

國立交通大學 應用藝術研究所
碩士論文

論《巴黎·德州》中照片的多重詮釋

Multiple Interpretation of the Photographs in "Paris, Texas"



指導教授：賴雯淑 (Wen-Shu Lai)
研究生：王怡婷 (Yi-Ting Wang)

中華民國 96 年 7 月

中文摘要

這篇論文的研究主題是探討在電影《巴黎·德州》中照片的意義，採取的詮釋方法來自李克爾詮釋學。研究文本類型是電影中的照片，研究目的在於探究多重詮釋的理解過程與結果。研究問題為以下三點：(1) 在《巴黎·德州》中，照片如何產生意義且抵達意義的途徑為何？(2) 照片意義之賦予者的觀看角度，及其相互關係為何？(3)《巴黎·德州》中照片意義的詮釋結果為何？

本研究結果發現由於照片的再現方式、意義的解讀途徑、時間與空間的轉換以及個人性差異等因素，研究必然呈現出一種多重詮釋過程。研究者因此由三種詮釋立場，分別從電影中的角色、導演溫德斯與觀看者（研究者）立場來探究照片的意義。

研究者認為電影中照片的詮釋結果，其意義的暫時性遠大於其他類型的攝影文本。詮釋過程的多重變因，如文本多重的再現性質、敘事體中情境與時空的改變、角色互動等，讓意義成為動態的過程，造成一種常態性的「意義的滑動」，表現在意義與個人、意義與時空、意義與觀點的關係之中。

關鍵字：電影、攝影、多重詮釋、溫德斯、李克爾

Abstract

The research is to discuss the meanings of photographs in film “Paris, Texas” using Ricoeur’s interpretation theory. The objective is to discover the process and results of multiple interpretations of “photographs in cinema”. The research questions in this study are as following:

- (1) How the meanings of the photographs are invoked in “Paris, Texas”?
- (2) What is the relationship of viewers who give the meanings?
- (3) What are the results of the interpreting process?

This research must be a process of multiple interpretations due to the reappearance of photographs in cinema, ways of interpretation, transformation of time and space, and differences among interpreters. Therefore I discuss the meanings of photographs in cinema from three perspectives: the characters, the director, and the viewer of the cinema.

In this study, I have discovered that the “temporality” of meanings of photographs in cinema is more obvious than other kind of photographs. The variables in the interpreting process, such as the multiple representations of text, the changing contexts of narrative, and the interaction of characters, make meanings become dynamic. It is in a constant state of “slip of meanings” which is embodied in the relations of meaning and individual, meaning and situation, and meaning and viewpoint.

Keywords:

cinema, photography, multiple interpretation, Wim Wenders, Ricoeur

致謝

我要謝謝交大應藝所的三位老師。陳一平老師爲我示範學術的真確，每有疑問時面對老師穩重的對應總感覺安定。張恬君老師教導我生命的善意，是名符其實的心靈導師，老師是我的貴人，一路上因爲有老師的打氣我才能更勇敢地面對論文寫作中的難關。賴雯淑老師指引我發現藝術研究的美麗之處，特別感謝賴老師在論文指導的過程中，總爲我撫平巨大的焦慮，無論是學業或者生活，都賦予我許多鼓勵和建議，這讓原本遙遠而陌生的理想具有前進的動力。謝謝交大外文所林建國老師願意擔任我的口試委員，其間一席話使這篇論文更加完整。

謝謝學長姐照顧。尤其感謝親切的悅端學姐提醒我行動比空想還要緊。大魔王智祥學長其實心地善良，兩年來包叮嚀、包談心、包考試、包食衣住行問題諮詢，你的鼓勵我都銘記在心。比吉他還老實的明鴻學長帶領 MLab 夜唱團帶來溫暖的聲音，謝謝你從不吝惜的熱情。謝謝訓誌學長一天到晚陪我在 MSN 上胡言亂語，想要天馬行空講故事的時候沒有你還真不行。

謝謝一起在論文苦難中興風作浪的同學。尤其是壞朋友旅行團：曾老師和小學生本是同根生，並肩度過數次也有歡喜也有憂的 meeting 時光；小甫的打氣聲從不間斷；家鳳替我帶來無限歡樂。也謝謝小螞蟻常陪我從深夜的研究室離開一起騎車回家，謝謝小雞和我分享喜歡的電影，謝謝屁股睡眠惺忪又逗趣地說加油。

謝謝小僕人一直當我僕人，要貝果有貝果，要日劇有日劇，寫論文的時候真的不能少了這些啊。謝謝茵茵，我總是唸著妳寫來的明信片走回賃居的小房間。謝謝跳跳虎佳君，在我害怕地躲進書桌底下的時候，妳是唯一可以拉我出來的人。謝謝苛刻，你是全世界唯一清醒的人，只有你會督促我的論文進度，連遠在蒙古也沒有忘記。謝謝頭兒，你的魚拓我穿在身上了，好像可以游到任何地方。謝謝毛怪，不知道要謝什麼，但我想你是個貼心的笨蛋。謝謝房東先生和房東太太和房東小孩，我很喜歡這個安靜的房間，要搬走很捨不得，它是我在新竹的家。（雖然房租用光我的研究費！）謝謝俊瑋和映瑄平日的噓寒問暖，讓我在新竹也有家的感覺。謝謝林暉哲，雖然你一直叫我休學（！？）但是當我向你訴苦的時候你還是替我加油。謝謝蘇打綠，爲你們做企畫和設計是嚴肅的研究所生涯中最有趣的事情。謝謝小青和小星星，喜歡你就像星星，永恆地躺在那裡。謝謝托托和托托姊姊，壓力大到不行的時候和你們喝杯週末咖啡讓我勇氣百倍。謝謝天藍和嘉琳以及政大的台中人，謝謝 1402 寢室的女孩們，謝謝一路走來你們一直陪伴在我身邊。謝謝陳芃，妳是我永遠的家，這麼多年始終是我最溫柔的依靠。謝謝李律，你是成功的女人背後最偉大的男人，沒有你就沒有這篇論文，也沒有今天的我，我會印一份畢業證書給你的！

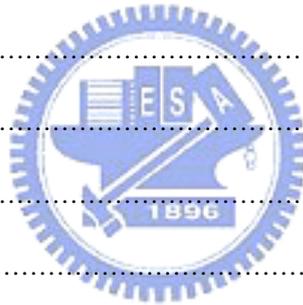
最後謝謝我最愛的家人。謝謝阿公阿嬤每天開心地澆花看電視。謝謝弟弟妹妹越長越大都沒有變壞。謝謝爸爸媽媽辛苦工作養我到這麼大甚至寫完一本論文，你們慷慨的愛是支持我最大的力量。

謝謝新竹，我會記得這個地方和這兩年的時光。

目錄

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
致謝.....	III
目錄.....	IV
圖表目錄.....	VI
第一章 緒論	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究範圍.....	3
1.2.1 電影中的照片.....	3
1.2.2 文本選擇：《巴黎·德州》.....	5
第三節 研究問題.....	6
第四節 研究架構.....	7
第二章 文獻探討	9
第一節 羅蘭·巴特.....	10
第二節 蘇珊·宋塔.....	13
第三節 約翰·伯格.....	15
第四節 溫德斯.....	19
第五節 小結.....	21
第三章 研究方法	27
第一節 保羅·李克爾的詮釋學.....	28
3.1.1 詮釋學定義.....	28
3.1.2 詮釋學目的.....	29
3.1.3 保羅·李克爾.....	30
第二節 文本.....	31
3.2.1 語言與文本.....	31

3.2.2	文本的距離感.....	33
	第三節 敘述.....	34
3.3.1	敘述與時間.....	35
3.3.2	模仿的三層次.....	36
	第四節 詮釋學迴圈.....	39
	第五節 小結.....	41
	第四章 文本分析	44
	第一節 《巴黎·德州》.....	44
4.1.1	劇情描述.....	47
4.1.2	電影中的相片.....	50
	第二節 導演的詮釋.....	53
4.2.1	照片對電影中角色的意義.....	53
4.2.2	照片對溫德斯的意義.....	56
	第三節 我的詮釋.....	64
4.3.1	相片是電影中的出席者.....	65
4.3.2	相片是電影中的缺席者.....	82
	第五章 結論	87
	第一節 分析與結果.....	87
5.1.1	多重詮釋過程.....	87
5.1.2	多重詮釋結果.....	88
5.1.3	意義的滑動.....	91
	第二節 研究限制與貢獻.....	93
5.2.1	研究限制.....	93
5.2.2	研究貢獻.....	95
	第三節 後續研究建議.....	96
	參考文獻	97



圖表目錄

圖表 1-1	尚·摩爾的攝影作品(1971).....	2
圖表 1-2	論文架構圖.....	8
圖表 2-1	時間與意義示意圖.....	17
圖表 2-2	文獻探討之主題歸納.....	24
圖表 2-3	電影中照片之多重再現框架與觀看立場.....	25
圖表 3-1	三重的現在(threefold present).....	36
圖表 3-2	模仿的三層次.....	37
圖表 3-3	模仿三層次與三重的時間之關係圖.....	38
圖表 3-4	詮釋學迴圈.....	40
圖表 3-5	研究文本之詮釋學迴圈應用.....	42
圖表 3-6	文本分析概念圖.....	43
圖表 4-1	《巴黎·德州》基本資料.....	44
圖表 4-2	出售中的「巴黎·德州」.....	50
圖表 4-3	Travis、Jane 和 Hunter 的全家福快拍照.....	51
圖表 4-4	Travis 的家庭相簿.....	52
圖表 4-5	溫德斯眼中的澳洲 vs. 巴黎·德州.....	60
圖表 4-6	紅色的帽子.....	61
圖表 4-7	鏡子裡的 Travis (1)	75
圖表 4-8	鏡子裡的 Travis (2)	76
圖表 4-9	Travis 與 Hunter 的久違重逢.....	77
圖表 4-10	餐桌下的眾腳交錯.....	78
圖表 4-11	模仿 (1)	78
圖表 4-12	模仿 (2)	79
圖表 4-13	父親餽贈的照片.....	79

第一章 緒論

第一節 研究動機

一張照片，就像一個「相遇之所」(meeting place)，身在其中的攝影者、被攝者、觀看者，以及照片的使用者，對於照片常有著彼此矛盾的關注點。這些矛盾既隱蔽，又增加了攝影圖像原本就具備的曖昧不明特性。--約翰·伯格《另一種影像敘事》¹

瑞士攝影師尚·摩爾 (Jean Mohr, 1925-) 在〈超出我相機之外〉(Beyond my camera)²一文中，提及對於攝影的一場探索之旅。如圖 1-1 所示，照片是尚·摩爾攝影實驗中的作品之一，他的相機捕捉了一位身處花叢中少年的身影。少年正爬上樹叢，觀察 1971 年聚集於美國華盛頓特區的四十萬名反越戰示威者，並企圖拍攝照片。

尚·摩爾的實驗對象並非攝影作品本身，而是觀者對於照片解讀的結果。在毫無提示的前提之下，受試者紛紛表達自己的想法：市集花匠認為照片表現的是一位享受自然的都會現代人，對於新鮮景色的尋覓。女學生說照片中的傢伙正在玩捉迷藏。舞蹈教師讚揚照片中的人看起來比周遭的樹叢要真實地多，但是臉太緊繃了。理髮師說年輕人是攝影師，準備拍照。精神科醫生鉅細靡遺地描述這是一位無產階級身份的西班牙工人，手持某物，或許正巧發現對面的果園裡有個女孩在作日光浴。

¹ 張世倫譯，《另一種影像敘事》(台北：三言社，2007)，頁 15。

² 張世倫譯，《另一種影像敘事》(台北：三言社，2007)，頁 59。



圖表 1-1：尚·摩爾的攝影作品（1971）³

尚·摩爾沒有針對實驗結果做出更多的解釋，但這個實驗提醒著我們：「照片」可以表現劇烈的真相，也可以是最荒誕的謊言。在攝影技術發展之初，攝影一肩擔起為人們紀錄現實世界的責任，照片傾向表述，觀者能夠明確知曉什麼事物曾經出現在鏡頭面前，因而產生對攝影的信任感。簡單地說，多數人們認為攝影是沒有偏見的一種影像表現方式，這也就是為什麼觀者很容易被相片說服，新聞攝影也正是迎合了這種觀眾的心理狀態而得以大行其道。

攝影研究中，關於攝影真實性的爭辯是永不停歇的話題，但研究者感興趣的，並非攝影的影像本質之虛實概念的演變，而是在於隨著「照片」本身曖昧不明的態度所帶來的「可能性」。這種可能性附著於觀看照片時的其他「框架」，在尚·摩爾的影像實驗中，框架便是來自於受試者的身份背景及個人經驗。本研究接續約翰·伯格與尚·摩爾之於影像詮釋的反思，並且對於攝影的表裡不一與矛盾抱持正面態度，試圖在看似固定不變的照片文本中，找尋另一種影像解讀的觀點，並釐清拍攝框架、觀看框架和照片的意義解讀之間，相互影響與侷限的狀況。

³ 張世倫譯，《另一種影像敘事》（台北：三言社，2007），頁 52。

第二節 研究範圍

本研究立基於對攝影照片之影像解讀過程的探索，爲了使研究問題更加聚焦，並避免如同尚·摩爾的實驗所遭遇的問題，即在沒有任何脈絡提示下的解讀將使結果難以收斂。雖然研究者同意影像的不確定將使照片意義具有無限可能，但此篇研究選擇的是有限度的自由，因此研究文本的類型屬於電影中的照片，更精確地定義爲德國導演溫德斯的電影作品《巴黎·德州》，作爲研究的起點。

1.2.1 電影中的照片

在探討主題影像解讀之際，選擇「電影中的照片」作爲研究範圍的原因，分別是爲兩種結構上的需要：(1)減低攝影影像的曖昧性質 (2)從多重再現關係出發。

班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 談論電影與攝影時，將攝影視爲孕育電影的溫床。他讚許電影開拓了我們意想不到的廣大活動空間，不斷流動的電影影像如同幾十分之一秒的爆炸瞬間，炸開了這個世界，這使觀者得以展開意識的冒險之旅。但也由於電影的製作過程是一連串人爲動作的組合，鏡頭的運用以及剪接技巧，使電影影像的複製抹滅了班雅明論及早期攝影獨有的「靈光」(aura) 時談到的「此時此刻」。

班雅明的論述賦予電影與攝影兩者互爲承繼，又相互對立的位置，電影中照片的重要性以出席者的角色在兩種藝術形式之間周旋。班雅明堅稱電影連續不斷的影像阻礙了觀眾心靈的聯想，流動不停的影像取代觀者的思路；電影中的照片展開跳脫於電影本身的時空觀，它使變動的影像暫停，提供觀者一個得以自主想像與思索的環境，這就是羅蘭·巴特談照片時提及電影和攝影之間最大的差別便在於攝影具有「沈思性」。電影中照片的意義顯露其獨有的敘事功能，延續班雅明對

於電影特質的釐清：電影的呈現與複製不是自然的，它脫離美的表象，遭受靈光的壓制。因此，本篇論文並不企圖辯證攝影或電影藝術本質上的歧異，而將電影中的照片視為敘事角色之一。

電影繼承攝影技術和理論觀念上的發展，終成一門和攝影相異的藝術範疇。有趣的是，許多電影裡仍少不了一張或數張靜態照片的出現，照片或成為電影劇情的主要靈感來源，或隱晦地扮演影像旁白式的演出。對電影而言，照片具有使敘事語氣產生轉折，或者改變觀眾情緒的功能；對電影中的相片來說，電影提供了一種理解上的脈絡，使相片本身的存在、相片內容和形式的表現找到合理化的理由。約翰·伯格認為「在照片被拍攝的過往，與照片被觀看的當下間，存在著一個無底深淵。」⁴於此，深淵的出現是由於影像本身的模糊性，攝影切割下一片時間的斷層，但無從交代其它的理解線索，在影像內容與觀者之間形成鴻溝。倘若觀者不具有任何有助於理解相片的相關知識背景，則很可能將流於形式上的觀看與憑空的想像，在意義的解讀上無法更深入。電影是傳達主題較為聚焦的文本整體，相片呈現被攝物樣貌，在電影中被描述成一種現象，電影的敘事結構替相片建構了身世。當電影中的相片以一種鑲嵌的方式進入電影文本之中，成為電影的一部份，電影本身具有的敘事脈絡和影像表現，使我們在討論「相片」時顯得有跡可尋。

此外，電影中的照片具有多重的再現層次。觀者對照片的解讀與照片本身的框架有關。框架分為有形與無形，有形的部份是照片邊框和電影銀幕，無形者是導演對角色與照片互動狀況的安排，以及其理念的投影。對多重再現架構的釐清，有助於研究者挖掘意義理解的可能途徑。而電影原有豐富的敘事路數，在電影和攝影的相互對照之間具有延異⁵（*differance*）的互文性。電影敘述和隱喻藉由照片

⁴ 張世倫譯，《另一種影像敘事》（台北：三言社，2007），頁 93。

⁵ 根據德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）的說法，其所提出的「延異」是一種「組聚（*assemblage*）」

中的影像出現，故事本身和觀者間的互動，使觀者得以省思照片表象背後的意義。

1.2.2 文本選擇：《巴黎·德州》

主要文本的選擇，根據相片在電影中的重要性、象徵性、脈絡是否清楚以及意義開放性與否而決定。本研究以電影《巴黎·德州》中的照片為研究文本的原因在於：(1) 電影中的照片與劇情的理解不可分離，並在電影敘事上扮演重要角色。

(2) 導演溫德斯具有攝影師身份，電影和攝影的互動更加密切。(3) 《巴黎·德州》中的照片，其功能與意義的表現，和多數出現照片的電影相比而言較為開放。

僅探討特定的一部電影作品《巴黎·德州》，而非蒐集兩部以上的電影作比較分析的原因在於，研究者認為研究目的在於對電影中照片意義深入的探討，強調文本的獨特性，希望從一部電影的多種面向挖掘照片被解讀的結果。而非在於取得一定數量的樣本之後，做出照片功能或意義的歸納。

《巴黎·德州》是德國裔導演溫德斯在 1983 ~1984 年拍攝的作品，溫德斯本身除了導演的身份之外，也是一個享譽國際的攝影師，在多次訪談與著作中曾提出對於攝影的見解。溫德斯對攝影與照片的迷戀，影響了其電影影像語言的使用。在多部作品⁶中，溫德斯皆曾使用「照片」的元素，有些成為電影佈景中的細節，有些則被安排擔任與劇情相關的要角。《巴黎·德州》則是溫德斯導演的電影中，與照片運用密切相關的作品。

相異於一般紀錄片中照片所表現的純粹紀實功能，如《我是你的男人》⁷與《迷

的概念，指「差異」使得這個差異到下一個差異得以運作。

⁶ 《愛麗斯漫遊記》(1973)、《夏日記遊》(1970)、《守門員的焦慮》(1971)、《巴黎·德州》(1984)、《慾望之翼》(1986)等。

⁷ 《Leonard Cohen: I'm Your Man》(2005)：Lian Lunson執導。電影中以穿插Leonard Cohen年少時

色》⁸；或者偵探懸疑片中，照片是具象線索的代稱，如《唐人街》⁹與《記憶拼圖》¹⁰。《巴黎·德州》中的照片沒有明確的實用性作用，也不是某物的既定指稱對象，其在電影中的意義狀態是相對開放的；電影中照片的脈絡不因電影故事而封鎖，具有較大的詮釋空間。

第三節 研究問題

本研究從對攝影影像解讀過程中的矛盾出發，爲了避免意義無目的的擴張，研究者將研究文本的範圍縮小至《巴黎·德州》中的照片。在《巴黎·德州》中，流動影像與靜態影像之間構成敘事、再現與意義詮釋的多重結構。因此，本研究首先需釐清的問題便是照片如何產生意義與抵達意義的途徑爲何。再者，在《巴黎·德州》之中，意義的賦予者是什麼人，他們各自站在什麼樣的位置上觀看照片中的影像。最後，問題將追向研究文本，即相片如何從有形物件轉變成爲富有抽象意涵的存在，攝影者如何透過鏡頭展現反身性（reflexivity）¹¹，以及觀看者 / 研究者將如何經由對於相片的詮釋賦予影像個人化的意義，是本文極度關注的問題。研究問題簡要整理如下：

- (1) 在《巴黎·德州》中，照片如何產生意義且抵達意義的途徑爲何？
- (2) 照片意義之賦予者的觀看角度，及其相互關係爲何？
- (3) 《巴黎·德州》中照片意義的詮釋結果爲何？

照片的剪接方法回顧其生平與作品。

⁸ 《Arakimentari》(2004)：美國導演Travis Klose執導。電影中的照片是荒木經惟的攝影紀錄。

⁹ 《Chinatown》(1974)：Roman Polanski執導。一位私人偵探爲任務託付者偷拍丈夫外遇的證據，照片中的神秘女孩成爲破案的關鍵角色。

¹⁰ 《Memento》(2000)：Christopher Nolan執導。因意外而失憶的主角將自己每天拍攝下的拍立得紀錄視爲唯一正確的訊息提示，直到有一天他發現一切都是自己造成的謊言。

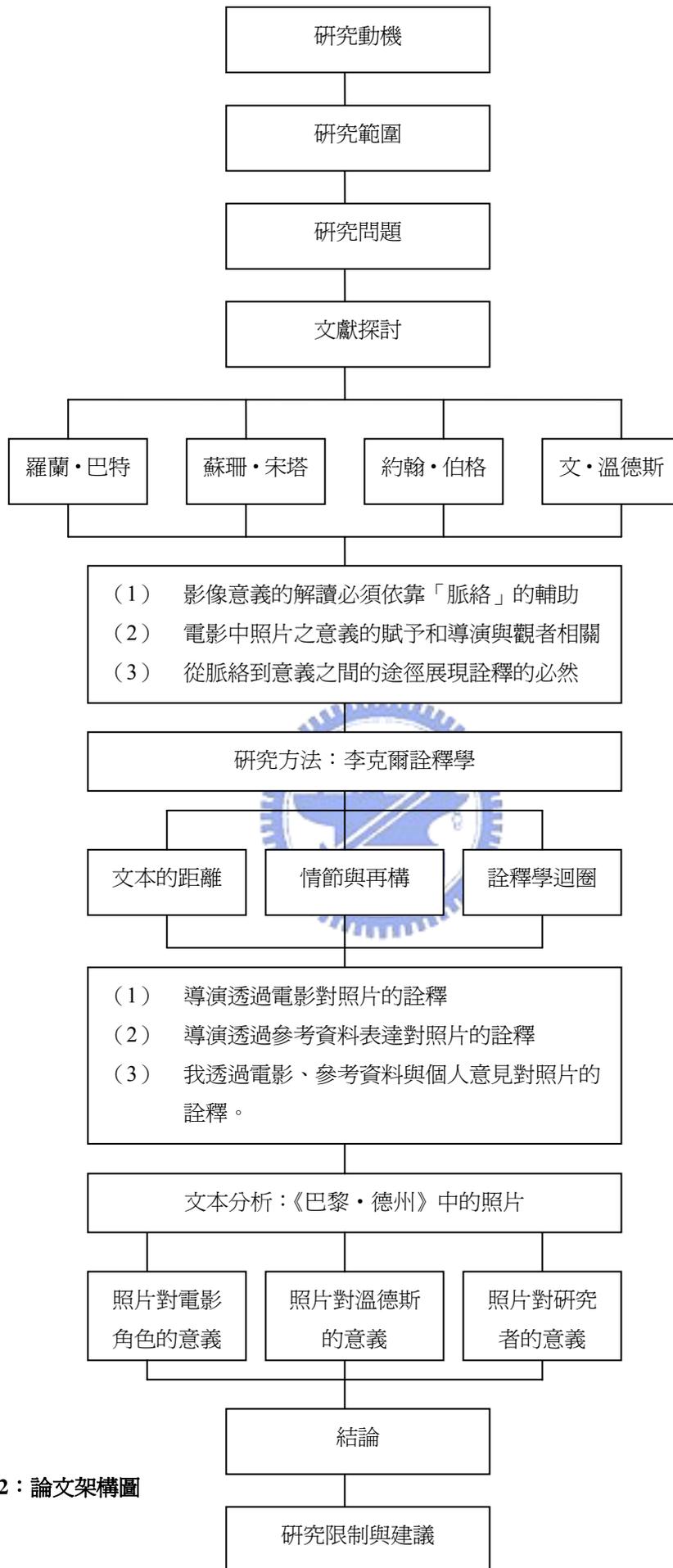
¹¹ 哲學與心理學領域中，反身性一詞被用來指涉將本身視爲對象的理性能力。在藝術評論中，反射性被延伸在藝術作品中作者身份被凸顯而出的部分。

第四節 研究架構

確認研究問題之後，本研究第一步要探討的是影像與意義的脈絡關係。文獻探討部分將爬梳包含羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915-1980）、蘇珊·宋塔（Susan Sontag，1933-2001）、約翰·伯格（John Berger，1926-）等攝影理論家所提出與「影像解讀」相關的看法，並將之和《巴黎·德州》導演溫德斯的個人見解做一個簡單的分析與比較。此部分與研究题目的連結在於提示了從脈絡到意義發生之間詮釋的必然性，並揭示在照片詮釋過程中，觀者與導演的地位同樣重要。

接下來進入研究方法的步驟，本研究採用李克爾詮釋學，強調文本整體、敘述層次與詮釋學迴圈的概念。詮釋學方法中「文本與距離」的概念提醒研究者重視文本環境的介入帶來的有益距離，如電影本身與參考資料。在敘述模仿三層次的第二層「情節」影響之下，每一次理解總有更進一步的詮釋結果。而詮釋學迴圈解答了可能的照片觀看角度、詮釋迴圈過程，與多重切入點帶來的意義多樣化，其推衍出照片意義賦予者：電影作品、導演與我（研究者）之間的迴圈關係。

文本分析便接續前述推論而來的多重詮釋途徑，分別從電影角色、溫德斯及研究者本身出發，詳述對《巴黎·德州》中照片意義的詮釋過程。結論部分總結文本分析的詮釋結果，最後反省研究限制並提出後續研究的建議。研究結構將呈現如圖表 1-2：



圖表 1-2：論文架構圖

第二章 文獻探討

本研究從《巴黎·德州》中的照片出發，希望分析照片究竟如何被觀看，且企圖尋找其意義。文獻探討以追索曾發表過對於「影像解讀」觀點的攝影理論家為起點，試圖從中梳理其主要理論內容，發展更深入抵達研究問題的途徑。有鑑於 1960 年代之前關於攝影理論的論說，大部分來自攝影流派、攝影家的創作理念，或者僅是美學評論者對於攝影是否能夠被歸屬於藝術範疇的討論。關於攝影的經驗談雖然有助於攝影確立其藝術身份，但在關於追究照片影像語意上的意義方面著墨不多。因此，文獻探討部分聚焦於 60 年代之後被廣泛討論的理論家身上，這些理論家站在不同於攝影工作者的立場，對攝影本質的追尋，及攝影意義的剖析表達高度興趣，因而發表了至今仍具有參考價值的觀點。



羅蘭巴特是將攝影影像放置於符號學理路討論的先驅，晚期著作《明室—攝影札記》更是攝影研究中，探討照片觀看者與情感投射關連的理論基礎。有別於之的是蘇珊·宋塔從照片的實用性角度出發尋覓攝影與社會結構及發展的關係，其對文字圖說與照片之間互動狀況的觀察，提供影像解讀研究上的重要線索。約翰·伯格受上述兩位理論家影響，進一步敘述照片的曖昧含混特質，並與尚·摩爾共同進行影像詮釋的實驗。此外，本章也將《巴黎·德州》導演溫德斯對於攝影的看法做一個初步的整理，意圖比較溫德斯與其他三位理論家在概念上的相異之處，以幫助研究者建立文本分析階段中，對導演攝影想法上的基模。

第一節 羅蘭巴特

法國文化批評家羅蘭巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 以開啓符號學研究著稱，其在文學、哲學、社會學等研究領域也同樣傾注心力，許多著作對於追溯自結構與後結構主義的思想有深遠影響。羅蘭巴特的學術生涯中對攝影的議題多所關注，早期羅蘭巴特將攝影置於符號學理路中討論，雖然他是將攝影視為文化產品的第一人，但後來逐漸致力於將攝影從文化體系中解放，達成形而上的意義論述。

羅蘭巴特曾以新聞攝影為研究對象，肯定攝影是一個訊息傳達的過程。其認為新聞攝影產出的照片本身是產品的一種，肩負溝通意涵，照片中所顯現的影像是已然「符碼化」(codified) 的過程，照片並非孤立於結構的，它總是企圖至少和另一個結構溝通，可能是文本、或者文章的標題，這也是屬於攝影的一部份。在〈The Photography Message〉(1961) 一文中，羅蘭巴特釐定照片的第二層次定義(second meaning)，意即攝影拍攝的細節是既有社群所習慣的文化架構和語言溝通形式。以符號學的語言來說，照片在被拍攝之前，角度、燈光、版面等選擇都是「文化化」(culturalized)¹²的過程，照片因此可被認知和引起反應。

羅蘭巴特認為照片的訊息與文化建構有相當程度的關連，但同時他也對攝影的另一種面貌感到好奇。他指出攝影是一種「不具有符碼的訊息」(message without a code)¹³，將影像從文化的涵義層面抽離，自相矛盾地描述攝影的純粹性質。羅蘭巴特進一步在〈Rhetoric of the image〉(1964) 文中延伸此概念，他從觀看者的角度出發，將照片視為一種「很彷彿的意識」¹⁴，照片上的影像並非被攝物的現實存「在」，而只是「此曾在」¹⁵的顯現。

¹² “Image, Music, Text”, 'The Photography Message', p16.

¹³ “Image, Music, Text”, 'The Photography Message', p17.

¹⁴ 郭思慈，〈從符號學到現象學的轉向〉當代 107 期，頁 10。

¹⁵ 羅蘭巴特認為攝影照片是一種提供「此曾在」證據的軌跡，而不單只是個實物影像紀錄或意義的攜帶者。

羅蘭巴特由此提出影像的「三重意義」¹⁶：第一層是直接的資訊提供，具有溝通性（communicative）的意義；第二層是象徵性（symbolic）考慮，以愛森斯坦電影中的劇照為例，照片的象徵性意義可能是導演或攝影師影像營造和內心個性的表達。影像的前兩層意義必須在文化的架構中理解，亦即明顯意（sense obvious）。而第三層意義（The third meaning）是多餘的意義，不能以文化、智識去理解，它是永遠游離在現存（presence）與不存在（absence）之間的；第三意完全離開傳播系統以及指涉系統，又稱之為鈍意（sense obtuse）。

經過在〈The Third meaning〉（1970）中對於第三意的討論，羅蘭巴特有意識地在《明室—攝影札記》（1980）一書中，正面地迎向攝影本體論的提問。羅蘭巴特將影像的前兩意整合成「知面」（studium）的概念，它們是文化架構下知識面的向度。辨識知面，註定要迎向攝影者的意圖，與之和諧共處，或者反對與思辯。第三意則較接近「刺點」（punctum）的想法，指的是一種使承受者感到刺痛傷口，它同時是動力的一種，引領觀者想像自己和照片中事物的關係。「刺點從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我。」¹⁷羅蘭巴特將刺點具體描述為兩種原則：照片中的細節或局部物體，以及一種「曾經」的感觸。前述的細節由於傷口的擴散而引來對內容的感知，後述指照片所攝，是事物活過的空間滲入時間轉化的重現。

羅蘭巴特強調攝影帶來的悲愴感，直指攝影和死亡的關係。《明室—攝影札記》的基礎論調便環繞於此，羅蘭巴特在此著作中的寫作從一張母親與舅舅合影的照片出發，將「我」的主觀意識放到最大，從沈思中哀傷於時空的逝去，並聲稱活躍的攝影者都是「死亡的代理人」。羅蘭巴特對攝影的時間觀多所著墨，主要原

¹⁶ “Image, Music, Text”, ‘The Third meaning’, p52-p58.

¹⁷ 許綺玲譯，《明室—攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997），頁 36。

因是在他照片中感受到一種時間的阻塞，靜止使死亡被突顯出來，正如其所言：「回憶是被堵住的，很快變成了反回憶。」¹⁸羅蘭巴特無法從照片中獲得未來，反而被逝去事物的靈魂¹⁹糾纏著，照片成爲死亡的象徵。「攝影的哲學是一種能夠將攝影與死亡建立關連的哲學。」²⁰

對於照片時間的看法，也引伸於羅蘭巴特對電影和攝影之間本質在認知上的差異。他認爲攝影和電影最大的不同，就是攝影具有「沈思性」。電影的影像順流而行，不斷往前推進至其他影像，其指稱的對象會溜開，不爲實物的原有存在做出聲明，以羅蘭巴特的說法便是：「電影中沒有幽靈，不會來糾纏我」²¹。然而電影的結構性本質使觀者面對影像時，採取狼吞虎嚥的態度，觀者無法停滯在任何一幅畫面上，這就是羅蘭巴特唯獨對於電影的停格劇照感興趣的原因。

此外，羅蘭巴特對於攝影及電影的「框架」之別做出說明：銀幕是一個遮擋物，從中走出去的人仍繼續生活。但攝影表示，框內發生的一切皆已代表絕對的逝去，攝影從來就不是現在式，雖然觀看照片的動作是現在式。照片中的人物動彈不得，他們如同標本，唯有刺點才能展開盲域²²（*champ aveugle*）的索求。在羅蘭巴特的認知中，電影的影像不是憂鬱的，影片構成的世界是對外不斷開放的狀態，而不同於攝影純粹是沈靜於過去的憂鬱物。

¹⁸ 許綺玲譯，《明室—攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997），頁 218。

¹⁹ 羅蘭巴特認爲，一個人物的肖像被再現在相紙上，爲了擺出適當的姿勢，他像是經歷了死亡。攝影將自己變成客體，而攝影的一瞬間，他既非主體也非客體，有如成爲幽靈一般。攝影的目標物，指稱物等等都呈現在物體的表面形象，巴特將之名爲攝影的幽靈（*Spectrum*）。

²⁰ 張碧珠譯，〈羅蘭巴特論攝影〉《當代》113 期，頁 14。

²¹ 許綺玲譯，《明室—攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997），頁 107。

²² 許綺玲譯，《明室—攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997），頁 79。「盲域」指的是鏡頭上看不見的角度。

第二節 蘇珊宋塔

蘇珊·宋塔 (Susan Sontag, 1933-2001) 身為美國最重要的評論家之一，曾對「攝影」議題提出許多精闢見解，其中最具特色的是其將攝影和社會活動、文化現象之間，做出緊密的連結。有別於班雅明或羅蘭·巴特論攝影時較為散漫的書寫結構，蘇珊·宋塔以邏輯清晰的思慮深究攝影哲思。

蘇珊·宋塔曾犀利地闡述攝影與生俱來的侵略性格。縱然其聲稱攝影基本上是一種非介入的行為，因為介入的人無法記錄，而正在記錄的人沒有辦法介入；蘇珊·宋塔仍視相機的使用為一種參與的形式，攝影以近乎「性的窺淫癖」(sexual voyeurism)²³的心態默許與鼓勵眼前事件的發生。蘇珊·宋塔甚至將相機比喻為陰莖一般的槍枝，裝上底片就像是填裝子彈，對焦的動作彷彿瞄準過程，相機在按下快門的瞬間完成射擊的動作。



攝影的攻擊性不僅表現在拍照行為對被攝事件隱藏的冒瀆之意，在觀看照片的過程中，觀者也可能是被攻擊的一方。蘇珊·宋塔將侵犯態度加諸於攝影者身上的理由，來自於照片的本質是片面而非得以陳述的，對她而言，沒有附加脈絡的照片只能記錄一個現象的斷面，難以展開描述。照片的觀看者面對的是透過影像的擾動而形成的結果：照片中事件的第一次形成來自事件的參與者，第二次則由影像製作者所造成。蘇珊·宋塔認為照片的觀看者與拍攝者相較而言是被動的，影像透過拍攝者的掠奪形成強勢的一方，而觀者所見只是「世界的片斷」。²⁴ 這使得觀者在注視一張照片時感到無助，因為眼前所視是拍攝者從現實搶奪而來的影像，其存在不具備前因後果，使得觀者僅能採取被動的姿態面對照片。

²³ 黃翰荻譯，《論攝影》(台北：唐山出版社，1997)，頁 11。

²⁴ 黃翰荻譯，《論攝影》(台北：唐山出版社，1997)，頁 2。

根據蘇珊·宋塔的論述，文字賦予照片被理解的機會，相對於透過攝影所產生的影像切面，書寫而來的描述才能成為詮釋。攝影無法建構，或者辨認事件，唯有在照片被命名或標示之後，才具備意義發展的可能。蘇珊·宋塔稱頌文字圖說為照片帶來的貢獻，文字的解釋凌越於雙眼所見的影像，但她也同時提醒文字圖說的疏漏之處便是其無法永遠擔保一幅圖片的意義。每張照片都只是一個片斷，其道德和情感重量取決於它所嵌入的位置，照片會因其在視覺上的前後脈絡關係而改變。在《論攝影》(On Photography)中，蘇珊·宋塔舉高達(Godard)和戈崙(Gorin)在一九七二年所拍攝的短片「給珍的一封信」(A Letter to Jane)為例：影片對珍·芳達(Jane Fonda)在北越拍攝的照片提出批評。照片內容是珍因為聆聽某個越南人描述美國轟炸的肆虐而顯露同情的神色，照片對北越人而言是具有革命效用的，但當照片被刊登在法文畫報並附加上圖片說明，照片的原意竟完全被破壞。高達和戈崙指出：「這張照片和任何一張照片一樣，在生理上是癩啞的，它透過寫在它下頭的文字的嘴來說話。」²⁵ 蘇珊·宋塔提出關鍵的一點，即脈絡可以清楚表明的照片在使用方法上的不同，但所有照片的存在是對於「意義」概念的質疑。影像只是某個時間切面的發聲，若要對之做出意義的挖掘，將使真理的獨一無二性瓦解，討論照片意義的前提便是承認真理並非唯一，而是相對的。任何圖說的解釋必然是有限的，因為每一張照片都具備意義的複數數性。

蘇珊·宋塔也從人性和消費文化的角度彰顯攝影的訓誨態度。她對照片無法被正確解釋的結果提出有別於影像本質的原因，其焦點在於人們看待照片的態度也侷限攝影的發聲自由。照片做不到「開口說話」這件事，因為影像經常被人們對照片的佔有欲，以及照片提出的美學關係所干擾。人們習慣以佔有的姿態看待一張照片，蘇珊宋塔認為相機是當「意識」想要獲得某種東西時的理想手臂，照片捕捉經驗，攝影將被拍攝的東西佔為己有，意味將一個人置入「與世界的某種關

²⁵ 黃翰荻譯，《論攝影》(台北：唐山出版社，1997)，頁135。

係」，這種關係令人覺得像是獲得一種知識—因此也像握有某種力量。²⁶這便是存在於一切「照相」和「蒐集相片」行爲中的「獲得性」精神。此外，蘇珊·宋塔將攝影的沈默和社會期待相互校對，她將照片的沈默放在視覺的英雄精神層面探討，她批判在每一個消費社會裡，即便是最出自善心且圖說適切的攝影家作品，也都結果在美的發現上頭，其認爲「所有照片不可避免地提出的它們和它們主題之間的美學關係」²⁷。以期待美化的心態看待照片的現象，形成自資本主義爲了促進消費而使出的手段。人們逐漸習慣攝影是爲了捕捉「美」而存在，即使是某些向來傳達憂愁性的報導式攝影，也具有逐漸美學化的傾向。由此，相機縮影經驗，使歷史變成奇觀，這和人們認爲照片必須是美的習慣有相當的關係。

第三節 約翰伯格

英國美學評論家約翰·伯格（John Berger，1926-）關注攝影影像的本質，他將照片抽離攝影行爲的介入，就影像本身討論照片的意義。在約翰·伯格與瑞士攝影師尚·摩爾（Jean Mohr，1925-）合作撰寫的《另一種影像敘事》（Another way of telling）中，他們提出照片的特質造成解讀上的曖昧與矛盾。

尚·摩爾將自己的作品隨機地展現在不同人面前，記錄他們在毫無照片之外的線索的情境下，對照片所做出的解釋。這些人包含市集花匠、神職人員、女學生、銀行業者、女演員、舞蹈教師、精神科醫生、理髮師與工人。同一張照片，背景迥異的受試者做出完全不同於彼此的作答結果，且不約而同與尚·摩爾拍照時的實情相互背離。尚·摩爾認爲「在面對任何照片時，觀看者總是將他或她內在的一部份投射到被觀看的影像上。影像，就像是一個跳板。」²⁸

²⁶ 黃翰荻譯，《論攝影》（台北：唐山出版社，1997），頁 2。

²⁷ 黃翰荻譯，《論攝影》（台北：唐山出版社，1997），頁 137。

²⁸ 張世倫譯，《另一種影像敘事》（台北：三言社，2007），頁 50。

約翰·伯格繼而往更深的地方前行，他討論的是影像本質的問題。約翰·伯格論述所有照片都提供兩種訊息：第一種關於被拍攝的事件，照片確切地表現了事物存在的證據，影像具有保存事物外貌（appearance）的功能，這一點比任何創造或詮釋更具有當下在場（present）的意涵。他將攝影比喻為對事物形貌的「引用」（quote）²⁹，除去藉由竄改或拼貼的人造方式，攝影本身並沒有一套可供翻轉扭曲的語言。攝影讓事物的存在變得無須爭論，但照片對於影像中事物存在的意義則絕口不提。

照片第二種訊息，與時間斷裂所造成的震撼感（a shock of discontinuity）³⁰有關。根據約翰·伯格的說法便是在照片、拍攝的過去與被觀看的當下間存在一個經由時間的斷裂造成的深淵。約翰·伯格在更早的作品《影像與閱讀》中〈攝影術的使用〉與〈痛苦的照片〉等文章裡，也提及這一點。約翰·伯格認為人生在世，意義必須在各種連續和關連中出現，瞬間片刻（instantaneous）及斷裂的資訊或事實不能產生意義。照片是對於時間瞬間面貌的孤立，因此，照片都是曖昧含混的，照片的意義顯得模糊，人們得以隨意地創造（invent）照片中的故事，使意義處於一種不斷衍生發展的狀態。

針對照片意義的誕生，約翰·伯格認為通常是觀者賦予了照片一段過去與未來。將抽離的、片刻的斷裂照片瞬間，放在連續性的時間脈絡以產生意義。此外，事物外貌「被引用長度」的改變，也是意義的變因。如前所述，攝影引用了事物的瞬間形貌，成為照片的內容。引用「長度」，與曝光時間的多寡完全無關，一張照片給予觀者的外貌線索越多，兩者之間的交互關係也可能越深；觀者藉由事件外觀的連貫相似（coherence）³¹彌補照片缺乏先後段落的缺點，此外，與事件相

²⁹ 張世倫譯，《另一種影像敘事》（台北：三言社，2007），頁 101。

³⁰ 張世倫譯，《另一種影像敘事》（台北：三言社，2007），頁 93。

³¹ 視覺連貫與相似是半個語言：實驗的基礎動機建立於對「事物外貌」的正視，約翰·伯格認為攝影捕捉的是事物的外貌，其具有彼此連貫（cohere）的特性，這種特性與語言邏輯十分類

對的概念，延伸至其他事件並互相結合，意義的圓圈便擴大了。因此，引用延長的
的不僅是時間，而是意義。如圖表 2-1 所示：

圖表 2-1：時間與意義示意圖³²



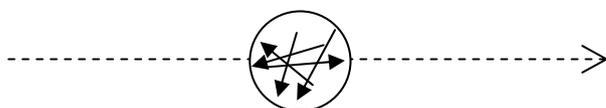
- (1) 使用箭頭表示正在時間裡發展的事件，其持續存在。以動態的方式陳述，可以說事件正在邁向或穿越意義。



- (2) 攝影的切割：照片捕捉動態中事件的外貌，意義變得曖昧模糊。



- (3) 事件的交錯狀態：圓圈的直徑大小表示照片蘊含的資訊量多寡，亦隨著觀看者自身與被拍攝主題的深淺而有所不同。



- (4) 同一瞬間，事件之間相互關連與指涉的能量，使得圓圈超越了原來拍攝瞬間的資訊量大小，而不斷擴大。

似。
³² 張世倫譯，《另一種影像敘事》（台北：三言社，2007），頁 120-121。

「照片本身不能說謊，同樣的，也不能訴說事實。或者更確切地說，照片自身能夠訴說並捍衛的真實，是一個被侷限（limited）的真實。」³³ 約翰·伯格在如是的主張之下，強調攝影與其他媒介的合作帶來意義的可能。約翰·伯格揭示攝影並不如繪畫，它並非是具有自主性的陳述形式，攝影的第二層語境（second context）可以因為不同的使用方式或情境，而削減或扭曲了照片的意義。照片的意義與閱讀效果，取決於它們如何被使用、發表與出版的場所、伴隨的圖說與文章等等；這些都不是攝影者可以控制的，問題在於攝影這個媒介本身。³⁴因此約翰·伯格歸納出攝影的兩種不同用途：攝影是意識型態的表現，照片是實證主義終極真理的具體證據，相對的是俗民式的私己用途，將照片珍視為主體內心情感的具體化展現。

約翰·伯格試圖開啓詮釋影像的實驗，他的方法是將一百五十張沒有任何文字說明的相關照片並置，讀者透過書籍翻閱³⁵的順序加以理解。這些照片是對農婦生命史的反思（reflection），約翰·伯格希望它們能夠被解讀為一種想像力下的成果（a work of imagination）。約翰·伯格於此將觀看與解讀的空間交還給讀者，其指出「觀看先於語言」，但觀看從未被語言解釋清楚，觀看和語言間永遠存在一條鴻溝。「人類總是只看見自己看見的東西，觀看是有選擇性的，我們看到的會被帶入我們的視覺範圍內。」³⁶ 一種影像體現一種觀看方法，約翰·伯格討論的不僅是觀者接受影像的觀點時，必然著對於現今的看法才能審視過去；他也提醒影像都是人為的創作，對拍攝者來說，影像也是一整套再現。

「世界的外表（the look of the world）本身，正是對世界作為彼界（thereness）之存在最強大的一種確認。觀看世界因此持續地提醒，並確認了我們與彼界的關

³³ 張世倫譯，《另一種影像敘事》（台北：三言社，2007），頁 102。

³⁴ 郭力昕，〈約翰·伯杰——另類影像的實踐者〉《誠品好讀》76 期（2007）：頁 9。

³⁵ 關於照片在書籍中陳列包裝與閱讀秩序的討論，可參閱《論攝影》，頁 3。

³⁶ 吳莉君譯，《觀看的方式》（台北：麥田，2005）。

連，從而滋育了吾等的存在意識（sense of Being）。」³⁷將照片提供的影像視為彼界的現象，從觀看和解釋的連結體現自身的存在，正是呼應了尚·摩爾認為影像跳板的說法。

第四節 溫德斯

德國著名導演溫德斯（Wim Wenders，1945-）出生於二次大戰結束期間，身為德國新浪潮代表人物，溫德斯的電影作品受到高度矚目，而其在攝影領域的表現也十分出色，自 1986 年至今，攝影作品參與了世界各地重大的藝術展覽³⁸。

《一次：影像和故事》是集結溫德斯日記式散文隨筆與影像作品的攝影文集，內含溫德斯拍片堪景或旅行路途中所經歷事物的記錄。溫德斯在此書前言提出個人對於影像與敘事之間的看法。首先他與蘇珊·宋塔有雷同的比喻，視攝影為狩獵過程：「一個獵人扛起他的槍，對著他面前的獵物瞄準，扣動扳機」。³⁹ 溫德斯隨後加以延伸，將攝影的力量向度分為向前和向後兩個方向。如同子彈射出槍膛時，人會感受到強大的反作用力，攝影師在按動快門的同時，也會受到向後一擊，作用在自己身上。

相機是一隻眼睛，可以從前面看見它拍攝的照片，從後面記錄攝影師的剪影。剪影指的不是攝影師的肖像或輪廓，而是他面對攝影鏡頭之前物件的態度。溫德斯使用一個具有多重解釋的德文單字「EINSTELLUNG」⁴⁰ 解釋攝影的反作用力：它是電影或攝影的術語，指對照片和畫面的安排，也是攝影師拍照時對照相機和

³⁷ 吳莉君譯，《觀看的方式》（台北：麥田，2005）。

³⁸ 溫德斯的攝影作品曾在巴黎龐畢度中心、西班牙畢爾包古根漢美術館、威尼斯雙年展等知名展覽中心展出。完整記錄參閱溫德斯官方網站<http://www.wim-wenders.com/art/photography.htm>

³⁹ 黃翰荻譯，《論攝影》（台北：唐山出版社，1997），頁 7。

⁴⁰ 溫德斯對此單字的解釋是「對一件事情做好準備，然後領會它。」

焦距光圈的校準。同一個單詞定義拍照行為本身，也意指在這行為當中產生的照片。簡言之，照相機向前看的是被拍的對象，向後看的是攝影的動機。每一張照片都是一張雙重影像：既有被拍照的對象，也有或多或少可以看見的照片「後面」的對象：在拍照瞬間的攝影師本人。

其次，溫德斯談到照片和時間的關係。他觀察到時間不可停滯，每一秒鐘攝影的對象變幻萬千，攝影從不斷變換的時間中，撕扯出一些什麼再加以定格，這使照片無法複摹，並且獨一無二。羅蘭巴特提出攝影是萬物逝去的證明，是死亡的暗示，溫德斯關注類似的命題：「每張照片都是對我們生命必會消逝的提醒。每張照片都關乎生和死。」⁴¹ 但對於羅蘭巴特一口咬定照片利用自身框架鎖住了時間，使之動彈不得的想法，溫德斯持有不同的意見。他認為照片讓人驚奇的地方，不在於「時間定格」，相反的是每張照片都重新證明時間的綿延連續、不可停留。其引用神的角度，將照片比擬為上帝的造物，每張照片都有一層神聖的光暈。

溫德斯解釋：攝影對瞬間的撕裂，這使得照片獨特，因為它儲存下時間裡的唯一的「一次」，使之成為故事的開始。「每張照片可以是一部電影的第一個鏡頭」⁴²，溫德斯指的是照片帶來說故事的力量。他相信照片中即便是風景或道具，都有講述故事的自主性，而攝影對照片的持續跟蹤正是一種感受故事的過程。這些在攝影機前只會出現一次的時間，透過被拍攝的照片才能夠得以顯現，並從一次到永恆。從第一張到第二張照片之間的時間裡，故事慢慢出現，這兩張照片之間存在著另外一次的永恆。

照片的生命不僅作用於攝影者對時間和故事的認知，溫德斯認為物件和世界將從照片裡跳出來，進入每個觀看的人，在「那裡」繼續流動。如同《一次：影像和

⁴¹ 崔嶠、呂晉譯，《一次：影像和故事》（台北：田園城市文化，2006），頁 11。

⁴² 崔嶠、呂晉譯，《一次：影像和故事》（台北：田園城市文化，2006），頁 12。

故事》的譯者崔嶠的闡釋：「每一幅圖片都可以是每個人自由想像的第一個鏡頭。」⁴³這是溫德斯的想像方法學：「那裡」，在每個觀者的眼睛裡，在「那裡」才開始產生了故事。

第五節 小結

文獻探討的內容可整理成以下三個方向的歸結：

(1) 脈絡與意義

蘇珊·宋塔和約翰·伯格皆談及影像的本質問題，他們都同意照片是事物瞬間的擷取，蘇珊·宋塔形容其為世界的斷片；約翰·伯格則著重於形貌保存與當下在場的關係，將照片視為對事物的引用。影像既有的特質僅能表現出對事物在攝影狀態下的即刻捕捉，照片的影像是曖昧含混的，無法在意義的傳達上給予更多協助。

因此，他們強調脈絡之於照片解讀的重要性，唯有在一張照片具有參考脈絡時，意義才具有顯現的可能。蘇珊·宋塔期許脈絡將減少純粹的影像對於觀者的擾動，對此她提出文字圖說的解決之道。文字跟隨照片的方法，將使觀者在影像觀看的同時處理意義的問題，但蘇珊·宋塔也提醒文字可能言過其實或顛倒是非，這將使照片的意義成為相對的真理。約翰·伯格從影像與時間的連續互動來處理相同的問題，他對於視覺脈絡影響照片解讀的狀況保持高度興趣，強調照片的意義來自於觀者對時間感的延伸。邀請觀看者對於特定主題的相關照片連續觀看的實驗，是約翰·伯格對於被攝事件之間相互關連及指涉能量的提問。

⁴³ 崔嶠、呂晉譯，《一次：影像和故事》（台北：田園城市文化，2006），頁 271。

蘇珊·宋塔與約翰·伯格試圖證明脈絡加諸於照片的作用，既有的理論從文字延伸照片內涵，以及以影像解釋影像的方法出發，它們將使觀者在解讀照片時具有參考的框架。此篇論文站在上述的立場，嘗試從另一種不曾被提出的「電影脈絡」以深思照片意義。蘇珊·宋塔多次引用電影劇照作為理論探討的範例，但從未將之視為一種特定文本加以探討電影脈絡與照片解讀的問題。電影是一種特質明確的藝術形式，由多種元素交織而成，本論文欲分析的文本便是電影中的照片，電影給予照片身份的證明，也使觀者在解讀時有跡可尋。

(2) 溫德斯觀點

本論文分析的照片文本，出自德國導演溫德斯的電影作品《巴黎·德州》。溫德斯對攝影提出個人觀點，其中與其他理論家迥異的是他對於照片的看法。溫德斯採取對等的觀點，使一向僅視照片為被攝物記錄的說法獲得省思：他將照片視為雙向性的文本，照片的力量同時具有往前與往後兩種作用力。在照片中，攝影者與被攝者同列，照片表達了攝影動機及被攝者狀態。簡言之，溫德斯認為每一張照片之中具有隱形的身影，它是攝影者思想與所見的顯影，其重要性對於一張照片的意義而言，與鏡頭前的被攝事物不相上下。

此理念對於研究主題的提醒，在於觀看者在解讀電影中的照片時，照片本身早已歷經雙向力量的拉扯，而兩種作用力皆與導演有關。導演決定照片的內容，在故事被訴說的時候，說故事的意念也成為照片的顯影藥劑，因此當照片被置於電影的脈絡之下觀看，導演的位置和觀看者的位置同樣不可忽視，因為觀者對照片的觀看內容必然包含著導演的觀看。

此外，尤其獨特的是，溫德斯將照片置於一個模糊的位子，任其擺盪於攝影與電影兩種呈現形式之間。本研究承繼溫德斯從一次到永恆的想法，照片所陳述的時

間並非如羅蘭巴特所言是被反鎖在照片裡的，而得以因為觀看者的想像而延長。一張照片因此可能成為一部電影的開場鏡頭，照片和電影之間的界線以及意義的互文於此顯現。

(3) 詮釋的必然

羅蘭·巴特早期的著作提供照片解析的理論基礎，明確指出照片的意義潛伏於顯意與鈍意之中。前者附著於文化架構中，對於符號的瞭解是觀者共同的基礎。至此，羅蘭·巴特面對照片的態度是以結構主義的角度出發，認為照片的意義得以歸屬於符碼的製造及拆解過程。直到他提出照片的第三意，在《明室—攝影札記》之中延伸為刺點的概念，這個想法背後凸顯了主觀意識的介入，使照片的意義不僅是攝影者或被攝者所擁有，從「我」的情感及特質所出發，使意義的開展表現出更多重的樣態。他將觀看照片的目光置於觀者的想像領域中討論，使現象學式的觀察滲透觀看本體的意識。



回應於脈絡與意義之間的問題，詮釋成為連結兩者間的必然動作。詮釋的動作中，「我」的位置很重要，但「我」與意義之間的關連並非絕對主觀的，個人的意見仍具有普同性的基礎。這點可從羅伯·寇爾斯 (Robert Coles, 1929-) 在 1978 年定義的「互為主體性」(intersubjectivity)⁴⁴說明：「所有人在一種情境之中，都被牽涉在裡面的狀態稱為互為主體性。」互為主體性發生於知識和意義共同作用的場域；在知識和意義的範圍之內，兩者依次輪流影響個體。互為主體性和獨立的個體與他人之間的彼此協助有關，個體會直接地或間接地召喚與求助於他人，當個體請求成功時，個體和他者都會獲得歡愉感。這個定義所承續的最重要

⁴⁴ Robert Coles. The Search, The New Yorker, October 2, 1978, pp.43-109.

的一個連結便是建立了意義和他者之間的橋樑。也就是說，當個體對事物詮釋時，其主觀性是相對的，因為每個人的主體建構過程中終將受到外在人事的交互影響，因此稱為「互為主體性」。

(4) 歸納與分析

回到研究問題，即在《巴黎·德州》中，照片如何從被描述、觀看直到意義發生的過程。研究者從文獻探討的結果之中，歸納出以「電影中的照片」為例，其脈絡形成、觀看立場與再現框架的關係表如圖表 2-2、圖表 2-3：

圖表 2-2：文獻探討之主題歸納

主題歸納		理論觀點			
		羅蘭巴特	蘇珊宋塔	約翰伯格	溫德斯
意義	意義概念	溝通性意義 象徵性意義 多餘的意義	意義是相對的 真理	意義處於一種 不斷衍生發展 的狀態	
↓	攝影影像本質	知面與刺點	世界的片斷	事物外貌的引用	
意義 來自 脈絡	時間觀	時間阻塞了照片中的景象，具有沈思性	照片是時間的斷面	時間的斷裂造成觀看與意義間的無底深淵	攝影是對時間的撕扯
	脈絡重要性	意義必須在文化的架構中理解	照片被命名或標示之後，才具備意義發展的可能	意義必須在各種關連中出現	
↓	電影脈絡	銀幕繼續現實 照片絕對逝去 (有形框架)	照片的擾動： • 事件參與者 • 影像製作者 (無形框架)		攝影雙向性： • 被攝者 • 攝影者 (無形框架)
↓	角色與導演				

詮釋途徑	電影脈絡	解讀脈絡： 外在結構	符號意涵解碼	文字圖說	<ul style="list-style-type: none"> • 使用情境 • 圖說文章 • 影像詮釋 	
	觀看者	解讀脈絡： 觀者投射	主觀感受		<ul style="list-style-type: none"> • 引用長度的拉長 • 時間觀的延展 • 照片是觀看者內在的投射 	<ul style="list-style-type: none"> • 想像力的延伸 • 照片可以是一部電影的開始

圖表 2-3：電影中照片之多重再現框架與觀看立場



① 多重再現框架

電影中的照片是一種特殊文本，觀看之並追尋其意義的詮釋之間，照片影像的再現與重重框架的設定相關。羅蘭巴特明言，照片是邊框的封鎖而電影存在於銀幕之內，電影中的照片在表相形式上至少經過這兩種框取的限制。從蘇珊宋塔與溫德斯的觀點中，研究者將其提出被攝者與拍攝者的擾動及作用力歸納為照片的無形框架。在電影中，攝影行為參與者影響了觀者的觀看態度，而導演對照片細節的影響，為觀看者設下另一個異於表相的框架。在進入意義的詮釋過程之前，多重再現框架的澄清，將引導研究者確認可能的詮釋途徑。

② 三種觀看立場

電影中照片的「多重再現框架」特質同時說明了不同的觀看立場。根據溫德斯的說法，導演的觀感是照片意義的另一面，因此角色與照片之間的互動及情節背後之理念，將影響意義的形成。而在互為主體的立場之下，觀看者對於照片的詮釋無法摒除「我」的存在。因此在電影中，照片影像的解讀立基於三種觀看立場之上；電影導演、電影中角色以及電影觀看者皆是照片意義的賦予者。因而以更細緻的方法探問本論文主要的研究問題，可歸納為三種交錯的路徑：

1. 演員與電影中照片的互動
2. 導演對電影中照片的設定
3. 觀看者對電影中照片的觀看

對於發展意義過程中，詮釋的必然，以及詮釋方法與研究問題的扣結，將在第三章詳述。



第三章 研究方法

本論文的研究內容，主要目的是探討靜態相片在動態電影中如何被觀看與產生意義。接續文獻探討的小結，由於電影中的照片本身具有不同於其他類型照片的觀看過程，其意義的挖掘之道並非單一方向，本論文企圖針對文本特性，開展更多意義的可能。選擇詮釋學研究方法的原因，在於詮釋學長期被定義為一門解釋規則和文本理解的學科，而電影與相片以影像語言的基礎構成視覺文本的條件，詮釋學以理解為方法，有助於文本意義的探求。

文本作為詮釋對象，在詮釋哲學的發展中，文本解釋方法在各個歷史階段中具有階段性差異。在歷史淵源上，詮釋學的開始發源於對聖經注文解釋的質疑，當時的文本詮釋以原文為主，目的在於找尋原文本身所隱藏的意義。對於文本的解釋是單一的、詞語的、片面的，文本隱含的意義就是詮釋所帶來的絕對真理。施萊爾馬赫（Friedrich Schleiermacher, 1768-1834）與狄爾泰（W. Dilthey, 1833-1911）之後，詮釋學被視為理解文本的方法論，強調的是詮釋者應當擺脫自身偏見，盡可能地對詮釋對象產生設身處地的理解，包含文本環境與作者心理狀態，詮釋者致力於以客觀的立場理解與解釋文本，甚至發現原文作者沒有意識到的部分。當代詮釋學中，海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）與伽達美（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）開闢本體論詮釋學的途徑，對於文本詮釋保持意義開放的狀態，對於詮釋者的主體性寬容以待，將詮釋者個人特質視為無可避免的詮釋變因。從存有、現象和哲學角度出發，鼓勵詮釋的多元樣態。

文本詮釋的焦點從傳統詮釋學的方法論進展成哲學範疇，同時以實踐層次的詮釋學探究了多重意義的觀點。本研究不從其他學者的詮釋學理論出發，唯獨選擇法國哲學家李克爾（Paul Ricoeur, 1913-2005）的詮釋學，作為主要文本分析的研

究方法，原因在於李克爾的理論特別著力於以下幾點：(1) 文本性質探討 (2) 敘述與時間的關係 (3) 詮釋學迴圈。

李克爾採取反思的態度面對文本分析，使詮釋的空間不限於本體詮釋的迷思。本研究所關注的影像文本是《巴黎·德州》中的照片，其被置於多重框架及三重觀看的詮釋脈絡底下，與李克爾提出的模仿三層次及詮釋學迴圈息息相關。此外，李克爾在談論敘述時提及的情節和時間感，正是電影與照片兩者在基本特質上的差異。

第一節 保羅·李克爾的詮釋學

3.1.1 詮釋學定義



詮釋學 (Hermeneutics) 的詞源來自拉丁文詞根—Hermes，其為希臘神話中一位稱為赫爾默斯 (Hermes) 的信使之名。赫爾默斯是負責為德爾菲神廟發表神諭的僧侶，其命名表意為腳上生翼的意思，以期雙足如同長了翅膀般，得以迅速地傳遞諸神訊息給人們。⁴⁵

赫爾默斯不僅宣布神的信息，還富有闡發神的意旨的責任；對人們來說，欲瞭解神的訊息，必須歷經語言陳述、說明與翻譯的過程。人們和諸神使用不同的語言，故須先瞭解和翻譯訊息，對不明確的指示進行闡釋的動作，以使意義從某種外來的、陌生的、與時空和經驗分離的身份，轉換為熟悉而可理解的狀態。⁴⁶ 因此詮釋學基本上帶有傳達和詮釋雙重意義，然而在詮釋過程中，人往往受歷史因素、文化、時間的影響而有不同的觀點。

⁴⁵ 詮釋學詞源少數的其他說法，可參照洪漢鼎主編的《理解與解釋——詮釋學經典文選》(北京：東方出版社，2001)，頁 1-2、頁 475。

⁴⁶ 帕瑪 (Richard E. Palmer)，嚴平譯，《詮釋學》(台北：桂冠，1992)，頁 15。

詮釋學的主要精神正是「赫爾默斯過程」(Hermes Process)⁴⁷的實踐，詮釋學被描述為一種哲學研究上的發展，其內容與文本的詮釋與理解有關。傳統詮釋學多被應用於宗教文件的解釋與說明，而現代哲學中，詮釋學被視為一種研究方法，針對各種文本系統做意義的解釋與挖掘。「文本」的概念在詮釋學中，不僅指純粹的書寫文件，並包含主觀經驗詮釋的對象物，因此詮釋學被定義為和「解釋」相關的特殊系統或方法。現代哲學家伽達美認為詮釋學不只是一種方法，也是一種途徑。法國哲學家李克爾也相信詮釋是人類和世界交疊的方法，人類的存在透過對論述的詮釋產生，而論述也邀請了人類被詮釋的發生。

3.1.2 詮釋學目的

「我們的一切認識，從一開始，就是以我們對語言的認識作為基礎而獲得和固定下來的。」⁴⁸ 這是海德格在其晚期著作《在通向語言的道路上》中，對語言和詮釋之間的關係所做出的聲明。詮釋學取徑於現象學，認為符號和語言是約定俗成的，所以要解讀符號的意義，必須存有某種語言的共識，而真理則是透過詮釋再詮釋而來。李克爾藉助於語言的特點，認為詮釋是理解世界的起點，其提供了一種方法，使人們得以了解現實世界的表象與背後所隱藏的意義。李克爾為聯合國教科文組織(UNESCO)所編《社會和人文科學研究主流》撰寫文章，其中命名為〈哲學〉的長文寫道：

「如果說結構主義把研究語言的結果歸結為它的外形與內在對立面的演變的話，那麼，詮釋學極端強調被語言表象的那些東西，和在那些東西之外的世界，即原文作者以及原文的意圖。語言文字和原文的概念在這裡被用作重建原文所指

⁴⁷ 帕瑪(Richard E. Palmer)，嚴平譯，《詮釋學》(台北：桂冠，1992)，頁15。

⁴⁸ 轉引自高宣揚，《解釋學理論》(台北：遠流，1988)，頁vii。

的那些事物的觀念的出發點。」⁴⁹

詮釋學的目標不在於完成對於事物的獨一或完整解釋，也無須尋找詮釋迴圈的起點，現代詮釋學秉持存在就是解釋的理念，如同米謝·傅柯（Michel Foucault，1926-1984）之見：「如果說詮釋是永遠沒完沒了的話，那只是因為本來就沒有什麼可解釋的。根本就不存在『絕對第一個要加以解釋的事物』，因為一切存在本身從根本上講都已經是『詮釋（解釋）了』；每個信號並不是引起解釋的事物，而是其他信號的解釋。」⁵⁰

詮釋學以語言確認世界的形象和自身的存在，以詮釋處理語言訊息，語言與詮釋二者互依互存，最終將焦點置於對「人」和「人性」的探索。語言透露思想，詮釋展開思維內容與過程的探索，詮釋學目的在於以語言指路，仰賴主觀意識的力量挑戰自我與世界的理解，奮力往人性最奧秘之處走去。



3.1.3 保羅·李克爾

李克爾被視為現代本體論詮釋學的代表人物之一。李克爾是法國人，先後於巴黎及芝加哥任教，由於其著作大量被翻譯成英語，成為影響美國詮釋學發展不可或缺的思想家。李克爾除了哲學之外，對語言學與敘事文學也多所涉獵，致使其詮釋學內容和文本敘事的討論相互回應，並將詮釋學應用於精神分析、聖經解釋、文學理論等研究領域。

李克爾將自己哲學信仰歸結為三點：（1）反思哲學（reflective philosophy）的立場（2）屬於胡賽爾的現象論範圍（3）提出現象學的詮釋學變種（a hermeneutical

⁴⁹ 轉引自高宣揚，《解釋學理論》（台北：遠流，1988），頁vii。

⁵⁰ 轉引自高宣揚，《解釋學理論》（台北：遠流，1988），頁xxii。

variation of this phenomenology) ⁵¹。李克爾思想承自法國傳統哲學，對笛卡兒基本原則的思辯是李克爾詮釋學的起點，理論後續發展與胡賽爾現象學派密切相關。他試圖揭示歷史與時間感的關係，因其認為詮釋學的基本問題在於透過歷史時間感的現象研究，重建遺失的意義。

李克爾早期的詮釋學從方法論過渡到海德格提出的存在論，李克爾接續現象學與海德格的研究，為詮釋學本質作出修正：他認為詮釋學仍是一種方法，但同時也是存在的表徵。海德格對於詮釋學的翻轉，剎時使「存在」概念成為理解的短暫途徑：李克爾提出的方式是透過對語言文本的反思詮釋，技巧性地允許自我的暫時失落，以期發現更深刻的自我存在。

第二節 文本



李克爾在 1960 年代的著作《The Symbolism of Evil》時期把詮釋學當成解釋符號的發展與方法學。詮釋學成為文本的理論，文本為詮釋提供了開始的機會，而文本的終結則是將世界視為一體。

3.2.1 語言與文本

語言學尋找描述語言的方法，而語言的哲學試圖解釋語言之於使用環境的影響。詮釋學對語言學描述和傳統語意學都不感興趣，反而認為世界和個體是透過文本的媒介產生關連。詮釋學視語言為媒介，其具有雙重性意義；語言不僅是人際之間傳達訊息的溝通工具，同時是一種特定世界觀的展現。而詮釋學的任務是探索意義，不以語言學中的小單位為焦點，而是將文本看成整體，在世界和個人之間，

⁵¹ Alan Montefiore Ed. *Philosophy in France Today*, Cambridge University Press, p175-197.

以文本連結關係並做出省思。換言之，詮釋學認為：「人們並非直接地了解這個世界，而是透過文本產生理解：文本是應當視為可見的整體，而非獨立語言學單位的集合結果。」⁵²

李克爾對於語言文本的重視，不表示其認為以非文字形態表現的文化，或者不識字的人，便無法理解這個世界。對李克爾來說，文本的詮釋是一種應用方法，不管是口述記錄，或者書寫文本，詮釋都能幫助理解，其原意並非透過對文字的識別來瞭解世界，只是李克爾認為「書寫會帶來一種超越面對面口語的自由。」⁵³ 詮釋學最感興趣的是詮釋過程中的自主性，詮釋結果與原文意圖、觀者感受、經濟社會背景與作品生成的文化環境皆有關連。詮釋的自主性，以李克爾的角度來說是：「藉由對文本的深入探求，內在動能(internal dynamic)將支配作品的結構，外在投射(external project)則影響作品解讀，其中對於文本的指涉和想法影響意義的誕生。這種內在動能以及外在投射構成我宣稱的文本作品。詮釋的任務便是透過對文本的理解，重新建立個人、作品與世界的關係。」⁵⁴

所謂文本內在動能指的是作品本身的結構、字句以及語義等，比起外在投射，內在動能是較為穩定而具有既定信念的。文本的外在投射指的是將自己融入文本以進入詮釋，通常這是帶有詮釋者自己的歷史觀的，因此讀者會感覺和文本間具有親密感。由此看出李克爾承認文本是具有含意的，文本可以不發一語，但確實呈現了某種既有的信念；此外，文本總是企圖邀請詮釋者理解它的弦外之音。

⁵² Simms, Karl. Paul Ricoeur. Routedledge Critical Thinkers, 2003, p33.

⁵³ Paul Ricoeur. From Text to Action : Essays in Hermeneutics, II ,trans. Kathleen Blarney and John B. Thompson, London : Athlone,1991, p17.

⁵⁴ Paul Ricoeur. From Text to Action : Essays in Hermeneutics, II ,trans. Kathleen Blarney and John B. Thompson, London : Athlone,1991, p17-18.

3.2.2 文本的距離感

李克爾承自伽達美，認為符號的詮釋是詮釋學中的必要部份；李克爾也因而將其詮釋學理論延伸：詮釋學不僅包含對文本中符號的解譯，也包含了文本本身。然而伽達美對李克爾最重要的影響是「距離感」(distanciation)的概念。「距離感」指的是文本作者和其寫作的文化背景間的距離為讀者帶來的影響。⁵⁵ 伽達美發現距離感的缺點，其認為讀者與作品間的距離使意義的解讀變得困難。而李克爾則找到正面且具有建設性的一面，李克爾認為任何言談論述都可能帶來距離的潛力，而文本整體加深感受的距離更巨於單純的論述。於是文本透過一連串現與歷史結合的辯證歷程促使距離感的形成，李克爾聲稱人的歷史就是透過距離感來傳達的。⁵⁶

李克爾將語言、論述到文本整體之間的關係，建立在語言認知的基礎上。如同現象學者胡賽爾所言，談及意識時，其指的是對某對象物的意識，亦即意識是物有所指的。因而李克爾聲稱語言也是如此，它永遠是有所對應的所指物。語言只是系統，但當它成為表達意見的載體時，其牽涉到的是對象、時空和語言表現的能力。然而在語言進一步被言說出來時，語言便成為論述事件，論述的展現與語言的基本能力相關。當語言落實為論述的實踐，語言已經超越了自身系統性的存在；當理解介入論述時，意義才能發生，而意義又將超越論述的事件本身。⁵⁷ 文本是包含語言與論述的整體，一件作品不只是元素與元素之間的對談，透過理解，它帶有更深刻的意義，意即意義大於符號的總和。

⁵⁵ Simms, Karl. Paul Ricoeur. Routedge Critical Thinkers, 2003, p39.

⁵⁶ Paul Ricoeur. From Text to Action : Essays in Hermeneutics, II, trans. Kathleen Blarney and John B. Thompson, London : Athlone, 1991, p76.

⁵⁷ Paul Ricoeur. From Text to Action : Essays in Hermeneutics, II, trans. Kathleen Blarney and John B. Thompson, London : Athlone, 1991, p78.

李克爾定義文本具有類型（genre）和風格（style）的分類。文本所具有的文本性（textuality）更是具有雙重的距離感，這種距離感可從「作品」及「觀者」兩個方面理解。⁵⁸ 文本的第一種距離介於作品與創作過程之間，由於作品觀看和原作創作過程是分離的，這使觀者在觀看作品時，不容易掌握原作者創作細節。文本的第二種距離橫互於作品與觀者之間，作品完成後，原作者的不在場使作品往讀者靠近，觀者得以任意觀看作品而不在意作者意圖與背景。這使得讀者從作者所在的時空之中獨立，讀者和作者之間保持了一定的距離。當文本超越其原本的意圖，意義的空間才能擴大。此時文本脫離作者，意義和原有的文本之間才能出現距離感。作品的意義因為距離感而解放，距離造成的空間使讀者更了解自己。

文本的自由從作者原有的意念中被釋放，也從完成作品當下的社會情況或時代意義中解脫，作品的閱讀或鑑賞不再具有限制，只要閱讀者能夠跨越「閱讀」這個動作的基本門檻，之後的空間便無所侷限。文本具有非常自由的自主性，它創造了自己的世界。讀者在文本中同時自我投射和自我反省，以文本和自身的經驗互相呼應解釋。文本中需要被詮釋的是如何在自我假設的世界中決定自己存在的方式，這也就是為什麼李克爾聲稱文本可以是非常獨特的，經過自我的詮釋，文本幾乎可以成爲一個真實的世界。⁵⁹

第三節 敘述

李克爾關於敘述的作品主要由《時間與敘述》（Time and Narrative，1983、1984、1985）以及《自身與他者》（Oneself as Another，1990）的各種相關研究組成。李克爾說明敘述也是詮釋的一種，而透過對模仿的理解，繼而明白何謂人類的情節，是李克爾寫就「敘述」討論的作品的目標。

⁵⁸ Simms, Karl. Paul Ricoeur. Routledge Critical Thinkers, 2003, p41.

⁵⁹ Paul Ricoeur. From Text to Action : Essays in Hermeneutics, II, trans. Kathleen Blarney and John B. Thompson, London : Athlone, 1991, p86.

3.3.1 敘述與時間

敘述的發生基礎是時間，情節將一個接一個的事件連結起來，並建立事件之間的因果關係。無論是詮釋學本身，或是其他領域的詮釋活動，李克爾發現此時（this time）、時間之間（between time）和敘述構成「健全的循環」（The healthy circle）。李克爾強調「敘述作品所呈現的世界是一個非永恆的世界，而敘述的意義存在於對暫存經驗中的特徵描寫的程度。」⁶⁰

關於時間，哲學上有兩種基本看法：第一種由亞里斯多德（Aristotle, BC.384-322）於《物理學》（Physics）中加以深入討論，後來在十八世紀時由德國哲學家康德（Kant, 1720-1804）進一步發展。理性主義者視時間為一連串「現在」的連結，它們仰賴直覺存在而無須證明。第二種觀點是第一種的延伸，由奧古斯丁（Augustine, 354-430）首先提出，他的看法被後來的哲學家視為「現象學時間」。其觀點最精闢的地方是指出認知與時間之間的距離，若時間是一連串的現在，那麼我說現在的時候，現在就像一個點，點是沒有擴張性的，當我們談及現在，它就已經離開了，當我試圖將現在獨立出來，現在其實已經成爲了過去。⁶¹ 意即當我們認知現在，時間永遠是延遲的，時間落後於現在。

奧古斯丁解決「時間不存在」的矛盾採用了「三重的現在」（threefold present）的觀點。奧古斯丁克服「現在」延伸性缺乏的問題，便是透過心的「膨脹」（distended）⁶²：奧古斯丁認為時間本身並不存在，現象學的時間是透過擴張的心而存在的。擴張的方法在於：過去透過記憶而存在，現在透過心的思考而存在，

⁶⁰ Paul Ricoeur. *Time and Narrative, Volume 1*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago and London: University of Chicago Press, 1984.

⁶¹ 轉引自 Simms, Karl. *Paul Ricoeur*. Routledge Critical Thinkers, 2003, p81.

⁶² 轉引自 Simms, Karl. *Paul Ricoeur*. Routledge Critical Thinkers, 2003, p82.

未來透過期待而存在（如圖表 3-1）。心必須具有延展性和膨脹能力，才能想像過去和未來。奧古斯丁影響李克爾最大的卓見便是論證了時間得以由心智的變移而產生。

圖表 3-1：三重的現在（threefold present）

Past	Present	Future
Memory	So long as the mind is thinking	Expectation= expect something

李克爾參考奧古斯丁對於時間的看法，成為其論述「敘述」的基礎。李克爾沿用現象學上的意圖（intention）概念，在「意圖抵達靜止的心」和「因為心的膨脹感受到的時間的變動與對時間本質的感知」之間辯證。若意義是從變遷而來，隨著論述中的句子，與句子裡的字眼的展開，則意義緊附著時間經過而被產出與被理解。李克爾論證：「時間經由敘述的方法而延伸與組織，是故成為了人類的時間。」⁶³



3.3.2 模仿的三層次

李克爾的詮釋學中，論及敘事與模仿（*mimesis*）的問題。柏拉圖將藝術定義為對自然的模仿，亞里斯多德不認同前述想法，認為模仿來自於動作。李克爾採用亞里斯多德對於模仿的解釋，進一步將模仿延展成三重層次⁶⁴的過程。（如圖表 3-2）

⁶³ Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Volume 1*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago and London: University of Chicago Press, 1984.

⁶⁴ Mimesis1、mimesis2、mimesis3 是自我理解過程中的三個階段。當我們回顧自己的故事時，永遠是站在mimesis的第3個階段，採取一種終點的、全知的思維（*endpoint thinking*）。

圖表 3-2：模仿的三層次

Mimesis1	個人既有的理解
Mimesis2	模仿與時間的共同作用構成敘述
Mimesis3	個人、文本與世界交錯的地方；給予方向和啓示，過程具有個別差異

模仿的第一個層次是「前構」(pre-figuration)。意指無論觀者或作者，在進入文本的書寫或解讀之前，皆必須具備某些既有的詮釋能力。諸如語意的、符號的、容許短暫的瞭解，這有助於對文本因果關係及角色動作的預期結果。

模仿的第二層次是李克爾的模仿理論中最重要的一环，如他所言：「模仿的第二層次進入意義與瞭解的領域」⁶⁵。此層次屬於「形構」(configuration)階段，也可以說是情節(emplotment)⁶⁶的建立過程。李克爾認為情節將敘事體中的各種元素整合成一個可被理解的整體。情節的整合不只是各種零散的元素任意串結，其過程必須具有清晰的因果理路。第二層次的模仿是一個動態的過程，在此階段，讀者帶著原有的理解做出反身性判斷，從故事的敘述之中攫取意義的發生。模仿的第二層次與第一層次相互連結，亦具有非永恆的特質，其對於情節的理解同時帶來對文本的起因、目標、意義互動狀態及預料之外的結局。

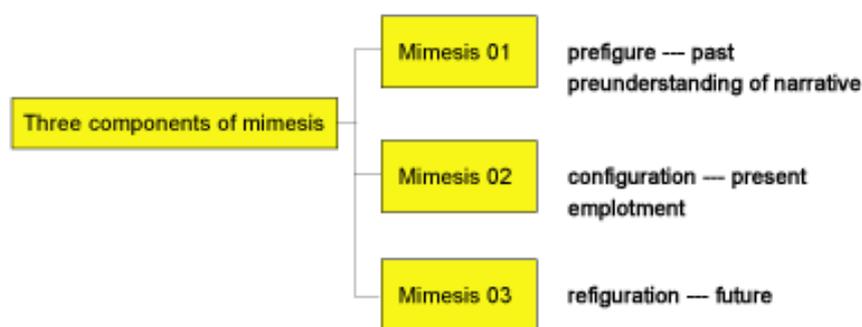
模仿的第三層次屬於「再構」(re-figuration)階段，是文本世界與讀者世界的交會點，同時也是使文本通往真實世界的途徑。李克爾承繼亞里斯多德的概念，但第三層次的模仿與柏拉圖的定義具有相疊之處：模仿是一種再現。柏拉圖主張的模仿是對於自然的再現，李克爾則強調再構階段的模仿將再現人們的真實生活，並因此獲得具有深度的理解。

⁶⁵ Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Volume 1*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago and London: University of Chicago Press, 1984, p64.

⁶⁶ 同上, p65.

李克爾認為模仿與時間的相加將構成敘述的結果：模仿的第一層次是讀者自身原有的理解，第三層次是閱讀敘事體之後的理解。模仿第二層次的存在使時間與敘事體之間構成一個健全的循環，情節是敘事體展現出來短暫世界的樣貌，而此循環將隨著逐漸增加的時間與自身理解的作用形成意義的迴圈。

圖表 3-3：模仿三層次與三重的時間之關係圖



爲了更深刻地理解世界，觀者或作者總是攜帶著對於敘事與世界的既有理解進入敘事體，繼而透過情節增進的理解，將世界視爲完整的文本而閱讀之。李克爾從對模仿的觀察，回應了奧古斯丁的時間觀，模仿三層次的觀點符合於奧古斯丁的「三重的現在」。敘述的時間和人類經驗具有相同的構成（如圖表 3-3）：在敘事體中，模仿是「前構」經歷「形構」完成「再構」的過程，在真實生活中，此刻是參與了過去記憶的未來。因爲我們理解生命，我們便能理解敘事體；而我們對於生命的理解來自於對於敘事文本的理解，模仿與時間的結合便構成敘述的發生，並形成一個健全的循環，李克爾的模仿三層次，實際上正是一個完整的詮釋學迴圈。

第四節 詮釋學迴圈

詮釋學的目的在於理解：理解自己，理解自己所處的這個世界。在李克爾 1965 年的論述〈存在與詮釋〉(Existence and Hermeneutics)⁶⁷中，提到關於理解的長遠途徑與短促途徑。短促的理解方法來自海德格與其遵循者們的主張。海德格站在本體論的立場否定笛卡兒哲學 (Cartesian) 秉持的「我思故我在」。而就像查爾斯·泰勒 (Charles Taylor, 1931-) ⁶⁸ 所提：「我思故我在」這樣的想法並沒有新意，因為當我要提出主張之時，我原本就對所提之物有所了解，所謂的主張已是一種自我詮釋。⁶⁹ 所以本體論談的是和存在相關的論述，海德格認為人類早已準備好自我詮釋的天生能力，值得探討的問題是「什麼樣的存在是透過瞭解而來？」⁷⁰

李克爾認知海德格本體論途徑的有效性，但也回頭採取胡賽爾長遠的現象學途徑，即「理解」(understanding)。對李克爾來說，選擇本體論或現象學的時機與關鍵原因並不重要，重點不僅在於達成理解的目的；在構成理解實現的本身時，最重要的是過程。詮釋學尋找的是解答，而不是讓答案不見，意義就存在於尋找的過程中。

李克爾對詮釋過程的強調，反應在他對「詮釋學迴圈」(The Hermeneutic Circle) (如圖表 3-4) 的理論探討上。詮釋學迴圈的問題由海德格首先提出，其在著作《存在與時間》(1962)⁷¹之中加以描述：海德格指出，對存在的理解，必須與對

⁶⁷ 中譯版本參照洪漢鼎等譯，《詮釋學經典文選(上)》(台北：桂冠，2002)，頁 259-280。

⁶⁸ Charles Taylor. *Human Agency and Language: Philosophical Papers 1*, Cambridge University Press, 1985, p45.

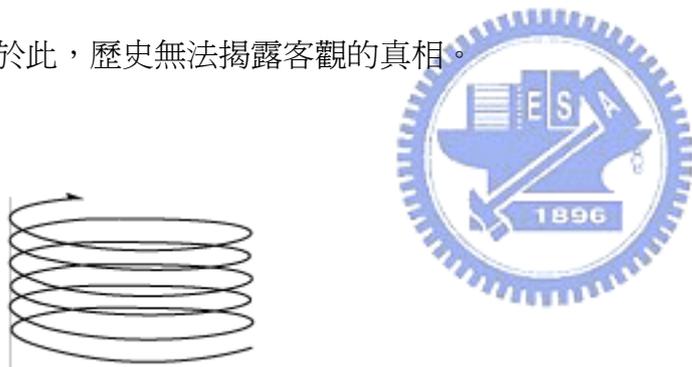
⁶⁹ 轉引自 Simms, Karl. *Paul Ricoeur*. Routledge Critical Thinkers, 2003, p35.

⁷⁰ Paul Ricoeur. *The Conflict of Interpretation: Essays in Hermeneutics*, ed. Don Ihde, Evanston: Northwestern University Press, 1974, p6.

⁷¹ Heidegger, Martin. *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford: Blackwell, 1962, p194. 中譯本參照王慶節等譯，《存在與時間》(台北：桂冠，1989)。

世界的理解同時並行。任何對理解有貢獻的詮釋，同時已是一種透過詮釋的理解。

以科學的態度而言，這是一個棘手的問題：如何使用 X 已經存在的假設去證明 X 的存在？科學上將迴圈假設為討論的動機，以可操作的假設去矯正迴圈的有效性，再以實徵的方法測試之。這種立論上的相異，以海德格與馬克思對於「歷史」相左的看法為例說明：和海德格寫作時間相近的德國社會主義學者馬克思（Karl Max，1818-1883）認為歷史是可預測的，歷史科學的成份發生於階級鬥爭的循環法則之中。海德格則持相對意見，他認為歷史事件的真相獨立於觀察者主觀解釋的觀點中⁷²；在描寫歷史的過程中，詮釋已經發生了。在歷史的編纂之中，詮釋的迴圈成爲了具有缺陷的迴圈，對海德格來說，歷史無法成爲科學的原因便在於此，歷史無法揭露客觀的真相。



圖表 3-4：詮釋學迴圈

李克爾聲明的詮釋學迴圈與海德格有些微出入。「爲了相信，我們必須理解，但爲了理解，我們必須先相信。」⁷³ 詮釋學以詮釋了解事物，又因爲了解而得以詮釋。李克爾不認同詮釋學迴圈如海德格所言是惡性循環，他聲稱詮釋學迴圈是一個靈活而刺激的迴圈。詮釋學的精隨是對於「部分」的理解爲「整體」之意義所引導，而對於「整體」的理解又賴於對於「部分」的理解。帶著既有的理解，

⁷² Simms, Karl. Paul Ricoeur. Routledge Critical Thinkers, 2003, p37.

⁷³ Paul Ricoeur. The Symbolism of Evil, trans. Emerson Buchanan, Boston : Beacon, 1967, p351.

對事物做出詮釋，而新的詮釋將帶來對事物的更高層次的理解。⁷⁴ 生命與想法必須互為詮釋，信念和理解亦然。透過對自身的理解使詮釋成為不間斷的循環，詮釋結果的層次上一層循環更高，這種透過詮釋帶來的溝通，事情的原貌將得以重現，象徵初始的信念也將直接顯現。⁷⁵ 不斷回到原點便是詮釋的迴圈，在詮釋的來回間便接近了意義。

詮釋學的目的在於理解，意即詮釋的過程。李克爾邀請我們將這個敘述的循環看成是一個螺旋，每一次循環回到原來的地方時，觀點會超越已被探索過的重點，意義層次會比原來的高一些，更重要的詮釋透過自我理解完成，而詮釋結果將揭露更深刻的對人類的瞭解。

第五節 小結



在文獻探討中，研究者歸納出電影中照片的觀看，可分為演員、導演與觀看者三種角度。李克爾詮釋學將文本視為整體的概念，研究者將應用於電影文本《巴黎·德州》及電影中照片的詮釋。研究者認同李克爾所提出「文本意義將大於符號總和」的想法，因此本研究採取有別於符號學的分析方式，將不會獨立拆解照片與電影中的影像單位，而是分別從三種相異的觀看角度進入照片意義的尋覓過程。

抵達意義的方法便是詮釋學的應用，本研究將與詮釋學目的一致，重視對原作的解釋，但也同時接受在觀者與作品互動間帶來的距離感，正如李克爾所強調：「作品的意義因為距離感而解放」，當文本超越其原本的意圖，意義的空間才能擴大。

《巴黎·德州》中照片的原意和導演關係最密切，因此本研究欲理解原作的企圖，便從對導演安排的角色與其創作理念的分析出發。此外，研究者將強調「我」

⁷⁴ 同上，p352.

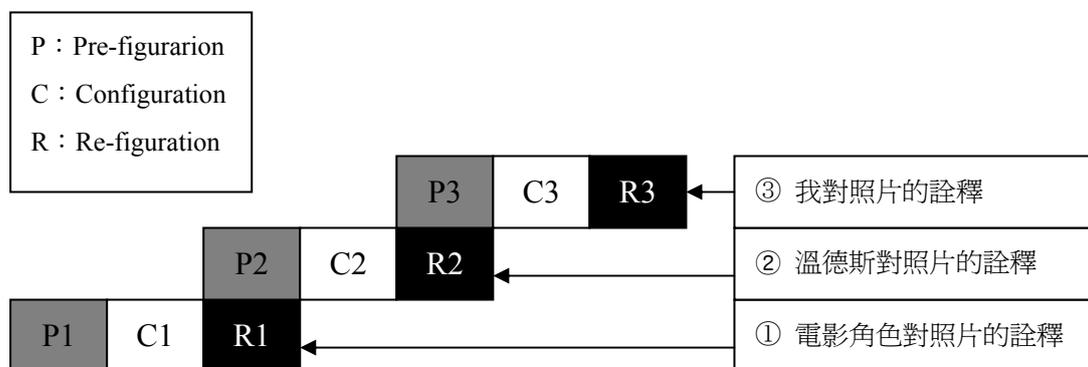
⁷⁵ Simms, Karl. Paul Ricoeur. Routledge Critical Thinkers, 2003, p38.

的主觀意識，對於電影中照片的觀看做出自己的詮釋。

本研究遵循李克爾與海德格相異的「長程理解」途徑，透過對文本的詮釋達成對意義的理解，而不是本體論式的將存在本身視為詮釋的結果。因此，接續李克爾闡述「模仿三層次」中對於第二層次「情節」的重視，本研究的詮釋過程將藉助於電影脈絡與參考文本所提供的內容，希冀帶著原有的理解進入敘事體之中，在暫時的自我身份變遷過程中，完成新一層的詮釋。研究者期許在多重觀點之下，意義不斷經過前構、形構與再構的過程，得以出現更豐富的詮釋結果。

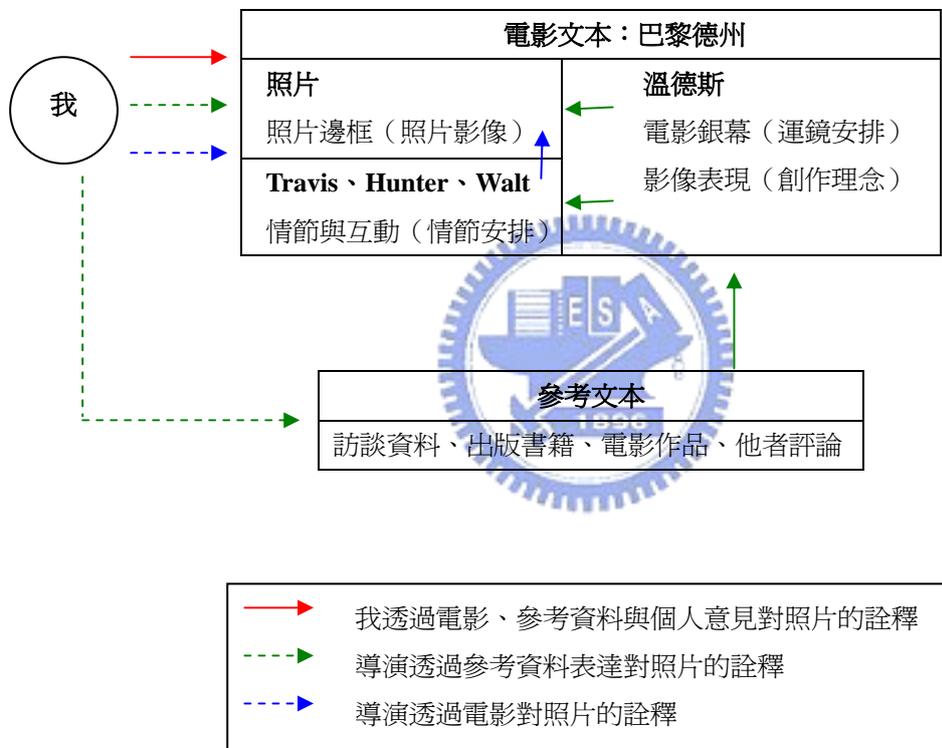
最後，本研究以「詮釋學迴圈」的概念做出方法上的假設：在第二章探討過電影中的照片本身經過多重框架的設定，其中無形的框架來自於導演引導觀眾的觀看方式。因此，研究者認為在電影脈絡提供的結構之中，觀者對照片的觀看絕非獨立事件，觀看者對於照片意義的解讀，是已經經過兩層觀看與詮釋的結果。本研究將由角色、導演及研究者（我）出發的三種觀看觀點，視為一個詮釋學迴圈（如圖表 3-5）；在探討觀看者對於照片的詮釋之前，必須先逐步進入電影角色與導演的詮釋過程，在局部與整體之間來回，以達成對事物更完整的理解。

圖表 3-5：研究文本之詮釋學迴圈應用



本研究立基於「多重再現框架」與「三種觀看方式」的認知，結合詮釋學方法的應用，以解讀《巴黎·德州》中照片的意義。(如圖表 3-6) 無論是電影脈絡、導演相關論述與資料或者研究者既有的背景，它們皆構成情節並使詮釋發生，在理解的過程中找尋意義所在之處。接下來的文本分析中，研究者將依序探討電影角色、導演與主觀位置對於照片的詮釋過程與結果。

圖表 3-6：文本分析概念圖

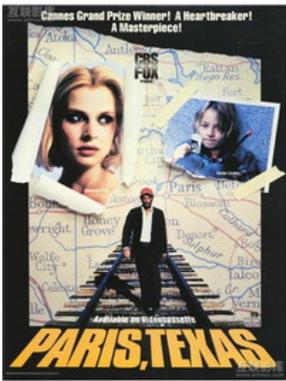


第四章 文本分析

第一節 《巴黎·德州》

4.1.1 電影文本

(1) 時空背景

 <p>1984 / 147 min</p>	Director	Wim Wenders
	Writers	Sam Shepard (written by) L.M.Kit Carson (adaptation)
	Photographer	Robby Muller
	Music	Ry Cooder
	Casts	Harry Dean Stanton Nastassja Kinski Hunter Carson Dean Stockwell Aurore Clément Bernhard Wicki

圖表 4-1：《巴黎·德州》基本資料

《巴黎·德州》(Paris, Texas) 是德國著名導演溫德斯於 1983 年拍攝，1984 年上映的電影作品。劇情改編自美國作家山姆·謝普 (Sam Shepard, 1943-) 的短篇故事選集《汽車旅館記事》(Motel Chronicles)。電影時空設定於 80 年代的美國德州，原本溫德斯打算拍攝一部跨越美國景觀的電影，但因其贊同編劇山姆·謝普的說法：「你可以在德州發現整個美國」⁷⁶，溫德斯於是將德州視為美國的縮影，並讓不同規模與型態的美國城市同時出現在這部電影裡。

⁷⁶ 溫德斯，孫秀蕙譯，《溫德斯論電影》(台北：萬象圖書，1993)，頁 304。

如同溫德斯在 1981 年的作品《事物的狀態》(The state of things) 中所描述的處境，他一向為電影是否必須清楚敘事的問題所困擾，而《巴黎·德州》是溫德斯將自己抽離，嘗試清楚表達劇情與故事的作品，本篇論文所欲談論的主角—電影中的照片，便在電影敘事的結構中扮演樞紐般的角色。

在《巴黎·德州》中，溫德斯使用別具個人特徵的影像語言，如交通工具、高速公路、城市大樓等符號；大量的開車鏡頭，加上隨著故事發展進行的空間移動過程，使《巴黎·德州》被視為公路電影的重要作品之一。因此，本論文也將掌握時空遷移與旅程進行的背景，致力於照片意義的挖掘。

(2) 角色簡述

主角 Travis 從電影第一個沙漠鏡頭開始，便隨著交通工具與空間的轉換，展開自我故事的推展與摸索。在敘事結構方法，部分的電影敘事使用倒敘的手法，一步一步解釋 Travis 所來之處與曾經發生過的往事，並同時以影像的現在進行式帶領觀者進入故事之中。電影中具有明確身份的角色有五個人，分別是：

① Travis Henderson (Harry Dean Stanton)

在四年前突然人間蒸發，由於久無音訊，家人都以為他已不在人世。Travis 是電影敘事的主體，故事從他在沙漠中暈倒而再次與弟弟 Walt 有所聯繫開始，Travis 的身份和模樣，隨著鏡頭的推展而逐漸清晰，而解開謎語的線索是一張老舊的照片，Travis 說那裡就是《巴黎·德州》。

② Jane Henderson (Nastassja Kinski)

Jane 金髮紅唇，看起來就像一個典型的美女。她小 Travis 約莫二十歲，是 Travis 的太太，但在一場火災後離開 Travis，後來又將兒子 Hunter 交給 Travis 的弟弟撫養，獨自遠離他鄉。電影裡，Jane 與 Travis 之間的情感既深刻又複雜，Jane 出場的時間很晚，幾乎是到了電影後半段才開始具有明朗的描述，但卻是整個故事的關鍵。

③ Hunter Henderson (Hunter Carson)

是一個充滿突破和衝突的角色，他改變了停滯已久的現狀，包含舅舅 Walt 與嬸嬸兼母親的 Anne 的生活，以及 Travis 與 Jane 的關係，而他只是一個即將年滿八歲的小男孩。電影對 Hunter 與 Travis 之間的互動有細微感人的描述。

④ Walt Henderson (Dean Stockwell)



Travis 的弟弟，雖然對 Travis 的沈默感到氣憤，但仍以支持、接納與寬容，默默表現了對 Travis 和自己之間的手足之情的重視。Walt 將 Travis 從荒蕪的沙漠中接載回家，在 Travis 要離開的時候，也毫不猶豫地給予幫助，使他能夠重新開始前進的路途。

⑤ Anne Henderson (Aurore Clément)

電影中的 Anne 扮演的是 Walt 的妻子，與 Hunter 的母親的角色，但 Anne 在電影裡多數的描述都是關於她身為一個母親的心境轉折。雖然 Hunter 並非 Anne 的親生骨肉，但 Anne 確實是對 Hunter 視如己出，在 Hunter 隨著 Travis 離去時，Anne 的沮喪與繫念，在電影中表現地非常清楚。

4.1.2 劇情敘述

一名身份不明的男子因為口渴脫水，暈倒在美國與墨西哥交界沙漠中的酒吧，小鎮上的醫生替男子看診，但男子不發一語，醫生只好根據出現於男子隨身攜帶的一包雜物中的聯絡紙條，找到身在洛杉磯的 Walt。Walt 的工作和廣告招牌的業務處理有關，接到電話的時候是他的上班時間，但得知哥哥 Travis 的消息，馬上和妻子 Anne 稍微作了交代，就坐上飛機，準備接 Travis 回家。Walt 不遠千里地來到德州，卻發現 Travis 逃走了，並且還被診所的醫生敲詐了一筆醫療費用。Walt 開著車在沙漠中找尋 Travis 的行蹤，終於在不遠的地方發現 Travis，於是馬上要他上車。

Travis 穿著破破爛爛的西裝，頭戴了一頂紅色的棒球帽，臉上盡是保經風霜的污垢與鬍渣。Walt 問 Travis 發生什麼事了？Travis 卻一句話都不說。車開著抵達一間位於馬拉松（Marathon）的汽車旅館，Walt 量了 Travis 的鞋子尺寸，到鎮上替他買換洗衣物。而待在旅館中準備沖澡的 Travis，在鏡子中看見了自己的模樣，下一刻就連水都沒有關便逕自離開了旅館。

Walt 回旅館後非常惱怒，開了車又出去找 Travis，這一次，他在鐵軌旁發現筆直走著的 Travis。Walt 對於 Travis 的沈默無可奈何，詢問他究竟要去哪裡，Travis 也說不出所以然。再次上路前，Travis 的鬍子刮乾淨了，也換上新衣服，途中兩人停下來用餐，Walt 打電話回家報平安，也告知 Hunter 他的親生父親 Travis 即將回家的消息。後來的旅程中，Walt 終於忍不住對 Travis 咆哮，要他開口說話。Travis 想了想，吐出一個單詞：「巴黎。」當 Walt 終於把車開到機場，準備上飛機時，Travis 突然發生抗拒上機的反應，不得已，兩人只好回到原來還車的那家汽車出租公司。Travis 堅持要求找到之前開來機場的車，於是兩人在出租行又耗上了好一段時間。

花費許多功夫才找到車，Travis 從袋子裡拿出一張照片，他告訴 Walt，照片上的地方是他透過網路購物買下的一塊地，這個地方的名字叫做巴黎德州，那是他們的父母第一次做愛的地方。他們持續進行回洛杉磯旅程，途中 Travis 提議自己可以接手 Walt 開車，好讓 Walt 休息。Walt 在車上睡著，醒來時卻發現 Travis 把車開到一處陌生的沙漠，因此大發雷霆。兩人回到位在洛杉磯郊區的 Walt 家時，是某個天色昏暗的傍晚，Walt 的妻子 Anne 親切地和 Travis 問候，Travis 也和睽違四年的 Hunter 見了面。

四個人一起在餐桌上用餐和閒聊，瀰漫著些微尷尬的氣氛。Travis 替 Anne 洗了碗筷，還早起將大家的鞋子擦乾淨，擺在陽台上曬太陽，用望遠鏡看著附近的房子和天空。早晨 Walt 去上班，Anne 送 Hunter 上學前，Travis 對 Hunter 做出放學後一起走路回家的邀請。Travis 果然到 Hunter 的學校等他，但 Hunter 卻坐上同學的車回家了。Walt 聽說這件事，走進一回家後就悶在房間裡的 Hunter 溝通，說服他出來和大家一起吃飯。用完晚餐，他們放映四年前兩個家庭一起出遊的 8 釐米紀錄片。

紀錄片裡，所有人的笑臉都很自然，他們開著休旅車前往加州海灘。Jane 穿了長裙，獨自在沙灘上跳著單人舞，Hunter 則歪歪斜斜地學 Travis 走路，五個人最後一起合照。影片裡 Jane 出現的時候，Travis 忍不住低頭不敢注視，但當他發現 Hunter 看著他時，仍然給了他一個微笑。影片結束後，Hunter 準備上床睡覺，離開前他給了 Travis 一個吻，說：「晚安，爹地。」隔日 Travis 問 Hunter 家的打掃婦人，如何看起來才能像一個「父親」？於是 Travis 接受打掃婦人的建議，借了 Walt 的衣服和鞋子到學校等 Hunter 放學。Hunter 見到 Travis 就笑了，兩個人一邊玩模仿遊戲，一邊走路回家。在起居室裡，他們一起看家庭相簿，Travis 指著相片，介紹祖父與祖母給 Hunter 認識，同時也從相片中知道了 Travis 年輕時的

模樣。

Anne 透露了隱約的不安給 Walt，她害怕 Hunter 會被 Travis 帶走，Walt 露出擔心的表情，但也認為這是天經地義的事，因為 Hunter 本身就是 Travis 的兒子。Anne 和陽台上的 Travis 對話，告知其實這幾年來 Jane 偶爾會匯錢到某個銀行戶頭裡給 Hunter，Travis 知道了之後開始思考自己和 Jane 的關係。他因此在街頭徘徊了一個晚上，不斷地走路，隔天他到 Walt 工作的地方找他，告訴他自己準備去尋找 Jane。Walt 氣憤於 Travis 對過去四年保持神秘的態度，但依然支持 Travis 上路的決定。之後，Travis 對 Hunter 說他要去找 Jane，Hunter 堅持要跟著他去，於是兩人買了點旅行所需的東西，包括 Hunter 很有興趣的對講機，便從洛杉磯開車到休士頓。



沿路上，Hunter 滔滔不絕地對 Travis 說話，在汽車旅館的第一個晚上，Hunter 擔心著在電話中聽起來很憂慮的 Anne，Travis 把從前一家三口合拍的全家福相片送給 Hunter。又經過幾天，他們順利到了目的地，在銀行的車道上 Hunter 發現了駕駛著紅車的 Jane，他們開著小貨車追了上去，紅車子最後在一家窺視秀（peep show）俱樂部外頭停下。在俱樂部的小房間裡，Travis 用電話和 Jane 說話，他質疑她是不是除了電話之外還跟其他客人有超過工作的關係，Jane 聽了難過又生氣，Travis 在身分沒有曝光之下向 Jane 道歉，悄悄地離開那裡。接著 Travis 帶著 Hunter 到酒吧喝酒，他拿出「巴黎·德州」的相片給 Hunter 看，但 Hunter 只問了他：「我們以後要住在沙漠裡嗎？」Travis 聽了笑出來，仍一杯又一杯地灌著酒。晚上他們落腳於一間簡陋的旅社，Travis 躺在沙發上，心情半夢半醒似的和 Hunter 說起他的父親和母親的故事。

Travis 再度醒來之後，獨自用錄音機錄了要給 Hunter 的話，然後將錄音機交給他，並要他在飯店等待。Travis 再度到窺視秀俱樂部，對 Jane 告白了長達八分鐘

到九分鐘的自我敘述。Jane 從 Travis 的故事內容中發現他的真實身份，在鏡子那頭泣不成聲。Jane 關了燈，看見了 Travis，透過揚聲器對 Travis 說話。在他們的對話之中，四年前分離的原因昭然若揭。Travis 告訴 Jane 他把 Hunter 帶來了，希望她可以和 Hunter 見面並照顧他。電影在 Jane 與 Hunter 的重逢，及 Travis 的再度離開之中結束，Travis 開著車朝未知前進。

4.1.3 電影中的相片

「如果我能夠用語言和文字把整個事情說出來，我不需要扯入一架相機。」美國紀實攝影家勒維斯·海因（Lewis Hine，1874-1940）如是說。在《巴黎·德州》的劇情中，依照在影片中出現的時間順序，總共可歸納成三組？不同主題的相片，分別為（1）出售中的巴黎·德州（2）Travis、Jane 和 Hunter 的全家福快拍照（3）Travis 的家庭相簿。以下就相片拍攝方式、展出形式與攝影內容說明相片在電影中的角色與位置。



（1）出售中的「巴黎·德州」



圖表 4-2：出售中的「巴黎·德州」

這張相片，是使 Travis 開口的關鍵原因。在歷經長途跋涉之後，Travis 開口的第一句就和照片有關，他試圖向 Walt 介紹這張相片，包括照片的由來和內容。Travis 透過網路郵購的方式買下了一塊地。照片的內容只有一片徹底荒蕪的地，及中間的一塊告示牌，牌子上寫著「FOR SALE」，照片中的空地所在之處是德州一個叫做巴黎的小鎮，德州的巴黎是 Travis 的父母第一次做愛的地方。從電影脈絡看來，相片的拍攝者應該是土地擁有者，或者相關的建商，使用一般的傻瓜相機與底片所拍。

(2) Travis、Jane 和 Hunter 的全家福快拍照



圖表 4-3：Travis、Jane 和 Hunter 的全家福快拍照

電影中，這幾張快拍照出現在兩個時機。第一次是 Walt 千里迢迢飛到卡門勒欲接回 Travis 卻撲空時，診所醫生給了他一包 Travis 遺留的袋子，Walt 坐在車上，隨意從中抽出了長條形狀的照片，內容是 Travis、Jane 與 Hunter 的合照。照片的拍攝過程，是三人擠在鏡頭前，快拍機將三人的表情、位置和動作以設定連續快門的方式捕捉下來。快拍照的形式和科技數位時代曾流行一時的快拍式大頭貼十分相似，都是紀錄連續時間中動作差異的照片。

(3) Travis 的家庭相簿



圖表 4-4：Travis 的家庭相簿

Travis 和 Hunter 在四年之間徹底失聯，四年之後再見彼此變得陌生疏離。共同看完家庭錄影帶之後，心結彷彿被打開，Hunter 開始願意和 Travis 一起走路回家，Travis 也逐漸將自己打開。電影中的家庭相簿就是在這種氛圍之中出現，Travis 指著相片，逐張介紹給 Hunter。

- ① Travis 父親的相片：Travis 的父親名字也叫做 Travis，父親在照下這張相片的兩年之後過世於交通事故。

- ② Travis 年輕時候的相片：海軍時期的 Travis 與高中樂隊時期的 Travis。
- ③ Hunter 三歲時的相片：Hunter 好動地將水管往上噴灑，造成照片中水流四濺的模樣。
- ④ Travis 母親的相片：泛黃照片中的女人露出迷人的微笑。

第二節 導演的詮釋

導演對於電影中的照片之看法，透過兩種類型文本表達：第一部分是《巴黎·德州》電影本身，研究者從電影情節的分段敘述之中，討論導演如何透過演員的對話及劇情推展，陳述其對於照片角色的設定。其次是藉由對於溫德斯相關著作、訪談及評論之中，找尋其對於照片的想法。於此，研究者具有既定立場，即討論焦點集中於導演觀點，以及其和其他電影製作參與者的對話，而不再對電影之編劇、攝影師等個人想法加以延伸。



4.2.1 照片對電影中角色的意義

《巴黎·德州》的敘事採取旁觀者的角度，除了角色之間的對白之外，沒有額外的旁白。故事和劇情在角色之間的互動中推展，並非每個角色都知道照片的存在。電影中，親眼見過照片的角色，只有 Travis、Walt 和 Hunter 三個人，他們在相異的情境之下觀看照片，也由於各自立場的不同，對照片做出了不一樣的回應。

很顯然的，出現在電影中的這幾張照片唯有對 Travis 而言是具有歷史、故事和記憶的。在電影的敘事手法中，針對照片的敘述不多，並且大部分是非完整的。Travis 身為唯一知道照片身世的敘述者，卻由於動機性的遺忘，往往替照片注下模糊的解釋。照片本身已是曖昧的影像語言形式，如同缺了頁的註釋，使 Travis 對話的

對象經常使用問句爲自己的觀感作結。

(1) Walt

全家福的快拍照是電影中首度帶出停格照片的畫面，Walt 身爲電影中的第一個觀看者，即使他認得照片中的人，仍露出疑惑的表情。他注視照片時所表現的迷惘感，也表現在後來其對待 Travis 的態度上。Walt 不斷追問 Travis 失散的這幾年所爲何事，他積極的詢問證明了他和 Travis 之間的距離，理所當然地他也不明白 Travis 失語已久之後開口說話的原因。Travis 對 Walt 而言是一團迷霧，因此當 Travis 給 Walt 看沙漠空地的照片時，Walt 只能有「Travis 擁有一張照片」這樣一個最接近現實的反應，而不是遙不可及的，像是「Travis 擁有照片中的空地」的想法。對 Walt 來說，照片只是微不足道的物件，他並沒有擺置太多注意力在照片上，對於 Travis 念念不忘的「巴黎·德州」在哪裡，Walt 也只是掃視了地圖一眼，並沒有表現出太大的興趣。



(2) Hunter

Hunter 是除了 Travis 之外，僅有的見過電影中所有照片的人。事實上，每一組照片都和 Hunter 相關，在 Travis 與 Hunter 之間，照片是功能性的連結。Hunter 和 Travis 一開始彼此是不熟悉的，照片帶來對話的契機，Travis 以照片爲 Hunter 介紹自己和家庭中的成員。Hunter 透過照片的再現，看見父親與母親、爺爺和奶奶，以及自己從前的樣子。

Hunter 的孩童身份讓他對照片格外好奇，和 Walt 的漠不關心相較而言，Hunter 涉入照片的程度更爲深刻。雖然 Hunter 多是以發問的方式回應，但他的問題是有意義的。「這是誰的照片？」「他叫什麼名字？」「他現在在哪裡？」Hunter 的

問題牽涉的是照片的過去和現在，當 Travis 告訴 Hunter 照片中的爺爺已經過世時，Hunter 仍然問著：「你能感受到死亡嗎？」Hunter 用問題延伸了對照片的觀看，也因此增加對 Travis 的瞭解。

Travis 將唯一一張內容包含了 Jane 的全家人合照送給了 Hunter，希望能為他打氣，讓他相信自己的決定終有一天會帶來幸福的可能。照片成為被餽贈的物質，這是一份來自父親的禮物，Hunter 把它置放在枕頭底下，默默地進入睡眠。直到母親在真實生活中出現在眼前，Hunter 拿起照片進行著辨識的動作，這裡的確認並非刑事警察對罪犯臉容的比對，而是對於情感與直覺的依賴。照片於此僅是形式上的樣本，畢竟在 Hunter 見到 Jane 的瞬間，她的頭髮幾乎蓋住了所有的臉龐，Hunter 卻仍能一眼便確信眼前的女子就是自己的母親。

由此可知，對 Hunter 而言，照片的意義或許遠不及腦海所記憶。因此 Hunter 才會說出「你能記得他說話、走路的樣子，還覺得他死了嗎？」這樣的話。在 Hunter 心中，照片中的人存在與否並不是最重要的事情，他相信的是自己的記憶。

(3) Travis

Hunter 的堅定與 Travis 一脈相傳，只是兩者執著之物是不同的。電影中的照片各有不同的拍攝者，但它們共同的擁有者都是 Travis。Travis 的戀物傾向清楚地展現在照片上，他攜帶著照片前行，並在心中給予照片故事。溫德斯從來沒有讓 Travis 使用語言將任何確切的情感展現出來，Travis 做的事唯有「描述」而已。

照片在 Travis 的面前讓步，給予他一個能夠描述自己的空間。因此 Travis 才能逐漸談起自己喜歡的照片、從軍時期加入樂隊的經過、「巴黎·德州」所在之地，以及父親與母親的往事。這些照片是撥開 Travis 神秘迷霧的手，一次又一次地將

Travis 坦誠在重要的人面前；照片消弭了部分因為 Travis 的膽怯而帶來的，與他人之間的距離。電影的最後，照片十分自然地缺席了，因為 Travis 已經準備好足夠的勇氣面對自己、他人和這個世界。

4.2.2 照片對溫德斯的意義

溫德斯對於攝影的熱愛毫不吝嗇地分享給他的電影作品，在他執導過的影片中，包含《愛麗斯漫遊記》、《夏日記遊》、《守門員的焦慮》、《慾望之翼》及研究文本《巴黎德州》等，照片皆以轉折關鍵或點綴功能的姿態出現。靜態攝影成為溫德斯慣以使用的影像語言，在《巴黎德州》中的照片更是不可或缺的角色，照片不但是溫德斯在電影中使用的敘事元素之一，同時也是溫德斯在文字、攝影與電影之間來去自如的任意門。



(1) 影像先於故事

在探索溫德斯為什麼習慣性地（無論是否是具有自覺性）在電影作品中安排照片的出現之前，必須先審視他對於影像和故事的看法。在溫德斯的日記電影《反轉鏡》（Reverse Angle）中，他曾表示：

「大家會以為，我在拍了十部劇情片後，會自認我的工作就是透過影像來說故事。可是奇怪的是，我從來不作如是想。這或許是因為對我來說，影像比故事重要，或者應該這麼說，「故事」往往只是尋找影像的藉口而已。」⁷⁷

這段話合理地解釋了溫德斯長年對於電影是否必須兼具敘事的迷惑狀態，其作品

⁷⁷ Kathe Geist, 韓良憶譯，《溫德斯的旅程》（台北：遠流，1993），頁 35。

時常被定位為「新感性主義」(New Sensibility)⁷⁸，與溫德斯在其他評論家筆下經常被掛上「存在主義」⁷⁹名號的原因也是來自於此。溫德斯在剛開始拍電影時，只是將攝影機隨意架起，讓它保持轉動而任意地捕捉經過的畫面。⁸⁰ 溫德斯極度袒護著影像自行創造故事的力量。但這並不代表溫德斯對電影的敘事結構毫不在意，事實上溫德斯認為使電影往前進的內部驅動力主要是「故事」的進行。溫德斯是一個愛說故事的人，甚至他認為他的專業就是「說故事」。但溫德斯心中「故事」的定位不在於故事在電影中的崇高性，或是其商業遠景。溫德斯認為故事能夠成為電影中其他元素的輔助物，但也得以形成一部電影，甚而形成慾望製作電影的第一步。⁸¹ 溫德斯所強調的僅是影像尋找故事的能力。

溫德斯在幕後導演評論⁸²中坦言過對於編劇山姆謝普的感謝，由於謝普的協助，《巴黎德州》可以說是溫德斯的作品中敘事最具邏輯的一部電影。然而事實上，溫德斯對於文字敘事的妥協，只做了一半的讓步，因為他仍在電影中安排照片的出場，這個彌補動作平衡了溫德斯對於影像敘事能力的迷戀。

電影中的照片主題各異。沙漠中的荒地為溫德斯的故事帶來一個空間；溫德斯在普林斯頓大學的演講內容中提到相關的想法，他在拍攝《巴黎德州》時，心中維持的信念就是：「地點將找到故事使它們浮現。」影像的力量不僅展現在空間的設定之中，其他的照片也隨著電影的進行為故事的鋪陳盡了一份心力。這些照片的共同點是他們都是曖昧不明的，在演員帶來的故事之外，溫德斯期待它們能為電影彈奏出更豐富的弦外之音。照片遂成為故事的另類出口，溫德斯不願讓敘事扼殺了影像的生命，照片的出現完成了溫德斯的願望：他的故事是鮮活的，沒有

⁷⁸ 新感性主義盛行於 60 年代，強調對內在觀照的自省，將現象視為現象，具有消極主義偏向。

⁷⁹ 溫德斯認為敘事並不是電影唯一的出口，其對於現象本身的重視，與存在主義認為「存在先於本質」的概念具有互通之意。

⁸⁰ Heiko R. Blum. *Gespräch mit Wim Wenders*, Filmkritik, 1972, p71. 轉引自Kathe Geist, 韓良憶譯，《溫德斯的旅程》(台北：遠流，1993)，頁 21。

⁸¹ Wim Wenders. *A Sense of Place*, talk at Princeton University.

⁸² 收錄於《Paris, Texas》，日本：東北新社，1984。

固定的結局。這貫徹了溫德斯對於攝影本身的看法，即就算照片是壓抑某個瞬間的框架，仍能透過人們的意念賦予影像自由的空間。

（2）落單的意象

溫德斯對於影像具有引導觀者想像的能力給予莫大肯定，因此他才有「一張照片可能是一部電影的開始」這樣的理念。溫德斯的創作過程確實地實踐著想像力的延伸，並遨遊在不同文本之間的敘述，將之轉換成影像的呈現。

“He drops them all on the pile of rubble. Squats naked in the baking sand. Sets the whole thing up in flame. Then stands. Turns his back on U.S. Highway 608. Walks straight out into open land.”



這段出自編劇山姆·謝普《汽車旅館記事》⁸³ 中的描寫，在溫德斯心中，是《巴黎德州》的第一個隱形的鏡頭。⁸⁴ 如同謝普筆下那個裸身蹲在灼熱沙堆中燃燒家當的男子，站起來後筆直地通過美國公路走向寬廣大地的堅定；Travis帶著不顧一切的決心，離開已然付之一炬的家，背過身獨自走進沙漠，一轉眼就是四年的光陰。

接下來才是電影真正的開場鏡頭：從禿鷹的視角逐漸靠近走在沙漠中的 Travis，鏡頭緊緊跟隨著，直到 Travis 暈眩過去。在整部電影進行的過程中，溫德斯心中始終掛念著一個正面迎向沙漠的畫面，這是他替 Travis 設定的目標。「巴黎德州」的照片是沙漠的一部份，雖然微小，但卻是一種沙漠整體的象徵，它遠在天邊似乎永遠到不了，但又近在眼前，正緊緊地被抓在手上。因此照片是溫德斯站在

⁸³ Shepard, Sam. *Motel Chronicles*, San Francisco : Consortium Book Sales & Dist, 1983, p104.

⁸⁴ Katherine Dieckmann, *Wim Wenders : An Interview*, Film Quarterly, 1984-85, p4.

Travis 的立場，對於想像中的遠方影像的初步落實，最後他讓 Travis 和 Jane 在對話中以言語提及自己走入沙漠的經過，這正是對於第一個隱形鏡頭的回應。

抽離電影去檢視溫德斯的攝影作品時，會發現溫德斯所拍攝的每一幅照片之中都鮮有人物的存在，多是隨性而致的沿途景觀，如公路、建築物與風景。在溫德斯的攝影集《一次：影像和故事》之中，照片中若出現人物的身影，大部分是單一人物的捕捉：跑步中的男人、拖行水管的消防員、牛仔帽老人、指路的男孩...。這些人物的樣子和生活中隨處可見的形態並沒有太大不同，其中在溫德斯的相機中重疊的是一種落單的意象，並且被攝者大多是男性。這其實並不足為奇，因為在溫德斯的電影中，大部分都是以男性主角的角度進行敘事的動作。《巴黎德州》裡，Travis 正是溫德斯的化身；他與四周人群的距離感加深了自己的孤僻姿態，荒涼的、孤獨的、只能前進而無退路的，這是溫德斯內心風景的展露。



溫德斯生於戰後嬰兒潮的年代，他成長的環境無論是國際情勢、價值觀點或藝術思潮，都是變動非常劇烈的時期。溫德斯出生於德國，但青少年時期和同儕共同經歷過崇拜美國文化的時期，日後的作品裡，溫德斯並沒有掩飾自己對於美國的嚮往之情，《巴黎德州》便是出自於他對於美國景觀的喜好，在旅程之中所發想。然而隨著其居住於美國的經驗，以及對於人事的瞭解，溫德斯也必須逐漸處理自我認同感的顛簸狀況。他將自身的矛盾投射在他創造的角色中，並讓電影中瀰漫著揮之不去的孤寂感。



圖表 4-5：溫德斯眼中的澳洲 vs. 巴黎·德州

溫德斯曾在橫穿澳洲時書寫下當時的想法：「我第一次開車橫穿澳洲。根本都不知道，什麼事在等著我。整個大陸就像一張白色的紙。」⁸⁵ 旅行期間溫德斯拍攝了一張與《巴黎德州》中出現的照片構圖十分類似的靜態影像：如圖 4-5 所示，照片中唯一主角是一張豎立於地景之上的告示牌，它們擔任訊息公布或者方向指引的工作。除此之外，便是一片無垠的背景，地平線的出現不是為了在天地之間做出區隔，反而暗示了單一景觀的無邊無際。溫德斯面對沒有盡頭的旅程，不知道將發生什麼事、遇見什麼人的心情，或許也可以為《巴黎德州》中那張沒有名字的照片做出解釋。

（3）分裂的隱喻

Travis 告訴弟弟 Walt，照片中的空地位於巴黎德州，是德州的一個小鎮，他買下了那兒的一塊地。電影的名字也取名為巴黎德州，但在溫德斯想法中，他並不認為這是一個地方的名字，而將它視為 Travis 人格分裂的象徵。為此，溫德斯還特地邀請法國女星（Aurore Clément）飾演 Anne 的角色，除了由於必須考量歐洲市場的銷售之外，溫德斯認為法國演員的參與符合了巴黎的巧合，象徵著 Travis 的過去。

⁸⁵ 崔嶠、呂晉譯，《一次：影像和故事》（台北：田園城市文化，2006），頁 178。

巴黎和德州是兩種徹底相異的意象，從地理與氣候看來便是毫無關連的兩個地方，在文化的形成上也毫無相似之處。一個位於歐洲法國，向來被稱為藝術之都，回顧這個城市的歷史，許多能量豐沛的藝術家定居於此，並為此地留下價值不斐的創作成績。德州則是和巴黎截然不同的地方，它位於美國西部的地理區域，一望無際的沙漠景觀中散落著老牛仔的身影。溫德斯曾以攝影濃縮對於德州的觀感，他表示若必須用一幅照片來定義德州，他將拍攝一個戴著牛仔帽的老人⁸⁶；在《巴黎德州》裡擔任為Travis診療的德州老醫生⁸⁷便符合這個形象。

電影中不斷被提起的「巴黎」其實和法國毫無關連，它只是德州中部的一個小鎮。弔詭的是這個位於德州的巴黎小鎮上也有一座和法國巴黎相同的艾非爾鐵塔，雖然尺寸小了許多，外型看起來倒是以假亂真。根據巴黎德州的官方紀錄，美國總共有十五個被稱呼為巴黎的地名，在1993年時，德州的巴黎決定模仿法國首都蓋一座巴黎鐵塔，此後便自稱為世界上第二大的巴黎。後來小鐵塔的高度被其他巴黎小鎮紛紛蓋起的鐵塔超越，因而在鐵塔上又加上了一頂象徵德州的紅色牛仔帽。Travis 雖沒戴過牛仔帽，但頭上的紅帽子確實陪他走過四年的沙漠之旅。



圖表 4-6：紅色的帽子⁸⁸

⁸⁶ 崔岫、呂晉譯，《一次：影像和故事》（台北：田園城市文化，2006），頁 204。

⁸⁷ 在電影中飾演醫生角色的是德國著名導演Bernhard Wicki

⁸⁸ The Official Site for the city for Paris Texas： <http://www.ci.paris.tx.us/>

這個以仿效他者為榮的德州巴黎，事實上是一個人口僅有兩萬多人的小鎮，找遍小鎮也沒有一家法國餐廳；溫德斯使用了一個模擬兩可的地名和照片中的形象，將自己長期困惑的國族認同問題轉嫁到 Travis 身上。溫德斯擴張照片的意義，對 Travis 進行拉扯；一邊是父親不斷重複的玩笑，一邊是母親真正的出生地。語言上的雙關遊戲和 Travis 自身的矛盾情感形成對比：對於過去，他遺忘著卻同時記憶。對於未來，他無能為力卻悄悄地買下了一塊地。對此刻的自己，Travis 始終不清楚自己是誰，來自何方，就和那張記載著用途與地景的照片，Travis 說照片來自巴黎德州，但溫德斯卻對 Travis 毫不懷疑的地名做出了不同的解釋。

(4) 孤獨和愛之間

溫德斯的作品通常不太處理親情衝突的問題，他的溫吞手法使親密如家人的關係也帶了一點距離。溫德斯帶著自己的孤獨進入角色的情感，他試圖擺佈的是一種脆弱的愛，使角色在孤立的狀態之中相互汲取溫暖，這點從 Travis 翻閱家庭相簿的一幕找到印證。溫德斯在描述情感時往往採用迂迴的方式，Travis 和家人的關係就像照片在相簿上位置的安排，雖然它們被蒐集在同一本相簿中，卻是彼此分離的。Travis 介紹給 Hunter 的照片當中沒有一張是家人的合照，而母親的單人肖像遠比倚在車旁的父親清晰，簡單的幾張照片說明了在電影之中角色的相對關係。這是溫德斯特有的「沈默」的愛。照片無法開口言語，但溫德斯試圖讓它們表述飽滿的情感，它們是介於孤獨與愛之間的媒介，這種內斂同時也表現在對於愛情的追尋。

《巴黎·德州》的架構靈感來自於溫德斯合作的專業編劇彼得·漢克（Peter Hank）的構想。在漢克著作《紙短情長》一書中，男主角以第一人稱出現，他心中帶著已分居妻子的影像，獨自走遍美國。溫德斯曾表示：「這部片子的構想

就像是尤里西斯的故事，有一個男人腦海裡帶著一個女人的影像四處旅行。」⁸⁹ Travis腦海裡的女人，無疑就是Jane，抽象的思念隱喻覆蓋於女人的形象，躍然於相紙上。Travis所有的擁有物幾乎都在火災中燒毀，除了一只破舊的塑膠袋。究竟是什麼如此不可遺棄，即使是下決心放逐自己的男人，也必須隨身攜帶？Walt從袋子裡抽出一張全家福似的快拍顯影，照片中的人物是Travis和他的妻兒。在電影裡，Travis不僅攜帶著女人的影像，他也懷念她，並且尋找她。一路上當Travis或Hunter對旅程產生不確定的心情時，他們便凝視照片中的女人，藉以告訴自己幸福的時光確實存在過。

電影中的照片，間接成為溫德斯的孤獨與愛之間，存在的證明。在《愛麗絲漫遊記》中，小女孩愛麗絲和Travis一樣，總是隨身帶著母親與祖母的照片，她在恐懼面前用照片保護自己，根據溫德斯的說法是：「愛麗絲總是用這些照片不停地證明她還存在著。」⁹⁰ 照片的影像和現實可能已經不同，曾經存在的事實不會改變，這是溫德斯的溫柔。因此，即使Travis的父母親皆已去世，他們在電影中仍以年輕的模樣現身，看起來仍會走路與說話，面容美麗如昔。Travis一家三人合影的快拍照片也是相同的用意，對比於電影中難以團聚的家庭境況，照片所留下的是真實而親暱的痕跡。

溫德斯在電影作品中安排照片的出現，或許有技術上的用意，然而若從情感層面出發，溫德斯對於照片的存在向來保有正面的態度。正是如同崔嶠在《一次》譯後記中提到：「也許對溫德斯來說，拍攝電影與攝影是延遲遺忘的出口。」回頭看《巴黎德州》裡的快拍照，相同形式的照片同樣使用於《愛麗絲漫遊記》的劇情中，角色們在快拍機器之前抓緊瞬間做出表情，溫德斯使用一種孩子氣的方式

⁸⁹ Heiko R. Blum. Gespräch mit Wim Wenders, Filmkritik, 1972, p71. 轉引自Kathe Geist, 韓良憶譯，《溫德斯的旅程》（台北：遠流，1993），頁164。

⁹⁰ 崔嶠、呂晉譯，《一次：影像和故事》（台北：田園城市文化，2006），頁168。

強調著瞬間的美好。這種照相方式和日本在 90 年代突然盛行的大頭貼文化⁹¹具有若干相似之處，原本爲了拍攝正式用途照片的快拍機器，在溫德斯的眼裡是延遲遺忘的出口。

第四章 第三節 我的詮釋

此章節從「電影觀看者」的角度出發，強調研究者主體意識的參與，「我」身爲電影的觀者之一，試圖探討照片與電影之間意義的流動狀態。傑哈·吉內特在 1982 年出版的《羊皮紙文獻》(Palimpsestes) 中，將文本互涉定義爲：「兩個文本有效的共同存在」，種類包括：引述、抄襲及暗示。⁹² 在《巴黎·德州》中，照片是構成完整電影內容的元素之一，同時攝影和電影也被各自視爲文本整體，以形成具有相互指涉功能的異文本類型。接下來針對《巴黎·德州》中照片的分析，將把個人觀點分路爲兩種立場進行：

- ① 採取約翰伯格將照片視爲「事物外貌的引用」⁹³的看法，將照片中影像內容對應於電影敘事的脈絡，探究其技術性功用與隱喻的內涵。
- ② 從攝影影像語言的曖昧特質出發，反思電影中的照片在電影敘事中若干具有爭議之處。

⁹¹ 「大頭貼」(Print Club) 1995 年由Atlus和Sega發明。在由攝影機器自動拍攝的照片中，使用者得以自由加入邊框與裝飾花紋。1997 年在日本的流行文化圈中造成盛行風潮。

⁹² Robert Stam, 陳儒修、郭幼龍譯,《電影理論解讀》(台北:遠流,2002),頁 283。

⁹³ 約翰·伯格主張「照片從事物的外貌所引用而來，這表示了外貌本身就構成了一套語言。」摘自《另一種影像敘事》，頁 113。

4.3.1 相片是電影中的出席者

照片身為訊息的載體，固定住被攝事物的模樣，照片裡的影像在電影中像是在場證明的出示，電影的細節替照片標籤上名姓與身份。照片身份的給予來自於情節的鋪陳以及角色之間的互動：Walt憑藉著破爛袋子中的全家福快拍確認那是 Travis 的所有物；Hunter 如同閱讀兒童單字卡一般觀看家庭照片，從中認得祖父母年輕時的長相；Travis 描述照片中的空地位於巴黎德州，那是屬於他的土地。如同蘇珊宋塔所強調：「攝影是將被拍攝的東西佔為己有。」⁹⁴ 角色藉由對照片的觀看，將自己置入了某種與照片內容相關的關係結構當中，被攝事物躺平在照片的邊緣之內，擁有了觀看的人們賦予它的命名和解釋。對於照片本身「有什麼」和「是什麼」的疑問，成為意義衍生的基礎。

(一) 論述時間的表態



《巴黎·德州》的故事沿著兩條時間軸線並行：一條表現於主要的敘事，時間隨著 Travis 的旅程開展。另一條是在角色的對話之間不斷被提及的論述時間，相對於電影敘事時間，被論述的內容是四年前發生的事，以及四年來無端消失的歲月。照片在敘事的結構當中，呈現電影時間的此刻，同時也是論述時間的入口。

(1) 電影時間

觀者跟隨《巴黎·德州》之中時空的循序漸進，一方面因為觀者看電影時會產生一種和角色之間特殊的並行感，一方面也由於電影中所營造的時間和真實生活無異，觀者因而容易臣服於電影所鋪陳的時間觀之中。

⁹⁴ 黃翰荻譯，《論攝影》（台北：唐山出版社，1997），頁 2。

梅茲在〈想像的能指〉(The Imaginary Signifier) 中提出電影的想像性特質以說明電影使認同增強的可能：他認為當觀者進入觀影過程的「次級認同」(secondary identification)⁹⁵ 時，感知行為將和攝影鏡頭所建構的影像觀點一致。觀者的時間觀在電影前半段與Walt吻合，觀者將自己投射於Walt的問句，急迫地探問Travis消失四年中發生了什麼事。從Travis開始能夠吃食、言談以表述自己，並與他人互動之後，投影在Travis身上的外在時間歷程成爲了觀者具體而微的時間感，隨著電影放映，觀者彷彿也親身經歷Travis的時間感受。

正如理性主義對於時間的看法：時間爲一連串的「現在」和「點」。時間存在的事實在我們進行任何推論之前就已經被接受了；而對於時間的直覺意即時間存在彷彿人類生存的一部份，這其中無須任何證明。⁹⁶ 旅程中發生的事件構成時間的節點，事件串連的順序藉著電影的整體設定看起來合乎常態。電影的敘事時間從Travis在沙漠中行走開始，Walt開了幾天車程從德州回到洛杉磯。Travis在洛杉磯和Walt一家人共度三個夜晚。《巴黎·德州》中的敘事時間是能夠以經驗換算的：影像的鋪陳透露日夜之間的縫隙，工作或上學等日常動作也讓觀者分辨電影中時日的變換。其中使觀者意識到時間的經過，汽車旅館也扮演了提示的作用。不管是Travis和Walt從德州到洛杉磯途中，或是Travis和Hunter從洛杉磯到休士頓沿途，他們下榻於不同的汽車旅館，夜晚的睡眠時間暗示一日的結束，時間的持續性在理性的判斷中成立。

電影時間歷經窺視秀的告白、母子久違的重逢，結束於 Travis 再度上路的畫面，這是電影時間的句點。《巴黎·德州》中和觀者共同前進的流動影像便是承載著這種對於時間的直覺存在，故事的存在與否與電影的開始與結束共同進退。

⁹⁵ Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press, 1982, p51. 根據梅茲所言，觀眾在觀看電影的次級認同之前必須先經過初級認同 (primary identification) 的過程：意指認同觀看電影是一個純粹、清醒而警覺的感知行為，觀看者爲先驗主體。

⁹⁶ Simms, Karl. Paul Ricoeur. *Routledge Critical Thinkers*, 2003, p81.

(2) 論述時間

和電影敘事時間相對的是電影中被論述的時間，它與現實平行，不斷被提起。時間關係者，表示故事和敘事體，或說故事和論述間的時間性關係。純故事層面來說，事件總是被認為遵循嚴格時間順序發生、單一而直線地進行。然而到了論述層面，事件可以不同的時間順序表現出來，像倒敘、平行進行和前敘等手法。⁹⁷

Hunter 在電影中的年齡設定即將滿八歲，但電影不斷緬懷的是四歲之前的 Hunter。《巴黎·德州》被論述的時間就是 Walt 替代觀者竭力向 Travis 提問的「這四年來」和「四年前」。Travis 在電影中的「現在」和家人再度交會，Walt 把他帶回新的生活之中，故事看起來總是迎接著下一個明天。實則電影中存在著另一個觀者都知道，但沒有具體形象的時空。



在《巴黎·德州》中，和主要電影情節的順序敘事相較而言，被論述的時間採取倒敘的方式，透過回憶、物件以及言說連結起消失的時間。根據吉內特在《敘事論述》裡的解析，他將事件不按發生次序表現出來的狀況，稱為錯置順序（anachronies）。錯置順序之中的倒敘又區分為外在性（external）與內在性（internal）。外在性倒敘出現時間在主要敘事事件之前，譬如背景資料說明；內在性倒敘旨在填補主要敘事中的空隙。⁹⁸《巴黎·德州》裡被論述的時間屬於後者；在電影裡，Travis 突然的失蹤和 Jane 對 Hunter 的遺棄，使 Travis 回來之前的時間成為一片迷霧，論述時間不時以各種化身出現在主要電影敘事的空隙之中，其致力於線索的提供，為使觀者拼湊那一段過去的時光。

⁹⁷ Robert Stam、Robert Burgoyne、Sandy Flitterman-Lewis 等，張梨美譯，《電影符號學的新語彙》（台北市，遠流，1997），頁 196。

⁹⁸ Robert Stam、Robert Burgoyne、Sandy Flitterman-Lewis 等，張梨美譯，《電影符號學的新語彙》（台北市，遠流，1997），頁 196。

溫德斯以細節鋪陳論述時間存在的痕跡：Walt 的直接質問、八釐米家庭影片的播放、醫生預言 Travis 身上有意外造成的傷痕、Anne 對 Jane 行蹤的透露，電影裡俯拾即是時間的因果關係。四年或者更久之前發生的事件，是現狀的伏筆，被論述的時間幫助電影觀者捕捉故事的全貌。完整的故事始末形成於電影時間的敘述與論述時間的認知，在兩條時間軸交會的時刻，觀者得以展開對故事的理解。

(3) 相片時間

《巴黎·德州》中照片與電影本身不可分離的原因之一，在於照片是電影時間和論述時間的連結點，溫德斯使用照片中的影像作為論述時空的引述，照片和電影之間產生彼此註釋與說明的關係。《巴黎·德州》中被論述的時間形象並不明確，角色間行為互動與台詞的抽象特質提供觀者揣摩的基礎；照片的態度則是堅定的，它們表現出被攝物瞬間停格的樣貌，提供幫助觀者瞭解論述時間的參考畫面。因此，照片像是一道回到過去的入口，電影所創造的既定時空奠立角色活動的基礎，照片的出現則彌補電影所未能完整訴說的。視覺經驗眼見為憑，藉此形構觀者的想像，逝去的時光也卓然成形。這也就是為什麼蘇珊宋塔說「經由照片而來的記憶，讓其他形式的理解和記憶都黯然失色」。⁹⁹ 應用於電影敘事的運作過程中，照片指引出潛伏於觀者與電影之間的隱藏時間觀。

從直線的電影時間觀察《巴黎·德州》中的三組相片，其出現的先後順序分別在故事開始的第十一分鐘、三十一分鐘與一個小時三分鐘的時間點顯現。照片各自擁有相異的出現時機和背景。照片嵌在電影之中，靜態影像是電影時間的一個節點，從電影時間的「現在」看來，相片放大與集結論述時間的精華，相片所展示的過去轉變成為觀看的現在。

⁹⁹ 陳耀成譯，《旁觀他人之痛苦》（台北：麥田，2004），頁 102。

然而照片無疑是屬於過去的，它永遠是過去影像的化石，攝影使被紀錄的事物與時間沈積在照片當中。照片連結了過去時光的功能在《巴黎·德州》中更為明顯，電影中的相片以影像書寫了過往時光的大綱。在電影時間中，相片的描述是Travis的私物與擁有物，相片是一個物件，在適當的時間點露面，並加速劇情的發展。

《巴黎·德州》中的相片，無論是在電影中或是電影之外，被拍攝下的時間與境況都無法得知，但相片本身是一種關於過去的描述，相片所呈現的畫面有助於電影故事的理解。漢德森（Henderson）指出，因為電影沒有固定的時間關係系統，所以任何有異於單一直線時間次序的敘述順序，必須借助於一大堆訊號，以引導觀眾意識到時間順序的變動。¹⁰⁰《巴黎·德州》中的相片擔任的就是訊號的角色，透過相片，觀者意識到Travis的過去是存在的，同時嘗試摸索Travis存在的方式；換言之，相片的存在使電影中隱晦的時間感若隱若現，使觀者的迷惑降低。

漢德森探討時間持續性時，提出「摘要性時間」（summary）¹⁰¹的型態，將冗長的故事時間濃縮簡略成論述裡的浮光掠影。相片在電影中便是扮演論述時間的節點，在觀者對於輪廓不明的論述時間感到迷惘時，相片採取輔助理解的姿態，電影中不斷提及空白的四年，觀者從全家福相片和家庭相簿的暗示中，體察相片的內容是很可能就是與電影故事相關的敘述。電影中最重要的照片，一張「巴黎德州拍售中」的畫面，此張相片被拍攝的時間至少是四年前，在Travis和Jane尚未離異時，Travis透過間接的管道獲得。合理的推論下，相片應該是地主或者土地買賣仲介親自或請託攝影者所拍攝。巴黎德州的照片是連接Travis與過去四年的唯一線索，因此我們可以說，電影中的照片不只是攝影當下所記錄的時空，同時它也進入電影的敘事結構，是電影時空短暫的凝縮，延伸成為理解劇情的推手。

¹⁰⁰ 轉引自Robert Stam、Robert Burgoyne、Sandy Flitterman-Lewis等，張梨美譯，《電影符號學的新語彙》（台北市，遠流，1997），頁197。

¹⁰¹ Brian Henderson, *Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)*, *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 4, 1983, p 4-17.

(二) 自我的旅程

《巴黎·德州》是一個關於旅程的故事。將時間和空間擺在相等的位置上討論，原因正是它們構成旅程的背景。地理上的旅程是從德州到休士頓，再從休士頓回德州；抽象的旅程則和人的心理活動有關，巴黎德州這個地點對 Travis 而言，是自我旅程的起點，也是終點。《巴黎·德州》電影時空觀的鋪陳，使 Travis 的自我旅程具有漸進性，在電影中可見其個性的本質與性格的轉變，觀者藉著瞭解 Travis 的過程，同時也完成了自我的旅行。

(1) 起點的隱喻



電影中與《巴黎·德州》命名一致的照片對 Travis 意義深遠，就電影而言，這張照片也是重要的起點，因為照片使 Travis 願意開口說話。Travis 突如其來的「巴黎」打破了一路的沈默，Walt 理所當然的誤解使 Travis 暗自微笑，在他講述起父親經常和母親開的玩笑之後，我們才知道 Travis 其實暗自模仿著從對父親與巴黎德州的記憶中擷取而來的細節。Travis 的父親在外人面前介紹妻子時，總愛先說她來自「巴黎」，刻意的停頓之後才接著說出「德州」。Travis 利用語言的模糊特質對弟弟惡作劇，這或許是無傷大雅的舉動，但反觀 Travis 牢記的兒時記憶，父親單方面對母親的嘲笑可就不一定無傷人心。

Travis 把對原初之地的嚮往，投射在照片所展示的影像上。Travis 的一切是在火災中被燒毀的，在居所與情感被火源燃燒成一片灰燼的時候，Travis 用袋子散亂地零裝著隨身物件便頭也不回的離開。照片中的景致離生機盎然的刻板印象還很遙遠，荒蕪的空地或許和焚燒過的家園無異，兩者都是寸草不生的景觀。但在電影中我們仍可以感受到 Travis 對照片中「遠方」的執著之意，在他與家人失去聯

繫的四年之中，委身於照片框架中的告示牌彷彿一根富有具體形態的指針，為 Travis 指引行走的方向。

Travis對於照片的依賴情感和和母親有極大關連，他念念不忘的是照片所象徵的遠方，據Travis聲稱照片中的空地就位於母親的故鄉——一個叫做巴黎德州的地方。段義孚（Yi-Fu Tuan）¹⁰²闡述「地方之愛」一詞，指涉了「人與地方的情感聯繫」。這種聯繫，這種依附感，乃是地方作為「關照場域」（field of care）觀點的基礎¹⁰³。巴黎德州若是母親曾給予Travis子宮般的庇護之地，照片就是Travis的臍帶。照片中的空間因為情感的聯繫而具體化，Travis藉由它聯繫起自己對於母親的情感。

Travis堅信照片所指之地就是自己的生命開始的地方。Travis在電影中害羞地告訴Walt：「我想，那裡可能是我生命的起點」。Travis認為父親與母親第一次的結合使他的生命從無到有，巴黎德州具有「原點」的意義。在幾千萬顆精子中，他被選擇並且存活下來，巴黎德州暗喻著一個安全的場所，是生命的原鄉。如同在Jane懷孕之初Travis對於「兩人的孩子」的看法，他也把自己當成是父母親之間愛情的見證。歷史哲學家明克（Louis O. Mink）將生命與敘事體二者分離視之，談及生命的特質時，他提醒人們在真實世界中，生命是無法體驗結局的來臨的，若果理解生命完整的樣貌，必然得透過他者才能實現。¹⁰⁴生命像是一個無法預料始末的敘事體，它是偶然成性的，我們不可能參與自己的誕生與死亡。人們初生時，無意識地接受他者的梳洗與慶賀；人們的死亡，在斷氣之後才發生。因此，對生死的斷定權永遠掌握在別人手中，自己無法參與。但在電影中，Travis透過照片與母親的敘述，將自己視為生命誕生的參與者，照片的存在成為他者的代稱，在

¹⁰² 段義孚（Yi-Fu Tuan）：美國威州大學著名人文地理學教授、城市文化研究專家。

¹⁰³ Yi-Fu Tuan, Steven Hoelscher. *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, 2001, p4. 轉引自Tim Creswell, 王志弘、徐苔玲譯,《地方：記憶、想像與認同》, (台北：群學，2006)，頁 35。

¹⁰⁴ Simms, Karl. *Paul Ricoeur*. Routledge Critical Thinkers, 2003, p105

寓意上，Travis如同親臨了生命的現場。

因此，對 Travis 而言，巴黎德州很可能也是他此生真實感受到愛的起點。這同時能夠合理解釋 Travis 對於巴黎德州與母親的故事如此念念不忘的理由，甚至在他對人生感到最空虛落寞的時刻，他執意要往巴黎德州前行。在 Travis 遭逢生命中的重大挫折時，他將巴黎德州視為人生另一個可能的起點，希望自己回到與這個世界初次發生關連的狀態，一如想像所有的胚胎在受精時，都被期許成長成獨特的個體。然而，一個子宮意象般的屬地，或許是新生兒生命最初的庇護所，但對一個成人而言，它很有可能被轉化成逃離現實的藉口。

Travis 在遇見難關時選擇了迴避的方式，他的逃逸不僅是地理位置上的離群索居，同時也是內心的倒退。Travis 對母親的依戀在成人階段時期，投射到另一個女人身上；當他對於女性的渴望在 Jane 身上徹底破碎，Travis 處於滅絕狀態時想起最初的愛欲對象，他希望自己能夠回到小嬰兒狀態，哭泣時能夠被母親所懷抱與撫慰，但 Travis 的母親早已不在人世，巴黎德州就成為了釋放母親情感的歸屬之地。

於此，巴黎德州彷彿確實成為了Travis自我旅程的起點。雖然Travis年長Jane許多，Travis的情感狀態反而更像個無助的小孩，他失去Jane的同時也遍尋不到母親的存在。Travis出現在行爲上的退行作用 (regression)¹⁰⁵可視為一種鄉愁，受到挫折時，會回歸爲小時候的行徑。Travis突然無法開口言語以表述自己，也記不得所有發生過的事情。當他從沙漠再度回到城市，行徑就像是一個初次與世界面對面的孩童，仍未能熟悉人事運作的規則。Travis使用望遠鏡看風景和建築物；

¹⁰⁵ 佛洛伊德 (Freud, Sigmund)，呂俊、高申春、侯向群譯，《夢的解析》，(台北：知書房，2000)，頁 583-598。

將細微之處放大，以微型（miniatures）¹⁰⁶宇宙的概念觀望世間萬物，這是一種孩童的凝視。Travis是帶著想要去巴黎德州的孺慕之情，重新開始對愛的追尋。

（2）離開的原因

若旅程的開始需要理由，Travis 上路的原因是由於妻兒的離開，更甚者可以說是他在愛情與婚姻裡的挫折，使他從情感的死角逃離。《巴黎·德州》的主要敘事描述的是 Travis 從荒蕪的沙漠，逐漸回到城市的過程，也就是說，呈現在我們眼前的是離開之後再回來的 Travis。Travis 的外顯行為暗示著他在面對人際關係與所處環境時，自身心理活動所出現的某些窘境。

從和 Jane 的對話之中揣測 Travis 從前的性格：Travis 和這個世界事實上是格格不入的。他不知道該如何以一個尋常成人的成熟態度處理對妻子的愛及婚姻關係，轉而以強烈的佔有欲表達自己的害怕失去。他的骨子裡也始終不能完全社會化，除非妻子不斷地埋怨家裡經濟的困境，否則他是不願意離開愛人去工作的。Travis 顯然不符合馬思洛的心理需求階層理論，在他的自我實現過程中，外在的成就對 Travis 來說，比不上情感的追求，而 Jane 和 Travis 之間最大的衝突便是來自彼此的無法達成共識，無論是愛情、婚姻或社會成就，Jane 渴望的模式都和 Travis 背道而馳。

Travis 的任性同時也表現在和家人的關係之中。當他多年前一聲不響地離開，Hunter 和 Anne 扛下 Hunter 的教養責任；Travis 再度回來後，仍然先斬後奏地帶走了 Hunter。站在 Walt 夫婦的立場而言，Travis 的決定並不是足夠體貼的結果。在電影畫面帶出 Walt 家的細節時，每個房間的牆上與床邊的家庭照片都是 Hunter

¹⁰⁶ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（台北：張老師文化，2003），頁 239-277。加斯東·巴舍拉論述在觀看微型空間時，放大鏡的使用帶來「第一次的意象」，帶著放大鏡的人非常純真地守著習以為常的世界（頁 246）。

成長的過程，顯見這個孩子是家裡的重心。Travis 顛覆了 Walt 與 Anne 生活中的平衡，與其性格中多數時候遵守本我的快樂原則有關，Walt 一再地包容反而對比出 Travis 帶來的危險感。一個未能在本我和自我之間取得良性互動的個體，以榮格的觀點而言，便是尚未能抵達「個體化」階段的個人，其自我是表層的，而非往內心探詢後所作用的最恢弘的版本。

Travis 爲了討好 Anne 主動洗碗與擦鞋子，是他的自我試著進入現實，嘗試和他人相處的方式，但選擇帶著 Hunter 不告而別則是本我的欲求使然，面對問題時選擇逃避的結果，和當初 Travis 與 Jane 離異時如初一轍。

(3) 認同感的建立

Travis 在電影中就像一則謎語，一開始他是沒有名字的，觀者不知道他身在何方、遭遇過什麼事情。直到和他有關係的家人出現，Travis 有了一個語言上的代稱，但他的身份和背景仍然保有許多不明確。以觀者的角度而言，我們無從使用任何規範或制度來給 Travis 下定義，沒有任何線索交代 Travis 的精確年齡、工作內容、喜好興趣、和 Jane 相識的經過，以及其他用來定位一個人的形容。觀者對四年前的 Travis 一無所知，唯一透露 Travis 生活形態的部分是他對 Jane 的告白，然而在電影中的這個部分是完全使用口語來描述的，沒有任何的確切的影像畫面，僅仰賴 Travis 與 Jane 的聲音表情與台詞呈現。

Travis 在「認同感」的討論中，是沒有可居之處的。他不曉得自己的位置在哪裡，因此展開尋找的旅程，尋找的對象除了母親之外，也包含自我的歸屬之地。Travis 無從定位自己，但他做了一些努力和改變，箇中含意幾乎可以爲《巴黎·德州》這部電影做出結論：認同是一種過程的經歷，而非結果的確立。

① 鏡像階段

在拉岡建構關於主體形成的理論中，「鏡像階段」是他提出的第一個階段。此階段中主體（六～十八個月的兒童）通過對自己在鏡子中的影子做出不同的認識，而逐漸擺脫其支離破碎的身體的處境，得以確認自己身體的同一性。¹⁰⁷《巴黎·德州》裡的畫面，使用「鏡子」的元素巧妙處理著Travis主體建立的過程。

Walt 開車載 Travis 回洛杉磯的那一段路，是 Travis 重新回到人際軌道的第一段旅程。在馬拉松的汽車旅館裡，Travis 原本聽從 Walt 的建議準備沖澡，此時鏡頭畫面帶到淋浴間的鏡子，Travis 從鏡子中看了自己一眼之後，馬上快速地把目光移開，彷彿飽受驚嚇一般，下一步便轉身離開旅館。Travis 流浪四年，從他的穿著儀容髒亂的程度判斷，Travis 在這之間應該是保持與外界隔離的狀態，他很有可能已經許久無法擁有攬鏡自照的機會，以致於他對自己的影像出現在鏡子裡是不習慣的。



圖表 4-7：鏡子裡的 Travis (1)

拉岡的鏡像階段理論探討對象是幼童，前述分析中提過，許久不曾接觸人群的 Travis 心理狀態因為退行作用而變得非常接近孩童。他對於自己出現在鏡子中的抗拒與不適，就像是鏡像理論第一個時期中，嬰兒因為鏡像而感受到自己與世界是分離的，於是產生自我混淆的情緒。和真正的嬰兒不同的是，Travis 縱然內心

¹⁰⁷ 轉引自杜聲豐，《拉康結構主義精神分析學》，台北：遠流，1996，頁 130。

年齡倒退，他畢竟是成人，他擁有足夠常識知道鏡子裡的人就是自己，只是一時無法適應。

Walt 出現後，Travis 明白必須分離的是他和現實之間的關係，他進入第鏡像二個階段，不得不將自己和他人的現實性中區分開來。於是 Travis 再度照鏡子時，眼神能夠和鏡像對視，他確認著鏡中的影像反射的不是別人，而是自己的面容和身體，這是鏡像階段第三階段的完成。拉岡認為身體的影像是一個具有結構化能力的因素，通過這種結構化作用，主體形成基本人格的同一性。拉岡所指的同一性只是完整人格形成的基礎，Travis 距離自我的「完整」還有一段距離，這從 Travis 在 Walt 房間照鏡子的經驗可以觀察出來。Travis 此時必須處理的關係已經擴大到與 Hunter 的相處，他不再迴避自己，照鏡子時坦然地提起下巴，並敢於久久直視鏡像。他知道自己是 Travis，但還不習慣扮演「父親」的角色，像是第一次接觸親子關係似的生疏，Travis 必須藉助於外人的角度認知一個父親的應該要有的模樣。



圖表 4-8：鏡子裡的 Travis (2)

電影中使用鏡像的象徵，最重要的一幕是 Travis 和 Jane 在窺視秀房間裡對話時，兩人的臉透過光影與雙面鏡的投射合而為一。據溫德斯透露，這一個畫面並非由電腦合成技術或重複曝光的技巧而來，只是燈光師運用鏡子的鏡面特質所表現的結果。¹⁰⁸在兩張臉重疊的瞬間，暗喻當前的這一番對話使兩人之間巨大的距離消

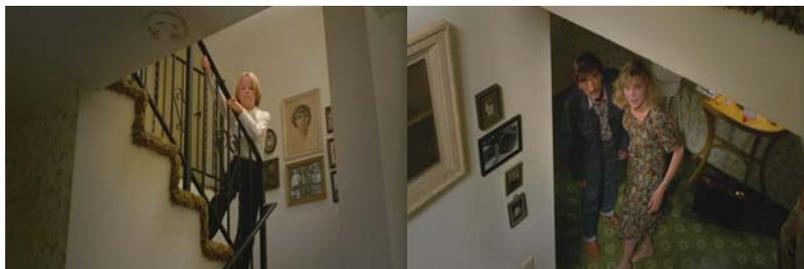
¹⁰⁸ 幕後花絮訪談。《Paris, Texas》，日本：東北新社，1984。

失，或許這是第一次也是最後一次，Travis和Jane即使隔了一面鏡牆，仍能如此靠近對方。Travis的個人主體塑造過程中，這面鏡子處理的是Travis心中最深的遺憾和牽掛，Travis結束「愛人」與「丈夫」角色的試煉，自此他才能再度上路，開始另一段對自我的探索。

② 父子關係

Travis 的自我旅程中陸續出場的人物，緊接於 Walt 夫婦之後的便是他的兒子 Hunter，這對 Travis 來說是旅程的重要試煉。父子關係的斷裂、重新連結到成爲結盟伙伴的過程，不只間接地影響 Travis 對自己的看法，也打開他逃避許久的懦弱，主動處理內心裡關於 Jane 的記憶

在電影的一開始，Travis 和 Hunter 並沒有交集的機會，直到兩人重逢：鏡頭表達 Hunter 相隔四年後再度見到 Travis 的場景（如圖表 4-9），攝影機以仰角拍攝 Hunter，俯角捕捉 Travis，樓梯造成的高度差異帶來兩者之間的關係表現。Travis 是心虛的、犯錯的、處於低位的，他沒有實踐身爲父親對於兒子的養育責任，因此在兩人日後的互動中，從來就是 Travis 要想辦法使 Hunter 接受他，而非 Hunter 竭力討好。



圖表 4-9：Travis 與 Hunter 的久違重逢

Hunter 態度的轉變是關係修復的最大關鍵。Travis 初到 Walt 家時，Hunter 完全

把他當成陌生人看待；一幕拍攝餐桌底下眾腳交錯的畫面（如圖 4-10），替代任何表情及言語傳達著不自在的氣氛。Hunter 的疏離直到與 Travis 一起觀看八釐米影片之後才逐漸好轉。影片以影像敘事的手法帶領角色出場，尤其著重於 Travis 和家人相處的親密感。Hunter 早已看過影片內容，但是第一次和 Travis 一起觀看影片，影片中被拍攝的 Travis 和身為觀看者的 Travis 出現在同一個時空中，Hunter 因此得以連結自己和 Travis 的關係。



圖表 4-10：餐桌下的眾腳交錯

Travis 開始學習成為「父親」。他像張白紙般，從打扮和穿著這種最表面的努力開始，企圖接近 Hunter。接著 Travis 透過照片介紹家人和自己給 Hunter，就像是 Hunter 從前唯有透過家庭影片才能認識 Jane 和 Travis。Travis 對於「父親」這個名詞似乎是感到陌生的，不僅必須委託他人協助建構父親的形象，在提及自己的父親時，言談之間也充滿迷惑和不確定。即使 Travis 與 Hunter 逐漸彼此熟稔，Travis 還是不知道該如何回應 Hunter 滔滔不絕的話題，並在 Hunter 睡倒在自己身旁時感到侷促。相較於 Travis 的不安，Hunter 的態度坦然地多。他在 Travis 第二次到學校接他回家的路上，學習 Travis 走路的方式，這和八釐米影片中如出一轍的舉動象徵著 Hunter 對 Travis 釋放的善意，如同回到兒時的親密關係，表徵著原諒與重新開始。（如圖表 4-11、圖表 4-12）



圖表 4-11：模仿（1）



圖表 4-12：模仿（2）

在共同的目標之前，父子關係逐漸轉變成同伴關係。爲了尋找 Jane 而上路的決定，是他們結盟的開始；全家福快拍照是兩人關係的秘密信物，Travis 將之給予 Hunter，以「過去」的完整對比於「現在」的空缺，並暗喻「未來」的目的地，照片是一種比喻也是激勵，Jane 所在之處正是他們對於家的想像。旅程中，Travis 和 Hunter 便帶著共同的願望前進，把對方當成伙伴，而不再只是具有階級或層次的父子關係。（如圖 4-13）



圖表 4-13：父親餽贈的照片

Travis 在旅館中因爲喝醉，躺在沙發上對 Hunter 說話；影像的構圖像是精神分析學中的問診場景¹⁰⁹，Travis 以病人的角色向 Hunter 描述巴黎德州，及其父母的相

¹⁰⁹ 幕後花絮訪談。《Paris, Texas》，日本：東北新社，1984。

處情境。Travis不僅學習如何成爲一個父親，也終於願意訴說內心遭遇的困境，這是其自我旅程中的大步前進。然而Hunter或許懂事體貼，但仍是個小孩，他無法完整理解Travis的想法，也不能擔負醫生的職責爲Travis做出分析或提示。Travis自己也明白這一點，他因此明白自己應該勇敢處理問題，和Hunter之間的關係給了他一個出口。

(4) 假想的終點

和Walt一起從德州駛行回洛杉磯的路上，Travis幾度逃離。某一次Travis再度出走，Walt在火車通過的路段，找到沿著鐵軌前行的Travis，此時電影畫面的盡頭是一個看不見鐵軌透視點消失位置的遠方。沒有人知道Travis要走去哪裡，直到他拿出照片，向Walt做出去巴黎的要求，我們才得以推測他想要去照片中的空地，那位於一個叫做巴黎德州的小鎮上。爲了滿足對於終點的好奇，觀者於此被迫必須和角色共同期許一場內心的旅行。《巴黎·德州》是一個描述旅程的故事，延續溫德斯處理公路電影的風格，在一段預期之外的時空旅程之中，主角進行自我的整頓與翻修。因此唯有當Travis逐步突破自我、親情與愛情上的困境，堅定地走下去時，終點才能在眼前自然顯現。

巴黎·德州曾經是Travis想像中的目標，他買下一塊不毛之地，心中期盼終有一天能夠帶著心愛的妻兒共同居住在那裡。Travis心裡有一幅美好的願景，它建築在一個「家」的基礎上。巴黎·德州曾經帶給他莫大生命的感動，同時也是對於至親的懷念，他希冀和家人一起他最摯愛的地方共同生活。「居所」是穩定的、深情的、永恆的意象，正是Travis一心追求的東西。

如同「當我們天空的頂點融合在一起，我的家屋就有了屋頂」¹¹⁰的意象。Travis 不是要買下一片空地，而是一個能夠支撐起家屋的地方。巴黎·德州的天空就是 Travis 所勾勒的家屋的頂點，但是他並沒有如願，深刻的愛導致他對 Jane 懷有強烈的不安全感，即使兩人都將對方視為生命中情感的另一半，Travis 過度的佔有欲仍無法使婚姻進行下去。Jane 離他而去的舉動讓 Travis 深受打擊，沈重到使他對於現實產生強烈的退卻感，他刻意遺忘不願意面對的記憶。沒有了家人，Travis 把情感全都投注到他買下空地的地方，那是一種假想的終點，是一個沒有家的家。這塊空地上什麼都沒有，Travis 假裝不記得他已經沒有完整一個家的能力，只是不知所措地往前走。

Travis 回到城市生活以後，開始必須面對人際的群體關係。Hunter 對 Travis 的最大影響，就是讓他知道他的終點不在照片裡，不是那張他買下的地也不是褪色的全家福合照。在抵達真正的終點之前，他必須先試圖面對自己。因此他開始擔負逃避已久的責任，他試著讓 Hunter 接受自己身為一個父親的角色，也積極地找尋 Jane 的下落，並向她真誠清楚地表達自己的感受。

Travis 心中對於終點的追求其實沒有改變，他渴求的始終是一種強烈的情感。但這趟自我的旅程教會他自我的終點不會是對於他者的依賴，他必須將自己準備好，當他具有足夠的能力認識自己、照顧自己時，才可能有抵達終點的一天。《巴黎·德州》中的照片，既是 Travis 生命的起點，也是一個想像的終點，在不斷的成長和學習之中，巴黎·德州就是一個美好的嚮往，直到 Travis 有能力實現一個家的可能，真正的終點才會出現。

¹¹⁰ 保羅·艾呂雅 (Paul Eluard)，《活著的尊嚴》，巴黎：Julliard 出版，1941，頁 15。轉引自《空間詩學》，頁 106。

4.3.2 相片是電影中的缺席者

照片以影像的形式在電影中出席，但是其所暗示或寄託的部分，很可能是真實世界中的缺席者。照片一向被視為使我們相信「什麼」的證據，證據還在手上，但「什麼」或許已經不存在了。《巴黎·德州》中三組照片裡的影像，各自具有出場說明：一塊被買下的地、一組開心的全家福合照，以及一系列家人的舊照。它們在為 Travis 的生命經驗提詞的同時，那些 Travis 記憶中的「什麼」，從另一種角度看待時，竟成爲了「不在」(absence) 的證明。

(1) 情感與想像

拉岡主張一切的愛欲都是想像，他提出「他者」(other) 一詞，表示主體與慾望對象之間的象徵地位；拉岡認為慾望並非生物學上的神經衝動，而是針對一個模糊對象的幻象活動。¹¹¹《巴黎·德州》中，Travis 的父親喜歡想像妻子是來自巴黎的時髦女郎，事實上她只是個靦腆的鄉下姑娘。Travis 想像 Jane 不再迷戀自己，認定年輕妻子終將遺棄他，因為他和她相比是如此的衰老。

Travis 的父親對於母親的偏見，讓「巴黎德州」在某種角度上彷彿記憶的傷口，照片被視為印記，如同羅蘭巴特的說法，攝影的框取使影像被囚禁在框架之中。Travis 的母親身為人妻的角色，在先生對她重重錯誤的想像當中噤聲；巴黎德州是 Travis 為母親佈置的美好青春，我們在同情 Travis 母親不被丈夫瞭解的同時，卻發現 Travis 也和他的父親一樣，站在自己的立場對妻子做出過度的假設。

Travis 和父親擁有共同的失誤，就是過於簡單地為愛人做出定義。他們以愛作為藉口，輕易原諒自我中心的謬誤，而未曾嘗試尊重對方的自主意識。《巴黎·德

¹¹¹ 轉引自 Robert Stam，陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》(台北：遠流，2002)，頁 220。

州》也是溫德斯自我中心的揭露，電影之中描述女性心理狀態的部分稀少，並且多是局部的揣測。Jane 在電影中是個性格異常曖昧的角色，觀者所見到的 Jane 是經過層層框架包裹的結果，我們從未能站在沒有屏障間隔的位置上觀察她。我們認識 Jane 的方式僅來自於照片與影片，以及其他角色對她的描述。Jane 在電影中如同照片般，是一個被平面化的女性，即使導演安排她和 Travis 對話，在視覺畫面上仍然隔上了一道雙面鏡。我們對 Jane 的觀看目光帶有攝影的侵略性，鏡子的邊框使 Jane 在視覺效果上像是一張照片中的被攝物。無論是 Travis 的實際行爲，或者在他對婚姻的想像裡，Jane 皆處於一種被禁錮的狀態。

Travis 以巴黎德州是爲母親故鄉的緣由，賦予此地一種「家」的意涵。但對於 Travis 的母親而言，巴黎德州的意義是如此嗎？部分女性主義者並不同意家是一個安全的地方，甚至對許多女人而言，家是女性受壓迫的核心位址：「家是抵抗的地方」。

¹¹² Travis 的愛存在於自己建構的世界觀中，Jane 所抵抗的便是 Travis 轉嫁給她的壓力，只是 Travis 從來不明白這一點。



因此，在 Travis 對紀錄著 Jane 與 Hunter 笑顏的照片表現出珍愛之情時，同時揭示了他對想像的沈溺。羅蘭·巴特認爲照片中的時間是梗塞不通的，攝影以古怪的方法使事物靜止停滯，其態度強勢而猛烈，因爲攝影所留下的是一種帶有強迫感的、無可轉化的影像，回憶被堵在照片裡面，形成與回憶相對的力量。透過照片在電影中的運用，觀者才能衡量電影時間和論述時間中的距離。當照片所標示的過去成爲和現狀的對照，在敘事的位置上，照片被拿來當成今昔對比的證據，照片是「他者」的具體形象，美好的合照尤其是最真實的幻想。

家庭相簿中的 Travis 和我們從電影中看見的 Travis 形象大相逕庭，全家福快拍照以過去的親密對照出今日的離異。Travis 難以面對照片中的時光已經是褪去事

¹¹² Robert Stam, 陳儒修、郭幼龍譯,《電影理論解讀》(台北:遠流,2002),頁44。

實，他隨身攜帶的家人合照，在某種程度上是一個絕大的謊言。所有的照片都可以說是一種倒敘法，照片裡的影像提供了一個既定的結局，Travis 將之視為允許沈溺的藉口，以選擇性的記憶為照片中的時光上膠，在《巴黎·德州》中，堵住照片影像的是 Travis 自己，而不是照片本身。

(2) 巴黎德州

「巴黎德州」這個地方，從在電影中的出現形式便饒富興味。事實上，溫德斯擁有足夠的權力，為「巴黎德州」—電影的關鍵詞，一個具有承先啓後意象的地方—安排更氣勢磅礴的出場。但他摒除文字的力量或流動錄像的手法，選擇以照片呈現。這個曖昧的決定本身便使照片中的影像充滿了想像空間。

Walt 一度誤以為 Travis 透過郵購買下的是照片本身，而非照片中的空地。原因在於照片是具有權威性的，它為人們帶來經驗與知識，但也可能以各種欺騙形式的「擁有」姿態出現。¹¹³ 照片的物質性讓它易於說謊，影像與現實之間與生俱來的弔詭成分，使得 Travis 和照片的關係出現可議之處。透過買賣行為，照片中的空地成為 Travis 財產的一部份，他卻從來沒有到過照片中的地方，甚至也不知道到達彼地確切的路徑。他竟珍愛一張照片勝於土地權狀。

在電影中，我們對於照片的瞭解全來自 Travis 記憶的描述，然而 Travis 的記憶似乎不是處於穩定的狀態。Travis 堅稱照片中的空地位於巴黎德州，卻連買地的初衷也不記得，當他將照片中的地方視為生命的起點時，他正將局部的地域擴張成整體的印象。「照相設框取景，實際上是只取部份的景觀，而切割掉框外的世界。因此，我們所看到的，便是相機的框架，以及一個不在場的空間。」¹¹⁴ Travis

¹¹³ 黃翰荻譯，《論攝影》（台北：唐山出版社，1997），頁 216。

¹¹⁴ Bruce Elder. *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*. Waterloo, Ontario: Wilfred

找尋對於巴黎德州的整體意象，但照片永遠是局部的呈現而已。照片中的空地無法呈現巴黎德州的全貌，甚至我們得以合理的懷疑，照片中的地方真的是巴黎德州嗎？

正如同電影中某個不知名的路人在天橋上的咆哮：「這是一個哪裡都不是的國家！（It's a country of nowhere!）」電影中主要的場景，從德州、新墨西哥州、亞利桑納州到洛杉磯，其基本景致都是荒涼的沙漠。這些地方的自然地景沒有什麼不同，只有人造的建築物具有差異性，而建築物本身也並非爲了順應當地景觀所蓋設，通常僅是消費性的標記。美國人迷信汽車文化，在公路旅行的過程中，任何一個交流道、加油站與汽車旅館的選擇看似沒有太大的差別，只要開著車，哪裡都可以去，因此 Travis 信賴汽車而不願意搭飛機，那使他面臨危機感。溫德斯早期對於美國文化的崇拜在《巴黎·德州》中轉化成對消費文化的反思。照片中的空間界線是被抹滅的，巴黎德州或許也是一個哪裡都不是的地方；Travis 一心想去巴黎德州，他甚至擁有一張清晰的地圖，但是他哪裡也沒去成。他擁有那張照片，卻根本不知道那是什麼地方。照片中的沙漠，可以是任何一個沙漠；每一個沙漠都可以是巴黎德州。

尚且不論影像真實性的問題，我們回歸到Travis自身對於照片的期望。Travis看待照片時的心態，不是從將之視爲某個短暫被相機捕捉的時空，而是吸收了過去的記憶、現在的事件和對未來的期許，充滿情感地觀視之，這使照片對他的意義必然迥異於他人。在Travis第一次開口說明照片的細節時，電影的鏡頭將照片框取於中央，Travis將照片面向車窗外的光線，此時此地，經攝影機特寫的相片之上的荒草與沙礫彷彿爬上久違的靈光¹¹⁵，時間久居此處，具有超現實的視覺印象。

Laurier University Press, 1989, p286-287. 轉引自劉紀蕙，〈跨藝術互文與女性空間：從後設電影談蘿茲瑪的藝術相對論〉，《中外文學》12期：頁52-81，1997。

¹¹⁵ 根據班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在〈攝影小史〉中的定義：時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，沿著地平線那方山的弧線，或順著

鏡頭試圖接近Travis心中對於巴黎德州的嚮往，但同一張照片對他人而言意義全然不同。Walt不甚專心地盯著照片幾秒，迅速歸還給Travis；當Travis在酒館把巴黎德州的照片遞給Hunter看時，Hunter皺眉問：「所以我們以後要住在沙漠裡嗎？」這句話弭平的是照片中刺點的失落，羅蘭·巴特將「刺點」視為「某個東西的標記」，照片因此不再無關緊要。由於對照片的一無所知，Hunter並不被照片中的細節或局部物體所刺痛，原本活躍的刺點進入靜止狀態，照片的創傷本質消褪。於是，這張Travis投注強烈情感的照片，此刻成爲一張再尋常不過的輕薄文件，縐皺、破舊、孤立。躺在酒吧吧台上的照片不再被光影穿透，影像的表面像是一堵圍牆，禁止了任何想像的攀爬與附著。標示著銷售中空地的照片暗喻Travis的最終疏離，他與自己、兒子、愛人和這世界，隔了一道認知上的鴻溝，而巨大距離存在的證明，竟僅是一張幾釐公分厚度的照片。「相機使異地的、奇特的事物近了、親切了，而使熟悉的事物小了、抽象了、顯得奇特了、更遠了。」¹¹⁶ 這是照片所能帶給現實最抽象的距離。



投影在觀者身上的一節樹枝，直到「此時此刻」成爲顯象的一部份。轉引自許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1999。

¹¹⁶ 黃翰荻譯，《論攝影》（台北：唐山出版社，1997），頁 216。

第五章 結論

第一節 分析與結果

5.1.1 多重詮釋過程

本研究立基於對電影《巴黎·德州》中照片意義的探求。在研究緒論中，研究問題的提出內容，分佈於「抵達意義的途徑」、「意義賦予者」及「詮釋結果」三層面。回顧本文文獻探討中，對於「電影中照片」文本性的歸納，研究者認為電影脈絡是使照片意義有跡可尋的重要因素，因此，釐清電影中框架的層遞關係，及其為觀者帶來的侷限性，是展開詮釋之前的第一步。在本研究主題中，多重詮釋的存在是受到特定原因的影響：



- (1) **照片的再現方式**：一般照片中影像的再現即並非單一力量所決定，其作用力來自拍攝者與被攝者的共存。電影中的照片除了攝影的框架，還包含了電影脈絡的設定，因此觀看框架分為有形與無形，有形的部份是照片邊框和電影銀幕，無形者是導演安排的照片與電影之間的互動狀況。
- (2) **意義的解讀途徑**：照片再現所暗示的詮釋過程與導演關係最大，如同溫德斯所說，是照片往後的作用力，也就是照片中所反映出的導演形象。意義的解讀則與觀者有關，李克爾鼓勵文本造成的距離帶來的新意義，觀者將根據個人情感與自身背景等基礎賦予照片詮釋的結果。
- (3) **時間與空間的轉換**：電影中的照片具有多重詮釋的原因，除了立場上的不同之外，電影文本的特性也帶來影響。電影是不斷往前跑的媒介，人和人

的互動關係、時空背景、劇情轉折與拍攝技巧的轉換等，都將使照片與觀看者之間關於意義的對話發生改變。

- (4) **個人性差異**：最終詮釋的多重觀點與觀看者本身關係密切，在李克爾的模仿三層次中提到：觀者總是帶著原有對自我的理解進入詮釋過程，雖然歷經對相同文本的觀看，前構階段的自我仍然會自由選擇詮釋的觀點，繼而通過形構的過程，完成自我的再構。

5.1.2 多重詮釋結果

再現方式、解讀途徑、時空變遷以及個人差異等因素皆是研究者探討《巴黎·德州》中照片意義的變因。多重變因交會成多重的詮釋觀點，在《巴黎·德州》的例子中，研究者從李克爾詮釋學的觀點出發，以「文本詮釋」的角度切入，試圖挖掘《巴黎·德州》中照片的意義將成形於何處。李克爾將詮釋視為理解與解釋共同作用的過程，研究者掌握詮釋學迴圈的概念，結合照片多重再現框架的設定，引導出電影中照片之多重詮釋的前奏。意即研究者認為從電影中的角色、導演的看法到觀者的詮釋過程中，三者應該是有順序性的，在每一次前構、形構與再構的過程中，對於照片的理解會受情節（*emplotment*）影響，而在三者的依序詮釋中，理解將往下一個層次前進。這種前進有益於對於全面的了解。以下則是針對《巴黎·德州》中照片的多重詮釋結果：

（一） 電影中的角色

照片和角色之間的互動，開展於隨著情節所帶來的人際關係之中。照片被當成饋贈的禮物、使彼此了解對方過去的中介，同時也是一道想像與現實之間緩衝的距離。

- (1) **Walt**：他們對彼此並不熟悉，照片是 **Walt** 和 **Travis** 之間彼此瞭解的工具。
Walt 在找到 **Travis** 之前，藉由他留下的全家福快拍確認了 **Travis** 確實正在德州。巴黎德州的照片讓 **Walt** 知道 **Travis** 曾買下一塊地，在父母第一次做愛的地方。
- (2) **Hunter**：照片打開父子之間對話的契機，**Hunter** 是個孩童，由於父母多年前便離異，對於家族故事他幾乎一無所知。**Travis** 的歸來，以照片加上註腳，**Hunter** 才能將腦海中對於家人的情感和彼此的模樣拼湊起來。照片對 **Hunter** 來說，也是一份來自於父親的禮物。
- (3) **Travis**：照片是想像與現實世界之間一道緩衝的距離。**Travis** 在電影中展開空間與找尋自我的旅程，在不斷前進的時空當中，他無法馬上跟上現實的腳步，他對於時間的認知和其他人在起點便有所差異，他停滯於刻意遺失的記憶之中。照片遂成爲他的避難所，但隨著和他者的互動，照片也同時將他推向遠方的現實。



(二) 溫德斯

電影中的照片使溫德斯的電影作品具有完整性，照片的使用，在形式上與內容上都是溫德斯創作理念的實踐，它們不只是導演對於攝影哲思的表徵，也埋藏了溫德斯自身性格的伏筆。

- (1) 影像先於故事：照片是溫德斯創作理念的實踐，他是影像爲故事的出口，照片在電影中的使用是溫德斯創作原則的應用。
- (2) 落單的意象：溫德斯個性的展現影響了照片的內容，一張照片中也有溫德斯的身影。溫德斯從這世界感知而來的孤寂感與距離感，不自覺的表現在電影中的照片裡。

- (3) 分裂的隱喻：溫德斯對「巴黎德州」的象徵提出說明，他認為巴黎德州並非某個城市之名，而是 Travis 本身人格分裂的隱喻。
- (4) 孤獨和愛之間：同於落單的意象，亦為溫德斯性格的顯露。溫德斯在電影敘事與照片使用之間顯露了在孤獨與愛之間的辯證。照片成爲一種存在的證明以及延遲遺忘的藉口。

(三) 研究者

研究者在照片與電影媒介之間的互文關係中，針對攝影獨特的紀實性運作於電影情節的結果，爲照片的討論劃分成影像的「具體出席」與「抽象缺席」兩種狀態進行意義的詮釋。其中細節包含時間觀的交錯狀態、角色的精神分析過程，以及對巴黎德州的真實與虛幻之論述。



(1) 相片是電影中的出席者：電影的時間觀由電影時間、論述時間交織而成，照片是觀看電影的此刻與照片所記載的過去的接壤。在巴黎德州中，照片是論述時間的入口，照片中的影像提示著四年前的時光。在電影角色 Travis 的自我旅程當中，照片是起點的隱喻，它意味生命的開始，也是 Travis 愛戀母親的象徵，在 Travis 面臨挫敗時，照片中的遠方是他心中的新起點，同時也是最後的終點。Travis 買下一張空地的照片，是因為他想在那裡擁有自己的家，雖然未能成真，但他已經了解旅程的終點永遠在自己身上。

(2) 相片是電影中的缺席者：照片的意義在框架之外延伸，縱然 Travis 念念不忘相片中的時光，但對比於今日，照片儼然是昨日缺席的證據。照片不扭曲被攝物的樣貌，但人們的想像和附著之上的情感將帶來謊言。照片可以是擁有之物的縮寫，也可以只是一種具有影像的物質。研究者因此質疑照片中的空地是否確實位於「巴黎德州」，並試從溫德斯與美國文化間的矛盾情感出發，爲照片中影像

的真實性作一個解套的動作。最後研究者從 Travis 與 Hunter 兩者賦予同一張照片截然不同解釋的結果，論述照片所能帶來的最抽象的距離。

5.1.3 意義的滑動

總結上述，《巴黎·德州》的多重詮釋表現在「照片再現」與「解讀結果」的共同作用過程。研究者沿用李克爾談「敘述與時間」時提出的意義暫時性概念，印證於《巴黎·德州》中照片意義的滑動。研究者認為，電影中的照片之詮釋結果的「暫時性」遠大於其他類型的攝影文本，文本特質使其詮釋結果隨著詮釋過程中的多重變因而變遷，致使意義本身也成爲一種動態的過程。

《巴黎·德州》中照片的意義受電影時間與論述時間的牽制，即便是同一張照片，且將電影文本視爲整體探討脈絡的影響，照片中影像的意義仍然隨時處於改變的狀態。這種意義的滑動並不僅出現於觀者個人的歧異出發點，並交錯了敘事體中情境與時空的改變及角色互動的結果。舉例如下：

- (1) **意義與個人**：Travis 的全家福快拍照是 Walt 用來確認 Travis 擁有物的證據，Travis 則將之視爲不願遺棄的幸福時光，對 Hunter 而言，它則是一份來自父親的鼓勵。影像的意義是尖銳而具方向性的，個人身份的差異影響其承接不同面向的意義結果。
- (2) **意義與時空**：Travis 隨著自我旅程的前進，他看待珍愛照片的態度逐漸產生轉變。照片中的「巴黎·德州」曾是 Travis 急欲找尋的，一個充滿想像的遠方；但在他回到現實並再度與 Jane 及 Hunter 相處之後，照片卻成了他口中「靠近德州北邊紅河的地方」。即便電影是爲一種文本的整體，時空帶來的心境遷徙，使同一個人對於同一張照片的解讀也產生了差異。

(3) **意義與觀點**：溫德斯的導演立場使之看待照片時多了一層技術上的考量，象徵的寓意從原作傳達而來：「巴黎·德州」是分裂之地，地名的雙關是 Travis 人格上分裂的隱喻。然而以研究者的觀點視之，照片中的「巴黎·德州」不但與分裂無關，甚至是電影對 Travis 的期許，所以它既是生命的起點也是假想的終點，它是使 Travis 更接近完整人格的中繼站。

在《巴黎·德州》中，這種意義的滑動過程實則是一種常態，照片的意義在看似較為固定的電影文本之中仍然時時處於變動的狀態。電影使用平面影像講述故事的方法，使影像的意義成為多重的排列，敘述和隱喻藉由影像出現，同時使故事本身與觀者之間展開互動，於此意義便得以重新誕生與消亡。但需強調的是，每一種意義上的相異詮釋結果之間並非斷裂的，因為電影中的照片總是緊緊依附電影的前進，它們承接了跟隨電影時空變遷而來的多重再現與觀看，意義在一個被框架起來的範圍之中流轉。



由此，回到研究者在動機部分所關注的「影像解讀」的問題。由尚·摩爾所拍攝的一張花叢中男孩的照片，由於線索的缺乏，觀者握有釋故意義的大權，然而不管是從哪一種觀點出發的解讀，它們都只能是片面而固定的。《巴黎·德州》中的照片仰賴於電影脈絡的補充，影像的解讀看似經過重重設定而成形，但研究者必須強調，電影原有的文本特性正好給予照片一個自由活動但卻不至於走失的伸展空間。在提供照片解讀的脈絡上，它比蘇珊宋塔稱頌的「圖說文字」更具彈性，也沒有約翰伯格所實驗「以影像詮釋影像」時不易收斂意義的迷思。照片中的影像在電影中時時刻刻處於被解讀的狀態，即便觀者觀看的是已然經過兩層詮釋的結果，意義仍在看似停滯的影像之中，隨著動態的電影伸縮與形變。電影中的照片，意義從來沒有固定的一刻，它永遠是多重並且不斷流動的。

第二節 研究限制與貢獻

(1) 研究限制

① 研究文本的選擇

本研究的主題談電影中的照片之多重詮釋的過程與結果，實際上卻只選擇了溫德斯的《巴黎·德州》這部片作為探討對象。之所以不一併討論溫德斯的其它作品，或同時與其他類似文本比較分析，是因為本研究採取詮釋學方法，在重視意義的暫時性與發散性的前提之下，將詮釋結果概化成通則是困難的。不同的電影文本在類型與風格、電影製作者（包括導演、編劇與攝影師等參與者）構成上具有顯著的差異；照片出現在電影中所扮演的角色及開展的意義也往往不盡相同。

因此，對於「電影中的照片」這種特定文本類型在理論通則上的特徵歸納，本研究或許無法面面俱到，但研究者認為本文從初探性角色出發，試圖將《巴黎·德州》視為此議題的第一個深入探討的例子，希冀為後續研究開啓新的討論。

② 詮釋方法

本研究在方法學部分，引用了詮釋學迴圈的理論，假設觀看者對於電影中照片的理解是「循序漸進」地依循電影所引導的層次：對電影、導演的理解，最後才是觀者自己的詮釋結果。本研究的文本分析按照上述順序，試圖從漸層式的理解過程中發現詮釋所帶來的意義迴圈。這是本研究立基之處，雖然這是一種符合常理的推測，但研究者也無法排除這個假設因為過於理想而可能帶來的限制。

李克爾將詮釋學迴圈視為局部與整體的理解及詮釋之間的來回，由於本研究預設立場是對於觀看框架的重視，因為框架的設定才使觀看發生順序的可能，也因此才能明確界定局部及整體之間的界線。但研究者不否認某些觀看經驗是不受電影或導演框架所影響，這部份的討論是研究者無法顧及之處。再者，研究者認為詮釋學迴圈在基本定義上也具有值得反思的部分：詮釋學迴圈將局部與整體的概念視為意義的基礎，其立基點包含對「整體」的想像。研究者在此提出質疑，在理解的過程中，是否所有的局部過程已是自成一格的整體，而所謂的整體或許從來不存在。以本研究為例，《巴黎·德州》中照片的意義，是詮釋迴圈中所欲拼湊的整體，然而從結果中發現的「意義的滑動」，卻是局部詮釋之間的來回。本研究唯恐論點失焦，未在文中更加詳細探討此部分的論點，但研究者認為這是一個值得省思的問題。

③ 詮釋立場



文本分析中，研究者試圖從導演立場與觀者立場對電影中的照片做出詮釋，然而這之中研究者與欲扮演角色的原有想法是具有距離的。研究者不可能完整解讀導演的意念，因為在基本背景上，研究者與導演便有先天與後天的差異：溫德斯所沈浸的西方文化傳統以及其男性主觀的態度，是來自東方並身為女性的研究者所無法設身處地體認的。再者，在詮釋的過程中，研究者無法避免個人經驗的滲入與投射，並且研究者也不能化約為所有的觀看者，即便是具有同樣的線索，每個人對於攝影相片仍有相異的解讀。當研究者分析「電影中的相片」，分析導演如何詮釋相片時，在分析的過程中必然也加進自己的詮釋。選取的資料、挑選的分析片段、強調的意義重點，都呈現「我」詮釋這張相片的觀點。因此，在論述觀者的詮釋部分，只能從研究者自身出發，盡可能從中提出一種「來自觀看者」的觀看角度，為論述落下句點，而無法更發散地探討所有觀者對於相片的詮釋過程。

(2) 研究貢獻

事實上，本研究的貢獻與研究限制是一體兩面的呈現。首先，將照片置於電影脈絡中探討，等於侷限了影像的意義被自由詮釋的空間，但也正因為框架的設定，意義的討論才有了焦點。本研究最獨特之處便是從這此出發，電影中的照片在既有研究中大多被視為電影文本的附加線索，本文則將電影中的攝影文本視為探討對象，這提供影像解讀的研究一種新的視角。

此外，正如在研究限制部分所提醒，本研究的詮釋結果並不能概化並且適用於所有電影中照片的特質，但在文獻與詮釋方法的理解過程中，本研究提供了進入研究問題的整理與方法。包含再現與框架的問題、觀看立場的層次與照片在電影中語意滑動的現象，研究者認為這都是能夠提供後續研究者參考的方向。

最後，關於詮釋學方法的使用必然帶來的差異性結果，研究者引用李克爾提出的「空隙」(lacuna)¹¹⁷概念。「空隙」指的是意義中的缺口，它源自於「語意學的空隙」(semantic lacuna)，意指缺口的存在才使得新意義具有填入的空隙。因此，研究者透過文本的距離，試圖解讀導演與觀者心態所帶來的空隙，正也是意義的轉機。本篇研究於此的另一個貢獻，便是對於《巴黎·德州》此電影文本的再詮釋，從照片出發的觀點，回溯到電影文本整體所傳達的意念。

¹¹⁷ Simms, Karl. Paul Ricoeur. Routledge Critical Thinkers, 2003, p65.

第三節 後續研究建議

本論文研究的初探意涵濃烈，是研究者對於影像解讀研究的第一步。電影中的照片是一種特殊的文本類型，電影是承載相片的一種媒介，但同時相片也是使電影完整的一部份。由於媒介定義的轉變，電影中的照片在雙重身份的轉換之中，具有深刻思索的空間。建議後續研究者，接續本論文所提出的研究程序，以其他的例子試而為之，進而嘗試歸納出基模的存在，在足夠的範例規模底下，進一步探討電影中照片的美學哲思。



參考文獻

中文參考資料

(1) 攝影

- 華特·班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998。
- 羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，許綺玲譯，《明室·攝影札記》，台北：台灣攝影工作室，1997。
- 蘇珊·宋姐 (Susan Sontag)，黃翰荻譯，《論攝影》，台北：唐山出版社，1997。
- 文·溫德斯 (Wim Wenders)，崔嶠、呂晉譯，《一次：影像和故事》，台北：田園城市文化，2006。
- 陳傳興著，《憂鬱文件》，台北：雄師圖書股份有限公司，1992。
- 郭力昕，《書寫攝影：相片的文本與文化》。台北：元尊文化，1998。
- 郭思慈，〈從符號學到現象學的轉向—羅蘭巴特論攝影本體〉當代 107 期 (1995)：頁 8-17。
- 羅蘭巴特，張碧珠譯，〈羅蘭巴特論攝影〉當代 113 期 (1995)：頁 14。
- 《攝影與藝術：攝影學術論文集》台北：中華攝影教育學會，1998。
- 邱啓霖，〈攝影與電影：「真實」概念的論述演變〉，1997。

(2) 電影

- 文·溫德斯 (Wim Wenders)，孫秀蕙譯，《溫德斯論電影》，台北：萬象圖書，1993。
- Robert Stam，陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》(Film Theory an Introduction)，台北：遠流，2002。
- David Bordwell、Kristin Thompson，曾偉禎譯，《電影藝術形式與風格》，台北：遠流，1992。
- Robert Stam、Robert Burgoyne、Sandy Flitterman-Lewis，張梨美譯，《電影符號學的新語彙》(New Vocabularies in Film Semiotics)，台北：遠流，1997。
- Kathe Geist，韓良憶譯，《溫德斯的旅程》，台北：遠流，1993。
- 劉紀蕙，〈跨藝術互文與女性空間：從後設電影談蘿茲瑪的藝術相對論〉，《中外文學》12 期 (1997)：頁 52-81。
- 羅伯·布列松，《電影書寫札記》(譚家雄、徐昌明譯)。台北：美學書房，2000。
- 《Paris, Texas》，日本：東北新社，1984。

(3) 觀看與詮釋

- 羅伯·索科羅斯基 (Robert Sokolowski), 李維倫譯,《現象學十四講》,台北:心靈工坊,2004。
- 洪漢鼎,《詮釋學—它的歷史和當代發展》,北京:人民出版社,2001。
- 洪漢鼎主編,《理解與解釋——詮釋學經典文選》,北京:東方出版社,2001。
- 洪漢鼎等譯,《詮釋學經典文選(上)》,台北:桂冠,2002。
- 帕瑪 (Richard E. Palmer), 嚴平譯,《詮釋學》,台北:桂冠,1992。
- 高宣揚,《解釋學簡論》,台北:遠流出版,1988。
- 高宣揚,《李克爾的解釋學》,台北:遠流出版,1990。
- 劉紀蕙主編,《框架內外:藝術、文類與符號疆界》,台北:立緒文化,1999。
- 海德格 (Martin Heidegger), 王慶節等譯,《存在與時間》,台北:桂冠,1989。
- 李新敏,〈拉斯馮提爾電影中視覺敘事法:人性的壓迫〉,2006。
- 賴芷儀,〈歷史性空間再利用詮釋指向—以博物館之文化空間為例〉,2004。
- 約翰·伯格 (John Berger), 劉惠媛譯,《影像的閱讀》,台北:遠流出版,1998。
- 郭力昕,〈約翰·伯杰—另類影像的實踐者〉《誠品好讀》76期(2007):頁96-101。
- 約翰·伯格 (John Berger)、尚·摩爾 (Jean Mohr), 張世倫譯,《另一種影像敘事》,台北:三言社,2007。
- 約翰·伯格 (John Berger), 吳莉君譯,《觀看的方式》,台北:麥田,2005。
- 高宣揚,《解釋學理論》,台北:遠流,1988。

(4) 其他

- 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard), 龔卓軍、王靜慧譯,《空間詩學》,台北:張老師文化,2003。
- 高宣揚,《佛洛伊德主義》,台北:遠流出版,1993。
- 張春興,《現代心理學》,台北:東華書局:1991。
- 佛洛伊德 (Freud, Sigmund), 呂俊、高申春、侯向群譯,《夢的解析》,台北:知書房,2000。
- 杜聲豐,《拉康結構主義精神分析學》,台北:遠流,1996。
- 蘇珊·宋塔 (Susan Sontag), 陳耀成譯,《旁觀他人之痛苦》,台北:麥田,2004。
- Tim Creswell, 王志弘、徐苔玲譯,《地方:記憶、想像與認同》,台北:群學,2006。

英文參考資料

- Alan Montefiore Ed. Philosophy in France Today, Cambridge University Press, p175-197.
- Alexander Graf. The Cinema of Wim Wenders, Wallflower Press, 2002.
- Barthes, Roland. Image-Music-Text, trans. Stephen Heath, New York : Hill and Wang, 2001.
- Brian Henderson. Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette), Film Quarterly, Vol. 36, No. 4, 1983, p 4-17.
- Bruce Elder. Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture, Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1989.
- Charles Taylor. Human Agency and Language : Philosophical Papers 1, Cambridge University Press, 1985.
- Heidegger, Martin. Being and Time, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford : Blackwell, 1962.
- Kathe Geist. The Cinema of Wim Wenders: From Paris, France to "Paris, Texas", Books on Demand, 1989.
- Katherine Dieckmann, Wim Wenders : An Interview, Film Quarterly, 1984-85.
- Marilyn Zurmuehlen, Reflecting on the ordinary : Interpretation as transformation of experience, Art Education, November 1986, p 33-36.
- Marilyn Zurmuehlen. How Art Gives Meaning to Experience.
- Metz, Christian. The Imaginary Signifier : Psychoanalysis and the Cinema. Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti. Bloomington : Indiana University Press, 1982.
- Paul Ricoeur. From Text to Action : Essays in Hermeneutics, II, trans. Kathleen Blamey and John B. Thompson, London : Athlone, 1991.
- Paul Ricoeur. The Symbolism of Evil, trans. Emerson Buchanan, Boston : Beacon, 1967.
- Paul Ricoeur. The Conflict of Interpretation : Essays in Hermeneutics, ed. Don Ihde, Evanston : Northwestern University Press, 1974.
- Paul Ricoeur. Time and Narrative, Volume 1, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago and London : University of Chicago Press, 1984.
- Paul Ricoeur. Time and Narrative, Volume 2, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago and London : University of Chicago Press, 1985.
- Paul Ricoeur. Time and Narrative, Volume 3, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago and London : University of Chicago Press, 1988.
- Paul Ricoeur. Oneself as Another, trans. Kathleen Blamey, Chicago and London : University of Chicago Press, 1992.
- Robert Coles. The Search, The New Yorker, October 2, 1978, pp.43-109.
- Robert Philip Kolker and Peter Beicken, The films of Wim Wenders, U.S.A : Cambridge University Press, 1993.

- Roger F. Cook and Gerd Gemunden. The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition, Wayne State University Press, 1997.
- Shepard, Sam. Motel Chronicles, San Francisco : Consortium Book Sales & Dist, 1983.
- Simms, Karl, Paul Ricoeur. Routedledge Critical Thinkers, 2003.
- Wim Wenders. A Sense of Place, talk at Princeton University.
- Wim Wenders, Shaun Whiteside and Michael Hofmann. Emotion Pictures: Reflections on the Cinema, Faber & Faber, 1991.
- Wim Wenders. The Logic of Images: Essays and Conversations, trans. Michael Hofmann, Faber & Faber, 1992.
- Wim Wenders . Wim Wenders: On Film: Essays and Conversations, trans. Michael Hofmann, Faber & Faber, 2001.
- Yi-Fu Tuan, Steven Hoelscher. Space and Place: The Perspective of Experience, University of Minnesota Press, 2001.

