

迫切地追尋女性觀者：

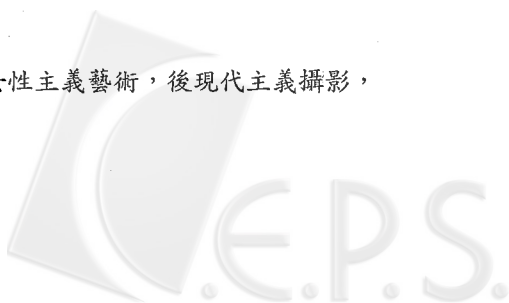
辛蒂·雪曼的《無題電影停格》系列

劉瑞琪（成功大學藝術研究所助理教授）

辛蒂·雪曼的《無題電影停格》系列（1977-80），一直被視為女性主義藝術與後現代主義攝影的里程碑。雪曼在這六十九張黑白攝影當中，似曾相識地扮裝成陪伴她成長的主流電影中的女性刻板印象，吸引了多采多姿的女性主義解讀。但是，既有的女性主義藝評，都聚焦於探討：雪曼的扮裝到底是順應或者解構鞏固父權秩序的男性觀視？卻枉顧女性觀者對雪曼作品的反應。本文試圖彌補這個缺憾，希望藉由確實的視覺分析，輔以雪曼的言論、既有的評論與文化的脈絡，並與女性主義電影理論與後現代思潮展開對話，開創性地分析與詮釋雪曼作為主流電影的觀者，如何以她的扮裝展現出女性特有的觀看方式？而女性觀者又如何與她的作品互動，交涉出以女性為主體的觀看之道？

關鍵詞：辛蒂·雪曼，女性觀者，女性主義藝術，後現代主義攝影，扮裝，諧擬

收稿日期：91.9.11 定稿日期：91.11.22



一、缺席的女性觀者

辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman, 1954-) 在當代美國藝壇可謂引領風騷，她就像是盤據在時代風向球上的變色龍，敏銳地掌握與主導藝壇脈動，用攝影記錄自己千變萬化的扮裝 (masquerade)，成為過去二十五年來後現代主義與女性主義藝術發展的靈魂人物。從 1977 年至今，雪曼在她的攝影作品中經歷一連串戲劇性的蛻變：先是扮演大眾媒體中女性的各種刻板印象，繼之在 1980 年代中期變形成令人厭惡的怪物與排泄物，而逐漸地消失在她的作品中，然後在 1980 年代末期變身成歷史肖像畫中的人物，在 1990 年代的許多作品中，則以組合的醫學人體模型為主角，不再主動出席，徒留某些詭異的缺席痕跡。本文聚焦於雪曼早期所創作的《無題電影停格》系列 (1977-80)，她在這系列的作品中，扮裝成主流電影中變化多端的女性形象，發表之後評論與研究有如排山倒海而來，奠定了雪曼在當代藝壇令人矚目的地位，並且被紐約現代美術館收藏，視為她的代表作，也是攝影史與廣泛藝術史上的里程碑。¹

雪曼以排斥理論著稱，譬如，她自己曾說：「我從來就不曾是批評或理論迷，所以它們不曾真的影響我，也仍不會影響我」(Brittain, 1991: 36)。有趣地是，她的作品卻吸引了各式各樣的藝評家與理論家的解讀，堪稱擁有最多彩多姿的研究文獻的當代藝術實踐。雖然有

致謝辭：本文承國科會補助 (計畫編號：NSC 89-2411-H-006-029)，特此致謝。

¹ 1997 年十二月，紐約現代美術館以一百萬美金購買了全套六十九張的《無題電影停格》，至今這還是世界唯一的整套收藏 (Muschamp, 1997: 106; Pollack et al., 1999: 146)。雪曼中、晚期的作品，在美國當代藝術史同樣有極大的影響力，由於牽涉到的議題頗有差異，筆者將留待另篇論文分析與探討。

少數的藝評家從人文主義的角度出發，認為雪曼五花八門的扮裝，挖掘了人類普遍的意識或幻想生活的各種面向（Phillips & Schjeldahl, 1987: 9; Danto, 1990: 11, 13），大部分的雪曼研究還是聚焦於她的作品所展現（反人文主義）的後現代主義與女性主義特徵。² 雪曼崛起於 1970 年代末期，當時美國的後現代主義與女性主義藝術在歷經了十年的發展後，極需理論化它們的特點，雪曼的作品成為藝評家經常援引的活範例，並且，藝評家也在過去二十五年隨著雪曼不斷的蛻變而起舞，提出不同的理論架構來分析她所營造的「女性身體千變萬化的幻景（phantasmagoria）」，³ 雪曼的作品儼然成為顯現後現代主義與女性主義藝術變化的魔術燈籠。

先從宏觀的角度來看，雪曼這些取材於大眾媒體中的女性形象的創作，會成為後現代主義與女性主義藝術的代表圖像（iconography），有相當重要的共同原因：旗幟鮮明地擁抱大眾文化的立場（Mulvey, 1991: 136）。研究後現代主義的理論家，一直將逾越現代主義時期所建立的（高級的）精緻文化與（低俗的）大眾文化的分野，視為後現代主義的重要的特徵（Jameson, 1998: 164; Huyssen, 1986: 188, 194, 196-197）。雪曼一直對電影銀幕與電視螢幕上的影像著迷（Wallach, 1992），她引用大眾媒體上的女性形象作為創作的源頭，不僅展現了後現代消費社會中大眾文化所擁有的影響力，也醒目地推翻現代主義時期精緻藝術與大眾文化壁壘分明的狀態。此外，從十九世紀下半開始，在現代主義發展的過程中，精緻藝術與大眾文化

2 以下幾篇論文為筆者歸納 1990 年之前的雪曼文獻，提供了不少的助益：Abigail Solomon-Godeau (1991b); Rosalind Krauss (1993b: 162); Emily B. Greenberg (1994: 49); Amelia Jones (1997: 33, 50).

3 蘿拉·莫薇 (Laura Mulvey) 用這個標題來突顯雪曼作品的特色 (1991)。

發生嚴重的「大分裂」，相對於以男性菁英為主的現代主義高級文化，大眾文化被建構與貶低成女性化的文化，以鞏固男性化的高級文化與女性化的大眾文化的界限，防禦女性化大眾文化的興起（Huysen, 1986: 47, 50, 53）。所以，從女性主義藝評的角度來看，雪曼這類奠基於大眾文化的藝術實踐，是對現代主義充滿性別與階級歧視的論述的顛覆，突顯了重新正視女性化的大眾文化的重要性。除了這個共同的原因之外，許多著名學者還就雪曼作品中的許多面向，熱切討論它們對後現代主義藝術與女性主義藝術的貢獻。以下將分別扼要分析，其目的除了首次以中文呈現研究雪曼早期作品的豐碩成果之外，⁴更重要是能對比與突顯本文將提出與論述的創新問題意識——女性觀者對雪曼作品的接受狀態。

在分析雪曼作品的後現代性之前，必須先瞭解它們所屬的範疇：雖然雪曼以攝影為創作媒材，但是學者們並不把她的作品歸類為藝術攝影，而是歸類為當代以攝影為本的藝術實踐。這樣的歸類，主要是因為雪曼的作品並不以藝術攝影所追求的形式美為目的，而是以攝影來記錄她的表演，展現自己的想法與慾望（Solomon-Godeau, 1991a: 113-114; Brittain, 1991: 38; Phelan, 1993: 60）。在1980年前後，以道格拉斯·克林普（Douglas Crimp）為代表的藝評家們，經常以雪曼以攝影為本的表演實踐，來宣揚後現代藝術的特徵。克林普提出，雪曼早期的作品給人似曾相識（*déjà vu*）的感覺，令人聯想到五〇年代電影中的女性形象，可是又沒有確切的源頭，展示了後現代擬像（*simulacrum*）文化的典範。所謂擬像指的是沒有原本的拷貝，在後現代意

4 王雅各曾經為文分析過雪曼的作品（1998: 27-35），但是由於他只是以雪曼為例，探討女性主義藝術在再現身體時的矛盾，所以並未爬梳雪曼文獻，而他對雪曼的詮釋，也主要受到蘿瑟琳·克勞思（Rosalind Krauss）的影響。

象與符號充塞的消費社會中，真實、原本等概念已經瓦解，取代真實的是只有表面而沒有深度的影像，雪曼的作品正展現了這種對飄浮多義的擬像的喜好（1984: 180-181; 1993: 111, 122）。克林普之後，許多著名藝評家都認為雪曼的早期作品，展現了後現代喜愛意象勝於事物、拷貝勝於原本、外表勝於存有、擬像勝於真實的現象（Solomon-Godeau, 1991a: 115; Krauss, 1993a: 17; Phelan, 1993: 62; Foster, 1996: 104; Osaki, 1996; Jones, 2000: 22, 36）。

克林普進一步引用羅蘭·巴特（Roland Barthes）的「作者已死」的理論，來詮釋雪曼對大眾文化的挪用（appropriation），巴特解構了作者是作品的源頭的說法，認為當代文本的結構是由許多已經使用過的再現組成，充滿了似曾相識的感覺。這種基進地去中心化作者的說法，暴露了原創性是不可能的，展現了後現代作者已死狀態。克林普認為，攝影大量複製的特點，是最能表現後現代的生產模式的媒材，雪曼以攝影記錄她對大眾文化的回收與使用，展現了後現代「作者已死」的狀態。此外，巴特還強調作者之死，意味讀者之生，克林普認為這樣的說法很可以解釋後現代藝術對觀者解讀的重視，這個特點也與後現代藝術劇場性（theatricality）的特點息息相關，強調藝術是為特定的時間、地點與情況所建構，突顯觀者參與的重要性，與彰顯作者的原創性和作品的普遍性的現代主義藝術絕裂。雪曼以攝影記錄她扮演大眾媒體中女性刻板印象的手法，正是一種劇場性的藝術表演，而這種劇場性顯露了觀者參與的重要性（1993: 108-109）。⁵

女性主義藝評家對雪曼的早期作品，提出了相當兩極化的的詮釋

5 艾碧給歐·所羅門－郭朵（Abigail Solomon-Godeau）亦提出類似的觀點（1991a: 114-117）。

與評價。以瑪格麗特·艾薇森 (Margaret Iversen) 與米拉·蕭 (Mira Schor) 為代表的藝評家們，認為雪曼所扮裝的女性形象，只是反覆地展示與順應在父權社會中，女性作為男性愛慾化的觀視 (gaze) 對象 (Iversen, 1988: 53, 57; Schor, 1989: 17; Schor, 1994: 255)。艾薇森以下的言論提綱挈領地標示了這一陣營的看法：「雪曼的攝影以第三人稱呈現女性身體，『她』擺出作為『他』的觀視對象的姿態，主動地採取被動的與展示的目的」(1988: 57)。然而，以蘿拉·莫薇 (Laura Mulvey)、艾碧給歐·所羅門-郭朵 (Abigail Solomon-Godeau) 與賈姬·史黛西 (Jackie Stacey) 為代表的藝評家們，則採取完全相反的看法，認為雪曼所扮裝的大眾媒體中的女性形象，展現了女性主義式對男性觀視的交涉，她以諧擬 (parody) 的手法來操縱這些女性形象的扮裝，藉去熟悉化這些女性形象，來批評、解構與顛覆父權文化中以滿足男性的偷窺主義 (voyeurism) 與拜物主義 (fetishism) 快感為訴求的女性刻板形象 (Mulvey, 1991; Solomon-Godeau, 1991a: 272-274; Stacey, 1994: 5-7)。除了以上兩個針鋒相對的陣營外，在 1990 年代中期開始有一些女性主義藝評家提出對雪曼扮裝的女性形象較複雜多元的反省，認為這些作品的效果擺盪在兩極之間。譬如，阿米莉雅·瓊斯 (Amelia Jones) 就認為雪曼所扮演的女性形象，既投射男性觀視對女性身體的慾望，又解構了女性氣質在父權社會的建構 (1997: 33-42)。凱紮·希爾沃曼 (Kaja Silverman) 也提出，雖然雪曼藉展現她的扮裝無法達成文化理想中的女性形象，而顯露了她對女性理想形象的戲耍與攻擊，但是這樣的能動性 (agency) 卻不是毫無問題的，因為畢竟展現自己無法達成理想中的女性形象，並沒有擊退相機／觀視對女性身體的拍攝與客體化 (1996: 205-227)。

在消化了龐大的雪曼研究文獻之後，筆者相當訝異地發現，尚未

有學者探討女性觀者與雪曼扮裝的關係。上述女性主義藝評，全部都是從雪曼的扮裝是否解構或者順應男性觀視出發，展開對雪曼作品的解讀。此外，柯瑞格·歐文思（Craig Owens）在〈異類論述：女性主義者與後現代主義〉（1983）這篇廣為流傳的論文，也提出雪曼的「作品所設定的觀者清一色是男性」的說法（1992: 183）。筆者認為，這樣排她性的說法不僅過於武斷，而且還壓抑了女性觀者的感受、認同與慾望，否定了她們交涉出女性特有的觀看方式的可能。特別是雪曼自己就是大眾媒體的女性觀者，她這些與大眾媒體中女性的刻板印象展開對話的扮裝，難道完全沒有辦法呈現她作為女性觀者的任何看法嗎？而且，大眾媒體本來就訴求大量的女性觀賞者與消費者，雪曼這些挪用與改變大眾媒體中女性意象的攝影，難道全然不能提供女性觀者任何的感受與思考嗎？

筆者相信，女性主義對雪曼的研究，必須跨越以男性觀視為中心的閱讀，轉向以女性觀者為分析的主軸。筆者並不否認，上述女性主義的詮釋，在批判雪曼對男性觀視的順應，或讚賞雪曼對男性觀視的解構時，其實也是出自女性觀點，就像是文學理論家強那森·卡勒（Jonathan Culler）強調，女性主義批評對男性觀點的解構，就是一種從女性角度出發的閱讀：「從女人的角度閱讀，就是去避免從男人的角度閱讀，去發現男性閱讀特有的防衛與扭曲，並提供修正」（1982: 54）。但是，筆者認為，除了解構男性的觀點之外，女性主義藝評尚須積極地探索雪曼的作品如何對女性觀者說話？女性觀者對這些作品可能的回應又有哪些？前述莫薇研究雪曼的論文，一直是雪曼文獻當中最出色的研究之一，莫薇對雪曼的詮釋，主要是承繼她在1970年代為女性主義電影研究所提出的劃時代理論，認為主流電影是鞏固父權秩序的工具，在其中女性只淪為滿足男性觀視的偷窺與拜物

快感的對象 (Mulvey, 1989)。莫薇提出，雪曼就是試圖與主流電影中這種物化女性的情形展開對話，藉諧擬的策略來嘲諷與解構男性觀視。筆者認為，莫薇的論文在雪曼文獻的重要地位，是造成至今尚未有學者研究雪曼如何銘刻女性觀視的原因之一。在電影研究的領域，過去二十年已經有許多學者挑戰莫薇的男性觀視理論，提出與女性觀視相關的種種理論，⁶ 筆者將承繼這些挑戰莫薇的女性主義學者的精神，參酌她們探討女性觀視的理論，從女性觀者的角度出發，來研究雪曼所創作的女性意象在性別政治上的涵義。

筆者想強調，本文想探討的是女性觀者 (female spectator)，而非女性觀眾 (female audience)。關於這兩者的區別，筆者將採用安內特·孔恩 (Annette Kuhn) 的說法，孔恩認為「觀眾」指的是在作品前面觀看的真實的觀眾，「觀者」卻是指在意象的示意過程中，被建構與召喚 (interpellated) 的觀看主體，但不一定意味著觀者只是文本的效果，因為觀者在文本與觀者的關係之外的主體模式，會影響觀者與文本的互動 (2000: 442)。筆者認為，以這樣的「觀者」概念來研究雪曼作品的女性觀者，將可一方面探討雪曼所扮裝的女性形象與女性觀者的心理互動，一方面突顯女性觀者對這些女性形象的意義的主動建構。這種對「觀者」的設想，超越了許多著名學者只將「觀者」視為完全被動地接受作品預先設定好的意義 (Bruno, 1989: 105-106; Cowie, 1989: 129; Bal & Bryson, 1991: 185; Stacey, 1994: 22-24)，而提供了女性主義藝評強調女性觀者的能動性的企圖。此外，研究女性觀眾需要文化研究或社會學取徑，展開實際的田野、問卷與書信調查，這樣的研究雖然值得嘗試，但是已經超過了本文所設定的研究範疇。

6 有關女性觀視的研究史，請參見劉瑞琪 (2000)。

筆者將在《無題電影停格》系列中，選擇一些具代表性的作品，來深究女性觀者對這些作品的接受狀態。前面已經提到，探討雪曼作品的女性觀者包括兩個層次：一是雪曼作為大眾媒體的女性觀者；一是觀看雪曼作品的女性觀者。所以本文不僅要探討雪曼對大眾媒體的接受狀態，還要分析女性觀者與雪曼所扮裝的女性形象的互動。此外，上述研究雪曼的論文的理論傾向都十分濃厚，這些詮釋在開創性方面的確令人折服，只可惜對作品的分析大多是概論式，缺乏對個別作品的詳細分析，即使是由於無明顯的問題意識，所以筆者未在上文加以分析的許多展覽圖錄，也並未對個別作品展開較詳實的研究。因此，本文將以具體的畫面剖析來彌補這個重理論而輕圖像的缺憾。筆者也將在探討女性觀者的回應的主軸之下，輔以雪曼的言論、既有的評論與文化的脈絡，著眼於歷史性、綜合性與批評性的考量，來詮釋《無題電影停格》系列的意義與價值。筆者也認為，女性主義與後現代主義對雪曼歧異的詮釋觀點，看似涇渭分明，其實彼此之間有許多可以相輔相成的對話空間。從 1980 年代開始，許多研究女性主義與後現代主義的學者就已經提出這兩個主義之間密切的相互影響（Owens, 1992: 171; Hutcheon, 1995: 48; Broude & Garrard, 1992: 1），琳達·胡瓊雍（Linda Hutcheon）的這段話極富代表性：「後現代主義與女性主義彼此是互動的：女性主義可以影響後現代主義的策略，發動單向運動（但運動本身不能視為後現代主義的一部分），達到解構的目的」（1995: 48）。所以筆者將在詮釋《無題電影停格》系列的過程，從女性主義的立場出發，以既整合又辯證的方式，時而援引、時而批判後現代主義的藝評與理論，以更多元流動的方式來解讀女人到底想看什麼？



二、女性扮裝與女性觀者

辛蒂·雪曼在就讀於紐約州立大學的水牛城分校之時（1972-76），就對攝影與表演相關的活動相當熱衷。她大學時代主修繪畫，對自畫像與寫實地拷貝雜誌和攝影上的意象特別感興趣。有趣地是，雪曼曾因為學不好曬印技術，而在攝影介紹的必修課程被當。一直到重修時碰到一個以觀念為導向的攝影老師，受到相當大的啟發，雪曼走向以攝影為本的藝術創作的路途才豁然開朗。雪曼在大學時代經常逛二手貨商店，購買與收集了許多的舊衣服與飾品（Cruz, 1997: 2），她曾在訪談中提到：「漸漸地我愈買愈多、愈收集愈多的東西，於是突然間，這些人物由許多的碎片凝聚起來」（Howell, 1995: 7）。雪曼開始將自己裝扮成不同的模樣，參加水牛城藝廊的展覽開幕活動，有一次甚至打扮成孕婦（Cruz, 1997: 2）。而雪曼把這些新奇有趣的扮裝用黑白攝影記錄下來，則是透過大學同學朗哥·朗哥（Robert Longo）的建議，朗哥也介紹雪曼接觸當代藝術驚世駭俗的世界（Brittain, 1991: 34; Fuku, 1997: 78）。

大學畢業後，雪曼在 1977 年與朗哥一起搬到紐約市，開始創作《無題電影停格》系列（1977-80）【圖 1~6】，⁷ 並陸續發表，使得她在藝壇嶄露頭角。這些相片大部分是她自己拍的，少數則為朋友與家人協助拍攝。雪曼展現了她的作品意念先行、甚至不在乎相片品質的特點，她曾自述製造這些作品的意念，是出於模仿在雜貨店花一先令就可以買到的便宜電影停格（Brittain, 1991: 35），充分顯露出她擁

7 雪曼曾自述：1970 年代的女性主義表演藝術家依蓮諾·安汀（Eleanor Antin）與阿菊安·琵臣（Adrian Piper）影響了她的早期創作。見 George Howell（1995: 6）。

抱大眾消費文化的態度。這系列由六十九張小型的 8x10 英寸黑白攝影組成，雪曼如千面女郎般扮演成各種角色，在鏡頭前擺姿態，場景調度 (mise en scène) 讓人聯想起五〇與六〇年代的電影，像是黑色電影 (film noir)、好萊塢的 B 級電影、新浪潮、新寫實主義、希區考克等等。在這些相片中，雪曼極富誘惑性地扮演這些老電影中光彩四射、充滿魅力的女性形象，包括致命女人 (femme fatale)、家庭主婦、性感尤物、上班女郎、悠閒婦人、鄉下姑娘、蹺家女孩、受虐婦女、悲傷女郎、披頭族、妓女……等等。換言之，雪曼展現了對美國五〇與六〇年代的鄉愁，在當時外國所豔羨的大眾文化當中，女性對外貌的裝扮成為當時百花齊放的外觀文化 (culture of appearances) 的焦點 (Mulvey, 1991: 141)。

雪曼作品最具挑逗性的特點之一，就是似是而非的圖像。雪曼曾誇張地宣稱：「有些人告訴我，她們記得我的意象之一的電影來源，但是，我心中完全沒有電影」 (Nilson, 1983: 77)。然而，在一篇近期的訪談記錄，她又大談她的作品與某些電影的聯想 (Mooney, 1999)。筆者認為，雪曼之所以強調她的「心中完全沒有電影」，是想強調這些看似電影停格的照片，並非明確地拷貝某部電影中的場景，而是如前述後現代藝評家克林普等人所說的擬像，每一個意象看似指涉到另一個五〇年代的電影意象，但是它所複製的原本卻被奇異地架空。瓊斯試圖歷史化雪曼的地位，她在論及當代藝術家的身體時，指出擁抱後現代主義的藝術家，從 1970 年代開始轉向展現擬像的自我，到了 1980 年代已經造成擬像充塞的局面，雪曼就是這個轉變過程中的重要人物 (Jones, 2000: 22, 36)。擬像是「奇觀 (spectacle) 社會」的產物，所謂「奇觀社會」指的是在晚期資本主義的消費社會中，「真實的世界變成真實的意象，單純的意象轉變成真實的

存有」(Debord, 1995: 17)。在這個可觸知的世界已經被飄浮的擬像所取代的「奇觀社會」中，雪曼展現了以消費奇觀形式出現的女性身體意象，這些將化妝作為面具，將女性氣質作為扮裝的意象，展現了只有表面沒有深度、似曾相識的擬像，由於擬像沒有穩固真實的指涉物存在的飄浮性(Baudrillard, 1981: 92)，它們的意義因而指向觀者多義的解讀。而且，雪曼的作品不僅是自我表演的攝影記錄，也是電影意象的表演性詮釋，這種劇場性的女性扮裝，也暗示了觀者參與的重要性。

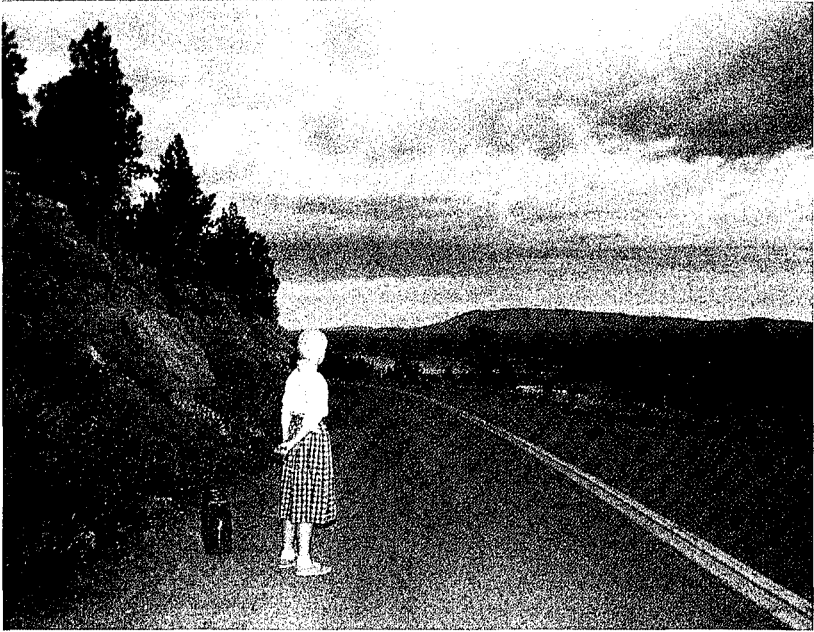
《無題電影停格》系列對觀者的誘惑，除了展示劇場性的女性奇觀之外，還有曖昧、懸疑的敘事結構。雪曼這些指向不曾存在的電影停格的相片，雖然挑起觀者想知道故事的渴望，可是每張意味深長的停格相片卻都只是單獨與凍結的一景，沒有之前，也沒有之後，暗示卻否認故事的存在(Danto, 1990: 9)。在《無題電影停格#21》(1978)【圖 1】中，雪曼扮演一個看似希區考克電影中的女主角(Williamson, 1983: 104; Krauss, 1993a: 28)，可是卻並非任何一部希區考克電影的劇照。相機由低角度往上特寫她胸部以上的身體，這個穿著套裝的年輕上班女郎，走在城市大街上，背後朦朧的高樓隱隱迫近。這張停格相片捕捉凍結的一刻，故事並沒有在相片之外的電影或時空進行，造成敘事未完成的飄浮感，引誘著觀者想像與建構發生的故事。而且，這個孤獨的女人眼睛不安地看著她的左方，暗示畫面外有觀者看不見的缺席的存在，正在困擾著她，她左臉上的陰影與背後高樓龐大的陰影交映，更襯托出威脅感與焦慮感，女人到底遇到什麼麻煩？她到底看到什麼？這種凝滯不定的懸疑感，引發觀者的好奇與猜測，將故事的解答開放給觀者的詮釋。並且，雪曼總是以無題來命名自己的作品，更增添了她的意象的匿名性與自由的詮釋空間。



【圖 1】Cindy Sherman, *Untitled Film Stills, #21* (1978)
Black-and-white photograph, 8x10 in., Edition of 10
Courtesy the artist and Metro Pictures

雪曼自己也指出，她對充滿隱藏的意涵卻不可捉摸的景象特別感興趣：「最能吸引我的意象是最隱伏的那些，你不能分辨它是從那種電影來的、它是那種人物、或剛要發生什麼或已經發生什麼」（Brittain, 1991: 36）。這種曖昧不明、意味深長的景象，充滿了想像的空間，蘊涵有許多的可能。她舉了《無題電影停格#48》（1979）【圖 2】為例，並稱之為「搭便車的旅行者」：

一個女人站在非常暗的、荒蕪的世界邊緣，或許那是高速公路，或許那是在某個地方的山上，在她身旁有個手提箱，她背對相機，所以你看不到她的衣著，她只是站在那兒期待地望著，或許她在等公



【圖 2】Cindy Sherman, *Untitled Film Stills, #48* (1979)
Black-and-white photograph, 8x10 in., Edition of 10
Courtesy the artist and Metro Pictures

車，又或許她在等待下一部經過的車子，可以招手然後搭便車。但它是一種孤獨與期待的混合，或許有點兒興奮或絕望。我想有點兒從哪邊解釋都可能的味道，有些人認為或許她將被攻擊，或許相機代表看著她的某人的眼睛，她甚至不知道她被看。但是，我的作品的大部分都比它們被詮釋的更加無辜，而我也總是覺得這些詮釋有趣，所以就是喜歡聽不同的說法。（Brittain, 1991: 36-37）

從雪曼的詮釋可知，她喜歡創造不明確的女人（她是誰？），置

身不確定的情景（她為什麼會在那兒？）, 造成充滿神祕感與懸疑感的不完全敘事（在幽暗荒涼、空無人煙的風景中, 她會搭到便車嗎? 她會搭上什麼人的便車呢?）, 每個意象背後的故事總是逗人地不可知, 所以觀者可以自由建構與這些女人有關的敘事, 而雪曼也鼓勵我們的參與。雪曼作品的敘事結構總是充滿了曖昧的建構與明顯的心理懸疑, 藉由拒絕展現固定的意義, 侵蝕作品最終的意義, 展現到處都是飄浮多義的符徵 (signifier), 而沒有固定的符旨 (signified) 的擬像世界, 將詮釋權讓渡給觀者, 因而開展了多重閱讀的可能。瓊斯就曾指出這個現象, 認為雪曼的作品鼓勵觀者的參與, 觀者可以藉著與作品中人物的互動, 來經驗自己的投資與慾望 (Jones: 1997: 33)。

追溯雪曼這種強調擬像、劇場性與觀者的後現代藝術的源頭, 其實在 1950 年代下半之後普普藝術 (Pop Art) 與低限主義 (Minimalism) 就開始萌芽, 在 1960 年代末期以後逐漸成長茁壯, 到了雪曼創作《無題電影停格》系列之時, 已經蔚為風尚。在 1960 年代, 普普藝術與低限主義被稱為新前衛派 (neo-avant-garde), 它們承繼達達 (Dada)、超現實主義 (Surrealism) 與構成主義 (Constructivism) 等歷史前衛派 (historical avant-garde) 批判藝術機制的精神, 試圖打破藝術與生活的界限, 挑戰既有的美學標準。無論是普普藝術或低限主義, 在主題、形式、結構上都以現成物 (ready-made) 創作, 以系列性、機械複製、無個性的表現, 與強調藝術家的原創性的現代主義決裂, 標示在晚期資本主義社會藝術家主體性的消失, 取而代之的是商品系列生產與消費的模式已經貫穿到社會生活的每個部分, 包括藝術的領域 (Foster, 1996: 60-68)。普普藝術與低限主義的這些特點, 開啟了後現代藝術的發展, 在雪曼的作品中就可以看到許多影響: 雪曼使用攝影這個機械複製的媒材, 系列性地拍攝她變裝為種種五〇年

代大眾媒體中的女性形象，在這些變化多端的扮裝之下，藝術家的主體性消失殆盡，雪曼自己也鮮明地指出這個作者已死的狀態：「我從不把任何這些作品當作自拍像，我真的認為她們是不同的人——每個是不同的人。……當我突然間在那個意象沒有感覺到我自己的任何東西，它就成功了」（Brittain, 1991: 37）。

雪曼除了受普普藝術與低限主義共同特色的影響外，還繼承了它們的個別特點。普普藝術以大眾文化為創作泉源，展現消費社會中充塞著迷人的表面、包裝、外觀與意象的情境，也就是揭露上文已經分析過的擬像充斥的「奇觀社會」（Barthes, 1989: 25-26; Baudrillard, 1989: 33, 35; Foster, 1996: 127-128）。前面已經剖析過雪曼作品與大眾文化和擬像文化的密切關連，這些特點就是受普普藝術以降的後現代藝術的啟發。低限主義是從現代主義過渡到後現代主義的重要藝術流派，它在拒絕大眾文化方面仍然與現代主義並肩作戰，但是對劇場性、觀者身體與時間性的興趣卻對後現代藝術有革命性的影響。現代主義藝術是一種空間的藝術，強調作品的形式美與視覺性，作品放在自律自足的框架中，或高不可侵的台座上，使觀者欣賞時即刻被吸收（absorption），而渾然忘懷物我對立的狀態。低限主義卻將作品放在展場或戶外的某個特定場所（site）當中，使作品脫離區隔藝術與生活的框架或台座，觀者的身體必須置身於這個特殊的場所，與作品在空間中產生關係，在時間的過程中去知覺它們，這是一種劇場性與時間性的經驗。換句話說，低限主義以降，在後現代的藝術中，觀者愈來愈需要以身體知覺作品，展開劇場性的互動。低限主義的這個傾向，下啟批判藝術機制（art institution critique）的藝術、場所藝術（site specific art）、過程藝術（process art）、表演藝術（performance art）、身體藝術（body art）、錄像藝術（video art）等等（Fried,

1968; Foster, 1996: 35-60)，而以雪曼為代表的後現代攝影，其對劇場性與觀者的強調，也繼承了低限主義的遺產。

雪曼並非只傳承後現代藝術對擬像、劇場性與觀者的重視而已，還繼承了 1960 年代末期崛起的女性主義藝術對性別化的觀看位置的自覺。她曾自述：「雖然我從不曾主動地認為我的作品是女性主義的，或者是政治的陳述，當然我的作品中的每件事情，都是從我在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」（Fuku, 1997: 80）。即使雪曼不承認自己是女性主義者，她的言論卻暗含女性主義的精神，清楚地指出她的作品所呈現異於男性的女性觀點。筆者認為，雪曼的作品同時拓展與挑戰了後現代主義的教義，她所展現擬像的身體是有性別意涵的，這些身體意象對觀者的劇場性召喚，也存在著性別差異。所以筆者想進一步探討，觀看主體的性別位置是否會影響對雪曼作品的解讀？而且雪曼作品的人物塑造與場景調度是否傾向召喚某個性別位置的觀看主體？前言曾提及，女性主義藝評家不斷地片面爭論：雪曼所扮裝的女性意象到底是順應還是挑戰男性觀視？卻對女性觀者的感受避而不談。茱蒂思·威廉森（Judith Williamson）較早的一篇文章可說是吉光片羽的例外，她簡短地提及不同性別的觀者對雪曼作品會有不同的反應：雪曼作品中的女人只是被建構的意象，這需要觀者的共謀才能作用，觀者經由社會與文化的知識，認出這些場景所指涉的風格、電影、明星，投射它所建構的女性氣質，而領悟意識形態是如何運作的。她認為「觀看的共謀男女有別」，對女人來說，雪曼的扮裝展現了女性意象不是真的自我，可以經由瞭解意象是建構的而達到解放；對男人來說，雪曼的扮裝卻顯露了女人是被動的性玩物（Williamson, 1983: 103）。筆者欣賞威廉森注意到女、男觀者對雪曼的女性意象可能會有不同的接受狀

態，但是卻認為她的分析過度簡化，而且太過觀者取向，將作品視為自由曖昧的，完全任憑觀者自由投射，枉顧作品在示意過程中對觀看主體設定與建構。就像筆者在前言所述，雖然觀者不見得會全然被作品所召喚與控制，並且作品也可能有某些曖昧的成份，但是作品在某種程度仍然會傾向召喚某個性別的觀者。筆者將論述，雪曼從女性觀點出發的作品，強烈地召喚女性觀者反省大眾媒體對女性認同的塑造。

雪曼崛起於 1970 年代末期，當時女性主義藝術運動已經如火如荼進行了十年，歷經種種對女性身體意象的展現與反思，女性主義藝術家與學者在不斷地創作與對話激盪之後，逐漸瞭解到任何以女性身體意象為主題的作品，都無法與父權社會中既有的客體化與愛慾化的女性身體意象完全分開。在這樣持續地自我反思與批判的氣氛之下，有些女性主義藝術家開始轉向規避女性身體意象的藝術表現（Doane, 1991: 166; Mulvey, 1991: 139）。可是雪曼在面對女性身體意象之時，卻採取了截然不同的態度，她以積極交涉（negotiation）的方式，取代無法改變現況的消極逃避。她曾回顧創作《無題電影停格》當時，對伴隨她成長的（經常在電視上放映的）五〇與六〇年代的電影中，那些女性身體意象愛恨交織的情感：

我真的又醉心於這些時期，又感到我應該恨它們，因為那些角色模範，以及那些女人被期望去順應的結構與人為設計，像是胸罩與緊身褸。……我也想呈現，這些人物自己和我一樣混淆，因為她們被迫扮演的角色而感到挫折。但是我從來沒有想過這是某種，哦，關於男性觀視的意念，妳知道的，就是指男人看著這些女人，並且幻想她們。如今我回顧這些作品，認為其中某些作品有點過度明顯，

太像這些時期原始的美女照片，所以我如今對它們作為一個系列充滿混雜的情感。（Brittain, 1991: 36）

雪曼指出，在創作《無題電影停格》系列時，她反省了青少女時期觀看的電影中的女性刻板印象對她的影響，她一方面被這些光彩四射的女性形象吸引，一方面又認為她的自我認同不該被這些女性角色模範箝制。她還明白地表示，自己是從女性的角度出發，表達女性面對大眾媒體上的角色模範，所感到的不適與挫折，而非為了女性主義藝評家們所說的檢驗男性觀視。她也坦白承認，《無題電影停格》系列記錄了她的掙扎痕跡，其中某些作品並沒有成功地展現她對大眾媒體所製造的女性認同慾望的反省，反而塑造了與這些充滿魅力的女性形象相當接近的形象。

筆者認為，雪曼的《無題電影停格》系列，可區分為較強調身體的特寫與較突顯敘事的暗示兩類，以下對作品的實際分析，將依這兩個類別的順序進行。在較強調身體特寫的類別中，有較成功地達到雪曼期望的作品，這些作品從女性觀點出發，嘲諷大眾媒體中的女性角色模範，如《無題電影停格# 6、# 34、# 52》等等；也有如雪曼所坦承的，幾乎無法達成她的期望的作品，這些作品中出現了類似大眾媒體中愛慾化的女性形象，如《無題電影停格# 2、# 15、# 39》等等。⁸ 首先，以《無題電影停格# 6》（1977）【圖 3】為分析的焦點，雪曼在這類的作品，展現了她既受主流電影中的女性影像吸引，又以女性觀點諧擬與嘲弄這些影像的特點。雪曼模仿主流電影中常見的性感女

8 限於圖片的版權與篇幅的限制，本文只附作為分析焦點的圖版，文中提及的其它類例，請有興趣的讀者參見雪曼作品的圖錄，如 Rosalind Krauss (1993a) 與 Amada Cruz et al. (1997)。



【圖 3】Cindy Sherman, *Untitled Film Stills, #6* (1977)
Black-and-white photograph, 8x10 in.,
Edition of 10
Courtesy the artist and Metro Pictures

星的特寫，⁹ 躺在頗具裝飾性的床單上，她玉體斜陳、單衣坦露，左手與右腳聳起，擺出戲劇化的性感架式，顯現她對扮演光彩奪目的女星的興趣。可是，雪曼卻刻意地突顯空洞的雙眼、僵硬的臉部表情、不自然的姿態，再加上突兀的黑內衣配白內褲，使她的性感架式破綻百出，展現她對扮演與認同大眾媒體中的女性角色模範的不適、疏離與嘲諷，正如她自己表示：「有一種刻板印象，一個女孩一直夢想著成為電影明星，她嘗試在劇場與電影中實現它，她或者成功了，或者失敗了。我比較有興趣的是失敗的人物的典型，或許我

與其相關連。」¹⁰

雪曼在這張作品中，表達了她作為女性觀者對主流電影的看法，

9 在 1995 年在美国華盛頓特區赫旭洪美術館 (Hirshhorn Museum) 的特展，《無題電影停格》系列第一次以全貌出現在世人面前，在展覽簡介中，菲力斯·羅森衛格 (Phyllis Rosenzweig) 曾嘗試討論作品之間的關係，認為作品中有許多小系列的效果，例如，前六張意象捕捉了同一個金髮女演員在她演藝生涯的不同時刻 (1995)。

10 雪曼這段話轉引自 Mark Holborn (1984: 15)。

她借用這些電影的女性形象，並非為了模仿與認同，而是對性感的女性角色模範的諧擬與批評，以去自然化、奇怪化（make strange）、誇張化、甚至滑稽化的方式，嘲諷地戲耍女性的刻板印象，暴露這些刻板印象只是一種扮演。正如巴特所說的：「反迷思（myth）最好的武器可能是以它的方式將它迷思化，並且製造一個矯揉造作的迷思」（Barthes, 1972: 135）。雪曼作為主流電影女性觀者，藉「矯揉造作」的劇場化扮裝，誇張地表演它們所塑造的女性氣質，展示了這些女性氣質都只是一種人工化的穿著、化妝、姿勢、表演與建構，因而顛覆了父權機制之下女性氣質被視為女人非認同不可的自然、本質與真實的迷思。此外，如果說電影結合了明星制度與偶像崇拜，大量製造了女性消費者的認同慾望，召喚她們成為父權社會中被愛慾化的女性客體，雪曼刻意諧擬父權社會中這些女性刻板印象的手法，則展現她作為女性消費者對這些刻板印象的不適、疏離與嘲弄。就像茱蒂思·巴特勒（Judith Butler）所強調的，認同的失敗展現了順從父權的律法的失敗，因此可以成為一種抗拒父權律法管束的策略（1993: 105），雪曼的扮裝保持了與所扮演的性感女星之間的嘲諷的距離，突顯她無法成功地認同大眾媒體中女性角色模範，成為一種抗拒與批判建構這些女性角色模範的父權機制的手段。

筆者認為，雪曼的扮裝也召喚女性觀者，反省大眾媒體對女性氣質與女性認同的塑造。在此筆者將援引電影理論對女性觀者的探討，以深入剖析女性觀者與雪曼扮裝的關係。瑪麗·安·寶恩（Mary Ann Doane）在著名的〈電影與扮裝：理論化女性觀者〉（1982）一文，提出在父權社會之下，女性觀者傾向於過度迫近與認同銀幕上的被愛慾化的女性形象，她呼籲女性觀者應將這些女性形象視為人工化的扮裝，來抗拒她們被父權社會控制的觀看狀態。寶恩認為扮裝是特殊的

女性心理策略，當女性觀者將女明星所再現的女性特質視為一種表演時，她們就能夠戴上扮裝的面具，重新建立她自己與女星之間失去的鴻溝，這種距離的建立可以去熟悉化（defamiliarization）女性角色模範，造成女性觀者可以操縱、製造與解讀這些女性角色的效果，並使她們對銀幕所塑造的女性角色採取批判的態度（1991: 17-32）。雖然竇恩在行文時，經常混淆女明星的扮裝與女性觀者觀看時的扮裝，但是筆者相信，以上對竇恩理論的再詮釋，可以清楚呈現女性觀者與女性扮裝形象的關係。筆者認為，雪曼自覺性與嘲諷性的扮裝，讓女性觀者明白地意識到大眾媒體中女性角色模範只是一種表演，使她們不會過度被這些意象吸收而認同這些女性角色模範。竇恩曾問：「觀者的扮裝意味著什麼？為了用不同的方式看而戴上面具？」（1991: 26）女性觀者在觀看雪曼的作品時，感受到雪曼的扮裝與電影中的明星的差異之處，也伴隨戴上觀者的面具——在自己與意象之間創造嘲諷的距離，在這種介於主客之間的戲耍中，取笑與離開那個意象。換言之，雪曼的作品提供女性觀者自主、逾越與幽默，女性觀者觀看雪曼的扮裝時，在幻想中除了享受了扮裝的愉悅，還逃逸了認同大眾媒體中女性角色模範的陷阱，保持批評的距離，開展了探討女性氣質的社會建構的嘲諷性空間。

筆者想強調，雖然雪曼的扮裝傾向召喚女性觀者，分享她對大眾媒體上的女性角色模範的嘲諷，擁有女性觀視的男性觀者也可以分享她的反省。而沒有能力閱讀雪曼複雜的示意過程的男性觀者，也有可能分辨不出雪曼的扮裝與愛慾化的女性刻板印象的不同。此外，就像前述希爾沃曼所提出的，雪曼藉展示扮裝與認同的失敗，來戲耍與攻擊父權社會中的女性角色模範，這樣的作法並非毫無問題的，因為雪曼的扮裝仍然有顯現相機／觀視客體化女性身體的一面。雪曼同時是

藝術家與模特兒、扮裝的主體與被觀看的客體的這種矛盾性，會造成女性觀者既複雜又矛盾的回應。這樣的矛盾性可以解釋為什麼女性主義藝評家對雪曼的作品有全然相反的詮釋，這也是為什麼筆者在閱讀這些正反面的藝評的任何一端時，不斷地會有「是的，但是……」的反應的原因。

筆者認為，雪曼的作品展現了女性在父權社會中的觀看經驗是矛盾與辯證的，吸收、再加工與抗拒從銀幕放映出來的事物的過程。正如特瑞莎·德·蘿倫提思（Teresa de Lauretis）所提出的：「女性主義瞭解女性主體……既不在意識形態之內，也不在意識形態之外，……而是同時在性別的意識形態之內與之外。……女性主義的女性主體同時在兩個地方，那就是矛盾」（2000: 272）。由於女人處於父權文化的邊緣位置，同時在父權的符碼與結構之內與之外，女性的慾望與觀點即使有潛力去顛覆主流的觀者與作品的關係，也是高度矛盾的。筆者主張，在詮釋女性觀者對雪曼再扮裝的回應之時，需要嘗試實踐塔妮雅·莫德蕾斯基（Tania Modleski）所說的政治性地解構主客與正反的二元對立，但是仍可在辯證的過程中，保持女性主義的能動性（1988: 71）。也就是說，筆者認為雪曼對父權社會中女性刻板印象的諧擬，雖然會呈現這些扮裝客體化的一面，但是女性觀者會更強烈地意識到她們掌握觀看、嘲諷物化、顛覆預期、批判父權的一面。這也就是胡瓊雍所指出的：「當女性主義借用後現代解構諧擬策略時，絕不會在政治立場有所混淆，部分是因為女性主義有明確立場和『真理』，藉以從性別關係的生產來審視與挑戰美學和社會實踐」（Hutcheon, 1995: 52）。

正如前述雪曼所坦承的，在某些作品中，她的再扮裝極為接近電影中愛慾化的女性刻板印象，使女性觀者難以交涉異於情慾化男性觀



【圖 4】Cindy Sherman, *Untitled Film Stills, #2* (1977)
Black-and-white photograph, 8x10 in.,
Edition of 10
Courtesy the artist and Metro Pictures

視的觀點，如《無題電影停格# 2、# 15、# 39》等等。以《無題電影停格# 2》(1977) 為例【圖 4】，年輕的女孩裹著浴巾，頭上戴著金色假髮，站在浴室的梳妝鏡前面，她左手輕扶浴巾，香肩裸露，下巴微揚，右手誘惑地微微碰觸右肩、喉嚨與下巴，搔首弄姿地向左斜睨，陶醉地看著鏡中自己迷人的長相與丰姿。這樣在隱私的環境中毫無戒備地專注於自己的性感形象，與主流電影中被（男性化的）鏡頭偷窺的女人極為相似，無怪乎克勞思認為在這張相片中，充滿看不見的侵入者的記號，最左邊的門柱將鏡頭排除在門外，男

性觀視與鏡頭的位置結合，被建構成隱藏的偷窺者，而相片上粗糙的粒子則展現了男性觀視與女人之間的心理距離與空間（Krauss, 1993a: 56）。

筆者同意，以去脈絡化的個別作品觀之，雪曼這類的扮裝，確實可能展現與鞏固父權社會中被男性觀視客體化與慾望化的女性刻板印象。但是雪曼的作品在美術館中以系列的方式展示的特點，卻可以某種程度地逃逸這種去脈絡化的解讀，而開拓了女性觀視對女性刻板印

象的交涉。當女性觀者經由系列性的觀看，瞭解所有的女性形象都是雪曼所扮裝的，她不僅是模特兒，還是藝術家，接受的過程會產生變化。因為女性觀者知道每個人物都是雪曼喬裝的事實，不僅造成對她製造可信的幻覺的驚異，也在驚訝於其幻覺的同時，破壞了它的可信度。換句話說，雪曼的種種扮裝戲耍愛慾化的女性刻板印象，因而向女性觀者暴露：女性的種種刻板印象其實是父權社會所建構的，正如法國女性主義者哲學家露思·伊希嘉黑（Luce Irigaray）所提出的，女性擬仿（mimicry）是一種去自然化的解構策略：

要故意地裝出女性的角色，這意味著將從屬的形式轉換為堅稱，因而開始破壞它。……因此，對女人來說，戲耍模仿就是試著重獲她被論述剝削的位置，卻不允許她自己簡單地被降低到這個位置。這意味讓她自己（鑑於她在「可知覺的」「物質」這邊）重新屈從於「觀念」，特別是男性的邏輯所詳盡闡述的有關她自己的觀念，但是這樣做是為了要藉戲耍的重複的效果，使原來被假設為看不到的事物可以「被看見」：被掩蓋的語言中女性氣質的可能運作。（1985: 76）

雪曼的一系列的扮裝，正致力於使女性觀者看見愛慾化的女性氣質是文化建構的，因而解構了女性氣質是天生自然的迷思，並且評論了這個物化女性的成規。此外，筆者也想強調，女性觀者這種在美術館中脈絡化的觀看經驗，將會注意到作為藝術家的雪曼，佔據論述的主體位置的事實，因為女性觀者不只會將她視為模特兒，更會留意她將自己再現成主控解構女性刻板印象的舵手。希爾沃曼曾引用米歇·傅科（Michael Foucault）的理論，認為論述總是需要行使權力—知識的言

說位置與被言說的對象，可是在歷史上，女性總是被父權社會排除在言說的主體位置之外，只能成為被言說的對象，只有女性主義者試圖參與了女人原來無法接近的論述，成為佔據言說位置的主體（Silverman, 1989: 326）。筆者認為，雪曼透露給女性觀者的重要訊息是：她不僅是論述的對象，也同時佔據了論述的主體位置，所以她可以從男性身上奪取觀視，掌控對女性刻板印象的解構，因而展現了女性的能動性與權力。

在《無題電影停格》系列中，除了上述較為強調身體特寫的作品，還有許多敘事的暗示較為強烈的作品，筆者將以雪曼扮裝成家庭主婦與致命女人，這兩種五〇與六〇年代的电影中常見的女性刻板印象為例，來說明雪曼的訴求並非聚焦於男性經驗，而是與觀看她作品的女性觀者分享她對大眾媒體女性形象的再詮釋。在一些雪曼扮裝成年輕家庭主婦的作品中，如《無題電影停格# 3、# 10、# 35》，女性觀者可以感受到女主角主動地佔據觀視的主體位置，以及她強烈地抗拒被他人的觀視所支配的辯證。以《無題電影停格# 10》（1978）

【圖5】為分析的焦點，蘇珊·蕭·謝勒（Susan Shaw Sailer）是至今為止，對這個作品做過最仔細分析的學者，她認為雪曼的扮裝邀請觀者成為偷窺者：「雪曼作為易怒、受挫的家庭主婦，挑釁地瞪著看不到的觀視，我們假定這觀視以性的趣味看著她。但是，雖然這觀視或許可想像為屬於愛人的，雪曼的意象也迫使我們瞭解這也是我們的觀視。一膝伏地、一膝上突地蹲跪，女主角的姿勢使她兩股之間張開的V字形，朝向廚房地板上破掉的購物紙袋裡散落的食物」（1996: 110）。筆者相當驚訝地發現，謝勒竟然是以男性的觀視分析這個作品，將她稱作「我們」的觀者，等同於像「愛人」般以「性的趣味」觀看這個「家庭主婦」的男人，作為女人的謝勒對雪曼作品的觀看方



【圖 5】Cindy Sherman, *Untitled Film Stills, #10* (1978)
Black-and-white photograph, 8x10 in., Edition of 10
Courtesy the artist and Metro Pictures

式完全給男性同化了！筆者並不否認，女性觀者可能被父權社會收編而擁有男性觀視，但是女性主義研究嘗試積極尋找的是女性（或是擁有女性觀視的男性）可以擁有展現能動性的女性觀視，筆者將分析，雪曼所建構的表演與場景，可以召喚有女性主體意識的觀者，佔據女性觀視的主體位置，而非認同將女性形象愛慾化的男性觀視。

筆者認為，整個畫面最能吸引觀者注目的焦點，並非女主角朝向右前方帶有情慾暗示的身體與姿勢，而是她朝向左前方的兇悍的眼神，兩者形成矛盾的對峙。女主角停下整理剛採購回來的食物的動



作，警覺地抬頭瞪視左前方，眼神瀰漫著緊張感，顯示她在著手防衛著某種潛伏在畫面之外的危機。啟動畫面敘事的是女主角警戒的眼神，這是一種主動發現、觀看與探索的觀視，她不只是被觀看，還是觀看的主體。筆者想強調，這種以女主角的觀點為主的敘事，是雪曼作品的重要特點，女性觀者很容易被這樣的結構召喚，去認同女主角的處境，注意、感覺與研究潛伏的危機與祕密到底是什麼？筆者想進一步從畫面的懸疑感（suspense）入手，來談雪曼作品所召喚的女性觀視。巴特曾經鞭闢入裏地分析過這類產生懸疑感與曖昧性的敘事結構：

很清楚地「懸疑」只是優位——或「加重（exacerbated）」——的扭曲形式：一方面，（藉顯著的延遲與再生程序）保持一個相關連的序列的開放，它加強了與讀者（聽眾）的接觸，有明顯的交流感情的作用；另一方面，（假若我們相信每個序列有兩極，）它提供未完成的序列或開放的範例所造成的威脅，也就是說一個邏輯性的干擾，這干擾會充滿焦慮與快感……。因此，「懸疑」是逗著結構玩，設計去危及與榮耀它，構成可理解性的真實的「顫動」（thrilling）：再現秩序的脆弱……。 （Barthes, 1977: 119）

筆者認為，雪曼作品所瀰漫的「焦慮與快感」，正是巴特所分析的懸疑效果，而這樣的懸疑感也召喚著觀者對女主角處境的關心、同情與連結。也就是說，這種以女性角色為中心的懸疑感，會將觀者誘導至女主角的位置，去認同與關懷她的處境，隨著她充滿著警覺性與防衛性的眼睛往外注視正在發生、卻看不到的未知事物，觀看的過程瀰漫著對潛伏威脅的焦慮、恐懼與對抗。莫德蕾斯基在詮釋驚悚電影中的

懸疑場景，也提出類似的看法，認為這類的場景「通常將女人視作它們的客體與主體，我們通常是認同於有危險的女人」（Modleski, 1988: 83）。筆者以為，雪曼事實上是聚焦於女主角的意識，即使她可能成為潛藏的男性觀視愛慾或犯罪幻想的「客體」，但是懸疑的效果會鼓勵觀者去認同女主角與她的危機，成為面對看不見的威脅的「主體」。

筆者認為，雪曼在這些故佈疑陣的敘事，藉著懸疑感的醞釀，召喚觀者對她所扮裝的女主角的同情，共同抗拒將其視為愛慾或犯罪幻想對象的男性觀視，而將觀者建構成擁有女性觀視的主體。也就是說，雪曼的作品其實是加入女性觀點的再扮裝，雖然沒有接受召喚的男性觀視還是可以將她的扮裝視為愛慾性或處罰性的視覺快感的來源，但是她所營造的場景與表演，主要還是試圖建構具有能動性的女性觀視。筆者想強調，雪曼在《無題電影停格》系列中，不斷捕捉具有能動性的女性觀視，是她從女性的觀點出發，嘗試與影響女性認同至深的主流電影交涉，極為重要的一個特點與貢獻。雖然主流電影大都以男性觀視為主，但是雪曼作為這些電影的女性觀者，她所關心與選擇的場景與敘事，大都是那些以女主角的觀點為主要的部分，而非以女主角單單作為性對象的特寫，或者女主角遭受處罰的場景，來作為她再表演的主題。此者前面已經提及，雪曼的再扮裝是對主流電影中女性形象的女性主義式交涉，而非全然創新地建構正面性的女性主體意象，所以牽涉的場景與敘事絕非革命性的，而是充滿了曖昧矛盾的成份。譬如，《無題電影停格# 10》【圖 5】就是一個極度濃縮的獨立畫面，沒有前後的敘事，充滿了曖昧、多元、開放的可能與意義，雪曼所扮演的家庭主婦，面對外界入侵的觀視與威脅，既主動又警戒的回應，造成她既是掌握觀看的主體位置的女人，也是被觀看的景

觀，既可能化解危機，也可能成為受害者。許多的藝評家都看不到雪曼作品這種曖昧不定的特點，竟毫無曖昧性地將它們詮釋成與主流電影中的女性形象類似，突顯愛慾化與易受傷害的女性氣質，不斷地被暴力化的男性觀視偷窺與追蹤，並且被動地等待她無法控制的事情發生（Williamson, 1983: 104; Johnson, 1987: 49; Ball, 1989: 69）。這樣的詮釋完全忽略了雪曼不斷揀選這些曖昧矛盾的場景與時刻，其實蘊含了她作為女性觀者對主流電影中女性形象的交涉。

雪曼的扮裝也提供了女性觀者，交涉主流電影中女性形象的機會，她們一方面可以認同於正在從事主動的、機敏的警覺性觀看的女主角，與她們同仇敵愾。另一方面，她們會注意到雪曼極度加強眼部化妝，再加上因奮力圓睜而顯得僵硬與空洞的眼神，造成人工化與去熟悉化的效果，¹¹使她們可以將雪曼的再扮裝視為諧擬，嘲諷地拉開與女主角的距離，憤慨與批判主流電影總是將女性擺在需要她們極力抗拒的受害者位置。¹²換言之，由於雪曼同時是藝術家與模特兒、觀看的主體與被偷窺者的客體，她又是以多重多音、曖昧不定的訴求方式，來召喚女性觀者的反應，而女性觀者也可以主動建構她們的回應，所以當雪曼的扮裝向女性觀者訴說之時，會誘發女性觀者同情、

11 雪曼曾自述：「我想要更神祕或更曖昧，或許除了少數例外，人物總是有著空洞的眼神，因此我一直認為，在個人的層次，她們是關於我隱藏任何真正的情感。」筆者認為，進一步推演這段話，可知雪曼所扮演的女人的空洞眼神，會製造缺乏自然情感的效果，造成如面具般去自然化與去熟悉化的諧擬效果。見 George Howell (1995: 7)。

12 塔妮雅·莫德蕾斯基 (Tania Modleski) 特別提出，主流電影的女性觀者不一定只能佔據觀看的主體與被觀看的客體兩個位置而已，她們還可以對陷在父權結構中的女主角的處境感到憤慨、批評與同情，深入瞭解女人被父權壓迫的經驗 (1988: 27)。

疏離、抗拒、憤怒與批評等等多重的反應。也就是說，雖然女性觀者知道雪曼扮裝的女人有被偷窺與追蹤的一面，但是她們會更強烈地感受到這些再扮裝掌握觀看、抗拒受害、暴露物化、批判父權的一面。

雪曼在《無題電影停格》系列中，也經常扮裝成五〇與六〇年代的電影中經常出現的致命女人的形象，如《無題電影停格#14、#25、#32》等等，在這類敘事的暗示較為強烈的作品，女性觀者也會產生矛盾辯證的反應。以《無題電影停格#14》（1978）【圖6】為分析的焦點，畫面中央的女人身穿黑色性感衣著，她



【圖6】Cindy Sherman, *Untitled Film Stills, #14* (1978)
Black-and-white photograph, 8x10 in.,
Edition of 10
Courtesy the artist and Metro Pictures

的表情與動作強烈地暗示一場懸疑的觀看戲劇。女人向右前方斜睨，她的臉部反應是房間裡看不見的某個人的索引，她右手握著的武器，也指向這個看不見的人物。此外，雪曼還以她一貫的故佈疑陣的安排，來加強畫面的懸疑感：鏡子反映了酒杯與掛在椅背的黑衣，神祕地暗示缺席的存在。而女人手上武器的黑色封套，也加強了畫面的神祕與懸疑效果。在五〇與六〇年代的電影中，經常出現外表美麗卻包藏禍心的致命女人，她們被描繪成「黑寡婦、誘惑者與狂愛槍枝的艷

婦，她們對金錢與性愛的胃口使男人毀滅」（Douglas, 1994: 46-48）。筆者認為，雪曼正是扮演她成長過程中，電影中經常出現的這種致命女人形象，¹³而她手上也拿著致命女人的形象常有的附屬品——陽物般的武器（Kaplan, 1998: 11）。雪曼突顯了致命女人作為畫面敘事的啟動者，也是擁有危險的與主動的性慾與武器的毀滅者。

雪曼曾經談到自己對扮演充滿誘惑力的女人的興趣：「選擇那種角色表現了我對性慾的矛盾情感——在成長的過程當中，我擁有的角色模範很像那個角色，這些角色模範很多來自電影，但是妳卻被期望成為好女孩」（Howell, 1995: 7）。令人好奇的是：雪曼為什麼選擇將美麗壞女人視為角色模範？筆者認為，女性主義學者對電影中致命女人的研究成果，可以幫助瞭解這個問題。1970 與 1980 年代的女性主義電影理論家，認為致命女人是以男性為中心的幻想，她展現了男性對女人危險的性慾的閹割恐懼與危機，他們必須藉拜物化這些女人的身體來否認自己的閹割恐懼（Mulvey, 1989; Place, 1998: 47; Kaplan, 1998: 9）。1990 年代的女性主義電影理論家，則對上述理論提出修正，她們認為對主動、冒險、被性慾驅使的女性角色的幻想，也可以是女性的幻想，她們提供了女性觀者擁有權力、野心、侵略性與破壞性的迷人女性形象，為了召喚女性觀者回歸父權主宰的社會秩序，所以在電影的尾聲，這些致命女人大膽的生活風格最終將招致懲罰、監禁與死亡（Cowie, 1993: 135-136; Kaplan, 1998: 10）。筆者認為，雪曼將致命女人視為角色模範，肇因於在伴隨她成長的主流電影中，致命女人的形象能讓她交涉以女性為中心的幻想。

13 茱蒂思·威廉森（Judith Williamson）也曾提及，雪曼穿著性感的黑色衣服的扮裝，會令觀者聯想到電影中的致命女人形象（1986: 91）。

筆者想進一步強調，雪曼總是選擇扮演致命女人主宰、威脅與侵略的一面，而非她最終的毀滅，這樣的選擇可以看出雪曼感興趣的是致命女人掌控自己的性慾、充滿權力的特點，而非她們最終對父權秩序的痛苦屈服。雪曼的這種選擇，近似當代女性主義電影理論家所強調的，致命女人烙印在女性觀者的記憶中的，是她們的性慾、自由、主宰與權力，而不是她們最終的毀滅（Place, 1998: 63）。筆者認為，雪曼對致命女人的再扮裝，很容易召喚女性觀者，藉由欣賞這些獨立自主的女人，佔據觀視的主體位置，成為權力的掌控者，而得到視覺與敘事的快感。當然，致命女人的扮裝對父權秩序的顛覆力量，也不宜過度讚頌，正如上述女性觀者與雪曼所扮裝的家庭主婦的關係是充滿曖昧辯證的，她們對雪曼所扮裝的致命女人形象，也可能會有矛盾辯證的反應。因為，雪曼是從女性的觀點出發，交涉男性所創造出來的致命女人形象，她的再扮裝雖然展現了致命女人的能動性，卻也無法完全擺脫這個形象作為男性愛慾投射對象的可能。此外，雪曼的扮裝同時有作為主體與客體的面向，她的眼神、動作與武器，雖然強烈地展現女性反客為主的主控權，但是畫面曖昧不定的懸疑感，仍使女性觀者瞭解，致命女人的形象仍然有被潛伏的父權秩序與男性觀視消費、威脅與屈服的可能。而且，女性觀者也可能注意到雪曼刻意表現的不自然的眼神與造作的姿態，而將她對致命女人的扮裝視為一種操縱與諧擬，嘲諷、取笑、憤慨或批評男性對致命女人的幻想與恐懼。

整體觀之，在《無題電影停格》系列，展現了雪曼在大眾媒體充斥的後現代社會中，對這些媒體中的女性刻板印象的積極交涉。蘇珊·道格拉斯（Susan J. Douglas）針對大眾媒體對女性認同的影響，提出相當敏銳的觀察與分析：



父母之外，大眾媒體養育我們、將我們社會化、娛樂我們、慰藉我們、欺騙我們、訓練我們、告訴我們什麼可以做，什麼不可以做。大眾媒體在我們的成長過程扮演關鍵角色，它們不僅把每個人變成一個女人，而且是很多女人——所有好女人與壞女人的襲仿（*pastiche*），這些女性角色經由美國的印刷廠、放映師以及無線電或電視廣播傳播給我們。這造就了大眾媒體對女性意識的最重要遺產：任何像是統一的自我的事物的腐蝕。（Douglas, 1994: 13）

道格拉斯的看法雖然並非針對雪曼的作品而發，卻可說是一針見血地指出大眾媒體對雪曼的影響，她在《無題電影停格》系列的扮裝，就是挪用大眾媒體中女性各式各樣的刻板印象，來展現表面的、分裂的、多元的、流動的與善變的自我認同，推翻了自我認同是本質性的、統一的與連續性的想法。克林普也指出了這個現象，強調雪曼攻擊了「自我被假想成自律的與統一的」想法，展現了自我「不過是再現、拷貝、贗品的不連續系列……，也就是想像的建構」（Crimp, 1993: 122）。雪曼這些千變萬化的女性扮裝中，隱藏作者身分（*authorship*），不斷將自己喬裝與置換成她人，展現後現代文化中女性認同變化多端的特殊風貌。

雪曼在《無題電影停格》系列中，不斷地從女性觀點出發，交涉與明星、時尚、消費、奇觀、表演相關的女性的刻板印象，一方面選擇較具能動性的女性形象與場景，展現自主地觀看與行動的女人，並在光彩四射的扮裝中得到樂趣；一方面諧擬、解構與批判男性對這些刻板印象的幻想、慾望、甚至恐懼。雪曼也刻意捕捉主流電影中曖昧不明、多重編碼的場景與敘事，召喚與啟發女性觀者，一方面在幻想中主動地創造自我，交涉與享受女性主宰變裝、行動與敘事的快感，

一方面嘲諷、取笑、憤慨、批判或顛覆以男性為中心的女性刻板印象。女性觀者就在這種矛盾辯證的觀看經驗當中，既遊戲模擬又玩笑疏離地游移在認同與嘲諷之間，藉扮裝的幻想來策略性地操縱女性刻板印象，交涉以女性為中心的觀看、幻想、認同與慾望，來獲取女性被父權社會所否定的權力。就像伊希嘉黑所強調的：「女人對自己的（再）發現，只能意味不犧牲她的任何愉悅給別人的可能，特別是……從不只是單一的可能」（Irigaray, 1980: 104），雪曼的作品提供她自己與女性觀者，享受種種變化多端、矛盾辯證的扮裝樂趣，在認同位置不斷蛻變的過程當中，不僅阻擋、諧擬與顛覆了男性觀視對女性的掌控與權力，還開展、交涉與創造了女性觀視的想像空間。

◎作者簡介：

劉瑞琪，成功大學藝術研究所助理教授。專攻西洋現、當代美術史，擅長結合當代批評理論與視覺文化研究，對性別與認同議題的涉獵尤深。近年來專注於女性攝影家的研究，論文相繼在國內外重要期刊發表，並與國內青壯輩的學者合作，致力於西洋美術史研究的推動。主要教授課程：女性主義理論與西洋藝術史、女性攝影家專題、視覺再現中的身體專題、性別與電影、藝術學研究方法論、現代藝術專題、後現代主義與視覺文化、十七世紀荷蘭繪畫專題。

〈聯絡方式〉

住址：701 台南市大學路 1 號，成功大學藝術研究所

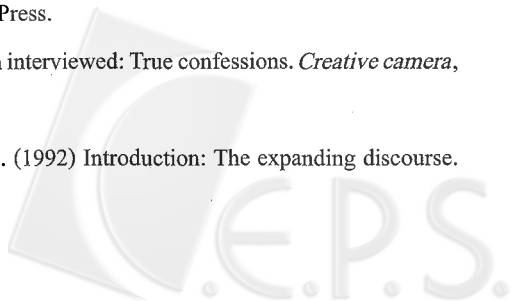
電話：06-2757575 轉 52501

E-mail：liujc@mail.ncku.edu.tw



參考書目：

- 王雅各(1998)〈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》，9: 1-54。
- 劉瑞琪(2000)〈女性主義藝術史研究方法論〉，《近代中國婦女史研究》，8: 195-235。
- Bal, Mieke and Bryson, Norman (1991) Semiotics and art history. *Art bulletin*, 73(2): 174-208.
- Ball, Edward (1989) "The beautiful language of my century": From the situationists to the simulationists. *Arts magazine*, 63: 65-72.
- Barthes, Roland (1972) *Mythologies*, Annette Lavers (Trans.). New York: Hill and Wang.
- (1977) Introduction to the structural analysis of narratives. In *Image-music-text*, Stephen Heath (Trans.) (pp. 79-124). New York: Hill and Wang.
- (1989) That old thing, art. In Paul Taylor (Ed.), *Post-pop art* (pp. 21-31). Cambridge: The MIT Press.
- Baudrillard, Jean (1981) *For a critique of the political economy of sign*, Charles Levin (Trans.). St. Louis: Telos Press.
- (1989) Pop: An art of consumption? In Paul Taylor (Ed.), *Post-pop art* (pp. 33-44). Cambridge: The MIT Press.
- Brittain, David (1991) Cindy Sherman interviewed: True confessions. *Creative camera*, 308: 34-38.
- Broude, Norma and Garrard, Mary D. (1992) Introduction: The expanding discourse.



In *The expanding discourse: Feminism and art history* (pp. 1-25). New York: HarperCollins Publishers, Inc..

Bruno, Giuliana (1989) Untitled entry. *Camera obscura*, 20/21: 28-40.

Butler, Judith (1993) Phantasmatic identification and the assumption of sex. In *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"* (pp. 93-119). New York and London: Routledge.

Cowie, Elizabeth (1989) Untitled entry. *Camera obscura*, 20/21: 127-132.

——— (1993) *Film noir* and women. In Joan Copjec (Ed.), *Shades of noir: A reader* (pp. 121-165). London and New York: Verso.

Crimp, Douglas (1984) *Picture* (1979). In Brian Wallis (Ed.), *Art after modernism: Rethinking representation* (pp. 175-187). New York: New Museum of Contemporary Art and Boston: David R. Godine.

——— (1993) The photographic activity of postmodernism (1980). In *On the museum's ruins* (pp. 108-125). Cambridge, MA and London: The MIT Press.

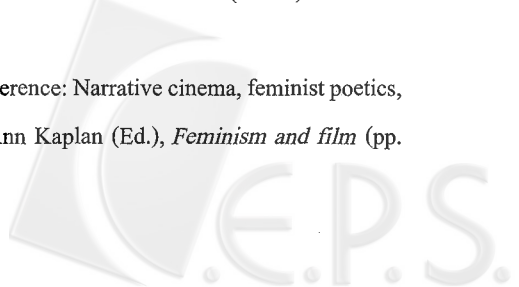
Cruz, Amada (1997) *Movies, monstrosities, and masks: Twenty years of Cindy Sherman*. In Amada Cruz et al. (Eds.), *Cindy Sherman: Retrospective* (pp. 1-17). London: Thames & Hudson.

Culler, Jonathan (1982) *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. Ithaca: Cornell University Press.

Danto, Arthur (1990) *Untitled film stills: Cindy Sherman*. Munich: Schirmer Mosel and New York: Rizzoli.

Debord, Guy (1995) *Society of spectacle*, Donald Nicholson-Smith (Trans.). New York: Zone Books.

De Lauretis, Teresa (2000) *Strategies of coherence: Narrative cinema, feminist poetics, and Yvonne Rainer* (1987). In E. Ann Kaplan (Ed.), *Feminism and film* (pp.



- 265-286). New York: Oxford University Press.
- Doane, Mary Ann (1991) *Femme fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*. New York and London: Routledge.
- Douglas, Susan J. (1994) *Where the girls are: Growing up female with the mass media*. New York: Times Books.
- Foster, Hal (1996) *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge, MA and London: The MIT Press.
- Fried, Michael (1968) Art and objecthood. In Gregory Battcock (Ed.), *Minimal art: A critical anthology* (pp. 116-147). New York: E. P. Dutton & Co., Inc..
- Fuku, Noriko (1997) A woman of parts. *Art in america*, 85: 74-81.
- Greenberg, Emily B. (1994) Cindy Sherman and the female grotesque. *Art criticism*, 9 (2): 49-55.
- Holborn, Mark (1984) Color codes. *Aperture*, 96: 8-15.
- Howell, George (1995) Anatomy of an artist. *Art papers*, 19(4): 2-7.
- Hutcheon, Linda (1995) 〈後現代主義與諸女性主義 (1989)〉 (沈富源譯)，《中外文學》，24(2): 42-66。
- Huyssen, Andreas (1986) *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Irigaray, Luce (1980) This sex which is not one. In Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (Eds.), *New French feminisms: An anthology* (pp. 99-106). Amherst: University of Massachusetts Press.
- (1985) *This sex which is not one*, Catherine Porter (Trans.). Ithaca: Cornell University Press.
- Iversen, Margaret (1988) Fashioning feminine identity. *Art international*, 2: 52-57.
- Jameson, Fredric (1998) 〈後現代主義與消費社會 (1983)〉，《反美學：後現代

- 文化論集》(呂健忠譯), 161-191。台北: 立緒。
- Johnson, Ken (1987) Cindy Sherman and the anti-self: An interpretation of her imagery. *Arts magazine*, 62: 47-53.
- Jones, Amelia (1997) Tracing the subject with Cindy Sherman. In Amada Cruz et al. (Eds.), *Cindy Sherman: Retrospective* (pp. 32-53). London: Thames & Hudson.
- (2000) Survey. In Tracey Warr & Amelia Jones (Eds.), *The artist's body* (pp. 16-47). London: Phaidon.
- Kaplan, E. Ann (1998) Introduction to new edition. In *Women in film noir: New edition* (pp. 1-19). London: British Film Institute.
- Krauss, Rosalind (1993a) *Cindy Sherman, 1975-1993*. New York: Rizzoli.
- (1993b) Cindy Sherman's gravity: A critical fable. *Artforum international*, 32: 162-164.
- Kuhn, Annette (2000) Women's genres. In E. Ann Kaplan (Ed.), *Feminism and film* (pp. 437-449). New York: Oxford University Press.
- Modleski, Tania (1988) *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. New York and London: Routledge.
- Mooney, Ted (1999) Cindy Sherman: An invention for two voices. In Shelley Rice (Ed.), *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (pp. 151-158). Cambridge, MA and London: The MIT Press.
- Mulvey, Laura (1989) Visual pleasure and narrative cinema (1975). In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- (1991) A phantasmagoria of the female body: The work of Cindy Sherman. *New left review*, 188: 136-150.
- Muschamp, Herbert (1997) Knowing looks. *Artforum international*, 35: 106-111.
- Nilson, Lisbet (1983) Q & A: Cindy Sherman. *American photographer* (September):

70-77.

- Osaki, Sachiko (1996) Cindy Sherman's *history portraits*. In *Cindy Sherman* (pp. 38-44). Shiga, Japan: Museum of Modern Art.
- Owens, Craig (1992) The discourse of others: Feminists and postmodernism. In Scott Bryson, et al. (Eds.), *Beyond recognition: Representation, power, and culture* (pp. 166-190). Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press.
- Phelan, Peggy (1993) Developing the negative: Mapplethorpe, Schor, and Sherman. In *Unmarked: The politics of performance* (pp. 34-70). London and New York: Routledge.
- Phillips, Lisa and Schjeldahl, Peter (1987) *Cindy Sherman*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Place, Janey (1998) Women in film noir. In E. Ann Kaplan (Ed.), *Women in film noir: New edition* (pp. 47-68). London: British Film Institute.
- Pollack, Barbara, et al. (1999) The 10 best living artists. *Art news*, 98: 137-147.
- Rosenzweig, Phyllis (1995) *Directions - Cindy Sherman: Film stills* (unpaginated brochure). Washington, DC: Hirshhorn Museum.
- Sailer, Susan Shaw (1996) Women in rooms, women in history. In Robert Newman (Ed.), *Pedagogy, praxis, Ulysses: Using Joyce's text to transform the classroom* (pp. 97-120). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Schor, Mira (1989) From liberation to lack. *Heresies*, 24: 15-21.
- (1994) Backlash and appropriation. In Norma Broude and Mary D. Garrard (Eds.), *The power of feminist art: The American movement of the 1970s, history and impact* (pp. 248-263). New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Silverman, Kaja (1989) Histoire d'O: The construction of a female subject. In Carol

- Vance (Ed.), *Pleasure and danger: Exploring female sexuality* (pp. 320-349). London: Pandora Press.
- (1996) *The threshold of the visible world*. New York and London: Routledge.
- Solomon-Godeau, Abigail (1991a) *Photography at the dock: Essays on photographic history, institutions, and practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1991b) Suitable for framing: The critical recasting of Cindy Sherman. *Parkett*, 29: 112-115.
- Stacey, Jackie (1994) *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London and New York: Routledge.
- Wallach, Amei (1992) Tough images to face. *Los Angeles Times/Calendar* (June 7): 14-26.
- Williamson, Judith (1983) Images of "woman": The photographs of Cindy Sherman. *Screen*, 24(6): 102-116.
- (1986) *Consuming passions*. London and New York: Marion Boyars Publishers.



Desperately Seeking Female Spectators: Cindy Sherman's *Untitled Film Stills*

Jui-Ch'i Liu The Institute of Art Studies
National Cheng Kung University

Cindy Sherman's *Untitled Film Stills* (1977-80) are a landmark body of work in the history of both the Feminist Art and postmodern photography. In this series of 69 black-and-white photographs, the artist acts out and plays with a variety of female stereotypes in the mainstream films from her childhood and teenage. Her masquerade has beguiled plenty of feminist interpretations. However, all of them focus on contesting if Sherman's masquerade reinforces or subverts the domestication of the female body by the male voyeuristic and fetishistic gaze under patriarchy. Female spectators' reception of Sherman's masquerade renders invisible. This article, based on the analyses of Sherman's work, statement, criticism, and cultural context, will attempt to deal with female spectatorship in relation to Sherman's masquerade. The author will also employ feminist film theory and postmodern thought to analyze how Sherman as a female spectator negotiates her response to female stereotypes in the mainstream films? How female spectators of the *Untitled Film Stills*, through their imaginary interaction with Sherman's masquerade, negotiate their specific ways of seeing?

Keywords: Cindy Sherman, female spectators, Feminist Art, postmodern photography, masquerade, parody