

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 「陰性崇高」：黎·米勒的戰爭攝影

The Feminine Sublime: Lee Miller's War Photography

doi:10.6752/JCS.201309_(17).0004

文化研究, (17), 2013

Router: A Journal of Cultural Studies, (17), 2013

作者/Author：劉瑞琪(Jui-Ch'i Liu)

頁數/Page：87-122

出版日期/Publication Date：2013/09

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.201309_\(17\).0004](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201309_(17).0004)



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



The Feminine Sublime: Lee Miller's War Photography

Jui-Ch'i Liu

「陰性崇高」：黎·米勒的戰爭攝影

劉瑞琪

誌謝：本文承國科會補助（計畫編號：NSC 100-2628-H-010-003-MY2），以及Lee Miller Archives授予圖片版權，特此致謝。衷心感謝傅大為教授、匿名審查人、以及編委們對初稿的思辯激盪，使這篇論文以更豐富清晰的面目問世，論文的字裡行間留下了許多彼此對話的興奮痕跡。

劉瑞琪，國立陽明大學視覺文化研究所教授
電子信箱：jcliu@ym.edu.tw

摘要

黎·米勒(Lea Miller, 1907-1977)是拍攝第二次世界大戰的著名攝影家,本文主要聚焦於她在1940年捕捉英倫大轟炸的廢墟照片,以及她在1944至1945年間以《時尚》(*Vogue*)雜誌歐洲戰地通訊記者的身分,拍攝傷兵與大屠殺屍體的照片。在過去十五年,學者們對米勒戰地攝影的詮釋呈現兩極化的矛盾觀點,一些學者認為它們以疏離效果來強調觀者與拍攝對象之間的差異,另外一些學者宣稱它們召喚了觀者對拍攝對象的認同感,筆者則試圖化解這些學者的矛盾解讀。筆者嘗試從視覺分析出發,將佛利曼(Barbara Claire Freeman)等人探討「陰性崇高」(the feminine sublime)的女性主義文學理論與研究,以及艾婷爵(Bracha Lichtenberg Ettinger)所提議「母體式的」(matrixial)觀視理論,轉化成詮釋米勒戰爭攝影的理論架構,以創新的角度探討米勒所開拓知覺戰爭創傷的獨特方式,也就是展現「陰性崇高」的美學與倫理學。筆者將分析,米勒創傷攝影中的「陰性崇高」情境,與英國思想家柏克(Edmund Burke)在《關於崇高與優美觀念的起源之哲學探討》(*A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757)中所建立的「崇高」的美感經驗不同,觀者並無法如柏克所論,超脫並主宰作為威脅來源的戰爭創傷,而是在自我與他者介於融入與超脫的動態關係中,體驗與尊重他者創傷無法化約的「他異性」。米勒所建立這種知覺創傷影像的模式,不僅是一種女性主義的觀看實踐,而且還可以召喚所有的反戰觀者,以「陰性崇高」的觀視來體悟父權與戰爭所造成的毀滅性創傷。

關鍵詞：黎·米勒、戰爭攝影、廢墟、大屠殺、陰性崇高、「母體式的」觀視

Abstract

Lea Miller (1907-1977) is famous for the pictures she took during World War Two. This paper concentrates on her photographs of the London Blitz in 1940 and her photographs of the damaged bodies of the soldiers and of the dead bodies of the holocaust from 1944 to 1945. In the past fifteen years, scholars have been dealing with Miller's war photography with polemic perspectives. Some scholars think that Miller attempts to highlight the difference between the spectator and the image through alienation effects. Others assert that Miller tends to evoke empathic concern of the spectator to the scene. This paper is going to reconcile these apparently contradictory points of view.

My discourse, based on visual analyses, will appropriate theories of the feminine sublime established by Barbara Claire Freeman and other feminist scholars, as well as the theory of the *matrixial* gaze proposed by Bracha Lichtenberg Ettinger, in order to explore Miller's special way of perceiving the war traumas. My argument is that the aesthetics and ethics of the feminine sublime in Miller's photographs are different from Edmund Burke's conceptualization of the sublime in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Burke claims that the spectator, while approaching the sublime, remains a protecting distance from the awful source in order to control it. However, when the spectator experiences Miller's works, s/he is not able to celebrate the self's capacity to master the threatening war traumas through a state of detachment. The spectator, within the experience of the sublime, neither possesses nor merges with the other, but attests to a relation in-between the detachment to and the identification with the other. S/he opens herself to and show respect for the alterity of the other without an intention to domesticate it. Miller's cultivation of the aesthetics and ethics of the feminine sublime is not only a feminist practice of looking, but could also evoke all anti-war spectators to perceive the destructive traumas caused by the collusion of the patriarchy with war through beholding the feminine sublime.

Keywords: Lea Miller, war photography, ruins, Holocaust, the feminine sublime, the *matrixial* gaze

一、前言

英國現代文學家吳爾芙 (Virginia Woolf) 在《三枚金幣》(*Three Guineas*, 1938) 一書，曾經強調戰爭中滿目瘡痍的廢墟與屍體景象，乃是男人好戰習性所造成的恐怖災難。(1938: 13-21) 黎·米勒 (Lee Miller, 1907-1977) 是第二次世界大戰期間著名的戰地攝影家，她所拍攝倫敦大轟炸 (London Blitz) 的廢墟，以及傷兵與大屠殺屍體的照片，從女性的視野出發，藉攝影對戰爭提出性別批判。本文將以米勒的戰地攝影為題材，探討女人與戰爭的關係為何？米勒是在第二次世界大戰期間，少數橫越整個歐洲戰場的女性平民百姓，她報導戰場的攝影作品，原先是為《時尚》(*Vogue*) 雜誌的女性讀者 / 觀者而拍攝。(Gallagher 1998) 筆者將檢驗米勒的戰地攝影實踐，是否從女性的戰爭經驗出發，開拓出某種抗拒父權秩序的「陰性崇高」(the feminine sublime) 之戰爭觀點？換句話說，由於無論是生理女性或男性，都可以受到米勒戰爭攝影的感召，擁有抗拒父權秩序的「陰性崇高」的位置，因此筆者將從探討米勒是否為女性平民百姓創造了異於父權社會中男性中心的戰爭觀點出發，擴而探索她是否創造了一種改變男人好戰習性的知覺方式？

米勒原名伊麗莎白·米勒 (Elizabeth Miller)，出生於紐約州帕基普希 (Poughkeepsie)，是著名的模特兒、時尚雜誌攝影師、戰地記者、與美食廚師。米勒從小充當她父親的裸體模特兒，她自1926年被內司特 (Condé Nast) 發掘成為紐約《時尚》雜誌的著名模特兒，先後被耀眼的時尚攝影家穆雷 (Nickolas Muray)、簡德 (Arnold Genthe)、史泰欽 (Edward Steichen)、何尼根－徐能 (George Hoyningen-Huene)、霍斯特 (Horst P. Horst)、曼·雷 (Man Ray) 等人拍攝過，也同時向這些人物學習攝影藝術。米勒開始學習基礎攝影技術，是在紐約替史泰欽當模特兒期間，並將她的名字改為雌雄莫辨的「黎」(Lee)，這是從她童年的小名「Li Li」得來的靈感。米勒認為，自己將逐步展開攝影的專業生涯，「黎」這個名字將使未來的客戶，無法只從她的名字辨別她是男人或女人。

airiti

米勒在1929年帶著史泰欽的介紹信，前往巴黎向曼·雷學習攝影。她在1929年夏天抵達巴黎，成為曼·雷的學生、伴侶、愛人、繆思、模特兒、曬印師、工作室助手，並一起發現中途曝光(solarization)的顯影技術。米勒在與曼·雷住在一起的第一年，就學會所有他專精的攝影技巧，1930年開始在巴黎的藝廊展覽她自己的超現實主義攝影作品，並在維克多·康西得朗路(rue Victor Considérant)開了一家攝影工作室，逐漸在旅居巴黎的美國人當中變成受歡迎的肖像攝影家。為了補充收入，米勒為巴黎《時尚》雜誌工作，既是《時尚》雜誌主要攝影師何尼根－徐能的模特兒，又向他學習工作室的打光手法，也在法國《時尚》雜誌刊登攝影作品。在1932年之前，米勒的攝影作品已經出現在一些歐洲與美國的攝影展覽當中。

米勒與埃及富商貝依(Aziz Eloui Bey)、以及與紐約藝廊主持人勒維(Julien Levy)的戀情，終結了她與曼·雷的關係。她在1932年10月回到紐約，開設自己的攝影工作室，請她弟弟艾力克(Erik)當助手，開始拍攝紐約金融界與藝術界的菁英。米勒1932年12月在勒維藝廊(Julien Levy Gallery)開第一個個展，得到狂熱讚揚。1933年《浮華世界》(*Vanity Fair*)將米勒列為七個卓越的在世攝影家之一，包括穆雷、簡德、何尼根－徐能、畢頓(Cecil Beaton)等人。米勒在1934年關掉成功的攝影工作室，與埃及富商貝依結婚，並跟隨夫婿到開羅定居，留下不少拍攝開羅周圍沙漠村莊與廢墟的絕色照片。

米勒在1937年到巴黎旅行，遇到英國超現實畫家、作家、與收藏家潘洛斯(Roland Penrose)，並與他到希臘與羅馬尼亞旅行。她在1939年與夫婿貝依協議分居，6月啟程前往英國，與愛人潘洛斯一起生活。米勒在1940年，成為英國《時尚》雜誌的攝影家，在第二次世界大戰期間，毫不畏懼地以攝影與通訊記錄這個席捲全歐的戰爭。在倫敦大轟炸期間，米勒拍了很多受到戰火摧殘的廢墟景觀。米勒在1941年認識《生活》(*Life*)雜誌攝影師薛曼(David E. Scherman)，隨後米勒、潘洛斯、薛曼三人一起生活。米勒在向薛曼學習報導攝影之後，在1942年12月開始擔任英國與美國《時尚》雜誌的歐洲戰地特派通訊員，與薛曼同行拍攝許多戰地的報導。從1944年到1945年，她從諾曼地的戰場開始，陸續拍攝聖馬羅(St. Malo)的圍城、巴黎的解放、

盧森堡與阿爾薩斯的戰鬥、美俄軍在托爾高(Torgau)的會師、納粹高階軍官與他們家人的自殺場景等等，並在1945年四月納粹投降之後，跟隨盟軍抵達德軍在布痕瓦爾德(Buchenwald)與達郝(Dachau)等地的集中營拍攝。米勒記錄集中營的照片，刊登於1945年6月的《時尚》雜誌，披露了納粹屠殺猶太人與反抗者的殘暴與悲慘景象，震撼了全世界的觀眾。米勒在1946年春天，回到英國與潘洛斯同居，由於發現懷孕而在1947年跟貝依離婚，並與潘洛斯結婚。米勒戰後繼續替《時尚》雜誌拍攝時尚攝影，一直到1950年代中期停止攝影，晚年將激情轉向烹飪美食。¹

在米勒的戰爭攝影當中，除了報導士兵、護士與平民的戰時生活情景之外，經常捕捉建築的廢墟、文化的毀壞、或是戰爭中受傷或死亡的（以男性為主的）身體。這篇論文將聚焦於米勒在1940年捕捉英倫大轟炸的廢墟照片，以及她在1944至1945年間以《時尚》雜誌歐洲戰地通訊記者的身份，拍攝傷兵與大屠殺屍體的照片。有關米勒戰地攝影的重要論述，幾乎都出現在最近十五年，卻呈現兩極化的矛盾觀點。從本文關注的觀視(gaze)議題來切入這些論述，葛樂(Jean Gallagher)(1998)、莎爾薇(Paula M. Salvio)(2009)、希爾迪奇(Lynn Hilditch)(2010)、斯利文斯基(Sharon Sliwinski)(2010, 2011)等人均認為，米勒經常以受超現實主義影響的去熟悉化手法、阻止的設計、分

1 上述米勒的簡要生平，參考了一些研究她生平的重要著作。有關黎·米勒的研究文獻，在過去二十五年逐漸暴增。她的兒子潘洛斯(Antony Penrose)的《黎·米勒的人生》(*The Lives of Lee Miller*, 1985)是探討米勒的生平與作品的第一本書，也被一些學者們認為是最可信的傳記。接著出版了李文斯頓(Jane Livingston)的《黎·米勒：攝影家》(*Lee Miller: Photographer*, 1989)，以及潘洛斯編輯的《黎·米勒的戰爭：在1944-45年跟隨歐洲同盟國的攝影家與通訊記者》(*Lee Miller's War: Photographer and Correspondent with the Allies in Europe 1944-45*, 1992)。另外，胡梅特(Sylvain Roumette)所撰寫與導演的紀錄片《黎·米勒：穿過鏡子》(*Lee Miller: Through the Mirror*, 1995)，也十分動人地描繪了米勒的生平故事。柏克(Carolyn Burke)在2005年所出版的《黎·米勒：一生》(*Lee Miller: A Life*, 2005)，則為迄今最令人稱道的大部頭傳記。在研究米勒的生平與作品為主的展覽圖錄當中，哈沃茲-布斯(Mark Haworth-Booth)所著《黎·米勒的藝術》(*The Art of Lee Miller*, 2007)這本大部頭的圖錄，則涵蓋了米勒各個時期，並收錄了許多未曾出版的照片。

散的多重觀點，阻止觀者的認同與投射，以距離與差異的觀點來召喚女性觀者不能整全掌握戰爭創傷的體悟。佐克思－魏佛(Annalisa Zox-Weaver)(2003)、戴維斯(Caitlin S. Davis)(2006)、與西姆(Lorraine Sim)(2009)等人則觀察，她的照片有一種親密的迫近感，展現米勒／女性觀者身體的認同感與同理心。筆者將創新以「陰性崇高」的美學與倫理學，來詮釋米勒的戰爭攝影，並化解這些學者的矛盾解讀。

許多法國女性主義學者，相繼批判視覺中心主義(ocularcentrism)與陽物中心主義(phallogentrism)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。²筆者對米勒戰爭攝影的詮釋，與法國女性主義學者所建構的陰性認識論聲氣相通。筆者將從視覺分析出發，將佛利曼(Barbara Claire Freeman)等人探討「陰性崇高」的女性主義文學理論與研究，以及艾婷爵(Bracha Lichtenberg Ettinger)所提議「母體式的觀視」(matrixial gaze)理論，轉化成詮釋米勒戰爭攝影的理論架構，以創新的角度探討米勒所開拓知覺戰爭創傷的獨特方式，也就是展現「陰性崇高」的美學與倫理學。筆者將分析，米勒創傷攝影中的「陰性崇高」情境，與英國思想家柏克(Edmund Burke)在《關於崇高與優美觀念的起源之哲學探討》(*A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757)中所建立的「崇高」的美感經驗不同，觀者並無法如柏克所論，超脫並主宰作為威脅來源的戰爭創傷，而是在自我與他者介於融入與超脫的動態關係中，體驗與尊重他者創傷無法化約的「他異性」。筆者認為，在為女性觀者記錄的驅動

2 這一陣營的法國女性主義者為數眾多，包括露思·伊希嘉黑(Luce Irigaray)、茱麗亞·克麗思提娃(Julia 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·苔哈絲(Margaret Duras)、密謝勒·勒杜夫(Michèle LeDoeuff)、莎拉·蔻芙曼(Sarah Kofman)等人。見Mary Ann Doane(1991[1982]); Martin Jay(1993)。

力量之下，米勒所開拓知覺戰爭創傷的獨特方式，不僅是一種女性主義的觀看實踐，而且還可以召喚所有的反戰觀者，以「陰性崇高」的觀視來體悟父權與戰爭所造成的毀滅性創傷。

二、觀看「陰性崇高」：戰爭廢墟

米勒從倫敦大轟炸一開始，就見證轟炸底下的生活情景。她在1939年6月到倫敦與潘洛斯同居，兩人在夏末到法國拜訪畢卡索(Pablo Picasso)，並因希特勒(Adolf Hitler)在9月初入侵波蘭的消息而返回倫敦。她們一抵達倫敦，就聽到第一聲空襲警報的聲音，以及灰色的防空氣球從天而降。大約再過了一年，希特勒的閃電戰抵達英國。希特勒在1940年9月6日，命令對倫敦傾力攻擊。由於空襲技術在1930年代有長足的進步，徹底改變了第二次世界大戰前線的位置，百姓與士兵一樣置身死亡的強烈威脅當中。倫敦被轟炸連續76個晝夜，到了1941年5月底，有43,000個左右的英國平民百姓被炸死，其中有一半是倫敦市民。(Mackay 2002: 68; Sliwinski 2011: 491, 498)

米勒所攝倫敦大轟炸的情景，以超現實的凝視捕捉日常生活中文明的毀壞。這些照片當中的22張（也就是五分之一）(Calvocoressi 2002: 52)曾經在1941年與許多捕捉倫敦大轟炸的照片，一起刊印於《不屈的榮耀：大不列顛在戰火下的照片》(*Grim Glory: Pictures of Britain under Fire*)。³這本圖錄先以《流血卻不屈：大不列顛在戰火下的照片》(*Bloody but Unbowed: Pictures of Britain under Fire*)為標題在美國發行，以宣傳英國的英勇抗戰，來號召美國參戰。(Sliwinski 2011: 499)米勒在圖錄當中貢獻了較為與眾不同的照片，捕捉了帶有超現實的意味的轟炸廢墟，因而被劃分在「戰爭的嘲諷」這個部分，圖錄所提供的簡短文字說明如下：「如果在圍城當中，滿目無法緩解的悲劇

3 這本書先以《流血卻不屈：大不列顛在戰火下的照片》為標題，在美國發行。本文將沿用學者們的慣例，稱呼其為《不屈的榮耀：大不列顛在戰火下的照片》，見Ernestine Carter ed.(1941)。

生活是無法忍受的，所幸肆無忌憚的爆炸與轟炸行爲，偶爾會生產嘲諷的、奇特的、美麗的、與有時甚至是有趣的效果，即使嘲諷是陰森可怕的，幽默與感傷交織。」(Carter ed. 1941: n.p.)

李文斯頓(Jane Livingston)認為，米勒在1929年到1931年在巴黎的攝影作品，展現「非迫力的超現實主義」(unforced surrealism)，召喚日常事物令人驚訝與難忘的感性。她認為米勒喜歡拍攝「發現日常事物奇怪與扭曲的品質」。(Livingston 1989: 31, 35)戴維斯與西姆則陸續指出，米勒捕捉倫敦大轟炸的照片，延續她對日常生活中超現實事物的關注，創造一個融合超現實主義色彩的報導攝影風格。米勒曾經向曼·雷學習捕捉將物件孤立於新的架構中，展現日常生活事物的召喚性、表現性、幻想性潛能，捕捉受忽略的日常邊緣事物所潛藏的美感與政治潛能。米勒記錄倫敦所受到的空中攻擊，以新鮮的眼光看待廢墟如何改變倫敦的城市景觀，將學自曼·雷超現實主義捕捉日常物件的手法，以及對城市與社會邊緣的興趣，轉換成對廢墟物件的靜默見證，家常物件變成廢墟中無用的物件，只是這不是出自超現實藝術家的安排，而是被敵人的炸彈摧毀，很有表現力地揭露戰爭對文化的攻擊。(Davis 2006; Sim 2009)

筆者想強調，米勒所捕捉倫敦大轟炸的日常廢墟，還擁有戴維斯與西姆較為忽略的重要性別面向。在當時米勒為英國《時尚》雜誌的攝影師，她在拍照時應該常存為女性觀者見證的企圖，而且部份出版於《不屈的榮耀：大不列顛在戰火下的照片》的作品，也在1941年刊印於英國《時尚》雜誌。為了訴求女性觀者，探討日常事物是重要的。尤其，在第二次世界大戰期間，先進的空襲技術泯除了過去歐洲戰爭的前線與後方之別，女性所在的家園後方，不再是日常生活的安全領域，從天而降的空襲就發生在女性平民百姓的日常生活當中。米勒經常使用嘲諷性的並置手法，捕捉空襲之後的廢墟，召喚女性觀者面對日常生活中的災難創傷。

長期與米勒同行的戰地記者薛曼，曾經緬懷米勒的戰地攝影特點為：「黎不像布烈松(Cartier-Bresson)是捕捉精確瞬間的大師，黎是配置(placement)的大師，將一個事物緊鄰另一事物放置，或是發



圖1：Lee Miller, “Dolphin Court,” Chelsea, London, England (1940)
Gelatin silver print © Lee Miller Archives, England 2013. All rights reserved.

現某件不一致或有存在感的事物，那是她很擅長的部分。」⁴〈海豚庭院〉(“Dolphin Court”, Chelsea, London, 1940) (圖1) 就是這樣的例子，⁵米勒使用「前景逆推移焦技法」(repoussoir)，⁶誇大地以背光的

4 引自薛曼在著名的米勒紀錄片所說的話，見Sylvain Roumette(1995)。

5 這張照片，原來是為《不屈的榮耀：大不列顛在戰火下的照片》所拍，但最終並未收錄在圖錄當中，見Lorraine Sim(2009: 54)。

6 米勒對於「前景逆推移焦技法」的興趣，為筆者個人的新觀察。她在開羅的時代，就曾經使用這項技法，拍攝過著名的照片〈空間肖像〉(Portrait of Space, 1937)。在第二次世界大戰期間，也以這項技法捕捉過著名的〈美國炸彈在法國聖馬羅的堡壘爆炸〉(U.S. Bombs Exploding

窗簾與窗框暗影圍住畫面前景的周邊，觀者的視線因而被引導深入並聚焦於窗外中後景的光亮建物廢墟，造成十分強烈的反差效果。紗簾的蕾絲褶邊與上面細小的圓點綴飾，與對面建物扭曲變形、洞開碎裂的結構，形成強烈的對比。室內是女性、家常、熟悉、安全的空間，窗外卻因轟炸變成恐怖的廢墟，不再是日常的鄰近建築，充滿似曾相識的「詭異」氣息。這裡所說的「詭異」（德文 *unheimlich*，即英文的 *unhomely* 或 *uncanny*），乃引自佛洛伊德 (Sigmund Freud)，是由日常、熟悉的 (*heimlich*) 變化而來的反義字，意指日常、熟悉的事物，因為與一個人想要遺忘的事情有關，而在潛意識中被壓抑下來，卻又以變化過的恐怖與怪異的樣態重返。(Freud 1955: 245, 226) 米勒以嘲諷性的手法，將對立的意象並置在同一場景，造成蒙太奇 (*montage*) 般的效果。超現實主義藝術家認為神奇 (*the marvelous*) 存在於日常生活當中，他們經常運用蒙太奇，將日常生活「去熟悉化」（法文的 *dépayement*，即英文的 *defamiliarization*），將習以為常的生活情景與完全不相干的意象並置，造成非比尋常的意外組合，以打亂觀者的視覺期望與內心習慣，產生震驚感。(Gardiner 2000: 36-37; Highmore 2002: 46) 米勒在〈海豚庭院〉中，就是藉由蒙太奇般的開窗效果，「去熟悉化」日常窗口所見的景象，造成超現實的震撼美感，正如羅賓森 (Keith Robinson) 所說：「窗戶……在超現實攝影的正典，佔有特殊的位置。它的使用容許攝影家將通常不會放在一起看的事物，混和成單一的意象。它在攝影上的意義，對等於布列東 (André Breton) 經常召喚的羅特黑夢 (Lautréamont) 名句：『美得像一台縫紉機與一把雨傘在解剖台上不期而遇』。」(Robinson 1986: 10-11)

筆者想嘗試援引「陰性崇高」的理論，來探討米勒的〈海豚庭院〉。在這之前，筆者必須先說明「崇高」的代表理論，以及舉例分析倫敦大轟炸的攝影作品如何具體展現「崇高」的面貌，然後再闡釋與「崇高」不同的「陰性崇高」理論與攝影實踐。英國思想家柏克的

on the Fortress of St. Mâlo, France, 1944)。這裡提到的兩張照片，見 Jane Livingston (1989: 52, 68)。

《關於崇高與優美觀念的起源之哲學探討》，是探討「崇高」最具代表性的論著之一。他認為「崇高」的美感經驗，為「心智能感覺到的最強感情」。他主張「『崇高』起源於自我保存的要求」，是揉雜了痛苦與愉快的體驗。當主體從日常習慣中，遭逢無法駕馭的威脅或危險時，會突然被恐怖的力量劇烈震懾。恐怖感來自我們面對死亡、以及任何讓我們想起死亡的事物，是一種被無法控制的驚訝與恐懼威脅之過度 (excess) 感受。然而，「崇高」的感受並非來自危險抵達的時刻，而是危險的永遠撤退或延後。柏克強調：「當危險與痛苦壓迫得太近，它們無法給予任何愉悅，而僅僅是可怖的；但是，在一定的距離，以及有一定的緩和，它們可以是、並且是令人愉快的」。當主體暴露在毀滅與死亡的恐怖當中，若能藉由物質的障礙或心理的距離，獲致一定程度的緩衝，克服令人敬畏的威脅，從立即的恐怖衝擊中超脫 (detachment) 開來，感到自己的力量，重新保有安全與完整，便能夠感到來自「崇高」的自我保存欣喜。(Burke 1844[1757]: 36, 40, 57, 110, 136, 162, 166, 168) 柏克曾經以倫敦為例，推想其如何展現「崇高」的悲劇：「這個高貴的首都，英國與歐洲的驕傲，我相信沒有人會那麼不可思議地邪惡，渴望看到它被大火或地震摧毀，即使他自己離開危險極遠。但是假如這種致命意外發生了，有多少人會從各地雲集來觀看廢墟？」(ibid.: 47-48) 柏克應該做夢也沒想到，他所想像的倫敦的災難廢墟，竟然在第二次世界大戰期間因為納粹的大轟炸而在日常生活中實現。

在拍攝倫敦大轟炸的攝影中，有許多展現如柏克所論「崇高」感受的作品，在此以馬森 (Herbert Mason) 的〈大轟炸中的聖保羅大教堂〉(St. Paul's Cathedral during the Blitz, 1940) (圖2) 來說明。馬森當時是《每日郵報》(Daily Mail) 的攝影記者，他於12月29日傍晚六點半，在報社的屋頂拍攝了這張十分著名的照片。《每日郵報》裁切照片的中央部份，作為12月31日的頭版照片，大約占據五分之三的版面。前述《不屈的榮耀：大不列顛在戰火下的照片》，也以這個局部為圖錄封面。《每日郵報》為這張照片所下的標題為：「戰爭最偉大的照片：聖保羅在燃燒的城市中央屹立不搖」(WAR'S GREATEST PICTURE: St. Paul's Stands Unharm'd in the Midst of the Burning City)。



圖2：Herbert Mason (1940).
Gelatin silver print, 16 x 19 3/4in. © Daily Mail / Solo Syndication

馬森以大遠景拍攝納粹激烈轟炸底下的倫敦，史詩般地捕捉燃燒造成的濃厚黑煙，不僅瀰漫與籠罩著全市，而且直竄雲霄，幾乎快要遮蔽天空。然而，在畫面的中央位置，卻出現一片明亮的天空，聖保羅大教堂的圓頂彷彿浴火鳳凰般，擎立於地面的煙塵之上，象徵堅毅抗敵的英倫，也象徵未來的巨大希望。馬森捕捉了柏克所說的驚恐感受：幾乎快將全市淹沒與吞噬的黑煙，激起觀者內心底層害怕毀滅的驚恐情緒。但是，大遠景卻拉開了觀者與恐怖轟炸的距離，再加上聖保羅大教堂所象徵的力量與希望，緩和了觀者內心的死亡恐懼，因而讓觀者感到自我保存的欣喜，「崇高」的感受因而產生。

筆者認為，米勒在〈海豚庭院〉與馬森在〈大轟炸中的聖保羅大教堂〉所呈現的「崇高」感受有很大的不同，而表達了當代的女性主義學者所論述的「陰性崇高」經驗。這些女性主義學者質疑並改寫「崇高」的男性傳統，陸續提出「陰性崇高」的論述，其中以佛利

曼最具代表性。⁷佛利曼在《陰性崇高：女性小說中的性別與過度》(*The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*, 1995)中批評，「崇高」的論述為「建構父權（但不一定為男性）主體的寓言，父權主體藉由讓差異居於從屬地位、以及藉由挪用而非認同他者，來維持自我的界限。」(Freeman 1995: 4)由於「崇高」的論述生產了父權的自足普遍性主體，壓制不相容的「他異性」(alterity)，因此佛利曼構思另類的「陰性崇高」的可能性，以抗拒父權秩序的壓制性。佛利曼強調，「陰性崇高」的「陰性」，指的是抗拒父權秩序的位置，無論是生理女性或男性處於這個位置。探討「陰性崇高」是為了拒絕像「崇高」一樣主宰與馴化他者，而非追求一個與「崇高」有本質性差異的另類「陰性崇高」。「陰性崇高」為自我遭逢他者無法捉摸的「他異性」，自我以尊重、而非暴力回應其「他異性」。因此，佛利曼宣稱：「不像『陽性崇高』追求主宰、挪用或殖民他者，我提議『陰性崇高』的政治在回應不可估量的他者之時，採取尊重的位置。『陰性崇高』的政治與接受能力有關，並且持續注意那些使意義無限開放與無法控制的事物。」(ibid.: 4, 9, 10)

筆者認為，米勒的〈海豚庭院〉具體展現了「陰性崇高」的面貌。米勒以極度迫近窗口的景框，將觀者引入畫面室內的日常空間，卻以「前景逆推移焦技法」，造成觀者的視覺與心理落差，讓觀者從室內的日常觀點轉移，望向窗外「去熟悉化」的景象，不期然與廢墟及瓦礫堆相遇，彷彿倫敦的平民置身轟炸的創傷衝擊。窗外具有超現實詭異美感的建築廢墟，其崩塌的建築結構與震碎的空洞窗戶，除了傳達轟炸破壞的恐怖感之外，還蒙上失落的憂鬱感。在巨大的廢墟底下，有兩個細小到看不清的人物，隱沒在混亂的瓦礫堆中，更喚起觀者面對災難廢墟的恐懼與敬畏心情。根據筆者的觀察，〈海豚庭院〉所呈現的「崇高」經驗，與柏克的定義有很大的差別。因為，米勒以迫近感來捕捉室內與窗外景象的並置，而且只依靠畫面下方十

7 探討「陰性崇高」的女性主義論述，先後的代表著作包括：Patricia Yaeger(1989); Barbara Claire Freeman(1995); Joanna Zylińska(1998); Joanna Zylińska(2001); Christine Battersby(2007).

分狹長的窗框區隔內外，呈現安全的室內與咫尺的災難之間界限的脆弱，令人感到生死之間的變化無常。換句話說，米勒展現了空襲創傷的迫近，以及生死關係的一線之隔。因此，即使觀者因為與轟炸廢墟尚有一點距離，而對死亡威脅感到一點緩衝，但尚不足因為距離而感覺到掌控與安全的愉悅感，體驗到柏克所說的「崇高」感受。觀者反而因為感到尚不足以駕馭與馴化作為威脅來源的「他異性」，而體驗到佛利曼所說的「陰性崇高」。⁸米勒所展現「陰性崇高」的「他異性」，還表現在將室內特寫成由黑暗窗簾、半透明紗簾以及窗戶開口所切割的畫面，觀者的視線因而呈現遮蔽、掩映與開展等多樣化的效果，呈現觀者對於窗外空襲廢墟盲目、模糊與明晰的認識。米勒逾越所有控制的破碎化面貌，召喚觀者以非整全、開放性的方式去體驗真實的空襲創傷。

以觀者與轟炸場景的互動關係，來比較馬森的〈大轟炸中的聖保羅大教堂〉與米勒的〈海豚庭院〉。在〈大轟炸中的聖保羅大教堂〉中，當觀者面對撲天蓋地而來的轟炸震懾之時，可以藉由大遠景所建立的觀看距離，以及畫面所表達屹立不搖的信心，而駕馭恐怖與過度的衝擊，克服死亡與毀滅的威脅，重新保有自我的界限，以維持自我作為主宰性的父權主體。在〈海豚庭院〉中，迫近的特寫創造出極度的空間壓迫感，使觀者融合於室內空間，彷彿成為窗邊的強烈存在，極度迫近窗外的轟炸廢墟。「前景逆推移焦技法」引導觀者望向咫尺

8 行文至此，筆者發現佛利曼所構思的「陰性崇高」經驗，與佛洛伊德所理論化的「詭異」經驗，有非常類似之處。從布魯姆(Harold Bloom)(1982)以降，學者們相繼提出「詭異」基本上是「崇高」經驗比較晚近的版本之一。然而，這樣的說法缺乏對彼此差異的辨析。筆者認為，「陰性崇高」與「詭異」的經驗有類似之處，兩者都是當主體遭遇恐怖之時，恐怖感尚未或無法被柏克所說「崇高」經驗的物質或心理距離所緩和，而不能感到自我保存的愉悅，反而停留在驚恐詭異的狀態之中。法國女性主義學者西蘇，在1976年就曾經指出，佛洛伊德所說「詭異」經驗的劇烈感與不定性，有潛力顛覆與「崇高」美學連結的陽物中心秩序，也就是推翻「崇高」美學所建立的主客區分、以及陽性的壓制與昇華成就。西蘇的這個卓見與佛利曼所談的「陰性崇高」十分近似，至於「陰性崇高」與「詭異」是否有差異之處，尚待未來繼續探索。見Harold Bloom(1982); Hélène Cixous(1976); Rodney James Giblett(1996)。

airiti

之內的恐怖景象，劇烈地感受轟炸廢墟的震懾。觀者這種對轟炸廢墟的震懾感受，是一種在心理上身入其境的融入。然而，細細長長的窗框仍有區隔內外的效果，並且兩邊的窗簾與紗簾也可以多少加強這種區分，但是這種區隔內外的效果十分脆弱，很容易使觀者有命懸一線的體悟。也就是說，觀者有時感到身入其境的融入轟炸震懾，有時回過神來發現自己還在窗邊，究竟在兩種情境的那一邊，有時連自己也分不清，擺盪在兩個距離很近的情境之間，以一種介於融入與超脫之間的互動關係，來面對「陰性崇高」的「他異性」。

在《不屈的榮耀：大不列顛在戰火下的照片》中，米勒捕捉了被炸彈毀壞的建築、人像、打字機與鋼琴等等廢墟。由於出版社要求刊登於這本書的照片，必須避免拍攝受戰爭殘害的人體，(Davis 2005: 48)米勒遂以毀壞的建築與瓦礫堆來表現空襲的創傷，這些廢墟影像被潘洛斯詮釋為「潛意識地」(subliminally)展現「戰爭對文化的攻擊」。(Penrose 1985: 103)以〈嘆息橋〉(“Bridge of Sighs,” Lowndes Street, Knightsbridge, London, 1940) (圖 3) 為例，米勒將其命名為「嘆息橋」，點出這棟倫敦騎士橋區半炸毀的建築局部，與威尼斯的歷史建物「嘆息橋」的相似之處，嘲諷地表現出英式的冷幽默。(Davis 2005: 500-501)〈嘆息橋〉所帶給觀者的不僅是幾聲嘆息，而是迫近陰森廢墟的「陰性崇高」感受。原來是繁榮的日常居所，因轟炸而崩裂成拱橋般的巨大洞口，以及底部瘡痍滿目的廢棄瓦礫，成為因「去熟悉化」而具有超現實詭異氛圍的景象，充滿居民缺席的空虛、不安與恐怖感。米勒運用從下往上傾斜的景框，以不尋常的角度框架被轟炸改頭換面的建築，展現一種十分迫近畫面空間的感覺，引導觀者在視覺與情緒上融入大轟炸、以及可能的死亡威脅，對於眼前的廢墟充滿恐懼與敬畏之情。藉由標題的聯想，觀者彷彿正坐在船上，迫近這座轉喻成拱橋的中空建築底下。建築底部塞滿堆積而來的瓦礫堆，使觀者感覺陷在滿是破碎的木頭、石塊，金屬、玻璃的空間當中，又感到迫近感被瓦礫堆略為阻擋。

當觀者在面對〈嘆息橋〉之時，易於擺盪在融入轟炸情境以及多少被瓦礫堆拉開一點距離之間，體悟到十分迫近卻仍有距離的互動關係。這種融入轟炸震懾卻仍感差異的心理感受，就是佛利曼所說的



圖3：Lee Miller, “*Bridge of Sighs, Lowndes Street, London, England* (1940)
Gelatin silver print, 16 x 19 3/4 in. © Daily Mail / Solo Syndication.

「陰性崇高」情境。佛利曼藉點明「崇高」情境的吊詭，來提倡「陰性崇高」的表現：「『崇高』的性質——它模糊觀察者與被觀察者、讀者與文本、觀者與事件的區分能力——暗中破壞理論家們賴以解釋與除去它特殊危險力量的主張。在『崇高』的歷史中十分核心的內在矛盾，在於理論家們慣於宣稱觀者處於一種超脫狀態，如果這個超脫狀態存在的話，描繪與定義『崇高』所特有的著迷、融入與認同特徵都將抵消，因為『崇高』的事件正好是發生在『他者』身上的，也會發生在感知它的主體身上。」(Freeman 1995: 5)對佛利曼來說，柏克等人原來所定義的「崇高」情境的矛盾，在於過度強調觀者以距離來超脫與主宰「崇高」情境，而抹消了觀者在感知「崇高」情境之時的融入狀態。因此，佛利曼提出「陰性崇高」情境，來批判與修正柏克

等人的定義，以凸顯觀者在面對「陰性崇高」情境之時，心理擺盪在融入與超脫之間的互動關係。

前面已經說明，佛利曼認為「崇高」論述所生產的父權主體，不一定為男性主體，並且無論是生理女性或男性，都可以處於抗拒父權秩序的「陰性崇高」的位置。換句話說，經驗「崇高」的主體並不在本質上與生理男性連結，體驗「陰性崇高」的主體也不在本質上與生理女性結合。然而，佛利曼也同時指出，「陰性」雖然並不指向某個特定的生理性別，卻與在性別的社會建構底下，女性做為受壓迫的性別關係密切。因此，女性共享的被壓迫經驗，改變她們對「崇高」的發聲，因而開拓了「陰性崇高」的各種面貌，並對在歷史上造成女性從屬位置的父權秩序提出批判。(ibid.: 5-6, 9-10)米勒刊印於《不屈的榮耀：大不列顛在戰火下的照片》的名作〈對文化的報復〉(Revenge on Culture, 1940) (圖 4)，就是這樣的例子。米勒由上往下迫近地框架一個被炸毀的古典裸女雕像上半部，這座人類技藝優美精湛的成果，已經崩倒在轟炸過後的斷瓦殘垣當中。她的脖子底下被黑色鐵條橫越，部份左乳被磚塊壓住，眼角的污跡令觀者產生痛苦的聯想，很有表現力地揭露文化正在被戰爭摧毀當中。布列東在《超現實主義宣言》(Manifestoes of Surrealism, 1924)中提出，現代的人體模型與浪漫主義的廢墟，是兩種可以引領觀者進入超現實神奇境界的事物。(Breton 1972: 16)米勒所捕捉轟炸廢墟中毀棄的雕像，多少引發了布列東所說的超現實震撼美感：裸女雕像彷彿具有肉身、卻又凝凍成石頭，既像躺在廢墟中睡著了、又像處於毀逝的寂滅狀態，喚起有生命與無生命之間的混淆，產生似曾相識的「詭異」感受。整個畫面所特寫的轟炸廢墟，令人驚覺藝術與生命的脆弱無常。

筆者將探析米勒如何在〈對文化的報復〉中，以嘲諷的手法融入並批判自己過去當模特兒時被拜物化的形象，因而使她可以開拓展現「陰性崇高」的攝影實踐，修正父權主體以主宰他者為目標的「崇高」美學。戴維斯曾指出，〈對文化的報復〉承載了米勒自傳性的經驗，無論女性雕像、女性裸體、側轉的頭、被切割的脆弱脖子等等線索，都彷彿指涉米勒過去做模特兒時的某些照片，如曼·雷的〈頸〉



圖4：Lee Miller, *Revenge on Culture*, London, England (1940)
Gelatin silver print © Lee Miller Archives, England 2013. All rights reserved.

(Neck, c. 1930) (圖5)。 (Davis 2006: 3-9)筆者同意戴維斯對〈對文化的報復〉中裸女雕像的觀察，但是卻認為這個裸女雕像的安排，不單單留下米勒自我認同的線索而已。因為，裸女雕像脖子底下的黑色鐵條、左乳上的磚塊與眼角的污跡，看起來像是人為的刻意設計。正如前述薛曼的敏銳觀察：「黎是配置的大師，將一個事物緊鄰另一事物放置，……，那是她很擅長的部分」。米勒捕捉裸女雕像與黑色鐵條、磚塊、污跡的並置，不僅喚起觀者聯想她當模特兒的形象，還刻意「去熟悉化」這些形象，自覺地強調並嘲諷男性藝術家總是呈現女體破碎切割的樣貌。

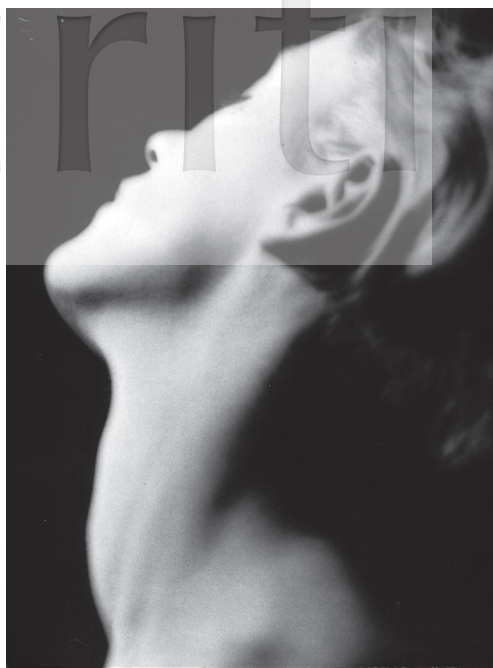


圖5：Man Ray, *Neck* (c. 1929)
Gelatin silver print © Man Ray
Trust / ADAGP, Paris, 2013.

女性主義學者考斯(Mary Ann Caws)與雀德威克(Whitney Chadwick)先後強調，從1920年代晚期到1930年代初期，曼·雷的超現實攝影與時尚攝影所廣泛流布的米勒身體意象，經常是破碎變形的身體，或是身體局部的特寫，如頭部、頸部、胸部、眼睛、軀幹等等。她們批判這些表現為男性超現實主義者對模特兒與繆思的厭女(misogyny)情結，冷酷地將美麗女人圈限、切割、毀形、拜物化、與愛慾化。她們認為，女性觀者面對這些照片之時，只能與男性攝影家合謀，佔據主宰的觀視，或者與模特兒認同，佔據屈從的位置。(Caws 1990; Chadwick 2003)筆者認為，米勒對男性攝影家以創作之名視覺消費她的身體知之甚詳，因此對這尊被戰爭毀壞的裸女雕像感同身受，並以黑色鐵條、磚塊、污跡來「去熟悉化」男性觀視對裸女雕像破碎切割，以她經常使用的嘲諷性並置手法，召喚並反思個人的經驗，藉此批判男性藝術家對女性（包括米勒）裸體的拜物化傾向。

吳爾芙在前述《三枚金幣》中，基進地提出對戰爭的性別批判，將戰爭與父權體制連結在一起，強調父權體制造成戰爭，兩者為共犯結構，藉以譴責暴力和戰爭，也抨擊催生暴力和戰爭的社會結構。(Woolf 1938: 13-21)米勒在〈對文化的報復〉中所表達的訊息，可以

說是與吳爾芙相互唱和。她過去做為模特兒與繆司，對父權社會中女體被暴力切割與毀形的想像有很深的認識，因此以受戰爭毀壞的古典裸女雕像，類比父權社會對女體的暴力想像與戰爭對身體的暴力摧毀，將戰爭產生的原因和父權體制視為共犯結構，藉此反思與批判父權與戰爭所造成的毀滅性創傷。

前面曾經提及，佛利曼認為女性文學家創造展現「陰性崇高」的作品，以修正男性理論家與文學家的「崇高」論述，乃因她們被壓迫的共同經驗使然。法國女性主義理論家西蘇在更早以前，就曾提倡一種女性所寫的「新歷史」：「作為歷史的主體，女人總是同時出現在幾個地方。女人不去思考統一的、管控的歷史，這樣的歷史均質化與引導力量，將對立物趕向單一的戰場。在女人這方面，個人的歷史與所有女人的歷史、以及國家和世界的歷史交融在一起。」(Cixous 1991: 339-340)早在第二次世界大戰期間，米勒就以攝影實踐西蘇所說的「新歷史」書寫。在〈對文化的報復〉中，米勒從個人被拜物化的經驗出發，藉在轟炸中毀棄的裸女雕像，將女人共有的壓迫經驗，擴展到對第二次世界大戰的反思，以同時批判父權與戰爭，展現一種「陰性崇高」的面貌。當女性觀者（以及同情女性、抗拒父權秩序、反戰的男性）凝視〈對文化的報復〉之時，她所佔據的位置與考斯與雀德威克所說的不同，既不擁有男性主宰的觀視，也不認同裸女雕像屈從的位置，而是以「陰性崇高」的觀看，一方面被米勒迫近的景框引入畫面，在視覺與情緒上深入其境，認同斷瓦殘垣中的裸女雕像，彷彿陷入大轟炸令人敬畏與恐懼的毀滅性創傷當中。另一方面卻被米勒刻意安排的鐵條、磚塊與污跡等「去熟悉化」手法召喚，以批判的距離來反思父權與戰爭的合謀關係。女性觀者（以及同情女性、抗拒父權秩序、反戰的男性）就擺盪在這種既融入又嘲諷的狀態，來面對這幕充滿失落感又令人敬畏的「陰性崇高」場景。

過去研究米勒戰爭攝影的論文，在討論米勒到底是營造觀者的疏離或認同這點，呈現兩極化的矛盾解讀。葛樂、莎爾薇、希爾迪奇、斯利文斯基等人偏於一隅地強調這些照片的疏離效果，其中以葛樂的說法最具影響力。葛樂認為，米勒從超現實的眼光捕捉戰爭對人類身體的巨大損害，以破碎化、距離化、強調框架、並置、晃動、與阻擋

等等造成疏離感的形式元素，造成攝影、攝影家與觀者的視覺權威被質疑，或者破碎與分散觀者到數個不同的觀看位置，以召喚女性觀看主體與視覺對象之間認同作用的緊張、困難、與矛盾。(Gallagher 1998) 莎爾薇、希爾迪奇、斯利文斯基等學者則有類似的觀點，提出米勒經常使用造成疏離效果的阻擋設計，使觀者感到在身體上與情緒上無法進入畫面，以阻礙觀者的認同感與同理心。

佐克思－魏佛、戴維斯、與西姆等人則偏於另一隅地探討，這些照片經常藉由觀視的操縱，營造攝影家／觀者的認同感。除了前面已經說明的戴維斯的特殊洞見，亦即發現米勒的〈對文化的報復〉展現了她對過去做模特兒經驗的自我認同之外，這個陣營的論述以西姆的看法最具代表性。西姆認為，米勒經常使用框架的手法，展現一種親密的迫近感，使觀者變成畫面強烈的存在。米勒捕捉轟炸廢墟的照片，經常有一種明顯的、人們缺席的強烈感覺，展現令人不安、鬼魂縈繞的氛圍，觀者常感覺陷入畫面中玻璃、木頭、金屬、磚塊的空間，彷彿倫敦的平民百姓陷入日常生活的瓦礫堆中，在視覺與情緒上涉入轟炸、以及可能的死亡主題，置身日常生活的創傷當中。她所拍攝戰場傷兵或屍體的照片，則使觀者感受到極度迫近她的拍攝對象，分享他們的感情與創傷，以親密感召喚強烈的同理心與認同感，以見證這些場景的倫理責任。(Sim 2009)

從筆者上面的分析可知，這兩個陣營對米勒戰爭攝影的解讀，都沒有觀照到米勒所捕捉觀者與轟炸廢墟介於融入與超脫的動態關係。譬如，在〈對文化的報復〉中，米勒不是只喚起觀者聯想她當模特兒的形象，同時還刻意以「去熟悉化」的手法，嘲諷男性藝術家對女體的切割，這是一種介於認同與疏離之間的微妙批判策略。又如，無論在〈海豚庭院〉或〈嘆息橋〉中，觀者並不是如葛樂等人所主張，以阻擋設計來營造疏離效果，所以也不會經驗柏克所說以距離來超脫與主宰空襲創傷的「崇高」情境。但是，觀者所體驗與空襲創傷十分迫近卻仍有距離的互動關係，也不全然是西姆等人所主張的認同作用，而是擺盪在融入與超脫空襲廢墟的震懾之間。佛利曼強調：「陰性崇高」是「一種過度，這種過度抗拒將全然的異質性轉變成單義的訊息」，(Freeman 1995: 35) 所以觀者與具「他異性」的他者邂逅之時，既非藉由

疏離效果來凸顯彼此的差異，以超脫與主宰他者，來歡慶自我的存在，亦非以認同效果來抹除彼此的差異，而是自我與他者不再對立，在介於融入與超脫的動態關係中，體驗與尊重他者無法化約的「他異性」。

米勒在倫敦大轟炸期間，選擇留在倫敦，而不是返回安全的美國。她的選擇將她從美麗的繆司與模特兒的角色解放，她的創作生涯也從超現實攝影家與時尚攝影師轉換，走向一個嶄新且豐收的藝術階段，逐步成爲一個獨具特色的戰地攝影家。米勒所記錄的倫敦大轟炸廢墟，從女性的個人與社會經驗出發，實踐了佛利曼所提議的「陰性崇高」知覺方式，修正了「陽性崇高」主宰與馴化他者的父權態度，召喚觀者以尊重、變化、開放、不定的互動來面對空襲創傷的「他異性」。爲了凸顯筆者異於過去兩個陣營的詮釋角度，以貼近米勒所捕捉觀者與戰爭創傷十分迫近卻仍有距離的獨特互動，筆者在下一節將引用艾婷爵所構思的「母體式的觀視」理論，來詮釋米勒拍攝傷兵與大屠殺屍體的照片，以艾婷爵所論述對「迫近中的距離」與「共同浮現中的差異」的邊界連結關係的分享，來進一步解讀攝影家／觀者如何以「陰性崇高」的知覺方式與戰爭的受害者互動。

三、召喚「母體式」觀視：體驗戰爭創傷

米勒在倫敦大轟炸期間，持續爲《時尚》雜誌拍攝照片，但是多數作品仍爲時尚攝影。到了1944年夏天，她終於得到期待已久的工作，以《時尚》雜誌通訊記者的身份，追隨盟軍的腳步記錄歐洲戰場。盟軍在1944年6月6日登陸法國諾曼第以開闢第二戰場，米勒也在六月被《時尚》雜誌派遣至諾曼第，報導戰場附近剛解放的美國帳篷醫院。從這個時候開始，米勒有一年多的時間，成爲《時尚》雜誌唯一的歐洲戰地通訊記者，持續爲讀者們即時報導戰地生活與景象。(Davis 2005: 105-107)

米勒在報導美國帳篷醫院之時，經常採取破碎化的觀點，記錄被醫護人員與醫療設備圍繞與遮掩的受傷士兵身體。以〈嚴重燒傷的個案〉(Bad Burns Case, 1944) (圖6) 這張代表作爲例，它首刊於《時尚》

雜誌，為〈在法國的美國帳篷醫院〉這篇六頁報導的第一頁，照片占了超過一頁的篇幅。(Miller 1944)米勒頗為失焦地特寫一個位於腰部高度的受傷士兵，他的頭部、臉部、胸部、手部像木乃伊般，完全被白色繃帶包裹，下半身則被暗色的棉被遮住，雙手被繃帶包裹得像拳擊手套一樣大。醫生在包紮他的頭部之時，留意地露出眼睛、鼻子與嘴巴，他的臉部因而看起來像是一張正在微笑的白色面具。傷兵露出的右臂皮膚與臉部孔洞，與緊密纏繞在他身上的繃帶，形成如同蒙太奇般的配置，造成「去熟悉化」的震驚感，充滿超現實的詭異氛圍。

薛曼認為〈嚴重燒傷的病患〉無疑是米勒戰爭攝影中最好的一張：「我認為那比〔她的〕任何其它的照片，更能訴說戰爭。」⁹米勒並未拍攝恐怖的肉體奇觀，而是以層層捆紮的遮蔽繃帶，來強調傷兵身體所受到的戰爭暴力，反而更能傳達不忍觀看的側隱之心。米勒曾在報導中描繪拍攝〈嚴重燒傷的病患〉的情形：「一個嚴重燒傷的病患要求我拍照，因為他想要看看他看起來有多可笑。它很恐怖，我沒有聚焦清楚。」(Miller 1944: 138)葛樂在分析這張照片之時，雖然秉持一貫的觀點，強調米勒營造距離、阻擋與破碎等視覺的疏離效果，卻在精彩地說明一個細節之時，不經意地指出米勒所流露的認同感。葛樂將照片的失焦詮釋成展現直證的(deictic)效果：「一張留下製作當時痕跡的意象，指回藝術家在場的身體。……在這層意義上，這是一張展現米勒主體位置的相片，藉由相機媒介，……也藉由〔米勒〕回應他令人生畏的意象。」(Gallagher 1998: 83)換句話說，葛樂在這裡其實間接指出了米勒對傷兵的強烈同理心，模糊的焦距成為米勒攝影時雙手顫抖的索引(index)，表達了她對傷兵痛苦的情感回應，以及她的身體所烙印強烈的恐懼感與敬畏感。

季琳斯卡(Joanna Zylinska)踵繼佛利曼對「陰性崇高」的探討，以法國女性主義哲學補充猶太思想家列維納斯(Emmanuel Levinas)的倫理學。列維納斯強調，人與人「面對面」(face-to-face)的關係是一種互惠的倫理關係，我們必須接受與尊重他者的「他異性」，不可將

9 引自薛曼在著名的米勒紀錄片所說的話，見Sylvain Roumette(1995)。



圖6：Lee Miller, *Bad Burns Case at 44th Evacuation Hospital, Nr la Came, Normandy, France* (1944)
Gelatin silver print © Lee Miller Archives, England 2013. All rights reserved.
ENTITLE, “Bad burns case at 44th Evacuation Hospital”.

其化約成自己可以熟悉掌握的對象。季琳斯卡認為，「陰性崇高」的理論可以補替列維納斯並未論及的性別面向：「『陰性崇高』著迷於……尚未終極實現的迫近，……，提供一種『身體對身體』(body-to-body)直接遭遇、卻不抹消距離的倫理關係。」對季琳斯卡來說，觀者在遭逢『陰性崇高』之時，自我與他者的界限是模糊的，自我就在與他者迫近而仍有距離的動態關係中，體驗到他者無法化約的「他異性」。(Zylinska 1998)

在〈嚴重燒傷的病患〉中，傷兵看著鏡頭，回應著鏡頭的凝視，提醒米勒／觀者接受、分擔與尊重他的存在與創傷。米勒／觀者遭逢傷兵在模糊焦距與滿身繃帶之下浮現的眼神、臉孔與身體，正體驗了季琳斯卡所說的「面對面」、也是「身體對身體」的遭遇。葛樂對照片的失焦效果曾做進一步的分析：「模糊的焦距讓毀形的事實甚至更拉到視覺的前景，或更確切地說，將它插在前景與觀者之間」。(Gallagher 1998: 83)葛樂這個細膩的觀察，與前述她所指出失焦的直證效果類似，都透露出一種異於她所主張的疏離效果的特色——觀

者與恐怖創傷之間既迫近又尚有距離的動態關係，也就是季琳斯卡所說的「陰性崇高」體驗。除了模糊的焦距之外，遮蔽的繃帶也會造成「去熟悉化」的效果，傳達無法被馴化的「詭異」他者，以及無法被清晰與完全見證的戰爭創傷，因而召喚觀者感受到一個因戰爭而毀壞的男體之「他異性」，遭逢「陰性崇高」的身體與情感衝擊。

桑塔格(Susan Sontag)曾經指出：「照片表明那些正在邁向自己的消亡的人們的無辜和脆弱，而攝影與死亡之間的這種聯繫，始終陰魂般糾纏著人們的照片」。(2010: 119)在〈嚴重燒傷的病患〉中，觀者正隱隱體驗傷兵即將消亡、已然消亡、陰魂不散的朦朧創痕與印跡。貝爾(Ulrich Baer)在《鬼魂證據：創傷攝影》(*Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, 2005)一書，提出創傷知覺與攝影分享了相似的結構關係：攝影與創傷都有如鬼魂般魘著我們的特色。這張照片就是這樣的創傷攝影，傷兵的創傷以令人困擾的攝影形式(回)來到觀者的眼前，使觀者油然而生起被過去的鬼魂纏擾的感受，因而對傷兵的痛苦產生恐懼、同情與敬畏的心情。

桑塔格說過：「在傳達集體大屠殺的恐怖情狀上，〔攝影的〕直接性與權威性都超乎任何文字敘述。若說攝影曾在哪一年擊敗了所有複雜的文字敘述，取得為世人界定——而不只是記錄——所謂最醜惡的現實的權力，那肯定是1945年」。(Sontag 2004: 35-36)米勒在1945年的4、5月間，在聯軍解放布痕瓦爾德與達赫集中營之後極短的時間，先後進入這兩個集中營拍照報導，用相機紀錄下許多慘絕人寰的照片，並將它們披露於當年6月的《時尚》雜誌，以前所未有的恐怖震撼，讓觀者「面對面」與「身體對身體」地遭遇如鬼魂般魘人的照片。(ibid.: 103)

德軍於布痕瓦爾德的集中營在1945年4月11日被盟軍解放，米勒與薛曼於五天之後抵達這個集中營拍照。(Penrose 2001: 55)在著名的〈布痕瓦爾德的屍體〉(*Corpses at Buchenwald*, 1945) (圖7)中，米勒以當時猶太大屠殺照片中少見的極度迫近的框架，拍攝在集中營所見證堆疊而上的受害者屍體。¹⁰這些瘦骨嶙峋的屍體充塞畫面，糾結在一

10 根據米勒在《時尚》雜誌的報導：「600具身體堆疊在火葬場的庭院，因

起，造成一種界限瓦解不清、身首辨認不明的畫面，也造成觀者在凝視畫面之時，每次視線只能清晰地凝聚在某個局部，以破碎化的方式觀看。並且，米勒以迫近到不能更近、再近就要開始失焦的距離特寫這些受害者，使觀者的視線因為極端迫近，而無法拉開主客之間的空間（透視）距離，因而無法逃避與這些屍體「面對面」及「身體對身體」的遭逢，召喚觀者體驗「陰性崇高」令人既驚怖又敬畏的力量。

米勒在這張照片所傳達觀者與受害者極端迫近卻還有一點距離的關係，可以用當代以色列裔法國藝術家、精神分析師與女性主義理論家艾婷爵(Ettinger 1992)，在談論創傷美學之時，所建立的「母體式的」觀視來進一步詮釋。艾婷爵提出「母體」(matrix)的精神分析概念，以作為拉岡(Jacques Lacan)等人古典精神分析的陽具(phallus)概念的補替(supplement)。艾婷爵(2006)將「相遇事件」(the encounter-event)建構成在潛意識體驗「母體式的邊界空間」(the matrixial borderspace)，這個體驗可以溯源於人類在出生之前的晚期，在子宮經驗「作為相遇之母體式的主體性」(the matrixial subjectivity-as-encounter)。她使用「母體」這個辭彙，將子宮由被動容器的聯想，轉變成主動的「邊界空間」，這邊界空間是由我(I)與未知的非我(non-I)的共存狀態所組成，當時我與非我並未融合、也未完全區分，而是共同浮現(co-emerging)的連結關係，也就是差異中的夥伴關係(partner-in-difference)。(Ettinger 1994)在此原初狀態，共感(compassion)與敬畏(awe)這兩種認識他者的感情開始覺醒，這兩種感情既非駁斥他者，亦非與他者融合。(Ettinger 2011)艾婷爵強調：「『母體』作為我與未知的非我同時浮現與消散的潛意識空間，非我既不被融合，亦不被拒斥。『母體』奠基於陰性 / 出生前的相互關係，並且展示為分享的『邊界空間』，在這個『邊界空間』中，『共同浮現中的差異』(differentiation-in-co-emergence)與『迫近中的距離』(distance-in-proximity)持續地……更新與重組。」(Ettinger 1996: 125)

對於艾婷爵來說，以陽具為中心的關係之特色為兩極化的傾向：

為他們過去五天已經用光了煤塊」，見Antony Penrose(1992: 163)。



圖7：Lee Miller, *Dead Prisoners, Concentration camp, Buchenwald, Germany* (1945)
Gelatin silver print © Lee Miller Archives, England 2013. All rights reserved.
Entitled, "Dead Prisoners".

我向他者移動為的是藉由同理心的認同融入，將他者恢復為與我相同，或者我從他者離開，以駁斥無法容忍的差異。「母體式的」關係則強調「共同浮現中的差異」與「迫近中的距離」，我在「邊界空間」中迫近差異的他者，卻不需要以熟悉性控制與馴化他者、或是驅逐與我不同的他者，這樣的「相遇事件」是她所主張的「母體式的」倫理實踐。艾婷爵的看法與前述佛利曼所說的介於融入、認同與超脫、主宰之間的「陰性崇高」可說是相互唱和，她們對主體性的擴充瞭解，開拓了主體對陌生他者之間深具尊重感的倫理關係。米勒所攝的戰爭創傷影像，正展現了這種「在兩者之間」(the in-between)的

主客關係，與艾婷爵所談論的「邊界空間」若合符節。在〈布痕瓦爾德的屍體〉中，米勒捕捉了艾婷爵所說的「相遇事件」，召喚觀者以「母體式的」觀視，面對照片裡大屠殺受害者的創傷印跡，體驗彼此「邊界空間」的連結，分享「迫近中的距離」與「共同浮現中的差異」這種邊界連結的關係，因而對大屠殺的創傷產生共感與敬畏。

米勒在拍攝集中營的屍骸照片之時，在糾結不清的死者肢體當中，有時在較為中心的位置，會看到在一、兩張死者的臉龐，有凝聚視線的效果。在〈布痕瓦爾德的屍體〉中，中心兩隻下吊的瘦腿交叉內部區域，就上下夾著兩張死者的臉龐。上面那張臉，嘴上頭下，正睜著右眼，似看不看地朝向觀者。下面那張臉，幾乎可以看到整個面容，彷彿朝著觀者側睡般。德希達(Jacques Derrida)在《再會：給列維納斯》(*Adieu. To Emmanuel Levinas*, 1999[1995])中，曾經以「鬼魅般的靈光」(spectral aura)來闡釋列維納斯的面容(visage)概念與「他異性」的關係：

他者，不多於我，可被化約成定義或論題化(thematize)它的實際述語(predicates)。它是裸露的，脫光任何屬性，而且這裸露也無限地暴露它的易受傷害性：它的皮膚。這個可決定的屬性的缺席，具體述語的缺席，經驗上的可見性的缺席，無疑給予他者的臉「鬼魅般的靈光」，特別是假使主人(*hôte*)的主體性也讓自己顯示為一張臉(face)的探視，一張面容(visage)的探視。(Derrida 1999[1995]: 111)

對於德希達來說，在列維納斯的倫理學中，當主人將與他者的遭遇視為「面對面」的關係之時，他者的面容會抗拒被化約成之於「同者」(the Same)而言的「他者」(the Other)，因而給予他者的臉「鬼魅般的靈光」的品質。(ibid.: 110)在照片中的那兩張死者臉龐，就散發著這種「鬼魅般的靈光」，彷彿成堆的遺骸與觀者的溝通橋樑，召喚觀者「面對面」、進而「身體對身體」地感受這些死者的「他異性」。

米勒在見證布痕瓦爾德的戰慄情景數週後，在1945年4月30日早晨，也就是達郝集中營解放一天之後，與薛曼結伴進入這個集中營。(Livingston 1989: 77; Sliwinski 2010: 394)在米勒拍攝達郝集中營的代表作之一〈美國士兵檢查裝載死亡囚犯的鐵路敞篷貨車〉(GIs Examine a Rail Truck Load of Dead Prisoners, Dachau, 1945) (圖 8) 中，兩位士兵站在門開著的貨車兩邊，近身檢查貨車內部，他們的背影看

起來有些激動，而觀者只能看到墨水般的黑暗，無法看到車廂裡面的狀況。觀者只能看到，在兩位士兵之間，最靠近車邊的位置，有一排糾結的屍體，最右邊的男人頭靠向中間，雙腿伸到車廂外面，雙眼張著彷彿茫然地看著觀者。這個擁有「鬼魅般的靈光」的面容的死者，彷彿溝通觀者與死者的兩個世界的橋樑，誘導觀者看進黑暗的車廂內部，卻只依稀在這排糾結的屍體上方，看見極為模糊的黑影，無法看見車廂深處的情形。

米勒大膽捕捉約占畫面三分之一的車廂內部黑暗空間，形成十分巨大、強烈與重要的盲域。從接受美學的角度來看，藝術作品中的「空缺」(blanks)，是導致作品意義不確定性的原因。對觀者來說，這些「空缺」乃是無言的邀請，誘使觀者與作品交流與互動，主動創造、填補與闡釋作品不確定與未完成的意義。(Iser 1978; Kemp 1985; Kemp 1998)車廂內黑暗的盲域正是這種「空缺」，以開放不定的暗影邀約觀者去主動建構意義，想像背對觀者的兩位士兵所看到的景象。前面曾經提及，佛利曼強調觀看「陰性崇高」之時，觀者會以尊重的態度「回應不可估量的他者」，並且「持續注意那些使意義無限開放與無法控制的事物」，米勒這張照片對車廂內部黑暗「空缺」的關注，正展現了以「陰性崇高」的觀點來面對大屠殺的創傷。

西蘇提出，「鬼魂抹消了存在於兩種狀態之間的限制，既非活著、亦非死去」，乃是「『詭異』的直接比喻(figure)」。(Cixous 1976: 542, 543)米勒這張創傷攝影，捕捉了一個與「詭異」邂逅的空間，召喚觀者面對散發著「鬼魅般的靈光」的大屠殺死者以及他的世界。就像德希達所說，鬼魅的特色是總在那兒但並不在那兒，正在以他的不在場在場，(Derrida 1994: 6)那個彷彿看著觀者的死者，他「詭異」的面容沒有觀者可以清楚定義的屬性，並且與車廂內部的黑暗空間相互襯托，以從顯現到隱沒的魅影來引誘觀者面對「陰性崇高」，瞭解自己無法理解與駕馭創傷真實的「他異性」。¹¹

11 根據紀傑克(Slavoj Žižek)的詮釋，精神分析理論家拉岡所說的「真實」(The Real)，乃是現實無法被象徵化的部分，偽裝成鬼魅的顯現回返。見



圖 8：Lee Miller, *US soldiers examine a rail truck loaded with dead prisoners, Dachau concentration camp, Germany* (1945)
Gelatin silver print © Lee Miller Archives, England 2013. All rights reserved.

米勒在這張照片中，捕捉了吞噬囚犯屍體的索引性黑暗，召喚觀者體驗對真實創傷的盲目感受。季琳斯卡在探索「陰性崇高」的倫理學之時，特別強調當主體面對他者的「他異性」之時，盲目是一種創造性的選擇，因為主體瞭解自己的限制，所以藉由盲目來表達在遇見他者之時，不欲藉由看見與知道，來同時追求自我認同以及主宰他者，是對於「再現的不完美所造成的隙縫與鴻溝」的「創造性探

索」。(Zylinska 2001: 114-115, 119)米勒所攝車廂內部的黑暗空間，成爲質疑觀者的視象的記號，藉由強烈地抗拒觀看等同認識，召喚觀者揚棄其主宰位置，開啓了季琳斯卡所說對真實創傷的「創造性探索」。並且，這個召喚性的黑暗空間，也指向卡露思(Cathy Caruth)所提出的創傷經驗的延宕現象。卡露思強調，創傷如謎一般的核心，存在於「在認識或甚至是觀看一個壓倒性的事件之時，延遲或不完全的瞭解」。(Caruth ed. 1995: 5, 8, 10)米勒在記錄大屠殺的慘痛與恐怖之時，在車廂內部留下對真實創傷盲目的印記，使觀者在面對這個黑暗空間之時，因爲無法完整地看見與認識創傷，而體驗到被鬼魂般不斷纏繞的震撼，引誘觀者以開放性的方式去體驗歷史創傷。

米勒的戰地報導關注戰爭對人類身體的巨大傷害，無論是拍攝受傷的士兵或是大屠殺屍體，皆召喚觀者以「母體式的」觀視，體驗與受害者彼此之間的「邊界空間」，分享「迫近中的距離」與「共同浮現中的差異」的邊界連結的關係，因而對受害者的創傷產生共感與敬畏。這種展現「陰性崇高」的攝影表現，展現觀者與受害者迫近而仍有距離的動態關係，以召喚觀者接受與尊重他者的「他異性」，有別於以陽具爲中心的「崇高」表現，不再將他者化約成自己可以熟悉主宰的對象。

四、結語

米勒在第二次世界大戰期間，從超現實攝影與時尚攝影的模特兒與攝影家，蛻變成戰地報導攝影家。她曾經形容自己對戰爭的報導爲：「從石頭擰出淚水的經驗」。(Penrose 1992: 92)米勒從1941年拍攝倫敦大轟炸開始，一直到從1944年到1945年跟隨盟軍報導歐洲戰場，以自己作爲女性平民百姓的戰爭經驗出發，以讀《時尚》雜誌的女性讀者／觀者爲目標觀眾，開拓了對廢墟、傷兵與大屠殺屍體的獨特知覺方式，也就是筆者所論證的「陰性崇高」的美學與倫理學。米勒的照片召喚觀者以「母體式的」觀視，分享「迫近中的距離」與「共同浮現中的差異」的邊界連結，來面對與體驗戰爭創傷的極度痛苦與恐怖，銘刻介於融入與超脫之間的張力所建構的觀看主體。

米勒所開拓這種知覺戰爭創傷的獨特方式，造成前述過去十五年來學者們對她戰爭攝影的兩極化矛盾解讀。從本文的論述可知，米勒戰爭攝影既非以阻擋設計凸顯觀者與拍攝情境的距離感與差異感，亦非以框入的手法促成觀者與拍攝情境的迫近感與認同感。這兩類極端的解讀都只看到米勒作品的片面特色，而沒有檢驗她作品中十分弔詭的「陰性崇高」情境。米勒的創傷攝影中的「陰性崇高」情境，既非單純以疏離效果來強調自我與他者的差異，以超脫、駕馭與馴化作爲威脅來源的戰爭創傷，亦非純粹以認同效果來抹消自我與他者的差異，以同理心來將他者恢復爲與我相同，而是在自我與他者介於融入與超脫的動態關係中，體驗與尊重他者無法化約的「他異性」。

前面曾經提及，佛利曼認爲無論生理女性或男性，都可以擁有「陰性崇高」的觀視，以抗拒父權秩序對「他異性」的壓制。季琳斯卡在分析「陰性崇高」之時，也強調「雖然『陰性』崇高以陰性氣質的物質經驗作爲起點，它卻並非只是爲女性保留的排他性實踐」。(Zylinska 2001: 35)米勒從女性的戰爭經驗出發，所拍攝體現「陰性崇高」的創傷攝影，不僅召喚女性觀者、也召喚所有的反戰觀者，以共感與敬畏來面對父權與戰爭所造成的毀滅性創傷。

引用書目

一、中文書目

Sontag, Susan (蘇珊·桑塔格) 著，黃燦然譯。2010。《論攝影》(*On Photography*)。台北：麥田。

——，陳耀成譯。2004。《旁觀他人之痛苦》(*Regarding the Pain of Others*)。台北：麥田。

二、英文書目

Baer, Ulrich. 2005. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Battersby, Christine. 2007. *The Sublime, Terror, and Human Difference*. London and New York: Routledge.
- Bloom, Harold. 1982. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. Oxford: Oxford University Press.
- Breton, André. 1972. *Manifestoes of Surrealism*, translated by Richard Seaver and Helen R. Lane. Michigan: Ann Arbor.
- Burke, Carolyn. 2005. *Lee Miller: A Life*. New York: Knopf.
- Burke, Edmund. 1844(1757). *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Harper and Brothers.
- Calvocoressi, Richard. 2002. *Lee Miller: Portraits form a Life*. London: Thames & Hudson.
- Carter, Ernestine. ed. 1941. *Grim Glory: Pictures of Britain under Fire*. London: Lund Humphries.
- Caruth, Cathy. ed. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Caws, Mary Ann. 1990. "Seeing the Surrealist Woman: We Are a Problem," *Dada/Surrealism* 18: 11-16.
- Chadwick, Whitney. 2003. "Lee Miller's Two Bodies," in *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, edited by Whitney Chadwick and Tirza True Latimer, pp. 199-221. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Cixous, Hélène. 1976. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche," *New Literary History* 7(3): 525-548.
- . 1991. "The Laugh of the Medusa," in *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herdl, pp. 347-362. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Davis, Caitlin S. 2005. *Lee Miller: Photographer of War*, Ph.D. Dissertation, Rutgers University.
- . 2006. "Lee Miller's 'Revenge on Culture': Photojournalism, Surrealism, and Autobiography," *Woman's Art Journal* 27: 1 (Spring/ Summer): 3-9.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spectors of Marx*, translated by Peggy Kamuf. London: Routledge.

—. 1999. *Adieu. To Emmanuel Levinas*, translated by Pascale-Anne Brault and Michael Nass. Stanford: Stanford University Press.

Doane, Mary Ann. 1991(1982). "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," in *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, pp. 20-26. New York and London: Routledge.

Ettinger, Bracha. 1992. "Matrix and Metramorphosis," *Difference*, 4(3): 176-208.

—. 1994. "The Becoming Threshold of Matrixial Borderlines," in *Traveller's Tales: Narratives of Home and Displacement*, edited by George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis, and Tim Putnam, pp. 38-62. London: Routledge.

—. 1996. "Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace," in *Rethinking Borders*, edited by John Welchman, pp. 125-129. London: Macmillan.

—. 2006. *The Matrixial Borderspace*, edited by Brian Massumi. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

—. 2011. "Uncanny Awe, Uncanny Compassion and Matrixial Transjektivty beyond Uncanny Anxiety," in *Psychoanalysis in French and Francophone Literature and Film*, edited by James Day, pp. 1-30. Amsterdam/New York: Rodopi.

Freeman, Barbara Claire. 1995. *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley: University of California Press.

Freud, Sigmund. 1955. "The Uncanny," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 17, pp. 219-252. London: Hogarth Press.

Gallagher, Jean. 1998. "Vision, Violence, and Vogue: War and Correspondence in Lee Miller's Photography," in *The World Wars through the Female Gaze*, pp. 68-96. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Gardiner, Michael E. 2000. *Critiques of Everyday Life*. London and New York: Routledge.

Giblett, Rodney James. 1996. *Postmodern Wetlands: Culture, History, Ecology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Haworth-Booth, Mark. 2007. *The Art of Lee Miller*. New Haven: Yale University Press.

- airiti
- Highmore, Ben. 2002. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Hilditch, Lynn. 2010. "Surreal Documentation: Lee Millers Artistic Representation of Dachau and Buchenwald," in *Inside the Death Drive: Excess and Apocalypse in the world of the Chapman Brothers*, edited by Jonathan Harris, pp. 77-98. Liverpool: University of Liverpool Press.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic of Reception*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, pp. 526-540. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Kemp, Wolfgang. 1985. "Death at Work: On Constitutive Blanks in 19th Century Painting," *Representations* 10: 102-123.
- . 1998. "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception," in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, edited by Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, and Keith Moxey, pp. 180-196. New York and Cambridge: Cambridge University Press.
- Livingston, Jane. 1989. *Lee Miller: Photographer*. London: Thames & Hudson.
- Mackay, Robert. 2002. *Half the Battle: Civilian Morale in Britain during the Second World War*. New York: Manchester University Press.
- Miller, Lee. 1944. "U.S.A. Tent Hospital in France," *Vogue*(Sep.15): 138-143, 204-211, 219.
- Penrose, Antony. 1985. *The Lives of Lee Miller*. New York and London: Thames and Hudson.
- . 1992. *Lee Miller's War: Photographer and Correspondent with the Allies in Europe 1944-45*. Boston: Little, Brown and Company.
- . 2001. *The Home of the Surrealists: Lee Miller, Roland Penrose and their Circle at Farley Farm*. London: Frances Lincoln, Ltd.
- Robinson, Keith. 1986. "Lee Miller and Photographic Surrealism," *Creative Camera* 8: 10-11.
- Salvio, Paula M. 2009. "Uncanny Exposures: A Study of the Wartime Photojournalism

of Lee Miller,” *Curriculum Inquiry*, 39 (4): 521-536.

Sim, Lorraine. 2009. “A Different War Landscape: Lee Miller’s War Photography and the Ethics of Seeing,” *Modernist Cultures* 4 (May 2009), pp. 48-66.

Sliwinski, Sharon. 2010. “Visual Testimony: Lee Miller’s Dachau,” *Journal of Visual Culture* 9 (3): 389-408.

———. 2011. “Air War and Dream: Photographing the London Blitz,” *American Imago* 68(3): 485-516.

Woolf, Virginia. 1938. *Three Guineas*. London: Hogarth Press.

Yaeger, Patricia. 1989. “Toward a Female Sublime,” in *Gender and Theory*, edited by Linda Kauffman, pp. 191-212. Oxford: Blackwell

Žižek, Slavoj. 1996. “I Hear You with My Eyes,” in *Gaze and Voice as Love Objects*, edited by Slavoj Žižek and Renata Salecl, pp. 90-126. Durham: Duke University Press.

Zox-Weaver, Annalisa. 2003. “When the War Was in Vogue: Lee Miller’s War Reports,” *Women’s Studies* 32 (2): 131-163.

Zylinska, Joanna. 1998. “The Feminine Sublime: Between Aesthetics and Ethics,” *Women: A Cultural Review* 9 (1): 99-103.

———. 2001. *On Spiders, Cyborgs, and Being Scared: The Feminine and the Sublime*. Manchester and New York: Manchester University Press.

三、影片資料

Roumette, Sylvain. dir. 1995. *Lee Miller: Through the Mirror*, 54 min., Terra Luna Films, videocassette.