

鑑古知今：從「奧塞美術館 30 周年紀念展」反思自己的影像藝術創作思維

吳嘉寶

當全世界都在翻天覆地翻轉的同時，面對你全然陌生令你極度不安的全新變局，你應該如何看待已經深植在你骨髓中的老舊思維。這是在奧賽美術館 30 周年紀念展中，可以從當年的畫家如何因應翻天覆地的變局中學習、可以反思自己當下處境的寶貴思維。

前言

上個月我才剛剛在視丘官網和我的臉書網誌上，發表一篇「[觀看大型攝影展的方法：如何讓攝影展成為你生命的養份？](#)」的文章。

文中主要談到身為後十倍速時代的當代市民，應該把具相當規模、有品質保證的公立美術館舉辦的大型展覽當作終身學習的對象。在這個前提下，我們又該如何從觀看展覽中學習。

目前正在台北故宮博物院展出；即將在 7 月 24 日（一）結束的「奧塞美術館 30 周年紀念展」正是這種非常值得我們（尤其是愛好攝影的年輕朋友）仔細去觀賞、用力學習的展覽。

這次「奧塞美術館 30 周年紀念展」策展人為這個展覽，從館藏品裡精選出 69 件作品，從法國奧塞美術館空運來台展出。整個展覽涵蓋了從 1846 年尚-雷昂·傑洛姆 Jean-Leon Gerome 的「鬥雞 Jeunes Grecs faisant battre des coqs」到 1928 年馬杜罕·梅爾 Mathurin Meheut 的「葛朗地的曬鹽女 Ramasseuses de sel à Guérande」之間，前後跨越了 82 年繪畫思潮最為動盪的那個時代，具備代表意義的歐洲著名繪畫大師作品。

策展人把參展作品用：1/浪漫主義、2/古典主義、3/學院派、4/寫實主義、5/印象派、6/自然主義、7/象徵主義、8/折衷主義、9/二十世紀藝術之起源，等九個時期來分類。

如果您能夠在展場裡對著上述兩件作品近距離反覆品味，（前者在展場第一間的第七件作品，後者是在展場最後一間倒數第二件作品。由於整個展場設計是從入口處右轉開始，入口處左轉就是結尾的最後一間。所以這一頭一尾的兩件作品，其實就在相鄰的房間裡面）相信您應該會體會到兩者在繪畫理念上的巨大差距。也就比較能夠體會這個展覽展出的這些前後相隔 82 年之久的 69 件繪畫作品，其實就展示了，整個人類文明中「繪畫之死與重生」；對那個時代的畫家而言是多麼動盪的時程。

就像策展人把最後一個時期命名為「20 世紀藝術之起源」一樣，對我們這些在 20 世紀中葉以後才在小學教科書開始學到關於現代藝術點點滴滴的台灣普羅大眾而言，會留在多數人腦海裡面的，恐怕也只有印象派和從它衍生而來的立體派、野獸派等繪畫思潮而已。換句話說，經過攝影術誕生的衝擊下，

關於人類文明的繪畫歷史，除了文藝復興時期的繪畫之外，和繪畫相關思潮能夠殘留到今天的，恐怕也只有從印象派開始的各種推陳出新的思潮。

繪畫之死與重生

且讓我們先來看看攝影術誕生之後，直到印象派被視為學院派繪畫主流之間，當時的畫家如何因著攝影的威脅逐漸改變他們對繪畫的思考，最後終於脫胎換骨成功。我們可以用從1839到1928，攝影術在這89年間是怎樣改變了那個時代畫家對自己的專業工作的想法？這些畫家又是如何靠哪些讓他們可以超越自己的想法，從絕處中殺出重圍進入「重生」的境界？這些都是2010年代熱愛攝影的朋友想要從

「傳統攝影思維已經被完全顛覆」的困境中，找到一條重生生路的可資借鏡之處。

我們都知道攝影術是在1839年8月19日在法國眾議院，由眾議員也是巴黎天文台台長的弗朗索瓦·阿哈戈 Francois Arago (1786–1853) 向眾議院提出的法案中宣告誕生。而印象派畫家第一次畫展是在1874年4月15日於巴黎著名攝影家納達爾 Nadar (1820–1910) 人像攝影棚的二樓展出。（請參照附圖一）

由於十九世紀初正是浪漫主義、寫實主義、自然主義、新古典主義、巴比松派，等講究「一切為『真』」是問¹的繪畫觀念當道的時代，因此，十九世紀法國著名學院派畫家，被後世歸類為畫風介於古典主義與浪漫主義之間的保羅·德拉羅什 Hippolyte–Paul Delaroche (1797–1859) 於1839年看到路易·達蓋爾 Louis–Jacques–Mandé Daguerre (1787–1851) 展示他的達蓋爾攝影術 Daguerreotype 時，驚訝於攝影術的驚人效能，不禁大聲驚呼：「從今天起，繪畫已經死了！from today, painting is dead！」

德拉羅什在向法國政府提出的報告書（可能是法國政府對收購達蓋爾攝影術專利權所需的專業評估），這樣寫到：「達蓋爾攝影術完全滿足藝術的所有

繪畫之死與重生



¹ 波特萊爾 1859 的沙龍

需求。它具備藝術的必要諸原則，它是如此完美，將使得它成為最有造詣的畫家觀察、研究的主要工具。畫家將會發現不論他自己有多麼優秀，攝影術可以為他們輕易完成以往他們必須花費長時間、非常辛苦而且還不一定做得好的蒐集研究工作。總之，達蓋爾這項令人欽佩的發明，為藝術做出巨大的貢獻。」

由於 1839 年法國政府向世人公開攝影術之後，用達蓋爾攝影術拍照，只需 4~5 分鐘曝光時間，所得照片遠比畫家繪畫的更逼真、更快速、更便宜。因此，巴黎街頭商業人像攝影棚常常出現排隊人龍等待拍攝肖像照。原本有志成為畫家的青年紛紛意識到學畫畫已經沒有前途。紛紛丟下畫筆，開始轉行想要成為攝影家。

和德拉羅什看見達蓋爾攝影術的強大功能，不自覺的驚呼：「從今天起，繪畫已死！」認為攝影術將要取代畫家「為藝術做出巨大貢獻」相比，法國著名詩人（被後世稱為「當代藝術評論之父」、19 世紀法國最偉大的藝術評論家）夏爾·皮耶·波特萊爾 Charles Pierre Baudelaire (1821–1867) 則持完全相反的意見。波特萊爾甚至在 1859 年的沙龍年度展覽特刊“The Salon of 1859”中，對當時法國大眾對攝影異乎尋常的狂熱現象提出他嚴厲的針砭。

波特萊爾是浪漫主義者，也是當時歐洲文學象徵主義運動的領航者。他認為想像力是一切「才能之后 Queen of Faculties」是真正的創造力。想像力必須從自然中塑造出來。波特萊爾在文中首先提到他對「一切為『真』」是問的自然主義畫家和詩人的不認同。他認為藝術應該注重的是「美」，而不是「逼真」。

文末他又提到：藝術家應該沈湎於想像的世界而非看見的世界，他認為「憧憬是一種幸福」表達一個人夢中的世界曾經是一種榮耀。

他說：「就繪畫和雕塑而言，…當今的信條是：我相信自然，我只相信自然……。我相信藝術只能是自然的精確複製品（怯懦的、持不同觀點的人們，則希望藝術摒棄自然中像骷髏、便壺這樣一些令人生厭的物品）。所以能製造出與自然完全相仿的結果的工業成了藝術的絕對境界。復仇之神傾聽著大眾的祈禱。達蓋爾是他們的救世主。現在，忠實的人對他們自己說：既然攝影能保證我們追求得維妙維肖，那麼攝影和藝術就是一回事了。從那時開始，我們可憐的社會就爭先恐後地像納西瑟斯那樣，目不轉睛地盯著金屬碎片上自己的形象，瘋狂、異乎尋常的狂熱主宰著所有這些新的太陽崇拜者。

奇怪的、令人生厭的現象出現了。一群裝扮得像屠夫和洗衣婦的男女小丑湊在一起、群魔亂舞，藝術家懇求這些英雄發發慈悲，在這場表演所需的時間內保持他們偶發的怪模怪樣。然而，毫無疑問，這門工藝，通過入侵藝術的領域，已經成為藝術最不共戴天的敵人，他們一些功能的混合使各自的功能都得不到良好的實現，詩意和進步像兩個彼此深惡痛絕的野心家，當他們在同一條路上相遇時，其中的一個必然讓路，如果允許攝影在某些功能上補充藝術，在做為它自然盟友的大眾愚蠢的幫助下，攝影很快就會取代藝術，或者索性毀掉藝術。

所以，現在是攝影回去履行自己義務的時候了，即做為科學和藝術的僕人。但是它是地位十分低下的僕人。就像印刷和速記。它們既沒有創造也沒有取代文學。讓它匆匆忙忙地去充實旅遊者的影集，使他的眼睛重新看到他記憶所缺少的那種精確吧；讓它去裝飾自然主義者的圖書館，放大顯微鏡中的動物吧；甚至讓它去提供訊息，確證天文學家的假說吧。

總之，在沒有比這更好的方法時，讓它成為任何職業中需要絕對與事實相符的精確的人們的秘書和職員。讓它保這些歪歪斜斜的廢墟、書籍、印刷品、陳舊的手稿，以及形狀日益消亡卻值得我們記憶的檔案中保持一席之地的珍貴物品從淹沒的遺忘中解救出來吧。人們會感謝它並鼓掌歡呼。但是如果它侵犯感觸不到的想像領域，侵犯任何其價值只依賴於加進了人的靈魂的東西，那麼，它對我們就危害無窮。

波特萊爾對「攝影可不可以成為藝術創作的工具」這番負面的發言與意見，對企盼使用攝影這項工具創作藝術作品的攝影家而言，就像潘朵拉的盒子被波特萊爾打開一樣，開啟了關於「攝影到底能不能夠成為藝術」的永無止境的爭論。

波特萊爾對攝影成為藝術的反面意見和德拉羅什對攝影成為藝術的正面意見，其實只是立場的不同，波特萊爾本來就反對繪畫畫得太真（當時的主流），德拉羅什的所繪的畫本來就是以真為取向。

畫家認為「藝術只能是自然的精確複製品」的例證

我們只要在「奧塞美術館 30 周年紀念展」中仔細體會整個展覽從 1/浪漫主義、2/古典主義、3/學院派、4/寫實主義以及 6/自然主義三個展區的作品就可以明白為什麼德拉羅什會對達蓋爾攝影術的超能力大家讚揚，而，波特萊爾為什麼會對攝影術大加詆毀了。

您不妨仔細觀看下列這幾件作品：（依照展區前後順序的劃分）

1. 台灣展出作品排序第 4 件（官方目錄第 1 件）的朱爾斯·艾莉·德羅內 Jules-Élie Delaunay 1828-1891 於 1872 年畫的黛安娜 Diane，146.5x94cm
2. 台灣展出作品排序第 5 件（官方目錄第 4 件）朱爾·勒費弗爾 Jules Joseph Lefebvre 1836-1911 於 1870 年畫的真理 La Vérité，264x112cm
3. 台灣展出作品排序第 6 件（官方目錄第 5 件）威廉·布格羅 William-Adolphe Bouguereau 1825-1905 於 1898 年畫的襲擾 L'Assaut，155.8x106.2cm
4. 台灣展出作品排序第 7 件（官方目錄第 3 件）尚-雷昂·傑洛姆 Jean-Léon Gérôme 1824-1904 於 1846 年畫的鬥雞（古希臘青年鬥雞） Jeunes

[Greco faisant battre des coqs dit aussi Un combat de coqs](#) ,
143x204cm

以上四件被歸類於第一展區的「浪漫主義與古典主義」畫派的作品，在1846–1898 之間，也就是攝影術誕生後 7~59 年之間的創作。

5. 台灣展出作品排序第 15 件（官方目錄第 9 件）"[保羅·包德里 Paul-Jacques-Aimé Baudry 1828–1886](#) 於 1860 年畫的 [小約翰 Le petit saint Jean](#) 115.5x81.8 cm
6. 台灣展出作品排序第 25 件（官方目錄第 11 件）[居斯塔夫·庫爾培 Gustave Courbet 1819–1877](#) 於 1861–1862 之間畫的 [裸女與小狗 Femme nue au chien](#) 65.5x81cm
7. 台灣展出作品排序第 27 件（官方目錄第 22 件）[朱爾·布荷東 Jules Breton 1827–1906](#) 於 1859 年畫的 [拾穗者之婦 Le rappel des glaneuses](#) 90.5x176cm
8. 台灣展出作品排序第 19 件（官方目錄第 27 件）[康斯坦特·華雍 Constant Troyon 1810–1865](#) 於 1854 年畫的 [牧場養鵝女 Le pâturage à la gardeuse d'oies](#) 80x117.5cm
9. 台灣展出作品排序第 24 件（官方目錄第 28 件）[奇里·維克提維齊·勒莫克 Kirill Vikentievich Lemokh 1841–1910](#) 於 1887 年畫的 [樅木屋父親之逝 La mort du père dans une isba](#) 90x70 cm
10. 台灣展出作品排序第 8 件（官方目錄第 13 件）[雷昂·柏納 Léon Bonnat 1833–1922](#) 於 1879 年畫的 [雨果肖像 Portrait de Victor Hugo](#)

以上六件被歸類於第二展區的「學院派與寫實主義」畫派的作品，在1854–1887 之間，也就是攝影術誕生後 15~48 年之間的創作。

11. 在台灣展出作品排序與官方目錄排序都是第 31 件，[朱爾·巴斯提安-勒帕吉 Jules Bastien-Lepage 1848–1884](#) 於 1877 年畫的 [乾草地 Les foins](#) 180x195cm
12. 在台灣展出與官方目錄排序都是第 32 件 [亞弗列·霍勒 Alfred Philippe Roll 1846–1919](#) 於 1887 年畫的 [農婦曼達·拉梅特莉 Manda Lamétrie, Farm Girl](#) 214.3x160cm
13. 在台灣展出作品排序第 33 件（官方目錄第 30 件）[巴斯卡·達尼安-布維赫 Pascal Dagnan-Bouveret 1852–1929](#) 於 1884 年畫的 [飲馬圖 Chevaux à l'abreuvoir](#) 225x175cm ,

以上三件被歸類於第三展區的「印象派與自然主義畫派」的作品，在 1877-1884 之間，也就是攝影術誕生後 38~45 年之間的創作。

以上 13 件作品和畫家，不管他們被歷史或研究者歸類於哪一種畫派，我們都可以從他們的畫作上看見畫家「極盡能事」的想要把畫布上的畫和被畫現場細節拉近，總之就是要畫得惟妙惟肖。也就是波特萊爾所說的：「一切為『真』」是問」創作思維。以及「就繪畫和雕塑而言，…當今的信條是：我相信自然，我只相信自然……。我相信藝術只能是自然的精確複製品（怯懦的、持不同觀點的人們，則希望藝術摒棄自然中像骷髏、便壺這樣一些令人生厭的物品）。所以能製造出與自然完全相仿的結果的工業成了藝術的絕對境界。……。」

其實，從視丘一向提倡的「圖像藝術創作三本質」：1/議題與內容 Issue & Content，2/人 Human beings（作者與觀者），3/媒介 Media（訊息、視覺、事物狀態、媒材、形式）來看，上述 13 件作品的作者在創作時，都把其實應該被當作媒介來看的「事物狀態」，錯誤的當成「議題與內容」來看待了。當然 19 世紀前半的人類文明，恐怕也還沒有發展到認為「藝術創作可以假借事物狀態來表達或表現某種形而上議題與內容」的層次。而單純的認為畫畫（藝術創作）就是用自己的繪畫技巧，把眼前的事物狀態畫得越逼真越好。當科技的發展出現一個可以取代人類的手和腦，可以比繪畫更有效率的將事物狀態的光學訊息全然複製下來時，競相畫得更像的畫家自然就面臨困境絕境了。

其實，如果我們能夠「以古鑑今」，上面談到的 19 世紀畫家在攝影術誕生之後，所面臨的困境不就是 2010 年代原本認為「攝影就是上街拍照」「攝影就是擷取更刺激更奇觀的事物狀態」的攝影家面臨「人人都可以用手機拍攝不同的事物狀態」「網路上貯存傳播的影像數量遠比一個人耗盡數十輩子能夠拍攝的影像更多更好」的「攝影 4.0 版時代」時的困境嗎？

歷史證明，繪畫並沒有像 1839 年保羅·德拉羅什所說的，因為功能強大的攝影術出現而死掉！其實，攝影術的出現，讓畫家更清楚的看見「畫得更逼真」這個觀念是不對的！也因此更清楚了解了「繪畫的本質」。

保羅·德拉羅什和波特萊爾兩人對攝影術的意見，都共同指向一個事實，就是：攝影術的確可以為人們提供逼真、準確的視覺所見景象的複製品。攝影術無庸置疑的強大快速、逼真的「寫真」功能，讓有思考力的畫家警覺到當時繪畫界的主流思想：崇尚逼真，是條死路。於是在不斷的尋找如何讓自己的繪畫，在不崇尚逼真不當作自然的精確複製品的前提下，還有新的出路。

可以說，19 世紀的歐洲畫家是在攝影術比人腦和手更能夠精確複製自然的強大壓力逼迫下，才有後來的「印象派繪畫」出現。也刺激了更多的畫家開始「思考」繪畫的意義，於繼印象派之后不斷的更新的繪畫思潮出現。可以說，是「攝影術的出現」提升了繪畫發展的高度，也刺激了繪畫往更多元的方向發展。

聰明的畫家如何脫離被「攝影術強大寫真能力逼迫」的困境

但是，我們也知道不僅曾經長期成為主流思想的觀念並不是那麼容易被時代的進步抹消，一個全新觀念的形成更不是一蹴可及。讓我就從這次的展覽中出現的作品來看看攝影術發明之後，面對攝影術強大功能衝擊的畫家是如何的脫離畫畫一定要畫得更逼真的傳統觀念，而且進一步找到全新出路的。

我們在前面提到過，從「圖像藝術創作三本質」的角度來看，攝影術發明之前的傳統繪畫觀念，其實和攝影 2.0 版時代之後大部分人對攝影的看法與用法一樣，都是因為「認為繪畫（或攝影）不過是為了『自然的精確複製』而有的媒介」使得他們的繪畫（或攝影）成為「事物狀態的俘虜」、「成為事物狀態的代名詞」。而，讓整個繪畫脫胎換骨的「重生」過程，就是一部因著攝影術的發明而「逃脫、脫離」對繪畫被事物狀態轄制的「出埃及」過程，也就是讓繪畫脫離「事物狀態的寫真」的困境找，回繪畫本質的過程。

且讓我們從正在故宮展出的「奧塞美術館 30 周年紀念展」裡面的繪畫作品體會當年不願臣服於攝影術的有志畫家是如何一步步的從「自然的精確複製」傳統觀念底下脫胎換骨重生找到回歸繪畫本質。

一、巨大的尺寸

請先回到我們在前面提過；被歸類在第三展區「印象派與自然主義畫派」的三件作品。在觀看這三件作品時，也不要忘了這三件作品是在 1877-1884 之間，也就是攝影術誕生後 38~45 年之間的創作。

相信，只要我們站在這三件作品前面，就能體會到這三件作品有一個共通的特點，就是畫作的「巨大尺寸」！我們不妨想像一下，在攝影術誕生後已經過 38 年到 45 年（將近半個世紀）之久，這些畫家應該都十分明瞭在「詳盡描繪、惟妙惟肖」的要求上，繪畫根本不是攝影術的對手，而這些畫家在這種大勢底下還要用他們的油畫做「一切唯真是問」般的創作，會不會是因為他們認為只有採用當時攝影術絕對無法做到的「巨大尺寸」²，才能夠讓他們的寫實繪畫與攝影術一較長短？

也就是讓「作品的尺寸巨大，巨大到比事物狀態原本 1:1 的尺寸 life size 更巨大，其實就是一種「脫離現實」的方法。讓觀者在觀看時認知到眼前的畫作不僅僅是「自然的精確複製」而已。這讓我想起 1960 年代末 1970 年代初期在

² 1850 年代前後，銀版攝影術 Daguerreotype 的影像尺寸往往在 15 公分左右(或更小)。即便使用英國人威廉亨利福克斯塔爾波特 William Henry Fox Talbot 1800-1877 發明的卡羅版攝影術 Calotype，由於最常用的玻璃版底片通常也只有 8"x10"而已，當時又還沒有可以把影像放大複製的技術，只能用一比一的接觸印曬 Contact Print 的方式製作照片，因此當時攝影照片根本無法像巨大的繪畫一般用來當作室內裝飾。

美國紐約興起的照相寫實主義繪畫 Photorealism³ 以及 2000 以後德國杜賽道夫學派出身的當代藝術家們動不動就是幾公尺寬幾公尺高的巨大影像作品⁴。

二、運用逆光，省略細節

要了解畫家如何從事物狀態現場中的逆光照明狀態摸索出「讓繪畫脫離現實」的出埃及之路，我們不妨先看看這幾件作品。

第 5 件 1870 年朱爾·勒費弗爾 Jules Joseph Lefebvre 1836–1911 的真理 La Vérité，264x112cm，

第 7 件 1846 年尚-雷昂·傑洛姆 Jean-Léon Gérôme 的鬥雞（古希臘青年鬥雞） Jeunes Grecs faisant battre des coqs dit aussi Un combat de coqs 143x204cm，

第 15 件 1860 年保羅·包德里 Paul-Jacques-Aimé Baudry 的小約翰 Le petit saint Jean 115.5x81.8 cm，第 25 件 1861–1862 之間居斯塔夫·庫爾培 Gustave Courbet 1819–1877 的裸女與小狗 Femme nue au chien 65.5x81cm

如果您在這幾件作品中間來回比對觀看，相信應該會發現這幾件作品的現場都是用正面平光或前頂光照明來照明繪畫對象的事物狀態。

其實，第 4 件 1872 年朱爾斯-艾莉·德羅內 Jules-Élie Delaunay 1828–1891 的黛安娜 Diane 146.5x94cm，

第 6 件 1898 年威廉·布格羅 William-Adolphe Bouguereau 的襲擾 L'Assaut，155.8x106.2cm

這兩件雖然都是前側光照明的效果，但是在畫面整體細部的呈現的想法基本上和正面平光與前頂光的效果並無二致。

從上述五件作品的照明狀態，相信我們應該可以體會到為了讓自己的畫作達到「自然的精確複製」的目標，正面平光、前頂光、前測光的照明其實就是「詳盡描繪、唯妙唯俏」地將現場的事物狀態「寫實」進入畫裡面的最恰當方法。從影像創作的觀念來看，這三種照明方式其實就是難以讓「光線在畫作中存在」的方式。

現在讓我們來看看 19 世紀寫實主義頂尖的代表性畫家米勒，如何開始讓「光線的存在」進入畫作當中。

³ 照相寫實主義繪畫 Photorealism 是畫家使用照片或幻燈片為素材，用擬真的方式把一張或數張照片或幻燈片的內容描繪在畫布上。畫家往往在畫室裡面用較遠距離把幻燈片的影像投射到畫布上，再照著畫布上的光學影像，用畫筆把畫布上的影像內容描繪出來。也因此，和當時感光相紙的最大尺寸寬 60 英寸相比，照相寫實主義繪畫往往尺寸巨大的優勢（雖然也有尺寸較小的）。這和十八世紀後半的照片尺寸相比，畫家繪畫巨幅作品可以佔盡尺寸上的優勢非常類似。

⁴ 2000 前後 Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Hofer 等德國杜魯道夫學派當代藝術家往往以動輒六公尺寬或高的巨大尺寸製作影像作品（對一個場景，使用數張甚至十張以上的 8x10 吋相機攝取原始影像，再用數位技術融合成一張巨大畫面）。

18. 台灣展出作品排序第 21 件（官方目錄第 26 件）[尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet 1814-1875](#) 於 1863 年畫的[牧羊女與羊群 Bergère avec son troupeau](#) 81x101cm

比上下面一件早 11 年畫的這件畫作，應該是這次展出作品中最早使用逆光狀態的作品。儘管使用逆光照明，但是細節顯然更多，也因此色彩呈現更為豐富。

19. 台灣展出作品排序第 22 件（官方目錄第 24 件）[尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet 1814-1875](#) 於 1874 年畫的[諾曼第葛瑞維村送牛奶的農婦 Laitière normande à Gréville](#) 73x57cm

這件作品的整體，除了輪廓造形之外，米勒已經在畫作中大量省略細節。畫面採用逆光的照明狀態，也有著「讓畫面整體色彩趨近於單色調 monotone 表現」的副作用。

其實，在逆光照明狀態下繪製畫作也許是畫家想要在畫作的風格上做出變化的想法使然。並不是每位畫家都能夠清楚認識到「事物狀態處於逆光照明」下會帶來在作者與觀者視覺上「省略細節」的好處。我們只要把上述米勒分別在 1863, 1874 繪製的兩件逆光作品和下面一張布荷東在 1859 年繪製的；同樣是逆光的作品來比較一下，就可以稍稍揣測那個年代的畫家在攝影術比自己寫實化能夠更逼真的壓力下對繪畫觀念的演進。

- 台灣展出作品排序第 27 件朱爾·布荷東 Jules Breton 在 1859 年畫的[拾穗者之婦 Le rappel des glaneuses](#) 90.5x176cm

布荷東這件 1859 年的創作（攝影術誕生 20 年後）和米勒上面兩件作品相比是更早的創作（會不會也因此）顯然細節更多，但是整體色彩趨向單色調（雖然比送牛奶的農婦色彩更豐富，但比牧羊女與羊群的更少）。當然，由於送牛奶的農婦整體畫作的尺寸較小，也可能是細節被省略的原因。

再者，這件作品的尺寸寬達 176 公分，遠比米勒的 57 公分和 101 公分巨大，也是我們在思考時不可忽視的地方。

這樣我們可以知道，面對「攝影術比寫實主義繪畫更能寫實的巨大壓力」，當時代畫家在尋求如何讓畫作「脫離寫實」的苦心思考下，「讓被繪製的事物狀態處於逆光照明」是一個有效的路徑。因為對人類視覺而言，逆光照明下，視覺本來就會看不清楚處於背光狀態的正面細節，也因此畫中「省略正面的細部描寫」更能夠讓畫作更接近人們處於逆光狀態下的視覺效果。換句話說，讓畫作呈現逆光下的被繪製對象，再加上省略關於正面的細節，反而可以讓畫作更接近「視覺的真實」。這也可以說是那個時代的畫家在思考如何讓畫作「脫離寫實」的思考中找到的第一條路徑。

而這樣的心得，在 2017 年今天，尤其是對影像創作有興趣的朋友而言，更是我們可以以古鑑今的重要明鑑。

我們只要用心閱讀整部攝影發展史，就會發現許多攝影家往往會因為新科技的出現而盲目亂用新科技，而忘了「作者是人在觀看」環境而有攝影創作的想法，也忘了「觀者也是人在觀看照片」，這件關於「人的本質」；關於「視覺的本質」的本質性思考。

這種「因著新科技的出現，反而讓自己的創作泯滅人性中關於視覺本質」的現象，最早出現在愛用「影調分階控制系統 Zone System」創作的攝影家，新進則出現在數位影像技術出現「高動態範圍成像 HDR High Dynamic Range」軟體程式之後，喜愛亂用甚至濫用 HDR 軟體的攝影家。這兩種技術的特長就是可以從極亮照明下到極暗照明下的事物狀態的任何細節層次都可以「鉅細彌遺」地全部呈現在影像之中。他們會有「拼著老命、用盡一切可能，把更多、更豐富的層次細節，全部都輸入到作品的影像裡面」這種想法，極有可能是因為他們不知道人類「視覺的本質」就是「簡潔化 The law of pragnanz」，就是「只看特徵 feature、不看細節 detail」。既然影像創作所得的作品是來自於人（作者對環境的觀看），也是為人（影像是為被觀看）而存在的，影像作品怎能不服從於人類的視覺本質，而去無止境的彰顯「科技的超能力」呢？

我們只要在展場仔細閱讀布荷東在 1859 年繪製的[拾穗者之婦 Le rappel des glaneuses](#) 在逆光下還能看到事物狀態的正面細節，到米勒在 1863 年畫的[牧羊女與羊群 Bergère avec son troupeau](#) 儘管是逆光照明，但細節比布荷東的更少，也因此色彩呈現也少。再到米勒於 11 年之後的 1874 年畫的[諾曼第葛瑞維村送牛奶的農婦 Laitière normande à Gréville](#) 有著更多的細節省略，色彩更為單色調。相信您應該可以從這三件作品的時間與繪畫觀念的演進中稍稍揣摩出畫家是如何的讓自己的畫作脫離現實的轄制，回歸到視覺的本質。

三、省略細節

14. 台灣展出作品排序第 43 件（官方目錄第 46 件）[Georges Seurat 喬治·秀拉 1859–1891](#) 在 1882 年（攝影術誕生 43 年後）完成的[藍衣農夫 Le petit paysan en bleu 46x38cm](#)（印象派與自然主義）
15. 台灣展出作品排序第 9 件（官方目錄第 16 件）[亨利·杜魯斯–羅特列克 Henri de Toulouse-Lautrec 1864–1901](#) 於 1897 年（攝影術誕生 58 年後）畫的[保羅·勒克雷爾肖像 Paul Leclercq 54x67cm](#)「學院派與寫實主義」
16. 台灣展出作品排序第 14 件（官方目錄第 17 件）[愛德華·維亞爾 Édouard Vuillard 1868–1940](#) 於 1905–1906 年間（攝影術誕生 66 年後）畫的[克羅德·柏罕·德·維雷爾肖像 Claude Bernheim de Villers 68.5x96.8cm](#)「學院派與寫實主義」

17. 台灣展出作品排序第 58 件（官方目錄第 57 件）[奧迪隆·魯東 Odilon Redon 1840–1916](#) 在 1904 完成的 [Eve 夏娃 61x47cm](#) 「象徵主義與折衷主義」

秀拉的[藍衣農夫](#)，不但農夫的帽子衣服背景的草地一切細節都省略了，連農夫的鼻子嘴巴也一筆帶過。取而代之的是，畫面上充滿著藍、綠、棕色的顏色與看似在畫面各處跳躍著的；介乎色塊與筆觸之間的告知作者存在的作為。亨利·杜魯斯-羅特列克的[保羅·勒克雷爾肖像 Paul Leclercq](#) 除了輪廓線與造形之外幾乎省略了背景與衣物上的所有細節，同樣的畫面也充斥著上下垂直的筆觸。愛德華·維亞爾的[克羅德·柏罕·德·維雷爾肖像 Claude Bernheim de Villers](#) 則採用單色調與斷續的筆觸來簡化整體畫面。奧迪隆·魯東的[夏娃 Eve](#) 的平塗方式除了大面積的顏色與模特兒的清晰輪廓線給我們的印象之外，觀者幾乎看不見任何關於模特兒身上或背景的細節。

如果我們能夠在展場中針對上述四件作品來回互相比對著看，然後在腦海中想著克羅德·莫內在 1872 年（攝影術誕生 33 年後）完成的[印象·日出 Impression, sunrise 48x63cm](#)，不知道您是否可以看出畫家早已觀察到想要從畫家繪製的事物狀態牽絆中脫離出來，單單只有「省略細節」是不夠的，畫家在省略細節的同時還需要具備能夠掌握事物狀態在造形上的「特徵 feature」的能力。而事物狀態在造形上的輪廓線的掌握就是掌握事物狀態特徵的捷徑。克羅德·莫內的印象日出就是積極運用事物狀態的剪影 Silhouette 達到既能掌握特徵又能省略細節的最佳策略。

四、把輪廓線模糊掉

同樣是從現實抽離的概念，且讓我們來看看下面這四張都是雷諾瓦畫作的共通點：

18. 台灣展出作品排序第 12 件（官方目錄第 15 件）[奧古斯特·雷諾瓦 Pierre-Auguste Renoir 1841–1919](#) 於 1892 年畫的[彈鋼琴的少女 Jeunes filles au piano 116x90cm](#)
19. 台灣展出作品排序第 11 件（官方目錄第 18 件）[奧古斯特·雷諾瓦 Pierre-Auguste Renoir 1841–1919](#) 於 1901 年畫的[加斯東·柏罕·德維雷爾夫人肖像 Madame Gaston Bernheim de Villers 92x73cm](#)
20. 台灣展出作品排序第 60 件（官方目錄第 63 件）[奧古斯特·雷諾瓦 Pierre-Auguste Renoir 1841–1919](#) 於 1907 年畫的[大裸女圖 Grand nu 71x156cm](#)
21. 台灣展出作品排序第 13 件（官方目錄第 19 件）[奧古斯特·雷諾瓦 Pierre-Auguste Renoir 1841–1919](#) 於 1910 年畫的[潔妮維葉·柏罕·德·維雷爾肖像 Geneviève Bernheim de Villers 53x44.5cm](#)

運用暈塗法 sfumato 來把輪廓線模糊掉，這樣的繪畫技法其實是文藝復興時代就開始盛行的繪畫技法，達文西著名的蒙娜麗莎就是使用這種畫法的代表作。雷諾瓦的畫作就明顯採用這種模糊輪廓線的技巧。但是卻少有人知道「清晰的輪廓線

可以讓畫作更接近真實」這個道理。我們只要拿雷諾瓦這四張作品和第 24 件 1887 年奇里·維克提維齊·勒莫克 Kirill Vikentievich Lemokh 的[樅木屋父親之逝 La mort du père dans une isba](#) 90x70 cm，第 31 件 1877 年朱爾·巴斯提安·勒帕吉 Jules Bastien-Lepage 的[乾草地 Les foins](#) 180x195cm 以及第 32 件 1887 年[亞弗列·霍勒 Alfred Philippe Roll](#) 的[農婦曼達·拉梅特莉 Manda Lamétrie, Farm Girl](#) 214.3x160cm，第 33 件 1884 年[巴斯卡·達尼安·布維赫 Pascal Dagnan-Bouveret](#) 的[飲馬圖 Chevaux à l'abreuvoir](#) 225x175cm（建議您在這幾件作品之間反覆來回觀看比較）相信您會發現繪畫裡面「事物狀態的輪廓線是否清晰？」這件事情與「理智和現實」之間不可分割的密切關係。也就是文藝復興時期的畫家早已經知道你要讓觀者認知畫面是真實的，就要把事物狀態的輪廓線畫得越清晰越好，你想要讓觀者感受到感性的內容，你只要把事物狀態的輪廓線弄得越模糊越好。

這樣的道理一直到 1970 年代著名的科學家[大衛·瑪爾 David Marr 1945–1980](#) 才用數學證明了人類的視覺生理機制裡面，掌握事物狀態的輪廓線是我們的視覺訊息處理機制最優先處理的對象。1977 年開始問世的全自動調焦相機和 2010 年代智慧型手機的全自動調焦組件，就是運用「比對影像中各局部，何處反差最高，而反差最高處就是被攝體輪廓線所在之處」的原理達到不靠人眼判斷就可以自動調焦的目標。

也因此，儘管二十世紀中葉的畫家還不知道視覺訊息數學化的道理，但是面臨攝影術威脅的畫家們會意識到可以從「模糊輪廓線」這個方向下手，似乎也是冥冥中注定的。

如果我們仔細閱讀，下面五張畫作也都同樣是用類似的手法，將原本應該明確清晰的線條刻意模糊。尤其是米勒的拾穗，不但婦人身上看不到清晰明確的輪廓線，婦人腳前麥穗也被米勒刻意用淺色（強調麥穗的存在？）卻非常矛盾修辭地用刻意模糊的線條畫出。我們如果拿杭特的農婦裙擺前後麥穗的清晰程度來和米勒的拾穗婦人腳前的麥穗的模糊線條相互比對，應該可以稍稍體會兩人繪畫時思考方向的不同。

22. 台灣展出作品排序第 20 件（官方目錄第 23 件）[威廉·莫里斯·杭特 William Morris Hunt 1824–1879](#) 於 1852 年畫的[農婦 Paysanne](#) 117x89.5cm
23. 台灣展出作品排序第 23 件（官方目錄第 25 件）[卡密爾·柯洛 Jean-Baptiste-Camille Corot 1796–1875](#) 於 1855 年畫的[馬庫西斯之憶 La charrette, souvenir de Marcoussis](#)
24. 台灣展出作品排序第 26 件（官方目錄第 20 件）[尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet 1814–1875](#) 於 1857 年畫的[拾穗 Des glaneuses dit aussi Les glaneuses](#) 83.5x110cm

25. 台灣展出作品排序第 21 件（官方目錄第 26 件）[尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet 1814-1875](#) 於 1863 年畫的[牧羊女與羊群 Bergère avec son troupeau](#)
26. 台灣展出作品排序第 22 件（官方目錄第 24 件）[尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet 1814-1875](#) 於 1874 年畫的[諾曼第葛瑞維村送牛奶的農婦 Laitière normande à Gréville](#) 73x57cm
27. 台灣展出作品排序第 10 件（官方目錄第 14 件）[艾德加·竇加 Edgar Degas 1834-1917](#) 於 1878-1879 年間畫的[證券行群像 Portraits à la Bourse](#) 100.5x81.5cm

同樣的，如果我們拿杭特的農婦身軀輪廓線的模糊與第 24 件 1874 年的奇里·維克提維齊·勒莫克 Kirill Vikentievich Lemokh 的[樅木屋父親之逝 La mort du père dans une isba](#) 畫面左右兩邊孩子身軀的輪廓線清晰程度相比，應該也可以體會杭特在畫中刻意讓麥穗清晰，卻讓農婦的身軀輪廓線模糊的「刻意安排」。

其實，第 19 件 1854 年康斯坦·特華雍 Constant Troyon 的[牧場養鵝女 Le pâturage à la gardeuse d'oies](#) 與第 23 件 1855 年卡密爾·柯洛 Jean-Baptiste-Camille Corot 的[馬庫西斯之憶 La charrette, souvenir de Marcoussis](#) 也是一對「清晰 vs. 模糊」的對照組。同樣的都是以風景為畫面主要架構，配合人物與禽畜，但是兩者的繪畫手法差異卻如此巨大。

五、讓光線進來

為了達到「讓畫作從事物狀態鉅細彌遺細節的網綁中掙脫出來」的目標，除了上述模糊輪廓線、運用逆光、運用剪影、掌握特徵之外，19 世紀中葉的畫家似乎還另外找到一條蹊徑可以省略畫面整體過多繁瑣的細節，那就是：「讓光線進來」！

讓我們看看這幾件畫作：

第 25 件奇里·維克提維齊·勒莫克在 1874 年完成的[樅木屋父親之逝 La mort du père dans une isba](#)

台灣展出作品排序第 24 件（官方目錄第 21 件）[阿道夫-費利克斯·卡爾斯 Adolphe-Félix Cals 1810-1880](#) 在 1877 年畫的[拆麻繩 Effileuses d'étoupe](#) 51.5x65.2cm

如果觀者用「眯著眼睛看」的方式觀看這兩件作品，相信不難觀察到兩位作者都刻意用暗部 Shadow 覆蓋視框內大部分區域。與畫面準備呈現的劇情故事有關的特徵，則用對極般的高反差以亮部的輪廓光來呈現重要人物的表情姿勢與動作。

奇里·維克提維齊·勒莫克在「樅木屋父親之逝」用影調分階控制系統 Zone System 的術語來說，視框內大部分區域（地板、牆面、床上蚊帳支架等）都落在第二到第四階的階調中。相對的作者將所有家人因著男主人的過世而露出的悲哀感傷的表情與氣氛用較亮的亮部 Highlight 表現出來。用影調分階控制系統 Zone System 的術語來說，視框內和劇情相關的六個孩子與兩位大人的表情與身體語言都落在第五到第七階的階調中。也因此畫面整體所呈現的就是喻意被死亡陰影覆蓋的漆黑房間中從左側窗戶有一道光線照射進來的狀態。作者用「讓畫面中有光線照進來！」這樣的明暗分佈佈局來達到既省略細節又強調了故事劇情相關的重要特徵的效果，可以說是一石兩鳥。阿道夫-費利克斯·卡爾斯的「拆麻繩」亦然。

其實，被分類為「浪漫主義與古典主義」的下面兩件作品也有與上述兩件作品同樣（讓畫面大部分落入暗部造成省略細節，與劇情有關的重要處用較明亮的亮部顯現，刻意營造畫面整體在視覺上的高反差）劇性視覺效果。有趣的是，這四件作品中唯獨路易·詹默梅曾斯的酷刑使用「倒置」的方式，反而是將有關劇情的人物表情置於暗部來呈現。

台灣展出作品排序第 3 件（官方目錄第 6 件）[保羅·俞越 Paul Huet 1803-1869](#) 在 1861 年完成的[深淵 Le gouffre, paysage 125x212cm](#)

台灣展出作品排序第 1 件（官方目錄第 7 件）[路易·詹默 Louis Janmot 1814-1892](#) 於 1865 年完成的[梅曾斯的酷刑 Le supplice de Mézence 113.5x143.3cm](#)

六、刻意製造訊息空白，讓觀者提問、想像

如果問您，整個展場最能夠吸引您反覆思考的作品是哪一件？不知道您的回答會是哪一件？您問我的話，我的答案是：第 20 件（官方目錄第 23 件）威廉·莫里斯·杭特在 1852 年畫的農婦 117x89.5cm。

觀看這件作品我的第一個反應是「為什麼畫家不讓觀者看到這位農婦的正面容貌？」、「為什麼農婦的上衣要露出大半個背部？」除了這兩個屬於「影像第一層訊息⁵」或「知面⁶」的訊息之外，整體畫面給我的最大感受就是趨近於棕色的單色調以及畫面絕大部分被作者刻意暈圖的（似清晰卻又稍稍模糊）的筆觸覆蓋，唯獨看起來好像不應該是畫面劇情主要內容的模特兒的襯衫與裙子的皺褶與畫面左下與右下方的麥穗卻異常清晰。

有趣的是，我在展場中另外也看到幾件與這件作品的「訊息結構」非常相似的作品。

第 23 件卡密爾·柯洛在 1855 年完成的[馬庫西斯之憶 La charrette, souvenir de Marcoussis](#) 和尚-雷昂·傑洛姆 Jean-Léon Gérôme 在 1846 年畫

⁵ 影像的三層訊息

⁶ 羅蘭巴特的定義

的鬥雞、尤金·德拉克洛瓦 Eugène Delacroix 在 1854 年畫的獵虎圖、朱爾·布荷東 Jules Breton 在 1859 年畫的 拾穗者之歸 這幾張畫面中劇情高張的畫作相比，馬庫西斯之憶，實在是毫無劇情可言。但，這件作品卻是最能吸引觀者在被畫家的「劇情空白」邀請去想像時，在觀者腦海中最有激盪劇情的畫作。

儘管身為人，我們會主動去閱讀畫面中央下方的馬車、好像在綁鞋帶的人、人頭頂上那棵樹，但是我的視線還是不自主的被右邊那個巨大的樹和左邊對稱位置的那棵明顯較小的樹的輪廓線吸引。畫家在畫面右下方刻意留下大約畫面六分之一面積的暗部是希望觀者做出什麼樣的聯想？大樹小樹之間的對望，又希望觀者有哪種想像？坐著兩個人的馬車和後面那位綁鞋帶的人到底有什麼關係，還是單純的互不相干的經過而已？畫家想要藉由兩棵樹輪廓線帶出來橫貫整個畫面；和緩中卻有急遽變化的整個天際線隱喻什麼？左右兩棵樹的對望，天際線與畫面頂端白雲邊際勾勒出來的兩條線之間的對望，又可能有什麼含意？這兩條橫線中間留出來的天空的空白又和右下方的暗部的空白之間有什麼關係？

台灣展出作品排序第 56 件（官方目錄第 53 件）亞豐斯·歐斯貝爾 Alphonse Osbert 1857–1939 在 1893 年完成的告別白日 L'Adieu au soleil 124x78cm 這件作品的整體結構可以說是馬庫西斯之憶和閱讀的女子兩幅作品朝左轉了 90 度角的垂直版本。同樣的，對看慣裸女的畫家或喜愛藝術的觀者，這件作品引人之處當然不會是裸女的身軀，而是上下縱貫畫面的明暗交接的輪廓線，當然，畫家刻意又用裸女朝外的身軀的輪廓線反覆強調了明暗交界的輪廓線。當然畫面左側的白日將盡的淺色空白裡面的極微細極緩慢變化的漸層和右側隱喻黑夜降臨的深色空白中樹葉樹枝與樹幹的些微層次變化，恐怕就是畫家要邀請觀者反覆瀏覽仔細品味，引起聯想與幻想之處。

台灣展出作品排序第 54 件（官方目錄第 54 件）艾德蒙·亞蒙–尚 Edmond Aman-Jean 1858–1936 在 1893 年完成的美麗的威尼斯，海洋之后 Venezia bella regina del mare 120.5x157cm 對於崇拜攝影作品中強調暗部層次變化；信奉 Zone System 教派的攝影家而言，這件作品可能最能得到他們歡心吧。這件作品也再次證明了「展覽官方目錄印刷和原作之間差異可以大到多麼離譜」。在官方目錄上這件作品，我們可以看見裸女身軀右方空間裡面畫家畫了多麼豐富的「劇情內容（有著九根划槳，揚著帆的船和散落水面的花瓣）」，但是相信在展場看過的觀者應該會和我一樣有過「再怎麼用力觀看，用盡眼力搜索，都很難看見畫家在右方的空間裡面畫了什麼內容（您能算得出有九根划槳？）」的經驗。這就是原作和資料之間的差別啊！也是視丘常常強調的，在展場上觀看原作等於是在天王天后演唱會現場聆聽參與的經驗，而展覽會的印刷品上的圖片則和天王天后發行的 CD 上印刷的歌詞沒有兩樣，就是資料而已。

和馬庫西斯之憶、閱讀的女子、告別白日一樣，這件作品有著畫家「刻意製造的訊息空白」，即：左方將近有整體的一半的空間的深淵般的深邃空間就是畫家邀請觀者在努力觀看尋找「畫家到底畫了什麼內容？」的同時，在觀者腦海中閃現或浮起的想像與幻想。

台灣展出作品排序第 48 件（官方目錄第 40 件）[雅芙烈·希斯萊 Alfred Sisley 1839–1899](#) 在 1885 年完成的 [春天的森林邊緣 Lisière de forêt au printemps 60.5x73.5cm](#)

台灣展出作品排序第 38 件（官方目錄第 42 件）[卡密爾·柯洛 Jean-Baptiste-Camille Corot 1796–1875](#) 在 1874 年完成的 [聖尼可拉–雷–阿哈斯地方的磨坊 Le moulin de Saint-Nicolas-lez-Arras 66.3x82.3cm](#)

前面四件作品中，馬庫西斯之憶、閱讀的女子是用橫貫畫面的動態線條將整體分割成上下兩個淺色明亮的空白對深色暗處的部分，而告別白日、美麗的威尼斯·海洋之后則是用縱貫畫面的動態線條將整體分割成左右兩個部分。不過，告別白日和馬庫西斯之憶、閱讀的女子一樣，也是利用的觀者視覺生理的同時對比效應，而美麗的威尼斯·海洋之后則更大膽的用整體畫面都沈浸在影調分階控制系統人講的第四階到第二階左右黑沈沈影調之中。

但是，雅芙烈·希斯萊 Alfred Sisley 在 1885 年完成的 [春天的森林邊緣](#) 與卡密爾·柯洛在 1874 年完成的 [聖尼可拉–雷–阿哈斯地方的磨坊](#) 則不一樣，兩者都用左右兩邊都被大量樹林造成的暗部覆蓋，只留畫面中央不到整體畫面四分之一的三角形區域為亮部用來描繪整體畫面的主要「劇情」。而這些畫家用樹林造成的暗部（在第五到第四階左右）又比前面四件作品的暗部（應該在第二與第三階）更淺色，觀者的視覺雖然因此可以讀得出「那是什麼？」但是和中間三角形明亮處顯露出來的劇情相比，樹林的部分又明顯的會回到「那，並非畫家要我閱讀的部分」的弔詭。這兩件作品和

台灣展出作品排序第 41 件（官方目錄第 42 件）[保羅·塞尚 Paul Cézanne 1839–1906](#) 在 1879 年畫的 [諾曼第農舍庭院 Cour de ferme 65x54.4cm](#) 一樣，都是用前景覆蓋畫面的主要訊息。這在視丘影像訊息讀寫教育 Photo Literacy Education 中第一個階段的「影像中的視覺語言系統」中屬於「空間感」裡面的「前景預設」項目。是圖像創作者在平面的圖像中預設空間深度的單眼線索中非常重要的書寫技法。

其實，上述六件作品都共同具備了共同的來自視覺心理學的觀念：「積極利用圖形中的『地 ground, negative space』的力量」亦即：「拿『地』來當『圖 figure, positive space』使用的技巧。一般人觀看圖像，由於生物的本能，只會用心在尋找具備積極意義的圖形，也因此不論是繪畫或者攝影的作者都用力的尋找更有趣、更刺激的劇情變化圖形來繪製或拍攝。久而久之，繪畫和攝影就因為這種僵化的觀念，「被事物狀態的劇情給綁架」了，作者總是讓自己的作品成為「事物狀態的附庸」。

恐怕就是因為這樣，用心思考「圖像本質」的創作者，其實不難發現「更積極運用『地』的力量」往往可以讓自己的作品更與眾不同。那些「眾」，就是拼命想要倚靠自己作品中劇情的奇觀來吸引觀眾目光的創作者。

只要各位在上述六件作品前面用力品味，相信您應該會體會到那些畫家在畫面上刻意製造出來的空白處（尤其是深色的地方）或者畫家刻意在畫面上

製造出來的看似只是用來覆蓋而已，缺乏積極意義的前景，其實往往比看似有更積極意義的圖形具備著更大的魔力，吸引著觀者有如掉入黑洞般的沉浸入思想、聯想、幻想的狀態。藝術史上不乏在作品中積極使用地的力量而成名的藝術家，最具代表性的莫過：曾經在台北和高雄兩地展過大型回顧展的荷蘭版畫家莫里茲·柯尼利斯·艾雪 M. C. Escher 1898–1972, 美國女性攝影藝術家珊蒂·史考克倫 Sandy Skoglund b.1946、以南瓜知名於世的日本藝術家草間彌生 Kusama Yayoi b.1929 等人。

七、你看不見卻感受得到的隱形視覺元素

和「地」一樣，圖像裡面其實隱藏著許多一般觀眾「看不見，但是感受得到」的隱形視覺元素。這也是視丘教學中最根本、基礎的「影像承載的三層訊息」中，第二層的「視覺元素及其結構」以及第三層的「影像的語意」所帶來的內容。這些內容儘管是「觀者看不見，卻感受得到」（其實就是觀者「意識不到」自己的大腦「確實接收到」這些訊息），但是卻是專業藝術家、創作者之間你我在較量功力時，最重要的秘密武器。這也是為什麼視丘會在教學中常說：「你看不懂，是因為你一心只想看懂」，也進一步在教學中強調想要成為圖像專業的人，第一步的功課就是：把我們原本天生就有，但是卻在青少年就開始被「大專聯考為前提，唯分數是問」的科舉教育體制徹底摧毀掉的「感受力」找回來、重建回來。

不管是繪畫或攝影，圖像創作者如果沒有意識到自己的作品是影像是圖畫，不去追求「影像的本質」或「圖畫的本質」到底是什麼，卻一昧的去追求其實不過是視覺藝術表現所需的「媒介 media」的一環的「事物狀態的奇觀」，如此心態創作出來的，既是肯定會被「攝影術的誕生」擊垮的寫實主義、自然主義繪畫。也肯定會被「攝影 4.0 版時代（手機攝影時代）」擊垮的大陸稱為紀實攝影的街頭攝影。

我們且來看看十九世紀中葉的畫家是怎麼樣運用這些圖像中的視覺元素系統讓自己的畫作「出埃及」（超越被事物狀態網綁）的。

我們前面已經提到過的有：

1/輪廓線與天際線的模糊與清晰：

威廉·莫里斯·杭特 William Morris Hunt 的 [農婦](#), 1852

奧古斯特·雷諾瓦 Pierre-Auguste Renoir

[彈鋼琴的少女](#) 1892

[加斯東·伯罕-德-維雷爾夫人肖像](#) 1901

[大裸女圖](#) 1907

[潔妮維葉·伯罕-德-維雷爾肖像](#) 1910

尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet

[拾穗](#) 1857

[牧羊女與羊群](#) 1863

[諾曼地葛瑞維村送牛奶的農婦](#) 1874

喬治·秀拉 Georges Seurat 1882 [藍衣農夫](#)
居斯塔夫·摩洛 Gustave Moreau 1880 [嘉拉蒂](#)
艾德蒙·亞蒙-尚 Edmond Aman-Jean [美麗的威尼斯，海洋之后](#) 1893
亞豐斯·歐斯貝爾 Alphonse Osbert [告別白日](#) 1893
尚-賈克·艾內 Jean-Jacques Henner 1880-1890 [閱讀的女子](#)
奧迪隆·魯東 Odilon Redon [夏娃](#) 1904

2/明暗對比

尤金·德拉克洛瓦 Eugène Delacroix [獵虎圖](#) 1854
保羅·俞越 Paul Huet [深淵](#) 1861
路易·詹默 Louis Janmot [梅曾斯的酷刑](#) 1865
朱爾·勒費弗爾 Jules Joseph Lefebvre [真理](#) 1870
艾利·德羅內 Jules-Élie Delaunay [黛安娜](#) 1872
尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet
[牧羊女與羊群](#) 1863
[諾曼地葛瑞維村送牛奶的農婦](#) 1874
卡密爾·柯洛 Jean-Baptiste-Camille Corot
[馬庫西斯之憶](#) 1855
[聖尼可拉-雷-阿哈斯地方的磨坊](#) 1874
阿道夫-費利克斯·卡爾斯 Adolphe-Félix Cals [拆麻繩](#) 1877
查理-法蘭斯瓦·多比尼 Charles-François Daubigny [萊桑德利地方的蓋亞爾城堡](#) 1877
雷昂·伯納 Léon Bonnat [雨果肖像](#) 1879
居斯塔夫·摩洛 Gustave Moreau 1880 [嘉拉蒂](#)
尚-賈克·艾內 Jean-Jacques Henner 1880-1890 [閱讀的女子](#)
奇里·維克提維齊·勒莫克 Kirill Vikentievich Lemokh [樅木屋父親之逝](#) 1887

3/逆光造成暗部訊息空白（地的積極運用）

卡密爾·柯洛 Jean-Baptiste-Camille Corot [馬庫西斯之憶](#) 1855

尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet
[牧羊女與羊群](#) 1863
[諾曼第葛瑞維村送牛奶的農婦](#) 1874
查理-法蘭斯瓦·多比尼 Charles-François Daubigny [萊桑德利地方的蓋亞爾城堡](#) 1877
亞豐斯·歐斯貝爾 Alphonse Osbert [告別白日](#) 1893

4/側面光造成的暗部訊息空白（地的積極運用）

阿道夫-費利克斯·卡爾斯 Adolphe-Félix Cals [拆麻繩](#) 1877
尚-賈克·艾內 Jean-Jacques Henner 1880-1890 [閱讀的女子](#)
奇里·維克提維齊·勒莫克 Kirill Vikentievich Lemokh [樅木屋父親之逝](#) 1887

5/前景預設 (地的積極運用)

雅芙烈·希斯萊 Alfred Sisley [春天的森林邊緣](#) 1885

卡密爾·柯洛 Jean-Baptiste-Camille Corot [聖尼可拉-雷-阿哈斯地方的磨坊](#) 1874

保羅·塞尚 Paul Cézanne [諾曼第農舍庭院](#) 1879

6/視框比例的積極運用

朱爾·布荷東 Jules Breton [拾穗者之歸](#) 1859

朱爾·勒費弗爾 Jules Joseph Lefebvre [真理](#) 1870

奧古斯特·雷諾瓦 Pierre-Auguste Renoir [大裸女圖](#) 1907

7/運用動態線條在畫面中製造視覺動力

尤金·德拉克洛瓦 Eugène Delacroix [獵虎圖](#) 1854

保羅·俞越 Paul Huet [深淵](#) 1861

居斯塔夫·庫爾培 Gustave Courbet [裸女與小狗](#) 1861-1862

路易·詹默 Louis Janmot [梅曾斯的酷刑](#) 1865

皮耶·普為·德·夏凡尼 Pierre Puvis de Chavannes [希望](#) 1871-1872

尚-賈克·艾內 Jean-Jacques Henner 1880-1890 [閱讀的女子](#)

居斯塔夫·摩洛 Gustave Moreau 1880 [嘉拉蒂](#)

亞豐斯·歐斯貝爾 Alphonse Osbert [告別白日](#) 1893

艾米爾·貝爾納 Émile Bernard [牧羊人休憩時光](#) 1904-1908

8/對比色的積極運用

尤金·德拉克洛瓦 Eugène Delacroix [獵虎圖](#) 1854

路易·詹默 Louis Janmot [梅曾斯的酷刑](#) 1865

文生·梵谷 Vincent van Gogh [午睡](#) 1889-1890

亞豐斯·歐斯貝爾 Alphonse Osbert [告別白日](#) 1893

奧古斯特·雷諾瓦 Pierre-Auguste Renoir [加斯東·柏罕·德維雷爾夫人肖像](#) 1901

9/近乎單色調的運用 (降低色彩彩度)

威廉·莫里斯·杭特 William Morris Hunt [農婦](#) 1852

尚-法蘭斯瓦·米勒 Jean-François Millet [諾曼第葛瑞維村送牛奶的農婦](#) 1874

阿道夫-費利克斯·卡爾斯 Adolphe-Félix Cals [拆麻繩](#) 1877

艾德嘉·竇加 Edgar Degas [證券行群像](#) 1878-1879

雷昂·伯納 Léon Bonnat [雨果肖像](#) 1879

尚-賈克·艾內 Jean-Jacques Henner 1880-1890 [閱讀的女子](#)

亨利·杜魯斯-羅特列克 Henri de Toulouse-Lautrec [保羅·勒克雷爾肖像](#) 1897

艾德蒙·亞蒙-尚 Edmond Aman-Jean [美麗的威尼斯，海洋之后](#) 1893

奧迪隆·魯東 Odilon Redon [夏娃](#) 1904

愛德華·維亞爾 Édouard Vuillard [克羅德·柏罕·德·維雷爾肖像](#) 1905-1906

奧古斯特·雷諾瓦 Pierre-Auguste Renoir [大裸女圖](#) 1907

繪畫找到繪畫自己。

用視覺元素消化事物狀態，回歸繪畫的本質出埃及

不知道有多少人注意到整個展場中最後面一間房間「二十世紀現代藝術之起源」裡面的最後一個房間繞著牆掛著六件作品的安排有什麼蹊蹺？

這六件作品分別是：台灣展出作品排序第 65 件（官方目錄第 66 件）[保羅·賽魯席葉 Paul Sérusier 1864–1927](#) 在 1889 年完成的[餵豬的布列塔尼農婦 Bretonne donnant à manger aux cochons 46x55cm](#)

台灣展出作品排序第 66 件（官方目錄第 68 件）[保羅·賽魯席葉 Paul Sérusier 1864–1927](#) 在 1892 年完成的[拉伊達河畔洗衣婦 Les laveuses à la Laïta 73.2x 92.2cm](#)

台灣展出作品排序第 67 件（官方目錄第 67 件）[保羅·高更 Paul Gauguin 1848–1903](#) 在 1894 年完成的[布列塔尼農婦 Paysannes bretonnes 66.5x92.7cm](#)

台灣展出作品排序第 69 件（官方目錄第 69 件）[雷尼·賽索 René Seyssaud 1867–1952](#) 在 1898 年完成的[橄欖樹 Les oliviers 100x81.3cm](#)

台灣展出作品排序第 64 件（官方目錄第 65 件）[文生·梵谷 Vincent van Gogh 1853–1890](#) 在 1889–1890 之間完成的[午睡 La méridienne ou La sieste \(d'après Millet\) 73x91cm](#)

台灣展出作品排序第 68 件（官方目錄第 64 件）[馬杜罕·梅爾 Mathurin Méheut 1882–1958](#) 在 1928 年完成的[葛朗地的曬鹽女 Ramasseuse de sel à Guérande 138.5x 154.4 cm](#)

不知道您有沒有注意到策展人特別把文生·梵谷在 1889–1890 間畫的[午睡](#) 特別用向內凹進去的牆面展示？整個會場唯獨這件作品有這樣的特殊強調處理。同樣的不知道您是否可以在最後這六件作品中間找到一個普遍性原則，而這個原則就是策展人要在這裡下的結論：「20 世紀繪畫藝術從這裡開始！」

這六件作品的普遍性原則就是：所有的畫作都不再是事物狀態的附庸，不再是波特萊爾說的「自然的精確複製」。繪畫終於用繪畫自己來面對觀眾。換句話說，就是繪畫的內容不再是邀請觀眾「驚嘆我可以畫得多像！」，而是邀請觀眾觀看畫作中的屬於這位作者獨特的色彩、線條、造形、筆觸、影調明暗的使用方法。1/造形（包含線條）、2/影調、3/色彩，這些視覺元素就像一把鑰匙，讓被攝影術的精確複製能力徹底擊敗的畫家找到一條重生之路。

從策展人對梵谷的午睡這件畫作所做的特殊布展方式，同時在台灣展出特別印製的導覽手冊的封面也同樣是梵谷的午睡的安排來看，應該不難體會策展人似乎就拿梵谷的午睡所具備的「特徵」當作整個展覽的句點。梵谷的午睡是 1894 年完成距離攝影術誕生 55 年。換句話說，這些畫家終於在 20 世紀來臨的前夕從「自然的精確複製」的魔咒中，完成了他們脫胎換骨的重生工程。

但是我們也不要忘掉，造形、影調、色彩等視覺元素不過是媒介本身，畫家如何在運用造形影調色彩上的偏好固然可以形成該畫家獨特的風格，但是畫家「如何運用視覺元素解構事物狀態」、「如何運用隱形視覺元素結構畫面」之類的方法論，則是比「視覺元素」更高一層級，屬於認知心理學裡面的「視覺訊息」的用法的層次。就好比是文字與句型結構之間的差異。

上面所說的：

- 1/巨大的尺寸
- 2/把輪廓線、天際線模糊掉
- 3/省略細節，強調特徵
- 4/讓光線進來：運用逆光，造成暗部訊息空白（地的積極運用）
- 5/讓光線進來：側面光造成的暗部訊息空白（地的積極運用）
- 6/前景預設（地的積極運用）
- 7/運用明暗對比
- 8/運用色彩對比
- 9/視框比例的積極運用
- 10/運用動態線條在畫面中製造視覺動力
- 11/近乎單色調的運用（降低色彩彩度）
- 12/你看不見卻感受得到的隱形視覺元素
- 13/刻意製造訊息空白，讓觀者提問、想像

都屬於如何運用視覺語言造句造詞般的句型結構的層次。

換句話說，19 世紀中葉到 20 世紀初的畫家，不但在大量的試行錯誤的摸索中找到回歸「繪畫本質」的方法出了埃及，更在不斷的試行錯誤中找到讓繪畫回歸到「視覺本質」的路徑，也因此繪畫思潮不會因為有了印象派的觀念，可以出了埃及就停了下來，還具備著大量湧出的持續能量衍生出 20 初百花齊放百鳥爭鳴的各種繪畫思潮。這些都歸功於 19 世紀中葉到 20 世紀初的畫家一口氣就找到繪畫與更上一層的視覺層次的本質性思考能力使然。

鑑古知今，那麼攝影呢？

2010 年代開始，攝影進入「攝影 4.0 版時代」，攝影的處境和 1839 年寫實主義、自然主義繪畫的處境完全相同，同樣都處於被新科技的誕生逼迫，再不退讓就死無葬身之地的窮境。2017 年今天，是讓攝影脫離事物狀態的魔咒，讓攝影找回影像自己的時候了！

且讓我們來稍稍複習一下，攝影為什麼會走到這種困境？

自從 1839 年攝影術問世至今⁷170 幾年來，照片裡面的影像⁸一直被人們當作「鏡頭前方事物狀態」的奴僕。風景攝影、人像攝影、生態攝影、航空攝影、商品攝影、建築攝影、靜物攝影、時裝攝影，從我們稱呼的各種攝影分類來看，人們一直都用「被攝事物狀態」來替攝影分類。這個「事物狀態」可能是人像，可能是風景，可能是街頭發生的事情，也可能是攝影者從可見的事物中刻意挖掘出來的隱情。在人們認知中，「攝影」的價值（或說，攝影術衍生出來的「影像」）一直都被視為依附在「鏡頭前方事物狀態」底下的從屬物。從有攝影術以來，「影像的價值」一直都是從它主人（事物狀態）是否壯觀、是否令人驚奇、是否引人注目、是否發人深省而來。觀者觀看影像時，主要觀看對象仍然是照片中的「事物狀態如何」。也因此，「影像自己」在觀者觀看過程中，似乎從來不曾存在過。

但是人類文明對影像可以在文明中擔負的任務、扮演的角色其實有更大的期待，影像不應該只是某種事物狀態的附庸而已。影像可以做更大的事！

匈牙利學者，包浩斯影像課程教授拉斯洛·莫侯利－納吉 László Moholy-Nagy 1895-1946 早在 1923 年就曾預言：「未來的文盲將是那些不懂得拿相機當筆用的人 The illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as the pen.」

2010 年代 Web 2.0 和「隨身裝置」的出現，讓網路訊息像空氣一樣無所不在、隨手可得，直接推動了攝影正式進入「攝影 4.0 版時代」。這個全新時代裡，影像已經徹底民主化。不僅相機已經微小到成為手機的一部份，用手機取得影像（傳統稱為「照相」）的行為開始成為人們日常肢體動作。甚至，不需要透過人手，遍佈都市各個角落、可能每一台汽車裡面都當作標準配備裝設、擔心上班時家中出現意外狀況的人在家裡裝設的監視器，都在無時無地的拍攝著影像。過去圍繞著攝影行為的種種技術門檻完全消失，人們像呼吸般超越時空限制進行影像取得、操縱、傳輸。人類文明確實如拉斯洛·莫侯利－納吉預言，已經進入「拿相機當筆用」，甚至開始了「用影像書寫」的狀態。

2010 年代的今天，當年成為人們與影像間重大阻隔與障礙的攝影技術與材料大部分已經用「非物質化」的形式 從商品選項上消失，不管是自己拍攝的或是從其他管道取得的，人們與影像間的重重阻礙已經化為無形，影像已經

⁷ 不管是約瑟夫·尼塞福爾·涅普斯(Joseph Nicéphore Niépce 1765-1833) 1826 年拍攝的世界第一張照片：二樓窗外的屋頂，或是銀版攝影術 Daguerreotype 發明人路易斯-雅克-蒙堤·達蓋爾 (Louis-Jacques-Mandé Daguerre 1787-1851) 1838 年春天對著巴黎聖殿大道拍攝的世界第一張街頭有人的照片，或是

⁸ 2010 年代以前人類透過攝影術製作出來的成品，一直被稱為「照片 Photograph」。但是攝影術所得的成品；具備訊息傳遞功能的訊息軟媒 Information Soft media 其實是：「影像 image」。照片是影像依附在紙張上面的形式名稱。19 世紀末 20 世紀中葉以前攝影術程序中曾經有玻璃底片 Glass plate, 則是影像依附在玻璃版上的形式名稱。軟片時代，俗稱底片的中介物就是影像依附在塑膠片上的形式。紙張、玻璃、塑膠片都是具備物質性的訊息硬媒 Information Hard media。2000 年前後，數位科技徹底改變了人類文明，如今影像已經不需依附在物質上，數位科技讓影像先成為零與一編碼的數據暫存在數位貯存器（硬碟）中，需要時，再被喚醒，將其數據解碼顯現在數位各種螢幕上面。

成為人類文明主要倚賴的訊息軟媒。就像紙本傳播時代擔負最重大訊息傳播責任的「文字」一樣，攝影 4.0 版時代大眾傳播管道中，「影像」已經取代文字成為最被倚重的訊息軟媒。

儘管時代科技用超過數十倍速的速度向前突進，但，弔詭的是，大部分人對攝影的觀念似乎仍然停留在森山大道、荒木經惟開始成名的 1970 年代。當然，如果攝影只是你日常生活閒暇之餘的嗜好，保持這種考古心境喜歡半個世紀以前的攝影觀念，也沒有什麼不好。但是如果你心中有那麼一絲絲的期待，期待你的人生還能夠靠你對攝影的愛好，能夠有什麼驚人的作為，我想現在正在台北故宮博物院展出的奧賽美術館 30 周年紀念展恐怕是你可以借古鑑今的最好一面鏡子。因為熱愛攝影的我們，今天面對「攝影 4.0 版時代」的衝擊，「奧賽美術館 30 周年紀念展」參展的那些畫家當年也和今天的我們一樣，面對過極度類似的時代翻轉帶來的衝擊。而且有趣的是，當年把大部分畫家嚇得屁滾尿流的不是別的什麼東西，正是我們熱愛的「攝影術」的誕生。

保羅·德拉羅什在 1839 年和波特萊爾在 1859 年兩人對攝影術的意見，都共同指向一個事實，就是：攝影術的確可以為人們提供逼真、準確的視覺所見景象的複製品。攝影術無庸置疑的強大快速、逼真的「寫真」功能，讓有思考力的畫家警覺到當時繪畫界的主流思想：崇尚逼真，是條死路。於是在不斷的尋找如何讓自己的繪畫，在不崇尚逼真、不當作自然的精確複製品的前提下，還有新的出路。

歷史證明，繪畫並沒有像 1839 年保羅·德拉羅什所說的，因為功能強大的攝影術出現而死掉！其實，攝影術的出現，讓畫家更清楚的看見「畫得更逼真」這個觀念是不對的！也因此更清楚了解了「繪畫的本質」。

可以說，19 世紀的歐洲畫家是在攝影術比人腦和手更能夠精確複製自然的強大壓力逼迫下，才有後來的「印象派繪畫」出現。也刺激了更多的畫家開始「思考」繪畫的意義，於繼印象派之后不斷的更新的繪畫思潮出現。可以說，是「攝影術的出現」提升了繪畫發展的高度，也刺激了繪畫往更多元的方向發展。

2010 年代起，攝影面臨著什麼樣的困境？

前面已經提到過，由於 1970 年代開始入侵人類文明的數位科技的興起，半個世紀不到，人類文明已經進入攝影 4.0 版時代。如今，對普羅大眾而言，「攝影已經死掉」。人們不再需要先學習如何攝影才會拍照，只要手中一隻手機，人人都可以隨時隨地像呼吸一般輕易取得關於自己、關於週遭環境的美美照片。甚至，只要登入網路，就可以找到無限量；應有盡有的影像讓我們下載。「攝影術」代表的技術和材料曾經是常民親近影像的阻隔與障礙，如今一切障礙已經化為烏有。那麼，請問，好不容易學會攝影的人，今後要靠什麼維生？

就像當年畫家面臨攝影術誕生時受到的生存危機一樣，對有智慧的人，維基往往就是轉機。同樣的，面對「攝影已死，影像成為語言」的攝影 4.0 版時

代，專業攝影師的危機是人人都會拍照，人人隨手可得影像。但是，專業攝影師的生機卻在更高層次的領域。

正因為影像已經成為 2010 年代起常民日常生活常用語言。影像不僅像空氣般充斥在我們生活周遭環境，對訊息受眾而言，影像還天天在四周環伺著我們，準備趁機滲透進入我們的思想，改變我們的判斷和行為。這正是攝影 4.0 版時代專業攝影工作者找到活路的契機。對訊息發送者而言，既然影像已經是比文字、話語更有效的行銷工具。所有商人政客都要使用影像做消費者直覺難以防禦的行銷工具。「影像行銷」是攝影 4.0 版時代之前不曾有過的超級龐大市場。而，我們能否抓住這個市場，在這個市場佔有一席之地，端賴我們是否具備善用「影像語意」將影像滲透人心的能力。今天專業攝影的定義，已經不是你是否具備拍出客戶需要的照片的技術。今天專業攝影的定義是你是否具備懂得哪些照片的語意能夠趁透人心，準確地使用這樣的影像語意改變你目標族群的消費行為。攝影技術、器材的重要性早已煙消雲散，今天能否操縱「影像語意」才是活路的關鍵。我根本不必讓你看見我要賣的健康食品的照片（黃色的外觀），但是提醒你「健康比什麼都重要」的影像（黃色為主色），卻能打動你想去買（我的），健康食品。

是的！攝影 4.0 版時代就是「影像編輯」的時代。會挑照片、會使用照片（影響人）、會編輯照片（說故事）的人才活路。

我們可以從攝影的老大哥：繪畫，當年如何從「繪畫是自然的精確複製」、繪畫是「事物狀態的從屬與附庸」的網綁中掙脫出來，脫胎換骨重生，出了埃及回到屬於繪畫的流奶與蜜之地，學習如何讓自己的專業攝影也能夠脫胎換骨進入「會挑照片、會使用照片（影響人）、會編輯照片（說故事）」的流奶與蜜之地。

簡而言之，19 世紀中葉的畫家在不斷地試行錯誤中花了半個世紀，終於摸索出「可以用視覺元素消化任何被畫事物狀態」「抓住人類大腦如何處理訊息的視覺特徵」「繪畫是為了讓觀者『感受到甚麼』，而非讓觀者『知道什麼』」而讓繪畫回歸到「繪畫的本質」的重生之路。

同樣的，做為攝影 4.0 版時代的專業攝影師，我們也得要和當年的畫家一樣，學習懂得「如何用視覺元素來消化鏡頭前方的一切被攝事物狀態」，懂得和「人類如何觀看」有關的種種「視覺原理」（不管是來自視覺心理的問題還戶視覺生理的問題），懂得「如何使自己的影像作品讓觀者能夠『感受到什麼』」，懂得「如何讓自己的影像作品具備能夠左右觀者直覺反應的『影像語意』」。

當然「使用多張照片說故事」這件事，是 19 世紀中葉的畫家所沒有面臨到的問題。「使用多張照片說故事」的能力就是在影像與影像之間建立脈絡性訊息 Context 的能力。而這個能力則源自我們是否能夠對每一張「影像的語意」精確掌握。這，就需要我們充分理解「影像的本質」了。

「影像的本質」和「繪畫的本質」大不相同，但卻同時也都是「視覺訊息的載體」，因此在視覺生理心理的層次上，兩者基本相同，但是影像往往比繪畫更複雜。因為在常民的認知中「影像本來就等同於事實」如今卻又因為大家熟知的影像軟體對影像可以做出無限可能的更改與操弄，也因此，當下我們正處於常民對「影像絕對可信，卻也開始知道它不可信」的場址移轉的過程當中。

從今天起，讓我們把目光移轉到能夠解構萬事萬物的「視覺元素系統」，而非眼前事物狀態正在流轉的劇情。

從今天起，讓我們把心眼移轉到能夠影響人心；讓人們直覺本能照你意思轉向的「影像語意」，而非如何構圖、如何把圖修得更完美。

從今天起，讓我們把腦力移轉到思考「影像的本質」「視覺的本質」「認知心理的本質」，而非攝影所需的材料與技術。

這樣，不僅在機器人即將取代大部分攝影工作的時代，你的攝影專業還能夠找到活路，那些長眠在地下的印象派畫家們也能夠看著你走在活路上的偉大成就而對你微笑。

20170714 於台北天母