

手感「超現實」影像的數位觀

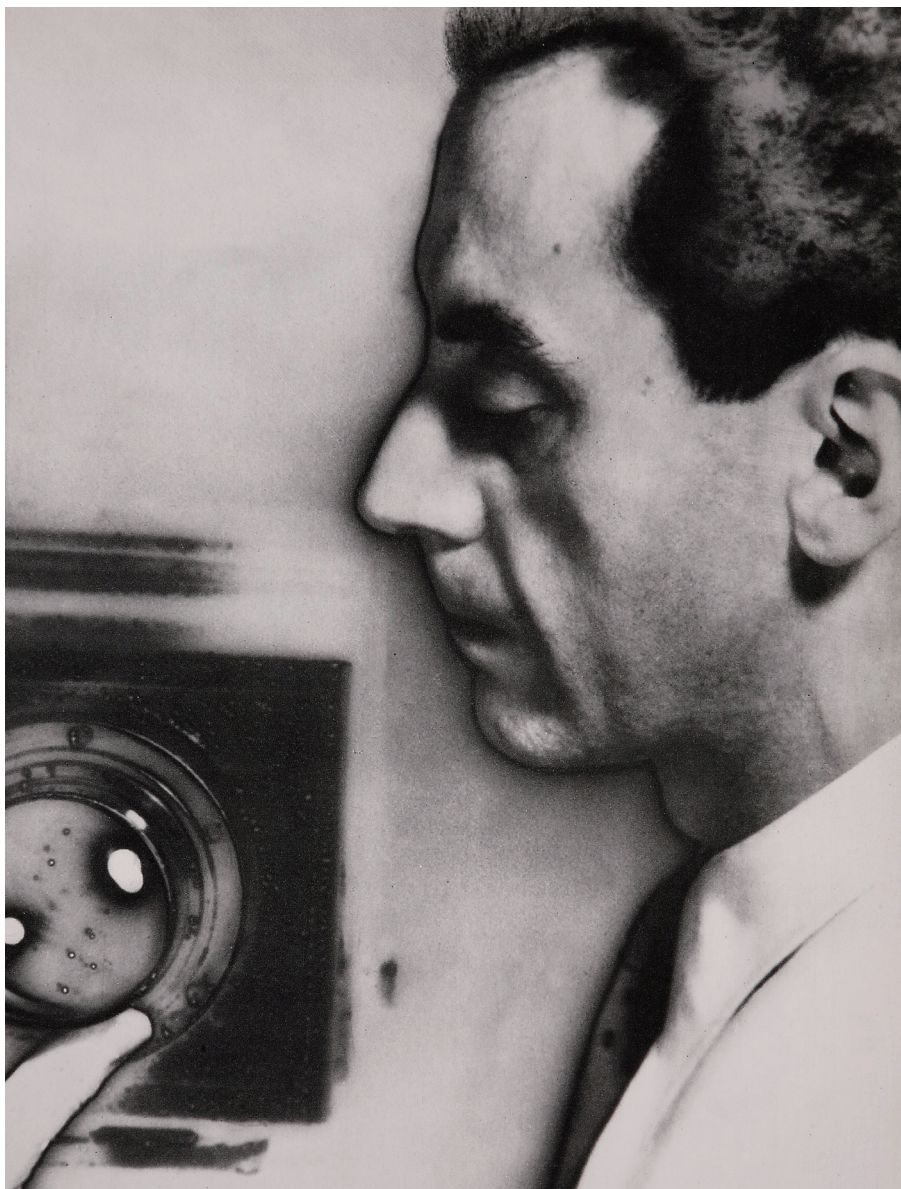
文／游本寬（實踐大學媒體傳達設計學系專任教授）

1 | 2 | 3

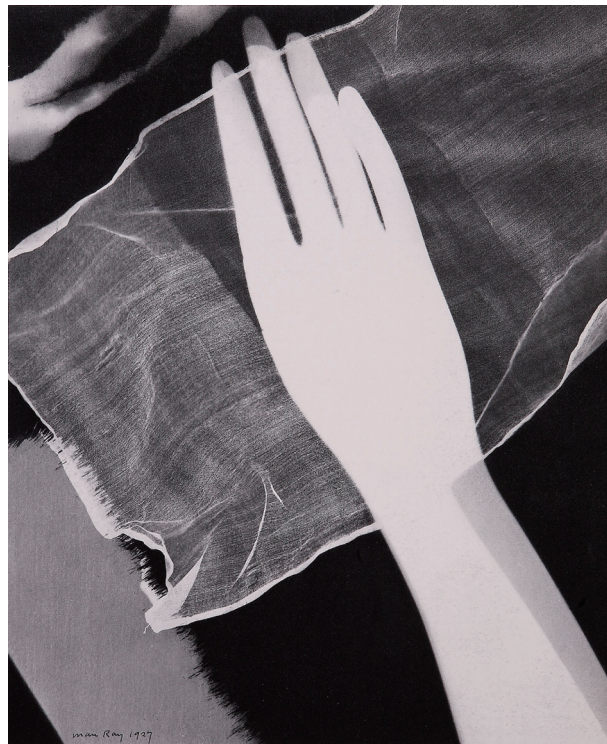
1 曼·雷肖像 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1920-1934

2 標題不詳 實物投影法 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1927

3 手 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1931



喜歡看電影的人或許早早便注意到，長期以來，以科技為底、描述未來世界的影片一直佔有相當的比例，從乘坐時間機具自由進出歷史事件，到揮揮手便可翻閱在空中的檔案等。人對未來的想像，隨著近代數位科技蓬勃的發展，顯現有增而無減的趨勢，其中，最能引起觀眾興趣者，恐怕莫過於人工智慧被實質應用在日常生活裡。因此，影片中「超聰明」的機械人不但外表像真人，也擁有高智慧，甚至還內建比人類更複雜的感情程式等等。直覺上，這些電影之所以會受到歡迎的原因，大都因其內容、故事的考據其來有自所產生的說服感，而不是空穴來風、純虛構、遙不可



及的夢幻。電影，透過尖端數位科技所製造出的各式未來世界，在養大現代人對奇幻影像味口的同時，也改變了人對眼前、當下的真實，和不存在、非現實之間的距離觀；古早所謂的「科幻電影」，當今已不再是一個適宜的用詞，因為，影片中的一切都是即將發生的「近未來」；是人類新生活的預告片。然而，科技，真的使人們的想像力更容易實現了嗎？我們可以提早看到自己真正的未來嗎？若真如此，上述，看只是和大眾娛樂相關的議題，其實反讓人要低思：

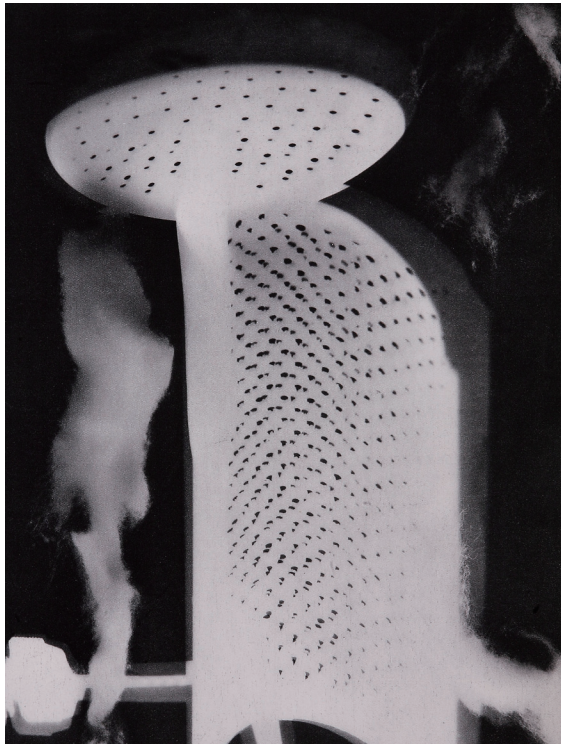
當人們對未來不再有高度幻想或期望時，那，到底還有什麼樣的生活動力，可以讓自己產生正面的欲望？

從成像的手藝見攝影創作中的「非現實」觀

應該是這次曼雷（Man Ray）在高雄市立美術館所展出作品中，照片的部份有不少都是和「手」有關的影像，促使了自己對它有更多進層的想法。拍照、攝影相關的創作活動中，參與者幾乎都得藉由「手」來完成工作，只是，絕大多數的攝影人都

是用手緊著握著那冷冷的機身、隔着鏡頭、遠遠的和其對象對話。印象中，就算在攝影史裡，也只有非常少數的攝影家會想去多思考：「攝影本質」在其機械紀錄之外的藝術可能性為何？例子之一便是，選擇在暗房裡進行另類攝影式的圖象創作。這一群非純拍照創作者的特徵是，經常將自己的手，實質的去碰觸、操弄他的成像物件。如此非傳統的創作方式，從精神面來看，作者似乎有意圖藉由個人和對象緊密互動的結果，誘導觀眾在面對作品時，可以從中釋放出更多「手感」及「溫度」的想像。

「實物投影」（photograms）作品的成像，在暗房裡，沒有繁複機械設備前題下，主要是靠著手、物件和光線之間直接的互動來產生「攝影」作品。像「實物投影」這樣，沒有透過鏡頭、機身和底片便能成像的過程，雖在傳統攝影教學（尤其是在學院裡）中，也會被某些老師視為攝影專業的入門認識，但，就怕師生都未能從中深度的反思：當代攝影人的「手」除了急著按相機的快門、忙著接觸更多的電腦設備，一心要把影像形貌弄得富麗



堂皇、目不轉睛之外，攝影藝術的精神又可以是什麼？最糟糕的是，透過鏡頭成像，那種自動產生透視的圖象結果，非但無助於拍攝者對圖象世界中的透視了解，一知半解的狀態，甚至可能阻礙、抹殺了圖象多元表現的認知機會。

「實物投影」絕不是攝影入門、創作新手的初級習作！

或許也有人會把「實物投影」的黑白圖象，和一般使用毛筆、沒有彩色成份、著重水墨之間精密控制的國畫做聯想。其實，兩者的創作途徑或展現經驗截然不同。「實物投影」成像的特殊性，首先是，創作者必須在一個和現實世界完全隔離、密閉式的暗房中進行，也由於其環境本身的特殊性，常可以造成作品觀看的經驗得以超越真實。再者，即使「實物投影」的作者像絕大部分的畫家一樣，從一張空白的相紙開始建構出圖象，大不同的是，畫家會選擇一個物件，透過其具體（甚至可以清楚辨視）的造形，將其轉換成視覺符號並產生意義。然而「實物投影」的影像，卻是藉由既有物件本身的不透光性來阻擋光線，然後在相紙上刻記下其所

1|2

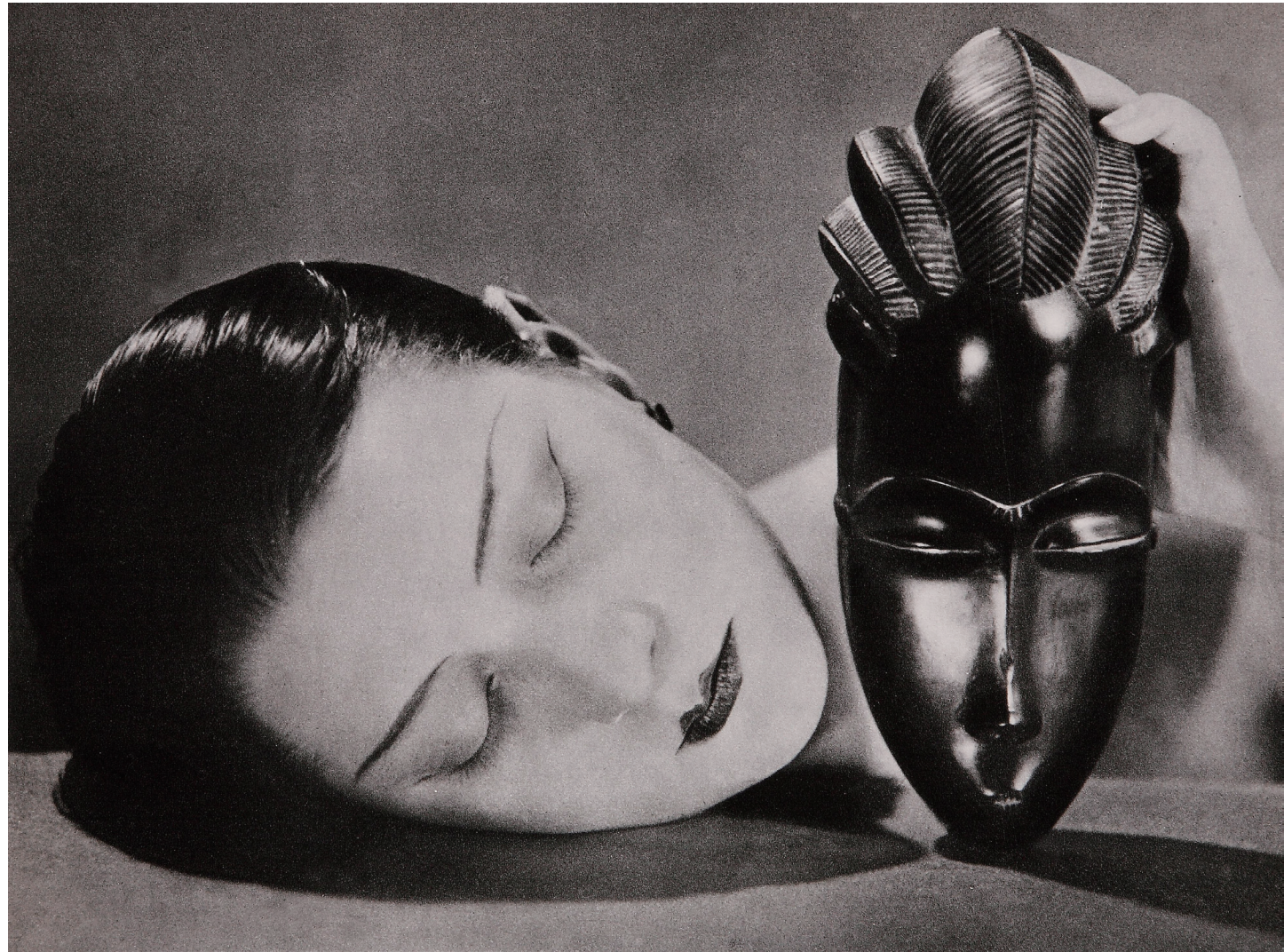
- 1 標題不詳 實物投影法 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1927
2 白與黑 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1928

殘留的各種濃度、階調，以建構出圖象。這其中，事實上還有最不易被一般人所察覺到的部分：光線對成像物件本身的穿透性程度。由此可見，在明亮光線下畫畫和在昏暗暗房裡創造「實物投影」的過程、心態或結果，幾乎沒有任何的共同經驗可以相互交換。畢竟，「實物投影」在空白畫面上點滴經營所需的要素，往往是肉眼在現實生活中最不關注、也不易看見的一個面向——物件本身的影子；一個和物像所處的光、影現象恰恰相反的「負像」結果。

在此，我們似乎可以這樣子的認定，「實物投影」的創作者得有更多的預想能力，才能創構那黑白相反、光影互換的圖象，而它的觀眾對圖象的想像力自然也應該更大！

展場裡，曼雷將花草植物做一比一「印樣」的「實物投影」作品，雖然英國攝影家塔伯特（William Henry Fox Talbot）早在1835年前後便以類似的方式發表過，但當時比較注重，光如何在感光材料上產出圖象的光學證明，攝影術應被視為一種新圖象形式的宣告。另一方面，塔伯特的照片中，由於觀眾都可以清楚的辨識其花花草草的形貌，所以事實上是和植物圖鑑的資料性相去不遠。過了大半世紀之後，曼雷在其暗房裡雖也藉由相同的對象來進行創作，卻做出了和塔伯特大不同的作品——它們不但有其顯著「圖」、「地」關係的思維；有圖象前後空間的營構考量；還有作者對物件特意的安排；小心的要讓對象能在圖面上產生愉悅視覺動力的用心等等。

曼雷「實物投影」的花草影像是高層次的圖象



藝術品。

曼雷「實物投影」的藝術性除了上述之外，還可以從其成像的方式來欣賞。表面上，他只是將幾個平凡的物件平擺在感光材料（相紙）上來成像，因此，難免有人會將其結果和手持著相機，垂直、俯拍的「平面式照像」手法畫上等號關係。但，從攝影史的角度來看，曼雷「實物投影」的影像美學，遠遠脫離了二十世紀初期「現代攝影」的主流認知——拍攝者得忠於對象、相機，好讓照片的結果可以緊依著實景中對象，某種前後相繫的因果關係，力求再現與印記的「純粹攝影」（straight photography）觀。事隔這麼多年之後，現在再看曼雷的「實物投影」，尤其是非花草對象的作品，

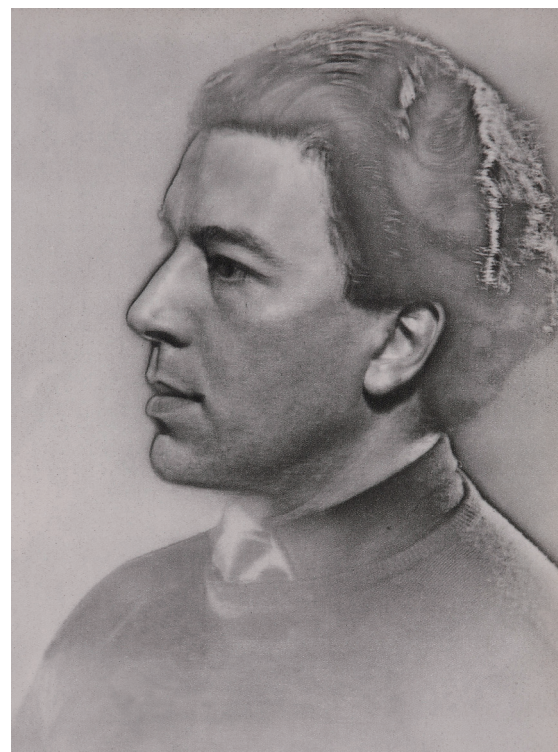
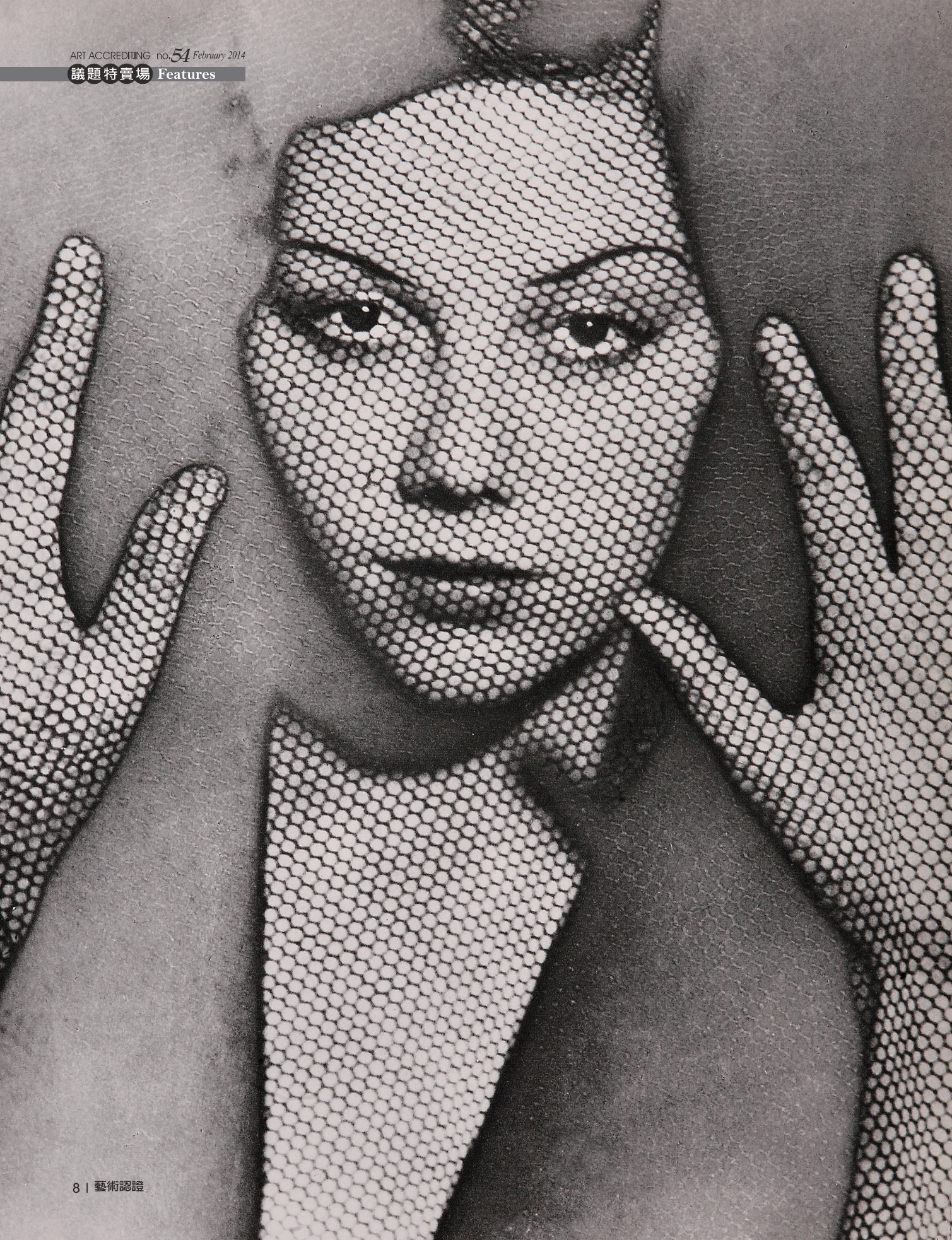
其最難能可貴之處是：大大提醒了攝影人對於光線的想像力和其創造力。尤其是，在這些作品中，曼雷示範了：一個有創意的影像家，可以如何的將原本是一顆蛋、一個簡單幾何造形的對象，透過不尋常光的角度照射之後，便可產生和原來形體完全不同的（影子）造形，進而改變了物件原始的意義。

曼雷攝影藝術的成就，不僅僅只是「見山不是山」。

小結曼雷在「實物投影」作品方面的創作特質：

它，魔術般、反向的「由影見物」——提昇虛物成為影像藝術。

它，無視影像內容的原生域或脈絡，只關心圖



$$\begin{array}{c} 1|2 \\ \hline 3 \end{array}$$

- 1 標題不詳 中途曝光 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1931
 2 花 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1931
 3 安德烈·布勒東 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1920-1934

象和藝術展現的責任。

它，暗嘲攝影者「即使在當下，卻是即刻改變」拍照記錄的古老信念。

它，力抗科技快門的數字精確，坦然面對「手製過程」成、敗難控的機會性。

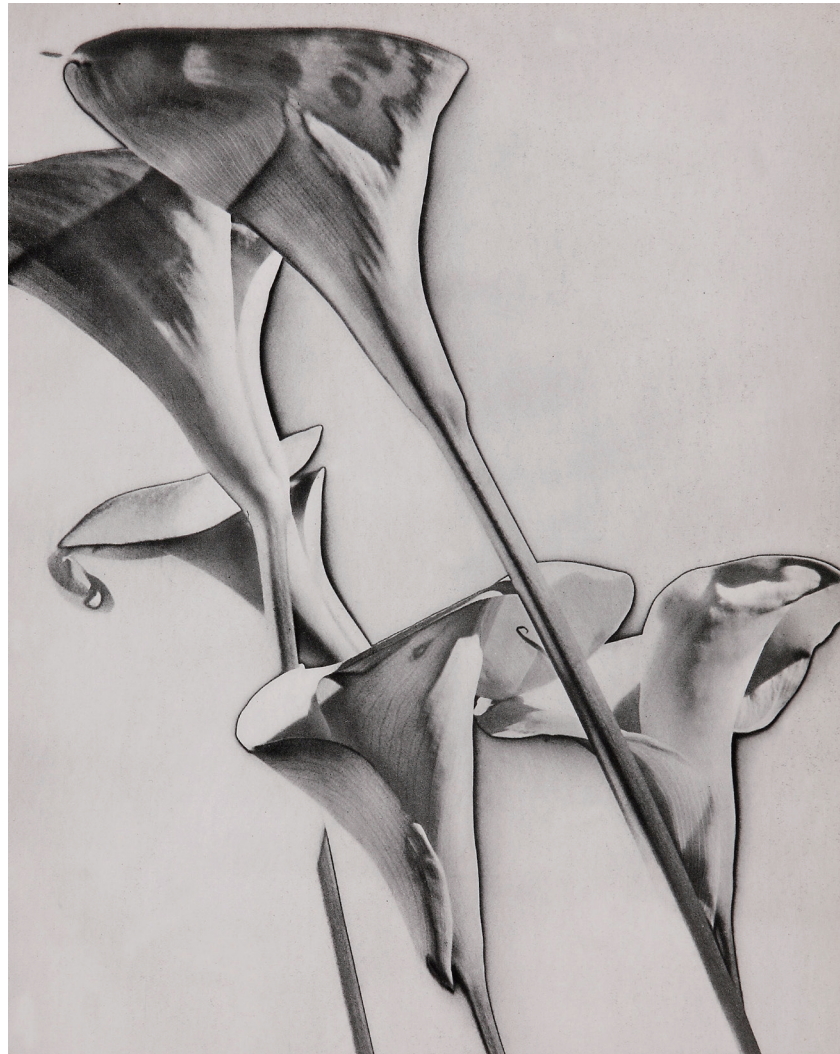
它，全然一致「黑背景」的圖象，未必造成觀者的不安或恐懼，而是在些許陌生中，冥生無限的新奇感。

從平面藝術的觀點來看，任何「實物投影」的攝影作品在視覺結構方面，就算有其顯著的繪畫性，但，當下我們似乎可大膽的說：曼雷的「實物投影」啟發了七〇年代藉由影印機來進行創作的「影印成像藝術」，甚至，近代的影像家在高階掃描器上所做的「數位掃描藝術」實驗。

陰陽雙面「中途曝光」影像中的「超現實」藝術

相較於「照像式」的攝影美學觀，絕大部分的美術造形家，想畫出非現實的畫面，或雕出不是百分百實物再現的物件，操作上都有其較大的自由度。觀眾在面對曼雷這些攝影作品時，除可以單純、直覺的欣賞其圖象之美的成就之外，更可以進一步和上個世紀初的「超現實主義」藝術做連結。當年，超現實藝術家承接了佛洛伊德對夢境及潛意識的心理學論述，力求在不同媒介中一展帶有夢境氛圍或現象的作品；意圖用藝術的方式去詮釋，潛意識是一種被「自我」暫時壓抑的慾望與幻想等。而在這些眾多具有超現實感的作品中，曼雷的「超現實攝影」的確獨領風騷。

傳統、底片攝影時代，非「純粹攝影」的影



標題不詳
中途曝光 雙色照相凹版
31×24.5 cm
1931

的對象和另一部分似曾相識者為一，造成了在觀看時，心裡會不自主的遊走在真實與虛構之間，甚至冥發陰陽兩界共存、似夢般的幻象。有趣的是，即使類似的圖象效果也可見於當今的數位影像編輯軟體，使用者只要透過一個指頭的按鍵，瞬間便可以得到類似「中途曝光」的影像，但到目前為止，尚未有人因此而做出了值得眾人討論的「數位中途曝光」上品。

像創作者，還有另一種同樣是在暗房裡進行創作的「中途曝光」（Solarization / Sabattier Effect）技法。它們最重要的先行者—曼雷，針對「純粹攝影」標準成像的過程，提出了另類的創意。所謂「中途曝光」，簡單說，就是曼雷在照片顯影過程中，刻意透過「額外曝光」的步驟，反轉了照片中暗部圖象原有的低沈階調，讓它們形成了較明亮、非正常的結果，導致照片上光影的面貌和其原物或實景不同。

展場中，曼雷這幾張經常被攝影相關教科書用來作為「中途曝光」的經典作品，除有其精湛圖象之美的官能成就之外，最讓人回味無窮的應該是影像本身；尤其是內容，結合了部分可以輕易辨識

曼雷的「中途曝光」影像，不只是一種單純的視覺特效！

觀眾如果延續上述「陰陽、雙面」的感知，也就不難再發現到，曼雷是如何擴大使用其「雙雙對應」的美學原則在個人作品中。形式方面的例子可見於有時使用鏡子的手法，讓鏡中倒影和實物對象產生明顯的呼應；或者，細長臉形、閉着眼睛的女人，手上握著一個和自己造形極為相似的是黑色雕刻—真人和假人之間，於是有了特殊的關聯性。細想，曼雷攝影作品中所擅長的「雙雙對應」影像形式，的確是對「超現實主義」中和潛意識相關內容的有效形式之一。更精確的說，當有兩個極相似、一真一假的對象共存在同一個畫面時，其中的虛幻

者不就是潛意識的表徵嗎？

「雙雙對應」，對曼雷而言，不是某種基礎的美學原則。

「暗房快門」藝術的新觀

對於沒有做過傳統暗房程序的攝影者而言，或許較難以想像，照片沖洗放大的過程，實際上就是作者在按下快門之後，再一次面對時間的創作因素。成像實務中，無論是將底片在放大機下曝光多少，或照片在顯影液中浸泡時間的長短等，都可以造成不同的圖象結果。由此可見，任何暗房的工作都是「原影像新創作」的起點。

針對本文中所提到的兩種特殊攝影創作方式「實物投影」及「中途曝光」，由於分別在「時間性」的掌控部分都很難加以拿捏，甚至沒有重複再製的可能性，幾乎只有靠作者抽象式的藝術直覺。如此「暗房快門」的創作觀，誇大的說，是作者某種心靈時間的判定；它，又因為結果的成功或失敗實有相當成份的機會性，因而大大改寫了攝影人對繁複、精確機械的依賴。

美術館內「數位真跡」的另類發想

在網際網路如此發達的當下，哪個現代人不在網路上搜尋民生相關的資訊？哪個喜歡藝術活動的小眾，不就近在螢幕前，輕鬆的欣賞作品？當下，我們對宅男或宅女的稱謂，其實都太過於細緻了，現實中，「宅人」反而才是對當代最貼切、統合性的描寫。面對當代數位科技生活的快速改變，個人倒是杞人憂天，藝術活動的主辦單位到底要如何

才能讓越來越宅的市民，走進美術館來看這些「古董級」的真跡作品？一抽獎？贈品？一無解。

高雄市立美術館這次所展出的曼雷作品中，攝影部份除了有國內難得一見的傳統顯像術之外，也有部分由作者親自沖放的照片原作，這些珍品應更可以讓大眾試着去感受什麼叫作「靠近作者」的存在感，以及攝影學者，在談論傳統攝影的精神性時，經常喜歡使用的「靈光」兩個字。參訪的實務上，即使新宅人好不容易站在展廳裡，面對這些來得不易的真跡作品時，或許還會驚訝的發現到：為什麼牆上照片中影像暗部的濃度似乎不太夠？反差也低了些？尺寸為什麼這麼小？等等一連串眼前的原作、真品，就是和自己家中電腦螢幕所看不完全一樣的疑問。只因為，觀眾心理並沒有完全的準備，自然也不可能自覺到，早年照片材質所能表現的圖象極致為何？以及，原作（不一定只有攝影作品）在經過這麼長久的歲月之後，影像、圖象本身也必然會產生某種程度的退化。相對的，網路上所見，數位影像的供應者往往都會在編輯時，「善意」的修改、強化了（老的）原件，其結果當然和原作長得不太一樣。類似情況即使在數位科技發達之前，相信早已是展場中經常會聽到的耳語。更令人好奇的是：當今教授和圖象相關的藝術教師，會如何應對網路上無所不有的大量資訊？如果透過活潑的校外教學活動，強迫或誘導「宅學生」進到傳統的展覽空間裡參觀，在面對過往的老圖象時，教師手上是否還得捧著和網路連線的平版電腦影像作為比對，以強化學習效果？■

延伸閱讀：游本寬著，《論超現實攝影——歷史建構與影像應用》，遠流·傳播館106，1995。