赫的《朱蒂絲與赫諾芬尼的頭》（*Judith with the Head of Holofernes*, 1530）【圖 5-19】版本。

這是個描述猶太人抵抗異族入侵的故事：亞述將領赫諾芬尼（Holofernes）圍攻猶太的彼士利亞城（Bethulia）。就在猶太人幾近投降之際，一位美麗的寡婦朱蒂絲毅然決然地起身拯救同胞。她先將自己盛裝打扮一番，便帶著女僕來到亞述的陣營裡，聲稱被猶太人所驅逐而特來為亞述獻計。赫諾芬尼在見色心喜之餘根本不疑有他，就在設宴款待朱蒂絲的席間，被設計灌得酩酊大醉。而朱蒂絲便趁機割下他的頭顱，裝在女僕手中的袋子裡，連夜趕回了彼士利亞城。就在這個消息被披露之後，亞述軍營立即陷入了混亂而紛紛潰逃。

朱蒂絲靠著智慧與勇氣的美德而成功解除民族危機，這個故事自義大利文藝復興以來，一直被廣為傳頌，更成為許多畫家喜愛描繪的主題之一，像是米開朗

¹⁹⁰ 森村泰昌，〈似ていることはいいことだ—地球美術史〉，《踏みはずす美術史》，東京：講談社，1998年，頁210-212。

¹⁹¹ 1996年，雪曼在日本首開正式個展的巡迴地點，分別是滋賀縣的現代美術館、香川縣的丸龜市豬熊弦一郎現代美術館、東京的當代美術館。

基羅、克拉那赫（Lucas Cranach the Elder）、波提切利、卡拉瓦喬、簡提列斯基（Artemisia Gentileschi, 1593-1652）、克林姆（Gustav Klimt, 1862-1918），都曾畫過一幅、甚至兩三幅以上的版本，而且每個畫家的詮釋方式都各異其趣。例如卡拉瓦喬不像許多畫家大多描繪朱蒂絲身配寶劍、帶著頭顱勝利回朝之姿，而是選擇捕捉最關鍵的那一剎那：朱蒂絲的利刃即將完全割斷赫諾芬尼的脖子，鮮血正從身首斷裂處迸射出來，赫諾芬尼則是張大眼睛與嘴巴，顯露出即將斷氣前的猙獰表情。整個場景看起來血腥驚悚，加上卡拉瓦喬擅用的強烈明暗反差，因此極具戲劇性效果。然而，卡拉瓦喬所描繪的女英雄卻蹙著眉頭、面露嫌惡與害怕之色，刻意將身子保持一定的距離【圖 5-20】。相對於此，同樣選擇此種場景的女性畫家簡提列斯基，她的朱蒂絲表情卻是相當堅毅無懼，斬殺的動作也相當俐落勇猛，絲毫不在意血滴已沾染到其華美的衣服上【圖 5-21】。

我們可以發現，男性畫家的朱蒂絲形象往往是一個手拿刀劍、身材曼妙的美麗女郎，即使正在殺敵也不敢直視血腥與死亡，而女性畫家簡提列斯基卻將朱蒂絲描繪成一位斬殺男性毫不手軟的女英雄形象，成為現今女性主義者認為極富意義的女性角色之一。那麼，雪曼與森村泰昌的朱蒂絲又呈現了什麼呢？她／他們顯然與朱蒂絲這個角色起共鳴之處，在於其「精心打扮」企圖誘引敵人的部分。

雪曼精心扮成的是波提切利筆下具佛羅倫斯古典美的朱蒂絲。與原畫相比，原本朱蒂絲的眼睛是看向左手所拎著的赫諾芬尼頭顱，右手則是拿了一把華麗的寶劍，但是雪曼的朱蒂絲的眼睛卻是看向觀眾，左右手的姿勢與所持物件與原畫是相反的，而且換由右手拎著的頭顱變成了像是劇場用的恐怖橡皮面具，左手換拿的長寶劍也頓時縮小成一把小短劍。

森村泰昌模仿克拉那赫的朱蒂絲則是出現三個版本。第一個是「最正常」的版本：森村泰昌依照慣例，既裝扮成朱蒂絲也扮演只剩頭顱擺在桌上的赫諾芬尼【圖 5-16】。第二個版本開始出現奇怪的變異：一顆顆小綠色包心菜與香腸串成了脖子上的項鍊，高麗菜葉成了朱蒂絲的墊肩與頭套，啤酒瓶則縮小成了吊掛在左耳的耳環，而桌上的赫諾芬尼頭顱也變成了有著森村泰昌面孔的馬鈴薯…這些似乎都是歐洲常吃的食物，令人不禁與克拉那赫是「德國」畫家的身份產生聯想【圖 5-17】。第三個版本則彷彿將整個時空轉移到日本，朱蒂絲變身成藝妓髮型、金

色裸身的日本女子，桌上的赫諾芬尼頭顱也同步變身為日本傳統男性的造型，而桌上的物件與桌巾圖案全都化為櫻花、牡丹、菊花等日本常出現的花卉【圖 5-18】。在這三幅變奏版本中，森村泰昌的朱蒂絲眼神出現了微妙的變化。不同於克拉那赫的朱蒂絲眼睛朝著斜下方望，森村泰昌的朱蒂絲眼睛從頭到尾都是直視觀眾的，而且隨著版本的延伸，眼睛從單眼皮變到雙眼皮、最後則是一雙炯炯有神、戴有假睫毛的大眼睛。

就雪曼與森村泰昌兩人的眼神來看，她／他們所精心打扮的朱蒂絲都是毫不畏懼地迎向觀眾的目光，雖然不是簡提列斯基的朱蒂絲所展現的勇猛無懼的女性氣魄，但是卻也藉由回視窺看的眼神，抓回了男性大師筆下朱蒂絲所喪失的能動性。此外，頑皮的雪曼與森村泰昌也各自在朱蒂絲的故事中動了手腳。雪曼像是將整個場景搬到了劇場，右手拎著滿佈皺紋、白髮蒼蒼的老人橡皮面具，左手拿著一把道具小短劍，自身則是化著奇異的舞台妝（例如刻意化出櫻桃小嘴般的唇形），幾乎讓人認不出是雪曼的面容，巧妙地以劇場的建構性影射父權（聖經）對女性的建構性【圖 3-10】。而在森村泰昌的第三個版本中，這個日本風味的朱蒂絲一手拿著日本武士刀，一手拿著假花，令人聯想起潘乃德（Ruth Benedict）著名的《菊花與劍》，這是她為日本這個民族文化模式所下的一個自認貼切的定義，也成為西方對日本最典型的刻板印象。換句話說，森村泰昌在這個西方大師所喜愛的聖經故事中，回敬的是西方對日本的東方主義【圖 5-18】。

最後一種相遇，則是森村泰昌直接走進雪曼的攝影作品中。1998 年，森村泰昌大膽地裝扮成《無題 # 96》（*Untitled # 96*, 1981）【圖 5-22】中的雪曼，並將標題取為《給我的小妹：辛蒂·雪曼》（私の妹のために／シンディ・シャーマンに捧げる，1998）【圖 5-23】。¹⁹²森村泰昌曾經自述，他自從與雪曼見過面後，就覺得自己與她有種像是家人般的相似熟悉感，同樣都是害羞不喜引人注意的個性，也同樣有著喜愛裝扮自拍的興趣。由於他比雪曼大兩歲，所以就將雪曼視為妹妹，一直在默默地關心她的狀態，因而當雪曼作品逐漸充斥嘔吐物、屍體等等的殘破場景時，他不禁為其作品中所透露出的悲觀與黑暗而憂心。¹⁹³

¹⁹² 森村泰昌在 1997 年年終時，曾先寫信給雪曼提出自己的想法，並徵求其同意。而後所作出來的作品《給我的小妹：辛蒂雪曼》與雪曼的《無題 # 96》尺寸非常相似。

¹⁹³ 森村泰昌，〈似ていることはいいことだ—地球美術史〉，《踏みはずす美術史》，東京：講談社，

然而，就外界的觀感而言似乎就沒這麼單純了。因為雪曼這個「妹妹」不僅出道與成名時間都比「哥哥」早，而且至今名氣仍然比哥哥響亮許多，在後現代藝術裝扮自拍的領域中，森村泰昌幾乎都是排在雪曼之後。¹⁹⁴雖然森村泰昌自稱對於外界拿他與雪曼作孰先孰後、孰優孰劣的比較論調不感興趣，但是筆者認為，他多次在論述中提及他是從 1985 年就開始裝扮成梵谷，似乎暗示著他比雪曼創作《歷史肖像》的 1988 年還要早，而頗有宣示主權（著作權）、澄清視他模仿雪曼創作形式的誤解之意味。事實上，這一年森村泰昌只有創作三幅以梵谷畫作為主題的作品，1986 年則以模仿安格爾的《泉》(La Source, 1856) 與羅丹的作品為主，作品數量也不多，直到 1988 年以後才開始比較穩定地朝模仿西方藝術史正典人物為方向。

當然，爭論這些時間點實在無法明確地斷定些什麼，但就目前實際上而言，森村泰昌處於相對弱勢的狀態是不爭的事實。因此，藉由巧妙地模仿當代裝扮自拍界的藝術明星雪曼，並公開稱呼她為妹妹，森村泰昌似乎在諷刺著他這個「哥哥」一路上卻總是被龐大的雪曼陰影給籠罩，在藝壇上的處境其實有如「他者」。儘管兩人都是顛覆西方藝術史的革命者，但是相對遭受冷落的森村泰昌似乎刻意藉此抗議著西方／東方發聲舞台的不公性。

裝扮成名畫作品裡的人物，或者說是鏡頭下的角色，成為雪曼與森村泰昌重新顛覆與詮釋自我／他者、真實／再現，以及歷史、社會道德、階級與性別等議題的反射現象。就如同拉岡 (Jacques Lacan) 所說的，幼童經由看見鏡中的自己，由「想像階段」進入到「象徵階段」般，雪曼與森村泰昌透過攝影機的鏡頭，彷彿企圖藉由鏡頭中反射出來的影像，塑造與反抗社會文化與道德價值裡的身份定位，在龐大的西方藝術史價值底下，重新呈現新發現的自我認同。

1998 年，頁 192-204。

¹⁹⁴ 在ARTFACT.NET網站所作的 2005 年排名中，雪曼位居第 11 名，森村泰昌則是 277 名。而雪曼目前被世界各地美術館所收藏的作品數為 45 件，森村泰昌則有 6 件。網址為：<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artists>，造訪日期為 2006 年 6 月 1 日。

第六章 結語

不管是杜象替蒙娜麗莎加上幾撇鬍子，還是達利將自己的臉孔移花接木到蒙娜麗莎上，針對經典畫作所開的玩笑「惡習」到了後現代不僅未曾停歇，花樣與手法更隨之翻新與多樣化。本研究主要關注的是後現代攝影以模仿西方藝術正典畫作為顛覆手法的藝術現象，以美國攝影藝術家雪曼的《歷史肖像》系列，與日本藝術家森村泰昌的「藝術史系列」作品作為探究文本。

首先，筆者將此類藝術表現的源起脈絡，拆解為三個面向：後現代對西方藝術正典的解構思維、後現代藝術家使用攝影對於繪畫媒材的顛覆性、後現代藝術家以模仿為創作主軸的策略性意義。關於「後現代對西方藝術正典的解構思維」面向，筆者從「何謂正典」這個提問開始。女性主義藝術史家以性別角度檢視建立正典標準的父權意識型態，再加上而後興起的後殖民論述特別關注種族問題，因而漸漸揭開帶有西方白人男性中心主義的正典面貌。在「後現代藝術家使用攝影對於繪畫媒材的顛覆性」面向上，筆者藉由耙梳攝影與繪畫彼此交纏複雜的關係，尋譯出攝影挑戰繪畫正典之位的意涵。攝影原本依附於繪畫的美學傳統，後來因其累積與發展的獨立意識，而出現像是與繪畫結合、或是反被繪畫模仿等等的藝術表現。當後現代攝影再度模仿繪畫作品時，攝影已不再是當年被繪畫打壓的小跟班角色，反而帶有諷刺批評的作用與意味。在「後現代藝術家以模仿為創作主軸的策略性意義」面向上，筆者提出挪用、諧擬與擬仿這三種常被用來指稱「借用他人藝術作品」的藝術創作方式。其中擬仿策略在女性主義與後殖民的語境中，對於弱勢對抗主流正典的顛覆性有著精彩的展演。

在後現代藝術的解構思維下，筆者採用法國女性主義思想家伊希格黑的擬仿概念，解讀雪曼模仿西方肖像畫的作品，對於森村泰昌一系列化身藝術史名畫人物的作品，則是借用後殖民批評學者巴巴的殖民擬仿，進而發現兩者對於西方正典呈現各自不同的顛覆效果。在《歷史肖像》部分，雪曼刻意回到西方藝術史中女性的刻板角色，使用所謂屬於「女性特質」的精緻化裝、服裝而沉潛到父權話語中，但是卻以誇張的人工道具、過度的裝模作樣逾越其界線，凸顯父權加諸於女性的建構性。另外雪曼也在模仿男性肖像人物的作品中，以不協調的表情、莫名的陰影透露出某種荒謬詭譎感，藉由如鏡一般的策略諧擬男性論述，擾亂自

戀的陽性理體中心秩序。而森村泰昌在「藝術史系列」中，以深受西方藝術史教育的日本人之姿，自稱「藝術史的女兒」而扮演許多西方藝術大師筆下的人物。但是他「雜種」的身份總是在作品中開啓一個個「混雜」的空間，處處顯露其介於西方與日本之間的矛盾、衝突與荒謬感。此外，他也將自己的文化物件在跨文化模仿時，經由刻意的曲扭與誤解而「順便」帶進了這些西方正典畫面中，使得原作產生失真滑移的現象，成了一件件「幾乎相同但又不太一樣」的擬仿作品。一方面在西方主導性的自我歷史中，將日本從原本乖順的舊邊緣位置，強制帶入了西方藝術史正典的核心，另一方面，以無厘頭的方式破壞西方正典的崇高性與嚴肅性，越過了西方理性掌握的界線之外。

兩位藝術家都是以自我肖像攝影、裝扮的手法作為創作方式，因而筆者以擬仿結合此兩種面向，進一步開展她／他們在作品中，以自身身份符碼出發對於西方繪畫正典傳統的反抗與顛覆性意涵。不同於傳統的自我肖像傳統，雪曼與森村泰昌使用攝影媒材挑戰了固定的身份認同，雪曼的自我肖像攝影猶如「非自我肖像的自我肖像」，而森村泰昌的則像是「自我肖像中的自我肖像」。而在扮裝手法上，她／他們不僅將自身扮裝成名畫角色（包括森村泰昌所扮演的非生物），也將自己的攝影作品扮裝成了繪畫作品，此種雙重的扮裝模糊了男性（氣質）／女性（氣質）、西方／東方、人類／非人類、繪畫／攝影等等的分類界線。最後，藉由雪曼與森村泰昌彼此在朱蒂絲這個扮裝角色上的相遇，窺得兩人詮釋手法的異同之處，而從森村泰昌直接模仿雪曼走入作品中的相遇，嗅出他嘲諷自身處於雪曼盛名之下呈現他者的感受。

本研究主要提供觀者另一種並置雪曼與森村泰昌作品的觀看位置，藉由擬仿策略的切入，呈現兩者之間同為裝扮自拍作品的不同顛覆效果。此外，也盡量對於兩位藝術家的作品進行具體的探討，並希冀提供對於中文讀者而言較為陌生的森村泰昌更多的認識。在本研究的脈絡詮釋下，兩位藝術家均處於一種相對於西方男性中心主義藝術史的弱勢位置中，藉由模仿西方正典畫作的攝影作品而蘊含對於正典原作的顛覆意涵。然而，雪曼在現今藝壇上已是位具有舉足輕重地位的藝術家。在 1999 年《藝術新聞》(ARTnews) 所企畫的「本世紀 25 個最有影響力的藝術家」中，雪曼在歐美當紅的專家學者、藝評家、美術館長與策展人所票選

出的夢幻名單中佔有一席之地。¹⁹⁵這代表了什麼？身為入選藝術家中最為年輕的雪曼，的確為攝影媒材、女性藝術走出一條令人驚豔的路，但是就其名單的性別與種族結構來分析，二十五個位置當中只有兩位女性藝術家（雪曼與布爾喬亞 Louise Bourgeois），一位非白人藝術家（白南準）；若就使用媒材來分類，攝影藝術家與建築家也只各佔了三席。¹⁹⁶雖然這份名單無法反映全面且真實的狀態，但是至少顯示出某種具美國主流觀點的指標與趨勢：西方藝壇已漸漸能夠容納攝影藝術家、女性與非西方藝術家的存在，但是就其整體結構上而言，仍然是屬於相對的少數族群。

本研究在實際進行研究過程中，遭遇到許多困難。首先是理論的使用問題。由於筆者借助的是法國女性主義學者伊希格黑與後殖民理論家巴巴的擬仿概念，但是兩者所生成的背景脈絡不盡相同，而且與筆者所欲研究的文本往往產生無法縫合的裂縫，如何作更適切的運用與處理，是目前筆者在作此種跨文化與跨領域的研究時能力未及之處。此外，當筆者引用擬仿概念時，同時也將擬仿本身所帶有的種種問題也帶入了研究當中，因而容易使得原有研究焦點衍生出額外的爭議或是可能造成更為錯綜模糊的狀況。最後，筆者在分析弱勢族群對抗西方藝術主流時，對於其間的權力關係形成過度化約的方式，例如若視西方文化／日本文化是所謂中央／邊緣的關係，但是同時日本文化相對於台灣卻又換成是擺在中央的位置，同樣在性別面向上的處理也出現忽略其他差異的簡化缺陷，因此若要探索其間種種多層次的關連性，必須提出更為細緻的研究方式。這些都是本研究往後需要繼續努力的方向與希冀解決的目標。

¹⁹⁵ Robin Cembalest ed., "The Century's 25 Most Influential Artists," in *ARTnews*, 97 (May 1999), pp. 127-152.

¹⁹⁶ 劉惠媛，〈大象洗澡的原理—本世紀 25 個最有影響力的藝術家〉，《新朝華人藝術雜誌》，第十一期，1999 年 8 月，頁 31-34。

參考文獻

中文資料

- Argan, Giulio Carlo and Maurizio Fagioli 著，曾培與葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，台北：東大，1992年。
- Baudelaire, Charles 著，顧錚譯，〈1859年沙龍展：現代公眾與攝影術〉，收入《西方攝影文論選》，杭州：浙江攝影，2004年，頁10-12。
- Benjamin, Walter 著，許綺玲譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，收入《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998年，頁57-119。
- Best, Steven and Douglas Kellner 著，朱元鴻等譯，《後現代理論：批判的質疑》，台北：巨流，1994年。
- Bohm-Duchen, Monica 著，余珊珊譯，《曠世傑作的秘密》，台北：時報，2004年。
- Brooker, Peter 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，台北：巨流，2003年。
- Broude, Norma and Mary D. Garrard 編，謝鴻均等譯，《女性主義與藝術歷史：擴充論述 I》，台北：遠流，1998年。
- Carr-Gomm, Sarah 著，阮華譯，《巨匠與世界名畫一馬內》，台北：台灣麥克，1993年。
- Freeland, Cynthia 著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》，台北：左岸，2002年。
- The Guerrilla Girls 著，謝鴻均譯，《游擊女孩床頭版西洋藝術史》，台北：遠流，2000年。
- Honour, Hugh and Fleming, John 著，吳介禎等譯，《世界藝術史》，台北縣新店：木馬文化。
- Hutcheon, Linda 著，劉自荃譯，〈諷擬的政治學〉，《後現代主義的政治學》，台北：駱駝，2001年，頁103-131。
- Irigaray, Luce 著，李金梅譯，《此性非一》，台北：桂冠，2005年。
- Isaak, Jo Anna 著，陳淑珍譯，《女性笑聲的革命性力量》，台北：遠流，2000年。
- Jameson, Fredric 著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報，1998年。
- Kennedy, Valerie 著，邱彥彬譯，〈後殖民理論家：薩依德、巴巴與史碧娃克〉，《認識薩依德：一個批判的導讀》，台北：麥田，2003年，頁225-265。
- Kettenmann, Andrea 著，曾長生譯，《芙烈達·卡蘿：痛苦與激情》，德國：班納迪克·塔森，1998年。
- Meedcham, Pam 與 Julie Sheldon 著，王秀滿譯，《現代藝術批判》，台北：韋伯，2003

年。

Miles, Rosalind 著，刁筱華譯，《女人的世界史》，台北：麥田，1998 年。

Mink, Janis 著，吳瑪俐譯，《馬賽勒·杜象：反藝術的藝術》，德國：班納迪克·塔森，1998 年。

Moi, Toril 著，王奕婷譯，《性／文本政治：女性主義文學理論》，台北：巨流，2005 年。

Moore-Gilbert, Bart 著，彭淮棟譯，〈巴巴：「巴別塔式演出」〉，《後殖民理論》，台北：聯經，2004 年，頁 203-268。

Pollock, Griselda 著，陳香君譯，〈視線、聲音與權力：女性主義藝術史與馬克斯主義〉，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，台北：遠流，2000 年，頁 29-79。

Rothstein, A. 著，李文吉譯，《紀實攝影》，台北：遠流，1996 年。

Ruth, Benedict 著，黃道琳譯，《菊花與劍：日本民族的文化模式》，台北：桂冠，1991 年。

Said, Edward W. 著，王志弘等譯，《東方主義》，台北：立緒，2003 年。

Sassoon, Donald 著，黃中憲譯，《蒙娜麗莎五百年》，台北：貓頭鷹，2003 年。

Schiebinger, Londa 著，余曉嵐譯，〈獸何以稱為哺乳動物〉，《科技渴望性別》，吳嘉苓、傅大為、雷祥麟主編，台北：群學，2004 年，頁 21-75。

Serago, Karen 著，游本寬譯，〈六〇年代到八〇年代的攝影與藝術運動發展（一）〉，《現代美術》，第 56 期，1994 年，頁 72-79。

____，〈六〇年代到八〇年代的攝影與藝術運動發展（二）〉，《現代美術》，第 57 期，1994 年，頁 58-63。

Sontag, Susan 著，黃翰荻譯，〈攝影的福音書〉，《論攝影》，台北：唐山，1997 年，頁 153-199。

Starcky, Emmanuel 著，侯宜人譯，《巨匠與世界名畫—林布蘭》，台北：台灣麥克，1993 年。

Tong, Rosemarie 著，刁筱華譯，〈後現代女性主義〉，《女性主義思潮》，台北：時報，2003 年，頁 383-417。

Walker, John A. 著，劉泗瀚譯，〈摹擬與名人〉，《藝術與名人》，台北：書林，2005 年，頁 151-166。

Wells, Liz 等著，鄭玉菁譯，《攝影學的批判導讀》，台北：韋伯文化，2005 年。

Yalom, Marilyn 著，何穎怡譯，《乳房的歷史》，台北：先覺，2000 年。

王品驊，《台灣當代美術大系·媒材篇：攝影與錄影藝術》，台北：文建會，2003 年。

- 王雅各，〈身體：女性主義視覺藝術在再現上的終極矛盾〉，《婦女與兩性學刊》，第 9 期，1998 年，頁 5-53。
- 生安鋒，《霍米巴巴》，台北：生智，2005 年。
- 宋珮，〈攝影與繪畫的對話：安迪·沃荷的普普主義〉，《現代美術》，第 56 期，1994 年，頁 6-12。
- 李文方，《世界攝影史》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2003 年。
- 李怡志，〈KUSO 來了！〉，中時晚報，2003 年 8 月 30 日。
- 李建群，《拉美·英倫·女性主義》，北京：中國人民大學，2004 年。
- 阮義忠，〈辛蒂·雪曼〉，《當代攝影新銳—十七位影像新生代》，台北：雄師，1991 年，頁 200-209。
- 林路，《她的視角—女性攝影家及其作品》，鄭州：河南科學技術出版社，2000 年。
- 南博著，邱淑雯譯，《日本人論》，台北：立緒，2003 年。
- 姚瑞中，《台灣當代攝影新潮流》，台北：遠流，2003 年。
- 封一函編，《超級寫實主義》，北京：人民美術出版社，2002 年。
- 唐荷，《女性主義文學理論》，台北：揚智，2003 年。
- 張小虹，〈東方服飾—《蝴蝶君》中的文化／性慾／劇場含混〉，《性別越界：女性主義文學理論與批評》，台北：聯合文學，1998 年，頁 138-160。
- ____，〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉，《慾望新地圖》，台北：聯合文學，1996 年，頁 158-201。
- 章光和，《複製真實—後現代攝影創作構思之系統之論述與實踐》，台北：田園城市，2002 年。
- 辜振豐，《時尚考—流行知識的歷史秘密》，台北：果實，2004 年。
- 馮靖惠，〈KUSO 文化全台惡搞〉，中國時報，2004 年 5 月 29 日。
- 黃逸民，〈法國女性主義的貢獻與盲點〉，《中外文學》，第二十一卷，第十九期，1996 年 2 月，頁 4-21。
- 黃寶萍，《台灣當代美術大系·媒材篇：身體與行為藝術》，台北：文建會，2003 年。
- 楊熾宏，〈一個以攝影來說話的女性藝術家：辛娣錫爾曼〉，《藝術家》，第 125 期，1985 年 10 月，頁 188-194。
- 廖炳惠，〈後殖民研究的問題及前景：幾個亞太地區的啓示〉，《認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像》，簡瑛瑛編，台北：立緒，1997 年，頁 111-152。
- ____，〈回顧現代：後現代與後殖民論文集〉，台北：麥田，1994 年。
- ____，〈關鍵詞 200〉，台北：麥田，2003 年。

- 劉惠媛，〈大象洗澡的原理—本世紀 25 個最有影響力的藝術家〉，《新朝藝術》，第十一期，1999 年 8 月，頁 31-34。
- 劉毓秀，〈走出「唯一」，流向「非一」：從佛洛依德到依蕊格萊〉，《中外文學》，第二十四卷，第十一期，1985 年，頁 8-35。
- 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 年 6 月，頁 195-235。
- ____，〈扮裝、變體與假面：辛蒂·雪曼的詭態諧擬〉，《中外文學》，第三十二卷，第七期，2003 年 12 月，頁 65-99。
- ____，〈迫切追尋女性觀者：辛蒂·雪曼的《無題電影停格》系列〉，《女學學誌：婦女與性別研究》，第十五期，2003 年 5 月，頁 153-193。
- ____，〈陰性顯影：女性攝影家的自拍像〉，台北：遠流，2004 年。
- 蔡振興，〈法國女性主義：伊莉佳萊論他者〉，《中外文學》，第二十一卷，第十九期，1996 年 2 月，頁 47-65。
- 黎怡，〈自戀？自強？自嘲？—看辛蒂·雪曼的照片〉，《雄師美術》，第 302 期，1996 年 4 月，頁 94-96。
- 謝鴻均，〈台灣當代美術大系·議題篇：陰性·酷語〉，台北：文建會，2003 年。
- 顧燕翎編，〈女性主義理論與流派〉，台北：女書文化出版社，1996 年。
- 顧錚，〈國外後現代攝影〉，南京：江蘇美術出版社，2002 年。

日文資料

- 內田洋子，〈「レンブラントの部屋」制作の現場を訪ねて〉，《森村泰昌 レンブラントの部屋》，原美術館編集，東京：新潮社，1994 年，頁 42-44。
- 室伏くるみ編，〈卷頭特集—森村泰昌愛の処方箋〉，《プリンツ 21》，第九卷，第三号，1998 年，頁 14-83。
- 森村泰昌，〈着せかえ人間第一号〉，東京：小学館，1994 年。
- ____，〈芸術家 M のできるまで〉，東京：筑摩書房，1998 年。
- ____，〈踏みはずす美術史〉，東京：講談社，1998 年。
- ____，〈美術の解剖学講義〉，東京：平凡社，1996 年。
- 森村泰昌と崛尾真紀子，〈七夕対談：フリーダ・カーロに会う旅〉，《BT 美術手帖》，第五十三期，2001 年 9 月，頁 97-108。

英文資料

- Atkins, Sharon Matt, *Art Appropriation and Identity since 1980*, Ph. D. Dissertation, Department of Art History, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, 2004.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994).
- Brittain, David, "Cindy Sherman Interviewed: True Confessions," in *Creative Camera*, 308 (Feb./ Mar. 1991), pp. 34-38.
- Brofen, Elisabeth, "The Other Self of the Imagination: Cindy Sherman's Hysterical Performance," in *Cindy Sherman: Photographic Work 1975-1995*, eds. Zdenek Felix and Martin Schwander (Munich: Schirmer Art Books, 1995).
- Bryson, Norman, "Morimura: 3 Readings," in *Morimura Yasumasa: The Sickness unto Beauty-Self-portrait as Actress*, ed. Curatorial Department, Yokohama Museum of Art (Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1996), pp. 163-167.
- Bryson, Norman, "Yasumasa Morimura: Mother (Judith)," in *Artforum*, 32 (1994), pp. 70-71.
- Cembalest, Robin, ed., "The Century's 25 Most Influential Artists," in *ARTnews*, 97 (May 1999), pp. 127-152.
- Chicago, Judy and Edward Lucie-Smith, *Women and Art* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1999).
- Cruz, Amada, Elizabeth A. T. Smith, and Amelia Jones, eds., *Cindy Sherman: Retrospective* (London: Thames & Hudson, 1997).
- Danto, Arthur C., "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's *History Portrait*," in *Cindy Sherman: History Portraits* (New York: Rizzoli, 1991), pp. 5-13.
- Franklin, Paul B., "Orienting the Asian Male Body in the Photography of Yasumasa Morimura," in *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, ed. Deborah Bright (London and New York: Routledge, 1998), pp. 233-247.
- Fuku, Noriko, "A Woman of Parts," in *Art in America*, 85 (Jun. 1997), pp. 74-81.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, "The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism," in *Making Feminist History: The Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar*, ed. William E. Cain (New York: Garland, 1994), pp. 3-36.
- Gonzalo, Pilar, *Yasumasa Morimura: Historia Del Arte* (Madrid: Fundación Telefónica, 2000).
- Hayashi, Yoko, "Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History; Escalating "I," Simulating the Museum," trans. Stanley N. Anderson, *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art*

- History* (Japan: Asahi Shimbun, 1998).
- Honour, Hugh and John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurence King, 1999).
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York and London: Methuen, 1985).
- Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985).
- _____, *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985).
- Janson, H.W., *History of Art* (New York: Harry N. Abrams, 1997).
- Jasinowski, Rosemary Wright, *Morimura Yasumasa: A Cross Cultural Study in the Self-portrait, Self-Definition and the Creative Process*, Ph. D. Dissertation, Department of Art and Art Professions, School of Education, New York University, 2001.
- Kely, Elisabeth, "Impersonations: Morimura, Colette, and Dellsperger in Costume," in *A Journal of Performance and Art*, 75 (2003), pp. 91-94.
- Koplos, Janet, "Yasumasa Morimura at NW House," in *Art in America*, 77 (Jun. 1989), p. 180.
- Krauss, Rosalind E. and Norman Bryson, *Cindy Sherman: 1975-1993* (New York: Rizzoli, 1993)
- Kristeva, Julia, "Stabat Mater," in *the Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford: Black Publishers Ltd, 1986), pp. 160-186.
- Kuspit, Donald and Yasumasa Morimura, *Daughter of Art History* (New York: Aperture, 2003).
- Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Company, 1978).
- Lutfy, Carol, "Gaining Face: Japan's Artists Emerge," in *ARTnews*, 89 (Mar. 1990), pp. 142-147.
- Moi, Toril, "Patriarchal reflections: Luce Irigaray's looking-glass," in *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London and New York: Routledge, 1993), pp. 127-149.
- Morris, Catherine, *The Essential Cindy Sherman* (New York: The Wonderland Press, 1999).
- Munroe, Alexandra, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* (New York: Harry N. Abrams, 1994).
- Nochlin, Linda, *Art, Women and Power and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1988).

- Pearsall, Judy, ed., *The New Oxford Dictionary of English* (Oxford: Clarendon Press, 2001).
- Pollock, Griselda, "About Canons and Culture Wars," in *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London and NY: Routledge, 1999), pp. 3-21.
- Rice, Shelley, *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2000).
- Rose, Margaret, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- Salomon, Nanette, "The Art Historical Canon: Sins of Omission," in *(En)gendering Knowledge: Feminism in Academe*, eds., Joan Hartmann and Ellen Messer-Davidow (Knoxville: University of Tennessee Press, 1991), pp. 222-236.
- Satia and Bernen, Robert, *Myth and Religion in European Painting, 1927-1700* (New York: Braziller, 1973).
- Schneider, Christa, *Cindy Sherman · History Portraits* (München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1995).
- Spivey, Nigel, *Greek Art* (London: Phaidon, 1997).
- Steiner, Rochelle, *Cindy Sherman* (London: Serpentine Gallery, 2003).
- Wells, Liz, ed., *Photography: A Critical Introduction* (London and New York: Routledge, 2001).
- West, Shearer, *Portraiture* (New York: Oxford University Press, 2004).
- Whitford, Margaret, *The Irigaray Reader* (Cambridge, Mass: Basil Blackwell, 1991).
- Yoon, Joonsung, *The Emperor's New Clothes: Gender, Culture and Self In Photographic Self-portrait*, Ph. D. Dissertation, Department of Art and Art Professions, School of Education, New York University, 2000.

網站資料

維基百科網站 (2006年5月5日瀏覽)

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%AD%8C%E8%88%9E%E4%BC%8E>

酷索斯達康網站 (2006年3月18日瀏覽)

<http://www.insightexplorer.com/kuso/ixkuso20050120.htm>

ARTFACT.NET 網站 (2006 年 6 月 1 日瀏覽)

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artists>

Assembly Language Tokyo AvantGarde Culture Japanese Contemporary Art 網站 (2006 年 2 月

10 日瀏覽) <http://www.assemblylanguage.com/reviews/Morimura.html>

圖版



【圖 1-1】杜象
《L.H.O.O.Q.》，1919年



【圖 1-2】達利
《自我肖像》，1954年
由哈爾斯曼（Philippe Halsman）所拍攝



【圖 2-1】杜里厄
女性裸體照片，約1854年



【圖 2-2】德拉克洛瓦
《土耳其宮女》，1857年



【圖 2-3】庫爾貝，《畫家的畫室—真實寓意》，1855年



【圖 2-4】維爾那夫
女性裸體照片，約1854年



【圖 2-5】雷蘭德，《生命兩途》，1857年



【圖 2-6】拉斐爾，《雅典學院》，1508-11年



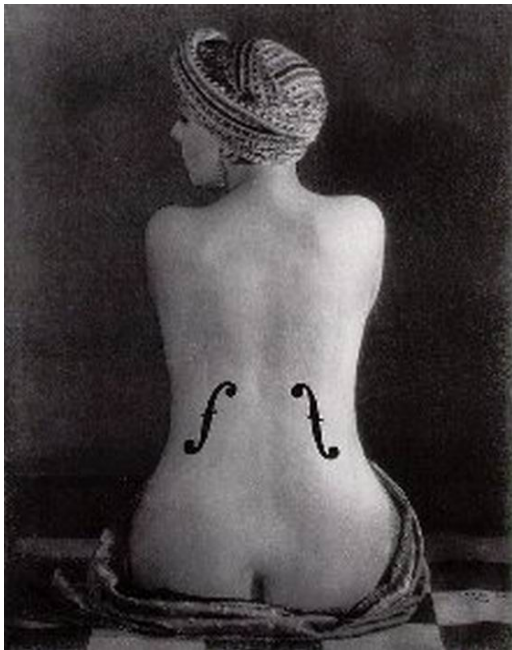
【圖 2-7】巫德曼
《普拉佛登斯》，1975-76年



【圖 2-8】馬格利特，《強暴》，1934年



【圖 2-9】威特金，《女人曾經是一隻鳥》，1990年



【圖 2-10】曼·雷
《安格爾的小提琴》，1924年



【圖 2-11】安格爾
《浴女》，1808年



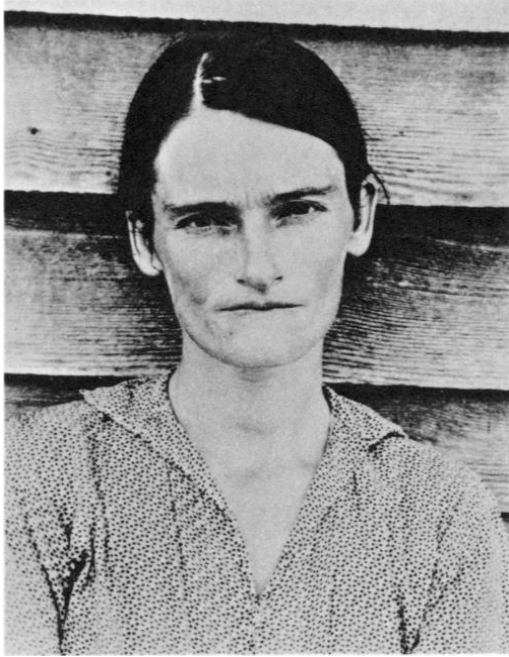
【圖 2-12】馬內
《草地上的午餐》，1863年



【圖 2-13】提香
《田園的奏樂》，1509年



【圖 2-14】雷蒙迪
《巴黎的審判》，1510-20年



【圖 2-15】勒凡
《跟隨沃克爾·伊文斯 4》，1981年



【圖 2-16】伊文斯
《黑爾郡，阿拉巴馬州》，1936年



【圖 2-17】沃荷
《布瑞洛肥皂箱》，1969年



【圖 2-18】畢得洛
《不是沃荷—布瑞洛肥皂箱》，1991年



【圖 3-1】雪曼
《龐帕度夫人的湯盤》，1990年



【圖 3-2】雪曼
《無題 # 224》，1990年



【圖 3-3】卡拉瓦喬
《生病的酒神巴克斯》，1593-94年



【圖 3-4】雪曼
《無題 # 216》，1989年



【圖 3-5】傅肯
《梅倫的聖母》，1450年



【圖 3-6】雪曼
《無題 # 205》，1989年



【圖 3-7】拉斐爾
《佛娜莉娜》，1518-19年



【圖 3-8】雪曼
《無題 # 225》，1990年



【圖 3-9】波提切利
《一個女人的肖像》，約1490年（？）



【圖 3-10】雪曼
《無題 # 228》，1990年



【圖 3-11】波提切利
《朱蒂絲離開赫諾芬尼的帳篷》
1495-1500年



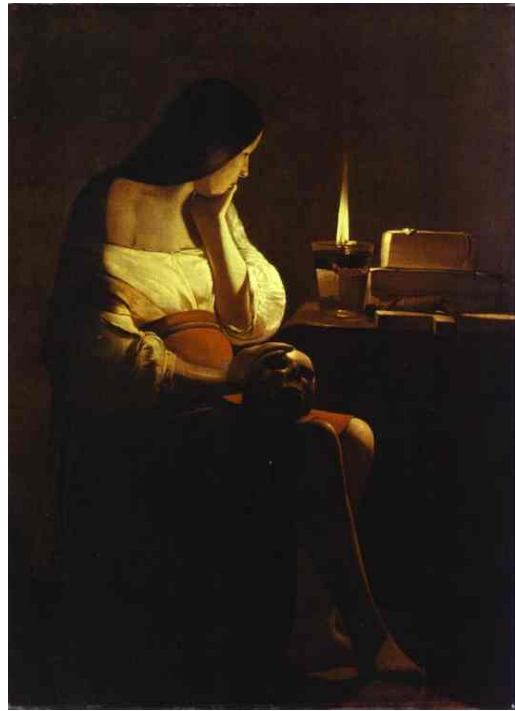
【圖 3-12】雪曼
《無題 # 221》, 1990年



【圖 3-13】魯本斯
《伊沙貝拉·布蘭特》, 1625-26年



【圖 3-14】雪曼
《無題 # 208》，1989年



【圖 3-15】拉突爾
《懺悔的抹大拉》，1635-1640年



【圖 3-16】雪曼
《無題 # 210》，1989年



【圖 3-17】霍爾班
《喬治·蓋西》，1532年



【圖 3-18】雪曼
《無題 # 223》，1990年



【圖 3-19】羅倫茲堤
《乳子聖母》，1320-30年



【圖 3-20】達芬奇
《麗塔聖母》，1490年



【圖 3-21】波提切利，《一個年輕女人的肖像》，1480年



【圖 3-22】魯本斯，《銀河的誕生》局部，1636-38年



【圖 3-23】雪曼
《無題 # 201》，1989年



【圖 3-24】雪曼
《無題 # 215》，1989年



【圖 3-25】雪曼
《無題 # 195》，1989年



【圖 3-26】雪曼
《無題 # 203》，1989年



【圖 3-27】雪曼
《無題 # 213》，1989年



【圖 3-28】雪曼
《無題 # 196》，1989年



【圖 3-29】雪曼
《無題 # 220》，1990年



【圖 4-1】梵谷
《吸煙斗與耳朵纏上繃帶的自畫像》，1889年



【圖 4-2】森村泰昌
《肖像—梵谷》，1985年



【圖 4-3】馬內，〈奧林匹亞〉，1863年



【圖 4-4】森村泰昌，〈肖像—雙子〉，1988年



【圖 4-5】森村泰昌，《兄弟一屠殺· I》，1991年



【圖 4-6】哥雅，《1808年5月3日》，1814年



【圖 4-7】布魯格爾，《盲人的寓言》，1568年



【圖 4-8】森村泰昌，《因光而盲》，1991年



【圖 4-9】森村泰昌
《藝術史的女兒—公主·B》，1990年



【圖 4-10】委拉斯蓋茲
《瑪格麗塔小公主》，1656年



【圖 4-11】森村泰昌
《藝術史的女兒—劇場·A》，1990年



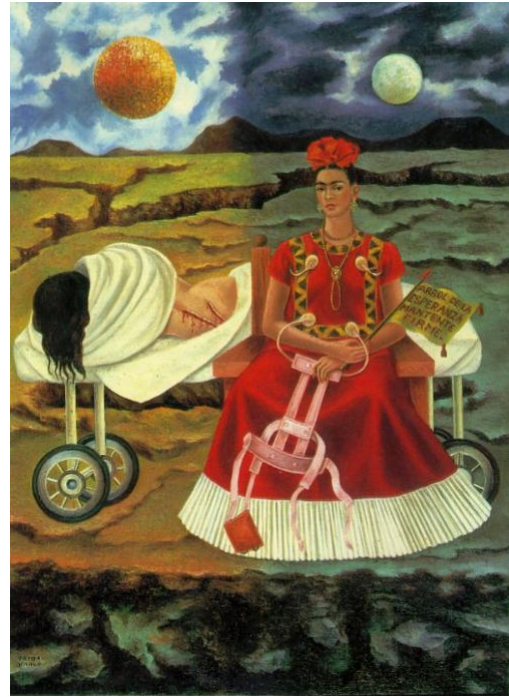
【圖 4-12】馬內
《弗麗— 貝爾傑酒店》，1881-82年



【圖 4-13】森村泰昌
《藝術史的女兒—劇場·B》，1990年



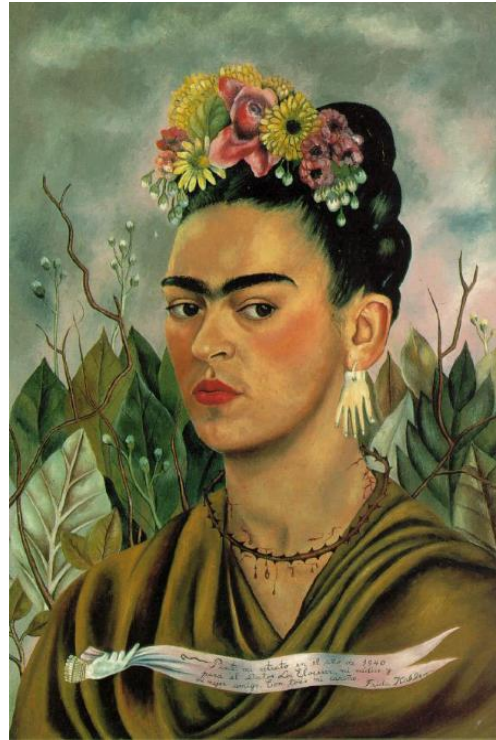
【圖 4-14】森村泰昌
《與卡蘿的內心對話—生存意志》
2001年



【圖 4-15】卡蘿
《希望之樹，保持堅定》
1946年



【圖 4-16】森村泰昌
《與卡蘿的內心對話—手形耳環》
2001年



【圖 4-17】卡蘿
《獻給艾羅賽爾醫生的自畫像》
1940年



【圖 5-1】凡艾克
《阿諾芬尼的婚禮》，1434年



【圖 5-2】凡艾克
《阿諾芬尼的婚禮》局部，1434年



【圖 5-3】杜勒
《二十六歲的自畫像》，1498年



【圖 5-4】林布蘭特
《扮成使徒保羅的自畫像》
1661年



【圖 5-5】林布蘭特
《扮成正在笑的哲學家之自畫像》
1668年



【圖 5-6】杜象
《蘿絲·莎拉薇》，1920年



【圖 5-7】森村泰昌
《だぶらかし・マルセル》，1988年



【圖 5-8】森村泰昌
《拿有一本書的自我肖像 1661》
1994年



【圖 5-9】森村泰昌
《正在笑的自我肖像 1665》
1994年



【圖 5-10】塞尚，《蘋果與柳橙》，1899年



【圖 5-11】森村泰昌，《批評及其愛人·A》，1990年



【圖 5-12】林布蘭特，《圖爾普醫生的解剖學課程》，1632年



【圖 5-13】森村泰昌，《肖像—九個臉》，1990年



【圖 5-14】森村泰昌
《下樓梯的天使》，1991年



【圖 5-15】伯恩—瓊斯
《金色樓梯》，1876-80年



【圖 5-16】森村泰昌
《母親—朱蒂絲· I 》，1991年



【圖 5-17】森村泰昌
《母親—朱蒂絲· II 》，1991年



【圖 5-18】森村泰昌
《母親—朱蒂絲·Ⅲ》，1991年



【圖 5-19】克拉那赫
《朱蒂絲與赫諾芬尼的首級》，1530年



【圖 5-20】卡拉瓦喬，《朱蒂絲斬首赫諾芬尼》，1598-99年



【圖 5-21】簡提列斯基
《朱蒂絲斬殺赫諾芬尼》，1620年



【圖 5-22】雪曼，《無題 # 96》，1981年



【圖 5-23】森村泰昌，《給我的小妹：辛蒂·雪曼》，1998年