

不安的美國、在城市之間穿梭的攝影家：

李·弗里德蘭德〈小螢幕〉系列中的城市風景

---

**Uneasy America And The Photographer Who Travels Between Cities: The Urban Landscape in <The Little Screens> by Lee Friedlander**

國立台灣師大美術研究所西洋美術史組 江凌青 Ling-Ching Chiang

## 摘要

本文旨在分析李·弗里德蘭德(Lee Friedlander, 1934-)如何以其〈小螢幕〉(The Little Screens)系列，創造出獨特的城市風景。在這個系列中，弗里德蘭德拍下了各式各樣的汽車旅館房間、以及房間裡的電視機畫面：有的是佔據整個螢幕的瞳孔、有的是倒臥在地的裸女、有的則是政治人物或運動明星。本文先從弗里德蘭德在美國社會風景攝影脈絡中的重要性談起、再建構弗里德蘭德的〈小螢幕〉系列中的城市與攝影關係的基本架構，最後從幾個方向深入分析：1. 這些畫面與旅社房間共同構築起一種透過公共空間(房間外面就是對旅人而言十分陌生的城市環境)與媒體(電視機)，傳達私密訊息的對話模式。2. 此外旅社房間裡許多類似家屋環境的特質，也使得弗里德蘭德的〈小螢幕〉系列成為全新的、由內部觀看外在城市的角度。3. 攝影家眼中的螢幕與其自身、以及自身與城市的連鎖關係。

### 【關鍵字】

李·弗里德蘭德，城市攝影，美國攝影，社會風景攝影，紀實攝影，家屋，電視機，汽車旅館

## 一、前言

在看得見的城市裡，有看不盡的故事。

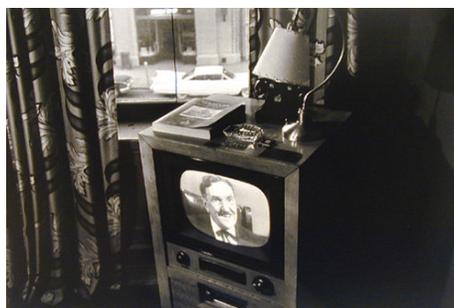
城市不只是生活空間，更是人們孕育文化的地方，因此充滿無盡的可能。而攝影則賦予了城市各種形狀，讓人們專注地在影像中辨認消逝的片刻，並且在觀看的瞬間見證了，以絢麗舞姿起死回生的記憶——於是觀看似乎成爲一種告解與祈禱；而攝影家按下快門，就等於是上帝允諾人們願望的手勢。城市景觀在鏡頭裡得到銳化、並且得到攝影家的詮釋與定義。那一個個在城市裡遊蕩的攝影家似乎只是在垂釣著即興的影像，然而事實上，城市也在他們的格狀景框裡魔幻地發育起來，例如發願以攝影作品「蒐集」巴黎的阿特傑(Eugene Atget,1857-1927)、以及拍攝巴黎夜生活的布拉塞(Brassai,1899-1984)，他曾說：

「我在日出之時上床，在日暮時分起身，遊蕩於這個城市的各種地方。我有一種慾望，要將我在這夜巴黎中所經驗的所有使我心醉神迷的事物展示出來，為這慾望所驅使，我成了一名攝影家。」

這些攝影家讓我想到了班雅明(Walter Benjamin)口中的漫遊者<sup>1</sup>，也就是那些穿過城市、迷失在自己思緒中的人。攝影家們拍出的照片，就反映了他們在城市裡的漫遊者角色。攝影作品呼應著城市中分分秒秒都在分泌的新情節，反映了現代都市的晃動頻率、往都市裡的人的心理狀態對焦。



亞特蘭大(Atlanta),1962. <sup>2</sup>

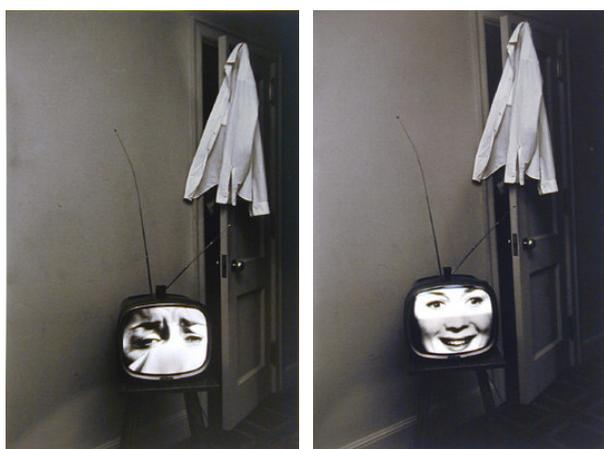


紐約州西拉鳩斯(Syracuse, NY),1962.

<sup>1</sup>班雅明在研究詩人波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire)的作品時，發展出漫遊者(flaneur)這個概念，他認為漫遊者雖然身處於都市文明與擁擠人群，卻能以抽離者的姿態旁觀世事；而漫遊者就是在其漫遊的過程之中不斷地體認，思考與驗證。

<sup>2</sup> 本文所用圖片資料來源：Friedlander, Lee(2001).*Lee Friedlander : the little screens*. San Francisco : Fraenkel Gallery ; New York, N.Y. : Distributed by D.A.P./Distributed Art Publishers.

這種漫遊者的攝影方式在五零年代後的美國，極度蓬勃地發展了起來。攝影家們在美國大陸上進行公路旅行，拍下日常生活中的紀實美國、而非那個陶醉在美國夢中的幻象美國。攝影家們不避諱地拍下不安、脆弱、傷痛的美國，甚至藉著在不同的城市中旅行，不停地見證、再見證著社會中俯拾即是的疏離元素——而在這波新的紀實攝影發展中，弗里德蘭德就是最重要的攝影家之一，此〈小螢幕〉系列則是他公路旅行中所拍攝的經典系列之一。每張照片都是一個房間，每個房間裡都有一個播放中的電視機。他有時會連續拍攝同一個房間裡的電視機畫面(如下兩張〈納許維爾〉系列)，有時則會在不同的房間中拍似類似的主题(例如裸女、明星、特寫表情等)。



納許維爾(Nashville),1963. 納許維爾(Nashville),1963.

有人抱怨現代文明剝奪了人類的聽覺——而我認為弗里德蘭德正好以攝影過濾掉了電視的雜音，為觀者開啓了一間間安靜無比的房間，彷彿那個房間就是整個都市迷宮的終點，是人們最後一定會進來面對自我的超靜態空間。

照片裡類似的房間幾乎都位處不同的城市，而這些影像也讓我們看見了，城市如何在攝影家的格狀取景中源源不絕地繁衍。我們幾乎可以憑著那一個個房間，想像著那整座城市裡其他的房間——我們看見了在玻璃窗裡層疊起來的都市深處，其實還是貯存著說不完的故事。

## 二、二次戰後到六零年代的美國攝影發展對李·弗里德蘭德 的影響

在談弗里德蘭德的城市攝影之前，一定要先談到對他影響深遠的渥克·伊凡斯(Walker Evans,1903-1975)和羅伯·法蘭克(Robert Frank,1924-)。他們透過旅行

和攝影，記錄了美國的城市百態，影響了二十世紀後半期許許多多在美國這片土地上穿梭不息的攝影家，鼓舞了他們拿起相機、在城市這個巨大的容器中撿拾生活片段。

然而當時攝影家們面對的並不是一個安祥穩定的環境。作家湯姆·英格哈特(Tom Engelhardt)觀察到：1945-1975 年的美國，瀰漫著恐懼不安、理想幻滅等情緒。社會學者大衛·瑞斯蒙(David Riesman)的著作《寂寞群眾》(The Lonely Crowd)中也指出：美國性格已產生遽變。<sup>3</sup>他的作品證實了美國人對未來的焦慮。

因此在四零年代的攝影界流行的是抽象主義和超現實主義——攝影家如艾倫·希斯基(Aaron Siskind,1903-1991)拍攝人們留在建築物上的記號而不拍人(除非是孤絕且扭曲為不尋常的形狀)。當時的攝影家們排除敘述性的內容、不呈現出景深，而讓影像平面化、彷彿是抽象畫家的畫布。法蘭克的出現則讓美國攝影轉往另外一個方向：法蘭克是個以商業與時尚攝影師身分來到美國的瑞士籍攝影師，1955 年他開始了環遊美國到處拍照的公路旅行，沿路拍下許多在暴力、冷漠、絕望中游移著的傷痛靈魂。在他看來，汽車和電視機這些原本用來象徵繁榮的元素，其實正如慢性病毒般使人們日漸疏離彼此、疏遠社會。這個命名為《美國人》(The Americans)的系列，一開始卻沒有美國出版社願意出版，反而首先於 1958 年在法國露面。<sup>4</sup>

除了作品中經常出現的高速公路、電話等象徵動作與溝通的元素，《美國人》中的人物都好像被困在他們內心的孤寂之中。彼德·馬茲諾(Peter C Mazio)觀察到：在這本《美國人》裡，唯一移動的角色就是藝術家他自己。這樣的觀察也反映在攝影家本人的自述裡：

「攝影是孤獨的旅程，而且完全沒有妥協的餘地——也因此，只有極少數的攝影家能接受這個現實。」<sup>5</sup>

《美國人》出版後，影響許多年輕攝影家，使他們開始遊走街頭與高速公路尋找拍攝題材。法蘭克影響如此深遠，他的老師伊凡斯也功不可沒。在他的《美國照片》(American Photographs,1938)裡，他拍攝著美國小鎮的種種：把汽車、墓園、餐館……等，當作代表美國精神的標誌。此外渥克·伊凡斯還協助法蘭克拿到拿用以支付美國之旅的古根漢獎金，也因此促成了《美國人》的完成。

法蘭克的影響在六零年代達到高峰，首先是影響了街頭攝影家們的創作，例如哈瑞·卡拉漢(Harry Callahan,1912-1999)就在街頭尋覓到許多新鮮的題材。街

<sup>3</sup> Marien, Mary Warner(2002). *Photography: a Culture History*.p.339 .London: Laurence King.

<sup>4</sup> Marien, Mary Warner(2002). *Photography: a Culture History*.p.344 .London: Laurence King.

<sup>5</sup> 羅伯·法蘭克於 1962 年所說。

頭攝影家深為快拍美學所著迷。面對未經構圖的日常物件、依靠現場提供的光源，拍攝出的隨性、未準備完全、甚至是模糊而不完美的照片，成爲一種風潮——這也是歸功於《美國人》的影響。攝影家們面對未經構圖的日常物件、依靠現場提供的光源，拍攝出的隨性、未準備完全、甚至是模糊而不完美的照片。

法蘭克的影響繼續蔓延，另外一個成果就是 1966 年開始出現的社會風景攝影(Social Landscape Photography)。當時攝影家們的訴求不在於社會改革，而只想藉著照相機的操作以及作品的質感，呈現出社會中的種種面相。當時影響社會風景攝影的三大展覽<sup>6</sup>中的主要角色，就是弗里德蘭德。他受到法蘭克的影響而踏上公路旅行環遊美國，他不提供觀者清楚的線索去解讀他的作品，而把重心放在照相機的操作上。他認爲攝影和繪畫一樣，有著獨特的操作規則。就好像畫家在畫布上留下記號，照相機也藉著它的景框、鏡頭……留下記號。

相較於同時代創作城市攝影的攝影家、如以鏡頭紀錄了上流社會的頹廢生活的黎斯特·摩岱(Lisette Model, 1901-1983)、在紐約街頭閒晃並且拍下許多無法以服裝和化妝品掩飾心靈空虛的黛安·阿伯斯(Diane Arbus, 1923-1971)、花了數月拍攝布魯克林的幫派的布魯斯·大衛森(Bruce Davidson, 1933-)……弗里德蘭德顯然是六零年代中，大力支持法蘭克的拍攝風格的後繼者。他的城市照片和《美國人》中所呈現出來的特色一樣——是缺乏人物流動的、而正因爲這樣的抽空，我們才更清楚地看見了攝影家本人的影子，以及他們穿梭於不同城市之間的漫遊靈魂。

約翰·薩考斯基(Thaddeus John Szarkowski, 1925-)在《攝影家的眼睛》<sup>7</sup>中寫到：

「攝影家必須懂得攝影是和現實打交道的，他不僅要承認現實，還得珍視它；如果不這樣做，他便會在攝影面前遭受失敗。他知道，世界本身就是一個具有無限創造性的藝術家，要認識它的最佳作品和瞬間，參與進去，闡明它，把它永久地記錄下來，就需要有敏銳和靈活的聰明才智……被攝體和照片並不是一件東西，雖然它們看來很相像。攝影家的問題是，不只是簡單地看到他眼前的現實，而且還要看到那個無形的照片，並且根據後者作出他的決斷。」

<sup>6</sup> 三大展覽指的是於 1966 在布蘭迪斯大學(Brandeis University)舉辦的「美國社會風景 12 攝影家」(Twelve Photographers of the American Social Landscap)、以及同年在喬治伊斯特曼屋(George Eastman House, Rochester, New York)舉辦的「邁向社會風景」(Toward a Social Landscape)，以及 1967 年在現代美術館(the Museum of Modern Art)舉辦的「新檔案」(New Documents)展覽。

<sup>7</sup> 撒迪厄斯·約翰·薩考斯基(Thaddeus John Szarkowski, 1925-) 是美國攝影家，曾長期擔任紐約現代藝術館的攝影部主任，在介紹現代攝影新人、探討攝影特性、提倡快照美學等方面有過突出貢獻。1966 年薩考斯基籌辦了一個名爲《攝影家的眼睛》(The Photographer's Eye)的展覽，同時出版了一本同名的書。文中引言是這本書當中的序。

身為法蘭克和伊凡斯之後的新一代紀實攝影家的弗里德蘭德，正是這樣不斷地在種種城市片段中，尋找角度、調整姿勢、和他的前輩們一樣成爲一個「接受現實」的攝影家。然而在接受現實的同時，弗里德蘭德又在房間裡放進這一格格轉瞬就會消失的電視機畫面，讓原本是封閉空間的房間，滲入了外面那座城市的訊號。也因此他這系列的攝影作品是循著另一種路徑完成的城市攝影——讓觀者在不動的房間中看見恆動的城市，讓觀者在畫面中尋找攝影家旅行的足跡。

### 三、〈小螢幕〉系列裡的城市風景

#### (一)、公共空間與私密空間的對流：不一樣的都市攝影

2004 年的廣州攝影雙年展選擇以城市爲主題，讓城市攝影的發展在二十一世紀初深入亞洲，同時也進入新階段。引用楊莉莉在《藝術當代》雜誌中所發表的對此雙年展的介紹，我們可以發現 2004 年的城市攝影和過去的攝影家們其實並沒有什麼不同：

「城市相對於個人來說，是一個巨大的公共空間，這個空間包括對於身體的公共空間和對於心理的公共空間。比如餐館，提供了身體所需的食物，也是食客交流情感、舒緩內心的場所；醫院，則是解決人的身心焦慮和病痛的首選之地。公共空間再程式是一個涵蓋了技術、藝術和心理的應用廣泛的辭彙，這個空間對城市公眾的包容性、溝通方式和使用限制等諸多問題，也成爲藝術家和攝影家所關注的事情。」<sup>8</sup>

但弗里德蘭德這一系列在美國各個城市拍下的影像，卻不同於大部分的城市攝影作品。在一張張以城市命名的〈小螢幕〉系列作品中，他沒有去捕捉都會人的步伐或姿態，也沒有呈現出高樓大廈之間的明亮或黑暗——在這個系列裡我們只能看見一個又一個類似的旅社房間(或是空無到近乎不像家庭空間的客廳)，以及一個沒有被關上的電視機。然而我覺得以這系列的作品來探討城市攝影會是個有趣的嘗試，因爲這一系列室內影像其實處處暗示著弗里德蘭德身爲旅者、甚至班雅明所謂的漫遊者的這種角色，以及身爲這種角色面對著不同城市的心境。漫遊者在各個城市之間不斷地流徙，不是爲了觀光、也不是爲了商務、更不是爲了逃難，只是不停替換底片、不停地讓疏離的景象進駐到鏡頭裡去，而這一系列的作品和他在戶外拍攝的作品正好成爲強烈的對比，並且更能呈現出他在旅途中對

<sup>8</sup>楊莉莉，〈城中風景——我看廣州攝影雙年展〉，《藝術當代》，p.52，2005/Vol.4，上海：上海書畫出版社。

自身的思索。

「城市」在這系列作品中成爲一個看不見卻又十分逼近的背景，我們也許看不見雜亂無章的招牌紅綠燈或滿地的廣告單，無法以高掛在大樓正面的廣告看板猜測當時的流行風尚，更無法接觸到在那座城市裡慌忙奔走的男男女女。我們看見的是一個靜止於城市裡的空房間。

在這系列照片中，完全沒有真實人物出場爲我們解說他身處於這個都市中的心得，只有螢幕裡那一張張比真實五官還要清楚的臉孔(如〈費城〉、〈佛羅里達〉這兩張作品中佔據整個畫面的女子面孔)，瞪視著週遭擺設。也許這些臉孔比起我們在路上所能看到的人們，更能精準地代表整體社會。



費城(Philadelphia), 1961.



佛羅里達(Florida), 1963.

拍攝這些畫面，就和在街上即興捕捉鏡頭一樣，即使依憑直覺，卻更需要「選擇」的功夫。正如薩考斯基所言：

「攝影家的照片不是構想出來的，而是選擇出來的，他的拍攝主體從來不是真正孤立的，從來不是完全自我封閉的。他的膠片的邊緣給他認為重要的東西劃上了界線，而他所拍攝的主體卻是另外一個樣子，它是向著四外延伸出去的。」

照片中的房間往窗外的城市延伸出去，而電視螢幕裏的影像也同時緩緩漫開——在這個現代都會中，只要打開電視、一轉台，裡頭那些連綿不絕的、與都市共存的影像，都成爲可以流傳的傳奇。窗裡窗外、照片之內照片之外，城市中所有破碎無味的一面，也就這樣在那流淌的影像中被稀釋掉了，一切都成爲被人們裱框掛起的精美海報。

然而漫遊者終究是漫遊者，他最後還是會起身離開那些電視機、關上所有旅館房間的門，到更遠的地方去旅行，甚至超越了城市的邊界、超越了城市的時間情境。英國女作家珍妮·迪斯金(Jenny Diski, 1947-)在環遊美國的遊記《火車上的陌生人》(Stranger on a Train)裡寫到：

「我根本就不算是一個旅行者。我旅行是為了保持不動，我想要身在或者經過一個不會發生太多事情的空曠地區，出外渡假時，我想要的是空曠的海灘和淨空的地平線。」

我在弗里德蘭德空曠的房間裡也感受到了迪斯金所說的地平線——我可以想像到他臨走前還是沒有關上那些電視機，讓那些陌生而又華麗美好的面孔繼續在空房間裡喃喃低語，而漫遊者則動身前往下一座城市，並且凝望著遠方的地平線。一切都彷彿靜止——地平線就在那裡，不動；而房間裡的電視機畫面，也在漫遊者關上門的瞬間永遠地靜止。

城市歸零。而漫遊者會永遠地在室內室外之間穿梭下去。

## (二)、地窖或閣樓？廢墟或堡壘？談〈小螢幕〉系列裡的空間性質

「如果說紐約是世界的震央，換言之，創世紀的中心，便是將它視為一座已然實現的烏托邦。我們可以在那裡發現現實的吊詭。我們可以夢想創世紀，但那畢竟是一種景觀，某種無法實現的事情，所有的威力都來自於無法成真的事實。」

——布希亞，《建築與哲學的對話》<sup>9</sup>



巴爾的摩(Baltimore),1962.



佛羅里達(Florida),1963.

一張張標示著不同城市名字的照片，暗示了攝影家的旅人角色。

不同的旅社房間，同樣開著的電視。房間與房間之間失去了界線，攝影家似乎只是在一個巨大的房間裡不停地來回踱步，等待螢幕裡流淌出下一個故事。因此除了拍攝許多看似靜止的表情畫面，弗里德蘭德也拍攝明顯是在動作中的畫面，例如〈巴爾的摩〉中的揮棒打者以及〈佛羅里達〉中的摩托車騎士。

<sup>9</sup>布希亞與努維勒(Jean Baudrillard and Jean Nouve)，《建築與哲學的對話》，林宜萱、黃建宏譯，p.46，台北：田園城市，2002。

螢幕變換地那麼快，房間卻彷彿漂浮於時間的洋面之上，擱置著——正如旅者自身的狀態。讓我想到尚·布希亞(Jean Baudrillard,1929-)說的：

「我感興趣的是空間，所有使我產生空間眩惑的建成物。」

旅者並非日復一日地待在同一個空間，而是不停地經過各式各樣的地方，和光陰同步經歷著流逝於身後的風景。因為變動，所以眩惑。

旅途的不確定性和電視節目的排列方式有著形式上的相似性，悲劇的後面接著的可能是荒謬不經的綜藝秀，火災報導的後面接著的可能是洗衣粉廣告，所有性質的節目交叉排列如同旅途中一樁樁偶發事故。旅者遠離家園，在不同的城市之間晃蕩，遭遇著一個又一個或精彩或無趣的故事段落，彷彿也就是一個坐在電視機前不停轉台的觀眾，不同的是，旅者穿越了螢幕、超脫了畫面的限制。

加斯東·巴謝拉(Gaston Bachelard,1884-1962)在他的《空間詩學》中談到家屋的深化作用：

「家屋如同水與火，浸淫縈繞著我們，喚醒日夢的火花，點亮了不復記憶與回憶間的綜合。在這個遙遠的境地，記憶與想像仍深切聯結，並各自發揮其相互深化的作用……家屋不再只是日復一日地被經驗，它也在敘說的線索中、在我們說自己的故事時被經驗到。」<sup>10</sup>

相較於家屋，旅社象徵的其實是替代性極高的、如同不痛不癢的細微擦傷般的存在。家屋深化著日夢與記憶，裡頭的氣氛永遠氤氳著濕暖的空氣；電視機沒關的旅社房間裡，日夢與記憶則被新的一日所帶來的陽光絞碎。家屋是人們體驗夢的場所，因為日日生活在那裡，對於其中的一切都如斯熟悉，旅社則是人們重新複習生活的場所，所有習慣被移到一個全新的空間，就忽然具有新意，於是人們在這個新的空間裡重新體驗生活、感受點滴前進的生命、觀察著窗外城市。

因此電視機是最適合與旅社房間相配合的大眾文化符號。電視在旅社這個不具有深度情感性格的場所裡，填塞入充沛的現代夢劇情，讓蒼白的環境有了螢光塗料的撫慰。電視機在這一個個飄忽於城市中的房間裡，成為了一個釋夢者，為旅者解釋著這座都市的所有夢中慾望。螢幕裡連綿放映的是人們清醒時所嚶嚶著要擁有的夢，也是旅者將其個人經驗與這座城市鏈接起來的第一個媒介。因為夢與欲望，旅者與這個房間、甚至整座城市，有了最初的肌膚之親。房間彷彿暗箱，而那電視螢幕呈現的就是外在城市的負象。

---

<sup>10</sup>加斯東·巴謝拉(Gaston Bachelard)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，p67，台北：張老師文化，2003。

電視機成爲這些房間裡的主要光源。光線在房間裡四處穿透，讓整個空間彷彿是鏤空了的廢墟建築。這些理應暫時保護旅人的房間，其實都是震盪晃動著的廢墟，而旅人也馬上就會逃離、前往下一個城市。然而這些廢墟都是堅固的，即使它們從來都不是堡壘。在那不歇的電視光線之中，一切一切，都不及螢幕裡的人物來的真實。一切都具有虛擬體質，一切都是脆弱的夢的泥塑。而正因爲這樣的虛擬體質，廢墟保有了它永恆的姿態與形狀，也因此堅固頑強，永不頹垮，如同電視螢幕裡那些被電子光束保鮮起來的面孔，在電子光束組織出那些臉龐的瞬間，那枚影像不僅達到了高潮，也碰觸到了永恆。

在〈城中風景——我看廣州攝影雙年展〉中有一段，對應到弗里德蘭德的系列攝影竟有了呼應之妙：

「敏感的藝術家為逃避外在異化的世界，而轉向內在的私人領域。在這個私人空間裡，城市就變成了個人的城市。對於他們來說，城市、生活都是強調主觀自覺的意義和審美趣味，然而他們也無法避免地被週遭的生活和人群所投射映襯，於是，最敏感的藝術家們構築了自己的私人城市。」<sup>11</sup>

這些脆弱的家屋成爲攝影家鏡頭下的私人城市。

因爲這些照片，觀眾看見了城市內藏的私密性。攝影家藉著這樣的私密性，呈現了城市的另外一個面相。



納許維爾(Nashville),1963.



華盛頓特區(Washington DC),1962.

<sup>11</sup>楊莉莉，〈城中風景——我看廣州攝影雙年展〉，《藝術當代》，p.53，2005/Vol.4，上海：上海書畫出版社。

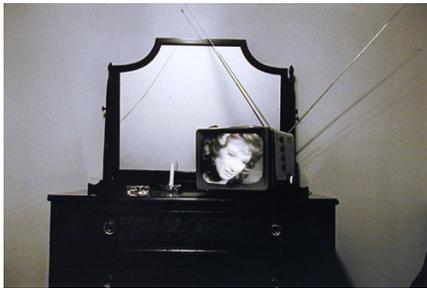
如果傳統的家屋對人們而言是第一個宇宙、具有保護作用，弗里德蘭德所選擇的這些旅館房間，確實能真切地反映出現代都市空間中，不再存在著親密感的現實。這些房間對人們而言不是一個能開發深層靈魂的宇宙，它們常常有著花紋繁複的窗簾和地毯，那些精緻化了的自然圖像漂浮在不具量感的空間裡，鏡射著都會人對自然的想像，而這樣的想像正好投射在地板(一種對土地意識的情結轉換?)和窗簾(鑲嵌著對窗外世界的想像?)上。這些植物圖樣似乎比螢幕裡橫躺著的女體或五官特寫更具有生命力，而這種生命力又僅只是廉價的機械化複製品——這些暫時裝載著旅人們的房間裡，真正的靈魂並不存在，植物圖樣和電視螢幕展示的符號也許清晰，但對旅者而言卻不具有必要性的意義。

然而從時代背景來看，現代社會中，家屋的意象已然模糊，許多來到這種複製著各式美感的人工空間的旅者，是不得不成為旅者，而非自願進行著一趟拓荒與冒險。社會中存在著很多為時勢所逼的流浪者，而非像弗里德蘭德這樣能從旅途中滴漏出創作思維的漫遊者。而我認為弗里德蘭德不僅捕捉到了屬於一個藝術家、漫遊者的旅社空間，他也捕捉到了屬於那些不得不離開家屋的旅者，他們日復一日經歷苦痛，最後傷痕累累而不再感覺到痛，靈魂就如同那些不斷重複的電視畫面、如同那些兩兩類似的植物圖樣——他們變得和這些難以辨識確實位置的空間一樣。這張照片是在那個城市拍的已不再重要，納許維爾(Nashville)或華盛頓(Washington)只不過是城市名字，像是看過就可以揉成一團丟棄的收據。

弗里德蘭德要展現的城市空間其實不僅屬於城市、而更屬於那個時代。在那個消費主義大興的普普年代，許多東西都如此搶眼而又粗糙，例如色彩鮮豔的路邊攤熱狗，以及冒著氣泡的可口可樂。消費主義把每件物品的表面都磨得光亮刺眼，而讓人忘記去注視內部可能積存的灰塵與毒素。

弗里德蘭德似乎是執意要把人們引進那些空殼的內部、以他漫遊者的眼光去注視那些螢幕。既然在那個時代裡，難以辨識生活中相似的前一秒後一秒、難以辨識電視節目中相似的上一幕下一幕，他索性以攝影創造出了新的回憶，讓許多原本應該閃逝而過的電視畫面，注入時空、成為廢墟遺址的一部分。

#### 四、漫遊者眼中的電視機——弗里德蘭德的螢幕之歌



緬因州波特蘭(Portland, Maine), 1962.



維吉尼亞州喀拉斯(Galax, Virginia), 1962.

它們是，位處不同城市卻長相類似的房間。

它們是，在這些類似的房間裡的類似的電視機。在這些框框裡，我看見了許多被圈套住的人們。如同美國社會學者米爾斯(C. Wright Mills, 1916-1962)在《社會學的想像》<sup>12</sup>中寫的：

「現代人時常會覺得，他們的私生活是一連串的圈套。他們意識到，在他們日常生活的世界裡有許多無法解決的煩惱；而這種感覺往往相當正確：對一般人來說，所能意識到的，以及想去做的事，無一不受限於他們私人生活的軌道；他們的眼界與能力，則被框限在職業、家庭和鄰里所構成的特寫鏡頭內；在其他的情境裡，他們形同行屍走肉，只能當個旁觀者。而不管多麼地模糊，人們越是意識到那些超乎自身當下處境的野心和威脅，也就越會有被套牢的感覺。」

在這些照片中，電視機正是這樣套牢了人們。它們似乎將永遠地播放著各種口味的節目，電子光束在房裡蔓延，似乎企圖在末日之時，取代人們用來觀望城市的窗戶，密封起整個房間。

電視藉著電子光束掃描，以具象仿真的影像與聲音、音響的結合，串組成綜合的符號系統，而這種系統就形成了大眾文化影像。正如英國社會學者邁克·費瑟斯通(Mike Featherstone)所說：

「在大眾文化影像中，情感快樂與夢想、慾望都是大受歡迎的。大眾文化使用的是影像、記號和符號商品，他們體現了夢想、慾望與離奇幻想；它暗示著：在自戀式地讓自我而不是他人感到滿足時，

<sup>12</sup> 米爾斯(Mills, C. Wright)著，《社會學的想像》，張君玫、劉鈞佑譯，台北：巨流，1995。

表現的是那份羅曼蒂克式的純真和情感實現。」

然而電視機雖然是個展示了大眾慾望的魔法盒子，在弗里德蘭德這系列的作品中，那些在螢幕裡的人物卻彷彿監視著觀者。電視機成爲一個巨大的監視器，並且持有遙控器，操縱著整個室內空間的氛圍，企圖將闖入者的視覺頻道固定在那個無止盡延長的單一畫面中。人們原本投射在電視機裡的欲望意象，都被那螢幕裡的角色們狠狠撕裂了，只剩下蒼白如塵的囁語在房裡飄揚。人們盯著眼前巨大的監視器，最後終於被吸入螢幕裡，如被陽光拆解的鬼魂。漫遊者踏入這個空蕩蕩的房間，拍下沒被關掉的電視，就好像是留下了命案現場證據。人們的靈魂被電子光束吮吸殆盡，漫遊者則以鏡頭對抗監視器，執著地在杳無人煙的房裡尋覓人們的日夢、以及慾望的幽微暗影。這些照片不是要控訴小螢幕對人們施展的妖術，漫遊者想做的不過是記錄他與這些螢幕角色們面對面的瞬間。即使螢幕藉著電子光束揮發出迷魂咒語，漫遊者還是秉持著他清醒的心眼，觀察著電視機與整個空間的意象折射。

電視機的監視器性格，破壞了家屋空間中的私密特質。然而這些漫遊者暫居的旅社房間原本就不屬於他，因此電視機中的游離畫面也正好巧妙地呼應了漫遊者身心當下所處的情狀(遠離了完全私密的空間)。在這些作品裡，人類和電視的互動被消除，畫面中的人物似乎只能極爲輕聲的喃喃自語。在照片裡停滯住的畫面形成了一種懸擱，無聲的照片去除了電視的吵雜本質，而那被鏡頭攔下的瞬間就造成了一種大規模的靜謐。也就是靜謐氛圍使空間滿溢著奇異的陌生感。

談到這種陌生感，我會想到巴謝拉寫到：

「在由回憶所構築的過往劇院中，舞台布景強調了主要角色們的性格。有時候，我們以爲我們瞭解自己，而我們所意識到的，不過是一連串在安適空間裡的固著經驗而已。」<sup>13</sup>

弗里德蘭德這一系列作品中，看似脫離一般家居空間、且具有戲劇感的旅社空間，其實正是一個讓攝影家檢視自我、城市、社會的舞台。在空曠房間裡的螢幕似乎是個不停地在表演、也不停地在自我反芻反思的身體。他在城市之間漫遊、一次又一次地進入陌生的環境，發現了在實踐各種日常習慣之外的自我。漫遊者本身就如同電視螢幕般不停地變換，只是他比那個發散電子光束的機具更能掌握音符交替之間的節奏以及旋律長短。

攝影家本人與電視機裡的角色，其實都是整個堅固廢墟裡，不存在的漫遊者。誠如布希亞所說：

---

<sup>13</sup>加斯東·巴謝拉(Gaston Bachelard)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化，2003。

「我們或許不再是我們自己——假如我們從未是自己——所有這些或許都只是一種單純的顯現形式。無論是何種形式，對我來說似乎都是如此：它總是已然逝去，接著出現在它自己身外的景物中……即使我們認為最單純的事物也總有神祕的一面。」<sup>14</sup>

這些看似單純的畫面：微笑、皺眉、馳騁中的機車騎士，其實都和那個沒有出現在畫面中的攝影家有著互相觀看的神祕關係：在觀看的過程中，電視機裡不同的漫遊者們，輪番在攝影家的腦海中悠悠划行，彷彿這個房間是個暫時搭建起來的片場，而他們全都是來試鏡的臨時演員。他們被要求要在螢幕裡展現出一會哭一會笑的演技，藉著表情或動態使那個小小的方盒子流淌出故事線索。而我們也可以猜測攝影家其實正在自導自演，他一部分的靈魂出了竅，自願被攝入電視機裡，為鏡頭擺出一個又一個具有寓言效果的表情。「自我」在這些照片中的空間裡完全被模糊，看似單純的畫面後面其實有著糾葛的藤蔓。

德國導演溫德斯(Wim Wenders,1945-)在他的攝影文集《一次：影像和故事》中說道：

「拍照，攝影是一種走入時間的動作，從中撕扯出一些什麼，然後以另外一種持久的形式定格。」

弗里德蘭德不僅走入了日常的時間，還走入了螢幕的時間之中，撕扯出引人深思的畫面——這些畫面在我們平常看電視時，卻是輕盈到近乎不存在的。他讓我們發現這些畫面其實具有著繁雜的內在生態，一如漫遊者本身的創作狀態。原本可能一偏頭就會錯過的那些時光碎屑被漫遊者一一撿起，成為睥睨整個房間的主角、成為房間裡唯一可見的人體，彷彿意外獲得生機的種子，在磚牆罅隙之間狂放地生長、最後終於以根鬚秘密地包滿整面牆——這些原本無法獨立存在的畫面忽然成為蜂巢裡的蜂王，吸取著周圍工蜂帶回來的花蜜，繁衍出來的故事內容遠遠超越了電視節目裡原本要傳遞的訊息。

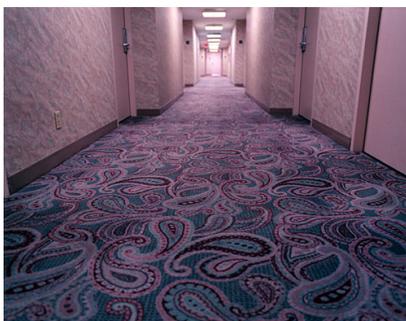
## 五、結語，以及之後的延伸鏡頭

「客人都付房錢走了，豪華旅店突然一片冷清。我藉這個機會把每個房間都徹底打掃一番，真該好好打掃，工人弄得到處又髒又亂，我不

<sup>14</sup> 布希亞與努維勒(Jean Baudrillard and Jean Nouvel)，《建築與哲學的對話》，林宜萱、黃建宏譯，p.46，台北：田園城市，2002。

惋惜他們退房，他們還是早點離開豪華旅店得好。」

——瑪麗·荷朵內(Marie Redonnet)，《沼澤旅店》<sup>15</sup>



波士頓 201 號房(Boston #201),2002.



波士頓 203 號房(Boston #203),2002.



紐約 904 號房(New York #904) ,2002. 紐奧良 1106 號房(New Orleans #1106) ,2002.



在弗里德蘭德的〈小螢幕〉已發表了整整四十年後，蘿拉·拉森(Laura Larson,1965-)於 2002 年發表系列作品〈問候〉(Complimentary)<sup>16</sup>，以城市和旅館房號作為作品標題，並且以床單的皺褶和枕頭上的凹痕作為書寫故事的語言。她與邁阿密、紐約、波士頓、芝加哥、紐奧良、洛杉磯的旅館取得合作，得以進入使用後但尚未整理前的房間。這些房間皆保留了旅客暫時居住過的痕跡。房間中的擺設類似，相似的床單、光線、壁紙或窗簾圖案等似乎淡化了城市間的差異，而照片中那些未鋪整的床成為戲劇性的焦點。這些房間都是「家」的替代場所，一旦整理過後，上一個旅人的痕跡就會被完全銷毀，彷彿不曾存在過的證據。

看到這組彩色照片時我馬上想到了李德蘭德的〈小螢幕〉系列。60 年代的旅館裝潢品味，到了 21 世紀似乎都還清楚可見：潔白床單、花紋地毯、床頭櫃、電視機、鑲上鏡子的門……彷彿直接把 60 年代的黑白空間沖洗成彩色的，這些空房間不停地換洗著不同的旅人記憶，以致於感受不出時間的變化。它們可

<sup>15</sup>瑪麗·荷朵內(Marie Redonnet)，《沼澤旅店》(Splendid Hotel)，p18-19，台北：大塊文化，2002。

<sup>16</sup> 參考蘿拉·拉森(Laura Larson 官方網站：<http://laural Larson.net/>)

能被改裝、被敲毀，但只要不刻意破壞，這些房間是難以老去的，並且必須面對一次又一次的空曠狀態。法國小說家荷朵內的《沼澤旅店》，描寫的雖然是一個沼澤邊的旅店，和弗李德蘭德、拉森選取的都會場域完全不同，但是旅館內部空間的孤絕漂浮，似乎不論地點為何，都是一樣的。因此旅館空間(尤其是這兩個攝影家拍下的無人房間)呈現出的是一種「離開中」的狀態，是無法成為固著經驗的記憶。回到弗李德蘭德的這系列作品，就可以發現那些開放的電視機和旅館房間形成有趣的呼應關係：那些即將離開螢幕的畫面，同樣是無法成為人們固著經驗的漂浮物，瞬間閃逝，而攝影家捕捉到的，也就不過是那當下的光。

我們在這兩個攝影家的照片裡都看不到任何事件——那種以人事時地點拼湊起來的敘事手法在這裡並不成立，我們只看見地點，並且得依據地點裡所有隱伏的暗示來揣摩弗李德蘭德所處的當下、或拉森闖入的前夜時空。但那被層層線索包裹起來的真相卻讓觀看經驗成為一種預言動作，而布希亞所說的城市的預言性在這些旅館房間裡也似乎得到了實踐。旅館在他們的照片裡有了移動力，穿過不同世紀，擺出類似的姿態，彷彿不老傳說，即使被時光捏皺，也可以像房裡的白床單一樣，被不斷地重新拉平。

然而，即使漫遊者只是輕輕飄過這些位於大城市裡的小小房間，而這些居住經驗依舊成為他們心中一道清淺的刻痕。雖然房間永遠會被整理乾淨而漫遊者終究會成為房間裡不存在的角色，這些矗立於時光軌道上的空間，最後還是會被那唯一能與它們對話的電視螢幕光線，雕刻為不會衰老的廢墟。漫遊者離開廢墟，進入充滿著破敗與斑駁的城市實境，開始和真正的現實交涉爭辯。而那房間裡沒關上的電視機，講的畢竟還是夢與欲望——人們無法捨棄的光。

## 參考書籍

### 一、雜誌或期刊：

楊莉莉，〈城中風景——我看廣州攝影雙年展〉，《藝術當代》，2005/Vol.4，上海：上海書畫出版社。

Becker, H. S(1974). Photography and Sociology. Studies in the Anthropology of Visual Communication **1**, 3-26.

### 二、專書：

布希亞與努維勒(Jean Baudrillard and Jean Nouvel)，《建築與哲學的對話》，林宜萱、黃建宏譯，台北：田園城市，2002。

- 加斯東·巴謝拉(Gaston Bachelard)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，p67，台北：張老師文化，2003。
- Mills. C. Wright 著，《社會學的理想》，張君玫、劉鈞佑譯，台北：巨流，1995。
- 瑪麗·荷朵內(Marie Redonnet)，《沼澤旅店》(Splendid Hotel)，p18-19，台北：大塊文化，2002。
- 亞瑟·羅特施坦(Rothstein, Arthur)，《紀實攝影》李文吉譯，台北：遠流，1993。
- Evans, Walker(1988). *American Photographs*. New York : Museum of Modern Art.
- Evans, Walker(2004). *Many Are Called*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Friedlander, Lee(1976). *The American monument*. New York : Eakins.
- Friedlander, Lee(1978). *Photographs*. N.Y: Haywire Press.
- Friedlander, Lee(1982). *Factory valleys : Ohio & Pennsylvania*. New York : Callaway Editions.
- Friedlander, Lee(1988). *Lee Friedlander*. New York : Pantheon Books ; Paris : Centre national de la photographie.
- Friedlander, Lee(1989). *Like a one-eyed cat*. New York : H.N. Abrams in association with the Seattle Art Museum.
- Friedlander, Lee(2001). *Lee Friedlander : the little screens*. San Francisco : Fraenkel Gallery ; New York, N.Y. : Distributed by D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Marien, Mary Warner(2002). *Photography: a Culture History*. London: Laurence King.
- Peter Stepan, (Ed). (2005). *Icons of photography*. Munich,Berlin,London,New York:Prestel.
- Szarkowski, John(1966). *The photographer's eye*. New York : Museum of Modern Art : distributed by Doubleday, Garden City, N.Y., c1966.
- Szarkowski, John(2002). *A city seen : photographs from the George Gund Foundation Collection*. Cleveland, Ohio : The Cleveland Museum of Art ; New York, NY : Distributed by D.A.P./Distributed Art Pub., Inc..

