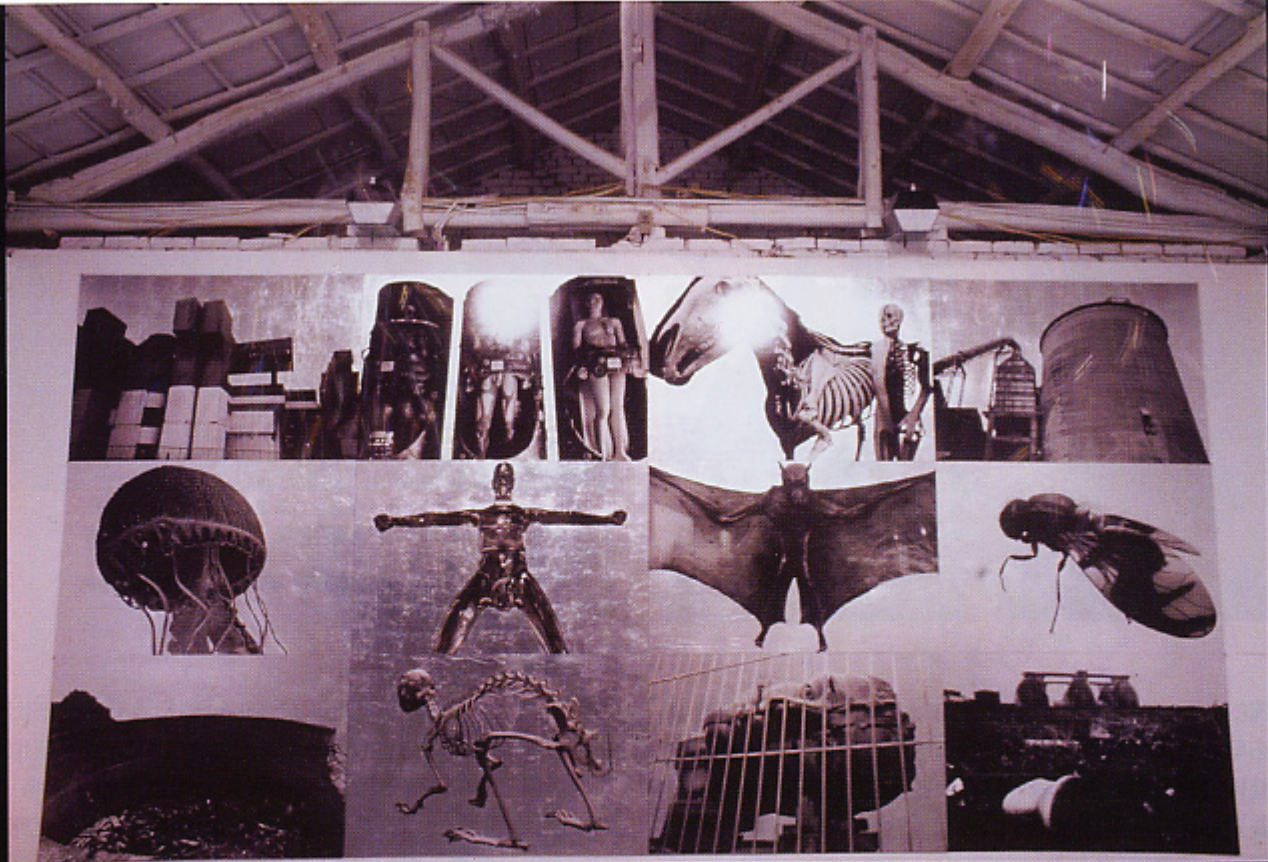




台灣現代攝影發展的幾段進程

文·圖 | 姚瑞中

1949年12月7日國民黨潰敗來台，1950年3月1日蔣介石復行視事，意圖將台灣作為反共復國的基地，除了帶來「渡海三家」（張大千、黃君璧及溥心畬）以宣示國民黨代表中國正統文化之外，並將傳統水墨畫塑造造成「國畫」、普通話說成「國語」或將京劇稱為「國劇」，以字面上的「國族主義」來掌握正統中國文化解說權，並藉此弭平失去故國的現實失落，在錯綜複雜的政治環境影響之下，50年代的藝文界面臨著人人自危的「白色恐怖」時期，不論是文學界或藝術界的意識形態，都被「總政戰部」以充滿反共抗俄的「戰鬥文藝」（1955年起）所左右，具備傳播性質的攝影更被情治系統嚴密控制與把關，除了大肆報導共產黨慘絕人寰的事蹟之外，更嚴格控制不利於國民黨的新聞以粉飾太平。1953年以山水集錦攝影風格著稱的攝影家郎靜山接掌了「中國攝影學會」（台北復會），在政府鼓吹接受三民主義洗禮的台灣，才是中華文化復興基地之類的政治宣傳考量，飽受意識形態威脅的報導攝影界在不能吐露真言的情況下，講求唯美浪漫及不食人間煙火題材的「沙龍攝影」，則成為當時附庸風雅、晉身上流社會的其中一條途徑，也可以視為對政府不具威脅性的「遁世主義」之代表，不但與傳播媒體緊密結合，迅速茁壯且組織龐大，形成了與國外同步的攝影沙龍制度，而以一种俱樂部式的社團性質，左右著台灣50、60乃至於70年

代的攝影發展，而活躍於日據時代「鄉土寫實主義」風格的許多本土攝影家則備受冷落，代表攝影家有：張才、鄧南光、李鳴鵑、林壽鎰、陳石岸、鄭桑溪、黃伯驥……，（可參閱由張照堂主編的《影像的追尋——台灣攝影家寫實風貌》（上）、（下）光華書報雜誌社，1989／9。或可參考由台灣攝影年鑑編委會所編《台灣百年攝影1997：台灣攝影年鑑綜覽》台北原亦藝術空間，1998／6。）

台灣早期攝影發展基本上與美術界的關係較為薄弱，若說台灣現代藝術發展以「五月」（1957成立）、「東方」（1957~1971）畫會為先聲，那麼與介於60年代至70年代這十餘年之間的美術運動相較之下，人口眾多的攝影界可說是只有零星游擊戰——除了官方主辦帶有宣教氣息的攝影展之外，這十年來比較重要的攝影展有：傅良國神父的《台灣寫真》個展（1960）、柯錫杰個展（1962）、鄭桑溪《飛禽》個展（1963）……而沒有動員起來的策略戰，主要是因為當時的社會風氣保守、政治環境險峻、文人隲若寒蟬，加上大眾並不認為攝影是一門嚴肅的藝術表現形式，以及攝影本身發展的局限性與封閉性，因此當時的攝影面貌並不多元且多流於浮泛。不過另一批以攝影做為藝術創作為主

左圖：姚瑞中《地獄嶺》，黑白手工攝影+銀箔+泡泡機，300x600cm，2003。
 右上：陳季華《後庭花-遠山金四郎》，數位影像噴墨輸出，130x162cm，2002。
 右下：吳天章《月用共濟》，數位影像噴墨輸出，254x130cm，2002。
 下：張英陵《情慾相樂園》，數位影像輸出，50x60cm，2002。



影運動也隱然成形，例如「V-10 現代視覺藝術群」推出的幾次展覽，雖說組織散漫、成員風格殊異，或可說是一個因沒有太多展覽機會所自組的展覽組織，但仍是當時保守攝影界中一股革新的力量，不但吸收許多優秀攝影家加入，也影響大眾對攝影採取一種較為開放的看法，不過後來有些成員不是改行就是出國，或是攝影家們各自發展自己的風格，使得這個旗幟並不鮮明的攝影同好組織，慢慢成為互相觀摩的展覽活動而已，殊為可惜。

伴隨著知識份子的自覺與對本土社會的關懷，以「社會寫實」創作為主的攝影家們，隨著社會民風漸開與反對勢力的抬頭也逐漸崛起，70年代後期許多攝影家下鄉考察並關懷弱勢族群，累積了不少優秀的攝影作品，而在80年代中期由陳映真等人創辦的「人間」雜誌，號召並集結了台灣許多年輕而優秀的攝影家，以大量黑白攝影忠實地將社會上黑暗而不公義的一面揭露出來，這類「紀實報導」的影像風格，後來也影響了許多年輕攝影家，而蔚為一股清新攝影風潮，不但人才輩出、攝影風格強烈、人物性格鮮明，無論是構圖取景或光線掌握皆有一定水準，在短短數年當中隨著傳播媒體的大量需求，加上新聞管制的鬆動，一些不為大眾所知的社會陰暗面，因為紀實攝影的報導而被揭露出來，與崇尚唯美的沙龍攝影形成兩相對立的攝影觀點，這類攝影風潮可以視為台灣第二波現代攝影

的濫觴，而於1992年由阮義忠成立的「攝影家」雜誌，更是黑白古典攝影集大成的代表。

雖然「紀實攝影」的出現，部份矯正了「沙龍攝影」偏重於純粹美感的傾向與不問世事的態度，然而實際上它們都有共同盲點，例如：攝影家往往過度依賴「對象物」(Objects)或「事件」(Events)而隱身，因此看不到攝影家的觀點與創造性，照片只能重建現場或再現事件罷了，攝影在此作為一項有力的傳播工具是有效的，但要將攝影視為一項獨立自主的藝術範疇仍有段距離；此外，攝影美學及理論的貧乏，使得彩色唯美沙龍攝影有龐大的「形式主義」(Formalism)陰霾存在，而婚紗攝影工業的氾濫，更使得大眾對攝影的認知仍停留在工具層面以及滿足「視網膜愉悅」的感官刺激上，整體攝影環境的保守與封閉，使得純粹攝影藝術的研究與發表，較少受到一般大眾的重視。不過隨著1987年七月十五日的解除戒嚴令與許多留學歸國攝影家的大力推動，加上攝影相關理論的譯介，例如攝影美學三大經典《迎向靈光消逝的年代》(1997)、《明室境語——明室攝影札記》(1997)、《論攝影》(1997)在一年內都陸續譯成中文，對於攝影思潮有重大推介功能，並提供許多影像創作者另一個思考向，也成為藝術評論者理論上的參考依據。而攝影風貌已慢慢地顯露出某種有別於沙龍攝影與紀實攝影的走向，這類以新觀念、新手法為出發



左上：林瑋《星空系列-橋》，攝影裝置，120x364 cm，2002。
 下：郭慧禪《無題》，數位影像輸出（郭慧禪提供），2001。
 左下：吳鼎武、瓦歷斯《隱形計劃IV：虛擬原住民計劃》，數位影像輸出。



點的攝影嘗試，的確為台灣當時的攝影發展提出了另一層面的思考。當然「解嚴」從某方面來看，的確為新藝術發展的分水嶺，但將藝術發展的命運取決於一個行政命令之下，似乎也過於看輕藝術本身美學上的自身發展，以「社會決定論」觀點來斷代個人覺得過於武斷，不過可以作為一個參照座標來看待整體社會的變動也有其必要性，因此在這裡提出並不將它視為分水嶺，而是一個過渡期。不過因為勢單力孤加上環境並不成熟，因此這類攝影風格在攝影界中的力量並無法與以上兩大類型的攝影匹敵，反倒是另一波發展於美術界的攝影風潮卻開創了攝影的可能性，倒是攝影界始料未及之事。

90年代初期美術界的一場論戰，主要筆戰的場地為「雄獅美術」雜誌，王福東為當時主編，因倪再沁的一篇文章〈西方美術、台灣製造——台灣現代美術的批判〉（台北：《雄獅美術》，1991/4，pp.114-133）所掀起的一場本土化／國際化的激烈討論。較為重要的文章為陳傳興的〈「現代」匱乏的圖說與意識修辭〉（台北：《雄獅美術》，1992/9，pp.16-25）、倪再沁〈台灣美術中的台灣意識〉（台北：《雄獅美術》，1991/11，pp.136-157）、梅丁衍〈台灣現代藝術本土意識的探討〉（台北：《雄獅美術》，1991/11，pp.110-113）……等，初期論戰有不少嚴謹的討論文章，後來由於此論戰參入許多人身攻擊而導致走樣，甚為可惜。整個論戰文章可參閱由葉玉靜所編的《台灣美術中

的台灣意識——前90年代論戰選集》（台北：雄獅圖書，1994）有完整的刊登。

這類美術界的攝影潮流除了個別藝術家優異的表現之外，90年代前期美術界的本土化論戰也是造成這股風潮的外在前因之一，另一個因素則來自於90年代初「裝置藝術」(Installation Art)熱潮的間接影響，這類去除自我設限、開發新素材、探索時空觀、多元並陳的創作態度與觀念，造成了新型態的攝影潮流在美術界溫床上逐漸成形，許多藝術家不再滿足於傳統美術訓練上的媒介，開始嘗試以不同媒材進行藝術創作，較為普及化的攝影於是成為藝術家積極開發的其中一項媒材。在許多以攝影作為創作媒材的作品中可以嗅出，無論是觀念或形式與一般大眾認知的攝影不盡相同，他們不以「決定性的瞬間」(The Decisive Moment)為最高指導原則，也不認為攝影必需忠實「再現」一個真實或敘說一個故事(事件)，更不在乎影像被任何形式或語法所侷限，因此這類作品雖然具有攝影的條件，卻另外開闢出一個攝影新天地，並與傳統攝影保持著某種程度的疏離；這股美術界的攝影媒介熱，不但開創出一條嶄新道路，反過頭來又影響了攝影界，也反映出攝影審美標準與價值觀的變遷，尤其是對攝影的界定存在著相當不同的看法。這類結合空間裝置、現成物(Ready-made)、混合媒材(Mixed Media)與數位影像(Digital Image)的表現手法，普遍來說有幾種特色與風格，其中「矯飾風格」是



左：黃子欽《固體記憶》·混合媒材·2002·右：林潔《穿越砂眼的自己#5》雷射相紙輸出·152.4x101.6cm·2002·(林佩燕提供)

林欣怡《Cloning Eva 001-003》·數位影像輸出·600x200cm·2002·



比較明顯的傾向，有的則呈現出「文化雜交」的混種面向，而純粹觀念上的開發與實驗則是另一種趨勢，至於年輕一代已從90年代初關心社會、歷史的反省與批判姿態，轉而關注個人語境式的獨白，其中對於自身的私密性、乃至於性愛、暴力、無厘頭、豔俗風……等議題更是情有獨鍾，而流行媒體、網際網路(Internet)與電玩的(Game)影響，則可以從大量運用新材質或影像作品中嗅出這類傾向，對不同媒材的廣泛運用更不可同日而語。

近年來，攝影更進一步結合數位科技，而以一種奠基於攝影語法卻又不同於傳統攝影美學的姿態出現，不但衝擊著傳統的攝影倫理(例如：拍攝者／被攝者、真實性／虛假性、觀看者／被觀看者)，也勾勒出了未來某種可能的攝影樣態。在新技術強烈地影響下，以往化學膠片的「定影」概念已被推翻，取而代之的是電子數碼模組內無止盡的修改與覆蓋，與傳統光學結合化學原理的底片不同，透過「0」與「1」的理性運算，它可以將任何資訊重新排列組合，不受限於「決定性的瞬間」(換言之按下快門的瞬間就決定了照片內容)，並且可以精確修正一切人為上的失誤，因此，人們不再透過被化學定影後的「透明膜」(底片)來瞭解世界，而是以「真空」的數位符碼，創造意識上的真實以及潛意識下的脈衝「波場」；隱含於數位攝影世界中的時空觀也不再是一個「過去式」，而是一個無時間感、無真實性的概念性時空，它是一種非線性時空觀，在此沒有

過去與未來，也沒有永恒與死亡，一切事物都可被取代、所有真實都可被推翻；它也預視了一個比真實還要真實的「真實」，甚至取代了一個比事實還要遠離事實的「事實」。通過電腦強大的運算能力，不但可以無限修改影像也能重新組合排列，端看創作者的構想而定，因此拍攝者不必意圖「再現」或拷貝一個真實，已從「再現現實」、「扭曲現實」到反映「失落的現實」，轉入至一種「超越的現實」，它不僅顯現了我們對於美好世界或自我美化的某種想像，也宣示了真實不再是真實，而是一種「擬象」(Simulation)。

可以預見的是，技術工具的進步為攝影進來了跳躍式的突進，並以一種前所未有的激進姿態全面滲透到各類創作領域中，互為所用的開展了新的語法及世界觀；照片也不再只是「照片」而已，觀景窗中映入眼角的景象也不再是一個真實世界的鏡面反映。從積極層面來看，「攝影」已從一種創作類型轉而成為某種介面或是「轉換器」；消極一點來看，「攝影」也許已到了一個分水嶺，「攝影」已不能概括所有影像，而只是眾多影像介面的其中一環罷了！但不管是「攝影」或「影像」也罷，它們都是一處時光隧道的入口，將人類的想像與真實，吸入這一個個由符碼所構成的資訊世界之內，不但是個通往極樂世界的窗口，也帶領我們再次迎向那靈光消逝的年代。ART