

捕捉現代：台灣寫實攝影轉變初探

Catching Modernity:

A Preliminary Inquiry into the Formation and Transformation of
Realistic Photography in Taiwan

蔡篤堅、張美陵

TSAI, Duujian and CHANG, May-ling

摘要

本文主要以鄭桑溪1955-1966年之間的攝影作品，探討台灣攝影在1960年代，異於主流文化品味的攝影藝術發展，反應了什麼樣的現實？開創了什麼樣的美學發展可能？攝影美學又呈現了什麼異於主流的變遷脈絡？

今日台灣攝影的創作與攝影史的摸索，在持續模仿國外表現風格，和反應零散的本土經驗之間，兩極徘徊。如何彰顯或重塑台灣攝影史，有別於主流文化霸權的另類文化實踐，成為重要議題。必須自覺反省，以系統性的思惟，建構屬於這地區獨特的藝術和美學。於是，本文透過創作者與時代演變的互動，分析詮釋創作者作品的發展，嘗試在紛亂而零散的台灣攝影經驗中，重塑台灣攝影史。

本文依照場景差異法的必較歷史原則，促使攝影者思考其創作與主流攝影美學的差異，由此探索個人文化身分認同，並且以美學概念風格的演變為研究主軸。本研究發現，1960年代的攝影，有著不同於當年國家意識形態接近的中國畫意攝影美學，這是來自日據時期的攝影技術傳承，以及民間經濟與人際網絡為基礎而奠立的公共展示空間與大眾媒體。鄭桑溪獨特的現代幾何構圖感性，開創了自然寫實攝影美學的發展可能。當時的攝影前輩，對於攝影創作風格的開放態度，使得台灣攝影界蘊含此種可能發展方向。本文彰顯了一個對於攝影創作風格開放的時代，透過系統性反省作品內涵與實驗，本土攝影美學的觀點，可能奠立初步基礎。鄭桑溪與張照堂於1965年合辦的「現代影展」，呈現了如此的可能。然而缺乏合適美學理論的適時引入或討論，成了進一步發展創意實驗，或具體本土美學的困境。本土經驗與前衛思想如何融合為台灣攝影的創作，是值得進一步探討的主題。

Abstract

Through analyzing the 1955-1966 photographic works of Shang-Hsi Cheng, this paper explores the aesthetic transformation, and reconstructs the photographic history in Taiwan. Following questions have been addressed: What alternative trends could be different from the dominant aesthetic hegemony in photography at that time period? What aesthetic possibilities have been created in the particular cultural and historical contexts? How could such possibilities shape and reshape dominant cultural practices?

In terms of images making and history making, Taiwanese photography represented ambivalent experiences between following foreign styles and adhering to the nativist tradition. At the same time, how history making of Taiwanese photography could be different from dominant cultural practice had been a crucial and unsolved issue on the spot. To this end, this paper analyzes photographic works through exploring interactions between photographer Shang-Hsi Cheng and the cultural context in which his works have been shaped.

By adopting a contrast-of-context historical principle and narrative-identity approach, we asked Shang-Hsi Cheng to recall critically about the way he created his works and the ways he differed from his interlocutors. We also compared Cheng's work with the similar trend in the western history of photography. In so doing, we reconstructed a unique photographic history of Taiwan by comparing and contrasting the interweaving between the cultural identity of photographer and the change of his aesthetic styles.

This research found that an alternative photographic development in the 1960s was evident in the 1960s in Taiwan. Mainly derived from the Japanese traditions of photographic expression, this alternative was perpetuated by private organizations and interpersonal relationship. Rich championship awards in annual exhibitions and mass media made photography-making popular. In such cultural contexts, the unique geometric composition of Shang-Hsi Cheng opened possibilities in reinterpreting realism of photographic aesthetics. Meanwhile, the openness of leading photographers played crucial roles in making such new possibilities. However, lack of theoretical engagement in aesthetics and descent art criticism failed the further development of aforementioned possibilities.

一、引言：攝影、構圖、與場景

這一張名為〈打球〉(1962)的照片(圖1)，高反差的影像組合，刻意去除人物的特性，呈現了黑白對比幾何構圖影像，被日本攝影評論家飯澤耕太郎，視為現代主義的典型代表作品之一(1997: 16-17)。細看之下，照片中人物的姿勢各自不同，有的跑步、有的行走、有的佇立凝視，顯示了相當困難抓拍的動態幾何構圖。龜裂的水泥地，伴隨深淺不均的色調，構成了簡潔畫面的襯底背景。這一切來自鄭桑溪自覺而細膩的觀察與經驗，當年操場偷工減料的粗糙工程造成的，沙與水泥參差交錯的黑白相間色調，更加豐富了動靜之間的攝影構圖。¹

類似的強調幾何圖形，構成的美學知覺，是現代化普遍的特質。集體經驗的工程偷工減料，反而戲謔地成為一種美學表現形式，彷彿呈現了台灣文化脈絡的另一番特殊面向。照片中不同姿勢的打球人物影像，反映著對於共同目標的不同態度，蘊涵了個別感官知覺和追求現代化的普遍價值間的兩難情境。這又何嘗不是創作者心中，動與靜、傳統與現在、感性與知性，兩極徘徊的投射。

這張拍攝於1962年充滿追逐現代感的照片，出現於政治氣氛相當保守的年代，文學領域籠罩著反共愛國文學，攝影的傳承主要以郎靜山的中國畫意風格，作為家喻戶曉的攝影大師。然而這張攝影作品卻表現出截然不同地知覺品味與企圖，可說是在高壓統治的政治環境中，新浮現的現代化和文化認同可能，開創了台灣中產階級美學品味發展的特殊契機。如今常有人指出，台灣文化的發展是長期戒嚴統治的受害者，也有人強力抨擊郎靜山所代表的中國攝影學會，扮演著類似文壇中反共愛國文學排斥他人、壟斷資源角色。誠然，一切的政治霸權演變，錯綜複雜，要求郎靜山負全責，則也未免失之偏頗。然而，前述作品所透露的本土攝影脈絡其他可能的發展，與郎靜山所代表的主流文化實踐間的互動關係，是值得進一步探索的問題。本文尤其著重的是，類似攝影作品所呈現異於主流文化品味的攝影藝術發展，透過影像的捕捉與創造，反應了什麼樣的現實？開創了什麼樣的美學發展可能？攝影美學又呈現了什麼樣異於主流的變遷脈絡？

二、台灣攝影發展脈絡的歷史意識

攝影往往被當做事實證據，然而照片看似並無符碼的訊息，需要進一步的文字說明，與對於背景脈絡的了解，否則對於影像的敘述內容，幾乎非常難以判讀。尤其影像本身呈現的美學品味，也是隱含著不止於形式構圖的意識形態。然而，台灣這方面的文本閱讀能力，由於時斷時續的本土傳承，也存在不亞於前述作為事實證據攝影的困境。如巴鐸所言，文化品味隨著個人階級地位處境不同，表現方式與內涵也全然不同(Bourdieu: 1984)。台灣在多元文化交感衝擊下，呈現游離、兩極徘徊、交互混雜的歷史文化經驗，

¹ 10月31日鄭桑溪訪談。

攝影美學的建立與詮釋，更加困難。隨著不同的立場，對於相同作品，可能呈截然不同的閱讀。美感知覺習性，加深了攝影因記實功能而被受質疑的藝術可能。攝影媒體本身在藝術史脈絡呈現的普遍問題，和台灣文化變遷特殊的經驗，勾勒出攝影的侷限，也呈現台灣攝影所面對的難題。

然而攝影的美感品味並非不可知，透過自覺的閱讀，可以發現美感是特殊歷史情境的產物，蘊涵著特定的人際網絡與權力關係。即使被認為純然寫實的影像，也透露著某種知覺感性的凝聚，產生連綿不斷的效果。這一切由於影像的閱讀，打破了視覺上的時間限制，完成於過去此時的照片人物，看往未來並與觀者的當下此時交會(Benjamin: 許綺玲譯 1998)。於拍攝瞬間的影像，不僅記錄了不斷變動的歷史脈絡和空間位置，也凝聚了特定時空的歷史記憶。這段凝聚的位置與記憶，所牽涉的拍攝與觀看的問題，造成了美感經驗的知識掌握與權力運作。就人類文明史而言，攝影作為晚近才發展出來的視覺媒介，呼應了現代文明的知覺品味。早期因為機械的拍攝過程而產生的靈光，因為影像的獨特性而更確定其真實性的存在。然而，因為攝影科技的改進，靈光消逝，這即是新時代的感受點。這世紀以來，工業化的過程中，所謂泰勒主義的管理，和利用分工製造的生產模式，將泰勒哲學為主的福特主義所成就的，大量生產與機械複製，改變了人們的生活，也使得藝術品因為機械複製而普及化、大眾化、民主化(艾瑞克·霍布斯邦，鄭明萱譯 1997, Berger: 1977)。

大量生產伴隨著新的解放可能，包括現實生活的，也包括美感經驗的。如果說工業革命將人們由普遍物質匱乏的環境中解放出來，福特主義將僅有貴族才有可能擁有的昂貴物品平民化，使得工人階級也能擁有現代化產品。而美學的衝擊，透過藝術品的複製，打破特殊性的擁有，普遍性的擁有才有可能（蘇珊宋塔 著，黃瀚荻譯 1997）。這種改變，也挑戰著原先的知識權力關係。社會中新的現實經驗成為新的美學價值判斷，解放了原來社會中的菁英文化，也開創了大眾文化。對於影像的閱讀，也從美學鑑賞，移轉到社會使用的注意。機械的複製重塑了攝影美學的可能，但是Benjamin與Berger也強調，影像的製造與消費，其危險之一，即是使藝術奠基於政治實踐。

新的美學品味，崇仰大眾勞動力的大眾生產，和民族主義的群眾運動中，解放菁英文化的同時，也融鑄成一種排他性的全體主義。在缺乏多元認同可能的二十世紀初期，以大眾為導向的消費文化興起，透過市場機制的壟斷力，大型企業或國家國家政治動員方式，尤其是國家透過現代國民教育和大眾傳播等等阿圖塞所謂的意識型態機制，以及軍隊、警察、司法等等壓抑性質的武力機制，創造了一種全新的文化品味（陳俊雄 1995，簡文欣 1995）。日據時期的皇民化運動，以及臺灣終戰後的思想鉗制，可為例子。戰後以攝影塑造出來的，符合國家意識形態的美學品味，可以郎靜山所開創的中國畫意美學為代表。一般而言，藝術家與統治者意識形態之間，政治道德與藝術道德之間，所應保持的自覺與使命，值得另文探討。本文側重的是，某種藝術風格和美學品味，與時代互動的意義。並且，這些不該直接視為對於任何創作者的政治道德評價。

郎靜山的創作，一方面在於攝影反應自然景觀，及攝影所表現的記事功能，對攝影有著極大的約束力，藝術無法由單純的拷貝模仿中誕生。另一方面，拍攝的作品是虛幻的自然物，是光影的結合，拍攝過程與風格的呈現，存在著一個意識形態選擇。我們由外在世界尋找可以了解影像紀實面向的線索，可謂「外延」；影像風格的文化內容可謂「內涵」；

而外延與內涵的意義，往往隱含意識形態。郎靜山以重複的暗房技巧，與獨特的構圖，減低了人們對其創作外延的專注。而其中蘊含中國山水畫意的美感呈現，重新塑造了當代中國傳統文化的美學品味。

如此的美學品味，與余光中的創作，有若干符合的中體西用效果。但是，作為某方面國家霸權文化的代表，是在戰後排除台灣獨特社會經驗的美感表達後，再度由國家意識形態機器運作後的社會功能（蔡篤堅 *forthcoming*）。如此的歷史回顧，使我們思索，如何保持不同於回歸中國傳統，立基於台灣現代化之美感經驗的發展可能。如此的探索，在尋思前述班雅明所言的政治美學化的另外美學可能性，更顯得重要。這可使我們近一步了解，面對主流文化霸權的變遷，基於不同生活經驗的反抗，總是持續地存在（Ortner, 1996）。重要的是我們如何了解這些變數的反抗經驗，使其具知識和經驗累積的性質，而非如數百年的女性解放史，未得主流文化支持，屢經邊緣化的經驗，常常在歷史的脈絡中，以孤立的事件呈現。重複著曾有的反抗與失落，艱難地摸索發展的可能，卻勞而無功，直到群體社會力量和系統性知識整理與傳承的推展，才得以繼往開來。然而，今日台灣攝影創作的開創與攝影史的摸索，呈現於持續性模仿國外表現風格，和反應零散的本土經驗之間的兩極徘徊。

台灣攝影美學，也涉及台灣攝影與外來文化的互動，本研究主要的目的，在於從臺灣攝影的歷史社會脈絡，反省台灣攝影，從台灣藝術歷史演變可以發現，美學的表現容易受外來文化影響而改變風格，而與本土歷史脈動脫結。例如台灣攝影史的演變，往往是在短期間內向強勢文化模仿學習，因應世界潮流而演變，縱然這演變落後數十年以上(張美陵, 1996a)。早期攝影術的傳入，以記錄實用為主(例如從商業照相館拍製的人像攝影)。日據末期，攝影作為藝術的觀念尚未完全建立，從大陸過來的郎靜山一派的「沙龍」唯美攝影即成為台灣攝影藝術的顯學，一直到七十年代才衰竭。強調抽象形式具有實驗企圖的「現代主義」攝影，短暫的出現於台灣的七十年代，之後卻只能一再重複形式主義的空虛軀殼(張美陵, 1996c)。崛起於台灣鄉土文學論戰時期的「報導攝影」，盛行於八十年代，可說是將日據時期以及台灣五十年代以來被壓抑的社會寫實攝影風格，彌補及發揮，同時並且吸收西方現代形式主義的風格。這些風格流派的演變大都以敘述寫實的本土圖像為重心，似乎台灣攝影只要堅持本土圖像，就可以不斷的片面挪用外來文化，從攝影發明期的記錄寫實出發，歷經「現代形式主義」，甚至因應文化自主意識的「後現代多元文化主義」、「後殖民主義」的國際潮流(張美陵, 1996b)。

其中，台灣攝影如何由寫實轉向現代抽象的初期，是本文探討的重點。由情感出發，透過了解，發展知識，是西方思想思想家格蘭姆西提出的知識發展歷程 (Gramsci 1971)。其中，有機知識份子即是身處於歷史文化不斷變動中的團體或個人，面對著國家意識形態機器，對於形塑主流文化霸權的了解。回顧台灣攝影史，則可發現，探索本土歷史文化發展時，缺乏對於國家力量系統性介入所呈現的紛亂零散的知覺感性的了解；同時，對於已經為人所知的主流意識形態，用來分析了解不同於主流文化實踐的本土作品，也未必適切。當代美學理論與其進一步衍伸論述，常見於有關世界主流文化創作的討論，似乎都不足以導引我們分析台灣攝影創作。

於是我們面臨的是，如 Spivak 所謂的「從屬階級能發言嗎？」的困境 (Spivak 邱彥彬，李翠芬譯 1995)。未接受西洋文化洗禮，而被當地居民認為理所當然的文化常模，

都無法被具有現代概念的我們理解，更難透過在地人自己說話或與現代文明溝通。無從與「現代理性」溝通表達的生活經驗與知識感性，在權力不平等的資本主義世界發展中，成為無法證明的現代文明組織暴力的犧牲者。在台灣，如何彰顯或重塑台灣攝影史，有別於統治菁英主導的主流文化霸權的另類文化實踐，成為重要課題(Williams 1977)。這一切，還得追溯既往，透過自覺反省的了解，進一步以系統性的思維，建構屬於這地區獨特的藝術和美學。於是，透過創作者與時代演變的互動，以及對於自己作品所呈現的系統性發展，所作的分析與詮釋，是我們嘗試在紛亂而零散的台灣攝影經驗中，重塑台灣攝影史的初步嘗試。

終戰後臺灣攝影發展，伴隨著大量生產環境中的現代集體生活經驗。尤其是大量產品複製所形成的幾何構圖，序列重複的美感經驗，也開創了以往未曾普遍存在的幾何美感知覺。如何系統的性地捕捉與呈現現代美感，亦即是如何探討大量生產時代的現代感，尤其是由前述的情感與美學知識的創作歷程，追溯台灣攝影美學的發展可能，是當今的重要課題。透過創作中代表現代幾何風格的呈現，本研究決定選擇，相當能夠反應台灣戰後現代化經驗的，鄭森溪 1955-1966 的作品，作為本文對於台灣攝影美學發展的初探。

三、研究方法與歷史書寫

由於歷史文化脈動中，知覺品味與日俱變，本文因此警覺到研究者與歷史訪談對象之間，存在著時代背景與美感經驗的差異。因此，本研究依循著當代人類學的反省思考，以參與的原則，和訪談對象，共同重塑歷史，創造特定歷史時期的可能美學知識（Clifford and Marcus 1986）。本研究積極地依照作品風格的呈現，促使訪談對象反思自己的創作風格，並透過系統性的整理，呈現創作者的文化認同。本研究將循著芭芭(Bhabha, 1990)的觀點，將文化認同視為敘事(Narration)的表現。而其內涵可分為具累積性質的學理部份(the Pedagogical)，和可重複但也可依情境而變化的行動部份(the Performative)。芭芭強調文化論述的主體——行動者——處於相互依存的兩極徘徊中，於學理和行動間徘徊。如此的徘徊無法在抽象的推理中得到解答，僅能透過行動者行成對人我差異的了解，因此芭芭特別強調行動面向的重要，本文則據此視攝影文本為藝術觀念實踐的表徵。

在提出訪談問題時，本研究依照場景差異法(Contrast of Context)的比較歷史原則，促使創作者思考其創作，和當時霸權地位的中國畫意攝影美學的差異，並描述當時關於攝影的時代風貌(Somers 1992, Somers & Gibson 1994，蔡篤堅 1998)。而分析詮釋個人敘事時，本研究也以相同原則，比對反應類似現代化經驗的攝影作品，來彰顯鄭森溪作者的觀點，在普遍現代化文明演變趨勢的特殊性質。從事如此個人文化身分認同為基礎的美感枝節意義的探索，也不以個人生命歷程，而是以美學概念風格的演變，來架構本篇論文。

論述分析因此成為本研究連結個別創作者文化認同，和臺灣攝影史脈動，寫實攝影轉變所蘊含觀念的探索。論述分析在本文，意指以後結構的文本分析(Post Structural Text Analysis)為基礎，探討另類知識發展可能的方法，本研究視照片影像為文本，注重創作者的能動性(Agency)和代表性。於文本分析時著重 a) 分析這些作家創作理念的陳述， b) 找出代表當時的概念，看其如何在攝影作品中實踐，c) 其所陳述的概念，與西方相當時期的作品與觀點相比對。基於此、本研究定義論述(Discourse)為一組相關的想法，和支持這些想法的組織或人際關係網絡(Networks)，其內涵的轉變，呈現一定的歷史脈絡。由後



圖 1

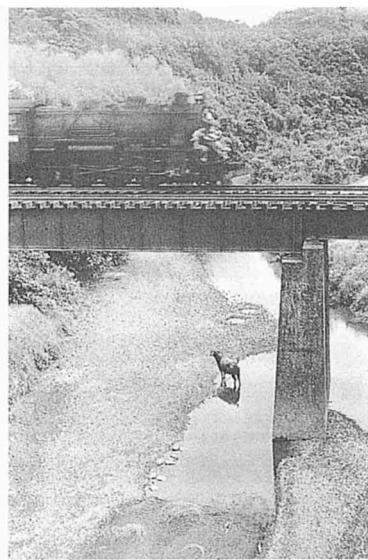


圖 2



圖 3

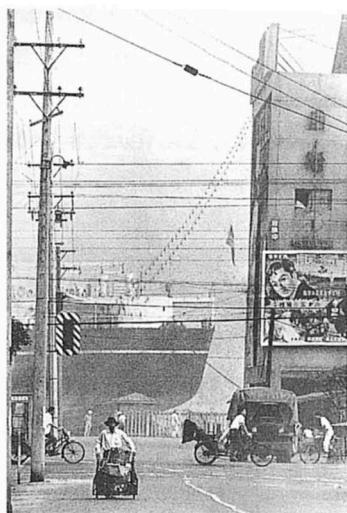


圖 4

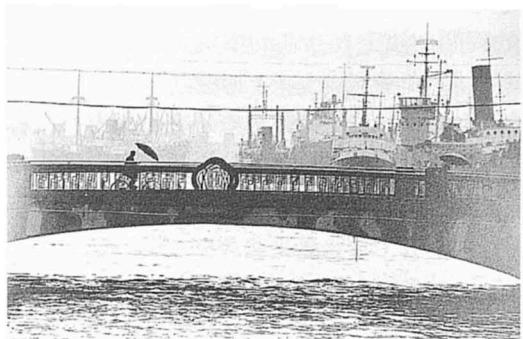


圖 5



圖 6

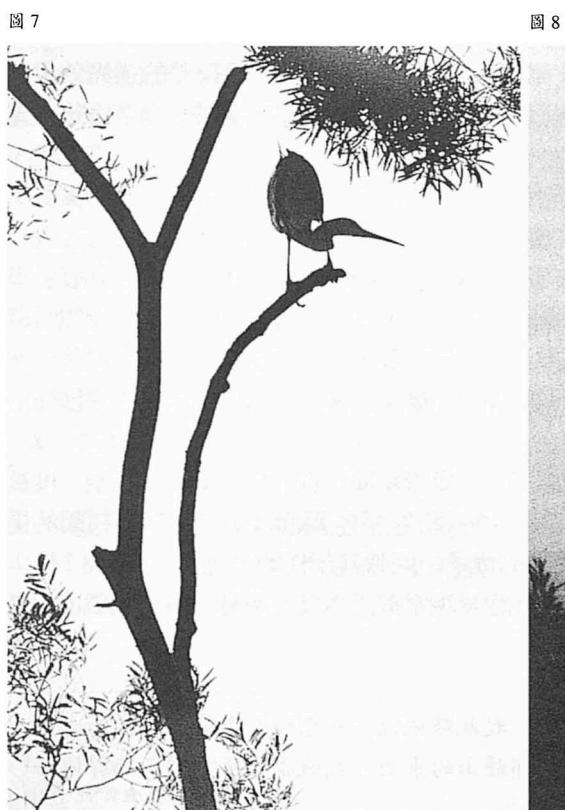


圖 7



圖 8

結構的視野來分析相關的想法，目的是在於掙脫傳統社會學研究中，分析性概念所具有的普遍性質預設，而能就事件所處的情境來探究其意義(蔡篤堅 1996)。依照傅柯(Foucault, 1976)的見解，本研究將「捕捉敘述於其發生的瞬間，決定其存在的情境，確定其限制，建立此敘述和其它相關敘述的關係，並陳述其所排斥的它種敘述」，相關訪談的敘事內容配合影像的呈現，為本文追溯攝影創作發生瞬間的主要方法。據此，本研究將探尋由現代化過程形塑的生活經驗，於台灣歷史情境中的獨特創作意義。並藉著分析特定攝影者的作品，和其背後所代表的認同意涵，來了解歷史文化脈絡、美感經驗、文化認同的互動中本土攝影美學發展的可能。

四、動靜之間

鄭桑溪的作品圍繞在自然與文明、傳統與現代的動與靜之間，平衡感出現於交會的煞那。清晰的幾何構圖，於繁複的背景中，導引讀者凝視創作主題與呈現風格。於1958年，名為〈動與靜〉的攝影作品，於火車急駛時，凝聚構圖的定點瞬間，按下快門(圖2)。相對於橋下佇立的水牛，彷彿寧靜的山水與堅實沈隱的軌道嶼橋墩，呈現了動與靜，文明與自然之間的多元張力。彰顯現代化的速度感，與現代文明伴隨著幾何構成的人工產物，呈現了鄭桑溪創作的主要重心。同為1958年的作品〈街頭偶拾〉(圖3)，瞬間捕捉到的畫面：兩輛腳踏車超越人力拖車逼近鏡頭、伴隨著方正與層次井然的現代背景建築、垂直與平行交錯的電線桿與電線，呈現另一番迎向現代的清晰幾何構圖。然而人物也有面對現代建築渺小的一面，1960年〈港邊電影館〉(圖4)與〈雨港〉(圖5)兩幅作品中，線性的幾何構圖，平行線條的幾何構圖中，伴隨著工業化的現代文明產物，昭示著人物的渺小。同年兩部單車行將經過的〈基隆老火車站〉(圖6)全景照片，高反差的逆光效果，襯托出建築物宏偉的幾何圖形。透過這些攝影作品，鄭桑溪表現了，對於工業革命後大量生產為主軸的現代文明，獨特的知覺感性。

鄭桑溪創作的風格，迥異於戰後初期台灣主流的攝影美學的風格。戰後台灣的攝影美學風格，形成主流霸權的，是以郎靜山主導，於1953年復會的「中國攝影學會」為代表。郎靜山的作品，主要以現代攝影的暗房技巧，重現中國傳統繪畫的美學風格，可稱為「畫意沙龍」。另一方面，不受執政當局重視的民間知覺品味，著重攝影新聞紀實功能的台灣本土攝影創作傳承。這些主流派別，與鄭桑溪對於動與靜、人物與環境、文明與自然、傳統與現代等多重角度，所形塑的幾何構圖明顯不同。鄭桑溪顯然在新聞攝影與畫意沙龍之間，開創出具有現代感的創作風格。

美感的追求，使得鄭桑溪被人認為脫離了本土攝影新聞紀實的創作傳統，甚至一度被人鼓舞，認為應入郎靜山門下。1961年〈哨兵〉(圖7)、〈驚鴻〉等幾幅關於白鶴的攝影作品，簡明的構圖中彷彿延續了國畫創作的傳承。同時其創作的〈飛舞〉(圖8)，兩鶴爭鬥於落日上緣，尤其為其中難得的佳作，也呈現掌握了禽鳥、明月、與自然環境互動瞬間的創作風格。

就有人跟我講，你怎麼不拜郎靜山為師，我就跟他說，我已經有老師了，我的老師就是張才呀，其實這是推辭啦！因為郎靜山的東西，我佩服他是前輩，他有他

自己的東西，但是他那個東西… 不能滿足我自己。²

面對相關前輩人物盛情的師承邀約，鄭桑溪以已然師事張才之名義，婉謝了前述的盛情。事後回溯，鄭桑溪相當稱許郎靜山開放的胸襟，也認為自身加入前輩攝影家張才先生指導的新穗影展，除了理念之外，並未由張先生那兒學到任何技術，

我也沒有真正學過攝影，雖然張才說是我的老師，技術方面全部都沒有教過，我真的沒有受過攝影正規教育，張才是我的老師沒有錯，那也只是說，引導我的興趣。有一個團體，就是新穗影展，我是歸屬這個團體，指導老師是張才，有這麼一個關係而已，張才老師平常他對照片的講解，或是他的看法可能對我的創作有影響，就是那些而已。³

當時放棄師承郎靜山的機會，更充分的理由，或許可說是更期待保留個人獨特的創作風格，與接受挑戰的機會。

回顧過往，鄭桑溪雖然對郎靜山廣闊的接納不同創作風格的胸襟相當稱道，但對郎先生保留中國傳統畫意的創作風格卻未能起共鳴，讓鄭桑溪感動的是，張才原住民攝影圖像中的人文精神。以脫焦的背景或泛白的天空呈現原住民特殊的服飾和深刻臉部表情，是鄭桑溪所崇尚的「人文主義」。然而鄭桑溪所追求的是，與眾不同的創作風格與技術，而非僅止於刻意摹擬。前述的「人文主義」，呈現在鄭桑溪 1960 年蘭嶼的作品，將人物置於整體生活環境中：*<蘭嶼婦人>*（圖 9）清晰的幾何背景構圖展現了臨時駐足婦人的自然美；*<茅屋前的小孩>*凸顯了原住民房舍的幾何造形，與裸體小孩轉向鏡頭煞那的純真面容；*<搖籃>*（圖 10）逆光幾何構圖背景，襯托著狹窄房舍中，胸部裸裎正在推動搖籃的母親側影，影像直接切入日常生活。鄭桑溪清楚地解釋作品的內涵，

因為在那麼陰暗，他們的起居，他們的生活，就是在地下，潮濕，但母愛還是一樣，她那個人老了的胸部，就是那麼的真實，還有搖籃的那種感覺，我覺得很溫馨，人的味道，不管是原住民或者是現代人都一樣。⁴

鄭桑溪創作的人文精神，在不刻意安排的生活世界裡，持續地呈現了追求幾何構圖的機緣與創意。

五、虛擬的人像與互為主體的鏡像

於 1962 年，鄭桑溪在台北圓山動物園，準備政治大學畢業的專題個展時，展現了完全不同於 1961 年蘊涵中國古典畫意的白鶴攝影創作。其中最具特色的，就是將鳥類的身

2 同前註。

3 11 月 17 日，鄭桑溪訪談。

4 10 月 31 日鄭桑溪訪談。

影擬人化，和嘗試更簡明的構圖造型。於是禿鷹變成〈紳士〉，山雉成了〈蒙面俠〉，鵝鴨的〈哈哈大笑〉（圖11）等等，呈現了難得一見攝影創作對象的主體性。另一方面的呈現，使用鳥類軀體，呈現了〈切割的圓〉（圖12）、〈對稱〉、〈抽象畫〉、〈圖案美〉等等，簡潔而多樣的幾何圖案。而其他如〈迴眸〉（圖13）、〈側視〉、〈回顧〉等作品，則介於兩者之間。不論是禽鳥身影幻化的主體性，或幾何抽象符號，都蘊含著揚棄傳統畫意的現代美學品味。

鄭桑溪這些作品，不同於過去由平行或垂直線條，或簡單幾何圖案所構成的造型，呈現了幾何構圖多元繁複的風貌。更重要的是，攝影對象明確的主體位置，首次大量的成為台灣攝影展覽的主題。回顧台灣攝影史，攝影傳入台灣主要為了生活紀實功能，不論是呈現社會地位的個人照，或生活中的團體照，展現的總是群性重於個性。郎靜山的畫意美學，反映的是中國群體哲學傳承下，天人合一的美感知覺，毫無個性游仞的生機。台灣的紀實攝影風潮，雖有張才刻畫的原住面容肖像，與鄧南光的女人生活照，總難成為影展或創作主題。由鳥類虛擬的人文氣質，與簡潔現代符碼的創造，鄭桑溪在台北圓山動物園，開創了迥異於主流的現代品味。

細看鄭桑溪的作品，更能領略創作技巧的高難度。以一台長鏡頭照相機，捕捉彈跳中鳥類纖細的身影，放大成肖像。以〈圖案美〉為例，頸部羽毛的紋路都清晰可見，如此的創作效果，對焦是極為困難的課題。如何與攝影對象的鳥類互動，以及技術的掌握，是創作成敗的關鍵。

那個技巧，應該是很難，那個時候比較年輕，又有一個很大的目標，要完成它，所以比較執著的專心去拍，在拍攝過程中讓我發現很多技巧，假如我不講出來，大家還不曉得怎麼拍，像有些鳥類，就算二百厘米，也沒辦法那麼靠近，我要拍的範圍框框很小，中間我要加近照圈圈才能拍照，那個時候還不像現在自動對焦的微距鏡頭，我要加近照圈，才能靠得很近，我們知道景深都很淺的，你對焦對到它又動了，又脫焦了，一再追，再怎麼追都追不上。後來我發明了，跟他跳恰恰，你進我退，我就不對焦了。這就對了，這個方式就是說，我再怎麼追也追不上，追上你又動，一定會脫焦，因為景深太淺，我乾脆大略的對好了，就不再對了，跟著你動，你進我退，你退我進，當適當的畫面出現，我就按快門。⁵

鄭桑溪頑皮的說出其中關鍵——「和鳥兒跳恰恰」。鄭桑溪說的是，對焦在當時是不可能的，他想到的克服辦法，就是放棄對焦，隨著鳥兒的節奏移動。飛禽影展的創作過程，鄭桑溪開放了一種互為主體的創作技術與攝影理論可能。

六、捕捉現代

大量生產，與大量生產後重塑的時空感，尤其是進步的時間概念，以及重複幾何形式

⁵ 11月17日鄭桑溪訪談。

出現的空間，是現代生活的普遍經驗。作為藝術表現形式之一的攝影，美感經驗也受此影響，首先出現的是關於幾何構圖的表現形式。以歐美攝影史為例，出現於1920-30年代以工廠機械工具造型的精密近照，以及對於工業廠房的清晰描述，可謂是讚頌攝影科技，並且以攝影的精細清晰，探究與表達人類與工業社會環境的關係。然而，從台灣的歷史脈絡看來，於自然景觀或生活經驗中，如此的幾何構圖如何重塑我們的知覺品味？一方面感知現代與傳統的流變，另一方面由新視野再度審視環境人生？

1956年鄭桑溪〈方與圓〉（圖14）的作品，攝影機面對著方形窗戶，室內以圓形為主要構圖的古老桌椅茶壺，對照著窗外節比鱗次、以方形為主、類似現代工業廠房與煙囪的建築，呈現了描繪傳統與現代間的構圖，凸顯了現代人有於大量工業生產後，獨特的生活空間經驗，幾何造型幾乎成為感官世界的基礎。1956年新穗影展，鄭桑溪展出的作品，代表著對於無限重複的幾何圖形分割空間的獨特現代感。如此的現代感也導引著同時展出的另一作品，於日常生活世界中，找尋特殊的幾何結構，簡明的方、圓，失去內涵意義的造型，鋪陳簡潔的攝影構圖。類似的知覺感性的進一步演伸，可見生活在幾何構圖中的現代人生，例如矗立在味全工廠的廠房間，戴斗笠背竹簍的女工，及1959年作品〈登〉（圖15），在鐵道與鐵道旁，沿筆直的斜坡上爬的人物身影。這些攝影作品表現了生活在幾何世界的現代人生。

如此的幾何構圖，是泰勒式管理模式，導引工業化大量生產的現代生活普遍經驗。幾何圖形象徵著新的大眾品味，也蘊涵著理性架構的世界觀與美學概念，由現實生活的知覺品味，創造了美學經驗與時空記憶，打破階級差異的可能。攝影美學新生的媒介。如果說前者功能的逝去伴隨Benjamin所言的靈光（aura）逝去，前述問題導引下現代感的誕生，則意味著攝影美學新生的契機。Benjamin在〈攝影小史〉一文中，說出了工業社會機械科技劇變的一個面向——靈光（aura）逝去。Benjamin所言的靈光逝去，是描述攝影藝術獨特性的侷限，因影像複製普及化而消逝。靈光的消逝，意味著攝影從精緻藝術品，轉變為日常生活隨手可得的媒介物。然而，當複製性使攝影失去獨特性，其真實性也隨之消逝，於是延續過去經驗、記憶、與歷史之攝影意義衰退。與這些共同接受時代挑戰的是，形成於維多利亞女王時期，具人文傾向復古風格的中產階級美學品味。這種中產階級美學品味，也因為管理革命與大量生產伴隨著社會變遷，而轉變成不同面貌。

透過對於幾何構圖抽象形式的經營，新的中產階級品味也藉此發展。以歐美攝影史為例，Photo Secession即是主張將攝影與畫意美感分離，於1900年代初期，Alfred Steiglitz重新界定攝影的現代本質，開始鼓吹以攝影媒體特有的清晰美感，作為為現代主義攝影美學的主要方向。於是這一派的許多攝影者，例如Edward Western, Imogen Cunningham, Ansel Adams, 各自為現代攝影發展出迥異於朦朧畫意的美學品味，也適時的為社會變遷中的現代攝影，重新界定新的中產階級美感知覺。鄭桑溪攝影作品的偶發性，與強調構圖次序的一致性，也是刻意的在畫意沙龍的風潮中，建立個人風格，也同時重塑台灣新的中產階級品味發展的可能。

儘管泰勒管理主義和大量生產改變日常生和的經驗，美感經驗也未必全都遭逢挑戰。郎靜山和鄭桑溪受到不同的現代生活經驗影響，他們的創作風格，可說是重要的對比。以兩人看似神似的作品來說，郎靜山利用多重曝光的暗房技巧，將重複充滿畫面的工廠廠房屋頂的圖形，化約為類似國畫山水中的運筆效果，彷彿勾勒出中體西用的畫意美感。而鄭

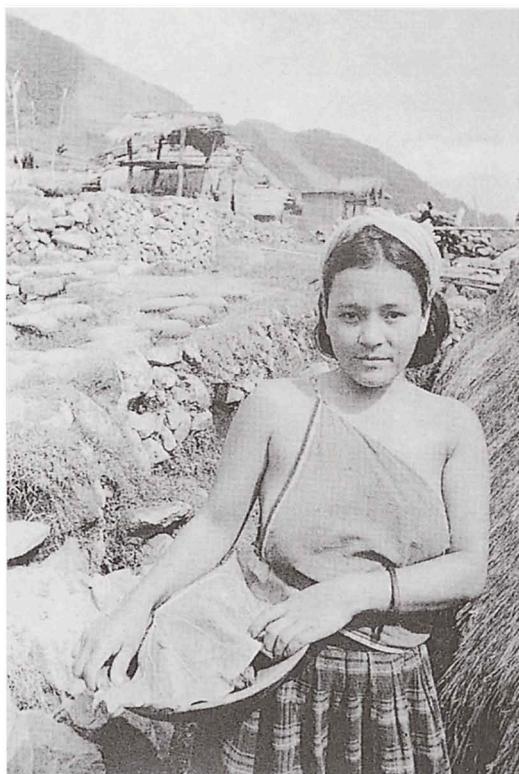


圖 9

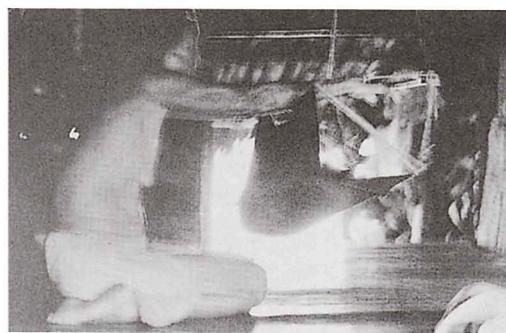


圖 10



圖 11

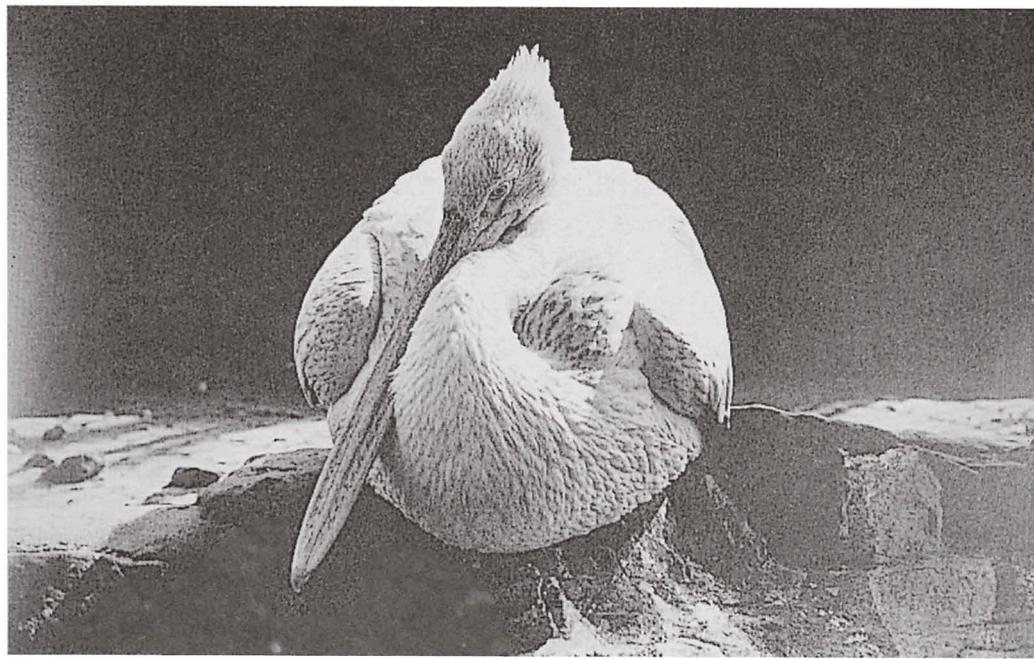


圖 12

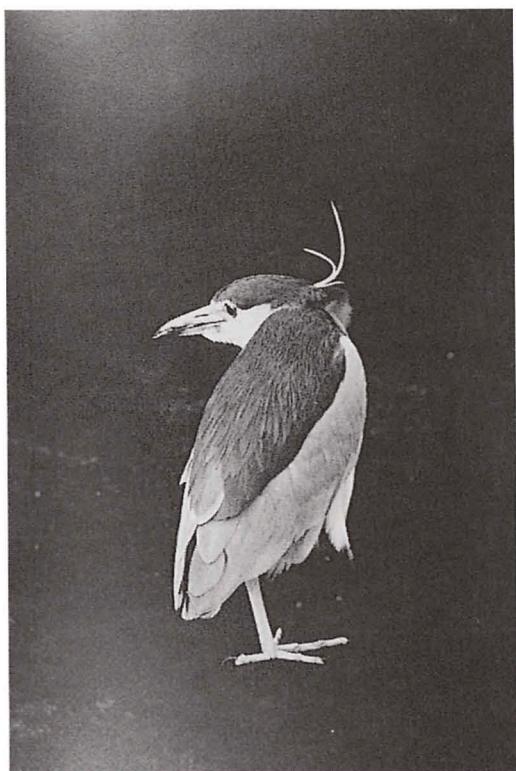


圖 13

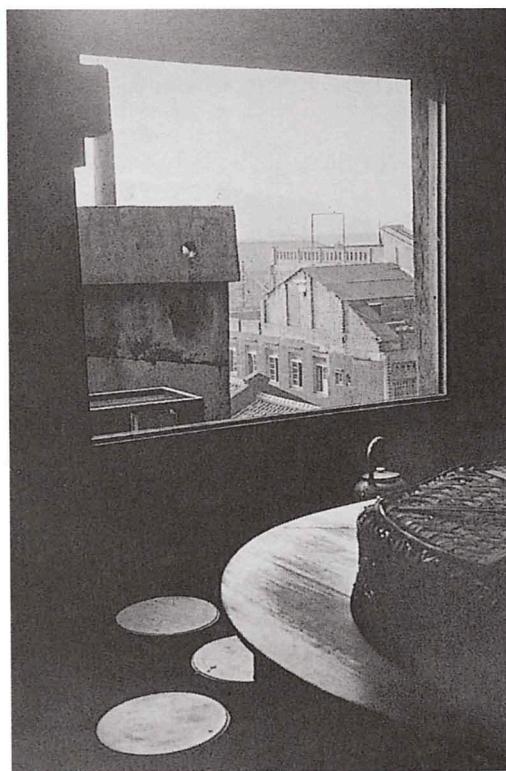


圖 14

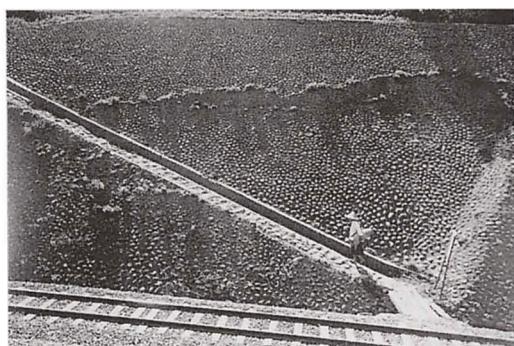


圖 15



圖 16

桑溪相當自覺與郎靜山風格與品味方面的不同，他說：「郎靜山的東西，就技巧上我做得出來，只是我沒有郎靜山那種國畫的感覺」。⁶鄭桑溪〈少將館〉（圖16），呈現的是類似的畫意美感，但房舍與山脈構成的幾何輪廓，呈現出對於西洋現代理性開放的美感認知，鄭桑溪的〈雞籠山下的山城〉（圖17），更凸顯了類似的幾何構圖風格，

其實我會拍九份是被這些屋頂吸引，它本身就有圖案了。而且它的色塊，就是它的深淺都不一樣，各種光線來的時候，反射就會不一樣，新舊屋頂的顏色深淺也會不一樣。因為背景，這個山是一個地標，假若這個山不照進去，而只照前面這一部份的話，就不完美了。……，因為它是雞籠山，就是九份的地標，整個也都聯想好了。⁷

更重要的是，針對1963年於基隆中正公園前的作品〈拾級而上〉（圖18），鄭桑溪提出了他的解釋，「這些樓梯本來是有深度的，我把它變成一個牆壁（利用長鏡頭壓縮的原理），把它平面化，故意要把它平面化，然後這個人就好像貼上去的。…那種感覺。可能我對幾何圖形比較敏感。」。⁸這種對幾何圖形的知識感性，和郎靜山以西洋攝影技巧，刻意保留的中國美感能力截然不同。郎靜山擷取生活世界的幾何造型，運用暗房技巧，重塑了中國的傳統畫意。而鄭桑溪利用攝影器材本身特性，使得遠近距離一樣大，作出暗房技巧感覺。並且以現代幾何構圖，重塑的理性知覺品味，於日常生活中，從事饒富現代意涵，反應現代生活的創作。

回顧鄭桑溪的創作，更多的時候，他重視的是動態與靜態之間的張力。1964年，攝於九份的〈路過〉（圖19），呈現了特殊晒衣架所造成的幾何構圖，與路過小孩之間的動態形成平衡狀況。鄭桑溪解釋這張照片的構成，

這個畫面的構圖，沒有這個小孩也不行，那我就等了。那不一定只是小孩，可能也有大人走過，可能有什麼動物走過，可能有不合我意的，那就不曉得，不過我也不亂拍，那時候底片很貴，假如過路的人高一點的話，臉部一定會在半空中，不會在這個乾淨的屋頂上突顯，因為這是乾淨的屋頂，所以他才突顯出來，假如不是，假如也是像這樣凌亂的話，人一定不見了。但是也不是說刻意去安排，主要我是運氣都很好，甚至說他走到（其他地方）為什麼不照，非要到這裏才照。所謂黃金分割，當然也是考量之一，但是還是整個畫面的平衡，一開始還是被這個曬衣服的（架子和衣服）所吸引。⁹

6 10月31日鄭桑溪訪談。

7 11月17日鄭桑溪訪談。

8 10月31日鄭桑溪訪談。

9 10月31日鄭桑溪訪談。

幾何美感，結合自然景觀與人物，前瞻性的等待，等等前提共同創造的機緣性構圖，是鄭桑溪的主要創作理念。以動靜間的平衡張力，造成此作品的獨特性與稀有性，

動和靜的對比，就像我剛剛講的，能夠有動的，我會儘量拍動的，不想讓我的畫面只有靜的東西，因為靜的東西可以重來，可以慢慢安排，動的就是非抓到那一剎那不可，假如我一直都能抓到那一剎那，那就是我比別人強的地方了，我做得到，別人做不到。但是靜的呢，我做得到，別人也做得到，所以有時候我拍的時候，偶也拍靜的，但是對於靜的，我就不會說很欣賞，不會說很特別喜歡，但是有關機會性的東西，我抓到了，真的會有一種滿足感。¹⁰

抓住動靜間所造成特殊幾何構圖的剎那，是鄭桑溪創造作品稀有性的訣竅，也藉此彰顯相當高難度的攝影技術。然而，單純的偶然性在鄭桑溪的眼中不構成藝術創作，對於美學的評判，他認為前述稀有獨特的創作風格，必須持續系統地呈現出來，

別人拍寫實，拍得很好的也有啊，只是有的好像沒有系統，所謂沒有系統就是說，只是去矇到了，就拍，可以這麼講。攝影所以不被視為一般美術，排除在外的原因，就是有偶然性。完全不會拍的，可能拍到一張很好的，會被排斥，就是因為有偶然性。現在問題就是在這裡，假如偶爾一張兩張可能是偶然性，假如五十張，一百張那就不是偶然了。¹¹

系統地呈現風格一致性，著重動態平衡間的幾何構圖，是鄭桑溪的藝術創作原則。這是鄭桑溪所創出，臺灣歷經工業社會大量生產後，特殊的美感品味可能。

七、創造現代

1960年，鄭桑溪的〈人像〉作品，呈現了高反差、強烈黑白對比的特殊造型。1963年的〈裸女〉(圖20)，也是與以往風格迥異的作品，與先前在自然景物之間形構的幾何構圖完全不同。鄭桑溪明白地解釋了這些創作的由來，

其實啊！那個都是拍攝過程產生的錯誤，反而變成作品。因為那個時候的鏡頭呀！假如你光圈設定在11而它最大光圈是3.5，因為按快門的時候光圈自己不會收縮，你要對焦的時候，把它打開到3.5，按快門時，又要把它縮到11，才能按，結果有時候太匆忙，忘了關回來，就按了，它就變成over，那over的話，你沖出來的底片藥水又剛好加強反差效果，就變的反差很強，再加上放大的時候，故意再用反差強的紙的來放大。¹²

10 10月31日鄭桑溪訪談。

11 10月31日鄭桑溪訪談。

12 10月31日鄭桑溪訪談。

這些意外的錯誤，也都是有背景故事的。就〈人像〉而言，鄭桑溪解釋，複雜的操作技術，成了失誤的主要原因，但失誤並不代表創作必然失敗。

這個是在我唸政大的時候，爬那個指南宮，走到一半，看到一位小姐，她還帶眼鏡的，我說，讓我們拍好不好，她也很樂意讓我們拍，也許我們學生年輕人，心情太緊張了，一緊張就忘了收光圈了，忘了收光圈就over，就將錯就錯，反而有意想不到的效果。故意找一些不常見的，跟別人看法不一樣的，不一定是要拍出什麼立體感，只要是違反傳統的東西，我就想把它弄出來看看。¹³

至於〈裸女〉原先則是想把她的膚色拍攝出來，結果因「模特兒身材、膚色各方面的條件不適合，沒拍攝出來，那個時候我是想把她當作一個設計圖，一個冬瓜也好，或者一個提琴的箱子也好，就是那種感覺」。¹⁴把對象圖案化，又加上過度曝光的拍照問題，反而成為不一樣的作品。這些反傳統的嘗試，也彰顯了攝影實驗精神的雛形。

這些因為失誤而形成的作品，在鄭桑溪自己的認知中，是屬於無法分類的攝影作品，得到展出的機會，還得看歷史的偶然。1965年的「現代攝影展」，對於鄭桑溪而言，便是一個讓原來無法分類無法展出的作品，得以公開展現的偶然機會。鄭桑溪陳述了張照堂取名的「現代攝影展」緣起，

鄭：張照堂有一天就拿一堆小照片來，說老師我也要辦畢業紀念展，要我幫他挑挑看，大概有四、五十張，…我挑的結果只有十幾張可以用，我說這十幾張還覺得像作品的樣子

張（美陵）：像這張樣子是你挑的

鄭：是我挑的，全部都是我挑的

張：跟你的很不一樣，你會欣賞與你作品不同的

鄭：對，他高中我教他的時候，他的表現就已經跟別人拿出來的不一樣。有那種傾向的，只有十幾張，剩下我看，就像我剛講說，他自己覺得不錯，或者能感動人，但是我說你感動自己而已，我不會感動啊！我覺得太平凡了，大概打掉的都是那種的。被我選出來的，至少你可以自圓其說，或者讓別人看起來，跟別人有所不同，只有十幾張。他說那怎麼辦，只有十幾張怎麼展，一般來講，在美而廉展大概都三十張到五十張，他說那老師我們兩個一起展，我說你的東西跟我完全不一樣，怎麼可能在一起展

張：就找類似的

鄭：也不是找類似的，我就找一些我沒有發表過的，但是也是比較奇奇怪怪的東西，倒不是說有什麼風格，就是我沒有發表過的，不屬於我常常在發表的，或者那種

13 10月31日鄭桑溪訪談。

14 10月31日鄭桑溪訪談。

看法的東西，找那類的來跟他的放在一起。但是那個時候我有一個感覺，應該是他的東西比較強，因為他整個有一個，整個看起來有一貫的那種風格，我的就沒有了，就是因為感到別人沒有這樣拍，我拍了，就拿出來吧！

張：那時候你到底是覺得他好在哪裡，你是怎麼挑的

鄭：（例如這張）在光影上好像背於傳統，造型也是，因為我對造型的感覺非常敏感，所謂創新，這就是創新，比如說，沒有頭的，別人照也許都會照到頭，照的地方也不一定在山頂上，背景是山谷，這就是新。¹⁵

憑著自己對造型的敏感，將光影、造型上背於傳統的作品，視為創新，可見鄭桑溪對於新的創意並不排斥。同時他很清楚自己的創作立場與張照堂不同：「所有的都是具像的，只是處理的方法不一樣，感覺也不一樣。（張照堂）這種頹廢、灰色、叛逆的感覺是當年沒有人有過的，所以當年我跟他展，真的就只是配合他展，湊足那個量，我對我自己的東西反而沒有信心，不認為好。」¹⁶

將自己視為較具象的照片，與當時的學生張照堂「張張有模糊的想像空間」的作品並列，鄭桑溪非常自覺自己的角色，在於幫張照堂建立知名度，

當然因為那個時候我比他有名，我開過個展，在台北沙龍成績我是最好的一個，所以當然變成我在帶動他，以我的知名度來帶動他，但是一般的評論也還是不敢說誰好。老實講，看我們兩個東西也是，那個年代的評論家，沒有所謂有系統研究的人，都是憑一時自己的好惡，在寫評論，這樣的話，寫出來的東西不一定是值得研究，只是他們自己的看法，褒貶就很難講，也許，以我看應該他的比較強，但是很少人去提誰強，沒有人提到。¹⁷

全由鄭桑溪挑選作品的 1965 年「現代攝影展」，由於視覺的實驗性，與異於寫實和畫意風格的嘗試，開創了台灣攝影史上新的攝影表現可能，與全新的攝影視野。

由張才、鄭桑溪、張照堂的風格演變與傳承，可以管窺台灣攝影史的可能脈絡之一。鄭桑溪對於自己與張才和張照堂之間的風格差異，相當敏銳。鄭桑溪認為：「我覺得張才的作品，基本上都很穩定，但是變化沒有我多。我除了基本的構圖以外，多少有一些小趣味，比如說下棋，這個就是屬於小趣味方面的，」¹⁸而傳承風格方面，鄭桑溪也說，

很多畫面的處理，我看的雖然還是不夠多，至少他的圖片，每一張的構圖很乾淨，這一點我可能是受他影響，我不知道。假如有一點相同的話，應該是畫

15 11月17日鄭桑溪訪談。

16 10月31日鄭桑溪訪談。

17 10月31日鄭桑溪訪談。

18 11月17日鄭桑溪訪談。

面看起來不雜亂，是不是受影響不知道，反正我開始拍就是這樣在拍。倒是他的山胞系列，那些人像，我倒非常喜歡，要是我的話，我拍得出來嗎？看起來沒什麼，只是人像而已，但是隱藏在人像後面，這些人像讓我看到的，人像背面的精神，或者那種…，不一定。假如單純一張兩張還感覺不出來，那麼多張是有某種力量。¹⁹

簡潔不雜亂的構圖，與呈現獨特個人特質的原住民圖像，是鄭桑溪稱許張才之處，而獨特個人特質的原住民圖像，也是鄭桑溪於創作中刻意保留詮釋的「人文主義」。

對於準備現代影展時期的張照堂，鄭桑溪雖不是很明白張照堂的創作理念，但對其創作風格與展覽作品的篩選，有著清楚的評價和定見，

鄭：他沒有跟我講，他是什麼理念去拍這個東西，他也沒有告訴我他有什麼理念，所有作品是我決定的，那幾張可以，那幾張不行，就按照我選出來的，甚至照片都是我幫他放的，全部照片都是我洗的

張：不過你怎麼知道他要什麼樣的感覺

鄭：但是我不曉得他為什麼沒有反對，也沒有問我為什麼沒有徵求他的看法，他就完全聽我的，他也沒有問我說為什麼我覺得不錯

張：他有沒有問你有沒有抓住他要的那個感覺，

鄭：沒有，都沒有談起

張：他為什麼不能自己放

鄭：也沒有談到這個

張：他有沒有說你給他反差太大或是太小

鄭：他較早的作品現在還在，我們可以看。畫面的組織整理，我們從台北沙龍@面也有一張他的作品〈車站一角〉，畫面窗戶那種感覺，有一點幾何圖形的整理法，好像就有一點跟我的比較類似，是具像的。現代影展的都是抽象的那種想法，抽象的感覺，當時我是覺得這套東西的確不錯，所以他要展數量，除了這十張以外，最多再幾張而已，就十幾張，還是不夠。²⁰

這一切的選擇，鄭桑溪的認知是，「張照堂是我學生，對啊，他是很叛逆」。²¹而由於對張照堂相當的肯定，鄭桑溪清楚地區分自己和張照堂不同的創作風格。

鄭：依我看，張照堂的東西屬於創意的稀有性，就是拍出跟別人不一樣的，別人都沒有這樣發表過，沒有這種拍法，或者呈現方法，他是屬於比較創意方面，像我就比較機會性。

19 10月31日鄭桑溪訪談。

20 11月17日鄭桑溪訪談。

21 10月31日鄭桑溪訪談。

蔡（篤堅）：如果拿你和張照堂比的話，是否他的創作是擺設的，主動去安排的那種？

鄭：對，他是有一點安排的，話又說回來，這樣比較之下，我們又會想到一件事情，創意是可遇不可求的。就是說，應該他的難度比較高，但機會也是可遇不可求的，應該它的難度比創意的難度還要高。因為創意你只要忽然間，睡覺的時候想到某一種 idea，就來了，…都有了。但是，機會性的，安排也安排不來，就是一定要花那麼時間，還要有純熟的技巧，能夠抓得到，不會放過它，照理講應該機會性的比較難度高。創意性倒是，睡覺作夢有想到一個構想，就可以去實現了，就可以實現它，機會性的你想實現都不一定實現得了。²²

在獨特的創意下，安排影像構圖，創造抽象大膽的現代美感，是張照堂的特色。而就鄭桑溪而言，這些對照突顯出他創作獨特的風格。那即是鄭桑溪所謂的，在自然景觀中偶然佈局，所代表的真實與人文精神。

由鄭桑溪溯源張才起始的特殊師承關係延續，在整個時代脈動中呈現特殊的意義，尤其是相對於郎靜山所代表的美感知覺。張才和郎靜山在台灣攝影史上，扮演著很不同的角色，鄭桑溪指出，

剛開始張才他們很弱勢，就是郎靜山的影響力比較大。為什麼，因為大陸撤退到這邊來，就是國民政府當權嘛，會長是郎靜山，當然一大批玩攝影的人在政界，在文化界，在財界，都是有名望的人，他們只是喜歡玩玩，在這種社會環境下，當然他們就佔優勢了。張才他們只不過是一個地方的商人而已，或者什麼而已，在文化界的地位力量就不足，參加什麼美術協會，文藝協會，當理事都當不上了，那你說他怎麼去影響其它的層次？層面？就是說創作方向啦，什麼的，那就更不要談了。還好，有一個台北沙龍，因為有他們（三劍客）這幾位當評審員，寫實的東西，記實的東西，就沒有完全被排斥掉。²³

郎靜山在台北沙龍，也是主要的評審委員，卻能以開放的態度，保留了台灣有別於中國攝影學會畫意美學的攝影傳承。就當時美學傳承未得彰顯的台灣攝影界而言，鄭桑溪指出發展的困境不在某個人，而在於本土攝影發展的脈絡。

日據時期有職業性攝影，那個年代沒有這種業餘的自由作家，都是商業。美術界，那個時候所謂美術是有課程的，有所謂專業學校，可能就有師承什麼的，而攝影沒有呀！要學攝影也要到日本才有攝影學校呀！一定要到日本去學，日本才有專門教攝影的老師。台灣是殖民地而已，照相館嘛，到日本學一學，回來開照

22 10月31日鄭桑溪訪談。

23 10月31日鄭桑溪訪談。

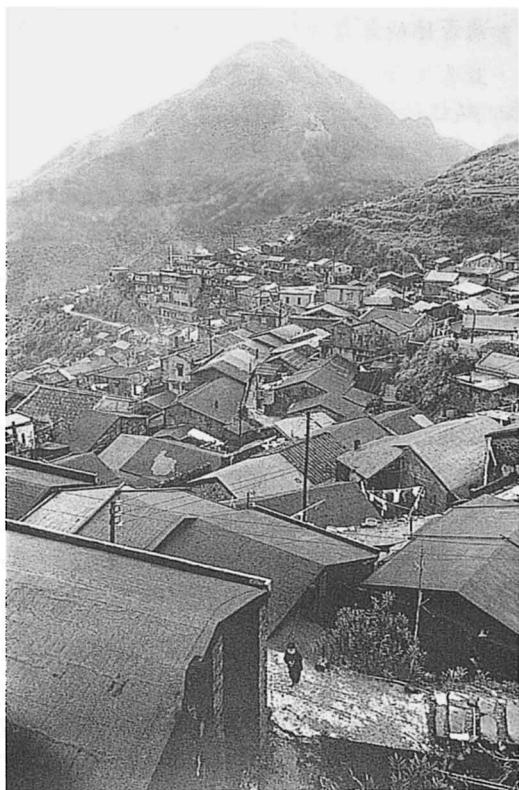


圖 17



圖 18

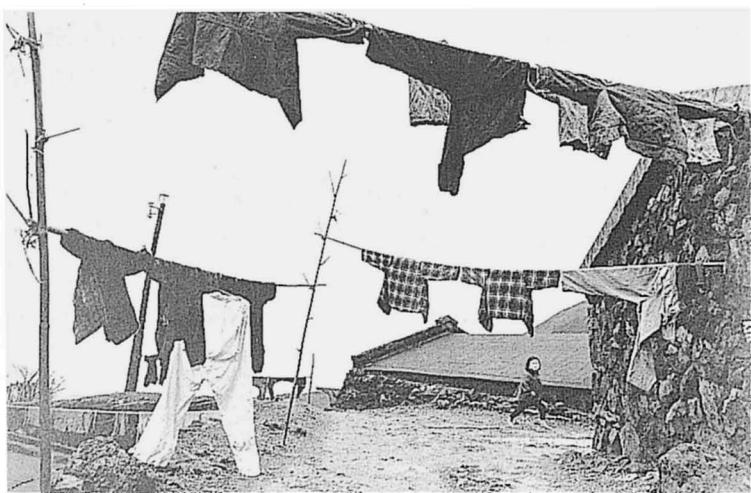


圖 19

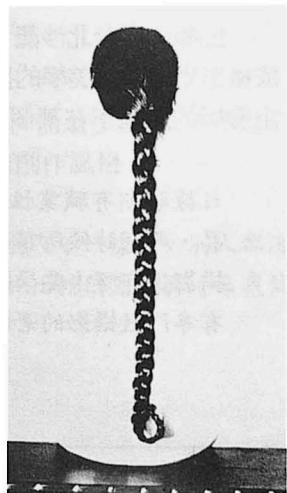


圖 20

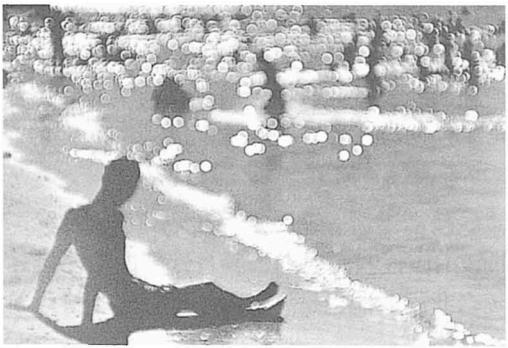


圖 21



圖 23

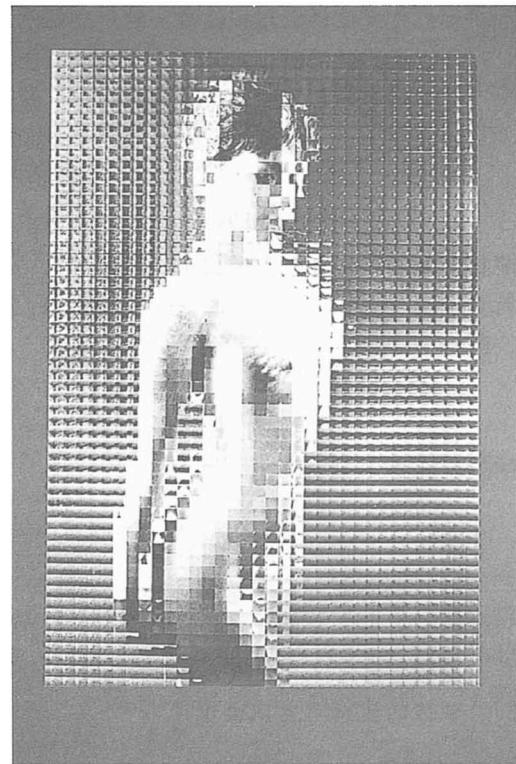


圖 22

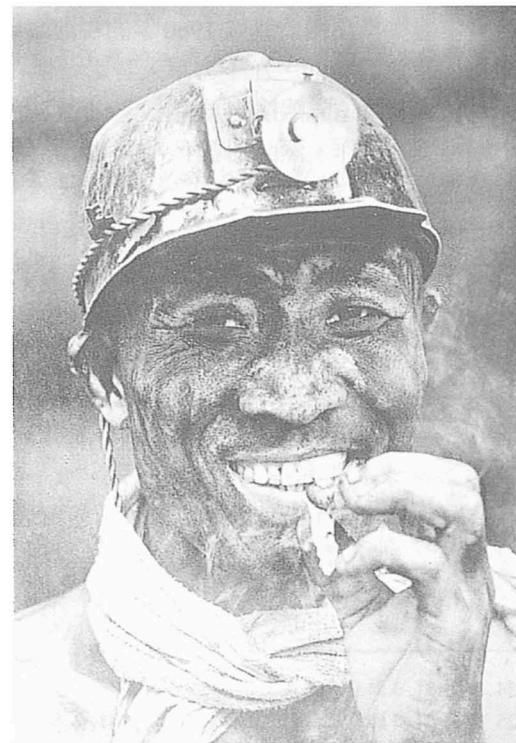


圖 24

相館，就像林壽鑑一樣嘛，就這樣而已，你說林壽鑑在台灣要去學攝影的話，只有去跟那種開照相館的日本人去學而已。所以那種算是師徒傳承，只有到日本去學，那假如日本人在台灣開照相館，就是照的再好，也只是開照相館而已，也沒有辦法去研究他。²⁴

如此困乏的創作環境中，台灣攝影傳承著重於技術學習，缺乏學院面向的理論探究。據此，鄭桑溪提出的對於郎靜山的辯護，「以郎靜山作代表而已啦，其實郎靜山也不排斥新的東西，他並不排斥，據我跟他接觸的了解，台北沙龍他也是評審呀！他從來不排斥新的東西…」。²⁵

而就整個時代變遷而言，鄭桑溪指出主要的困境，缺乏新思想觀念的激盪，成為台灣攝影未能長足發展的原因，

那個時候假如有實驗的東西，在技巧上的實驗而已。比如說，色調分離啦！中途曝光啦，或者是集錦那方面的實驗性，而有關理念性的沒有，外國資訊也很少啊。假如外國資訊多的話，看到有人有實驗性的東西發表，也許就會帶動我們去實驗看看。沒有那種資訊，沒有那種刺激，不知道有那回事啊，不知道有所謂實驗性的觀念，資訊太少了。²⁶

八、雙面脫焦的幾何構圖與現代美學史

乍看鄭桑溪攝於基隆 1960 年的〈海灘印象〉（圖 21），似乎呈現了炯然不統的創作風格。脫焦的畫面，左下方單人身影，坐在波浪交界處的沙灘上。雙手撐著身後背著鏡頭，彷彿看著遠處熙攘的弄潮人群。脫焦鏡頭照出無數重疊弄潮人身的朦朧剪影，似乎是一幅唯美的畫作。然而細看下，弄潮人群竟是被種層次序列的光點淹沒，這才是鄭桑溪創作的主題。

鄭：但是像這一張，我是完全脫焦，我就喜歡這後面的圓圈，是具像的，所有的圓圈都是，我故意把前面的人模糊來顯現它。利用這些具像的光圈的影子，來襯托我這些模糊的人，這個叫海濱印象，我在海濱看到的這種感覺。我就覺得海濱不一定把它照清楚，海濱雖然是模糊的，但是我覺得人在那裏懶洋洋的坐在沙灘上，後面有很多活動的人，游泳的小孩大人在那邊活動，那個時候我的創作都是求真沒有錯，只有這一張，唯一的一張是脫焦的，那個真，我還是有一個解釋（相機性能的自然呈現，而非做假，脫焦不一定不真），至少這些是原先我想要的，留下來的

24 10 月 31 日鄭桑溪訪談。

25 10 月 31 日鄭桑溪訪談。

26 10 月 31 日鄭桑溪訪談。

蔡：說這時候我們再進一步來想，這東西是很具體的，對不對？是不是像這樣的幾何關係，它代表一種秩序，這種秩序代表一種真？

鄭：對，其實因為這些光圈你看有深、有淺、有比較淡的、有比較暗的，我真的會感動，那時候，其實照下來結果會這樣，也是不能預先知道的，只曉得金光閃閃，一個一個突顯，有強一點白，有淡一點白，

蔡：那是很規則

鄭：很規則，但是它還是有不同顏色，那些圓圈每一個都不同顏色，不同亮度

張：基本上是一個美感在那邊

鄭：對，還是有

蔡：它有美感，也有一種…

張：最主要是一個光影上的美感，它的造型上

鄭：老實講，它本來就模糊的，我調脫焦的話就是模糊的，但是在這個模糊的@面，每一個圓圈又是很具像，很具體 sharp 的東西

鄭：也就是說那些圓圈是我自己（拿照相機）創造出來的。²⁷

折射的光點，串疊在一起，創出一種原子世界般的幾何世界。鄭桑溪似乎在刻意安排的人文世界中，尋找一種自然呈現的幾何規律，彷彿是這種規則代表「真」。駕馭著如此的法則，鄭桑溪作品呈現了對現代社會的知覺品味。透過討論自覺地回顧與張照堂的「現代影展」，鄭桑溪更清楚地勾勒出自己和張照堂的創作理念，

鄭：真實一定是真實，只是說我把那些真實用我的理念整理出來的東西應該還是真實，只是也許我想整理出你們大家都沒有注意的，或者你們沒有看到，或者看不出来的，把那些抽取出來讓大家看

蔡：用構圖的方式，新的一種秩序，但是同樣是

鄭：假如以構圖來講，裡面的人文，能夠帶上人文就更有時代意義，或者時代背景加進去，所以大部份還是都有人文會加進去比較多

蔡：所以這些人文或是這些自然，是透過你的一個理念在呈現，但是基本上還是反應一個自然，但是他的東西我看到……

鄭：都是創造的，都是虛擬的，都是沒有那個景他故意創造，或者是有那個景，他也是把它變成虛擬的

蔡：所以在這樣過程裡，這理念好像這個照片的人，他自己是，照片本身，如果你的代表自然的話，他照片代表人為的，很強的一個主導的一個

鄭：本來我不是很反對製造嗎？為什麼他這些我不反對呢？因為一般製造的，都是假「真」，（假如）你是製造的，你又想把它當真，那種我反對的。他（張照堂）

27 11月17日鄭桑溪訪談。

的，就是要假的嘛

蔡：而且他從假的裡面，自己創造出一個，照片自己有能力說話的，能表現這樣的東西

鄭：所以我一直才強調我的真，是真的真，別人的真，當然也不是完全真的，我的真不是用安排的，導演的那種出來的，用安排的導演出來那個是假的嘛，但是他要冒充是真的，那個我是反對的

蔡：所以他的真事實上是表現在…

鄭：他的想法裡面的真實

蔡：所以這你也可以接受，想法裏面的真一定是抽象的，而且很大膽誇張的一個表現法

鄭：比如說，他那麼早就拍這一類的，問題我有沒有反而受我的學生影響，也沒有，你拍你的，我拍我的，各自還是…。²⁸

將人文感形塑於現代幾何構圖中，動靜之間的美，即是鄭桑溪所追求的。也因此，純幾何序列，無人文景觀，僅著重光影構圖〈海濱印象〉，並非鄭桑溪眼中的理想作品。鄭桑溪認為，純幾何感與知覺融合的構圖不具有的人文的意義，或許正是觸及所謂的內涵問題。張照堂的創作，或許呈現了截然不同的風格發展，與人文意義的衍伸。鄭桑溪則更確定自己創作的主軸：「我一直都認為我只注重真，至於美跟善，那是以後的事情，那是可以重來。應該算是理性，同樣這種也是有佈局。」²⁹

更要的是，鄭桑溪樸素的觀點及開放態度，似乎更需整體環境的刺激與促成，才能進一步從創作的角度，反思前述那些無法歸類而送往參加「現代影展」的作品。相對於一般認為中國攝影學會，畫意美學為唯一文化霸權的刻板印象，鄭桑溪處於一個本土寫實與其他可能共同孕育的一代，在鄭桑溪眼中，攝影藝術一度擁有發展成為全民運動的可能，

鄭：大華杯攝影比賽，五十六開始，可能就有了，五十七年已經第二年還是第三年，匯豐週刊是它發表的地方。原先是大華杯，為什麼叫大華杯，因為利用大華晚報在彰化發行的一個地方辦事處，它就利用大華這個名稱來辦這個比賽，而那個主辦者是當時的彰化一個縣議員，也是大華晚報當地的駐在的一個負責人，(他也要拍照)他自己拍的好不好，那另外一回事，反正他就站出來辦這個大華杯攝影比賽，這個攝影比賽在當年也是一個月一次，像這，第二屆全國大華杯影賽成績累計表

張：這是比賽性質，有獎品，有獎金？

鄭：那個時候其他的比賽，獎沒有這麼大過，第一獎就是摩托車一部，在那個年代，三十幾年前，只要你得到特選就有派克鋼筆，那時派克鋼筆就是好獎品。這是台

28 10月31日鄭桑溪訪談。

29 10月31日鄭桑溪訪談。

北沙龍以後的事，有累計，每個月比賽。你入選多少張，多少分，優選高一點，特選更高，然後累積下來，年度第一名就是摩托車一部，第一年得第一名的人，第二年就變成評審員，郎靜山都去剪綵、頒獎。

張：維持多久？

鄭：兩三年吧！很可惜的一件事，假如一直繼續下去就不得了，

張：這篇（匯豐週刊的）文章是談論現代攝影，那個時候就有人談現代攝影！

蔡：可能的反省都有了，如果繼續下去，這些東西都會對台灣攝影產生系統性的影響。

鄭：但是，那時攝影就是畫意和寫實，就是沒有所謂的現代，沒有除了剛剛講的那兩樣以外的東西。整個來看，有這種全民運動的，一個是台北沙龍，一個就是這個。因為這個也是全省都參加，其他縣市來參加的都有，就表示這是一個全省性的，全民性的，但是畫意的除外，這些都是寫實的東西，這裡面沒有畫意的東西。因為畫意的大部份都外省人，寫實的大都本省人，因為寫實的受日本影響比較深，因為日本雜誌有進來，他們有訂，看不出有那種畫意的東西。

鄭：我覺得大華杯在台灣算是一個蠻重要的一個里程碑，雖然只有兩三年，跟台北沙龍一樣的重要，再下來就沒了（大約十年的空檔）。就是張照堂、阮義忠、王信他們所謂的報導就開始，這一方面的，學會還是存在，但是沒有影響力。³⁰

由民間自發的組織與人際網絡所組成的大華杯攝影展與台北沙龍，掀起了臺灣民間社會的攝影風潮，這風潮延續了來自日本的寫實影響，創造了不同於中國畫意風格的攝影美學發展空間。在這段期間，西洋理論也曾引進，

鄭：原先在台北沙龍也有理論，也有一些理論的文章，但是大部份都是翻譯的，

張：翻譯也不錯啊

鄭：不是直接翻譯，可能自己參考，自己又寫起來，但是寫的，翻譯的名稱又一塌糊塗，牛頭不對馬嘴的也有，誤導也有，所謂的系列照片，有人寫成系圖，讀都讀不懂，我明明知道你要講…的事情，他就自己把它翻譯成系圖，什麼圖，比如這樣講那就是誤導，也是有人寫，但是很少，很少量。倒是技術性的，一再炒冷飯的，還一直在寫，因為他要有內容，所以技術性常常一直在炒，風景怎麼拍，荷花怎麼拍，新學的人很多

蔡：不斷的可以吸引新學的人，技術性的東西

鄭：會員常常是這樣，過一段時期總是會淘汰，兩三年以後他又退出了，又不參加了

蔡：會員的流動性高，基本上惡性循環，你沒有理論，東西沒辦法累積。

鄭：再說也沒有寫的人，因為我剛講過，學院派的人根本不參加進來，（主要還是業餘的人）。³¹

30 11月17日鄭桑溪訪談。

31 11月17日鄭桑溪訪談。

環境變遷，缺乏合適的理論反省，單單著重技術導向的攝影實踐，延續了不同於畫意美學的本土寫實主義風格。然而，透過「現代攝影展」的回顧，台灣異於寫實攝影的轉變，可能展開全新的創意實驗精神，

蔡：我們現在回顧，那次名為「現代攝影」，但是我們剛才看過鄭老師您的作品，事實上裡面也有一致性，那你現在回顧起來，你覺得怎麼樣？您挑的作品，好像都是零零星星的，當時看，挑選的時候覺得沒有系統，可是我們現在重新再回顧，從幾何構圖再思考…

鄭：還是有系統，就是從幾何構圖而已，

蔡：然後又發現它有系統，那你有沒有想過這方面的問題，這又代表什麼意義？

鄭：沒有意義，大概我對光影的那種直接的反應，但是也有，還是光影，只是光影，甚至於還說比較沒有內涵，比較沒有人文的那一類的內涵，就像你說的，圖形跟光影

張：為什麼你會挑光影，圖形，比較沒有人文的放在現代攝影展裡面

鄭：那個年代因為，假如不是流行唯美的，就是畫意，就是記實的，就是日本式的那種有人在做什麼，那一類的，我就挑，這兩類都要排除在外的東西，也不是唯美的，不是畫意的，不是記實的，是挑那些東西來跟它配合

張：所以說你那時候故意挑不是這兩種的，不是這兩種的就是現代

鄭：我不叫做現代，現代是後來才取的名字，

張：可是你們那個展覽叫做現代攝影展

鄭：是，所以說當我挑選作品要來跟他一起展的時候，沒有想到要用什麼題目

蔡：這樣，就是一起展而已

鄭：我挑了一些比較不是現在大家經常看到的那種影像來給人家看，也不是寫實的，也不是郎靜山那種畫意的，那就是介乎這兩個以外平常那一類都不能歸的，那種來配合你這個，你本來這個也是那一類都不能歸呀！然後我就找那些來，而那些也不是人文的，也不是唯美的，就是比較強調幾何圖形，影像反差這一類的

張：你那時候有想到，會不會覺得自己有點懷疑，這樣子這些作品哪一類都不能歸

鄭：那個時候年輕，怎麼會去想這麼多，關於學術方面，根本沒有去考量，因為我不懂，我沒有受過那種教育，也沒有那種理念，完全沒有那種觀念，

張：我們覺得很有趣，哪一類都不歸，就叫現代攝影展

鄭：不，名稱是以後才定的，會叫並不是叫了以後我才去找作品，而是作品湊齊了，而現在我們要叫，這個展覽總要有一個名稱，那就叫現代影展吧！就這樣定了，但是選出來作品是早就已經選好

張：有沒有可能，現代影展的「現代」是當代的意思

鄭：沒有，我那個時候這一部份就交給張照堂去，因為連請帖都是他印的，我都沒有接觸，他找朋友幫我畫素描，我也不知道，反正就是他，我負責把照片放大出來，

張：包括他的照片也是你放的

鄭：對，全部都是我放的，他就把底片拿過來就是了

張：他也沒跟你討論，叫做現代這樣好不好？

鄭：他說叫現代就叫現代，也沒有其它好叫的，你叫什麼就叫什麼，也沒有什麼特別意義

張：為什麼不叫雙人展或是叫新攝影展，為什麼就叫現代攝影展，我覺得很有趣

鄭：可能根據一個理念，也不是那種傳統的東西，總是比較新的東西，他要叫現代，你要叫你就去叫，總之這個名稱不是我想出來的，是張照堂想出來的。³²

由於「現代影展」錯失了與理論對話，伴隨著鄭桑溪無法歸類或發表的作品，成為一點遺憾。張照堂對於當時「現代影展」，認為「它只是60年代的苦悶者半夜裡推開窗子，幾聲悲涼、無奈的狼嚎罷。」（1985）。以本土攝影發展脈絡看來，鄭桑溪1967年的作品，玻璃後女體的呈現（圖22），是難得一見的視覺實驗；1960年初的一件〈福隆海邊帆船〉（圖23），空間層次複雜而處理乾淨俐落。然而，因內涵意義的匱乏，使得某種美學的可能，彷彿也沈入靜止的時空，延續的可能也因而失去。如果「現代影展」為台灣攝影史提供一嶄新視野，然而其實驗精神卻因缺乏美學理論，又因為鄉土運動的興起，再度將台灣攝影轉往寫實。其間，1969年的「現代攝影九人展」，可謂是現代美學的再度嘗試。然而，誠如張照堂所謂的「六十年代的國外攝影家，其深刻與銳利的批判精神與『現代』意識，卻都是國內所最欠缺的。『現代』的困境，其實和『沙龍』是一樣的；它容易陷入一種簡單的『美學』模式，一再重複。」（1985）。

大約在1958-1966年之間，鄭桑溪勾勒出一個寫實攝影蓬勃發展的年代，

鄭：我是覺得台灣有一個很可惜就是說，假如真正在講台灣史的，攝影史的話，美而廉年代，這個很重要的一環，美而廉年代全台灣都來參加了，不管你是畫意的，不管是新派舊派，或者是寫實的，都來參加

張：大概哪一年到哪一年？

鄭：有啊，我那裡資料，民國四十七八年開始吧！一直到五十四五年為止，我現在講的這個年代有展覽，在美而廉，有展覽有出版物，那以後就沒有地方展覽了，因為美而廉收回去了，賣掉了，沒有展覽的地點，但是台北沙龍沒有停，繼續辦到現在還在辦，就是變成他們會內的刊物上面發表而已，這樣影響力就小了，只是會內的刊物，一般人看不見。當年，美而廉就是大家都可以去看，而且固定每個月一定展覽三天，就在那裡，變成大家有一個印象，走到博愛路，走到美而廉西餐廳總是會上去看，非常固定，連續七八年，八九年這樣，所以那段是我覺得蠻重要的一個年代，包括中國攝影學會都設在那裡面，就辦公廳而言都設在那裡面，台北市攝影學會也設在裡面，也是他最輝煌的一個年代

張：那時候是什麼繪畫、雕刻也都有展嗎

鄭：沒有，只有攝影，因為老闆就是攝影新聞的老闆，西餐廳的老闆，所以他攝影新

³² 11月17日鄭桑溪訪談。

聞會配合刊登，每個月總是會刊登，這次展覽的內容，他的名單，入選的名單，除了固定每個月有三天台北沙龍以外，其它就是個展或者團體展，就像我的個展或者新穗影展，就會去展

張：只有三天，來得及看嗎？

鄭：沒辦法，那個年代就是說展覽三天，插上其它的，個展或是團體展，都是攝影，檔期那個年代也不算密集，攝影人口也不是那麼多，有空檔，空著就空著，有人展就展，因為他生意只做到三樓，展覽會場是四樓，閒著也是閒著

張：有請小姐看嗎？

鄭：沒有，台北沙龍好處是只要展一定在桌上擺個一疊出版物，讓觀眾自己拿，就是攝影新聞，我留存下來，就是那個時候多拿的，留下來

張：攝影新聞跟台北沙龍不一樣

鄭：攝影新聞是一個報紙，每天出版的一個攝影報紙，它的老闆就是台北沙龍美而廉西餐廳的老闆，同一個人

張：台北沙龍是多久出刊？

鄭：一個月一次，全台灣喜歡攝影，你想秀一下或者想發表你的作品就來參加，能不能入選，他每一期都選三十張到五十張，然後剩下就落選，入選還是有限，一個人大概可以拿六張還是多少張，有時候全部落選，有時候入選一兩張而已，其它就落選了，還是有競爭性質，因為裡面還分優選特選佳作就這樣，你還是會有競爭性，因為有競爭性才有進步，你想拍跟別人不一樣，比較特殊的題材或者什麼，本來是台北展而已，後來全省到處去展

張：全省各處有什麼樣類似美而廉的地方

鄭：不是，各地假如有地方，這裡展完就輪到你那裡去展，同一批照片，台北展完可能就到台中展，然後到台南展，只要你那裡有要求說可以配合，要參加進來，就讓你展，不只是在台北，台北沙龍變成全省巡迴展(民國五十三、五十四年)，每一個月，到後來也十幾個參加，所以他變成影響大，但是到後來，美而廉一沒有，什麼都沒有，就解體了……。所以我覺得台北沙龍可以說是台灣攝影史上最重要一個階段，自由影展、新穗影展這些另外講，台北沙龍是很重要的一個階段，因為所有的現在當紅的，比較有名氣，都是那裡面出來的。再下來就是在民國五十七八年，有兩年還三年是叫大華杯，那兩三年也蠻多人，因為它只有一個方向，就是寫實，畫意什麼都不要，就是寫實。³³

美而廉的年代伴隨著〈攝影新聞〉的刊行，開創了臺灣攝影史的蓬勃時期。在這段期間，鄭桑溪已經開始從事持續性的攝影創作，他認為《九份》的作品是美感的追求，而《基隆》的作品，主要為著記錄而作。透過一個未能於當時完成的作品，鄭桑溪討論創作的差異，

33 11月17日鄭桑溪訪談。

鄭：九份跟基隆又不一樣，九份是想除了地方性以外，地方的特色本來是有的，但我會想九份是把它當作記實攝影的作品的，就像我想拍作品的一種心態去拍的，基隆就沒有那個心態。

蔡：九份有一種故事性和報導的意圖在裡面，和表現手法在裡面。

鄭：基隆的就比較，也不是美感，也不是什麼，就是記錄，比較記錄性的，只是這條街可能以後沒有了，拍它，或者從山上看下來，這個景是需要的，拍一張，比較記錄性，不一定是作品也會拍，但是拍九份的時候，好像把它當作作品來拍

蔡：當作品來經營

鄭：就有不同了，同樣是兩個地方性的東西，拍的態度就不一樣，很可惜九份我當時為什麼沒有去想到拍那個坑裡面，那種採金的那個，為什麼不會想到這個，我現在覺得很遺憾，其實那個時候還有，可以拍到，我就很奇怪當初為什麼沒有拍到，現在很後悔，因為那個時候要拍，還來得及，雖然是尾巴，就是沒有去拍

張：是不是太黑暗或是你覺得太那個

鄭：跟那個無關，可能是說，我那個時候還年輕，或者是接觸的資訊各方面，還沒有辦法讓我去感觸到這個很重要

蔡：可是那時候你是抱持著你的創作去拍的

鄭：對

蔡：可能那個東西跟你的美感表現是不是不一樣？

鄭：對，可能碳坑裡面，或者是他們採金的過程不夠美，不夠合乎我的美感要求就不拍了，可能，也可以這麼解釋

蔡：如果你是抱持跟基隆一樣的心態去拍的時候

鄭：那可能就會去拍，在拍基隆，哪一天到哪一個山頭，覺得這個角度一定要留下來，那種心態為基隆留下一些歷史，那種心態，到九份奇怪就沒有那種心態，只是每一個畫面，我要經營的像一張作品那個樣子，也許產金的過程不合乎我的理念，不合乎我的美的要求就不去照了，很可能因為它的難度比較高，因為一定比較陰暗，不過應該沒有問題(蔡：難度可能不是問題)因為我有一張蘭嶼的，那個難度很高，一直到現在我還很喜歡，儘管照的不是很清楚，(指前述的〈搖籃〉(圖 10))

蔡：那時候你還沒思考經營作品，什麼時候開始比較系統性的思考經營作品？

鄭：可能進新聞局以後

蔡：還是飛禽展以後，跟那有關嗎？刻意的經營一種攝影作品裡面攝影表現的東西

鄭：沒有，除了飛禽以外，沒有說專注一個題目，都沒有

蔡：但是九份顯然是有

鄭：九份，因為最主要它那裡有一個吸引力，因為它太好構圖了，還有裡面的人不排斥拍照的人，所以就會去的很勤，就會很想去，好像拍照都很愉快，你拍老人小人也好，或者當地的活動生活也好，他們不會排斥你，不讓你照或者惡形惡狀，你就覺得很愉快。³⁴

4 11月17日鄭桑溪訪談。

於此可見，鄭森溪將攝影區別出工作與美學之間的不同。透過鄭森溪對於〈搖籃〉的回顧，作品中蘊含著前述張才的人文主義，能更進一步傳達鄭森溪的美學內涵。將這類作品與張才原住民作品比較，

鄭：我覺得這很重要，同樣是人，拍蘭嶼原住民也是人，他們在陰暗底下，還是要對兒童有一種關心

蔡：那時候你去蘭嶼基本上也是一個記錄的心情…

鄭：沒有，我不知道，至少，他（張才）拍人像也沒有特別去刻意，雖然是看著照相機，但是不是很刻意。例如你要來一個什麼表情或者給我照。那個年代，還沒有到這種你做個什麼動作給我拍，好像是那樣，我也是一樣，

蔡：對，這方面你們是相同的，可是照相的角度不一樣，因為你這個人是

鄭：問題我剛剛講鏡頭不一樣，我這個是三十五厘米廣角鏡，那背景一定會照出來，（張才是用 90 釐米 Leica 或 135 釐米的長鏡頭）

蔡：可是這樣，事實上不知道有意還無意，你照的人是在他環境裡頭

鄭：我最主要還是這個，把這些都帶進去了

蔡：可是這時候你有沒有刻意帶這個，是很大的差別，

鄭：在那種環境下，這個也不能不帶進去，躲不了，我想照這個的時候，就在那裡，我從別的角度也好，或者站高一點，沒有其它角度可以躲掉後面的這些，一起照下來

蔡：但是如果說每一張照片都把背景的東西躲掉，事實上，那是一個另外不同的意義

鄭：那就真的是變成人像或者

蔡：那是不同的意義，但是我覺得說在你的作品裡面

鄭：幾乎都有環境的關係

蔡：這是你跟張才最大的差別，至少我看到的，但是我現在還不敢討論張才

鄭：的確這個跟唸新聞系應該沒什麼關係，那個時候沒有老師嘛，就是一些記者在教，可能自己本身就是喜歡那樣拍，還有我想我受一篇文章影響，有一個外國人寫的非洲內幕，叫約翰什麼的，然後教我們新聞文學的老師陳紀滢，介紹我要去看那本書，看了，好像對於這種跟我攝影有沒有關連我不知道，好像變成寫文章也好，要說什麼的話，變成要有深入，在那個時候，那種觀念就形成了，（注意細節的概念在拍紅葉少棒隊時最清楚）

蔡：那深入是什麼意思

鄭：不能只是看表像，很可能就因為這樣，我要說什麼的時候，連那個背景什麼都要考慮進去，我現在是回想而已，不然我新聞系的教育，也未必是有人談到這種事情，也沒有那一個，比如說新聞採訪，新聞寫作，老師教的也不是說，不過好像應該有關係，比如說，新聞寫作，一定要五個W，一個H，一定要呈現出來，也許就是那種五個W，一個H的那種思想，一直在腦海裡，所以我拍的東西，常常，能夠的話這些因素都想要包括在裡面，會不會是這樣，我現在是在回想

蔡：是很特殊，這一張，因為你就是這樣子的一個呈現，你這張是跟背景在一起的

鄭：這個背景沒有了，他臉上就是背景，這個頭就是背景

蔡：沒有錯，跟那個（張才）不一樣
 鄭：這個他臉黑黑的，就是一個礦工
 蔡：而且你雖然背景濾掉了，它整個色澤的呈現還是
 鄭：那個時候我用長鏡頭，我就只是 close up，要照他的表情
 蔡：對沒有錯，可是事實上，你長鏡頭這樣抓的時候，背景雖然濾掉了
 鄭：我就夠了，這一張說明夠了，它的環境，他的為什麼抽煙，為什麼一下的那麼自然，這個人剛出來，就像我自己喜歡抽煙的人，那個禁止抽煙的地方不能抽，一到能夠抽的，就趕快點一支。³⁵

創作於 1964 年的作品〈出坑一根煙〉（圖 24），一種同理心，由鄭桑溪以上的對話中清楚表達。畫中人礦工看著鏡頭，泰然自若。鄭桑溪意圖表現與被攝者的互動關係。被攝者處在場景的坦誠自在，也是鄭桑溪一再強調的人文攝影的自然真實。來自西方攝影的人文思想，例如「人類一家」展覽(The Family of Man,1955) 以及大眾攝影雜誌（Popular Photography），也在 1960 年左右流傳台灣。不但注重攝影技術的清晰呈現，其人文內涵也使 Eugene Smith 的作品在鄭桑溪心中留下深刻印象，更鼓勵了鄭桑溪作品的人文寫實精神。³⁶

一種由人文精神底蘊的幾何構圖，帶著動靜間的張力，或著即是鄭桑溪自覺的美感。簡言之，動靜平衡的人文主義與幾何構圖成為其美學風格。於是，三人隨機連線襯著幾何構圖的〈苦力〉（1961）（圖 25）；面對相機，聚於延伸房舍前的〈群童〉（1960）（圖 26），彷彿是鄭桑溪美感創作的典型。相機的普及和人際網絡，鋪陳了進入攝影界的背景故事，由鄭桑溪回顧接觸攝影的歷程，

鄭：我最早對攝影有印象的是我們基隆有一個本來在肥料場當課長的一個人，姓苗的，他在基隆開個展，那是我最早接觸攝影的時候，可能在高中時代，第一次看到的攝影展，現在只是說有這麼一個展，就知道攝影是可以展覽的，有這樣的印象，當然他是照一些荷花等，他們那個年代就照一些唯美的那種，覺得不錯。為什麼會認識張才，那時候我已經休學在家裡了，買了一架照相機，不曉得拍什麼…

蔡：你那時候為什麼買照相機，

鄭：就是好奇，自己的儲蓄拿去買一架二手，那個是在重慶南路，有很多日本留下來的二手貨，就買那種，只要能照就好了，沒有考慮到他是什麼性能，都不管，只要能照，能用，不貴，我買得起。剛好一個朋友，他就接觸到張才在指導的一個團體，這個團體是台北有十來個，基隆有十來個，成員都是醫生，做生意的人，學校老師，我還是學生，也被他介紹去可以去參加他們活動。參加他們活動以

35 11月17日鄭桑溪訪談。

36 11月17日鄭桑溪訪談。

後，就一起出去拍照，每個月大家拍回來的照片，就一起貼在一個醫生家裡，比較寬，全部貼在牆上，大家一起討論，來欣賞，來討論。我第一次參加的作品就是這張老人，這一張，我就用那個爛照相機，就是二手貨的照相機，就是我家前面住一個老人，他就在那裡檢蔥，也沒有任何理念，有東西我就找東西拍，在很陰暗的情況下，我記得是三十分之一秒，或者二十五分之一秒的快門速度，光圈全部打開，就這樣照。後來就在那次觀摩，張才就喜歡這張，就特別說這張很好，那個時候，我們成員裡面有一個，就現在的Nikon的代理，那個時候是，海洋牌的，海鷗牌的放大紙的代理的老闆，他每個月供應兩大包的放大紙，作獎品，那一個月假如誰最好，就給他兩包，作獎品，那個時候，兩包就很大了，比較貧困的年代，會覺得很不錯了。這是我第一張發表的作品，結果剛好又是那麼巧，我父親好像也跟著去看，兒子被人家說好，也很感動，他也沒有說什麼。後來新穗影展就開始展覽了，一年一度要拿出來展，每個人拿出三五張，這一張在第一屆也拿出來展了，然後就開始參加中國攝影學會，參加台北沙龍，就開始去參加了，這裡台北沙龍也拿出來參加，台北沙龍只得到優選的樣子，但是後來寄到國外又得到很高的，美國有一個叫Photo Maxima，攝影學會介紹去國外的一個攝影雜誌。³⁷

影展於民間社會風行的年代，使得鄭桑溪有機會接觸攝影，並得以認識張才，而當時的國內與國際影展也影響了創作可能。然而，個人獨特的美感知覺，則開創出不同的機運：

鄭：那個時候，在民國五十年前後，國際一些大都市，都會辦所謂國際影展，攝影展，邀請各國的攝影家寄作品去，那麼這個一年有一兩百次哦！要報名費，所謂一兩百次，就是這裏辦，那裏辦，當然每個地方可能一年只辦一次，但是辦的地方太多了…。我剛開始也有參加，到後來我就不想參加，給我的感覺是，他一個人只規定能參加四張嘛！有的人四張照片參加幾百個影展，然後就吹噓說我得獎幾百次，其實就是同樣照片。我們知道有時候，東方跟西方有些不同的就是說，我們東方的題材他就比較感覺興趣啦，不管你好不好，他也讓你入選啦或者得獎，所以到最後我就對它不感興趣了，就不想參加了（約1966年，現代影展之後）。³⁸

對於國際影展所代表的美感知覺質疑，揚棄模仿，是鄭桑溪追尋自己創作可能的途

37 11月17日鄭桑溪訪談。

38 10月31日鄭桑溪訪談。

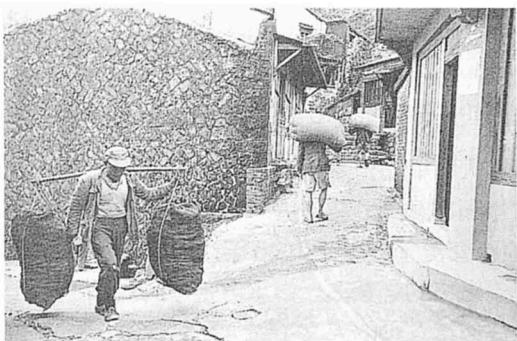


圖 25

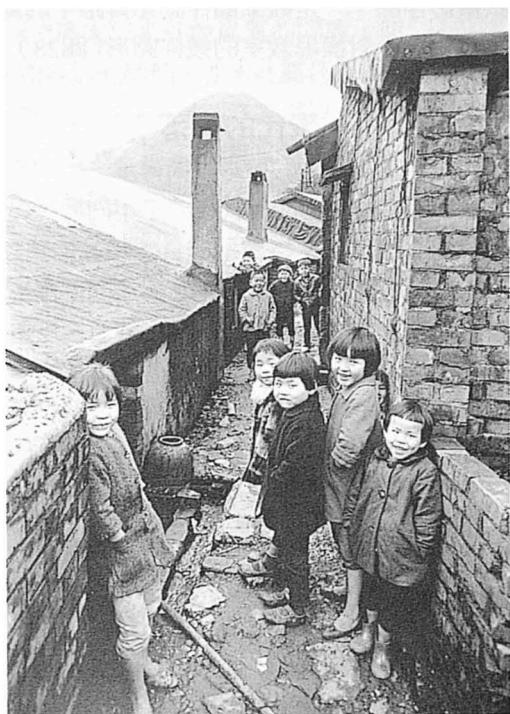


圖 26



圖 27

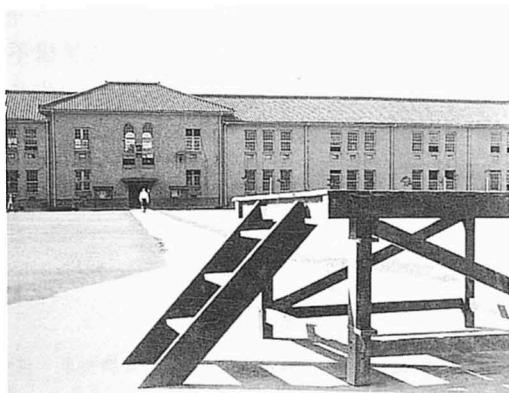


圖 28

徑，而其後系統性風格的呈現，可從鄭桑溪的青年印記可看出端倪。鄭桑溪高中時代的兩張攝影作品，一是觀樂韻律動感舞蹈中的烏來原住民（圖27），一是成功高中操場司令台下梯子，面對操場教室的幾何圖形（圖28），彷彿是鄭桑溪人文與幾何美學的兩個源頭。

九、結語：現代的失落？

延自日據時期的攝影技術傳承，民間經濟與人際網絡為基礎而奠立的公共展示空間與大眾傳播媒體，1960年代建立了不同於，與當年國家意識形態接近的中國畫意攝影美學，另外的發展可能。持續地與日本和其他國際地區交流，成就了1960年代台灣本土寫實攝影的發展脈絡。在這環境中，追求開創攝影美學風格的鄭桑溪，傳承自張才的觀點，和大學時代課堂上閱讀的翻譯小說，著重攝影對象與環境互動的人文主義，配合鄭桑溪獨特的現代幾何構圖敏感性，開創了強調自然寫實攝影美學發展可能。人文景觀受大量生產後，幾何圖形的現代感，在鄭桑溪作品中以動與靜之間的平衡方式呈現。當時包括郎靜山、張才等等攝影界前輩，對於藝術創作風格的開放態度，使得台灣攝影界蘊涵此種可能發展方向。然而，缺乏合適美學理論的適時引入或討論，成了進一步發展創意實驗，或具體本土攝影美學的困境。

本文彰顯了一個對於攝影創作風格開放的時代，透過系統性地反省作品內涵與實驗，本土的攝影美學觀點，可能奠立初步基礎。鄭桑溪與張照堂於1965年合辦的「現代影展」，呈現了類似的可能。現代劇場的經驗，現代文學的衝擊，前衛思想如何影響張照堂，如何幻化成為攝影創作，值得未來進一步探究。然而，鄭桑溪〈海濱印象〉的幾何美感，無法歸類的〈福隆海濱帆船〉，〈玻璃後女體〉的視覺實驗，多樣歧異昭示著某種未完成的攝影可能性。如同鄭桑溪青少時期的舞台中的原住民與成功高中操場，彷彿是鄭桑溪人文美學與幾何構圖風格的兩個開端。意義內涵不明確的畫作，明日可能成為其他美學概念的先導。然而，台灣攝影的歷史意義詮釋，將因更開放的態度，而開創新的美感經驗。

1993年，鄭桑溪在四川涼山的人群中，瞬間拍攝得〈背上小孩〉畫面，鮮明的光影對比自然，呈現了非常自在而亂中有序的簡單構圖，此時鄭桑溪似乎不再透過幾何造型為媒介，人文關懷依舊。相較於其他標榜批判寫實的題材，鄭桑溪區別自己作品的特色，

像十幾年前有些中生代的，他們都拍那種所謂扒糞題材，都是什麼麻瘋病院啦！老兵的受苦啦！原住民被虐，怎麼樣不重視，或者怎麼樣？都是那種反面的，或者抗議的，這些我都不反對。我的作品裡面覺得看不出來那種抗議，反而認為雖然他很苦，但是他也是在過活，我是用一種關懷的，而不是那種故意挑起某種感情的那種方式。³⁹

39 10月31日鄭桑溪訪談。

鄭桑溪的美學，認為生活是自然的，人性的尊嚴不再誇大被攝者的扭曲與痛苦，而在於正面的態度與同理心。鄭桑溪風格轉變與創作仍然持續，1960年代以後，台灣攝影史彷彿斷續不繼，值得再進一步探究。

本研究部份由國科會專案計畫贊助(NSC87-2412-H-010-002)，謹此致謝。並且感謝鄭桑溪先生，吳嘉寶先生，蕭永盛先生，王億雯小姐的幫助。

參考文獻

一、中文部分

1. 張美陵（1996a），〈內／外。自我／他者：八十年代後期台灣報導攝影的內在矛盾〉，論文發表於中華攝影教育協會主辦的1996年度學術研討會。
- (1996b)，〈內外敲打〉，南方藝術，#16, 1996:3, 高雄：南方出版社。
- (1996c)，〈現代主義與報導寫實之間：台灣攝影本土化過程的意義與困境〉，論文發表於美國德州大學奧斯汀分校，第一屆台灣文化歷史研討會。
2. 張照堂，〈光影的蹤跡與告白〉，自立早報，1985年12月1日。
3. 飯澤耕太郎，吳家寶譯，〈鄭桑溪老師的視線〉，世代·映像與歲月－鄭桑溪60回顧展，台北：市立美術館1997。
4. 蔡篤堅(a)，〈對1980年代台灣民族認同形成的文化分析〉，張炎憲、陳美蓉、黎中光編，台灣近百年史論文集，台北：吳三連史料基金會，1996年，頁303-330。
- (b)〈目前台灣歷史社會學的實踐可能－一個後現代認同敘事分析的觀點〉，論文發表於台灣歷史文化研究學會、國立清華大學外語系、美國哥倫比亞大學東亞語言與文學系、及美國哥倫比亞大學東亞研究所共同主辦，中華民國教育部協辦之「第三屆台灣歷史文化研討會」，紐約：哥倫比亞大學，1998年8月19至23日。
- (c) Forthcoming 〈兩極徘徊中的台灣人影像與身分認同一來自新電影的反省與質疑〉，中外文學，台北，1998年。
5. 陳俊雄，〈攝影作為一種藝術形式〉，當代，113期，1995年，頁18-29。
6. 簡文欣，〈迷思與意識型態〉，當代，113期，1995年，頁30-37。
7. 羅藍巴特著；許綺玲譯，明室：攝影札記，台灣攝影工作室，1997年。
8. 蘇珊宋塔著；黃瀚荻譯，論攝影，唐山出版社，1998年。
9. 華特班雅明著；許綺玲譯，迎向靈光消逝的年代，台灣攝影工作室，1997年。
10. 約翰伯杰著；戴行鍊譯，藝術觀賞之道，台灣商務印書館，1993年。
11. 艾瑞克·霍布斯邦(Eric J. Hobsbawm)，鄭明萱譯，極端的年代，台北：麥田出版社，1997年。

二、英文部分

1. Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Mechanical Reproduction," in Illuminations, New York: Schocken Books., 1968.
2. Berg, John. Ways of Seeing, New York: Penguin, 1977.
3. Bhabha, Homi K. "Nation and DissemiNation," in Nation and Narration, London and New York: Routledge, 1990.
4. Bourdieu, Pierre. Distinction, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
5. Chang, Sung-Seng. Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan, Durham and London: Duke University Press, 1993.

6. Clifford James & Marcus George E. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
7. Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*. New York: Haper and Row, 1976, p. 28.
8. Gramsci, Antonio. *Selection from the Prison Notebooks*, New York: International Publisher, 1971.
9. Ortner, Sherry. "Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal", in *The Historic Turn in The Human Sciences*, edited by McDonald,T.J., Michigan: The University of Michigan Press, 1996.
10. Somers, Margaret. "Narrativity, Narrative Identity, Social Action: Rethinking English Working-Class Formation," *Social Science History* 16:4, Winter, 1992.
11. Somers, Margaret R. and Gloria D. Gibson. "Reclaiming the Epistemological 'Other': Narrative and the Social Constitution of Identity," in Grag Calhoun ed. *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford, UK and Cambridge USA: Blackwell, 1994.
12. Williams, Raymond. *Marsixm and Lierature*, Oxford & New York: Oxford University Press, 1977.

