

機械複製技術對圖像意義的影響： 以安迪·沃荷《死亡與災難》系列為例

中央大學藝術學研究所 徐婕

摘要

機械複製技術的發明徹底改變了藝術的本質，這是班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在其著名的〈機械複製時代的藝術作品〉（*The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*）以及〈攝影小史〉（*A Short History of Photography*）中揭示的主旨。由於機械複製快速、大量的特性，消除了藝術作品與觀眾之間的距離感，現代人已然透過攝影掌握藝術、理解現實。然而圖像在經過攝影複製轉譯後，意義必然有所喪失或改變。另一方面，在攝影術發明之前，長久以來肩負複製之責的版畫，尤其是結合照相製版的絲網印刷（Silk-screen），也被視為一種機械複製的手段；但在執行層面上相較於攝影，多了一些人手介入的成份，對圖像意義帶來的影響自與攝影有所不同。本文將以安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）1962年起製作的《死亡與災難》（*Death and Disaster*）系列為例，藉由此系列同時使用了上述兩種複製技術的特徵，從死亡提醒（*Memento mori*）圖像的脈絡出發，分析攝影與版畫彼此如何在既有加乘，亦有消解的關係中，同時以複製的手段對圖像意義造成改變。

關鍵字：機械複製、安迪·沃荷、死亡與災難、攝影、版畫

前言

班雅明所著〈機械複製時代的藝術作品〉以及〈攝影小史〉是研究現當代美學的經典之作，其文直指自 1839 年攝影術誕生以來，攝影快速且大量複製的特性造就了一場劇烈的革命，讓我們告別了古典時代、進入現代社會，走入一個以影像為主流媒介的時代。過去圖像只能依靠手工製造，擁有畫作是僅限於少數統治階級的特權。而機械複製時代的藝術作品，一開始的目標就是朝向大眾市場而生產，快速量產的商品模式讓圖像變得人人皆唾手可得。當不論是製造還是擁有圖像，都因為攝影技術的普及變得輕而易舉時，就進入了一個以攝影閱讀藝術作品，也以攝影感知現實世界的時代。然而，班雅明亦指出「機械複製的方法就是一種縮減的方法」。¹透過攝影，現實被削減為一張被框限出的平面，而複製則壓制了被攝對象的獨特性，圖像的意義就這樣在複製的轉譯過程中發生了改變。而在攝影術發明之前，最重要的機械複製技術是印刷術。經由版畫複製後的圖像，同樣會呈現出跟原件不同的風貌。隨著版印技術的發展與改良，印刷的速度越來越快，但相較於攝影，版畫製作過程中「手作」的成分仍然是相當高的。正是這一關鍵，讓版畫更靠近傳統的繪畫表現，對圖像帶來異於攝影的影響。

本文即欲探討攝影與版畫兩種機械複製技術如何改變圖像的意義。透過安迪·沃荷 1962 年推出的《死亡與災難》系列為例，回望西方淵遠流長、最早可回溯至羅馬時代的死亡提醒圖像，其寓意如何在機械複製的作用下發生轉變。由於上述兩種機械複製技術同時並存於沃荷的作品之中，因此不只能清楚體現兩者各自對圖像意義的影響，更可以進一步看到，當版畫採用了照相製版技法，結合了攝影對現實的複製時，最終會使作品成為一種雙重的機械複製。這種雙重的複製一方面是一種加乘，版畫聯手攝影一同在某些面向強化了對原始圖像意義改變的力道；另一方面亦是一種消解，版畫的手工性削弱了部分攝影的特性。關於攝影圖像的特性，二十世紀自班雅明以來，研究的論述頗多；其中羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）的《明室·攝影札記》（*La Chambre claire : Note sur la photographie*, 1980），深入剖析了攝影的本質，與其召喚圖像意義的能力。而蘇珊·桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）則在著名的《論攝影》（*On Photography*, 1977）及《旁觀他人之痛苦》（*Regarding the Pain of Others*, 2003）中，犀利的揭開攝影與現實之間的關係，並從中檢視攝影的社會責任。兩人同班雅明的著述皆為分析攝影的經典論述，亦為本研究探討攝影如何改變圖像意義的起點；由此出發，分析經由照片呈現的死亡現實，與傳統繪畫中的死亡圖像有何差異，又讓觀眾對圖像的意義產生了什麼樣不同的詮釋。而在絲網印刷層面，數篇針對《死亡與災難》系列的研究討論了沃荷作品中死亡背後的意義，同時約略提及絲網印刷的視覺效果。除此之外，其他研究對版畫的論

¹華特·班雅明著，莊仲黎譯，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》（台北：商周，2019），頁 186。

述大多著重在其藝術性、紀錄或傳播的功能上，甚少論及版畫的複製性在再現現實層面的特殊性，或是與攝影之間的競合關係。因此，本文便從上述研究基礎出發，進一步分析絲網印刷獨特的技法如何在與攝影結合之後，以介於手繪與機械複製之間的特殊性質，超越單純的複製，促使圖像的意義發生改變。

本文第一節將先追溯西方死亡提醒圖像的起源，梳理從古典時期至近代具標誌性的圖像類型，探究傳統的形式與象徵的意義。第二節與第三節則以沃荷的作品為例，討論機械複製技術的介入，對上述圖像傳統造成的影響。首先分析《死亡與災難》系列以新聞照片作為對死亡的第一重複製，如何改變了死亡圖像的意義；最後聚焦於沃荷採用的絲網印刷手法，探討版畫作為複製的複製，再次複製攝影對現實的複製後，如何為死亡主題的意義帶來第二重改變。

一、死亡提醒圖像的傳統寓意

死亡既是所有生命必然經歷的終點，自然成為人類恆久關注、無法忽視的議題。拉丁文 *Memento mori* 之意，即為帶有警告意味的「記住你會死！」在西方藝術中，死亡是一個歷史悠久的常見主題，並隨著宗教觀念在不同時代的改變呈現出多種形式，蘊含複雜的象徵意涵。本節依時序梳理死亡提醒圖像出現的脈絡，以「死亡之舞」（*Danse Macabre*）及「虛空畫」（*Vanitas*）作為代表，探討在機械複製技術出現之前，作為主題的死亡以何種面貌出現，又具有何種象徵意義。

（一）死亡提醒圖像的發軔

人死身滅，當靈魂逝去肉身腐敗後，僅餘一具枯骨。因此在表現死亡的圖像中，骷髏自始便是最具代表性的物件。現存寓含死亡提醒的圖像，最早可追溯至古羅馬時代的壁畫，其中便已出現骷髏頭跟靜物的組合。《死亡象徵》（*Memento Mori*）【圖 1】是龐貝城中一幅地面馬賽克鑲嵌畫，畫面從上至下依序描繪了水平儀、頭骨、象徵靈魂的蝴蝶，以及命運之輪。左側是代表權勢與財富的權杖，右側則是代表貧窮的木棍與殘破織物。這幅鑲嵌畫已呈現出死亡提醒圖像的基本命題：死亡的到來由命運決定，無可避免；以及在死亡面前無論貴賤貧富，一律平等。這些觀點皆與彼時的斯多葛派（*Stoicism*）哲學思想有關，死亡圖像成為提醒人們世間欲望虛無的媒介。²這樣的死亡觀以及使用骷髏等靜物表達死亡提醒的形式，在西方圖像傳統中被持續沿用，成為後世死亡提醒圖像表現的基礎。

²古希臘羅馬死亡觀與圖像的關係，以及斯多葛學派的影響，請參閱楊秀娟，〈悖論的象徵——歐洲虛空畫思想研究〉，《藝術探索》32 卷 2 期（2018，03），頁 74。

（二）死亡之舞

羅馬時代的死亡觀，進入中世紀與基督教教義匯流後，呈現出不同的面貌。在基督宗教中，無論現世生活或是死亡，都只是一段過渡的塵世之旅，因此並不特別值得多加著墨；生命最終的追求在於追隨基督，於末日審判後尋得永恆的生命。然而在十三世紀下半葉，當基督教的教規與儀禮逐漸向平民敞開，民間原始對死亡的恐懼便逐漸滲入了死亡提醒圖像，形成了新的主題。³ 此時，首先在英國與法國的手抄本中出現了「三生者與三死者傳奇」（The Legend of the Three Living and the Three Dead）的圖像，講述了三位貴族狩獵時，在森林裡遇見三具腐爛屍體的故事。【圖 2】三具屍體以自己身前擁有的身分與權力對比如今的骷髏之身，告誡生者不要耽溺於世俗虛無的享樂，應以永恆救贖為依歸，寄存真正的財富於天國。基督教將傳統死亡無視階級貴賤，公平降臨的概念轉為己用，以圖像告誡活著的人，在死亡中和上帝面前，所有人都是平等的。人生在世重要的不是地位和財富，而是充滿謙卑和謙遜的虔敬生活。⁴

而後，伴隨著頻繁戰火，十四世紀黑死病席捲歐洲，死亡顯示出無可匹敵的力量，使「三生者與三死者」中諄諄教化的腐爛屍體，在十五世紀出現的「死亡之舞」圖像中，轉變為摧毀所有俗世幸福的死亡使者。【圖 3】死亡之舞通常表現為一行行進中的隊伍，隊伍中人物兩兩一組，分別由一名生者搭配一名象徵死亡的骷髏組合而成。隊伍按生者的社會階級職業，由高至低順序排列；教宗、皇帝、騎士、各級教士、鄉紳、行政官，以至各行各業的市井小民，圖像中的骷髏們各個手舞足蹈，推拉著這些因必須面對死亡而腳步沉重、不情不願的生者們向前行進。基督教利用民間信仰中對死亡的恐懼，觸動民眾的宗教情感⁵；縱然主題異於古羅馬時期的傳統，但藉由死亡提醒生命之無常虛幻的本質是相同的，只是更加迫人。死亡之舞以一種更加直觀、世俗的方式陳述死亡的威嚇，死亡的勝利顯示其不僅僅是對遙遠未來的戒訓，更是時時刻刻高懸的棒喝。

（三）虛空畫

十五世紀的死亡之舞主題蘊含了濃厚的世俗成分，通常出現在教堂外部壁畫或供私人收藏的手抄本中。若是位於教堂內部視覺中心的祭壇畫，選擇死亡提醒圖像作為表現主題時，則會採取更符合正統信仰的內容，延續羅馬時期馬賽克鑲嵌畫的傳統，以靜物畫的形式表現。⁶ 羅希爾·范德維登（Rogier van der Weyden, 1399-1464）約繪於 1452 年的《布拉克家族三連畫》（*The Braque*

³ 喬治·杜比著，顧曉燕譯，《大教堂時代：藝術與社會（980-1420）》（南京：南京大學出版社，2022），頁 319-320。

⁴ 關於「三生者與三死者傳說」的細節，詳見丹葳，〈北方文藝復興時期的死亡之舞〉，《史學研究》18（2004），頁 7-9。

⁵ 喬治·杜比著，《大教堂時代：藝術與社會（980-1420）》，頁 323-324。

⁶ 無待，〈中世紀「死亡之舞」既是暗影，也是星星之火〉，《文明》6（2020），頁 81-82。

Family Triptych) 【圖 4】是一個祭壇畫結合死亡提醒圖像的早期範例。正面三屏由左而右畫的分別是施洗約翰（左）、聖母瑪利亞與耶穌與使徒聖約翰（中），以及抹大拉的馬利亞（右）。當左右兩屏閉合時【圖 5】，左扇繪製的正是靠在一塊破碎磚塊上的骷髏頭。碎磚象徵無論多麼堅固的建築，都將隨著時間過去而傾頹，如同人體之消亡。上下邊框中寫著骷髏說出的話：「看，你是如此驕傲和貪婪，我的身體曾經是美麗的，但現在是蠕蟲的食物。這個頭骨是死者的肖像。」與左側主題相對，右扇的十字架上寫的也是一段有關死亡的文字。⁷

十七世紀宗教改革後，由於新教強調生活的自律簡樸，強烈譴責奢侈的物欲享樂，此類具宗教勸世意味的死亡提醒圖像發展漸趨成熟，「虛空畫」成為靜物畫中一個獨立的類型。*Vanitas* 一詞來自拉丁語，意即虛無或虛空，源於聖經《傳道書》第一章第 2 節「虛空的虛空，凡事都是虛空」(*Vanity of vanities; all is vanity*)。明示人終將一死，當死亡降臨時世間所擁有的一切都將歸於虛無。荷蘭黃金時代靜物畫家斯滕韋克 (*Harmen Steenwijck, c. 1612-1656*) 約於 1640 年繪製的《虛空靜物》(*Vanities Still-Life*) 【圖 6】一作，即是虛空畫的典型。畫中除了作為主要焦點、象徵死亡的骷髏頭外，亦伴有各式各樣象徵人世財富與權力、歡愉享受，以及如鐘錶或熄滅的油燈等暗示生命脆弱、時間無情流逝的物件。

小結

從羅馬時期到近代，無論是壁畫、手抄本或是祭壇畫；死亡之舞或虛空畫，傳統上描繪死亡圖像的目的就是藉死亡發出警醒，以圖像提醒觀者人生短暫，無論貧富貴賤、智愚高下，在命定的死亡面前皆為虛空。「你們將成為我們現在的樣子，預先在我們身上，映照出你們自己；權力、榮譽、財富一文不值；在死亡之時，只有善行才算數。」⁸ 死亡提醒以一個指向未來的寓言引發觀者對自我生命的沉思，給予宗教性與道德性的指引。《傳道書》督促有限之人思考那永恆的困惑——存在的意義是什麼？「人活多年，就當快樂多年，然而也當想到黑暗的日子，因為這日子必多，所要來的都是虛空。」（傳道書 11:8）謹記死亡的虛空將至，然而生命是神的賜予，活著的時候亦應順應自然，把握當下及時行樂。死亡提醒圖像表面呈現的是生命的脆弱與頹圮，但其中亦隱含積極的訓誨，因為只有認清虛空的本質，方能辨明生命中真正值得追求之事。

⁷文字出自《便西拉智訓》XLI: 1-2 的拉丁銘文：「唉！死亡啊！對那安居樂業的人，那一無掛慮、諸事順利、還有能力享口福的人，一想到你就何等苦痛！」

⁸ Emile Male, *Religious art in France : the late Middle Ages : a study of medieval iconography and its sources* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986), p. 325. 本引言出自「三生者與三死者傳奇」，原文為：” You will become as we are; in anticipation, mirror yourselves in us; power, honor, riches are nothing; only good works count at the hour of death.”

二、死亡的第一重複製——攝影

同樣是以死亡作為主題的圖像，到了當代呈現出截然不同的面貌。1962年一張《紐約鏡報》（New York Mirror）頭版上巨型客機失事墜毀，造成一百二十九人罹難的照片，讓沃荷開啟了《死亡與災難》系列。從《一百二十九人死於空難》（129 Die in Jet!）【圖 7】開始，陸續創作了包含電椅、車禍與自殺等一系列七十多件作品。此系列首先取用新聞照片作為基礎創作素材，再以絲網印刷的方式重現這些以暴力死亡為中心的悲劇。在挑選要用來創作的照片時，沃荷除了隨手取用報紙上刊印的照片，同時也積極透過警方管道調閱那些未公開的，甚至不適合刊載的檔案照，死亡的陰影充斥其中。與傳統死亡提醒圖像相較，《死亡與災難》系列同樣以死亡作為主題，只是沃荷作品中呈現的死亡形象，其象徵意義在經過攝影以及絲網印刷的雙重機械複製手段再製後，已迥異於傳統虛空畫的寓意。以下即先分析第一重複製，也就是攝影——聚焦於沃荷所採用的新聞照片——對死亡圖像意義帶來的影響。

（一）宗教性的喪失

藝術的起源與宗教儀式密不可分。前文提及死亡提醒圖像與宗教的淵源，其用意即在警醒世人，無論是財富、知識還是享樂，當死亡降臨時一切都將盡歸虛空，唯有信仰永存。然而，在沃荷的作品中，死亡圖像與宗教相連的儀式價值被攝影掃除了。原因不只是如班雅明所言「大量的複製取代原作獨一無二的存在」⁹而使靈光（Aura）盡失，更是由於這些新聞照片已不僅僅是對圖像的複製，而是對現實的複製。這些死亡現實是當下的、即時的，如同巴特所言，攝影的時代正是各種宗教儀式漸趨衰退的時代，此時死亡脫離了宗教的脈絡，轉而存於影像之中。經由新聞攝影呈現的死亡，是「一種缺乏象徵性，且脫離了宗教，脫離了儀式的死亡，好似突然潛入了原原本本的死亡。」¹⁰沃荷於《死亡與災難》系列選用的死亡主題新聞照片，皆是人類在現代生活中製造出的災難，其中沒有殉道的象徵，也沒有救贖的提示；不再是引人沉思默觀的對象，更不會讓觀者想起經文的教誨或智者的言語。死亡照片不再指向一個永恆的救贖，只是一個現實的切片。

（二）切身感的喪失

傳統上死亡圖像的功能是對觀者的提醒，當觀畫者凝視圖像時，聯想到的是己身的死亡，引發的是對自身生命的沉思。但面對照片時，觀眾的位置等同於掌鏡者的位置，也就是旁觀者的位置。透過攝影目擊新聞事件，等同於擁有一種不在場證明，在參與的同時也確認了疏離。攝影把一切客體化，為透過新聞照片觀看死亡的觀眾，提供了安全的觀看距離，遠眺的死亡成為可供閱覽的

⁹華特·班雅明著，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁 31。

¹⁰羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》（台北：台灣攝影，1997），頁 110。

客體，不過是一種與己無關的影像。當照片中的死亡圖像不再對著觀者說話，而是無聲的任由旁觀者審視時，其功能便從提供沉思轉為服務於人性對災難、痛苦與暴力的窺淫癖好。在一張於 1939 年所攝，法國最後一次行使斷頭台公開處決的照片裡，可以看見死刑犯 Eugène Weidmann 正被送上斷頭台的身影。以及一圈又一圈，在警戒線外爭先一睹為快的群眾。【圖 8】看著這張照片的觀眾，正如照片裡那些圍觀的群眾，視幾秒後即將發生的死亡為一場奇觀（spectacle），甚至是一起娛樂。照片中的死亡越是殘忍恐怖，越是讓觀者感受到不在現場的安心，正如桑塔格在《論攝影》一書中所述：「那種豁免災難的感覺，刺激起對觀看痛苦的照片的興趣，而觀看這類照片則暗示並加強那種自己獲得豁免的感覺。」¹¹觀眾對攝影中的死亡仍然會覺得恐怖，仍然會覺得觸目驚心，但在這種震驚之後，帶來的多半不是自我警醒，而是窺視的獵奇滿足。「正是攝影的出現及其與大眾媒體的結合改變了遊戲規則，使死亡奇觀得以廣泛傳播。」¹²羅馬尼亞學者博特斯庫·西雷茨埃努（Ileana Botescu-Sirețeanu）認為，沃荷通過操作媒體報導這種將災難與死亡作為一種可怕娛樂的現象，劫持圖像的意義。沃荷選擇新聞照片作為創作的素材，確實捕捉到現代觀眾習於透過攝影，作為他人災難旁觀者的這種典型現代經驗。

（三）寓言性的喪失

新聞攝影作為一種現實世界的切片，其性質是紀實的。而紀實攝影的明證性是與詮釋性相斥的，一個明確的證據不容許分歧的詮釋可能，「攝影的確鑿性正是在於詮釋的停頓。」¹³因此傳統死亡圖像所隱含的寓言性質，無論是道德教條、警世勸諭或是形而上的哲思，在作為一項真實事件證據的攝影圖像中，都被剝除了，「隨著攝影，我們進入了平板單調的死亡。」¹⁴ 巴特所指出的，攝影這種將圖像意義扁平化、去除象徵性的特性，讓人想起沃荷的那句名言：「如果你想知道關於安迪·沃荷的一切，只要看看我的繪畫和電影以及我的表面，我就在那裡。背後什麼都沒有。」¹⁵攝影圖像的特性與沃荷的創作態度若合符節；選用照片作為創作素材，即是剝除過去死亡圖像所具有的其他詮釋可能，死亡僅僅在被注視的當下，在觀眾的視網膜上停留。

除了具有意在言外的寓意，死亡提醒的時間性是指向未來的。望向骷髏的生者，預想尚未實現的死亡，思忖從此而後應行的道路。傳統的死亡提醒其作用是積極而活躍、指明人生之道的；寓言是為了未來而生。然而攝影的本質便

¹¹蘇珊·桑塔格著，黃燦然譯，《論攝影》（新北：麥田，1997），頁 244。

¹²Ileana Botescu-Sirețeanu, "Death as Disaster: Andy Warhol's Aesthetics of Catastrophe," *University of Bucharest Review*, Vol. 12, no. 1 (2022), p. 96. 原文為："It was the advent of photography and its marriage to the mass media that changed the game and made the spectacle of death widely accessible."

¹³羅蘭·巴特著，《明室·攝影札記》，頁 124。

¹⁴羅蘭·巴特著，《明室·攝影札記》，頁 110。

¹⁵Gretchen Berg, "Andy: My True Story," *Los Angeles Free Press* (17 March 1967):3. 原文為："If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it."

是證明被攝之物曾經存在，攝影的時間完全是過去式的。在按下快門的那一刻、所有被拍攝的物件，其光影在底片上留下痕跡的那一刻已經成為過去；死亡已經發生，觀者無法干預，也無法改變。因此無論是在時間的指向性還是寓意的承載層面，經由攝影呈現的死亡都喪失了寓言性。

小結

綜上所述，儘管具有共同的主題，但透過新聞攝影表現的死亡，其所呈現出的象徵意義已與傳統死亡提醒圖像大不相同。攝影對圖像意義帶來的改變，在沃荷選擇的檔案照片中清楚呈現；觀看死亡主題的新聞照片時，觀眾既不會因此產生信仰上的體悟，也無意從中獲得關於生命的啟發，僅僅是以一種置身事外的態度，瀏覽一則現實的事件。沃荷的《死亡與災難》系列正是利用攝影這種使觀者對死亡的感受世俗化、疏離化、扁平化的特性，悄悄改變了死亡在作品中的意義。不僅如此，在攝影之後，沃荷繼而使用版畫印刷的手法，再次對死亡圖像的意義做出改變。

三、死亡的第二重複製——絲網印刷

《死亡與災難》系列的製作方式結合了攝影與版畫，選取新聞照片只是第一步。沃荷在決定要使用的照片，將其放大之後，便進入第二階段，也就是第二重複製手段——絲網印刷。版畫印刷固然屬於機械複製技術，但製程中人手介入的程度可多可少，依實際使用的手法而定。沃荷採用照相製版法，這種製版方式可將照片轉移到絲網印刷用的絹框上，在圖像層面完全排除手繪的變項，承繼攝影的效果；但在製版過程中，可以透過選用不同密度的網點，以增減灰階調子的層次來改變圖像的清晰度。製版完成後即可進行印刷，以刮刀將印墨推過絹框，圖像就會透過絲網的孔洞印刷到底下的紙張上。沃荷採取手工方式進行印刷，因此每次印製的結果都會隨著墨量多寡、印刷力道，以及絹版狀態的不同而產生些許差異。

版畫的視覺效果與技法之間有著密切的關聯。沃荷選擇的照相製版絲網印刷，較之於需要藝術家之手雕刻或繪製的凸、凹、平版，可說是在各類版種技法中機械性相當高的一種；透過絲網印刷機械性的特點，可以快速的製造出表面平滑、極為近似照片的圖像，但如上所述，其中仍有手工操作的空間。正是透過這種「機械—手工」的獨特複合形式，在攝影剝除死亡提醒圖像的傳統意義之後，絲網印刷的第二重複製，再次造成圖像功能與意義的轉變。

（一）美學物件

《死亡與災難》系列作品在色彩使用上，部份是無彩度的黑白印刷，部份則採用了高彩度的鮮艷色彩。色彩塑造了強烈的視覺效果，影響觀者對圖像的詮釋。在高彩度類型的作品中，沃荷選用了亮橘、桃紅、青綠或芥末黃之類的

顏色，以單色滿版印刷的方式製造出平滑的彩色平面。森冷的死亡圖像一旦披上這些商業廣告常用色的艷麗外衣，其中的死亡氣息即刻大為減弱。就算是在死刑現場裡那張令人不寒而慄的森冷電椅，在繽紛色彩的覆蓋下，也讓觀者忘卻它沉默死寂的原貌，一時感到歡快雀躍起來。【圖 9】且在閱讀圖像內容之前，視覺最先接收到的便是色彩的衝擊；當視野瞬間為色彩所脹滿，圖像的內容便被色彩吞噬。利用這種方式，死亡從現實事件轉入超現實幻境。「死亡的創傷被簡化為純粹的審美問題，[...]華麗的色彩使真正的恐懼被抹殺。」¹⁶色彩改變了死亡圖像的整體氛圍，去除了紀實的內涵，圖像從災難現實的切片一轉而成美學欣賞的物件。在此，絲網印刷過程中造就的模糊圖像也加強了這種美學效果。模糊，除了在製造美學氣氛上推波助瀾之外，更在其他層面對圖像意義帶來重大影響。

（二）循環劇場

攝影提供了旁觀的距離，讓觀者將死亡視為與己無關之物。然而基於記錄與報導之需所拍攝的新聞照片，往往極為清晰以至於引發一種純然的恐怖，讓人不忍卒睹；或如桑塔格所言，在震慄之外不能不感受到一份窺探他人災痛的羞恥。¹⁷此時，絲網手工印刷製造出的模糊感，再度為觀眾拉起窺視的安全屏障。沃荷在照相製版的過程調整了照片的解析度，加之以特意拉高或降低明暗對比，讓圖像呈現像素化顆粒狀，失去了清晰的銳利感。模糊效果大大減緩了死亡圖像的衝擊，讓觀眾能減緩恐懼、焦慮與道德上的罪疚，安心的反覆觀看。

不嚴謹的印刷工序也強化了這樣的效果。手工絲網印刷過程中有很多會影響圖像清晰度的變因；印刷油墨過多或過少、印刷中途的停頓，或是多次印刷後絲網孔目的堵塞，都可能讓圖像濃淡不均，甚至難以辨識。沃荷刻意採用快速且隨興的印刷手法，除了製造出圖像的模糊性，也讓在同一畫面中被重複印刷的圖像，彼此之間產生了既相似又相異的視覺效果。正因絲網印刷的重複不是完全機械性的複製，圖像間的差異製造了可讀性，促使觀眾一張張來回比較細看，不但想看清圖像的內容，也試圖將個別圖像組構出一個整體的關係。¹⁸模糊除了讓觀眾能夠放心反覆細看外，還能激發一種戲劇性與吊人胃口的聳動性，如同八卦小報意圖刺激大眾偷窺慾的伎倆，看不清楚的畫面格外能引發人們一探究竟的好奇心。¹⁹對比《橘色車禍》（Orange Car Crash）【圖 10】與其使用的原始新聞照片【圖 11】，便能清楚看出上述經由模糊帶來的效果。

¹⁶ Ileana Botescu-Sirețeanu, "Death as Disaster: Andy Warhol's Aesthetics of Catastrophe," p. 102. 原文為："The trauma of death is reduced to a mere aesthetic concern, [...]garishly colored so that the genuine dread be obliterated."

¹⁷ 蘇珊·桑塔格著，陳耀成譯，《旁觀他人之痛苦》（台北：麥田，2017），頁 53。

¹⁸ 參閱 Thomas Crow, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol," in *Andy Warhol*, ed. A. Michelson (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), p. 58. 「（觀看沃霍爾重複圖像的）觀眾們努力將這些獨立的元素連成一個整體，而構圖的選擇非常巧妙，足以引起這樣的關注。」

¹⁹ 烏利西著，胡育祥譯，《模糊的歷史》（台北：一行，2021），頁 170。

就是要誘使人們一遍又一遍的看。明暗清晰不一，略為歪斜或重疊的重複圖像在觀眾的視野裡跳動，一格一格電影膠卷般的連續，讓照片中定格的時間彷彿又重新流動。運動帶來故事性的暗示，而故事總是引人探究。但事實上這其中並沒有什麼故事，在虛假的時間性中有的只是一場場單調死亡的重演。透過模糊、透過重複，絲網印刷減弱了死亡在攝影中的威脅，身處觀眾席的觀眾盡可放心遠眺舞台上的演出，死亡提醒成為一種劇場式的餘興，循環播放一齣沒有劇情的表演。當觀眾面對《白色燃燒汽車 III》（White Burning Car III）

【圖 12】，正試圖讓視線穿透前景大片濃厚、畫質粗糙的繚繞煙霧時，目光猛然被位於畫面左側，某個姿態詭異的物體所攫取。那是釘掛在柱子上的一具駕駛軀體——因受警方追緝而高速行駛，失控翻車後，被強烈的撞擊力拋甩出車外，恰被路旁登山釘刺穿。因為隨意剪裁的畫面而顯得飄忽不定的人體，像是在觀眾腦海中重複放送著「有個人被一根釘子刺穿了」、「有個人被一根釘子刺穿了」、「有個人被一根釘子刺穿了」這句恐怖的台詞。但重複的場景並不向前推進，觀眾永遠如同背景那名若無其事散步而過的路人，他人的死亡於己只是一幕獵奇的劇情。

（三）當代寓言

如果攝影中尚存死亡的顫慄，尚且讓人畏懼於死亡的恐怖，那麼絲網印刷則是進一步將其消融在美學以及戲劇性的重演之中。沃荷自陳：「一模一樣的東西看得越多，意義就越是消失，你的感覺就會越好、越空虛。」²⁰「當你一遍又一遍地看到一幅令人毛骨悚然的畫面時，它並不真的有什麼效果。」²¹先以色彩與模糊緩和恐怖，再利用重複印刷營造戲劇性的懸疑、製造虛假的故事性以掩蓋真實的死亡。那些太過殘酷而讓人們不能再多看一眼的照片，如今則可反覆細細品味。正因版畫印刷的圖像每一次重複都不盡相同，便能促使觀眾來回一再觀看，彷彿只死一次並不足夠。

確實不夠。不只是因為旁觀的倖存感、審美上的趣味，或是得不到滿足的好奇心讓人一再駐足，更是因為死亡的威脅如此強大，無法輕易將其驅逐於意識之外，不得不一而再，再而三的嘗試。縱然沃荷藉由攝影與絲網印刷的手法讓死亡圖像失卻原始意義、面目難辨，意圖以圖像的洪流淹沒感知，消除死亡的威脅，然而死亡帶來的焦慮並不因此稍減。沃荷只說對了一半，重複觀看後對圖像產生的熟悉感確實會形成正向的情感回饋，從而部份抵消了死亡與災難圖像帶來的負面感受。但另一方面，如同傑森·凱斯（Jason Kass）等人以心理學對沃荷作品的分析所顯示，沃荷沒有認識到的是，「對於負面圖像來說，這

²⁰ A. Warhol and P. Hackett, *POPism: the Warhol '60s* (London: Penguin, 2007), p. 64.原文為：“The more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.”

²¹ K. Goldsmith, ed., *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews 1962-1987* (New York: Carroll & Graf, 2004), p. 19.原文為：“When you see a gruesome picture again and again it doesn't really have any effect.”

種影響是短暫的，因為重複的個體也會強化對負面語義內容的認知。」²²圖像的重複並非如其所言帶來麻痺與空洞，反而是加深了死亡在觀眾心頭造成的陰霾。

沃荷的《死亡與災難》系列作品中反覆出現的負面圖像給觀眾帶來了兩個同時存在且相互競爭的認知過程。一方面，重複會提高處理的流暢度，形成正向的情感反應；相反地，重複觀看也會促使觀察者辨別不同範例之間的差異，並有助於形成穩固的心智表徵。²³

沃荷製造重複，觀眾重複觀看，作品中自殺的女人一再躍下【圖 13】，永遠身處逼進死亡的時空間隙之中，如同我們每一個人當下的存在狀態都是「向死而生」的進行式，死亡是人類從個體到集體，揮之不去的夢魘。「重複既是對意義的消耗，也是對情感的防禦。」²⁴福斯特（Hal Foster, 1955-）認為這種幾近強迫式的重覆，是沃荷面對創傷的策略，顯示了一種對創傷的癡迷。正是在使用雙重機械複製手法，盡其所能對死亡圖像的意義進行轉換與消解的企圖中、在沃荷貌似輕鬆不經意，試圖與死亡劃清界線的嘗試中，反而證明了死亡陰影的如影隨形，造就了一種新的死亡寓言。迥異於傳統死亡提醒圖像的警世性質，沃荷的當代寓言呈現出現代人位於死亡奇觀化、寓意空洞化的處境之下，益發焦慮的死亡惡夢。

小結

攝影對現實的複製造就了平板的圖像，讓觀眾從中窺看死亡；使用絲網印刷呈現的攝影影像，則在雙重複製後，進一步讓觀眾固著於死亡。絲網印刷利用色彩、利用重複、利用其手工特性製造的模糊，以美學包裝死亡，增強了死亡圖像的視覺吸引力，並重新為攝影中扁平的死亡添加虛假的劇情。在沃荷的《死亡與災難》系列中，正是攝影與絲網印刷兩者的結合，將死亡圖像從一種對生命意義的思考，轉變為當代焦慮不安的死亡寓言。

²² Jason Kass, Beth Harland and Nick Donnelly, “Warholian Repetition and the Viewer's Affective Response to Artworks from His Death and Disaster Series,” *LEONARDO*, Vol. 51, No. 2 (2018): 141. 原文為：“For negative images the effect is short-lived, since the repetition of individual instances also leads to enhanced recognition of the negative semantic content.”

²³ 同前註。原文為：“Perception of repeated negative images in Warhol's Death and Disaster series prompts two simultaneous and competing cognitive processes for the viewer. On the one hand, repetition leads to increased processing fluency, which is affectively positive. Conversely, repeated exposure also leads to identification of variance across exemplars and toward the formation of a robust mental representation.”

²⁴ Hal Foster, “Death in America,” in *Andy Warhol*, ed. A. Michelson (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), p. 72. 原文為：“Repetition is both a draining of significance and a defending against affect.”

結語

攝影與絲網印刷，這兩種機械複製技術在複合使用之後，使傳統死亡提醒圖像的意義發生了轉變。技術的發展促使藝術創新，同時也改變人類的感官知覺方式與心理狀態，因此分析圖像意義的轉變往往能夠揭示不同時代人類心態的轉變；與死亡相關的圖像反映的正是人們面對死亡的態度。在過去，死亡提醒是一種警世的寓言，圖像作為死亡的象徵，提醒觀者認清生命如同泡沫般虛無脆弱，倏然而至的死亡乃是生命之必然。要坦然接受如影隨形的死亡、認真生活、虔誠信仰，隨時準備好迎接人生的終點。而在安迪·沃荷的《死亡與災難》系列中，當代藝術卻通過攝影與絲網印刷的雙重機械複製，造就了旁觀心態，使觀者不再將死亡圖像當作具有寓意的象徵，甚至進而成為美學欣賞的物件，貌似拉開了死亡與人們的距離。圖像不再是反思己身的提醒，而是轉移死亡恐懼的客體；他者的死亡替代了自身的死亡，窺視獵奇的心態取代了對自身的反思。機械複製時代先是經由攝影大量複製圖像，使死亡成為一種蒼白疲乏的奇觀；緊接著使用絲網印刷將死亡美學化、劇場化。死亡圖像的教諭性質被消滅，畫布之上上演的是與己無關的死亡。

然而其中依然密布死亡的陰霾。從攝影到版畫，沃荷使用複製技術驅逐死亡的努力正顯明死亡的無所不在，對死亡的否認意味著對死亡威脅的肯定。經過雙重機械複製後，《死亡與災難》系列中死亡圖像的意義被剝除了傳統的面貌，揭示的是人類面對死亡態度的改變——從對死亡的接納，轉為對死亡的否認。從遠處觀看死亡、使死亡作為一種奇觀，成為一種減輕恐懼、擺脫死亡焦慮的方式。同時，這也顯示了人們面對圖像態度的轉變。過去人們在教堂中、在手抄本裡、在虛空畫前，以凝神細觀的態度觀看圖像，將圖像視為一種神聖信仰的指引，因而能從默觀中獲得感受當下、享受生命的啟示。而身處機械複製時代的現代人，面對鋪天蓋地的圖像，快速的散心式觀看再不能從圖像中得到宗教的安慰，人們轉而以瀏覽他人的死亡證明自身的存續。然而疲乏麻木不代表消解，在沃荷的《死亡與災難》系列作品中，死亡的重量在一再的複製之後仍無絲毫稍減，甚至更為迫人。

從傳統宗教圖像的擁抱死亡到當代圖像的拒斥死亡，儘管死亡提醒圖像的面貌迥異，意義也在多重機械複製中漸次改變，但在死亡主題背後，無論是接納或逃避，同樣顯示了對死亡的恐懼在人類腦海中造成的陰影是如何縈繞不去，傳達出人類試圖克服死亡必然性的終極心願。既然肉體終究會腐朽，那麼人類存在的意義是什麼？這是同時具有肉體與精神二元性的人類無法逃避的存在困境。生與死一體兩面，對死亡的逃避仍然是對生命意義的執著提問。從死亡提醒圖像意義的轉變，也可一窺不再以圖像為寄託永生的媒介，轉而以圖像蒐集世界的現代人，面對存在問題時態度的轉變。

參考資料

文獻史料

Berg, Gretchen, "Andy: My True Story," *Los Angeles Free Press*, 17 March 1967, p. 3.

中文專書

烏利西 (Wolfgang Ullrich)，胡育祥譯，《模糊的歷史》，台北：一行，2021。

喬治·杜比 (Georges Duby)，顧曉燕譯，《大教堂時代：藝術與社會 (980-1420)》，南京：南京大學出版社，2022。

華特·班雅明 (Walter Benjamin)，莊仲黎譯，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，台北：商周，2019。

羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，許綺玲譯，《明室·攝影札記》，台北：台灣攝影，2010。

蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)，黃燦然譯，《論攝影》，新北：麥田，1997。

蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)，陳耀成譯，《旁觀他人之痛苦》，台北：麥田，2017。

中文期刊

丹葳，〈北方文藝復興時期的死亡之舞〉，《史學研究》18 (2004)，頁 1-61。

無待，〈中世紀「死亡之舞」既是暗影，也是星星之火〉，《文明》6 (2020)，頁 68-87。

楊秀娟，〈悖論的象徵——歐洲虛空畫思想研究〉，《藝術探索》32 卷 2 期 (2018, 03)，頁 72-78。

西文專書

Goldsmith, Kenneth, editor. *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews, 1962-1987*. New York: Carroll and Graff Publishers, 2004.

Male, Emile. *Religious Art in France: The Late Middle Ages: A Study of Medieval iconography and Its Sources*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

Warhol, Andy, and Pat Hackett. *POPism: The Warhol '60s*. London: Penguin, 2007.

西文期刊

Crow, Thomas, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol," in A. Michelson, ed., *October Files: Andy Warhol* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001) pp. 49-68.

Foster, Hal, "Death in America," in A. Michelson, ed., *October Files: Andy Warhol* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001) pp. 69-88.

Botescu-Sirețeanu, Ileana, "Death as Disaster: Andy Warhol's Aesthetics of Catastrophe," *University of Bucharest Review*, Vol. 12, no. 1 (2022): 93-103.

Kass, Jason, Harland, Beth and Donnelly, Nick, "Warholian Repetition and the Viewer's Affective Response to Artworks from His Death and Disaster Series," *LEONARDO*, Vol. 51, No. 2 (2018): 138-142.

圖版目錄

- 【圖 1】 Anonymous artist, *Memento mori*, 1st Century B.C., mosaic from Pompeii, 47×41.5cm, Naples National Archaeological Museum, Naples. 圖版來源： Naples National Archaeological Museum: 〈 <https://mann-napoli.it/en/mosaici-2/#gallery-10> 〉 (2023.6.18 檢索)
- 【圖 2】 The Madonna Master, *De Lisle Psalter*, c. 1310-1320, manuscript on parchment, British Library, London. 圖版來源： Wikipedia: 〈 https://en.wikipedia.org/wiki/Howard_Psalter_and_Hours#/media/File:British-Library-Arundel-127_Le_trois_morts_et_les_trois_vifs.jpg 〉 (2023.6.18 檢索)
- 【圖 3】 Guy Marchant, *Death taking the Priest and the Peasant from the Danse Macabre*, 1486, woodcut, Bibliothèque nationale de France, Paris. 圖版來源： Gallica: 〈 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615802z/f25.item> 〉 (2023.6.18 檢索)
- 【圖 4】 Rogier van der Weyden, *Interior panels of The Braque Triptych*, c. 1452, oil on oak panels with frame, 41×34.5cm; 41×68cm; 41×34.5cm, Musée du Louvre, Paris. 圖版來源： Wikipedia: 〈 https://en.wikipedia.org/wiki/Braque_Triptych#/media/File:The_Braque_Triptych_interior.jpg 〉 (2023.6.18 檢索)
- 【圖 5】 Rogier van der Weyden, *The Braque Triptych(closed)*, c. 1452, oil on oak panels, 41×68cm, Musée du Louvre, Paris. 圖版來源： Wikipedia: 〈 https://en.wikipedia.org/wiki/Braque_Triptych#/media/File:Braque_Family_Triptych_closed_WGA.jpg 〉 (2023.6.18 檢索)
- 【圖 6】 Harmen Steenwijck, *Vanitas Still-Life*, c. 1640, oil on panel, 39×51 cm, National Gallery, London. 圖版來源： National Gallery: 〈 <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/harmen-steenwyck-still-life-an-allegory-of-the-vanities-of-human-life> 〉 (2023.6.18 檢索)
- 【圖 7】 Andy Warhol, *129 Die in Jet!*, 1962, acrylic and pencil on canvas, 254×182.9 cm, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York. 圖版來源： Klaus Honnef, *Warhol* (Cologne: TASCHEN, 2015), p. 44.
- 【圖 8】 Execution of the German criminal Eugène Weidmann which will be the last carried out in public, 1939. 圖版來源： Roger-Viollet photographic agency: 〈 <https://www.roger-viollet.fr/image-photo/execution-du-criminel-allemand-eugene-weidmann-1080798> 〉 (2023.6.18 檢索)
- 【圖 9】 Andy Warhol, *Twelve Electric Chairs*, 1964-65, acrylic and silkscreen ink on canvas, 233.6×213cm, The Stephanie and Peter Brant Foundation, Greenwich, Connecticut. 圖版來源： Douglas Fogle, *Andy Warhol/Supernova: stars, deaths, and disasters, 1962-1964* (Minneapolis : Walker Art Center, 2005), p. 43.

- 【圖 10】 Andy Warhol, *Orange Car Crash*, 1963, acrylic and silkscreen ink on linen, 219.7×208.9cm, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin. 圖版來源：Douglas Fogle, *Andy Warhol/Supernova: stars, deaths, and disasters, 1962-1964* (Minneapolis : Walker Art Center, 2005), p. 55.
- 【圖 11】 United Press International photograph that served as the source image for *Orange Car Crash*, Archives of The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. 圖版來源：Douglas Fogle, *Andy Warhol/Supernova: stars, deaths, and disasters, 1962-1964* (Minneapolis : Walker Art Center, 2005), p. 16.
- 【圖 12】 Andy Warhol, *White Burning Car III*, 1963, silkscreen ink on linen, 255.3×200cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. 圖版來源：Douglas Fogle, *Andy Warhol/Supernova: stars, deaths, and disasters, 1962-1964* (Minneapolis : Walker Art Center, 2005), p. 65.
- 【圖 13】 Andy Warhol, *A woman's suicide*, 1962, silkscreen ink and pencil on linen, 313.1×212.7cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 圖版來源：Klaus Honnef, *Warhol* (Cologne: Taschen, 2015), p. 50.