

靈光的斷片——略論當代攝影理論的台灣經驗

文／姚瑞中

台灣攝影理論的出版現況

台灣早期因為攝影美學及理論的貧乏、攝影家過度依賴對象物、迷信昂貴攝影器材及攝影沙龍制度的影響，使得台灣攝影界出現幾種保守現象，例如：彩色唯美沙龍攝影的制式化風格、黑白古典紀實攝影的墨守成規、婚紗攝影工業的氾濫等，使得大眾對「攝影」的認知仍停留在工具層面以及滿足「視網膜愉悅」的感官刺激上，整體攝影環境的封閉，使得純粹攝影藝術的研究與發表，較少受到一般大眾的重視。

所幸在一九九〇年代後期，攝影美學的三大經典《迎向靈光消逝的年代》、《明室·攝影札記》、《論攝影》在同一年內（一九九七）都陸續被翻譯成中文出版，對於攝影美學有重大的推介功能，提供許多從事影像創作的攝影家及藝術家另一個新的思考面向，也成為許多藝術評論者理論上的參考依據。至於國內的攝影理論，除了九〇年代早期阮義忠所創立的「攝影家出版社」有許多相關攝影家的介紹與美學理論的翻譯叢書之外，陳傳興的《憂鬱文件》（一九九二）、游本寬的《論超現實攝影——歷史形構與影像應用》（一九九五）、郭力昕的《書寫攝影相片的文本與文化》（一九九八）、黃翰荻的《台灣攝影隅照》、王雅倫的《光與電——影像在視覺藝術中的角色與實踐（1880~2001）》（二〇〇〇）、章光和的《複製真實》（二〇〇〇）等，對於當代攝影新觀念的推介也不遺餘力，都是值得稱許的重要本土著作。

在期刊方面，除了較為通俗的《攝影天地》有零星攝影理論的探討外，台北市立美術館的《現代美術》雙月刊也有許多不錯的文章，而蕭永盛所編的《台灣攝影》雜誌更是集結許多台灣攝影界的菁英分子，以發揚台灣攝影為己任，整理許多前輩攝影家的作品及

國外攝影理論的推廣，可惜的是只出版了四期即宣告夭折。在學術論文方面，由「中華攝影教育學會」每年定期舉辦的研討會以及所匯編的《鏡頭下的沉思》、《自然與人為的對話》、《人像攝影》、《攝影與藝術》、《台灣攝影的轉向》、《台灣攝影的想像、論述與實踐》、《影像的社會實踐》等專輯，幾乎囊括了大部分的攝影研究學者，分門別類地從各種面向切入討論，對於攝影愛好者提供了一個更為深入研究的窗口。

無論是從社會學的觀點或文化研究的角度來看，台灣本身對攝影美學的建立仍心有餘而力不足，反倒是國內藝術創作者對影像的思考走在前頭。大致來說，他們關注於幾個方向，包括近年來席捲一切的數位影像、人人皆可上手的快拍照以及影像裝置，除此之外，尚有奠基於田野地誌學上的攝影及矯飾攝影等，由於篇幅所限，無法逐一討論¹，在此先就與大眾日常生活較為相關的數位影像及快拍照切入。

數位攝影：「取代真實」的意圖與事實？

近年來用電腦合成及修片技術所呈現的影像作品已成為一種風潮，在世界各大展覽中屢見不鮮，國內目前也有不少人使用「數位影像」來進行創作，但大多都是用修片的技巧來進行後期製作，仍以傳統的光學底片先拍攝一些毛片（少部分以數位相機），再掃描進電腦並根據這些片子的可能性進行加工。

在進入討論數位合成影像之前，我們先來了解影像是如何被應用的。布希亞（Jean

Baudrillard）認為影像分為四個層次：

- 第一層 影像是一個基本現實的反映。
- 第二層 影像蒙蔽且扭曲一個基本現實。
- 第三層 影像標示一個基本現實的不在。
- 第四層 後現代模擬影像，即擬像（Simulation）。

當代的影像已不在於呈現「社會的真實」或「自然的真實」，而在呈現「資訊裡的真實」，資訊社會提供並製造了許多誇張而虛幻的理解世界之方式，特別當資訊在商業體制的邏輯中運轉時，誇張而庸俗化的傾向在所難免，而藝術在這個資本主義的世界中往往面臨一個抉擇：要被這個龐大的體制收編或者自生自滅？若是願意被收編，藝術就必須配合體制內的市場供需機制來生產所謂的「藝術品」，而所有的「產品」在生產線上早已預設它自己的「死亡」；也就是說，廠商為了刺激消費，就必須不斷地推陳出新，藝術在此商業機制的操作之下，是否能不媚俗地堅守自己的藝術理念，就是一個嚴峻的考驗，藝評家 Suzi Gablik 憂心忡忡地表示：「一個不斷求新求變的市場環境，對創造真實而恆久的價值相當不利。生產—消費的社會型態

如何超脫生死？了卻永恆？不在於肉身的潰敗，而在於精神的超脫。在這個機械文明的冷漠時代，人類軀體只剩下空洞的皮相，也是。「地獄」成為這些漫遊無目的「幽魂」成為真正的真實。（文／姚瑞中）
《恍惚相》，225 × 300cm，陳界仁，一九九八。圖片提供／姚瑞中



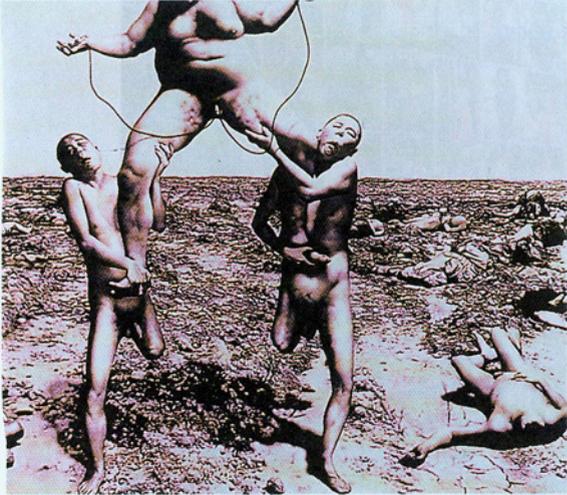
迎向靈光消逝的年代



明室
攝影札記



註：1 相關文章可參閱拙作：〈攝影機的主體意識偽裝〉，《現代美術》第七十八期，頁六五～七八，台北。（世界交響的攝影新潮流），《現代美術》第九十九期，頁五九～七五，台北。（90年代台灣裝置藝術狀況（4）：攝影裝置），《典藏今藝術》第一一六期，預定於二〇〇二年五月刊出。



透過空間場域內的裝置，強化虛擬介面（照片）與真實切面（場景）的接點，而這接點各自在各人的現實及回憶中被召喚出來，但卻永遠注定失落：所有的照片最終都將成為「死亡」的「攫取物」。（文／姚瑋中）
《天堂變》，880 × 378 × 500cm，姚瑋中，二〇〇一。攝影／姚瑋中

已將這個世界變成一個封閉的世界：沒有超越的存在或目的。生產的目的即是為了要消費所生產的產品。當這種傾向排除所有其它的傾向成為唯一的傾向時，一種對我們而言是再『自然』也不過的虛假的生活方式便開始抬頭，取代了更為真實的生活方式。」（《現代主義失敗了嗎？》，頁八八。）

跨國資本主義的運作正不間斷地在自己所構築的生產與消亡間，席捲人們的生活，在生產與消亡的過程中所虛擬的世界，真的

能許諾一個幸福美滿的生活嗎？或者，只是呈現出現實中被約定俗成的幸福樣板，並提出現實慣例之外的幸福永遠只是虛擬實境。不論是消費市場或藝術機制，都只是對幸福許諾的一個託詞，它標示出，一個越是離我們越近的真实，就越不可能真實的存在。正如布希亞宣稱，我們正處於一個擬像時代，社會的編制原則已不再是生產，取而代之的是電腦數位化、資訊處理、媒體以及依據擬像符碼與模型而形成的社會組織並由其所支配掌控。為此，布希亞描繪了由「煉金術」社會到「符號創衍術」

社會的進程，也就是說，符號本身擁有了自己的生命，並建構出新的社會秩序，而由模型、符碼及符號來形塑其結構；到此地步，幾乎所有的可能性都已被編碼完成，甚至已到極限。因此，世界在「同一化」的同時為了要超越自身的極限，它也必須要摧毀自身、解構自己的整個世界；換句話說，在「同一化」之前，它就已無可避免地必須被「碎片化」、「符碼化」。

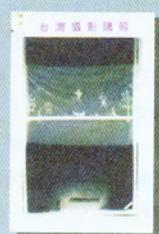
為了彌補「人」被奠基於「數位化社會」所造成的分崩離析，

於是我們都需要「分身」、都需要「金蟬脫殼」，不但要自現實的虛無中逃逸，更要自虛無內安然回返，在不同的介面內，互相遙望著熟悉而又陌生的自我面容。於是在真實與虛假之間的差異像黑洞般崩塌了，而由於過度真實形成了所謂的「超人類」或「後設人類」，但這些「後設人類」基本上仍完全模仿人類的行為，仍停留在複製母體的初級階段，尚無法自創一個體系，「他們」並非我們所想的只是無個性的複製人或無性生殖的生產系統，「他們」不但要模仿人類，甚至要取代人類。但這樣的方式不就取代了宗教定義上的「造物主」甚至「神」的地位嗎？或者「神」這個概念就是原始的一種「忘我神迷」（Ecstasy），只不過如今在狂亂的資訊符碼中以另一種形式「顯靈」。到此，「人」似乎已不可避免地自這個數位化的世界中隱退，讓位給他的機械思維，只能冷眼旁觀地審視一切外在世界，就如同數位符碼所掃瞄的「人」之存在處境，冷漠與疏離，並透過對失真的嚮往來追悼一個真實世界的徹底隱退。

不可否認，作為捕捉真實的幻覺術——「攝影」此刻正被「數位化」的虛擬影像所擷取，「攝影」已經不再滿足於真實的「再現」，不但野心勃勃地要創造一個真實，甚至要取代真實。誠如布希亞所言：「『擬像』不再是

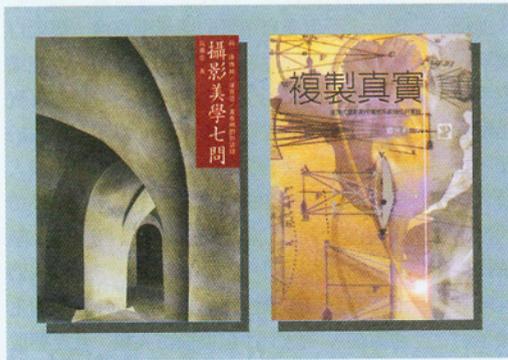
● 延伸閱讀

- Flusser, Vilém. 《攝影的哲學思考》。李文吉譯，台北：遠流，一九九四。
王雅倫。《光與電——影像在視覺藝術中的角色與實踐（1880~2001）》。台北：美學書房，二〇〇〇。
中華攝影教育學會編。《鏡頭下的沉思》。台北：中華攝影教育學會，一九九三。
——。《自然與人為的對話》。台北：中華攝影教育學會，一九九五。
——。《人像攝影》。台北：中華攝影教育學會，一九九六。
——。《攝影與藝術》。台北：中華攝影教育學會，一九九七。
——。《台灣攝影的轉向》。台北：中華攝影教育學會，一九九八。
——。《台灣攝影的想像、論述與實踐》。台北：中華攝影教育學會，一九九九。
——。《影像的社會實踐》。台北：中華攝影教育學會，二〇〇〇。
沙特。《影像論》。魏金聲譯，台北：商鼎文化，一九九二。
吉爾澤·佛倫德。《攝影與社會》。盛季潤、黃少華譯，台北：攝影家，一九九〇。
阮義忠。《當代攝影大師》。台北：雄獅圖書，一九八五。
——。《當代攝影新銳》。台北：雄獅圖書，一九八七。
——。《攝影美學七問——與陳傳興、漢寶德、黃春明的對話錄》。台北：攝影家，一九九一。
尚·布希亞。《物體系》。林志明譯，台北：時報文化，一九九七。
——。《擬仿物與擬像》。洪凌譯，台北：時報文化，一九九八。
法蘭克·霍瓦著。《攝影大師對話錄》。劉俐譯，台北：攝影家，一九九一。
班雅明。《在機械生產年代的藝術作品》。翟宗浩譯，台北：藝術家，一九九三。
——。《迎向靈光消逝的年代》。許綺玲譯，台北：台灣攝影，一九九七。
——。《說故事的人》。林志明譯，台北：台灣攝影，一九九八。
許綺玲。《糖衣與木乃伊》。台北：美學書房，二〇〇一。
游本寬。《論超現實攝影——歷史形構與影像應用》。台北：遠流，一九九五。
章光和。《複製真實》。台北：田園城市，二〇〇〇。
郭力所。《書寫攝影：相片的文本與文化》。台北：元尊文化，一九九八。
陳傳興。《憂鬱文件》。台北：雄獅圖書，一九九二。
黃翰荻。《台灣攝影圖照》。台北：元尊文化，一九九八。
蘇珊·宋塔。《論攝影》。黃翰荻譯，台北：唐山，一九九七。
羅蘭·巴特。《明室·攝影札記》。許綺玲譯，台北：台灣攝影，一九九七。



每一代有每一代的「追悼物」，藉此喚回失落的回憶；這些相片中的年輕人其實正透過所有流行中的外圍事物，重新收集對於青春的想像；而假如有一天收集過程終了，也就是意味著自己的死亡，因此，收集永不止息。（文／姚瑞中）

《美少女世代同盟》，可樂王，二〇〇〇。攝影／姚瑞中



對一個領域的模擬、對一個『指涉性存有』(Referential being)的模擬，或是一種本質的模擬。它不需要原物或實體，而是以模擬來產生真實：一種超真實。」(Simulations, 1983)在可見的未來，數位影像的勢力版圖將席捲所有媒體，然而直到目前為止，相關的理論著作甚為少見，大多是技術操作層面的工具書籍，也許這將是下一波理論工作者必須建構的龐大工程吧！

「傻瓜」的獨特美學：構築回憶的烏托邦

除了數位化影像之外，另一種「去專業化」的傾向也挾帶著商業化的強大力量，滲入大眾的生活之中。自從傻瓜相機將攝影的專業化打破以來，早已成為大眾日常生活裡不可或缺的必需品之一，它可以快速而便捷地在任何地方及條件下拍攝，拍攝者不必經過任何訓練就可上手，但它的失敗率偏高、對焦不準、晃動、正面閃光使得光線死板，以及紅眼、日期顯示……等，使得古典攝影的基本教義派對它是嗤之以鼻。然而這種快拍風格卻應用了傻瓜相機這些致命的缺點，轉而成為其獨特的美學觀，這些特色包括：

一律使用彩色底片（色彩常發色不正常）、正面閃光燈的大量使用（給人現場目擊的感覺）、構圖不正且切割主體的傾向（給人唐突的感覺）、晃動及失焦的應用（漫不經心的感覺）、日期的顯現記錄（時光凍結而逝去的提醒）等。

而以上的幾個特色都在於突顯其拍攝的題材，換句話說，題材決定了表現手法及展出形式，作者的位置並非是「介入者」或是「旁觀者」，而較像一位「收集者」。如果說古典攝影的狀況是嘗試著去「表現」這個世界，並且成為真實的、有姿態的和有情緒的，那麼這類攝影家則不願去「表現」什麼，他們捨棄「表現」而只作「選擇」，而此種「選擇權」往往是「被攝物」的一種召喚；當你選擇這個物件時，只是你被所有相似物件選擇的開始。因此，偉大的人文關懷光圈被揭去，攝影者不再是真相的揭示者或發言人，他把這個權力還給「物件」本身，而不作任何價值判斷。這種理性而冷漠的創作方式，展示了世界被現代主義同一化而系統化所收編的圖鑑寶典；它是一連串的標本圖譜，也是資本主義的戰利品及收集物。

這類大量收集而不太帶有個人情緒的檔案照片，單看一、二張時並不覺得特別起眼，但當這些照片大量而有系統的同時呈現時，卻構築出另一個被約定俗成後的真實世界，並超出我們對真實世界的想像。而當我們面對這些照片時，要喚出的並不是攝影對象本身，而是我們想像中的對象藉著照片來重建，並且每次觀看照片所召喚的形象，都會隨著觀看者的想像而一再變動。或許這些

照片只是失落經驗的「召喚物」，回憶已成為一個歷史陳跡，就像構築在現實與想像之間的「亞特蘭提斯」，人們藉藝術在這塊領域來構築烏托邦，藉回憶來忘卻現實的種種殘酷與無奈，而這些影像各自在各人的現實及回憶中藉著照片被召喚出來，但卻永遠注定失落；照片不再只是照片本身，所有的照片最終都將成為「死亡」的「提醒物」。如蘇珊·宋塔(Susan Sontag)所言：「拍張照片等於參與另一個人(或一件事)的無常，脆弱以及不可避免的死亡。正是藉由切下此片刻並將其冰凍，所有照片為時間毫無悲憫的溶解作證。」(《論攝影》，頁一四)或者可以說：「每件事的存在都是為了要在一張照片中死亡。」(《論攝影》，頁二三)

攝影不再只是攝影

攝影作為逝去回憶的召喚媒介物，它不但見證了一個時代的變遷，也預言了一個時代的可能性，班雅明(Walter Benjamin)曾說：「藝術首要的目的之一，是要製造一種需求，而這種需求又必須要到日後才能得到滿足，在歷史裡，每一個藝術形式都會反映出時代背後尖銳的地方，這些藝術的影響力量有時需要技術水平的改進，才能全部發揮出來，亦即新藝術形式的誕生。」(《在機械生產年代的藝術作品》，頁二三四～二三五)可以預見的是，技術工具的進步為攝影藝術進來了跳躍式的突進，攝影不再只是攝影，它全面地滲透到各創作領域中，互為所用的開展了新的語法及世界觀。

這只是個起點，世界正被全球化的潮流模糊了原本的面貌，而新的天堂就在那裡等著你，雖然我們從沒見過真正的天堂！

(本文作者為自由撰稿人)