

社團法人 台灣攝影文化資產協會 會員福利_讀書會

《迎向靈光消逝的年代》

攝影小史 (1931年)

曾建元·導讀

摘要： 班雅明所述的攝影小史，不難看出他所談論的攝影，是以肖像作為主線，全文分三個小節，其選集的肖像照片貫穿他所論及的攝影小史。其次，攝影的發明與繪畫的相伴關係，兩者的劃分與競合，使攝影在藝術的表達上，總是不待見，或者說開創了一條新路。其三，攝影的出現，讓知覺經驗產生了轉變，無意識的視相，讓我們展開了無意識視覺。其四，甚麼是靈光？攝影的靈光與其靈光的消失。最後是攝影的藝術任務，以攝影作為藝術，或以藝術作為攝影(藝術以攝影形式出現)，亦即攝影轉向社會功能或具有批判功能。

I

如何把暗箱(camera obscura)的「影像固定起來」，是攝影得以被發明的目標。尼葉普斯與達蓋爾的合作，終在1839年由法國政府購買了專利，讓達蓋爾名利雙收(只可惜尼葉普斯過世得早)。不能否認，這項新技術的發明讓許多操作者(當中有許多畫師轉成攝影師)，得以獲利累積財富。隨之而來的批評，鏡像般的機械複製，商品拜物教的科技...，讓攝影無法作為藝術。儘管攝影這項工具在各式領域取得了一些重大成果(星象或紀錄)。

在畫家的眼裡，銀版照片成了輔助畫技的工具。悉爾(David Octavius Hill)的團體肖像油畫，就是根據一系列的個人肖像照繪製。早期的肖像畫經過數代，畫中人物的姓名身分可能已佚失，僅留畫家技藝。但是，照片(例如：紐菲文的漁婦，悉爾與亞當森所拍攝)隔了數代再觀看，卻面臨新的狀況：「這某個東西不肯安靜下來，傲慢的強問相片中那曾活在當時者的姓名，甚且是在問相片中那如此真實仍活在其中的人，那人不願完全被藝術吞沒，不肯在藝術中死去」。另一個例子-朵田戴及其未婚妻(據說班雅明弄混朵田戴兩任妻子的長相)：「照片中的她...，然而她的眼

神越過了他，好似遙望來日的淒慘厄運」。班雅明給出的評論是：「攝影這門極精確的技藝竟能賦予其產物一種神奇的價值，遠遠超乎繪畫看起來所能享有」。我們可以再看到：「因為有了火花，「真實」就像徹頭徹尾灼透相片中人，一觀者渴望去尋覓那看不見的地方，那地方，在那長久以來已成「過去」分秒的表象之下，如今仍棲蔭著未來，如此動人，我們稍一回顧，就能發現」。

班雅明也提出了一項重要的觀察：「對相機說話的大自然，不同於對眼睛說話的大自然」。這句話意涵深遠：首先，相片中的空間不是人有意識布局的，而是無意識所編織。我們可以說：攝影速度(相機的快門)給予的影像與人眼所見的視相不同，例如：馬在奔跑時，四腳是否騰空？人眼無法直接取得的視相，攝影卻可以。「只有藉著攝影，我們才能認識到無意識的視相，就如同心理分析使我們了解無意識的衝動」。另外，攝影也給予物件極細小的放大效果(空間效應的轉換)，布洛斯菲德的植物相片就令人嘆為觀止。早期的銀版攝影術無法快速取得影像，拍照必須注視著鏡頭一段時間後(至少15分鐘)，感光才足以顯相完成。人們有時對於相片中人犀利的影像感到害怕。班雅明引用歐立柯的說法：「這些相片雖然樸實單純，卻像素描或彩繪肖像佳作，與晚近的相片比起來能產生更深刻更持久的影響力，主要的原因是被拍者曝光時間長，久久靜止不動而凝聚出綜合的表情」。這裡的說法讓班雅明對於靈光的意義與說法，有了參考。



II

攝影術的發明讓畫家轉成攝影師(肖像需求)，但是商業的生產開始讓攝影肖像走入下坡：「等到底片修飾法漸漸普及後—這是惡劣的畫家走向攝影的報復—，品味也急速降低了」。據當時英國報刊的說法：「繪畫中的柱子看起來真實，可是攝影用柱子當道具的方式卻很荒唐，因為常見到柱子竟被直接立在地毯上。而大家曉得，大理石或普通石柱是不可能建在地毯上的」。於是，班雅明指出關於卡夫卡那一張童年令人感到屈辱的裝扮，以及不稱時且虛假的背景。對比於早期的人像相片，卡夫卡的童年照顯然缺乏靈光。按班雅明的說法，靈光可以在技術上找到對應方法，即光影的絕對連續性。另外一個要點即是：長時曝光的結果，「光聚合形成早期相片的偉大氣勢」。例如：「靈光棲息在他們身上，甚至深入到他們外衣的皺褶與領結的凹痕內」。所以，靈光是甚麼？「時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，延著地平線那方山的弧線，順著投影在觀者身上的一節樹枝，直到「此時此刻」成為顯像的一部分—這就是在呼吸那遠山、那樹枝的靈光」。

靈光	早期資產階級攝影	大眾攝影
遠距	距離來被拍攝行為的社會意義	接近 攝影的絕對可用性：任何人和任何東西都可以拍攝
獨特性	- 製作少量照片，這些照片也不可複製。 - 主體的獨特性和客體的獨特性，具有崇拜價值並賦予其擁有者地位。	複製性 - 易於複製的照片的批量生產 - 主體和客體的集體化：主導視角是消費和支配其消費圖像的集體視角。
持續時間和氛圍	- 長時間的姿勢 - 光與影之間連續	即時性 大大縮短了姿勢時間和快照

中山大學哲學所高長空教授整理

但是，技術的進步，如光學鏡頭的發展，或者刻意模仿靈光的效果，恰是靈光消逝的原因。班雅明也比喻了繪畫與攝影的不同，繪畫的調色如同小提琴的塑音，攝影則如同鋼琴家，只能採用一種受制於限定法則的

機器(導讀註：讓我想到蘇拉熱—不可逆、未完結)。在班雅明的眼光中阿特傑(Atget)的照片，靈光已消失：「他下手的頭一個對象就是靈光—也就是近年來藝術攝影致力追求的價值—把實物對象從靈光解放出來」。

「阿特傑尋找那些被遺忘、被忽略、被淹沒的景物，因此他的影像正與那些城市之名所挑起的異國浪漫虛浮連想背道而馳；這些影像把現實中的靈光汲乾，好像把積水汲出半沉的船一樣」。班雅明認為阿特傑(Atget)的巴黎影像預示了超現實主義攝影的來臨。另一種靈光消逝或者說破除靈光的方式，是「拉近事物—更親近大眾...。就近擁有事物，即擁有事物的影像或影像的再複製，以成為日益迫切的需求」。新聞畫報與時事影片的複製影像，與原像緊密關聯的獨特性與持久性已然消失，它的複製影像則密切關係著短暫無常與複製性。「讓實物脫殼而出，破除靈光，標示了一種感知方式，能充分發揮平等的意義，而這種感知方式藉著複製術也施用在獨一存在的事務上」。

III

從銀版肖像照的單調背景到名片小照(carte-de-visite)的豐富背景與場地布置，再到桑德(August Sander)融入社會環境(milieu)的肖像照。肖像照從審美轉向社會功能研究。桑德採取的是科學觀點，如同比較解剖的方式對於不同社會階層的人們平等的對待，讓人們可以平等的審視觀察。在此，班雅明提出了「以攝影作為藝術」，或「以藝術作為攝影」(藝術以攝影形式出現)的觀點。對於班雅明來說，「以攝影作為藝術」有著裝飾傾向，引用史東的話：「攝影作為藝術是個非常危險的領域」。考究桑德、克魯爾(Germaine Krull)、布洛斯菲德的作品，他們從面相的趣味、政治、科學利益解放出來，變成了「創作的」。

然而，之後的創作攝影也會迎合廣告：「而創作—其基本特色是多變，以矛盾為父，偽造為母—愈成為崇拜對象，其容貌唯有靠流行中的照明燈效才可能存在」。對於廣告這類的攝影創作，其敵對者是「面具的摘除」或建構(construction)。如布萊希特所說：「連一個簡單的『現實的複製』也比過去都更拙於解釋任何現實的狀態，因此情況變得極為複雜。像拍攝克拉普或A.E.G工業集團的工廠時對這些機構的內在真相幾乎無所透

露，顯現的只有外在」。換句話說，對於現實的複製變沒有把內在真相表達出來：「工廠把人類關係物化的事實就並未在表現工廠的照片中表達出來」。重點在於「有甚麼應當建構」。但是，如何建構？維爾慈與波特萊爾都對攝影這項新技術展開批評，但班雅明卻指出他們都忽略了：攝影奠基於相片的真實性(authenticite)。

雖然，報導與「真實性」並不能畫上等號，主因是報導中的相片是靠語言來相互連結，才發揮作用的。因此，「一定要有圖說文字的介入，圖說藉著將生命情境作文字化的處理而與攝影建立關係，少了這一過程，任何攝影建構必然不夠明確」。最後，班雅明的提問：「圖說會不會變成相片的最本質因素呢？」。反思，縱有千言萬語仍不如一張影像(相片奠基於真實性的那種，也可以是虛構的那種)。