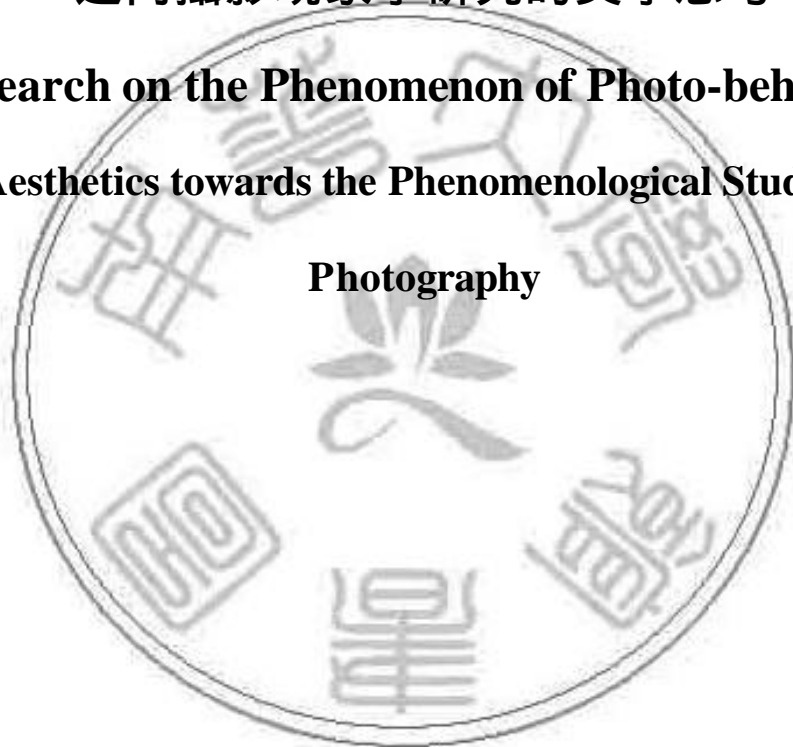


南 華 大 學  
美學與藝術管理研究所碩士論文

攝影行為現象之研究—  
邁向攝影現象學研究的美學思考

**Research on the Phenomenon of Photo-behavior :**  
**Aesthetics towards the Phenomenological Study of**  
**Photography**



研 究 生：林士民

指 導 教 授：蔡瑞霖

中華民國九十二年六月

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所

攝 影 行 為 現 象 之 研 究 — 邁 向 攝 影 現 象 學 研 究 的 美 學 思 考

研 究 生 :

林 怡 蓉

經 考 試 合 格 特 此 證 明

口 試 委 員 :

楊 植 勝

蔡 信 霖

高 榮 禧

指 導 教 授 :

蔡 信 霖

所 長 :

釋 慧 開 (陳 開 宇)

口 試 日 期 : 中 華 民 國 九 十 二 年 六 月 二 十 一 日

# 論文摘要

在拍照的過程中，我們拿起攝影機（相機），用取景框框取景物、按下快門，為的是攫取照片實體與此行動所引發而產生的影像記憶，而能在未來的時間中一再回顧，並真實地確認此情此景的曾經存在。攝影的行為似乎是指在流動的時間中切割了某段凝結時空中的細薄切面，因而讓照片本身蘊藏著時間與空間的雙重意義。但似乎「攝影」（photography）一詞並非單單只意味著對影像的獵取過程，整體看來，攝影的完整行為必須全然地包含了攝影的行動過程與對照片的觀賞閱讀此二部分不同的行為模式，而將此兩部份的整體面貌結合起來，「攝影行為」（photo-behavior）的全體面貌方能顯現。

另一個重要的課題是長久以來一直沒有建立起對於攝影美學的基本掌握，在此，本論文首重研究在攝影這個課題上基本的美學價值，而意欲釐清這個價值意義必須從瞭解攝影行為的過程著手，而欲瞭解攝影行為的課題則必須由研究其對於照片審美的普遍觀看經驗著手。

對於以上問題，本論文則嘗試以現象學方法對攝影本身所進行的本質描述開始解決，利用此種研究方法來解釋攝影者（photographer）、被攝對象與攝影機具（apparatus）之間的關係脈絡，此處的攝影機具則泛指著攝影機、相機等等涵蓋著攝影技術留存影像的基本功能為主的機械工具。再以現象學本質直觀的態度來解釋發生於攝影行為中的各部份意義，以作為釐清攝影行為的基礎。隨後藉由分析照片觀賞的普遍意義，發掘照片圖像所具有的符號運用中，分析照片圖像相對於攝影者、被攝對象與觀眾之間的根本價值與圖像意義，作為進一步解譯照片內容圖案的表層符號與深層內容精神之間概念的初步解讀。

作為一個以攝影行為為研究對象的整體探討，本文研究再以觀眾觀賞攝影照片的歷程，如何形塑出觀眾觀看的整體社會意義，觀眾存在的主體界定（即包含著攝影者、被攝者與大眾等等角色），來釐清觀眾的角色地位。並研究現今社會世界對於攝影行為作品所形塑出的商品概念，對於攝影作品在其所表現出來的恍若在场 / 卻又不在场的模式中，在觀賞情境的營造下，清楚地掌握其根本意涵。

最後進入攝影文化問題，以前述之「攝影行為現象」來建立起初步的攝影基本美學理論。

論文主體將援引藝術世界中的地位來看待攝影過程，以建構攝影美學的研究模式來形構出「攝影行為者」（視之為藝術世界中的藝術家角色），「照片」（這裡視之為藝術世界中的藝術作品）與觀眾之間三個層次的內容概念，並據此來討論攝影行為現象中所存在的普遍審美經驗，作為一個對攝影美學議題領域的開創研究，據此再延伸到現今思想界那屬於解構性格的攝影哲學基本論述，討論攝影行為所具有的表演性質，並期望開展出以「攝影行為現象學」為主題的初步研究模式。

**關鍵字：**

攝影	photography
攝影行為	photo-behavior
現象學	phenomenology
美學	aesthetics
後現代主義	postmodernism
照片	photo, photograph

## 致謝辭

晃晃悠悠，人生數載，雖未見世界萬象之豐富身影，然已見人性罪惡之俗塵污愆。憂然然而思及，怯疑疑而嘆之。乃欲以一己之身影，獨對世間眾紛擾，卻是獨影相望，未見相伴。

少之時，不覺自身，僅以一己之聰慧怡然。及長，乃覺自身之秉性，但未能妥善佈行，因而不知天地之高、世間常法，迤迤行走卻未知人生之方，因而識見停滯，封閉胸臆。慚對天地之仁，愧對父母之養，茫茫不知何以度日也。尋思終日未有定見，雖起身望長空，兩相對望，仍未見人生之重責大任，終至研究所求學階段，方得己身。觀法無常，終得自性之坦途，因而為文抒志，自勵己身：

夫知，聖賢之識見。智也，一己之睿慧。而人生數載，能為歡何？古人秉燭夜讀，求知若渴，今人夜半笙歌，惶惶週日。慚然不知古以鑒今也。

今天下召我以宴遊，浮生喚我猶逸樂。獨古今之聰慧，閱聖賢之思事，群思環繞，皆為我用，古今聖言，皆為我思。吾之筆書，猶慚師尊，攸心良久，高思轉慮。

思前賢而詠歌，閱數冊後遺文。雖有佳句，可伸胸臆，文未成章，卻已散髮。

今吾終成此文，首謝恩師蔡瑞霖，聽師講課，如沐三月春風，日日思及，猶能有得。論文指導之際，又多所協助後學論文開展及相關內容之衍申，如此提攜，學生自將難以忘懷。猶記初識師長之時，師長引述解深密經，心意識相品第三之文述志：「阿陀那識甚深細，一切種子如瀑流。我於凡愚不開演，恐彼分別執為我。」每次想起，銘感五內，頓覺天地悠悠，浩古長空，能得一良師相伴，真乃快哉。惟研究所階段求學數載，提攜後學者不只蔡師，尚有教授傳統戲曲音樂的周純一老師，嚴謹自身而以其身教言教展現，更令學生感佩萬分。然一切因緣有為法，能將學生塑造至此地？並非單單只有研究所眾師而已，尚須感激有大學時代教授通識課程的周慧玲老師；及慨然應允寫下推薦信函的楊渡老師；高中時代盡心學生事務的音樂教師盧紋瑩師等等。師者之盡心，學生在此一並謝忱。猶記

清張潮有云：「有工夫讀書，謂之福；有力量濟人，謂之福；有學問著述，謂之福；無是非到耳，謂之福；有多聞直諒之友，謂之福。」學生在學期間，頗感五福駢臻，然竊以為此言尚欠一味，乃擁有識見學養俱豐之良師，更謂之福。

世間本是多情，同學間情感的相互支持與提攜仍是求學綿綿的力量，尤須感謝研究所同學邱婷、碧珠、文昌、畹芳、雅玲等等同學，另外大學時代的育偉與正道，綿綿情誼長存，至今猶念之不忘。當然，高中時代成功青年社的同志們：永忻、為林、佳興、元陽與學長榮彬及眾學弟們，當初年少輕狂，如今一切的成就更是應該與你們同享。而博客來網路書店音樂團隊的同事們及如是我聞的依潤法師、滿濟法師、簡先生、嘉瑛等等，該如何感謝你們呢？怕是一字之在於心了。

當然，最得感謝的還是母親大人的教養之恩，讓我能朝著自己的理想不斷前行。

文化也如疆場，一人可奪萬夫，如能達此理想，此生將無憾已。

未向南華百萬興學的十方大眾致最深忱的謝意。

林士民謹誌

2003年7月13日

# 目錄

<b>第一章 緒論</b> .....	1
第一節 前言 .....	1
第二節 研究動機與目的 .....	7
一、研究動機 .....	7
二、研究目的 .....	9
第三節 研究方法與文獻說明 .....	11
一、研究方法 .....	12
二、文獻說明 .....	14
第四節 研究架構 .....	19
第五節 重要名詞釋義 .....	23
<b>第二章 攝影行為——獵取</b> .....	30
第一節 胡塞爾賦予行為的概念 .....	30
第二節 攝影者：觀察者角度 .....	33
一、攝影者作為知覺主體投入世界當中 .....	34
二、攝影之眼作為身體的知覺意向 .....	36
三、用觀察者的角度凝視世界 .....	38
四、以攝影之眼的貪欲獵取片刻的凝止 .....	41
五、攝影者（主體）的消亡 .....	43
第三節 被攝對象：被觀察者立場 .....	46
一、被攝者作為一知覺主體投身世界當中 .....	46
二、能攝者 / 被攝者的交互主體性意涵：凝視與扮演 .....	48
三、被攝對象：在己凝像 / 為己擬像 .....	51
四、被攝者：（採取）姿態 / （選擇）位置 .....	53
五、它者出現的場所 .....	54

第四節 機具 .....	58
一、機具是人之主體掌握世界的裝備 .....	58
二、機具是人之主體聯繫世界的視覺通孔 .....	60
三、機具擁有空間斷面、時間切片的能力 .....	62
四、機具使人向己身凝視 .....	63
<b>第三章 攝影作品的價值——凝視 .....</b>	<b>66</b>
第一節 作品存在的意義：作為紀錄的過程 .....	66
一、照片之構成及特徵 .....	67
二、照片表現真實、提供證據 .....	69
三、照片所顯現的儀式行為 .....	71
四、最嚴格的非寫實主義 .....	73
第二節 照片緘默之聲：穿越藝術品的靈光 .....	76
一、攝影與藝術 .....	77
二、輓歌的藝術 .....	81
三、隱喻的藝術 .....	83
四、超現實的藝術 .....	84
第三節 照片圖像的豐富意旨 .....	86
一、圖像與幻覺 .....	87
二、慾望與誘惑 .....	89
三、對缺席的想像 .....	92
四、消費 .....	93
第四節 個人現象學的提出：從羅蘭 巴特的《明室》出發 .....	97
一、再活化的過程 .....	98
二、刺點與知面 .....	101
三、照片的暴力 .....	104
四、個人現象學 .....	107



第五節 身體意象：深層價值 .....	108
一、知覺與身體 .....	109
二、身體與世界 .....	112
三、身體的呈現與再現 .....	114
四、身體意象 .....	116
<b>第四章 攝影的觀賞情境——照片之內 / 外.....</b>	<b>119</b>
第一節 觀眾主體 .....	119
一、觀看者的驚訝 .....	120
二、作為知覺對象的審美對象 .....	122
三、照片的接受與思考 .....	124
四、此曾在的沉思 .....	126
第二節 審美經驗 .....	128
一、攝影是無文字的書寫 .....	128
二、攝影是世界的自動寫作 .....	131
三、呈現、再現與想像 .....	132
四、攝影的審美態度 .....	135
第三節 社會世界 .....	137
一、照片的宇宙 .....	137
二、世界圖像 .....	139
三、攝影的社會經驗結構 .....	140
四、攝影的社會功能 .....	142
第四節 進入現代 / (後) 現代氛圍的世界 .....	144
一、視覺藝術的高度現代主義 .....	145
二、後現代藝術觀念 .....	147
三、後現代藝術美學 .....	151
四、攝影的後現代向度 .....	153

第五節 即刻與行動 .....	155
一、攝影行為的時空脈絡.....	156
二、即刻、行動與再創造.....	158
三、布萊希特與間離理論.....	159
四、表演行為與藝術快感.....	161
<b>第五章 結論 .....</b>	<b>163</b>
第一節 攝影行為現象學的提出.....	163
第二節 展望攝影圖像的新時代.....	164
<b>參考書目 .....</b>	<b>167</b>
一、期刊論文 .....	167
二、中文專書 .....	168
三、外文專書 .....	174
四、其它 .....	176
<b>附錄.....</b>	<b>178</b>
附錄一、照片圖版.....	178
<b>圖例目錄</b>	
圖例一：研究章節與審美間的相互關係 .....	20
圖例二：攝影行為研究結構圖.....	23

# 第一章 緒論

觀者渴望去尋覓那看不見的地方，  
那地方，在那長久以來已成「過去」分秒的表象之下，  
如今仍棲蔭著「未來」，如此動人，  
我們稍一回顧，就能發現。

華特 班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) <sup>1</sup>

## 第一節 前言

從攝影開始發展以來，攝影之眼 (photographing eye) 的貪欲便大幅地改變了洞穴 (即我們的世界) 的囚禁狀態。<sup>2</sup> 人們觀看世界的態度，隨著攝影技藝的普及化，攝影機的普遍性，傳播的迅速與應用的便利性，讓攝影隨著相片的大量產出而逐漸寬廣。我們宏觀地觀看攝影的發展歷程，所謂的「攝影術」或許顯露了相當程度的技術性成分，但伴隨著科學知識應用的攝影術卻也常讓一般民眾感覺侷促不安。除了這樣的認知之外，經由攝影技術所產生出來的圖像，一直被普遍地認為是一種最接近於真實存在的視覺圖像。由是使得攝影圖像在一般普遍的觀念中，總帶了點真實存在的潛層意義。也是因為如此，當我們追尋著攝影術本身歷史開始發展的目的性時，將會發現促使攝影快速發展的主因，主要的原因一種對真實世界的擁有，而早期則主要在於名片 (carte-de-visite) 的這種肖像照目的而得以成就 (附圖一)。<sup>3</sup> 而

---

<sup>1</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史 (Kleine Geschichte der Photographie, 1931)，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 20。

<sup>2</sup> Susan Sontag, *On Photography*, New York: An Anchor Book, 1977, p3. 洞穴是柏拉圖 (Plato) 在《理想國》當中的比喻，說明人若能離開那個腳鍊走出山洞，就能不再只是看著燭火的幻影，而能看到洞外的真實世界。象徵著人類思想啟蒙過程中，處於一個封閉的空間情狀中，對於光的啟發所造成的影響，而藉以形容思想前進的力量。

<sup>3</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史，*迎向靈光消逝的年代*，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 11。

且藉由早期攝影對於身分識別的真實的需求以及一般人獵豔蒐奇的收藏癖，攝影才得以大量蓬勃發展了起來。<sup>4</sup>對此，華特·班雅明說道：

攝影術發明之後，有史以來第一次人類的手不再參與圖像複製的主要藝術性任務，從此這項任務是保留給盯在鏡頭前的眼睛來完成。<sup>5</sup>

在「攝影術」隨著時間演進的自我形成過程中，攝影技術的初始發展，並非被大眾當成是一種藝術行為來實踐，它的主要的成就還是在於功能性的目的。如肖像照片、具有紀念性意義的家庭照片、旅遊照片等等，藉由照片，每個人建立起自己本身的人像編年、佔有自己無法依靠的空間。<sup>6</sup>照片或許是一種對過去時間的擁有，對世界真實的擁有，但更多時候也是成為一種維繫著某種「家庭功能」的力量。當然這也許是一種代表宣示及表現意味的工具意義，但攝影術無法不脫離於此，所有人希望藉由趨近於最真實的肖像風景照片，也許能顯露出最為真切的情感。

在攝影術與藝術品本身所顯現出的某種自我滿足的、靜觀的、擁有著宗教性的內涵的表現相異下，攝影在與藝術本身的接軌過程中，便產生了許多難以釐清的模糊辯證：諸如技術與藝術的分野、繪畫與攝影的異同等等。但在現代社會中，工業化的生產與複製，使得藝術審美顯示出複雜的寬容表現，面對著此種寬容表現下的攝影術，藉由相片所顯現之紀錄意義，或許承接著歷史表現所留存的基本影像，或許保留了對圖像的審美情感。然而在圖像的世界中，意義的產生已不再是屬於一次性對個人的觀照與接納，而是複雜的共時性（synchronic）加上可重複性的貫時性（diachronic）面對大眾群體所產生的整體接納過程。<sup>7</sup>在此種審美意義的發生下，攝影的藝術色彩，慢慢在時間的緩緩進行中加深、變廣。此時，攝影的地位又將是

---

<sup>4</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977, p3.

<sup>5</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，*機械複製時代的藝術作品*（*Das Kunstwerk in Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, 1936），《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 61。

<sup>6</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977, pp8-9.

<sup>7</sup> 這對詞彙是對瑞士語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）的著作研究所作一種區分。即是對研究過程中，在一個座標軸中兩條垂直直線：共時性與貫時性的區分，一個是研究特定時刻產生作用的系統研

如何被書寫？這樣的論題儼然成了當代一件相當值得探討的課題。

或許，隨著攝影的發展一步一步地帶領著我們進入了這個神秘的二維平面視覺世界，改變了我們對於世界的看法，教導了我們一種新的視覺符碼（visual code），重新去觀看這個世界。隨著這樣的廣度，使得今日在攝影的分類上，猶被認為是帶著多方面而豐富的功能面貌：有個人家庭的紀錄意義的紀念照、證據顯示上的肖像照、屬於商業行為的應用，或是在純美術方面的使用及新聞層面的應用照片等等。雖然攝影應用有如此種種多樣的內容，但攝影影像的家庭紀錄意義，卻仍被認為是最為普遍常見的基礎功能，而這也與攝影術發展的技術便利性有絕對關係。這些一般性的照片使用，使攝影在個人圖像世界的重要性與日俱增。家庭攝影再加上攝影和商業、廣告之間相互結合表現下，攝影也常常表現出商業化、世俗化與具有媚俗意味的庸俗性內容，我們可以這麼說，現今攝影發展已然接軌上大眾化的多元應用內容。

另外反觀在藝術形式的大前題之下，攝影所處的地位就顯得有些矛盾，曖昧不明的身分使得攝影的角色顯得模糊又清楚。我們可以見到隨著攝影有著複雜的、多元的、神聖的、世俗的等等交互相疊的面貌，想欲在此清楚地定義攝影圖像或攝影行為的表現，則需要更完整的價值認定。對此，華特·班雅明又提到：

攝影這門精確的技術竟能賦予其產物一種神奇的價值，遠遠超乎繪畫看來所享有的，不管攝影者的技術如何靈巧，也無論拍攝對象如何正襟危坐，觀者卻感到有股不可抗拒的想望，要在影像中尋找那極微小的「火花」，意外的，屬於此時此地的；因為有了這火光，「真實」就像徹頭徹尾灼透了相中人，觀者渴望去尋覓那看不見的地方，那地方，在那長久以來已成過去分秒的表象之下，如今仍棲蔭著未來，如此動人，我們稍一回顧，就能發現。<sup>8</sup>

---

究，一個是著重在經過時間所演變而來的制度研究。

<sup>8</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 18-20。

對圖像的觀看，本來就是一個複雜的論題，更何況是將之轉換為面對攝影照片的觀看。我們仔細探究在攝影行為中的觀看情境，便會發現觀看照片的過程確實地融入觀看者過去種種對照片本身的觀看經驗，進而形成著某種特殊的、習慣性的個人審美過程。曾經在 1907 年時，有一個稱作李奇沃克（Alfred Lichtwark）的人，便如是地對著攝影寫下這一段充滿情緒內容的感想：「在今天這個時代，我們聚精會神地觀看自己的照片，或者是親朋好友，心愛的人的照片，反之卻沒有任何藝術作品能夠獲得同等的青睞。」<sup>9</sup>我們在這句話的描述中就可以發現，攝影在初始發展之際的宏大表現則必須蘊藏對於情感寄寓的實用性效能。在近年來，攝影除了這一方面的探討外，也慢慢從審美鑑賞的單一面向研究開始轉向為社會功能意義的多重面向研究。<sup>10</sup>

讓我們回到最實際的情況，在攝影行為的建構過程中，照片的生產與應用，社會上的功能意義，無非已經成為書寫攝影論述上大範圍的重心。尤其是照片本身，不管是在藝術審美及實用意義上，大幅度地在攝影幾個重要步驟中，得到了最為主要的目光，超出了攝影在其他層面上的討論發展。近一世紀半的攝影歷史發展中，<sup>11</sup>我們仍然無法清晰描述攝影行為現象，而這一部份內容討論實在必需包括了攝影者、被攝對象、攝影機、照片、觀眾、大眾、社會之間的整體關係網絡。

談論整體攝影行為將成為一項嶄新的課題，或許將此議題對應於攝影本質的討論，以及攝影作品與藝術品間的審美位置、審美經驗等美學課題，加上社會世界對攝影行為的解讀及其反思，一起在此形塑出此篇論文中的研究重點。並進而希冀能解決當前攝影家所遭遇的最大問題，對照片所顯現的「可見現時」（present）與「不

---

<sup>9</sup> 同上注，頁 42-46。

<sup>10</sup> 這裡是指華特·班雅明於 1931 年所寫下的論文，刊載於《文學世界報》（Die Literarische Welt）的文章「攝影小史」。

<sup>11</sup> 根據攝影技術發展的普遍歷史認知，攝影術的發明至少要歸功於三個人，他們是法國人達蓋爾（Louis Jacques Mande Daguerre, 1787-1851）、尼埃普斯（Joseph Nicephore Niepce, 1765-1833）以及英國人塔爾伯特（William Henry Fox Talbot, 1800-1877）。而達蓋爾銀版攝影術的公開發表日，又被稱作為攝影術誕生日，即 1839 年 8 月 19 日時，法國巴黎國際天文台台長，國會議員阿拉貢（Dominique Francois Arago, 1786-1853），在法國科學院與藝術院聯合會議上，就達蓋爾銀版攝影術所作報告的日期。此後，1888 年，第一只平價大眾化相機上市。

可見」( absent) 的感知內容，照片內容意義的顯現和表達方式之間，與攝影行為的工具和技藝之間進行種種的思索。最終再推論出來，攝影美學所追求的平衡點到底為何？

這裡再就另一層面來思考，自現代性發展到晚期（即所謂的發達資本主義時代），人文思潮的後現代性情境普遍地統合了此時所有對文化研究的基礎面貌，表現在各種人文思潮的交互指涉中。後現代思潮對人文科學的觀察，美國學者詹明信（Fredric Jameson, 1934-）提出所謂模仿（pastiche）、引用（quotation）及無深度特性等等內容，<sup>12</sup>而這些詞彙或多或少都帶著某種平面的模仿特性，一種非真實的直接模仿引用，這樣的情境指涉著攝影影像的二度平面特性，攝影是後現代精神的最佳代表，直接從生活中取用，看似真實，實則模糊虛假。<sup>13</sup>本文也依此特質拿來對應於當代藝術的發展特性，研究攝影在多元複雜的當代藝術表現形式下所產生的各種應用。從這裡可以普遍地觀察出來，多數的當代藝術已經在過程中或多或少地把攝影當作表現媒材的一種，當然，這也與攝影技術的平價化、大眾化、便利性有絕大部分的關係，但，是否僅是如此呢？其深層意涵究竟為何呢？

這樣的後現代情境，詹明信就以安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）的一張照片為例（附圖二），<sup>14</sup>說明了從繪畫進展到攝影圖像所發展表現出的情感無深度特性，並據此說明著晚期資本主義的文化邏輯問題。<sup>15</sup>今日，攝影美學或許在當代的主體價值建構中，面臨了一種情境的大改變，此種情境改變，不只是對於攝影美學的辨證思考外，更單獨面對著存在於藝術場域的影像中，大量以攝影影像為基質的

<sup>12</sup> 後現代文化給人一種缺乏深度的全新感覺，這種「無深度感」不但能在當前社會以「形象」( image ) 及「擬像」( simulacrum ) 為主導的新文化形式中經驗到，甚至可以在當代「理論」的論述本身裡找到。以上所述見詹明信，《晚期資本主義的文化邏輯》( The Cultural Logic of Late Capitalism )，北京：三聯 / 牛津大學，1997，頁 433。

<sup>13</sup> 這些例子，是詹明信對晚期資本主義文化所提出的部分觀點，他整體而全觀地面對後現代文化作觀察，發現其中有諸多的特點，上所舉之例緊是其中的某部分特質，這些特質顯示在個別主體的消失之後。參閱 第一章：晚期資本主義的文化邏輯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》( Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, 1993 )，台北：時報出版社，1998，頁 19-81。

<sup>14</sup> 安迪·沃荷，美國藝術家及電影導演，1960 年代成為美國普普藝術家中最為著名的、最富爭議性的人物，他的創作題材取材自通俗的商業行為，諸如雜誌上的通俗明星照片、恐怖漫畫、大量生產消耗商品的廣告插圖等等，並將之轉換成為精緻藝術，置於美術館中。

<sup>15</sup> 詹明信，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報出版社，1998，頁 27。此處所提到之照片為

作品侵入，包括照片、印刷品、電視、錄像等等形式，舉凡生活層面所看到的任何一種視覺圖像，都何嘗不是攝影行為的再延伸與展現呢？

我們在攝影作品展現所謂「擬仿物」( simulacra )特質的轉換過程中，攝影行為，或許又像是一種情境轉化下的另類擬仿。<sup>16</sup>在此種情境展現中，本文使用現象學研究思想中所提到的互為主體性 ( intersubjectivity ) 的觀念，攝影者面對著被攝對象的相互關係下，根據這樣的表現來體會攝影行為現象，如此必然可以脫出傳統攝影概念認知中單單就照片所提的「作為一種社會儀式 ( social rite )」的討論面向。<sup>17</sup>因此，本文期待能將攝影行為研究引申至一種行為過程的生活層面，並加入了審美的態度與經驗特質，使攝影研究走入一種全知觀點下討論的新方向。

如何掌握住攝影之眼，從人類對影像的貪慾內化到對情境的擬仿，甚至是以家族紀念照中觀察所形成的一種儀式狀態的改變，再從歷史的角度看出攝影隱約地帶出所謂懷舊 ( nostalgia ) 特質的產出物。<sup>18</sup>如今，攝影之為一種技術性圖像 ( technical image ) 發展過程，已然產生一種面對著後現代社會所產出的某種新情境。

於是，在這段以攝影為主體發展的視覺文化發展中，我們必須反省，攝影究竟給了我們何種的信念，可以如此隨興地複製真實、擁有真實，這種模仿似的迷幻行為媚惑了所有對於視覺影像的閱讀光暈。而我們也必須反思，如何去面對攝影行為的本體問題來研究，如何對百餘年來的攝影發展下一個定論？或是站在攝影的過去與現在，沿著此條道路去找尋攝影的未來、精神與意旨。

如此一來，我們對於攝影作品的觀看，方能有一條通向未來的道路。

---

安迪 沃荷的一系列作品《鑽石灰塵鞋》( Diamond Dust Shoes, 1980 )

<sup>16</sup> 參考布希亞 ( Jean Baudrillard, 1929- ) 所著《擬仿物與擬像》( Simulacra and Simulation ) 一書，該書對消費、文化、藝術的檢討。

<sup>17</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977, p8.

<sup>18</sup> 懷舊的模式是詹明信對晚期資本主義的文化所提出的觀察之一，他說：「懷舊這個緊縮的模式，把文化實踐引進一個更複雜、更有趣、更富創意的形式突破之中。」參見詹明信，《晚期資本主義的文化邏輯》，北京：三聯 / 牛津大學，1997，頁 456-462。



## 第二節 研究動機與目的

攝影的研究是一件相當重要的事，現在我們天天必須接觸到攝影，應用到照片，對於攝影的依賴實在是與日俱增。如今，攝影雖然已經被承認是一種藝術，但它與現實卻有著非常特別而緊密的關係，甚至成為了書寫歷史的工具。當代攝影家尚杜傑德（Jean Dieuzaide, 1908-）就寫道：

攝影並非世界歷史的一件意外，而是其片刻的化身。她選擇了光線來為她發出聲音。<sup>19</sup>

這段文字敘說著如此動人的抒情之聲，杜傑德以一個攝影者時時觀察、面對世界的態度，為我們解釋著攝影行為存在於世界中所顯現出來的一種詩意。

### 一、研究動機

自從攝影技術開始發展以來，對於影像的依賴與時俱增。看待攝影此項技能的快速發展，主要原因在於機械功能的快速演進，感光材料的大幅改善，到了約莫 1930 年時，攝影已然發展成為一門獨立的技術，也因而使攝影自此開始找到自己獨特的藝術語言。現今看來，雖然攝影技術依然強調其技藝及社會功能，但當攝影進入了人們的生活週遭以後，即與人們發生了實際接觸的審美關係，在此種關係下，有關攝影之深層思考與美學議題的相關討論便因而發生。然而這些討論或許有些許模糊的空間，或因攝影高度技術性因子而產生迷思，或因夾雜了太多的社會意識而造成論述的偏頗。伴隨著攝影發展的相關論述中，至今卻未如攝影技術般地高度成熟。因此，要在人文情境下深究「攝影」此一技術性行為，似乎呈現了當下美學研究急欲去開拓的方向。

細究此一議題的困難，其根本緣由在於攝影技術的開展過程中，人們對於影像

---

<sup>19</sup> 阮義忠，《攝影美學七問：與陳傳興／漢寶德／黃春明的對話錄》，台北：攝影家，2000，頁 4。

的主觀改變過程（或可看做是人類視覺發生整體運作過程的歷史進展）。<sup>20</sup>攝影（或許可以稱為「技術性圖像」）使人類產生了重要的生活改變，除了對於「看」的方式有著重要而前進的變革與更動外，相對於「被看」的姿態，亦同樣產生了一項可與之並列探討的深層論題。人們在對於自我與他者的主體認同過程中，藉由「看」與「被看」的過程，相互之間好似開展了一套新的互動方式。

我們再從傳統繪畫的發展歷史來「談」攝影。在這個過程中，攝影被看作是一種對現實「再現」（這裡是真實的再現？還是只有模仿？）的一項客觀產品。面對於繪畫所發展出來的想像美學，攝影被看作為是相當踟躇不安的。雖然如此，早期的畫意攝影（pictorial photography），或多或少可以看成是攝影曾受繪畫影響的一道線索（附圖三）。<sup>21</sup>這裡可以假設，攝影發展的歷程與視覺造形藝術的演變走的是同樣的路，但在與繪畫層面間的相互平行競爭發展中，其對於藝術層面的省思造成了何許的影響？這更是一項值得探索的課題。其中亦牽扯到相當程度的美學議題，如何去深究？如何定義？如何討論？

如果攝影只是一項改變整體藝術發展面向的一道線索，這樣的認知或許是太過狹隘了。攝影除了對於一般大眾的生活面貌有所影響外，更對於信息之間的傳播（即新聞攝影）社會面貌與文化方面的意涵（紀實攝影），甚至是後現代社會所產生出來的種種生活情境，攝影有著比其他工具更大層面的貼近描述。其所造成的影響，如何解讀？加上是在視覺運行過程中，對於攝影的審美經驗的評析，與研究探討相關等問題的提出。攝影已然根深蒂固地在社會的各種層面之間，進入了每個人的知覺形式中，改變了人們最為重要、也是最為基本的行為——「看」的方式。

隨著照片文本結合著整體社會的文化面相，在社會邁向現代化、後現代性的歷史進程中，攝影作品以直接相關於人群，睥睨著以往的所有視覺造形藝術的領域，

---

<sup>20</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, 'Introductory Note', *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000, p7.

<sup>21</sup> 以上所述參見游本寬，「美術攝影」試論，《攝影與藝術：攝影學術論文集》，台北：中華攝影教育學會，1997，頁 142-143。這裡所談的「畫意攝影」是指攝影家對用相機拍攝而得的攝影底片施行人工的刮、擦、壓、磨等各種辦法，然後在印製成表面肌理效果與油畫作品的筆觸效果不分上下的攝影作品，而這些作品的主題也通常模仿西方繪畫的創作主題，是一種違反攝影本性的創作手法。

成為當代視覺藝術媒材形式的代言人。翻拍、複製的視覺圖像充斥著整個消費市場，已然顯示出當代攝影的精采與特殊。「攝影」對於其本身媒材、形式與功能，儼然兼具著連結跨文化、跨領域、跨意識之間的多方意義，這也使得攝影這門技藝，不只提升到了一種藝術的地步，更表達了一項最為重要的，屬於「思想方式」的改變。

在當代的藝術行為中，攝影行為（photo-behavior）現象該如何描述？如何去分析、解讀。尤其是著眼於攝影本質的行為探討，攝影行為該如何憑藉著攝影者，這個可認為是藝術家的角色地位；來產出照片，視之為創造藝術作品的過程；並經由觀眾，即是指逐漸普羅化的大眾，在觀眾的集體審美、欣賞的過程中，作一番整體的審視。

攝影藝術本來就與一般的藝術行為脫離，進入了一種多層文化意義的網絡領域當中，產生出更多的模糊性與衝擊對話。因此，如何去對攝影本身的審美經驗加以介入與連接，使得攝影美學的探討，在當代藝術的整體現象中，能夠清晰地去定義此一議題，方才是研究攝影論述當中值得去發展的方向。

面對著攝影行為這項議題的過於廣泛，攝影行為的精神性難以釐清，以致於歷來的各種研究文獻中，對攝影議題提出相關見解的文獻紀錄論述也顯得稀少，甚至中文研究資料部分的闕如。看到有關於影像理論、攝影文化思考，甚至是攝影理論資料的匱乏，<sup>22</sup>令筆者相當程度地認為，對於「攝影」此項議題的思考，是一件迫切而急需去做的事情。

因此，在面臨攝影的理論研究，在國內尚屬一嶄新的論題下，寄望以此一論文研究，串聯整體攝影行為作為攝影美學研究。思索著「攝影行為」之哲學命題來結合著「攝影美學」中的審美價值，作為本論文研究的重心、發展及方向。

## 二、研究目的

本文研究主要根據的命題基礎，首先奠基於維蘭·傅拉瑟（Vilém Flusser

---

<sup>22</sup> 郭力晰，我們需要攝影理論，《攝影的哲學思考》，台北，遠流，1994，頁 3-17。

1920-1991) 對攝影哲學思考的主要觀點，認為人類文明發展的歷程，一共經歷了兩個最為根本性的轉捩點。<sup>23</sup> 第一個轉捩點是指文明起始階段之際，「線性書寫」( linear writing)：文字的發明；然第二個轉捩點是指「技術性圖像」：即是「照相攝影術」的發明。<sup>24</sup> 此兩個轉捩點徹底地改變了人類的基本行為方式。因此本文所探討的攝影行為，主要依據著此種論點的出現，提出最根本直接的觀察，並期使能夠對於攝影行為現象作一番徹底而且全面的探查研究。

在這樣的主題擴展之下，本論文研究，將有以下幾個主要的研究論點：

- 1、將「攝影行為」定義為一整體之行為模式，並分析其主要的本質內容。<sup>25</sup>
- 2、運用現象學研究之「本質直觀」( Wesensschau eidetic seeing; seeing an essence) 的方法，作為對攝影行為觀察的基本步驟，以此原則來描述攝影行為現象。<sup>26</sup>
- 3、分析照片本身在社會產生之整體結構現象，剖析在此架構與內容上，照片所顯示出來的審美價值為何？
- 4、瞭解照片圖像所具有之深層意義，對應在視覺符號上的表層與深層意涵。
- 5、探討觀眾在攝影行為中所扮演之角色，並探討隨之發生的審美經驗現象。

---

<sup>23</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, 'Introductory Note', *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000, p7.

<sup>24</sup> 這裡所指的技術性圖像，是指經由機具 (apparatus) 所製作出來的圖像。

<sup>25</sup> 本文所認為之攝影行為，乃一廣義之意義，其中包含攝影者、相機及被攝者之間整體的關係意義，及其產物 (照片) 的產生及欣賞過程，欣賞者 (觀眾) 之審美態度、社會意義等等包含在攝影行為下之整體意義。

<sup>26</sup> 倪梁康，《胡塞爾現象學概念通釋》，北京：三聯，1999，頁 512。當中對「本質直觀」的解釋：「現象學的本質直觀(觀念直觀)概念起源於胡塞爾(Edmund Husserl, 1859-1938)在《邏輯研究》(Logische Untersuchungen)中所採用的直觀概念的擴展。在個體直觀的基礎上，一個普遍性的意識在觀念化的抽象中構造起自身，在這個普遍性意識中，這個個體之物的觀念、它的普遍之物成為現實的被給予。在這種普遍性意識中，相對於同一種類的個別因素之雜多性，這個種類本身被看到，並且是作為同一個種類被看到。這種觀念、種類——胡塞爾以後也說：這種本質——的被給予不是一種「符號性思維」，而是一種「直觀」，一種「對普遍之物的感知」。就其起源而言，本質是一個新型的對象，它的存在方式被規定為觀念性(全時性)。同時，我們看胡塞爾的《觀念》第一卷中，胡塞爾竭力強調，本質的知識和事實的知識一樣，都在於看：「本質的洞見依然是直觀，就像本質對象依然是對象一樣。」而對梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)來說，本質的觀念借自知覺世界，本質分析是對具體的事實經驗進行後天的闡述，因此，它可以恰當地理解為存在的現象學的技巧。這是使反思得以把握具體意識的前反思生活的一條途徑；正是憑藉這種方式，「我們在世界中的實際牽涉情況」(effective involvement) 才能概念化。參見詹姆斯·施密特(James Schmidt)，尚新建、杜麗燕譯，《梅洛龐蒂—現象學與結構主義之間》，台北：桂冠，1992，頁 40-41。

6. 藉著攝影行為現象之研究，探討攝影美學研究之深層架構，並提出攝影行為現象學之研究脈絡與方法。

在這些論題當中，本文的第二章主要討論論題 1、2，而第三章則討論論題 3 與論題 4，第四章則討論論題 5，而在第五章的結論中，則提出對論題 6 的綜合思考。由是，本文主旨乃是契合著「攝影」這個主題的哲學美學討論，提出一番對攝影行為的整體論述分析。

### 第三節 研究方法與文獻說明

談到攝影，當代法國思想家羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）曾如是對著攝影的新奇敘說道：

我認為攝影現象是世界史上前所未見的。這個世界已經存在了幾十萬年，從洞窟壁畫算起，幾千年來有各式各樣的影像。世界上有數以百萬計的影像。然而，大約在一八二二年，突然出現了一種新型的影像，一種新的圖形現象，在人類史上是全新的。<sup>27</sup>

攝影現象的出現，一下子打開了人類對於圖像的新型態思考模式，一種客觀存在物的證據。或者說，作為攝影機眼睛的一組透鏡代替了人的眼睛，也在真實眼睛與世界當中，攝影忠實地當一個中介物質，成為觀看世界的另一道窗。然而，我們看待對攝影這樣的中介物時，又該如何看待呢？攝影是工業革命的產物，它們已經不被安置在一種傳統的傳承的體系上，因而格外難以分析。所以我們必須建立一種

---

<sup>27</sup> Roland Barthes, 'On Photography', *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*. New York: Hill and Wang, 1985, pp353-360. (原文出自 *Le Photographe*, February 1980, from interviews conducted by Angelo Schwarz( late1977) and Guy Mandery( December 1979)). 羅蘭·巴特, 王志弘譯, 論攝影 ( On Photography ), 《流動、空間與社會論文選》, 未出版, 頁 209。

新的美學，而建立這個美學則需要從以往文獻中的思想著述仔細著手。

## 一、研究方法

本研究乃使用現象學方法及文獻回顧作為基礎，對於「攝影行為」作一番綜合而全面的主題研究。<sup>28</sup>

現象學方法乃為一「細緻分析事物」的方法，亦是一門「描述的科學」，所以用現象學方法來研究一樣事物，其基本方式便是描述方法。<sup>29</sup>現象學關心的是現象，是事物對我們顯現的方式，或事物它們被給予的方式，回到事物本身，就是回到這種現象，如此，現象才會如其所是地呈現在我們面前。而且由於現象總是在體驗中出現，而體驗是一個不斷的流程變，<sup>30</sup>然而「不可能設想將一種確定的概念和術語加予任何一種流動的具體物上，而且對於它的每一種直接的和同樣是流動性的部分和抽象因素而言，情形也是一樣。」<sup>31</sup>所以，現象學透過直觀的方法來把握對象的本質，而相對應的方法就是描述的方法。現象學宗師胡塞爾（Edmund Husserl, 1859-1938）提到：

如果現象學現在應當是在純直接直觀限界內的一門科學，一門純「描述性」的科學，那麼其程序的普遍性已作為某種明顯因素被預先給定了。它應當使純粹意識的事件作為例示向我們顯現，並使其達到完全的明晰性；在此明晰性限度內去進行分析和把握它們的本質，以洞見方式追溯諸本質的相互觀念，把握在準確的概念表達中現刻所見到的東西，人們只能夠透過所見物或一般來講被洞見物來規定這些表達的意義，如此等等。素樸地實行這一程序

---

<sup>28</sup> 胡塞爾曾經提出，「現象學」一辭表示兩個東西：1、一種新的描述方法，它使哲學在本世紀初得以突破，一門先驗科學由此產生；2、一門科學，它試圖提供基本研究方法，在隨後的應用中，使一切科學的方法論變革成為可能。參見1927年胡塞爾為《大不列顛百科全書》所撰寫的現象學條目。

<sup>29</sup> 張汝倫，現象學方法的多重含義，《中國現象學與哲學評論》，第二輯：現象學方法，上海：上海譯文，1998，頁41。

<sup>30</sup> 同上注，頁42。

<sup>31</sup> 胡塞爾，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：商務，1992，頁182。

首先只供探索新領域之用，同時也被用於在其內以一般方式來進行看、把握和分析，以及被用於逐漸熟悉的所有物。<sup>32</sup>

現象學研究要把握的是事物的本質，用「現象學態度觀察的先驗純粹的描述性本質學科。」<sup>33</sup>經由現象學方法的懸置（epoché）與還原（reduction），而還原的過程表現出來為描述的過程，而本質還原通過自由想像的變換達到對本質的把握和描述。<sup>34</sup>因為意識總是對著一種什麼東西所展現的，而意向性（intentionality）即是我朝向某物的方式，或事物在意識中被給予的方式。因此更為確切地說，現象學的描述是對先天意向性的分析與描述，經過懸置與還原後，意向對象已不再只是一個自然的存在物，而是屬於知覺當中的意義，這個意義內在於種種不同的知覺體驗（判斷、喜愛、記憶等等）中。<sup>35</sup>

現象學的描述方法也是一種開放的方法，不同的描述將不斷揭示出新的、更深入的問題，不斷擴大問題域的廣度與深度，永遠對新的可能性保持開放。<sup>36</sup>基於以上理由，本文使用現象學方法來描述「攝影行為」，期能真實而清晰地掌握住行為的完整面貌，並進而在問題的解決中，擴展出更多對於攝影相關的問題與探討。

然而，要解決攝影的問題，並不單單是解決了照相過程中，屬於行為的問題便可以了。攝影的過程是一個複雜構成的，關於意識、心理與物質、技術混雜的過程。談論攝影的行為，也必須面對相片產出後的分析，相片的閱讀與應用，這些都是攝影過程的一部份。談到相片的閱讀，便無可避免地碰觸到許多當代思潮的論述研究，尤其是後現代思潮當中，關於女性主義、解構思潮、文化研究方面等等，攝影圖像亦多有所觸及。其餘對攝影圖像的藝術性解讀，則部分取材自美術研究上的繪畫與

---

<sup>32</sup> 同上注，頁 165。

<sup>33</sup> 同上注，頁 181。

<sup>34</sup> 現象學方法的第一步並不是概念思維的步驟，而是懸置。懸置將對象從其在自然生活方式的掩藏中解放出來，使現象學可以直視現象。這裡參見張汝倫，現象學方法的多重含義，《中國現象學與哲學評論，第二輯：現象學方法》，上海：上海譯文，1998，頁 43-44。

<sup>35</sup> 同上注，頁 45。

<sup>36</sup> 同上注，頁 52。

圖像的分析模式，以補足攝影分析上之不足，並期對攝影的理解能多角度而全面。

本研究對於「攝影行為」的描述，是論文研究之主旨及基幹，藉由此方法來解釋「攝影行為」的整體，對「攝影行為」產生深入而完整的描述。並根據此基礎，再延伸至各層次的枝節脈絡中，去解讀「攝影行為」當中照片所產出相片的價值意義，再帶領出觀眾群體在攝影行為中所代表的功能意義、審美意義，甚至是美學上的價值判斷。所以在本論文當中，必須引用到的相關文獻資料是豐富而多面的，真切地希望能藉此釐清攝影此一功能性藝術的全貌。

## 二、文獻說明

文獻研究在本篇論文當中，佔有絕大部分的比重份量。本論文基本文獻研究及參考書目的種類，主要出自於三個方面的領域：一是在哲學及美學領域層面的基本研究；二是以照片圖像之存在基礎下，對於視覺圖像分析、影像論述及以身體思想方面的研究論述；三是探討以攝影哲學與美學、技法、應用相關之詮釋手法、論述研究、評論等屬於攝影文化研究的綜合文章。綜此三方面之文獻資料，探究其內容與攝影本身所交互產生的各種對話，依此形成與攝影行為相關的研究脈絡，進入攝影行為論述的場域，形塑出本文之研究論述觀點。並希冀能釐清「攝影行為」在當代社會的集體複雜面相。

### （一）哲學相關文獻研究

本文使用著現象學方法作為開展「攝影行為」的基礎研究，<sup>37</sup>去追問攝影行為所顯現的本質，進而瞭解攝影所顯露出來的「事物顯現方式」。<sup>38</sup>故此，現象學理論上的研究，是為本文研究上的重點方法論。而因現象學運動的多變與豐富性，許多

---

<sup>37</sup> 現象學具有明確之方法論特性，利用「本質直觀」的方法去檢驗知識，並對這種「直觀」盡可能如實地加以文字描述，力求對「現象」作本質結構的真實洞察。

<sup>38</sup> 即是關注於事物現象和價值是「如何顯現」的，是通過何種方法「向我顯現」的。



在此領域方面的哲學著作，便成為本文研究中相當重要的參考資料。

現象學領域之文獻，在論述典籍上相當地豐富，但為本研究所使用者，先是對現象學大家胡塞爾所提的現象學方法「回到事物本身」( zurück zu den Sachen selbst; back to the things themselves ) 做基本的立場宣示。<sup>39</sup>再運用胡塞爾對「行為」( behavior ) 的看法及概念，進而從個體之間「互為主體性」( intersubjectivity ) 的諸多層面及「意向性」( intentionality ) 的討論來掌握。<sup>40</sup>之後，從胡塞爾晚期思想所提出的返回「生活世界」( Lebenswelt; life-world ) 的本體論構想，將人的因子放入其討論的整體結構來思考；<sup>41</sup>此部份研究將延續到其後的現象學家梅洛龐蒂( Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961 ) 在其重量級著作《知覺現象學》( Phenomenology of Perception ) 中對於知覺 ( perception ) 、 身體 ( body ) 及肉身 ( flesh ) 等相關議題之研究探索。<sup>42</sup>

本文尚且從經驗層面，對杜夫海納 ( Mikel Dufrenne, 1912- ) 在審美經驗現象學中的討論，融入攝影行為的研究中。杜夫海納認為，所謂的現象學，乃是將現象看作是本質的描述，而本質又是內在於現象之中，並同著現象一起呈現出來。<sup>43</sup>因此在「審美經驗現象」架構出以審美對象與審美知覺相互關聯為中心的「總體知覺理論」，表現著知覺過程所經過的三個階段。<sup>44</sup>同時，杜夫海納再對於美的本質、審美

<sup>39</sup> 胡塞爾所說的「事物本身」( Sachen selbst ) 不是康德 ( Immanuel Kant, 1724-1804 ) 所說的「物自身」( Sachen an sich )，這兩個概念的區別，有著本體論上的意義。而「事物」( Sachen )，乃是指呈現在一個人所意識中的東西。因此，所謂「回到事物本身」，即是返回到「現象」，也就是返回到意識領域，去直接研究事物或現象。

<sup>40</sup> 胡塞爾自研究自我與其他自我的相互關係，提出此「互為主體性」範疇。此互為主體性意義，乃認為主體並不是一個自主封閉的主體，而是與一個互為主體的他者彼此相互呼應，產生動態的關聯；而「意向性」就是指意識活動總是指向某個對象，不存在赤裸裸的意識，不存在將自身封閉起來之意識，意向性是意識之本質所在。

<sup>41</sup> 「生活世界」是指在每個人直接經驗範疇下形成的世界，也是指那種不摻雜任何理性思維的直接感性認識的世界。生活世界乃是一主要的知識域；以上所提之概念，主要出自王岳川，《現象學與解釋學文論》，山東：山東教育出版社，1999，頁 11-47。

<sup>42</sup> 梅洛龐蒂認為，「知覺」並非只是一種孤立的、外部刺激下的結果，而是知覺者所經歷的內在狀態的總和。感覺是我們通向外部世界的一個窗口，而知覺是一種內在體驗，具有意向性、體驗方向性與超越性；而「身體」是我們通向世界的中介，事物與世界是通過我的身體而給予的，世界的存在通過人的知覺而呈現出來；梅洛龐蒂使用「肉身」這個概念來取代「身體」，是在於存有學意涵下的一個思考，認為肉身除了是「看」、「碰觸」的知覺者外，同時也是被看被觸摸的被知覺者。同上注，頁 84-108。

<sup>43</sup> 杜夫海納將各類藝術納入現象學討論範圍，並認為藝術作品具有自主性，強調審美對象和其它對象在基本結構上的根本差異，從而產生一種更為廣泛、更具有普遍意義的理論。

<sup>44</sup> 杜夫海納所要描述的審美經驗主要是欣賞者而非藝術家本人的審美經驗，此一審美經驗只能是一種知覺經驗

價值、現代藝術、藝術品、觀眾及藝術的消亡等概念有諸多的探討；最後以亞佛列德·舒茲（Alfred Schutz, 1899-1959）所寫的《社會世界的現象學》（The Phenomenology of Social World）一書為輔助，探討意識與行為的討論，應用於本文當中，並討論攝影創作在社會行為與社會關係中的基本概念意義。

除了現象學研究外，法國結構主義研究大家羅蘭·巴特對於攝影圖像的認識與探究，亦在本論文中對照片本身的思考與反思過程中，佔有一席重要的地位。早期的巴特有系統地對各種文化現象進行結構性、科學性的研究，成為符號學當中最為傑出的實踐者。他運用符號學理論開創出一套「閱讀」照片的策略，雖然如此，巴特對於文化的本體思考時，卻往往在結構中進行著某種解構的態度。早期的《神話學》（Mythology）一書中，其主旨揭露了文化的「神化」騙術以及神化之後的「自然化」（被視為自然）過程，但其中對於攝影方面的論述概念，帶有著某種程度的批判意識。而在其身後問世的攝影思考文集《明室·攝影札記》（La Chambre Claire; Camera Lucida），則提出了照片存在的兩種元素：刺點（punctum）與知面（studium），<sup>45</sup>並據此分析出攝影的所思（noema）叫做「此曾在」（Ça-a-été; That-has-been）：我所看見的曾在那兒，<sup>46</sup>然後創立了獨具創意的「個人的」現象學方法，讓攝影從符號學語言的宰制，轉而誠服於觀者的主體語言。<sup>47</sup>因此對攝影的思考圍繞在巴特的攝影論述中，成為相片思考另一項極重要的研究脈絡。

當然，隨著歷史的進展，攝影的發展也有了變化。當歷史進入了後現代社會的發展時，可以發現在後現代思潮中的相關論述中，對視覺圖像的探討已佔著絕大的份量，尤其是影像已與當前社會已達到完全密合的程度，因此必須把攝影行為放入當中剖析，方能一窺當前的態勢。本研究亦重點地把這些晚期後現代的複雜當代思

---

的形式。此三個階段，包括（1）呈現（presence）；（2）再現與想像（representation and imagination）；（3）反思與情感（reflexion and feeling）以上所提，出自王岳川，《現象學與解釋學文論》，山東：山東教育出版社，1999，頁 109-139。

<sup>45</sup> 這是羅蘭·巴特所提出來的規則，認為他個人對於照片的興趣是奠基於此兩種元素。知面是指一個延伸面，指個人知識背景對於一張照片的掌握；而刺點是指用來打破知面的某種標點。

<sup>46</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, p77.

<sup>47</sup> 許綺玲，譯者評述：業餘頌，關於羅蘭·巴特與明室一書，《明室》，台北，台灣攝影，1997，頁 152。

潮，放入攝影行為內加入討論，冀欲釐清在當前攝影的文化象徵及其與社會互相交錯下，在後現代社會中的展現情況。

由於攝影發展是跟隨著科技發展的技術革命而日新月異，當科技持續發展下，如何對這些產生圖像的豐富課題加以觀察，後現代思潮的相關論述在此絕對是不可輕忽的。而自詹明信的《後現代主義，或晚期資本主義的文化邏輯》(Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism) 書中，一開始就把後現代的文化論述，利用攝影藝術的表現形式來進行破題討論，如此的方式雖然是歷史時間發展下的必然結果，但其中所顯示出來的後現代與攝影的內容相關性，可視之為一個出發點。加上布希亞 (Jean Baudrillard, 1929-) 自身對攝影以及擬仿與擬像社會的討論，在這些相關文化論述中，引導攝影進入其思想脈絡之中加以研究，攝影如何形成為當代許多藝術之間綜合表現的主宰，可以由此發展過程來看出端倪。

## (二) 影像及身體論述

在攝影行為的探討中，除了本質的行動外，更要對於照片中影像的解讀，需要有更多層面的意義討論。本文在此以視覺造形藝術的圖像論點，期使從許多的影像方面研究專著中，找尋到一些新的解讀觀點。其中，約翰·柏格 (John Berger, 1926-) 所著之《藝術觀賞之道》(Ways of Seeing) 與《影像的閱讀》(About Looking) 一書，剖析圖像中的性別意識，以及攝影的複製功能對於圖像意義的改變，見解犀利，觀念獨到，為研究影像論述時不可或缺的書籍。

而繪畫研究中的學者潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892-1968)，所寫下的專論《視覺藝術的意義》(Meaning in the Visual Arts)，則以圖像觀念探討作品的意義，堪為圖像學研究的經典，這也是研究圖像意義當中，不可缺少的專論；而藝術心理學研究大家魯道夫·安海姆 (Rudolf Arnheim, 1904-1994) 在其對於藝術心理的相關著作，亦為本文研究過程中的重要研究資料；再由美國美學家 H. G布洛克 (H. Gene Blocker) 所著之《藝術哲學》(Philosophy of Art)，分析藝術品本質所具有的再現、

表現與形式等議題，將攝影放入其「再現」的研究探討當中。H. G布洛克認為有關「攝影」的概念完全可以被視為早期視覺理論之歷史延伸，此亦是本研究中所應用到的理論觀點。

在身體論述方面，本研究以圖像研究為其出發點，對於攝影照片之構成過程，人的身體乃是常常位於、表現在攝影行為的中心地位，並為每一次的攝影行為下一段註腳。攝影行為在身體方面的論述，文中主要參考的書籍有威廉·艾溫（William A. Ewing）的《人體聖經》（The Body）之圖版照片及馬克勒伯（Marc Le Bot）所著的《身體的意象》（Images du Corps）一書的概念，依此建立起身體影像的初始概念。還有就是琳達·尼德（Lynda Nead）在《女性裸體》（The Female Nude）書中，從文化與藝術的觀點來對女性裸體進行社會意義的分析，希冀藉此來分析照片中那一大塊關於情色（eros）部分的探討，找尋此一層表現中，照片的社會意義是什麼？身體的展現與社會認知的基本概念，最後推究觀察攝影中的身體，如何扮演？如何表現？對於身體方面的凝視與照片的展現。

### （三）攝影相關專論

攝影的專論，早在班雅明的兩篇短文《攝影小史》（Kleine Geschichte der Photographie, 1931）《機械複製時代的藝術作品》（Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit, 1936），便已經有系統地討論了攝影史及攝影複製的問題。<sup>48</sup>後來，蘇珊·宋妲（Susan Sontag）在1977年寫下了專論《論攝影》（On Photography）一書，此書成為70年代西方知識界對攝影思考的一本相當重要的著作，帶有著某種里程碑的意義。<sup>49</sup>但由於時代及歷史的變遷，這本書中所提的觀點只著重於社會意義的追尋，已不能滿足於當前對攝影討論的多方面向。而維蘭·傅拉瑟所著的《攝影的哲學思考》（Towards a Philosophy of Photography）一書，可說

---

<sup>48</sup> 此兩文中譯，收錄於華特·班雅明，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998。

<sup>49</sup> 郭力晰，我們需要攝影理論，《攝影的哲學思考》，台北：遠流出版社，1994，頁4。

是為攝影哲學撰述，開闢了一條坦蕩的道路。<sup>50</sup>作者將攝影的理論性思維，放到一個更為寬廣的空間裡，以歷史宏觀的角度，進行抽象層次的論證。<sup>51</sup>藉由此書中的諸多觀點，攝影哲學建立了一種從人到機器建立的一種對技術圖像的思想探討，但是，對攝影哲學而言，這只是一條初次開闢探索的道路。

站在後現代氛圍的世界中，閱讀法國當代思想家布希亞近年來對於攝影的研究與自身的投入與行動，將是一件嶄新的體驗。布希亞將攝影放在一個哲學美學的方面來探討，融合了他自身的創作者身分，對攝影哲學進行了新的思考，在此增添了攝影論述更為豐富的新鮮內容，尤其是他由思想家跨足攝影的世界中進行創作，由創作的過程中體會攝影行為的哲學觀。<sup>52</sup>從此看來，由這些對攝影哲學的綜合觀點，是為最接近本文探討的中心意旨——對「攝影行為」的深層討論。

同樣地，本文尚對一些在攝影技巧、社會意義、美學觀察等等評論方面的文章中取材，尤其是對攝影圖像的閱讀詮釋，則發現其散見於各中外相關之美術、攝影雜誌身上。這些專文探討，指引了攝影圖像的閱讀方法，照片審美的美學呈現。本研究則在這些文章中，選擇一些與攝影行為之相關文章，作一仔細審視，對應於本文內容者所欲提出之觀點，做出必要之思考與反省。

#### 第四節 研究架構

本論文研究，主要目的在於對「攝影行為」這個行為過程中，運用現象學上的廣義方法來分析探討，並著重於攝影行為過程中，攝影者、被攝對象與機具之間的關係，運用現象學方法來加以描述，之後再對產生之攝影作品（即照片本身），分

---

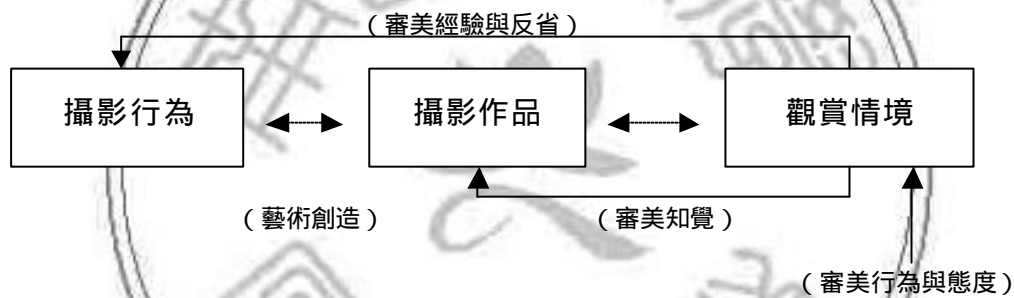
<sup>50</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000. 這本書的作者維蘭·傅拉瑟，生於1920的捷克布拉格，後來移居巴西，在巴西聖保羅完成大學學業，主修哲學。1961年後，開始專注於知識生產的工作，後再移居法國，著手致力於演講與寫作，其著述廣及哲學、語言、設計及傳播等等，卒於1991年的一場意外。本書原以德文書寫，出版於1983年，原書名 *Für eine Philosophie der Fotografie*，其後才有英文譯本。

<sup>51</sup> 郭力晰，〈我們需要攝影理論〉，出自《攝影的哲學思考》，台北：遠流出版社，1994，頁15。

<sup>52</sup> 布希亞近十年來，自身拍攝照片，並以攝影家的名義在社會行走。參見林志明，〈布希亞論攝影〉，《2000國際專題研討會論文集「影像的社會實踐」》，台北：中華攝影教育協會，2000。

析其圖像所產生出的基礎意義。其中包含著畫面圖像蘊藏之表層、深層分析，圖像的社會性意義，與觀眾觀賞過程中所產生之行為與相互之脈絡、結構之意義等等做為研究之課題。期使能對攝影的過程，作一番深入而完整的分析，故在章節內文的安排上，有如下的安排：

第一章緒論。先簡述本文研究之基本論述脈絡、研究文獻說明，以作為本研究論述的大綱簡述，依據此章而串成主軸，並在此解釋本論文研究中所欲述說之特殊名詞析義，以為論文架構基本元素的說明。



圖例一：研究章節與審美間的相互關係

第二章為「攝影行為」。本章節圍繞著攝影的行為過程來探究，攝影宛如一種對於影像的獵取行為。攝影者以一種獵取的姿態，對於被攝影者的影像，加以框取、按下快門（掠奪下來）。攝影者在此種獵取的過程中，認為他擁有了、切下了時間切面下的場所空間樣態，攝影者以此時間、空間斷面來展現其對於主體的權力主宰。

被攝對象面對著攝影者的獵取，他（它）使用一種姿態面對攝影者，帶著著意向對象的兩種類別的存在意義，包括著主觀存在（人）或客觀存在（物）的態度。相機在此負載了一種通孔聯絡的機制，連接著攝影者與被攝對象。章節內文，運用著現象學方法的本質直觀乃是此章節中的重要研究方法。借用了現象學描述的方

法，闡述攝影者、相機與被攝對象三者之間的本質關係，作為釐清攝影行為的基本過程，理解三個層面之間的結構關係。並延展對於拍照圖像與其中人的姿勢（態）的考量理解，這乃是為瞭解照片的一項重要的基本過程討論。<sup>53</sup>

第三章談論「攝影作品的價值」。照片的產出在攝影的行為的過程中，似乎是一種最終的結果。當進入此種觀點之下的照片的解釋意義，攝影圖像被認為是當代視覺圖像中帶有最多豐富內容的載體。照片蘊藏著許多真正的意義負載，除了在於作品的基本表面價值外，照片的本體，尚包含著圖像此一具有深刻意義的二度平面概念。攝影作品是一種將外在事物抽象化，簡化為二維空間平面的物質載體，作為一種技術性圖像，攝影作品提供著「觀看」(looking)、「凝視」(gaze)與「解讀」(reading)的功能。這個章節讓觀眾建立對於圖像觀看的中心意義，發覺圖像好似以自身取代而重新呈現著這個世界。<sup>54</sup>所以攝影圖像讓人把照片當作一扇開向世界的窗戶。<sup>55</sup>

當然要對攝影影像加以解讀，就必須把照片當作圖像符號 ( iconic sign ) 的視覺語言形式，進而了解這些符號是任意的、武斷的，而且經由學習才能理解其深層意義的。對觀看的選擇性造成了人們眼睛對於「看」的真實應用過程，然而對攝影圖像的凝視反而形成了一種新的語言脈絡，必須使用認知來理解，而非全然地「閱讀」。

另一種對作品的探索則來自於「肖像照」的線條脈絡。攝影之快速發展，公認是因為名片格式的肖像照形式而開始大量風行的，因此，人像攝影在攝影行為當中，一直佔據著主要的結構脈絡。而在人像攝影的價值深層，乃在於其的影像中，作為「人」之主體與作為「影像」之人間，彼此相互指涉的能指( signifier ) / 所指( signified ) 關係，作為照片中影像與其所指向主體解釋的豐富內容意義。<sup>56</sup>而延伸其最終的推

---

<sup>53</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000, p40.

<sup>54</sup> Ibid., p10.

<sup>55</sup> Ibid., p15.

<sup>56</sup> 這是從瑞士語言學家索緒爾的語言學當中所得到的一組詞彙。索緒爾把記號劃分成兩個組成部分：一種是聲音，即聲學部分，他稱之為能指；另一種就是思維，即概念部分，他稱之為所指。

致，則必須以對身體姿態相關的層面來論述研究？照片中的影像是否就是我的身體？這個影像（身體）向我展現了甚麼？其所指究竟為何？此為本章節最後的重點。

第四章論及「攝影的觀賞情境」。照片的閱讀，除了牽扯出攝影者與被攝對象之間的相互權力關係外，尚包含著閱讀者（即是觀眾）所意識到所有在於觀看過程中所產生的心理。觀眾主體或在相片之內？又在相片之外？本章節以攝影影像之視覺開展為前瞻，對於觀眾（審美者）主體之存在，主體觀看的心理反映，觀眾角色由誰扮演等等？在此作一番深層而貼近的探討。再以相片的審美經驗做出解析，在觀看的「情境」下，分析觀眾對於照片的接受過程，其中存在著多少社會層面的因子？尤其是當下的社會現象，後現代的情境表現充斥著各文化現象當中，相片的平面無深度二度空間，恍若是表現後現代氛圍的最佳代表媒材。最後，此章從社會層面進入觀眾的集體觀賞情境中，援用戲劇理論學者布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）的表演理論，<sup>57</sup>對攝影行為下一番大膽地註腳：一種帶著「即刻」（instant）與「行動」（acting）的表演行為。<sup>58</sup>

第五章為結論。作為一個對於攝影行為探討的初步研究，本論文以攝影之整體審美情境作為主旨，對過程中所產生之情感作一番深入剖析，去尋找攝影行為過程所表現出來的行為現象、照片價值、觀賞情境的整體審美經驗，以作為對「攝影行為現象」的初步探索。尤其是此時我們仍對於攝影方面的理論缺乏，論述的層面又偏重於社會性思考，對於照片審美的文化經驗又相當欠缺基礎的時代而言，如何去發掘攝影行為的美學思想，建立起攝影的文化語言、審美情感，乃至於書寫「攝影

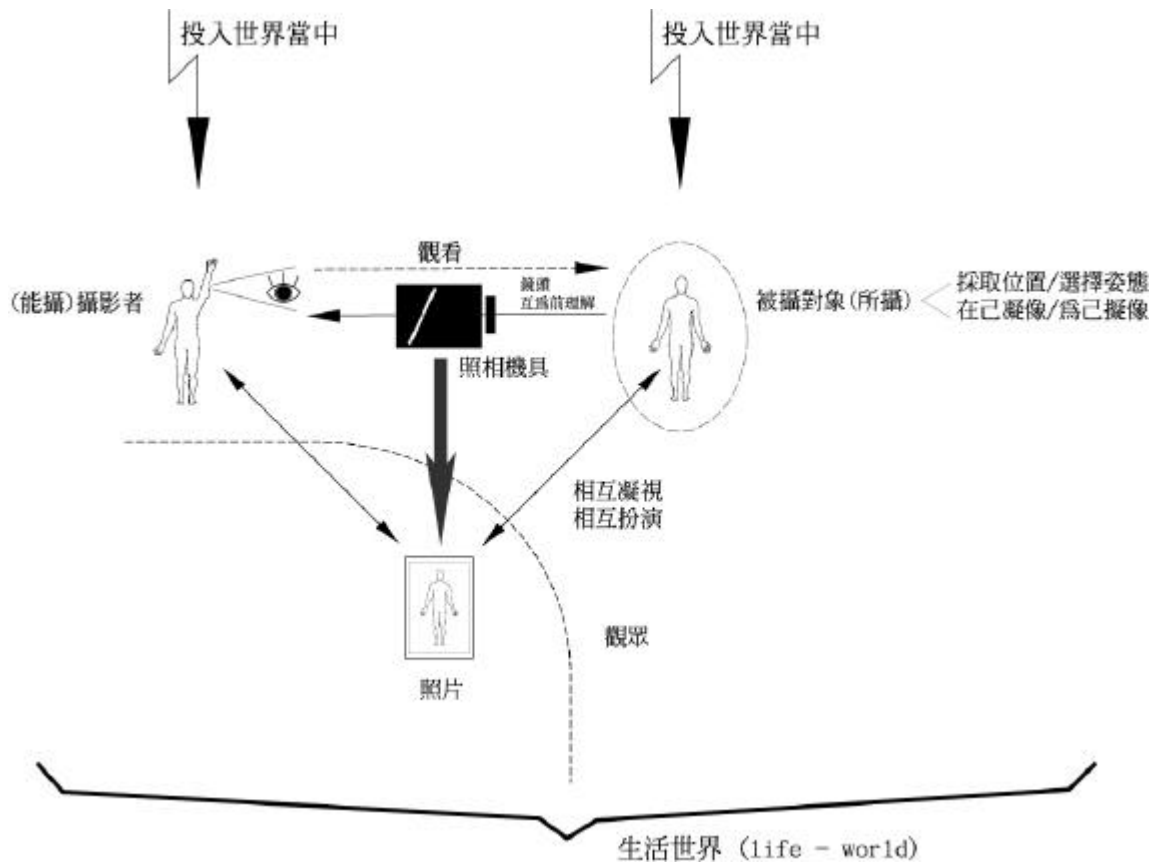
---

<sup>57</sup> 布萊希特是德國的劇作家與詩人，他的革命性的反戲劇「史詩劇場」企圖將「人」呈現為「一切社會狀態的總和」。而此一帶有目的性的劇場主調表現出來即是「疏離」，是錯覺的破除，使觀眾和正在扮演的東西產生距離，使一般被接受的種種因素變得陌生，因此將注意力引向戲劇的「可變性」。

<sup>58</sup> 約翰·柏格，劉惠媛譯，攝影術的使用：給蘇珊·宋妲，《影像的閱讀》，台北：遠流，1998，頁66。這裡引用約翰·柏格所援引布萊希特描寫關於表演方法的一首詩作，提出討論照片置入生活經驗、社會經驗、社會記憶的脈絡裡的討論，認為詩中的即刻（instant）這個字，我們可以用來比喻照片；而行動（acting）這個字，我們可以當作照片中所紀錄的事物之時空脈絡的在創造。而本文提出「表演」一詞，統整表達了攝影行為的普遍意義，一種進行中的表演行為。



行為現象學」的開始，也算是在攝影文化上的一次美學層面的探索。



圖例二：攝影行為研究結構圖

## 第五節 重要名詞釋義

本文所探討之論題，含有大量之專業詞彙，大多都是由原文資料所翻譯解釋而來，如欲拿來使用或再解釋時，可能會產生許多運用上的爭議或困難。同時，部分的語意也可能會有定義不清或模糊難解的情況，帶著無法完整詮釋其內在意含的可能結果？在此特別針對文中所提到的關鍵字詞，先作一番定義與論述，以本文所預設之基本概念上來加以定義與釐清，希望能以最適當的詞彙解釋，來使文章中的表

達脈絡更為清晰明確。

## 一、攝影 ( photography )

攝影一詞，在此是以一種整體的概念性意義來看待。在一般的情境下我們認為，攝影此一稱謂是攝影技術、攝影實踐及攝影創作的總稱，是拍攝技術、暗房技術以及多種體裁攝影表現的泛稱。因此本論文研究過程中，所指的攝影也並非單指照片，也非單指攝影行為的動作過程，甚至亦非單指攝影技術等等，本論文乃是把攝影當作是一個整體概念。因此，攝影在此是指包含著所有與攝影相關的步驟、動作、行為、作品等等的知識概念的綜合通稱。同時，在攝影隨科技進步而涵蓋了所有圖像造成的過程中，本論文的研究範圍之中所謂之攝影，主要探討層面仍以平面圖像為主的攝影形成過程，但其他同屬攝影家族的電影、錄像、合成影像等等，雖也具有同樣相關之哲學思考，但屬於這些攝影家族的論述層次卻更為複雜，所牽扯的技術性及社會性因子更為繁複，在本文脈絡中來看，這些執行的觀點都屬於攝影在衍伸的意義與內容上的應用。由此，我們理解到所有技術性的圖像表現，仍舊是以平面攝影的本質為出發點，也以平面攝影的基礎美學態度為起始。故此，要作為攝影行為現象學的初步概念的研究來看，本文所論及之攝影，必須先界定好基礎的美學態度才是，因此只有先選擇界定以平面圖像的攝影為主，而其他對於攝影家族相關的行為研究及探討，則是在本文進行之後所欲開展的新方向。

## 二、攝影行為 ( photo-behavior )

攝影行為在此是指包含著攝影者、被攝對象與機具 ( 攝影機 ) 三者之間的相互連接關係，再加上由觀賞者所構成之審美世界之統稱。因為行為是一種被賦予意義的經驗，是一種具有「態度」的過程，<sup>59</sup>尤其在攝影的過程中，經驗與態度是相當重要的，於是要釐清整體攝影行為的過程，清楚地描述三個基本步驟是不可或缺的。

---

<sup>59</sup> 亞佛列德 舒茲，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 62。

或許，我們可以簡單的說，攝影行為係指完整的攝影過程一直到作品產出的整體行為過程。

### 三、攝影者（photographer）

就一般的定義而言，攝影者是指操作攝影機的人。再就傅拉瑟書中對攝影者的觀點來看，他認為攝影者的概念是「試圖安排不在攝影機程式中的所有訊息，包括圖像在內的人。」<sup>60</sup>在這樣的定義之下，攝影者被認為是一個操作者，一個使用機具的操作者。不但如此，似乎對圖像而言，攝影者有更多在美學上的掌握意義。攝影者操作了機器（此指技術層面），選擇了鏡頭、選擇了底片（材料）、所拍攝的景物，框取影像，將影像固著在底片平面上，沖洗成相片，決定影像的擺置地點。攝影者全然是一個技術圖像的主宰者，他主動地決定影像的表現及生成。

### 四、照片（photo, photograph） / 相片（print）

照片是在攝影行為中的主要產物，或是指經由攝影行為過程後所產出的技術性圖像。對本文而言，因所討論的攝影範圍界定是以平面圖像為主要條件，故在此指這些由攝影機所產生圖像的基本通稱，一般泛稱作照片。在傅拉瑟的基本概念定義中，他認為照片是「一種被機具制作和分配的、像傳單一類的圖像。」<sup>61</sup>此種解釋乃是著重於照片在技術性圖像中升起的功能意義。照片被製作而出，本身帶著訊息而被一再地複製出來，像傳單一類，傅拉瑟的觀點立論清晰而明確，但是仍未完整地表達照片被收藏、儲存、觀看、沉思的過程。

我們這個充斥著圖像造形的後現代社會中，照片反而更閃爍著如藝術品一樣的魔術魅惑，攝影家創造了一種時間 / 空間的片刻魔術，讓觀者進入其中而進入沉思，由此看來，照片的審美價值，更帶著猶如藝術一般的作品深度。當然，相片的呈現、

---

<sup>60</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, 'Lexicon of Basic Concepts', *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000, p84.

<sup>61</sup> Ibid., p84.

表現，在觀眾心理所引發而再現其意義過程，這些都是我們經由一張圖像顯現的基本心理態度。

根據照片的本體所得到的複製作品則是指相片，相片是照片的再延伸，由照片主體所延伸的重製使用，我們稱為相片。如果以更普遍的說法來看，在本文當中，照片是指大部分的底片（包括正片及負片）及少部分如經由拍立得而得的影像；而相片是指底片經由顯像後，經機器放大於相紙上的結果。相片可以一再複製、大量產出、放大縮小，產生與原件（照片）本身一樣真實的圖像。

## 五、圖像（image）

就字義的解釋上來說，圖像一詞有太多且豐富的內在意涵。在普遍性的解釋上，圖像是指非書寫文字的平面造形圖案，但如此解釋又無法單獨清楚地說明圖像的內層關係。圖像的顯現必須要在一個意識上的平面，此平面上的個別單獨因子又因共處於一個意識平面而產生牽引而相互對話連接，恍若魔術一般地讓觀看者產生複雜的情緒感受。按照傅拉瑟的解釋，在此我們可以這樣說明，圖像是指一種內部要素相互之間魔術般地聯結的有意義平面。<sup>62</sup>

## 六、技術性圖像（technical image）

在圖像的意義平面上，加上技術性的形容詞，其主要意義有二，一是清楚地指示了該圖像是經由人所製作的；二是該圖像的製作過程中，利用了科學意義上的人工技術，或者，再經由這些技術所製作出來的機器所製作出來的圖案。技術性圖像，可謂是被機具所製作出來的一種技術圖像。<sup>63</sup>

## 七、機具（apparatus）

從語源學（etymology）來看，「機具」這個字的拉丁文字根，恰巧是「apparare」

---

<sup>62</sup> Ibid., p83.

<sup>63</sup> Ibid., p85.

這個動詞，意思是「作準備」( to prepare )，不過因為原本已有一個拉丁字「praeparare」也是同義，而在字首的「ad」與「prae」的差別中，我們或許可以翻譯「apparare」一詞為「pro-para」之意，再用「for」的意思代替「pro」，即可得「為 作準備」的意思。因此，「機具」一詞最恰當的翻譯，或許可以稱作是：「為某事作好準備」( in readiness for something )。<sup>64</sup>在傅拉瑟的基本概念定義中，機具是「模擬思想的一種玩具或遊戲；被組合起來而可以使某些事物作用。」<sup>65</sup>傅拉瑟的概念，比較像是站在社會脈絡去觀察，給予機具一層文化的因子。<sup>66</sup>機具是一種工具，<sup>67</sup>同時又是一種文化的產物，這工具生成作品，作品又成為文化產物。於是，機具成了模擬人類思想與組合符號遊戲、玩弄思考遊戲的黑盒子。<sup>68</sup>

## 八、攝影機 ( camera )

按照一般的通稱，攝影機主要指稱為攝製影片的機器，而攝影機涵蓋的範圍又非常地廣，舉凡三十二厘米、十六厘米或八厘米的電影機，電視攝影機、DV、Hi-8、V8 等等，都可以如此稱之，而以「照相機」或「相機」來指稱拍攝平面影像的機器。而近年來又由於數位器材的大舉進步，數位像機等的漸趨平凡也屬攝影機大家庭中的一份子。但站在本文觀點，本文嘗試運用行為來解釋攝影過程中，意識的活動過程，因此以「攝影機」來取代一般通稱的「照相機」，其內容定義會比較清楚。

## 九、觀看 ( seeing ) / 注視 ( looking at something ) / 凝視 ( gaze )

在視覺的活動上，這三個詞彙有著遠近不同的差別，雖然同為眼睛所作出的動作，但關聯著意識行為的過程連接後，顯然有不同的程度之分。一般來說，觀看

---

<sup>64</sup> Ibid., p21.

<sup>65</sup> Ibid., p83.

<sup>66</sup> Ibid., p22.

<sup>67</sup> 按照傅拉瑟的闡述，工具本身是人類器官的延長，工具也是人類經驗的模擬。產業革命後，工具開始向科學理論尋求對模擬的幫助，而它們變成「技術的」( technical )。

<sup>68</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, 'The Apparatus', Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000, p32.

( seeing ) 比較有左顧右盼，並不針對某物的廣泛意義，但觀看也意味著捕捉眼前事物的某幾個最突出的特徵；<sup>69</sup>而注視 ( looking at something ) 則帶著特意針對某物的程度差異，它專注對著某樣物件，全新全意地看著；至於凝視 ( gaze )，則是一個特殊用語，它關聯著意識與思考的過程，著重於觀看單一物件在意識作動的複雜意義。

## 十、姿態 ( pose ) / 位置 ( position )

對於以人為主體的攝影行為而言，攝影的框架在於決定主體位置的安排，而被攝者所顯現出來的「姿態」，便在攝影安排中佔有決定性的因素。這種姿態的展現，不管是由被攝者所自省發生的展現，或是經由攝影者的影響而決定的結果。被攝者在決定姿態時，便不免於受到許多自主或不自主的心理因素變化。人在生活世界中存有，在生活世界中展現其姿態，這是不證自明的事情，但姿態會經意識的變化而改變。探討攝影行為，亦不免於要討論攝影照相時人的姿態，所抉擇的位置等等。

## 十一、為己擬像 / ( 在己 ) 凝像

被攝對象中，有所謂有意識存在的自省與無意識的自由展現。因此，本文在此假定了兩個詞彙，藉以分別這兩種對象體的差別。一種是「為己擬像」( simulacra for itself )，亦只有意識地察覺到攝影行為的發生，因而裝扮自己而期使自身表現出希望被觀看時的姿態，這樣的姿態展現，是為己的，也是一種模擬的形象。而另一種無意識進入的形象展現，是以一種本身所具有的對象性而存在的，這是一種自然存在的影像，一種在於己身所具有呈現生活世界中的形象，藉由攝影行為的捕捉而產生的「凝像」。

## 十二、知面 ( studium ) / 刺點 ( punctum )

---

<sup>69</sup> 魯道夫·安海姆，滕守堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》( Art and Visual Perception, 1974 )，成都：四川人民，1998，頁 50。

刺點及知面是羅蘭·巴特所提出來的一對概念，這對詞語是從拉丁文當中援引出來的，認為他個人對於相片的獨特興趣或許正是奠基於這兩項元素之共存。「知面」是一種人文興趣，這是一個延伸面，一個場域或畫面的擴展，是根據我的知識文化背景可以駕輕就熟地掌握的。而刺點正是打破知面，是從景象中，彷彿像箭一般飛來，射中了我。<sup>70</sup>而這個騷擾知面的第二元素，巴特稱之為刺點。

### 十三、能攝者 / 所（被）攝者

能攝者一詞，是筆者在此議題研究時所創造的用詞，乃對比於被攝者的稱呼。為突顯攝影者與被攝者之間的主客對比關係，文章中以能攝者來象徵著一種主動性，能攝者擁有對攝影的掌控權，這個掌控權是單一的、主動的。

被攝者是被攝影家捕捉圖像的人、物、境、所等等，是對比於能攝者的稱呼，對應於此種主體、客體的對立關係，被攝者所處的情境比較像是一種被動的、為己的心態。

### 十四、此曾在（that has been）

這也是羅蘭·巴特在《明室》中所提出來的概念，認為在攝影中有個必然真實的物體，曾經置於鏡頭前，少了它便沒有相片。我們絕不能否認相片中有個東西曾在那兒，且以包含兩個相結合的立場：真實與過去。<sup>71</sup>這可說是攝影的本質，也就是攝影的所思。<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室 攝影札記》，台北：台灣攝影，1997，頁 34-38。

<sup>71</sup> 同上注，頁 93-94。

<sup>72</sup> 所思（noema）是現象學中談意識問題的一個詞語，是胡塞爾通過對純粹意向體驗的分析而得出這樣的結論，每一個所思方面的意義核心自身都具有著對象關係，所思的基本含義是「被思考的東西、思想或意義」。它與「能思」（noesis）相對應，構成胡塞爾現象學的一個核心概念。

## 第二章 攝影行為——獵取

被拍的事件呈現在照片中如同攝影機獵得的「擄獲之物」一般。

的確，業餘攝影者帶著勝利戰果——原版藝術照片回家，高興的程度並不亞於攜回豐盛獵物的獵人，而獵物多得需要開一家店才能賣完。

華特·班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）<sup>73</sup>

### 第一節 胡塞爾賦予行為的概念

我們首先必須把握住「行為」(behavior)的意義，然後再來談論整個攝影行為，才能更清楚地了解從現象學角度進入攝影研究的起始原因。因而先從現象學的基本概念，引導著我們從行為本身的定義來了解整個意識思想發展過程，因而我們首先必須先掌握行為的基本定義。

自胡塞爾所賦予的概念中來解釋，行為是：「意識之賦予意義的經驗」。<sup>74</sup>而這裡所談到的行為是指「自我的行為」，也就是說一種被賦予意義的經驗在一種態度下的行為，而這樣的行為內容，其中包含著感覺及由感覺所構成的價值。

跌倒了，我感覺到疼痛，或是某人將我的手舉起來放下，這樣的動作都不叫做行為。而什麼才叫做行為呢？就是我对某人將我的手舉起來再放下所抱持的「態度」，這個所抱持的態度才叫做行為，因為這裡有自我意識的參與。因此，當我感覺

<sup>73</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁46。

<sup>74</sup> 我們可以從亞佛列德·舒茲的《社會世界的現象學》一書中的第二章，發現此一問題推演。舒茲指出，胡塞爾在研究「界定思想特徵的重要性與困難時」，就曾經指出此一概念，認為行為是「意識之賦予意義的經驗」。然非所有經驗其本質上都是意義賦予的，「被動、聯想、初始的時間意義等經驗，以及內在時間之構成，與其他諸如此類的經驗，都不是意義賦予的。」一個賦予意義的經驗必須是一種「自我一行為」（即態度的行為），或是這種行為的某種修改（如，次級的被動性，或突發的被動判斷）。亞佛列德·舒茲，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁62-63。



到疼痛，然後去撫摸按摩受傷的部位，這個撫摸按摩的動作，就可以稱做行為。行為的基本概念必須是要有意識的參與，這是構成行為的首要條件。這裡，現象學家舒茲曾說：

我們界定行為是一種意識的經驗，它透過自發的主動性而賦予意義。<sup>75</sup>

舒茲承襲著胡塞爾的思想，認為行為是指「自發的」經驗。然而，從原始的狀態來看，行為本身已經是具有意義的，活生生的經驗行為是不同於其他已經預設了自我活動方向的經驗。行為的意義是在行為內被建立，而自我則採取了某種態度或立場。在此，我們更深入地加以了解行為中的經驗，發現我所覺察到經驗的意義，事實上是預設了我所注意到的經驗，並把這個經驗從其他經驗中「挑選」出來，以別於那些與之共存的，或之前之後的經驗。<sup>76</sup>

然而並非所有的經驗其本質上是意義所賦予的，在此看來，雖然行為乃是「意識之賦予意義的經驗」，然而這個被賦予意義的經驗必須是一種態度的行為。在這裡我們可以大概掌握，當胡塞爾以「賦予意義的意識經驗」( meaning-endowing conscious experiences; sinngebende Bewusstseinserebnisse ) 來涵蓋意向性 ( intentionality ) 內的所有經驗過程時，分析談論行為的內容，在此必須要到意向性內容中找尋，尋找相對應於該行為的經驗內容。<sup>77</sup>

從以上的推演，我們可以同時發現，處在行為的過程中，去深刻地探尋意識流內意義經驗的構成，這個過程便顯得非常地重要了。我們從對意識流的了解中得知，意識是一種不斷持續的流動，而所有的經驗都在剎那間形成與消逝。我們在發現某些舊東西中會生成某些新東西，而這些新東西又會生成更新的東西。我們無法區分

---

<sup>75</sup> 亞佛列德·舒茲，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 64。

<sup>76</sup> 同上注，頁 39-40。

<sup>77</sup> 在胡塞爾的研究中，「意向性」作為現象學不可或缺的起始概念和基本概念，此標誌著所有意識的本己特性，即：所有意識都是「關於某物的意識」，並且作為這樣的一種意識而可以得到直接的指明或描述。而這關於某物的意識是指在廣義上的意指行為與被意指之物本身之間可貫通的相互關係。參照倪梁康著，《胡塞爾現象學概念通釋》，北京：三聯，1999，頁 249-252。

現在與剛才，以及現在與稍後，我只知道它們都和現在不同。就這裡看來，在時間方面，我發現在意識的流動是單方向而不可逆轉的，除了對此流的一種反身回顧、一種特殊的態度，也就是「反省」，也才能發現意義與瞭解現象的最終來源。<sup>78</sup>所以當經驗實際發生時，自我是無法賦予意義的，而這大部分的經驗可以借用回顧方式來賦予意義。

再從細部來討論，意識的原始資料是未被打散的經驗流，它們是異質性而沒有界限範圍的，各個經驗彼此混和滲雜在一起，而這樣的意識流的內容本來就沒什麼意義，但卻可以分成被動經驗及主動經驗。有個例子可以說明，當我們看到了紅色時，被動經驗就如同對紅色的感覺，而主動經驗則有如將注意從別處轉到對紅色的感覺，或是確認到這個感覺是以前所經驗過的內容。<sup>79</sup>所以，意義是個體注意自身經驗中的一點的某種方式，而這一點是被反省性行為所挑選出來，並加以說明，意義成為了自我對於自身綿延流的一種特殊態度。

全部的知覺形式都是以意識的意向結構為先決條件，並且正是在這種意向結構中，意識與世界的原初聯繫被構成了。而意識是由時間因子所限定的。時間性提供了知覺、想像、期望、幻想、記憶和回憶的形式。內在的自我是一個永不停息的川流，我們只有進入這個川流，隨其一起流動才能把握它。<sup>80</sup>現象學分析是從內在意識的自明性出發，對時間意識、知覺、記憶和期望的對象所具有的時間特性進行分析。

胡塞爾提到，當我們把握一個對象的綿延與演替的過程中，剛剛過去的東西並沒有馬上在意識之中消失，而是在意識中保留了下來，並處於一種不斷變弱、變模糊的序列當中，而隨後我們可以在當下的意識中隨時把它們「回憶」起來。胡塞爾

---

<sup>78</sup> 亞佛列德·舒茲，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 55。

<sup>79</sup> 喬治·華爾胥（George Walsh），盧嵐蘭譯，英譯序，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 xx。

<sup>80</sup> 綿延之流是柏格森（Henri Louis Bergson, 1859-1941）所提的時間意識，也是胡塞爾所提的內在時間意識。綿延（*durée*）具有不斷形成與消逝的異質性，與同質性的時間不同，後者是空間化的、量化的、非連續性的。於是在純粹綿延裡，並無並列性，沒有互斥性，也無分割性，所有的只是一股持續不斷的流、一種意識狀態的流。柏格森用記憶的例子來確定精神與物質的相互關係，並區分出兩種記憶：習慣記憶與純粹記憶，習慣記憶是身體的習慣性反應，而純粹記憶則與大腦、肉體沒有依附性的關係，而正是純粹記憶使綿延成為可能。參照亞佛列德·舒茲，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 53。

稱這樣在意識之中被保留下來、並已經被模糊的回憶為「回顧」(retention)；稱我們當下的意識叫「意向」(intention)；而當下意識對未來時間對象的感知則叫做「前瞻」(protenion)。<sup>81</sup>如此一來，知覺在時間序列上的位置便得以清楚地分開，過去的知覺是回顧，當下的知覺是意向，而未來的知覺是前瞻。

而這些意識行為在時間意識內的作用，跟隨著時間序列的改變，它會依循著意識的基本法則而會逐漸消逝，並起著重要的作用。一旦它們成為了過去，也就是會被擷取出來，成為我們可加諸以反省、確認，及識別等行為。不管是攝影者或被攝者，這些在攝影過程中所顯現發生出來的意識，我們要在意識的流動中去抓住這些經驗，必須經由回顧的方式來賦予意義，從綿延流中挑出這些經驗，才能使這些經驗變的清楚而明確，成為一個獨立的實體。

## 第二節 攝影者：觀察者角度

從攝影者出發，攝影者最重要的步驟便是觀察。在觀察中，攝影者確定了自己的地位及方向，攝影者蒐集了基本的影像資訊，不管他使用何種何式的攝影機器，也不管他欲拍攝何種目標，攝影者無法完整地在過去記憶中揣摩所欲拍攝的景物及掌握的方向，他必須進入被拍對象的空間中，去感受當時的時空經驗，與被拍者形成一瞬間的聯繫交通，決定取景的角度、方式等等，進而深入到時間的流動中，從歷史中奪取（留存）過去的痕跡。

攝影機觀察 (observe) 時間。然而，表現一個「時間」或「歷史」的概念，是遠較複雜的——在照片裡，該如何呈現時間的軌跡與世代之間的聯結呢？攝影家製造記憶，並引導我們回到過去。<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> 關於 retention、intention 及 protention 這三個基本概念，大陸的倪梁康譯為滯留、意向、前攝；本文在這裡則採譯為回顧、意向、前瞻。

<sup>82</sup> 蘇格蘭國家藝廊大型攝影展「來自暗室的光」(Light from the Dark Room)，1995 年。語出郭力昕，看看別人的自省工夫，《書寫攝影- 相片的文本與文化》，台北：元尊文化，1998，頁 67。

當代攝影名家愛德華 衛斯頓 ( Edward Weston, 1886-1958 ) 曾經表示：在運用攝影機原理時，思想與行為是一致的，因為一個想法的成形與執行可能是幾乎同時發生的。攝影者事前在心中醞釀的圖像，在他獲致了最明晰的了解與最強烈的情緒感應的一瞬間，會像透過照相機觀看一般地浮現眼前，而被他拍攝下來。<sup>83</sup>

## 一、攝影者作為知覺主體投入世界當中

攝影行為的基礎動作首先是一種對影像的獵取行為，攝影者以一種影像獵人的姿態，對於被攝對象的影像，加以框取、按下快門（將影像掠奪下來），使光線的反射完整地呈現在底片中，然後將底片經由顯影、定影、沖洗等過程，最後再印相在相紙身上而觀賞保存。在這樣複雜的技藝過程中，攝影者得到了一張純粹的相片，一張其上負載著光影層次的複雜圖像。攝影者在此種獵取影像的行為過程中，認為他擁有了一種至高無上的特殊能力，他切下了時間切面下的空間樣態，以此時間、空間斷面來展現其對世界的權力主宰。

談論攝影行為，必須先就攝影行動中的最簡單的結構組成來看待，而首先出現最具主體意義的，便是攝影者的出現。透過攝影者的鏡頭，攝影者發現了世界，反之，觀看者透過照片也是如此地發現的世界。於是乎，人們經由經驗世界的常識判斷而肯定，攝影在現今已經成為了世界存在的主要證據。

攝影者看似出現，實則消失；攝影者在攝影行為中決定一切，卻在照片的生成後消失；攝影者成為一種知覺而延伸在當時的空間中，然而卻馬上消失在快門的釋放裡。攝影者確實存在，觀看者卻無法透過照片而直接注視攝影者，甚至只能憑藉著想像而存在；在攝影者在場卻又不在場（指照片中）的意義下，做為一個知覺主體，攝影者在攝影過程中只留存下他的意識經驗。

---

<sup>83</sup> 亞瑟 羅特斯坦 ( Arthur Rothstein ), 李文吉譯,《紀實攝影》( Documentary Photography, Focal Press 1986 ), 台北：遠流，1993，頁4-5。

做為攝影者，一般咸認為他的行動能力是著眼於對週遭影像的觀察能力，他必須知道，快門按下的時機與影像發生的時機是否恰當，他也必須知悉，此時的影像的整體細節是否為它所關照。攝影者是最絕對的觀察者，他將對世界的觀察，化為行動的力量，選擇影像、框取影像，喀喳！

胡塞爾在《笛卡兒的沉思》(Cartesian Mediations: An Introduction to Phenomenology)裡認為：透過我有機的身體，我在此成為圍繞著我展開的「初始」世界的中心。<sup>84</sup>而梅洛龐蒂加以延伸，以感知的身體生產並組織著意義的最初進程，以現在時間為著落點，使我們經歷著對現實與真實以及對在場的體驗。一切知覺都處在某一視域，並且最終在「世界」中發生。<sup>85</sup>

現象學是一種將本質重新放回存在，不認為人們僅根據「人為性」就能理解人和世界的哲學。因此，在它看來，在進行反省之前，世界作為一種不可剝奪的呈現始終「已經存在」，而所有的反省努力都在於重新找回這種與世界自然的關係，以便最後給予世界一個哲學地位。<sup>86</sup>於是，梅洛龐蒂提到：

知覺是一切行為得以展開的基礎，是行為的前提。世界不是我掌握其構成規律的客體，世界是自然環境，我的一切想像和我的一切鮮明知覺的場。真理不僅僅寓於內在的人，更確切地說，沒有內在的人，人在世界上存在，人只有在世界中才能認識自己。當我根據常識的獨斷論或科學的獨斷論重返自我時，我找到的不是內在真理的源頭，而是投身於世界的一個主體。<sup>87</sup>

然而知覺並非只是一種孤立的、外部刺激下的結果，而是知覺者所經歷的內在狀態的總和。感覺才是我們通向外部世界的一個窗口，知覺是一種內在體驗，具有

---

<sup>84</sup> 笛卡兒曾經指出現象學的必經之路，相信能直接「從人的內在性進入世界的外在性」。此段文字可參考胡塞爾，《笛卡兒的沉思》中的第五沉思。

<sup>85</sup> 莫里斯 梅洛龐蒂，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結構》，北京：三聯，2002，頁4。

<sup>86</sup> 莫里斯 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務，2001年，頁1。

<sup>87</sup> 同上注，頁5-6。

意向性、體驗方向性與超越性。而我們所存有的世界本身，大致可定義成全部可知覺物，與做為萬物之物的世界本身。<sup>88</sup>攝影動作是一種知覺行為：攝影者不是做為一個自身透明的構成主體來把握自己，而是做為一種帶著個別思想、一種介入到某些物體中的思想行為、在行為中的思想來把握自己。攝影空間在此已不再是指視見的對象，而是成為思維的對象，世界因知覺而開顯。

所以攝影就是挪用所攝的東西，意即將自己投入到與世界的某種關係中去。<sup>89</sup>將自己帶有著知覺的肉身，投身在世界之中，世界向我顯現，我向世界顯現。

當其他人成為被動的、顯然帶著警覺的旁觀者，舉著一架攝影機使一個人化為某種主動的個體，轉變成一個窺淫癖者——只有他掌握了整個情勢。<sup>90</sup>

攝影者讓自己從被動的旁觀者轉變為為主動的掌握者。而隨著知覺的延展與行為的掌握，在這裡，攝影由於能提供人們「參與」的外貌，攝影已經成為經驗某事的主要裝置。<sup>91</sup>而利用攝影來取代對於知覺的種種經驗，怕已成為現代社會普遍的便利策略。

## 二、攝影之眼作為身體的知覺意向

因為攝影者以其「身體 主體」( body-subject ) 投入世界當中，用其知覺之眼，向外窺視。因此，在現象學的掌握下，攝影之眼乃是作為知覺掌握的工具，而攝影行為表現了攝影者一種知覺意識的經驗。

我即我的身體，這是從梅洛龐蒂的現象學思想中取出最為直接的宣言。梅洛龐蒂把作為主體的「我」與作為物質肉身存在的「身體」視為不可截然二分的全體。

---

<sup>88</sup> 莫里斯 梅洛龐蒂，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結構》，北京：三聯，2002，頁 13。

<sup>89</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p4.

<sup>90</sup> Ibid., p10.

<sup>91</sup> Ibid., p10.

而有了這個身體的存在，才能彰顯出人所在世存有的生活世界，如此使人的存有具有創新的開顯意義。

在一般的傳統哲學思想中，身體總是被認為含有相當濃厚的物質概念（material conception），而且往往與心相對。在梅洛龐蒂的思想中，身體確是其思想上的核心，具有超越性的意義。梅洛龐蒂以為身體在先天上具有一種知覺的作用，而這樣的作用使得人再感知外在的世界時，可以把一切外在與人內在的隔閡打破，使外物存有與人的內心心靈可以形構成一體。<sup>92</sup>

身體是我們把握世界的媒介，也是我們與世界溝通的手段。因之，梅洛龐蒂表示：世界不是一個對象，以致於我擁有它的形成規則；世界是我的全部思想，是我帶有明晰知覺的自然背景和活動場所。真理並不寓居於「靈魂」，確切地說，根本沒有靈魂，人在世界中，而且只有在世界中，人才能知道自身。<sup>93</sup>我們從事物回到自身，又從自身回到事物。

這裡世界成為了一種關聯於世界的思維關聯物，並且僅僅為了一個具有構成能力者而存在。<sup>94</sup>攝影者在攝影進行的過程中，在他眼中，世界不止映現著他自身的存在，世界更湧現於他所創造出的照片中，而攝影者在此擁抱了所形構的照片，與觀眾共同擁有世界。換句話說，在照片圖像的構成裡，世界在其中開展，因著攝影行為的快速控制而高速開展。

攝影者擁有了知覺之眼，而看待攝影者所執行的工作，更像是一種狩獵行為。攝影者像是一個獵捕著影像的浮游獵人，無時無刻把眼中所見的，或是即將發生的事件，化作影像的內容，形諸於世界當中。也因此，攝影者常自比為觀察世界之窗，經由這道窗口，人們方可以發現，世界在此顯現。而攝影者也憑藉著身體的知覺，透過感知世界進而創造出攝影者的世界，而由此世界再回推至真正的生活世界。

---

<sup>92</sup> 參見鄭金川，《梅洛龐蒂的美學》，台北：遠流，1993，頁 8。

<sup>93</sup> 詹姆斯 施密特，尚新建、杜麗燕譯，《梅洛龐蒂—現象學與結構主義之間》，台北：桂冠，1992，頁 44-45。

<sup>94</sup> 莫里斯 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務，2001年，頁 267。

### 三、用觀察者的角度凝視世界

班雅明曾經在《攝影小史》一文提及早期巴黎的攝影家尤金·阿特傑（Eugène Atget, 1857-1927）的照片，他說阿特傑著意尋找那些被遺忘、被忽略、被淹沒的景物；又感覺到阿特傑會為了某些特殊的景象而佇足，比如排成長列的短靴，或從傍晚到次晨停歇在巴黎建築中庭的成排手拉車等等街道景色。（附圖四、五）<sup>95</sup>班雅明的主旨雖然在提及這些照片所顯示出來的超現實特點，但細細探究這些照片，發現這些照片更表現了對「清晰顯明的局部景物細節」的顯現。<sup>96</sup>

攝影者運用觀察世界的方法去創造照片，要讓攝影者的觀察力，具體顯現在照片的世界中。所以，攝影者必須具備種種條件，不只是在技術上、知識上必須有相當程度的基本需求，一個具有程度的攝影者，對於構圖安排亦必然有著主觀而有趣的見解。當然因為現代科技將攝影消化的更為迅速、方便，但一些對於攝影機的基本功能，底片的採行運用，確還是要對攝影進階的一項基礎性必要知識。當然在這些屬於專業本身的技法要求之外，一個攝影者最重要的必要的條件，那就是：他必須是一個觀察者。

攝影者是一個對世界的觀察者，卻又不希望直接地擾動世界（當然，這裡是指所謂的紀實攝影等等以抓取世界真實事件的存在的攝影，一般的人像寫真攝影等功能性攝影是一種例外）。所以攝影家大家尤金·史密斯（Eugene Smith, 1918-1978）曾經在其畢生攝影的生命中，自稱其一直要努力使自己成為一個「不引人注目的觀察者」。<sup>97</sup>雖是如此，攝影者作為一個觀察者，他必須將己身暴露於進行拍攝行為的世界中，盡責地將自身的知覺發揮出來，去感受世界所發散的圖像記號，將之攫取

---

<sup>95</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，《攝影小史》，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 34。

<sup>96</sup> 同上注，頁 36。尤金·阿特傑是攝影的重要人物，他所拍攝的有關巴黎的影像被認為是有史以來最為生動的都市紀錄，他的作品標示著一種視覺的純粹性。

<sup>97</sup> 狄源淪編著，《品讀世界攝影大師精品——尤金·史密斯》，北京：西苑出版社，2000，頁 19。尤金·史密斯是美國最受讚賞的新聞攝影工作者之一，他的影像帶著豐富的人道主義精神。作品中最為人所熟知的就是在 1970 年代早期的《日本·水俣》攝影集。他曾經如此自述道：「我經常被兩股不同的力量左右拉扯，一股是一位「事實的紀錄者和詮釋者」的富有良知的新聞工作者的態度，一股是一位創造性藝術家經常所處的「如實的」（literal facts）的詩意爭執狀態。



下來。對於觀察行為的掌握，便是攝影行為最起始的動作。

看待攝影行為的第一道過程，乃是藉由攝影者所進入的世界場域，藉由此種投身的過程，向外探索。攝影者成為了一個探索者，他處身於生活世界當中，穩定地佔有其位置，用窺看的目光，向外界探索，攝影者成為了一個影像獵人，一個佔有其主體位置的影像獵人。

現象學教導我們，任何屬於世界的東西，任何時空中的存在，都是為我而存在，也就是說為我而有效，我在其中經驗它、知覺它、回憶它，以某種方式來思考它、判斷它、評價它、渴望它等等。世界對我們來說，恰好是經過我思活動（*cogito*）來表明，世界才獲得了它的整體意義，才被承認是存在的。<sup>98</sup>而當我們直接地把握某個個別物時，這個宇宙也是統一地「顯現出來的」（*appearing*）；換句話說，關於個別物的意識總是一種共認識（*co-awareness*），因為意識（*consciousness*）是一個統一體，在這個統一體中，意識才能把握它自身，而且往往充分地把握。<sup>99</sup>

當然，照片或許可能是構成並深化我們稱之？「現代」的這一環境裏所有實物中最神秘的一種。照片其實就是被捕捉住的體驗，而攝影機則是人的知覺處於獲取狀態時最理想的武器。攝影就是對拍攝物件的佔有，它意味著攝影者使自己與一個類似於知識（因此也類似於力量）的世界發生某種關係。而世界將會一點一點地顯現出來，成為我們感知的世界。

在美國的 1930 年代晚期，有一個大型的藝術服膺於社會政策的案例，其中在「農業與安全管理部門」（*Farm Security Administration*）有個大型的集體攝影計劃，大量屬於紀錄意義的新聞紀實照片在此產出。在計畫中，攝影家們會為每一個佃戶拍下幾十張關於那個農家的正面照片、生活景況等等，直到這些攝影家們認為已經在底片上完整地捕捉到適切的外貌為止。但這樣的照片準確地在這些人的面貌上表達出攝影家們對於剝削、貧窮、尊嚴、光、質感以及幾何線條的看法。（附圖六）攝

---

<sup>98</sup> 參照胡塞爾，張憲譯，《笛卡兒的沉思》，台北：桂冠，1992，頁 24-25。

<sup>99</sup> 同上注，頁 45-46。

影者決定一張照片應該以何種樣貌呈現，或是選擇其中的一張照片，攝影者經常在作品中加入了自己的標準。<sup>100</sup>

所以，藉由觀察獲取的能力，攝影似乎已經為世界設立起一種長期的看客關係，它拉平了所有事件的意義。<sup>101</sup>攝影家麥諾 懷特（Minor White, 1908-1976）也說道：「當攝影家創造的時候，他的內心精神狀態是一片空白的 當他找尋圖像時 攝影家把自己投射到它所見的每一件東西中，將自己等同於任何一事物，以便對它有更好的理解，或者以更好的方式來感覺它。」<sup>102</sup>而另一位攝影大師卡提 布列松（Henri Cartier-Bresson）則曾把自己擬喻為一位禪宗的弓箭手，他提及對於攝影過程的思考說：「在拍照之前何之後都要思考，但絕非實際拍照的那一瞬間。」布列松認為思考會矇蔽攝影家透明的意識，而且會侵犯拍攝對象的自主性。<sup>103</sup>他如是地描述手持相機冀望攝影的感覺：

剛發現的萊卡（Leica）相機成為我的眼睛的延伸；從我發現它之後，我倆從未須臾分離。整天徘徊在街道上，覺得像上了弦同樣興奮，隨時準備蹦出去，決心設陷阱捕捉生命 在生命的行為中護持生命。我尤渴望在一張單一的照片裡，攫住正在我眼前開展的某一情境的整個本質。<sup>104</sup>

<sup>100</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p6. 在 1930 年代的美國經濟大蕭條的時候，羅斯福總統的顧問雷克斯福 蓋 特格威爾（Rexford Guy Tugwell），設立了「重建管理局」來幫助因水旱災、農業機械化、過度生產等原因而受害的農民，到 1937 年改名為「農業與安全部門」。當中有個編制叫做「歷史組」的負責紀錄整個計畫的活動，雖然這個編組未被設想成一個攝影支部，但藉由攝影的便利性，它的主要工作活動即是紀錄攝影。該計畫原初被構想為「鄉村地區以及鄉村間的圖像紀錄。」但因為指揮者羅伊 愛默生 史崔克（Roy Emerson Stryker）教導他的工作團隊應有的態度作為宣傳，並且計畫的目的在於證明被拍攝者的價值：窮人是真正的窮，而且這些窮人是高貴的。因為二次大戰的士氣需要，拍攝窮人是太據沮喪性的題材。所以在當時的一份備忘錄中，我們看到以下的描述：「我們必須立刻擁有一些外觀上看起來像是真正信仰美國的男人、女人以及小孩的照片，為人們打一點氣，如今我們的檔案中有太多照片把美國描繪成一座老人院，像是每個人都老到無法工作、營養不足到無法關心外頭發生了什麼事 我們尤其需要在工廠裡工作的青年男女 在廚房裡烹飪或在庭苑裡摘花的家庭主婦、外貌上看起來比較滿足的老夫婦。」以上文句請參考 Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p62.

<sup>101</sup> Ibid., p11.

<sup>102</sup> 麥諾 懷特，美國攝影家，因受東方哲學影響，以相信攝影中的神聖性與精神特質聞名。

<sup>103</sup> 以上所述參見 Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p116.

<sup>104</sup> Ibid., p185.

攝影者向外窺視，他佔有著空間，希望空間臣服於他的宰制，透過知覺的行為，不管此過程帶著多少的意識行為。在攝影世紀剛開始時，老一代的攝影時常把攝影描述為對於世界帶有英雄奮力式的專注、一種苦行的訓練、一種帶有秘密意味的接納，它要求攝影家穿越「無所知」（un-knowing）的雲霧。<sup>105</sup>然後，我們可以這樣地說：攝影是一種誇大，一種與物質世界的英雄式結合。<sup>106</sup>

這個時候，另一個美國紀實攝影家戴安 阿布斯（Diane Arbus, 1923-1971）說過的話便引人警醒了。<sup>107</sup>因為她長期從事對社會邊緣人的拍攝紀錄，因此，她的照片傳遞出一種感傷的人道主義情懷。（附圖七）這些照片都抽空了政治的意念，而且暗示了每個人都是異鄉客、絕望地孤立在已經被機械化的，跛足遲滯的自我認知關係中那無法動彈的生活世界。<sup>108</sup>我們聽到她說道：「我常把攝影當成是一件下流的事；那也正是我最喜歡它的原因之一。當我第一次拍照時，我覺得自己墮落了。」<sup>109</sup>她又談及自己的作品時說：「我所試圖描述的是，你沒有辦法走出自己的皮膚進到別人的皮膚裡——別人的悲劇和你的不同。」這些「一生下來就帶著身體以及精神上創傷的人，已經通過生命的試煉，他們是貴族。」<sup>110</sup>

#### 四、以攝影之眼的貪欲獵取片刻的凝止

十九世紀末的倫敦，作家山謬爾 巴特勒（Samuel Butler, 1835-1902）就曾經抱怨著說：「每個樹叢裡都有一個拍照的人，來來往往地像正在吼叫的獅子找尋可以吞噬的人。」<sup>111</sup>攝影者以其自身，配合著視知覺出發，按下快門，自以為是地抓取了影像的瞬間凝止，實際上，他更是表現了攝影者對獵取影像的貪欲。

---

<sup>105</sup> Ibid., p116.

<sup>106</sup> Ibid., p30.

<sup>107</sup> 戴安 阿布斯是現代紀錄攝影的樞紐人物，在她於 1971 年自殺之前，她創造出許多豐富而充實的攝影作品，她以相當直接而毫不放鬆的姿態直接拍攝了許多瀕臨社會邊緣的人。1955 年到 1957 年間，跟隨著莉賽 莫戴爾（Lisette Model）學習攝影後，便開始全心投入變性人、侏儒、精神病人等等的紀錄工作。

<sup>108</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p33.

<sup>109</sup> Ibid., pp12-13. 一書中，引用自美國女性攝影家戴安 阿布斯的話。

<sup>110</sup> 蘇珊 宋坦，黃翰荻譯，《論攝影》，台北：唐山，1997，頁 28。

<sup>111</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p15. 山謬爾 巴特勒是英國作家。

攝影行為藏有著某些掠奪性因子存在，如拍照的行為就像是對他人他物的某種侵害。但從另外的一個角度來看待，我們可以發現，去拍攝某些人的照片等於以某種他們從未用來看自己的方式去看他們，或是某種他們從未用來認識自己的方式去認識他們；而攝影似乎把人變成可以象徵地擁有的物體。<sup>112</sup>

於是乎，攝影機就像是一個小小的觀察站，藉由攝影機的功能，可以窺看、選擇、框取、拍攝，所以攝影這一行？並未僅僅停留在被動的觀察上。攝影與窺淫一樣，是在巧妙地（往往也是明顯地）鼓勵正在進行的事情繼續進行下去，不管是什麼事情。拍照（至少要拍到一張好照片）意味著對事物保持不變的面目發生興趣，並把一切能使被攝物件？生吸引力的事物表現出來（必要時包括別人的痛苦與不幸，假如這恰好是攝影者的興趣所在）。

一張照片並不只是一位攝影者和一個事件之間的遭遇結果，拍照本身即是一個事件，而攝影者擁有比從前更多的專斷權去干擾、去侵略或者去忽視正在發生的事。攝影者刻意製造這許多事件，對時間的不斷流逝產生抗拒，因而大規模地繼續製造出不同時間地點的許多照片。

跟隨著攝影世界的大幅開展，我們必須認知的是，照片由攝影行為而產出，攝影行為的最終宗旨是為了獵取世界圖像。因此我們可以了解，攝影的掠奪意義乃是於將被拍攝完成的東西據為己有，而它意味著將一個人置入與世界的某種關係，這種關係感覺好像是一種知識，或者說是一種力量。<sup>113</sup>當然或者說，攝影是以一種智取世界的方法來取代正面的攻擊。

照片的大量產出逼使我們對於世界圖像認知的大幅改變，也促使攝影行為快速的世俗化與便利化。蘇珊·宋妲對於無所不在的攝影影像，曾經試圖在攝影的美學與道德上的問題作一釐清。<sup>114</sup>而這似乎也是當前對於攝影議題的努力方向，一種形諸在社會意義身上的自然演進。

---

<sup>112</sup> Ibid., p14. 站在照片的世界中來看，一種屬於社會世界層面的經驗交流。

<sup>113</sup> Ibid., p4.

<sup>114</sup> Ibid., 出自於宋妲全書的前言，這是這本重量著作中最為重要的精神意旨。

大範圍地了解攝影者的心態，可以很簡單地概括成一個簡單的意念：抓住時間中的那一個靜止的時刻的空間顯影。因此，攝影者預期了某種圖像，並將心中意識到的圖像內容與實際圖像相比，在兩者內容最接近的時刻中，按下快門，獵取片刻的凝止圖像。

攝影者滿足於自身對於時間斷片上的凝止，他抓取了生活世界當中的某段時間切片中的在場，抓取（grasping）／獵取／按下快門（shot）而擁有了這個影像。而當攝影者完成了一段攝影行為後，繼續進行下段窺視。

我們就廣義的認知上來發現，攝影其實隱喻著與性一致的權力支配關係，因而使得許多用於攝影上的詞彙，有著某些微妙的說法。譬如我們說裝底片（“loading” a camera，像裝填子彈一樣）對準攝影機（“aiming” a camera，像瞄準一樣）或者按一張底片（“shooting” a film，像射擊一樣）。而且攝影機也被當成如一種掠奪性的武器一般販賣，必須盡可能地自動化，隨時準備出擊。<sup>115</sup>

或者，布希亞說道：攝影的樂趣是一種客觀的歡愉。如果一個人從來沒有體會到這種影象客觀存在的狂喜（objective rapture），比如說在某個清晨、一個城市或是在沙漠之中，這樣的人完全不能理解世界是具有想像科學中的微妙成份。<sup>116</sup>攝影是一種對影像的擁有，而攝影者在拍攝照片的過程中感受到某種歡愉，一種與影像直接接觸的客觀狂喜，而這樣的態度，似乎是人類知覺對於影像紀錄的主觀感觸，一種微妙而單純的知覺喜悅。

## 五、攝影者（主體）的消亡

攝影基本上是一種非介入性的行為。<sup>117</sup>因為當處在一個事件發生過程中，介入事件的人將無法紀錄，而正在紀錄的人卻沒有辦法介入事件。使用相機就像是一種參與事件的過程，但他必須假裝以一種無介入的態度來執行。因此攝影大師昂利

---

<sup>115</sup> Ibid., p14.

<sup>116</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality ...', Photographies 1985-1998. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p129.

卡提-布列松就曾經如此表示：

你必須忘掉你自己；你必須是你自己，然後再忘掉自己，映像——你想要的和你看見的——才會更強有力地顯現出來——只要你完全融入你在進行的工作裡面。而且不要想，意念是很危險的，平常你必須時時刻刻都在想，可是拍照的時候，你卻不必強銷你的觀點或證明什麼。你什麼都不證明，它自然而然就會來的。<sup>118</sup>

這樣來說，攝影者似乎是以一種主體退去的方式來完成攝影的。在快門釋放的一瞬間，攝影者已經無法從鏡頭獲致任何有關完成品的訊息了，任何一次攝影快門的釋放，似乎是景物直接連通著攝影者意識當中的心象。

攝影者的退去是布希亞在其面對攝影觀察所談的一項問題，他在談論攝影的特點中先著意強調攝影中的主客體對立的問題，然後將此主客反轉，認為客體也有主動性，也有意志的一面。在此他認為攝影的第一個特點便是突出攝影過程中主體的缺席，進而將它當作一種必須遵守的規則和要求。<sup>119</sup>

您以為是因為樂趣才會去拍攝某個特定的場景 (particular scene)。事實上，是場景本身想要被拍攝。您僅僅只是一個附加性的產物。攝影主體只是事物反諷地出現顯露出來的一個代理作用者。<sup>120</sup>

布希亞在這裡的思考，透露出一種人之於世界的關照重點，世界好像透過攝影者這個介質，自然顯露出其本身的光芒。因為布希亞有實際攝影操作的經驗，順

---

<sup>117</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p11.

<sup>118</sup> Shella Turner Seed, 張聲肇譯，布列松訪問記，黃金鐘主編，《昂利·卡提-布列松》(Henri Cartier-Bresson)，經典攝影家叢書4，台北：大拇指，1979，頁205。原載於 *Popular Photography* 1974年5月號。

<sup>119</sup> 林志明，布希亞論攝影，《2000國際專題研討會論文集「影像的社會實踐」》，台北：中華攝影教育協會，2000。

<sup>120</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality ...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue

著他的經驗以及思考方向來繼續解釋，所以被攝的客體必須被牢牢地盯住，受到攝影者強烈地注視，用鏡頭框取限定，被觀看著而凝定不動。不管被攝物的態度是如何地表現，操作攝影的人必須屏住氣息，凝定不動，在時間及身體之中製造空虛。布希亞表示，在那意念之中屏住氣息，心無所想，將使得意識的表面和軟片一樣地純靜無瑕。攝影者在此不再把自己當作是一個再現者，而是把自身當作一個自有其循環週期的個體，單獨自為的個體，這個個體對於場景毫不關心，他只是盡其責地進入其中，進入一種對於自我和客體都具有極度審慎態度的狀態，去發現世界，或者說是去發現攝影，發現攝影裡頭有一種可由人們心領神會的愉悅，一種客觀的歡娛。而這樣子具有魔力的喜悅狀態，也可以發現是發生於遊戲之中的。你在遊戲之中，但不是你在玩遊戲，而是透過遊戲這個過程當中，你發現是遊戲本身的狂喜感動了你。布希亞認為攝影者在攝影的過程中，自我便被放空了，連自我的周圍也放空了，產生如一種奧義啟蒙式的封閉狀態。<sup>121</sup>

如此，布希亞在此說明，攝影不只是物體之自我呈現，同時也是主體消亡之處。以攝影者的態度來面對攝影的出現，並以這樣的美學態度面對著攝影：放空主體，首先是在一個主客體架構下的世界自我呈現。以主體的「中斷」(interruption)，造就出世界的「突然出現」(irruption)。<sup>122</sup>布希亞的攝影哲學，主要掌握在這樣的精神下面。

攝影闡明了當我們成為不在的空虛者時的世界樣態。鏡頭探索的是這種缺席樣態。即使是在充滿感情的臉孔或身體之中，攝影探索的也是這種缺席樣態。

123

---

Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p129.

<sup>121</sup> Ibid., p134.

<sup>122</sup> 參見林志明，布希亞論攝影，《2000 國際專題研討會論文集「影像的社會實踐」》，台北：中華攝影教育協會，2000。

<sup>123</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality ...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p136.

### 第三節 被攝對象：被觀察者立場

面對著大千世界的所有景物，攝影者必須在這樣的時空下決定好拍照的地點，決定好被拍的景物，而這些經由攝影者所抉擇入鏡的景物，一般統稱為被攝對象。被攝對象在攝影者的觀察下，攝影者抉擇出適當的技術支援，進而將被攝對象的影像感光在底片上。被攝對象泛指著被攝影機攝入鏡頭的世界萬物，而其中最為特殊的，便是被攝者的出現。被攝者是你我大眾，也可能是原為攝影者的個體。所以要清楚地分析談論被攝者的意識經驗是相當困難的事，但其實我們還是可以大概掌握一些脈絡。而一談及被攝經驗，羅蘭 巴特以下的一段話就顯得敏銳而憂鬱，他說：

一但我覺得自身受到了鏡頭的觀察，一切都開始變化了：我在「擺姿勢」的過程中構織了自身，瞬息之間替自己做了另一個身體，預先把自己轉變為某個形象。這種轉變具有活性：我覺得攝影創造了我的身體，或使它壞死了，這依其尊意而定。<sup>124</sup>

我們在被觀察的過程中，那些過去了的被拍照經歷，透過回憶再次出現在意識中，就像過去一再地被指正的姿勢與笑容一般，不論正襟危坐還是側臉托腮，必須微笑地面對鏡頭，攝影機一對著我們，過去所接受的被攝經驗便從記憶中一再出現。

#### 一、被攝者作為一知覺主體投身世界當中

透過攝影者的鏡頭，攝影者發現了世界，並將之拍攝下來。反之，被攝者也是如此，透過他所經驗的世界，世界在他成為對象物的照片中也一齊出現。於是乎，被攝者最為一個知覺對象而被攝影者把持，被攝者也不是單單做為一個自身透明的構成主體來把握自己，而是做為一種帶著個別思想、一種介入到攝影行為中的思想

---

<sup>124</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*, NY: Hill and Wang, 1981, pp10-11.



而把握自己。被攝者不只是攝影者與觀眾的視見對象，更是他自身的視見對象，而且更進而成為被思維的對象。所以巴特提到：「在隱喻意義上，我無疑把自身的存在從攝影者那兒導出。」<sup>125</sup>

同樣地，胡塞爾告訴我們，因為世界對我們來說，只是某種斷定是存在的東西，而不是單純地為我們所存在著（*seined*）。我們經過我對他（它）們肉身的感覺經驗而得到了經驗與料（*data*），於是乎整個具體週遭的生活世界只是一種存有的現象（*phenomenon of being*），而不是某種存在的事物。<sup>126</sup>攝影者當初選擇地拍下了許多被攝物，人們藉此形構出世界的圖像，這些圖像，我們已將之判斷成存在的東西，我們經由照片而得到了世界上所有的經驗，生活世界的具體顯現，生活世界已然存在於照片的觀賞中。

在照片中，一切在向我們顯現。我們如同被攝者一般地在照片所在的地方呼吸，感受著被攝者在被拍攝空間的知覺，而這樣的知覺，透過我們過去種種的經驗與回憶來向我們顯現。在回憶中，一種現在向我們顯現，但它顯現的意義完全不同於知覺對現在的顯現。這種現在不是被知覺到的，即不是自我給予的，而是被呈現出來的。<sup>127</sup>

透過這樣的呼吸，我們感知了被攝者與攝影者所感知的世界。世界是我們感知的東西。被攝對象投身於世界當中，向世界展示自身。當然換個角度來看，世界不是我所思的東西，我向世界開放，我不容置疑地與世界建立聯繫，但我不擁有世界，世界是取之不盡的。<sup>128</sup>世界的豐富竟是無庸置疑的，但卻是可以被我們的感覺經驗所知覺到。攝影的存在，延伸了我們的感覺經驗系統，也讓我們更確定了世界之所在。

知覺的重要，著令我們感悟到許多的事物經驗，攝影是其中的魔術、魅惑物，它提供了我們許多知覺的假象。當然或者說，知覺是一個悖論，被知覺物本身也是

---

<sup>125</sup> Ibid., p11.

<sup>126</sup> 參照胡塞爾，張憲譯，《笛卡兒的沉思》，台北：桂冠，1992，頁 22。

<sup>127</sup> 胡塞爾，楊富斌譯，《內在時間意識現象學》，北京：華夏，2000，頁 43。

<sup>128</sup> 莫里斯 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務，2001 年，頁 13。

一個悖論。它只有在某人可知覺到它時才存在。<sup>129</sup>這裡被攝對象永遠是被攝影者知覺著，照片提供給觀眾所注視，正是因為如此，攝影者永遠是被觀看者所知覺。所以被攝對象在攝影行為中是永遠存在著的，被許多包括攝影者與被攝者等等所有的群眾所知覺著。

因為攝影者也被被攝者所知覺著。因此有人說，對攝影的人來說，有兩個敵人是他必欲要克服的：一是技術，一是他所要紀錄的對象的「難接近性」，而這個對象的難接近性，有時候甚至是帶有敵意的。<sup>130</sup>

## 二、能攝者 / 被攝者的交互主體性意涵：凝視與扮演

這裡開始使用一對詞彙，用能攝者來稱呼攝影者，以此對應於被攝者來顯現兩者的權力關係。能攝者具有主動性，擁有對攝影的掌控權；而被攝者向攝影者展示自身。在攝影行為的情境下，能攝者與被攝者之間有著對應於此的主體、客體對立關係，能攝者凝視被攝者，被攝者則向能攝者扮演起自身，雖然被攝者所處的情境更為複雜，但兩者實呈現了一種交互主體性的關係。

社會不是集體意識，而是交互主體性，即個體間的生動關係和緊張關係。<sup>131</sup>

這裡所謂的主體並不是一個自足封閉的主體，而是與一個互為主體性的他者彼此相呼應，產生動態的關聯。他人看到的可能不是我，我看的的可能不是他。我應該是我的外表，他人的身體應該是他自己。<sup>132</sup>但是，他人身體卻做為另一個有生命的物體而逐步顯現，而這是經由我對自己身體體驗的比對（pairing）而產生的。

常常的時候，我們被人注視而不自覺，而生活中常常充滿著這一類小小的互聯

---

<sup>129</sup> 莫里斯 梅洛龐蒂，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結構》，北京：三聯，2002，頁12。

<sup>130</sup> 黃翰荻，《台灣攝影隅照》，台北：元尊文化，頁15。

<sup>131</sup> Maurice Merleau-Ponty, trans. Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, *Sense and Non-Sense* (Sens et Non-Sens, 1948) Northwestern University Press, 1964, p90.

<sup>132</sup> 莫里斯 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務，2001年，頁7-8。

過程。有人說，我可以感受到某人正在注視著我，有人說，我完全不知道他正觀察著我，日常生活中，這一類小小的突發狀況常常發生。但究其根本，一切視覺的聯繫必須經過了認知與感受方才發生，既然決定了以個人的感受為出發點，在此就先談論以感受到某人正在為我拍照為主。當然在大多數的情況下，我們往往能夠得知有人正在為自己拍照，而這樣的感受的確是相當頻繁的。

既然知道有人正在為我拍照，以下的行為便馬上出現：我會自動「擺起姿勢」，轉瞬間為自己製造另一個身子，率先變成了「影像」。<sup>133</sup>被攝者的轉變過程是如此的劇烈，如此地迅速，在一察覺照相機的侵入後，瞬間假造出自我所欲展現的身子，縱使僅在極短的瞬間裡。

但倘若在不知道被人拍照的情況下是怎樣呢？渥克·伊文斯（Walker Evans）在他一系列在紐約地下鐵中所拍的照片就顯露出這種不平凡。他以站立的方式乘坐地鐵好幾百個小時，讓照相機的鏡頭從他大衣的兩個鈕扣間窺探出去，使得這些坐著的乘客在很近的距離內被正面拍攝下來。因為這些人並不知道自己正在被人拍照，所以他們的表情是個人的，而非他們願意用來面對相機的表情。所以，當人們不知道他們正在受人觀察時，她們的臉上確實有著某種當她們意識到自己正受人觀察時從不出現的東西。<sup>134</sup>

我正是作為對象對他人顯現的。我需要他人以便完全把握我的存在的一切結構，自為推到為他。因而在他人的意識與我的意識之間，我的身體像世界的事物和他人的身體一樣，是必要的中介。<sup>135</sup>所以，做為被攝者的我們不自覺地扮演著意欲被拍攝下來的形象。

能攝者握有抓取影像的權力，對他而言，所有世界上存在的物體都是被攝對象，也是被攝者。被攝者具有主觀意識，但他往往無法藉由一般的主觀行為介入能攝與被攝之間的關係。同時，能攝者有可能成為被攝者，當擁有抓取影像的機器交付到

---

<sup>133</sup> 以上參見 Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, pp10-11.

<sup>134</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p37.

<sup>135</sup> 尚-保羅·沙特（Jean-Paul Sartre），陳宣良等譯，《存在與虛無》，北京：三聯書店，1987，頁 266-267。

被攝者身上時，被攝者瞬間扭轉其行為角色，也成了能攝者。於是乎，在攝影的權力關係中，誰握有了照相的機具，誰就成為了握有攝影行為的主動角色，攝影行為的權力關係，表現在握有機具的主權上。透過照相機，能攝者的行為表現為凝視，而被攝者聚集精神，塑造扮演著被攝者的優美形象。

在鏡頭之前擺姿勢拍照，顯然成為我們一般的通則，我們經常說著：「來，笑一個！」、「Say “C”」等等，或是伸出兩個指頭比起一種勝利的手勢。我們清楚地知道，這張照片將為眾人所凝視，將成為一種影像的證據，說明了我確實在某個時間地點下的我的形態。從另一方面來說，我們即將在拍照者那兒獲得了我們存在的證據，這點小小的想像卻使得我們焦慮：一個我的影像，即將誕生，無庸置疑，這是我。

這張影像會生成怎樣的「我」？每個人總是希望自己能夠在照片中顯得睿智、高貴，甚至英俊、帥氣、漂亮。因此，我們僅僅能作的努力，便是將我所欲誕生的面容，扮演出來。是的，我們希望我們的影像，都能夠在這歲月的顛沛流離之間，遭遇種種情境，成為我所認同的「我」，由我所扮演的「我」（這裡意指著深刻的我），固定住裝扮出來的影像，提供為眾人所視。

面對鏡頭，我同時是：我自以為的我，我希望別人以為的我，攝影師眼中的我，還有他藉以展現技藝的我。換言之，多麼奇怪的舉動：我竟不斷在模仿我自己。<sup>136</sup>

我從來就不是一個孤獨的「我」，而是一個群體的「我們」。我與他人在知覺經驗中一直是一個統一的整體。透過凝視與扮演，能攝者與被攝者之間，共同生活在一個互為主體的自然與文化的世界中，而這個世界就是所謂的生活世界。

---

<sup>136</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*, NY: Hill and Wang, 1981, p13.

### 三、被攝對象：在己凝像 / 為己擬像

談到被攝對象，一般所聯想到的前提是，人與萬物共同的存在，以及人與萬物之分別，蓋因有思的存在。於是，這裡要談被攝對象，必然要先把人與萬物分開，把能意識到攝影行為的存在與其他的分開，了解所有的被攝對象有著兩種預設存在於攝影行為當中的表現方式，這裡稱呼其中一種謂之「為己」( for-itself )，另一種則稱呼它是「在己」( in-itself )。

什麼是在己呢？就是物件本身自己以其本己的形態、存在的面貌本真地面對世界，這樣面對世界的外表形象，是不參雜任何意識在內的；而為己則是經過意識的導引下，自我意欲形諸而成的一種外表形態。因此對在己而言，事物將以其本真素樸的形貌面對世界，為之凝像，此種形貌主要成為攝影過程中自然直接所捕捉到的外觀。而被攝者因為有主觀意識的介入，面對攝影鏡頭的存在，所顯現的形貌不只有在己的外觀形貌外，更有為己擬像的表現，意欲將我所扮演的「我」，展現出所欲裝扮出來的影像，提供眾人所見。因此，被攝對象所表現出來的形象，在攝影行為中，這裡分成在己凝像與為己擬像兩種本質程度的差異。

這裡再進入身體的層面來看。被攝者有其身體存在，而其實身體的存在帶著兩種面向：它一方面是主體，是為己存在 ( existing for itself )；另一方面是客體，是在己存在的 ( existing in itself )。身體既非完整的主體，亦非完整的客體。身體揭露出這兩者模糊的統一。<sup>137</sup>身體的存在有著主客兩方面的綜合體，再將外觀提供給于世界，一方面身體展現出來的姿態是在己凝像的，而另一方面卻又是為己擬像的，身體因為有這兩方面模糊的統一。因此我們在看人像攝影時，研究其身體形象的深層便可發現，攝影影像中的我的身體，是個「我」的主體，也是我所面對的「我」的照片 ( 客體 )。

這裡我們很難想像，攝影究竟能否帶給自身一個中性的外表體貌的身體，一個不含任何意義的身體呢？許多的證據都指向於否定的方向。因此，巴特很遺憾地表

---

<sup>137</sup> 劉亞蘭，《梅洛龐蒂 身體主體的互為主體性意涵》，政大哲學研究所碩士論文，1995，頁 14。

示，攝影將人判定需要具有某種表情，我們無法找到所謂零度的身體，所謂「客觀」的相片是作不到的。<sup>138</sup>因此對於身體形貌，我們所疑惑的是一個真正困難的問題？什麼才是我真實的身體？哪裡才可以看見我外表的形貌？原來我所看見的照片中的我，其實是經過攝影者或是鏡頭本身的機器限定下的我，它與本己的我，距離忽遠又忽近，既客觀又主觀。所以，被拍攝的物件與其形成照片的影像之間，有一種不正常（或不明確）的親子關係。照片中顯示的圖像，好似是這些事物影像的所延伸產出的另一個身子，它從物體的所在處經由攝影行為生成，連接著被攝對象與物體之間，卻又屬於另一個獨立的個體，有著它自己的身子（照片）與被攝對象相同的影像。

憂鬱地說，攝影也代表了一種微妙的時刻，在這攝影的那一刻中，我變成了物體，不再掙扎。最後在產物中發現自己，但看到的我已經完全變成了像。攝影者將我的像從時間中掠奪而去，殘暴地將我變作物體，任意地處置我、擺佈我，放入檔案當中。

於是，關於為己擬像，被攝者永遠無法了解攝影者的感觸，他只能默默地裝扮自己，成為良好的配合者。

拍人或臉孔很難。那是因為當他的心理聚焦整理已經那麼地不容易，攝影上的聚焦整理自然也是不可能的。不論是一個怎麼樣的人，都是場面調度的處所、其中的建（解）構是那麼地複雜，使得鏡頭無論如何都會使他失去其性格。<sup>139</sup>

對於被攝對象的在己凝像，攝影者雖簡單可以輕易攝取影像，但更為深入了解後可以發現，我們外在的知覺儘管是對某種事物本身的經驗，但是在這「本身在此

---

<sup>138</sup> 這裡參見 Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, pp11-12.

<sup>139</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality ...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p136.

擺著」(Selbstdastehen)中，物理裡的東西對於經驗者具有一種敞開的、無限的、非確定第一般的界域(Horizont; horizon)，包含本身未全然被知覺到的界域，而此界域能被可能的經驗所打開。<sup>140</sup>雖然如此，不管是對於在己凝像的被攝對象或是為己擬像的被攝對象，攝影者都是透過外在的知覺經驗來把持其內容，將之影像攫取下來。

#### 四、被攝者：(採取)姿態 / (選擇)位置

攝影行為的過程中，攝影者觀察、獵取影像，在此種形式關係下，被攝對象具體呈現乃是為生活世界中所展現出來的它者(the others)。它者亦具有其主體意涵，被投身於生活世界當中，佔有其空間位置。在影像形諸的世界裡，它者被簡單約分為兩個方向，一是深具純粹物質的物本身，一則是具有自身意向性的人之主體，此部份共同在攝影行為過程中，與攝影者產生交互扮演及交互凝視的現象，兩者互為主體結構且相互展現。

攝影者握有攝影機，面對著它者，攝影者握有一個掠奪的工具，隨時伺機掠奪影像。此時的被攝對象，因其本身之在己存在，以其凝像顯現于世界中，因此攝影者的掠奪，按下快門，切下一段時間切片。被攝對象在此時被掠奪下的，乃是呈現在生活世界中的在己凝像，它所展現的是生活世界中一貫的既存姿態，被攝物以其在己，對應于攝影者的主動。

談到被攝者後我們發現，被攝者有其主體意向，以身體棲居在生活世界的場所中。但被攝者與攝影者在攝影行為過程中，卻顯現著互為主體而相互介入到行為當中。當面對著攝影行為的掠奪時間切片影像，被攝者與攝影者卻彼此之間互為前理解，他們能夠預先知曉這項攝影行為後所產出照片的模糊結果，明晰攝影行為結果乃是在於擷取時間切片中的某一瞬間影像。於是為了一種普遍共有的形象偽裝，被攝者瞬乎以一種(在己)而為己擬像出現在此攝影快門開放的時間中，被攝者冀望

---

<sup>140</sup> 胡塞爾，張憲譯，《笛卡兒的沉思》，台北：桂冠，1992，頁27。

以此種（扮演）的擬像，形諸成被攝者意向下的一種擬仿面貌。反觀攝影者亦可以干擾被攝者，使其展現出某種擬像扮演。

因此，被攝者在面對攝影者之時，都採取了某種存在的姿勢，選擇了位於世界場所中之位置，顯現自身的「為己擬像」，並藉以擬仿自我。所以被攝者的基本表現是為採取姿態、選擇位置。雖然我無法佔據他人身體所佔據的位置，但是我卻能佔據（在現實中或在我的想像中）他人在面對世界時所佔據的位置。因此，正如我的「這裡」對他人來說可能是「那裡」，我所看見的「那裡」也可能是他人的「這裡」。

談到被攝者所採取的姿態，自然會牽扯出許多經由對他人的知覺經驗進而產生出的許多對應於現時攝影狀況的行為過程。被攝者所採取的姿態與選擇的位置，多半經由攝影者自身加上被攝者的經驗過程，所加以綜合決定出來。這些經驗資料則對於攝影行為中種種必須採取的方式有著決定的影響力。這裡用知覺的角度來看，舒茲談到關於「意識流內意義經驗的構成」時，曾引用了胡塞爾的話說：

在運動的知覺過程裡，每一刻均發生一種「對現在的認識」，並構成運動本身的現時階段。<sup>141</sup>

攝影行為雖然不是屬於運動的知覺過程裡，卻也在行為過程中的每一刻發生對現在的認識。這些知覺經驗，更從過往的經驗資料中取得了相關的行為參考依據。因此我們常看到相同的景物構圖，相同的姿態與角度，相同的微笑與表情。被攝者所採取的姿態與選擇的位置，與大半的知覺經驗有絕對的關係。

## 五、它者出現的場所

在攝影的場域中，不管以攝影者為主體來看或是以被攝者為核心來看，總會有一個奇妙的課題出現，就是它者的出現，而它者是面對著攝影者的出現所展開討論

---

<sup>141</sup> 亞佛列德 舒茲，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 56。



的必然過程。因此，被攝的場景之成為它者出現的場所，面對著攝影主體，許多不屬於自我本體世界萬物成為我影像選擇中的它者；同樣地，若我身為一個被攝個體，那個拍攝我的人與空間中的所有物體也成為了這個場域中的它者。屬於我這個主體放在何處，除我之外的存在者都是它者，它者的存在映現了我的存在，這裡先從談論許多的他人問題著手。

面對他人問題，首先我們必須使用拉岡 (Jacques Lacan) 對小孩「鏡中自我」產生興趣的回答來開始探討。為何小孩會對鏡子中的自我影像產生興趣呢？拉岡認為這是一種自我認同 (self-identification) 的過程。當小孩把自己等同於鏡中影像時，亦即他能夠去學習「別人」的角度來看自己，他可以成為自己的「旁觀者」，「spectator」，而對自己與他人而言，他是可見的 (visible)。梅洛龐蒂引用拉岡話指出：

我被空間中的影像所捕捉 (captured, caught up by the spatial image), 因為我離開了活生生的我 (lived me), 而把我指向一個「理想我」或「想像我」(ideal or imaginary me)。在這個意義下我被自己所撕裂，而這個從我身上所撕裂出的影像變為另一個更為嚴肅的疏離他人 做好準備。他人只是我的另一個影像，他正類比於在鏡中的我。因此，他人比鏡子更有把握使我遠離我的本質。<sup>142</sup>

他人的存在是一個奇妙的問題，因為我們不僅僅知道他人，所以我們為著它者而存在。他人有思想，有情感，他的心理狀態，是相當難以捉摸的。而他人所顯露給我們觀看的，不單單只是肉體，而更糟糕的是他什麼也沒有告訴我們。但梅洛龐蒂堅持著，它者「預設了我們要求加以解釋的東西。」我們依照傳統的設想，了解他人問題必須釐清四個詞項的關係：我的心理狀態、我的身體狀態、他人的心理狀

---

<sup>142</sup> Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*. ed. James M. Edie, Evanston: Northwestern University Press, 1964., p136.

態與他人的身體狀態。<sup>143</sup>這樣的理解放在攝影行為中來看待，去了解攝影過程中他人的存在，也要搞清楚這些詞項的問題，更進一步拉到攝影者與被攝者的關係上來探討。

在塵世的層次上，認識它者是構造世界的必要條件，而它者的存在像世界的存在一樣確鑿無疑。照片中它者的出現，確定了我與世界的關係，更確定了世界的確鑿無疑。我未到過世界的任何一個角落，但我已確定著照片中的這個世界是確實存在著。攝影的魅惑讓我們更加確定了世界是清楚的存在與這世界上所有萬物的存在。

攝影行為的前提有著屬於個體之間的相互感知。梅洛龐蒂指出，進行感知的自我和被感知的自我「不是封閉在他們自身內部的思想，而是為他們的世界所追趕上的存在，因而也是彼此所追趕上的存在。」於是，當我活生生的軀體遇到他人時，便作為一個原初設定的原型（*urstiftende original*），總是活生生地展現出來，因此他人總是作為我身體的夥伴出現，不過他永遠是「他人」。沙特曾經描繪了我對世界的經驗伴隨著另一個人的出現而發生的變化，他人不僅僅是我之於世界的另一部分，它也是一個替代我的焦點，圍繞著它可以組織起世界來。<sup>144</sup>

剎那間，一個對象出現了，它從我這兒竊取了世界。一切都各安其位，一切依然為我而存在；但是，一切都為不可見的追逐所橫穿，一切都被固定在新對象的方向。<sup>145</sup>

沙特透過對羞恥的考察，認為羞恥涉及了一種意識的樣式，實現了我與我的一種內在關係，發現了我存在的一個方面。我對我自己感到羞恥，因為我向他人顯現。而且，透過他人的顯現本身，我才能像對一個對象作判斷那樣對我本身作判斷，因

---

<sup>143</sup> 參見詹姆斯·施密特，尚新建、杜麗燕譯，《梅洛龐蒂—現象學與結構主義之間》，台北：桂冠，1992，頁62。

<sup>144</sup> 同上注，頁69-71。

<sup>145</sup> 尚-保羅·沙特（Jean-Paul Sartre），陳宣良等譯，《存在與虛無》，北京：三聯書店，1987，頁266-267。

為我正是作為對象對他人顯現的。<sup>146</sup>這種心態同樣存在於被攝者的心理，因為被攝者意識到攝影會將自己的身體透過鏡頭或照片而向他人顯現，透過鏡頭及照片的觀看，被攝者將會被當作對象向他人顯現。而他人不只是向我揭示了我是什麼，更在一層意義上構成了我。因為我透過反省不僅發現了我對我自己的呈現，而且也發現一個「局外旁觀者」的可能性。<sup>147</sup>而且這樣的相處之間直接或間接的交互作用，發現他人是借世界為中介而互相溝通的，這裡我的身體像世界中的事物和他人的身體一樣，是必要的中介。

這裡回到之前胡塞爾早期思想來看，世界就像它對意識所表現出來的那樣，是單子間的世界。他人不僅作為那種具體的和經驗的顯現，而且作為統一體和豐富性的恆常條件面對這世界在場。他人的存在與我的存在一樣有著作為對象的意義。透過攝影，我們具體地成為世界上的一份子，通過它而使自己現身，而成為照片中的它者。

回到探討攝影空間內的相互關係，攝影者與被攝對象之間有著複雜而豐富地交互溝通。被攝對象並不因攝影者存在而且會自動產生形象認同複雜的心理劇，並且將內容指向了一個批評意識所一直尋求的方向：它者。它者是不會使其產生匱乏感之物，也就是可以不需要我，卻仍然良好存在之物。而這個「我不會使其有匱乏感之物，便是它者，這極端的它性（*altérité radicale*）」從這個角度來說，攝影乃是它者出現的處所，和寫作同樣是具有激進批評可能的行為。<sup>148</sup>

宋妲曾經這樣地形容戴安·阿布斯的照片，說它是建立在一種距離、一種特許、一種觀者被要求去看是真正「他人」的情感上頭。<sup>149</sup>他人的存在像世界的存在一樣可靠，而世界的存在是以我對他獲得的認識來衡量的。所以觀看被攝對象與其構成的照片本身，也是建立起一種對世界的認識、對他人的認識及對自我存在的認知。

---

<sup>146</sup> 同上注，頁 291-292。

<sup>147</sup> 莫里斯·梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務，2001年，頁 8。

<sup>148</sup> 林志明，布希亞論攝影，《影像的社會實踐》2000 國際專題學術研討會論文集，中華攝影教育協會，2000 年 11 月。

<sup>149</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p34.

## 第四節 機具

攝影行為中最重要技術性因子便是機具（這裡主要指攝影機、照相機）的使用。藉由此機具的技術性特徵，人們方可在一固著的平面快速地複製完整視覺的圖像。所以機具在攝影行為當中，是一項相當特殊的關鍵物品。沒有了攝影機具的進入，攝影行為便無法建立。因此，機具被認為是一種製造體，技術性圖像的產生就是機具所製作出來的。這裡討論攝影行為中機具的特色，就以簡單的照相機為主軸來討論。

照相機本身就是一項經濟產物，它脫離不了自身的物理極限性。如果我們想割掉相機與「經驗界」的聯繫，那本身就站不住腳了。<sup>150</sup>

照相機脫離不了物理與科學，也無法擺脫其在社會中的政治經濟地位。這是在看待相機這樣技術性物品所必須先理解的條件。毫無疑問地，機具是人所「製造出來」的物件，也是服膺於人類文化的一部分。所以機具是文化的一部分，是文化的產物，我們觀看機具的時候就可以認出文化。<sup>151</sup>

### 一、機具是人之主體掌握世界的裝備

這裡使用機具（apparatus）這個拉丁文字替代照相機的表面意義，是期待以這個字的特性，不只擁有著攝影機本身的特性外，尚且帶有著「做好準備」的意思。而這樣的意義，傅拉瑟認為是「機具將自身準備好以從事某種事情的一種物體」。<sup>152</sup>所以機具在此指示著一種生產的方向，而因為機具是一種文化的產物，而這樣的產

---

<sup>150</sup> 陳傳興，阮義忠，《攝影美學七問：與陳傳興／漢寶德／黃春明的對話錄》，台北：攝影家，2000，頁 20。

<sup>151</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000. p22.

<sup>152</sup> Ibid., p21.

物是為了生產而預作準備的。

毫無疑問的，機具是「製造出來」的物體，也是一種被製造出來掌握世界的器具。照相機本身即隱藏著攝製照片的意圖，它的用途就是製造影像，不由分說，而且照相機好像是一種針狀刻刀，因為照片承載了許多訊息（information）。<sup>153</sup>照相機在照片上刻劃了許多文化的訊息，就這樣，照相機生產了承載許多訊息的照片，照片在此成了製作出來的作品，是一種文化的產物。這裡我們來看一則 1976 年米諾它（Minolta）相機廣告的內文：

米諾它 35mm SLR 相機，使你可以幾乎不需費力便能捕捉你周圍的世界，或表達你的內在世界。當你把他拿在手中時，你的手會覺得很舒服，你的手指會很自然地落在適當的位置上，一切運作得十分順暢，好像相機成為你身體的一部分，你永遠不需把你的眼睛從觀景窗移開去做各種各樣的調整，可以全意專注地去創造你所要的畫面。<sup>154</sup>

工具本身是人體器官的延長，人類因為創造出許多的工具，乃可以將觸角伸進更為遙遠的自然，也能夠更為快速而有效地從自然中摘取物體。從淺顯的意義來講，工具模仿了人類所延伸器官的行為，因此，工具是個人對「經驗的模擬」（empirical simulations）。<sup>155</sup>這裡照相機模擬了眼睛的作用而且保存了記憶的圖像。

攝影機將自身準備好，以便獲取照片。對於照片本身來說，照片是捕捉到的經驗，而攝影機則是當意識想要獲得某種東西時理想的延伸手臂。<sup>156</sup>在攝影過程中，我們期待中的照片是保有著拍攝時空中的所有物件，希望照片承載了此時在意識中所觸及的知覺，希望此記憶圖像能永久保持，能在未來的時空中加以回憶。這相機意識的延伸手臂抓取的是影像、是回憶，也是時空的內涵，更延伸來看，更是世界

---

<sup>153</sup> Ibid., p21.

<sup>154</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. pp185-186.

<sup>155</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000. p23.

在此的情狀。人們冀望由機具所製作出來的顯著特性，抓住世界中事物的表現形式，並為我所用、所回憶、所反省。

在機具顯著的功能特性下，攝影者所憑藉器官或運作機關已不是單純的眼睛而已，而是手指，與鏡頭、快門的啟動鬆扣，感光片的滑入。照相機的工具特性突顯了意識所欲表現的態度，而這樣的態度是一種絕對的恆定。機器的表現出一種恆定的狀態，而人則在機具底下如此地變動。雖然如此，攝影者對於照相機的使用是幾近於狂熱，攝影者對照相機這樣的機具也有著濃厚的興趣。因此，傅拉瑟如此動人而真切地描述攝影者與其照相機：

每拍得一張賦形 (informative) 豐富的照片，照相機的程式即減少一種可能性，而照片的宇宙在每一次可能性實現時更加豐富。攝影者的任務，在於耗盡照片的程式，與實現程式中收? 的所有可能。然而這個程式極為豐富而幾近於不可窺探。因而攝影者便負起發掘程式中隱藏的可能性任務。他操控照相機，將之翻來覆去，往裡頭瞧也透過它往外瞧。如果他會透過照相機看世界，不是他對世界有興趣，而是因為他想尋找照相機中尚未被發現的可能性，以使他能夠製造出新的賦型。<sup>157</sup>

## 二、機具是人之主體聯繫世界的視覺通孔

談到機具是文化的產物，也是製造文化產物的工具，這裡回到照相機的本身結構來討論，談論攝影發展，不可不注意到那最早期的暗箱 (camera obscura)，關於照相機的前身 (附圖八)。在早期，人們利用針孔上的投影來觀察日蝕，暗箱也是一個密閉空間，當物體的反光經過一小孔進入一黑暗空間時，就會在牆上出現物體的縮影。直到文藝復興時期光學鏡片加入了暗箱之後，暗箱就越縮越小，成為藝術家

---

<sup>156</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. pp3-4.

<sup>157</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000. pp26-27.

很好的幫手，利用暗箱用筆將輪廓與透視描繪出來、畫上陰影，從大自然裡將顏色畫上。<sup>158</sup>透過暗箱的幫助，藝術家可以更精確、更省力地描寫自然景物。

早期的暗箱是一種服膺於視覺的機具，也是攝影發明的前身。而從十五世紀以降，有著多種數不清的機械構造、鏡片或儀器被精確地設計用來做這種視覺的通孔。這些儀器設備被用來了解與表現大自然，尤其是對一些當時的畫家而言，暗箱是他們不可或缺的用來觀察、模仿自然的工具，而當時的人們就是利用這樣的視覺通孔來觀察自然。之後隨著攝影術的發明，科學家終於可以將影像永久地固著在一個平面上。但這樣的通孔卻不曾改變，不管是怎樣的攝影工具，都必須有一個讓光線通過的孔道，而這個孔道在現代的機器設備中叫做鏡頭，這樣的孔道也直接地成為了我們延伸的視覺通孔，去發現觀察世界的存在。

照相機是一種工業的機器，也是模擬眼睛的光學功能所產生的機器。照相機「觀察」事物的方法與人們的眼睛相似，但並不完全相同。例如，照相機並不像眼睛那樣把注意力集中於視野的中心，而是把視野內的一切景物都已大致相等的清晰程度進行「觀察」。人們的眼睛只對整個景物粗略地瀏覽，而照相機通常是把全部景物如實地記錄下來。<sup>159</sup>照相機經由通孔如實地紀錄下世界的景象，這是一種人與世界直接而純粹的聯繫，經由視覺的通孔，人們發覺了世界。也是如此，美國作家詹姆斯阿基（James Agee, 1909-1955）就如此以探討紀實攝影的特性來描述著照相機的物理特性：

在我們討論的這種攝影中，真實世界完全沒有被變形，而是以最大可能的準確性，在照相機（物理性質）的限制範圍內將真實反應與紀錄下來。藝術家透過他的眼睛與他的器材獲得了一種扳動物質存在的獨特槓桿裝置，一

---

<sup>158</sup> Aaron Scharf, *Art and Photography*. Baltimore: Penguin Books, 1968, p19.

<sup>159</sup> 安瑟·亞當斯（Ansel Adams, 1902-1984），謝漢俊譯，《安瑟·亞當斯論攝影》，台北：攝影家，1990，頁35。安瑟·亞當斯是美國攝影家，他長期而多產的創作生涯中，創造了一批典範性的作品及相關的攝影技術理論。而且由於其對技術上完美的追求，讓他的作品得到許多人的關注。

個以往藝術家聞所未聞的宇宙也那麼直接、那麼純粹地供他取用。<sup>160</sup>

作為一個使用照相機的人，他是以一個「機具操作者」( apparatus-operator )的身分成為掌控黑盒子編碼的關鍵者。擁有機具的人是主體，是掌握視覺通孔的人。而且傅拉瑟更如此表示：「機具不是用來改變世界的，而是用來改變世界的意義。」<sup>161</sup>因為攝影意味著將一個人置入與世界的某種關係中，而這種關係比較像是獲得一種知識，因而也如同是一種力量。<sup>162</sup>而且最重要的部分是，一種支配關係，將拍攝的東西據為己有。

所以攝影者的情感，是與照相機上的小孔是有直接關聯的，攝影者在這小孔上觀看、界限、框取，為他想要「捕捉」( 偷襲 )的事物設定透視遠近景。<sup>163</sup>而攝影者在初始學習時，勢必努力調整「人眼視覺」以及「機具視覺」之間的距離，使工具馴服於他內心所意所指。<sup>164</sup>而當機具誠服於操作者心之所屬，也將能夠更順利地成為人類知覺延伸之手臂，掌握視覺聯繫的獨特孔道。

### 三、機具擁有空間斷面、時間切片的能力

攝影機具的另一項特質，便是指它能在實際的功能上切割空間與時間中的斷面，並將之固著在平面上的影像留存下來。這裡談到的固著之平面，我們把它稱之為圖像，又因為是機具所製造出來的，所以在此以「技術性圖像」來稱呼。圖像是帶著深刻意義的平面，所以圖像便帶著豐富的彰顯意義，一種突顯著外在事物形象的表達，而且圖像所表達的意義是散佈在其平面上。

站在很多層面來觀察，這裡所談到的技術性圖像所產生的來源，是由於機具擁

---

<sup>160</sup> 阿基是美國的詩人、小說家與電影劇本作家，也是 30 到 40 年代最有影響力的美國電影評論家之一，此段文字引自亞瑟·羅特斯坦，李文吉譯，《紀實攝影》，台北：遠流，1993，頁 42。

<sup>161</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000. p25.

<sup>162</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p4.

<sup>163</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p10.

<sup>164</sup> 黃翰荻，《台灣攝影隅照》，台北：元尊文化，頁 15。



有著某種切割時間的技術，切割了時間空間的影像而將之顯現。機具實際擁有著這樣將空間斷面、時間切片的能力，它輕易地經由伊連串物理光學與化學反應，輕易地表現出傳統圖像的特質。但如此技術性的時空切面，卻帶著一種抽象的特質，一種概念性的現實抽象。因此，從本體論（ontology）上來看，傳統性的圖像即是現象，而技術性的圖像即是概念；解讀技術性圖像意味著閱讀它們的位置。<sup>165</sup>

照相機使現實分裂為原子，變得可以管理操縱、並且晦澀難解。它是一種拒絕聯繫（interconnectedness）以及連續性（continuity）的世界觀，但又賦予每一瞬間一種神秘的特性。<sup>166</sup> 或者說，被照相機所切割下來的時空切面，是如此魅惑又神奇，它將過去的歷史帶來，卻只有二度空間的平面；它吸引著記憶回到照片的時空中回想當時，卻又告訴你身處現在；看照片的結果通常告訴我們這照片上的影像是如此地與過去相似而不同，記憶的模糊會讓我們向照片投射出思想的光亮，卻只顯露出這概念上的部分。

我們相信照相機切割現實空間的能力，我們也信賴攝影者會與其照相機形成一個人機一體的作用單位。但向攝影家挑戰的，是那盒子的黑暗。攝影家會在盒子內迷失自我，卻也有能力主宰它。攝影者掌握控制觀看他照片者的權力；機具掌握控制攝影家的權力：機具也掌握控制規劃著攝影家姿態的程式。<sup>167</sup>

從海德格那邊我們知道，技術不僅僅是手段。技術是一種展現的方式。照相機具在環境中穿梭，切割下時間與空間的切片，它向我們展現的是世界之所在。

#### 四、機具使人向己身凝視

環繞在攝影的空間中，我們常常感到憂鬱，不管是對逝去時空的感概，或是在於照片中被攝對象之不在。所以宋妲憂鬱地以為，攝影機是槍枝的昇華物一樣，給

---

<sup>165</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000. p14.

<sup>166</sup> Susan Sontag, On Photography. New York: An Anchor Book, 1977. p23.

<sup>167</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000. p30.

人拍照就像是一種昇華了的謀殺，或是溫和地謀殺，適合於悲傷、可怕的時光。

照相機具帶給人們反省的空間，促使人們直接凝視著被攝對象與被攝景物，試著從腦海中搜尋一點點與圖像相關的訊息。現代性技術的決定性意義教導著一種展現。當我們將目光停留在這個基本特徵上，現在技術所產生的東西於焉向我們顯示出來。<sup>168</sup>照相機產生出照片，照片向我們顯示出世界的複雜圖像，包括我們到過的與未到過的，照片展示世界，世界在此顯現，我們從攝影的機具中凝視世界。

讓我們回到照相機本體的思考，傅拉瑟從機具反省出機具的一種遊戲的精神：

機具是一種錯綜複雜的玩具，的確，其錯綜複雜的程度聯把玩者都無法看的透徹。<sup>169</sup>

照相機的技術性因子讓我們感覺新奇，讓我們意欲挖掘出更為深刻的攝影力量。攝影者屏氣凝神，按下快門，讓光線經由鏡頭中光圈葉片所圍繞的小洞中，成相在底片上，接受底片上溴化銀粒子的作用而產生光化學效應，如此清楚的技術過程讓我們疑惑著，自我在這靜謐的時間中將處於何處。是攝影者嗎？那屏息以待的一刻，讓自我隱身於成像照片的後方；是被攝者嗎？那照片上顯現的我是我的身體，是我的面容，但那影像是平面的、過去的我，但那會是我嗎？真實的我卻在這裡凝視著照片，張大著眼睛，仔細審視照片上的所有訊息；或著，這照片是與我無關的他人，我不認識的攝影者與我不知曉的被攝對象，真實的我卻站在這裡仔細地審查照片。

所以照相機具的存在，隱約地要我們知悉自己的存在，去凝視自己的身軀。雖然每一種相機的使用都蓄含了一種侵犯。<sup>170</sup>對外貌的侵犯，對於我無法控制的我的形體的侵犯，但更多的是加入了各種的想像，讓我們透過這複雜的影像資訊，遙想

---

<sup>168</sup> 海德格，宋祖良譯，《海德格爾的技術問題及其他文章》，台北：七？，1996，頁 16-18。

<sup>169</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000. p31.

<sup>170</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p7.

著自身。所以攝影者製造、處理和儲存符號。利用照相機是來製造符號，讓照相機根據事先儲存在其內部的某種指令製造具象徵意義的平面。<sup>171</sup>

自然而然，在攝影者和題材之間必須有距離，攝影機沒有辦法強暴，或者甚至是真實地擁有題材，雖然它可能扭曲、剝削、侵擾、佔人便宜，以及在最深刻的隱喻下「刺殺」。但是攝影並不像「性」的接觸一樣，所有攝影的活動都可以在某個距離以外進行，而且可以不偏不倚。<sup>172</sup>距離會讓攝影者感覺到自身的孤單，同樣地也會讓觀賞照片的人感覺孤單。攝影讓我們深思，也讓我們想像，更讓我們凝視自身。

歷史上有許多例子可以顯示攝影所產出作品的孤單。我們從戴安·阿布斯的照片可以了解，相機有一種能力把所謂的正常人拍成不正常一樣。阿布斯選擇怪異，她追逐它、框取它、使它顯影並為它標題。而阿布斯作品的權威性，起源於它們令人傷心的題材與平靜的、實事求是的關懷之間的寫照。這種關注，包括攝影家所付出的關注，與對象對於被拍攝行為所付出的關注的特質，創造了阿布斯坦率無保留的、默想沉思的人像的道德劇場。當然在阿布斯所殖民的世界裡，對象一直在顯露它們自己，甚至被鼓勵以一種笨拙的姿態出現，也就是去擺姿勢。<sup>173</sup>

照相機是一種單純而透明的機具，攝影家也是相當單純的作用者。我們要深切地談論著攝影行為，從機具本身來看絕對是不夠的，我們必須對於拍照的姿勢這種錯綜的「機具／攝影家」動作加以考量，更為清楚的認知與理解才是。

---

<sup>171</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 2000. pp25-26.

<sup>172</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p13.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp34-37.

### 第三章 攝影作品的價值——凝視

當我對著某張照片沉思（或入迷）時，  
照片中的意象立即栩栩如生，  
一種愜意的感覺頓時油然而生，  
彷彿置身夢中，渾然忘我。

羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）<sup>174</sup>

#### 第一節 作品存在的意義：作為紀錄的過程

照片能夠給予人們想像地擁有一個並不真實的過去，它也幫助人們佔有他們無法依靠的空間。<sup>175</sup>我們談論攝影作品的力量，便是先從此時間空間的切割著手，攝影切割歷史，將過去時空的影像留存下來，形成照片，而照片最重要的意義，就是紀錄。探索照片的力量，發現在於它對它所細察的瞬間保持開放。但在正常的時間之流裡，此一瞬間卻立即為其他瞬間所取代。照片是對時間的凝結，每一張照片皆是目空一切地、感人肺腑的靜態平衡，而照片更創造產生出一種新而且包容性更強的美的準則。<sup>176</sup>這裡蘇珊·宋妲的解讀就更為全面：

照片的魅力，在於那樣生動而準確地凝固了時間、空間、生命和光影的瞬間，讓它發出無比的雄辯，說出千言萬言所未必道盡的，歷史、生活、時間和人的信息。<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> 羅蘭巴特著，劉森堯譯，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》（Roland Barthes Par Roland Barthes, Seuil 1975），台北：桂冠，2002，頁 7。

<sup>175</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p9.

<sup>176</sup> Ibid., p 111-112.

<sup>177</sup> 陳映真，走出國境內的異國，阮義忠攝影集：《人與土地》，序，台北：攝影家，1987。

當然，在攝影發展的頭幾十年，照片被冀望成理想化的影像，它甚至成為大多數業餘攝影者的主要目標。但這種樣態卻僅是對觀賞者某種心態的投射，我們依然要回到原處，無法剝離著攝影對於紀錄的本質意義。

## 一、照片之構成及特徵

探討照片的意義，這裡先從材質上的意義來看待。光、影像、形狀、平面與框，幾項特點這大概是一張照片形成最重要的幾項特點。照片必須要在光線出現之處才能製造，這大概是自然發生中無法去抹除的事實。因為被攝對象將光線反射進入照相機內，光反應化學方可發生，影像方可被發現，故此，光為照片構成之首要條件；剩下的影像及形狀，影像是光線反射物體映入眼中所造成的現象，而影像具有形狀、大小、明暗、深淺的變化轉移到照片上，被攝對象便在照片中有了表現它們自身的影像；至於平面是圖像的基本特徵，轉移到照片上也是如此。雖然如此，有些人仍質疑照片是一立體之平面，認為在微觀上，銀鹽結晶粒子呈現了某種形式的立體表現；最後，框的存在是照片當中比較特殊的構成特徵。簡單來說，因為底片有其大小，攝影無法脫離底片的大小，因此攝影照片一定有著框架的存在。首先在攝影者取景時便想像了照片中的方框，之後觀景窗有框、機身內有取景框，到放大時的放大器有投射框，沖洗放大也有放大框等等，一切的一切，都說明著照片是由許多的框框所相疊而成。如此一切，說明著邊框對於照片的重要，也使得照片表現出來的形式具有著某種侷限性。當然這樣的侷限性，就是照片的特色。

照片是關於時間、空間的細薄切片。在一個被攝影影像統治的世界裡，所有的界線（邊框）似乎是獨斷的。任何東西都可以和其他的東西分隔開來，所有的事物可以不同的方式框限起來。<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p22.

站在攝影技術高速發展的現在來看，照片或許比動態的影像更值得紀念，因為它們是簡潔的時間切片，而非一種流動（flow）。<sup>179</sup>每一張靜照都變成了一件纖巧物品特定瞬間的一刻，人們可以持有它並一再地觀看。<sup>180</sup>照片自早期發展到現在的重要功能一直未變，照片是被產生出來一再地觀看的技術性圖像。但觀看照片中的圖像令我們游疑。巴特曾引沙特的句子說明照片對其自身的存在：

照片只是含糊地構成客體，其上出現的人形的確構成人物，但只因他們與人類相像，卻毫無個別意向性。他們在感覺、符號與影像三界岸邊漂浮，卻無法登上任一岸。<sup>181</sup>

當然這裡我們再拉回現象學的基本概念討論中，從諸反省的過程中區別開而得以把握的知覺、回憶、推斷、評價、意圖等等的活動，正是借助於把握對象的活動，我們才可以理解那些直接知覺等等的活動。舉例來說，由於直接的知覺，我們把握的是那座房子，而不是知覺活動本身。只有在反省中，我們才使自己指向知覺活動的本身，指向它對房子的知覺上的指向性（Wahrnehmungsmaßiges Gerichtet-sein; perceptual directedness）。<sup>182</sup>所以當我們觀看著一張照片時，藉由反省的過程，我們所把握的即是攝影的行為自身，處於照片被拍攝下來的時空經驗種種所有能把握的活動。當然，更為本質意義的了解，現象學的自我把自己塑造成處於素樸的自然興趣之上的「不感興趣的旁觀者」（uninteressierter Zuschauer）。在反省的態度中，自我仍然去察看、去妥當地描述他所見到的東西（純粹就是做為被看見，就是做為被看見的東西，或是以某種方式看見的東西）。<sup>183</sup>

蘇珊 宋坦在她 1977 年所出版的批評文章《論攝影》一書中，引用攝影家安瑟

---

<sup>179</sup> Ibid., p17.

<sup>180</sup> Ibid., p18.

<sup>181</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*, NY: Hill and Wang, 1981, pp19-20.

<sup>182</sup> 參見胡塞爾，張憲譯，《笛卡兒的沉思》，台北：桂冠，1992，頁 42。

亞當斯 (Ansel Adams, 1902-1984) 的話敘說著攝影與照片的細緻過程：

攝影，是攝影者在被攝體與照片之間所進行的一系列的機械上、光學上和化學上的相互作用的過程。這個過程的每一步驟都使我們遠離被攝體一步而更接近照片一步。要知道即使是最現實的照片也不能和被攝體完全一樣。由於攝影上的種種原因，照片與被攝體之間總是有差別的。攝影者可以加強或削弱這種差別，但不能消滅差別。<sup>184</sup>

對於照片我們總是有太多的想像，太多的訊息來自於意識本身。照片對我們而言是即刻展陳所有細節的物件，從照片中我們似乎可以清清楚楚地看待某件事物。

## 二、照片表現真實、提供證據

由於攝影與現實（或真實）之間，存在著複雜、辨證的關係，而照片本身所表現出來的真實性，一開始便引起人們很大的騷動。於是班雅明在《攝影小史》一文中便寫道：

起初，人們對於自己第一次製造出來的照片不敢久久注視，對照片中人犀利的影像感到害怕。<sup>185</sup>

照片提供證據。對於那些我們聽說過卻不相信的事物，一旦出示了照片，其真實性似乎就得到了證明。照片表現真實的樣態，為此他被當作證據一樣地看待，以照片為證也成了社會中一項公正的判斷。所以照片的用途之一是能協助辦案，我們在 1871 年 6 月巴黎警察利用照片對巴黎公社成員進行血腥搜捕開始，照片便成？現

---

<sup>183</sup> 同上注，頁 43-44。

<sup>184</sup> 安瑟·亞當斯，謝漢俊譯，《安瑟·亞當斯論攝影》，台北：攝影家，1990，頁 35。

<sup>185</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，《攝影小史》，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 22。

代政府對其流動性越來越強的人口進行監督和控制的一個有利工具(附圖九)舉凡身分證件等相關文件,照片的存在提供了社會絕對的辨識能力。且照片的另一個用途是可以被看作是能證明特定事情曾經發生過的鐵證,儘管照片上顯示的事物可能並不真實,但人們總愛設想現實中一定存在著照片上拍攝的東西。

從十九世紀末葉以來,紀實攝影被認為是表現著真實事件的特殊照片類型,它追求真實、彰顯人道情懷、表現著文化意涵。因為紀實攝影表現出來的是證明也是證據,照片的現場目擊特質使得它成為佐證或支持某種處境的絕佳基礎。但即使如此,紀實攝影家還是會先研究攝影現場狀況的視覺呈現,再將他對題材的知識與感受放進照片中。攝影家通常也將個人情緒與感覺放入作品中。<sup>186</sup>這樣一來也使得紀實攝影越來越偏向藝術的領域。

攝影是一種既方便又迅速的記錄方式。攝影者隨時拍攝快照,作?日常生活的留念。儘管照片是對事物的真實再現這一推斷,使所有的照片都具有權威性、吸引力和誘惑力,但從某種角度來看,攝影者的工作仍然是在藝術與真實之間進行著不易覺察的交換。即使攝影者嘗試?現實服務,他們的心頭仍然縈繞著一些如何表現美感和激發人們的良知之類攝影上的技巧性規則。<sup>187</sup>選擇構圖角度、判斷拍攝主體、測光等等,攝影者按部就班地,一件一件完成拍照的實際行為。

攝影提示我們,接受相機拍攝下來的事物是一種瞭解世界的方式,但這恰好與認識世界相對立,有一說認為對世界的認識是從拒絕接受世界的表像開始的,因為?生認識的一切可能性都以說「不」的勇氣和能力?根源。嚴格地說來,照片是否真的有助於我們認識世界還很值得懷疑。照片僅僅「提供」某種現實當中的簡單事實,但並不能使我們充分瞭解那一現實的真實情況,畢竟真實的情況已然過去,攝影切割的是已過去的時間之流。這也正如布萊希特所指出的那樣,一張鑄鋼場的照片幾乎不能說明任何事情。世界的真實情況並不體現在它的影像中,而是體現在它的運轉過程中。世界是在時間背景中運轉的,因此對世界的闡釋需要時間,只有?

---

<sup>186</sup> 亞瑟·羅特斯坦,李文吉譯,《紀實攝影》,台北:遠流,1993,頁4。

<sup>187</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. pp5-6.



述才能使我們瞭解世界。總之攝影以極為逼真的描寫方式將物體的細微部分仿造出來，因此日文說法的「寫真」可以相當貼切地說明著攝影的特性。

被拍攝下來的影像不像是「對於世界的陳述」，反倒像是「世界的片斷」，或任何人都可以製作或獲得的「現實」縮影。<sup>188</sup>而攝影這個證據也從來無法建構（確切地說是辨認）事件。<sup>189</sup>攝影所教導出來的是一種對於觀看的實際操作：

照片一面教導我們一種新的視覺符碼，一面改變並擴大我們對於「什麼是值得我們一看」或是「什麼是我們有權利去觀察的」這樣的觀念。它是一種「看」的文法，甚至更重要的，是一種「看」的倫理。<sup>190</sup>

美學家桑塔亞那（George Santayana）曾提到說攝影無法觸及精神層面，但他卻肯定相機「忠實紀錄」的特性，能增進人們對真實世界的了解與眼界。就一般的看法而言，去深入地關切照片其他許多表現的複雜意義，其實也就沒有那麼重要了。

### 三、照片所顯現的儀式行為

近年來，攝影行為在群？中已經具有著和家庭、娛樂、性、跳舞同等的普及性。當然這也意味著，攝影與其他任何一種大？藝術形式一樣，大多數人並未把攝影作？藝術活動來實踐。攝影主要被用作一種社會儀式、一種抵抗焦慮的防衛手段和一種力量的工具。<sup>191</sup>或者我們可以了解到，存在於攝影中最早的一個廣？流行的用途，也就是攝影流傳至今天最重要的功能之一，就是去記錄家庭成員或其他群體的成員所取得的影像，這種功能是不管攝影如何發展，都是最廣泛與最通俗的攝影行為。

拍照永遠是一種儀式，而大部分都涉及著某種姿勢及對被攝對象所給的必要允許。拍攝時的我並不是真正的我，而是一個儀式化的我。每個家庭都有一套能顯示

---

<sup>188</sup> Ibid., p4.

<sup>189</sup> Ibid., p19.

<sup>190</sup> Ibid., p3.

它的各種社會關係的照片。通過這些照片，每個家庭確立了自己的形象。只要能拍下照片並珍藏起來，那？照片上具體所拍的是什？就無關緊要了。因此我們見到家庭照片的既定模式，從家中的嬰兒到其中的成員，從全家福照片到成長的記憶。經由照片，每個家庭建構起它本身的人像編年，一套便利的家庭影像庫，它承擔著見證該家庭連貫性的作用。而且，甚至通常地說，究竟這些照片拍攝了什麼活動其實並無關緊要，只要照片被拍攝下來並珍藏起來就可以了。<sup>192</sup>這樣的家庭儀式照片，就像是一種社會禮儀紀錄，當然其內容多半是為了表現家庭融洽的歸屬感，在早期社會學的論調中，就認為家庭照片其目的在於重振家庭觀念。家庭是生活的主要舞台之一，而攝影是生活的紀錄，因此攝影家保羅 史川德（Paul Strand）說：

對任何一位真正懂得怎樣用眼睛去看的人，攝影即是生活的紀錄。當你看東西的時候，你可能受別人看東西的方法所影響，甚至可能藉它們來找尋你自己看東西的方法，可是到頭來你終得把自己由這些方法中解放出來。<sup>193</sup>

同樣地，因為攝影能夠幫助人們想像地擁有一個並不真實的過去，它也幫助人們佔有他們無法依靠的空間，因而也使得旅遊與攝影也慢慢地變得密不可分。現在要出門去旅行，一台照相機是少不的，出外旅行而不隨身攜帶相機似乎變得不太合情理。每個人都想保留自己所到過時空的細薄切片，尤其是對旅遊的過程而言，照片能提供之後回想的工具，更是旅遊者獵豔蒐奇的工具。到達某一個地點後，將自己與該地點的特色攝入鏡頭，按下快門。照片能為整個旅程的完成、計劃的實現以及旅行過程中所獲得的樂趣，提供無可爭辯的證據。<sup>194</sup>被攝影機紀錄下的旅行才是真正的旅行記憶，也是旅行的紀念品，旅行的主要慾望。

以上種種的形式，無非證明了照片擁有的功能意義及使用，也無非證明了照片

---

<sup>191</sup> Ibid., p8.

<sup>192</sup> Ibid., p8.

<sup>193</sup> Ibid., p183.

<sup>194</sup> Ibid., p9.

顯露的事實根據。同時所有特殊的、令人難忘的照片，無非顯露著一種「在那兒」曾經發生了某件事、或有某件東西等等的基本特性。這樣的心態如我們拿拍立得相機的使用者來比較，他們把相機當作是一種便捷、快速的紀錄形式，或者甚至如某些快門狂（shutter-bug）也是如此。<sup>195</sup>攝影的儀式行為是意指著紀錄了某事，攝影行為導致照片的產出，產出的照片讓人感覺恍若真的到過照片中的空間、時間，自我揣摩想像著自我投射入影像當中。

我們回頭看看攝影的本質，攝影的儀式行為早就在照相的過程中便已經全然地展現。巴特曾經自娛地意識到整個攝影儀式，故他只得在眼角唇邊「任其流露」一絲「不可捉摸」的微笑，來傳達他的本性特質。<sup>196</sup>所以他說：

我順從這一社會遊戲，我正在擺姿勢曝光，我曉得，我希望你們也曉得；但是這個額外的訊息應不至於改變我個人的珍貴本質：真正的我，一切模擬像之外的我！<sup>197</sup>

照片形成一種模仿工具，或者是說在拍攝的過程中，照片變成了個人裝扮的工具。我們在照相機前面裝扮自己，並且在照片前面欣賞自身。

#### 四、最嚴格的非寫實主義

我們這裡開始思索著照片中所固著的物體是處於怎樣的情況。思索一，照片中的物體影像是否真的就是那個物體的影像；思索二，照片中的影像是否真實；思索三，照片中的我為何物。

我們可以大膽地懷疑，對於照片中物體的影像，是從來也不符合其物體本性的。影像是沉重地、固定地、不動而頑固地，影像以此成為社會的證據；而物體呢？或

---

<sup>195</sup> Ibid., p6.

<sup>196</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, pp11-12.

<sup>197</sup> Ibid., pp11-12.

者更細緻地說，物件呢？是完整的、實質的個體。巴特曾云：

「我」才是輕浮的、支離破碎的、如浮標一般穩不住、站不定，在我如水瓶的身內晃蕩不已。<sup>198</sup>

我所以為的我與照片之上的我，與他人眼中的我都有所不同，所以我通常以固著在照片上的我為準。認為存留在這照片上那個沉重的我的影像，是最足以代表著我的存在。所以我創造了我的影像，意欲要他人來觀看，這就是我所欲展現的身軀，我的影像，是我是我。社會普遍地以此固著的沉重影像來代表一個人的獨立特質，像一種標的物一般，照片就是代表我的標的物。當然，就一個基本的美學概念來看，每一個精確的物體、狀況、組合或過程無非都展現出來一種美。拍照好像是為了一個對象而賜與其相當的重要性。

這裡我們以布希亞的攝影觀加入討論，前面部分談及攝影的主客對立與主客倒轉，最後讓客體世界突現。布希亞認為攝影並不是一種紀實的攝影美學，而且宣稱攝影影象是「最嚴格的非寫實主義」。對布希亞而言，攝影影象存在於一種屬於被攝對象上的特質，卻以一種物件式的產品生成的結果。換一個方式來說，這種關係像是在攝影影像與被攝物的對比中，一種屬於減法的，不連續性和分離性為主的世界，從三度空間變成二度空間平面的轉換。<sup>199</sup>因此，布希亞提到：

使得一個物件成為影象，便是一步一步地剝除它的各個層面：重量、凹凸、氣味、深度、時間、連續性、以及，這也是當然的，它的意義。<sup>200</sup>

布希亞所重視的是物件變成攝影影象的性質。他認為事物會被拍攝是因為它不

---

<sup>198</sup> Ibid., pp10-12.

<sup>199</sup> 林志明，布希亞論攝影，《2000 國際專題研討會論文集「影像的社會實踐」》，台北：中華攝影教育協會，2000。

<sup>200</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality ...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue

願意交出它的意義，因為它不願意被思考，它只想被人直接地捕捉，當場被蹂躪，以其細節被人照亮。<sup>201</sup>所以攝影影像好像是作為一種生產出世界細節的技術性操作，一張相片如同是表現一個世界的細部圖像。所以布希亞略帶感性的描述：

想要攝影的慾望也許來自這樣的觀察結果：就整體而言，也就是就其意義方面來看，世界頗為另人失望。但如果從細節來看，那麼令人驚訝的是，總會存有一種完美的自明性。<sup>202</sup>

布希亞認為攝影對世界做出的時空切割是一種必然而然的，屬於技術性的結果。世界在攝影的切割下，呈現著一張又一張細部的片面圖面。如同我們去看一張臉孔，若只以五官的某一個細部單獨來看，那麼主角人物便會消失。世界在攝影中也宛如此種模式，世界會在每一個細節中呈現著缺席狀態。<sup>203</sup>而我們在攝影這種單獨又自我的框架中，這細緻的切面上無法看見世界這最終的主角。甚至認為攝影形成的細部切面會造成一種對影像的暈眩，如同面對魔術般的怪異表現。在攝影影象的世界裏，事物是一種技術性的操作來連結，一張相片與另一張相片正像是一種片段和片段之間的緊鄰相隨，如此卻造成「世界觀」( view of the world ) 消失了。<sup>204</sup>

或許說，攝影影像因為照明了世界上的每一個細部，卻使所有其它部份陷入盲目的黑暗之中。布希亞認為攝影術是使世界「消失」的方式之一，然而：

每一個被拍攝的物體不過是所有其它部份消失時所留下的痕跡。這是一個幾近完美的犯罪，幾近完全的世界終結，只留下這一個或那一個物件在輝耀著，

---

Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p130.

<sup>201</sup> Ibid., p129.

<sup>202</sup> Ibid., p130.

<sup>203</sup> 林志明，布希亞論攝影，《2000 國際專題研討會論文集「影像的社會實踐」》，台北：中華攝影教育協會，2000。

<sup>204</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p130.

這時它的影象便像是一個令人無法掌握的謎。<sup>205</sup>

在布希亞否定性的思維中，攝影被認為不是一種呈現的藝術，而是一種消失的藝術。他認為攝影正因像是對於物件意義的抽離程序，而讓攝影影像散發了一種令人會注視良久，不能自己的視覺魅力。<sup>206</sup>因此，相對於其它影象，布希亞說：

攝影影象是最純粹的，因為它並不模擬時間、運動，而且就保持在最嚴格的非寫實主義之中。<sup>207</sup>

照片是最嚴格的非寫實主義，而且有著與物件相同單一而純粹的個性。

## 第二節 照片緘默之聲：穿越藝術品的靈光

照片產生之後，即與被攝對象分道揚鑣，它就像被攝對象的痕跡一般，或是由光線創造的比喻一般。隨後照片被不斷地傳播傳遞，在每個人的心中各自產生不同的意義。攝影影像與其他視覺影像所不同的是，照片不是對主題的描寫、模仿或詮釋，而像是對主題所留下的痕跡。任何一種油畫或素描，不管它是如何地寫實，都無法像照片一樣屬於它的主題。所以照片所反映的可能是記憶。因為照片所具體呈現的，是以前只能在我們內心思考反應的事情。<sup>208</sup>但似乎班雅明對於照片中的人像，有更多的想法：

早期的人像，有一道「靈光」(aura)環繞著他們，如一種靈媒物，潛入他們

---

<sup>205</sup> Ibid., p131.

<sup>206</sup> 林志明，布希亞論攝影，《2000 國際專題研討會論文集「影像的社會實踐」》，台北：中華攝影教育協會，2000。

<sup>207</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p130.

<sup>208</sup> 此處參見約翰·伯格 (John Berger)，劉惠媛譯，《影像的閱讀》，台北：遠流，1998，頁 55-56。

的眼神中，使他們有充實與安定感。<sup>209</sup>

巴特曾經感覺到，攝影是門很難確立的藝術。<sup>210</sup>當然這是因為在早期，攝影被認為是繪畫的翻版，或者攝影以繪畫作為翻版。畫家曾經使用的暗箱是攝影形成發展的原因之一，但是到現在，攝影已經進一步跨越了某種其他藝術品無法到達的地帶。

## 一、攝影與藝術

在這攝影發展的最初十年中，攝影並沒有明確的社會功用，它是一種沒有報酬的活動，即藝術性的活動。當時攝影卻尚未成？一門藝術，而恰恰是攝影的「工業化」使它成？藝術。工業化使攝影者的活動？生了社會實效，反對這些實效的力量激發並增強了攝影者把攝影視作？一門藝術，而進行個性化實驗中的自覺意識和審美力。攝影的初始時期，有些人認為，不要以為達蓋爾銀版照相術殺害了藝術，當銀版照相術這個巨人兒童長大後，他的技藝與力量將會茁壯成熟，這時藝術之神會忽然伸出手來抓住他的頸背，大喊：「好啦！現在你屬於我了！我們要一塊兒工作啦！」<sup>211</sup>

但反面的思考來自於詩人藝評家波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867），他在 1859 年的沙龍 一文中，對攝影的運用卻是表現的冷淡而悲觀。他甚至對攝影藝術的僭越之舉嚴加批評，認為在這可悲的日子裡，產生了一種新的行業，這種行業將使人們的愚蠢信仰走火入魔，而如果允許攝影在藝術中的某些功能代替藝術，那麼攝影很快就會將藝術完全取代與破壞。所以攝影必須重拾她原有的義務，盡她

---

<sup>209</sup> 靈光（aura）也可翻譯為氛圍、韻味，班雅明定義為遙遠之物的獨一顯現，雖遠，仍如近在眼前。這樣的意指的是觀看藝術作品之「原作」，由於原作的獨一無二、此時此地的獨一存在，產生距離、崇拜感，即使在眼前，仍是有所距離，而這樣的現象便是靈光。華特·班雅明著，許綺玲譯，*攝影小史*，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 30。

<sup>210</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p18.

<sup>211</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，*攝影小史*，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 52。這裡班雅明引述了 1855 年的一個畫家維爾慈（Antoine Wiertz）為迎接攝影所寫的一段浮誇文辭。

作為藝術及科學的婢女，而且是很謙卑的婢女。<sup>212</sup>波特萊爾在此認為攝影這樣工業產品被普及化之後的應用，勢必將貧弱了藝術創作的心靈。

攝影做為一種以靜止為特徵的藝術，其和繪畫之間最大的不同，應是它和「時間」以及「真相」之間的種種更直接、更稠密、更切膚的迎拒、矛盾關係，而攝影所獨具的各種各式特殊美學也便是要建立在這和「時間」以及「真相」的迎拒、矛盾關係上頭。<sup>213</sup>現在這個時刻，我們已經將攝影看作是一種藝術，照片看作是一種藝術作品。然而似乎在這其中，更有一段微妙的反省之聲。

班雅明在《機械複製時代的藝術作品》一文中，提出了「靈光」(或稱為氛圍、韻味)的概念。班雅明認為這是一種屬於藝術品原作才有的特質；由於原作的單一性，作品上留有藝術家創作手跡的真實性以及它在特定空間的位置，使得原作具有一種獨特的價值。然而藝術品基本上都是可以複製的(如繪畫中的臨摹)，但是用機械技術的方式複製藝術品卻象徵另一個新的時代。原作的獨特性和真實感將會隨著大量複製品的流傳而消滅，而且靈光的消失及原作從歷史的背景中被抽離都是這種歷史情況下無法避免的。

班雅明認為機械複製藝術的出現，就使人類的藝術活動在現在的工業社會中發生了一系列的轉變，所有帶著靈光的藝術作品慢慢地會轉變成機械複製藝術，然後由藝術的膜拜價值轉變成展示價值，由美的藝術轉變成後審美的藝術，由對藝術品的凝神專注轉變成對藝術品作消遣性的接受。於是，觀賞照片跟看畫來比就變成兩種不同的行為。照片中帶者一種沒有控制或無法控制的事實呈現，最重要的是照片中的對象曾經在那兒，何況重要的是被攝對象獨特的質感更甚於攝影者的技術。而且靈光會在機械複製藝術品的時代逐漸消失，然而象徵作者權威性存在的特質卻在攝影中得到了部分的保留。

由於照片是一機器複製的作品，而且並沒有一張照片具有一幅畫永遠的那種「原

---

<sup>212</sup> 波特萊爾 (Charles Baudelaire)，郭宏安譯，1859年的沙龍，〈1846年的沙龍：波特萊爾美學論文集〉，桂林：廣西師範大學，2002，頁351-353。

<sup>213</sup> 黃翰荻，《台灣攝影隅照》，台北：元尊文化，1998，頁53。



作」的意義。（大部分的照片都是經由底片放大而來的，而且我們在書上、雜誌上等印刷品上所見到的照片，都是照片的照片。）而班雅明認為，機械複製的結果，是將原作的拷貝至於原作本身力所不及的各式情境中，如果是這樣，一張印刷於書本上的阿特傑的巴黎作品，我們仍舊可在其上閱讀到它的靈光。這裡，班雅明又特別舉出一個例子，說明了照片隔了數代以後再觀看，卻讓我們面臨了一種新奇而特別的情況。他說照片裡的人物，其中有某種東西流傳了下來，這某個東西不肯安靜下來，傲慢地強問照片中那曾經活著人物的姓名，那個人不願完全被藝術吞沒，不肯在藝術中死去。<sup>214</sup>時間的浸潤，好似讓照片有了一種特殊的韻味。所以早年的那些被視為瑕疵、誤失的作品，在時光的蝕浸中於另一個時代，由於與新時代閱聽群眾迥異的內心強力呼應而顯現出不一樣的意義。<sup>215</sup>這裡可見照片的某種美學價值，似乎是指時間在它們上頭作用所形成的改變，以及它們逃離作者原始意圖的方式，只要給它們足夠的時間，許多的照片都可以獲得此一靈光。

然而照片在另一方面，所攝發散出的是另一種純粹的魅惑力，而且被布希亞認為不適合用審美判斷或品味來對待，因為攝影比一般的藝術品走出一條不一樣的路。他說：

攝影術的美學化令我感到惋惜 今天它已經成為美術中的一種，也被文化所擁抱著。攝影影象因為它的技術本質，是比美學走入更基層或更遙遠的境地的，而且因此對於我們的再現模式構成一個可觀的革命。它的突然出現，曾經質疑了藝術對形象所進行的美學壟斷。然而，今天的情勢卻是反轉過來：今天是藝術把攝影吞噬了，而不是相反的情況。<sup>216</sup>

乍看之下，布希亞似乎對攝影術被藝術接管有著不一樣的意見，但究竟是，技

---

<sup>214</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁18。

<sup>215</sup> 黃翰荻，《台灣攝影隅照》，台北：元尊文化，頁15。

<sup>216</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality ...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. pp139-140.

藝成份的攝影術應該有著更寬廣的道路，卻因為藝術文化的介入而造成其狹隘。

今天人們已經完全地承認由於複製技術的訓練，人們因感受著規模巨大的作品而造成了很大的改變。人們已不能再將藝術品視為個人創造的私有物，因為它們已變成強大的集體產物，必須先把它們縮小，才能吸收消化。總而言之，機械性複製是種減縮化的科技，使人們在某種程度內能夠掌握作品，否則作品將會無用武之地。

<sup>217</sup>因此許多的藝術作品轉化為消費的圖像，穿著走、帶著跑地，複製技術完全擺脫了原作的素樸靈魂，邁入了文化商品如細胞分裂似的產生的消費年代。

談到攝影與藝術還有一個早期的論戰，克萊佛 貝爾( Clive Bell)曾經在他 1921 年的名著《藝術論》( Art) 中談到，繪畫藝術是一種創作，而攝影則是一種摹仿。而當時 1920 年代攝影的藝術創作是以重視攝影記錄及表達功能的純攝影( Straight photography) 為主流，但是當時的畫家( 或其他媒體創作者) 應用攝影而產生的拼貼( Collage) 或攝影蒙太奇( photomontage) 著眼的卻是攝影做為一種「現成物件」( Ready-made) 和視覺傳播媒介的角色( 附圖十)。雖然如此，攝影還是表現了強烈的技術特質而引起重視。

藝術理論中缺乏對攝影的討論並不是否定攝影成為創作形式的可能，而是在缺乏廣泛及深入的討論下，攝影的存在只是被視為當然，它在現代社會中所造成的影響也就容易被輕易略過。但我們必須正視的影響是，如今大多數的藝術品( 包括照片)，都因為攝影的快速複製而為人所知。經由攝影以及攝影模式所衍發出來的藝術活動，還有經由攝影所引發出來的品味模式，已經決定性地改變了傳統的藝術以及傳統的品味標準。藝術品的獨一無二的特性大多存在於美術館、博物館或收藏家手中，大眾對藝術品的依賴已經轉嫁到藝術品的複製物身上，甚至絕大部分是從屬於攝影的視覺經驗上。現今有些藝術品已經是創造出來為視覺經驗所用，然後以照片的形式保存下來，如許多的觀念藝術( conceptual art)、<sup>218</sup>地景藝術等等。

---

<sup>217</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 48。

<sup>218</sup> 觀念藝術是 60 年代所崛起的藝術風格，這種藝術聲稱真正的藝術品不是藝術家所創造出來的物件，而是由觀念或意念所組成的，當一個物件被放置在畫廊或美術館時，它不過是傳達各種意念的工具，透過這些各式各樣的媒介，藝術才得以表達。

## 二、輓歌的藝術

當今正是懷舊的時代，攝影影像是個如輓歌般的藝術，是衰老的藝術。攝影者所嘗試表現的任何主題都會引起人們的傷感，每張照片都讓人聯想起死亡。攝影便意味著置身於他人（或其他事物）的生老病死、脆弱悲傷、無常多變的生存狀態當中。照片把這些時刻抽取並凝固，以這種方式證明歲月無情，如流水一樣沖刷走了一切。因此，宋妲提到：

所有照片都是「死亡」的提醒物（memento mori），拍一張照片等於參與了另一個人（或另一件事）的無常、脆弱以及不可避免的死亡。正是藉由切下此一片刻並將其冰凍凝固，所有照片見證了時間毫無憐憫的無情流逝。<sup>219</sup>

如今，每件事的存在都是為了要在一張照片中死亡。<sup>220</sup>攝影照片的絕對過去，讓觀者援引出對時間歷史的感嘆，對被攝對象曾經存在的感嘆。一張照片所帶給觀看者的是一種對影像的狂喜，甚至是對逝去物的狂喜。照片讓人們擁有了某些逝去的事物、無法到達的過去。這裡巴特也說道，在別人為我拍的照片中，我針對的（我看相片時所根據的「意向」）是死亡：死亡即是這一照片的概念（éidos）。<sup>221</sup>

所以當我們觀看著許多過時的新聞照片時，常常會感覺到照片逐漸地喪失它們最初的感情分量，進而朝向藝術的深邃境界當中。如一張拍攝於早期因為被攝對象選擇得當而在當時造成影響的照片，在今日可能會更加地使入動容，箇中原因就是因？它拍攝於那個逝去已久的年代。對於照片普遍存在的懷舊情緒會磨滅了一些照片獨有的特色和作者的創意，但隨著時光的流逝，審美的距離似乎已經融入人們觀

---

<sup>219</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p15.

<sup>220</sup> Ibid., p24. 在這裡，宋妲引用十九世紀的法國詩人馬拉美（Mallarmé, 1842-1898）的美學思想，邏輯地延伸他所說的一句話：「世界上每一件事的存在，都是為了要在一本書中死亡。」馬拉美相信世界的存再是為了被譯成完美的文學表達，甚至擬想著一冊書的寫作會是宗教、文學崇拜的核心。

<sup>221</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p15.

看照片時經驗當中的一部分。時間最終會把大多數照片，甚至包括那些業餘水平的照片，定位在藝術這一水準上。<sup>222</sup>

被攝對象者是標的、指稱物、小假象及散發自物體的外表形象，將之命名為攝影的幽靈（spectrum），帶者死者復返的意味。<sup>223</sup>攝影大範圍地發掘了普遍化的美，卻也大範圍地讓世界上的所有物進入其中成為那被指稱的幽靈物。一種從意識底層對照片的警醒，如輓歌般的攝影一再地告知我們被攝對象的逝去不在，不論是從屬於時間中還是空間裡。

既然照片的運用是一種死亡的提醒，它也是一種感傷的邀約。照片經由盯住過去的時光普遍化的悽惻感人力量，使過去變成溫柔關注的對象，加上道德的區別，解除了歷史判斷的武裝。

照片引起觀眾內心的悸動，能令觀者發自內心感動的原因並非攝影者可以刻意地安排的，而是在拍照的過程中不可避免攝入的。照片中殘存的靈光這種微妙的特質，似乎讓被攝對象彷彿真實呈現呼應了班雅明的觀點。欣賞照片時，觀眾的注意是放在被攝對象獨特甚至神奇的氣韻上，巴特認為這是攝影在證明被攝物曾經存在後，進一步滿足觀者要完全從照片發掘出被攝物本質的特性。而要達到這種層面，攝影者仍然必須扮演著決定性的角色，使進入照片中的被攝對象顯出幽暗的微光。

於是經過照片，我們可以用最輕易的方式追蹤人們如何變老的事實。有一種說法是，照片是我們都不可避免的死亡的帳本，但如今靠著食指的輕輕一觸便足以投資相關於它的那一刻。照片如此無可辯駁地顯示人們曾經在生命中的某個特殊的時刻曾經在那兒。<sup>224</sup>攝影者的先見之明是被攝對象「曾經在那裏」，也就是攝影者目睹被攝對象然後將周遭氣息運用照片轉達給觀眾。有一種說法認為巴特眼中的攝影者似乎有一種創作上的「輕」，而似乎在不經意的狀況下，一個瞬間就成為永恆。在巴特看來攝影的藝術性就像「禪」的哲學，一切好似盡在不言中。這裡他提到：

---

<sup>222</sup> 參見 Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p21.

<sup>223</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, pp9-10.

<sup>224</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p 70.

一張照片只是一個片斷，在時間的變遷裡它的繫留並不受黏滯，它漂入一種柔軟、抽象的過去，向任何一種閱讀方式開放。<sup>225</sup>

### 三、隱喻的藝術

攝影不是反映真實，而是製造另一個現實。每張照片都有其自身的承載，有其自身的符號，因此照片所有的承載，完全在於其中景物影像所給於人的種種感觸。照片中的最大特質，完全在於影像本身所蘊藏的內涵，而多半地，我們從照片中所發現的，是那隱喻的內涵。隱喻是以一物表達另一不相屬事物意義與價值。照片是隱喻的藝術，我們不單單從照片中發現到那過度真實的對象物，更多的是發覺它們所帶有的隱喻的自身。

在傳統的分析裡，隱喻被當成是語言的現象，是語言新奇的用法，表達新且有意義的觀念，是反成規、反一般約定的語詞組合，是詩人筆下別出心裁的遣詞用句。在當代的研究裡，隱喻已不再被當成只是語言的現象。隱喻，從根本的層面來看，是概念的、思想的，有其系統性、融貫性，是我們了解世界、構思現象的一種基本方式。這方式體現在我們的生活行動、概念思維和語言使用裡。別出心裁的隱喻並非毫無章法可言，它們其實也立基在概念隱喻的系統裡。攝影作品的影像，就是攝影作品的語言，和普通語言一樣，也是有其符號性的，正如文學作品的語言具有符號性一樣，而符號，有相當部分是隱喻所構成的。照片是時間歷史的隱喻，它告訴我們過去種種之不復存在，像歷史一樣，逝去的將無法再度重來。照片裡的隱喻訊息也是生活的一部份，也是社會的一部份，是照片隱喻建構出來的社會事實。

攝影由於是將三度立體空間的世界圖像取出某一瞬間當中的某個侷限空間，將此空間內的瞬間圖像濃縮在一小塊方框上，從三度空間轉化成一二度平面，因而造成了被攝對象的抽象化。除此之外在經由鏡頭選擇的不同，使光線投影在底片上而

---

<sup>225</sup> Ibid., p 71.

產生了不同的效果，如此使被攝對象產生變形。這樣的變形有時加深了攝影對象的質量與空間比例，或是渲染了被攝對象的情緒、氣質和意境。如在慢速快門底下，被攝對象的影像所產生的模糊虛影，會讓畫面充滿著強烈的動感與熱烈的氛圍。

我們看到拍攝出來的照片，具有著相似特徵的抽象概念或思想，這些具體形象已經超越了自身形體的時空意義，成為與之相關的某種意義的替代符號。觀者與被攝對象保持著一定的距離，這樣的先天障礙使觀眾在理解的過程中感到困難。然而更多的是，在某些個條件底下，攝影被比擬作某種概念，而這樣的比擬可以更生動地揭示被攝對象的概念。

大範圍地來說，在攝影人像的正常修辭裡頭，面對相機代表著莊嚴、坦白以及對象存在的顯露。而四分之三的凝視則有一種翱翔而非勇敢的、冷靜面對的凝視，暗示的不是一種和觀眾、和現在之間的關係，而是一種更尊貴的和未來的抽象關係。

<sup>226</sup>我們常被攝影者要求要直視鏡頭，去直接面對攝影者的要求狀態更像是被要求著直接面對觀影者，而我們盯住照片本身的意向也保留在許多的攝影儀式行為上面。

舉 1955 年的《人類一家》(Family of Man) 展覽為例，該展的照片顯示了所有個體都是以同樣的方式在各地出生、工作、笑與死亡，著意使每一位觀眾都有可能認同許許多多照片所描繪的人，並潛在地希望他們認同這些被拍攝下來的大同世界居民。而相反的看戴安·阿布斯的作品(附圖七)，她則不去邀請觀眾去認同她所拍攝這些社會邊緣人，在這裡，人類並不是一體的。<sup>227</sup>因為照片是帶著一種距離的全知觀看，所以當我們觀看這些阿布斯的畸形人照片時，更進一步感知了自身深處的情感。照片圖像的多種隱喻，正是讓觀影者正視其深層的自身。

#### 四、超現實的藝術

尤金·阿特傑的巴黎影像(附圖四、五)，預示了超現實主義攝影的來臨，為超

---

<sup>226</sup> Ibid., pp37-38.

<sup>227</sup> Ibid., pp32-33.

現實主義有效佈陣的惟一重要部隊開了先路。阿特傑尋找那些被遺忘、被忽略、被掩沒的景物，因此他的影像正與那些城市之名所挑起的異國浪漫虛浮聯想完全背道而馳。於是，班雅明浪漫似地描述道：這些影像把現實中的「靈光」汲乾，好像把積水汲出半沉的船一樣。什麼是「靈光」？時空的奇異糾纏，遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。<sup>228</sup>

阿特傑從 1898 年一直到他逝世的 1927 年之間，偷偷地、耐心地紀錄一個小規模的、已經被時間蝕損的、正在消逝中的巴黎。在他照片中的超現實來自於無人的街景，在空蕩的時空中加上了晨光透過薄霧所造成的擴散作用；來自於長時間曝光的情況下使場景中的人物造成模糊晃動的效果，如鬼魅般的影像；來自於巴黎櫥窗內的服飾模特兒，除了滿臉微笑外還有玻璃上的反光及對街的影子，讓這些影像重疊交會，造成一種曖昧效果；或者，阿特傑更把影像處理成暖色調，使整張照片散溢著濃郁地古老、非現實及睡夢般的感覺。

超現實主義原本是 1920 年至 1930 年間在法國流行的文學運動，它脫胎於達達（Dada）運動；後來成為流行於歐洲的國際運動。按照這一運動的代言人布荷東（André Breton）的說法，超現實主義乃是結合了意識與潛意識，使夢境世界與日常生活的世界共同進入一個超現實世界。因此，超現實的作品不是對現實世界的低度再現，而是高度轉化或再創的結果。

攝影的高度真實與時空距離，造成照片本身常常脫離了原有的時空序列，進而脫離了現實的掌控而進入超現實的世界，再加上鏡頭的變形或暗房的技法等等技術的便利性使得改造影像顯得相當容易，攝影因而成為超現實的利器。超現實的攝影家相對於把鏡頭朝向外在現實世界的紀錄性攝影家，不以攝影的紀錄性、寫實性為依歸，而把鏡頭對著攝影家的內在世界，甚至是底層的潛意識。而屬於攝影的超現實影像，更使觀者在面對著照片的同時，得以跨過表層的直覺認知，凌越了物體本身，因而進入更寬廣的想像世界。然而超現實攝影中驚奇、怪誕的影像的目的是傳

---

<sup>228</sup> 華特·班雅明著，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 33-34。

達對傳統形式與內容的再思維，化濃厚的攝影機械為一種感性的藝術性影像，打破創作者及觀者對傳統攝影的認識，開拓了影像的視野。<sup>229</sup>而從另外的層面看，攝影也被稱為一種時光機器。尤其是早期影像披滿著刮痕傷口，為霉污所攀爬濺射，甚至部份磨損、破裂的殘留影像，宛如宇宙遠方的星辰往事，也像由多年沉煙記憶中奮力潑刺蹦跳出來的魚，任由後代的人恣意地捕捉，它們已是脫離了作者意欲的流動性符碼。<sup>230</sup>藉由這段對時光浸蝕攝影影像的描述文字，我們輕易地升起無限的感動，攝影之所以成為一種超現實的藝術，究竟還是對應著攝影的本質。所以宋妲說：

超現實主義者誤解了最無情轉移的、最非理性的、最無法同化的、最神秘的時間本身，使一張照片顯的超現實的，是它作為一份「從過去時光傳來的訊息」的不可反駁的悽惻感人力量，以及它有關社會階級種種暗示的具體性。<sup>231</sup>

過去本身由於歷史變遷的不斷加速，已經成為最超現實的主題，使人們可能在逐漸消失的事物中看到一種新的美。從一開始，從事攝影工作的人便不僅把紀錄一個消逝中的世界定為他們的使命，而且也如此受加速它的消逝的種種支配。所以照片真正超現實的部分是照片本身所加諸的、所搭建的距離感——社會距離以及時間距離。<sup>232</sup>

### 第三節 照片圖像的豐富意旨

攝影者，不管它願不願意，都會向我們顯露一些連他自己在拍照的那一瞬間都沒有看見的東西，而對我們來說，這些東西讓我們更了解那個國家、那個社會、那個空間地點。一張照片裡可以有比攝影者想要表達的多萬倍以上的東西。攝影者只

---

<sup>229</sup> 參閱游本寬，《論超現實主義——歷史形勢與影像應用》，台北：遠流，頁 173。

<sup>230</sup> 黃翰荻，《台灣攝影隅照》，台北：元尊文化，頁 15-16。

<sup>231</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p.54.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.58.



想表現顯露在外的冰山的一角，但照片卻可以表現出藏在下面的東西。

正當一切名為藝術的都已癱瘓麻痺，攝影家卻亮起他那一千燭光的燈泡，使日常物品置於感光紙上所勾勒出的黑色輪廓緩緩吸收。他發現了一種具有力道的閃光，纖柔而冷峻，其重要性遠超過任何星辰所能帶給我們的視覺享受。

233

人們經常會求助照片，認為照片可以提供幫助他們了解及寬容，甚至是，攝影的最高使命是向人們解釋「人」，雖然解釋的主體是我們，但照片並不解釋，它們只是承認。<sup>234</sup>而且沒有人曾透過照片發現醜，可是有許多人透過照片發現著美。照片創造美，照片提供即刻的歷史、即刻的社會以及即刻的參與，這裡攝影圖像大方地向我們展露了它自身所具有的豐富意旨。

## 一、圖像與幻覺

攝影因為利用攝影機及感光材料來紀錄被攝對象，其所顯現出來的影像是一種具體的視覺圖像，具有直觀性和真實性的特徵。

在今日，攝影的圖像常帶給我們無盡的迷思，我們看到相紙上的「我」常會感到略略地不自在，深深感覺到照片中的我，是個具有我外觀形貌，卻又看不真切，感覺似是還非的我的形影。但我們卻壓抑了此時對攝影的種種深沉瘋狂，照片令我們感到懷疑，卻也顯示了部分的真實，甚至暗示了過度的真實。

觀看一張照片，有點像是去解讀照片中攝影者的種種迷思，而這些迷思更會激起許多想望。有人說：照片是危險有害的！所以迷思妥協了照片與社會之間的關係，

---

<sup>233</sup> 這段文字出自查哈(Tristan Tzara)在1922年為曼雷(Man Ray, 1890-1976)的攝影集《Les Champs délicieux》所寫的序文，班雅明曾在1924年翻譯過此篇序文，而此段引文則出自，華特·班雅明著，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁48。

<sup>234</sup> Susan Sontag, On Photography. New York: An Anchor Book, 1977. p111.

賦予照片各種用途來證明照片的無辜：形成訊息、表示再現、使人驚訝、引起意義、導致慾望。<sup>235</sup>觀看照片所有的不真實的過去，經由觀看情境的模擬經營後，反倒使人掌握了此不真切的過去。圖像與過去的經驗在此相互疊陳，產生模擬了真切經驗的幻覺。

美術史家潘諾夫斯基在其著作《造型藝術的意義》提到認識一件美術作品，分為三個層次的意義與內涵。簡述如下：第一層次或自然的主題（primary or natural subject matter）：此層次為圖像（icon）階段，是論自然物的描繪以及它們相互間的關係；第二層次或約定俗成的主題（secondary or conventional subject matter）：此層次為圖像誌（iconography）階段，約定俗成的主題指傳統的主題。而美術作品為某一概念，常藉「持物」或自然物象徵某一寓意；而第三層次為本質意義或內涵（intrinsic meaning or content）：這個層次是圖像學（iconology）階段。<sup>236</sup>要了解作品的本質內涵，需透過對一個國家、一個時代、一個階段、一門宗教或哲學信仰的了，藝術家往往把不同之圖像誌組合重構，呈現獨特之內涵。圖像學研究乃是對圖像的描述與分類，而這就是圖像學的詮釋方法，它乃是由綜合而來，而非分析。上述就是圖像學的範疇。

圖像研究乃是藝術史的一個枝幹，主要並不針對形式，而在於探討藝術作品的主題（subject matter）或含意。<sup>237</sup>照片有沒有其圖像學上的意義，按照潘諾夫斯基的定義來看，似乎沒有很大的衝突。攝影圖像大多有其屬於風格類型上的特有手法，人像攝影者在拍攝儀式紀念照上也會使用相關的道具布景，此時若以此圖像學的概念來解釋某一時期的某些作品，可以得到一些綜合性的文化表徵，把握其中攝影者所欲傳達的獨特內涵。但是更進一步的深入探討，攝影就其本質意義上卻有著一些迥異與美術作品的記實性與實用性，照片圖像傳遞著生活這樣自然真切的表達，這也是攝影圖像單單拿圖像學研究所無法釐清的事情。

---

<sup>235</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*, NY: Hill and Wang, 1981, p28.

<sup>236</sup> 參見潘諾夫斯基，李元春譯，《造型藝術的意義》，台北：遠流，1997，頁 33-36。

<sup>237</sup> 同上注，頁 31。

從來沒有一個時代如同這個時代般地依賴著圖像，在攝影圖像到處充斥的年代裡，攝影圖像也會輕易地引發某些不真切的幻覺。照片的本質幻覺是告訴我們經驗未曾到過的時空，最後可轉化成自己記憶的經驗；利用技術性的加成技法，扭曲我們固有的視覺習慣，甚至鏡頭本身無法改變的變形，也會導致我們相信事物的本真樣貌。攝影模仿一切生活的樣態，改變我們對生活的素樸想像，更進而將主體變作客體，變作物體，成為社會之中通行的擁有物。

藝術史家貢布里希（E.H.Gombrich）觀察到，當我們越往前回溯歷史，圖像與實物間的區別就越不那麼清楚。<sup>238</sup>實際上，今日我們已然在過去的圖像中找尋歷史，因為歷史大範圍地將過去種種逝去的時空重組成我們需要的歷史樣態，圖像快速地將過去的資訊傳遞給我們，也快速地引導我們去消費歷史，以圖像取代著過去的生活種種，人們也以此取代歷史。

某些攝影家把攝影當作科學的人類學研究，例如奧古斯特 桑德（August Sander, 1876-1964）在 1919 年所開始的一項計畫，為日耳曼人做一份照相目錄。這些被拍攝下來的人都是某一行業、階級或職業的記號，所有他拍攝下來的對象都是具有某一被給予的社會現實：包括農夫、工廠工人、軍人、流浪者、僕傭等等（附圖十一、十二）而桑德的注視是不仁慈的，它是自由的、不帶判斷的，而在照片中的人注視著鏡頭，但這些被攝者的目光則不是親近的、揭露的，桑德的照片不是在尋找秘密，他是在觀察典型，而這些「典型圖像」（archetype pictures）暗指了一種假性的科學中立性。桑德企圖將社會化為不確定數目的社會類型，而讓我們了解著社會的階層。<sup>239</sup>但不管攝影如何表達它的真誠持正，它都無法避免幻覺的侵擾。

## 二、慾望與誘惑

許多照片都帶著慾望與誘惑的因子，尤其是對照片的蒐集可以製造一個替代性

---

<sup>238</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p155.

<sup>239</sup> *Ibid.*, pp59-61.

的世界，作為想像以及創造出情慾的經驗。於是尚 惹內（Jean Genet）在他監獄的牆壁上貼上了二十位罪犯的照片，並寫下了《花之聖母》（Our Lady of the Flowers）這部小說。惹內認為這些罪犯是他的謬思、他的模特兒以及他的情慾保護符。<sup>240</sup>

照片的誘惑之所以能夠抓住我們的原因是，它為我們提供某種對於世界的鑑賞關係外，同時還提供一種對於世界的不加選擇的完全接受。因為這種對於世界的鑑賞關係，是透過現代主義反抗傳統美學的進化，深深地繫聯在俗文化品味標準的改善上頭。攝影極端易變地凝視取悅觀眾，創造出一種虛假的普遍感，一種靠不住的對經驗的把握。<sup>241</sup>當然，照片還是一種最直接、最實用的挑起欲望的手段，正如某些人保存了一些能激發性欲的性感人物的照片用來進行手淫一樣。而且照片也常常被用來激發人們道德情感上的衝動，諸如戰爭、飢荒、災民等等，照片可以輕易地挑起人心當中簡短的憐憫，而且這樣的情況也較誘惑複雜得多了。另一個層面來看，道德情感卻與歷史有著緊密的聯繫，而歷史的面貌一直是有形的，各種歷史情況一直是具體的。因此，適用於使照片勾起人們欲望的法則和適用於使照片喚醒人們的良知的法則幾乎是完全對立的。能引發良知的照片，總是與某一具體的歷史情況相關；照片所表現的事物愈籠統，就愈難打動人心。但欲望沒有歷史，它由各種各樣的欲望原型構成，所以從這個意義上來講，欲望是抽象的，但卻輕易地能夠擾動整個畫面的平靜，日本攝影家荒木經惟（1940-）拍攝的一連串三級片現場紀實的照片，可說是一個對攝影圖像中暗藏慾望的一種反反省。

攝影大師艾德華 衛斯頓最為知名的幾張照片的被攝對象是青椒及裸女，他的青椒給人一種猶如裸女身體般罕見的肉慾情感，而且這兩類的照片都呈現了對於造型的遊戲變化（附圖十三），<sup>242</sup>在裸女照片中，人體本身極富特色地堆疊在自己身上，而所有可供辨識的肢體末端都被動作造型截去，使得照片所能引起的官能性降低，

---

<sup>240</sup> Ibid., p 162.

<sup>241</sup> Ibid., p 81.

<sup>242</sup> 艾德華 衛斯頓，美國攝影家，被認為是二十世紀攝影的大師之一。他的作品組織嚴謹，沖印技術相當優秀，作品帶著細膩的調性與雕塑般形的設計，影響了許多後代的攝影家，也成為後來許多攝影實踐優劣的評定標準。安瑟 亞當斯稱讚其作品：「照亮了人類通往精神完美的內在旅程。」

人體造型的抽象性昇高；而青椒卻以近鏡頭的特寫去觀看，去容納整個形體，但表皮部分的油亮感覺好像被上過油脂，卻在外觀上本來不具性別的造形中發現了情色的暗示。<sup>243</sup>衛斯頓玩弄了照片所能帶來的想像，也暗指了照相本身所引導出來的視覺慾望。

許多攝影家現在依然偏愛黑白影像，覺得黑白影像比彩色影像更機敏、更端莊而富威儀。黑白影像不像彩色影像那樣帶有窺淫傾向、那樣濫情、那樣粗糙而未經提煉地與生活接近。雖然照片本身已經帶有本質的距離感，但攝影者依然刻意地營造出一個不想離慾望太近的距離，就像藝術作品一樣，攝影作品希望自身能夠更加遠離情色慾望，避開那難以掌握的分際。當然，若是專以情色為目的的照片就不是如此，它們希望展現絕對的情色，觀眾感覺到這些照片所帶來的強烈慾望，甚至是它們對情色的宣示，會使觀眾相當難以拒絕其誘惑。

照片也許比會活動的圖像給人的印象更深刻，因？它們是凝固的、平面無深度的展延，而一般的電影、電視圖像則是流動的、未經挑選的，新的圖像出現，舊的圖像便馬上消失。所以靜止的照片卻可以把某個「特殊時刻」轉變成？一件能夠被保存下來的物品，人們可以時常看看它。此時，照片被消費的不單單只是過去的時光而已，它還包括過去事實的經驗及世界的印跡。布希亞曾在他對攝影的談論中第一句話便表明他不是單純用紀錄這個單純的觀點在看作為一種「實用」技術的攝影，而是把它放在一個更屬於人類學範疇的問題氣氛之中。<sup>244</sup>布希亞說：

攝影術乃是我們的驅魔逐邪術（exorcism）。原始社會用的是面具，布爾喬亞社會用的是鏡子，而我們使用影像。<sup>245</sup>

在這個社會中，大量而豐富的影像使用使我們經歷了前所未有的知覺革命，攝

---

<sup>243</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p98.

<sup>244</sup> 林志明，布希亞論攝影，《影像的社會實踐》2000 國際專題學術研討會論文集，中華攝影教育協會，2000 年 11 月。

<sup>245</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality ...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue

影影像的地位也進入了前所未有的高點。不管在藝術節、藝廊、博物館或是展覽之中，攝影影像佔據著大部分的應用地位，這些影像大量流湧著訊息、見證與多愁善感的美學、陳腔濫調的辨識，攝影影像宰制了訊息中最為迅速有效的一股力量，布希亞說這是影像為了它所表徵及它所想要傳播的事物在賣淫。當此之時，我們又發現了影像的慾望與誘惑，卻帶著一層陰暗的身影，一股沉重的意識情境，反應著社會生活中的死亡陰影，一種剝離不去的攝影證據：

影像不再象徵性地封閉死亡，死亡卻封閉了影象（它的外表可以是展覽、博物館、或是其它讚頌攝影藝術的文化墓穴）。<sup>246</sup>

### 三、對缺席的想像

相機對於現實的反應，往往都是掩蓋多於揭露。<sup>247</sup>因為我們在拍攝的過程中，特意突顯了某些主題，如此使得主題得以顯現，但許多細節卻遭致掩蓋。進一步說明，照片會對於存在於世界當中的某些影像部分加以突顯，其餘的部分皆退隱到照片的背後，所以照片突顯了影像中的局部景物，卻使大部分的事物退隱到影像外圍。

我們凝望照片，感受到其上影像的強大展示力量，那照片上無法躲開事物的眼光，卻隱隱地感覺到影像上那看不見的背地裡，有一位攝影者的存在。因為他曾經在照片裡的時空中與照片中的影像共處，他曾經在那兒選擇了這個場景，他曾經在那兒按下他的快門。攝影者曾經在那兒，卻在照片上缺失，這大概是屬於攝影者的孤獨吧。因此攝影者的孤獨是很特別的，因為他必須單獨面對取景框，單獨決定何時按下快門。當然，經由攝影的探索來傳達那決定的一瞬間與所有觀賞者分享。但是其他的那個瞬間，其他那些不具決定性的上百個瞬間，所有沒有結果的探索，都在攝影者的身上囤積起來，形成攝影者的孤寂。攝影者是照片上永遠的缺席者，

---

Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p129.

<sup>246</sup> Ibid., p139.

<sup>247</sup> Susan Sontag, On Photography. New York: An Anchor Book, 1977. p23.

他在攝影行為過程中決定了一切的因子，最後在照片產生後的世界自動躲藏。每張照片都躲藏著實際的缺席者，他們會令觀影者好奇，對其想像不止。

照片裡另外的缺席者是與觀影者同屬大範圍的眾人。因為照片是一簡單的細薄時空切面，又有其限制的框架。因此許多非屬於當時攝影鏡頭所映照下的場景就不可能會進入照片所切割的時空中，我們觀看，不只是用我們的眼睛在觀看，更利用我們的心在觀看。照片封閉的時空、是被限制的環境，觀眾凝視其中，感受其間的知覺魔力，想像自身進入其境？不是，攝影照片表達的是一種疏離，我們無法想像進入期間的魅力，我們所感受到的是不在照片時空的當下，不在照片中缺席的我。

攝影實際上是瞥見著某事，攝影者在取景框中所見的正是人生百態、宇宙次序的一瞥，而攝影照片的特色表現出來的正是攝影眼光的問題。攝影眼光掃描著一切事物，謹慎地選擇目標主題，在攝影者眼光巡遊的一瞥中決定了照片上的主題。照片中的在場是照片上的種種事物，而不在場的卻是世界上的其他萬物，它們都是缺席的他者，大範圍的世界在過往照片生成的那一瞬間，成為了照片上的缺席者，成為觀影者所欲想像把握的空間情緒。觀看照片時，我們無法不引起我們對缺席者的想像，也無法不去對喜歡的景象加以把握。照片是某種形式的獲得，這是因為它的物件性質使得，而我們常常在一張照片中，替代性地擁有某一件珍愛的人或物。

由此引申來談，攝影者本質上是它自己的主體性的目擊者。也就是說，就他看待自己是如同面對一個客體的主體而言都是如此的。<sup>248</sup>

#### 四、消費

攝影的日益開展，使得我們每個人都與照片發生著關係，並迷醉於這種帶有審美意味的消費主義。我們成了在照片中縱欲的癮君子，攝影成了一種光榮的精神污染形式。其中充滿著對美好事物的熱切追求，對深入事物表象以下進行探索的不倦興趣，對世界進行挽救與頌揚的強烈道德渴望，所有以上的這些都是我們從照片中

---

<sup>248</sup> 羅蘭 巴特，張碧珠譯，羅蘭巴特論攝影，《當代》，1995年9月，第113期，頁13。

獲取快樂時所表現出的美好情感。然而一同表現出來的，除了這些感想之外，還有一些別的、令人生疑的欲望。

照片，當然是人造物，但它們引人入勝之處是：在一零亂堆滿照相遺跡的世界裡，它們似乎還具有既成物的身分——世界的未經預謀的切片。因此它們同時在藝術的聲望以及真實的魔力上買賣，它們既是幻想之雲又是訊息的彈丸。<sup>249</sup>

透過照片，我們對於特定事件可以擁有一種消費者的關係，消費著屬於我們經驗的一部分或不屬於我們經驗中的一部分的事件。透過影像的媒介，有越來越多的事件進入了我們的經驗裡。因為攝影有其物件特性，攝影行為早已成為消費社會中不可缺席的行為。而且攝影是一種藝術生產的模式，因而使照片成為消費市場不可或缺的一員，而我們可以使用再創造的觀賞態度，去欣賞、讀解、詮釋與評價攝影，這是一種關於審美的活動。

如今大家已經把這個世界變成了一座以照片為主的大型百貨公司，人們已經變成了世界所擁有的「現實」的顧客。一個人無法佔有現實，但可以佔有影像（或為影像所佔有），而影像消費著現實，相機則是將現實據為己有，也是使現實作廢的工具。今天大部分的攝影消費已經是被創造出來滿足於社會審美需要的消費對象，而這樣的意義與價值必須是透過一定關係才能最終地實現與完成。

在這種情形下，攝影行為的活動就可以解讀為攝影家以自身特殊生活經歷或對生活的獨特感受為依據，以一定的文化心理和藝術修養為依託，透過審美體驗、藝術構思與藝術傳達等創作活動，主動地反應現實生活。這裡攝影照片成了與藝術品相同的消費性商品，甚至變得比商品還要商品化，我們現今都陷溺在這不斷開展的奇觀中，被這些商品無盡的變異和平凡無奇的展示搞得麻木不仁。

---

<sup>249</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p69.



在商品邏輯下，物體和世界沒有關係，它們只和市場有關，而也是我們藝術的宿命，所有事物都是針對商品意識採取行動。 在市場的扭曲下，文化本身被當成商品來分配（流通），這些區別並沒有被激化而對立，反而彼此抵銷而均衡。<sup>250</sup>

這裡討論到藝術品的消費行為，必然不得不提到文化工業（cultural industry）。<sup>251</sup>文化工業是西方馬克思主義中最大的一個流派法蘭克福學派批判理論。這個學派關注著美學與藝術、文化的問題，而聚集了許多在各個不同領域各領風騷的思想家，其中包括著班雅明、馬庫色（Herbert Marcuse, 1898-1979）、盧卡奇（Georg Lukács）等等，以阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）和霍克海默（Max Horkheimer, 1895-1973）所提的「文化工業」概念最為著稱。文化工業指涉了大量生產下的商品消費與大眾文化，大眾文化產品首先是作為商品供人消費的，它們完全墜入商品世界中，為市場而生產，以市場為目標。大眾文化也成為了整個社會生產消費體系的一部分。而在人們接受大眾文化的過程中，大眾必須強迫自己在一次次相同的機械化的社會程式裡活動，文化已經不是指一種富有創造力的人的生活過程，而是體現為對個性的消滅。而這種異化勞動之餘作為消遣的大眾文化，則被視為是異化勞動的延伸。文化工業所提供的文化商品與娛樂，是一種物化的形式，使人脫離自己真正的需要、個性與創造力，而服膺於社會體制，以機械化的節奏或標準化的情節榨乾人們真正的生命能量，因此具有著意識形態控制的效果。

文化工業是一種由上而下的社會控制行為，上者透過物化的、可操縱性的商品

---

<sup>250</sup> Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，台北：遠流，1998，頁40。

<sup>251</sup> 文化工業在此沿用法蘭克福學派（批判理論）第一代代表人物，阿多諾、霍克海默於1947年提出的用語，以文化工業概念取代初稿中的大眾文化，換句話說，大眾文化就是文化工業，而且文化工業的使用使其更具反諷、對立的意思。在資本主義的操作之下，文化工業、大眾文化是一種文化危機，所有藝術作品淪為市場機制中消費商品循環，為迎合大眾而將藝術庸俗化，藝術作品的意義消失，大眾受到控制。而也被歸於現代主義的理論家班雅明，和法蘭克福學派某些方面（理論）型構上二者相當接近，然而他們在某些關鍵問題上，卻也是彼此對立。參考朱元鴻《文化工業：因繁榮而即將作廢的類概念》，張荳雲編，《文化產業 文化生產的結構分析》台北：遠流，2000。

化藝術娛樂，按照貨物交換的價值原則，有效地規劃、管理人類傳統的文化活動，把文化變成為消費機器的附庸，大眾文化在既定計劃的控制下，大量生產著標準化、陳腐、保守主義、平庸、傾銷、規格一致化的消費者商品，顛覆原先的使用價值及所具有的意義性。就在這樣的遊戲規則下，貨物交換支配原則取代靈性考慮的文化價值，人民的須求是被操弄與喚醒，集體單面性的思考，失去批判的精神，讓審美顯得平面而膚淺。

在班雅明的思想上，文化工業是一種類同於技術複製的文化，班雅明以樂觀的態度，贊同藝術品可以複製而傳遞出去的觀念。就好像一張畫作，以往原作只能在單一個地方，觀賞者一定得到當下，才能欣賞這幅畫作。但如今由於攝影的發達，照片的便利性與快速複製的能力，讓這幅畫作可以藉此大量生產而傳遞到世界各地為人所賞，這實在是以前無法達成的事情。班雅明認為機械複製技術的進步可以推動社會、藝術的發展，且複製品傳送到原作可能到不了的地方，可以使作品與觀者、聽者更為親近。而因為複製技術的發明，這也使得在藝術複製時代以前參觀藝術這樣充滿著崇拜儀式的行為解消。而複製的物件，迥異於原作的特性，也就是將原作的靈光褪去，揭開物件神秘的面紗而為日常所用。藝術品的獨一價值是無論經過多少的中介與凡俗的形式，其築基於儀式之上的關係是無法抹滅的，且隨著藝術的世俗化，真實性（原作）會逐漸取代了祭儀價值。班雅明雖讚揚複製物件的便利性，但他也同樣大力反對商品化的價值交換。<sup>252</sup>他說：

藝術作品在傳統聯繫中的存在方式最初體現在膜拜中。我們知道，最早的藝術品起源於某種禮儀——起初是巫術禮儀，後來是宗教禮儀。在此，具有決定意義是藝術作品那種具有韻味的存在方式從未完全與它的禮儀功能分開，換言之，“原真”的藝術作品所具有的獨一無二的價值植根於神學，藝術作

---

<sup>252</sup> 班雅明對於文化工業的態度是與法蘭克福學派的全然批判的態度有所不同。他對於複製品能夠對文化產品的大量製造是加以期待且讚賞的，也因此他以攝影與電影藝術為主，陳述其對機器複製時代改變的期許，我們可由閱讀其作品《機械複製時代的藝術作品》而得知。

品在禮儀中獲得了其原始的、最初的使用價值。<sup>253</sup>

班雅明在 1936 年《繪畫與攝影：第二巴黎書簡》裡面表達出他對攝影成為商品的觀察，他表示說，因為攝影的出現，整體社會的技術演變才達到與社會演變相符合的水平。並且認為：把攝影當作一種藝術的要求，和攝影在市場上出現成為商品，乃是同時之事。而攝影這個技術未來的宿命就是去質疑藝術品的概念，因為攝影技術再複製藝術品的過程中，加速了藝術品轉化為商品的程序。攝影師迪斯德里（André-Adolphe-Eugène Disdèri, 1819-1889）瞭解到攝影也和我們社會的所有其他產物一樣，也是一個商品，他預料到攝影對商品經濟所能提供的服務：第一位利用攝影，把那些多少被人排出交換通路的產品（其中佔首位的便是藝術品），再度投入市場當中的人。<sup>254</sup>

在文化產品的意義向度方面，布希亞的商品符號價值論有著重要的影響。布希亞指出馬克思主義有關交換價值與使用價值的傳統區分，已經不適用於當今的消費社會了，現今的許多商品具有所謂的符號價值，亦即商品所包含的象徵意義，才是消費的重點。而布希亞後來思想所提到的擬像觀念，其實是將前期的商品符號價值的概念一般化。擬像是比真實還要真的模擬，也可以稱之為過度真實（hyperreal），它不附著於物質根基，卻有真實效果（猶如前述照片的本質存在一樣），終而取代了現實實體的地位。

#### 第四節 個人現象學的提出：從羅蘭·巴特的《明室》出發

《明室》一書，是羅蘭·巴特一生所著的最後一本書，書中慨陳巴特對照片的

---

<sup>253</sup> 引自華特·班雅明，王才勇譯，朱更生校，《機械複製時代的藝術作品》，浙江攝影出版社，1993，頁 58。

<sup>254</sup> 迪斯德里是法國攝影師，在 1854 年發明了名片尺寸大小的照片。因為他縮小了照片的尺寸，並且用便於複製的玻璃板取代昂貴的金屬板當作底片基質，因而使得攝影降價，獲得了極大的成功，乃於 1854-1875 年開設了一連串的攝影室。也因其資本家的頭腦以及開發攝影的商業潛能，成為當時百萬富翁，但後來由發明被人所奪，死時一文不名，窮困潦倒。本段敘述，請參閱華特·班雅明，林志明譯，《繪畫與攝影：第二巴黎書簡》，1936 年，《說故事的人》，台北，台灣攝影工作室，1998，頁 176-177。

本體論思考，且提出了「如何談論照片」的可能，更提出了一種屬於巴特自身對照片思考的「個人現象學」的方法。

當我對著某張照片沉思（或入迷）時，照片中的意象立即栩栩如生，一種愜意的感覺頓時油然而生，彷彿置身夢中，渾然忘我。突然，這些意象不再那麼固定，像一種有機體，開始變化多端起來（照片中的我不再像我了）。<sup>255</sup>

巴特在此著重於被觀看者的經驗與觀看者的經驗，<sup>256</sup>建立了影響攝影美學理論發展的研究方法。使用巴特的《明室》一書中的論點，作為進入攝影探討中的美學觀點，並經由書中所討論的攝影本質，對照著攝影美學理論的建構，提出對應於攝影美學的某些思考。

## 一、再活化的過程

把投射在暗箱內的影像固定住，是長久以來有心人士的同一目標。<sup>257</sup>在羅蘭·巴特一生中最後的著作《明室》一書，探討了攝影（相片）圖像的本質話語。巴特首先由拿破崙的幼弟傑霍姆( Jérôme )在 1852 年所攝的一張相片開始找尋攝影的「本體」( ontological) 慾望，他對攝影感到訝異，並且逐漸地開始探尋，發現「攝影」有種探知攝影「自身」( in itself ) 的本體慾望。<sup>258</sup>

在近代的藝術理論當中，對於攝影加以著墨的論述並不多，而且多半將攝影視為繪畫的對比來討論，另外一部分的就是只單論攝影的技術、拍攝的技法。巴特在其一生過程中發表了一些關於攝影的文章，並且在最後出版了這本深刻談論攝影的《明室》一書，著實令讀者驚訝！他說著：

---

<sup>255</sup> 羅蘭·巴特著，劉森堯譯，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》，台北：桂冠，2002，頁 7。

<sup>256</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, pp10.

<sup>257</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 11。

<sup>258</sup> 參見 Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981. p3.

瘋狂或明理？攝影可為二者之一：攝影是明理的，當其真實性為相對的，經過了美學或現實習慣（在理髮店或牙醫診所等候時翻閱雜誌）的緩和化；攝影是瘋狂的，當期真實性為絕對的，或可說本源的，將時間本身重新注入看照片時的愛戀感受何驚愕感覺中，由這真正的誘導行動到轉了事物的歷程，而這一行動，我名之為攝影的狂喜（photographic ecstasy）作為結語。<sup>259</sup>

《明室》一書導入現象學的研究方法進入相片欣賞的過程，進而討論攝影的本質，為相片描繪出一本相學的意念。<sup>260</sup>並且在書中討論了攝影所具有的所思：「此曾在。」<sup>261</sup>巴特逐一闡述，並導入相片的本質，將攝影的理論引入了美學研究的中心：觀看。巴特之所以提到明室，也是因為聯想到暗箱，想到人們總把「攝影」與「穿越黑暗」想在一起，他的觀點恰是相反。這裡的「明室」一詞指著一種比攝影更古老的描像器名稱，素描者描繪一個對象物時，透過描像器裡的三稜鏡，可以一眼看著被畫的對象，一眼看著畫紙。巴特想藉著這樣簡單的用具說明，關於攝影本質的象徵意義，點出攝影影像所勾起的幻象錯覺：一眼看 一眼看 。同時地，明明看著相紙上印的人，卻以為真的見著了人！因而相片指涉的對象，（好像）在那兒，卻又不在那兒（但曾經在那兒）。藉此，巴特再次說明影像的觀點：

影像的本質完全在於外表，沒有隱私，然而又比心底的思想更不可企及，更神祕；沒有意義，卻又召喚各種可能的深入意義；不顯露卻又表露，同時在且不在，正如美人魚西恆娜（Sirènes）的誘惑與魅力。 布朗修（Maurice Blanchot）<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> Ibid., p 119.

<sup>260</sup> Ibid., p 20.

<sup>261</sup> Ibid., p 77.

<sup>262</sup> Ibid., p 106.

攝影從來不是穿越（隱藏的）黑暗而來，它比任何描繪工具更能展現真實。攝影不止是光影的瞬間暫存而已，雖然有些相片確是如此，單純記載了某人某事某一片刻，只對了解被攝對象的人們有意義。可是也有些照片自有其生命，觀眾一見後目光就被攫住，久久不忍離去，同時誘起人們心頭許多共通的思緒來。攝影毫無深度，是過去曾在事物的明顯事實，這是攝影可怕的地方。照片是一種完美的擬似物（perfect analogon），它傳遞了被攝對象的外觀上的飽滿，這是一種表面上的真實（literal reality）。攝影影像完整地掌握了被攝對象的外觀形貌，這種對於被攝對象直接的描述就是攝影所意指的訊息。攝影清楚地擺明了對被攝對象形體的明晰陳述，就像一個小孩指著飛機說這是飛機一樣，攝影最直接傳達的訊息就是某物是什麼這樣簡單的陳述。而面對著照片內容，還帶有攝影意涵所表達的訊息，意涵是照片中所隱藏的文化意義，這個意義的產生和解釋牽涉到照片中的社會與現實觀影者之間彼此生活文化複雜交通的問題。

攝影者的成功是讓讀者了解其照片中的意涵，因此在製造照片的內容意涵時便不能跳開整個社會對影像和符號上的認知，讀者及其所處環境的整體意識往往決定了意涵的詮釋。攝影的過程中如何讓照片產生意涵？人物的神情、所擺的姿勢、姿態，找適合拍照的景物，週遭的物品，以及照片的編排等等。意涵的產生並不是攝影者單方面的創造，它必需依賴一個現有的價值體系來提供意義，而一張照片所隱藏的意涵是根據照片所存在的社會之傳統和意識形態來看，所以同一張照片在不同的環境中可能有不同的解釋（或意義）。

攝影活動，用字源來嚴格看其內涵，就是「光的刻劃」。被攝對象上所反射的光，經過了鏡頭與曝光過程，在感光的底片上刻畫了它的痕跡。攝影是帶動者觀賞者離開視覺，而讓幻覺、想像重回知覺的世界中，觀賞者在其中與被攝對象產生生活與經驗的複雜關係，因此使攝影超越了一二度平面的影像的侷限，在內心產生強烈的觸動。因此，被攝影機切割下來的時空，透過照片再現在眼前。

這一刻，就如齊克果所說，乃是涵蘊著沒有過去也沒有將來的「現」、「在」，

像一顆原子。證據確著地標示著實存，時間（這一刻）在攝影活動中被空間化，也永恆化。<sup>263</sup>

巴特經由他亡母的照片，強烈地感受到她的存在，這極端又獨特的存在，正如同巴特書中引用普魯斯特從記憶中瞥見他祖母真正容顏的描述：「有生以來第一次，我從不經意而完整的回憶中尋回了她那生動真實的面貌。」<sup>264</sup>經由現象學方法的導引，巴特深切地感受到照片再活化的真實，理想地實現了「獨一生命體極難的科學」（the impossible science of the unique being）。<sup>265</sup>

## 二、刺點與知面

巴特在 1970 年的論文 第三種意義（The Third Meaning）中，曾經細緻地討論了影像的三層意義：第一層是直接的資料提供，是溝通性（communicative）的意義；第二層是較深的象徵性（symbolic）考慮。而上兩種意義可以收在文化的架構下討論，就是攝影明顯的（obvious，也就是攝影所意指的內容）意義。然而照片的第三重意義，指著一種多餘的意義，不盡能以文化、知識及資訊架構去理解，是一種迷離（enigmatic）的聲音，我們與之接觸，只能產生感受（emotion）及迷離彷彿（enigmatic）的感覺，巴特稱之為鈍的（obtuse，隱含的，類似攝影所意涵的內容）意義。<sup>266</sup>早期的巴特，將攝影放在符號學的理路中陳述，討論攝影過程的性質，認為照片上所顯現的圖像已經是經過了符碼化的影像。但攝影總是卻令人迷惑，照片在觀賞者意識上所展示的並不是被攝物體的現實存在，而是一種很彷彿的意識，照片是被攝對象曾經存在的狀態。<sup>267</sup>為了解決攝影在此上的矛盾，巴特隨從符號學的

<sup>263</sup> 郭思慈，從符號學到現象學的轉向 羅蘭巴特論攝影本體，《當代》，1995年3月，第107期，頁15。

<sup>264</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p70. 巴特此處引文自 Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, N.R.F. (Pléiade) , 756.

<sup>265</sup> Ibid., p 71.

<sup>266</sup> Roland Barthes, Stephen Heath trans., 'The Third Meaning', *Image-Music-Text*. NY: Hill and Wang, 1977, pp 55-57.

<sup>267</sup> 參見郭思慈，從符號學到現象學的轉向 羅蘭巴特論攝影本體，《當代》，1995年3月，第107期，頁10-11。

結構分析轉向以經驗和實證為主的現象學方法，而這樣的態度轉變在此《明室》一書中可以得到印證。

巴特早年對攝影雙層意義的解讀，在後期《明室》中則有了新的解釋。簡單地說，明顯的意義在這裏成為知面，<sup>268</sup>而隱含的意義則在《明室》中稱為刺點。<sup>269</sup>這一對概念是巴特個人對照片的興趣，也正奠基在這兩項元素的命名上：

一、知面：是一延伸面（extent），一個場或畫面的擴展，根據我的知識文化背景可以駕輕就熟地掌握。是知識的表面，根據自己所受的教育，從普遍知識和文化的立場來觀察物件，這種觀察具有熱忱但並不深刻劇烈。是經由道德政治文化的理性中界所薰陶的情感，以文化的觀點來體會照片中這些人物的神情、姿態、佈景與劇情；

二、刺點：相片中刺痛的一點，並非我去尋找它，而是它從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我。刺點是騷擾知面的第二元素，這主要與個人感受有關，而與普遍性的知識教育無關。與此相關的，是「奇遇」，你和觀察物件的奇遇。<sup>270</sup>甚至令人感到心痛，就像巴特所說的那種生活中些許的孤獨感。

知面是片遼闊無比的天地，只有漫不經心的慾望，廣泛的興趣，一無所得的嗜好：我喜歡 / 我不喜歡。<sup>271</sup>

知面不單純是指示或告知的功能性細節，它泛指照片中令人喜歡或覺得有趣的層面（或細節），這種喜歡並沒有感情上的投入，而且註定要迎合著攝影者的意圖。<sup>272</sup>知面是從文化的層面發展出來的，也可以說是大多數人（在同一社會背景下）都可以找到一些線索來切入的元素。如同文化是創作者和消費者（觀眾、讀者）之間

---

<sup>268</sup> 巴特說，這個拉丁字辭是只對一項事物用心，對某人有好感，是種一般的投注，無疑具有熱忱，但並不特別深刻劇烈。見 Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*, NY: Hill and Wang, 1981, p26.

<sup>269</sup> 這個拉丁字又有針刺、小洞、小斑點、小裂痕，還有擲骰子，碰運氣的意思。Ibid., p27.

<sup>270</sup> Ibid., pp25-27.

<sup>271</sup> Ibid., p27.

<sup>272</sup> Ibid., p27.



的一項合約，知面能夠從知識及禮儀上教導觀眾認出操作者（operator），讓觀眾可以在照片中知道攝影者當初如何「看」或拍這張照片。所以知面又被巴特稱為總體性的文化趣味，而攝影者致力於取悅我們的知面，在某種方式上，也可以說是取悅我們的品味。<sup>273</sup>

在知面的層次中，照片提供給觀者一種影像上的次知識（infra-knowledge），因為它截取了一些事物的片斷，雖然不能構築照片中事物（或歷史）的全貌，但卻令人更親近它一些。所以知面固然可以提供了解攝影者企圖的管道，但由於攝影的偶然性（contingency），觀看者在照片中所發現的知面常常發現會在攝影者的掌控之外。所以攝影者在拍照時就必需讓照片具有「一致性」或是「可解讀性」，使用各種手段（構圖或選擇主題上）使照片簡化（單純化），才能使照片指示一個比較明確的訊息。但雖如此，照片也會因為觀者的文化背景和興趣的不同，而各有各的發現。

在眾多（甚至數不清）的照片中，雖然不乏知面的刺激，但大部分的時候觀眾都徘徊在有點趣味和很有趣的層次之間。巴特認為在這些照片裡，之所以讓人感動，並非是由於整體的文化趣味，而比較是由於一個細節以一種難以捉摸的方式抓住我、吸引我，使我耳目一新，使我驚訝。他稱呼這個元素為「細節性的文化趣味」。<sup>274</sup>刺點就是在這樣的極偶然情況下，照片中的某一個細節改變了整個看照片的動作，使觀者全心集中在它上面。

刺點和知面之間並無一定的關連，它們通常是並存的。要感受到刺點的存在並無法透過理性的分析來達到，當它出現的時候就會自然地佔滿了觀者的視線，彷彿具有一種擴充的力量。刺點讓觀者深刻地感受到被攝對象，由於刺點的存在，攝影才真正超越照片這種「物」的境界，也就是照片（攝影）不再是一種媒介，而是被攝物本身，這也是巴特認為攝影可以成為藝術的地方。

刺點雖然常常是一些細節，但是卻無法經由安排來得到。它在畫面中常常是附

---

<sup>273</sup> 羅蘭 巴特，張碧珠譯，羅蘭巴特論攝影，《當代》，1995年9月，第113期，頁16。本文原文譯自1980年2月22日發表於《晨報》（Le Matin）的從品味到出神（Du goût à l'extase），訪談者為Laurent Dispot。

<sup>274</sup> 羅蘭 巴特，張碧珠譯，羅蘭巴特論攝影，《當代》，1995年9月，第113期，頁16-17。

屬的部分，但是又那麼不可避免的存在。巴特舉了安德魯 柯特茲（André Kertész, 1894-1985）在 1921 年所拍的一張照片為例（附圖十四），照片中一個小男孩正牽著盲眼的吉普賽小提琴手走過一個匈牙利小村莊的泥土路，照片中那結實的泥土路卻讓巴特感受到記憶中他曾經走過的匈牙利及羅馬尼亞小鎮。柯特茲在拍攝這張照片時無可避免的必須將泥土路也攝入畫面中，但不管他是否意識到這泥土路的存在特質，這景象卻令巴特感受到事物本身。<sup>275</sup>所以巴特會認為攝影者的「先見之明」（second sight）不是在「看」的行為上，而是由於攝影者在拍照當下是在拍照現場上（being there）。<sup>276</sup>

刺點突如其來，而且具有潛在的擴展力；刺點無法像知面來解碼，刺點會造成一種無以名狀的感覺，而這正是刺點所造成的情緒波動。有時候刺點並無法在觀看照片的時候馬上發現，儘管那時候已經產生了無可名狀的情緒反應，但卻在照片離開視線之後，回想起這張照片時，刺點突然就出現了。巴特說：「刺點就在被拍物的畫面裡，作為一附加物，逃也逃不掉，卻又是上天恩賜的。」<sup>277</sup>觀者將情緒加入這個原先已存在的細節上，刺點會開關（暗示）了照片中超越照片平面的盲域（blind field），<sup>278</sup>而使觀者的情感和想像能在其中自由馳聘。

### 三、照片的暴力

這是個因攝影的發明而締造的時代，挾著明星、舞者、名人，他們的影像出現在巨大的螢幕上，所有人都可遠觀，所有人都讚賞而所有人都無法接近。<sup>279</sup>照片有一種難以抵擋的暴力存在於其中，一種正視死亡的本質。

攝影的時代也是各種儀式漸行衰退的時代，攝影或許正應合了死亡向現代社

---

<sup>275</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*, NY: Hill and Wang, 1981, p45.

<sup>276</sup> Ibid., p47.

<sup>277</sup> Ibid., p47.

<sup>278</sup> Ibid., pp55-59.

<sup>279</sup> 米蘭 昆德拉著，《緩慢》，台北：時報出版社，1996，頁 46。

會的入侵，一種缺乏象徵性，且脫離了宗教，脫離了儀式的死亡，好似突然潛入了原原本本的死亡。生命／死亡：這一選擇範例已被簡化為簡單的快門起落，分隔了起初的擺姿勢照相與終了時的相紙。<sup>280</sup>

巴特在 1961 年的 攝影訊息 ( The Photographic Message ) 一文中就指出：「影象的確不是真實；但它至少是它完美的類比，而且一般常識便是以這種類比上的完美來定義攝影。」<sup>281</sup>由此來看，被攝對象和影象之間的關係或許是不需要透過符碼的中介，而巴特這裡便肯定地稱呼攝影影象為「沒有符碼的影像」。<sup>282</sup>但因為符碼會對真實進行割裂，並透過各單元的排列組合來形成意義，從這裡來看攝影卻又是一種連續的訊息，所以攝影具有這兩種矛盾而弔詭的衝突。巴特指出所有類似於真實的複製品都是沒有符碼的訊息，但是這些訊息的發展通常會超越類比的內容本身，產生一種補充的訊息，也就是複製的風格。而這些類比物本身又產製出外延 ( denotation ) 的意義訊息，同時也經由社會再現的方式，產生了內涵意義 ( connotation )。這種對攝影的思考到了後來，他開始轉而用情感來看待，認為攝影影像基本上是飽滿無間隙的，而這樣的飽滿性格，巴特表示：

照片很暴力：但這並不是因為它能顯示暴力場面，而是因為它每次都強迫性地裝滿了視覺，因為在照片中，沒有任何可以被拒絕，或被轉化的事物。<sup>283</sup>

照片在本質上從來不是回憶，而且還會阻塞回憶，很快地會變成了反回憶。照片的本質和回憶不同，這是因為照片還有一個在過去和現在之間來回的一種特殊時間性，觀看照片的時態是不定過去時 ( aorist )，不像回憶是完全是封閉性的過去，而且觀看照片的同時卻會使回憶湧現。巴特說：「有一天，朋友們談論著他們的童年

---

<sup>280</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p92.

<sup>281</sup> Roland Barthes, Stephen Heath trans., 'The Photographic Message, 1961' *Image-Music-Text*. NY: Hill and Wang, 1977, pp15-31.

<sup>282</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p88.

回憶；他們有童年回憶；而我呢，我剛剛才看過我過去的照片，我卻不再有童年的回憶。」<sup>284</sup>因為攝影是被攝對象的「曾經存在」，而當我們觀看照片時，拍照的時空也已經過去。由是攝影帶著一種過去和現在並存的特殊情緒，而也只有攝影才具有這種特殊的特質，這似乎是巴特最後歸納出的攝影本質。

這裡我們把電影拿來加入思考，當靜態的攝影變成連續的電影後，這種曾經存在的感覺似乎會逐漸消退。在電影中的被攝對象並不會永遠停在那裏，他們走出了畫面，卻依然存在，再度走入畫面。而在照片中，被攝對象似乎就定在那裏而且再也不會改變了，被攝對象凝定在畫面中，無可逃逸，無法改變。這裡看來雖然攝影與電影具有相似的形式，兩者卻產生根本的變異。攝影是被攝對象放射出來的光所留下的痕跡，這就像魔術一般。

巴特在《明室》一書的後半部，開始對一種傷逝的、對一種悲情進行痛楚的反思。他試著找尋並且解釋讓我產生這個痛楚印象的因素是：「先前曾經存在的事物」的暴力。巴特指出這就是「攝影的出神狀態」：當某些照片涉及一種失落、一種缺憾時，它們使你從自己身上出走。<sup>285</sup>這樣的思索，使得巴特一直想確證這生命本質的存在，這不可名狀之物，即為氣質（the “air”）。

由於照片可以驗證某一事物的存在，因此觀者總期望能從照片中完全發掘出這個對象物的真實存在（觀者期望藉由照片與被攝對象共存）。但實際上，觀者所深刻感受的，是在照片中的對象（巴特強調的是指被攝者那真實的表情），有如身分固執附加物的「氣質」。氣質是一種可以明顯感受卻無法表達的情緒，它超越了照片與實物之間像不像的層次，它對於照片就像是影子與身體的關係，沒了影子，身體就像剩下一個貧乏的身體，而沒了氣質，照片中的人物就彷彿沒有靈魂一般。<sup>286</sup>氣質可以視之為刺點的延伸，使照片脫離視覺媒材的層次，達到藝術的層次。氣質就像一條微細的臍帶，透過它，攝影者賦予照片生命的呈現，猶如被攝對象精神的重現。

---

<sup>283</sup> Ibid., p91.

<sup>284</sup> Ibid., p91.

<sup>285</sup> 羅蘭·巴特，張碧珠譯，羅蘭巴特論攝影，《當代》，1995年9月，第113期，頁17。

<sup>286</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p109.

#### 四、個人現象學

1979年12月，巴特接受《攝影家》(Le photographe)雜誌的訪問，談到他即將出版一本談論攝影的書，這本書涉及的既不是社會學也不是美學、也不是攝影史，而算是一部攝影的現象學。他試著把攝影這個現象放進人類的歷史中賦予一個全新的身分，而所採取的方法是面對著一些任意挑選的照片，試著反省它們，藉以看清對攝影本質的意識。<sup>287</sup>

對巴特而言，其個人現象學式的思考開啟於一種對照片的濃厚興趣。我渴望知道這張照片裡是什麼令我傾倒，巴特指出那最準確的字眼大概是奇遇(adventure)，這一張碰上了我，那一張沒碰上，而奇遇的原則才可以決定攝影的存在。<sup>288</sup>在這樣對攝影的研究之下，現象學借予巴特一些主張，一些用詞，讓他建立起這一套方法，並且能為攝影的本質命名。而這樣的本質不是著眼於與攝影相關的網絡本質：材質方面(物理、化學、光學)及各學術領域(美學、歷史、社會學等)，不是一種形式本體論之路。<sup>289</sup>也就是說，巴特以一個被觀看者及觀看者的經驗與姿態，希望討論這攝影情感方面的問題，他希望探討這個特殊的現象。

因為巴特的個人現象學是被情感力量所牽累，因此他決定化簡照片，但不願意化簡對照片的情感。在此他考慮一種情感的意向性，一客體之瞄準。我們看到書中剛開頭的幾個篇章中就出現了一句感嘆似的探問：「誰能引導我？」<sup>290</sup>而他心中所預想的攝影本質是不能與「悲愴」分開的，他也認為攝影源生於「悲愴」，因此他說：

我希望探討這個現象，不以問題(論題)討論之，而以傷口看待之：我看見，

<sup>287</sup> 參考羅蘭·巴特，張碧珠譯，羅蘭·巴特論攝影，《當代》，1995年9月，第113期，頁13-14。本文訪談時間是1979年12月，訪談者為Guy Mandery，發表於《攝影家》(Le photographe)雜誌1980年2月號。

<sup>288</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p19.

<sup>289</sup> Ibid., pp20-21.

<sup>290</sup> Ibid., p4.

我感覺，故我注意，我觀察，我思考。<sup>291</sup>

巴特從經驗當下的「我」出發，去開發探知到攝影的本體，他認為這是自由地運用了現象學的還原過程，由自我本身意識的分析，進而了解到觀看其實是與建構客體採取同步的運作過程。照片的本質，就是在此靜觀中所建立起來的，而成為自身賦有時空、精神生命的體現。結合著主體的觀看意識與客體照片的存在，照片自此產生了此種深遠的意義。

以往在現象學的觀點中，個人的意識會受到日常生活中各種常識性的假設影響，所以人只看到他（她）所知道的事物。因此為了讓我們對這個世界有全新的認識，我們必須把以前的知識暫時停止使用。回歸到經驗的本質，從觀察的角度出發，用自我主體去掌握描述事物呈現的完整狀態。因此《明室》一書的內容不只討論了攝影的可能，更提出了一種（或數種）「如何談論攝影」的可能。<sup>292</sup>從這個角度來看，巴特正是站在一種談論攝影現象學的起始點上。

## 第五節 身體意象：深層價值

身體是一個偉大的問題，迷人而深奧。而我們每個人都擁有一個身體，並且天天都在遭遇他人的身體。身體是多維度、多層次的現象，而對於攝影來說，攝影所遭遇的，不止是在於其外在存有的肉身，更在那多層面的身體觀。

梅洛 龐蒂創立了以身體為基礎的存在現象學（existential phenomenology），詮釋了身體在世界構成中的奠基作用。其中所彰顯出身體的特質，並非認為身體只是一個外在認識的對象而已，它也具有一歷經知覺作用的能力。因為知覺的功能，使得人的世界與外在的世界可以交融成一個活現的生活世界。

---

<sup>291</sup> Ibid., p20-21.

<sup>292</sup> 見許綺玲，譯者評述：業餘頌 關於羅蘭 巴特與《明室》一書，1994，《明室 攝影札記》，台北：台灣攝影，1997，頁151-167。

就我擁有一個行動於世界中的身體而言，時間與空間對我來說都不是相鄰點的聚合，也不是藉由我意識所綜合的無限數列。我不在時空之中，我也不是去想像它們；而是我屬於它們，我的身體與它們結合而且包含著它們。這個包含的範圍就是我存在範圍的測度；但是在任何情況下，這個範圍從不是絕對的包圍。我所居住的時空間總是在它們的不同面向中，成為包括著其他視點的相互限定的視域。時空間的綜合是一項必須不斷被重新完成的工作。我們身體的活動經驗不是一項知識的特例，而是提供我們接近世界和對象的方法，提供我們一種「實踐知」(praktognosia)，它必須被視為是原初的而且可能是首要的。<sup>293</sup>

身體知道它與它所操作的世界，而意識總是指向世界與事物的在場，而每個意識活動都是身體的意識活動。當攝影透過被攝者與被攝者身體的外在形貌而向我們這個意識主體展現時，我們更深刻地發現身體所具有的場域觀念，世界就是我身體的表達空間。攝影強烈地表證身體的存在，且身體是一活生意義的結聚，當攝影行為對身體的意識作動所加注的相關思想，也只能在身體的行動中活現出來。

## 一、知覺與身體

知覺是人觀念成形的根基，是所有理性、價值及存在的基礎，具有著內在性與超越性。知覺的內在性是因為被知覺的對象，不能夠外在於它所知覺的事物。說它具有超越性是因為它總包含著某些事物而又超過所給予的。<sup>294</sup>我們對知覺的言說與界定相當困難，但人卻是以作為知覺主體的身體存處於世，且知覺作用開顯了身體與世界的存有結構。所以當世界以符號的方適顯現在我們面前，我們對他人來說也都是以符號的方式來顯現。而使我們共聚在一片天地之間並讓人與社會的特性得以

---

<sup>293</sup> Maurice Merleau-Ponty, trans. Colin Smith, *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul and Atlantic Highlands: Humanities Press, 1962, pp140-141.

<sup>294</sup> 鄭金川，《梅洛龐蒂的美學》，台北：遠流，1993，頁15。

保持的存在方式，便是知覺。

因為知覺這一根本性的體驗而為我們帶來了物本身，知覺便是借助身體使我們出現在某物面前，該物在世界的某處有其自身的位置。<sup>295</sup>所以我們將知覺視作是智性行為，知覺就是精神的巡察而被知覺物是一個理念，那麼我們便擁有著同一個世界。我所看到的物本身，是陽光在該物上面的折射，是它的顏色，是它可感的事實。物不是為真顯現於所有智性，而是作為真實顯現於所有與我處於同樣情形的主體<sup>296</sup>這裡，梅洛龐蒂說：

我的身體，作為我把握世界的系統，建立著我所知覺的物體統一性。同樣，他人的身體，作為象徵行為和真實行為的載體，從我的某個現象的條件限制中掙脫出來，向我提出真正交流的任務並賦予我的物體以交互主體性或客觀性的新維度。<sup>297</sup>

現象學的作用不在於切斷我們與世界的聯繫，而在於將這種聯繫揭示並顯現出來，所以具感知的身體佔據著中心的地位。從一開始胡塞爾用知覺的小刀深入地插進我們的世界體驗細密的皺褶中，我們理解，透過我有機的身體，我在此成為圍繞著我展開的初始世界的中心。因為感知的身體生產著並組織意義的最初進程，以現在時為著落點，我們經歷著對現實與真實，對在場的體驗。

梅洛龐蒂認為，身體形象不僅僅是一套有關客觀身體的印象，它還容納了主體的投射，因而帶有具體的意向性形象，它把世界當成它的視域來運作，所以身體是在這個世界上的存在。<sup>298</sup>人的身體本身及具有超越性的性質，身體的行為結構和經驗歷程，即是真而又真，故即經驗、即先驗、即形式、即內容。知識的建構可以是

---

<sup>295</sup> 莫里斯 梅洛龐蒂，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結構》，北京：三聯，2002，頁 73-74。

<sup>296</sup> 同上注，頁 14-15。

<sup>297</sup> 同上注，頁 16。

<sup>298</sup> 參見安德魯 斯特拉桑 (Andrew J. Strathern)，王並傳、趙國新譯，《身體思想》(Body Thought, 1996)，瀋陽：春風文藝，1999，頁 50。



在當下的生活世界裡，便被建構出來，而當下的生活世界和事物本身，便是知識的根源與基石，這個世界乃是先於知識而存在的。

身體是知覺發生的場所，而其中表現在影像上面，便是視知覺的感受了。視知覺表現其中最簡單的一個意義就是觀看，觀看就是通過一個人的眼睛來確定某一件事物在某一特定位置上的一種最初級的認識活動。但人的視覺不是一種類似於機械複製外物如照相機的裝置，不是一種被動的接受活動。對於人來說，他總是在想要獲得某件事物的形貌時，才會真正去觀看這件事物。這種類似於無形的手指一樣的視覺，在周圍的空間中移動著，哪兒有事物存在，它就進入哪裡，一但發現事物之後，它就觸動它們、捕捉它們、掃描它們的表面、尋找它們的邊界、探究它們的質地，視覺完完全全是一種積極的活動。<sup>299</sup>總言之，視覺就是經由目光的觸摸。柏拉圖（Plato, 360BC）在其著作《泰米亞斯》（Timaeus）就表示說：

當那種使人的身體保持溫暖的柔和火焰，變為一種均勻又細密的光流，從眼睛裡流出來的時候，就在觀看者和被觀看的事物之間形成了一座可觸之的橋樑，從外部物體發出的光線刺激，便順著這條橋樑到達人的眼睛，最後又從眼睛到達心靈。<sup>300</sup>

知覺能力隨著能夠逐漸把握外部事物的突出結構特徵而逐漸發展。在攝影行為當中，身體既是知覺主體又是被知覺物。身體在攝影行為中顯示在場，也在照片上映射出我們自身的身體。我們觀看我們和他人的身體，這個觀念正如同「觀鏡自我」（looking glass self）一樣，我們在鏡子中所看見的也正是他人所見，通過此肉身聯繫點，自我和社會獲得了溝通。<sup>301</sup>對於身體影像（body image）這樣的觀念，轉移到了攝影身上，我們似乎也可以見到，我們在照片中看到的身體也正是他人所見，

---

<sup>299</sup> 魯道夫·安海姆，滕守堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》，成都：四川人民，1998，頁47-49。

<sup>300</sup> 柏拉圖《泰米亞斯》（Timaeus），第45節。此處譯文引自魯道夫·安海姆，滕守堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》，成都：四川人民，1998，頁49。

<sup>301</sup> 約翰·奧尼爾，張旭春譯，《身體型態-現代社會的五種身體》，瀋陽：春風文藝，1999，頁10。

透過此肉身的連結，自我與社會獲得了溝通。

## 二、身體與世界

身體先天上具有一種知覺的作用，這個作用使得人在感知著外在的世界時，可以把一切外在與個人內在的隔閡打破，使外物存有與個人的內在可以形構為一體。身體是個人在自我與社會之間一種最為根本的聯繫，而任何社會也無法將活生生的身體從其符號體系中排除出去。因為所有社會成員正是透過身體的來交流諸如年齡、婚姻狀態、性愛的可能性、社會地位等等信息。尤其是身體的修飾與解讀，代表了這個社會當中非常巨大又普遍存在的力量，而正是這些力量造就了一個體現的社會（an incarnate society）。<sup>302</sup>同樣地，人類也透過其身體來構想自然與社會，這也是說，人類首先是將世界和社會構想為一個巨大的身體。

在約翰·奧尼爾（John O'Neill）的著作《身體型態-現代社會的五種身體》中提出了兩種身體觀念，一種是「生理身體」，即肉身；另外一種是「交往身體」，即是社會生活中的身體，他人與我們自己身上都能感覺到它的存在。<sup>303</sup>然後再將之區分成世界的、社會的、政治的、消費的與醫學的身體。身體的層次分級越來越多，也越來越複雜。這些物質性或是生物等等的身體本身沒有什麼意義，除非透過某種其他方面來看待，最後，被體現出來的總是某一套來自於社會文化領域的意義、價值、趨勢與方位。<sup>304</sup>

如此複雜的身體意義，越來越以清楚的形式表現出來，這樣的形式表現在審美形式中，就是屬於審美的身體，身體在此越來越像是一種符號，一種形諸於文化裡的標準符號。把這樣複雜的身體意義，轉移到平面影像當中，我們便立即感覺到更大的爭論與關注。再進而深入到攝影行為中來討論，這時所展現的身體姿態，甚至是人體影像，就像是一枚點燃引線的炸藥一般，迅速在群眾的核心爆開。身體就是

---

<sup>302</sup> 同上注，頁 11。

<sup>303</sup> 同上注，頁 5。

<sup>304</sup> 安德魯·斯特拉桑，王並傳、趙國新譯，《身體思想》，瀋陽：春風文藝，1999，頁 256。

這樣一件具有強烈影響力的物體。就像是廣告媒體就是運用了這樣人人對完美、年輕的身體的追求，誘使觀眾產生不切實際的幻想，進而忽略了自我身體的真實形貌，而模特兒是一種被強化的身體廣告一般。在當代社會中，身體是被異化的物件，藉由照片圖像的傳播，攝影對身體的影響力，是絕對無法忽視的。

我們總是自覺或不自覺地對是物體現出的外觀感興趣(對人更是如此)，儘管我們的道德勇氣告訴我們不要過度迷戀事物的外表、不要以貌取人。但人生動的身體外貌卻蘊藏了太多複雜的社會性因素，甚至社會的價值。我們只有透過身體的外貌來感應其社會生活，感覺使我們對他人作出了最初的欣賞與評價，它也迅速地促成了我們與他人或肯定、或愉快或被信任的感覺，也或許是否定的、害怕的和躲避的反應。我們對於他人的所見、所聽和所感構成了我們與他人交往最初的基礎。<sup>305</sup>而這樣的基礎隨攝影之高速發展而顯得更為一般，所有紀錄性質的影像都是從攝影家族所分身出來的，這些圖像表達著我們自我和他人顯著的外表，而這些身體照片也被社會標示為真實。這裡梅洛龐蒂提到：

我能被視為一個客體，我努力使自己被視為一個主體；他人可以是我的主人，也可以是我的奴隸，於是羞恥與不羞恥便表達了意識的多元性的辨證法，它們具有一種形而上學的意義。<sup>306</sup>

客體的身體隨著對快感、慾望、差異與遊戲等當代消費主義特點的強調下，愈來愈被異化成為消費的工具。關於身體的問題隨著社會的變遷進而豐富其內容，但身體其實還是關於存在、存有與擁有反思的出發點，而且最終指向著世界。

---

<sup>305</sup> 約翰 奧尼爾，張旭春譯，《身體型態- 現代社會的五種身體》，瀋陽：春風文藝，1999，頁9-10。

<sup>306</sup> Maurice Merleau-Ponty, trans. Colin Smith, *Phenomenology of Perception*. ( *Phénoménologie de la Perception*, Édition Gallimard, 1945 ) London: Routledge & Kegan Paul and Atlantic Highlands: Humanities Press, 1962, p 167.

### 三、身體的呈現與再現

我的身體是在我之中把一切外界事物之難以理解的樣態全部為我展示的媒介。在這個意義上，我的身體不僅是純然的暗號，而且被他人的眼光掃視、被客體化、在做為生活世界中難以理解的物或物體被拋出這個意義上，還是僅有的一個暗號。這時所有他人的眼光，無疑是身體所有者射向所有物的一部分，我的身體將他人身體稀疏的眼光也包括了進來。

身體是主體同時是客體，因而在這兩個側面都可以形成暗號。在這種分裂與乖離的趨勢下，尤其是在現代生活世界，身體有越來越尖銳化的趨勢。我們透過身體實現知覺、認識與解釋和在語言中表現構成城市空間的各種複合體，最終把身體的觸角伸向生活世界而擴延。現代社會中身體的展示是包括身體的呈現與再現的整個部分，屬於身體在外貌部分的集合，而在其中，攝影照片尤其以其真實的細節呈現而得到高度的重視。一個多世紀以來，攝影者對於人體影像具有著強烈的影響力，但這也進而推動了人們對於身體觀念的進步。對於攝影者來說，選擇展現身體這樣的主題來引人注意是件易如反掌的事。而當代也有幾位攝影師擁有著這樣的天份與能力，他們的作品不只逾越了我們傳統的身體觀念，更暗示了強烈的性別話題而引人非議，如梅波索普（Robert Mapplethorpe）與莎莉曼（Sally Mann, 1951-）的照片（附圖十五）。

一個早期對照片中身體問題的爭議是在 1879 年秋季，當時英國的《攝影新聞》（Photographic News）雜誌刊載了一系列的文章及照片描述著南非的祖魯族（the Zulus of South Africa），發表後卻引起人們極度的震撼，雖然這些震撼在於當時社會的種族、審美、兩性及文明的差異性觀念，但文章中深刻碰觸的，卻是當時對於人類身體的一般概念。而最引人爭議的，就是照片上的祖魯女人幾近全裸卻毫不扭捏做態面對鏡頭的神情（附圖十六）。<sup>307</sup>

對於身體的呈現來說，裸體照片一直是個既吸引人又極富爭議性的話題。在攝

---

<sup>307</sup> 威廉·艾溫（William A. Ewing），邱瓊瑤譯，《人體聖經》，台北：耶魯國際文化，1998，頁 12。

影初始時期，許多照片常藉攝影的帷幕來進行色情之實，因而引發社會道德的非議。但人類學家卻借助攝影之便，在當時大量地獵取野蠻部落的未開化圖像，甚至在當時也建立了一套人種學研究的攝影準則，就是拍攝人物的立姿、坐姿、正面全身和側面，加上一跟標示出明確尺寸的直桿放在旁邊（附圖十七），也使得當時有大量的攝影圖像被保存下來。<sup>308</sup>除人種學的應用外，早期的身體也在許多和醫學相關的照片上被呈現，醫療攝影作為教學的輔助教材而大量被使用。而在這個時期最動人的成就就是動作的呈現，攝影切割時間的技術被大量使用在拍攝這些動作中的人身上，舉凡站立、行走或投擲（附圖十八），攝影挖掘了這人類天賦的行動語彙。但當時發現的有趣現象是，在這些研究中，作為科學家中立無涉私人情感的觀察角色漸漸淡去，而藝術或道德眼光的衡量角度早已悄悄潛入。<sup>309</sup>

這些拍攝身體的照片，主要分成了兩大類別：人體肖像及裸體攝影。在一份由羅威理（André Rouillé）所提出的關於十九世紀法國人體攝影的研究中，對於這兩種攝影類別做出了對攝影主題和拍攝物明確的定義。該研究指出在人體肖像的攝影中，被拍攝的人就是攝影的主題，他（或是她）是主動的進行，而攝影者僅僅是工具罷了；而在裸體攝影中，攝影者主動規劃並且執行，被拍攝的對象只是一項器具。<sup>310</sup>此項研究大致說明了早期人體攝影的基本分類，人體攝影在早期大多屬功能上的應用。而當時這些拍攝下來的照片，主要也分成兩種主要風格：一種以身體為主，除去身上所有的衣服飾物，單純獵取身體圖像；而另外一種確是把拍攝人物當作畫面中眾多裝飾物的一種，帶著異國風格，而人物的姿勢都依循著仿古或是東方色彩的傳統觀念。<sup>311</sup>雖然如此，關於身體的裸體攝影卻一直到了十九世紀末，才在藝術上找到它們的合法地位。

藝術攝影把身體當作呈現的主題，尤其是裸體的照片。二十世紀早期有許多的身體攝影，其中有使用如象徵主義夢境般迷離遮蓋的身體，也有如雕塑的本質來呈

---

<sup>308</sup> 這種方法，是在 1860 年代末期由赫克斯立（T. H. Huxley）以及藍伯瑞（John Lamprey）兩人所建立出來的。

<sup>309</sup> 威廉·艾溫，邱瓊瑤譯，《人體聖經》，台北：耶魯國際文化，1998，頁 20。

<sup>310</sup> 同上注，頁 21。

<sup>311</sup> 同上注，頁 22。

現人體形象。當時重要的人物史蒂格利茲（Alfred Stieglitz）以長達二十年的時間推動了「攝影為藝術」的觀念，並創辦了攝影雜誌。他認為攝影不僅僅是身體寫實的客觀紀錄，更是一面鏡子，自我情緒狀態的影像闡釋者。<sup>312</sup>另外有一些人嚐試巧妙地切割局部的身體影像來傳達出身體的另一層意涵，他們的照相機緊緊地貼住身體，對人體玩弄者幾何學和抽象的遊戲。但接下來的身體攝影越來越轉向一種隱含的張力，用更為隱藏的形式來表達深刻的感受，這些作品是內在經驗的再次實證，也是創造力的自我練習，如以身體的局部為主體形式來創作的布蘭特（Bill Brandt）等等。而後來在身體與社會議題的反應上面，芭芭拉 克魯格（Barbara Kruger, 1945-）就曾經在其創作的作品中強調了「身體即是戰場」的觀念（附圖十九），在她如商業廣告面目的攝影照片中，用文字挑戰著男性中心社會，這使他的照片呈現著如此強烈的戰鬥性。兩性問題的批判意是也加入了身體照片所顯現出來的圖像當中，女性議題、生存意識、社會道德，攝影身體已經成為了現代人一個宣示的戰場。

身體再現的視覺文化中，人們很容易受到作為活生生性徵再現強壯的身體、運動的身體、流動的形式、渾圓的形狀以及或陽剛或優美的身軀等形象的誘惑。但照片中的形貌卻還是能準確地表明審美身體體現的複雜地位。對攝影師來說，他們的創作動機、策略及實驗手法等等，就如同人體所傳達出來的訊息一般，多的無法勝數。不論他們將鏡頭對準著自己或是模特兒、朋友或愛人的身體上，不論他們是以紀錄般寫實的手法或是以抽象般設計的熱情來對準身體，或是他們將身體變形，轉化為各式各樣的風景、幻想、奇想、異想或是無生物的形式，不論他們的動機為何：日常紀錄、科學實驗、美學探索或是政治態度，攝影鏡頭總是能夠在人體上發現永遠無窮的可能性，還有創造性的潛力。

#### 四、身體意象

我們持續地在照片中發現身體的存在，發現身體意象大量地出現在肖像照片

---

<sup>312</sup> 同上注，頁 27。

中，肖像照片雖為被攝者固定的身分作證，因此固定了身分，但它確證了我與其他身體的存在。經過了照片上時間的永遠定格保存，照片中的身體意象是從屬於時間空間，從屬與時空中那千萬個我的或他人的身體姿態中的一個。最終，身體意象的形成必須附著在作為載體的照片表面上。

觀看照片中的人物，出現在此張照片中的身體經常是意外所致。在這按下快門的一瞬間，我碰巧遇上的是這一個，是攝影者在構圖、形式、光影遊戲中突然遇上的身體。攝影者他全身灌注於此種機遇效應，而且靠著被攝者自身身體的驅策。換句話說，身體的意象是從現實的身體到照片中的身體，或在攝影者與被攝者之間的肉搏效應。所以個人自我的肖像照片會與真實個體的我之間產生一種相互的震懾：照片中的我與真實的我四目交接，在觀看的過程中，自體混合造成一種欲望的存在。我的身體想欲跳出照片自身與外在事物相混，與那另一個真實身體以及現實交錯聚合的空間相混。

然而，什麼是真實。照片中的我或者比真實的我更真實。我們無時無刻不在塑造一張變動不定的面容，攝影停止了這種變換，它以靜止的時空來達成相像，一張照片成為了凝結姿態與表情的規訓。我所注視的照片中的身體也凝視著我，這使人侷促難安。照片使得任一觀眾透過其照片中的身體而觀看自我，這照片中的身體是我與之相遇的身體。

自達文西（Leonardo da Vinci）以來，身體被逐個器官、肌肉、骨骼所描述出來，它是個由我的軀體安排整理出的形貌。然而到攝影發明之後，身體已然被照相機逐個時間切面切割後描述出來，它是個攝影者偶然與之相遇得來的片面影像。而我向這個偶然與之相遇的身體投射出我的慾望，而且向那一個我慾望的他人（身體）投擲我的身體。所以在藝術中，身體的意象是屬於人類可怕的獵食品，對這些肖像照片的每一次的觀看都是先於形貌，然後回到形貌，最後直指影像中心：身體。所以巴特慨歎：照片本身有直視我眼的的能力，但這一能力已逐漸喪失。<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*, NY: Hill and Wang, 1981, p111.

對於相片上出現的注視眼光，巴特認為，相片裡的注視目光有某種矛盾現象，有時在生活中也會遇到。我確信他正在注視我，但他沒看見我。照片彷彿將注意力與感知區分了開來，只有前者而沒有後者，這是沒有目標的瞄準，也是沒有所思的能思，然而這一種引人非議的行動卻創造了最罕見的氣質。眼光凝注，卻視而不見，好似被心裡什麼留住了。巴特舉出柯特茲在 1928 年所拍攝的一張照片為例（附圖二十），他說：

這名窮苦的少年，手中抱著一隻剛出生的小狗，將它緊貼著自己的臉頰，他那憂傷、心疼，害怕的眼睛注視著鏡頭：多麼教人心碎而憐惜的凝思！事實上，他什麼也沒注視，只將他的愛心與懼怕守持心中：注視，即是如此。<sup>314</sup>

人像照片呈現了真實而清楚的身體形貌，在它上面已經有個真實的身體了，如此何處是照片中身體的意象呢？攝影者舉起相機，框限被攝對象，選擇適當的光圈快門然後按下快門，從被攝對象千萬個身體姿態中偶然地切割下一片凝結的姿態。從照片中我們可以閱讀到這些訊息，這些從屬於攝影者生動的路徑痕跡；同樣的，我們也在被攝對象中發現同樣的訊息，被攝者在時空中前進，偶然遇到一個拍攝的鏡頭，不論有意無意間，被攝者皆調整自己身體原本所呈現的姿態，向精神集中。而攝影鏡頭偶然相遇了被攝者千萬個身體姿態中的一個，將之留存在照片中，固存身體從移動中凝結的痕跡。所有的這些身體，你的、我的，所有巧遇的身體，都不過是驚鴻一瞥。終於，作為觀眾的大眾閱讀了這些軌跡，在這些屬於攝影的行為中，發現從觀眾身上到照片中的身體，或是攝影者與被攝對象之間產生的肉搏效應。

---

<sup>314</sup> Ibid., p 113.



## 第四章 攝影的觀賞情境——照片之內 / 外

別想走出去；回到自身中。真理寓於人的內心。

奧古斯丁 ( Aurelius Augustine, 354-430 )<sup>315</sup>

看著某人的相片，喚不起什麼回憶，反不如憑空想念。

普魯斯特 ( Marcel Proust, 1871-1922 )<sup>316</sup>

### 第一節 觀眾主體

攝影家阿布斯曾告訴我們，照片是一件關於秘密的秘密，當它告訴你越多，你所知道的就越少。<sup>317</sup> 這樣一句簡單而模擬兩可的話，卻也告訴觀眾們對於照片觀看的深層問題，如果我們寄望從照片中看出些屬於照片本身的所有，那也代表著我們對照片中實物內容的無知。照片所展現出來的是被攝對象真實而清楚的全貌，但就在影像之下，什麼都沒有。對於做一個觀看者，作家巴爾札克對於照片有著一種模糊的畏懼，他解釋道：

每一處於自然狀態下的軀體，都是由一系列的被裹在無限小的底片裡、一層層地被疊在一個以至於無限的鬼魅般的影像所組成。人類從來沒有能夠創造這樣的東西，也就是從一個幽靈、從某種無法感觸到的東西創造出某種物質，或由無中創造一件物體。<sup>318</sup>

---

<sup>315</sup> 原文：Noli foras ire, in te redi, in interiore homine habitat veritas.

<sup>316</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, p63. 巴特此處引文自 Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, N.R.F. (Pléiade) , 886.

<sup>317</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p111.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p158.

作為一個攝影的觀看者，對攝影所產生出來魅惑力的驚奇，是經歷了多少年代都無法剝離的感觸。

## 一、觀看者的驚訝

觀看照片已經成為了大眾日常地，也是最驚奇地過程。而面對著大範圍的攝影圖像，我們把觀眾的位址放在大眾身上來理解，對於照片的觀看，許多時候都給予觀眾許多的震驚。就像是宋坦在書中所提到的經驗，觀看這些新奇與恐怖影像的照片，將會使人感覺到這些影像「這麼深、這麼尖銳、這麼即刻的傷害我。」這句話是描述著對於當時許多關於納粹集中營的照片，自身所提到觀看時的感受經驗：

當我看著這些照片，有東西破碎了，某種極限被觸及了，而並不只是恐怖；我感覺到一種無法撤回的傷痛與創傷，但我的情感的一部份開始繃緊，某些東西死去，某些東西由在哭泣。<sup>319</sup>

照片的驚訝是在於顯示傷痛，顯示驚奇，但另一個層面，照片也是想像的聚集之地，攝影技巧幾近狡獪地運用著攝影的真實侷限帶來的奇觀，吸引著我們另一個形式的目光。就如同艾德華 衛斯頓於 1931 年所拍攝的《甘藍菜葉》(Cabbage Leaf)，照片看起來就像是聚集在一起的瀑布照片，這張照片吸引著我們朝向這個經驗過程想像，這裡必須附上標題才能辨認出來這是甘藍菜葉。照片中顯示的造型是悅人的，而且（令人驚奇的！）是一片甘藍菜的葉子。曾經衛斯頓聲稱著攝影是一種自我發展的手段，一種發現以及將自己和所有基礎造型的顯示，和自然（一切的源頭）認同的工具。<sup>320</sup>而從他的作品來觀察也可以理解它把攝影當作一種造型的

---

<sup>319</sup> Ibid., p20.

<sup>320</sup> Ibid., p97.

發現，一種將審美情感回復到光影與形狀的純美空間中。

在照片審美中，我們是一個個的觀看者，就是一個個的觀眾。巴特將攝影分成操作者的攝影及觀看者、被觀看者的攝影。操作者透過觀景的小孔，觀看、界限、框取，將操作情感顯現在拍照過程中，這是操作者的攝影，與經由暗箱鎖孔所切割出來的影像有密切的關係。而什麼叫做觀看者的攝影，巴特認為這本質上可說是來自於被拍客體的化學顯影作用（被拍客體散發的光線，我可以從稍後洗出的相片接收到）。<sup>321</sup>這裡巴特是對自身經驗加以剖析，去找自身所反映出來的攝影經驗。

對於照片的觀看，是以眼睛直接凝視著攝影作品開始的，此時照片上的構圖、色調、造型與構圖等等，幾乎同時作用於視覺器官。因此對於觀眾而言，所謂觀看的感知是全面地、綜合地和整體。去感受一張照片就是去感受這張照片全部的細節，真誠而明白的展現在觀眾面前，這是對攝影的觀看，也是攝影的力量。

因此我們發現，相機不僅使「藉由看的方式」更了解一件事物成為可能，它還改變「觀看」本身，因為它鼓勵「為看而看」的觀念。<sup>322</sup>發覺照片成了現代社會一項獨特的閱讀，大部分的人開始以觀看照片取代經歷實物，照片中物體的曾經存在也讓觀看者無需去思考照片中景象的真實性。照片裡是時麼樣子，真實就是什麼樣子，而且更加清晰，也不會稍縱即逝。而攝影行動所產生的照片，巴特形容此項作為將衍伸出一種以「震驚」(shock)為原則的照片。照片帶給大部分觀眾的驚奇，就是攝影因為照片所產生的「震驚」，因而產生出各式各樣的驚奇。而這些對照片的驚奇感受，也被巴特分類成五種表現：一是「稀罕」(rare)；二是重現連續動作中，正常人眼所無法掌握的剎那姿勢；第三類是指攝影在技術上的偉大成就、「壯舉」；第四類是指攝影者所玩弄的技巧；第五類是匠心獨具的奇想。<sup>323</sup>

巴特簡單的五個分類，大致說明了觀看者對照片的驚奇。「稀罕」在此指罕見的被攝物，如畸型人、二個尾巴的魚、四隻腳的雞等等的照片；攝影在技術上的偉大

---

<sup>321</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, pp9-10.

<sup>322</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p93.

<sup>323</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, pp32-34.

成就，主要展現在人眼無法掌握的刹那姿態，如火災中那縱身一躍而跳下；而壯舉顯示的是哈洛 迪 耶傑頓（Harold D. Edgerton, 1903-1990）那張以百萬分之一秒的速度拍下一滴牛奶滴落下來的過程（附圖二十一）；攝影玩弄的技巧有重複曝光、重疊印相、鏡頭變形及集錦攝影等等或利用技術的缺陷（偏離鏡框、畫面模糊等等）或刻意造做而造成的影像；而攝影者匠心獨具的奇想就是指攝影者的刻意安排，也會引起觀眾的讚嘆，成為一張「驚奇的」照片。

## 二、作為知覺對象的審美對象

很多時候，我們談論著照片本身，我們驚訝於，是什麼樣的能力將時間切割的如此精細，是什麼樣的能力讓我們擁有如此的對象物。照片是我們以知覺感受來形成的審美對象，藉由對照片經驗的反省，我們將自我的世界向外擴展。

美國攝影家愛德華 史泰肯（Edward Steichen, 1879-1973）曾經在 1955 年組織了一個《人類一家》（Family of Man）的展覽，展覽照片是來自 68 個國家及 273 位攝影家所提供的 503 張相片。在這個展覽的主旨精神裡，被想像成人是一種迷人的動物，展覽相片中的人包括著各種種族、年齡、階級、身型，但多數擁有著異常美麗的軀體與臉龐，人們藉由此展的照片觀察了世界各地形形色色的人，而與另外一個關於人類肖像的展覽有所不同。當 1972 年的戴安 阿布斯的作品回顧展開始時，人們感知了阿布斯對於社會邊緣人的注視，這個展是由同一個攝影家拍攝了 112 張相似的照片，觀眾所看的是社會中受歧視的一群人：巨人、侏儒、低能兒、殘障者、變性人等等，這些照片跟人類一家的展覽一樣，都是肖像照片，阿布斯也把這些社會邊緣人也變成迷人的照片，但似乎更令人關注的，是這些照片中人物所給予觀眾的傾向：人常常要裝出一個正常的樣子讓別人了解，而別人卻往往看到不正常的一面。<sup>324</sup>阿布斯拍出常態中的畸形，畸形中的常態。

攝影是所有藝術形式中最適合機械複製的一種，因為連複製照片的印刷（或其

---

<sup>324</sup> 參見吳明主編，《世界影像大師作品經典：環境人像 3》，瀋陽：遼寧美術，2001，頁 81。

他同方法的科技使用)都是攝影的應用。照片的複製品基本上可以達到原作的品質；因此對攝影而言，大量散佈的複製品都像原作般的散佈在各角落中，這種可能因複製品泛濫而減損靈光的情況對照片而言反而是正面的傳播效用。複製的照片很少讓人想起原作的問題，因為它們也是被攝物（及其照片影像）上面反射回來的光線，經過一連串時空的延滯（delay）而到達觀者的眼中。而照片成了現代社會中獨特的審美對象，觀看照片成為當代社會中真實而直接的美感經驗。

班雅明認為一般的複製藝術品退去了它的靈光，但照片中的靈光卻不會退去。關於照片的複製品並不會使照片中原有的、具有生命力的整體氣氛消失。照片基本上沒有原作的問題，每一張複製品都可以（可能）呈現被攝物單一獨特的存在。被攝物曾經存在的本質即使經過照片圖像一再的印刷複製也不受影響。最原始的照片都證明了被攝物的曾經存在，之後的複製品則證明著原作的真實性。所以縱使照片經歷了太多次的重複複製，即使因複製的次數太多而使影像的品質降低下，在觀眾願意相信照片中的被攝對象是真實曾經在場的前提下，所謂的靈光在複製照片中仍舊可以延續下來。

機械複製的照片本身雖然可以保留氛圍，但是它卻不具有其他藝術品原作的獨一性。藝術品在今日這個時代已經脫離了純粹的精神層面，因此當攝影因為保存著氛圍這個精神層面的價值時，它在物質的層面卻不具備因單一存在而產生與藝術作品相當程度的稀有性，現實世界中的藝術品和所有市場上流通的商品一樣，都是可以標示價格的。但攝影作品即使具有藝術上的價值，但是其商業價值卻因為不是唯一的單件而受到減損，每一張複製的照片時都可能感受到其獨特和唯一的存在（每張照片都指向原始的被攝物），但是它卻無法成為市場上唯一和獨特的存在。照片本身最終的價值，就是指向被攝對象的曾經存在而為我們所知覺著，感受其存在於影像背後的美感經驗。

### 三、照片的接受與思考

曾經我們開始思索，什麼是攝影「自身」？是什麼本質特徵使它從圖像團體中脫穎而出。<sup>325</sup>這是巴特曾經開始思考談論攝影的主要問題，也是多少人想欲了解攝影的根本主旨。攝影的產物是照片，我們大多數依據著照片的內容來思考攝影，或是照片裡的內容是什麼啊？這是什麼時間什麼地點啊？對於攝影，我們一貫地保有這小小的求知與滿足。

攝影機平等了一切事件的意義。宋妲就說道：照相拉平了一切事件的意義，建立一種長期的看客關係。<sup>326</sup>每一個被拍攝下來的人或物都變成一張相片，所以當我們拍攝高樓大廈與高山峻嶺的照片都是一樣，得到一張相同形式的照片，這是照片所帶有一種「立足點」的平等。

影像會刺穿人，影像會麻醉人。透過照片認知的一個事件，當然會比一個從來沒看過照片的人所瞭解的更真實。<sup>327</sup>任何一張照片都具有多重意義；確實，經由照片的形式去看某件事，正如邂逅一件極有魅力的幻想物。攝影影像的終極名言是說：「這裡有著表面的東西。現在請想一想，或者最好是去感覺，用你的直覺去體會、捕捉，在那後面還有什麼東西？如果它看起來是這個樣子，那麼真正的現實會是怎麼樣？」照片本身無法解釋任何事情，但它會不倦地邀請人們對其進行懷疑、推測與幻想。<sup>328</sup>

前面我們曾經提過兒童對鏡中影像的適應，了解嬰兒自己透過不是自己內在的「他人」出現（開始是鏡中的我，後來則是他人），才能回過來形塑「我」。換言之，「我」這個概念的形成並非溯源於我自身，而是來自於他人。同時在這裡，我和「鏡中之我」的關係，並非出於是一種理解或類比的關係，相反的，它是我與世界和他人的存在關係，因為當我理解到鏡中的我也是別人所看到的我時，貫穿這兩者之間的不是一種知性的綜合（a synthesis intellection），而是我與他人共存的綜合（a

---

<sup>325</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981. p3.

<sup>326</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p11.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p20.

synthesis of coexistence with others )。<sup>329</sup>面對照片中的他人，我們也是如此地感覺到  
我與他人的存在關係；面對著照片中我的自身形貌，我更會理解這照片中人與我的  
聯繫關係。我就是照片中的我也不是照片中的我，換句話說，我是照片中的我，但  
照片中的我卻是過去的某個時刻某個地點的我所顯現的形貌。經過照片的連結，我  
與他人完整了世界（從影像中完成的世界）。而經由他人的照片，我感知了自身的存  
在進而感知自身；經由自我的照片，我感知了自我的形貌進而感知自身。照片提供  
了我學習他人的管道，透過照片我們學習著他人照片的動作姿態乃至於穿著打扮，  
照片是一種聯繫的管道，它聯繫著我與世界其他等等的對象。照片表示著一切視覺  
的飽滿，卻又不發一語。宋妲說：

假如照片中有一點我們能夠理解的東西，那麼正是這點東西的沉默構成了它  
的引人之處以及煽動性。<sup>330</sup>

照片靜默的身影引人沉思，卻也引人遐思。長久以來，裸體照片的存在一直引  
起人們的爭議，對於人體的直視會令我們在道德上感覺不自在，攝影影像的立即性  
與正確性則讓人捲入經驗的迷思當中。任何照片都有不同的屬性，但這都是看待觀  
眾在圖像中所觀察而得的感受，以及攝影者的拍攝意圖。同樣的一張照片，有的人  
覺得美麗而動人；有些人卻絕得醜惡而難以碰觸。有些人覺得照片能引起慾望，有  
些人則感覺這是色情，有些人則覺得這是科學資料，甚至有些人視之為人體美學的  
呈現。每張照片都有容易被察覺的明顯屬性與不易被察覺的攝影意圖，然而，不管  
怎麼說，攝影影像所展現的豐富多元性內容，是不容小覷的。

阿布斯曾經如是描述她對攝影創作的心情：「攝影是到我想去的任何地方以及作  
我想做的任何事情的執照。」因此對阿布斯來說，相機是一切消滅道德界限以及社

---

<sup>328</sup> Ibid., p23.

<sup>329</sup> 劉亞蘭，《梅洛龐蒂- 身體主體的互為主體性意涵》，政大哲學研究所碩士論文，1995，頁 62。

<sup>330</sup> Susan Sontag, On Photography. New York: An Anchor Book, 1977. p24.

會抑制的護照，它免除了攝影者對被攝對象的一切責任。（你並不是在介入它們的生活，而只是在拜訪他們。）普遍來看，除了對自己週遭世界的紀錄外，攝影者就像是個超級觀光客，或某種人類學家的延伸：去拜訪當地人，把有關他們的奇行異聞帶回來。<sup>331</sup>

#### 四、此曾在的沉思

攝影是對世界寫實的技能，攝影的寫實，通常被界定為「我」真實地感知到什麼。照相是一種將對象世界（objective world）據為已有的技術，又是個體之我不可避免的自我表達。照片所描繪的是過去曾經存在的現實（雖然只有透過相機才能對外宣露），而且圖繪出一種個別的氣質（在透過相機對現實的收割後發現自己）。<sup>332</sup>

照片在本質上是被攝物「曾經存在」的證明，因此攝影在傳統認知上成為記錄真實的方式。不過對巴特而言，這卻成為一種困擾的來源，真實並沒有一個絕對的標準，它是一種經驗上的體認。工具使用的客觀光學成像所造成的影像只是構成真實經驗的一部分，因此要用照片的真實來取代現實的經驗必然會產生落差。就如看一張親友的照片時並無法重現照片中人物的存在，只藉由影像，觀者喚起對此人的記憶。基本上照片並不完全是保存記憶的場所，而是喚起記憶的觸媒，當記憶中的被攝對象和照片中的被攝對象有所差距時，就造成觀者的困擾。巴特在觀看他母親生前的照片時，感覺這些影像相對於他印象中的母親，往往顯得陌生，不然也僅只有片面的相似，這種局部、片斷的相似基本上就是照片的失真，而這些照片都無法讓巴特感受母親的存在。

照片看起來像不像被攝對象像是一種認同上的問題，觀者必須判斷照片中的人物是否符合自己心目中對此人形象（身份）的經驗想像。這種對照片中事物形象的認定並不需要親眼看過這被攝對象才能產生，很多時候我們是從其他的媒體影像、

---

<sup>331</sup> Ibid., pp41-42.

<sup>332</sup> Ibid., p 122.



文字描述或是想像而來。照片已經大範圍地改變我們的經驗行為，攝影成像的基礎也不需我們多加懷疑，照片是過度真實的複製物。但就是因為過度清晰明顯，會令我們對照片產生認同的危機，對攝影這魔術世界的迷惑，這時候我們所採信的反倒是指這張照片是否符合著自己想要呈現的形象。照片雖然在本質上證明了照片中的被攝景物的曾經存在，但是這樣的事實卻往往遭到冷漠的對待。

無法更深入說明照片的「此曾在」，正是因為這樣的描述帶著某種矛盾（即某物不可能同時是甲又不是甲），而且正根基於這樣的道理，巴特引用布朗修那段詩意的話便顯得適切而巧妙，指出以看的觀點來想像影像的本質，在那不可穿透的外表形貌下，我們對影像卻有著無盡深邃的凝想空間，沒有意義卻又召喚各種可能的深入意義。但相片卻由於他的真實而無法深入，相片所能喚起的記憶、想像或期盼，遠遠受到那小小四角框線的限制，相片這個平板之像的視像是確定而絕對的！

巴特對著攝影明顯自證的「此曾在」本質卻也感到無可奈何：「可嘆的是相片越是明確，我越是無話可談。」<sup>333</sup>他認為攝影造成了詮釋的停頓，我察看得再久，相片卻什麼也沒告訴我。對於人像攝影來說，攝影確證了生命本質的存在，但尋回的是那不可名狀的氣質。對於此曾在的概念，巴特如是闡述而描述說：

我在照片中意定的，並不只是客體之不在場；而是這客體真正存在過，且曾在我看到它的地方。這兩項事實都出自於同一行動，勢均力敵，而這就是照片瘋狂之所在，因為直到今日，除非經過中介過程，沒有任何其他圖像能夠向我確證過去的事物。而照片給我的確定感是立即直接的，這一點是世界上沒有人能說我錯了。對我而言，照片成為一種奇怪的媒介，一種新形式的幻覺：就感官知覺而言是假的，就時間而言是真的：這是一個緩和化了，可說是適度節制，矛盾並存的幻覺（一方面是說「現已不在」，另一方面卻是「但此確存在」）：這是與真實擦身而過而磨損真實的瘋狂影像。<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981. p107.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p 115.

## 第二節 審美經驗

審美經驗就是人們欣賞美的自然、藝術作品及其他人類所完成的相關物件或產品時，所產生的一種愉快的心理體驗。這種心理體驗是人的內在心理活動與審美對象（包括該物件的表面形態與深層含義）之間交流或相互作用後的結果。我們將審美經驗作用於各式各樣的物品上，產生在觀看、傾聽中間極其愉快的經驗，而這種愉快是如此地強烈，以致使人忘卻了一切的憂慮而專注於眼前的對象。因此，對攝影來說：

相機縮影經驗，使歷史變成奇觀。正如它們創造憐憫，它們也以同等程度切除憐憫、疏離情感。攝影的寫實創造了一種真實的困惑，既是道德上的止痛劑同時又是感官上的刺激。因此，它澄清了我們的雙眼。<sup>335</sup>

攝影圖像是照相機再現客觀世界的一種形式，我們把照片拿來與其他單純的藝術作品相比，顯然存在著些許的差異。攝影是對真實的模仿，但攝影圖像的確也是一種人工的技能，是藝術以照片為表達結果的物質存在形式，它一樣凝聚著審美主體的情緒、情感與態度，飽浸者審美主體的審美理想和藝術追求。因此它也是審美意識的一種物化型態，是一種精神現象的表現。

### 一、攝影是無文字的書寫

攝影被認為是無文字的書寫，這是無庸置疑的。就像是攝影發展的一開始時，現實中的許多景物，被所有勤勉的、攜帶相機的影像獵人當作是追蹤捕獲的異國戰利品，所以攝影一直被社會的各階層所吸引。另外一個層面是，從攝影發展開始有

---

<sup>335</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. pp109-110.

好久的時間，從事攝影工作的人一直盤旋在被壓迫者或弱勢族群的身邊，以一種良心的去隨侍於種種暴行的發生地點。社會的悲慘激發這些弱勢族群渴切地去拍照，以便紀錄下此一被隱蔽的現實，而這種攝影方式卻像是一種最溫和形式的掠奪。

攝影大範圍地盯住了世界，攝影者以好奇客觀或職業的方式凝視別人的現實情景，攝影家在此找到他自身的行動。宋妲寫道：

攝影家第一次找到他自己，是作為中產階級的閒逛者（flaneur）的眼睛的延伸，這些中產階級閒逛者的敏感力曾被波特萊爾準確地以圖表誌記出來。攝影家是勘測、潛行、巡弋都市地域的孤寂行者，以及把城市當成一情慾風景經過配備的窺淫癖漫遊者。擅長於守望的愉悅以及神入的鑑賞，閒逛者發覺這個世界是如畫的。<sup>336</sup>

這樣的閒逛者，最早波特萊爾在其筆下寫著：他就這樣走啊，跑啊，尋找啊。他尋找什麼？他尋找我們可以稱為現代性的那種東西，從流行的東西提取出它可能包含著在歷史中富有詩意的東西，從過度中抽出永恆。<sup>337</sup>攝影者在宋妲眼中，類同於最初波特萊爾筆下的閒逛者而且更甚之，不只挖掘著日常生活中那潛藏於城市文化下面的詩意，更進一步挖掘著世界如畫的藝術性。攝影者技巧性地轉移了班雅明筆下文人（homme de lettre）的姿態，攝影者的自由是一種在人群中張望的自由，在攝影者的拍攝下，展開了攝影者與城市與他人的全部關係。這裡班雅明將這個閒逛者的孤獨個體看作藝術家的內在社會性，而攝影者？就像阿特傑的巴黎照片一樣，為尋覓照片中如斯的靈光而漫游城市，其步伐也必然是拾荒者再他的小路上不時停下、撿起偶遇的破爛的步伐。<sup>338</sup>而這也是攝影者盯住城市的方式。

我們轉而看在照片與藝術之間的角力，這裡文字一向佔有著某種特殊的位置，

---

<sup>336</sup> Ibid., p.55.

<sup>337</sup> 波特萊爾，郭宏安譯，現代生活的畫家，《1846年的沙龍：波特萊爾美學論文集》，桂林：廣西師範大學，2002，頁424。

<sup>338</sup> 張旭東，譯者序：班雅明的意義，《發達資本主義時代的抒情詩人》，台北：臉譜，2002，頁40。

喜歡照片的道德家希望文字能拯救圖片，而在美術館的藝術品中則希望文字不要干擾照片，照片有著這樣矛盾的特質。班雅明認為一個照片下的適切說明可以拯救照片，使它免於被時髦荼毒蹂躪，並為它賦予一種革命的效用價值。<sup>339</sup>但照片的生理結構究竟是瘖啞的，它通常透過寫在它下面的文字說話。但結果卻是，沒有一條圖說可以永遠拘束或擔保一張照片的意義。很清楚的例子發生在一張裸體照片上面，這樣一張照片很容易地就會引起人們的性聯想，但我們將之掛在畫廊裡，即會成為一件藝術品；這張裸體照片在女權運動者本身看來可能會被指控是男性沙文主義的表現，也會被衛道者批評為損害人性的敗德照片。但照片卻不需擔負如此複雜的道德責任，甚至效忠於某種觀念。

一些攝影家無法認識到社會的衝擊力，也無法瞭解伴隨照片的標題或文字的重要性。這些文字還會激發出照片剪輯（montage photographique）或系列照片特有的批判火花。<sup>340</sup>

照片所具有的意指和意涵，如果和文字並列、組合，那麼就會產生了新的變化。關於照片和文字間的互動關係，巴特認為有兩種形式，一個是照片扮演插圖的角色，另一種是文字將文化、道德及想像加諸於照片。我們在媒體上看到的大多數照片，大部分都扮演前一種角色，除了點綴版面外，照片只是為了增加文字的可信度（或可看性）。但照片的意涵是隨著讀者及其環境而變化的，而第二種照片和文字的組合，即是在限制和指定照片的意涵。不管是照片的圖說還是為照片下標題，都會產生同樣的效果，所以我們會常看到掛在美術館的照片，多半是以無題的方式來說明，而那些下了標題的，除了用來指示想像空間外，更是創作者的自我論釋。但雖然有這樣的企圖存在，文字和照片的組合並不一定可以照著原先的想法來傳達特定的訊

---

<sup>339</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p107.

<sup>340</sup> 華特·班雅明，林志明譯，*繪畫與攝影：第二巴黎書簡*，1936年，《說故事的人》，台北，台灣攝影工作室，1998，頁182。

息。

巴特認為文字並不能複製（複述）照片，因此文字和照片的組合會產生兩者之外的另一個論述空間，發展出別的意涵。這個新的意涵存在於文字的限制性和照片的不可確定性之間的競爭，在無法妥協下出現了另一個言外之意。不過這個意義的解釋與競爭都是發生在觀看者的意識中，並非文字及照片的原作者所能控制的。

## 二、攝影是世界的自動寫作

攝影是世界的自動寫作。攝影是一種媒介，而讓現實本身則被了解成一種書寫模式。攝影一詞來自希臘文，原意是「以光線書寫」，而這樣的說法可以對應在攝影發展的早期的那一些浪漫的說法，如尼耶普斯（Niépce）把影像出現在板上的手續命名為「日光書寫」（heliography, sun-writing）；福斯 泰爾伯稱相機叫做「自然的鉛筆」（the pencil of nature）。<sup>341</sup>這些用詞反應著對攝影材質的最基礎認知，屬於圖像紀錄書寫的原初功能。所以攝影者利用相機精確描寫的能力，讓我們對現實的世界有了另一種認識。

阿特傑紀錄消逝中的巴黎景象，就攝影態度與手法而言，其不受視覺的干擾，透過相機的特質來揭露真相。曼雷（ManRay）就對描述過阿特傑的照片圖像，認為其影像都是阿特傑對被攝對象情感的呈現，這些情感無損於照片的真實，卻隱然而強烈地影響觀者自身：他接受被攝對象的情緒導引，沒有驚世駭俗的慾望。<sup>342</sup>

攝影是自我與世界之間一種與生具來的不確定聯繫的圖例（paradigm）。<sup>343</sup>就是因為具有這樣的一層連繫關係，我們透過照片來理解世界，自我與世界經由這攝影的過程而達成一種聯繫的溝通，攝影者以攝影行為過程來感知世界，被攝對象也以被鏡頭觀察的模式而被世界觀看。雖然在攝影的本性裡，它意指著一種雜亂的、漫無目的的「看」的形式。但是這些攝影觀看都對應於一個直接的目的：世界的出現

---

<sup>341</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p160.

<sup>342</sup> 亞瑟 羅特斯坦，李文吉譯，《紀實攝影》，台北：遠流，1993，頁25。

<sup>343</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p123.

與攝影者的自動消失。透過攝影行為，我們發現了世界的出現隨著照片的豐富而越來越真實可辨。

就是因為照片是現實的切面，所以每張照片所顯示的時空就像是一騙時空切片。而由於每張照片都只是一個片段，它的道德與情感重量取決於它所嵌入的位置，一張照片會因它在視覺上的前後脈絡關係而改變。因此，不管一張照片出現在哪裡：報紙、一份新聞雜誌、一本書、一份機密檔案、畫廊、博物館、家中客廳等等，照片的意義都顯有不同，每一種情形都表明一種對照片的不同使用辦法，而沒有一個人能夠擔保著一張照片的確切意義。正如維根斯坦（Wittgenstein）所主張「字」（words）的「意義即用途」（the meaning is the use），每張照片也都是如此的。所有照片的存在以及繁殖，都對著所謂的意義概念的腐朽產生貢獻，對被現代自由意識視為當然之理的將真理分配為幾個相對真理產生貢獻。<sup>344</sup>照片會因為所位居脈絡的處所而改變其意義。但是，透過攝影對藝術領域所產生的真理之境，任何照片都可以被吸納進去。如有名的照片切 格拉瓦（Ernesto che Guevara）的知名照片（附圖二十二），從早期顯示的激進革命英雄象徵到如今代表著理想與浪漫的青年運動圖騰，格拉瓦的照片已然成為了消費社會裡知識份子良心、無私、犧牲、團結的符號。

### 三、呈現、再現與想像

構成審美經驗的重要基礎，就是人們常常論及的感知、情感、想像、理解等活動。這些活動都會得到一種獨特的體驗，透過複雜的相互作用，最後整體構成一種奇妙的審美體驗。在這些項目中，感知包括簡單的感覺以及較複雜的知覺，簡而言之，感覺就是知覺行為的通俗理解，指的是人與週遭世界發生的包括感性、自然等等直接或間接的關係，這些關係構成了審美經驗來進行理解、想像與情感活動的基礎。而涉及在審美經驗的情感分成知覺情感及審美情感，知覺情感是伴隨著知覺活動而直接產生的情感，是情感的直接表現，就像我看到了晴朗的天空或陰暗的烏雲，

---

<sup>344</sup> Ibid., pp105-106.

會感到愉快或者陰鬱的感覺一般。而當觀看照片時，在知覺的情感引導下，我把自己的人格或感情投射在照片當中，與對象融為一體。然而對攝影照片的觀看來說，我們對照片所引發出來的情感是自我本身的一種活動，或是自我面對著照片所採取的一種態度。當我用這種態度去注視、觀察、解釋照片時，自我就衝破了自己的生理軀殼而與外界的「非自我」（外觀形象或空間意象）結合，在對象物中充分渾合而又沒有混雜地體驗到我自己的感情與嚮往。<sup>345</sup>經由想像的過程，而加以對審美對象的理解。

想像是一種心理形式，是再既一重現的基礎上對表象進行的綜合改造，是創造新形象的一種意象活動。可見，想像是一種對現實的特殊反應形式。想像在情感的驅使推動下實現了對現實時空的超越。想像在審美經驗裡面分為知覺性想像及創造性的想像。知覺性的想像不能完全離開眼前的事物，創造性的想像則是脫離開眼前的事物，在內在情感的驅動下對回憶起的種種形象進行徹底改造的想像。而在審美經驗現象學中來談，影像是分為真正先驗方面以及經驗方面的分別。在先驗方面的想像是一種觀看的可能性，這種觀看以「景物」為其關聯物，然而我們是從過去去感知未來的。因為空間直接象徵時間，空間是我退回自身時他人可以出現的環境。正是依靠空間，外觀才能出現，觀看才有可能。<sup>346</sup>，攝影行為的物質呈現，主要以照片的形式來為人感知，照片既是中介物（相片或照片所複製的影像）又是感知物。照片是如同一件作品，在攝影行為中，它呈現著它的自身，包括材質、構圖、光影等等。先驗的想像表示再現的可能性，而經驗的影像是把外觀變為對象，說明著某種再現有可能是意指的，有可能納入一個世界的再現當中。<sup>347</sup>

任何完整的感知都是要把握一種意義。杜夫海納表示：在知覺中，事物是向我們呈現的，事物與我們沒有屏障，它們和我們同屬於一類。我所感知的對象是像我的肉身顯示的。這個肉身是個充滿著能感受世界心靈的肉身，是我自己。所以物體

---

<sup>345</sup> 參見滕守堯，《審美心理描述》，成都：四川人民，1998，頁 63。

<sup>346</sup> 米蓋爾·杜夫海納，韓樹站譯，陳榮生校，《審美經驗現象學》（*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1953），北京：文化藝術，1996，頁 383-384。

<sup>347</sup> 同上注，頁 385。

首先不是為我的思維而存在，它們是為我的肉體而存在的。<sup>348</sup>照片在觀眾欣賞的過程中，已然呈現他自身，賦予肉身最起碼的理解能力，這是審美知覺活動的最初活動。杜夫海納說：

在呈現的經驗中，通過肉體，我們與對象處在同一水平，儘管還不認識它，我們和它熟悉起來，這種熟悉非任何思維所能代替，也非任何認識所能免除。

349

然後想像把經驗轉變成可見的東西，使之接近再現。想像是強調「想」字所暗示的引起聯想的能力，使我們想「到」某些東西，永遠是從呈現轉到再現。<sup>350</sup>在審美知覺中，想像是一種先驗的功能，應該在適當的距離去感知審美對象。我們既靜觀（靜觀的「靜」表示訴諸空間的一種審視合一種同時性的可能性）又參與。就如同看到一張我們熟識場景的照片，對我們而言這張照片會馬上使我們瞭解、感受、激動許久；而在不認識照片中這個場景的觀眾身上，就可能僅只是隨意的掠過。從這裡來看，審美對象構成一個世界，而這個世界是存在於它的內部的，而現實的審美對象則因為自己是一種再現的手段而被非現實化。<sup>351</sup>然而這就是一般審美知覺過程的反應。

從呈現到想像而再現，這是知覺在審美行為運作的過程。宋妲認為攝影並不只是簡單的再現真實而已，它把它納入一種循環的過程中——一種現在社會的重要過程。<sup>352</sup>並且慨嘆到照片實際再現的內容，無限中僅曾此一回。它機械化而無意識地重現那再也不能重生的存在。<sup>353</sup>雖然照片可以無限複製出許多的相片，但原本的照片卻只有一張，呈現著一片時間空間的細薄切面。

---

<sup>348</sup> 同上注，頁 372-374。

<sup>349</sup> 同上注，頁 385。

<sup>350</sup> 同上注，頁 385-386。

<sup>351</sup> 同上注，頁 397。

<sup>352</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p174.

<sup>353</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981. p4.



照片上再現的對象是無可置疑地呈現著。巴特曾經提過一些人像上的有趣的例子，認為既然所有的照片都是偶然的、不確定的，所以攝影只好戴上假面來製造意義（朝向普遍性）。而攝影史上著名的人像攝影家都成了偉大的迷思解譯者：納達（Nadar）拍攝法國的布爾喬亞階級、桑德拍攝納粹德國前的德國民族及阿維東（Richard Avedon）拍攝紐約的上流社會人士。<sup>354</sup>這些攝影者都是很好的「神話作者」（mythologist），他們讓鏡頭下的人物好像如舞台中的角色一般，這些人物的影像（照片）簡直就是觀眾可以想像的各種印象及價值判斷的精髓。從這裡看來，審美知覺也需要著理解能力。

#### 四、攝影的審美態度

攝影的鑑賞是一種主體與客體相互交感的動態過程。由於許多種心理活動的參與，構成了一個完整的心理過程，因而，攝影藝術鑑賞具有階段性和層次性的特徵。透過審美直覺與審美體驗來直接掌握攝影作品。

攝影者觀看世界，選擇一個適當又適宜的場景時間進行拍攝。這個攝影構思是一種瞬間完成的任務，但卻包含了極其複雜的審美心理形式和思維變化，多種心理功能都在瞬間裡發揮作用。從一般的觀念來看，相機是將現實美學化的工具。我們需要由照片來確證現實以及增強經驗，而如今每個人也都耽溺於其中屬於審美美學上的消費意義。<sup>355</sup>然而，攝影是一種多重對談，一首交互對唱的歌，一段相互競聲的相聲。巴特曾相當愉悅地表示：

照片只不過像一支交互輪唱的歌，輪番唱著「注視啊」（look）、「看啊」（see）、「這裡是」（here it is），用指尖點出某種面對面的關係，無法擺脫這

---

<sup>354</sup> 桑德在 20 世紀的 20 年代所紀錄下來的人像攝影，包括了德國的各種行業、階層人士的肖像，呈現出當時德國社會的風貌，但因為不符合納粹的民族美學，而被希特勒下令查禁。Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981. p34.

<sup>355</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. pp24.

純粹的隨機應變指示語。這就是為什麼我越是可以盡情地談論一張照片（a photograph），越是感到談論相片整體（the photograph）之不可能。<sup>356</sup>

現今社會中的我們多數人都是優秀的攝影家，快速地處理好拍照的相關事宜。然而，這也使得我們對這麼為數眾多的照片作品感到焦慮。攝影所表現出來的人與人、人與社會與自身的關係，是心靈化的現實對象，凝聚著審美認識與審美情感，當作品表現出來所顯露的攝影家或被攝對象的複雜情感中，體現了攝影作品所顯露而出的崇高性。

攝影的爭論點有很多，但都會隨著時間而逐漸更替。具有雄心的現代主義者像衛斯頓和卡提·布列松，他們把攝影了解唯一種全新的「看」的方法（精確、明智、甚至是科學的），這些攝影家一直證明著自然會提供著無盡的完美結構，我們都可以在四處尋得完美的秩序。所以布列松認為，照相是發現世界的結構，沉迷在造形的純粹喜悅裡，是揭露在所有這一整片渾沌裡頭，有秩序的安然存在。<sup>357</sup>而衛斯頓、史蒂格利茲、史川德則認為照片最重要的就是要「美」。這都受到稍晚一輩的攝影家像羅伯·法蘭克（Robert Frank, 1924-）的挑戰，法蘭克希望相機的眼睛不是穿透的而是民主的，他並不要求為看設定任何新的標準。<sup>358</sup>這就如同早期對於照片的評價標準是：無疵無瑕的照明、構圖的技巧、主題的明晰、焦距的準確與沖印品質的完美，但現在已經移轉到一種對攝影式「看」的方法的審視，於是開始出現許多不做姿態、照明粗陋、構圖不勻稱、對焦模糊的照片受到重視。攝影開始是執行一種想像的運作（a process of imagination）模式。

人們對於攝影的評價，剛開始時是以事先假定某種意識設計以及對主要事物加以刪除的繪畫標準來評斷攝影，要一直到晚近，屬於攝影式的看的方式的特殊成就，才被藝術標準所承認。而攝影本身也對著所有美的概念物保持著平等態度，照片平

---

<sup>356</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981. p5.

<sup>357</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p 100.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p 99.

等了一切事物的意義，而其中也包括著「美」。<sup>359</sup>因此攝影中最為持久的勝利一直是它從謙卑、愚蠢以及衰朽中發現美的穎悟。而真實具有一種悽惻感人的力量，而那種悽惻感人的力量即是「美」。<sup>360</sup>而一個有趣的說法是，攝影對我們而言是一種製造 clichés（法文，意思是陳腔濫調和攝影的底片）的兩刃工具，而且要提供為「新鮮」的見解而服務。<sup>361</sup>

### 第三節 社會世界

攝影作為精神生產的產品，它一方面再現著客觀的社會生活，另一方面也表現著攝影家對社會生活的主觀思考、態度和情感；表現著社會的情感和人類崇高的共同情感；表現著時代的精神和民族的情感。社會世界是攝影創作的源泉，攝影藝術的題材來自於對社會生活的篩選、提煉與概括，攝影者正是提煉這些題材的基礎。因此，攝影作為一種文化現象，其反應社會生活的角度、方式與手法都是多樣的。

攝影是全世界每一個地方都能夠了解的唯一「語言」，為不同的民族、不同的文化搭橋，聯繫人這個家族。獨立於政治的影響之外，在這個點上人是自由的。它忠實地反映出事件以及生活，容允我們分享他人的絕望與希望，照亮政治以及社會的狀態，使我們成為人類人性以及非人性的見證。<sup>362</sup>

#### 一、照片的宇宙

如今照片已經成為我們生活的一部分，已經成為我們習以為常的一部分。從一開始，攝影便指向捕捉最大數目的題材，盡可能多的拍攝對象。<sup>363</sup>攝影因為簡便的技術性，大量地攫取了被攝對象的形體，進而吸引住我們的目光，去擁抱大量的照

---

<sup>359</sup> Ibid., p 103.

<sup>360</sup> Ibid., p 102.

<sup>361</sup> Ibid., p 173.

<sup>362</sup> 引文出自赫墨 堅顯 (Helmut Gernsheim), 《創造性攝影》(Creative Photography, 1962)。Ibid., p 192.

片生成。然而，照片的無所不在顯然是多餘的，而這些多餘的照片又很快地被另一張多餘的照片所取代。<sup>364</sup>宋姐樂觀地表示，或許照片的無所不在對我們的道德情感具有一種無法估量的影響，透過一種複製影像的方式來佈置這個已然擁擠的世界，然而攝影讓我們覺得世界比它真實的情況更好掌握。<sup>365</sup>

攝影的紊亂無序，來自於照片的宇宙，各種用途、題材的照片混淆不清。今天，我無時無刻都會接觸到相片圖像，它們不問自來，來自各方，湧向了我。每天早上報紙上的照片圖像，海報牆上隨時更替的圖像，雜誌上隨時更新的流行物，永遠都會有新的照片出現。

它們是攝影程式潛能的實現，並且是這些潛能的自動實現。這是照片宇宙的挑戰，對攝影者的挑戰：如何以真正富於訊息的照片對抗多餘照片的洪水。<sup>366</sup>

習慣於攝影的豐富已經是生活的必要條件，根據了攝影的社會功能已經存在著多種類型的攝影：紀錄訊息圖像與表示證據的實用攝影；屬於大眾傳播媒體，應用於宣傳報導，要求具有新鮮性與真實性的新聞攝影；反應社會現實，偏重其文化歷史內涵的社會紀實攝影；具有審美性與獨創性、主體性等等特徵的藝術攝影等等。這些攝影之間都有一種相容互通的並列關係，端看照片所擺放的位置而定。但不管如何，這些攝影形式充盈著照片的世界，反映了照片宇宙豐富的內容世界，包括必要的與多餘的。

根據傅拉瑟的想法顯示，照片的宇宙是一種程式現象，他說：

正包圍著我們的照片宇宙，是收納在照相機程式內，部分潛能的機率時現，

---

<sup>363</sup> Ibid., 1977. p7.

<sup>364</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, 'Introductory Note', Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000, p65.

<sup>365</sup> Susan Sontag, On Photography. New York: An Anchor Book, 1977. p24.

<sup>366</sup> Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, 'Introductory Note', Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000, p65.

它一點接一點地構逐一種具體情境，就在它出現在組合遊戲的過程中。<sup>367</sup>

所以我們在照片的宇宙中尋找自己，去體驗、認識與評估這個成為照片作用的世界。<sup>368</sup>

## 二、世界圖像

一直以來，收集照片就是收集世界，<sup>369</sup>攝影專橫的一面就落在攝影與觀光結盟的核心。相片早已是便於收集的物品。人們從各種層面獲得靜照影像，不論是從明信片、雜誌、畫報、印刷品、電腦列印，甚至是自身所拍，這些影像質地輕盈、製作費低廉，容易攜帶、蒐集、儲存。照片建立了一個世界的圖像選集，在我們每個人的腦中容納著整個世界。

這裡有個有趣的例子，可以表現照片在攝影當中照片所具有的物質性以及其所表現出來的隱藏權力欲望。在高達（Jean-Luc Godard）1963年所拍攝的電影《卡賓槍手》（Les Carabiniers）中，描述了兩個年輕的農民為自由和理想參加了國王的軍隊，並嚮往過著富足的生活，因此離開他們的妻子走向戰場。當他們得意洋洋地帶著戰利品回家時，卻只在手提箱中發現了各地珍寶的名信片，高達在這裡是嘲弄了相片影像不明確的魔力，但卻表示出照片圖像所具有的某種神秘性格。

現實一直被人們透過圖像而加以詮釋，今日能夠得到我們了解世界的大部分目光的，已經不是完全的文字，更大部分的是各種圖像，各種幻覺的現實。製造及消費圖像已經成為現代社會的主要活動之一。德國神學家費爾巴哈（Feuerbach）曾經在1843年就已經提到，我們這個時代喜愛圖像甚於真實事物，喜愛複製甚於原創，喜愛再現甚於現實，喜愛外貌甚於存在。<sup>370</sup>

一張照片不只是一種圖像，不只是一種對真實事物的詮釋，它更是一種形跡。

---

<sup>367</sup> Ibid., p69.

<sup>368</sup> Ibid., p70.

<sup>369</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. pp3.

一種被印刻在模板上的物體形跡。甚至，它應該是世界行走的印跡。這個世界透過了照片變成了一串各自獨立、互不關係的微粒，而歷史的過去與現在，則變成一套軼事與雜亂事實（faits divers）的組合。<sup>371</sup>但不管我們對攝影如何地想望，攝影行為就是在那兒，觀看照片也大範圍地取代了我們觀看世界的願望。

顯然地，在照片中必然會出現某件事物或某個人物，這是攝影的宿命。攝影牽連了世界上龐雜無比的所有東西，像我們展現著世界的豐富。在這個時候，計較為什麼挑這事物及選擇這個時候來拍攝照片，已經不是攝影的意指。攝影不可分類，照片之不可分類，象徵了攝影的野心，也表達了攝影的寬容。

### 三、攝影的社會經驗結構

我們閱讀攝影相關的論述時，便可以發覺攝影發展的越趨進步，便與社會內容結合越深。班雅明早就論述到，當攝影從一些肖像照片等「面相的趣味、政治、科學的利益解放出來」時，變成了「創作的」面貌時。此後，攝影的目標多在綜覽全景；攝影的撰述者已然登入了權力的舞台。而「世界是美麗的」成為了攝影的諺語，而這句話也矇蔽了攝影的態勢。結果導致班雅明強烈地懷疑了攝影的真正目的，他說：

精神戰勝了機械，將機械獲得的精確結果詮釋為生命的隱喻。<sup>372</sup>

當然，攝影與社會的早期結合，不可避免地作為一種社會之間對於文化人類的見證而存在。在台灣早期攝影歷史中無法磨滅的兩個日本人：鳥居龍藏與森丑之助，便是以人類學田野調查的系統影像，紀錄了台灣早期人的、自然的以及風土習慣的諸多樣貌。攝影在這樣的調查研究中，雖然是帶著明確目的的紀錄性工具，人或許

---

<sup>370</sup> Ibid., p153.

<sup>371</sup> Ibid., pp22-23.

<sup>372</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁50。

是處在攝影影像帝國視野結構中最重要的主體，但其實最主要的，是攝影紀錄了在社會經驗中所表現的物質性證據。這裡，有個更美麗的說法是，烏居龍藏影像中的可珍價值，乃在於它們並不止於單純的紀錄性，而反倒像是這座執念巨巖上冒湧出來的奇花。<sup>373</sup>

某些攝影為了標示題材的商品化，將攝影的真正面目導向了廣告或相關事物，於是使得攝影的敵對者變成是「面具的摘除」或建構。此時對於現實之複製，情況已經變得極為複雜。攝影的功能已經不能表現出真正的現實。<sup>374</sup>消費文化或許是引導攝影誤入歧途的毒藤，但這普遍的消費意識刺激了現代社會對於文化藝術的流通，這是時勢所逼而勢不可擋的。攝影只提供這些文化一個方便的技法，一種魔術的技能。

而我們對攝影知識的限制是，如果它可以刺激意識，但終究卻無法成為關乎這個世界的倫理或政治知識。我們透過靜照中所獲得的知識，經常會是某種情感耽溺的東西，要麼憤世嫉俗，要麼就是人道主義色彩的。<sup>375</sup>人們常會受到一種強迫力（compulsion）而來拍照，這不是一種錯誤的說法，這樣受影響的態度使經驗本身轉變為一種觀看的方法（a way of seeing）。最後，具有某種經驗變得和將其拍攝成一張相關的照片完全一樣，而參予某一公共活動則變得越來越與以照片的形式來觀看它相等同。<sup>376</sup>

布爾迪厄（Pierre Bourdieu）就從一般照片攝影姿勢的相似性與重複性中，發現了深植於人類心靈意識中的社會圖像：照片中表現出一種群體作為一個整體，其共同知覺、思維和評判的模式體系。<sup>377</sup>因此在一個攝影的場合中，總是以完成某些社會功能為目的，一般的攝影就像是某種儀式、正規的行為，不管從表達的型態上，

---

<sup>373</sup> 黃翰荻語，出自黃翰荻，《台灣攝影隅照》，台北：元尊文化，頁 14。

<sup>374</sup> 華特·班雅明，許綺玲譯，攝影小史，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998，頁 50。  
班雅明在這裡明顯出現了他的馬克思精神，對於物化的反抗。在這裡他舉當時的一些工廠照片為例，他說這些照片對於工廠的內在真相幾乎無所透露，比如工廠把人類關係物化的事實，所顯現的只是外在面貌。這是攝影創作與攝影建構所產生的矛盾對立，而如此的思考過程也導致了後來對攝影與藝術交量的雙重思考，而寫下了「機械複製時代的藝術作品」一文。

<sup>375</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p5.

<sup>376</sup> Ibid., p24.

或是在選擇的主題中，總是呈現出典型化的現象。

我們面對著攝影意識的權力行為，思索攝影這樣神秘的力量，發覺這種權力的概念，大範圍地來自於照片本身所傳達而來的訊息。在攝影這種完全脫離古老手工圖像的科學方法，逼使我們從照片本身聆受到許多強烈的影像主宰特質，更著實地令我們覺得似乎可以從影像中獲得了世界。

攝影是一種特殊的精神生產，攝影者的精神生活：感受、情緒、情感、願望、志趣等等，在攝影創作當中起著十分重要的作用。攝影者只有貼近生活，熱愛生活，用自己的全部身心去體驗生活，融進自己的思想、情感與理想，創造出攝影內容飽滿的照片。

#### 四、攝影的社會功能

攝影術從 19 世紀中葉發明前後，即為當時新興富裕的中產階級所用。當時的攝影家為資產階級者拍攝飽含貴族氣息的、神秘而浪漫主義的肖像。而另一類的攝影家則是到世界各地遙遠的地方，去拍攝奇風異俗似的照片，再賣給資產者賞樂。所以當時已有許多的職業攝影者，把攝影當作一種文化之間互涉的執行手段。這些職業攝影把典型地意味著比較寬廣型態的階級遊歷，它的大多數工作者把名人肖像、商品或者對於裸體的探討，和對社會不幸的考察結合在一塊。<sup>378</sup>

當我們檢閱「攝影式的看」的要求時，它主要變成一種分離式的看的實踐，一種介於相機以及人眼焦距與判斷透視之間，因客觀矛盾而受到強化的主觀習慣。因此一旦人們開始以攝影的方式思考，攝影所可能造成的扭曲便不再為他們所談論，好像那本來就是它們所要求的。<sup>379</sup>

詹明信曾經喟嘆：「所有事物的存在終究都為了最後存在於書中。」( Tout, au

---

<sup>377</sup> 關於布爾迪厄對於攝影的觀點，可參見王經武《論布爾迪厄的攝影社會學》，東吳社研所碩士論文，1992。

<sup>378</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p57.

<sup>379</sup> Ibid., pp97-98.



monde, existe pour aboutir au livre.)<sup>380</sup> 刊載在印刷品上的照片陳述了一種更為精緻、更科學、更邏輯的「包裝」並「放大縮小」靜照的方式。經過了一段時間的歷史演變後，印刷品上的照片安排了照片的影響力，而書籍又是最具影響力的方式。一本書中的照片，顯然是「影像的影像」。<sup>381</sup> 這些刊在書刊上面的靜照，觀看每一張照片的順序和確切的時間性備規定了下來，因此對於是覺得清晰性以及情緒上的感染力有所增益。於是，被移植進書本上的照片保有了「可蒐集物」(collectable objects) 的靜照特性，而被移譯進影片裡的靜照確已成為不復存在的物品。<sup>382</sup>

在社會世界裡，我們和他人共同生活、為他人而生活、將生活指向他人。我們經驗到許多的他人也許是同時代人、前人、或是後人。我們和他們共同參予活動，影響他們或被影響。在此同時，我們瞭解他人的行為，並假定他人也瞭解我們。在這些意義建立與權式的行為中，我們經由不同程度的隱匿性、不同程度的親密經驗，以及各種交叉錯置的觀點，而建構出你我共同之社會世界的結構意義。<sup>383</sup>

照片是無聲而靜態的視覺媒介，我們一向低估了它們集合起來所產生出來的喧嘩效果。每一天當中，我們接觸著攝影影像的頻率是相當頻繁的，在照片無聲無息的靜瑟空間中，照片對我們的閱讀方式、思考方式、生活方式或價值觀、意識形態等等，有著不可忽視的改造力量。所以攝影是一種社會現象，也是一種特殊的社會意識形態，更是一種反應社會生活的物化形式。尤其是從情感生活的層面來考察，攝影是人類情感、慾望、理想、意志甚至夢幻的反應形式。

攝影和其他傳播媒介類似的是，在主流的意識形態籠罩下，所有攝影影像實即納容於某種程式的概念下，很容易用魔術般的手法將社會行為程式化。所以攝影影像的創作往往受到主流意識形態的操控，攝影者所服膺的，往往就是這類主流意識形態所構築而成的一套規訓技術中所涵化而成的主流論點。<sup>384</sup> 如廣告媒體中那年輕

---

<sup>380</sup> 詹明信，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，頁 131。

<sup>381</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p5.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p5.

<sup>383</sup> 亞佛列德·舒茲，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 7。

<sup>384</sup> 陳俊雄，攝影作為一種藝術形式，《當代》，1995 年 9 月，第 113 期，頁 22。

的、完美的軀體照片，將使觀者產生不切實際的幻想，而進一步忽略了自我身體的真實面貌。服裝雜誌及化妝的觀念，透過照片形成一強烈的流行力量，利用身體影像所直接訴求的重點，總告訴我們影像像是一根點石成金的仙棒，可以用來販售任何的物品。

攝影的紀錄性質帶給社會強大的力量，如紀實攝影或新聞攝影。但這些攝影會常常帶來兩種不同期待的壓力，一種源於藝術欣賞的方式，一種則是給於我們關於這個世界的真實重要訊息。著名的例子如尤金·史密斯在 1960 年代末期在日本漁村所拍攝的照片；周慶輝拍攝樂生療養院的痲瘋病人，這些影像會使觀者擺蕩在良心道德與藝術美學間無法停抑。

#### 第四節 進入現代 / (後) 現代氛圍的世界

時至今日，攝影的成就跟隨著時代的進展而逐漸進步。時代在改變著，跟隨著的攝影也隨之改變著。然而一個時代？一個新時代？任何一個時代的定義都是取決於我們觀看、思考以及生產方式發生歷史性變化的相關證據。我們可以將這些變化看作是藝術理論及經濟史諸領域的變化，加以探索，以便得到一個如實可用的時代的定義。當攝影的技能在現代時期成長、茁壯，然後，然後社會進入了晚期資本主義，進入了後現代氛圍，攝影也隨之與後現代的氛圍碰觸而得到與大量事件（如藝術展演）的應用相結合。像這樣的情狀，詹明信指出後現代主義在文化上的主要特徵是：

一種新的無深度，這種無深度在當代的理論和一種嶄新的意象或擬像文化裡找到其延伸；一種隨之而來的歷史性的削弱，這發生在我們和大眾歷史的關係上，也發生在我們個人的時間性的新形式中，以拉岡的話說，這種精神分裂 (schizophrenic) 的結構將決定了更加時間化的藝術的新型句法或構成關係；一種全新的情感基調，我稱此為強烈性 (intensities)，了解他的最佳

方式就是回到較早的雄渾（the sublime）理論；一切和一種嶄新的科技之間深刻的構成關係，這種科技本身就是一種嶄新的經濟世界體系的一個教育行政。在簡要地說明製造空間的真實經驗中的後現代主義變化後，我將去思考政治藝術在後期或跨國資本主義這個令人困惑的新空間裡所負起的任務。<sup>385</sup>

後現代社會的文化與社會形式，如資訊、消費行為、藝術形式及生產模式，無不跟以前的時期大相逕庭，所以必須拿新的敘事理論去描述。而且後現代文化社會是高尚文化與通俗文化的雜匯，各種形式內涵的品項類別在此交融，高尚與低俗的藝術疆界也不復存在。尤其是後現代藝術裡，各種形式、範疇、內容雜混，許多的物件已經找不到本源的意義，甚至網絡世界的崛起，讓文字迅速圖像化，圖像迅速訊息化，文字與圖像的符號迅速傳遍整個世界。每樣事物均細節清晰，內容豐富，過去的與現在的相互雜陳，人們恍若置身符號與消費的迷宮，一方面產生歷史的錯位感，一方面又產生懷舊的特殊情緒，但絲毫記不得所懷念對象的本來面目。所以我們拿起一張照片，一心想念著照片中的對象本來的面目，卻發現照片中的對象形貌日愈模糊。在這樣的情狀下我們會發現，任何事件，不管它的精神特性為何，都應該容許它完成自我，這樣某種東西才能產生，就是相片。事件結束以後，照片仍然會存在，並以某種不朽（和重要性）商議該一事件，否則便無樂趣可言。<sup>386</sup>

## 一、視覺藝術的高度現代主義

我們在歷史中思考，當整體社會進入了現代後，社會不斷地在思考新的事物，並且試圖去描述觀察這些事物的逐漸成形。因此，屬於紀錄歷史縮時的攝影術於焉被廣泛地應用，甚至在現代性（modernity）的社會進入到後現代的社會後，攝影不只穩當地擔任紀錄歷史的要職，更因為其便利性而得到文化的使用，甚至是藝術世

---

<sup>385</sup> 詹明信，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，頁 24-25。

<sup>386</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p11.

界的關注。如今我們已進入了視覺藝術發展高度進化的時代，現在絕對沒有人會懷疑，攝影沛然地推動了視覺的各種認識要求。透過鏡頭與照片，攝影大大地擴充了人們可見的領域，照片應用的便利也使得照片大量應用於文化活動當中，甚至是文化產品的消費表現之一。

當從視覺藝術的高度現代主義標準作品開始，藝術作品即以它被建構而成的最初情境而發聲，如孟克（Edward Munch, 1863-1944）的《吶喊》（The Scream）堪稱其中現代主義主題的代表：疏離、失序、孤寂、社會分裂、孤立、焦慮等等。我們藉著藝術作品為中介，此藝術作品使得整個不在場的世界在它自己周圍顯露出來，這樣的例子有如詹明信所提的梵谷（Vicent van Gogh, 1853-1890）那幅著名的畫作《一雙靴》（A Pair of Boots）。<sup>387</sup>然而另一種圖像卻悄悄地出現，它不再以實物所顯示的直接性來向我們說話。詹明信這裡所提到的是安迪·沃荷的一系列照片作品《鑽石灰塵鞋》（Diamond Dust Shoes, 1980）（附圖二），他說：

在這裡，我們見到隨意聚在一起的一堆死物品，像許多蕪菁那般吊在帆布上，彷彿被奪去了它們以前的生命世界，就像奧許維茲（Auschwitz）納粹集中營留下的一堆鞋子，或像擁擠的舞廳再發生一場費解的悲劇性大火後留下的東西。<sup>388</sup>

攝影造型藝術突顯了物質技術形象，因為攝影技術是直接剝離了現實中的具體形體，從繁複的現實世界中省略多餘的景物，讓主體突現出來。這樣的攝影方式，出現了一種新的平板性或無深度性，是一種最名符其實的膚淺性。而這樣的姿態，就是攝影底片在當代藝術中慣常表現的情狀，一種如死亡的性質，在後現代的姿態中，情感消退了，<sup>389</sup>人物的照片是個最明顯的例子，我們對它的情感迅速消退，它

---

<sup>387</sup> 參見詹明信，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，頁 25-27。

<sup>388</sup> 同上注，頁 27。

<sup>389</sup> 同上注，頁 29。

也迅速地被商品化，如安迪·沃荷那著名的瑪麗蓮夢露的照片（附圖二十三）。

在這裡，我們無法忘卻班雅明所提之機器複製影像，經由機器的人為造做使得物件的靈光褪逝，但肖像攝影卻仍是整個攝影術的焦點，它具備了一種對曾在、曾是之真實時間逝去的人引發了深刻留痕的回憶，對這個回憶的魔力，使對照片的崇拜價值提供了以傳統圖畫形象崇拜的最後一個庇護所。詹明信指出，攝影機器是個複製的機器，而不是生產的機器，在此我們看到的是各種新的複製過程，而這種過程的美學體現常常會更自在地變成內容的主題表現，變成有關複製過程的敘述，而這種敘述包括著攝影機、電視、錄影機及整個幻影的生產和複製科技。<sup>390</sup>

在活力充沛的後現代文本裡，這種無深度性的美學風格使我們將注視轉向於物體的平面結構關係，這些附載著文化的平面影像使我們大部分注視著包括借來的題材、形式、技術與主題等內容。尤其是相關著攝影藝術的表現當中，由於變形削弱了被攝對象自身的現實時空意義，雖然主題滲透進入了創作主體的情緒、感受，乃至於思想情感、審美理想和藝術追求。但鏡頭造成空間的改變，使被攝對象加以象徵化或抽象化，照片的過度平面使得深度情感消失，伴隨著這個影像的，是無法理解的畫面，懸浮不動的如面具一般的形體。外在時間在此消失，轉而化成內在無盡的綿延，思緒在此無盡地綿延，在畫面上與之漫無目的地互動。

## 二、後現代藝術觀念

對李歐塔（Jean Francois Lyotard）而言，「後現代」並非指歷史上的一段時間或一個階段，而是一個觀念或意識，其價值與意義在於提出一種反省，用來批評「現代性」因偏失所引發的各種問題。一般而言，後現代與現代主義是延續而斷裂的關係，後現代是在現代主義的架構中對現代主義進行顛覆、批判，因此後現代抗拒中心的存在，對於不同的聲音、文化，採取開放而接納的態度。

這個後現代主義的社會又被稱為後工業社會、消費社會、媒體社會、資訊社會、

---

<sup>390</sup> 同上注，頁 59。

電子社會或高科技社會、跨國資本主義等等。當它興起後，詹明信曾經提出了二個主要現象：一是作為對高等現代主義的既有形式的特意的反動，二是一些主要的界限和分野消失，最值得注意的是高等文化和所謂大眾文化之間舊有畫分的抹去。<sup>391</sup>現代與後現代的落差在於前者為了保有藝術的精緻性（高尚、嚴肅、精神、功能等等），但後者認為要為大眾文化與通俗藝術正名，認為大眾文化還是有其自身審美的普遍性。

現代主義的美學是一種崇高的美學，它允許那些「不可呈現的」以空白的內容呈現，而在形式上具有明顯可辨的一致性，帶給觀眾些許的安慰和愉悅，但這些情感並未形成真正的崇高情操。但後現代在現代中，把「不可言說的」表現在「再現本身」中。後現代不再從完美的形式中獲得安慰，不再以相同的品味來集體分享鄉愁的緬懷。後現代尋求新的表現方式，並非要從中覓取享受，而是傳達我們對「不可言說的」的認識。<sup>392</sup>所以後現代主義所尋求的是突破與斷裂，尋求的是事件而非新的世界，尋求的是即刻會發生的瞬間現實，尋求在「表現」事物中出現的變化及其變化的方式。後現代科學知識與社會生產的一體化，以致於知識的訊息化導致知識的商品化，知識在此成為價值的一種形式，人們可以為出售知識而生產知識，為維持新的生產而消費這些作為商品的知識。文化也是如此，此時「文化」本身已經變成為一種商品，這如同「美」也已經成為一種商品，後現代是這些絕對商品化過程的消費。所以後現代的一大特徵就是人們不再只消費自身，而是消費符號。符號已經替代、超越了物自身，而且帶來更多的快感。

我們常常見到，後現代的藝術家與作家都常常處在一個哲學的位置上，他們創作的文本及繪畫的作品往往原則上都不受以前所確立的規則所支配。但是後現代的

---

<sup>391</sup> 後現代主義是現代主義霸權地位的動搖，它至今仍是一個龐雜且不成體系、也不願被歸納成體系的論述，它無法定義，又運用於各個領域，但有共同的關注點或運動方向如下：1、反現代主義：反對現代經濟模式與科技，批判現代主義的理性秩序和菁英主義；2、建構論：質疑（歷史）寫實再現、主體自主、認為兩者都是社會和文字建構的；3、顛覆真理：反對絕對普遍的真理，支持小敘述和在地政治；4、去中心化：打透中心權威，跨越既有學科、國家等的疆界。代表人物目前有傅柯(Michel Foucault, 1926-1984) 布爾迪厄(Pierre Bourdieu, 1930-2002) 布希亞、李歐塔、詹明信、德希達(Jacques Derrida) 等人。

<sup>392</sup> 參見李歐塔，島子譯，答問：什麼是後現代主義？，《後現代狀況 關於知識的報告》，湖南：湖南美術，1996，頁 209。

作品與文本同樣也是要尋找規則，而且努力地在這些作品中闡述那些將要成為規則的東西。後現代的作品具有強烈的事件特徵，而對這些作者而言，這些事件似乎來的太遲；但當這些事件成為作品時，事件在作品中的實現又來得太快。或許在後現代的觀念中有種悖論，就是：事件還沒真正存在，但對後現代的作家藝術家而言，就已經成為過去了。在此同時，我們聽到詹明信對作品的陳述：

今日在完全的後現代主義之下，較早的「作品」(work)(藝術作品、傑作)的語言幾乎已完全被「文本」(text)和文本性(textuality)的不同語言取代了；在後者裡，有機形式或偉大形式的成就策略性地被排除了。就這意義而言，現在的一切的事物都可以說是一個文本(例如身體、日常生活、政治表達)，而生前是「作品」的物體現在可以重新被視為各種文本的龐大綜合體或系統，這些文本藉著各種文本交織(intertextualities)片段的連接或純粹的過程，而彼此重疊(因此被稱做文本生產或文本化)。因此，自主的藝術作品，以及古老的自主的主體或自我，似乎已消失了，揮發了。<sup>393</sup>

後現代所呈現的是一幅影像與擬像的文化，廣泛地呈現著虛擬的真實。我們從觀察中得知，當前的文化和社會組織有根本性的斷裂，萎靡的現世主義抹煞了歷史，也不再感覺到會有一個不同意義的未來，因而出現了一種令人迷失的「超空間」(hyperspace)，這是後現代文化最重要的特徵。<sup>394</sup>所以後現代的身體也是被極端不連續的空間現實所包圍，而且直接暴露在媒體下，所有的掩護和中介都被移除了，如布希亞式的擬像。所有歷史性和社會性都已經被消除了，而變成巨大的影像群，過去而言只是猶如眾多照片一般的擬像物而已，「再現」取代了真實，成為想像的承載體，空間作為影像敘述中參與的正文，用以標示其時間或歷史感的建構參考地點，而且變成一種不可靠的想像形式，影像也在此成為空間呈現其再現不同世代、不同

---

<sup>393</sup> 詹明信，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，頁 107-108。

<sup>394</sup> 同上注，頁 149-151。

風格的種種經驗發生之處。

影像與空間思考的後現代向度包括著對平面感作品審美意義深度的消失。後現代主義嘗試打破現象與本質對立式的深度模式，消除表層與深層、真實與非真實、能指與所指之間的對立。因此，從真理走向正文，或是從意義追尋走向正文的不斷替代與翻新。後現代的影像表現慣常是以無意識的拼貼（collage），不管所呈現的內容是實物上的表現或是概念上的表達。讓影像與空間的組織規範消失，只剩下純粹的能指，呈現一種非連續性的時間觀，或過去影像敘事中斷裂的時序關係。我們看待後現代的表現中，商品物化了，其最終階段是影像，而過去傳統美學所要求的審美尺度距離感也消失了。當今這個影像時代注定已經被影像文化（包括電影、電視、廣告、攝影）改變了人們的思維與生活方式，機械複製也使藝術從儀式中解放出來成為另一種實踐，這種被文本與擬像包圍的時代，空間與影像的非真實化表現是同步而具全面性的。

作為影像文化的一份子，攝影可是大範圍地表達了它深植於後現代精神的核心價值。當攝影善於調和各種前衛主義的野心以及商業主義的報償，攝影也對日常生活廣泛真相的接觸，使得它將當代的藝術轉變為文化紀錄的力量，甚至成為了當代社會品味中最為成功的傳達工具。攝影的本體性格教導我們如何透澈、「精深地去看」（intensively seeing），有一說認為似乎更接近現代詩而非現代畫：當繪畫變的越來越傾向於觀念時，詩則越來越把自己界定為和視覺有關。<sup>395</sup>但當我們看到相機凝結外在世界形貌的方法，為畫家們暗示了新的圖像結構模式以及新的主題：它創造了一種對於「片段」（fragment）的偏好，提高了瞥視卑微生活，以及研究疾逝的動態和各種光的效果的興趣。<sup>396</sup>隨著攝影所建立的模式，在其概念邏輯延伸下，許多後現代的藝術行為便假借攝影行為的發展而豐富地產出。

---

<sup>395</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. pp95-96.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p 146.



### 三、後現代藝術美學

觀看後現代的文化歷史空間表現，發覺藝術與大眾文化、傳播媒體之間一直是糾纏不清的。而且當代藝術也從過去的平面視覺藝術一支獨秀掛帥的局面，轉而傾向產生出多元素材的百家爭鳴表現。後現代藝術由文化脈絡中產生作品，其形式是表達意圖的工具而非目的，而內容精神即是其所欲表現的主體，而且期望觀者能欣賞到或者被詮釋其內涵，因此具有濃厚的、非單一闡述概念的敘述性。後現代的藝術潮流由四方匯流，向四方發聲，則我們當前所處的重要課題就是如何以更開闊的視野去欣賞這世界的繁美。

現代主義認為藝術品是一個自明性的純然存在，我們可由藝術品形式去理解藝術，進而去描述、分析一個作品，這對於一個觀者而言或許是需要的，但對後現代來說，藝術的觀念也有了部分的修正。舉例說對一個創作者而言，所謂作品之中的結構、形式只是創作的痕跡，然而藝術是在藝術當中來進行的，這就是指藝術完成是必須「在藝術的創作過程中表現」，單純的想像及概念並不能，也不足以成為其藝術表現，所以後現代藝術表現著意從此處著手其修正藝術的方式。另外後現代藝術從其表現模式出發，其作品表現本身常常也是語帶保留，呈現一種難解的謎語性質，主要形成出一個自然認知上的缺口，它表現出一種刻意不被認識的謎語性格，或者是迴避一些傳統的、唯美主義的語彙，轉向尋找一些焦慮的，迷宮似的迴圈，令人身陷於其作品氛圍中而產生一些心靈的感召。後現代尋求了觀者對應著作品一種相應的結構，並且透過自己本身歸納的這套藝術理論，朝向所面對的、不斷更衍的藝術對象。後現代論述認為藝術藉由否定現實經驗的世界，創造一個和自身本質相矛盾的世界，這個世界充滿不確定性與否定，它不僅是一個場域也是一個通道，在者和非在者的共時並存就是藝術所具有的幻想性構造所在。所以後現代藝術現象是在超越現代主義所進行的一系列嘗試，後現代藝術作品在其內涵中呈現一種「否定性」的東西，但其並非否定現實而是否定藝術自身，而是將自身置於一種「是」或「一無所是」的矛盾中，呈現著一種無法運用概念去簡約化、系統化、條例化的藝術對

象，而這對於一個「不在場」的觀者而言是陌生的，無法理解的。

後現代藝術形式只是表達意圖的工具而非目的，它由文化脈絡中產生作品，表現多元文化觀點，並期望觀者能欣賞到或者被詮釋其內涵，所以具有濃厚的、非單一闡述的敘述性，對真實世界的不同理解抱著開放的態度。我們發現後現代藝術現象的真理不在理性之中亦非在理性之外，它是一種幻覺，使人相信身處之位置（作者）或迷失（觀者）。呈現著唯有將自己逼入瘋狂之邊境，合理的理由與託辭才會隨著概念的退場而消失，而這藉由概念的退場所空下的舞台，就是後現代藝術論述的場域。後現代藝術理論藝術起於藝術家內在的必然放縱；而藝術品的完成必有其內在結構。當後現代藝術論述面對藝術品「去物質化」( dematerialization ) 的特性，就無法提出一個客觀明確的說明，只能就著後現代藝術作品呈現的「半透明」狀態，尋求其「脈絡」而彰顯其意義。

無論是形式語言、表現主題、還是審美功能，現代藝術所做的是一種減法效應，伴隨著藝術風格形式化和觀念化的演進，現代藝術一步步擺脫了宗教和政治，遠離了文學和現實，摒棄了可見的世界。但在後現代主義時期，藝術重新開始做起了加法，藝術家不僅用人性化的藝術語言表達著對大自然的親近，對社會生活的關心，而且竭力想要消除藝術與大眾的距離，他們全心全意地想與社會合作，千方百計地迎合大眾審美趣味。所以後現代主義時期，沒有統一的標準，沒有共同的風格，也就不存在什麼至尊的權威，甚至意味著更徹底的民主、平等和自由。最後後現代主義呈現著在資本主義所形成的消費社會下，認為主體性已死亡，原作（真實）已經不存在，美學生產與商品生產普遍結合起來，以最快而有效益的周轉速度生產各式的文化產品。而當這個社會中，藝術作品與文化產品變得越來越像，對大眾來說，差別實際上已經剩下藝術家的簽名。<sup>397</sup>摹本的「原作」、「真實」早已不被關心，其意義也不被重視。

---

<sup>397</sup> 王治河，《扑朔迷離的遊戲 後現代哲學思潮研究》，北京：社會科學文獻出版社，1998。

#### 四、攝影的後現代向度

現代人越來越習慣于用直觀的視覺符號來激發自己的感覺，不管是個人與世界或個人與他人的接觸，常常被置換成為人與數量繁多而格調單一的標準化的圖像的接觸，世界已經被最大限度的抽象與簡化，當然攝影的出現也是促成這種現象構成的原因之一。後現代思想的出現旨在消除規範、解構中心、打破一種維繫語言結構、社會現實結構和知識結構的統一性的普遍邏輯的封閉系統，然後進入一個開放性、多義性、無把握性、可能性、不可預見性等等後現代語境，進而解構中心，建立多元。

攝影是第一個使藝術不是經由懷孕與生產創造出來的，而是透過一盲目的約會。<sup>398</sup>透過這樣的邂逅原則，攝影遭遇了世界上的所有事物，而經由這樣的豐富遭遇，世界已經大範圍地被多角度的攝影所呈現。這樣的攝影的原創性格來自它的技術性。<sup>399</sup>但這個技術性已經不只是單純的機械複製的性格。布希亞提示我們，攝影就像是世界的自動寫作：

攝影操作是一種反射寫作，世界自明性的自動寫作。<sup>400</sup>

攝影對後現代人文主義精神解構的先聲，最早就是出現於攝影蒙太奇當中，因為它將世界打碎再重新組織，是對文藝復興時期以來以人為中心透視法則的蔑視<sup>401</sup>但實際上，攝影的後現代聲響先驅還是一直到 20 世紀 50 年代才算真正感覺的到。如威廉 克萊因（William Klein, 1928-）及羅伯 法蘭克的照片，他們讓現代攝影轉向極其個人化的層面，表現出對人文主義價值普遍性的懷疑，這些照片都是出自於他們自身的感動與經驗的記憶片段，這是一種對原本大敘事話語的質疑。然後攝

---

<sup>398</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p130.

<sup>399</sup> Jean Baudrillard, 'For Illusion isn't the Opposite of Reality ...', *Photographies 1985-1998*. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999. p140.

<sup>400</sup> Ibid., p141.

<sup>401</sup> 顧錚，《國外後現代攝影》，南京：江蘇美術，2000，頁 28-29。

影越來越向個人出發，衝擊著傳統本以為是的精神心理，藉由安迪 沃荷與羅伯 羅森伯格（Robert Rauschenbeger, 1925-）在繪畫中應用照片的影響，自此之後，攝影與美術之間相互越界、混雜與綜合，成為攝影的後現代表現中最主要的特徵之一。

<sup>402</sup>當代藝術是一種多元化的社會文化現象，他使各民族、國家的藝術更加廣泛、更加頻繁、更加激烈、更加深入地相互接撞，這自然形成了多向的、多層次的文化互動與吸納。當今攝影與純美術的關係是如此的親熱，而許多身處於後現代的視覺藝術工作者也理直氣壯地認為，在後現代的多元複雜的文化表現下，攝影只是他們所選擇的一種視覺造形表現形式而已。

後現代藝術的概念表現，使得部份藝術家以攝影為其主要表現手段，比如之前談到的克魯格與荒木經惟、辛蒂 雪曼（Cindy Sherman, 1954-）以自身女性的身體為描繪對象，創造出一連串對自己身為女性的探索與表現（附圖二十四）。當然在後現代的藝術表現中，裝置作品也是攝影常被應用來的呈現的媒材之一，現今各大展常見的數位影像也是被涵蓋在這個範圍之內。攝影的空間讓我們靜思、回憶，也喚起我們逼視所謂現實的感受能力，尤其所展現內容的政治語言，攝影成為藝術家表達對社會、政治、經濟、民族、性別等等政治語言直接又安全的主要場所。

後現代藝術同攝影表現的另一項內容是重啟與傳統藝術的對話，每個藝術家以自身各異的態度與手法去審視傳統，從事一種重新解釋傳統、醜化現代主義的狂妄自大的文化批評，而這樣方式的使用，往往使用一種戲謔的方式挪用傳統文化資源。<sup>403</sup>後現代對傳統採取一種開放的態度，它以開闊的視野、豐富多彩的藝術實踐來證明傳統之於藝術的重要，進而提供人們反思傳統、豐富對藝術史理解的契機。

如今，我們想像我們所不曾知道的場景時，我們在腦中所依據的資訊就是我們所看過的影像。後現代藝術家常常將現實生活中的所有圖像以及所有訊息挪用到攝影中，並且自由地運用在他們的作品中。然而在今日的社會當中，機械圖像以驚人的速度生成與消失，構成一個現實感日益稀薄的社會環境，每個人既是消費社會與

---

<sup>402</sup> 同上注，頁 43-44。

<sup>403</sup> 同上注，頁 56-57。

大眾文化圖像的消費者與生產者，同時又運用這些圖像再生產出新的圖像，形成布西亞所說的擬像世界。所以在後現代的攝影藝術表現中，「挪用」變成當中最大宗的表現手法。挪用促成了與現實保持距離的態度，但在對於兩次現實中的攫取當中，再創造出一種新的圖像，這種創作方式產生的同時，同樣也造成一種新現實觀的誕生。<sup>404</sup>很多的後現代攝影家也從本來現實中的實際取相（take）演變成為以創造自己心目中對攝影影像的造相（make）模式來創造作品，用此來展現一種嶄新的現實。

攝影的貪婪觀看，因著後現代社會的表現而達到高峰。照片中到處充斥著低俗品味與俗艷物的擬像，更有那褻瀆、打破倫理道德束縛的挑釁照片。藝術的品味界線已經完全消失，攝影游走在最高與最低間的所有範圍間。身體、自然、社會、生活，真實與虛像，觀者漸漸地發覺，儲藏在照片中的歷史已經不單單是歷史的記憶，更有著那決定歷史敘述方式的權力存在與攝影者對歷史的態度。觀者對照片本身所作的重新解讀與對歷史的重新敘述，也成為後現代一項不可迴避的重要責任。尤其是在後現代的語境中，評判藝術的標準已然轉向了自我，將原先整個大的封閉系統拆散成個體自我的封閉系統。自我就是標準，而後現代的自我恍若是個人的一個幻象，這樣的情境讓我們感覺到，雖然個人的生命本體是真實的，但僅僅屬於個人的心靈卻恍若是虛設一般。當代的攝影漸漸從暗室進入了明室來操作，這使我們越來越真實，或過度真實而讓我們感覺虛偽，造成了觀者感覺更為虛幻的虛擬真實感。<sup>405</sup>攝影的後現代進程，似乎回歸到攝影自身然後再超越它自身。

## 第五節 即刻與行動

每一張照片，都轉變著我們對過去直接觀看世界的角度，攝影者的鏡頭角度，也改變我們過去觀看照片的方式。我們已然可以注意到：攝影品味現在已經傾向於世界性、折衷的、隨意的。每個人依照自己的心緒情意來擁抱照片、疏離照片，照

---

<sup>404</sup> 同上注，頁 60-61。

<sup>405</sup> 同上注，頁 84。

片成為了人的視覺玩物，也是日常生活的必需之物，因為：

相機使異地的、奇特的事物近了、親切了，而使熟悉的事物小了、抽象了、顯得生疏了、更遠了。在一個輕鬆的、生成習慣的活動裡，他在我們自己的生活以及其他人的生活中同時提供了參與以及疏離——容許我們參與，同時又確認疏離。<sup>406</sup>

攝影的潛在精神除了抓取影像的工作外，我們不可忘卻而且令我們訝異的，是那攝影過程的表演歷程，收下巴、挺胸、微笑，攝影者與被攝者共同完成了這套表演。在這套表演歷程中，除了這發起的時機令我們重視其原因生成外，這發起過程的即刻與行動，更令我們訝異於，攝影行為恍若是一場小型的表演歷程。包括了演員（攝影者或被攝對象）、事件（攝影）、時空地點等等，攝影的表演隨處生發，在事件發生時即刻發生、馬上行動，務必抓取下攝影者心目中所揣摩的影像內容。

## 一、攝影行為的時空脈絡

攝影有別於其他視覺造形藝術的獨特，體現的最為徹底的便是精確地描寫真實所見、豐富細緻的影調表現以及獨特的觀察與表現方法。這使得我們發現攝影表現已非單純的簡單複製，而是一種具有自己獨特語匯、自有本質個性，並帶著現代精神的產物。從早期的現代主義攝影運動可以發現，攝影急欲表現出一種將時間流動與空間運動攫取入一個畫面的野心，也表現出一種強烈的動感與對視覺經驗的衝擊，這些確證攝影自身技術表現的現代攝影精神。這些攝影動作，著意把握事物運動的複合性、節奏與非物質化特質，表現出攝影作品在光、速度與運動中的癡狂。

因此，攝影提供了人們以機械之眼獲得新的視覺認識的機會。人們透過攝影之眼認識世界，不再靠現實視覺去建構自己的世界圖像，這些視覺的連結造成人類視

---

<sup>406</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p167.

野之大量擴張，不論過去的歷史事物(一百多年來)，自身絕對無法到達的地理險處，攝影鏡頭都一一幫你達成這最低限的觀看行為。

攝影既是一種確證經驗的方式，同時也是一種否定經驗的方法。它可能會將經驗限制在純粹拍照的範圍之內，或者是將經驗轉換成一個概念，一件紀念品。就像旅遊攝影一般，旅行變成了收集照片的一種策略，而拍照活動則變成了一種慰藉。這種運用拍照來慰藉自身的行為，宋妲的見解頗為有趣，她認為是為了平復那些或許是由於旅行而加劇的「無法認清自身與環境關係」的各式普遍情感。於是這樣的情感伸張，使大多數旅客覺得被迫必須將攝影機具置於他們以及任何他們所遭遇的值得注意的東西之間，由於對其他種種的反應沒有把握，於是他們拍下一張照片。<sup>407</sup>

拍照這項行為曾經被拿來以兩種全然不同的方式加以解釋：一種是作為清醒的、確切的認識和有意識的理解活動，一種則是屬於前理智 (pre-intellectual) 的、直覺的相遇方式。<sup>408</sup>對攝影者的當下認知來說，與被攝對象的相遇是一種隨機的邂逅，雖然此行為包藏著一種直覺的相遇，但是對攝影者的態度卻宛如一種瞬間生發的行為，理智感覺與自身潛意識交錯控制著攝影者本身，誘發而去釋放快門。因此，攝影者的特殊面不是看見某物，而是適時在場。由於攝影紀錄被攝對象的時間是很快的，所以攝影家使「看」變成一種新的計畫。相機可以提供個人的、客觀影像的臆想。所以並沒有一種只是單純的、一元的稱之為用相機紀錄或藉由相機幫助的看的活動存在，而只有攝影式的觀看活動 (photographic seeing) 存在，它既是一種人們看的新方法，同時也是它們可以進行的一種新的活動。照片並不只是寫實地處理現實，更是現實被細查、估量，甚至取代過去僅止於紀錄現實的情況，照片已經成為事物對我們顯示方式的模範。

攝影式的觀看活動也意味著一種在每個人都看到，卻把它視為太尋常之物以致於忽略的東西，重新在其內去發現美的才能。攝影家被認為應當不只是如世界本來

---

<sup>407</sup> Ibid., pp9-10.

<sup>408</sup> Ibid., p116.

的樣貌去顯示世界，它們應該透過新的視覺抉擇去創造而激起興趣。<sup>409</sup>攝影行為貫通時間歷史，透過技術材料的保持來擁有真實，擁有這過度的真實然後造成疏離，對影像實物情感的疏離成為了如今觀看照片的大部分情感。

## 二、即刻、行動與再創造

我們觀看一張相片，相片中的人物帶給我們一種真實又奇異的感受。這些相片中的人物，大多以同樣的眼神注視著攝影機，尤其是對同一個攝影者而言，攝影機所代表的觀看，尤其是肖像照片，對同一個攝影者來說，似乎有著相同的意義。

對一個攝影者來說，面對被攝景象所必須要馬上執行的事項便是即刻行動，攝影行為是一種與時空遭遇進而抓下時空中一瞥的行為，如此使一張照片並非單單是一位攝影者和一個事件之間偶然的遭遇結果。拍照（picture-taking）本身即是一個事件，而且這個攝影者擁有比從前更多的專斷權去干擾、去侵略或者去漠視眼前正在發生的任何事件。<sup>410</sup>

攝影行為過程所突顯的另一個重點便是行動，攝影者經由相機上的小孔，突襲了某個事件或某個人，當他完成了這件任務而未被察覺時，攝影者便達成了一項完美的行動。這裡我們再回到現象學對行為的探討中，一個行為永遠是被制定的某些事情，可以在不考慮行為主體與經驗的情形下來探討。每個行為均預設著一個行動，行為被隱匿地進行，而行動則是一系列的經驗，而這些經驗是在某行動者之具體與個人意識之內所形成的。而所有的行動都發生在內在時間意識中，也就是綿延。行動是綿延內在的執行，而行為是綿延超越的執行結果（duration-transcendent enactedness）。<sup>411</sup>

甚至，我們也可以透過前瞻預期的方式來賦予未來經驗的意義。對未來的預期，是行動概念的本質，而行動是指向一個已定之未來目標的行為。所謂的已定就是指

---

<sup>409</sup> Ibid., p89.

<sup>410</sup> Ibid., p11.

<sup>411</sup> 亞佛列德 舒茲，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 37-38。



完整的、明確的，必須具有過去性的成分。行動的目標必須兼具過去性與未來性。舒茲借用文法結構來表達這個複雜的情境，他說我們是以「未來完成式」描述行動的目標，意即目標或完整的行動，即使只是一種被預期，也是描繪為已結束完成的情形。<sup>412</sup>就好像，當我離開家要去旅行，即使是在我前往車站坐車的途中，這個去旅行的動作已經是被描繪著已完成的。

行動是攝影行為的精神內容，而照片是攝影行為的成就。攝影照片是攝影者對世界的援引，是機具對世界的再創造，也是觀者建構世界的材料與物。技術科技的進步使得我們不需再依賴實地所見來確證事實，這使得攝影的力量無遠弗屆，也無限遠大。這種創造可知世界的方式方便了人類的基本求知欲望，卻也造成了某種普遍化的危機。約翰 伯格就表示道，現今相片已經變成了普遍情境的一項證據，它指控所有的人，同時也沒指控任何人。<sup>413</sup>對我們來說，攝影的再創造，還必須有一連串超越「器」的基本認知。

### 三、布萊希特與間離理論

歷史進入了工業社會及後工業社會中時，人類的藝術活動發生了一連串的轉變。在班雅明看來，其中最明顯的是以敘事性為主的古典藝術的終結，與訊息性的現代藝術越來越難以理解。現代藝術所提供的作品並不是一目了然的東西，而是要經過一番探討與思索方能體會，而這樣的面貌在布萊希特的身上可以得到鮮明的體現。

布萊希特創立了敘事劇（Das epische Theater）就典型地掌握了現代藝術的特點，要求戲劇通過對間離技巧（Verfremdungstechnik）的運用，達到一間離效果（Verfremdungseffekt）。間離效果就是與現實相異，因而導致難以理解。用布萊希特的話來說，它的敘事劇就是通過抽調一個過程或者一個人物形象的理所當然、眾所

---

<sup>412</sup> 喬治 華爾胥，盧嵐蘭譯，英譯序，《社會世界的現象學》，台北：桂冠，1991，頁 xxi。

<sup>413</sup> 約翰 伯格，劉惠媛譯，《影像的閱讀》，台北：遠流，1998，頁 44。

週知並明白無誤的因素，使觀眾對它產生驚訝與好奇心，引導觀眾對於它所表現的過程或人物採取一種探討的、批判的態度，從而把握劇情所展現的真實。就班雅明看來，這樣的敘事劇明顯地走向了難解的道路，它使觀賞者不是一開始，而是最後才了解劇情。對於間離理論，布萊希特曾經在一篇論述中國戲劇的文章中說道：

藝術家觀察自身 彷彿也在看者觀眾，說，不是這個樣子嗎？但他也看著自己的胳膊和腿，顯示它們，端詳它們，最後也許讚美它們。<sup>414</sup>

攝影式的「看」的習慣，把現實當成一種「可能的照片」( potential photographs ) 的配置來觀看，所創造出來的是一種自然的疏離而非連結。<sup>415</sup>人們透過攝影影像而知道許多世界上的事情之後，卻在看見真正實在的事物後覺得失望或冷淡，當然驚奇也有之，但普遍的認知，仍然帶著對攝影照片與真實物間的差距。這些攝影影像將我們的情感從經驗的層次抽離出來，使我們的真實情感顯得越來越不真切。

攝影就像是世界自然演出的敘事劇，透過布萊希特所提的間離效果，使我們對世界產生驚訝與好奇心，也引導著我們對真實世界採取一種探討的、批判的態度。攝影者或被攝者看著照片，或看著照片中的自身，彷彿也是在看著觀看這張照片的觀眾。在此同時，也展示著照片中的軀體，顯示它們、端詳它們，也許讚美它們。就如同我們經常讚美照片中的我們，不是嗎？

攝影意指一種立即對於現實的接近，但這種立即接近的實踐結果卻是另一種創造距離的方法：以影像的形式佔有世界。我們已經普遍認知，攝影已被視為一種能和世界保有一種疏離關係的手段了。

---

<sup>414</sup> 詹明信，陳永國譯，《布萊希特與方法》，北京：中國社會科學，1998，頁 87。

<sup>415</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p97.

#### 四、表演行為與藝術快感

這裡再談到《明室》一書，巴特陳述他以感情為出發點，對攝影所具有的認識與思考，他使用他的個人現象學方法來思考攝影，他把照片分成三種客體：操作、承受、觀看。而這三種客體的身份分別是：操作者（Operator）即拍照的人；觀看者（Spectator）是閱覽報刊、書籍、相簿、檔案資料及攝影藏品的我們大家；而這個或那個被拍攝者，巴特認為是標的、指稱物、小假象及散發自物體的外表形象，巴特將之命名為攝影的幽靈（Spectrum）。而這個拉丁字近於希臘文的 simulacre 一字，也有「幽靈」、「散發自物之假象」等意思，因為其拉丁字根 Spectacle 而與「表演、景象」有關聯，同時有死者復返的意味。<sup>416</sup>

巴特又提到攝影之所以接近於藝術乃是因為經由戲劇。他認為透視法畫作、攝影與西洋鏡（diorama）三種行為都是經由暗箱而來的，而且都有一個獨特的中繼點：死亡。<sup>417</sup>照片力求生動，卻是僵在畫面上的死者，它力陳面對死亡的不安。就如同一般對戲劇的認知，在戲劇上有一層傳統關係，就是與死者儀式的原始關係：早期演員為了扮演死者的角色而脫離群眾；而化妝將自己的身體當作既是活物又是死的，如京劇臉譜、日本能劇面具等等。

攝影就像原始劇場，一種活人扮演的靜態畫（tableau vivant），在那啞角粉飾僵止的表面之下，我們看到的是死者。<sup>418</sup>或者另一角度，如宋妲眼中對尤金·史密斯所拍攝下日本水俣（Minamata）村那位的在母親膝上受苦的瀕死青年，是一幅好像被亞陶（Artaud）視為現代劇做法的真正主題而對之祈求的、為世界瘟疫的犧牲者而製作的聖母憫子像（附圖二十五），而整系列的照片更可視為亞陶「殘酷劇場」中的影像。<sup>419</sup>

藝術創作是用動作、線條、色彩、聲音以及言詞塑造形象來傳達情感。又有一種說法認為藝術創作是人類情感符號形式的創造。攝影藝術創作作為一種情感活

---

<sup>416</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981, pp9-10.

<sup>417</sup> Ibid., p31.

<sup>418</sup> Ibid., p32.

動，是利用攝影的獨特符號系統來表現人類的崇高情感。攝影的創造活動，其主要心理活動形式是意識活動，但也存在著無意識的直覺、靈感、頓悟等心理活動形式。攝影行為就像是一種表演行為，它以行為本身的內容，創造出攝影的快感，這種快感形式，既是形式也是內容結果。所以攝影行為的藝術快感，就藏在攝影行為的內容形式當中，這樣的攝影行為，無時無刻不存在於社會的延續當中，而且會一直持續下去。

---

<sup>419</sup> Susan Sontag, On Photography. New York: An Anchor Book, 1977. p105.

## 第五章 結論

攝影使人們的眼睛專注在表面上。  
為了這個原因，它遮蔽著猶如光和影一般閃現著，  
經由事物的輪廓散發微光的隱微生命。  
即使透過最銳利的鏡頭也無法捕捉它，  
你必須用感覺來摸索它。  
自動相機並不能擴展人的眼睛，  
它只是給人們一種奇特的、簡單如瞬間飛掠的視覺。

古斯塔夫·亞努許（Gustav Janouch）的  
卡夫卡對話錄（Conversations with Kafka）<sup>420</sup>

### 第一節 攝影行為現象學的提出

攝影是一種精確地複製客觀對象的技術手段，和逼真再現客觀對象的技術形式。人們藉由攝影的物質性與圖像性，突破了時間與空間的隔閡，與微觀與宏觀的運用，進而產生出來的工具手段。現今，攝影不只是一種傳遞知識的手段，更是一種交流情感的媒介。攝影成為人類社會活動的一個重要的組成部分，因此本論文研究，其首要目的便是探討在當前攝影行為滿溢豐富的時代中，對於此攝影行為現象學的提出。

巴贊（Andre Bazin）曾經指稱：攝影的實質不存在於得到的結果中，而存在於達到這個結果的過程裡。<sup>421</sup>所以談論攝影，必須去談論攝影行為，瞭解攝影行為，

---

<sup>420</sup> Susan Sontag, *On Photography*. New York: An Anchor Book, 1977. p207.

<sup>421</sup> Bazin “The Ontology of the Photographic Image” 中譯見崔君衍譯，《電影是什麼？》，台北：遠流，1995，頁

自然才能得到對攝影的完整認知。今天我們為了獲得一張照片，發現共有四種想像關係交互作用，即：我，我所想像拍攝出的我、攝影者眼中的我、依著攝影者技藝產製出的我。在這樣的想像關係中，可以發現每一個拍攝的過程，都是將相機前的我由主體轉變成客體（照片），而這就是描述攝影行為最簡單的基本公式。

今天我們談論攝影行為現象學，其本身就是帶著有著對於攝影世界的關懷。在現象學來說，現象的「描述」是他的生命線。這裡的現象學所研究的對象是透過意識流直接呈現在意識中的事物，是直接呈現在攝影行為活動中的意識。隨著胡塞爾開始的現象學世界分析，是作為我們自身對世界的體驗分析而完成的。所以我們發現在照片中：

指稱對象緊貼著相片，由於這獨特的黏附性，若想調整目光對焦於攝影，便有影極大困難。其中有的書專論技術，為了要「看」清攝影的浮指。不得不把焦距拉的很近。也有的書採歷史或社會學觀點，為了想觀察攝影的全盤現象，又不得不把焦點推得很遠。<sup>422</sup>

本文意圖作為一篇開展攝影的相關理論研究的起始，去認識與描述在攝影行為中意識與身體、主體與客體、身體與世界、我與他人之間的關係。<sup>423</sup>也唯有以攝影行為現象學為開始，方能深切地命中攝影美學應討論的重點。

## 第二節 展望攝影圖像的新時代

攝影的歷史源源流長，對於攝影最早的技術性發展，墨子（公元前 486-376）在《墨經》一書，就已紀錄了八條「針孔成像」的規律。發現了「景倒，在午有端」的規律。《經說》也記載著：景，光之人。煦若射，下者之人也高，高者之人也下，

---

13-22。

<sup>422</sup> Roland Barthes, trans. Richard Howard, *Camera Lucida*. NY: Hill and Wang, 1981. p6-7.

<sup>423</sup> 劉亞蘭，《梅洛龐蒂- 身體主體的互為主體性意涵》，政大哲學研究所碩士論文，1995，頁 64。

足蔽下光，故成景于上，手蔽上光，故成景與下。

當代，「攝影」這個稱謂，已然具有廣泛的含意，已經不單單侷限於傳統光影成像的基本概念。如今，攝影一詞已經發展成為一個多元多功能的文化影像體系。攝影隨著時代發展的變遷，產生了縱深與橫向的多層次、多方位的發展，並進而吸收多種學科之間的交互影響。因此，隨著攝影技術的多元發展，攝影技術的廣泛應用，已然共同構建出一個多技術、多形式和多結構的影像文化體系。

本文希冀接替著胡塞爾的思想，攝影行為就像是用現象學的小刀深入到我們的世界，體驗細密的皺摺的各個角落而加以描述。觀看照片有時候彷彿是在閱讀一幅世界地圖，然而我們讀到的並不單單是一張平面的圖面，在照片整齊的方框中，在畫面仔細安排的構思中，在被攝對象與光影色澤交叉的內容裡，在平衡的布局與清晰細節的交叉裡，在被攝對象所展現時空的氛圍中，我們看到了什麼？我覺得自己像是讀到了一段段的歷史，讀到了色彩斑斕的風俗，讀到了風格迥異的景色，當然這一切都是人的歷史、人的風俗和人的景色，因為在我們讀到了的一切裡，我們讀到了情感的波動。我想這就是攝影，攝影中的情感就像是河床裡流動和起伏的水，使歷史、風俗和景色變的可以觸摸和可以生長。它是由生活的細節和想像的細節來構成的，如同一滴一滴的水最終匯成了無邊無際的大海一樣。巴特說：

我試圖指出攝影的一個可怕的面向，那就是，攝影是沒有深度的，只是先前曾經存在的東西的一個「清楚的證明」。<sup>424</sup>

世界上沒有一條道路是重複的，也沒有一個人生是可以替代的。每一個人都在經歷著只屬於自己生活，世界的豐富多彩和個人空間的狹窄使照片浮現在了我們的眼前，照片打開了我們個人的空間，讓我們意識到天空的寬廣和大地的遼闊，讓我們的人生道路由單數變成了複數。屬於攝影的照片更是如此，廣大的照片世界可以

---

<sup>424</sup> 羅蘭·巴特，張碧珠譯，羅蘭巴特論攝影，《當代》，1995年9月，第113期，頁16。本文是1980年2月22日發表於《晨報》(Le Matin)的「從品味到出神」(Du goût à l'extase)，訪談者為 Laurent Dispot。

豐富自己的生活，讓我們的想像力逐漸膨脹。更有意思的是，這些與自己毫無關係的故事會不斷地喚醒自己的記憶，讓那些早已遺忘的往事和體驗重新回到自己的身邊，並且煥然一新。



## 參考書目

### 一、期刊論文

王經武，《論布爾迪厄的攝影社會學》，東吳社研所碩士論文，1992。

何福仁，《明室》敘語：西西 vs. 何福仁，《誠品閱讀》，1995，第23期，頁74~79。

林志明，《布希亞論攝影》，《影像的社會實踐》2000國際專題學術研討會論文集，中華攝影教育協會，2000年11月。

周郁齡，《從「A song for you—紅包場的故事」看攝影的觀看倫理》，《藝術觀點》，2002年7月，第15期，頁48~49。

侯淑姿，《女攝影家鏡頭下的女體》，《誠品閱讀》，1995，第20期，頁16~20。

張心龍，《歐、美攝影的發展趨勢》，《雄獅美術》，第301期，頁25~28。

許綺玲，《糖衣與木乃伊》，《新朝藝術》，1999，第7期，頁172~173。

—，《淺談波特萊爾與攝影》，《新朝藝術》，1999，第11期，頁158~159。

—，《看老照片想的事》，《新朝藝術》，2000，第19期，頁104~105。

郭力昕，《再談「女／體／攝影」》，《誠品閱讀》，1995，第23期，頁9。

郭思慈，《從符號學到現象學的轉向——羅蘭巴特論攝影本體》，《當代》，1995年3月，第107期，頁8-17。

陳政仁，《梅洛龐蒂論藝術活動的基礎》，政大哲學研究所碩士論文，1998。

陳英德，《記巴黎龐畢度文化中心「女性男性-藝術的性」大展（上）》，《雄獅美術》，第300期，頁10~18。

—，《記巴黎龐畢度文化中心「女性男性-藝術的性」大展（下）》，《雄獅美術》，第301期，頁96~108。

陳俊雄，《攝影作為一種藝術形式》，《當代》，1995年9月，第113期，頁18-29。

游本寬，《「美術攝影」試論》，《攝影與藝術：攝影學術論文集》，台北：中華攝影教育學會，1997，

頁 135-158。

游靜，你是你所看的- 從我看你看女體構築我們的身分，《誠品閱讀》，1995，第20期，頁12~16。

黃小燕，布烈松之後- Jeff Hargrove 的人像攝影，《誠品閱讀》，1995，第23期，頁117~119。

楊劍豐，《梅洛龐蒂漩渦存有論研究一體的結構與辨證》，東海大學哲學研究所博士論文，1996。

黃宏昭，《符號、擬仿、內爆——布西亞媒介社會論述探討》，中國文化大學新聞研究所碩士論文，1997。

劉亞蘭，《梅洛龐蒂- 身體主體的互為主體性意涵》，政大哲學研究所碩士論文，1995。

簡文欣，迷思與意識形態 - 從巴特與阿圖塞看攝影，《當代》，1995年9月，第113期，頁30-37。

龔卓軍，《梅洛龐蒂《知覺現象學》中的語言理論》，台灣大學哲學研究所碩士論文，1993。

一，身體與想像的辨證：從尼采到梅洛龐蒂，《中外文學》，1998，第26卷·第11期，頁10~50。

羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，張碧珠譯，羅蘭巴特論攝影，《當代》，1995年9月，第113期，頁8-17。

華特·班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯，攝影小史 (Kleine Geschichte der Photographie, 1931)，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998。

Roland Barthes, 'On Photography', *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*. New York: Hill and Wang, 1985, pp353-360. (原文出自 *Le Photographe*, February 1980, from interviews conducted by Angelo Schwarz (late 1977) and Guy Mandery (December 1979)). 羅蘭·巴特，王志弘譯，論攝影，《性別、身體與文化譯文選》，未出版，1995，頁205~212。

## 二、中文專書

王岳川，《現象學與解釋學文論》，濟南：山東教育，1999。

王治河，《扑朔迷離的遊戲- 后現代哲學思潮研究》，北京：社會科學文獻出版社，1998。

王雅倫，《光與電，影像在視覺藝術中的角色與實踐 (1880-2001)》，台北：美學書房，2000。

朱元鴻，文化工業：因繁榮而即將作廢的類概念，《文化產業- 文化生產的結構分析》，張苙雲編，台北：遠流，2000。

- 李文閣、王金寶，《生命衝動-重讀柏格森》，四川：四川人民，1998。
- 李鵬程，《胡塞爾傳》，河北：河北人民，1998。
- 汪文聖，《胡塞爾與海德格》，台北：遠流，1995。
- 狄源淪編著，《世界攝影大師-布列松（Henri Cortier-Bresson）》，江蘇：江蘇美術，1998。
- ，《世界攝影大師-衛斯頓（Edward Weston）》，江蘇：江蘇美術，1998。
  - ，《世界攝影大師-薩爾加多（Sebastiao Salgado）》，江蘇：江蘇美術，1998。
  - ，《世界攝影大師-卡什（Yousuf Karsh）》，江蘇：江蘇美術，1998。
  - ，《世界攝影大師-哈爾斯曼（Phillipe Halsman）》，江蘇：江蘇美術，1998。
  - ，《世界攝影大師—阿威頓（Richard Avedon）》，江蘇：江蘇美術，1998。
  - ，《品讀世界攝影大師精品—紐曼（Arnold Newman）》，北京：西苑，2001。
  - ，《品讀世界攝影大師精品—維吉（Weegee）》，北京：西苑，2001。
  - ，《品讀世界攝影大師精品—曼雷（Man Ray）》，北京：西苑，2001。
  - ，《品讀世界攝影大師精品—伯克 懷特（Margaret Bourk-White）》，北京：西苑，2001。
  - ，《品讀世界攝影大師精品—尤金 史密斯（Eugene Smith）》，北京：西苑，2001。
  - ，《品讀世界攝影大師精品—歐文 佩恩（Irving Penn）》，北京：西苑，2001。
- 阮義忠，《人與土地》：阮義忠攝影集，台北：攝影家，1987。
- ，《四季》：阮義忠攝影集，台北：攝影家，1990。
  - ，《當代攝影大師》，台北：攝影家，2000。
  - ，《當代攝影新銳》，台北：攝影家，2000。
  - ，《攝影美學七問：與陳傳興 / 漢寶德 / 黃春明的對話錄》，台北：攝影家，2000。
  - ，《攝影家西遊記》，台北：攝影家，2000。
  - ，《面對攝影大師》，台北：攝影家，2000。
- 吳明主編，《世界影像大師作品經典：環境人像3》，瀋陽：遼寧美術，2001。
- 周慶輝，張照堂總編輯，《台灣攝影家群象（13）周慶輝》，台北：耀昇文化，1994。
- 周憲，《20世紀西方美學》，南京：南京大學，1999。
- 卓昌勇、湯健萍、吳培秀，《攝影藝術學概論》，瀋陽：遼寧美術，1997。

- 季鐵男編，《建築現象學導論》，台北：桂冠，1992。
- 倪梁康，《現象學及其效應—胡塞爾與當代德國哲學》，北京：三聯，1994。
- ，《胡塞爾現象學概念通釋》，北京：三聯，1999。
- 涂成林，《現象學的使命—從胡塞爾、海德格爾到薩特》，沙河：廣東人民，1994。
- 島子，《後現代主義藝術系譜（上卷）》，重慶：重慶出版社，2001。
- ，《後現代主義藝術系譜（下卷）》，重慶：重慶出版社，2001。
- 張才，張照堂總編輯，《台灣攝影家群象（7）張才》，台北：耀昇文化，1994。
- 張剛，《畫意攝影》，杭州：浙江攝影出版社，1999。
- 張照堂，《影像的追尋（上）- 台灣攝影家寫實風貌》，台北：光華叢書，年代不詳。
- ，《影像的追尋（下）- 台灣攝影家寫實風貌》，台北：光華叢書，年代不詳。
- 張燦輝，《海德格與胡塞爾現象學》台北：東大，1996。
- 梁正居，張照堂總編輯，《台灣攝影家群象（10）梁正居》，台北：耀昇文化，1994。
- 郭力昕，《書寫攝影- 相片的文本與文化》，台北：元尊文化，1998。
- 陳傳興，明室鏡語- 由羅蘭巴特的明室談攝影美學的幾種問題，《憂鬱文件》，台北：雄獅，1992。
- 游本寬，《論超現實攝影- 歷史形構與影像應用》，台北：遠流，1995。
- 黃小燕，《藝術散步- 旅法藝術家攝影家訪談錄》台北：台灣攝影工作室，1999。
- 黃金鐘主編，經典攝影家叢書4：《昂利·卡提·布列松》（Henri Cartier-Bresson），台北：大拇指，1979。
- 黃翰荻，《台灣攝影隅照》，台北：元尊文化，1998。
- 葉秀山，《思·史·詩·現象學和存在哲學研究》，北京：人民，1988。
- 葉維廉，〈殖民主義·文化工業與消費欲望〉，《後殖民理論與文化批評》，張京媛主編，北京大學，1999。
- 楊小濱，《否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，台北：麥田，1995。
- 廖炳惠，《里柯》，台北：東大，1993。
- 熊偉編，《現象學與海德格》，台北：遠流，1994。
- 蔡瑞霖，《當代認知現象學—一場關於「所意」觀念的百年論爭》，未出版，1999。
- 蔡錚雲，《從現象學到後現代》，台北：三民，1995。

- 鄭金川，《梅洛龐蒂的美學》，台北：遠流，1993。
- 滕守堯，《審美心理描述》，成都：四川人民，1998。
- 薛華，《黑格爾與藝術難題- 一段問題史》，北京：中國社會科學，1986。
- 顧錚，《世界人體攝影史》，上海：上海文藝出版社，2001。
- ，《國外後現代攝影》，南京：江蘇美術，2000。
- 龔卓軍主編，《台灣現象學：性·身體·現象學》，台北，梅洛龐蒂讀書會，1997。
- 鷲田清一，劉績生譯，《梅洛龐蒂：認識論的割斷》，石家庄：河北教育，2001。
- Ansel Adams，謝漢俊譯，《安瑟 亞當斯論攝影》，台北：攝影家，1990。
- Rudolf Arnheim，滕守堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》( Art and Visual Perception, 1974 )，成都：四川人民，1998。
- Theodor W. Adorno，王柯平譯，《美學理論》，成都：四川人民出版社，1998。
- Roland Barthes，許綺玲譯，《明室- 攝影札記》，台北：台灣攝影，1997。
- ，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》，台北：桂冠，1997。
- ，《符號帝國》，香港：商務，1999。
- ，劉森堯譯，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》( Roland Barthes Par Roland Barthes, Seuil 1975 )，台北：桂冠，2002。
- ，屠友祥譯，《文之悅》( Le Plaisir du Texte, Seuil 1973 )，上海：上海人民，2002。
- Charles Baudelaire，郭宏安譯，《1846 年的沙龍：波特萊爾美學論文集》，桂林：廣西師範大學，2002。
- Jean Baudrillard 等著，路況譯，《藝術與哲學》，台北：遠流，1996。
- Daniel Bell，趙一凡、蒲隆、任曉晉譯，《資本主義文化矛盾》，北京：三聯，1989。
- Walter Benjamin，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998。
- ，王才勇譯，朱更生校，《機械複製時代的藝術作品》( Das Kunstwerk in Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1980 )，浙江：浙江攝影，1993。
- ，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人》( Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, London: The New Left Press, 1973 )，台北：臉譜，2002。
- ，林志明譯，《繪畫與攝影：第二巴黎書簡，1936 年》，《說故事的人》，台北，台灣攝影工作室，

- 1998, 頁 170-201。
- John Berger, 戴行鉞譯,《藝術觀賞之道》,台北:商務,1993。
- , 劉惠媛譯,《影像的閱讀》,台北:遠流,1998。
- Steven Best & Douglas Kellner, 朱元鴻等譯,《後現代理論- 批判的質疑》,台北:巨流,1994。
- Patrice Bonnewitz, 孫智綺譯,《布赫迪厄社會學的第一課》,台北:麥田,2002。
- Diana Crane, 趙國新譯,《文化生產: 媒體與都市藝術》,南京:譯林出版社,2001。
- Mikel Dufrenne, 韓樹站譯, 陳榮生校,《審美經驗現象學》( *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1953 ), 北京:文化藝術,1996。
- Carol Duncan, 王雅各譯,《文明化的儀式: 公共美術館之內》,台北:遠流,1998。
- William A. Ewing, 邱瓊瑤譯,《人體聖經》,台北:耶魯國際文化,1998。
- Vilém Flusser, 李文吉譯,《攝影的哲學思考》台北:遠流,1994。
- Gisele Freund,《攝影與社會》,台北:攝影家,1990。
- Suzi Gablik, 滕立平譯,《現代主義失敗了嗎》,台北:遠流,1995。
- , 王雅各譯,《藝術的魅力重生》,台北:遠流,1998。
- E. H. Gombrich, 范景中等譯,《理想與偶像- 價值在歷史和藝術史中的地位》,上海:人民美術出版社,1989。
- Martin Heidegger, 陳嘉映、王慶節譯,《存在與時間》,台北:唐山,1989。
- , 彭富春譯,《詩· 語言· 思》,北京:文化藝術,1991。
- , 孫周興譯,《林中路》,台北:時報,1994。
- , 陳小文、孫周興譯,《面向思的事情》,北京:商務印書館,1996。
- , 宋祖良譯,《海德格爾的技術問題及其他文章》,台北:七?, 1996。
- Frank Horvar, 劉例譯,《攝影大師對話錄》( *Entre Vues*, 1990 ), 北京:中國攝影,2000。
- Edmund Husserl, 倪梁康譯,《現象學的觀念》,台北:南方叢書,1987。
- , 張慶熊譯,《歐洲科學危機和超驗現象學》,上海:上海譯文,1988。
- , 倪梁康譯,《邏輯研究》第一卷,上海:上海譯文,1994。
- , 倪梁康譯,《邏輯研究》第二卷第一部份,上海:上海譯文,1998。

- ，倪梁康譯，《邏輯研究》第二卷第二部分，上海：上海譯文，1999。
- ，倪梁康選編，《胡塞爾選集》，上海：上海三聯，1997。
- ，張憲譯，《笛卡兒的沉思》( Cartesian Mediations: An Introduction to Phenomenology )，台北：桂冠，1992。
- ，楊富斌譯，《內在時間意識現象學》，北京：華夏，2000。
- ，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，北京：商務，1992。
- Fredric Jameson，陳清僑等譯，《晚期資本主義的文化邏輯》，香港：牛津大學，1996。
- ，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，北京：北京大學，1997。
- ，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。
- ，陳永國譯，《布萊希特與方法》，北京：中國社會科學，1998。
- Jean-Luc Chalunmeau，王玉齡、黃海鳴譯，《藝術解讀》，台北：遠流，1996。
- Thomas Laqueur，趙萬鵬譯，《身體與性屬- 從古希臘到佛洛伊德的性製作》，瀋陽：春風文藝，1999。
- Marc Le Bot，湯皇珍譯，《身體的意象》( Images du Corps, 1986 )，台北：遠流，1996。
- Jean-Francois Lyotard，島子譯，《後現代狀況 關於知識的報告》( La Condition Postmoderne —Rapport Sur Le Savoir )，湖南：湖南美術，1996。
- Jimenez Marc，樂棟、關寶艷譯，《阿多諾：藝術、意識形態與美學理論》，台北：遠流，1990。
- Maurice Merleau-Ponty，姜志輝譯，《知覺現象學》( Phénoménologie de la Perception, Édition Gallimard, 1945 )，北京：商務，2001。
- ，王東亮譯，《知覺的首要地位及其哲學結構》( Le Primat De La Perception Et Ses Conséquences Philosophiques, 1947 )，北京：三聯，2002。
- Gurevitch Michael (ed.)，陳光興等譯，《文化、社會與媒體》，台北：遠流，1994。
- Lynda Nead，侯宜人譯，《女性裸體》台北：遠流，1995。
- John O'Neill，張旭春譯，《身體型態- 現代社會的五種身體》，瀋陽：春風文藝，1999。
- Erwin Panofsky，李元春譯，《造型藝術的意義》，台北：遠流，1997。
- Edo Pivcevic，廖仁義譯，《胡塞爾與現象學》，台北：桂冠，1997。
- Harold Rosenberg，錢正珠、謝東山譯，《藝術品與包裝》，台北：遠流，1998。

- Arthur Rothstein, 李文吉譯,《紀實攝影》(Documentary Photography, Focal Press 1986), 台北:遠流, 1993。
- Jean-Paul Sartre, 陳宣良等譯,《存在與虛無》(L'ÊTRE ET LA NÉANT Essai d'ontologie Phénoménologique Éditions Gallimard, 1981), 北京:三聯書店, 1987。
- , 魏金聲譯, 龐景仁校, 影像論, 《薩特哲學論文集》, 安徽:安徽文藝, 1998, 頁 225-341。
- Hermann Schmitz, 龐學銓、李張林譯,《新現象學》, 上海:上海譯文, 1997。
- Alfred Schutz, 盧嵐蘭譯,《社會世界的現象學》, 台北:桂冠, 1991。
- James Schmidt, 尚新建、杜麗燕譯,《梅洛龐蒂—現象學與結構主義之間》, 台北:桂冠, 1992。
- Gunter Seubold, 宋祖良譯,《海德格爾分析新時代的技術》, 北京:中國社會科學, 1993。
- Barry Smart, 蔡采秀譯,《傅柯》, 台北:巨流, 1998。
- Susan Sontag, 黃翰荻譯,《論攝影》, 台北:唐山, 1997。艾紅華、毛建雄譯,《論攝影》, 長沙:湖南美術, 1999。
- Herbert Spiegelberg, 王炳文、張金言譯,《現象學運動》, 北京:商務, 1995。
- Andrew J. Strathern, 王並傳、趙國新譯,《身體思想》(Body Thought, 1996), 瀋陽:春風文藝, 1999。
- John Sturrock ed., 渠東、李康、李猛譯,《結構主義以來:從列維 史特勞斯到德里達》(Structuralism and Since: From Levi Strauss to Derrida, Oxford University Press 1979), 瀋陽, 遼寧教育, 1998。
- Bryaan S. Turner, 馬國良等譯,《身體與社會》(The Body & Society, 1996), 瀋陽, 春風文藝, 2000。
- Heinrich Wölfflin, 曾雅雲譯,《藝術史的原則》(Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915; Principles of Art History, 1932), 台北:雄獅圖書, 1987。
- Paul Virilio, 楊? 麟譯,《消失的美學》(Esthetique de la disparition, Balland 1989), 台北:揚智文化, 2001。
- Arnold Hauser, 居延安譯,《藝術社會學》(The Sociology of art, 1982), 台北:雅典, 1991。

### 三、外文專書

- Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception, the University of California Press, 1974. 魯道夫 安海姆, 滕



- 守堯、朱疆源譯，《藝術與視知覺》，成都：四川人民，1998。
- Roland Barthes, Stephen Heath trans., 'The Photographic Message, 1961' Image-Music-Text. NY: Hill and Wang, 1977, pp15-31.
- , trans. Stephen Heath, 'Rhetoric of the Image, 1964' Image-Music-Text. NY: Hill and Wang, 1977, pp32-51.
- , trans. Stephen Heath, 'The Third Meaning' Image-Music-Text. NY: Hill and Wang, 1977, pp52-68.
- , trans. Richard Howard, Camera Lucida. NY: Hill and Wang, 1981. 羅蘭 巴特，許綺玲譯，《明室-攝影札記》，台北：台灣攝影，1997。
- Jean Baudrillard, Photographies 1985-1998. Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz, Hatje Cantz, 1999.
- Pierre Borhan, László Beke etc., André Kertész His Life and Work. Paris: Seuil, 1994.
- Jacques Derrida, translated and Annotated by Alan Bass, Positions. The University of Chicago Press, 1981.
- Jessia Evans & Stuart Hall (ed.), Visual Culture: The Reader. London: SAGE, 1999.
- Vilém Flusser, trans. Anthony Mathews, Towards a Philosophy of Photography. London: Reaktion Books, 2000.
- Mark Francis & Margery King, The Warhol Look. Pittsburg: The Andy Warhol Museum, 1997.
- Michel Frizot ed., A New History of Photography. Köln: Könemann, 1998.
- Manfred Heiting ed. August Sander. Köln: Taschen, 1999.
- , Edward Weston. Köln: Taschen, 2001.
- William S. Johnson, etc., Photographs: George Eastman House Rochester. NY, Italy: Taschen, 1999.
- Jean Lacouture & Fred Rit chin, In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers. Italy: Magnum Photos, 1989.
- Suren Lalvani, Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies. New York: State University of New York, 1996.
- Jean-Francois Lyotard, trans. Brian Beakley, Phenomenology. Albany: SUNY, 1991.
- Patrick Maynard, The Engine of Visualization-Thinking through Photography. New York: Cornell University Press, 1997.

- Maurice Merleau-Ponty, trans. Colin Smith, Phenomenology of Perception. ( *Phénoménologie de la Perception*, Édition Gallimard, 1945 ) London: Routledge & Kegan Paul and Atlantic Highlands: Humanities Press, 1962. 莫里斯 梅洛龐蒂, 姜志輝譯, 《知覺現象學》, 北京: 商務, 2001年。
- , trans. James M. Edie, ed. James M. Edie, The Primacy of Perception. ( *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, 1947 ) Evanston: Northwestern University Press, 1964. 莫里斯 梅洛龐蒂, 王東亮譯, 《知覺的首要地位及其哲學結構》, 北京: 三聯, 2002。
- , trans. Richard C. McCleary, Signs. ( *Signes*, 1960 ) Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- , trans. Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Sense and Non-Sense. ( *Sens et Non-Sens*, 1948 ) Northwestern University Press, 1964.
- , trans. Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort, The Visible and The Invisible. ( *Le Visible et L'invisible*, 1964 ) Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- , trans. Michael B. Smith et al., ed. Hugh J. Silerman and James Barry, Texts and Dialogues. Jr. London: Humanities Press International, 1992.
- Therese Mulligan & David Wooters (ed.), Photography from 1839 to today. NY: Taschen, 1999.
- Susan Sontag, On Photography. New York: An Anchor Book, 1977. 蘇珊·宋妲, 黃翰荻譯, 《論攝影》, 台北: 唐山, 1997. 艾紅華、毛建雄譯, 《論攝影》, 長沙: 湖南美術, 1999。
- Alfred Stieglitz, Camera Work-The Complete Illustrations 1901-1917. Italy: Taschen, 1997.
- Lea Vergine, Body Art and Performance- The Body as Language. Milan: Skira Editore, 2000.
- The Photography Book, Italy: Phaidon, 1997.

#### 四、其它

Agence photographique de la Reunion des musees nationaux <http://www.photo.rmn.fr/>

Centre National de la Photographie <http://www.cnp-photographie.com>

The American Museum of Photography <http://www.photographymuseum.com>

New York Institute of Photography <http://www.nyip.com>

Nathalie Casabo Emprin Modern and Contemporary Photography

<http://perso.wanadoo.fr/nce-photo/home-ang.htm>

## 附錄

### 附錄一、照片圖版



附圖一

艾拉瑞和吉斯兒 (Alary & Geiser)

名片格式肖像 (Carte-de-visite portraits, 1860)

Michel Frizot ed., A New History of Photography. Köln: Könemann, 1998, p111.



Andy Warhol, "Diamond Dust Shoes"

附圖二

安迪 沃荷 ( Andy Warhol, 1928-1987 )

鑽石灰塵鞋 ( Diamond Dust Shoes, 1980 )

詹明信，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，圖版頁。



附圖三

愛德華 史泰肯 ( Edward Steichen, 1879-1973 )

羅丹 ( Rodin-Le Penseur, 1902 )

The Photography Book, Italy: Phaidon, 1997, p435.



附圖四

尤金·阿特傑 (Eugène Atget, 1857-1927)

波多那斯的死巷子 (Impasse des Bourdonnais, 1908)

William S. Johnson, etc., Photographs: George Eastman House Rochester, NY, Italy: Taschen, 1999, p445.



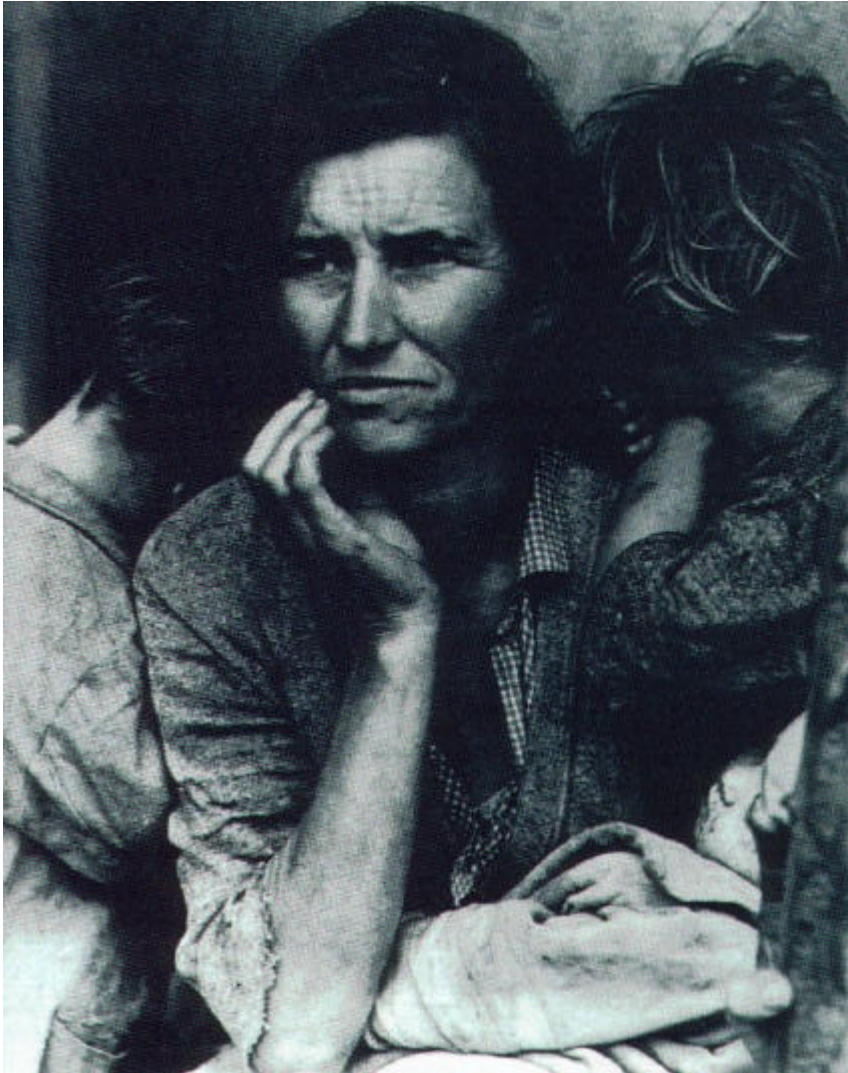
附圖五

尤金·阿特傑 (Eugène Atget, 1857-1927)

葛柏林大道 (Avenue des gobelins, 1925)

William S. Johnson, etc., Photographs: George Eastman House Rochester, NY, Italy: Taschen, 1999, p447.



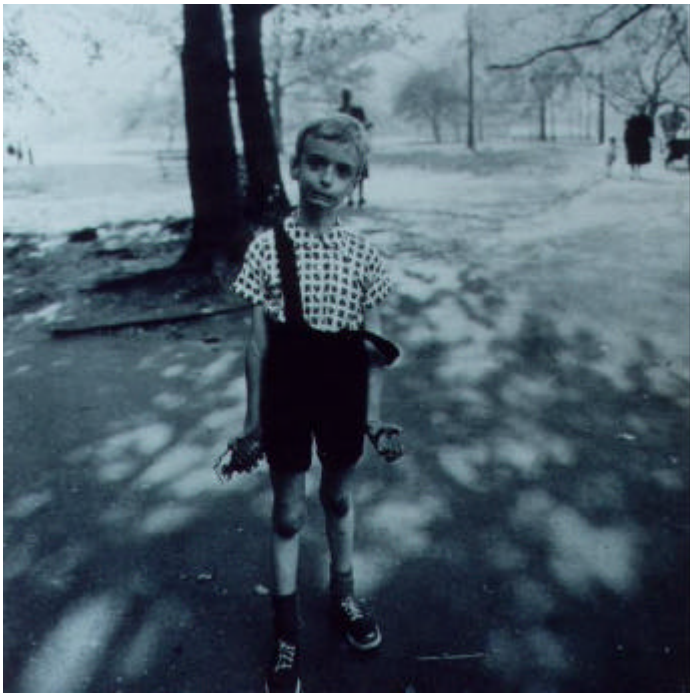


附圖六

桃樂絲 蘭 ( Dorothea Lange, 1895-1965 )

遷移中的母親 ( Migrant Mother, Nipomo, California, 1936 )

William S. Johnson, etc., Photographs: George Eastman House Rochester, NY, Italy: Taschen, 1999, p599.

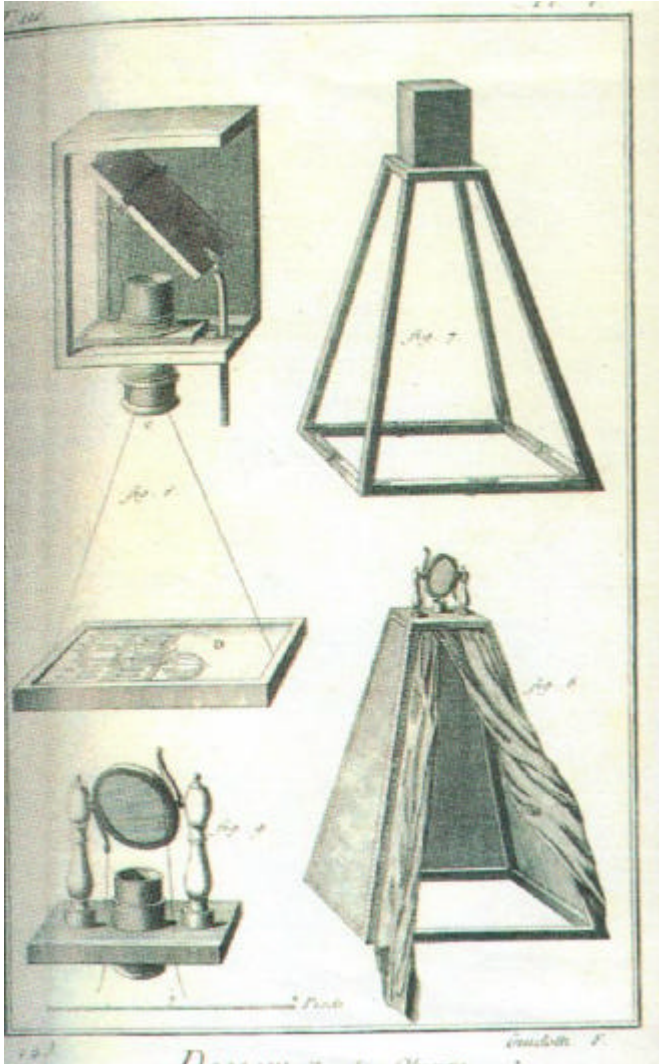


附圖七

戴安 阿布斯 ( Diane Arbus, 1923-1971 )

手中有玩具手榴彈的小孩在紐約中央公園 ( Child with Toy Hand Grenade in Central Park, New York City, 1962 )

The Photography Book, Italy: Phaidon, 1997, p23.



附圖八

古多 ( F. Guidott )

暗箱的製作描繪 ( Drawing of a Camera Obscura, ca.1751 )

William S. Johnson, etc., Photographs: George Eastman House Rochester. NY, Italy: Taschen, 1999, p37.



附圖九

四個審判身分證明文件的檔案

( Four files of the judicial identity service, Paris, 1906-1914. )

Michel Frizot ed., A New History of Photography. Köln: Könemann, 1998, p111.



附圖十

歐維真 詹 ( Auvigne Jan )

攝影蒙太奇，巴黎 1930 ( Photomontage. Paris, 1930 )

王雅倫，《光與電，影像在視覺藝術中的角色與實踐 ( 1880-2001 ) 》，台北：美學書房，2000，頁 75。



附圖十一

奧古斯特 桑德 ( August Sander, 1876-1964 )

青年農夫的週日盛裝 ( Young Farmers in their Sunday Best, 1914 )

The Photography Book, Italy: Phaidon, 1997, p401.

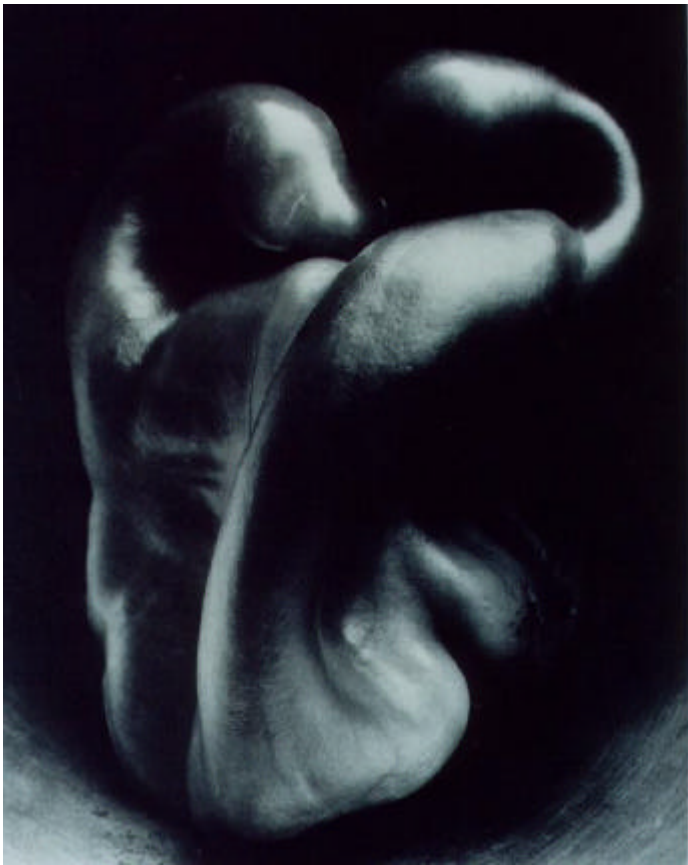


附圖十二

奧古斯特 桑德 ( August Sander, 1876-1964 )

麵包師父 ( Pastry cook, 1928 )

Manfred Heiting ed. August Sander. Köln: Taschen, 1999, p51.



附圖十三

愛德華 威斯頓 (Edward Weston, 1886-1958)

青椒，編號 30 (Pepper No.30,1930)

Manfred Heiting ed. Edward Weston. Köln: Taschen, 2001, p87.





附圖十四

安德魯 柯特茲 ( André Kertész, 1894-1985 )

流浪小提琴手，匈牙利，阿伯尼 ( Wandering Violinist, Abony, Hungary, 1921 )

Pierre Borhan, László Beke etc., André Kertész His Life and Work. Paris: Seuil, 1994, p79.

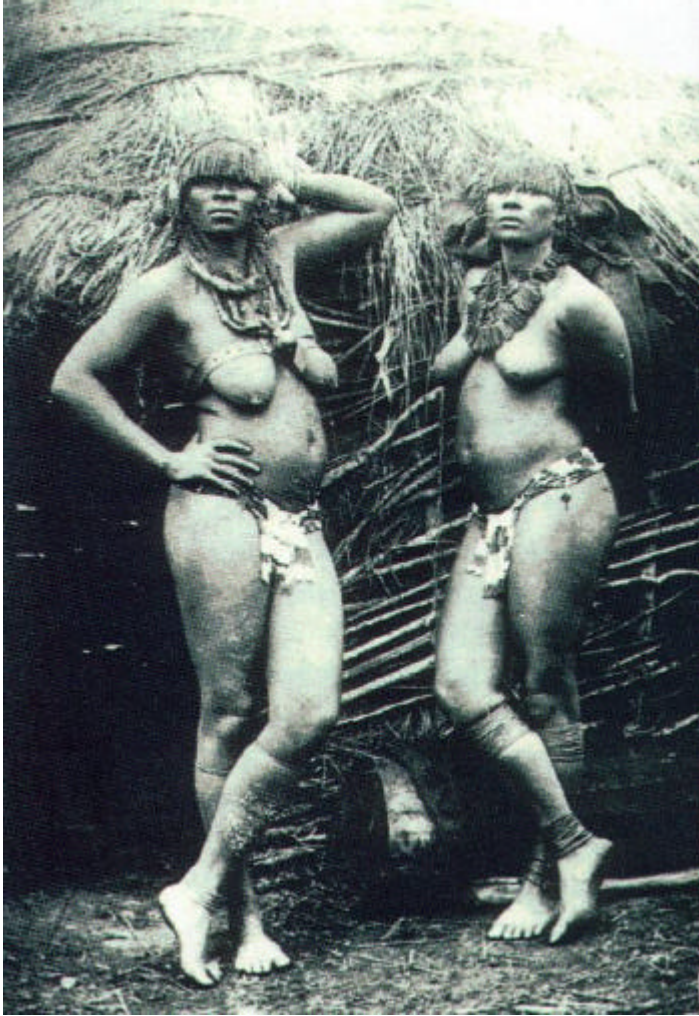


附圖十五

莎莉曼 ( Sally Mann, 1951- )

艾瑪，傑西與維珍娜 ( Emmet, Jessie and Virginia, 1989 )

The Photography Book, Italy: Phaidon, 1997, p294.

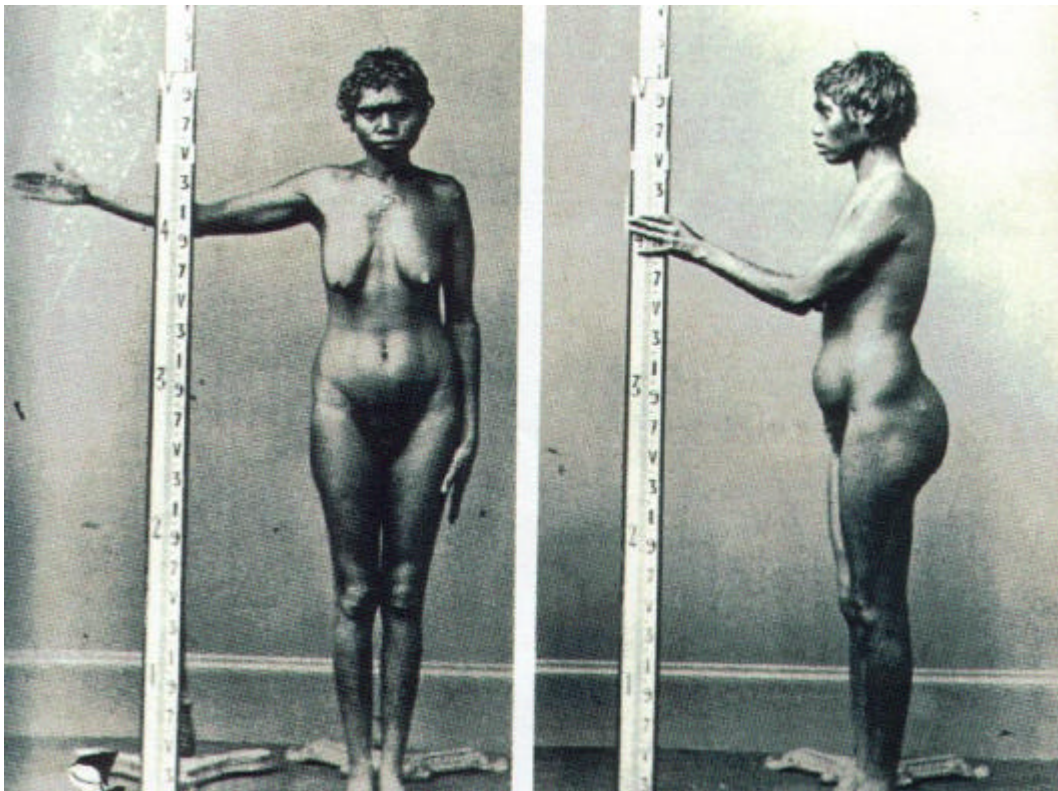


附圖十六

無名氏 ( Anonymous )

一個快樂的新年 ( A Happy New Year, Zulu Women, c.1879 )

William A. Ewing , 邱瓊瑤譯 , 《人體聖經》, 台北 : 耶魯國際文化 , 1998 , 頁 13。

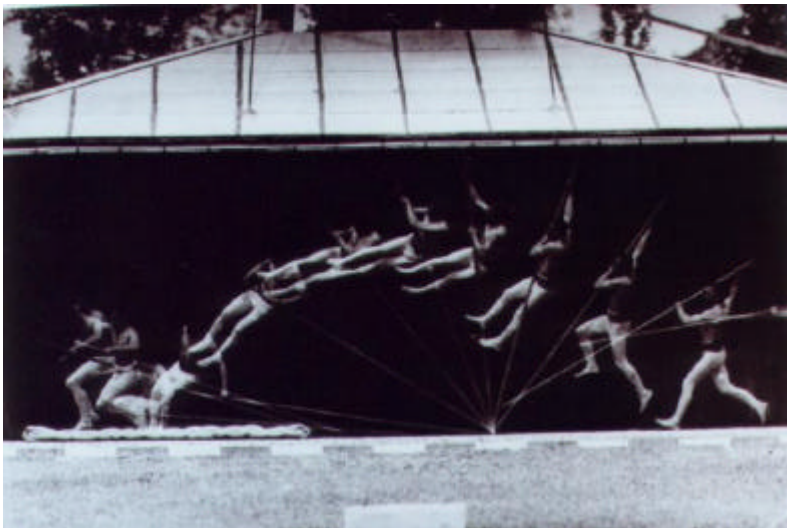


附圖十七

無名氏 ( Anonymous )

四張中的兩張南澳大利亞土著的人類學調查照片 ( Two of four views of a South Australian aboriginal female, 'Ellen' aged 22, 1870 )

William A. Ewing , 邱瓊瑤譯 , 《人體聖經》, 台北 : 耶魯國際文化 , 1998 , 頁 127。



附圖十八

朱利斯 馬雷 ( Étienne-Jules Marey )

撐竿跳的弧形動作 ( Movements in pole-vaulting, 1900 )

Michel Frizot ed., A New History of Photography. Köln: Könemann, 1998, p247.



附圖十九

芭芭拉 克魯格 (Barbara Kruger, 1945-)

《無題》(Untitled, 1989)

William A. Ewing, 邱瓊瑤譯,《人體聖經》,台北:耶魯國際文化,1998,頁337。



附圖二十

安德魯 柯特茲 ( André Kertész, 1894-1985 )

在動物市集內，巴黎 ( At the Animal Market, Paris, 1927-28 )

Pierre Borhan, László Beke etc., André Kertész His Life and Work. Paris: Seuil, 1994, p90.



附圖二十一

哈洛 迪 耶傑頓 ( Harold D. Edgerton, 1903-1990 )

牛奶滴皇冠 ( Milk Drop Coronet, 1957 )

The Photography Book, Italy: Phaidon, 1997, p132.





附圖二十二

雷尼 布利 ( René Burri, 1933- )

切 格拉瓦 ( Ernesto che Guevara, Havana, 1963 )

Jean Lacouture & Fred Ritchin, In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers. Italy:

Magnum Photos, 1989, p287.



附圖二十三

安迪 沃荷 ( Andy Warhol, 1928-1987 )

瑪麗蓮夢露 ( Marilyn Monroe(Twenty Times), 1962 )

Mark Francis & Margery King, The Warhol Look. Pittsburg: The Andy Warhol Museum, 1997, p49.



附圖二十四

辛蒂 雪曼 (Cindy Sherman, 1954-)

無題 (Untitled Film Still, #39 1977)

William A. Ewing, 邱瓊瑤譯,《人體聖經》,台北:耶魯國際文化,1998,頁349。



附圖二十五

尤金 史密斯 ( Eugene Smith, 1918-1978 )

智子和他的母親 , 日本水俣村 ( Tomoko and His Mother, Minamata, 1972 )

Michel Frizot ed., A New History of Photography. Köln: Könemann, 1998, p603.

# 作者簡介

林士民

1974 年生

台北市立成功高級中學

陽明大學醫學放射技術學系學士

南華大學美學與藝術管理研究所碩士

長期撰寫音樂相關之文字著作，主要散佈在多家報紙、期刊及網路上。  
研究廣及文學、戲劇、造形藝術、電影、建築等等藝術相關領域之文化研究。

主要著作見於：

都市空虛樣態的流動 Dialogue 建築雜誌 59 期 (2002 年 6 月) p136-139 ,  
人間福報覺世副刊 / 「光影裡的人生」專欄 ,  
聯合電子報古典音樂報 / 「悠遊音樂海」專欄 ,  
《Performance》牛耳藝術愛樂會員專屬季刊 ,  
《古典音樂》月刊 ,  
《玖玖樂訊》季刊 ,  
《音樂月刊》唱片評鑑 ,  
《音響論壇》雜誌 ,  
《CD-HI》唱片音響購買指南 ,  
《音樂與音響》月刊 ,  
等等相關之雜誌媒體及網路媒體。