

以詮釋學視角對攝影影像本體論的分析*

An Analysis of the Ontology of Photographic Images from a Hermeneutics Perspective

王家男** Wang, Jia-Nan

摘要

本文以高達美詮釋學，以及海德格現象學作為基礎，以視覺文化研究的相關資料作為線索，通過對攝影影像「史、實、論」三位一體的歷史梳理，來討論攝影影像的本體論。本文的研究範圍僅在類比的靜態攝影影像範疇，對數位影像不作討論，另外，對攝影影像的分析主要集中在攝影影像作為藝術作品的本體及其詮釋學意義上。

關鍵詞：攝影影像本體論、詮釋學、摹本

* 作者由衷感謝匿名審查委員提出精闢的見解與修正建議，得以讓本文更臻完善。本文為中國教育部人文社科規劃基金項目《民族性與現代性——20世紀二三十年代中國攝影的文化身份建構》(20YJA760093)和福建省社科規劃課題《民國時期“美術攝影”的民族化和現代性研究》(FJ2018B135)的階段研究成果。

** 王家男，福建江夏學院講師，國立臺灣藝術大學當代視覺文化與實踐研究所博士生。

Wang, Jia-Nan, Lecturer, Fujian Jiangxia University. Ph.D. student, National Taiwan University of the Arts.



Abstract

This paper proposes an ontology of photographic images by conducting a critical historical review over the topic. Based on Hans-Georg Gadamer's Hermeneutics and Heidegger's Phenomenology, the paper integrates relevant materials from visual culture studies through the methodology trinity of "History, Practice, and Theory". The discussion in the paper does not involve digital images; the paper only focuses on analog static photographic images as Work of Art and their ontological and hermeneutical significance.

Keywords: Ontology of Photographic Image, Hermeneutics, Abbild



壹、引言

攝影影像的獲得早於官方宣佈攝影術的發明是不爭的事實，早在 1827 年法國人尼艾普斯（Joseph Nicéphore Niépce）在其房子頂樓的工作室裡，拍攝了世界上第一張永久保存的照片。

然而，官方宣布攝影術的發明卻是在 1839 年 1 月¹，如果我們用批判的眼光，以傅柯（Michel Foucault）系譜學（Genealogy）來看待攝影的起源，不是建立在那些攝影術神聖發明人的名單之上，而是打開某種話語實踐的系譜，那麼，人類的攝影式觀看更是早於攝影影像的獲得，無論是中國的《墨經》（約完成約公元前 388 年，周安王 14 年），還是古希臘的亞里斯多德（Aristotle 公元前 384～前 322）都記錄了小孔成像的現象，這一原理與當下照相機獲得攝影影像的原理並無二致，攝影術誕生之前，西方歷史上不斷有借助攝影式的觀看實踐來輔助獲得圖像，突出體現在以暗箱（Camera Obscura）來輔助繪畫，比如 17 世紀的畫家維梅爾（Johannes Vermeer）。這樣的歷程說明，攝影是兩個過程的交叉，一個是物理過程，通過光學設備形成圖像，一是化學過程，即光線在一個固定的界面上感光，產生化學作用而留存影像。人類早就發現了攝影的光學原理——小孔成像原理，只不過技術的發展直到 19 世紀才有固定影像的能力，這種對影像孜孜不倦地追求和迷戀，仿佛人類對於本體的不斷探尋，期待獲得影像以求得到本體的證明，同樣也是對於人類自身的關照，因為所有的存有都是指向人類自身，紐西蘭攝影史學者喬弗裡·巴欽（Geoffrey Batchen）把攝影術誕生的軌跡形容為一種人類對影像的「熱切的渴望」(burning with desire)。人類追求影像的欲望打開了觀看世界的心理機制，以及相應的觀看實踐（the practice of looking）。

貳、西方形而上學傳統與攝影式觀看

既然攝影現象遠遠早於攝影術的誕生，那麼這種視覺現象一定會伴隨著一種觀看實踐，也就是攝影式觀看——一種主／客二分的視覺模式，即觀看者猶如影像的拍攝者，作為捕捉影像的主體，而被觀看的世界如同被拍攝物像，處在一定距離之外，作為被審視、被捕捉的客體，「這種觀看模式本身也是西方認識論的心理投射，而照相機則是歐洲思想的象征性器具。」²

蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）認為在 1839 年攝影術誕生後，「照片是一種觀看的語法，更重要的，是一種觀看的倫理學。」³，筆者認為這種觀看的語法更早於照片的出現，攝影式觀看更趨向一種視覺心理，具有西方形而上學的典型思維模式，並非是攝影誕生之

¹ 內奧米·羅森布拉姆（Naomi Rosenblum），包甦、田彩霞、吳曉凌譯，《世界攝影史》（北京：中國攝影出版社，2013 年），頁 16。

² 邱志杰，《攝影之后的攝影》（北京：中國人民大學出版社，2015 年），頁 15。

³ 蘇珊·桑塔格（Susan Sontag），黃燦然譯，《論攝影》（上海：上海譯文出版社 2010 年），頁 7。



後的產物，而是西方視覺傳統認知模式連續性當中的一環。這種視覺心理從柏拉圖的洞穴比喻獲得了最直觀的闡釋，在柏拉圖那裡，這個世界只不過是更高的理念世界的投影。所謂的投影預設了世界之外的存在（本體），我們不能處於世界之中，而應該抽身出來，站在世界的對面來觀看世界，這個過程正如攝影的取景，照相機把面前的世界反映為被認識的客體，把拍攝的我們闡釋為認識主體，因此「模仿者或影像的製造者，對真正的存在一無所知，所知的只是表象」⁴，以致世界的影像只能投射在我們的心靈——這張底片之上。這也就是為什麼英國哲學家洛克（John Locke）會把我們的心靈看作如底片一樣的「白板」。這種攝影式觀看的視覺傳統與認知模式，延續了西方視覺藝術／技術（Technê）一脈相承的觀看實踐，反映了觀察者與世界之間的關係，也是西方視覺中心主義（Ocularcentrism）的突出表現。這個過程自 15 世紀，由布魯內萊斯基（Filippo Brunelleschi）發明窗景透視（Perspectivo），以及後來暗箱作為視覺輔助工具而被廣泛使用，直到有感光材料可以固定下影像，促使攝影術的誕生。其間望遠鏡、顯微鏡的發明，都是以同樣的觀看和認識模式來分離出對象物，在一段距離之外審視，以此來發現世界，把握世界，這樣一套連貫的視覺實踐的本質是人的求真目的，試圖科學、客觀的反映存在物。歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）寫到：

「在現代科學史上，透視的發明、運用標誌了第一個階段的開始，天文望遠鏡和顯微鏡的發明標誌著第二個階段的開始，而攝影的發明則開啟了第三個階段。在觀察科學領域，圖像不僅用來點綴和輔助科學報告，更是科學報告的組成部分。」

5

這三個階段的連續性發展體現了西方視覺認識論的科學思維。當然，對於從攝影式觀看的起源到攝影術的最終誕生，對這種線性發展觀的視覺實踐也有不同的看法，主要集中在一些持非線性、斷裂史觀的後現代學者的論述中，其中喬納森·克拉瑞（Jonathan Crary）在其著作《觀察者的技術》（Techniques of the Observer）當中對暗箱的討論基於不連續性（discontinuity）和差異性（difference）的立場，主要分析 19 世紀的觀看技術。攝影史學者喬弗裡·巴欽看到攝影的起源是德希達（Jacques Derrida）所謂的「延異」（Différance）過程，⁶指出難以作為節點而被確認的攝影概念（The conception of photography）的誕生。但是，這些觀點並不影響本文對西方傳統形而上學與攝影式觀看之間所建立的內在聯繫的

⁴ 柏拉圖（Plato），侯健譯，《理想國》（臺北：聯經出版，1980年），頁468、601c。

⁵ Erwin Panofsky, "Artiste, Savant, Génie. Notes sur le "Renaissance-Dämmerung" (L'oeuvre d'art et ses significations, 1999), 118-119。

⁶ 喬弗裡·巴欽（Geoffrey Batchen），毛衛東譯《熱切的渴望：攝影概念的誕生》（北京：中國民族攝影出版社，2016年），頁4。



討論。

西方伴隨著視覺中心主義的科學實踐觀，在啟蒙運動以來以視覺檢驗真理，認識存在，帶來了西方現代社會的結構性轉變，這種理性宰制下的世界，本質上是羅格斯中心主義（Logocentrism）帶來的結果。攝影式觀看正是西方傳統形而上學當中二元對立，試圖理性、客觀認識世界之思維的體現，如果從這個角度來把握攝影影像的本體，其本質還是一種柏拉圖的模仿說，影像只不過是假象，也就是說，在影像的背後還有其真實的本體，影像只不過是對本體的模仿，因此，與真理有很大差距。「那麼模仿者和真理就有了很大距離，而他能做一切事，因為他僅輕輕地接觸到它們的一小部份，而這一部分只是影像。」⁷這樣的觀念，導致攝影影像脫離了本體論。

參、以「審美區分」（*ästhetische Unterscheidung*）概念對攝影影像的分析

既然延續攝影式觀看的模式無法為攝影影像建立其本體論，那麼如果把攝影影像帶入到藝術作品範疇的討論，僅以審美的角度是否能建立其本體論呢？高達美在其著作《真理與方法》中對「審美區分」的概念進行了批判，主要是針對康德美學中審美脫離了歷史、文化、社會的脈絡，而強調一種審美的純粹性，這種趨勢最終導致「形式主義」，使審美脫離本體論範疇。對於攝影而言，我們前面已經指出，攝影術延續了西方視覺藝術一脈相承的觀看實踐，從攝影史的角度，攝影術也是近代的產物，攝影在發明之初被認為是繪畫的替身，與西方繪畫的脈絡一脈相承，可以說都是西方自文藝復興以來的幾何透視系統的產物，攝影影像的發展過程也沒有擺脫康德式「審美區分」的影響，在這一點上與框板畫（*Tafelbild*）是有聯繫的，突出體現在「畫意攝影」（*Pictorialism Photography*）當中。饒有意味的事實是在攝影術誕生的1839年，作為發明者之一的法國人巴耶爾（*Hippolyte Bayard*）就是以一位藝術家的身份，在一個與繪畫有關的空間內展現了自己的攝影作品。⁸這也是攝影史上第一次公開的展覽——一場在繪畫場域之內的亮相，所以，攝影影像從誕生之日起就試圖以框板畫的形式走入公眾視野。因此，從攝影與西方近代框板畫作為同一個觀看實踐這個脈絡出發，高達美在其著作《真理與方法》中對繪畫本體的分析，可以用來比較分析攝影影像的本體，以至於幫助建立攝影影像的本體論。高達美以批判的眼光分析了近代框板畫：

「這種框板畫不限於某個場所，而且通過包圍它的框架而完全為它呈現自身——正是因為這樣，正如現代美術館所展示的，任意把它們加以並列才有可能。這樣一種繪畫本身顯然根本不具有我們在文學作品和音樂裡所強調的那種對於中介的客觀依賴性。」⁹

⁷ 柏拉圖（*Plato*），侯健譯，《理想國》，463、598b。

⁸ 亞歷山德拉·莫羅（*Alessandra Mauro*），毛衛東等譯，《照片秀——定義攝影史的重要展覽》（北京：中國民族攝影出版社，2015年），頁33。

⁹ 高達美（*Hans-Georg Gadamer*），《真理與方法》，洪漢鼎譯，（臺北：商務印書館，2019年），頁198。



脫離了「中介」的框板畫把繪畫從所在的歷史、語境與脈絡當中隔絕，走入到了框架和鑲嵌空間這樣的封閉系統，實際指涉這種現象是康德式「審美區分」所造成的。作為攝影影像的「審美區分」體現在對攝影紀錄性（Documentary）的剔除當中，把攝影從歷史的脈絡中抽離出來，以及從文化和社會的語境中剝離，「由於作品歸屬於審美意識，所以作品通過『審美區分』也就喪失了它所屬的地盤和世界。」¹⁰，純粹為了審美的目的，而脫離了一切脈絡的攝影影像，這種審美的目的等同於高達美在《真理與方法》當中對康德式「審美區分」的批判——「審美區分」讓藝術作品與其本體斷裂，因此，如同其它藝術作品的「審美區分」使之脫離本體一樣，攝影影像中的「審美區分」不能作為其本體論的依據。

攝影影像「介於文獻與表現之間」（entre document et expression）¹¹，是審美與非審美的統一體。而「審美區分」的攝影影像在當下的攝影生態當中仍然是普遍存在的，攝影史學者林路 2006 年 1 月發表在《中國攝影家》的文章《清算—風光攝影》，實際上是清算的「審美區分」下耗費的是整個民族的精氣，得來的卻是毫無現實價值的唯美碎片。攝影影像的「審美區分」追根溯源是延續西方繪畫脈絡所帶來的，在攝影史上我們可以看到具有代表性的事件，除了「畫意攝影」，還有兩次大戰之間，受到蘇聯構成主義、德國包浩斯學派影響的「形式主義攝影」（Formalism Photography）作品。

首先，「畫意攝影」被把握成一種攝影影像的「審美區分」。西方視覺實踐的連續性，尤其是暗箱從繪畫的輔助工具到攝影的器具，這一事實建立起了攝影與繪畫之間的糾纏關係，導致攝影術在誕生之初被認為不是純粹的藝術，而是繪畫的附庸。攝影的發明被沙考夫斯基（John Szarkowski）認為是瞬間入畫的詩性思維與光學、化學的交匯¹²，攝影誕生前後的 18 世紀末到 19 世紀初正是新古典主義（Neoclassicism）繪畫時期，大量畫家使用暗箱作為繪畫輔助，其中包括安格爾（Jean Auguste Ingres）和布格羅（William-Adolphe Bouguereau）等，後來攝影勉強躋身藝術行列，也是在繪畫的語境當中，這是後來畫意攝影的遺傳基因，畫意攝影運動（1890—1920）在攝影術發明之後興起於歐洲，一些畫意攝影的人物照與風景照，故意造成模糊失焦的畫面效果，無論是對風格的迷戀，還是把本來可以清晰的影像拍攝，卻處理成模糊的畫面效果，攝影影像本質上只是作為審美目的，並且企圖從美的純粹形式上去欣賞美，一開始就註定套上了框板畫的印記，而剔除了攝影這一媒介的紀錄性與攝影的物質載體，其本質上就是一種「審美區分」。

其次，「形式主義攝影」被把握成一種攝影影像的「審美區分」。形式主義的演變歷史

¹⁰ 同註 9，頁 129。

¹¹ 安德烈·胡耶（André Rouillé），袁燕舞譯，《攝影：從文獻到當代藝術》（浙江：浙江攝影出版社，2018 年），頁 16。

¹² 喬弗裡·巴欽（Geoffrey Batchen），毛衛東譯，《熱切的渴望：攝影概念的誕生》，頁 25。



漫長，這裡不對形式主義美學的來龍去脈做詳細追溯，高達美對康德美學的批判實質上反映為對形式主義的批判，體現在形式主義美學把美抽象為一種美的形式，使其言之無物。形式主義美學在 20 世紀初伴隨著現代藝術成為了重要的美學思潮。在兩次大戰之間，攝影在大部分與藝術有關的先鋒運動中都占有一席之地，此時，形式主義美學為攝影帶來了新的視野。形式主義攝影是很難對其進行定義的，這是因為即使是被稱為形式主義攝影的影像，如果只看到其中的形式，那我們也就犯了形式主義的錯誤。攝影史上的形式主義本身是為了以一種新的視野來打破攝影模仿繪畫的形式，代表人物莫霍利·納吉（Laszlo Moholy Nagy）主張探索出攝影語言新的形式，走向一種更加「機械操作」和「化學操作」所帶來的新的視覺。

「他提出一個開放式的新視野攝影概念，其中囊括了多種關於攝影的實驗方法：非鏡頭折光式物影照片（Photogramme），即不通過鏡頭而得到物體的清晰影像，使用鏡頭拍攝的影像、採用一些新的攝影法則（如動態攝影、俯攝、仰攝等，這些拍攝方式因新相機技術的發明而成為可能）。另外，他還提出了造型攝影（Photoplastique），其中包括攝影蒙太奇、拼貼攝影和疊印攝影……」¹³。

1929 年舉辦於德國斯圖加特的「Fifo」（電影與攝影），莫霍利·納吉作為核心人物，其中還包括蘇聯構成主義攝影和德國包浩斯攝影。這些攝影影像的實驗者對攝影語言進行新形式的探索，不能簡單理解為一種審美的形式主義，在攝影當中的形式主義在當時是一種積極的視覺形態探索，其本身不是一種對純粹審美形式的迷戀，而是對攝影作為一種新視覺媒介的發掘，使影像表現轉向光學、化學和機械性特徵，以此作為一種特殊藝術媒介。而形式主義攝影後期只被當作純粹審美的形式，這是我們要反對的，突出體現在當這種起源於媒介探索的新形式被把握成一種「審美區分」，並且這種作為「審美區分」的形式延續了下來，在現代攝影史當中被當作一種現代主義審美——構成主義攝影（Constructivist Photography）而被肯定，直到現在還有不少攝影追求這種審美意趣。

無論是畫意攝影，還是形式主義攝影，當其影像被把握成一種「審美區分」時，其信仰的是審美價值可以獨立存在，可以超然於歷史、環境、社會等因素之外。當作品只歸屬於審美意識，也就喪失了它所屬的世界。因此，攝影影像被作為「審美區分」不是建立其本體論的依據。

¹³ 昆丁·巴耶克（Quentin Bajac），遲渺、夏卿譯，《攝影現代時期》（北京：中國攝影出版社，2015 年），頁 70。



肆、對攝影影像紀錄性、痕跡說的辨析

既然「審美區分」不是建立攝影影像的本體論依據，那麼走向攝影影像的「客觀性」是其本體所在嗎？下文將從攝影影像客觀性的再現（文獻）和依據（痕跡），來解析攝影影像並非是對世界全然客觀的把握，因此，「客觀性」也不是其攝影影像的本體論依據。

一、攝影影像的紀錄性（Documentary）不是建立其本體論的依據

「所有的照片都是一紙證明，證明一項存在。」——羅蘭·巴特（Roland Barthes）¹⁴

人們普遍認為攝影影像是人對存在的客觀記錄，正是在這樣的形而上學的框架裡，造成攝影是否是獨立的藝術形式，還是一種附庸性的媒介，這樣的爭論在攝影誕生之後持續了相當長的一段時期，當時有一部分藝術家與學者認為，相較於繪畫反應相似性是一種內在的、精神層面上的，因此符合藝術的標準，而攝影表現的是表層的相似性，是一種機械性的假象，與藝術精神背道而馳。攝影影像與西方架上繪畫的本體之間當然不存在這樣的差別，這是類似於波特萊爾這樣的現代主義者對攝影的偏見，媒介各有特點，繪畫掩蓋不了攝影的光芒，攝影不是絕然客觀的記錄，與繪畫一樣具有內在的、精神層面上的相似性，只有認識到攝影影像的本體才能更好的理解這一點。

攝影影像作為文獻，是因為攝影影像長久以來被認為是現實的客觀再現（representation）。攝影的發明改變了歷史的書寫，攝影影像使文獻記錄從手工逐漸走向機器。攝影術誕生之初，其機械操作與物質性使其有別於繪畫這種非任務藝術，而更多作為一種技術性實踐，攝影的客觀性似乎突出反映在對人力的排除以及對機器的強調之上，繪畫與攝影影像都曾經作為記錄的工具，經歷了作為文獻（紀錄性）工具的階段，但在現代主義時期的法國和英國，這兩個最先進入攝影實踐的國家的一部份文化菁英和很多公眾，對攝影影像的偏見遮蔽了攝影的藝術性，否定了現實世界可以被攝影影像把握成藝術。

「因為它是通過使用機械工具和物理化學原理進行創造，而不是通過人類的雙手和靈魂來創造的，這種觀點被很多畫家和一部份公眾所認同。在他們看來，照片就好像是織布機來織布，遠遠不及靈光一現創造出來的純手工製品。」¹⁵

隨著人們發展對攝影影像的認識，當今攝影影像雖然可以做為一種記錄性的媒介，但是也同樣作為一種藝術已經毫無爭議。而當我們把攝影影像作為藝術作品時，我們就可以把其納入了藝術的本體論模式當中，得到攝影影像與被拍攝事物之間的關係如同藝術創作一樣是一種表現性（expressive）的關係。

在對攝影影像的本體的討論當中，最具有爭議的是攝影影像的紀錄性是否可以建立其本體論。攝影影像紀錄性是攝影術發明之後被作為理想的文獻工具而實現的，這種理想性

¹⁴ 羅蘭·巴特（Roland Barthes），《明室》，趙克菲譯，（北京：中國人民大學出版社，2014年），頁115。

¹⁵ 內奧米·羅森布拉姆（Naomi Rosenblum），包甦、田彩霞、吳曉凌譯，《世界攝影史》，205。



是根據攝影的光學原理、化學痕跡，以及其機械操作，使攝影影像似乎擺脫了人的主觀因素，仿佛看起來更加客觀現實，但是，這種看起來的現實性曾經也反映在作為文獻載體的繪畫當中，本身是一種格式塔（Gestalt）心理的建構。在當下的史學研究當中，許多圖像，錢幣、雕塑、繪畫等，也因其承載的紀錄性而被用作歷史的證明，例如以「圖像證史」的學者赫伊津哈（Johan Huizinga）、哈斯爾克（Francis Haskell）、彼得·伯克（Peter Burke）等人的研究。顯然，攝影影像與其它圖像媒介的紀錄性並不是其獨自客觀擁有的，而是人賦予的一種屬性。

文獻是現實在理性把握之下所產生的，當攝影影像被用作文獻時，總是采用理性歸納的態度，這一點與培根（Francis Bacon）歸納法（Induction）的思維有著相似之處，這是文獻的理想狀態，當攝影影像作為文獻的圖像時，便是以一種機械性、光學、化學地方式，理性思維來把握世界，出現的面貌可以是類型學，人類學，歷史學的影響，作為一種自然科學與人文科學的輔助，也就是波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）所謂的「科學的仆人」，他對攝影影像的否定正是建立在攝影影像的紀錄性之上，所以，以紀錄性作為攝影影像的本體依據始終還是秉承著一種理性的抽象思維，以此來證呈存有，這一點是相當局限的。

二、攝影影像的「痕跡說」不是建立其本體論的依據

攝影何以成為文獻用途的「理想」媒介呢？這一過程發生在現代主義時期，法國影像學者胡耶在其著作《從文獻到當代藝術》中從存檔、整理、使知識現代化、圖解、提供信息等五個方面詳細論述了攝影影像在現代主義時期如何「理想」地實現其文獻功能，而這五個方面得以成立的依據是攝影影像的痕跡說。

法國新浪潮電影筆記派（Cahiers du Cinéma）核心人物安德烈·巴贊對攝影影像本體的理解建立在痕跡說上，其發表於1945年的《攝影影像的本體論》的核心觀點是影像與客觀現實中的被攝物的同一，除了攝影影像具有自然的屬性，可以不介入人的因素，除此之外，一切媒介都是以人的參與為基礎的，巴贊認為攝影影像的獨特性在於其本質上的客觀性，其影像本體論的心理學依據是人類以逼真的模擬物替代外部世界的普遍心理願望，這種映照猶如都靈（Torino）的「裹屍布」，因此，攝影影像具有任何其他藝術形式都無法具有的說服力。巴贊作為二戰後現實主義美學的代表，關於攝影影像本體的論述突出了影像的客觀再現功能，卻低估了影像的表現功能。

胡耶認為巴贊關於攝影影像的本體論基於痕跡是借鑒了皮爾士（Charles Sanders Peirce）的符號學（Semiotics）理論，把攝影的真實性基於其痕跡因素。但是，皮爾士的符號理論提出了三大符號：圖像符號（icon），痕跡符號（index），象征符號（symbol），而攝影攝影既是具有相似性的圖像符號，又是光線下產生帶有物質性的痕跡符號。當攝影影



像被強調為物體留下來的痕跡，這樣一來的理解便是：本體先於攝影影像——在攝影影像之外，攝影影像被認定與本體無關——一種本體的跡象。「導致本體論思想將攝影簡化為一個機器，一個光鮮的痕跡，一個符號，一個機械紀錄工具。」¹⁶然而，沒有影像的表現，影像的詮釋，「此在」(Dasein)就不會像它存在於作品中那樣存在，而沒有詮釋時間性的過程，攝影影像也不會存在於那裡。皮爾士的符號學對攝影影像的分析，從根本上並沒有排除二元思維：物質／痕跡，因此，把攝影影像帶入到一種「本質主義」的抽象當中。

攝影影像的痕跡說是柏拉圖模仿說的變體，柏拉圖雖然沒有否認每個模仿理型的模仿物在現實世界可能都是不一樣的，但是，柏拉圖的模仿說並非強調影像的表現性(解釋性)，即從詮釋學的視角的把握。痕跡說本質上是一種對於攝影影像之本體的盲視，如果要糾正攝影影像的痕跡說，使我們真正認識到攝影影像的本體，我們首先要借著海德格(Martin Heidegger)現象學的本體論，來打開攝影影像中的時間意識。

伍、海德格現象學、高達美詮釋學作為攝影影像本體論的契機

要建立攝影影像的本體論，讓我們回到對海德格現象學的理解之上，海德格對於本體的最大貢獻無疑是把時間概念帶入進來：

「我們必須把時間擺明為對存在的一切領會及解釋的視野。必須這樣本然地領會時間。為了擺明這一層，我們須得源源始始地解說時間性之為領會著存在的此在的存在，並從這一時間性出發解說時間之為存在之領會的視野。」¹⁷

我們也只能順著這樣的思路來理解攝影影像的本體。攝影影像可以說是現代的圖像，比起以往的圖像，尤其是印象派之前的繪畫，都更具有瞬間性、更運動(movement)。攝影術的誕生伴隨著西方現代主義的興起，隨著生產力的發展，人們對時間／空間的感受能力也逐步轉變，蒸汽火車、輪船帶來的短時間內的空間位移，照相機的取景等新的觀看體驗都造成了人們對時間的新體驗，攝影影像的成像本身也是經過快門對光線的時間性把握，因此，從本體的角度，不得不談及攝影影像的時間性，這一點也是連接海德格本體論的關鍵。海德格在1926年發表了《存在與時間》，之後，法國攝影師布列松(Henri Cartier-Bresson)在1952年發表了《決定性瞬間》(the decisive moment)一文，是為了強調攝影影像不能只被理解為對空間的再現，布列松意識到攝影影像的本體是時間性的：

「在所有的表現方法中，攝影是唯一可以凝固特定瞬間的。我們所把握的是正在消失的東西，一旦它們逝去將無法重現。」¹⁸

¹⁶ 安德烈·胡耶(André Rouillé)，袁燕舞譯，《攝影：從文獻到當代藝術》，148。

¹⁷ 海德格(Heidegger)，陳嘉映、王慶節譯，《存在與時間》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014年)，頁21。

¹⁸ 亨利·卡蒂埃—布列松(Henri Cartier-Bresson)，趙欣譯，《思想的眼睛——布列松論攝影》(北京：中國攝影出版社，2015年)，頁19。



羅蘭·巴特在1980年發表關於攝影的名著《明室》(La chambre claire)把攝影影像的本體歸納為動詞「此曾在」(Interfuit)：

「和仿真的東西相反，在照片中我永遠也不能否認這個東西在曾經哪裡過。這中間存在著雙重的互相關聯的肯定：一個是真實，一個是過去。」¹⁹

「因此，攝影真諦的名字是『這個存在過』，或者還可以加上：這種存在是不能通融的。在拉丁文裡，大概是這麼表述的：『Interfuit』，意思是：我看到的這個人或物曾經在那裡待過，在無限遠與那個人（操作者或觀眾）之間的地方待過；它曾經在那裡待過，但有立即分離了；它絕對地、不容置疑地出現過，但又被延遲處理了。這就是『Interfuit』這個拉丁文動詞所要表達的一切。」²⁰

布列松的「決定性瞬間」和羅蘭·巴特的「此曾在」給了攝影影像一個時間上本體論的基礎。這個基礎完全是時間性的結構顯現為主體性的本體論，即是一種「此在」的詮釋，正反映出了海德格的存有論的論點「對存在的領會本身就是此在的存在規定」²¹。海德格把對世界的領會從存在論上返照到對此在的詮釋之上，而布列松與羅蘭·巴特對攝影影像的時間性詮釋，接近於海德格用此在對世界的領會。這樣一來，我們首先得出攝影影像作為時間性的存在，即「此在」的證明。接下來，我們將分析這一「此在」的證明是表現性的。關於藝術作品的本體，海德格認為「作品之成為作品，是真理之生成和發生的一種方式。」²²直接斷然拒絕模仿論(Mimesis)。他在文章《藝術作品的本源》(1935)中比較集中地體現了他對藝術作品本體論的觀點。藝術的本體是在探討藝術本源的問題，藝術本源就是使藝術存在的存在的本質探討。西方長久受到柏拉圖思想的影響，認為藝術作品是對自然的模仿的模仿論，或是藝術是對現實生活的一種簡單再現的「再現論」(representation)，但海德格卻認為藝術作品不僅僅是一種存有，更是開啟存在者之存在：

「藝術作品以自己的方式開啟存在者之存在。在作品中發生著這樣一種開啟，也即解蔽(Entbergen)，也就是存在者之真理。在藝術作品中，存在者之真理自行置入作品中了。藝術就是真理自行置入作品中。」²³

藝術作品開啟存在之存在的方式就是「解蔽」，這一觀點已經反思了柏拉圖的「理型說」，「解蔽」就是一種「表現」，是把理解展開的過程，也是使真理澄明的過程，包含一種解蔽性，即是「真理」內涵的擴展。人的一切創造性活動都可以是解蔽性的真理，攝影

¹⁹ 羅蘭·巴特(Roland Barthes)，趙克菲譯，《明室》，103。

²⁰ 同上註，103。

²¹ 海德格(Heidegger)，陳嘉映、王慶節譯，《存在與時間》，頁14。

²² 海德格(Heidegger)，孫周興譯，《海德格文集：林中路》(臺北：商務印書館，2015年)，頁51。

²³ 海德格(Heidegger)，孫周興譯，《海德格文集：林中路》，27。



也是其中一種方式，既是一種解釋，且是一種表現，而並非單純是對世界的機械性模仿。在藝術作品的範疇內，以海德格詮釋的本體論來討論攝影影像時，影像經藝術家之手創作出來，無論是影像中曾經發生的事物，還是藝術家的視域（Horizon），都藉由影像開顯出來，就像我們用其它藝術形式去表現這個世界一樣，攝影影像作品已成為其作品本身，是創造性的活動，是真理的置入。

高達美也繼承式發展了他的老師海德格「藝術作品的存在方式就是表現（Darstellung）」²⁴的觀點。他通過對康德傳統美學的批判作為跳板，打開了某種既包括藝術又包括歷史的視域，為了討論攝影影像的本體論，我們按照高達美的思路展開攝影影像與摹本之間的關係的分析。

要認識攝影影像本體，首先要走出攝影影像就是鏡像（Spiegelbild）的誤區，了解高達美所論述摹本（Abbild）與鏡像之間的差別，以此，來確認攝影影像作為表現性的摹本，是其本體論的依據。

高達美指出鏡像是一種假象，是因為其短暫的存在裡被理解為某種依賴於反映的東西，當鏡中的物體不在場時，鏡像也就不存在了，作為「此在」證明的攝影影像顯然不是一種鏡像。除了影像本身的留存作為證據，另外，在詮釋學上的重要依據是：

「表現在本質上的意義總是與原型相關聯，而這種原型正是在表現中達到了表現。但是，表現是比摹本還要多的東西。表現是圖像（Bild）——而不是原型（Urbild）本身，這並不意味著任何消極的東西，不意味著任何對存在的單純削弱，而是意味著某種自主的實在性。」²⁵

以上觀點高達美列舉了一張好的人像照片作為例子。援以攝影影像，雖然影像在本質意義上總是與原型關聯，而這種原型亦是在影像的表現中才能達到表現。

認為攝影影像是一種鏡像，反應在被攝物體與攝影影像的「同一性」認知之上，這是巴贊的攝影影像的本體論觀點，我們要對巴贊將攝影機制視為攝影影像的「自動生成」中介予以辯駁。攝影過程（photographic process）首先經過物理過程——被拍攝對象及環境的光線被感光介質接受，在光學影像尚未生成物質性影像的狀態時表現為「攝影事件」（photographic Event），之後是化學過程，攝影影像受到物質介面的影響，比如感光度（ISO），以及操作者的控制所影響，而生成物質性的影像，最後，觀眾可以閱讀到攝影影像中的攝影事件，所以，攝影的整個過程是充滿了物質材料因素與人的控制因素，1980年代末，攝

²⁴ 高達美（Hans-Georg Gadamer），洪漢鼎譯，《詮釋學 1 真理與方法》（臺北：商務印書館，2019年），頁202。

²⁵ 同上註，頁205。



影技術已經從被單純視為透明的影像之中解放出來，也就是說攝影影像一定會反映出攝影師的操作，也就是攝影師的視域，最終顯現為一種對原型的表現性的摹本。

從本雅明「機械復制」的論述，我們不討論機械複製的攝影影像是否使靈光「Aura」消失，但其被認定作為原型的摹本這一點是可以肯定的。但是，我們也不能完全按照高達美對摹本的定義來理解攝影影像，因為在高達美看來，摹本在表現原型時揚棄自身，並且其唯一的功用是在對（原型）事物的辨認中產生的：

「摹本並不想成為任何其他東西，它只想成為某物的重現，並且在對這樣的事物的辨認中才有它唯一的功用（例如，證件照或商品目錄中的樣品照）。摹本是作為手段而起作用，並且像所有手段那樣，通過其目的的實現而喪失其作用就此意義而言，摹本揚棄其自身。摹本是為了這樣揚棄自身而自為地存在著。摹本的這種自我揚棄就是摹本本身存在上的一種意向性的要素。如果在意向上有變化，例如當我們想把摹本與原型加以比較，按其類似性去評價摹本，並在這一點上要把摹本，從原型中區分開來時，摹本本就表現出其自身的假象（Erscheinung），這就像每種不是被使用而是被檢驗的其他手段或工具一樣。但是，摹本並不是在比較和區分的這種反思活動中具有其真正作用的，它的真正功用在於通過其類似性指出了所摹繪的事物。因此，摹本是在其自我揚棄中實現自身的。」²⁶

因此，摹本在高達美的論述中具有一種委身性，如果認為攝影僅僅是摹本，攝影影像中的表現只來源於原型，那顯然是過於偏頗的。可是，如果攝影影像的表現來自於攝影影像本身，那我們又改如何理解攝影影像作為摹本呢？高達美認為摹本只是為了顯現原型，在高達美看來摹本只是讓人從中看到原型，而在這個過程中摹本自身隱退。如果以這樣的邏輯去思考攝影影像，那麼攝影影像的意義就完全來自其拍攝原型，而攝影影像應該隱退，在顯現原型中揚棄自身，而不具備意義，也就是說，在我們觀看攝影作品的過程中，只是無數次的去幻想那個被影像紀錄下的曾經存在的瞬間，建立在一種對過去的想像和回憶當中，而從攝影作品本身卻毫無所感，這顯然無法建立攝影影像的本體論。

陸、結論

綜上所述，只有理解攝影影像是表現的摹本才是其本體論的依據，這裡的表現性體現在攝影師的視域，攝影師的技術因素，以及影像在物質層面的不同展現。顯而易見的是同樣的原型，經過不同攝影師之手，不同的攝影操作，或者基於不同的物質載體，攝影影像的顯現是完全不同的，比如，攝影師的不同取景，影像的沖印過程，產生影像所用的底片

²⁶ 高達美（Hans-Georg Gadamer），洪漢鼎譯，《詮釋學 1 真理與方法》，頁 203。



等，都會帶來影像的不同呈現。這樣一來，看起來與攝影作為摹本豈不是自相矛盾？

其實是不矛盾的，攝影影像當然是作為摹本，但是摹本還存在比高達美所理解的具有更深層次的意義，中國傳統文化當中對摹本的理解帶有操作能動性層面的意涵，摹本是原型與表現的共在，也就是「臨摹」概念的摹本，當一個優秀的書法家臨摹古人字跡的時候，往往可以做到你中有我，我中有你，這樣的摹本既是「與古相接」，同時又開顯自我，從詮釋學的意義上來說便是完成了「視域融合」(fusion of horizons)，摹本因此不會失去其意義。攝影影像作為原型的摹本在這個意義上也是成立的，不同的攝影家眼中的同一個世界當然大為不同，傾注了不同的視域，加上攝影影像在顯影、定影階段的操作不同，即使同一影像也會出現不同效果，攝影影像說明了攝影家眼中有世界，同時世界也被攝影影像表現出來，對於攝影事件而言，產生了不同的意義而沒有其終極。

當然不可否認的是攝影影像與書法摹本在具體媒介形式上還是存在著相當差異。舉例書法的臨摹過程，意在說明摹本中的主動性，而非機械性，儘管「相像」，但因其出於不同作者，其精神性內涵固然不同，因此，不能把該過程完全納入到「同一性」的討論中。把攝影影像與書法摹本同樣看做表現的摹本，只是建立在其觀念上的相似性上，這種相似性主要體現在摹的過程中包含其它能動性的因素，以及不同的視域。

經過對攝影影像本體論的歷史視域的討論，以及海德格存有學的觀念，借鑑高達美詮釋學對攝影影像的分析，本文得出攝影影像並非是對世界的客觀再現，而是作為時間性存在的表現性摹本。這樣的論述並不否定影像當中的包含審美、紀錄或痕跡性的特質，而是說這些特質無法抽離出來單獨作為建立影像本體的依據，審美的產生可以來自表現，而紀錄與痕跡是作為摹本的屬性。作為摹本的攝影影像雖然是攝影創作者對世界的再現，不妨可以看做是一種對世界的臨摹，其本體卻是表現的摹本，作為表現的摹本而存在的攝影影像是一場存在事件——在攝影影像當中存在達到了富有意義的可見顯現。



參考文獻

- 內奧米·羅森布拉姆 (Naomi Rosenblum)。包甦、田彩霞、吳曉凌譯。2013。《世界攝影史》，北京：中國攝影出版社。
- 安德烈·胡耶 (André Rouillé)。袁燕舞譯。2018。《攝影：從文獻到當代藝術》。浙江：浙江攝影出版社。
- 昆丁·巴耶克 (Quentin Bajac)。遲渺、夏卿譯。2015。《攝影現代時期》。北京：中國攝影出版社。
- 邱志杰。2015。《攝影之後的攝影》。中國人民大學出版社。
- 海德格 (Heidegger)。孫周興譯。2015。《海德格文集：林中路》。臺北：商務印書館。
- _____。陳嘉映、王慶節譯。2014。《存在與時間》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。
- 高達美 (Hans-Georg Gadamer)。洪漢鼎譯。2019。《真理與方法》。臺北：商務印書館。
- 喬弗裡·巴欽 (Geoffrey Batchen)。毛衛東譯。2016。《熱切的渴望：攝影概念的誕生》。北京：中國民族攝影出版社。
- 華特·班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯。1998。《迎向靈光消逝的年代》。臺北，臺灣攝影。
- 羅蘭·巴特 (Roland Barthes)。趙克菲譯。2014。《明室》。北京：中國人民大學出版社。
- 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)。黃燦然譯。2010。《論攝影》上海：上海譯文出版社。
- Crary, Jonathan. 1992. *Technique of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MA: MIT Press.
- Noël, Carro. 2008. *The Philosophy of Motion Pictures*, MA: Blackwell Press.

