

## 視覺藝術語言的同一性與異質性

文・圖／花亦芬

為殘暴獨裁者服務的藝術創作，能從「藝術歸藝術，政治歸政治」的角度來看嗎？德國紀錄片導演與攝影家Leni Riefenstahl（1902-2003）的作品，為我們留下了這樣的問題。

Riefenstahl不僅是電影史上第一位女性大導演，更是備受希特勒（Adolph Hitler）寵信的影視宣傳大將。她擅長將紀錄片轉化成電影，在聲光與音樂效果烘托下，將平凡無奇的瞬間，演繹為撼人心弦的歷史時刻。1934年，納粹在紐倫堡舉行第六次黨代表大會，超過70萬人參加。那樣充滿宣示性的群眾政治集會被Riefenstahl拍成史詩般的電影《意志的勝利》（*Triumph des Willens*, “Triumph of the Will”, 1935年發行）。即便對現在的臺灣而言，這部電影仍是不少對電影史或納粹歷史稍有興趣的人，或多或少都聽過的名片。

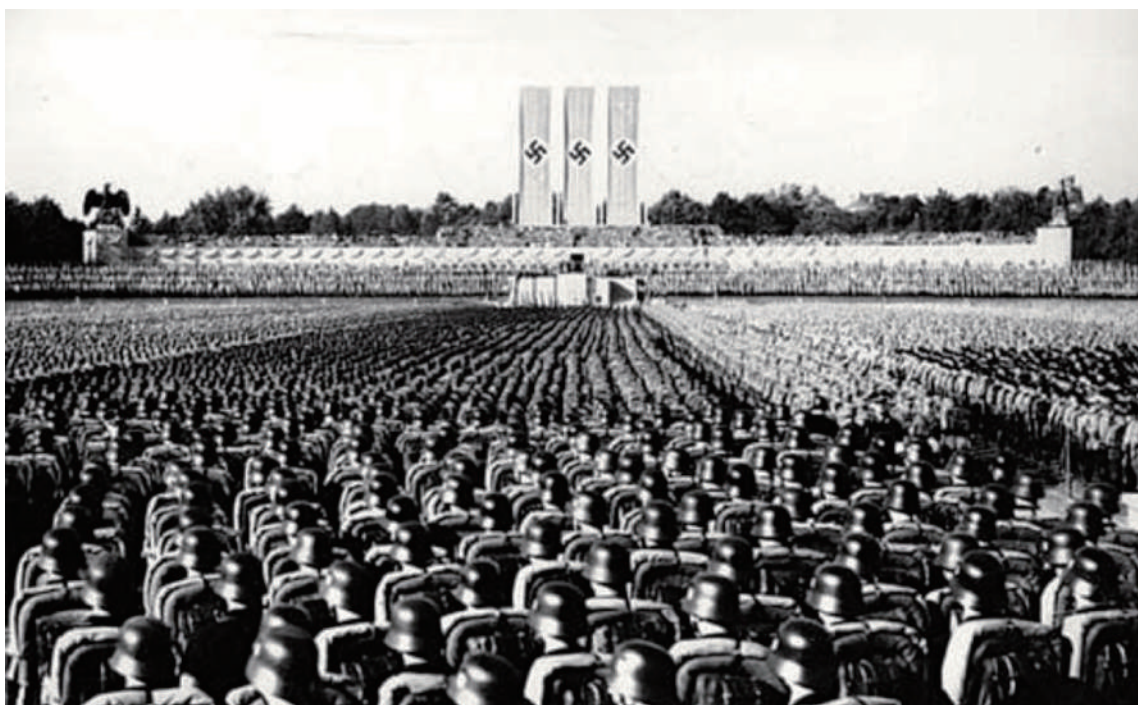


圖1：Leni Riefenstahl, 《意志的勝利》。1935。

1936年柏林舉行夏季奧運。這場全球體育盛事不僅將希特勒推向國際重要領袖的權力高峰，同時也讓Riefenstahl成為國際知名大導演。她從為奧運136個比賽項目所拍長達400公里

的底片裡，剪輯出電影《奧林匹亞》（*Olympia*，1938年發行，分成兩部分：Festival of the Peoples, Festival of Beauty）。《奧林匹亞》不僅成為「運動電影」的先驅，當時也得到許多國際影展大獎的高度肯定。



圖2：Leni Riefenstahl, 《奧林匹亞》。1938。

然而，這一切都不應該被神話為「天才」與「獨裁者」相知相惜下的驚世之作。隨著二戰結束，納粹政權垮台，Riefenstahl的電影藝術受到許多質疑。「法西斯美學」（fascist aesthetics）成為討論她的作品時，經常被連結起來一起詮釋的重要概念。

是的，相當有爭議性的藝術。類似像Riefenstahl在二戰期間所創作的作品，值得我們認真探問，有多少民眾被那充滿聲光效果的壯觀場面震懾，而在不知不覺中樂意接受了政治洗腦？然而，當我們這樣問時，也應該自我反問，究竟該以什麼判準來評斷「藝術創作」之良窳，而不會流於對思想與創作自由造成不必要的斬傷？

Riefenstahl在她自己幕後策畫、由Ray Müller導演的紀錄片《視覺圖像的力量》（*Die Macht der Bilder*，英譯片名：“The Wonderful Horrible Life of Leni Riefenstahl”，1993年發行）裡抱怨，她既不是納粹黨，也沒有丟擲原子彈……。因為大大的不服，戰後在飽受憂鬱症折磨後，1960年代初期，時年60歲的她獨自跑到非洲蘇丹南部的原始部落Nuba。她在那裡生活了8個月，與Nuba族成為好友，為他們進行了長期的影像紀錄。她原以為藉此可以跳脫西方文明陰影的專題攝影展，但卻仍被美國影評家Susan Sontag評為「法西斯藝術」。

究竟怎麼來看Riefenstahl一生的創作呢？



圖3：Leni Riefenstahl, Nuba族群像。

從政治的角度來看「法西斯美學」，那的確有相當值得世人自我警戒之處。不要再落入同樣的視覺藝術網羅，被壯盛威武的陣容所震懾，而被牽著鼻子走，最後淪為軍國主義的犧牲品。然而，有沒有比政治更好的判準，可以讓我們從視



覺語言本身來看，在高超的技術之外，什麼才是更有人文思考、更有「人味」的藝術？

將Riefenstahl的作品與同時期德國另一位紀錄攝影家August Sander（1876-1964）的作品互做比較，可以得到不少啟發。Sander被譽為是「二十世紀初期德國最重要的人像攝影家」。2015年6月，紐約現代美術館（MoMA）自Sander家族手中購藏了一整套他未完成的人像攝影計畫全集——《二十世紀的人》（*Menschen des 20. Jahrhunderts*; “*People of the Twentieth Century*”）。這套攝影集涵蓋Sander自1892至1954年共619幀攝影作品，被視為紐約現代美術館開館以來，特別值得傲世的重要購藏之一。為什麼走過20世紀，進入21世紀之後，是大部分時間在德國科隆居家附近拍攝生活周遭各種人物的August Sander成為廣受尊崇肯定的世界級大攝影家？而不是一直在「天才」與「政治爭議」之間博取全球許多新聞版面的Leni Riefenstahl？

1929年，Sander出版第一本人像攝影集《時代的容顏》（*Antlitz der Zeit*）。裡面記錄了不同生活情境裡，各式各樣的德國人。例如《寡婦與兩個兒子》（*Widow with Her Sons*, 1921。圖4）記錄了一次世界大戰結束後，傷亡慘重的德國讓許多孩子一夕之間成為失怙孤兒的影像。照片中的母親如當時許多寡婦那樣，穿著黑衣；比較年長的那個孩子則穿著軍灰色制服。母親用雙手緊緊抱著這兩個孩子，嚴肅而專注的神態將單親母親獨自背負的重擔悄悄地表露出來。然而，照片裡的母親是否能夠想像得到，20年之後，她的兩個孩子——不管志願或被迫——都必須穿上國家要求他們穿上的制服，如同他們



圖4：August Sander, 《寡婦與兩個兒子》。1921。



圖5：August Sander, 《柏林揹煤炭的工人》，1929。

早逝的父親那樣繼續到前線作戰嗎？《柏林揹煤炭的人》（Berliner Kohlenträger, “The Coal Carrier in Berlin”, 1929。圖5）則生動地將在社會底層生活的勞工工作的神態傳達出來。他帶著一頂過大的帽子，鬍鬚修剪地也不太俐落，有補丁的長褲上沾滿了灰塵。他背著沈重的煤炭正從地下室走出來，靜止不動，兩眼直視相機鏡頭。Sander讓他的主角擺出屬於自己的獨特之姿，即便是市井小人物，也很有個人渾然而發的個性，迥異於一般人常有的刻板印象。《正在上課的盲童》（Blind Children at their Lessons, 1930）則在捕捉一群盲童用雙手觸摸點字書的神情時，同時捕捉了他們無法與常人彼此對望的眼睛神態。點字書有一套語言，隱藏在這些看不見世界表象的眼睛背後，是否另有我們看不到的心靈語言呢？

希特勒奪權後，Sander的長子Erich因參加左派勞工運動（圖7），反抗希特勒，自1935年起便被冠上政治犯的罪名，被送去管訓（圖8，圖9），直到1944年離世。Sander現存作品裡留下一些Erich的照片，自他讀大學時代起直至被關過世為止。而Sander自己的境遇也好不到哪裡。1936年他出版的第一本攝影集《時代的容顏》被禁，印刷該書的所有書版被毀，因為他所拍攝的人包括吉普賽人與不少失業



圖7：August Sander, 《哲學系學生(Erich Sander)》，1926。



圖6：August Sander, 《正在上課的盲童》，1930。



圖8：August Sander, 《政治犯(Erich Sander)》，1943。





圖9：August Sander,《政治犯(Erich Sander)》，1943年拍攝，1990年沖印。

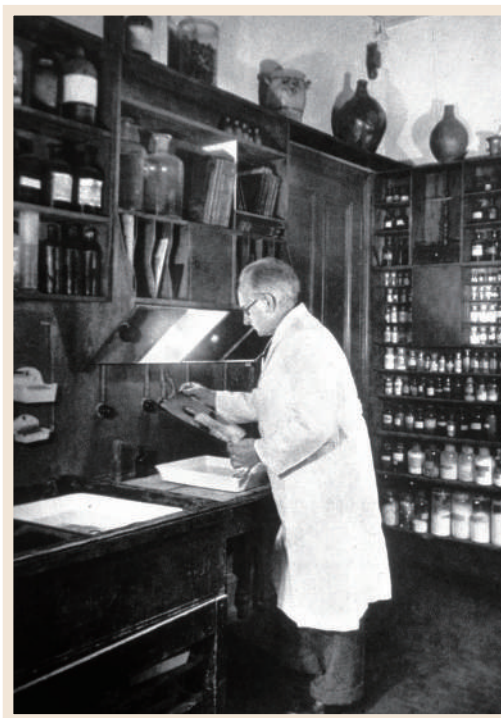


圖10：August Sander,《暗房裡的自拍照》，1940。

的德國人，違反了納粹宣傳的亞利安人理想形象。他也被禁止再繼續出版任何攝影集。為了繼續攝影，他只好過著低調的生活（圖10），並改以建築與風景為創作主要題材。

始終如一，沒有偏袒，讓被拍攝者以自己覺得最舒坦的姿態入鏡，是Sander對攝影一向秉持的態度。如他所說，他對人像攝影的看法在於：「我從不讓一個人看起來不好，他們表現出自己。」對他而言，一個時代各式各樣不同的人群如何擺出他們各自認為最好的姿態來被拍攝，這本身就構成了一種歷史。這也是他與Leni Riefenstahl最大的差異所在。Riefenstahl用具體化「強者」形象的思考來操作她掌控的鏡頭世界。追求壯大齊一的視覺震撼效果，用同質性打造自己心目中「力」與「美」的完好結合。她的影像世界裡沒有不完美、不耀眼、不爭勝。

相較之下，Sander讓被拍攝的對象決定自己想怎樣被觀看，一起參與這個創作過程。他知道，攝影家透過鏡頭的安排，按下快門那一瞬間，對被拍攝的人而言，像是面對一種審判，面對一個懂得操作專業攝影器材的人在生命的瞬間，透過看似客觀的機械，給予自己的樣貌下定奪：我看起來究竟怎麼樣？英挺／美麗／好看嗎？

但是，Sander並不是想藉由讓被拍攝者來決定自己想怎樣被觀看，以取悅被拍攝者。他很清楚攝影藝術真正的本質是什麼。「藝術」之所以成為藝術，是為了留之恆久。時間隔得越長，越能讓人透過歷史距離感讀出時代的況味。時間才是考驗藝術是否真的經得起歲月錘問的力量。所以Sander對人像攝影的態度始終如一，面對有權者與邊緣人，得勢者與被迫害的人，面對貧富與男女，他的態度不曾偏倚，盡可能廣納各種不同的人群來拍

攝。如同攝影評論家Susan Sontag所言：「某些攝影家的成就像科學家，某些攝影家的成就像道德家。科學家為世界萬象記錄列冊，道德家則專注於棘手之事。將攝影視為科學，August Sander於1911年開始的計畫是其中一例，他希望用攝影為德國人做歷史紀錄。……Sander對人的觀視並非不悲憫。這樣的觀視既不操縱，也不加以評斷。」

當Susan Sontag從上述的觀點詮釋Sander的人像攝影時，她卻極力警戒世人不要落入Riefenstahl看似才華洋溢的「法西斯美學」只知歌頌「力」與「美」的網羅。針對Sontag的批評，Riefenstahl在《視覺圖像的力量》這部紀錄片裡，以自己拍攝的Nuba族來辯解：「他們是非常健康的族群，沒有人生病。衰老的人住在漆黑的房子裡，不可以被拍攝。」這個看似「我不是故意」的自我辯解，卻正說出她自己一生創作最大的問題。不許人間見白頭，就如同不願意從更深刻的人文關懷去認知，人的世界本有許多脆弱、不完美或與自己習慣認知相異的面向。學習去接納這些異質元素的過程，往往是上天給一個社會刻意偽裝的祝福。

Sander讓各式各樣的被拍攝者——不管是尋常百姓、有頭有臉的人、勞工階級、政治犯、還是被迫害的猶太人——擁有舒坦的空間參與自己被拍攝的過程，以此來讓各種不同人群的尊嚴得到展現的機會，而不是只想從攝影者自己認定的單一角度去呈現他們。

《柏林揸煤炭的工人》拍攝於威瑪德國經濟面對大恐慌的年代，但當時勞工意識與勞工階級尊嚴已蓬勃崛起，因此這位煤炭工人即便在做粗活，他依然選擇戴一頂正式的帽子來拍照，不管那頂帽子看起來是否有些過大。Sander則從他的長子在牢房讀書的角度來為他進行拍攝。所謂政治犯，不正是即便被長年管訓，也不會放棄繼續讀書、繼續思考、繼續保有他做為「人」應該堅持的獨立心靈與思考自由？Sander看似沒有用淒厲控訴的手法拍攝自己長子受難的過程；雖然長子後來死在管訓所，沒有活著出來。但是父親用清淡不激昂的手法為兒子所拍的照片，穿透了時代的晦澀與塵埃，留下了沈靜但堅毅、沒有讓自己扭曲變形的反抗者形象。這樣的形象，出自Sander一貫的拍攝手法。鏡頭的後面，是一位傷心的父親，也是一位願意相信時間力量的人。他以澄靜不偏倚的始終如一，讓自己鏡頭裡的時代故事在瞬間裡，因為有著創作者對藝術的忠實與信心，終究是邁向了永恆。[圖]

**更正啟事：**上期〈當那個時刻還沒有到來……〉文，第28頁的書衣圖說應為32頁的圖，第32頁圖說所指《從十字架上卸下耶穌聖體》畫作刊在28頁。



## 花亦芬小檔案

臺大歷史學學士，德國科隆大學藝術史碩士、博士。國立臺灣大學歷史系專任教授。主要研究領域為歐洲中古晚期至近現代宗教史、社會文化史與藝術史跨領域研究。曾獲國科會優秀年輕學者獎以及臺灣大學全校教學優良獎，2012-2014 年任《臺大歷史學報》主編。2014 年與史學界朋友共同成立學術部落格及臉書專頁《歷史學柑仔店》（<http://kam-a-tiam.typepad.com>；<https://www.facebook.com/historyforumtw>），推廣「公民史學」，目前讀者群已超過兩萬人。譯有布克哈特（Jacob Burckhardt）《義大利文藝復興時代的文化——本嘗試之作》（臺北：聯經出版事業有限公司，2007 初版，2013 年第二版）。著有《藝術與宗教——義大利十四至十七世紀黃金時期繪畫特展圖錄》（臺北：輔仁大學，2006）、《林布蘭特與聖經——荷蘭黃金時代藝術與宗教的對話》（臺北：三民書局，2008），以及論文 20 餘篇。自 2015 年起，經營個人臉書部落格《花亦芬專欄》。針對本文所述德國參訪內容，即將出版《歷史現場的歷史記憶：柏林 & 德勒斯登》一書。此外另有一本關於宗教改革 500 年的寫書計畫在進行中。