

從「写真筆談」想像台灣戰後 寫實攝影

Image Imaginings: Reinterpreting Realism in Post-war Taiwanese Photography

文 |
朱盈樺
Chu Yin-hua

藝術家
「写真筆談」客座策展人

因為我們不時回頭看，所以才能無礙地往前看。

——張照堂，《影像的追尋》

綜觀北美館從 1983 到 2016 年這段期間 1227 件¹ 的攝影典藏作品當中，「沙龍風格」攝影與「黑白寫實」攝影佔有大量的比例。這和郎靜山曾捐贈大量攝影作品、北美館於 90 年代初期曾系統性的購入台灣早期寫實攝影家作品的策略有關，而在某種程度上，也回應台灣攝影當中「沙龍」與「寫實」兩種美學風格的發展歷史。

成立於 1983 年的台北市立美術館，84 年首次典藏攝影作品，其中最早的作品起自 20 年代²，是現階段國內攝影典藏作品數量最多的美術館。³ 就典藏作品的管道而言，「展品入藏」是最初的起點，於 84 年台北市美展首度入藏攝影類得獎作品、85 年也自「當代攝影展」收藏作品，這樣的方式一直延續到 90 年第 17 屆北市美展，才進行最後一批攝影作品的入藏。而 86 年也開始藏品的「捐贈」管道，首批為陳春祿捐贈作品，其後也有許多攝影家與家屬陸續捐贈，其中又以郎靜山的 219 件作品最多⁴，豐富北美館攝影典藏的規模與廣度。而「購藏」途徑則是北美館最主要的典藏管道，89 年北美館首次進行攝影作品的購藏，包括郎靜山、柯錫杰、台灣早期寫實攝影家的黑白作品（湯思泮、李鳴鵬、張才、李鈞綸、鄭桑溪、徐清波、陳石岸、鄧南光等），92 年起也開始進行台灣中生代攝影家作品，這些購藏方式主要以「攝影家／作者」為蒐購邏輯，之後的攝影購藏策略，則多以創作者的「系列連作」為目標，也呈現較為完整的作品的脈絡與典藏方向。⁵

另一方面，從攝影史的角度來看，即使台灣在 19 世紀末已有西方的宣教士、探險者等因為諸類原因到台灣暫時停留並進行攝影活動⁶，但台灣在當時還處於「被攝影」的位置，攝影術尚未流通發展，也鮮少有台灣本地人參與。一直到 1895

年台灣進入日治時期之後，在日本發展有年的攝影術隨著殖民者來台，部分台人開始習得攝影技術，從肖像畫師轉業經營寫真館（如 1895 年施強在鹿港開設的「二我寫真館」、1905 年嘉義陳謙的「陳寫真館」等）、或是先在日人經營的寫真館擔任學徒再自行創業（如 1901 年林草於台中新町開設的「林寫真館」）。20 年代之後，前往日本學習攝影技術再回台開設寫真館的人數增加，這些有日本留學經歷的台灣青年，有些開始出現以「寫真」為個人志業，並在作品當中展現「作者」印記的創作意識，例如彭瑞麟（1904-1984）受到東瀛「藝術寫真」影響；鄧南光（1907-1971）、張才（1916-1994）等受到「新興寫真」影響，強調在使用小型輕便相機的器材基礎上，進行即興抓拍（snapshot），是對傳統畫意派的藝術寫真做一種顛覆式的革命宣告。⁷ 30 年代回台開設經營照相館的鄧南光（「南光寫真機店」）、張才（「影心寫真館」）、林壽鎰（「林寫真館」）等人，將新興寫真的寫實精神體現於台灣本土風情的速寫捕捉。⁸

戰後時期台灣的攝影發展，以「沙龍攝影」與「寫實攝影」兩種風格流派為主。53 年 3 月「中國攝影學會」在台北市博愛路的美而廉藝廊⁹舉行復會成立大會，在當時政府宣揚戰鬥文藝的時代背景下，成立後首先對外公開徵求大陸各省的古蹟名勝照，並在中山堂策劃舉辦「祖國河山影展」。在中國攝影學會長期擔任理事長的郎靜山，作品當中以攝影蒙太奇的暗房手法營造中國傳統文人山水畫的意境，並時而加上繪畫筆觸與落款題字的方式，發展中國式攝影沙龍風格的作品。在當時特殊的歷史脈絡下，中國攝影學會在政府的支持下成立，成為當時政局下唯一的全國性攝影團體，而其中追求唯美畫意的沙龍攝影成為主流趨勢，也長期影響半數以上的攝影人口。在戒嚴時期的台灣社會，成立組織並不是容易的事，多次提出申請成立攝影協會卻被打回票的鄧南光，在 53 年聯合台籍攝影家，發起「自由影展」同人會，並於 54 年在美而廉舉辦「自由影展」。54 年李鳴雕等人發起以台籍攝影家為主的「台北市攝影協會」、55 年張才於基隆創立以寫實攝影為主的「新穗影展」、63 年以鄧南光為主的「台灣省攝影學會」登記成立。這些影會活動雖然有自身的成員與活動，但與中國攝影學會亦維持相當程度的互動，也都以美而廉藝廊作為主要的辦公活動和展覽地點。換句話說，「沙龍攝影」和「寫實風格」並非影會運作的文化或創作信仰，反倒像是攝影者的視覺風格與攝影取材上的偏好。在這樣的環境背景下，寫實攝影的發展體現在個別攝影家片段的創作實踐上，拍攝與自身生活較為相關的鄉情民事，用平實和客觀的「攝影眼」，將鏡頭直接對向巷弄人物，紀錄日常的庶民生活。

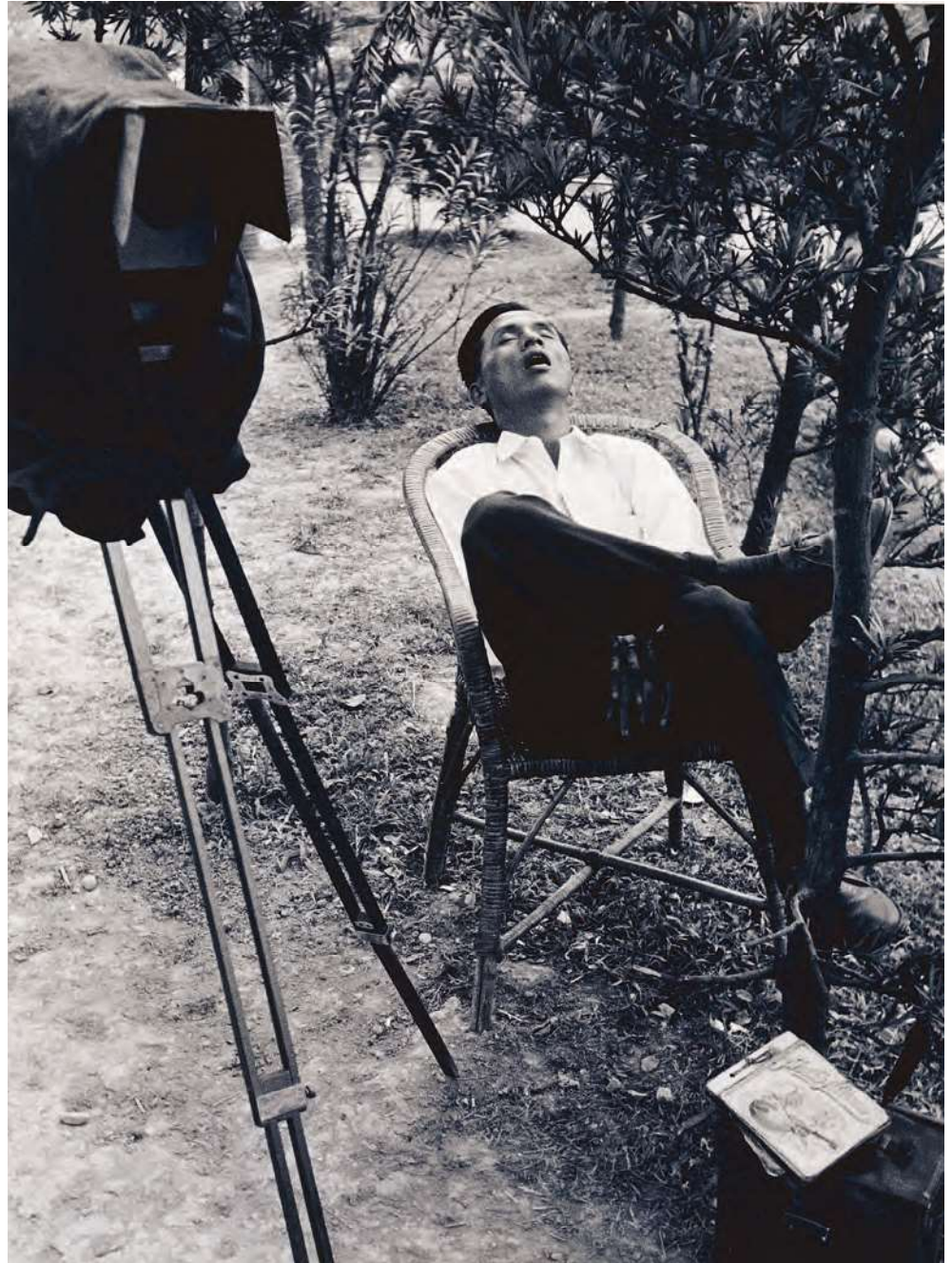
也是因為這樣「日常」的拍攝主題，讓現在的我們在觀看戰後寫實作品時會出現不同的感受。這些「老照片」保有台灣早期的巷弄風景及現實寫照，拍攝的時間雖然和現在有些距離，部分的場景卻是可以辨認；這些存在於照片當中的「過往」，與現在我們觀看照片的「當下」，存在一個時間的斷裂，畫面當中樸實的韻味，讓鄉愁的想像得以流動，甚至填補空缺。而戰後以寫實攝影為主的拍攝者，因為時代背景的關係大多為業餘攝影人才，卻也是台灣攝影史發展當中重要的攝影作家。從這個角度來看，美術館典藏制度的建制，不僅對攝影藝術的肯

認有重要的象徵意義，同時也協助攝影的正典形構（canon formation）過程。另一方面，在收到擔任「舞弄珍藏：召喚／重想／再述的實驗室」典藏實驗展「客座策展人」邀請的同時，我正參與另一項「台灣攝影史綱」的研究計畫，當時恰好進行到台灣戰後攝影的部分。於是，這些在書寫攝影史時調查和閱讀的文獻資料，成為我在瀏覽北美館攝影典藏作品時的襯底——當我在翻閱北美館提供的兩巨冊典藏目錄時，我很自然地在腦中開始進行「對比猜謎」，依照腦中的知識性的攝影史座標，判斷每張典藏攝影作品屬於哪個年代、哪位創作者、使用哪種攝影技術等等。在這樣的情況下，每一張攝影作品在我眼前浮現的過程，是從印象中的畫面、印製在圖錄上的小圖、網頁上可自由縮放的數位圖檔、到典藏庫中黑白銀鹽相紙的實體攝影作品。這樣「觀看影像」的過程對現在的我們並不陌生，然而這樣的過程也凸顯從攝影／影像這個媒材自身的技術與歷史。

因此，現在的我們可以如何觀看這些「被典藏」的老照片？觀者可以如何用自身的位置想像那些存於照片當中的環境時空？這些寫實攝影的黑白銀鹽相紙，和現在的影像文化可能出現怎樣的對應關係？除了歷史的脈絡與敘事之外，我們能如何閱讀攝影家在創作時的藝術選擇（例如構圖取舍、美學形式、意識形態等等）？在北美館這樣的藝術場域當中，傳統的媒材邊界能否被鬆動？

在典藏實驗展「写真筆談」展覽當中，我從典藏作品當中挑選 12 張戰後寫實攝影風格的作品（如文後附圖），並邀請來自 8 位不同領域的創作者（視覺藝術、文學、電視電影）¹⁰，依照攝影作品的畫面內容開展及想像情節，以不同文體的書寫方式（如：劇本、小說、關鍵字、新聞體等等），引導觀者從自身的視角來觀看攝影作品。典藏的攝影作品提供敘事的架構（「場景空間」和「人物」），而創作者以文字書寫方式，以順序、倒敘、多線、多線倒敘等方式，設計故事當中的「情節」和「時間軸」。在展覽現場當中，不同的空間裝置與影像技術，如在現場高低錯落的大型暗箱機具、影像屏幕上的數位後製、兩台幻燈機的投影及隨機組構、銀鹽照片當中的物理特質，提供觀者不同「經驗」影像的過程。展場當中原作者的匿名情境，提供觀者匯集影像和文字碎片的機會，強調觀者自身賦予敘事的可能性。換句話說，展覽當中的影像（典藏攝影作品）和文字（當代創作者的影像書寫），其間的關係是連結又斷裂的，而如此相互參照的縫隙當中，是觀者想像力流動的延展空間，也提出關於「標準解讀」的疑問。觀者透過身體移動、選擇特定的裝置、進入與觀看，讓觀者在閱讀的過程當中，透過聯想結構情節並檢擇影像的意義。

- 1 參考台北市立美術館網站，典藏品攝影類別 http://www.tfam.museum/Collection/CollectionList.aspx?sopen=1&menu=41&ddlLang=zh-tw#Search=%257B%2522Keyword%2522%253A%2522%2522%252C%2522Author%2522%253A%2522%2522%252C%2522MImage%2522%253A%2522%2522%252C%2522MType%2522%253A%2522%2528%2522%252C%2522MTheme%2522%253A%2522%2522%252C%2522JJMethod%2522%253A%2522GetCollectionList%2522%252C%2522pg_num%2522%253A1%252C%2522pg_size%2522%253A20%257D (2016.11.10 檢索)
- 2 1920 年代的作品共有三件，包括郎靜山的女體人像（《沈思》），1928）與集錦攝影（《天晴喜浴甕》，1928），林壽鎰的英國製玻璃底片印像紙作品（《鄉下姑娘》，1929）。
- 3 1988 年開館的台灣省立美術館（今國立台灣美術館），早期以收藏省美館得獎作品為主，1994 年開始購藏攝影作品。1994 年開館的高雄市立美術館，於 2000 年後開始有系統的收藏攝影作品。
- 4 1989 年北美館首度進行攝影作品購藏工作，最初一批為郎靜山作品共 12 件，而郎靜山也在同一年捐贈作品 200 多件，使北美館成為研究郎靜山作品的重要參考來源。參考林育淳，〈台北市立美術館攝影類典藏概述〉，《2010 年中華攝影教育學會年刊》，頁 121。
- 5 參考林育淳，〈台北市立美術館攝影類典藏概述〉，《2010 年中華攝影教育學會年刊》，頁 121。
- 6 如約翰·湯姆生（John Thomson，1837-1921）於 1871 年短暫緊湊的台灣行旅、基督教長老教會傳教士馬雅各（James L. Maxwell，1836-1921）、1872 年開始長期在台灣發展醫療傳教事業的馬偕（George Leslie Mackay，1844-1901）、曾在牡丹社事件中為日本政府擔任謀士的李仙得（Charles Le Gendre，1830-1899），及目前歷史文獻記載裡最早（1865 年）於台灣從事攝影活動的攝影師聖朱利安·愛德華士（St. Julian Hugh Edwards，1838-1903）。
- 7 日語「新興寫真」一詞最早出現於木村專一與堀野正雄等人在 1930 年組成的「新興寫真研究會」，新興寫真為發源於歐洲的寫真潮流，強調攝影當中的視覺觀點與美學形式。
- 8 參考張照堂，《影像的追尋：台灣攝影家寫實風貌》，台北：遠足文化，2015。
- 9 「美而廉」畫廊位於台北市博愛路 114 號，為 50、60 年代台灣攝影重要的展覽空間，也是當時眾多攝影團體的匯集地。在負責人陳雁賓對攝影的支持下，展覽基本上不需場租，只酌收茶水費，在其運作的 20 多年間，至少推出 300 多個展覽，可算是台灣第一家攝影藝廊，對戰後台灣攝影的發展有重大的貢獻。
- 10 8 位創作者包括：王咏琳（藝術評論、策展人）、牛俊強（藝術家）、張可欣（編劇）、張碩尹（藝術家）、溫知儀（導演）、楊雨樵（故事講述者）、潘家欣（詩人、藝術家）、劉玓（藝術家）。



張才（1916-1994），《新公園
攝影師》，1946，銀鹽相紙，
50.8×40.6 cm

© 台北市立美術館



上圖——
李鳴鵬（1922-2013），《台北車站》，1947，銀鹽相紙，
23.5×28.5 cm

© 台北市立美術館



下圖——
吳紹同（1925），《曲折路》，
1950，銀鹽相紙，14×18 cm

© 台北市立美術館



上圖——
鄧南光 (1907-1971) ,
《台北市中華路》, 1950 ,
銀鹽相紙 , 23.5×38 cm

◎ 台北市立美術館

下圖——
翁庭華 (1934) , 《夜深
人靜》, 1965 , 銀鹽相紙 ,
65×98 cm

◎ 台北市立美術館



張照堂 (1943), 《萬華 I》, 1978, 銀鹽相紙, 40.6×50.8 cm

© 台北市立美術館