

何謂寫實主義中的真實？

南西 · 阿姆斯壯 (Nancy Armstrong) 著
馮品佳 譯

作者簡介：南西 · 阿姆斯壯 (Nancy Armstrong)

阿姆斯壯 (Nancy Armstrong) 是美國布朗大學 (Brown University) 英文系的系主任，也是該校比較文學、英國文學、現代文化與媒體、以及女性研究的講座教授。她是著名的十八、十九世紀英國小說專家，曾著有《欲望與家內小說》(*Desire and Domestic Fiction*)，以傅柯 (Michel Foucault) 的《性史》(*History of Sexuality*) 為理論基礎，討論十八世紀英國家內小說興起的意義與社會、歷史背景。近年來阿姆斯壯更傾向於文化研究的課題。本文就是阿姆斯壯討論視覺研究的專著《攝影時代的小說：英國寫實主義的傳承》(*Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*, 2000) 第一章導言的部分，結合了人文與科技的思維，共同探討一個對於文學史與文學理論而言極為重要的觀念，可謂由文學角度進行文化研究絕佳的範例。由於篇幅限制，因此譯者節選論述理論的中間兩個章節，其他部分則在此摘要概述。

阿姆斯壯的專書主要探討維多利亞時代英國小說與當時攝影技術發展的關係，討論為何寫實主義技巧成為當時書寫的主流，以及我們現在如何誤讀了寫實主義。在這一章中，阿姆斯壯首先列舉造成今日「圖像恐慌」(iconophobia) 兩大反視覺再現的理論基礎：一是馬克思對於商品拜物主義的批判；一是認同政治對於「身體」再現易流於刻板印象

的批評。阿姆斯壯認為雖然當代科技日新月異，文化物體很容易與其生產的物質環境脫離而產生類似商品化的改變，成為「影像」(the image)或是「自由浮動之影像」，但是她也強調早在石版印刷術、乃至攝影術的發明之初，歐美早已為大量的影像席捲。因此她以維多利亞時代小說為主題，討論「影像」如何取代書寫而成為小說的基礎。

由於維多利亞時代視覺文化提供了一套社會分類的系統，小說家如果想要抓緊讀者就必須順應環境，對於日益發達的視覺影像，特別是攝影，作出適當回應。她強調今日我們所謂的文學寫實主義中的視覺描述對應的早就不是事物本身，而是事物的視覺再現，而小說使得讀者以為視覺的再現就等同於真實的人物。**維多利亞時代新的文學技巧與新的視覺技術大幅拉近了讀者與物質世界的距離，也逆轉了影像與物體之間傳統的擬態關係，再現的副本反而比原件更加重要。也正因為如此，小說家發展出來一套今日我們稱為寫實主義的技巧，小說世界寫的「實」所依據的是經由攝影而令大家熟悉的影像，而讀者對於周遭人物的分類方式也早已受到這些影像的影響。所以從十九世紀開始，我們對於所謂「真實」的定義早已被大量製造的影像所左右。**面對刻板印象時，我們不能只一味排斥，因為這樣反而可能使得我們作為現代人的身份認同都隨之喪失。面對揮之不去的刻板印象，我們反而應該設法了解這些影像是什麼，來源何在，以及影像為何變得如此重要。阿姆斯壯對於一八五〇年代末期興起的寫實主義之研究也正具體地實踐了這種信念。

在〈轉向圖像〉("The Pictorial Turn")一節中，阿姆斯壯指出許多研究小說歷史的文學史家都認為維多利亞小說是現代化過程的結果，維多利亞時代的讀者在小說所使用的諸多繪畫技巧或是大量視覺描述的幫助下，不斷重新創造與建構他們的真實。在英國小說史上，維多利亞小說是最早將可無限複製而且廣為散播的視覺資訊變成觀看世界的方法，同時也提供了可與大眾讀者分享的世界景觀。對於阿姆斯壯而言，她所謂的「寫實主義」是一種問題意識，包括了一整套視覺符碼，是各種文字再現相互測量的抽象標準。寫實主義不是一種企圖以視覺描述紀錄社會情境的書寫文類。相反的，紀錄性的效果只是小說與攝影合作所產生的諸多結果之一。當然，小說是不可能一夕之間就轉向攝影尋求靈

感。這樣的轉變是因為讀者早已渴望得到某種視覺資訊，而攝影術的發明是許多人長期努力試圖捕捉與製造未經媒介之影像的結果。

她並且透過攝影重新思考文學寫實主義，提出了四大命題：

命題一：到了一八五〇年代中葉，小說已經能夠提供讀者某些視覺資訊，使得讀者得以與外在世界有所接觸。

命題二：因此，小說使得看（seeing）等同於知（knowing），使得視覺資訊成為了解文字敘述的基礎。

命題三：文學寫實主義參照已經、或者可被攝影之物體所構成的世界來呈現真實。

命題四：攝影也提供小說的假想讀者可供觀看的不同世界。

在〈攝影的客體〉（“Photography’s Object”）與〈寫實主義的主體〉（“Realism’s Subject”）兩個主要理論章節之後，阿姆斯壯以〈今日的寫實主義〉（“Realism Today”）總結全文。她就馬克思、盧卡奇（Lukács）、布德瑞亞（Baudrillard）對於影像的批評做出反駁，再次重申照片所指涉的是影像，並非物體，因此研究攝影並不能幫助我們了解社會歷史，而是讓我們觀察到影像與再現的物體之間關係的逆轉。影像變得比物體重要，甚至左右觀者看到什麼。我們「影子檔案」（shadow archive）的傳人，接收的是無數的文化刻板印象，完全沒有自己的身體影像可言。今日視覺次序依舊不斷擴展，我們必須認知自己與影像之間的關係，不再陷入圖像恐懼，才能真確了解寫實主義與現實世界的關係。



摘要

本文主要探討維多利亞時代英國小說與當時攝影技術發展的關係，討論為何寫實主義技巧成為當時書寫的主流，以及我們現在如何誤讀了寫實主義。維多利亞時代新的文學技巧與新的視覺技術大幅拉近了讀者與物質世界的距離，也逆轉了影像與物體之間傳統的擬態關係，再現的副本反而比原件更加重要。也正因為如此，小說家發展出來一套今日我們稱為寫實主義的技巧，小說世界寫的「實」所依據的是經由攝影而令大家熟悉的影像，而讀者對於周遭人物的分類方式也早已受到這些影像的影響。所以從十九世紀開始，我們對於所謂「真實」的定義早已被大量製造的影像所左右。我們是「影子檔案」(shadow archive) 的傳人，接收的是無數的文化刻板印象，完全沒有自己的身體影像可言。面對刻板印象時我們不能只一味排斥，因為這樣反而可能使得我們作為現代人的身份認同都隨之喪失。面對揮之不去的刻板印象，我們反而應該設法了解這些影像是什麼，來源何在，以及影像為何變得如此重要。今日視覺次序依舊不斷擴展，我們必須認知自己與影像之間的關係，不再陷入圖像恐懼，才能真確了解寫實主義與現實世界的關係。

關鍵字：寫實主義，攝影，維多利亞小說，檔案



何謂寫實主義中的真實？

攝影的客體

雖然在感光物質上以化學方式複製物體光影痕跡的這場競賽中，戴格爾（Louis Daguerre）顯然獲勝，但是在此我要武斷地將攝影技術的發明歸功於台柏（William Henry Fox Talbot）於一八四四年出版的《自然的畫筆》（*The Pencil of Nature*）。我關心的是文學寫實主義，因此我對於這兩位的科技之爭以及他們如何使得一群前輩黯然失色不太感興趣。我比較有興趣的是台柏以及購買他的發明使用權的幾位先生建立了日後這個新媒體所普遍使用的格式、題材、與美學議題。蕭夫（Larry J. Schaaf）寫道，到了一八六〇年代，文化場景全然為攝影影像所滲透

台柏與戴格爾無意間交換了位置，互相達到對手想要完成的目標。戴格爾的對象是大眾，說他發明戴格爾銀版照相法（daguerreotype）的動機是讓觀眾看到真實的影像應該是公平的推論。反諷的是他創造出來的是攝影再現中最私密的一種，一個在玻璃之下小小、亮亮的圖板。台柏原本的目的則只想製造自用的業餘寫生素描，最後卻大有成就，發明了最強而有利的大眾傳播媒體之一。（159）

根據台柏的自述，他在一八三三年一趟義大利之旅試著在映寫暗箱（camera obscura）中的紙上素描風景。映寫暗箱是一種普遍的繪畫工具，在黑暗箱子中的一張紙上投射出顛倒的影像，使得只要稍有才華的人都可以寫生。此時，為了改善暗箱投射出的模糊影像，台柏的朋友何簫（John Herschel）已經大量使用明箱（camera lucida）幫助繪畫，而且

效果極佳。明箱不過就是一小片稜鏡架在銅架上，使用者一直調整鏡子，直到找到喜歡的景物為止。臨摹眼前景物時，寫生的人只要移動眼睛，同時可以看到鏡子與眼前畫板上的畫紙即可。台柏試用明箱之後，發現這只會讓他原本已經不太靈光的繪畫技巧更更加受到日漸減退的視力影響。台柏自覺不足，因此希望能夠完全除去素描者笨拙的手與眼，這個奇想也完全符合映寫暗箱的原則：「如果能使這些自然影像持久保存並固定地印在紙上該有多好」。台柏對於這種可能的想像使他悟出攝影的物理學：

如果不管與圖片伴隨相生的概念，只從終極的本質思考，一幅圖片僅是一連串或是各種或強或弱之光線於紙上投影。若光線存在，則可產生某種作用，且於某些情況下足以使得物質本體發生變化。假設此種作用可影響紙張，而紙張亦可因此顯著改變，則必然生成某種效應，其結果大體類似造成此種變化之本來物體，因此各種明暗的場景得以留下其影像或印象。(29)

回到英國後，台柏開始進行一連串冗長的實驗，將紙張放在玻璃板上，刷以強度不等之銀鹽溶液，直到終於發現能夠賦予紙張足夠之感光性、既可紀錄物體彈射出的光線而又不會強到使得紙張全部變黑的溶液。結果是明暗色調相反的影像。一八三八年初，他發展出「攝影製圖」的技巧，將感光紙放在負片之下，重新將影像在陽光下曝光。到了一八四八年，他已經使得碘化銀紙照相法 (calotype [譯註：又稱美色法]) 積於完美，此法縮短曝光時間，所使用的溶液可讓影像自動「顯影」又可以永久固定負片與由負片印出的影像。即使有這一連串非比尋常因個人動機引發而且看似意外的發現，等到台柏一八五二年讓渡出碘化銀紙照相法的專利時，另一個英國人已經研發出更有效率的膠棉 (collodion) 玻璃板負片。雖然這使得台柏的方法在公諸大眾之際就形同作廢，但是膠棉玻璃板負片的方法其實結合了驅使台柏發明碘化銀紙照相法的奇想——一個可以直接而持久將自己印在紙上的「自然影像」——並使之永垂不朽。

使這個從負片影像製造出不經中介之複本的奇想成功的原因，要歸功於可見性與不可見性來自相對程度之光線與陰影的假設，這些光線與陰影技術上是可以互換的，不像戴格爾銀版照片的可見性與不可見性是來自雜色的金屬光澤。十九世紀後半盛行之變化多端的科技與美學實驗，也使得科技得以成功地達到製造不經中介之媒介（*unmediated mediation*）的希望。誠如索羅門 - 高德（*Abigail Solomon-Godeau*）指出，「碘化銀紙照相法不是制式拼湊的科技，相反地，在負片的發展、使用的紙張、化學作用、顯影及印製時涵括了極其廣泛的各種偏差變化與個人實驗所得」（14）。因此使得不經中介之媒介美夢成真的媒體其實是具有高度中介性的。

台柏傳給後世的方法，使得維多利亞時代的攝影師得以將世界的某些部分視覺化，而這些世界的多樣性是如果他們光用肉眼觀察無法看到的。科技的改進如廣角鏡頭與快速曝光讓相機能以特定方式聚焦於某些細節，使得題材的種種特質立即可見。同時，台柏的方法產生的照片似乎能夠經由重複的方式再現肉眼可見世界的完整原貌。

碘化銀紙照相法一面擴展我們的視野，一面又提供消費者已經看過的事物，這使它同時刺激又阻礙想要接觸世界的歷史性新欲望，這種欲望想為人、地、事留下紀錄性的證據，或可稱為「建檔的欲望」（*archival desire*）。視覺資訊的蓄積總會令人想到檔案中未能排除的不良資訊，以及檔案分類系統中無法存儲的優良資訊。藉著思索當兩位維多利亞科學家向攝影尋求提供彼此閱讀社會的方法，而這個方法又足以通過現實試煉時發生的狀況，我會試著解釋寫實主義這個知識論上的難題。我希望這樣的比較能夠闡明所有視覺性的問題意識，不但包括維多利亞小說，也涵括文學現代主義，以及最終的當代文化研究。

德希達（Derrida）所謂的「檔案狂熱」（*archive fever*）開始的時候是希望能夠找到某些原初的、父權形式的威權，既能保存這種威權又能使之公諸於世（1-3）。藉由蒐集符號我們替此威權建立了安身之所，以期能將符號集結成一大全，而大全中的各個元素又由某種理想的一致性所統合。為了能讓後來的人複製資料，如此建構出的檔案之道地性與一致性必須完美無暇。維多利亞文化中這樣的奇想幾乎俯拾皆是。當時英

國勢力正擴展至亞洲與非洲，有識之士顯然忍不住將帝國想像成一檔案。他們必然發現將文獻統一成檔案遠比將分歧的領土與不同的民族統一成為帝國要來的簡單。如此建立的檔案「不是一個建築物，甚至不是文獻的典藏」，根據李察斯（Thomas Richards）所言，「而是所有已知或可知物集體性的想像大集合，知識論主宰模式的奇幻式再現」（11）。¹在此，我們碰到的是「寫實主義」與「現實」（reality）相互定義的關係，這個關係也是檔案的結構。如果檔案是帝國之內的一棟屋子，而帝國又是這屋子裡典藏的檔案，那麼寫實主義就是文本與其脈絡相互複製的結果（a text that reproduces its context and a context that reproduces its text）。無論如何，我們面對的是一套遵循梅式帶（Möbius strip）弔詭邏輯的再現系統，既要奮力將內部拉到外面來，又要將外部扯到裡面去，【以成為一個平面】。

表面上來看，照片是最純粹的檔案文件，因為照片與其拷貝的原件特別接近。²誠然，框架的明確，與題材契合而產生的正當性，看似的坦承與內在的一致性都使得照片有如檔案的活生生的例證（ekphrasis）。但是建檔的欲望也有壞的一面，攝影也為我們描繪出這壞的一面。德希達解釋說道，檔案本身就帶有其建制的理論，最根本的就是檔案必須有其原則，決定必須包含什麼才夠完備、排除什麼才夠一致（4-5）。³任何媒體或學科不能自足而必須依賴外在現實為基礎，就像是想要讓內部與外部只有一個平面一樣顯得弔詭。這樣的套套邏輯強迫我們既要收藏知識真正的起源，又要將此收藏行為公諸於世，等於承認這是回溯性的建構。早期建立攝影檔案的嘗試皆是因為這種內在矛盾而觸礁。

¹ 李察斯指出，「在十九世紀中葉『檔案』指的是以分類學整理資訊；到了世紀末『經過分類的』（classified）指的是在國家的管轄之下的知識」（6）。

² 用巴特（Roland Barthes）的話來說，「一張照片……永遠無法與它所指涉之物（它所再現之物）分得清楚，至少不是立即地或是一般地與它所指涉之物分得清楚」。這樣的分別「需要後設的（secondary）知識或是反思行為。照片（the Photograph）天生就帶有套套學的邏輯：煙斗就是煙斗」（5）。

³ 如果檔案學家的自我掩藏使得檔案顯得「赤裸裸的，沒有檔案」，所產生的問題是：「人們需要一個原始的檔案（first archive）以便想像什麼是最原初的可歸檔性（originary archivability）嗎？還是反之亦可？」（80）。

蘇古拉 (Allan Sekula) 在〈身體與檔案〉("The Body and the Archives") 一文中，比較了兩個著名的例子，都是通力合作所創造出的照片系統，用以指認都會民眾中具犯罪傾向者：一個例子是巴黎警官柏得龍 (Alphonse Bertillon)，另一個例子則是英國統計學家與優生學家高同 (Francis Galton)。蘇古拉的研究極有助益。首先，因為這個研究顯示在某些都會中心所聚集的異質性人口很快地會無法抵擋想要擁有視覺主宰性的強烈欲望。這樣的欲望遠超過犯罪學的範圍，進而延伸至勘查亞洲次大陸以及以統計方式勾勒英國都會與郊區次聚落。⁴然而，對於這個研究最重要的是數億張的【兩吋平方的】方卡照片 (*cartes de visite*) 之製造與流通使得消費者不但熟悉帝國較為邊遠的地區，也得以熟識較體面的歐洲與北美人民。在英國，光是一八六一年到一八六七年間就賣出三、四百萬張這樣的攝影肖像 (Darrah 4)。這些影像理論上可以提供對於人體正確的解讀，彷彿只要根據這樣的解讀，任何身體都可分派到適當的範疇。人們不只以性別、階級、種族及國家來視覺化自己，也用上才智、道德與情緒穩定性的標準。新的認同科學，包括所有人類科學，以及人相學、腦相學與犯罪學，都不約而同地使用攝影技術讓身體具有可讀性。

柏得龍與高同都由正面的推論出發，認為事實就在身體裡等人解讀，而且所有的身體都是同等的，因此可由統計方式決定不同的相貌。柏得龍以小說的方式想像身體。他以為個人歷史會以工作、戰爭、意外、與居所的形式永久地銘刻在身體之上，即使罪犯改變容貌特徵、僭越社會地位、編造故事來掩藏其真正身份，個人歷史依然有跡可循。柏得龍假設許多罪行都是累犯所為，因此建立一套攝影肖像的歸檔系統以捕捉有前科的罪犯。為了在同一種類中確認某個人，他按照身體不同部分的正確比例創造出各種範疇。他開發出面無表情的正面與側面姿態，現在稱為「人像照片」(mug shot)，以便在除去面部表情、服裝衣飾、攝影

⁴ 麥克考利 (Elizabeth Ann McCauley) 在書中讓我們很清楚的知道方卡照片盛行之時照片的數量、主題的範圍、以及對於繪畫的衝擊。這種照片盛行於一八五〇年代，在法國由帝思得悉 (Disdéri) 開始，到了一八六〇年代許多他同時代的人也起而效之。

角度、或不同採光等變數的情形下捕捉容貌特徵。一旦逮捕到嫌犯，警方就為嫌犯攝影，然後試著比對檔案。因為柏得龍仰賴一張張照片的比對，他的方法看似一種嚴格的反本質主義辨識系統。但是，一旦警方檔案的卡片擴大到成千上萬張時，警方根本很難檢查其中每一張肖像來找到可能對應的人。因此柏得龍採用測量某些身體部位及面部特徵與抽象影像的距離，以此提供快速查詢檔案系統的所需範疇。這時候現代本質主義就登場了。警方不再一張張比對照片，而將照片與理想化的影像比對，使得理想影像開始比個人或是他們的肖像似乎更加重要。

相形之下，高同辨識身體的想法顯得詩意。⁵這位優生學家認為體內天生的傾向與遺傳的特質決定個人命中注定要過的生活。為了解讀此一天生且共同之身份的核心，高同拒絕接受柏得龍所採用的表面主義。他解釋說道，任何仰賴特定照片的方法必然「受到特殊或是詭異特徵的影響大於一般性特徵的影響，而我們以為普遍的肖像極為可能是誇張的漫畫式描寫」(5-6)。為了不讓不重要的特徵在人像照片中太顯眼，他製造出一個板上可以拍攝十二張不同肖像的照相機，每一張的曝光時間只有普通的一半。他的理由是這些合成肖像使得只有個體與他同類型之人共享的特徵才會在影像中特別顯著。然而高同很快發現真實的人總是和所有他拍攝出來的影像不同，因此由於照片種類或者是應當使用哪一種類型來解讀某個身體的問題，想要建立個人的身份很可能觸礁。柏得龍嘗試將每張照片放在一套可無限擴充的辨別系統之內，高同則試著以一張照片的框架容納整個系統。⁶他們探求如何將視覺資訊縮減成為身體的痕

⁵ 蘇古拉藉著與柏得龍和高同同時代的皮爾斯（Charles Sanders Peirce）之言來分辨這兩位犯罪學專家的方法。他認為柏得龍假設「照片不過是偶發情況的物理痕跡」，因此利用了影像索引的性質。高同看到的是這種媒體象徵的性質，「為了神話視覺，設法將具有索引性的照片合成功物提昇到象徵的層次，因而藉由誇大偶發情況以表達一般法則」（“The Body and the Archive” 55）。

⁶ 巴特對於重複原則（*studium*）與疏離細節（*punctum*）著名的區分方法可以解釋這兩種努力部份成功以及最終失敗的原因。他稱為重複的原則存在於教導我們如何解讀照片的圖畫特質之中。想要制定「創造者與消費者之間的契約」，我們必須確定在看到影像之前已經看過這個影像了。在這個熟悉的空間中，巴特承認鮮少「有『細節』能吸引我。我覺得光憑影像的存在就改變了我的解讀，讓我好像在看一張新的照片」(42)。他繼續說道，「經由某物的標示，它不再是『隨便什麼東西』」(49)。

跡，藉以製造各自的解讀，兩種方式卻剛好都符合檔案的弔詭性。雖然他們在照片裡面尋找的痕跡真的是所謂真正身體的痕跡，而且兩種方法在當時大家採信的程度也很高，但是沒有一個真正的身體能證實照片中的視覺資訊。因此，不論是因為像柏得龍的歸檔系統有太多的身體，或是像高同的多層重疊肖像中身體太少或是根本沒有身體，只要嘗試將真正身體當成照片一樣來解讀則必然失敗。在這兩個例子中，攝影作為一種解讀的方式都逆轉了物體優於影像的優先次序，使得影像僭越了個人身體的地位，成為辨識的基礎。

如果攝影在提供經驗論上有效的世界景象這一點上一再失敗，那麼我們必須要問：攝影為何這麼成功？我們可以說攝影使得歐洲有識之士不但可以分享一個真實的概念，而且也能讓他們感到並未與逐漸加速現代化的世界脫節，並可與之協商。從一八五〇年以來，新的、異國的臉孔與人物的照片快速增加，令人更加覺得需要以極為熟悉的方式接收新資訊。因此隨著這些小肖像的攝影對象在範圍與種類上的增加，拍攝的種類變化也越少。⁷就歐洲有社會地位的體面階層而言，照片對此階層所做的呈現不是正常就是明顯扭曲的影像，所以家庭照與人像照片就像名人與土著、或是感性的人物與嘲諷的對象一樣的差別分明。視覺材料不斷的湧入，使得體面階層的文化與犯罪的下層社會多種細部分類得以複

重要的是必須記住照片既不完全是重複原則也不完全是疏離細節。因為這種已經看過這個影像的失望感端賴沒有突然出現的細節，否則表面的張力就會遭到破壞而使我們產生相反的感覺。同時，照片能夠「毀掉自己作為媒體的功能，使自己不再是符號，而成為物體本身」，這種能力也只有在熟悉的指涉框架內可以暫時出現。如果柏得龍個別化的照片無法指認正確的罪犯，除非這些影像完全脫離虛構的範本或是抽象的種類，那麼除非高同的類別照片能夠掩蓋住幫助個別照片指涉外在世界的細節，這些照片也不足以成為分類的範疇。

⁷ 班雅明在〈攝影簡史〉(“A Short History of Photography”)中將「物體外殼的移除，氛圍崩裂」的原因歸之於人們日益需要「在影像中與影像的複製中……擁有物體」(209)。在希爾(David Octavius Hill)早期的照片中，班雅明看到「有什麼無法被消音，有什麼在追問這個活在當時之人的名字，這個人即使到今天仍然真實，永遠不會消逝成為藝術的一部份」(202)。「在早期物體與技術相當一致，就像緊隨其後的衰退時期物體與技術完全分離。改良後的光學鏡頭很快地造出可以完全克服黑暗以及像鏡子一樣可以清晰分辨容貌的儀器」(27)。十九世紀最後二、三十年所製造的照片與所拍攝的物體完全分離，只複製影像。

製、修正或是重新出現，製造出龐大的影子檔案、或是事物的視覺次序。因此即使攝影一再無法從身體本身獲得確切的根據，類型化的影像可由標示出視覺次序中的各種位置而在自然與常識中同時獲得修辭性的力量。

立體鏡（stereoscope）或是實體幻燈器（stereopticon）這個裝置的結構提供了我一個類比，可以解釋事物的視覺次序如何成為事物本身的次序。立體照片是將兩吋半乘以四吋的照片裝裱在硬紙板襯底上，就像方卡照片一樣。兩者不同之處只是立體照片是成對的，每一對都幾乎在同時但是從兩種稍微不同的角度複製相同的對象。觀者將立體鏡放在一張立體照片的一端，鏡頭將兩張照片重疊，就好像腦部將雙眼所看到的一個物體產生的兩個影像重疊起來一樣。結果會有深度、圓滿感與實體感。兩張平面的立體照片經由立體鏡的鏡頭聚合成爲看似三度空間的物體。如果這些照片像高同重疊多重曝光的機制一樣地重複每種類型的特徵而又能保存個別的特質會如何呢？即使不以精密刻度造成三度空間物體以成對的形式出現，這些照片能夠具有立體效果嗎？

當然，只是重複拍攝，例如拍攝街景或是一群原住民，此時的觀看行動與透過立體鏡觀看的經驗大不相同。立體鏡觀察的對象所顯現的影像是特別設計的，利用一個適合家中客廳或私人娛樂的巧妙機關，爲觀者複製所指涉之物。這個裝置使得觀看立體照片與觀看普通照片或是一般物體都有所區別。此一裝置使得複製出來的物體相較於普通物體有如奇物、幻影、或者是實驗。相形之下，對於方卡照片或是其他種類照片的消費就顯得隨意多了，比較像我們一般觀察世界的方式。但是由於照片有一種詭異的力量，可以使得題材看起來既獨特又全然不會令人訝異，這些視覺資訊的消費者仍然可以只憑一個擺的姿勢、一些背景的細節、以及一套外在特徵辨識出題材的特定範疇。觀者首先注意的不是每張照片獨特的物體。每個例子反而會令消費者想起某種類型或是範疇，只要這些範疇系統中的任何一項都足以將所有可見的、也因此被視為真實的事物分類。一套完整的知識論以及可以讓讀者辨別任何曾被攝影或可被攝影的事物之影像，因而不著痕跡地進駐讀者的想像之中。維多利亞時代的社會科學家假設某種行爲模式的自然傾向可在具有此種傾向

的身體表面顯現，所以他們喜歡拍攝罪犯、妓女、貧民、流浪漢、以及精神異常者的面孔與身體，希望能找到他們社會病癥的視覺身份標誌（visual signature）。雖然就經驗論而言，這些努力很少值得信賴，我深信當這種照片文化的成員看到一張張特定種類的照片，每一張都是以幾乎相同的手法拍攝，然而每一張也都捕捉到特別的時刻與獨特的主題，此時只要有限的視覺範疇就足以指認任何的人、地和物。

隨著帝國的題材日益分歧，為這些題材分類、擺姿態、拍攝、以及命名的類型格式也日益固定。到了消費者尋找的只是某個範疇本身時，任何特定的照片不過就是再度肯定這個範疇的另一個物證罷了。每一張新照片不僅重複家庭、名人、罪犯、街眾、土著等的合成或標準影像，也使得這個影像似乎能夠有新的、不同的細節。如此的累積會製造出成套的物體，用來具體呈現給予視覺世界一定組織的各種範疇。就像柏得龍發現特定的照片只有在與類型化的影像相形之下才具意義。同樣的人像照片看多了，看的人就會進行各種綜合活動，程序上類似高同製造複合式肖像的方法，並且讓影像本身具有厚度，就像是罪犯的身體。不過一般消費照片的方式比起高同的方法還是有些優勢。高同努力去除影像上忠於原來物體的細節，一般的觀者只要在熟悉的框架之內則會以這些細節的視覺資訊為樂。⁸誠然，任何影像的實質性與活動力來自人像照或是任何攝影類型中的個別差異。如果只有完全相同的複製，一個範疇很容易死亡。

這也正是普通攝影對於構成現代世界的視覺空間以及其中形形色色的人們所做的貢獻。如果說某人有女性身體、黑人身體、或是任何經由文化標示的身體，就是承認一個影像類似刻板化的影像－物體（image-object），同時也使之具有實質。換言之，方卡照片運作的象徵經濟完全異於科學家與社會科學家意圖建立的象徵經濟。這些小小的肖像的意義不是來自與身體的關係以及與真的人、地、物的肖似，而是全然來自一套影像系統以及與此系統之中其他影像的差異。

⁸ 這也正是《明室》（*Camera Lucida*）要告訴我們的：重複原則不能沒有疏離細節，因為後者將意旨（signified）與其指涉之物重新連結，使得兩者彷彿完全相同。

寫實主義的主體

如果不是同一套的影像也讓現代的中產階級男女得以認識自己，原件與拷貝之間如此廣泛及系統化的關係逆轉，在現代文化生產中無法全面性地出現。當時的圖像研究清楚顯示個體被「召喚」成為各種社會範疇，比較是因為在影像中看到自己，而不太是因為阿圖塞（Althusser）假設的是意識到自己是「招呼或口哨」的對象（174）。同樣的，我認為拉崗（Lacan）鏡像期的寓言巧妙地避而不談他在完整、自主的身份這一點上的反覆掙扎，這樣的掙扎是因為兒童與鏡像的認同產生的，對於這一點他本能地猶豫不決：「他這時還不會走、甚至站不穩，需要緊緊抓住某些賴以支持的東西……卻能在一陣興奮的行動中克服支持物的阻礙，採取稍微前傾的姿勢，以便用凝視保有這個影像，將影像帶回到瞬間的層面」（1-2）。拉崗辯稱，在與外在且異於自己的事物開始發展關係之前，我們必須真的「看到」自己是個別的、完全整合及全部的形體。在這個層面上，鏡中影像提供個人內在性與其在象徵次序中所佔有之確切位置的基礎。在這篇早期的論文中，拉崗想的影像是屬於一個特定兒童的影像，因為這個影像反映了他自然的身體。只有這樣把一個模範兒童放在鏡子前面，拉崗才能避而不談當他的理論過於倚重這個自我影像的存在時所產生的問題：什麼影像？誰的影像？哪裡來的影像？為什麼兒童會把它當成自己？如果我們用照片取代拉崗論述個人獲得身份過程中的鏡子，我們一下子就更能了解現代個體在日益流動且異質性的社會次序中如何找到並維持自我的獨特能力。

我這裡指的不是什麼特別的照片，而是很像高同與柏得龍所賴以辨識個人肖像的類型影像。即使一張特別的照片可以提供某人一面鏡子，這張照片能夠召喚我們的程度頂多在於它細心精確的複製了我們已經被人看過的影像。更何況即使我們以某種影像出現，沒有一個影像是完全符合我們的，這個影像是錯誤辨認（misrecognition）的產物，是我們所擁有、穿戴、表演、或是不承認的影像，而不是我們。現代個體被迫

要填補自己與某種完全存有的原初狀態之間的縫隙，因此他們在某一時刻的自我與他們想像自己曾經擁有的基本影像之間鋪下了一層層的複製影像。拉崗會認為縫隙越大，大家就越急著想要填補這些縫隙。既然所有嘗試填補的動作不但必然失敗而且會重複發生，我們在努力維持自我一致性的追溯過程中，總會要拋棄許多不良而且全然無關的影像。在整個維多利亞文化時期，特別是在維多利亞小說與攝影中，我們有證據指出隨著大眾視覺性的降臨，這個文化的一份子會被迫設法迅速地由以認同為根本的身份（「這是我」）轉變到以差異為根本的身份（「這不是我」）。

絲爾薇曼（Kaja Silverman）指出拉崗在後期的著作中也做了類似的變動，此時他「稱〔主體賴以建構視覺身份的再現〕是『簾幕』（screen）而不是鏡像反射。主體不單是在簾幕間誤認自己，現在已經假設他／她仰賴……無法確定來源的凝視以便結構性地接近此簾幕。一百五十多年來這個凝視最具影響力的比喻就是照相機」（18）。絲爾薇曼根據這個後來所做的修訂重新解讀拉崗「鏡像期」的早期版本，認為母親的凝視是連結兒童的觀看與鏡中的影像的力量，這樣的連結造成錯誤辨認，兒童的身份也是建立於此種錯誤辨認之上。個體在這樣的動力中與影像產生自我定義的關係，絲爾薇曼強調此種動力跨越歷史的形式，我自己的分析則採取另一方向，我傾向分析十九世紀晚期文化是如何深受某些種類的影像所滲透的歷史。我認為只有如此才能合理地將母親的凝視與獨特的照相機技術以及與無所不在的監視性同時相連結，這種監看也是現代機構的特徵。誠然，就我們所知，大眾視覺文化的來臨以及傅柯在《訓育與懲罰》（*Discipline and Punish*）一書中所形容之監視結構一同製造主體，這些主體的形成開始於認同某一影像，而且終其一生都必須嘗試維持與這個影像的關係。邊沁（Jeremy Bentham）假想罪犯關在有如蜂巢一般的個人牢房中，房間的照明來自背後的燈光，在這個模範機構的中央任何時刻都有一個姓名與臉孔不詳的監視者看著犯人。傅柯認為邊沁當時既是在想像一個新的形成主體的方法，也在設想強制執行這個方法的手段。邊沁的圓形監獄（panopticon）以攝影的方式構思主體的概念，同時也要確定主體會以此概念看待自己。圓形監獄解釋為何國家的概念

需要重新構思，國家人口不僅包括都市居民中最等而下之者，也包括非洲與亞洲民族，如此重整國家觀念後，在家庭、教室、以及監獄與感化院等等現代機構中身份的形構，才能仰賴其他被卑賤化而且帶有種族記號的版本。

拉崗早期的理論幫助我們想像經由文化散播的影像如何介入個體的發展。介入的方法是提供個體一個自我形象，個體可以選擇複製或違反這個自我形象，但不論做何選擇，終其一生都必須與此自我形象掙扎。他後期的作品解釋了現代個體由認同轉移到差異，並基於此一原則加入新視覺次序的後果。假設現代個體開始的時候是各種可能範疇的綜合體，非男非女、不黑不白、社會地位不高不低等等，個體能夠以複雜但又能相當有條理的方式擁有這些的特性是在個體厭棄或是拋棄了許多種族、階級、與性別特徵之時，這些特徵是他們的文化為此厭棄過程所特別提供的，其中有些甚至是個體過去身份的基礎。我們可以只表現與個別身份一致的特性。但是這樣一點一點的放棄一些自我，嚴格說起來並不是一種否定，倒不如說是內化了不見容於社會的形象。正因為社會不容，因此我們必須不斷否認這個形象其實也是我們的一部份。⁹不斷否認使我們維持自我形象的完整性，我們也因此建構了外在於自我的另一個身體以及一套不同的行為方式，以免我們在視覺次序中辛苦獲得的穩定地位會被我們所要否定的特性摧毀。拉崗所謂的徵狀 (symptom) 具體表現了這種負面的自我定義。它不會威脅個體的完整與持久性，而是保持了一個文化認為個體一生最需要的差異。如果徵狀消失了，個體本身也必然瓦解。因此如拉崗所言女性是男性的徵狀，或者如周舊 (Rey Chow) 所言土著是西方人的徵狀 (30)，就是承認男性與西方人的存在不能沒有女性或土著。隨著維多利亞攝影建立了種族、階級、性別、國家等等身份的範疇，幾乎足以將世界上所有其他民族分類，文學寫實主

⁹ 巴特勒 (Judith Butler) 在《性別問題》 (*Gender Trouble*) 中對於這個過程提出最清楚的描述：他者成為主體秘密（不可見的）成分，終其一生都必須進行自我表演 (57-72)。

義也教導讀者怎麼從觀察者的位置玩現代身份的遊戲。¹⁰最重要的就是與不在觀察位置的人維持差異。差異的維持將他們對於其他民族的影像轉換成西方個體性的秘密核心。

根據批評的傳統，我們應該視攝影寫實主義為諸多維多利亞寫實主義的變化之一。但是我深信較正確的想法是寫實主義與攝影是同一文化計劃中的夥伴。意圖寫實的書寫會「像攝影一樣」，因為它能使讀者從中介的另一端來接近世界，並且藉由提供某些視覺資訊達到此一目的。我們現在稱為寫實主義的書寫提供視覺資訊的方式會令讀者感受到這個資訊的確是物體與世人本身的一部份。即使一本小說並未提供太多視覺描述，這樣的說法也同樣成立。接下來就只要引用刻板印象，再加上一些新的細節即可。維多利亞時代的作者幾乎什麼情況都可以寫，只要作者承認種族、階級、性別、與國家的視覺刻板印象，而且假設分歧的讀者群「看到」的情況大致與作者所見相同。再者，每當維多利亞小說想要藉著撕去粉飾太平的影像以暴露其下的社會現實來啓蒙讀者之時，這本小說指涉的不是影像後的物體，而是另一個更適當的影像。

寫實主義利用了維多利亞文化關於視覺再現的多種假設所產生的縫隙。一種假設讓讀者從再現與外界物體的相似性上找到此種再現的意義（像是十九世紀骨相學家、人相學家、犯罪學家）。但如果從另一種假設出發，讀者會由再現與一套影像系統中所有其他事物之間的差異找到意義。寫實主義對於現實世界的指涉必然有如指涉合成照片一樣，特別是這個人、地、物的照片尚未拍攝之前。照片還沒拍不要緊，這樣的影像很快就會出以許多不同的版本存在，因為大眾攝影會複製人們以為

¹⁰ 巴特解釋說，某種程度上主體在站在照相機之前已經是影像了：「我在『擺姿勢』的時候造出了自我，即時為我自己製造了另一個身體。這是非常主動的轉變」(*Camera Lucida* 10-11)。泰格(John Tagg)從社會學而非個人的角度思考攝影，但也同樣強調表演或是自我製造的成分：「肖像……是一種符號，目的既是對於個體的描述也是社會身份的銘刻。但同時這也是一種商品，一種奢侈品，一種裝飾品，擁有它就會帶來社會地位。珍貴的纖細畫像(miniature)的氛圍〔並未像班雅明所想的已經遺失，而是〕成為早期的戴格爾銀板照片。在裝裱華麗的公眾人物方卡照片珍藏品中，我們也可以同樣意識到擁有照片即擁有地位的感覺」(*The Burden of Representation* 37)。

事物應有的影像。這樣指涉影像的方式讓寫實主義指涉的是非常真實的事物。

從這個觀點來看，我們可以預期小說與攝影之間的關係複雜。這個關係也不可能單向的。我一方面要證明攝影如何使得小說成為表達真實的媒介，同時也要證明反之亦然；為了使讀者相信小說真的可以讓他們主宰物體的世界，小說也必須認可透明、可複製的影像。任何小說如果想要為選擇眼前現實的特點提出值得信賴的導引，必然會提供許多視覺描述，這些描述可以正確地固定事物的範疇，就像一個人選出正確的人像照片一樣。經過不斷的嘗試與錯誤，「寫實主義」不僅教導讀者如何為影像與物體配對，也讓讀者深深覺得這麼做有其必要。我已經解釋過攝影影像的重複會造成影子檔案。**影子檔案是由可稱為影像—物體之物構成，既不是影像也不是物體，但卻是兩者意義的最終來源。**更複雜的是，有些案例中在小說對於視覺次序的某些構成要素已經指涉超過十年之後，這些要素才在無數照片中出現，而攝影賦予小說在描寫某些角色、背景、物體時表達真實的能力，這樣表達真實的能力則類似照片透明性的特性。

小說與攝影專門為它們共有的時刻與消費者的階級協力製造出一套空間的分類系統。這套分類系統涵括了這些消費者的身體、財產、與行為，並根據維多利亞讀者視為自我、家庭、階級、與國家以外的事物對於這些身體、財產、與行為加以排列組合。就像這個導論先前所提出的四大命題之一所言，小說使得攝影能夠標示出這些視覺—空間的疆界。小說指向某些影像，好像他們就是世界的一部份一樣，然而其實小說僅僅認可符合讀者視覺期望的影像，而這些期望又是小說本身所描述的。如果小說與攝影以寫實主義之名互相認可的過程看起來像在繞圈子，那是因為唯其如此寫實主義才能表達真實。除非全面性的改變同時在主體與客體的領域出現而且經過持續循環的過程，我所提出的這種全面性改變很難在笛卡爾【我思故我在】等式的兩端同時出現，完全重新組織「內」與「外」的差異以及主體與客體的領域。

引用書目

- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review P, 1971.
- Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Harvard: Harvard UP, 2000.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Benjamin, Walter. "A Short History of Photography." Trachtenberg.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1989.
- Darrah, William C. *Carte de Visite in Nineteen Century Photography*. Gettysburg, Pa.: W. C. Darrah, 1981.
- Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: U of Indiana P, 1993.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- Galton, Francis. *Inquires into Human Faculty and Its Development*. London: Macmillan, 1883.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1977.
- McCauley, Elizabeth Ann. *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven: Yale UP, 1985.
- Richards, Thomas. *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. London: Verso, 1993.
- Schaaf, Larry J. *Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*. New Haven: Yale UP, 1992.
- Segula, Allan. "The Body and the Archive." *October* 39 (1986): 3-64.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.
- Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographical History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991.

- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories.* Amherst: U of Massachusetts P, 1988.
- Talbot, William Henry Fox. "A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art." Trachtenberg.
- Trachtenberg, Alan, ed. *Classical Essays on Photography.* New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980.

馮品佳，交通大學外國語文學系暨語言與文化研究所教授。

