

黑色紐約——試析 Weegee 攝影集《赤裸之城》

中央大學藝術學研究所 林芝禾

一、Weegee 與《赤裸之城》簡介

Weegee (1899-1968)，本名 Arthur Felling，出生於奧地利，十歲時全家移民美國，父親是街頭小販，他十二歲就輟學打工，當過洗碗工，在低級歌舞廳賣過糖果，也曾在街頭擺照相攤子，對城市低下階層的生活深有體會。他在紐約的下東區成長，這是傳統外國移民至美國的目的地，一開始在下東區落腳的是愛爾蘭人，再來是義大利人，接著是東歐移民，就像是 Weegee 與他的家人。Weegee 二十四歲時進入頂點新聞照片社 (Acme News Pictures) 做暗房沖洗工作，1935 年成為自由投稿攝影師，作品大多拍攝城市的黑暗面，¹ 例如火災與謀殺事件。而 Arthur Felling 是如何成為了 Weegee？他在自傳中寫道：

不知怎的，關於我是個靈媒的說法傳了開來，因為我總是能夠在事件的新聞被其他人知道之前為報社拍到照片。我有我的方法。我對女孩子也有我的一套……她們也認為我是個靈媒。事實上，還有一種說法認為我的相機上裝有 X 光鏡頭，我可以穿透女孩子的衣服來拍照——所以有好一陣子，女孩子都拒絕為我擺姿勢。然而，頂點新聞社的女孩們以當前的流行為我起了個名字，也就是通靈字盤 (the Ouija board)：「WEEGEE」。我很喜歡這個名字。(拼字是我自己的獨創。) 我從未聽過更好的名字或更好的攝影師。²

他以 Weegee 這個筆名宣傳他自稱能夠預見意外災害的能力，但事實上他總是能夠搶先到達事發現場的情報來源是警察的無線電廣播。此外，沖洗攝影時使用的橡膠滾軸 (squeegee) 是他的名字另一個可能的來源。這是他一開始在頂點新聞社時曾從事過的工作。這意味著他甚至不是一個沖洗員，處於暗房步驟的最末端，他的工作是把沖洗過的相片上的水去掉，所以他也被叫做滾軸仔 (squeegee)。³

《赤裸之城》(Naked City) 是 Weegee 在 1945 年出版的攝影集，其中包括 235 張照片與搭配的文字敘述，總共分為 18 章，每章皆有不同主題，彼此不相

¹ Arthur Rothstein 著，《紀實攝影》，李文吉譯（台北市：遠流出版，1993），頁 69。

² Judith Keller, *Weegee: Photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: Getty Publications, 2005), p. 95.

³ 同前註。

連貫。Weegee 透過照片與文字的安排，製造出張力與幽默。書中的照片並不按照一般攝影的順序來排列，也就是不以「順序」方式呈現同一場景的一系列攝影，這使得 Weegee 個人的主觀性更加突出，從他的圖文安排中，我們不只看見他鏡頭下的紐約生活，他的文字敘述也使我們更加了解他拍攝時的情況與 Weegee 的個人觀感。

二、《赤裸之城》中 Weegee 的矛盾態度

Weegee 的攝影作品善於描繪現代城市的失序、暴力與激情；四〇年代中期對他的回應，多把他當作擁有偉大心靈的社會紀實攝影家；而之後也有評論家將他的作品解讀為「以憤世嫉俗的態度呈現城市居民在面對突來災難時的各種姿態」，他的風格被解讀為冰冷、粗暴，甚至是殘酷的。⁴ 但是，這樣彼此對立的解讀或許不足以涵蓋 Weegee 在《赤裸之城》中的攝影，他鏡頭中城市的生活百態不只表達了他對城市居民的諷刺，有時也表現出他獨特的幽默與認同。本文希望發掘出 Weegee 對社會上不同階層民眾的態度，並討論他採取不同態度的原因與效果，藉以釐清 Weegee 對四〇年代紐約的觀點與感情，以及他對自我形象的營造。

此外，在《赤裸之城》出版之前，Weegee 於 1941 年加入了紐約攝影聯盟，並舉辦了他的第一次個展，《Weegee：謀殺是我的職業》（*Weegee: Murder is My Business*）。1934 年紐約現代美術館收藏了五張他的攝影，並於展覽《動態攝影》（*Action Photography*）中展出。到了 1944 年，又有五張作品被收錄於紐約現代美術館十五週年的展覽《進步中的藝術》（*Art in Progress*）。⁵ 由此可見 Weegee 的作品在當時已相當受歡迎，甚至進入了藝術殿堂。Weegee 為何如此受歡迎？Weegee 的作品和當時的流行文化，尤其是犯罪小說與黑色電影之間的關聯也是我意圖探究的問題。

對於《赤裸之城》與 Weegee 在其中展現自我形象的看法，過去的評論者與研究者有著相當分歧的意見。在《赤裸之城》的前言，Weegee 曾任職的 PM 新聞社編輯 William McCleery 提到，Weegee 總是能夠捕捉到災難現場的影像是因為他對紐約的愛給予了他「超人的特質」，「Weegee 是真的熱愛紐約，但不是我所熟知的紐約，而是他一開始身為貧窮的移民男孩，後來成為專長犯罪與暴力的自由投稿攝影家所認識的紐約」⁶，因為愛紐約，Weegee 無時無刻不在尋找紐

⁴ Miles Orvell, "Weegee's Voyeurism and the Mastery of Urban Disorder," *American Art*, Vol. 6, No. 1 (Winter, 1992): 18-41.

⁵ Judith Keller, *Weegee: Photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: Getty Publications, 2005), pp. 140-141.

⁶ Weegee, *Naked City* (New York: Da Capo Press, [1985] c1945), p. 6.

約的美，即使是在紐約最混亂與可悲的時刻。McCleery 認為 Weegee 的作品並不是被小報腥羶色的品味所啟發，而是他對紐約以及她的子民的愛——尤其是那些陷入困境與不幸的人們。他的攝影拍出他心裡與想像中的紐約，使觀者「看見、相信並且愛他的城市——然後想要讓它變得更好」。⁷

相反的，Colin L. Westerbeck 在比較 Brassai(本名 Gyula Halász, 1899–1984) 與 Weegee 的作品時，指出 Weegee 的作品有著 Brassai 所沒有的冷酷。⁸ 在 Brassai 的攝影中，即使拍攝的對象是社會較低階層，生命仍保有矛盾與複雜的人性；但在 Weegee 的作品中，社會就只是殘酷的，處處充斥著對立感，他對待拍攝對象的態度是全然地冷酷無情，呈現出殘酷暴力的社會。

Weegee 作品的特殊之處，在於他總是能夠精準地抓到人們表情最戲劇性的一刻。Greenberg 指出，與 Henri Cartier-Bresson (1908–2004) 的作品相較，Weegee 的攝影展現出銳利的生活感、動作與分歧。如果說只有上層階級知識份子才得以領略 Cartier-Bresson 作品中的趣味，那麼 Weegee 的作品就是屬於通俗大眾的，而這樣通俗的眼光似乎更善於發掘未開發的「文學」可能性，⁹ 讓一般大眾更想要探究作品所描繪的故事。

在〈Weegee 的窺視與城市失序的掌握〉(“Weegee’s Voyeurism and the Mastery of Urban Disorder”)一文中，Miles Orvell 認為《赤裸之城》展現了對觀看的著迷，Weegee 眼光中情感與敵意的成份都可以被看作是一種純粹的窺視，同時代表與表現了觀看的行動；換言之，不論 Weegee 的態度是殘酷或關懷，《赤裸之城》中所呈現的是觀看行為本身。Weegee 就像是紐約黑暗面的導遊，提供觀者機會一窺城市不幸事件的怪異世界，但不要求觀者有所行動或加以干預。¹⁰

雖然 Orvell 提出純粹的觀看，來統合《赤裸之城》中攝影師拍攝各種面貌的紐約人時所呈現出的不同態度，然而，我不認為 Weegee 本身的態度是如此的不帶個人感情與偏見，只是單純的呈現紐約在深夜、意外災難與犯罪場景中令人感到陌生的面貌。《赤裸之城》此標題本身即暗示了攝影師撕下假面具的行動，除去城市生活覆蓋的表面並暴露出潛藏的現實。Weegee 在書中也說道：「我補捉到除去面具的紐約客，我拍攝我所感覺到的，我與他們一起哭、一起笑。」¹¹ Weegee 在書中以一種毫不掩飾的手法呈現人們最直接的表情，雖然他的照片多是立即

⁷ 同前註，p. 7.

⁸ Colin L. Westerbeck, Jr., “Night Light: Brassai and Weegee (1976),” in *Photography in Print*, ed. Vicki Goldberg (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981), pp. 404-419.

⁹ Clement Greenberg, “Four Photographers,” in *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Ed. John O’Brien (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 187.

¹⁰ Miles Orvell, “Weegee’s Voyeurism and the Mastery of Urban Disorder,” *American Art*, Vol. 6, No. 1 (Winter, 1992): 27.

¹¹ Weegee, *Naked City* (New York: Da Capo Press, [1985] c1945), p. 11.

的、直覺性的，缺乏構圖的美感，但他並非不加選擇地拍下各種場景中的人物。例如在《赤裸之城》關於火災、謀殺與意外的章節中，我們可以看出 Weegee 對攝影題材的選擇與操作。Weegee 照片中的屍體與受難者其實不具有足以震撼觀者的恐怖，他們都面朝下倒在血泊中，手槍或軟帽掉在旁邊；而遭受火災等劫難導致死狀較為淒慘的受難者，則是被包裹在屍袋中，並未被直接拍攝入鏡。真正讓人產生回應或是受到驚嚇的，是除了受害者之外 Weegee 所拍攝圍觀群眾的表情與行動。

Weegee 用他的攝影與文字建構了一種態度，在某種程度上反映且迎合了 1940 年代觀眾的喜好與心理狀態，我認為這種態度和當時蓬勃發展的「黑色電影」(*film noir*) 背後的意識形態是有許多共通之處的。Weegee 這種憤世嫉俗甚至是挑釁讀者的態度建立了他「硬漢」的自我形象，這種形象類似於當時的犯罪電影與偵探小說中的主角；而他對低下勞工階層的同情，似乎也 and 電影中對受陷害的亡命者的同情脫不了關係。他的作品確實存在著某種矛盾，但這樣的矛盾或許可以被放進黑色電影的脈絡當中，反映出 1940 年代的社會狀態與時代精神。Weegee 受歡迎的原因也許就是因為他的作品緊緊扣合了當時的流行文化，值得我們以一種文化脈絡，而非他個人的道德態度的角度來加以探究。

三、黑色電影與《赤裸之城》

「黑色電影」(*film noir*) 是法國批評家 Nino Frank 給予二戰之後在法國上映的好萊塢犯罪驚悚片的名稱。後來這個名稱傳回美國，因為它聽起來更具藝術性，美國人就繼續沿用了這個法文名稱。雖然黑色電影的題材多樣，但似乎和幾個先前建立的類別有所重疊，法國人在其中看到了和他們稱之為「黑色系列」(*série noire*) 的大眾文學類型之間強烈的相關性。黑色系列文學包含哥德小說與美國的硬漢推理小說，尤其是後者和黑色電影有非常緊密的關聯。¹² 美國冷硬派 (*hard-boiled*) 推理小說試圖創造一種罪犯與偵探的現實世界，但它強調的重點在於城市的汙穢與聳人聽聞的事件。這種小說大致分為兩種：第一種的主角是 Dashiell Hammet¹³ 與 Raymond Chandler¹⁴ 等人筆下強悍冷酷的私家偵探，例

¹² Dale E. Ewing, Jr. "Film Noir: Style and Content," in *Film Noir Reader 2*, Ed. Alain Silver, and James Ursini (New York: Limelight Editions, 1999), p. 73.

¹³ Dashiell Hammet (1894-1961) 被認為是最具影響力的冷硬派書寫的早期代表人物。他運用過去在 Pinkerton 偵探社工作的實際經驗，試圖對抗英式風格偵探小說的文雅傳統，開啟犯罪寫實的新時代。Hammett 重要的作品是他最初的四部長篇小說——《紅色收穫》(*Red Harvest*, 1929)、《丹恩詛咒》(*The Dain Curse*, 1929)、《馬爾他之鷹》(*The Maltese Falcon*, 1930) 與《玻璃鑰匙》(*The Glass Key*, 1931)，這些作品都曾在專門刊載通俗小說的《黑面具》(*Black Mask*) 雜誌上連載，也被多次改編為電影與電視劇。他所塑造的大陸偵探社的無名偵探 (*Continental Op*) 與 Sam Spade 也成為硬漢偵探的典型。以上資料整理自 Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* (London: Routledge, 1991), pp. 34-35.

如 Sam Spade 和 Phillip Marlowe 等角色。另一種則以 James M. Cain¹⁵與 Cornell Woolrich¹⁶的作品為代表，他們的主角大多是無辜的普通人，因為不幸的意外或是個性上的缺點被捲入犯罪的陰謀當中。¹⁷

第一個開始分析黑色電影母題的是法國批評家 Raymond Borde 和 Étienne Chaumeton。他們的研究《美國黑色電影的全貌》(*Panorama du Film Noir Américaine*)於 1955 年出版，書中主張黑色電影是好萊塢三種最受歡迎電影類型的綜合，也就是幫派電影、恐怖電影與私家偵探電影。這些較早期的類型就已經包含了黑色電影後來明確定義的疏離與反叛。黑色電影從偵探電影中汲取觀察的力量與不帶個人感情的氣氛；從恐怖電影中得到厭惡與恐懼的背景；而幫派電影為黑色電影留下了反叛的、槍不離身的反英雄特質。在 Borde 與 Chaumeton 的結論中，認為黑色電影兼容並蓄地借用其他類型電影的影響，發展成一種明確的社會評論類型，而黑色電影中表現出的消極主題，與經濟大蕭條的衝擊、1930 年代末期幫派猖獗、美國參與二戰，以及戰後的社會動亂等時代現象息息相關。¹⁸

Alain Silver 與 Elizabeth Ward 在《黑色電影：美國風格的百科》(*Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*)¹⁹中，也提到黑色電影反映了普遍的精神：它們持續地喚起美國性格的黑暗面。這些電影的主角處於雙重的困境之

¹⁴ Raymond Chandler (1888-1959)可說是繼 Hammett 之後冷硬派偵探小說的集大成者。他和 Hammett 一樣反對推理解謎導向的英國偵探小說傳統，強調應該把謀殺還給有理由做這些事的人，關於他對偵探小說更詳細的看法可參考〈謀殺巧藝〉(“The Simple Art of Murder”)一文，收錄在同名短篇集(1950)中。Chandler 畢生發表過七部長篇小說，包括《大眠》(*The Big Sleep*, 1939)、《再見，吾愛》(*Farewell, My Lovely*, 1940)、《高窗》(*The High Window*, 1942)、《湖中女子》(*The Lady in the Lake*, 1943)、《小妹》(*The Little Sister*, 1949)、《漫長的告別》(*The Long Goodbye*, 1953)與《重播》(*Playback*, 1958)。他也擔任電影編劇，和 Billy Wilder 合作改編 James M. Cain 原著的《雙重保險》(*Double Indemnity*, 1944)，電影《藍色大麗花》(*The Blue Dahlia*, 1946)以及《火車怪客》(*Strangers on a Train*, 1951)的腳本也是出自他手。Chandler 的生平與作品可參見 Raymond Chandler, *Raymond Chandler Speaking*, Ed. Dorothy Gardiner, and Katherine Sorley Walker (Berkeley: University of California Press, 1997)。

¹⁵ James M. Cain (1892-1977)的寫作善於描繪犯罪心理，他形容自己的小說是一種美國式的悲劇，環境的力量驅使主角犯下可怕的罪行。實際上，比起偵探小說，他的作品更接近通俗劇的精神，其中的角色被猛烈的欲望狂潮所襲擊，愛慾與貪婪成為作品最重要的母題。Cain 最著名的作品有《郵差總按兩次鈴》(*The Postman Always Rings Twice*, 1934)、《小夜曲》(*Serenade*, 1937)、《雙重保險》(*Double Indemnity*, 1943)、《蝴蝶》(*The Butterfly*, 1947)等。資料整理自 James Naremore, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts* (Berkeley: University of California Press, 1998), p. 83。

¹⁶ Cornell Woolrich (1903-1968)作品中黑暗且諷刺的宿命論對偵探小說產生了深遠的影響。他以一種嶄新的方式來運用怪異的心理與潛意識，使他的小說經常充滿了被自身痛苦所困的絕望角色。Woolrich 善於將普通角色拉進不安與充滿威脅的情境中，並營造懸疑的黑暗氛圍。Cornell 的重要作品有長篇小說《黑衣新娘》(*The Bride Wore Black*, 1940)、《幻影女郎》(*Phantom Lady*, 1942)、《我嫁了一個死人》(*I Married a Dead Man*, 1948)，以及短篇《後窗》(*Rear Window*, 1942)等。資料整理自 Tony Hillerman, and Rosemary Herbert, eds., *The Oxford Book of American Detective Stories* (New York: Oxford University Press, 1996), p. 326。

¹⁷ Dale E. Ewing, Jr. “Film Noir: Style and Content,” in *Film Noir Reader 2*, Ed. Alain Silver, and James Ursini (New York: Limelight Editions, 1999), p. 74。

¹⁸ 同前註，pp. 74-75。

¹⁹ 同前註，p. 77。

中，一方面充滿存在主義的痛苦，又自外於社會主流。他們風格化了美國自身的處境，是一個處於不確定的轉變中國家精神狀態的文化反映。

無疑地，Weegee 受到電影相當大的影響，在他的成長過程中，電影可說是相當重要的一部分。他在自傳中提到，當他十五歲的時候，他決定去學小提琴，他付了少許學費在福利機構學琴，這項才能使他得到了在電影院中為默片伴奏的工作。²⁰ 他在電影院花費了相當多的時間，而這使他成為了一個電影迷——他曾提到當他想要放鬆時，就會去看電影。他在紐約成名之後，於 1948 年離開紐約前往好萊塢，試圖在電影產業中一展拳腳。他曾任 Jules Dassin 導演的同名電影《赤裸之城》(*The Naked City*, 1948) 的顧問，後來也參與了《每個女孩都應該結婚》(*Every Girl Should Be Married*, 1948)、《出賣皮肉的人》(*The Set Up*, 1949) 與《糊塗司機》(*The Yellow Cab Man*, 1950) 等電影的拍攝。

V. Penelope Pelizzon 與 Nancy M. West 將 Weegee 的作品放置於當時的文化脈絡中來看，提出 Weegee 的事業和犯罪小說與電影的歷史是並行的。²¹ 黑色電影的全盛時期大約是從 1941 到 1958 年，分別以《馬爾他之鷹》(*The Maltese Falcon*) 與《歷劫佳人》(*Touch of Evil*) 為標記黑色電影開始和結束的里程碑。²² Weegee 的成功有很大一部分仰賴於他硬漢自傳式敘事的策略，此外，他的攝影題材也經常讓人聯想起黑色電影中的場景，像是夜晚的街道、幫派份子倒在人行道上的屍體、火災、謀殺、互相推擠的圍觀群眾等等，都是黑色電影中常見的景象。

從 Weegee 的《赤裸之城》中，我們也可以看到上述兩種黑色電影的典型，一是以硬漢偵探為主角，而另一種主角則是因為陰謀或誤會而必須展開逃亡的普通人。我認為 Weegee 在書中有意識地把自己塑造為具有硬漢英雄性格的攝影師，他冷眼旁觀城市的混亂，並以拍攝這些失序狀況維生。他的第一次個展的名稱《Weegee：謀殺是我的職業》與他受訪時說出的名言：「火災和謀殺是我的衣食父母」(“*Fire and murder is my bread and butter.*”) 在在顯露出城市的混亂與失序是他生活中的常態，他在這樣的環境成長與工作，早已練就了笑看犯罪與謀殺的鐵石心腸，他取笑那些應該要被同情的受害者，並以取笑他們來娛樂觀者。此外，Weegee 第一次個展的名稱和 Chandler 於 1939 年發表的短篇〈找麻煩是我的職業〉(“*Trouble is My Business*”) 只有一字之差，或許也可以看出冷硬派偵探小

²⁰ Judith Keller, *Weegee: Photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: Getty Publications, 2005), p. 98.

²¹ V. Penelope Pelizzon, and Nancy M. West, “‘Good Stories’ from the Mean Streets: Weegee and Hard-Boiled Autobiography,” *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 17, No. 1 (2004): 20-50.

²² Paul Schrader 最先提出黑色電影的盛期是由 1941 年的《馬爾他之鷹》開始，至 1953 年的《南街奇遇》(*Pickup on South Street*) 結束。之後在持相似論調的研究者如 Place、Peterson 與 Krutnik 等人的討論與增補下，將公認的黑色電影全盛時期擴展至 1958 年的《歷劫佳人》。參見 Paul Schrader, “Notes on The Film Noir,” *Film Noir Reader*, Ed. Alain Silver, and James Ursini (New York: Limelight Editions, 1996), pp. 53-63. 與 Charles Scruggs, “The Power of Blackness: Film Noir and Its Critics,” *American Literary History*, Vol. 16, No. 4 (2004): 675-688

說以及大量改編自偵探小說的黑色電影對於 Weegee 的啟發與影響。然而，在以硬漢的觀點取笑受害者的同時，Weegee 也表現出對於勞工階級的認同，他同情那些受壓迫的勞工階層，厭惡上層階級。這樣兩種看似彼此對立的態度，其實和黑色電影中所隱含的態度是相當一致的。Weegee 吸收了當時流行的電影文化並採用了相似的敘事策略。

四、硬漢偵探的自我形象

黑色電影中硬漢主角的形象大多來自於 Dashiell Hammett 與 Raymond Chandler 等人的偵探小說，這些硬漢偵探小說的特殊之處即在於，它們不像阿嘉莎·克莉絲蒂 (Agatha Christie, 1890-1976) 或柯南·道爾 (Arthur Conan Doyle, 1859-1930) 的小說類型，帶有一種純粹推理解謎的樂趣。他們筆下的偵探，例如白羅或福爾摩斯，他們的探案多在於發現某種匪夷所思的陷阱或難題；而硬漢偵探小說把脫離現實的莊園或是千奇百怪的密室陷阱等故事場景，帶回了城市的陰暗巷道中，以寫實的手法描述犯罪與探案過程。Hammett 最為人所稱頌的，是他直接、沒有多餘修飾的寫實技巧，並且完全不迴避性、暴力與生活的醜陋面。

23

John Huston 所執導的《馬爾他之鷹》(*The Maltese Falcon*, 1941) 與 Howard Hawks 的《夜長夢多》(*The Big Sleep*, 1946)，例示了早期的黑色偵探懸疑片。這兩部電影改編自 Dashiell Hammett 與稍晚的 Raymond Chandler 的小說，引介了我們現在所熟知的私家偵探之典型（這兩部電影的主角都由 Humphrey Bogart 所飾演，他可說是黑色電影的男性偶像）：具有憤世嫉俗的性格、在夜間活動，只遵循自己的價值與道德觀。他處於道德倫理的邊界，同時為黑白兩道工作，遊走於司法系統與黑社會之間。²⁴ 並非所有的黑色電影都圍繞著私家偵探，但是黑色電影在 1940 年代很快地因為 Sam Spade 和 Philip Marlowe 這類硬漢男性主角而知名，吸引了大量的觀眾。

承襲上述硬漢偵探的特點，我認為 Weegee 的確刻意地把他的個人形象塑造為類似 Sam Spade 這樣的硬漢角色。《赤裸之城》的卷頭扉頁有一張 Weegee 拿著他的相機的肖像【圖 1】，標題是《Weegee 與他的愛——他的相機》，其中 Weegee 叼著一根雪茄來強調他的硬漢角色；他的指甲是骯髒的，這顯示出他不像那些穿著光鮮的幫派份子，他做的是像勞工一般腳踏實地的誠實生意。²⁵ 此外，Weegee

²³ Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* (London: Routledge, 1991), p. 35.

²⁴ Nicole Rafter, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society* (New York: Oxford University Press, 2000), p. 24.

²⁵ V. Peneolpe Pelizon, and Nancy M. West, "'Good Stories' from the Mean Streets: Weegee and Hard-Boiled Autobiography," *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 17, No. 1 (2004): 36.

的文字跟隨著 Chandler 與 Hammett 所倡導的語言使用，是直接、簡單與美國式的。根據 Frank Krutnik 的說法，硬漢書寫的語言特性是強硬、憤世嫉俗、警句式，並經過控制的——這是他英雄的力量徵象。²⁶ Weegee 的風格是有階級意識的，展現出他對低下階級語言使用的偏好，俚語、不正確的文法、錯誤的拼字充斥在《赤裸之城》的文字之中，更加強了他出身自社會底層的形象。

《赤裸之城》中，我認為最能夠代表 Weegee 的硬漢性格的攝影是《他們的第一件謀殺案》(Their First Murder)【圖 2】。這張攝影被 PM 新聞社所採用，根據報導，左邊照片中互相推擠圍觀的孩童在放學途中目睹了一件謀殺案，死者 Peter Mancuso 是一位職業賭徒，在離學校不遠的街區被槍殺。在圍觀群眾中間的是 Mancuso 住在附近的阿姨，她身旁用力扯著前方女孩的頭髮的則是她的兒子，²⁷ 似乎想要保護他的母親，為她開出一條路來。最左邊的小男孩抬起頭極為興奮地露齒而笑，我們無法確定他是因為兇殺現場還是 Weegee 的攝影機而露出這樣的表情。他興奮的表情與受害者家屬的悲慟之間的對比，表現出強烈的戲劇性。Weegee 似乎以一種冷眼旁觀，甚至帶有些許譏嘲的態度來拍攝這張作品，他對受害者家屬沒有流露出一絲同情，反而殘酷地呈現了旁觀者對他人苦難的興趣，讓我們看見就連孩童在面對謀殺事件時，也是如此的嗜血與興奮。Weegee 為這張作品所下的標題是《他們的第一件謀殺案》，「他們」指的是圍觀的學童，這或許是年紀尚小的他們所目睹的第一件謀殺案，而可以預見的是，他們以後還會看到更多；Weegee 也利用這個標題暗示出，這張作品只是他所拍攝的上百件謀殺案的其中之一，他早已不會對這樣的場景感到興奮、好奇或哀傷，表現出一種看遍世事、心腸冷硬的硬漢偵探典型。

在 Weegee 的書寫中，我們也可以看到某種對於硬漢偵探內心情境較為感性的營造手法，使他所塑造的性格不只是單一面向的強硬冷血，甚至還有寂寞脆弱的一面。例如在赤裸之城第一章〈曼哈頓的星期天早晨〉，他寫道：

這是一整個星期最平和的時光。一切都是如此的安靜……沒有交通噪音……也沒有犯罪。人們沒有精力去做任何事。星期天的報紙紮成一捆捆地丟在還沒開門的糖果店與報刊販賣攤前的人行道上。紐約客很喜歡星期天的報紙，尤其是住在豪華套房中的寂寞男女。他們早早出門去買報紙……買了兩份。其中一份是標準大小的報紙，是紐約時報或論壇報……它們又厚又重，可以打發不少時間，還有小報鏡報……他們在上面讀到 Winchell 並得知有關達官顯貴的一切，以及百老匯花花公子與他們豔光四射的女朋友。然後回到房間……閱讀再閱讀……藉以驅逐寂寞……但是人很快就對閱讀感

²⁶ Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* (London: Routledge, 1991), p. 42.

²⁷ Judith Keller, *Weegee: Photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: Getty Publications, 2005), p. 22.

到厭煩。他想要有個人和他說話、和他吵架，當然了，還有和他做愛。去看場電影如何——不——螢幕上太多天殺的對白。「但親愛的我真的愛你……真的，」……最後戀人們緊緊擁抱著對方……然後情況就更糟了，他得一個人回到豪華的房間……向上看著天花板並一個人哭著入睡。²⁸

這樣寂寞心酸的場景似乎暗示了 Weegee 平日的生活。他住在警察總局對面的豪華套房中，被寂寞與孤獨所困，大城市中的他沒有朋友，晝伏夜出的工作使得他無法和一般人接觸，而他的攝影在某方面來說，就像是人際關係的替代物。Weegee 偶爾顯露的感性是他很吸引人的另一個特質，他在作品中將自己塑造為黑色電影的硬漢主角，體現了 1940 年代的大眾文化。

五、對勞工階級的同情

除了硬漢偵探以外，黑色電影的另一種類型是以普通市民為主角，而非幫派或組織犯罪的電影。片中的主角設定為勞工或中產階級，因為生活條件或某些意外，與法律發生衝突。電影的男女主角通常由於非己之罪，被逐於法律世界之外，電影中的主要行動環繞著警察對主角的追逐，以及主角一邊躲避法律制裁，一邊找到幕後真正罪犯的企圖。黑色電影與其他電影類型的區別在於，罪犯成為了中心角色，而觀眾對這個角色產生同情，這項定義強調了這些電影內在固有的階級鬥爭。Dennis Broe 認為這些電影直接地來自於好萊塢與整個美國發生劇烈階級鬥爭的時期，並且呈現了某種左派的態度。這些電影再現出對貪婪的經濟體系的批評，抨擊 1930 年代經濟大蕭條時期與 1940 年代戰時的集體社會價值。²⁹ Broe 認為黑色電影鼓勵了人們對成為不法之徒的主角同情，違逆社會與國家的權威。

和黑色電影中的主角更加相關的，或許是歷史學者 Eric Hobsbawm 的著作《盜匪》(Bandits)。Hobsbawm 在書中解釋，前工業時代乃以法律作為抗拒的中心對象，農民認為法律是造成他們受到的壓迫的原因之一，也是他們必須反抗的事物。盜匪是反叛的農民，他們被地主與國家視為罪犯，但卻是同鄉老百姓心目中的英雄，他們是為眾人爭權益、尋正義的鬥士及復仇者，有時甚至是帶來解放、自由的領導人物。總而言之，鄉民們崇敬他、擁戴他，樂意助他一臂之力。³⁰ 對 Hobsbawm 來說，社會型盜匪的有趣之處就是一般農民和反叛者之間的關係，他

²⁸ Weegee, *Naked City* (New York: Da Capo Press, [1985] c1945), p. 14.

²⁹ Dennis Broe, "Class, Crime, and Film Noir: Labor, the Fugitive Outsider, and the Anti-Authoritarian Tradition," *Social Justice*, Vol. 30, No. 1 (2003): 22.

³⁰ Eric Hobsbawm 著，《盜匪》，鄭明萱譯（台北市：麥田出版，1998），頁 5。

主張現代化剝奪了社會型盜匪的發展條件，但是他對社會型盜匪的描述或許可以套用在黑色電影英雄身上。黑色電影英雄就彷彿是現代社會的盜匪，身負某種為一般民眾發聲的使命。

黑色電影中法外之徒的角色經常是一個「普通人」，是勞工或是中產階級角色，範圍包括從《鋌而走險》(*Desperate*, 1947)的卡車司機到《大鐘》(*The Big Clock*, 1948)的雜誌編輯。真正的罪犯通常是一個上層階級的角色、一個當前有權力的人，或是抽象的權威。電影的結局通常是上層階級人物的罪狀被確認，主角終於洗脫罪名回到社會之中。Broe 稱這樣的主角為「令人同情的亡命者」，他們代表了勞工與中產階級角色的結合。除了逃亡的卡車司機、拳擊手之外，好萊塢電影中很少有直接呈現勞工階級的角色。中產階級亡命者則包括雜誌編輯、作家、律師與精神科醫師等。其他範疇的亡命者處於這兩個階層間，像是囚犯、退伍軍人，他們的態度與組織模式和下層階層的勞工相當接近。³¹

在好萊塢，勞工階級出身與來自社會階級涇渭分明的紐約的導演，像是 Orsen Welles (1915-1985)、Jules Dassin (1911-2008)、Nicholas Ray (1911-1979)、Anthony Mann (1906-1967)、創作硬漢偵探故事的小說家，以及有著強烈勞工階級意識，來自歐洲的移民導演，不約而同地在 1940 年代中期被犯罪電影所吸引。當時好萊塢與整個美國都處於激烈的階級鬥爭時期，勞工階級的再現被片場強硬地從銀幕上抹消，犯罪電影類型則提供了表現異議者或罪犯等角色的路徑，片中的角色在思考模式、語言與習慣上都和勞工階級非常相近。當時許多好萊塢藝術家對勞工都相當同情，這些作家、演員與導演著迷於犯罪電影，並大膽地讚揚法外之徒，細膩地描寫亡命者被追捕時的感受。這些角色在躲避警察時，被描繪為機智且具有策略，但也會被逃亡的旅程所打擊，會對他所身陷的陰謀感到疑惑。一般人樂於對主角伸出援手，作為階級的同盟來對抗權威的角色，而權威的上位人士在電影的最後被揭發為造成一切混亂，並迫使主角逃亡的原兇。這些電影大多將逃亡者的旅途描寫為高貴且英勇的鬥爭。³²

例如 1946 年上映的《藍色大理花》(*The Blue Dahlia*) 就相當符合「令人同情的亡命者」的敘述。主角 Johnny 是剛自太平洋戰區返鄉的退役軍人，回家以後發現妻子 Helen 和藍色大理花俱樂部的老闆 Eddie 偷情而和她發生激烈的爭吵，在 Johnny 一怒之下衝出家門後沒多久，Helen 就被謀殺了，於是 Johnny 成為被警察追捕的嫌疑犯，必須靠自己揭開事件的真相。在經歷了一連串被綁架、勒索與逃亡的過程後，Johnny 發現陷害自己的兇手是當地極有權威，自警察職

³¹ Dennis Broe, "Class, Crime, and Film Noir: Labor, the Fugitive Outsider, and the Anti-Authoritarian Tradition," *Social Justice*, Vol. 30, No. 1 (2003): 27.

³² 同前註，p. 29.

位退休，綽號「老爹」的私家偵探 Newell，他因勒索 Helen 不成，憤而將她殺害。電影的最後 Newell 被警方槍殺，Johnny 終於洗脫嫌疑，回歸社會。

1947 年由 Jules Dassin 執導的《血濺虎頭門》(*Brute Force*) 也表現出下層階級與上層階級之間的對立與鬥爭，在這裡擔任「令人同情的亡命者」角色的是被關在同一囚室的五名犯人。他們都是因為一些無足輕重的小惡或是替人頂罪而被關押；相對地，監獄的管理階層則被描繪得非常負面，典獄長懦弱無能，警衛隊長則以痛打囚犯為樂；囚犯們在道德上明顯勝過自命為正義的獄警。電影敘述他們慘烈的越獄行動，有著強烈的悲劇色彩。事件由於出現告密者，導致越獄計劃敗露，囚犯們的越獄行動在獄警的武力鎮壓下宣告失敗，參與越獄的成員全數死亡。監獄暴動時，帶領越獄的主角 Joe 將警衛隊長 Munsey 從監獄的高塔上丟下地面的一幕，是全劇最震撼人心的高潮。雖然囚犯的行動以失敗告終，他們的行動無疑深深打動了觀眾，使得觀眾站在囚犯那一方，為他們感到同情。

在《赤裸之城》的第九章〈歌劇院〉和第十章〈鮑利街〉(“Bowery”)中，最能夠看出 Weegee 對上層階級的厭惡與他對勞工階層的認同。在〈歌劇院〉中，Weegee 拍攝了歌劇首演夜的種種情況，據他自己在文中所述，他不屑與巴結權貴或媚俗的攝影師一起拍攝那些所謂的大人物，於是走到街上拍攝一般攝影師不會注意到的景象，其中包括正在預演暖嗓的男女歌手、衣著華麗的貴婦與一般平民百姓之間的對比、與觀賞表演時蒼白且面無表情的觀眾等等。這一章所出現的人物都被拍攝得極為醜陋且僵硬，反映出 Weegee 對出入歌劇院的上層階級以及擁抱上層階級文化的民眾的厭惡。《批評家》(*The Critic*)【圖 3】是 Weegee 最出名的作品之一，拍攝對象是 Mrs. George W. Kavanaugh、她的友人 Lady Decies，以及右邊一位明顯社會地位低下，似乎來自鮑利街酒館的女人。³³ 兩位貴婦打扮得非常華麗，穿著毛皮大衣、戴著整套的鑽石首飾，大衣上還裝飾了蘭花；她們直接地注視著攝影機，完全沒有注意到右邊表情憤怒的女人，從中我們可以發現她們習慣面對攝影機、習慣被眾人當成主角的態度，而她們也習慣性地忽視旁邊階級低下的人。畫面右邊的女人明明和她們近在咫尺，這張作品卻彷彿呈現了兩個完全不同的世界。關於這張圖像，Weegee 在書中寫道：「我沒有辦法立即看出我到底拍了什麼，但我幾乎可以聞到那股自鳴得意的氣味。」³⁴

緊接著歌劇院的下一章是〈鮑利街〉，鮑利街是紐約的貧民區，位於鮑利街 267 號的 *Sammy's* 酒館是 Weegee 經常出入的地點。*Sammy Fuchs* 是 *Sammy's* 的老闆，他在鮑利街長大，在從事餐廳雜役、服務生和經理之後，於 1934 年創立了他的酒館。1940 年代，他取得夜總會執照並且請來了管弦樂隊，店裡開始提供粗俗下流的歌舞表演。*Sammy's* 吸引了各種類型的客人，從上城區衣著時髦

³³ Judith Keller, *Weegee: photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: Getty Publications, 2005), p. 52.

³⁴ Weegee, *Naked City* (New York: Da Capo Press, [1985] c1945), p. 124.

的人物，到廉價旅店的住客都湧進這間酒館，Sammy's 也得到了 Weegee 在書中所稱呼的「窮人的鸛鳥俱樂部 (Stork Club)」的名聲，是那種自詡有文化的夜總會的另一類選擇。³⁵ Weegee 將〈鮑利街〉這一章獻給了 Sammy's，記錄了酒客尋歡作樂、大肆喧鬧的情態；做為回禮，Sammy 則舉辦了《赤裸之城》的出版派對。1945 年六月十九日的 *PM* 報導了這個超過兩百人參加的喧囂派對，報導寫道：「桌上放著一瓶瓶的威士忌與大盤大盤的鹹牛肉、煙燻牛肉、醃菜與馬鈴薯沙拉，一些老女人穿著 1890 年代流行的服裝跳著下流猥褻的舞，並且發出足以撕裂耳膜的尖叫以娛樂 Weegee 的賓客。」³⁶ 這報導活靈活現地呈現出 Sammy's 熱鬧粗俗的氣氛。

Weegee 在這一章所拍攝的人物大多是他熟識的人，被拍攝者帶著放鬆自然的神情面對攝影機，他們一點也不美，但是一張張照片堆疊起來，表現出一種下層階級特有的直接坦率、不拘禮儀的態度。書中 142 頁和 143 頁的三張照片【圖 4】，展現了不同階級的人物在面對 Weegee 的拍攝時所表現出的不同態度。左邊照片的兩個女人是 Sammy's 裡的表演者，她們穿著類似紅磨坊舞女的服裝跳著康康舞，整張照片顯得非常滑稽，但不會讓人感到任何諷刺的意味。右上的一對男女顯然也是 Weegee 的朋友，雖然女人眼窩處有著明顯的瘀青，但她毫不遮掩大方地讓 Weegee 拍攝。右下方則是來自高級俱樂部，想要一窺「窮人的鸛鳥俱樂部」的客人，他們面對 Weegee 的態度非常防備，在酒館中似乎也不受歡迎。《鮑利街儲蓄銀行》(*Bowery Savings Bank*)【圖 5】，更表現出 Weegee 獨特的幽默；這張作品裁切自表演者的全身照，踩在椅子上的肥胖小腿和胡亂塞進長統襪裡的鈔票以部分代替全體的方式突顯出被拍攝者的粗俗。而右方與之搭配的照片，再加上 Weegee 的說明：「女士們把錢放在襪子裡……男士們戴著帽子跳舞」，皆具體地呈現出下層勞工階級拋開虛偽的禮數，隨心所欲的生活方式。

六、小結

Weegee 在《赤裸之城》中使用了類似於黑色電影敘事手法，而他的事業在 1940 到 50 年代蓬勃發展，與犯罪小說和電影的歷史並行。當時的黑色電影主要可以分為兩類，其一改編自硬漢偵探小說，故事以性格冷酷的私家偵探為中心，他們在陰暗的城市調查案件，接觸三教九流的人物，看遍現實世事，只有在法律和自身目標恰好一致的時候，才會挺身維護法律。另一類黑色電影的主角則是無辜的普通人，因為某些誤會或是被人陷害不得不展開逃亡，企圖找出真正的罪犯為自己洗脫罪名，重返社會。

³⁵ Judith Keller, *Weegee: photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: Getty Publications, 2005), p. 68.

³⁶ 同前註。

從 Weegee 的攝影與文字之中，我們可以看到這兩種黑色電影典型。Weegee 在自傳與攝影集中的書寫不一定是事實，但可以確定的是，他在其中創造了鮮明的性格，讓人不禁把他和黑色電影的主角聯想在一起。Weegee 在書中有意識地把自己塑造為某種硬漢英雄，他在夜晚的城市穿梭，以拍攝紐約的混亂失序維生。與當時好萊塢的藝術家一樣，他也表現出對於勞工階級的認同，同情那些受壓迫的勞工階層，厭惡上層階級與他們的文化。這樣兩種看似彼此對立的態度其實和黑色電影中的兩個主要類型是相當一致的。Weegee 的作品體現了當時的大眾流行文化，他本人就像是電影中的主角，活在一般人所不知道的城市黑暗面。

參考資料

中文書目

1. Rothstein, Arthur 著,《紀實攝影》,李文吉譯,台北市:遠流出版,1993。
2. Hobsbawm, Eric 著,《盜匪》,鄭明萱譯,台北市:麥田出版,1998。

外文書目

1. Weegee, *Naked City*, New York: Da Capo Press, [1985] c 1945.
2. Goldberg, Vicki, ed., *Photography in Print*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.
3. Krutnik, Frank, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, London: Routledge, 1991.
4. Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Ed. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
5. Hillerman, Tony., and Rosemary Herbert, eds., *The Oxford Book of American Detective Stories*, New York: Oxford University Press, 1996.
6. Silver, Alain, and James Ursini, eds., *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions, 1996.
7. Chandler, Raymond, *Raymond Chandler Speaking*, Ed. Dorothy Gardiner, and Katherine Sorley Walker, Berkeley: University of California Press, 1997.
8. Naremore, James, *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley: University of California Press, 1998.
9. Silver, Alain., and James Ursini, eds., *Film Noir Reader 2*, New York: Limelight Editions, 1999.
10. Rafter, Nicole, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, New York: Oxford University Press, 2000.