

《攝影美學—遺失與留存》

第七章 作品和世界

曾建元.導讀

**摘要：**本章要討論的是攝影作品與世界的關係：這裡所涉及的世界指的是我們身處的世界嗎？還是作品裡的世界？抑或只有具備這種「同時」的美學，才能讓我們清晰地闡述攝影藝術的多面向，甚至自相矛盾的特性。

**問題意識：**攝影藝術家用他的作品創造了一個世界。作品的世界是否完全和現實世界分離？何謂世界？攝影師身處的以及他們神往的是同一個世界嗎？這個世界是否也是他們用攝影創造的那一個？上述兩者都不是肯定的，我們看到不只是單一的世界，是不斷多元化的世界。

**研究方向：**研究攝影師與世界的關係，來對親身經歷的世界與創造的世界(作品構成)進行區分，而我們體驗的真實世界與被創造出來的世界都是多樣的。問題在於攝影如何向這兩重世界發問：一個創造的世界在拷問(被體驗的)世界的同時，如何向其他的被創造的世界敞開大門。

7.1 公共的、外在的、非個人的和普遍的世界(黛安·阿勃斯)

黛安·阿勃斯的攝影作品：是一種世界的、公眾的、外在的、非個人的和普遍的視角；也是一種私人的、內在的、有個性的和獨特世界的凝視。然而，阿勃斯創造的這個世界向我們與她共享的世界、普遍的世界提出質疑。

7.1.1 面向一種悲劇美學

蘇拉熱對於阿勃斯作品的評論：「阿勃斯用他的生命、她審讀世界的方式和他的藝術技法體現了她的時代」。<sup>1</sup>「我們可以確認阿勃斯的攝影作品像我們指涉藝術家本身」。<sup>2</sup>「有一段時間，阿勃斯拒絕接受死亡和社會萬象(的壓迫)，而選擇藝術和痛苦：她嘗試著用攝影方式逃脫這種讓她幾乎精神分裂的”不真實

---

<sup>1</sup> 〈作品與世界〉，頁237。

<sup>2</sup> 同上，頁237。

的感受”。<sup>3</sup>關於上述說法，蘇拉熱的評論是：「通過攝影，阿勃斯超越了世界的表象和無意義的那一面：她揭示了這個世界的一種或多種含義」。<sup>4</sup>這個小節中，我覺得最重要的一個論述是：「攝影師不在完全屬於這個世界(現實世界)；在戰爭中，她不參與廝殺戰場，而是忙於拍攝。物質世界的現實只能體現在(現象世界的)“括弧”中，通過真正意義上的胡塞爾式的“懸置”而被捕獲」。



### 7.1.2 面向一種再現美學

「為了拍攝“差異性”，阿勃斯首先就把鏡頭對準精神失常人士和生活在社會邊緣的人士」。<sup>5</sup>對照另一句話來看：「面對他們，我們暈頭轉向，我們如此害怕他們會是一面(映射我們自己的)鏡子；看到一個瘋癲的人，也就是看到我們自己的樣子，我們所隱藏的樣子」。<sup>6</sup>相反的，常規的照片就可以使我們感到安心嗎？常態的面具下混淆著正常/失常這兩個對立面。阿勃斯以三的類型的再現力求世界的再現：時尚、社會、遊戲式(喜劇式、狂歡式的再現：奇裝異服只是社會現實的真實形象)。然而，阿勃斯的攝影作品揭示的社會是一種“景觀社會”嗎？

### 7.1.3 面向一種構成美學

<sup>3</sup> 同上，頁237-238。

<sup>4</sup> 同上，頁238。

<sup>5</sup> 同上，頁242。

<sup>6</sup> 同上，頁242。

蘇拉熱對於阿勃斯的藝術創作評價：如果說，她的攝影作品對於普世悲劇頗有試驗的意味，那麼這首先要歸功於她的攝影構圖、完美的風格以及對各種攝影手段的具有典範式的運用。<sup>7</sup>從阿勃斯拍攝的手法來看，她是非紀實性的，如同蘇拉熱的說法：她並不在作品中直接取景，即刻並真實地表現出拍攝對象。<sup>8</sup>而是，選擇人為的，摒棄所謂的自然元素。她的作品構成的第一要素是姿勢，她讓人擺出姿勢，人們便選擇自己的姿勢一旦不由自主地讓自身顯得誇張滑稽。

## 7.2 私人的、內在的、個人的和獨特的世界(蘇拉爾•穆蘭)



Gérard Moulin, *Proximité* (1987) : [鄰近性](#)

我們為何會對一個私人的、個人的、獨特的和內在的世界產生興趣呢？

### 7.2.1 與藝術作品的接近：胡塞爾理論

總有一瞬間我們會很想知道：這些所指稱對象想要表達的意思—好像它們有意思要表達似的！我們總希望從藝術家的作品表達之中，得到解惑。但蘇拉熱

---

<sup>7</sup> 同上，頁246。

<sup>8</sup> 同上，頁247。

認為觀者可以做胡塞爾式的”懸置”，也就是把世界放入(現象學意義上的)括弧之中。某種意義來說，”懸置”藝術家的話語，不把藝術家的話語當作一切。讓話語回到我們這裡來。

### 7.2.2 與世界的接近：海德格哲學

透過接近(Proximité)這個作品，蘇拉熱提出幾個與海德格哲學觀念有關的概念：「我們和事物的關係看起來像是我們和存在的關係」。<sup>9</sup>「穆蘭的攝影卻更多像我們質疑著我們與事物之間的關係—質疑著我們自己，而不是事物本身」。<sup>10</sup>上述的概念即是，海德格哲學中的自身存在的問題，我們無法具有全然的主體性。至於關於時間、空間上的接近性的問題，其結構來源在於心理的構建；這種最初的結構使用第三類型的符號—及情感關係。第三種符號系統(情感關係)活躍於一種即時性當中，就好像它是最基本的生命體驗。[在這裡我要帶入的是海德格的處身情境 與 情緒論mood 的概念\(個人心得\)](#)。<sup>11</sup>這裡有句話是合作結論：”成為作品”意味著布置一個世界。

## 7.3 美學和攝影

### 7.3.1 風格

討論穆蘭和莫爾德的世界，比較他們的風格。

---

<sup>9</sup> 同上，頁253。

<sup>10</sup> 同上，頁253。

情緒從何而來？海德格說：「情緒襲來，它既不是從『外』也不是從『內』到來的，而是作為在世的方式從這個在世本身中升起來的」。我們可以說情緒襲來，「襲來」是一種無法預料的方式，不知從何處而來，它不是從外在事物中的事態發生，即客體這裡引發，也不是從主體的內在心理主動發出。因為這種說法都是將情緒的出現歸結到個人與對象物發生互動之後。情緒應當是此有在「被拋境況」的在世存有中展開的。所以，「情緒一向已經把在世作為整體展開了，同時才剛使我們可能向著某某東西制定方向」。<sup>11</sup>因為情緒一直貫穿支配著我們的在世存有，所以它才能同時向著某某東西制定方向。「向著某某東西制定方向」就意味著，情緒讓我們的在世存有中向著事態取得呈顯的方向，猶如「定調」一般。換句話來說，情緒猶如一種調性，它處於調諧的狀態，一直隨著我們的在世存有展開。因此，此有在「被拋境況」的處身情境中，情緒會將在世存有的人、物、事態...披上一層色彩與調性。於是，海德格的「處身情境」的第二項本質性質是：處身情境是在整個「在世界之中」當下同樣源始的開展。



**Jorge Molder. Rico pobre mendigo ladrón :** [Jorge Molder. Rico pobre mendigo ladrón](#)

風格的三重危險：時代處境(風格可能惹惱傳統主義者)、可被複製、自我剽竊(自我抄襲)。風格悖論：當我們擁有風格時，就有重複這種風格的危險；而當它不存在時，作品則是不完美的。

### 7.3.2 面向一種”同時性”美學

「攝影風格的獨特之處在於它不是純粹的對於形式的加工，而是一種兼顧圖像形式和內容的工作、探索圖像素材(負片、照片和背景)的工作。攝影和攝影中的風格可以被理解為一種”同時”美學」。<sup>12</sup>「同時性”美學建立在攝影的本質上；每張相片都是某些事物”的”照片。有的作品優先處理某些事物，有的作品則注重照片的物質性本身」。<sup>13</sup>

<sup>12</sup> 同上，頁257。

<sup>13</sup> 同上，頁258。

同時性美學 (198-9/257-60)	圖像 (forme : 形式)	內容 (image : 影像)
攝影性本體論	未完結性	不可逆性
矩陣基礎	圖像材料 (攝影式客體)	意向性對象 = x (攝影客體)
正當性模式	自主性 (autonomy)	異主性 (heteronomy)
參考框架	攝影裡的世界：作品的世界	攝影所對準的世界：內在或外在世界
對世界的態度	懷疑、批判	重複、再現
與事件的關係 HGC	改變、變化	招待
與攝影師關係	風格	神話
外表	具有構圖的圖像	缺席攝影客體的痕跡
時間性	作品的當下	缺席攝影客體的過往
範圍	研究方式的普遍性	單照片的獨特性
忽略同時性的危險	形式主義：忽略材料是痕跡 (忽視攝影的特殊性)	技術主義：假裝攝影在技術上恢復了指涉物 懷念 符號學主義 社會學主義 歷史主義

(此表格為國立中山大學哲學所高長空老師整理)

### 7.3.3 面向一種微不足道的美學

攝影所對準的世界和攝影裡的世界，而”同時性”美學迫使我們闡明風格和世界問題。這種對世界的開放可能是簡單的、基本的、或更貼切地說，微不足道的。攝影給微不足道之事物賦予意義—或者說，試圖給它們賦予意義。攝影三種微不足道的姿態：或是對它的確認或紀錄，或是它的意義的呈現，或許是它的詩意的呈現。