

台灣攝影的美感經驗

周 文 Chou, Wen

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新的風格現象。

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。我們知道台灣很早即有攝影活動，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。人類學家鳥居龍藏，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）、林壽鎰（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步階段。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⁷，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）、林壽鎰等人的作品。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。

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，可能會有混亂的情形發生，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。

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、李鳴鵬、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、丐婦、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，陳順築先生「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，嘗試含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、李鈞綸等人成立「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的方面的詮釋。這裡會有產生一弔詭，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世息息相關且互動的……」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。

註釋：

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. 多年前拜訪林壽鎰先生，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、宋膺、周志剛、傅崇文、鄧南光、李鳴鵬、蔡子欽、詹炳坤等人。
4. 杜若洲譯，《視覺經驗》182，雄獅圖書股份有限公司，1990年。
5. 劉文潭譯，《西洋六大美學理念史》214，聯經出版事業公司，1989年10月，一版。
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。
7. 張照堂，《鄉愁、記憶～鄧南光》26，雄獅圖書股份有限公司，2002年。
8. 楊熾宏，《現代美術新潮》126-131，藝術家出版社，1987年。
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。
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。
11. 游本寬，《真假之門～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。

參考書目

1. 張之傑總纂，《台灣全紀錄》，錦繡出版社有限公司，1990 年。
2. 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。
3. 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。
4. 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。
5. 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。
6. 理查·塔那斯，《西方心靈的激情》，正中書局，1995 年。
7. E.H.Gombrich，《藝術的故事》，聯經出版事業公司，1993 年。
8. 杜若洲譯，《視覺經驗》，雄獅圖書股份有限公司，1990 年。
9. 楊熾宏，《現代美術新潮》，藝術家出版社，1987 年。
10. 劉文潭譯，《西洋六大美學理念史》，聯經出版事業公司，1989 年 10 月，一版。
11. 賈克·瑪奎，《美感經驗～一位人類學者眼中的視覺藝術》，雄獅圖書股份有限公司，2003 年。
12. 何力主編，《美學與美育詞典》，學苑出版社，1999 年。
13. 張照堂，《鄉愁、記憶～鄧南光》，雄獅圖書股份有限公司，2002 年。
14. 蕭永盛，《影心、直情～張才》，雄獅圖書股份有限公司，2002 年。
15. 李日章譯，《杜威～科學的人文主義哲學家》，康德出版社，2005 年。
16. 游本寬，《真假之門～游本寬閱讀台灣影像系列之一》，國立交通大學、國立政治大學廣告系游本寬，2001 年。
17. 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。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts