

II

National Taiwan



新興寫真・啟蒙學子

三〇年代，

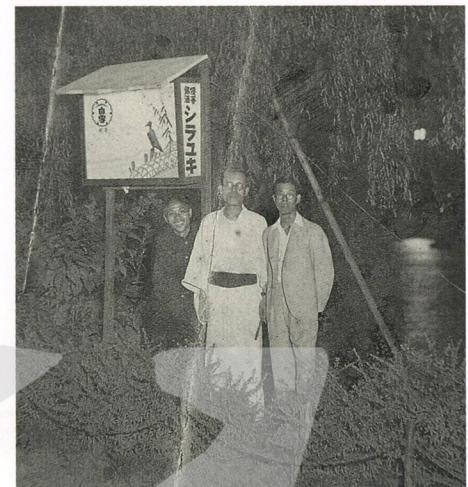
一群曾在歐美直接經驗現代攝影的革命性轉向人物，如木村專一等人，分別引介當代重要的展覽、攝影家、新的攝影觀念給他們的日本同行與讀者。從他們企劃展出的內容，雜誌的美編設計，與多樣的作品風格，可以深刻感受到這股「新興寫真」運動有如疾風怒濤，在日本攝影界、設計界、平面傳媒間帶來的旋風。

此時留學於日本的張才，因受「新興寫真」的影響，開始剪貼多本日本攝影雜誌的作品與文章，透過有系統的整理，正初步建立自己的一套視覺知識體系。

赴日研習攝影

九三四年，張才在大哥的安排下，前往東京研習攝影。他學習攝影的動機最初十分單純，純粹是為了開照相館謀生。他的想法很有意思，他考慮的不是賺錢與否，而是「自尊心」的問題。他認為開照相館是別人來找你拍照，和你在路邊招攬顧客、向別人討工作做的意義不同（早期的攝影師都是在路邊招攬生意），前者較有自尊心。

●張才在東京學習、吸收有關攝影的技術與知識，是分別來自兩個不同的知識體系。一是位於武藏野的寫真學校，這所短期寫真學校所安排的課程，是為了那些以開營業照相館為目的的學員所設的。教授學生認識當時的感光材料，包括玻璃乾板、各種負片的感光度，以及粒子的性質。另外，關於自然光源與攝影棚內電源燈泡的使用，人像照中幾種基本的打燈法。以及底片的沖洗、曬印、修整，照片的放大及著色技術等，也都包含在課程中。



左起張才、木村專一

(攝於1934年東京上野，此年張才初到日本，木村專一剛從歐洲返日。)

●另一方面，由於兄長張維賢在築地小劇場認識的友人，如左翼劇場的村山知義，和拍攝了許多舞台劇照的攝影家堀野正雄，他們都是當時推動「新興寫真運動」的重要人物。由於有這樣的人際關係，張才被介紹給當時剛從歐洲遊歷回來的《フォトタイムス》(寫真時代)雜誌的主編木村專一，張才經常出入其位於淀橋區的雜誌編輯部，接受到許多當時歐洲、日本攝影界第一手的訊息和思潮，張才不但個人生活受到木村專一的照顧，攝影理念的啓蒙也源自於此。張才晚年還常遺憾木村專一當年籌辦攝影學校沒有成功，讓他想接受更進一步攝影教育的期待落空。



後列右起第三人為張才，與短期寫真學校同學、助教留影於校舍外。(攝於1935年東京武藏野)



前列左起第一人為張才，與短期寫真學校的師友合影於攝影棚內，當時的攝影棚仍多利用自然光源。(攝於1935年東京武藏野)

1930年代「新興寫真運動」影響日本攝影界、設計界、平面傳媒甚鉅。

●二至三〇年代的日本，無疑是文化藝術百家爭鳴的黃金時期。不論在哲學、文學、藝術等方面，與西方文化的交流迅速頻繁。像一九二九年德國作家雷馬克所發表的《西線無戰事》，當年十一月，不約而同地成為築地小劇場與新築地劇團所選用的競演劇目。一九二九年德國舉行了「電影與攝影國際展」(Film und Foto)，一九三一年村山知義和莫侯里·納吉(László Moholy-Nagy)將此展的攝影部門企劃成「獨逸國際移動寫真展」，於東京、大阪巡迴展出一千多張的「新·攝影」(Neue Foto)，對當時日本的攝影界帶來極大的視覺震撼。

●木村專一主編的《フォトタイムス》(寫真時代)自一九二九年起就設有專欄，積極介紹德、法等國的現代攝影思潮。村山知義與堀野正雄等人也於當年組織「國際光畫協會」。一九三〇年，木村專一與渡邊義雄、堀野正雄、光村

利弘等人，創設「新興寫真研究會」。一九三二年，木村伊兵衛與中山岩太、野島康三創辦《光畫》雜誌。一九三四年，報導攝影團體「日本工房」創辦對外宣傳日本文化產業的雜誌《NIPPON》。從他們企劃展出的內容，雜誌的美編設計，與多樣的風格，我們可以深刻感受到「新興寫真」運動有如疾風怒濤，在日本攝影界、設計界、平面傳媒間帶來的旋風。



一九二九年「電影與攝影國際展」的海報。

新興寫真

■新興寫真的源起

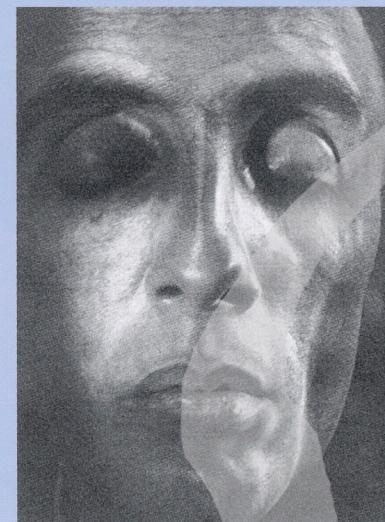
發軔於二〇年代末，勃發於三〇年代的「新興寫真」，主要受到源於德國的新即物主義(NEUE SACHLICHKEIT)與法國的超現實主義(SURRÉALISME)這兩股現代美術思潮的影響。

一、新即物主義(新客觀主義)：

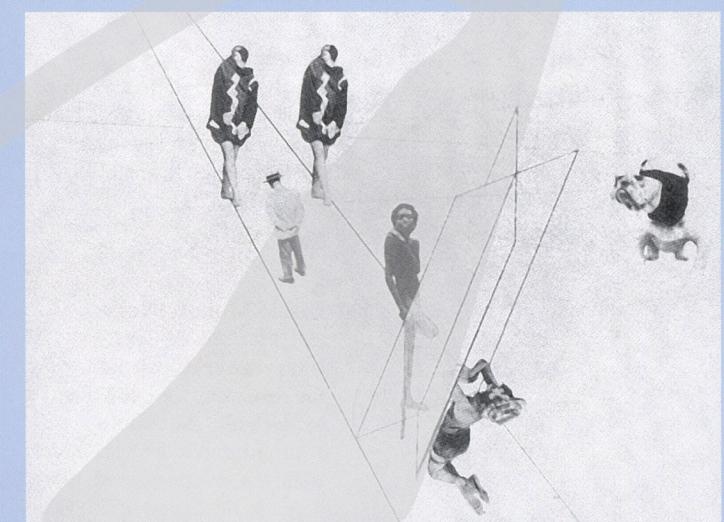
這是一九二五年於德國曼漢舉行的「一次戰後的繪畫發展」的標題。新即物主義的特徵含有很強的社會主義批判精神，對社會現狀、對人、對物要求極度的精確描寫，細節處亦強調寫實客觀的態度，有時寫實到如放大鏡般幾近誇張。

二、超現實主義：

一九二四年安德烈·布荷東(André Breton, 1896~1966)發表並出版了《超現實主義宣言》。超現實主義尋求想像力的徹底解放，特別相信潛意識的自由流動，可取得邏輯思維所達不到的怪奇意象。下意識書寫、各種元素(文字、圖像、記號)的巧意拼貼，在象徵及隱喻的效果上常有最飽滿的演出。



Helmar Lerski 一位新聞記者的肖像 1931



莫侯里·納吉(Moholy-Nagy) josef und potifar／(fotomontage, 攝影蒙太奇) 1924年



伍爾夫醫師 少婦的頭與肩 1931



Max Peiffer-Watenphul Johanna Ey的肖像 1931

「新興寫真」的主要推手及作品

一群曾在歐美直接經驗了現代攝影的革命性轉向的人物，如《寫真時代》主編木村專一（1890～1938），左翼劇場前衛藝術家村山知義，日本大學寫真科主任金丸重嶺（1900～1977），日本工房創辦人名取洋之助（1910～1962），《光畫》雜誌發起人中山岩太（1895～1949），分別引介當代重要的展覽、攝影家、新的攝影觀念給他們的日本同行與讀者，是三〇年代疾風怒濤「新興寫真」的主要推手。

新興寫真的代表作家之一的堀野正雄（1907～），在一九二七年舉行「堀野個人演劇寫真展覽會」，展出一百多張拍自築地小劇場的舞台攝影，後援單位即是木村專一的《寫真時代》社。一九二九年，木村專一在《寫真時代》開闢專欄介紹德、法等地的新攝影。一九三〇年十月木村與堀野、伊達良雄、渡邊義雄、光村利弘組織「新興寫真研究會」。他們主張在大量複製已成為攝影印刷術的前提下，攝影應更廣泛的開拓在社會、生活層面的應用功能。十一月舉行了「新興寫真研究會第一回展」，同時創刊機關誌《新興寫真研究》，堀野發表論文〈攝影與機械美〉。

堀野在一九二九年與村山知義、中戶川秀一等，結成「國際光畫協會」，因為深受莫侯里·納吉一九二五年出版的《繪畫·攝影·電影》（Malerei·Fotografie·Film）一書觀念的影響，一九三一年起堀野與村山知義、板垣鷹穗、大宅壯一等作家、評論者合作，由他們編輯版面發表了《大東京的性格》、《首都實流》等一系列以畫報蒙太奇（Graph montage）美學形式構成的結合攝影、設計、文字的作品。

一九三一年由村山知義企劃，莫侯里·納吉選輯，構成一千一百八十張分成四大類的大型攝影展「獨逸國際移動寫真展」，分別於東京、大阪巡迴展出，納吉自己與曼·雷（Man Ray）參加提出的作品屬於「個人創作」類，另外「攝影術的發展史」類別中，則展出包括攝影術發明以來的銀版照片、安布羅版等攝影的歷史文物，攝影於科學、社會層面的應用，也另外分類展出了相關作品。

日本近代攝影之父安井仲治（1903～1942），在一九四一年的演講中回憶，從這個展覽中他看到諸多攝影家提出的各式各樣的作品與問題，這些作品直到十年後仍影響著他的攝影態度。



取自《大東京的性格》，編輯者板垣鷹穗將堀野正雄所拍的築地小劇場與歌舞伎座並置。（1931年10月號《中央公論》）



取自《大東京的性格》，堀野正雄攝影，板垣鷹穗編輯。（1931年10月號《中央公論》）

日本近代攝影之父安井仲治的作品

安井仲治的攝影，在九〇年代經由日本當代攝影作家森山大道（1938～）與攝影史學者飯沢耕太郎（1954～）等人的大言呼籲，重新被日本攝影界認識，並如同親人般的接納。森山甚至露骨地說：「日本的攝影有這麼一位極棒的父親。」這種看似過度讚譽的背後，是森山在安井逝後五十年，對當代日本攝影「專業」的外貌下其實精神內容漸趨僵化的極度憂心。

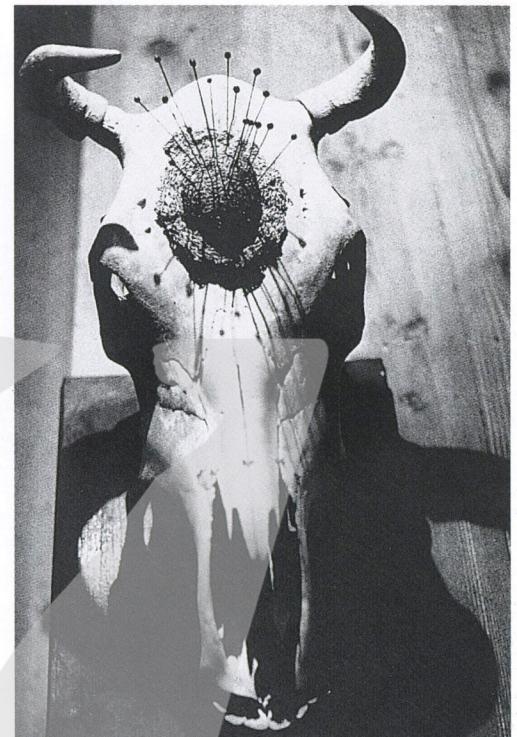
他們想找回安井攝影中的自由、柔軟、真摯，雖含攝多樣的攝影表現，超現實主義、客觀寫實、前衛……卻仍能自然匯成獨白的攝影美學。



安井仲治 斧和鎌 1931 大阪



安井仲治 旗 1931 大阪



安井仲治 無題 1938



安井仲治 犬 1934 大阪的大學醫院

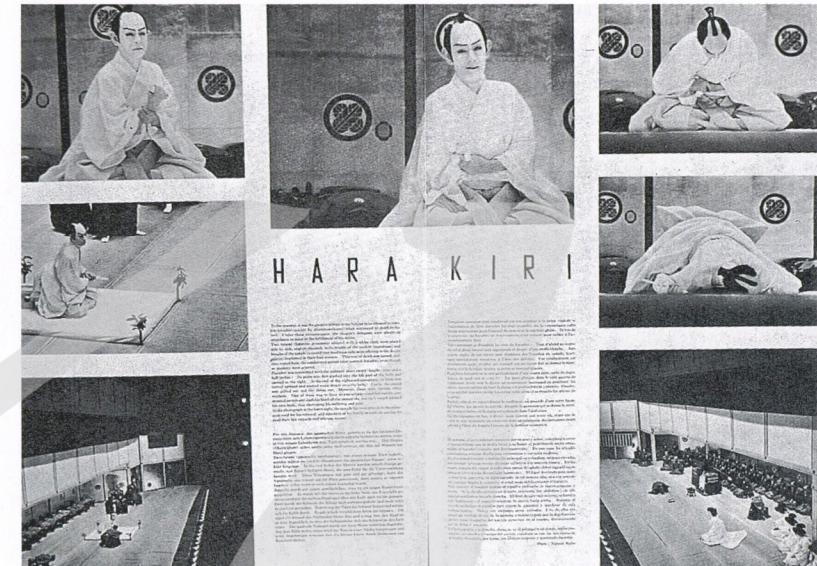
由金丸重嶺與鈴木八郎一九二六年所成立的金鈴社，是日本最早的專業商業攝影工作室。金丸重嶺與鈴木八郎（1900～1985）二人受到包浩斯學院理念的影響，認為藝術應與工藝、工商業結合成新的應用藝術，他們的品味傾向模仿幾何構成美學。一九三二年，金丸重嶺的著作《新興寫真的創作方法》於玄光社出版。

一九三二年攝影月刊《光畫》，在同人中山岩太、木村伊兵衛（1901～1974）、野島康三（1889～1964）的努力下創刊。中山曾在紐約第五大道開設肖像寫真館，在巴黎與當代藝術家往來頻繁，他深受超現實主義影響，攝影蒙太奇（Photo montage）、實物相紙上曝光（Photo gram）等攝影技法非常熟稔，他所拍攝的女性肖像則有濃烈的頹廢（décadence）氣質。

從「新興寫真」到「報導寫真」

一九三二年，日本報導攝影的啓蒙人物名取洋之助，身負德國大型畫報《柏林人》（Berliner Illustrirte Zeitung）的採訪任務返回日本，因為次年希特勒政權成立，緊縮檢閱制度，禁止使用外國人稿件，致使名取打消返德的念頭，而在日本另起一股報導攝影的風潮。名取與木村伊兵衛、伊奈信男（1895～1978，美術史學者）、原弘（1903～1986，美術設計）於一九三三年組成「日本工房」報導攝影團體，目的是要將現代的日本介紹於國際。名取強調「組寫真」（組合照片）作為平面傳媒裡蘊涵最多訊息可能性的表現技法，此種攝影術即是一種全新的「記號」，可以表現整個世界。雖然名取的作風功利、強勢，但此種工具性很強的表現機能，居然迎合了不少攝影工作者：一九三四年木村等人與名取決裂另組「中央工房」離開後，仍有土門拳（1909～1990）、渡邊義雄等優秀的攝影家相繼投入名取的「日本工房」。

名取與財閥、軍部關係密切，從一九三四創刊《NIPPON》以四種語文向國際宣揚日本文化產業活動，也美化日軍侵略的行徑。之後陸續為中支派遣軍辦了《SHANGHAI》（上海），為南支派遣軍辦了《CANTON》（廣東），為偽滿洲國辦《MANCHOUKUO》（滿洲國）等畫刊。而木村與原弘、林達夫等人，則在一九四一年替陸軍參謀部成立對外宣傳機構「東方社」，出版《FRONT》雜誌，濱谷浩（1915～）也成了入幕之賓。日本第一代的報導攝影工作者於錯亂的大環境，無人例外地都曾為刊物的幕後黑手——日本軍方效命。「新興寫真」源起德、法，影響日本的近代攝影走向，也與遭受日本帝國主義侵害的亞洲各國有犬牙交錯的親仇關係，我們唯有更完整、深入的了解其運動本質及其發展過程，才有可能客觀的評價其功過。



由名取洋之助編輯設計的兩組切腹〈HARA KIRI〉版面，取材自歌舞伎「忠臣藏」中切腹段落的舞台攝影，分別刊載於一九三六年的《NIPPON》第七號（上圖）與一九三七年六月八日的《LOOK》雜誌（下圖）。



東方社編輯的《FRONT》陸海軍號專輯的封面與內頁，壯大的戰車群是事後合成的。

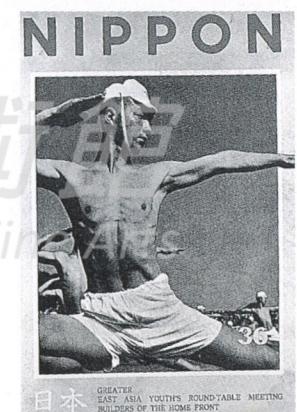
（濱谷浩、菊池俊吉等東方社成員攝於1942年千葉戰車學校）



打死不退的決戰標語與攝影壁畫，張貼於有樂町的日本劇場外牆，壁畫是分成三十三張拼成的，影像使用金丸重嶺所拍的人物（1943年攝，「朝日新聞社」）



提燈狂歡慶祝日軍攻陷南京的銀座夜晚。（土門拳攝於1937年12月13日夜）



第三十六期《NIPPON》封面，當時土門拳已退出日本工房，照片是他留在工房的存稿。（1944年）

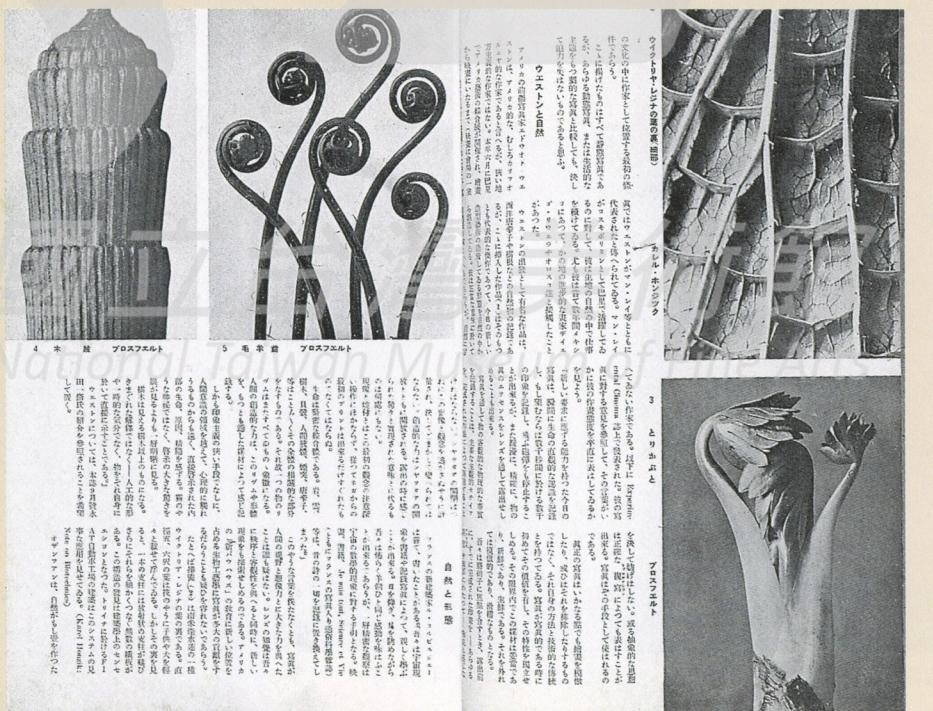
■張才的攝影剪貼簿

留日期間，張才自專業的攝影刊物中，將心儀的攝影作品、介紹攝影思潮的重要文章，剪下仔細閱讀，並分門別類地貼在剪貼簿上。張才不滿足於寫真學校以教授攝影技術為主的學習環境，這些珍貴的剪貼簿可以說是張才的自製教材，是他自建知識體系中的重要部份。



上海來的女人（中山岩太攝於1936年）

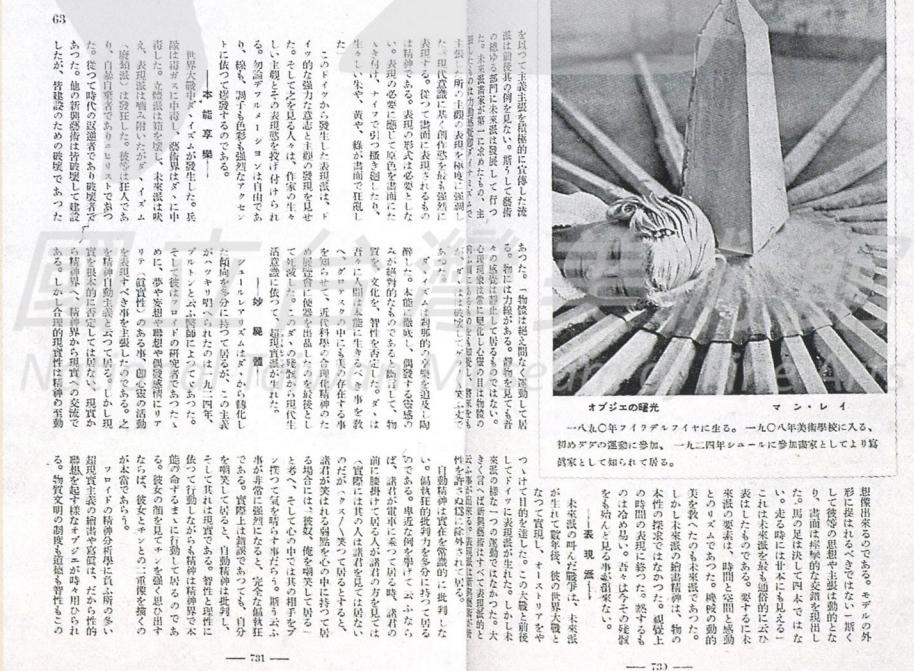
此幅植田正治攝於鳥取沙丘的作品「茶屋老人的側臉」，被張才歸類於他的剪貼簿《前衛寫真集》中。



新即物主義的代表作家，德國攝影家布羅瑟菲德（Karl Blossfeldt）的作品。



詩人、藝評家瀧口修造與阿部芳文，於一九三八年成立「前衛寫真會」，此篇文章發表於當年二月號的《寫真時代》。



曼·雷的作品早在二〇年代末即被木村專一引介到日本，對日本的美術、攝影活動皆有一定的影響。



張才 習作「武川先生」1934 東京



張才 習作「女性剪影」約1930年代末

●從張才留下來的十幾冊分門別類，編輯自《光畫》、《フォトタイムス》等雜誌的攝影作品剪貼簿，我們可以看到他認真地透過有系統的整理，正初步建立了自己的一套視覺知識體系。

●而攝影技術的逐漸掌握，也讓他的肉體與機械操作彷彿要結合成一個嶄新的身體。一個成熟現代感的，處於待機狀態，但可隨時移動截取時光切片的持相機的人。

●像「新興寫真」這樣涵養多種攝影內容及技法的大型運動，其多義的美學傾向。做為一位初學者，能在習作中反映的，大多止於技法，或造型的外部模擬。只有經過時間沈澱，當作者自身積

累的視覺經驗與外部世界這個客體，發生有「意義」的互動時，創作出的作品才可能擁有運動的內在精神及其真正的價值。

●蟄伏於張才體內的異於同代人的生命經歷，與赴日後吸收、建構的嶄新視覺知識體系，並沒有在短期間裡交疊、碰觸出火花。

●我們可以看到的，張才攝影的初期代表作品「我的大哥與詩人楊雲萍」，算是整個三〇年代後期的少數秀異之作。一九三五年，張才返台省親時，隨著張維賢前往士林外雙溪習靜樓拜訪摯友楊雲萍，張才使用他的第一台雙眼一二〇羅萊相機，有些緊張地，站在大哥的斜



張才 我的大哥與詩人楊雲萍 1935 台北士林

後方，捕捉到這樣一張精采的人物肖像。

●詩人楊雲萍是張維賢留日時期熟識的摯友，這位川端康成、菊池寬的高足，詩心極高。詩集《山河》留下的名作〈月夜〉，其高雅、純淨，讓人激賞。

月の光で、手を洗はうと思つて、
私は手を出した。

(月之光、欲滌手、伸出吾雙手。)

●他為張才的工作場所取名「影心寫場」，意在言外，高雅可知。

1937 七七事變，中日戰爭爆發。日本勵行皇民化運動。

1938 日本發佈國家總動員法。

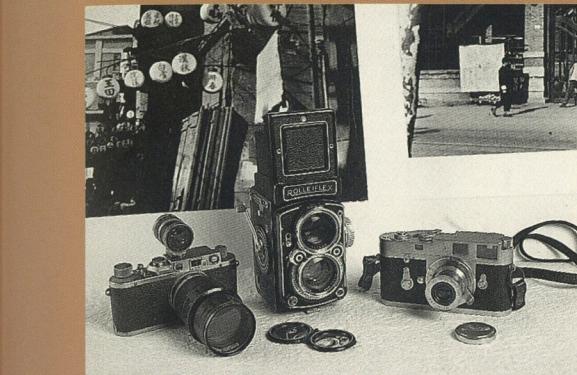
影心寫場的開張

●一九三六年，張才返台。於台北後火車站太原路上一處民宅二樓開設「影心寫場」，簡潔的空間，一般營業照相館所有的佈景、道具桌椅，他都沒有擺設。他似乎並未著力經營照相館的生意，碰到煩人、喜愛問東問西的客人，他就說：「頭家不在！」他喜歡和朋友在那裡聚會聽古典音樂。另外，張維賢出任楊逵的《台灣新文學》台北事務所負責人，所址也在寫場內，當時出入寫場的顧客恐怕沒有他們兄弟的友人多。這時張才已經擁有一部珍貴的德國製萊卡相機，他經常背著萊卡相機，和友人出去郊遊、登山，一副名士派作風。這時的攝影工作，顯然不是那麼讓他著迷、投入。客人較常拍的多是一些正式的結婚、年節、壽慶時的紀念照。

●一九三七年初夏，他與最要好的朋友何斌，還有張鈺與蔡滋涅，四人結伴從台北烏來登山露營到宜蘭三星。除他之

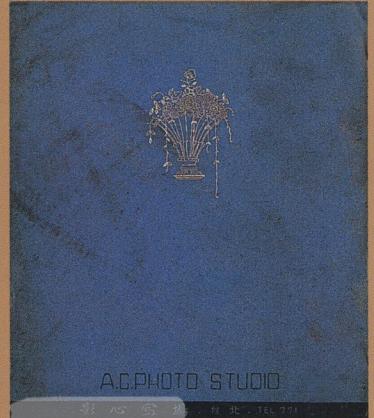
外，其他三人都是台北帝國大學醫學院的學生。他們常到「影心寫場」聽古典音樂，一起參加士林讀書會（協志會）。被稱作社會大學生的張才，長他們三、五歲。他不會賣弄學問，但從小看得多、聽得多，見聞與氣質自有異於當時的青年。對這群菁英而言，他反而更具魅力。暑假的第一個節目結束，下到蘭陽平原時，他們才知道，在山裡頭的這三天中，遙遠的華北那裡，發生了大事——七七事變，中日戰爭爆發了！

●那個夏天肯定是燥熱無比，青年人認真地議論著。戰爭是絕對殘酷的，但它也逼著人尋找出口。首先兵役的問題，就使人無可迴避，只有離開一途了！到日本，因為是內地，無須護照，隨時可行，但卻沒有「離開」的感覺。好像只有領取了警察署發的護照，才有脫離「帝國」的真實感。那一段時間，時局愈趨混迷，張才的內心，想必與大時代裡眾多的微末個人相同，踟躕又徯徨！



張才使用過的相機，左側是早期的萊卡II型，中間的是羅萊120雙眼相機，右側是萊卡M3型相機。
(林茂榮 攝影)

影心寫場

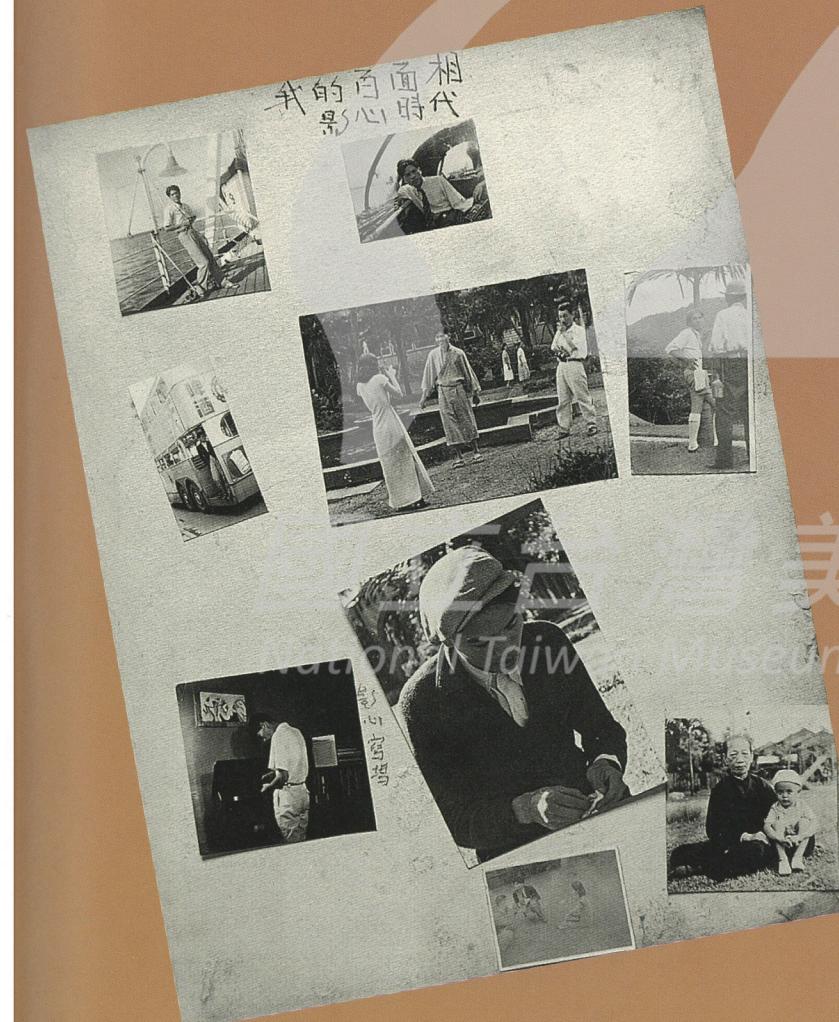


影心寫場為顧客特製的照片本。

今同左記の通り臺北事務所を開設しました。直接お用の方はどうぞお越し下さい。

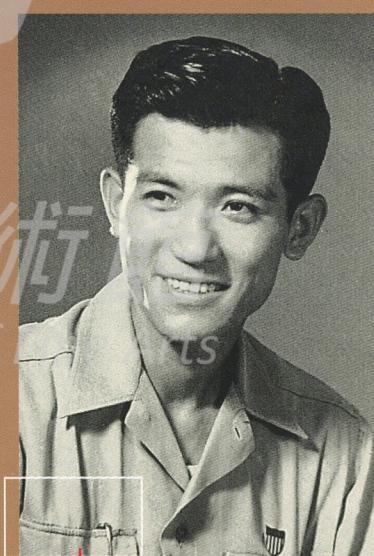
臺灣新文學社臺北事務所
責任者 張維賢
電話三九一四番
臺北市建成町二ノ五

一九三七年時，影心寫場成為台灣新文學社在台北的據點。
(翻印自1937年《台灣新文學》2月號版權頁上的告白)



我的百面相——影心時代

(取自張才照相冊中，影心寫場時期的留影，約攝於1937~1940年。)



影心寫場的鋼鑄。

我的角面時代 影心



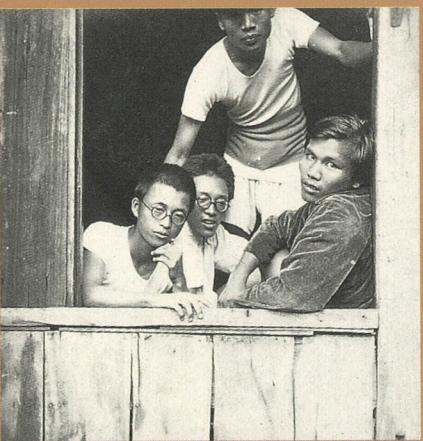
張才低頭凝視120相機觀景窗，攝於HUKUKEN丸號輪船上。（約攝於1936年）



張才在輪船上攝得的快寫鏡頭。
(約攝於1936~1938年間)



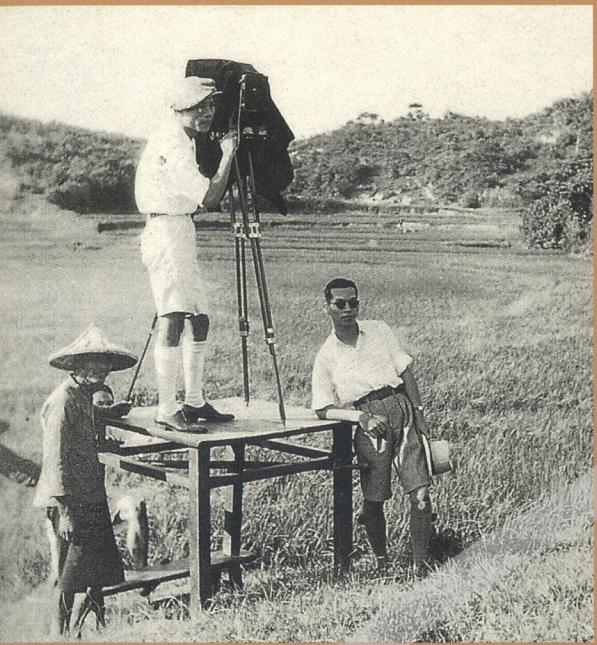
著旗袍的女人拿著相機對準穿著和服的張才，鄧南光胸前掛著一台萊卡相機，雙腳張的比肩還寬。



左起張鈺、何斌、張才、蔡滋涅，合影於北宜之旅途中。（攝於1937年七月七日前後）



左起何斌、張鈺、張才，攝於北宜交界山中。
(攝於1937年七月七日前後)



張才使用8×10木製全景相機外拍。（約攝於1937~1939年間，地點待考）



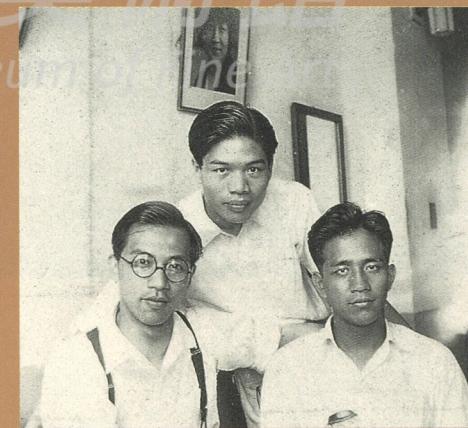
小女孩是張才友人李火增的女兒，攝於影心寫場攝影棚內。



張才與母親陳欣，攝於棕蓑街舊厝。
(張才自攝於1936年左右)



林敬仁於影心寫場接待室。



左起李傳登、張才、林敬輝，合影於影心寫場內。
(約攝於1930年代末)