

框內與框外的消解：

以法國早期攝影師自拍像為例*

Blurring the Picture Frame:

Self-Portraits of Nineteenth-Century French Photographers

簡伯如

Chien Po-ju

國立臺灣師範大學美術系兼任助理教授

Adjunct Assistant Professor, Department of Fine Arts,
National Taiwan Normal University

* 本文係筆者博士論文「自我注視／監視的奇觀：1840-1880年間法國攝影師自拍像」部分研究成果，早期攝影檔案之建置感謝97年度國科會千里馬計畫的補助（計畫編號：NSC97-2917-I-003-102），得前往法國蒐集資料並進行移地研究。在法期間，於法國國家圖書館（Bibliothèque Nationale de France）、奧賽美術館（Musée d'Orsay）、法國攝影協會（La Société Française de Photographie）、巴黎市立歷史圖書館暨卡那瓦利博物館（Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Musée Carnavalet）、雨果故居（Maison de Victor Hugo）等處調閱攝影檔案與相關文獻，承蒙多位學者與館員熱心協助，尤其感謝法國高等社會科學研究學院萊納特（Jacques Leenhardt）教授和國立臺北教育大學藝術與設計造形學系林志明教授。本文初稿曾在2011年9月14日至18日北京大學舉辦「第二屆美術史博士生國際學術論壇」中發表，與會者的寶貴意見對於本文修訂完成助益良多，在此一併致謝。

摘要

回顧攝影史的研究範圍和主題設定顯示，在新藝術史和視覺文化推波助瀾下，攝影史書寫逐漸打破藝術史典範，以攝影特性出發，試圖建立其自身歷史的嘗試。在此過程中，早期攝影肖像研究無論在研究對象與方法論上都已溢出傳統肖像藝術的討論框架，轉入以臉作為表情劇場的再現或擬像課題。攝影與繪畫在媒材本質上的差異，造就了攝影史與藝術史書寫的斷裂，攝影研究逐漸打破既定藝術類型之分野，甚至使視覺藝術論述架構發生重新部屬的可能。

以法國早期攝影師自拍像為例，當時攝影者的養成背景、社會階層、製作目的，及影像的潛在觀者和使用脈絡，皆與以往藝術家自畫像立基於不同的圖像生產實踐與接受機制。透過跨學科、跨媒材的視覺文化方法論，本文將連結這些影像的觀看經驗與觀者心態，考察當時視知覺的自然生理與文化意義，試圖推斷早期攝影者如何將視知覺印象和經驗轉化為表現風格。再者，考察早期自拍像所預設的觀看框架和論述位置，探究這些影像的視覺化效果，以深化攝影新媒材如何介入肖像藝術的再現課題。尤其十九世紀下半葉起於技術疏失，爾後成為攝影師玩弄視覺特效，刻意製造鬼魅黑影的幽靈影像，既質疑亦反轉了攝影者對於真實與虛構、自我揭露與自我隱藏、景框內與外的分野，展現出圖像作為一象徵形式的視覺系統，相對於固著、投注的文字系統，有著更多文化、歷史與社會的無意識作用滲透其中。影像透過現實的擷取向觀者提出意義，這些視覺圖像不再受過去再現傳統中單一、靜態、內聚的景框所限，開始指向多重、動態、外延的框外之域，凸顯影像作為現實切片的無盡連續與意義的開敞性。

關鍵字：自拍像、再現、景框、觀看、主體互為性

Abstract

With the pictorial turn of visual culture, the discourse of photographic history has overstepped the issues and methods of art historical studies and moved to develop its own unique historical discourse based on those properties innate to photography. In the process of this canonical shift in the art world, studies of early photographic portraits could no longer be confined to the conventional framework of discourse on portraiture. The issue of the portrait had been challenged, and this led in turn to issues of representation and simulation. For this reason, essential differences between the two distinct media of photography and painting contributed to a fracture between discourses on art history and photographic history. Studies on photographic images have broken down the standard art historical categories and even effected a redistribution of categories in discursive framework of visual arts theory.

The self-portraits of the early French photographers offer an example. The artistic training, class background, purposes for making images and context in which their images were viewed differ greatly from the self-portraits of previous artists. The current investigation proceeds through an interdisciplinary methodology of studies of visual culture in order to probe issues of spectatorship and discursive space and to expand the discussion of representation since the second half of the 19th century, when photography began to intervene in artistic and social practice. It particularly, this essay looks at technical mishaps that enabled photographers to create special effects such as spectral shadow images. Such techniques became a playground for early photographers' wits and talents and let them question or reverse the dualities of reality and fiction, self-disclosure and self-concealment, and the interior and exterior of the picture frame, thereby revealing a system of symbolic visual expression that contrasted with the relatively fixed and singular system of representational art that preceded it. Photography presented meaning to viewers by capturing realistic images. Its visual representations would no longer be limited by the single, static, cohesiveness of the picture frame, but would instead indicate a varied and dynamic territory beyond the frame. Photography articulated images as slices of an infinite, continuous reality and as being open-ended in meaning.

Keywords: photographic self-portraits, representation, frame, spectatorship, intersubjectivity

一、從肖像到再現

自我肖像常被認為是一種內省行為，藉此探索作者的內在世界，此乃根於西方長久以來認為人的表情具有傳達語言的記號特質，使得肖像在此類型下發展出眼與心、外在與內在、表象與真實的二元對應關係。臉的再現透露出某種指涉性，它是解讀人物不可見的內在性格或思維時，一個可見的外在管道¹。然而，攝影因其機械複製本質，一開始在創作動機和視覺實踐上即與繪畫相去甚遠，甚至偶有對立。此外，肖像實踐的主客體關係一直是相當重要美學課題。但若只將自拍像視為映射作者外在表象之鏡，或是揭示其內在世界之窗，亦忽略攝影與繪畫的本質差異，以及影像媒介特有的製作與接受脈絡等社會因素。以早期攝影師自拍像為例，它雖與西方自我肖像的藝術傳統有關，卻又與之有所扞格。攝影對於自我的形構，與其他視覺媒材有何差異；再者，攝影媒材的出現與普及，如何對西方再現傳統造成衝擊與轉化，其作用與意義為何。透過以上有關攝影認識論的提問，本文將有助於西方再現命題上的深化，並試圖為早期自拍像在西方現代歷史進程中做出定位。

本文以早期攝影師自拍像為研究對象，其重要性在於當時影像作為一種藝術形式，其地位和流派都尚未確立。再者，在十九世紀工業發明、大眾媒體、心理醫學、司法體制等領域新發展加速社會變動情境下，攝影師身份往往是多重、流動的，其作品更是種類繁多、形式各異，我們很難明確界定某個攝影師的角色定位，亦或歸納其作品的一致性風格。許多早期攝影師本身既是發明家，也是藝術家、逐利商人，以十九世紀最富盛名的法國攝影師納達（Félix Nadar，原名Gaspard-Félix Tournachon，1820–1910）為例，他身兼多種身份，自由穿插在不同社會情境中，展現多元、甚至矛盾的個人面貌。攝影的實用性使其和文化史、社會史、科技史等領域發生密切關係，這也使得攝影史書寫充滿了與傳統藝術史議題和方法論不同的挑戰，其中有許多未受學術規範的彈性空間值得開發，也使得攝影史勢必得發展出跨學科和邊界性的研究取向。

1 近來歐美學界在攝影肖像研究已跨越學科界線，其中包括結合科學領域，對表象與真實、肉體與心靈等哲學命題之深化，尤以拉瓦特（Johann Kaspar Lavater, 1741–1801）和杜鄉·博洛尼（Duchenne de Boulogne, 1806–1875）的人相學理論皆有助於身體視覺再現命題的探討，見Jean Clair, ed., *L'Âme au corps: Arts et sciences 1793-1993* (Paris: Réunion des Muses Nationaux & Gallimard/ Electra, 1993)；Robert A. Sobieszek, ed., *Ghost in the Shell: Photography and the Human Soul, 1850–2000* (Cambridge, Mass.: Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art & MIT Press, 1999).

自1980年代起，隨著攝影史的異質性漸獲關注，加上攝影研究朝向理論化發展，與再現和身體議題相關的攝影肖像始受矚目，以自拍像為題的研究型特展在歐美陸續推出。儘管近二十年攝影研究已成顯學，但早期自拍像研究仍零星散落在肖像總論、攝影通史與個別攝影師專論中，少有廣泛彙整、理論引述的專著問世。自拍像定義看似不證自明，卻難有明確界分。一般而言，自拍像是透過攝影機具，以攝影者自身為拍攝對象，媒材雖與過去自畫像不同，但在內容上皆以作者獨立的臉或身體為主，透過影像與本人外在相似性或一致性(likeness)，凸顯其內在性格²。以法國第二共和時期(1848–1852)社交名媛卡司迪里翁女伯爵(Comtesse de Castiglione, 1837–1921)與商業攝影師皮耶-路易·皮爾森(Pierre-Louis Pierson, 1822–1913)合作的攝影肖像為例，照片雖由皮爾森按下快門，但從拍攝、沖印到編輯整個造像過程幾乎都由女伯爵主導，故仍屬自拍像研究範圍³。亦即，當攝影機械複製技術介入藝術實踐後，自拍像定義無形中擴大至無須本人掌鏡，只要作者親身入鏡，在其意志下自導自演即可，攝影師角色更似當時「劇場導演」(metteur en scène)，肖像自我扮演的戲劇本質隨著十九世紀影像實踐的快速普及和民主化而愈形強化⁴。

攝影作為一項文化實踐，其研究範疇與方法相較於繪畫更顯廣泛而多元。晚近攝影史在引述自拍像時不再將它納入「肖像」(portraiture)或「自我肖像」(self-portraiture)下的一個次門類集中論述，而是分散至殖民攝影、女性攝影、科學攝影、藝術攝影等結合不同議題的攝影類型，企圖穿越藝術史既有論述架構，凸顯「肖像」此一傳統藝術課題確因攝影介入與影像過渡而有逐漸瓦解，同時向外延伸、甚至重新定義的可能⁵。1977年美國電影創作者暨評論家班·麥朵(Ben Maddow, 1909–1992)策劃之攝影肖像兩百年特展，主標題以「臉」(Faces)取代過去慣用「肖像」(Portrait)一詞，初現從肖像傳統反觀攝影，肯定其藝術價值⁶。同年，瑞士藝術史家

2 自拍像定義係源於文藝復興以來西方自畫像再現傳統，故以往以頭像、胸像(半身像)、立像或騎馬像(全身像)等形式出現者皆屬肖像討論範疇，見Pascal Bonnafoux, *Les Peintres et L'Autoportrait* (Genève: Skira, 1984)；—, *Moi: Autoportraits du XXe siècle* (Paris: Skira/ musée du Luxembourg, 2004)。

3 關於卡司迪里翁女伯爵攝影肖像專論，見Robert de Montesquiou-Fezensac, *La Divine comtesse: étude d'après Mme la comtesse de Castiglione* (Paris: Manzi, Joyant et Cie, 1913)；Pierre Apraxine, eds., *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione* (New Haven and London: Yale University Press, 2000)。

4 Jean-François Chevrier et Jean Sagne, "L'autoportrait comme mise en scène," *Photographies*, no. 4 (avril 1984), 44–82。

5 有關攝影影像作為各種影像的過渡介面，參考林志明，〈在指認與認同之間擺盪的攝影肖像〉，曾曬淑編，〈藝術與認同〉(臺北：南天書局，2006)，頁174–76；Dominique Bagné, *La photographie plastique* (Paris: Éditions du Regard, 1998) 攝影介於視象與影像之間的本質亦造成傳統藝術類型界線發生混淆，見Jean-Marie Schaffer, "La photographie entre vision et image," in Valérie Picaudé & Philippe Arbaizar, eds., *La Confusion des genres en photographie* (Paris: Bibliothèque Nationale de Paris, 2001), 14–19。

6 Ben Maddow, ed., *Faces: A Narrative History of the Portrait in Photography* (Boston & New York: Graphic Society, 1977)；—, ed., *Visages: Le Portrait dans l'histoire de la photographie* (Paris: Denoël, 1982)。

專題：美術館的當代性

艾莉卡·畢萊德(Erika Billeter, 1927–2011)策劃攝影時代下的自拍像特展,首將繪畫及攝影的媒材對照導入自我肖像研究⁷。兩者雖未脫藝術史觀,皆意在將攝影納入過去肖像傳統,卻因而促使歐美學界注意到自畫像和自拍像的共通性和差異性。1980年代後結構觀點下的攝影研究,結合十九世紀有關自我、認同、再現的現代性命題,激起自拍像相關議題之熱烈開展⁸。

2007年美國藝術史家邁克斯·寇茲洛夫(Max Kozloff, 1933–)編撰《臉的劇場：二十世紀攝影肖像》延續此說,他將十九和二十世紀自拍像中多重自我的扮演,與反覆無常、瞬息萬變的現代美學相互關連。同年,法國攝影理論家多明尼克·巴哈(Dominique Baqué)出版《臉：從希臘面具到臉皮移植》一書呼應其觀點,從本體論角度,考掘臉如何成為西方人文主義文化產物之歷史脈絡,藉以闡述二十世紀肖像中臉的破壞性再現無疑是藝術史學與西方再現體系出現危機的最佳例證。在此過程中,個人性與攝影首度出現並相互結盟的十九世紀係一關鍵性轉折階段,其中產生溢出過去再現成規的「自由肖像」(portrait libre)⁹。1990年代起以文化研究角度聚焦攝影研究的美國攝影史家阿比蓋爾·所羅門-戈多(Abigail Solomon-Godeau, 1947–)亦在2011年9月應中研院歐美所之邀,發表專題演講「從自我肖像到自我再現：影像如何製造差異」(From Self-Portraiture to Self-Representation: Questions of Difference),她從視覺文化角度討論影像政治,自拍像成為攝影者意識型態得以視覺化,藉由觀看的主體行為,重申過去可見與不可見、表象與真實過度化約的二元對立項,使性別、種族或階級差異被合理化的有力媒介。肖像已然成為當今探究觀看與權力之再現課題的重要論域¹⁰。

本文意在藉由早期自拍影像及其實踐之考察,探究攝影自身媒材特性,其中「景

7 Erika Billeter, ed., *Malerei und Fotografie im Dialog: Von 1840 Bis Heute* (Bern: Kunsthau Zurich & Benteli Verlag, 1977); —, ed., *Self-Portrait in the Age of Photography* (Lausanne: International Center of Photography, 1985).

8 Denis Roche et Alain Sayag, *Autoportraits photographiques* (Paris: Centre Georges-Pompidou/ Éditions Herscher, 1981); James Lingwood, *Staging the Self: Self-Portrait Photography, 1840–1980* (London: National Portrait Gallery, 1986); Robert A. Sobieszek, *The Camera I, Photographic Self-Portraits from the collection of Audrey and Sidney Irmis* (L. A.: Los Angeles County Museum; New York: Abrams, 1994); Quentin Bajac, ed., *Tableaux vivants: Fantasies photographiques victorienne, 1840–1880* (Paris: RMN, 1999); Sylvie Aubenas et Anne Biroleau, eds., *Portraits / Visages 1853–2003* (Paris: Bibliothèque Nationale de France/ Gallimard, 2003); Quentin Bajac, Denis Canguilhem et Sylvie Aubenas, eds., *Le photographe photographié: L'Autoportrait en France, 1850–1914* (Paris- Musées: Maison Européenne de la Photographie, 2004); Max Kozloff, *The Theatre of the Face: Portrait Photography since 1900* (New York: Phaidon, 2007).

9 Dominique Baqué, *Vsages: Du masque Grec à la greffe du visage* (Paris: Les Édition du Regard, 2007), 44.

10 Abigail Solomon-Godeau很早就指出過去攝影與再現論述係建立在可見與不可見二元對立項的問題性,見 Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 258.

框」作為飽含西方再現意義的視覺要素，它在十九世紀同時蘊含並區隔出攝影與繪畫兩種再現模式，凸顯早期自拍像研究的重要性。攝影者透過機械之眼複製自身影像的攝影本質，使得自拍像不僅是攝影者／被攝者的鏡中倒影，更是與自我對等存在的另一分身，影像猶如作者的第二張臉。透過框中有框，亦或第二景框、第三景框之畫面空間配置，自拍像不再受到過去肖像傳統中單一視點、向內凝聚、封閉、靜態的景框所限，開始朝向景框之外、相對視點、無限敞開、變動多元的邊界遊移。換言之，攝影作為機械複製圖像，其自為的能動力和表現力打破了西方長久以來以窗或鏡作為分隔框內與框外、真實與再現、形式與內容的再現隱喻，展現意義的開敞性與複多性。

二、早期攝影如何介入肖像傳統

早期攝影史出現不少精心設計的虛構自拍像，攝影者在拍攝前先設想自我如何被呈現的模樣，然後透過臉部表情和肢體動作的記號，持續地模仿、偽裝自我，景框內空間成為自我扮演的儀式化舞台，自拍像是攝影者有意識下一種「象徵性操作」(opération symbolique)¹¹。在其中，自我是刻意塑造、防衛或妥協後的真實，攝影者知道如何超越觀者凝視的眼光扮演成影像，畫面框取、場面調度、服飾、打光都在強化身體展現時的攝影特性，照片中被攝者的姿態具有本質上的典型、象徵、理想性，她／他被一種想像的自我包覆著，其表情、動作是為了形構此一真實遂生的時間與空間生產，兩者相應一致。早期攝影師自拍像多延續過去自畫像的再現傳統，所謂自我再現其實是所有指涉記號凝結後的綜合物，其中隱含內在與外在、心靈與身體、理念與現象、所指與能指、真實與再現、主體與客體等西方形而上哲學二元對立的思維模式，並在前者居主導地位支配後者的前提下進行討論。這樣的自我再現基本上是建立在社會認可的身體形象而來，因此典型的肖像總是刻意呈現被再現者性格堅毅、不友善的一面，目的在於透過外在形貌揭示其內在性格，一種符合歷來肖像成規與特定歷史概念的真實幻覺，人物在景框所構築的封閉世界中難脫沈滯、凝重之氣。

納達大規模以當時文人和藝術家為題的名人肖像著重浪漫主義藝術家的形象塑造，並將此形象透過類型化符碼大量複製、快速傳播，以滿足社會大眾對於風流雅痞(dandy)或波西米亞人(bohemian)的他者想像，開創藝術攝影肖像的風格典型，成

11 Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. photographie et inconscient* (Archimbaud: Les Belles Lettres, 1996), 18-30.



圖1 納達(Félix Nadar)，自拍像 (*Autoportrait*)，銀鹽相紙，23.5×17.8公分，1854–1857，巴黎法國國家圖書館藏



圖2 納達(Félix Nadar)，雙臂交叉的自拍像 (*Autoportrait des bras croisés*)，銀鹽相紙，24.5×15.3公分，1856–1858，巴黎奧塞美術館藏

為日後商業攝影師爭相仿效對象¹²。1854至1860年間被認為是納達攝影肖像藝術成就顛峰階段，在此期間，其自拍像在質與量上亦呈對應平行發展。自拍像（1854–1857，圖1）中，攝影者採取強烈太陽頂光，光線由畫面左前方均勻向下斜射，避免光線直接照射造成人物表情呆板、動作生硬。背景呈全然空白，幾無任何家具或道具配件妝點，以凸顯被攝者的孑然存在。他雙臂交疊胸前，肩上罩著皺亂不整的白色工作衫，以非正式、親暱姿態面對鏡頭，呈現出別於一般商業人像的新穎視覺形式。除了以服裝作為波西米亞人身份認同的符碼外，被攝者姿態與神情也是展現其自我認同的視覺要素。雙臂交叉的自拍像（1856–1858，圖2）如其同時期名人肖像，被攝者佔據畫面左側，右側空白，呈去中心構圖。他以側身站姿入鏡，眼神遙望遠方，以遺世獨立的高貴姿態現身，眼神濃烈而憂鬱，強調身為藝術家的創作熱情和崇高理想。納達為了區隔自己和當時流行商業人像攝影的不同，採單純背景和特殊打光的手法，將畫面重心聚焦在被攝者身上，強調「想得出神」的臉部表情，以應合當時藝術家不受表象規範束縛、追求創造性想像的公眾形象。再者，他以長約21公分、寬約28公分的大尺

12 簡伯如，19世紀攝影師自拍像中的藝術家形象，《史物論壇》，第6期（臺北：國立歷史博物館，2008年8月），頁37-62。



圖3 納達(Félix Nadar), 自拍像 (*Autoportrait*), 銀鹽相紙, 23.6×18.7公分, 1856-1858, 巴黎奧塞美術館藏

寸銀鹽相紙沖印,增加作品質感與藝術性,讓攝影影像更具繪畫特性,並以此贏得藝術界普遍認可。類似手法亦可見其他自拍作品(1856-58,圖3),圖中納達穿著深色素面大衣,露出平整的白麻上衣,繫上領結,以風流雅痞的紳士扮相現身。他的雙眼直視觀者所在位置正前方,專注望著攝影者,即被攝者本人,猶如照鏡子般端詳自身。這種自我審視的自覺神態,一反納達慣常讓藝術家陷入幻想或自我沈溺的模樣,表達出他刻意與自我疏離的個人意識,同樣也是攝影者有意識地套用現代藝術家內省、反思形象的角色扮演。

納達藝術攝影肖像風格幾乎在執業之初就已大致底定,二十多年來他始終堅持道具運用減至最低、中性背景、少有全身像,而以頭部為表現重點,並以此獲得至高藝術評價與可觀商業收益。深究其因,古典肖像傳統的引證對成就其攝影事業應厥功甚偉。有關納達的攝影肖像,早期攝影評論家恩斯特·拉岡(Ernest Lacan, 1828-1879)在1876年《光明報》(*La Lumière*)中提出總結性具體評述,他認為,「納達以大幅攝影肖像提供觀者全新觀看感受,在寬廣陽光,亦或模仿類似效果的人工光源下,製造出臉一半受光,一半背光的明暗對比效果,這種光線表現被稱為是『林布蘭式』,藝術

專題：美術館的當代性

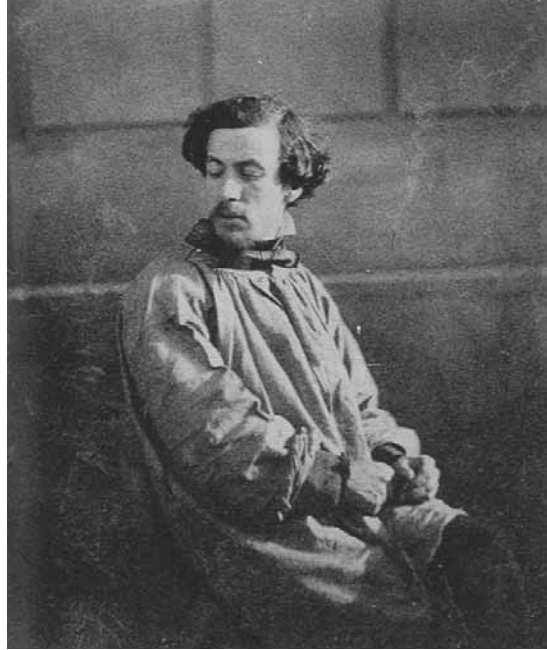


圖4 古斯塔夫·勒·格雷(Gustave le Gray), 工作室前的自拍像 (*Autoportrait avant l'atelier*), 約1851-1854

性十足,深受大眾喜愛。」¹³若再考查1850、60年代攝影評論和人像攝影指南不難發現,早期攝影肖像的藝術性多是藉由引述古典肖像再現傳統而獲得確認,尤其是從藝術相關領域介入攝影實踐的職業攝影師更是如此。

法國第二帝國時期(1852-1870)相當活躍的攝影師古斯塔夫·勒·格雷(Gustave Le Gray, 1820-1882)在1850、60年代也有不少自拍像留世¹⁴。當時攝影與繪畫的藝術論戰方興未艾,這些作品等於是早期攝影師藉此自我辯護,界定攝影屬性之力作。傳其 工作室前的自拍像 (約1851-1854,圖4)展現出這位公認攝影藝術家引以為傲的藝術品味和最新印相技術,以求吸引更多中上階層的業餘藝術愛好者前來拜師學藝。圖中他穿著沾有化學藥劑的工作罩袍,坐在工作室外牆前入鏡,凸顯攝影師技術本位的專業形象。他的雙眼朝下,身體朝向畫面右側,頭部轉—

13 恩斯特·拉岡是《光明報》(*La Lumière*, 1851-1867)和《攝影通訊》(*Le Moniteur de la photographie*, 1851-1879)兩本攝影期刊的發起人與主編,曾師事歷史畫家雷翁·柯尼葉(Léon Cogniet, 1794-1880)。拉岡在評述納達和勒·格雷的攝影肖像時,偶將它們和安格爾(Jean-Dominique Auguste Ingres, 1780-1867)、亨利·勒曼(Henri Lehmann, 1841-1882)的畫作相提並論。原文引E. Lacan, *La Lumière* (1876), 182-184, 見Françoise Heilbrun, "Nadar and the Art of Portrait Photography," in Maria Morris Hamburg, Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, eds., *Nadar* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995), 36.

14 勒·格雷早年師事學院派畫家弗朗索瓦·愛德華·皮科(François-Édouard Picot, 1786-1868)和保羅·德拉霍許(Paul Delaroche, 1797-1859), 1844-47年間前往羅馬習畫。1847年自義歸法後轉習攝影, 1848年以攝影作品在工業博覽會中獲獎,並在巴黎北方近郊Porte de Clichy開設攝影工作室,門下學生多達50人,多為富裕業餘藝術愛好者,包括: Henri Le Secq, Charles Nègre, Adrien Tournachon, Olympe Agaud, Édouard & Benjamin Delessert, Eugène Piot, Maxime du Camp.....等。他改良紙基負片,並透過相紙的上蠟和預先浸泡處理,加強紙基相紙對感光乳劑的化學反應,以利底片彈性運用,參酌Gordon Baldwin, ed., *Gustave le Gray, 1820-1884* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002), 17-29.



圖5 古斯塔夫·勒·格雷(Gustave le Gray), 自拍像
(*Autoportrait*), 根據玻璃濕版沖印的銀鹽相紙, 20×14.7公分, 約
1850-1852, 巴黎國家圖書館藏

左側,上半身3/4扭轉成S形,呈巴洛克肖像畫中常見不對稱卻平衡的古典雕像姿態(*contrapposto*)。光線由畫面右上角向下照射,在被攝者臉部和身體形成漸次的明暗變化,增添整體藝術效果。在另一張自拍像(約1850-1852,圖5)中,他也以近乎空白背景凸顯自身存在,從下方牆面與地板交界處推斷,這張照片應同樣在工作室前庭取景。他雙手抱膝、右腳上揚,如實呈現藝術家平時自在灑脫神態,但隆重的紳士裝扮卻又為此作增添不少造作氣息。值得注意的是,他特別以橢圓形的古典肖像畫形制作為照片外緣,強調其畫家出身的文化根源。勒·格雷試圖透過自拍影像,展現他作為一位傑出攝影師,兼顧技術與藝術、真實性與理想性的雙重屬性。

三、攝影肖像對再現傳統的新銓：早期攝影評論

儘管在形式風格上將攝影與繪畫相互類比的作法和說法在十九世紀下半葉攝影實踐與評論中日趨普及,攝影的藝術性也在1862年有關攝影著作權的法院判決中獲得重申與正名¹⁵,但這並不意味早期攝影肖像發展實完全依循過去肖像畫的再現模式。以下引述若干攝影評論,以闡釋早期攝影肖像在繪畫的藝術性和攝影的客觀性之

15 1862年攝影的藝術性始受法律認可,可參酌當時法院判決:「攝影是操作者思想、心靈、品味和智識的結晶,它是一種應受著作權保障的藝術形式。」原文引1862年3月19日塞納河省法院裁定梅爾(Mayer et Pierson)攝影作品著作權之判決報告,見Elizabeth A. E. McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1841-1871* (New Haven & London: Yale University Press, 1994), 33.

間相互交疊、拉距，爾後各自明晰、相互補強的美學歷程。

1851年評論家弗朗西斯·魏 (Francis Wey, 1812–1882) 在《光明報》創刊號中針對英國萬國博覽會展出攝影肖像所寫第一篇攝影評論——肖像理論，可謂十九世紀最具前瞻性的攝影論述之一。在面對攝影機械複製技術對繪畫多有裨益，同時又造成存在威脅的情況下，魏提出「犧牲美學」的說法，名義上否認攝影師是藝術家，卻不時將兩者混為一談，間接肯定攝影的藝術性，無形中使傳統肖像定義因攝影的介入而發生擴充與轉變。他表示：

人像攝影師最重要的是要能結合理想美與客觀真實。攝影肖像大致可歸納出以下三種特質：一是藉由外在輪廓彰顯其性格純潔、高尚，二是藉由色彩及動作、表情凸顯其臉部特徵，三是瑣碎平凡、不醜也不美的客觀記錄。一件具有美感的達蓋爾版攝影肖像，往往必須犧牲鉅細靡遺的機械複製，小心地在臉部打光，模糊粗鄙的枝微末節，營造光影自然融合、背景模糊的畫意效果¹⁶。

魏的肖像理論原則上還是以藝術性為依歸，尤其著重肖像的精神性和理想美，這不僅表現在他歸納攝影肖像三項特質並進行優劣順序排列上，亦可見他習慣借用輪廓、光線、色彩等繪畫語彙，針對不同等次攝影肖像加以分類。然而，魏並未偏執一方，反而刻意採中立觀點綜合評述，他強調攝影影像的客觀複製性，一方面有利於被攝者內在精神的傳達，另一方面卻可能因為太過鉅細靡遺而破壞兩者之間的和諧關係。魏的評論反映了藝術家和評論家在初遇攝影新媒材時的兩難，於是他將攝影藝術性放在當時追求和諧的美學傳統和寫實主義脈絡下來談¹⁷。

在哲學上是實證主義，藝術上是自然主義的十九世紀下半葉，攝影因其機械複製性，在一開始便被界定為自然的如實複製。在影像需求快速成長之激勵下，攝影肖像隨即發展出客觀明確、系統化的實踐法則，1855年後更透過納達·迪斯德利 (André-Adolphe-Eugène Disdéri, 1819–1889) 等名攝影師強而有力的媒體宣傳與技術指南陸續出版，獲得進一步整理與應用，成為當時業餘或職業攝影者奉為圭臬的自學管

16 原文引Francis Wey. "Théorie du Portrait." parts 1 & 2, *La Lumière*, no. 12 (27 April, 1851), trans. by Ambrose Andrews, *The Photographic Art Journal*, vol. 5, no. 1 (Jan. 1853), 33-36; no. 2 (Feb. 1853), 104-109. 見McCauley, *Industrial Madness*, no. 80, 70.

17 有關魏的攝影藝術論述，參考Margaret Denton, "Francis Wey and the Discourse of Photography as Art in France in the Early 1850s: 'Rien n'est beau que le vrai; mais il faut le choisir,'" *Art History*, vol. 25, issue 5 (Dec. 2003), 622-648; Anne de Mondenard, "Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812–1882), critique d'art," *Études photographiques*, no. 8 (nov. 2000), 22-43.

道。同時，攝影影像的實用性，使其在真實與虛構、自然與人為、科學與藝術、藝術與商業之間的界線並不如同時期繪畫般二元對立，影像的定位和解讀實隨社會變遷、觀者實際需求、影像生產和接受脈絡之不同而有所改變。這與攝影影像本身兼具前述幾項對立概念的媒材本質有關，1840–60年間早期攝影論述混雜著真實與幻覺、自然與人工等不一致對立概念足以為證¹⁸。以攝影肖像為例，早年受過藝術和自然史雙重訓練的人像攝影師亨利·德·拉·布龍榭爾(Henri de la Blanchère, 1821–1880)在《攝影師的技藝》中透露掌握攝影術的兩大要訣，一是「所有細節完美、細膩的複製」，二是「如畫或藝術品般的靈活創作」，亦突顯早期攝影實同時涵蓋技術與藝術、寫實與寫意兩個對立概念的媒材屬性¹⁹。

當攝影在十九世紀下半葉介入藝術領域，其真正價值並未因機械複製性遭到全然抹滅，相反地，人們發現攝影精確細膩的圖像品質有助於科學和藝術教育推廣，甚至透過有技巧的人為操控，攝影也能具有藝術上的表現力。早期攝影在技術與美感、科學與藝術之間的交會與抗衡作用，反而有助於攝影媒材雙重屬性的發現與多方應用。尤其當攝影投入自我再現的視覺實踐，長久以來建構西方自我和主體性理論的二元對立項逐漸瓦解，過去建立在身體與心靈、外在與內在、表象與真實、個人相似性與社會類型性、主體與客體等二元辯證的再現命題始受質疑。其中關鍵在於1855年攝影快速商業化，攝影師不斷要證明自己同是藝術家的表現力遂與商業需求結合，朝向取悅大眾視聽的影像特效持續發展，影像的觀看經驗與再現框架廣泛被關注、視覺化，這些都讓人們體認到，所謂身份認同並非固著於單一、靜態的框架，意義是透過符號系統而產生，它是變動、多元的，各種有意無意的奇幻影像無形中擴展了視覺藝術的表現範疇與形式語彙²⁰。

四 攝影肖像對再現傳統的新銓：影像及其實踐

由於攝影是作者意志、光學鏡頭和時間片刻交集下的產物，它是攝影者透過機械之眼對自然的瞬間擷取，影像生產機具本身充斥著人為無法掌控的偶然與意外，很難全然套用於西方自古以來二元對立的再現論述。美國攝影評論家約翰·扎柯夫斯基

18 Mary Warner Marien, *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839-1900* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1997), 1-46.

19 Henri de la Blanchère, *L'Art du photographe* (Paris: Amyot éditeur, 1859), 98.

20 Graham Clarke, ed., *The Portrait in Photography* (London: Reaktion Books Ltd., 1992), 1-5.

(John Szarkowski, 1925–2007) 曾以「乾淨的白紙」來比喻攝影，強調它具有一種不留意與缺乏紀律的特質²¹。這點早在十九世紀中葉攝影介入藝術領域後很快被發現，甚至在世紀末彙整出一套具體可行的瞬時影像實踐方法廣為流傳。當攝影運用在自我肖像實踐時，早期攝影者也逐步體認到，被攝主體的姿態擺弄其實是其無意識與文化理想發生認同時的身體展現，其中牽涉主體與自我之間一種假定、異化的想像關係²²。攝影者所拍下的畫面不完全等同於她／他所欲呈現的自我理想典型，相機的觀看與攝影者想要的觀看並不全然對等。這些攝影者無意識捕捉到的意外影像反而成為打破攝影純粹客觀之鏡的洞口，讓人有機會一窺不受主體心智或意識操控下的身體慾望。

尤其1850年代攝影快速商業化後，部分業餘攝影家更樂將自拍像視為影像實驗場，有意無意之間產生不少鬼影重重、失焦變形的奇異之作。這些影像揭示出，視覺圖像與其對應物之間不再是建立在人眼固定觀看方式與再現法則上，一種純粹客觀的對應關係，過去被視為幻覺的、不真實的視覺殘像始受關注與重視，眼睛漸從向外探詢轉向反觀自身。身體是視覺得以實踐的生理基礎，也是視覺發生運作的空間場域，當時生理醫學影像甚至以相機機械之眼驗證身體脆弱、善感易變的一面²³。換言之，早期自拍像的再現機制確有從拍攝者主體有意識的虛構性演出，轉向相機客體無意識投射的趨勢，後者在世紀末甚至結合商業娛樂效果，引領快照般瞬時美學風潮。攝影因本身光圈、快門、鏡頭焦距、拍攝角度等機械因素，造成真實與再現剝離的媒材屬性，加速西方再現體系框裡與框外二元對立之消解。茲就目前所見早期自拍像溢出過去肖像美學和再現傳統之處分述如下：

(一) 鏡中倒影

舉例來說，1851年勒·格雷應帕瑪公爵夫人(Duchess de Parma)之邀為其王宮室內陳設拍照，目的在突顯金工名匠弗羅蒙-默里斯(Froment-Meurice, 1802–1885)家具做工之細緻華美。為求完整呈現梳妝台對稱結構，攝影師採正面取鏡，無可避免地在鏡中映射自己和相機倒影(1851, 圖6)。照片中光線是從梳妝台對面窗台照射進來，均勻的光線清楚呈現所有金工細節，透過鏡子依稀可見攝影者身後窗台所在牆面與窗外景深空間。畫面左側窗邊斜射入內的頂光打破原來完全對稱的構圖，同

21 John Szarkowski, *Photography Until Now* (New York: Museum of Modern Art, 1989), 103.

22 杜聲鋒，「拉康的無意識理論」，《拉康結構主義精神分析學》(臺北：遠流出版公司，1988)，頁112-122。

23 高燕，《視覺隱喻與空間轉向—思想史視野中的當代視覺文化》(上海：復旦大學，2009)，頁148-152。



圖6 古斯塔夫·勒·格雷(Gustave le Gray), 鏡中有攝影師映影的帕瑪公爵夫人梳妝台 (*La table de toilette de laduchessede Parme avec ombre du photographe dans le miroir*), 銀鹽相紙, 22.6×17.8公分, 1851, 巴黎法國國家圖書館藏



圖7 夏荷勒·溫特(Charles Winter), 王室城堡 (*Château imperial*), 蛋白相紙, 26×18.3公分, 1867, 史特拉斯堡現代與當代美術館藏

時又拉梳妝台金屬反光表面與背景的明暗對比。由於這張照片是以銀鹽相紙沖印，紙張特有的顆粒質感模糊了物象輪廓，強化光影層次的畫意效果，使得正面拍攝所產生的黑影缺陷不那麼明顯。此鏡中倒影究竟是出自攝影師主觀意願，亦或不經意造成，目前尚無史料，也很難單純就畫面所見論斷。據悉這張照片隔年在倫敦藝術協會(London Society of Art)展出，會中共展出784件以王室收藏肖像、雕塑工藝和建築遺跡為題的攝影影像，勒·格雷有五件展出，其中兩件同以梳妝台金工為題，顯示早期攝影在藝術品複製上兼具了紀錄與塑造的雙重功能²⁴。

類似情形亦可見1867年史特拉斯堡攝影師夏荷勒·溫特(Charles Winter, 1821–1904)接受王室委託紀錄羅漢宮(Palais Rohan)裝飾工藝之美，留下另一更具存在感

24 Denis Canguihem, "L'Autoportrait accidentel," in *Le Photographe photographié*, 62; 關於1852年倫敦藝術協會Le Gray展品清單，引 [http://peib.dmu.ac.uk/itemphotographer.php?photogNo=232&orderby=coverage&photogName=Le+Gray%2C+Gustave+\(1820-1884\)](http://peib.dmu.ac.uk/itemphotographer.php?photogNo=232&orderby=coverage&photogName=Le+Gray%2C+Gustave+(1820-1884)), (瀏覽日期：2011/12/24)，或參酌Roger Taylor, ed., *Photographs Exhibited in Britain, 1839–1865: A Compendium of Photographers and Their Works* (Ottawa: National Gallery of Canada, 2002).



圖8 迪德立(A. A. E. Disdéri),
自拍像 (*Autoportrait*),
蛋白相紙,約9×5.5公分(名片卡),約1854-55,巴黎法國國家圖書館藏

圖9 迪德立(A. A. E. Disdéri),
自拍像 (*Autoportrait*),
蛋白相紙,9×5公分(名片卡),約1860,巴黎法國國家圖書館藏

的自我再現(1867,圖7)²⁵。溫特的巨大黑影明顯到無論是他本人或委託者都無法忽視的地步。相機位於畫面正中央,鏡頭反光幾乎就落在大廳天花板與地平面透視線在遠方交集的消失點上,相機黑影與天花板自然接合,陰影處甚至出現加強暗部的繪畫性筆觸,以消彌大面積黑影的唐突感。上述構圖與空間透視的細膩考量足以見得,這位早年受版畫訓練,爾後長期投入攝影實踐的職業攝影師,試圖兼顧被攝對象如實呈現與畫面藝術性。他這樣做除了滿足雇主預期心理,也彰顯出將自身堂皇入鏡的作者意識。這種寓真實於虛幻的自我再現手法似乎更適切於攝影此一創作媒材,原因在於攝影作為藝術文件,它在時間與空間上「此曾在」的影像本質,使得攝影師的鬼魅倒影既是一種藝術表現手法,亦是其真實存在形跡。類似曖昧混同的表現手法在世紀末更層出不窮,顯示在十九世紀下半葉再現的概念已發生某種程度轉變、擴充,幻覺逐漸被納入表象再現之中,真實即虛構,兩者不再有明確分野。

(二)局部切割的影像

技術再如何精湛、名聲再大的專業攝影師也無法完全掌控攝影實踐中所有時間與空間變因,這些無法預期、無可避免的意外,將瞬息即逝的生命之軀化為影像的永恆印記,它所突顯的正是攝影作為真實形跡的媒材特性。1860年代以獨創名片卡攝影

25 Sylvain Morand, ed., *Charles Winter photographe. Un pionnier Strasbourgeois, 1821-1904* (Strasbourg: Musée de Strasbourg, 1985), 33.



圖10 迪德利(A. A. E. Disdéri)，與愛犬Corral合照的自拍像 (*Autoportrait avec Corral*)，蛋白相紙 8×12公分(名片卡)，約1860，巴黎私人收藏



圖11 皮耶賀-路易·皮爾森(Pierre-Louis Pierson)，卡司迪里翁女伯爵 (*La Comtesse de Castiglione*)，銀鹽相紙/紙基負片，1863-66，寇瑪安特林登博物館藏

肖像(*carte-de-visite*)大發利市的迪斯德利，其工作室出產照片在經過標準作業流程規格化管控下很少出錯，幾乎所有人像都是主題對焦清晰、構圖平穩完整，符合拍攝者專業知識和被攝者預期心理的「正確」之作(約1854-55，圖8)。不過，迪斯德利偶有一、兩張脫離常軌之劣作，1858-1862年間為商業宣傳拍攝的名片卡自拍像難得出現身體局部被裁切的不完整表現，印證攝影師的觀看與鏡頭的觀看確時有落差(圖9)。另外，在與愛犬Corral合照的自拍像(約1860，圖10)中，迪斯德利一反常態地將自己放在焦距以外的邊緣位置，他的影像比狗，甚至比作為配件的椅子都還要模糊不清，身體有一半被景框切割在外。他口中咬著餅乾，右手高舉食物吸引狗的注意，左手拿著玩具耐心等待的神態，反而讓我們難得窺見這位熟悉角色扮演，始終戴著面具示人的專業攝影師，私底下比較輕鬆、自在的真性情。

(三)時間延滯的影像

早期攝影階段，由於曝光時間精準度的掌握困難，很容易造成快門時間延滯、主題失焦之缺憾。拿破崙三世御用攝影師皮爾森受雇為卡司迪里翁女伯爵所攝人像多以精心設計的場面調度、影像細膩和色調層次豐富著稱，展現被攝者與攝影師之間完美無間的合作關係，但偶爾也有兩人無法掌控的意外發生。以1863-66年間女伯爵肖像照(圖11)為例，畫面上除了主角女伯爵、配角小女孩外，並無太多佈景、道具。單純深



圖12 皮耶賀-路易·皮爾森 (Pierre-Louis Pierson), 側躺的卡司迪里翁女伯爵 (*Comtesse de Castiglione reposante*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 1861-67, 寇瑪安特林登博物館藏

色背景與女爵身上黑色絲綢禮服連成一氣，突顯其豐滿、白晰身軀，以及透過鏡子直視觀者的觀看主題。但女孩模糊的右手和頭部卻破壞女伯爵原初構想，她雖依照囑咐雙眼直視鏡頭，卻不自覺晃動頭部和身體，似乎對自己被攝入鏡有些猶疑，展現孩童面對鏡頭陌生、不自然，甚至帶點抗拒的潛在心態。類似情形亦可見 側躺的卡司迪里翁女伯爵（1861-67，圖12），女爵依照當時蔚為風尚的馬車名媛裝扮入鏡，她身穿波浪狀白色禮服，側躺在沙發上，雙眼望著鏡頭，嘴角輕咬右手手指，眼神和動作都充滿挑逗意味²⁶。相較於熟悉在鏡頭前擺弄肢體語言的女主角，畫面左側女僕因為動作不經意變換而產生多重鬼魅影像，相較於女伯爵面對鏡頭泰然自若的做作演出，一般人面對鏡頭時不自然僵硬神態形成鮮明對比，相機的機械之眼反而不經意捕捉到意識之外的瞬間真實。

囿限於拍攝技術與工具，業餘攝影家失誤之作更是不勝枚舉。法國作家維克多·雨果 (Victor Hugo, 1802-1885) 在1852-55年間流亡海外，暫居英倫外海傑西島，與兩子夏荷勒·雨果 (Charles Hugo, 1826-1871)、弗朗索瓦·維克多·雨果 (François-Victor Hugo, 1828-1873) 和友人奧古斯特·瓦克里 (Auguste Vacquerie, 1819-1895) 合作拍攝近350張流亡者系列照片，目的在透過影像和詩文的出版，為其政治

26 Pierre Apraxine & Xavier Demange, "La Divine Comtesse": *Photographs of the Countess de Castiglione* (New Haven & London: Yale University Press; New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000), 58.

理念發聲，並確保流亡期間的經濟來源²⁷。這些照片多半由他指揮攝影家如何取鏡，自導、自演而來，經常採同一動作連續拍攝。儘管掌鏡者不同，有時是由夏荷勒所拍，有時是瓦克里，但所呈現的作家形象與畫面構圖卻異常一致。在流亡者之崖上，攝影師慣取中景，透過質感斑駁、造形險峻的岩壁，映襯作家桀傲不馴的表情和遺世獨立的身影。長時間固定動作對雨果而言是吃力的，而夏荷勒對於密集為父親拍攝類型化人像略顯疲乏，不時拍出在決定性瞬間之前或之後未臻理想的影像。它們在影像品質上偶有瑕疵，跳脫拍攝者原本設定框架，使影像主題與再現表象產生剝離，尤顯生動真實。這位意志堅定的思想巨人時而呈現隨年齡變化的猶疑神情，時而呈現出長期逃亡的疲憊倦容，這些光影忽明忽滅、身體扭曲變形、眼神空洞失神的自拍像在過去甚少流傳，如今反而成為呈現作家生命歷程心境轉折的圖像資料，真確性更勝反覆借用現代藝術家象徵符碼，宣揚類型化的異議份子公眾形象(1854, 圖13)²⁸。

(四) 展現攝影特性的實驗性影像

瓦克里是傑西島攝影工作室中一位長期不受關注，表現卻異常突出的業餘攝影家。他與大文豪雨果交情匪淺，他掌鏡拍攝其流亡者之崖系列作品，也為雨果夫人和次女阿戴拉(Adèle Hugo, 1830–1915)拍攝不少別於常態的私密家庭照。其中最值得興味的是那些純粹玩弄影像趣味的自拍像，展現他對影像敏銳的感性與表現力。他以自己身體為範本，積極嘗試鏡頭長短與畫面構圖、光圈對焦與快門速度、光線差異與明暗色調的各種影像實驗。與夏荷勒相較，瓦克里的攝影實踐反而更具創作自主權，不時跳脫集體合作機制下共通的再現模式。同樣是以側臉為題的自拍像，有時他會採文藝復興古典側身胸像形式，打光均勻、面無表情地客觀再現自身的外在特徵(圖14)，有時雖採類似角度和構圖拍攝，卻故意將鏡頭拉近，局部打光，造成畫面中央的頭部些微放大變形，加強空洞表情的戲劇張力(圖15)。有時他還將身體搬正，右臉依舊望向景框外緣，但因相機放在被攝者胸前相當近的位置，使得影像的透視空間因鏡頭位置太近而顯得扁平，胸和頭的大小比例因而失真(圖16)。此外，在拍攝常見四分之三側面胸像時，他將相機放在與頭部同高的位置，透過鏡頭修正，展現身形特別細瘦的視覺魔法(圖17)。和雨果父子不同的是，瓦克里的自拍像並非意在形塑符合社會類型的自我形象，他關注的是影像本身的視覺特質，並盡可能把握這些不同變因對於

27 Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, "L'atelier de photographie de Jersey," in Madeleine Blondel et Pierre Georget. *Victor Hugo et les images* (Dijon: Aux Amateurs de Livres, 1989), 185-186.

28 Denis Canguihem, "L'Autoportrait accidentel," in *Le Photographe photographié: L'Autoportrait en France, 1850–1914*, p.62.

專題：美術館的當代性



圖13 夏荷勒·雨果(Charles Hugo)，雨果左側坐像
(*Victor Hugo assis, profil gauche*)，銀鹽相紙 / 紙基
負片，9.4×7.8公分，1853-55，巴黎奧賽美術館藏



圖14 奧古斯特·瓦克里(Auguste Vacquerie)，右
側臉的自拍胸像 (*Autoportrait en buste, profil
droite*)，銀鹽相紙 / 紙基負片，9.7×7.9公分，
1853，巴黎奧賽美術館藏



圖15 奧古斯特·瓦克里(Auguste Vacquerie)，右
側臉的自拍胸像 (*Autoportrait en buste, profil
droite*)，達蓋爾版，9.7×7.2公分，1853，巴黎雨果
之家藏



圖16 奧古斯特·瓦克里(Auguste Vacquerie)，右
側臉的自拍胸像 (*Autoportrait en buste, profil
droite*)，銀鹽相紙 / 紙基負片，11.3×8.4公分，
1853，巴黎奧賽美術館藏



圖17 奧古斯特·瓦克里(Auguste Vacquerie), 四分之三側身的自拍胸像 (*Autoportrait en buste, assis de trois quarts, la main à la tempe*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 10×7.7公分, 1853, 巴黎奧賽美術館藏



圖18 奧古斯特·瓦克里(Auguste Vacquerie), 手肘撐在草堆上、雙眼緊閉的自拍像 (*Autoportrait les yeux clos, accourde à un talus d'herbes*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 10.1×7.6公分, 1853, 巴黎法國國家圖書館藏

再現主題所可能造成的改變、修正或美化效果,因此畫面上常出現出其不意的奇異影像。手肘撐在草堆上、雙眼緊閉的自拍像(1853,圖18)即為一例,瓦克里原本是要拍攝自己閉眼趴在草地上,陽光灑在身上閒適自得,人與自然融為一體的畫面。由於鏡頭刻意拉近之故,人物身體比例因透視造成扭曲變形,位於對焦中心的頭部和草堆尤顯巨大、清晰,景深之外的右手臂突然萎縮、模糊,遠方背景或許因為風吹草動的關係,影像含混不清,甚至微光閃閃、連成一線,造成意想不到的動態錯覺,與寫實、精確的前景自然區隔,切割出前、後兩個真實與虛構相互對立且並存的世界。另外,由於按下快門的時間不夠精準,圖中攝影者既非睜眼,也非閉眼,而是雙眼微張,彷彿做白日夢般,沈浸於自我沈溺的幻想世界。

這些詭異不卻失娛樂效果的意外影像在1850、60年代商業利益考量下,逐漸發展成一種新的視覺愉悅,各種新奇有趣、魔術般、雜耍式的自拍像數量漸增,攝影師穿著奇裝異服,以視覺特效吸引大眾注意。誇張逗趣的攝影師自拍像好比當時流行的

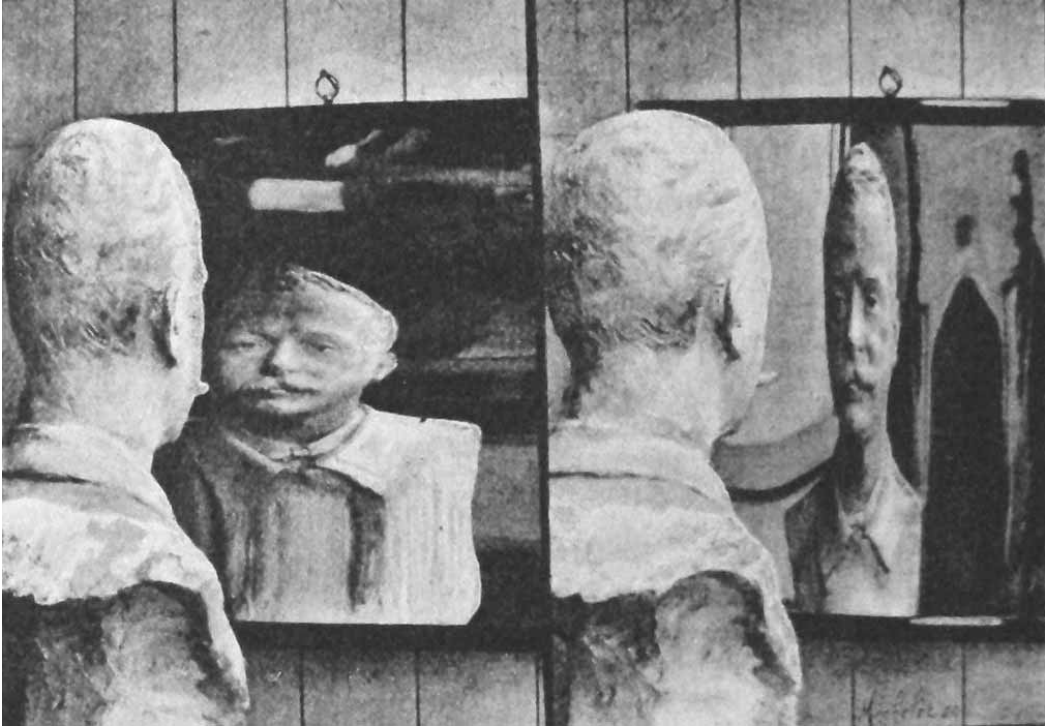


圖19 諷刺漫畫攝影，摘自《攝影娛樂》(1891)，圖例91

「人像速寫」(portrait-charge)²⁹，它們置於林蔭大道相館入口櫥窗內，或掛在會客大廳牆面上，取悅等候拍照的中產階級顧客。很少商業攝影師能獨立於這股喜劇化自拍潮流外，攝影成為提供視覺娛樂和生活幽默的大眾媒介，引領1880年業餘攝影崛起後的發展趨勢。十九世紀末葉市面上甚至出現製造視覺特效的娛樂攝影簡易技術指南，專門教導業餘攝影者如何利用攝影的真實謊言，取悅親友、矇騙世人(1891，圖19)。原本純屬意外的技術失常成為攝影者有意識下的一種品味選擇，預示著世紀末即興瞬時攝影美學的普遍流行。

法國攝影史家克雷芒·謝魯(Clement Chéroux, 1970–)自1990年代開始關注攝影史中那些過去被認為是技術缺陷，卻異常有趣的「失誤影像」(fautographie)³⁰。這些影像亦或主題偏離畫面重心、模糊難辨、構圖突兀，亦或多重影像疊合，甚至出現作者不在場的情形，畫面瀟灑著怪異、詼諧氛圍，開啟觀者無限想像。弔詭的是，這些自

29 人像速寫是十九世紀諷刺漫畫中常見肖像形式，以頭大身小的身體比例和極度誇張的五官特徵，捕捉人物外在特徵，並配合相關軼事和傳記敘述，凸顯其內在性格，結合諷刺漫畫誇張表現與攝影表象記錄的名人人像速寫，在當時蔚為流行。

30 Clément Chéroux, *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique* (Crisnée: Yellow Now, 2003), 21.

拍像在視覺表現上的不明確性，反而讓人更能感受到影像與真實之間的雙重矛盾。自然一方面可直接經由影像表象去感知，另一方面亦可透過藝術表現而被獲得。這兩種感知自然真實的方法在過去是完全重疊的，然而攝影卻使它們發生斷裂，尤其是在意外失誤影像中，這種斷裂又更明顯地被強調著。肖像需求量暴增加速攝影作為一種視覺革新的取向，它突破身體慣常的再現成規，意味著當時攝影不再只為科學服務，同時也為藝術服務，影像的「真實」概念逐漸向「幻覺」移轉、擴充，最後將後者涵蓋其中，兩者混而為一，影像所見即為真實。

五、十九世紀觀看和自我的雙重性

這股寓真實於幻覺的視覺追求可溯及攝影發明以前的觀看文化。早在攝影發明之初，人們已意識到影像與其再現機制之間存在著看似相互對應、實則意外橫生的複雜關係。以筆名「冠軍」深受巴黎藝文界和普羅大眾喜愛的諷刺漫畫家卡姆（Cham，原名Charles Amédée de Noé，1818–1879）在1840年攝影術公開不久後推出以攝影師為主角的連環漫畫《喬巴先生故事集》（*Histoire de M. Jobard*），書中戲諷攝影師因為無知或疏忽而引發各種災難。其中一張描繪攝影師在按下快門時天空本有一小片白雲，最後得到的竟是靛黑影像，讓他懊惱不已。他的敘事方式相當特殊，他採雙連屏形式，將同一時間兩個不同情境同時呈現在畫面上，右圖是滿臉狐疑的作者，左圖為其失敗作品，前者是對影像接受／觀看機制的描繪，後者是對失誤影像的忠實複製（圖20）。畫家透過影像製作過程與成果的左右併置，配合文字說明，對於早期攝影普遍被認為是自然如實複製的媒材本質提出辯駁，或許可看成是當時社會大眾在面對攝影新媒材震盪西方再現體系時一種內在焦慮的投射。瑞士藝術史家維克多·斯托伊奇塔（Victor I. Stoichita，1949–）甚至將左方黑色方塊視為二十世紀馬勒維奇（Kasimir Malevitch，1879–1935）極限主義繪畫之先聲³¹。斯托伊奇塔的大膽推論係立基於攝影有助現代繪畫跳脫過去再現傳統的脈絡而來，藝術家不再將擬真、幻覺主義式的真實再現等同於自然本身，兩者發生明顯斷裂。諷刺漫畫家冠軍以誇張手法表現此一分裂，並以意象鮮明、看似突兀的黑色方格刻意突出影像的再現框架。

有關十九世紀通俗藝術的觀看經驗，英國文化研究學者強納森·柯拉瑞（Jonathan Crary，1951–）追溯攝影發明前的視覺文化，進行考古學式脈絡分析。他

31 Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow: Essays in Art and Culture* (London: Reaktion Books Ltd., 1997), 189.

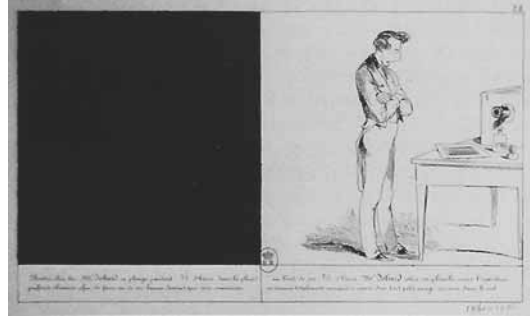


圖20 卡姆(Cham,原名Amédée de Noë),摘自《喬巴先生故事集》(*Histoire de Monsieur Jobard*, 1840)圖版28, 蝕刻版畫, 1839

圖21 奧林匹亞·阿瓜多(Olympe Agauado), 工作室中的自拍像 (*Autoportrait dans son atelier*), 銀鹽相紙, 14.2×10.3公分, 約1853, 巴黎法國國家圖書館藏

以魔術幻燈(magic lantern)、立體鏡(stereoscope)、環景畫幕(diorama)等製造視覺奇觀的光學儀器為例,闡述這些機具不只讓觀者彷彿身歷其境,體驗奇幻的錯覺世界,也讓觀眾瞭解幻覺如何產生的過程,並為之著迷不已³²。觀者同時佔有兩個觀看位置:一是認同於封閉、未經中介的幻覺世界,另一是注意到光學儀器的存在,從中瞭解這些觀看經驗是如何透過機械裝置去建立起此一統的奇觀世界。觀者不僅親身擁有觀看經驗的主觀感受,還能從旁觀者的外部角度來檢視觀看經驗本身。換言之,十九世紀視覺文化的特徵在於,人不只是被視覺再現的表象物本身所吸引,還包括製造真實幻象的再現機制。

觀看經驗的相對化或許可說明十九世紀下半葉,將再現機制一併入鏡的自拍像數量遽增之因。將攝影當成娛樂消遣的貴族業餘攝影家歐林·阿瓜多(Olympe Agauado, 1827-1894)在 工作室中的自拍像(圖21)中以個人工作室為拍攝場景,室內空間寬闊,布幕呈灰色浮雕效果,外框泛著玻璃光澤,畫面右邊第二組人物出現在繪有擬真柱廊掛幕背後,身影模糊難辨,推斷可能是工作室助手,代表其在整個拍攝過程中的次要角色。此外,與攝影光學作用有關的鏡頭、蛇腹、案箱等機具置於案

32 Jonathan Crary著,蔡佩君譯,《觀察者的技術:論十九世紀的視覺與現代性》(臺北:行人出版社,2007),頁157-214。



圖22 德·托貝榭 (De Torbechet), 手握腦袋、鏡中映影的自拍像
(*Autoportrait tenant sa tête avec son double dans le miroir*), 蛋白相紙, 9×5公分(名片卡), 約1860, 巴黎法國國家圖書館藏

上,這種再現形式乃借自畫像常用視覺隱喻,畫面物件係作為象徵攝影師身份之附屬物。作者刻意將鏡頭拉遠,畫面上除了攝影師本人,還容納整個攝影棚拍照場景,包括:擬真的室外風景畫幕、自然採光的透明天花板、移動式掛幕架、幕後攝影助理等,讓觀者不得不意識到整個攝影實踐的再現結構,其中反光的金屬掛桿除了區隔再現結構的內外空間,又在景框內形成另一景框,突顯這位熟悉視覺語言的業餘攝影玩家在場面調度上獨具巧思,使整件作品猶如攝影的寓言式再現。這種處理一方面削弱過於對稱的中軸佈局,同時又突顯自拍影像人工化與戲劇性的本質。作為上流社會一員,阿瓜多呈現出一脆弱的公共空間,他將自己同時置於鏡頭之前與鏡頭之後的兩個世界,展現出自己在公眾性與私密性之間過渡的身份認同。此再現模式似乎也應合十九世紀閒遊者 (*flâneur*) 社會的現代視覺性,被攝者既是融入其中,卻又彷彿置身事外,畫面刻意營造的場面調度,弔詭地兼具自我顯現和自我迴避的雙重性。

職業攝影師部分可以1860年代商業攝影公司Allain et Cie推出的名片卡人像照為例,其首席攝影師德·托貝榭 (De Torbechet) 以攝影師、藝術家、雜耍者為題,大玩鏡像與分身的影像遊戲,他將當時攝影相關隱喻或概念全都融入這張名片卡自拍像中,宣揚自身作為一商業攝影師兼具技術與藝術的專業形象,再現手法頗具原創性。

專題：美術館的當代性

手握腦袋、鏡中映影的自拍像（約1860年，圖22）以影像合成手法，呈現當時攝影師對於影像與真實、建構與解構的雙重操控。鏡中映射的攝影師自信地面向觀者，他正如當時大眾媒體塑造之攝影師公眾形象，是一位成功的社會新貴，他被鏡框／景框所框取，在名片肖像內形成另一張名片肖像，以框中框形式提醒觀眾圖像再現的虛構本質。鏡裡與鏡外的攝影師形象完全無法對應，再度印證影像在真實與再現之間的斷裂。鏡子對面攝影師處於看似真實，實則荒謬的虛構情境，他左手捧起自己腦袋，右手拿著彎折紙刀，若有所思地注視手中雙眼閉閤的頭顱，似乎在思索如何透過影像再現自身，讓靈魂起死回生。整個畫面是利用數張底片合成而來，無異是早期攝影實踐的最佳寫照，它道出攝影本質的雙重矛盾，攝影師既是以手勞動的技術工匠，也是以腦創造的藝術家，而攝影實際上是建立在現實真確性上的視覺謊言。

這些細節都在提醒觀者再現框架無所不在，影像乃虛構真實的矛盾本質。再則，攝影師以框中有框、層層疊疊卻裡外不一的空間配置，間接破除西方圖像世界框架內外、壁壘分明的再現傳統，同時也意味著西方肖像與再現課題中有關自我與他者、主體與客體、可見與不可見等二元對立項一致性的消解。自古以來西方有關自我再現的討論一直圍繞著自我／他者、自律性／他律性、內在真實／外在表象、主體／客體的二元論證。當十九世紀攝影介入自我再現的視覺實踐後，過去那些形成自我主體性的二元對立項，因為觀看經驗的相對化，使得自我異化的概念漸獲討論與確立。雖說自我是由主體所認知的我形構而來，但我卻又無可必避免受到身體需求和社會意識的制約，自我的形構實離不開「想像的他者」，自我只是主體透過其諸多表現者而投射出來的一個「影象」。意即，自我唯有通過「想像的他者」之目光才能獲其意義與價值³³。無怪乎十九世紀末象徵主義詩人藍波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）遂生《我即他者》（*Je est un autre.*）詩作³⁴，一方面揭示當時人們在思索個人主體性問題時已意識到自我的分裂，另一方面亦陳述人並非自我的主體，而是被文字、影像、社會所制約、製造或操控的客體。

現代自我的概念在十九世紀下半葉得以成形，攝影實扮演舉足輕重的積極角色。深究其因，攝影影像係映照主體自身形象之鏡像的媒材本質正是關鍵，攝影的快速流行促成精神分析理論家賈克·拉岡（Jacques Lacan, 1901-1981）所言自我形成鏡

33 杜聲鋒，《拉康結構主義精神分析學》，頁116。

34 Chaké Matossian, "Car c'est moi que je peins," in Luis Serpa, *"Je suis un autre," de Rimbaud* (Lisbon: Galeria Cómicos / Luis Serpa, 1990), 22-23.

像階段的異化作用，自拍像中攝影者的鏡中映影無異是自我在對「想像的他者」有所認知前提下，將自身與鏡中他者形象同一的結果。反之，透過自拍像中想像的他者的形象而達到自我身份之辨認和確定，於是這個自我總是，也是另一個自我 (alter ego)，是受他人話語的無意識驅使下的主體，實為後現代思想提出「主體互為性」(intersubjectivity) 一說對現代主體哲學之修正³⁵。

六、結論：由不可見的景框內部邁向可見邊際之自我再現

1880年代業餘攝影普及前的早期自拍像交雜著象徵性與意外性的自我演出，這與攝影本身雙重矛盾的媒材屬性有關。關於這點，美國攝影史家亞藍·查騰柏格 (Alan Trachtenberg, 1932-) 以「面具」(mask) 與「臉」(face) 之喻，闡釋早期攝影肖像的雙重性³⁶。前者強調攝影作為一象徵性文化圖像，它是對現實的選擇性記錄，作者透過景框內人物表情、姿態、服裝、道具、背景等場面調度，及底片裁切和局部縮放處理，甚至照片沖印品質與版面編排進行嚴格控制，目的在將影像化為透析被攝者內在性格之窗，以應合自我與他者共謀下的自我意識。景框內所有關於自我的角色模擬和形象塑造，無論是按下快門前的場面調度，亦或底片顯影、特定時空情境化為具體實物時所有的視覺加工，都是藉由人為的協調、偽裝或遮掩，企圖產生某種意義框架，好讓觀者去捕捉隱藏在影像自身之外，卻直指畫面中央那不可見的真理再現主題。在此閉鎖的景框空間內，所有視覺元素彷彿都在要求可被觀者既有知識閱讀，具有純粹化、稀釋化、限定化的傾向；後者強調攝影作為一實物圖像，它在瞬間將經驗轉換成影像，是對變動現實的隨意框取，因此常呈現肢體不全的畫面構成，或以模糊影像捕捉現實在時間之流中持續行進的形跡。藉由臉部和身體在鏡頭前的映射突顯個人相似性，讓觀者跳脫景框中央不可見之再現意義的追尋，關注景框邊緣可見之現實表象本身。

然而，攝影影像同時作為再現記號與真實形跡的媒材本質，模糊了過去圖像再現藝術框架內外的明確分界。它既屬西方再現體系的景框之內，又將景框之外投射其中，使圖像解讀朝向表層與邊際地帶無盡綿延，其中蘊含不同元素之間無可化約的相

35 Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du 'Je' telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique(1949)," *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966), 70.

36 Alan Trachtenberg, "Looking at Identity: Reflections on the Daguerrean Mystique," in Graham Clark, ed., *The Portrait in Photography*, 190-192.

專題：美術館的當代性

互關係。它也使得攝影肖像實踐的主客體獲得重新審視，影像不只是一個人外在形象的客觀複製，它同時是一種虛構，或是一部戲劇，透過影像，被攝者或世界開始演出，並強行置入攝影這個親暱的共謀空間中，與它配合，同時保持沈默。相機是一再現邏輯，也是一系列物質運作，它在流動的記憶與停滯的悼念、意識與非意識之間擺盪，自拍像成為紀錄攝影者存在於真實與虛構之間的文件。透過攝影技術操作下的非真實演出，以及影像對於現實切片式的擷取，攝影既是自然最純粹、也最人為的展示³⁷。

當攝影介入藝術領域並快速結合其他社會實踐，觀者不但明顯意識到景框作為再現之窗的真實虛構性，更發現過去為求再現真理而存在的圖像藝術，其中實隱含許多無法以化約的語言記號完全表達或轉譯之物，即法國解構主義思想家雅克·德希達（Jacques Derrida）在《畫中真理》（*La Vérité en peinture*, 1978）中所稱「遺跡」或「剩餘物」（*leipsomena, remains*），意指超出畫面話外之意或真理再現的「物自身」（*d'être soi-même, the thing itself*）³⁸。於是，以往所謂畫面特質或風格的單一性遂一分为二，對於任何化約語言中必然包含隨機與偶然性的重新發現，加速了十九世紀下半葉表象與真實的記號系統發生鬆動。圖像藝術所追求的真理不再是畫中再現之物，而是與真理相似的分身，包含真理的反射與寓言。

早期攝影論述中攝影影像既是自然的複製，同時也是自然分身的雙重辯證，的確在世紀末美學傳統「去議題」的過程中發揮一定作用，它有助於自我肖像從封閉、向內的虛構空間中獲得解放，向外開展出原本就是無界線、無定點的人的視野。景框是封閉的、靜態的，邊際卻是開敞的、動態的，兩者皆存在於早期攝影肖像的影像實踐和論述之中。換言之，攝影自身的媒材屬性促使西方再現傳統得以開展出相對的界外之域，趨於向外延展、飽和、開放的能動空間。自此圖像的討論和創造不再侷限於框內或框外的一致性，反而是要破除景框內外的界線，專注於框架自身，由此探究影像特質如何形成或消失的生成變化或跨界狀態才是論證重點。

早期攝影師自拍像在框內與框外、真實與再現之間滑移的不確定性，或許可藉助德希達在《畫中真理》中從外緣（*bord*）與界外（*hor d'œuvre*）的角度，提出「邊界」（*parergon*）一詞來理解，邊界的問題性逐漸取代景框成為再現核心課題。德希達所

37 Jean Baudrillard, "Photography, Or the Writing of Light," *Impossible Exchange* (London: Verso, 2001), 139.

38 Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. by Geoff Bennington & Ian McLeod (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1978), 5.

謂的「邊界」具有某種表層厚度，它不僅區隔作品本身與其內在，也分出它與其外緣，作品的邊界，包括：標題、簽名、外框、博物館、市場、論述等過去那些隱然不可見的外緣面向界定了作品的內在主題。換言之，作品的意義是取決於符號在藝術環狀系統中的相對位置。那些被放在作品可見邊緣與不可見中心之間的分界，才是界定影像意義為何的決定性關鍵。攝影的出現使得過去以框架內外的論述形式作為創作前提的藝術生產受到挑戰和質疑，卻也無形中擴大了圖像藝術的論述範疇和再現本質。攝影影像不只是真實再現之物而已，它更是與真實相似的分身，作品自身就是它的邊界，唯有超越所有經過化約的語言論述框架，直接呈現經驗本身，才能破除自康德以來框內與框外二元對立的啟蒙哲學和傳統藝術史觀，使意義或真理的探求成為可能。

專題：美術館的當代性

參考書目

史料

Andrews, Ambrose. *The Photographic Art Journal*, vol. 5, no. 1 (Jan. 1853), 33-36; no. 2 (Feb. 1853), 104-109.

Blanchère, Henri de la. *L'Art du photographe*. Paris: Amyot éditeur, 1859.

Lacan, Ernest. *La Lumière* (1876), 182-84.

Wey, Francis. "Théorie du Portrait," parts 1 & 2, *La Lumière*, n° 12 (27 Avril, 1851).

專書

林志明。在指認與認同之間擺盪的攝影肖像，曾曬淑編，《藝術與認同》。台北：南天書局，2006，頁174-76。

杜聲鋒。拉康的無意識理論，《拉康結構主義精神分析學》。台北：遠流出版公司，1988。

高燕。《視覺隱喻與空間轉向—思想史視野中的當代視覺文化》。上海：復旦大學，2009，頁148-152。

Jonathan Crary 著，蔡佩君譯。《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》。台北：行人出版社，2007。

簡伯如。19世紀攝影師自拍像中的藝術家形象。《史物論壇》，第6期。台北：國立歷史博物館，2008年8月，頁37-62。

Apraxine, Pierre, eds. *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

Apraxine, Pierre et Xavier Demange, "*La Divine Comtesse*": *Photographs of the Countess de Castiglione*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

Aubenas, Sylvie et Anne Biroleau, eds. *Portraits/ Visages 1853–2003*. Paris: Bibliothèque Nationale de France/Gallimard, 2003.

Bagué, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

Bajac, Quentin, Denis Canguilhem et Sylvie Aubenas, eds. *Le photographe photographié: L'Autoportrait en France, 1850-1914*. Paris-Musées: Maison Européenne de la Photographie, 2004.

Bajac, Quentin, ed. *Tableaux vivants: Fantasies photographiques victoriennes, 1840–1880*. Paris: RMN, 1999.

Baldwin, Gordon, ed. *Gustave le Gray, 1820-1884*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.

Baudrillard, Jean. "Photography, Or the Writing of Light." *Impossible Exchange*. London: Verso, 2001, 139-147.

Billeter, Erika, ed. *Self-Portrait in the Age of Photography*. Lausanne: International Center of Photography, 1985.

Bonnafox, Pascal. *Les Peintres et L'Autoportrait*. Genève: Skira, 1984.

Bonnafox, Pascal. *Moi: Autoportraits du XXe siècle*. Paris: Skira / Musée du Luxembourg, 2004.

Castiglione. New Haven & London: Yale University Press; New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

Chevrier, Jean-François, et Jean Sagne. "L'autoportrait comme mise en scène." *Photographies*, no. 4 (avril 1984), 44-82.

Clair, Jean, ed. *L'Âme au corps: Arts et sciences 1793–1993*. Paris: Réunion des Musées, 1994.

Clarke, Graham, ed. *The Portrait in Photography*. London: Reaktion Books Ltd., 1992.

Clément Chéroux, *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée: Yellow Now, 2003.

Denton, Margaret. "Francis Wey and the Discourse of Photography as Art in France in the Early 1850s: 'Rien n'est beau que le vrai; mais il faut le choisir.'" *Art History*, vol. 25, issue 5 (Dec. 2003), 622-648.

Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*, trans. by Geoff Bennington & Ian McLeod. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1978.

Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality*. New York: The New Press, 1988.

Hambourg, Maria Morris, Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, eds. *Nadar*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

Kozloff, Max. *The Theatre of the Face: Portrait Photography since 1900*. New York: Phaidon, 2007.

Lingwood, James. *Staging the Self: Self-Portrait Photography, 1840–1980*. London: National Portrait Gallery, 1986.

Maddow, Ben, ed. *Faces: A Narrative History of the Portrait in Photography*. Boston & New York: Graphic Society, 1977.

Marien, Mary Warner. *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839–1900*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1997.

McCauley, Elizabeth A. E. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1841–1871*. New Haven & London:

- Yale University Press, 1994.
- Mondenard, Anne de. "Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812–1882), critique d'art." *Études photographiques*, no. 8 (nov. 2000), 22–43.
- Morand, Sylvain, ed. *Charles Winter photographe. Un pionnier Strasbourgeois, 1821–1904*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 1985.
- Roche, Denis et Alain Sayag, eds. *Autoportraits photographiques*. Paris: Centre Georges-Pompidou/ Éditions Herscher, 1981.
- Schaffer, Jean-Marie. "La photographie entre vision et image," ed. by Valérie Picaudé & Philippe Arbaïzar, *La Confusion des genres en photographie*. Paris: Bibliothèque Nationale de Paris, 2001.
- Serpa, Luis. *Rimbaud*. Lisbon: Galeria Cómicos / Luis Serpa, 1990.
- Sobieszek, Robert A. ed. *Ghost in the Shell: Photography and the Human Soul, 1850–2000*. Cambridge, Mass.: Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art & MIT Press, 1999.
- Sobieszek, Robert A. *The Camera I, Photographic Self-Portraits from the collection of Audrey and Sidney Irmas*. L. A., Calif.: Los Angeles County Museum; New York: Abrams, 1994.
- Stoichita, Victor I. *A Short History of the Shadow: Essays in Art and Culture*. London: Reaktion Books Ltd., 1997.
- Szarkowski, John. *Photography Until Now*. New York: Museum of Modern Art, 1989.
- Tisseron, Serge. *Le Mystère de la chambre claire. photographie et inconscient*. Archimbaud: Les Belles Lettres, 1996, 18–30.

圖版引用文獻出處

- 圖1 納達(Félix Nadar), 自拍像 (*Autoportrait*), 銀鹽相紙, 23.5×17.8公分, 1854–1857, 巴黎法國國家圖書館
- 圖2 納達(Félix Nadar), 雙臂交叉的自拍像 (*Autoportrait des bras croisés*), 銀鹽相紙, 24.5×15.3公分, 1856–1858, 巴黎奧塞美術館
- 圖3 納達(Félix Nadar), 自拍像 (*Autoportrait*), 銀鹽相紙, 23.6×18.7公分, 1856–1858, 巴黎奧塞美術館
- 圖4 古斯塔夫·勒·格雷(Gustave le Gray), 工作室前的自拍像 (*Autoportrait avant l'atelier*), 約1851–1854, 圖版出自Gordon Baldwin, ed. *Gustave le Gray, 1820–1884*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002, p. 33.
- 圖5 古斯塔夫·勒·格雷(Gustave le Gray), 自拍像 (*Autoportrait*), 根據玻璃濕版沖印的銀鹽相紙, 20×14.7公分, 約1850–1852, 巴黎國家圖書館藏。圖版出自Gordon Baldwin, ed. *Gustave le Gray, 1820–1884*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002, p. 85.
- 圖6 古斯塔夫·勒·格雷(Gustave le Gray), 鏡中有攝影師映影的帕瑪公爵夫人梳妝台 (*La table de toilette de laduchesse de Parme avec ombre du photographe dans le miroir*), 1851, 銀鹽相紙, 22.6×17.8公分, 巴黎法國國家圖書館藏。圖版出自Quentin Bajac, Denis Canguilhem et Sylvie Aubenas, eds. *Le photographe photographié. L'Autoportrait en France, 1850–1914*. Paris-Musées: Maison Européenne de la Photographie, 2004, p. 63.
- 圖7 夏荷勒·溫特(Charles Winter), 王室城堡 (*Château imperial*), 1867, 蛋白相紙, 26×18.3公分, 史特拉斯堡現代與當代美術館藏。圖版出自Quentin Bajac, Denis Canguilhem et Sylvie Aubenas, eds. *Le photographe photographié. L'Autoportrait en France, 1850–1914*. Paris-Musées: Maison Européenne de la Photographie, 2004, p. 64.
- 圖8 迪德利(A. A. E. Disdéri), 自拍像 (*Autoportrait*), 蛋白相紙, 約9×5.5公分(名片卡), 約1854–55, 巴黎法國國家圖書館
- 圖9 迪德利(A. A. E. Disdéri), 自拍像 (*Autoportrait*), 蛋白相紙, 9×5公分(名片卡), 約1860年, 巴黎法國國家圖書館
- 圖10 迪德利(A. A. E. Disdéri), 與愛犬Corral合照的自拍像 (*Autoportrait avec Corral*), 蛋白相紙, 8×12公分(名片卡), 約1860, 巴黎私人收藏。圖版出自Elizabeth Anne McCauley. *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography*. New Haven & London: Yale University Press, 1985, p. 50.
- 圖11 皮耶賀-路易·皮爾森(Pierre-Louis Pierson), 卡司迪里翁女伯爵 (*La Comtesse de Castiglioni*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 1863–66, 寇瑪安特林登博物館
- 圖12 皮耶賀-路易·皮爾森(Pierre-Louis Pierson), 側躺的卡司迪里翁女伯爵 (*Comtesse de Castiglioni reposante*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 1861–67, 寇瑪安特林登博物館
- 圖13 夏荷勒·雨果(Charles Hugo), 雨果左側坐像 (*Victor Hugo assis, profil gauche*), 銀鹽相紙 / 紙基負

專題：美術館的當代性

- 片, 9.4×7.8公分, 1853-55, 巴黎奧賽美術館。
- 圖14 奧古斯特·瓦克里 (Auguste Vacquerie), 右側臉的自拍胸像 (*Autoportrait en buste, profil droite*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 9.7×7.9公分, 1853, 巴黎奧賽美術館。
- 圖15 奧古斯特·瓦克里 (Auguste Vacquerie), 右側臉的自拍胸像 (*Autoportrait en buste, profil droite*), 達蓋爾版, 9.7×7.2公分, 1853, 巴黎雨果之家。
- 圖16 奧古斯特·瓦克里 (Auguste Vacquerie), 右側臉的自拍胸像 (*Autoportrait en buste, profil droite*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 11.3×8.4公分, 1853, 巴黎奧賽美術館。
- 圖17 奧古斯特·瓦克里 (Auguste Vacquerie), 四分之三側身的自拍胸像 (*Autoportrait en buste, assis de trois quarts, la main à la tempe*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 10×7.7公分, 1853, 巴黎奧賽美術館。
- 圖18 奧古斯特·瓦克里 (Auguste Vacquerie), 手肘撐在草堆上、雙眼緊閉的自拍像 (*Autoportrait les yeux clos, accourdi à un talus d'herbes*), 銀鹽相紙 / 紙基負片, 10.1×7.6公分, 1853, 巴黎法國國家圖書館。
- 圖19 諷刺漫畫攝影, 《攝影娛樂》(1891), 圖例91。圖版出自A. Bergeret & F. Droui. *Les recreations photographiques*. Paris: Éditions Charles Mendel, 1891, p. 135.
- 圖20 卡姆 (Cham, 原名Amédée de Noë), 《喬巴先生故事集》(*Histoire de Monsieur Jobard*, 1840) 圖版28, 1839, 蝕刻版畫, 圖版出自Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée: Yellow Now, 2003, p. 174.
- 圖21 奧林匹亞·阿瓜多 (Olympe Agauo), 工作室中的自拍像 (*Autoportrait dans son atelier*), 約1853, 銀鹽相紙, 14.2×10.3公分, 巴黎法國國家圖書館。
- 圖22 德·托貝樹 (De Torbechet), 手握腦袋、鏡中映影的自拍像 (*Autoportrait tenant sa tête avec son double dans le miroir*), 蛋白相紙, 9×5公分 (名片卡), 約1860年, 巴黎法國國家圖書館, 圖版出自Quentin Bajac, Denis Canguilhem et Sylvie Aubenas, eds. *Le photographe photographié. L'Autoportrait en France, 1850-1914*. Paris-Musées: Maison Européenne de la Photographie, 2004, p. 101.