# 國立政治大學傳播學院碩士在職專班

## 碩士學位論文

指導教授：陳清河　博士

# 模糊的矇矓美？

# 散景在攝影文化的定位

研究生：吳昌訓

中華民國九十九年四月六日

# 摘要

散景是一種讓影像背景模糊化的拍攝視覺效果，這種拍攝視覺效果以往在攝影領域中都只停留在技術層次的討論，因此本研究希望去深入探討散景對於社會文化的影響，並且描繪出散景在攝影文化中的定位。

本研究採用質化深度訪談的方式，輔以文獻資料分析法，線上資料搜集整理分析，以及散景照片實驗等，透過四種類型的資料交叉對話，從散景的視覺認知及影像訊息控制開始談起，進而發掘出散景的文化意義及符號象徵，最後再探討如何透過散景的符號象徵去建構社會資本。

研究發現如下：(一) 散景透過影像的呈現來畫分出大眾攝影族群、(二) 散景造就人像鏡的神話建構、(三) 沙龍攝影文化的興衰、(四) 透過散景建構的社會資本、(五) 後製對散景的象徵符號及社會資本之解構。

本研究建議：(一)散景研究應該跳脫技術層面，拉高視野、(二) 意識到數位影像時代的散景影響層面擴大、(三) 影像文本分析應該留意容易被忽略的散景。

關鍵字：散景、景深、攝影、美學、社會資本

# 目 錄

第壹章 緒論.....壹-1
第一節 研究背景 與 問題意識.....壹-1
第二節 研究動機.....壹-4
第三節 研究目的.....壹-8
第四節 研究問題.....壹-9
第五節 研究流程.....壹-10
第六節 研究之操作型定義.....壹-11
第貳章 文獻探討.....貳-14
第一節 視覺訊息的認知.....貳-14
第二節 傳播訊息的視覺控制.....貳-20
第三節 景深與散景的釐清.....貳-24
第四節 符號學.....貳-29
第五節 社會資本.....貳-32
第參章 研究方法.....參-40
第一節 研究設計.....參-40
（一） 深度訪談法.....參-40
（二） 文獻資料分析法.....參-41
（三） 線上資料蒐集.....參-41
（四） 實驗法.....參-41
第二節 研究範圍 與 研究對象.....參-42
第三節 訪談方式 (擴充訪談與本研究之連結).....參-43
（一） 敘述訪談法.....參-44
（二） 敘述訪談法的定義.....參-45
（三） 即興敘說的概念.....參-45
（四） 敘述訪談的特性：.....參-45
（五） 敘述訪談進行的階段：.....參-45
第肆章 資料分析與討論.....肆-46
第一節 資料搜集.....肆-46
（一） 訪談資料搜集.....肆-46
（二） 實驗資料蒐集.....肆-48
第二節 散景經驗和觀念建構.....肆-54
（一） 魔法般的散景攝影——散景的第一印象.....肆-54
（二） 我也想試試——散景的學習與專業觀念強化.....肆-58
（三） 雖然也有不同的聲音，然而批評者超越表像了嗎？.....肆-61
（四） 鏡頭光學散景與影像後製散景.....肆-63
第三節 散景的符號象徵.....肆-66
（一） 人像鏡的神話.....肆-66
（二） 散景的符號.....肆-69
第四節 透過散景建構社會資本.....肆-74

國立政治大學 National Chengchi University

（一） 散景的社會文化訊息與社會資本的關係.....肆-74
（二） 虛無飄渺的意境.....肆-77
（三） 夢幻唯美的人像.....肆-83
第伍章 結論與建議.....伍-87
第一節 結論.....伍-87
第二節 研究發現.....伍-91
（一） 散景透過影像的呈現來畫分出大眾攝影族群.....伍-91
（二） 散景造就人像鏡的神話建構.....伍-91
（三） 沙龍攝影文化的興衰.....伍-92
（四） 透過散景建構的社會資本.....伍-92
（五） 後製對散景的象徵符號及社會資本之解構.....伍-93
第三節 建議.....伍-95
（一） 散景研究應該跳脫技術層面，拉高視野.....伍-95
（二） 意識到數位影像時代的散景影響層面擴大.....伍-96
（三） 影相文本分析應該留意容易被忽略的散景.....伍-96
第四節 研究限制.....伍-98
（一） 直接相關的研究文獻稀少.....伍-98
（二） 一般人對於散景、景深等認知有限.....伍-98
（三） 對影像文本有研究的學者，對散景認知仍停留在技術面的偏見.....伍-98
第五節 未來研究建議.....伍-100
（一） 散景的藝術美學探討.....伍-100
（二） 散景對於影像視覺中心的控制，進而導引視覺動線.....伍-101
（三） 散景對於商業攝影的價值.....伍-101
（四） 自然散景與後製散景.....伍-102
（五） 站在商業操作的觀點看人像鏡.....伍-102
（六） 散景與 3D 立體影像的結合與其影響.....伍-102
中文文獻.....104
英文文獻.....108
線上資料.....110
附錄一 訪談逐字稿.....111
附錄二 實驗照片.....119

國立政治大學 National Chengchi University

# 第壹章 緒論

## 第一節 研究背景 與 問題意識

在台灣從民國五零年代之後由於經濟發展迅速，而這個時期世界的攝影工業也馬不停蹄的在發展，一開始由於相機的技術仍在機械操作的時期，其使用操作的不便利以及普通程度還不高而顯得成本昂貴，因此只能從商業攝影及廣告傳播的領域開始應用，使用的人大多是專業人士。後來 1980 年代相機的發展有了自動對焦系統，而且成本也大幅下降，而且每個家庭生活逐漸富裕，人們重視生活留念而讓相機普及到每個家庭，逐漸地越來越多的人開始認真的在看待傳播影像的本質與內涵，因此也更加促進了影像文化的發展。

散景(bokeh) 所指的是影像中鬆散模糊的前景或背景，落在於景深(depth of field)之外的影像漸漸變為模糊鬆散的現象。依照全球知名的網路相簿 flickr 在 2010 年 1 月 7 日晚上 10:30 查詢的資料，散景(以”bokeh”搜尋)的照片群組共有 20687 個，這樣的群組比台灣群組的 6131 個(以”Taiwan”搜尋)、日本群組的 19653 個(以”Japan”搜尋)都還要多，因此以全球的觀點來看，散景的影像傳播的廣泛程度甚至超越某些特定地區文化的影像。

散景一詞最早是從日本開始使用，最早的日文用詞為「暈け」或「ボケ」，用來指影像的模糊、朦朧的視覺效果，而 boke 即為散景的日本式英文用詞（John W. Traphagan, 2000:134)。在 1997 年，當時的 Photo Techniques 雜誌編輯 Mike Johnston 刊登了三篇探討散景的文章在此雜誌的 1997 年三、四月號，他為了正確的英語發音建議將 boke 拼音改成 bokeh（Mike Johnston, 2004)。於是 bokeh 便取代了早從 1996 年開始使用的 boke 一詞(Harold M. Merklinger, 1997)。後來中文則將 bokeh 翻譯為散景。

有趣的是，散景是早從 1830 年相機發明的那一刻起就存在的光學現象及視覺效果，但是散景這個名詞卻是在二十世紀末 1996、1997 才被發明出來，它從一開始就被人們視而不見，沉默了超過一個半世紀，到最後它終於有了自己的名字，這是否意味著它的影響力已經不容忽視了呢？

西元 2000 年之後，數位攝影大為流行，幾乎席捲了全世界，甚至連隨身通訊手機都內建攝影功能，讓人們可以隨時隨地的拍照，幾乎到達想拍就拍的地步，同時伴隨著電腦網際網路的發達，透過這樣的管道把影像傳播出去已經不是問題了，現在的問題在於這樣的影像傳播訊息當中，對於人的視覺控制與影像的文化應該更加重視，因為不只訊息的傳播者越來越多，訊息的接收者更是廣大。

沙龍攝影(Salon Photograph)是民國五零年代流行的一種手法，它經常使用散景的模糊效果，藉以營造畫面的朦朧唯美氣氛。一直到近年來，一般的商業沙龍照以及個人寫真，也依然使用散景來創造畫面效果。沙龍攝影所依循的畫意攝影(Pictorial Photography)，是一個很古老的攝影技法，早在十九世紀就已經由艾蒙生(Peter Henry Emerson)獨立創導的一種美學理論，以「微失焦」的方式來創作(游本寬，1995:20-21)。因此模糊朦朧的效果一直以某種型式存在圖像當中。

記得 50 年代末期，流行沙龍攝影，大家一窩蜂拍美女、荷花，我卻去拍月世界，去拍歌仔戲後台。所有拿相機的人都在關注朦朧美的時候，我卻想表現「真」(柯錫杰，2006:14)。

然而在這邊卻有一個問題是：「真」的相反對應詞是「假」，模糊的效果就是「假」或是「不真」嗎？在模糊的視覺效果被投射到某種意義的時候，是否曾經想過這個表面的視覺效果背後有沒有另外的涵意呢？

和那個年代絕大部分有興趣攝影的人一樣，張照堂在青年學生的時代，也是由當時台灣攝影維一的『正統』——沙龍畫意攝影開始學起的。然而不多久進入台大，浸淫於

各種西方現代藝文思潮之後，他很快地甩脫了沙龍攝影的那一套僵化匠氣、毫無藝術撞擊力的拍照模式，開始嘗試概念性、表現性以及寫實記錄性的攝影創作(郭力昕，1993:34)。

也許學者所批評的並不是散景這種模糊矇矓的手法，然而在沙龍攝影流行的年代，不難看出散景是沙龍攝影的遠近層次的一種主要手法。「若夫過遠之景，在人目清晰之視線外者，自當模糊，如吾國繪畫…」(郎靜山，1941)。散景在當年沙龍攝影的手法大多是用來拍攝風景，讓散景將遠處的風景細節模糊化，讓人感覺遠處的風景像是繪畫一樣柔和而非一般照片焦內成像的銳利。

由此可以得知，現代對於散景的模糊效果，產生了很大的不同看法。一種是商業大眾化的使用散景來營造單純的視覺唯美效果，另一方面藝文界則認爲散景朦朧的媚俗膚淺，似乎散景成了一道雙方的鴻溝或高牆。但是，用散景這樣的一條界線將攝影畫分成兩個世界真的妥當嗎？散景的表現方式對於藝文界的創作真的是一無可取嗎？散景背後沒有文化意義嗎？

如果說，特定領域的操作者爲了其特定的企圖去使用某些攝影元素，即使這樣的作品已經對觀看者不具有太多正面的效益，而且其影響甚至造成觀看者創造力和思考力的封殺，就算這一切都毫無疑問的被確定了，然而，就這樣去否定其所有牽涉到的一切攝影元素並不是一個很恰當的觀點。實際上該去做的是嚴正指出其作品、企圖及影響的問題所在，並給予批判的同時，也要重新檢視這些攝影元素的更多的發揮空間，否則爲此而因噎廢食豈不是反而限制了自己的發展。

一般的日常生活攝影或商業攝影大多把重點擺放在畫面的直接視覺效果，而藝文界則著重在於影像背後深一層的訊息意涵。然而，散景是攝影的原罪，它是必然存在的，既然如此何不直接面對它、善用它，進一步來討論散景對於傳播訊息的控制效果及其背後的文化意義呢？

## 第二節 研究動機

當在看一幅影像的時候，通常影像要表達的主體部分稱之爲主要訊息，而主要訊息之外的部分並非一片空白，而是常常會有一些次要訊息的存在，這些次要訊息通常都可以爲主體帶來一些背景甚至於文化方面的意涵。例如 EMA 同學穿著畢業服要拍畢業紀念照的時候，可以在攝影棚中與指導教授一起拍張沒有背景的合照，或者也可以是在政大新聞館前面拍張合照，這兩種情況都是同樣的一對師生合照，但很清楚可以知道以政大新聞館爲背景的師生合照，才更能夠突顯出當下的感覺和氣氛。也就是說，在這樣互爲參照的照片影像當中，以政大新聞館爲背景的次要訊息，才能夠發揮它對於影像故事性的強化效果。

然而，並非所有影像的次要訊息都必須完整清楚的顯示出來才能夠發揮最大的效果，有時候，適當的將次要訊息模糊化，並依據其不同的模糊特性，將對於主要訊息烘托而產生更強烈的視覺效果。

例如一張足球競賽的精彩片段畫面，如果整個畫面都照得很清楚，就會很容易會注意到球場上的每一個人、球場設備看板、觀眾甚至其他背景的一草一木，由於有太多的東西，於是就不容易道這個影像所要呈現的重點在哪個部分，所以造成畫面訊息比較會有一種雜亂無章的感覺。

在這樣的情況下，也許提供這張照片的人有意圖要將某個部分突顯出來給觀賞者，然而，在畫面全部一致清楚的情況下，每個人都有可能會因爲個人想法及觀點的不同，而去將觀賞影像的重點擺在畫面上任意一個非主體的其它部分，此時，就可以說這樣的影像對於呈現給觀賞者的訊息控制力較弱，對於主要訊息的傳播力就會大打折扣，這樣的結果並不理想。

所以同樣的是一張足球比賽的精彩片段畫面，如果說它的主要訊息在於兩位球員及

那一顆球，它所呈現的效果讓人的視覺焦點放在兩位競球的主角身上，整個畫面只有他們兩個的細節是清楚的，讓觀賞者將主要的重點放在兩位主角的表情以及肢體動作，而其他遠處球員的身體手腳都模糊了，以避免干擾主體的呈現，而且整個背景看板的廣告看板也被模糊掉以畢免焦點被轉移，而且觀眾群的模糊能夠帶出現場的訊息喧嘩的場景氣氛。因此，在這樣的情況下，次要訊息的模糊並非只是突顯主要訊息而已，而是進一步的對於主要訊息的呈現做出強化的效果。

以上所提到的都有個前提，就是主要訊息通常是影像中清晰顯示的部分，而相對於被模糊處理的次要訊息，兩者是可以分離的事物。然而，有時候一個影像所要表達的並不一定是某個實體存在的個體，它很可能只是一種氣氛而已。

例如一張整個畫面都落在景深外的全散景夜晚街道照片，它所要表達的並不是街上任何一個實體的事物，它的訊息只是現場的氣氛而已。也因此，這個畫面中的任何一個清晰的細節都有可能帶來閱讀者的訊息干擾及混淆，既然細節不重要，那麼，就把細節全部都省略，這樣可以將畫面的訊息做適度的處理，讓整個畫面的模糊效果恰到好處，只要能留下所需要的場景氣氛即可。

這樣透過模糊效果來表現的影像處理方式，在日常生活中偶有所見，然而很少有人對這種視覺模糊認知的訊息強化效果做進一步的研究，因此本研究將針對這種模糊影像的訊息呈現做深入的探討。

所以，散景(漸層)並非局限在於表面的視覺效果，而是在於看清楚散景的特質之後，更能夠得心應手的應用散景影響細節，藉以控制影像訊息的表達呈現。

很多攝影人都會說：「攝影是一種減法的藝術」。這句話的意思是，在五花八門的世界當中，透過視角裁切捨去不需要的影像來篩選取材。然而，與拍攝主體同一個視角方向的景物，不能避免的也會落在影像之內，一般的沙龍攝影常常會一味的使用強烈的散景將背景模糊成朦朧的效果，讓背景的次要訊息失去了原本大部分的意義；另一方面，

藝文界的攝影卻又往往刻意避免產生散景，因而利用泛焦法(Hyper Focus)將所有的景物全部都拍得一清二楚，好像對於散景是避之唯恐不及。

然而常常被忽略的一點是，散景並非單純的有或無而已，散景是有程度多寡之分的，少則僅讓背景等次要訊息失去細節而已，多則讓整個背景模糊到看不出是什麼，甚至變成一片漸層的背景顏色而已。而本研究探討的重點，除了提出使用散景來控制影像的傳播訊息之外，更進一步說明了散景程度的控制效果。

另一方面，雖然柯錫杰認為「所有拿相機的人都在關注朦朧美的時候，我卻想表現『真』」。他表達了只要畫面有模糊朦朧的部分就不是「真」。但本研究有不同的看法。雖然常言道「有圖為證」，然而即使是一張完全清晰而且沒有加工修改過的照片，它並不見得代表事實的全部，它只是透過某個角度和視角來敘述一部分的面相。

再者，人眼在注視特定主題的時候，其實對於周遭前後的事物就會忽略。就好像在人群當中看到想要專注的目標人物的時候，對於他周遭的人常常就會視若無睹，不會去注意到他們的長相。真實的情況就是如此，人眼的視覺是有某種程度的選擇性的；這方面利用散景來將人眼選擇以外的東西模糊朦朧化，反而是比較貼近真實的。

因此，若否定了散景對於傳播影像的意義，無疑是扼殺了藝文創作者的一項使用技法，狹隘了影像的表現力。

如果我們稍微留意，在任何一天之中，每個人接觸攝影影像的驚人頻繁程度，也許無論研究者、攝影工作者或社會大眾，都應該重新評估與思考這項視覺媒介，以及它在看似無聲無息之間，對我們的閱讀方式、思考方式、生活方式，與價值觀／意識型態的不容忽視的改造力量(郭力昕，1994:56)。

正是因為攝影對這個世界訊息傳播的影響與日俱增，因此本研究重新檢視以往各個方面對散景的看法成見，整理出一個新的的思考方式，能夠讓散景有所發揮，藉以創造

更大的可能性。

因此本研究主要的動機是從影像的視覺控制爲一個開端，然而影像的視覺控制的意義卻不如文化意義來的深遠，因此希望在研究的過程當中，希望能夠發掘散景能夠脫離技術層次的討論，並且再進一步的跨越視覺控制的想法，進一步去探討散景在攝影文化的定位與社會脈絡上的內涵。

國立政治大學
National Chengchi University

## 第三節 研究目的

有鑑於以往攝影領域，對於散景應用的大多是過於浮濫，不然就是被批貶得一文不值，這些都是過與不及。

例如一般比較迎合大眾口味的沙龍攝影或部分如寫真集的商業攝影對於散景使用非常廣泛，只是為了模糊而模糊，卻也因此而淪為濫用。也許是這樣的情況讓很多有志之士起了很大的反感，於是藝文界往往對於散景等這一類的手法嗤之以鼻，然而這兩者都同樣地不能夠讓散景的視覺控制效果發揮出來，也不能夠找到散景在攝影文化的定位及影響。

況且，現今的攝影相關領域，其實對於散景的認知是很有限的，因為對於「散景(Bokeh)」的描述，大多止於「景深(Depth of Field)之外的影像虛化」或者更粗淺通俗的說法稱之為「淺景深效果」或「短景深效果」，如果說對它的認知僅僅是這樣而已，那就還無法脫離景深的牽絆，認識散景的程度當然就會停留在畫面的表面呈現而已，無法再去深入挖掘出更多的可能性。

因此在本研究當中，將會從散景效果來說明對於傳播訊息的視覺控制做開始，初步的目的是，讓散景也可以有機會做出更有深度的表現，希望未來能讓散景成為攝影創作的一種思考方式，並期待攝影文化能夠更加的多元發展。

而進一步的部分，就是如本研究的主題，將散景脫離技術層次，拉高視野去發現散景在攝影文化的定位。

## 第四節 研究問題

基於上一節說明之研究目的，要用散景來控制傳播訊息的視覺控制，可以將這個目的拆解成以下幾個問題，透過這樣階段性的問題解答來一步一步達成完整的問題回答。

問題一：沙龍攝影的朦朧美(散景)的為何曾經被奉為圭臬？又為何後來卻又出現了許多撻伐之聲呢？

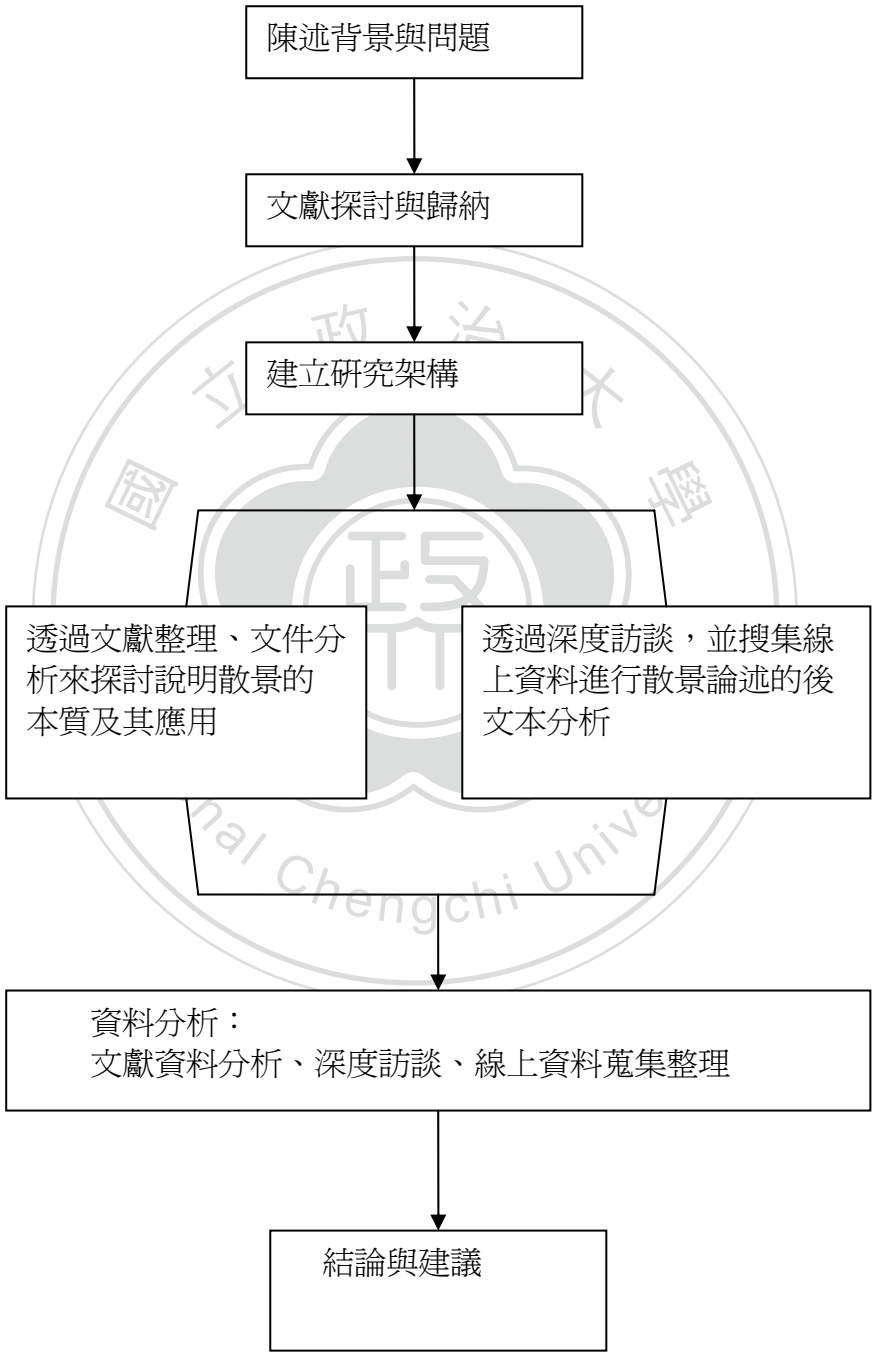
問題二：散景在今日數位時代，在攝影文化當中扮演了甚麼樣的地位？

問題三：散景除了直接的視覺感受之外，是否還象徵了某種特殊含意？

問題四：若散景有著象徵的含意，它是如何在運作進而影響攝影文化？

國立政治大學 National Chengchi University

## 第五節 研究流程


陳述背景與問題
文獻探討與歸納
建立研究架構
透過文獻整理、文件分析來探討說明散景的本質及其應用
透過深度訪談，並搜集線上資料進行散景論述的後文本分析
資料分析：
文獻資料分析、深度訪談、線上資料蒐集整理
結論與建議

## 第六節 研究之操作型定義

在散景操作方面有幾種方式，它們各有不同的特色，瞭解其特色將更能使訊息呈現的控制更加確切：

1. 影像的後製處理：這個部分還可以再分成兩項，其一是傳統銀鹽底片的實體暗房處理，主要是在顯影、定影及放像的手法過程做一些人爲的影像後製處理，這個部分當然又有分成對底片直接處理或是放像時做處理。另一個則是將數位影像做電腦軟體的後製。這兩種方式表面上看起來大異其趣，然而它們能夠創造的效果則是大同小異，都是在取得原始影像資料後，再對其做其它目的的加工。其優點在於不必回到拍攝現場，處理過程方便，特別是軟體後製更是如此。

2. 拍攝技法的變化：在拍攝影像的當下做各種工具輔助、操作方式來創造影像的變化。輔助工具方面，可以透過閃光燈、濾鏡(filter)來變化光線效果。而操作方式如長時曝光、追蹤拍攝等技法。通常透過輔助工具來拍出視覺特殊效果常常是使用各種不同的濾鏡來處理，市面上的濾鏡種類千奇百怪無所不有。當然也有另一種可以拍出特定形狀光點的濾板，這樣子的工具大多是自行設計手工處理。

3. 光學鏡頭的選用：不同焦段及光圈的鏡頭，在不同的對焦距離拍攝情況下，所創造出來的影像景深及散景模糊程度各不相同。「模糊的現象是漸進的，而不是在景深內清晰而一超出景深就突然模糊。」(鄭國裕，1985:36)，因此，以散景的模糊效果來看，光學鏡頭所營造出遠近模糊漸進式的效果是前兩種方法所不及的。光學鏡頭的另一個特色是，對於點狀光源的繞射擴散散景效果更是不

易用其它方式取代的。

不管是採取後製或者是拍攝技法，其主要的處理方式都是將次要訊息做一致性的模糊處理，這個部分的人工散景，若有涉及明顯的空間遠近的情況，則會有和美術的空間表現法有所抵觸，例如早在文藝復興之前就存在的「空氣透視法(Atmospheric Perspective)：在畫面上離觀者近的物體，色彩飽和度高；離觀者遠的，因受氣層影響，色彩飽和度低。」(陳秋瑾，1989:33），這個部分有人稱之爲「遠淡法」，另外也有更直接的「隱沒透視：當物體因遠去而逐漸縮小的時候，關於它外形的確切輪廓也漸次消失。」(陳秋瑾，1989:35)。

後製時的影像素材，已經是一個由三維空間投影至二維影像的結果，其遠近的關係已經難以釐定，因此一般而言後製創造出來的模糊效果，它所呈現的模糊方式是一致性的，這樣的訊息效果對於空間感的描述就顯得比較薄弱，而且也較容易讓人覺得好像假假的。

但若是直接透過相機鏡頭及片幅所造成的自然散景效果，落在景深內的是清楚的主要訊息，而落在景深外的次要訊息，全部都會依由近至遠的差別而造成模糊程度從少到多的漸層柔和效果，除了五要訊息的細節很清處的被描述出來之外，更加的從次要訊息的的漸近式模糊效果帶出更明顯的空間感。

另一方面，利用光學鏡頭原始呈現的成像效果，較之後製有著更深一層的意義。「我認爲重要的並非相片是否栩栩如生〔這純粹是一意識型態觀念〕，而是確知觸及我的是發自被拍者自身的光線，不是後來添加的。」(Roland Barthes,1980／許綺玲譯，1997:98)。

然而，到了《明室》(巴特生前最後一部著作集)，他再一次顛覆了自己先前的所有攝影理論，返璞歸真地退會到符號學之前的傳統寫實主義攝影美學理論的位置上(郭力昕，1995:63-64)。

畢竟攝影就是攝影，添加太多繪畫般的人工元素雖然不致於折損其美術上或訊息上的意義或是價值，「當然，我們可以在照片上畫上鬍鬚或猥褻的東西而合成出新的賦型。不過，這樣處理照片並不在攝影程式的範圍內。」(Vilem Flusser,1984／李文吉譯，1994:68)，如此便會讓它更偏離攝影的本質。

國立政治大學
National Chengchi University

# 第貳章 文獻探討

## 第一節 視覺訊息的認知

影像(image，一稱圖像)是具有深刻意義的平面。

掃描過程所揭露的圖像意義是兩種意圖合成的：其一是圖像本身所宣示的意圖，其二是觀看者自己的意圖。因此圖像不同於數字這種一對一地指涉對像的符號複合體，它是一種可因接受者之不同而使被指涉對象有不同意含的符號綜合體；所以圖像者提供觀看者詮釋的空間(Vilem Flusser,1984／李文吉譯，1994:29)。

於是，影像創作者和觀看者之間的認知，會有某種程度上的差距，而這樣的認知差距並不一定是創作者事先能夠預料到的，畢竟每個觀看者背後的種族、文化、生活、教育…等等多重因素影響之下，都會有一些先天及後天的觀點認知差異，而這樣差異的空間，是否是影像創作者所樂見的呢？另一種觀點是，這樣的差異只是多寡的問題，然而即使如此，影像創作者希望這樣的認知差異空間是要收斂還是發散呢，是要讓觀看者的認知與創作者產生一致性的共鳴，或者是讓觀看者在認知之後產生更多的思考想像空間？

所有的影像呈現，都像是語言一樣的在表達一些訊息。「所謂的視覺語言，採用了光、形狀、顏色、質感、線條、花樣、類似性、對比性以及運動。」(George Nelson,1984:8)。且基於現實科技的限制，攝影並非無限制的記錄著所有的細節，而所謂清晰或模糊的影像，差別只在於細節的多寡而已，如果影像要傳達的訊息並不在於細節的描寫，於是細節多寡的程度就不影響訊息的完整性。或者是說，即便是一張剪影的影像上面，只有透露出影像輪廓的訊息而沒有其他任何更多的細節，卻依然可以從中分辯出那是一棵樹還是一個人。而另一方面，有些情況下如果影像創作者要傳達的訊息不在細節，然而影像上面卻又承載著過多的細節，這個時候很容易讓觀賞者的注意力放在細節上，於是原本

要傳遞的訊息可能就因爲被忽略而弱化了。

年齡還小的孩童很自然地吸收了大量視覺上的訊息，爲何在長大後都成了視若無睹的文盲呢？這是一個耽擱很久的問題(我的確應該早些提出來才是)。截至目前爲止我所瞭解的這個答案，便是早期具備有的能力由於教育過程的影響，早已消失殆盡了，就是這麼簡單(George Nelson,1984:9)。

模糊的部分也是看得到的，只是它的影像沒有豐富的細節和清晰銳利的線條，然而它並非完全只是表面而已，因爲除了表面的視覺效果之外，爲甚麼這個部分是模糊的？是技術無法克服？還是這個部份有另一層更深的涵意呢？

由於其技術方面的起源(暗箱)，人們錯將它與穿越黑暗連想在一起。其實該提的是『明室』(Camera lucida)(這是一個種比攝影更古老的描像器名稱，藉之可以透過一三菱鏡來措繪一物，一眼看著被畫物，一眼看著畫紙)；因爲，就看的觀點，『影像的本質完全在於外表，沒有隱私，然而又比心底的思想更不可迄及，更神秘；沒有意義，卻又召喚各種可能的深入意義；不願顯露卻又表露，同時在且不在，猶如美人魚西恆娜(Sirenes)的誘惑媚力。』(布朗修<Blanchot>)(Roland Barthes,1980／許綺玲譯，1997:122-124)。

一般人對於訊息的呈現，往往都把自己侷限在清楚影像的框架，然而卻因此忽略了影像模糊的部分所要表達的訊息。

但是相機對於我們，還有另一課要學：右邊這兩張照片是同一架相機在同一位置所攝的，但焦距改變了。這就是眼一心接合的工作：若我對那棟大樓有興趣，我看不見鳥；反過來說，如果我對鳥有興趣，我就看不到那棟大樓。我們看見的乃是那些吸引我們，使我們感到興趣的(George Nelson,1984:24)。

這樣的現像常常造成人們忽略了某些訊息，這可以說是人們習慣的想法、特性，然

而這是一個值得反思的問題。一個現像可以從正反兩面的思考去著眼，也可以從正反兩面的特性去應用。所以除了用一種可以跳脫出傳統框架的想法去重新檢視這一切以外，更可以更靈活的從另一個角度去切入，不但發現新優點，更可以將缺點轉化成特性，再將這樣的特性拿來應用，藉以控制視覺所接收到的傳播訊息。

攝影家藉由的透視、視角、焦點、景深、清晰度、階調、色彩及光暈效果等眾多鏡像語彙，搭配藝術的方法來建構照片(游本寬，2003:33)。

攝影的構成元素有很多，這些都是攝影者可以應用來創作的工具，其中像是景深、光暈等元素就和散景有著密不可分的關係，只是以往幾乎沒有人直接談及散景對傳播訊息的視覺控制，似乎對於散景的部分視而不見，或者是用景深的敘述來指涉散景的效果，這是一個很有趣的現像。爲何不直接去談散景效果而卻用景深來代表呢？散景和景深這兩者之間的關係是一致性的嗎？如果是的話，那爲何還需要有這兩個不同的名詞呢？但如果不是的話，它們的關係爲何？有緊密關聯嗎？兩者在傳播的視覺效果方面有沒有更進一步的差異點，讓影像創作者及觀賞者可以看到更多元的可能性呢？

攝影術這項最早的技術性圖像製作程序，是十九世紀中葉發明的，爲的是重新賦予文章魔術能力，雖然攝影發明者可能也沒有意識到這個目的(Vilem Flusser,1984／李文吉譯，1994:38)。

而同樣的散景是在攝影被發明出來的同時就無法避免的成爲共生體，它所擁有的魔力似乎也沒有完全的被發揮出來。雖然說很表面化的視覺效果在某些專家眼中有點世俗的意味，然而除了那些對影像訊息察覺力有限的芸芸眾生之外，影像的創作者是否能夠讓自己也不要受限於表面的意義，不管對這樣視覺效果的表像是贊同也好，或者是否定其表現手法也好，都是把自己的眼光侷限在於這個表像而已，都同樣的沒有將這個部分往下走入更深的地方。

散景一詞並不新鮮，然而在談及散景的時候並沒有直接去面對它，常常聽到的說法

是「景深之外就是散景」，這樣的說法並非不正確，然而卻沒有正視散景的本質；而旁敲側擊的敘述方式卻都只是隔靴搔癢而已，也因此很容易在看著這樣一個不明確定義的元素，就停留在它的表像，看不到它深一層的意義。

散景的效果可以透過鏡頭的光學原理自然形成，也可以用後製的處理，不管是在底片的沖放過程，或是數位影像進電腦做數位暗房的處理，這樣的動作都是可以無中生有的一個環節，影像本身的價值並不是因爲它是否爲無中生有而出現天差地別的差異，而是後製的處理會讓它與攝影的距離顯得更加的遙遠，也就是說後製的本質是比較偏向繪畫的。

繪畫可假仿一真實景物，而從未真正見過該景物。文章由符號組成，這些符號雖必然具有指稱對象，但這對象很可能是不實在的空想，而且經常如此。與這兩種模仿體系相反的，我絕不能否認相片中有個東西曾在那兒，且已包含兩個相結的立場：真實與過去(Roland Barthes,1980／許綺玲譯，1997:93)。

巴特認爲的「此曾在」(That-has-been)和蘇珊・宋妲(Susan Sontag)所說的：在本質上，一張照片永遠無法像一幅畫一樣完全超越它的主題。同樣，一張照片也永遠無發超越它的視覺本身，然而在某種意義上，這卻是現代繪畫的終極目標。

兩者在這方面的基本想法是一致的。繪畫是在原始人的時代就出現的，當時是以壁畫的形式存在，重點在於訊息及文化上的意義，而美學的的價值反而在其次，而且當時的壁畫是忽略大多數細節的；返璞歸真的回過頭去看，這是一個很有意思的地方，捨棄細節而卻仍然能夠傳達訊息的原貌。

不過，在影像創作方面，現代作家大多採取比較開放的做法，章光和在《攝影不是藝術》一書當中提及他自己的作品〈植物誌〉系列，不但不透過傳統銀鹽底片的感光方式，更不需要相機及鏡頭，以電腦掃描機所掃出來的影像，再拼裝出新的影像，以創作的時間點爲 1995 年算是相當大膽前衛的。

一個憑空想像製作出來的影像，如合成影像或電腦繪圖，都能夠在影像訊息呈現的方面有所表現，僅管與攝影的本質有所距離，但仍然是以攝影之資的型態出現。真實的影像透過散景的鏡頭光學特性，它對影像的傳達更應該有個可以表現的空間才與文化意涵才是。

另一方面，這樣的手法稱之爲後製，郎靜山在 1941 年出版的《集錦照相概要》中對於集錦照相的技術做了簡要的描述，如怎樣以塗紅法捨去底片中不需要的部分，用遮蔽法於放大鏡頭與放相紙間以黑色遮去不必需要的部分之光線；如何於兩底片湊合接弦之處，以散光鏡頭使畫面柔和，或以網版套印，或用手敏速度轉翻使其不露痕跡。

集錦照相於景物之布置，近景須清晰，襯景可清晰亦可不十分清晰，其距離之差異，當以人視覺所得爲準。若夫過遠之景，在人目清晰之視線外者，自當模糊，如吾國繪畫有所謂遠水無波，遠人無目，即此理也。接合之法，兩底片景物接合處若爲一直線邊沿，須使之成爲斜度，或爲波狀之曲線，如此其互相銜接處，易於混成一片。若兩底片接合處爲雲煙縹緲，或芳草芊綿、或碧波蕩漾者，皆爲接合之最佳材料，匪獨易於聯隙，且使境界深幽，情趣生動也。(郎靜山，1941)

而這邊所謂的過遠之景自當模糊，一方面與美術繪畫的遠淡法相呼應，一方面更是散景的模糊表現及後製的應用。其應用在當年用來突破當年攝影鏡頭素質不足創造出足夠的散景之時，透果接合不同照片來創造出自己所需要的模糊效果，用來創造影像的情境，也用來創造自己的美學論述。只是當年散景(bokeh)一詞尚未發明，因此大多使用情境形容詞來說明效果。

當然也有一種說法是談到散景的東西比較偏向是技法或光學原理，然而就如同羅蘭・巴特也提過的：常有人說是畫家發明了攝影(傳遞了構圖取景方式，亞伯丁尼的透視法及暗箱的光學原理)。我認爲不對，應當歸功於化學家的貢獻。因爲只有當科學時機成熟(發現了滷化銀對光之感應)可直接攝取、傳印多方照明之一物體所散發的光線

時，〝此曾在〞的所思方爲可能(Roland Barthes,1980／許綺玲譯，1997:97)。

科技畢竟是傳播的必然性，要能夠善用科技而不受科技限制，役物而勿役於物，再加上能在巴特「此曾在」的意涵當中，進一步去發揮視覺訊息的更多空間。

訊息的概念並無法完全跳脫出技法或原理，接受它、善用它才是爲自己多開一扇窗的做法。

國立政治大學
National Chengchi University

## 第二節 傳播訊息的視覺控制

現在幾乎人人有照相機，使用照相機，就像幾乎人人都學過書寫而製造出這種或那種形式的文章。知道如何寫文章的人顯然也知道怎麼閱讀，不過，知道如何拍照的人不一定知道如何解讀照片(Vilem Flusser,1984／李文吉譯，1994:75)。

就像《攝影的哲學思考》一書中所提及的，很多攝影家可能實際上是攝影的文盲。例如沙龍攝影的攝影者，他們雖然善於營造純粹視覺效果的畫面呈現，但卻完全忽略了除此之外的訊息傳播意義。而藝文攝影家，包括所謂的紀實攝影家和藝術攝影家，不管認同或者不認同，卻也沒有讓原本流於純粹畫面的元素跳脫出原本的使用方式，讓它產生更多的發揮空間和訊息的意義。

通常藝術攝影如果流於畫面呈現，就會像是畫意攝影一樣的情況。至於其它流派則大多是在影像完全清晰、銳利的情況下做表現比較多，對模糊的影像訊息鄙如棄履。至於紀實攝影則是完全忽視散景的部分，似乎僅對他們需要拍攝的主題關心而已。

然而影像是否被接受，其內容訊息的意義是否有被肯定的價值，也要在於世人有認知的情況下才會有效果。

畫意派攝影家(Pictorialists)主宰了十九世紀。照相機的使用者似乎嚴重自卑，不敢承認或是無法發現攝影的特長——例如精細描寫與凝固動作的能力。要等到二十世紀，紀實攝影家才能實現他們的媒體的創作實力，並且被完全接受成爲藝術家(Arthur Rothstein ／李文吉譯，1986:4)。

從另一個面相來看，在《*The Visual Story*》(Bruce Block, 2001)當中有談到一些視覺影像的新想法，在將現實世界(real world)的立體空間轉換成視窗世界(screen

world)的平面影像時，會先將畫面的元素項目分成前景(foreground)、中景(midground)以及背景(background)，透過這樣的方式並從前景、中景和背景轉變的進行程序(progression)來形成一種視覺結構(visual structure)，來訴說一個影像故事，就如同音樂透過聲音大小及節奏快慢的變化來譜出動人的樂曲一樣。

也就是說在電視電影的相關作品當中，最常見到的散景運用就是視覺焦點的轉移，透過強烈散景的效果，來突顯出銳利影像部分作爲目前的視覺焦點，藉此控制了觀眾的視線，並做出動態化的應用。例如畫面轉到了某個場景，用淺景深效果先將焦點放在某個使用過後的物品狀態，藉以傳達了某些事情的情境，然後再將焦點轉移到角色的表情或動作以做爲事件前後的對比及呼應，這樣的視覺控制手法當中，鏡頭取景的角度沒有改變，打光的光影效果也沒有改變，視角也沒有改變，唯一改變的只有焦點及散景的轉換，透果簡單的處理，這樣就能夠將一段事情的前後因果關係傳遞給觀眾。同樣的觀念，不管是在動態或靜態的攝影當中，散景都是一項傳播訊息的視覺控制的工具。

英國攝影家亨利・羅賓森(Henry Peach Robinson,1858)在他最受歡迎的《攝影的畫意效果》(Pictorial Effect in Photography)一書當中寫道：「任何遮光、技巧和花樣都是攝影者可以自由運用的。他不容逃避的責任是避免惡意的、貧乏的、醜陋的主題(或被攝者)。可以造就的事情太多了，組合實物與人造物可以製造出非常美麗的照片。」

照片拼貼與蒙太奇(Photocollage & Photomontage)，是另一種源自 1911 年的繪畫作法，這種手法後來也大量使用在攝影創作上面(游本寬，1995:7)，一直到二十一世紀的今天仍然很流行。它比較受到藝文界的支持，也因此跟畫意派攝影有所分庭抗禮。

然而，不論是畫意派或者是蒙太奇，這些手法都有很大人爲加工的成份存在，如果說這些人爲加工元素都可以成爲攝影的訊息呈現手法，那麼本研究更加的相信，散景這樣自然而不可避免的效果，更應該被重視而加以發揚光大。況且，在美術方面，

視覺性空間／印像主義」的部分，「形體不明晰、無明顯之輪廓線，強調色彩的重

要性，其感覺形式是視覺的，以眼睛在同時對內一空間全體的注視。……另外，印象主意者認為光線以及色彩之反射變化是一幅畫裡的統一因素，而不是依賴於以素描、外線輪廓或光影之強烈對比為基礎之傳統結構方法；並且在畫面上呈現出明顯之筆觸，而不似以往繪畫之平順光滑(陳秋瑾，1989:45)。

關於光學散景的效果，很自然的，在這一方面得以擁有更大的發揮空間。

另一方面，「紀實攝影的主題是不受限制的，但不是每一張照片都是紀實的。紀實攝影應該傳達某種訴求，才能和風景、人像或街景照片有所分別。所記錄的事情應該比隨手可得的即興照片(snapshot)具有更多的心境而不只是形似。」(Arthur Rothstein (1986).。李文吉譯，《紀實攝影》p.27)而如果說在紀實攝影家所感受到對真相的意見時，除了角度觀點和構圖之外，再加入散景的思維，將會有更完整的方式去呈現出心境。因為眾所周知角度觀點會影響心境，如小孩子所看到的環境和成人所看到的會有高低不同的差異，紀實攝影者必須考慮到這所有的差異，才能夠看得到被觀察者的心境，也才能夠把這樣的東西拍攝得入木三分，否則僅僅是人到了心卻沒有到，空有形似而已。當攝影者要在一片雜亂的場景中帶出人們的視線焦點在哪的時候，勢必要交待清楚焦點在哪裡，否則將會帶來錯誤的訊息。

紀實照片的目的在於使人受到感動後採取行動，以改變或防止某種錯誤或造成傷害的狀況；或者支持或者鼓勵某種造福人群的事情(Arthur Rothstein／李文吉譯，1986:42)。

然而場景畫面是客觀的，對於客觀的場景交待清楚是基本要做到的，然而這裡也需要主觀的元素，才能夠將呈現的立場突顯出來進而造成影響力。散景在這樣的應用下不但可以交待出整個場景所在，而且還能畫龍點睛的指出重點在哪裡。

然而事實上處置我們的是照片，照片將我們程式化為某種儀式性的行為，以作為改進機具的某種反饋機制。照片壓制我們批判的意識以使我們忘記作用的荒誕性，我們能

有所作用，要歸功於這種壓制。因此照片以攝影宇宙的形式在我們四周築起一個魔術圈圈。我們必須突破這個圈圈(Vilem Flusser,1984／李文吉譯，1994:81)。

以往散景常常被認爲那是一個僅止於影像表面的東西而已，似乎攝影者都被它控制住了，然而突破這樣的限制，進一步去控制它、更透過它來控制傳播訊息才是要務。

國立政治大學 National Chengchi University

## 第三節 景深與散景的釐清

國內外有不少專業的攝影教學書籍，其中每當談到關於景深的時候，都會討論到焦距、光圈、物距甚至主體與背景的距離等對於景深(Depth of Field)的影響，如《新現代攝影》(邱亦堅等人編譯，2001。原著：*Photography, Sixth Edition by Barbara London*,1998)、*The Camera*(Ansel Adams,1980)、*Using Your Camera*(George Schaub,1990)、*How to Take Great Photographs*(John Hedgecoe,2001)。景深是指實景當中可以在照片影像上清晰呈現的範圍，景深以外的前景及背景影像則會變得模糊(《新現代攝影》，1998:50)。

同時也不少文獻表示景深不僅是確保影像清晰範圍，更能透過「控制景深製造散景(blur，或 bokek 在 Photo Techniques 1997 May/June 提出)將影像畫面烘托出氣氛」(George Schaub, 1990.*Using Your Camera*、John Hedgecoe,2001.*How to Take Great Photographs*、林添福,2001.如何拍好人像:78,126)，也有人表示「景深表現出創意空間」(《數位攝影與托斯卡尼的邂逅》，Daniel Giovdan，施威銘研究室譯，2007)，也有攝影人認為「景深變化營造立體感、層次感」(蔣鏡明，2008:43,68)。然而，從這些論述當中透露出兩個訊息：

第一， 景深指的是範圍內的這一段清晰的距離，散景卻是景深範圍外的模糊效果，不該混為一談的兩者卻被混淆在一起。

第二， 雖然文獻大多認同散景的意義，但卻都沒有進一步探討景深之外的散景模糊程度對照片視覺效果的影響。

這樣的景深論述暗示著景深越短就代表散景模糊程度越大，但是這並不是一個恰當的認知，因為景深僅代表清晰的範圍，若要判斷散景模糊程度，則需要參考散景的指標。

僅管模糊效果的操作手法有很多方法，實際影像的呈現效果也各有不同，而本研究的重點在於使用模糊效果讓影像的表達更能夠受到控制，以避免影像訊息的傳播者和觀賞者之間的認知產生非預期的落差。

然而，對於鏡頭創造的散景效果一般都常和景深的觀念混淆，這個部分有必要進一步去解釋。

首先這邊有兩張照片，它們是在同樣場景以同樣主體構圖，但各別用不同焦距及光圈拍出的照片，請問哪一張的景深比較淺？哪一張的背景比較模糊呢？

圖 A （片幅8mm，焦距 7mm，光圈 2.8，物距 20cm）

圖 B （片幅8mm，焦距 70mm，光圈 3.5，物距 200cm）

圖 B 的背景模糊程度比圖 A 還要大，但是圖 A 的景深才是兩者當中比較淺的，這部分可以透過景深公式(Ansel Adams,1980.The Camera.P194-195)的計算來說明，將兩圖拍攝條件用公式計算後可得：圖 A 的背景景深爲 1.3cm，圖 B 的背景景深爲 1.6cm，證實圖 A 的景深比較短，然而爲何圖 B 的背景卻遠較爲模糊呢？

透過景深公式的移項變化來取得散景曲線公式：

f：焦距(Focal length)

A：光圈(Aperture value)

s：拍攝物距(Focal distance of object)

D：成像圈直徑

c：模糊圈直徑(Circle of confusion)

h：超焦距(Hyper distance)

Df：遠端景深點

$$h = \frac{f^2}{Ac}$$

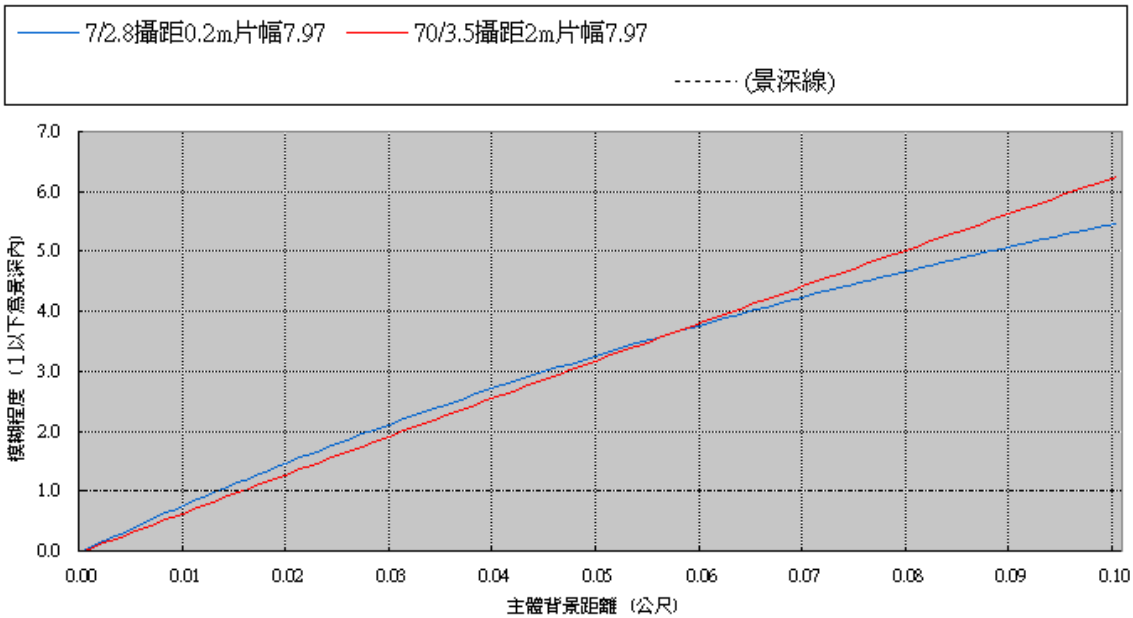
$$D_f = \frac{hs}{h-(s-f)}$$

從這邊就可以得知遠端景深長度為 Df-s，此時再設定一個被拍攝物背後的距離 x，設定 Df-s = x 的式子，再代入上面的遠端景深點 Df 以及超焦距 h，即可移項得到公式：

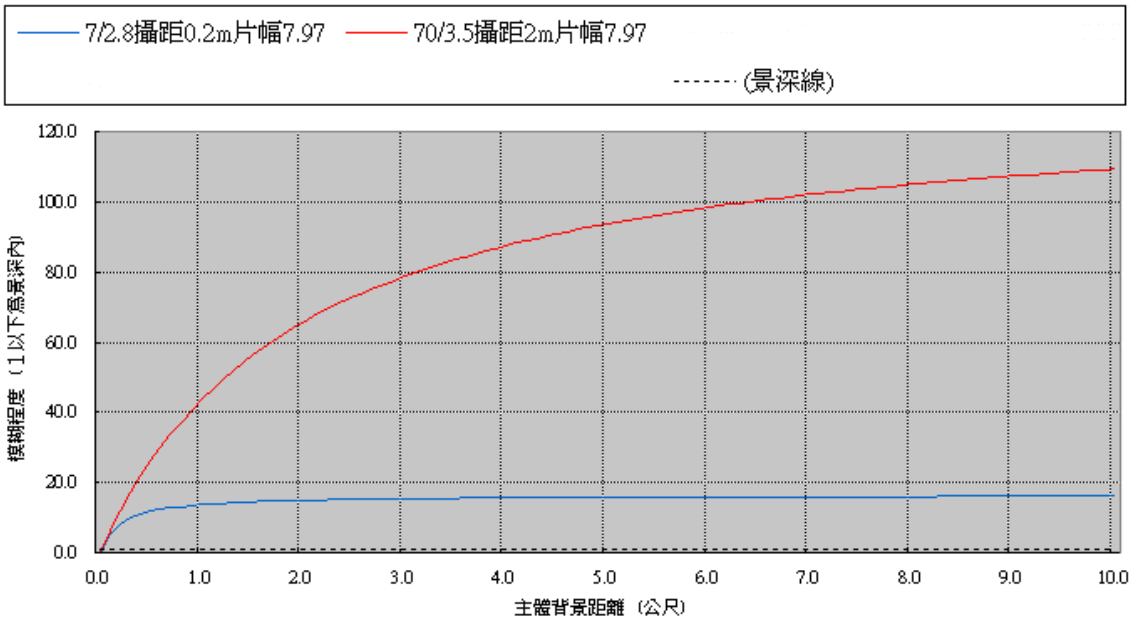
c = f(x)

這個式子的用意就是將被拍攝物背後的距離 x 當作是變數，如此即可取得在每個距離下的點狀擴散直徑。

依此，畫出兩者的散景曲線並將景深線畫上去當作標準，下圖是被拍攝主體背景 0.1 公尺內的散景曲線，藍線為圖 A，紅線為圖 B，藍線與景深線交會的地方比較近，紅線與景深線交會的地方比較遠，再次說明圖 A 的景深比較短。而在背景 0.06 公尺的地方紅藍兩線交會之後，紅線的模糊程度開始比藍線更大。




將散景曲線圖的距離範圍放大至被拍攝主體背後 10 公尺(參考下圖)，藍線在被拍攝主體背後 2 公尺以後模糊程度就已經趨緩而逼近它的臨界高點，然而紅線則在 0.06 公尺超越藍線之後仍快速的一路往上，一直到 10 公尺處模糊程度數倍於藍線之後，紅色曲線仍明顯持續往上。




從這兩個曲線圖就可以說明為何藍線所代表的圖 B 雖然景深比較長，但它的散景模糊程度卻遠大於圖 A 。

由此可以得知，景深和散景兩者的關係雖然很緊密，然而它們對於影像控制的效果卻是不同的意義。景深所能夠保證的只是影像清晰銳利的範圍，景深之外的部分就完全不在它的意涵之內；而散景就是用來說明景深之外的模擬效果。

國立政治大學
National Chengchi University

## 第四節 符號學

在社會上各種正式活動或非正式的休閒活動當中，常常可以看到很多符號象徵的行爲在運作著。比方以打高爾夫球爲例子來說，不管是在歐洲、美國、日本、中國以及台灣等地，高爾夫球都是代表了一種上流社會的象徵，也就是說高爾夫球是一種高貴的身份和地位的符號。因爲從事高爾夫球活動的人幾乎都是社會的中上階層人士，也因此它就象徵了高尚的社會地位。

類似的符號象徵行爲也出現在各種其它的活動中，舉凡舞台上、書本中、報紙上、電視節目中、廣播節目裡、劇院裡所上演的通俗藝術和戲劇節目如電影等。

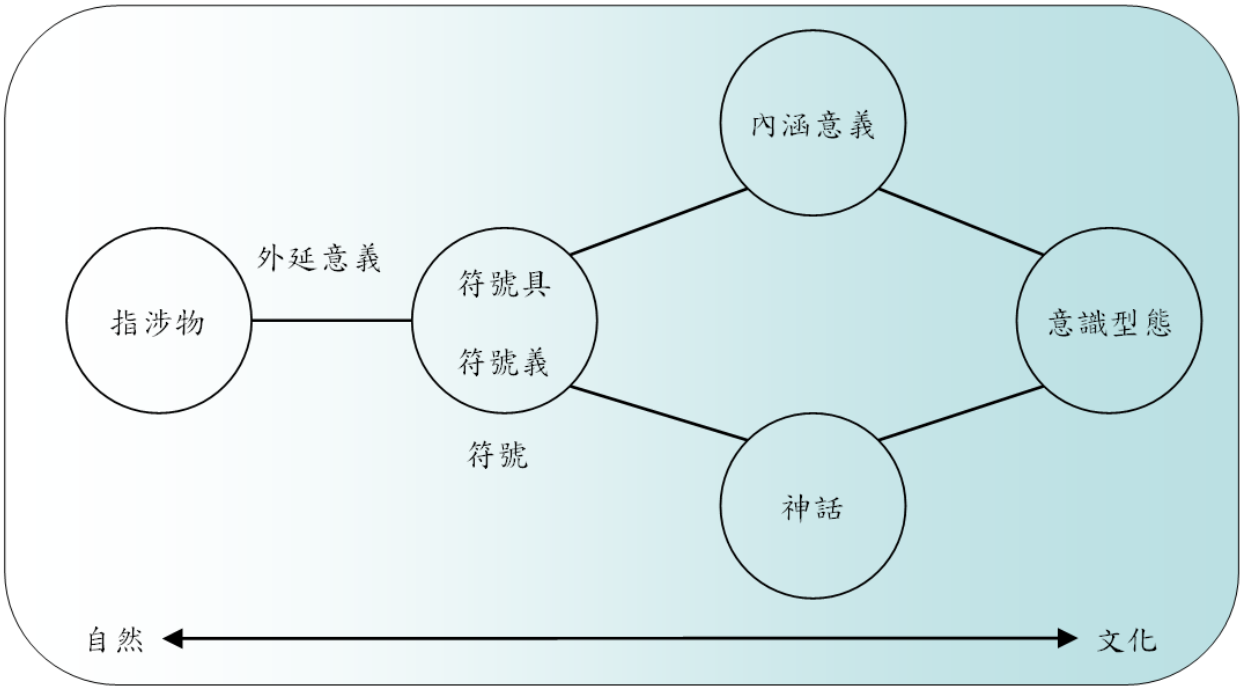
這些現象不僅在資本主義的社會中是如此，在社會主義的社會裡也避免不了這種現像，不管是標語、標誌、口號、旗幟、遊行、閱兵、文告、愛國歌曲及所有其它的宣傳活動都是，這些種種的符號行爲，對於維持政治、社會、文化、經濟等秩序都有一定的作用，在時間、人力、物力等等各個方面，無論是個人或是團體，爲展示和運用這些符號的象徵行爲所付出的代價，是相當的龐大的。

散景對於攝影文化的影響有多深遠，散景對於攝影文化的意義爲何，一直都沒有被討論到。在學術研究的文獻當中並沒有發現到針對散景做研究的例子，而一般攝影書籍文獻也都緊止於散景的技術層次的說明而已；然而本研究發現許多國內外攝影名家作品以及大眾流行攝影的作品，一直都少不了散景的視覺效果。然而對於攝影的影像後文本當中，尤其是目前當紅的網路攝影社群的論壇當中，散景一直都是初學者想一窺究竟，而入門進階者卻常常一知半解的在討論，但是大家依然樂此不疲，在懵懵懂懂的情況下不停的圍照在這個主題。

因此散景在攝影文化當中，它必然是象徵了某種符號的意義，並且對於攝影社群及攝影文化造成一定的影響力。

符號學最早的觀念，是由生於日內瓦的瑞士籍語言學家 Ferdinand de Saussure(1857-1913)所提出的。他把語言學塑造成爲一門影響巨大的獨立學科，並認爲語言是基於符號及意義的一門科學，現在一般通稱爲符號學。

Charles Bally 及 Albert Sechehaye 等人於 1916 年將索緒爾課堂講義的內容寫成《通用語言學》（又譯《普通語言學教程》 Cours de Linguistique Générale）一書。該著作成爲二十世紀現代語言學及結構主義語言學之開山之作，現代語言學的許多理論基礎都來自於此書。其主要思想爲是將符號(sign)分成意符(Signifier)和意指(Signified)兩個互不從屬的部份之後，真正確立了符號學的基本理論，被譽爲現代符號學之父。




外延與內涵圖例

以文化爲研究範圍的是現代符號學的特質，當中包括了：

1、民間故事分析 **Folklore Analysis**

2、人類學 **Anthropology**

3、敘事學 **Narratology**

4、言說分析 **Discourse Analysis**

5、神話符號學 **Semiotics of Myth**

6、藝術符號學 **Semiotics of Art**

Ferdinand de Saussure 的符號學理論影響了法國的結構主義學家 Roland Barthes(1915-1980)，Roland Barthes 的《神話學》一書，使我們知道符號分析可以延伸至第二層的「神話分析」。

散景是攝影的一種視覺表現手法，它在攝影文化中扮演了某種符號的建立，然而符號的建立並不會只是單純的存在，透過這種影像視覺的控制，它的背後有著社會資本的影子。

國立政治大學 National Chengchi University

## 第五節 社會資本

社會資本（Social Capital）是資本的一種形式，是指爲實現一工具性或情感性的目的，透過社會網路來動員的資源或能力的總和。

社會資本在社會學，經濟學，組織行爲學，管理學，以及政治學等學科中，都是一個很重要的概念。通過研究人際間的關係結構、位置、強度等，可以對社會現象提供更好的解釋。資本的另外兩種形式爲物質資本(physical capital)和人力資本(human capital)。對於這兩種資本，有一個很好的比擬，在一個組織中，提供工具給工人相當於提供物質資本，提供培訓給工人相當於提高了工人的人力資本，這些對於組織績效都有正面影響。

對於社會資本，就稍有些迂迴，提高組織成員之間的互動和信任，或利用組織成員與外界的聯繫，爲組織獲得有用的機會和信息，進而影響組織績效。但是，社會資本對組織績效的影響是有兩面性的。社會資本如同刀子一樣，如果沒有握住刀柄，而是握住了刀刃，這樣喪失了攻擊力之餘，更會對自身帶來傷害。反之亦然。很多研究發現，高的內部社會資本，在某種條件下，會使得組織更加保守，對外來創新、新思想形成阻力，形成山頭主義等。而高的外部社會資本，也可能使組織的隱秘信息流失。因此，社會資本與組織績效之間並不呈線性相關的。

### 1、早期(1973 年以前)的社會資本論述

十九世紀末，受到政治經濟學的古典資本理論的興起以及傳統政治經濟學理論的影響，早期的社會資本概念中，「資本」的特性非常明顯，往往被用來指一些具有公共物品特性的，屬於國家或社會的公共資本。主要代表人物包括政治經濟學家，如奧地利學派的，《資本實證論》的著者龐巴維克教授(Bohm-Bawerk，Eugen von， 1851-1914)；德國哲學家，政治經濟學家，《資本論》著者卡爾・馬克思（Karl Marx，1818-1883）；英國哲學家，19 世紀末期的功利主義代表人物亨利・西奇威克(Henry Sidgwick，

1838-1900)；和英國經濟學家，《政治經濟學原理》著者阿爾弗萊德・馬歇爾 (Alfred Marshall，1842-1924)等等。

在他們的文獻中，都能夠找到社會資本的影子，但有關的論述由於受制於當時的情景（contextual），因此都較為側重於資本的特性。如卡爾・馬克思早在 1867 年的德文著作中就使用社會資本（gesellschaftliche Kapital）來形容為投入到未來的再生產而將眾人的資本集合起來所形成的資本。

馬歇爾(Marshall)則在他的 1890 年出版的《經濟學原理》一書中用社會資本（Social Capital）這一詞來區分儲存有形資本時的臨時性與永久性。根據馬歇爾和西奇威克的說法，社會資本是一種社會視角的資本 ，與個人資本（包括個人所有財產與投資）剛好相反；馬歇爾指出，社會資本包括全國性的生產工具，發明，基礎設施，以及其他如公路，橋樑，國家機關等，也包括，人口的技能與素質，以及西奇威克所強調的聲譽（goodwill）等。

二十世紀五十年代，社會資本的概念開始出現有關社會學與教育學的研究中，反映了公民平等以及社區教育的思想，主要代表人物有，著名的哲學家，教育思想家約翰·杜威（John Dewey，1859-1952）。杜威的批判性實用主義哲學思想（Critical Pagmatism）對社會資本非常重要，他認為批評應該是有建設性的，才能夠解決並改善社區生活中存在的問題，應該避免簡單負面的批評；其次應該具有同情心，人們應該關心或同情那些被社會忽略或者天生有缺失的人或群體的習慣。同情心反映了一種，在群體中，對應有的道義的認知與理解的社會功能。

最後，杜威在他的多個論述中都使用了社會資本一詞，他第一次使用社會資本是在《The Elementary School Record》（譯作：《小學教育手冊》）一書，他強調學校的教學不能僅僅把學生的思想局限在簡單的知識學習中，應該讓學生更多接觸實實在在的社會。他的原文是這樣的：「將教學方法調整一下，讓教學內容具有更多與社會相關的內容。這樣做有兩方面的實用意義，既增加對社會成長過程中用於累積智慧方法的認識；也讓

孩子們接觸到巨大的社會資本的財富從而拓寬其人生經驗。」-《The Elementary School Record》,John Dewey,1900. 在他的《The School and Society》(譯作:《學校與社會》)一書中,除了提出了學校對形成社區群體性及社區歸屬感的重要性,更提出通過教育的手段,學校可以成爲社區以及社群生活的中心。

受到教育家杜威的學校對社區的影響以及實用主義影響。1916 年美國西維珍尼亞的州政府鄉村中學督學官海尼凡先生(L.J. Hanifan) 的一篇有關鄉村中學與社區中心的文章提出了如何讓鄉村中學成社區中心的想法與實踐方法,其中他對於社會資本的描述是這樣的: 「人們每天的生活中都存在某些實在的內容,可以被觀察到而且顯得非常重要,例如,慷慨的行爲,夥伴關係,同情心,以及個人以及家庭之間的交往形成的社會組織。... 孤立的個體在社會上是無助的。… 當個體與鄰居開始交往,並進一步拓展到鄰居的鄰居時,社會資本就開始累積,可能馬上滿足個體的社會需要,也可能是個體承擔社會責任,社會資本具有持續不斷地改進整個社區中的不穩定性的潛能。」

在杜威和海尼凡對於社會資本的描述中,反映了比較多美國社區主義。 海尼凡先生雖然提出了社會資本的較完整的論述,但是在他以後的文獻中發現,人們對社會資本的概念的使用和興趣好像是暫時停止了,海尼凡先生有關社會資本的論文也很少被引用。

國立政治大學 National Chengchi University

### 2、近期的社會資本提出

近期的社會資本這一概念最早於 1980 年出現在法國《社會科學研究》雜誌上,文章的題目爲“社會資本隨筆”,作者是法國社會學家布爾迪厄,他把社會資本定義爲“實際或潛在資源的集合,這些資源與由相互默認或承認的關係所組成的持久網路有關,而且這些關係或多或少是制度化的。”一年後,經濟學家盧裏也使用了這個概念。

1988 年,社會學家科爾曼發表專文從社會結構的角度論述了社會資本概念。

1993 年,美國著名社會哲學家普特南的《讓民主政治運轉起來》一書問世,這是他

和一些同事就社會資本問題對意大利行政區政府進行了 20 年調查研究的成果，該書立即成爲當年的暢銷書。此後，他又發表了一系列文章，如“獨自打保齡球：美國下降的社會資本”、“公民美國的奇怪消亡”、“繁榮的社群——社會資本和公共生活”等。這些文章引起了廣泛關注和評論，許多學者熱烈參與討論，以至形成了 20 世紀接近尾聲時理論界的一道獨特風景線。普特南對社會資本做了這樣的界定：“‘社會資本’指的是社會組織的特徵，例如信任、規範和網路，它們能夠通過推動協調和行動來提高社會效率。社會資本提高了投資於物質資本和人力資本的收益。”這一定義得到了普遍的認同，並被作爲解釋經濟增長和政治穩定等社會發展現象的關鍵因素。紐頓從三個方面來理解社會資本：

（1）社會資本是由公民的信任、互惠與合作等一系列態度和價值觀構成的；

（2）社會資本的主要特徵體現爲將朋友、家庭、社區、工作以及公私生活聯繫起來的人格網路；

（3）社會資本是能夠推動社會行動的社會結構和社會關係的一種特性。

社會資本最重要的性質是：不可轉讓性和公共物品特徵。科爾曼認爲影響社會資本存在的因素有：

（1）關係網路的封閉性，以維持相互信任；

（2）社會組織或社會關係的穩定性，提供結構保證；

（3）意識形態的制約性，對信仰者的約束作用；

（4）官方支持下的需要的滿足程度，影響社會資本的價值。

根據現有的研究成果，一般而言是將社會資本概括表述爲：社會資本是相對於物質資本和人力資本的一種無形資源形式，以社會關係中的信任、規範和網路爲載體，既包括社會關係中的制度、規範和網路化等組織結構特徵，又包括公民所擁有的信任、威望、社會聲譽等人格網路特徵。

社會資本通過對人際關係的協調、對互動能力與合作潛力的開發，來提高社會效

率，增加物質資本和人力資本的收益。

研究社會資本的意義在於：

（1）對於新的現實有較強的解釋力。社會資本這一概念的提出，與物質資本、人力資本一起構成了一種新的理論模型，開拓了哲學、經濟學、社會學三大學科交叉互動、聯袂整合的新思路，可以更好地解釋當前社會發展中出現的新情況、新問題。

（2）深化了對人的本質和社會關係的理論研究。在宏觀與微觀結合的層面上重新整合了社會研究與人性研究的視角，對於以往個體本位與社會本位各執一端的爭論是一種理論化解。社會資本是從人的社會關係角度進行研究的，這一思維路向重現了馬克思強調人的本質是其一切社會關係總和的觀點，也顯示了歷史唯物主義方法論從宏觀上把握社會歷史的強大生命力。

（3）有助於構建社會主義市場經濟的道德基礎和政治文明基礎。社會資本的考慮在堅持以經濟建設爲中心的基礎上，將社會關係和文化因素納入了分析框架，體現了科學研究中的人文精神，有助於全面理解社會主義市場經濟並著手構建其社會道德基礎和政治文明基礎。

（4）強調了社會和集體的重要性。社會資本理論強調社會和集體對於個人的優先地位，這同中國文化的傳統範式不謀而合，在中國文化是一個比較容易接受的理論分析框架，也是當今中國特色價值理念的重要內容。

但是，對於社會資本的研究目前還存在著不少問題，比如，對社會資本概念的理解還存在著歧義，究竟是社會關係的基礎還是社會關係的內容，其本身到底是“仲介”還是“資訊”，或是二者的結合？此外，某些形式的

社會資本有可能破壞個人的自由，也有可能會給非法的宗派提供保護，這些可能的負面因素也值得警惕。

當前有關社會資本的研究還只是處於起步階段，有待系統化和進一步深化。對於這一概念的哲學界定，對於其內涵的實證研究，以及從政治學、經濟學、社會學、文化學等不同學科角度對社會資本所涉及的各種問題及其內在關係的考察，將爲政治、經濟、社會決策提供新的理論基點。

### 3、社會資本的主要理論學派

#### （1）社會規範學派（school of social norm）

普特南(Putnam, 2000)：個體之間的聯繫-社會網路以及在此基礎上形成的互惠和信賴的價值規範。

科爾曼(Coleman, 1988)：社會資本是一種責任與期望、信息渠道以及一套規範與有效的約束，它們能限制或者鼓勵某些行爲。

福山(Fukuyama, 1999)：群體成員之間共享的非正式的價值觀念、規範，能夠促進他們之間的相互合作。如果全體的成員與其他人將會採取可靠和誠實的行動，那麼他們就會逐漸相互信任。信任就像是潤滑劑，可以使人和群體或組織更高效的運作。

經合組織(OECD, 2001)：網路以及共享的規範、價值觀念和理解，它們有助於促進群體內部或群體之間的合作。

世界銀行(1998)：一個社會的社會資本包括組織機構、關係、態度與價值觀念，它們支配人們之間的行爲，並有利於經濟和社會的發展。

#### （2）網路嵌入學派（school of network embededness）

蘭諾維特(Granovette, 1985)：認爲無論在早期或現代社會，行爲與制度都深受社會關係的限制，經濟行爲會受到持續進行的社會關係的影響，故提出嵌入的既念。

伯特(Burt, 1997)：認爲社會資本是指透過人際（朋友、同事、一般的接觸）間鑲嵌（Embedded）關係的運用，達致個人社會資本與財富之創造。同時提出結構洞概念。

**（３）社會資源學派（school of social resources）**

羅瑞(Loury, 1977)：利用「社會資本」概念來探討種族之間的不平等的問題。

布厄迪爾(Bourdieu, 1986)：與群體成員相聯繫的實際的或潛在的資源的總和，它們可以爲群體的每一個成員提供集體共有資本支持。

林南(Lin Nan, 2001)：內嵌於社會網路中的資源，行爲人在採取行動時能夠獲取和使用這些資源。因而，這個概念包含兩個重要的方面：一是它代表的是內嵌於社會關係中而非個人所有的資源；二是獲取和使用這種資源的權力屬於網路中的個人。

記得 50 年代末期，流行沙龍攝影，大家一窩蜂拍美女、荷花，我卻去拍月世界，去拍歌仔戲後台。所有拿相機的人都在關注朦朧美的時候，我卻想表現「真」(柯錫杰，2006:14)。

散景的矇矓手法，受到某些藝術家及學者的批評，顯然已經有人透過這樣的手法去建立起個人或所屬團體的社會資本網絡，並累積個人的社會資本，同時也在攝影文化的領域中，在某種程度上壟斷了美學評判的價值觀，當然同時也壓迫到其他多元發展的攝影美學發展，這更充分的表現出一種美學的鬥爭。透過不段的批評聲浪，似乎更突顯出它背後的社會資本關係。

和那個年代絕大部分有興趣攝影的人一樣，張照堂在青年學生的時代，也是由當時台灣攝影維一的『正統』—沙龍畫意攝影開始學起的。然而不多久進入台大，浸淫於各種西方現代藝文思潮之後，他很快地甩脫了沙龍攝影的那一套僵化匠氣、毫無藝術撞擊力的拍照模式，開始嘗試概念性、表現性以及寫實記錄性的攝影創作(郭力昕，1993:34)。

另一方面，一般所稱的通俗性美學，是一種最為普及的價值，也就是最重視社會事實面的價值來看待美學(Bourdieu,1979)。散景正是一種通俗性美學，透過這樣的集體共識，借以達成透過散景來獲得個人的社會資本便是一個容易理解的事情。

如果說不能清楚的描繪、印證出這樣的社會資本關係，那不管是正面還是反面的論述，要如何能夠著力呢？

國立政治大學 National Chengchi University

# 第參章 研究方法

## 第一節 研究設計

由於本研究之主體目標爲攝影的散景，這是一種屬於視覺效果的探討，應用面可以代表的傳播訊息意念，並進一步去談及其對於社會文化的影響，而且其應用的意義對於各個不同的攝影領域應該都會有所不同，因此本研究並非要找出一個通用的特質，而是要找到散景對於各個不同的攝影領域的獨特性，屬於質化研究的範疇。因此本研究將會採取質化研究中的深度訪談法來搜集一手資料，並將這些資料與其它資料做一個全面的分析。

在進入訪談之前，應該要先進行相關文獻的回顧整理，進一步整理出各種不同的看法與觀點。由於散景是攝影及傳播這個領域當中較少去深入談到的，因此對於其中有相關指涉的文本並非直接了當，需要花更多的心思去搜查、參考，透過更多元化的觀點來做到旁徵博引的效果。

本研究之資料搜集主要分成以下幾個部分：

**（一）深度訪談法**

j

1. 專業攝影者之訪談及分析
2. 業餘攝影愛好者之訪談及分析

訪談的對像分爲專業及攝影愛好者兩個族群，攝影的專業人士原本就是訪談的一個主要重點；而業餘愛好者的訪談更是今日的研究所不能忽略的，由於西元 2000 年之後數位攝影的日益發達，全球業餘攝影人口呈現出爆炸性的成長，因此攝影不再是以往社經地位較高的上流人士獨享，於是攝影的影響層面擴大到社會的每個階層，其影響已經是全面性的。所以在研究散景的社會文化意涵的時候，業餘攝影愛好者通常是意見領袖，特別是對於週遭對攝影了解不深的人更是如此，因此攝影愛好者的意見更是不能忽

國立政治大學 National Chengchi University

略。

### （二）文獻資料分析法

1. 影像視覺方面之文獻
2. 相片文本方面之文獻
3. 攝影歷史發展之文獻
4. 社會文化方面之文獻

由於一般大眾對於散景認識不深，大多無法針對散景提出充分而明確的想法，如果單單以訪談的方式搜集資料則能夠參考的訪談內容會不夠充分，因此需要更多其它資料來輔助。

### （三）線上資料蒐集

在位影像時代的今天，攝影照片透過網路傳播的情況極為普遍，而網路上也有許多與散景相關的專文或討論，這些後文本本身對於散景而言就是一種文化現象的表露，因此不管是攝影網站散景之專文、攝影論壇之討論內容等，都具有相當重要的參考價值。

### （四）實驗法

透過影視相關的攝影課堂上的內容中，在景深控制的段落來探討關於景身以及散景的基本想法，並且透過同樣拍攝主體及畫面構圖的拍照畫面來針對無散景、後製散景以及鏡頭光學散景的三種畫面呈現，來針對散景的視覺感受部分做一個比照的實驗效果，藉以取得一般攝影初學者的觀點，以及過去經驗在這個視覺比對實驗中所帶來的感受和想法。

國立政治大學 National Chengchi University

## 第二節 研究範圍 與 研究對象

本研究希望能透過一系列的深度訪談的做法，來針對各種不同領域的人來討論散景的應用及其意義，這些領域包括商業攝影、美術攝影、紀實攝影、創作攝影等，盡可能含括各種面相，對於這些領域的傳播訊息進行針對散景這樣的訪談主題來討論，本研究並不避諱從最淺顯的視覺表像來談起，因爲起點是在哪邊對於各個攝影領域而言可能都不盡然相同，然而重要的是，透過各種觀點來正視散景這個題目，希望能夠挖掘出其更深一層的意涵，並透過這樣的結果來瞭解模糊效果對傳播訊息的控制。

國立政治大學 National Chengchi University

## 第三節 訪談方式 (擴充訪談與本研究之連結)

一般而言，質化研究中的訪談方式可分爲「非結構式訪談」(unstructured interview)、「半結構式訪談」(semi-structured interview)、「結構式訪談」(structured interview)。非結構式訪談往往是以受訪者的日常生活閒聊方式、或與知情人士及專家訪談來取得研究資料；半結構式則以訪談大綱來輔助，訪問者向受訪者針對特定議題發問一系列結構性問題，然而爲了深入起見，採用開放性問題，以期獲得更完整的資料；至於結構式訪談又稱標準化訪談、導向式訪談或控制式訪談等等(胡幼慧、姚美華，1996, pp.150-151; 王文科，1990, pp.332-334)

本研究採用「非結構式訪談」來進行受訪者的深度訪談，其考量點在於若使用結構式訪談，則訪談的內容及過程會因爲明確清楚的問卷結構而使蒐集的資料內容受到限制，而且本研究的主題爲散景的文化定位，有鑑於之前並未有研究文獻可供參考，更迫切的需要使用者在社會脈絡下的個人感受。而若使用半結構式訪談，其所得的資料難免會有研究者的主觀意識的影響，透過提問的問題在有意或無意的情況下引導了受訪者的回答。

「非結構式訪談」方式主要考量在於目前沒有直接針對散景做論述的研究，無法從文獻當中整理出對於散景的明確文化觀點，而且更缺乏現成的實際可套用於散景的理論基礎，也就是說對於散景尚未存在明顯的理論論述脈絡作爲典範，因此很容易在沒有典範的情況下，造成引導的作用，進而影響了研究的結果。「非結構式訪談」的訪談過程著重在訪問者與受訪者雙方共同建立的內容，在開放式的互動方式下針對散景做全面深度的討論，因爲如果單純探討散景，很容易陷入傳統以技術觀點的層次在討論散景，因此需要討論到個人生命的經驗以及與社會攝影文化脈絡的互動情況，藉以了解個人所承載散景的攝影文化意涵及散景在攝影文化的定位，這才是本研究最可貴之處；如此才能發掘出對於散景前所未有的觀點，讓散景的探討不再停留在影像呈現的表面層次，進入更深層的內涵。

非結構式的深度訪談，與一般的調查訪談的差異在於，調查訪談重視的是嚴格控制和高度標準化的問題與固定的研究程序，而且非常要求樣本數及抽樣程序，強調其結論超越脈絡的類推。而非結構式的深度訪談則開放問題與彈性的歷程，強調深度的對話，重點在於訪談所得的結果進行分析，值根於生命與社區脈絡。

調查訪問與深度訪談比較表：

| | 調查訪問<br>(survey interviewing) | 深度訪談<br>(in-depth interviewing) |
|---|---|---|
| 內容設計 | 事先確定／訪談人單方決定 | 應變過成／「受」、「訪」雙方共同決定 |
| 歷程控制 | 嚴格控制／高度標準化的問題與固定的研究程序〔結構問卷〕 | 開放互動／開放的問題與彈性的歷程〔半結構或無結構問卷〕 |
| 著重訊息 | 單面特定／故易廣泛蒐集〔大樣本，嚴格的抽樣程序〕 | 全面深度／故研究範圍難以括大〔小樣本，強調深度的對話〕 |
| 受訪對象 | 平凡典型／方便進行理論類推〔化約—分析的預設〕 | 獨特個體／不易進行個案比較與類推〔全體主義的預設〕 |
| 訪員角色 | 中立疏離／嚴防個人偏見的涉入干擾 | 主動投入／參與意義建構，但須交待個人偏見及如何反省面對 |
| 訊息詮釋 | 超越脈絡／處於社會文化脈絡之上〔理論解釋／強調超越脈絡的類推〕 | 深植脈絡／值根於生命與社區脈絡〔融入脈絡求解／強調對於脈絡的了解〕 |

因此，本研究的訪談會先從受訪者的散景經驗談起，主要的訪談方法介紹如下：

**（一）敘述訪談法**

1. 敘述訪談法(Narratives Interview)爲德國社會學家 Fritz Schütze 所發展的資料蒐集方法；
2. 以微觀的口述文本世界爲起點，作爲理解個體生命社會運轉歷程的結構；
3. 承載主體過往經驗之扼要重述文本會浮現一種整體連結的形態。

## （二）敘述訪談法的定義

1. 「敘述訪談是一種社會科學採集資料的方法，它讓報導人在研究命題範疇內，將個人的事件發展及相關的經歷濃縮、細節化的即興敘說」。(Schütze, 1987: 49；倪鳴香譯, 2004)

## （三）即興敘說的概念

1. 指不需經由事前的訪問題綱或受重複敘述之樣本故事的影響，而是透過起始句所啓動之敘說情境來展開敘述。

## （四）敘述訪談的特性：

1. 內在驅動敘說流的力量(inherent demands of narration)；
2. 細節化(detailing)、完整性(closing gestalt)、濃縮性(condensing)。

## （五）敘述訪談進行的階段：

1. 起始階段(initiation)：以起始問句(a generative narrative question)啓動報導人敘說潛能。
2. 主敘述階段(main narration)：報導人從啓動敘說流到敘說結尾詞出現爲止的階段。這期間訪談者只是聽眾，不得中途打斷，讓敘述內容在敘述訪談中由敘說者自己安置其敘述的主軸。直到訪談者接收到類似「告一段落」的訊息時，才開始進行回問。

國立政治大學 National Chengchi University

# 第肆章 資料分析與討論

## 第一節 資料搜集

### （一）訪談資料搜集

本研究以散景爲主要切入點，進一步去談其在攝影或者社會上的符號意義，並深究其所建構之觀念及價值。

訪談的對象主要都針對對於攝影有一定以上年資的人，而這個部分有不少攝影方面的專業人士以及業餘的愛好者。專業人士對於整個攝影的專業及商業部分會有更多深切的實務感受，而業餘的愛好者則提供出更多元深度的社交意義。

| 受訪者資料與編號一覽表 | | |
|---|---|---|
| 代號 | 攝影身份 | 攝影年資 |
| A | 攝影愛好者 | 7 |
| B | 攝影網站專欄作者 | 18 |
| C | 商業商品攝影師 | 12 |
| D | 商業商品攝影師 | 34 |
| E | 廣電系副教授 | 23 |

另一方面，許多對於散景有獨到見解者，經常在攝影網站有專文來針對散景攝影的教學或文化探討，這樣的論述非常具有參考價值，因爲它是一個浮上臺面的公開論壇，影響的群眾非常多，而且在很多攝影討論區內也會有各方面的意見討論。

| 網路資料與編號一覽表 | |
|---|---|
| 代號 | 標題 |
| F | 散景(Bokeh)的矇矓之美 |
| G | 論散景：散還是不散？ |
| H | 散景 bokeh 與殘響 reverb |
| I | 魔法般的散景攝影 |
| J | 第十三課"淺景深" |
| K | 大光圈與淺景深的迷思~淺談 |
| L | 旗標知識網：掌握人像鏡頭的選購要領，幫您拍出唯美的夢幻人像 |
| M | 漫漫器材發燒路 |
| | |
| | |

本研究爲質化研究的現象初探，由於以往的研究並未直接談論到散景，因此對於散景的深層文化意涵更是未經探討，任其表面的現像佈滿整個社會，卻完全沒有一套整理脈絡的方法。因此本研究依據研究問題將分析討論分成三大部分：「散景經驗和觀念建構」、「散景的符號象徵」以及「散景建構的社會資本」。

國立政治大學 National Chengchi University

### （二）實驗資料蒐集

爲了解初學者對散景的使用經驗、視覺感受與了解程度，曾於國立政治大學大勇樓，針對十位同學做散景照片實驗及討論。

地點：國立政治大學大勇樓 401 教室

時間：民國 99 年 3 月 22 日(一)18:20 至 19:30

散景的視覺測試之照片共分爲四個場景 A(菜市場的紙蓮花)、B(公園裡的杜鵑花)、C(公園裡的薰衣草)、D(聖誕燈前的人像)，每個場景各三張照片共十二張。分成不同的主體主要之用意在於希望不要受到主題的限制而影響了喜好程度，這十二張照片分別標號如下：

| | 沒有散景效果 | 電腦後製散景 | 鏡頭光學散景 |
|---|---|---|---|
| 菜市場的紙蓮花 | A1 | A2 | A3 |
| 公園裡的杜鵑花 | B1 | B2 | B3 |
| 公園裡的薰衣草 | C1 | C2 | C3 |
| 聖誕燈前的人像 | D1 | D2 | D3 |

註：實際影像照片請參考附錄

#### 1、喜歡的照片投票及意見

本實驗當中主要之調查對於照片的喜好程度之投票，原本應該有十位同學來上課投票，由於有兩位同學晚到，因此只有八位同學投票，其結果如下：

A1：0票　A2：5票　A3：3票

B1：0票　B2：0票　B3：8票

C1：3票　C2：2票　C3：3票

D1：5票　D2：0票　D3：3票

簡單小計一下：

沒有散景效果有８票

電腦後製散景有７票

鏡頭光學散景有１７票，

從這樣的結果當中發現了幾個有趣的現象，首先是四張沒有散景的照片當中，有兩張 A1、B1 是完全沒有人喜歡的；而四張電腦後製散景的照片 B2、D2 也是完全沒有人喜歡的；只有鏡頭光學散景的四張照片，各別至少都有三人以上選擇爲它爲喜歡的照片。

如果用散景的存在與否的觀點來看：

有散景效果的照片有２４票

無散景效果的照片有８票

有無散景的兩者比例爲３：１，很明顯的大家喜歡散景效果的比例是很高的。

而這八位同學在選出喜歡散景照片的時候，同時也針對以下幾張照片做出了一些意見的表達：

A2：不喜歡柔焦、不會太模糊、很明顯 Photoshop 的模糊。

A3：不喜歡太模糊、對比很明顯、黃燈光很有味道、沒有真實感。

B2：柔焦處理過程看得出來。

B3：花比較清楚。

由於鏡頭光學散景的照片的散景效果是有遠近層次的感覺的，有同學表達了散景的遠景因爲太過模糊而無法分辨出背景，所以有一部分反而轉向比較喜歡後製散景的照片，這個部分明顯的突顯出散景的模糊程度控制的重要性。

### 2、散景的光學效果與後製效果的分辯

接著在進行下一階段針對先前四組照片當中的散景效果做分辨的測試實驗，這個時候第九位同學就已經進教室參與這個階段的實驗。

這個部分幾乎很一致的大家都能夠得到正確的答案。以下是這個階段的九位同學針對每一組照片在比較的時候，做出判斷的看法依據：

A2：柔焦處理過程看得出來、感覺很假、感覺怪怪的、花的邊邊模糊、感覺得出來刻意。

A3：前後有區隔。

B2：(無)

B3：花有前後清楚模糊的差別。

C2：電腦處理有邊框、後面的景也有清楚的、葉子的邊邊沒有很自然。

C3：(無)

D2：圍巾的邊緣模糊了、電腦處理的邊框旁邊都會糊掉。

D3：整張都很清楚後面的燈變換很自然、燈光散景的效果符合拍攝經驗。

國立政治大學 National Chengchi University

### 3、散景的意義是什麼？

這個階段進一步去追問每位同學在接處散景照片的經驗當中，個人所感受到的散景意義爲何。此時第十位同學已經進入教室參與這個階段的討論了。

以下爲每個同學表達的散景意義之談論內容：

「主題比較明確，若前後都清楚就不知道要拍什麼，我會使用在拍特寫。」

「前後都依樣(清楚)的話看起來比較死板，就沒有活潑的感覺，需要散景來製造層次感及聚焦的地方。」

「我用比較浪漫的比喻，可能你喜歡一個人，你眼中只看得到這個人，其他人都看不到。」(情感面的意義)

「我跟大家講的一樣。」

「散景的照片看起來就是更專業的感覺，因為現在大家隨便拿一台數位相機都會拍出前後都清楚的照片，雖然剛剛有聊到眼睛看不到散景的效果，可是我自己的經驗是在看東西的時候我看的東西很清楚其他旁邊的東西我都沒那麼注意，所以我看這些散景的照片的時候感覺很自然，我不覺得這樣的效果是眼睛看不到的，像是那個運動足球的照片我們都只看得到運動員跟球，我們看不到觀眾的臉什麼的。如果看到的畫面全部都很清楚的話，我覺得沒辦法聚焦在一個人身上。」

「散景可以讓我很快的找到主題在哪裡，像是花的照片若是都很清楚的話我看不到花在哪裡，把後面都糊掉的話我就可以看得清楚花的輪廓，所以

我覺得這樣的呈現很好。」

「若想拍一個東西的氛圍的話我不會用散景，這樣無法表現出場景在哪裡，或是不曉得當時為什麼要按下這個快門；但是如果我要拍一個主題的話，就會用散景，因為可能有太多東西在裡面。就視覺的感覺來看當然散景的照片會比較簡單，因為他告訴你簡單的訊息他不會告訴你太多。若是物體或是想特別要拍某一個人的話就會用散景，或是我想拍這個人離我很近其他人離我很遠的話就會用散景。但若是想拍...比方說風景的話就不要用散景，比較不會忘了在哪裡拍。」

「散景除了強調主題的作用之外，還可以朔造一種疏離、孤獨的感覺，可以從後面模糊的感覺看到前面一個清楚的物品。那另外我覺得他也是一種藝術的手法，攝影不只是紀錄真實的畫面，他也可以做一些手腳，讓這個畫面看起來是一種不同的感覺。然後再來電影當中有時候會拍到兩個人在對話，一個人在講話時他看起來清楚，然後另一個人講話時可以把焦距換到他身上，這也是一種鏡頭畫面的不同呈現，引導觀眾去看一些東西。」

「我覺得散景的好處就是在照片當中可以將比較雜的部份避掉就很方便，散景也會有一種讓時間特別靜止的感覺，所以很多運動攝影就會用散景，那種畫面就會讓你特別緊張，讓你後面看不見，讓畫面看起來很有張力。」

「如果說要拍一朵櫻花的話我就會用散景，如果是拍一整條櫻花樹的景的話我就不會用散景。然後我覺得是在拍花鳥的時候當它跟被背景分不出來的時候，或是你想要強調它是為主體的時候，我就會常看到人家用散景。那如果我想要拍的是街景或是那種古色古香的九份還是什麼之類的我可能就不會用散景。」

### 4、曾經自己拍攝過散景照片的經驗與當時的考量

最後一個階段問過在場十位同學，哪幾位同學有自己拍攝過散景的照片，結果只有四位同學曾經自己拍攝過散景的照片，以下為這四位同學的經驗想法分享：

「我以前拍散景主要都是拍人，背景模糊人清楚，只想突顯主體的這個人。但是仍然希望背景不要太模糊，稍微要能夠看得清楚背景。例如在教堂前面拍照，至少教堂的十字架要看得出來。這樣至少我會知道在哪裡拍，比較不會說在哪裡拍都一樣。」

「我拍散景是想要特別強調某個人，他的表情跟當時他在那個場合的狀況什麼的，就是想特別突顯他，然後跟背景做一些區隔。」

「我最近有拍是拍我們家的年糕，會想要特別把它拍下來是因為覺得它很重要，然後想要把它拍得很仔細，所以會想要用散景這樣的效果。」

「像我有拍過一些小東西啦，因為我手上沒有很專業的器材，都是使用一般的相機在特定的條件場合下拍出散景的效果，能發揮多少就用多少，物盡其用囉。」

國立政治大學 National Chengchi University

## 第二節 散景經驗和觀念建構

我們的藝術發展已頗具型制規模，其類別與用途的制定時代，和我們今天極為不同，而過去的制定者對事物所能發揮的作用力比起我們今天能做的實在微不足道。我們掌握的媒介有著驚人的成長，其適應性、準確性，與激發意念、習慣，都在向我們保證不久的將來「美」的古老工業裡會產生徹底的改變。一切藝術都有物理的部分，但已不能如往昔一般來看待處理，也不可能不受到現代權力與知識運作的影響(Paul Valery,1934)。

### （一）魔法般的散景攝影——散景的第一印象

〝魔法般的散景攝影〞，這是資料 I 的標題，它巧妙的點出許多人第一次看到散景時的感覺。在資料當中所分享的散景影像例子，幾乎都是透過背景光點散景所形成的光暈(halation / bokeh ball)效果來達成的，這種效果更是比一般的散景還特殊，因為它將細小光源背景虛化並暈開，虛幻得像魔法一樣。即使不談這種光暈效果，散景依然是跳脫一般眼睛的視覺經驗，而散景的光暈效果更是在其它如美術繪畫、影像後製所難以達成的的，這是一個很巧妙的例子。

因此對於散景的第一印象，大多是很讓人覺得特別。

「感覺有說不出來的奇妙。」--資料 B

「對我來講散景拍出來那種人是跳出來的」--資料 A

「較淺的景深給你的照片帶來的與眾不同的感覺。」--資料 M

以上這幾種說法都是比較直接的對散景的讚嘆，大多數的人對於這樣的效果都是給予正面的肯定。

在我們剛開始玩攝影的那個年代，我們把散景稱之為〝長焦美學〞，時間點大概是民國七十年上下吧，我們把散景當作是一種獨特的拍照手法，幾乎每個玩攝影的人都會玩味一陣子。--資料 E

然而不論是初學者還是對技術有一定經驗的攝影者，他們對於散景在視覺上的正面評價是一致的。雖然說這樣子的說法彷彿是天經地義的、非常自然而然的〝感覺〞，但是其實有很大的部分仍然是在社會文化下被建構出來了。這一點透過本研究的散景照片實驗中可以得到很明確的支持，實驗中喜歡沒有散景跟有散景的比例為１：３，而且透過鏡頭的光學散景的照片佔了 32 票中的 17 票，差不多是 53%的光學散景照片是被喜歡的，若連後製散景一起計算進去的話，就佔了 75%強。

散景在這個名詞被發明出來之前就有很多不同的名稱，從十九世紀的〝微失焦〞(Pictorial Photography)、〝畫意〞開始，而畫意一詞則延續到民國五十年代的沙龍攝影，而民國七十年代亦出現〝長焦美學〞的形容，之後一直到散景一詞被發明之前大多用〝淺景深效果〞，而淺景深這樣間接的說法至今仍然是一種對散景常見的敘述，亦有焦外成像之說法。

我自己在使用散景的時機比較單純 you know？我是將散景比較單純的用來突顯拍照主題的方式，換句話說，就是景物縱深的範圍選擇，對我而言，其中的差別只在於有糊或沒有糊，至於模糊的程度並不在我拍攝作品的思考範圍。--資料 D

散景本來是為了突顯出攝影主題的一種手法，而將主題以外的前景或背景的景物虛化，在照片實驗中有以下資料：

「主題比較明確，若前後都清楚就不知道要拍什麼，我會使用在拍特寫。」

「散景可以讓我很快的找到主題在哪裡，像是花的照片若是都很清楚的話我看不到花在哪裡，把後面都糊掉的話我就可以看得清楚花的輪廓，所以我覺得這樣的呈現很好。」

「然後我覺得是在拍花鳥的時候當它跟被背景分不出來的時候，或是你想要強調它是為主體的時候，我就會常看到人家用散景。」

然而然而對於視覺得效果已經超出最原始的應用。如果說只是爲了突顯出攝影主題，那麼散景就不會受到廣大的討論了，舉凡散景的虛化程度、虛化型態如〝二線性〞或反射式鏡頭的〝環型散景〞(Enkan Bokeh)等等，都是廣泛吸引人的一個重點。

另一方面，物以稀爲貴，一般所謂的傻瓜相機，或者是近年來持續刷新攝影普及率的消費型數位相機及照相手機等，是難以營造出散景效果，即便營造出來，它的散景效果依然不明顯，也因此更突顯了影像散景的視覺特殊性。

每當有人使用消費型數位相機及照相手機來拍照，卻一直苦於無法拍出散景的影像效果的時候，就會求助於其它知道如何拍出散景效果的人，然而這些無助的求助者，他們能夠得到的答案，最後的結果都導向同一個：換一部相機吧！

因此爲了散景這種視覺的特殊性，其背後隱涵的意義就是較高級的器材，受訪者 A 表示：

不過我個人感覺，我覺得大光圈…你說他拍出來的效果，應該是說一般的 DC 它拍不出來，你 DC 可以拍很…就是那種景深很深的那種相機…那種相片可以呀，對呀他可以拍很深，可是沒辦法拍很淺呀，你懂意思嗎？所以那種感覺就是又…又…就是，我姐買單眼，沒那種功能就好像殘廢一樣，那不買怎麼可以？

照片實驗資料中也有一段：

散景的照片看起來就是更專業的感覺，因為現在大家隨便拿一台數位相機都會拍出前後都清楚的照片

從這樣的陳述中也清楚的表達了，散景的功能一般人不見得非常了解它的技術操作及影像意函，然而卻都把它當成了一種高級的功能，如果沒有這樣的功能甚至被稱爲〝好像殘廢一樣〞，這種說法也許稍微過於偏激，然而卻也清楚明白的表現出對於營造散景的能力的高度認同，即便他們不見得會常用到。

如果就科技中立的觀點來看，但純從影像照片的成品來看，取景構圖的美感是因人而異，唯一能夠讓人分辨出是用較高檔器材拍攝出來的，只有散景是最明顯的。

這樣的景深視覺意涵也代表了一種使用者品位與身份階級的象徵，因此散景隱隱的透露出了身份階級的符碼。

國立政治大學 National Chengchi University

### （二）我也想試試——散景的學習與專業觀念強化

在對於散景的效果有著強烈的印像之後，很多人會開始自己嘗試著去營造散景的效果；然而又因爲散景需要對攝影器材及技術有一定程度的了解才知道如何去營造出來，一開始難免會遇到挫折。

開始想試著去拍攝散景的人，往往都會有觀念上的混淆，一如本研究第二章第三節所提到，單單是散景和景深這兩者的關係就可以讓人弄得一頭霧水，也因此〝散景〞多有各種別稱，如〝短景深〞、〝淺景深〞或是比較直接的說〝人物(主體)清楚，背景模擬的效果〞，或甚至根本把〝景深〞拿來當作是散景的意思，這種現像層出不窮，經常讓人覺得摸不著邊際，似乎散景是非常專業難以捉摸。

因此一般人對於這種視覺效果大多會覺得莫測高深。受訪者 C 說：

> 剛開始想學攝影的時候，會想問如何拍出淺景，就是主體清楚，後面模糊的。但是得到的答案都是：開大光圈、用長焦距、接近拍攝主體。但是這樣講得不清不楚的，依然沒辦法拍掌握拍攝的方法，每次都是用試的，有時候就算拍出來淺景深的效果也覺得不是自己要的那個味道。像我一開始用 DC 去拍攝，依照大光圈、長焦距、接近拍攝主體這些手法來拍，但我得到的結果就是很不明顯，背景只有一點點糊，那種散景若有似無的，有時根本就不覺得有散景的效果；唯一可能比較有效果的就是大家所說的〝小花模式〞，也就是使用近拍，但是問題在於這種近拍只能拍小東西而已，例如小飾品、小玩具，或者是一小動物、小昆蟲等主題，這種情況下我要拍攝的主題就被限制在小東西，偏偏小東西不是我要拍的主題，我常拍的是人像照片，例如家人、朋友等等的生活照或旅遊照，在這種情況下根本不能用〝小花模式〞去拍攝超近的距離，因為那根本就不是我要的嘛！

表面上看起來似乎影像的散景效果營造需要高深的技巧，光是用一般簡單的口訣如：大光圈、長焦距、短物距等，這樣拍攝出來的散景效果不見得很明顯，或者只能得到不如預期般的效果，畢竟攝影的時候要考慮到的層面很多，常常會因爲構圖取景而難以兼顧拍出散景的影像效果，這個部分顯然地需要很多練習。然而還是有另外一種能夠更簡單創造出散景的方法，那就是透過高級的器材。

這篇文不會教你怎麼拍出這個效果，但是會教你認清事實，淺景深又名錢井深...簡單的說，錢越多景深就越淺...換句話說，淺景深是"器材先決"的。--資料 J

攝影曝光的兩大主軸是光圈和快門，不同的快門有不同的畫面效果，不同的光圈也有不同的畫面效果，先決定光圈效果的設定稱之爲光圈先決，先決定快門效果的設定稱之爲快門先決，一般而言散景的效果和快門無關，而光圈大小則會影響散景效果：然而在這邊的論述將散景的營造稱之爲「器材先決」，這是一個很有趣的形容方式，它特別強調了器材的重要性。換言之，要有越模糊的散景效果就要有越大光圈的鏡頭，而越大光圈的鏡頭就越名貴，越名貴的器材當然價值不匪。因此散景的別稱「淺景深」也就被戲稱爲「錢井深」，這樣的說法也經常可以在許多攝影討論當中看得到，它已經是眾所皆知的事情了。

人們追買 f/1.4, f/1.2 的鏡頭就為了 bokeh，有錢的就去追 Noctilux f/1.0。此風與器材的演變也有相當的關聯，由於小幅數位單眼普及，原來舊底片機的鏡頭放在小幅 DSLR 上焦距爆增，普通的一支 50mm/f1.4 放在 DSLR 上玩 bokeh 也夠 high 翻了。--資料 H

這邊也很明確的表示只要用金錢來購買更高檔的攝備，大家都可以拍出淺景深的散景效果。

從這個部分得知，對大眾而言散景有著技術的複雜性，或者是攝影器材的名貴性。

在這樣的情況下更加的讓散景從視覺特殊性的階級象徵意義再進一步加入了專業技術門檻的劃分，讓階級的層次更加的分明。

國立政治大學 National Chengchi University

### （三）雖然也有不同的聲音，然而批評者超越表像了嗎？

人們耗費了不少精力鑽牛角尖地決定攝影到底算不算一門藝術，卻沒有先問問這項發明是否改變了藝術的普遍性(Walter Benjamin,1935／許綺玲譯，1999:72)。

當然，並不是說所有的照片只要將散景的效果用上去它就一定會被認同，有人認爲初學者在懂得如何製造出散景效果時，是最容易濫用的，這部分的論述聽起來就像是在形容爆發戶，一旦有了錢就瘋狂似的購買奢侈品，企圖以堆砌奢侈品來抬高自己的身份。

> 是的，散景被玩濫搞爛了，濫得讓人反胃。隨便誰都搞支大光圈鏡頭，隨便指著牆頭一小草，園中一枝花，街邊一側臉，欄杆一排排，甚至乾脆沒有前景就往夜街上一摁快門，就光看那一堆堆散景球（bokeh balls)。 -- 資料 H

這樣大量使用散景的文化雖然被產生了出來，但是它也並不是一面倒的受到全面性的接受，它仍然受到了一些批評。這樣的聲音也代表了多數人的喜好。

到了這個階段，已經是一種企圖進入另一種階層的觀念了，僅管這種階層僅存在攝影的領域當中，而且目前也並沒有明顯的論述將這樣的階層建構解釋得很清楚，但這個文化現像是非常明顯的。

這些批評呼應了如郭力昕等學者的意見，對於影像藝文界的躂伐其實也告訴了大家一個事實：當散景開始成爲被爭論的主題對象的時候，從另一方面來看，它對社會文化的影響之顯著性已經是不可否認的。

從一些國外的攝影作品集當中，影像中有運用到散景的部分並不算少見，例如：

1. Tony Sweet 的 Fine Art Nature Photography 裡面含散景的作品佔約

兩成。

2. 國內由阮忠義先生所出版的史提夫・麥凱瑞(Steve McCurry)攝影集當中，全書包括封面那張舉世聞名的「阿富汗少女」(1985 拍攝，於 2002 年確認她的名字是莎芭・古拉 Shabat Gula)在內，一共有八十幅照片，其中包含散景的有十五張，比例上也將近兩成。

和很多國內攝影家相比，史提夫・麥凱瑞很明顯的並不會刻意去避開散景。當然，也並非所有國內的攝影家都會避開散景，例如曾敏雄人物攝影集《台灣頭》，拍攝作品當中有帶散景的部分就佔了約三分之一。

「攝影圈裡玩散景的人越來越多，越旺。拿業餘攝影指標 Flickr 來看，Flickr 上有約八千個 bokeh 群組！三十二萬張貼示有 bokeh 標籤的照片！」--資料 H

不論是在世界級的攝影刊物，或是在現代網路影像普及的 Flickr 上面，都可以看到散景的蹤跡。一個如此普及的視覺效果，一直都沒有出現對它的深度論述，然而常言道樹大招風，僅管散景也有遭受到一些反對的聲音，然而這顆樹卻不曾被清楚的描述。

國立政治大學 National Chengchi University

### （四）鏡頭光學散景與影像後製散景

散景營造的方式除了靠鏡頭的光學表現之外，另一種操作手法就是靠影像後製的散景，其中的差別我們可以透過照片實驗的資料來說明：

A2：柔焦處理過程看得出來、感覺很假、感覺怪怪的、花的邊邊模糊、感覺得出來刻意。

A3：前後有區隔。

B2：(無)

B3：花有前後清楚模糊的差別。

C2：電腦處理有邊框、後面的景也有清楚的、葉子的邊邊沒有很自然。

C3：(無)

D2：圍巾的邊緣模糊了、電腦處理的邊框旁邊都會糊掉。

D3：整張都很清楚後面的燈變換很自然、燈光散景的效果符合拍攝經驗。

可以從 A3、B3 的說明「前後有區隔」及「花有前後清楚模糊的差別」來知道光學散景是有遠近不同程度模糊效果的差別，完全符合本研究第二章第三節當中純粹用公式推導出來的散景模糊曲線所形容的感覺，也就是技術理論與拍攝實務上的印證是完全一致的。這樣的散景效果是一種從對焦點往外，距離越遠的景物在照片上面成像的效果是越模糊的，除了這樣的遠近區別之外，它更展現了一種遠近的層次感。這是第一個鏡頭光學散景的優勢。

相較之下，在 A2、C2、D2 這幾個的判斷評論中，「柔焦處理過程看得出來」、「花的邊邊模糊」、「電腦處理有邊框」、「後面的景也有清楚的」、「葉子的邊邊沒有很自然」、

「圍巾的邊緣模糊了」、「電腦處理的邊框旁邊都會糊掉」，這些說法都說明了後製散景在於影像細節及邊緣的處理都無法完美，也就是很容易在一些細微的地方露出瑕疵，進而造成了「感覺很假」、「感覺怪怪的」這樣的感覺，讓人會覺得不自然。這是第二個鏡頭光學散景的優勢。

再來我們可以看 D3 的說明，從「整張都很清楚後面的燈變換很自然」、「燈光散景的效果符合拍攝經驗」這樣的說明可以很清楚的知道夜景的燈光散景的那種光暈效果是後製散景無法做到的，因爲這樣的影像效果是在鏡頭內產生的，無法透過後製去揣測，這是第三個鏡頭光學散景的優勢。

在照片實驗中，有兩張 A1、B1 是完全沒有人喜歡的；而四張電腦後製散景的照片 B2、D2 也是完全沒有人喜歡的；只有鏡頭光學散景的四張照片，各別至少都有三人以上選擇爲它爲喜歡的照片。特別有趣的是甚至在 B 的這一組三張照片當中所有人都喜歡鏡頭光學散景的相片效果，無散景或是後製散景則完全沒有人喜歡，因此很明顯的鏡頭光學散景的迷人之處不只是進階攝影者會喜歡，連入門者會甚至以前沒有接觸過攝影的初學者都是會喜歡的。換言之，依據本研究的實驗可以說光學散景在許多情況下是一種讓人喜歡影像的保證。

國立政治大學 National Chengchi University

僅管如此，在照片實驗中仍然有人在鏡頭光學散景和後製散景這兩者之間選了後者，整理了一下選擇喜歡後製散景的說法如下：

不喜歡太模糊。

我以前拍散景主要都是拍人，背景模糊人清楚，只想突顯主體的這個人。但是仍然希望背景不要太模糊，稍微要能夠看得清楚背景。例如在教堂前面拍照，至少教堂的十字架要看得出來。這樣至少我會知道在哪裡拍，比較不會說在哪裡拍都一樣。

從這樣的說法當中不難看出在鏡頭光學散景和後製散景這兩者之間選擇後者的原因只是因爲前者的散景太模糊了，然而兩者的散景模糊程度都是可以控制的，因此這個部分是在說明了散景的模糊程度控制也是一個很重要的課題，它同樣會影響了一張照片對於觀賞者的感受。

然而即便是初學者，仍然可以辨識光學散景與後製散景的差別，這一點是讓研究者感受到頗爲驚訝的地方；不過由此也能夠說明光學散景的特殊性是目前的後製散景所無法取代的。

綜合以上所述，研究者認爲，經過了與初學者對於散景照片的實驗與探討之後，整理出初學者對於散景的視覺效果的態度有三項：

1. 散景與景深之意義僅在於視覺感受的層面，而其社會文化之意義仍待確定。

2. 光學散景與後製散景兩者對於初學者在感受上，光學散景稍微比較討喜一點。

3. 教學應用在本論文所探討的主題除了美學之外，視覺控制的部分也稍有涉及。

國立政治大學 National Chengchi University

## 第三節 散景的符號象徵

我們應當把人類定義爲符號的動物(animal symbolicum)來取代把人定義爲理性的動物。只有這樣，我們才能指明人的獨特之處，也才能理解對人開放的新路——通向文化之路 (E.Cassirer, 1944)。

### （一）人像鏡的神話

顯然，在人們最不在意的商業肖像照裡，這種新的注視比較難以施展發揮。再說，要攝影放棄人相是極不易辦到的事 (Walter Benjamin,1931／許綺玲譯，1999:41)。

本研究發現在攝影文化當中有一種現象，就是那些非常容易營造出散景效果的鏡頭，通常都被稱爲「人像鏡」，然而一般的攝影鏡頭的標準規格就是光圈範圍跟焦距範圍而已，從來都沒有人去限定一支鏡頭是要用來拍什麼樣的主題。

> 有些人會認為好的散景是應該容易出現在人像鏡中…由此或可推出因為中長焦的人像鏡(75mm ~ 100mm)多半是對稱式的衍生設計。 --資料 F

甚至從資料 L 的標題「掌握人像鏡頭的選購要領, 幫您拍出唯美的夢幻人像」就能夠知道，散景的唯美夢幻在人像方面特別被當作是一種美的標準。

然而從國內普遍被當作攝影教科書的《新現代攝影》裡面的分類來看，以鏡頭的焦距來分類有：標準焦距鏡頭、長焦距鏡頭、短焦距鏡頭、可變焦距鏡頭，共四種。若以鏡頭對焦來分類只分爲自動對焦及手動對焦系統。我們看不到何謂「人像鏡」。

再從 2009 年市佔率最高的相機廠商 Canon 的官方網站分類來看，它分成：廣角變

焦鏡頭、標準變焦鏡頭、望遠變焦鏡頭、EF-S 鏡頭、超廣角定焦鏡頭、廣角定焦鏡頭、標準&中望遠定焦鏡頭、望遠定焦鏡頭、超望遠定焦鏡頭、移軸鏡系列、增距鏡/延伸管、微距鏡頭，共十二種，我們看不到什麼是「人像鏡」。

繼續再看 2009 年市站率次高的相機廠商 Nikon 官方網站分類，它只簡單分成：DX 鏡頭、變焦鏡頭、定焦鏡頭，依然還是找不到「人像鏡」的說明。

不管是從教科書或者是相機鏡頭廠商的分類及說明當中，我們都找不到「人像鏡」的詞彙。雖然有少部分的攝影網站或教學資料會把某個焦段定義成人像鏡，它是基於拍攝人像主題時的方便考量。然而我們只要上 Google 去搜尋一下，把「人像鏡皇」輸入，就會找到多到目不暇給的資料，而且幾乎全部都是大光圈定焦鏡，這些鏡頭都是最適合拿來營造散景較果，同時也可以在搜尋結果當中發現爲數不少的散景測試照片與心得分享。這說明了人像鏡在很多人的心目中還給它添一個〝皇〞字，把最容易營造散景的攝影鏡頭用〝皇〞字將它崇高化，創造出人像鏡的神話。

然而這些容易營造出散景效果的鏡頭，之所以被稱爲人像鏡，就代表了拍人像的族群非常多，而且大多喜歡用上散景的效果。相機鏡頭廠商看到了這樣的現象當然就會無所不用其極的在推出的商品上、廣告行銷上做出各種有助於商業利益的操作手法，在文化迴路的生產、消費、規範、再現、認同等五個環節中，慢慢的在社會上產生了這樣的文化。

另一方面，本研究的照片實驗中的四位有經驗的散景拍攝者當中，就有以拍攝人像爲主的資料：

> 我以前拍散景主要都是拍人，背景模糊人清楚，只想突顯主體的這個人。但是仍然希望背景不要太模糊，稍微要能夠看得清楚背景。例如在教堂前面拍照，至少教堂的十字架要看得出來。這樣至少我會知道在哪裡拍，比較不會說在哪裡拍都一樣。

我拍散景是想要特別強調某個人，他的表情跟當時他在那個場合的狀況什麼的，就是想特別突顯他，然後跟背景做一些區隔。

很多進階的攝影人都喜歡在拍攝人像時用大光圈散景的效果，也許大光圈定焦鏡一開始生產的時候並沒有被限定要拍甚麼樣的主題，也沒有官方建議它適合拍某些特定的主題，也許這一切都是生產者所沒有預料到的事情。然而，一個產品的意義生並不會在這個產品被生產出來後就畫下句點，

國立政治大學 National Chengchi University

### （二）散景的符號

把散景當作是一個符號來看，它最原始中立的意義只是一種物理的光學現象，而且若以針孔攝影的觀點來看，其實散景是爲了聚光而無法避免的一種副作用。在本研究第四章第一節中已經探討到，散景的視覺特殊性及專業門檻都爲它帶來特殊的意義。其中專業門檻是這個符號的內涵的意義(denotation)，而視覺的特殊性在這邊由光學的副作用被轉變成這個符號的神話(myth)。

其中專業門檻的部分當然包括了器材設備的優越以及攝影技巧的通達，這樣的感覺原本就已經有所指涉到一種階級的區分；

> 很奇怪的是，這些攝影就是那些老一輩的，或者是說有一些狂野的剛剛我說的拍那些蜜蜂老虎的那些，他們有一個共同的特色就是我覺得他們都很喜歡運動，這是一個我覺得很奇怪的點。我那天在講的就是，好像…現在要講的單車，可是…我個人也會覺得說是不是因為單車也是一種身份的像徵，然後這些人…就是…基本上有這樣的…特性，他們有這樣的特性，為了 show 出他們的金錢，因為我發現很多喜歡照相的通常他都很喜歡腳踏車，然後很喜歡旅行，然後就攝影旅行腳踏車，這個感覺上都是用錢啦，然後喜歡聽音響的，這幾個，你會發現玩音響的玩相機的，然後玩腳踏車的，然後…還有什麼…剛剛還提到一個，喔旅行，這幾個，到國外去旅行，尤其是國外旅行的，這種…感覺上這個人他擁有了相機通常都是全幅的，哼哈哈，對呀，所以我才會有不一樣的聯想就是說，這是金錢的表像，就是身份地位的一種，還是真的對那種東西的一個喜好。--資料 A

另一方面，攝影的影像傳播情況有一個特色，就是每個影像訊息的接收者，同時也會成爲影像訊息的傳播者，他並不會只是直接傳播出原本接收到的影像，他更可能會自己創作出含有同樣元素的影像。因此很多大眾攝影人在看到別人拍的散景影像的時候，

同時也會試著自己創造出散景影像，並在許多交流的場合去分享他們的成果，每個攝影人經常都在做這樣的事，散景的視覺的特殊性也在大眾相互傳播的渲染之下產生了一個〝這就是美〞的視覺神話。

那你說散景是不是真的漂亮，其實我就我個人感覺啦，我也不知道是不是你剛剛提的那些金錢因素，但對我的感覺真的他的…他的那種感覺是要讓人有那種跳出來的感覺，至少對我來講散景拍出來那種人是跳出來的，因為既然已經講景深了嘛！就代表它的景色是有深淺之分了嘛！那種跳出來的感覺我覺得是有的，就是有那種…人是出來的。--資料 A

而對於散景的視覺特殊性方面，由於散景會因為每顆鏡頭結構的不同，而有散景的型態細微變化，除了之前提到的散景虛化型態如〝二線性〞或反射式鏡頭的〝環型散景〞之外，散景的影像漸層柔順性也受到重視，而所謂品質好的散景就被稱為如奶油化開的樣子：

仔細看 Noctilux 拍出來的散景，你會發現它似乎可以將背景中的物體形狀”融化”，舉個簡單的例子來說，如果你把一塊固體狀的奶油，放入微波爐中加熱，你就知道像 Noctilux 這種鏡頭在大光圈下的散景的感覺。
--資料 F

更有甚者對於散景的推崇、著迷到了一個 Fans 的地步：

不可否認的新一代的徠卡鏡頭不論在大光圈下的解像力，色彩的飽和度，影像反差都有相當令人激賞的表現，尤其是因非球面鏡的緣故，這類鏡頭可以有效地改善球面像差，以增進影像在邊緣與角落的解析力。但是有些朋友對於老一代的鏡頭卻仍然眷戀不已，究其原因，是此類鏡頭比較有”味道”。--資料 F

很多人甚至認為一些老舊的鏡頭的散景更有味道，僅管老舊鏡頭的鏡片設計解像力

不如新設計的鏡頭，而且老舊鏡頭的鏡片鍍膜技術也遠遠不及新的鍍膜，甚至沒有鍍膜，而這種更有味道的論述很明顯已經將散景的視覺效果當作是一種很重要的影像元素，也就是這樣的論述認爲整個影像畫面的營造會因爲散景的特色不同而有所差異，它已經被認爲能夠左右作品的特色了。

另一方面，我們在照片實驗中可以得到散景除了突顯主體以外，在美感方面以及氣氛方面的感受：

> 我覺得散景的好處就是在照片當中可以將比較雜的部份避掉就很方便，散景也會有一種讓時間特別靜止的感覺，所以很多運動攝影就會用散景，那種畫面就會讓你特別緊張，讓你後面看不見，讓畫面看起來很有張力。

除了透過散景在運動攝影當中營造出的時間靜止的感覺進而增加照片畫面的張力之外，也有認爲散景可以營造出一種疏離、孤獨的氣氛：

> 散景除了強調主題的作用之外，還可以朔造一種疏離、孤獨的感覺，可以從後面模糊的感覺看到前面一個清楚的物品。那另外我覺得他也是一種藝術的手法，攝影不只是紀錄真實的畫面，他也可以做一些手腳，讓這個畫面看起來是一種不同的感覺

事實上這兩個部分的說法已經談及散景的應用足以當成是一種藝術手法，成爲另外一種藝術創作的可能性。

除此之外，之前有一種將模糊矇矓的視覺效果當作是不真實的說法，在照片實驗當中出現了不同的聲音：

> 雖然剛剛有聊到眼睛看不到散景的效果，可是我自己的經驗是在看東西的時候我看的東西很清楚其他旁邊的東西我都沒那麼注意，所以我看這些散景的照片的時候感覺很自然，我不覺得這樣的效果是眼睛看不到的，像是那

個運動足球的照片我們都只看得到運動員跟球，我們看不到觀眾的臉什麼的。如果看到的畫面全部都很清楚的話，我覺得沒辦法聚焦在一個人身上。

同時在這實驗中也有更直覺的說法：

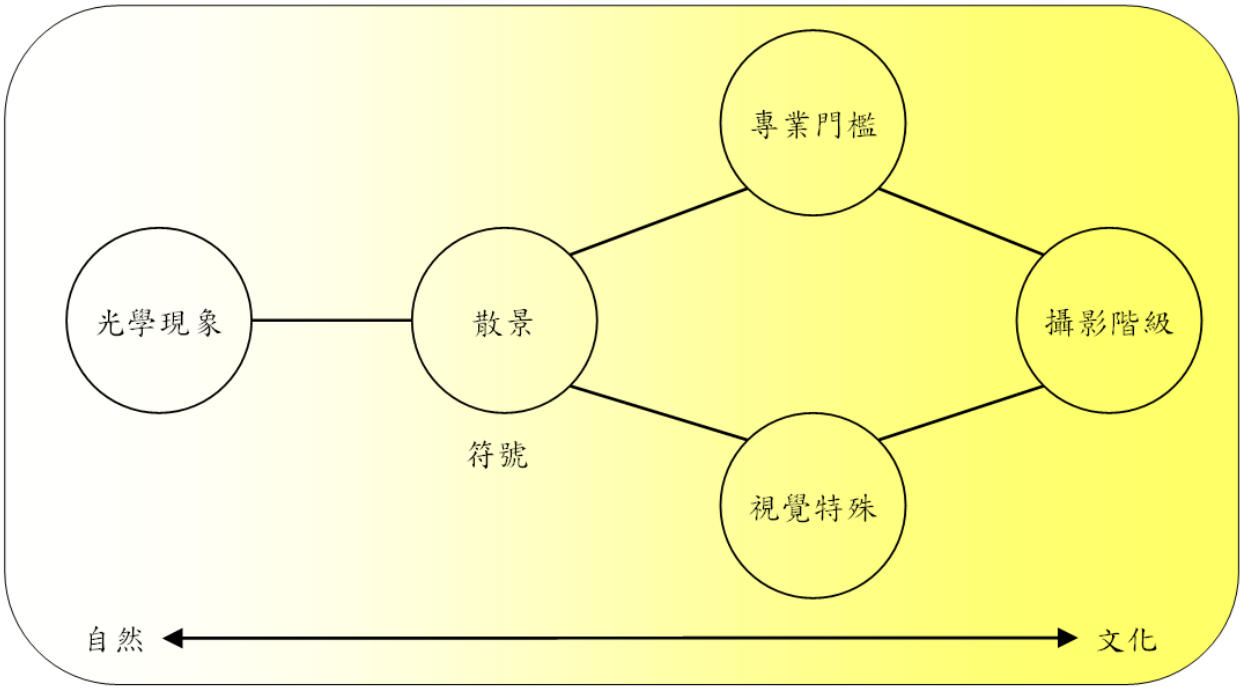
我用比較浪漫的比喻，可能你喜歡一個人，你眼中只看得到這個人，其他人都看不到。

這樣的說法在突顯主題、藝術的視覺美感及氣氛營造之外，更加入了一種人類視覺情感方面的感受。

因此像這樣的說明就更強化了散景視覺特殊性了，散景被建構成特殊的視覺特效，而且散景的型態與樣式更被建構出一系列的不同樣貌，到了這個程度，散景的影像特殊性可以說是已經成爲特殊中的特殊了。

歸納之後，本研究將散景的專業門檻當作是符號的 Connotation，因爲散景的內涵帶有較高檔的器材、對光學原理的了解及攝影操作技術等等；而另一方面則將散景的視覺特殊行當其符號的 Myth，因爲它帶有一種類似於一見鍾情的非理性感覺訴求。

於是透過專業門檻與視覺特殊性這兩者的連結，形成了散景這個符號的背後意義就是攝影階級的觀念。




外延與內涵圖例

符號的一端是最中立的外延性質，散景的外延只是一個很單純的光學現象，然而散景在透過其視覺的特殊性以及專業門檻的建構下，變成一種攝影階級的象徵。

National Chengchi University

## 第四節 透過散景建構社會資本

在遠古的圖騰時代，圖騰，即是人類努力反映真實的產物，但它是沒有歷史概念的。然而，隨著書寫文字的出現，人類的概念可以串聯了起來，也試圖能解釋社會各種現象了。而近一兩百年才出現的「技術性圖像」——照片，卻是個活生生延續書寫而來的。不難想像，文字有了圖像更具生命力，甚至最後變成我們今日的圖像主宰文字(Vilem Flusser,1984／李文吉譯，1994:29)。

### （一）散景的社會文化訊息與社會資本的關係

散景作爲一種攝影階級的符號，它並不會畫地自限僅僅停留在這樣的階段而已，因爲它對於社會文化的影響，背後一定有一個完整的社會影響建構。就好像男性符號及女性符號的形成，可以用來探討男女地位的社會文化意義，如父權社會的建構一樣，散景也建構了屬於自己的社會文化。

在散景已經成爲一種階級符號的同時，本研究並不以文本分析來看待散景的意義，如果說以符號來探討文本，將會停留在文本內部的結構去打轉，如此將難以脫離社會文化脈絡與符號的關係，文化本身是一種變動的過程，如果忽略了散景的社會文化脈絡，則很容易造成一種自我論述而缺乏文化意義。

古典社會資本(classic theory of capital)討論的主軸是以馬克思(Marx, 1949)爲主的資本觀點，而新資本理論(neo-capital)當中除了人力資本之外，另一個重要的論點就是文化資本(cultural captial)；布迪厄(Bourdieu, 1990)將文化界定爲一個由象徵符號與意義所組成的系統，文化資本從社會實踐的概念以及符號與意義的社會再制中，衍生其分析的貢獻〔林南，2001〕。

透過散景這樣的視覺效果產生對社會文化或攝影文化的影響，即可視爲一種文化資本，這種文化資本是社會資本的一種型式，而布迪厄將文化界定爲一個由象徵符號與意義所組成的系統，本研究在第四章第三節已經很清楚的討論到散景的象徵符號與意義，恰巧在這邊可以組成散景的文化資本意義，也提供了透過散景去取得社會資本的一個理論基礎。

布迪厄(1990)認爲文化再製的結果是某種內化與持續的訓練，也就是所謂的習慣癖好(habitus) 。接著，象徵暴力最重要的特點是教育性的過程，據此統治文化與價值可以在毫無抵抗或甚至是缺乏意識知覺的情況下，爲眾人所接受，甚至被視爲理所當然。統治文化及其價值〔即具正當性的知識〕的獲得與誤認被稱爲文化資本。這是一種社會再製，或說統治階級價值再製之中的魔術〔林南，2001〕。

台灣在五零年代時期，由郎靜山等人所引領的畫意沙龍攝影，散景是他們用來建構攝影藝術美學的方式，藉以影響在當時有意學習攝影的人士，於是當時的攝影論述的主流觀點便是以沙龍攝影爲主；甚至現在爲數不少的攝影創作者在當，也因此後來他們飽受學者與其他新生流派的藝術創作者的批評。

然而當時並不知道這種模糊矇矓的效果稱爲散景，而散景的真實起源也缺乏實證，早期的間接式說法是〝淺景深效果〞或〝短景深效果〞，而本研究邊能夠取得的資料中比較明確的是 *Darkroom Techniques*(現爲 *Photo Techniques*)雜誌在 1997 年 5、6 月的幾篇專文”What is bokeh” (John Kennerdel)、”Notes on the Terminology” (Oren Grad)以及”A Techincal View of Bokeh” (Harold Merklinger)。

雖然之前大家都不知道這樣的效果稱爲散景，然而它已經透過一層一層的符號來影響攝影生態及文化，而且也越來越多人透過控制或運用大家對散景的認知，藉以建構自己的社會資本。

現在很多人都已經知道散景(bokeh)是什麼，除了散景所象徵的攝影階級的符號之

外，人像鏡的神話也是一種相互輝應的證據，這些都可以很清楚的說明現在的數位影像時代的種種現象。

數位影像的出現讓許多人可以不用再像過去的時代因爲底片成本而對攝影的生產有所顧慮，這個部分並不只有侷限在攝影創作的當下，影響更大的時候是在學習與嘗試的階段。一位學習攝影的人，從一開始只會使用傻瓜相機拍出單純只是清楚的照片，一直到拿起單眼或數位單眼相機拍出各種影像視覺的特效時，這過程的學習也是他對美學觀念的建構。在底片的時代就算是要練習拍照也要好好思考，畢竟每按一次快門所代表的底片消耗、拍好沖出底片、洗出相片每個環節都是成本。但在數位影像的時代，每一次的快門除了電力以外幾乎沒有成本，也因此讓人很願意放心的去拍照，於是深思熟慮的想法便很容易就鬆懈了，此時的人像鏡的神話就會結合社會的脈絡，強化了唯美散景人像照片是理所當然的觀念。然而這樣的認知雖然已經跳開散景的技術層次進入到文化現象，然而這邊有著更深入的社會資本問題值得討論。

因此本研究透過社會資本學說的眼光，在以下的第二節及第三節展開探討，分別對歷史的沙龍攝影以及今天的人像攝影，發現不同時期的人如何透過散景如何來建構一個影像的社會資本世界。

國立政治大學 National Chengchi University

### （二）虛無飄渺的意境

一談到藝術攝影，大家就會聯想到「沙龍」，而我們所熟悉的「沙龍調」，幾乎都是臨摩早期沙龍攝影的作品。早年的攝影，大都摹仿古典或浪漫期的繪畫，於是看到我們眼裡的所謂藝術攝影就是一些「良辰美景」、「霧裡美人」一類美麗如「畫」的「畫意攝影」了(胡永，1965)。

把時間脈絡拉回上個世紀中葉，台灣畫意沙龍攝影的先行領袖人物郎靜山說「故其遠近清晰，層次井然，集錦照相亦本此理，於尺幅中可布置前景、中景、遠景，使其錯綜複雜，幽深偉奇，匪獨意趣橫溢，且頗得較優之透視也。」(郎靜山，1941)這些是其應用散景來創造的一種美學論述，藉以建構一種社會網路以及在此基礎上形成的互惠和信賴的價值規範(Putnam, 2000)。而這樣的觀念進一步影響了台灣在二十世紀中葉以後的攝影環境。

一個社會資本的理論應該處理三個部分：資源、鑲嵌、行動(林南，2001)。首先，它必須解釋資源如何變得珍貴，以及珍貴的資源如何分佈於社會之中；在上個世紀中葉的台灣，正值社會不穩定的時期，一切以政治爲最大考量，因此藝術若能得到政治的認可，就能夠獲得美學論述的發言權，以及舉辦藝文活動的行政協助。其次，它應當說明個別的行動者如何透過互動與社會網絡，而對於此類結構鑲嵌的資源有著不同的取得能力；一旦某種美學論述成爲主流，整個藝文環境的展示發言、美學教育資源等，整個藝文組織體系內或體系外的認同者都可以因此而受到認可，並依靠此主流文化受益或維生。第三，它應該解釋對與此類資源的取得，如何能被動員來得到回報，也就是活性化的過程；也就是藝術展覽會及藝術比賽的交流，除了強化宣導美學論述之外更是讓許多成員參與其中得到肯定，由此互蒙其利。

爲了擁有資源，某人必須主動與他人形成由情緒或情感性的力量所驅使，而資源的取得則需要工具性與認知性動機與行動的動員。而所造成的水平與垂直的互動與關係，

則建構了社會結構的機本型式。社會結構允許取得或使用不一定屬於個人所擁有的資源(林南，2001:287)。因此接下來會觀察到畫意沙龍攝影如何地透過垂直(異質性)的互動讓執政者認可其攝影藝術的地位，進而在水平(同質性 )的影響到廣大的其它攝影團體以及跨入攝影界的攝影大眾。從而可以進一步去印證異質性的互動對於社會資本的影響並不亞於同質性的互動。

當然，藝術這種東西是非常主觀的，每一個藝術家都會建構自己的美學論述，然而面對許多不同意見或甚至不同流派的差異化觀點時，難免會產生一些美學鬥爭，這個時候就要看哪一方可以取得發言的主導優勢了。本研究先透過沙龍攝影在台灣留下的重要事件來看：

1. 1951 年 6 月，「中國文藝協會」在台北新公園廣播公司開辦攝影班，郎靜山受聘爲班主任，首期共有八十四名學員，也藉此聯絡上了來自中國各地的攝影學會同事(蕭永盛，2004:184)。

2. 1953 年 3 月 25 日第十屆美術節，「中國攝影協會」在博愛路的「美而廉」舉行第一次復會成立大會，由郎靜山擔任理事長。當時有政要有總統府戰略顧問何應欽、內政部長黃季陸、教育部長程天放、立法院長張道藩、中央黨部四組主任沈昌煥多人蒞臨指導，各報都大幅報導，中央日報甚至將「中國攝影協會」在台復會當成頭版新聞處理，其受到官方的正面協助與象徵意義是顯而易見的(蕭永盛，2004:184)。在當年，「中國攝影協會」是官方唯一承認的合法民間攝影團體。

3. 1953 年 7 月，「中國攝影協會」復會後舉辦的第一場大型展覽「祖國河山影展」，於中山堂光復廳展出中國大陸各地的名勝古蹟 621 幅(蕭永盛，2004:184)。

4. 1963 年舉辦「第一屆中國國際影展」並同時出版了《第一屆國際沙龍選輯》，沙龍攝影在台灣找到一塊新原野，燎燒得只剩下少數幾位「寫實派」與剛冒出頭

的「現代派」(蕭永盛，2004:195)。

5. 1963 年 12 月，《中國攝影學會副刊》出版，郎靜山在此刊中發表長文〈中國攝影史略〉，其中就「第一屆中國國際影展」的始末有詳細的紀錄。這份史料紀錄著參加這次國際沙龍的總人數爲 573 人，台灣及香港各有 136 及 131 人參加，海外僑胞總計有 261 人參加，國際間業餘的攝影愛好者則有 176 人參加。(蕭永盛，2004:195)。

本研究發現當年郎靜山早在 1941 年就已經創造出一種對美的詮釋，然而在當時他的影響力並無法普及化，直到後來 1953 年「中國攝影協會」在台復會的時候才開始有了主控權。

一個穩定的社會系統需要同時存在同質性與異質性交換的機會上達到平衡(林南，1982)。也因爲郎靜山的美學詮釋並不會與當時的政治方向相違背，而且能提供一個讓文人及大眾都有一個舒發的方向，更甚者如 1953 年 7 月舉辦的「祖國河山影展」非常明顯的可以幫助政治宣傳，政治在當時非常需要藝術來達到政治意識宣傳的目的，而郎靜山此時受政治認可成立的「中國攝影協會」在這樣的社會脈絡下，剛好也可以建立自己美學論述的權威性，在這樣的氛圍下郎靜山的集錦攝影、畫意沙龍攝影便成爲主流美學價值觀。

通常個人偏好與其他地位較高的人士產生關聯，聲望假設顯示在互動中較受歡迎的對象是那些佔據較高社會地位的人士；在經驗上，我們將這樣的行爲總稱爲聲望效應(prestige effect)。這意味著行動者透過社會網絡取得社會資本，以促進目的性行動 (林南，2001)。

郎靜山在政治上配合當時的執政者，藉以獲得政治方面授予其在藝術美學的正統地位，因此掌握了對於美學的發言及詮釋權。同時在取得這樣的地位之後，更加的因爲聲望效應使得攝影界的人士對郎靜山及其中國攝影協會感到認同，並使攝影大眾積極的與

之互動參與中國攝影協會所舉辦的相關活動。

於是散景便透過郎靜山及「中國攝影協會」其在當年政治及社會情勢下建立起一種美學價值規範，這個時候大多數想學習攝影的人，必定會在當下的社會脈絡下受到沙龍攝影的影響，理所當然的也會學習到同樣如何操作模糊朦朧的視覺效果手法，並接受了這樣的審美觀。同時「中國攝影協會」以正統攝影之姿，透過各種操作如教學活動、攝影展覽、攝影比賽等等多樣式的攝影活動，營造攝影藝術的一言堂，來強化其對於攝影美學的影響力。

從社會互動的觀點來看，同質性原則指向情感、互動與共享資源的三角關係。這是最小成本(least-effort)的互動提出一個結構性的解釋；互動將增強情感與共享資源，接著我們可以預期同質性互動是較偏好與較頻繁的互動類型；最小成本的同質性互動應當是最廣泛觀察到的互動模式(林南，2001)。在情感方面，大家透過對於畫意沙龍攝影的散景手法產生藝術美學的認同，進一步的透過各種教學活動、攝影展覽、攝影比賽等互動方式來增進交流，而這些的活動同時可以帶給成員佔有優勢地位的階層結構，對於成員從事各種攝影相關的交流活動或商業活動都有著直接而明顯的助益，同時這也是對於當時攝影環境的示範教育作用。

透過布迪厄的分析，藝術的美感實是一種教育與階級之間的構連。透過這種構連，對於藝術的品味品鑑，更加凸顯的階級之間的區分性，以及隱藏了階級區分的過程。(許宏儒，2008)

而這種情形進而造成其他藝術流派如寫實派、現代派等的發展空間受到擠壓，藉以實現沙龍攝影自己在攝影文化領域的權力最大化。

而且在當時，攝影這項活動大多是經濟生活條件到達一定程度以上的標準者，才有那樣的餘力去從事的。隨著相機從手動對焦時代一直進步到自動對焦的時代，鏡頭的性能也越來越進步，光圈也越做越大，越大的光圈代表散景的營造能力越強大，當然其價

格也越貴。

散景本身表面上雖然只是一種視覺效果，然而它在被論述成一種美的象徵的時候，就很容易因爲它的攝影階級的符號意像，用來建構一種社會資本的關係。因此散景並非僅僅透過攝影技巧可以達成了，如本研究第四章第三節所提到，它有很大的成份是需要透過高檔的器材來實現，而器材方面又可以透過民間的觀點來看：

> 像我爸那個時代起來的，到現在大概六七十歲，這一票人，那如果說往上的那個就比較少，但是這個實在有可能是他的時代背景，那個時代可能本來相機就少，所以有的人都是有錢人吶，那有錢人當然就少啦，那…可能像三四十…像我爸那個歲數，他們可能到了大學，像我叔公他到了大學他就有一支…那種 Canon 的照相，那時候是不是也代表一種文人雅士的身份地位的象徵，因為有時候感覺上就是那一群人，然後他們的工作就是很多大部分都是一些…就是可能比較…當然現在比較沒辦法那麼清楚，但是以前的那種感覺就是至少數位相機還有點貴的情況下，你會覺得都是…要嘛都是…就是可能薪水比較高的工程師，或者是一些醫生啊甚麼的，然後還有一個就是他有錢有閒的人，大部分都是這種，其實到現在都還是啦。--資料 A

如果說光從照片來看，要人去分辯一張照片到底是透過甚麼樣的器材去拍出來的呢？一般而言當然是不可能，然而如果是透過散景的效果，依照本研究第二章第三節所提及的散景模糊程度來看，它的視覺效果是非常明顯的，幾乎就可以肯定的說這樣的畫面是透過單眼相機或數位單眼相機這樣的器材來拍出來的。從照片的散景效果指涉器材，再從器材指涉到文人雅士的身份地位象徵。這些現象〝到現在都還是〞的說法，代表了當年建構的社會價值觀到如今依然適用。而這樣的共同價值規範所形成的社會資本，正是典型的社會規範學派（school of social norm）所提到的，這樣的社會資本包括組織機構、關係、態度與價值觀念，它們支配人們之間的行爲，並有利於經濟和社會的發展。

他們有這樣的特性，為了 show 出他們的金錢，因為我發現很多喜歡照相的通常他都很喜歡腳踏車，然後很喜歡旅行，然後就攝影旅行腳踏車，這個感覺上都是用錢啦，然後喜歡聽音響的，這幾個，你會發現玩音響的玩相機的，然後玩腳踏車的，然後…還有什麼…剛剛還提到一個，喔旅行，這幾個，到國外去旅行，尤其是國外旅行的，這種…感覺上這個人他擁有了相機通常都是全幅的，哼哈哈，對呀，所以我才會有不一樣的聯想就是說，這是金錢的表像，就是身份地位的一種，還是真的對那種東西的一個喜好。那你說散景是不是真的漂亮，其實我就我個人感覺啦，我也不知道是不是你剛剛提的那些金錢因素。--資料 A

全幅的數位單眼相機在成像方面的散景營造效果，比一般數位單眼相機更勝一籌，同樣一顆鏡頭用同樣的主體構圖來拍攝，全幅的模糊程度更大，更加的矇矓，當然全幅數位單眼相機的等級與價格就更上一層樓了。雖然相機的片幅與鏡頭的素質等級，並沒有特別用散景的營造能力來區分，但若是高檔的設備，則必然擁有很好的散景營造能力，這是一個非常有趣的現象。然而散景所帶來的美感是否來自於金錢的堆砌，也是人們心中對於散景的一個疑問。不過這樣的疑問只是把散景與金錢更加扣緊，而經濟因素本來就是社會資本的一種很重要的驅動力。

郭力昕(1995)曾經在《中國時報》發表，承認他低估虛無飄渺的沙龍攝影的影響力：我當時顯然過度樂觀了。郎靜山的那個時代固然已經遠去，台灣新的攝影環境也確實在點滴茁壯，但郎靜山所創造和代表的台灣荒蕪的攝影文化內涵，卻沒有、也不可能倏然終止。

與正面吹捧的聲音比起來，反面聲音的論述在這個情況下反映出更確切的真實，它說明了郎靜山的沙龍攝影影響仍然存在，虛無飄渺的畫面營造風氣仍然瀰漫，也就是說，散景依然揮之不去。

### （三）夢幻唯美的人像

大眾就像一個模子，此時正從其中萌生對藝術的新態度。量已經變成了質。參與人數的大量增加改變了參與的模式。而這種參與模式起先是以受貶抑的形式呈現的，這點必然無法矇騙明察者。然而有許多人卻無法超越這膚淺的表像，只一味地猛烈批評(Walter Benjamin,1935／許綺玲譯，1999:96)。

現在的攝影文化的環境更複雜了，雖然這是一個從底片成像轉變到數位影像的過度時代，這個時期最容易產生許多觀念上的爭論與誤解，甚至有人以爲底片的散景效果比數位還明顯。

以往在沙龍攝影盛行的時期，散景被用來創造出虛無飄渺的背景，然而現在散景則是用來營造具有夢幻唯美的人相照，這兩者之間的差異點在於一個是拍景，一個是拍人像，然而今天人像照的拍攝人口之多是當年無法想像的。相較於散景在沙龍攝影時期需要透過同質性與異質性的互動來建立起其在攝影藝術的地位，今日的唯美人像照的影響力僅需要在同質性的互動便足以造成散景的風行，其影響力之大已經不可同日而語，這應該可以說是數位攝影與電腦網路科技發達所賜。

數位攝影讓拍照的成本大幅降低，讓很多使用者比以前傳統底片時代更勇於創作。在這個網路社群發達的今天，我們可以看到散景的效果已經爲各大攝影網站利用來當作是一種號召的方式，建構起自己的社會資本。即使偶有被批評爲媚俗，然而這樣的風氣卻是有增無減。

另一方面，本研究的照片實驗中的四位有經驗的散景拍攝者當中，很巧的有有兩位是以拍攝人像爲主，而且那兩位都剛好是上課十位同學當中僅有的男性同學人數，其它八位都是女性同學，也下是這兩位同學的拍照經驗說法：

我以前拍散景主要都是拍人，背景模糊人清楚，只想突顯主體的這個人。但是仍然希望背景不要太模糊，稍微要能夠看得清楚背景。例如在教堂前面拍照，至少教堂的十字架要看得出來。這樣至少我會知道在哪裡拍，比較不會說在哪裡拍都一樣。

我拍散景是想要特別強調某個人，他的表情跟當時他在那個場合的狀況什麼的，就是想特別突顯他，然後跟背景做一些區隔。

群體成員之間共享的非正式的價值觀念、規範，能夠促進他們之間的相互合作。如果全體的成員與其他人將會採取可靠和誠實的行動，那麼他們就會逐漸相互信任。信任就像是潤滑劑，可以使人和群體或組織更高效的運作(Fukuyama, 1999)。由於人像外拍活動的需求逐日擴大，而且共通的題材是抬面上的美女外拍，視覺效果是夢幻般的散景效果，這樣非正式的價值觀念早已經被建立起來，而許多攝影團體及攝影網路社群的經營者，也透過這樣的共識找到這樣子一個謀利的方式。一個接一個攝影團體及攝影網路社群都往這個方向前進，甚至有不少專門籌辦外拍活動的社群出現。散景在這當中辦演了一個重要的角色。

國內主流的攝影作品當中，尤其是人像攝影的部分，很多拍攝的手法都跳脫不出幾個標準型式，例如用大光圈來表現散景的手法，幾乎是人像寫真的共通特色。--資料 C

外拍的社群活動興盛，國內甚至有成立專門的外拍活動網站「DSLR Fun 外拍網」，光 2009 年 12 月份就舉辦了 36 場人像外拍活動(其中 7 場因故取消)。國內攝影網站 DCView 並不是專門辦理外拍社群，但在 2009 年 12 月份的人像外拍活動就有 21 場；其它相關網站所舉辦的人像外拍更是不勝枚舉。僅管人像外拍的活動，女性模特兒的吸引力仍然是最主要的因素，然而到了現場，哪一個人的器材沒準備特別適合用來製造散景的人像鏡呢？拿個小數位相機到現場去還擔心會被嘲笑，而且恐怕連模特兒都不看一眼。

不知道為什麼，台灣人好像特別喜愛拍那種唯美散景的美女寫真？大多數的網站人物攝影都是美女寫真類的為主，其它的題材例如建築、風景、生態等等卻都只有少數有志之士才會去做，感覺大家好像都把自己畫地自限住了，沒有去想想相機並不是只能拍美女。

--資料 B

這樣的論述似乎在批評大多數的攝影人只知道用散景去拍攝照片，而不知道有其它的視覺呈現方式。然而限制一詞顯得太沉重，因爲今天流行的散景人像攝影是大眾的自我選擇，而不是像當年沙龍攝影流派受到政治背書而成爲官方唯一承認的合法民間攝影團體，當年能夠接觸、學習到攝影的管道是非常貧乏的。

今天大家喜歡散景的效果，非但沒有受到政治影響，而且現在網路發達，多元化國內外的藝術美學思維資訊都非常容易取得，而大家卻都仍然喜歡散景，連全球知名的網路相簿 flickr 網站都充斥著非常多數的散景群組以及標示散景標籤的圖。

這些社群的出現，正是從散景所代表的符號來當作基礎開始建構起來的，大家都認同散景是一種共同的審美標準，透過各種管道進行交流，舉辦實體與虛擬的各種拍攝散景及分享散景的活動，並聚集成各種社群，掌握了群眾集體發聲的力量，讓散景的聲勢日益擴大。

回過頭來我們再來看社會資本的三個基礎：資源、鑲嵌、行動。今天的網路就是一種資源，網路上的資源是每個參與的人都能夠貢獻，也都能夠去取用的，而散景的照片能夠在網路相簿中廣爲流行主要就是大眾對於這樣的美學是認同的。再者，現在的攝影網站及外拍網站就是一種鑲嵌的資源，儘管美女外拍的活動對許多人而言是醉翁之意不在酒，但是這也是一種可以借著唯美散景寫真來滿足某些人另一方面的癖好，這是一個很明顯的透過散景美學的網路結構來取得資源的方式。最後，關於行動的部分是更直接的，所有不管爲了什麼原因拍攝散景照片的人，只要透過網路分享出去，就都是對於散

景的價質認同，並且同時等於是在間接的說服更多人來接受散景、喜歡散景。

然而更複雜的是，數位攝影讓攝影人口呈現爆炸性的成長，電腦網路的發達更強化了數位影像的傳播，每個散景影像的訊息接收者，也可以自行產製散景影像並傳播出去。於是散景的影像就從麥克魯漢(Herbert Marshall McLuhan)在 1964 年《理解媒介》中所提到的「媒介是人體的延伸」，轉變成吉見俊哉在 2009 年《媒介文化論》中所說的「網路社群下，人是媒介的延伸」。

國立政治大學 National Chengchi University

# 第伍章 結論與建議

## 第一節 結論

從前一章的分析與討論中，本研究歸納了以下的重點。

散景帶給人們的視覺特殊性是一致的，不管是大眾文化也好，或者是藝術家、學者等精英人士也好，大家對於散景的視覺效果的獨特性的認知是一致的，不過這樣的一致性也僅止於影像視覺的表面。

相較於認同散景視覺特殊性的一致，對於散景的評價就出現不同的聲音了。攝影大眾大多是從第一印象開始就喜歡上散景的視覺效果，主要的理由是因爲那種模糊矇矓又富有有層次的感覺是很特別的，從 flickr 業餘攝影分享網站的爲數眾多的散景社群及貼有散景標籤的圖片，就可以很明顯的感受到大眾對散景的喜好程度及流行的範圍之廣泛；然而另一種聲音是認爲散景的表現手法太過於浮濫，部分藝術家會認爲散景不是一個好的藝術表現方式，而學者也認爲散景表現手法的流行反而壟斷了藝術及文化的多元發展空間。然而反對聲音中，不管是認爲散景浮濫、或是認爲散景壟斷藝術及文化多元發展空間，這種精英人士認定散景是媚俗的論述，更是印證了散景依然是個很主流的大眾拍攝手法。

然而可惜的是，部分精英人士對於散景拍攝手法的批評，卻都停留在表面的部分，並沒有再往深層的意義去走。畢竟散景的視覺效果受歡迎的程度與日俱增，而且也因爲網路相簿的分享平台更加的發達與普及，一個逐漸普及存在大眾的事物，一定也代表了某種文化，以及這樣的文化背後的意涵。

有一個有趣的現像是，僅管散景的視覺效果已經很普及，然而大眾對它的認知並不是那麼精確，散景是焦外成像無法聚焦而虛化所形成的影像模糊效果，然而許多人仍然是用淺景深或短景深的這種間接方式去稱呼散景。而散景是早從 1830 年相機發明的一

開始就存在的視覺效果，但是散景這個名詞卻是在二十世紀末才被發明出來，而在這期間散景一直處在妾身未明的情況，被以間接的方式稱呼了好久，卻一直都沒有被正視去了解它的文化意義。

散景的拍攝並非沒有門檻，最基本的方法是它需要具備對攝影光學及器材特性有一定程度的了解，才能夠順利的操作攝影攝備來營造散景的視覺效果，許多人在這個部分的學習與嘗試，會讓許多初學入門的攝影者感受到挫折，而這樣的問題大多是因爲對於攝影光學的認知有限，而這個部分對於許多攝影者而言，它是一個難以通達理解的部分，因此大多數的人都會透過經驗法則來增加自己對於攝影器材特性的熟悉度，之後才慢慢學會如何去駕馭散景的拍攝手法。

很多攝影者在透過經驗法則熟悉眾多攝影器材之後，彼此會交流一些心得，也會在攝影社群中得到一些結論，那就是某些鏡頭對於散景的視覺效果營造是非常明顯的，換句話說，在不考慮專業技巧的情況下，特定的一些鏡頭的散景營造能力是比較強的，也因此這樣的鏡頭就被冠上一個非正式的稱號：人像鏡。人像鏡當中有一個特色就是鏡頭的光圈比較大，也就是它的聚光能力強，研發製造的成本也比較高，因此人像鏡的市場價格也是高人一等，甚至有些光圈特別大的，其價格也更嚇人，這樣的鏡頭甚至被稱爲人像鏡皇。這邊非常明顯的爲拍攝散景的營造開了一條捷徑，也就是說只要花大錢就可以簡單的拍出散景。

不管是具備對攝影光學及器材特性有一定程度的了解，或是花大錢購買人像鏡或甚至人像鏡皇，藉此創造出散景的視覺效果，就象徵是一種專業技術或是財力的門檻，這樣的散景已經脫離了表面的視覺效果而已，它已經變成是一種符號，一種代表攝影階級的符號。

當散景成爲一種較普遍的攝影流行拍照手法，而且它也隱含著攝影階級象徵意義的時候，散景就成爲一種可以用來建構社會資本的工具。而在透過散景來建構社會資本之前，散景會先被當作是某種題材的美學論述，建立起一種美學標準，並透過這樣的方式

來讓群眾產生共同的美學價值觀，造就了散景是群體成員之間共享的非正式的價值觀念，當作是社會資本建構的基礎。

在上個世紀畫意沙龍攝影的年代，郎靜山在〈集錦攝影〉(1941)中提出遠方的景物人眼看不清楚，因此越遠的景物應該越模糊，這正是散景的特性，只是那個年代還沒發明「散景」這個詞來形容。在那個年代工業技術還不如今日發達的時候，當年的大光圈鏡頭不若今日普及，而郎靜山便提出用接合的方式來創造出散景效果的替代方案，並建立了一些論述來說明這樣的美學效果及意境，再加上這樣的美學論述與當年的政治意圖不相違背，因此以郎靜山擔任理事長的「中國攝影協會」在當年成爲唯一合法的民間攝影團體，如此對於攝影美學價值觀的壟斷就非常明顯了，無怪乎後來有一部分的藝文人士及學者會批評沙龍攝影。

後來隨著台灣社會的改革開放，「中國攝影協會」也不再是唯一合法的民間攝影團體，沙龍攝影開始受到質疑，攝影美學論述被沙龍攝影壟斷情況也開始瓦解。當年沙龍攝影對於散景的運用是用來拍風景，將遠景模糊化做出遠近層次的風景照，遠景細節柔化被比擬成像國畫般遠水無波遠人無目的觀點，仍然只停留在沙龍攝影裡面。在新生代的環境當中，本研究發現有少數的攝影創作者刻意避開散景的視覺效果，似乎是在對沙龍攝影提出抗議之意，然而這樣的例子只是少數。

沙龍攝影的盛況早已不如當年，然而散景卻沒有被限制在沙龍攝影的範圍，散景已經將它的影響範圍從以前如詩如畫的風景照，延伸到人像拍攝的領域了。雖然散景在人像攝影的流行時間不可考，然而在 1997 年 bokeh 一詞被刊登在英文雜誌上的時候，就可以看出來散景已經流行一陣子了，而且人像鏡的說法也是在同樣的時期才流行起來的，這些現像都相互呼應著。

在 2000 年以前，攝影還是透過底片拍照的時候，僅管散景在當年流行的程度已經很普及，但是跟 2000 年後的數位攝影及電腦網路影像分享管道的時代比起來，只是小巫見大巫而已。

在網路時代，攝影專門網站的普及並不意外，然而讓人意外的是，人像外拍的活動是在各個攝影專門網站都會提供的服務，甚至出現了專門以舉辦外拍活動的網站出現，從散景的觀點建構了人像鏡的神話，接著使用人像鏡來拍攝大光圈散景的人像照片，再透過數位攝影及網路攝影社群的建立來匯集人氣，並透過舉辦人像外拍的活動來強化群眾對於散景的共同經驗與認知，並且外拍活動已經成爲一種可以當作是商業模式的操作方法來運行。

由 flickr 的眾多散景社群跟廣大的散景照片，很明顯的可以看出，散景已經從單純的光學原理，先自然的營造出模糊的視覺效果，再透過人像鏡及攝影階級的神話，進而促成散景的網路數位影像傳播效力，讓很多人或團體已經可以透過這樣的關係來建立自己的社會資本。

國立政治大學 National Chengchi University

## 第二節 研究發現

### （一）散景透過影像的呈現來畫分出大眾攝影族群

由於攝影的光學原理所造成的散景現象，已經不再停留純粹的光學技術而已，僅管市場上爲數眾多的攝影書籍對於散景並沒有太多著墨，而藝文界則是嗤之以鼻甚至有所躂伐，然而散景對於大眾攝影已經成爲一種攝影階級文化的象徵。

近年來由於數位單眼相機 DSLR(Digital Single Lens Reflex)的普及，已經成功的使得很多消費型數位相機 DC(Digital Camrea)的使用者轉型升級到數位單眼相機，如果排除散景不看的話，幾乎所有的人，包括攝影專業人士都無法分辯拍攝者所使用的器材，因此散景效果成爲一種可以指涉專業器材的一種視覺效果。

透過照片上的散景來看，能夠分辯出哪幾張照片是由單眼相機所拍攝出來的，這種情況算是一種集體的共識了，一方面也是因爲它是一種很直接的視覺效果，三種鏡頭光學散景的優勢在照片實驗中昭然若揭，所以很容易被大家所分辨出來，因此同樣的就可以很容易將背後的訊息傳遞給大家：我拍的照片有所不同。

當然這樣的散景效果一方面透過高檔器材的表現來顯露甚至提高出拍攝者的身份象徵，另一方面也隱隱地透露出拍攝者對於攝影的專業了解，畢竟一般大眾對於散景視覺效果的拍攝創作並不是那樣隨手可得，因此散景變成是在攝影專家的一種階級象徵。

### （二）散景造就人像鏡的神話建構

攝影器材的使用原本應該是任由攝影人自行發揮，每個人都能夠用同一顆鏡頭去拍攝創作不同的攝影題材。

然而人像鏡的論述出現，很明顯的是因爲某些鏡頭對散景營造能力突出，因而享有的特別稱呼。由於散景的影像效果具有視覺特殊性及專業的門檻，因此散景在大眾攝影的普遍性觀念上是一個很特別的存在，也因此人像鏡被稱呼得理所當然。

另一方面，人像鏡的特殊稱號也意味著現代大眾攝影的題材是以人物爲主，而且所指涉的並不限於日常生活的照片或旅遊照片而已。它的特色在於人像鏡大多被用在人像外拍的社團或社群活動當中，

有趣的是，那種散景營造能力特別好的鏡頭，如光圈達到 f1.2 甚至 f1.0 的鏡頭，常常會被稱爲人像鏡皇，這樣的將器材冠上一個皇字更顯得創造神話的意味濃厚。

### （三）沙龍攝影文化的興衰

台灣早年強調矇矓美的沙龍攝影，以散景效果創造出虛無飄渺的意境來當作是攝影美學正宗的一種符號，並透過當代政治力量的加持，進而建構了一個社會資本的關係，並以此壟斷了攝影攝影市場的發展，也因此可以很清楚的明白如郭力昕等學者才會批評這些沙龍攝影學派的人限制了藝術的發展。

然而散景本身只是一項工具，它並不是主要的限制驅力來源，相反的，如果可以善用散景的作用，將它發揮在更多元的領域，將會爲攝影藝術帶來更多的發展。

### （四）透過散景建構的社會資本

上個世紀看到模糊矇矓的風景，雖被批評不真實，但當年它是主流。
這個世紀看到夢幻唯美的人像，雖被批評太氾濫，但它仍然是主流。

不管是前者或後者，盲從或是批判，沙龍攝影或是人像外拍，這些都只是表面，幕後的散景一直被視而不見，我們一直都看得到這樣的視覺效果，但是卻看不到它才是幕

後，散景的符號一直在以某種形式存在攝影文化當中，創造出大眾對散景的共識而行成社會資本，並在攝影生態中佔有一席之地。

散景是模糊的，也一直被模糊的看待，唯有看清楚的這模糊背後的本質，才能察覺到它的演變，也才能知道如何去善加應用它。

看清楚散景是如何可以輕易的虜獲人心，創造不同時代的主流，也許它不是主角，但它卻一直都是幕後的藏鏡人。與其用批評的消極對抗，何不想想是否有機會應用它，將其轉化來創造學者和藝術家口中所說的更有內涵的攝影文化。

### （五）後製對散景的象徵符號及社會資本之解構

目前爲止光學散景的特殊性是後製散景所無法取代的，因此透過光學散景所延伸而形成的符號意義及社會資本意義便有著它無可取代的獨特之處。

由於未來的數位影像後製技術將會日益精進，對於本研究所提出之散景符號及社會資本之建構，是否將會造成其解構之探討，這部分很可能對於攝影文化有很大的影響。

另一方面，繪畫的東西可以憑空畫出所有畫者想像的東西，就算在同一張圖像上畫上了很多一模一樣的人或物，也不會讓人覺得特別，最多只能呈現排列的美感或是數大便是美的感覺。然而攝影給人一種〝此曾在〞(That-has-been)的想法，這種想法一旦被建立了之後，自然就會對人類原本對世界認知的另一個想法產生衝突：人不可被複製。兩個根深蒂固的想法，同時在面畫上造成碰撞，這個時候內心激盪的想像空間以及張力就出現了。

這種複製的效果是透過後製造成的，從以前的重覆曝光、疊影等方式，一直到今天更爲強大的電腦數位複製技術，做來的效果(特別是相同角色之間的互動)更是唯妙唯肖。然而即使是今天大家都知道它是技術複製的效果，還是會對於其效果感到有趣；當然，這樣的心情難免也會多了一分對原創者的創意巧思及鬼斧神工感到讚嘆。

二三十年以前很多美國的電影會讓真人與卡通人物互動，觀眾很清處哪一個角色是卡通人物，哪一個是真人演出。今天因爲電腦動畫製造出來的靜態圖像或動態影像都有越來越逼真的情況，這種情況在很多科幻或魔幻影電影中尤其明顯，人們越來越分不清哪個部分是真人及哪個部分是電腦動畫，如果電腦動畫的人物能夠做到讓觀眾以爲是真人的時候，那麼人物複製的畫面將會更輕而易舉的被創造出來。

雖然蘇珊・宋妲(Susan Sontag)曾說過「在本質上，一張照片永遠無法像一幅畫一樣完全超越它的主題。同樣，一張照片也永遠無發超越它的視覺本身，然而在某種意義上，這卻是現代繪畫的終極目標。」但情況好像開始有些不同了，照片似乎已經開始超越視覺了。

也許將來〝此曾在〞的觀念，會因爲影像、動畫技術的發展慢慢被解構。

國立政治大學 National Chengchi University

## 第三節 建議

究竟是人類喜歡用散景來創造他們的影像獨特性，還是散景本身透過獨特性來延申它的影響範圍呢？

### （一）散景研究應該跳脫技術層面，拉高視野

傳統的學術觀點一直只把散景當作是影像的技術層面的東西，造成基礎攝影對散景僅僅是簡單帶過而已。而進階的美學素養方面的專書也都是視而不見，僅管不少享譽世界的著名攝影者在他們的作品當中都少不了散景，卻依舊沒有專門的散景探討。至於影像文本方面的研究，更是對於散景不聞不問的地步。因此這一些不同的攝影相關領域，卻同樣都是一直沒能夠跳脫出來去正視它的社會文化意涵。

如果散景不具有社會文化的意涵，那麼何以沙龍攝影能夠藉著散景的朦朧美來營造一種當年的攝影唯一價值標準呢？其實如郭力昕等學者對於沙龍攝影的批判，更是從反面來證實了散景已經不再是散景而已，也就是它已經脫離技術了。

當散景能夠脫離技術，研究者才能夠看清楚它是如何來建構出一個權威，曾經如何地被當作是一種攝影美學的標準象徵，並從中形成一種攝影階級的權力符號，慢慢的建力起它的社會資本關係，最後強化成一種攝影文化的主流型式，並造成攝影文化的壟斷情形，這些一點一滴交織的過程不容輕視。

到了這個階段，技術不再只是技術，工具也不只是工具而已，因爲它已經牽動到單單技術或工具所無法影響的事物了，此時若不能拉高視野審慎的來重新思考，則將會疏忽或錯估它所能夠帶來的影響力，也少了很多能讓它爲己所用的潛力。

本研究僅就在散景方面做一點粗略的跳脫，若其它研究也能超越技術層面的觀點，

將能夠取得更大的成果。

### （二）意識到數位影像時代的散景影響層面擴大

由於數位感光元件技術的成熟，讓數位相機的普及率來到空前的盛況，而且這種情況持續的在蔓延。目前的情況幾乎可以說每個人都能夠成爲影像創作者。

另一方面，更由於電腦網路的發達普及，每個人所生產出來的影像，同時也能夠更輕易的透過網路分享傳播到世界各地，每個人不再只是單純的影像訊息接收者，他們同時也可以創作影像，成爲影像訊息的傳播者。因此散景的影響範圍及影響力也將因爲數位影像的普及而水漲船高，其重要性更不容忽略。

我們可以在網路相簿中看到不少散景的寫真照片，它在社會文化當中的影響層面已經是不可忽視了。一支單眼相機的鏡頭，之所以會被稱爲〝人相鏡〞其背後的意思是說它能夠拍出很明顯的散景效果。因此散景已經創造了一些文化，而且這些已經不是新聞，它的重要性應該被正視。

### （三）影相文本分析應該留意容易被忽略的散景

以往的影像文本分析大多著眼於影像元素中清晰可見的部分去做論述，似乎意味著模糊部分的影像是可以被忽略的，然而這樣的思考有著很大的問題。

如果說影像的模糊部分是可以被忽略的，那這個部分爲何非得出現在影像畫面上呢？它的存在必定存在著某些意義。一片單純沒有任何意義的背景上的單獨一支花，跟一片荒草散景中清晰而獨立的一朵花，這樣的兩個畫面很明顯地有所不同。

前者只是單純表現那支花朵的呈現，重點全部擺在那支花上面，也許它的每一個細節每一絲細紋都是重點，但它仍只是在單調背景的一朵花。

後者則很明顯的帶出一朵花身在荒草當中，僅管散景讓我們看不清楚這些荒草的細節，然而那些並不是重點，重點在於它交待了這朵花所處的背景，散景僅是讓背景模糊而不是消失，背景的意義並不能因爲它被散景模糊之後就視而不見。

國立政治大學
National Chengchi University

## 第四節 研究限制

### （一）直接相關的研究文獻稀少

關於散景方面的探討，能夠找到的相關文獻幾乎找不到，舉凡影像視覺、相片文本、攝影文化等文獻都未提及，因此能夠參考的觀點真的是少之又少。唯一比較有談及散景的僅有攝影技巧方面的書籍，然而一來是相關篇幅的比例很小，而且單就技術方面的說明並不能夠深入其文化的意涵。

因此，本研究對於散景無法提出直接相關之著名理論觀點來支撐研究結論，實為遺憾。

### （二）一般人對於散景、景深等認知有限

由於散景的技術操作上需要比較高的技術門檻，一般人對於散景的認知很有限，甚至於停留在〝淺景深〞的非正式認知，因此要找到對這方面有深刻認知的攝影者不多，在訪談搜集資料的時候，對於尋找訪談對像需要有所斟酌，不易找到合適的對像。

另一方面，在確定訪談對像之後，在訪談當下仍然會發現受訪者對於散景的認知有些出入，談話內容難免不容易針對散景這一個認知物去談論，經常需要隨時將談論的議題再拉回。

### （三）對影像文本有研究的學者，對散景認知仍停留在技術面的偏見

本研究前後共訪問過六位國內對影像文本與藝術方面有研究的學者，然而這些學者大多沒有對散景提出多少看法，從這幾位學者的說法當中，不難看出其對散景的認知仍然只停留在技術面的偏見，並沒有進一步去思考散景對於社會文化有任何其他可能性。

這個部分讓本研究缺少了影像文本專家的投入，本研究認爲這個部分實不爲也，非不能也，少了這些專家的專業見解，實爲可惜。

國立政治大學 National Chengchi University

## 第五節 未來研究建議

### （一）散景的藝術美學探討

本研究從文本的觀點去切入探討關於散景的符號象徵，並深入探討其社會資本的建構，因此並未對於美學方面有所著墨，而這方面就是一個可以進一步深入的空間。

長期以來散景在藝術上應用的可能性一直都被忽略了，畢竟它是普遍存在攝影作品的一種現象，人們表面上似乎只是有意無意的拍出散景的效果，美學價值不該只是一句〝視覺特殊性〞或者是沙龍攝影的〝朦朧美〞就簡單帶過，這個部分應該可以有更深層的探討。

傳統的藝術美學方面，因爲繪畫是最早發展的，因此通常會先將繪畫的是美學觀點應用在其他藝術方面，當然攝影也不例外，例如取景角度及構圖等就受到繪畫觀點很大的影響。

繪畫的技巧不便於用來描繪極微小的細節。在 1830 年相機發明之後，人們對於相片影像的犀利感到驚訝；1840 年攝影邁向工業化，袖珍肖像畫師大多改行當職業攝影師；然而在 1880 年攝影家開始致力於各種修飾技巧，繪畫的手法被用在攝影上面(Walter Benjamin,1935／許綺玲譯，1999:96)。攝影底片的修飾技巧這一類的手法現在稱之爲後製。攝影和繪畫彼此在藝術美學的歷史脈絡上經常互相競爭消長，也經常相互引用學習成長，如沙龍畫意攝影之所以會有「畫意」二字就是代表它模仿中國畫的視覺效果，讓攝影作品產生如詩如畫的感覺。

然而散景是光學特性，這邊是否有可能反過頭來把攝影的散景特色當成是一個重要的藝術元素，加入如繪畫雕塑等其他類型的藝術呢？

此外，關於散景的藝術本質與品味，亦可從不同的觀點去切入。以康德本質論的觀點來看「鄙俗(vulgar)指的就是到處都能碰得到的，個體擁有的一種絕對是沒有什麼價值或優越(no merit or superiority)的感覺」(Kant,1914)；另一種觀點布迪厄所稱的通俗性美學，是一種最爲普及的價值，也就是最重視社會事實面的價值來看待美學(Bourdieu,1979)；從這些截然不同的觀點之間的對與與探討，應該能夠進一步去了解散景對於美學的性質與應用空間。

### （二）散景對於影像視覺中心的控制，進而導引視覺動線

傳統的影像視覺研究經常是透過實驗法並以問卷來搜集資料，用來測定其影像對於視覺中心的控制。然而實驗的過程與實驗後的問卷搜集資料很容易產生誤差，並且受測者對於視覺的感受認知也可能跟研究者的視覺感受認知有差異。

近年來相關的研究大多可以透過精密的眼動儀，用實驗法來測量其過程，幾乎可以說是完全不用再依賴實驗後的測驗，一來可以提高精準度，二來也避免實驗當下與實驗過後問卷的誤差範圍，甚至可以得知影像如何導引視覺動線，進一步取得影像視覺控制的更多程序以及細節。

然而這類的研究目前尚未找到以散景視覺效果來控制視覺的例子，因此這是一個非常新鮮而且值得嘗試的方向，而且這部分的資源國內已經非常完備，這樣的研究很容易得到成果。

### （三）散景對於商業攝影的價值

以商業面來看，一般的人像攝影，經常會用到散景的效果，所以首先能夠探討的部分就是攝影業者本身如何透過散景的視覺效果來行銷，這個部分是攝影最直接的部分。

另一個間接的部分是攝影器材，不管是攝影業者或是一般民眾的攝影族群來說，攝

影器材公司如何透過器材創造散景能力的著墨來進行器材的行銷。

然而這個兩個部分並未受到深入的討論，因此在廣告行銷的領域有著很大的挖掘空間。

### （四）自然散景與後製散景

本研究所探討的散景是基於光學鏡頭之成像原理所造成，因此多跟攝影器材和攝影技術有著密不可分的關係。

然而拜電腦資訊科技發達所賜，透過電腦影像處理的軟體即可創造散景的視覺效果，然而影像的軟體後製的散景效果仍然存在著無法像鏡頭創造的散景那樣有遠近的層次感。由此可以衍生之研究方向為電腦影像技術之研究，例如數位影像後製之技術要如何達到鏡頭散景的效果，或者是 3D 影像如何達到光學散景的遠近的層次感等。

### （五）站在商業操作的觀點看人像鏡

本研究第四章有提及相機的鏡頭只有光學規格而沒有特別註明其用途，然而大光圈容易營造散景的鏡頭大多會被稱為人像鏡，本研究已經針對其散景符號及社會資本的建構做了論述分析；然而，就商業面而言，這部分的研究仍有發展空間。

第一個就是站在商業利益的立場，如何去括大這樣的商業戰果，甚至再去創造更多元化的攝影商業價值。

第二個則是站在相反的立場，去探討這樣的商業操弄對於社會文化甚至攝影經濟的影響。

### （六）散景與 3D 立體影像的結合與其影響

散景在一般的情況下幾乎都是出現在平面影像中，然而近年來透過視差(parallax)原理來表現的 3D 立體影像方興未艾；前者是由攝影光學的視覺現像慢慢發展而成為一股

風潮，後者則是影像產製及再現的技術已經成熟到可以讓人在視覺上信以爲真的地步，這兩種影像視覺的效果在將來的結合是必然的，因此將來這樣的結合所帶來的影響將會帶來更多元的視覺文化發展。

國立政治大學
National Chengchi University

# 參考文獻

## 中文文獻

許宏儒（2004）。〈Bourdieu 文化資本概念對藝術品味的分析及其在教育上的啓思〉，《慈濟大學教育研究學刊》，4:105-141。

王石番（1991）。《傳播內容分析法—理論與實證》。台北：幼獅。

王國強譯（2006）。《視覺研究導論—影像的思考》。台北：群學。
(原書 Gillian Rose [2001]. *Visual Methodologies, an introduction to the interpretation of visual materials.*)

林添福（2001）。《如何拍好人像》。台北：業強。p78,p126.

李文吉譯(1994)《攝影的哲學思考》。台北：遠流。
(原書 Vilem Flusser [1984]. *Towards a Philosophy of Photography.*)

李文吉譯(1993)。《紀實攝影》。台北：遠流。
(原書 Arthur Rothstein [1986]. *Documentary Photography.*)

李美華等譯(2005)《社會科學研究方法》。台北：時英。
(原書 Earl Babbie [2001]. The Practies of Social Research 9E.)

李鎮岩（2003）。《風景攝影入門》*Landscape Photography*。台北：雄獅圖書。

邱亦堅等人編譯（2001）。《新現代攝影》。台北：影像視覺藝術。
(原書 Barbara London [1998]. *Photography, Sixth Edition by Barbara London.*)

邱亦堅等人編譯（2008）。《影像評論學—影像解讀導論》。台北：影像視覺藝術。(原書 Terry Barrett [1999]. *Criticizing Photographs, An Introduction to Understanding Images, Fourth Edition.*)

阮忠義編譯(2001)。《人性的凝視：史提夫・麥凱瑞攝影集》。台北：攝影家。(原書 Steve McCurry [1998]. *Gaze of Humanity : Steve McCurry Monograph.*)

冼鏡光（2007）。《數位相機：觀念、技巧與原理》。台北：儒林。

柯錫杰（2006）。《心的視界：柯錫杰的攝影美學》。台北：大塊。

胡幼慧主編（1996）。《質性研究：理論、方法及本土女性研究實例》。台北：巨流。

胡致薇、許麗淑、覃月娥譯（1984）《如何看・人爲環境閱讀引導手冊》。台北：尚林。（原書 George Nelson [1984]. *How to See.*）

施威銘研究室譯。《數位攝影與托斯卡尼的邂逅》（2007）。台北：施威銘研究室。（原作者 Daniel Giovdan[2007]）

高志尊（2000）。《光的調色盤》*The Palette of Light*。台北：博揚文化。

秦愷（2000）。《廣告攝影實戰手冊》。台北：雄獅圖書。

秦愷(1999)。《攝影創作手冊》。台北：雄獅圖書。

章光和（2005）。《攝影不是藝術》。台北：田園城市文化事業。

許綺玲譯（1997）。《明室・攝影札記》。台北：台灣攝影工作室。（原書 Roland Barthes [1980]. *La chamber Claire – Note sur la photographie.*）

許綺玲譯（1998）。《迎向靈光消逝的年代》。台北：台灣攝影工作室。（原作者 Walter Benjamin [1931/1935].）

陳玉箴譯（2005）《媒介與傳播研究法指南》。台北：韋伯。（原書 KIAUS Bruhn Jensen etc. [2002]. A Hand Book of Media and Communication Research.）

陳秋瑾（1989）。《現代西洋繪畫的空間表現》。台北：藝風堂。

陳敏明（1999）。《大台北天地遊》。台北：遠流。

陳敏明（1999）。《大台北空中散步》*Above Taipei*。台北：遠流。

陳敏明（2005）。《鳥瞰台灣山—台灣五大山脈空中巡遊》。台北：遠流。

陳敏明（2006）。《台灣山林空中散步》。台北：遠流。

陳敏明（2009）。《2009 台灣之美日誌：鳥瞰台灣之美》。台北：遠流。

黃翰荻譯（1997）。《論攝影》。台北：唐山。（原作者 Susan Sontag [1977]. *On Photography.* ）

國立政治大學 National Chengchi University

郭力昕（1998）。《書寫攝影。相片的文本與文化》。台北：遠流。

游本寬（1995）。《論超現實攝影・歷史形構與影像應用》。台北：遠流。

游本寬（2002）。《台灣新郎「編導式攝影」中的記錄思維》。台北：教育部。

曾敏雄（2004）。《台灣頭：曾敏雄人物攝影集》。台北：國立歷史博物館。

蔣鏡明（2008）。《黑麵的人像攝影攻略》。台北：悅知。p43, p68.

鄭玉菁譯（2005）。《攝影學批判導讀》。台北：韋伯文化。
（原書 Liz Wells [2000]. *Photography: A Critical Introduction, 2nd ed.*）

鄭國裕（1985）。《現代攝影》。台北：藝風堂。p36.

劉惠媛譯（2002）。《影像的閱讀》。台北：遠流。
（原書 John Berger [1980]. *About Looking.*）

蔣戴榮（2002）。《觀念攝影—影像的視覺心理剖析》。台北：雪嶺文化。

魏金聲譯（1992）。《影像論》。台北：商鼎文化。
（原書 Jean, Paul Sartre [1936]. *L' imagination.*）

羅燿宗譯（2004）。《問對問題，找答案》。台北：商智文化。
（原書 M. Neil Browne, Stuart M. Keeley [2004]. *Asking The Right Question, A Guide to Critical Thinking.*）

蕭瑞麟（2007）。《不用數字的研究》。台北：臺灣培生教育出版。

宋光宇譯（1986）。《權力結構與符號象徵》。台北：金楓。
（原書 Abner Cohen [1974]. *Two Dimensional Man.*）

宋光宇譯（1986）。《人心深處　從人類學的觀點談現代社會中的權力結構與符號象徵》。台北：業強。
（原書 Abner Cohen [1974]. *Two Dimensional Man.*）

黃恆正譯（1988）。《符號社會的消費》。台北：遠流。
（原書：星野克美等 [1988]. *記號化社會の消費.*）

羅興漢（1986）。《符號・神話・文化》。台北：結構群文化事業。
（原書 Ernst Cassirer [1979]. *Symbol, Myth and Culture.*）

國立政治大學 National Chengchi University

伍至學（1998）。《人性與符號形式》。台北：臺灣書店。

霍烽（2003）。《做文化研究》。北京：商務印書館。
（原書 Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus [1997]. *Doing Culture Studies.*）

蕭永盛（2004）。《畫意・集錦・郎靜山》。台北：雄獅圖書。

林祐聖、葉欣怡譯（2005）。《社會資本》。台北：弘智文化。
（原書：林南 [2001]. *Sotial Capital: A Theory of Social Structure and Action.*）

國立政治大學
National Chengchi University

# 英文文獻

Adams Ansel (1980). *The Camera*.(The new Ansel Adams Photography Series / Book 1) Little, Canada : Brown & Company.

Bourdieu Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement.* Paris : Minuit.

Bruce Block (2001). *The Visual Story. Seeing the structure of film, TV, and new media*. Burlington : Focal Press.

Burgin Victor (ed.) (1982). *Thinking Photography*. London: Macmillan.

Henri Cartier Bresson (1952). *The Decisive Moment*. New York: Simon and Schuster.

Cassirer (1944). *An Essay On Man: An Introduction To A Philosophy Of Human Culture.* New Haven : Yale University Press.

Cassirer (1946). *The Myth Of State.* New Haven : Yale University Press.

Cassirer (1953). *Language And Myth, trans. By Susanne Langer.* New York : Dover Publications.

Coleman, A. D. (1978/1998). *Depth of field: Essays on Photograph, Mass Media, and Lens Culture*. New York: University of New Mexico press.

Coleman, A. D. (1995). *Critical Focus: Photography in the International Image Community*. New York: Nazzaeli press.

Coleman, A. D. (1998). *The Digital Evolution: Photography in the Electronic Age, Essays, Lectures and Interviews 1967-1998*. New York: Nazzaeli press.

Dawn Ades (1987). *Photomontage*. Londom: Thames and Hudson.

Eduardo Cadava (1997). *Word of Light : Theses of Photography of History, Princeton*. NJ : Princeton University Press.

Geoffrey Batchen (1999). *Burning the Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press.

George Schaub (1990). *Using Your Camera*.

Jean-Michel Rabate (ed.) (1997). *Writing the Image Agter Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

John Berger (1972). *Way of Seeing*. London: BBC and Penguin Books.

John Berger (1980). *About looking*. New York: Pantheon Books.

John Hedgecoe (2001). *How to Take Great Photographs*.

Martin Lister (ed.) (1995). *The photographic image in digital culture*. London: Routledge.

Michel Frize (ed.) (1998). *A New History of Photography*. Koln: Konemann.

Pat Booth (ed.) (1983). *Master Photographers: The World's Great Photographers on their Art and Technique*. New York: Clarkson N. Potter.

Roland Barthes (1981). *Camera Lucida, Trans*. By R. Howard, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Steven Holtzman (1997). *Digital Mosaics: The Aesthetics of Cyberspace*. New York: Simon & Schuster.

Timothy Druckery (ed.) (1996). *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. New York: Aperture.

Tony Sweet (2002). *Fine Art Nature Photogtaphy. Advanced techniques and the creative process.* Mechanicsburg : Stackpole Books.

國立政治大學 National Chengchi University

# 線上資料

Bokeh (2009).
http://www.answers.com/main/ntquery?initiator=11&afid=6050&s=bokeh

Understanding Boke (1997).
http://www.luminous-landscape.com/essays/bokeh.shtml

Sunday Morning (2004).
http://www.luminous-landscape.com/columns/sm-04-04-04.shtml

〈散景(Bokeh)的矇矓之美〉(2000)。
http://www.leicafanclub.org/report/bokeh.htm

〈論散景：散還是不散？〉(2009)。
http://photalks.com/2009/07/%E8%AB%96%E6%95%A3%E6%99%AF-%E6%95%A3%E9%82%84%E6%98%AF%E4%B8%8D%E6%95%A3/

〈散景 bokeh 與殘響 reverb〉(2008)。
http://www.post-concrete.com/blog/?p=418

〈魔法般的散景攝影〉(2009)。
http://kaiak.tw/?p=29997

〈第十三課"淺景深〉(2007)。
http://blog.roodo.com/tookouw/archives/3873499.html

〈大光圈與淺景深的迷思~淺談〉(2009)。
http://blog.yam.com/BaalZebul/article/19045254

〈漫漫器材發燒路〉(2000)。
http://www.sinsing.com.tw/lecture/literary/xitek.htm

國立政治大學 National Chengchi University

# 附錄一　訪談逐字稿

訪談逐字稿—資料 A

買兩顆鏡頭，常用 30/1.4(大光圈)這一顆，另外一顆都沒有在用，幾乎啦！有時候拿出來用一下，但是比較少。

Q: 你是覺得 30/1.4 這顆拍出來比較是你要的東西囉？還是你有什麼想法？

應該是說你要回到需求面上來看，你說需求上面的話，因為原本的我的想法是說拍寶寶一些生活照啊，一些比較近距離的，因為寶寶沒辦法拍遠嘛！拍遠的話就是比較少，你如果到外面去其實距離就還好，啊這種也是，如果說距離遠近這種因素拿掉的話，那基本上就只有剩下你的光圈夠不夠大，快門速度夠不夠，或是甚至在一些比較暗的暗室，就是比較暗一點點的室內，它的光圈夠不夠？它就輸給那個啥麼...Tamron 吧！你輸給它的地方就是你沒辦法變焦，不過呢我覺得啦，這個如果說你要問我的感覺，真的是…但是，弄起來的感覺好像這支真的比較好，但事實上它有其它選擇啊，包括那種…因為我買了之後我堂弟又買一支，他是買 D90，然後就先去…他是先借我的鏡頭去拍，兩顆都借，但是他是缺一顆定焦鏡…缺一顆大光圈的鏡不一定是定焦鏡，他就缺那一顆，然後他就想說那借來看看，然而拍完之後他就問我要多少錢？我就說我也不知道耶，這種錢花了就…痛苦的事就不會太想記得，那他就去訪價，然後說喔~這實在是不便宜耶，我還是看買別支好了，就是你之前跟我建議的，就是甚麼 80…是 80 嗎？50…喔就是 1.8 然後 50mm 的那一支，就是 Nikon 那支原廠的，然後還有另外一支是，我印像中三支，另外一支好像是類似的，但是好像是也是 Nikon 原廠的，然後它是 1.4 是不是？1.4/50 的還一個 1.8/35 吧，我印像中有 35…35 然後 1.8，然後 50/1.4 這幾個組合，他看到那幾顆鏡頭。

Q: 那就全部都是大光圈的呀！他根本不選變焦鏡嘛！

對！沒有錯，我的意思是說，他就是缺大光圈的鏡所以他跟我借那個呀。他是 Survey 那幾支，但重點是之後已經確定不買我這一顆了呀，就是這支可能就是價位上他可能沒辦法接受，所以就已經確定不買了，但他就到那個店裡面去，就是那個聖什麼…anyway 他就去那間店買了以後，出來就是買我那一顆啊，問他說啊這一支真的有比較好嗎？也不是這樣講耶，我進去看喔，看起來好像都…大陸貨…大陸貨看起來都怪怪的，然後…接下來想說價格好像是…他在家裡看的時候比如一萬和八千差個兩千很多，但是想著摸著摸著好像…不然老闆你剛剛那一支 1.4 那支拿來我看一下，啊看…其實他也沒有…他也是早就看過那一支鏡呀，阿兩個來比啊看啊，後來還是買了我買的那一支，然後我就問他為甚麼？他就說…那就…也不知道耶，因為…第一我說外型差很多嗎？就只是看到大陸那個 made in China 這樣他覺得這樣有落差，心裡有那種弱弱的感覺，阿這是第一個，那第二個是他認為他已經有拍過我的鏡頭了，他用過了，我說是效果比較好嗎？他拍出來效果是不錯，剩下的你有給他試試嗎？剩下的我也沒給他試耶…哈哈，我想說這

支比較好，我就不想要試了，想說啊，多花個兩千元買一買好了啦，阿就是…那我…我個人的感覺就覺得那好像是牌子的問題？好像也不是啊，因為人家是正牌你是副牌，就是產地的問題，嗯？產地現在 China 的東西不少啊，那你說真的是那個感覺，我覺得那也是所謂的…習慣性問題，那也是人家所謂的推力，推力的意思是說弄一個 option 給你選，實際上他在弄選擇選項中早就有一個 default 是你會很習慣會去接受他的，那…他如果沒有拍過我這個的話，推力沒有這麼強往這邊，因為價錢基本上…他若不看我這一支，他去買應該不會買這支，因為他都會拍拍看嘛！啊拍完已經其實有沒有差很多，我老實講我覺得在那種…就很像我們面試，在那麼短的時間我覺得…我覺得還是有一定的…

Q: 他跟你借多久？

借…兩天，嗯？…他真正拍說兩天啦，但我是借他一整個禮拜，他是星期六跟我借，然後下個禮拜…喔沒有啦，那這樣兩個假日，六日六日然後那五天比較少在碰，對呀他那時候也說要結婚啊，幹麻的，他有需要。

Q: 他有說要大光圈的理由嗎？

就單純拿我的去拍一拍就覺得怎麼會效果差這麼多？我 D90 怎麼可以輸 D80 的呢？哈哈…對呀！沒有啦其實他拍出來的效果真的不一樣，他跟那個一般的變焦鏡，就是光圈比較沒那麼大，應該是說要一支大光圈的啦，如果說有變焦又大光圈那誰要定焦？所以我的意思是，他是想要買大光圈的鏡，大光圈有定焦跟變焦，但變焦那個錢拿不出來。

Q: 所以他重點要大光圈的效果嘛，覺得大光圈的效果有差嘛？

對，不過我個人感覺，我覺得大光圈…你說他拍出來的效果，應該是說一般的 DC 它拍不出來，你 DC 可以拍很…就是那種景深很深的那種相機…那種相片可以呀，對呀他可以拍很深，可是沒辦法拍很淺呀，你懂意思嗎？所以那種感覺就是又…又…就是，我姐買單眼，沒那種功能就好像殘廢一樣，那不買怎麼可以？然後另外一個就是，我覺得景深這種東西，或這是說…應該說主題的突顯這種東西，它會這麼受歡迎，是因為…會有…我一般在拍的時後都用大光圈，就是很習慣將周圍都模糊掉，就是拍淺景深嘛！就是那習慣，你就會大部分 default 值會設在比較大的光圈這樣拍，啊原因是因為你…周圍有時候你…除非你那個景很漂亮，不然你一般在家裡或是在一些可能背景很混亂的地方的話，你不太希望讓人家看出來拍在哪裡，哈哈，在哪裡拍出來的。這是一個點，另外一個點就是那個感覺真的是比你景深比較深還要好很多，因為你那個整個主題很明顯，就是主題很明顯就是你要拍的。然後就是有一些…又有一些…嗯…當然是看你拍出來的效果啦，有時候你很突顯你要的那種東西，啊相機…我覺得相片他…相片跟影片不一樣的地方就是相片它本就就有那種突顯的效果，就是那種…對啊。你周圍的景色如果說很搶眼，那你…就會覺得啊你人在哪裡？哈哈…你知道我意思吧？你人在哪裡？你找不到啊，對呀我覺得就會習慣用這樣的…，因為家裡嘛，再加上光線的問題，你的光線可能不像太陽底下那麼好，可能你又希望能 focus 在這個物體本身，那另外你也可能覺得家裡…有些景色它其實不是那麼重要，它是椅子桌子其實不是那麼重點，因為基本上他沒

有…這個桌子椅子他沒辦法給你照片帶來美感，還一種方式是甚麼…糊一糊把它弄掉，糊一糊又不能用數位的來糊，你可能就是用，可能用景深啊這種方式來把它處理掉。

Q: 用數位的可能比較麻煩啦，要用 Photoshop 啦。

那又…那又是另外一件事情，你是不是要做後製的動作那又是另外一件事情，可是，基本上…就好像…人工的水池跟天然的水池它基本上還是有差別，就是說，人家一拿出來就說這個技術好喔，那有的弄出來就說這個後製不錯喔，哈哈，你懂我意思？那個…那個其實你說看不出來，基本上人很奇過，你說我們人眼看不出來那種細微些微的效果，可是你就會覺得好像…不是很自然，你可以你會可以感覺自不自然，但是你或許不會知道這個自然或不自然是因為什麼樣的原因出顯的，那如果又加上那種…可能這種渲染的效果，我都沒有後製的喔，哇怎麼拍得這麼的不自然這麼漂亮，就是…可能是很強的那種整個…有沒有，其實我覺得有些相片就是那種先天很不自然，就是它可能不是那麼的，但是你又說這個就是自然，像我…嗯…有一個海，在綠島還是一個海，它的顏色就是三種顏色的，海的顏色是三種顏色的，看起來不是很真，拍起來的效果也不是很真，可是它就很漂亮，可是這個…這個你一看就知道這不是後製的，啊如果你是一般的海，你弄後製，你後製技術很好，可是你就覺得不太對，我不…我是說人很奇怪…

Q: 有一些細微的變化你講不出來，但你可以感覺到。

對…對…，但是你說，說什麼人沒有辦法感受到多細微的東西，可是你就會覺得感覺不太對，像你看有些 model，你會覺得臉有夠漂亮的，可是你會覺得好像不太對耶，那種感覺啦，啊你說後製看不看得出來？有的厲害的人我們當然是沒辦法看出來，但是我還是會覺得說，那是我們看不出來是我們不夠厲害，不是說它跟先天拍出來的是一模一樣，你懂意思嘛？相機就好像你拍，你不是用正片拍？對你用正片拍，那我用數位相機拍，那數位相機可以到幾百萬相數幾千萬相數，然後拍出來最遠那個很細微的地方，基本上…數位相機所能比表現出來的跟…一般相機表現出來的，他是…事實上那個地方就是有差，我覺得就是有差，他很細微的地方是，數位相機是很細微的地方就是…怎麼說…就是很精密，你有辦法將那個很細的地方拍出來，但是那個一般的相機在那個地方該模糊跟不模糊的那個點，它就是切到讓你感覺不出來，類比的世界你就是沒辦法感覺出來，啊就是，或許這樣講好像很奇怪，但是我是覺得厲害的人，這個東西是可以感覺得出來的，這個厲不厲害就是看人了。

Q: 你最近還有常拍照嗎？

我都是拍小朋友比較多啦，因為主題性，我原本拍照的主題性就是小朋友，不然就是朋友結婚去拍一拍。對呀我有拿給你看，不過我覺得就…就…我覺得，嗯…定焦鏡不適合婚禮的場合，我覺得是不太適合啦，啊不是說，不是說這種…因為它有時候要取那個景是要很…就是定焦鏡壞處就是不能轉來轉去，就是要跑來跑去，跑來跑去就累了啊，
…….
…….
傳統相機大量攝影的結果，它可能就是從傳統相機變到數位相機，這是一種，就是它可

以接受數位相機的人；那還有一種就是他拍傳統相機，然後他不願意去介入數位相機…的一個領域，但他到最後沒有辦法了，他…因為市場的競爭結果嘛！很多底片那些東西越來越式微了，他沒有辦法的情況下他又熱愛照相，他就選擇這個，ok，這是第一…另外一種，那還有一種就是，從小他就是數位相機，然後這個族群很多都是學生，尤其是研究所的學生，我在看啦，但大學生也是有但研究生更多，我不知道為什麼，就是如果我就這樣看起來的話研究所的學生最多，然後如果我剛剛講那種類比到數位的，就是…可能三、四十年代出生的，就是民國三十幾年出生的那一票，三十八三十九，三十七三十八三十九，反正就是在那附近的，像我爸那個時代起來的，到現在大概六七十歲，這一票人，那如果說往上的那個就比較少，但是這個實在有可能是他的時代背景，那個時代可能本來相機就少，所以有的人都是有錢人吶，那有錢人當然就少啦，那…可能像三四十…像我爸那個歲數，他們可能到了大學，像我叔公他到了大學他就有一支…那種 Canon 的照相，那時候是不是也代表一種文人雅士的身份地位的象徵，因為有時候感覺上就是那一群人，然後他們的工作就是很多大部分都是一些…就是可能比較…當然現在比較沒辦法那麼清楚，但是以前的那種感覺就是至少數位相機還有點貴的情況下，你會覺得都是…要嘛都是…就是可能薪水比較高的工程師，或者是一些醫生啊甚麼的，然後還有一個就是他有錢有閒的人，大部分都是這種，其實到現在都還是啦，會慢慢的有女性同胞出現，你會發現很多都是拍小朋友的，就大部分，你看那真的為攝影而攝影的不多，拍蛇呀拍動物啊，拍蛇啊拍那個青蛙啦牛蛙啦，拍那個鳥啦，拍蜜蜂啦，就是拍那些有的沒有的，你也不知道拍那些要幹麻？但是我的意思是說，族群啊，不同的族群，那一種我剛剛講的那一種感覺上就是比較專業的攝影，他們真的就是爬山涉水去拍一些專業的東西，ok，感覺上好像真的對攝影影一種狂野的愛，那種狂野的愛有有一定的金錢做 support，可是另外一派就是我剛剛講那個…女…就是媽媽，當然慢慢的年輕的女性也有，年輕的女性也有，但是這個我認為感覺上還是少數，比較大多數的那種好像媽媽就為了要拍小朋友，然後為…像我們購買它的用意也是為了拍小朋友呀，對呀，但是…可能…金錢…就是說也不是真的很有錢，就是這種東西你還負擔得起，但我舉這個例子就是這種東西慢慢的越來越渲染的原因是，我…另外一個買 D90 是我堂姐，她可能她的經濟…就比較不是那麼的…當然不是跟我們比，因為說不定她賺很多錢我不知道，但是基本上她就是在分類裡面她比較不是那種月薪很高的，就普通薪資的，可是她，她願意接受這種，我問她你為什麼要買這支，啊我就是要拍小朋友呀，因為小朋友的成長只有一次，通常，這一句話在賣現在的攝影照相機最有用的，啊！小朋友的成長只有一次，就覺得曾經你的遺憾就不願意，可是你曾經有甚麼遺憾嗎？也還好啊！長得醜不隆咚的不要拍還比較好勒，對不對！哈哈！問題就是，我的意思是說，從這種，我剛剛講的那種很像 slogan 嘛！一個一種渲染的效果，然後讓很多女性族群跨入了這個，當然它的價錢變低也是一種，讓很多女性族群跨入了這個相機的一個領域，感覺啦，那其它的族群你再去分析，好像就沒有那麼多了，就學生啦，女性…女性尤其是媽媽的，然後還有一種老一點點的就像現在大概六七十歲的，然後他現在又有閒了，就這幾個。然後還有，很奇怪的是，這些攝影就是那些老一輩的，或者是說有一些狂野的剛剛我說的拍那些蜜蜂老虎的那些，他們有一個共同的特色就是我覺得他們都很喜歡運動，這是一個我覺得很奇怪的點。我那天在講的就是，好像…現在要講的單車，可是…我個人也會覺得說是不是因為單車也是一種身份的像徵，然後這些人…就是…基本上有這樣的…特性，他們有這樣的特性，為了 show 出他們的金錢，因為我發現很多喜歡照相的通常他都很喜歡腳踏車，然後很喜歡旅行，然後就攝影旅行腳踏車，這個感覺上都是用錢啦，然後喜歡

聽音響的，這幾個，你會發現玩音響的玩相機的，然後玩腳踏車的，然後…還有什麼…剛剛還提到一個，喔旅行，這幾個，到國外去旅行，尤其是國外旅行的，這種…感覺上這個人他擁有了相機通常都是全幅的，哼哈哈，對呀，所以我才會有不一樣的聯想就是說，這是金錢的表像，就是身份地位的一種，還是真的對那種東西的一個喜好。那你說散景是不是真的漂亮，其實我就我個人感覺啦，我也不知道是不是你剛剛提的那些金錢因素，但對我的感覺真的他的…他的那種感覺是要讓人有那種跳出來的感覺，至少對我來講散景拍出來那種人是跳出來的，因為既然已經講景深了嘛！就代表它的景色是有深淺之分了嘛！那種跳出來的感覺我覺得是有的，就是有那種…人是出來的。

Q: 層次感吧

是呀，但你說的那種層次感其實又一語雙關了，有沒有那種人的優越感？對呀，我覺得是呀，有時候你在拍，人家在問你說，哇那是什麼相機？就什麼相機呀，那種小雀躍，什麼鏡頭呀？沒啦就什麼鏡頭呀，喔那支很貴耶！沒有啦就一些錢啦，你懂意思嗎？但是那種…那種是…難道是…那種喜悅跟那種喔你拍得很好喔！那兩個其實有時候很難分辯哪一個會讓你比較開心，你懂意思嘛？但是我在想啦，這個其實也是一個很好的問題，就是…如果，這個很貴喔！如果你會很開心的話，你這個相機只是為了一個裝飾品。如果說那你技術很好喔！那種就是慢慢的往那個，就是它的漸進是一開始往那個，這個很貴喔，啊沒有啦還好啦的那種雀躍，接下來慢慢你覺得 ok 了，這個拍起來很好喔，你會覺得這個比較高興，我覺得這個就是層次慢慢的往上面在走，也不是說層次往上面在走，你真的踏入攝影這個大門也走出了你的興趣，才會對於後者的問題人家的稱贊感到開心。但是有時候又覺得說，就是還有一個，就是技術的東西，到底是很好的相機，就是設備這種東西比較好還是技術比較好的問題。……設備上的比較或是技術上的比較可能越來越模糊。

訪談逐字稿—資料 B

Q：可否請您從散景的第一印像說起。

散景喔，感覺有說不出來的奇妙。我是不知道別人怎麼想啦，不過老實說啊，就是散景的照片通常都會有和一般照片不一樣的感覺。我個人是有特別喜歡在拍一些花花草草的時候去控制散景的效果。

Q：是指您拍攝散景照片時都是以花草為主題嗎？

這個…怎麼說呢，也不是全部都算是花花草草的東西，不過至少大部分都是拍大自然的花草樹木之類的東西，其實講起來也不是那麼特別，我知道拍花草之類的人不算少數，但也沒那麼多就是了，不過講實話拍照就是要自己知道自己想拍的東西是甚麼，才會有動力嘛！不然大家都一大堆人拍同樣的東西，嗯…我是說有時候很多人都在拍的東西並不見得是好的東西，雖然拍的人很多，但有時候那只是一種盲從，該怎麼說呢…就是有點人云亦云的感覺啦，這樣的話拍的東西就不是自己真的想要的，也就是自己都沒去認

真的想過喜歡的東西是甚麼，拍的這些東西的意義是甚麼，感覺起來就是那種有點像是感流行的感覺，然而那種流行卻又不是一種真的流行，只是一群人做同一件事情而已。你知道嗎？並不是所有人做同樣的事情就是一種流行，例如大家每天都吃飯，可是吃飯這樣的事情並不是流行，只是單純大家每天三餐都吃飯而已。

Q：可否講一下大家常拍的散景照片是什麼呢？

不知道為什麼，台灣人好像特別喜愛拍那種唯美散景的美女寫真？大多數的網站人物攝影都是美女寫真類的為主，其它的題材例如建築、風景、生態等等卻都只有少數有志之士才會去做，感覺大家好像都把自己畫地自限住了，沒有去想想相機並不是只能拍美女。

Q:是否有想過散景跟美女寫真為什麼會結合在一起嗎？因為散景是散景，美女是美女，這兩種影像元素並不是有直接關係的，但卻被當作是一種搭配，請問您有什麼看法嗎？

我覺得這只是模仿日本寫真的一種現像，你去看一些日系的寫真照片，這樣的照片都把畫面弄得很唯美，不管是場景的佈置，燈光的控制，美女的穿著等都是很注重的，而且不知道你有沒有注意到，這種日本寫真照片經常都還會用散景來強化那種唯美畫面的感覺，因此效果看起來就是那樣子囉，很商業化，但是比較沒有內涵，感覺上只是畫面的視覺營造而已，並沒有傳達更深的意涵；還有一點很重要的是它都只是一種爭相模仿的手法而已，大家都這樣拍就顯得很俗套，而且有一種氾濫成災的感覺。

訪談逐字稿—資料 C

Q:可否請您從散景的第一印像說起。

散景啊……我是不太記得從甚麼時候對散景有印像，大概是在我剛學攝影的那幾年才有特別去意識到，當時覺得那是一種風格，有時候會想拍出這種風格，可是也不是真的那麼特別想，所以真的是沒有太確切的印像。

Q:那請問你當時想拍出有散景風格的照片的時候，是怎樣去拍出這樣的效果？…我是說你是怎樣去拍出散景的過程？

…嗯…拍出散景的過程喔…，其實拍散景只要拍近一點就拍得出來了，當時的心得是這樣子，所以也沒有很特別的學習過程，只是走近個兩步就好了，也沒什麼特別要注意的。

Q:那光圈的調整呢？

喔對，光圈也是要開大一點，不過拍近一點還是比較有用一點，如果說拍得太遠的話，就算光圈開大也是不會很模糊。

Q:不過這裡有一個問題是，如果拍得近一點，不是會影響構圖嗎？

影響是會影響啦，不過這是一種取捨的地方呀，不過這也是為什麼我比較沒那麼喜歡散景的原因，構圖還是比較重要的，我會比較重視拍攝的主題和構圖，所以通常就不太會去注意散景的效果。

Q:我猜你用的鏡頭應該都是以變焦鏡為主吧？

變焦鏡…當然呀，你不覺得變焦鏡的使用比較方便嗎？雖然我也用過定焦鏡，但是覺得使用上還是變焦鏡比較好用，彈性比較大，所以通常都不太用定焦鏡，省得鏡頭在那邊換來換去的麻煩。

Q:請問你知道最近的人對於散景的拍照有哪些特定的主題？

國內主流的攝影作品當中，尤其是人像攝影的部分，很多拍攝的手法都跳脫不出幾個標準型式，例如用大光圈來表現散景的手法，幾乎是人像寫真的共通特色。同樣是在拍照，雖然不少人都是這樣在拍，可是這樣的主題跟手法都不是我有感覺的，沒感覺的東西我就不常會去拍了。

Q:請問通常在哪些情況下會去拍散景的照片呢？怎樣的散景照片是您比較有感覺的呢？

比較有感覺喔…其實我對散景是比較沒什麼感覺，只是有時候覺得背景太亂的時候才會去用散景來把背景模糊掉，所以對我而言散景並不是美不美的問題，因為我對這樣的效果沒感覺嘛！

訪談逐字稿—資料 D

Q:請問你對散景的感覺及心得

應該是說要從我學會拍照開始說起，我家就是在賣攝影器材的 you know，你知道嗎？我學會攝影的時間比我學會寫字的時間還早呢。我五歲就開始拿著相機在拍照了，而且我說的不是那種傻瓜相機喔，我用的是哈蘇的中型相機去拍照，你想想，從小時候就拿著專業的相機去拍照，多屌呀！

Q:請問你通常在哪一種狀況下會使用散景來拍攝

我自己在使用散景的時機比較單純 you know，我是將散景比較單純的用來突顯拍照主題的方式，換句話說，就是景物縱深的範圍選擇，對我而言，其中的差別只在於有糊或沒有糊，至於模糊的程度並不在我拍攝作品的思考範圍。

國立政治大學 National Chengchi University

訪談逐字稿—資料 E

Q:請問您對於散景的經驗？

散景？我還是不太清楚你說說的散景是什麼？

Q:散景就是拍照的時候，拍攝主體很清楚，而畫面的背景或前景會模糊的一種視覺效果。

嗯，我大概知道了。在我們剛開始玩攝影的那個年代，我們把散景稱之為〝長焦美學〞，時間點大概是民國七十年上下吧，我們把散景當作是一種獨特的拍照手法，幾乎每個玩攝影的人都會玩味一陣子。

Q:那請問您是否有經常使用散景的拍照方式嗎？

我朋友常常這樣拍，不過我只有在當年跟朋友一起拍照的時候有玩過一陣子，其實還滿有趣的，只是後來我也不常拍照了，所以就比較少有這樣的經驗和太多的感想。

國立政治大學 National Chengchi University

# 附錄二 實驗照片

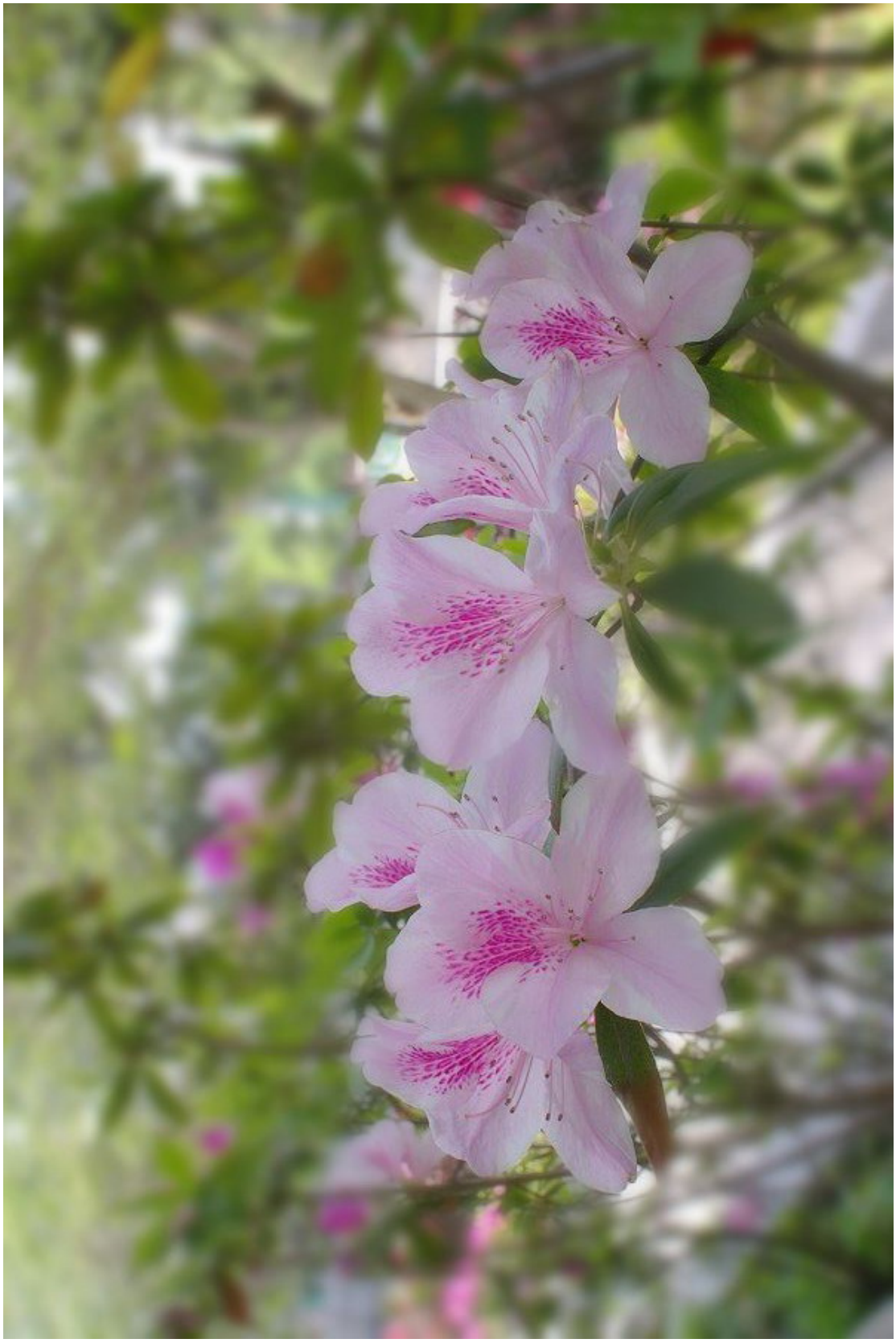
實驗圖 A1

實驗圖 A2

實驗圖 A3

實驗圖 B1

實驗圖 B2



實驗圖 B3

實驗圖 C1

實驗圖 C2

實驗圖 C3

實驗圖 D1

實驗圖 D2

實驗圖 D3