

理想風景的追尋——從十八世紀英國如畫美學的觀點談攝影的劇場性
**In Search of the Ideal Scenery — A Talk on the Theatricality of
Photography from the Viewpoint of the Scenic Beauty of UK in the 18th
Century**

莊育振 Chuang, Yu-cheng

摘要

「理想風景」(Ideal Landscape)為源自文藝復興的十七世紀風景畫的潮流，著重於自然風景中所鋪陳的敘事性的古典人文內涵，目的在於創造出一個畫中的理想烏托邦。隨後，歐陸的「理想風景」導引出十八世紀英國「如畫美學」(Picturesque)的風潮，影響所及舉凡繪畫、詩歌、戲劇與庭園造景，甚至於旅行，都受到理想風景式的構圖與視框所左右。自此如畫美學確立了「劇場性」(theatricality)特質的美學觀點，並成為十八世紀後自然風景審美標準的圭臬。本文藉由如畫美學的觀點探討劇場性特質在攝影藝術中的發展。透過對於理想風景的追尋，本文重讀十九世紀末「畫境攝影」(Pictorial Photography)的歷史源流，進一步分析構成畫境的文化內涵。畫境主義者強調攝影的藝術性重於寫實性的特質，開創對影像操弄的手法，使得劇場式「活人畫」(Tableau Vivant)的影像捕捉透過攝影鏡頭成為當時攝影的審美標準之一。隨著二十世紀攝影的百花齊放，在世紀末又興起了一股「劇場式攝影」(Staged Photography)的潮流，攝影的劇場性的特質經過一世紀的轉折後又再度受到藝術家的青睞。本文將透過歷史的演變，探討從攝影術如何透過理想風景的捕捉，經由如畫美學所建立的劇場性特質，到當代劇場式攝影持續著影響我們的觀點，成為我們觀看世界的理想原型。

關鍵字：攝影術、理想風景、如畫美學、畫境攝影、劇場性、活人畫

National Taiwan Museum of Fine Arts

前言

不同於今日影像氾濫的時代，在攝影術發明前，多數人習慣用自己的雙眼去觀看世界，並認為眼見為真是不變的真理。然而，十九世紀初攝影術的發明使我們進入影像的時代，照片轉為真實世界的代言人，但卻讓人們逐漸喪失了以肉眼觀察真實世界的的能力。自二十世紀初開始，純粹攝影（**Straight Photography**）的理念更進一步主導著我們攝影的認知，暗示著我們透過攝影鏡頭可以看見真實的世界。而所謂「決定性瞬間」¹的美學標準也成為多數二十世紀攝影家所奉行不二的圭臬。純粹攝影被美國媒體史學家認為是現代主義攝影的核心精神。² 作為對於「畫境攝影」（**Pictorial Photography**）的反動，純粹攝影拒絕以繪畫作為模仿的對象，主張攝影本身即是一種獨立的藝術形式。

然而，從今日百花齊放的當代攝影來看，純粹攝影所長期壟斷的影像詮釋權值得重新被檢討，畫境攝影的古典傳統也無法完全被抹煞。以當代攝影藝術創作的形式與內涵來看，十九世紀末與二十世紀末的潮流反倒有異曲同工之妙，追尋「理想風景」的劇場性特質同時顯影在兩個世紀末的藝術影像創作中。從歷史發展的觀點來看，早在十九世紀中，畫境攝影主義者就開始玩起操弄影像的遊戲，可謂為當代劇場式攝影的雛型。本文藉由「如畫美學」的觀點探討「劇場性」特質在攝影藝術中的發展緣由。英國如畫美學作為十八世紀最重要的美學思潮，向上傳承了歐陸理想風景的繪畫傳統，向下則影響了繪畫、戲劇、庭園造景等藝術發展，最重要的審美核心便在於其「劇場性」概念對後續藝術發展的影響。

從文藝復興時代，畫家便藉由「攝影暗箱」（**Camera Obscura**）來捕捉真實風景，十七世紀的理想風景繪畫與十八世紀如畫美學又影響到十九世紀末的畫境攝影的興起。從另一個角度來看，十九世紀繪畫則受到攝影技術的刺激開始背離寫實主義，開展了印象派以後百花齊放的二十世紀藝術。二十世紀從達達到普普，照片影像成了另一種「現成物」（**readymade**）的利用，裝置藝術與複合媒材藝術中影像也經常成為要角。所以繪畫與攝影的關係其實相互依存，在歷史發展的脈絡中相互刺激，攝影很難如純粹攝影主義者所宣稱的完全排除繪畫的影響力。我們可以試問，還原到所謂影像被攝「決定性的瞬間」的那一

¹ 活躍於 1930 年代後的法國攝影大師布列松（**Henri Cartier-Bresson, 1908-2004**）所提出的觀念（“the decisive moment”）。

² Mora, Gilles, *Photospeak: A Guide to the ideas, Movements and Techniques of photography, 1839 to the Present*, New York, Abbeville Press, 1998, p. 184

刻，影像是真實的嗎？影像在未經人為變造下的單純紀錄狀態可能是寫實的嗎？所謂紀實影像在拍攝的決定性瞬間前所構思的構圖、取景等是否會受到拍攝者本身的美學思考所左右？以及能否逃避文藝復興以來傳統繪畫視框的左右？本文將透過如畫美學與劇場性特質的串連，畫境攝影與劇場式攝影的上下文化脈絡關連性，逐一探討這攝影與繪畫間的糾葛，如何建構出我們眼界中的理想烏托邦世界。

壹、理想風景的濫觴

早在攝影術發明的十九世紀，經過攝影技術快速的革新，攝影逐漸的不再是屬於少數專業人士的特權，影像的詮釋也不再由攝影家所獨占。美國柯達公司在 1888 年推出了第一台可供任何人使用的相機，從此影像的紀錄變成了大眾日常生活的一部份。³ 在這種技術的發展之下，攝影家們開始轉向藝術化，就如同十九世紀初攝影術的發明迫使寫實繪畫的轉向一般，攝影家在十九世紀末則致力於將攝影技術提昇為純藝術形式。在這種氛圍之下，攝影的紀實性已經為藝術性所凌駕，因應此一風潮產生了畫境攝影，以達到當時攝影家心目中的如畫美學，最終則可以滿足理想風景的塑造，一圓對古希臘羅馬經典的思慕之情。所以要解讀畫境攝影，必須從了解理想風景開始。

「風景」這個主題在十七世紀逐漸受到繪畫領域的重視，從單純的「背景」逐漸躍進歷史的舞台成為主角。然而，從繪畫的風景到攝影的風景，我們所需要探討的是：「風景」有沒有可能客觀的被呈現？還是永遠擺脫不了成為藝術家的主觀創作下的產品？根據英文字典的定義，「風景」(landscape) 可被解釋為「在視覺上獨特的一片廣大土地」。⁴ 又可以被解釋為：「可從單一視點所演生出的一片景觀」。當「風景」這個名詞在十八世紀英國重新被解讀時，便富含著強烈的繪畫性。風景代表著一張畫從藝術家角度所詮釋下的自然。⁵ 風景的建構取決於藝術家對於自然元素與色彩的選擇與構成，十八世紀英國「風景」的概念便由畫家的眼界所主導，特別是由一批十七世紀後文藝復興時代的「理想風景」畫家，同時也被認為是英國如畫美學概念的先驅者。在這批藝術家中，尤其以普桑 (Nicolas Poussin, 1594-1665)、克勞德 (Claude

³ 1888 年，伊士曼柯達公司推出第一部相機的口號便是：「你按鈕，我們處理其他一切」(You press the button, we do the rest)。從此，預置底片的柯達相機成了旅行者的最愛。

⁴ Diana Treffry (ed.), *Collins English Dictionary*, Glasgow, HarperCollins, 1998, p. 870.

⁵ John Brinckerhoff Jackson, "The Word Itself," *Discovering the Vernacular Landscape*, John Brinckerhoff Jackson (ed.), London, Yale University Press, 1984, p. 3.

Lorrain, 1600-1682)、杜格(Gaspard Dughet, 1615-1675)與羅沙(Salvator Rosa, 1615-1673)等人烏托邦式的「理想風景」(Ideal Landscape),最為十八世紀的英國藝術家和文人所樂於相隨。⁶

普桑是一位長住羅馬的法國畫家,深受羅馬文化的影響。他主張繪畫最高理想應該表達人類情操,強調繪畫中的結構與形式,以表達完美世界中的事物(參見圖 1)。比普桑年紀稍小的克勞德,同樣長居羅馬,透過研究羅馬近郊的坎佩尼亞(Campagna),發展出具有田園風格的理想風景(參見圖 2)。他擅長應用明亮流動的光線表達景象的色彩氛圍。影響所及除了激勵了十九世紀的英國風景畫大師透納,他的畫作還成了十八世紀英國「如畫風格」庭園的原型(參見圖 3)。⁷以十八世紀所建造,至今仍然保存完好的威特爾郡(Wiltshire)史都赫德庭園(Stourhead)為例,與克勞德的畫作如出一轍,出現了古羅馬神殿的遺跡,拱橋與莊園的景致。許多英國庭園的構想藍圖便是來自這位法國畫家的想像力。⁸此外,他的畫風也成了日後如畫美學風格旅行者鑑賞風景的理想標準。

理想風景式的畫作被視為偉大古典的羅馬與希臘傳說的再現。這些風景很明顯的表露出藝術家們意欲捕捉那遠不可及的神聖之地,對古希臘羅馬的遙想。理想風景來自於不單是鄉間的景致同時也加入了藝術家們的胸中理想。鄉間景致、羅馬建築的遺跡與神話傳說的劇情共同建構出了「理想風景」的原型。本文歸納出理想風景的構成特色有三:第一、在風景中必定有建築物或是建築物的廢墟,通常為羅馬風格的建築,作為畫中故事的背景襯托。第二、風景不單獨出現,一定有人物出現在畫面中。第三、畫面中的人物多來自希臘羅馬的神話或是經典故事,以敘述方式呈現寓意故事(Allegorical Stories)其中部份劇情。由以上分析來看,理想風景的風景成份要比故事的成份低,反而劇場性特質透過畫面呈現的更為具體。理想風景的影響所及不僅只在歐陸與英國,更隨著西方文明的散播持續影響二十世紀其他文化世界的藝術創作。可以肯定的是,理想風景如果算是一種圖像式的集體潛意識,那它的影響力經過幾個世紀的潛移默化肯定比我們想像的還深遠許多。

⁶ 在十八世紀晚期,英國風景畫家因為十七世紀法國與義大利風景畫家的影響,開始創造出品質俱佳的風景畫作品來。

⁷ Gombrich, E.H., *The Story of Art*, London, Phaidon Press, 1995, p. 396.

⁸ 同上註,頁 461。

貳、如畫美學的承傳

後文藝復興時代對理想風景的執著，帶領了英國進入了十八世紀 Picturesque 風潮中。從歷史的角度來談，Picturesque 這個名詞最早在十七世紀後半頁時進入英國的使用習慣中。這個名詞原來被使用作為指稱適合被放置在圖畫中的材料，或者是可被視為彷彿是畫面中不可或缺元素的物件。從語源上來看，Picturesque 這個字根植於其他歐陸的語言上，如法文的“pittoresque”和義大利文的“pictoreesco”等都有雷同的意涵。Picturesque 這個詞，在十八世紀初期的英國蔚為風尚，但最初與「風景」無直接關連，而是指涉那些適合入畫的景或是人類的活動。Picturesque 這個詞基本概念為利用平面繪畫框（或觀景窗）的結構比例來欣賞或複製自然風景。Picturesque 與中國傳統說法「風景如畫，畫如風景」的觀點有異曲同工之妙。故在文中，以「如畫美學」來作為 Picturesque 的對照翻譯名詞。

除了視覺的意象外，十八世紀如畫美學還包含旅行的意涵。透過經驗主義哲學家的激勵，當時的旅行者熱衷於在於旅行的過程中找尋理想風景，以畫框在自然界選景，如同我們今日在明信片、廣告與畫中所紀錄的完美影像。當這些十八世紀的旅行者面對一片如畫的景時，許多人會馬上用速寫或繪畫的方式將其紀錄下來，以確認其風景的價值。在旅行中追尋自然美感可追溯到 1712 年約瑟夫·艾迪生（Joseph Addison, 1672-1719）所撰〈想像的樂趣〉⁹。艾迪生極力於宣揚他所謂的「想像的第二樂趣」，他說道：「我們發現與藝術越相似的自然造物越令人感到有樂趣」。¹⁰ 這種所謂的第二種樂趣對於十八世紀的旅行者特別重要，可被視為如畫美學旅行者最大的樂趣。

此外，十八世紀的旅行者受到吉爾平（William Gilpin, 1724-1804）論述的鼓舞，在旅程中描繪與紀錄風景。對這些旅行者而言，英國的地貌被完整的記錄描繪下來，荒野也被轉化成動人景致。被當時的旅行者所帶回家的「圖像」也許是第一批被平民百姓所「框住的風景」，美學的理論轉化成垂手可得之物。就如同現今我們每日運用照相機的觀景窗、電影螢幕與錄影機所「框住」的影像一般。如畫美學旅行者與畫家通常攜帶一種叫「克勞德鏡」（Claude

⁹ Joseph Addison, “The Pleasures of the Imagination,” in *The Spectator*, No. 416, July 2, 1712. Scott Elledge (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays*, Ithaca, Cornell University Press, 1961, Volume I.

¹⁰ 原始文獻出版於 *The letter of Mrs. Elizabeth Montagu III*, 1813, pp. 235-236. Elizabeth Montagu, *Letters of Mrs. Elizabeth Montagu: With Some of the Letters of Her Correspondents (Women of Letters)*, New York, AMS Press, 1934.

glass) 的裝置去捕捉風景，克勞德鏡如同今日的廣角鏡相機，同時也是畫室中畫家所用「攝影暗箱」(Camera Obscura) 的縮小版。克勞德鏡的空間壓縮效應與舞台上台口(劇場舞台帷幕前的部份)所營造出來的效果雷同。十九世紀早期的劇場中，觀眾身處於黑暗的房間中，透過台口的巨框，觀眾將目光投射在光亮的劇中世界，他們的視線被有計畫的導引到舞台的中間。這樣的策略源自於被理想風景畫家用來導引觀者的目光。舉例來說，普桑的畫《奧菲斯與尤麗黛》(Orpheus and Eurydice, 1650, 參見圖 4) 是應用上述舞台聚焦效果營造出劇場性的例子。如此一來，風景就不僅只是背景，而是營造故事與主角互動的舞台與劇場。

不論是愛迪生，約翰·洛克(John Locke, 1632-1704)或是其他的經驗主義者，都共同支持一種允許個人自由詮釋的觀點。¹¹這種一致性，產生了心靈與自然間的互動，乃為浪漫想像(Romantic Imagination)的核心理念，同時也是十八世紀英國如畫美學的主張。顯而易見的，在十八世紀的前半葉，風景的意義不但由景觀的再現回歸到景觀本身，同時也由景觀本身轉換成自然與主觀意識間的互動。由於經驗主義者與如畫美學概念的鼓舞，歐洲人得以主觀的表達他們與自然間的關係，透過理想風景的導引，用自己的歷險取代了古希臘羅馬的故事。依據如畫美學法則的鼓舞，有數不盡的旅行者探索著英國與歐陸的鄉間風貌，並隨時隨地「框」起美麗的景色，捕捉屬於個人的理想風景。也許我們可以質疑，繪畫如何得以協助觀眾架構出自然世界的體驗？但可以肯定的是繪畫的觀景形式對於欣賞自然的方式提供了最直接的貢獻。

如畫美學還有一個傳統，十八世紀旅行者的經驗不僅與風景本身有關聯，並且還與繪畫與詩密不可分。這三者的關聯性與庭園設計的連結共同組成了如畫美學風格的特質。當代景觀哲學家杭特(John Dixon Hunt)則進一步引用藝術史學家侯瑞斯(Horace Walpole, 1717-1797)的理論 Ut Pictura Poesis (as in Painting, so in Poetry)¹²來描述畫、詩與庭園三者的緊密關係。十八世紀的庭園設計師通常不僅從繪畫也從劇場的思維來考量他們的創作。他們的庭園作品通常如劇場般被設計來展現最佳的景緻，同時，也如同劇場般，庭園景色被視為提供人物活動的環境。在十七世紀末葉，庭園、戲劇與繪畫共同一致分享人物

¹¹ 洛克的核心思想可以在他著作中得知，參見 *Essay Concerning Human Understanding*, n.p., 1690; New York, Dover, 1959.

¹² “Ut Pictura Poesis” (as in Painting, so in poetry) 中文可直譯為「可見於畫，便存在於詩」。亦有部份學者用蘇東坡的名句：「詩中有畫，畫中有詩」來詮釋其意境。

活動的呈現或再現特質。同時也是文藝復興以來 *Ut Pictura Poesis* 傳統的最後追隨者。十八世紀庭園與繪畫同樣具有表達人物動態的特質，展現了歐陸傳統 *Ut Pictura Poesis* 對如畫美學的影響。

一般而言，大眾極容易忽視如畫庭園中的人物角色。當繪畫可以輕易的在畫面中呈現大幅度的人類動態，庭園卻只能提供素材與劇本給造訪者參與其中，讓觀眾的角色轉化為參與者。當普桑可以運用高超的技巧描繪出神話傳說中的人物故事時，庭園對敘述性故事的呈現則較不易觀察到與繪畫或戲劇相同的控制元素。換句話來說，當普桑把神話人物置於畫面中心當故事主角，再左以風景與建築物元素時。在庭園中，設計師所能安排的焦點則是廟宇、雕塑與碑文去引發思古之幽情。而人物角色的動態，則由觀賞庭園的造訪者自己提供。造訪者成了庭園故事的參與者，受到景色和想像力的刺激，透過對庭園裝置與景物的閱讀，化身扮演成故事中的主角。造訪者不僅為庭園設計的觀賞者，同時也成了庭園大戲的角色。

著名的十八世紀英國詩人波普（Alexander Pope, 1688-1774）曾經描述庭園有如編排而成的一系列故事場景，他同時視庭園中的風景有如劇場上的景致。波普進一步說明劇場與如畫風景式的繪畫的相同之處：「他們皆具有舞台背景，在其之前皆有人物動態產生。」最具代表性的例子是普桑的《男人被蛇咬死的風景》（*Landscape with a Man Killed by a Snake, 1648*，參見圖 5）。這幅畫著名的是前景的悲劇與寧靜背景所形成的強烈對比，以及畫中角色生動的肢體語言。從風景的角度來論，「場景」（*Scene*）這個字相對的指涉對面的觀者所望著的范围。換句話來說，風景的「場景」是受限於觀者個人的視野，就如同同一張繪畫是被畫框所圍繞的一般。總結來說，場景的取決在於觀者，就如同我們操縱攝影機的觀景窗一樣，肉眼的觀者一樣可以選擇視野所投射之處，與視野所「不忍觸睹」之處。從這個觀點來看，風景藝術在歷史發展上從來不曾排除過主觀的意識，而創作者之主觀意識與客體（風景）之間所產生的情境交融確實是風景藝術發展中不曾缺席的要素。歸納以上的分析，劇場式情境的創造為如畫美學的最核心精神。

叁、畫意攝影或畫境攝影？

十九世紀發明的攝影術給當時的繪畫帶來很大的衝擊，雖然早在文藝復興時代畫家們就相當倚重透視法與攝影暗箱作為繪畫寫實的輔助工具，而這兩種

技術也是讓攝影術產生的關鍵因素，但是照片的產生卻顛覆了繪畫是紀錄真實世界唯一工具的本質，攝影術從藝術的輔助工具一躍而成為紀實的科學工具。然而攝影在半世紀左右的演進期間，卻擺脫不了工具性的限制。在十九世紀末期，一群攝影家為了跳脫出攝影術作為單純紀實的工具，另一方面也為了與業餘的拍照者有所區隔，他們思考如何讓攝影成為一種藝術的形式，這些攝影家後來被稱為 **Pictorialists**。**Pictorial Photography** 在國內的翻譯通常稱作「畫意攝影」，但本文依據文獻的探討，質疑該運動本身不僅強調對於畫「意」形式的模仿，而且對於繪畫情「境」式的塑造也十分重視。換而言之，本文認為 **Pictorial Photography** 攝影家的創作是藝術家的主觀畫意與客觀風景（或情景）交融下所產生的情「境」。故本研究將以「畫境攝影」作為中文譯名，並導引出畫境攝影如何造境的論述。

流行於十九世紀末與二十世紀初期的 **Pictorialism**（畫境攝影主義），是第一個國際性的攝影藝術運動，在歐美的影響力一直到 1920 年左右才逐漸消退，但對於其他攝影術引進較晚的地區其影響力是持續擴散，例如在日本、中國與台灣的攝影發展初期都深受此一運動的影響。畫境攝影為應用純藝術原則的一種攝影風格，特別是源自於如畫美學對於自然審美的原則。根據大英百科全書的定義，「畫境攝影主義」的定義為：「一種強調主題之美、色調與構圖，而不強調對真實的紀錄的攝影取向」。¹³

畫境攝影其產生的文化根源來自於攝影術是科學還是藝術的論戰。這批畫境攝影主義者利用各種不同的手法去增加攝影的藝術性。他們用手工去刮擦底片的表面，或者在沖洗照片時用刷子軟化讓照片的局部模糊。為了達到這些攝影家心目中如畫的效果，通常他們會藉由幾種手法來達成：第一是對底片的操控，在底片上利用刷子或是摩擦來加工。第二是運用重酪酸膠質顯影（**Gum Bichromate Process**）的手法，大幅降低了細節而提高了影像的藝術性。第三是在照相機上運用模糊焦點的方法。第四是運用多張底片共同放大在同一張相片的手法。這些手法的共同特色便是盡量把照片當成一張畫作來處理，爭取攝影成為正統藝術的一支。

著名的畫境攝影大師羅賓生（**Henry Peach Robinson, 1830-1901**）於 1869 年發表了「攝影中的繪畫效果」（**Pictorial Effect in Photography**），並強調攝影應遵循當時繪畫沙龍所建立的美學系統。羅賓生的論述建立了「畫境攝影」的

¹³ “Pictorialism,” *Encyclopædia Britannica*, 2009. *Encyclopedia Britannica Online*, 13 Sep, 2009. (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/752375/Pictorialism>)

理論基礎，他一生中總共出版了十一本攝影書籍與龐大數量的雜誌文章。前伊士曼攝影博物館館長索別謝克（Robert A. Sobieszek）聲稱羅賓生為：「在十九世紀攝影界中最具影響力的聲音。沒有其他攝影家像他如此持續創作重要作品，也沒有人像他一樣具有說服力的傳達一套有系統的攝影藝術理論。」為了達到繪畫的效果，羅賓生主張利用合適的主題和由不同相片的部份合成影像，他也是攝影蒙太奇的先驅者之一，開創了他所謂「組合相片」（Combination Printing）攝影手法，使得攝影成了一齣戲所抽離出來的畫面，攝影師得以經過構思，事先編導畫面的產生。

從文獻中得知，羅賓生除了暗房的卓越技巧外，在每幅作品背後都經過詳細的草圖設計與角色的選擇，每張照片背後隱藏著追求完美情境的複雜工程。羅賓生受過專業繪畫訓練，在 1852 年十九歲時曾於皇家藝術學院展出油畫。由他的文章中我們得知，他個人深受風景畫家透納（J.M.W. Turner, 1175-1851）的影響，並曾多次在文章中指出透納對他攝影創作上的影響。¹⁴ 羅賓生最著名的作品為《逝去》（*Fading Away*, 1858，參見圖 6）。這件作品是由五張底片所組成，內容描述因肺結核重病的女孩，以及絕望的家人。因為當時光學與技術上的限制，要完成如此細緻的作品必需逐一分別拍攝所設定好的角色，再利用手工的方式去作合成的效果。

文藝復興時代以來的透視法則在繪畫上的應用，可以用攝影暗箱與藝術家的巧手來補足，但在早期的攝影光學上卻無法直接用攝影機器來應證完美的透視理論。例如，羅賓生作品《風景中的人物》（*Figures in Landscape*, 1880，參見圖 7），這件作品便反應了技術上的困難度。即便是以今日的設備與技術也很難在不經人工處理的狀態下創作出此類的作品。除了美學的理由之外，利用多張底片來創作影像也有其技術上的需求，例如，在十九世紀當時的感光材料無法同時紀錄地面風景，又同時保留天空中雲彩的細節，此外，也不容易保持在大畫面中同時都呈現清楚的焦點。更複雜的還有風景中的人物，在自然的環境中光線與風向較難以掌握，更無法配合現場的背景作較戲劇化的動態呈現。如同普桑式的角色動態及具有敘事性的內容的呈現便無法在一個指尖的按鈕下完成。為了營造理想情境，羅賓生攝影中的角色多在攝影棚內經過精確的設計下完成（參見圖 8、圖 9）。在羅賓生堅持攝影藝術創作的自由下，他的作品經

¹⁴ Robinson, H.P., *Pictorial effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, London, Helios Press, 1971.

常帶有表演藝術與劇場性（theatricality）的特質，將風景中的人物視為照片的重要元素，這一點與「如畫美學」傳統有深刻的關聯性。在這種理念的導引下，羅賓生對攝影最大的貢獻不在於「畫境攝影」理念與技術的提出，而在於為當時與後代的攝影藝術創作開啟了另一道大門，從紀錄真實到允許創作者運用攝影術去創造屬於自己的「真實」。

除了羅賓生之外，擅長創造劇場性特質的畫境攝影家還有雷蘭德（Oscar Gustave Rejlander, 1813-1875），生於瑞士活躍於英國的雷蘭德曾經是位畫家，轉入攝影之後擅用組合相片的手法去呈現寓意的故事情節，及具有劇場性的特質。最著名的作品為《兩種生活方式》（Two ways of Life, 1857，參見圖 10），為 32 張底片所集合成的影像，創造出像「活人畫」（Tableau Vivant）般的相片。畫境攝影的劇場性特質不但有繪畫的根源，更與「活人畫」的歷史有關。Tableau Vivant 為法文 living picture 之意。活人畫所指的是一群盛裝的演員或畫家模特兒特意的根據故事劇情擺姿勢，以創造戲劇效果。在擺姿勢的期間，不動也不說話，好像一幅活人演出的圖畫。這種結合舞台、繪畫或攝影形式的表演娛樂流行於當代影音娛樂之前，其來源最早可以追溯至中古世紀的宗教戲劇。在畫境攝影的潮流下，Tableau Vivant 的形式吸引了許多攝影家的投入。最早的有蘇格蘭浪漫風景畫家希爾（David Octavius Hill, 1802-1870）與攝影師亞當森（Robert Adamson, 1821-1848）在 1840 年左右為蘇格蘭自由教會所做的 470 位牧師肖像。Tableau Vivant 或簡稱成 Tableau（或 Tableaux）也可以說是劇場式攝影（Staged Photography）的始祖，影響了當代攝影藝術創作的精神。

在整個畫境攝影的風潮中，眾人對於將攝影視為藝術與對理想風景的追尋有志一同，但對於如何達到藝術境地的理念與方法，卻有許多不同的觀點。自然主義攝影（Naturalistic Photography）便在眾聲紛擾中產生。生於古巴的英國攝影家愛默生（Peter Henry Emerson, 1856-1936），是自然主義攝影觀念的傳道士與力行者。身為羅賓生的後輩，他認為攝影是一種獨特的藝術形式，不需要透過過度的操弄而去模仿繪畫的形式。運用現有商店裡可以購得的底片，當愛默生的被拍攝對象經過細心的挑選過後，加上正確的攝影技巧，不需要羅賓生式的暗房加工，一張具有理想風景作品可以成功的被創造出來。除了「直接攝影」的態度，愛默生的自然主義主張：「人類的眼睛聚焦在最重要的主題中心，而較不注意到其他周圍的景物。」理所當然的是攝影不需要製造出畫面焦

距完全清楚的作品，只需要模仿人眼，集中焦點在主題上即可，其餘週邊的景物可以模糊不去重視，這便是攝影中所謂輻射的概念，與當時風景繪畫的觀念如出一轍。

雖然愛默生為羅賓生「組合相片」的最主要批判者¹⁵，但一致的是推廣攝影藝術中個人表現的理念。愛默生和其追隨者也一樣師法透納的風景畫，法國的巴比松畫派（Barbizon School）¹⁶ 寫實的自然主義精神與印象派風景畫家，他們試圖透過攝影的焦距與色調來達到自然光影氛圍（參見圖 11、圖 12）。愛默生所出版的書《自然主義攝影》（*Naturalistic Photography for Students of the Art, 1889*），在十九世紀末葉造成很大的迴響，這本書出版的當時是「畫境攝影主義」最為風行的時間。在當時攝影圈的氛圍已經有人對於過於重視技術而忽略了攝影的藝術性而心生不滿。愛默生主張學生應該攝影、學生應該關注在自然本身而繪畫，應該緊盯著觀景窗或是對焦屏去了解他所將創造的影像為何？他鼓勵學生應該：「試著去創造出屬於自己的圖畫……那圖畫中必須展現出作者有話要說，以及知道如何去說。這才是應該去做的事。」雖然愛默生的主張與其他的畫境攝影主義者大不相同，但所造就出來的照片，一樣是極具有劇場舞臺效果的「自然」照片（參見圖 13）。

畫境攝影主義影響廣大，參與藝術家眾多，並衍生出許多的團體與流派，影響歐美各地的攝影家，造成了一股國際性的風潮。例如，「連接環」（Linked Ring）這個攝影團體於 1891 年設立由羅賓生與大衛森等人創立，「巴黎攝影俱樂部」（the Photo Club of Paris）由為法國攝影師迪麥奇（Robert Demachy, 1859-1936）設立，以及對二十世紀攝影影響巨大的美國「攝影分離派」（Photo-Secession）為史蒂格勒茲（Alfred Stieglitz, 1864-1946）所領導創設。身為純粹攝影先驅者的史蒂格勒茲，早期也深受此一運動的影響，並參與「連接環」的展覽，為重要成員之一。

肆、由眾神的風景到人間的風景

越過主導二十世紀現代主義紀實攝影的精神，「活人畫」的幽魂持續在現代創作領域中出現，這種創造情境的手法在二十世紀劇場式攝影持續流傳著。

¹⁵ 愛默生於 1886 年在倫敦相機俱樂部（camera club）的一場名為「攝影：一種圖畫式藝術」（Photography: A Pictorial Art）的演講中，表達他不同於羅賓生的立場。

¹⁶ 巴比松畫派主要指十九世紀中期法國自然寫實主義派風景畫家主張直觀自然與觀景寫生，最著名的藝術家為米勒與西奧多·盧梭。

所謂劇場式攝影所指的是，攝影師藉由在攝影鏡頭前製造或者操控主題（人或物體），以得到特殊的畫面或效果。這種操控式的取向是為了強調影像的虛構性特質，並試圖超越「攝影僅能作客觀事實的被動呈現」的狹隘攝影定義，解放攝影師的想像力。1980 年代大量出現的「劇場式攝影」作品除了源自十九世紀的傳統之外，主要也反應了當時漸浮上檯面對於攝影客觀性（Photographic Objectivity）的懷疑論。此外，劇場式攝影的應用也與在 1970 年代興起的觀念藝術和表演藝術有關。1980 年代後「劇場式攝影」變得更多元化，表現形式上也變得更成熟。劇場式攝影的形式多為攝影家與藝術創作者所採用。當代較著名的攝影家有庫德森（Gregory Crewdson）擅長於利用日常生活的場景表達美國郊區生活的孤寂感，¹⁷ 史蔻蘭（Sandy Skoglund）則擅長結合雕塑與裝置的手法，並以鮮艷色彩的雕塑結合日常生活場景創造出超現實的劇場式效果，¹⁸ 美國女性攝影家柯蘭（Justine Kurland）則擅長描述風景中人與自然的關係，經常藉由古典繪畫的內容與構圖作當代的詮釋，作品多帶有女性主義特質。¹⁹

曾經到英國留學的加拿大籍的傑夫·沃爾（Jeff Wall），則是當代「劇場式攝影」藝術家的代表性人物。傑夫·沃爾的多數作品是表達當今的社會現況，並挪用理想風景的繪畫或其他古典繪畫作為表達的形式，擅長具有劇場性的創作作品。傑夫·沃爾曾在倫敦學習藝術創作，也曾經以教授藝術史維生，具有藝術史學的傳統訓練，所以對於傳統繪畫的風格掌握有所定見。他的作品特色在於擅長掌握當代生活的情境氛圍，以事先佈置與電影拍攝的手法去營造出類似「紀實攝影」或「直接攝影」風格的作品，例如，傑夫·沃爾早期 1985 年的作品《譴責》（Diatrobe）中，評論家用普桑的「有戴奧吉尼斯的風景」（Landscape with Diogenes, 1648）來作為對比。²⁰ 在 1993 年的攝影作品《A Sudden Guest of Wind (after Hokusai)》傑夫·沃爾更直接引用日本浮世繪大師葛飾北齋（Katsushika Hokusai, 1760-1849）的作品《富嶽三十六景之「駿州江尻」》（圖 14）來作為創作的靈感。西班牙畫家維拉斯奎茲（Diego Velazquez, 1599-1660）與其他印象派畫家馬內、塞尚等畫作也常被用作為創作的靈感來源。²¹

¹⁷ 庫德森的作品請參見網站：<http://www.artnet.com/awc/gregory-crewdson.html>

¹⁸ 史蔻蘭的作品請參見他的官方網站：<http://www.sandyskoglund.com/>

¹⁹ 柯蘭的作品請參見網站：http://www.artnet.com/artist/703696/Justine_Kurland.html 或 <http://www.miandn.com/#/artists/justinekurland/>

²⁰ Brouger, Kerry, "the Photographer of modern life," *Jeff Wall*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1997, p. 28.

²¹ 傑夫·沃爾的作品請參見網站：<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>

傑夫·沃爾作品的關鍵特色，正可以呼應本文所探討的對理想風景追尋。首先，他肯定攝影和繪畫間的關聯性，他曾經在訪談中表示繪畫與攝影都是在創造影像，他感覺這兩者之間存在關聯。他所創作的主题，有許多都源自於理想風景的經典作品。此外，他著名的大燈箱作品其靈感來源來自於傳統歐洲繪畫的大尺寸，再加上歐洲街上遍佈的大燈箱，共同結合而來。其次，傑夫·沃爾也發掘出攝影與電影攝影間的關係。他明確指出這種攝影方式原來在當代的攝影領域是不被接受的，但他個人有許多作品都是預先設計好的，然後他發現這和拍電影的確有一點的聯繫。他進一步認為，電影攝影是攝影的一個分支，所有在電影拍攝中可以達到的效果，都是攝影創作者可以借鏡的。第三，傑夫·沃爾認為直接攝影與劇場式攝影不相衝突。人們往往把「直接攝影」認為是完全自發的，而劇場式攝影則是完全佈置的與劇場效果的，但這兩者之間存在一種灰色地帶。第四，傑夫·沃爾強調「他從不拍照開始」，這一點與傳統紀實攝影或是直接攝影的傳統觀念大異其趣。也與所謂「決定性的瞬間」的概念大不相同。但他所呈現的作品卻兼具著街頭攝影掌握最佳時機的精髓與電影劇照式的完美佈局。傑夫·沃爾的工作過程是仔細的觀察社會，如果他掌握了一些事件與場景，他雖然沒有當場拍攝下來，但是他卻會仔細的記錄週邊場景的細節，以便事後再「拍出來」。運用攝影棚與電影的手法，傑夫·沃爾的作品與其說是一張瞬間的照片，還不如說是一個活生生充滿考究細節的舞台場景，等待觀眾前去體驗。

傑夫·沃爾作品透過大尺寸的方式表達其主角的戲劇舞台張力，與鉅細靡遺的故事背景。在當代攝影作品中可謂獨樹一格，運用傳統繪畫與攝影的風格營造出新型態的影像與戲劇張力。其作品雖然主题圍繞著當代生活的多元議題，但其特色在於均提供故事主题的場景或風景。一樣是對「理想風景」的追尋，但表達所不同的是，創作主题不再是對古希臘羅馬的遙想，而是落回到人間，對於當代社會面貌文化風景的理想詮釋。大尺寸的燈箱照片，不僅容易把「主角的動態」和「週邊的風景」作鉅細靡遺的呈現，同時也使得觀眾如同走入大照片的場景中，成為事件的參與者。

伍、理想風景的現代重現

在十八世紀的英國，如畫美學概念與「崇高」（Sublime）和「美」（Beauty）被視為同為美學的一個支派。同時，如畫美學被視為英式庭園的理

論基礎，而英式庭園在當時也被視為純藝術的一種，是十九世紀景觀建築的先驅。從歷史發展的角度來看，「如畫美學」和英國式庭園為風景藝術發展的里程碑，一是理論的發展，另一則是理論的實踐，兩者缺一不可。其相關論述與美學除在英國本土蓬勃發展外，其影響力也快速的散播到歐陸各國。當代歷史學家杭特（John Dixon Hunt）議論說：「自從當時起，在社會、政治、美學與心理層面上沒有相對根本性的變革，我們依然活在 1800 年左右發展所決定的社會。」²² 雖然「如畫美學」風潮自十九世紀初期後逐漸凋零，然而其面對自然風景的審美觀念卻持續影響後世的藝術家，包括十九世紀英國著名的風景畫家，透納、羅斯金（John Ruskin, 1819-1903）與美國景觀藝術家歐姆斯德（Frederick Law Olmsted, 1822-1903）都受到其深厚的影響。²³

從十八世紀後風景的角色在庭園與劇場發展來看，創作者主觀意識涉入風景所產生的劇場性扮演著越來越重的角色，並間接的影響到攝影與二十世紀當代藝術的發展。評論家羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）曾指出：「攝影之所以接近藝術並非由於繪畫，而是經由戲劇。更進一步闡釋，透視法畫作、攝影、透景畫幕三者均起源於暗箱，皆是關於舞台場景的藝術。」²⁴ 從巴特的觀點來看，攝影的劇場性特質才是左右藝術性的關鍵。十八世紀如畫美學所傳承下來的，運用視框的概念追尋理想風景與創作者涉入場景的劇場性，具體的展現在十九世紀末畫境攝影中。

綜觀以上的討論，我們可以比較清楚釐清在攝影發展的第一百年間攝影由科學技術躋身為純藝術形式的努力。國際性的畫境攝影作為第一個國際性的攝影運動對日後攝影發展有舉足輕重的影響力。畫境攝影並非單純講究模仿繪畫或是唯美浪漫，在畫境攝影的大範疇之下，我們仍可見百花齊放的現象，例如愛默生的自然主義精神，從今天的角度來看可稱為紀實攝影哲學的先驅者。再者，如史帝格立茲對純粹攝影的執著也是建構在早期畫境攝影時期所積累的視框（viewfinder frame）構圖美學經驗。畫境攝影的歷史並非只能被簡化成當今沙龍攝影或是老舊陳腐形式的代名詞。

畫境攝影從當代藝術的角度來觀察可以有兩種新意：第一，從材質上來探討，畫境攝影家的實驗精神與當代藝術家不遑多讓。從對鏡頭的實驗，柔焦、

²² John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, London, The Press, 1994, p. 285.

²³ 同上註，頁 216。

²⁴ 羅蘭·巴特，《明室攝影札記》，台北，台灣攝影工作室，1997年，頁 41。

失焦、稍微失焦等手法，到感光材料與相紙的使用，再加上他們對於相框材質類型的多重選擇，從創作的展現與完成度上來看，可以堪稱是當今複合媒材創作的先驅者。第二，就畫境攝影所展現出來的戲劇性而言，使其作品不僅止於是「影像」作品，從另外一個角度來看，這些作品可說是創作者主觀意識與客觀景物間的交融，或者說是景中角色與自然場景或城市風景間的交融，是一種情境的展現。

我們藉由攝影家柯蘭的一席話，來作為印證本文論點。柯蘭在接受藝術論壇（Artforum）的訪談中提到她創作的靈感來由：「我經常想到繪畫：十九世紀英國如畫美學風景和烏托邦式理想（風景），風俗畫和卡美隆²⁵ 的照片。我在很小的時候便參觀美術館，但我的意象也同樣受到我童年時期所讀的童話故事插畫所影響。」²⁶ 最後，由傑夫·沃爾的作品來看，歐洲傳統一脈相承的建構「理想風景」傳統並未因時代的轉變而消逝。傑夫·沃爾的作品與其說是影像，到不如說是一個建構出電影劇場，或者是影像的裝置作品，引領著觀眾深入其中。藉由當代攝影主觀的內心世界與當代社會文化風景的交融，如畫美學的劇場性特質也持續在當代藝術領域持續的展現，而畫境攝影也並未如眾人所宣稱的一般走入歷史的灰燼中，反而薪火相傳，存在每一代攝影藝術創作的基因中。

參考文獻

1. Addison, Joseph, "The Pleasures of the Imagination," *The Spectator*, No. 416, July 2, 1712.
2. Andrews, Malcolm, *Landscape and Western Art*, New York, Oxford University Press, 1999.
3. Atkins, Robert, *Artspeak : A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, New York, Abbeville Press Publishers, 1990.
4. Barrell, John, "The Idea of Landscape in the Eighteenth Century," *The Idea of Landscape and the Sense of Place, 1730-1840*, John Barrell (Ed.), Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1972.
5. Brougher, Kerry, "the Photographer of modern life," *Jeff Wall*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1997.

²⁵ 卡美隆(Julia Margaret Cameron, 1815-1879)為英國為維多利亞時期著名之女攝影家，以名人的人像攝影與故事性的攝影插畫著名。

²⁶ Meghan Dailey, "A Thousand words: Justin Kurland-Brief Article," ArtForum. FindArticles.com. 10 Sep, 2009.

6. Downing, Andrew Jackson, *Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening Adapted to North America*, 1859; Reprint service crop.
7. Elledge, Scott (ed.) , *Eighteenth-Century Critical Essays*, Ithaca, Cornell University Press, 1961.
8. Gombrich, E.H., *The Story of Art*, London, Phaidon Press, 1995.
9. Hunt, John Dixon, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, London, MIT Press, 1994.
10. Hunt, John Dixon, and Peter Willis (eds.) ,*The Genius of Place: The English Landscape Garden, 1620-1820*, London, MIT Press, 1988.
11. Hussey, Christopher, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London, n. p., 1927.
12. Locke, John, *Essay Concerning Human Understanding*, n.p.,1690; New York, Dover, 1959.
13. Meason, Gilbert Laing, *Landscape Architecture of the Great Painters of Italy*, London, n. p..
14. Meghan Dailey “A Thousand words: Justin Kurland-Brief Article,” ArtForum. FindArticles.com. 10 Sep, 2009.
15. Miller, Mara, *The Garden As an Art*, Albany, NY, State University of New York Press, 1993.
16. Moore, Charles W., William J. Mitchell, and William Turnbull Jr., *The Poetics of Gardens*, Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
17. Mora, Gilles, *Photospeak: A Guide to the ideas, Movements and Techniques of photography, 1839 to the Present*, New York, Abbeville Press, 1998.
18. Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque*, London, J. Robson, 1794.
19. Robinson, H.P., *Pictorial effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, London, Helios Press, 1971.
20. Ross, Stephanie, “Gardens, Earthworks, and Environmental Art,” *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Salim Kemal and Ivan Gaskell (Ed.) , Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1993.
21. Ross, Stephanie, “Ut Hortus Poesis—Gardening and Her Sister Arts in Eighteenth-Century England,” *British Journal of Aesthetics*, Volume 25, Issue 1, 1985.
(<http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/vol25/issue1/index.dtl>)
22. Salim, Kemal, and Ivan Gaskell, *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1993.

23. Shepard, Paul, *Man in the Landscape*, New York, Doubleday, 1972.
24. Sonfist, Alan (ed.) , *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, New York, Dutton, 1983.
25. Temple, Sir William, *Upon the Gardens of Epicurus, or, On Gardening in the Year 1685*, London.



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts