

台灣攝影的美感經驗

Esthetic Experience in Photography in Taiwan

周文 Chou, Wen / 國立台灣美術館副研究員



一、前言

攝影在台灣地區是很盛行的活動，每年所消耗的底片數量相當驚人，近年雖因數位相機的出現，傳統底片使用的群眾大量流失，迫使大型底片公司如富士、柯達不得不做出新的措施應付此局勢。雖然如此，但並不影響攝影在台灣發展的事實。從歷史演變來說，攝影活動很早就出現於台灣地區，法國奧賽美術館蒐藏的1850年有關台灣景象作品，就能清楚說明這情形。當年西方強國為殖民、傳教需要，不斷擴充自己的勢力，實際的探險研勘，攝影則是最有用的器材，真實紀錄探險地的社會人文、地理景觀等等訊息，此是台灣初期攝影最大的應用方向。日本統治台灣時，早期攝影也是如此使用，紀錄許多人文現象。1898年日本第4任總督兒玉源太郎和其民政長官後藤新平到任，在兩人合作經營之下，台灣政務逐漸展開，社會漸漸安定，不但奠定現代化基礎，也提升當時人民經濟生活水平。1900年左右，有關台灣景象攝影（寫真）報導已是具發展雛型，寫真會、寫真館（二我寫真館、林寫真館皆於1901年創館¹）的設立，更帶動攝影風潮。

初期的寫真館大部分以家族、個人肖像為主要攝影對象，少數的景觀作品，可能因是設備繁重、經濟能力及人員管制等因素，皆由日人寫真會或統治單位出版，紀錄報導的性質非常濃厚，較欠缺藝術性表現。這段期間除了統治宣導和軍事運作外，攝影界所發生的幾件事情，或多或少影響未來發展，例如中華攝影社的成立，彭瑞麟、張才、鄧南光等前輩赴日學習攝影，及日本總督府官防情報科辦理二次「台灣登錄寫真家」的活動²。大戰結束後，中國攝影學會跟隨政府來台，該會成員³對台灣攝影有很大的貢獻。這股新血帶來新的局勢和面貌，「聯合國同志會」、「中國文藝協會」相繼成立，更促進發展的快速步調，「美而廉畫廊」的出現，

即是此趨勢明顯的「告白」。1951年後，攝影學會及攝影活動成長速度都非常驚人，其中「中國攝影學會」和「台灣省攝影學會」的成立，對後來台灣攝影發展有決定性的作用。這裡我們可看到攝影方向的分歧現象，台灣攝影學會強調台灣本土的寫實風格，和中國攝影學會沙龍唯美的作品，二者對於攝影的詮釋有相當不同見解。

50、60年代，戰爭爆發及結束，不但許多軍人戰死沙場，無辜百姓也受到空前的苦難，原子彈帶來大量的死亡，無論是侵略者或被侵略者，都無權決定自己的生存方式。戰後應該是承平的歲月，卻始終被核子毀滅的事實籠罩，在此焦慮不安的年代，人們的未來充滿不確定性，生活意義就是盲目活著。現代人的支離破碎，使得他們開始思考自己的存在問題。面對空無，宗教力量不再是絕對。社會倫理秩序的混亂，科學認識的有限性，這些都造成我們生命浮現在半空之中，生存無根的一代，處處顯示虛無空乏感。人們藉著藝術表達精神的疏離，在此虛無焦慮的日子，其是最好顯現人們的精神意向。1945年瑞士雕塑家艾柏托，將人體形式拉長，不斷追求自己所達不到的理想，孤獨見證人的存在。沒有將來的生活，人們會產生恐懼，無目的的流亡，迫使大家開始思考自己生命的存在意義。進而對自己是什麼樣的人？也開始有所反應，這種思潮結果讓我們回歸對生命、對自己成長的鄉土做一全面式的探討。

存在思潮就在此前提，漸漸影響當時國內社會各層次，無論藝術、思想或生活都籠罩於存在場域內，當然攝影也受到相當大的影響，尤其在70、80年代的作品常能見到痕跡。當年受到政治、社會的運動，使得攝影也漸漸脫離唯美意境的表現而走向人群，社會主題的紀錄取代了過去唯美主張，報導紀錄功能又再度被攝影者所強調，台灣攝影發展又是一個新的風格現象。

1. 參閱台灣攝影年鑑編輯委員會，《台灣攝影年鑑綜覽》1-1，原亦藝術空間有限公司，1998年。

2. 多年前拜訪林興福先生，他曾將「第二回寫真登錄」的徽章拿出來供眾人鑑賞。

3. 中國攝影家學會早期成員有：郎靜山、水祥雲、徐德先、宋庸、周志剛、傅崇文、鄧南光、李鳴鶴、蔡子欽、詹炳坤等人。

台灣攝影的風格發展，簡單區分為早期寫實、唯美沙龍、寫實報導及現代攝影四種風格。本文嘗試從台灣人文發展的現象，來解析這四種風格在台灣攝影各自呈現的面貌，及做一簡單的評述工作，或許能有所新見解和詮釋方向。

二、台灣攝影階段的風格

有關風格 (Style) 的說法，我們由Bates Lowry在所著《視覺經驗》(The Visual Experience) 中提及：「隨著我們逐漸地更注意到不同作品的共同特性，我們看畫的態度就經歷一種變化……從這些共同特徵上，我們在心目中形成了一個典型藝術品——這是一種心意的表象，它會向我們表出我們所謂的一件藝術品之『風格』(Style)」。⁴ 從共同的特徵說明藝術品之間的相同性，產生風格表現的趨向一致，也能由此見到和其他藝術品的差異性。希洛瑟 (J.V.Schlosser) 於1935年所作討論《風格史與語言史》(stilgeschichte und sprachgeschichte) 著重在二概念，一是時代的風格，就是同時代藝術家普遍採用的藝術規則，另一則是個別藝術家自己創作的風格，指的是原創的素質。⁵

依據前所說風格意涵，應該可以對台灣攝影發展歷程，切割出階段性的風格。我們知道台灣很早就有攝影活動，

1871年英國攝影家湯姆生 (John Thomson) 來台，攝影紀錄南台灣一帶人文及景物。現有的台灣攝影發展紀錄，大部分以此為起點，但在法國奧賽美術館就蒐藏1850年台灣景物的攝影紀錄⁶。依此可見攝影活動很早進入台灣地區，這些探險家為實際需要，在台灣拍下許多珍貴的紀錄。清朝治台時，沈葆楨修築鐵路和砲台工程，都曾留下一些紀錄照片。這段時間，來台傳教士攝影活動是比較活躍的一群。1895年日本佔領台灣，因戰爭動亂留下許多政治、軍事方面的攝影紀錄。1896年日軍遠藤寫真館出版《征台灣軍凱旋紀念帖》，為日本征台第一本寫真帖。人類學家烏居龍藏，接續調查台灣各地區風俗民情，尤其原住民的拍攝工作，留下很多珍貴的鏡頭。1901年施強創辦「二我寫真館」(鹿港)，林草創設「林寫真館」(台中)，皆是說明攝影引入此地區的概況。

1920年以後，台灣社會漸漸安定，經濟開始發展起來，人民也能從事除經濟生產外的一些休閒活動。此段期間彭瑞麟 (東京寫真專門學校)、鄧南光 (日本法政大學經濟系)，及其後張才 (武藏野寫真學校)、林壽鑑 (銀座「日之出寫真株式會社」) 先後到日本學習攝影，可看成台灣攝影的起點階段。這些人學成歸國後，大部分從事寫真館的工作。我

們知道寫真館 (照像館) 的工作，大部分都是拍攝肖像作品，所謂的大頭照，也有家族合照，商業方面的考量是此時重點因素，多數人來到寫真館拍照，因是證件使用或生活實際需要，很少考慮藝術性的應用。當然，人們會要求清晰明亮的照片，至於美感的要求，應為攝影者 (寫真館老闆、工作人員) 現場指導安排。他們的攝影專業，有時是很好的「美感暗示」，就如新年過節，家族、個人的紀念照，現場攝影者的指導，差不多每位被拍的對象，都會接受其所安排。但這些留日的前輩攝影家，並不停滯在寫真館階段，雖然生活的壓力迫使須如此的拍攝工作，可是有些攝影家本身經濟能力較為優渥，例如鄧南光、張才他們有能力不靠拍照過日子。因此，日本學習的攝影理念，也開始藉著他們這一群攝影者，在台灣地區散佈傳達形成早期的攝影美學。當年「新興寫實」的影響，即興捕捉、自由速寫的觀念，我們可以輕易的在諸位前輩攝影家身上發現。他們有其創作的背景理念，絕不是拍一拍人頭像就能滿足創作欲求。

這種攝影美學觀念，捕捉真實的剎那，使得攝影的對象不再只是一些美景事物，而是以社會大眾的生活議題為攝影

主題。街頭、田裡、山上、海邊所有和人有關的議題，都是他們拍攝範圍。但是我們必須注意到，雖以社會大眾為拍攝對象，這裡並不表示，對實際生活會有一種「社會關懷」，縱使有此情懷，應該也不會很明顯清楚。意思是說，此階段的攝影不涉及社會問題的關懷，或許提出一些社會現象的片斷，對於主題性的社會問題，接觸點並不廣闊。從這幾位前輩攝影家的作品詮釋，就能看出此階段的攝影特色。例如：鄧南光、張才、李鳴鵬 (前輩攝影家，並無到日本學習攝影，但家境富裕從事貿易經商，由日本引進大量攝影資訊)、林壽鑑等人的作品。從這幾位前輩攝影家的作品，這裡嘗試綜合出他們共同所有的特徵：

1. 作品對光影的要求有其嚴格性，非只是一般畫面簡單的構圖陰影。
2. 人、事、物出現明顯的安排現象，如電影劇照的形式。
3. 藉由作品展露了作者本身的人文素養背景。
4. 攝影對象皆是台灣鄉土景象，凸顯本土化的意念。
5. 作品清楚表現時間剎那的捕捉及持續性。



鄧南光 台北太平町 (延平北路) 國立台灣美術館典藏



張才 廟會 國立台灣美術館典藏



李鳴鵬 牧羊童 國立台灣美術館典藏



林壽鑑 玩笑 國立台灣美術館典藏

4. 杜若洲譯，《視覺經驗》182，雄獅圖書股份有限公司，1990年。

5. 劉文澤譯，《西洋六大美學理念史》214，聯經出版事業公司，1989年10月，1版。

6. 王雅倫，《法國珍藏早期台灣影像——攝影與歷史的對話》20，雄獅圖書股份有限公司，1997年。

7. 張照堂，《鄉愁、記憶——鄧南光》26，雄獅圖書股份有限公司，2002年。

從以上所述，我們可由一篇報導辛蒂錫爾曼（Cindy Sherman）的文章⁸，做一可能的探索方向，辛蒂的攝影強調「時間的持續性」、「戲劇性事件」，將單一的影像轉換為一種「報導寫實」及「藝術韻律」的雙重性質，攝影者自己詮釋所攝影的對象。寫實報導的作品風格，即是具有故事性質，一張作品告訴我們一段發生的事實，雖是單幅作品，但時間是持續著，因其敘述是延續發展，打破時間僵化的限制。當然，我們須注意這些前輩攝影家的作品風格，不全是在當時就形成，而是經由時間的過程所完成。如果以時間來區分台灣攝影風格的階段，可能有混亂的情形發生，因為前輩攝影家和後來大陸轉移進來的攝影家，時間是有相互重疊的事實，這裡只能從他們的攝影觀念，做一階段區分說明。



郎靜山 晚風殘月 國立台灣美術館典藏

1945年日本戰敗，政府遷台，許多攝影家也隨著到台灣來，其中郎靜山先生對日後的台灣攝影產生很大的影響，可說是一種蛻變的發展。無論在攝影技術或觀念都有相當驚人的轉化。郎先生主張「集錦攝影」，將中國繪畫理論「謝赫六法」——「氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫」，其中以後二法最能用在攝影上。1949年「中國攝影學會」成立，郎靜山、水祥雲、徐德先、宋膺、周志剛、傅崇文等人聯絡鄧南光、李鳴鶴、蔡子欽、詹炳坤攝影同好38

人，共同擬定組織章程，重新向內政部登記。因攝影和繪畫觀念結合，其階段攝影風格出現唯美意境的格調。作品表現的審美感，以純粹「美」為依歸。此時期的攝影主題並不關切社會民生的問題，脫離現實趨向抽象式的美感經驗。攝影者追求形上意象，內容沒有孩童、巧婦、病人、走唱，沒有社會主題，只是美感的呈現，攝影即是將美麗的景物帶至人們眼前。這裡，我們看一下幾位攝影家的作品，應該是可以

8. 楊熾宏，《現代美術新潮》126-131，藝術家出版社，1987年。

周志剛 烏蓬映素羽 國立台灣美術館典藏



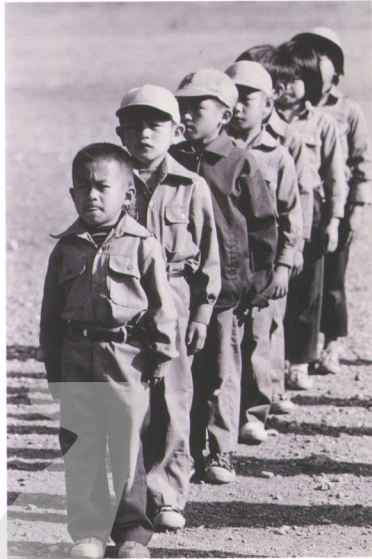
宋膺 作品102 國立台灣美術館典藏

明白此類攝影的風格。

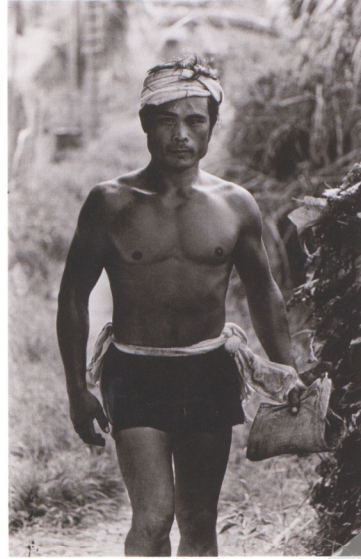
此段時期，因政治社會的局限，攝影發展欠缺承續開拓的活力，和國際攝影生態有些距離。但我們從另一角度解讀，可認為是潛伏期，含蓄待發聚集新的創造力，在鄉土運動和新藝術的思潮衝擊下，終使新攝影吹皺平靜無濤的水平面，新寫實攝影家各領風騷，漸漸嶄露頭角，形成巨大浪湧沖刷舊有岩灘。歷經長期累積和發展，終於進入新的攝影屬地，新生代攝影者接續前輩的足跡而起。1965年「鄭桑溪、張照堂／現代攝影展」在台北舉行，後巡迴台中、高雄，雖引起正反兩面的評價，但卻深具轉型宣告的意涵。「V-10」（視覺藝術群）的成立，和鄉土文學論戰，深深影響台灣攝影走向，寫實報導的風格又漸為攝影主流。人文意象的要求，回歸鄉土、關懷鄉土的理念，全



吳忠維 達駁·敏基努安 國立台灣美術館典藏



阮義忠 人與土地——武塔 國立台灣美術館典藏



梁正居 蔗農(埔里) 國立台灣美術館典藏



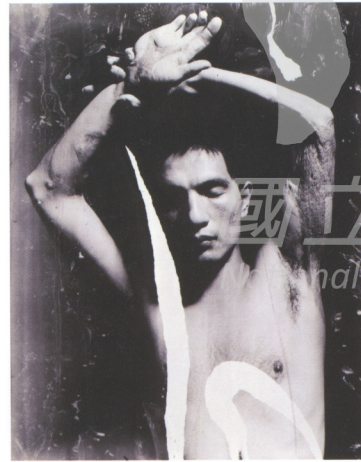
關曉榮 雨中扛米的八尺門男子
國立台灣美術館典藏



周慶輝 痲瘋村紀事4(天使)
國立台灣美術館典藏



蔡明德 抗議販賣山地少女賣淫
國立台灣美術館典藏



何經泰 工傷顯影系列之「吳聰民」 國立台灣美術館典藏

面性衝擊攝影界，不但拓寬鏡頭的捕捉角度，也加深對事物的反省思考及批判能力。

七〇年代反應現實、本土意識濃厚的鄉土文學漸受到重視，王拓、陳映真和尉天驄等主張文學應反映服務人生，經由鄉土回歸到民族，才能使文學本土化落實，這些觀點最初受到朱西寧及銀正雄的質疑，侯彭歌在《聯合報》副刊發表〈不談人性，何有文學〉和余光中〈狼來了〉，對鄉土文學提出反對意見，引起雙方的論戰，正反價值的看法形成一股回歸鄉土、關懷鄉土思潮，全面影響臺灣人文各層面。無例外攝影也受到這次運動的衝擊，寫實報導在種種因素之下，形成攝影主流，王信、陳傳興、謝春德、梁正居、阮義忠、張照堂、林柏樑和關曉榮等人可說是寫實報導攝影的主群體。這階段的攝影結合人文主題，反應社會現象，和前面的寫實報導風格有一些很明顯的不同。除了表達人文景觀之外，強調人文精神，對社會問題有更深入的探討研究，出現主題系列式作品，追蹤碰觸被爭論的議題，我們從作品就能明白這些特色。

這群攝影家緊扣著社會議題，攝影脫離唯美的主張，雖然很寫實但不失其藝術性格，作者本身凸顯議題，卻掌握應有的藝術意涵，絕不是純粹的報導圖像，無論構圖、光影等技巧或人物神情意態，都有一定的水平呈現出來。

八〇年代的臺灣，無論在政治、經濟、社會上皆漸漸開放，國外資訊大量的輸入，整個人文結構重新組合調整，新的理念、新的事物相續不斷，攝影除延續報導攝影的風格外，與藝術結合為現代攝影的新趣向。新生代攝影群橫跨藝術和科技領域，以堅強的意向要求攝影理論移植和建構，新舊雙方都受到前所未有的衝擊，詮釋、解讀不再滿足現代的需要，陳順榮先生「集會家庭遊行」、吳天章先生「再會吧！春秋閣」、侯淑姿女士「窺」、李小鏡「十二生肖」、游本寬

「芝加哥地圖C-5 (15聯作)」、郭英聲「隱藏的記憶溫度之一、之九」、章光和「虛體人體攝影系列」等作品全是新意識型態的創作，如何接受？這是攝影嗎？梅丁衍在〈攝影蒙太奇美學與後現代紀元〉文章中述及：「八〇年代受到西方綜合媒材的創作潮流影響，攝影作品也逐漸融合成了整體藝術的表現手法，但是這種並置手法能否算是攝影作品？這仍然是全世界都面臨的難題。九〇年代的西方攝影藝術未必只有依附綜合媒材一途，它們也有回歸攝影哲學本質探討的趨勢，由過去的攝影藝術再反思攝影是什麼？或者，從攝影者的『手段』來檢驗其藝術『動機』，攝影已無創新與否的困擾，更重要的是如何去『規範』它。」靜下來好好思考此段話的意涵，「什麼是攝影？」常使人產生疑問，如我們將攝影的表現，停格在以前的攝影觀念上，那對現代攝影是非常不公平。表現只是手法的技巧，這種缺少理念作品，應是空洞無助的哀號。表現和理念可做相對性的調整，攝影是攝影，不管以何種手法展現，攝影的本質不變，爭論變得沒意義和無任何助益。

三、台灣的攝影美感經驗

從前面所述，我們可以知道台灣攝影發展過程，攝影美感的表現，能簡單的分為前期寫實報導、唯美沙龍、後期寫實報導及觀念 (Idea) 攝影等階段⁹。此是以攝影

9. 這攝影四階段美感表現，是依據其攝影觀念不同所做的區別。



張蒼松 箇中紅塵——玉里精神病院 (四) 國立台灣美術館典藏



潘小俠 裸女 國立台灣美術館典藏



劉振祥 王得祿墓園 (新港鄉) 國立台灣美術館典藏



李小鏡 十二生肖 國立台灣美術館典藏



陳順榮 二段記憶的紀錄 I、II (二件一組) 國立台灣美術館典藏

理念作不同的區別，時間上雖有些先後，但前期寫實報導和唯美沙龍的階段，可說是相互混合影響的發展。其實，每一階段的攝影，不會只是單一式的突現，而是一種交互推展的現象，主流攝影的意思，是說當時比較受到注意和多數人所接受的攝影理念。我們不能誤解「主流」的意涵，這裡是為方便說明攝影的美感經驗，才區分四階段攝影發展歷程。另因為說明此四階段的攝影美感經驗，即先對美感經驗做一說明的工作。

「美感經驗」(Aesthetic Experience) 指的是心理上有所準備的觀者與吸引人的美感客體交會的時刻。…沈思的觀者與美感客體交會的剎那是審美過程的高峰；也就是美感經驗¹⁰。這裡告訴我們什麼是美感經驗，其所產生的狀況，但並

沒說明美感經驗如何發生？因美感經驗除心理因素之外，另須考慮產生的客觀因素，就是所謂外在環境的影響。所以我們從客觀的景物事實來探討，台灣攝影發展階段的歷程，可能會得到一些攝影美感經驗的驗證階段。

台灣攝影有系統的發展，應可說是在1949年以後，隨著政府撤退到台灣的攝影家，對此發展有決定性的影響。但也因為生活環境、教育背景及社會經驗的差異，形成台灣攝影有兩大不同的美感經驗表現方式，於此簡單區分為「唯美」、「寫實」、「意象」的美感經驗，嘗試包括前面所說四階段的攝影風格。「唯美」的攝影風格可溯及郎靜山、周志剛在1949年復會的「中國攝影學會」，主張以中國繪畫原理的謝赫六法（氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移

10. 賈克·瑪奎，《美感經驗——一位人類學者眼中的視覺藝術》5，雄獅圖書股份有限公司，2003年。



游本寬 芝加哥地圖C-5 (15聯作) 國立台灣美術館典藏



郭英聲 隱藏的記憶溫度之一、之九 國立台灣美術館典藏

章光和 泳與儀式 (一) 國立台灣美術館典藏



模寫) 尤其是後二法應用到攝影, 以郎靜山「集錦攝影」為代表。這類型的攝影美感, 以繪畫理論為基礎, 因此作品表現沒有社會主題、事物對象, 只是形式美的呈現, 內容並不重要。1963年鄧南光、李釣綸等人成立「台灣省攝影學會」, 強調台灣本土化的「寫實主義」作品, 形成了一種獨特風格, 攝影主題轉向台灣人文的現象, 對於社會環境的關懷, 也影響攝影發展的方向。這兩大攝影風潮, 雖有些時間上的先後, 但仍有重疊的地方, 各有其攝影群眾的支持。九〇年左右, 赴歐美學習藝術的學子, 漸漸完成學業回到國內, 攝影風格又有新血注入, 他們引進新的攝影觀念和技術, 當然也帶來不同的美感經驗。除了對社會的關懷之外, 攝影家本身主觀意念的表達非常強烈, 以自己的方式表現對事物或觀念說明, 作品美感經驗較注重觀念方面的詮釋。這裡會有產生一甲詭論, 傳統攝影者是否能接受此即是攝影? 攝影的辨識突然成為很重要的課題, 攝影的爭議不是題材、技法或器材, 而是攝影的本質問題, 什麼是攝影? 如果以攝影的內容和形式, 區別攝影的種類, 可能會有許

多不同類別的攝影出現, 例如寫實攝影、沙龍攝影、生態攝影、花卉攝影、人物攝影、意象攝影(觀念攝影)、數位攝影、商業攝影等, 但回歸攝影本質, 這些攝影種類都是攝影。因此, 我們是否考慮現代的攝影所表現方式, 或許和傳統攝影有所差異, 本質上還是攝影, 只是一種蛻變、一種變革。

當我們能夠接受現代的內容和形式, 應可談論其所引起的美感經驗條件。現代攝影的特質有: 強烈的故事性, 主觀敘述超越攝影技巧的要求; 突破時空限制的表現; 系列作品的組合; 數位多媒體的應

用；漸漸脫離傳統攝影家直覺式的美感經驗。現代攝影的作品，不但表達創作者的理念，在攝影作品構成的要求，並不如傳統攝影家對作品的構成條件嚴格，如光影、主題、對象、位置等的需求，有時因作者觀念的傳達，這些作品因素需要將會被降低，不再以畫面為作品主要的表達方式，此和傳統攝影有很大差異。作品的整體是一觀念表達媒介，所以系列的組合取代傳統單一作品，而且科技的應用超越只是相機的工具使用範圍，多媒體在於全體作品，會有一定的功能出現。單獨的直覺式美感，不再是主要創作的來源，組合式美感經驗，漸是現代攝影創作背後的主體意識。

於此，可知台灣攝影的美感經驗發展，早期是在於攝影事物對象、攝影技術及攝影表現等三方面的美感經驗產生，雖主題表現不同，但實質上還是藉著攝影媒材表達攝影者的創作觀念。現代攝影不但在媒材上想突破傳統的限制，創作觀念也是藉由現代科技帶來的方便性，希望可突破舊有的限制，尤其是時空的局限問題。事實上，藝術的價值就在新觀念的提出，引發新藝術方向，雖然詮釋新藝術是一件很困難的事情，但社會大眾的接受又是一大挑戰。現代攝影的發展瓶頸，正是如此這般。如何讓傳統攝影認同融入或超越其領域，這可能是現代攝影最大的問題所在。如果只求藝術動機，將攝影作為使用媒材，是否能說服傳統攝影家？是否可解決什麼是攝影的疑慮？如果我們站在藝術的表達立場，會接受這即是攝影的說法，因為無論是何形式媒材，只是表現藝術的中介物，對於中介物所謂的名稱並不很重要，能夠界定就做界定。此也是傳統攝影家不能接受如此界定的「攝影」。當時沙龍和寫實兩主流攝影風格所爭論的是在表現方式，而現今則是討論攝影的本質問題，必須很慎重的討論此爭議，才能化解多數的不同看法。

台灣現代攝影群集的形成，大部分是留學歐美的學子，歸

國後對攝影的詮釋又是一新的方向。當然，他們也受到許多質疑的聲音。游本寬在其攝影專輯《真假之間——游本寬閱讀台灣影像系列之一》的一段話「手握過相機這麼多年後，似乎也較能體會，照像要能成為藝術，藝術家是得不斷地挑戰影像表現的底線」¹¹。

這裡提出了「影像表現的底線」問題，影像底限？是否因每位攝影家而不同，或是有共同的終極點。當前引發的「攝影是什麼？」和此的探討應有很大的關係。如何接受各種類的攝影表現，會是台灣攝影發展相當重要的轉化環節。章光和從事攝影工作，卻以「反攝影、非攝影」表達攝影。在其創作自述「攝影原本只是真實的替代品，但是人們因為太相信攝影，太依賴攝影，所以它儼然變成真實的化身而取代了真實。我們凡事只講求眼見為憑，攝影的真實自然是難以抗拒的」¹²。對於攝影本質的思考，切入哲學的領域，雖有不同的看法出現，但是一種良性的競爭，思考就會產生自己的攝影觀念和方向，建構自己的攝影理論，才是台灣攝影發展最好的依據，有了自己的根，往上成長吸收其他的養分，終究完成台灣攝影的備全系統。

四、結論：建構台灣攝影美學

台灣攝影發展，不斷有新元素的注入，雖初期會有敏感的排斥現象，但表示台灣攝影是一活的機體，充滿生命力、充滿無限的發展可能。階段性的競爭是有所難免，相互刺激或導引都是發展必經的歷程，我們由前面區分的階段來看，也許會給我們很好的啟示。新的觀念或技術出現都會有嘗試和矛盾階段，吳嘉寶在〈吳嘉寶話攝影——兩岸攝影名家聯展〉有段話：「是的！重點是，這些影像到底讓你看見什麼？至於他是報紙剪貼、3D的、手塗腳抹的、重複曝光的、打噴嚏不小心按到快門拍下的…全都不是重點」¹³。很清楚的表示，見你所見的意思，不要只看媒材，而是作品本身的內容，攝影者的表達才

是我們須注意之處。如果無法確定此是「攝影作品」？是否就不是攝影，還是一定需要用攝影器材完成的作品才是攝影？這裡我們從幾位攝影家的創作理念來瞭解攝影的意涵，可能會有意想不到的收穫。

謝明順：「藝術作品的靈魂來之於內蘊或表象的生命力，其中二維空間的攝影幾乎源之於畫面的律動——視覺動線的韻律化呈現」¹⁴。

江村雄：「……攝影與藝術攝影，經常令人產生混淆，前者是記錄、是見證；而後者不論是紀實、畫意或其他任何題材，每一件作品除了表現技巧外，必須呈現作者的理念和創意」¹⁵。

姚瑞中：「……其實我想任何素材都是一種表達的媒介，怎樣的媒介能讓作品產生最大的力量，藝術家就要有勇氣和能力去駕馭這些媒介，而不是被媒介所局限，尤其是像這類機械影像先天上就必須依附各型器材來創作，想要突破這些有限的語法原本就不簡單，若無法認清這些機械上的設計是助力也是阻力，很容易就會走入形式化的路上去」¹⁶。

簡榮泰：「當今電子影像正不斷地推陳置新，使傳統攝影面臨了巨大的衝擊與挑戰。藉著電腦影像軟體程式的處理，可突破一般攝影的限制，更能把攝影創作的範疇無限延伸，使之產生前所未見的視覺效果」¹⁷。

全會華：「影像的創作不再是單純的記錄，影像中所有的現象皆象徵多重意義，而這些意義對我們文化是息息相關且互動的……」¹⁸。

康台生：「攝影是藉著視覺傳達的藝術，因此若非具有強烈視覺美感誘因與豐富內涵的特質，實在無法引起觀者的注目……」¹⁹。

前面幾位攝影家對於攝影的觀念，都有其自己獨特的見解，不會受制於創作機械的局限，共同追求攝影新的可能

性，也可看出攝影突破的迫切性。藝術的發展在新觀念或新技法出現時會有許多爭議，那些創新者勇於邁前一步，這種精神即是藝術傳承的核心，沒有創新會造成藝術本身的僵化，失掉生機的作品，只能稱是工藝品，攝影也是如此，沒有攝影家的精神，就好像照相館的大頭照，機械式的影像，欠缺藝術生命就不是攝影，我們或許可從此角度看攝影，這樣是否能解釋「什麼是攝影？」的質疑。

參考書目

- 張之傑總纂，《台灣全紀錄》，錦繡出版社有限公司，1990年。
- 台灣攝影年鑑編輯委員會，《台灣攝影年鑑綜覽》，原亦藝術空間有限公司，1998年。
- 讀者文摘遠東有限公司，《二十世紀世界大事實錄》，讀者文摘遠東有限公司，1980年。
- 威廉·白瑞德著，彭鏡禧譯，《非理性的人——存在哲學研究》，志文出版社，1979年。
- 愛德華·路希史密斯，《二十世紀偉大的藝術家》，聯經出版事業公司，1999年。
- 理查·塔那斯，《西方心靈的激情》，正中書局，1995年。
- Cl Gombrich，《藝術的故事》，聯經出版事業公司，1993年。
- 杜若洲譯，《視覺經驗》，雄獅圖書股份有限公司，1990年。
- 楊熾宏，《現代美術新潮》，藝術家出版社，1987年。
- 劉文譯，《西洋六大美學理念史》，聯經出版事業公司，1989年10月，1版。
- 賈克·瑪奎，《美感經驗——位人類學者眼中的視覺藝術》，雄獅圖書股份有限公司，2003年。
- 何力主編，《美學與美育詞典》，學苑出版社，1999年。
- 張照堂，《鄉愁·記憶——鄧南光》，雄獅圖書股份有限公司，2002年。
- 蕭永盛，《影心·直情——張才》，雄獅圖書股份有限公司，2002年。
- 李日章譯，《杜威——科學的人文主義哲學家》，康德出版社，2006年。
- 游本寬，《真假之間——游本寬閱讀台灣影像系列之一》，國立交通大學、政治大學廣告系游本寬，2001年。
- 王雅倫，《法國珍藏早期台灣影像——攝影與歷史的對話》²⁰，雄獅圖書股份有限公司，1997年。

11. 游本寬，《真假之間——游本寬閱讀台灣影像系列之一》封底頁，國立交通大學、國立政治大學廣告系游本寬，2001年。

12. 章光和，《台灣省立美術館主題館（影像館）攝影家暨作品資料表》，1999年。

13. 吳嘉寶，《吳嘉寶話攝影——兩岸攝影名家聯展》攝影家手札網站，2003年。

14. 謝明順，《台灣省立美術館主題館（影像館）攝影家暨作品資料表》，1999年。

15. 江村雄，《台灣省立美術館主題館（影像館）攝影家暨作品資料表》，1999年。

16. 李向華訪談記錄，《孤寂之外無他——姚瑞中『人外人』攝影個展》。

17. 簡榮泰，《台灣省立美術館主題館（影像館）攝影家暨作品資料表》，1999年。

18. 全會華，《台灣省立美術館主題館（影像館）攝影家暨作品資料表》，1999年。

19. 康台生，《台灣省立美術館主題館（影像館）攝影家暨作品資料表》，1999年。