

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 變化中的家庭形象(1970-1990)：快拍照風格與攝影論述中的家庭題材

Sweet Home... Seen through Changing Images (1970-1990): Snapshot Style and Family Theme in Photographic Discourses

doi:10.6752/JCS.200603\_(2).0002

文化研究, (2), 2006

Router: A Journal of Cultural Studies, (2), 2006

作者/Author：許綺玲(Chi-Lin Hsu)

頁數/Page：9-40

出版日期/Publication Date：2006/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603\\_\(2\).0002](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603_(2).0002)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Sweet Home... Seen through Changing Images (1970-1990) :  
Snapshot Style and Family Theme in Photographic Discourses

—Chi-Lin Hsu

變化中的家庭形象（1970-1990）：  
快拍照風格與攝影論述中的家庭題材\*

許綺玲\*\*

\* 筆者特別感謝兩位匿名審查者提供寶貴的意見，對本論文的修稿有相當多的助益。另外，本論文部分援用的參考書目，乃經由筆者申請的92年度、93年度國科會專題研究計劃經費補助所購得，在此一併向國科會相關單位致謝。

\*\* 許綺玲／國立中央大學法文系副教授  
電子信箱：severina@cc.ncu.edu.tw

## 摘要

**快**拍照 (snapshots, instantanés) 自十九世紀末以來因其改良的材質與操作簡便的機型，一直用於為家庭生活作即興式的攝影紀錄。1970年代，快拍照格外受到攝影評論家的重視，主要原因是其所容許的光影構圖偶然性，符合現代攝影美學自詡的其中一種形式與技術的自律性，其特色可用快拍照風格概稱，並得以進一步結合相關的理論言述。不過，這套原本以形式自主性先於內容的攝影美學，卻同時被援用以附會一個有關現代家庭新秩序的意識形態，所根據的理由是被拍客體在快拍照中的組合，較易顯得「隨興而自然」，學者以為這樣的圖像構成，正好應合了西方家庭在漸次脫離了父權中心的等級制以後，所期待擁有的自由結構與(家)人之間的平等關係。然而，試圖在形式與意識內容之間去建立這種直覺類比式的關係，卻倍受考驗，極易落入烏托邦式的構想。事實證明了快拍照因諸多變數，並不一定服務於捕捉(或塑造)現代家庭的幸福新形象。1970至1990年間有幾位藝術家不約而同以家庭生活這一題材為專注對象，我們可以觀察到他們的創作實踐通常要在以下兩種要求之間衡量取捨：一是棄留被拍客體從現實原出處轉為影像時的語意清晰性，二是追求攝影形式的新視觀。藝術家面臨的是這兩者之間相互拉鋸的張力。不過，對此二者極限性的試探，亦可成為攝影創作的一項賭注及挑戰。本論文除了檢討這一套快拍照風格與其相關的自由新家庭神話之間所存在的矛盾之外，在推論發展過程中我們也將開闢有關快拍照家庭攝影題材的其他論述。最後，再總結反思攝影的風格、符號性與互文詮釋的機動性關聯。

### 關鍵詞

攝影藝術、家族照、快拍照、現代主義、形式自律性、指涉、圖像、文本性、現實、模擬、不可理解者

## Abstract

Since the end of the 19th century, thanks for the material progress and practical simplification, the camera for snapshots has become a favorite instrument to record family life in its most spontaneous aspects. In the 1970's, the snapshots were particularly appreciated by critiques, for the main reason that the composition contingence determined by light and shadow traces responds perfectly to a certain idea of artistic photography autonomy. Such images can be characterized by "snapshot style", which very soon attracted critical conceptualization. But to this photographic esthetics with formalist priority was attached at the same time an ideology about new order of modern family. That is because persons in the image seem like casual in a more natural and free inter-relationship. Such compositional tendency might reflect the structural freedom rendered possible only after the corruption of paternal centered system of family organization. Nevertheless, all efforts made to establish such kind of parallel relationship between certain ideology and one imagery style can be rather compromising, and even take risk of falling into a utopian illusion. In fact, with all causes considered, all snapshots cannot catch, or create, happy family image. Between 1970 and 1990, some artists chose their own family life as a favorite subject. We can see that their practice often hesitated between two poles: one is to render semantic clearness of images once separated from their original context; the other is to explore, and somehow exaggerate, extraordinary photographic vision. But it is notable that this tension may turn out to be a good challenge and gage for photographers. So in our text, we will not only point out the contradiction between stylistic/ideological discourses and snapshots/images themselves, but also try to associate other discourses about family life seen through snapshots. Finally, we will also pay attention to dynamic interaction between style, sign and intertextual interpretations in modern photography, interaction which is indeed our first concern.

### Keywords:

photography art, family picture, snapshot, formalist autonomy, modernism, indicialité, iconicité, intertextuality, reality, imitation, ineffable

## 一、「無所偏袒的觀看方式」

法國攝影家克拉斯 (Arnaud Claass) 在1989年出版了一本攝影集，名為《安靜》(*Silences*)，其中所收入的作品觸及了一個寫實影像的邊際問題。影集中有一部分作品是克拉斯拍的「家居生活照」。然而，這些影像看來非比尋常，不同於一般圖像所框限容納的事物景觀，有點令人不知所云，因而很難立即在其中投射來自於生活世界的知識經驗。問題是：如果不從日常生活成規及可辨識的文化符碼，去揣測其中的戲劇性暗示，再從心理學、社會學等角度去「讀」一張關於家庭的照片，那麼，我們要「看」什麼？我們該如何「看」？

我們在看照片時，通常會想去描寫內容。得以為事物命名，即是在知性上掌握該事物並予以概念化的綜歸結果。可是這種不太自覺的習慣，遇上了克拉斯的照片卻不免一時感到受挫。這些照片之所以引起困惑，是因被拍客體顯得支離破碎，不完整且不易確認。克拉斯到底拍了什麼？「說穿了」，這些照片不過是他拍妻子胸前抱著幼兒，草地上打棒球的孩子們（的手腳），或者較不那般複雜的，是坐在沙發椅上的幼兒背影。原來，這些都是很平常、慣見的家居生活姿態，未經刻意（於此拍照時機）擺姿安排。問題是，如此總結，得出了語意分明的指名物和整體內容的描寫，卻已超出影像本身最初呈現給我們的印象：只見框格內屬於不同個體的身體分段局部，或是疊擠充塞於整個畫面，或是遠近稀鬆散落。因此，影集的作序者帶點誇張的口吻驚歎：「原本以為是凝視著親密的、享受天倫之樂的世界，卻好比全都化作了虛幻泡影：不管是他（克拉斯）太太蘿拉，他兒子亞力山大或維克多，也不管是他自己，或是他所居住的阿萊城(Arles)一帶，都無法迴避他所堅持的，無所偏袒的觀看方式」(Malle, 1989: 無頁碼)。

所謂的「無所偏袒的觀看方式」，首先指的就是對所拍入的一切對象物無分軒輊，一律平等看待，亦即打破了前後景、人與環境物之間依傳統繪畫透視法構圖安排上所強調、安排的主次之分。事實

上，克拉斯在拍照時往往極為湊近他的被拍對象（他的妻子、孩子等），但是這近乎反常的縮減距離，予人的印象非但不是親近，反而是「近」而不「親」，使得這些客體形同雜亂斷片物的奇怪湊合，彷彿他所常用的構圖原則是以前鏡頭框架去「支解」被拍客體，使現實細節臣服於抽象化的形式中，成為一片交錯的線與面，光和影；尤其是事物投射的陰影，既不能如傳統圖像的陰影處理法為著烘托出完整的立體塊狀量感，反而形成了紛亂的切割區塊，與物件單元失去了虛實的對應，進而瓦解了事物原有的分類與完整性，也破壞了相機鏡頭基本的單眼、集中、固定透視法所能應允的踏實感。題材(sujet)隱退，或者說作為指稱物的主題對象隱退了，消融於形式／影像中。藉此手法，他極力壓制照片的故事時空建構，降低敘事的效力，因而他是以削弱觀者去述說和指物命名的可能性，試圖刺激「觀看」的欲望。這樣的影像對觀者的知能不啻為一項挑戰，意欲促使觀者更加執著且更加專注於「觀看」——放棄有所偏袒的觀看。對圖像的接受和理解程序也就大為不同了。

這樣的效果並非偶然，原本就在克拉斯的拍照意圖中。根據他自己詩喻的說法是這樣的：「我不拍物體自身，而拍它們的意義／感覺光環(halo de sens)：……如片刻間的共謀關係，又如句子中的破折號……，其中的物體則可說是恆久地被省略了。」<sup>1</sup>換言之，他想寓意於常規之間的隙縫，遊走於視觀的慣常經驗之外。若以圖像符號學觀點來看，他是將相像性圖像元素(facture iconique)與原本該同時具有的複現代表功能(fonction représentative)兩相分離，於是有了這樣的弔詭：這是使之不像的圖像，或者更精確言之，這些影像意圖表明「使之不像的圖像」。我們在最後兩節的討論裡會再針對這點加以補充。

---

1 這句話由Jean Arrouye引用在其文中，文中sens一字在法文裡有「意義」、「感官」、「方向」等意思：請參見Jean Arrouye, « Le Souffle d'Arnaud Claass », *Arnaud Claass – Mises au point. Les Cahiers de la photographie*, ACCP, 1989, 頁10。

## 二、快拍照與家庭

在此，我們首先將克拉斯的攝影美學置入攝影機具技術史的發展脈絡來定位。他的攝影美學顯然是奠基於所謂的快拍照風格（並且是以一種推至極端的方式在實踐）。

快拍照，在機具技術條件的容許之下，首先被廣泛用於民間攝影用途，現代攝影藝術進而尋思如何開拓其媒材潛能，據此而確立其美學觀與風格。快拍照作為一種類型(genre)或形式風格，論其起源，有一說是起因於相館式肖像照盛行的十九世紀中葉：在曝光相對於今日而言略長的時間裡，因被拍者無法長時保持同一靜態姿勢，而留下了晃動的模糊形廓，此一說法相當普遍，但因過於強調偶然性且忽略了機具的特性差異，因而頗值得商榷。事實上，快拍照確立為一種影像的效果，應是更有意識的追求目標，且必定得利於機具技術上的改進成果。感光材質方面在1870年代下半的研發，固然是先決條件，不過，在接下來的十年間，逐步變革終至確立現代形式的「快門」，才是關鍵所在(Gunthert, 2001: 64-87)，使得機具技術發展真正成為支撐形式特色與發展潛力的要件。<sup>2</sup>要想將快速移動之物定影下來，取決於快門的啟動是否能配合被拍對象的動速。滿足了這些技術條件後，十九世紀末最後十年問世的輕便相機（如Kodak），方能促成快拍照的普及。至此階段，從跳躍的人到滴落的水珠，愈來愈多的瞬間變動之物可被定影下來。面對快速行動中的客體，拍照主體則要對相機的調控變數具有相當的經驗，以便在當下作立即的判斷和反應敏捷的操縱。更加輕便而精密的相機形制（如Ermanox或有名的Leica相機）在1920年代逐一問世，讓拍照者本身進一步得到了行動上的解放，獲得了更大程度的自由，連帶的，獵景捉拍也成了攝影行為最重要的時刻。<sup>3</sup>如此，我們才能說：快拍照，是一種視覺工具，也是一種影像的

---

2 至於前述十九世紀被拍者晃動的動感結果卻是出自擅拍肖像照的大型相機，本身固定於不動的腳架上，故影像生產方式與快拍照截然不同。

3 這是相對於過去在暗房內處理底片的手工藝步驟而言。可以說，快拍照形

形式，也可以說是由拍照主體與被拍客體相互之間的特定時空關係所界定而成，因而也可以延伸視為一種特定的攝影類型、風格與機制。它標榜的是掌握瞬間臨場感的特點。當它作為一種工業產品在商場上被推出時，即強調這種機制乃特別符合當時人的「現代」感性——面對稍縱即逝事物的興奮、焦慮與急迫感；也應對了一種前所未有的新時間觀：約於1920年代末，有關攝影的言述已注意到，人們在觀照自我的影像時會體驗到今昔對照的失落感。<sup>4</sup>藉著當時普遍意識到的這種心理因素，輕便小相機的問世，便適時創造了一種新的大眾生活需求：我們要捉住當下，留存美好回憶……。如此，快拍照更深入了現代家庭，長久以來，家庭生活便成為其聚焦的主要對象之一。相館式的肖像照表現的是綜觀式整合家庭團聚的莊嚴，強調單幅肖像自身自足的重要性（或其「靈光」aura）<sup>5</sup>；相對的，與普魯斯特的《追憶似水年華》和畢卡索的立體主義繪畫同時代的快拍照，往往捕捉的是零碎的瞬間時空過渡，一連串的「當下」斷片，強調事物的多面印象，因而也強調照片累聚「多量」本身的意義。快拍照長期並不會完全取

---

制的確立讓攝影真正脫離了繪畫行為中的構思模式，改變了主體與客體之間的關係。請參見André Gunthert, « Esthétique de l'occasion: Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Etudes photographique*, mai 2001 No.9, pp.68-72.

- 4 比如1920-30年代德國學者Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Kurt Tucholsky等皆論及此現象，請參見Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne : Anthologie de textes(1919-1939)* (Nîmes : Chambon, 1997), 頁344起。
- 5 快拍照（相對於相館式肖像）所具有的民間性或大眾文化特質，也反映在攝影創作美學中：值得在此一提的是，攝影家費根鮑恩（Patrick Faigenbaum）於1980年起，在其家族肖像創作中以兩種不同機種形制對應兩種社會階級：長久以來，他針對意大利各大城的貴族家庭後代，以相館專業相機為他們留下巨幅的方框正面攝影肖像，這一系列創作屬於赫許（Julia Hirsch）所言的莊嚴正式風格（formal style）。反之，當他返回自己家裡，則選用小型相機的快拍照，隨興地捕捉家人休閒時的瞬間片斷姿態。後者或許可比擬過去繪畫傳統中取材民間生活的風俗畫，不過，他的快拍照往往呈顯出偷窺者的視角：觀者看不見相片中那些親朋清晰完整的顏面，而被拍的人也彷彿根本無視於相機及拍照者的存在。請參見Patrick Faigenbaum. *Patrick Faigenbaum* (Paris: Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1991)。



代正式的肖像照，但無疑地為日漸受重視的私密家庭世界與休閒生活提供了新而便捷的紀實工具，同時也是一大重要的家庭娛樂。

1920年代快拍照風格在攝影藝術範疇內一時以結合「新視象」(la Nouvelle Vision / New Vision)的風潮而盛行，攝影者以典型現代主義者致力於發掘媒材潛能的名義，盡情地發揮其拍照行為的機動性，同時無所設限地試探機械眼與世物接觸所能發掘的新奇視觀。當時代的理論家，如知名的莫荷里—納吉和班雅明都提到快拍照對視覺革命的重要性。現代攝影先驅之一史川德(Paul Strandt)也看重這種影像的活潑表現，且認為這與其原來發自民間的創作力有關：此一看法在當時來講頗具有代表性和普遍性。新視像欲窮盡新奇視觀的傾向在進入1930年代後雖很快受到批評與質疑，不過，在收斂異常角度（俯角、仰角）的濫用，捨棄難以辨識的破碎片斷視觀後，快拍照抓拍瞬間時空的敏捷性與卡提耶布烈松式的決定性構圖切割仍為新聞攝影所偏好，從二次戰前到戰後持續地發展。<sup>6</sup>

也是早在戰前，有心人士回顧攝影過往的歷史，環視攝影的各種使用範疇，從而肯定民間普遍使用的快拍照隨興形式(candid photo)(Hirsch, 1981: 101)，正可作為攝影發揮媒材特質的一個重要參考。<sup>7</sup>不過要等到1970年代以後，方見到較多的歐美攝影家，積極地採用快拍照的隨興自發形式且專門以家／人為拍攝題材，公開展示為影作。就技術和美學來看，他們從民間家庭照那裡把快拍照借用過來，使其脫離原來所屬的情境(contexte)，再引進藝術世界中。就題材來看，他們在創作中引入了「家庭」，使之成為「合法的」或至少是普

---

6 惟在圖像的語意構成上，新聞或報導攝影更費心而有技巧地佈局，並以愈來愈被認為不可或缺的文字圖說來確定閱讀指向，這點與藝術位階的攝影作法相對立（但這已超出本論文的話題之外）。

7 攝影界主要有兩種作法顯示對家庭快拍照的重視：一是從戰前開始（與當時重視民間性和地域性的風氣有極大關聯），各種公私圖像存檔單位便已致力於蒐集、整理和出版這些藏於民間的無名影像，其中有些自然是作為歷史資料參考用途，但亦有以形式美的趣味作為蒐集影像的準則；另一項作法便是直接鼓吹快拍照的美學潛力。

遍接受的藝術題材。<sup>8</sup>於此同時，有學者為文公開讚賞業餘者的即興式快拍照，並延續戰前熱衷一時的看法，認為這類的照片應可作為攝影特有語言風格的師法對象。這一波以家庭為題材的快拍照攝影創作，或許和攝影界頗具影響力的權威人士察寇斯基(John Szarkowski)的提倡不無關聯。<sup>9</sup>但真正直接鼓吹家庭用快拍照的重要性的，則以攝影史學者格林(Jonathan Green)為主，他和韓本(Steven Halpern)等人於1974年編著有《快拍照》(*The Snapshots*)一書可為代表。<sup>10</sup>如果說察寇斯基的攝影觀是藉影像在混沌的世界中理出秩序，相對的，格林卻認為快拍照產製過程本身即是象徵著主客體在有序世界中的一種解放之舉。根據他的說法，快拍照——尤其是民間使用快拍照的方式——呈現出一種「幾近於無辜的視象」；換言之，所得的影像是「最不自覺，最不區分高下」，因此被認為是最具有攝影視觀的特性，同時也能從照片的形式因素去反身指涉個別影像的形成過程以及週遭的環境(Green, 1974: 38)。具體來講，這是因一旦拍照者選定了任一被拍客體作為視

- 
- 8 在先前的大半個世紀中，紀實攝影與直接攝影較少關注這個題材，在公眾流通管道中重視的是呈現社會群眾和相關議題，或者是延續傳統圖像中的唯美題材。要等到1960年左右，攝影者不再強調使命感、不再採取英雄式的介入或遠離家園式的自我放逐，也不再與一般家庭業餘使用者強作區隔，才開始正視起家／人的題材。一個具有代表性的例子是紀實攝影名家蘭芝(Dorothea Lange)自1950年代起轉向家／人題材，可謂戀家攝影的先驅者。請參見Karin Becker Ohn. *Dorothea Lange and the Documentary Tradition* (Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 1980)。此外，在1953年，史密斯(Eugene Smith)也曾在《生活畫報》(*Life*)上登載以其女兒Juanitar為故事主角的攝影敘事報導。其後，以報導攝影家或紀實攝影工作者身分而長期拍家人的還有Robert Frank, Garry Winogrand, Lee Friedlander, Elliott Erwitt, Bernard Plossu, Danny Lyon等。
  - 9 察寇斯基曾任紐約現代美術館攝影部門主任，曾提出了「攝影者之眼」和有名的模式(patterns)形式觀。請參見察寇斯基所編的攝影合集頗具有指導性作用的序文：*The Photographer's Eye* (New York: MoMA, 1966)及*Mirrors and Windows: American Photography since 1960* (New York: MoMA, 1978)等。察寇斯基也是將Jacques-Henri Lartigue的早期家庭生活快拍照作品推介給美國攝影藝術界的關鍵人物。
  - 10 Ken Graves與Mithell Payne則以蒐集民間家庭照編撰成*American Snapshots* (Oakland: Scrimshaw Press, 1977)，為另一種代表性的作法，並強調其特定的地域社群特性。

框的中心，並自然而適度地打光，相機鏡頭便無條件且無所揀選地收納一切環繞於中心客體週邊事物的反射光影。依杜波瓦(Philippe Dubois)的看法，形成攝影美學之秘訣，就在於時間與空間的裁切問題，而這點對快拍照而言又更加貼切；同理，根特爾(André Gunthert)歸結快拍照的裁切問題就是時機(occasion)問題(Gunthert, 2001: 65)。由此，我們也可了解克拉斯的「無所偏袒的觀看方式」如何與這樣的風格特點相呼應。

這些看法的提出，部分用意尚且在於打破攝影用途之間的位階層級，試圖將民間攝影與菁英藝術創作的攝影兩相並論，然而論者對於攝影修辭法上的詳細分析和理論化提昇作用的要求，卻矛盾地不掩其背後所真正重視的，是仍被視為較優階的藝術性與藝術特性，且欲急切掌握之。

上述這點或許是1970年代典型的藝術關切課題及意識形態使然。此時期，攝影藝術欲拉近生活與社會的努力亦然，而這點可從拍照主客體的身分關係進行觀察，以攝影行為互動模式的描述，來類比一項有關現代家庭結構轉型的意識形態。換言之，快拍照風格結合家庭題材的創作，學者便從追溯其歷史發展而推衍出一項文化意涵上的論述。同是出現在《快拍照》圖文集內，韓本的文章便如是解釋：就歷史來看，快拍照出現的十九世紀末，人們已逐漸意識到深植於家庭中那複雜糾葛的心理現象。就在佛洛伊德對家庭提出精神分析理論的同時，往昔父權穩固居於家庭中心的主控地位也開始受到了質疑與動搖。1960、70年代，正當如火如荼地展開家庭結構變革之際，學者更延著這個社會與工具併行發展的聯想而從回顧的角度強調：快拍照從二十世紀初以來以其特有的視觀打破了對象在構圖裡的高下秩序，也即是早已對其鏡頭下的家庭形象進行了一場預言式的革命。其理由，正如前所述，相較於傳統正規的相館肖像照，快拍照因其機具所鼓舞的拍攝行為和鏡頭對所拍物的切割傾向，使其去中心構圖的成相結果，似乎更能展現新家庭成員的活潑機動性，也暗示著彼此之間自然的互動，意謂著此一過程已不再強加或反映固有的長幼序位階關係，而容許家人自由地決定彼此的關係和認同感。如此一來，論者所津津

樂道的便是：對現代家庭解放後所期待的新形象，快拍照豈不正提供了形式與內容上的完美契合表現(Halpern, 1974: 64-65; Hirsch, 1981: 44-46)？

格林與韓本等人編的《快拍照》選集以高汶(Emmet Gowin)的作品作為其一範例，正好容我們檢驗這一配套想法從理論、實踐到接受經驗在銜接上的一致性如何？——矛盾確實存在其中。首先，讀者不難察覺到，高汶的一系列家居生活照，不但採用的是普通的快拍照機具，而且就像不甚用心且未曾接受業餘攝影技術指南訓練的一般拍照者那樣，雖然用的是快拍照，卻去拍不見得需要快拍、捉拍的靜態肖像，更有甚者，還保留了民間快拍照常見的典型技術「缺失」，比如為了讓個子小的孩子成為畫面中心人物，邊框「不慎」割去了站在一旁的大人頭部；又比如樹影倒映在樹下的人臉上，形成麻亂的斑點，一般人見此還可能會覺得是種「破相」。但是，在經過攝影現代主義形式觀洗禮的專家或藝術賞析者眼中，卻認為這類的影像正足以發揮媒材的特質與潛力。

我們可以想見格林欣賞高汶照片的原因：高汶的影像以一種在技巧上顯得懶散、看似無心的方式，卻保留了攝影行為在特定時空效果的臨場感，觸及了上述攝影專擅的形式特色（但並未發揮快拍照媒材在動感方面的更大潛能）。基於這些照片的作品位階，理想的觀者應當能從熟悉（對一般家庭照的熟悉）擺渡向異化（看似平凡甚且「拙劣」的家庭照卻必須當作藝術品，以審美觀接受之），直視照片形式上的「瑕疵」，卻不再視為瑕疵，進而理解為光影的原樣表現，即一種偶發時空的必然留影。

高汶的作品又可視為「一般家庭照」極低限的互文模擬。熟悉現代藝術的觀者還可能會提出以下無不合理的疑問：試問高汶的照片難道是最經濟的反諷(ironic)手法為修辭，來挑釁觀者的接受態度，挑起觀者的水土不服？觀者的不安是可想見的。事實上，即使到了激烈嚮往顛覆舊有社會秩序的1970年代，被認為足以號稱「民主」的快拍照影像形式特質，卻仍被大多數的一般使用者所忽略。通常只有當

照片中環繞主要客體的週邊雜物顯得過於喧賓奪主時，人們才會察覺到照片自身的秩序安排效果。快拍照容易造成的差錯意外(*accidentel*)與意料之外(*inattendu*)，往往在一般民眾看來只不過是不慎拍壞了而已。甚至，完全無視這套快拍照風格的觀者可能出於對家庭照的守成要求，期望的是照片在瞬間裡去確證早已認定的理想化綜合性常態，故可能根本無以領會類如高汶這種帶有「瑕疵」之作的美學價值。縱使也有不少人珍惜這樣的照片，卻只是視而不見，無視於瑕疵的存在；看照片，只是越過照片，看見自己所想的，或所想要看的。

高汶這一系列照片相較於一般「美好的」家庭照，是個就技術而言的反例。事實上，攝影權威所看重的民間攝影，要不是非常符合家庭肖像照符碼的老照片，要不就是與這種成規形象相距甚遠的罕見特例，後者尤其是1930年代新視像攝影觀的擁護者所欲挖掘的。特別的是，高汶的例子既非前者亦非後者，而卻如上所述，是幾乎等同於「一般家庭照當中被業餘技術水準認定為敗作」的典型示範（若這種情況也可視為「典型」？！）。其在形式上的趣味縱然可以通過格林的形式自律性論述而加以說明、自證……或自圓其說，然而，再進一步，高汶的這幾張作品能否說服觀者去應證韓本移接社會意涵的詮釋？或者具體來講，高汶的照片足以讓人感受到新世代家庭成員間自由自在（且不提歡快）的氣氛嗎？換個方式講，既已有著接受形式美藝術觀之心理準備的觀者，能否亦如所期願地從其影像來推想光影構圖與家人平等地位的類比關係（既然從照片提供的「故事時空」(*diégèse*)來判斷，高汶拍的人物說不上快不快樂）？照片中，一則有攝影機制決定的指涉性作用與此指涉符號本質上的意涵，二則在去除了原初情境的每個單一圖像皆有待讀者重建情境以注入文化意涵，此涉及兩個不同的閱讀層次，而兩者之間的游移跨接，卻呈顯出恣意性的離合關係，尤其後者的浮動性極大。讀者對作品的解釋必然要超越現代主義形式自律性的理論言述框架：形式尺度的問題雖為其重要的一環，但議題的時代性必然曾介入其中，以決定當時的評論者選擇了何種論點將形式分析銜接上特定的社會性家庭價值觀。然而，1970年代出版的《快拍照》以高汶同時期的作品為圖例，卻已出現難

以契合其理論架構的窘境。甚至不難想見相反地被附加上悲觀的家庭心理詮釋，亦不無可能。至於克拉斯於1989年完成的作品將快拍照風格推向極端地運用在家庭題材上，關注的毋寧更是玩索圖像符號本身的不確定性，直致對象客體本身的重要性已消解（「如句子中的破折號……，其中的物體則可說是恆久地被省略了」），肯定了影像的存在，卻將生活世界的聯想放入括弧，則又離70年代的家庭革命論述更遠了。

### 三、有人唱有人不唱

當然，成功地藉由快拍照而獲致親友或親子歡快印象的攝影作品的確存在，僅舉其中最著名的例子。十九世紀末在法國，納比派畫家玻納爾(Pierre Bonnard)以一個業餘攝影者的身分，和親友在自家的夏日庭園中從事休閒活動時所攝的快拍照，便是最佳實例。<sup>11</sup>二十世紀初，孩童攝影家拉蒂格(Jacques-Henri Lartigue)的照片被認為不只是關於他家人活動的留影，又是美好年代(La Belle Epoque)的生活實錄。至於1970年代戰後新一輩的攝影家當中，普羅素(Bernard Plossu)親暱私密的家人照，大概是最具說服力的例子。

攝影並非單純的造像問題，尤其觸及的是家／人這樣特別敏感的題材，影像及其現實原出處的牽連指涉，還有拍者與被拍者彼此的關係定位，都是不容忽視的，這是討論快拍照風格必然不可忽略的。普羅素凸顯對這個關係的「重視」，正如同克拉斯刻意強調的「漠視」一般，各自取得的效果全然迥異。普羅素拍其家／人的照片有一大特

---

11 請參見Françoise Heilbrun和Philippe Néagu合編的圖錄*Pierre Bonnard Photographe*(Paris: Philippe Sers, Réunion des Musées nationaux, 1987)。值得注意的是，波納爾的家庭照原本只純為了私人目的而拍。惟有經後人整理展出又刊印出版，如此公諸於世，才經由「專家」肯定其藝術價值而轉換其照片為「作品」位階。

色，就是從相片中往往明示著拍照者的在場以及他對當下情境的投入。家庭照的拍照者常是家中的父親，對象則是母與子。<sup>12</sup>在攝影行為中，父親／丈夫既然身為必要的現場操作者，就必須接受攝影強制的條件，不得不與母子群組分離，如此也必然成了日後影像中的缺席者。然而，普羅素在這場攝影展演中，給予觀者如此的情感面暗示：他身為操作者／父親／丈夫的三重角色，彷彿對這樣的區隔深表不滿，因而陷入了兩難情境：他既要對焦，又想成為被拍者；想從藝術的／旁觀見證的一方，轉到影像的／生活的一方，加入幸福群像裡。貝格拉(Alain Bergala)的這段話正可借用來作為普羅素的心情寫照：「他們作為影像，讓我隔著距離來觀看他們；影像，即是拒我於外者（作為我想去拍的照片），也正因此，那景像、那情境令我何等地羨慕……，就在拍照的那一刻，我給自己造了個幻象，彷彿我也希望自己身在其中，取代他們的位置；然而，我所真正嚮往的，卻是被他人以羨慕的眼光注視著，就像此刻的我是多麼欣羨地看著他們……。」(Bergala, 1981: 74-76) 影像自身彷彿就反映著這樣的想望：比如題為「芳絲華與裘金」(Françoise et Joaquim, 1987)的照片，因略為失焦，暗示著拍照者正在一面對焦、一面晃動著相機，想靠近相擁而笑的妻與子。有時，普羅素單獨面對孩子，邊逗邊玩，只見小孩搖搖擺擺地走向父親／拍照者。影像雖因晃動而失焦，卻仍看得出孩子迎著笑臉貼近鏡頭，也反過來見證了拍照者的在場。模糊失焦的影像在此也就成為體現「活生生主體」(corps- sujet vivant)的修辭語法。普羅素的親子影像，讓人「領會了指稱對象」，彷彿越過了能指，直接觸及指稱對象，也印證了巴特筆下理想的攝影符號烏托邦：「這裡攝影真已超越了自身，而這不正是攝影作為藝術的唯一明證？亦即取消自身的媒介，不再是符號，化作了事物本身？」(Barthes, 1997: 56)

快拍照之所以能表現（或製造出）歡快的家庭自由氣氛，通常來講，大約有以下幾個非僅限於構圖的條件：首先，照片中的身體要

---

12 文藝復興以來，延續母子圖肖像繪畫傳統，母與子為核心的封閉組合常被視為美而悅人的主題對象。

有所意指，要能說話，因「人的感性能動性只有通過身體體現才能得到表達」(Turner, 2000: 326)，照片中的人體更是如此，要之，相中人的動作要能傳達大體上可明白的語意，也就是多少要帶有符碼化的性質。其次，最好是尊重人體的完整性，或是符合肖像照傳統中的段落完整性（如胸像、半身像、及膝的所謂美式取景法等）。即使框內只見較不屬於肖像構圖成規的人體局部，尤其是看不見臉部時，也要是具有提喻效果的局部，可以部分代表全體，好讓僅見的身體局部也能帶有表情。像蘭芝(Dorothea Lange)拍小孩躺在草坡上休息，光著腳的兩條腿，足以讓人領會到度假時在大自然環境中舒適愜意的姿態。有時，相中人與落在框外的其他人似有互動，也最好可由框內暗示，讓人對「畫外」場域所發生的事情作出合乎情理的猜測，正如我們對普羅素作品的描述。此外，拍照時機原有的整體氣氛也很重要，一旦畫面出現了人的顏面表情，尤其是眼神部分，更是對圖像語意的確立，具有十足關鍵性的作用。大體上，這些條件皆可從分析玻納爾或拉蒂格等的照片來檢驗，並領會其所以具有歡愉氣氛感染力的原因。<sup>13</sup>總之，原則上攝影者不乏多項要素足以調整影像語意，可正亦可反，可順亦可逆（稍後將會談到反例）。

整體來講，拍照者與被拍者必須決定相互的時空關係，拍者與被拍者共同營造的節慶氣氛，以及參與遊戲的投入和共謀感，才是想要捕捉快樂家庭形象的快拍照可以發揮的環境氛圍。以普羅素為例，正引人

---

13 在此相片面臨的問題，是如何呈顯最豐富戲劇暗示性的適當時刻，正是延續自敘事性繪畫的構圖選擇問題。這方面的討論，可參見Gombrich尤其對Punctum temporis所作的歸結和分析(E.H.Gombrich, 'Moment and Movement in Art', *The Image and the Eye*. Oxford: Phaidon, 1982, pp.40-62)。不過，繪畫涉及的毋寧是如何為構圖中的人物設想一綜合性含括語意的姿態(pose)問題；至於對攝影，尤其是對快拍照攝影而言，則是按下快門的攝景(prise de vue)問題，也即是如何選定拍照的時機(occasion)問題，此一時機正可謂巴特以希臘文kairos所指稱的「適當的時機」、「理想的分寸」(Barthes, 1980: 95)。綜合來講，以家庭生活為拍照客體的快拍照仍需將構圖奠基於心理因素，考量到觀者在面對相片成品時，足以從影像中重新喚起回憶、建構想像，而這個回憶或想像絕非局限在人眼難以掌握的瞬間，而是必然包含一段或長或短的時間延展。



揣想其快拍照攝影行爲，亦不妨在此對之採用類如現象學式的方法作文化方面的觀察。表面上，攝影者彷彿只是別有意識地採用民間的快拍照方式來拍家人，但這終究得經過一種視觀的重新調適，將藝術世界疊合在生活世界之上；這時，再現的家，一時之間不免成了鏡頭下似曾相識卻又疏異情怯之對象物。這些戀棧家庭的攝影者以相機面對家人，如何能罔顧拍照者與被拍者作為親人之間那固有的相互牽絆？無時不以拍照為職志的攝影家與一般使用者不同的是，他們更積極地行動；往往不分時節不分時刻，徘徊在家人當中，隨時等待著獵取有意義的影像。就創作行為來看，專拍家／人的攝影創作者可謂打破了布迪厄(Pierre Bourdieu)等學者的分類法<sup>14</sup>，他們既是家庭攝影的信徒、也是叛徒(dévot / déviant)，是虔敬者、也是游離者。他們是攝影媒材的熱切愛用者，重視攝影技術的精進以及創作美學的考量，但卻並不拒絕以其技藝為家庭儀式服務。他們以既處於外圍又深入內部的態勢，來迎對隨時得被解析、預想為圖影的親人。整體的拍照行為，屬於團體行動，但在參與者當中分出了責任高下，各司其職。貝格拉憶起尼采對阿奇里斯與荷馬之間分職角色的描述：一方熱烈地投注於生命情感之中，另一方則專司觀察與描述；有人唱，有人不唱。手持相機者與家人之間，因而不得不劃分出實際上與心理上的距離。又因選擇的是快拍照的即興方式，攝影者既穿梭於家人之間，又置身於家庭活動之外，既活躍又像無所事事的閒蕩者(flâneur)，一邊凝神專注，一邊又游離旁觀。對他們而言，家庭的生活空間也同時是藝術展演的空間，整個家的環境立見轉化為舞台，且無台上台下的分野。

理想中，這應該是一場全家皆可參與投入，經由相機和拍照行為所帶起的嘉年華式互動，其過程既重複著原本的生活又是對其生活的一種戲擬，並以談諧為基調。然而，最特別的是就時間感而言，這場

---

14 布迪厄對攝影愛好者作了如下的區別：一、特定時機的拍照者(praticants saisonniers)，僅活躍於家庭傳統儀式與節慶之時，二、影藝熱愛者(amateurs passionnés, fervents amateurs)，相對的，則以審美活動為其拍照的目的，而往往拒絕為傳統家庭的攝影用途服務(Bourdieu, 1965: 64-72)。

拍照儀式從一開始便自覺不自覺地將此時此地轉化為期待中的未來影像，其中的演員融入了一種「巴山夜雨」的時間往返觀，從現今投射於未來角度以回顧現今的想像（許綺玲，2001：103-109），各自且又集體地秘密進行著自我觀照。若除去最後的這點現代的自戀，諸此種種，豈不誘人片面地借用巴赫金所列的幾項中世紀民間嘉年華的特色（全民〔家〕性、自由性、烏托邦性和對未來的嚮往）來為快拍照家庭攝影儀式作歸結。<sup>15</sup>在此，或許快拍照的生產性意義已遠大於產品了。不過，更有助於描述其生產情境特色的，還應當參照赫伊津哈(Johan Huizinga)在《遊戲的人》(*Homo Ludens*)中所定義的作為人類文化儀式的「遊戲」性質：它是自主而自由的、是專注的、既是自覺假裝的又是嚴肅參與的，亦即帶有一定的緊張成份；程序本身則依一定的重複性與節奏性來進行。而參與者的家人所形成的「一個遊戲共同體通常傾向於成為永久性的」（符合親人的持久關係），甚至「遊戲週圍縈繞著一種秘密氣氛」（赫伊津哈，1996：9-14）。

反之，面對這種秘密的氣氛，作為局外人的觀者在事後瀏覽照片時，便不禁有身為旁觀者無以分享的窘境或無動於衷的漠然，有時尚可能因落入偷窺者的角度而有所顧忌，而這後者的情況在以下將談到的作品和攝影論述中更見如是。

#### 四、幽閉方框裡的家變

在快拍照攝影遊戲的理想境界裡，或許仍殘存著仿若中世紀嘉年

---

15 快拍照當中有意無意對人體突破框限的切割與平面化所造成的不同個體局部的錯綜綜合畫面，或許頗能引人進一步以巴赫金的怪誕現實主義來評述，而其中亦可能偶有發現足以發揮肉體生活為論述觀點的場景，不過，即使照片中（如巴特所闡述的）有指涉物既死且生的雙向矛盾結合體的本質，卻難以套用巴赫金談中世紀嘉年華之歡快再生論而不免時代錯置與斷章取義。故這樣的借用必然是有局限而片面的，況且因家庭照的歷史脫離不了布爾喬亞中產階級的生活價值觀與倫理觀，表達再生意義的肉體與物質生活形象（具體表現於吃喝、排泄、交配、分娩等）在照片中必然已經過篩選與轉化修飾。

華節慶活動的目的，一時之間足以打破家人長幼序與既定的權力關係，塑造出家人平等互動的自由歡愉氣氛。「理想」中是如此。然而，實際上持有相機的攝影者，一旦自外於其情境舞台，則依然握有等同於父權的主控位置，無論其擁有的相對親人角色是父親、母親或兒女。其他被拍者雖然自知捲入於情境中，但縱使具有高度的自覺和拍照經驗，也很難去預測自身相對於鏡頭方框的空間位置。相對的，拍照者即使不去主控家人的行動自由，但畢竟是他掌控了影像。或者，雖說每個人都絕對地擁有自己的身體，但是這時只有攝影者掌控了客體之身體形象的相對性意涵。

許多快拍照的作品內容（一反民間俗規）確是有意將鏡頭導向不甚歡快或較緊張的其他時刻、其他意涵，也可能刻意地注入模稜兩可的語意，及開放詮釋的可能性；甚至，拒絕詮釋，語意瀕臨消失，更遑論去附會快拍照樂觀的家庭解放論了。

在1970至1980年間，評論者毋寧更關心照片如何揭露情感壓力的真相。巴特即是在此時對這整體的論述傾向發出了怨言：「我多麼厭惡以科學研究者的立場來看待家庭，彷彿它只是一個充滿束縛與禮儀的組織，或者將它編上直屬關係群體的規矩符碼，或者視為衝突與壓抑的結；好似這些學者無法想像有的家庭『家人相愛』」（Barthes, 1997: 91）。攝影研究者巴給女士(Dominique Baqué)就認為攝影創作者選擇去拍家庭並不常是輕鬆的遊戲，而更可能無異於考驗攝影者面對生命的態度。因此，也不難想見家庭照片經常會成為精神分析及文學心理學的詮釋對象。「家庭有如一個可想像的完整體，既占有空間，也具有象徵性，這樣的想像體必然有其邊界；而一如所有的邊界，多少總有可穿透的地帶，且有各種交換流通之網絡，……家就是這樣一個地方。然而，家還有一個獨特之處：它有合必有分，合時早已註定了要分。長時間的合，終將含蓋了多重複雜的心理關係，影響深遠而持久」（Castellan, 1986: 77）。對巴給而言，拍自己的家人不啻一場「存在的冒險」(une aventure existentielle) (Baqué, 1990: 63)。若就歷史時間點來看，1960年之後，尤其是掀起西方家庭結構性變革的論爭後，家其實已成了有待重新定義的模糊單元。攝影者面對此一題材，

再比較過去該題材承襲的既定文化符碼，亦可選擇去揭露在這兩相抗衡的局面中同一時代與世代的人共有的焦慮與疑惑。

事實上，前述快拍照的恣意性構圖能力，雖被詮釋為家人位階秩序的解放，但基於從被拍對象到光影構圖種種可產生語意暗示的各部總結，卻往往也能將相片方框變成所謂的「恐懼幽閉之單元體」(unité claustrophobique)(Sontag, 1977: 9)，從中瞥見家人之間貌不合、神已離。這樣的家庭快拍照不但沒有營造出隨興自由的氣氛，反而像是有意挑撥離間、擾亂了家庭的和諧秩序。比如在高汶(Emmet Gowin)、密特雅(Ralph E. Meatyard)、費根鮑恩(Patrick Faigenbaum)、舜德(Christian Sunde)及密立森岱(John Milisenda)的快拍照風格之作中都可看到這類影像。赫許(Julia Hirsch)曾指出這類影像很難不令人想起二十世紀下半葉常見於現代小說和戲劇中的幾個主題，如溝通之困難、存在之荒謬或人的孤獨、現代城市生活的疏離感等(Hirsch, 1981: 111)。即使這樣的情景僅是瞬間碰巧的組合所引起的印象，然而，一旦脫離了原來的生活情境，脫離了不曾停歇的生活時序後，影像自身已獨立為一自主的語意單元，也就極易用作如是的「解讀」：其景其情彷彿自夢境底層浮現的另一真實；尤其相中人與所處的空間，以及人彼此互不相干的相對位置，近似夢境常有的恣意無序，一切均屬偶存而毫無動機可尋，彷彿秋天的枯葉隨風亂掃而過：照片以圖像隱喻的形式，似在透露家庭瀕臨解體時的人的處境，「完全卸除了重負，使得人比空氣還輕，只有半是真實，他的動作顯得自由無拘但又毫無意義」……。<sup>16</sup>

看看一張密立森岱拍的家人：中景是父母面向外側，分立左右兩邊，前景居中的是面對相機、目光呆滯的兒子<sup>17</sup>，三人彼此背對、互不相看。三方均分的構圖平衡感，因其目光與背向的位置而崩解。事

---

16 這句話原出自作家米蘭·昆德拉(Milan Kundera)的小說《生命不可承受之輕》，由Louis Roussel轉引入其著作*La Famille Incertaine* (Paris: Editions Odile Jacob, 1989), p.245.

17 密立森岱的弟弟有輕微智障。

實上，從服裝（內衣、便服）、表情與環境物，我們可輕易得知這拍的是早上三人（加上攝影者本人共四人）剛起身而未清醒，在背景略暗的廚房裡，母親正拿起煎鍋準備作早餐。這本是很稀鬆平常的一個早上，早上的一剎那，一剎那間家人交會於鏡頭前。爲什麼要拍這樣的景、挑這一刻？也許只能（勉強？）延伸出對人的處境的反思，反思關於如前所述「人的孤獨與溝通之困難」的文學主題／影像所爲，豈不像是在揭露家庭神話的破滅，對家的幸福假相提出控訴，或者是在詢問家的存在意義？然而，這背後是否也暗示著1970年代以後人們對家的神話理想形象反而抱著緬懷之情？

我們也可用家／人題材的「去壓抑」(défoulement)來形容上述的這類影像。所謂的「去壓抑」意指將原先被壓抑的傾向與意念引入意識層，在精神治療過程中，主體被慢慢引導，去探索自身，尋求認清其困擾的源頭並加以批判。此處，正可將「去壓抑」轉用來比喻攝影中的家／人題材對家庭所揭露的內幕真相。而事實上，快拍照之所以有「去壓抑」的作用，原因之一乃是快拍照易迫使「可否拍？」尺度規範的擴展與開放，將原來被家庭理想形象排除在外的人事景物給顯影定影而出。快拍照，猶如其（英文）名，乃源自狩獵的專用詞，在攝影者手上畢竟仍是個具有功擊性的工具（武器？）。若是以家庭照片的成規作爲隱含的參照對象，藝術家所進行的圖像變化、逾越、破壞等，都無異於施行在這一參照對象之上。快拍照很容易闖入家庭難以面對或不願對外公開的陰暗面，成爲不適時且不識相的在場者。尤其拍照時機的合宜性(decorum)極易被顛覆。比如舜德拍成人生氣或焦慮的模樣，而這樣的時刻不屬於家庭儀式化的生活時刻，更是家庭攝影禮儀所迴避的。也有攝影家（父親或母親）偷窺或直視子女的隱私，或以相機暴露其身體，顯露少年子女的矜持不安，或者也有裸身的幼童，不覺自身所具有的情色潛力，坦然直視著鏡頭。<sup>18</sup>在法國，

---

18 如舜德、Nan Goldin, Paul Armand Gette, Hervé Guibert等。近年來極受矚目的女攝影家曼恩(Sally Mann)喜歡拍攝子女的裸照，姿態眼神性感撩人。美國有些州已明訂法律禁止於任何公開場合展示幼童的裸體影像，就此而言，曼恩的作品已是走在法律邊緣。

就統計得知，有數量極高的民間照片不自覺或不小心地留下了情色隱私場面(Gautrand, 1990: 6)。這類影像仍被視為一種禁忌，被認定不宜於公共領域傳閱。而事實上，我們很難將這種逾越常規的作品僅僅看成是對家庭照可拍限度的挑戰而已。越過影像所觸及的現實及現實所涵蓋的社會道德面，是在觀閱這些以家／人為題材的攝影藝術作品時所難以略過不顧的。即使不以世俗道德觀來看待這些影像，我們仍不免要關注拍照主客體互動之間所透露的情感矛盾。<sup>19</sup>這是取材現實的攝影，一方面要追求現代藝術講求的形式純粹性，另一方面又必須面對的難題。這也證明了攝影的形式優先論並不總是能將一切現實內容都放入括弧，置之不顧。關於家庭攝影，巴給說得好：「憑什麼觀看？一切都使人相信沒有人可從（這趟攝影歷程中）安然無事地走出來：（拍照雙方）總要面對的是古老原初的傷害、家人間的愛慾以及家必然的潰散與蛻變。這就是攝影家利用照相機具作為中介，決意要捲入的情境；既不成體統、又危險。」(Baqué, 1990: 63)

家／人攝影更值得注意的，不只是突破觀看倫理意義上的「不可拍」的成規時刻、入侵到親密隱私地帶，而是由「善」的議題轉向「真」的議題，更引人爭議地從「有意義」中內爆出「無意義」來。再看看密立森岱另一張家居生活情景：父親與兒子並坐在客廳的沙發上，父親正燃熄煙蒂，兒子一隻手臂高舉著，另一隻手像在捉癢。攝影者定著於一個似有背景情境可循，卻又缺乏劇情暗示的眨眼片刻：似乎難以挑起觀者根據這樣的構圖佈局來編造故事的欲望，也很難再從這樣的場景硬是編派家家有本難念經的文學話題了。不然，也許可如是理解：這幅影像與卡提耶—布烈松的「決定性瞬間」(l'instant décisif)正相反：攝影者——閒遊者——機警獵取的，只是空洞無義的瞬間，是易為人忽略遺忘的間奏時刻，失語的零散圖像，也可說是讓巴

---

19 莒哈絲在小說《情人》中描述母親為了端詳子女的成長狀況而定期帶他們上相館拍照，此一行為背後隱含的真正問題是母子在現實生活中的緊張關係，正因難以面對彼此，故只能以相片為中介，避免直接的相互主體性接觸(Duras, 1984: 115-116)。Hervé Guibert的攝影敘事也多涉及親情難題與觀看隱私的問題，如*L'Image Fantôme* (Paris: Minuit, 1981)。

特（面對照片）常感「無話可說」（Barthes, 1980: 145）的一個極端例證。

密立森岱原來只有簡單的一家四口，他直言肯定，無論在生活上或藝術上，他的家人對他而言都極為重要。當他父親過世後，四人組忽然缺少了一人，竟也深深影響了他透過影像與週遭的關係定位。<sup>20</sup>然而，實際情感的深厚、對家庭價值的肯定，諸如此類關於照片之外的實情，並無阻於他在圖像構成上選擇這看似既浮淺又深不可測的家／人形象。

如果照片不欲抒情，又應如何看待這另一種面貌的家庭照？這「另一者」的出現，是否指向某個隱藏的真相？這只是真相的其中一面？或者追求真相根本毫無意義？爲了探索快拍照透視家庭真相的關係，必然涉及家庭照觀閱時的期待心理，於是我們打算繞轉岔路，從認知接受過程切入，再銜接先前曾略提起的可讀性問題，開闢新的一道討論途徑。從那兒，至終會再折回一開頭所關注的現代攝影的形式與內容意涵的競爭問題。

## 五、另一種影像

真相，或可主動尋覓，或者不刻意期待，只等真相偶然自行浮現；<sup>21</sup>人們在觀看民間私人的家庭照所能經驗到的，通常是屬於第二

---

20 這是直接從密立森岱與筆者通信的內容所得知的。

21 這一章節，關於家庭照的真相或「另一種影像」，筆者在前段部分的推論主要參考的是1980年代攝影研究者雪佛李耶(Jean-François Chevrier)談普魯斯特與攝影的著作中所提出的觀點，在此加以變換套用，以適合快拍照家庭攝影的閱讀情境。請參見Jean-François Chevrier. *Proust et la photographie*. (Paris : Editions de l'Etoile, 1982)。不過，雪佛李耶的觀點極可能是從德勒茲論普魯斯特的專書所獲得的啓示，請參見德勒茲(Gilles Deleuze)對普魯斯特小說符號之分析*Marcel Proust et les signes*. (Paris : PUF, 1964)，尤其是第一、二章(Chap. I, Les types de signes ; Chap. II, Signe et vérité)，關於尋求真理的被動性。

類的機遇。這是因原來熟悉的影像，竟會以「另一者」取代而出現！原來的影像其實並無任何改變，改變的是看的觀點，就在這不同的觀點之下，形成了「另一者」。而這另一者「是確證的，也是殘酷的，就原先的拍照者或相簿持有者而言，這新的真相，本是無形的、看不見的，因為在他們看來這原本就不是刻意要留下來的，況且長久以來早已習於心作他想，另有所解」(Chevrier, 1991: 64)。此時也就成了一種「考驗真實」的時刻：考驗的，就好比（借神經學術語來講）是將一個存於心中（大腦中）的概念(concept)或心智意象(image mentale)，拿來與視覺觀察所得之像(percept)相較(Changeux, 1983: 188)，忽然察覺兩者之間的差距。這另一影像——就像是話中有話——一旦被感知，不免會令人感到錯愕，但也啓開了遲來的感悟，因而這另一影像擁有事後的驗證功能(fonction de vérification)，慢慢會將關於影像的故事時空解構重建。莒哈絲(Marguerite Duras)在她帶有自傳意味的小說《情人》(*L'Amant*)中，曾描述她如何從母親的一張老照片裡，忽然瞥見了象徵母親一生生命本質的「絕望」神情。<sup>22</sup>照片始終如一，但是母親「絕望」的神情卻是過去未曾察覺，也不知如是解讀的。當然，家庭攝影的原初目的並不是為了偵測「真相」，<sup>23</sup>而往往只是希望在拍照當下藉著影像去建構預想中的美好願景，回應一個心中欲實現的幻景(image fantasmée)。因之，驗證功能是在日久以後觀閱照片時才有機會發生效用的；絕不是意圖明確地在拍照當下早已預設好的。

無論如何，家庭攝影所能追尋的真相總是很脆弱的，「歸根究底，忽然顯露的真相不見得會比原先抱持的幻象更真實，因為那真相

---

22 那張照片拍的是新購屋舍前的家人合照，原本是為彰顯家庭幸福（富足富裕的物質條件），以巴特的用語，此為其「知面」訊息。可是相中母親的神情（在女兒觀者回顧的眼光裡）卻在無意中推翻並解構了這一層明顯而刻意注入的意涵。參見Marguerite Duras. *L'Amant*. p.21-23。

23 對於真相之追尋與客觀性之重視本是紀實攝影的傳統信念。自1960年起，當攝影家對私密生活圈的題材日感興趣時，也許仍保留了這種紀實攝影的傳統顧慮，但以之轉向了探詢「內在個人生活中的基底真相」。參見Time-Life, *La photographie documentaire*. Nederland, 1980, p.214。



僅是得自於一個短瞬的片刻而已」(Chevrier, 1991: 64)，何況這還僅是與視覺感知相關的短瞬，有幸被定影下來，恆久地存在。觀者只是就此瞬間靜景，依生活經歷，再加上一點戲劇與敘事再現的綜合認識，所作出的臆測、推想及判斷。若想更進一步，企圖從中探知客體對象的本體真相，有時不免因影像產生過程過於短暫而令人質疑其可靠性，而這也是我們極易對攝影紀錄功能會有的苛責。再者，值得議論的是，事後以為獲得的驗證與修正，也可能只是將一個幻象（心智意象）取代另一個幻象而已。畢竟家庭照片的觀閱會經常受到新的故事時空意涵(connotation)所滋養，而不斷在變換劇本。況且理論上，照片的故事世界還可以無限延伸。縱使照片理論上應有原初本意(dénotation)可言，卻總是在觀閱時立即被超越、被複雜化。

於是，攝影家以家庭照為創作題材時，理當可更有意識地玩味其意涵的擴張程度潛力。攝影家對觀者要求的，不必然是在照片中去否定意涵的存在，而是能重新去拆解或復原這兩個（原初的與延伸的）意義層，或者借神經學家香緒(Jean Pierre Changeux)的比喻來說，不管疊加的延伸義有多少變換，其之於原初層次猶如演算之於作為工具的算盤：「應該要細心區分心智對象和藉該對象物所進行的運作。……正如算盤上的珠子不可與藉這些珠子所作的演算相混淆。只不過，先要有這些珠子才能在其上作演算」(Changeux, 1983: 180)。被視而不見的家庭照，就好比算盤珠子被用而不覺。

事實上，「另一種影像」的價值乃基於一項心理因素，也就是如雪佛李耶(Jean-François Chevrier)所指出的：人們之所以會「以為另一種影像才是真相，是因它占有了後來者的優勢；這就是為什麼我們會相信它更『客觀』」(Chevrier, 1991: 64)。「另一種影像」以後來居上之姿取勝，又如前述「去壓抑」之喻所達致的一種新認知局面，一種不期然而達致的真相。至於「客觀」與否，其實對一般人而言僅為其次的觀感。重要的，仍是尋得意義及回歸理解的確定感。

然而，我們倒可依此現象，試著提出這樣的假設：即真正占有這「後來者」優勢的又何不妨就是以家／人為題材的攝影創作者？他

們的照片意圖，不是被動以待而偶然達致的新領會，也不是讓同一影像釋放出新的意涵，而是一開頭就以主動製造出「另一種影像」為目標。因為相對於一般家庭照而言，他們所用的圖像語言較「新穎」，又經常以家庭照為參照對象（變革的起點），藉以玩弄或違反其傳統符碼，因此他們的作品特別顯得具有「後來者」的資格去顯露真相，或者根本就是為家的形象重組拼圖，編造尚無以歸類的真相。這裡涉及的，已不只是心理層面的問題，更是藉著製造全新的真相所進行的一場藝術賭注：一般家庭照裡看得見的，只屬於疊合心智意像的「另一種影像」，反之，在攝影藝術創作的情境中，「另一種影像」卻成了主動而有意探研的具現視像(vision)，利用的仍是那麼短促的拍照瞬間，卻試圖從中喚起家庭的另一種新視像——而這時，相中人在日常生活世界中的形貌（無論如何地變形）雖紀錄保存了下來，但似乎已非新的真相著眼的重點所在了。換言之，尋獲意義與回歸理解並非唯一的目的。

由此，我們再回到密立森岱的家／人攝影，並且可將方才提到的作品視為曝現「另一種影像」的嘗試：它時而輕掠過文學性聯想的意涵，時而彷彿以空洞無義為其手段，自指拍照行為本身的時空交會點。至於前頭分析過的高汶作品，乃忠實呈現了家庭照常見的物質性真相（也是業餘指南手冊上所言之技術瑕疵），可否說是有意仿似民間拙照，任隨觀者自行聯想（或無以聯想），也想要（觀者自行在腦海中、在想像中）試探「另一種影像」的乍現？<sup>24</sup>

克拉斯所遵循的，原則上符合現代攝影對媒材表現的自律性以及自限性的要求，遙遙回應著快拍照剛出現時對攝影美學所造成的一項劃時代變革，也就是讓過去繪畫所要構思處理的「題材」(sujet)轉變成鏡頭有待捕捉的一個「客體物」(objet)，而此一客體物已不

---

24 事實上，他的「另一種影像」是原樣再現的異樣解讀，如前所述，參照的首先是攝影形式自主性的觀點，接著是藝術動機的反思：這一來似乎也就無關家庭自身的真相，但這同時也不妨礙我們繼續將他的影像看成是最普通的家庭照。換言之，既有反思後的新認知，又仍有習慣上原有的一般感受。

再局限於一現實物的完整單元，而更經常是視覺現象的交會，事物在動態中的變化；由此，方可開發真正奠基於攝影快照機制的時機美學(Gunthert, 2001: 65)。克拉斯所選擇的形式風格，等於是極端地凸顯圖像的指涉性(indicialité)而低抑相像性(iconicité)。依照謝夫(Jean-Marie Schaeffer)轉借康德美學的論法，則認為觀者對這類影像的接受，必先經過知能間的失調與受挫，終而領會到類似「崇高」(sublime)的美學範疇(Schaeffer, 1987: 166-171)。只是如此的情感與判斷卻必須以準備犧牲原來現實取材物的人本中心地位和對其感受的同情心作為代價。這是因他將這種風格推向了極端，並施用於一個習俗傳統上最尊重客體完整性以及本體價值的家／人題材上，又（這點很重要）有意讓這近乎反人本的題材在其分碎狀態中仍不至於全然不可辨識。這種難辨難解、似又不似的景象，也許是他的作品看來特別冷靜而疏離的原因，恆久地處於人與機器視觀之間的辯證狀態中。

如果說快拍照影像自詡能提供相中家人自由平等地位的形象，高汶的作品純粹是從偏離「好照片」的技術準則而使這個論點受到質疑，但是整體而言，他的照片絲毫未顛覆影像的寫實可辨性。然而，克拉斯卻進一步移換了平等物的層次，且推向了物質性的一端，因而居於同一平等地位的，有時竟不再是完整的人物個體，而是些難以清點的、已化解為幾何形的碎影及黑白灰的點線面塊。以此「無所偏袒的觀看方式」而言，克拉斯對快拍照風格作了極致的發揮，同時卻又讓快拍照風格與新家庭神話的結合關係打上了重重的問號。

因過於樂觀且標誌著特定期許的時代性局限，「平等自由家庭觀」從攝影形式特性見出一種類比表意的可能；但卻忽略了攝影影像難以規限的多義性或濁義性（容我們在此臨時發明一個新詞），這種傾向豈不正源於有限圖像所指涉的「現實」，因如此地深廣，而隱含著隨時可能向觀者拋露乍現的「不可理解者」(l'incompréhensible)。<sup>25</sup>

---

25 這正比如巴特在觀停格影像時所試圖分析的「第三意」(le troisième sens)。「不可理解者」的現代形式即與原料(le brut)有關，「是現實在模擬再現者的脆弱建築中的乍現，無法加以中介規範。原料之粗暴，促

## 六、破蛹而出<sup>26</sup>

像克拉斯這樣的作品，特別考驗著現代攝影的形式自主性論點，這是因他引入了家的生活題材，造成難以容忍純形式的討論言述，我們看著克拉斯的照片仍不禁要問：到底「家，發生了什麼事？」既然家／人是作者刻意選擇的題材，也是觀者不免要被提醒的事實，便不能不顧及其中的「家庭」議題如何仍在爭取自己的發言空間。攝影題材的寫實性，即使作為形式實驗的藉口，也需要衡量此一題材的選擇在形式實驗中如何更有效地凸顯圖裡圖外的對立或對話，以及找尋互相激盪、進而反省攝影美學的可能性。這樣的問題，在我們所討論的快拍照的家／人主題攝影創作中便即刻浮現上來。<sup>27</sup>

誠然，1970至80年以來的圖像符號學研究，強調攝影生產過程特有的指涉性，以此賦予攝影一個論其圖像特質的學術用語，並由此而在攝影理論及創作實踐上有目共睹地獲致了豐碩的成果。然而，攝影的指涉性雖能貼切說明特別是從快拍照盛行以來的媒材自主性實踐美學，但卻不宜因此而全然忽略了攝影自發明以來一直存有的另一項

---

成了有關古典符號學機制作為建構原則之戲劇性的消失」(Lojkin, 2003: 24)。

- 26 此處「破蛹而出」取自Salvador Minuchin一段話中對家庭的比喻：「(家庭)是個持久的現實存在，但非不朽，非永恆。人在青少年時，第一次撕裂了它；有了情侶後更輕忽了家、疏遠了家；終於，有一天自己也成了家，取代了原來那一個。每一回，發生了某些事、很多事，都會使家改觀變貌，既而家被重新理解、詮釋。通常最後只留下父母，守著老家，手中捧著那撕破的蛹，蝴蝶卻已破蛹而出，飛逸無蹤」(Castellan, 1986: 109)。不過，「破蛹」在這裡又不免讓人聯想到留存下來的家庭照。
- 27 現今市面上已普遍流行起數位相機，其中快拍照的基本形制依然存在，但加入了更多後設調整的機會。只要任何多元定義的家庭還存在——甚至從多人組成的家轉向只有個人為準的社會單元，只要還有人拍家庭照或親友照，那麼令人好奇的是新世代的家庭照是否會因數位相機所提供的種種事先操控的可能及事後無限的修正機會，而有什麼轉向？或許一時間業餘者仍只是延續著舊有的保守面貌，但是以藝術為目標的攝影家又會藉此主動找尋何種視像？他們要適應或挑戰的會是什麼樣的家與非家的新貌？延續或突破，這些問題與現象，仍待我們觀察。

內在特質，即由其物理機制所容許塑造的寫實圖像性（或相像性）。二十世紀以來，力爭藝術地位的攝影正逢現代主義的時潮，是否因而需要放棄它的圖像性與寫實性，以不斷去凸顯減縮至光影抽象層次的指涉性，及不斷地強調純形式的構組？答案當然是否定的。攝影的寫實圖像當然只算是西方圖像史上經過不斷取捨後，繼續在攝影中存留的一種寫實性圖像，所依據的是特定的透視法則與成像的種種制約條件；然而，經由攝影、電影等一系列其後的變革發展機制，此一寫實性圖像仍繼續延伸它在人類視覺文化中的作用與地位。我們早已習於利用這種寫實再現的圖像來對現實進行批判、提出我們對現實的觀點、或者在圖像中象徵性地去改造現實的面貌，或者——這點絲毫不是次要的——從逼真景像中獲得愉悅的審美感受。總之，攝影因其圖像性的「逼真感」，使得照片仍繼續發揮它作為文化意涵之原型承載體的角色，容許各種意識形態從其上掠過，而又帶有模稜兩可、不確證任一引伸意涵的保留餘地。比如攝影的這種曖昧性足以使它成為巴特所剖析的、完美好用的社會神話載體。當然，半個多世紀以來的攝影論述更著力於對攝影的擬真圖像本身進行破解神話的工作，已不必在此贅述。

從普羅素、高汶、密立森岱到克拉斯的快拍照作品，與其說是響應快拍照風格，或是藉之質疑現代家庭解放的願景，不如說，在我們看來，正是在檢驗其形式與內容的相互作用、本意與含蓄意的並疊閱讀、純視覺／光學與視覺／文化的難以切割；總之，是對圖像與現實之間立面關係的重新審視。他們的作品，是對形式的邊際效果的試探，審視再現圖像與現實原出處之間的象徵性關係，進而揭露這層關係尚能維繫的極限何在。這裡牽涉到的立場，已不僅是合於現代藝術所強調的，從構成元素上進行自我批評，如格林柏格(Clement Greenberg)所提示的那樣。反之，形式自主性不再是一種目的，也不是主導的原則，而更像是一種自我解構歷程中的一個小步驟，為的是讓封閉的自主性動搖，讓攝影寫實幻像所容許喚起的多聲雜音繼續存在，進而凸顯觀者（作為圖像文化傳承者）所不免仍繼續從攝影中領受到的觀視層次游移，試探後設論述與圖像文本作平行對照書寫之可

能性：簡言之，即聯想的激盪，所指的不斷替換。因此，亦可名為文本性。克拉斯的照片乍看之下「說不通」，因為它初看時造成了指名歸類上的困難。然而，正因照片從這樣的說／看對立拉鋸出發，將我們轉引至圖像產生的陳述活動層次以及照片所奠基的美學基礎，也進而得以藉此對攝影的現代性進行辯證省思。在此對快拍照風格與幾個不同的實例進行各種不同評述嘗試的結果，不免令人警覺到現代攝影有時會出現的偏食或節欲傾向。攝影的確可以將指涉性相關的形式自主性推至極限，但極限處的空寂，並不一定總是比中途的險峻形勢更有趣、更能啓開視野、也更壯觀。<sup>28</sup>

事實上，攝影背負的傳統圖像歷史以及連帶要涉及各種新舊圖像論述，仍持續左右著攝影影像的接受與詮釋，而這些其實是可以經由藝術家和評述者以後設而自覺的態度留置於背景處，不斷再被提醒、參照。攝影的指涉性符號確實為其圖像性符號的形成條件，論述攝影因而不能不思及影像的生產程序。然而，攝影成品的圖像性終究仍在喚起模擬圖像的古老藝術議題，而這也依然是關於攝影圖像的人文議題相當重要的基礎所在——這絕非一句已被說濫的「影像是虛擬物」所能輕易打發掉的。畢竟，攝影影像是一個靜觀之對象(objet de contemplation)。<sup>29</sup>而其所指涉的，是不可化約的現實界。

---

28 現代主義形式至上的美學確實曾是攝影經歷的一次極為重大的自我解放，但卻也可能成了攝影的一場夢，是長久承受的壓抑，又是從中學習與認識自身的痛楚泉源。迎對這樣的壓抑，多少的攝影家曾努力回應，甚至積極地藉之轉化為開闢新路的動力。攝影家及研究者應已體認到這或許是經由現代迷思與壓抑所帶來的影響力，且不必視為一種難以甩脫的情結，如此方能留給攝影——這個圖像家族中的孤立成員——更大的發揮空間。

29 如果改變攝影的靜態則已涉及電影的原始型，或兩者的「中間物」，其生產與接受的意義便有所不同了。

## 參考書目

### 一、中文書目

- Barthes, Roland (羅蘭·巴特) 著、許綺玲譯，1997，《明室：攝影札記》。台北市：台灣攝影工作室。
- Huizinga, Johan (約翰·赫伊津哈) 著、多人譯，1996，《遊戲的人》。杭州市：中國美術學院出版社。
- Turner, Bryan S. (布萊恩·特納) 著、馬海良、趙國新譯，2000，《身體與社會》。瀋陽市：春風文藝出版社。
- 許綺玲，2001，〈巴山夜雨：照片裡外的時間〉，刊於《糖衣與木乃伊》。台北市：美學書房。

### 二、英、法文書目

- Aubry, Yves, 1983, « Pratique populaire de la photographie », *Photographie No.1*. Paris: Association française pour la diffusion de la photographie, printemps.
- Bakhtine, Mikhail, 1970, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Baqué, Dominique., 1990, « Ce Lien qui étroit », *Photos de famille*, Gautrand Jean-Claude & Rouillé, André éd. Paris: la Villette, Grande Halle.
- Barthes, Roland, 1975, *L'Obvie et l'obtus*. Paris: Seuil.
- , 1980, *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil.
- Benjamin, Walter, 1996, « Petite histoire de la photographie », *Etudes photographiques No.1*. Paris: Société française de photographie.
- Bergala, Alain, 1981, *Les Absences du photographe*. Paris: Editions de l'Etoile.
- Berger, John & Mohr, Jean, 1981, *Une Autre façon de raconter*. Paris: François Maspero.
- Bourdieu, Pierre(dir.), 1965, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la*

- photographie*. Paris: Editions de Minuit.
- Castellan, Yvonne, 1986, *La Famille*. Paris: PUF.
- Changeux, Jean-Pierre, 1983, « chap.V Les objets mentaux », *L'Homme neuronal*. Paris: Fayard.
- Chevrier, Jean-François, 1982, *Proust et la photographie*. Paris: Editions de l'Etoile.
- , 1991, « Distance » in *Patrick Faigenbaum*. Paris: Société des Amis du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
- Claass, Arnaud, 1989, *Silences*. Paris: Marval.
- Coleman, Allan D, 1982, *Light Reading*. New York: Oxford University Press.
- Depardon, Raymond & Bergala, Alain, 1981, *Correspondance new-yorkaise: les Absences du photographe*. Paris: Editions de l'Etoile.
- Dubois, Philippe, 1995(1983), *L'acte photographique*. Bruxelles: Editions Labor.
- Duras, Marguerite, 1984, *L'Amant*. Paris: Editions de Minuit.
- Faigenbaum, Patrick, 1991, *Patrick Faigenbaum*. Paris: Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
- Gautrand, Jean-Claude & Rouillé, André, 1990, *Photos de famille*. Paris: la Villette, Grande Halle.
- Gowin, Emmet, 1976, *Photographs*. Alfred A. Knopf Inc.
- Green, Jonathan, 1974, *The Snapshots*. Millerson, N.Y.: Aperture.
- , 1984, *A Critical History: American Photography*. New York: Harry N. Abrams.
- Groupe µ, 1992, *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Gunthert, André, 2001, « Esthétique de l'occasion. La naissance de la photographie instantanée comme genre », *Etudes photographiques*, mai 2001 No.9. Paris: Société Française de Photographie.
- Halpern, Stephen et al, 1974, *The Snapshots*. New York: Aperture.



- Hirsch, Julia, 1981, *Family Photographs: Contents, Meaning and Effect*. Oxford, N.Y.: Oxford University Press.
- Lartigue, Jacques-Henri, 1970, *Instants de ma vie*. Paris: Chêne.
- Lojkine, Stéphane, 2003, « Introduction: De la parole à la chose », *L'Incompréhensible: Littérature, réel, visuel*. Paris: L'Harmattan.
- Lugon, Olivier, 2001, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*. Paris: Macula.
- Malle, Loïc, 1989, « Indifférenciation et incertitude » in *Arnaud Claass: Silences*. Paris: Marval.
- Meatyrd, Ralph Eugene, 1974, *Ralph Eugene Meatyard, An Aperture Monograph*. New York: Aperture.
- Moore, Kevin, 2003, « Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », *Etudes photographiques*, Juillet 2003, No. 13. Paris: Société Française de Photographie.
- Paris Audiovisuel et Press Universitaire de Vincenne, 1990, *La Famille, La Recherche Photographique No.8*. Paris.
- Peirce, Charles S, 1978, *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil.
- Plossu, Bernard, 1983, *New Mexico Revisited*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- , 1988, *Les Paysages Intermédiaires*. Paris: Contrejour, Centre Georges Pompidou.
- , 1989, *Le Jardin de Poussière*. Paris: Marval.
- Roegiers, Patrick, 1986, « Les documents de l'imaginaire ou la vérité du mensonge », *Théâtre des Réalités*. Paris: Contrejour.
- Roussel, Louis, 1989, *La Famille incertaine*. Paris: Editions Odile Jacob.
- Schaeffer, Jean-Marie, 1987, *L'image précaire: du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- Segalen, Martine, 1981, *Sociologie de la famille*. Paris: Armand Colin.
- Sontag, Susan, 1977, *On Photography*. New York: A Delta Book.

