

靈光消逝的攝影是藝術嗎？
解析華特·班雅明的〈攝影小史〉

Is Photography of Disappearing *Aura* an Art?
—An Analysis of Walter Benjamin’s “A Short
History of Photography”

姜麗華 | Li-Hua Chiang

國立臺灣藝術大學通識教育中心專任副教授
Associate Professor, General Education
Center, National Taiwan University of Arts

來稿日期：2018年5月3日

通過日期：2018年11月22日

摘 要

攝影從作為輔助繪畫追求如實再現的「配角」，到晉升成為藝術舞台上的「主角」之一，可說是一段與繪畫既是相互合作、又與之相互抗衡的漫長過程。筆者透過爬梳攝影術的發展，援引諸多藝術家、評論家力倡攝影具備突出的專業功能，闡述攝影成為當代藝術之前的艱辛歷程。本文主要以華特·班雅明於 1931 年撰寫的〈攝影小史〉為文本，分析班雅明如何致力確立攝影作為一門藝術的地位，並解析他經由解讀早期相片的說法，論證攝影特有的藝術性與功能，進而翻轉攝影與繪畫的主客地位，以及探討攝影這項複製技術使得藝術作品的「靈光」消失後，攝影的角色如何讓藝術產生質與量的轉變。此外，班雅明在該文中提出，攝影將擔負推廣藝術的角色，因此與其討論「攝影作為藝術」，或許更應該思考「藝術作為攝影」，藝術如何以攝影的形式呈現。攝影術發明至今已有 180 年的歷史，本文最後檢視班雅明的說法。如今藝術作品可以藉由攝影影像在無國界的網際網路流通，人人得以自由的觀賞各種藝術，當今攝影與繪畫益發無法畫清界限；而攝影藝術多元的表現形式，使得靈光消逝的攝影，是否堪稱一門藝術，實已毋庸置疑。

關鍵詞：華特·班雅明、攝影小史、靈光

Abstract

Photography as a “supporting role” assisting painting in realizing reproduction has promoted to the “major role” on art stage, which is a long process of inter-cooperation and counterbalance between photography and painting. Through sorting out the development of photography and quoting photography’s professional functions that many artists and critics are highlighting, the author will make an illustration on the odyssey of photography before becoming a modern art. Taking the text of “A short history of photography” (Kleine Geschichte der photographie) written by Walter Benjamin in 1931, this thesis will make an analysis of how Benjamin establishes the position of photography as a kind of art and explain his idea via his explanation of earliest photos so as to prove photography’s unique artistry and function and further to exchange the subjective and the objective position of painting, as well as discuss how the role of photography qualitatively and quantitatively change art after photography as a reproduction skill erase the *aura* of art works. Additionally, in the text, Benjamin pointed out that photography would play a role in the promotion of art. Therefore, it is of great significance to think of “art as photography”— how to present art in the form of photography, instead of discussing “photography as art.” It has been 180 years since the invention of photography. At the end of this thesis, the author will verify the statement of Benjamin. Now that art works now can be communicated on the internet via

photographic image without national boundaries, people are capable of appreciating various art works freely. Nowadays, it is impossible to draw a clear distinction between photography and painting. The diversified expression of photographic art, under such circumstance, photography of disappearing aura is incontestable can be art.

Keywords: Walter Benjamin, A short history of photography, Aura

一、前言：攝影術發展與繪畫的關係

攝影術的發展與繪畫的關係，通常以雷歐納·達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）的手稿證明，他在 15 世紀就發現人類的瞳孔具有「暗箱原理」（camera obscura），並借此原理進行臨摹，開創透視繪畫法。經歷 18 世紀凸透鏡折射式暗箱，方便畫家進行現場實景臨摹，19 世紀光學家查理·切瓦利爾（Charles Chevalier, 1804-1859）透過稜鏡與暗箱成像原理設計的繪圖機，讓畫家們更可以精準作畫，立即將看到的景物描繪在繪圖紙上。這段時期雖無法固定暗箱中的影像，爲了讓繪畫作品更形逼真，間接影響攝影術的發展。

攝影術的濫觴眾說紛紜，筆者引用攝影史研究者王雅倫的說法，她將早期攝影術發展脈絡分成兩條脈絡：一、由法國人尼塞豐·尼葉普斯（Nicéphore Niépce, 1765-1833）於 1814 年至 1826 年在白蠟版（鉛錫合金版）塗瀝青，覆於版畫上直接複印取得影像（又稱太陽光畫 heliograph）；英國人威廉·佛斯一塔伯特（William Fox-Talbot, 1800-1877）在 1833 年將物件直接置放在塗佈硝酸銀和鹽化銀的紙上，以光線直接印相（又稱光繪成像法 photogenic drawing）。二、1833 年尼塞豐·尼葉普斯逝世後，由其子伊西朵爾·尼葉普斯（Isidore Niépce, 1795-1868）和路易斯·達蓋爾（Louis Daguerre, 1787-1851）繼續合作研究，¹終於在 1837 年發現在拋光銅版上鍍銀，再經過碘蒸氣成爲具有感光性的碘化銀，透過暗箱曝光留住固定的正

1 這段歷史亦可參閱「Maison Nicéphore Niépce（尼塞豐·尼葉普斯之屋）」：<http://www.photo-museum.org/isidore-niepce-daguerre/>（2018.3.9 點閱）。

像。達蓋爾將該技術以自己的名字命名為 *Daguerreotype*（譯為「銀版照相術」）並在 1839 年 8 月 19 日公諸於世。² 雖然他沒有獲得專利權，當時金援他的眾議院議員暨科學家法蘭西·阿哈果（François Arago, 1786-1853）介紹這項發明時，聲明攝影術可以廣泛運用在人類各種活動中。³ 另外，塔伯特繼續研發負相底片的照相法，命名為 *Calotype*（譯為「卡羅照相術」或「卡洛照相術」），他在 1844 年至 1846 年出版《自然的鉛筆》，書中首度使用插圖照片，⁴ 使得攝影除了幫助藝術家精準作畫之外，有了其他用途。隨後攝影術傳播到世界各地，但因成像過程繁雜，製作成本偏高，平民百姓難能有機會碰觸。經過 1854 年安德烈·迪德立（André Disdéri, 1819-1889）發明名片格式的肖像照技術，使用改造的多鏡頭相機和活動底片夾，能在一張玻璃版底片上拍得 4 至 8 張蛋白銀版照片，使得成本大幅減低，攝影肖像照因而廣為流傳，一時蔚為風潮。在這之後，攝影術的應用與表現，經歷德國思想家華特·班雅明（Walter Benjamin,

2 西方攝影術的濫觴眾說紛紜，按照年代來證明，到底是英國人塔伯特先發明？還是法國人尼葉普斯先試驗？或是經過達蓋爾改良後公諸於世？議論紛紛。簡言之，真正攝影術的發明日期並不是 1839 年 8 月 19 日，這日期只是公諸於世的日期。筆者選擇採用國內學者王雅倫將早期攝影術發展脈絡分成兩條脈絡的說法，主要原因是她是法國國立巴黎第八大學造形藝術研究所碩士，出版有關攝影發展歷史的專書《光與電：影像在視覺藝術中的角色與實踐》，雖然有些內容筆者沒有全然引用，但這兩條脈絡是普遍可以被接受的說法。

3 1839 年 7 月 3 日在國會議會上阿哈果為達蓋爾的發明做介紹與辯護，他說：「當觀測員利用新發明的工具來探究自然時，他們並不對發明物抱著太多期望，比起隨著這項發明而來的一連串新發明，他們原有的期望實在微不足道。」出自華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，出自《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影，1998），頁 14-16。

4 王雅倫，《光與電：影像在視覺藝術中的角色與實踐（1880-2001）》（臺北：美學書房，2000），頁 36-37。

1892-1940) 界定的攝影黃金時代，泛指四位拍攝者，大衛·奧克塔沃斯·希爾 (David Octavius Hill, 1802-1870)、茱莉亞·卡美崙 (Julia Margaret Cameron, 1815-1879)、維多·雨果 (Victor Marie Hugo, 1802-1885) 和本名加斯帕德—費利克斯·圖爾納雄 (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910) 的納達 (Nadar) 活躍的時代，他們所拍攝的肖像照，掌控了服裝、姿勢、表情與背景，甚至刻意製造柔焦效果，使照片更加美輪美奐看似繪畫，以及 19 世紀末興起的畫意主義攝影 (Pictorialism, 1886-1920s)，用作畫的概念變造攝影作品，使之成為當時的高藝術，引起多方討論攝影是否取代了肖像繪畫的地位，進而爭論攝影是一門藝術嗎？

綜合上述攝影術發展的歷程，無論是經由化學或是物理原理，藝文人士對攝影術的發展產生兩極的態度，其中較具代表性的反對意見，例如德國的《萊布尼茲報》認為應該及時對抗來自法國的惡魔技藝，指出「想留住影像的意圖，就等於是在褻瀆神靈。」⁵又如法國詩人查理·波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 生前留下許多被拍攝的肖像照，卻在 1859 年沙龍展所撰寫〈現代觀眾與攝影〉文中說：「在這可悲的日子裡，有一門新工業崛起，使人們的愚蠢信仰走火入魔〔……〕，人們相信藝術必是——且只可能是——自然的準確複製〔……〕。」⁶反對言詞中，卻說明攝影具有精確留住影像的功能。攝影術發明初期，也有人欣然接受這「前所未有」的印像過

5 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 14。

6 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 52-54。

程，⁷ 譬如 1840 年法國畫家保羅·德拉霍許 (Paul Delaroche, 1797-1856) 第一次看見達蓋爾的攝影作品，即宣稱「從今日起繪畫已死」(法語：À partir d'aujourd'hui la peinture est morte)，⁸ 亦有人善用攝影技術繼續為繪畫服務，譬如攝影黃金時代的蘇格蘭藝術家希爾，他原來是一位傳統的畫家，因為籌備巨幅的新畫作太複雜，他為了更精確作畫和蘇格蘭化學家兼攝影家羅伯·亞當森 (Robert Adamson, 1821-1848) 合作攝製肖像，最後竟然意外的成為維多利亞早期重要的人像攝影師。根據美裔英國攝影史學家阿爾羅·夏爾夫 (Aaron Scharf, 1922-1993) 的研究，希爾的繪畫作品中特殊的深褐色偏軟調性的效果，正是塔伯特攝影術的特色。⁹ 換言之，無論是排斥或是善用攝影，攝影的發展與繪畫產生相互合作與抗衡的關係，而攝影為繪畫服務能不能等於就是一門藝術？班雅明在〈攝影小史〉一文指出這項爭論：「總是堅持局限在和『攝影作為藝術』相關的美學上，相反的，像『藝術作為攝影 (或藝術以攝影形式呈現)』這種更確切具有社會意涵的問題卻甚少受到注目。」¹⁰ 這段話成為筆者書寫本論文的動機，試圖經由精讀〈攝影小史〉的圖像與內文，探究距離攝影術公開之後將近 180 年間，攝影與繪畫之間的主客關係如何演變，以及探討因為攝影的發明，當代藝術 (包括攝影與繪畫) 的現況為何。

7 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 30。

8 參閱網站 l'APPL：<https://www.appl-lachaise.net/appl/article.php?id_article=2957> (2018.3.5 點閱)。

9 Aaron Scharf, *Art and Photography* (New York: Penguin Books, 1986), p. 52.

10 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 46。

二、有關〈攝影小史〉的簡介

〈攝影小史〉最早於 1931 年刊載在德國《文學世界》畫報，¹¹46 年後，1977 年法國《新觀察者》(*Le Nouvel Observateur*) 畫報出版攝影專刊第二期中，刪減內容、翻譯並刊載法文版的〈攝影小史〉，¹²再隔 19 年，1996 年被攝影史研究者安德瑞·甘特 (André Gunthert, 1961-) 考證與重譯並收錄在法國《攝影研究》創刊號，¹³全文含圖與註解共 33 頁。1998 年由許綺玲翻譯成中文，收錄在《迎向靈光消逝的年代》，¹⁴全文分成三節，共 45 頁。此文章分析了攝影對藝術與社會的影響，雖然字數不多，甚至原作者華特·班雅明對攝影史交待不完善且有誤，¹⁵然而卻對攝影的發展與閱讀影像提供開

11 德文版的〈攝影小史〉(Kleine Geschichte der photographie)，1931 年原刊於德國文壇雜誌《文學世界》(*Die Literarische Welt*) 畫報，共分成三期連載：第一章 No. 38，9 月 18 日出刊、第二章 No. 39，9 月 25 日出刊、第三章 No. 40，10 月 2 日出刊。以上資料參閱，許綺玲，〈尋找《明室》中的〈未來的文盲〉〉，《藝術學研究》，4 期 (2009.4)，註腳 8，頁 57。

12 許綺玲，〈尋找《明室》中的〈未來的文盲〉〉，頁 55。

13 Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie," ed. et trad. de l'allemand André Gunthert, *Études Photographiques*, no. 1 (novembre 1996): pp. 6-39.

14 《迎向靈光消逝的年代》由許綺玲編譯，華特·班雅明兩篇文章：〈攝影小史〉(1931) 與〈機械複製時代的藝術作品〉(1935)，1998 年由臺灣攝影工作室出版。

15 許綺玲在〈尋找《明室》中的〈未來的文盲〉〉一文中的第 60 頁說：「班雅明雖有心為攝影立史，卻對史的交待恣意而零散不全(且錯誤不少)」並在《糖衣與木乃伊》書中〈奇怪的照片小故事：《攝影小史》〉一文中指出班雅明弄錯之處，例如她指出班雅明將銀版照相術與卡璐照相術混為一談(此文的第 183 頁，出現在〈攝影小史〉的第 16 頁)，或是錯認朵田戴的妻子(此照片的錯認正是此文主要內容，從第 184 至 186 頁，出現在〈攝影小史〉的第 18 頁)。

創性的觀點。尤其是班雅明認為攝影術的發明，導致「靈光」(aura)消失的說法，引起眾人譁然進而討論之。〈攝影小史〉是班雅明在1930年代初參閱當時甫出版的幾本攝影集後，有感於近百年來（從1839年Daguerre申請專利未果算起至1931年經歷92年），由於攝影術的發明，對人類社會造成種種的影響而寫。從他書寫出刊至今，攝影這項技術又經歷了將近百年（從1931年至2018年至少87年）的演變，當今人們應用攝影的表現形式更是百花齊放，無論從直接攝影至紀實攝影演化到現今難以分辨真實或虛構的編導攝影；或從傳統寫意主義攝影演變成比真實還真實的超度真實(hyperreal)的擬像影像；或從新客觀類型學攝影到新地誌的數位攝影；以及後現代興起挪用其他藝術的攝影表現手法，顯示當今攝影的表現形式已具有其自主性。班雅明所提出因長時間曝光的「靈光」，¹⁶已無法存於當今由數位相機攝取的影像裡，攝影還可以作為藝術嗎？或是我們應該持怎樣的態度，來迎向靈光消逝的攝影？藝術又如何作為攝影？筆者將藉由解析〈攝影小史〉作者的觀點，企圖梳理這些問題意識。

這位德國哲學家、文化評論者，也是法蘭克福學派(Frankfurt School)的中堅份子班雅明，生於德國猶太藝術商家庭。1932年希特勒上台執政後，他因不堪蓋世太保的騷擾，遂遷居至法國，8年後德軍攻陷巴黎，1940年9月27日在納粹追捕之下逃離法國，經西班牙境內小鎮伯埠(西班牙語:Portbou)，悲觀的認為自己無法逃脫

16 攝影的靈光指的是，早期有些相片因需要曝光的時間較長，有時會有非人肉眼於日常情境可見的光影殘像，這樣的影像又稱為「光滲現象」(irradiation)。參閱許綺玲，〈尋找《明室》中的〈未來的文盲〉〉，註腳36，頁73。

追捕，於是服鴉片自殺，得年 48 歲。他複雜的文體風格與思想脈絡，具有猶太神祕主義色彩。他自認患有憂鬱症，卻不相信心理分析，反而以星象來解釋因其受到土星¹⁷運行的影響所致。事實上他一生的情感生活，最後都是無疾而終，我們從他書寫的文章中，可以看到他感傷的基調，¹⁸ 以及從他服毒自殺，也不難看出他悲觀的性格。

同是猶太人的蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag, 1933-2004) 撰寫〈土星座下〉一文，整理並歸納班雅明一生重要的文章。她以「土星性格的淡漠憂鬱」來形容班雅明的性格特質與書寫創作方向，¹⁹ 並指出：「班雅明並非為了恢復過去，而是試圖深入了解它：將過去濃縮成其自身的空間形式，濃縮成其預示性的結構。」²⁰ 由此可知，班雅明並非緬懷過去之人，而是試圖超越時間的限制，將世界空間化，鉅細靡遺的觀察物（而非人），因為「在憂鬱症患者眼裡，世界變成一個物：避難所、慰藉品以及魅人的誘惑。」²¹ 特別是他真切體認到自己正處於一個珍貴事物不斷消逝的年代，也認為超現實主義是歐洲知

17 土星是所有行星中公轉速度最緩慢、遲滯、偏離正常軌道的星球，在西洋占星學中，土星的特質具有「限制」原則。參閱洪能平，《西洋占星學入門》（臺北：博揚，2000），頁 171。華特·班雅明是 1892 年 7 月 15 日晚上 10 點 30 分出生於德國柏林，按照西方星座星盤顯示他的土星落在第 6 宮（奴僕宮），臺灣的星盤則落在第 7 宮（夫妻宮）。雖然兩者有些誤差，但無論是奴僕宮或是夫妻宮都是指與他人相處的關係，代表這方面他的表現是遲緩，有限制的。

18 梁展，〈班雅明的天使：說故事、憂鬱還有死亡〉，「香港 01」：<<https://philosophy.hk01.com/channel/概念/84124/班雅明的天使：說故事、憂鬱還有死亡>>（2018.3.3 點閱）。

19 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)，廖思逸等譯，《土星座下》(*Under the Sign of Saturn*, 1980)（臺北：麥田，2007），頁 143。

20 蘇珊·桑塔格，廖思逸等譯，《土星座下》，頁 151。

21 蘇珊·桑塔格，廖思逸等譯，《土星座下》，頁 163-164。

識分子圈最後一抹靈光，²²我們在其〈攝影小史〉一文中，閱讀到他推崇超現實主義攝影的神秘風格，對攝影「靈光」不充足的敘述，僅用比喻的描繪，更是難窺其堂奧。

法國哲學家于貝爾·達彌施 (Hubert Damisch, 1928-) 在〈紀念本雅明《攝影小史》出版五十周年〉²³一文中，論及班雅明在〈攝影小史〉採取的態度，並沒有能夠緩解一個世紀以來，他那一代人與達蓋爾之間積累起來一種「歷史的」緊張狀態，攝影讓歷史觀被重新演繹。達彌施認為：

假如有一樣東西必須作為一種「攝影小史」存在，那麼，它的出發點不應該是一個源頭的敘述，而是強制的重複，是它構成了攝影行為最為恆常的動力。無意識，正如人們所知，或者以為知道的，是沒有歷史的；但它在歷史中還是起作用，而且對歷史產生作用，使之動蕩。²⁴

換言之，班雅明在近百年之前就已經預言，攝影不單只有記錄的功能，或是作為見證歷史的圖像，還能讓人們在回顧歷史的同時晃動歷史。²⁵

22 蘇珊·桑塔格，廖思逸等譯，《土星座下》，頁 176。

23 Walter Benjamin 中國譯者譯為瓦爾特·本雅明，臺灣譯者通常譯為華特·班雅明。該譯文收錄於于貝爾·達彌施 (Hubert Damisch) 著，董強譯，《落差：經受攝影的考驗》(*La Dénivelée: A l'épreuve de la photographie*, 2002) (桂林：廣西師範大學，2007)，頁 19-23。

24 于貝爾·達彌施 (Hubert Damisch) 著，董強譯，《落差：經受攝影的考驗》，頁 23。

25 當代攝影的角色已轉變對歷史的演繹，請參閱姜麗華，〈見證還是晃動歷史？2016 臺北雙年展中攝影影像的歷史演繹〉，《現代美術》，184 期 (2017.3)，頁 17-27。

另外，依據〈攝影小史〉中譯者許綺玲在〈奇怪的照片小故事：〈攝影小史〉〉文中指出，班雅明這篇文章有許多關於攝影歷史的誤解，以及他引用卡爾·朵田戴（Karl (Carl) Dauthendey, 1819-1896）夫妻的一張合照，說明相片承載被攝者確實真實活過的事實，卻弄混朵田戴兩任妻子的長相。但即便是如此的誤釋，班雅明肯定攝影肖像的價值為繪畫所不及，因攝影肖像中的人物暗示具有強烈的生命力、活力逼現，²⁶「這種真實感來自被拍者（眼神）所暗示的時間性，時間的延展，相中此時此刻足以凝聚的是回顧與前望的過去未來，這正是攝影影像的神奇價值？」²⁷ 易言之，班雅明雖認為機械複製的攝影作品導致靈光消逝，但不可否認攝影擷取的不僅是被拍者的容貌，還有幾乎像活人真實的眼神，是多數繪畫無法給予觀者的真實感，也具體顯現屬於被拍者其真實生命裡的光陰，具有持續流逝的特質，觀看相片能同時看到被拍者的過去、此刻與過去的未來。因此，筆者將透過爬梳早期攝影與繪畫合作與抗衡的複雜關係，說明攝影如何成為當代藝術的歷程，同時分析〈攝影小史〉文中所列舉的影像內容，包括班雅明如何比較攝影與繪畫的差異，循序漸進地闡明靈光的特質，與如何看待破除靈光的影像，以及班雅明對藝術如何作為攝影的說法。

26 許綺玲，〈奇怪的照片小故事：〈攝影小史〉〉，《糖衣與木乃伊》（臺北：美學書房，2001），頁 183-188。

27 許綺玲，《糖衣與木乃伊》，頁 186。

三、攝影與繪畫合作與抗衡的關係

西方藝術史上應用攝影術作畫有所考據的知名人物，除了上述以照片畫肖像聞名的希爾之外，夏爾夫在《藝術與攝影》(*Art and Photography*) 書中著重記載藝術家運用相片作畫的事蹟，他指出素描能力一流的新古典主義畫家喬·奧古斯丁·安格爾(Jean Auguste Ingres, 1780-1867)，可能是最早(約1841年他從羅馬回到巴黎時)使用達蓋爾照相術完成委任的肖像畫，1840年代安格爾與攝影師納達合作之後，肖像畫變得較暖調且富有金屬般的色彩，接近達蓋爾照相術銅版的色調與帶有紋理表面的精確度。²⁸ 甚至安格爾與學院裡的畫家開設精密模仿攝影細節的繪畫課程，因為「當時的攝影還在萌芽期，無法表現色彩而尺寸也很小，所以學院派的繪畫對於攝影依然有三樣的優勢，那就是色彩、尺寸與構圖。」²⁹ 由此可知，此時的攝影術只是一種輔助工具，無法被視為藝術。另一位浪漫主義畫家尤金·德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798-1863) 1850年開始觀察攝影可以如何為藝術服務，發現達蓋爾照相術可以校正視覺誤差與表現光

28 Cf. "But in portraits after about 1841 they become warm and metallic, and as closely approximate to the hues of colored daguerreotype plates as they do to the fine precision with which this type of photograph described textured surfaces." Aaron Scharf, *Art and Photography*, p. 50. 此書的引言皆由筆者譯，後續註腳不再特別說明。

29 章光和，〈第四週：攝影藝術與繪畫藝術互為兩難，談寫實主意繪畫〉，出自章光和學校：〈<https://sites.google.com/site/khvschool/Home/years/2008ke-cheng/week4>〉(2018.3.11 點閱)。

影細節。他曾經寫道：「達蓋爾照相術〔只〕是真實的反射，只是一個拷貝，在某些錯誤的方面是正確的，因為它是如此確實……」³⁰但他認為畫家還是必須妥協於傳統的價值觀念，不能被真相誤導。到了1853年經由攝影家尤金·杜里爾（Eugène Durieu, 1800-1874）給他看過實際照片後，他們開始一起合作，杜里爾提供裸體的人物照片讓他畫素描，甚至他死後留下大量參考照片的素描手稿。

在1850年至1859年之間，法國寫實主義先驅居斯塔夫·庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）鼓吹利用攝影相機才能製作極度客觀化的圖像。同期間，寫意主義攝影師如居斯塔夫·勒·葛雷（Gustave Le Gray, 1820-1884）等人，則企圖模仿古典西洋繪畫風格，從創作構思開始到完成作品，嚴謹的講究畫面的布局結構，以及利用光線表現繪畫基礎的素描關係和輪廓的勾勒，企圖在照片裡注入主觀的精神。此時的寫實繪畫極力朝向客觀化，而寫意攝影卻刻意主觀化，在當時這兩種互為矛盾的反常思維，引起眾人紛紛討論對於再現自然與真實的要求，以及攝影與繪畫應扮演的角色。尚普夫勒里（法國評論兼小說家筆名 Champfleury，本名 Jules Fleury-Husson, 1821-1889）強調達蓋爾照相術只是機器，藝術家不是機器，更不能把事物也變得像機器，他聲明：「人類對自然的再現，將絕不會是一種再製或模仿，它將總是一種詮釋。」³¹他並且公開支持

30 Cf. “the daguerreotype [is] only a reflection of the real, only a copy, in some ways false just because it is so exact...” Aaron Scharf, *Art and Photography*, p. 125.

31 Cf. “The reproduction of nature by man will never be a reproduction or an imitation, it will always be an interpretation.” Champfleury, in Aaron Scharf, *Art and Photography*, p. 137.

庫爾貝的作品，反駁那些指責寫實主義是缺乏想像力的言論，不能因為精確再現自然就被稱為攝影。另外，路易斯·艾蒙德·杜蘭蒂（Louis Edmond Duranty, 1833-1880）稱讚寫實主義以盡可能的客觀態度來面對自然，亦在 1856 年 12 月的期刊公開支持寫實主義藝術，是一種實際可見且可觸及的事物。³² 根據夏爾夫的研究分析，19 世紀應用照片來做構圖基礎的畫家還有印象主義者，如：克勞德·莫內（Claude Monet, 1840-1926）、艾德嘉·竇加（Edgar Degas, 1834-1917）、亨利·羅特列克（Henri Lautrec, 1864-1901）與後期印象主義者保羅·塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）和保羅·高更（Paul Gauguin, 1848-1903）等人，攝影啟發印象主義畫家針對繪畫技巧進行實驗，並檢視如何能像攝影般地捕捉瞬間的感覺以及光線的軌跡。³³ 而受到連續攝影術（Chronophotography）的影響，馬塞爾·杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）和未來主義翁貝托·薄邱尼（Umberto Boccioni, 1882-1916）、賈柯末·巴拉（Giacomo Balla, 1871-1958）、吉諾·塞維里尼（Gino Severini, 1883-1966）等人，在畫面上表現運動的樣態。不可諱言地，攝影催生了印象畫派著重光影與色彩的表現風格，與未來主義者描繪運動的軌跡，沸沸揚揚開啓藝術的現代主義之門。換個較為客觀的角度來說，雖然 1859 年法國學院沙龍展終於接受攝影作品的展出，1862 年法國政府宣布攝影是

32 Cf. “Art for the Realist, he wrote in his short-lived periodical, *Réalisme*, in December 1856, was an actual, a visible, a palpable thing.” Aaron Scharf, *Art and Photography*, p. 137.

33 里茲·威爾（Liz Wells）等著，鄭玉菁譯，《攝影學批判導讀》（*Photography: A Critical Introduction*, 2000）（臺北：韋伯文化，2005），頁 305。

一門藝術，然而在這段期間，即使迪德立的名片照讓法國人蜂擁而起，爭相留下自己的肖像照，攝影的地位仍只是協助完成繪畫作品的配角，無法正式進入藝術的殿堂。

直到 1888 年喬治·伊曼士 (George Eastman, 1854-1932) 創立柯達公司，研發生產價格低廉口袋式柯達一號相機，打出家喻戶曉的廣告口號「你只需按下快門，其餘交給我們」³⁴ 適逢巴黎世界博覽會之際推出，將近有 51,000 台相機被使用，有了民生需求，攝影因此進入了公眾的視野。同時，引發更多人以攝影作為創作的媒材，強調純粹的記錄自然，反對利用暗房合成的影像，刻意區分攝影與繪畫的差異，尤其是曼·雷 (Man Ray 本名 Emmanuel Radnitzky, 1890-1976) 和拉茲洛·莫霍利·納吉 (László Moholy-Nagy, 1895-1946) 領導當時在德國包浩斯學院 (Bauhaus School) 的成員們，創造許多實驗性的作品，以新視角的照片傳達機器的美學，攝影在藝術中扮演的角色，突破僅供參照的配角，躍昇成為主角之一 (與其他媒材同等重要)，甚至夏爾夫在其書中指出，納吉相信「攝影的技術和精神直接或間接的影響立體主義」，³⁵ 我們從巴勃羅·畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973) 1911 年一幅屬於綜合性立體主義 (Synthetic Cubism) 的靜物畫作上，可以觀看到他已經直接使用類似藤椅的照片進行拼貼創作，這樣的創舉使得藝術界開啓各式

34 Cf. "You press the button, we do the rest." Aaron Scharf, *Art and Photography*, p. 233.

35 Cf. "that the technique and spirit of photography directly or indirectly influenced Cubism." Aaron Scharf, *Art and Photography*, p. 270.

各樣的拼貼形式，包含後來的未來主義者卡洛·卡拉（Carlo Carrà, 1881-1966）與反藝術、反形式的柏林達達成員，如：羅爾·賀思曼（Raoul Hausmann, 1886-1971）、喬治·格羅茲（George Grosz, 1893-1959）、約翰·哈特菲爾德（John Heartfield, 1891-1968）等人，他們大約在1916-1917年創造「照相蒙太奇」（Photomontage），應用攝影拼貼的形式變得無奇不有，包括正、負片的剪輯拼貼，天馬行空不成比例的拼貼等手法，促成攝影變成主要的創作媒材，不再僅是為繪畫服務的工具。

我們再把時間拉回到20世紀初期，另一位重要的藝評家讓攝影成為唯一主角的推動人薩達基奇·哈特曼（Sadakichi Hartmann, 1867-1944），他在1904年因參觀攝影分離派（Photo-Secession）在匹茨堡的卡內基學院畫廊（The Art Galleries of the Carnegie Institute, Pittsburgh）展出《美國畫意攝影群展》（*A collection of American pictorial photographs*）後，隨即發表一篇〈為直接攝影辯護〉（*A Plea for Straight Photography*）的評論文章，文中他對直接記錄並少量暗房處理的生活場景和自然風景作品，給予贊許的評價，呼籲攝影師應該如實的、直接的呈現攝影，避免過多的矯飾手法，並進一步闡釋「直接攝影」（Straight Photography 亦有譯為「如實攝影」）的概念，他說：

仰仗你的相機、你的眼睛、你的品味和你的構圖知識，觀察每個顏色、光線和陰影的波動，研究線條、體積和分割的空間，耐心等待直到你的視覺影像中的場景或事物，在它最美麗的時刻顯現。簡而言之，按照你試圖組構的構圖拍攝下來，底片將絕對完美，不需要或只需要些微的處理。〔……〕我希望繪畫

攝影被認為是一門精緻的藝術。這是我非常珍惜的一種理想，而且我為它奮鬥了很多年，但我同樣相信，它只能通過直接攝影完成。³⁶

同樣在這時期，無論是奉行直接攝影者或是作畫式的寫意攝影者，都同樣希望攝影可以成爲一門藝術。終於在具有指標性的紐約現代美術館舉辦《攝影：1839-1937》的大型展覽，展出從攝影術公開起（1839年）到1937年的攝影作品。當時攝影史學家博蒙特·紐霍爾（Beaumont Newhall, 1908-1993）主筆撰寫的文章中聲稱：「攝影美學與兩種技術緊密結合，幾乎不可能分開，即『直接』攝影和小型底片攝影，在現今具有至關重要與意義的地位。兩者完全是基於攝影原則，都是誠實地與直接地呈現，不依附於其他圖形表達。」³⁷紐霍爾透過這次的展覽與策展文章，確立了攝影美學的獨特性，我們也

36 Cf. “Rely on your camera, on your eye, on your good taste and your knowledge of composition, consider every fluctuation of color, light, and shade, study lines and values and space division, patiently wait until the scene or object of your pictured vision reveals itself in its supremest moment of beauty. In short, compose the picture which you intend to take so well that the negative will be absolutely perfect and in need of no or but slight manipulation.[...] I want pictorial photography to be recognized as a fine art. It is an ideal that I cherish as much as any of them, and I have fought for it for years, but I am equally convinced that it can only be accomplished by straight photography.” Sadakichi Hartmann, “A Plea for Straight Photography,” The Photography Criticism Cyber Archive 1904, 筆者譯：<http://www.nearbycafe.com/photocriticism/members/archivetexts/photocriticism/hartmann/hartmannstraight.html>（2018.3.12 點閱）。

37 Beaumont Newhall, “Photography 1839-1937,” *Photography, 1839-1937* (New York: The Museum of Modern Art, 1937), p. 75. 筆者譯，參閱電子全文連結：https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2088_300061916.pdf（2018.3.13 點閱）。

可以肯定攝影獲得美國主流藝術界的認可，搖身一變成了主角，得以與繪畫、雕塑等藝術平起平坐，各自演自己的戲碼，發展各自獨立的藝術形式。

時序來到 20 世紀中葉之後，自從 60 年代攝影與其他媒材在藝術市場上取得同等地位後，也躍入成為 90 年代重要的創作媒材，攝影被當代藝術界接納，不再只是攝影家的專屬品，同時也為許多藝術家所運用。具體來說，最初在 60 年代從普普藝術開始，還影響歐普藝術、新寫實主義、超現實主義、抽象藝術與雕塑，³⁸ 甚至在 70 年代與 80 年代攝影被用來記錄地景藝術、特殊的雕塑、裝置和表演藝術等新型的藝術流派，迫使評論家重新審視傳統攝影家（例如：寫意攝影家克拉倫斯·哈德森·懷特（Clarence Hudson White, 1871-1925）

38 攝影這項創作媒材在六〇年代到八〇年代期間，經由羅伯·勞森伯格（Robert Rauschenberg, 1925-2008）、安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）、詹姆斯·羅森奎斯特（James Rosenquist, 1933-2017）、羅依·李奇登斯坦（Roy Lichtenstein, 1923-1997）等人的應用，成為普普藝術；經過比爾·埃特拉（Bill Etra, 1947-2016）與史帝夫·阿列松塔·路特（Steven Alexander Rutt, 1945-2011）等人組成的 The Rutt / Etra 工作小組、奧托·皮納（Otto Piene, 1928-2014）、卡爾·傑斯特樂（Karl Gerstner, 1930-2017）等人的操弄成了歐普藝術；透過查克·克洛斯（Chuck Close, 1940-）、約翰·克萊姆·克拉克（John Clem Clarke, 1937-）、菲力普·皮爾斯坦（Philip Pearlstein, 1924-）等人的使用成了新寫實主義；在保羅·沙爾基西安（Paul Sarkisian, 1928-）的發揮之下成為超現實主義；以及道格拉斯·普拉斯（Douglas Prince, 1943-）、傑克·戴爾（Jack Dale, 1928-）以及艾倫·布魯克斯（Ellen Brooks, 1946-）等人將攝影帶進雕刻（Photography into Sculpture）。以上說法參閱謝理發，〈從攝影走向繪畫的路〉，《雄獅美術》，18 期（1972.8），頁 7，和 MOMA 網站：〈<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694>〉（2018.3.17 點閱）。

等人），³⁹ 以及利用攝影來產生意象的藝術家之間的差異，⁴⁰ 兩者謀合產生影像中有畫、畫中有影像，對於再現現實界如班雅明指出「原真性」（authenticity，亦譯「真實性」）的追求，已不再是首要的條件，而是經驗與技法的應用是否得當，攝影在藝術領域中扮演的角色更多元了。這些討論我們可以從 1989 年倫敦皇家學院（Royal Academy）推出有史以來首次的攝影展覽，直接將攝影定位為藝術，並將展覽取名為《攝影的藝術》（*The Art of Photography*），證明整個攝影史長久以來尋求藝術機構認可的過程，⁴¹ 已經有較具正面的結果。因為攝影術的發明，撼動人們對所謂「藝術」（Arts）的認知，攝影是否可以做為一門藝術的辯證中，檢視早期評論家與實踐者如

39 寫意主義攝影起源自 1869 年亨利·普奇·羅賓森（Henry Peach Robinson, 1830-1901）的想法，倡導用組合圖像的方式，將攝影作為藝術作品與作為科學應用目的區分開來，跟進的攝影家還有彼得·亨利·艾默生（Peter Henry Emerson, 1856-1936），強調透過圖像傳達個人的印象，還包括攝影分離派（Photo-Secession）的成員等人。參閱「不列顛百科全書（ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA）」：<<https://www.britannica.com/technology/Pictorialism>>（2018.3.19 點閱）。

40 參閱施凱倫（Karen Serago）著，游本寬譯，〈六〇年代到八〇年代的攝影與藝術運動發展〉，《現代美術》，54 期（1994.6），頁 73-75。

41 《攝影的藝術》（*The Art of Photography*）展覽目錄中，集結 15 位撰稿人書寫有關攝影的發展史，從塔伯特「魔法鏡子」談〈自然的鉛筆〉開始，主要以卡美崙「我的玻璃記事」談〈十九世紀的肖像〉，或以納吉「視覺的新工具」談〈現代運動〉；以布列松「決定性的瞬間」談〈歐洲紀實風格〉等 15 個主題，涉及的範圍包括早期法國攝影大師、繪畫與寫意攝影的關係、旅遊攝影、寫意攝影的效果、美國攝影與紀實攝影的概況、英國當代攝影、戰地攝影、時尚攝影、觀念與挪用攝影等。參閱 Editor Mike Weaver, *The art of photography, 1839-1989* (New Haven and London: Yale University Press, The Royal Academy of Arts, 1989).

何論證攝影的特性與藝術的關係，⁴² 人們不再認為藝術僅是一種技藝 (art)，「就攝影而言，人們認為這樣的藝術家『不只是在記錄』事物，他們還提供人們自己對某處場合、某件事物、關係與情境的獨特觀點或者洞見。」⁴³ 從此攝影不僅僅進入美術館的白牆也超越白牆，精緻藝術的高牆從消費中脫離出來，成爲一種圖像符號，藝術家們善用攝影進行族繁不及備載的藝術創作內容與形式風格。

筆者整理這段攝影與繪畫的淵源，試圖先就大環境大時代來說明兩者之間的合作與抗衡的關係，藉此鋪陳班雅明〈攝影小史〉中如何處理攝影的角色定位，區分攝影與繪畫爲人類社會提供何種影響。本文不討論攝影在醫學或科學認知方面的貢獻，或其他與藝術無關的攝影作品，而是側重在探討攝影與繪畫的關係，以及攝影的發展對藝術造成的影響。因此，後文將在「靈光消逝的攝影與繪畫」一節中，引

42 當時爲文討論的人，例如：華特·班雅明 (Walter Benjamin) 強調攝影反菁英的特性；彼得·沃倫 (Peter Wollen) 攝影不再擁戴物質上或形式上的純粹主義，創造力乃是歸屬於藝術家，而非科技本身；博蒙·紐霍 (Beaumont Newhall) 在形式與表達上的特性爲基礎分析攝影；瑪麗·娃樂·瑪麗恩 (Mary Warner Marien) 解釋高級攝影藝術混合了戲劇、版畫、繪畫與攝影等元素；阿爾羅·夏爾夫 (Aaron Scharf) 認可相片作爲藝術品的權利；彼得·蓋拉西 (Peter Galassi) 對同一類型相片和繪畫之間的比較，喚起我們對美學傳統的注意；米克·維佛 (Mike Weaver) 替畫意主義攝影下定義；克烈蒙·格林柏格 (Clement Greenberg) 反對繪畫中的文學性，樂見文學性存在攝影中；以及伊恩·杰夫里 (Ian Jeffrey) 表明歐洲攝影現代主義以無私爲前提，結合了社會整體而贏得尊敬。以上資料參閱利茲·威爾斯 (Liz Wells) 等著，鄭玉菁譯，《攝影學批判導讀》，頁 299-318。還有其他如：查理·波特萊爾 (Charles Baudelaire) 等人，因篇幅有限，無法一一列舉。

43 利茲·威爾斯 (Liz Wells) 等著，鄭玉菁譯，《攝影學批判導讀》，頁 299。

述班雅明在〈攝影小史〉文中如何闡明攝影帶給繪畫的影響，靈光在其間的角色變化，如何解讀攝影作品？檢視從古至今攝影的身分演變後，藝術可以作為攝影嗎？

四、靈光消逝的攝影與繪畫

班雅明在〈攝影小史〉第一節中闡述因為攝影術具有輔助繪畫的功能，許多肖像畫家特別學習攝影術，卻因為精湛的攝影技術，不但傳神地複製人的五官，還留下不少令人難忘的相片。例如這張〈紐菲文漁婦〉（圖 1），⁴⁴ 不僅肯定畫家希爾⁴⁵ 的攝影技藝，甚至班雅明預料將來的後人，極有可能會想要探知相片中，如此真實活在當時被拍者的姓名為何？強調攝影逼近真實的價值與功能。這位影中人姓名為伊莉莎白·霍爾夫人（Mrs. Elizabeth Hall）不禁讓班雅明想問道：「那纖纖髮絲，／那眼神，如何環抱著昔日的生靈，／如何親吻那張嘴，／荒謬的欲望纏捲著那張嘴，彷彿只是煙，卻無燄。」⁴⁶ 這說明逼真的照片，讓這位距離〈攝影小史〉書寫前（約莫 88 年）被拍攝的漁婦，彷彿活靈活現真實的出現在班雅明眼前，勾動他不可能有結果的情欲。

44 這張照片筆者參考 *Études Photographiques* 的頁 6 與《迎向靈光消逝的年代》的頁 11，班雅明原文中的附圖，但與《迎向靈光消逝的年代》頁 17 所附的參照圖不同。

45 這張照片事實上是希爾與亞當森合作拍攝，班雅明在文章中只寫出希爾的名字。

46 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 18。

班雅明接著引用 19 世紀在德國使用達蓋爾攝影術先鋒之一卡爾·朵田戴所拍攝的自拍照〈朵田戴及其未婚妻〉(圖 2)，說明攝影精確的技術能賦予照片一種神奇的價值，同時遠遠超乎繪畫所能提供觀者的一股不可抗拒的想望，讓人想在影像中尋找微乎其微的火花，這火花能讓觀者穿越時光隧道，穿梭在「過去」與「未來」的界線。文中班雅明說：「照片中的她，倚在他身旁，他好像挽著她；然而她的眼神越過了他，好似遙望著來日的悽慘厄運。」⁴⁷ 然而根據許綺玲在〈奇怪的照片小故事：《攝影小史》〉文中指出，卡爾·朵田戴之子邁斯·朵田戴 (Max Dauthendey, 1867-1918)⁴⁸「在回憶錄中簡敘其父第一任妻子去世的經過，並提到夫妻倆年輕時的一張舊照〔……〕，說：『照片上還看不出絲毫來日厄運的跡象，除了我父親那陽氣的眼神，陰鬱、逼人，顯現年輕氣盛的魯莽，易傷害到定神看著他的妻子。』」⁴⁹ 這段雖然是詩人藝術家邁斯·朵田戴在 1912 年《我父親的精神》⁵⁰ 書中所描述的內容，但是刊登在〈攝影小史〉的

47 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 18。

48 邁斯·朵田戴 (Max Dauthendey) 是卡爾·朵田戴與第二任妻子夏洛特·卡羅琳·芙芮笛 (Charlotte Karoline Friedrich) 的第二個孩子。

49 許綺玲，〈奇怪的照片小故事：《攝影小史》〉，頁 184-185。

50 《我父親的精神》(Der Geist Meines Vaters) 1912 年出版，作者邁斯·朵田戴講述了他的家人，尤其是他父親生前的故事，包括他父親卡爾·朵田戴開創了從繪畫到彩色攝影技術的發展。書中第一部分主要獻給父親，對於他勇於冒險的渴望充滿敬意；第二部分描述了邁斯年輕時和父親的爭執，雙方恰恰是現實主義與夢幻思想的對比。以上資料參閱「Goodreads (好讀)」：<https://www.goodreads.com/book/show/12577471-der-geist-meines-vaters> (2018.3.24 點閱)。

那張照片，其實是卡爾·朵田戴與第二任妻子芙芮笛（Friedrich）的合照，不是其第一任妻子。筆者自忖，是不是因為班雅明事先知道卡爾·朵田戴的第一任妻子在生下第六胎之後，割斷動脈自殺的事件，所以透過照片他看到自己渴望看到的未來。他錯認影中人，助長他所看到的竟是自身的死亡願望，呈現其土星悲觀的性格。雖然班雅明弄錯對象，但仍不影響攝影原真性的價值，而且「從直觀人像、投射感受，再附會張冠李戴的誤識，竟也得出一段極具創意的攝影書寫。」⁵¹ 攝影可以讓觀者渴望尋覓那看不見的地方，「因為自然狀態對相機說話是不同於對眼睛說話，不同主要在於，有意識的間距不是經由人佈局，而是出現一種無意識的網狀間距。」⁵² 特別是攝影可以放大細節，讓觀者清楚看見瞬間真切的姿勢，同時凝固人物的眼神與表情。因此班雅明說：「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。」⁵³ 顯現一種來自被壓抑在無意識裡真實的自然狀態，一種反映觀者無意識的視覺效果，這是繪畫做不到的效果。

攝影輕而易舉的可以掌握人物的真實性，驅使肖像畫家應用攝影協助捕捉人物的神韻與最佳表情，使得拍攝人像成了一個「偉大奧秘

51 許綺玲，〈尋找《明室》中的〈未來的文盲〉〉，頁 66。

52 Cf. “Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil, autre d'abord en ce qui, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient.” 參閱 Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie,” *Études Photographiques*, pp. 11-12.

53 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 20。

的經驗」，因為透過相機這部機器，可以得到與自然本身一樣真實的攝影現象。又因為早期銅版感光度偏低，導致需要長時間曝光，因此人物往往被安頓在一個不受任何干擾之地。班雅明舉希爾與亞當森所拍攝的〈愛丁堡墓園內〉（圖 3）相片為例，說明這張照片在當時令人津津樂道，因為那些被攝者在墓園裡的姿態與神情，簡直宛如像似在自己家中一般，墓園本身恍如佈置在室內的景觀，墓石形同壁爐。⁵⁴ 即使是我們現在觀看這張照片，對於四位被拍者經希爾要求在相機的鏡頭前擺姿勢，卻不可以注視鏡頭，以及被安排的位置與其動作，各個顯得怡然自得。尤其是背景建築物（墓石）的比例大小與人物之間，產生被包覆的安全與自在感。對班雅明而言，這時期的肖像是「具有這門藝術的一切可能性，因時事與攝影尚未建立關聯。」⁵⁵ 他同時引用畫家艾米爾·歐立柯（Emil Orlik, 1870-1932）的說法，認為這些早期因需要較長時間曝光的照片，被攝者因久久靜止不動而凝聚出綜合的表情，使得相片看起來像似素描或彩繪肖像的佳作。⁵⁶ 這久久的長時間曝光過程，班雅明說：「使得被拍者並非活『出』了留影的瞬間之外，而是活『入』了其中。」⁵⁷ 如同像照

54 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 22-24。

55 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 22。

56 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 24。亦可參閱基思·格里諾（Keith Greenough）書寫〈長時間曝光的肖像〉（Long Exposure Portraits）一文，並設計一些實驗性的假設，來探討班雅明和歐立柯指出長時間曝光對肖像的影響。photo-graph：〈<https://photo-graph.org/2012/09/14/long-exposure-portraits/>〉（2018.3.29 點閱）。

57 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 24。

鏡子一樣的清晰度與自然忠實再現的人像，不但凝固真實時間裡的瞬間影像，並讓人物宛如活入影像中，表情逼真鮮活，這樣的效果只有攝影術才能達到，媲美活靈活現的彩繪肖像佳作。

在〈攝影小史〉第二節中，班雅明指出因攝影發明後，傳承繪畫如實再現的功能，畫家也與藝匠有了區別。其中主要受影響的是袖珍肖像的畫師，紛紛轉行改當攝影師。只是大量商業性行為的攝影，不但沒有提升攝影術足以成爲一門藝術，特別是在家庭相簿流行的時代，品味反而急速降低。班雅明舉卡爾·史特爾茲內（Carl Stelzner, 1805-1894）拍攝〈卡洛琳·史特爾茲內（Caroline Stelzner, 1808-1875）〉（圖4）與拍者不詳的〈卡夫卡童年肖像〉（圖5）爲例，攝影師爲了滿足藝術性的渴望，在背景添加道具。當時有一份英國專業報刊曾經刊載：「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，因為柱子竟被直接立在地毯上。」⁵⁸ 虛假的景觀，讓早期人像攝影原本強調的「藝術完美性」與「高尚品味」盡失，這些荒謬的道具使得照相館像寶座殿又像刑牢房。⁵⁹ 班雅明對於這樣的現象，卻從另一個觀點來看待，他認爲早期人像因長時間曝光，「光的聚合形成早期相片的偉大氣勢」，⁶⁰ 有一道「靈光」環繞著他們，透過這道靈光符應且真實的展現法蘭茲·卡夫卡（Franz Kafka, 1883-1924）幼年執拗的特質，是繪畫無法凝聚的氣質。

58 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁28。

59 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁27-32。

60 歐立克，出自班雅明，〈攝影小史〉，頁30。

接著班雅明描述，有些攝影者反而會利用最明亮的鏡頭以壓制黑暗，將「靈光」從相片中去除。他也以法國攝影界的掃街鼻祖尤金·阿特傑 (Eugène Atget, 1857-1927) 為例，指出他把藝術致力追求「靈光」的價值解放了。阿特傑的影像 (圖 6、7) 把現實中的「靈光」汲乾，複製的影像破除「靈光」。班雅明不但沒有感嘆靈光不見了，反而歌頌靈光消逝後的藝術作品，有了不同的使用價值，認為藝術史的發展已從膜拜價值 (德語: *Kultwert*) 朝往展覽價值 (德語: *Ausstellungswert*) 發展，阿特傑空曠的巴黎街頭影像，不但讓藝術作品展演價值凌駕祭典儀式價值，同時標示了一種新的感受性，因為破除靈光的複製作品能夠充分的發揮平等的意義。⁶¹ 為何班雅明有這樣的推論，筆者認為因為阿特傑鏡頭下關注的人事物，不再是中產階級的肖像照，或是所謂風景名勝區的浪漫美景，而是他自發性的記錄即將被拆除的建築物或是沒落的行業，引導我們應回視自己身邊默默無名的人事物，以及被遺忘、被忽略或被淹沒的景物與角落。藝術品涉及的內容不再僅是宗教主題或是皇親貴族的生活，阿特傑記錄平民化的場景，正好符合具有社會主義左派思想的班雅明所關切的內容。

班雅明行文至此，透過對自然事物的想像，以比喻的方式對「靈光」下了定義：「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，或順著投影在觀者身上的一節樹枝，直到『此時此刻』成為顯象的一部分——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的靈光。」⁶² 我們可以感受在特定的時

61 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 30-36。

62 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 34。

間點與有限的空間框架裡，顯現突破時空距離的景象，藉此隱喻當我們觀看雖遠猶近的景象，將會有一種神祕奇特的感受性。同樣在1935年他撰寫〈機械複製時代的藝術作品〉（德語：Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit），⁶³認為20世紀新複製技術的介入，不但能夠運用在一切舊有的藝術作品上，這些複製技術本身，也以全新的藝術形式出現，使得現代美學和藝術中的創作、風格、形式、內容、永恆等基本概念全部發生質變。這些複製作品在公眾間產生前所未有的影響力，甚而凌駕了原作。同時，班雅明認為即使最完美的複製也總是少了一樣東西：那就是藝術作品的「此時此地」，原作的「此時此地」形成所謂作品的原真性，但原真性的觀念對於複製作品而言（不管是否為機械複製），都毫無意義，⁶⁴因為「複製技術使得複製物可以在任何情況下都成為視與聽的對象，因而賦予了複製品一種今時性。」⁶⁵換言之，這種對原作忠實的拷貝無限量的複製，不僅帶來了數量上的改變，同時也造成作品本身的「靈光」消失了，從此藝術作品獨一無二「此時此地」的特性，在傳統藝術與現代藝術起了質變。特別是將事物複製的影像，變成日常迫切的需求品，班雅明說：

63 〈機械複製時代的藝術作品〉班雅明在1935年書寫，於其死後1963年發表。班雅明在此文中從資本主義生產關係的分析出發，揮別了傳統美學理論；同時又向我們規劃出未來藝術發展的藍圖。

64 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影，1998），頁61-62。

65 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，頁64。

影像深深包含其獨一性與時間歷程，而複製版則與短暫性及可重複性緊密相關。揭開事物的面紗，破壞其中的「靈光」，這就是新時代感受性的特點，這種感受性具有如此「世物皆同的感覺」，甚至也能經由複製品來把握獨一存在的事物。⁶⁶

這正是觀看阿特傑留下的相片，帶給班雅明新的感受性，他認為這些影像具有一種隱密的政治意義。班雅明藉由複製的影像說明「世物皆同」的感受性，暗喻在政治意義上，每個民族應該被平等對待，「世人皆平等」不應該遭受迫害或屠殺。

在〈攝影小史〉第三節中，班雅明談到德國攝影師奧古斯特·桑德 (August Sander, 1876-1964) 將德國社會階層分成七組的人像照，出版《時代的臉孔》(德語：*Antlitz der Zeit*，英語：*Face of our Time*) 攝影集 (圖 8)。桑德採取直接觀察的科學觀點，從與土地最親近的農民開始，引導觀察者遍覽各階層、各職業。⁶⁷ 班雅明援引同樣被納粹政府迫害流放的阿爾弗雷德·杜柏林 (Alfred Döblin, 1878-1957) 的看法指出，桑德的觀點沒有歧視，反而「有一種比較解剖學，可幫助我們認識自然，了解器官組織的歷史，同樣的，桑德也提出一種比較攝影：超乎細節而採取科學觀點。」⁶⁸ 這本攝

66 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，頁 66。

67 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 41-42。

68 杜柏林 (Döblin)，出自華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 42。

影集紀錄各種職業的肖像，不僅增進與強化面相學的觀念，也產生「一個人不管出身右派或左派，都必須習慣別人根據他的出身來檢視他」，⁶⁹說明了沒有任何其他媒材的藝術作品，可以讓我們專注的檢視相片中的人，提供給人類民族學者具有科學觀點的參照依據。

透過桑德作品，班雅明觀察到深具意義的現象：一般的辯論總是堅持局限在「攝影作為藝術」相關的美學，他提出「藝術作為攝影」（或藝術以攝影形式呈現）這種具有社會意涵的問題。⁷⁰因為他認為攝影改變了藝術的推展方向，人們已不能再將藝術品視為個人創造的私有物，無論是繪畫、雕塑等藝術品，皆需要透過攝影來進行傳播，使得藝術成為眾人皆可欣賞，具有社會階級平等化的意義。換個角度說，攝影原有輔助繪畫的功能，轉變成傳播各種藝術（包括繪畫、雕塑與表演藝術等）的功能，因為攝影是再現藝術品細節最佳的工具，可以紀錄引人注目的經典藝術品，成為有圖片的出版物，且可將知名藝術家的好評流傳於世，而成為影響藝術史的重要媒介。

五、結語

本文從攝影術發展與繪畫的關係談起，整理近 180 年來兩者之間相輔相成，或是互別苗頭的歷程，描述攝影成為當代藝術之前的艱

69 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 42。

70 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 46。

辛史，並且透過班雅明在〈攝影小史〉中解讀早期相片的說法，不但翻轉攝影與繪畫主客地位，亦發覺儘管藝術作品獨一無二「此時此地」的「靈光」消逝了，卻使得高級文化與通俗文化間的界限消失。班雅明預測未來攝影在藝術與政治方面的功能將會改變，將擔負起推廣藝術的角色，人們要面對的情況，將會是「藝術作為攝影」，因為攝影的複製技術帶來質變的藝術品，使得藝術更能輕而易舉的拓展到各階層。筆者為了釐清攝影與繪畫這段主客易位的交織史，故爬梳有關於攝影與繪畫之間難分難捨的淵源，說明攝影要進入藝術殿堂被肯定為一門「藝術」時，造成不少藝術家與評論家意見分歧。有些人認為攝影最多只能被拿來當作藝術家的「素材」，與正統的繪畫相比，幾乎可以說是難登大雅之堂，攝影在當時只能當「配角」。隨著藝術史與攝影史的演進，以及許多藝術界人士肯定攝影各種突出的功能，促使迎向靈光消逝時代的攝影，漸漸由「配角」轉變成為藝術舞台上的「主角」之一，同時，攝影擴展了藝術，因其扮演了再現藝術主題之角色，⁷¹甚至超越角色扮演起傳播藝術的重責大任。

距今撰文支持攝影成為藝術的人，除上文所述的哈特曼與紐霍爾等人外，吉賽爾·佛瑞德 (Gisèle Freund, 1908-2000) 在《攝影與社會》書中指出，依當時的趨勢，攝影可分成兩大潮流：一、攝影師的影像可以作為表達的工具，主要關注人類與社會的問題；二、攝影可以作為實現個人的藝術觀點，說明了攝影是項創作。佛瑞德以達達主義者約翰·哈特菲爾德和超現實主義者曼·雷等人的作品，說

71 里茲·威爾 (Liz Wells) 等著，鄭玉菁譯，《攝影學批判導讀》，頁 305。

明他們如何應用攝影進行藝術創作，以及讚譽納吉是首位替攝影建立理論、創立影像美學的人。⁷² 另一位法國攝影史學者安德烈·胡野（André Rouillé, 1948-）在《攝影，紀實與當代藝術之間》書中，直接談論攝影如何可以作為藝術、探討各種攝影藝術的形式、藝術攝影的媒材與技術以及藝術評論等議題，⁷³ 毫不含糊地肯定攝影就是當代藝術。以上這些攝影家或評論家林林總總的說詞，如同莊靈在〈攝影與繪畫〉一文中指出，我們固然利用攝影的獨立屬性於新藝術的多元性的表達方式之內，但事實上，攝影本身已經是一種相當完美的藝術表現形式。雖然攝影在精神上得之於繪畫，而在表現上卻為純然獨立的藝術形式，因為攝影特有的「慢快速率」（Low Shutter Speed）與畫筆和油彩製造的效果截然不同，應用濾鏡的效果、使用重疊和強反差等多重複合攝影技巧，完成不具有繪畫感的純粹攝影作品，讓攝影在未來多元性綜合藝術領域中，擔當一項重要的角色。⁷⁴ 不僅如此，當代攝影的內容，無論是設計化的寫實性、抽象化的純粹性與觀念化的精神性，已不亞於繪畫的形式。無論攝影作品是否具有傳統藝術獨一無二「此時此地」的靈光，皆已是獨立自主的創作媒材，也具有複製其他藝術的功能，攝影儼然成為多重角色的當代藝術。

72 Gisèle Freud, "La photographie, expression artistique," *Photographie et société* (Paris: Seuil, 1974), pp. 187-192.

73 André Rouillé, *La Photographie: Entre document et art contemporain* (Paris: Gallimard, 2005), pp. 309-608. 全書共 704 頁，分成三大篇章，其中第二篇〈攝影與藝術之間〉及第三篇〈藝術—攝影〉從第七章至第十章共 4 個章節之中。

74 莊靈，〈攝影與繪畫〉，《雄獅美術》，25 期（1973.3），頁 105-109。

在〈攝影小史〉的最後段落，班雅明借用納吉在《繪畫、攝影、電影：和其他有關攝影的文集》書中的預言：「明日的文盲，事實上將是那些不懂得使用攝影機與筆的人。」⁷⁵來做為〈攝影小史〉的結論，提出攝影者若不知解讀自己的相片，會不會比文盲更不如？我們應將達蓋爾發明的攝影術卸下其歷史的包袱與壓力，轉而以藝術的角度閱讀與觀賞早期相片中顯現之美。⁷⁶回顧今日的攝影，吳嘉寶認為攝影早已從 1839 年攝影 1.0 版「不懂得拿相機當筆用的人就是文盲」，⁷⁷進化到 4.0 版全民皆為「影像書寫 (Photo Literacy)」的世代，攝影的進化從「做為技術」的人像攝影，到「做為目擊證據」的紀實攝影，演化成「做為藝術表現媒材」的藝術攝

75 Cf. "Les analphabètes de demain seront en effet ceux qui ne sauront utiliser ni l'appareil photographique ni le stylo." 筆者譯自法文版 László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par Jean Kempf et Gérard Dallez, Jacqueline Chamon, 1993, pour la traduction française (Paris : Gallimard, 2007), pp. 266-267. 因班雅明是在 1931 年書寫〈攝影小史〉，故透過介紹納吉的網路文章：<https://monoskop.org/László_Moholy-Nagy>，指出此書德語版 (*Malerei, Fotografie, Film*) 最早於 1925 年出版。納吉這句話被德國思想家華特·班雅明 (Walter Benjamin) 在〈攝影小史〉一文中引用，許綺玲在《迎向靈光消逝的年代》一書中，則是將此句話翻譯為：「將來的文盲是不懂得攝影的人，不是不會書寫的人。」許綺玲，《迎向靈光消逝的年代》，頁 54。

76 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲編譯，〈攝影小史〉，頁 54。

77 吳嘉寶指出納吉是在 1923 年預言：「未來的文盲，將是那些不懂得拿相機與拿筆的人」 (The illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as the pen)，吳嘉寶，〈我們一樣，都「喜歡攝影」。但重點是，你想「拿攝影做什麼」〉：<www.fotosoft.com.tw/book/我們一樣都喜歡攝影.pdf> (2018.4.6 點閱)。與筆者查詢的結果 1925 年不同。

影，至今為「做為語言」的影像讀寫。⁷⁸ 今日面對攝影，我們不僅需懂得以藝術的角度閱讀與觀賞影像所顯現之美，數位影像取代傳統攝影成為語言的時代來臨。筆者綜觀當前攝影與繪畫的界限早已模糊不清，甚至藝術家跨界將不同媒材混搭運作，毋庸置疑，靈光消逝後的攝影已具有藝術的形式。同時，鑑於當今數位時代科技的發達，幾乎人人皆享有拍照的便利性，納吉與班雅明所預言的時代來臨了，攝影影像被普遍應用，已經可以將「攝影作為藝術」的辯論，改變為「藝術作為攝影」，因為藝術已透過攝影影像在網際網路或印刷品上流通，人人得以自由的觀賞藝術，讓社會階級比起 20 世紀前，更具有平等的意義。

78 吳嘉寶，〈【影像手裡本】攝影的進化：攝影 4.0 版時代的攝影 1〉，出自「PAL 顯應實驗室」：<https://photoaddictlab.kktix.cc/events/30761243-e98d5a-50f597-222c8d>（2018. 4.6 點閱）。

圖 版：



圖1 羅伯·亞當森 (Robert Adamson)、大衛·希爾 (David Octavius Hill)、〈紐菲文漁婦 (Newhaven fishwife) 伊莉莎貝夫人 (Mrs. Elizabeth (Johnstone) Hall)〉, 1846。

圖片來源：《The art of photography, 1839-1899》, p. 57.



圖2 卡爾·朵田戴, 〈朵田戴及其未婚妻〉, 聖彼得堡, 1857年9月1日。

圖片來源：《攝影研究》(Études Photographiques), 第一期, 1996年11月1日, 頁10。

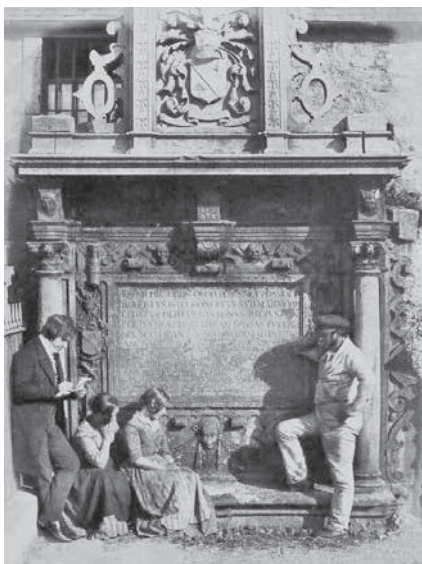


圖3 希爾與亞當森，〈愛丁堡墓園內〉（羅伯特·丹尼斯敦（Robert Dennistoun）爵士的墓），1843-1848。版權所有 National Portrait Gallery, London。

圖片來源：Sir Robert Dennistoun's Tomb, National Portrait Gallery, accessed March 24, 2018, <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw08781/Sir-Robert-Dennistouns-Tomb>.



圖4 卡爾·史特爾茲內，〈卡洛琳·史特爾茲內〉，1843。

圖片來源：ON THIS DATE IN PHOTOGRAPHY, accessed March 28, 2018, <https://onthisdateinphotography.com/2016/12/30/december-30/>.



圖 5 拍者不詳，〈卡夫卡童年肖像〉，1888-1889。

圖片來源：Franz Kafka as a child, Prague. Bohemia (Czech Republic), 1888-1889, Beit Hatfutsot, accessed March 28, 2018, <https://dbs.bh.org.il/image/franz-kafka-as-a-child-prague-bohemia-1888-1889>.



圖 6 尤金·阿特傑，〈璽城公園〉，1921。

圖片來源：《The art of photography, 1839-1989》, p. 267.



圖 7 尤金·阿特傑，〈凡爾賽妓院〉，1921。

圖片來源：*The art of photography, 1839-1989*, p. 268.



圖 8 奧古斯特·桑德，〈畫家戈特弗里德·布羅克曼 (Gottfried Brockmann)〉，1924。

圖片來源：*The art of photography, 1839-1989*, p. 297.

參考書目

(一) 中文論著

- 王雅倫，《光與電：影像在視覺藝術中的角色與實踐（1880-2001）》，臺北：美學書房，2000。
- 洪能平，《西洋占星學入門》，臺北：博揚，2000，頁 171。
- 姜麗華，〈見證還是晃動歷史？2016 臺北雙年展中攝影影像的歷史演繹〉，《現代美術》，184 期，2017.3，頁 17-27。
- 許綺玲，《糖衣與木乃伊》，臺北：美學書房，2001。
- 許綺玲，〈尋找《明室》中的〈未來的文盲〉〉，《藝術學研究》，4 期，2009.4，頁 53-85。
- 莊靈，〈攝影與繪畫〉，《雄獅美術》，25 期，1973.3，頁 104-113。
- 謝理發，〈從攝影走向繪畫的路〉，《雄獅美術》，18 期，1972.8，頁 3-7。
- Benjamin, Walter 著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影，1998。
- Damisch, Hubert 著，董強譯，《落差：經受攝影的考驗》（*La Dénivelée : A l'épreuve de la photographie*, 2002），桂林：廣西師範大學，2007。
- Serago, Karen 著，游本寬譯，〈六〇年代到八〇年代的攝影與藝術運動發展〉，《現代美術》，54 期，1994.6，頁 72-78。
- Serago, Karen 著，游本寬譯，〈六〇年代到八〇年代的攝影與藝術運動發展〉，《現代美術》，55 期，1994.8，頁 58-63。
- Sontag, Susan 著，廖思逸等譯，《土星座下》（*Under the Sign of Saturn*, 1980），臺北：麥田，2007。
- Wells, Liz 等著，鄭玉菁譯，《攝影學批判導讀》（*Photography : A Critical Introduction*, 2000），臺北：韋伯文化，2005。

(二) 西文論著

Benjamin, Walter. "Petite histoire de la photographie." Edited and translated by de l'allemand André Gunthert, *Études Photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, No. 1, novembre 1996, pp. 6-39.

Freud, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Seuil, 1974.

Moholy-Nagy, László. *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par Jean Kempf et Gérard Dallez, Jacqueline Chamon, 1993, pour la traduction française. Paris: Gallimard, 2007.

Rouillé, André. *La Photographie: Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

Scharf, Aaron. *Art and Photography*. New York: Penguin Books, 1986.

Weaver, Mike. *The art of photography, 1839-1989*, New Haven and London: Yale University Press. The Royal Academy of Arts, 1989.

(三) 網路資源

吳嘉寶，〈我們一樣，都「喜歡攝影」。但重點是，你想「拿攝影做什麼」〉，視丘攝影藝術學院：<www.fotosoft.com.tw/book/我們一樣都喜歡攝影.pdf> (2018.4.6 點閱)。

吳嘉寶，〈【影像手裡本】攝影的進化：攝影 4.0 版時代的攝影 1〉，PAL 顯癮實驗室：<<https://photoaddictlab.kktix.cc/events/30761243-e98d5a-50f597-222c8d>> (2018.4.6 點閱)。

章光和，〈第四週：攝影藝術與繪畫藝術互為兩難，談寫實主意繪畫〉，章光 and 學校：<<https://sites.google.com/site/khvschool/Home/years/2008ke-cheng/week4>> (2018.3.11 點閱)。

梁展，〈班雅明的天使：說故事、憂鬱還有死亡〉，香港 01：

<<https://philosophy.hk01.com/channel/<概念/84124/班雅明的天使：說故事、憂鬱還有死亡>> (2018.3.3 點閱)。

l'APPL. Accessed March 5, 2018.

https://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id_article=2957.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Accessed March 19, 2018. <https://www.britannica.com/technology/Pictorialism>.

Goodreads. Accessed March 24, 2018. <https://www.goodreads.com/book/show/12577471-der-geist-meines-vaters>.

Hartmann, Sadakichi. "A Plea for Straight Photography." The Photography Criticism Cyber Archive, Nearby Café, 1904. Accessed March 12, 2018. <http://www.nearbycafe.com/photocriticism/members/archivetexts/photocriticism/hartmann/hartmannstraight.html>.

Maison Nicéphore Niépce. Accessed March 9, 2018. <http://www.photo-museum.org/isidore-niepce-daguerre/>.

MOMA. Accessed March 17, 2018. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694>.

Newhall, Beaumont. 'Photography 1839-1937.' In *Photography, 1839-1937*. New York: The Museum of Modern Art, MOMA, 1937. Accessed March 13, 2018. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2088_300061916.pdf.