

## 表演中建構歷史；度度鳥是大製片家——

### 初探 Charles L. Dodgson 的兒童攝影

國立中央大學藝術學研究所 吳家瑀

#### 前言

19 世紀末的英國兒童文學大家 Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) 擁有數學專才，但更令他見聞於世的確是兒童這一主題，除了採用筆名 Lewis Carroll 成就英國著名兒童文學《愛莉絲夢遊奇境》(*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) (以下簡稱《奇境》)，他的本名則是攝影史上不容抹消的一個關鍵字。他與兒童的親暱和他對兒童的興趣，一直是學術界猜測的話題，而他在日記中記載的與小朋友間超越年齡隔閡的友誼，更引發無限臆度，甚至被當成一則醜聞看待。

本文並不意圖對 Dodgson 是否戀童一事深究，而是希望把兒童相片作為 Dodgson 有意識長期發展的「攝影計畫」，在這計畫中，他以作者的權力大量介入指揮，筆者認為這與他提倡攝影立即性本質的主張有所矛盾。換句話說，Dodgson 所擁載的是 19 世紀攝影發明之際（隨後更有電影）所創造的一種現實與再現的全新而直接的關係，亦即快門閃動的剎那凝結的影像與真實性（actuality）疊合，照片所展示的必然是實際處於鏡頭前的某一點和某一存在於那兒的事物，從而建立起現在的觀者和影像中過去時空與事物兩者間的一種連結關係。在他的認知中攝影影像與真實的距離很短，然而，我們卻難以忽視他鏡頭下的兒童看似是立即直接的記錄，卻又充滿了扮裝、道具與舞台布景。筆者遂以此為本文的問題意識，以 Dodgson 對攝影的主張來檢視他的兒童攝影。

若 Dodgson 認為他所反映與意圖捕捉的是一種兒童的本然心性？那麼，在產出這種「自然」(nature) 的前製過程中所親力親為的佈設、以話語解釋、指導孩童，近乎引導「表演」的動作又該作何解釋？這種動作是否是種「建構」兒童形象的積極行動？那麼，Dodgson 將他所認同的兒童形象和童年時期的相關知識予以視覺化的背後，又是上承怎樣的觀念與兒童形象的更迭歷史？

筆者的觀點是，Dodgson 的兒童攝影中實併合了時代的思潮背景，也就是維

多利亞時期 (Victorian era)<sup>1</sup> 承自浪漫主義的童年崇拜情緒及成年概念。為探究此問題，筆者首要依附學者 Anne Higonnet、Diane Waggoner 和 Douglas R. Nickel 的觀點和圖像剖析，為 Dodgson 兒童攝影另闢新的解讀途徑，除了認可照片反映 Dodgson 個人的兒童觀念和圖像策略之外，也把它納入所屬時代視覺文化的參與，簡言之可歸結到 Douglas R. Nickel 對 Dodgson 的觀察，即其攝影作品的重要性在於涉足童年概念的詮釋和建構而不是兒童的個體性。<sup>2</sup>

## 關鍵字

Charles L. Dodgson (Lewis Carroll)、兒童攝影 (Photography of Children)、童年 (Childhood)、浪漫主義 (Romanticism)

## 文獻回顧

關於 Dodgson 的兒童攝影有各種可以切入的討論面向，比方說攝影和文學創作的關係，Dodgson 本人從 24 歲起就很喜歡去倫敦看戲劇表演，<sup>3</sup> 拍照時也會要求小朋友飾演灰姑娘、聖喬治屠龍解救公主等等故事或劇作人物，於是戲劇愛好和其以攝影框架展開的角色扮演也自成一門複雜的探討範圍；學者對他的雙重身分亦多有琢磨，因為在社交活動的公開場合或日常生活中，Dodgson 一律不承認 Lewis Carroll 的作者身分，所以也引發表象人格和第二個自我人格分歧現象的問題意識，遂延伸出是否該把他的攝影和文學完全分開討論的顧慮；<sup>4</sup> 然而，

<sup>1</sup> 英國的維多利亞時代 (Victorian era)，前接喬治王時代，後啟愛德華時代，被認為是英國工業革命和大英帝國國勢的高峰。它的時限常被定義為 1837 年至 1901 年，即維多利亞女王 (Alexandrina Victoria) 的統治時期。亦有學者認為，應將通過 1832 年改革法案 (Reform Act 1832) 的 1832 年視為一個新的文化時期的開端。

參考 Wikipedia: < [http://en.wikipedia.org/wiki/Victorian\\_era](http://en.wikipedia.org/wiki/Victorian_era) > (2010/06/18 瀏覽)

<sup>2</sup> Douglas R. Nickel, *Dreaming in Pictures: the Photography of Lewis Carroll* (New Haven: San Francisco Museum of Modern Art: Yale University Press, 2002), p. 55.

<sup>3</sup> Richard Foulkes, *Lewis Carroll and the Victorian Stage: Theatricals in a Quiet Life* (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, c2005), p. 124; Violet Dodgson 指出 24 歲是 Charles Dodgson 人生的轉折點，他第一次發表文章、第一次拿起相機、第一次到倫敦觀劇。

<sup>4</sup> Dodgson 在 1856 年 3 月訂了他的第一台相機，時年他 24 歲，正在牛津任教。一個月後他用筆名 Lewis Carroll 發表了第一篇文章，九年後續以該筆名讓《愛莉絲夢遊奇境》流芳百世，同時產生的這兩個新身分——攝影家和作家。接下來 10 年中 Carroll 之盛名與 Dodgson 本名行之的身分間會發展出一種衝突關係，Carroll 的聲譽為他敞開世界大門，但這個名字卻與他的日常生活和社會互動保持距離。見 Douglas R. Nickel, *Dreaming in Pictures: the Photography of Lewis Carroll* (New Haven: San Francisco Museum of Modern Art: Yale University Press, c2002), p. 11; Stuart Dodgson Collingwood, *The Life and Letters of Lewis Carroll* (Rev. C. L. Dodgson) (London: T. Fisher Unwin, 1898), 272-73; Morton N. Cohen, *Lewis Carroll: A Biography* (New York: Alfred A. Knopf, 1995), p. 191. 1890 年，Dodgson 在寄給收件人署名 Lewis Carroll 的讀者來信裡附上通知，說明他不承認任何非以自己本名出版的圖書作品，然後把這席聲明一併退回給寄件人。轉引自 Douglas R. Nickel (2002), p. 67.

長久以來關注 Dodgson 兒童攝影的研究仍多擇以處理其中的性議題，它們或認為鏡頭前的孩童很有自覺在對觀者賣弄風情，有的則從表情中感受到防衛的戒心。<sup>5</sup> 這些判讀一方面受到 Dodgson 的“Lewis Carroll”作者身分之盛名影響，《奇境》裡忽大忽小、任性調皮的女孩和故事情節多方涉及他和 Alice Liddell 跨世代的友情與隱私，使人對他偏好小女孩的印象更加固著；另一方面則或許源自當代的攝影創作刺激潛在的兒童剝削焦慮。如 20 世紀攝影家如 Sally Mann (1951-) 以自己的三位子女為對象，用飽含觸覺感知的方式拍攝一系列頗具官能刺激的照片，<sup>6</sup> 連帶引起母愛呵護、性慾和攝影之間爭議性的聯繫和探討。戀童癖的控訴是 Dodgson 長期背負的罪名，就連《奇境》俄文版翻譯者 Vladimir Nabokov (1899-1977)<sup>7</sup> 在小說著作《羅莉塔》(Lolita, 1955) 的訪談中也明確指陳 Humbert 迷戀 Dolores Haze 的反常情愫和 Dodgson 拍攝女童之舉兩者的類同性。<sup>8</sup> 「小妖

<sup>5</sup> Diane Waggoner 列舉流通傳媒和學術期刊中與戀童情節、維多利亞時代兒童攝影和 Lewis Carroll 攝影研究相關的文章。見 Diane Waggoner, 'Photographing childhood: Lewis Carroll and Alice' in *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*, edited by Marilyn R. Brown (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, c2002), p. 149. 註釋一。

<sup>6</sup> 關於 Sally Mann 兒童攝影的研究請見劉瑞琪，〈莎莉·曼恩兒童攝影中的母性拜物主義〉，《美術史研究集刊》，第十七期，台北：國立台灣大學藝術史研究所，2004 年 9 月。頁 191-226。

<sup>7</sup> 這兩人的關聯不僅於此。多年來評論界已觀察到俄裔美國文學家 Vladimir Nabokov 和 Dodgson 兩人在各方面都有某種親緣關係；Nabokov 除了擁有才華洋溢的文思之外，終其一生他還是蝴蝶的愛好者，蝴蝶收藏對於 Nabokov 不僅是業餘興趣，為此他也傾注極大熱情和心力。他的小說《羅莉塔》(Lolita, 1955) 就是完成於他和妻子橫越美國西部，尋找蝴蝶新品種的旅程期間。大體上，《羅莉塔》是一部關於求愛、幻想之力，以及欲求不得的小說，這份渴望來自於中年男子 Humbert 對 12 歲的 Dolores Haze 的迷戀；Nabokov 和 Dodgson 兩人還都熱衷語言建構的人為性，Nabokov 是出於以俄籍身分用英語寫作追求突破約束的意圖，Dodgson 則是因為他的數學家背景和形式邏輯驅使他把語言視為一種令人愉快、流動易變的表義系統。其他像紙牌遊戲、西洋棋等遊戲也都是他們共同的喜好和創作的靈感來源，例如紙牌上的皇室成員就啟發 Nabokov 在 1928 年譜出《國王、皇后和傑克》(King, Queen, Knave) 中的三角戀情，西洋棋大師的心靈危機則是他另一部小說《防守》(The Defense, 1930) 的母題。《愛莉絲夢遊奇境》(Alice's Adventures in Wonderland, 1865) 裡則有 Alice 出席「誰偷吃了餡餅」的法庭審判，對抗國王和紅心皇后的情景，以及《鏡中奇緣》(Through the Looking-Glass) 裡各式各色會說話的西洋棋。兩人都很博學，並用他們的異稟天賦猖狂編織晦澀難解的文本。再者即如 Nabokov, Dodgson 對於純真概念和易逝的美麗也表現出極高的興趣，並張開攝影之眼趨求之；事實上 Nabokov 不僅對 Dodgson 的思考方式和其人非常了解，在他自劍橋畢業一年後(1923)更把《愛莉絲夢遊奇境》譯成俄文，但基於該書運用很多複雜的雙關語和語言結構技巧，故 Nabokov 的俄文譯版有更多的自創性質。見 Douglas R. Nickel (2002), pp. 10-11.

<sup>8</sup> 在 1966 年 Alfred Appel 對 Nabokov 的訪談中，他提到 Dodgson 拍攝的 Alice Liddell 裝扮成乞童的肖像照，該則訪談內容原文為：'I have been always very fond of Carroll...He has a pathetic affinity with Humbert Humbert but some odd scruple prevented me from alluding in Lolita to his perversion and to those ambiguous photographs he took in dim rooms. He got away with it, as to many other Victorians got away with pederasty and nympholepsy. His were sad scrawny little nymphets, bedraggled and half-dressed, or rather semi-undraped, as if participating in some dusty and dreadful charade.' 轉引自 Douglas R. Nickel (2002), p.67, 註釋 2: Vladimir Nabokov, interview by Alfred Appel, Jr., September 1966, in *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8, no.2 (Spring 1967): 143. Nabokov is evidently referring to Carroll's portrait of Alice Liddell as a beggar-maid.

精」(nymphet)<sup>9</sup> 之於 Humbert 是少女稚嫩又脆弱的胴體，若是承自 Nabokov 的昆蟲知識，他會告訴你「小妖精」就是指蝴蝶完全變態之前的蛹期，而那就是 Dodgson 渴慕的永恆狀態。

這些討論都忽略了以下幾點：首先，相較於對兒童個體的特寫和描述，在日記中 Dodgson 更花費心力整理的是拍攝過程以及他和小朋友之間群體的遊戲和互動<sup>10</sup>（1850 年代的評論也喜歡抒寫 Dodgson 和女孩們的相伴、童言童語以及彼此間的機智問答）。但是指責 Dodgson 扭曲心理的論述多半對這些書頁輕描淡寫甚至無視，僅把攝影當作 Dodgson 投射反常性慾的管道和業餘興趣，於是 Lewis Carroll 僅是 Charles Dodgson 掩藏暗湧難語情慾的假面，<sup>11</sup> 兒童照則若精神分析中壓抑本我欲望的症狀外顯和證據，其結果就是 Dodgson 拍攝兒童的活動趨向複雜化解讀。殊不知 Dodgson 的日記儼然就是靡遺距細載述「製作兒童」的脈絡歷史，同時躋連大時代成年概念相生的童年幻想，兩者不可切割；<sup>12</sup> 其二，Dodgson 的日記可以證明他在攝影領域投注龐大花費，也非常誠摯、用心地克服了實作上遭遇的困難，在 1880 年前日記篇幅更常提及的是攝影活動而不是文學創作；<sup>13</sup> 其三，Dodgson 經常用遊戲和說故事娛樂小朋友，從而和他們建立起友情。因此若考慮到攝影家和小模特兒是熟識關係，對於鏡頭前小孩的大膽和自在，或許可視為信任的表現，同時遊戲也是維多利亞時期童年觀念的重要環節。

<sup>9</sup> Nymphet 是 *Lolita* 的主人翁 Humbert 發明的概念性名詞，用來形容 9 至 14 歲大的女孩，而這個年歲的女孩對他最有吸引力。轉引自 Wikipedia 詞條“nymphet”，註一，Nabokov, Vladimir (1991). Alfred Appel. ed. *The Annotated Lolita*. Random House. 網址如下。

Wikipedia: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Nymphet#cite\\_note-Nabokov-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Nymphet#cite_note-Nabokov-0)> (2010/06/08 瀏覽)

<sup>10</sup> Dodgson 日記記錄了他和 Liddell 三姊妹的遊戲與共處時光（通常她們的家庭教師也在場，有時她們的父母或朋友也會相伴而來）。他們有時散步、有時玩槌球、講故事、船遊等等，包括攝影時段也詳細作了描述。Diane Waggoner (2002), p.150.

<sup>11</sup> 就攝影方面，Dodgson 都使用他的「真名」，例如 1895 年 2 月 7 日寫給 Mary E. Manners 的信件。見於 *The Letters of Lewis Carroll*, ed. Morten N. Cohen, 2 vols, II (London: Macmillan, 1979), p. 1051. 還有 1880 年 11 月 30 日寫給 Catherine Laing 的信件等等。轉引自 Lindsay Smith, “‘Take Back Your Mink’: Lewis Carroll, Child Masquerade and the Age of Consent,” in *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-century Photography* (Manchester; New York: Manchester University Press: Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1998), p. 95.

<sup>12</sup> Lindsay Smith, “‘Take Back Your Mink’: Lewis Carroll, Child Masquerade and the Age of Consent,” in *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-century Photography* (Manchester; New York: Manchester University Press: Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1998), p. 95.

<sup>13</sup> Douglas R. Nickel (2002), p. 12.

## 一、 浪漫的傳承

### (一) 維多利亞時代的兒童崇拜 (The Cult of Child)<sup>14</sup>

浪漫主義在 18 世紀陸續建構出一套詮釋童年的再現語言系統，從此兒童的自然和純潔 (innocence) 形象就未曾完全在藝術領域消失，視覺文化不斷依附這個原型，發展替代的兒童身體意象和象徵意義，不過並沒有違犯浪漫主義的理想，應該說這些塑造也是源自理想本身，只是隨著時代遞嬗和觀念變異，加上創作者根據自己的想法對前人或有修訂、或有服膺；<sup>15</sup> 維多利亞時代的兒童崇拜同樣是浪漫的嫡系、Jean Jacques Rousseau (1712-1778)<sup>16</sup> 的血脈，信奉著童年時期的獨特性。兒童的自然狀態 (a state of nature) 是未被文明價值觀侵腐的淨域，詩人如 William Wordsworth (1770-1850) 和 William Blake (1757-1827) 在詩中歌詠這伊甸園式的幸福國度，擁抱兒童的自發、坦率等衝動，而成年期是上帝懲戒墮落、永不得復返到原罪之前的悲慘世界。<sup>17</sup> 對虔誠的 Dodgson 而言，兒童是造物主獻給世界的禮物，是屬靈本質的最純粹形式。1886 年他為重新發行的《奇境》題寫的一段序言把童年勾勒成一種抽象的心靈狀態，以最純淨的態度望向世間萬物。<sup>18</sup> 1862 年寫的詩作〈被偷走的水〉(Stolen Waters) 中，兒童是贖回敘事者已死魂靈的偶像，他崇信童真先於知識的形而上狀態具有刷新現實的交替力量，能夠喚醒他重回傾聽、觀看與生的簡單樂趣。<sup>19</sup>

<sup>14</sup> “The Cult of Child”是 Ernest Dowson 一篇關於該主題文章的標題，見 *The Critic*, 17 August 1889, 而他本人也是狂熱崇拜者，見 Libailly, “Victorian Cult of Child,” 頁 13-15。轉引自 Douglas R. Nickel (2002), p. 72.

<sup>15</sup> Anne Higonnet, “Through the Looking Glass,” in *Pictures of Innocence: the History and Crisis of Ideal Childhood* (New York, N.Y.: Thames and Hudson, 1998), p.109.

<sup>16</sup> Rousseau 在《愛彌兒》(*Emile*, 1762) 的第三章主張「童年是未知數」(Childhood is unknown)，他提倡盡可能用自然的方式在自然環境中撫育兒童，例如在穿著上改以簡單、寬鬆、舒適導向的材質和款式，也提出遊戲的重要性。Anne Higonnet, “The Romantic Child,” in *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood* (London: Thames and Hudson, 1998), p. 26.

<sup>17</sup> Peter Gay, *The Naked Heart: The Bourgeois Experience from Victoria to Freud* (New York: W. W. Norton, 1995), p. 47。轉引自 Douglas R. Nickel (2002), p. 72；浪漫主義也把童年獨立為有別於成人墮落的伊甸園式狀態 (edenic state)，並且對成人的慾望沒有意識，因此成人渴望回歸童年，孩童令人嚮往之處正在於它對慾望一無所知、無憂無慮。所以浪漫風格的兒童形象是一種無意識的形象，與成人沒有接觸，對成人世界無所覺察。見 Douglas R. Nickel (2002), p. 65.

<sup>18</sup> Nickel 摘錄的原文為：“Those for whom a child’s mind is a sealed book, and who see no divinity in a child’s smile, would read such words in vain: while for any one who has ever loved one true child no words are needed. For he will have known the awe that falls on one in the presence of a spirit fresh from GOD’S hands... for I think a child’s first attitude to the world is a simple love for all living things.” 見 Douglas R. Nickel (2002), p. 65.

<sup>19</sup> Lewis Carroll, *The Complete Works of Lewis Carroll* (Penguin Global, 2005), pp. 886-887。轉引自 Douglas R. Nickel (2002), p. 65.

若是 Nabokov，不知是否會再次把此處 Dodgson「神祇化」兒童的奇想秘密宣告為一種 Humbert 式迷狂？但是我們在 Dodgson 的日記中可以發現，多數父母都很樂意把自己的子女交給他拍照，實際作品也不乏父母積極參與的證據。小孩有時會留在工作室玩耍，央求《奇境》裡漫天胡謔的睡鼠先生從書中走出為他們說點逗趣故事，<sup>20</sup> 父母們回頭則一起和攝影家檢視洗出來的相片。因此 Nickel 認為，要是 Dodgson 的照片真的顯示出一種過度吹捧或甚至迷戀兒童的徵兆，那也是這些父母乃至於整個維多利亞社會文化共享的情緒。<sup>21</sup> 英國攝影的第一個英雄時期即是在整個社會繚繞兒童狂熱的氛圍下產出大量的兒童肖像照；Dodgson 留存至今的作品有為數一半以上都是以年幼的小女孩為題，有些人物頻繁入鏡，已足夠自成分類，觀者能從照片裡看到逐漸長大的生命軌跡，如 Liddell 三姊妹、Xie Kitchin、Hatch 姊妹等。Waggoner 認為這些主題是基於 Dodgson 和小朋友之間長年友情的經營才獲得發展，而這友誼的維繫是根植於浪漫主義陶冶之下成人對童年的潛在嚮往情緒，Dodgson 則藉著遊戲和互動鍛造出這層聯繫。<sup>22</sup>

## （二） Dodgson 的繼承與變革——從純真到任其所性

Dodgson 對浪漫主義的兒童理想甚是熟悉，日記中不乏造訪美術館的記載，例如 1857 年參訪美術館觀覽 Sir Joshua Reynolds (1723-1792)、Thomas Gainsborough (1727-1788) 等人兒童肖像畫作的經驗<sup>23</sup>，Dodgson 本人有某些作品就刻意回溯浪漫主義的純真兒童圖像。他曾以 Reynolds 的 Penelope (3 歲)【圖 1】肖像為原型為 Xie Kitchin 裝扮拍攝【圖 2】，根據流傳的故事，Penelope 的父親對她的早夭痛不欲生，最後散盡家財終至潦倒貧困，因此她即是雙親竭盡心力奉獻給純真童年的象徵；<sup>24</sup> 但是 Dodgson 對浪漫主義的圖像傳統有稍作修訂，他藉由佯裝技巧拙劣賦予照片更自然、彷彿是即興隨手拍成的印象。Waggoner

<sup>20</sup> 《愛莉絲夢遊奇境》中有兩個 Dodgson (或該說是 Carroll) 的化身，一為主持烏龍賽跑的度度鳥，一為邊打哈欠邊說故事的睡鼠先生，見《挖開兔子洞：深入解讀愛麗絲漫遊奇境》；Lewis Carroll 原著，John Tenniel 原插圖，張華譯註（臺北市：遠流，2010），第二章〈眼淚池〉的註 20，頁 69；和第七章〈瘋茶會〉的註 13，頁 157。而研究 Dodgson 的胡說八道和幽默的著作，可見 Marina Warner, “‘Nonsense is Rebellion’: the Child’s play of Lewis Carroll” in *Lewis Carroll* (The British Council, 1998), pp.7-25.

<sup>21</sup> Douglas R. Nickel (2002), p. 67.

<sup>22</sup> Diane Waggoner, “Photographing Childhood: Lewis Carroll and Alice” in *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*, edited by Marilyn R. Brown (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, c2002), p.150.

<sup>23</sup> 1857 年 Dodgson 曾參觀 Manchester Art Treasures Exhibition，故有機會看到 18 世紀和 19 世紀初的兒童肖像畫，像是 Raeburn 的 *Boy and Rabbit* (1786)、Gainsborough 的 *Blue Boy* (1770) 或是 Reynolds 的 *Angel’s Heads* (1787)；而其實在更早之前，約莫 1850 年，他已經在自己手作給家人的雜誌上以生澀畫技模仿過 Reynolds 的 *The Age of Innocence* (1788)。見 Diane Waggoner (2002), p.154.

<sup>24</sup> Penelope Boothby 的傳聞與 Dodgson 的時代相距不遠，算是很新的故事。相關討論可見於 *Notes and Queries* 5, no. 133 (15 May 1852): 476. 轉引自 Douglas R. Nickel (2002), p. 63.

試圖透過比較 W. B. Richmond (1842-1921) 和 Dodgson 同樣以 Liddell 三姊妹為題的畫作和相片【圖 3、4】，說明 Dodgson 如何故意「敗露」業餘身分達到自然效果。兩人同樣採取金字塔形構圖，但是 Dodgson 打造的金字塔型似乎因為結構稍「軟」而較不密實。女孩的姿勢和動作微有不精確的對稱感、傾斜或偏離畫面中心，飄亂的一縷髮絲、衣服的皺褶或收攏、或錯誤的背景等都用以證明照片的即興性質。然而，女孩伸展的肢體和慵懶氣息，雖予人較鬆散的感覺，在抽象的情感表現上卻是更顯凝聚。Richmond 的三姊妹則更像是各自分開的獨立個體。Richmond 追隨浪漫主義的通用語言，以具備象徵功能的大自然景致為背景，Dodgson 則換上簡單、留有污痕和皺摺的布幕，沙發還略為傾斜沒有和景框保持平行，這些暗示攝影家業餘身分的索引其實是他故意造成，也就是虛構照片的「即興、自動性」，來貼合兒童的「自然天性」。<sup>25</sup>

但究竟 Dodgson 認為何謂孩童的「自然」面貌呢？根據一些當年的小模特兒日後撰寫的回憶錄，Dodgson 總是強調不該在孩童不情願的狀況下強迫他們為之不欲為。<sup>26</sup> 或許，這某種程度上可說明在 Dodgson 有限的「指揮」下，捕捉到各種發自內心的真性情。大抵上，我們很少在他的照片中看到過於戲劇化的表情，取而帶之的是更多的無調性，有點似笑不笑，就像蹲坐在樹上若隱若現、即將完全消失的柴郡貓。<sup>27</sup> 我們也常感受到隱微的雀動，或在 Alice 和 Xie 臉上看到些許任性，像燒透的柴薪悶火，覆藏在灰燼之下。他的孩童形象並無浪漫兒童的甜美笑容和豐飽雙頰，純真自然之於 Dodgson 似乎有更多樣態和層次。Dodgson 以技巧造假「缺乏技巧」著實讓人信服，攝影史學者 Helmut Gernsheim 曾對此大加讚賞這些照片極自然地洞悉童顏，卻無一般攝影工作室僵化模式的匠氣。<sup>28</sup> 童年和攝影在 Dodgson 手中完美融合，模特兒的融洽親密和肌膚接觸訴說對攝影家不設防備，Dodgson 就像她們的大玩伴，故此並不懼怕 Dodgson 的鏡頭和注視，攝影只是千百個遊戲消遣的其中一項。

## 二、 攝影中的兒童框架和性別建構

### (一) 大人與小孩的疆界

<sup>25</sup> 以上參考自 Anne Higonnet (1998), p.110.

<sup>26</sup> Lindsay Smith (1998), p. 102.

<sup>27</sup> 柴郡貓在《愛莉絲夢遊奇境》第六章〈豬和胡椒〉中現身，是公爵夫人的貓。在 Alice 前往三月兔住處的路途上再次遇到牠，具有隱身的功能，有段文字描述牠的消失過程：「這回消失得非常慢，先從尾巴尖消失，最後只剩下笑嘻嘻的嘴巴，空蕩蕩地在空中停了好一會才不見。」見《挖開兔子洞：深入解讀愛麗絲漫遊奇境》，頁 145。

<sup>28</sup> Lewis Carroll, *Photographer*, ed. by Helmut Gernsheim, rev., (New York, Dover Publication, 1969). 轉引自 Anne Higonnet (1998), p.110.

浪漫主義瀟除成人的性欲、知識成見和社會階級，在相對的位置上以圖像和話語形塑兒童的身體，在削弱成年期狀態的策略下烘托童年的美好，為童年派分一個定義。所謂的嬰兒、蹣跚學步的幼童、初受教育的學童、青澀少年和青年等階段分期事實上都是社會分配的稱呼，在生物學上並無準確的劃別，<sup>29</sup> 而浪漫主義正好例示形塑過程中的人文強勢；Lindsay Smith 在 Dodgson 的相片裡也看到了這種分化傾向，在他化身固執裁縫丈量適用不同稚齡層穿著的戲服尺寸中看到 Dodgson 投身當代成年概念與兒童權利的論戰。1885 年期間 Dodgson 曾致信給 Lord Salisbury，<sup>30</sup> 指責 Thomas Stead<sup>31</sup> 揭發兒童娼妓組織的文章 “The Maiden tribute of Modern Babylon” 充斥煽動性修辭和露骨圖像。這些窺私的腥羶色報導透過出版轉載流入男性、男孩的手中，反而會刺激那些先前毫無這類「墮落罪行」（vice）的人，<sup>32</sup> 因為被告知這樣的訊息，而有了實際行動的可能性，因此需立法杜絕此類造成恐慌或效仿的文章。Dodgson 不是唯一為此感到憂慮的人，學者 Deborah Gorham 的研究也寫道：

因為提供了一套栩栩如生的圖片，因此造成公眾想像。【Stead】生成暴行的意義，因此各種公眾意見基於同情形成，1885 年夏天，英國聖公會主教和社會主義者即聯盟共同反對兒童的性虐待。<sup>33</sup>

只是，儘管 Smith 也提及 Dodgson 乃是把文學和攝影實踐放在鼓動改革活動（包括兒童權利和法定年齡的修訂）的脈絡中力行，但她認為 Dodgson 是以正義之名修築自己的保護網，他所捍衛的隱私其實是為自己設身處地著想後作出的喊話。意即暗示，他深怕自己與女孩們的交往和情誼，也會被攤開來批鬥之恐懼。Smith 更多方剖析 Dodgson 的書信平台（日記、信件），認為他透過修辭和話語邏輯的演練逐步把自己對女童的慾望轉義為合法的興趣，與父母通信往來、商酌

<sup>29</sup> 在此呈現的童年歷史的社會建構基本上是 Neil Postman 的敘述，*The Disappearance of Childhood* (New York: Vintage Books, 1994)，轉引自 Douglas R. Nickel (2002)，p. 71。

<sup>30</sup> 共有兩封信，分別是 1885 年 7 月 7 日和 8 月 31 日。

<sup>31</sup> Stead 於 1885 年 7 月 6、7、8、10 日的公開喊話並不僅是一種八卦報導，他激起 Lord Salisbury 的保守政府短暫但確實嚴肅以待的態度，下議院刑法的修訂條例草案（the House of Commons the Criminal Law Amendment Bill），該法案於 1885 年通過，名為 Stead's Acts，它提高了法定成年年齡，將女孩的法定成年年齡從 13 歲改成 16 歲。在這之前，1860 年的侵害人身罪法令（The Offences Against the Person Act），只有認為與 10 歲以下小孩發生性關係或不檢點行為才會判重罪。1861 年的法令合法年齡女孩是 12 歲，與 13 世紀一樣。見於 Deborah Gorham, *The Victorian Girl and the Feminine Ideal* (Bloomington: Indiana University Press, 1982); Charles Terrot, *The Maiden Tribute: A Study of the White Slave Traffics of the Nineteenth Century* (London: Frederick Muller, 1959)。轉引自 Lindsay Smith (1998)，p. 98。

<sup>32</sup> *The Letters of Lewis Carroll*, edited by Morten N. Cohen, (London: Macmillan, 1979), vol. I, pp. 586-7.

<sup>33</sup> 原文為：“By providing a set of vivid images that caught the public imagination, [stead] generated a sense of out rage with which a wide spectrum of public opinion found it self in sympathy. In the summer 1885, Anglican bishops and socialists found themselves working together to protest against the sexual abuse of children. Deborah Gorham, ‘The “Maiden Tribute of Modern Babylon” Re-examined’, p. 354. 轉引自 Lindsay Smith (1998)，p. 99。

拍攝造型或姿勢的過程則是獲得「正式許可」的管道，從而讓自己免除犯法嫌疑；大致上，Smith 在 Dodgson 身上識別到的兒童與成人的分化思維，和參與成年概念議程的行動，皆是攝影家為滿足自己「希求童年永恆存在」的慾望。遂此，攝影是個人精神與社會共鳴的匯流點。<sup>34</sup>

Waggoner 則肯定 Dodgson 有意把攝影當成一種篩網機制，把成人世界的知識過濾在景框之外。1860 年 Dodgson 為 Liddell 三姊妹拍攝了另一張群像【圖 5】，這張照片的標題名為《張開你的嘴巴，閉上你的眼睛》(*Open your mouth and shut your eyes*, 1860)，或者是《張開你的嘴巴，設法咬住櫻桃》(*Open your mouth and bob for a cherry*)。在第一個層次上，這個標題還有照片裡姊妹進行的遊戲都取材自傳統中與櫻桃<sup>35</sup> 有關的兒童遊戲。<sup>36</sup> 可是標題在另一個層次上則可連結到 William Mulready (1786-1863)<sup>37</sup> 描繪一名成年男性正和小女孩玩耍的同名畫作【圖 6】。此畫在 1856 年成為倫敦 South Kensington Museum 的常設展件，1857 年的圖錄詳載一段畫作說明：「一名閉著眼睛的小女孩正跪在湖邊的草地上，一個躺在岸上的男人在她的唇邊搖動著一只櫻桃，在他們旁邊有一名幼童。」<sup>38</sup> Dodgson 的照片和此畫在構圖上並無多大相似，他的標題選擇是一種直接指涉，他在日記中就載明觀看過此畫的經歷。<sup>39</sup> 只是這幅畫中的櫻桃明顯是情色和性慾的象徵物，藝術史學者 Marcia Pointon 在他的筆記中提及 Mulready 為此畫所下的評註：「讓（女性的美麗和純潔）暗自激動人心，她的血肉之軀近乎一種愉悅感官的存在……。」<sup>40</sup> 此段直白表示出畫家希望這層弦外之音清楚傳達給觀者，刺激觀者的感官，所以小女孩和男子的玩耍因為這層暗示瞬間在觀者眼中變質成一種調情；Dodgson 替換掉成年男子的位置，把 Mulready 高度需索跨世代、跨性別的情色交流簡化成兩個小女孩之間的簡單遊戲，她們樂在其中，從而與成人

<sup>34</sup> 以上筆者解讀 Lindsay Smith 觀點的文本部分，見 Lindsay Smith (1998), pp. 98-100.

<sup>35</sup> 19 世紀時，櫻桃是便宜且容易取得的水果，常常使用於各種兒童遊戲中。Iona and Peter Opie, *Children's Games with Things* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1997), p. 85.

<sup>36</sup> 1894 年 Alice Gomme 把遊戲規則定義為：「由持續躍向頭部上方的櫻桃，並且試圖用嘴巴咬住它們構成」或是「用牙齒咬住櫻桃梗末端，保持頭部完美的平衡，然後試圖在不用手和不移動頭部的情況下把櫻桃放進嘴裡。」見 Alice Bertha Gomme, *The Traditional Games of England, Scotland, and Ireland* (London: David Nutt, 1894), 2 vols, pp. 41-42. 轉引自 Diane Waggoner (2002), p.151.

<sup>37</sup> 是活動於倫敦的愛爾蘭風俗畫家，最為人熟知的是以浪漫化的詮釋角度描繪農村場景。見於網址如下。Wikipedia: < [http://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Mulready](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Mulready) > (2010/06/13 瀏覽)

<sup>38</sup> 原文為：“A little girl with eyes closed is kneeling in the grass beside a brook. A man lying on the bank bobs a cherry against her lips; a young child is beside them.” *A Catalogue of the Pictures, Drawings, Etchings, etc. in the British Fine Art Collections deposited in the new gallery at South Kensington* (London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1857), p. 60. 轉引自 Diane Waggoner (2002), p.151.

<sup>39</sup> Edward Wakeling, ed., *Lewis Carroll's Diaries*, vol.4 (Luton, England: The Lewis Carroll Society, 1994), p.287.

<sup>40</sup> 原文為：“Let [female beauty and innocence] be covertly exciting, its material flesh and blood approaching a sensual existence and it will be talked more about and sell much better.” Marcia Pointon, *Mulready* (London: Victoria & Albert Museum, 1986), p. 158. 轉引自 Diane Waggoner (2002), p.154.

世界區分開來，進入一個幼稚遊戲的唯我論狀態。然而，Dodgson 身為一名成年男性，本身已不可能摒棄成人的知識，在此他扮演作出裁決的角色成為隱含的在場男性，把童年建構中不能摻雜的成人知識雜質排除在童年的領域之外，從而分化開兒童和成人。<sup>41</sup>

Nickel 進一步解釋 Dodgson 如何把他對成人知識的指責寓於作品中作為測度觀者道德狀況的警鈴，意即當觀者開始對相片中的兒童形象進行解讀的同時，也正投射自己的成見和道德觀。他要小孩扮演成人角色，拿槍、拿匕首，穿異國服裝，甚至要她們假扮婢女或半裸的流浪兒，這些角色扮演所暗含的影射或既成意義，沒有人能夠避開或是得到全然豁免、百分之百將自己與之隔離。於是，赤足、暴露腳踝、膝蓋和裸裡的肩膀，這些裝扮可以因人而異被解讀成不合宜、不知恥的表現，反過來也可意指孩童未自覺到自己的生理身體，因為他們是先於性意識的存在，是純潔的上帝創造。

Dodgson 還喜歡玩弄尺寸造成的視覺效果。尺寸是成人與孩童在外貌直觀上一個淺白清楚的分際。在這類照片中，他一貫用分屬成人和兒童世界物件尺寸的相對大小來突顯兒童的差異性，如嬌小的 Xie (5 歲) 斜倚在巨大的躺椅之上【圖 7】，或是她稍大之後穿著異國服飾站在堆疊的茶葉箱旁【圖 8、9】，又或是 Agnes Hughes 依偎在父親身邊【圖 10】。<sup>42</sup> 這種尺寸的強調，尤其是兒童對尺寸變化的意識是 Dodgson 的攝影與文學共享的一大特色。在《奇境》裡 Alice 總共經歷過 12 次身體變化，奇境世界也由於她的視野跟著變大變小，有時是巨人國，有時是娃娃屋。<sup>43</sup> 如此用尺寸規格來不斷提醒觀者景框內的空間專屬孩童的用意，筆者認為這又是另一種鞏固防線的作法，透過這樣的對照來告訴觀者觀閱和解讀成人的眼光及文化積澱的觀念並不能套用在兒童身上。儘管，筆者和你我都知，19 世紀其實正是各種傳媒開始產生支配力量的時代，透過印行刊物的流通，各種資訊滲入生活，前述筆者曾提及 Dodgson 對 Stead 的批評，這正是由於他心中已存在媒介不只傳播資訊，同時也建構人們對世界的認識的見解。我們對圖像的識讀是種後天得來的教養，包括藝術長河中透過藝術家貫徹實踐所建立的強烈的符徵 (signifier) 與符旨 (signified) 之間約定俗成的鍊結關係，而我們往往在觀閱圖像時無從區辨究竟訊息的接收和解讀是來自環境中接觸到的媒介 (如報紙、雜誌、書籍、教科書) 之暗示，還是出自於本身的洞見。我們都知道這個二元系統的關係斷裂是符號學的重大貢獻，但 Dodgson 力求還給童年「清白之身」的實踐可說已有類似見地的味道；事實上，Dodgson 有另一類兒童照片似乎刻意模糊成人和孩童的形象，這讓筆者起先感到混亂，為何 Dodgson 意圖建構獨立的童年形象之際，卻又讓成人社會裡偷渡社會、性別、職責等語彙的裝束「入

<sup>41</sup> 以上整理自 Diane Waggoner (2002), pp.151-154.

<sup>42</sup> 以上筆者的解讀整理自 Douglas R. Nickel (2002), p. 66.

<sup>43</sup> 《挖開兔子洞：深入解讀愛麗絲漫遊奇境》，第一章〈掉進兔子洞〉，註釋 17，頁 51。

侵」到照片中？這即是下一小節欲討論的範疇。

## （二） 兒童的未來期待

現在，讓筆者先假定你跟我一樣都已成年，都如浪漫主義和 Dodgson 所哀悼，是無法再重返到前知識白紙心靈的亞當或夏娃。而後，若真像 Nickel 之述，我們也確實會在「照妖鏡」前現形無法隱遁！至少筆者清楚看見某些照片中的男孩與女孩，彷彿是成人的縮小版，例如女孩穿著上流閨秀的高級洋裝，從事著各種陶冶學養的文藝性活動；男孩們一身剪裁合度的訂製襯衫和西裝褲，手持不知是玩具抑或是真品，卻儼然代言「男性」氣質的配件。儘管 Waggoner 說，Dodgson 期望觀者在景框之外拋落成人累加的識讀系統，但我們仍舊情不自禁去思考那些道具的性別指涉。例如 Annie Rogers 和弟弟 Henry 的合照中，Dodgson 讓男孩握著過大的手槍，對一個兩歲大的孩子來說顯得有點不合適【圖 11、12】，Wickliffe Taylor 懷裡則攢著一把劍【圖 13】。同樣，年輕的 Charles Langton Clarke 手中疑似握著父親的長筒手槍【圖 14】；再看看女孩們，Xie 正拉著小提琴【圖 15】，Effie Millais 似乎正陷入對景寫生的專注【圖 16】，Laura Dodgson 安靜閱讀著小書【圖 17】，Charlotte Edith Denman 懷裡則躺著一只洋娃娃【圖 18】；當攝影家大獲全勝，成功讓觀者栽進他設下的——物件——性別——的聯想陷阱之中，不正也代表他本身是用相同的思維模式來揣測、算計觀者？那麼，究竟 Dodgson 藉由這樣的安排方式意圖讓觀者作何反思？這些形象摻雜作者本人的希冀，還是全然迎合委託人（如孩童的父母）乃至於社會期待的要求？

筆者暫且先擱置這個問題，回頭爬梳 18 世紀浪漫主義對於兒童性別的言說，確實 18 世紀的肖像畫家仍然微妙地為兒童分派了男性和女性的差異，Gainsborough 的 *The Blue Boy*【圖 19】氣宇軒昂、自信地與觀者相對的男性氣概，和 Reynolds 的 *The Age of Innocence*【圖 20】畫中女孩柔順肢體散發的女性氣質，在畫家們看來是本於天性的自然條件。但實情並非如此，18 世紀大量湧現的兒童肖像是栽植當時社會的新態度之媒介，透過視覺圖像輔佐，把資本主義社會的家庭觀予以概念化的操作，<sup>44</sup> 核心家庭單位變成統治者執政的保障象徵。女人則變成家的中心，母愛和持家就是她的美德和能力象徵，與小孩一併被圈圍在居家場域之內，也被假定與兒童一樣合乎理想、純潔天真、道德良善。她們的嬌弱身軀、感性和有限的知識能力是相對於主外男性的想像和形塑。直到 19 世紀的維多利亞社會，這樣的二元思維已然深化。

那麼，Dodgson 的再現模式背後的概念又是甚麼？Nickel 認為出現在 Dodgson 兒童攝影中的性別安置，反映的是維多利亞社會思維制訂的對孩童的未

<sup>44</sup> Anne Higonnet (1998), p. 26.

來期待。專屬於男孩的校園生活和學科、運動、社交能力等訓練都是為培育他們成為公民和國家棟樑作準備。<sup>45</sup> 預備學校是把男孩從女性的家庭領域逐步搬遷到男性專業領地的過渡期階段；當 Harry Liddell 和他的三個姊妹一起入鏡時，那是成人對他投以期望的未來形象之一【圖 21】，他在照片中的姿勢和模樣顯示出他已進入這樣的制度之中。他手上握著一只板球拍作為自己屬性與才能的代表，這只配件直挺搶眼，在整張照片中脫穎而出，其他小女孩的配件仍舊是連身裙和夏天出遊時配戴的帽子；一般總以為 Dodgson 喜愛女孩而對男孩漠視，事實上他在 1867 年到 1893 年期間塑造過 Bruno 一角，<sup>46</sup> 在日記中除了提出對美的評註，另還有他對值得追求的男孩理想品行的呼籲。<sup>47</sup> 這證明 Dodgson 面對鏡頭前的 Harry，同時思考著少年時代 (boyhood) 作為童年時期中的一個特殊分項，究竟該如何透過圖像再現的問題；而那些小男孩手中的武器象徵性地先行預示日後男人擔負的榮譽與責任，他們可能是保衛國家的軍官，Harry 則可能是在專業領域中出類拔萃的運動家；女孩則如 Coventry Patmore 在 1854 年寫的 *The Angel in the House* 頌讚的「理想的另一半」(better half)，<sup>48</sup> 她們的姿勢宛若維多利亞時期女性美德的輪廓，受過良好教育的女孩都要學會精通畫畫、音樂、跳舞或外語，並且要好好照料、蘊育她們身體的美麗，為愛情、婚姻和社會責任作好預備。因此，在 Dodgson 的安排下，Julia Arnold 彷彿沉浸在自己的魅力之中，持續看著鏡裡的自己【圖 22】，而那些拉著小提琴、正在畫畫，或細心呵護洋娃娃的女孩們所串起的是理想女性的培訓之路。<sup>49</sup>

我們可以稍微對比 Smith 的詮釋。Smith 同樣認為 Dodgson 乃依據法律和社會繁複制定的成年定義之修辭為女孩們著裝打扮，但 Smith 傾向認為這些配件、穿著是以詭計、騙術的意義運作著。更具體地說，Dodgson 把他個人對成年的邏輯調派到道具、服裝款式、造型等裝扮的狂想中，更主要的目的是轉而為相對的

<sup>45</sup> 《奇境》第九章〈假海龜的故事〉Alice 對假海龜謊稱自己上過日學。日學相當於現在的正常上學。維多利亞時代的人會知道 Alice 沒說實話，因為依當時習俗，女孩沒有權利出外上學，Alice 只能在家中隨家庭教師上課。英國在 1870 年頒布教育法前，教育非常不普遍，識字率很低，許多貧苦兒童為了生計無法上學，少數僅能上教會設立的週日學校 (Sunday school)，不必工作而能上日學的孩童家境已算不錯。詳見網址如下：

< <http://www.nettleworth.durham.sch.uk/time/victorian/vschool.html> >，家境好的則上昂貴的公校 (public school)。《挖開兔子洞：深入解讀愛麗絲漫遊奇境》，第九章〈假海龜的故事〉，註釋 16，頁 201。

<sup>46</sup> *Sylvie and Bruno* 發行於 1889 年，1893 年時也出版了第二卷 *Sylvie and Bruno Concluded*，兩本書的插畫皆由 Harry Furniss 完成。參考網址如下。

wikipedia: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Sylvie\\_and\\_Bruno](http://en.wikipedia.org/wiki/Sylvie_and_Bruno)> (2010/06/18 瀏覽)

<sup>47</sup> Douglas R. Nickel (2002), p. 59.

<sup>48</sup> Douglas R. Nickel (2002), p. 57.

<sup>49</sup> John Ruskin 的《芝麻與百合》(*Sesame and Lilies*, 1865) 亦為分流男女道德責任的代表作。裡面有句語氣轉折 “But the woman’s power is for rule not for battle” (女人的力量是為規則不是為戰爭) 分流了男女形象，文本內容把男女職權的內外分際劃定地一清二楚，勾勒女性之於家的聖母形象以及撫慰男性的精神療癒貢獻。因此，兒童的崇拜與女性的崇拜緊密相繫著，他們分享一種被奉為完人的光輝，身分中包含了作為道德典範的特殊象徵。見 Douglas R. Nickel (2002), p. 58.

「童年的性」提出高度主張和指標。他的個人邏輯表達在書信之中，尤其是寫給小孩和小孩父母溝通拍攝作業和穿著的信件。他是在父母對孩童的未來期待和想像之上投放他拍攝年輕女孩的衝動（強烈欲望）。也是在通信溝通的過程中，Dodgson 以威權性的修辭對父母的意見（代表社會法條和期待）作了微調或改寫的動作，以便讓它們能適用自己的欲望。是此 Smith 主張 Dodgson 照片中的成年敘事既是脫離，但同時又似乎參與了維多利亞時代圍繞在成年法規的論戰。<sup>50</sup>

筆者認為，Dodgson 的兒童之性確實多少都滲入社會的價值體系，用攝影保存珍貴的童年。但他的兒童攝影與另一位同時代的業餘攝影家 Julia Margaret Cameron (1815-1879) 相較之下有更多承襲自浪漫主義童年思想的性質，他將浪漫時期兒童的純真多面向擴展成兒童較為本我不受規範約束的面貌。而 Cameron 則是公然運用當時對女性和兒童的雙生崇拜作為攝影創作的核心，就筆者對兩者作品的觀感，Cameron 的兒童形象更近於繪畫的符號系統，亦即掙脫傳統符號機制是 Dodgson 的目的，這也是他呼籲觀者努力的方向，但 Cameron 卻與他背道而馳，依附人們的視覺教養作為她兒童攝影訊息傳輸的先決條件。她採用的標題通常立即為影像中的少女萃取出聖潔的特質，如善良（Goodness）、溫順（Meekness）、堅忍（Long Suffering）和奉獻（Devotion）。接下來的章節，筆者欲稍加比較 Dodgson 和 Cameron 的攝影觀念和目的。

### 三、 Dodgson 和 Cameron：攝影初期的論戰微型

#### （一） 攝影觀念

會把 Dodgson 和 Julia Margaret Cameron 並列比較，原因之一，在於他們隸屬同一時期的社交圈，並且同樣有為數不少的兒童攝影作品。這兩人互相知悉對方的存在，Dodgson 在 1864 年於 Isle of Wight 的假期還見過 Cameron 幾次。1864 年 8 月 3 日 Dodgson 曾寫信給妹妹 Louisa 解釋他自己和 Cameron 兩人截然不同的攝影風格，語帶調侃，略透露著不予置評的立場：

傍晚 Cameron 夫人和我有次互相展示攝影作品的交流。她的相片故意拍得失焦——有的非常如畫風格——有的只是可怕。然而，她在談這些作品時彷彿它們全都是藝術中的傑作。她希望她能以我的攝影題材拍出一些失焦效果的作品——而我也對她表現出類似的

<sup>50</sup> 以上筆者對 Smith 主張的詮釋，文本段落請見 Lindsay Smith (1998), p. 97.

希望。<sup>51</sup>

更重要的是在攝影發展的第一個時期，他們分別代表了攝影論戰的兩個極端陣營，即攝影究竟是機械操作的紀實工具，還是它可以是一門藝術？就此意義上，Dodgson 完全相信攝影的機械性，故也假定攝影是種中立、持平的媒介來創作他的兒童攝影，Cameron 則抱持完全相反的假設。他們兩人都沒有受過專業的形式訓練，都是按照自己的方式在接觸和詮釋攝影。但與 Dodgson 不同的是，Cameron 有要成為藝術家的自覺和抱負，攝影對她而言是門公開招攬生意的事業，所以與 Dodgson 相比，她就非常有意識地取悅大眾認可她的攝影作品。<sup>52</sup> 她不認為攝影必然就是一種機械過程，藉此她要為自己的作品和她本人爭取藝術家的地位。在 1864 年時 Cameron 就曾以攝影對焦一事來闡發她的藝術職志：

甚麼是焦點，又有誰有權利說甚麼才是合理的焦點？我的抱負是為攝影封爵，要使攝影更加高貴，並且藉著結合現實和理想為它爭取高藝術的品質和用途，盡可能不犧牲任何真理，而為詩歌、為優美奉獻。<sup>53</sup>

Dodgson 的攝影作品則除了自製成冊在交友圈內流通之外，在 1949 年之前從未真正對外界公開展出或出版。<sup>54</sup>

## （二）人為的意義與目的

先前提過 Dodgson 故意在照片中遺留暗示業餘身分和拙劣技巧的痕跡，但那些線索是經過他人為介入佈局而成，不過 Dodgson 提取的仍舊是其中的「自

<sup>51</sup> 原文為：“In the evening Mrs. Cameron and I had a mutual exhibition of photographs. Hers are taken purposely out of focus—some are very picturesque—some are merely hideous. However she talks of them all as if they were triumphs in art. She wished she could have some of my subjects to take out of focus—and I expressed an analogous wish regard to some of her subjects.” 引自 Richard Foulkes (2005), p. 130.

<sup>52</sup> Cameron 既擁抱家庭生活，但也十分在乎她的事業，見於 *For My Best Beloved Sister Mia: An Album of Photography by Julia Margaret Cameron*, exhibition catalogue, Albuquerque, University of New Mexico Art Museum, 1994.

<sup>53</sup> 原文為：“What is focus—and who has the right to say what is the legitimate focus? My aspirations are to ennoble photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real and the ideal and sacrificing nothing of Truth by all possible devotion to Poetry and Beauty.” Julia Margaret Cameron to Sir John Herschel, 31 Dec. 1864, quoted in Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, New York, Aperture, 1975, p. 14. [First ed. 1948]. 轉引自 Anne Higonnet (1998), p.111.

<sup>54</sup> 1868 年有則關於 Cameron 的攝影評論，作者意識到 Cameron 有意遠慕古代繪畫大師的圖像系統。見 *The Court circular*, London (1 Feb. 1868, quoted in Gernsheim, Cameron, p.65). Gernsheim 則另外注意到這則回顧評論的作者並不知道 Dodgson 攝影作品的存在，因為在 1949 年之前 Dodgson 的作品從未真正對外公開展出或出版。轉引自 Anne Higonnet (1998), p.112.

然」之意；Cameron 的攝影不在意成像銳利的化學技巧，她偏愛大氣的模糊感、變化無常的汗痕，還有超脫塵俗的光暈。她能容忍破裂的底片、壞損的膠卷，沾上的指印甚至是毛髮的痕跡。這些看似自然、未被抹除的缺陷被她統稱為藝術的巧技，彰顯藝術的人為性就是她攝影的目標，與 Dodgson 透過人為通向自然的想法完全不同。所以她也毫不猶豫地拼接底片，如以 *Devotion (or My Grandchild, 1865)*【圖 23】為例，一開始我們以為母親正凝望著她孩子的身體，但稍後馬上了解到，她是在嬰兒的背後彎身垂首，事實上幼兒的形制是比她大的，但差別非常細微，以至根本難以察覺，這兩個形象原本屬於不同的底片。不過這種相對比例的失衡並不是 Cameron 不小心造成的錯誤，她對這兩張底片的操縱運用微妙地強化她要傳達的聖母對聖嬰的愛慕和崇拜這則訊息。

Cameron 也強調她的影像不是被發現，而是被塑造的，而且是專為觀眾塑造。對 Cameron 而言，聖子的形象最終是要呈現給觀者、提供觀者投射崇拜和欽慕的情感。這也表示她有考量到當時的兒童崇拜風氣，而這件作品中的女性則是 Cameron 精明而謹慎地利用維多利亞時代對聖母形象的陰性崇拜的證明，*Devotion* 的安排同時又是她藝術家自覺的銘刻，顯示意圖指涉傳統基督教宗教繪畫的圖像學、構圖與光影技巧。我們都知道照片中的小孩和女人是真實的，或曾經是真實的，但 Cameron 企圖要讓我們把這對組合看成聖母和聖嬰的視覺原型，從而產生與文藝復興大師作品的連結，藉由向古典大師虔誠致敬的動作，同時也宣稱自己的藝術家身分，等於是往前為自己梳整出傳承的系譜。<sup>55</sup> 對照 Cameron 對繪畫系統的承襲、營造手作加工的質感，以及 Dodgson 以自然作為兒童首要本質而以人為方式刻意萃取（或說喚引內在），兩者作法截然不同，也都是兒童崇拜時代下的產物，但筆者認為若要替兩人在藝術史中安插位置，Cameron 所扮演的或許是承繼者和當代的藝術家，而 Dodgson 為兒童塑造的形象卻有先行者之姿，上承浪漫主義的繪畫，以攝影媒介開啟並奠定了後世對於童年的印象、認知與視覺呈現的模式。

### （三）劇場中的流動和質變

不過，這兩人在攝影領域並不是絕對的對立相斥，儘管如前文所述，僅從拍攝手法的理解上就顯示出兩套不同的審美觀，但在私下他們也分享彼此的興趣，如猜謎遊戲、吟詩和戲劇；Cameron 確實親身力行她的劇場愛好，在 Isle of Wight 的住家搭建起一個小劇場供作「業餘戲劇演出」。她列出節目單，邀請友人和家庭成員一同化身 Tom Taylor 的劇作角色，讓 Helmut Gernsheim 在 Cameron 沉迷的戲劇活動與攝影之間看到相連性。Gernsheim 認為她的業餘戲劇搬演和攝影是

<sup>55</sup> Anne Higonnet (1998), pp.111-112.

出於相同精神，<sup>56</sup> 1864 年期間 Cameron 大量拍攝的對象 Ellen Terry，於照片中的留影，從依循傳統肖像畫模式到她出演的戲劇角色裝扮，各式留影的萬種風情呈現出 Terry 的不同面貌，例如充滿大氣氤氳朦朧美感的 *The South West Wind from Life*【圖 24】，Cameron 再度以失焦技巧創造縹緲仙境，在一片豐饒原野上空，疊加完全不合比例的女子身影，Terry 的輪廓幽微輕薄，就像風一樣沒有實體存在和確定感，她是一股流動的空氣，但是她的眼神卻穿透景框，告知了觀者的在場。她流動不定的身體、眼神的魅惑和異境似的神祕氛圍，引人產生各種遐想。攝影就像一條過道，通過快門閘，Terry 從女孩變成風姿綽約的女性，像天空中聚散的雲朵，在我們的想像中變幻不定。Nina Auerbach 故而對此作品解釋，攝影之眼（Cameron 之眼）就是從一開始賦予她生命（her being）的觀眾縮影。<sup>57</sup> 同時，攝影也是舞台，當我們從日常生活中出走，穿越，進入它的景框，就會化身成另一個角色。

有趣的是 Auerbach 也在 Dodgson 的兒童攝影察覺到相同的表演過程與人物氣質的流動性。而在他的家庭劇院裡，帷幕（相機）的升降讓 Dodgson 能夠雙向轉換自己的角色，身兼舞台指導（製片）和觀眾二職：

Carroll 的兒童攝影不同於高傲的前拉斐爾派女性圖像，後者往往有大理石般的靜物感，前者的突出之處則在於她們的流動性（mobility），她們對永無休止活動和變化的允諾。為了誘引出模特兒的本質，Carroll 似乎鼓勵她們扮演（act），從而釋放他所見盤繞在小女孩體內的形變潛質：他照片裡的特點是戲服、道具的使用，還有過程中即興表演場景捕捉到的想像力強度。……他對年輕的 Ellen Terry 的熱烈鍾情似乎比蕭伯納對中年的 Ellen 有著更深刻的忠誠，大體上，在他晚年的歲月中對女童星越來越痴迷，他在自己拍攝非演員的照片中注入的戲劇性——全都意味流動的表演自我定義（mobile self-definition of acting）<sup>58</sup>讓他在小女孩體內發現的潛在力量更加明確成形。他的攝影效忠於表演自我，明表獻身給彼時至

<sup>56</sup> Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work* (New York: Aperture, 1975), p. 42. 轉引自 Richard Foulkes (2005), p. 131.

<sup>57</sup> Nina Auerbach, *Romantic Imprisonment: Women and Other Glorified Outcasts* (New York: Columbia UP, 1985), p. 96. 轉引自 Richard Foulkes (2005), p. 131.

<sup>58</sup> 筆者對此處引文中「流動的表演自我定義（mobile self-definition of acting）」是以戲劇表演的角度切入進行理解，演員在表演時可以扮演各種角色並自主地作轉換，故當角色的訊息因表演之需要進入意識時，當下演員所認知的所謂的「我」即並非舞台場外的「我」，戲劇中常有一人分飾多角的案例，或許更能貼近解釋表演中自我定義的流動特質與狀態。

今鮮少藝術家勇於承諾的性格 (personality) 的質變奧秘。<sup>59</sup>

#### 四、 小結

若我們說繪畫領域中的浪漫主義為兒童制定了一套與成人分別的視覺圖像系統，那 Dodgson 則是第一個嘗試以新的媒材，也就是攝影來詮釋兒童族群的人。這項新媒材宣稱比以前的任何再現模式都更能忠誠、準確地表現它的對象，Dodgson 仰賴並信任這項攝影屬性，因為攝影的機械和自動特點意指不造作、不偽裝，在意義上似乎正吻合 Dodgson 意圖將成人知識強加於兒童上的標籤和符號排除在景框之外的目的和精神。雖然這是一個假定前提，事實上我們透過分析知道照片包含著嚴謹的構圖計算和指導兒童擺弄姿勢（以小孩的作風）的過程，也騰寫上攝影家自己的童年詮釋概念，換句話說攝影家積極地參與了製作步驟。Dodgson 告訴小朋友們就照他們喜歡的方式來服從他的指揮，這話聽來十分弔詭，但 Dodgson 不是要小孩強作大人，而是要他們「演出」小孩的樣態，景框中的一切角色人物和故事都是「兒童版」。他的實務或可看成一個強調或圈記重點的動作，把他信仰專屬於小孩的自然性格強化，保存為永恆的典型形象；自己則承擔起詮釋者的角色，作為成人和兒童的中介者來召喚童性，他的成就就是讓小孩看起來像「自成一類」(sui generis) 的小孩。他把童年看作一個獨特的認識論範疇和審美境界 (aesthetic state)，把區分兒童和成人差異的觀念予以形象化。透過新的媒材，也就是攝影，但又在不完全仰仗媒材特性的情況下，Dodgson 修訂了「兒童應當看起來如何」的審美觀念。他的照片發端於一個對童年來說似乎很自然的形象語彙，但事實上這是一種歷史的建構。<sup>60</sup>

<sup>59</sup> 原文為：“Carroll’s photographs of children differ from grand pre-Raphaelite female icons in that the latter tend to be marmoreal still-lives, while the former are remarkable for their mobility, their promise of perpetual activity and change. To elicit the essence of his sitters Carroll seems to have encouraged them to act, thus releasing the metamorphic potential he saw coiled within little girls: the hallmark of his photographs is his use of costumes, props, and the imaginative intensity of an improvised scene caught at midpoint. Carroll’s love for the theatre was one of the sirens that lured him from the seemingly inevitable but ‘unwelcome bed’ of full ordination. His passionate affection for the young Ellen Terry, which seems to be a more profound devotion than George Bernard Shaw’s would be in the actress’s middle age, his intensifying obsession with child actresses in general in his later years, his infusion of theatricality into his photographs of nonactresses - all suggest that the mobile self-definition of acting crystallized the potential power he found in the little girl. His photographic allegiance to the performing self suggested a commitment to the metamorphic mystery of personality which few artists then as now are brave enough to pledge.” Nina Auerbach, *Romantic Imprisonment: Women and Other Glorified Outcasts* (New York: Columbia UP, 1985), pp. 156-157. 轉引自 Richard Foulkes (2005), pp. 132-133.

<sup>60</sup> Diane Waggoner (2002), p.149.

## 參考資料

### 專書

1. 路易斯·卡洛爾 (Lewis Carroll) 原著，約翰·田尼爾 (John Tenniel) 原插圖：《挖開兔子洞：深入解讀愛麗絲漫遊奇境》，張華譯注，臺北市：遠流，2010年。
2. Gernsheim, Helmut, *Lewis Carroll, Photographer*, New York: Dover Publications, 1969.
3. Gernsheim, Helmut, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, New York, Aperture, 1975.
4. *The Letters of Lewis Carroll*, 2 vols, II, ed. by Morten N. Cohen, London: Macmillan, 1979.
5. Higonnet, Anne, *Pictures of Innocence: the History and Crisis of Ideal Childhood*, New York, N.Y. : Thames and Hudson, 1998.
6. Smith, Lindsay, *The Politics of Focus: Women, Children, and Nineteenth-Century Photography*, Manchester; New York: Manchester University Press: Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1998.
7. *Picturing Children: Constructions of Childhood Between Rousseau and Freud*, ed by Marilyn R. Brown, Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2002.
8. Nickel, Douglas R., *Dreaming in Pictures: the Photography of Lewis Carroll*, New Haven: San Francisco Museum of Modern Art: Yale University Press, 2002.
9. Foulkes, Richard, *Lewis Carroll and The Victorian Stage: Theatricals in a Quiet Life*, Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2005.

### 期刊論文

1. 劉瑞琪，〈莎莉·曼恩兒童攝影中的母性拜物主義〉，《美術史研究集刊》，第十七期，台北：國立台灣大學藝術史研究所，2004年9月，頁191-226。

## 圖版來源

1. Nickel, Douglas R., *Dreaming in Pictures: the Photography of Lewis Carroll*, New Haven: San Francisco Museum of Modern Art: Yale University Press, 2002.
2. Taylor, Roger, Edward Wakeling, *Lewis Carroll, Photographer: the Princeton University Library albums*, Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2002.
3. *Picturing Children: Constructions of Childhood Between Rousseau and Freud*, ed by Marilyn R. Brown, Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2002.

## 圖版



【圖 1】Sir Joshua Reynolds, *Portrait of Penelope Boothby*, 1788.



【圖 2】Xie Kitchin as “Penelope Boothby”, 1876.



【圖 3】Charles Lutwidge Dodgson, photograph of engraving after W. B. Richmond's *The Three Sisters*, 1865.



【圖 4】Edith, Lorina and Alice Liddell on a Sofa, 1858.



【圖 5】*Open your mouth and shut your eyes*, 1860.



【圖 6】William Mulready, *Open your mouth and shut your eyes*, 1838.



【圖 7】 *Alexandra "Xie" Kitchin*, 1869.



【圖 8】 *Off Duty*, 1873.



【圖 9】 *On Duty*, 1873.



【圖 10】 *Arthur Hughes, the Artist, and His Daughter Agnes*, 1863.



【圖 11】*Annie and Henry Rogers*, 1861.



【圖 12】*Annie and Henry Rogers*, 1863.



【圖 13】*Wickliffe Taylor*, 1863.



【圖 14】*Rev. James Langton Clarke with His Son, Charles Langton*, 1864.



【圖 15】*Tuning*, 1876.



【圖 16】*Effie Millais*, 1865.



【圖 17】*Laura Dodgson*, 1862.



【圖 18】*Charlotte Edith Denman*, 1864.



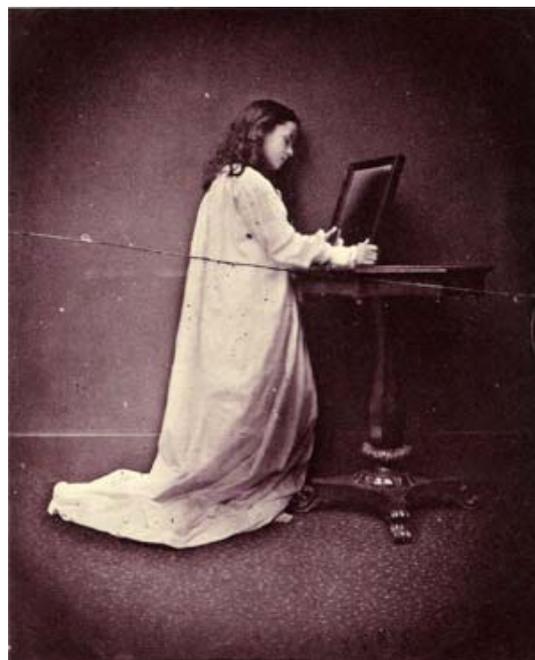
【圖 19】Thomas Gainsborough, *The Blue Boy*, 1770.



【圖 20】Sir Joshua Reynolds, *The Age of Innocence*, 1788.



【圖 21】Alice, Lorina, Harry, and Edith Liddell, 1860.



【圖 22】*Little Vanity*, 1874.



【圖 23】 Julia Margaret Cameron, *Devotion (or My Grandchild)*, 1865.



【圖 24】 Julia Margaret Cameron, *The South West Wind from Life*, 1864.

