

真實的扮相：納達肖像攝影研究

國立中央大學藝術學研究所 羅曉盈

前言

納達（Felix Nadar, 1820-1910）早期為諷刺漫畫家，然而他卻很早發現攝影做為一個新興的行業，並且將之視為一種藝術的表現手法。在十九世紀，攝影界於技術與藝術之間的矛盾位置，一方面攝影因其複製機械性使得過去藝術的原創性受到挑戰，但另一方面，攝影又為藝術家帶來一種新的形式的創作，科學家與藝術家建立了新的合作關係，人物肖像的再現模式重新獲得重視，並發生了轉變，早期的肖像攝影，借用了過去肖像繪畫的語彙，使得肖像攝影成了當時代的一種流行風潮，而 Nadar 的肖像攝影正是在這樣的背景之下產生的。

儘管肖像是一種「記錄」人物外貌的形式，然而做為一種藝術的表現形式，使藝術家有意識地將某種表現的元素放入其中，肖像攝影也同樣如此。可以看到，納達擅長增添一種表情與氣氛在相片之中，除了人物的表情姿態，他有時也會以服飾來為豐富其畫面，為的是要更加突出畫面人物的氣質，使得相片中的人物雖然是真實的，但卻又有一股造作的成分在，讓肖像攝影有著一種模稜兩可、曖昧不明的特殊性。

本文企圖探討 Nadar 攝影中，攝影首次做為一種新的媒材的表現方式，而藝術家如何將攝影的技術性轉向藝術層面，而肖像攝影又與過去傳統的肖像繪畫有著什麼共通性和突破，並以此解釋 Nadar 肖像攝影中的獨特性質。

關鍵字

納達（Felix Nadar）、肖像攝影（Portrait Photography）、十九世紀攝影（Photography of nineteenth century）、肖像繪畫（Portrait Painting）

一、做為攝影師的納達

人們曾經為可以捕捉影像的銀版攝影的發明感到震驚，這件事情就現在看來，對於已經習慣攝影的一般大眾們，是多麼難以置信。如今，攝影已經成了我們習以為常的一個現象，一個普遍的存在。¹

Nadar 在 1900 年時寫了一篇關於其攝影的回憶錄：*Quand j'étais photographe*，當時 Nadar 已經 80 歲了。不可否認的，Nadar 在 20 世紀發表這篇文章時，已經是攝影相當普及的年代，而將攝影視為藝術的一種表現媒材也已經被接受。然而 Nadar 並不是在攝影經歷了長久的「藝術正名運動」後，享有成果的一個得益者。攝影被認為在 1839 年出現，1840-50 年開始被廣泛運用，但大多數都做為商業的用途，或是成為藝術家繪畫的輔助工具。² 不過 Nadar 很早就注意到攝影做為藝術新興媒材的可能性，他是在這批攝影藝術性探掘實驗中的開闢者與創建者，他一面吸取早期攝影的理論，一面又以自身獨到的方式為攝影表現的方式手法創立新的典範。而 Nadar 之所以能夠如此快速的接受這樣新興的技術，與其生長的環境和性格有相當程度的關係。以下筆者企圖爬梳 Nadar 在做為攝影師前的經歷，並以此連結此後的攝影創作，探討其中的關聯性。

1820 年，Nadar 出生在巴黎，為畫家與出版印刷者 Victor Tournachon 和 Therese Maillet 的兒子。1817 年 Victor 剛從里昂移居到巴黎，遷移到城市的生活也使得 Nadar 自小就有機會接觸巴黎剛興起的大都會環境和文學藝術的氛圍。³ 可以說為其日後沉浸在巴黎藝術圈備好了舞台。父親 Victor Tournachon，兼具文人與商人的身分、掌握八種語言、擅長交際的手腕等等，其靈活的交際性格也深深影響著 Nadar。Nadar 熱衷啞劇表演，對周遭的人事物都有著極大的好奇心，同時生性慷慨，交遊廣闊，其火紅的髮色及如同火焰般的簽名，⁴ 都象徵了其性格中帶點反抗思潮和放蕩不羈的狂野。在巴黎藝術圈穿梭的日子，因為這樣的性格使他結交了像 Baudelaire (1821-1867)、Champléury (1820-1889) 等傑出的藝術家與評論家，也使得日後有機會為他們製作肖像，建立其攝影更廣大的名聲與地位。Nadar 同時做為藝術與技術的攝影師，就像兼具扮演畫家與商人，似乎回

¹ 法文原文：Quand le bruit se répandit que deux inventeurs venaient de réussir à fixer sur des plaques argentées toute image présentée devant elles, ce fut une universelle stupéfaction dont nous ne saurions nous faire aujourd'hui l'idée, accoutumés que nous sommes depuis nombre d'années à la photographie et blasés par sa vulgarization. 引自 Felix Nadar, Gaspard Felix Tournachon, Thomas Repensek, "My Life as a Photographer," *Photography*, Vol. 5, (Summer, 1978): 1

² 早期的攝影，很多的攝影師是從藝術領域轉向攝影，畫家出生的 Gustave le Gray、Charles Negre 與 Liuis-Auguste Bisson 等人，他們一開始都使只將攝影視為繪畫練習的圖像資料，像是以機械自動複製影像的版畫。

³ Gordon Baldwin and Judith Keller, *Nadar Warhol: Paris New York photography and fame* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1999), p.30.

⁴ Nadar 的簽名，字母 R 像水流般像下傾瀉的氣勢，出現在他日後拍攝的相片中，成為其註冊商標。

應了如同他父親的雙重角色般。

這樣的性格與這樣的環境，Nadar 很自然地便涉入當時的藝文界，基於對科學和觀察的興趣以及對語言的熱愛，他在 1836 年開始接觸文學。⁵ 而事實上，在成為攝影師前，Nadar 曾經是法國浪漫、寫實主義藝術圈的一員，他扮演過許多的角色，寫過小說、戲劇評論，甚至很接近其攝影創作時間點的諷刺漫畫。在每一個藝術領域的舞台上，他幾乎都出現過，由於這樣的廣泛接觸，Nadar 很早就認識到，藝術存在一種與真實性的曖昧關係之中。他發現，眼睛所看到的任何事物並非是真實的樣貌，藝術家可以遊走在真實與藝術性之間。⁶ 他充分了解到這種模糊性是藝術的高度表現，所以似乎不難想見，當 Nadar 首次接觸到攝影時，做為真實的影像中，清晰又模糊的光影變化會帶給他什麼樣的刺激和衝擊。

Nadar 遊走在巴黎的藝術氛圍中，當時所盛行的浪漫主義思潮並未褪去，然而 Courbet (1819-1877) 那批寫實主義者的勢力也慢慢崛起，使 Nadar 有著浪漫主義者的衝動與熱情，但卻也兼具寫實主義那樣批判革命的態度。所以比起浪漫主義藝術家的那種「獨立於世」的性格，和「為藝術而藝術」(art for art's sake) 的藝術態度，像是為反映自身的觀照，Nadar 並不把藝術視為是自足的，而是為了大眾而存在的。學者 Maria Morris Hambourg 就稱 Nadar 為「第一個能對話的藝術家」。⁷ 這或許可以用來解釋他選擇以諷刺漫畫與攝影為其創作的媒介的原因。諷刺漫畫本身就具有一個可觀照的對象，而這種對象往往是與人們所熟知的公眾人物或事件；另一方面，攝影的先驗條件即預設了對象的存在，因此原先就是一種「與他者對話」的工具，由此看來，Nadar 從諷刺漫畫轉入攝影，似乎也頗為順理成章。

1846 年，Nadar 開始投入了諷刺漫畫的製作，⁸ 人像的漫畫需要仰賴觀察力，⁹ 這是 Nadar 的特長之一。他的人像諷刺漫畫特徵為頭大身小的比例，對於人物服飾的處理往往只著重代表性的部分，或以斜線塗黑代替，然而在面部表情上卻精細的多，除了著重表情神態外，還有細部的光影變化，這在其 1854 年完成的 *Panthéon* 【圖 1】上更為明顯。*Panthéon* 是 Nadar 極具野心的一項藝術創作，然而為了製作 *Panthéon*，卻讓 Nadar 付出了慘痛的代價。在當時，巴黎的藝術名人越來越多，請這些藝術家或作家來到工作室裡當模特兒已經相當不容易之外，還需要高額的成本來準備材料、器具等等¹⁰，也使得原先預計製作數幅名人肖像的 Nadar，最後只有 1854 年的這件作品完成。

⁵ Françoise Heilbrun, "A portrait of Nadar", in Maria Morris Hambourg, Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, eds., *Nadar*(New York : Metropolitan Museum of Art : Distributed by H.N. Abrams, 1995), p.4.

⁶ Françoise Heilbrun(1995), p.8.

⁷ Françoise Heilbrun(1995), p.11.

⁸ Gordon Baldwin and Judith Keller(1999), p.33.

⁹ Françoise Heilbrun(1995), P.12.

¹⁰ Françoise Heilbrun(1995), p.17.

而當 Nadar 在製作名人肖像漫畫遭遇到挫折的同時，他的弟弟 Adrien（1825-1903）正開始在聖拉薩路 113 號（113, rue St. Lazare）從事替人們攝影的工作。然而 Adrien 進行地並不是相當順利。Nadar 一方面爲了基於金錢的不足，而被迫中斷的肖像漫畫製作；一方面也爲了負擔家計，Nadar 於是回家與 Adrien 一同進行攝影的工作。¹¹ 爲了攝影工作的順利，Nadar 勸說 Adrien 應該要找朋友來建立攝影的基礎，同時也付費給當時極有名氣的攝影師 Le Gray 教導攝影。¹² 由於 Nadar 靈活的手段，使得攝影工作室很快地建立起名聲，而在 1855 年，Adrien 便決定遷移到位於卡布辛大道上的工作室（11, Boulevard des Capucines），建立自己的攝影工作室，表示不再需要 Nadar 的協助。

然而，Nadar 此時卻對攝影產生了興趣，他意識到攝影的快速性質可以彌補製作人像時需要花費長久的觀察時間，這對當時 Nadar 希望在 *Panthéon* 捕捉出人像的精神面貌的理想，卻因爲必須耗盡時間與精力而遭遇的挫敗來說，是很大的鼓舞。這時 Nadar 已經決心要成爲專業的攝影師，然而在與弟弟合作的期間，曾經因爲與弟弟共同合作而引發了著作權的問題，¹³ 在著作權正式判決給 Nadar 後，1856 年，Nadar 成立了屬於自己的工作室，地點同樣在聖拉薩路 113 號原址（113, rue St. Lazare），名爲「Nadar 藝術攝影工作室」（Société de photographie Artistique Nadar et Cie）¹⁴，正式開始他的職業攝影師生涯。

Nadar 的藝術性格運用在捕捉真實的肖像攝影上，即產生了曖昧的結果，這就是其將藝術融合進入技術層面的進步之處，他那雙善於觀察的眼睛，爲攝影創作在捕捉性格的面貌時有更爲生動的描繪。Nadar 從一開始接觸攝影的態度，就與其他的攝影師或藝術家不同，攝影是爲了滿足他在肖像漫畫無法順利執行的一個延伸，不僅是一個實驗，更是一種實踐。

二、技術與藝術的界線

¹¹ Françoise Heilbrun(1995), p.20.

¹² 原文引自 Nadar, *Revendication*, 1857, part I, p.5, 詳見 Françoise Heilbrun, *A portrait of Nadar*, in Maria Morris Hamburg, Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, eds., *Nadar*, p.20.

¹³ 最初 Nadar 學習攝影是爲了幫其弟弟 Adrien 創業，他們在 1854-55 年共同設置工作室，其後與 Nadar 發生嫌隙後，Adrien 便獨立在聖拉薩路 113 號原址(113, rue St. Lazare)設立工作室，然而中途因爲 Adrien 事業開始走下坡，Nadar 又回到工作室幫忙，或許這當中因爲器材與檔案的混用，使得兩人爲了爭奪作權而上法院，最後 Nadar 在許多的藝文好友幫助下，最後取得了訴訟的勝利。引自 Nadar 自述：Nadar, *Revendication de la propriété exclusive pseudonyme Nadar*(1857), 見簡伯如博士論文《1840-1880 年間法國攝影師的自拍像》，國立台灣師範大學美術學博士論文，2009 年。頁 50。

¹⁴ 見簡伯如博士論文《1840-1880 年間法國攝影師的自拍像》，國立台灣師範大學美術學博士論文，2009 年。頁 57。

無庸置疑的，納達的肖像攝影在任何一方面來說達到了藝術的水準，無論是在模特兒的光線處理、動作的自由度、以及人物性格的特徵表現上。幾乎我們這個時代的所有領域的傑出人物，包括：文學、藝術、戲劇、政治和知識份子，都曾在他的工作室留下歷史的見證。光線是這些肖像攝影的唯一作者，而納達則是企圖藉由光線促成作品產生的藝術家。¹⁵

這段描述中，Burty（1830-1890）肯定 Nadar 攝影在藝術上的成就與貢獻，他提出了幾個關於藝術在攝影表現上的特徵，譬如光線、人物性格表現的突出。對於 Burty 的這些評論，實際上並不讓人感到陌生，過去對於古典大師繪畫的批評，也是以這些面相來討論。1840 年代，攝影開始成為被藝術家用來輔助繪畫的工具，然而攝影究竟是不是一個純粹技術上捕捉真實的工具，又或者可以獨立成為藝術表現的媒材，仍然是無法做明確的定論，這是當時的攝影師所需要面對的困境。¹⁶ 特別是肖像攝影，這種更為貼近大眾生活的商業取向類型，一張為人們所拍攝的肖像照是否能以藝術的層面來考量，又或者僅僅只是一張「真實的人像」而已，成了肖像攝影師第一個要面對的問題。

（一）繪畫理論的介入

為了為自身的攝影作辯護，早期的攝影師尋求了許多管道為攝影的藝術性背書。而這批人發現光線不僅是攝影中很重要的一項技術革新，在相片中也可做為藝術上一種「明暗表現的技法」，運用光線表現強烈的明暗效果，讓人直接地聯想到巴洛克時期 Rembrandt（1606-1669）與 Rubens（1577-1640）的肖像繪畫。此外，肖像最為重要的即是表現人物的神情與其姿態的捕捉，也使這些攝影師著重光線投影在臉部的輪廓，以突顯一個人物的內在性格。姿態也被認為是能夠彰顯人物個性的一種方式。而所有的這些攝影技法，實際上都與流行於 17、18 世紀的肖像繪畫是息息相關的。

1851 年，Francis Wey（1812-1882）發表了極為著名的 *theorie du portrait*（肖像理論），他幾乎整合了所有當時代對於肖像攝影的理論說法，是這個時期關於攝影藝術性的辯論的最好研究。¹⁷ 他認為：

攝影肖像的詮釋力量是由良好的攝影工作者所主宰的，而這存在於

¹⁵ 原文引 Philippe Burty, "Exposition de la société française. 5^e Article," *Gazette des beaux-arts*, 1st ser., 2(April-May-June, 1859), p.215, 見 Françoise Heilbrun, "Nadar and the Art of Portrait Photography," in Maria Morris Hamburg, Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, eds., *Nadar*, p.35.

¹⁶ 早期攝影史強調攝影技術層面的問題，然而到了 1850 年代，攝影開始以藝術的角度為其定位，希望透過另外一種專業，提升攝影及攝影師的地位。

¹⁷ Françoise Heilbrun, *Nadar and the Art of Portrait Photography*, in Maria Morris Hamburg, Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, eds., *Nadar*, p.48.

藝術中效果、光線和面相學特質之間的和諧關係。……Van Dyck、Rubens、Titian 等畫家擅長犧牲細節的刻畫，以達到整體的和諧感，這個理論對攝影藝術家而言更形重要，對於人體輪廓的掌握，他們必須避免從頭到腳、鉅細靡遺的枯燥表現……¹⁸

從 Wey 的論點看來，一個好的肖像攝影是「存在於藝術中的效果、光線和面相學特質」，Wey 強調這種接近繪畫的藝術性，也輕輕地抹去了攝影強烈的技術性質，他說：「人體輪廓的掌握……避免鉅細靡遺的枯燥表現。」，即是說明了攝影儘管可以「清楚的」捕捉細節，然而，做為一位優秀的攝影師，必須要避免完全被這類的技術性所支配，應該添加一些表現性使畫面更顯活潑生動。

這種以繪畫介入攝影的理論，不僅影響那些將攝影視為藝術創作的攝影師，即使是做為商業的攝影師，也將這種攝影美學運用在其中。André Adolphe Eugène Disidéri (1819-1889) 是當時代極有名氣的商業攝影師，也常以繪畫理論來闡釋攝影的表現性，在他著名的攝影評論 *Sur le portrait photographique* 便一再強調透過明暗的處理，可以改變被攝者所呈現出來的身形比例效果，以達到最佳的相似與美感表現。比方說，在淺色中間色調的背景前，以半明半暗的光影對比，會造成被攝對象身形細瘦的視覺效果等等。¹⁹

19 世紀中期，攝影師還尚未被視為一個獨立的職業，他們極需在藝術與技術尋求折衷點，為自我定位。在尚未為自身找到美學的出口時，繪畫於是成了很好的依附對象，藉由繪畫抬身自身價值時，也在過程中找到攝影自身的價值。

(二) 技術性問題

從諷刺漫畫家轉至攝影師的 Nadar，對他而言，攝影是它藝術創作的延伸，²⁰ 因此將攝影以藝術的方式表現，似乎是再自然不過的事。然而，Nadar 首先要面對的困難，是要適應攝影這個新媒材的技術性問題。事實上，Nadar 從初學攝影到成為一名專業的攝影藝術家，時間相當短暫，Ulrich Keller 將其創作分為「業餘時期 1854-55」與「職業攝影師 1855-60」，²¹ 依此看來，Nadar 的「業餘時期」實際上相當短，換言之，Nadar 只花了一年的時間就成了為人稱道的巔峰攝影師的地位。Nadar 對於科學技術性的問題一直都保有高度的興趣，在其肖像攝影到達高峰後，1860 年開始，Nadar 也嘗試為攝影的範圍擴大，譬如像是頌揚科技進

¹⁸ Elizabeth A McCauley, *Industrial Madness* (Yale University Press), p. 70.

¹⁹ 原文出自 Disidéri, "Sur le portrait photographique," p.41, 見簡伯如博士論文《1840-1880 年間法國攝影師的自拍像》，頁 83。

²⁰ Nadar 在其創作自述 "Quand j'étais photographe" 中提到：「對我而言，攝影是繪畫創作範圍的自然延伸，而無法全然地取代之。」

²¹ Ulrich Keller, "Sorting out Nadar", in Maria Morris Hambourg, Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, eds., *Nadar*, p.78.

步的熱氣球系列【圖 2】與巴黎下水道【圖 3】與和醫學合作所拍下的醫學相片【圖 4】等等，都可以看出 Nadar 對於新世代的科技進程是抱持著樂觀正面的態度。

但 Nadar 最初的試驗並不是相當成功，從其早期的作品中可見他對攝影的器具還不是很熟悉，不過他仍然大膽的嘗試。他嘗試以人工的光線取代自然光，藉此輔助人像攝影在室內或夜間攝影時，可能光線的不足。在 1854 年為自己做的自拍相片中【圖 5】，可以看到 Nadar 的表情似乎有點驚恐，他的眼睛瞪得很大，卻沒有與鏡頭互動的表情，這似乎是對鏡頭與光線的不適應²²，比起 1859 年的自拍像【圖 6】，Nadar 已經對於機器的熟稔，並且在鏡頭前展現的自信，可以看出這其中的差異。另一件在 1855 年為其妻子 Ernstine 所做的肖像【圖 7】，Ernstine 可能坐在離機器很近的距離，²³ 使得她的頭部有點向後傾，雙手環繞，露出有些狐疑、不安的神情，²⁴ 可能也是來自於對於鏡頭的不適應。

早期人們對於「被拍攝」，懷抱著一種無以名狀的恐懼。這可以從 Balzac 的敘述中得到證明，對於這份恐懼，他解釋道：

每一處於自然狀態下的軀體，都是由一系列的「被裹在無限小的底片裡」、「一層層地被疊在『一個』以致於『無限』的鬼魅般的影像所組成」……人類從來沒有能夠創造這樣的東西，也就是從一個幽靈、從某種無法感觸到的東西創造出某種物質，或由『無有』(nothing) 中創造一見物體……²⁵

人們害怕攝影奪去他們存在的某些部分，使得面對鏡頭的同時，等於面對「失去」。縱使能夠面對鏡頭，也容易因為僵硬使得表情不自然。這使 Nadar 認識到，某些技術性的真實面容易暴露缺陷，這也逐漸促使 Nadar 建立起一種「性格扮相」的攝影風格。除此之外，技術的層面上，Nadar 以銀鹽相紙沖印而成，銀鹽相紙富有為輪廓柔和、色調豐富的視覺特色。而 Nadar 在處理銀鹽相紙時，在色調上又比他人更為細膩與豐富，尤其是在陰影處具有透明感，與一般的商業肖像攝影更具一種崇高的表現性。

(三) Nadar 早期攝影的藝術性表現

Nadar 早期攝影，強調以強烈的光線與特殊戲劇化的動作姿勢來突顯，可以

²² Françoise Heilbrun(1995), p.20.

²³ Gordon Baldwin and Judith Keller(1999), p.44.

²⁴ Françoise Heilbrun(1995), p.21.

²⁵ Susan Sontag, 黃翰荻譯,《論攝影》(臺北市:唐山,1997),頁 207。

說是把所有能夠表現的元素都集結在一起。²⁶ 具有相當明顯塑造的藝術性特質。

1854-55 年，兩張 Adrien 的肖像照【圖 8】、【圖 9】，儘管這段時間的作品，許多學者將之視為 Nadar 與 Adrien 共同合作的，但 Françoise Heilbrun 卻將這些「共同合作」的作品仔細區分出哪些是屬於 Nadar 和 Adrien 的獨立創作。²⁷ 這兩張作品，Françoise 認為其「令人炫目的光線與透明的陰影」²⁸ 與其後標記為 Nadar 的獨立作品那種內斂的情感大不相同，因此明顯的是出自 Adrien 之手。對照 Nadar 早期的作品，如 1854 年為年輕的 Gustave Doré 所拍攝的肖像【圖 10】，人物並非在畫面的中心，對於陽光也沒有多餘地修飾處理，並且還有很厚重的陰影，實際上與 Adrien 的手法是相當類似的。業餘時期的 Nadar 對於光線與明暗的掌控，仍然是偏向巴洛克式那樣的表現手法，然而，Doré 厚重的黑色外套，使畫面增加了重量，緊盯著鏡頭的銳利的神情也增添了其性格中古怪與傲慢的性格。

對於肖像攝影的影響，儘管 Nadar 的強烈明暗對比使後來的評論者常常將之與 Rembrandt 比較，像譬如像 Nadar 在 1856-58 年為 Baudelaire 拍攝的肖像【圖 11】，這張帶點模糊與不明晰的相片，反而使他接近巴洛克時期隱身在背景中的效果。Nadar 也曾經對於攝影中的光線的獨特性有過這樣的評論：

攝影只需要一小時的時間即可完全掌握，攝影的基礎概念也只需要一天即可了解透徹……但真正無法學習而來的是攝影者對光線的感受，也就是透過各種自然光線的混合所產生而來的藝術效果。更困難的事，如何捕捉被攝者的心理狀態，一種最親密的相似性。²⁹

從這段 Nadar 的自述中可以知道，繪畫性所強調的光線仍然影響著他，他也宣稱攝影的好壞並不取決於「技術」，而是如何表現他的「藝術效果」，他承襲了 Wey 的那套肖像裡論中強調的光線對於肖像攝影的重要性³⁰，但 Nadar 更進一步強調「捕捉被攝者的心理狀態」是最困難的事，也就是如何表現其「精神性」是 Nadar 最為重視的部分，「精神」被 Nadar 視為是被攝者真實的一種顯現。

²⁶ Françoise Heilbrun(1995), p.42.

²⁷ Françoise Heilbrun 在其與的書中第二章節 *Nadar and the Art of Portrait Photography* 中有詳細說明區分早期 Nadar 與 Adrien 共同創作的作品風格。

²⁸ Françoise Heilbrun(1995) ,p.42.

²⁹ Françoise Heilbrun, *A history of Photography: The Musée d'Orsay Collection 1839-1925*(Paris : Editions Skira Flammarion, 2009), p.104.

³⁰ Wey 曾說明光線對於肖像攝影有著重要的影響：臉部打光最能凸顯肖像的表現性。比方說，在表現自然均衡的臉時，可採取直接、簡單的打光方式。原因在於，臉會左右觀者的想像，對於看似愉悅、不工整的五官而言，可採取相反的打光方式，以陰影和反射，有技巧地控制畫面的亮點，利用兩者之間的融合，製造出一種動感，表現力和生命力。原文引自 Francis Wey, *La Lumière* (avril 2, 1858), trans. By Ambrose Andrews, *The Photographic Art Journal*, p.56.

不過 Nadar 在他的創作論述中並沒有提過 Rembrandt 這位擅長運用光線的巴洛克藝術家，在他引述繪畫論點輔佐其攝影時，他比較常提到 Anthony Van Dyck (1599-1641) 的肖像畫。試著比較 Nadar 的肖像攝影與 Van Dyck 這位同屬於 17 世紀巴洛克藝術家的肖像畫，Van Dyck 的肖像畫，人物時常以 3/4 側身顯現，平穩的構圖，光線並不強烈，主要用來清楚呈現臉部的輪廓，一張 Nadar 極有名的自拍像【圖 12】，拍攝在 1855 年，這年恰好是 Nadar 決心要成為專業攝影師的一年，與 Van Dyck 的自畫像【圖 13】相比，可以發現這當中有相當程度的相似之處。他們看向畫外/鏡頭外觀者的神情，像是對自我的一種探掘，他們的手勢都向內彎，朝向藝術家本人。Nadar 這張自拍像，為肯定自身做為攝影藝術家的一種象徵，這與之後其所拍攝的名人肖像攝影系列，帶有著一種親密的身分認同有類似的相似性。

攝影此時夾雜在擺脫技術性侷限與藝術性表現中，Nadar 也受到這波潮流的影響，使他的攝影中也帶有較為強烈造作的藝術表現性，不過 Nadar 仍然建立起特屬於自己的「Nadar 式」肖像攝影形式。在其畫面中，道具往往減到最低，使用中性的背景與半身像，以頭部主要為表現重點，並且姿態通常不太戲劇化，以突顯自然光或人工光線照在臉上的明暗表現和五官特徵，並大尺寸的照片規格來塑造等同於「高藝術」(high art) 的表現方式。

三、真實的扮相

Nadar 在 1855-60 年間拍攝的名人肖像系列，堪稱他攝影生涯的代表作。由於 Nadar 廣泛交友，使他有機會可以與當時藝文界的名人接觸，甚至為他們做相。這些肖像攝影為 Nadar 建立廣大的名聲，並奠定其攝影師的穩固地位。然這些攝影之所以對觀者而言，具有如此強大的吸引力，不僅是由於 Nadar 獨具的拍攝手法，上述提及，攝影在此時已經逐漸脫離了對繪畫的依附，攝影表現方式的轉變，使肖像攝影具有與肖像繪畫般的藝術價值，成為一獨立的媒材表現。這是第一個層面。然而，Nadar 的名人肖像攝影系列在法國的那個年代還具有另一層特殊的意義。

19 世紀的巴黎，藝術家與作家具有多重的意涵，當時的藝術圈，不論是浪漫主義或寫實主義，實際上與巴黎文化圈的精神是交錯混雜的，他們的身分同時具有與公眾對話的改革力量和使命，其所代表的，不僅是一個在專業領域上表現非凡的藝術家，更是一種文化人、一種文化現象。在當時，市民階級普遍文化水準提高，大多數的人都能讀能寫，文學與藝術作品對他們而言，也相對的熟悉。這些名人的肖像攝影主要在書籍與報章期刊上刊出，流通廣泛，使大眾容易接觸到這些名人的真實面貌。關於名人肖像的攝影，叔本華曾經有過這樣的評論，他

說：

人的外在是他內在精神的圖象，人的面容是其整個性格的表現和揭露，這個假定就其本身而言很可能是足夠的，因而是可以持續下去的安全假設；支撐這假定的是來自於人們都渴望見到名人的這樣一個事實……攝影……為我們的好奇心提供最完全的滿足感。³¹

叔本華的這段話多少與流行於十九世紀的外貌學（physiognomy）有異曲同工之處，外貌學相信一個人的外在可以顯露其內在的精神，由是，對於觀者而言，那些過去只存在於文字與繪畫中的神祕作家與藝術家，其影像也彷彿是其創作的一個再現。當時的巴黎正籠罩在一股充斥著藝術氣息的氛圍中，這樣的影像對觀者而嚴格外具有意義，印象格外清晰。

不過雖然 Nadar 的攝影創作脈絡是出自於「顯現外在面貌底下的真實精神」的理想，然而其所顯現的藝術家「真實的精神」，並非只是「性格外顯於形貌」如此單純而已。由於其所拍攝的對象，是不同於一般大眾的作家、藝術家們，藝術家之於大眾，始終保有一種難以言喻的神祕性，其影像所代表的並非個人，而是整個巴黎文化的集體記憶，透過這些名人真實的肖像，再造並保存了觀者的想像，藉由這些不斷被流傳的影像，藝術家持續維持著存在的事實，透過相片與觀者對話，像那幽微靈光的顯現，滿足觀者的好奇與窺視的慾望。

（一） 名人的扮相

長期闖蕩在巴黎文化圈的 Nadar，對於這樣的文化現象必定相當熟悉，加上其擅於觀察的性情，使他得以順利捕捉出最符合「真實」的藝術家面容。他期望在攝影中使這些名人突顯其不平凡處，即存在於大眾印象中那些崇高的、神祕的色彩，其肖像同時混雜著藝術家「真實的外貌」，與觀者對藝術家「真實的想像」。Nadar 擅長運用服飾與道具來補足被攝者在鏡頭下暴露的不完美，為他們崇高的精神做更完美的詮釋，也更為符合大眾所熟知的「真實的面容」。譬如 Hector Berlioz（1803-1869）【圖 14】這位音樂家，如果 Nadar 如實地反應模特兒真實外貌的話，Berlioz 那頭大身小、不成比例的身型就會表露無遺，他外型上的缺點，其視覺的顯現會阻礙觀者讀出藝術家內在深沉的靈魂，³² 於是 Nadar 巧妙的運用大尺寸的外套，使得他的頭和他的肩膀呈現齊一的寬度，同時也避免外套的重量會使其瘦小的身體承受過大的壓力，他讓藝術家雙手像僧侶般地藏在袖口中，一方面顯示藝術家尊貴而嚴肅的態度，另一方面也使得這樣做揖的手勢得以撐起厚重衣物的重量，完美地融合了嚴肅又承受精神折磨的臉龐。³³ 【圖 15】這樣

³¹ Susan Sontag, 黃翰荻譯,《論攝影》,頁 234。

³² Françoise Heilbrun(1995), p.47.

³³ Françoise Heilbrun(1995), p.47.

的喬裝，與其說是掩飾藝術家的真實，對 Nadar 而言，反而是彰顯了真實藝術家的面貌。

Baudelaire 是當時法國藝文界具有相當大影響力的人，他的美學論點橫跨了文學與繪畫，開啓了現代主義的視角，也使得同時期的藝文份子，在社會上扮演一種特殊的身分，就像一種喚醒民智的啓蒙者。Baudelaire 的影像象徵著法國藝術圈的曙光，他黑色西裝的現代服飾裝扮，說明了對當時代認同的一種自覺，而這樣的裝扮也被 Nadar 忠實地捕捉進其鏡頭內。

眼神的表現在 Nadar 的攝影中占有性格突顯的重要位置，藉由影像中人物的神情似乎傳達了藝術家那深沉、複雜的思想。早期人像面對鏡頭的不自然，以 3/4 的側面角度，不看鏡頭的，似乎也與藝術家「想得出神」的這種形象有所雷同。【圖 16】但 Nadar 擅長觀察，他了解並非每一個人都適合這種方式為其作像，譬如 Baudelaire，做為理論家那鋒利性的批判文章幾乎與其在影像中那雙銳利、兇狠具攻擊性的眼神相對應【圖 17】；另一方面，做為詩人的細密心思，也在 1855 年 Nadar 為其拍攝的肖像中，呈現出其優雅又帶點自戀式的情感【圖 18】，他對著鏡頭那樣親密的眼神，更像是沉溺在自我的思緒中。

1856-58 年為 Daumier (1808 -1879) 拍攝的一系列肖像【圖 19】、【圖 20】，也是名人肖像系列中頗為人所稱頌的作品。這系列的照片，Nadar 所使用的外界元素幾乎少得可憐，然而對觀者而言確有強大的吸引力。在這系列的作品中，Nadar 式的經典肖像表現在此表露無遺：稍有距離觀看的形體、主要呈現膝蓋上方的人像主體，從無裝飾的背景中，藉由光線巧妙地投射。Daumier 的肖像系列，大約是一個連續拍攝的過程，而 Nadar 幾乎沒有掩飾藝術家粗鄙的外型，肚子從外套突起，凌亂的頭髮和有點扁塌的鼻子。³⁴ 然而攝影師質樸的處理方式就如同藝術家質樸的藝術表現方式一樣，令人聯想到 Daumier 著名的諷刺漫畫素描【圖 21】，儘管只有黑白相間的色調，卻令人有層次分明的豐富感。³⁵

(二) 真實的態度

Nadar 的肖像攝影藉由繪畫的理論、服裝甚至姿勢突顯攝影的藝術性，然更重要的是，他巧妙地隱藏住人像在某方面的不足、以其他的方式彰顯出鏡頭底下、相片內的人物應有的「真實性」，意即：這種真實幾乎是存在於一種理想與想像之中的。這是 Nadar 肖像攝影不同於其他肖像攝影的部分。所以儘管 19 世

³⁴ Françoise Heilbrun(1995), p.48.

³⁵ Baudelaire 曾說，Daumier 的素描是有「色彩」的。原文：a word more. What completes Daumier's remarkable quality and renders him an exceptional artist who belongs to the illustrious family of the masters, is that his drawing is naturally colourful. 詳見 Charles Baudelaire, "some French Caricaturists" in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, translated by J. Mayne (New York : Da Capo, 1964), p.180.

紀的攝影師，努力在攝影的藝術性這部分探掘，企圖撇開與科技之間的關係，Nadar 的攝影卻是最為成功，也最深得人心的。

關於科技與攝影，Linda Nochlin 這麼說：「沒有任何形式的藝術或藝術是可以被冠以『科學』的名稱的。」³⁶ 因此，當攝影自覺做為一種藝術表現形式時，避免與科學做過親密的連結，是可以理解的。但事實上，攝影與藝術曾經有一段相互矛盾的時期，那就是與寫實主義藝術衝撞的磨合期。如同寫實（realist）這個字詞一樣容易誤導，寫實與真實往往被混淆著使用，寫實主義的繪畫家也往往被貼上「如實描繪」這樣的標籤。這對藝術家而言實際上是一種貶意，寫實主義者被認為的精細描繪的手法，被責難為一種物質的傾向。也有人批評寫實主義者所使用的方法著實與攝影師所使用的機械性模擬無異。然而，在之後的許多研究中，為寫實的真實的科學性，導正為「態度冷靜、力求公允，排具任何先驗的形而上學或認識論上的偏見，觀察細密，以外在現實為忠實傳達的對象，且描述的是事情『如何』發生，而非『何以』發生」³⁷，將物質的寫實，轉向了態度上的寫實。

但寫實主義者的確也使用相片做為創作的一種輔助，協助他們捕捉現實的表面。Baudelaire 也不反對使用照相來協助繪畫，因為捕捉「表面真實」只是寫實繪畫的第一步而已，如何在這之中有更豐富的表現，才是藝術家的目標。以此看來，攝影與寫實繪畫此時彷彿是站在同一個高度上發展，即：站在真實面貌的基礎上尋求更多精神性的表現。當他們將寫實繪畫的這種「如實描繪」的物質面降至最低，轉為強調寫實的精神與態度的同時，無疑也幫助攝影擺脫長久被視為科技工具的枷鎖。

不過，儘管當代我們對於攝影的態度，已經可以很明確地判定不過是某種影像的再現而已，然而影像之於繪畫的再現仍有所差異。正如 Rosalind Krauss 所說的：「影像記號被認為與指涉的對象，依然擁有某種「索引」式的關係、某種實存的關聯性」³⁸ 相片所呈現的物件，依然依附著某種「真實」的「想像」。影像中的人物，在每一張照片裡，都獲得了特權式的崇高對待，也被認為是存有某種內在精神力的。這是人像攝影的特質之一，對於一個真實存在的人物，觀者很自然的投射他曾經的存在，寄託在這張「已死亡相片」的瞬間中，而名人的攝影更具這樣的強大的力量。

Nadar 的名人肖像攝影，正是為觀眾提供了這樣好奇心的投射場域，如此一

³⁶ Linda Nochlin, "The Nature of Realism", in *Realism*(London, England ; New York : Penguin Books, 1990), p.40.

³⁷ Linda Nochlin(1990), p.43.

³⁸ Rosalind Krauss, 連德誠譯，《前衛的原創性》，第二部份，第一章節：索引的註解（台北：遠流 民 84），頁 279-310。

來，肖像攝影帶給觀者的，已不單只是技術上真實面貌的呈現，還揉合了某些外界加諸的元素，這是攝影成功脫離機械性質的重要因素。Nadar 選擇以名人肖像做為此種嘗試的起點，由於其時代與被攝影者本身的特殊性質，獲得了成功的迴響。無疑地，Nadar 的肖像攝影是寫實的，然而我們不能將之判斷為技術上的寫實，攝影在此時與其他寫實手法：文學與繪畫是相同的，只是一種傳達思想的媒介而已。Courbet 曾說：「寫實主義的目標乃是要去轉譯他自身那個年代的風格、思想及面貌於他的藝術當中。」³⁹ 按照這位寫實主義集大成者的說詞，Nadar 可以說完完全全地符合了這樣的特點，他完整地記錄下藝術先驅者的面貌，保存了其崇高思想以及整個世代的共同記憶。

四、結語

不論以藝術或技術面來審視，Nadar 都毫無疑問地是一位傑出攝影師。做為一名技術面的攝影師，他嘗試了許多新的方式，同時也讓攝影有更多的實用價值；而做為一位藝術面攝影師，他成功地將攝影以另一種美學的形式呈現，擺脫科學對攝影視野的侷限。然而，儘管這是 Nadar 個人的成就，然不可否認的是，Nadar 的成就與當時代的氛圍有著密不可分的關係。19 世紀的法國藝文界，搖擺於浪漫與寫實間，Nadar 的攝影就如同他所處的雙重脈絡下，是兼具浪漫與寫實。其所強調塑造神祕特質的扮相，與浪漫主義強調英雄般的個人特質有著類似的神化性質；同時，藉由 Nadar 之手所突顯出來的性格表現，也保留了藝術家革命的精神。浪漫與寫實交替的藝術時間點，就像凝聚在一張 Nadar 所拍攝的靜止、停格的相片中，使其後的觀者，在這些觀看中，不斷的重置對這批藝文份子的臆想。

³⁹ Linda Nochlin(1990), p.34

參考資料

專書

1. Rosalind E. Krauss, 連德誠譯,《前衛的原創性》,臺北市:遠流,1995。
2. Susan Sontag 著,黃翰荻譯,《論攝影》,臺北市:唐山,1997。
3. Nochlin Linda, *Realism*, London, England ; New York : Penguin Books, 1990, c1971.
4. Hambourg Maria Morris, Heilbrun Françoise, Néagu Philippe, eds., *Nadar*, New York : Metropolitan Museum of Art : Distributed by H.N. Abrams, 1995.
5. Nadar, *Correspondance* , établie et annotée par André Rouillé, Nîmes : J. Chambon, 1998
6. Baldwin, Gordon, *Nadar—Warhol, Paris—New York : photography and fame / Gordon Baldwin and Judith Keller*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 1999.
7. Szarkowski John, *The Photographer's eye*, New York : Museum of Modern Art, 2007
8. Heilbrun Françoise ; translated by Radzinowicz David and Dusinger Deke, *A history of photography : the Musée d'Orsay collection, 1839-1925* , Paris : Editions Skira Flammarion, 2009.

期刊

1. Nadar Felix, Tournachon Gaspard Felix , Repensek Thomas ,“ My life as a photographer”, *Photography* , Vol. 5, 1978: 6-28.
2. Krauss Rosalind, “Tracing Nadar”, *Photography* , Vol. 5, 1978:29-47.

論文

1. Charles Baudelaire, “some French Caricaturists” in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, translated by J. Mayne , New York : Da Capo, 1964.
2. 簡伯如,《1840-1880 年間法國攝影師的自拍像》,國立台灣師範大學美術學博士論文,2009 年。

電子資源

1. NADAR QUAND J'ÉTAIS PHOTOGRAPHE :
<http://www.hibouc.net/lib/nadar.pdf> (2011/06/20 瀏覽)