

1

攝影思潮 今昔與論辯

Derrick Price and Liz Wells

目次

壹、導言.....	10
貳、美學與科技.....	11
一、新科技的衝擊.....	11
二、攝影是藝術？還是技術？.....	12
三、相片作為一種紀實.....	18
四、攝影與現代.....	20
五、後現代.....	22
參、當代論辯.....	24
一、何謂理論？.....	24
二、攝影理論.....	26
三、對寫實主義的批判意見.....	27
四、解讀影像.....	31
五、攝影的再思考.....	35
六、理論、批判、實踐.....	39
【個案研究】：影像分析：以 流離失所的母親 為例.....	41
肆、攝影史.....	54
一、何者是開創之父？.....	55
二、相片作為一種影像.....	56
三、攝影史的關注.....	60
伍、攝影與社會史.....	64
一、社會史與攝影.....	64
二、相片作為一種證據.....	65
三、武斷的攝影.....	68
四、機構與脈絡.....	70
五、博物館.....	71
六、檔案館.....	72
參考書籍.....	75

攝影的知識和書寫的知識同等重要。未來的文盲將是那些不知如何使用相機的人，他們就像那些不會用筆的人一樣。

納吉(Laszlo Moholy-Nagy, 1923)

壹、導言

本章將引介並討論攝影學的重要鉅作。參考資料包含(相對來說)新近的出版書籍以及時下的攝影論點。然而，這些書籍通常會回溯到早期的著述，因此可以察明攝影在歷史上的想法轉變。這股歷史思潮的重點不僅放在攝影本身，也同時聚焦於與攝影有關的藝術史與理論，以及更加廣泛的文化史與理論。

本章可分為四部分：美學與科技、當代論辯、攝影史、攝影與社會理論。主要目標則是將這些攝影學著述同時置於以下兩個脈絡：當攝影作為一種特殊媒介與實踐時其自身的歷史，以及更廣泛地與其相關的歷史、理論與政治考量等脈絡。因此，我們所介紹及思考的是，攝影學在進行理論化的計畫時，所出現的某些相關(迥異的)的研究取徑以及困境。

卡爾(E. H. Carr)已觀察到，歷史是由歷史學家提問而建構產生的一種概念(Carr, 1964)。因此，他認為，歷史告訴我們關於歷史學家的那一部分，就和被研究的時代或主題一樣多。甚至，歷史學家對資料的擷選與組織，在某種程度上，是被任何一個特定計劃的目標與智識參數所預先決定的。這種參數反映出歷史學家的旨趣，而他們幾乎總是必須考量到制度性壓力(例如：一段時間內的研究發現便要成為出版品的期望)。研究計劃的架構也常由意識型態及政治上的假設與偏好所支撐。

當述及攝影史時，這些觀察顯然很適切。它們同時也和攝影在建構歷史時所採納的研究方法息息相關。法國文化批評家巴特

(Roland Barthes)曾指出, 十九世紀同時給了我們歷史與攝影。巴特區分了歷史(他形容是:「依照顯而易見的公式來對回憶進行的捏造」)與攝影(他定義為:「卻是瞬間即逝的見證」)之間的不同(Barthes, 1984: 93)。對攝影本質的態度(它的脈絡、使用與對其本質的批評), 即是我們在這章要探討的內容。

貳、美學與科技

一、新科技的衝擊

攝影的出現是眾多科技發明中的一部分, 這些發明是環繞在十九世紀中葉的產物(包括電子產業上的發明, 以及光學與化學的新發現)。被推崇為偉大科技發明的攝影, 其美學(aesthetic)地位與社會用途不久即成為論辯主題。

發明的宣告與上市所帶來的興奮, 常擾亂我們看清一個事實: 發明是在人類社會中被研究與發展出來的。新機器通常被視為是社會變遷的能動者, 而非對該變遷的欲望所帶來的結果, 亦即, 是一種文化的原因而非後果。然而, 這樣的論點也可以反駁為, 特別的文化對新機器與新科技的投資與發展, 是為了滿足先前已預知到的社會需求。攝影即是一例。許多理論家們都已確認了攝影在十八世紀晚期的先驅地位。例如, 擴張中的中產階級對肖像畫的需求, 促進照相(Physiognotrace)❶裝置的發展與側面剪影(silhouette cutting)的出現, 這樣的發明超越當時可取得的(繪圖)工具(Freund, 1980)。巴沁〔Geoffrey Batchen, 譯者按: 美國作者, 著有多本和攝影相關的書籍, 例如《慾火: 攝影的觀念》(*Burning With Desire: The Conception of Photography*)〕也曾指出, 在一八三九年達蓋爾(Daguerre)與塔爾博特(Fox

❶: 該字的定義參見鮑德溫(Gordon Baldwin, 1991)的著作: 《相片的觀看: 專有名詞指南》(*Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms*, California: The J Paul Getty Museum and London: British Museum Press)。

Talbot)正式宣告攝影出現時,攝影早就成為「一種瀰漫於社會中的命令」(譯者按:達蓋爾研究出的攝影法,現稱為銀版攝影法,是用一張鍍銀的銅板,在不透光的箱內以碘氣燻至產生一層呈橙色的碘化銀。經由相機拍攝後用達 60 的氯化水銀顯影,定影是採用硫代硫酸鈉,洗去未顯影的碘化銀。塔爾博特發明的攝影方法,現稱為紙基貞片法,是目前攝影的基礎。這方法是用碘化銀及碘化鉀的溶液塗在碘化紙上,待乾後再用硝酸銀,醋酸及五倍子酸的混合液浸洗。曝光後用硝酸銀及五倍子酸溶液顯影,水洗後經大梳打定影便完成底片,印相前先將紙基上蠟使底片更加透明)。巴沁表列了二十四位人名,這些人早在一七八二年就已經「覺得有種迄今仍覺得陌生且不熟悉的慾望,亟欲擁有被自然光線凝結住自身的影像」(Batchen, 1990: 9)。攝影最必要的科技知識要素,在一八三九年以前就已適得其所,所以關鍵的問題不是誰發明了攝影,而是為什麼在那個特定的時刻,攝影被發現並即時成為一個活躍的研究場域(Punt, 1995)。

一旦一種科技存在,它便可能以各種已被預想到的及不可預知的方式引介給社會、用之於社會。文化理論學者威廉斯(Raymond Williams)曾主張,科技本身對決定它在文化的定位或使用,毫無助益(Williams, 1974)。如果認為科技可以決定文化上的使用,那麼還有許多部分有待解釋。這種觀點至少表達出,並非人們顛覆科技和抗拒其使用方法,或者發明原本未在計劃內或預想到的新使用方法。此外,新科技還結合了已建立的生產和消費之關係,並有助於清楚闡述(並非導致)這些關係與行為模式的轉移和變遷。

二、攝影是藝術？還是技術？

十九世紀時,論辯攝影本質的關鍵點在於,攝影作為一種新科技,它和藝術之間的距離有多遠。攝影能夠精確製作出呈現在它鏡頭前的影像,這樣的假定是眾所皆知的;影像透過機器被再製出來,因此不受人眼及人手選擇性辨識的影響。攝影這個媒介也同樣因為這個精確的理由,而無法進入藝術殿堂之大門。對攝影的假定是,它擁有正確的、超然的紀錄能力,而這個部分似乎取代了藝術家創作時的創造力。

法國詩人波特萊爾(Charles Baudelaire)描述一八五九年的沙龍時, 曾攻擊那些將攝影與藝術混淆的人。波特萊爾看到攝影能夠如實刻畫自然的可能性, 並因這個新發現而激動不已。塔爾博特曾將攝影定義為:「自然之筆」。的確, 他將所謂的影像形容為上鏡的繪畫(drawing), 似乎不斷地宣稱: 攝影具有一種化學性質, 但也絕對是一種實用的藝術。但有些警告卻是正確的, 因為那個時候對繪畫的認知各有不同。如果繪畫基本上被視為是功能性的, 而非創造性的, 那麼塔爾博特則樂於將攝影比喻為新聞素描的替代品。確實, 整個十九世紀的雜誌刊物, 定期刊載了關於攝影的地位是否等同於藝術之爭論。視攝影為科學, 以及視攝影為藝術的兩派文章, 都曾在法國期刊《光芒》(*La Lumiere*)刊載過^②。波特萊爾聯結起「攝影的侵入和今日極致的工業瘋狂」之間的關係, 並宣稱:「如果在某些藝術活動中放任攝影取代藝術, 那麼在不久的將來, 攝影將會排擠並敗壞藝術」(Baudelaire, 1859: 297)。就他的觀點來看, 攝影唯一的功​​能只是在支援知識上的研究:

因此, 攝影必須回復到它真正的責任上: 成為藝術與科學的女僕, 而且是一個謙遜的女僕, 如同印刷與速記這兩個藝術與科學最謙遜的僕人, 是既無創造力也無法替文學做任何補充的。讓攝影快速地豐富旅行者的相簿吧! 讓攝影在旅行者的眼前精確地還原他回憶中的空白之處, 讓它妝點自然主義者的圖書館、放大顯微鏡下的昆蟲; 甚至, 只要伴隨幾個事實, 攝影便能強化天文學者的假設! 簡言之, 任何人只要為了專業上的理由而需要絕對精確的素材, 那麼, 就讓攝影成為他的秘書或紀錄的保存者吧(Baudelaire, 1859: 297)!

「絕對精確的素材」被看做是代表攝影的印記, 因為大多數

^②: 李梅格尼及盧立(Lemagny and Rouille, 1987: 44)指出, 這本期刊的副標題是「回顧攝影: 精緻藝術—凸版攝製法—科學, 非政治性的雜誌, 每逢週六出刊」。

人都接受將攝影當作是可以完全忠實呈現主題的影像之媒介。尤有甚者, 在亟欲探索、記錄人類(自家及外邦)經驗並將其分門別類的十九世紀時, 還曾鼓勵人們要重視攝影, 將它視為自然主義式的紀實手法。波特萊爾(當時法國最傑出的批評家之一)不僅接受了攝影的真實性, 還補充道:「一旦縱容攝影介入那無可名狀與想像的領域, 那個因為人們掏出靈魂加諸其上, 才顯現其價值的領域, 只要讓攝影稍微影響到它, 那麼, 我們的麻煩就大了」(Baudelaire, 1859: 297)！在此, 波特萊爾以藝術反抗工業(其意義等同於機械的、缺乏靈魂的、重複的), 而藝術正是他認為在生命的存在中, 最重要的一個領域。因此, 波特萊爾正在召喚無理性(the irrational)、心靈(the spiritual)與想像(the imaginary), 而這些便是提供給汲汲營營於測量與統計精確性的實證主義者的解藥, 如我們曾提到的, 這種精確性正是十九世紀調查研究的特色。就此觀點來看, 相機的機械本質, 便成為反對它的用途能超乎一般使用的理由。

關於攝影運動中的特別流派：畫意攝影派(Pictorialism)的討論，參見第六章。

攝影家回應類似批評的方式主要分為兩種：他們要不是接受將攝影視做另一種有別於藝術媒介的說法，並尋思探尋這個媒介的本質特性；便是指出攝影不只是製造影像的一種機械方式，攝影創造與設法製造影像的方式，在某些程度上可與繪畫相互比擬。從一八五一年以後，「畫意」(pictorial)攝影便想藉著對元素組成的精心編排，以及減少攝影裡技術生產的意符(signifier)痕跡來克服這種難題。例如，他們必定會讓影像失焦，使其帶點朦朧模糊；他們讓畫面別有寓意，甚至呈現宗教的場景；而那些使用膠質重鉻酸蝕刻法(gum bichromate process)的攝影家，則努力刻畫、印記相片，以仿製出油畫似的質感。

純粹攝影(straight photography)：現代時期中，一種強調直接記錄形式的美國派攝影。

另一派的攝影者，則擁戴純粹攝影(straight photography)的特質，而非把攝影當作是製作單色畫的媒介。他們對攝影顯然能夠精確記錄下視覺世界的能力饒富興趣，並試著給予攝影影像正式的地位，他們也專心致志地鑽研攝影的本質特性，以終結繪畫。

大多數的相片都展示在陳列室的牆上，這是一個充斥著展覽沙龍、陪審團、競爭與獎章的世界。這段時期的期刊〔已包含《英國攝影期刊》(*British Journal of Photography*)在內〕，已出現同時討論

技術與作品結構規則的文章。如果有些攝影作品被尊崇為藝術，那麼，他們的創作者也將名列藝術家之林，並仿效藝術世界中的典型慣習。然而，許多城市裡那些遠離沙龍的主要街頭上，以攝影維生的人要靠著幫人們拍攝簡單的肖像照來攢錢，其中大部分的人們都無法負擔以其他任何一種的紀錄方式來留下屬於自己的影像。這並無法取悅那些畫家：

廉價的肖像畫家，最大的努力是，儘可能在最短的時間內以最低廉的價格，替某張臉龐畫出強烈的圖像。但這樣的功能已大幅度的被取代。甚至連那些已被賦予藝術家之名的優秀肖像畫者也幾乎都已涉身其中。攝影完成任務之快(使人們要聞風不動地坐著畫像這種讓人感到疲乏又麻煩的行為變得一無是處)想當然爾，它在相似程度上必然具精確性，讓許多人以嘗試的心態來體驗銀版照相法(Daguerreotype)、太陽印相法(Heliotype)、紙基負片法(Talbotype，譯者按：該法由塔爾博特所創，原文有時又稱 Calotype)，或者一些依靠陽光的光畫法(light-painting)，而不再信任極為不確定的藝術技巧(Howard, 1853: 154)。

這種工業過程，儘管受到波特萊爾與其他持相似看法的批評家的蔑視，但它在此時仍被視為一種可以同時提供機械精確性與品質控制的過程。於是，攝影開始成為工業時代中最廣為使用及最重要的溝通方法了^③。

約莫和波特萊爾同一個時間，伊斯雷克夫人(Lady Elizabeth Eastlake)也寫下了認同攝影不能被視為藝術的論點，但也強調這就是攝影所具有的力量^④。她如此主張：

③：九世紀關於寫實主義與攝影之間關係的有趣論點與論述，可參見葛林路易斯(Jeffifer Green-Lewis, 1996)的《景框中的維多利亞人：攝影與寫實主義文化》(*Framing the Victorians, Photography and the Culture of Realism*, Ithaca and London: Cornell University Press)。

④：伊斯雷克夫人是一位有能力的攝影師，並與倫敦攝影協會(London Photographic Society)——即後來的皇家攝影協會(Royal Photographic Society)——的首任會長伊斯雷克爵士(Sir Charles Eastlake)結為夫婦。

她(譯者按：意指攝影，原文以 She 稱之)是為了目前這個時代所創造出來的，這個時代中對藝術的想望只屬於少數團體，但大眾卻渴望著(或者更好的說法是，必定需要著)便宜、快捷又正確的事實。攝影，是向這個世界傳達此種知識的供應商。展現在她視野下的每一事物，她都是個公開的目擊者（「事實」是她所研究的對象）而事實既非屬藝術的領域，也非屬描述的領域。攝影而非信件、訊息，也非圖畫是一種人與人之間的新傳播形式，且此時此刻正歡欣鼓舞地填滿它們之間的空隙(Eastlake, 1857: 93)。

這種陳述將攝影建構為是某種承載「事實」的新知識，和新美學的發展較無關連。因為所有社會群體都需要這些「事實」，所以它和一種新型態的溝通形式便有了連結。這些事實並不神秘也非專業，而是屬於日常生活的領域。從這個方面來看，伊斯雷克夫人是第一位執筆主張攝影是一種民主再現工具的人，而每一個人都可以接觸到這些新事實。

攝影不僅是傳遞事實而已，它還創造出事實，然而伊斯雷克夫人卻視攝影為事物表象「宣了誓的目擊者」。「攝影不具意圖、不帶偏見的展現出這個世界」，這句吸引人的話語，多年以來一直無庸置疑地被當作是攝影的功用，而取得了如法律般的地位。對伊斯雷克夫人而言，攝影記錄事實，但絲毫未對任何呈現在它鏡頭前的事物加以挑選。攝影因為無法選擇及撿取景框內的物體，所以它才得以留在真實世界，避開了成為藝術的可能：

任何經由光線追溯而成的形式，都銘刻了一段偉大的時間軌跡：一個完美的吉光片羽、一個小時或一個時代。雖然我們孩童的臉孔可能就此不再成為藝術範本，也可能不再被藝術所能達到的真與美所包圍，但細支末節的**瑣事**(一雙鞋中的其中一隻、一組無法分割的玩具的一部分)都被賦予了認同的力量，而那是藝術所不曾尋求的(Eastlake, 1857: 94; **粗體字**為原文強調的部分)。

舊有的藝術階層已經崩潰。攝影背負了見證時間軌跡的大任，但它無法針對任何一段時間，述說其重要性、無法涉及「真與美」、無法梳理出隱藏在表面之下的原因。尤有甚者，攝影貪婪地記錄下任何在它視野內的事物。換句話說，攝影屹立不搖地居於真實的領域之中。

接著，「必要」(necessary)的事實變成是攝影所關注的焦點(但這些事實也可能是出於偶然)，這些我們往昔可能不會注意到的，或是忽視的事物將吸引住我們的眼光。伊斯雷克在攝影出現的十五年之內，就點出了攝影的社會用途，而這些用途已被付諸實行：

攝影已成為一個家用名詞，一個家庭的需求。就像可以以藝術及科學之名來使用它一樣，人們也能以愛、商業或正義之名來使用它。這種情景可以在排場豪華的沙龍裡以及髒污的閣樓頂房中被發現——可能是蘇格蘭的一個伶仃小屋，或者倫敦裡一座杯觥交錯的炫目大廈；也可以見之於偵探的口袋、囚犯的獄房，或用之於畫家及建築家攤開的書本上；穿梭在文件與樣本的工廠老闆與製造商身上，以及戰場上冷冰冰的胸膛裡都可發現它的蹤跡(Eastlake, 1857: 81)。

對伊斯雷克而言，攝影無所不在，並跨越各種階級，是一種流行的傳播工具。當然，並不是真的每個階級都將攝影視為是必須的「家庭需求」。伊斯雷克夫人期望這種情形可以在數十年後成真。攝影經過原先的練習者(這些人相對而言較富裕，視自身為實驗者或業餘愛好者)使用過一段期間後，也逐漸流傳廣布到那些從攝影中嗅出商業氣息的人手中，他們甚至開始搬演出如何「正確」拍攝人物與風景的慣習條約。

伊斯雷克聲稱，她口中的事實將透過一種新的傳播形式生產出來。但伊斯雷克無法給予這點更加清楚的定義。縱然伊斯雷克的定義模糊不清，但她的確界定出現代性(modernity)形成過程中一

班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940) :

出生柏林的班雅明, 曾於德國大學修習哲學與文學。一九二〇年代, 他遇見劇作家布萊希特(Bertolt Brecht), 班雅明的著述受其影響很深。

一九四〇年, 逃避納粹的班雅明發現自己受困於被佔領的法國, 最後在西班牙邊界自殺身亡。一九七〇年代, 班雅明的著述開始被翻譯成英文, 引起廣大的批評與迴響。他評述布萊希特的文集之英文版在一九七三年出版, 標題為《瞭解布萊希特》(Understanding Brecht)。

班雅明的著作, 例如他對波特萊爾(Baudelaire)的研究成果:《查理斯波特萊爾: 高度資本主義時代的抒情詩人》(Charles Baudelaire: A

Lyric Poet in the Era of High Capitalism, London: Verso, 1973), 使他成為闡述現代性本質的指標人物。他被譽為二十世紀最重要的思想家之一, 尤其是他從歷史角度對現代文化的審視。對學習攝影的讀者而言, 不可忽視班雅明兩篇很重要的論文: 攝影簡史 (A Short History of Photography, 1931) 及 機械複製時代的藝術作品 (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, 1936), 在討論新科技發展之文化含意時, 常會引進 機械複製時代的藝術作品 與 論哲學史 (Theses on the Philosophy of History) 這兩篇班雅明的著作。

個重要的成分: 一種過往無以名之的溝通形式(對傳統的科技及實踐產生錯置的影響)興起了。伊斯雷克夫人寫下此語時, 正值科技新知與科技變遷如排山倒海而來的著名歷史時刻, 而她認為, 攝影是這堆新科技的中心。於此, 那些認為相機的出現可以提高印刷地位的觀念受到嚴重挑戰(一個機械工具對它所支援的媒介產生不了影響)。儘管伊斯雷克夫人平靜地接受「攝影不是藝術」的這個觀點, 但她也暗示了, 這個媒介具有取代的影響力, 而且將影響到舊有的藝術結構。伊斯雷克認為, 攝影扮演著時間軌跡的目擊者角色, 但無論任何時刻, 它都無法對事物的重要性加以挑選或排序。它無法梳理出潛藏在表面下的事物, 只能貪婪地對鏡頭前的所有事物照單全收。二十世紀的前十年, 畫意攝影派(Pictorialists)佔據龍頭地位, 但爾後也從這個場域中節節敗退, 由純粹攝影起而代之。並且, 現代主義也已主張, 攝影和傳統的藝術要求是對立的。

三、相片作為一種紀實

一九三〇年代, 英國及其他地方開始認為攝影最主要的實踐即在於紀實。「紀實」這個專門術語的意思很潛顯易懂, 《英國牛津字典》(Oxford English Dictionary)對該字的定義即為:「紀實」(documentary), 是去記錄(document)或記載(record)。攝影在記錄人們與環境時,「它曾在那兒」(以專業被拍攝下來的事件)與「我曾在那兒」(攝影者)兩者同時發揮影響, 使得攝影的影像具有權威。攝影美學通常和西方平面藝術的傳統與宰制模式一致, 都包含了透視與消失點的觀念。確實, 就如許多批評聲浪指出, 攝影不僅附和了後文藝復興時代的繪畫慣習, 它還達到了情境與景物排列在視覺上的高度精確性, 這是繪畫難以望其項背之處。從這個方面來看, 攝影可以取代先前賦予給繪畫的再現(representational)任務。除此之外, 就如班雅明(Walter Benjamin)在一九三六年所主張的, 機械複製方法(指影像的大量生產複製與流傳)的出現, 改變了人們對藝術的態度(Benjamin, 1970)。當各地的人們都有機會接近以往陳

列在特別地點的獨特之物時，它們便失去了獨特性。人們現在可以更輕易地對藝術作品做出許多不同的解讀與詮釋，因此這些藝術品也失去了「靈光」(aura)。因此，對班雅明來說，攝影在本質上較為民主。這種態度現在還存在著。西方藝術認為，藝術家是一群天賦特殊感性與視野的人，因此，將攝影家當作藝術家，即是把他們當作一種種類特別的先知，他們精挑細選，拍出特別的相片，替畫面增添上權威與光環。

攝影在二十世紀被編派的任務，仍舊是要「詳實地」複製真實印象。第二次世界大戰後，歐洲批評家 德國的克拉卡爾(Siegfried Kracauer)和法國的巴贊(Andre Bazin)，都寫下了強調攝影與真實之間的本體論(ontological)關係的話語(Bazin, 1967; Kracauer, 1960)。班雅明屬於質疑攝影這方面效力的成員之一，他主張浮光掠影地複製表像，其所能透露的社會與政治情勢微乎其微，正是這些社會與政治情勢影響並限制了實際的人類經驗(Benjamin, 1931)。

攝影，在技術和美學上，都和現在/曾經出現於相機前的事物有著一種獨一無二與特殊的關係。類比式的(Analogical)攝影理論已被放棄，人們已不再相信攝影能直接複製真實的情境。但技術上而言，在特定時機拍攝下的某個環境(包括主題、構圖、光線、鏡頭特性、化學屬性、在暗房時的決策)，那些經由化學顯影製造出來的影像，仍具有指示的(indexical)影響力。這些可觀察到的基礎，替攝影增添幾抹本真性。義大利的符號學家(semiotician)：艾柯(Umberto Eco)便曾評論道，相片複製了視覺感知到的情境，但只複製到情境中的一些部分而已(參見柏金對艾柯的引用，Burgin, 1982)。相片因為本真性的靈光而成為圖像(iconic)，而且似乎產生了撫慰人心的熟悉感。相片中那讓人感到熟悉的主體之面容，透過既定的美學慣習表露出情感，也因而更強化了寫實主義概念與攝影之間的關係。因此，攝影的本體論的(ontological)論辯特徵即在於，它和何謂名符其實的藝術家及伴隨此問題而來的哲學、技術與美學議題息息相關。

最近幾年來，以電腦為基礎的影像製作，以及數位化並修訂攝影影像的可能性，已經讓紀實寫實主義的概念又墜入疑問的迷

班雅明(Benjamin, 1931)的文章 攝影小史 (A Small History of Photography), 收錄於《單行道》(One Way Street, London: New Left Books)一書。

參見第七章有更進一步的探討。

霧之中，相片所代表的權威感也倍受質疑。因此，有關於「攝影本真性」的論辯又再度沸沸揚揚，但這個問題本身即透露出，相片在日常生活的用語中，仍被視為是真實的。

四、攝影與現代

攝影誕生於一個批評的年代，人們對這個媒介的討論大多關注在它的定義，以及它如何和其他的實踐相區隔的特色上。無論何年何月，無法固守單一客體、形式與實踐的，就是攝影；甚至，攝影為了因應不同題材與社會使用之所需，而包含了各式各樣的影像創作與型式。人們對攝影這個媒介本質的討論，常常要不是落入化約主義——尋求超越社會或美學型態的攝影本質(essence)，就是極盡可能地描述，而從未將其理論化。

攝影，是現代主義(modernism)的主要承載者與形塑者，因為它不僅錯置了時間與空間，而且還破壞了傳統敘述方法的線性結構。二十世紀前半葉，現代攝影提供了一種特殊的觀看之道。某種程度來說，這個概念的歷史就如媒介本身的歷史一樣悠久。但在一九二〇與一九三〇年代時，大眾公認攝影擁有政治力量，並賦予它是現代最重要的傳播形式的地位，在這兩股力量達到巔峰之際，攝影開始展現出另一種特別的風貌。現代主義的目標在於創造出一個新世界，以及居住於其中之新的存有人類。舊世界在現代科技的聚光燈下，舊有的逃避與秘密將無所遁形。人們認為攝影眼(photo-eye)可以在光天化日之下深入，揭露、挖掘出一些「事實」，儘管這些事實會讓權勢者名譽掃地或者身心俱疲。正如歐洲與北美的一些攝影者所強調的(雖然用詞有些微不同)：攝影的另一個功用是，秀出這個世界，這個世界將是我們前所未見的。在這一點上，美國現代攝影對攝影觀看的強調，與一九二〇年代的歐洲，強調攝影為特殊的視覺觀看運動不謀而合。我們的觀感會改變，因為我們可以從陌生的視角看世界，例如，從放大鏡看、從高樓頂端俯瞰、從海底深處仰望。此外，攝影還可以有效證明我們「曾經在那兒」的經歷，它不僅僅證明了某人曾到某處一遊，

它還抓住了人們對一個陌生地點的真實體驗。相片是一種紀錄與紀實，凝結了世界表象變化萬千的剎那。

蔑視傳統美學形式、對機械大加頌揚的歐洲現代主義，是人們在宣稱攝影是最重要的再現形式時的背書。莫荷依－納吉(Moholy-Nagy)在一九二〇年代時曾說，此時此刻，我們的視野才得以矯正過來，並卸下肩頭上傳統文化形式的重擔：

每個人在自己達成任何主觀的立場之前，不得不先思考，哪一個才是視覺上的真實？哪一個是利用它本身的條件就足以解釋真實的？哪一個是客觀的真實？好幾世紀以來，想像出來的圖畫模式寡占了龍頭地位，並藉由偉大的個體畫家在我們的視野上蓋上戳印。而如今，它們將被棄如敝屣(Moholy-Nagy, 1967: 28)。

一個擺脫傳統形式與階級價值觀的世界，將被建立起來。在那個世界裡，沒有扭曲的傳統美學，所以我們可以觀看得更自由、更清楚。史川德(Paul Strand)在描述美國的攝影實踐時，曾替這個新世界命名。他認為這個世界是源於當地的，它所代表的革命意味不下於摩天大樓的出現。在史川德著名的《攝像》(Camerawork)一書中，他在最後的一篇文章中寫道：

美國，已經用屬於美國本身的語法表現出自己，它不再受到外來的巴黎藝術學派，或者本地與其血緣薄弱的徒子徒孫的影響〔攝影〕在美國已達到最巔峰的美學成就，在此，小團體中的男男女女，都以誠實與真摯的心在工作。有些人依照直覺在做，少數人則很有自覺。但是，沒有攝影背景或圖畫公式等束縛的人，也較少受到「什麼是藝術？什麼不是藝術？」這些已幾近枯竭之概念及派別的干擾，這種單純就是這些人最真實的力量。他們想說的每件事，都是靠自己的實驗所表達出來的，從真實生活中醞釀出來的。同樣地，建造出摩天大樓的創作者，也必須面對沒有

過往先例這樣一個相似的處境。這些創作者最必須要做的，是傾全身投入在這個新形式中，那麼不管是建築還是攝影，最終才會表現出生氣勃勃的作品(Strand, 1917: 220)。

在這段話中，以美國獨特的情形來看，攝影被視為是發展在歷史之外。史川德的主張是，一種新視野在開疆闢土時，靠的是勤奮的工作與一種純粹的力量。這不是一種文化傳承的產品，而是一種人類體驗的成果。

五、後現代

後現代(postmodern)的概念中有許多和攝影息息相關。首先，有一個關於後現代主義的哲學定義即是：包羅萬象的敘事之崩解與目擊歷史的終結。第二，擬像(simulacrum)的中心概念——符號無限制地生產、再製與循環，造成「原作」(original)與「複製品」(copy)之間真假難辨，因此，也許幾個半世紀過後，「靈光」便會褪盡，變得更平民化，這是班雅明曾討論過的部分。當然，其中影射相機的意味非常濃厚。最後，也有人認為，後現代這個時期的特徵，即是不斷地創造、循環、散佈與交換符號。

早在一八五九年，美國的法學家兼作家：霍姆斯(Oliver Wendell Holmes)就認為，攝影擁有一種權力可以改變那些獨一無二、聲名遠播的原作和我們之間的關係。他寫下了以下這段話：

圓形劇場(Coliseum)或萬神殿(Pantheon)都是獨一無二的，但印上它們影像的底片卻有數以百萬張排山倒海而來——這代表會出現數十億張相片！「大量」，總是意味著僵化及易於親近；其形式總是廉價並易於輸送。我們現在已經可以坐享創作的果實，而無需播種果核。任何可以想像的大自然及藝術之事物，皆將很快地為我們剝下它們的表皮(surface)。我們將獵取所有珍異、美麗之物，就如人們到南美打獵只為了動物身上的**外皮**(skins)一樣，最後僅留下只剩

下零星價值的殘骸(Holmes, 1859: 60)。

縱然霍姆斯的見解敏銳，但並不算是先見之明。霍姆斯確實察覺出原作與複製品在本質上的差異，而且，他也瞭解到影像經由大量交易後，將會改變我們與原作之間的關係，讓原作僅僅成為再現的來源。

攝影既然能夠複製真實事物的表像，那麼它在一個符號氾濫的世界中，佔據何等地位呢？詹明信(Fredric Jameson)主張，攝影是：

為了宣揚其觀看時的自主性，而和參考功能劃清界線，就內在差異而言，沒有任何替代之物可和攝影的這種自主性相比擬。內在的差異則使影像與參考功能之間的舊有關係產生決定性的轉變，被某種內部的或內化的事物取而代之。現在，攝影者對影像的關注，或多或少帶著反抗意圖，因此，他或她也就無暇顧及傳統上，影像需與外在某件事物「相似」(likeness)或「相配」(matching)的作用了(Jameson, 1991: 179)。

身為當代批評者之一，詹明信認為，攝影能夠在影像之外自主地存在，而無須再試圖以相片描繪事物。我們這些觀者，也不再需要絞盡腦汁地比較相片和相機景框的外在世界——物體、人物、事件之間的差異。擬像，是一個缺少原作的複製，這意味著：擬像，不假借外力就得以自足地複製。因此，在後現代性中，攝影可以不再是廣闊世界的指涉物，人們可以依照攝影本身內在的構成美學，來理解或批評攝影。而且，就如巴特所主張的，相片永遠，而且必須屬於某種事物(Barthes, 1948: 28)。

那麼，我們該如何使攝影不被淹沒在無數複製的影像中，而得以登上藝廊之殿堂呢？文化理論家克勞絲(Rosalind Krauss)曾經以下面這段話，形容了攝影與美學領域(區辨及評判的標準)兩者之間的關係：

美學宇宙中的差異 意即，評斷「這個是好的、這個是

壞的, 而這個, 就其絕對的原創性來說, 是有別於那一個的」 攝影在這個宇宙中, 把「無差異」(nondifferentiation) 提升到和「性質上的差異」並駕齊驅的層次, 而不再只是陳列一連串「數量的差異」。美學差異的可能性, 從自身的領域中崩塌殆盡, 而依賴美學差異而來的原創性, 也隨之消逝了(Krauss, 1981: 21)。

然而, 這種「差異的崩塌」, 已對繪畫和雕塑產生巨大的影響, 因為攝影無法維持單一的型態因而破壞了原創性, 而這種特性是建築在美學法則的深厚基礎之上的。多重的、可再製的、重複的影像, 解構了「原創性」的概念, 模糊了原作與複製品之間的界線。分析影像時, 是否具有「大師」級的手法這個分析元素逐漸變得漠不相關, 因為在擬像的世界中, 至關重要的是作者的原創性、藝術品的獨特性與自我表現的本質。

參、當代論辯

一、何謂理論？

每一個理論都扮演解釋的角色。但是, 就如最近的論辯風潮所教導我們的, 論述體系本身, 便隱含了真實世界中社會與政治的權力關係。解釋, 無可避免地會圖利某一部分的人, 今日那些聲稱站在中立與客觀立場的批評也包含在內。現在的理論家們較少關注另一種全球體系如何崛起, 質疑與挑戰現存的文化關係模式才是他們較關切的部分。目前的氛圍是, 任何順暢及條理清楚的理論, 反而較可能會招致懷疑。最危險重重的理論, 即是那些看來似乎無須解釋的理論(Ferguson, 1992: 5)。

所有與攝影有關的討論, 都離不開攝影的本質及其如何產生

意義等概念。爭論點並非在於這些討論利用了哪些理論，而是，它們認可了哪些理論。近來，攝影論辯的特徵即是，對攝影理論的探討分成兩派：第一種理論的研究取徑，其前提是影像與真實之間的關係；第二種理論則把焦點放在對相片再現影像的詮釋和解讀，相片是如何製作出來的則無關緊要。截至今日，這兩派理論已互有跨界，這點可從最近的理論脈絡旨趣與相片的使用中得知。

「理論」意指對某個特殊議題(或可能變成的議題)具有一致的理解，且已經適當地(appropriately)證明。理論在人們尋求解釋時便已綻現，它提供解釋的體系，並反映出特殊的智識與文化條件。理論的發展，則需伴隨著典範的建立或某種思考的方式而來，由此框架、建構出學術的想像。整體而言，十八世紀以降的現代西方哲學強調，人們已理性地思考並區別過主觀與客觀的體驗、可觀察到的或外部的體驗這兩者之間的分界，現代的西方攝影觀點也受此影響。這種思考帶來的結果之一，是科學與社會科學研究都採用了實證主義(positivist)的取徑，以及就如我們先前提到的，攝影就經驗上被當作是一種紀錄工具。實證主義不僅影響到攝影的使用，也影響到了人們對攝影的地位所持之態度。

攝影的學術探詢使用了各種不同型態的理論理解方式，例如，科學理論、社會科學理論以及美學理論。就歷史的角度來看，科學領域對理論的期望以及理論在人文學科中所扮演的角色，兩者之間有很明顯的差異。源自社會科學領域內部的論辯，已佔領了智識場域的空間，科學典範及人文學科也為此沸沸揚揚。二十世紀初/中期，文學批評把目光投聚在那些值得探究的偉大文本上，同樣地，藝術史也把心力放在「偉大的」藝術家身上，研究其核心作品，花了相當多的時間討論藝術家們的主要主題、技巧、影像源頭等。這種學術的架構工作，內含了一套特殊的批評標準，而且，也許藉著擁護剛出爐的藝術作品或者再次發現藝術作品的新價值，而來擴展這些標準也說不定。許多與攝影有關的主要展覽及出版商，把這種行為當作模範。他們在這個場域中篩選幾張相片，冠上「大師」之名。文學、藝術史及美學哲學領域中的這

種研究取徑, 其隱密難解的研究基礎已飽受批評。人們也同樣批評這種研究方式只是反映白人、男性的觀點旨趣, 反映出他們枉顧學術標準, 依自身另一種潛在的視覺與其他愉悅來進行研究, 事實上, 也確實如此。攝影領域中極具魅力的家庭影像或大眾影像即是一例, 它們本身的條件, 或者是在社會歷史中所佔據的地位, 長期受到人們的忽視。大部分的原因在於, 這些影像的美學與這個媒介的美學期望不相符合, 而且影像中的人物僅是些無名小卒。

歐洲大陸的智識論辯是一種更具系統的批評取徑, 這種研究取徑透徹地影響了一九七〇年代英美某些區域的人文學科傳統, 特別是攝影與文學這兩個領域的研究。這種研究方法的衝擊, 尤其可見諸於相對來說較為晚近(因此也較容易接受)的電影研究身上。但是, 藝術史與批評理論也出現了重要的轉變, 舊有的規則、已建立的方法與所全神貫注的事物都被取代了, 並出現了新藝術史(new art history)這麼一個新詞彙。漸漸地, 那些採用較綜合性的研究方法論的文化視覺研究, 逐日取代了將焦點侷限在傳統藝術史與美學這類的研究。

二、攝影理論

建構攝影理論最常碰到的關鍵難題之一, 以及在論辯攝影影像時所須優先考慮的事物是: 在科學領域、社會科學領域, 及人文學科領域中, 攝影的位置都高高在上。因此, 人們對攝影的本體論之論辯各有歧見。其中有一種研究取徑的焦點, 著重在人們觀看影像(及觀看的慾望)時的修辭學(rhetoric)分析。這種研究模式的前提是, 視覺傳播運用了語言學以及精神分析學(psychoanalysis)(這點特別重要)。這種研究取徑在理解影像如何製造意義的過程時, 是從較為廣泛的後結構主義(poststructuralist)觀點來看待攝影意象。

藝術家兼批評家的柏金(Victor Burgin), 曾在介紹《思考攝影》(*Thinking Photography*)這本文集時, 區別了攝影理論與批判理論之

間的不同(Burgin, 1982)。這種區別極為關鍵。直到一九八〇年代, 「攝影理論」的教育還需涉及科技與技術層面, 例如, 光學、色溫、最佳顯影溫度等。「理論」離不開基本的攝影技術。柏金主張, 攝影理論必須是跨科際(interdisciplinary)的理論, 不僅需關注技術層面, 也需更特別重視意義產生的過程。他還認為, 攝影理論還未完全發展出一個適當的形式。甚至, 我們最近才出現的攝影批判理論, 帶著評估、規範、權威以及自以為是的特質, 反映出浪漫主義、寫實主義與現代主義的美學理論與傳統, 以柏金的詞彙來說, 這是一種「令人侷促不安、自相矛盾的混雜之物」。另外, 柏金還指出, 直至一九八〇年代的攝影史, 都反映出相同的意識型態立場及假設, 這意味著, 這種歷史毫不批判地就接受那些主宰美學理論的典範。柏金提醒我們不要把攝影理論與一般的文化理論混為一談, 他認為靜態的、攝影的影像有其獨特特質。

就如我們所見到的, 很多批評已把焦點放在影像所具有的寫實主義特徵上, 這點和上述息息相關。電影評論家巴贊, 他在一九五〇年代一篇討論到主體的重要文章中, 強調攝影具有提供表面真理(truth-to-appearances)的特徵(Bazin, 1967)。桑塔格(Susan Sontag)也曾表達相似的看法, 儘管她用的詞彙意義較為廣泛。桑塔格於一九七〇年代發表一系列文章, 最後結集成冊, 即為《論攝影》(*On Photography*)一書, 她在書中討論到攝影有如現實的痕跡, 並懷疑攝影的影像能夠再製多少現實。巴特也提出類似的看法, 他在最後一本書《明室》(*Camera Lucida*)中, 強調攝影具有指涉(referential)的特質(Barthes 1984)。

三、對寫實主義的批判意見

攝影, 本質上是個不干預(non-intervention)的行動(Sontag, 1979: 11)。

因為人們認為攝影者的思考和相機這個作為紀錄的工具兩

柏金(Victor Burgin ed., 1982)《思考攝影》(*Thinking Photography*, London: Macmillan)

此書結集了八篇論文, 其中三篇的作者為柏金自己。儘管這八篇論文的立論基礎與焦點互有不同, 但皆力圖發展一個以物質性為基礎的方法來分析攝影的實踐。

巴特(Roland Barthes, 1984)《明室》(*Camera Lucida*, London: Fontana)

一九八〇年於法國發行初版, 原文為《*La Chambre Claire*》。巴特在他最後的這本書中, 針對我們對攝影的回應之道, 提出了一種相當複雜、賣弄詞藻(但絕不無聊且相當重要)的評論。

者是互相分離的, 因此, 相較於其他的視覺成品, 觀看者會發現, 要去判斷任何一位攝影者是否擁有創造力並非易事(Price, 1994: 4)。

以哲學的詞彙而言, 提供表面真相或現實痕跡這類的想法, 總是預先假定「現實」是一種既定的、來自外部的實體。把相片認為是實證證據的概念, 或把相片認為是一種描述性的目擊證據, 最終都是把現實視做一種對人類個體的外部連結, 而人們可以對此客觀地加以評定。如果現實以某種方法存在某處、呈現、外顯、以及可供客觀紀錄, 那麼, 攝影在參考功能上能提供多少的精確性, 以及人們想拍照的慾望, 或想凝視某個特殊地點或事件的慾望之意義, 就會變得是適切的。

桑塔格對相片的定義是: 它宛如模板, 直接地刻畫現實「痕跡」, 像是足跡或死者的面具。《論攝影》中一系列相關的文章, 本質上皆基於以寫實主義者的眼光來看待攝影而寫成的。她關心的是, 在何種程度上, 影像能適當地再現某個當下所發生的真實。她強調, 相片是凍結時間片刻的工具。如果相片誤導了觀看者, 那是因為攝影者在想傳達一種特殊的情境時, 他或她並未能找到一種適當的傳達方法。她認為攝影就是一種紀實、一篇報導, 或是像旅遊那類活動的見證。桑塔格也認為, 當人們處在陌生的環境時, 對相機的使用可以算是一種反應, 滿足工作或立場上的道德需求。但是, 這種行為也可能把旅行或其他經驗, 化約為一趟尋找上鏡事物之旅程。桑塔格也關切地指出, 作為報導者的攝影者, 和被記錄下來的個人、地方或情境, 此兩者間存有倫理的關係。攝影者, 尤其是新聞攝影者, 在這種關係中, 相對而言較具有權力, 因此有時會被人當作是掠奪者。她指出, 軍事調遣常用的語辭, 例如「上膛」(load)、射擊(shoot)等, 也是攝影實踐中的重要用語(譯者按: 在攝影領域中, load 是裝底片的意思, 而 shoot 代表拍照的動作)。在桑塔格的觀點中, 攝影能夠精確地報導或表現出事物之間的關連性是更為重要的, 這是攝影被賦予的相關權力。相片並不需要總是感性的或是在乘人不備時才拍攝, 人們也可能為了各式

各樣目的(包括警察辦案或刑事上的需要)而使用它們。

桑塔格討論攝影的方向, 從人們拍照的原因轉變到相片的用途上。這種討論被貼上了難以理解的標籤, 因為攝影影像本身的意義模糊難辨。她注意到, 人們總不願意撕毀親人的相片, 而政客們則透過焚毀相片來象徵他們的拒絕之意。桑塔格還形容相片猶如過往之人的遺跡, 而靜態的相片免其腐朽老去(相反地, 電影用的攝影機則保存了流動的影像)。因此, 桑塔格關注人們觀看相片時所流露出的迷戀情感, 她認為, 相片可能透露出那些連我們都未意識到的事物, 於是, 相片取代了記憶, 猶如目錄般的影像唾手可得。桑塔格還認為, 相片也可以讓我們不費吹灰之力地就能理解某件事物的過去與現在, 它們具有觸動人們情感的潛力, 但也同樣可能拉遠了人們以美學眼光來鑑賞影像的距離。相片對經驗的描繪, 也可能讓美的事物落入俗套。例如, 桑塔格注意到, 在看過無數張夕陽的相片後, 現在的我們再看到夕陽只會覺得平淡無奇。然而, 我們都知道, 相片本身即可提供意義, 因為它完善地包含, 也因此仔細地追溯了某人、某處或某件事物的遺跡。

美國評論家普萊絲(Mary Price), 她在《相片: 受限的奇異空間》(*The Photograph: A Strange, Confined Space*, 1994)這本書中提及, 相片影像能夠產生什麼樣的意義, 基本上取決於相片是在何種相關的口語描述及環境下使用。普萊絲對攝影的疑惑始自觀看與接收相片訊息的環境, 這一個觀點和桑塔格強調真實歷史世界中, 影像與其源頭的關係恰恰相反。因此, 普萊絲認為, 原則上, 一張只有單一事物的單一主題相片, 並不只有單一的意義, 而是會產生新的意義。她的分析沿著這種方法進行。她舉了好幾個特定的例子來試圖展現, 使用相片的方法與相片的脈絡化(contextualisation)決定了意義的內容。

寫實主義的攝影理論可採取許多不同的出發點: 第一, 相片本身是個美學的人工製品; 第二, 攝影慣習與攝影者的立場與行為; 第三, 觀看者或觀眾邂逅、使用、消費影像時的情境。特殊的出發觀點帶來不同的研究優先順序。例如, 當理論涉及攝影者與諸如媒體這樣的機制時, 便會產生一個主要的倫理問題是: 誰

擁有再現他人的權利？

桑塔格在寫實主義的論辯中抱持了一個特別的立場，她強調，要同時就相片的肖似特性與其指示的(indexical)本質來考慮相片影像的指涉(referential)本質。對桑塔格而言，相片的存在，精確地見證了某件事物、某個人或某處地方曾經以某種方法出現的事實。柯滋勒夫(Max Kozloff)曾經挑戰過桑塔格的這個概念模型，批判她的「相片可以追溯真實」的主張。柯滋勒夫轉而主張，相片猶如「目擊者」的觀點，充滿了誤解、部分資訊或錯誤見證的可能性，因為「目擊者」這個語詞即帶有隱指的意涵(Kozloff, 1987: 237)。柯滋勒夫在他的文章結集《攝影與幻想》(*Photography and Fascination*)這本書中，以「相片的引誘」這樣的疑問來展開論述。他的結論是：

儘管出現許多令人迷惑的反常現象，但相片仍然是我們視覺感知與記憶的最佳權威代表。在這個考量中，攝影顯著的「客觀性」，不僅賦予了相片高高在上的地位，也讓我們相信，相片保存了瞬間即逝的感動。相片的問世，顯現出掙扎於感知的我們究竟受到何種限制。透過精細到難以置信的內部接收器，我們才得以感知與詮釋外部的世界。但是我們自己卻無能為力去攫取或抓住那些永恆的、可與人分享的虛構之物。就實際來看，我們如儀式般地證實什麼東西在那裡，並自願地稱此為真實。擁有了相片，我們便擁有了具體的證據，因此我們的生命也不再如幻覺(Kozloff, 1979: 101)。

然而，影像和社會世界之間的關係已經建構起來了，值得注意的是，攝影的真實性或「精確的真相」所賦予的權威感，是攝影語言及攝影美學中的基本要素。人們理所當然地採用這種構築在寫實主義上的權威感，來闡釋那些透過鏡頭拍攝下來的影像。這種透過鏡頭為基礎而得的影像，和其他視覺傳播媒介有了截然二分的區別。讓我們再次引用柯滋勒夫的話：「對我們而言，繪畫

與相片最主要的差異是，繪畫暗示了它的內容，而攝影則無時無刻對它進行召喚」(Kozolff, 1987: 236)。相片與手繪(the autographic)或數位影像不同之處在於，它似乎是直接由外部所賦予的。參考物須依自然而現身，這是相片與生俱來的一個特別要求，因此使得人們將相片(以及電影膠捲與錄影帶)視做某種寫實主義的產物，而匠藝式的繪畫或肖像畫卻不被如此認為(儘管它們也是以觀察為基礎)。因此我們需要清楚地認可與陳述攝影的這個層面，以發展適合攝影的獨特理論。

四、解讀影像

在圍繞著我們的這個世界中，只有觀看才得以建立我們的位置。我們透過話語來解釋世界，但是話語卻永遠無法還原發生在我們周遭的事實。我們所看到的與我們所知道的，這兩者之間的關係便永遠無法確立(Berger, 1972: 7)。

符號學與精神分析學這兩派重要的理論發展，帶給人文學科關鍵性的變遷，也同時帶來了有關攝影意義如何建構的論辯。記號學(Semiology)或符號學(semiotics)是符號科學的思想產物，本源自於索緒爾(Ferdinand de Saussure)的《語言學概論》(*General Theory of Linguistics*, 1916)一書中的評論，但一直到第二次世界大戰後才有進一步的發展。符號學本質上是一種對文化行為的系統性分析，終極目標是建立起一種經驗證成的方法來分析人類的傳播系統。因此，符碼(code)——服裝、音樂、廣告等符碼，以及其他傳播形式的符碼——自成一套邏輯體系的概念，其所注重的是文本(text)如何建立起線索以供人們解讀或闡述。人們第一次發現符號學有一個事關重大的侷限之處是，它對表意(signification)體系的強調，並無法說明特定的符號解讀者(readers)是如何詮釋溝通，使溝通對處於特殊經驗脈絡下的自己產生意義。最近，當人們使用「記號學」這個語詞時，普遍是指涉較早期的結構主義語言學，此結構語言學相對而言是以一種較為固定的研究方法為基礎；而「符號學」

一詞的使用, 則代表晚期一種和精神分析學融合的方法, 是一種較為流動的分析模式, 對意義生產過程的強調甚於文本體系。思索詮釋與脈絡等問題的社會符號學(social semiotics), 則特別反映出對文化中人工製品與社會行為的強調。

巴特(Roland Barthes, 1915-1980)

在巴黎大學修讀法國文學與古典文學, 並曾於羅馬尼亞與埃及等國教過法語, 之後再回到巴黎從事社會學與符號學的研究。他在法國高等研究實驗學院(Ecole Pratique des Hautes Etudes)教授「符號、象徵與集體再現社會學」一門課。巴特有關於記號學發展及符號科學的著作, 使他成為家喻戶曉的一名人物。符號科學最早是在一九一六年由語言學家索緒爾提出, 但直到二次世界大戰後, 才具備完善的論述。巴特的出版著作包括: 《神話學》(Mythologies, 1957)、《符號學要義》(Elements of Semiology, 1964)、《符號禪意東洋風》(The Empire of Signs, 1970)、《影像、音樂、文本》(Image, Music, Text, 1977)等。《明室》(Camera Lucida)是巴特的最後一本著作, 原標題為“La Chambre Claire”(1980), 收錄他最著名的「影像修辭學」(The Rhetoric of the Image)一文, 這本書也是他唯一完整論述攝影的著作。

義大利的符號學學者艾柯(Umberto Eco)特別談到相片作為文本的情況〔參見他於一九八二年寫的「影像批判」(Critique of the image)一文〕。艾柯認為儘管影像與其參考物之間存有表面上的相似性, 但這種圖像符號就像其他的符號體系一樣, 是「完全任意的、約定成俗的且毫無動機可言」。因此, 艾柯強調那些形成詮釋的感知與文化理解的習規, 並針對攝影傳播中所隱含的符碼提出十大要點摘要。艾柯在提出這些符碼時, 相較下缺少詳細的說明, 整個模式中訴諸階層的因素也付之闕如。也因為這樣, 這便可以當作一個闡述複雜的符號學是否能成為一種攝影分析模式的出發點。

巴特(Roland Barthes)以視覺文化的符號學分析著名, 尤其是他的早期著作《神話學》(Mythologies)更是對此著墨甚多。巴特觀察了不同的文化現象, 歸納出日常文化可以透過傳播(視覺與口語)語言來分析, 且這種分析與神話或特殊的文化論述密不可分。這本早期著作的中心課題, 是發展出可以涵蓋所有意義生產過程的分析模式。這個概念同時帶有一般性, 且又顧及到特殊的文化特徵。例如, 巴特在《S/Z》(1970)中對短篇故事的分析, 便因此意圖要界定、測試及展示一套五組符碼的解釋潛能, 他並認為, 這套符碼的解釋能力足可套用在所有屬於說故事的媒介上(小說、電影、敘事)。巴特大部分的著述便以這種嚴謹的結構主義(Structuralist)方法論為特徵。他的晚期著作, 包括《文本的愉悅》(The Pleasure of the Text, 1973)、《明室》(1984)等的分析方法, 就不再強調以文本為基礎, 也少了點嚴謹的「科學味」(例如客觀地對表意性的現象分門別類)。這些著作考量的面向較偏向個別讀者、詮釋過程、心理分析因素, 以及我們所謂的文化「鬆動」(slippages), 因此也暗示了這些著作在某種程度上, 相信人們的能動性或反應是無法預測的。

《明室》是由一股欲以本體論來理解攝影「自身」(in itself)本

質之動機寫作而成的書籍。就符號學的詞彙而言, 相片是失序的, 因其無所不在的特性使得它難以被歸類: 「相片規避了我們」(Barthes, 1984: 4)。巴特以身為相片影像解讀者的角度開啟討論, 他認為書寫的風格是屬於敘事及修辭性的, 帶著個人的語調, 而他質疑: 為什麼相片可以觸動他的情感? 在這本書的第一部分, 巴特以紀實攝影與新聞攝影為例, 展開了對攝影本質與衝擊的評論。在第二部分中, 他把眼光聚焦在自身的家庭相片上, 尤其是在他母親的影像上, 我們可以從一些相片的日期中看出「歷史性」, 這即是說, 那些相片是在巴特出生前所拍攝的, 這是為了更能對主觀意義深入思考(這一部分的討論並未詳加說明)。然而, 外界之物卻不屬於特殊類型。例如, 商業影像的討論付之闕如, 利用這個媒介拍攝下來的精緻藝術品也未見討論。巴特的主要目標是, 他試著定義, 相片之所以特殊是因它是一種再現方法。拍攝相片的人(以他的話來說, 攝影者或者「操作者」)是誰以及拍照這個行為, 對巴特來講無關緊要, 觀看(觀者)的行為以及攝影的「標靶」(target)才是要緊事; 這意味著, 物體或人物的再現蘊含在相片的「光譜」(spectrum)中。因此, 他觀察到, 要畫肖像的人在擺出姿勢時就已預期到再現後的影像, 也已顧及到一個事實, 即, 這一張相紙將比實際的人活得更長久, 肖像畫者所針對的主題, 即這個實際的人在相紙上「死得扁扁」(flat death), 這張相紙暴露了這個人曾經在那兒, 而且也同時預言了實際的死亡。

巴特的總結是, 攝影的基本特點: 「指涉性」, 勝過藝術或溝通特質。他論述的意圖在於: 攝影的指涉物與影像緊密連結, 這是它和其他媒介迥異的獨特之處。例如, 繪畫時就不一定需要指涉物出現。要完成繪畫可憑記憶, 但攝影不能。這一點即顯現出攝影所具備的時空特徵。它處理是什麼(what was)的問題, 無論處於怎樣的條件或情境之下, 都是如此。對巴特而言, 攝影永遠無關當下, 雖然觀看的行動是發生在當下。除此之外, 攝影還是無從以文字來形容: 字詞無法比擬出影像的重量或衝擊。攝影總是與凝視及觀看息息相關。甚至, 相紙本身(這裡指的是經過化學過程製得的相紙)也是無形的。它, 不是我們眼睛看到的它(it), 而

是, 透過它, 我們看到再現之物(巴特認為這即是難以從本體論的角度分析攝影的難處之一)。

那麼, 某些型態的(並非全部)攝影中, 是什麼吸引了觀者? 身兼作家與講師的司托科斯(Philip Stokes)就曾指出, 當人們看著別人的家庭相簿時, 即有可能就像某一種無聊透頂的經驗, 「在每次的鬱悶禱文中, 總會出現這麼一個剎那, 有一扇窗開啟了一幅令人迷戀的景象, 那景象使我們的眼忘了觀看, 我們的心停止運轉, 只滿溢了疑問或一種單純的喜樂」(Stokes, 1992: 194)。為什麼某些影像能引起注意、讓觀者覺得有趣? 對特定的觀者而言, 其他影像為什麼無法對其「發聲」(speak)呢? 巴特認為, 相片能引起注意之時, 便是它擁有雙重元素之時——這兩種(或更多種)元素之間的關係是斷裂的、非邏輯關聯性的, 並且形成了影像之「謎」(puzzle)。「謎」是我們所用的詞彙, 巴特並未使用這個詞。巴特區別了知面(studium)與刺點(punctum)的差異: 知面對影像懷抱的熱情是一般的, 而且, 看到任一張特別的相片, 都確實會出現這種止乎於禮的興趣; 而刺點能引起注意(鑽進痛處、引起刺痛或揭開傷疤)。早先, 在一篇名為 第三種意義 (The Third Meaning)的短文中, 巴特認為, 攝影有其明顯及隱晦之處, 這暗示了當攝影作為文本時, 它們便進行創造意義的遊戲(Barthes, 1977)。這使得巴特想去發掘, 當人們對許多影像已能平常看待以後, 為什麼只有某些影像才能對我們產生衝擊。在此, 巴特再次詳細地描述以下兩種攝影的差異: 一為藉著主題事件的震撼(shock)或「呼喊」(shouting)才得以抓攫人們注意的攝影(特別能帶給人們驚駭的新聞攝影即是一例); 另外一種攝影則是經由刺點引起特定觀者心有戚戚焉的感觸, 這種刺點帶來的感覺超越了僅是驚訝或特殊的價值判斷。巴特認為, 這種感覺常發源自攝影中醒目的細節, 而非是由整個攝影的內容所帶來的, 他並認為這種感受是攝影自身本質上的產物。而我們認為, 這種想法侷限了巴特的論述。觀者特殊的過往經歷與興趣, 也是他會注意某些細節的原因——甚至, 那些相對來說較不引人注目的細節, 對某個人來說也可能成為關鍵的因素。易言之, 觀者與攝影之間的關係, 是產生心有戚戚焉或愉悅

感的基礎，這是一種允諾的行為，一種凝視特定影像的動作。

巴特繼而主張，視指涉物而定的相片自身處於意義之外。在這層意義下，巴特認為相片是「一則未含符碼的訊息」(這是他早期寫於影像修辭學相關文章中的用語)。因此，巴特認為，即時的是由社會觀察而來的事實，而非相片。對巴特而言，攝影最有力之時，並非因為它有透露的能力，而是因為，用巴特的話來說，攝影能夠「沉思」(pensive)。攝影會思考。當然，巴特知道相片並非一個思考的主體：相片只是一張無生命的紙。攝影者思考，肖像畫人物擺出姿勢，而觀者才可能產生深思熟慮的反應。只有透過觀看的行為，相片的生氣才得以出現。

巴特用字遣詞的精準(法文上的這種精準可以提供細微的差異，但就翻譯而言，似乎顯得過度準確)，以及個人的行文風格，某種程度上模糊了一般論辯的焦點，其在研究方法上較偏向現象學(phenomenological)，而非符號學。若論及相片可能具有的本質，則他的論點對我們大有裨益。猶如桑塔格一樣，巴特對相片的指涉性質也投以關注；但不同之處在於，桑塔格把這種指涉性質歸因於攝影的實踐範疇，而巴特則認為它是這個媒介的特徵，但攝影不一定非得依循這個特徵，它也可以是一種不含符碼的再現。相反地，我們不可能不透過操弄美學與文化符碼來審視影像。巴特最後也著墨了觀者的特殊性與觀看時的脈絡與原因(但相對上份量較少)。雖然巴特對凝視與觀看多有強調，但影像作為一種文本仍舊是他主要的論述重點，而非去探討影像與觀者行為之關係，因此讓他的本體論式結論帶有侷限。

五、攝影的再思考

個體作為一位觀者、相片訊息的接收與使用、以及相片(主觀上與集體上的)意義生產過程的本質等等議題，仍然是當代攝影論辯的中心。這些當代論辯受到了符號學理論及隨之而來的精神分析學的影響，社會歷史(social history)的考量也同是影響的一部分。

佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)

佛洛伊德豐碩的著作與以耐心鑄成的研究, 奠定精神分析學的基本原則。他的研究不僅用之於病理處方, 也成為理解人際關係與文化活動的工具。精神分析學無庸置疑地改變我們理解世界的角度, 也改變了我們自身。也許, 「潛意識」(unconscious)這個概念是佛洛伊德對當代思想最重要的貢獻。佛洛伊德堅稱, 人類的行為永遠行自於心智過程, 而人們並無法覺察到這個過程。佛洛伊德的概念是許多攝影者的作品基礎。

精神分析學家們對個體的強調, 可以見之於佛洛伊德(Freud)的人類心理研究中(自一八八〇年代以降), 這些想法現在或許被視為理所當然, 但在彼時, 卻反映了政治與哲學思考上的革命性觀點。對政治理論家而言, 個體被看成是社會最基本的單位, 同樣的, 個人也被賦與了一肩扛起社會與經濟命脈的重責大任。諸如尼采(被眾人視為個人主義之父)這類的哲學家, 強調個人的道德責任, 這類責任特別深受尼采概念中所謂基督教義的影響, 並淪為其奴隸。個人主義被視為是二十世紀西方經驗想當然爾的特徵。我們談的是個體消費者、專家的個體責任、家庭中的個體責任等等概念。然而, 這類想法相對來說還是比較新穎的。精神分析學對個體主觀回應社會經驗的理解方式, 替人類行為的研究帶來了新洞見, 讓此類的學術研究大受挑戰(而論及個人創傷之類的疾病時, 這類觀點也提供了病理上的治療方法)。

柏金(Victor Burgin)所出版的一系列論傳播與文化之著作中, 《思考攝影》(*Thinking Photography*, 1982)是一本聚焦於攝影學之理論、實踐與批評論辯的著作。這本書的作者群開啟挑戰攝影概念之濫觴, 對自主且具創造力之藝術家的概念, 以及紀錄「真實」的觀念大加質疑, 也詰問了何謂純粹的視覺語言之概念。其意圖是把攝影定位在傳播、視覺文化以及再現政治等意義較廣泛的理論論辯與理解之相關脈絡中^⑤。這些作者在談論攝影時所涉及或「定位」的藝術理論史, 也是個重要的主題。儘管書中的八篇文章(有三篇由柏金自己撰寫)所秉持的理論立場與批評風格互異, 但共同的是「發展一種唯物論(materialist)攝影分析的目標」。柏金所關注的攝影「是一種作為表意(signification)實踐的攝影」; 即在特殊社會與歷史脈絡下, 為了特定目的而成的特定作品。符號學是開始這種理論計劃的起點之一, 但就如柏金所言, 符號學並不足以解釋「攝

^⑤: 撰寫此書期間, 柏金正於英國倫敦中央工技學院(the Polytechnic of Central London) 即現在的西敏斯特大學(the University of Westminster) 教授攝影課程。他的其他著作有《之間》(*Between*, 1986)、《藝術理論之終結》(*The End of Art Theory*, 1986), 以及與人合編之《幻想之形構》(*Formations of Fantasy*, 1989)等書, 現在, 他則任教於加州大學(University of California)。

影機制、文本、傳佈與消費接合時之錯綜複雜」(Burgin, 1982: 2)。

實際上,一九七〇年代的左派論辯(關心階級、革命鬥爭、藝術家角色等問題)以及符號學(質疑寫實主義、精神分析學及觀者關係),是貫穿這整本文集的特殊軌跡(需要一提的是,雖然書中也提及性別問題,但沒有一篇文章是由女性理論家所寫)。這本書主要的理論是以唯物論分析、符號學作為理論開展的起點。唯物論的分析以重新印刷法蘭克福學派班雅明之「作為生產者的作者」(The Author as Producer)為代表(原文一九六六年在德國首次刊印),符號學分析的代表則是義大利語言學家艾柯的「影像批判」(Critique of the Image)一文。其他重要的歷史參考資料還包含俄國未來主義(Russian Futurism)以及形式主義者-建構主義者(Formalist-Constructivist)的理論論辯。

瓦特尼(Simon Watney)所撰寫的「製造怪異:一面碎鏡」(Making Strange: The Shattered Mirror)是書中的倒數第二篇文章,以批判的筆法描述古典馬克思主義模式的藝術生產過程。這篇文章主要探討的是觀看、幻影以及感知的社會本質,瓦特尼藉由俄國美學及布萊希特(Brecht)的理論來探討一九二〇年代/一九三〇年代多樣的表達形式,認為這些形式透過政治上及美學上的異化或「製造怪異」,而造就一種新的「觀看」之道。「一面碎鏡」這個副標指的是,攝影作為一面反映現實之鏡,或者作為一種透明的現實紀錄這樣的概念已經瓦解(就如我們將看到的,在此並未帶有柏金文章中那種精神分析學的意味)。瓦特尼為了清楚闡述所舉之當代歐洲與美國作品的例子,而在文章中簡短透過法國攝影家阿特傑(Atget)、包浩斯(Bauhaus)、理論家兼攝影家莫荷里納吉(Moholy-Nagy)、美國紀實攝影家艾博特(Berenice Abbott)等參考指標,把去熟悉化(defamiliarisation)這個概念和過往的攝影實踐連結起來。他認為,這些去熟悉化的作品平息了相片是否具透明性的謬見之爭。換句話說,如果我們放棄了以寫實主義理論來探討攝影,那麼,是否可以為了去熟悉化而使用有效技巧的問題,也就迎刃而解了。

符號學連同精神分析學,是柏金那三篇文章的資訊來源,這三篇文章也分別發展出一系列相關的觀點:在一種新藝術理論的

脈絡下被概念化的相片本質；從觀者的角度「觀看相片」的經驗；以及發掘對影像愉悅地回應之精神分析學的本質。因此，影像、詮釋、意識型態等論述之間的連帶關係，亦是他所關注的焦點。攝影、幻想、功能 (Photography, Phantasy, Function)一文將這個模式發揮得淋漓盡致，且文內最主要的部分是奠基在佛洛伊德從精神分析學的角度來分析觀看的行為，亦即，絕對沒有漠不關心的觀看。因此，他引導我們注意觀看時所投入(investment)的窺淫和戀物，他還認為觀看即是一種和意識型態論述相縫合的行為，並進一步主張，相片如同物神(fetish)一樣，是孤離的片段或剎那凝結的結晶，他還把相片的戀物本質形容成是其讓人迷戀的源頭之一。

這本文集出版後，顯然引起許多不同的批判回應。例如，傑佛瑞(Ian Jeffrey)在《有創造力的相機》(Creative Camera, 1985)中，談到他所謂攝影分析的發展中一條不幸的新界線，並嚴厲駁斥道：

歷史，不管是以辯證法或其他的方法，在柏金這一組成員的論述中，都是還未被充份敘述的一部分。人們常訴諸歷史但鮮少實踐。在這一場永不可能開始卻已有無止盡完善規則的遊戲中，在這種意義之下，我是左派份子(Jeffrey, 1982: 724)。

相反地，比內斯納特(Stevie Bezencenet)在《有創作力的相機》同樣的議題中，大加鼓舞超越傳統的攝影分析之意圖，(從技巧、藝術家與社會等三種觀點)邁向一個更為複雜且用來理解這個媒介的理論。他提到這本書的出版，點出了當代的一些論辯。他並認為：

理論的實踐以及實踐的理論化，逐漸在攝影的唯物分析發展中合而為一。這種過程將會引領我們進入語言學、社會學、馬克思主義、藝術史以及精神分析學等學門之內。如此一來，隨著我們對社會的操弄有更深瞭解後，我們便可以回過頭來研究影像的生產(Bezencenet, 1982b: 727)。

六、理論、批判、實踐

這一切到底和相片的構成有什麼關聯呢？視覺傳播的方法，想當然爾和特定的文化情境密不可分，因此也就反映了特殊的假定與期望。例如，以備受爭議的十九世紀為例，彼時對經驗證據的取得有股欲求，因此對攝影的期待是它那明顯能夠精確再現事物的能力。這種欲求或期望，根深蒂固地存於一些場域中，例如新聞攝影之中。甚至，它和理論上的概念也產生了互動。例如，不管是新聞攝影或其他形式的攝影，那套建立在視覺美學的準繩，都可以決定何謂「好的」相片。另外一個有異曲同工之妙的例子是一些和性別或種族等再現有關的議題，這些議題也和攝影有關，而且也對文學研究以及藝術史的正典帶來挑戰。

關鍵之處在於，這些來自多元學術場域的理論預設——從科學、哲學到美學——對視覺影像的製作和詮釋都交相起了作用。後現代帶來的結果之一，即是帶來一種理論探討形式的轉變，以及隨之而來的出版風格的轉變。而最近幾年來，攝影出版的風格，便逐漸在理論源頭上百花齊放，但卻較少追求將所有議題與計劃一網打盡的目標。一些文集納入並結合了不同的理論範圍，探討各種五花八門的主題，而人們已逐漸對其習以為常。

然而，跟其他藝術場域一樣，攝影批評仍顯得太合於規範，這些批評之作的評估，總是不離那些已被建立且已被認可的傳統與實踐。最糟的是，批評遮蔽了個人的意見。這些欲讓人印象深刻的批評，看起來彷彿深具客觀或權威。例如，評論文章的讀者們，為了增加自己的聲望而大力支持評論者。而最好的情況則是，批評可以對特殊作品的定位帶來助益，這些作品常涉及了特定的論辯，而這些論辯考量的主題，常是對影像之影響、意義、脈絡與輸入等加以爬梳闡述的實踐性問題。

為了思考攝影的傳播方式，我們必須把意義較廣的傳播理論也納入考量，同時也要思考，相片作為一種特別形式的視覺符號，如何在特定而不同的情境下被生產以及使用。因此，相片可能被

概念化成一個相交點，有各種不同的理論通則在此交會，這些理論和相片的生產、出版、消費或解讀與理解相關。在攝影理論化的計劃中，攝影最重要的特徵(猶如我們所知，這個特徵是攝影的指涉特性)從何而來，以及其和理論論述之間的關係，是一個重要的議題。這些理論涉及了影像的製作與解讀，但其立論觀點較為廣泛，例如，來自美學理論或性別政治。相片的指涉特質，以及相片的使用與詮釋脈絡之間的關係中存有一股張力，我們如何思考這兩者的關係，特別攸關攝影理論化的成敗。

相片最重要的特性(和數位影像剛好相反)是它終究需依賴(因而也得以帶來指涉)在最初曝光一剎那時，某個人或某件物體的物質性的在場。這種物質性的在場是一張影像之所以可能存在的起源或源頭，而且，也因為如此，這張影像也成了這個物質性的在場曾經存在的指示。就是這種指示性的地位，替影像帶來權威感，也因此，帶來了這些和寫實主義以及「真相」有關的重要理論論辯。攝影理論不能僅植基於光學以及化學之上(或者，結合光學及化學兩者的數學理論體系，也確實無法支持數位化影像的發展)。若假設攝影實踐無所不在，那麼這時可能會有一個雙重問題浮上檯面：第一，在特殊的實踐場域中，須要從成堆互有影響的理論論述中找到分析之道，或須要找到這些理論的優先順序；第二，要去定義或分析攝影專有特性的問題。如果巴特針對此主題發表的最後論述是我們的依據的話，那麼，就是攝影基本上具有的指涉特質，賦予了它特殊的威信、力量與重要性。如果我們的論述起點是從柏金那本立場互有迥異——包含符號學、精神分析、社會歷史等取徑——的文集出發，那麼，政治及意識型態(ideological)便成了必要的關注焦點。如此一來，攝影理論化的工作，便必須依賴各種模式極為複雜的分析發展，而這些分析在考量攝影時的出發點是如此南轅北轍。

影像是否客觀地存在，並非是決定這種概念化方式成敗的原因，場域內左右意義生產的力量才是。這種方式和符號學強調表意體系之情況，兩者可以相對照。事實上，在這種方式之下，我們被要求思考的，不只是文本以及它的生產與解讀；蘊含其內且

操作與衍生出意義的社會關係，也是需思量的一部分^⑥。真實的相似性是這種詮釋過程的基礎。足堪告慰的是，攝影和這點相去不遠，不只是攝影至少似乎複製了我們所看到的，或可能看到的。只要視覺再現可以對建構以及再確認我們的認同感有所貢獻，那麼，攝影影像顯然具備的寫實以及親近感，便特別地賦予了它有力的論述力量。

【個案研究】：影像分析 以 流離失所的母親 為例

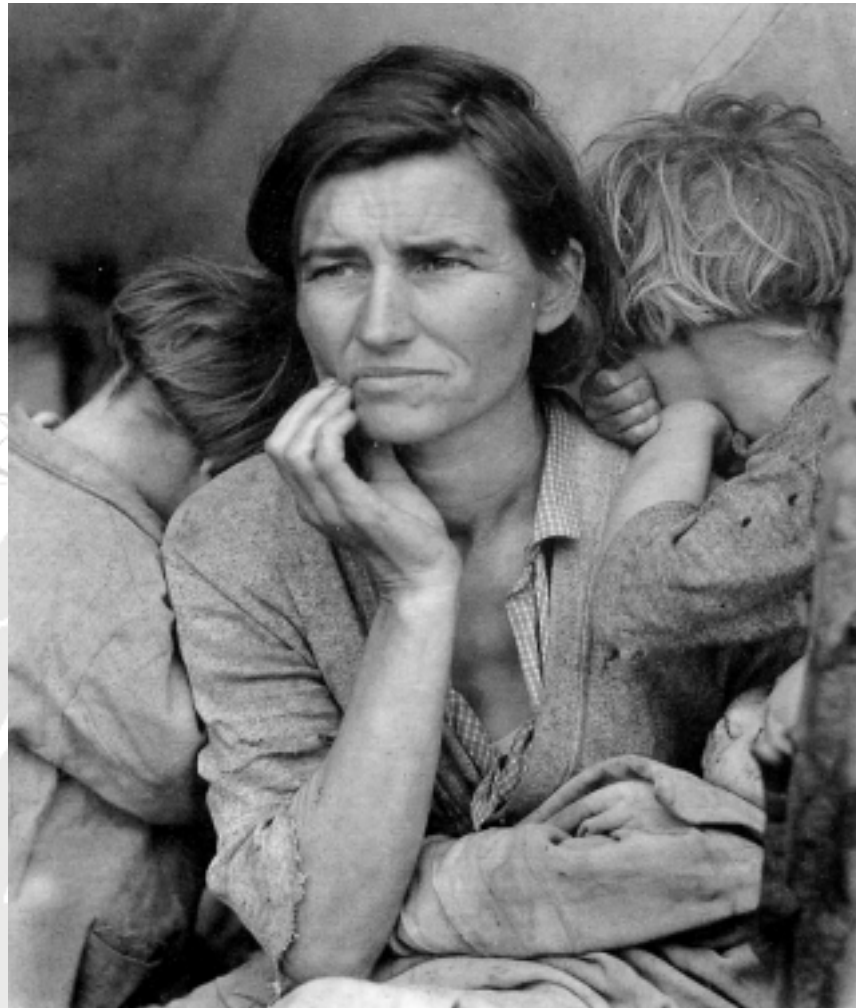
一九三六年，紀實攝影家蘭吉(Dorothea Lange)正受聘於政府創辦的農業安全局(Farm Security Administration, FSA)計劃。蘭吉曾仔細的描繪道，她在某天夜晚如何停佇在路旁——儘管她已經因一整天的工作而心力交瘁——觀察受僱來撿豌豆的人們。不到十五分鐘的時間，她重回路中，替一位婦女和她的孩子照了幾張相。其中的一張相片——流離失所的母親 (Migrant Mother)(參見相片 1.1)成了攝影史上最被大量複製的影像，廣為眾人所知，儘管人們對作者名姓一無所知。

接下來的六十年，這張相片被使用與脈絡化的方式各有不同。這張相片不再只是一張相片，它曾成為美國郵票上的圖案(敘述著一九三〇年代的衰落)；也曾成為某些卡通的源頭。這個影像的歷史，已經超越了它在農業安全局中的原始脈絡，逐漸成為世界上最偉大的新聞相片之一。許多批評家都曾評論過這張相片，指出這張影像在各種不同時候的用途。

分析相片可以有許多不同的方式。每種分析模式反映出它自己特殊的關注與優先排序。例如，任何一張相片都可能：

例如參見羅絲樂(Martha Rosler)著名的評論——《中、四周與後記：論紀實相片 [In, around, and afterthoughts (on documentary photography)]》(這篇文章大量被複製)；或者戴薇朵夫(Judith Fryer Davidov, 1998)的《女人的攝影》(*Women's Camera Work*, Durham and London: Duke University Press)開頭第一章。

^⑥：對再現、符號學、以及論述實踐這些問題有更好的一般討論，可參見霍爾(Stuart Hall, 1997)在其所編之《再現、文化再現與表意的實踐》(*Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage/Open University)一書中，其所作的第一章：再現之工作 (The Work of Representation)。



一般而言，評論影像的方式會有兩種或三種分析取徑。例如，關注相片作為一種證據之地位的分析，可能也會對攝影者的意圖與生產情境有興趣；符號學的分析對美學規範與文化脈絡也具參考作用。這個個案研究的分析有一系列的標題，這是為了避免太過強調那些學術學門之間的人為界線，也為了盡可能地展現我們跨領域的寫作方法。這些標題也暗示對相片的分析是多麼特別地可以同時蘊含各種不同範疇的關注。

相片 1.1：蘭吉，流離失所的母親 (Migrant Mother, 1936)

- ◆ 被看做是一種社會或歷史的證據
- ◆ 被當作和攝影者的意圖有關，以及被當作是一種特殊的生產過程脈絡來研究。
- ◆ 與政治及意識型態有關。
- ◆ 以和過程及技術有關的角度來被評估。
- ◆ 被以傳統的美學及藝術再現來考量。
- ◆ 涉及階級、種族、性別等相關討論。
- ◆ 參考精神分析學來進行分析。

◆被當作是一種符號學文本來解碼。

這邊我們將以蘭吉的「流離失所的母親」為例，來闡述與評論這張相片曾被討論的方式，也會將注意力放在一些特殊評論之所以成立的假設之上。

■相片作為一種見證

既然蘭吉拍了許多張母親與孩童的相片，為什麼只有這一張的影像會變得如此著名？針對此點，許多批評者是如此評論的：

這位女性被純粹當作主體來使用。她在蘭吉所安排與決定的、具象徵意義的構圖中，適得其所。蘭吉在這一「系列」拍攝的其他相片，看起來確實更加精心打造、方向也更明確。然而，它們看起來很遙遠，缺乏了臨場感，而這正是蘭吉在「流離失所的母親」中成功塑造的氛圍。蘭吉憑藉著她對孩童與母親的利用而創造出一個感情滿溢的文本。母親佔據的重要位置，父親的缺席，母親「視線」的方向，都為這張相片的影像增添了情感與感性。這位女性在人們眼中已經成了一種象徵，超越她原本存在的真實感。而就如蘭吉所承認的，她對「她的姓名與她的歷史」興趣缺缺(Clarke, 1997: 153)。

蘭吉在帳棚前為這位婦女與其孩子照了五張相片(參考相片 1.2 至相片 1.5)。其中一張被選做出版用，並成了二十世紀最廣為人知的相片之一。我們可以看到，這張相片的影像略去了許多可言說且可標明特定時空的細節(例如，無法從相片中看到背後的帳棚以及林地或者傢俱)。

這張相片完全符合攝影者的意圖，而且也確實與農業安全局的計劃一致。計劃統籌史采克(Roy Stryker)在訪談中如此表明：

史采克：我仍覺得它是張非常好的相片。我想，它是美國最

比較、觀看這張相片與其他相片，我們可以找到攝影者決定形狀與影像結構的標準，而且也不禁思量，為什麼其他的相片，在紀實美學與典範地位上，未獲得同等的評價。

克拉克(Clarke)對這張影像的獨特歷史與攝製情境，或其立即用途等都未加以討論。蘭吉藉著排除掉細節，而讓這張相片得以傳達母愛、貧困與生存，一種舉世皆然的象徵。克拉克的分析似乎是遵循著此脈絡。他的分析取徑是，強調好相片的概念，但卻將一張好相片藉以成立的準繩視為理所當然。情感的同理心顯然是好相片成立的一項元素之一，但這也假定了，這一項元素需受到批判性的討論。

史采克強調這張相片的戲劇感，這反映出他認為相片能帶來情感衝擊。



相片 1.2-1.5：流離失所的母親 的其他相片

了不起的相片之一

訪問者：你可以說一下，這張相片對你個人來說有什麼樣的意義嗎？

史采克：是的，答案只有兩個字：母、子。我還需要多說什麼？這是最、最、最了不起的一張母子相片。她恰好衣衫襤褸，生活條件極為惡劣。但她仍是一位母親，而且有孩子在側。我們仍找到了一個美滿的家庭(Stryker, 1972: 154)。

顯然地，參與這個計劃的人們，認可了這張相片潛在傳達出來的當地的特殊社經脈絡。在這層意義下，這張相片反映出人類普世皆然的人道主義觀。例如，很多批評家就曾這麼指出：

對蘭吉而言，一張有臨場感的相片，代表了一齣人生戲碼，

這裡邊透露出來的問題, 要比相片中的主角立即傳達出來的要多。她的主角們的重要性, 來自於外部的價值體系 「我們位在真相之後」, 她如是寫道: 「不只是拍些有影響力的相片而已。」她關心人類的生存狀況, 而一項事實的價值取決於它自身的結果 今日, 蘭吉相片中的主角們, 猶如海曼(Therese Heymen)所觀察到的那樣, 「這些已成歷史之人的艱困, 是此刻我們這些觀者無法撫慰的 永無止境的悲傷之象徵」(Tucker, 1984: 50-51)。

這張相片進入了 人類一家 (Family of Man)的展覽殿堂, 這是由美國紐約現代藝術館館長史泰欽(Edward Steichen)在一九五五年策劃的, 這項展覽是一種對第二次世界大戰的間接反動⁷。這項展覽意在強調, 人性具有其共通性。巴特曾評論社群的「模糊的神話」, 藉此不同種族與文化之間的多樣性被調整焦距, 凝聚為多元主義中的統一感(Barthes, 1973)。

■攝影者的自陳

在幾近拍攝的三十年後, 蘭吉才在一篇名為 我永不忘懷的任務(The Assignment I'll Never Forget)之短文中, 告訴我們她拍攝這張相片時的故事:

我看到這位飢餓的、絕望的母親, 我向她靠近, 宛如被一塊磁鐵吸引著。我不記得我是如何向她解釋我的出現, 或者我的相機出現的用意; 但我記得, 她並未對我有任何疑問。我拍了五種相片, 拍攝之間, 我朝著同一個方向向她越來越靠近。我沒有問她的名, 也沒問她的過往來歷。她告訴我她的年齡, 當時她三十二歲。她說, 他們現在的生活, 已經是靠著田野旁凍僵的蔬菜與孩子們射殺的小鳥來裹腹。她才剛賣了車子的輪胎, 以購買食物。她斜坐在帳棚邊, 她的孩子們

塔克(Tucker)在此採取的是批判的立場。她以文化與意識型態, 以及對這張影像的接受等角度來討論這張相片所帶來的衝擊。她認為, 當時與現在的情況必有差異。

她也註記說, 她相信她的來源管道。這也引領我們找到海曼所引用的原始文本, 並得以檢視我們是否可以贊同塔克的見解。可靠的消息來源是優良學術實踐的一部分, 這不僅代表之前的批判言論受到認可, 也可幫助讀者發現更深一層的資訊。

這篇文章收錄在巴特早期的文集:《神話學》(Mythologies)之中。他帶領我們注意到(也對此加以質疑)這個展覽的根本前提。參見巴特的一般性討論(pp. 28-30)。

⁷: 《人類一家》(Family of Man), 修訂版, 第 151 頁。

縮成一團圍繞在她身旁。而她似乎知道, 我的相片也許能替她帶來幫助, 所以她才幫助了我。這之中似乎有某種的平等(Lange, 1960: 264)。

蘭吉的故事被收錄在重要的影像文集中之事實, 表示攝影者之陳述總是帶有特殊目的。攝影者的意圖, 以及她對當下那個機緣的記憶, 以某種方式增添了我們對這張影像的認知, 以及我們對其重要性的理解。我們必須問問自己, 六十年過去了, 在不同情境之下, 為什麼現在, 我們解讀這張影像的方式還是與其息息相關。

有關於紀實概念的討論, 可參見第一章與第二章(特別是第二節)。

此引述中, 誰對影像持有控制權之問題的重要性, 取決於原版影像完整性之未言明概念。當人們關注紀實正確性的概念時, 影像用途便隱隱涉及了道德的問題。這些問題並未在此帶入討論。但若我們的觀點是較為當代的, 亦即相片的意義隨著其用途而改變; 或一旦相片流傳於世, 便與其創造者相分離(這是確有其事的說辭), 那麼, 這個問題就不再那麼重要了。

和這種攝影者與她拍攝的主體之間被宣稱的「平等」相關且值得注意的是, 這位「流離失所的母親」: 湯普森(Florence Thompson)本人, 於一九七八年被人追蹤發現她住在加州曼德斯托的拖車裡, 那是她的家。二十世紀最廣為人知、最備受討論的影象之一, 還原成為一位普通至極、上了年紀、處於單調、匱乏的婦人, 縱然她仍是窮困的, 她卻不再能夠作為一種高貴與悲傷的象徵。

她的影像曾以許多形式的面貌出現, 也在各式各樣的情境中出現過, 並被大量複製到數以萬次。她幾乎是我們最習以為常的人物, 但直到五十年後, 她才公開地對此發表評論。她告訴《統一報》(*United Press*)說, 她很驕傲能成為這張相片的主角, 但是她從來未曾從中得取一分一毫, 這張相片也未替她帶來任何好處(Rosler, 1989)。

(1) 性別與用途

農業安全局的計劃在本質上是一種紀實。然而, 攝影者並未握有影像的複製權。猶如攝影歷史學者羅森布朗(Naomi Rosenblum)所說的, 農業安全局的運作, 事實上就像一個攝影代理商, 提供相片給新聞攝影之用:

就如同其他也有攝影計劃的政府代理商一樣, 農業安全局為各種日報與期刊提供複製相片的服務。在那種計劃下, 提供相片原稿的攝影者不能擁有底片, 相片如何被剪輯、排列或被下了什麼標題, 他們也無權置喙。他們的定位, 和為了商業雜誌折腰的攝影記者很類似。對伊凡斯(Evans)和蘭吉而言, 這特別是一種令人厭惡的情況(Rosenblum, 1997: 366-369)。

紀實美學最重要的原則之一即是, 一張相片不能受到任何修飾的染指, 其真實性與純粹性才得以保持。對這原則的絲毫違抗都會令人

蹙眉不悅：

蘭吉的偉大相片：流離失所的母親，總是替她帶來一些煩惱。在蘭吉拍攝這張相片的當刻，剛好有人伸出手將帳棚微微往後移，這張相片的前景因此拍到還沒有清楚形體的拇指。這拇指令蘭吉感到憂心。所以，當她準備將這張相片提供給《美國之出埃及記》(*American Exodus*)時，便在底片上修掉了拇指。這是一種簡單的技術，身為一位人像攝影師的她，操練這種技術已有數百次之多。對史采克而言，這是一種品味的失誤。他對這個意外極為失望(Hurley, 1972: 142)。

(2) 影像脈絡

農業安全局的計劃，是對美國西南各洲佃戶農耕制崩潰的一種反應，這種佃戶農耕制的崩潰是一九二九年的經濟危機以及繼之而來的一九三〇年代經濟蕭條所致。紀實是它的目標，它並以一種統計學上的方法，記錄下鄉村貧民的分布，但它所錄用的攝影師們，鄙棄只將攝影視做紀錄之用，對去描寫人們的窮困與憂傷之工作鍾愛有加。這種影像顯然有其政治意圖，但是既然有人因其個人化而被批評，那麼集體的問題背後也必定隱藏著集體的解決之道。索羅曼－高德(Abigail Solomon-Godeau)如此說：

電影製片人羅倫茲(Pare Lorentz)曾如此評論蘭吉的作品：「她以準確無比的眼力進行挑選。在她的人像展中，你找不到一個在城市中會出現的行屍走肉、流浪漢、蕩婦、不幸的人、無目標的米蟲等」。換句話說，這種主張訴諸觀者的前提是，大蕭條的受害者罪有應得，因此，它便得以扭曲宣稱，大蕭條比較是一種個人不幸，而非政治、經濟、社會等層面的體系失敗(Solomon-Godeau, 1991: 179)。

索羅曼－高德在此所關心的是，這張影像所見證的政治意涵。

這段引述提醒我們，發揮作用的規則，猶如一種正確性的指標。這個問題似乎涉及了寫實主義。然而，這裡隱含的寫實主義概念，是一個非常文學性的概念，把相片視做對象象真實的表現。一些如班雅明、布萊希特等重要的批評者，都曾主張寫實主義關注的不僅是表象的問題，它所關注的遠甚於此。而相片，它在文學意義上顯然具備的正確性，侷限了它傳達社會、經濟與政治關係等資訊的能力。

我們在分析這段引述時，不禁要問道，羅倫茲的評論是否屬實呢？

蘭吉拍的相片是否與他的觀點有所抵觸呢？〔費雪(Andrea Fisher, 1987)的書中，也收錄了其他蘭吉拍的一些相片〕甚至，我們是否對索羅曼-高德的評論之見亦表贊同呢？最後，「個人之不幸」與「體系失敗」之間存有什麼樣的差異呢？支撐起每段敘述的政治立場又是如何呢？

標題代表了相片具備的意義,也限制了觀者或讀者這一方對其闡釋或回應的範圍。檢視或想像一張相片的不同標題,可以幫助我們理解,標題如何與相片產生共鳴。

(3) 影像文本

這張相片被命名為 流離失所的母親。這個標題,以及這張相片的形式結構,是分析其訴求的關鍵元素。然而,在一九六五年出版,由漢姆特與葛先姆(Helmut and Gernsheim)所寫的《攝影簡史》(A Concise History of Photography)中,這張相片的標題是 四季的農工之家(Seasonal Farm Labourer's Family)。這個標題影涉了一個正在工作且較不具有影響力的父親角色。而最原始的標題及日期,則是費雪所定的 窮困的加州豌豆拾者:一名三十二歲的婦人及其七個小孩。攝於一九三六年二月 (Destitute pea pickers in California, a 32 year old mother of seven children. February 1936)。

(4) 美學與藝術史

西方美學哲學的關注,是去檢視美的感知品味原則與體系。因此,攝影美學向來注意一些形式問題,例如結構、主旨、構圖的元素編排。它的問題也常圍繞在技巧上打轉 影像的清晰度、曝光值、印製品質等等。歐恩(Karin Becker Ohrn)如此告訴我們:

蘭吉的很多相片是很差的。她拍攝相片時並未根據一定的公式,化學密度的變化幅度很大。印製她的相片成了一件帶有冒險的事(Ohrn, 1980: 228)!

當書籍或期刊要複製這些相片時,技術上的失敗無足輕重。但當蘭吉晚年要舉辦一些主要的作品展時,便需要仔細的修飾技巧功夫:

這些相片經過檔案標準(archival standards)的處理過程,並配上白框。最後呈現出來的結果是一流的。一些展覽的參觀者對印製品質也讚許不已(Ohrn, 1980: 228)。

觀看時的情境也同樣具影響力。蘿森布朗如此評論:

在當代藝術博物館(Museum of Modern Art)的幫助之下,這些

這種對印製品質的關注,通常會被認為是犧牲了內容、意義與脈絡的探討,只相當關注技巧的形式而已。然而,不同的脈絡之下,需要在意的印製品質也程度不一。當品質較差的相片複本是要刊登在報紙上時,平常的印製品質可能就足以應付所需。藝廊的展覽則需要高品質的視覺解析度。影像的用途在轉換之間所需要的精確度各有不同。

展覽的影像脫胎換骨成了攝影的藝術傑作。這些為了記錄社會情境而出現的相片, 第一次獲得了一種形式上的認可, 以美學來構思這些相機所拍攝下來的影像(Rosenblum, 1997: 369)。

如果相片是出現在一些關心社會情境的書籍或雜誌中, 那麼, 這些相片被當作是一種證據的地位就被大大地提升。農業安全局在一九三九年出版了蘭吉的攝影作品, 這本攝影集的標題是《美國之出埃及記: 一種人類腐化的紀錄》(*An American Exodus: A Record of Human Erosion*)。這個標題引領讀者以社會學的方式來看待這本攝影集。內容中所蘊含的意義則成為被關注的焦點。相反的, 當這些攝影作品是在美術館展出時, 處於這種脈絡之下的我們, 是被引導著以美學及象徵等語彙來進行觀看。例如, 藝術史家觀察到, 蘭吉的攝影作品, 不論是就主旨或構圖而言, 都和西方藝術史中許多聖母與聖子的畫作有所關連。

在傳統的藝術史中, 對性別、形式、技術與主題等這些可以評判其藝術表現是否合宜的質疑, 是非常重要的。當這些相片重新在藝廊展出時, 這些與其相關的特殊藝術歷史傳統便相互起了作用, 並如同往常般地在這些相片上停留片刻。

(5) 性別化的影像

一些女性主義者的攝影歷史學家, 以一種女攝影家能參與其中, 以及影像的性別化等角度來看待農業安全局。蘭吉便曾被冠上紀實攝影之「母」。例如, 費雪就曾如此在《現在, 讓我們讚頌名女人》(*Let us Now Praise Famous Women*)一書中, 討論她的貢獻:

就維護紀實攝影的人道主義這一點上, 蘭吉是個重要的人物。在廣受歡迎的期刊上, 她不斷被再現成紀實攝影之「母」的角色, 這位小婦人藉著喚醒個人的情感來傳達她的想法。透過她所表現出來的鄉村移民的悽愴, 新法(the New Deal)對鄉村的改革於是得到正當性, 這非出於權力, 而是出於一種關懷的動機。因此, 就紀實攝影的修辭建構而言, 她佔有的位置雖和伊凡斯(Walker Evans)如此迥異, 但重要性不遜其半分, 因而更被廣泛認為是紀實攝影的人物典範。伊凡斯以其使用的正面平角鏡頭(flat-lit frontal shots), 而被視做是忠於觀察的守

護者；蘭吉則被譽為是一位懷有紀實攝影之憐憫心的保存者 (Fisher, 1987: 131)。

費雪認為，史采克過度編輯了農業安全局的攝影計劃，而這種做法也模糊了這項工作的意義，以及女人在這項計劃中所扮演的角色。她特別主張，不管就攝影者的性別或者主旨而言，女性特質的再現都在農業安全局的相片風格中扮演了重要的角色。

史采克以「母親」(the Mother)之名向蘭吉致敬，視她為永恆母愛的寫照，這點可以得證於她之後拍攝的許多相片之中。她對她的主角抱以同理心，這已經和她的主角對孩子所投注的關愛畫上等號。雖然她的相片只有一小部分符合母與子的非凡理想，但流離失所的母親之影像，卻已超越了圖像的地位，成為蘭吉本身的表徵：

費雪在這邊關注的是「母性」(motherhood)這個概念，這個概念在一九七〇年代曾受到女性主義的詳盡批判。

以「母親」之名形容蘭吉，可涵括所有對她的影像的解讀。這不僅是某些相片的攝製前提，也和拍攝下它們之人的這種意義緊密連結(Fisher, 1987: 140-141)。

攝影評論者羅勃茲(John Roberts)曾如此摘要她的論點：

費雪認為，農業安全局的相片，最主要是利用一種類似於母親的影像，來建構一種美國社群處於威脅之下的意識型態。她認為，這段時期中，蘭吉的流離失所的母親這張最被廣為複製的相片之一，可說是象徵經濟大蕭條的最佳證明。對費雪來說，這張影像深植人心，其被脈絡化的方式，顯示一種宛如受了傷的女性氣質，如何象徵化成為美國大眾這個社群的危機。這位憂心忡忡且明顯處於窮困的婦人，懷中抱著她的兩個孩子，這代表了母愛價值觀的力量，足以克服最為可怖的環境。這裡的這個女性，她喪失一切東西，然而，卻仍宛如英雄般，堅忍克己地維持家人的團聚。這本質上是雜誌編輯所期待的形象本質：一張代表了悲劇和堅忍不拔的相片。因此，這張相片也成功反映出性別角色在經濟大蕭條

中如何扮演至關重要的 象徵性的調理角色(Roberts, 1998: 85)。

費雪自己提供的解釋則有些微不同：

這位婦人和她的孩子的一系列相片，從來不是史采克對他的攝影者所提出的預先條件；**它並不是一項有意識的政治手段**。但，也許它，如整個史采克的計劃般，引起了一股對美國往昔神話的懷舊風潮：一種如鄉土般自然的美國本質，而這種本質落居在一個不變的鄉村家庭之中。但只有對都市觀者而言，這片土地才能達成它的神話地位，這位鄉村婦女才得以成為普世皆然的試金石。也許，這種對已失去的豐饒之欲求，也在這張母親影像上找到了最適當的對比(Fisher, 1987:138；粗體字為我們自行強調之處)。

這裡，性別問題被視做和一些其他代表美國性(Americanness)的元素有關，而費雪指出了這種互動的力量。

(6) 解讀相片

猶如我們已提到的，一九六 和一九七 年代是攝影理論的轉變期，影像因此成為一種複雜的人工符碼，待人們將其解讀為具有文化、精神分析學和意識型態等意義的符號。對巴特而言，在他晚期的著作中，尤其是《明室》這本著作，相片成了現實的意符，而非只是現實的反映或再現。他強調，觀者作為一個影像的「解讀者」，使用了哪些主要的暗示和線索作為詮釋基礎，才是重點所在。

解讀相片時，我們可能選擇將注意力放在影像的一般特性上。例如，構圖的安排，或拍攝主體的風格、站姿及姿態。我們可能還會另外的(或者附加的)以攝影史的脈絡來解讀相片，關注於它和相同一類的相片有何類似與迥異之處。或者，我們也可能試著，以外在於相片的一些原則或論述立場，來檢視其影像。

包茲(John Pultz)以解讀影像中示意動作的體系脈絡，作為分析 流離失所的母親 之起點。然後，他將注意力移轉到傳統繪畫中的女人

人們曾就以下這兩個相關層面來探討性別問題：攝影者、影像內容作為一種特殊的再現

在這個例子中，影像是作為母性的再現。但羅伯特專心致志的是，這影像含有謀略之音，他認為性別問題只是一種政治的修辭。我們回頭看費雪她自己的分析，就可以發現她所強調的重點不同。這段闡述，又一次提醒我們檢查原始出處的重要。如我們所看到的，羅伯特對費雪原始研究的引用，有另一種不同的特別意涵。

符號學關注的是這張相片形式上的元素，注重其中的符號體系。符號體系常被人視為是保守的，這種想法，不是因為影像與影像所指之間的「自然」關係所造成的；而主要是文化理解所造成的。對美國符號學家皮爾斯而言，符號可能是圖像的(再現了事物的相似性)、指示的(是某事物的形跡或指標，例如煙指涉了火)，或者，象徵性的(基於種種傳統上的聯想)。化學製成的相片組成，則包含全部這三種元素：影像和再現的人事物完全相似；它們具有指示性，因為拍攝相片時，主體必須出現，這意味著影像本質上就是一種「形跡」；影像，傳佈於各式各樣的社會情境中，而不同的社會情境，各帶有各自的象徵意義和價值觀。

身體，並針對置於影像空間中的性別本質提出以下結論：

佛洛伊德的理論已受到西方學術界的認可，尤其是在二十世紀晚期。而在攝影批評中，有兩種極具影響力的想法是源自精神分析理論：凝視作用與「抽象」(abstractions)(可用以描述身體)。包茲在分析我們如何觀看影像時，這些想法是他的論述背景。要注意的是，這個例子的分析，是由性別與美學的關係交織而成。然而，我們不禁要問，包茲如何確定，蘭吉是自覺地以聖母與聖子當作參考的形象。

流離失所的母親 關注於女性的身體，這個身體是透過凝視的社會建構而來的，而且有一種「欲被觀看」(to be looked at)的特質。在 流離失所的母親 中，蘭吉以一隻舉起的手臂姿勢為中心，為這位婦女與她的三個孩子建立一套敘事。當兩個年紀較大的孩子在攝影者面前別過頭去(是出於恥辱或羞赧呢?)，而嬰兒正熟睡時，只有母親一人仍保持清醒及警戒狀態。她的手臂舉了起來，但不是用來撐著頭部，而是沉思狀地以手指貼著下巴。幾個關於女性身體的概念，創造了這張相片的意義，其中的概念包含一個撫育孩子的母親。蘭吉動用的傳統想像的例子有文藝復興時代對聖母與聖子的描繪，以及其世俗化的版本：十九世紀中期維多利亞的家務派(Victorian cult of domesticity)風格。甚至，儘管 流離失所的母親 是在公開空間中所拍攝的，然而，它的影像構圖卻彷彿創造了一個被保護著的、女性化的內部空間(Pultz, 1995: 93)。

(7) 影像作為一種圖像

貝羅夫(Halla Beloff)則認為這張影像具有一種圖像的(iconic)地位，這種地位使它得以脫離再現範疇：

相機的這種力量使得我們可以輕易地相信，相片擁有某種獨立的真實。蘭吉的 流離失所的母親 是一張進入西方意識的相片。她已不僅是一種再現而已(Beloff, 1985: 15)。

這裡所說的圖像(icon)，意思並不同於逼真的影像，反而是指影像中已蘊含了象徵的價值。

這張作品之所以擁有圖像力量，部分原因在於，經年累月下來，它在各種情境與形式之中以多重的外貌出現。例如，一九六四年，它成為《波希米亞》(*Bohemia Venezolana*)雜誌的封面；一九七三年，它被《黑色美洲豹》(*Black Panther*)雜誌引作附圖(相片 1.6 與相片 1.7)。蘿賓諾茲(Paula Rabinowitz)如此評論這張攝影作品的這個面向：



相片 1.6: 參考 流離失所的母親的相片,《波希米亞》雜誌



相片 1.7: 參考 流離失所的母親的相片,《黑色美洲豹》雜誌

我無須多加提醒我的讀者們影像所擁有的力量 這股力量能超越它當初被創造時所帶來的刺激。例如, 流離失所的母親 這個令人「煩心」(troubling)的故事, 不斷地被人傳誦又複述著。這張相片精準的傳達了一種悽楚, 是一個用來論述影像之中儲藏著意義的範例。這張相片所含有的意義, 就如它多變的歷史般, 包括了一位婦女與她的孩子們、攝影者、政府單位、流行雜誌、美術館、學者以及變遷的大眾 這張影像與這個故事, 在不同的地點、場景被改造、修飾、流傳及議論著, 直到這張相片的主體最初所訴說的現實已隨風飄逝, 而影像成為圖像為止(Rabinowitz 1994: 86)。

總結來說, 批判的分析總會為了特定的考量尋找適合的影像, 或者「重新建構」影像。這張相片吸引了無數基於不同觀點的討論目光, 反映了許多不同的關注。我們在這裡的計劃, 則是尋找、選擇並分析幾個特殊的引證, 作為這張相片帶來其他「反應」的範例。

這裡的相片概念是一種包含了「真實」(reality)的概念 相片是一種商品, 經年累月下的傳佈下, 它原本的複雜性消失了, 最後僅僅成為一個圖像。我們贊同這一點嗎? 或者, 這張相片還會讓我們「煩心」嗎?

參見第四章, 針對特定影像做進一步的分析範例。

【個案研究】結束

肆、攝影史

發明(inventions) 我們以此名稱來指那些在根本上帶來改變的新穎裝置 幾乎總是誕生在過程之中, 比較是靠著培育而來, 而非憑藉魔力而產生。從複雜的生態學環境中 包括智識土壤的條件、政治氣候、科技競爭的狀態以及種子的複雜程度 才得以孕育出新的可能性 (Szarkowski, 1989: 11)。

一般說來, 攝影史提供給我們一連串攝影者的歷史及其對作品的解釋。二十世紀時, 一些其他的藝術領域, 例如繪畫或小說, 普遍存在的一股傾向是, 將主體的歷史與特定從事者的作品合而為一來談。這一章節一開始便把重點放在近幾年一些以英文寫成的重要書籍, 這些書籍的書名多是《某某歷史》或者《某某簡史》之類的。

攝影的故事是什麼呢? 人們已普遍如此相信著, 故事開始於一八三九年, 但這麼簡單的陳述其實掩蓋了許多複雜的元素。英國的塔爾博特與法國的達蓋爾兩人, 確實是在一八三九年宣稱, 透過一套程序便能製作、凝固住一張攝影圖像(photo-graphic)的影像。但是, 攝影的概念早在這段時期之前就已出現。

一九三八年, 紐霍(Beaumont Newhall)首次出版他的評論書籍, 標題為《攝影: 批判簡史》(*Photography, A Short Critical History*), 在這一年之前的攝影史書籍在很大程度上只能算是技術史的代表。這些書的重點不在於我們攝製了哪些種類的影像, 而反倒是關心如何攝製影像。美術館的收藏品或多或少反映出了這種取向。在美術館中, 攝影工具的展示具有優先地位, 攝影作品卻成了某些特殊攝印方法的範例, 並且會伴隨著仔細的描述。就算我們認可了這類相片的主旨(其中可能蘊含了美學與社會意涵), 它們

紐霍(Beaumont Newhall, 1982) 《攝影史》(*The History of Photography*, New York: MOMA, 重新修訂與放大的第十五版)仍是主要的文本, 許多評述都曾提及這本書。這本書的侷限之處, 在於其討論的基礎是紐約當代美術館的收藏品為主, 因此主要是以美國為主, 而館長多年來的興趣與品味也反映在收藏品的癖好上。

也只能具有次級的重要性。

那麼, 難道攝影史的故事總是在描述技術的變遷嗎? 蓋瑟(Martin Gasser)認為, 這種歷史其實還要複雜得多(Gasser, 1992)。他在比較了德國、法國、英國和美國於一八三九年到一九三九之間出版的書籍後, 區辨出這些書籍強調的重點可以分為三大類: 第一, 討論「先來後到的論辯」; 第二, 主要把攝影發展史寫成工具書, 內容中包含了詳細的方法、技巧與攝影的潛在用途; 第三, 探討相片作為一種影像的歷史。值得注意的是, 這種分類中, 第二類書籍的激增使得人們有一種錯誤的假設, 認為這一百年來的出版大部分是在探討科技與技術。除了一些其他的討論之外, 我們可以從早年出版的一些攝影書籍知道, 人們已經在探討這個媒介的純粹本質, 並已在評估它的潛在用途。

一、何者是開創之父?

在針對「相片作為一種影像(image)」的歷史加以討論之前, 值得先來討論先來後到的攝影論辯。這個論辯主要關心的是, 誰是第一位得以凝結攝影影像的人? 一些歷史分析的基本意圖通常是透過傳記與對攝影技巧的討論都是在主張, 在英國的塔爾博特及法國的達蓋爾之外, 還有某個人「發明」了攝影。這兩個人是率先在一八三九年公開宣稱他們的發現(分別刊載於當時合適的英國與法國科學期刊上)。但就那一時代的信件看來, 很顯然地, 塔爾博特並不是獨自一人完成在英國的實驗。同樣的, 在一八二〇年代早期的法國, 涅司(Nicephore Niepce)負責的幾項重要發明, 也為之後銀版照相法(daguerreotype)的出現鋪好了路。就如每一篇早期攝影史所強調的, 相機與鏡頭等科技的發展, 並未帶來挑戰。透過窄孔來集束光線, 使其在黑色房間內的牆上反映出影像的原理, 眾所皆知是亞里斯多德(Aristotle, 384-322 BC)的發明。相機的發明主要是根據相機暗箱(camera obscura)而來, 這個發明據說最早在十世紀就已出現, 與此相關的、最久遠的著作則是在一五四五年出版。因此, 十八世紀晚期與十九世紀早期的實驗問題

英國主要為了攝影設備與技巧所設置的陳列館有:

●攝影 電影與電視國家博物館(The National Museum of Photography, Film, and Television)(Bradford)

●塔爾伯特博物館(The Fox Talbot Museum)(Lacock, Wiltshire)

銀版照相法(daguerreotype)一八三九年始於法國人達蓋爾的一種攝製過程。這是一種投射在金屬版上的正面影像, 並有像鏡子般的銀色表面, 特徵是能表現出細節。每個面版都是獨一無二的, 而且因為很脆弱, 所以需要放在鋪有軟墊的箱子來保護。它成為攝影前十年發展期間最主要的攝影模式, 特別是在美國最廣為流行。

在於，如何讓影像一旦成形即能長久保存。

發明攝影化學過程的榮耀不能由單一的個人所獨享。猶如歷史學家葛先姆(Helmut Gernsheim)對銀版照相法的相關評論所說的：「雖然涅司享有發明第一次攝影過程的榮耀，且他最早發明出相片的銅板雕刻法，但必須一直等到他的夥伴達蓋爾的發明，攝影實踐才清楚地從可能成真」(Gernsheim and Gernsheim, 1969: 41)。

漢姆特與葛先姆(Helmut and Alison Gernsheim, 1969)《攝影史：從早期十七世紀到一九一四年攝影暗箱的用途》(*The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, 2 vols, London and New York)(初版發行於一九五五年)。比較晚期與最早版本時，可以很有趣的發現到，這兩位歷史學家的研究發展旨趣是如何改變的。

這個榮耀也誠然不屬於任何一個特定國家，如蓋瑟提醒我們的，榮耀的歸屬總帶有國家主義式的弦外之音，例如，法國人總急著將英國人的宣稱降級〔一八三九年是屬於特拉法加(Trafalgar)戰役的一代〕。同樣的，在一九三〇年代希特勒掌權期間，德國攝影史學家史坦格(Stenger)在奮力地對歷史翻案後，宣稱德國在十八世紀時的實驗是攝影發明的基礎。瑪蓮(Mary Warner Marien)在重新檢視史前時期後，也急於針對以下做出兩點提醒：第一，她提醒人們對早期的攝影史學家的著作，千萬不要未經批判就加以接受。她指出，自第二次世界大戰後，這個領域的發展已大幅找出一些還未出土的新發現，她並認為，要以一種新的思考方式來檢視以往的攝影史中一些已知的事實。第二，最近的研究只代表了一種我們在一開始所需要的早期攝影的考古學。除此之外，她還強調在攝影發展的歷程中，要廣為納進政治、科技與文化變遷等歷史脈絡。她的觀點大致來說是認為，在研究攝影的起源時，要同時兼顧批判及謹慎的立場(Warner Marien, 1991)。

二、相片作為一種影像

早期關於攝影的著作並非只專注在探討科技與技術而已，因為自第二次世界大戰以後，藝術史的關注已集中在將相片視為特別之物來鑑賞的這一股新潮流上。現在，我們將列舉出的幾本書籍，都是在討論攝影史時的重要文本，這些書籍也是第一次討論到機構所舉辦的展覽如何展示攝影作品，以及如何將其分門別類。例如，紐霍的《攝影歷史》(*The History of Photography*)，即源自一九三七年一篇探討紐約當代美術館(the Museum of Modern Art,

MOMA)的分類之文章：一八三九年到一九三七年的攝影(Photography 1839-1937)。我們在介紹攝影的收藏與展覽之中所蘊含的藝術史方法及關注時，納進了以下比較寬廣的脈絡：藝術史作為一個學門的發展；以及更需注意的，二十世紀早期，當代藝術中逐漸發揮影響力的藝術批評。我們在這裡要切合題旨的強調讀者應注意一點：「藝術作為一種特殊實踐，形構了現代主義(modernist)的思潮」。現代主義的批評有一個很主要的特質是，它們仍然在高等與低等文化之間，畫清了一條明顯的界線，就算是一些馬克思主義的批評(基於保守批評之中)，這種區分仍是相當明顯。如果相片欲在展覽館中攻佔一席之地，無可避免地，攝影就必須成為更為普遍的知識潮流與論述的目標。

因此，第二次世界大戰以後，最主流的書寫攝影史的方式，是把焦點放在相片的影像上。紐霍的《攝影歷史》(現在已有第五版的修訂版本)以及漢姆特與葛先姆的《攝影史》，是兩本經典且可供做參考的攝影史書籍。其中，猶如我們所見的，《攝影史》早期的版本比較和技術發展有關，但經歷過幾次重寫後，在相片作為一種特別的影像呈現形式這一點上，逐漸地有愈來愈充分的描述。這裡，值得我們多花一點時間來思考與比較這兩本書籍：它們共同建立起一種書寫攝影史的特定典範，並成為攝影史更進一步發展的基礎——或者說，是挑戰的起點——從彼時到此時皆然^⑧。

紐霍的藝術史教育背景，加上被任命為紐約當代藝術美術館圖書館一員的身分，使得他受邀研究該館的首批重要攝影展覽。他縱橫歷史的觀點，完成了一篇討論展覽分類的重要文章，其中提到了技術的變遷，但也包含了對幾位特殊的攝影家與幾段特定美學發展時期的評論。紐霍是最初將美學評價引入攝影討論中的分析者之一，但在這個階段，猶如他為自己所下的註解，他避開了那套界定藝術家的方法，因此也就拒絕了紐約當代美術館認為展覽應有的分類的期望。只有等到他的《攝影歷史》第三版付梓

^⑧：我們在這裡很感激羅蘭(Deborah Roland)，在其未出版的研究所畢業論文《兩種攝影史》(*Two History of Photography*, London Institute, 1995)中所提出來的洞見與觀察。

後,才出現他對攝影者的強調,並描述了攝影從業者之工作。在這一版中,也是他第一次以數個章節的篇幅引介了純粹攝影、紀實攝影與「即時觀看」(instant vision)的概念,這因而等於他認可了攝影具備專業的特性。因此,第三版的《攝影歷史》成為研究者開始致力於將攝影理論與藝術理論加以區分的代表^⑨。

同樣地,葛先姆也是在該著作的後面幾版,才較廣泛地評論了歷史上幾位特定的從業者。他和葛先姆聯合掛名的歷史研究,其基礎來自於他們所收藏的十九世紀的相片與相關研究^⑩。他們的研究在一九五五年首次出版,並將之獻給紐霍,完整的標題是:《攝影史:從早期十七世紀到一九一四年攝影暗箱的用途》(*The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1942*)。第二版出版於一九六九年,並分為兩卷,所陳述的重點比之前的版本更完善。經過修訂的第三版在一九八〇年代出版,掛上的作者之名只剩下漢姆特·葛先姆(因為其妻已去世)。《攝影史》第一卷的重點是法國、美國、英國與德國各地的攝影起源^⑪。論義大利的章節,在隨後一九八二年出版的第三版中才增添上去。這份研究的摘要版則於一九六五年出版,名為《攝影簡史》,較為簡短,因此也是一本較為輕鬆的入門書。這個版本包含了一些到一九五〇年代為止,較簡短但嚴加粹選的關於當代攝影之討論(如果目標是要研究十九世紀的攝影,兩卷的大格式版本,其影像的複製較優質,觀察更入微,討論的影像範圍也較廣)。

紐霍與葛先姆這兩本書都討論到西方歐洲與美國的攝影(蘇聯或南美洲等地則未置一詞)。紐霍與葛先姆最主要的不同之處在

⑨:每個版本都算是紐霍的成就,但有一些評論者認為,紐霍的妻子:南希·紐霍(Nancy Newhall)也要共享研究榮耀。

⑩:葛先姆夫婦的相片收藏品,現置於奧斯汀的德州大學(the University of Austin)。

⑪:事實上,這章的標題是:德語語系國家的銀版照相法(*The Daguerreotype in German-Speaking Countries*)。他指的地區是現在我們所知道的德國與奧地利。雖然在十九世紀中葉,德國尚未統一,所以技術上來說,是指普魯士、巴伐利亞與其它等地的發展。

於，葛先姆較關心十九世紀的攝影，也付出了很多心力在強調攝影的技術層面。他的研究篇幅較長，書寫方法和紐霍比起來少了點文學味。紐霍的分析來源是一篇展覽分類的文章，這可能也反映出些微的不同，這意味著，紐霍必須以簡潔的描述來向各式各樣的讀者解釋他的問題。更大的不同處則可能源自於他們的民族性：紐霍是美國人；葛先姆則是生於德國但成長於英國。而就如我們已經提過的，他們的工作也和某種特定的檔案收藏有關。前者的注意力擺在紐約當代美術館的收藏品上，因此無可避免地比較專注於美國的攝影發展，並分析早於一九三七年展覽的歐洲研究。葛先姆夫婦的主要收藏品的年代是十九世紀，重點則放在英國的攝影。

這兩位歷史學家也或多或少開始討論到一些優秀的攝影者。葛先姆提到，他們的研究不只分為攝影過程、攝影工具、攝影展覽三類，還包括了重要攝影者的檔案〔參見希爾與庫柏(Hill and Cooper)於一九九二年的討論〕。紐霍身為一位藝術史學家，習於把重點放在個別的藝術家身上，而他在第五版的《攝影歷史》中，很顯然地，優先探討了單一攝影者與其作品的作者風格。這於是帶來一股影響力，人們開始重視一些攝影「大師」的生平，也因此開始去定義何謂典範，或者列出作者名單，並開始重視優秀的攝影從業者。下面引述的這一段話，是身兼講師與評論者身分的貝任森特(Stevie Bezencenet)所提出的：

葛先姆的歷史有錯綜複雜的細節，紐霍的是簡潔的線性發展論述，這兩者都無法讓我們瞭解歷史是如何被建構出來的。我們從中讀到的是對這個媒介有限且較為傳統的認知，看它的發展是如何從這位大師再到另一位，甚少受到科技元素的影響，和其他元素之間也只維持最小程度的關係：個別的相片具有的特質便成了分析的主要目標(Bezencenet, 1982a: 485)。

賦予攝影者正統的地位，以及在其他當代的藝術領域中，只

高博格(Vicki Goldberg, 1981)
《攝影出版》(*Photography in Print*, Albuquerque: University of New Mexico Press)。

希爾與庫柏(Paul Hill and Thomas Cooper, 1992)
《與攝影的對話》(*Dialogue with Photography*, Manchester: Cornerhouse Publications)。

里昂思(Nathan Lyons, 1996)
《攝影家論攝影》(*Photographers on Photography*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall)。

飛利浦(Christopher Phillips, 1989)
《當代攝影》(*Photography in the Modern Era*, New York: Metropolitan Museum/Aperture)。

強調個別的從業者，是這個時期許多出版品的特徵。例如，《攝影雜誌》(*Photo Poche*)把出版的三部分「歷史」，編輯成針對攝影者做評論的簡短傳記，並附有一張從攝影者生平作品中千挑萬選的相片。同樣的，由培敦(Phaidon)出版的《攝影書》(*The Photography Book*)中，附有五百位不同的攝影者所拍的五百張相片(依據姓的字母逐一排列)。如果要區別每位特定攝影者的風格時，那麼這種合集將是一個有用的起點，但對社會與政治交相作用的脈絡探討，卻有很大的侷限。這種藉著挑選出幾位知名從業者，而非設定幾組想法或實踐形式來加以探討的書籍，帶來的影響是：那些被公開讚譽為典範的攝影者的地位更被強化了，並且將一些無法透過特定名稱加以指涉的實踐予以邊緣化。

三、攝影史的關注

典範化帶來了幾項後果：第一，在對特定攝影者與其攝影作品、貢獻大加讚頌之下，一些改變了人們對待攝影態度的實踐行為反而退居幕後，逐漸變得模糊難辨。第二，男性攝影者常是備受注目的焦點(由男性歷史學家所主導)，結果造成女性參與者的身影被忽略或變得隱蔽不顯。第三，對專業及嚴肅商業攝影行為的探討，相對來說是較充份的，但相較之下，對流行攝影，或者對像是建築或醫學等更加專業領域的攝影實踐之相關討論，少之又少。第四，就如我們已注意到的，攝影史傾向於優先討論美學層面，一些以社會經驗為基礎的各個層面，且較具廣泛意義、較多元形式的攝影介入，例如個人攝影、攝影出版與人像藝術的探討卻是次要的。

透納(Peter Turner, 1987)
《攝影史》(*History of Photography*, London: Hamlyn)
這本書的內容包含了對特定攝影實踐領域，像是時尚與廣告的探討。

其他同屬一個時期且我們在這裡選擇出來評論的、以英文寫成的攝影史，多多少少都反映或產生了這種問題。透納(Peter Turner)的《攝影史》(*History of Photography*)，也許是對本身的潛在侷限最自覺的一本書，而且也是一本最明確想要克服這種侷限的著作。他討論的範圍要比其他歷史學家廣泛得多，其中包含了時尚攝影與廣告。基本上，各章內容都在探討特定的攝影實踐，而非技術

或攝影從業者。但也許無可避免的是, 透過粹選相片(作為一種闡述的方法), 以及對一些引領潮流的攝影者代表的認同, 使得有部分內容的焦點集中在特定的幾位攝影者身上。這本書附有合理尺寸的相片複製(包括幾張彩色相片), 使得閱讀本書成為一件令人愉悅之事。克拉克(Graham Clarke)對影像的關注, 是從中發掘出我們理解相片的方式, 其方法則是對不同的攝影實踐類型, 做歷史式的引介概觀。這些攝影類型包含: 風景、城市、肖像、身體、紀實、精緻藝術與攝影操控。羅森布朗(Naomi Rosenblum)的《攝影史之世界》(*A World History of Photography*), 則是一本非常卓越, 論述非常清晰的著作, 以國際上顯著的探討貫穿整本書的內容。書中有獨立的三個章節在談論科技史, 這使她得以在該書的主要內容中大範圍地探討影像與運動。

豪沃司-布斯(Mark Haworth-Booth)在《攝影: 一門獨立藝術》(*Photography: An Independent Art*)一書中, 對倫敦維多利亞與艾博特博物館(Victoria and Albert Museum)的攝影檔案之討論, 極具可讀性。由於他把心力放在這一個特定時期的影像上, 使得他能夠同時對攝影的藝術和科技的發展提出較一般性的討論。同樣地, 傑佛瑞(Ian Jeffrey)的《攝影小史》(*Photography, A Concise History*), 寫作風格也很洗鍊、明朗。這本書的目標在於, 以基進的態度來重新評估迄今為止的攝影史書籍, 但比內斯納特認為其對攝影史的重新評斷, 在根本上並未成功地指出, 其實今日的攝影史所需要的是更為多樣的學術取徑(Bezencenet, 1982b)。她也認為, 傑佛瑞提出的另一種歷史觀, 目光僅僅關注在男性從業者身上, 而無論他宣稱其目標有多麼基進, 這一點就使得他的著作僅成為一面鏡子, 只反映出一些既定公式, 這些公式只是按照年代順序, 寫下那些主宰攝影的流派與特定從業者的變遷與關注點。

李瑪格尼與盧雷(Lemagny and Rouille)的分析, 很能夠吸引英語語系的讀者, 因為其主要是以法國文化作為出發點, 事實上, 是在討論攝影史中的法國。然而, 這本書對一些英國攝影的討論, 相較於其他部分, 則顯得更受限制, 但若若要指涉整個歐洲, 這本書又能夠帶來洞見。這本書是經過編輯處理後的合集。儘管編者

克拉克(Graham Clarke, 1997)
《相片》(*The Photograph*,
Oxford: Oxford University
Press)。

羅森布朗(Naomi Rosenblum, 1997)
《攝影史之世界》(*World
History of Photograph*, New
York, London and Paris
Abbeville Press)。此為第三
版, 前兩版分別出版於一
九八四與一九八九年。

豪沃司-布斯(Mark Ha-
worth-Booth, 1997)

《攝影: 一門獨立藝術》
(*Photography: An Independ-
ent Art*, London: V&A pub-
lications) 豪沃司-布斯是
V&A 的攝影館館長。一
九九八年五月, V&A 長
期攝影展覽的創辦, 促成
這本書的出版, 書內附有
這個美術館的收藏作品。

傑佛瑞(Ian Jeffrey, 1981)
《攝影小史》(*Photography,
A Concise History*, London:
Thames and Hudson)。

李瑪格尼與盧雷(Jean-
Claude Lemagny and Andre
Rouille, 1987)

《攝影史》(*A History of
Photography*, Cambridge:
Cambridge University Press)。

費柔(Michel Frizot, 1998)
《攝影新史》(*A New History of Photography*)
(Cologne: Konemann)。

力陳這本書是要在以下兩種討論之間——攝影本身作為一種場域、廣義脈絡下的攝影功能——取得平衡,但有些章節和其他部分相較之下,仍是較具分析性的。瑪蓮對這本書的評論則認為,它表達出嚴厲的批判,其中有兩章討論到攝影作為藝術的內容,更顯威力。她又說,與其他相關的類似作品比起來,持平而論,這本書對當代理論的描述較為豐富(Warner Marien, 1988)。同樣的,費柔(Michel Frizot)的《攝影新史》(*A New History of Photography*)也是依據法國觀點寫就而成,例如,她在前面幾章中隱約強調了銀版照相術的傳佈,即為一證。這本書的先後順序是依編年史而寫成,在分組討論影像時會伴隨著對特定主題的探討,這些主題的範圍涵蓋了科技到特殊場域的實踐等面向。

沙寇斯基(John Szarkowski, 1989)
《迄今為止的攝影》
(*Photography Until Now*, New York: MOMA),這本書的出版淵源,是為了慶祝同年所舉辦的攝影一百五十週年的展覽而來。

一九八九年,有兩本重要的攝影史導論書籍問世,這兩本書的出版源起,是慶祝攝影發明一百五十週年的回顧展覽活動之一。《攝影藝術》(*The Art of Photography*, 1989)是維弗(Mike Weaver)的書籍的標題,這本書的內容是依據位於倫敦皮卡帝里(Piccadilly)的皇家學院所舉辦的展覽而來。這是當地第一次舉辦和攝影有關的展覽,而且也是前所未有的,同時也在展覽和出版品上強調攝影是一門藝術,並賦予攝影者與藝術家平起平坐的地位。相同的,沙寇斯基(John Szarkowski)的《迄今為止的攝影》(*Photography Until Now*, 1989),是伴隨著紐約當代美術館慶祝攝影一百五十週年的活動而來。這本書的主要介紹脫離不了紐約當代美術館的收藏,這些收藏大多是美國攝影大師的作品(也包含了一些歐洲攝影者的作品)。沙寇斯基在替紐約當代美術館工作長達三十年之際,曾接受過藝術史家與攝影家兩者的專業訓練。他的興趣主要是放在攝影的形式與科技特徵,這是攝影之所以能獨立於其他媒介的原因所在,他同時也對佚名的攝影作品以及地方攝影感興趣。不管如何,這兩本書的出版價值都很高,不管是視覺研究所需,或者僅當作參考資料來使用,都是有用的幫手。

如果你是第一次接近攝影史的故事,那麼蘿森布朗行文順暢清楚的著作,能成為你徜徉攝影史的一個出發點。或者,沙寇斯基與傑佛瑞分別談論美國或歐洲因此可為互補的著作,也是個主

要的起點。而沙寇斯基那本在世紀之交的著作，對攝影在相對於歐洲的美國所佔的地位，對這兩者之間的差異，誠然有極為精闢的評論。他認為美國的攝影者〔他以老美(Yankee)稱之〕和其歐洲對手相比，較傾向於報導風格，較少關注於攝影是否為一門藝術之地位，原因是美國缺乏深厚的藝術傳統，而這種藝術傳統對後文藝復興時代的歐洲而言卻是極為重要的。

每一本攝影書籍，其評論或多或少都反映出他們對已有名望的攝影者及其影像作品的選擇標準。何謂「優秀大師」的標準受到極大的挑戰。塔克(Anne Tucker)的《女人之眼》(*Woman's eye*, 1973)，是首批將注意力放在歷史上的女性攝影者的人之一。就如書籍標題所暗示的，她認為，我們透過攝影所看到的(透過主旨與我們看待攝影的方式)，多少反映了性別的觀感。這種性別問題是威廉絲(Val Williams)汲汲探討的面向，可見之於她對英國女性攝影者的討論，她分析了各種範圍的攝影實踐，包括在地(攝影室)與家務(家庭照相簿)等攝影行為，而且就像透納一樣，她的歷史分析也注意到商業攝影這一個層面。同樣地，蒙圖薩米-艾許(Jeanne Montoussamy-Ashe, 1985)則在美國攝影史中重新將黑人女性的位置放回歷史之中。例如，她指出，一八六六年休士頓的城市人民紀錄中，女性攝影者的名字只以「col」的字首表示出來〔湯瑪斯(D. Willis Thomas)在《黑人攝影者》(*Black Photographers*, 1985)這本結合目錄的著作中，也列出了一些女性攝影者(且又是美國人)的名字〕。這些例子在在顯示了，在特殊場域中，討論女性的存在是件冒險的事。討論性別的方式，不管是積極的或消極的，都有助於建構這個角色的扮演，或者帶來侷限。相反地，蘇莉凡(Constance Sullivan)在《女性攝影者》(*Woman Photographers*, 1990)中所舉的例子，則涵蓋了歐洲(包括英國)與美國，強調女性攝影者作為藝術家的地位，主張這些歷史中的女性，其作品和當代較為知名的男性攝影者相較之下，展現了毫不遜色的美學價值，兩者關注的旨趣也大不相同。這本書特別有用之處還在於它那些極有質感的影像複製。這裡提到的每位作者，在根本上的立場都是試著把女性的角色放回在該有的位置上，儘管最後他們帶來的可能是對典範的

威廉絲(Val Williams, 1986)
《女性攝影者：另一種觀者，一九〇〇年迄今》
(*Women Photographers: The other Observers, 1900 to the Present*, London: Virago)重新修訂版為《另一種觀者：一九〇〇年迄今的女性攝影家》(*The other Observers: Women Photographers from 1900 to the Present*).

蘿森布朗(Naomi Rosenblum, 1994)
《女性攝影者之歷史》
(*A History of Women Photographers*, New York, London and Paris: Abbeville Press).

挑戰, 而非將她們典範化。

伍、攝影與社會史

一、社會史與攝影

由「優秀大師」主宰的攝影史, 其地位與重要性已受到大眾攝影(popular photography)更進一步的質疑與挑戰。所謂的「大眾」, 我們指的是個人攝影, 或是委任專業攝影者所拍攝作為私人用途的相片¹²。這個詞的意思也延展到個人之間所交換的明信片, 以及社團或學會用來記錄事物或成員關係的相片。高級的人像攝製中心也是維多利亞攝影時期的遺產, 而且一點也不侷限於只在城市中發展(參見第三章)。這些中心通常為私人家族企業所有, 或者是由女性攝影者主事。

最近, 有越來越多的研究焦點, 是在探討維多利亞與愛德華時期的特定攝影者與經濟條件。但是這些研究在評論與回顧大眾攝影的重要性時, 其中一個重點是對影像作者權的關注, 這個問題與起源(建立起一張相片的時空脈絡)較為相關, 而比較少探討藝術重要性的問題。這是因為, 大眾攝影的用途已逐漸成為一種社會歷史的證據。人們將個人相簿與其他材料, 都看做是某種形式的視覺人類學, 並依不同規模與旨趣而被分門別類地歸到某些檔案內。公共博物館與圖書館內, 也可能會有一些它們當地或地方上的攝影收藏檔案及許多獨立的收藏¹³。這麼豐富的收藏為無數的研究帶來可能性。它們也為英國快速擴張的「傳統」(Heritage)工業帶來貢獻, 因為相片在其中扮演了勾勒過往的「見證性」角

¹² : 旅遊攝影者(travelling photographers)在柯達推出精靈相機(Box Brownie)這個產品之前便已相當普遍, 而這個產品也使得更多的人們可以擁有相機。

¹³ : 參見皇家攝影學會(Royal Photographic Society)的《英國攝影收藏指南》(*Directory of British Photographic Collections*, London: Heinemann, 1977)。

色。因此, 人們展示這些相片, 或者在重新設計大樓或機械時將它們當作參考指標, 或者, 將它們再製印成明信片。

二、相片作為一種證據

相片一向被人當作是一種證據。它們成為歷史學家在證明過往時列舉的資料之一。過去超過三十年以來, 當我們要描繪或想像十九世紀時, 它們便成了主要的資訊管道。歷史學家向來與這個媒介保持著不安的關係, 因為在他們的專業養成中, 並未接受視覺影像分析的訓練。第一個大舉攻入攝影檔案的是電視, 影響了歷史學家對影像的旨趣, 而這也必然帶來某些困擾, 因為這些相片在拍攝時, 並未將這種使用目標納入考量, 這些攝影檔案僅被用做一般意義的評論而已。社會史學家可能會對服裝, 或者農藝與工業機械的變遷模式感到興趣十足, 而相片便可以成為這些變遷的見證。這也意味著, 相片的出處與日期等「源起」細節, 變得格外重要。於是, 我們便看到了一些冠上「相機作為一位歷史學家」、「相機作為一位目擊者」等標題的出版品¹⁴。

大眾教育也使得人們逐漸把相片用於在地或社群歷史的分析上¹⁵。人們為什麼對舊相片的使用感到有趣, 有以下這些原因: 有些人是對特定時期的衣服種類或工具, 產生了民族誌式的好奇心; 而其他可能對某些特定行業的工人之特殊站姿與步態深深著迷。社會史學家和勞動史學家若要研究維多利亞時期的普羅生活與工作, 也需要檢視這些視覺材料, 以汲取靈感。如此的作為不僅只是因為相片可以提供資訊, 還可以藉著相片主體的面貌與姿勢, 開始界定這些真實之人, 讓在這層意義下的人們成為思考與敘事的主角。

¹⁴: 塔格(Tagg)指出, 早在一九一六年, 倫敦出版的一本指南, 其標題就是「相機作為一位歷史學家」, 這本書意在收錄那些使用相機來調查與記錄社會的人。

¹⁵: 參見佩卓(Patrice Petro)的《歷史之筆》(The Pencil of History), 收錄在《瞬間即逝的影像》(Fugitive Images, Bloomington: Indiana University Press, 1995)。

攝影在整個十九世紀都效力於政治與工業變遷。政府為了公民與軍事目的而僱用攝影者，其實是早期風景攝影(landscape photography)興起的動力之一。例如，英國政府曾經僱用攝影者來偵查蘇格蘭高地(Highlands of Scotland)的軍情，以鎮壓反英國的叛亂勢力(Christian, 1990)。同樣地，風景攝影在早期美國西部的源起常和商業脫不了關係：瓦特金(Carleton Watkin)的僱主們便包括了加州地質搜查隊(California State Geological Survey)與太平洋鐵路(the Pacific railroads)等機構(Snyder, 1994)。這些相片和其他隨之而來的相片，被當作某種形式的社會與歷史證據，較少是被有條不紊的拍攝下來。這樣的例子層出不窮，例如，葛先姆把相片當作是研究時尚變遷的基礎(Gernsheim, 1981)。相片作為一種證據的地位並未受到任何質疑。同樣地，以過去的新聞相片為基礎編纂而成的書籍也很普遍¹⁶。這些書籍聲稱再現了過去「曾經的樣貌」，並理所當然地認為這就是相片的任務。類似這樣一本再現英國與愛爾蘭的書籍，在內頁中如此說道：「超越了文字所能訴說的，超越了圖畫或版畫所能表達的，舊相片傳遞了一種即時的、未受扭曲的過往印象」(Minto, 1970)。

相片的這種用途，反映出更廣泛的學院預設立場。直到現在，英國的歷史學、科學與社會科學方法，仍是以經驗主義為主要特徵。十九世紀是個科技與社會大幅變遷的時代，其特徵是對進步與「當代性」(modernity)懷抱著深信不疑的信念。當代性指涉了一套與發展有關的複雜概念，這個概念與工業變遷有關，包括人們逐漸集中在市鎮與城市地區、蒸氣引擎與鐵路網絡的四通八達所帶來地域上的機動性、對科技進步懷抱著經濟上的信念。在英國、法國與任何其他地區，這種變遷背後是透過帝國主義式的經濟(從世界其他各地帶來原始資源及廉價勞工)，以及在家從事工業及農藝的勞工(薪水低廉，工作條件又非常卑劣)所支撐起來的。隨著(英國)貴族階級、專業與企業中產階級與勞工的逐漸分殊化，這些元素逐漸形成了當代生活中，公眾與都市的本質。

¹⁶：有太多的例子我們可以列舉出來，但其中有許多出處是來自《倫敦新聞或圖像》(*Illustrated London News or Picture Post*)。

攝影不只是在維多利亞時期被發展出來，它還隱約地捕捉到十九世紀的趣味與態度。維多利亞時期的人們，對相機記錄、分類與目擊現場的力量深具信念。這意味著，相機被賦予了刻畫社會現象的重責大任，它能夠辨別出犯罪與蠻行的面貌與各家種族及社會的刻板印象。湯瑪斯(Allen Thomas)是一些歷史學者之中，基本上既不把相片看做是一種影像，亦不視為一種科技的代表之一。他在《眼界大開》(*Expanding Eye*)中認為，早期的攝影用途反映出十九世紀的關注，並與之產生共鳴。他分析維多利亞時期的英國人民，並從相片的用途(uses)與日常生活的再現這兩個面向，提出攝影之所以能深得人心的原因(這是第一本肯花一大章篇幅討論相片作為一種家庭編年史角色的書籍)。例如，他的討論中包含了家庭相簿中相片的個人用途、人像藝術(包掛劇場肖像)，以及用來調查鄉村、都市工作與生活條件的相片。同樣地，瑪蓮(Mary Warner Marien)也以批判的眼光來看待攝影思想史，及其文化衝擊性與意涵，包含了探討在大眾文化中的相片。

湯瑪斯(Allen Thomas, 1978)
《眼界大開》(*Expanding Eye*, London: Croom Helm)。

瑪蓮(Mary Warner Marien, 1997)
《攝影與攝影批判：一八三九到一九一〇年的文化史》(*Photography and its Critics, A Cultural History, 1839-1900*, Cambridge: Cambridge University Press)。

社會遽變所帶來的結果之一是，一連串的社會調查因而展開。這些調查試圖更進一步地瞭解，不同社會群體如何回應這段變遷的時期，並且透過資料數量的累積以尋求解釋。一八五一年舉辦的「大展覽會」(The Great Exhibition)慶賀人們在工業與科技上所達到的成就。同年，英國調查局(the British Census)記錄下人們的工作階層與生活環境之間的差異¹⁷。不只是學術界動員調查維多利亞時期，梅修(Henry Mayhew)也在一八五一年出版了《倫敦勞工與倫敦窮人》(*London Labour and London Poor*)一書。書內所附的版畫內容以相片為基礎，這是當地人民的生活條件第一次受到調查，因此，這是早期將相片作為一種紀錄的範例之一。這本書透過「依據原來的相片所描繪」這樣的字句來強調其威信，並廣為普及。相片的影像已經被轉化成為目擊者的角色了。

¹⁷：值得記錄下來且很有趣的一點是，在一八五一年，有五 一位民眾將自己的職業登記為攝影師；到了一九六一年，人數則增為兩千八百七十九位(Gersheim and Gersheim, 1969: 234)。

塔格(John Tagg, 1988)

《再現的重擔：相片與歷史文集》(*The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*; London: Macmillan)。

傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)

近代法國最具影響力的哲學家之一。他的成果出眾,被法國學苑(College de France)任命為思想體系史(the History of System of Thought)的教授時,是其學者與學術生涯的最高峰。一九六〇年代時,傅柯自覺地拒斥了人文主義與哲學,而開始建構一種新的批判理論。他所關注的是,特殊的社會機構與實踐如何建構出知識客體與形式,以及人類的主體性如何因此被決定。這方面重要的英文譯本著作有:《詞與物:人類科學的考古學研究》(*The Order of Things: Archeology of the Human Sciences*, 1970)、《知識考古學》(*The Archeology of Knowledge*, 1971)、《臨床醫學的誕生》(*The Birth of the Clinic*, 1973)、《規則與懲罰》(*Discipline and Punish*, 1977)、《性史》(*The History of Sexuality*, 1978)。

愛德華茲(Elizabeth Edwards, 1992)

《攝影與人類學》(*Photography and Anthropology*, New Haven: Yale University Press),這是一本令人印象深刻的文集,內容帶領我們進入幾個主要的檔案館,例如比特河博物館(Pitt River Museum)、牛津博物館等,愛德華茲是該館攝影館的館長。

三、武斷的攝影

塔格(John Tagg)寫了許多關於攝影的使用蘊含了權力關係的著作,他指出,在很早期的時候,相片便隱含了偵視的意義。他採用了法國哲學家傅柯(Michel Foucault)著作中典型的系譜學研究方法。塔格於《再現的重擔》(*The Burden of Representation*)中,回溯了攝影如何透過描繪囚犯或窮人等對象,來維持社會階層等級制度。他堅信,應把基層興趣這一面向納入考量,並回溯再現、知識與意識型態這三者之間錯綜複雜的關係,並認為這是極為必要的一件事。在相片的流傳(*The Currency of the Photography*)(Burgin, 1982)一文中,塔格將焦點放在他所謂的「寫實主義的先決條件」上。他的標題暗喻了相片作為一種象徵交換的概念,也同時指涉了在這種交換之中所蘊含的價值觀。因此,相片與真實之間的關係、相片意義的建構、相片的社會效用以及體制結構如何生產與消費等議題,都在他的討論範圍之內。

同樣地,近來社會人類學與殖民地遊者(colonial traveller)的紀錄(隱含了歐洲帝國主義的意義),都重新評估了相片的用途,並且皆把焦點放在人們使用相片時,如何以政治含意與意識型態將某個社會形式定義為非我族類的,或者是他者(other)形式的社會。就如這些大量的批判所觀察到的,這種定義下的影像使用,是在合理化殖民地的管轄權(Edwards, 1992)。甚至,就如葛拉漢-布朗(Sarah Graham-Brown, 1988)所指出的,帝國主義與父權宰制之間存有一種複雜的交互關係,女人在這種關係中,成了某種殖民地他者刻板印象之下,特殊的、具有異國風情的受害者。

身兼攝影家與評論者雙重身分的塞庫拉(Allen Sekula),在檔案與身體(*The Archive and Body*, 1986)一文中,回溯了維多利亞時期的人們,如何試圖透過描繪、紀錄等科學方法,來替各種不同的人類「型態」(types)分門別類(Sekula, 1991)。他們利用面相術與顯相學來證明,透過人類的身體外貌解讀其內在紋路與精神特質,這樣的研究是極為可行的一件事。他們採用了正在發展中的

統計科學,顯示科學(無私的相機之眼是輔佐的新工具之一)已可以 參見第五章。
揭露並有系統地記錄下多重的犯罪面貌。

塞庫拉在這篇複雜的文章中,對相片與警察蒐證程序之間的關係特別感興趣,但是在不同文化土生土長的人們與瘋子,也同樣受到這套科學的評判與測量過程的支配。一八六九年,修克斯雷(T.H. Huxley)受託拍攝記錄下不同種族的人民:

修克斯雷 受移民局之託 規劃「一系列居住於大英帝國內不同種族的人們的相片」。他的構想是,這些人們站在有清楚測量標示的柱子旁,拍攝下他們未穿衣服的全身或半身照,包含了正面與側面。這些相片複製了宰制的階層結構,以及源生於殖民主義制度的臣屬本質(Pultz, 1995: 25)。

但有一些議題更進一步把注意力放在攝影的偵視、社會調查與「勘測」(mapping)的用途上。認為相片是「瞬間即逝之見證者」的巴特,把我們的注意力引到相片所攫取的某個片刻的本質,以及當下所能感受到的經驗範圍(我們隨其眼光而回到一九九〇年代的情境與看法),伴隨著相片之特殊脈絡而來的是有限的知識(相片的拍攝目的也是為了這些特殊脈絡),因此使得相片成了一位不可靠的目擊者。攝影涉及了歷史的建構。但若把相片當作是過往事件與情境發生的「證據」,就預設了它們具備記錄的精確特性。這些假設通常透過像是日期與來源等一些對出處的描述而備受認可。但是,這種預設忽視了更大的問題,這個問題和視覺傳播以及我們詮釋相片的方式息息相關。

最近幾年來,那些想要以「大眾記憶」(popular memory)的概念來建構歷史的分析者,也已將觸角伸向攝影。這裡指的攝影通常帶有私人本質,社群可能藉此就開始了其非正式歷史的建構過程,而這種歷史可能會帶給官方版的歷史極大的挑戰,或是成為與其對抗的歷史。這帶來了一個問題,人們於是通常真的把相片視為取得乏味事實的來源,而非看做是附有難以理解的文化符碼的客體:

因此，當相片最終毫不受批判地就被當作是歷史的紀錄者時，它們也就轉化成為美學之物了。於是，雖然仍有人自稱是秉持著歷史觀點來理解相片，然而，這種理解已被美學體驗所取代了(Sekula, 1991: 123)。

攝影史的形塑，在很大程度上受到相片是如何被特別收集、儲存、使用與展示等方式所影響。最初攝製相片的時間軌跡與原始動機，可能會隱而不見，留給人們得以「重新架構」新脈絡的空間。

四、機構與脈絡

讓我們假設，有一張無家可歸、失業遊民的相片，原本刊登於一九三〇年代某本為了提昇樂善好施之心的雜誌上，在距離首次出版的五十年後，它的尺寸被放得很大，懸掛在美術館的牆上供人觀賞。原本是一頁需要附上標題與解釋說明的內容，現在，它卻獨立成了某件藝術品。我們要如何解讀這樣的相片？把它當作是某一種類型的範例嗎？是為了它的技巧特質嗎？把它視做某位傑出攝影從業者的全集(oeuvre)的一部分嗎？把它視為一件藝術品？抑或一件傳達了特殊資訊的歷史之物，或是當作「不復返」(pastness)的一種範例？我們試圖為其賦予意義，是因為它和我們自己的生活有段距離？還是因為在當前的生活條件上，它具有許多的相似性？撇去政治脈絡與特定時空不談，我們如何試著透過一些人性的概念來解讀它的影像？它如何向人們傳達出一種匱乏及受苦的感覺？或者，我們僅將它視作一張相片，眾多相片中的其中一張，而它之所以傑出，是因其形式、美學特質，而非它與外在世界的關係？

這種媒介無所不在的特性，意味著相片總是在拍攝它們之外的各種情境中流傳。我們也須謹記的一個重點是，並沒有單一的、純粹的、原始的意義被固鎖在相片裡。甚至，我們有各式各樣解

讀及理解相片的方式, 但是, 在「解讀」相片時, 我們需要倚賴許多外在於相片的脈絡以作為解讀的線索。我們與相片的相遇, 幾乎都不是在它們攝製時的原始情境中。因為我們通常是在廣告佈牌、雜誌報刊、書籍封面、美術館展覽牆與公車的側邊看見它們的蹤跡。它們已經表達了隱含的社會意義, 並且被設計至一個空間, 常常伴隨著一個文本, 其提供了攝製者所偏好的解讀方式, 並使我們能瞭解相片的謎題或隱晦不明的影像。攝影的商業用途, 特別是用在廣告上, 確實常可能藉由影像引起多重的言外之意。

然後, 我們在觀看相片時的情境, 以及提供這種觀看情境並形塑了攝影本質的重要機構, 便決定了我們如何來理解相片。在一九七 與一九八 年代的英國, 這種理解相片的取向特別具有影響力, 並成為當時一些極為卓越的雜誌 《Ten/8》、《攝像》(Camerawork) 主要的關注焦點(Evans, 1997)。猶如我們所討論的, 相片在提供即時意義這一個層面上的力量極為薄弱, 它倚賴機構等對文本的製碼。雖然, 我們已常把人們收藏的相片聚集一地, 但攝影被當作藝術這個模糊不清的地位, 並非來自於它們在博物館被當作物品來展覽, 反而來自於它們成為一些更有價值的事物, 其資訊補充的來源管道。

伊凡絲(Jessica Evans, 1997)
《攝像文集》(The Camerawork Essays, London: Rivers Oram), 內容包含了一九七六至一九八五年間, 原本刊登在《攝像》的十五篇文章。

五、博物館

克萊普(Douglas Crimp)曾主張, 當相片進入博物館這個權力空間後, 灌輸於內的多重潛在意義可能就此被剝奪了。博物館為了強調它們的地位與其他物品(即作為一種相片)之間的不同, 會讓它們與許多賦予其意義的領域保持距離。克萊普對紐約當代美術館, 如何把攝影轉化為一種僅具美學吸引力的物品, 特別感興趣。紐約當代美術館如何擁抱相片並將其視為一種藝術品, 如何將它們帶入陳列室這個權力空間, 使其處於以往僅效力於繪畫與雕刻的學識力、欣賞力與鑑賞機制之中, 克萊普並不是唯一關注於此的人。

克萊普(Douglas Crimp, 1995)
《論博物館的毀滅》(On Museum's Ruins, Cambridge, MA: MIT Press), 這本書結集了原本刊登於《十月》及其它期刊的重要文章。

但是克萊普也檢視了紐約公共圖書館(New York Public Library)的行為, 該館越來越自覺地把一些具有歷史與經濟價值的相片集合起來, 創立了攝影部門。他們搜索了這個巨大圖書館內的每個部門, 以將眾多主題區的相片一網打進, 並將這些相片重新分門別類, 通常是以個別的攝影師來作為分類的類目¹⁶。克萊普對這種攝影如此評論:

因此它不矮化自己, 對其他漫無邊際的實踐不再有用(useful); 它不再為資訊、紀實、見證、描繪、報導等目的服務。以往擁有複數性的攝影領域, 將因此化約成為完全被美學包圍的單一領域(Crimp, 1995: 75)。

在這種過程中, 攝影失去了它透過與其他論述的互動而得以創造資訊與知識的能力。在視覺上孤零零地成為一種藝術品的相片, 註定失去它的複數性以及橫跨各種領域之意義的能力。雖然人們將它們看做是獨特與卓越非凡的, 而非當作是一種工業物品因而可被大量複製——但這個才建構了他們真正的存在。

六、檔案館

塞庫拉在他的「解讀檔案」(Reading an Archive, 1991)一文中, 將我們的注意力引導至攝影檔案館所具有的權力。當然, 世上有各式各樣的檔案館, 從博物館附設的檔案館, 到為了商業目的、陳列歷史收藏或家庭照相簿的檔案館, 都涵蓋於其中。我們可以在圖書館、商業機構、博物館及私人收藏中找到它們。這些檔案館的共同點, 即是它們都累積了不同種類的相片這一事實, 並在這些相片上強加賦予同一種性質, 使得它們得已成為存在於檔案

¹⁶: 同樣地, V&A 的攝影收藏, 也是透過蒐集博物館內各個不同部門的相片而來。對這個國際機構收藏品的介紹, 可參見豪沃司-布斯(Mark Haworth-Booth)的《攝影: 一門獨立藝術》(Photography: An Independent Art, London: V&A Publications)一書。

館中的產物。他認為, 檔案館的統一性, 是由相片擁有者以及分類與組合的原則所強迫建構出來的¹⁹。

許多帶有不同目的的相片(它們常因為不同的, 甚至對立的目的而被拍攝下來)集聚一地: 在檔案館內, 相片可能具有的意義, 從各種實際使用的偶然性之中「解放」出來。但是, 這種解放同時也是一種失落, 這是脫去使用時的複雜度與豐富性的一種「抽象」, 一種脈絡的失落(Sekula, 1991: 116)。但是在知識的創造上, 檔案扮演了很重要的功能性角色。檔案館一貫都希望能夠愈來愈壯大, 它懷抱著完整性的雄心壯志, 而透過這個大量獲取的過程, 某一種知識得以展露曙光:

如此一來, 檔案的特性就產生了矛盾。意義得以從用途的侷限中解放出來; 然而, 在更一般的層次上, 一種經驗主義模式的真實也廣為傳佈。相片被原子化了, 以某種方式被孤立起來, 但又和其他相片具有同質性(Sekula, 1991: 118)。

但是, 如果有時候歷史學家忽略了以相片應該獲得的複雜方式來解讀它們, 那麼企業依照攝影這項重要工具, 而試圖重建過往遺跡之行為, 便僅是一種旅遊者的愉悅而已。這裡, 當我們要體驗已建造出來的過去時, 攝影成了一種直接了當的方法。

許多評論者對這種歷史資料的旅遊式用途, 以及這種視覺功能, 都憂心忡忡或再三藐視。例如, 洪恩(Donald Horne)便認為, 攝影的某部分本質是一種旅遊式的經驗, 因為它將我們所經歷過的某地轉化成為一種符號, 然後, 我們便得已擁有這種符號。他主張攝影:

為我們提供了一種擁有的愉悅: 照下著名景點的相片, 然

¹⁹: 參見伊蕾絲(Christie Iles)與羅勃茲(Russell Roberts)的《在可見的光之中》(*In Visible Light*, Oxford: Museum of Modern Art)。這本展覽結集的類目包含了四篇論攝影與藝術分類、科學與日常生活的重要文章。

後, 在家裡把它們放進相簿, 或者以幻燈片的形式把它們秀出來, 透過這些方式, 我們獲得了某種擁有它們的愉悅。對我們之中的某些人而言, 這可能是旅遊最主要的原因。在他們之間, 相機與旅遊是兩種當代定義現實的獨特方式 (Home, 1984:12)。

黑威森(Robert Hewison)也有類似的主張：

遺跡逐漸抹去了歷史的痕跡, 被一張拍攝下過往真實的相片所取代。當英國人迷戀過往之時, 我們對連續性與變遷的感覺卻逐漸在消逝之中。繼以代之並為我們吸收的是, 電視上的戲劇所建構出來的片斷化、事件化的過往。重新上演的公民戰役, 以及像是慶祝光榮革命(Glorious Revolution)的虛假活動, 既不輝煌也不再是一場革命(Hewison, in Corner and Harvey, 1990: 175)。

柯納與哈維(John Corner and Sylvia Harvey, 1990)
英國遺跡 (Heritage in Britain), 刊登於《Ten / 8》。

泰勒(John Taylor, 1994)
《英格蘭之夢：風景、攝影與遊者的想像》(A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination, Manchester: Manchester University Press)。

現在, 檔案館已不再把相片挪用成為一件美學作品, 但卻把相片當作是過往歷史的意符。相片的原始尺寸被放大了, 以一身深褐色調被懸掛在牆上, 它們仍保留了隱隱宣稱的威信。作為文化評論者的柯納(John Corner)與哈維(Sylvia Harvey)都曾主張, 現在的我們是在用一種新的方法看待歷史, 而這種影像的商品化(commodification), 牽引出歷史是如何被建構出來以及相片如何將歷史視覺化的複雜問題。我們會在第二章討論紀實攝影以及第三章討論個人攝影的內容中, 將過往與當下之間的關係, 以及人們假定相片是一種見證過往時空、事物的管道之問題, 帶入討論的焦點。

參考書籍

一、主要文本

- Barthes, Ronland (1984) *Camera Lucida*, London: Fontana.
- Burgin, Victor (ed.) (1982) *Thinking Photography*, London: Macmillan.
- Clarke, Graham (1997) *The Photograph*, Oxford: Oxford University Press.
- Corner, John and Harvey, Sylvia (1990) 'Heritage in Britain', *Ten* 8 36.
- Crimp, Douglas (1995) *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Edwards, Elizabeth (ed.) (1992) *Photography and Anthropology*, New Haven: Yale University Press.
- Evans, Jessica (ed.) (1997) *The Camerawork Essays*, London: Rivers Oram Press.
- Frizot, Michel (ed.) (1998) *A New History of Photography*, Cologne: Könemann (originally published in French, 1994).
- Gernsheim, Helmut and Gernsheim, Alison (1969) *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, 2 vols, London and New York: McGraw-Hill (first edition, 1955).
- Goldberg, Vicki (ed.) (1981) *Photography in Print*, Albuquerque: University of New Mexico.
- Haworth-Booth, Mark (1997) *Photography: An Independent Art*, London: V&A Publications.
- Hill, Paul and Cooper, Thomas (1992) *Dialogue with Photography*, Manchester: Cornerhouse Publications.
- Jeffrey, Ian (1981) *Photography, A Concise History*, London: Thames and Hudson
- Lemagny, Jean-Claude and Rouille, André (1987) *A History of Photography*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lyons, Nathan (1966) *Photographers on Photography*, Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Newhall, Beaumont (1982) *The History of Photography*, New York: MOMA, fifth edition, revised and enlarged (first edition, 1937).
- Phillips, Christopher (ed.) (1989) *Photography in the Modern Era*, New York: Metropolitan Museum/Aperture.
- Rosenblum, Naomi (1994) *A History of Women Photographers*, New York, London, and Paris: Abbeville Press.

- (1997) *A World History of Photography* New York, London, and Paris: Abbeville Press, third edition (previous editions, 1984, 1989).
- Sontag, Susan (1979) *On Photography*, Harmondsworth: Penguin.
- Szarkowski, John (1989) *Photography Until Now*, New York: MOMA.
- Tagg, John (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London: Macmillan.
- Taylor, John (1994) *A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*, Manchester: Manchester University Press.
- Thomas, Alan (1978) *The Expanding Eye*, London: Croom Helm.
- Turner, Peter (1987) *History of Photography*, London: Hamlyn.
- Williams, Val (1986) *Women Photographers: The Other Observers, 1900 to the Present*, London: Virago (revised edition 1991, *The Other Observers: Women Photographers from 1900 to the Present*).

二、閱讀書目

- Barthes, Roland (1973) *Mythologies*, London: Granada (first published 1957).
- (1977) 'The Rhetoric of the Image' and 'The Third Meaning' in *Image, Music, Text*, London: Fontana.
- Batchen, Geoffrey (1990) 'Burning with Desire: The Birth and Death of Photography', *Afterimage*, January.
- Baudelaire, Charles (1859) 'The Salon of 1859', reprinted in P.E. Charvet (ed.) (1992) *Baudelaire, Selected Writings on Art and Artists*, Harmondsworth: Penguin.
- Bazin, André (1967) 'The Ontology of the Photographic Image' in *What is Cinema?* Volume 1, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- Beloff, Halla (1985) *Camera Culture*, Oxford: Blackwell.
- Benjamin, Walter (1931) 'A Small History of Photography' in (1979) *One Way Street*, London: New Left Books.
- (1970) 'The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction' in Hannah Arendt (ed.) *Illuminations*, London: Fontana (first published 1936).
- Berger, John (1972) *Ways of Seeing*, Harmondsworth: Penguin.
- Bezencenet, Stevie (1982a) 'What is a History of Photography?', *Creative Camera* 208, April.
- (1982b) 'Thinking Photography', *Creative Camera* 215, November.
- Bolton, Richard (ed.) (1989) *The Contest of Meaning*, Cambridge, MA: MIT Press.

- Burgin, Victor (1986) 'Re-Reading Camera Lucida' in *The End of Art Theory*, London: Macmillan.
- Carr, E.H. (1964) *What is History?*, Harmondsworth: Penguin.
- Christian, J. (1990) 'Paul Sandby and the Military Survey of Scotland' in N. Alfrey and J. Daniels (eds) *Mapping the Landscape*, University of Nottingham.
- Corner, John and Harvey, Sylvia (eds) (1991) *Enterprise and Heritage*, London: Routledge.
- Delpire, Pobert and Frizot, Michel (1989) *Histoire de Voir*, Paris: Photo Poche.
- Eastlake, Lady Elizabeth (1857) 'Photography', *Quarterly Review*, April, reprinted in Newhall, Beaumont (ed.) (1980) *Photography: Essays and Images*, London: Secker and Warburg.
- Ferguson, Russell (1992) 'A Box of Tools: Theory and Practice' in R. Ferguson, W. Olander, M. Tucker and K. Fiss (eds) *Discourses: Conversations in Postmodernism, Art and Culture*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Fisher, Andrea (1987) *Let Us Now Praise Famous Women*, London: Pandora.
- Freund, Gisele (1980) *Photography and Society*, London: Gordon Fraser.
- Gasser, Martin (1992) 'Histories of Photography 1839-1939', *History of Photography* 16(1), Spring.
- Gernsheim, Alison (1981) *Victorian and Edwardian Fashion, A Photographic Survey*, New York: Dover (originally published 1963, revised edition).
- Gernsheim, Helmut and Gernsheim, Alison (1965) *A Concise History of Photography*, London: Thames and Hudson.
- Graham-Brown, Sarah (1988) *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*, London: Quartet Books.
- Green-Lewis, Jennifer (1996) *Framing the Victorians, Photography and the Culture of Realism*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Hall, Stuart (ed.) (1997) *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage/Open University.
- Haworth-Booth, Mark (1997) *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage/Open University.
- Haworth-Booth, Mark (1997) *Photography: An Independent Art*, London: V&A.
- Heron, Liz and Williams, Val (1996) *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, London and New York: I.B. Tauris.
- Hewison, Robert (1987) *The Heritage Industry*, London: Methuen.
- Holmes, Oliver Wendell (1859) 'The Stereoscope and the Stereograph', *Atlantic Monthly* 3, reprinted in B. Newhall (ed.) (1980) *Photography: Essays and Im-*

- ages, London: Secker and Warburg.
- Horne, Donald (1984) *The Great Museum: The Re-presentation of History*, London: Verso.
- Howard, F. (1853) 'Photography Applied to Fine Art', *Journal of the Photographic Society*, London.
- Hurley, Jack (1972) *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Iles, Chrissie and Roberts, Russell (eds) (1997) *In Visible Light*, Oxford; Museum of Modern Art.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.
- Jeffrey, Ian (1982) 'Some Sacred Sites', *Creative Camera* 215, November.
- Kozloff, Max (1979) *Photography and Fascination*, USA New Hampshire: Addison House.
- (1987) *The Privileged Eye*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Kracauer, Siegfried (1960) 'Photography', Chapter 1 of *Theory of Film*, Oxford: Oxford University Press.
- Krauss, Rosalind (1981) 'A Note on Photography and the Simulacral', October, Winter, reprinted in Carol Squiers (ed.) (1991) *The Critical Image*, Seattle: Bay Press/London: Lawrence and Wishart.
- Lange, Dorothea (1960) 'The Assignment I'll Never Forget' in Beaumont Newhall, (ed.) (1980) *Photography: Essays and Images*, London: Secker and Warburg
- Minto, C.S. (1970) *Victorian and Edwardian Scotland from Old Photographs*, London: Batsford.
- Moholy-Nagy, Lazlo (1967) *Painting, Photography, Film*, London: Lund Humphries.
- Montoussamy-Ashe, Jeanne (1985) *Viewfinders: Black Women Photographers*, New York: Dodd, Mead.
- Ohrn, Karen Becker (1980) *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Phaidon (1997) *The Photography Book*, London: Phaidon.
- Price, Mary (1994) *The Photograph: A Strange, Confined Space*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Pultz, John (1995) *The Body and the Lens: Photography 1839 to the Present*, New York: Harry N. Abrams, Inc.

- Punt, Michael (1995) 'The Elephant, the Spaceship and the White Cockatoo: An Archeology of Digital Photography' in Martin Lister (ed.) *The Photographic Image in Digital Culture*, London: Routledge.
- Rabinowitz, Paula (1994) *The Must be Represented: The Politics of Documentary*, London: Verso.
- Roberts, John (1998) *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*, Manchester: Manchester University Press.
- Rosler, Martha (1989) 'In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)' in Richard Bolton (ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Sekula, Allan (1986) 'The Archive and the Body', *October* 39, reprinted in Richard Bolton (ed.) (1989) *The Contest of Meaning*, Cambridge, MA: MIT Press.
- (1991) 'Reading an Archive' in Brian Wallis and Marcia Tucker (eds) *Blasted Allegories*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Snyder, Joel (1994) 'Territorial Photography' in V.J. T. Mitchell (ed.) *Landscape and Power*, London: University of Chicago Press.
- Solomon-Godeau, Abigail (1991) *The Critical Image*, London: Lawrence and Wishart.
- Squiers, Carol (ed.) (1990) *The Critical Image*, London: Lawrence and Wishart.
- Stokes, Philip (1992) 'The Family Photograph Album: So Great a Cloud of Witnesses' in Graham Clarke (ed.) *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books.
- Strand, Paul (1917) 'Photography', *Camera Work* 49/50, reprinted in B. Newhall (1982).
- (1980) *Photography: Essays and Images*, London: Secker and Warburg.
- Stryker, Roy (1972) interview, reprinted in Peninah R. Petruck (ed.) (1979) *The Camera Viewed: Writings on Twentieth-Century Photography*, New York: E.P. Dutton.
- Sullivan, Constance (1990) *Woman Photographers*, London: Virago.
- Thomas, Deborah Willis (1985) *Black Photographers 1840-1940: An Illustrated Bio-Bibliography*, New York: Garland.
- Tucker, Anne (1973) *The Woman's Eye*, New York: Knopf.
- (1984) 'Photographic Facts and Thirties America' in David Featherstone (ed.) *Observations: Essays on Documentary Photography*, Carmel, CA: Friends of Photography.
- Warner Marien, Mary (1988) 'Another History of Photography', *Afterimage*, October: 4-5.

——(1991) 'Toward a New Prehistory of Photography' in Daniel P. Younger (ed.) *Multiple Views*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

——(1997) *Photography and Its Critics, A Cultural History, 1839-1900*, Cambridge: Cambridge University Press.

Weaver, Mike (1989) *The Art of Photography*, London: Royal Academy of Art.

Williams, Raymond (1974) *Television, Technology and Cultural Form*, London: Fontana.

網路試閱版聲明

1. 敝社目前對書籍翻譯品質管控日益嚴謹, 每本書都至少經過四校的把關程序, 此試閱版已正式上市版本完全相同。
2. 讀者閱讀此試閱版本如果發現錯譯或不妥之處, 歡迎讀者儘速透過電子郵件 (Email : weber98@ms45.hinet.net) 向敝社反映, 以便在此書有再版機會時再次修正。
3. 如果讀者試閱此版本以後, 對本書的內容有興趣, 期盼各位讀者在本書正式上市後, 踴躍購買。您的選購就是對本社最具體的支持, 也得以讓敝社更加茁壯, 出更多好書。

版權所有, 請勿做具商業屬性的運用

