「場面調度」在韓國攝影藝術化接受過程中的作用

The Role of Mise-en-scène in the Artistic Acceptance of Korean Photography

朴平鍾
PARK Pyungjong

韓國中央大學藝術研究所客座教授
Visiting Professor, The Graduate School of Art, Chung-Ang University, Korea

譯者　崔末順
Mal-Soon CHOI

| 摘要 |

本文旨在探討「場面調度」（Mise-en-scène）在韓國攝影藝術接受過程中的角色與意義。在韓國當代攝影的發展脈絡中，場面調度長期被視為一種會破壞攝影本質的創作方法，因此應予以排斥。然而，自 1990 年代以來，隨著當代藝術逐漸將攝影納入其創作範疇，許多藝術家開始積極引入場面調度的手法。吳亨根在「大嬸」與「少女演技」系列作品中，透過對模特兒姿態的控制，進一步追問紀實攝影與場面調度之間的界線究竟何在。金玉善則在「Happy Together」系列中，藉由人物視線的安排與構圖，呈現不同身分與關係的多重意涵。此外，藝術家亦運用衝突元素的畫面並置策略，以達成特定的場面調度意圖。尹丁美在「Pink & Blue Project」系列中，透過物件的展示方式與場景的精心布置，有效地運用了場面調度的策略。這些藝術家試圖突破快照（snapshot）攝影所建構的虛假自然

性，並透過姿態安排以及場面調度的手法，更有效地呈現作品的主題。事實上，即使是刻意排除人工姿態、追求自然效果的快照攝影，也仍然包含某種戲劇性的成分。相對地，擺姿勢（pose）則是一種有效的自我場面調度策略；透過正面回應鏡頭、坦然展現自我，不僅能揭露快照攝影所標榜的自然性的虛構本質，也能進一步呈現模特兒自身的真實。

關鍵詞｜編導攝影、場面調度攝影、吳亨根、金玉善、尹丁美

Abstract

This article explores the role and significance of mise-en-scène in the process of photography's artistic acceptance in Korea. In contemporary Korean photography, mise-en-scène has historically been dismissed as a creative methodology that should be rejected for compromising the essence of the medium. However, as contemporary art began to embrace photography from the 1990s onwards, artists started actively incorporating mise-en-scène. In series such as *Ajumma* and *Girl's Act*, Oh Heinkuhn questions the boundary between documentary and mise-en-scène by controlling his models' poses. In the *Happy Together* series, Kim Oksun employs a strategy of arranging her models' gazes so that they do not meet. In the *Pink & Blue Project* series, Yoon Jeongmee effectively utilizes mise-en-scène strategies through the display of objects and the composition of the set. By moving beyond the artifice of the snapshot and utilizing techniques like posing and self mise-en-scène, they effectively articulate the themes of their work. In reality, even snapshot photography which eschews artificial posing in favor of naturalness contains theatrical elements. Conversely, posing serves as an effective strategy of self-mise-en-scène by confidently revealing oneself to the camera, the subject exposes the constructed nature of the snapshot and lays bare their own truth.

Keywords | Staged photography, Mise-en-scène photography, Oh Heinkuhn, Kim Oksun, Yoon Jeongmee

一、前言

本文旨在探討韓國攝影藝術化接受過程中所形成的「場面調度」（Mise-en-scène）相關論述及其代表性作品。場面調度作為一種創作方法論，自 1950 年代以來，始終受到在韓國攝影界具深遠影響的寫實主義所排斥。在此氛圍下，直至 1990 年代，有關攝影本質的討論中，場面調度仍長期被排除於主流視野之外。另一方面，探討攝影與美術界線的大型策展，則清楚呈現出對場面調度截然不同的觀點。例如，「攝影：新的視座」（The New Wave of Photography, 1988）與「韓國攝影的水平」（The Horizon of Korean Photography, 1991）兩項展覽積極接受手工介入（manipulation）與場面調度；相對地，「觀點與中介」（Korean Contemporary Photography, Perspectives and Interventions, 1993）以及「攝影就是攝影」（Photography is Photography, 1996）則展現出排斥上述兩種創作方法的立場。

那麼，場面調度為何長期遭到排斥？歸根究柢，是因為人們普遍認為場面調度損害了攝影作為媒介所具有的固有本質。然而，事實上自攝影術發明以來，場面調度始終是攝影創作的重要方法之一。例如，攝影術發明者之一的伊波利特．巴亞爾（Hippolyte Bayard）作品《溺水者》（*Autoportrait en noyé*）便被視為最早運用場面調度完成的自拍肖像之一。19 世紀的藝術攝影亦廣泛採用此一方法。茱莉亞．瑪格麗特．卡梅隆（Julia Margaret Cameron）的大量作品皆透過安排中世紀傳說中的情境進行拍攝，而

奧斯卡．古斯塔夫．雷蘭德（Oscar Gustave Rejlander）的組合印相（Combination printing）作品中，也大量運用了場面調度。對場面調度的排斥，也無法與攝影真實性（truthfulness）論述分開理解。尤其在新聞攝影（photojournalism）領域，任何經過安排或導演的拍攝皆可能扭曲事實，因此始終受到嚴格警惕。日後，一旦新聞照片被證實屬於刻意安排，不僅往往成為輿論批判的對象，也經常引發關於新聞倫理的激烈討論。

韓國攝影開始接受場面調度，乃是建立在其逐步與當代美術接軌的背景之上。對於主張嚴格區分攝影與美術者而言，場面調度始終被視為破壞攝影本質的創作方式；相反地，不執著於兩者界線的藝術家，則將場面調度視為一種有效的創作策略。同時，辛蒂．雪曼（Cindy Sherman）、傑夫．沃爾（Jeff Wall）等西方重要藝術家積極運用場面調度的國際藝術潮流，也進一步促成了此一轉向。在此背景下，屬於後者立場的韓國藝術家，自1990 年代後期開始透過場面調度創作出一系列具有重要意義的作品。

1950 年代寫實主義攝影建立的攝影「規範」，以及其後圍繞攝影「本質」所展開的論述，之所以長期將場面調度視為禁忌，其背後蘊含著特定的歷史脈絡。提出寫實主義攝影理論的攝影家與評論家，一方面強調寫實主義攝影有別於日本殖民統治時期的藝術攝影，亦即所謂的「沙龍攝影」（Salon Photography），並試圖將兩者的區別建立於對社會現實的忠實記錄之上。他們更主張，其創作方法必須建立於絕對不擺拍（non-staged）與快照（snapshot）攝影之上。

另一方面，自「攝影：新的視座」展之後，主張攝影與美術應有所區隔的攝影家，又進一步區分所謂「拍攝的攝影」（taking photo）與「製作的攝影」（making photo），並試圖將攝影的本質歸結為「直接攝影」（straight photography）。依照此一觀點，攝影乃是在排除人為介入的前提下，由光線與感光材料相互作用所形成的影像，因此，相機完成曝光之後所進行的一切手工加工，都被認為有損攝影的本質。然而，在此一論述中，對場面調度的理解其實還相當模糊。事實上，場面調度本身並不涉及後製加工。相反地，即使攝影家事先透過安排背景、人物姿態等方式「操控」拍攝情境，一旦進入曝光瞬間，攝影家便無法再介入影像形成。真正參與影像生成的，仍然只有相機此一裝置、光線及感光材料等物理性因素。儘管如此，所謂「本質論者」始終主張，場面調度仍可能侵害攝影的本質。

基於上述背景，本文首先將探討 1950 年代寫實主義攝影及 1990 年代倡導直接攝影的兩大陣營，如何在特定歷史脈絡中形成排斥場面調度的觀點及其理論邏輯；其次，分析後來採用場面調度進行創作的藝術家，如何逐步突破此一教條式觀念。藉由上述討論，本文將指出自 1950 年代以來韓國攝影論述中隱含的若干理論矛盾與邏輯缺陷。此外，本文亦將分析自 1990 年代後期以來蓬勃發展的場面調度攝影之不同類型，以及其代表性藝術家與作品，藉此論證場面調度對韓國當代攝影多樣性的形成具有重要貢獻。最後，本文將整理有關姿態（pose）與場面調度的理論討論，進一步檢視場面調度在當代攝影中的美學與理論意義。

二、快照與擺拍

對於場面調度抱持堅決的排斥態度，在寫實主義攝影的積極倡導者具王三（Koo Wangsam）的論述中表現得尤為明確。依其觀點，寫實主義攝影乃是「正如布列松所言，絕對不加擺拍、絕對以『快照』手法，精確捕捉『決定性瞬間』（decisive moment）」。（具王三，1956.6：75）[1] 具王三主張寫實主義攝影具有時代正當性，並強調快照的重要地位。在他看來，寫實主義攝影已成為世界攝影的主流，而「寫實主義攝影乃是透過快照的拍攝方式加以表現」。（具王三，1954.12.12）雖然這樣的界定僅是理解寫實主義攝影的眾多觀點之一，但就拍攝方法而言，卻清楚表明了其對場面調度的具體立場。主張「生活主義攝影」，並積極推動 1950 年代寫實主義攝影制度化發展的林應植（Limb Eung Sik），立場亦與具王三如出一轍。例如，在韓國攝影作家協會（Photo Artist Society of Korea, PASK）第六屆會員展的評論中，他指出：「攝影的藝術性，終究建立於對現實毫不欺瞞的再現之上，因此，唯有優秀的報導性『故事』攝影，方為真正契合攝影本道的創作。」（林應植，1955.6.9-10）而在第七屆會員展的評論中，他進一步闡述：「快照攝影之所以佔據絕大多數，乃寫實主義攝影盛行所帶來的必然結果。」（林應植，1955.11.16）

那麼，為何重視紀錄性與真實性的寫實主義攝影，會賦予僅屬於拍攝方法的快照如此絕對的重要性？這一現象與 1950 年代寫實主義攝影興起之際，正值新聞攝影蓬勃發展的歷史背景密切相關。事實上，寫實主義攝影

1 「布列松」係指亨利・卡蒂埃－布列松（Henri Cartier-Bresson）。具王三曾發表多篇關於寫實攝影的評論，主張寫實攝影有別於繪畫主義攝影、沙龍攝影及藝術攝影。參見具王三。〈攝影的寫實主義問題〉。《東亞日報》，1955. 2. 17。

的倡導者無不強調，寫實主義攝影與當時主導西方攝影發展的新聞攝影之間具有高度的相似性。透過報紙版面與攝影雜誌介紹西方攝影潮流的攝影家與評論家，皆注意到新聞攝影已成為當時世界攝影的「主流」。例如，朴英達（Park Youngdal）在《攝影文化》發表的文章中，即指出紀實報導（reportage）已成為現代攝影最具主導性的發展方向。（朴英達，1956.8：98）因此，新聞攝影的迅速擴張與廣泛流行，遂成為論證寫實主義攝影具有時代正當性的主要理論依據。

其中，「人類一家」（The Family of Man）攝影展帶來的影響尤為深遠。事實上，寫實主義攝影陣營的攝影家並未如新聞攝影工作者一般，透過報紙或畫報雜誌等媒體發表作品，而是以參加攝影比賽、爭取入選與獲獎為主要目標。換言之，他們始終將自己的作品視為應在展覽空間中與觀眾相遇的藝術創作，而非新聞媒介中的資訊載體。

正因如此，「人類一家」展覽的特殊性便值得特別關注。原本，新聞攝影的目的，是透過如《生活》（*Life*）雜誌等印刷媒體進行大量複製與傳播，以提供廣大的讀者閱讀。然而，策劃「人類一家」的愛德華．史泰欽（Edward Steichen），卻將原先刊載於畫報雜誌中的攝影作品移入紐約現代藝術博物館（Museum of Modern Art）展出；1957 年該展巡迴至韓國時，亦是在景福宮美術館舉行。換言之，原本依附於印刷媒體傳播的新聞攝影，正式被納入美術館這一藝術制度之中。對於以藝術創作為志向的寫實主義攝影家而言，新聞攝影作品不再只是刊登於雜誌，而是被懸掛於美術館展

場牆面之上，無疑具有極大的鼓舞作用。事實上，韓國攝影界對「人類一家」展的評價相當一致。倡導生活主義攝影的林應植認為，此一展覽為韓國攝影指明了未來的發展方向（《攝影文化》第 6 期，1957：41-44）；而創立「新線會」（신선회）並領導韓國寫實主義攝影發展的李亨祿（Lee Hyoung-Rok），亦強調「人類一家」展與「新線會」創立展之間具有高度的相似性。（李亨祿，2004：137-138）

然而，若據此便斷言快照的強調與對擺拍（staging）的排斥，完全源自新聞攝影的影響，則未免過於簡化。原因在於，韓國的寫實主義攝影雖然與「人類一家」展中所展出的新聞攝影作品具有一定程度的相似性，但無論在內容或形式層面，其實皆應被理解為一個涵蓋範圍更廣的概念。換言之，寫實主義攝影乃是一個足以包容新聞攝影的上位概念。朴柱碩（Park Joo-seok）曾簡要整理最積極建構寫實主義攝影理論的林應植、具王三與李命同（Lee Myungdong）三人的觀點，並歸納其彼此間的差異。依朴柱碩分析，儘管三人的理論皆帶有一定程度的模糊性與抽象性，但林應植強調的是對現實毫不欺瞞的再現，具王三著重於歷史性的視角，李命同則特別凸顯新聞報導性。（朴柱碩，2021：368-370）此外，當時的攝影家亦常將寫實主義攝影理解為一個涵蓋紀實攝影（documentary photography）乃至於直接攝影的整體性概念。儘管不同論者之間存在上述差異，但他們皆共享一項基本前提，即建立一種有別於繪畫的攝影「本質」論。換言之，雖然各家使用的術語與表述方式不盡相同，但普遍認為攝影的本質終究建立於其紀錄性與真實性，而攝影的寫實性（realism）正是由此而生。

三、「拍攝的攝影」與「製作的攝影」

1960 年代，圍繞攝影藝術本質與攝影獨立性的論述持續展開，並逐漸演變為有關繪畫與攝影二者差異性的論辯。此一討論之肇端，乃始於對寫實主義攝影所提出之批判。重新組成「沙龍阿魯斯」（Salon Ars）的李亨祿，以及現代攝影研究會的成員，試圖透過強調造形性（plasticity），突破寫實主義攝影的侷限。另一方面，長期將攝影本質界定為紀錄性的寫實主義攝影倡導者，則堅持主張拍攝完成之後的一切手工後製作業，都將損害攝影作為獨立藝術形式的特質，因此應予以排斥。[2] 雖然在這場論爭之中，尚未針對場面調度提出具體討論，但對攝影抱持的本質主義立場，依然絲毫未曾動搖。

進入 1990 年代之後，隨著攝影與繪畫差異性的再次受到強調，場面調度開始成為具體討論的議題。「攝影：新的視座」與「韓國攝影的水平」兩項展覽，相繼引發關於攝影與美術界線的大規模論辯。其核心爭議在於：運用複合媒材所進行的手工加工能否作為攝影藝術的表現手段。正是在此脈絡下，形成了所謂「製作的攝影」與「拍攝的攝影」的二元框架。強調攝影獨立性的論者主張，唯有「拍攝的攝影」才足以構成攝影的本質，並將其界定為「直接攝影」。至此，一種將攝影本質完全歸結於直接攝影的「特殊」觀點乃告形成。

作為直接攝影最具代表性的倡導者之一，韓靜湜（Han Chungshik）便是

2 關於攝影獨立藝術性的討論，可見於 1965 年由現代攝影研究會主辦之座談會「攝影藝術的本質與指向」。主張攝影紀錄性的陣營主要由林應植發表意見，強調造形性的陣營則由李亨祿、李相奎（Kyu Sang Lee）等人主導發言。載於《寫眼》第 7 期。

在反對「製作的攝影」的脈絡下，將「拍攝的攝影」等同於直接攝影。他詳細梳理直接攝影的歷史概念及其定義之後，進一步將「製作的攝影」歸類為繪畫的一種類型。依其觀點，直接攝影乃「純粹的攝影，即除了攝影術本身之外，不運用任何其他方法所完成之攝影」；因此，「不僅各種特殊技法的攝影，甚至包括場面安排（擺拍），至少均已偏離『straight』一詞原有的真正意涵」。（韓靜湜，1993：158）換言之，在此一論述架構下，凡涉及特殊技法、手工加工乃至場面調度之創作方式，皆不屬於直接攝影——亦即所謂「拍攝的攝影」，故而皆被認為有損攝影的本質。

韓靜湜進一步將歸屬於繪畫類型的「製作的攝影」區分為兩種次類型。第一類為「將攝影與繪畫技法混合而成」的作品，亦即經由手工加工處理的攝影。第二類則為「完全僅以攝影技法完成」的作品，然其「極易被誤認為真正的攝影」。此類的代表實例，包括所謂「建構式攝影」（constructed photography）或「創造式攝影」（invention photography），如辛蒂．雪曼、艾琳．考溫（Eileen Cowin）及貝爾納．福孔（Bernard Faucon）等人的創作。（韓靜湜，1993：159-160）依照韓靜湜的分類架構，後者即屬場面調度攝影。惟在當時，指稱此類作品的用語尚未統一，僅分別以「建構式攝影」或「創造式攝影」等名目加以稱呼。

然而，明明完全以攝影技法製作而成，為何那些透過場面調度所構成的攝影作品，卻被界定為繪畫的一種呢？對此，韓靜湜提出了三項理由。首先，他認為，「製作的攝影」本質上是以人為方式「製作」而成。相對而言，

攝影屬於機械影像（mechanical image），而直接攝影始終未脫離此一機械影像的基本屬性。由於「製作的攝影」是在機械影像之外尋求新的表現可能，因此更接近於繪畫。他進一步指出，繪畫本身除了顏料之外，亦不斷吸納雕塑、戲劇等多種媒介，因此，與其說是攝影發展出新的形式，不如說是繪畫吸收了攝影媒介，形成所謂的「製作的攝影」。其次，韓靜湜從「現實變造」的角度加以說明。他認為，攝影並不創造新的世界，只是對既有現實進行詮釋；相反地，繪畫則透過創作行為直接介入並改造現實。由於「製作的攝影」如同繪畫一般，是先「製造」影像，再加以拍攝，因此照片中的現實並非原有現實，而是經過重新建構的現實；換言之，它只是透過攝影媒介實現了一種繪畫性的現實。第三，韓靜湜再從時間性（temporality）的觀點進行區分。他認為，攝影必然介入現實的時間，而繪畫則不存在現實時間的直接介入。攝影具有的時間性，使其同時具有紀錄性的價值；然而，「製作的攝影」所呈現的時間，只具有附屬性的意義，與直接攝影所保存的真實時間性並不相同。因此，在韓靜湜的論述中，攝影真正的價值終究建立於其紀錄性，而「唯有直接攝影才是唯一能夠擔保攝影紀錄性的表現形式」。（韓靜湜，1993：160-161）

四、場面調度的接受

韓靜湜將場面調度視為繪畫一種類型的立場，其後出現了若干修正。首先，

他進一步擴大了「製作的攝影」（making photo）的概念範圍。根據他的說法，所謂「Making photo」中的「making（製作）」並不僅指繪畫或雕塑等需藉由手工、亦即人手介入完成的創作方式，也包括透過導演式安排（場面調度）建構特定情境的創作方法。換言之，在「製作的攝影」中，「『製作』一詞不僅意味著以雙手創作，也涵蓋透過人為操控情境所進行的一切積極性場面安排」。（韓靜湜，1997：83）此一觀點，反映出韓靜湜已不再嚴格區分現實與虛構之間的界線。例如，他指出：「即使是紀實攝影，雖然被視為現實的再現，但從某種意義而言，它同樣也是一種虛構。」（韓靜湜，1997：85）其原因在於，攝影呈現的現實並非客觀存在的現實本身，而是經由攝影者的詮釋與修飾之後所形成的「可變動的」（mutable）現實。

儘管韓靜湜仍然將紀錄性視為攝影的本質，但他對於「製作的攝影」的態度已有所鬆動，認為其乃是當代攝影發展的自然結果。這一立場，與他在〈直接攝影的展望〉一文中堅決排斥「製作的攝影」的觀點，已出現明顯差異。此一轉變，推測可歸因於兩項原因。首先，既然連忠實記錄現實的紀實攝影，從某種意義上而言亦屬一種「虛構」，亦即經過詮釋的「可變動的現實」，則「若一開始便將經過詮釋的現實建構出來並提供予觀者，亦不足為奇」。（韓靜湜，1997：85）其次，其原因在於藝術家始終不滿足於僅僅記錄現實，而是持續追求「藝術家的創造精神」。（韓靜湜，1997：84）韓靜湜將此一現象視為攝影藝術長期存在的一種「藝術情結」（obsession）。換言之，自攝影術發明初期圍繞攝影是否屬於藝術的爭論

開始，人們始終抱持著一種根深蒂固的觀念，即「藝術必須是由人的雙手創造出來的」。然而，攝影影像並非直接由人的雙手創造，而是透過照相機、光線與感光材料之間的相互作用，自動形成影像。因此，相較於其他藝術形式，攝影更容易受到「藝術必須由手工完成」這一觀念的束縛。（韓靜湜，1997：83）另一方面，儘管韓靜湜如此理解「製作的攝影」興起的背景，他仍主張，對於這股「新的」創作趨勢，應抱持開放與接納的態度。他指出：「我們有必要擺脫『攝影必然只是拍攝』這種固定觀念。」（韓靜湜，1997：82）

如此看來，在〈直接攝影的展望〉中，將擺拍攝影視為繪畫一種類型的韓靜湜，到了《攝影的變貌》一書，已轉而主張應積極接納「製作的攝影」，展現出明顯轉向且更為開放的立場。他將「建構式攝影」與「創造式攝影」統稱為「構成攝影」，並認為這一類型的攝影將使「攝影的表現領域更加擴展，也使攝影的類型增添了一項新的可能性」。（韓靜湜，1997：90）其論述的核心，在於對「擬像」（simulacrum）的理解。韓靜湜指出，構成攝影透過製作與現實無直接對應關係的仿製物——例如貝爾納·福孔作品中所使用的布偶——再加以拍攝，因此呈現的是一種「仿造的現實」。然而，他認為，藝術家的關懷始終沒有脫離現實本身。若攝影本來就是一種回應現實、分析現實並批判現實的媒介，那麼，這種建立於仿製物之上的攝影，反而能更加充分地發揮這一功能。換言之，在構成攝影之中，現實與非現實彼此交錯，從而生成一種「第三種現實感」。（韓靜湜，1997：87-88）此外，韓靜湜亦指出，「製作的攝影」並不僅限於利用仿

製物所完成的構成攝影。這種「第三種現實感」，同樣可以透過對真實人物進行人為安排，也就是透過場面調度來達成。甚至，相較於利用仿製物建構場景，藉由「以真實人物建構現實並加以拍攝」的方式，更能進一步強化作品「被製作」的效果，使其場面建構的力量更為顯著。

循此脈絡，韓靜淐進一步為「製作的攝影」確立其正當性。依其觀點，包括建構式攝影在內的擺拍攝影，終究代表自攝影術發明以來，攝影媒介持續探索的新方向。換言之，長久以來受制於現實、想像力受到限制的攝影家，正是為了突破這種侷限，才引入了此一創作方法。他甚至將此一方法視為攝影發展的新「里程碑」。更重要的是，韓靜淐已逐漸擺脫過去嚴格區分攝影與繪畫的立場。他認為，「它究竟是攝影還是繪畫，並不是最重要的問題；同樣地，也沒有任何理由將『製作的攝影』排除於攝影的領域之外，更不能認為攝影必須始終如一地固守其所謂的『純粹性』」。（韓靜淐，1997：90）

五、運用場面調度的藝術家

隨著長期排斥場面調度的論述逐漸出現裂縫，開始有藝術家將其作為創作方法加以運用。自 1990 年代後期起，韓國攝影家透過較為「節制」的場面安排，創作出一系列游移於快照與擺拍之間的作品。其中，吳亨根（Oh Heinkuhn）的「大嬸」系列（1997）便是最具代表性的例子。其後發表的

「少女演技」（2001-2004）、「化妝少女」（2005-2008）以及「中間人」（2010-2013）等作品，亦可視為此一創作脈絡的延伸。然而，吳亨根作品中的場面調度並非一目了然。確切而言，在其攝影中，模特兒的姿態與攝影者的操控相互交織，使作品始終游移於自然流露與人為安排之間的曖昧地帶。藝術家本人將此一特質描述為「電影式的虛構與攝影式的真實」彼此交融的結果，並將其作品稱為一種「偽紀實」（pseudo-documentary）。（吳亨根，2012）換言之，作品雖然採用了紀實攝影的形式，但其所呈現的場景，實際上卻是透過場面調度建構出的現實，也就是一種擬態性的現實（simulated reality）。

吳亨根更進一步提出，紀實攝影中存在演出的可能性，其契機來自「光州故事」系列作品（1995）。他回憶道，在為描寫五一八光州民主化運動的電影《花瓣》（꽃잎；*A Petal*, 1996）製作海報的過程中，看到市民依照劇情進行演出，因而開始對紀實攝影所謂的真實性產生疑問。[3] 這份疑問最終引導他得出另一項結論：若借用紀實攝影的形式，或許反而能創造出「十分有趣的擺拍攝影」。（吳亨根，2012）

「大嬸」系列正是將此一構想具體付諸實踐的代表性作品。其核心方法，在於對模特兒進行控制（control）。吳亨根指出，為了貫徹建構韓國中年女性通俗「類型」（type）的創作意圖，他會對模特兒全面性地加以「控制」。（吳亨根，1999）那麼，透過這種「控制」，藝術家究竟希望呈現何種視覺特徵？在一次訪談中，吳亨根列舉了若干典型元素，例如「閃亮

3 吳亨根曾參與電影《花瓣》海報的拍攝工作，其中包括大規模群眾示威場面的拍攝。他提到，在拍攝光州市民自發參與並「演出」示威場景的過程中，開始對現實與虛構之間的界線產生疑問。導演為了提升畫面的真實感，在約 3,000 名市民之中安排了 150 餘名臨時演員；然而，吳亨根指出，儘管這些市民並非專業演員，卻因懷抱著必須真實再現歷史事件的使命感，而在攝影機鏡頭前認真地投入「演出」。

的服裝」、「金色鏡框眼鏡」、「燙髮搭配飛行員式太陽眼鏡」、「粉紅色套裝配上鮮豔的口紅」，以及「濃妝」等。（吳亨根，1999）為了凸顯上述特徵，藝術家採取的第一項策略便是選角（casting）。換言之，他有意識地挑選符合上述形象特徵的人物站在鏡頭之前。在「大嬸」系列的模特兒身上，可以發現一項共同的視覺元素，即她們配戴的耳環與項鍊等飾品。例如，《戴著珍珠項鍊的大嬸》中的人物配戴著大型環狀耳環，以及三串式珍珠項鍊；《穿著虎紋服裝的大嬸，1997 年 3 月 27 日》（*Ajumma wearing a tiger fur print dress, March 27, 1997*）中的人物，則配戴花苞造型耳環與珍珠項鍊【圖 1】。除此之外，系列中的大部分人物雖然配飾的材質與造型各有不同，但幾乎都配戴著耳環與項鍊。這些飾品所呈現出的尺寸、造型與設計風格，皆具有鮮明的世代特徵，明顯不同於十幾歲或二十幾歲年輕女性使用的飾品樣式。

圖 1　吳亨根，《穿著虎紋服裝的大嬸，1997 年 3 月 27 日》（*Ajumma wearing a tiger fur print dress, March 27, 1997*），明膠銀鹽相紙，108 x 107 cm，1997，首爾善宰藝術中心典藏

除了選角之外，吳亨根亦指出，「大嬸」系列另一項重要的視覺特徵，在於「反射」（reflection）的運用。透過閃光燈（flash）產生的光線反射，作品形成一種「反射效果」，亦即細微而持續的閃耀感。這種光澤尤其明顯地出現在人物化妝後的臉部，以及服裝的表面。藝術家認為，這種「閃耀感」正是構成「大嬸」外在形象的關鍵元素。因此，為了突顯這一外部特徵，他在拍攝所有模特兒時皆使用閃光燈。其結果是背景被刻意壓暗，人物則自背景中分離而凸顯於畫面前景。觀者的視線因而自然集中於鼻樑、額頭、顴骨等反射效果最為強烈的部位。由此觀之，相較於戲劇或電影中的場面調度，吳亨根的「控制」實則相當有限。此種「有限的」場面調度，

主要由幾項因素共同構成：模特兒的選擇、構圖與光線安排等攝影技法，以及對模特兒姿態予以捕捉的決定性瞬間。

到「少女演技」系列，這種有限的場面調度轉變得更為積極。吳亨根一方面刻意簡化並均質化背景，同時有意運用中間調（middle tone），以突顯女高中生的刻板印象（stereotype）。另一方面，他要求模特兒主動在鏡頭前展現自我，藉此將韓國女高中生普遍共享的審美趣味與情感傾向加以類型化。藝術家本人亦明確表示：「是我『建構』了她們。」（吳亨根，2012）換言之，若「大嬸」系列中的場面調度主要建立於選角與光線控制之上，那麼到了「少女演技」，吳亨根則更進一步要求模特兒進行「表演」，使場面調度的策略由隱性控制轉向更為積極的人為建構，從而進一步強化作品所欲呈現的視覺與社會意涵。

在「少女演技」系列中，於鏡頭前展現自我的少女可分為兩類：一類是《女高中生》，另一類則是《演藝表演學院》。前者為普通高中的女學生，後者則是就讀演藝訓練班、以成為演員為志向的女高中生。普通高中女生身穿制式制服，在鏡頭前表演著「展現自我」的姿態【圖 2】。然而，她們各自採取的姿勢與肢體動作（gesture）卻頗具歧異，未能如藝術家原先預期般，明晰呈現大眾文化所形塑的刻板印象。她們終究只是各具個性的獨立個體：有人能自信地直視鏡頭，毫不掩飾地展現自我；有人則顯得靦腆羞澀，身體微微向後退縮。正是由於此一現象，吳亨根遂進一步選擇演藝訓練班的女高中生作為拍攝對象。換言之，他原先假設普通高中女生會受

圖 2　吳 亨 根，*Sunju Kim, age 18, Hyejin Kwon, age 18, 2003*，Digital print(Lignt-zet)，90 x 123 cm，2003

到大眾文化的影響，而呈現出某種已被刻板化的共同形象；然而，這項假設最終僅止於一種想像或推測，並未在拍攝過程中獲得充分印證。相較之下，演藝訓練班學生展現的姿態與肢體表現，與普通高中女生有著明顯差異。她們的「表演」顯得極為自然流暢，以致於觀看這些作品時，彷彿正在欣賞電影或電視劇中的某個場景。

金玉善（Kim Oksun）亦是一位善於運用積極或消極介入之場面調度策略的藝術家。自 1990 年代後期起，她以「Woman in a Room」系列（1996）為開端，並於「Happy Together」（2002）、「You and I」（2004）、「Hamel's Boat」（2008）、「No Direction Home」（2010）等作品中，持續展開對不同類型人物的肖像創作。在這些作品中，場面調度的效果並不特別顯眼。相反地，它們在視覺上更接近傳統肖像攝影，因此並不容易察覺人為安排的痕跡。畫面中的人物幾乎一致採取中性的姿態，刻意避免任何看似表演性的誇張動作。然而，正是這種經過節制的姿態，本身便構成了藝術家的創作意圖，亦即其場面調度策略的重要部分。金升坤（Seung-Kon Kim）曾詳細分析金玉善的創作過程，並特別指出其中蘊含的場面調度因素。他指出，儘管金玉善使用的是 4×5 大型相機與三腳架等操作相對笨重的器材，但「無論是在室內或戶外，她所拍攝的照片皆建構出如同記錄片電影場景般的情境，其中同時融合了快照的特質，以及帶有戲劇性安排的姿態」。（金升坤，2010：5）

金玉善的場面調度並非透過誇張的情節設計或戲劇化的演出來實現，而是

在看似平靜、客觀且自然的肖像形式中，細緻地調控人物的姿態、拍攝情境與觀看方式，使作品遊走於紀實性與表演性之間，形成一種含蓄而內斂的場面建構。在金玉善的創作中，最能鮮明展現場面調度效果的作品，當屬「Happy Together」。此系列以跨國婚姻伴侶的肖像為主題，藝術家積極介入人物的配置與姿態安排。其中，最值得注意的是伴侶彼此錯位的視線。畫面中的人物以略顯生硬、不自然的姿勢置身於他們的生活空間之中，彷彿彼此只是陌生人一般出現在鏡頭前。這種人物配置明顯不同於日常生活中的自然互動，因此不難察覺其經過刻意安排。作品中，女性通常直視鏡頭，而男性則避開女性的視線，望向畫面中的其他方向。這種彼此錯開的目光，成為製造兩人關係疏離感的重要機制。雙方並未關注彼此的存在，而是各自沉浸於自身的世界，因此形成了一種既親密又陌生的人際關係。例如，在《Eunjung and Garry》中，雖然兩人保持著輕微擁抱的姿勢，但女性始終凝視鏡頭，而男性則如木偶般僵直地坐著【圖 3】；又如《Sung and Jeff 3》中，兩人同坐於一張餐桌前，女性正面朝向觀者，男性卻托著下巴凝視畫面之外的空間【圖 4】。金玉善表示，她正是透過這種人為建構的人物配置，試圖提出關於文化差異與個體差異的思考與提問。（金玉善，2009：80）在此一視覺結構中，直視鏡頭的女性實際上承擔了敘事者（speaker）的角色，彷彿直接向觀者講述自己的故事。另一方面，值得注意的是，身為跨國婚姻當事人的藝術家本人，也以模特兒的身分出現在作品《Oksun and Ralf》中。正因如此，藝術家與拍攝對象之間原本固定的主客體關係，被重新加以配置。針對此一結構，朴相禹（Park Sang Woo）認為，藝術家在作品中扮演的是導演（director）的角色，而女性模

圖 3　金玉善，《Eunjung and Garry》，96 x 114 cm，C-print，2002

圖 4　金玉善，《Sung and Jeff 3》，96 x 114 cm，C-print，2004

特兒則如同演員一般接受場面安排。因此，「Happy Together」系列中的所有女性人物，都可以被理解為「象徵性或戲劇性地替藝術家自身發聲的人物」。（朴相禹，2016）

尹丁美（Yoon Jeongmee）在「Pink & Blue Project」（2005-）中，有效運用了場面調度的策略。此系列作品旨在探討性別認同如何在社會化過程中轉化為社會身份，並透過成長期兒童偏好的顏色加以呈現。藝術家表示，此創作是希望「思考依據性別被編碼化的色譜如何在社會化過程中運作，同時反思性別與消費主義、物質主義、廣告、都市化以及全球化之間的關係」。（尹丁美，2005）作品以一項普遍存在的經驗事實作為出發點：女孩偏好粉紅色服飾與玩具，男孩則偏好藍色服飾與玩具，並將此現象作為研究假設。依據尹丁美的說法，這種傾向深受針對父母與兒童所設計的商業廣告影響，例如發展為現代流行文化象徵的芭比娃娃（Barbie）與凱蒂貓（Hello Kitty）等角色。衣物與玩具依照顏色被區分，進而形塑兒童的喜好、思考方式與行為模式。

基於這樣的問題意識，尹丁美邀請兒童擔任模特兒，並有系統地逐步建構其場面調度策略。首先，是對兒童所擁有物品的展示（display）。她將孩子的衣物、玩具、布偶等物件攤放於地面，依類型分類排列，使畫面呈現出孩子被自己所擁有的物品層層包圍的狀態【圖 5、6】。藝術家認為，這樣的展示方式與商店為了促進商品銷售而將商品陳列於展示架上的方式十分相似。其次，是對人物表情與姿態的介入。創作初期，為了使兒童成

圖 5　尹丁美，*The Blue Project - Terry and His Blue Things*，美國紐約，數位雷射相紙輸出，122 x 122 cm，2005

圖 6　尹丁美，*The Pink Project - SeoWoo and Her Pink Things*，美國紐約，數位雷射相紙輸出，122 x 122 cm，2005

為一種「物件」（object），尹丁美要求他們保持沒有表情、近乎中性的神情；隨著系列持續發展，她逐漸改為積極要求模特兒展現女性氣質、男性氣質，乃至於各自的個人特質。第三，在攝影形式上，藝術家採用 6×6 的正方形畫幅，使畫面中的物件呈現近乎充滿整個構圖的視覺效果；同時，為了完整呈現每一件物品的細節，她使用均勻的漫射光照明（diffused lighting）。（尹丁美，2005）雖然並非所有女童都偏愛粉紅色，亦非所有男童都偏愛藍色，但藝術家仍透過積極介入的方式，試圖以問題意識的形式提出其社會學假設。在此，場面調度並非旨在扭曲現實，而是作為凸顯某種典型性的策略性裝置而運作。

六、場面調度的理論：姿態與戲劇性

在上述藝術家的作品中，場面調度有時以果斷而積極的方式介入，有時則僅維持最低程度的運用。它不同於戲劇或電影中那種以劇本 / 腳本為基礎，透過場景布置與表演行動加以展開的場面調度形式。攝影中的場面調度首先體現在模特兒姿態的建構上，即攝影家透過引導模特兒擺出特定姿態來進行介入。然而，姿態亦可能在未經攝影家要求的情況下自發生成。對於採用場面調度策略的藝術家而言，姿態無疑是最核心的元素之一。那麼，姿態在場面調度策略中究竟發揮何種作用？模特兒自發生成的姿態與在攝影家要求下形成的姿態，兩者之間又有何差異？

一般而言，傳統紀實攝影常被認為排除了場面調度，但事實並非如此。當人們主張紀實攝影是如實呈現拍攝對象時，只要被攝者開始擺出姿態，這一主張便不再具有充分的說服力。在以模特兒姿態為核心的肖像攝影中，這個問題尤其鮮明。奧利維耶．呂貢（Olivier Lugon）將此現象詮釋為模特兒的自我演出（self-staging），亦即「自我場面調度」（self-mise-en-scène），並據此指出姿態的重要性。攝影師的裁量權主要體現在背景與畫面的選擇，以及模特兒位置的安排等方面；然而，一旦整體構圖完成，最終影像的呈現便在很大程度上取決於模特兒的姿態。換言之，肖像攝影並非完全屬於攝影師的創作，它同時也可說是與模特兒共同完成的作品。（Lugon 2001: 156）

最能展現此一結構的例子，便是奧古斯特．桑德（August Sander）的肖像攝影。模特兒的角色猶如站在鏡子前的人物一般，透過正面朝向鏡頭的姿態而獲得強化。他們以近乎凝固的表情直視相機鏡頭，只是擺出與自身身分或職業相關的手勢與姿態。因此，在這些肖像中，除了與鏡頭正面對峙所產生的心理狀態——亦即專注、緊張、恐懼，以及對自身形象的企圖心，幾乎看不到其他內容。（Lugon 2001: 157）由此可見，桑德重視模特兒姿態的肖像攝影，本質上是攝影師與模特兒共同合作的成果，而桑德的創作意圖，正是在於捕捉這種姿態本身。

然而，桑德在肖像攝影中強調姿態，也就是重視模特兒的自我演出，與19 世紀至 20 世紀初長期延續的肖像創作傳統其實存在顯著差異。在肖像

畫的傳統中，姿態被視為應當避免的因素，畫家最重視的反而是模特兒呈現出的自然狀態。其背後的邏輯在於：若畫家描繪的是一位刻意擺出姿勢的模特兒，那麼畫中的人物便是在「表演」，作品因此具有戲劇性（theatricality）。換言之，只要觀者感受到畫中人物是在為自己擺姿勢，這幅畫便具有戲劇性，從而可被視為一件失敗的作品。

麥可．傅瑞德（Michael Fried）在分析這一繪畫傳統時指出，現代主義繪畫始終朝向強調「反戲劇性」（anti-theatricality）的方向發展。其中最具代表性的例子，便是描繪人物全然投入自身行為的作品。例如夏丹（Jean-Baptiste-Siméon Chardin）畫中的人物，完全沒有意識到有人正在觀看自己，而是徹底沉浸於自身的活動之中；正是這種「沉浸」（absorption），使畫面擺脫了戲劇性，並賦予人物自然真實的狀態。（Fried 2008: 40）這一繪畫傳統一直延續至馬內（Édouard Manet）出現之前，畫中的人物幾乎都被描繪成完全沉浸於自己的行動、思考或情感之中。

然而，這種描繪方式終究不過是一種「試圖建立觀看者不存在之本體論虛構的努力」。（Fried 2008: 40）為了揭露這種「欺瞞」與「本體論的虛構」，馬內描繪了與觀者正面對視、彼此交換目光的模特兒。在《草地上的午餐》（*Le Déjeuner sur l'herbe*）與《奧林匹亞》（*Olympia*）中，人物皆以與觀者「對視」的姿態出現，清楚意識到自己正暴露於觀者的目光之下，並據此擺出姿勢。那麼，這種姿態是否具有戲劇性？事實上，那種假裝不知道自己正被觀看、看似自然的狀態，本身便是一種欺瞞，同時也蘊含著高

度的戲劇性。呂貢甚至認為，在攝影中，「自然」的定義已經發生了反轉：刻意假裝毫不知情、沉浸於自身世界的狀態，反而是一種偽造。相對地，與這種帶有欺瞞性的自然不同，意識到觀者存在並據此擺出的姿態，反而是一種「個性鮮活的表達」。（Lugon 2001: 162）

此處真正重要的問題，在於模特兒的自我表達。若肖像攝影的目的在於呈現模特兒的個性，那麼，姿態所能揭示的內容便遠比快照更加豐富。自 1990 年代攝影逐漸被視為藝術媒介以來，韓國攝影藝術家經常可見這種回歸「傳統」的創作傾向。上述的吳亨根、金玉善與尹丁美的作品，即為代表性的例子。他們將場面調度引入傳統肖像攝影的形式，使模特兒能夠主動展現自身。在此，模特兒不再只是拍攝的客體，而是透過姿態積極呈現自我，並在一定程度上參與創作過程。換言之，作品是在藝術家與模特兒的協作之下共同完成的。

七、結論

場面調度在強調攝影媒介之本質與特殊性的現代主義論述中，始終是一項持續引發爭議的議題。自 1950 年代以來，在韓國攝影論述中，場面調度一直被視為破壞攝影純粹性的拍攝方法。到了 1990 年代，圍繞所謂「拍攝的攝影」與「製作的攝影」之二元對立所展開、試圖劃分攝影與美術界線的討論中，場面調度仍是受到批判的對象。然而，隨著當代藝術迅速吸

納攝影媒介，並出現大量運用場面調度的作品，場面調度逐漸獲得肯定與接受。韓國藝術家也開始積極將場面調度引入創作，並發表了許多值得關注的作品。在他們的作品中，場面調度的效果有時十分鮮明，有時則僅隱約可見；也有不少作品幾乎難以察覺場面調度的痕跡。其中，主要依賴模特兒姿態所形成的場面調度，即屬於後者的代表。

事實上，姿態是決定攝影意義與品質的核心要素。若採取「被攝者共同完成照片」的觀點，姿態便屬於攝影最根本的結構秩序。姿態，亦即模特兒的自我演出，由於引入了戲劇性，因此在現代主義論述中經常被視為應予排除的因素。尤其是在肖像畫的傳統中，姿態所具有的戲劇性被「沉浸」所代表的反戲劇性取代，作品因此朝向強調自然性的方向發展。然而，馬內反對那種假裝無視觀者目光的欺瞞性沉浸，轉而描繪與觀者正面對視的人物。同樣地，當代藝術家也透過呈現那些坦然站立於鏡頭之前、毫不掩飾自我的人物，再次凸顯姿態的重要性。即使是在紀實攝影中，姿態依然透過一種自我演出、亦即「自我場面調度」的策略，成為通向真實的重要媒介。因此，場面調度不能僅僅被理解為製造虛構的創作方法。相反地，它更可能成為一種有效的創作策略，使藝術家得以對抗快照所標榜的「自然」與「真實」之幻象，進一步逼近藝術創作所追求的更深層真實。

引用書目

西文文獻

Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Lugon, Olivie. *Le Style Documentaire: D'August Sander à Walker Evans*. Paris: Macula, 2001.

韓文書目（中譯）

具王三。〈世界攝影界的動向：為韓國攝影界建立世界性的視野〉。《大邱每日新聞》。1954.12.12.。

——。〈攝影界有感一題〉。《攝影文化》。1956.6。

金升坤。〈隨風飄來的棕櫚樹種子〉，收錄於 *No Direction Home: Kim Oksun*。首爾：Photonet，2010。

金玉善。〈金玉善訪談〉。*CAMERATa*，第 27 卷，2009.11。

金希玲。《少女演技——吳亨根》。首爾：一民美術館，2004。

朴相禹。〈告白與表面的美學〉。2016。KIM OKSUN 網站：https://www.oksunkim.com/article/8。

朴英達。〈現代攝影本質考〉，《攝影文化》，1956.8。

朴柱碩。《韓國攝影史》，文鶴洞內出版社，2021。

吳亨根。〈與吳亨根的對話——陳東善〉。《攝影批評》，1999 年春季號。

——。〈吳亨根訪談——金善廷〉。2012。HEINKUHN OH 網站：https://heinkuhnoh.com/text_kr/text04/ 。

——。〈關於少女形象的陌異攝影：吳亨根〉。*Photonet*，2009 年 1 月號。

尹丁美。〈「Pink & Blue Project」創作筆記〉。2005。JeongMee Yoon 網站：http://www.jeongmeeyoon.com/ 。

李亨祿。《李亨祿（1917–）：韓國近現代藝術史口述採錄研究》系列 21。朴柱碩採錄研究，韓國文化藝術振興院。2004。

林應植。〈攝影界的現在與未來——為生活主義攝影的創作〉。《京鄉新聞》。1955.6：9-10。

——。〈寫實手法的流行——攝影協會展觀感〉。《朝鮮日報》。1955.11.16。

韓靜湜。〈Straight Photography 的展望〉，收錄於《觀點．仲介》。「1993 韓國現代攝影展（觀點與仲介）」營運委員會，1993。

——。《攝影的變貌》。首爾：Nunbit，1997。

現代攝影研究會。《寫眼》，第 7 號，1965。

韓國攝影文化社。《攝影文化》，第 6 號，1957。

韓文書目（原文） 4

구왕삼 (1954). 세계사단의 동향 : 한국 사단의 세계적 시야를 위하여 . 대구매일신문 1954. 12. 12.
구왕삼 (1956). 사단유감 一題 . 사진문화 1956. 6.
김승곤 (2010). “바람에 날려 온 종려나무 씨앗”. 『No Direction Home: Kim Oksun』. (서울 : 포토넷)
김옥선 (2009). 김옥선과의 인터뷰 . CAMERATa Vo.27. November 2009.
김희령 (2004). 소녀연기 - 오형근 . 일민미술관 .
박상우 (2016). “고백과 표면의 미학”. https://www.oksunkim.com/article/8
박영달 , 「현대사진본질의 소고」, 『사진문화』 1956. 8.
박주석 , 『한국사진사』, 문학동네 , 2021.
오형근 (1999). 오형근과의 대화 - 진동선 . 『사진비평』 1999 년 봄호 .
오형근 (2012). 오형근과의 인터뷰 - 김선정 .
오형근 (2009). “소녀 이미지에 관한 낯선 사진 : 오형근”, 『포토넷』 2009 년 1 월호 .
윤정미 (2005). Pink & Blue Project. 작업노트 . http://www.jeongmeeyoon.com/
이형록 (2004). 『이형록 1917~, 한국근현대예술사 구술채록연구』 시리즈 21. 채록연구자 박주석 . 한국문화예술진흥원 .
임응식 (1955). 사단의 현재와 장래 - 생활주의 사진의 생산을 위하여 . 경향신문 1955. 6. 9-10.
임응식 (1955). 사실적 수법의 유행 - 사협전 촌감 (寸感). 조선일보 1955. 11. 16.
한정식 (1993). “스트레이트 포토그라피 전망”. 『관점 · 중재』. ’93 한국현대사진전 (관점과 중재) 운영위원회 .
한정식 (1997). 『사진의 변모』. (서울 : 눈빛)
『사안 (寫眼)』 제 7 호 . 1965. 현대사진연구회 .
『사진문화』 6 호 (1957). 한국사진문화사 .

< 작가 리스트 >
김옥선 金玉善 https://www.oksunkim.com/
오형근 吳衡根 https://heinkuhnoh.com/
윤정미 尹丁美 http://www.jeongmeeyoon.com/

4 〔編者註〕本文由韓文書寫、翻譯為中文，所引用之韓文書目除翻譯為中文，供不諳韓文的讀者瞭解文意，另保留完整韓文文獻出處供讀者查找與參照。