



幾年前我訪問日本攝影評論家飯澤耕太郎先生，在我們聊到關於攝影的解讀如何變化時，飯澤先生笑笑地說：「基本上好的作品總是令人費解。說神祕也好，說謎也好，我覺得祕密越多越有趣，才會是好的作品。就像我喜歡的攝影家阿巴斯（Diane Arbus）所說的，『照片是一個關於祕密的祕密』。」他的表情跟著神祕起來。

一張照片究竟藏有多少祕密？我一直很好奇，因此去訪問了許多攝影創作者，想要從他們口中探聽照片裡「謎」的線索。有些創作者會擔心大家看不懂他的作品或不喜歡被詮釋，便會迅速揭開自己已經想好的謎底，消滅照片中的神祕性，確保眾人的觀看方向「無誤」。但也有很多時候，創作者自己也无法準確地說出他們照片裡的那個「謎」究竟是什麼，以及自己為什麼要這樣做，有時甚至會刻意與作品保持一點距離，以免破壞了照片之謎的吸引力。

我想起上世紀九零年代——傳統底片還是熱銷商品的年代，柯尼卡在台灣推出了一支由李立群一人擔綱演出的電視廣告，在30秒內他以俐落的相聲貫口，連珠炮似地說出一大串關於「好照片」的定義，廣告當時紅遍了全台，「它抓得住我」幾乎成為了年度廣告金句。但讓我反覆想起的既不是底片也不是表演，而是埋在這串貫口間的兩個快閃問題——「人（活得好好的）為什麼要拍照？」「什麼味兒的照片才叫『好』呢？」現在回想起來仍然覺得很有趣，這支看似不太正經的談諧老廣告裡，竟然夾帶有關攝影與觀看本質之謎的提問。



尋找觀看之謎

文 / 李威儀（《攝影之聲》主編）
圖 / 高雄市立美術館



佚名，照相館人像照，攝影明信片，約1910年，9x14cm
Anonymous, Studio Portrait, photographic postcard, c. 1910, 9x14cm 私人收藏 c private collection

如果問符號學家羅蘭·巴特（Roland Barthes）「為什麼照片可以觸發情感？」他會說，攝影是創造意義的遊戲，但在過程裡，攝影者的角色並不重要，重要的是觀看的行為以及照片裡被拍攝的對象。他曾經歸結出製造「謎」的兩項著名座標：「知面（studium）」和「刺點（punctum）」，以說明我們對於觀看照片的基礎認知，和某些勾起我們注意的細節對於照片意義的影響。如果去問藝術家維多·柏金（Victor Burgin），他會採用精神分析學的角度，提示我們的「觀看」中還包含著窺視與戀物的成份，並且告訴我們，如果你喜歡照片，那可能是因為你的戀物本質的關係；又或者去問評論家蘇珊·桑塔格

（Susan Sontag），她會說，「照片是對懷疑、推論與幻想的無盡邀請，它本身無法解釋任何事情。」

不談這些攝影思考者的說法，或許也有些人會從攝影史的案例來探掘觀看之謎。在攝影史的建構過程中，研究者將攝影的各種特點予以歸納整理，並突顯某些作品以及攝影實踐對於視覺觀者在人類影像產製與思維歷程上的啟發與突破，將攝影的機具、創作者、影像、觀者彼此間的脈絡關係和時代背景連結起來，同時進行分析與對照。經由攝影史的系統整理與邏輯化的闡述，攝影的輪廓和意義也在梳理的過程中逐漸成形。

然而，歷史可以解開攝影與觀看之謎嗎？如今我們早已知道歷史的侷限，並開始對以前視為理所當然的歷史認知進行許多反思。例如我們發現自己以前在中學歷史課本裡所學習到的「歷史」，幾乎多半是帝王將相朝代更迭的「政治史」，相對輕忽其他事物的影響



布德斯基，領帶銷售員，巴黎，約1935年，明膠銀版相紙，18x24cm Brodsky, Tie Seller, Paris, c. 1935, silver print, 18x24cm 私人收藏 c private collection



佚名，攝影明信片，約1910年，9x14cm Anonymous, photographic postcard, c. 1910, 9x14cm 私人收藏 c private collection

與相互間的關係，同時也帶有許多立場、偏見與支配性。歷史學者凱斯·詹金斯（Keith Jenkins）曾說，「歷史乃論述過去，但絕不等於過去。」他對歷史的定義是：「一種移動的、有問題的論述。」攝影的歷史書寫也有類似的問題。

發明攝影術的西方國家，連帶掌握了早期以攝影工具為發展軸線的技術史觀，並在以西方美學為基礎的藝術史論中開展對於攝影的討論，將攝影的史脈立基於「西方」、「專業」的攝影從業者（攝影家）的攝影實踐之上，且加以典範化，塑造起一種帶有「正統性」的攝影史觀。攝影研究者德里克·普萊斯（Derrick Price）和莉茲·威爾斯（Liz Wells）便曾指出傳統攝影史是由「大師傑作（masterpiece）」主宰的情況——專業攝影被探討得多，個人攝影等其他實踐在論述上則顯得很次要，而且缺少以社會經驗為基礎、具多元意義與形式的攝影介入。

面對攝影史的問題，許多攝影研究者重新思索攝影史的書寫角度，嘗試打開一個更為遼闊的視野。其中之一是米樹勒·費佐（Michel Frizot）等人編著的《攝影新史》（A New History of Photography）（1994）。這本以「新」為訴求的攝影史論雖然是由法國觀點出發，但也試圖擺脫西方

中心主義，例如收錄日本攝影家、影像人類學者港千尋對日本攝影的討論，並將攝影史的主題範圍延伸至時尚、廣告等領域，使攝影的解讀面向相對涵括更廣的延展。但事實上最為關鍵的是，攝影史著重攝影整體的發展與累積歷程，同時需要依據相對具體且可被掌握的「事實資料」進行分析，而很難認真推敲一個不可見的攝影觀看本質之「謎」。

或許，《每張照片都是一個謎》可以視作為攝影史學者費佐對這個關照面向的延伸挑戰。在這個展覽中，費佐將他收藏的百餘張老照片展示出來，這些照片被拍攝的時間橫跨1855年到1974年。但特別的是，它們多數是由佚名的業餘攝影者所拍攝，許多照片沒有拍攝者的名字，也沒有一張照片的拍攝意圖可以被完全準確地陳述。

如果以為這是一場老套的古董照片回顧展，可就誤會了費佐。他既沒有利用老照片的懷舊風情，也沒有要把這些跨越不同時空的照片努力串成歷史故事。費佐撿拾、收藏的這些老照片雖然來自歐美，但就如同世界上任何地方的無名照片一樣，它們不具作者性、不曾被述說、不會自命不凡，它們多半只剩下某種「此曾在」的純粹證明，也缺乏可靠的背景與來源線索，這些身世條件，使這類照片很難成為人們現在習於關注的「攝影作品」。它們與原本的擁有者失散，通常隨著跳蚤市集四處流浪，它們的存在充滿不確定性，甚至可能被當作毫不起眼的廢棄物給扔進了垃圾回收站。

巴黎超獨立沙龍展開幕前，1952年，國際新聞通訊社，明膠銀版相紙，13x17.5cm

Before the Opening of the Salon des Surindépendants, Paris, 1952, Interpress, silver print, 13x17.5cm

私人收藏 c private collection



佚名，無題，約1870年，蛋白相紙，15.9x24.4cm
Anonymous, Untitled, c. 1870, albumen print, 15.9x22.4cm
私人收藏 c private collection



最後盛放的土石「煙火」，加州，約1930年，新聞照片，明膠銀版相紙，19.7x24.7cm

Rock and Mud "Grand Finale", California, c. 1930, press photo, silver print, 19.7x24.7cm

私人收藏 c private collection

它們因為脫離了影像生產與消費的價值化與意義化脈絡，而成為最原始的、物質性的——「照片」。

華特·班雅明（Walter Benjamin）說：「只有藉由攝影，我們才能認識無意識的視相。」我想起藝術家高重黎的《無意識光論 & 攝影小使——畫外音外畫》（2011）也曾挪用班雅明撰寫的「攝影小史」——高重黎將業餘攝影者與他們拍攝的照片幽默地改稱為小「使」，嘗試透過這些「攝影小使」去對應班雅明、巴特等人的攝影思辨。「影像的真諦是『這個存在過』；而距離這個真諦最近的即是業餘者照片。」他說，「這種類型的照片中有最不可解的『無意識』。」如同人類曾經透過攝影來發現各種瞬時運動的體態，像是伊德沃德·麥布里奇（Eadweard Muybridge）拍攝的《動物運動》（Animal Locomotion, 1887）；那麼現在，我們也再藉由攝影——業餘者的攝影，來重新認識我們的觀看。

費佐利用了佚名的、業餘者照片的這層特質——通常被認為觀看意義模糊的「缺乏特質之特質」——尋找「謎」的來源，並質問我們在面對攝影時，如何形成所謂的觀看意義，考驗著我們在「大師傑作」之

外、對於「照片」的裸視感知。這批各有表情的老照片並不被用來服務任何固定的單一敘事，拍攝的內容多半是私人的、某些人生命中某些時刻的瑣碎細節，也不必



佚名，攝影明信片，約1910年，明膠銀版相紙，11.4x8.1cm
Anonymous, photographic postcard, c. 1910, silver print, 11.4x8.1cm 私人收藏 c private collection



明天是封齋前的星期二，1935年3月5日，法國新聞通訊社，明膠銀版相紙，12x16.4cm
Tomorrow Is Shrove Tuesday, 5 March 1935, Agence France-Presse, silver print, 12x16.4cm
私人收藏 c private collection

然都具備構圖與美學技巧或是特殊的概念表現。它們就只是這樣，靜靜地在那裡，等待著觀看。

現在已再也沒有人知道這些照片被拍下的原因，眾人僅能臆測，以天生的感覺工具——眼睛——來搜尋照片裡的神情、姿態、裝扮、物件、場域、時間、關係、氣氛等種種線索，將我們所能在腦中抓取的所有認知投射出來，搭建屬於我們自己的一張照片的連繫。費佐認為，「在目光無法適應與碰壁之處，謎團於此浮現……我們被一種懸而未決的狀態所吸引，照片之謎便是這種懸而未決的狀態，提問無效，觀看引發的疑問也沒有答案。」

對我來說，「介入」——我想或許可以是這個詞——是這些不知名的照片給我的思索。像是在展覽中，有一張背景在海灘上而有一隻失焦、戴有手錶的手伸入畫面的照片，如果沒有這隻手，那麼畫面將會是一個渡假海濱的情調；如果沒有手上配戴的手錶與時間，則這隻手將只是一個路過的拳頭。一切的「介入」——從鏡頭對海灘的介入、手的介入、手錶的介入，到觀看的介入——每一個介入都扭轉了現實與照片的意涵。

或是在幾張1910年代的攝影明信片與肖像照裡，我們可以發現站在攝影棚擺設的佈景裡原本應是要被拍攝的對象，身旁後方藏於背幕邊的小孩卻「介入」了畫面。小孩像是為了協助拍攝而在照顧背景布幕的工作人員，倘若這是一張正式的肖像照，他們應該是會被裁切掉的不重要角色，屬於應該要從鏡頭框景中迴避的「閒雜人等」吧，但在這些照片中，鏡頭

奇異地介入了另一個原本不該被觀看的後台空間（為什麼？），將這些小孩的「介入」包含了進去，結果竟然讓他們反而成了這張照片的主角（為什麼？），喔，還是說，或許「介入」本身就是主角呢？我們的觀看成就了最終的照片，但所有的介入都將可能更改照片的屬性與意義。攝影中各種連續的「介入」都建構了最終的照片，這些層層的「介入」對我來說都是「謎」的原因。

這個展覽是對於再次思考攝影的邀請，在

觀看與詮釋的流動中，我們得以親身發掘照片之「謎」的形成過程與存在本質。透過佚名、業餘者的照片在展覽中提出的視覺思考意涵，也可以是許多現今仍糾結於展示自己「從現實捕捉到的成果」而舉辦的攝影展覽的一個思索參照。好的攝影展覽應該展露回應「攝影是什麼」的觀看本質之謎的力量與好奇，而足以引發思考的攝影展覽，也不一定只能從攝影創作者的「攝影作品」來傳佈意義。觀看本身就是意義，或許就是這個展覽對於我們最重要的提醒。■



藝術家的模特兒，M·柯爾、O·西特合著之《裸體》書中的一頁，1895年，珂羅版，16.8x15cm
Artists' Model, plate from Der Akt, by M. Koch and O. Rieth, 1895, collotype, 16.8x15cm 私人收藏 c private collection