

「本我」、「自我」和「超我」在辛蒂·雪曼的作品風格之表現

The 「Id」、「Ego」 and 「Super-ego」 to represent of Cindy Sherman ' s Works

國立臺灣藝術大學造形藝術研究所研究生 張玉筠 Chang, Yu-Yun

摘要

美國女性藝術家辛蒂·雪曼（Cindy Sherman 1954~）於一九七〇年代末發表的作品《無題電影停格》系列（Untitled Film Stills）中，引起各界的熱烈討論，不僅在藝術論壇、藝術評論、社會人文、性別議題等，都引起廣泛的探討；所涉及的議題不單僅只於創作形式與風格，更牽扯出大眾消費文化的社會現象等一連串的討論，當然也包括觀者想要窺視、剖析雪曼的慾望。本文就試圖以佛洛伊德的學說對雪曼的扮裝自拍行為和作品呈現進行初步的探討，依佛氏理論，指出了人的言行暗中受到非理性的潛意識之影響甚鉅，並非如以往所想像的這麼理性以及自由。就佛氏所提出新的本能論（instinctive theory）見解以及童年經驗對於人格的影響：認為本能不只是生物的、先天的東西，還包括了早期經驗的沈澱物。因此佛洛伊德強調了童年對於人格成長的養成，有著重大深刻影響。所以，本文就以雪曼的童年時期為探討的依據，雖然僅只於從文獻中探討雪曼的童年生活可能會有些偏頗，不過，以作品做為一種引證的方式，試圖找出藝術創作中「原我」、「自我」、「超我」的三個特質。

【關鍵字】 辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）、佛洛伊德(Sigmund Freud)、精神分析論 (Psychoanalytic theory)、人格發展理論、本我(Id)、自我(Ego)、超我(Super-ego)

一、前言

奧地利精神醫學家佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856~1939), 根據其多年對精神病患研究治療的經驗, 在一八九六年首創精神分析論(Psychoanalytic theory), 用以解釋精神疾病形成的心理因素。雖然佛洛伊德的精神分析論原本是解釋病因的理論, 但是, 因為他的理論中對幼年時期的人格發展過程, 提出一套有系統而且完整的理論解釋, 因此, 往後一般心理學家就將佛洛伊德的理論, 視為最早而且最具影響力的人格發展理論。

佛洛伊德的人格發展理論, 簡單分為四大要義¹: (1)人格的構成中包括本我(Id)、自我(Ego)及超我(Super-ego)三部分。「本我」: 與生俱來, 只具尋求生存性滿足的自我衝動(如: 飢、渴、性), 而以尋求性慾滿足的衝動最強; 佛洛伊德稱之為慾力(libido)。「自我」: 是出生後經由經驗學習而獲得的, 其位置介於本我與超我之間, 其功能是在現實環境中尋求個體需求的滿足。「超我」: 居於人格結構中的最上層, 它是在社會化過程中被塑造而成的, 具有管制或壓抑本我衝動而使之合於社會規範的功能。(2)三個我之間因彼此互動而產生一種內在的人格動力, 正是促使個體人格發展的主要原因, 稱之為人格動力(personality dynamics)。(3)人格發展主要產生在自出生到青少年的成長階段。可略分為五個時期, 如: 空腔期、性器期…等。(4)每個時期的人格發展雖有其特徵, 但因均與本我之內在性慾衝動的慾力有關, 故而採用與其性器官有關的含意而命名。

四項發展要義中, 以第一項與第二項為本文討論的範疇, 在心理動力學中, 本我、自我與超我是由精神分析學家佛洛伊德之結構理論所提出, 精神的三大部分。1923年, 佛洛伊德提出相關概念, 以解釋意識和潛意識的形成等相互關係。「本我」(完全潛意識)代表慾望, 受意識壓抑;「自我」(大部分有意識)負責處理現實世界的事情;「超我」(部分有意識)是良知或內在的道德判斷。更詳細

¹ 張春興,《教育心理學》, 1996, p.125~126

的論述，「本我」(id)是在潛意識型態下的思想，(拉丁字為「it」，原德文字則為「Es」)代表思緒的原始程序。意旨人最為原始的、屬滿足本能衝動的慾望，如饑餓、生氣、性慾等；此字為佛洛伊德根據喬治·果代克(Georg Groddeck)的作品所建。本我為天生具備的，亦為人格結構的基礎，日後自我及超我即是以本我為基礎而發展。本我的目的在於遵循享樂原則，追求個體的生物性需求如食物的飽足與性慾的滿足，以及避免痛苦。

「自我」(ego)這個概念是許多心理學學派所建構的關鍵概念，雖然各派的用法不全相同，但大致上共通是指個人有意識的部分。自我是人格的心理組成部分。這裡，現實原則暫時中止了快樂原則。由此，個體學會區分心靈中的思想與圍繞著個體的外在世界的思想。自我在自身和其環境中進行調節。佛洛伊德認為「自我」是人格的執行者。而人格結構中的管制者，就是「超我」(super-ego)。由完美原則支配，屬於人格結構中的道德部份。在佛洛伊德的學說中，超我是父親形象與文化規範的符號內化，由於對客體的衝突，超我傾向於站在「本我」的原始渴望的反對立場，而對「自我」帶有侵略性。「超我」以道德心的形式運作，維持個體的道德感、迴避禁忌。超我的形成發生在戀母情結的崩解時期，是一種對父親形象的內化認同，由於小男孩無法成功地維持母親成為其愛戀的客體，對父親可能對其的閹割報復或懲罰產生去勢焦慮(castration anxiety)，進而轉為認同父親。

在佛洛伊德的學說中所提出的三個「我」，涵蓋潛意識、意識和受社會規範的三個人格發展層面，分析探討辛蒂雪曼創作中，從潛意識的影響、行為的實踐到作品的呈現和影響。三個「我」的呈現方式，是如何變化和展現?以觀者角度，試以釐清作品與作者間內心對話的過程，以及其涉及的多元面相和議題等。

二、童年經驗對辛蒂雪曼的創作啓蒙

當代女性美籍藝術家辛蒂·雪曼（Cindy Sherman，1954~），一九五四年一月十九日出生於美國新紐澤西州（New Jersey）的格蘭山脈附近。父親查里斯·雪曼（Charles Sherman）是一位工程師，母親桃樂西·雪曼（Dorothy Sherman）則是一位老師。雪曼排行老么，與前4位兄姐年紀相差甚遠。在她出生不久後，兄姐就都各自在外地就業與讀書。家中與她最親近的就是母親，卻不幸在她二十歲時過世。三歲那年，因父親工作的關係便搬往紐約州長島（Long Island）北岸郊區漢廷頓海灘（Huntington Beach）附近的社區居住。孩童時期的雪曼，記憶中的父親總是隨身攜帶一台相機用來拍攝周遭的景物，而當時的她也擁有一台專屬於自己的布朗尼相機（Brownie Camera）（圖一），使雪曼也可以像父親一樣隨心所欲的拍攝自己感興趣的事物。所以，雪曼對攝影興趣的喜好也有承蒙於父親的啓蒙。



圖 1，〈布朗尼相機〉，（*Brownie Camera NO.2*），1900 年出產。

在雪曼的成長過程中，正處於電視節目大量出現的時代。她喜歡看電視也喜歡一邊畫畫，有時也會將電視上的影像透過她手中的畫筆呈現在紙張上。長時間的觀看電視，不分類型的閱讀節目影像，不管是新聞、重播的老電影、卡通影片等，影像對她的吸引力是可想而知地。除此之外，扮裝與扮家家酒也是她所喜愛的活動，不喜愛將自己幻化為故事中美麗溫柔的女主角，卻喜愛將自己打扮為醜陋的巫婆、恐怖的怪獸或是老態龍鍾的老婆婆。然而，這樣不討喜的人物題材，經過數十年後，卻也經常出現在她的各個系列作品裡。如（圖2），攝影棚裝飾為命案第一現場，自己成為滿身佈滿灰塵泥土的屍體，橫躺在似乎剛下過雨的草地上，整張畫面充斥著詭譎、懸疑的氣氛。青少年時期的雪曼不僅只為自己扮裝，國中時還特製了名為「辛蒂」的紙娃娃。「辛蒂」的一切造形，不管是服裝、髮型都會隨裝扮而變換²，可見雪曼對扮裝興趣的濃厚以及對自我的認同感是從小便可見之。



圖2，辛蒂·雪曼，〈無題 # 153〉，（*Untitled #153*），1985，攝影。

² 雷雅淳，〈女性身體之幻化－辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）藝術之研究〉，民國93年，p.23。

三、本我概念在雪曼作品中的萌芽

孩童時的雪曼剪貼了一本名為《辛蒂的書》，如（圖 3）。將自己從出生到小學的照片剪輯起來，並且寫道「那就是我！」（Thats me!），在團體照中還會特別將自己的圈出來，如（圖 4）。九歲的雪曼對自己的形象就已經有了意識感。對於主體與外界開始有意識上的強烈區別。根據佛洛伊德（Sigmund Freud，1856～1939）早期主張，人的心理乃是由潛意識、前意識以及意識所構成的；到了晚期，佛洛伊德修正其學說，提出了著名的由「本我」、「自我」以及「超我」所構成的人格結構說法。對於雪曼的創作風格，筆者認為絕大因素源自於雪曼小時候的生長環境，尤其是在扮裝與大量的接收電視影像；而家庭因素是一個關鍵。沒有兄弟姐妹做玩伴的小雪曼，變身為許多角色和自己對話；用電視的影像和聲音充斥自己所在的環境，長時間的觀看電視是被父母所責難；但是，熱愛扮裝的行為卻是被父母所支持與認同，甚至為她攝影，留下美好的童年回憶³。連同雪曼早期部分的攝影作品，也是經由她的父親按下快門所完成。

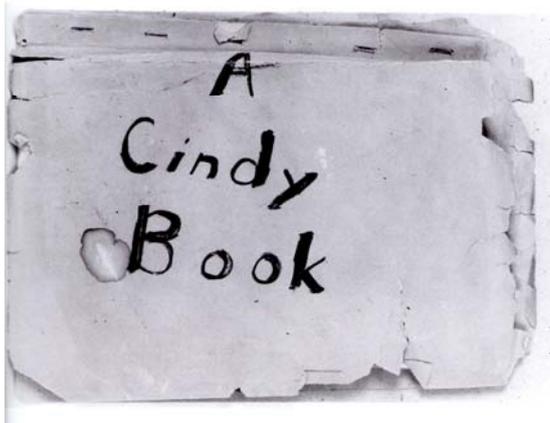


圖 3，《辛蒂的書》封面。

³ Ibid. , p.243 。

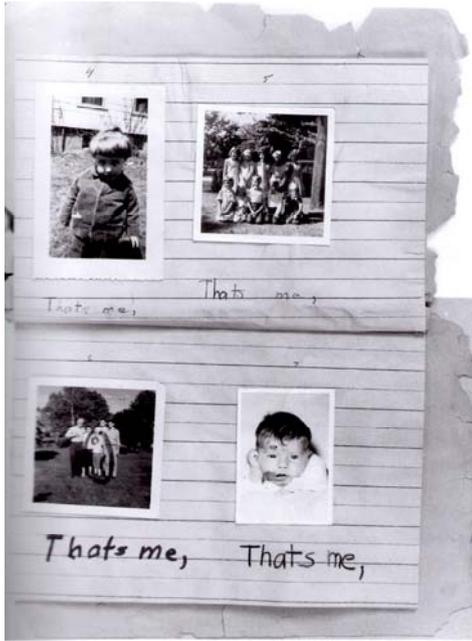


圖 4，《辛蒂的書》內頁剪貼。

然而在她的作品中，不乏以真實的藝術家本尊做為模特兒，並且經常是單獨一人的出現，再以扮裝的形式成像，而作品生產的源發過程就像以兒時所玩的扮裝遊戲一樣，遊戲一開始的興致，是「本我」（Id）的衝動；然而，執行過程的嚴謹就是屬於「自我」（Ego）的要求，兩者和以後所引發的能量，就屬於「超我」（Super-ego）的呈現。

若視扮裝變相是「本我」慾望的衝動起源，也是「快樂原則」下的產物⁴，則可稱為是雪曼藝術創作的動機及內容；精準的人物描述，自若的神態，用非真的虛擬形象出現在作品中，是雪曼「自我」意識的實踐。而作品所呈現的擬仿⁵（mimicry）特質或是諧擬⁶（parody）手法，並且引起觀者的意識，則可視為「自我」與「超我」的結合與實踐的最佳產物。

⁴王秀雄 著，《美術心裡學》，台北市立美術館印行，民 80 年，28 頁。

⁵劉炳惠 著，《關鍵詞 200》，台北，麥田出版，165-166 頁。

⁶劉瑞琪 著，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，台北，遠流，2004 年，239 頁。

然而，讓雪曼聲名大噪的關鍵也正是因為雪曼她擅用對虛擬形象的指涉。像似雪曼早期的《無題電影停格》系列（Untitled Film Stills）。參閱（圖 5）、（圖 6）。沒有確切出處的主角人物，促使大眾產生一種好像在哪部電影裡看過，卻又想不起的感覺，油然而生就是廣泛的解讀和詮釋，當然，也賦予作品更多的空間和想像。



圖 5，辛蒂·雪曼，《無題電影停格》系列，（*Untitled #21*），1978，攝影，10×8 英吋。



圖 6，辛蒂·雪曼，《無題電影停格》系列，（*Untitled #58*），1980，攝影，10×8 英吋。

四、自我在創作中的展現

若將「本我」概念視為是潛意識內的本能衝動也就是本來的自己；當潛意識外，能意識到外界的訊息並且能適應，就可叫「自我」⁷，而自我的意識是受限制並且被規範和抑制地，當本我的慾望衝動與社會規範相抵時，是可被壓抑地，或是轉化成能適應外界生活狀態的一個機制。然而，這是心理學上的解釋，當我們回歸到雪曼的作品時，從本我衝動的興起到「自我」概念的形成轉換為實際行為的實踐時，在作品中扮演的角色是什麼？然而，當作品完整被呈現時，「超我」的意義又在哪裡。

首先，在前文中就已經提及到孩提時期的雪曼，對自我的意識感是非常重要的，再加上雪曼的求學經驗開始切入她的創作過程中，便可以將作品形式化分成好幾階段，她的作品主要都以攝影方式為媒介。1975年，還是大學生的雪曼已經選擇用相機做為創作的載體，用自己的身體成為媒介，創造不同的角色，雖然略顯生澀，但卻不失色。如（圖7）、（圖8）。



圖7、8，辛蒂·雪曼，早期作品，1975，攝影。

⁷王秀雄 著，《美術心裡學》，台北市立美術館印行，民80年，29頁。

這樣的選擇，其來有至，以大環境而言，從一九六〇年代末期開始，藝術家對傳統中藝術的定義產生質疑，他們認為藝術品的存在不應只是二次元或三次元的空間性物體而已，應該也同時是在時間中的。一九七〇年後，觀念、地景、表演、環境藝術的興起，改變了傳統的藝術形式與觀念，藝術變得趣味又多元。然而這股風潮也吹進了校園，影響到了雪曼，她對於觀念藝術的喜愛與攝影的偏好，也影響到原本對繪畫的執著，並且開始對繪畫感到懷疑。

高中時期的雪曼，擅長臨摹寫實風格繪畫，如林布蘭（*Rambrandt van Rijn* 1606~1669）、維梅爾（*Johannes Vermeer* 1632~75）等作品。到了大學主修的就是繪畫，具有高明的繪畫技巧，總能精確描繪事物，並對自畫像與忠實拷貝雜誌和相片的影像特別感興趣⁸。大一研習攝影課程時，卻因為學不好曬印的方法，也對像是沖洗藥劑的調配、曝光快門的時間等技術層面的細節感到挫折；直到重修時遇見啓發她靈感，引領她走進藝術創作歷程的關鍵人物芭芭拉·裘·瑞維勒（*Barbara Jo Revelle* 1908~），一個以作品的觀念與創新構思為創作核心的攝影老師，給予年輕的雪曼對於攝影藝術的形式，萌起不同以往的思維。

一九七四年是雪曼創作的轉捩點，她找到了最適合自己的創作方式—攝影。並且至此開始用嚴肅的態度看待藝術創作。也對日後的創作生涯奠下嚴謹的工作態度。她不僅從作品材料的蒐集、拍攝環境選擇、化妝、攝影燈光、相片選取…等，幾乎是一手包辦，並且還會在先前列出作品所需的各個元素，如圖 9、圖 10 和（圖 11）。並在事後進行挑選，如（圖 12）。而在一九八〇年代起，雪曼的影像逐漸在作品中消失，取而代之的是娃娃、道具、穢物到後來 1992 年的《性照片》系列（*Sex Pictures*），大量的使用醫療用義肢、人體模型等道具。部份原因是因為雪曼認為她有完全掌控無生命的模型或是道具的能力，遠比真實的模特兒來的容易達到她所想要的呈現方式。如（圖 13）、（圖 14）。

⁸ Fuku,op.cit,p.78。

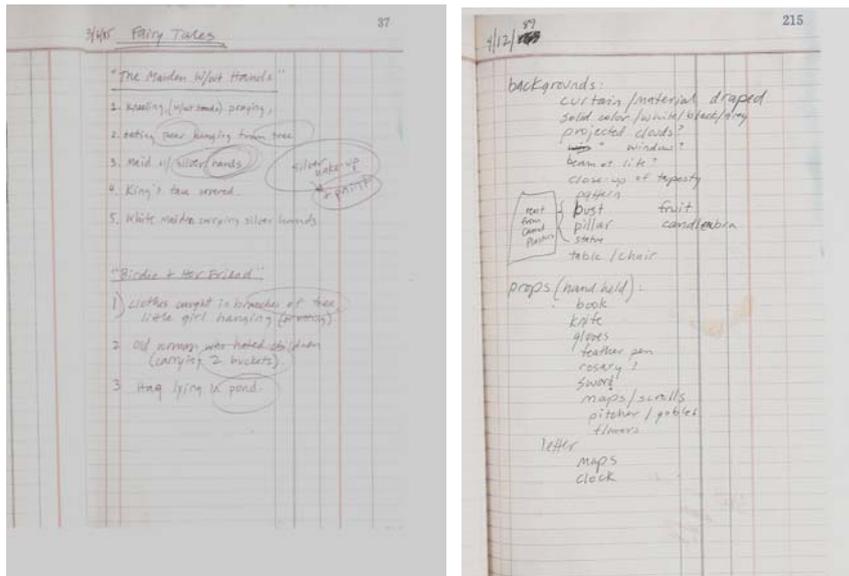


圖 9、10，辛蒂·雪曼進行創作前的工作列表清單。

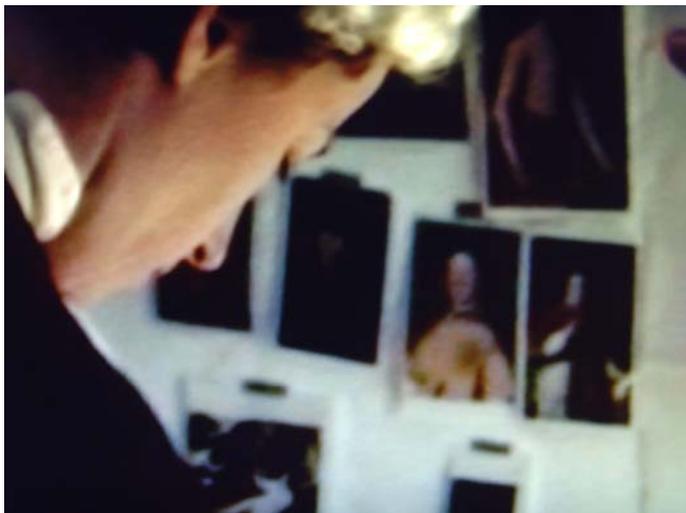


圖 11，辛蒂·雪曼在拍攝《歷史肖像》系列時的工作情景，背景可見其參照人物的肖像畫。

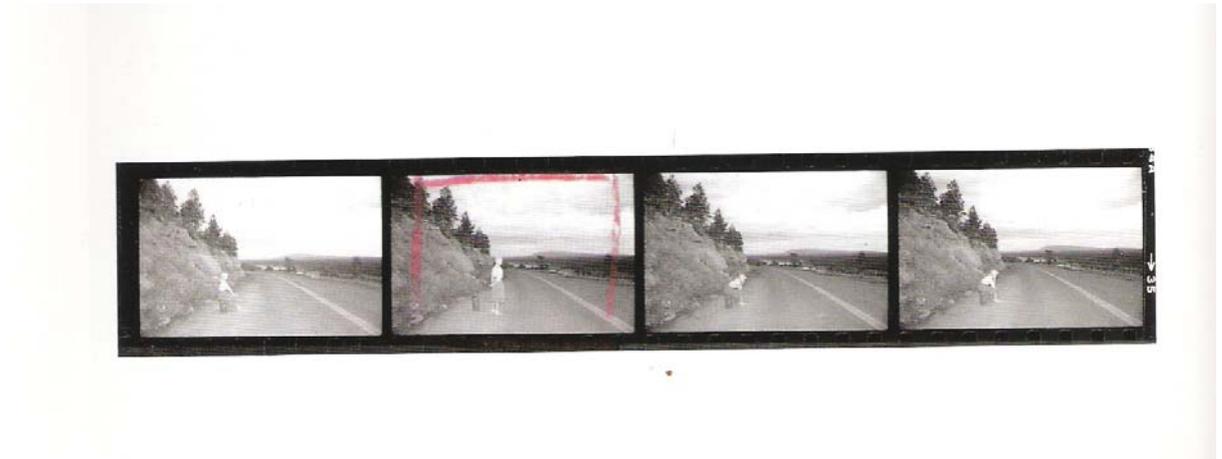


圖 12，辛蒂·雪曼進行創作時會嚴選所要呈現的作品感覺。



圖 13，辛蒂·雪曼，《性照片》系列（Sex Pictures），（*Untitled # 305*），1994年，攝影。



圖 14，辛蒂·雪曼，《性照片》系列（Sex Pictures），（*Untitled #250*），1992年，攝影。

然而，雪曼的自身形象並非全然的退出於作品之中，在近年發表的《小丑》、《貴婦》系列，還是可見她的身影。雪曼與專以自身形像扮裝藝術家不同之處是在於，對雪曼來說，自我的形象的扮裝只是創作的工具之一，沒有存在每件作品中的必然性，但是，無形中，不管經由假體或是道具，每一張作品的呈現，都具有顯現雪曼內心本質的意義投射。

五、作品中「超我」展現所引發的影響

從一九八〇年代，雪曼首次作品發表後，便成為藝壇閃耀的明星。其實，除了攝影老師芭芭拉·裘·瑞維勒的啓蒙外，藝術家維多·艾肯西（Vito Acconci）也對求學時的雪曼時造成了很深地影響。維多·艾肯西（Vito Acconci）在創作中使用自己的圖像，一開始雪曼認為艾肯西是在對女性主義進行憤怒與排斥，後來，當艾肯西到水牛城訪問時，才發現他的作品欲在突破事物的限制，並使觀者在不知其所以然的情況下去嫌惡它，具有一種對抗的性質。這股觀念的風潮影響雪曼的創作和思維。

以正式發表的作品為例，1997-1980年，《無題電影停格》系列（Untitled Film Stills）；1980-1981年《後銀幕投射》系列（Rear Screen Projections）；1982年《摺頁》系列（Centerfold）…1992年《性照片》系列（Sex Pictures）；1994-1996年《恐怖與超寫實》系列（Horror and Surrealist）以及近期發表的貴婦人和小丑系列等。不同的主題在做系列性風格的發展，每個階段展現的風貌都源自於藝術家對創作的衝動與愛好，當然也具有藝術家創作的意念和思維。而系列作品中，卻不乏和艾肯西作品中所展現的對抗性，有所共鳴，當然也引起更多不同的見解和評論。

許多不同領域的學者爭相解讀雪曼的作品，各式的理論和邏輯幫雪曼做詮釋的動作，也讓各家學者能藉由作品引證其主張；如同女性主義的評論家、藝評家和藝術史學者；雖然，有少數藝評家從人文主義的角度出發，對於雪曼的千變萬化，認為是探討人類普遍的意識或是生活幻想的種種面向。不過大多數的論述重心還是擺在其作品中的後現代及女性主義特徵上去探究。不過，不論哪一家的學說都是被雪曼本人所排除地。雪曼本人的創作原意，是想讓觀者認清自己，而不是認清她。

“I am trying to make other people recognize something of themselves rather than me.” Cindy sherman, 1986

六、結論

當原初的衝動慾望，一種玩笑性扮裝遊戲，循序著規則，結合後天培養的藝術觀念和技術，接續發展成爲一種嚴謹的創作行爲和態度，作品中使用自己的身體符號卻抽離了藝術家自己的本位，人的形象在作品中僅代表的是一種符號，一個元素，一個虛擬的真實狀態。藝術家的意念在於展現作品背後的意涵，表達一種沒有真實的指涉，也是一種觀念的傳播。在後現代藝術裡，這種形式的表達，目不暇給；若視二十世紀的藝術作品，爲「本我」表現的極致；則後現代的藝術中，處在一種「超我」的狀況，期盼一種自我理想的實踐，超脫或是犧牲現實的環境狀況，尋求一種創作上自我理想的滿足。就如同雪曼在創作中獲得「本我」的滿足、「自我」的實踐，最後在觀者中尋求「超我」。然而，後現代作品的完整性與趣味性也在於這三者緊密的交互作用。就像觀看雪曼的作品，就像在照鏡子般有趣，不單只是認識藝術家三個「我」的結合，觀眾也無形在作品上獲得和自己心中的三個「我」對話的滿足。所以，藝術家結合作品後，所引爆的強度和能量能依社會時代所被重視，就是本我、自我及超我三者合得最佳實踐。

參考書目：

- 1.張春興 著，《教育心理學》，台北，台灣東華書局，1996。
- 2.王秀雄 著，《美術心裡學》，台北市立美術館印行，1991 年。
- 3.劉炳惠 著，《關鍵詞 200》，台北，麥田出版。
- 4.劉瑞琪 著，《陰性顯影:女性攝影家的扮裝自拍像》，台北，遠流，2004 年。

參考論文：

1. 雷雅淳，〈女性身體之幻化－辛蒂·雪曼（*Cindy Sherman*）藝術之研究〉，民國 93 年。