荻安・阿勃斯的驚異萬聖節：
唐氏症女人的返魅與融聚

劉瑞琪*

【摘要】荻安・阿勃斯（Diane Arbus, 1923—71）是美國1960年代最具代表性的攝影家之一，本論文聚焦於她拍攝唐氏症女人萬聖節的《無題》（1969—71）系列，奠基於對她作品的視覺分析、文獻探討、與歷史研究，開拓性地援引同時期的社會史、人類學、與後結構女性主義理論，來詮釋《無題》系列所展現對異常身體認識論的關鍵性轉變。筆者認為，阿勃斯在1960 年代拍攝畸形人物的作品，展現了現代性對異常身體的態度：在現代性的歷程當中，古代被認為充滿神奇力量的異常身體，逐漸被醫療、演秀與攝影病態化。相反地，阿勃斯在拍攝《無題》系列之時，正是美國的社會與文化蛻變成後現代性的歷史時刻，在這個各種邊緣再現與論述風起雲湧的時期，她受到當時社會與文化變革的衝擊與感召，脫離了1960 年代以攝影馴服異類的感性，展現了與現代性背道而馳的視象：一方面敏銳地營造了一個過渡（liminal）、失焦的嘉年華會，唐氏症女人得以藉面具、扮裝、遊戲與儀式，暫時從將她們病態化的世界中解放，展現了令人驚異的奇幻面貌，創造了使異常身體魅力重生的烏托邦式世界。另一方面在拍攝唐氏症女人的萬聖節群像之時，展現了這個邊緣社群的神祕儀式與魔法經驗，這種交融、共享的群聚儀式，使得她們逾越理性的父權社會的控制與歧視，進入一個女性的、神話性的、有親密夥伴情誼的另類平等社會。

關鍵詞：荻安・阿勃斯、攝影、唐氏症女人、萬聖節、畸形、返魅、融聚

前言

荻安・阿勃斯（Diane Arbus, 1923—71）是美國1960年代最具代表性的攝影家之一，她以拍攝各式各樣的畸形人物（freaks）與城市次文化，創造了獨一無二的個人視象，而在當代攝影界聞名。紐約現代美術館在1967年，為阿勃斯、蓋律・溫諾葛蘭（Gary Winogrand）、與李・法利蘭德（Lee Friedlander）舉辦「新紀實」攝影展，使得她殊異的視象受到藝壇的矚目。阿勃斯在1971年於紐約格林威治村的住處自殺身亡，她聳動的創作更因悲劇性的死亡而聲名大

* 清華大學通識教育中心暨社會學研究所 副教授

臺灣大學學術期刊資料庫

噪：在1972年的威尼斯雙年展（Venice Biennale），亡故的阿勃斯被安排以作品參展，成為舉辦以來首位參展的美國攝影家，同年紐約現代美術館也為她舉辦了大型的回顧展，在美國、日本、加拿大、澳洲、紐西蘭、英國、西歐巡迴，轟動一時。① 三十多年來，以阿勃斯的攝影為主題的展覽與研究絡繹不絕，最近的大型回顧展在2003年10月於舊金山美術館開幕，並在2005年春天巡迴到紐約大都會美術館展出。

阿勃斯原名荻安．尼摩羅克思（Diane Nemerox），出生於紐約的猶太富商家庭。她的父親大衛．尼摩羅克思（David Nemerox），經營第五大道的流行百貨公司羅瑟克斯（Russek's），以販賣貂皮大衣與昂貴女裝起家，即使經濟大恐慌也沒有打擊到他的生意。阿勃斯在公園大道（Park Avenue）與中央公園西區的寬敞公寓長大，18歲（1941年）就與大她5歲的亞倫．阿勃斯（Allan Arbus）結婚。阿勃斯的創作生涯，可分為四個時期：從1943年到1956年，阿勃斯與夫婿合作拍攝時尚攝影，有時也為她父親的百貨公司拍攝廣告。阿勃斯夫婦在1946年成立攝影工作室，陸續為《魅力》（*Glamour*）、《十七歲》（*Seventeen*）、《哈潑雜誌》（*Harper's Bazaar*）、《時尚》（*Vogue*）等等雜誌拍攝時尚攝影。在這段時間，阿勃斯雖然已經嫻熟攝影技術，在兩人的合作關係中卻是擔任藝術指導的角色，負責安排大小道具與模特兒的姿態，而夫婿則擔任主要的攝影工作。阿勃斯深諳時尚攝影的虛飾美學，與丈夫不斷地塑造時尚神話：這對伴侶擅長拍攝「行動中的衣著」（clothing-in-action）（圖1），營造對名牌衣飾與配件等的消費，不僅可以帶來外貌的迷人蛻變，還可以擁有豐饒、尊崇、浪漫與美好的生活。②

從1956年到1961年左右，阿勃斯逐漸遠離時尚攝影，改拍肖像攝影與其它雜誌作品。阿勃斯在1956年因為厭倦藝術指導的角色，而中止與丈夫的夥伴關

① Catherine Lord, "What Becomes a Legend Most: The Short, Sad Career of Diane Arbus (1985)," in Richard Bolton ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1989), pp. 112-13.

② Catherine Lord, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, p. 112; Carol Shloss, "Off the (W)rack: Fashion and Pain in the Work of Diane Arbus," in Shari Benstock and Suzanne Ferriss eds., *On Fashion* (New Jersey: Rutgers University Press, 1994), pp. 112-15; Doon Arbus et al. eds., *Diane Arbus: Revelations* (New York: Random House, 2003), p. 139.

臺灣大學藝術期刊資料庫

係，③ 並在1957年左右到紐約社會研究新學院（New School of Social Research），向莉塞特・馬朵爾（Lisette Model）學習攝影。在這段期間，阿勃斯除了捕捉紐約客的生活百態之外，還在百老匯與42街角落的遊樂場地下室，發現了修勃特博物館（Hubert's Museum），著迷於其畸人展覽與現場表演，經常帶著相機流連於這個跳蚤馬戲團。她也開始造訪下曼哈頓的扮裝皇后俱樂部，以及康尼島（Coney Island）的蠟像館、嘉年華會與餘興節目，捕捉城市底層與周遭的地下社會，並逐漸將足跡擴展至東岸小城的馬戲團、市集、嘉年華會等等。④ 阿勃斯早期的藝術攝影（圖2），除了追求基進的新題材之外，在風格上還喜歡在影像上刻意製造顆粒。她曾自述顆粒所造成的藝術效果：「剛開始攝影時，我習慣製造充滿顆粒的事物。我著迷於顆粒造成的效果，因為這些小點會形成一種織錦的圖畫，並且每件事物都會被轉譯成點的表現。皮膚將會跟水、跟天空一般，並且妳大部份都是處理光影，而非血肉之軀。」⑤ 從這段話可知，阿勃斯這段時間對攝影形式的關注，以表面的圖案與調子的表現為主，藉細節與幻覺的破壞來營造與生活迥異的畸形世界。

從1962年到1969年，阿勃斯在題材方面延續之前的探索，經常在代表古老紐約的景點流連忘返，為後世記錄急速消逝的奇人軼事（圖3）。修勃特博物館依舊是阿勃斯最喜歡的巢窟，她也不斷地造訪褪色的紐約角落，如康尼島的木板路、42街衰敗的電影院與酒吧、玫瑰園（Roseland）舞廳、美景（Bellevue）停屍間……等等，⑥ 並在街頭跟蹤一些畸形人物，熱衷於捕捉「異常的人們，

---

③ Doon Arbus et al. eds., *Diane Arbus: Revelations*, p. 139. 阿勃斯與丈夫逐漸追求各自己的人生，但仍有親近的聯繫，兩人在1969年結束婚姻。

④ Thomas W. Southall, "The Magazine Years, 1960-1971," in Doon Arbus and Marvin Israel eds., *Diane Arbus: Magazine Work* (New York: Aperture, 1984), p. 153; Catherine Lord, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, p. 112; Carol Shloss, *On Fashion*, pp. 116-17; Diana Hulick, "Diane Arbus's Expressive Methods," *History of Photography*, 19:2 (Summer 1995), p. 107; Elisabeth Sussman and Doon Arbus, "A Chronology," *Diane Arbus: Revelations* (New York: Random House, 2003), pp. 139-65.

⑤ Doon Arbus and Marvin Israel eds., *Diane Arbus* (New York: Aperture, 1972), pp. 8-9.

⑥ Ariella Budick, *Subject to Scrutiny: Diane Arbus's American Grotesque* (Ph. D diss., New York University, June 1996), pp. 160-62; Ariella Budick, "Factory Seconds: Diane Arbus and the Imperfections in Mass Culture," *Art Criticism*, 12:2 (1997), p. 60.

臺灣大學學術期刊資料庫

狂想的人們，相信不可能的事的人們，有特徵的人們」，⑦ 包括侏儒、巨人、雙（多）胞胎、變性人、扮裝皇后、脫衣舞孃、天體愛好者……等等。除了怪人之外，阿勃斯即使拍攝一般人，也擅於揭露她／他們外貌的缺點。透德．布朗寧（Tod Browning）導演的電影《畸形》（1932），在1960年代重新流行，阿勃斯也一再到地方電影院觀賞這部電影。⑧ 在這個時期，阿勃斯的風格有劇烈的變化，她意識到捕捉細節與幻覺的重要性：「我想要看到事物之間的真正差異……，我想要看到肉身與織物之間的差異，不同事物的密度：大氣與水與閃爍的亮光。所以我必須逐漸學習不同的技巧，使它變清楚，所以我極度地提倡清晰。」⑨ 大約從1962年開始，阿勃斯開始使用鎂光燈，以正面採光的方式直接照明，造成焦點尖銳、對象明晰、景深極淺、背景簡化、明暗對比強烈的效果。⑩ 她的拍攝對象通常直接面對鏡頭，表情被鎂光燈瞬間固定，以一種信任攝影家的狀態，顯露她／他們的畸形。

從1969年到1971年，阿勃斯除了持續拍攝一些雜誌與個人的作品之外，最令她縈擾於心的拍攝題材，便是形形色色的女性唐氏症患者（圖5—10）。阿勃斯拍攝這些唐氏症女人的相片，大部份都未曾發表，一直到《荻安．阿勃斯：無題》（1995）這本圖錄，才首度被披露，令人大開眼界。⑪ 圖錄中簡單說明：「照片是……在智障者（the mentally retarded）的居處拍攝，她〔指阿勃斯〕在生命最後幾年，每隔幾個月，遇到野餐、舞蹈、萬聖節，就去一次。」⑫《無題》系列可能大部份拍攝於著名的紐澤西州文蘭智障者訓練中心

⑦ 阿勃斯的自述，引自Patricia Bosworth, *Diane Arbus: A Biography* (New York: Avon Books, 1984), p. 207.

⑧ Ariella Budick, *Subject to Scrutiny: Diane Arbus's American Grotesque*, pp. 215-16.

⑨ Doon Arbus and Marvin Israel eds., *Diane Arbus*, p. 9.

⑩ Diana Hulick, "Diane Arbus's Expressive Methods," pp. 108, 111-12.

⑪ 阿勃斯的《無題》系列作品，除了有幾張曾出現在《荻安．阿勃斯》（1972）之外，大部份皆在1995年第一次問世。見Doon Arbus and Marvin Israel eds., *Diane Arbus*, no pagination; Doon Arbus and Yolanta Cuomo eds., *Diane Arbus: Untitled* (New York: Aperture, 1995).

⑫ Doon Arbus and Yolanta Cuomo eds., *Diane Arbus: Untitled*, no pagination.

臺灣大學學術期刊資料庫

（Vineland Training Center for the Mentally Retarded, New Jersey），這是一個佔地1,600畝的開放機構，上面點綴著100棟建築物，唐氏症患者在其中過著莊園般的生活。⑬ 這系列作品的背景為廣闊而開放的原野與天空，展現阿勃斯大部份作品所沒有的社群意象，許多穿著看起來像是小孩的成人，她們一人、兩人、三三兩兩、或一群群，有的快樂地在開闊的自然環境中野餐、盛裝、遊戲、跳舞，有的在黑暗蒼茫的郊野，戴上各式詭異的面具，嘉年華式在鄉間遊走，歡慶萬聖節。《無題》系列與1962—69年的作品在風格上迥異，阿勃斯經常在黯淡的日光或月光底下拍照，偶爾使用鎂光燈，造成模糊不清、充滿顆粒、缺乏對比、畫面平坦的效果，不再是畫面明晰、焦點尖銳的影像。這些從略微到極度失焦的灰濛相片，與她在1956—62年間的實驗性創作較為接近。

下文將以阿勃斯的《無題》系列為焦點，以她的其它作品為對照，探討她這系列相片所開拓的新題材與新視野。由於《無題》系列在1995年才完全問世，目前的研究文獻並不多見。筆者將先回顧評論家對阿勃斯作品意義的爭論，再將他們對《無題》系列的評論置於此脈絡，以凸顯本文在阿勃斯研究上的貢獻。在1972年的回顧展與圖錄《荻安・阿勃斯》問世之後，許多評論家經常圍繞在阿勃斯與拍攝對象之間的觀看與倫理關係探討。阿彌・高錠（Amy Goldin）、馬克思・蔻思羅夫（Max Kozloff）、蘇珊・桑塔格（Susan Sontag）、茱蒂絲・哥德曼（Judith Goldman）與雪莉・萊絲（Shelley Rice）等人採取批判的態度，他們把阿勃斯看作表現主義者，認為她所有的相片可被解讀為自拍像，藉認同與移情拍攝對象的受苦與疏離，提供她現成的替代性經驗，將自己的心理嫁接、植入她的相片，來表達她對自己存在的焦慮不安。桑塔格的觀點最具代表性：她提出阿勃斯攝影最令人困擾之處，在於利用被拍攝對象對友誼的渴望，來剝削她／他們。阿勃斯背叛了拍攝對象對她的信任，以自己私人的意識與觀點來捕捉畸形人的痛苦。由於阿勃斯身處優越階級，從小到大從未經歷逆境與不幸，所以她藉拍攝畸形人物追求痛苦，以發洩她因身處

⑬ Mary Kathryn Shields, *Masking in Photography and the Art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard* (Ph. D diss., Virginia Commonwealth University, May 2001), p. 262.

臺灣大學學術期刊資料庫

安全階級所造成的挫折感。⑭瑪莉安・梅吉（Marion Magid）與希爾頓・克雷模（Hilton Kramer）等人，雖然也是從觀看的倫理層面出發，卻採取完全相反的看法，將阿勃斯的相片詮釋為對拍攝對象與觀者的救贖。梅吉的說法極具代表性，她強調阿勃斯攝影偉大的人文主義，在於排除一般紀實攝影對她人隱私的掠奪與侵犯，以移情的方式遠離偷窺的耽溺。當觀者（包括攝影家）看到阿勃斯作品中的侏儒或扮裝皇后，而沒有將視線移開，她就被包含在相片中，以移情的方式進行一種相互治療與救贖的過程。⑮

除了觀看的倫理探討之外，一些學者也陸續剖析阿勃斯攝影的社會意涵。前述桑塔格的評論，就同時涵蓋觀看倫理與社會層面的批判。桑塔格將文章命名為〈在攝影中黑暗地看見美國〉（1973），抨擊阿勃斯的攝影悖離了美國經驗所推崇的人道主義精神。桑塔格懷念美國攝影的人道主義傳統，擅長將所有的人都拍攝成具有同樣的人性、尊嚴、與美感。相反地，桑塔格指出，阿勃斯只拍攝身體或內心有缺陷的畸形人物，將原屬禁忌的題材變成公開的奇觀，把美國社會當作畸人秀場。桑塔格尤其感嘆，阿勃斯要這些畸人擺出笨拙不適的姿態，暴露他們可悲可鄙的模樣，虐待狂地侵入他們的隱私與痛苦，使得人道主義的價值蕩然無存。⑯有別於桑塔格的負面抨擊，攝影史學者們認為阿勃斯的攝影對當時的美國歷史、社會與文化現實，提供敏銳深入的觀察與評論。詹姆斯・基蒙（James Guimond）在《美國攝影與美國夢》（1991）中，將阿勃斯視為社會批評家，認為她的作品「象徵性地逆轉」了美國夢的意識形態。基

⑭ Amy Goldin, "Diane Arbus: Playing with Conventions," *Art in America*, Mar./ Apr.(1973), pp. 72-75; Max Kozloff, "The Uncanny Portrait: Sander, Arbus, Sarmaras," *Artforum*, 11(Jun. 1973), pp. 58-66; Susan Sontag, "America, Seen Through Photographs, Darkly (1973)," *On Photography* (New York: Dell, 1977), pp. 25-48; Judith Goldman, "Diane Arbus: The Gap Between Intention and Effect," *Art Journal*, 34:1(Fall 1974), pp. 30-35; Shelley Rice, "Essential Differences: A Comparison of the Portraits of Lisette Model and Diane Arbus," *Artforum*, 18:9 (May 1980), pp. 66-71.

⑮ Marion Magid, "Diane Arbus in 'New Documents,'" *Arts Magazine*, 41(April 1967), p. 54; Hilton Kramer, "Diane Arbus: From Fashion to Freaks," *The New York Times Magazine*, 5(Nov. 1972), p. 38.

⑯ Susan Sontag, *On Photography*, pp. 25-48.

臺灣大學學術期刊資料庫

蒙認為，1950年代以降的文化秩序，最普遍的象徵為中產階級的核心家庭，當時流行的廣告、雜誌、電影，經常以幸福快樂的中產家庭，來提倡美國夢的意識形態與文化秩序。但是阿勃斯的作品，卻經常選擇拍攝怪異不堪的家庭，或是捕捉不符合美國夢的主流生活的社會邊緣人，以嘲諷與擾人的方式來反叛與批評當時粉飾太平的生活理想。⑰ 弗雷德利克・葛羅絲（Frederick Gross）的博士論文《成人童話：荻安・阿勃斯的社會全景畫》（2005），採取了與基蒙相近的論點。葛羅絲將阿勃斯的作品當做肖像式的「社會全景畫」（social panorama），全景畫意指一個繪畫的景象一部份接著一部份在觀者面前展開、逐至揭露全貌，她以「社會全景畫」來標示阿勃斯的作品整體是相當有凝聚力的社會陳述，它們聚焦於畸形與邊緣的人物，解構傳統表達社會典型的肖像攝影，展現了阿勃斯對白種、中產階級的美國主流社會文化的反叛。葛羅絲將阿勃斯的另類肖像攝影，視作1960年代反文化的迴響，剖析它們與當時一些批判社會的攝影作品的相互唱和，也奠基於阿勃斯遺留的藏書清單的問世，⑱ 多方面地詮釋她的攝影與所關懷的文學、表演藝術、與文化理論的關連。⑲

戴安娜・胡麗克（Diana Hulick）與愛麗拉・布迪克（Ariella Budick）等人，則從性別的角度出發，詮釋阿勃斯展現異性變裝癖、變性人與畸形人等等不馴的身體，對社會與政治秩序所具有的反叛與顛覆的潛能。以布迪克為例，她詳盡地從戰後美國的文化與政治生活，來談阿勃斯的攝影所展現的詭態（grotesque）身體，是為了要駁斥文化、社會與政治的順應主義。在文化的面向，戰後美國由於大眾市場與媒體文化的猛攻，而造就無特殊面目的平凡大眾，阿勃斯嘗試藉由捕捉詭態人物，來搶救擁有差異性與主體性的個人。在社

⑰ James Guimond, "The Great American Wasteland," *American Photography and the American Dream* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991), pp. 205-44.

⑱ Doon Arbus ed., *Diane Arbus: The Libraries* (San Francisco: Fraenkel Gallery, 2004).

⑲ Frederick Gross, *Fairy Tales for Grown-Ups: Diane Arbus's Social Panorama* (Ph. D diss., The City University of New York, May 2005). 葛羅絲將阿勃斯的《無題》系列，視作「社會全景畫」的一部份，將其放置於瘋癲攝影的脈絡來詮釋，並以阿勃斯所藏瘋癲書籍的內容解讀。筆者認為，《無題》系列所拍攝的唐氏症女人，與瘋癲攝影的差距頗大，葛羅絲的詮釋流於牽強，所以下面回顧《無題》系列的文獻時，不再贅述葛羅絲的看法。

臺灣藝術學院 期刊資料庫

會與政治的面向，阿勃斯的變性人與異性變裝癖等意象，不僅批判了當時限制男人與女人的性／別二分觀念，也挑戰了冷戰時期的僵化與偏極化政治。換句話說，阿勃斯的作品，同時在性慾與政治的領域，展現個人選擇的自由度與流動性。⑳

針對《無題》系列的研究，迄今寥寥可數。在觀看的倫理面向，由於阿勃斯《無題》系列的特徵，與她常見的1962—69年作品完全不同，所以幾乎所有的分析，都與上述心理傳記的觀點迥異。唯一的例外是寇勒門（A. D. Coleman）的短文，他以拒絕評論的嚴峻姿態，展開對《黛安．阿勃斯：無題》的書評。寇勒門認為阿勃斯這系列的相片，捕捉在醫療與法律上沒有能力照料自己的唐氏症病患，根本是對那些智能發展遲鈍的不幸病患的剝削，無可辯解地侵犯了她們的隱私權。㉑ 寇勒門的態度某種程度承繼了桑塔格等人的看法，目前並無任何評論家是從梅吉等人的交互主體角度出發，展開對《無題》系列的分析。

1990年代的評論家，則大都認為阿勃斯在《無題》系列，既無法控制與剝削唐氏症病患，也無法與她們展開互為主體的移情。他們有的強調，阿勃斯在生命的末期，展現了她無法駕馭拍攝對象的狀態；有的則提出，阿勃斯這樣反而讓拍攝對象自如地展現自我。大衛．海維（David Hevey）在《菆安．阿勃斯：無題》出版前，就曾經對《菆安．阿勃斯》中出現的幾張唐氏症照片提出詮釋，他仍然從攝影家與拍攝對象之間的關係出發，將阿勃斯作品中的殘障人士，詮釋成她心理的隱喻。海維提出，《無題》系列中的人物很少直接面對鏡頭，她們生活在自己的世界當中，無法投射阿勃斯心理的需要，導致她的孤

⑳ Diana Emery Hulick, *The Photography of Diane Arbus* (Ph. D diss., Princeton University, 1982); Diana Emery Hulick, "Diane Arbus's Women and Transvestites: Separate Selves," *History of Photography*, 16:1(Spring 1992), pp. 34-39; Ariella Budick, "Diane Arbus: Gender and Politics," *History of Photography*, 19:2(Summer 1995), pp. 123-26; Ariella Budick, *Subject to Scrutiny: Diane Arbus's American Grotesque*; Ariella Budick, "Factory Seconds: Diane Arbus and the Imperfections in Mass Culture," pp. 50-70.

㉑ A. D. Coleman, "Diane Arbus: Untitled," *European Photography*, 17(Spring/ Summer 1996), pp. 66-70.

臺灣大學學術期刊資料庫

立、痛苦與絕望加深。㉒希爾頓・阿爾斯（Hilton Als）則提出，阿勃斯拍攝那些不自覺自己易受傷害、也不會自我防衛的唐氏症患者，她只是讓她們如是地展現自己的主體。㉓

瑞秋・亞當斯（Rachel Adams）在她的博士論文《奇怪的同伴：二十世紀美國的女人、畸人、與異類》（1997）中，綜合海維與阿爾斯的觀點，並旁徵博引社會的脈絡，展開對《無題》系列的進一步解讀。亞當斯特別強調，《無題》系列展現了阿勃斯大部份作品所沒有的社群意象，那些唐氏症女人群居在較為開放的機構，她們一直在快樂地握手與遊玩，對自己的身體感到自在，也對彼此的身體感到悅納與滿意。雖然，當時的醫療論述，將唐氏症看作無可救藥的基因異常，阿勃斯的攝影卻展現這些病患在機構仍然有自己的生活。此外，亞當斯也分析了阿勃斯對這些相片由愛生恨的轉變：這些對象無視於攝影家的存在，自足地在她不能進入的世界中生活，成為她無法看透與控制的異類。阿勃斯在攝影生涯中，一直嘗試控制她的拍攝對象，這些不馴的身體卻挑戰了她絕對的權威，她們經由她的鏡頭表現自己，造成阿勃斯深深的疏離感與挫折感。弔詭地是，亞當斯提出，雖然阿勃斯自己不瞭解，正是因為她無法控制拍攝對象，使得那些邊緣與靜默的唐氏症女人可以嶄露自我，這才是《無題》系列的重要成就。㉔

瑪麗・凱瑟琳・喜爾茲（Mary Kathryn Shields）的博士論文《在攝影中戴面具，以及荻安・阿勃斯與羅夫・尤金・米亞（Ralph Eugene Meatyard）的藝術》（2001），在探討與面具相關的影像符號學之時，也以分析阿勃斯的《無題》系列為焦點之一，探討它們的社會意涵。喜爾茲認為，在1960年代，唐氏症患者仍躲在社會的陰暗角落，幾乎不曾在主流家庭或社群的意象中出現，但是阿

㉒ David Hevey, "The Enfreakment of Photography," *The Creatures That Time Forgot: Photography and Disability Imagery* (New York: Routledge, 1992), pp. 53-74.

㉓ Hilton Als, "Unmasked: A Different Kind of Collection from Diane Arbus," *New Yorker*, 71:38 (Nov. 27, 1995), pp. 92-96.

㉔ Rachel Adams, "Diane Arbus and the Fashioning of Freaks," *Strange Company: Women, Freaks, and Others in Twentieth-Century America* (Ph. D diss., University of California at Santa Barbara, Aug. 1997), pp. 144-48.

臺灣大學圖書館 臺灣人文學術期刊資料庫

勃斯卻拍攝她們在機構中的另類家庭。有些唐氏症病患戴著萬聖節的面具，有些人物雖然沒有戴上面具，但是她們奇異的臉龐也像是面具般。無論這些唐氏症患者是否戴著面具，阿勃斯一方面擅於揭露她們遺世的孤寂，經常拍攝她們在機構的原野中獨立蒼茫的情景，或者在畫面留下奇異的空白，彷彿為她們所失落的家庭成員空出重要位置。她另一方面則擅於以既不可憐也不崇拜的態度，如實地展現她們的生活面貌。特別是在萬聖節這個容許差異存在的日子，唐氏症患者穿戴可愛或怪誕的服裝和面具，歡樂地在鄰近地區嬉戲，暗示參與「不請客就搗蛋！（trick-or-treat！）」的習俗，也是如兒童般的唐氏症病患的權利。㉕

綜觀《無題》系列的研究文獻，幾乎都著墨於阿勃斯與拍攝對象之間的互動，亞當斯與喜爾茲則碰觸到這些作品的社會層面，認為阿勃斯捕捉了唐氏症患者在機構中生命的意義與價值。迄今為止，尚未有論文探討《無題》系列所展現對異常身體認識論的關鍵性轉變。正如社會學家韋伯（Max Weber）將現代性的歷程稱作「世界的除魅」（the disenchantment of the world），㉖ 在這個歷程當中，古代被認為充滿神奇力量的異常身體，逐漸被醫療、演秀與攝影病態化。筆者將在下文分析，從1960年代開始，阿勃斯所拍攝的畸人相片，展現了現代性對畸形身體的病態化審視，她在拍攝《無題》系列時，特別是其中多於半數與萬聖節相關的影像，卻展現了與現代性背道而馳的視象，這些相片創作於後現代各種邊緣再現與論述風起雲湧之時，阿勃斯敏銳地營造了一個過渡（liminal）、失焦的畸人世界，唐氏症患者在萬聖節的嘉年華會中，彷彿得以暫時從將她們病態化的世界中解放，藉面具、扮裝、遊戲與儀式，展現了令人驚異的奇幻面貌，創造了使異常身體魅力重生、以及在社群中平等互融的烏托邦式世界。

㉕ Mary Kathryn Shields, *Masking in Photography and the Art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard*, pp. 187-283.

㉖ Max Weber, "Science as a Vocation," in H. H. Gerth and C. Wright Mills trans. and eds., *Max Weber: Essays in Sociology* (New York: Oxford University Press, 1958), pp. 129-56. 本文的第二部份，將對韋伯的觀念有進一步的解說與演繹。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、從畸形到驚異：異常身體的魅力重生

在西方文化史上，從古代到現代對異常身體的認識，歷經了世俗化、理性化與病理化的除魅過程。在現代性勃興之前，異常的身體有很長一段時間被稱為「怪物」（monster）。這個名稱來自拉丁文「monstra」，意即警告、展示、徵兆的意思，表達了異常的身體乃是神的意志或神奇力量的展示者（demonstrater）。到了文藝復興時期，人類逐漸取代神的位置，成為宇宙的中心與權衡。臨床醫學對「怪物」的研究萌芽，開啟了世俗化的科學認知與宗教解釋之間的競爭。在十七世紀之前，「怪物」令人驚異（wonder）的色彩已然褪去，不再展現神奇的預兆，而是被看作自然世界的畸形（freak），與彗星、地震、獨眼豬、六腳牛等等離奇的自然現象並列，並且成為眾奇之首，既違逆又確認了人文主義者想像的「事物的秩序」。到了啟蒙時代，早期畸形醫學的解剖記錄與研究論文，更加馴化與理性化了異常的身體。畸形人物的遺骸也被既博學又好奇的啟蒙紳士，擺放到奇珍櫃（cabinets of curiosities）中收藏，成為他們以經驗科學探究的自然珍寶之一。從十九世紀開始，畸形學正式建立，以研究、分類與處理異常的身體為目標，那些曾經令人驚異的「怪物」、離奇的畸形、自然的奇珍，轉變成難以容忍的病理上的畸形與錯誤的化身，需要醫學的研究、控制與治療使其正常化，如基因重建與手術矯正等等。㉗

從1840到1940年，在美國現代性的歷程中，在街角、酒館或會堂的巡迴畸人展示，演變成一角博物館的固定展覽，或在馬戲團的餘興節目、市集、遊樂園等場合展演。㉘ 從1860年代開始，名片卡（carte-de-visite）成為大量製造的消

㉗ Mary Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity* (New York and London: Routledge, 1994), p. 75; Rosemarie Garland Thomson, "Introduction: From Wonder to Error -- A Genealogy of Freak Discourse in Modernity," in Rosemarie Garland Thomson ed., *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* (New York: New York University Press, 1996), pp. 1-4, 13.

㉘ Rosemarie Garland Thomson, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, pp. 4-5, 11.

臺灣大學學術期刊資料庫

費產品，捕捉畸形人物的紀念性相片或名片卡，幾乎與畸形展演同時風行。㉙當時參觀畸形展演的美國觀眾，在觀看五花八門的表演之後，還可以在展演的場合購買紀念性的相片與名片卡回家，陳列在客廳桌上的相簿裡。這些照片經常使用一些拍攝成規，有的在一般的肖像攝影背景中，請畸形人物擺出常見的表情與姿態，來突顯她們怪異的身體特徵；有的刻意安排帶有異國情調的背景，像是叢林、沙漠、與部落等等，來強調畸形人物的非比尋常；有的則以對比的手法，來彰顯某些身體的怪異特徵，如並置畸形／正常、巨人／侏儒、胖子／瘦子、白人／黑人等等。這些拍攝手法，鞏固了將逸離常軌的身體視作醫學上的病態與社會上異類的看法。㉚

從1950年代末期開始，阿勃斯無視於大眾文化的潮流，以充滿好奇與鄉愁的情懷，取材於逐漸荒廢的民俗展演，包括博物館、馬戲團、嘉年華會與餘興節目等等，拍攝各種邊緣畸人的生活百態。她曾在1965年，為營運了40年之後關閉的修勃特博物館，寫了一篇充滿迷戀與不捨的訃聞：「人們今日已經足夠富有到將他們的〔畸形〕親戚藏起來，而非像以往將他們賣給嘉年華會。我告訴你不要哭，假如你喜歡，你至少今夜可以到修勃特去。價格又回到一開始時的一角硬幣……。除了牆上那些曾經在那兒的人們的照片之外，沒人在那兒。就像是擁有者夏佛（Schaefer）先生指出：近日一角硬幣的價格，即使你只是想去化妝室，也是值得的。」㉛雖然，阿勃斯的畸人影像是個人化的藝術攝影，而非商業化的相片或名片卡，這些照片就像修勃特博物館牆上的照片一般，證

㉙ 名片卡在1854年由法國攝影家安德烈．迪德立（André A. E. Disdéri）註冊專利，這些裱裝在6x9公分硬卡紙上的相片，是由多鏡頭照相機與一個活動底片盒拍攝，因此每次可製造六到十二張相片。雖然這些量產名片卡的美學價值不高，卻是十九世紀中期行銷最廣的大眾消費商品。這些名片卡背後，經常附有拍攝對象的簡要說明。William C. Darrah, *Carte de Visite in Nineteenth-Century Photography* (Gettysburg, PA: Stan Clark Military Books, 1981).

㉚ Michael Mitchell, *Monsters of the Gilded Age: The Photographs of Charles Eisenmann* (Toronto: Gage, 1979); Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Pleasure and Profit* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), pp. 12, 158; Rosemarie Garland Thomson, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, p. 10.

㉛ Ariella Budick, *Subject to Scrutiny: Diane Arbus's American Grotesque*, p. 160.

臺灣大學學術期刊資料庫

明一個正在消逝的世界曾經存在。

阿勃斯的相片幾乎不拍畸形人物的舞台展演，而是將他們日常生活的環境當作背景，把他們當作與眾不同的活標本來展示。阿勃斯的相片標題，清楚地揭露她對畸形人物的態度，它們提供日期、地點、以及人物特徵，彷彿檔案式地提供具體的個別記錄。這種實事求是的瞭解與監控，也在畫面光線與安排中顯示。以《旅館房間中的倒走的人，紐約市》（1961）（圖4）為例，阿勃斯拍攝修勃特博物館的軟體表演者喬・艾倫（Joe Allen）。艾倫上半身朝左、下半身朝右，透明的外衣顯露腰部上、下的怪異倒置。左上方的燈泡發出熊熊強光，與鎂光燈一起將他的側面劇烈地固定住，他沒有回應的臉部與眼睛，更加強了被審視與控制的客體地位。艾倫僵直的上半身被長方形的窗簾框限，雙腳也被長方形的小地毯框限，彷彿是被釘住的標本般。相片兩邊的狹長形黑邊，暗示相機的景框在門框之外取景，與背景窗簾外面的窗框、壁框與櫃框等，相互呼應、層層框限艾倫奇怪的身體。阿勃斯以充滿距離的窺視，煞費苦心地定義異類的身體，艾倫彷彿是陌生的標本，屈服於她觀察與主宰性地審視。阿勃斯在1960年寫給朋友的書信中，就曾提到計畫拍攝異常人物，因為她們有些人展現了「最抒情、充滿魔力、隱喻的」力量。㉜ 可惜地是，她在照片上對艾倫的捕捉，並不能傳達她在同時期的文字對艾倫的抒情性與隱喻性感懷。阿勃斯曾在日誌上寫著：「喬・艾倫是人類命運的隱喻－－看著過去，盲目地走向未來」，又在速記本中提到：「倒走的人：能看見過往的人……鄉愁」。㉝ 在這些文字當中，艾倫望著過去、盲目向未來行進的動態意象，被抒情性地賦予「人類命運」與「鄉愁」的隱喻，但是，阿勃斯的相片卻投射了她極度想要控制拍攝對象的慾望，將艾倫釘死在時空當中的一點，絲毫無法有效地傳達他隱喻性與抒情性的行動。即使像是正面示人的《人形針墊的羅納德・賀律森（Ronald C. Harrison），紐澤西》（1962）（圖3），阿勃斯的鎂光燈仍然是以直接、冷冷的探照，將畸形人物孤立在平凡、灰暗的環境前，實事求是地聚焦於他身上的大頭針穿刺，展現拜物般地收集與控制異類身體的興趣。

㉜ Ariella Budick, *Subject to Scrutiny: Diane Arbus's American Grotesque*, p. 154.
㉝ 引自 Doon Arbus et al. eds., *Diane Arbus: Revelations*, p. 154.

臺灣大學學術期刊資料庫

阿勃斯於1971年6月，在極度抑鬱的狀態底下，曾經打電話給她的老師馬朵爾。馬朵爾事後轉述阿勃斯當時所吐露的心聲，清楚地表達了阿勃斯在拍攝《無題》系列前後，對異常人物態度的巨大轉變：

> 她逆轉了對那些智障相片的看法──她現在憎恨它們，因為她無法控制它們！她以往總是控制她的照片──以鎂光燈與方形的形態，她彷彿將她的對象禁錮在老虎鉗中。……智障者與任何其它的拍攝對象不同：她們在拍照時不跟她合作—她們不看她的眼睛，她們不承認她的存在，也不把她們的故事告訴她，她們不被她吸引或誘惑。……她們的世界……是她不曾知曉、不曾進入的世界，這讓她既憤怒又挫折。㉞

阿勃斯自己明白地指出，她在1960年代總是以照明、景框、構圖等等禁錮與控制異常人物，就像前面對《旅館房間中的倒走的人，紐約市》所做的分析。㉟等到拍攝《無題》系列之後，她就不再能夠馴服這些唐氏症女人，反倒是被她們排斥在外。筆者想強調，阿勃斯上面對《無題》系列的感受，是在自殺身亡前一個多月，在十分沮喪之下，所做的「逆轉」性看法，在這之前有兩、三年的時間，她其實相當熱切地擁抱這個系列的作品。阿勃斯在1969年11月28日寄給前夫亞倫的信件中表達，《無題》系列是她等待一生想拍的照片：「我拍了最厲害的相片，智障女人的……萬聖節……，終於（阿勃斯以斜體強調）找到了我一直追求的……。我……發現了陽光，初冬黃昏的陽光……。我認為它將會是神奇的，……她們是如此抒情、溫柔與美好。」㊱ 筆者將分析，阿勃斯經歷了將近十年的摸索，一直到拍攝《無題》系列，特別是其中大半與萬聖節相關的影像（圖5—10），才全然脫離以攝影馴服異類的感性，而展現異常人物的抒情性與隱喻性的力量，臻至一種詩意性、甚至神奇性的境界。

㉞ 引自Patricia Bosworth, *Diane Arbus: A Biograph*, p. 312.

㉟ 筆者提出阿勃斯在拍攝《無題》系列之前，傾向於以攝影馴服異類，並不是絕對的說法。她能夠在《無題》系列表達異常身體的魅力重生，相信在少數1960年代的作品，就已經或多或少埋下根芽。

㊱ 引自Doon Arbus et al. eds., *Diane Arbus: Revelations*, p. 66.

臺灣大學學術期刊資料庫

文化人類學家瑪麗・道格拉絲（Mary Douglas）與維克多・透納（Victor Turner）等人，與阿勃斯活躍在同一時代，她們對邊緣、過渡與神話情境的論析，有助於解讀《無題》系列。道格拉絲與透納相繼引用阿諾・凡・簡倪樸（Arnold van Gennep）在《通過儀式》（1909）中的說法，探討邊緣與過渡情境的曖昧性、顛覆性與神聖性。道格拉絲引申凡・簡倪樸的比喻，將社會看成房子，裡頭每個房間都有清楚的歸位，通道就成為危險的過渡地帶。道格拉絲解釋：「危險在於過渡狀態，只因過渡既非一種、亦非另一種狀態，它無法被界定。處於過渡狀態的人本身在危險當中，並且對他人散放危險。」她認為在社會結構的邊界，會造成分類系統無從歸類的窘境，引發敬畏、危險與力量的感覺。[37] 透納則引用凡・簡倪樸的說法，將過渡儀式分為三個階段：

> 隔離、過渡（或limen，拉丁文為「門檻」的意思）和回歸團體。第一個階段隔離，包含了象徵性的行為，意味著個人或群體自社會結構中原先某個特定的位置、某種文化狀態，或這兩種情況脫離。在過渡期間，參加儀式的主人翁（「過客」），其社會位階並不明確；所經歷的文化領域亦與他的過去或未來鮮有雷同；甚至完全不一樣。到了第三個重新回歸團體的階段，整個過程才算圓滿完成；接受儀式者，無論個人或團體，再度處於比較穩定的身分地位，且因為如此，對於社會結構上清楚界定的他者，才具備權利與義務；而一般也期待他的行為能夠依循該社會位置在整個體系中須遵從的例行規範與倫理標準。[38]

透納強調，處於過渡階段的人們，由於逸離文化系統中分類身份與階級的網絡，而展現出曖昧不明、無法歸類的臨界屬性。他還特別指出，在許多文化的民俗信仰中，邊緣族群或過渡儀式經常被認為與神的保護或懲罰力量密切關

---

[37] Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (London and New York: Routledge, 1966/ 1991), p. 97.

[38] Victor Turner, *The Ritual Process* (Chicago: Aldine, 1969), pp. 94-95. 中譯引自Jeffrey C.Alexander、Steven Seidman編，楊麗中譯，〈過渡儀式與社群〉，《文化與社會：當代論辯》（臺北：立緒，1997），頁176。

臺灣大學藝術期刊資料庫

連，而充滿神祕的危險色彩。㊴

阿勃斯的《無題》系列，正藉由營造重重的過渡象徵與情境，重新賦予唐氏症女人臨界、危險與神聖的詭異魅力。阿勃斯在兩、三年的拍攝期間，並未替這些照片的任何一張命名，一直到她過世一年後，阿勃斯產邸（The Estate of Diane Arbus）才將這些照片命名為《無題》。㊵ 以阿勃斯和家人的密切連繫來推斷，她們所下的這個標題，應該相當接近她不願命名的初衷。阿勃斯對這些照片無以名之的想法，與她為其它相片的檔案式命名迥異，刻意突顯唐氏症女人位於分類系統邊緣，屬性逸離定義的匿名、曖昧與過渡位置，道格拉絲曾經言簡意賅地指出這類社會邊緣人的放逐處境：他們「在社會秩序化過程中，以某種方式被遺棄，無處可歸。他們或許在道德上沒有任何過錯，但其身份無法被界定。」㊶ 阿勃斯提及這些照片的文字，也顯示出她對過渡情境的強烈感性。在她寫給女兒的信札中，曾經明白指出她們是「大人與小孩的奇異混合」，㊷ 可見她對唐氏症女人外表模擬兩可的過渡特徵，有相當深刻的體會。阿勃斯也在前述寄給前夫亞倫的信件中，相當敏銳地點出幾個重要的過渡性母題：「初冬」、「黃昏」、「萬聖節」、與「智障女人」。筆者將透過視覺分析，詮釋這些母題所蘊含的種種過渡氛圍，以展現阿勃斯在生命末梢所拍攝的作品，終於脫離了馴服異類身體的感性，創造了使唐氏症女人的身體魅力重生的世界。

萬聖節這個民俗節慶，一直就被認為具有強烈的過渡性（liminality）。它的根源為西元前五世紀塞爾特人（Celts）的一個叫薩溫（Samhain，意指：夏天結束）的節慶。他們一年分為夏、冬兩季，夏、冬之際也就是慶祝收成的日子，代表一年的終結與新年的開始。他們相信，這個標示萬物由生至死的節日，是一年當中生者與死者的界限最為模糊的時候，此世與彼世的門坎大開，陰間的鬼魂會重返陽間。所以他們會點燃火炬、祭拜死神與亡靈，也會頭戴獸頭、身著獸皮，喬裝成鬼魂來嚇走遊魂野鬼，或是讓在陽間遊蕩的鬼魂無法辨別真

㊴ Victor Turner, *The Ritual Process*, pp. 95, 105, 108-11.
㊵ 引自 Doon Arbus et al. eds., *Diane Arbus: Revelations*, p. 203.
㊶ Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, p. 96.
㊷ 引自 Doon Arbus et al. eds., *Diane Arbus: Revelations*, pp. 64, 202.

臺灣大學學術期刊資料庫

假，以免惹禍上身。這個節慶流傳到基督教世界，逐漸演變成萬聖節。在美國一直到1880年代，萬聖節才受到大眾注意，到二十世紀中葉已經演變成兒童的節日。每年的10月31日晚上，孩童們臉戴各種妖魔鬼怪的面具，身著奇裝異服，裝扮成鬼魂、骸骨、女巫、怪物，或是電影、電視、漫畫中的人物。他們在這個特殊的夜晚四處遊走，挨家挨戶玩「不請客就搗蛋！」的遊戲。在社會結構上居於弱勢地位的兒童，在這樣的時刻可以暫時性地藉由面具與變裝，成為匿名的存在，蛻變成死者與生者的中介，再現超自然的黑暗力量，逆轉了他們原有的地位。㊸

阿勃斯在《無題》系列，營造了過渡性時間與空間的脫序感。無論就季節或每日的循環而言，萬聖節的慶典都居於「門檻」的位置。「不請客就搗蛋！」的習俗在早冬的傍晚舉行，乃在秋冬之際、白天與黑夜之間，是萬物由生入死、由明轉暗的交界，充滿了強烈的過渡氣息。就活動的空間而言，唐氏症女人原先在村莊般的機構當中，過著相當規律的日常生活，「早晨離開居住的小屋，白天在另一棟建築物上學或工作，到了傍晚，……又到一棟不同的建築物看電影」。㊹ 在這個特殊的節日，她們得以脫離從一棟建築物到另一棟建築物的井然有序的生活，暫時地在中介性與邊緣性的鄰近地區與原野活動。

阿勃斯會對唐氏症女人的萬聖節情有獨鍾，除了萬聖節儀式本身就是過渡情境之外，還可以藉這個嘉年華會，來突顯這群以唐氏症女人為主的邊緣族群所具有的過渡特徵，展現她們的神奇魅力。在《無題》系列的圖錄中，約有四分之一的病患臉部有明顯的唐氏症徵狀，如臉部輪廓平坦、鼻樑平塌、眼尾向

㊸ Jack Santino, "Halloween in America: Contemporary Customs and Performances," *Western Folklore*, 42 (1983), pp. 1-20; Jack Santino, "Introduction: Festivals of Death and Life," in Jack Santino ed., *Halloween and Other Festivals of Death and Life* (Knoxville: The University of Tennessee, 1994), pp. xiii-xvi; Nicholas Roger, "Halloween in Urban North America: Liminality and Hyperreality," *Histoire Sociale / Social History*, 29:58 (Nov. 1996), pp. 461-78; Nicholas Rogers, *Halloween: From Pagan Ritual to Party Night* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

㊹ Mary Kathryn Shields, *Masking in Photography and the Art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard*, pp. 262-63.

臺灣大學學術期刊資料庫

上斜吊、耳形異常等等。㊺ 另外有大概一半的患者戴著面具，由於她們如兒童一般的身形，又與臉部有明顯唐氏症徵候的病患出現在同一場景或圖錄，再加上這系列作品的文字記錄，顯示她們大部份也是唐氏症女人。根據哈洛德．小史密斯（Harold Smith Jr.）的記錄，在紐澤西州文蘭智障者訓練中心，「人口的百分之九年紀超過四十五歲（有一些在達到這個年齡就過世了），……她們的智能潛力為六歲。」㊻ 正如前述阿勃斯所言，唐氏症女人是「大人與小孩的奇異混合」，她敏銳地藉萬聖節這個以小孩為主的節慶，來彰顯她們智能如同小孩的特點，許多裝扮近似孩童的成年女人，看起來像是發育過度的兒童，模仿孩童戴上面具，扮裝成鬼魂、巫婆、小妖精、動物、卡通人物……等等，在散發時空脫序感的場景中詭異地停駐與遊蕩。她們藉由參與萬聖節儀式，不僅鮮明地展現了介於大人與小孩之間的過渡形象，而且還在這個嘉年華會，暫時得以從世俗與理性的世界中解放，超越幻想與真實的區分，以幻想的面貌取代真實的存在，經驗神聖的事物，進入藝術性的遊戲、創造、冒險、神祕、魔法、想像力與超自然的神奇世界。

《無題》系列介於擺拍與抓拍之間，當中的人物有的面對鏡頭，意識到阿勃斯的存在，有的則無視於攝影家的存在，自足地生活在自己的世界當中。㊼較為有趣地是，即使面對鏡頭的唐氏症女人，也自如地顯露自己神祕、奇特的魅力。筆者將舉幾個具有代表性的例子，以視覺分析具體說明阿勃斯所感受到的過渡人物與情境。在圖5當中，身披白布的唐氏症女人佇立原野，臉上斜戴慘白的鬼魂面具。她的身影顯現於朦朧的原野，臉部面具則與橫綴天地之際的小樹林交疊，在幽闇失焦的小樹林襯托之下，顯得格外詭異。初冬黃昏的日光使萬物朦朧難辨，產生一種脫離真實的迷離感。羅勃．伍思諾（Robert Wuthnow）等

㊺ Mary Kathryn Shields, *Masking in Photography and the Art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard*, p. 276.

㊻ Mary Kathryn Shields, *Masking in Photography and the Art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard*, p. 263.

㊼ 文獻回顧曾提及，海維認為《無題》系列中的人物，很少直接面對鏡頭。筆者不同意他的說法，因為在《荻安．阿勃斯：無題》中，有過半的人物望向鏡頭，意識到攝影家的拍攝。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

社會學家曾以黃昏為例，演繹道格拉絲所提出的過渡情境：「傳統上，黃昏被視為過渡時間，這也是……日落之所以帶來詭異或神聖經驗的社會學祕密所在。」[48] 相片中的光線既非明亮、亦非黑暗，使天地萬物染上昏茫的氛圍，特別是灰濛的雲層在天空鬱積，烘托出危險不安的感覺。阿勃斯以鎂光燈拍攝面對著攝影家的唐氏症女人，刺目的人造光打在她白色外表，造成明暗對比強烈、景深極淺的平面感，在蒼茫的背景襯托之下，有一種逸離真實的刺目感。在初冬黃昏的迷離日光、以及鎂光燈刺目照明的突兀對比之下，更加烘托出扮鬼的唐氏症女人彷彿存在於超現實的過渡地帶，顯露她如同幻覺般地出現在阿勃斯的影像中。扮鬼女人的狹長影子，從她腳下的草地橫斜出左邊景框，右邊景框則橫斜著幾道尖長的影子末端，暗示畫面右邊有看不見的神祕存在。

圖6也是相當具有代表性的作品，在與圖5相當近似的過渡場景與光線當中，身形矮胖的唐氏症女人站在略微偏右的前景原野草地上，除了極度模糊詩意的背景之外，她的兩側裙裾擺動失焦，與相片曝光過度的右緣交映，烘托出一個正在變化的瞬間。女人頭戴上下顛倒的塑膠面具，面具上畫有兩端向上斜吊的眼罩，看起來彷彿一個斷首的俠女或公主，她的幽靈把頭部倒接回身體，卻還能兀自詭異地現身。圍在她脖子周遭的薄紗，則彷彿像是怪誕地包紮住脖子的傷口。面具本來就是過渡性的記號與門檻，無論是這張掛著斷首面具的唐氏症女人，或是前述戴著鬼魂面具的唐氏症女人，都具體化了萬聖節的過渡儀式。如前所述，死亡的意象是萬聖節慶的主要元素，藉由面具的使用，唐氏症女人轉變自己、採用化身、狂熱地進入幻想世界，與超自然力量接觸，正如艾伏瑞・泰龍（Efrat Tseëlon）所言：「面具佔據不同世界之間的媒介位置，它形而上力量強而有力的泉源，繫於具體化了隱藏與揭露、真實與巧計、自然與超自然、生與死之間脆弱的界限。」[49] 藉由面具的雙重性（doubling）作用，唐

[48] Robert Wuthnow, James Davison Hunter, Albert Bergesen, and Edith Kurzweil著，王宜燕、戴育賢譯，《文化分析》（臺北：遠流，1994），頁105。

[49] Efrat Tseëlon, "Reflections on Mask and Carnival," in Efrat Tseëlon ed., *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality, and Marginality* (New York and London: Routledge, 2001), p. 20.

臺灣大學藝術期刊資料庫

氏症女人的年紀與性別都被遮蓋，而且化身為鬼魂，一方面彰顯了她們彷彿是孩童般的曖昧形象，另一方面使她們邁入真實與想像、生者與死者的區分模糊不清的場域。此外，就像泰瑞．凱索（Terry Castle）所強調，詭異的面具展示了「慾望的鴻溝」，可以「神祕化慾望的對象：它象徵連繫的闕如或阻礙。它是一種風格化的躲避－－抗拒人類充份交流的表面記號」，[50] 鬼魂的面具既引發觀者的恐懼感，又遮蔽觀者的認識，而產生像謎一樣不可捉摸的神祕性。萬聖節早冬傍晚的日光，更加賦予這些過渡性的形象與場域詩意的氛圍，使得唐氏症女人的扮裝超越了萬聖節的遊戲，散放邊緣認同與過渡儀式神祕不安的魅力。

在《無題》系列當中，即使那些沒有戴面具的唐氏症女人，她們因為基因變異所造成的異常臉龐，也展現了面具般的效果，在萬聖節的過渡情境中，展現令人驚異的詭異魅力。以圖7為例，在與圖5類似的過渡時空與（較為陰暗的）光線當中，唐氏症女人也站在偏右的前景，畫面右側後方的夕陽光線斜照在她的左側。所有這些脫離現實的光影與氣氛，將她光滑的臉部皮膚轉化為近似面具般的質地，她圓禿平滑、而且髮線極為後退的額頭，增添了她臉如面具的效果。此外，她有許多異於常人的臉部特徵，也喚起了像是面具般的誇大與詭異聯想，譬如，她的右眼瞳孔居中，左眼瞳孔卻異常地斜向鼻心，眼白下方看起來混濁不清。她的嘴巴怪異地橫拉成扁長下垂狀，下唇幾乎要蓋住上唇，周圍還被食物弄髒。她的鼻樑平塌使得臉部更顯平坦，耳朵則看起來過大。她的左手臂與身體之間夾著鞋盒，側面寫著「Child Life Shoes」，以及她腳上穿著童鞋，雙足上的白襪則失控地往下皺滑、長短不一，更加凸顯她介於成人與小孩之間、年紀莫辨，而且與觀者日常所見界限分明的身體迥異的邊緣與中介特徵。圖8這張有趣的例子，也可以看到唐氏症女人臉如面具的過渡屬性。在與前兩圖類似、但更為朦朧幽暗的過渡時空與光線中，兩個唐氏症女人看起來像是超齡的老小孩，後方那個頭戴圓帽、手拿皮包，不僅看起來像是發育過度的小孩，連穿著都像孩童。她們手攙手由左向右走著，臉部抬起望向鏡頭之上、之

[50] Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (Stanford: Stanford University Press, 1986), p. 39.

臺灣大學學術期刊資料庫

後的遠方。她們的臉部扭曲變形，後面那個女人有著鬥雞眼，這些特徵標示她們「出生帶著創傷」，[51] 逾越了正常女人的臉部特色，而看起來像是怪誕的面具般。並且，她們畸怪的臉龐有些模糊失焦，目光被攝影機後上方看不見的事物吸引，也像是面具般展現了「慾望的鴻溝」，阻隔觀者與她們的交流，彷彿在一個外人無法進入的神祕世界活動。

唐氏症女人這些因為基因異常造成的詭異面貌，近似面具所造成的效果。卡蘿・阿姆斯壯（Carol Armstrong）曾經言簡意賅地指出，唐氏症女人的臉龐與戴面具的臉部的相似性：

> 這系列的困難，在於面對這些臉龐、並且允許自己審視她們的困難—當一個人觀看這些攝影作品，幾乎就像在生活中一般，會感到瞪視的禁忌，以及瞪視一個人覺得、或者希望覺得這麼截然不同的她者的不適。在此，令人焦躁的事物在於無法控制的臉部（與身體），如此地沒有自我意識，以至於缺乏表情（與姿勢）和過份的表情（與姿勢）似乎同時出現於「肉體黑暗」的怪誕、無法控制的所在，在此生命與無生命連結而無法分辨。在這點上，值得注意地是：在被無生命面具遮蔽的臉龐與不被面具遮蔽的有生命的、無法控制的臉龐之間變換的效果，揭露了這兩種面容之間的雷同、而非背反。[52]

阿姆斯壯別出心裁地以解構主義的角度來詮釋阿勃斯的作品，認為她捕捉了生物學與攝影對人體與萬物的烙印，這創世紀般烙印的根源是缺點（the Flaw），缺點創造人體、萬物與攝影，造成許多二元對立的結構性差異，如男性／女性、自然／文化、秩序／無秩序、中心／去中心化……等等。然而，由於缺點不斷地增長、擴散、變化與延異，造成二元對立的系統、結構與階層的瓦解潰散，於是，在阿勃斯的作品中，人體、萬物與攝影因缺點的不斷分化與延異，

---

[51] Mary Kathryn Shields, *Masking in Photography and the Art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard*, p. 282.

[52] Carol Armstrong, "Biography, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus," *October*, 66 (Fall 1993), pp. 44-45.

臺灣大學學術期刊資料庫

而生出各種與眾不同的面貌。[53] 在《無題》系列，阿勃斯的攝影感性對二元對立系統的解構，造成唐氏症女人沒有戴面具的怪誕臉部，充滿「非我族類」曖昧不明的過渡屬性，彰顯了如前述面具的雙重性作用，使觀者產生成人／兒童、真實／想像、生者／死者混淆不清的感受，彷彿她們已經從（觀者所在的）理性世界中解放，置身離奇、神祕的另類真實，令人既恐懼、又著迷。

綜合來說，在《無題》系列當中，阿勃斯藉由萬聖節過渡情境的暈染，創造種種視覺的曖昧感，凸顯唐氏症女人異常身體的過渡屬性，伊莉莎白．葛羅思（Elizabeth Grosz）曾經言簡意賅地論及這類畸形身體的過渡屬性：「畸形存在於二元對立結構之外，並且挑戰了二元對立結構。而這個二元對立結構正是支配我們自我定義的基本觀念與模式。他們佔據了以下對立的中間地帶：人類與動物……，一個存在與另一個存在……，自然與文化……，一個性別與另一個性別……，成人與兒童……，人類與神祇……，活人與死人……。」[54]《無題》系列正是佔據這些中間地帶，除了唐氏症女人的畸形身體之外，她們戴或不戴面具的臉龐，也展現了葛羅思所說的中介性的畸形樣貌。筆者前面尚未提及的只有：《無題》系列有幾張照片，有幾位唐氏症女人戴著黑貓等動物的面具，所以也與葛羅思的說法不謀而合，展現了介於「人類與動物」之間的過渡屬性。《無題》系列藉由萬聖節的種種過渡情境，凸顯了唐氏症女人異常身體的視覺不確定感，挑戰主宰社會生活二元對立的分類系統，激起觀者混雜著魅力與戰慄的感受。這種神祕、驚異、醉人、豐富、而焦慮、敬畏的認識論，解構了前述現代性的歷程當中，在畸形學、博物館、馬戲團、名片卡等等科技與文化的推波助瀾之下，將異常身體世俗化、理性化與病理化的掌控與除魅經驗，而使得女性唐氏症病患的身體魅力重生。

---

[53] Carol Armstrong, "Biography, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus," pp. 29-54.

[54] Elizabeth Grosz, "Intolerable Ambiguity: Freaks as/ at the Limit," *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, p. 57.

臺灣大學學術期刊資料庫

二、萬聖節：女性唐氏症社群的魅力重生儀式

在1960年代末期，美國的社會與文化經歷了從現代性到後現代性的巨大轉變，當時各種邊緣團體湧現，以尊重差異與多元為訴求，群起發動各類爭取權力與主體性的社會運動，包括學生運動、女性主義運動、黑人人權運動、同性戀平權運動、反越戰等等。瑪麗・盧蒐（Mary Russo）曾經生動地描繪過這個劇變：「群眾抗議、對抗文化（counterculture）、實驗劇場、與多媒體藝術的實踐，都一起暗示著無限的文化與社會轉變的活力與可能性。」[55] 筆者認為，阿勃斯的《無題》系列拍攝於1969年到1971年之間，能夠脫離過去作品以攝影馴服異類的感性，營造唐氏症女人充滿神奇魅力的萬聖節，正是受到這股社會與文化變革的衝擊與感召。在這個基進、激情與反叛的年代，許多敏銳地引領與感受到時代氣氛蛻變的思想家、藝術家、人類學家、與社會史學者等等，都在創作與著作當中回應這個從現代性到後現代性的巨大轉變。盧蒐曾在〈女性詭態：嘉年華與理論〉指出，她完成這篇論文所引用的許多有關嘉年華的人類學、社會史與後結構女性主義研究，都完成於這個各種邊緣團體群起爭取權力的年代，包括筆者在上一節援引的道格拉絲與透納等人的名著。[56] 筆者認為，阿勃斯拍攝唐氏症女人的嘉年華，也是感應了這股對嘉年華的活動、創作、與觀念的興趣的復甦，以及後現代邊緣社群對認同政治的追尋。

筆者將進一步從後現代「世界的返魅」的潮流，來切入阿勃斯的《無題》系列。社會學家韋伯（Max Weber）相當具影響力地提出，現代性的核心特徵為「世界的除魅」。他在1917 年的一場演講中指出：「我們時代的命運，以理性化與智識化為特徵，並且，更重要地，以『世界的除魅』為特徵。」韋伯認為，從十六、十七世紀開始的新教改革與科學革命，使得現代生活的社會真實歷經世俗化的過程，在理性與科學的認知宰制下，世界神祕的面紗被揭開，對真理的智識化質問逐步侵蝕宗教的神祕解釋，人不再感覺活在神的世界中，不

---

[55] Mary Russo, "Female Grotesques: Carnival and Theory," in Teresa de Lauretis ed., *Feminist Studies/ Critical Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), p. 215.

[56] Mary Russo, *Feminist Studies/ Critical Studies*, p. 215.

臺灣大學學術期刊資料庫

再相信超自然的力量，宗教的衰頹變得無可避免，魔法、上帝、神話等等逐漸褪色，不再令人感到心醉神迷。[57] 法蘭克福學派的社會學家馬克思．霍克海默（Max Horkheimer）與西奧多．阿多諾（Theodor Adorno），受到韋伯批判除魅的影響，也將啟蒙時代的邏輯稱作「世界的除魅」，提出：「啟蒙的計畫是世界的除魅、神話的消散、 與知識取代幻想。」[58] 一直到了後現代，才陸續有學者呼籲要重新恢復世界的魅力。[59] 在藝術史上，蘇西．嘉柏利克（Suzi Gablik）在《藝術的魅力重生》（1991）一書，承繼韋伯、霍克海默與阿多諾的說法，認為自啟蒙運動以來，理性與科學的知識，使人們「逐漸失去了對於神聖領域的感官知覺，對於想像、迷思、夢想和視野的巨大力量。」因此，她藉由分析當代儀式性的生態女性主義藝術與社群藝術，提倡讓藝術的魅力重生，「呼籲不要再被西方社會的理性偏見所催眠，經由一個對身體更為開放的模式，使我們的文化可以回復具有『向前夢想』的能力並重新宣稱視野的力量和重要性。我們必須溶解那些越來越不利於適應自然環境和社群生活的冷漠父權意識。經由藝術和儀式的意識再迷思化是我們文化可以重新得到魅力感覺的一種方式。」[60] 筆者認為，阿勃斯的《無題》系列除了營造上一節所論述的異常身體的魅力重生之外，還在拍攝唐氏症女人的萬聖節群像之時，展現了這個邊緣社群的神祕儀式與魔法經驗，這種交融、共享的返魅儀式，使得她們逾越理性的父權社會的控制與歧視，進入一個女性的、神話性的、有親密夥伴情誼的另類平等社會。

圖9的場景依然類同於上一節所分析的過渡情境，一群女性唐氏症患者從左邊走向右方。她們幾乎都穿著睡衣，兩兩手牽手，大部份身體微向前傾、頭微抬往前（即鏡頭右方）望，急切興奮地被觀者看不見的事物或活動吸引。由於

---

[57] Max Weber, *Max Weber: Essays in Sociology*, pp. 138-39, 142, 155 .

[58] Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (1944), trans. by John Cumming (London: Allen Lane, 1973), pp. 3-6.

[59] Morris Berman, *The Reenchantment of the World* (Ithaca: Cornell University Press, 1981); David Ray Griffin ed., *The Reenchantment of Science: Postmodern Proposals* (New York: State University of New York Press, 1988).

[60] Suzi Gablik著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》（臺北：遠流，1998），頁52。

臺灣大學學術期刊資料庫

相機的景框切割，畫面右邊的人物，只殘留後下半身在景框當中，畫面左邊的人物，身體的後半則在景框之外。這樣的取景方式，顯示阿勃斯只截取了這個行進群體的一部份，也多少在畫面的視覺安排上，藉由左右邊人物留在景框當中身體的前後互補，暗示一種川流不息的熱鬧氣氛。此外，畫面中的人物彷彿從攝影家的景框當中走過去，對自己的身體很自在，沈浸在她們社群的儀式性活動當中，完全沒有意識到攝影家的存在。即使畫面中間那個劃上鬍子、扮成男人的患者，她的臉部雖然轉向攝影家的方向，雙眼的視線顯然被她的右前方的不知名事物所吸引，引誘卻規避攝影家在視線上與心理上的連結。相對於阿勃斯在1960年代拍攝的作品，這張照片不再以攝影駕馭異類身體，而是展現拍攝對象無視於攝影家的存在，而能自如地展現自我。她們深具表達性的臉部表情與身體動作，主宰著畫面的韻律，像是有些昂首前望、興味盎然的臉部神情，有些攜手前進、躍躍欲試的抬手動作，以及有些戴著面具、詭異入魅的形象，在在展現彼此正在親密相伴，參與融入於神祕有趣的萬聖節儀式當中。

《無題》系列中這類女性唐氏症社群萬聖節的返魅儀式，與透納幾乎在同時建構的融聚（communitas）概念，可以相互參照。透納用兩種模式來歸類人類相互關係：社會結構（structure）與反社會結構的融聚。融聚乃平等的個人自發產生的關係，是未結構化的社會連繫，有抗拒常態性社會結構的特徵。他提出在過渡儀式經常有融聚經驗，參與者透過集體精神狀態的轉換經驗，得以暫時擺脫原先在社會結構中的身份地位，身體直接浸浴在一種自然的相互聯繫，在狂喜中交融在一起，不分你我地體會神聖的臨在，建立一種具有強烈夥伴情誼且關係平等的社會連結。[61] 圖10將這種融聚的經驗，展現得最為迷離神祕。在前述原野過渡性的情境當中，遠方群聚著許多模糊迷狂的身影，彷彿正在舉行一場嘉年華式的激情狂歡儀式。畫面前方中央站立著一個戴著面具的人物，她矮胖如小孩的身材與這個系列中其它的女性唐氏症病患類同，彷彿剛剛脫離後方的活動，好奇地對攝影家探頭。這個人物戴著面具的形象與圖5、6的主角類似，呈現了「慾望的鴻溝」，引誘攝影家的慾望，卻阻隔攝影家對她的認識與交流，而展現一種神祕莫測的效果。她的位置介於攝影家與後方女性唐氏

[61] Victor Turner, "Liminality and Communitas," *The Ritual Process*, pp. 94-130.

臺灣大學學術期刊資料庫

症社群的儀式之間，有一種引導作用，居於外面與裡面、好奇與隱藏的門坎，暗示許多像她一樣（帶著面具）的女性唐氏症病患，正在模糊失焦的遠方，熱切地圍攏群聚在一起，蛻變成死者與生者的中介，陷入一種不分彼此的集體迷狂，彷彿正在與超自然的神祕力量接觸，分享過渡儀式中的融聚經驗。

透納特別強調，融聚經常與「弱者的力量」有關，在社會結構中的低下者、邊緣者或外來者，經常會在過渡情境，進入融聚的狀態，並具備神聖的屬性。藝術經常是融聚的產物，因而得以逾越社會結構的規範以及制度化的關係，提供重新分類這些弱者與社會、自然、文化關係的潛能。[62] 從分析阿勃斯的《無題》系列可以瞭解，女性唐氏症病患在當時的社會結構中，因為被歸為異類而被隔離於邊緣機構當中，這些社會的低下者／邊緣者，雖然在人道主義的改革與醫療科學的進步之下，有比較開放的生活空間，但是卻被規律化的日常活動拘限在系統化的控制當中。也就是說，雖然女性唐氏症病患的居所為社會結構的邊緣，其本身也是一個小型的社會結構，對女性唐氏症患者施行醫療化與制度化的管理。阿勃斯的《無題》系列並沒有聚焦於社會結構對女性唐氏症病患的禁逐與控制，而是拍攝她們脫離社會結構的萬聖節儀式：這個女性弱勢社群脫離約束他們常軌與地域，藉由萬聖節儀式造成的社群感，以及嘉年華般的遊戲與扮裝，得以穿越這個理性的、除魅的世界，而能進入迷幻的神祕境界，在與鬼魂世界溝通互融的過渡情境當中，恢復她們異常身體令人驚異的神奇魅力，感覺到她們與社群、她們與自然、她們與宇宙的一體感。在此，阿勃斯展現了女性唐氏症社群返魅與融聚的雙重逾越的力量：既擺脫了醫療體系對她們的規訓，又違抗了社會結構對她們的歸類。

結語

諾曼．梅勒（Norman Mailer）曾說：「給荻安．阿勃斯相機，就像是在小孩子的手上放置手榴彈」，[63] 用這句話來形容《無題》系列特別貼切。海維

[62] Victor Turner, *The Ritual Process*, pp. 109, 111, 128.
[63] Harold Hayes, "Editor's Notes," *Esquire* (Nov. 1971), p. 8.

臺灣大學學術期刊資料庫

指出，殘障人士很少出現在攝影中，因為她們被認為在社會中並沒有扮演任何角色，而當她們在攝影中留下身影，一直都被建構成需要憐憫的異類。[64] 阿勃斯的《無題》系列卻不這麼做，她拍攝位在社會邊緣的女性唐氏症病患，不但沒有將她們展現成需要同情的圈外人，而且還使這些無法再現自己的靜默人物，藉由她的作品開始說話與行動。如前所述，阿勃斯經過了1960年代的摸索，一直到拍攝《無題》系列，才不再以景框禁錮與控制拍攝對象，脫離以攝影馴服異類的感性，使得身材模樣與弱勢處境都像是「小孩子」的女性唐氏症病患，能夠透過阿勃斯的相機自如地展現自己。並且，阿勃斯拍攝她們歡渡萬聖節這個以「小孩子」為主的嘉年華會，藉由種種過渡形象與情境，凸顯她們異常身體的魅力重生，以及違反社會結構的融聚狀態，《無題》系列因而成為如「手榴彈」般的反抗記號。

透納曾經提醒社會結構與融聚的辯證性：「在『通過儀式』當中，人們從社會結構中解放，進入融聚狀態，結果卻會再回到因他們的融聚經驗而重獲活力的社會結構當中。」[65] 正如透納的灼見，出現在《無題》系列中的女性唐氏症社群，在經歷了萬聖節的返魅與融聚經驗之後，又回到日常的例行性生活當中，她們在社會結構當中被禁逐與規訓的命運並沒有改變，萬聖節的儀式只是提供她們暫時性的解放與宣洩管道。但是，阿勃斯卻藉由她的攝影鏡頭，敏銳地留下了她們在「通過儀式」的種種返魅形象與融聚境界。盧蒐在〈女性詭態：嘉年華與理論〉中，批判透納過度低估嘉年華儀式的反叛潛力，強調女性逾越者在嘉年華會成為公開的奇觀，雖然無法造成持續的社會改變，但是卻提供了烏托邦式的革命潛能。特別是在女性主義運動之下，這類對男性等霸權中心的顛覆，到處充斥著有力的共鳴。[66] 阿勃斯對拍攝這個題材著迷的那兩、三年，正是後現代各種邊緣團體，群起爭取文化與社會蛻變的歷史時刻，她的照片歡慶界限的逾越、結構的違抗、權力的逆轉、以及階層的排除，呼應了當時邊緣社群重組社會結構的訴求，因而充滿了召喚對社會結構的反叛與解放的潛

[64] David Hevey, *The Creatures That Time Forgot: Photography and Disability Imagery*, p. 54.
[65] Victor Turner, *The Ritual Process*, p. 129.
[66] Mary Russo, *Feminist Studies/ Critical Studies*, pp. 215-17.

臺灣大學學術期刊資料庫

能。如前所述，阿勃斯的驟逝[67]使得這系列的大部份作品延遲面世，相信透過圖錄、展覽、網路等十多年來的流傳，這些作品中對女性唐氏症病患為代表的弱勢族群，以及她們充滿革命潛能的象徵性行為，可以對觀者的意識造成更廣泛與更深入的政治衝擊：一方面展現了女性等弱勢團體，對掌握權力的男性等霸權中心，在政治上的一種反抗行為與自決姿態；另一方面召喚觀者感通畸形身體令人驚異的魅力重生，以及未被結構化、同質同等的融聚狀態，而能在生活中尊重各種差異，建立彼此的融洽關係，鬆動既有社會結構，實踐更為人道與平等的世界。

〈致謝辭〉

感謝兩位匿名審稿人的意見，另外，傅大為教授與清華大學「近代視覺文化、科技、與社會」課程全體研究生，在2009年1月9日課堂上的評論，也為最後的定稿與後繼的研究，提供了不少激盪。本文承國科會補助（計畫編號：NSC 92-2411-H-006-017），特此致謝。

（責任編輯：高明一）

[67] 筆者曾經於第106頁引述，阿勃斯在死前一個多月，由於憂鬱症復發，曾經對她陸續投注了兩、三年熱情的《無題》系列，採取「逆轉」性的否定態度。憂鬱症造成的反覆態度，可以解釋為何阿勃斯拍攝了《無題》系列這麼解放與神奇的照片，卻還突然選擇了結束生命。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

引用書目

近人論著

Alexander, Jeffrey C.、Steven Seidman編、楊麗中譯

1997〈過渡儀式與社群〉,《文化與社會：當代論辯》, 臺北：立緒，頁176-85。

Gablik, Suzi著、王雅各譯

1998《藝術的魅力重生》, 臺北：遠流。

Wuthnow, Robert, James Davison Hunter, Albert Bergesen, and Edith Kurzweil著、王宜燕、戴育賢譯

1994《文化分析》, 臺北：遠流。

Adams, Rachel

1997 "Diane Arbus and the Fashioning of Freaks," *Strange Company: Women, Freaks, and Others in Twentieth-Century America*, Ph. D dissertation, University of California at Santa Barbara, pp. 111-48.

Als, Hilton

1995 "Unmasked: A Different Kind of Collection from Diane Arbus," *New Yorker*, 71:38, Nov. 27, pp. 92-96.

Arbus, Doon and Israel, Marvin eds.

1972 *Diane Arbus*, New York: Aperture.

1984 *Diane Arbus: Magazine Work*, New York: Aperture.

Arbus, Doon and Cuomo, Yolanta eds.

1995 *Diane Arbus: Untitled*, New York: Aperture.

Arbus, Doon et al. eds.

2003 *Diane Arbus: Revelations*, New York: Random House.

Arbus, Doon ed.

2004 *Diane Arbus: The Libraries*, San Francisco: Fraenkel Gallery.

Armstrong, Carol

1993 "Biography, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus," *October*, 66, Fall, pp. 29-54.

Berman, Morris

1981 *The Reenchantment of the World*, Ithaca: Cornell University Press.

Bogdan, Robert

1985 *Freak Show: Presenting Human Oddities for Pleasure and Profit,* Chicago: University of Chicago Press.

Bosworth, Patricia

1984 *Diane Arbus: A Biography*, New York: Avon Books.

臺灣大學學術期刊資料庫

Budick, Ariella
1995 "Diane Arbus: Gender and Politics," *History of Photography*, 19:2, Summer, pp. 123-26.
1996 *Subject to Scrutiny: Diane Arbus's American Grotesque*, Ph. D dissertation, New York University.
1997 "Factory Seconds: Diane Arbus and the Imperfections in Mass Culture," *Art Criticism*, 12:2, pp. 50-70.
Castle, Terry
1986 *Masquerade and Civilization: The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford: Stanford University Press.
Coleman, A. D.
1996 "Diane Arbus: Untitled," *European Photography*, 17, pp. 66-70.
Darrah, William C.
1981 *Carte de Visite in Nineteenth-Century Photography*, Gettysburg, PA: Stan Clark Military Books.
Douglas, Mary.
1966/1991 *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London and New York: Routledge.
Goldin, Amy
1973 "Diane Arbus: Playing with Conventions," *Art in America*, Mar. /Apr., pp. 72-75.
Goldman, Judith
1974 "Diane Arbus: The Gap Between Intention and Effect," *Art Journal*, 34:1, pp. 30-35.
Griffin, David Ray ed.
1988 *The Reenchantment of Science: Postmodern Proposals*, New York: State University of New York Press.
Gross, Frederick
2005 *Fairy Tales for Grown-Ups: Diane Arbus's Social Panorama*, Ph. D dissertation, The City University of New York.
Grosz, Elizabeth
1996 "Intolerable Ambiguity: Freaks as/ at the Limit," in Rosemarie Garland Thomson ed., *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press, pp. 55-66.
Guimond, James
1991 "The Great American Wasteland," *American Photography and the American Dream*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, pp. 205-44.
Hayes, Harold
1971 "Editor's Notes," *Esquire*, Nov., p. 8.

臺灣大學學術期刊資料庫

Hevey, David
1992 “The Enfreakment of Photography,” *The Creatures That Time Forgot:Photography and Disability Imagery*, New York: Routledge, pp. 53-74.
Horkheimer, Max and Adorno, Theodor W.
1973 *Dialectic of Enlightenment* (1944), trans. by John Cumming, London: Allen Lane.
Hulick, Diana
1982 *The Photography of Diane Arbus*, Ph. D dissertation, Princeton University.
1992 Diane Arbus’s Women and Transvestites: Separate Selves,” *History of Photography*, 16:1, pp. 34-39.
1995 “Diane Arbus’s Expressive Methods,” *History of Photography*, 19: 2, pp. 107-116.
Kozloff, Max
1973 “The Uncanny Portrait: Sander, Arbus, Sarmaras,” *Artforum*, 11, pp. 58-66.
Kramer, Hilton
1972 “Diane Arbus: From Fashion to Freaks,” *The New York Times Magazine*, 5, p. 38.
Lord, Catherine
1989 “What Becomes a Legend Most: The Short, Sad Career of Diane Arbus (1985),” in Richard Bolton ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, MA and London: The MIT Press, pp. 111-24.
Magid, Marion
1967 “Diane Arbus in ‘New Documents’,” *Arts Magazine*, 41, p. 54.
Mitchell, Michael
1979 *Monsters of the Gilded Age: The Photographs of Charles Eisenmann*, Toronto: Gage.
Rice, Shelley
1980 “Essential Differences: A Comparison of the Portraits of Lisette Model and Diane Arbus,” *Artforum*, 18:9, pp. 66-71.
Roger, Nicholas
1996 “Halloween in Urban North America: Liminality and Hyperreality,” *Histoire Sociale / Social History*, 29:58, pp. 461-78.
2002 *Halloween: From Pagan Ritual to Party Night*, Oxford: Oxford University Press.
Russo, Mary
1986 “Female Grotesques: Carnival and Theory,” in Teresa de Lauretis ed., *Feminist Studies/ Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, p. 215.
1994 *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, New York and London: Routledge.
Santino, Jack
1983 “Halloween in America: Contemporary Customs and Performances,” *Western Folklore*, 42, pp. 1-20.

臺灣大學學術期刊資料庫

1994 *Halloween and Other Festivals of Death and Life*, Knoxville: The University of Tennessee.

Shields, Mary Kathryn

2001 *Masking in Photography and the Art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard*, Ph. D dissertation, Virginia Commonwealth University.

Shloss, Carol

1994 "Off the (W)rack: Fashion and Pain in the Work of Diane Arbus," in Shari Benstock and Suzanne Ferriss eds., *On Fashion*, New Jersey: Rutgers University Press, pp. 111-24.

Sontag, Susan

1977 "America, Seen Through Photographs, Darkly (1973)," *On Photography*, New York: Dell, pp. 25-48.

Southall, Thomas W.

1984 "The Magazine Years, 1960-1971," in Doon Arbus and Marvin Israel eds., *Diane Arbus: Magazine Work*, New York: Aperture, pp. 152-71.

Sussman, Elisabeth and Arbus, Doon

2003 "A Chronology," *Diane Arbus: Revelations*, New York: Random House, pp. 139-65.

Thomson, Rosemarie Garland

1996 "Introduction: From Wonder to Error-- A Genealogy of Freak Discourse in Modernity," in Rosemarie Garland Thomson ed,. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press, pp. 1-19.

Tseëlon, Efrat

2001 "Reflections on Mask and Carnival," in Efrat Tseëlon ed,. *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality, and Marginality*, New York London: Routledge, pp. 18-37.

Turner, Victor.

1969 *The Ritual Process*, Chicago: Aldine.

Weber, Max

1958 "Science as a Vocation," in H. H. Gerth and C. Wright Mills trans. and eds., *Max Weber: Essays in Sociology,* New York: Oxford University Press, pp. 129-56.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　Allan and Diane Arbus, *American Vogue*, May 1, 1949 (1949)
Black-and-white photograph.

圖2　Diane Arbus, *Child in a Nightgown*, Wellfleet, Mass. (1957)
Black-and-white photograph, 14 × 11 in.

圖3　Diane Arbus, *The Human Pincushion, Ronald C. Harrison, N.J*. (1962)
Black-and-white photograph, 14 × 11 in.

圖4　Diane Arbus, *The Backwards Man in His Hotel Room, N.Y.C*. (1961)
Black-and-white photograph, 14 × 11 in.

圖5　Diane Arbus, *Untitled* (3) (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

圖6　Diane Arbus, *Untitled* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

圖7　Diane Arbus, *Untitled* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

圖8　Diane Arbus, *Untitled* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

圖9　Diane Arbus, *Untitled* (7) (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

圖10　Diane Arbus, *Untitled* (27) (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

（圖片版權：Liu, Jui-Ch'i (D.R.)）

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫



圖1　Allan and Diane Arbus, *American Vogue*, *May 1, 1949* (1949)
Black-and-white photograph.



圖2　Diane Arbus, *Child in a Nightgown, Wellfleet, Mass*. (1957)
Black-and-white photograph, 14 × 11 in.

臺灣大學學術期刊資料庫

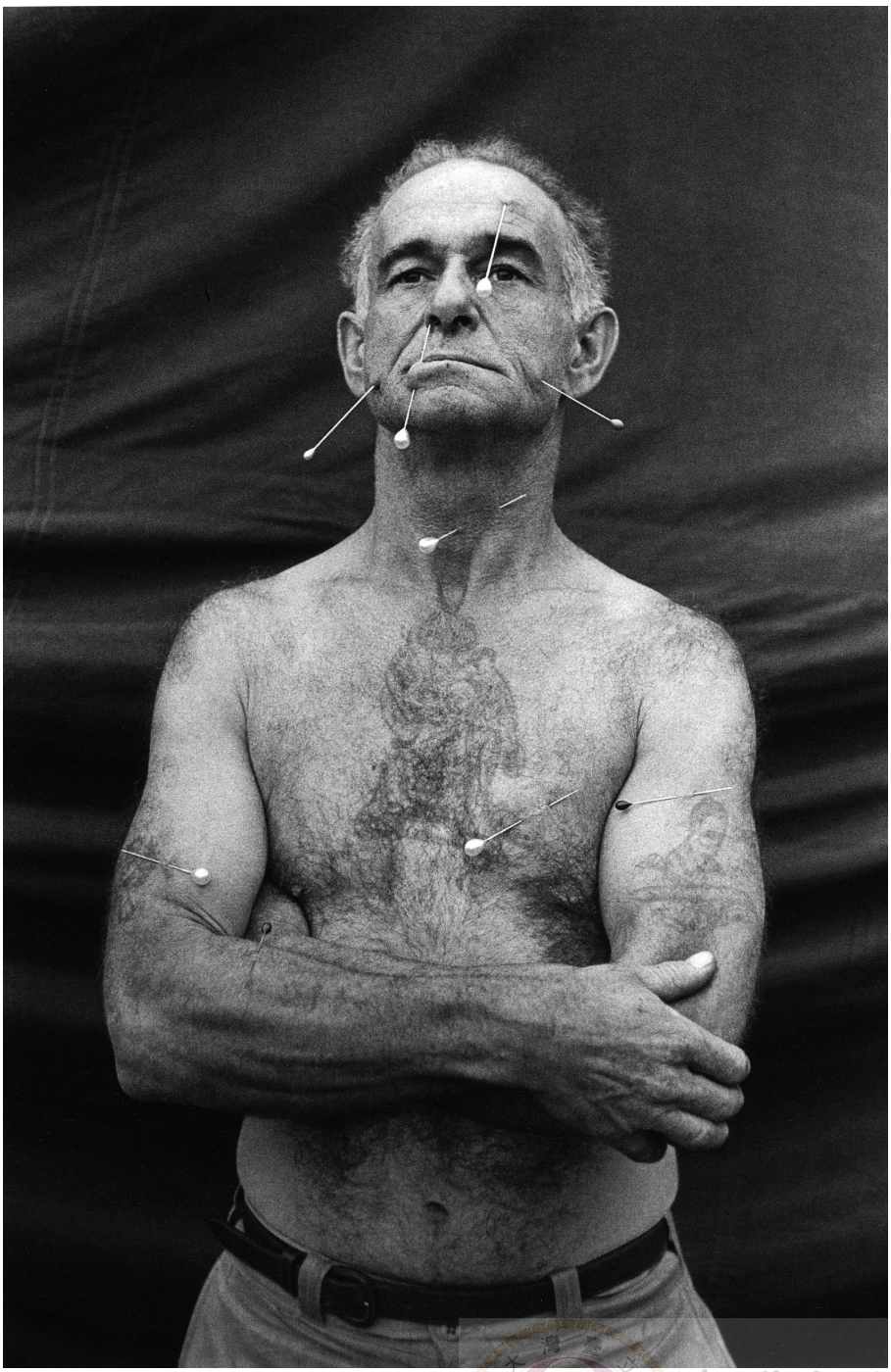


圖3 Diane Arbus, The Human Pincushion, *Ronald C. Harrison, N.J.* (1962) Black-and-white photograph, 14 × 11 in.

臺灣大學學術期刊資料庫

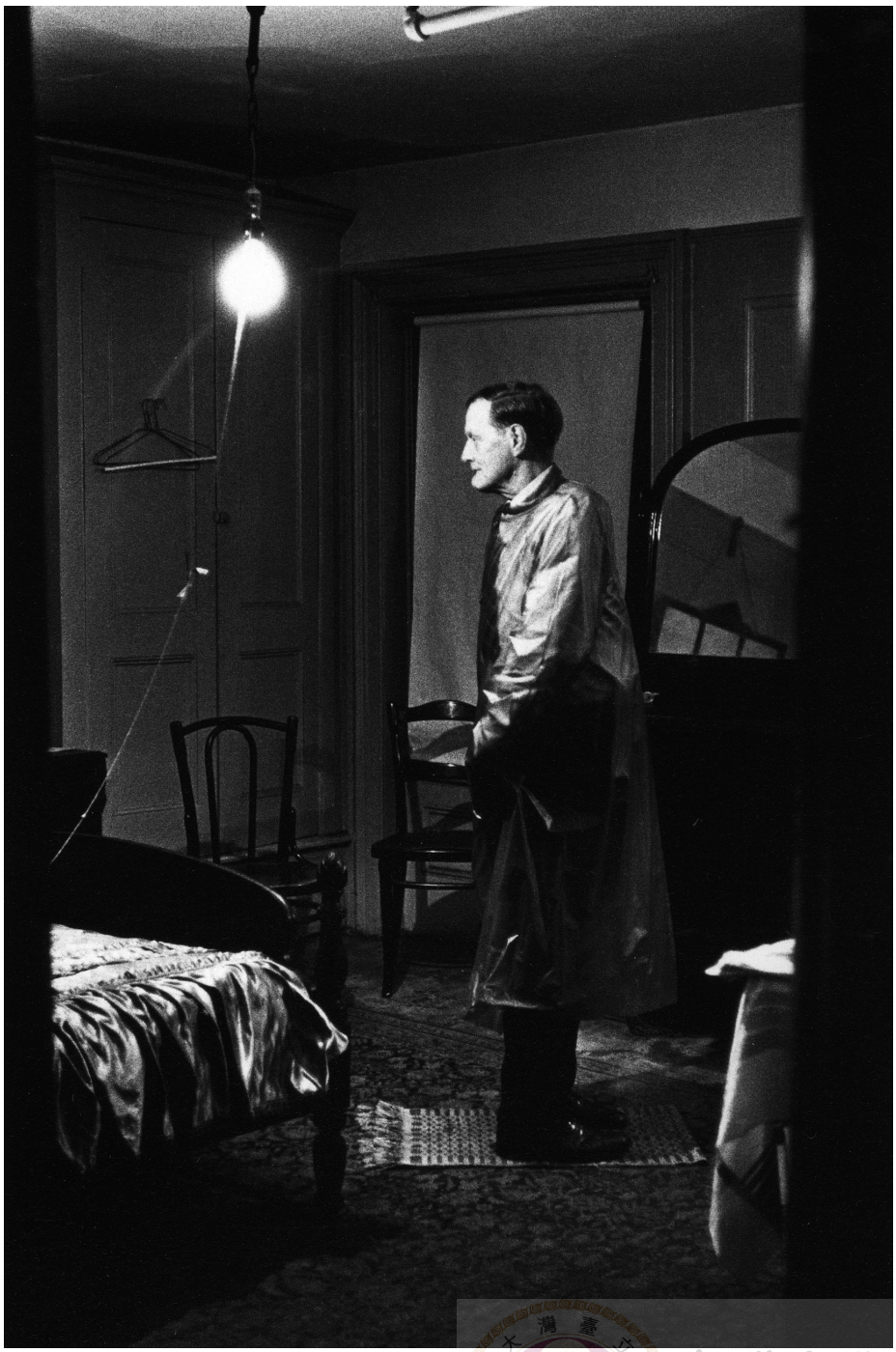


圖4　Diane Arbus, *The Backwards Man in His Hotel Room, N.Y.C.* (1961) Black-and-white photograph, 14 × 11 in.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5 Diane Arbus, *Untitled (3)* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖6　Diane Arbus, *Untitled* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

臺灣大學學術期刊資料庫

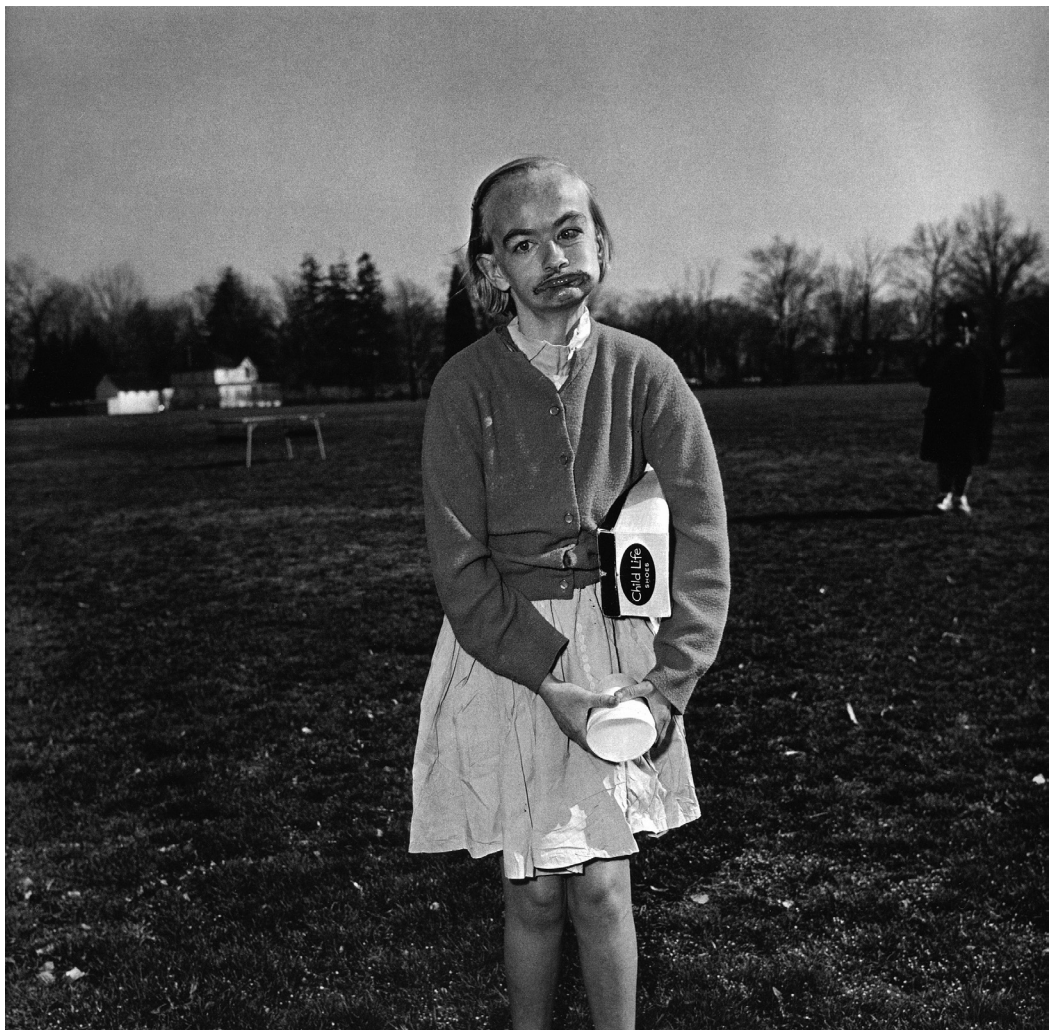


圖7 Diane Arbus, *Untitled* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8　Diane Arbus, *Untitled* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9 Diane Arbus, *Untitled (7)* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.



圖10 Diane Arbus, *Untitled (27)* (1970-71)
Black-and-white photograph, 20 × 16 in.
（圖片版權：Liu, Jui-Ch'i (D.R.)）

臺灣大學學術期刊資料庫