莎莉・曼恩兒童攝影中的母性拜物主義

劉瑞琪*

【摘要】莎莉・曼恩(Sally Mann, 1951-)從 1984 年至 1990 年代前期，聚焦於子女官能性的身體，拍攝了一系列探討母職、童年與再現的攝影作品。本文將從具體的風格與圖像分析出發，佐以曼恩與女兒的言論，以及女性主義理論和攝影理論，來詮釋這些相片所建構的母親／攝影家與女兒的主體性。本文開創性的貢獻，在於從攝影美學、寓言與觀視的角度，詮釋曼恩的母性拜物主義(maternal fetishism)。在攝影美學方面，筆者將援引探討攝影拜物主義的理論，來分析曼恩以攝影紀念性地保存子女消逝的模樣。在寓言的面向，曼恩經常藉攝影來重溫與凝止子女在母體孕育成形的感受，以寓言的手法來展現她的母性拜物主義。在觀視的角度，曼恩還以母親／攝影家特有的觸覺性的觀看方式，營造與子女的形象親密無間的拜物幻想。法國的女性主義者露思・伊希嘉黑(Luce Irigaray)等人提出，女性具親密感與觸覺性的認識論，可以顛覆男性以距離與控制爲本的視覺中心認識論，筆者將循這條理論路線去詮釋曼恩所展現具親密感與觸覺性的母性拜物主義，所建立的母親／攝影家的主體性，以及其顛覆父權社會認識論的力量。筆者也將從視覺分析著手，輔以曼恩的訪談資料，以及精神分析與社會學的理論，進一步演繹：在曼恩觸覺性的觀視之下，她的女兒逐漸學習與展演與親人、事物與自然較爲強烈的聯繫感與親密感，形塑了擁有陰性認識論的女性主體。

關鍵詞：莎莉・曼恩　攝影　兒童　女性主體　觸覺性觀視　母性拜物主義

前言

莎莉・曼恩(Sally Mann, 1951-)在當代的美國藝壇可謂炙手可熱，自從她在 1992 年春天，假紐約的虎克・夫律德門藝廊(Houk Friedman Gallery)，展出以一子二女為拍攝對象的照片，並出版成攝影集《近親》，便霎時成為爭議的焦點。曼恩以優秀的攝影技巧捕捉子女的暑期生活，由於其中經常出現官能性的兒童裸體，夾雜一些受傷或意外的描繪，甚至被詮釋成暴力的影射，使她成為 1990 年代文化界檢驗母職、童年與再現的爭論焦點之一。曼恩的引領風騷，與以人體攝影和同志虐戀攝影聞名的羅伯特・梅波索普(Robert Mapplethorpe)差可比擬，兩人皆因作品驚人的美學成就與內容的爭議性而獲得商業成功，數不清的展覽邀約、收藏訂單與媒體批評像雪球一樣越滾越大。①

＊ 成功大學藝術研究所副教授

臺灣大學學術期刊資料庫

曼恩出生並成長於維吉尼亞州西南部的雷辛頓(Lexington, Virginia)，她對裸體毫無羞恥感的挑釁態度，顯然從小受到父親羅勃・曼吉(Robert Munger)的影響。曼吉是鄉村醫生與業餘藝術家，在女兒的童年記憶中，他經常有古怪的藝術創作行徑。譬如，他會在客廳裝飾帶有露骨的性器或性活動聯想的雕塑，[2]也曾裸體為雕塑翻模，或是拍攝女兒的裸照。[3]曼恩在 1966 年開始接觸攝影，當時她在佛蒙特州(Vermont)的普特尼學院(Putney School)唸書，誘因是想和熱戀中的男友在暗房鬼混。曼恩在 1967-68 年待過奔寧頓學院(Bennington College)，遇見賴瑞・曼(Larry Mann)而締結良緣。她完成學士學位是在侯林斯學院(Hollins College)，1974 年以榮譽生的頭銜畢業，一年之後又在同校獲得寫作碩士學位。

曼恩的攝影作品以營造十九世紀相片的古老氛圍著稱，這是因為她用十九世紀流行的大型觀景相機拍照，還喜歡以暖色調的愛克發品牌(Agfa Insignia)相紙曬印，成品泛黃的調子烘托古老靜止的畫面。此外，曼恩對黑白沖印技藝有相當精湛的研究，她在侯林斯學院時，就曾重新沖印在雷辛頓開相館的著名攝影師邁克・米雷(Michael Miley)的玻璃版，浸淫於十九世紀的沖印技術當中。此後曼恩不斷地在暗房中摸索，磨練出卓越的沖印技藝，贏得美國「前半打最好的沖印家之一」的美譽。[4]曼恩早期拍攝家鄉附近林野的作品，就在這些特殊的攝影器材與手藝的營造之下，散發出一股淡淡的思古幽情。她尤其受到十九世紀晚期開始發展的畫意派(Pictorialism)攝影傳統的影響，擅長用柔焦的手法，捕捉潛藏在物質世界的詩情畫意。以曼恩在 1972-73 年所拍攝的作品為例【圖 1】，她試圖捕捉日暮時分原野朦朧黑暗的景緻，前景的白色大石在周遭暗

---

[1] 曼恩從 1992 年春天的展覽開始，至當年秋天已經陸續接到超過三百多張照片的訂單，總價超過九十萬美元，而且客戶要等待一年才能拿到她親自沖印的相片。見 Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," in *The New York Times Magazine* (Sep. 27, 1992), pp. 29-30; Marianne Hirsch, "Maternal Exposures," in *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1997), p. 151.

[2] Sally Mann, *Immediate Family* (London: Phaidon, 1992), no pagination.

[3] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 34.

[4] 讚美她的人是安索・亞當斯(Ansel Adams)的前助理泰德・歐嵐德(Ted Orland)。引自 *Ibid.*, p. 36.

臺灣大學學術期刊資料庫

沈的陰影中浮突，中景的羊群則彷彿幻影般隱現於幽深的暗影中。在柔焦的繪畫性效果之下，觀者為陰影的神祕力量與潛藏的生命氣息所動容，感受到原野「更為豐富、更為柔軟、更為繁茂」 的⑤意。

從 1979 年開始，曼恩的兒子艾邁特(Emmett)與女兒潔西(Jessie)和維吉尼雅(Virginia)相繼出生，使她沒有餘裕再到荒野拍照，因而轉向拍攝肖像攝影。曼恩的肖像攝影主要有兩大系列：一系列是以雷辛頓周遭的年輕女孩為拍攝對象，捕捉她們青春期的身體變化，在 1988 年出版成《十二歲》這本攝影集。曼恩曾說明自己的創作動機：「我特別對情感的複雜性感興趣，這就是我為十二歲著迷的原因」，⑥她敏銳地抓住這些女孩身體剛萌芽的性慾，尤其是眉目與姿態之間所展現的好奇、驕傲、緊張與混淆狀態。另一系列是以她自己子女的成長作為創作題材，代表作收錄在《近親》(1990)與《靜止時光》(1994)這兩本攝影集中。

曼恩幾乎只在孩子放暑假時拍攝她們，場景是在離家車程二十分鐘左右的避暑小屋附近。這座沒水、沒電、沒窗戶的林中小屋，以及周圍 400 畝的農場，是曼恩與兄弟共同繼承的家族遺產。三個小孩經常在這座與世隔絕的小屋，以及附近原始的鄉野與莫律河(Maury River)，渡過南維吉尼亞州黏濕的夏天。曼恩的作品記錄了孩子們多采多姿的童年暑假生活，場景可能是小屋、床上、陽台、院子、草地、林野、河中、岸邊等等，她們經常裸露美麗的身體，或是穿著簡便輕鬆的夏衣，沈浸在童年遊戲、幻想、小憩與午睡的世界，偶而穿插一些鬧情緒、挑釁、骯髒、被蚊蟲叮咬、流鼻血的戲劇。曼恩曾指出自己的創作意圖乃在記錄「三個充滿感覺的兒童的故事，非常聰明的與(不謙虛地)十分出色的小孩，過著相當美好的生活－－非常自由、非常開放、非常自然的生活。」⑦

曼恩雖然想藉捕捉在原始的鄉野中無拘無束的孩子們，傳達文化中將童年時期視為天真自然的理想，可是卻擦槍走火地捲入當代美國關於兒童色情、母職、再現與檢查制度的爭議漩渦中。有關曼恩的重要文獻，大多圍繞著她的兒童形象是否有色情或虐待的傾向作文章，反映了對童年定義極端焦慮的時代氛

---

⑤ *Ibid*., p. 34.

⑥ Sally Mann, interviewed by Anna Douglas, "Blood Ties," in *Women's Art Magazine*, 59 (1994), p. 20.

⑦ Vince Aletti, "Child World," in *The Village Voice*, 37: 21 (May 26, 1992), p. 106.

臺灣大學學術期刊資料庫

圍。首先，以瑪麗・高登(Mary Gordon)為代表的一些藝評家，對曼恩的兒童攝影充滿義憤，抨擊她製造美學化兒童性慾與暴力的意象。她們認為曼恩以絕佳的構圖、曝光與沖印技術，戲劇性地捕捉兒童身體的誘惑性，展現親子之間流動的愛慾幻想，並戲耍一些與傷害、甚至暴力有關的意象或影射。她們還指責曼恩作品中小孩的表情與動作暗示性愛的邀約，成為大人性慾化的觀視焦點，罔顧母親／攝影家與弱勢的子女／拍攝對象之間不平等的權力關係，她的超凡絕技淪為剝削子女的手段，這樣的不當企圖將危害小孩情緒的成長。[8] 曼恩的兒童攝影所引起道德恐慌，還造成宗教衛道份子以兒童色情的指控，帶領警方臨檢她的攝影展覽。 [9]

曼恩曾回應對她性慾化子女的控訴，認為高登等人的說法，只能說是反映了她們的誤讀與偏見。[10] 她堅持用「官能的」(sensual)而非「愛慾的」(erotic)來形容她對子女身體的讚頌，[11] 並強調：「我對子女沒有任何性慾的想法，也不認為任何其他人應該這樣想她們，我認為童年的性慾是矛盾修飾法(oxymoron)。」[12] 曼恩早在《近親》的序文就清楚地表達，這些照片展現了她與子女範圍相當寬廣且複雜多面的慾望：「我們編造著成長的故事，它是複雜的故事，有時我們試著呈現偉大的主題：憤怒、愛、死亡、官能性與美，而且我們不懼不羞地道出全部。」[13] 此外，曼恩還指出拍攝那些與傷害、暴力或死亡有關的兒童意象，事實上展現了天底下所有悉心呵護子女的父母共有的心情，她們總是對孩子們的安全有過多非理性的恐懼：「我愈注視兒童的生活，他們的生活愈成謎且滿載危險與失落。那正是拍照的原因，在某個點，妳只是惦量著危險。」[14] 曼恩對自己作品的詮釋得到不少迴響，許多藝評家一再地熱心替她

---

[8] "Letters to the Editor," in *The New York Times Magazine* (Oct. 18 and Oct. 25, 1992); Mary Gordon, "Sexualizing Children: Thoughts on Sally Mann," in *Salmagundi*, 111 (Summer 1996), pp. 144-45.

[9] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 52.

[10] Sally Mann, "An Exchange on 'Sexualizing Children'," in *Salmagundi*, 114/115 (Spring/Summer 1997), pp. 228-30.

[11] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 52.

[12] 引自 Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 52.

[13] Sally Mann, *Immediate Family*, no pagination.

[14] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 36.

臺灣大學學術期刊資料庫

辯護。她們或是主張曼恩所拍攝的種種兒童形象，可能會激起複雜多變的幻想與慾望，因而打破了歷史、社會與文化上對童年的既有認識。⑮或是強調曼恩以相機記錄一些親子之間最有力量的情緒，包括母親對子女官能性身體的讚頌，以及對她們易受傷害的憂懼，那些只看到被剝削的裸露兒童的人，應該質疑她們的、而非攝影家的視象。⑯或是認為曼恩的攝影彷彿編織了童年的仲夏夜之夢，孩子們在愛與信任的氣氛中，有時直率地享受各種官能性經驗的愉悅，有時無拘無束地探索與親近自然，有時將日常事物轉化成冒險與想像故事的道具，有時與各種年齡的親人密切連結，充分地享有美好奇異又豐富多采的童年生活。⑰

藝評家在為攝影家爭取再現兒童裸體的權力之時，也經常援引曼恩的作品為重要實例。在美國當代的社會中，兒童裸體成為爭議的創作題材。從 1984 年開始，聯邦訂立兒童色情法，規定再現未滿十八歲的孩子之時，禁止「性器官的色情(lascivious)展示」，最多可處十年徒刑。相關兒童保護法令的出現，使得一些拍攝兒童裸體的專業或業餘攝影家，惹上製造與傳播兒童色情的爭議或訴訟。追究其因，主要是攝影媒材的寫實力量，憂心者認為傳播與消費兒童裸像，恐怕會鼓勵愛慾化兒童的風氣，甚至刺激戀童或虐童的行為。藝評家的辯護則主要集中在兩大方向：首先，相關法令對在描述兒童色情時，用詞相當籠統、曖昧與含糊，缺乏精確的定義。舉例而言，何謂性器官的「色情」展示？「色情」這個含糊的形容詞並沒有清楚的定義。尤其，兒童裸像可以引起多樣的主觀想像與慾望，無法狹窄地化約成色情的意象。其次，美國憲法第一修正案明令保護言論自由，攝影家的創作是「言論」而非「行為」，應該在第一修正案的庇護範圍之內。兒童色情指的是對兒童身體的性侵犯與淩虐，防止它唯一

---

⑮ Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood* (London: Thames and Hudson, 1998), p. 332; James Christen Steward, "The Camera of Sally Mann and the Spaces of Childhood," in *Michigan Quarterly Review*, 39: 2 (Spring 2000), pp. 365-75.

⑯ Val Williams, "Fragile Innocence," in *British Journal of Photography*, 130 (Oct. 15, 1992), p. 10; James Christen Steward, "The Camera of Sally Mann and the Spaces of Childhood," pp. 365-75.

⑰ Janet Malcolm, "The Family of Mann," in *The New York Review of Books*, 41 (Feb. 3, 1994), p. 7; Rebecca Solnic, "Reviewpiece: Sally Mann," in *Creative Camera*, 343 (Dec. 1996/ Jan. 1997), p. 38.

臺灣大學學術期刊資料庫

有效的方式，是對「行為」的禁令與懲罰，而非對「言論」的妄加解讀與打壓。藝評家們認為，曼恩的兒童攝影在 1990 年代受歡迎的原因，正在於對禁忌題材的大膽檢驗與直接對質，使我們瞭解以「言論」來表達對子女的種種慾望與感受，是雙親所擁有的政治權力。[18]此外，藝評家也強調，曼恩的作品並非傳統紀實的家庭攝影，而是充滿了虛構的劇場性與表演性，從今日的道德氣氛與法律條文出發，將曼恩的作品視為紀實攝影，去加油添醋地推測她的家庭關係，根本是誤導的詮釋。[19]

一、女性主義文獻與問題意識

近年來女性主義學者陸續發表了數篇擁護曼恩的研究論文，她們關注的焦點主要為近親愛慾、兒童性慾、母性拜物與母子互動等等面向。除了母子互動的討論之外，其它三個面向的研究都強調，曼恩在當代藝壇的重要性，正繫於她敢以攝影披露在文化上被長期壓抑的母親的慾望與兒童性慾。女性主義學者對這些禁忌慾望的正視，與上述曼恩在言論上的極力否認，形成強烈的對比。在近親愛慾的面向，項娜・艾爾哈特(Shannah Ehrhart)在〈莎莉・曼的鏡屋〉(1994)一文，認為曼恩作品的爭議性，在於她敢於捕捉在文化中最不被討論的禁忌：親子或手足之間流動的愛慾幻想。她指出曼恩的兒童攝影並非對子女生活的紀實，而是與藝術攝影正典(canon)中的大師對話，這些大師包括十九世紀英國維多利亞時代的攝影家茱莉亞・瑪格莉特・卡美隆(Julia Margaret Cameron)與路易斯・卡洛爾(Lewis Carroll)，以及現代主義攝影大師艾德沃・威斯頓(Edward Weston)等等。艾爾哈特舉出具體的例證，指出曼恩拍攝她三個子女的

---

[18] Allen Ginsberg and Joseph Richey, “The Right to Depict Children in the Nude,” in *Aperture*, 121 (Fall 1990), pp. 42-45; Richard B. Woodward, “The Disturbing Photography of Sally Mann,” p. 52; Susan H. Edwards, “Pretty Babies: Art, Erotica, or Kiddie Porn?,” in *History of Photography*, 18: 1 (Spring 1994), pp. 38-46; Anna Douglas, “Childhood: A Molotov Cocktail for Our Time,” in *Women's Art Magazine*, 59 (1994), pp. 14-18; Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, pp. 159-92; Anne Higonnet, “Conclusions Based on Observation,” in *The Familial Gaze*, ed. Marianne Hirsch (Hanover and London: University Press of New England, 1999), pp. 325-42.

[19] Anna Douglas, “Childhood: A Molotov Cocktail for Our Time,” p. 17.

臺灣大學學術期刊資料庫

作品，不但引用了這些大師拍攝兒童或子女名作的構圖，並且還加以誇大，挑釁地將大師作品中美化或抽象的虛飾揭去，以暴露其中隱現的兒童裸體的誘惑性，以及近親之間身體的親密感與愛慾性。艾爾哈特也慨嘆，與兒童色情有關的前例與爭議，使得曼恩在極大的壓力底下，刻意反駁她的作品中明白的愛慾幻想，這樣的言論不僅否定自己的慾望，也削弱了她作品對近親愛慾的灼見。[20]

在兒童性慾的面向，安娜・席果內(Anne Higonnet)在《純真之像：理想的童年時期之歷史與危機》(1998)一書，則認為曼恩的兒童攝影揭示了當代對童年時期看法的歷史轉變。自十八世紀浪漫主義開始，文化中出現將童年時期視為純真無邪的理想，然而在當代這種理想卻被視為迷思而加以挑戰。在大眾媒體，如廣告攝影、時尚攝影、迪士尼電影、運動轉播、選美盛會等等，充塞了許多充滿愛慾色彩的兒童形象。並且，從 1970 年代末期開始，藝術攝影也開始出現許多表現兒童性慾的作品，曼恩的兒童攝影就是其中最有野心的代表之一。席果內觀察，我們今日正處於定義童年時期意象的危機當中而無所適從，接受兒童到底是純真無邪或是擁有性慾的任何一端都不容易，攝影則加速了這個危機，有些人認為曼恩的作品挑戰了童年時期純真無邪的理想，有些人控訴她的作品危及了這個理想。她自己則認為，雖然對曼恩作品的迴響眾多紛雜，但是她肯定曼恩正視兒童對自己身體與情緒的感受，展現了她們是充滿慾望的主體。席果內也強調，孩童擁有性慾並不表示成人有權將性慾加諸其上，對孩童性慾的瞭解與對她們的保護是相容的，在合理化成人社會對兒童的保護時，只有一種純真是需要的，那就是成人社會對兒童的天真無邪。[21]

在母性拜物的面向，文學研究者艾彌麗・愛普特(Emily Apter)寫了一篇短文〈只因你是人：母性拜物主義，邁克・凱利(Mike Kelley)、瑪麗・凱莉(Mary Kelly)與莎莉・曼恩〉(1997)，以曼恩等人的作品為例，提出母性拜物主義(maternal fetishism)的重要性。愛普特所說的母性拜物主義，主要是女性主義者修正精神分析的拜物主義理論而來的觀念，西格蒙・佛洛依德(Sigmund Freud)與傑克・拉崗(Jacques Lacan)強調男人是慾望的主體，因為他們要藉拜物化他們慾望的對象－－女人的身體－－來否定他們的閹割恐懼，相反的，女人則不

[20] Shannah Ehrhart, "Sally Mann's Looking Glass House," in *Tracing Cultures: Art History, Criticism, Critical Fiction* (New York: Whitney Museum of American Art, 1994), pp. 52–69.

[21] Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, pp. 193–206.

臺灣大學學術期刊資料庫

能是慾望的主體，因為她們已經被閹割、不會失落任何東西。最近二十年來，愛普特等女性主義學者逐漸嘗試從不同的面向來探討女性拜物主義，以反駁佛洛依德與拉崗認為女人不可能是慾望主體的說法。在母職方面，愛普特認為母性拜物主義展現了母親是慾望的主體，母性拜物主義指的是母親在子女從身體與身邊逐漸離開的過程當中，母親以一些替代物(如子女的相片)來否認子女逐漸的失落，這些替代物就是母親的拜物。愛普特認為曼恩的家庭攝影正展現母親／攝影家對子女主動的慾望與拜物，她還特別強調，曼恩的母性拜物主義並不是表現在母親慾望的觀視與小孩回應的姿態上頭，而是畫面陰暗而高反差的光線，所造成小孩裸體令人銷魂如瘀痕般的「光澤或閃爍」，這些跳躍不定的「光澤或閃爍」折射了母親／攝影家拜物般的主動慾望觀視。㉒

在母子互動的面向，達特茅斯學院比較文學系教授瑪麗安娜・赫許(Marianne Hirsch)在〈母性曝光〉(1997)一文，則指出曼恩的家庭攝影事實上批判了主流文化認為母親是全知全能的主宰者，而小孩則是易受傷害的弱者的迷思，並展現了母親／攝影家與子女互為主體性的關係。首先，赫許以「雙重曝光」這個辭彙來顯示曼恩所拍攝的子女相片，不僅直接曝光小孩，也間接曝光了母親／攝影家，因為它們透露母親／攝影家看小孩時到底在看什麼，是她的「變體自拍像」(allo-portraits)。曼恩雖仍掌控觀看／攝影的權力與影響力，她卻也曝光在社會對母親／攝影家檢驗的觀視底下，必須承受一些人批評她公開展示禁忌的子女裸體的壓力與傷害；相對地，她的子女在照片中也顯現了藉化妝與扮演來參與攝影的創造，主動操控自己的意象的一面。所以，曼恩的家庭攝影所曝光的母親／攝影家形象並非如主流文化所想像的全知全能、掌控一切，而子女的形象也並非如此脆弱、易受傷害。其次，赫許以心理分析理論來輔助她對曼恩家庭攝影的詮釋，溫妮考特(D. W. Winnicott)認為兒童在主體建構的過程，母親的的觀視會一面倒地控制子女的主體建構；丹尼・史登(Daniel Stern)與潔西卡・班雅明(Jessica Benjamin)則認為母親與子女會以互為主體的方式建構彼此的主體性。赫許認為莎莉・曼的家庭攝影所展現的親子主體關係，並不符合溫妮考特的狹隘看法，而接近史登與班雅明的說法，這些作品吸引人的地方正在於展現了母親／攝影家與子女的合作，她們彼此互為主體地想像母親與小孩的角色，藉相互瞭解共同創造了母親／攝影家與子女互為主體性的形

㉒ Emily Apter, “Just Because You’re a Man: Maternal Fetishism, Mike Kelley, Mary Kelly, and Sally Mann,” in *Make: The Magazine of Women’s Art*, 75 (Apr./ May 1997), pp. 3-8.

臺灣大學學術期刊資料庫

象。[23]

本文將奠基於上述學者的研究成果，進一步開拓對曼恩兒童攝影的解讀空間。筆者認為愛普特以母性拜物主義理論，來詮釋曼恩的兒童攝影，以彰顯她做為母親／攝影家的主體性，這樣的取徑指出了一個相當具開發潛力的方向，只可惜她的說法只在理論上站得住腳，在視覺分析上並不具說服力。愛普特所分析曼恩作品的光線效果完全學自羅蘭・巴特(Roland Barthes)，巴特認為二十世紀之交德國的男同性戀攝影家威罕・凡・葛羅登(Wilhelm von Gloeden)的男孩裸體攝影作品中瘀痕般的光線閃爍，展現了凡・葛羅登對男體的拜物主義。[24]根據筆者的觀察，曼恩拍攝的子女裸體並不見類似葛羅登男孩裸體攝影瘀痕般的光線效果。那麼，曼恩的作品到底有那些視覺特點，具體化與特殊化她的母性拜物主義呢？

筆者將從具體的風格與圖像分析出發，佐以曼恩與女兒的言論，以及女性主義理論和攝影理論，從攝影美學、寓言與觀視的角度，開創性地詮釋曼恩的母性拜物主義。在攝影美學方面，筆者將援引巴特等人關於攝影拜物主義的理論，來分析曼恩以攝影紀念性地保存子女消逝的模樣。在寓言的面向，曼恩經常藉攝影來重溫與凝止子女在母體孕育成形的感受，以寓言的手法來展現她的母性拜物主義。在觀視的角度，曼恩還以母親／攝影家特有的觸覺性的觀看方式，營造與子女的形象親密無間的拜物幻想。法國的女性主義者露思・伊希嘉黑(Luce Irigaray)等人提出，女性具親密感與觸覺性的認識論，可以顛覆男性以距離與控制為本的視覺中心認識論，筆者將循這條理論路線去詮釋曼恩所展現具親密感與觸覺性的母性拜物主義，所建立的母親／攝影家的主體性，以及其顛覆父權社會認識論的力量。

曼恩以子女成長過程的視覺記錄來否認她們逐漸離去的失落感，這些依依不捨的留影與拜物到底凝視了子女怎樣的成長過程呢？筆者也將從視覺分析著手，輔以曼恩的訪談資料，以及精神分析與社會學的理論，進一步演繹：曼恩的母性拜物主義鮮明地捕捉了女兒們在成長過程中，與親人、事物與自然較為強烈聯繫感與親密感，可是卻留下了兒子迥異的成長記錄，他逐漸掙脫與母親的聯繫，發展男性主體界限分明的獨立性。曼恩在子女進入青春期之後，逐漸

---

[23] Marianne Hirsch, "Maternal Exposures," pp. 151–87.

[24] Roland Barthes, "Wilhelm von Gloeden," in *The Responsibility of Forms*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 196.

臺灣大學學術期刊資料庫

轉移拍攝主題，重拾風景攝影，並在 1997 年結集成《莎莉・曼恩，母土：最近的維吉尼亞與喬治亞(Georgia)風景攝影》這本圖錄。㉕本文將歸結，曼恩 1990 年代創作的許多無人風景照片，在情境上是兒童攝影的延伸，抒發了母親／攝影家失落子女的輓歌。

二、母性拜物主義

在歷史上，女性藝術家的創作生涯經常因為母職的羈絆而中斷，曼恩的情形也不例外。自從 1979 年以後，她的創作心力幾乎因為養育艾邁特、潔西與維吉尼雅而消磨殆盡。一個偶然的經驗使得曼恩在照顧子女與攝影創作之間找到了新的平衡點：1984 年的某一天，潔西從鄰居家回來，她的右眼因為被蚊子叮咬而腫起來，曼恩被這個特殊的情景觸動，於是請潔西背靠著牆面，拍了《受損的小孩》(1984)【圖 2】這張照片，第二天潔西的眼睛依然紅腫，她安排一些道具，又拍了更多的照片。從一開始，曼恩的創作方式就游移在兩個相反的元素之間：事實的記錄與虛構的設計。㉖雖然她拍攝《受損的小孩》的動機，是想記錄潔西成長過程的特殊事件，卻在第二天略加變化，成為與女兒共享的戲劇表演與記錄。曼恩開始領悟到：以攝影記錄子女成長或家庭劇場的展演，不僅可以巧妙地解決母職與攝影的衝突，而且蘊含豐富的創作潛能。

曼恩曾經表示：「我是一位毫無羞恥心的借用者」，㉗她經常援引藝術攝影傳統中的名作，改頭換面而成自己的作品。《受損的小孩》的構圖與標題即脫胎於杜若西雅・蘭吉(Dorothea Lange)在 1936 年拍攝的同名作【圖 3】，㉘可是兩位小女孩的身體卻展現不同的階級銘刻。蘭吉特寫眼眶浮腫、又瘦又髒的鄉下小女孩，身上掛著用簡陋的粗布綁成的衣服，站在黝黑的牆前。正如標題所揭露的，小女孩被 1929 年以來的經濟大恐慌所荼毒，身體烙印著匱乏、苦難、疲憊、驚恐、焦慮與憤怒的傷痕。蘭吉以簡單強烈的構圖，將小女孩的真實苦況直接暴露在觀者面前，以博取我們的同情和悲憫。蘭吉也刻意營造象徵的層面：

㉕ Sally Mann, *Sally Mann, Motherland: Recent Landscapes of Georgia and Virginia* (New York: Houk Friedman Gallery, 1997).

㉖ Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 36.

㉗ *Ibid*., p. 34.

㉘ *Ibid*., p. 36.

臺灣大學學術期刊資料庫

小女孩的頭部彷彿被釘在牆面的十字裂口，在基督教的傳統十字架象徵犧牲，㉙這樣特殊的構圖安排，應有隱喻小女孩是無辜社會犧牲者之意。蘭吉還刻意略去特殊的時空與生活背景，以提煉普遍化的象徵意涵，使小女孩成為受苦卻充滿尊嚴的貧窮小孩的代表圖像(icon)。㉚曼恩的作品則特寫衣著整潔光鮮的潔西，美好的臉龐因蚊子叮咬而受損。這是受到良好照顧的潔西，生活中的小小的一個意外插曲，但在母親的眼中，卻是愛女成長過程中許許多多值得悉心記錄的特殊模樣之一。長大後的潔西，曾經談到曼恩這種以攝影來表達關愛的心情：「受到她的養育方式的影響，媽媽有點克制，她並不擅於表達感情，她難以讓我們知道她有多愛我們。但是我了解，每張照片都是她用某種方式來捕捉——即使不是擁抱或親吻或評論——她有多關心我們卻顯然沒有能力表達，每張照片都是愛的確認。」 ㉛

曼恩在拍攝子女的照片時，依舊使用 8×10 英吋大型相機，20×24 英吋的愛克發品牌相紙，以及十九世紀晚期的柔焦攝影與沖印技術，營造如她早期風景攝影的古老靜止的氣氛。以《受損的小孩》為例，在周遭朦朧的牆面與身體當中，潔西的頭部從模糊失焦的邊緣輪廓中浮現。曼恩作品中這種古老、柔焦與朦朧的氣氛，令人聯想到英國維多利亞時代的攝影家卡美隆的作品【圖 4】。㉜近年來卡蘿・阿姆斯壯(Carol Armstrong)著手於研究卡美隆的兒童攝影，她

㉙ James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art* (New York: Harper & Row, Publishers, 1979), p. 77.

㉚ 「icon」的希臘文為「eikσn」，意指肖像或再現，有時帶有紀念的意涵。在基督教的傳統，這個字指的是神聖的繪畫或雕塑，中文譯為聖像。引申到世俗世界，這個字則指對一個群體或時代有著深刻意涵的代表意象，通常會激起某種程度的敬畏、憐憫與熱望，故筆者將其譯為代表圖像。詳見 Vicki Goldberg, “Icons,” in *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives* (New York, London, and Paris: Abbeville Publishing Group, 1991), pp. 135-61.

㉛ Jessie Mann, “Jessie at Eighteen: Daughter, Model, Muse Jessie Mann on Being Photographed,” in *Aperture*, 162 (Winter 2001), pp. 12-13.

㉜ 雖然曼恩引用過不少大師的作品，但是許多藝評家都指出，曼恩的兒童攝影與卡美隆作品的關連，遠遠超越它們與任何當代攝影家的關係。見 Richard B. Woodward, “The Disturbing Photography of Sally Mann,” p. 36; Shannah Ehrhart, “Sally Mann’s Looking Glass House,” pp. 53, 61-64; Anna Douglas, “Childhood: A Molotov Cocktail for Our Time,” p. 17; James

臺灣大學學術期刊資料庫

受巴特攝影理論的影響，認為卡美隆的兒童攝影揭露了攝影作為母親的寓言。阿姆斯壯將光線與相機（複）製造（與關愛）小孩的影像，比喻成母親生殖（與關愛）小孩，[33]而柔焦的效果則戲劇化地展現了「光線的小孩在化學的子宮」逐漸顯影的神奇過程。[34]筆者認為，曼恩傳承自卡美隆的柔焦效果，留下潔西的身體逐漸顯影的痕跡，也蘊含以攝影（再度）孕育（與關愛）潔西的寓意。並且，潔西清晰的臉部與柔焦的背景的對比，與卡美隆的影像全然沐浴在柔焦的世界中不同，更加突顯孩子的臉龐已然孕育成形。

曼恩為何想以攝影保存子女成長過程中的種種模樣？筆者想藉分析《溝渠》(1987)【圖 5】，提供進一步的解答。前言曾提及，愛普特認為曼恩的作品是母性拜物主義的實踐，她將子女裸體上瘀痕般的光線閃爍視為拜物，來否認子女逐漸離去的失落感，以展現母親是慾望的主體。筆者同意曼恩的子女攝影實現了母性拜物主義的說法，但是卻認為將曼恩的拜物焦點擺在子女身上瘀痕般的光澤，不僅過於狹隘，而且並沒有看到這種光澤。筆者認為，曼恩的母性拜物主義展現在以母親的觀點出發，不斷地以攝影凍結時光，保存子女當下的種種模樣，以各種方式訴說她們在母體孕育成形的寓言。換句話說，曼恩經常結合媒材與寓言的經營，來表達她的母性拜物主義。在媒材方面，巴特、克里斯汀昂・梅茲（Christian Merz）與維克多・柏錦（Victor Burgin）等理論家早已指出，攝影本身固有的特點，即在以相片作為拜物（替代物）來否定失落。攝影將時空連續中的一個斷片，瞬間地與永遠地孤立與凍結，留下曾經存在攝影家眼前的人或事物、已然不再存在的失落印記。故攝影是人或事物逝去模樣的紀念性痕跡，也是最適合面對失落與哀悼的媒材。[35]

Christen Steward, “The Camera of Sally Mann and the Spaces of Childhood,” p. 367; Lisa Barnett, “Sally Mann,” in *Art Criticism*, 14: 1 (1999), p. 29.

[33] Carol Armstrong, “Cupid’s Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography (1996),” in *October: The Second Decade, 1986-1996* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1997), pp. 248-60.

[34] Carol Armstrong, “From Clementina to Käsebier: The Photographic Attainment of the ‘Lady Amateur’,” in *October*, 91 (Winter 2000), p. 122.

[35] Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記(1980)》（台北：台灣攝影《季刊》，1995），頁 93-106; Victor Burgin, “Photography, Phantasy, Function,” in *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London: Macmillan, 1982), pp. 189-91; Christian Metz, “Photography and

臺灣大學學術期刊資料庫

曼恩早在 1983 年就曾提到，她在拍照時「將人體當作靜物」。[36]以《溝渠》為例，曼恩以精緻的構圖與沖印技巧，將摯愛的兒子封凍在洋溢著表面光澤的相片中，恍若美好的靜物。她將 1994 年出版的攝影選集稱作《靜止時光》，標示攝影凝止、烙印與保存事物與子女消逝的模樣，「就像琥珀中的飛蠅」一般。[37]曼恩這種拜物的執念，卻也弔詭地揭露：子女過往的模樣已然失落，徒留靜物般的空虛影像。《溝渠》的柔焦與圈出效果，受到十九世紀攝影(尤其是風景攝影)的啟發，將明亮的主題安排在前景的中央，周圍略微失焦而漸次模糊，並以逐漸黑暗的邊緣圈出畫面。正如華特・班雅明(Walter Benjamin)所言：「任何你知道你將不會在身邊擁有它的事物變成了意象」，[38]曼恩藉《溝渠》表達景象將成記憶、已成記憶的體悟，深刻地披露了她以攝影為拜物，封凍失落時光的執念。

雖然，攝影媒材的拜物特質有助於瞭解曼恩的母性拜物主義，但是這種媒材的特點與性別差異無關。曼恩的影像之所以能展現母親／攝影家的拜物主義，主要還是繫於寓言的面向。曼恩將《溝渠》的畫面焦點擺在艾邁特身上，他跪躺在垂直莫律河岸所挖的溝渠裡，雖然他的頭部朝向開放的水域，雙眼仍努力注視著相機背後的母親。渠道的兩旁站著幾個小孩，他們的頭部幾乎被景框切掉，彷彿在見証一場原始的儀式。不少評論家將這張相片視為出生的寓言，[39]可是卻不見對母親／攝影家創作動機的探討。筆者以為，畫面上有幾個重要的符號，明顯地標示影像出自母親／攝影家的觀點。首先，曼恩刻意使用無法完全遮蓋底片的鏡頭拍攝，造成由黑暗的四個角落逐漸圈出景象的效果，使人意識到攝影裝置以及其背後的拍攝者的存在。其次，以柔焦為主的模糊畫面，展現了攝影家反寫實的人為操縱。再者，艾邁特(與左上角的小孩)望向攝影家

Fetish," in *October*, 34 (Fall 1985), pp. 81–90.

[36] Jane Livingston, *Second Sight: The Photographs of Sally Mann* (Boston: David R. Godine, 1983), p. xi.

[37] 彼特・伍倫(Peter Wollen)語，引自 Christian Metz, "Photography and Fetish," p. 84.

[38] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, trans. Harry Zohn (London: Verso, 1983), p. 87.

[39] Reynolds Price, "Neighbors and Kin," in *Aperture*, 115 (Summer 1989), p. 39; Chris Miller, "Sally Mann," in *European Photography*, 15 (Spring 1994), p. 64; Luc Sante, "The Nude and the Naked," in *The New Republic*, 212: 18 (May 1, 1995), p. 34; Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, pp. 204–05.

臺灣大學學術期刊資料庫

的位置。曼恩從母親／攝影家的角度出發，營造從黑暗邊緣至明亮中心逐漸聚焦的畫面，並將焦點置於艾邁特身上，展現以攝影(再度)孕育(與關愛)兒子的寓意。她也藉畫面的敘事，營造另一層的寓意。艾邁特置身於由寬至窄的溝渠中段，溝渠是子宮／陰道的隱喻，他彷彿即將離開母體。前述由黑暗的邊緣圈出畫面的效果，像是早期電影轉場時所使用的圈出(iris out)技巧，預示圈出的誕生景象即將遠離、直至消失。此外，溝渠左邊的小孩，一個拿著浴巾，一個右手比著剪刀的手語，正在演出接生的儀式，與黑暗的邊緣同為提醒兒子即將離開母體的焦慮記號。曼恩營造兒子孕育成形／即將出生的雙重寓意，並執意將時光封凍於兒子離開母體之前，在靜止的世界中對母子融合的狀態作憂鬱的、長長的一瞥，以母性拜物主義抗拒兒子逐漸遠離的失落感。

曼恩曾經自述，雖然她拍攝的題材是子女的童年，目的卻是母職的探索：「在那些突詭的、經常牽動情緒的時刻拍攝她們，一直幫助我知曉與解決母親意象與真實之間的一些固有的矛盾。」[40]曼恩在以攝影探究母職之際，敢於「現身」母親對子女的慾望、幻想、焦慮與執念，她所創造的母親形象，與傳統無慾無求的家中天使意象完全不同。自從 1960 年代晚期第二波婦女運動興起之後，女性主義者在重新思考母職之時，一直抨擊父權社會將母親建構成邊緣的、沈默的與犧牲的角色。她們不斷地呼籲，不要再否定與忽視母親的慾望，應該將她視為慾望的主體。[41]瑪麗．凱莉在 1970 年代劃時代的提出母性拜物主義的理論與實踐，就是正視母親慾望的重要努力之一。她創作了《產後文獻》(1973-79)這件龐大的裝置作品，總共由六部份、一百六十五個單元所組成。凱莉一方面收集兒子六歲以前的成長痕跡，一方面在這些痕跡上面，寫下從自己的母職經驗出發，對拉崗拜物主義理論的質疑與修訂。凱莉以《產後文件》來否認兒子逐漸遠離的失落感，展現了母親是可以是擁有個人慾望的主體。[42]自從凱莉完成《產後文件》之後，母性拜物主義的實踐就幾乎銷聲匿跡。筆者認為，曼恩的兒童攝影可說是 1990 年代表現母性拜物主義的重要貢獻之一。凱莉的作品

---

[40] 引自 Alice Rose George, Abigail Heyman, and Ethan Hoffman, eds., *Flesh and Blood: Photographers' Images of Their Own Families* (New York: Picture Project, 1992), p. 156.

[41] E. Ann Kaplan 對相關歷史與理論，做了豐富的整理。見 *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* (London and New York: Routledge, 1992).

[42] Mary Kelly, *Post-Partum Document* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1983).

臺灣大學學術期刊資料庫

著重於現成物(ready-made)的加工，以及理論的闡釋與修正；曼恩的作品則結合對攝影媒材拜物特點的體悟，開啟母性拜物主義的美學與寓言向度。此外，筆者將在下文分析，曼恩的兒童攝影洋溢著母親／攝影家觸覺性的觀視，這種對差異化的陰性觀視的探索，也是曼恩的重要成就。而且，凱莉的作品只聚焦於她與兒子的互動，曼恩的攝影卻記錄了與兒子與女兒們的差異關係，拓展了母性拜物主義的新視野。

三、母親／攝影家的觸覺性觀視

曼恩曾經表示：「攝影是我與子女之間非常強烈的連結－－拍攝這些照片真的讓我們緊密地黏在一起。」[43]曼恩所說的「緊密地黏在一起」，是否只意味著子女參與創作的合作關係？她們所創造的照片是否反映了母親／攝影家與子女如膠似漆的關係？筆者將分析，曼恩不僅紀念性地凍結與保存子女消逝的模樣，以及寓言式地重溫與凝止子女在母體孕育成形的感受，還以母親／攝影家特有的觸覺性的觀看方式，營造與子女的形象親密無間的拜物幻想。這裏所謂觸覺性的觀視指的是：她一方面經常在圖像上營造子女的身體感官性地被植物、汙物、或者自己的手所碰觸，滿溢對母親／攝影家觸覺性的誘惑與邀約；另一方面則在風格上造成柔焦的效果，泯除母親／攝影家與子女之間的距離，喚起觸覺性的感受。

曼恩經常拍攝子女的裸體，熱切地藉特殊的取鏡、聚焦與寓意，來展現她對子女肉身(包含性徵)的親密關注。在《曇花》(1988)【圖 6】中，一對曇花如項圈般地掛在潔西的脖子上，正在枯萎的白色花朵垂落胸前。曼恩特寫、框限與截取潔西從嘴唇至腰際的裸身，將重點擺在明亮的曇花，其它部份以柔焦的效果處理，邊緣的背景則逐漸朦朧失焦。直譯的話，曇花的英文為「晚間開花的仙人掌」(night-blooming Cereus)，從畫面上看起來，曇花的細莖彷彿是從潔西頸背纏繞而下的臍帶，花朵則像是巨大的手掌，在潔西的胸前摩挲輕舞，極具感官性地引誘攝影家／觀者眼光的擁抱與撫觸。曼恩將這張相片選為 1994 年巡迴展圖錄《凝止時光》的封面，[44]曇花在夜晚綻放、一現即凋，可被視作

[43] Sally Mann, "Sally Mann: Correspondence with Melissa Harris," in *Aperture*, 138 (Winter 1995), pp. 27-28.

[44] Sally Mann, *Still Time* (New York: Aperture, 1994).

臺灣大學學術期刊資料庫

攝影捕捉一閃即逝的美好事物的寓言，無論圖錄的標題或影像，皆寄托她視子女影像為拜物的執念。

上一節曾經演繹，曼恩攝影的柔焦效果受卡美隆影響，兩人皆藉此來重溫子女在「化學的子宮」孕育的母性拜物寓言。筆者認為，曼恩作品的柔焦效果還有性別政治上的意涵。林德瑟・史密斯(Lindsay Smith)曾以「焦距的政治」談論卡美隆的柔焦風格，認為這種模糊化與美學化焦距的作法，是相對於幾何透視法的新建構。史密斯強調，攝影傳承西方繪畫自文藝復興以來的幾何透視法，使得作品前面的攝影家／觀者的眼睛／主體(eye/ I)，成為主宰畫面透視所建構的視覺領域的中心，並將拜物的慾望投射在焦距清晰的對象上。卡美隆的柔焦手法，卻泯除了攝影家／觀者與畫面消失點之間的距離，產生拍攝對象迫近攝影家／觀者、甚至界限開始混融的現象，因而顛覆了攝影家／觀者主體的獨立性，也解消了她們主宰式的拜物主義。[45] 筆者認為史密斯的詮釋，可擴而引用在曼恩的作品上，以《曇花》為例，極淺的景深與柔焦的效果造成潔西的裸身相當迫近相片表面，並且界限逐漸朦朧隱沒的現象。光線在模糊的焦距之間流動，彷彿臍帶般連結曼恩的眼光與潔西的身體，滿盈曼恩想重回孕育潔西時親密融合的感受，展現了母親／攝影家的觸覺性觀視。

筆者想強調，史密斯認為柔焦有去拜物主義的效果，事實上並未考慮到母親／攝影家觸覺性的拜物幻想。曼恩所營造曇花恍若雙手般的輕撫，以及柔焦效果所產生的融合觸感，表達了她想重溫孕育子女、與子女融合無間的感受，因而是母性拜物主義的展現。曼恩所表達異於幾何透視法的拜物主義，事實上展現了女性主義學者提出的以觸覺為主的陰性認識論。不少法國女性主義者相繼批判視覺中心主義(ocularcentrism)與陽物中心主義(phallocentrism)的關連，認為陽性的認識論以視覺為主，在一定距離投射主體對外界的知覺與控制，在藝術上則以穩定的幾何透視法，展示主體對再現世界的所有權。相對而言，在陰性的認識論中，觸覺的重要性優於視覺，主體以迫近、流動與連結的方式與外界交融，在創作上則以無定形與變化的形式，喚起主客交融的觸覺性與親密感。[46] 其中以哲學家伊希嘉黑的論述最具代表性，她抨擊「在視覺的投資上，

---

[45] Lindsay Smith, "The Politics of Focus: Feminism and Photography Theory," in *The Politics of Focus: Women, Children, and Nineteenth-century Photography* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1998), pp. 13-34.

[46] 這一陣營的法國女性主義者為數眾多，包括伊希嘉黑、茱麗亞・克麗思提娃(Julia

臺灣大學學術期刊資料庫

女人不若男人擁有特權，眼睛比任何其它的感官更會物化與主宰外界。在我們的文化，視覺超越嗅覺、味覺、觸覺與聽覺的投資，造成了身體關係的貧乏。」[47]為了恢復身體關係的豐富性，伊希嘉黑提倡陰性的造句法(syntax)：「陰性的造句法是什麼，既不簡單也不容易陳述，因為在那個『造句法』，不再有主體或客體……。那個『造句法』涉及親近、迫近，而且以極端的形式，以至於它會排斥任何身份的區別，任何所有權的建立，因此也排斥任何形式的挪用。」[48]伊希嘉黑認為陰性的文藝創作，以交互主體性的建構為目的，可以解構陽性以視覺為中心的再現體系。伊希嘉黑等法國女性主義者的論說，影響了英美的女性主義電影理論家與藝術史學者，　前[49]史密斯即為一例。

Kristeva)、海倫・西蘇(Hélène Cixous)、莫妮克・威提格(Monique Wittig)、密謝勒・孟提雷(Michèle Montrelay)、凱瑟琳・克雷蒙(Catherine Clément)、瑪格麗特・莒哈絲(Margaret Duras)、密謝勒・勒杜夫(Michèle LeDoeuff)、莎拉・蔻芙曼(Sarah Kofman)等人。見 Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator (1982)," in *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (New York and London: Routledge, 1991), pp. 20-26; Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993), pp. 526-40.

[47] Luce Irigaray, interview in *Les femmes, la pornographie, et l'erotisme*, ed. Marie-Françoise Hans and Gilles Lapouge (Paris: Seuil, 1978), p. 50.

[48] Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter and Caroline Burke (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 134.

[49] 在女性主義電影理論方面，瑪麗・安・賓恩(Mary Ann Doane)奠基於法國女性主義者的言論，以女性與外界的關係是迫近與認同的為前提，建立女性觀看狀態的理論。在女性主義藝術史方面，葛蕾思達・波洛克(Griselda Pollock)則認為印象派女畫家柏絲・莫莉索(Bethe Morisot)與，瑪麗・卡莎特(Mary Cassatt)的畫作，經常混合觸感、質感的經驗，來營造迫近觀者的空間感，這樣的作法，顛覆了傳統幾何透視法所再現的陽性主宰空間。筆者曾為文批評波洛克的說法，提出十九世紀末有幾位男畫家，作品中也有迫近觀者的畫面空間。如今再省思當時的批判，認為從法國女性主義者以來，尋找性別差異的努力確實有可取之處，但是在談論視覺性與觸覺性觀視之時，可以更小心地以陽性與陰性認識論來稱呼，這樣的話，某些男畫家也可能擁有陰性的認識論。見 Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator (1982)," pp. 17-32; Griselda Pollock, "Modernity and the Space of Femininity," in *Vision & Difference: Femininity, Feminism, and the*

臺灣大學學術期刊資料庫

曼恩在圖像與風格展現了以觸覺為主的母性拜物主義，這種滿盈親密感的觸覺性認識論，與一些影響她的男性藝術攝影大師的觀看方式相當不同。譬如，曼恩的《棒棒冰滴下的液體》(1985)【圖 7】，雖受威斯頓的《尼爾(Neil)》(1925)【圖 8】影響，前者展現的是母性觸覺性的拜物主義，後者卻伸張了陽性視覺性的拜物主義。考察曼恩對威斯頓的接受(reception)脈絡，牽涉到從現代主義到後現代主義的演變。威斯頓當年至少拍了九張兒子尼爾的負片，並將其中六張沖印發表。在現代主義時期，這些作品一直被詮釋成形式主義的傑作，舉例而言，推崇威斯頓最力的形式主義藝評家南西・紐哈爾(Nancy Newhall)，認為他以精緻的構圖、光影變化、沖印技術，捕捉無懈可擊的抽象美感，使兒子的身體特寫，看起來不像血肉之軀，而是轉形成希臘雕像。[50]以《尼爾》為例，尼爾的頭部被景框截去，匿名的身體從濃重的背景浮現，直接攝影的幾何透視法呈現穩定清晰的焦距，加上均衡的構圖、優雅的線條、以及豐富的光影，將尼爾的身體轉化成美好的拜物——一尊擁有理想形式美的光滑雕塑。

到了後現代時期，藝術家與藝評家賦予這系列相片新的意義。這階段的接受主要分為兩個陣營：一是批判原創性的陣營；一是強調多元文化的陣營。在 1980 年代，藝術家與藝評家開始批判威斯頓的原創性。著名的後現代竊用藝術家雪莉・勒文(Sherri Levine)，在 1980 年重新拍攝商業海報上威斯頓的六張尼爾照片，並在曼哈頓的一家藝廊展示。道格拉斯・克林普(Douglas Crimp)立即為文分析勒文的創作策略，認為她藉刻意抄襲威斯頓的相片，來揭露藝術作品中的意象經常沿襲自其它的意象。譬如，威斯頓塑造的兒子形象，就是受希臘雕塑的影響。在觀念上，勒文的創作因而顛覆了現代主義對作者身分(authorship)與原創性的崇拜。[51]柯瑞格・歐文思(Craig Owens)則進一步指出，勒文作法還有解構父系文化中，父親作為創造者的權威性。[52]在1990 年代，強調多元文化

Histories of Art (London and New York: Routledge, 1988), pp. 50-90；劉瑞琪，〈女性主義藝術史研究方法論〉，《近代中國婦女史研究》，第 8 期(2000 年 6 月)，頁 224-25。

[50] Nancy Newhall, "Edward Weston and the Nude (1952)," in *Edward Weston Omnibus: A Critical Anthology*, ed. Beaumont New Hall and Amy Conger (Salt Lake City: Gibbs M. Smith, 1984), p. 103.

[51] Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism (1980)," in *On the Museum's Ruins* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1993), pp. 118-19.

[52] Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism," in *Beyond*

臺灣大學學術期刊資料庫

的藝評家，則開始注意這系列相片的慾望內容，指出它們乃裸體小男孩肉身的特寫，可能引發同性戀或親子之間的愛慾幻想。克林普為文批評自己先前的盲點，認為威斯頓將尼爾的影像轉化希臘雕像，使觀者在接受這些照片時，也可能帶入希臘雕像一直擁有的同性情慾指涉。[53] 席果內則極力讚揚，威斯頓的相片滿盈輓歌的與詩意的優雅，洋溢著父親的熱情與喜悅，表達他對兒子美好肉體的著迷，揭露了家庭攝影的愛慾潛能。[54] 換句話說，席果內認為，尼爾的影像形式上的拜物主義，事實上負載了父親對兒子肉身的拜物慾望。

曼恩的《棒棒冰滴下的液體》，顯然受到後現代對威斯頓作品接受脈絡的影響。一方面她從母親／攝影家的角度，解構了父親作為原創者的權威；一方面則旗幟鮮明地揭露她對兒子身體的慾望。透過曼恩與威斯頓的比較，可以更清楚地瞭解這張相片的特色。筆者不全然同意克林普與席果內對《尼爾》情慾內涵的詮釋，因為作品中特殊的截取、古典的形式、以及幾何透視法，將尼爾的身體昇華成希臘雕像，這些形式的拜物主義，多少可以轉移或壓制其中的同性情慾或亂倫慾望。相對而言，《棒棒冰滴下的液體》則尖銳地直指母親對兒子的肉身慾望。這張相片的構圖與《尼爾》很接近，景框將艾邁特截頭去腳，他的身軀略呈扭曲的S形，左腳往前，隨性自如地站著，姿態與線條皆不若尼爾美形，展露栩栩如生的肉體。這張照片的明暗對比更為強烈，大部份畫面以柔焦效果營造，只有艾邁特的下腹附近光線較亮、焦點尖銳。棒棒冰滴下的痕跡，弄髒艾邁特的鼠蹊部，並從兩腿滴淌而下，使污跡圍繞的性器官成為視覺的焦點。曼恩藉沾黏的污跡強調兒子充滿活力的肉身，並暗示她對附近區域觸覺性的關注，創造了充滿慾望潛能的意象。其它部份的柔焦效果則展現迫近與融合的感覺，以觸覺性的顯影展現曼恩重溫兒子孕育的母性拜物主義。從曼恩與威斯頓的比較，可知她作為母親／攝影家的主體性，繫於觸覺性的母性拜物主義的展現，將威斯頓用現代主義的形式語彙壓制的親子慾望，明目張膽地披露出

Recognition: Representation, Power, and Culture, ed. Scott Bryson, *et al.* (Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press, 1992), p. 182.

[53] Douglas Crimp, "The Boys in My Bedroom," *in The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, *et al.* (New York: Routledge, 1993), pp. 344-46.

[54] Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, p. 137; Anne Higonnet, "Conclusions Based on Observation," in *The Familial Gaze*, ed. Marianne Hirsch (Hanover and London: University Press of New England, 1999), pp. 336-38.

臺灣大學學術期刊資料庫

來。

曼恩除了與大師對話之外，還經常刻意經營作品的畫面，使它們充滿了隱喻的潛能。她曾經表示：「我不記得那些其他人記得的童年事物，有時我認為我擁有的唯一記憶，是那些我照著兒時相片創造出來的。或許我正在創造我自己的人生，我不相信任何我擁有的記憶，它們或許也是虛構的。」[55]在拍攝子女時，曼恩也經常主動建構意象，創造出投射母親慾望的童年影像。在《陽光下的維吉尼雅》(1985)【圖 9】中，曼恩烙印了極為撼人的母性拜物主義意象。在一塊滿佈縐褶的布料底下，維吉尼雅的拳頭蜷曲，她的臉部與身形如淺浮雕般浮現。由於陽光極為強烈，使得較為突出的小孩臉部，很快就曝光完成，造成孩子的身形與其四周由於曝光不足，而從模糊逐漸陷入黑暗。從隱喻的角度來看，縐褶的布看起來彷彿縱橫密佈的血管，維吉尼雅則像是被裹在子宮裡的胎兒。曼恩再度以雙重的方式－－懷胎的隱喻與逐漸聚焦的畫面，重溫孕育女兒的母性拜物主義。並且，維吉尼雅周遭失焦的黑暗縐褶，與母親／攝影家相當迫近，營造了母子正在融合的觸覺性拜物幻想。

《陽光下的維吉尼雅》還蘊藏相當聳動的弦外之音，維吉尼雅的姿態僵硬，使她看起來既像是睡著，又像是被裹屍布覆蓋，或是沙漠中活埋的嬰屍，或是(羊)水中溺斃的胎兒，或是死在子宮中的胚胎。佛洛依德曾經詮釋過類似的隱喻：「對某些人來說，被不小心活埋的想法是最『詭異(*unheimlich*)』的事物，然而心理－分析(psycho-analysis)教我們，這恐怖的幻想只是另一種幻想的變形，而這另一種幻想原來並不恐怖，反而有某些色慾的成份－－我所說的是在子宮內部存在的幻想。」[56]曼恩營造了擺盪在子宮(womb)與墳地(tomb)之間的豐富隱喻，並且暗示頗為陰森的意涵：子宮中埋藏的胎兒，或許已經死去。學者們曾指出，曼恩的《陽光下的維吉尼雅》這類照片，脫胎自十九世紀夭折小孩的遺照。[57]當時死去小孩的雙親，會在棺木闔上之前，留下他們像是睡著般的照片作紀念，

---

[55] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 36.

[56] Sigmund Freud, "The Uncanny," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 17* (London: Hogarth Press, 1955), p. 244.

[57] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 36; Anne Bernays, "Art and the Morality of the Artist," in *The Chronicle of Higher Education*, 39: 20 (Jan. 20, 1993), B2; Jane Fletcher, "The Uncanny Effect of Sally Mann's Immediate Family," in *N. Paradoxa*, 7 (July 1998), no pagination.

臺灣大學學術期刊資料庫

這樣的作法體現了攝影否認失落的拜物主義。曼恩受這個傳統影響而加以變化，藉種種母性拜物主義的寓意，來抗拒與悼念母女親密共生關係的失落。(陽)光原為攝影成像的根本，亦為滋養萬物的源頭，如今卻因其過度眩目而弔詭地成為「黑色太陽」，使畫面與生命陷入黑暗與死亡的威脅當中。曼恩藉陽光／死亡的隱喻來發抒不願女兒離去的情緒，並且藉此滌盡母性拜物主義令人不安的一面。正如曼恩自述，在拍攝子女的過程，「你學到與自己相關的某些事物，以及你自己的恐懼，每個人確有我對子女所有的這些恐懼，」[58]曼恩藉種種的拜物與懼物情緒的宣洩，展現了母親衝突多音的主體性。

前言曾提及，對於曼恩作品的慾望內涵，艾爾哈特只聚焦於她作品的亂倫愛慾，可是曼恩自己卻強調，她想藉攝影「不懼不羞地道出」，親子關係的「偉大的主題：憤怒、愛、死亡、官能性與美」。此外，席果內曾從自己母職的經驗出發，贊同曼恩的說法，認為曼恩的攝影不僅捕捉童年多層次的面貌，而且在視覺上充滿了曖昧性，可以激起多層次的幻想與慾望。[59]曼恩在展現母親觸覺性的拜物主義之時，確實傳達了種種迷戀、歡愉、不安與恐懼的情緒。既有否認子女逐漸獨立的拜物與不捨，也有對孕育如此生氣勃勃美好肉身的讚嘆，亦蘊含了一些對親子之間的愛慾幻想，或是表達母親對子女安全的焦慮，或是發洩母性拜物主義較為負面的情緒與幻想。曼恩就在這些封凍的影像世界中，交涉出母親／攝影家特殊而豐富的觸覺性觀視。

四、子女的主體形塑

曼恩的兒童攝影，無論是創作手法或表現內容，都與傳統的家庭攝影有顯著的差異。傳統的家庭攝影，通常以便捷的快照，記錄生活中一些歡笑美好的重要的時刻，像是結婚、生日、假日、旅遊等等，以達到凝聚家庭成員的儀式性功能。[60]從曼恩作品的創作手法可知，它們並非記錄日常生活的快照，而是充滿了特殊的建構成份。首先，在歷史傳承方面，曼恩喜歡援引藝術攝影傳統中的名作，改造成自己的創作語彙，這個特點與喜愛挪用大眾文化或歷史肖像

[58] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 36.

[59] Anne Higonnet, "Conclusions Based on Observation," p. 332.

[60] 郭力昕，〈儀典的鞏固與破解：轉變中的西方家庭攝影〉，《書寫攝影：相片的文本與文化》(台北：元尊，1998)，頁77-85。

臺灣大學學術期刊資料庫

的後現代攝影家辛蒂・雪曼(Cindy Sherman)，有異曲同工之妙。其次，在攝影技術方面，曼恩所喜愛的大型觀景相機，需要攝影家在黑色的布篷後面調整機械裝置，模特兒必須維持同一姿勢等待，並在較長的曝光時間內完全保持不動。最後，在場景調度方面，曼恩繼承維多利亞時代的卡美隆等人的影響，喜歡事先安排好場景，以及人物的裝扮、姿勢與互動。從小崇拜瑪丹娜的潔西，[61]曾經回顧兒時的攝影活動：「媽媽、艾邁特、維吉尼雅和我－－我們都是戲劇的皇后，舞台上的演員，照自己喜歡的做以及裝扮表演。」[62]在曼恩的攝影劇場，子女就像是演員或模特兒，以表演或遊戲的態度，搬演親子共同編造的童年敘事，並在展演的過程中，學習與形塑她們的主體認同。[63]

美國女性主義社會學家南希・邱德蘿(Nancy Chodorow)，在《母職的再生產：精神分析與性別社會學》(1978)一書，曾經援引精神分析理論，探討小女孩與小男孩建立自我認同的差異性。邱德蘿提出，在核心家庭中，養兒育女的母親是子女的第一個依戀對象。在伊底帕斯時期(the Oedipal phase)，小女孩與小男孩在自我意識形成的過程中，會逐漸與外界建立不同的關係感。小男孩會努力脫離與母親的連結，轉而認同獨立的父親，成為注重自己身體的界限與獨立性的個體。相對地，小女孩的伊底帕斯情結，所建立的並非兩個一組的(dyadic)關係，而是三個一組(triadic)的關係。也就是說，她們除了把情感重心移轉到父親身上，並認同父親的獨立之外，她們與母親的關係始終沒有失去重要性，還會保留前伊底帕斯時期(the pre-Oedipal phase)與母親依賴、親近、共生的感覺。這種與母親的聯繫感也會在成長的過程中，擴展到她們與其他人或事物界限不清的連結。[64]

筆者認為，曼恩鏡頭底下的子女，正展現了邱德蘿所分析的性別分化的自

---

[61] Melissa Harris, “Truths Told Slant,” in *Artforum International*, 30 (Summer 1992), p. 103; Richard B. Woodward, “The Disturbing Photography of Sally Mann,” p. 33.

[62] Jessie Mann, “Jessie at Eighteen: Daughter, Model, Muse Jessie Mann on Being Photographed,” p. 12.

[63] 曼恩曾提及她與子女的合作關係：「她們從幼年開始就涉入創作的過程，有時候，很難確切地說誰製造了這些相片，有些是我的子女給我的禮物。」見 Sally Mann, *Immediate Family*, no pagination.

[64] Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: University of California Press, 1978), pp. 7, 107, 126-29, 169, 178, 188, 201.

臺灣大學學術期刊資料庫

我感。她照片中的女兒們，經常表達與她人和世界的聯繫感，也就是與事物接近、親密與觸覺性的關係。相對而言，照片中的兒子則逐漸展現自我界限分明的獨立性。在《潔西的咬痕》(1985)【圖 10】中，潔西的臉上與裸身塗了如原始人交戰時的徽記，她的眼神充滿了不悔的憤怒，彷彿正望向左前方的敵人。潔西的左手挽著母親的右臂，臂上還留著她的齒痕，她的右手則放在胸前，手勢彷彿在說：「這是我的」。母親的手臂成為她的戰利品，上面烙印著她的個人標記。曼恩曾表示，她在拍攝這張照片時，手臂上女兒的咬痕已經淡去，這是她們再度製造出來的。[65]換句話說，曼恩顯然對潔西佔有慾的表現充滿興趣，並以展演的方式記錄下來。拉崗曾提出，在小孩主體形塑的過程中，母親確認與鼓勵的觀視，是小孩被召喚(interpellation)進入社會(*Umwelt*)的重要媒介。[66]曼恩的相機(觀視)正提供了這樣的功能，它們是意識形態的機具，在再現的系統中召喚、安置與建構了女兒的主體性。這張相片披露了潔西對母親的強烈依戀，並希望她除了自己之外別無她屬。潔西感覺與在乎的是一種關係中的自我，她對母女緊密關係的執念，也被母親的觀視所支持，從而影響了相片中自我的展演，並在不斷展演與拍攝的過程中，逐漸確立女兒喜愛聯繫感的主體性。

在《吻道晚安》(1988)【圖 11】中，潔西與維吉尼雅表演了頗為熱烈的擁抱與親吻。這張相片與受到卡美隆《雙星》(1864)【圖 4】的影響，可是更明白地揭露近親之間的慾望流動。[67]在《雙星》中，一對小女孩(可能是姊妹)緊緊側身、肩並肩相連互擁，她們可愛的臉龐緊靠在一起，彷彿互為鏡像般。左邊的小女孩頭部微往後仰，幾乎是閉著雙眼，右邊的小女孩年紀稍大，她的左手撫摸左邊小女孩的右胸與右臂，並親吻她的臉頰，眼神稍稍望向畫面之外。卡美隆刻意以朦朧的柔焦效果經營畫面，再加上小女孩的頭上方橫跨一道細細的弓形光圈，引發小天使的宗教聯想。這種輕飄的、天上的與宗教的氣氛，以及小女孩們無邪的模樣，使得擁抱、親吻與撫摸等禁忌慾望的暗示隱而不彰。

前文一再提及，曼恩與卡美隆的母系傳承(matrilineage)關係，《吻道晚安》承繼了《雙星》的基本構圖、柔焦手法與表演效果。在《吻道晚安》中，姊妹

---

[65] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," p. 36.

[66] Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), pp. 4-5.

[67] 以下對《雙星》與《吻道晚安》的比較，受到艾爾哈特精湛的分析影響，但是筆者並不像艾爾哈特般，看到過多的愛慾影射。見 Shannah Ehrhart, "Sally Mann's Looking Glass House," pp. 61-65.

臺灣大學學術期刊資料庫

們皆緊閉雙眼，右邊的維吉尼雅側身、張嘴，回應左邊潔西的親吻。曼恩以缺乏調子對比的柔焦手法，製造灰濛濛的蒼白氣氛，使意象顯得輕飄而抽象。《吻道晚安》的柔焦效果雖然模糊了女兒們的身份，可是卻沒有達成《雙星》般昇華愛慾影射的作用，潔西與維吉尼雅忘情的動作，鮮明地展露她們之間身體的親密性與融合感。另外，兩張相片皆牽涉到家庭中劇場性的表演，卡美隆的作品與當時中上階級家庭成員休閒的劇場文化息息相關，她以攝影記錄女兒與親朋協助扮裝(甚至反串)成的各種人物、場景與故事。[68]在《雙星》中，小女孩擁抱與親吻的姿態與動作有些不自然，當是在較長的曝光時間中表演的結果。如前所述，曼恩的女兒們則扮演種種童年景象，她們在記錄中也提到，她們知道母親喜歡她們擺什麼樣的姿態，而她們也喜歡這樣做以取悅母親。[69]在《吻道晚安》中，曼恩與她的女兒們合作，明白展演了卡美隆作品中輕描淡寫的愛慾暗示，不僅突顯了意象的建構性，而且還揭示家庭的日常生活，經常隱藏著愛慾的幻想。在曼恩喜愛觸覺性與親密感的觀視底下，女兒們演出與學習與姊妹之間的連繫感與愛慾幻想。

曼恩曾在訪談中表示，女孩與男孩對相機的回應並不相同：「在特定的年紀，女孩們能夠將自己交付給相機，……，男孩不讓那種情形發生，我唯一的兒子艾邁特，即使他與我非常親近，仍然不會這樣做。……，他在每張相片中都看起來有男子氣概且充滿敵意。」[70] 在《艾邁特最後一次當裸體模特兒》(1987)【圖 12】中，艾邁特從周遭柔焦的景物與河水中站起來，頭部與肩部焦距清楚、界限明晰，展現即將從母親觸覺性的觀視中脫離的英姿。他以不耐煩與挑釁的眼光看著鏡頭，雙手手背向上、防衛性地斜向展開，展現男孩在逐步長大之後，對裸身拍照的不安，對與母親聯繫的抗拒，以及對自我身體界限的護衛。在曼恩的兒童攝影中，子女主體的形塑有全然不同的寫照：女兒們展現對關係中的自我的追尋，建構了喜愛親密性與觸覺感的自我；兒子卻急於在社會化的過程當中，追求與他/她人的距離感，以及劃分自我的獨立界限。曼恩與女兒們之間，展現了以觸覺為主的陰性認識論的母系傳承，揭示了顛覆父權社會中陽性認識論的契機與潛能。曼恩的相片也揭示了，一個擁有觸覺性觀視的

---

[68] Carol Mavor, *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs* (Durham: Duke University Press, 1995), pp. 45-47.

[69] Richard B. Woodward, "The Disturbing Photography of Sally Mann," pp. 33-34.

[70] Sally Mann, interviewed by Anna Douglas, "Blood Ties," p. 20.

臺灣大學學術期刊資料庫

母親，似乎並無法改變兒子靠攏陽性的認識論，這當中應有值得進一步深究之處。

結　語

梅茲曾經指出，家庭攝影與拜物主義的關係：「攝影在另一個領域享有高度的社會關注：在被認為是真實的生活領域，大多是私人的家庭生活，佛洛依德式拜物的出生地。」[71]曼恩的攝影以子女的童年作為主題，卻對一些呈現男性拜物主義的家庭攝影提出了巨大的挑戰。她的作品彷彿逆轉的鏡像，反映了母親的主體性：以觸覺性的母性拜物主義慾望與幻想，創造了另類對母性的詮釋，並且形塑了擁有陰性認識論的女兒主體。這種迫近、親密與觸覺性的陰性認識論，不僅傳達了身體關係的豐富性，還可以顛覆距離、控制與視覺中心的陽性認識論，因而充滿了顛覆父權文化的力量。

在《近親》發表之後，曼恩的拍攝主題逐漸轉移至風景攝影。曼恩曾經談到改變的原因：一方面是因為子女逐漸長大，需要有自己的隱私與空間，而她也有較多自己的時間，可以出外拍攝風景；一方面是因為成功的壓力，使她嘗試轉拍不同的主題。[72]在《艾邁特、潔西、維吉尼雅》(1992)【圖 13】中，艾邁特、潔西與維吉尼雅成為風景遠處模糊的點景人物，不再是主宰的意象，曼恩自己指出，這類的照片「捕捉了人物退場的時刻」，[73]「當她們〔子女〕遠離我，當她們長大，她們似乎也長大離開了相片。」[74]自此之後，曼恩的作品逐漸聚焦於風景，人物則逐漸遠離、以至消失。到了《莎莉・曼恩，母土：最近的維吉尼亞與喬治亞風景攝影》這本圖錄【圖 14】，畫面只有維吉尼亞州與喬治亞州的無人風景。曼恩曾自述，她將風景攝影當成是家庭攝影的延伸，而非取代，因為兩者來自相同的源頭。[75]在這些恍若畫意派的柔焦相片中，樹、山丘、河流、雲彩看起來灰暗一片，而且朦朧不清。曼恩使用無法全然遮蓋底

---

[71] Christian Metz, “Photography and Fetish,” p. 82.

[72] Sally Mann and Melissa Harris, “Sally Mann: Correspondence with Melissa Harris,” in *Aperture*, 138 (Winter 1995), pp. 28-32.

[73] *Ibid.*, p. 24.

[74] Sally Mann, interviewed by Anna Douglas, “Blood Ties,” p. 20.

[75] Sally Mann and Melissa Harris, “Sally Mann: Correspondence with Melissa Harris,” p. 28.

臺灣大學學術期刊資料庫

片的老鏡頭，所以相片的上方兩角變黑，景緻到了邊緣漸暗漸模糊。這樣的焦距安排與圈出效果，烘托出一個熟悉卻又遙不可及的過去，彷彿是珍貴的、夢境般的回憶，卻暈染著無法全然憶起的迷濛感。曼恩曾表示：南方人「擁抱普魯斯特(Proust)式的觀念，唯一真正的天堂是失落的天堂」，[76]在子女進入青春期之後，曼恩的風景攝影被失樂園的感情滲透，成為她哀悼子女離去的輓歌。

致謝辭

本文初稿曾經宣讀於2004年1月3-4日在東吳大學舉辦的文化研究學會2003年會(靠文化・*By Culture*)，感謝會議主持人劉紀蕙與評論人林志明在思考上的激盪。也謝謝兩名匿名審查人的坦率意見，使本人深刻地反省女性主義取徑的潛力與限制。此外，莎莉・曼恩與虎克・夫律德門藝廊在研究過程的協助，以及慷慨授予圖片版權，則使本人銘感於心。本文承國科會補助(計畫編號：NSC 91-2411-H-006-012)，特此致謝。

（責任編輯：簡正怡）

[76] Carol Squiers, “Sally Mann,” in *American Photo*, 9: 2 (Mar./ Apr. 1998), p. 70.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版說明：

圖 1　Sally Mann, *Landscape* (1972–73)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 2　Sally Mann, *Damaged Child* (1984)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 3　Dorothea Lange, *Damaged Child, Shacktown, Elm Grove, Oklahoma* (1936)
Black-and-white photograph, 10 1/4 × 9 5/8 in.
The Dorothea Lange Collection,
The Oakland Museum of California, The City of Oakland.
Gift of Paul S. Taylor

圖 4　Julia Margaret Cameron, *The Double Star* (1864)
Black-and-white photograph, 10 × 7 7/8 in.
The J. Paul Getty Museum, Malibu, California

圖 5　Sally Mann, *The Ditch* (1987)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 6　Sally Mann, *Night-blooming Cereus* (1988)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 7　Sally Mann, *Popsicle Drips* (1985)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 8　Edward Weston, *Neil* (1925)
Black-and-white photograph, 6 15/16 × 6 7/16 in.
Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

圖 9　Sally Mann, *Virginia in the Sun* (1985)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 10　Sally Mann, *Jessie Bites* (1985)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.

臺灣大學學術期刊資料庫

© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 11　Sally Mann, *Kiss Goodnight*（1988）

Black-and-white photograph, 20 × 24 in.

© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 12　Sally Mann, *The Last Time Emmett Modeled Nude*（1987）

Black-and-white photograph, 20 × 24 in.

© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 13　Sally Mann, *Emmett, Jessie, Virginia*（1992）

Black-and-white photograph, 20 × 24 in.

© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

圖 14　Sally Mann, *Untitled*（*Virginia Landscape*）（1995）

Black-and-white photograph, 20 × 24 in.

© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　Sally Mann, *Landscape* (1972–73)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 2　Sally Mann, *Damaged Child*（1984）
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York



圖 3　Dorothea Lange, *Damaged Child, Shacktown, Elm Grove, Oklahoma*（1936）
Black-and-white photograph, 10 1/4 × 9 5/8 in.
The Dorothea Lange Collection,
The Oakland Museum of California, The City of Oakland.
Gift of Paul S. Taylor

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 4　Julia Margaret Cameron, *The Double Star*（1864）
Black-and-white photograph, 10 × 7 7/8 in.
The J. Paul Getty Museum, Malibu, California



圖 5　Sally Mann, *The Ditch*（1987）
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 6　Sally Mann, *Night-blooming Cereus*（1988）
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 7　Sally Mann, *Popsicle Drips*（1985）
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York



圖 8　Edward Weston, *Neil*（1925）
Black-and-white photograph, 6 15/16 × 6 7/16 in.
Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9　Sally Mann, *Virginia in the Sun*（1985）
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York



圖 10　Sally Mann, *Jessie Bites*（1985）
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 11　Sally Mann, *Kiss Goodnight* (1988)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York



圖 12　Sally Mann, *The Last Time Emmett Modeled Nude* (1987)
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 13　Sally Mann, *Emmett, Jessie, Virginia*（1992）
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York



圖 14　Sally Mann, *Untitled*（*Virginia Landscape*）（1995）
Black-and-white photograph, 20 × 24 in.
© Sally Mann/ Courtesy Edwynn Houk Gallery, New York

臺灣大學學術期刊資料庫