

現實中的超現實： 1920 年代歐洲前衛藝術刊物的阿特傑攝影

中央大學藝術學研究所 林毓恩

摘要

法國攝影家尤金·阿特傑（Eugène Atget, 1857-1927）生平拍攝逾一萬張照片紀錄巴黎古蹟建築與舊城景觀，主要販售給藝術家與博物館機構作為文件用途。阿特傑在世時沒沒無聞，直到過世後被超現實主義者重新發現，接著被美國攝影家貝若妮絲·阿博特（Berenice Abbott, 1898-1991）帶到美國，成為二十世紀攝影史上舉足輕重的攝影家。這一段評價轉折的過程為何？本論文初步以 1920 年代《超現實主義者的革命》（*La Révolution Surréaliste*）與《多采多姿：當代精神的圖文月刊》（*Variétés: Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*）兩本雜誌為主要研究材料，探討攝影在雜誌刊物的呈現方式，討論此時期歐洲超現實主義等前衛藝術團體如何挪用與詮釋阿特傑的攝影，以及自動主義的運作何以促使讀者進行聯想與補述，進而使他的攝影超越圖像原本文件的解讀。本文亦考察攝影刊物與展覽著述，如《活藝術》（*L'art vivant*）與《晚報》（*Le soir*）收錄的攝影相關文章，探討當時人們對攝影藝術的接受和期待為阿特傑攝影評價帶來的可能影響，試分析阿特傑攝影歷史定位轉變過程與 1920 年代攝影觀念變遷之間的聯繫。

關鍵字：超現實攝影、攝影蒙太奇、1920 年代前衛攝影、自動主義

前言

法國攝影家尤金·阿特傑 (Eugène Atget, 1857-1927) 一生拍攝逾一萬張照片，紀錄巴黎古蹟建築與舊城景觀，他的工作室外掛著招牌「給藝術家的文件」(document pour artiste)，照片主要販售給畫家、設計師及歷史博物館等機構作為文件用途。阿特傑在世時鮮為人知，卻在過世不到兩年便迅速受到年輕創作者的推崇，並被認為是超現實主義攝影先驅。再來，除了超現實主義者受到阿特傑的啟發，阿特傑以大量的攝影如實紀錄巴黎舊城樣貌，更緊接著鼓勵了美國攝影家貝若妮絲·阿博特 (Berenice Abbott, 1898-1991) 回到紐約之後的紀實攝影行動。1968 年阿博特將阿特傑四千張左右攝影賣給紐約現代藝術館 (Museum of Modern Art, 以下簡稱 MoMA)，在策展人薩克夫斯奇 (John Szarkowski, 1925-2007) 的主導下，1980 年代 MoMA 舉辦阿特傑攝影特展，阿特傑被賦予「現代攝影之父」的頭銜。與此同時，學術界對於阿特傑的研究更加關注回歸其生平時代的歷史與文獻考證。¹

阿特傑本身留下的自述與生平相關文獻甚少，近人研究調查的生平史料來源，主要來自法國國家圖書館 (Bibliothèque nationale de France, BnF)、卡納瓦雷歷史博物館 (Musée Carnavalet – Histoire de Paris)、巴黎歷史圖書館 (Bibliothèque historique de la Ville de Paris) 與新聞報社與阿特傑工作上的書信往來。如果要還原阿特傑的攝影歷程與動機，需仰賴他與旁人互動的痕跡，透過這些側面線索作為佐證，推測與拼湊阿特傑攝影行動的意圖。現今能夠作為阿特傑生平佐證的史料，在法國之外的地區皆難以取得，或幾乎耗盡。因此，筆者無意對阿特傑的生平或攝影意圖進行再一次考察或詮釋，本文的主旨在於整理前人對阿特傑的撰述，分析阿特傑攝影被後人接受、進而轉化為別具藝術與攝影意義的作品的這一段歷程，並以 1920 年代超現實主義與前衛藝術團體為初步探究範圍。

關於阿特傑與超現實主義者的近人研究，多半側重於接受者的作品選件，以作品題材為主要梳理對象，並藉作品的圖像比較，強調阿特傑攝影與超現實主義攝影題材上和詮釋面向的相似性，如蘇珊·雷克斯頓 (Susan Laxton) 為 2002 年《巴黎作為遊樂場：曼雷的阿特傑》(Paris as Gameboard: Man Ray's Atget) 展覽撰寫的專文，² 從曼雷 (Man Ray, 1890-1976) 在巴黎時期收藏的阿特傑攝影，探討城市空間與超現實主義品味的關聯；彼得·巴爾貝瑞 (Peter Barberie) 研究阿博特與朱利安·勒文 (Julien Levy) 的收藏，指出兩

¹ 例如學者 Molly Nesbit 的《阿特傑的七本相冊》(Atget's Seven Albums) 一書，考察阿特傑活躍的十九世紀末至二十世紀初法國社會與攝影用途。Rosalind Krauss 於 1982 年發表〈攝影的論述空間〉(Photography's Discursive Spaces) 一文，指出 MoMA 展覽太過輕率地賦予阿特傑「作者性」，對於展覽中作品呈現個別美學形式的觀看方式提出質疑。

² Susan Laxton, *Paris as Gameboard: Man Ray's Atget* (New York: The Wallach Art Gallery, 2002).

人將阿特傑攝影視為現代藝術形式的獨立物件進行編輯與再製的情況。³ 伊安·沃克 (Ian Walker) 研究阿特傑與超現實主義著作的聯繫，討論阿特傑的拍攝題材與諸多超現實主義攝影家不謀而合，例如安德烈·伯瓦法赫 (André Boiffard, 1902-1961) 拍攝平凡巴黎街景與艾力·羅塔爾 (Eli Lotar) 拍攝的二手市集和屠宰場；加上照片無署名與年代優先性，阿特傑因而在過世後被誤認為超現實主義攝影大師。法國學者居勞姆·勒蓋爾 (Guillaume Le Gall) 指出超現實主義者對阿特傑作品的接受是批判性的 (critical)，並非全面的接受。

4

2007 年，法國國家圖書館舉辦阿特傑回顧展 (*Atget: une rétrospective*)，學者歐利維耶·呂貢 (Olivier Lugon) 在〈圍繞著阿特傑的攝影歷史〉 (*L'histoire de la photographie selon Eugène Atget*) 提出，像阿特傑這樣一位少為自己發聲的沈默攝影家，他留下的大量作品，充分代表著攝影被人們觀看與接受的結果，並反映了在過去一百年中，攝影此種媒材在文件與藝術之間的搖擺不定，其引發的論辯，揭示了人們對攝影的界定與觀念大幅轉變的歷程。⁵ 呂貢的這篇寫作，是為阿特傑展覽撰寫的一篇專文，簡述自 1930 年代美國現代攝影至二十一世紀檔案式藝術與阿特傑攝影的交集。作為一篇展覽專文，呂貢的寫作已明晰傳達學術研究轉向的歷程，然而以展覽為出發的列舉與介紹，尚不是非常詳盡闡釋其中關於攝影觀念變遷的具體原委。因此，本文試圖延續呂貢攝影接受史的問題意識，以二十世紀接觸阿特傑攝影的觀者的看法為核心。

本文初步以 1920 年代為範圍，重探此時期歐洲超現實主義與前衛藝術刊物，其中直接引用阿特傑攝影及對阿特傑這名人物的書寫，如《超現實主義者的革命》 (*La Révolution Surréaliste*) 《多采多姿：當代精神的圖文月刊》 (*Variétés: Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*，以下簡稱《多采多姿》)、《活藝術》 (*L'art vivant*) 與布荷東 (André Breton, 1896-1966) 超現實主義宣言等相關發表，參考與分析攝影在刊物中的並置效果與超現實主義的關聯，以同代人對阿特傑的評論與書寫作為一手材料，探討阿特傑的攝影如何透過刊物與展示方式為讀者接受？並輔以當代學者研究超現實主義理論著述，討論超現實主義相關人物對攝影的看法如何影響他們對阿特傑的解讀？

³ Peter Barberie, *Looking at Atget* (New Haven: Yale University Press, 2005).

⁴ Guillaume Le Gall, "Atget, figure réfléchie du surréalisme," *Études photographiques* [En ligne], 7, Mai 2000, mis en ligne le , consulté le 09 juin 2022, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/208> (accessed August 20, 2024).

⁵ Olivier Lugon, "L'histoire de la photographie selon Eugène Atget," *Une retrospective* (Paris: BnF, 2007). 參見網頁版本，網址：<https://expositions.bnf.fr/atget/arret/34.htm> (檢索日期：2024.11.10)

一、超現實主義攝影相關刊物

《超現實主義者的革命》是超現實主義運動的創始刊物，由布荷東等人發起，並在作家納維爾（Pierre Naville, 1904-1993）的煽動下，仿效科學雜誌《自然》（La Nature），被視為幾乎完全是檔案紀錄的刊物。⁶ 納維爾在第三期《超現實主義者的革命》指出「沒有超現實主義繪畫」，⁷ 但有所謂的「奇觀」（Spectacles）——透過雙眼與記憶去感知的美學，這些事物包括了街道、亭台、汽車、電影及攝影。⁸ 納維爾的觀點顯示超現實主義者在美學認同與城市現代化的交集，同時為此雜誌後續刊載的攝影選件定了調。

1926 年，阿特傑的攝影被曼雷匿名收錄於《超現實主義者的革命》，共四張照片，當時阿特傑已年近七十，從事攝影逾三十年，終於在藝術界被「發現」。儘管如此，曼雷使用阿特傑照片的用意，並不是因為欣賞作品本身，事實上，收錄於《超現實主義者的革命》的照片是當作未完整的「材料」供雜誌編輯使用。⁹ 曼雷認為阿特傑是個簡單的人，他的攝影僅止於一種「天真」（naïve），不具特定創作認知，而這些照片之所以匿名，根據曼雷的回憶，當他帶著雜誌草稿給阿特傑的時候，阿特傑曾向他表示「不要放上我的名字，這些只是文件（documents）而已。」¹⁰

《超現實主義者的革命》採用的照片首先是阿特傑拍攝的〈日蝕〉（L'éclipse, 1912），以巴士底獄為背景，照片中的眾人臉孔模糊看向天空的同一方向，藉由人們表露的肢體語言，指認其中對自然異象的驚奇反應，由於鏡頭的匡取範圍，無法得知人們究竟看見了什麼，相片的外緣帶有圓弧陰影，為鏡頭局部入鏡，呈現群眾集體望向影像的邊界，這張照片被當作《超現實主義者的革命》第 7 期封面，標題改名為〈最後的改宗〉（*Les deniers conversions*），【圖 1】成為超現實主義者對天主教的諷喻。另外三張照片，則置於內文，作為超現實主義詩人及小說家的文章附圖，第一是阿特傑拍攝的櫥窗馬甲，原名為〈史特拉斯堡大道〉（*Boulevard de Strasbourg*, 1912），與馬歇爾·諾勒（Marcel Noll）的〈夢〉（*Rêves*）排列在同一頁，【圖 2】文章主角是一位朝臣，以第一人稱描述自己將國王的女兒奧古絲丁娜（Augustina）從薩德侯爵（Marquis de Sade, 1704-1814）手中拯救出來的過程：「站在我面前的少女幾乎一絲不掛，背上盡是鞭打過的痕跡」，¹¹ 這使得阿特傑拍攝櫥窗

⁶ 參考克勞絲，連德誠譯，〈超現實主義攝影的情狀〉，《前衛的原創性》，（台北：遠流出版，1996），頁 139。以及原文 Rosalind Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," *October*, vol. 19 (Winter 1981): 14.

⁷ 詳見 Pierre Naville, "Beaux-Arts," *La révolution surréaliste*, no. 3, 15 (Apr. 1925): 27.

⁸ 詳見 Pierre Naville, "Beaux-Arts," *La révolution surréaliste*, no. 3, 15 (Apr. 1925): 27.

⁹ 詳見 Susan Lazton, *Paris as Gameboard: Man Ray's Atget*, pp.1-2.

¹⁰ 於 1974 年訪談，曼雷提到當時他帶著刊載他複製的阿特傑〈日蝕〉照片的雜誌草稿，詳見 Paul Hill and Thomas Cooper, "Man Ray," *Dialogue with Photography* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1979), p.23.

¹¹ 原文 "J'y réussis pourtant, et bientôt devant moi, se tient la jeune fille presque nue, le dos couvert des

內假人模特兒與馬甲的影像，幾乎成了夢境本身，再加上大革命與斷頭台的背景設定，讀者更可能將這張照片與「薩德主義」（Sadism）¹²一詞連結。¹³第二張是街道上妓女的照片，原訂名為〈凡賽爾〉（Versailles），照片置於頁面中央，並被赫內·克維爾（René Crevel）〈死亡之橋〉（*La Pont de la Mort*）的文字給包圍，【圖 3】文章設定在夜晚、海港、古代場景，幾度描繪妓女的橋段，或許是曼雷置阿特傑照片於其中的原因，文中的妓女被描寫為鮮活且魅惑的角色：「最後，妓女們明白，雙腿不是為了黑絲絨折磨而生，而是為了裸露的肌膚……，所有的鞋跟都折斷了，無核的花朵從碎石中綻放。¹⁴」然而阿特傑鏡頭下女子簡單平凡的樣貌，彷彿只是隨意取景拍下，文字賦予的意象壓倒了圖像，此種衝突感讓讀者以想像補滿圖文之間的落差，原本樸素的女子因文字的距離反而顯得遙遠和神秘。第三張原名〈圖荷納街 91 號〉（*91, Rue de Turenne*, 1911），是拍攝洛可可風格樓梯，收錄在同年出刊的《超現實主義者的革命》第 8 號，並與超現實主義者保羅·埃羅爾（Paul Eluard）的散文詩並置【圖 4】，內容寫道：「我走得越遠，影子就越深，……我永遠不會到達。¹⁵」右半陰暗的牆面分割了畫面，並遮蔽了蜿蜒向上的階梯，扶手連接著牆面與階梯的方向，無法從畫面得知它將通往何處，切掉底部的構圖更彷彿形成無止境迴旋的空間，伴隨著文字更呈現陰森沈重的氛圍。

1927 年 8 月阿特傑離世，沒有公開留下任何對自身作品的理念與主張，他製造的歷史文件便成為一張張現成的、具延展性的影像材料，任由後人挪用、補述與詮釋，儘管拍攝平凡日常現實，但是當照片刊登在超現實主義者的文字之中，彷彿圖像即代表著故事的真實，並指向字裡行間散發的幻想與夢境，使得超現實文本更具可觸性，圖像與文字兩種形式的交會使得彼此的表現更加具象化。

事實上，被定義為超現實主義的作品往往沒有固定的形象，¹⁶學者威廉·魯賓（William Rubin）研究超現實主義的異質性，指出它並不存在所謂「風格」（style），而是需要從它的大量素材中進行定義。布荷東對繪畫的想法也透露出他對攝影的觀點，¹⁷並延續佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的理論，

traces de coups de cravache.”

¹² 虐待狂一詞的原文，即為“Sadism”薩德主義，由薩德侯爵的名字而來。

¹³ Ian Walker, “A Surrealist Atget,” *City Gorged with Dreams*, p.90.

¹⁴ 原文“Enfin, les prostituées ont compris que les pieds n’étaient pas faits pour des tortures de velours noir mais pour une nudité de peau à même une nudité de sable. Alors les talons, sur lesquels, depuis des siècles, elles chaviraient, tous les talons se sont brisés, et des fleurs sans semence ont jailli du macadam.”

¹⁵ 原文“Plus j’avance, plus l’ombre s’accroît.... Je n’arriverai jamais.”

¹⁶ 詳見 William Rubin, “The Pioneer Years of Surrealism 1924-1929,” *Dada, Surrealism and Their Heritage*. (New York: Museum of Modern Art, 1967), p.64. 以及 William Rubin, “Notes on Surrealism and Fantasy Art,” *Art Forum*, September, 1966, <https://www.artforum.com/features/1-notes-on-surrealism-and-fantasy-art-2-215344>(accessed September 18,2024).

¹⁷ 詳見 André Bréton, *Surrealism and Painting*, Translated by Simon Watson Taylor (New York: Harper & Row,1972), p.68, p.70.

形成了「自動主義」與「幻覺」兩大主軸，因此「書寫」與「攝影」更貼近思想的真實，攝影運用機器自動記錄當下現實，是一種機械操作過程，屬於『自動主義』的圖像生產方式，布荷東 1925 年曾問：「所有有價值的書何時可以捨棄插畫而只用攝影？」¹⁸ 之後的《超現實主義者的革命》與《娜迦》（Nadja）幾乎採用攝影作為配圖；而第二層的自動主義來自觀者的心理感受，是否符合超現實主義，皆從個人對作品的主觀反應來解釋。攝影的評價也應是如此，強調潛意識過程引發的「開放式結局」（open-ended）。¹⁹

J·H·馬修（J. H. Matthews）歸納超現實主義攝影的三種運作方式，其一為攝影家蓄意將想像力視覺化的攝影主題，例如曼雷的雷氏攝影（Rayograph），將物件投影成像創造抽象視覺；第二是將日常生活中可能遇到的異常現象呈現在人們眼前，讓讀者由客觀的現實觀察引發自身的超現實詮釋；第三種則是不帶有超現實與想像力意圖的平凡場景紀錄，或就克勞絲（Rosalind Krauss）說法「仍是率直的」（still straight），並攸關攝影作為證據存在的狀態，²⁰ 但它卻足以使我們感知現實中的超現實，在這裡，神秘是一種效果，大於刻意的技術……，並透過阿特傑天真的鏡頭，邀請讀者運用想像力，從平凡躍入超現實。²¹ 被曼雷刊登在《超現實主義者的革命》的阿特傑攝影，即可歸屬於這一類別，原為了保存巴黎歷史檔案、不具備超現實的創作意圖，但經過超現實主義者的挪用，去除上下文與照片原本情境，文字與圖像的縫隙，帶給讀者任憑感受自由詮釋的空間，讀者以潛意識「心理自動性」運作產生新的文本，寫實的紀錄因此成為夢境幻覺。此種解放想像力的方式，正是超現實主義者評判作品是否合乎超現實美學的依歸。

另一本收錄與傳播阿特傑攝影的重要刊物，是發行於布魯塞爾的《多采多姿》，由比利時作家兼收藏家保羅·古斯塔夫·凡赫克（Paul-Gustave Van Hecke, 1887-1967）創辦，並由梅森斯（E. L. T. Mesens, 1903-1971）擔任主要編輯，此刊物以實驗性方法收錄現代藝術與攝影。²² 此時期歐洲以攝影為材料的實驗性質實驗性刊物盛行，如巴塔耶（George Bataille, 1897-1962）的《文件》（Documents）的核心意識形態，是藉由視覺修辭挑釁當代美學常規，並呼籲一種不定形（l'informe）美學，《文件》時常將原始或不經修飾的影像，如屠宰場外路邊動物器官照片刊載於雜誌中。《文件》雜誌多次為《多采多姿》

¹⁸ 詳見 André Bréton, *Surrealism and Painting*, p.32.

¹⁹ Susan Lazton, *Paris as Gameboard: Man Ray's Atget*, p.29.

²⁰ 關於克勞絲討論超現實主義攝影的視覺異質性涵蓋範圍，詳見〈超現實主義攝影的情狀〉，《前衛的原創性》，頁 142。以及原文 Rosalind Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," *October*, vol. 19 (Winter 1981): 17.

²¹ 參考 J. H. Matthews, "Modes of Documentation: Photography in "La Révolution Surréaliste"," *Modern Language Studies*, vol.15, no.3 (Summer, 1985): 43.

²² 關於《多采多姿》刊物的實驗性定位，參見 Paul-Louis Roubert, "Gobyn, Ronny et Stourdézé, Sam (dir.). *Variétés: Avant-garde, surréalisme et photographie, 1928-1930*," *Photographica*. Paris: Éditions de la Sorbonne (Sep. 2020):1-4.

曝光，「以文件的方式呈現我們時代的主題」為其號召，²³ 同為超現實主義攝影的傳播扮演重要媒介。²⁴ 了解這幾本刊物的理念，有助我們探討攝影在刊物，或刊物對於攝影發揮的作用。而《多采多姿》主編梅森斯的編輯策略，是集結攝影對象局部的相似性，將兩張不同的照片兩兩一組並置，形成攝影蒙太奇（Photomontage）效果，在 1928 年 12 月號，阿特傑拍攝的郊區與格曼·柯魯（Germaine Krull, 1897-1985）的艾菲爾鐵塔被排列於一頁，標題為「巴黎風景」（Paysages de Paris）【圖 5】，設置了一種相反對立的系列：手工與工業、古物與現代、外郊與市中心。除了兩張一組的排列，繼續延伸至兩頁共四張的連環圖集，對讀者而言，導致一種圖像自行增生與擴散的效果。沃克指出，梅森斯的編排與組合並不是隨機的，梅森斯使用「矛盾錯置」（juxtaposition）為編輯方法，創造他自己對阿特傑的解讀。²⁵ 刊物中第一組阿特傑照片是巴士底獄前群眾（同《超現實主義者的革命》26 期封面〈最後的改宗〉），與商店前的黑色假人模特群並置【圖 6】，照片人物一真一假、一黑一白的呼應，促使漫畫組圖的效果；第二組是自然科學商店內猩猩的骨骼標本，與街頭販售麵包的婦人並排【圖 7】；第三組是商店櫥窗中的半身假人，和門前獨自一人、隻手托腮的女人照片並置【圖 8】；第四組是無人的遊樂場，與街邊妓院門前一位年輕女子入鏡【圖 9】。依照學者伊安·沃克的說法，梅森斯製造的攝影蒙太奇，效果在於建立了一種「未說出的反諷」，²⁶ 可能引導讀者視這些並置圖像引發的諷喻效果，錯誤地解讀為攝影家阿特傑對社會的政治觀點。

克勞絲指出，在 1920 年代的前衛之中，攝影蒙太奇被視為「使其意義滲透真實之唯一畫面的一種手段」，透過並置來達成：圖像與圖像，圖像與素描，或是圖像與文本的並置。²⁷ 這種意義的完成，無法單單從媒材視覺指認，而是由觀者的自動心理運作滲透主觀的真實、將思想片段重組後拾獲的意義。

除了攝影蒙太奇，阿特傑的名字出現在同一期《多采多姿》收錄的一篇文章，由比利時小說家兼編劇家亞博·瓦倫坦（Albert Valentin, 1902-1968）撰寫，²⁸ 瓦倫坦形容阿特傑是一名默默無名的攝影家，勤奮地製作迷宮般的巴黎地景，依循他正確的本能、持續做著他的工作，不受其他人影響，也與革命者無特別交集，然而他的攝影呈現異常特質，卻打動了同時代的觀者：「……每樣事物都有一種發生在他方的氣氛，超越了那酒店房間；超越了因愛情或犯罪

²³ 參考 Dawn Ades, Fiona Bradley “Introduction,” Dawn Ades, Simon Baker, eds. *Undercover* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), p.13.

²⁴ 詳見 Simon Baker, “Doctrines [The Appearance of Things],” Dawn Ades, Simon Baker, eds. *Undercover* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), p.32-33.

²⁵ 參考 Ian Walker, *City Gorged with Dreams*, p.102.

²⁶ 參考 Ian Walker, *City Gorged with Dreams*, p.104.

²⁷ 詳見〈超現實主義攝影的情狀〉，《前衛的原創性》，頁 148。以及原文 Rosalind Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism,” *October*, vol. 19 (Winter 1981): 19.

²⁸ Albert Valentin, “Eugène Atget,” *Variétés* (Dec. 1928), in *Photography in the Modern Era : European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Ed., Christopher Phillips (New York : Metropolitan Museum of Art: Aperture. 1989), pp.18-22.

或兩者皆有而被顛倒的裝飾房間；超越了那停滯不動的街頭遊樂場旋轉木馬……。」²⁹ 此段書寫說明瓦倫坦認為阿特傑的攝影已「超越」了影像原本的呈現，並帶動觀者徘徊於場所空間的異常氛圍，瓦倫坦接者聯想到象徵主義詩人韓波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）的著名獨白：「如果你真的需要為阿特傑找到一些理由，韓波已經在那裡，帶著他那段著名的獨白：『我曾愛愚蠢的畫作、裝飾畫、舞台佈景、狂歡節的小丑背景、招牌、大眾版畫、古老文學、拼寫錯誤的色情書籍、祖母時代的小說、童話、小孩子的小書、老歌劇、愚蠢的旋律、天真的節奏。』」³⁰ 對瓦倫坦而言，十九世紀布爾喬亞品味與過往景象的細膩片段，緊隨著阿特傑製造的影像，有如記憶蒙太奇，並藉由自身的過往經驗聯想更多的回憶、故事、歷史甚至陳舊的氣味。在《多采多姿》中，瓦倫坦的文章和攝影蒙太奇是分開的，圖像與文字獨立於各頁，但瓦倫坦對阿特傑的描述與讚賞，仍可能影響讀者對於攝影蒙太奇的看法，並在文字的渲染下放大個人感知，潛意識的情感被喚起，凌駕於影像本身，阿特傑的攝影也勝過了紀錄性質的照片。

二、阿特傑與攝影藝術的詮釋

除了刊物的呈現，阿特傑的攝影還被展示在當時具前衛意義的攝影展。1928年5月，「首屆獨立現代攝影藝術展」（Paris Premier Salon indépendant de la photographie moderne）在巴黎的階梯沙龍（Salon de l'escalier）舉辦，展出包含攝影家納達爾（Nadar, 1820-1910）、朵拉（d'Ora, 1881-1963，原名Dora Kallmus）、柯特茲（André Kertész, 1894-1985）、阿博特、休娜（George Hoyningen-Huene, 1900-1968）、阿爾邦·吉洛（Albin Guillot, 1879-1962）、格爾曼·珂魯與曼雷等人作品，其中安排了阿特傑回顧展。關於此檔展覽的理念，可見於一篇收錄於《活藝術》雜誌的文章，作者兼主編是法國記者弗洛朗·費爾（Florent Fels, 1891-1977），同時為展覽主辦人之一，他在文中強調這檔攝影展覽的獨立性和其藝術立場：「我們並不打算向公眾展示當代攝影的全景，而是將重點放在某些作品上，這些作品來自於先驅者和那些已完全掌握技藝的攝影師，他們都對某種特定的思想方式作出回應。我們首先希望避免『藝術』攝影（“artistic” photography），即受繪畫、版畫或素描啟發的攝影……。」³¹ 由上述參展名單可知，費爾提到的「完全掌握技藝的攝影家」包含柯特茲、阿博特、珂魯等後來以紀實攝影與直接攝影主張奠定影響力的年輕攝影家；費爾的「藝術攝影」指的是模仿繪畫的「畫意主義攝影」（Pictorialism），在1880至1920年代充斥著模仿繪畫唯美風格的畫意攝影團

²⁹ 詳見 Albert Valentin, “Eugène Atget,” *Variétés*, pp.20-21.

³⁰ 詳見 Albert Valentin, “Eugène Atget,” *Variétés*, p.21.

³¹ 引號為原文加註。參見 Florent Fels, “The First Salon Indépendant de la Photographie,” *L'art Vivant* (June, 1, 1928): 445, in *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Ed., Christopher Phillips (New York: Metropolitan Museum of Art: Aperture, 1989), pp.23-24.

體，對於當時參展的年輕前衛的攝影家，已是一種過時、矯作的攝影形式，年輕一代的攝影家則主張回歸攝影的寫實特質，並提倡「復興古典」、推崇十九世紀歷史文件攝影的大師，同時蔚為一股潮流。³² 而在此檔展覽，阿特傑的攝影是具名發表的，費爾對阿特傑的介紹可能使藝術領域的人們開始注意這個名字，並對他的拍攝題材感興趣：「阿特傑的名字對一般公眾而言並不熟悉。只有少數幾個人，包括我們這些作家和畫家熟悉他的作品……，他以一百蘇（sous）的價格出售最美的靜物畫（still lifes）和最引人入勝的巴黎景象，……或許我們在他的作品中重新發現並喜愛的正是這種浪漫主義，那是一種純粹的詩意作品……。」³³ 文章讚譽阿特傑攝影的詩意，返回十九世紀浪漫主義的意象，並且不慕名利、僅以低廉價格出售照片，阿特傑神秘且謙虛的前輩大師印象逐漸成形，最後，費爾強調「一張好照片，首先是一份好的文件（document）。」顯示對於年輕攝影家來說「攝影作為文件」的嶄新方向，逐漸脫離版畫與素描等次級繪畫的陰影，由此可見，此時攝影作為「回應特定思想」的方法已受到了認可。費爾與參展攝影家的共同觀念，間接肯定了已故的阿特傑先於年輕世代的攝影觀，也因阿特傑作品年代的優先性，被理解為一名先驅者的角色。

攝影展接著往北巡迴至比利時布魯塞爾「時代藝廊」（Galerie l'époque），一篇介紹此檔展覽的文章，收錄於 1928 年 11 月《多采多姿》雜誌，文章首先說明時代藝廊不久前展出表現主義畫家保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）與達達主義藝術家漢斯·阿爾普（Hans Arp, 1886-1966）的作品，而這次攝影展覽則延續此種挑釁與反抗精神，展出傳統畫商難以理解的藝術，包含十二位「藝術攝影家（photographes d'art）」。³⁴ 時代藝廊以展覽涵蓋了「攝影」強調他們對前衛藝術媒材運用的包容與彰顯他們的多元性。展覽文章介紹的第一位攝影家即是阿特傑，作者 F. L. 稱阿特傑是一名「先驅」（un précurseur），並誤植了他以八十歲高齡（實際為七十歲）去世，接著描述阿特傑在技術侷限與生活極為簡樸的條件下，「拍攝超過一萬張照片」，F. L. 接著說明，這些影像雖然不以超現實主義為自覺，卻也傳達了基里科（Giorgio de Chirico, 1888-1978）畫作的神秘特質，並且在表現巴黎建築立面與郊區景觀超越了畫家莫里斯·郁特里羅（Maurice Utrillo, 1883-1955）。事實上，F. L. 不可能實際看過阿特傑的一萬張照片，這表示阿特傑的事蹟與生平故事可能透過文字或口語同步流傳，F. L. 接著指出阿特傑攝影的陰影運用和鏡像表現：「他預示了電影的疊加影像（la surimpression），並無意中體現了現代偵探小說的特質。尤金·阿特傑，這位認真負責、具有獨特眼光的攝影師，是最早感受到我們所經

³² 參考許綺玲，〈尋找《明室》中未來的文盲〉，《藝術學研究》4 期（2009 年 4 月），頁 60。

³³ Florent Fels, "The First Salon Indépendant de la Photographie," *L'art Vivant*, (June, 1, 1928): 445, in *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. Ed., Christopher Phillips (New York: Metropolitan Museum of Art: Aperture, 1989), p.25.

³⁴ 詳參見 F.L., "L'exposition de la photographie à la Galerie « L'époque »,» *Variétés* (Nov, 1928): 400. 作者 F. L. 全名不詳，依照 Ian Walker 推測可能為主編 E. L. T. Mesens 的筆名之一，參見 Ian Walker, *City Gorged with Dreams*, p.112 註 57。

歷的這個奇妙時代靈魂的人物之一。」³⁵ 作者認為阿特傑某些作品具備攝影媒材前瞻意義，比電影膠片重複曝光的手法還更早出現，並在阿特傑攝影中感知到電影般的形式特質。³⁶

上述兩檔展覽顯示當時年輕一代攝影家在攝影藝術領域的探索，積極開拓攝影媒材更符合當代精神的特質。在巴黎的展覽，由費爾強調一張好照片的優先條件與「文件」的密不可分；布魯塞爾的展覽由 F. L. 強調攝影創作中的前衛與實驗特質，並在對阿特傑攝影的歷史用途有初步理解的情況下，闡釋其影像現實中的復古與詩意特質和超現實美學的聯繫。這兩檔展覽的聲明，先後為攝影在文件或藝術的交集之間，提供了重新劃定界線的契機。

1928 年，一篇以阿特傑為題的文章發表在《晚報》，作者為超現實主義詩人侯貝·德斯諾（Robert Desnos, 1900-1945），於文章開頭列舉尼葉普斯（Niépce, 1765-1833）、達蓋爾（Daguerre, 1787-1851）、納達爾與盧米埃兄弟（Lumière）等十九世紀攝影與電影先驅已經坐穩歷史地位，並接著惋惜「然而，我看不到尤金·阿特傑（Eugène Atget）在那裡，享受百科全書般的不朽地位。」³⁷ 對德斯諾而言，阿特傑的重要性已趨近早期先驅者，而人們卻唯獨忽略了阿特傑，德斯諾指出阿特傑的攝影作品不僅止於對巴黎景觀的簡單記錄，而是充滿著夢幻與驚奇的詩意創作。他強調阿特傑的作品是詩人留給其他詩人的遺產，展示了獨特的藝術視角，「阿特傑從未為了迎合風景美感或簡單敘事而妥協，而是專注於捕捉生命本身。」德斯諾評價阿特傑的攝影風格為「敏銳」且「現代」，展現了他對城市與人類生活的深刻觀察，並指出這種視野與畫家盧梭（Henri Rousseau, 1844-1910）的思想相似，³⁸ 說明阿特傑透過機械化的攝影媒介來表達他靈魂的視角，使他的作品成為一種藝術紀錄，德斯諾認為阿特傑是一名被低估的攝影家，並主張阿特傑應當在攝影歷史上獲得一席之地。最後，德斯諾寫道：「城市將死，它的灰燼消散。但夢的首都，由阿特傑創造，在銀鹽天空下，築起了不可征服的城牆……。」³⁹ 1920 年代末的時空條件，高速現代化的巴黎充斥著過去與未來交織的痕跡，形成一種「城市奇觀」。此時，超現實主義者更憧憬未現代化的舊城印象，文中的「銀鹽」與「不可征服」透露德斯諾認同攝影的重要用途在於保存消失中的景物，而攝

³⁵ 詳參見 F. L., "L'exposition de la photographie à la Galerie «L'époque»,» *Variétés*, (Nov. 1928): 400-401.

³⁶ 關於電影的聯想，學者伊安沃克指出，瓦倫坦與德斯諾都曾將阿特傑攝影與同時代影集《幻影怪人》（*Fantômas*, 1928）作一對照，並指出班雅明對阿特傑攝影的「犯罪劇場」解讀屬於同代人的共通解讀。本文在此暫以攝影在刊物的呈現與評價為主要討論，關於班雅明攝影觀、同時代重複曝光／重疊影像的流行或「電影型攝影」的解釋，將試著於未來研究探討。

³⁷ Robert Desnos, "Spectacles of the Street—Eugène Atget," *Le soir* (Sep. 1928) in *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. Ed., Christopher Phillips (New York: Metropolitan Museum of Art: Aperture, 1989), pp.16-17.

³⁸ 盧梭是一位十九世紀業餘畫家，在 1920 年代受到超現實主義者的欣賞。盧梭與阿特傑的相似處在於他們兩人在世時作品被認為不合乎主流，並在過世後才受到注意。

³⁹ Robert Desnos, "Spectacles of the Street—Eugène Atget," *Le soir* (Sep. 1928), pp.16-17.

影家阿特傑掌握了這一種強而有力的媒介，永恆且鏗鏘地紀錄巴黎——這一座夢境般的城市。

超現實與寫實的解讀同時反映在阿特傑的攝影當中，由讀者自行闡釋其中的訊息與感知，並且不再限於超現實主義雜誌，也脫離了阿特傑攝影本身，除此之外，這些接受者不僅側重影像解讀，更同時關注阿特傑這一名人物的攝影家形象，以及作為一名「攝影藝術家」的生平軼事。1929 年出版於巴黎的藝文雜誌《活藝術》的封面採用阿特傑拍攝的樹，內頁展示阿特傑的數張攝影，同時以「現代攝影的先驅」（un précurseur de photographie moderne）為標題，⁴⁰ 並收錄一篇談論「攝影是一門藝術嗎？」的文章，⁴¹ 以阿特傑為代表案例，作者尚·加洛堤（Jean Gallotti, 1881-1972）為當時活躍於藝術與文學界的文化評論人，加洛堤先是討論攝影在藝術界並沒有被嚴肅看待，在巴黎最藝術的地區，所謂藝術家談論的仍是繪畫與雕塑，若以定義論證，「藝術的本質便在於它不是攝影」，因為藝術必須反映創作者自身又反映客體世界，而攝影再現客觀現實，只能當作機器的看守者與藝術的僕人，印象派的智慧與感性是攝影作品無法相比的。然而，加洛堤接著提起阿特傑友人安德爾·卡爾麥特（André Calmette）帶來的一段「天才攝影家」的故事，回溯阿特傑三十餘年攝影生涯的勤奮與窮困，阿特傑在文中被描述為一位落魄的攝影家，「穿得像個乞丐，沒有足夠金錢填飽肚子，買了一台相機，每天徘徊在老巴黎的古蹟與邊界，為了自己的熱情，為了追尋影像……。」加洛堤接著指出我們可以在阿特傑的作品感受到他對光影掌握與變形的十足自信，他以攝影創造了那個年代獨有的美感，而如今阿特傑已經過世，應當被世人重新審視，審判為一名攝影藝術家。加洛堤指出了阿特傑攝影與其他攝影家的不同，並對他的低調離世感到遺憾，在這篇談論藝術與攝影的評論中，獨立以阿特傑作為案例，足見阿特傑過世後不到兩年，其名聲已在超現實主義團體以外的領域傳頌。

小結

阿特傑的攝影在《超現實主義者的革命》與《多采多姿》這兩本刊物，皆屬於蒙太奇的配置呈現。《超現實主義者的革命》，是圖像與文本的蒙太奇，經過超現實主義者編輯，阿特傑的攝影已經轉化成另一種觀點，符合布荷東等人的理念，並交由讀者完成最終的意義，超越了攝影視覺本身的內容。而在《多采多姿》則是圖像與圖像（攝影與攝影）的蒙太奇，兩張瞬間時間點的圖像跳接產生新的敘事，在這裡蒙太奇的力量由梅森斯引導，足使兩張照片相互對話進而跳脫了題材與文本，成為具敘事潛力的動態影像，也使得阿特傑被引申為一名以圖像表達對社會與政治的觀點的前衛攝影家。

⁴⁰ “un précurseur de photographie modern: Atget,” *L'art Vivant* (Jan. 1929): 無頁碼。

⁴¹ Jean Gallotti, “La photograohie est-elle un art?” *L'art Vivant* (Jan. 1929): 24.

阿特傑過世後，他的名聲陸續在藝術與攝影刊物及展覽中流傳，並和年輕前衛攝影家／藝術家並列，1920 年代後期的相關評論，顯示此時年輕的前衛創作者對「攝影藝術」的觀念已經發生轉變，過去主流的畫意攝影相對式微，取而代之的是攝影應用在紀錄現實、以紀實文件作為對時代和對世界的真實表達，成為新一波攝影藝術理念的核心，這一變革使得阿特傑三十年來未受重視的作品，在他晚年乃至去世後得以重新發現，進而被理解為超越同代攝影家的先驅。在這些作者的印象中，阿特傑是一名年老、謙虛且勤奮多產的攝影藝術家，忠誠地紀錄巴黎城市的各種面貌，作品同時涵納超現實與現代性眼光，並富含十九世紀詩歌具備的象徵意義。然而，無論是瓦倫坦提到的：「當我們凝視阿特傑所印製的那一萬多張影像時，我們感受到一種莫名的不安，儘管其中的每一部分都屬於我們自己。」⁴² 或是德斯諾曾指出阿特傑必須過世才得以真正受到超現實主義者欣賞……，⁴³ 都解釋了這些作者針對阿特傑攝影的重新詮釋，已具備著再創造的自覺，並不以阿特傑「只是文件」的攝影用途為依據，而是靠著個人對作品的主觀感受，賦予攝影新的意義。

本文以攝影家阿特傑過世後的評價為核心，探討 1920 年代前衛藝術相關人物對攝影的看法，綜上文爬梳，這些刊物與展覽文章的作者對阿特傑的書寫，不僅顯示了評論者對阿特傑攝影的理解與詮釋，更足以說明時代情境下，接受者攝影觀念的轉折與變動。而已故的攝影家阿特傑，正符合了當時的年輕藝術家、攝影家與作家，他們對「攝影藝術」的期待。

⁴² 詳見 Albert Valentin, "Eugène Atget," *Variétés* (Dec. 1928), p.20.

⁴³ 此處參考 Ian Walker 的解讀，原文 "Desnos indeed remarks that Atget needed to die before he was appreciated, even by the Surrealists. '...for whom, no doubt haunted by his ghost, the fabulous contry reconstituted on the sensitive gelatin of the glass plates appears to its visitors in all its splendour.'" Desnos, Emile Atget. 引用自 Ian Walker, "Surrealist Atget," p.97. 一方面阿特傑過世後無法再為其攝影的文件用途伸張，得以任後人詮釋；另一方面阿特傑的過世的事實，可能影響觀者閱覽照片的感受，彷彿阿特傑的鬼魂仍在影像之中，更因超現實主義對神秘的興趣而廣泛流傳。

參考資料

文獻史料

Breton, André, Man Ray et al. *La révolution surréaliste*, no. 3, (Apr. 1925), Paris.

Breton, André, Man Ray et al. *La révolution surréaliste*, no. 7, (June. 1926), Paris.

Breton, André, Man Ray et al. *La révolution surréaliste*, no. 8, 1 (Dec. 1926), Paris.

Desnos, Robert. "Spectacles of the Street—Eugène Atget," *Le Soir*, September 1928. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, edited by Christopher Phillips, Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989, pp. 16-17.

Fels, Florent. "The First Salon Indépendant de la Photographie." *L'art Vivant*, June 1, 1928, p. 445. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, edited by Christopher Phillips, Metropolitan Museum of Art: Aperture, 1989, pp. 23-26.

F.L. "L'exposition de la photographie à la Galerie « l'Epoque », " Van Hecke, Paul-Gustave, ed. *Variétés*, Brussels (Nov, 1928): 400-401.

Gallotti, Jean. "La photograohie est-elle un art?" *L'art Vivant* (Jan. 1929), Paris, p.24.

Valentin, Albert. "Eugène Atget (1928)." *Variétés*, Dec. 1928. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, edited by Christopher Phillips, Metropolitan Museum of Art: Aperture, 1989, pp.18-22.

Van Hecke, Paul-Gustave, E. L. T. Mesens et al. *Variétés*, vol. 1, no. 3 (May, 1928), Brussels.

中文專書

羅薩琳·克勞絲著 (Rosalind Krauss)，連德誠譯，《前衛的原創性》，台北：遠流出版，1996。

中文期刊

許綺玲，〈尋找《明室》中未來的文盲〉，《藝術學研究》4期（2009年4月），頁53-86。

西文專書

Baker, Simon. "Doctrines [The Appearance of Things]," Ades, Dawn, Simon Baker, eds. *Undercover*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. pp.34-41.

Ades, Dawn, Fiona Bradley. "Intruduction," Ades, Dawn, Simon Baker, eds. *Undercover*. Cambridge, MA,: MIT Press, 2006. pp.11-16.

Barberie, Peter. *Looking at Atget*. New Haven: Yale University Press, 2005.

Hill, Paul and Thomas Cooper. "Man Ray." *Dialogue with Photography*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1979, pp.17-24.

Lazton, Susan. *Paris as Gameboard: Man Ray's Atget*. New York: The Wallach Art Gallery, 2002.

Rubin, William. "The Pioneer Years of Surrealism 1924-1929." *Dada, Surrealism and Their Heritage*. New York: Museum of Modern Art. 1967. pp.63-106

Walker, Ian. *City Gorged with Dreams*. Manchester: Manchester University Press. 2002.

西文論文

J. H. Matthews, "Modes of Documentation: Photography in "La Révolution Surréaliste"." *Modern Language Studies*, vol.15, no.3, (Summer, 1985): 38-48.

Krauss, Rosalind. "The Photographic Conditions of Surrealism." *October*, vol. 19, Winter 1981, pp. 3-34.

Roubert, Paul-Louis. "Gobyn, Ronny et Stourdéz, Sam (dir.). Variétés: Avant-garde, surréalisme et photographie, 1928-1930." *Photographica*. Paris: Éditions de la Sorbonne (Sep, 2020):1-4.

網路資料

Le Gall, Guillaume. "Atget, figure réfléchie du surréalisme," *Études photographiques* [En ligne], 7 | Mai 2000, mis en ligne le, consulté le 09 juin 2022,<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/208>(accessed August 20, 2024).

Lugon, Olivier. "L'histoire de la photographie selon Eugène Atget." *Une rétrospective*. Paris: BnF, 2007,<https://expositions.bnf.fr/atget/arret/34.htm>(November 4,2024).

Rubin, William. "Notes on Surrealism and Fantasy Art." *Art Forum*, Sep. 1966, <https://www.artforum.com/features/1-notes-on-surrealism-and-fantasy-art-2-215344>(September 18,2024).

圖版目錄

- 【圖 1】André Breton. *La Révolution surréaliste*. No.7, 15, June, 1926, 封面, 圖片來源: Gallica BnF :
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1528297d.r=La%20R%C3%A9volution%20surr%C3%A9aliste?rk=150215;2>> (2023 年 2 月 1 日檢索)。
- 【圖 2】André Breton. *La Révolution surréaliste*. No.7, 15, June, 1926, p. 6. 圖片來源: Gallica BnF :
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1528297d/f8.item.r=La%20R%C3%A9volution%20surr%C3%A9aliste>> (2023 年 2 月 1 日檢索)。
- 【圖 3】André Breton. *La Révolution surréaliste*. No.7, 15, June, 1926, p. 28. 圖片來源: Gallica BnF :
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1528297d/f30.item.r=La%20R%C3%A9volution%20surr%C3%A9aliste>> (2023 年 2 月 1 日檢索)。
- 【圖 4】André Breton. *La Révolution surréaliste*. No.8, 1, Dec. 1926. p. 20. 圖片來源: Gallica BnF :
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845125r/f22.item.r=La%20R%C3%A9volution%20surr%C3%A9aliste.zoom>> (2023 年 2 月 1 日檢索)。
- 【圖 5】Van Hecke, Paul-Gustave, E. L. T. Mesens et al. *Variétés*. Dec, 1928. Brussels. 無頁碼, 圖片來源: Google Books, 網址:
<<https://play.google.com/store/books/details?id=nhkiAQAAIAAJ&rdid=book-nhkiAQAAIAAJ&rdot=1&pli=1>> (2024 年 9 月 10 日檢索)。
- 【圖 6】Van Hecke, Paul-Gustave, E. L. T. Mesens et al. *Variétés*. Dec, 1928. Brussels. 無頁碼, 圖片來源: Google Books.
<<https://play.google.com/store/books/details?id=nhkiAQAAIAAJ&rdid=book-nhkiAQAAIAAJ&rdot=1&pli=1>> (2024 年 9 月 10 日檢索)。
- 【圖 7】Van Hecke, Paul-Gustave, E. L. T. Mesens et al. *Variétés*. Dec, 1928. Brussels. 無頁碼, 圖片來源: Google Books.
<<https://play.google.com/store/books/details?id=nhkiAQAAIAAJ&rdid=book-nhkiAQAAIAAJ&rdot=1&pli=1>> (2024 年 9 月 10 日檢索)。
- 【圖 8】Van Hecke, Paul-Gustave, E. L. T. Mesens et al. *Variétés*. Dec, 1928. Brussels. 無頁碼, 圖片來源: Google Books.
<<https://play.google.com/store/books/details?id=nhkiAQAAIAAJ&rdid=book-nhkiAQAAIAAJ&rdot=1&pli=1>> (2024 年 9 月 10 日檢索)。
- 【圖 9】Van Hecke, Paul-Gustave, E. L. T. Mesens et al. *Variétés*. Dec, 1928. Brussels. 無頁碼, 圖片來源: Google Books.
<<https://play.google.com/store/books/details?id=nhkiAQAAIAAJ&rdid=book-nhkiAQAAIAAJ&rdot=1&pli=1>> (2024 年 9 月 10 日檢索)。