

探莎莉曼《逝者已矣？》攝影集——

對死亡與攝影的雙重質問

國立中央大學藝術學研究所 彭健安

摘要

《逝者已矣？》(*What Remains*, 2003) 為莎莉曼 (Sally Mann, 1951-) 拍攝的死亡題材相關攝影集。早期作品以拍攝其孩童肖像為名，在其孩童逐漸成長獨立後，莎莉曼近十年來將鏡頭焦點轉移至攝影的其它題材與面向。在《逝者已矣？》攝影集中，莎莉曼大膽地拍攝了與死亡、回憶、人體、土地相關的攝影作品，探詢攝影與死亡的多重面向。她以四系列作品——《大齋期》、《二千年十二月八日》、《安提耶坦戰場》與《逝者已矣？》等表現凝視死亡的不同方式，前三系列直接拍攝了死亡相關的題材與風景，內容涉及紀念所愛、拍攝人體農場，目睹人體腐敗的過程與記錄案發場景；第四系列則將生者暗喻為已逝者，隱喻攝影本身象徵的死亡性質，詰問攝影予人回憶的功能。如同《逝者已矣？》一名，顧名思義，在全系列作品中，莎莉曼不僅以攝影作品質問死亡，亦藉此質疑攝影的寫實性：死亡發生後，留下了什麼？而以寫實特質為名的攝影，又替已逝者留下了什麼？換句話說，《逝者已矣？》是莎莉曼對「死亡」與「攝影」所提出的雙重質問。本文將探討莎莉曼在《逝者已矣？》中如何以攝影作品凝視死亡、質疑攝影，探討莎莉曼在《逝者已矣？》對「死亡」與「攝影」所提出的雙重質問，並試圖在作品中尋求解答。

關鍵字

莎莉曼 (Sally Mann)、《逝者已矣？》(*What Remains*)、*Hold Still*、紀念物 (memento)、死亡與攝影

前言

自十八世紀攝影術發明後，攝影與死亡即有著密切的關係。因攝影本身具備的寫實功能，拍攝亡者的遺照以作為生者的紀念品，成為攝影非常重要的功能之一，尤其盛行於十九世紀。¹ 換句話說，攝影因能夠精準捕捉人物外在的容貌，於是成為了人們賴以紀念亡者、回憶已逝者的紀念品，同時也成為了證明已逝者曾經存在的證據。對於紀念亡者的攝影作品，羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在《明室·攝影札記》中指出：「隨著攝影，我們進入了平板單調的死亡……對於我最愛的人之死，沒有什麼可說的，關於她的相片，沒什麼可談的，我只能注視著相片而無法深入或轉化它。」² 巴特亦認為照片在告訴觀者「此曾在」的同時，亦提醒觀者「此不復存在」。而無論被攝者是否還在世，攝影在完成拍攝的那一時刻，即注定被攝的當下將不復存在，而捕捉到的影像則為不復存在的過去。關於攝影與已逝者的關係，並不僅是外在形貌的如實再現，其中更牽涉到了攝影與回憶的關聯，論及事物本質的辯證。蘇珊·桑塔格（Susan Sontag, 1933-2003）在《論攝影中》也提及攝影與死亡密不可分的關係，她指出：「所有照片都『使人想到死』。拍照就是參與另一個人（或物）的必死性、脆弱性、可變性。所有照片恰恰都是通過切下這一刻並把它凍結，來見證時間的無情流逝。」³ 與巴特及桑塔格相似，莎莉曼亦認為攝影提醒了生者無所不在的死亡，⁴ 除此之外，她更進一步質疑了攝影所捕捉到已逝人、事、物的真實性；她認為攝影只是「看似」能替人們保存過去，事實上，攝影在保存過去的同時，也正取代、瓦解真實的過去。⁵ 意即，攝影替人們的過去建立了視覺資料庫，與此同時，攝影也以此視覺資料庫為憑據，創造回憶。在《逝者已矣？》攝影集中，莎莉曼使用攝影作品凝視死亡，探討死亡論及攝影的不同面向，此外，莎莉曼亦以拍攝已逝者質疑攝影的寫實性。換而言之，《逝者已矣？》是對「死亡」與「攝影」所提出的雙重質問：死亡發生後，留下了什麼？而拍攝了已逝者的攝影作品，又替已

¹ 十九世紀時期維多利亞統治時期，家庭相本興盛，在家庭相本中加入亡者的遺照，不僅提醒了亡者曾經存在，更藉此紀念家庭人物曾有的關係；例如，獨生兒女喪生後，夫妻即回歸無子女狀態，兒女的照片不僅能供夫妻追悼已逝者，更提醒了他們與已逝者曾經存在的關係——他們曾經為人父母。詳見 Audrey Linkman, *Photography and death* (London: Reaktion Books, 2011).

² 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》（臺北市：臺灣攝影工作室，1997），頁 109-111。

³ 蘇珊·桑塔格著，黃燦然譯，《論攝影》（臺北市：麥田，2010），頁 44。

⁴ 莎莉曼在回憶錄中提及，她將攝影視為 *memento mori*（拉丁字源為 *remember that you have to die*），提醒生者無所不在的死亡。詳見 Sally Mann, *Hold Still: A Memoir with Photographs* (New York: Little, Brown and Company, 2015), p.xiii.

⁵ 詳見 Sally Mann, *Hold Still: A Memoir with Photographs*, p.xiii.

逝者留下了什麼？以下將檢視《逝者已矣？》如何以不同面向論及死亡的攝影作品——包含《大齋期》、《二千年十二月八日》、《安提耶坦戰場》與《逝者已矣？》四系列作品，內容涉及紀念亡者、紀錄案發場景，以及拍攝人體農場，目睹人體腐敗的過程等，並試圖在作品中尋求莎莉曼對於「死亡」與「攝影」提出質問的解答。

一、《大齋期》(Matter Lent)

(一) 亡者的印記——愛犬伊娃

莎莉曼以已逝的愛犬伊娃作為《逝者已矣？》攝影集中的開端，並提名為「大齋期」(Matter Lent)。伊娃亡於 1999 年情人節，伊娃之死可以說是促使了莎莉曼開始拍攝一系列與死亡相關的攝影作品的契機。⁶ 失去伊娃後，莎莉曼傷心欲絕，然她並未沉溺於失去所愛的傷痛之中，與此同時，她也開始對生物的死亡感到好奇。她作了大膽的決定——請友人將伊娃的毛皮取下【圖 1】，懸掛於客廳的衣櫥裡，再將剩餘的遺體埋葬。待幾個月後，莎莉曼鑿開伊娃的墓，使屍骨重見天日。另她詫異的是，不消幾個月，土地幾乎已將伊娃消化殆盡。墓土裡留存下來的是狗的骨骼，形體已不復存在，依據骨骼的排列形狀可辨識這是伊娃的遺骸。⁷ 莎莉曼將遺骨取出，帶回工作室，將遺骨重新排列與拍攝【圖 2】、【圖 3】。這一系列拍攝伊娃遺骸的攝影，可視為莎莉曼紀念已逝愛犬的紀念物 (memento)。十九世紀時，死後攝影不僅是亡者的遺照，亦是生者對亡者的紀念物。莎莉曼以十九世紀的濕版攝影術拍攝這伊娃系列的作品，然而，莎莉曼在攝影中呈現的表現手法卻與十九世紀時期大相逕庭；十九世紀拍攝亡者時，慣以將亡者梳妝打理妥當，將亡者安置於鋪滿花朵的床鋪或棺木之中，讓亡者看似陷入長眠一般，紀念照中的亡者形象因此而安詳。⁸ 反之，在拍攝伊娃的紀念照中，莎莉曼不美化亡者，而是直接拍攝亡者真實留存的遺骸，直視死亡。在這樣的紀念照中，伊娃的骸骨可謂西爾維婭·阿加辛斯基 (Sylviane Agacinski, 1945-) 所言攝影的「印記價值」；印記是已逝者曾經存在的痕跡，它代表某事物曾經存在的證明，但卻與已逝者的外在沒有絲毫相似之處。⁹ 這樣的印記「感動著我們……它向我們講述著在場與

⁶ Sally Mann, *Hold Still: A Memoir with Photographs*, p.446.

⁷ 關於伊娃的死亡、埋葬、與莎莉曼重新挖掘出土的過程，詳見 Sally Mann, *Hold Still: A Memoir with Photographs*, pp.446-448.

⁸ 關於十九世紀時期的死後攝影，詳見 Audrey Linkman, *Photography and death*.

⁹ 西爾維婭以女人的香水比喻印記：「女人的香水是一個痕跡，它留住了女人曾經出席的某種證明，但卻與她沒有絲毫相似之處。」詳見西爾維婭·阿加辛斯基著，吳雲鳳譯，《時間的擺渡者》(北京：中信出版社，2003)，頁 103-105。

不在場。」¹⁰ 西爾維婭更進一步提出，若在攝影中保留了事物的殘存部分——即事物所留下的真實痕跡，則會產生宗教般對聖物的崇拜，如都靈的基督裹屍布【圖 4】。¹¹ 伊娃的遺骸照，作為伊娃曾經存在的印記，雖然並未如同基督的裹屍布一般保留了已逝者的不存在的形體痕跡，仍可見莎莉曼投射了宗教意涵於其中。莎莉曼並未替伊娃骸骨系列中的每幅作品個別命名，而是將此系列作品提名 *Matter Lent*，亦即基督教中基督復活前四十天之大齋期。將系列命名為大齋期，可見莎莉曼在伊娃遺骸紀念照中注入了宗教養分，暗喻攝影亡者除了悼念死者之外，亦期許新生，如同巴特所言，都靈的裹屍布令人想到「攝影與復活當有某種關聯。」

12

（二）目睹腐朽：遺體與土地——人體農場（Body Farm）

在《大齋期》系列的第二部分，緊接著愛犬伊娃的遺骸攝影，莎莉曼拍攝了人體農場；莎莉曼目睹了人體回歸大地的過程——她拍攝了真實暴露於大自然中的遺體。2001 年，莎莉曼獲得了人體農場的拍攝許可，¹³ 進入人體農場近距離地觀察、並拍攝腐敗中的遺體。愛犬伊娃死亡後，見到伊娃留下的遺骸，莎莉曼不時因此想念伊娃而落淚。伊娃使她開始正式關注攝影與死亡的關聯，伊娃的遺骸也使她好奇——她因所愛之死而感傷落淚，然若是面對陌生人之遺骸，她是否就能置身事外？¹⁴ 於是她親臨人體農場，接近真實在土地上腐敗中的遺體，與安提耶坦戰場系列相同，運用十九世紀的濕版攝影術，以如畫般的攝影使作品籠罩著濃厚的死亡氣息【圖 5】。在人體農場的拍攝現場，不同於莎莉曼先前拍攝過的死亡題材，此地真實地有屍體腐敗，而遺體回歸大自然的過程，不僅予人視覺上的刺激，更有嗅覺、聽覺上的衝擊——肉體腐敗的氣味、大量腐蟲蠕動聲響、禿鷹在旁簌簌展翅的聲響等……刺激著生者的五官。死亡氣息給予的感官衝擊並未使莎莉曼退怯，實際上，令她感到恐懼的並非這些遺體與死亡氣息；她擔憂的是，在無預警的情況下，意外從這些看似陌生的遺體中發現友人的死亡。她能夠輕鬆面對陌生人之死亡，但若死亡發生在自己的親友周遭、貼近她的生活圈時，則另當別論。在拍攝過程中，莎莉曼一度將一具屍體誤認為自己的友人，在幾番掙扎下，莎莉曼翻開其眼皮以確認眼珠顏色。因眼珠顏色不符，確認遺體並非其友人

¹⁰ 西爾維婭·阿加辛斯基著，吳雲鳳譯，《時間的擺渡者》，頁 104。

¹¹ 據傳，都靈的裹屍布為「聖韋洛妮成功地將受難臨終前的耶穌面容與身軀之像直接印在裹屍布上。」見於許綺玲，《糖衣與木乃伊》（臺北市：美學書房，2001），頁 175-181。西爾維婭·阿加辛斯基著，吳雲鳳譯，《時間的擺渡者》，頁 104-105。

¹² 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》，頁 99。

¹³ 人體農場為田納西大學人類學研究機構的一個計劃——他們觀察各種不同死亡方式遺體的腐朽過程，實驗用遺體為捐贈而來。見於 Sally Mann, *Hold Still: A Memoir with Photographs*, pp.419-420.

¹⁴ Steven Cantor(director), *What Remains: A film about the Life and Work of Sally Mann*, 2003.

後，她鬆了一口氣。然而，在旁伺機而候的禿鷹竟在片刻中吞蝕了此具遺體的眼珠【圖 6】。¹⁵ 在拍攝期間，她也以攝影作品記錄了遺體真實腐化的過程【圖 7】、【圖 8】；她不斷質問，人類死亡後，到底留下了什麼？人類死亡後的肉體，是失去生命的物質，回歸大自然是必經之路。而事過境遷、遺體腐敗、物換星移後，已逝者似乎不留痕跡地消失。死亡為萬物必經之路，死亡雖為一個生命的終點，但對孕育這片生命的土地來說，死亡只不過是發生事件的片刻。一個死亡發生後，宇宙照常運行。「百姓誠然是草」，¹⁶ 使用以賽亞文句作為生死隱喻，莎莉曼暗示亡者的遺體終將回歸自然，成為養分，投射了題名「大齋期」所的復活隱喻。

二、土地與死亡

（一）成為案發場景的日常風景——《二千年十二月八日》

一個事件的發生使得莎莉曼的農場成為了案發現場，自此使莎莉曼開始拍攝「發生死亡」的場景。2000 年 12 月，一位逃犯闖進了莎莉曼的農場，頓時，數輛警車湧入農場圍捕犯人，警方亦出動直升機到現場進行搜索，莎莉曼的農場成為了警匪追緝的現場。由於逃犯配有數把槍枝，莎莉曼與家人躲在屋內，不敢輕舉妄動，提心吊膽擔心逃犯闖入宅邸【圖 9】。與警方僵持一陣子後，逃犯舉槍自盡，而莎莉曼的農場則成為了案發現場。案發過後，莎莉曼重新檢視了自己的農場，並拍攝了案發現場【圖 10】。另她感到詫異的是，儘管案件才發生不久，這片土地似乎若無其事般，風平浪靜。她的農場表面上看起來如過去一般，而她目睹了案件的發生，使得曾經日常的風景變得不再尋常；然而，對於不知情者來說，這片農場就與其他南方風景一般平淡無奇。死亡在這片土地下，彷彿不留痕跡。這次的經驗使莎莉曼開始關注死亡與土地的關聯。¹⁷ 莎莉曼開始關注其它發生過死亡的南方風景，於是前往拍攝南北戰爭戰場——安提耶坦（Antietam）。

（二）如畫般的死亡意向——《安提耶坦戰場》

自從親眼目睹案發現場以後，莎莉曼對於「土地與死亡」感到興趣，於是她將鏡頭轉移到發生過大量「死亡」的南方風景——安提耶坦。安提耶坦戰役是美

¹⁵ 關於人體農場的拍攝過程，莎莉曼並未在 *What Remains* 攝影集中多著墨，文中所論的拍攝感受參考自 Sally Mann, 'The Sublime End', *Hold Still: A Memoir with Photographs*, pp.419-433.

¹⁶ 原文為 surely people is grass, 見於 Sally Mann, 'The Sublime End', *Hold Still: A Memoir with Photographs*, p. 428.

¹⁷ Sally Mann, *Hold Still: A Memoir with Photographs*.

國南北戰爭中的重大戰役之一，死傷慘重，被稱為美國南北戰爭中「最血腥的一天」。¹⁸ 南北戰爭距今已經 150 年，事過境遷，現在的安提耶坦戰場就跟普通的南方風景一樣，有著開闊的草原與灌木林，平淡無奇，戰爭中發生的大量死亡似乎並未在此留下痕跡。安提耶坦雖然與南方風景並無二致，作為重要的歷史場景，仍然有許多前來參訪的遊客。莎莉曼拍攝當日，身邊即有許多遊客與遊覽車。¹⁹ 莎莉曼用十九世紀的濕版攝影手法，將現實場景拍攝成如畫般的風景，並在如畫的場景中營造死亡籠罩的戰場氛圍【圖 11】、【圖 12】。換句話說，她重新創造了場景，帶領觀者來到不復存在的歷史場景。像這樣的戰場攝影，觀者在觀賞時能感覺到埋藏於作品中的故事，但也無法明確指出發生的事件；也就是說，這樣的攝影具有故事的特質，但沒有故事本身。它召喚了敘事性，但是排除了敘事本身，²⁰ 以象徵性的手法，讓觀者自行想像。除了以如畫般的方式營造戰場氛圍之外，莎莉曼在安提耶坦系列中引用了華特·惠特曼 (Walt Whitman, 1819-1892)《草葉集》中悼念南北戰爭殉難士兵的詩文——〈我聽到所有的母親都在絕望中潸然淚下〉，以詩句引領觀者想像圖片，彌補圖像本身的晦澀不明：

我聽到所有的母親都在絕望中潸然淚下……在那看不見的本質，
表面的香氣，草的芬芳，幾百年後，它們都會在那兒……啊，年
代啊！啊，空氣和土壤啊！我逝去的親愛的孩子！從此，幾個世
紀我呼吸著它們的芬芳。²¹

以詩句投射死亡意向至如畫的戰場攝影中，請觀者串連土地的過去與現在，藉由曾為戰場的歷史場景安提耶坦，隱喻死亡在這片土地上不留痕跡，卻又無所不在，使攝影作品具有 *memento mori* 的性質。

不同於莎莉曼拍攝戰場如畫般的表現方式，十九世紀時，攝影替戰場帶來了新的寫實性。戰場攝影師捕捉戰爭傷亡慘重的一面，透過新聞報導，傳遞戰場影像到大眾面前，讓群眾見識戰爭的殘酷之處。然而，戰場新聞攝影，看似寫實，實際上並非完全屬實，其中亦有虛構的成分。《叛軍狙擊手之家》【圖 13】為南北戰場攝影師蓋德納 (Alexander Gardner, 1821-1882) 拍攝的作品，身亡的狙擊手跌落於石牆旁，而他遺落的槍枝則豎立於腳邊。這件看似真實的戰場攝影，實際上並非自然形成的場景；攝影師蓋德納為求理想的構圖畫面，已刻意移動、並重新擺置

¹⁸ 據估計，安提耶坦戰役在一天內的死傷即達二萬三千人之多。

¹⁹ Sally Mann, *Hold Still: A Memoir with Photographs*.

²⁰ 瑪莉·沃納·瑪利亞著，甘錫安譯，《改變攝影的 100 個觀念》（臺北市：城邦文化出版，2013），頁 78。

²¹ 惠特曼著，楊耐東譯，《草葉集》（臺北市：志文，1983），頁 543。

狙擊手遺體與槍枝，亦即此作品已透過攝影師編導。²² 這件作品的表現手法寫實，然而編導的場景則指向了戰場新聞攝影的象徵性——蓋德納以編導場景的方式象徵南北戰爭的死傷實況。【圖 14】為布萊迪（Matthew Brady, 1822-1896）與助手合拍安提耶坦戰役的戰場實況。畫面中，二十餘位士兵的遺體整齊排列於草地上，使觀者質疑這件作品亦為編導作品。²³ 綜合以上所論，十九世紀時期南北戰爭的新聞攝影，和莎莉曼如畫般的戰場攝影相比，雖然看似具有較明確的敘事性與更為寫實的畫面表現方式，事實上也並非全屬真實；透過攝影師編導後的新聞攝影，除了畫面表現的寫實性外，亦具備了編導攝影的象徵性。

三、最終詰問——「逝者已矣？」

除了拍攝亡者對死亡提出質問以外，莎莉曼在此系列中亦拍攝生者。【圖 15】、【圖 16】、【圖 17】為莎莉曼的三位子女——維吉尼亞（Virginia）、艾密特（Emmet）與傑西（Jessie）。莎莉曼將此系列作品提名為「逝者已矣？」，置於攝影集的最末處，並以《逝者已矣？》定名整本攝影集；讓觀者見識了前述的死亡相關作品後，最後以「逝者已矣？」定名拍攝生者的作品，似乎意有所指。莎莉曼拍攝此系列肖像的方式頗為特殊，拍攝過程中，她讓被攝者平躺，並將攝影機架於被攝者的面容正上方【圖 18】，因而使攝影作品最後呈現面容局部放大的效果。此系列作品的肖像各有不同的局部特色，不過他們也共同有著朦朧、飄移、失焦的效果，這種效果使人聯想到十九世紀時期的如畫攝影家卡麥隆（Julia Margaret Cameron, 1815-1879）的作品【圖 19】。事實上，這並非是莎莉曼第一次效仿卡麥隆的柔焦攝影風格，由莎莉曼的早期作品《親親，晚安》（*Kiss Goodnight*）【圖 20】與卡麥隆的《雙星》（*Double Star*）【圖 21】可見莎莉曼早以有師法如畫攝影之意。²⁴ 卡麥隆在十九世紀時以失焦的手法，拍攝宗教、歷史、文學題材的編導式肖像攝影，使得失焦開始成為一種表現風格，而不只是拍攝技法上的拙劣。²⁵ 卡麥隆選擇以失焦作為攝影講述故事的風格，莎莉曼過去直接模仿了卡麥隆的風格與題材【圖 20】，而在《逝者已矣？》系列中，莎莉曼則使用了失焦手法碰觸了攝影的其他面向——即以失焦質疑攝影予人的回憶功能。【圖 15】、【圖 16】、【圖 17】中可見，被攝者皆闔上雙眼，以朦朧、飄移、失焦的效果，使其面部放大，呈現詭譎的效

²² Geffer Philip, *Photography after Frank* (New York: Aperture: D.A.P., 2009), p.52.

²³ 事實上，Matthew Brady 鮮少真正親臨現場拍攝南北戰爭，多數作品由其助手 Alexander Gardner 與 Timothy O'Sullivan 拍攝，而他們拍攝的許多作品皆有編導性質。見於 Geffer Philip, *Photography after Frank* (New York: Aperture: D.A.P., 2009), p.52-55.

²⁴ 劉瑞琪，〈莎莉·曼恩兒童攝影中的母性拜物主義〉，《近代肖像意義的論辯》，台北：遠流出版社，頁 18-59。

²⁵ 瑪莉·沃納·瑪利亞著，甘錫安譯，《改變攝影的 100 個觀念》，頁 103。

果，彷彿暗示了亡者的長眠一般。在此，失焦的效果似乎阻擋了觀者進入畫面，亦阻擋了身為人母的莎莉曼透過這些作品回憶子女。換而言之，此系列作品以失焦手法，否認攝影能再現已逝之物，並以失焦手法阻止回憶。自十九世紀時其攝影越趨盛行後，人們開始依賴攝影作品已回憶過去，例如以家庭相本拼湊家庭回憶。然而，巴特卻認為看著某人的相片，喚不起什麼回憶，反不如憑空想念……相片中的時間以一種過度、畸形的的方式靜止不動……攝影本質上不但不是回憶，甚至堵住了回憶，很快變成了反回憶。」²⁶ 由此可見，巴特否認相片能幫助人們的真實的回憶；除此之外，巴特更以「糖很暴力」以隱喻攝影的暴力，攝影的暴力「並非指拍照內容為何，而是因其本身『死亡』的本質，使得看似栩栩如生的相中之物，卻已真真無可奈何地永遠停息於中。」²⁷ 簡而言之，巴特認為攝影是反回憶、甚至是暴力的。莎莉曼的此系列作品即隱喻生者在被攝而成為影像的同時，已成為影像中不可溯的已逝者。關於攝影與回憶的辯證，西爾維婭認為「圖像不是在為回憶服務，而是在取代回憶」，²⁸ 因攝影替人們的過去建立了視覺資料庫，與此同時，攝影也以此視覺資料庫為憑據，創造回憶。莎莉曼對於攝影與回憶的看法，相近於西爾維婭的觀點，莎莉曼否認了攝影作品予人的回憶功能，並以此系列作品質疑攝影。她認為人們因害怕自己的主觀回憶背離真實，因此依賴攝影作品輔助回憶；然而，透過攝影保存真實回憶是個謬誤；攝影看似能夠替人們保存過去，實際上攝影作品在取代、破壞過去的同時，創造的是攝影自身的回憶。²⁹

在《大齋期》、《二千年十二月八日》、《安提耶坦戰場》列作品中，莎莉曼以攝影作品拍攝、記錄死亡的痕跡，以攝影質問死亡，並試圖探詢死亡發生後生命所留存之痕跡。然而，在《逝者已矣？》系列作品中，莎莉曼將對「死亡的質問」轉向對「攝影的質問」——即攝影能替已逝者留下什麼？莎莉曼在《逝者已矣？》中以失焦的表現手法拍攝生者，並以帶有死亡意向的風格隱喻生者被拍攝的每個片刻皆為另一種死亡；意即被攝者在成為攝影影像後，每個影像即成為被攝者不可溯的過去；如此一來，依然健在的生者在攝影作品中亦具備了已逝者的特質。過去既不可溯，攝影又能替已逝者留下什麼？莎莉曼不信任攝影所予人的回憶功能，攝影雖與生具備寫實特質，然寫實的表現特質並不意味著能建構真實的回憶。在《逝者已矣？》系列中，莎莉曼以攝影記錄摯愛的子女，卻又以失焦手法避免自己透過此作進行回憶；換而言之，失焦的手法象徵著攝影師試圖以反寫實的特

²⁶ 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》，頁 81、108-109。

²⁷ 許綺玲，《糖衣與木乃伊》，頁 13。

²⁸ 西爾維婭·阿加辛斯基著，吳雲鳳譯，《時間的擺渡者》，頁 106。

²⁹ 詳見 Sally Mann, *Hold Still: A Memoir with Photographs* (New York: Little, Brown and Company, 2015), p.xiii.

質阻擋人們依賴攝影作品進行回憶。

結語

在本攝影集最後一系列作品《逝者已矣？》中，莎莉曼將問題拋向攝影，質問攝影。既然攝影亦無法替人們捕捉已逝者、保存回憶，那麼已逝者到底留下了什麼？（What Remains?）莎莉曼以龐德（Ezra Pound, 1885-1972）的詩句作為問題的解答：「你的摯愛終將留下，帶不走的剩餘皆為可棄之物。你所摯愛，終將不會離開你」³⁰ 她認為逝者雖已矣，攝影雖亦無法捕捉已逝者，愛終將會留下。莎莉曼在十七歲時從父親手中得到第一台相機，而父親交代她攝影值得記錄的事物為「愛、死亡，與奇異的事物」，³¹ 而莎莉曼歷年的攝影主題亦環繞於此三項主題。《逝者已矣？》中，莎莉曼以《大齋期》、《二千年十二月八日》、《安提耶坦戰場》與《逝者已矣？》等四系列作品探詢死亡，涉及死亡的攝影作品同時包含了紀念亡者（memento）與提醒死亡（memento mori）的功能，除此之外，莎莉曼亦以《逝者已矣？》一題同時質問死亡與攝影的本質。此本攝影集可謂莎莉曼探詢死亡議題的開端，而莎莉曼日後的作品也時常壟罩著死亡氣息。

³⁰ Sally Mann, *What Remains* (Boston: Bulfinch Press, 2003), p.104.

³¹ Sally Mann, *What Remains* (Boston: Bulfinch Press, 2003), p.5.

參考資料

專書

1. 西爾維婭·阿加辛斯基著，吳雲鳳譯，《時間的擺渡者》，北京：中信出版社，2003。
2. 許綺玲，《糖衣與木乃伊》，臺北市：美學書房，2001。
3. 惠特曼著，楊耐東譯，《草葉集》，臺北市：志文，1983。
4. 瑪麗·沃納·瑪麗亞著，甘錫安譯，《改變攝影的 100 個觀念》，臺北市：城邦文化出版，2013。
5. 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺北市：臺灣攝影工作室，1997。
6. 蘇珊·桑塔格著，黃燦然譯，《論攝影》，臺北市：麥田，2010。
7. Ford, Colin, *Julia Margaret Cameron: a critical biography*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003.
8. Gefter, Philip, *Photography after Frank*, New York: Aperture: D.A.P., 2009.
9. Linkman, Audrey, *Photography and death*, London: Reaktion Books, 2011.
10. Mann, Sally, *Immediate Family*, New York: Aperture, 1992.
11. Mann, Sally, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
12. Man, Sally, *Hold Still: A Memoir with Photographs*, New York: Little, Brown and Company, 2015.
13. Orvell, Miles, *American photography*, New York: Oxford University Press, 2003.
14. Ravenal, John B., *Sally Mann: the flesh and the spirit*, New York: Aperture Foundation, 2010.

論文

1. 劉瑞琪，〈莎莉·曼恩兒童攝影中的母性拜物主義〉，《近代肖像意義的論辯》，台北：遠流出版社，2012，頁 18-59。

影片

1. Cantor, Steven, *What Remains: A Film about the Life and Work of Sally Mann*, 2003.

圖版目錄

- 【圖 1】莎莉曼，無題 1，《大齋期》系列，2000。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，76.2×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 2】莎莉曼，無題 7，《大齋期》系列，2000。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，76.2×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 3】莎莉曼，無題 12《大齋期》系列，2000。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，76.2×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 4】都靈裹屍布，公元一世紀。尺寸與媒材不詳。圖版來源：
<https://en.wikipedia.org/wiki/Shroud_of_Turin>
- 【圖 5】莎莉曼，無題 27，《大齋期》系列，2001。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，76.2×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 6】莎莉曼，無題 34，《大齋期》系列，2001。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，76.2×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 7】莎莉曼，無題 35，《大齋期》系列，2001。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，76.2×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 8】莎莉曼，無題 36，《大齋期》系列，2001。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，76.2×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 9】莎莉曼，無題 1，《二千年十二月八日》系列，2000。尺寸與媒材不詳。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 10】莎莉曼，無題 6，《二千年十二月八日》系列，2000。尺寸與媒材不詳。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 11】莎莉曼，無題 12，《安提耶坦》系列，2001。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，101.6×127 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 12】莎莉曼，無題 6，《安提耶坦》系列，2001。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，101.6×127 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.
- 【圖 13】Alexander Gardner, *Home of the Rebel Sharpshooter*, 1863. Albumen silver print. 17.8×22.9cm. 圖版來源：
<http://www.moma.org/learn/moma_learning/alexander-gardner-home-of-a-rebel-sharpshooter-gettysburg-from-gardners-photographic-sketchbook-of-the-war-1865>
- 【圖 14】Matthew Brady and Alexander Gardner, *Dead Soldiers at Antietam*, 1862. Wet

collodion negatives，尺寸不詳。圖版來源：

<<http://www.loc.gov/item/cwp2003000134/PP/>>

【圖 15】莎莉曼，無題 17，《逝者已矣？》系列，2004。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，127×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.

【圖 16】莎莉曼，無題 13，《逝者已矣？》系列，2004。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，127×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.

【圖 17】莎莉曼，無題 12，《逝者已矣？》系列，2004。濕版攝影拍攝，銀版印刷放大輸出，127×101.6 cm。圖版來源：Sally Mann, *What Remains*, Boston: Bulfinch Press, 2003.

【圖 18】莎莉曼，《逝者已矣？》的拍攝過程，2004。尺寸不詳與媒材不詳。圖版來源：John B. Ravenal, *Sally Mann: the flesh and the spirit*, New York: Aperture Foundation, 2010.

【圖 19】Julia Margaret Cameron, *Kate Keown*, 1866. Albumen print, diameter 290mm. Wilon Center for Photography. 圖版來源：Colin Ford, *Julia Margaret Cameron: a critical biography*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003.

【圖 20】Sally Mann, *Kiss Goodnight*, 1988. Silver print. 50.8×60.96 cm. 圖版來源：
<<https://www.artnet.com/auctions/artists/sally-mann/goodnight-kiss>>

【圖 21】Julia Margaret Cameron, *The Double Star*, 1864. 25.3×20 cm. 圖版來源：
<<http://collections.vam.ac.uk/item/O129350/the-double-star-photograph-cameron-julia-margaret/>>

圖版



【圖 1】莎莉曼，無題 1，《大齋期》系列，2000。



【圖 2】莎莉曼，無題 7，《大齋期》系列，2000。



【圖 3】莎莉曼，無題 12《大齋期》系列，2000。



【圖 4】都靈裹屍布，公元一世紀。



【圖 5】莎莉曼，無題 27，《大齋期》系列，2001。



【圖 6】莎莉曼，無題 34，《大齋期》系列，2001。



【圖 7】莎莉曼，無題 35，《大齋期》系列，2001。



【圖 8】莎莉曼，無題 36，《大齋期》系列，2001。



【圖 9】莎莉曼，無題 1，《二千年十二月八日》系列，2000。



【圖 10】莎莉曼，無題 6，《二千年十二月八日》系列，2000。



【圖 11】莎莉曼，無題 12，《安提耶坦》系列，2001。



【圖 12】莎莉曼，無題 6，《安提耶坦》系列，2001。



【圖 13】Alexander Gardner, *Home of the Rebel Sharpshooter*, 1863.



【圖 14】Matthew Brady and Alexander Gardner, *Dead Soldiers at Antietam*, 1862.



【圖 15】莎莉曼，無題 17，《逝者已矣？》系列，2004。



【圖 16】莎莉曼，無題 13，《逝者已矣？》系列，2004。



【圖 17】莎莉曼，無題 12，《逝者已矣？》系列，2004。



【圖 18】莎莉曼，《逝者已矣？》的拍攝過程，2004。



【圖 19】Julia Margaret Cameron, *Kate Keown*, 1866.



【圖 20】Sally Mann, *Kiss Goodnight*, 1988.



【圖 21】 Julia Margaret Cameron, *The Double Star*, 1864.

