從亞歷山大與湯姆遜的中國觀察看新科技打破舊想像

鍾淑惠

南臺科技大學通識教育中心

angela@stust.edu.tw

摘要

西方的中國觀察有其變與不變。以 18 世紀為分界，對照前後西方的中國圖像，可以發現二者存在著極大的差異。這差異是因為 18 世紀及 18 世紀以前對中國的認識主要透過文本及物品上的圖像輾轉構築中國想像，所獲得的中國想像，其實是選擇過的中國想像，也就是西方主觀想像的中國，再從中擷取材料表現中國。18 世紀末及 19 世紀西方對中國的觀察，因直接接觸而跳脫前期僅透過資料間接觀察中國。雖然同樣面對現實世界的中國，可是在亞歷山大(William Alexander, 1767-1816)畫筆下的中國與湯姆遜(John Thomson, 1837-1921)鏡頭中的中國，卻有著截然不同的風貌。造成這差距的是觀察者，是記錄工具。但二者的作品卻有著共同處，就是西方的眼睛。將西方的中國觀察置放在歷史脈絡之下，更容易瞭解其與西方社會的聯結，而非斷裂單獨存在。既已見到現實世界的中國，畫面上的中國圖像卻又存在著差異，正是文化對異文化的想像，因不同的媒介而產生變化；而觀看方式的改變，帶來解釋權的轉移。

關鍵詞：威廉・亞歷山大、約翰・湯姆遜、繪畫、攝影、觀察、圖像、想像

New Technology and Past Imagination in Alexander and Thomson's Observations of China

Shu-Huey Chung

General Education Center, Southern Taiwan University of Science and Technology

Abstract

The West has long observed China. Some of the observations have changed over the centuries, while others remain unchanged. The 18th century can be a watershed for the West's observations of China: two contrasting images of China can be seen before and after the century. Prior to the late 18th century, the West's understanding of China was mostly an imagination constructed through written materials and images imprinted on objects. Actually, this was a subjective, selective imagination, through which Western artists had found inspirations to express their ideas about China. However, increased direct contacts with China transformed the West's observations of the country in the late 18th and the 19th centuries. Then, the West came face-to-face with the real China. However, very different landscapes could be seen through William Alexander's (1767-1816) paint brush and John Thomson's (1837-1921) camera lens. Although the observers and the recording tools they chose contributed to the vastly different styles, their works have one thing in common: the Western viewpoint. Putting the West's observations of China in the historical context, we can realize easily how they can be connected to the Western viewpoint: the artists saw the same China but brought up with different images of it. This is an evidence that one culture's imagination with another can be very different in different media. And different imagination of China can result in different ways of reading it.

Keywords: William Alexander (1767-1816), John Thomson (1837-1921), Painting, Photography, Observations, Images, Imagination

Received: Apr. 20, 2015; first revised: Oct. 5, 2015; accepted: Jan., 2016.

Corresponding author: S -H. Chung

壹、前言

繪畫與攝影，追求真實，但對於真實的詮釋，存在著差異。歷來畫家詮釋真實時，有其側重點，即便是印象派畫家，也各有其主題與方法。攝影的特質，可以再現，雖然其中仍存在著選擇的主觀，但相形之下，畫家有更多對所觀察對象詮釋的空間。筆者曾為文討論藝術中的真實[1]，主要從繪畫的角度著手。湯姆遜(John Thomson, 1837-1921)則出版了第一本紀實攝影專集，主題是中國。早期西方繪畫作品對中國的神祕想像，與攝影圖像的中國相去甚遠，故而引發筆者構想，討論西方的中國觀察與記錄工具－繪畫與攝影。

18世紀及18世紀以前對中國的認識主要透過文本及物品上的圖像輾轉構築中國想像，所獲得的中國想像，其實是選擇過的中國想像，也就是西方主觀想像的中國，再從中擷取材料表現中國。18世紀末及19世紀西方對中國的觀察，因直接接觸而跳脫前期僅透過資料間接觀察中國。雖然同樣面對現實世界的中國，可是在亞歷山大(William Alexander, 1767-1816)畫筆下的中國與湯姆遜(John Thomson, 1837-1921)鏡頭中的中國，卻有著截然不同的風貌。造成這差距的是觀察者，是記錄工具。但二者的作品卻有著共同處，就是西方的眼睛。將西方的中國觀察置放在歷史脈絡之下，更容易瞭解其與西方社會的聯結，而非斷裂單獨存在。

不論是亞歷山大或是湯姆遜的作品，都是展現他們所觀察的中國，對他們來說，作品中的中國圖像是中國，就這點來說，並沒有疑義。但是否為現實世界的中國，則有待商榷。

就亞歷山大的畫作而言，畫作的中國某種程度上是真實的，但亞歷山大採取速寫的方式，讓他在圖像表現上無法精確，同時作品中還出現西方一貫代表中國的象徵符號。亞歷山大畫作中的中國，雖是其親眼觀察的中國，但畫者的主觀選擇，加上繪製方式的限制，因此，其筆下呈現的中國圖像，仍部分受早期西方中國想像的影響。

湯姆遜的中國，雖說攝影是真實的再現，但在湯姆遜的攝影作品中，真實的部分應是鏡頭中的物象，而非所呈現的畫面。湯姆遜的作品，都盡量維持原貌，但人物肖像部分則是經過安排，不論是姿勢或構圖，都可見湯姆遜西方思維的表現，因此，畫面中的物象是中國，但展現的視覺畫面，是湯姆遜構築的中國想像。

既已見到現實世界的中國，畫面上的中國圖像卻又存在著差異，正是文化對異文化的想像，因不同的媒介而產生變化；而觀看方式的改變，帶來解釋權的轉移。

貳、繪畫與攝影

一個專業畫家的培養，需要相當的時日，才能擁有專業的繪畫技巧，進而能夠掌握物象。不單是描繪形態，更進一步的要能掌握神韻，這一切取決於畫家本人的訓練與對形象、色彩的天賦。攝影則是以專業的器材，記錄光影，重現光。無論有天分與否，只要能掌握器材，正確使用，呈現的圖像多能反映真實。相較於繪畫技巧的訓練，攝影容易許多。攝影術發展之初，儘管花費不貲，但若與專業畫師相較，底片及沖洗化學藥劑所需，仍相對便宜。除了工具之外，攝影術能將作品不斷複製，不僅快速，且費用便宜，更不受限於空間與時間。保存良好的底片，在二、三十年間，可以不斷重製。但畫作的重製，只能由畫家臨摹、再製，如果原畫家不在，效果未必能夠相同。

正因為攝影作品能夠不斷複製，觀看相片及畫作的方式大不相同。19世紀以後，攝影術與印刷術結合，發展出照相銅鋅版，攝影作品可以大量複製，觀察者不僅增加，也決定了市場的走向，影響攝影者的觀察角度。

1855年，法國人齊幽(M. Cillot)將照相術應用於印刷製版，將原稿拍攝成負片，貼在塗有感光層膜的銅版之上，經過曝光，在轉移到銅版表面，經化學藥液腐蝕處理，製成凸版，便可印刷。照相

[1] 鍾淑惠，〈論藝術中的真實〉，收錄於《藝術、歷史與台灣論叢(2)：「人物、宗教」專輯》(台北：博揚文化，2013)，43-162。

銅鋅版發展之初，只有單色，且無濃淡層次之分。到了 1882 年，德人麥生大賀(Meisendach)發展出網版，用網點反映濃淡層次。影像更為逼真。

湯姆遜的攝影圖集，便是這種新技術的展現。由於這種新的圖像呈現方式可以滿足許多人對東方的好奇，吸引許多新讀者。作者與出版社不僅獲得利益，也獲得鼓勵與靈感，繼續投入攝影與圖像冊的製作、出版，攝影工作者開始使用手中的攝影器材，觀察各地的新奇事物。相形之下，畫作只能在固定空間，供特定的人員觀賞，影響力相當有限。

攝影作品可以在較短的時間內完成，又能將觀察的標的物，鉅細靡遺的呈現出來，除非有特定的安排或立場，否則大多能忠實的反應其觀察的結果。繪畫則是經過畫家或是資助者的心智整理，可以省略或添加許多內容與細節，就忠實反應的角度討論，攝影術顯然較為客觀、可信。因此，在印刷術進一步發展之後，攝影作品就成了社會大眾觀察、認識與評論遠方事務的重要媒介。

不可否認的，攝影的出現對繪畫造成極大的衝擊，而這衝擊不單是外在因素，還包括本質的差異，因此將分析攝影與繪畫本質的差異，釐清在攝影的技術尚不純熟，且所得的影像效果並不如繪畫的年代，何以攝影得以取代繪畫，成為記錄的工具。

攝影和繪畫在創作的過程極為相似。攝影者和畫者解讀所身處的大環境，這種解讀因人而異，因文化背景、個人特質或時代潮流的不同，甚或是個人當下的感受，而有不同的體驗。如何看，這其中包含了社會性、個人性。不同的解讀是攝影與繪畫的共同點，因此每個作品都具有獨特性。

一、就使用的語言而言

攝影者與畫者將解讀後的經驗經由詮釋，並轉化成作品。這需要語言來完成。透過美術史的脈絡，可清楚看到繪畫各派別所運用的方法，而這裏所提到的方法，其實便是繪畫的語言，畫者解讀心中的世界，經過詮釋，以大眾熟悉的符號，將心中所想的，呈現在大眾眼前，使之明白。

羅蘭・巴特(Roland Barthes, 1915-1980)指出：「攝影是種語言，是對，但也是錯。是錯，就字面意義看，那是因為攝影的影像是從現實世界複製而來，並不包含可以叫做符號的詞彙。如果說攝影是一種語言是對的話，那是因為一張照片的結構和風格看來就像是在對我們述說有關攝影者自己以及這個現實世界的訊息，這是一種內涵的展現，所以是一種語言。照片所展現的內涵經常多於其外在，說來有些矛盾，正是透過其風格的展現，攝影才會是一種語言」。[2]

二、就時間性而言

亨利・卡蒂埃・布列松(Henri Cartier-Bresson,1908-2004)指出，「『想』是事前和事後的工作，但絕非實際拍照的那一瞬間。」[3]攝影是同時選擇符碼、[4]組織並完成詮釋。約翰・伯格(John Berger,1926-)說攝影是一種對客觀事物的「直接引用」，但羅蘭・巴特在〈論攝影〉文中提到，「照片是種模擬，是藝術的複製品，同時也是一種文化的符碼形式，...攝影所拍攝下來的對象實際上乃是攝影者所選擇的言詞所指的東西，...，攝影機器的視覺系統可以說是繼承自文藝復興時代以來所強調的透視方法，這說明了這是一種帶有意識型態的選擇方式，至少相對於所呈現的東西而言是如此」。[5]「照片不可能是被拍攝對象純粹單純的轉換」[6]。因此所謂的引用，應仍是經過選擇符碼和組織，不能簡化為直接引用。就如同亨利・卡提埃─布列松在捕捉場景時是個客觀的觀察者，隨時準備好，在照片完整之時，將時間停下來。拍攝者常常在拍攝的瞬間快速反應，不假思索，幾乎是

[2] 羅蘭・巴特(Roland Barthes)，劉森堯譯，〈論攝影〉，《羅蘭・巴特訪談錄》(Le grain de la voix)(台北：桂冠，2004)，452。

[3] 蘇珊・桑塔格著，黃翰荻譯，《論攝影》(台北：唐山，1997)，154。

[4] 符碼(code)是一組約定俗成、產生意義的方式。特定族群的人共享特定的符碼。又指符號和社會意識形態相連結的場所，或意義表現的系統。

[5] 羅蘭・巴特，劉森堯譯，〈論攝影〉，《羅蘭・巴特訪談錄》，454。

[6] 羅蘭・巴特，劉森堯譯，〈論攝影〉，《羅蘭・巴特訪談錄》，454。

無可避免地憑直覺。在拍照前或拍照後是無法加以設想的。畫家或者作家可以重做或修改，但是攝影家則無法重新來過。繪畫的那一刻並不存在，一如伯格說的，繪畫只是對客觀事物的一種事後的翻譯；而攝影和其他視覺影像不同之處在於，相片不是對主題的一種描寫、模仿或詮釋，而是它所留下的痕跡。[7]

三、就選擇符碼而言

攝影選擇符碼的時間是急迫的，就在快門開合的瞬間，但在符碼的選擇上，卻是全面性的。有許多時候，想要的、不想要的符碼都在鏡頭中出現，羅蘭・巴特所說的照片上的刺點，[8]往往就是在這種出奇不意的時候出現。攝影者在符碼選擇上是一種「不受控制的選擇」，也或許因為攝影符碼的全面性，「客觀的證明」成為照片最重要的本質。而繪畫在符碼的選擇上，時間是充裕的，卻不能全面。但畫者卻是符碼唯一的控制者，而且必需負責安排所選擇的符碼的內容。或許因為如此，繪畫永遠都無法是個客觀的證明，攝影的證實能力，遠高於繪畫。照片驚人的證實能力，是出於攝影時的極短時間內，鉅細靡遺的客觀性的符碼選擇。攝影「不具個人意志，超越階級、卻又不帶偏見，更不干預世界的展現能力」，使攝影與繪畫有了本質上的差別。

羅蘭・巴特指出，攝影的發生，縱向來說，只能說是一刻之間，橫向來說，只是一個空間的局部，即那一地。兩者相遇，那一刻與那一地的組合，雖然真實，但卻是片斷又局部的真實，是不全面的客觀。但照片中最大的證實有二：被拍攝物的曾經存在與拍攝者的曾經存在。[9]反觀繪畫，卻可以將不同時間、不同地點的某些物件一併畫在同一個表現空間上。畫者企圖在一個平面上的同一刻表達出不同的時間，甚或是在一平面上展現同一時間、不同空間的景物，以中國的山水畫為例，畫面上所出現的景物，並不見得同是在那一刻出現在那一地的，而是經過畫者的安排，於是真實性令人懷疑。曼・雷(Man Ray, 1890-1976)說道，「我拍攝我不想畫的(東西)，我畫我沒有辦法拍攝的」。[10]蘇珊・桑塔格(Susan Sontag,1933-2004)則指出，「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，一張照片也永遠無法超越它的視覺本身─然而在某種意義上，這卻是現代繪畫的終極目標」。[11]於是照片的曖昧性遠比繪畫大得多，卻又存在著繪畫無法取代的客觀的證實的特質。

四、就觀看而言

從符碼的選擇到組織到完成一幅畫或照片，繪畫是獨一無二的，一切的再複製，都是贋品；而照片則是必然的複製品，在複製前的底片，對觀看者或拍攝者而言，沒有任何意義。這說明照片的成功，在於其被複製的數量，把照片中的意義廣泛的傳播，照片才完成它的使命。但畫作卻剛好相反，畫作的可貴性，在於其是唯一的。唯一的作品，應被放置在博物館或私人收藏，即便在不同的媒介上看到畫作，也會明白真品的唯一性。在此，照片與畫作便存在著極大的差異，照片的使用是開放的，越成功的照片，其被複製的量越多，流傳的時間越長。

---

[7] 約翰・伯格(John Berger)，劉惠媛譯，《影像的閱讀》(About looking)(台北：遠流，2002)，55。

[8] 羅蘭・巴特的攝影二元性：知面(studium)與刺點(punctum)。巴特強調，照片影像中的指涉絕對和其他視覺影像中的指涉不同。因而他認為照片可以用兩種不同的方法詮釋。首先，有所謂的知面(stadium)的層次，知面即是受到文化影響的影像解讀方法，它詮釋了照片中的符號。但他說某些照片包含了他所謂的刺點(punctum)，會引起不同的回應，而這又是第二種讀法。刺點既非刻意營造，也無法歸類；刺點是影像中一個感性的點，它刺痛、碰撞並擾亂特定觀者，讓他們脫離慣常的觀賞習性。巴特說了這麼多只為提醒我們：「雖然知面絕對總是用符碼編成(coded)，但是刺點則不同」。意即，在某些照片中有些點避不成為能指，而以其難以捉摸的特性震撼觀者。見 Gillian Rose 著，王國強譯，《視覺研究導論：影像的思考》(台北：群學，2006)，81-82

[9] 攝影者的觀察並不在於「看到」而是在於「在場」。見羅蘭・巴特著，許綺玲譯，《明室攝影札記》(台北：台灣攝影工作室，1997)，58。

[10] 轉引自蘇珊・桑塔格，黃翰荻譯，《論攝影》，236。

[11] 蘇珊・桑塔格著，黃翰荻譯，《論攝影》，122。

就觀者而言，由於繪畫唯一性的這個特質，畫作從來都是被尊重的、被收藏的，無論是放置在博物館或私人收藏，若要觀看，觀者則必須趨身前往，有點崇拜的意味。在《文明化的儀式：公共美術館之外》(*Civilizing rituals : inside public art museums*)[12]一書中提到，觀者在參訪美術館時，其實是準備接受文明的洗禮，因此在進入美術館時，儀式便已開始。相形之下，照片的被觀看，卻是簡單多了，在各種不同的媒介上出現，觀者毋須前往特定地點便可觀看。

攝影不僅改變了藝術家的錯覺，而且也改變人們的藝術觀。一尊雕塑或一幅畫的照片的質量取決於照相機後面的人的構圖能力、打光方式以及強調主體細部的能力。這些能夠改變照片的視覺效果。透過畫冊，人們即便沒有出國，同樣可以欣賞到外國著名的繪畫作品，這是印刷文化高度發達的結果。值得注意的是，畫冊都是攝影集，以攝影的方式再現繪畫作品。看過名畫真跡的人很少，但是看到畫冊的人卻要多得很。當藝術品可以成百萬份地複製以後，藝術就可以為任何人所享受，藝術品也失去了獨創性的神秘感。[13]

觀者如何解讀，也是羅蘭・巴特最關心的。沒有觀者解讀的照片或畫作，都是沒有意義的。但觀者的解讀，卻是如此的不同。照片本身並沒有所謂的真實，那真實的感覺，是來自觀者。攝影的觀者，多只關心照片中被拍攝物的外在表相，對於這些被拍攝物的內在意涵並不在意，因為攝影選擇符碼的時間極為急迫，因此觀看者容易忽略照片內在的意象含意，與攝影者的意圖的連結，以及攝影者的心情。一張照片之所以存在，是因為照片有「觀眾」。對懂得用眼睛去觀看的人，攝影即是生活記錄。當然看東西時，可能會受到別人看東西的方法影響，甚至可能借它們來找尋自己看東西的方法，但到頭來還是得把自己從這些方法中解放出來。一如伯格在《觀看之道》中提到的，我們不只看一個東西；我們總在看、在了解東西和我們的關係。觀看之道即是再現之道(way of representation)，是「更廣泛的文化建構」。[14]

綜言之，攝影記錄客觀事物，並賦予紀實的效能。但吉澤爾・弗倫德在《攝影與社會》中也提到，攝影比其他任何媒介來都能更好地表達統治階級的意志，並以那個階級的觀點來解釋事件，因為攝影雖然極為逼真，但卻具有一種虛幻的客觀性。而鏡頭，這個所謂沒有偏袒的眼睛，事實上允許對每一事實進行可能的歪曲。在攝影的過程中，從修剪、加陪襯物(framing)、採光等技術，到比例、透視，以及對象的選擇和定位(positioning)，均受個人意識形態的影響。攝影的重要性而在於具有能形成我們看法、影響我們行動以及解釋我們社會的能力。[15]也改變了我們觀察世界的方法。

瓦爾特・班雅明指出，隨著照相攝影的誕生，原來在形象複製中最關鍵的手便被眼睛取代。由於眼看比手畫快得多，因而，形象複製過程就大大加快；不僅能複製一切傳世的藝術品，也使藝術作品的影響有了最深刻的變化；並且在藝術處理方式中為自己獲得了一席之地。[16]

參、亞歷山大與湯姆遜的圖像比較

亞歷山大與湯姆遜分別於不同的時間中，以不同的方式觀察並記錄中國。兩人訓練與教養不同，來華的動機與心態不同，記錄中國的方式也不同，兩人所呈現的中國觀察，自然也有不同的風貌。

探討過攝影與繪畫兩者本質上的差異後，則就兩人記錄的事物，作進一步的比對，探究二人都同樣具有西方背景，關注相近題材，但呈現的圖像，有哪些差異？原因為何？影響又為何？

---

[12] 卡若・鄧肯(Carol Duncan)，王雅各譯，《文明化的儀式：公共美術館之外》(Civilizing rituals : inside public art museums)(台北：遠流，1998)。

[13] 吉澤爾・弗倫德(Gisele Freund)，盛繼潤、黃少華譯，《攝影與社會》(Photographie et société)(台北：攝影家，1990)，105。

[14] 約翰・伯格(John Berger)著，吳莉君翻譯，《觀看的視界》(The Sense of Sight)(台北：麥田，2010)，299-302。

[15] 吉澤爾・弗倫德，盛繼潤、黃少華譯，《攝影與社會》(台北：攝影出版社，1990)，36。

[16] 瓦爾特・班雅明(Walter Benjamin)，王少勇譯，《攝影小史》(Little History of Photography)(南京：江蘇人民出版社，2006)，50。

一、從對街頭生活的描述比較

在亞歷山大的街頭生活畫作中，在描繪主體人物時，周遭的景物極為相似，或自然、或中國式建築，這和亞歷山大的創作方式有關，亞歷山大通常先速寫，事後再完成畫作。因此亞歷山大的繪畫作品，某種程度上，可稱之為亞歷山大的中國，因為在畫面上出現的內容，並不見得在當時同時出現，而是經由亞歷山大的安排而成的。一般繪畫，畫者在選擇景物時的自由度也較攝影大，甚至可以依畫者意志安排畫中構圖並任意增減景物；至於攝影，拍攝者雖然在拍攝前，亦有構圖，但僅止於拍攝前，拍攝完成後，便不再予以增刪，且對於一旁非拍攝主體的刺點，毫無選擇的餘地，只能概括承受。但也因此讓觀者有了驚喜，甚或是從不經意的畫面，看到隱匿的中國。對湯姆遜而言，在其攝影作品畫面中出現的，便是其透過鏡頭所觀看到的，呈現的是相對真實的中國。在湯姆遜的作品中，常常無意間透露中國的某些特質，人物穿著打扮、人際關係、胡同建築……等，而這些不會單獨成為作品，但卻在畫面中出現，讓觀看者看到真實的中國。

以剃頭匠為例，亞歷山大的作品(圖 1)，便僅是剃頭匠與顧客，及其使用的工具，沒有多餘的東西出現在畫面中。而在湯姆遜的作品中(圖 2)，除了上述主體之外，還可從畫面上觀察到，其所出現的場所、中國的街道與建築、及中國街頭生活的情景，而非只是單一的職業的記載，所涵括的是面，而非點。

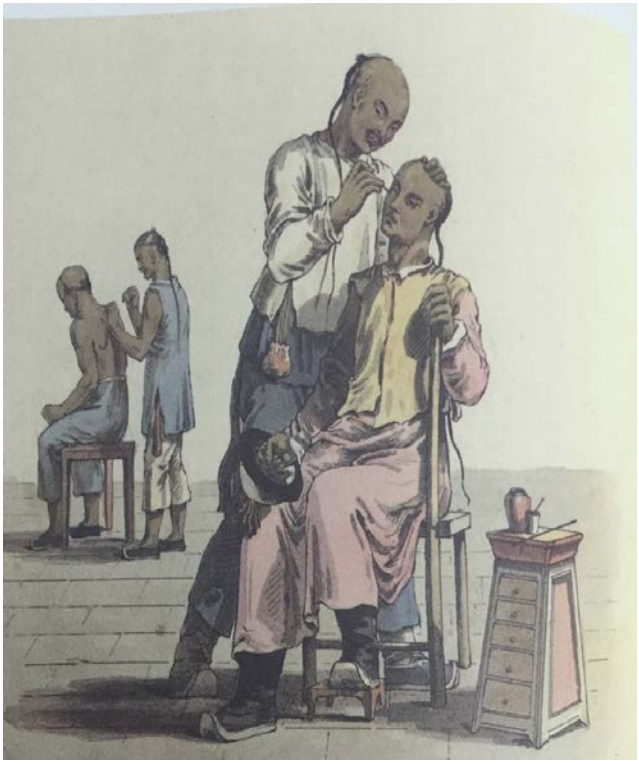

圖 1 威廉・亞歷山大，《剃頭匠》，《1793：英國使團畫家筆下的乾隆盛世》，頁 44。

圖 2 約翰・湯姆遜，《街頭一景》，China and its People, Vol. III, Plate XIV, no. 24.

二、從肖像比較

魯迅在討論中國人相貌時指出：

> 我看見西洋人所畫的中國人，才知道他們對於我們的相貌也很不敬。那似乎是《天方夜談》或者《安徒生童話》中的插畫，現在不很記得清楚了。頭上戴著拖花翎的紅纓帽，一條辮子在空中飛揚，朝靴的粉底非常之厚。但這些都是滿洲人連累我們的。獨有兩眼歪斜，張嘴露齒，卻是我們自己本來的相貌。不過我那時想，其實並不盡然，外國人特地要奚落我們，所以格外形容得過度了。[17]

說明西方人長久以來對中國人的相貌有特別的「定見」。實際上，從法蘭索瓦·布雪(François Boucher，1703-1770)的畫作中(圖 3)，可以清楚看到 18 世紀時，西歐地區上層社會及知識份子的「中國人觀」。

圖 3 法蘭索瓦・布雪，《漁釣》，《他者之域》，圖 11。

[17] 魯迅著，〈略論中國人的臉〉，《而已集》(北京：人民文學，2000)，5。

描繪人物時，亞歷山大筆下主角的樣貌都包含西方人想像中的「中國特質」(圖 1)，諸如細長的雙眼、[18]寬厚的嘴唇與高聳的顴骨，服裝樣式也毫無例外的表現出中國服裝的基本元素。亞歷山大繪製肖像時，也是先速寫，事後再慢慢完成。作品經過一段時間的醞釀、重複的思考、修正，其筆下的形象多半凸顯及反映出亞歷山大的對整體「中國人」的樣貌觀，並非具個人特質的人物肖像，與實際的「中國相貌」也有一定的距離。亞歷山大雖然使用西方寫實手法，但他筆下人物的臉部樣貌幾乎無異，與中國人實際的相貌，仍有距離。當然，如將亞歷山大的畫作與同時期西歐地區流行的「中國風」相較，已經有了極明顯的改變，不僅臉部結構更貼近真實，即便是服飾、髮型與相關配件也都是經過近距離實際觀察所得，讓中國人的形象較前期更清晰、明確的呈現在歐洲人眼前。

湯姆遜攝影作品中的主角，無論數量或是身份類別都遠較亞歷山大來的多。攝影可以在短時間內。完成拍攝，呈現的真實景象，充分說明攝影術與繪畫的差異。繪製肖像往往需要長時間，攝影卻可以在短時間內完成構圖、攝影。在許多情況下，被拍攝者也不一定認識到拍攝工作的進行。在畫面上，看到被拍攝者以某種姿勢、表情入鏡，這都是事前的安排，因此湯姆遜在拍攝前必須和被拍攝者溝通，以達到其所要的效果。例如，湯姆遜要求某位官員不要直視鏡頭，以求逼真。(圖 4)經過安排、協調並完成拍攝之後，作品便算完成。所有具體形象如嘴唇、眼睛、服裝、配件或是背景，多依照實際情況，也反映實際的「中國相貌」，對肖像的製作，不若繪畫一般，尚有變數。

以仕女肖像為例，亞歷山大筆下的仕女，衣著華麗，髮飾精巧細緻，但臉部則幾無二異，毫無個人特質及神韻可言；(圖 5)湯姆遜鏡頭下的仕女，則試圖呈現生活中的仕女，姿態輕鬆，表情豐富，不同於傳統肖像的嚴肅，或坐或立，且妝容細緻，繁複的髮飾，多變的髮型，使得畫面生動許多。(圖 6)湯姆遜對於服飾的部分亦多所著墨，不管是質地、形制、紋飾，色彩，在在顯示中國服飾的華美及細膩，甚至鞋子的多種樣式，亦在畫面中不經意的展現。(圖 7)周遭環境，庭園、建築、寺廟等，亦隨著入鏡。

圖 4 約翰・湯姆遜，《大清官員毛昶熙》，《晚清碎影》，頁 18。

[18] 即所謂的蒙古眥褶，為眼瞼眼框內側的皮膚皺摺，常見於東亞和東南亞民族，因此該特徵又稱為蒙古眥褶，實際上，這種說法具有歧視意味；各人種都可能出現這種特徵。

圖 5 威廉・亞歷山大，《貴婦人》，《帝國掠影》，頁 137。

圖 6 約翰・湯姆遜，《庭院裏的滿族和漢族女子》，《晚清碎影》，頁 34。

圖 7 約翰・湯姆遜，《化妝後的滿族女子》，《晚清碎影》，頁 43。

三、從建築比較

對亞歷山大來說，其作品中的建築物，常是以背景出現，較少是畫面主體的。(圖 8)且在其作品中出現的建築物大多雷同，如中式房屋、牌樓、塔等，這些為西方人所熟悉的建築，但形象較為模糊，未能清楚繪出細部。除了亞歷山大來華期間，以船為主要交通工具，透過有距離的觀察中國外；另一方面，若要描述細節，勢必得花上許多時間觀察及描繪，對採取速寫、以記錄為目的的亞歷山大而言，勢必無法多花費時間在細節的描繪上，因此亞歷山大筆下大部分的中國建築，特徵鮮明，但細微之處則無法顧及。在描繪牌樓時，[19]清楚可見的是，亞歷山大試圖重現牌樓上的文字，但細看則發現，畫面上所謂的文字，不過是線條的組合，雖然模仿外形，但卻無法看出大概，這是繪畫失真的地方。在其作品中的建築物，通常是點綴之用，安排在畫面中，除了構圖考量外，也可能是強調其身處中國，強化中國的概念。雖然畫中的建築並不細膩，但其造型並未偏離。可見，亞歷山大的確見過所描繪的建築形式，並仔細觀察，連置放火藥的圓錐造型物，亦一一呈現在作品中。尤其是與軍事駐防有關的作品，對於一般的讀者，可能並未留意這類東西，但亞歷山大的來華目的，促使其在觀察軍事相關項目時，自然而然的留下記錄。

而湯姆遜則不然，建築物在其作品中出現，時而是主體、時而是背景，但均能透過畫面呈現中國建築的多樣風貌，不僅止於西方熟悉的中國建築形式，還有中國各地富有特色的建築。(圖 9)同時，攝影作品中的建築物，時而結合西方美學，呈現殘破的美感；時而融入中國生活，展現宗教信仰、庶民生活、皇家大器等。同時，利用架設攝影機的位置，與光線的變化，使得湯姆遜鏡頭下的建築物呈現多元風貌。亦由於攝影的真實呈現，使得中國建築的細緻，如窗櫺、柱廊、庭園等，藉由湯姆遜的鏡頭得以展現在歐洲人面前。而同樣以牌樓為主的作品，透過湯姆遜的鏡頭，細部的紋飾、栩栩如生的人像雕刻以及刻寫的文字，完整呈現在觀者眼前，清晰真實。

[19] 劉潞、吳芳思編譯，《帝國掠影》(香港：中華書局，2007)，120。

圖 8 威廉・亞歷山大，《揚州景象》，《帝國掠影》，頁 38。

圖 9 約翰・湯姆遜，《潮州府橋》，China and its People, Vol. II, Plate XIII, no. 19.

圖 10 約翰・湯姆遜，《女人的裹腳和天足》，《晚清碎影》，頁 114。

四、從風俗民情觀察比較

這類主題是西方人極感興趣的，從最早的遊記到傳教士的記載中便包含裹小腳、迷信等這類主題，對來華的西方人而言，幾乎是其觀察的要點之一。在亞歷山大與湯姆遜的作品中，也可見到此類題材。以裹小腳為例，亞歷山大在描繪人物時，繪製女子穿著小尺寸繡花鞋的模樣，將此特點畫出，但絕對不會是畫面主題或主體，然後在其文字敘述中，說明中國這樣的風俗。(圖 5)

但湯姆遜的攝影作品，直接將小腳做為畫面的主體，與所謂的天足比對，裸露的腳，讓觀者能夠更清楚的看到，纏腳布下小腳扭曲變形的真實樣貌，而非只是包覆在鞋子內的想像小腳，對照文字說明纏裹小腳的痛苦過程，更具說服力。(圖 10)尤其攝影未經修改的真實特質，對於以文字想像的歐洲人而言，湯姆遜的作品，無疑提供最佳印證。攝影零距離的展現，遠超過繪畫想像的距離。

五、從風景比較

亞歷山大在中國的旅程，主要沿著大運河，加上乾隆希望展現中國的富裕，因此行經之處多為中國富庶的魚米之鄉，其地勢平坦，並無太大的起伏變化，與西方人熟悉的沿海地區的地形近似，因此在亞歷山大的作品中多見平地或低緩山丘的安排。另在亞歷山大的作品中，較少見到純粹的風景畫作，風景的出現，多半是以背景的形式出現，同時不脫幾點固定的元素，遠山、植物、塔、中國建築，仍然不脫外銷藝術品所建構的中國風景。(圖 8)

相形之下，湯姆遜的作品中，純風景的作品不少，湯姆遜對地理學的關注，使因此在面對自然時，時時留意所到之處的地質與地形等地理特徵。尤其湯姆遜的足跡深入中國內陸，所展現的風貌不同於沿海地區，溯江而上，高峻的山、粗糙的崖壁、湍急的河流、乾涸的河床、滿佈石礫的地面等。在湯姆遜的鏡頭下，均化做中國風景的元素，輔以光線、取景角度與構圖，展現了自然的美景。使得中國在歐洲人眼中，除了隱藏在神秘面紗下的印象外，還有其他的部分。尤其壯闊的景色，透過照片，毫不保留的展現中國的多樣性，打破傳統外銷藝術品圖像所構築的中國風景概念，看到真實的中國。(圖 11)

六、從人種觀察角度比較

除了湯姆遜停留的時間長、探訪的地區廣，得以接觸多樣人種之外；所使用的攝影工具，亦是讓他能記錄多樣人種的關鍵。雖然，笨重、外加沖印麻煩，但拍攝的真實性，讓湯姆遜在拍攝人物時，得以呈現其個別的差異，並凸顯出各種族的特徵，加上只要短暫的時間，便可以留下影像，對遊走各地的湯姆遜而言，攝影是最好的工具。

圖 11 約翰・湯姆遜，《揚子江上游的峽谷：巫峽》，China and its People, Vol. III, Plate XXIV, no. 51.

對亞歷山大而言，則注意到滿人及漢人的差別，但在其筆下的人物，卻難察覺兩者的差異，尤其在面部的描繪上，雖然採用西方寫實的手法，試圖表現立體，但呈現的圖像，仍夾雜了東方的民族特質，與先前西方所描繪的中國人物相近。反倒是在服裝及其他外在物品的記錄，較貼近真實的中國，對亞歷山大而言，這些是表現重點。也正是繪畫的特質之一，選擇性的表現，畫者的主控權使作品成為主觀意識的表現，但另一方面，也是繪畫的不足，即無法完全精準的將眼睛所看到的，絲毫不差的在畫面上重現。

在湯姆遜鏡頭下的人物，除了人種的差異之外，還可看到南北、城市與鄉村、階級的差距，不單是外在的穿著，從膚色、身形到長相等，都是標示的元素。在亞歷山大的作品中，膚色很難區辨，但在湯姆遜的作品中，膚色的層次及光澤度，都可以明確的展現，雖然有時受光線的影響，但大致無誤。而長相的部分，雖然歸納出中國人的特徵，20但實際上，各個種族間仍存在些許差異，這樣的差異，若沒仔細比對，不容易區分，這樣的差異在湯姆遜的作品中，卻明白的展現在觀者眼前，滿人、漢人、蒙古人，另有偏遠地區的少數民族，如台灣的平埔族。多種族樣貌，在鏡頭前一覽無遺，沒有混淆的問題，這是攝影的優點。在沒有刻意的曲解下，攝影是客觀且真實的。湯姆遜鏡頭下的多元中國人物，打破了西方人對中國的刻板印象，同時也提供西方人認識中國社會的途徑。(圖 12)

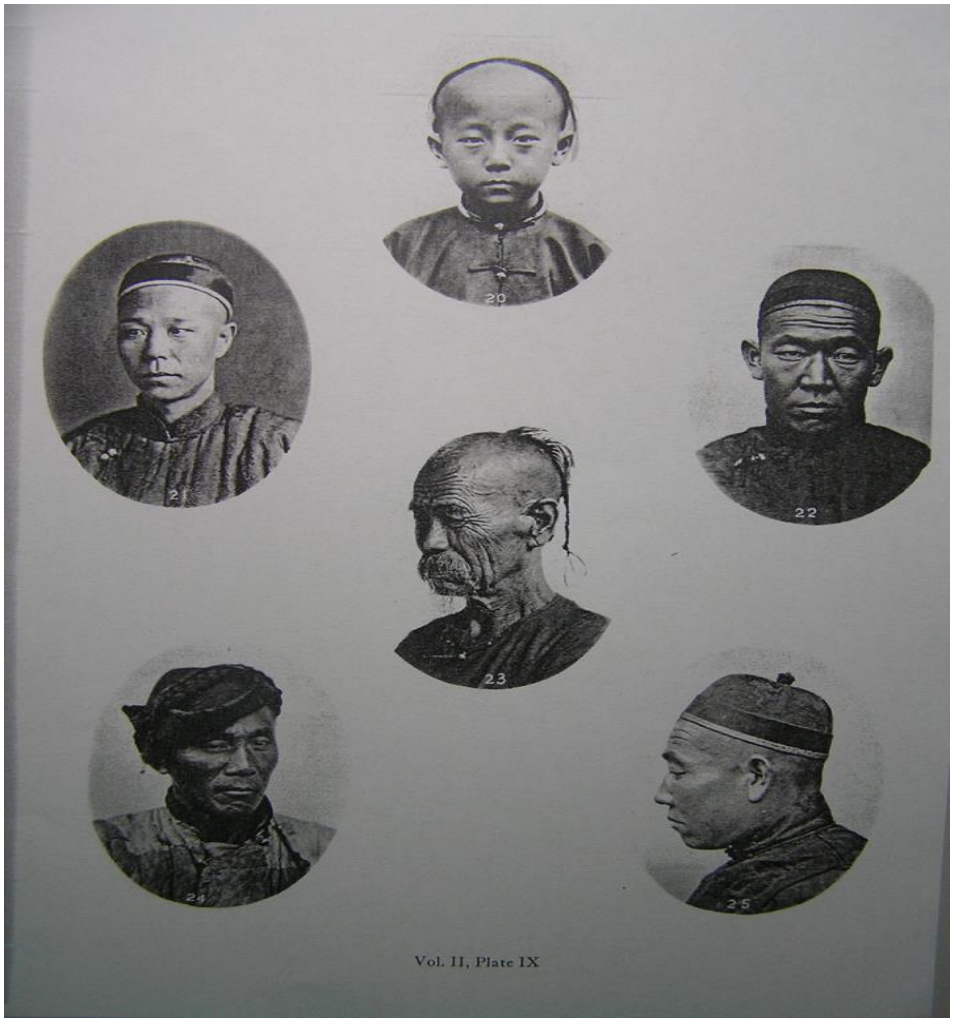

圖 12 約翰・湯姆遜，《男人頭像，中國人和蒙古人》，China and its People, Vol. II, Plate IX.

[20] 身材中等，膚色淡黃至棕黃，頭髮黑而直，眼睛深褐色，鼻子寬高中等，面部扁平，嘴唇不厚不薄，身上體毛稀少，這些特點構成中國人容貌特徵。

肆、結論

亞歷山大的繪畫作品，在歐洲引起注意，但其所描繪的是真實的中國嗎？在內容部分，亞歷山大無疑超越同時代的旅者，範圍擴及軍事、運河、交通、中國皇帝等。中國皇帝及皇宮，一直是西方人感興趣的部分，而亞歷山大因使團任務，得以一窺宮廷，其作品具說服力，雖然並未見到乾隆，但根據轉述及同行者的速寫，所完成的作品，仍有某種程度的真實，但與實際還是有相當的距離。同時，其採取的記錄方式為速寫，而後再根據速寫完成作品。於是速寫成了資料來源，許多作品並非真實的記錄，而是事後擷取材料創作而成，脫離了記錄的原意，但又具有某種程度的真實，是拼湊而成的畫面，組成的元素是經由畫家觀察而留下來的。於是亞歷山大筆下的中國，超越了18世紀歐洲主觀想像的中國，將真實的中國帶入歐洲，將以往的文字敘述轉換為圖像的方式呈現，但受限於所使用的媒介，無法完整無誤的展現出其所觀察到的中國，加上為了迎合觀者興趣，大多停留在傳統西方對中國認識的範圍。故在亞歷山大筆下的中國，仍只是展現部分真實的中國。

湯姆遜的攝影作品，使得人們跟著他深入中國，看到真實的中國人，看到社會生活及街頭小景，及中外關係的轉變。

不可否認，湯姆遜在地理學、民族學方面的知識，對其攝影作品產生影響，拍攝人物時的取鏡，除了美學方面的考量，也自然的展現人類學上種族特徵。同時，湯姆遜積極參與地理學會、民族學會等組織，並發表演說，無疑的想建立專業的形象，擺脫只是旅者的身分，而這樣的努力，使其在作品的表現上，亦有所突破，對於中國人物形象的詮釋、地理環境多變的觀察，超越了當代的作品，透過鏡頭，使歐洲人對中國有更明確的認知，並非停留在外在形體的層面，而是進一步的發掘隱藏在表象下的真實中國。

在湯姆遜作品中，在中外關係交涉中佔有重要地位的官員，從原本只是名字符號，變成真實的人物形象躍然眼前；歐洲對中國官員的認知，不再只是身著長袍停留在拱手作揖、或叩首跪拜的層次，而是官員們下朝後，身著便服，悠閒坐在庭園中，展現人性化的一面。(圖4)

攝影的便利性，使得湯姆遜即使足跡廣佈中國，甚至遠行到台灣，仍能留下所觀看的中國，同時完成作品所需的時間短暫，因此能夠大量的拍攝所觀察到的中國。大量的複製，更使作品得以被更多人看到，於是透過鏡頭呈現的中國，在歐洲流傳。湯姆遜作品在歐洲引起廣大的注意，因為原本攝影僅止於上層社會、有產階級，下層階級的窮困人家，根本無力負擔。直到湯姆遜關注下層社會的生活，引起廣泛的注意。而湯姆遜在中國所拍攝的照片，可說是紀實攝影的濫觴，[21]更帶動社會對下層階級的關注，日後湯姆遜在英國便以此為方向拍攝倫敦街頭生活，並集結成書出版，即著名的《倫敦街頭生活》(Street Life in London, 1877)。

就亞歷山大與湯姆遜的作品比較，不難發現二者的差異是因為記錄工具造成的。亞歷山大作品仍可見到所謂的中國象徵，即使他已經親眼看到中國，但仍無法跳脫已然形成的中國想像。湯姆遜因為採用攝影，並未有這方面的問題。與亞歷山大繪畫作品中的中國物象相較之下，湯姆遜攝影作品中的中國物象，相對的真實。至少在拍攝的當下，是真正存在於當時的中國社會，並以鏡頭中的面貌存在。對觀者而言，鏡頭中的物象，在當下是真的。但二者在題材的選擇共通點，則反映了西方文化長期以來關注中國的面向。

綜言之，雖然亞歷山大與湯姆遜二者的年代差了半世紀多。這期間，除了歐洲與中國的接觸頻

[21] 紀實攝影的主題是不受限制的，但是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)具有更多的意義，應該透露被攝者更多的心境而不只是形似。紀實照片能說出我們世界的一些事情，並且促使我們重新思考人與環境。紀實攝影的目的於了解生活，人的生活方式，工作與遊戲，民眾的社會結構和組織，他們的生活環境。攝製、收集、保存與研究照片是為了使現在和未來的人能了解過去。許多紀實照片是供立即使用，而不是為歷史性目的。紀實照片的目的在於使人受到感動後採取行動，以或防止某種錯誤或造成傷害狀況；或者支持或是鼓勵某種造福人群的事情。紀實報導者必須忠於事實才能說服人。攝影者向觀看者傳送一種參與感和關心。如果有所選擇也採取平衡的方式以預防對事實的錯誤詮釋。所使用的技法是直接的，不經過人為的操控。看了紀實照片之所以受感動而採取行動，是因為他們認同攝影者目擊題材時產生的關心。見 Arthur Rothstein，李文吉譯，《紀實攝影》(Documentary Photography)(台北：遠流，2004)，41-42。

繁，對中國的認識與時俱增外，所採用的記錄工具，更直接影響著歐洲的中國想像。雖說圖像遠較文字具體，能夠直接的將物象呈現在觀者眼前，但不可避免的，所選擇的記錄工具，仍有其侷限性。但不論是繪畫或攝影，都是展現某種程度上真實的中國，而這真實的一面，打破歐洲對中國的美好想像，隱藏在中國帝國後的衰微，透過圖像一一展現在西方人面前。

圖版出處

1.威廉・亞歷山大，《剃頭匠》，《1793：英國使團畫家筆下的乾隆盛世》，頁 44。

2.約翰・湯姆遜，《街頭一景》，China and its People, Vol. III, Plate XIV, no. 24.

3.法蘭索瓦・布雪，《漁釣》，《他者之域》，圖 11。

4.約翰・湯姆遜，《大清官員毛昶熙》，《晚清碎影》，頁 18。

5.威廉・亞歷山大，《貴婦人》，《帝國掠影》，頁 137。

6.約翰・湯姆遜，《庭院裏的滿族和漢族女子》，《晚清碎影》，頁 34。

7.約翰・湯姆遜，《化妝後的滿族女子》，《晚清碎影》，頁 43。

8.威廉・亞歷山大，《揚州景象》，《帝國掠影》，頁 38。

9.約翰・湯姆遜，《潮州府橋》，China and its People, Vol. II, Plate XIII, no. 19.

10.約翰・湯姆遜，《女人的裹腳和天足》，《晚清碎影》，頁 114。

11.約翰・湯姆遜，《揚子江上游的峽谷：巫峽》，China and its People, Vol. III, Plate XXIV, no. 51.

12.約翰・湯姆遜，《男人頭像，中國人和蒙古人》，China and its People, Vol. II, Plate IX.

參考文獻

鍾淑惠 (2013)。**論藝術中的真實**。載於**藝術、歷史與台灣論叢(2)：「人物、宗教」專輯** (43-162)。新北市：博揚文化。

Thomson, J. (1992). John Thomson: Illustration of China and its people, 1868-1872. Hong Kong: British Council.

中華世紀壇世界藝術館 (主編)(2009)。**晚清碎影**。北京：中國攝影。

魯迅 (2000)。略論中國人的臉，**而已集**。北京：人民文學。

李明明 (2001)。自壁毯圖繪考察中國風貌在十八世紀法國藝術中的發展。載於劉紀蕙(主編)，**他者之域** (53-87)。台北：麥田。

李文吉(譯)(2004)。**紀實攝影** (原作者：Arthur Rothstein)。台北：遠流。(原著出版年：1986)

王雅各(譯)(1998)。**文明化的儀式：公共美術館之外** (原作者：Carol Duncan)。台北：遠流。(原著出版年：1994)

王少勇(譯)(2006)。**攝影小史** (原作者：Walter Benjamin)。南京：江蘇人民。(原著出版年：1986)

王國強(譯)(2006)。**視覺研究導論：影像的思考** (原作者：Gillian Rose)。台北：群學。(原著出版年：2001)

沈弘(譯)(2006)。**1793：英國使團畫家筆下的乾隆盛世** (原作者：William Alexander)。杭州：浙扛古籍。(原著出版年：1814)

吳芳思(編譯)(2006)。**帝國掠影** (原作者：劉潞)。香港：中華書局。

吳莉君(譯)(2010)。**觀看的視界** (原作者：John Berger)。台北：麥田。(原著出版年：1993)

盛繼潤、黃少華(譯)(1990)。**攝影與社會** (原作者：Gisele Freund)。台北：攝影家。(原著出版年：1980)

許綺玲(譯)(1997)。**明室攝影札記**(原作者：Roland Barthes)。台北：台灣攝影工作室。(原著出版年：1980)

黃翰荻(譯)(1997)。**論攝影** (原作者：Susan Sontag)。台北：唐山。(原著出版年：1977)

劉惠媛(譯)(2002)。**影像的閱讀** (原作者：John Berger)。台北：遠流。(原著出版年：1992)

劉森堯(譯)(2004)。**羅蘭・巴特訪談錄** (原作者：Roland Barthes)。台北：桂冠，2004。(原著出版年：1981)