

# 當代攝影書實踐的後數位轉向： 以《不多不少》為例<sup>\*</sup>

朱盈樺<sup>\*\*</sup>

國立臺北教育大學文化創意產業經營學系助理教授

## 摘要

本文探討新媒體的概念、認知與形式如何影響傳統媒介，造成當代攝影書的後數位轉向。研究案例為不同版本的攝影書《不多不少》(2018)，該計畫初始為蘇文(Thomas Sauvin)蒐集的肖像相冊，再由小池健輔(Kensuke Koike)解構並重塑圖像，最後則由三間分別位於法國、義大利與中國的出版社，於相同期限內以相同素材限量製成攝影書。以上述事實作為文本，分析的開展則以「再中介」理論為基礎，並從「直感性」和「超媒介性」等概念討論中，揭示出二十一世紀讀者影像閱讀經驗的「介面」協商，在完成一種藝術實踐與關係美學的積極意義與物質性影響。

**關鍵字：**再中介、後數位、新媒體、攝影書、關係美學

<sup>\*</sup> 本文為科技部專題研究計畫「當代攝影書實踐的後數位轉向(I)」(計畫編號：109-2410-H-152-002)部分研究成果。承蒙匿名審稿委員與主編夏春祥教授給予寶貴意見、《傳播研究與實踐》編務團隊的協助，謹此致謝。

<sup>\*\*</sup> E-mail: chuchuhua@gmail.com

投稿日期：2021 年 07 月 12 日；接受日期：2021 年 11 月 13 日

## 壹、前言：攝影、書與攝影書

在名為《在藝術與社會中的攝影書：媒介參與的可能性》（*The Photobook in Art and Society: Participative Potentials of a Medium*）的合集中，英國攝影家、也是評論者貝傑（Gerry Badger）使用「居於小說和電影之間」為標題，來描述「攝影書」的文類特徵與發展歷史（Badger, 2020）。基本上，在文字與圖像之間，這種文類的歷史，幾乎在十九世紀攝影術發明之初便以不同顯像技術的方式存在，<sup>1</sup> 且不斷持續至今。與之相關的除了攝影技術本身外，還包含印刷、裝幀、藝術思潮、攝影觀念、社會機制等，舉例而言，當 1920 年代前衛藝術家以「書籍」形式作為顛覆典範的實驗手段時，現代主義攝影家亦嘗試建構攝影書的編輯模式，而 1960 年代的觀念藝術家更透過此一形式進行探索。<sup>2</sup> 而在上世紀末開始普及的數位技術則提供了各式產製工具，促成新世紀國際間大量出現和攝影書相關的展覽活動與出版獎項。<sup>3</sup> 也就是說，攝影書作為一種媒介，它的發展反映出多樣訊息，也可說是社會持續發展的實踐總和。

- 1 例如 1843 年由英國植物學家艾金斯（Anna Atkins, 1799-1871）以氰版藍曬顯像技術製成的攝影書 *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*。1844 年由英國科學家、也是攝影術發明者之一的塔爾波特（William Henry Fox Talbot, 1800-1877）以珂羅版（collotype）製成的 *The Pencil of Nature* 等。
- 2 在英國攝影家帕爾（Martin Parr）與貝傑共同編輯的攝影書三巨冊 *The Photobook: A History* 中，關於前衛藝術家與攝影書相關部分，參見第一冊第六章〈媒體與訊息。攝影書作為政治宣傳〉（Medium and Message. The Photobook as Propaganda）。關於現代主義攝影書部分，參見第一冊第四章〈攝影眼。現代主義攝影書〉（Photo Eye. The Modernist Photobook）。關於 1960 年代觀念藝術家與攝影書的部分，參見第二冊第四章〈挪用攝影。藝術家的攝影書〉（Appropriating Photography. The Artist's Photobook）（Badger & Parr, 2004, 2006, 2014）。
- 3 近年全球性的大型攝影活動中，出現以攝影書為主軸的核心社群，透過網路與社群媒體的宣傳，串連全球各地相關實踐。舉例而言，自 1970 年代起於法國南部舉辦的亞爾國際攝影節（Les Rencontres de la Photographie），在為期約三個月的期間，整座城市舉辦各種攝影相關的展覽與活動。2002 年起，亞爾攝影獎（Rencontres d'Arles Awards）針對不同攝影實踐類型進行甄選，2015 年更增設了攝影樣本書獎（The Dummy Book Award），鼓勵攝影師或藝術家提出以「攝影和書籍」為概念的實驗作品，得獎者並可獲得出版製作獎金。德國的卡塞爾攝影書節（Fotobookfestival Kassel）於 2008 年開始舉辦，是完全以攝影書為重點的重要國際展覽，亦舉辦攝影書的獎項競賽，包括卡塞爾攝影樣書獎（Kassel Dummy Award）和卡塞爾攝影書獎（Kassel Photobook Award）。而 2012 年開始，由歷史悠久的攝影光圈基金會（Aperture Foundation）和國際重要攝影博覽會巴黎攝影（Paris Photo）聯合舉辦的獎項 Paris Photo-Aperture Foundation Photobook Awards，針對首本攝影書（The First PhotoBook Prize）、年度攝影書（The PhotoBook of the Year Prize）、年度攝影畫冊（The Photography Catalogue of the Year Prize）三種出版類型進行評選，也成為國際攝影圈的年度重要盛事。光圈攝影出版的雜誌 *Aperture* 亦不定期發行刊物 *The PhotoBook Review*，提出國際攝影出版品的現象觀察。這些國際攝影節以大型博覽會形式串連攝影書實踐，除了前述的獎項之外，也舉辦攝影書市集、邀請國際專家和參與者進行作品集評析（Portfolio Review），在全球不同城市扮演重要節點。

1960 年代前後，西方正值觀念藝術、低限藝術<sup>4</sup>等思潮興起，美國藝術家魯沙（Ed Ruscha）1963 年以自出版的方式印製攝影書《二十六個加油站》（*Twentysix Gasoline Stations*），被認為是第一本以照片結合觀念的「藝術家的書」（artist's book），也提醒彼時攝影媒介與當代藝術的匯流（Drucker, 2004）。<sup>5</sup>有趣的是，在與攝影書相關的討論中，英國攝影評論者與策展人卡帕尼（David Campany）提出“photobook”這樣的詞彙用語在二十一世紀之前鮮少出現，並以“wordbook”（文字書）作為對照，提醒過度強調攝影和書可能產生的悖論（Campany, 2014）。這樣的疑惑，可聯想當“artist's book”用語出現時，美國藝術家丹斯布魯（Peter Downsbrough）於 1972 年提出的矛盾，他質疑為什麼要強調是「藝術家的」，而不單純只稱為書，畢竟也不會以「作家的書」（writers' books）來作為指稱（Cella et al., 2016）。卡帕尼以文字書相對於攝影書，丹斯布魯以作家的書相對於藝術家的書，一方面提出以特定詞彙作為框架可能產生的局限性，另一方面也顯示書作為媒介技術可能產生的矛盾。

若從亞里斯多德「四因說」進行思考，四因說區分了形式因、質料因、動力因、目的因。<sup>6</sup>根據卡帕尼的觀點，書是「文字書／攝影書」的形式因，文字／攝影是「文字書／攝影書」的質料因；根據丹斯布魯的觀點，作家／藝術家是「作家的書／藝術家的書」的動力因，書是「作者的書／藝術家的書」的目的因。於是，「書」在卡帕尼意義上的形式，和丹斯布魯的目的之間擺盪，也讓我們思考：就攝影書而言，書是否被視一種既定的形式，等待作為質料的攝影去填充它？抑或書其實被視為作為動力的藝術家所欲實現的目的？此外，攝影書的攝影本質，是來自卡帕尼意義上的攝影質料、還是丹斯布魯意義上的藝術家動力？值得注意的是，若將文字和攝影視為可類比的內容，從而使書被昇華為形式的觀點，很容易忽略一個事實，即：文字、書、攝影，皆是在歷史上先後引發巨大變革的媒介技術。這三者皆受到數位技術的衝擊，從而引發是否消失或轉化的討論。有鑑於此，本文從媒介技術的視角，探討攝影書在後數位文化的意義與價值。

4 低限藝術（Minimalist Art）強調以物自身原初的形式為表現手法，在視覺上採用簡單形象，使作品還原純粹的認知對象（暮澤剛已，2009／蔡青雯譯，2011）。

5 “artist's book”中文翻譯常見：藝術家的書、藝術家創作書、藝術家書籍。為與本文後段丹斯布魯所稱「作家的書」做對應，本文統一採用「藝術家的書」。

6 亞里斯多德於形上學中列舉四原因：形式因（eidos）指事物本質或實體、質料因（hyle）指物質要素、動力因（arkhe）指運動變化的來源、目的因（telos）指事物生成變化的目的（傅偉動，1965／1989）。

我們首先需考量的是，攝影書並不等於攝影加上書、以書為形式／以攝影為內容、或是攝影家拍攝並編輯的書，若如此思考，則必重蹈卡帕尼與丹斯布魯的思想困局。以媒介技術史的角度來看，十四世紀印刷術的發明影響了資訊傳播的型態、十九世紀攝影術的發明影響靜態圖像的型態，這兩者皆對現代社會與文化帶來革命性衝擊。當攝影書出現時，揭示的是新媒介（攝影術）舊媒介（印刷術）的結合——攝影從單張的相紙照片，轉為油墨印刷，成為可以大量複製與傳播的攝影書。二十一世紀的現在，因數位技術的介入，書的文化在閱讀載體（紙本書、電子閱讀器、螢幕等）、產製模式、傳播分發等，面臨許多變化；而攝影無論在技術或概念上，於二十世紀亦經過許多階段性的轉變。那麼，如何理解攝影書作為一個不可再分割的概念、攝影書又如何後數位時代中與當代媒介技術展開對話，則是本文的問題意識與研究進路。

本文以法國藝術家蘇文（Thomas Sauvin）與日本藝術家小池健輔（Kensuke Koike）合作的《不多不少》（*No More No Less*）為例。蘇文自 2006 年起參與英國現代衝突檔案館（Archive of Modern Conflict，簡稱 AMC）計畫，<sup>7</sup> 他從中國北京市郊的底片回收廠大量蒐集被廢棄的底片，也在二手市場、拍賣網站上尋找各式相本、底片、照片等，重新掃描整理。「北京銀礦」（Beijing Silvermine）系列中，呈現 1985 年中國經濟起飛時期底片相機開始普及、至 2005 年數位相機進入大眾生活的民間照片（vernacular photographs）（Sauvin, T., n.d.）。旅居義大利威尼斯、有建築背景的小池健輔，在創作中常以現成的文獻照片為素材，對照片進行切割、解構、拼貼、重組，給予老照片新的視覺表現。<sup>8</sup> 《不多不少》的計畫初始，是蘇文購得一本 1980 年代在上海的攝影學生製作的練習相冊。這本相冊內容包括原始底片、銀鹽感光照片、攝影教師寫的照片評論，在相冊的紙上註記每張肖像照片的優缺點。在兩個人合作中，小池健輔以原始底片重新洗出來的新照片為素材，秉持「不多、不少」的遊戲規則——「不刪除任何內容、不添加任

7 AMC 成立於 1991 年，是位於英國倫敦的攝影資料庫，派有顧問與收藏家於世界各地蒐集照片，致力收藏民間照片和歷史照片。1993 年開始使用資料庫中的照片做攝影獨立出版，開啟不同合作計畫，例如英國影像藝術家布魯姆伯格與查納林（Adam Broomberg & Oliver Chanarin）於 2013 年的攝影書 *Holy Bible*，由 AMC 與 MACK 出版社合作發行，以災難、暴力、戰爭照片與英文欽定本（King James Bible）版本的聖經為素材，透過圖像與文字的拼貼註釋，探討現今社會災難與權力政治。該攝影書並獲得數個國際攝影獎項（Broomberg & Chanarin, 2013）。

8 除了攝影書出版之外，小池健輔也將老照片重構作品呈現於社群平台，例如在 Instagram (<https://www.instagram.com/kensukekoike/>) 上以短片的形式，呈現剪接圖像的拼貼過程。這樣不同的表述方式，亦提醒本文在思考攝影書的閱讀過程中，觀者對於物質性的感知經驗（Koike, K., n.d.）。

何內容」，用小刀和膠帶，透過剪貼重構的方式給予這些照片新的視覺意涵。如物理學的质量守恒公式，我們可以稱此「不多、不少」的遊戲規則是某種檔案守恒公式，就像製作托古贗作的偽造者，堅持只使用古代的畫布、畫框和顏料，以及古代的圖像、題材和技法。這種刻意消去自身創造痕跡的創造性，隱然指向檔案物質性的媒介本質。

除了舉辦展覽呈現作品之外，兩位藝術家亦以攝影書為思考，進一步拓展攝影書的創作可能。他們以各自所在地（法國、義大利）及原始素材（中國）為依據，將蘇文購得原始相冊的數位掃描檔案、小池健輔完成的拼貼作品，分別寄給法國出版社 the (M) éditions、義大利出版社 Skinnerboox、中國出版社 Jiazazhi Press（假雜誌）。除了最初聯繫時寄送的素材之外，他們刻意不提供其他訊息，讓這三間出版社自行編輯，條件是需要期限內完成 400 份印製品，期間亦不得聯繫兩位藝術家討論製作想法。在《不多不少》的案例中，蘇文面對的是作為現成物（ready-made）的民間照片，小池健輔面對的是從原始相冊底片重新放映出的實體「照片」（photograph）再進行創作。他們將實體的照片和作品掃描之後，把數位檔案寄給不同的出版社，這些出版社接收到的是數位檔案的「影像」（image）。在重新解讀作品內涵之後，這三間出版社透過攝影書的編輯方式，將數位檔案的影像轉為實體紙本「攝影書」。如此的轉化過程——照片、影像、攝影書三者的協商，透露攝影書在當代後數位轉向的狀態。新媒體研究者波爾特（Jay David Bolter）與古魯森（Richard Grusin）主張，媒介的發展會與其他媒介形成相對關係，也因此若要認知一種媒介的表現力，需要借助其他媒介（Bolter & Grusin, 1999）。本文以波爾特及古魯森的「再中介」（remediation）理論為基礎，首先探討再中介概念中的兩種邏輯——「直感性」（immediacy）和「超媒介性」（hypermediacy）。<sup>9</sup> 其次分析《不多不少》中，三間出版社所發行攝影書，如何以再中介的調和概念，擺盪於直感性與超媒介性塑成的光譜兩端之間。最後則進一步探討攝影書當中「介面」的協商，分析書媒介作為影像物質承載的當代意涵，如何以關係藝術的美學概念中介觀者的影像閱讀經驗。

9 在中文語境中，remediation 翻譯為再媒體化、再中介、再調和；immediacy 翻譯為去媒體性、直感性、直接性；hypermediacy 翻譯超媒體性、超媒介性、超直接性。本文統一的中文翻譯為「再中介」、「直感性」、「超媒介性」。



## 貳、再中介：直感性與超媒介性

攝影術自十九世紀發明以來，在不同的時代背景皆展現不同價值和功用，也造成攝影媒介複雜的特性，無法用單一定義來把握照片（Van Gelder & Westgeest, 2011）。法國攝影史學者胡耶（André Rouillé）在《攝影：從文獻到當代藝術》（*La photographie - Entre document et art contemporain*）中，探討攝影從十九世紀誕生的「文獻」（document）價值，逐漸轉向當代藝術中的「表現」（expression）價值：<sup>10</sup>

「文獻攝影」建立在「其影像是現實的直接印痕」這個信仰上，而「表現攝影」則強調攝影與現實之間的不直接關係。從文獻到表現，使文獻的意識形態中被壓抑的部分得到了肯定：攝影圖像具有表現形式和風格；作者（攝影師）具有主觀能動性；「他人」在拍攝過程中具有對話性的影響（Rouillé, 2005／袁燕舞譯，2018，頁14）。

從胡耶的說法來看，攝影的文獻功能符合該技術發明時的背景，是工業革命時期需要的紀錄工具。文獻功能強調攝影的圖像紀錄能為各類研究使用，著重攝影的「實踐性（紀錄、再現、保存），功能性（清晰、持久、可見）和數量性（豐富的細節）」。如此「忠實再現」所依賴的即為攝影術「光學系統的模擬能力」與「化學裝置的痕跡邏輯」所再現表層的相似性（Rouillé, 2005／袁燕舞譯，2018，頁47）。這也成為二十世紀許多評論者定義攝影媒介的取向，將攝影（紀錄、標記、痕跡）與屬於形象範疇的繪畫（再現、形象、模仿）進行區隔：例如德國文化評論與電影理論家克拉考爾（Siegfried Kracauer, 1889-1966）將照片描述為「鏡頭」，強調正是因為照相機所給予的精準與細節，使觀者能獲得現實世界的資訊（Kracauer, 1960/1980, p. 246）。法國電影評論家巴贊（André Bazin, 1918-1958）指出攝影的工藝過程，使攝影的本質為「具有摹本的複製品」（Bazin, 1945/1980, p. 241）。美國攝影評論家桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）則將照片視為「嚴格選擇的透明性」，以相對其他媒介（繪畫、演講、書寫）是「嚴格選擇的解釋」

---

10 本文所引用攝影學者胡耶的法文著作為中國學者袁燕舞的簡體中文翻譯版本，書中將 document 與 expression 分別翻譯為「文獻」與「表現」。為使行文統一，本文沿用「文獻」與「表現」，而其他稱法「數碼化」等，則改以「數位化」為指稱。

(Sontag, 1977, p. 6)。這些對攝影的看法，著重的是攝影媒介透明的特質，使觀者可以直接看到被傳達的現實。

在胡耶的分析中，攝影的文獻功能在於媒介的穿透性。這是攝影的普遍法則，照片圖像被視為物件表面的痕跡紀錄，是理性的、清晰的、邏輯的。然而當現實表象轉化成為一張攝影照片時，過程可能經過各種變化，例如在照片的成像步驟中，相機的片幅和機具結構會影響拍攝者的觀看動作、膠卷沖洗與放相過程中會產生各種化學反應、在製版印刷時也可能受油墨或紙質等影響。二十世紀由工業社會轉向資訊社會，即為從「有形物質世界」轉向「世界性無形世界」，各種圖像檔案庫、出版社、圖片社等出現，攝影的流通網路也越來越複雜，使得現實和圖像兩者並非處於二元附著的關係，而是參入各種影響因素。1970 年代，西方世界在藝術創作、印刷出版、博物館收藏、學院體制等，開始湧現與攝影相關的潮流，在攝影與藝術的關係有所更新的狀態下，文獻攝影開始式微，相對興起的是「表現攝影」——表現事件、但不再現事件 (Rouillé, 2005 / 袁燕舞譯, 2018)。

值得思考的是，攝影書雖然已存在許久，但和攝影書相關的討論卻大量出現於 2000 年以後。<sup>11</sup> 這樣的狀態反應出英國攝影史學者巴欽 (Geoffrey Batchen) 強調探索照片形態學 (morphology) 的重要性，認為這是大多數攝影史與攝影討論所忽略的。他解釋，攝影備受珍視的特徵為其穿透的直感性，照片被視為通往世界的窗口，這也使得觀者看照片時，彷彿透過二維窗戶凝視外在世界。這樣意識使我們在看照片時，為了看清照片內容，會先壓制對於「這幅照片材料是什麼」的感知，甚至不對照片的物質性進行分析

11 例如 2001 年由美國攝影收藏家與作家羅斯 (Andrew Roth) 出版 *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*，探討攝影媒材及相關技術 (Roth, 2001)。前述由帕爾與貝傑持續彙整的攝影書歷史圖鑑 *The Photobook: A History* 目前已出版三巨冊，開宗名義釐清其對攝影書的定義是以「照片」為主軸的出版刊物，內容不僅是影像的匯集，還需要充分展現創作意圖，並且在設計上具有連貫性 (Badger & Parr, 2004, 2006, 2014)。帕爾於 2015 年又和荷蘭攝影雙人組瓦辛克朗格 (WassinkLundgren) 聯合編輯自 1900 年代起的中國攝影書 *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present*，其中單獨討論臺灣與香港的攝影書，說明因為政治因素所開展出不同類型的攝影實踐 (Parr & WassinkLundgren, 2015)。帕爾的攝影圖錄巨冊雖然源於個人興趣，提出的評析觀點亦從西歐出發，但此系列圖鑑的內容與效益仍具重要參考價值，甚至有部分攝影書，因其介紹在藝術市場中水漲船高，也反應出攝影書在當代藝術商業市場的位置。之後陸續有其他圖鑑巨冊式的攝影書出版，例如以攝影史角度彙整的瑞士攝影書 *Swiss Photobooks from 1927 to the Present: A Different History of Photography* (Schweiz & Pfrunder, 2011)、以地域特性討論城市文化和文學的拉丁美洲攝影書 *The Latin American Photobook* (Fernandez, 2012)、探討戰後荷蘭設計與攝影的 *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards* (Gierstberg et al., 2012)、以歷史角度書寫日本攝影書 *The Japanese Photobook, 1912-1990* (Heiting & Ryuichi, 2017) 等。

(Batchen, 2002)。<sup>12</sup> 巴欽的說法也提醒攝影書作為媒介，在工業社會、資訊社會到數位文化中的轉變。在加拿大媒體理論家麥克魯漢父子（Marshall McLuhan, 1911-1980 & Eric McLuhan, 1942-2018）提出的「媒介律」（Laws of Media）中，以四元圖示（tetrads）作為架構，分別列舉強化（Enhances）、弱化（Obsolesces）、重拾（Retrieves）、轉化（Reverses into）四個面向，探討媒介技術產生的多重交互作用與文化效應（McLuhan & McLuhan, 1988）。在其中，重拾的概念凸顯了新媒介雖取代舊媒介的某些功能，卻也會彰顯舊媒介的意義。就「攝影『書』」而言，「攝影」的價值從文獻紀錄轉變到表現、「書」的型態從紙本抄本形式到新媒體的介入，這些都反應攝影書從工業時代到資訊時代在媒介意義上的轉變。也因此，我們可以如何思考攝影書這樣的類比媒介在數位文化中的意義？

本文認為，攝影中「紀錄」和「表現」的轉化、以及攝影「書」的媒介功能，可以透過波爾特與古魯森的媒介理論為基礎，思考攝影書在新媒體文化中的意涵。在《再中介：理解新媒體》（*Remediation: Understanding New Media*），波爾特等提出直感性與超媒介性兩種對立的術語，兩者是同一個願望、卻是不同邏輯的相反表現，一方面渴望超越再現的侷限，一方面又再現現實世界。直感性又稱為透明的直感性（transparent immediacy），可被理解為在文學寫作的簡易（simplicity）與修辭學中的明晰（clarity），強調讓使用者忘記眼前媒體的存在，進而融入其中（Bolter & Gromala, 2003）。在西方藝術史中，藝術家一直試圖以不同方式創造與滿足對於穿透性的想像。透視（perspective）一字來自拉丁文的看透“seeing through”，繪畫中線性透視的技法保證了作品中被繪製主體的直接與透明，也就是指從觀者的視角來看，有種彷彿身歷其境、直接看到繪製主體的想像。透明的直感性可被視為對中介力量的反動，也說明西方文化自啟蒙運動以來，各種試圖逼近「真實」（reality）的方法（翁秀琪，2011）。無論是希臘時期畫家巴赫西斯（Parrhasius）與宙克西斯（Zeuxis）相互競爭誰能畫出逼真畫作的傳說、<sup>13</sup> 十五世紀平面繪畫中線性透視法的運用、十八世紀的全景畫（panorama）

12 巴欽從這樣的角度，進一步探討西方攝影史當中民間照片所使用的攝影工藝及物質性，例如達蓋爾銀版照片、或十九世紀使用顏料修改的照片等。

13 波爾特等在討論介面時，引用希臘時期兩名畫家巴赫西斯和宙克西斯，說明人類對於「穿透」、「消失」的迷思。故事中兩名畫家競爭比較「誰能畫出最逼真的畫」，宙克西斯在戲院牆上畫了葡萄，其逼真程度甚至欺騙了鳥兒啄食。巴赫西斯在同樣的牆面上畫了窗簾。當宙克西斯看到時竟誤以為真，試圖掀起窗簾。宙克西斯的繪畫功力欺騙了小鳥、而巴赫西斯則成功欺騙宙克西斯（Bolter & Gromala, 2003）。



試圖使觀者感受與現實外在相仿的虛擬空間、數位技術的虛擬真實 (virtual reality) 欲使觀者有身歷其境的感受……這些展現媒材消失的想像，除了刻意泯除媒介自身的存在，也試圖建構觀者與內容之間的直接關係 (Bolter & Gromala, 2003)。

在認識論的意義中，直感性強調透明度，觀者會直接看見內容本身，超媒介性則是使觀者認知不同媒介；在精神層面的意義中，直感性使觀者覺得媒體本身是消失的，超媒介性則是提示觀者自身的媒介體驗。超媒介性的概念，指的是以視覺再現的風格，使觀者意識到媒介本身的存在。波爾特等以電腦網路的多組視窗、或新聞媒體以不同電子載體傳遞相同資訊為例，數位媒介大量動用各式媒介，使觀者能隨機存取資訊，造成如直感性那樣親臨現場的感覺，同時也讓觀者意識到媒介。直感性和超媒介性兩個概念同樣都是試圖超越再現的侷限，直感性強調的是媒介將自身消除或隱形，超媒介性則是以透過倍增的中介符號，使觀者注意到媒體本身，甚至以更微妙的方式，使觀者意識到對直感性的渴望 (Bolter & Grusin, 1999)。

若將直感性與超媒介性兩種相對應的概念放置光譜上的兩端，介於其中的「再中介」則是從兩者的互盪激發出來，提醒不同經驗的重要性。再中介的英文 “remediation” 字詞源自拉丁字 *remederi*，含有治療、恢復健康的意含。再中介涵蓋的意義，包括「再中介是中介的中介」 (remediation as the mediation of mediation)，強調媒體之間每種中介的行動都是彼此依賴，展現全球化脈絡中意義產製的動態過程；再中介概念是趨向真實的、且有改良 (reform) 的目的存在，暗示不同媒體針對彼此產生的改造。也就是說，因為所有再中介都同時指向真實、或是是真實的調介，再中介的概念可以被理解為改良真實的過程 (Bolter & Grusin, 1999)。

再中介的概念提醒二十世紀由於傳播科技的快速演化，與媒介相關的議題交互影響的現狀：新媒體並非單一種媒介形式，而是不同種媒介的聚合，在過程當中持續以再中介的方式進行自我改良。舊媒體能挪用新媒體，而新媒體亦有賴於舊媒體的形式，或許改造舊媒體、但無法完全超越。傳播研究學者翁秀琪索性以音譯「蜜迪雅」 (media) 稱呼，探究媒介的概念系譜學中，各類與 media (媒體、媒介、中介) 相關概念的轉變，而再中介為新媒體理論重要概念，指出一個媒介就是可以被「再媒介」 (翁秀琪, 2011)。文學研究學者陳春燕關注新媒體時代文學本身的媒介性，藉由再中介等當代媒介論述，強調傳介 (mediation) 是個問題 (陳春燕, 2015)。文學研究

者李順興則認為在波爾特等的再中介論述中，詮釋對象較為偏重媒體再現（representation）的形式，對於模擬（simulation）概念反而未深入剖析，進而提出數位文學的交織形式（李順興，2010）。

再中介概念以兩種表現形式分別提醒媒介在作品中不同的彰顯程度——直感性是直接穿透的呈現，超媒介性則是關注媒介本身的不透明。再中介強調新媒介並非全面取代或改變原有的媒介；相對地，它是自原先的文化脈絡當中產生、甚至從原有的元素中重塑相似的文化。簡言之，新媒介在發展的同時，需要倚靠舊媒介的概念，才能讓使用者認識；舊媒介不會完全的消失，反而會在過程中演化為其他狀態。直感性、超媒介性、再中介三者的對應，提供我們閱讀《不多不少》的線索。

## 參、《不多不少》攝影書的再中介

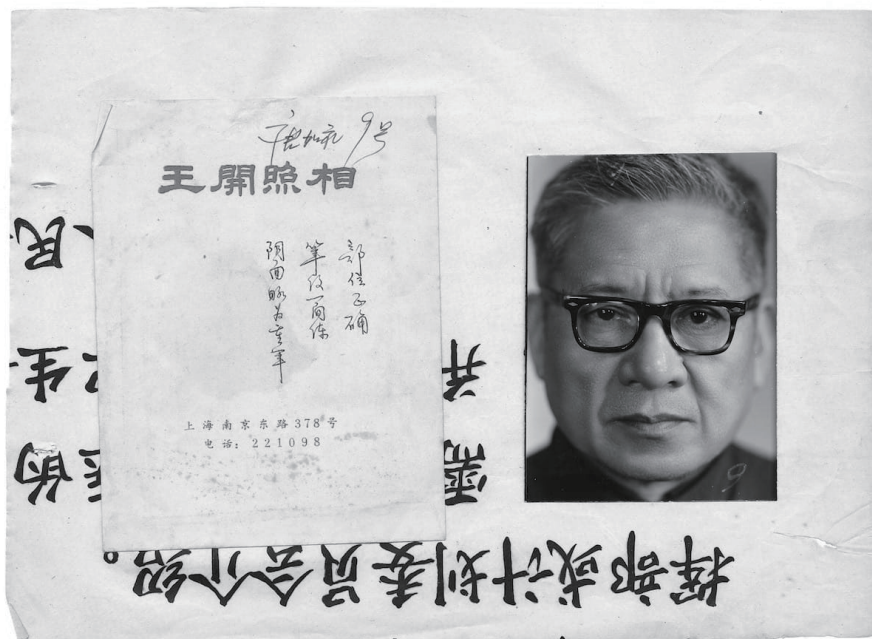
在《不多不少》的創作策略中，可以見到幾種影響當代攝影的概念。在一次訪談中，蘇文提及最初看到這本相冊時，曾考慮是否應該花將近 18 歐元購買這本相冊，因為這本相冊並不是特別顯眼，「甚至不像會想保存或放在博物館裡的歷史影像」。<sup>14</sup> 這樣透過使用日常生活中現成物的經驗，可連結到超現實主義中對於偶然機遇（chance encounter）、拾得照片（found photographs）等藝術概念的操作。相冊中的民間照片亦是二十世紀正統攝影歷史中常被忽略的部分，在近年的攝影史研究中逐漸被重視。<sup>15</sup> 小池健輔對於圖像的挪用，可連結到二十世紀前衛藝術家與後現代主義藝術家使用「剪貼」的方式，以拼貼（collage）或攝影蒙太奇（photomontage）的技巧，透過自身的創作意圖對圖像意義進行挪用（appropriation）。<sup>16</sup> 我們可以進一步從直感性與超媒介性，思考這個創作計畫中的兩個邏輯，也就是蘇文拾得相冊當中肖像攝影的直感性、及小池健輔拼貼重構的超媒介性。

14 參考蘇文訪談稿（Lachowskyj, n.d.）。

15 針對民間照片在正統攝影史中被忽略的狀況，巴欽解釋這是因為二十世紀後期攝影史的書寫，較為著重與關注於攝影的藝術企圖。這些數量龐大、由不知名拍攝者的照片，在藝術市場上不具有金錢價值、內容也常不具有理性內涵。然而他亦補充這樣的狀況在二十世紀末開始轉變，例如 1998 年於紐約大都會展館（Metropolitan Pavilion）舉辦的商業博覽會「首屆民間攝影展會」（The 1<sup>st</sup> “Vernacular” Photography Fair）等（Batchen, 2002）。

16 二十世紀前衛藝術家使用攝影蒙太奇的實驗性拼貼手法，表達對政治現實的意見，例如：奧地利藝術家豪斯曼（Raoul Hausmann, 1886-1971）、德國藝術家霍赫（Hannah Höch, 1889-1978）、哈特菲爾德（John Heartfield, 1891-1968）、格羅茲（Georg Grosz, 1893-1959）等。後現代藝術家以拼貼手法對現成影像進行挪用，例如：美國觀念藝術家克魯格（Barbara Kruger）、勒文（Sherrie Levine）、普林斯（Richard Prince）等。

圖 1：《不多不少》攝影書中肖像練習相冊一覽



資料來源：Sauvin, T. & Koike, K. (2018a). *No more no less*. Jiazazhi Press.

在蘇文的拾得影像相冊中，封面寫著上海市照相技術進修班、金修操作實習等文字，相冊所有者署名唐嘉禮，內頁皆為黑白肖像照片，黏貼在印有王開照相的便籤紙上（見圖 1）。每張肖像照片尺寸差不多，使用相同的單色背景、相似的光源拍攝，被攝者的性別包括男女，年紀以中壯年與老年為主。在拍攝手法上，每張照片亦以相似的角度，近距離（close-up）構圖拍攝臉部，除了五官面容，僅呈現部分的頭髮、耳朵、以及衣領（花襯衫、立領、白襯衫等）。這些肖像照片中的被攝者大部分面無表情，幾位以正面的角度正視相機、幾位則是稍微側面並望向遠方。正因為照片本身不具有太多資訊，在閱讀這樣空白的肖像圖像時，我們無法判斷拍攝目的、無法指認照片中人物的身份、也較難產生認同與投射。照片旁的文字註記也因此成為重要的解讀線索，這些文字記錄了相冊擁有者（唐嘉禮）學習拍攝肖像照的歷程，旁邊的文字是攝影教師對這些肖像照片的評論，包括對照片的註解（「均勻鬆化」、「層次自然」、「部位基本互補」……）、或是對照片的修改建議（「筆紋略粗些」、「陰影等需再鬆化些」、「筆紋簡練、但略為重些」

……)。文字著重的是畫面的美學表現，也透露這本相冊的形成背景中，對於「好肖像」的美學評斷標準。這本相冊當中照片的細節貧乏，反而彰顯攝影媒介的透明特質，其中的練習與重複，一方面呈現肖像類型在攝影中的建構，一方面又凸顯這樣紀錄、寫實傾向的直感性。

小池健輔對於照片的剪切、拼貼與重構，則回應超媒介性的概念。德國哲學家與文化評論者班雅明（Walter Benjamin，1892-1940）在談及畫家和攝影師的關聯時，曾以巫師和外科醫生兩組極端對立作為對比。巫師治療病患的方式，是將手摺放在病人身上，這樣的動作稍微拉近巫師自身和患者的距離，但同時，巫師的權威性卻也大幅拉開兩者距離，這就像畫家在作畫過程中，相隔某一段距離來觀察所要描繪的對象。外科醫生<sup>17</sup>的醫療處理，是以開刀的方式侵入病人體內，在患者體內的內臟器官之間小心謹慎移動，就像電影攝影師是以攝影鏡頭深入捕捉現實，拍攝的影片經過各種切割，再依某種法則組合而成（Benjamin, 1936／莊仲黎譯，2019）。班雅明甚至引用法國詩人杜爾丹（Luc Durtain，1881-1959）列舉開刀技術的特殊手部技巧，例如外科醫生在進行喉嚨的開刀手術時如同雜耍技藝、耳部手術令人聯想鐘錶匠的精工細活、眼部手術則是「金屬利刃跟近乎流質狀態人體組織之間的一場論戰」，強調「攝影師的大膽可以和外科醫生相比」（同上引，頁 66）。

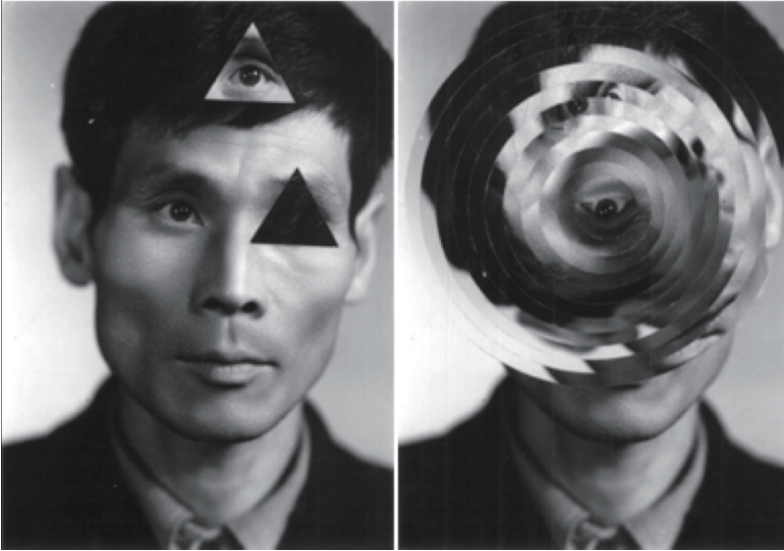
外科醫生的譬喻，恰好提供想像小池健輔處理照片的過程。在「不刪除任何內容、不添加任何內容」的規則下，他對待照片的態度，有如外科醫生對待患者，以直接侵入的剪切動作，謹慎小心地移動和操作，不捨棄該保留的、亦不保留該捨棄的。他的拼貼手法，彷彿將現成照片視為「資料」，以量化均值的方式進行切割，純粹著重視覺的呈現，同時又給予現成照片新的圖像詮釋。例如「圖 2」與「圖 3」兩組照片，分別以相同的肖像照片為素材，但使用不同拼貼手法，透過幾何形式的重複與組合來轉化原始圖像，將所有的元素框架於照片圖形的內部。前者其一以三角形的形狀，將肖像主角的左眼部位與頭髮置換，另外則以圓形邊框圍繞臉部，中間是倒置的眼睛。後者其一以圓形漩渦方式圈繞肖像主角的右眼，另外則以長方形進行切割，將兩隻眼睛拼貼成一隻。這幾張拼貼作品都是以眼睛為重點進行切割重組，將所有碎片進行等值交換——相同尺寸或相同形狀，經由拼貼形成新的圖像意涵，彷彿將眼睛置於萬花筒的正中央，重新發散組構新的圖像。另一個例

---

17 班雅明在文中指的電影攝影師（Operateur），Operateur 詞語的原意就是指「外科醫生」（Benjamin, 1936／莊仲黎譯，2019）。

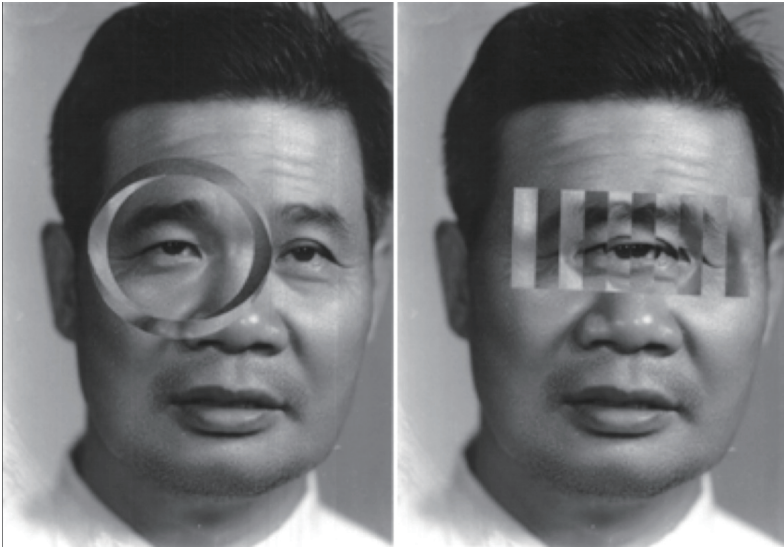


圖 2：《不多不少》攝影書中圖像創作一覽 1



資料來源：Sauvin, T. & Koike, K. (2018a). *No more no less*. Jiazazhi Press.

圖 3：《不多不少》攝影書中圖像創作一覽 2



資料來源：Sauvin, T. & Koike, K. (2018a). *No more no less*. Jiazazhi Press.



子，則是透過幾何圖形的切割，再重新拼湊影像。例如「圖 4」中，他以方形或長條進行切割並重組，其一將肖像重新拼成四張小肖像、另外則是拼成兩張眼睛視線角度不同的臉。又如「圖 5」這組照片中，他將原始照片的肖像以小圓點切割下來，再拼貼成另一個小版本。這樣的畫面，讓人聯想到畫素較低、粒子較大的低解析度照片。

小池健輔對於照片的剪切，是破壞原來肖像照的直感性，而將照片中的元素進行分割與排列，更是透過數位離散的概念給予照片新的敘事脈絡，使觀者意識到照片的超媒介性。比利時哲學家范·利耶（Henri Van Lier，1921-2009）從技術與符號的角度分析攝影，強調照片是由外部的光子在感光膠片上留下的印跡，照片中發生的是「攝影事件」，是「光子與感光膠片的碰撞」。一張照片上由無數的光子組合而成，照片和被攝物體形象的對應，是透過單個鹵化銀粒子的轉化而獲得，這樣的轉化決定於鹵化銀粒子是否變暗、也是 0 與 1 的選擇（Van Lier, 2007 / 應愛萍、薛墨譯，2016）。這樣的說法也可延伸至新媒體理論中，對於類比與數位媒體的區分。美國新媒體研究者曼諾維奇（Lev Manovich）分析類比與數位的概念，認為就電影、攝影、出版等出生於工業革命時期的現代媒體而言，其發展也遵循零件標準化等工廠邏輯，將生產過程分解為簡單、具有重複性且連續的活動。每當一個模板產生，就會有許多複製的副本出現。曼諾維奇解釋，大多數舊媒體都包含連續性（continuous）和離散性（discrete）兩種特質，例如電影當中每幀影像都是具有連續性的照片、印刷圖像是由大量有序的圓點所組成。這些媒體雖然包含不同程度的離散式呈現，樣本卻沒有被量化，也因此，將連續性的數據轉為數值化呈現，這樣數位化是將樣本量化的重要過程（Manovich, 2001）。<sup>18</sup>

從前述類比與數位的對應關係來看，數位化的概念並非僅在於電腦的二進位數字系統，而是使用有限數量的記號，經由不同的結構傳達意義。小池健輔的剪切拼貼規則，是在現成影像素材的基礎上，將原始樣本（照片）進行數字量化。用曼諾維奇解釋數位的原則來看，數位化包含兩個步驟：首先是取樣（sampled），常用的方式是等距取樣，以不同單位（例如人、頁、像素等）將連續數據轉化為離散數據，而小池健輔所使用「不多不少」的規程，

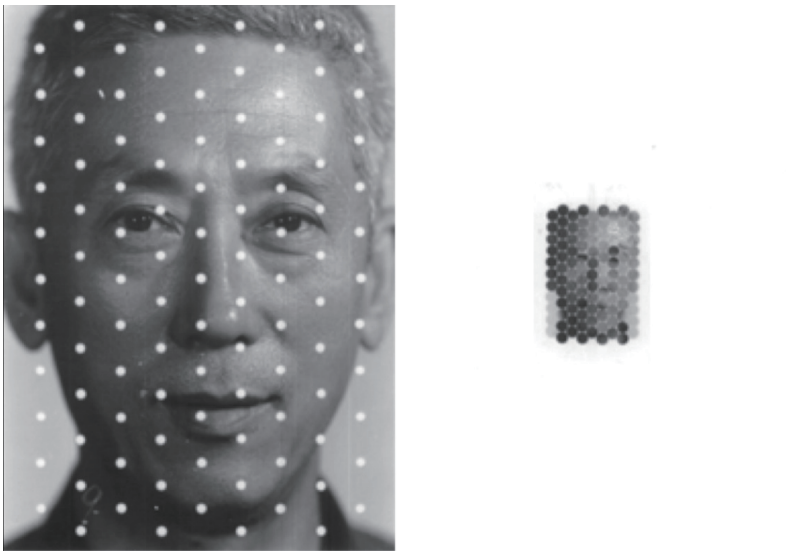
18 在曼諾維奇列舉新媒體的法則中，「數值化呈現」（numerical representation）的前提是，無論是否經由電腦計算創建出來，新媒體對象都是由數字符碼（digital code）構成，受到演算法操控。其他新媒體法則包括：「模組化」（modularity）、「自動化」（automation）、液態化（variability）、「轉碼化」（transcoding）。

圖 4：《不多不少》攝影書中圖像創作一覽 3



資料來源：Sauvin, T. & Koike, K. (2018a). *No more no less*. Jiazazhi Press.

圖 5：《不多不少》攝影書中圖像創作一覽 4



資料來源：Sauvin, T. & Koike, K. (2018a). *No more no less*. Jiazazhi Press.

就是在照片當中選擇局部、再賦予特定範圍數值。數位化的第二個步驟是量化（quantified），即賦予特定範圍內的數值，在小池健輔的操作中，就像在大圖像中以小圓點切割、又透過等量的小圓點重新組合，呈現照片像素化的視覺效果。換句話說，在這樣的剪切過程中，「不多不少」的規則成為演算法，以編程（program）的概念將符碼重新排列組合，過程中先製造不同的碎片，又將碎片進行拼貼重構。結果是某些圖像會產生新的意義，某些圖像則失去意義、僅為圖案的排列。

如波爾特等強調，超媒介性的概念不僅使觀者意識到媒介本身，同時讓觀者意識到對直感性的渴望。若說小池健輔是透過數位化的概念對照片進行操作，這些重構後照片的離散特質，則更一步體現於不同版本的攝影書中。如前所述，當蘇文和小池健輔完成合作計畫與展覽後，他們將完成的拼貼圖像與原始相冊的掃描數位檔案，分別寄給三間位在不同城市的出版社，並提出條件：出版社需要在相同期限內完成攝影書的編制、限量 400 本、在編輯與印刷過程當中不能與蘇文或小池健輔聯繫。

在法國出版社 the (M) editions 的版本中（見圖 6），封面設計是將原始相本的頁面進行棋盤方格式的排列，有趣的是，他不僅使用原始相本中的正面（黏貼在王開照相便籤上的黑白肖像照）、也使用原始相本中的反面（印有文字的現成紙張，其中甚至有「《上海市旅館人滿為患》的通知」等字句）。這樣的作法，將原始相本的紙張（無論正反面），均以等值的方式排列組合，指引觀者認知「拼貼」是這本攝影書的主要構成。封面以輕薄非塗佈紙張包覆整本攝影書，打開之後內部的攝影書本體，則是以厚磅數紙卡構成。紙卡封面以壓印方式印有幾何線條、書名、攝影書的限量編號，翻開頁面之後一分为二，左右兩邊各有亮面相紙，以鑲嵌方式擺置於厚磅數的紙卡中。由於不同磅數紙質與印刷效果的交替使用，這本書的翻閱會經過不同歷程——打開包於封面的紙、翻開厚磅數紙卡、上下翻閱其中的亮面相紙……，這樣「翻」與「閱」的過程，給予觀者有如在紙盒裡翻找照片的印象。<sup>19</sup>

義大利出版社 Skinnerboox 的版本是使用黑色紙盒包覆整本書（見圖 7）。封面的字型設計以切割錯位方式，將“No More”和“No less”、“Kensuke Koike”和“Thomas Sauvin”上下拼湊在一起，使觀者無法直觀地辨識閱讀，卻也暗示書中拼貼錯置的意象。這本攝影書看起來像是抄本書的開闔型態，

19 本書由 Les Graphiquants 設計，The (M) éditions 出版。精裝，26 頁黑白照片，創作概念說明（英法文），21 x 27 cm，2018 年 11 月出版，限量 400 本。本書獲獎 Photobook Awards 2019。

圖 6：《不多不少》攝影書法國出版社 the(M) éditions 版本中封面與內頁圖示



資料來源：北京銀礦 <https://www.beijingsilvermine.com/no-more-no-less>

圖 7：《不多不少》攝影書義大利出版社 Skinnerboox 版本中封面與內頁圖示



資料來源：北京銀礦 <https://www.beijingsilvermine.com/no-more-no-less>



打開之後卻有不同的翻頁次序，基本上以三個部分組合而成；第一部分是書本最初打開的樣子，以類似經摺裝的形式將厚磅數的紙張接連在一起，呈現小池健輔的拼貼作品，然而這樣的經摺形式是經過書籍設計師的改良，有些部分左右翻閱、有些部分上下翻閱，凸顯多種閱讀次序的可能。第二部分是蘇文拾得的現成相本，以騎馬釘形式裝訂並黏貼於前述厚磅數的紙張上。第三部分亦是騎馬釘裝訂，以特殊印刷方式，將銀色油墨印在黑色紙上，呈現底片負片的視覺效果，最後一頁則寫有「徵文啟事」：「Shanghai City Photography Skill Improvement Course Practice Intern Zhabei District Tang Jia Li」，並以簡體中文寫道：「如果你認出這是你的攝影作品，或者認識唐嘉禮，請聯繫這個出版商」。<sup>20</sup>

而中國出版社 Jiazazhi Press（見圖 8）發行的版本中，攝影書外覆有橘紅色的書盒，印有攝影書的標題、計畫執行過程與出版社資訊。內部的攝影書本體以裸背紅色線裝方式裝訂，與封面書盒及內頁印刷的色調相呼應。攝影書的封面設計直接挪用蘇文拾得的相冊，寫有「王開照相」、「上海南京東路 378 號」、「電話：221098」等資訊。與前述兩個版本不同的是，Jiazazhi Press 版本更著重於呈現一張一張照片的物質性。攝影書的本體使用特殊裝訂方式，由 A3 尺寸紙張經過兩次對折之後的 A5 尺寸，刻意不切割紙張，做成類似 L 型文件夾的形式。每面文件夾的摺頁以橘和藍兩種顏色為主，表現網點、圖塊、或線條等幾何圖形構成；而每層內則夾有亮面相紙，正面是小池健輔裁切拼貼後的作品，背後則是以複印的方式呈現膠帶與剪切痕跡。也就是說，攝影書本體是裸背抄本的翻閱型態，每組文件夾形式包含三個元素，一是每頁印有不同的幾何圖形構成、一是印製在亮面紙上小池健輔的拼貼圖像、背後則是特殊印刷呈現的剪切痕跡。除此之外，攝影書還夾有另一份輕薄的線裝薄冊，內容是原始相本的掃描檔案，也指引觀者在閱讀過程中可以交互對照解讀。<sup>21</sup>

這三個版本的攝影書，是以相同的素材（小池健輔的拼貼重置影像、與原始相冊掃描影像）及創作概念（蘇文的拾得相冊、小池健輔的拼貼、與藝術家所提出的期程與印刷量）為基礎，透過攝影書的製作，使攝影圖像出現

20 本書由 Federico Carpani 設計，Skinnerbookx 出版。盒裝平裝，內含一份摺頁及兩本書冊，全書 76 頁，內含 26 張黑白照片，創作概念說明（英法文），15 x 20 cm，2018 年 11 月出版，限量 400 本。

21 本書由 Yinhe Cheng 設計，Jiazazhi Press 出版。盒裝平裝，全書 48 頁，內含 26 張黑白照片，創作概念說明（中英文），15 x 21 cm，2018 年 11 月出版，限量 400 本。



圖 8：《不多不少》攝影書中國出版社 Jiazazhi Press 版本中封面與內頁圖示



資料來源：北京銀礦 <https://www.beijingsilvermine.com/no-more-no-less>

於不同承載物（supports）<sup>22</sup>的方式回應。若我們以直感性的邏輯來看蘇文拾得的肖像攝影，照片中重複的拍攝手法，讓我們直接看到被攝對象，媒介彷彿不在。而在小池健輔的拼貼重構中，以各種不多不少的手法進行嘗試，彷彿在網路上的多重視窗，觀者在閱讀被碎片化又重組的照片的同時，也會意識到原始照片的樣態。這樣的影像觀看經驗，如波爾特等對於超媒介邏輯的闡述，觀者在注意媒介本身的同時，同時也以更微妙的方式，提示觀者對直感性的渴望。

## 肆、後數位的再中介：關係美學的擴延

再中介的概念提示影像如何呈現於不同載體，延續前述的邏輯，我們可以思考這三本攝影書，如何以自身物質性的特質，透過實體攝影書的頁面部署，以不同程度進行再中介的協商。波爾特等的再中介概念具有改良的意識，

22 攝影中的承載物指的是照片附著於其上的材料。在早期攝影實驗中，除了紙張，也會使用金屬、布料、皮革等方式進行印相，而二十世紀當平版印刷複製技術普及之後，承載物的種類亦更為多元，例如燈箱、膠片等（Marien, 2012 / 甘錫安譯，2013）。

認為新媒介的目標是改善舊媒介，然而如陳春燕指出，他們的媒介發展系譜理論具有線性史觀，也因此，更需要強調將傳介本身視為理論問題。這也提醒我們，若要從再中介的角度來思考攝影書，其中的改良並非媒介的線性技術發展，而是類比與數位概念的融合。後數位的概念不將數位作為進程的現代性問題，也不認為數位會取代類比，而是將數位視為技術，反映的是數位思維如何影響類比媒介的操作。

我們可以進一步從「關係美學」（relational aesthetics）的角度來理解這樣的攝影書。關係美學的概念由法國策展人暨評論家伯瑞奧德（Nicolas Bourriaud），用來闡釋 90 年代藝術與之前藝術的不同發展取向。伯瑞奧德藉由參與和傳遞的概念來說明，認為從 1920 年代杜象的藝術概念所打開的思考空間、1960 年代激浪派（Fluxus）的偶發藝術與行為表演等藝術實踐，再加上之後的網路與多媒體技術所創造的共活空間，使得現在藝術作品已融入互動的文化，也著重觀者在藝術作品中的參與（Bourriaud, 1998／黃建宏譯，2013）。值得注意的是，伯瑞奧德所談的關係美學主要著重於藝術展覽的現場（例如以展覽形式出現的繪畫與雕塑所衍生的實踐），將展覽作為關係建立的會面場域，而某些和觀者建立私人關係的形式，可能是較為私密的觀看經驗（例如電視或文學）、或是需要延遲到觀看結束才會開啟討論（例如戲劇或電影），在這些形式中的觀者較不會在當下的現場產生關係的建立。相對來說，由於藝術展覽是縮緊關係空間，觀者可以在同一時空裡感受，也使藝術成為特殊社會性的生產地點。

然而《不多不少》案例雖然是「書」的形式，並非伯瑞奧德所提展覽場域中的會面狀態，卻巧妙地透過藝術的參與與交涉，實踐關係美學。首先是蘇文在展覽結束之後，將《不多不少》的圖像資料寄給三間出版社，並以限定的製作期程與印刷份數為遊戲規則，開啟與三間出版社的關係。這樣的作法呼應關係美學中強調的「空隙／社會中介」（*intersstice*），伯瑞奧德說明“*interstice*”這個字詞源於馬克思用來指稱跳脫資本主義經濟框架的交易社群，透過以物易物、虧本拋售、自給自足的交易方法，在資本體系當中創造空隙，是有別於現行系統的另一種交易可能。在關係藝術中，展覽是特殊的交流場域，是根據各種原則而裝置的集體性地點，其中包括藝術家所要求觀眾的參與程度、作品特性、作品所提示或再現的社會性樣式等（Bourriaud, 1998／黃建宏譯，2013，頁 10）。用這樣的角度來看《不多不少》，即使不是透過展覽的場域進行交流，甚至蘇文要求在過程中三個出版社不得與之聯

繫討論，這也相異於關係美學所提出「藝術是一種會面狀態」，但在這些規則中，卻是使出版社集體構築參與其藝術實踐，並且經由不同的鏈結方式，產生作品的意義。

更進一步來說，關係美學的概念體現於三間出版社為蘇文與小池建輔的攝影圖像所建構出來的「介面」。介面“inter-face”指的是位於兩個「系統、設備或程序」之間的共享邊界，將關注放在兩種系統之間的協商。在新媒體理論中，介面是兩者之間的譯者（translator），好的介面設計會讓我們忽略其的存在，甚至消弭「人與機器」或「虛擬現實、物理現實」不同系統之間的差異（Gane & Beer, 2008 / 劉君、周競男譯，2015，頁 51）。曼諾維奇認為介面的語言很大程度是由已經熟悉的文化產生，也因此，介面交互作用（interfacing）的過程並非只屬於新媒體，而是存在於任何傳播媒介，例如電影、印刷文字、<sup>23</sup> 人—電腦介面（human-computer interface, HCI）等文化形式。而新媒體藝術作品具有內容和介面兩個層面，以內容—介面（content-interface）取代舊媒體中的內容—形式（content-form）與內容—媒介（content-medium）（Manovich, 2001）。

從媒介技術的角度來看數位時代的攝影書，我們可以沿用曼諾維奇對於介面交互作用的表述，將攝影書理解為從影像（內容）—紙張（形式／媒介）轉移為影像（內容）—紙張（介面），也就是說，將攝影書本身視為介面。波爾特等在談論新媒體藝術介面的意義時，使用「鏡子」和「窗戶」作為譬喻，強調與其要讓使用者看穿（through）介面，倒不如試著讓他們去注視（look at）介面、注視設計的物件。言下之意在於：介面不僅可以成為一扇窗，更可以成為一面鏡，一面反應使用者的鏡子（Bolter & Gromala, 2003）。<sup>24</sup> 若將這兩種對於窗戶和鏡子的譬喻連結在一起，窗戶的透明與客觀呈現直感性，強調攝影的紀錄功能；而鏡子的反射與變造呈現超媒介性，提醒媒介本

23 曼諾維奇說明，他使用的「電影」或「印刷文字」是簡稱，代表的更大的文化傳統。例如「電影」一詞包括「運動攝影機、空間再現、剪輯技術、敘事手法、觀者活動等」不同元素，這些元素不僅存在於二十世紀的電影發展中，和更早之前的文化形式（例如全景秀、幻燈秀、劇場等）也相關。而「印刷文字」名詞則指涉各種形式印刷品所言用的慣例（Manovich, 2001, p. 71）。

24 有趣的是，這樣關於窗戶與鏡子兩種反射物的對照譬喻，恰好呼應 1978 年於紐約現代藝術博物館（MoMA）舉辦的攝影展「鏡子與窗戶：1960 年以來的美國攝影」（Mirrors and Windows. American Photography since 1960）。該展由當時攝影部主任、也是重要美國攝影師與評論家薩考斯基（John Szarkowski, 1925-2007）策劃。他以鏡子與窗戶兩種觀看方式作為區分，說明其中的主觀與客觀。鏡子反應攝影師的個人意識，包含「主觀、反射、表現、精神、變造、合成、個人（subjective、reflections、expressions、psychological、manipulated、synthetic、personal）」，窗戶則強調是透過攝影師鏡頭觀看世界，包含「客觀、視覺、紀錄、光學、直接、真實、公眾（objective、views、documents、optical、straight、real、public）」等（Szarkowski, 1978）。

身作為中介物所可能調節的經驗。從這樣的角度來閱讀《不多不少》攝影書，在蘇文的拾得相本中，其中的肖像照片是像窗戶一樣，透過攝影媒介直接紀錄。小池健輔的剪切拼貼手法，則是以「將肖像照片切開」的過程，重新拼湊傳統肖像照中構築的固定身份，瓦解攝影媒介窗戶般的再現價值，以鏡子的方式從不同角度反射映照主體，使觀者注視介面本身。

另一方面，伯瑞奧德亦提醒，在關係美學中，當代作品不能被視為「閱歷的空間」，因為那種以藏家巡禮就像是產權者的巡視，相對地，他認為應該把作品視為「體驗的時間」（Bourriaud, 1998／黃建宏譯，2013，頁6），是具有無限制的討論開口。介面的概念將攝影書視為整體表現形態的語言，一方面使創作者思考文本的介面如何調和觀者的感知，一方面也提醒觀者如何參與攝影書的創作型態，進而協商出不同程度的閱讀經驗。也就是說，這樣的製書概念，是藉由書藝性（bookness）提供關係，把書作為開放的體驗時間，讓觀者在閱讀時能具有關係美學中強調的無限制討論的開口。舉例而言，在小池健輔的裁切與黏貼痕跡部分，三種版本的《不多不少》分別彰顯觸覺和視覺的感官經驗，強調關係美學連結的元素，帶入觀者與文本互動的可能：在 the (M) editions 版本中，鑲嵌於紙盒中的亮面相紙，正面是小池健輔的拼貼作品，反面則是以反光線條的特殊印刷手法，暗示拼貼過程中所使用的物質材料，也就是用來貼合的膠帶。由於正反兩面是 1:1 的方式相對應，正面的圖像與反面的痕跡對照來看時，彷彿強調當照片的內容被除去之後，切割線條和膠帶所留下的痕跡——內容消失，只剩下格式。這個版本的攝影書豐富運用了不同紙材的書藝性，除了封面的說明，內頁並沒有任何原始照片的暗示，整本攝影書透過特殊印刷的手法提示手感，觀者彷彿閱讀在剪接離散之後圖像剩餘的碎片。相對來說，Skinnerboox 與 Jiazazhi Press 版本的剪切拼貼痕跡則較為隱晦，前者在部分照片的背後以印刷方式呈現黑色線條、後者則是將小池健輔的拼貼痕跡，轉化為幾何構成的圖形，讓觀者在閱讀單張照片的同時，也知道每張照片應該對應於哪一份夾頁。

這樣的作法也回應關係美學中的「易位法則」（loi de délocalisation）。伯瑞奧德解釋，現今資訊革命的效應常體現在不使用數位技術的藝術創作中，「易位」指的是在藝術中將技術置入新局，才能對技術執行批判的職責，甚至以玩味的手勢對產生的關係進行譯碼（Bourriaud, 1998／黃建宏譯，2013，頁84）。我們可以將這樣的觀念連結到韓裔德國文化理論學者韓炳哲（Byung-Chul Han）談的「去媒介化」。韓炳哲認為數位溝通的特點是不需



要中介者，當下即其時間性，受眾對於資訊的產生、傳遞和接收，不僅可以主動參與，還可同時身為發送者和生產者。在這樣的狀況下，中介和代理被視為「不透明、低效率、浪費時間、有礙資訊傳遞」，資訊逐漸不需要中介者，也不受中介者的掌控和過濾（韓炳哲，2013／王聖智譯，2020，頁 25）。韓炳哲的論點主要針對數位媒體對當代社會中群眾的影響，但這樣的表述也提醒了中介在數位時代的意義。正是因為即時溝通的效率使資訊的中介過程變得透明，作為紙本的攝影書，反而凸顯數位文化中的再中介意涵。若數位資訊強調的是去媒介化，那當代的攝影書，則是透過書的介面，試圖和觀者建立關係。攝影書是以紙張等實體物作為影像載體，在閱讀過程中，觀者可以自行決定翻閱順序，閱讀經驗受攝影書的物質性影響，例如紙質、書籍尺寸、重量等。觀者所閱讀到的質感較易符合創作者或發行者所預設的，不像數位影像可能受載體機具或播放器規格影響。

換言之，關係藝術不將當代作品看作閱歷的空間，而是把藝術品視為形式裝置，強調藝術品作為社會中介的功能。這樣的中介著重於人的關係、社會的生產過程、或創作場域所造成的關係，以實驗性的方式建立與觀者的連結。本文案例中三種版本的《不多不少》，分別透過運用現成照片、元素拼貼、攝影書編排等過程，使原先就存有的攝影圖像在不同層次上被翻譯、重組、再現。攝影書的後數位轉向，強調當代攝影創作中，意義的產生不僅在於攝影圖像的製成，還涉及觀者（受眾）的主動參與程度。對於介面的強調，體現新媒體理論中波爾特等提出的再中介、也回應韓炳哲探討數位浪潮中的去媒介化。然而本文案例的攝影書並非傳統媒介中的代理或是權力所在、其中的攝影圖像也非由任何藝術家賦予意義，反而是透過關係藝術的美學，強調觀者在閱讀過程中的能動性，並透過創作者與觀者的相互共構過程中，組織文本的形態。

## 伍、結語

本文以新媒體理論的再中介概念為開展，說明在當代攝影書的閱讀中，除了攝影影像本身，攝影書的整體構成，也成為展現創作概念的重要依據。三個版本的《不多不少》攝影書，透過不同的介面，決定觀者在閱讀過程中需要依賴的觸覺體驗，包括用手進行各式翻閱動作、不同紙材與印刷所提供的感知等。在這樣介面與物質性的操作中，完成藝術實踐與關係美學的積極



意義。

十九世紀當還是新媒介的攝影發明之後，藉由舊媒介的印刷術進行複製、以書的型態為載體，可視為彼時的新舊媒介融合。當二十世紀末數位技術的發展，使攝影與書兩者皆面對價值與功能的轉變時，數位文化的技術和形態，亦對已為舊媒介的攝影和攝影書產生影響。再中介的理論強調不同媒介彼此產製和交換的動態過程，從類比攝影到數位攝影，是整個圖像世界體系的顛覆，而當代的攝影書呈現，是經過攝影技術、攝影價值（從文獻紀錄轉變至當代藝術的表現）、與書媒介在數位人文中的後數位轉向。

換言之，當代攝影書的發展，體現二十一世紀習於數位介面的觀者／使用者，如何以再中介的邏輯調和於直感性與超媒介性之間。介面的角度提供我們思考當代攝影書的創作策略取向，如何形塑我們閱讀攝影圖像的經驗，這也是攝影媒介與書媒介在當代視覺文化中所面臨的狀態。本文並非主張當代的攝影書是直接受新媒體影響，對攝影書的討論，亦非對紙本書冊投射類比式想像的復古情懷，而是強調在後數位狀況中當不同媒介持續交互影響，當代的攝影書必然也需要新的認識方法。《不多不少》案例具體而微地凝聚後數位轉向的不同面向，三個版本的攝影書，透過書的介面調和作品圖像與觀者的關係。觀者在閱讀過程中，例如從書盒中取出攝影書、特殊印刷造成的影像質感、不同紙質的翻閱觸感、特殊裝幀的各式翻閱次序等，都是再中介協商訊息（照片與其他創作概念）被接收、解讀的過程。這其中所涉及的創作思維，包括藝術家對於現成物意義的轉化、出版社編輯意識、觀者的閱讀過程與參與，提醒攝影書在後數位狀態下如何透過再中介的邏輯，尤其是關係美學中強調的開放與參與，使得當代攝影書的概念獲得更多開展的可能。

## 參考文獻

- 王聖智譯 (2020)。《數位狂潮下的群眾危機》。一行。(原書韓炳哲 Han, B. C. [2013]. *Im schwarm: ansichten des digitalen*. Matthes & Seitz Verlag.)
- 甘錫安譯 (2013)。《改變攝影的 100 個觀念》。臉譜。(原書 Marien, M. W. [2012]. *100 ideas that changed photography*. Laurence King.)
- 李順興 (2010)。〈數位文學的交織形式與程序性〉，《中外文學》，39 (1)：167-203。https://doi.org/10.6637/CWLQ.2010.39(1).167-203
- 翁秀琪 (2011)。〈什麼是「蜜迪亞」？重新思考媒體／媒介研究〉，《傳播研究與實踐》，1 (1)：55-74。https://doi.org/10.6123/JCRP.2011.005
- 袁燕舞譯 (2018)。《攝影：從文獻到當代藝術》。浙江攝影。(原書 Rouillé, A. [2005]. *La photographie - Entre document et art contemporain*. Gallimard.)
- 莊仲黎譯 (2019)。《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》。商周。(原書 Benjamin, W. [1936/2015]. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Hofenberg.)
- 黃建宏譯 (2013)。《關係美學》。金城。(原書 Bourriaud, N. [1998]. *Esthétique relationnelle*. Presses du réel.)
- 傅偉勳 (1965 / 1989)。《西洋哲學史》。三民。
- 陳春燕 (2015)。〈從新媒體研究看文學與傳介問題〉，《英美文學評論》，27：127-159。https://doi.org/10.6711/REAL.201512\_(27).0007
- 劉君、周競男譯 (2015)。《新媒介：關鍵概念》。復旦大學。(原書 Gane, N., & Beer, D. [2008]. *New media: The key concepts*. Bloomsbury.)
- 蔡青雯譯 (2011)。《當代藝術關鍵詞 100》。麥田。(原書暮澤剛巳 [2009]. *《現代美術のキーワード 100》*。筑摩書房。)
- 應愛萍、薛墨譯 (2016)。《攝影哲學》。中國攝影。(原書 Van Lier, H. [2007]. *Philosophy of photography*. Leuven University.)
- Badger, G. (2020). Between the novel and the film. A brief history of the photobook. In R. Gilberger (Ed.), *The photobook in art and society: Participative potentials of a medium* (pp. 55-66). JOVIS Verlag.
- Badger, G., & Parr, M. (2004). *The photobook: A history. Volume I*. Phaidon.
- (2006). *The photobook: A history. Volume II*. Phaidon.

- \_\_\_\_\_. (2014). *The photobook: A history. Volume II*. Phaidon. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2254105>
- Batchen, G. (2002). *Each wild idea: Writing, photography, history*. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2541.003.0006>
- Bazin, A. (1945/1980). The ontology of the photographic image. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 245-268). Leete's Island.
- Bolter, J. D., & Gromala, D. (2003). *Windows and mirrors: Interaction design, digital art, and the myth of transparency*. MIT Press.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding new media*. MIT Press.
- Broomberg, A., & Chanarin, O. (2013). *Holy bible*. MACK.
- Campany, D. (2014). The 'photobook': what's in a name?. *David Campany*. Retrieved August 24, 2021, from <https://davidcampany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>
- Cella, B., Findeisen, L., & Blaha, A. (Eds.). (2016). *NO-ISBN on self-publishing*. Verlag Der Buchhandlung Walther Konig.
- Drucker, J. (2004). *The century of artists' books*. Granary.
- Fernandez, H. (2012). *The Latin American Photobook*. Aperture.
- Gierstberg, F., Grootens, J., & Suermondt, R. (2012). *The Dutch photobook: A thematic selection from 1945 onwards*. Aperture.
- Heiting, M., & Ryuichi, K. (2017). *The Japanese photobook, 1912-1990*. Steidl.
- Kracauer, S. (1960/1980). Photography. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 245-268). Leete's Island Books.
- Koike, K. (n.d.). Kensuke Koike. *Instagram*. Retrieved August 24, 2021, from <https://www.instagram.com/kensukekoike/>
- Lachowskyj, C. (n.d.). The necessity of collaboration in Kensuke Koike and Thomas Sauvin's 'No More, No Less'. *Lens Culture*. Retrieved August 24, 2021, from <https://www.lensculture.com/articles/kensuke-koike-and-thomas-sauvin-the-necessity-of-collaboration-in-kensuke-koike-and-thomas-sauvin-s-no-more-no-less>
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- McLuhan, M., & McLuhan, E. (1988). *Laws of media: The new science*. University

- of Toronto.
- Parr, M., & WassinkLundgren. (2015). *The Chinese photobook: From the 1900s to the present*. Aperture.
- Roth, A. (2001). *The book of 101 books: Seminal photographic books of the twentieth century*. PPP Editions.
- Sauvin, T. (n.d.). *No more no less. Beijing silvermine*. Retrieved August 24, 2021, from <https://www.beijingsilvermine.com/no-more-no-less>
- Sauvin, T., & Koike, K. (2018a). *No more no less*. Jiazazhi Press.
- \_\_\_\_\_. (2018b). *No more no less*. the(M) éditions.
- \_\_\_\_\_. (2018c). *No more no less*. Skinnerboox.
- Schweiz, F., & Pfrunder, P. (Eds.). (2011). *Swiss photobooks from 1927 to the present: A different history of photography*. Lars Müller.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Szarkowski, J. (1978). *Mirrors and windows. American photography since 1960*. MoMA.
- Van Gelder, H., & Westgeest, H. (2011). *Photography theory in historical perspective*. Wiley-Blackwell.

## 本文引用格式

- 朱盈樺 (2022) 。〈當代攝影書實踐的後數位轉向：以《不多不少》為例〉，《傳播研究與實踐》，12 (1) ：49-76 。<http://dx.doi.org/10.53106/222114112022011201003>
- Chu, Y. H. (2022). The post-digital turn of contemporary photobook practice: A case study of *No More No Less*. *Journal of Communication Research and Practice*, 12(1), 49-76. <http://dx.doi.org/10.53106/222114112022011201003> [Text in Chinese]



# The Post-Digital Turn of Contemporary Photobook Practice: A Case Study of *No More No Less*

CHU, Yin-Hua<sup>\*</sup>

Assistant Professor in Culture and Creative Industries Management, National Taipei University of Education, Taiwan

## Abstract

This paper seeks to investigate how concept, cognition and form in new media affected traditional media and led to the post-digital turn of contemporary photobook practice. *No More No Less*, the subject of the case study, is the result of a project carried out by two artists. Thomas Sauvin collected ready-made portrait albums for Kensuke Koike to deconstruct and reconstruct the images. They provided identical materials to three publishers in France, Italy, and China, respectively, and commissioned them to produce limited copies of photobooks by the same deadline. This paper employs the theory of “remediation” as well as the concepts of “immediacy” and “hypermediacy” to analyze the case of *No More No Less*. This paper demonstrates that, in the reading experiences for the 21st century viewers, the interface negotiation is to fulfill certain aspects of the active meaning and the influence of materiality in art practice and relational aesthetics.

**Keywords:** remediation, post-digital, new media, photobook, relational aesthetics

---

<sup>\*</sup> E-mail: chuchuhua@gmail.com

Received: 2021.07.12; Accepted: 2021.11.13