

景觀

# 台灣攝影史意識的 荒蕪和覺醒

• 簡永彬

由國立台南藝術大學藝術創作理論研究所副教授龔卓軍老師參與、2016台北雙年展計劃主持的「交陪×攝影論壇」，是對於台灣攝影史中「民俗影像」檔案展演的反思與對話，藉此提問：我們終究可以跳出以「攝影家」為主，或者以西方「現代攝影」脈絡為主的攝影史觀？台灣的民間宗教是否抵抗西方現代文化的最後力量？這是近年來稀有的聲音，對台灣攝影發展脈絡提出觀點；勿論「民俗影像」，抑或1970年代台灣攝影界喜談的「心象攝影」，這類攝影名詞並未見於歐美討論攝影史或攝影術的著作中，但龔老師的反撥及逆向思考進而提出了台灣攝影史的進程。台灣攝影家拍攝這些民間信仰與「民俗影像」的同時，是否也在發展某種特殊的、反覆的時間影像，以拉出與西方攝影史的距離？

2015年，我受台灣文化部委任，在台灣駐日本台灣文化中心策劃「古い寫真を通して台灣を知る1930s-1970s」（「透過老照片了解台灣1930s-1970s」），其中企劃一場與日本攝影史家金子隆一及攝影評論家飯

澤耕太郎的座談。座談中金子隆一提出台灣的攝影發展與日本琉球地區的攝影發展相似，引起另一位參與講座的台灣攝影家張照堂老師的指正，進而我提出第二次世界大戰後現代攝影的萌發及衍變，在歐美強勢攝影文化牽引下，亞洲各國攝影發展的差異，值得探討。

走到二十一世紀，台灣攝影文化發展史漸被重視，隱然成為顯學，並有很多碩、博論文產出。藉由當代數位藝術攝影的串連，激起亞洲各國對亞洲攝影文化新生態的價值探尋與連結，這必然是未來之路。本文藉此回顧台灣攝影文化一百五十多年來的發展。

## 一 尋找台灣攝影文化的 歷史坐標

研究台灣早期攝影史料的學者，大致認定英國攝影家湯姆遜(John Thomson)及傳教士馬偕(George L. Mackay)博士於1871年在台灣留有的影像，是目前發現最早可考的文獻資

料及照片。另外，台灣學者高志尊在一篇文章中提到：英國地質學者畢齊禮 (Michael Beazeley) 在 1885 年 1 月英國皇家地理學會期刊發表的文章中有一則文獻資料，提到光緒年間 (1875-1908) 會攝影術的恆春知縣周有基留有紅頭嶼 (蘭嶼) 的漂亮照片，也大約在 1870 年代<sup>①</sup>。

中國大陸新近出版的《中國攝影史：中國攝影師，1844-1879》(*History of Photography in China: Chinese Photographers, 1844-1879*) 一書<sup>②</sup>，作者貝內特 (Terry Bennett) 是一位國際知名的東方攝影史學家，致力於東方攝影史研究近三十年。貝內特收藏了 350 多張原版老照片，其中涉及 400 多位中國早期攝影家，都是中國、台灣攝影史中「被遺忘」的攝影家和作品。貝內特在書中提供了一個信息：最早在台灣和廈門從事攝影活動的攝影師之一愛德華茲 (St. Julian H. Edwards)，是法裔美國人李仙得 (Charles William Le Gendre) 聘請來福爾摩沙拍攝的自由攝影師，也就是濕板攝影師 (Wet Collodion Photographer)。李仙得出身於法國，後來歸化美籍。他曾參與美國南北戰爭，任美國駐清朝廈門領事 (1866-1872)，管轄廈門、雞籠、台灣府、淡水與打狗五港口，其後並受聘於日本，協助日本攻打牡丹社原住民 (1874)。書中刊載 1869 年美國攝影師愛德華茲拍攝大甲的一幀照片《李仙得台灣紀行》(*Formosa, Dec 1869*)，年代是否正確猶待考查，如年代確實，應是目前所看到最早的台灣影像之一。

無獨有偶，台灣文化部最近在典藏管理會議上，全數委員決議通過預

算，購下荷蘭籍攝影史集藏家蘭伯特 (Lambert van der Aalsvoort) 手中一批愛德華茲於 1865 年左右拍攝台灣各地、8×10 英尺大小的蛋白相紙印樣原作，算是了了一樁功德。這樣雙贏的局面也令我深思：現散佚於歐美先進圖書館、博物館、私人藏家手中的藏品，到底還有多少台灣早期源流的影像？中國大陸已成立基金會，不惜巨資大肆搜購近代中國歷史影像 (包含台灣)。台灣在這方面起步已晚，再不急起直追，恐怕時不我與。

## 二 日本殖民政策下的視覺凝視：1895 至 1945 年

1895 年日清戰爭後，日本依據《馬關條約》領有台灣，開始了五十年的日治時期。領台之初，對日本統治階層來說，掃蕩抗日義勇軍及執行理蕃政策是當務之急。由殖民統治初階段到「始政」(日本語，指開始治理政治) 三十年，即 1925 年間，日本殖民政府基本上對漢人及漢文化採取較為懷柔開放的態度，尤其日本大正時期 (1912-1926)，近代文明的突進讓本島人 (台籍) 也同受恩澤。單純以攝影術在台發展的路徑而論，營業寫真館在此扮演領頭羊的角色，不僅透過鏡像的語彙 (如燈光技巧、服飾、背景、拍攝風格等) 開啟民風，也是間接萌發業餘攝影愛好者的濫觴。

### (一) 寫真帖與營業寫真館

日治時期出版的寫真帖，大多為台灣總督府所屬機關印製或監製，只

有少數與總督府關係良好的日本人所開設的寫真館有能力委託攝製或印製，本島人獲委授拍攝製成官方寫真帖僅是非常少數。官方印製或委外攝製的寫真帖內容相當廣泛，從軍事政治、人文活動乃至於天然景物，都成為鏡頭捕捉的焦點；拍攝目的還包括學術研究、活動宣傳、人物紀念、戰事記錄、風景記錄、建設成果之彰顯等，符合總督府治理台灣的雄圖偉略以及對天皇的崇敬。

從中央圖書館台灣分館館藏資料中，就能夠找出不少由遠藤寫真館發行監製的寫真帖，如《征台凱旋紀念帖》、《台灣蕃地寫真帖》、《蕃匪討伐記念寫真帖》等。此外，由勝山吉作所主持的合資會社勝山寫真館除晝夜攝影（夜間攝影）外，兼有十六厘米活動寫真、出版監製「繪葉書」（明信片）等營運業務。本島人所開設的寫真館大多拍攝一般台灣人家庭式合照或個人肖像照、外寫出張（外拍）等台灣人獲委託的範圍，要與內地人（日本人）競逐生意是不容易的。但也有少數幾個例子，可以用來輔佐說明寫真帖及印刷術的民間應用。1900年，日本統治下的台灣總督府開放民間印刷「特取」（即公開申取）後<sup>③</sup>，小至個人、家庭，甚至小醫院、小商號、酒家等，如雨後春筍般蓬勃發展，並出現自主承印的寫真帖。這些官方監製以外的庶民觀看，代表本島人開啟的一扇大門，從中看到庶民自身深具的力道，也看到大時代流轉的生命力。

在眾多日本人所監製的寫真帖中，有一本由台北共進商會發行的寫真帖《霧社事件討伐寫真帖》（昭和六年

〔1931〕），由林得富主持のハセシ（林）寫真館<sup>④</sup>參與拍攝、編輯，最後一頁有參與編輯群的合照，林得富站在最左側。此外，頭份地區美影寫真館的張阿祥與關西開設真影寫真館的林初湖，昭和十八年（1943）11月間共同協助日本櫻井組望鄉山製材所拍攝《拾週年紀念寫真帖》，是記錄了當時櫻井組開採阿里山山林及製材工業的實況寫真，也是極少數的例子。美影寫真館（光復後改名為珊瑚照相館）的張阿祥（現已九十六歲）曾回憶道：「坐流籠很危險，一般多用來搬運大支木頭，人是不允許坐上去的，難怪日本寫真師不敢上去！」<sup>⑤</sup>

此外，台灣第一個留日寫真學士彭瑞麟也留下三四本給家族後代的寫真帖，其中最令我注目的是他在昭和十九年（1944）4月4日所寫的寫真帖《回想的攝影》內的札記，其中多處提到他追求寫真藝術的心路歷程：

當時只有陳德明、羅全獅及我三人，從接待、製作至交件都是一個人辦理。期間遇到同業的妨害，必須說服理解能力欠缺的顧客。因為拍照價格高於城內（城中區）日本人開設的相館，曾被只看價格不看品質的顧客指為賺取暴利。一年以後搬至右邊相片的地址（太平町二之四十三），為了配合老朽房屋的色彩，在裝潢上費了不少苦心。

寫真帖的應用繁多，一個單位的出遊記錄也可委請寫真業者製作少量數本寫真帖，留存紀念。在大正時期，日治下的台灣本島人可享有等同內地日本人的基本憲法保障，是最安

定的時段。我們或許可以從《始政四十週年博覽會記念 女給篇 花國艷影集》這本寫真帖看出端倪：該寫真帖由花國艷影集出版社發行出版，由黃書樵在醉香樓編輯。內文除刊載「女給」所謂酒室美女照片外，也隨帖邀詩人詠詩詞入句，附庸風雅一番；後頁更添加各咖啡名店、舞廳廣告，是謂風華再現。

## (二) 日治下的寫真界

1937年7月7日，日本發動「盧溝橋事變」後，中日正式開戰，日本並開始調整對台政策，在台灣推行了一系列殖民和強制同化的政策，皇民化運動便是這種環境下的產物，寫真界也難逃服膺統治階層的活動。

1943年，台灣總督府為了「防諜」及有效控制文化活動，曾舉行過二次「寫真登錄制度」。第一次吸引日、台籍300多人應試，最後86人合格，台籍佔22名。據1944年由台灣總督府官屬情報課監修、台灣報導寫真協會發行的《第一回登錄寫真年鑑》印刷品中所刊載作品的風格，不外乎為表現在日本高度殖民化下，對農民農作物豐收的表情捕捉，或美化日本公學校上課的情景。確實，對當時的寫真師來說，能在胸前佩戴登錄徽章頗為神氣，進行外拍活動時又有到處獵影不受干擾的特權<sup>⑥</sup>。透過寫真材料的限量配給，寫真師的活動能力就能被有效控制。被譽為「攝影三劍客」之一的鄧南光（另兩人為李鳴鵬及張才）及第一次合格登錄的寫真家李火增，為了減少在街頭獵攝所受到的干擾，都必須參加官方組織的「寫真報國同志會」，臂掛圍章，外出拍攝。

1941年太平洋戰爭爆發後，日本為建立日本帝國大東亞共榮圈，加速統治台灣的三原則：皇民化、工業化、南進基地化，連幼稚園也有「救世軍國語保育團」；在這個全民皆兵的時代，寫真術及其藝術趣味真正代表的意涵，已完全喪失了大正時期大眾流行文化所萌發的光芒。1944年因全面「疏開」（躲空襲疏散），實施物質配給制，寫真材料的限制也影響到寫真界的發展，寫真帖及官製繪葉書儼然成為政治工具。

## 三 迎接曙光後的蒼茫： 1945至1960年代

台灣文化協進會在台灣光復翌年的1946年6月16日於台北市中山堂正式成立，與會人士多達四百餘人，是當時社會層次最高、組織也最為龐大的一個文化社團，其主要成員幾乎網羅全台當時的大陸及本省文化界（含攝影界）菁英。協會發行的刊物《台灣文化》發刊文中提到光復後台灣文化發展蘊含的新生力量<sup>⑦</sup>：

光復後，台灣的文化界，好像暴風雨之後的沉默似的，大家無聲無息，帶有飄零無依的景象。這是大亂之後應有的氣象，不能把他看做老衰凋落，而是含有待機欲動的新生的力量……從五十年的被壓迫生活，忽然變為自主獨立的生活，民族解放鬥爭的情流，也要改造向建國立業的大道進行。碰到這種大變動，人們就難免會感到手忙腳亂。對新世界的認識還沒清楚以前，新觀念也就是無從構成，一切都在動盪中，一切都在變化的過

程中，這就是台灣文化界的苦悶和沉默的原因，同時沉默也就是苦悶的象徵。苦悶都是新生的力量。……不過這苦悶卻含蓄着，無量的生長力，革命性。就是在醞釀着，新的台灣，新的中國，乃至新的世界的新文化的酵母。這些酵母都需要純化，需要有良好的園地讓他發酵，生長。開闢這園地就是台灣文化協進會的使命。

然而，1947年2到5月間，發生台灣現代史上的「二二八事件」，接着1949年的「戒嚴」，很多人在「白色恐怖」下喪失生命。攝影界人士也噤若寒蟬，「攝影三劍客」之一的張才自己就曾證實，已把拍攝「二二八事件」的底片燒掉，以免惹禍上身。

1951年，台灣文化協進會被迫改組成立台灣省文化協進會，並擴大成立攝影委員會，由張才、鄧南光、李鳴鵬、李火增、薛天助等人擔任委員，又在天馬茶房首創月例會觀摩影會。這在後來不僅促成了1954年1月「第一屆攝影月展」的成型，也意味在中國攝影學會尚未於台灣復會前，台灣攝影文化菁英階層中集結了台籍攝影愛好者力量這個最大的象徵意義。

### (一)「影會時期」：本省籍與外省籍的競合

1950年5月4日，時任中國國民黨中央委員兼組織部秘書、後來任立法院長的張道藩受蔣經國指示，成立中國文藝協會及其機關刊物《文藝春秋》，獎勵反共抗俄的優良文藝作品，推行所謂的「戰鬥文藝」，要求

作家、藝術家創作具有「反共抗俄」意涵的作品，放棄個人的創作自由，強調文藝的功用。

1953年3月25日，在迎接第十屆美術節的同時，於台北市博愛路的美而廉西餐廳舉行中國攝影學會復會成立大會，三十八位發起人全部出席參加，由攝影大師郎靜山主持大會，官蓋雲集，立法院長張道藩、何應欽將軍、內政部長黃季陸等人均蒞臨致詞，從此開啟台灣攝影界歷史光輝的一頁，展現中國攝影學會是唯一具有「中國」頭銜的人民團體組織。

郎靜山在中國攝影學會成立二十周年會刊上發表的感言提到：「本會在此國情動亂期間，一則培養人才，以期趕上國際攝影科學藝術地位，藉又宣揚中國固有文化，復興人類正義，一則與國際攝影會恢復聯繫，作國民外交的文化交流工作。又參加國際組織，並發起亞洲地區自由國家組織攝影協會。」當初為了籌備復會，必須湊足三十八位發起人，除了中國文藝協會會員外，被邀舉為發起人的台籍人士僅四名，即鄧南光、李鳴鵬、蔡子欽、詹炳坤四人。不過，根據1945年加入中國攝影學會、也是郎老的徒弟陳驚瞶生前為文追述往事中提到：「在台遇到攝影同好王之一〔民間唯一留下拍攝「二二八事件」照片的記者〕、蔡子欽、李鳴鵬、鄧南光、黃恕直諸先生，談及何不成立攝影學會台灣分會〔中國會的台灣分會〕，於是在新公園茶室舉行籌備會議，大家一致同意……」<sup>⑧</sup>這是1948年春季發生的事，距「二二八事件」發生一年多，攝影活動必然受到政治環境牽制，一個正式符合《動員



勘亂時期臨時條款》及《台灣省戒嚴令》的民間藝文團體，應該能符合大眾利益並具有前瞻性的未來藍圖，尤對開放國際進口攝影材料業者來講，可說是一舉數得吧！

## (二) 潛沉的反抗：「自由影展」

1953年中國攝影學會在台復會後，燃起攝影界組織聯誼團體的熱情。同年末，由鄧南光領銜組成的「自由影展」成立，其微妙之處就是以「影展」的形式，突破《非常時期人民團體組織法》的限制，來進行業餘攝影愛好者聯誼。根據該組織法，同一地區只能有一個同性質的人民團體成立，如果李鳴鵬先以台灣的名義申請，鄧南光的提議將被否決，不准成立「台灣省攝影學會」；這是政治運作的弔詭，全世界大概只有在號稱「自由中國」的台灣才有如此設限。鄧南光等一夥同好以「自由影展」的巧思，安全略過限制，但仍過不了警總（內政部保安局）那一關，直到1963年12月28日才以「台灣省攝影學會」的名義正式通過申請。之後，各地攝影學會如雨後春筍般陸續成立。

根據李鳴鵬所創刊的《台灣影藝》月刊中發表的〈站在攝影家立場向當局進一言〉一文提到：「照片的應用於外交，是如何建立國家相互理解的基礎。一個國家為了達成其外交上的目的，……照片在這方面更有其極大的利用價值。」<sup>⑩</sup>事實上，在各種外匯、進口物質多被管制的光復初期，攝影材料進口商必須合符官方政策，才能在夾縫中生存，李先生的進策文，不足為奇。

另外，在中國攝影學會擔任要角的水祥雲大老，在1967年《台灣攝影》（台灣省攝影學會會刊）第二十九期中的發刊詞提到：「攝影團體需要大家團結合作才有光明的前途」，又於同年台灣省攝影學會第四屆會員大會致詞中提到：「團體與團體間應該相互協調，切不可超越其活動範圍，諸如：縣攝影團體做縣級工作的活動，市做市級的工作如此類推。」水祥雲是國民大會代表，自然與黨部關係密切，他在中國攝影學會擔任重要常務理事的職務，其地位讓他較易獲得官方資源，也相當程度地為各地的攝影學會背書。上述的指導原則，其實某種程度是代表「官方說法」，在中華文化復興運動如火如荼地推行、運作當中，大家都有義務遵守官方原則。

## 四 現代攝影思潮下沙龍的反撥：1960至1970年代

雖然如此，但到了1960年代末期，現代攝影思潮下紀實攝影的實踐已踏出一小步伐，要統一影像風格的規範、符合台灣外交利益，已很難實現了，如中國攝影學會的大中國山水畫意、台灣省攝影學會的紀實鄉土採集風格、台北攝影學會兼容寫實又畫意的企圖再也明顯不過了。在配合政令指導下融合、摻雜大陸籍與台籍攝影愛好人士，以及貼近現代攝影的趨向下，台北攝影學會終在1970年代末登上龍閣，成為中華民國業餘攝影團體的第一大會了。

### (一) 寫實攝影與畫意攝影之爭

在普羅性的審美，如國際攝影沙龍比賽的價值取捨下，個人視覺意向的強度，特別是具有社會風景的見證與批判面相的寫實攝影，很難在那個時代有較突出的表現，但這些在影像中潛沉抵抗力量的台籍前輩攝影家，利用攝影比賽審查制度的差異，突破框架，在訓政、憲政時期，用自身攝影的力量，建立起個人魅力，獨傲攝影影壇。他們投稿日本攝影雜誌的月賽、參加日本各相機大廠的國際大賽，追求現代攝影風潮下寫實攝影的時代見證。這些大多受日式教育的台籍攝影前輩，遠離甚至看不起中國攝影學會，認為它食古不化，一直模仿中國山水畫意的風格。當台灣面對外交上的困境，中國攝影學會進而參與聯合國教科文組織支援下的國際攝影藝術聯盟(FIAP)所主導的國際沙龍競賽，事實上是貫徹了當時的外交政策——聯合國在自由民主與鐵幕國家二大陣營冷戰中壁壘分明的圍堵及縱橫。這也可以理解為何在1960至1975年之間登場的資深攝影家在鄉土紀實的風格中，令人憶舊的時代緬懷蓋過個人的影像風格。

源發於歐洲十九世紀中後期藝壇組織的「沙龍」，在台灣變成一個時代氛圍、集體記憶及被批判的形容詞。在1960年代的寫實攝影風潮中，論者評判日治時期流行的「藝術寫真」為「沙龍調」或「軟調面」<sup>⑩</sup>；1980年代的報導攝影群，更看不慣1960年代的鄉土紀實，又為它框上「鄉土沙龍」的符號桂冠；繼而在1980年代，高熾的報導攝影熱潮又被1990年代

中後期的攝影人嘲為「報導式的攝影沙龍」。「沙龍」似乎變成猛獸，過度吞嚥了各時空中堅持自己的影像觀或情感的攝影家。

我認為攝影作為觀看的工具，本來就是一個非常窺私的欲望。透過觀景窗，攝影者隱身於後，腳跨「介入」與「隱身」二界，游走在時間的瞬間下真實與虛幻的切換中，攝影者容易滑入慣性的私密地域，用按下快門的身體偽裝，反映出一種深沉的反抗<sup>⑪</sup>。

最近我整理張才的手稿，發現一張手札及一份新聞報紙，其中明記1955年張才在台北市衡陽路17號成立「攝影沙龍」，開創新的典藏意匠，只可惜成立不久即銷聲匿迹。另有一些才氣縱橫、大隱於市、被人遺忘於同時代的人，如花蓮的駱香林，道地新竹人，飽讀詩書，六十歲才開始學攝影，他的作品兼具寫實的風格與中國山水的沙龍風，那麼應該是「沙龍攝影」還是「紀實沙龍」，抑或「鄉土沙龍」？

台灣整個攝影文化的發展，在大時代的流轉中自有其發展軌迹，甚至在同時代與世界潮流也有共同自主發展的意識。我們是否過度使用「沙龍」一詞，而忘了小至個人最基本的本質，即個人的創作欲望？其在各時代轉換發展中，是源於自我情感的流露，用觀景窗觀看的意象。

### (二) 寫實真義的辯證

關於寫實的真義，1965年台灣入選日本「二科展攝影部」第一人、日本*Photo Art*攝影雜誌招聘作家、早逝的台灣寫實攝影「影武者」張士

賢，批判日治時期「藝術寫真」的風格及郎靜山所領導的中國攝影學會作品為「軟調面」就是明顯一例。對於參加國際攝影比賽的作品的看法，他與鄧南光有絕對分歧，並曾當面對鄧提出疑問及雄辯；對寫實的真義，二人有不同見解。

鄧南光在《台灣攝影》第九期發表的〈革新攝影風格，確認努力方向〉一文提及一例<sup>②</sup>：

……我們都知道悲慘、頹廢、殘忍等等不文明的事物做為攝影題材雖然好，但是一旦此類題材的作品被送到外國展覽……對國家民族產生一種損害，例如1964年1月號的日本攝影藝術雜誌對蔡先生〔蔡高明〕的入選作品「老樵夫」下的評語：「由於台灣的新奇風俗使這張作品顯得成功。從擔子、赤腳等處多多少少可以看出台灣的政治……」……以破爛的服裝、赤腳、纏足、山胞們的紋身等等為題材的作品，送到外國參加比賽雖然入選率很高，但對我們國家民族的聲譽卻會產生難以形容的傷害，而成為一種恥辱。……值此反攻時期，我們是不應該將那些以不文明為題材的作品送到外國去的，而應以表現我們突飛猛進的高文化水準的作品送到外國去，以使外人對我中華民族有正確的認識。……總之業餘攝影者需注意自己人格的完美，以求能具備健全的思想精神……使我們能創立出屬於自己的中國獨特風格之攝影途徑。

鄧南光一文在精神上有呼應中國攝影學會的主張。在影會時期，堅決反共抗俄的浪潮，以及在台灣還沒有退出

聯合國之前，維護中華民國形象的重責大任，普遍成為共識及壓力，無形中構成影會時期的宿命。攝影者必須透過外出拍攝風景、參加比賽，才能看見那個時代集體記憶的情感。

張士賢和屏東的劉安明，與鄧南光的「寫實」觀念有很大落差，其主張主觀性的寫實攝影，貴在作者對現場擬真的表現，不能認同有「距離」的觀照寫實或其他抽象的聯想。這或許可說明，南北二地、都會與地方，對寫實主義的主張有實質的落差，而這種差異性，通過1960年代盛行的現代攝影思潮潛入、萌發，拉遠南北二端、城市與鄉鎮對攝影藝術理解及表現的距離。也正因為這樣的差異性，豐厚了1960年代後多樣性的藝術表現，成為這階段攝影發展中最豐碩的果實。這種差異顯現在1960年發起的屏東單鏡頭攝影俱樂部及1991年才成立的苗栗硬頸攝影群對地域文化、風土原味的保存態度上，他們採用最強烈的黑白階調及粗粒子影像，以及用廣角鏡逼視被攝景物的紀實手法，來反映對現實的不滿；這與都會型團體如「自由影展」（鄧南光去世後由銀行家鍾錦清接任）在1970年代中後期轉向都會結構造型及多變鏡頭差異、構景心象意念的虛無穿透，有着鮮明不同的觀看角度及拍攝手法。

## 五 開啟本土攝影價值認同：1970至1980年代

1970年代初期，揭竿而起的鄉土文學與現代文學的論戰，實質是面



臨官方大中國意識下省籍及官方符號的意識形態之爭。在攝影生態圈內，雖未有對於藝術風格的正面交鋒，不過1965年由鄭桑溪與張照堂師生聯展的「現代影展」，繼而在1971年成立的「V-10視覺藝術群」，成員包括張國雄、莊靈、張照堂、郭英聲、謝春德、胡永等人，都是時代翹楚。胡永1965年2月20日在《聯合報》副刊發表的一篇〈業餘攝影新方向〉宣言，正式劃清與沙龍攝影學會的界線，播下現代攝影的種苗，遍地開花，對1980年代初期的台灣文藝青年影響深遠<sup>⑬</sup>。

1980年代後，「心象攝影」、「報導攝影」、「概念攝影」、「人文旅遊攝影」等專業領航的版圖開始移動，走向專業攝影的時代，一直到1990年間，海外研讀攝影科系的人才陸續回台獻才或執教，開啟台灣攝影界自1960年代以來第二個盛世局面；而專業攝影藝廊的開設，更足以說明台灣在1980年代經濟起飛——所謂「台灣錢淹腳目」，勇敢向「錢」走的時代氛圍。攝影家在那個時代，伴隨戒嚴時期常有的民主化抗爭，不曾孤獨過，甚至可以說是跌入過度自由的迷思。然而，從《人間》雜誌（含報導攝影）的存續，不單純只是面對意識形態的紛擾；強烈關懷弱勢族群訴求下《人間》視野的觀看，甚而在《人間》攝影群間，拍攝者主客觀意念的視覺主張，仍離不開過重、繁複影像的樊籬、影像與文字間的糾葛等結構性問題，發行僅四年而已，終究落幕，雖曾蔚為風潮，但現地報導的攝影熾熱終究也抵不過數位科技、美術裝置等當代藝術的洪流，幾度載浮載沉。攝

影不再是投入個人身體、場域、交融的現實，反而在電腦的虛擬世界裏（熒幕）反射扮演（cosplay）與上帝等同能力的角色，與自己對話。

## 六 建構「國家攝影文化中心」之路

走入二十一世紀，錄像、影像、數位影像、多重交雜的多媒體應用創作等所謂的「當代藝術攝影」，這些過剩的名詞像女人用過的炫惑品牌化妝品一樣紛雜，哪個才是真面相？台灣攝影文化發展史的建構，在文化部已籌建「國家攝影博物館」的同時更顯巨大；這完整的意象版圖，除了需要更多人力、經費的投放外，更需要新世代學者、研究者、愛好者相繼投入，才能相互看見不同世代所激發的餘光及溫暖，更冀望能從這塊土地所僅留的珍貴、稀少的影像符號去解讀、觀看那個時代在轉換前進中，大至時域、空間，小至個人身體場域、時間痕迹，三度空間裏所交融的「觀看」。我們期待建立一種對話，彌補各世代轉變中所遺落、碎亂的時代意念。

2012年3月，我與幾位攝影文化工作者、學者共同籌組「國家攝影博物館行動聯盟」；5月，在台灣被譽為第一所具有藝文沙龍色彩的人文茶館紫藤廬舉行記者會；8月，更在立法院推動公聽會，讓立委諸公及行政單位聽聽攝影界及各路文化人的聲音。記得當時我第一張投影片打的字幕是「決心與行動」。我們訴求的五大目標是：（1）成立國家級的「台灣攝影博

物館」；(2) 推動「攝影文化資產保護法」；(3) 搜集、修復、保存、典藏、展覽台灣攝影文化資產；(4) 落實台灣攝影研究與教育；(5) 促進國際攝影文化交流與觀光文創發展。此事終於在前文化部長龍應台女士的關注下有所回應，並在文化部會議上指出：文化部已統計出全台現有222個閒置空間，可提供視覺藝術界使用，但文化部必須跟行政院及各部會首長協商，看看可否讓出已閒置的空間。

2014年6月24日，龍部長在文化部親自主持「搶救攝影資產諮詢會議」時，曾經興奮地宣布：「國家攝影資產搶救及建置攝影文化中心計劃已列入國家發展委員會公共建設計劃，並已編列經費預算，將於民國104年到108年落實推動……除非中華民國在東海開採到油田，否則根本沒有更多經費投入一個館的建設」。其戲謔的口吻，意即中華民國沒有經費可以蓋新館，請大家死了這條心。

2016年民進黨全面贏得執政後，由文化部長鄭麗君全面執掌台灣的文化政策走向。同年，我在與張照堂老師共同策展『『銀鹽世代——尋找歲月靈光』台灣攝影家原作展1890s-2015』開幕式後的策展人導覽活動中，與鄭部長有零星的互動交談。鄭部長有意提醒，此前由龍部長所規劃的「館址」<sup>⑭</sup>有點太小，對攝影界有點不公。龍部長把定義為「國家攝影文化中心」的先前籌備任務，委交給國立台灣博物館企劃組來規劃執行，並聘請諮詢、審查、典管各委員來審議事務、統籌管理。但攝影界存在着積習已久、個人單打獨鬥的山頭主義，加上攝影文獻資料闕如、攝影各

世代斷裂等結構性和深層意識形態化的問題，面對這些突如其來的嶄新業務，這三年來不斷輪迴在編制人員專業度及人數不足、專案助理更換的沉疴中，不僅在邀請前輩攝影家參與後未曾履約，也無法清晰企劃「說帖」讓各界明瞭動態，徒增困擾。

## 七 餘論

第十五屆「國家文藝獎」得主攝影家莊靈及幾位重量級攝影老師在2011年成立「台灣攝影博物館文化學會」，推動成立台灣首座以「攝影媒材之研究與推廣」為主體的「台灣攝影博物館」；前文提到我與幾位攝影文化工作者和學者的主要訴求，也是成立國家級「台灣攝影博物館」。但台灣攝影界也有另一種聲音，認為如此偏重於博物館系統，會不會過重着墨於攝影前輩歷史的調查，攝影文獻資料搜研、修復、保存等非當代攝影主流議題，而在面對數位化洪流、國際文化交流當道的「當代攝影藝術」的關注與培育時，反而顯得力道不足？這也是很多年輕、中生世代攝影家所共同關切的現實。到底，文化部要給台灣攝影界一個甚麼樣態的「家」？

2016年8月及10月，國立台灣美術館、台中市文化局高層分別透露，現今的政策已明朗化，「國家攝影博物館」已確定落腳台中市文化古蹟「台中州廳」<sup>⑮</sup>，2020年預備開館，而原先龍部長制訂2019年開館的「國家攝影文化中心」或許可能變更為台北館或作其他用途；而另一個重大議題為：鄭部長傾向博物館法人化——

這是革新突破，但也筭路藍縷，值得期待！

對我個人而言，成立攝影美術館的走向最簡單，只要圈定各世代階段具代表性的攝影家，並蒐整至少二百件原件作為典藏，即是快速有成果的做法。但若往攝影博物館的方向進行，也不違背。這是二條相輔相成的平行線，亦是百年大計。2016年10月，在一次最高階層的「國家攝影資源搶救計劃」諮詢會議上，委員達成建立各世代攝影家的「大水庫名單」<sup>⑩</sup>的共識，由國立台灣博物館搜研1950年代之前的攝影資產以及1950年代以後含當代藝術攝影的資產，並由國立台灣美術館負責，確立直屬文化部已典藏的攝影資源，未來將建構攝影資料庫以分享資源、活化再造、全民共享。台灣攝影界終於有一個家了。

### 註釋

① Michael Beazeley, "Notes of an Overland Journey through the Southern Part of Formosa, from Takow to the South Cape, in 1875, with an Introductory Sketch of the Island", *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography* 7, no. 1 (1885): 1-23.

② 貝內特(Terry Bennett)著，徐婷婷譯：《中國攝影史：中國攝影師，1844-1879》(北京：中國攝影出版社，2014)。

③ 陳俊雄：〈日據時期的台灣寫真發展〉(輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，1996)。

④ 張蒼松編著：《百年足跡重現：林草與林寫真館素描》(台中：台中市文化局，2004)。

⑤ 簡永彬對張阿祥口述採訪，源自「二十世紀台灣客籍攝影家調查

暨數位典藏計劃」(簡永彬主持，2008)。

⑥ 林壽鎰：〈光復前後的攝影界〉，載《凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋》(台北：夏綠原國際有限公司，2014)。

⑦ 游彌堅：〈文協的使命〉，《台灣文化》，第1卷第1期(1946年)，頁1。

⑧ 參見中國攝影學會會刊，第24期(1973年3月)。

⑨ 李鳴鵬：〈站在攝影家立場向當局進一言〉，《台灣影藝》，創刊號(1951年9月20日)，頁19。

⑩ 「藝術寫真」指仿畫意風格，兼其軟調散光類流的攝影。參見飯澤耕太郎：《「藝術寫真」とその時代》(東京：築摩書房，1986)。「軟調面」的日語發音為「らんちようめん」，近似閩南話「男叫鳴」的發音，是對男性性器軟叭叭的貶義。簡永彬對台南前輩攝影家許淵富口述採訪。

⑪ 這裏間接說明攝影的「刺點」或真義。參見巴特(Roland Barthes)著，許綺玲譯：《明室：攝影札記》(台北：台灣攝影工作室，1997)。

⑫ 鄧南光：〈革新攝影風格，確認努力方向〉，《台灣攝影》，第9期(1965年6月10日)，頁1。

⑬ 胡永：〈業餘攝影新方向〉，《聯合報》，1965年2月20日。

⑭ 即台北火車站前舊公路總局，這座市定古蹟將活化再利用，作為「國家攝影文化中心」的位址，由國立台灣博物館着手籌備。

⑮ 台中州廳為台中市建於日治時期的官署建築，在二戰日本投降後改為台中市政府所在地，目前被列為市定古蹟保護。

⑯ 「大水庫名單」是審議委員、歷史學者蕭瓊瑞提出的主張，建議不要有遺珠之憾，再由各委員來審議考核。

簡永彬 獨立策展人、自由寫作者、攝影家、廈門攝影企劃研究室計劃主持人。