

臺南市美術館

113 年度

視覺文化脈絡下的陳春祿攝影美學

研究報告書

計畫主持人：姜麗華教授
計畫研究助理：呂筱渝博士
數位影像製作：顏蘭權導演

中華民國 113 年 12 月 01 日

目 錄

圖 目 錄.....	III
壹、專文 Essays.....	1
專文一：現代攝影之後的「造相」構思——陳春祿視覺文化脈絡下的攝影美學.....	2
專文二：陳春祿《收藏童年系列》——戰後嬰兒潮世代之臺灣記憶的重構.....	35
貳、參考文獻.....	50
叁、口述訪談紀要 Interviews.....	53
肆、傳記式年表 Biographical Timeline	66
伍、陳春祿簡歷 CHEN Chun Lu - Biography	75
陸、圖版索引 Liste of Works.....	77
圖版一：《風》（Wind）系列作品資訊.....	78
圖版二：《冥色呼吸》（Dark Breathing）系列作品資訊.....	81
圖版三：《開天》（Genesis 或 Open Sky）系列作品資訊.....	84
圖版四：《收藏童年》（Collecting Childhood）系列作品資訊.....	87
圖版五：《廟可廟》（Temple can be marvelous）系列作品資訊.....	90

圖目錄

專文圖版索引

專文一

圖 I-1 陳春祿，〈風之十一〉，日本千葉，1983 年 10 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 29。.....	5
圖 I-2 陳春祿，〈風之五〉，新宿御苑，1989 年 1 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 17。同一處公園拍了三張不同的構圖。.....	5
圖 I-3 陳春祿，〈風之十七〉，新宿代代木，1985，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 41。.....	7
圖 I-4 安德烈·納加爾，〈天使們〉(Les anges)，1978，圖片來源：《André Naggar : Images mentales》，Paris: Cercle d'Art，頁 109。.....	7
圖 I-5 陳春祿，〈風之三十六〉，臺南鹽水溪，1987，圖片來源：藝術家授權。.....	7
圖 I-6 安德烈·納加爾，〈血和光〉(Sang et lumière)，1978，圖片來源：《André Naggar : Images mentales》，Paris: Cercle d'Art，頁 39。.....	7
圖 I-7 恩斯特·哈斯，〈Color Correction-16〉，Caen, France，1976，圖片來源：《Ernst Haas: Color Correction》，Göttingen, Germany: Steidl，頁 16。.....	9
圖 I-8 恩斯特·哈斯，〈Color Correction-23〉，Japan，1984，圖片來源：《Ernst Haas: Color Correction》，Göttingen, Germany: Steidl，頁 23。.....	9
圖 I-9 陳春祿，〈風之一十五〉，東京浜離宮，1984 年 7 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 37。.....	9
圖 I-10 恩斯特·哈斯，〈Color Correction-38〉，USA，1975，圖片來源：《Ernst Haas: Color Correction》，Göttingen, Germany: Steidl，頁 38。.....	9
圖 I-11 陳春祿，〈風之一十八〉，東京池袋，1984 年 7 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 43。.....	9
圖 I-12 恩斯特·哈斯，〈Color Correction-42〉，USA，1963，圖片來源：《Ernst Haas: Color Correction》，Göttingen, Germany: Steidl，頁 42。.....	10
圖 I-13 陳春祿，〈風之二十四〉，日本京東，1986，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 55。.....	10
圖 I-14 陳春祿，〈冥色呼吸之六〉，又稱〈美杜莎〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。.....	13
圖 I-15 布洛斯菲德，〈蕨類(放大四倍)〉，1928，圖片來源：《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影，頁 21。.....	13
圖 I-16 陳春祿，〈冥色呼吸之十〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。.....	13
圖 I-17 陳春祿，〈冥色呼吸之十九〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。.....	13
圖 I-18 陳春祿，〈冥色呼吸之一〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。.....	13
圖 I-19 陳春祿，〈冥色呼吸之七〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。.....	13
圖 I-20 陳春祿，〈開天系列 2〉，2000，圖片來源：藝術家授權，《開天》，頁 12-13。.....	16

圖 I- 21 陳春祿，〈開天系列 20〉，2000，圖片來源：藝術家授權，《開天》，頁 51。	16
圖 I- 22 陳春祿，〈開天系列 14〉，2000，圖片來源：藝術家授權，《開天》，頁 38-39。	16
圖 I- 23 陳春祿，〈開天系列 49〉，2000，圖片來源：藝術家授權，《開天》，頁 117。	16
圖 I- 24 陳春祿，〈收藏童年系列 13_搜尋〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	21
圖 I- 25 陳春祿，〈收藏童年系列 17_告別〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	21
圖 I- 26 陳春祿，〈收藏童年系列 25_畢業旅行〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	21
圖 I- 27 陳春祿，〈收藏童年系列 7_電姬戲院〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。	22
圖 I- 28 陳春祿，〈收藏童年系列 16_輓歌〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	22
圖 I- 29 陳春祿，〈收藏童年系列_尸'龜〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。	23
圖 I- 30 陳春祿，〈收藏童年系列 32_石龜行〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	23
圖 I- 31 陳春祿，石龜行全文，御賜十隻鼯鼠的歷史亦可參考此貼文。	24
圖 I- 32 荷依，〈在德國以一支餐刀切過最後的威瑪啤酒腹文化時代〉(Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany)，1919。圖片來源：《拼貼藝術之歷史》，頁 116。	25
圖 I- 33 陳春祿，〈收藏童年系列 2_時代解碼〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	26
圖 I- 34 陳春祿，〈收藏童年系列 27_到此一遊〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	26
圖 I- 35 陳春祿，〈收藏童年系列 42_中國強〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	26
圖 I- 36 陳春祿，〈收藏童年系列 43_蔣總統萬歲〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	26
圖 I- 37 陳春祿，〈收藏童年系列 45_島佛〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	26
圖 I- 38 陳春祿，〈收藏童年系列 30_廟會〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	27
圖 I- 39 陳春祿，〈收藏童年系列 29_代天府〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	27
圖 I- 40 陳春祿，〈廟可廟系列_13 十八地獄圖〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	28
圖 I- 41 陳春祿，〈廟可廟系列_9 河圖洛書〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	28
圖 I- 42 陳春祿，〈廟可廟系列_15 燃燈會〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	29
圖 I- 43 陳春祿，〈廟可廟系列_23 三月肖媽祖〉，2024，原寸 150×300 公分，圖片來源：藝術家授權。	29
圖 I- 44 陳春祿，〈廟可廟系列_2 五年千歲廟〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	30
圖 I- 45 陳春祿，〈廟可廟系列_4 湖中廟〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	30
圖 I- 46 陳春祿，〈廟可廟系列_5 一旨寺〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	30
圖 I- 47 陳春祿，〈廟可廟系列_10 天龍廟〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	31
圖 I- 48 陳春祿，〈廟可廟系列_17 遶境〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	31
圖 I- 49 陳春祿，〈廟可廟系列_1 同舟共忌〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	31
圖 I- 50 陳春祿，〈廟可廟系列_12 蟠桃會 2024〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	31

專文二

圖 II- 1 陳春祿，〈風之一〉，玉山，1988，圖片來源：藝術家授權。	36
圖 II- 2 陳春祿，〈風之二十五〉，臺北新店，1986，圖片來源：藝術家授權。	36
圖 II- 3 陳春祿，〈風之二十一〉，臺南鹽水溪，1988，圖片來源：藝術家授權。	37
圖 II- 4 陳春祿，〈風之二十七〉，奇萊山，1988，圖片來源：藝術家授權。	37

圖 II- 5 陳春祿，〈風之十三〉，新宿御苑，1989，圖片來源：藝術家授權。	37
圖 II- 6 陳春祿，〈冥色呼吸之三十三〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。	37
圖 II- 7 陳春祿，〈開天系列 37〉，1999，圖片來源：藝術家授權。	37
圖 II- 8 陳春祿，〈收藏童年系列 36_樂園〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	38
圖 II- 9 陳春祿，〈廟可廟系列_11 醮典〉，2024，圖片來源：藝術家授權。	38
圖 II- 10 陳春祿，〈收藏童年系列 30_廟會〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	39
圖 II- 11 陳春祿，〈收藏童年系列 32_石龜行〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	39
圖 II- 12 陳春祿，〈收藏童年系列 43_蔣總統萬歲〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	39
圖 II- 13 陳春祿，〈收藏童年系列 8_電影街〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。	42
圖 II- 14 陳春祿，〈收藏童年系列 4_勿忘影中人〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	43
圖 II- 15 陳春祿，〈收藏童年系列 32_石龜行〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	43
圖 II- 16 陳春祿，〈收藏童年系列 34_再見全家福〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	44
圖 II- 17 陳春祿，〈收藏童年系列 33_祭〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。	44
圖 II- 18 陳春祿，〈收藏童年系列 40_回望〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	46
圖 II- 19 陳春祿，〈收藏童年系列 20_Record〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	46
圖 II- 20 陳春祿，〈收藏童年系列 27_到此一遊〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。	48
圖 II- 21 陳春祿，〈收藏童年系列 35_歌舞團〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。	48
圖 II- 22 陳春祿，〈收藏童年系列 29_代天府〉，2020，圖片來源：藝術家授權。	48

圖版索引

圖 1 〈風之一〉，玉山，1988，藝術家自藏。	78
圖 2 〈風之二〉，臺南永康，1988，藝術家自藏。	78
圖 3 〈風之三〉，溪頭，1988，藝術家自藏。	78
圖 4 〈風之四〉，東京浜離宮，1984，臺北市立美術館。	78
圖 5 〈風之五〉，新宿御苑，1989，藝術家自藏。	78
圖 6 〈風之六〉，新宿御苑，1989，藝術家自藏。	78
圖 7 〈風之七〉，新宿御苑，1985，藝術家自藏。	78
圖 8 〈風之八〉，新宿代代木，1985，藝術家自藏。	78
圖 9 〈風之九〉，新宿御苑，1986，藝術家自藏。	78
圖 10 〈風之十〉，日本江之島，1986，藝術家自藏。	78
圖 11 〈風之十一〉，日本千葉，1983，藝術家自藏。	78
圖 12 〈風之十二〉，東京池袋，1983，藝術家自藏。	78
圖 13 〈風之十三〉，新宿御苑，1989，藝術家自藏。	78
圖 14 〈風之十四〉，日本日光，1986，藝術家自藏。	78
圖 15 〈風之十五〉，東京浜離宮，1986，藝術家自藏。	78
圖 16 〈風之十六〉，日本江之島，1985，臺北市立美術館。	78
圖 17 〈風之十七〉，新宿代代木，1985，藝術家自藏。	78

圖 18 〈風之十八〉，東京池袋，1984，藝術家自藏。	78
圖 19 〈風之十九〉，臺南鹽水溪，1986，藝術家自藏。	78
圖 20 〈風之二十〉，新宿代代木，1985，臺北市立美術館。	78
圖 21 〈風之二十一〉，臺南鹽水溪，1988，藝術家自藏。	79
圖 22 〈風之二十二〉，玉山，1988，藝術家自藏。	79
圖 23 〈風之二十三〉，臺灣大學，1987，藝術家自藏。	79
圖 24 〈風之二十四〉，日本京東，1986，藝術家自藏。	79
圖 25 〈風之二十五〉，臺北新店，1986，藝術家自藏。	79
圖 26 〈風之二十六〉，玉山，1988，藝術家自藏。	79
圖 27 〈風之二十七〉，奇萊山，1988，藝術家自藏。	79
圖 28 〈風之二十八〉又稱〈幻彩系列之三〉，東京浜離宮，1984，臺北市立美術館。	79
圖 29 〈風之二十九〉，臺北師專附小，1987，藝術家自藏。	79
圖 30 〈風之三十〉，臺北師專附小，1987，藝術家自藏。	79
圖 31 〈風之三十一〉，臺南鹽水溪，1988，藝術家自藏。	79
圖 32 〈風之三十二〉，臺北內湖，1986，藝術家自藏。	79
圖 33 〈風之三十三〉，大霸尖山，1988，藝術家自藏。	79
圖 34 〈風之三十四〉，大霸尖山，1988，藝術家自藏。	79
圖 35 〈風之三十五〉，臺灣大學，1987，藝術家自藏。	79
圖 36 〈風之三十六〉，臺南鹽水溪，1987，藝術家自藏。	79
圖 37 〈風之三十七〉，臺南公園，1987，藝術家自藏。	79
圖 38 〈風之三十八〉，日本江之島，1985，藝術家自藏。	79
圖 39 〈風之三十九〉，日本富士山，1985，藝術家自藏。	79
圖 40 〈風之四十〉，日本江之島，1985，藝術家自藏。	79
圖 41 〈風之四十一〉，日本江之島，1985，藝術家自藏。	80
圖 42 〈冥色呼吸之一〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 43 〈冥色呼吸之二〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 44 〈冥色呼吸之三〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 45 〈冥色呼吸之四〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 46 〈冥色呼吸之五〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 47 〈冥色呼吸之六〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 48 〈冥色呼吸之七〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 49 〈冥色呼吸之八〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 50 〈冥色呼吸之九〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 51 〈冥色呼吸之十〉，1989，臺北市立美術館。	81
圖 52 〈冥色呼吸之十一〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 53 〈冥色呼吸之十二〉，1990，臺北市立美術館。	81
圖 54 〈冥色呼吸之十三〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 55 〈冥色呼吸之十四〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 56 〈冥色呼吸之十五〉，1989-1991，藝術家自藏。	81

圖 57 〈冥色呼吸之十六〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 58 〈冥色呼吸之十七〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 59 〈冥色呼吸之十八〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 60 〈冥色呼吸之十九〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 61 〈冥色呼吸之二十〉，1989-1991，藝術家自藏。	81
圖 62 〈冥色呼吸之二十一〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 63 〈冥色呼吸之二十二〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 64 〈冥色呼吸之二十三〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 65 〈冥色呼吸之二十四〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 66 〈冥色呼吸之二十五〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 67 〈冥色呼吸之二十六〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 68 〈冥色呼吸之二十七〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 69 〈冥色呼吸之二十八〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 70 〈冥色呼吸之二十九〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 71 〈冥色呼吸之三十〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 72 〈冥色呼吸之三十一〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 73 〈冥色呼吸之三十二〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 74 〈冥色呼吸之三十三〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 75 〈冥色呼吸之三十四〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 76 〈冥色呼吸之三十五〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 77 〈冥色呼吸之三十六〉，1990，臺北市立美術館。	82
圖 78 〈冥色呼吸之三十七〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 79 〈冥色呼吸之三十八〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 80 〈冥色呼吸之三十九〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 81 〈冥色呼吸之四十〉，1989-1991，藝術家自藏。	82
圖 82 〈冥色呼吸之四十一〉，1989-1991，藝術家自藏。	83
圖 83 〈冥色呼吸之四十二〉，1989-1991，藝術家自藏。	83
圖 84 〈冥色呼吸之四十三〉，1989-1991，藝術家自藏。	83
圖 85 〈冥色呼吸之四十四〉，1989-1991，藝術家自藏。	83
圖 86 〈冥色呼吸之四十五〉，1989-1991，藝術家自藏。	83
圖 87 〈冥色呼吸之四十六〉，1991，臺北市立美術館。	83
圖 88 〈開天系列 1〉，1993-2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 89 〈開天系列 2〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 90 〈開天系列 3〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 91 〈開天系列 4〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 92 〈開天系列 5〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 93 〈開天系列 6〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 94 〈開天系列 7〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 95 〈開天系列 8〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84

圖 96 〈開天系列 9〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 97 〈開天系列 10〉，2000，臺南市美術館。	84
圖 98 〈開天系列 11〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 99 〈開天系列 12〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 100 〈開天系列 13〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	84
圖 101 〈開天系列 14〉，2000，臺南市美術館。	84
圖 102 〈開天系列 15〉，2000，臺南市美術館。	84
圖 103 〈開天系列 16〉，2000，臺南市美術館。	84
圖 104 〈開天系列 17〉，1993-2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	85
圖 105 〈開天系列 18〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	85
圖 106 〈開天系列 19〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 107 〈開天系列 20〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 108 〈開天系列 21〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	85
圖 109 〈開天系列 22〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 110 〈開天系列 23〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 111 〈開天系列 24〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	85
圖 112 〈開天系列 25〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 113 〈開天系列 26〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心、華辰私人收藏。	85
圖 114 〈開天系列 27〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 115 〈開天系列 28〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 116 〈開天系列 29〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 117 〈開天系列 30〉，2000，臺南市美術館、華辰私人收藏。	85
圖 118 〈開天系列 31〉，2000，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	85
圖 119 〈開天系列 32〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 120 〈開天系列 33〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 121 〈開天系列 34〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 122 〈開天系列 35〉，2000，臺南市美術館。	85
圖 123 〈開天系列 36〉，1999，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	85
圖 124 〈開天系列 37〉，1999，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	86
圖 125 〈開天系列 38〉，1999，臺南市美術館、國家攝影文化中心。	86
圖 126 〈開天系列 39〉，1999，臺南市美術館、國家攝影文化中心、華辰私人收藏。	86
圖 127 〈開天系列 40〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 128 〈開天系列 41〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 129 〈開天系列 42〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 130 〈開天系列 43〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 131 〈開天系列 44〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 132 〈開天系列 45〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 133 〈開天系列 46〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 134 〈開天系列 47〉，2000，臺南市美術館。	86

圖 135 〈開天系列 48〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 136 〈開天系列 49〉，2000，臺南市美術館。	86
圖 137 〈收藏童年系列_尸'龜〉，2010-2019，臺南市美術館。	87
圖 138 〈收藏童年系列 1_解讀〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 139 〈收藏童年系列 2_時代解碼〉，2010-2019，臺南市美術館。	87
圖 140 〈收藏童年系列 3_林絲緞〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 141 〈收藏童年系列 4_勿忘影中人〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 142 〈收藏童年系列 5_憶難忘〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 143 〈收藏童年系列 6_西螺戲院〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 144 〈收藏童年系列 7_電姬戲院〉，2010-2019，臺南市美術館。	87
圖 145 〈收藏童年系列 8_電影街〉，2010-2019，臺南市美術館。	87
圖 146 〈收藏童年系列 9_養鴨人家〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 147 〈收藏童年系列 10_塵封〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 148 〈收藏童年系列 11_逝者〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 149 〈收藏童年系列 12_金魚〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 150 〈收藏童年系列 13_搜尋〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 151 〈收藏童年系列 14_八七新樂園〉，2010-2019，臺南市美術館。	87
圖 152 〈收藏童年系列 15_連結〉，2020，臺南市美術館。	87
圖 153 〈收藏童年系列 16_輓歌〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 154 〈收藏童年系列 17_告別〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 155 〈收藏童年系列 18_國民小學〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 156 〈收藏童年系列 19_洞洞樓〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 157 〈收藏童年系列 20_Record〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 158 〈收藏童年系列 21_流轉〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 159 〈收藏童年系列 22_如歌〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 160 〈收藏童年系列 23_塗鴉〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 161 〈收藏童年系列 24_秋茂園〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 162 〈收藏童年系列 25_畢業旅行〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 163 〈收藏童年系列 26_伊索寓園〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 164 〈收藏童年系列 27_到此一遊〉，2010-2019，臺南市美術館。	88
圖 165 〈收藏童年系列 28_諾亞方舟〉，2010-2019，臺南市美術館。	88
圖 166 〈收藏童年系列 29_代天府〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 167 〈收藏童年系列 30_廟會〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 168 〈收藏童年系列 31_神龕〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 169 〈收藏童年系列 32_石龜行〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 170 〈收藏童年系列 33_祭〉，2010-2019，臺南市美術館。	88
圖 171 〈收藏童年系列 34_再見全家福〉，2020，臺南市美術館。	88
圖 172 〈收藏童年系列 35_歌舞團〉，2010-2019，臺南市美術館。	88
圖 173 〈收藏童年系列 36_樂園〉，2020，臺南市美術館。	89

圖 174 〈收藏童年系列 37_造飛機〉，2020，臺南市美術館。	89
圖 175 〈收藏童年系列 38_火車〉，2020，臺南市美術館。	89
圖 176 〈收藏童年系列 39_爸爸捕魚去〉，2020，臺南市美術館。	89
圖 177 〈收藏童年系列 40_回望〉，2020，臺南市美術館。	89
圖 178 〈收藏童年系列 41_露天電影〉，2020，臺南市美術館。	89
圖 179 〈收藏童年系列 42_中國強〉，2020，臺南市美術館。	89
圖 180 〈收藏童年系列 43_蔣總統萬歲〉，2020，臺南市美術館。	89
圖 181 〈收藏童年系列 44_平權〉，2010-2019，臺南市美術館。	89
圖 182 〈收藏童年系列 45_島佛〉，2020，臺南市美術館。	89
圖 183 〈廟可廟系列_1 同舟共忌〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 184 〈廟可廟系列_2 五年千歲公園〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 185 〈廟可廟系列_3 蓮座〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 186 〈廟可廟系列_4 湖中廟〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 187 〈廟可廟系列_5 一旨寺〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 188 〈廟可廟系列_6 廟法〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 189 〈廟可廟系列_7 玄空法殿〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 190 〈廟可廟系列_8 如意金箍棒〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 191 〈廟可廟系列_9 河圖洛書〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 192 〈廟可廟系列_10 天龍廟〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 193 〈廟可廟系列_11 醮典〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 194 〈廟可廟系列_12 蟠桃會 2024〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 195 〈廟可廟系列_13 十八地獄圖〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 196 〈廟可廟系列_14 三十三觀音天上神仙〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 197 〈廟可廟系列_15 燃燈會〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 198 〈廟可廟系列_16 中正廟〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 199 〈廟可廟系列_17 遶境〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 200 〈廟可廟系列_18 七彩鸚鵡〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 201 〈廟可廟系列_19 洛神〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 202 〈廟可廟系列_20 亂象山〉，2024，藝術家自藏。	90
圖 203 〈廟可廟系列_21 大交陪境〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 204 〈廟可廟系列_22 靈光〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 205 〈廟可廟系列_23 三月尚媽祖〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 206 〈廟可廟系列_24 蓬萊仙島〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 207 〈廟可廟系列_25 行天之宮〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 208 〈廟可廟系列_26 桃花源〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 209 〈廟可廟系列_27 止戈〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 210 〈廟可廟系列_28 桃園靈雲寺〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 211 〈廟可廟系列_29 應許之地〉，2024，藝術家自藏。	91
圖 212 〈廟可廟系列_30 風神追神曲〉，2024，藝術家自藏。	91

壹、專文 Essays

專文一：現代攝影之後的「造相」構思——陳春祿視覺文化脈絡下的攝影美學

文／姜麗華（法國巴黎第一大學美學暨造形藝術博士／國立臺灣藝術大學教授）

我就是盡量借用在地的元素，來表現我想要表達的，那個部分也是我最熟悉的，不假外求，不用再去借國外什麼的，這就是臺灣的元素。

——陳春祿¹

一、前言：成長的時代環境與攝影思潮的影響

二戰後嬰兒潮出生的陳春祿，1956年生於臺南市，家中的老么，自小便具有繪畫天分，小學四年級曾畫過一張廟宇龍形的圖畫，獲得第三名的獎項，無奈當時原生家庭經濟條件不夠寬裕，難以栽培其繪畫藝術方面的才能。他成長於臺灣人民努力打拼經濟的年代、創下經濟奇蹟的時代、社會逐漸轉型為已開發國家和自由市場經濟體，臺灣的文化也在經濟高度發展下，漸進成為「現代化」的藝術環境。在現代化的過程中，這群經歷戰亂剛結束，民生凋敝、百廢待舉的社會環境與生活條件之中，這世代人如何將之轉化為創作的能量與養分？他們的創作內容有何特性？同樣生於戰後嬰兒潮的陳傳興（1952-），他在1980至90年代觀察到臺灣文化的「現代性」出現詭異矛盾的「延遲」現象，援引其在《憂鬱文件》一書中闡明：「從歷史層面觀照，臺灣曾經經過兩段不同面貌、不同特質和策略的『現代化』，日本殖民政治、國民政府，這種歷史性對於造成『現代性』延遲有什麼樣的意義？」²接著他回答自己的提問，指出在美學層面上，「延遲現代性」將牽引出心理與精神上欠缺之欲望，甚至認為憂鬱將作為另一種「透視」來彌補或替代延遲所產生的匱乏³。面對不同政府統治的政治歷史所造成的「延遲現代性」，是否如陳春祿所言：「當政治成為了過去，它就形成一段歷史了。這一段歷史再過了一段時間，它就會變成了我們的記憶」⁴，而他經由創作來追憶過往似水年華之欲望，是否成為由於創作者心理或精神上的欠缺，透過深度的「透視」來補償或替代因匱乏引起的欲望？

¹ 陳春祿，〈口述訪談紀要〉，採訪地點：陳春祿宜蘭工作室，日期2024年7月1日，訪談綱要第四大類第十四題的回答內容。

² 陳傳興，《憂鬱文件》（臺北：雄獅，一版二刷，1993[1992]年），頁11。

³ 同上註。

⁴ 陳春祿，〈口述訪談紀要〉，第四大類第十小題的回答內容。

回顧陳春祿生長的時代背景與環境，雖然他沒有經歷長達五十年日本的殖民教化，但臺灣難免殘留崇日的後殖民文化現象，影響他在就讀世新專科學校即勤學日語，嚮往有朝一日能負笈日本留學。三專畢業後，預官退伍、進入清華廣告公司、與同事合夥帶團旅日，經過約莫兩年後，終於如願於 1983 年遠赴「東京寫真專門學校」⁵學習商業攝影，為了習得作為往後謀生的專長，1985 年經推薦進入日本「堀內專業現像所」技術部服務，不僅獲得老闆賞識，且盡其所能傳授陳春祿暗房技術。1987 年學成回到臺灣，就業於柯尼卡美能達臺灣總代理永準公司，長達三年有餘，期間認識許多臺灣攝影界的朋友，促使他勇於創設「第五階黑白工場」（1990 年特選在「盂蘭盆節佛歡喜日」設立，1994 年更名為「第五階專業沖印有限公司」），一展從日本習得黑白手工沖印的長才。經過多年堅持「要做就做最好的」品質的職人態度，贏得眾多人的口碑，業務蒸蒸日上。值此同時，陳春祿在百忙之中仍沒有放棄個人的攝影藝術創作，甚至開創「前無古人，後無來者」革命性的攝影風格。

戰後初期國民政府遷臺後，臺灣攝影風格漸漸遠離日本攝影的影響，1950 至 1970 年代之間，發展出至少五條軸線：第一條秉持畫意攝影主義（Pictorialism，又稱繪畫主義攝影、寫意攝影等）以唯美的沙龍攝影為主流⁶；第二條各種美展、攝影學會普及與攝影比賽獲獎者（例如「快門三劍客」張才、鄧南光與李鳴鵬）推廣的攝影風格⁷；第三條受到艾德華·史泰欽（Edward Steichen, 1879-1973）策畫「人類一家」（The Family of Man, 1955）巡迴展影響，紛紛取材臺灣鄉土的寫實攝影⁸；另外兩條軸線主要因冷戰因素，臺灣接受美軍駐臺的援助，正值青壯年的莘莘學子，接受西方強勢文化風潮與現代主義思潮的影響，衍生出講究現代意識與「現代性」的「現代攝影」（modern photography），比如劉永泰（1945-）創作頗具前衛實驗性的影像，或是 1971 年由莊靈（1938-）等人成立「V-10 視覺藝術群」（Group Visual-10），舉行多場與「現代」相關的攝影聯展；最後第五條則是著重表現新造形、新穎感受意象的人文攝影⁹。在這段期間有關攝影大事記之中，以 1965 年鄭桑溪（1937-2011）與其得意門生張照堂（1943-2024）舉辦「現代攝影雙人展」¹⁰，成為臺灣攝影界的重要事，他們是最早有意識地使用「現代」兩字，並以深具前衛（avant-garde）實驗性精神的「現代攝影」，成為突破攝影媒材傳統表現的領頭羊。

⁵ 臺灣第一位入「東京寫真專門學校」學習攝影是 1928 年彭瑞麟，他也是開啟工藝寫真等各種寫意攝影的先驅者。

⁶ 以郎靜山為首的「中國攝影學會」於 1953 年在臺復會，提倡寫意主義攝影藝術、攝影學理及增進攝影地位。

⁷ 例如 1952 年多位攝影同好創辦的「自由影展」，每月舉行一次作品觀摩會；1953 年陳雁賓創辦「美而廉藝廊」，許多攝影學會在此舉辦攝影展覽及講座等活動；1955 年張才指導設立「新穗影展」，以寫實攝影為主。

⁸ 1973 年高信疆鼓吹鄉土與報導攝影是 1970 年代臺灣報業的創舉之一。

⁹ 參閱姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》（新北：國立臺灣藝術大學、臺北：五南出版社，2019 年），頁 86。

¹⁰ 1965 年在美而廉藝廊展出後，巡迴至基隆、臺中、高雄等地，鄭桑溪善用魚眼、失焦、高反差、逆光等表現手法；張照堂以超現實主義的表現手法，呈現虛無獨白的戲劇性。

本文將探討成長於威權時代的陳春祿，在目睹臺灣政治社會漸漸趨向開放民主化，歷經上述這五條途徑的攝影風格浪潮之後，如何走出屬於自己的攝影藝術之路。他在「現代攝影」之後的不同時代裡，運用各種具有前衛實驗性的攝影技法，映照其生命歷程的種種觀察與記憶，堅持不以傳統的寫實攝影「照相」技術作為其創作的「形式語彙」，而是企圖開創不同於他人的攝影「藝術語彙」，乃至回歸運用攝影的本質，僅以純攝影的技術而非裝置或跨媒材形式的攝影藝術。因為陳春祿認為：「自 1826 年以來攝影經由觀察→快門→顯影→成像的獨特美學重新被解構，從『照相』到『造相』，按快門已非影像創作決定性的瞬間。」¹¹因此，本文從他四十年餘來創作的五大系列作品，探析他建立在現代攝影之後的「造相」¹²構思，並以**仿造**（《風》系列作品）、**塑造**（《冥色呼吸》系列作品）、**製造**（《創世紀》或稱《開天》系列作品）、**構造**（《收藏童年》系列作品）、**捏造**（《廟可廟》系列作品）等表現手法，如何彌補與替代純粹「照」相所無法傳達的概念、情感與欲望等。他經由二次成像作為主要的表現形式，影像雖不全然寫實卻來自於寫實，看似「照相」卻需運用「造相／像」，形成一種「類寫實」的影像，並融入其個人的思考與觀念進行創作，特別是《廟可廟》系列即是在這樣的構思下完成。此外，筆者將參照國內外攝影藝術思潮與風格的演變，探究陳春祿在不同年代的視覺文化脈絡下，如何從觀察→快門→顯影→成像→解構到重構，以建構個人獨特的攝影美學。

二、一九八〇年代的啟蒙與表現——仿造

1980 年代臺灣的政治面臨重大轉型，被迫退出聯合國（1971）後，因受制於「一個中國」政策，許多邦交國紛紛與我國斷交，在臺日斷交（1972）、臺美斷交（1979）的骨牌效應下，頓時之間臺灣成了亞細亞的孤兒。島內掀起「中國意識」與「臺灣意識」之爭，有志之士倡議臺灣主體性的國族意識，各種抗議示威、社會運動此起彼落，當權者蔣經國前總統有感於這股強大的民間力量已難遏抑，遂順應時勢在 1987 年解除長達三十八年的戒嚴禁令。這項政治轉型反映在藝術生態上，最明顯的就是創作者得以自由表現以往不敢碰觸的政治敏感問題、社會批判議題、鄉土文化尋根與反映當前時代的題材，加上解嚴後，臺灣人民得以擺脫一元化的威權思維，使得視覺文化邁向多元開放的轉折。臺灣攝影界在這既開放又不安的環境中，不但沒有陷入矛盾或無奈，反而獲得百花齊放的變革，開啟關心家鄉、關懷弱勢與關注族群等議題，產生聲援社會正義的報導紀實攝影，攝影風潮從「沙龍為主、紀實為輔」轉變成「紀實為主、沙龍為輔」，攝影家創作形式愈來愈廣，紀實或沙龍之外，觀念辯證性的創作應運而生¹³，亦帶動

¹¹ 陳春祿，〈陳春祿的攝影世界——「開天」〉，《新觀念》145 期（2000 年 11 月），頁 52。

¹² 「造相」或稱「造像」，前者偏向指相片，後者偏向影像。因本文強調是由「照」相演變為「造」相，故採「造相」。

¹³ 參閱姜麗華，〈1980 年代以攝影介入社會的「臺灣意識」〉，《臺灣美術》學刊 110 期（2017 年 10 月），頁 9-11。

跨領域的美學思潮及實踐，形塑新的臺灣意象。

1980 年代，赴日本學習態度勤奮認真的陳春祿，除了磨練攝影與暗房技術之外，利用閒暇時間四處觀展與拍照。雖僅接受短短兩年「東京寫真專門學校」的啟蒙，因學業有成，才能讓他在 1985 年於臺北市立美術館（簡稱北美館）舉辦生平第一次個展「風之一」，也是北美館首次舉辦的攝影個展，展後作品即獲得美術館典藏，隔年應「佳能攝影沙龍」（Canon Photo Salon）邀請至日本各地巡迴展出。筆者整理他收錄在《風》攝影書四十一張作品之中，發現這組作品拍攝時間最早 1983 年 10 月於日本千葉（圖 I-1），最晚 1989 年 1 月於新宿御苑（圖 I-2），後者是同一處公園拍了至少三張不同的構圖後疊片合成的影像。易言之，《風》系列主要創作年代介於 1983 至 1989 年間，這段期間橫跨了陳春祿兩種生涯類型的階段，前階段：1983-1986 年在日本學習並隨處拍照（19 張）；後階段：1986-1988 年學成歸國期間記錄臺灣各處地景（19 張）與 1989 年重遊新宿御苑¹⁴（3 張），1986 年是前後階段的分界點，也作為《風》巡迴展不同階段的分野，之前稱為「風之一」，之後則稱「風之二」，並於 1989 年 4 月出版他有生以來第一本書《風：陳春祿攝影集》，他亦成為臺中省立美術館（今國立臺灣美術館）於 1989 年首次為個人舉辦展覽。此時期的他，藉用輕微震動相機、鏡頭脫焦、重複曝光等技巧，拍攝花草、樹幹、山脈、溪水、海口等處的光影，或是飛鳥、帆船、行人的晃影，讓風景攝影不只是美輪美奐的意境，還讓失焦模糊的畫面衍生新的涵意。



圖 I-1 陳春祿，〈風之十一〉，日本千葉，1983 年 10 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 29。



圖 I-2 陳春祿，〈風之五〉，新宿御苑，1989 年 1 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 17。同一處公園拍了三張不同的構圖。

陳春祿在自序〈風動！樹動！心動！〉文中表明，效仿在眾人服膺於亨利·卡提耶-布列松（Henri Cartier-Bresson, 1908-2004）「決定性瞬間」¹⁵（The decisive moment）理論的時代中，卻反其道而行的威廉·克萊因（William Klein,

¹⁴ 1985 年 7 月、1986 年 3 月等多時，亦曾經涉足新宿御苑拍攝不下五十次。

¹⁵ 「決定性瞬間」是當時許多攝影家奉為圭臬的紀實準則，源自卡提耶-布列松 1952 年出版的攝影集，原來名稱為《Images à la Sauvette》，意思是偷偷摸摸或匆匆忙忙之下所拍攝的影像，他提出按下快門應是充滿創造力的瞬間，必須等待精準且完美的構圖，這瞬間若錯過難以重來，但是誰能判斷哪個瞬間是絕對具有決定性，因此威廉·克萊因不以「決定性的瞬間」為準則。

1926-2022)，因為克萊因刻意「打破傳統反制現代的方式，運用模糊、脫焦的攝影手法，表達出當代美國人的迷惘與不安。」¹⁶我們從克萊因 1957 年出版攝影書《New York》，可見他利用高速晃動、模糊失焦，造成變形的鏡頭語言，呈現居住在紐約美國人平凡生活的戲劇面，讓拍攝者彷彿融入當下的場景之中，樹立另一種不追求精準且完美構圖的街拍典範。這樣的精神也獲得森山大道（Daido Moriyama, 1938-）¹⁷與中平卓馬（Takuma Nakahira, 1938-2015）等人響應，我們從 1968 年在東松照明（Shomei Tomatsu, 1930-2012）召集下創辦攝影同人誌《挑釁》（*Provoke*）¹⁸雜誌中，亦可以看到不同於「決定性瞬間」的街拍攝影。這群日本前衛攝影家們以「粗俗·搖晃·失焦」的攝影風格¹⁹，審視日本社會與政治的狀態，他們極具前衛實驗性的作品，試圖挑釁世界與中心主義抗衡，不僅對日本國內攝影帶來深遠的影響，也改變全世界的攝影走向。留日的陳春祿雖沒有公開表明反對「決定性瞬間」的街拍攝影，但他不以追求真實或真「象」（非「真相」，意指「真實意象」）為圭臬，而是利用搖晃失焦的技法進行個人創作。

和威廉·克萊因同樣具有反骨性格的陳春祿，亦不願意隨波逐流，明知臺灣攝影在 1980 年代「紀實為主、沙龍為輔」，報導紀實攝影當道，或是風光明媚易討好眾人的沙龍攝影尚未式微，雖他曾以單純地記錄臺灣社會改革某些重要時刻的態度，於 1986-1989 年拍攝「519 綠色行動」、「1130 桃園機場事件」以及「萬年國會全面改選」等等臺灣的街頭運動，但對外罕見公開，而是嘗試以個人主觀的視點，表現出「將存於大自然中的景物抽離，並融入象徵或意蘊，將具象予以抽象化。」²⁰何謂真理或真「象」，已不存在也不重要，而是端視觀者能否心領神會進而自由聯想，翱翔在影像畫面所仿造的想像天地。因此，為了不干擾想像的空間，每件作品名稱只有序號，以及在攝影書末記載拍攝年月與地點，我們從最早拍攝的這張〈風之十一〉（圖 I-1）猜測是透過玻璃取景，實際拍攝的內容物不可考，但畫面的顏色對比鮮明；另外這件〈風之十七〉（圖 I-3）拍攝地點是在新宿代代木，因鏡頭晃動呈現的畫面隱隱約約可見有五個人，並排行走在柏油路上，道路兩旁樹木扶疏。筆者認為與同樣善用脫焦晃動鏡頭的法國攝影家安德烈·納加爾（André Naggar, 1922-2014）的手法雷同，例如知名作品〈天使們〉（*Les anges*, 1978）（圖 I-4）亦是拍攝一群穿著白衣的行人穿梭在樹林間，這群因晃動的人形，身姿宛如長有翅膀的天使漫步飛行在林中。納加爾說：「我不拍

¹⁶ 陳春祿，〈風動！樹動！心動！〉，《風：陳春祿攝影集》（臺北：視丘，1989 年），無頁碼。

¹⁷ 森山大道特別在《挑釁》雜誌中，展現模糊、晃動、高反差、粗粒子的風格，形成為人所知的特徵，引起一股模仿熱潮。參閱大竹昭子（Otake Akiko）著，黃大旺譯，《日本寫真 50 年》（臺北：臉譜，2014 年），頁 20。

¹⁸ 中平卓馬與多木浩二（Koji Taki）於 1968 年創立，成員還包括田隆彥（Takahiko Okada）、高梨豐（Yutaka Takanashi）與第二期加入的森山大道所組成，這份攝影雜誌只有出版三期，1970 年 3 月結集出版《まずたしからしさの世界をすてろ》（先把正確的世界丟棄吧）之後，宣告解散。

¹⁹ 大竹昭子，《日本寫真 50 年》，頁 46。

²⁰ 陳春祿，〈風動！樹動！心動！〉，無頁碼。

舞者但拍舞蹈；不拍鳥但拍飛行；不拍馬但拍奔馳。」²¹我們看到的不是被凝結的瞬間景物而已，還有「他讓真理的範疇增多」²²。筆者認為陳春祿則是「不拍風景但拍禪心」²³，他和納加爾兩者的作品之間有許多相似點，如同〈風之三十六〉（圖 I-5）陳春祿在臺南鹽水溪上空拍一隻展翅飛翔的鳥，看似即將迫降，又似剛起飛，給人一種懸而未決的意象。對比納加爾在西班牙鬥牛場拍攝倒地臥在血泊中的牛，納加爾稱之為〈血和光〉（圖 I-6），畫面中除了紅色的血，還有鮮紅色的柵門，以及揚長而去鬥牛士的紅衣角，而那道光帶走牛的魂魄了。他們兩人乍看拍攝風景、拍人或鳥或牛等，但主要傳達內容不囿限於景物外表，在模糊之中顛覆我們慣常的視覺認知，保留給觀者進行審美與聯想的涵意。



圖 I-3 陳春祿，〈風之十七〉，新宿代代木，1985，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 41。



圖 I-4 安德烈·納加爾，〈天使們〉(Les anges)，1978，圖片來源：《André Naggar : Images mentales》，Paris: Cercle d'Art，頁 109。



圖 I-5 陳春祿，〈風之三十六〉，臺南鹽水溪，1987，圖片來源：藝術家授權。



圖 I-6 安德烈·納加爾，〈血和光〉(Sang et lumière)，1978，圖片來源：《André Naggar :

²¹ 參閱« Je ne photographie pas la danseuse mais la danse, pas l'oiseau mais le vol, pas le cheval mais la course. » Laura La Fata，寫於 2014 年 12 月 4 日，摘自「Connaissance des Arts」（藝術鑑賞），網址連結：

<https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/deces-du-photographe-andre-naggar-114768/>，2024 年 7 月 30 日檢索。

²² 原文為：« Il a multiplié les dimensions de la vérité. » 參閱 Jean-Claude Lemagny, “ André Naggar ou le Pétrisseur de temps ”, in *André Naggar : Images mentales* (Paris : Cercle d'Art, 1998), p. 10. 筆者譯，此畫冊中譯名：《安德烈·納加爾：心靈影像》。

²³ 這系列取名為《風》，除畫面抽象外，也有為了感念父親陳振風的意思。

早期拍攝地貌景觀的表現手法，大略可分成兩大技法：一、講求唯美影像的「畫意主義」；二、不造假如實記錄的「寫實主義」。到了 1930 年代，後者融合「純粹主義」(Purism)的「直接攝影」(Straight Photography，又譯純粹攝影)，在加州發展出「Group F/64」(光圈 64 攝影小組)，攝影者將光圈調到最小光圈 F/64 以取得清晰景深，畫面精緻的美感令人讚嘆。接著約莫在 1960 年代之後的「直接攝影」，在美國又發展出仿效印象派的「透光主義」(Luminism)，亦稱「新彩色攝影」(New Color Photography)，攝影者重視光與色彩產生氣氛的效果，利用彩色底片呈現自然風景之外，也加入城市地景的人文觀點。²⁴

反觀陳春祿運用彩色軟片拍攝城市地景的《風》系列，除了晃影的特色之外，他往往在不同季節與色溫下，攝取豐富多彩的景色，畫面仿如印象派繪畫的色光，還增添色彩的抽象運用，從具象的風景蛻變成不定形之視像，仿造異想世界的奇幻色彩。他表示這樣的手法不是其獨創的構想，而是受到色彩魔術師恩斯特·哈斯(Ernst Haas, 1921-1986)²⁵變焦及脫焦的啟蒙。哈斯在 1953 年發表於美國《生活》雜誌的彩色圖像系列《Images of a Magic City》(城市魔幻影像)充滿抽象和象徵的元素，1962 年美國紐約「現代藝術博物館」(MoMA)為其首次舉辦彩色照片個展。他善用同類色或對比色的構圖，或是利用玻璃鏡面(如圖 I-7)或水面的反射(如圖 I-8)，映照出超乎現實感的建築物，或路人朦朦朧朧的衣裝等物件的顏色，以及大量運用慢速快門或晃動脫焦的技法(如圖 I-10)，產生仿印象派注重光影色彩透光主義(如圖 I-12)的繪畫風格，並以輕鬆柔和的色調或深沉強烈的陰影來表現各種情緒，「成為將此種手法運用於風景攝影的第一人」²⁶。對照陳春祿《風》和哈斯《Ernst Haas: Color Correction》²⁷的系列作品確實亦有異曲同工之妙，例如陳春祿這系列的第一張作品，亦是透過玻璃鏡面反射的〈風之十一〉(圖 I-1)與哈斯作品〈Color Correction-16〉(圖 I-7)的畫面中，都有一塊顏色顯明的色塊；經由水面反射的〈風之一十五〉(圖 I-9)與〈Color Correction-23〉(圖 I-8)恰巧拍攝地點皆在日本，畫面皆富有東方禪意的水中影；運用晃動脫焦手法的〈風之一十八〉(圖 I-11)和〈Color Correction-38〉(圖 I-10)，表現出形影孤單的不安感；關注光影色彩的〈風之二十四〉(圖 I-13)與〈Color Correction-42〉(圖 I-12)，讓彩色的城市風景反而有虛實相間的繪畫性。當然陳春祿也有屬於自己的攝影繪畫風格，表現如詩如畫的湖光山色與奧祕的夜景(參照圖版一：圖 33、34、39 與 41 等)。

²⁴ 參閱姜麗華，〈德尼斯·菲芮(Denise Ferris)地景攝影的落差〉，《藝術欣賞》67 期(2015 年 6 月)，頁 36。

²⁵ 奧地利裔美國籍記者恩斯特·哈斯，因 1947 年拍攝《返鄉的戰俘，維也納》(Homecoming Prisoners, Vienna)備受注目，翌年成為馬格蘭通訊社一員，亦是哈斯成為具有影響力攝影家的開端，1951 年移居美國紐約，往後四十年的職業生涯中游走於新聞攝影和藝術攝影之間。參閱 <https://www.newyorkerlife.com/new-york-city-street-photography-by-ernst-haas/>，2024/7/25 檢索。

²⁶ 陳春祿，〈風動！樹動！心動！〉，無頁碼。

²⁷ William A. Ewing, *Ernst Haas: Color Correction* (Göttingen, Germany: Steidl), 2016. 此畫冊中譯名：《恩斯特·哈斯：色彩校正》。



圖 I-1 陳春祿，〈風之十一〉，日本千葉，1983 年 10 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 29。



圖 I-7 恩斯特·哈斯，〈Color Correction-16〉，Caen, France, 1976，圖片來源：《Ernst Haas: Color Correction》，Göttingen, Germany: Steidl，頁 16。



圖 I-8 恩斯特·哈斯，〈Color Correction-23〉，Japan, 1984，圖片來源：《Ernst Haas: Color Correction》，Göttingen, Germany: Steidl，頁 23。



圖 I-9 陳春祿，〈風之一十五〉，東京浜離宮，1984 年 7 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 37。



圖 I-10 恩斯特·哈斯，〈Color Correction-38〉，USA, 1975，圖片來源：《Ernst Haas: Color Correction》，Göttingen, Germany: Steidl，頁 38。



圖 I-11 陳春祿，〈風之一十八〉，東京池袋，1984 年 7 月，圖片來源：藝術家授權，《風》，頁 43。



圖 I-12 恩斯特·哈斯，〈Color Correction-42〉，USA，1963，圖片來源：《Ernst Haas: Color Correction》，Göttingen, Germany: Steidl，頁 42。



圖 I-13 陳春祿，〈風之二十四〉，日本京東，1986，圖片來源：藝術家授權，〈風〉，頁 55。

綜上所述，1980 年代的陳春祿以晃動影像的技法來表現風景，創造現實景物異樣的形象，《風》系列作品顛覆我們對自然景觀與城市地景原有的刻板印象，讓原本自然物質的形與色，跳脫寫實的觀感，進而開啟觀者對大自然與現實界感性的想像力，加上掌握光影、構圖與特殊技法，為自然景物增添神祕的美感，透過豐富的色彩形成的色塊，寓意不同季節的顏色，並且投射自我內心深邃處的情感。

三、一九九〇年代的哲思與聯想——塑造與製造

1990 年代臺灣方才解嚴，民主素養與公平正義的根基尚未穩固，經濟起飛外匯存底創下世界排名第四，資訊大量流通致使普及文化大肆橫行。換言之，臺灣在日趨開放的政經社會，多元文化的環境裡，「哈日風、韓流與各種西方殖民的餘蔭，各種流行文化的訊息與影像，在在影響了 1990 年代藝術家創作的方向。」²⁸而且國內外美術館紛紛以專題企劃的概念策辦大型展覽，攝影者發表創作不再只是各地攝影學會同好間的活動。另外，不少留學海外的藝術愛好者陸續返臺，引進西方的藝術概念，不論是翻譯與撰寫攝影相關書籍²⁹，傳播於學術界教育體

²⁸ 樊婉貞，〈以平凡子民之眼……九〇年代至今的華人觀念攝影〉，《非關真相：九〇年代至今華人觀念攝影》（臺北：典藏，2008 年），頁 4。

²⁹ 翻譯的書籍主要有：李文吉的《紀實攝影》（1993）、《攝影的哲學思考》（1994）、《攝影與人體》（1997）；黃翰荻《論攝影》（1997）；許綺玲《明室：攝影札記》（1997）、《迎向靈光消逝的年代》（1998）；劉惠媛《影像的閱讀》（1998）等書，撰寫出版理論書主要有：阮義忠主編《攝影美學七問》（1991）；陳傳興《憂鬱文件》（1992）；曾慧玉《日本當代攝影大師》（1994）；游本寬《超現實攝影：歷史形構與影像應用》（1995）；郭力昕《書寫攝影：相片的文本與文化》（1998）；王雅倫《法國珍藏早期臺灣影像：攝影與歷史的對話》（1997）等書。以上參閱姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》，頁 203、206。

系，或是從事攝影藝術創作者實踐各種新穎的藝術攝影觀點³⁰，形成與傳統紀實或沙龍攝影相抗衡的藝術攝影，讓臺灣的攝影藝術舞臺更能夠放眼天下開拓世界觀，使得許多藝術家實驗不同媒材或跨界方式嘗試新穎的創作形式，迥異於傳統寫實的表現方式，與當代藝術場域多方匯合，豐富了攝影的面貌與可能性。

1990 年代的陳春祿事業與創作並駕齊驅，時值三十五歲的他，已經於臺北市立美術館舉辦第三次個展（1991 年），發表耗時近三年（1989-1991）創作的《冥色呼吸》並出版攝影集，共收錄四十六件系列作品。當時，早已過了三十而立的年紀，因不願耽誤女朋友的未來，他放棄成家的選項，與交往九年的女友分手後，帶著鬱悶無奈的心境，揹起 135 相機與一顆標準鏡頭，踏遍臺灣六、七十座高山，拍攝樹林中盤根錯節的樹木（16 張）、樹幹（10 張）與葉脈（20 張）等各式各樣的造形³¹，不僅凸顯出千頭萬緒的意象，透過光影擬似雕刻塑形塑造出植物迥別的形象，隱喻內心錯綜複雜的心情與感銘。陳春祿刻意僅運用標準鏡頭，沒有加入任何特效，他說：「照片的張力要來自於作者本身的思考，而不是來自於鏡頭的誇張、扭曲、變形。我拍《冥色呼吸》的時候，從頭到尾堅信要讓它產生一種力量，而這個力量就是來自於我怎麼樣思考它！」³²藉此來呈現其對植物的想法。一如文藝復興時期畫家米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）曾經說：「人要用腦畫圖而非用手畫圖。」³³這樣的說法奠基了強調藝術家首要關懷是理解概念，而非打造物件，包含賦予物件「擬人化」的觀念，或「用物件的物理特質來傳達核心的敘事（narrative）或觀念」³⁴，也成為陳春祿的主張。

陳春祿取名《冥色呼吸》的原因：「冥色是經由黑色、白色、銀色、綠色、灰色沉澱而成的想像顏色，它象徵著幽遠、深邃與冥想。呼吸更意味著生命的存在。」³⁵即使《冥色呼吸》被視為直接抓拍的寫實攝影，但藉由思考光線背景的掌控，以高或低角度取捨的巧妙構圖，達到詭譎「擬人化」的超現實想像境界，並將心中的哲思³⁶賦予圖像各種象徵意涵，擺脫攝影作為寫實記錄工具的刻板印象。比如說〈冥色呼吸之六〉又稱〈美杜莎〉（圖 I-14）陳春祿引用古希臘神話蛇髮魔女「美杜莎」³⁷（英語：Medusa 或譯「梅杜莎」，意指「守護者、保護者」）的故事³⁸，塑造一棵樹頭比擬一顆「美杜莎」的頭，除了象徵滿頭的蛇髮和一整

³⁰ 例如：在 1980 年代末葉與 1990 年代初葉交會期，由吳嘉寶、游本寬、張美陵與黃明川等人引進推廣的「美術攝影」（Fine art photography），章光和在 1990 年代初葉返臺後倡導「非直接攝影」（Alternative method of photography），強調有別於「直接攝影」（Straight photography 或譯純粹攝影）的寫實攝影，緊接在 1990 年代中葉陳順築與吳天章等人率先結合裝置藝術的「攝影裝置」（Photography installation）等攝影形式。

³¹ 相關圖像請參閱圖版二。

³² 陳春祿，〈口述訪談紀要〉，第四大類第六小題的回答內容。

³³ 「觀念藝術」名詞解釋，出自 Michael Bird 著，吳莉君譯，《改變藝術的 100 個觀念》（臺北：臉譜、城邦，2014 年），頁 188。

³⁴ 同上註。

³⁵ 陳春祿〈自序〉，《冥色呼吸：陳春祿攝影集》（臺北：陳春祿，1991 年），無頁碼。

³⁶ 陳春祿表示「佛家語謂植物為『無情生』，另亦云：『相由心生』。因此客觀的無情可經由移情作用而產生主觀的有情。」引自陳春祿〈自序〉，《冥色呼吸：陳春祿攝影集》，無頁碼。

³⁷ 她通常被描述為有翅膀的女性，頭髮內有活的毒蛇，凝視她眼睛的人都會變成石頭。

³⁸ 在希臘神話中，美杜莎被斬首後，她的頭變成一項武器，成為女戰神雅典娜盾牌上的圖騰，可以將看到她的人變成石頭。

張臉之外，因為傳說中凡是看到她眼睛的人就會變成石頭，為了拍出隱隱約約看不到她的眼睛，免於受害，陳春祿經過長時間等待適當的光影，才能拍到擬似猙獰面目的神情與眼睛似有若無，藉此「擬人化」地呈現「美杜莎」神祕的魅力。

德國思想家華特·班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）描述德國雕塑暨攝影家卡爾·布洛斯菲德（Karl Blossfeldt, 1865-1932）³⁹特寫巨大植物的照片：「讓木賊變成古代的石柱樣式，蕨類有如主教的權杖，栗實與櫟芽放大十倍後成了圖騰柱，而起毛草就像歌德風的紋飾。」⁴⁰布洛斯菲德自製可以放大數倍的相機，利用微觀的角度將植物的根、莖、葉、花、果，以雕塑般的結構重塑成抽象的藝術形態（如圖 I-15）。為了當作教學課堂上的視覺輔助工具，布洛斯菲德拍攝了大量的植物樣本，陳春祿則帶領「師大攝影社」學生登山實際外拍，結果這些重視物質結構及細節研究的植物，經特意塑造的樣貌，產生內心無意識⁴¹聯想的視相，進而將植物「擬人化」或「擬物化」⁴²，如同班雅明闡明：「揭露了影像世界的極微小之物——相當清晰也夠隱密，足以在白日夢裡覓得棲蔭之地」⁴³。陳春祿的《冥色呼吸》將內在的意象寄情於物象，「藉由主觀的移情作用抽離原本面貌」⁴⁴，他認為植物的質感、紋路、造型都僅是因，內在精神與意義才是他所欲傳達的果。⁴⁵根據宋佩的分析，這些系列作品藉著葉片上雨水的反光（如圖 I-16）、龜裂的樹皮、枝葉及樹幹陰影的襯托（如圖 I-17），經鏡頭的擷取，使得植物幽幽靜靜透出一種光，展現出無比的生命力，有時樹形又幻化成一尊門神（如圖 I-18）、一頭怪獸（如圖 I-19）等形象，暗示著另一個世界的鬼魅氣息⁴⁶，隱含內心深處被壓抑的衝動與不可控的欲望。

³⁹ 卡爾·布洛斯菲德生前出版拍攝植物和生物的攝影書有兩本：《*Urformen der Kunst*》（自然的藝術形式，1928 年出版）與《*Wundergarten der Natur*》（自然的奇妙花園，1932 年出版）。

⁴⁰ 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影，1998 年），頁 20。

⁴¹ 無意識（Unconscious）指被壓抑的衝動與不可控的欲望，不需刻意思考就能自動執行的行為。無意識與潛意識（Subconscious）皆是由奧地利心理學家佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）提出，他認為人類內心深處無法被滿足的欲望，會被壓抑到無法意識的層面底下，稱之為潛意識，形成不能或無法被認知的心理活動，也許會以一種偽裝的形式（做夢、口誤或筆誤等）表現出來。

⁴² 「擬物化」引自鄭桑溪的說法：「『擬物化』（例如人的肢體、動物、昆蟲、甚至卡通怪獸等）的表現手法，不但賦予作品以生命力，也讓觀眾有了一個不一定要理解的聯想空間。」鄭桑溪〈序〉，《冥色呼吸：陳春祿攝影集》，無頁碼。

⁴³ 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 20。

⁴⁴ 陳春祿自序，《冥色呼吸：陳春祿攝影集》，無頁碼。

⁴⁵ 參閱同上註。

⁴⁶ 參閱宋佩，〈山中的幽冥世界：看陳春祿攝影作品〉序文，收錄《冥色呼吸：陳春祿攝影集》，無頁碼。亦刊登於《幼獅文藝》459 期（1992 年 3 月），頁 110。



圖 I- 14 陳春祿，〈冥色呼吸之六〉，又稱〈美杜莎〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 15 布洛斯菲德，〈蕨類（放大四倍）〉，1928，圖片來源：《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影，頁 21。



圖 I- 16 陳春祿，〈冥色呼吸之十〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 17 陳春祿，〈冥色呼吸之十九〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 18 陳春祿，〈冥色呼吸之一〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 19 陳春祿，〈冥色呼吸之七〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。

綜上所述，陳春祿延續追求大自然風景感性之美的《風》，《冥色呼吸》則是再一次表達他對大自然的讚嘆與想像，只是前者使用彩色正片，後者選用黑白負片；畫面的調性也從前者色彩繽紛，變成後者墨黯陰翳。眾所周知，光讓自然界變得五顏六色，無光則變得漆黑，而黑色在心理精神上「意味著空無，沒有可能

性，像太陽毀滅，像死亡，像永恆的沈默；沒有希望沒有未來」⁴⁷等多重意涵，反映陳春祿這段時期心境上的無奈與惶恐。所幸《冥色呼吸》發表之後，其人生也再次轉換跑道，離開擔任技術專員三年多的永準公司，自創設立「第五階黑白工場」，開啟往後順勢而為的創作生涯。

因曾研讀日本美術與攝影評論家伊藤俊治（1953-）介紹西方攝影史《20 世紀寫真史》⁴⁸的著作，以及翻譯有關西方觀念藝術（Conceptual art 或稱概念藝術）等書籍，他從這些書中汲取許多藝術史觀與「概念攝影」（與「觀念攝影」雷同，陳春祿慣用「概念攝影」）的知識，包括法國藝術家馬歇爾·杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）提出「現成物」（Ready-made）的概念，以及認識了美國攝影暨行為藝術家辛蒂·雪曼（Cindy Sherman, 1954-）及其聞名遐邇的觀念藝術肖像照《無題電影靜照》（Untitled Film Still, 1977-80）系列作品，開啟陳春祿以圖像闡述觀念的創作表現。儘管西方早於 1960 年代現代主義理論盛行之際，早已衍生出觀念攝影理論與創作，尤其美國在 1980 年代以後，攝影新思潮已「以『做』照片代替拍照，新一代藝術家打破傳統攝影的自我設限，以虛構的影像來回應這個世界。」⁴⁹箇中翹楚者辛蒂·雪曼，自 1975 年起就以各種自我扮裝的自拍照，打破不是非得由創作者自身按下快門，可由朋友或家人代勞⁵⁰，她不講求「決定性瞬間」，故而往往從多張底片中選取格放適切的畫面，作為最後公開的作品。受到上述兩位影響的陳春祿亦是如此，利用他人現成照片或是不按快門地製作照片，並且去蕪存菁地挑選最滿意的作品。總之，面對美國新潮流（New wave）種種的新觀念，進而追求新穎的題材與處理影像創新的手法，讓「做」照片代替拍照，漸漸由「照相」走出「造相」的異軌之路。

1991 年經蕭嘉慶委任負責沖印「希望工程」巡迴展覽之後，「第五階黑白工場」的業務如日方升，生意興隆。陳春祿雖因事務繁忙必須長時間待在暗房工作，在工作之餘仍不放棄創作，1993 年起應用自己公司設有的 E-6 沖洗正片暗房，構思在彩色軟片上直接培養活菌，製作經由隨機腐蝕、搓揉等形式，讓軟片產生難以操控的線條色彩等非現實意象的《創世紀》系列作品，此階段的作品屬於「無相機攝影」（Cameraless photography）⁵¹的技法形式，挑戰刻意不使用任何攝影器材設備進行創作，他也從「照相」走向「造相」的創作之路，追求獨一無二的創意手法。《創世紀》（1993-1995）或後稱為《開天》（1996-2000）系列作品，前前後後總共花費七年時間創作，最後精選四十九張彙編出版《開天》（*The*

⁴⁷ 瓦希利·康丁斯基（Wassily Kandinsky）著，吳瑪悌譯，《藝術的精神性》（臺北：藝術家，1995 年），頁 69。

⁴⁸ 伊藤俊治（Ito, Toshiharu）著，《20 世紀寫真史》（東京：筑摩書房，1988 年 10 月初版）。

⁴⁹ 陳學聖，〈假設的真實之外：談八十年代美國的攝影思潮（一）〉，《美育》（11 期，1991 年 1 月），頁 39-40。

⁵⁰ Cf. « Sherman took most of the photographs, but some were shot by friends and family. » Amada Cruz, “Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman,” in *Cindy Sherman: Retrospective* (New York: Thames & Hudson, 1997), p. 2. 筆者譯。

⁵¹ 「無相機攝影」（Cameraless photography）又可譯「無機身攝影」，係以操控光、輻射或化學物質等，產生化學連續系統反應留下影像印記的技術。參閱美國紐約「現代藝術博物館」網站，「Cameraless photography」解釋名詞：

<https://www.moma.org/collection/terms/cameraless-photography>，2024/8/2 檢索。

Crestion) 攝影集，作品內容略可分成四個階段：第一、完全不使用相機拍照，僅憑軟片與菌蝕藥水的變化（如圖 I-20），再經以擠、壓、搓、揉等暗房製作圖像（16 張）⁵²；第二、先拍攝故宮與寺廟相關題材（如：古畫、唐卡、曼陀羅、月曆等）的影像（如圖 I-21），再經軟片培養細菌產生變化等暗房後製（18 張）⁵³；第三、將拍攝多年的底片重新構思（如圖 I-22），運用同樣養菌的暗房後製手法（7 張）⁵⁴；第四、借用林添福在中國拍攝的影像（如圖 I-23），重新構圖拍攝和布局，再以上述同樣的暗房後製手法重製新的畫面（8 張）⁵⁵。

陳春祿表示：「底片是時空縮影及儲存記憶的膠囊，我以藥水蝕越混沌還原亙古，融塑孩提幻想的開天神話……」⁵⁶，也讓觀者恣意沉浸在未竟之境，宛如閱讀先秦古籍《山海經》描述傳說中的妖怪、巫師、方士和祠官，以及上百種詭譎怪獸，交織出如夸父追日、女媧補天等光怪陸離的傳奇故事，而那些充滿荒謬離奇、怪力亂神的章回小說：《封神榜》、《西遊記》或《濟公傳》正是陳春祿一讀再讀的文本⁵⁷。最初第一階段無相機攝影，從無生有，陳春祿沒有事先攝取任何現實世界之景物，譬如〈開天系列 2〉（圖 I-20）僅靠細菌蝕刻軟片所呈現的影像內容，讓筆者聯想到思想家莊周（BC. 369-BC. 286）經典著作《莊子》的首篇〈逍遙遊〉，描寫原本在北海的那隻碩大鯢魚，演化成鵬鳥後，其翅膀如垂天之雲，騰空扶搖上達九萬里，高飛遷徙至南海，可謂達到無所羈絆的絕對自由境界⁵⁸。屬第二階段的〈開天系列 20〉（圖 I-21），陳春祿先拍了廟宇的門神，再將底片養菌靜置數月後，畫面變異出奇觀的色彩與異形，更能將傳說中的司門之神，站崗守衛、阻嚇厲鬼妖怪入侵，表現相當極致的描摹。到了第三階段他介入更多隨機性的自動性技法，如〈開天系列 14〉（圖 I-22）呈現出層層疊疊的色彩、色塊與無秩序可循的線條、形體等構圖，彰顯抽象表現主義超脫於虛無、變幻無窮的繪畫風格，激發浩瀚的想像空間。最後第四階段陳春祿局部翻拍林添福在中國拍攝高山峻嶺神木等照片，如〈開天系列 49〉（圖 I-23）他以不同的構圖外加暗房後製，賦予東方山水截然不同的意象。簡言之，《開天》讓我們大開眼界，開了眼、見識另一片天，也翻轉了攝影作為記錄真實工具的角色，陳春祿這系列攝影作品創造了非真實存在過的意象，「將數千、數萬年的古老歷史洪流，都濃縮在一張張的影像中，任憑觀者自己想像」⁵⁹，漫遊於無盡無邊的宇宙乾坤或異次元時空之中。

⁵² 第一階段有：開天系列編號 1、2、3、5、6、7、8、9、10、11、12、13、15、16、22、36，共十六張。相關圖像請參閱圖版三。

⁵³ 第二階段有：開天系列編號 17、18、19、20、21、23、24、25、26、27、28、29、30、31、32、33、34、35，共十八張。

⁵⁴ 第三階段有：開天系列編號 4、14、37、38、39、40、41，共七張。

⁵⁵ 第四階段有：開天系列編號 42、43、44、45、46、47、48、49，共八張。

⁵⁶ 陳春祿自序，《開天》攝影集，臺北：陳春祿，2000 年，頁 2。

⁵⁷ 參閱同上註。

⁵⁸ 參閱莊子著，水渭松注譯，《新譯莊子本義》（臺北：三民，2007 年），頁 3-4。

⁵⁹ 陳秀枝，〈顛覆天地乾坤〉，《張老師月刊》（274 期，2000 年 10 月），頁 61。

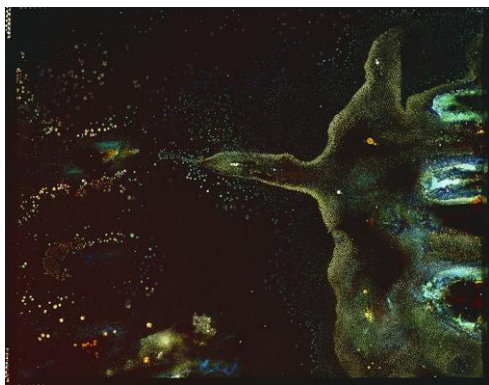


圖 I-20 陳春祿，〈開天系列 2〉，2000，圖片
來源：藝術家授權，《開天》，頁 12-13。



圖 I-21 陳春祿，〈開天系列 20〉，2000，圖片
來源：藝術家授權，《開天》，頁 51。



圖 I-22 陳春祿，〈開天系列 14〉，2000，圖片
來源：藝術家授權，《開天》，頁 38-39。



圖 I-23 陳春祿，〈開天系列 49〉，2000，圖片
來源：藝術家授權，《開天》，頁 117。

關於此系列的創作發想與理念，陳春祿表示他因受到杜象作品〈噴泉〉（Fountain, 1917）現成物概念的影響，以及這一句話：「藝術是存在於你的概念，而不是存在於物件之中」⁶⁰，致使他善用各種現成的物件作為其藝術創作的元素。他同時也受到辛蒂·雪曼「按快門的人不一定是作者」⁶¹，讓他不再堅持每張照片一定要是自己按下快門，也可以完全不按快門，僅培養菌種來**製造**影像，或是如同杜象現成物的概念借助別人拍攝的現成照片，他再將之經過重拍解構重組，讓原始的照片產生不同的意義與聯想，尤其是《開天》第四階段使用林添福的作品，他在取得對方認可並清清楚楚地交代是二次創作，**製造**出耐人尋味的魔幻影像。創作《開天》這系列時，陳春祿故意「一反常態將光學、物理、化學間的相互關係重作逆向思考」⁶²，進而賦予影像內容成為一種「有意味的形式」（significant form 或譯「有意義的形式」）：一種應用材料物質本身的特性，**製造**「線條、色彩以某種特殊的方式組成某種形式或形式間的關係，激起我們的審美感情」⁶³，產生抽象色彩與迷濛幻象的視覺美感。

⁶⁰ 陳春祿，〈口述訪談紀要〉，第四類第一小題的回答。

⁶¹ 陳春祿，同上註。

⁶² 陳春祿自序，《開天》攝影集，頁 2。

⁶³ Clive Bell（克萊夫·貝爾）著，周金環、馬鍾元合譯，《藝術》（臺北：商鼎，2000 二刷〔1991〕年），頁 3。

因底片上的黴菌腐蝕藥劑產生奇特斑點或線條效果，臺灣作為代表人之之一的侯聰慧（1960-），於 1983 年曾兩次使用黑白軟片拍攝精神病患收容所「龍發堂」⁶⁴，但卻擱置這些底片兩年多才沖片，三年多才洗出照片並公開，他所顯影的影像，立即引起醫療、社會、藝術界等多方的關注。因臺灣氣候潮濕，底片發霉黴菌隨機流動擴散在黑白影像之中，彷彿映照精障患者的內心也發霉，讓觀者強烈感受到影像中人物脫離現實感的氛圍⁶⁵。另一位張博傑（1986-）的作品〈時間顯影〉⁶⁶則是將友人拍攝過後的黑白底片，特意埋入土中，經過一年的時間，再沖印顯影。同樣地，因底片被黴菌腐蝕部分藥劑，「顯影後呈現的樹狀影像，好似四張連續記錄著黑夜中的樹梢的照片……探討人與人之間，不可見卻相互牽連的微妙關係，」⁶⁷時間也成為牽動著人際關係複雜變化的因素。相較於陳春祿《開天》亦是利用長時間（數月不等）培養黴菌破壞藥膜，致使畫面猶如盤古開天之際，茫茫渺渺混沌的宇宙穹蒼，具有「不定形藝術」（Art Informel）抽象表現的特質，加上最後利用 4×5 彩色正片產生色彩瑰麗絢爛的效果，比起他人使用黑白負片顯得更變幻莫測。

進入千禧年之前，陳春祿迎向數位攝影的衝擊，從類比「照相」技術轉型至另類（包含脫焦晃動、菌腐軟片、重複曝光、不一定要按下快門、非正常程序沖印顯影等）的「造相」技巧，在後現代創作形式中善用攝影媒材特性，將原本具象的現實世界，表現出形象與抽象的意涵並融合各種藝術風格，譬如仿造印象派透光主義的《風》、塑造超現實無意識視相的《冥色呼吸》以及製造抽象表現主義難以定形定義的《開天》。這段時期，正如張蒼松序文以「用創意營塑無機為有機」⁶⁸為題，指出陳春祿的創意能將無機的底片，在看似大同小異中無限地「延異」（différance）⁶⁹，因時間的因素形成「有機內涵」⁷⁰，而他的視野也從觀照大自然，延伸至廣袤無垠的天際萬物。

四、千禧年後的追憶與悟道——構造與捏造

千禧年之後，臺灣的政治環境禁錮消弭，社會穩定步向平權正義，國民經濟生活水平普遍提升，藝術家探討任何議題包含性別、政治等都可以被接納。同時

⁶⁴ 圖片參閱高雄市立美術館典藏網：

https://collections.culture.tw/kmfa_collectionsweb/collection.aspx?GID=MSMSMKME，2024/8/3 檢索。

⁶⁵ 參閱姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》，頁 183-184。

⁶⁶ 圖像參閱由章光和策展，蔡昭儀主編，《抽象之眼》（臺中：國美館、國家攝影文化中心，2023 年），頁 168-169。

⁶⁷ 刊登於藝術銀行，收錄於《抽象之眼》，頁 205。

⁶⁸ 張蒼松序文，〈用創意營塑無機為有機〉，《開天》攝影集，頁 6。

⁶⁹ 出自法國哲學家傑克·德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）的概念，他自創法文字 différence（延異），對比同音僅差一個字母的 différence（差異），闡述一種不斷產生差異的展現活動，具有時間上的延宕與歧異不斷演化的意思。

⁷⁰ 參閱張蒼松〈序文〉，《開天》攝影集，頁 7。

在全球化世界潮流下，不僅經濟上對外開放，文化上也積極與國際接軌，因此受到國際間的文化影響，國內外各種文化相互融合或推陳創新，形成「全球在地化」或「在地全球化」。延續上世紀末數位浪潮襲捲而降，數位影像科技技術趨向普及，攝影不只是再現（representation）真實之鏡與窗，而是「野心勃勃的要創造一個真實，甚至要取代真實。在這個時代，已經分不清楚『真實』或『虛擬』，一切都已成為『超真實』（Hyper Reality）」⁷¹。乃至是一種傳承自本源闕如，沒有現實模型的超真實擬像⁷²。臺灣在新的攝影理論⁷³與新科技的快速發展下，演進跨領域多元文化交融的攝影藝術，凝聚成為前浪與後浪交疊的思潮，創作理念與形式擺脫特定的傳統攝影類型（例如：經過「預先設想」設計安排的新紀實攝影⁷⁴，數位合成的新地景等），觀念作為創作的基礎，交匯個人的想像或隱喻等，藝術家對於現存的生活狀態與環境等議題，提出各種不同的觀點與批判。

自 2000 年《開天》系列作品發表後至各地巡迴展出的期間，2006 年陳春祿因喜獲麟兒，遂將所有心思投注於幼兒養成，故沉寂近十年沒有構思創作新作品，直到 2010 年，年歲過半百的他，回憶起幼年生活，雖貧困但精彩的童年歲月，曾陪伴父親聽黑膠的美好時光，於是將他多年來的收藏轉換為創作素材，譬如收藏的黑膠唱片⁷⁵，或至跳蚤市場或網購臺灣舊時代的古物，包含幼童玩具、古玩、懷舊照片、民間藝品或古早的生活用具等等，這些搜購來的藏品，觸發他開始構思如何製作《收藏童年》。回顧藝術家應用收藏（collections）創作，在文藝復興期間，如：米開朗基羅、提香（Titian, ca. 1506-1576）即有藉此展示其個人的學養與聲望，近代馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954）和畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）等人，亦將其收藏物品作為藝術創作靈感或素材⁷⁶。然而在收藏品的數量與種類上，陳春祿可說相當驚人，他表明：「剛開始收藏老東西時，只是很單純的想法而已，收久了之後，發覺這些東西可以感動我，是不是能夠把它轉換也能感動別人，至少感動同樣我那個年代的人，他們看到了一定會感動，因此我

⁷¹ 遙亦，〈世紀交替的攝影新浪潮〉，《現代美術》雙月刊，99 期（2001 年 12 月），頁 59。超真實 Hyper Reality，應為 Hyperreal（來自法文 hyperréel），在此沿用作者的寫法。

⁷² 參閱 « Elle est le génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. » Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (Paris: Galilée, 1981), p. 10. 筆者譯。

⁷³ 2000 年以降臺灣翻譯攝影相關書籍：陳耀成《旁觀他人的痛苦》（2004）；張世倫《另一種影像敘事》（2007）、《這就是當代攝影》（2011）；吳莉君《持續進行的瞬間：談攝影及其捕捉的心靈》（2013）；吳莉君、張世倫與劉惠媛《攝影的異義》（2016）；吳莉君《所信即所見：觀看之道，論攝影的神秘現象》（2016）等書。出版重要的攝影相關著作（不含攝影集）：劉瑞琪《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》（2004）；阮義忠《面對攝影大師》（2004）；章光和《攝影不是藝術》（2006）；陳傳興《銀鹽熱》（2009）；劉瑞琪《近代肖像意義的論辯》（2012）；郭力昕《再寫攝影》（2013）；姜麗華《時延影像：時間演繹之影像研究》（2016）；郭力昕《製造意義：現實主義攝影的話語、權力與文化政治》（2018）等書。以上參閱姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》，頁 204、208。

⁷⁴ 參閱「新紀實攝影的題材與樣貌，可以通過傳統的快門捕捉，也可以透過『預先設想』（preconceived）的設計安排，包括編導式的攝影手法……」郭力昕，《再寫攝影》（臺北：田園，2013 年），頁 12-13。

⁷⁵ 陳春祿是資深黑膠收藏家，近年獲得臺灣 1954 年自製的第一張蟲膠唱片。

⁷⁶ 參閱「收藏」名詞解釋，Michael Bird 著，《改變藝術的 100 個觀念》，頁 102。

才把它轉變成創作的元素。」⁷⁷他透過實際或實地拍攝並利用電腦影像後製處理，**構造**與童年記憶或昔日生活環境息息相關的《收藏童年》系列作品，這些憑據本源空缺的記憶，真實與虛擬交錯的超真實擬像，讓人分不清楚是否曾經真實發生過。他以拼貼藝術技法或是「攝影蒙太奇」(photomontage)，將大量的收藏品與後設實際／實地拍攝的影像，耗費數年（從構思經過九年多後，2019 年於日本發表第一批作品，2020 年再於臺南美術館發表第二批作品）的功夫與心力，構築完成的數位攝影蒙太奇影像，呈現對昔日（1960-1970 年代左右）童年的緬懷與追憶，以及嫁接時空，反映臺灣當前政治社會環境等現況，讓他登上攝影藝術新風格的山峰。

現代藝術拼貼技法始於立體派 (Cubism) 第三綜合期，由法國藝術家喬治·布拉克 (Georges Braque, 1882-1963) 率先於 1912 年以「紙拼貼法」(papiers collés) 將剪紙或其他真實材料，如：沙、玻璃、報紙、布等直接貼入畫布，來模仿知覺的繪畫性空間⁷⁸，後續衍生林林總總的拼貼手法，打破傳統媒材的藩籬，讓不可能並存的物件串連起來，構築想像的三度空間或是隱喻虛構的四度空間（時間）。《收藏童年》雖然不是實體物的拼貼畫作，但同樣串連不可能並存的物件影像，錯置想像的三度空間與虛構四度空間。陳春祿《收藏童年》裡有些作品拼貼圖像數量超過百張，有些則是剪裁形象邊緣後簡易的拼合，畫面很明確是拼貼攝影，不是仿繪畫風格的畫作，然一張一張地剪剪貼貼的 P 圖（運用 Photoshop 拼貼合成的圖，俗稱 P 圖），如同一筆一筆地塗塗抹抹的描繪。

二十一世紀初，陳春祿已敏銳地嗅到手工沖印底片的時代即將熄燈，啟動他虛心接受數位攝影科技的洗禮，特地至巨匠電腦補習班學習三年多，從基礎學習如何使用電腦，到應用電腦程式與修圖軟體。因受到達達成員杜象「現成物」概念影響下，他應用搜集來的現成物件與他人拍攝的照片，借助電腦修圖軟體 photoshop，拼貼合成重構多張照片後賦予新的意義，完成數位攝影蒙太奇的《收藏童年》系列。經筆者歸納分成四大議題：第一類與自身童年相關（如圖 I-24 至圖 I-28）（共 19 張）⁷⁹；第二類與社會歷史相關（如圖 I-29 至圖 I-30）（共 19+1 張）⁸⁰；第三類與臺灣政治相關（如圖 I-33 至圖 I-37）（共 5 張）⁸¹，以及第四類與宗教文化相關（如圖 I-38 至圖 I-39）（共 2 張）⁸²。他表示這四十六件創作作品主要來自於個人的收藏品，其收藏品的選擇「緣」⁸³於童年經驗，無論哪一類皆與他追憶童年相關，「本著特殊昔日的過去、記憶（差別、威權鎮壓、受災等

⁷⁷ 陳春祿，〈口述訪談紀要〉，第四類第九小題回答。

⁷⁸ 參閱伊迪·沃爾夫朗 (Eddie Wolfram) 著，傅嘉琿譯，《拼貼藝術之歷史》（臺北：遠流，1992 年），頁 17。

⁷⁹ 第一類與自身童年相關，包含《收藏童年》系列編號：12、13、14、15、17、18、21、22、23、24、25、28、31、33、34、35、36、37、41，共十九張。相關圖像請參閱圖版四。

⁸⁰ 第二類與社會歷史相關包含《收藏童年》系列編號：1、3、4、5、6、7、8、9、10、11、16、19、20、26、32、38、39、40、44，共十九張，其中系列 32〈石龜行〉與〈尸龜〉（沒有序號）拍攝地點內容相同，故為 19+1 張。相關圖像請參閱圖版四。

⁸¹ 第三類與臺灣政治相關包含《收藏童年》系列編號：2、27、42、43、45，共五張。

⁸² 第四類與宗教文化相關包含《收藏童年》系列編號：29、30，共二張。

⁸³ 有因緣與機緣等意涵。

等）經驗，重新比對今日所處現在的環境（社會、城鄉），而產生新的連結並重新省視與觀察」⁸⁴，即使 P 圖合成的許多畫面內容，其實在其現實生活中根本從未真實地發生過。

隨著新聞攝影的成長，應用蒙太奇的手法剪貼報紙雜誌圖像更為廣泛，假造政治宣傳照被多次重複使用，或是將不相關無俚頭的事物及形象產生關聯，成為柏林達達成員的表現形式之一，例如浩斯曼（Raoul Hausmann, 1886-1971）擅長「以朗誦抽象的粗獷音感詩而稱為靈魂的自動車，做了無數的拼貼、照相蒙太奇及雕塑集合物」⁸⁵，任意組合不同的元素，構成所謂的靜態電影；或是葛羅斯（George Grosz, 1893-1959）與哈特費德（John Heartfield, 1891-1968）1916 年開始將源自報章雜誌等刊物上的照片插圖剪貼，並以明信片的形式寄給前線的朋友，表達他們對戰爭的意見⁸⁶，內容涉及戲謔或諷刺當前的「真政治」⁸⁷議題，以及柏林達達唯一女性荷依（Hannah Höch, 1889-1978）拼貼大量圖像，針對分裂的社會秩序提出批評。尤其紐約達達成員之一杜象「對拼貼最原創性的貢獻是『現成物』」⁸⁸，他於 1913 年最早的裝置作品〈腳踏車輪〉（Bicycle Wheel）⁸⁹，係將兩個原不相屬的異質物拼合，就此影響科隆達達的成員運用交錯的材料及技法（包含攝影蒙太奇與拓印法等），將不同事物並置，僅做極少的修正，類似現成的剪貼物⁹⁰，也帶動巴黎達達對藝術的真實性產生關切，將潛意識、夢的經驗與記憶等融入各種技法（包含蒙太奇、拼貼、重覆曝光等），表現出超現實的夢幻意境等，種種琳琅滿目的手法令人目不暇給。⁹¹反觀陳春祿在其作品裡，極其靈活地運用蒙太奇技術，顛覆傳統攝影單點透視而是多點透視立體焦點的新視覺（New vision）效應，映射對臺灣的歷史、政治、戰爭、社會、家庭等等面向，表達其內心後設或預設的看法。

陳春祿刻意分成兩條軸線來進行創作《收藏童年》：一條是 take picture，另一條是 make picture，從不同來源多張的照片合成的集錦畫面，雖然有些顯得跳 tone，卻能超越三度空間的限制與虛設時間座標，有些作品如同藏傳佛教曼陀羅圖案，具有傳達緣自生命、智慧、證悟的精華，或「亦如壁飾般的綺麗世界，把東亞的影像魔術發揮得淋漓盡致，流露出極富臺灣色彩的世界觀、宗教觀與文化

⁸⁴ 參閱 hyperneko（筆名），〈【写真展】陳春祿（Chen Chun Lu）「收藏童年」@大阪ニコンサロン〉展覽介紹，刊登於「nekoSLASH」網站：
<https://www.hyperneko.com/entry/2019/02/28/000000>，2024/8/21 檢索。引用〈2019 年陳春祿收藏童年写真展〉陳春祿譯。

⁸⁵ Eddie Wolfram 著，《拼貼藝術之歷史》，頁 111。

⁸⁶ 參閱 Eddie Wolfram 著，《拼貼藝術之歷史》，頁 116-117。

⁸⁷ 柏林達達者的拼貼作品最富原創性的一面，乃是對攝影蒙太奇生動的宣傳應用，以真實生活的檔案，來嘲弄與卸除偽裝，試圖將隱藏的本質事實赤裸裸地呈現，故稱之為「真政治」。參閱同上註，頁 109-111。

⁸⁸ Eddie Wolfram 著，《拼貼藝術之歷史》，頁 98。

⁸⁹ 利用一個現成的腳踏車輪，以懸接支架的方式，插入一把現成的廚房凳子之中，該車輪仍可以自由轉動，但原作為交通工具的功能被轉變了。

⁹⁰ 參閱 Eddie Wolfram 著，《拼貼藝術之歷史》，頁 119-122。

⁹¹ 參閱 Dawn Ades, *Photomontage*, pp. 194-215。

觀」⁹²，**構造**他記憶之中的童年時空。例如〈收藏童年系列 13_搜尋〉（圖 I-24）他先拍攝鯉魚潭為背景，應用 Photoshop 加入六隻探頭入水中搜尋狀的鴨子，因為蘇東坡（1037-1101）曾說過：「春江水暖鴨先知」⁹³，陳春祿幽默地請鴨子協尋他沈入水底的那段童年旅遊的記憶，回憶早期黑松汽水原來名稱為「黑松可祿」，只有在 1960 年代才稱呼為「可祿」，這段過往的記憶變成一座黑白色的島嶼，曾經到此一遊的 Paradise 之島，被淹沒在現實之中彩色的鯉魚潭底，象徵歷經一甲子之後，難以尋回孩童快樂天堂之憶。另一件作品〈收藏童年系列 17_告別〉（圖 I-25）陳春祿特別請兒子穿上他自己就讀的敦化國小的制服，扮裝成陳春祿小時候，並戴著 1960 年代才有「黃昏雙鏢客」的面具（網購來的面具），右手舉到眉頭做出童子軍敬禮的模樣。Take picture 當天，父子倆回到原鄉臺南，安排兒子站立在某間廢棄的日據時代工廠前，以及該廠房後院開滿臺南的市樹鳳凰花，他實地拍攝並將鏡頭慢慢 zoom out（淡出）造成微失焦，象徵鳳凰花盛開時，畢業季來臨，學子們紛紛要告別「淡出」校園生活，而他善巧地錯置時空人物，借以回味昔時小學生離情依依的記憶。

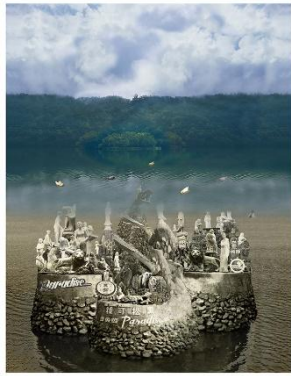


圖 I-24 陳春祿，〈收藏童年系列 13_搜尋〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

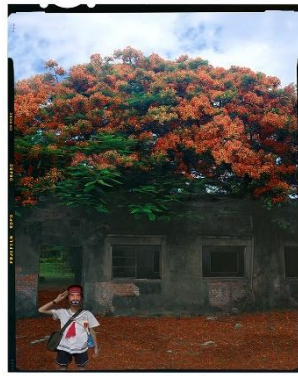


圖 I-25 陳春祿，〈收藏童年系列 17_告別〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

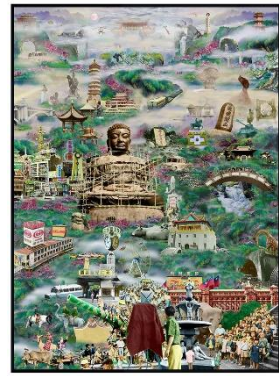


圖 I-26 陳春祿，〈收藏童年系列 25_畢業旅行〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

另一件〈收藏童年系列 25_畢業旅行〉（圖 I-26）更勝一籌，他徹底虛構了根本沒有舉辦的偽畢業旅行，以想像與補償的心理為自己籌辦了一場環島的畢業旅行，不僅有攝影師隨行為師生們拍照，還有當時臺南知名的天仁兒童樂園（1961 年開幕，今已停業）各種遊樂設施，以及搭乘早期遊覽車四處旅遊至：高雄澄清湖、彰化八卦山、臺北的北門和 1960 年代的西門町（中華路上的天橋還在時）、臺灣最北端的富貴角以及東部花蓮橫貫公路的牌樓，甚至離島金門的莒光樓等地，彌補他畢業那一年期待落空的畢業旅行。陳春祿刻意呈現不合常理的時間與

⁹² 參閱飯澤耕太郎，〈陳春祿「收藏童年」〉，artscape レビュー，2019 年 2 月 15 日，網址：https://artscape.jp/report/review/10152615_1735.html，2024/8/21 檢索。引用〈2019 年飯澤耕太郎 artscape レビュー為文介紹〉，陳春祿翻譯。

⁹³ 陳春祿借用水中嬉戲的鴨子，以及北宋大學士蘇軾在〈戲鴨圖〉（惠崇所繪的圖）的題詩：「竹外桃花三兩枝，春江水暖鴨先知。」暗喻思念童年時光的他，知音難覓，可能只有鴨子先察覺到。

空間，拼貼出如同立體主義多點視角的立體焦點，或是霍克尼用拍立得拼圖的多點透視，讓每一個景點都是焦點，都是心理或精神上曾經欠缺的欲望，如今被補償了，符應了陳傳興對於臺灣戰後世代面臨現代化之後的論點。

陳春祿也關注因老舊即將被拆除的建築物，同樣先 take picture 之後再 make picture，以呈現他欲傳達的概念。例如作品〈收藏童年系列 7_電姬戲院〉(圖 I-27)的主角電姬戲院，是一棟在昭和十三年(1938 年)主要由臺南望族陳臣出資建蓋於麻豆中山路上的戲院，建物正立面正中央有三個圓框字，分別代表「電」(電影)、「姬」(公主)⁹⁴、「戲院」，經歷放映黑白默片，也曾上演過布袋戲與歌仔戲，1987 年因電影業不景氣等因素歇業。如今年久失修，建物多處脫落，2018 年「原電姬館」被劃定為臺南市歷史建築，2019 年因修繕工程包商不慎，強行拆除館內舞台座位，所幸經搶救成功，現今放映室內所有文物，交由臺南藝術大學與電影文化資產保存協會合作進行整理。陳春祿得知此事後，前往實地攝取該戲院正立面的外觀 (take picture)，之後應用電腦軟體拼貼九部 1950-60 年代知名電影的海報⁹⁵，並且刻意在館體的背景製作黃色光線的效果 (make picture)，表現日落黃昏的淒美。

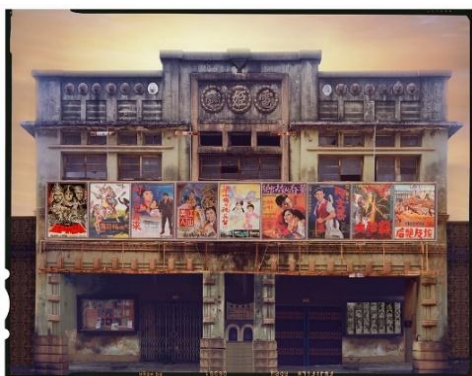


圖 I-27 陳春祿，〈收藏童年系列 7_電姬戲院〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。

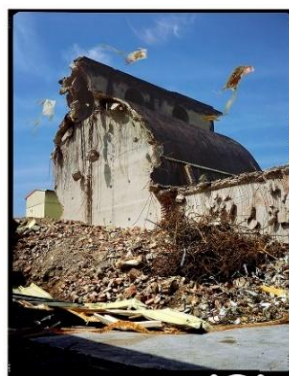


圖 I-28 陳春祿，〈收藏童年系列 16_輓歌〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

在〈收藏童年系列 16_輓歌〉(圖 I-28)作品中，他記錄了差一點被拆毀的百年農業米倉，這座建於 1925 年彰化火車站旁，牆壁上設有度量衡來計算米量，是目前臺灣僅存一座外形半圓形屋頂及拱形磚造迴廊的太子樓式日式穀倉，已遭拆除建體的三分之二變成一座「半殘樓」。陳春祿拍攝後再虛構三面風箏在樓頂迴旋不已，**構造**象徵最後的巡禮與送行的意義。該座百年米倉在 2016 年經地方環保團體搶救倖存，經文資審議後被登錄為縣定古蹟，重新修繕後，預計 2025 年彰化縣政府將作為農業推廣教育使用。而這座米倉對陳春祿而言，「它曾經是

⁹⁴ 據陳臣之孫陳昇陽表示，電姬戲院舊稱「電姬館」中的「姬」，是從日文本義「公主」引申出「雍榮尊貴」之義，參閱陳桂蘭、王朝賜，《南瀛戲院誌》(臺南縣政府，2009 年 3 月)，頁 191-197。

⁹⁵ 從左到右依序有：所羅門王(1959)、大俠梅花鹿(1961)、何日君再來(1966)、江山美人(1959)、梁山伯與祝英台(1963)、黃昏故鄉(1965)、阿文哥(1964)、大恐龍(1954)與埃及艷后(1961)。電影大恐龍又名哥吉拉，陳春祿作品〈收藏童年系列 41_露天電影〉表現當時觀看露天電影哥吉拉的印象。

巍峨聳立縱貫線上的地標，南部的遊子北漂返鄉經過時，它就像一位巨大的守護神，展開雙臂歡迎我們。」⁹⁶他以網購早期給小孩子玩耍的三面塑膠風箏，擬似在破舊穀倉附近隨風飄搖，不僅暗喻向老朋友（百年穀倉）道別（本以為穀倉會被拆除），也像為自己的童年告別。

與歷史相關的作品屬〈收藏童年系列_尸'龜〉（圖 I-29），與〈收藏童年系列 32_石龜行〉（圖 I-30）最能說明陳春祿如何嚴謹面對歷史故事的創作態度。這兩件作品畫面看似相同，其實後者增加他以歌行體撰寫的古詩詞（全文請參考圖-31），內容書寫有關臺南赤嵌樓九隻石龜的歷史源流⁹⁷，作為該作品的邊框⁹⁸。為了不讓觀者誤以為他的作品只是地標式的九隻石龜照片，無法引起任何聯想的想像空間，2019 年他在最中間的三個石碑上各自投影三張幻燈片（南廠保安宮的正門、南廠保安宮被迎回供奉的石龜、嘉義福康安生祠的假龜馱真碑），並且特以注音來命名「尸'」龜，說明「石」頭作的九隻烏龜，「實」際上原有「十」隻，另有一隻被「拾」起等多重意涵。⁹⁹此作展出即被典藏，但他卻有作品未臻理想的遺憾，於是隔年 2020 年他加上邊框重製並將作品命名為〈石龜「行」〉（強調仿歌行體），補述這段十全老人乾隆皇帝原來贈送十個鼉黿碑（俗稱石龜碑），娓娓道來為何在赤嵌樓只看得到九個的歷史公案和緣由。苦學三年學習唐詩後，他刻意運用「古」代歌行體的七言「古」詩，來說明這段「古」早的歷史，他仿「古」詩人白居易的《琵琶行》，敘述石龜的歷史地位，讓世人知曉這段奇特的民間傳奇故事。

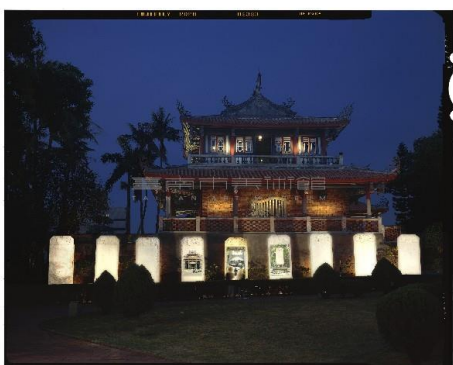


圖 I-29 陳春祿，〈收藏童年系列_尸'龜〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。

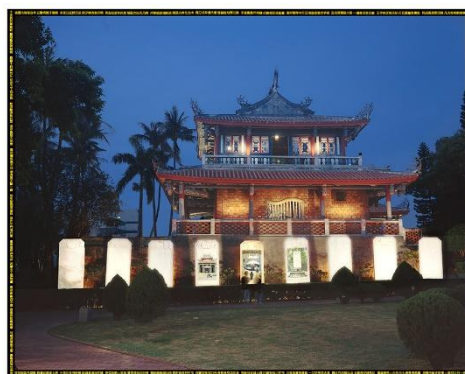


圖 I-30 陳春祿，〈收藏童年系列 32_石龜行〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

⁹⁶ 引自陳春祿創作理念自述。

⁹⁷ 第一次聽到石龜的典故，是 1980 年劉永泰老師帶學生去赤嵌樓外拍時。

⁹⁸ 閱讀詩詞的順序，從邊框四周右起：赤坎瓊樓翠競松 馱碑霸下誰其雄……；左起：十全武功筆龍蛇 鸞翔鳳翥碑翰硯……；上起：諸羅冷對復百年 公園慣聽子規唱……；下起：金猊御氣祛溷塵 鼉黿迎暉徒玉宸……，全文請參閱本專文圖 I-31。

⁹⁹ 詳細內容請參閱姜麗華，《臺南攝影藝術研究（1920-2022）》（臺南市美術館，2022 年），頁 52，註腳 98。

石龜行			
赤嵌瓊樓翠競松	馱碑霸下誰其雄	故宅比鄰慣客噪	竹馬石龜笑東風
龜趺凡幾焉知數	十全未竟一跡空	松蔭閒老說野史	潮引頑龜觀龍宮
莫嗟聞言盡失笑	耆老豈應欺髫童	齒危復嚼黃口事	來龍失龜追箇中
銀屏雲端馭滑鼠	谷哥搜尋一指通		
爽文騫竿兵相見	康安破竹悅聖殿	十全武功筆龍蛇	鸞翔鳳姿碑翰硯
晶屬千鈞撼台江	征岸五丁目亦眩	鯤海騰濤風起雲	浪吞龜隱天地變
龍吟鼉吼喚不回	碧海青天斷一線	愆失聖物罪當誅	身近午門魂已無
畫尋魯班神鬼斧	夜摹天工開物圖	無奈新龜四不像	豈是英雄嬌模樣
可憐將軍朝玉墀	贗龜真碑皆他放	諸羅冷對復百年	公園慣聽子規唱
永夜江底黯沉悲	朝夕橫流潮汐隨	苦海劫波秋百度	蟄龍世出天乃時
岸漸鯨波趨鯢浪	潮退沙洲化池埤	霜刀月斧價天響	落鋤培地彈力夷
不意驚雷坼地繭	伏鱗瞠目眩遲曦	滄淵長暗中天日	潛龍啟蟄世爭奇
五指須彌鎮大聖	一嘯青天夜永離		
玉宇神麻降天誥	打瓦鑽龜青鸞報	見說萬般皆因緣	凡夫豈解廟堂奧
金猊御氣祛溷塵	晶屬迎暉徙玉宸	化楮灰金飛蛺蝶	鯨鐘黃道逐蛟鱗
善信殷勤三里路	馨香湮染四時春	簫韶蕭舞韻仙曲	青旂邊境狩村屯
移鑾安座冠白角	善喜黃袍金加身	南廠保安鎮玉殿	白蓮聖母小封神
百載淺灘魚雜戲	一夕封神豈天意	圓天方地盤丘山	玉麟瑤甲歸無計
飄蓬翻飛三百秋	化石偃蹇幾晶屬	諸羅南廠赤嵌樓	三鄉何夕月一地

圖 I-31 陳春祿，石龜行全文，御賜十隻晶屬的歷史亦可參考此貼文。

上圖來源：ZoneFive Chen 臉書 2024 年 6 月 8 日貼文：<https://www.facebook.com/zonefive.chen>，2024/8/12 檢索。

眾多達達成員利用拼貼反映政治社會議題，其中富感染力幽默又戲謔的荷依，自 1919 年採用大量的圖片，「以拼貼高舉一個扭曲的鏡子，面對著戰後之數年。」¹⁰⁰主要風格乃以誇張的玩笑，嘲弄當時腐敗政權的封建秩序之落伍及錯誤，以及大都會工業化力量多樣化的聯想，例如〈在德國以一支餐刀切過最後的威瑪啤酒腹文化時代〉（圖 I-32）內容往往與在 1920 年代柏林墮落酒吧的生活有關，¹⁰¹她經常錯置各種人物的五官比例，或是眾多大小的人物搭配各種物件與文字，傳達她期望模糊化被劃定的界限。達達成員的拼貼風格影響當代藝術家利用更多元跨媒材（包含數位媒材），進行史無前例的影像合成，傳達對政治社會的觀點，陳春祿就是其中的發揚者。

¹⁰⁰ Eddie Wolfram 著，《拼貼藝術之歷史》，頁 114。

¹⁰¹ 參閱同上註。

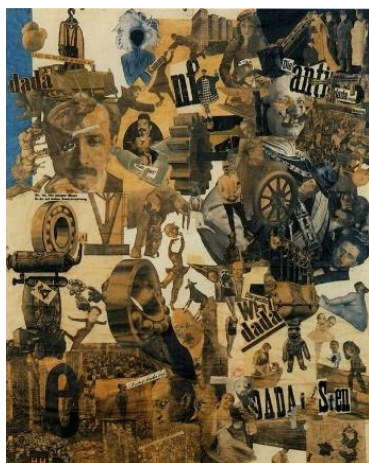


圖 I-32 荷依·〈在德國以一支餐刀切過最後的威瑪啤酒腹文化時代〉(Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany)，1919。圖片來源：《拼貼藝術之歷史》，頁 116。

綜觀陳春祿這五件與臺灣政治相關的作品之中，第一件〈收藏童年系列 2_時代解碼〉(圖 I-33)收藏十四張穿著軍裝的肖像照，從消失的兵籍號碼，談 1960 年代國共內戰的歷史；第二件〈收藏童年系列 27_到此一遊〉(圖 I-34)挪用《西遊記》的故事背景，結合被刻有「其介如石」巨石壓頂的孫悟空，象徵臺灣在蔣介石統治下人民惴惴不安，城門後的黃虎旗，暗喻當年臺獨運動只能走後門的處境；第三件〈收藏童年系列 42_中國強〉(圖 I-35)回味 1970 年代轟動一時的布袋戲雲州大儒俠史豔文，當時熱演的時候，許多人顧守在電視機前看戲而忽略生產，國民政府為了消褪這股狂潮，特製一名身穿藍衣白帽紅面罩（國民黨的雛型），號稱正義化身的角色「中國強」，特地用北京話（閩南語才是布袋戲的用語）參與布袋戲的演出，荒腔走板的劇情，就此讓許多人不愛看布袋戲。在這件作品當中，陳春祿摻入美國電影「金剛」大戰「中國強」，而日本「哥吉拉」電影中的怪獸鳥「拉頓」在旁伺機而動。這其間的三角關係暗喻美國、中國與日本在臺灣扮演的角色，幽默地戲謔竄改這齣荒謬劇；第四件〈收藏童年系列 43_蔣總統萬歲〉(圖 I-36)雖然拍攝地點是近年（2010 年以後）的桃園慈湖銅像公園，但陳春祿想要傳達在他童年的記憶中，二戰後臺灣出現這位所謂「時代的巨人、偉大的領袖」——總統蔣公中正先生，如今先總統蔣公建立的威權體制儼然已成為過去的歷史，近百尊原坐落在校園各地的銅像，在民主的呼聲浪潮下，被零零落落移置在慈湖的墓園裡，他還虛擬中正紀念堂也正被懸吊將搬遷在此；第五件〈收藏童年系列 45_島佛〉(圖 I-37)更是他近年（非童年時期）對臺灣政治的觀察，他使用象徵性的物件圖像，傳達臺灣（臺北 101 大廈）在列強的覬覦下，始終無法擺脫美國（自由女神雕像）、中國（軍機擾臺）與日本（鯉魚旗）的拉扯與糾葛，而彰化八卦山的大佛從高空伏視臺灣島，祈願慈航普渡為黎民百姓消災解厄。即使這五件作品皆不是完全符合現階段的事實，與真實的政治演化亦不盡然相同，如同陳春祿強調：「當政治成為了過去，它就形成一段歷史了。而這一段歷史再過了一段時間，它就會變成了我們的記憶。」¹⁰²這是他對政治的解讀，也透過多種拼貼的手法繪製眾多物件，**構造**他記憶中對臺灣「真政治」的歷史印象，經由他豐富的想像力，將達達式的拼貼精神，更上一層樓，是純屬個人記憶

¹⁰² 同前註 4。

或是杜撰歷史顯然不重要，他將對臺灣的觀察縮影成為一種他個人的社會史觀論述。



圖 I- 33 陳春祿，〈收藏童年系列 2_時代解碼〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

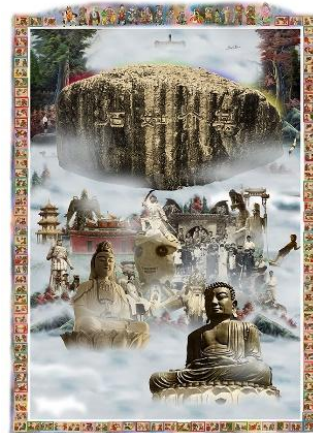


圖 I- 34 陳春祿，〈收藏童年系列 27_到此一遊〉，2020，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 35 陳春祿，〈收藏童年系列 42_中國強〉，2020，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 36 陳春祿，〈收藏童年系列 43_蔣總統萬歲〉，2020，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 37 陳春祿，〈收藏童年系列 45_島佛〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

與宗教文化相關的兩件作品分別是〈收藏童年系列 30_廟會〉(圖 I-38)與〈收藏童年系列 29_代天府〉(圖 I-39)，後者實地拍攝於臺南南鯤鯓五王廟代天府，前者實際拍攝昭靈宮等處廟宇與布袋戲臺後，以多重視點拼貼合成，還有扮裝的三太子、七爺八爺、八家將、舞龍舞獅，以及會出現在廟會活動的相關人物等，陳春祿將層層疊疊的畫面分成遠、中、近景的構圖形式，暗示從民間庶民百姓，經眾神統領，漸漸通向遙遠不可及的天界。在《收藏童年》系列之中，〈收藏童年系列 29_代天府〉(圖 I-39)是首件應用人工智慧軟體 Midjourney 生成虛擬神獸圖像的作品，陳春祿特意以人世間不存在許許多多的可愛造形神獸(無法經由實際拍攝)，代替原有的石龍石獅，以彰顯作為神仙居住南天門之代天府無媲的神威。

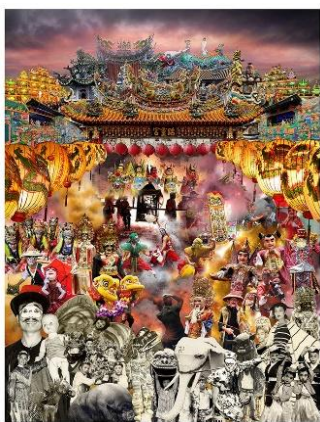


圖 I-38 陳春祿，〈收藏童年系列 30_廟會〉，2020，圖片來源：藝術家授權。



圖 I-39 陳春祿，〈收藏童年系列 29_代天府〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

綜上所述，《收藏童年》系列作品是藝術家陳春祿，將對於時事的領悟，透過拼貼收藏老物件的影像表達對該事件的想法，記錄歷史的前因後續，甚至在數位時代下對於事件與物件的掌控，將按快門的食指轉化成滑鼠上的食指，在無數次一壓一放的拷貝刪除拼貼的指令下，追憶補足個人童年經驗在心理與精神上匱乏的欲望，以及個人對臺灣政治社會的感想。

同樣使用拼貼(collage)¹⁰³與蒙太奇(montage)¹⁰⁴手法的《廟可廟》(2022-2024 本報告書截稿為止)，陳春祿透過影像的剪裁拼貼並搭配廟景、歷史、文學、神話與建築，傳達他自幼對廟宇文化的著迷，不僅反映臺灣政治現況，也建構他個人的宗教影像觀。他經由「人間佛學院」¹⁰⁵聽聞眾多佛經，對人生的體悟覺察良

¹⁰³ 拼貼原文 collage，源自法文動詞 coller，黏貼之意，名詞化後，拼貼指藝術家挑選互不相關的素材碎片，將它們黏貼組合，也可利用現成物素材組成。以上參閱 Michael Bird 著，《改變藝術的 100 個觀念》，頁 145。

¹⁰⁴ 原文 montage 音譯為蒙太奇，源自法文動詞 monter，向上之意，名詞化後，泛指向上建構的剪接和組合，可用於建築與電影用語以及現、當代藝術。

¹⁰⁵ 「人間衛視」於每周一至周五早上七點至八點播出「人間佛學院」，由佛光山住持心培和尚、依空法師、滿謙法師、永本法師、永東法師、滿紀法師、滿貴法師、慧昭法師、妙辰法師、覺軒

多，起心動念為宗教做點事，於是利用自己最擅長的影像創作，試圖宣揚精深博大的佛教（包含道教）文化，他以老子（BC. 571-不詳，李耳或老聃）《道德經》的精要，呼應「道可道，非常道」，故將作品取名為《廟可廟》，企圖傳達天地萬物之間不尋常之道，以及不言自明的常道。這時期創作步驟如下：使用數位相機拍攝素材（或網購需要的圖），先畫草圖構思，再經電腦縝密地拼貼剪輯，並把剪貼當作插秧，一張一張「種」下影像，使用蒙太奇手法猶如拿著畫筆，一筆一畫**捏造**多重合成的奇異畫面，呈現宛如唐卡精緻的畫面與細節。

筆者將《廟可廟》系列粗略分成三大類型：第一類與神話傳說相關（如圖 I-40 至圖 I-43）（16 張）¹⁰⁶；第二類與廟景建築相關（如圖 I-44 至圖 I-48）（6 張）¹⁰⁷，以及第三類與政治歷史相關（如圖 I-49 至圖 I-50）（8 張）¹⁰⁸，張張暗藏玄機，妙不可言傳至難以盡述。例如作品〈廟可廟系列_13 十八地獄圖〉（圖 I-40）引用吳承恩《西遊記》第三回孫悟空大鬧地府的故事裡，齊天大聖看到自己享壽 342 歲（骷髏頭與數字 342）的生死簿，並以數字 1350 和猴子（孫悟空的編號）隱喻漢族的興衰年，陳春祿除了在地獄之門上方，強調這兩個數字，另添加牛頭馬面當門神、兩尊地藏王等雕像，以及十八層地獄的各種酷刑，並運用 AI 生成地獄之火、地獄之花、地獄石頭與地獄之奈何橋，**捏造**身後死界的景象。



圖 I-40 陳春祿，〈廟可廟系列_13 十八地獄圖〉，2024，圖片來源：藝術家授權。



圖 I-41 陳春祿，〈廟可廟系列_9 河圖洛書〉，2024，圖片來源：藝術家授權。

另與文學神話相關還有〈廟可廟系列_9 河圖洛書〉（圖 I-41），他以臺南玉山寶光聖堂「一貫道」總道場內眾多雕像為主角，挪移了它們原本在廟堂的位置，講述有關河圖與洛書的傳說。河圖指黃河玉石自然成文（紋）之籙圖，洛書指來

法師等十大長老、名師所主持，有系統地禪述佛教聖典，陳春祿隨喜聽過永本法師，以及佛光山金光明寺覺培法師等人主講的課程。參考 <https://www.lnnews.com/news/41870>，2024/8/12 檢索。

¹⁰⁶ 第一類與神話傳說相關，包含《廟可廟》系列編號：3、8、9、11、13、14、15、18、19、20、21、22、23、25、26、30，共 16 張。相關圖像請參閱圖版五。

¹⁰⁷ 第二類與廟景建築相關，包含《廟可廟》系列編號：2、4、5、10、17、28，共 6 張。

¹⁰⁸ 第三類與政治歷史相關，包含《廟可廟》系列編號：1、6、7、12、16、24、27、29，共 8 張。

自洛水的龜書，相傳當權者有德政時，才會出現「龍馬負圖」、「洛龜負書」，象徵上天授予的祥瑞之兆。陳春祿將手拿八卦的伏羲聖皇，安排在畫面正中央，表現伏羲目睹背負圖點的祥獸龍馬，進而從中領悟神秘圖案，演繹出陰陽、四象之八卦，後成書《周易》。陳春祿後製滔滔河水（黃河與支流洛水）載浮三位主角：伏羲居中、龍馬在左，另將神龜移位拼合在右。因相傳洛河浮出神龜背馱著洛書，獻給大禹依此治水成功，遂後將天下劃分為九州，並將治理的方法收錄於《尚書》。簡言之，陳春祿藉〈廟可廟系列_9 河圖洛書〉象徵當前治理者有德政，眾臣服膺（其他眾神雕像面朝向伏羲）且國泰民安。

與廟會慶典相關的作品〈廟可廟系列_15 燃燈會〉（圖 I-42），適逢 2024 年由臺南市政府主辦「燃燈會」，這場具有雙重意涵的燈會——點燃燈的燈會與「燃燈佛」的法會，是超越宗教、性別或國籍的燈會，無論是否為佛教信徒，由釋迦摩尼佛¹⁰⁹的過去佛—燃燈佛為世界眾生說法，人人皆可參與聽聞佛法的活動。陳春祿特地南下拍攝這場活動，後製畫面形成多焦點的立體視覺，藉此隱含兩種視覺世界：其一、圍繞著中央大佛周遭點燃的花燈（眾神）與遠景繁燈（眾生）的世界；其二、為了表現佛法無邊，連動物也參與其中，前景虛構鯨魚、鯉魚等潛魚躍出水面，傳達佛陀講法之際，宛如伯牙鼓琴與瓠巴鼓瑟時「六馬仰秣流魚出聽」的靈奇世界。臺灣民俗節慶就屬「迓（臺語發音，相當中文「迎」）媽祖」最熱鬧非凡，〈廟可廟系列_23 三月尙媽祖〉（圖 I-43）呈現北港朝天宮在農曆三月二十三日「媽祖生」，朝聖者徒步跟隨天上聖母出巡進香，期間，朝天宮各藝陣紛紛出陣，陳春祿記錄遊街藝閣眾多扮仙的肖像，某些陣頭融入現代流行元素的扮裝演出，他將這些表演者（40 人以上）的肖像，以原寸 150×300 公分的超大尺寸，重組拼合在巨大媽祖肖像的雕塑與其兩大將軍（順風耳和千里眼）神像下方，背景天空飄揚許多可愛造形的風箏，生動活潑地將北港人在農曆三月歡天喜地舉行「尙」（臺語發音，相當中文「瘋」）媽祖的盛會，凸顯這場歡慶與肅穆交集的遶境嘉年華會，祈求媽祖保佑臺灣人民安康。



圖 I- 42 陳春祿，〈廟可廟系列_15 燃燈會〉，2024，圖片來源：藝術家授權。

圖 I- 43 陳春祿，〈廟可廟系列_23 三月尙媽祖〉，2024，原寸 150×300 公分，圖片來源：藝術家授權。

¹⁰⁹ 釋迦摩尼佛的未來佛是彌勒佛；燃燈佛則是過去佛。

自小生活在廟旁的陳春祿，著迷於廟宇神話及文化，亦關注廟景建築造形，以合成影像呈現廟院的獨特景觀，正如他的創作自述表明：「有廟拍廟無廟造廟，廟可廟非常廟」，創作各種妙不可言的廟。例如〈廟可廟系列_2 五年千歲廟〉（圖 I-44）將雲林馬鳴山鎮安宮五年千歲祖廟旁，臺灣面積最大的寺廟景觀庭園，內有九龍巨船、景觀鵲橋、大小瀑布、石洞地道、諸多神像石雕（包含三十六天罡、七十二地煞、六十太歲星君、十八羅漢等）和入口處的立牌等，陳春祿抹除物理距離，將這些建物都全部濃縮拼合在同一處。或是〈廟可廟系列_4 湖中廟〉（圖 I-45）主角是一間在桃園大溪頭寮水中的土地公廟（屢豐宮），1967 年因水利會擴建挖深水庫，原本有意遷該廟，但擲筊得知土地公不願遷移，因此原地加高重建，地方盛傳也許因土地公甚感滿意，頭寮大池自此水源充沛，帶給三層地區生生不息的農業發展。陳春祿除了實景的水中廟¹¹⁰，另在周圍添加同來助陣的龍形雕塑與觀音等神像，圍繞此面積雖小卻靈驗的土地公廟，形成了湖中廟的奇景。

除了挪移原本廟宇裡裡外外的建物，他還善用雲層等形色營造廟宇的另類景觀，如〈廟可廟系列_5 一旨寺〉（圖 I-46）拍攝雲林縣古坑鄉的一旨山千佛寺，相傳此寺是千手菩薩指示弟子親手建構，且牆體是用手工扳、捏的泥塑造形，神像安置在牆面內凹處，寺院屋頂站立四尊金身的四大天王，是一座結合佛教與道教的寺廟。為了表現此寺廟如同一座神山矗立在雲海裡，陳春祿拼貼合成另一張非實地拍攝外觀時當日的雲層，凸顯千手觀音的神力遠到天邊無盡之境。同樣雲層也是後製的〈廟可廟系列_10 天龍廟〉（圖 I-47），這座主祀金母娘娘的另類造形廟宇，位於嘉義縣番路鄉的高山上，一座以蒼穹為壁、巨石為頂、山林溝壑為境的「天龍岩聖南宮」。陳春祿以氣勢凌人之姿拍攝此座巨岩奇廟，包括觀音、關公等神鎮守廟外，居高臨下形同八掌溪與腦寮溪河川的守護神。以及另一種形式的作品〈廟可廟系列_17 遶境〉（圖 I-48）裡，則是捏造廟宇周圍，被大小不一符合遠近焦點透視的眾多龍形雕塑纏繞，象徵龍群正在遶境出巡，同時比喻龍是臺灣廟宇信仰的共同圖騰，無處不見龍的身形。



圖 I-44 陳春祿，〈廟可廟系列_2 五年千歲廟〉，2024，圖片來源：藝術家授權。

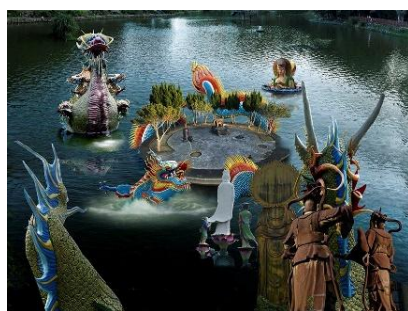


圖 I-45 陳春祿，〈廟可廟系列_4 湖中廟〉，2024，圖片來源：藝術家授權。



圖 I-46 陳春祿，〈廟可廟系列_5 一旨寺〉，2024，圖片來源：藝術家授權。

¹¹⁰ 網購他人用空拍機所拍攝的水中土地公廟。



圖 I- 47 陳春祿，〈廟可廟系列_10 天龍廟〉，2024，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 48 陳春祿，〈廟可廟系列_17 邊境〉，2024，圖片來源：藝術家授權。

同樣在臺灣戰後嬰兒潮出生的梅丁衍（1954-），1980 年代赴紐約進修並滯留在美期間，吸納西方現代藝術涵養，讓他開始創作關於政治社會相關的議題，並試圖將「達達、社會性及觀念性視為一整體性的創作理念」¹¹¹，許多作品¹¹²採用達達式的戲謔氛圍，反轉物件的原本語意，充滿獨有的「梅式幽默」。他也是擅長以現成物件或網購搜集來的老物件或舊照，掃描或攝製後，再經重組拼貼及電腦繪圖，完成的作品內容涉及詰問臺灣特殊的國族歷史、冷戰議題、兩岸關係與身分認同等課題的思索。相較陳春祿以憂國憂民的態度，探問政治議題的作品之中，筆者僅以〈廟可廟系列_1 同舟共忌〉（圖 I-49）和〈廟可廟系列_12 蟠桃會 2024〉（圖 I-50）為例，前者以諧音「忌」，替換「濟」，呼籲中國與臺灣應慎思彼此的對應關係，忌以「文攻武嚇」威脅臺灣；後者刻意虛設數字 2024，強調臺灣第十六任總統選舉年之後的隱憂。



圖 I- 49 陳春祿，〈廟可廟系列_1 同舟共忌〉，2024，圖片來源：藝術家授權。



圖 I- 50 陳春祿，〈廟可廟系列_12 蟠桃會 2024〉，2024，圖片來源：藝術家授權。

¹¹¹ 參閱王嘉驥，〈憂鬱的白鴿——論梅丁衍二〇〇一年《我可不可以傲慢一下？》個展〉，引自「ITPARK」（伊通公園）網站：https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/36/35/23，2024/8/12 檢索。

¹¹² 相關作品數量很多，部分作品圖片可參閱〈台灣西打·台灣可樂：梅丁衍個展〉，引自《典藏今藝術》<https://artouch.com/art-views/content-2936.html>，2024/8/12 檢索。

作品〈廟可廟系列_1 同舟共忌〉他**捏造**在一艘龍舟上（比喻龍的傳人），左右分別乘坐雙頭舞獅及各種象徵性的物件：船的右邊有五星旗、貓熊與毛澤東雕像等，代表中國；左邊有中華民國與美國國旗、黃虎旗與蔣介石雕像等，代表臺灣。船隻的上空，有數架中國戰機與一隻難以降落的和平鴿，龍船的四周有軍艦圍繞，象徵臺灣海峽成為全球最危險的區域之一，甚至畫面居中的白衣觀音菩薩，暗喻正忙碌地為臺灣祈福。¹¹³作品〈廟可廟系列_12 蟠桃會 2024〉他以一場 2024 年未曾真正發生過的廟會，探問臺灣未來的命運。他將原本拍攝松山慈祐宮祭拜的玉皇大帝，變造為道家之尊西王母娘娘，除了她手裡兩顆蟠桃外，陳春祿再次運用 AI 軟體無中生有生成至少四株蟠桃樹，每棵樹上蟠桃仙果結實累累，畫面前方拼合當前的臺灣百姓，歡欣鼓舞地慶祝賴清德當選總統，場面和樂安祥，但其實正值此時，中國戰機幾乎天天擾臺，無人機盤旋挑釁臺海的領空權，讓人民不禁擔心憂慮兩岸間的戰爭，可能隨時到來。¹¹⁴

總而言之，如同陳春祿所言，他是有廟拍廟，無廟造廟，重組眾多在地的臺灣元素，表達從小至今在生活及其周遭環境之中，對過去的觀察、現在的觀點與對未來的觀測，跨越真實與現實時空的想像，讓《廟可廟》非止於一般尋常的廟，而是「妙不可盡之於言」¹¹⁵，奇哉、妙哉、善哉、佛我同在¹¹⁶。綜觀陳春祿**構造**記憶中虛擬的童年，**捏造**眾多廟會的傳奇活動，以成千上百乃至數以萬計的影像（包含尚未被使用），透過電腦精密剪輯合成的技術，呈現有些猶如唐卡的細緻畫面，有些則是多重平行宇宙的神祕時空。雖然電腦模擬拼貼技術的影像，「無法複製出不同來源的素材層層疊加和並置所產生的效果」¹¹⁷，但在刻意擺脫墨守成規的創作動機與理念上，陳春祿儼然成為勇於實驗的前衛者。無論應用何種修飾手法來製作攝影影像，已經不是難以企及的關卡，他在現代攝影之後構思「造相」的心理底層思維，成就他個人的攝影美學。

五、結語：經受國內外視覺文化的攝影美學

西方早於 1960 年代興起現代主義思潮，發展出觀念攝影理論與創作，尤其 1980 年代美國攝影新思潮席捲世界，帶動攝影者重視內在及想像的世界，表達「假設的真實之外」¹¹⁸。臺灣在現代攝影之後的大環境裡，1980 年代仍以紀實與沙龍攝影為主，到了 1990 年代前後具有觀念性的藝術攝影才蓬勃發展，漸漸「從忠實記錄的功能，大量運用電腦科技及影像合成的方式，重複製作、修飾、矯飾扮演各種虛擬的情境；攝影已不僅是瞬間的記錄，它更跳脫時間的恆河，正

¹¹³ 參閱陳春祿《廟可廟》創作自述。

¹¹⁴ 參閱陳春祿《廟可廟》創作自述。

¹¹⁵ 引自〔晉〕郭璞《江賦》：「經紀天地，錯綜人術，妙不可盡之於言，事不可窮之於筆。」

¹¹⁶ 參考全真上人生命之路：「奇哉奇哉 妙哉妙哉 善哉善哉 佛我同在」，出自「玄空法寺」網址：<http://www.dzs.org.tw/wisdom/index.php/path-of-life/8-mastero/1100-path-of-life-8-2>，2024/8/18 檢索。

¹¹⁷ 拼貼（collage）的定義，引自 Michael Bird 著，《改變藝術的 100 個觀念》，頁 145。

¹¹⁸ 參閱陳學聖，〈假設的真實之外：談八十年代美國的攝影思潮（一）〉，頁 45。

製造著另一個生存的空間。」¹¹⁹陳春祿經受國內外視覺文化薰陶，青壯年時期接受日本攝影教育的同時，即吸取西方觀念藝術的智識，從 1980 年代起就不以紀實或沙龍攝影，作為個人創作風格的取向。他的視覺觸角從內向外衍生「觀」照大自然的變化，進而「關」照自身內在的潛意識與夢境，轉而趨向心理與精神面的補遺，至今試圖從「心」揭開奧秘的佛學，一路以來，由向外探尋漸漸往內心探索，甚至探問更深層的意識與無意識。透過創作近半世紀以來（1980 年代迄今），他**仿造**翱翔馳騁的幻想天地；**塑造**擬人或擬物的植物眾相；**製造**隨機蝕雕的混沌幻境；**構造**似曾經歷的童年往事與**捏造**臺灣特殊廟宇文化與廟景，這五大系列作品是 1970 年代臺灣經歷「現代攝影」之後，同樣講究創新、前衛與實驗性的攝影藝術，表現技法往往無前例可循，是他獨創難以被歸類的攝影形式。

陳春祿經受臺灣改朝換代的政治歷史，形成個人記憶與創作養分，面對臺灣特有的「延遲現代性」¹²⁰，促使藉用影像挖掘潛藏的欲望，透過變造攝影影像，彌補過去歲月中不可能實現的願望，而且這些影像「已經不是個人原始貪欲的實踐，作者將這些獲取、收藏物藉由拼貼、合成轉化成為對社會的情感投射。」¹²¹另外援引藝術史暨美學家余貝爾·達彌施（Hubert Damisch, 1928-2017）對攝影影像的闡述：「攝影不能改變歷史（那些在政治辯論中將攝影設為一種武器的人曾經這樣想），而是固執地動搖歷史這一概念。」¹²²他接著說：「無意識，正如人們所知，或者以為知道的，是沒有歷史的；但它在歷史中還是起作用，而且對歷史產生作用，使之動搖。攝影對記憶也有同樣的作用。」¹²³換言之，攝影雖無法改變人們原初始的記憶，卻使之動搖。觀看陳春祿的攝影作品，不僅經由他的記憶影像，回溯他個人的創作歷程、思維與生命史，也能讓觀眾透過影像裡的各種物件使記憶動搖，也許不堪回首、也許津津樂道、也許回味無窮、也許早已遑然，而這一切唯心造。

當今二十一世紀運用電腦人工智慧程式「無中生有」生成的「攝影」圖像，正逐漸衝擊攝影家面對傳統攝影與數位影像技術的運用與界定，甚至德國藝術家艾爾達格森（Boris Eldagsen, 1970-）提出應以「promptography」（指令提示的書寫）一詞取代傳統「photography」（光的書寫），才能明確指稱 AI 生成式的圖像作品。¹²⁴而陳春祿面對數位時代的遞變，2020 年利用 Midjourney（生成式人工智慧圖像工具，透過 Discord 機器人的指令生成圖像）生成虛擬神獸圖像，組構在〈收藏童年系列 29_代天府〉的部分畫面，不僅融合虛幻的天界與真實的人界，虛擬出亦真亦幻的神界。或是 2024 年作品〈廟可廟系列_13 十八地獄圖〉再度

¹¹⁹ 樊婉貞，〈以平凡子民之眼……九〇年代至今的華人觀念攝影〉，頁 4。

¹²⁰ 參閱陳傳興，《憂鬱文件》，頁 11。

¹²¹ hyperneko，〈【写真展】陳春祿（Chen Chun Lu）「收藏童年」@大阪ニコンサロン〉，展覽介紹網站，同前註。

¹²² 余貝爾·達彌施（Hubert Damisch）著，董強譯，《落差：經受攝影的考驗》（桂林：廣西師範大學，2007 年），頁 23。

¹²³ 同上註。

¹²⁴ Cf. Call it PROMPTOGRAPHY or at least AI-generated image. 引自 Boris Eldagsen, “Sony World Photography Awards 2023,” *Boris Eldagsen*, 2023/3/14, <http://www.eldagsen.com/sony-world-photography-awards-2023>, 2024/11/26 檢索。

運用 Midjourney，生成出奇幻異狀的地獄之火、地獄之花、地獄石頭與地獄之奈何橋，虛構出人類身後死界的幻象，以及〈廟可廟系列_12 蟠桃會 2024〉描繪一場未曾舉行過的蟠桃會，他再度運用 Midjourney 無中生有多株的蟠桃樹，足見陳春祿在面對新科技的態度，是樂觀進取與期待，因為他深知若沒能迎合與接納新事物，將可能被這股洪流淘汰，轉而以積極的態度主動去認識與學習新技術，才能自我衡量決定是否使用，以及如何運用之。

同樣地，面對當前的臺灣在全球化的浪潮下，已成為開發中的國家一員，人民可以自由地汲取來自世界各地的資訊，與在國際舞台上進行軟文化的交流，然而陳春祿盡量借用「臺灣元素，不假外求」¹²⁵，不特意向西方取「鏡」（非「徑」，強調鏡頭），而是將在地的元素推向國際，以達「在地全球化」、「越在地越國際」。一生經歷日本文化、美國文化、或是臺灣本土文化的影響，皆成為陳春祿創作素材。他逆向操作，試圖在數位科技影像當道之際，另闢以攝影本質¹²⁶為基礎的影像創作，創作生涯約莫半世紀以來（1983 年《風》首張作品至 2024 年《廟可廟》近期作品），他遵循 take picture 與 make picture 的創作脈絡，以「有中生無」（按下快門卻不見實景）或「無中生有」（拼貼合成虛有的場景），觀照天地之始與萬物本源，無論或有或無，觀其妙（奧妙莫測），觀其徼（廣袤無際）¹²⁷，皆融入他個人的生命哲思與生活記憶，構築專屬於他的「造相」攝影美學。

¹²⁵ 同註 1。

¹²⁶ 攝影本質是指由羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）提出，曾經實際拍攝過「此曾在」（*Ça a été*）的攝影本質，因為陳春祿強調要先 take picture 再 make picture 的創作脈絡，他合成的影像都曾經被拍攝過。

¹²⁷ 參閱老子著，余培林注譯，《新譯老子讀本》（臺北：三民，初版十六刷，2002 年），頁 1-3。

專文二：陳春祿《收藏童年系列》——戰後嬰兒潮世代之臺灣記

憶的重構

文／呂筱淦（法國巴黎第八大學博士／台灣攝影博物館文化學會祕書長）

一、前言

「戰後嬰兒潮」(Baby Boomers)一詞係由美國經濟學家希薇亞·波特(Sylvia Porter, 1913-1991)於1951年在《紐約郵報》(*New York Post*)首度提出，用來形容美國在第二次世界大戰後出生率達大幅度提升的現象。而一般所說的「嬰兒潮世代」通常指的是出生於1946年至1964年之間的人¹²⁸，若以1946年來推算，臺灣自2011年起，嬰兒潮世代陸續邁入65歲，成為臺灣社會退休族群的中、高齡人口。事實上，這個世代的獨特經歷，以及他們對臺灣社會各方面的貢獻，至今仍占有極為重要的影響力。本文研究的攝影家陳春祿出生於1956年，恰好是「戰後嬰兒潮」世代的中期，也是臺灣仍接受美援的時代(1951-1965)，美國除了經濟、軍事的援助以外，其流行文化也打開臺灣人的視野，為臺灣本土文化注入新穎而豐富的元素。因此，這段特有的成長經驗，不但有別於成長於生活普遍困苦的日治時期、文化上亦接收東洋觀點的臺灣人，自然也不同於1965年以後，享有臺灣經濟起飛成果、且有餘裕接受歐美思潮洗禮的世代。然而不可忽視的是，嬰兒潮世代在經濟方面，成長在物質短缺的冷戰時期，精神層面則在國民政府的民族精神教育下接受洗腦和壓抑思考，這樣的普遍現象，可以在陳春祿《收藏童年》系列看到有關蔣中正雕像、國旗、政治標語、警察等等政治符號，也成為這一個世代人們的「集體記憶」。

倘若我們將世代的差異視為歷史的必然，那或許是因為我們將代與代之間想像成線性的時間進程。誠然，每個世代會多少因為身處於同一個政治、社會、經濟、文化等外在環境，而造成一整個世代的人生階段、社會經歷、意識形態的雷同，也共同享有此一世代的「集體記憶」。最早由法國社會學家莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs, 1877-1945)提出的「集體記憶」，指的不是一個固定的概念，也非某種神祕的群體思想，而是一個透過社會的參與群體所建構而來的概念¹²⁹，會隨著社會文化環境的變遷而不斷改變，因此「集體記憶」的差異在某個意義上並非絕對的，而是相對的。而筆者認為藝術能超越這種代距之間的鴻溝，

¹²⁸ 儘管根據內政部戶政司人口統計資料顯示，臺灣人口從1947年才開始攀升，一直到1959年即逐漸減少，因此精確地說，臺灣的嬰兒潮世代應界定為1947-1959年，然而本文鑑於二戰前後臺美關係十分緊密，加上在1951年至1965年，美國依據《共同安全法案》對臺灣提供的經濟援助，對臺灣各方面的發展皆有深遠的影響，故仍採用「嬰兒潮」為1946-1964年的定義。

¹²⁹ Lewis Alfred Coser, 〈前言〉，收於莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)著，畢然、郭金華譯，《論集體記憶》(*On Collective Memory*) (上海：上海人民出版社，2002年)，頁39。

成為共享的情感來源，而且世代的區分亦非一分為二，它仍有些許年代的重疊與類似環境的延續。換句話說，儘管世代是一段時期的群體概念，當代的人們即便未能躬逢其盛，但也未必會因為沒有親身體驗過就完全無法理解，因為它一樣可以透過口述歷史、作品再現，特別是藉由藝術作品的呈現，將那一代的記憶傳承下來，繼而成為跨越世代間鴻溝的橋樑。更進一步地說，世代觀本身就是既獨特又共通，經驗上是獨特的，但它的獨特卻有一定程度的普遍性，一些共通的情感是超越每個世代的。世代是特有的（particular），但情感經驗卻可以是普同的（universal）。

接著，我們要問的是，童年對陳春祿有何種意義？又是什麼使得陳春祿想要重構他的童年記憶呢？陳春祿又如何成年之後，透過所謂的「收藏」，將網購而來的現成品或使用他人所拍的照片，重新拼貼屬於他的童年記憶？除此之外，本文在進行集體記憶與個人記憶的探討之餘，另外探討其內容、構圖與形式（例如作品邊框的設計）的意涵。我們注意到，「框」是一種人為加工，能夠讓觀看者注意到框內的所見之物。一般來說，邊框（陳春祿稱為「花邊」）既有限定呈現範圍的邊界意義，也有保護和保存的功能。以此觀之，陳春祿《收藏童年》系列裡，有些作品的影像邊緣圍繞著許多更小的影像，形成一個邊框的效果，同時也有展示陳列這些小圖像的作用。對此，本文想探討的是，此種帶有邊框的影像似乎轉入了另一種符號的空間，而此種影像作用所蘊含與衍生的意義也將是專文企圖爬梳的重點之一。

二、攝影風格及視點的演進

陳春祿早期的攝影作品，以及風格特色與脈絡的演進概述如下：首先，拍攝於 1984 年至 1989 年、擷取父親陳振風的「風」字，其命名帶有感念之意的《風》（Wind）系列，是陳春祿最早的攝影作品。這系列以刻意失焦的手法、淺景深和大光圈所產生模糊的效果來呈現被拍攝物的特質。例如〈風之一〉（圖 II-1）晃動的樹枝頭，背景的天空藍與黃綠色的枝頭樹葉，對比鮮明；搖曳的芒草〈風之二十五〉（圖 II-2）淡紫色的朦朧氛圍寧謐詭譎；夢境般氤氳的河岸〈風之二十一〉（圖 II-3）、〈風之二十七〉（圖 II-4）色彩層次豐富的疊嶂山巒、〈風之十三〉（圖 II-5）清鑠的光斑和模糊的花木……。這系列對陳春祿而言儘管只是年輕時的「習作」，但仍可看見他在技法與構思的精進與磨練。



圖 II-1 陳春祿，〈風之一〉，玉山，1988，圖片來源：藝術家授權。



圖 II-2 陳春祿，〈風之二十五〉，臺北新店，1986，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 3 陳春祿，〈風之二十一〉，臺南鹽水溪，1988，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 4 陳春祿，〈風之二十七〉，奇萊山，1988，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 5 陳春祿，〈風之十三〉，新宿御苑，1989，圖片來源：藝術家授權。

其次是 1989-1991 年的《冥色呼吸》系列（圖 II-6），其中「冥」有「幽暗」之意，根據康熙字典，「冥色」有「淺黑色」與「暮色」兩種解釋，而「呼吸」除了吐納的意思之外，也帶有瞬息、頃刻之間的含義。因此就字面意義來想像，《冥色呼吸》似乎予人一種極低限的、零度的呼吸／瞬間，以影像攫取充滿深沉、幽冥的剎那，將那些闕寂的瞬間透過影像來呈現。

第三，陳春祿自詡前無古人的《開天》（舊稱《創世紀》）之作（圖 II-7），完成於 1993-2000 年間，前後經歷了四個階段。此系列的抽象風格更勝前作，技法亦為罕見，是在活菌和藥水交互作用下製作出來。而活菌與藥水也彷如繪畫中的畫筆與顏料的關係，底片遂猶如一匹畫布，在其上暈染、顯影、成像。精確地說，《開天》系列是陳春祿在暗房內的實驗之作，他使用彩色軟片，培養各種菌類，任它們吃掉軟片上的顏色，並在藥水的化學變化下，形成某種既隨機又刻意的圖像。《開天》看似放任活菌縱情啃噬吃咬，然而作者仍有他介入、控制與加工的部分，例如透過擠壓搓揉等動作、以藥水腐蝕軟片、破壞底片以及藉由放大機製成等方式¹³⁰，製造出這系列無相機的攝影作品。因此它不是由陳春祿從無到有、全程主導的創作，但又必須在創作過程中加入他的意識與判斷才能完成的系列作品。

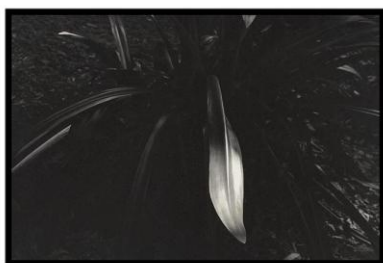


圖 II- 6 陳春祿，〈冥色呼吸之三十三〉，1989-1991，圖片來源：藝術家授權。

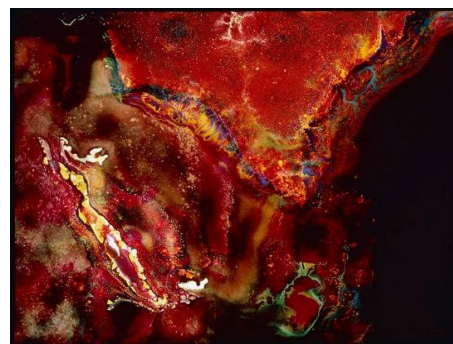


圖 II- 7 陳春祿，〈開天系列 37〉，1999，圖片來源：藝術家授權。

¹³⁰ 參閱姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》（新北：國立臺灣藝術大學、五南，2019 年），頁 252。

第四，從 2010 到 2020 年創作的《收藏童年》（圖 II-8），則大量使用陳春祿購自網路的物件、黑膠唱片、老照片、童玩、民俗藝品等現成物，將收藏之物匯集、重組，再經過電腦修圖軟體的拼貼、合成等後製功能的改造後，重新製作成新的樣貌，來重現他五歲左右的童年記憶。而目前（2024 年）仍在創作的作品《廟可廟》（圖 II-9），看似延續《收藏童年》的在地、鄉土、民俗等常民風格，實則更側重於呈現臺灣各個宮廟的歷史典故，將各地的廟宇文化，藉由剪黏、拚貼等方式，連結廟景、歷史、文學、政治、神話與建築，呈現出陳春祿的宗教影像觀。



圖 II- 8 陳春祿，〈收藏童年系列 36_樂園〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

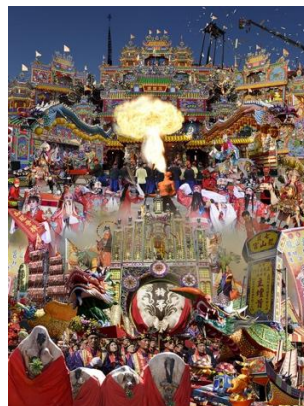


圖 II- 9 陳春祿，〈廟可廟系列_11 醮典〉，2024，圖片來源：藝術家授權。

三、收藏的記憶：框裡的童年

陳春祿為《收藏童年》系列寫了一段創作緣起：

我的創作緣於我的收藏，我的收藏源自我的童年……。

我出生於 1956 年的台南市，當時民生凋敝，舉目所及盡是農田或魚塢，「貧窮」是當時大多數平民百姓的生活寫照。然而這貧困的童年生活交織，六十年後竟孕育成為我創作的能量與養分。年近半百之後，由於對童年過往的眷念，多年前我經常至跳蚤市場或上網四處搜購與童年能產生情感連結的藏品：老照片、黑膠、童玩、民藝品與生活用具……等等。藉由最初單純的嗜好與收藏，日後卻逐漸轉換成為我的創作元素。《收藏童年》系列作品中，我以 1960 年我的童年時期為創作背景，使用 4x5 大型相機及軟片為載體，並以寫實、概念交互運用的手法，結合攝影、繪畫、拼貼及電腦等技術，重製我色彩豐富斑斕的童年故事。¹³¹

¹³¹ 〈收藏童年引言〉，引自陳春祿臉書（Facebook）：<https://www.facebook.com/zonefive.chen>。以下諸例倣此，不複引網址。

《收藏童年》系列看似聚焦在童年記憶、生活經驗，然而事實上，此系列題材甚廣，從民俗信仰、家庭生活、成長經歷乃至於國內外政治局勢都能夠在作品中窺得一二，它不但反映了 1960 年代起臺灣的現實處境，也勾勒出當時社會的「集體記憶」。在社會學的研究分析中，「集體記憶」的主要概念為：（1）記憶是一種集體社會行為；（2）每一種社會群體皆有其對應的集體記憶，藉此該群體得以凝聚及延續；（3）對於過去發生的事來說，記憶常是選擇性的、扭曲的或是錯誤的；（4）集體記憶依賴某種媒介，或各種集體活動來保存、強化或重溫¹³²。顯而易見，不同的社會環境會形塑出特定的「集體記憶」，而人甚至會選擇與自身相關或對自己具有重要意義的記憶。而在「集體記憶」部分，又可區分成「歷史性記憶」和「自傳性記憶」，《收藏童年》中則是兩者兼而有之。儘管陳春祿選取一段特定時間的回憶，例如 1961 年他五歲的生命經驗，或是他成年之後去追憶的童年印象等，多少都帶有「自傳性記憶」的特質，例如〈8_電影街〉與〈34_再見全家福〉。而另一種「歷史性記憶」，例如〈30_廟會〉（圖 II-10）、〈32_石龜行〉（圖 II-11）和〈43_蔣總統萬歲〉（圖 II-12）等等，則反映了臺灣的宗教、文化、歷史、政治等的歷史性記憶。

一般而言，「收藏」有兩種意義，一指收藏品的總稱，二指收集保存的行為，而《收藏童年》利用數位合成、拼貼、繪畫等，將場景和物件疊合而成的影像作品，它本身既是陳春祿童年記憶的再現，又包括了創作者所收藏的物品。但藝術史上，如何凸顯和呈現「收藏」的概念和行為呢？筆者認為，「加框」即是一種相當典型且常見的方式，因此本文先就邊框的歷史進行闡述。

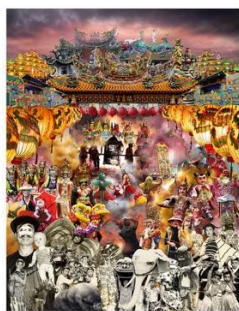


圖 II- 10 陳春祿，〈收藏童年系列 30_廟會〉，2020，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 11 陳春祿，〈收藏童年系列 32_石龜行〉，2020，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 12 陳春祿，〈收藏童年系列 43_蔣總統萬歲〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

（一）邊框的緣起與意義

單就「框」的字面意義解釋，它所指的就是「架構」（structure），一個隱

¹³² 徐嘉鳳，《戰後嬰兒潮世代的族群意識——集體記憶框架的分析及其對成人教育的啟示》，臺北：國立臺灣師範大學教育學系博士論文，2018 年，頁 30-31。

含內部空間、空的架構（hollow structure），可以將適合的東西置入此一空間，因此一個小盒子可以成為一種「框」，乃至於大到支撐建築空間的結構（framework）亦可稱為「框」，但不論如何，「框」既然是一個內部空間，必然也是隔離的與限制的¹³³。

西方藝術史上最早為藝術作品製作邊框，大抵可回溯至古希臘神廟的建築雕刻，以及古羅馬的壁畫（wall painting）和鑲嵌畫（mosaic），前者是由建築元素進行框裱，而後者則是由素面或模擬條板與織品滾邊的裝飾性條帶框裱¹³⁴。至於繪畫方面，大致來說，最明顯的是在青銅器時代的愛琴海藝術便已出現：位於克里特島（Crete, 2000-1600B.C.）的克諾索斯宮殿（Knossos Palace），其東牆上層部分的一幅濕壁畫〈跳牛圖〉¹³⁵（Bull-Leaping Fresco, 1500B.C.）被具有設計圖案的邊框所圍繞。美國文化人類學教授也是視覺心理學家的卡洛琳·布魯墨（Carolyn M. Bloomer）說：「一個有力的空間和距離的再現是創造於主題和邊緣構圖的關係。這種視覺畫面的繪畫構圖稱為畫面和畫框關係（field-and-frame relationship）。畫面（field）即是構圖，而畫框（frame）即是邊界。」¹³⁶此畫的邊框同時也具有將藝術品與周遭事物區隔開來的作用，並且凸顯、烘托與強調其所想要展示的焦點。

另外在中世紀的教堂，也為了將作品轉變成家具的附加元件而進行框裱，例如祭壇畫裱在富麗堂皇的畫框裡，以呼應哥德式建築的形式和裝飾細節¹³⁷，其最終目的及關鍵作用，在於透過精雕細琢的鍍金裱框，成為建築物的焦點所在，用以宣告它們的稀有與珍貴之地位，例如基督宗教中聖像（icon）的裱框是為了強調其寶貴的精神價值，而東正教的聖像則以類似珠寶的物件作框。等到十五世紀文藝復興時期發明了線性透視法，邊框與畫作便視作一個整體，成為作品的一部分。

總而言之，繪畫或壁畫作品的邊框，其主要作用在於讓觀看者凝視畫作中的奇幻空間（illusion of space）時，可以清楚地區分作品內容與現實的界限，避免混淆而造成心理上的不安，具有穩定精神狀態的邊界之戍守作用。其次，邊框還能模擬觀看者的視覺體驗，像是身體或心理由某處移至他處的觀看過程，例如穿越門廊、注視窗外或打開珠寶盒蓋等框形物件的經驗感受。

至於運用在攝影作品裡的邊框，我們注意到，陳春祿《收藏童年》的四十六張（四十五張再加〈尸'龜〉一作）作品裡，其中帶有邊框的作品有三種，第一種是保留4×5底片的，占此系列的大部分，共計十八張：〈06_西螺戲院〉、〈07_電姬戲院〉、〈09_養鴨人家〉、〈10_塵封〉、〈11_逝者〉、〈12_金魚〉、〈14_八七新樂園〉、〈15_連結〉、〈16_輓歌〉、〈17_告別〉、〈18_國民小學〉、

¹³³ 張淑慧，《法蘭西斯·培根（Francis Bacon）藝術中「框」意義之研究》（臺北：國立臺灣師範大學碩士論文，2004年），頁69。

¹³⁴ 麥可·柏德（Michael Bird）著，吳莉君譯，《改變藝術的100個觀念》（臺北：臉譜出版，2014年），頁45。

¹³⁵ 圖片參閱「Smarthistory」網址：<https://smarthistory.org/bull-leaping-fresco/>，2024/7/20 檢索。

¹³⁶ 張淑慧，《法蘭西斯·培根（Francis Bacon）藝術中「框」意義之研究》，頁70。

¹³⁷ 麥可·柏德（Michael Bird）著，吳莉君譯，《改變藝術的100個觀念》，頁45。

〈19_洞洞樓〉、〈37_造飛機〉、〈38_火車〉、〈39_爸爸捕魚去〉、〈42_中國強〉、〈44_平權〉、〈尸'龜〉。一位筆名為 hyperneko 的日本評論者在介紹陳春祿《收藏童年》個展的文章中指出：「陳君巧妙運用外框來講求形式外觀的統一……刻意保留 4×5 底片四周黑色部分，此並非為呈現作品內容而為，應是用以承載作者記憶及窺伺童年的另類觀景窗之用吧！如此既能表現序列作品的共同語言，且有助於構成要素的置換或追加，以詩的寫作方式運用於攝影影像文法，更大大提升了作者的創作空間。」¹³⁸換言之，此種保留 4×5 底片的邊框，除了表現出該系列形式上的整體性以外，較不具有呈現作品內容之用，而是將這些由作者選取而來的回憶片段，以觀景窗來觀看他所呈現的童年記憶的焦點。

第二種邊框的類型，則是以個別的小圖案圍繞主畫面而形成的，在這系列裡目前僅有九張，有：〈4_勿忘影中人〉、〈8_電影街〉、〈20_Record〉、〈27_到此一遊〉、〈29_代天府〉、〈33_祭（祭童年）〉、〈34_再見全家福〉、〈35_歌舞團〉、〈40_回望〉（或稱〈朝暮〉），這種類型雖為數不多，卻是本節研究的重點。《收藏童年》的這九張作品，其邊框的形式比較類似前文所提的濕壁畫〈跳牛圖〉，偏向呼應與襯托主題的作用，具有「擴充」作品主畫面的功能，而不僅是作為裝飾或保護之用，因此可說是作品本身的一部分。第三種是以古詩文字圍繞形成邊框的〈32_石龜行〉。文字在此扮演雙重角色——它既是寫成古詩的元素，承載語言的內蘊，也是構成邊框的元素，補述影像的意義——圖文並茂地將臺南赤嵌樓九隻麒麟祥獸的史蹟與傳奇詮釋地淋漓盡致。

筆者將依序進行作品圖像分析，並嘗試說明這十件作品中邊框的意義。首先是背景為臺北西門町的〈8_電影街〉（圖 II-13），這是陳春祿成年以後重塑他對 1960 年代繁華昌盛的城中區的「印象」，因此裡面充滿了童年時期上映的電影看板。那時的光華商場還未拆除、鐵路也未地下化，熙來攘往的中華路圓環是公車與汽車的天下，行人幾乎只能走在人行道和天橋上。橫越中華路的一座陸橋的欄杆上，還掛著當時的政治口號「三民主義萬歲」，橋上則插滿國旗，顯示此日可能是國慶日前後。中華路左側一長排的建築物掛滿臺灣、香港、歐美的電影宣傳看板，目不暇給中巧妙地夾藏著一塊「檢舉匪諜人人有責」的招牌，馬路上的公車車體也張貼著電影的宣傳廣告、政治宣傳口號及蔣介石肖像照，傳神地表現威權體制時代無孔不入的思想控制。

就構圖而言，根據陳春祿的說法，是同時使用兩條不同方向的軸線來構思：一條是向後延伸的電影看板，另一條則是車水馬龍的中華路。儘管看似年代遙遠的中華路，仍繁忙一如今日，然而這幀作品先是挪用朋友葉銘源所拍的西門町照片，陳春祿再運用電腦後製拼貼而成，因為中華路從來不曾同時存在如此櫛比鱗次的戲院——它亦非紀錄／紀實攝影——陳春祿僅是採用某些元素來闡述他對西門町的印象和感覺，重製一個不存在的電影街。

¹³⁸ hyperneko（筆名），〈【写真展】陳春祿（Chen Chun Lu）「收藏童年」@大阪ニコンサロン〉，刊登於「nekoSLASH」網站，後者係為一專門書寫日本關西地區的攝影及藝術評論的部落格：<https://www.hyperneko.com/entry/2019/02/28/000000>。原文為日文，陳春祿翻譯。

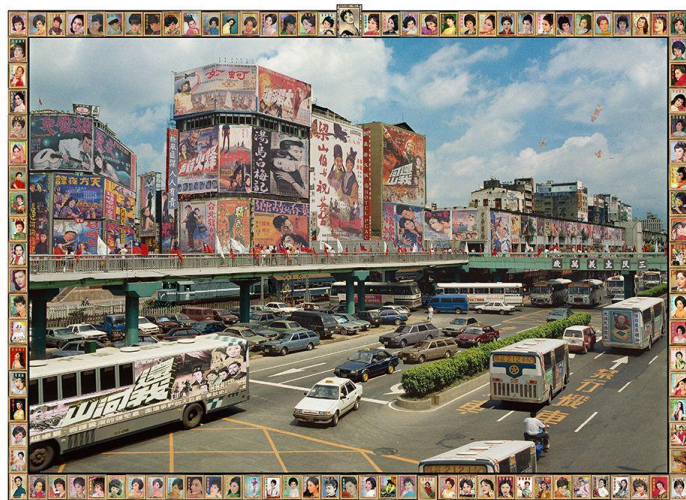


圖 II- 13 陳春祿，〈收藏童年系列 8_電影街〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。

有一點需要留意的是，這件作品的時空背景是混合錯置的，儘管電影多半是 1950、60 年代，但這裡卻是 1980 年代的西門町，換言之，他將 1980 年代的西門町中華路，拼貼許多 1970 年代以前上映的電影，例如《運河殉情記》（1956 年）、《舊情綿綿》（1962 年），《梁山伯與祝英台》和洋片《天方夜譚》都是 1963 年，《蚬女》（1964 年）、《台北發的早車》（1964 年）、《黃昏的故鄉》（1965 年），《還我河山》（1966 年），《精武門》（1972 年）。最後，這件作品的令人意猶未盡之處，在於它的邊框的構成——以各個女星的照片圍繞而成；其中一張比其他照片尺寸更大、最為醒目的人像，是陳春祿最欣賞的港星樂蒂，除了透過相片的尺寸凸顯她的與眾不同之外，創作者也在邊框的四個角落都擺上樂蒂的照片，以類似墓碑的方式悼念她。

另一件〈4_勿忘影中人〉（圖 II-14）雖然也是邊框／花邊形式，但它基本上是鏡框的概念，讓整件作品看起來像是「攬鏡自照」的意思。這或許因為 1950、60 年代，由於電影產業蓬勃，時興明星的劇照，且照相館拍攝人像照也蔚為風潮，在這樣的影響下，當時舉凡當兵入伍、離鄉工作、畢業紀念、逢年過節，男女之間開始流行互贈形象照，並且會在相紙背面親筆簽名，寫下「勿忘影中人」、「勿忘我」之類的短語來道別或做為紀念。這件作品中年輕男女大多都是半身照，集合了那個時代流行的服飾（水手裝、車掌小姐制服、軍裝、洋裝、西裝、牛仔裝）、配件（手錶、帽子、絲巾、雨傘、扇子、吉他、手槍），表情也相當講究（女性或靦腆或開朗，男性或嚴肅或耍酷），各種擺拍的姿勢（正面照、側影、45 度側身照），也利用剪影或是雙重曝光造成疊影效果，讓人像照更有變化。尤其是這些穿著打扮時髦的女性，個個笑逐顏開，煞有介事地擺出最有風韻的表情，猶如《詩經》裡一句形容女子笑容美好的一句話：「巧笑倩兮，美目盼兮。」

因此，〈勿忘影中人〉所使用的邊框，其概念是取自早期臺灣農業社會時期，新居誌慶、喜慶婚禮、開幕誌喜等會收到表面繪有仙鶴、鯉魚等祥瑞的玻璃彩繪

（也稱玻璃畫）做為祝賀贈禮，陳春祿以此為靈感，仿製一幅集結了三十張肖像照的玻璃畫，將此作的邊框轉喻為鏡框之意，如此攬鏡者的容貌被鑲嵌於內，使得每個觀看者不免在端詳這三十張老照片時，似乎也成為了「攬鏡自照」的人。

最後，陳春祿的邊框還有第三種極為少見的類型，即唯有一張的〈32_石龜行〉（圖 II-15）。因秉持「以古詩飾於四周道出歷史載於作品」¹³⁹之理念，這幀影像是以古詩環繞四周所構成的文字邊框，而此詩係為陳春祿專程拜臺北天籟詩社楊維仁為師，研習三年所寫就的一首七言古體詩。他特以此詩潤飾其邊，用以「承載連結此段歷史」¹⁴⁰，對他而言，唯有如此才算真正完成了這件作品。



圖 II- 14 陳春祿，〈收藏童年系列 4_ 勿忘影中人〉，2020，圖片來源：藝術家授權。
圖 II- 15 陳春祿，〈收藏童年系列 32_石龜行〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

（二）框裡的童年記憶

另一件帶有追憶意味的，是〈34_再見全家福〉（圖 II-16），再見既有「再度看見」的意思，也有「永別、不再」的意義。陳春祿為這幅後製過的全家福照片寫了以下文字：

父母親日據時期的結婚照，是我人生最早接觸的一張照片。藉由此照片我別開生面的為父母重新舉辦了一場婚禮；兒孫輩充當花童，豐厚的嫁妝彩禮，馬約力卡瓷磚象徵的富有，我以此藉以彌補當年母親的遺憾。而在雙親逝世多年後的今天，更藉著儀式的參與，家族中的每一成員又重新聚首，留下了此生不再的全家福紀念照。¹⁴¹

¹³⁹ 陳春祿，〈石龜行序言〉，引自陳春祿臉書。

¹⁴⁰ 同上註。

¹⁴¹ 引自陳春祿臉書。

這幅以龍鳳喜餅的包裝紙為基調、仿傳統漢式婚禮的陳王聯姻結婚照，也是一張開枝散葉、子孫滿堂的家族照，一整排家族成員的頭像陳列在照片的下緣，以血親之姿超越年代差距與空間隔閡，同時齊聚於一張紀念照裡，而每張頭像宛如一張證件照，證明著自己的在場，以及彼此之間互通的血脈連結。令人玩味的是，〈再見全家福〉的正上方，仿照上個世紀常見的、印有孫文肖像和國旗圖案的結婚證書，詼諧地宣示它的合法性。此外，畫面的左右兩側，則貼滿馬約利卡磁磚（Majolica Tile），左右排各有金童、玉女一尊，靈活地銜接了花磚與家族成員的肖像，使其看起來更加喜氣、活潑。此種磁磚又稱彩磁或花磚，係為一種彩繪錫釉磁磚，以乾黏土、機器壓胚，再透過人工上釉彩後燒製而成，1915 年自日本引進，在農業時代的臺灣社會算是昂貴的舶來品，因此也是富裕的象徵。至於邊框之外的主要圖像內容更是豐富，在大紅的底色上，除了鑲金邊的囍字作為背景，另由多種花卉構成一道花環拱門，左上與右上有龍鳳等祥禽瑞獸，如同中式古禮所應具備的一樣。陳春祿還將雙親成婚時的照片剪貼進來，他們身穿當時最新潮的西式禮服，跟前的一對花童是由「跨越時空」的孫子女擔任，周圍也擺滿了古早的家具、日常用品、飾品、器皿、玩具等等琳琅滿目的豐厚嫁妝彩禮，予人一種豐盈、不餘匱乏的感受，也藉此彌補母親當年的缺憾。

除了〈34_再見全家福〉之外，〈33_祭（祭童年）〉（圖 II-17）同樣也有追思懷想之意。這件作品將這座廟裝飾得五光十色、光彩奪目，在中元普渡的背景下，用以紀念陳春祿童年早逝的同窗好友們。中元節雖是一年一度莊嚴肅穆的祭典，但作者刻意將各種卡通人物、玩偶（尤以祭壇上的太空飛鼠與大力水手最為明顯）拼貼在寺廟各個角落，像是一場華麗而隆重的祭典，以充滿童趣的氣氛召喚與悼念逝者，再於主畫面的邊框覆滿交錯陳列的炁仔標和炁仔仙，再次慎重其事地將這段歡樂的童年時光框裱起來，追憶「這段苦澀又有趣笑中卻帶淚的童年記憶，召喚祭拜早逝的同學及童伴們，魂兮歸來」¹⁴²。



圖 II- 16 陳春祿，〈收藏童年系列 34_再見全家福〉，2020，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 17 陳春祿，〈收藏童年系列 33_祭〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。

¹⁴² 引自陳春祿臉書。

誠如前文所言，邊框之所以具有穩定心理的效果，主要是因為它具有「分割」空間與「框定」空間的作用，能令我們清楚區分真實世界與幻想空間的落差，以及後者乃是人為製造的表象：

一個框架分割了空間。而且，在非常精確的意義上，它吸引了人們對其邊界內的所有事物的關注。……框架在說：「這是一個表象；它是受制約的。」換句話說，框架讓我們注意到所見之物的人為性。¹⁴³

因此，不論是〈8_電影街〉、〈4_勿忘影中人〉、〈33_祭（祭童年）〉¹⁴⁴或〈34_再見全家福〉，皆有「空間的框定」繼而分割出「內部的空間」——在現實中分割出一個空間，該空間成為我們特別關注的對象，也將我們的注意力引導至這種人為的範疇中。但我們進一步追問，為什麼需要限定在一個框定的空間裡呢？以心理學的角度來說，對於過往的追憶，或多或少都涉及哀悼的工作，因為既然是追憶，就帶有「不再」與「不捨」的情感，哀悼便是我們轉換傷感的方式，它是一種「重新組合排列的活動」¹⁴⁵，換言之，一方面透過藝術創作重置／重製作品的材料和元素，正如陳春祿在〈再見全家福〉將雙親的新婚合影、自己與手足及其子女的照片重新組合在一個空間裡，而邊框的存在，更提醒了我們目前身處於真實世界，避免混淆過去與現在，或是耽溺於框內的時光。因此，也正是在重組的過程中，框的存在令框內空間得以昇華到象徵符號的層次，把原本念念不忘的過往改造成記憶中存在的表象，並賦予表象應有的價值¹⁴⁶。因此，框裱宛如一種儀式，將某段時光或某些記憶凝固於框中，肯定它們作為表象的存在意義，並透過邊框作為分界，與現世的主體維持一定的距離。

然而光陰荏苒、滄海桑田，似乎唯有在我們經歷了〈40_回望〉（圖 II-18）所說的「暮似叟，朝如童，驀然回望春忽冬」¹⁴⁷，明白了何謂「朝如青絲暮成雪」的道理，每當我們遙想往昔而感慨時，藉由作品向大眾展現藝術的創造性與昇華的力量，並賦予那些過往應有的意義，才能跳脫不勝唏噓的傷感，如同身為黑膠迷的陳春祿，在〈20_Record〉（圖 II-19）將自己耳順之年的容貌，比喻成一些經過歲月洗禮，因自然氧化而出現圖紋的彩膠唱片，而唱片本身也承載著聲音的記錄，與影像的刻畫之雙重意義。

¹⁴³ 達里安·利德（Darian Leader）著，王婧、金偉闖譯，《我們為什麼會抑鬱：哀悼、憂鬱與精神分析》（上海：東方出版中心，2023年），頁94-95。

¹⁴⁴ 單件作品展出為〈祭童年〉，多件作品展出時為〈祭〉。

¹⁴⁵ 達里安·利德（Darian Leader）著，《我們為什麼會抑鬱：哀悼、憂鬱與精神分析》，頁21。

¹⁴⁶ 同上註，頁96。

¹⁴⁷ 此句為陳春祿所作，引自陳春祿臉書。



圖 II- 18 陳春祿，〈收藏童年系列 40_回望〉，2020，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 19 陳春祿，〈收藏童年系列 20_Record〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

臺灣藝壇因著對家族的懷念而運用老照片來創作的人，已故藝術家陳順築（1963-2014）即是一例。他使用家族成員聚會的留影或個人的老照片，將之重組並黏貼在古董箱之內（《家族黑盒子》）（1992），而在他的《集會·家族遊行》（1995），更是大規模地在澎湖老家，將九位親人以千計數的照片，在田地、破屋、廢墟裡透過不同的裝置和排列方式呈現，抑或是將自己或家人的照片燒製轉印成磁磚，再嵌入老照片中，讓所有成員得以同時並存於同一張影像與同一個時空之中如《四季遊蹤》（2003）。另外一位從事裝幀設計與影像創作的黃子欽（1970-），也在《固體記憶》（2002），透過他所搜集的老照片、童玩與文物等，重新組構後封存於立體樹脂方塊中，將流動的記憶轉換成凝結的標本。深受達達主義影響的梅丁衍（1954-），長期收集臺灣早期的物品、文件、剪報，自己也熱衷網購古早物件或於跳蚤市場購買，透過數位繪圖軟體予以合成、編修，將老照片重新拼組重製。唯與陳春祿、陳順築及黃子欽不同的地方是，梅丁衍聚焦於文化歷史、政治以及國族與身分認同等主題（例如 2007 年的《臺灣西打》），而較無家族記憶這方面的回溯或探討。持平而論，在內容題材方面，《收藏童年》並不像陳順築那樣帶有強烈的自傳性質，不像他對個人的家族記憶、原鄉童年的濃烈耽溺與需索，甚至瀰漫著憂鬱與死亡的氣息；陳春祿也非梅丁衍採用大敘事（grand narrative）的角度去探討國族認同與政治歷史、亦無梅丁衍企圖展現強烈的批判意圖——陳春祿僅以自身的童年經驗記憶為出發點，運用收購而來的現成物，再經由電腦拼貼、修改、合成，拼織一個成年人對童年記憶的回望之旅；他的《收藏童年》毋寧是同心圓式（concentric）¹⁴⁸的而非排他的（exclusive）的，此種微觀的敘事方式較能將個人經驗如同從圓心傳達至整個世代的人們，進而引起廣大的迴響與共鳴。

¹⁴⁸ 此處的同心圓式，指的是陳春祿從童年生活、成長經驗的私人領域為起點，將題材漸次向外擴展為以各地廟宇風情、流行文化、人文景觀、社會事件等公眾領域，最後拓展至政治、國際情勢等之反映等，彷彿一個由小到大的同心圓結構。

（三）「寓意」作為修辭

儘管陳春祿是以童年記憶為題材，但這並不意謂《收藏童年》只有私領域的個人經驗而毫無對國家社會的關懷：在〈27_到此一遊〉（圖 II-20）一作中，反映威權統治時期無所不在的造神運動（apothosis），暗喻蔣介石如壓頂巨石對民主自由的戕害，透過一種「寓意」（allegory）的修辭學（雙義、曖昧、相異、虛構）來傳達他的看法。然而，何謂「寓意」？

寓意具有雙重結構的特點，其中第一個結構（特有的、明確的意義）反映了第二個結構（潛在的、比喻的意義）。……寓意的原理在於為一段文字（或一張圖像）找到另一個解釋，通過其他的方式來閱讀，如同注釋和評論，它們在原始文字和圖像的基礎上再生文字。¹⁴⁹

法國攝影史學者安德烈·胡耶（André Rouillé, 1948-）也指出：「寓意性創作的主旨不在於恢復一個丟失的或是模糊的原始含義（它不是文獻解釋學），而是在以前的含義上增加或是覆蓋一個新的含義。」¹⁵⁰而陳春祿說：「畫面刻畫出兩個世界；其一是神話西遊記中的場景，其二是蔣介石統治下我童年時期的臺灣。『其介如石』巨石壓頂令人惴惴不安。」¹⁵¹根據上述有關寓意的定義，可以看到這件作品有兩個世界（結構），並由第一個結構（《西遊記》場景），反映了第二個結構（蔣介石統治的臺灣），孫悟空代表人民，南天門意指總統府，巨石象徵蔣介石。因此它的寓意可以說是：《西遊記》中的孫悟空翻不出如來佛的掌心，並被壓在如來佛手掌化成的五指山（巨石）之下，正如同臺灣人民被壓在蔣家政權的巨石之下。

在刻著「其介如石」的巨石之上，依稀可以看到雲端上的南天門（指總統府），而紅、綠、紫、黃四種光芒，披覆在巨石上緣，意指著「五彩繽紛的人造光，象徵當年的造神運動。細究之下，五彩卻僅四色（暗喻失色）。」¹⁵²此段則如前文所言，為這張圖像找到另一種詮釋，即在原始圖像的基礎上可以再生說明文字。此件作品乍看雖無明顯的批判意味，但透過臺灣的政治歷史 vs. 宗教文化的譬喻，內斂而迂迴地表達他政治的觀點，透過「北門後面的黃虎旗，象徵當年台獨運動只能走後門的處境」¹⁵³，由此演繹的寓意性即為前文所說的「在以前的含義上增加或是覆蓋一個新的含義」。

¹⁴⁹ 安德烈·胡耶（André Rouillé）著，袁燕舞譯：《攝影：從文獻到當代藝術》（浙江：浙江攝影出版社，2018年），頁197。

¹⁵⁰ 同上註，頁295。

¹⁵¹ 引自陳春祿臉書。

¹⁵² 同上註。

¹⁵³ 同上註。另外，陳春祿在接受訪談時提到：「在那一個年代，臺獨就是非常隱晦地在暗地活動，一知道就要殺頭了，對不對？所以我就是把它弄在門，那個廟門的後面，等於是走後門，比喻說那個年代的辛苦啦。然後最後面的那個南天門，就是等於是總統府嘛。天庭就是南天門辦公檯，那個人間就是從我們，臺灣就是總統府最大，總統府遙控那顆石頭壓住孫悟空，你人民再怎麼72變，逃不開這個大石頭給你巨石壓扁，孫悟空就是讓被如來佛這樣壓在下面了。所以這有兩個意涵。」

而在邊框方面，〈27_到此一遊〉的花邊，是在主畫面的上方裝飾十餘尊《西遊記》人物的𧄸仔仙¹⁵⁴，例如孫悟空、唐三藏、豬八戒、二郎神、觀世音菩薩等等，其餘皆以「孫悟空七十二變」的𧄸仔標¹⁵⁵圍繞，十幾個𧄸仔仙連成一個隆起的帶狀，遠看像一面鏡子有造形的鏡框，一樣具備裝飾作用，以及輔助、呼應主題的功能。同樣地，〈35_歌舞團〉（圖 II-21）也是一幀以早期歌舞女郎為主題的作品，但實則影射威權時代的社會風氣，表面上看似開放，實際上帶有暗諷的寓意，陳春祿解釋：「童年時父親帶我去看歌舞表演時的印象。孫文遺像居中表示政治正確，警察在舊時代都收錢扮演門神的角色」¹⁵⁶。以黑膠組成的邊框，則用來代表背景音樂以及燈光投射的雙重作用。

儘管一樣借用宗教信仰、民間故事，例如廟宇神祇等元素，然而以臺南南鯤鯓五王廟為背景的〈29_代天府〉（圖 II-22），卻與〈27_到此一遊〉有著完全不同的內涵與形式。除了裡面的神獸皆由 AI 生成，充滿現代感及異國風情，而其中七彩斑斕的氛圍也是該系列較為少見的一種，且內容亦無政治寓意或暗喻，且邊框是以 4×5 底片造形為基礎，再局部地覆以若干神佛圖案而成。

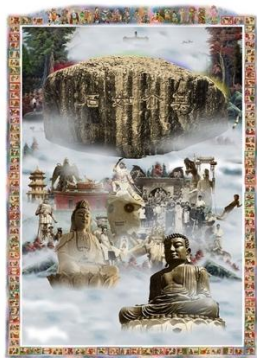


圖 II- 20 陳春祿，〈收藏童年系列 27_到此一遊〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 21 陳春祿，〈收藏童年系列 35_歌舞團〉，2010-2019，圖片來源：藝術家授權。



圖 II- 22 陳春祿，〈收藏童年系列 29_代天府〉，2020，圖片來源：藝術家授權。

四、結語

出生於 1956 年的陳春祿，正是所謂的「戰後嬰兒潮世代」（1946-1964），而他所成長的大環境——臺灣，也在他成長過程經歷了國際情勢（美援、冷戰、臺灣退出聯合國）、政治（白色恐怖、威權統治）、經濟（技術官僚、加工出口為導向）、社會（報禁、舞禁、髮禁）、文化（中華文化復興運動 vs. 鄉土文學論戰）

¹⁵⁴ 𧄸仔仙是一種 1940 年代開始盛行的童玩，早期材質為賽璐路，後改為塑膠製造的人物薄片。

¹⁵⁵ 見「教育部臺灣閩南語常用詞辭典」，「𧄸仔標」詞條：「一種直徑大小約五公分的圓型紙牌，上面印有各種漫畫人物或明星照片，為臺灣早期的童玩之一。」網址：<https://sutian.moe.edu.tw/zh-hant/su/3077/>，2024/7/28 檢索。

¹⁵⁶ 引自陳春祿臉書。

等等的震盪與變革。根據研究統計，相較於日治時期的沉默世代，戰後嬰兒潮世代接受教育的機會普遍偏高，在成年之後在臺灣的各項產業、政治經濟和藝術文化方面，扮演了改革和創新的重要角色，因為他們經歷了臺灣經濟發展的起飛、政治民主改革的熱潮，以及從農業社會到工業社會的轉型過程。正是因為在這樣多變更迭的大環境底下，臺灣嬰兒潮世代的「集體記憶」顯得豐富而獨特，誠如評論人歸納指出：「此系列所展出的作品，與其說是隱藏著作者的憧憬與個人史，倒不如解釋為：作者的出身地臺灣所獨特孕育出傳奇文學性、歷史觀的感性顯露，來得更恰當」¹⁵⁷，是這塊蕞爾小島的歷史滋養了個體的童年記憶，而成年後的他們則反過來重現了這段記憶，一如陳春祿《收藏童年系列》所呈現的。

本文針對該系列十件含有邊框的作品，爬梳了西方藝術史上邊框的緣起與意涵，從而分析此一系列包含了三種特殊類型的邊框，再於單張作品個別分析其所代表的意義，並援引心理學的觀點，闡述邊框在視覺影像裡，不僅用來襯托或強調主題，亦有劃分界線的穩定心理作用。另一方面，以「寓意」作為影像修辭，也是該系列的特色之一，所謂「寓意」，簡而言之，是「從對物體自身的複製過渡到與該物體不同的另一個物體」¹⁵⁸，運用雙義、曖昧、相異、虛構等修辭，補充、增加或賦予它原本含義之外的一層新的含義，而不再只是單純的記錄與留存。

綜上所述，陳春祿在這一系列裡，透過各種實體物件、搜集的老照片等，交互運用攝影觀念與寫實影像，揉合了攝影、繪畫、電腦合成、拼貼等技巧將過去的場景重製／重置，展現形式多元、素材豐富的《收藏童年系列》，在四十六件作品裡，每一件皆細膩、翔實地重新組構屬於他個人、也屬於大時代的記憶與風貌。

¹⁵⁷ hyperneko，陳春祿譯，〈【写真展】陳春祿（Chen Chun Lu）「收藏童年」@大阪ニコンサロン〉，同前註。

¹⁵⁸ 安德烈·胡耶（André Rouillé）著，袁燕舞譯，《攝影：從文獻到當代藝術》，頁 295。

貳、參考文獻

中文專書：

- Benjamin, Walter 著，許綺玲編譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影，1998 年。
- Bell, Clive 著，周金環、馬鍾元合譯，《藝術》(*Art*, 1914)，臺北：商鼎，2000 二刷〔1991〕年。
- Bird, Michael 著，吳莉君譯，《改變藝術的 100 個觀念》(*100 Ideas that Changed Art*, 2012)，臺北：臉譜、城邦出版，2014 年。
- Damisch, Hubert 著，董強譯，《落差：經受攝影的考驗》(*La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, 2002)，桂林：廣西師範大學，2007 年。
- Halbwachs, Maurice 著，畢然、郭金華譯，《論集體記憶》(*On Collective Memory*, 1992)，上海：上海人民出版社，2002 年。
- Leader, Darian 著，王婧、金偉闖譯，《我們為什麼會抑鬱：哀悼、憂鬱與精神分析》(*The New Black : Mourning, Melancholia and Depression*, 2009)，上海：東方出版中心，2023 年。
- Kandinsky, Wassily 著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》(*Concerning the Spiritual in Art*, 1910)，臺北：藝術家，1995 年。
- Otake, Akiko (大竹昭子) 著，黃大旺譯，《日本寫真 50 年》(日本写真の 50 年)，臺北：臉譜，2014 年。
- Rouillé, André 著，袁燕舞譯，《攝影：從文獻到當代藝術》(*La photographie: Entre document et art contemporain*, 2005)，浙江：浙江攝影出版社，2018 年。
- Wolfram, Eddie 著，傅嘉琿譯，《拼貼藝術之歷史》(*History of Collage*, 1975)，臺北：遠流，1992 年。
- 老子著，余培林注譯，《新譯老子讀本》，臺北：三民，初版十六刷，2002 年。
- 姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》，新北：臺藝大，臺北：五南，2019 年。
- 章光和、黃文勇等著，蔡昭儀主編，《抽象之眼》，臺中：國美館、國家攝影文化中心，2023 年。
- 莊子著，水渭松注譯，《新譯莊子本義》，臺北：三民，2007 年。
- 陳傳興，《憂鬱文件》，臺北：雄獅圖書，一版二刷，1993〔1992〕年。
- 陳春祿，《風：陳春祿攝影集》，臺北：視丘，1989 年。
- 陳春祿，《冥色呼吸：陳春祿攝影集》，臺北：陳春祿，1991 年。
- 陳春祿，《開天》攝影集，臺北：陳春祿，2000 年。
- 陳桂蘭、王朝賜，《南瀛戲院誌》，臺南：臺南縣政府，2009 年。
- 郭力昕，《再寫攝影》，臺北：田園，2013 年。
- 樊婉貞編，《非關真相：九〇年代至今華人觀念攝影》，臺北：典藏，2008 年。

外文專書：

- Ades, Dawn. *Photomontage*, London : Thames & Hudson, 2021.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*, Paris : Galilée, 1981.
- Cruz, Amada et al. *Cindy Sherman: Retrospective*, New York : Thames & Hudson, 1997.
- Ewing, William A. *Ernst Haas: Color Correction*, Göttingen, Germany : Steidl, 2016.
- Naggar, André. *André Naggar : Images mentales*, Paris : Cercle d'Art, 1998.
- Ito, Toshiharu (伊藤俊治), 《20 世紀写真史》, 東京：筑摩書房, 1988。(日文)

期刊論文：

- 宋佩,〈山中的幽冥世界：看陳春祿攝影作品〉,《幼獅文藝》459 期,1992 年 3 月,頁 104-110。
- 姜麗華,〈德尼斯·菲芮 (Denise Ferris) 地景攝影的落差〉,《藝術欣賞》67 期,2015 年 6 月,頁 36-43。
- 姜麗華,〈1980 年代以攝影介入社會的「臺灣意識」〉,《臺灣美術》學刊 110 期,2017 年 10 月,頁 5-26。
- 徐嘉鳳,《戰後嬰兒潮世代的族群意識——集體記憶框架的分析及其對成人教育的啟示》,臺北：國立臺灣師範大學教育學系博士論文,2018 年。
- 陳秀枝,〈顛覆天地乾坤〉,《張老師月刊》274 期,2000 年 10 月,頁 56-61。
- 陳春祿,〈陳春祿的攝影世界——「開天」〉,《新觀念》145 期,2000 年 11 月,頁 52-55。
- 陳學聖,〈假設的真實之外：談八十年代美國的攝影思潮 (一)〉,《美育》11 期,1991 年 1 月,頁 39-40。
- 張淑慧,《法蘭西斯·培根 (Francis Bacon) 藝術中「框」意義之研究》,臺北：國立臺灣師範大學碩士論文,2004 年。
- 遙亦,〈世紀交替的攝影新浪潮〉,《現代美術》99 期,2001 年 12 月,頁 59-75。

網路資源：

- 「Boris Eldagsen」：<http://www.eldagsen.com/sony-world-photography-awards-2023>
- 「Connaissance des Arts (藝術鑑賞)」：
<https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/deces-du-photographe-andre-naggar-114768/>
- 「ITPARK (伊通公園)」：https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/36/35/23
- 「玄空法寺」
<http://www.dzs.org.tw/wisdom/index.php/path-of-life/8-mastero/1100-path-of-life-8-2>
- nekoSLASH：：<https://www.hyperneko.com/entry/2019/02/28/000000>

「Museum Of Modern Art（現代藝術博物館）」：
<https://www.moma.org/collection/terms/cameraless-photography>
「Smarthistory」：<https://smarthistory.org/bull-leaping-fresco/>
「教育部臺灣閩南語常用詞辭典」：<https://sutian.moe.edu.tw/zh-hant/>
「陳春祿臉書（Facebook）」：<https://www.facebook.com/zonefive.chen>
飯澤耕太郎，〈陳春祿「收藏童年」〉，收錄於「artscape レビュー」網站：
https://artscape.jp/report/review/10152615_1735.html

叁、口述訪談紀要 Interviews

口述訪談紀要

採訪日期：2024 年 7 月 1 日，採訪地點：陳春祿宜蘭工作室

受訪者：陳春祿

採訪與整理：姜麗華、呂筱渝

錄音檔 A7s3-C3261 至 A7s3-C3266 共六個檔案，總長：01:45:06

一、成長環境背景與學習動機

1. 請問出生於臺灣戰後嬰兒潮的時代，自小成長的環境背景裡，接受到怎麼的教育與思想的啟蒙？

陳答：我父母親沒有受過正統的國民教育，其實是目不識丁，對於小孩們的教育採取比較放任的原則，所以我的童年享有非常開放的自由，父母基本上不會限制我們，不會告訴我們應該做什麼，父母只要求不做壞事即可。記得我大概四歲的時候，因為那時家裡實在很窮，我曾做過一件壞事，偷拿一個紅豆泥做的紅豆丸，誤以為老闆沒注意，我一拿到就馬上丟進嘴裡，老闆立刻轉身過來，不幸被逮個正著，於是老闆告訴我媽媽，回家後被打得要死。那時候真是記憶猶深，自從那次以後，我知道了什麼事可以做，什麼事不能做，然而父母還是任意讓我去做喜歡的事。雖然在教養上我好像沒有受到父母親的影響，但在基因上可能是有的，因為我媽媽在那個年代算是「很能幹」的女強人，我想我有遺傳自媽媽的能幹。另外，說真的我是個比較善良的人，而我的善良是來自於爸爸，我一直保持善良的心，也希望我的兒子是善良的。

2. 自幼喜愛繪畫等藝術創作的您，請具體說明面對的困難，以及家人與婚後家庭的支持為何？

陳答：繪畫是我與生俱來的能力，在小學四年級的時候，我曾畫過一條龍的圖，經過六十年，創作《收藏童年》的時候，我重新按圖索驥再畫。當初畫的圖得獎了，用色已經相當成熟，為了要送給我們隔壁的一位女生，所以我畫得特別用心，長大之後再去畫，筆觸稍微不太一樣了。而我想說的是，我自小就有畫畫的天分，但是在那個年代，飯都吃不飽了，父母怎可能讓我去學畫畫，我自認是欠栽培，不過那個年代的小朋友幾乎都是這樣的宿命。繪畫這項技能，我算是無師自通，從國中開始畫壁報，高中三年漫畫比賽連續得獎，得到數一數二的名次，可是這項嗜好到高中畢業就完全沒有了，因為天份也只能到此。但回想起來，現在我幾乎每天坐在電腦前，運用 Photoshop 一筆一畫勾勒出來的作品，還是有運用到繪畫這項技能，雖然我現在已不可能再去學習畫畫了。其實在結婚之前，我出版了三本攝影集，包括《風》、《冥色呼吸》與《開天》，這些攝影集都是我結婚之

前完成的。但婚後有了小孩之後，家庭資源重新分配；此外我算是比較盡責的父親，所以很多精神都放在小孩身上，對創作一定是有影響的。

3. 就讀世界新聞專科學校時，您就勤學日語，暗自許下赴日本學習的願望，這樣的動機與當時臺灣的社會環境背景是否有關？主要動機為何？

陳答：學習日語與當時的社會背景一點關係都沒有，只跟我自己有關。在高中的時候，我用四科的成績跟人家拼六科，放棄英文和數學這兩科，面對聯招只準備國文、歷史、地理，還有公民與社會這四科。在那個年代就已感覺到，我的英文不行，將來出社會怎麼辦？於是下定決心得要另找一科專門的語言，以免將來與社會絕緣，所以我在世新就讀三專時，前兩年便開始整天讀日文，到了第三年專心準備預官考試，考上後幾乎整天待在營隊房間裡看日文。那時候我只有一條目標，就是去日本留學。等到退伍後，因為存的錢還不太夠我馬上去日本讀書，於是我和友人合夥開旅行社，等再賺一點錢才去。這已是我畢業退伍後，二、三年之後的事。因為沒有足夠的錢，我的人生規劃這一段的計劃，並不是很順利，有點被耽擱了。

4. 臺灣在 1970-80 年代許多年輕人出國留學通常選擇留日或是留美，請問您對日本文化或美國文化的看法為何？

陳答：講到日本文化或美國文化，必須談到他們的生活，日本人的生活很嚴謹，他們做事一板一眼、按部就班，所以他們的思想比較僵化。相對之下，美國就比較自由，可以四通八達、不按牌理出牌。所以一般來講，留日的，跟留美的學生，基本上來講，差異也在這邊。我在日本學習時，因我的本科是商業攝影，所以受到的商業攝影扎的根底是非常扎實的，但是屬於藝術概念方面的知識就要自己去摸索。然而因為我的英文不行，所以必須看翻譯藝術概念的書，我還記得當時 1980 年代我就買了伊藤俊治翻譯的書，接受大量關於藝術概念，也開始接觸概念攝影。當時在臺灣學院裡的攝影，往往寄生在別的科系，例如印刷攝影，還沒有概念攝影。那個年代留美回臺灣的人，有游本寬、鍾榮光，還有蔣載榮，比較著重於藝術概念的講課。而當年我在「師大攝影社」擔任指導老師時，就已經告訴他們：要把相機當作一隻筆，攝影時要表現出你的思考、觀點亦即概念。很多事情都是事在人為，我是受到本科訓練較嚴謹的人，從事一些概念性的攝影，相較之下稍顯吃力。而那些留美的人，他們著重內容較不在乎形式，而我本身是接受攝影基本訓練嚴謹的人，我自是不可能拋棄掉這部分。但我也知道，若只有單純在技術上的琢磨，就會像安瑟·亞當斯（Ansel Adams）一樣頂多品質很好，在那個年代可能是藝術，但是在這個年代根本不可能被稱作藝術。於是我給自己的期許就是：把握攝影的本質再加上概念性的東西，讓技術與藝術兩者相輔相成。這樣做的話，在臺灣或許可以走出另外一條路出來。

二、與攝影結緣的過程

1. 退伍後曾經任職於清華廣告公司，期間受到創意概念的衝擊，進而對攝影產生興趣的確切原因為何？接觸到哪些藝術家的觀念受到衝擊？

陳答：實際上那個時候，我沒有受到臺灣的創意概念影響，如果真要說受到影響，應該是受到我的攝影啓蒙老師劉永泰的影響，他在上課的時候會給我們很多新穎的東西，而且我印象很深刻是有次在課堂上，他介紹 1955 年由史泰欽策展的「人類一家」，在我們那個年代真的有如醍醐灌頂，攝影不是只有單一風格，在那個盛行沙龍攝影的年代，能夠走上沙龍就已經很了不起了，我們根本還不知道要去排斥它。而劉永泰老師給我們比較正確的知識和觀念，攝影不是只有沙龍，攝影應該不僅包含技術，還要有概念，攝影就是要走出這樣的路。

2. 1983 年正值二十七歲捨棄旅遊事業，毅然抉擇前往日本「東京寫真專門學校」研習商業攝影，自此改變您的生涯規劃，請問您當時的心路歷程為何？

陳答：說起來是往事了，那時候李登輝的兒子參加我帶的旅遊團，公司還特別指派我帶他，可是帶那一團讓我有一點挫折感，因為我鼓勵所有的團員去華克山莊看秀，並告知會將退給我的美金回扣拿出來請客。當時我想二十四位團員之中，至少會有十八人參加，因為很少有導遊像我一樣會推心置腹、掏心掏肺告訴大家這樣的事。可是那一天只有十二或十四個人參加。那時候的我，想法很單純地認為：有十個人不相信我。因此，當時二十七歲的我，便立定決心不再靠這張嘴賺錢維生。回臺灣後，下定破釜沉舟的決心退掉旅行社全部的股份，來到日本讀書，並決心全心全力投入學好技術。當時我還產生另一個想法，試想若整天待在暗房，或是整天幫客人拍照按快門，我又能按多久？能夠做到幾歲？於是，我又下了另一個決心，不要靠按快門維生，所以我才會到日本堀內公司去學習技術，這一路上還是有我的規劃。

3. 1983-1985 年旅日學習期間，您如何精益求精地磨練您的攝影技術與專業智識？

陳答：我在日本學習是很認真的，把兩年的時間當作四年在用，白天我一定會去拍照，如果老師課教得很爛，我就不去上了，因為我覺得浪費我的時間啊。我的運氣很好，因為那時我的宿舍同住兩個臺灣人，包括我和另外一位公子哥兒，我喜歡看書，他則是去日本度假的心態，一天到晚彈吉他，也不能叫他不要彈。心想若是一直這樣到最後，我留學也將是一事無成。直到有一天，剛好有兩個學生搬離宿舍，老舍監看我一天到晚都很認真，便說會將一間留給我。但說真的，這是不能私相授受的，老舍監因為瞭解我，所以他做了這樣的事，我對他感到非常地感激。所以在開設第五階我有能力的時候，我曾以報恩的心情幫助一位在臺灣的日本人，應聘他到我們公司，直到他在臺灣取得身分證，那個人現在在臺灣還滿有名的。對於我來說，日本是我的第二故鄉，雖然我不經常回去日本。我的旅日學習大概就是這樣子，我把兩年當四年用吧！

4. 1985 年您畢業後由於優異的學習表現，隨即被推薦進入日本知名的堀內專業攝影公司服務，並以不支薪來換取專用暗房，請問您當時的動機與目的為何？

陳答：真的是不支薪，日本同事曾跟我說，公司怎麼會這樣欺負你？同樣在那邊工作，同樣早上八點上班，五點下班，完完全全一樣，公司給我們什麼工作，就做什麼工作。但是當時的我，能夠幫助公司做什麼工作？日本人的工作那麼嚴謹，根本不可能做什麼重要的工作，偶爾交代給我簡單的工作，實際上就是這個樣子。進入堀內後，公司派一位主管陪我上課，告訴我一些專業的知識，這樣地培訓培育了我三個月，都沒有向我收錢，而且是從早上八、九點開始到十二點不停地教我。雖然我不支薪，但反而是我應該付學費。另外我的運氣很好，因為老闆很喜歡學中文，我教他中文後，他會在公司裡面告訴他們要幫我，並說我是來日本學習的。所以當我回臺灣後開設第五階，曾經與堀內雙邊合作，發揮很多從那邊學習到的技能。

三、暗房生涯的職人態度

1. 1987 年您接受代理柯尼卡的永準公司聘請，擔任技術指導期間，請問面對暗房工作的態度為何？

陳答：1987 年當我進入柯尼卡，公司正在起飛需要大量人才，由我負責教育訓練與技術支援，柯尼卡公司並沒有設置暗房，我只是把在日本學到的付出而已，但我獲得一項很重要的資源，就是累積我的人脈。在這三、四年期間，我和臺灣攝影界算是搞熟了，這可以作為我開創第五階的預備動作。說到暗房，我在教「師大攝影社」的時候，一天到晚帶他們進入暗房。「師大攝影社」在那個年代說真的是最強的，我們那個年代本來是「臺大攝影社」最強，在我帶「師大攝影社」的時候，因為社裡沒有經費，雖然我一向不鼓勵比賽，可是我讓他們全體總動員，結果那一次獲得第一名，得到三萬塊獎金，拿這三萬塊擴充暗房設備，有了設備就有一個善的循環了。

2. 1990 年成立「第五階黑白工場」(今「第五階專業沖印有限公司」)，草創期間因為承接「希望工程」的案子，開啟您與「雲門舞集」的合作關係，逐漸成為美術館典藏級指定的沖印公司，請問您是如何獲得這樣的肯定與口碑？

陳答：「第五階黑白暗房」大概做到前六個月就準備收攤了，我記得剛開始營業約莫兩、三個月的時候，接到陳次雄洗一張拍攝吊橋的黑白照片，就是他那張最著名的〈危橋〉。那個年代沖洗黑白的技術沒有那麼講究，那張作品裡面必須要加減光十多處，但我不會因為加減光多收錢。當時，我咬着牙根告訴自己，如果嫌棄這張作品或客戶，我可以不要再繼續做這個行業了，於是我牙根咬緊把它做完了，收費僅二十五塊錢。就這樣撐到第六個月，我不僅沒有錢了，還偏偏碰到被倒會，只好找朋友合夥。雖然後來因理念不太一樣，到最後那位朋友離開拆股，

至今我們還維持着一份很好的關係。

談到「希望工程」，是我正在谷底的時候接到的案子，猶記有一天任職《中國時報》攝影召集人的蕭嘉慶打電話給我，告知解海龍在中國大陸拍攝「希望工程」的這個案子，需要洗五十幾張都是 40×60 吋的黑白照片，估價五十萬元，隔了一個禮拜，蕭嘉慶再來電追加同一套作品，等於是同時洗了兩套展出的作品，因此公司進帳了一百萬元，業務從此蒸蒸日上。當公司有錢了，我就可以擴充投資設備與人員，所以那個年代唯我獨尊，北美館所有黑白照片的典藏，包括「雲門舞集」、張才、鄧南光、張照堂、鄭桑溪等重要人物幾乎都在我這邊沖洗。所以我只要碰到蕭嘉慶，就會跟他說：「你是我的貴人」，我們至今仍維持很好的朋友關係。

3. 經營第五階沖印的歲月裡，以「要做就做最好的」作為企業精神，曾經為眾人製作專業頂級的攝影展覽作品，讓您最難忘的經驗為何？

陳答：之前講過陳次雄的事情，這是第五階剛開始最難忘的事。另外，開設第五階的理念就是「要做就做最好的」，然後我也把公司的每一項生財器具，當作一個活體，而不是把它當作機器而已，對於它們的付出同樣身懷感恩之心。

4. 您的生涯經歷不同的階段，無論是求學、創業到創作，請問您秉持的生命哲學與態度為何？

陳答：國中的時候在書上看到一句話：「做人稍留餘地；做事直窮到底」，我人生的目標與為人處世，自此就以這句話來作為我行事為人的一個圭臬，對人我都是後退後退；做事則是一直前進前進，到現在我還是一樣。《開天》系列裡的每一張作品，都至少做了四、五張不良品，《開天》完成的四十九張作品裡面，我做了超過三千多張 4×5 的底片。《收藏童年》也是一樣，例如〈林絲緞〉使用 4×5 的底片少說有五百張，但最後只有二十多張的畫面而已。這些老照片到最後能夠使用的，幾乎都是去蕪存菁的精華。我做事本來就是這樣，作品也是一樣。

四、攝影藝術創作思路與理念

1. 因受到 1970 年代初美國新潮流（New wave）藝術家新觀念的影響，臺灣攝影界也漸漸進入現代攝影（Modern photography）的思潮，追求新穎的題材與創新的處理手法，請問您對此的見解如何？您的創作是否有受到哪些西方藝術家的影響？

陳答：臺灣的攝影在 1970 年代試圖打破沙龍的 V-10，算是比較有創新概念的團體，但如果相較於世界攝影史，臺灣表現還是比較薄弱的。當然 V-10 在那年代都是我們的標竿，可以學習的榜樣，可是我們若從現在回頭再去看，或許可以再有一點點更大的表現空間，不過我也是事後諸葛。

而我個人面對 1970 年代的新潮流（New wave），主要受到伊藤俊治老師從英文

翻譯成日文的書裡，吸收到很多新觀念。其中到現在還影響我，甚至包括影響我創作《開天》、《收藏童年》的人有兩位：一位是杜象，他那件〈噴泉〉的概念以及他有一句話影響到我：「藝術是存在於你的概念，而不是存在於物件之中」，他現成物的概念，會因人、因時、因地、因物表現的概念藝術形式完全不一樣，這是深刻影響我的第一個概念；第二個影響我的人是辛蒂·雪曼，她經由拍攝一些《無題電影停格》（*Untitled Film Stills*）的自拍照，企圖伸張女權。但是她所有的扮裝自拍照，不只是讓相機自動拍攝，有時候也需要他爸爸幫忙按下快門，她對外宣稱：「按快門的人不一定是作者。」我從她這一句話裡又再次得到很重要的藝術概念。在臺灣你不按快門，卻說是你的作品，人家會怎麼樣批評呢？這樣做等於是撿人家現成的東西。沒錯，我購買照片在某方面的確是撿現成物。但這正如同杜象現成物的概念，我將之經過重組解構，讓它產生不同的意義，賦予作品概念才是我所認為重要的。創作《開天》第四階段的時候，我使用了林添福的作品，可是我有取得認可並清清楚楚地交代用了誰的作品。在《收藏童年》與《廟可廟》系列中，為了清楚地表達我的概念，我網購他人的照片，重組畫面過後，我會交代畫面裡的哪一部分是我買來的照片。所以我想告訴國內的人，只要清楚地說明圖像來源，不按快門也沒關係的，還是可以創作作品。

2. 您認為在二戰後嬰兒潮出生的臺灣人所經歷的成長環境與時代背景，相較於其他世代的攝影家，會有創作主題或概念上的差異嗎？

陳答：絕對是有差別的，我之所以能夠做出《收藏童年》，是因為我們那個年代的背景，是多麼豐富啊。比如說吳天章作品〈再會吧！金門〉裡的「毋忘在莒」，說真的這也不是他的，同時我的〈憶難忘〉也有使用「毋忘在莒」。「毋忘在莒」代表著那個年代的一個符號，蔣中正在那時候就是引用田單復國的「毋忘在莒」，還有另一句話「三民主義統一中國」。我的作品〈中國強〉的布袋戲裡面還有「敬老尊賢」，因為在那個年代我們被教育要「敬老尊賢」，這是屬於我們年代的背景與思維。我覺得在我那個年代的背景素材俯拾皆是，所以時代背景當然是具有影響的。

3. 您創作《風》系列作品時特別運用脫焦、震動造成模糊的晃動影像，給人一種大自然的風吹動出奧妙與神秘的氣息，似乎將潛藏在意識底層的意象，轉化為抽象的符號意旨，請問您個人如何看待這樣的風景攝影？

陳答：如果你對《風》講評越多，我越覺得慚愧，因為《風》其實是我所有作品裡面算是一個習作。在那個年代，我還是單純的學生沒有自己的概念，僅受到色彩魔術師恩斯特·哈斯（Ernst Haas）的影響，他的作品很多都是晃動脫焦，所以這個構想不是我獨創的，只是因為在那個年代資訊閉塞。當然，我還是有自己的想法，但是現在我幾乎很少去談《風》了，對於現在的我來講，《風》只是一個必經的過程，也是我成長的一個部分，在那個年代我很認真地把這件事做完了。

4. 您引用六祖慧能的話：「不是風動，不是幡動，仁者心動！」說明我們的心念牽動著我們，致使身心不得安住。而您期望觀者不必同意作者的創作原意，每個人皆能從您拍攝的花草、光影、波浪等自然的風景裡自由聯想，從具象的風景蛻變成抽象之不定形之視像。易言之，畫面的影像所呈現的不是真實的風為何？

陳答：我現在比較不想再談《風》了，因為一樣是六祖慧能的那一句話，我那時候的思考與現在又完全不一樣了。現在我早上會聽佛學課，覺得每個人的程度還是有差別。而我那時候剛接觸攝影，一定會去抓某個東西來輔助對我作品的詮釋，現在我則認為只要真的是好作品，不用幫它多說話。所以「風動、心動」，現在我則認為，佛說：「不可說！一說即是錯。」對於現在的我，比較能夠了解那個境界，因為說太多都沒有用。當初為什麼會用「風」來命名，其實「風」是我爸爸的名字——陳振風，在我爸爸的告別式上，在唸告別文時，我才說出使用了爸爸的名字，對外我從未這樣講過，其實我是有一點感念我爸爸的意思，因為這些照片也有一點抽象，所以就用「風」這種概念。

5. 根據您的自述《冥色呼吸》是來自「登山哲學」的體悟，藉由植物的質感、紋路與造形等理性的思維，在攀登六、七十座險峻的高山後，將內在的意象寄情於物象，請具體說明創作的哲思？拍攝過程中是否有遇到難以克服的情境？

陳答：創作《冥色呼吸》是我在柯尼卡工作的時候，當時我和女朋友的年紀都不小了，面臨成家或立業的抉擇，最後我告訴自己還沒有辦法成家，於是和女朋友分手，因此時間變多了，於是將所有的精力都灌注在拍攝《冥色呼吸》。那時我經常一有空就跑去爬山，這一爬下去，不爬則已，一爬就是要爬很多山，可是我爬山不會刻意去拍那個三角點，那不是我要的，我要的只是這個過程。我做很多事不會去問結果，只告訴我自己要對得起自己。現在回頭來看，如果那時候我能帶 4x5 相機去拍，作品可能會更好，但是我那個年代登山沒有那麼簡單，我很佩服那些用 4x5 相機拍攝高山的人。拍攝《收藏童年》我可以用 4x5 相機，因為是在平地，但《冥色呼吸》是在高山上，沒有那麼簡單，現在回頭再來看，還是感到有一點點遺憾。

6. 您認為偉大（經典）的攝影作品應該拍出國人文化的精神，兼具言之有物的生命內涵，並將《冥色呼吸》歸為靜物攝影而非風景，企圖以「擬物化」的植物寓意，這樣的移情作用與您本身閱讀的偏好是否有關，能否舉例說明您的養成過程？

陳答：《冥色呼吸》好像跟閱讀比較沒有關係，其實我在拍攝《冥色呼吸》的時候，只有運用一顆標準鏡頭，在臺灣用標準鏡頭拍照，應該很少人。我為什麼要用標準鏡頭的原因，因為我不想受到外在的干擾。那時我告訴自己一句話：「照片的張力要來自於作者本身的思考，而不是來自於鏡頭的誇張、扭曲、變形。」所以我在拍《冥色呼吸》的時候，從頭到尾堅信要讓它產生一種力量，而這個力量就是來自於我怎麼樣思考它！光線、背景與我必須用什麼樣的角度拍攝，高角度或低角度，這樣的信念下來思考構圖。比如說〈美杜莎〉這張，西方神話蛇魔

女「美杜莎」的整個臉和眼睛是看不到的，當然看不到，因為如果看到就會變石頭了。於是我當然要花時間等待光，利用光影才能拍到她的眼睛隱隱約約看不到的時候，這就是〈美杜莎〉的魅力，這也才是真正的好作品。

7. 面對二十一世紀數位攝影的來臨，您卻反其道而行，堅持以傳統的底片媒材進行創作，同時以創新的形式製作《創世紀》與更名為《開天》，從傳統講究抓拍瞬間的「照相」走到需經暗房後製的「造相」，這樣的創作思路演變過程為何？是否有受到誰的啟發或影響？

陳答：其實《開天》我沒有受到任何人的影響，因為只有我能夠做得出來，沒有E-6彩色正片沖印的暗房是沒有辦法做，還要有彩色暗房的基礎，甚至沒有辦法被複製。創作《開天》的契機是在我開設第五階的時候，當時業務量龐大，我幾乎晚上一定要進暗房去工作。因為我離不開第五階，與此同時，我尋找一種創造的可能性，於是我利用我的暗房，別人根本無法利用，因暗房裡的機器加起來上千萬，一般人是不能用一千多萬去做一個創作，而我已有這些器材，所以我可以這樣創作。《開天》是我除了培養活菌，再利用藥水之間的變化做出效果，再使用彩色暗房、翻拍等很多環節。《開天》沒有運用到任何電腦的過程，就只有純粹暗房，完全沒有受到誰的影響。可以說是前無古人，後無來者，若有來者，就是模仿我，而且請注意看《開天》底片旁邊的編號，那就是拷貝底片（copy film）的版權號碼（copyright），那個是有意義的。

8. 以無相機的形式製作《開天》，經由培養菌侵蝕軟片與藥水產生色彩奇幻的變化，在製造過程中您的收穫為何？您的主要構思為何？

陳答：製作《開天》培養細菌幾乎是不可掌控的，可以掌控的部分舉例來說，如果用富士軟片、或愛克發軟片、或柯達軟片，細菌生長出來的結果都不一樣，富士軟片有十四層的塗層，難以被菌破壞，所以我只用柯達或是愛克發軟片。在製作之前，首要掌控就是選擇軟片，然後是季節，因為夏天細菌繁殖很快，因此我大多選擇在冬天製作，同時利用它在變化的時候，再做一點加工或給細菌一個方向的指引，因此我會搓、揉底片，然後再做技術上的處理，甚至將裝底片的套子翻開再閉合等概念。《開天》的底片產生這些變化來得非常自然，其實這也像是一種鉛筆，光的鉛筆或是利用藥水、細菌變成的鉛筆，就像石晉華用鉛筆作畫一樣，我用底片來作畫，都是一樣的思維。

9. 您從 2010 年起經歷近十年的時間創作《收藏童年》系列作品中，不但大量搜集臺灣在 1960 年代前後生產的各式物件，例如老照片、黑膠唱片、童玩、民俗藝品與古早的生活用具等等，並以拼貼的技法結合繪畫與電腦技術融入實際拍攝的照片，每一幀影像的內容豐富多元，交織出絢麗多彩的童年往事，可否請您針對最有記憶的畫面做深度解說？

陳答：《收藏童年》的構想開始於《開天》完成之後，當時我正思考著繼續要如何創作？因為我有喜歡收藏黑膠、老照片的嗜好，這些物件跟我的童年會產生連

結，它們之於我是有感情的。比如現在聽黑膠和我小時候聽黑膠是有連結的，因為小時候跟爸爸一起聽黑膠。講到和爸爸聽黑膠，剛巧今年劉清池得到金曲獎，當我聽到劉清池三個字，好感動，因為從前幫我爸爸買音響的時候，爸爸曾跟我講過要聽劉清池的光碟，我才會聽到劉清池三個字瞬間產生連結而感動，當我聽到音樂自然而然就會回到那個年代。同樣在《收藏童年》裡有那麼多的老照片，一樣的一座八卦山，之於我的感動，與現在對八卦山的感動是完全不一樣的。現在的我，從老照片裡面看到那個年代大家一起在石獅子前面，合拍了一張八卦山的照片，和我如果實際舊地重遊是不一樣的，但是我從重新看這些老照片，就能夠恢復到我當初的感動。剛開始收藏老東西時，只是很單純的想法而已，收久了之後，發覺這些東西可以感動我，是不是能夠把它轉換也能感動別人，至少感動同樣我那個年代的人，他們看到了一定會感動，因此我才把它轉變成創作的元素。所以我的《收藏童年》有一句話很重要：「我的創作緣於我的收藏，我的收藏源自我的童年」。整個系列彼此之間是有相關聯性的。《收藏童年》共四十六張都是經過精挑細選，不好的都被淘汰了，其中有一張作品我必須在此特別提及，就是〈石龜行〉拍攝臺南赤嵌樓¹⁵⁹那一張。赤嵌樓對臺南人來講，像似稀鬆平常的後花園，小時候我常去玩，看到石龜好像看到朋友一般，從不覺得這個朋友有多珍貴，直到有一天劉永泰老師帶我們到赤嵌樓外拍，老師講了這一段石龜的歷史，提到自稱「十全老人」的清朝乾隆皇帝，原本贈送十隻烏龜予臺南府城，但運送靠岸時不慎致使一隻烏龜掉落海裡，經過約一百年之後（1911 年）被發現撈起，送至南廠保安宮。那時候我覺得這個故事好精彩，可是臺南人幾乎都不太知道，連我爸爸也沒聽過，左右鄰居幾乎都沒有聽過，但這件事情一直放在我心裡。當我在創作《收藏童年》的時候，便想著要如何把這段故事放進作品？首先，我在九個石碑位於中間的三個石碑上各自投影三張幻燈片（南廠保安宮的正門、南廠保安宮的石龜、嘉義福康安生祠的石龜與石碑），這個構思源於有一年臺南市政府舉辦活化赤嵌樓的活動，他們在石龜上用幻燈秀做了一些變化來吸引遊客，這給了我靈感，於是我也在石碑上直接打上幻燈片。作品初步完成後隨即送到日本展出，沒想到臺南市美術館立即典藏展出的這十張作品，其中包含拍攝赤嵌樓這一張。可是對於我來說，明明知道這件作品完成度還沒有完整，我還沒有把這段歷史故事融入其中啊！往後看作品的人會以為就只有石龜，無法引起任何的想像空間。

因為自小我對詩詞就很有興趣，想到白居易的〈長恨歌〉還有〈琵琶行〉，所以這件作品原來名稱是〈尸龜〉（按：包含「石」頭、「十」隻與「拾」得等意涵，故使用注音符號）最後改作〈石龜行〉，這個行是有意義的，是指歌行體的行，不是石龜在走路，一般人或許會認為是石龜在爬行，其實這是指歌行體的形式。為了重新再製這件作品，我必須學習唐詩，尋尋覓覓多時，找到詩詞老師楊維仁，向他學習三年有餘後，我把這段歷史故事寫出來了，等於是在我的作品裡夾帶我的文章，這段歷史也可以流傳下去，這一件作品就這樣完成了。將三百

¹⁵⁹ 1653 年由荷蘭人創建，原稱普羅民遮城（Provintia 永恆之意），漢人則稱之赤嵌樓或赤崁樓、赤礮樓、番仔樓或紅毛樓等。

多年前建造的赤嵌樓，搭配時間久遠歌行體的古詩詞，可說是相得益彰，所以這件作品對我來講，實在是太有意義，太重要了。

10. 在《收藏童年》系列作品中，有些影像反映對臺灣社會政治環境與宗教活動的種種觀察，可否請您針對最具代表性的事件，說明您如何處理畫面？

陳答：其實我一向很不喜歡跟人家談政治，因為政治有各自的立場，但我們的生活究竟離不開政治，在《收藏童年》序文中我寫下一段話：「當政治成為了過去，它就形成一段歷史了。而這一段歷史再過了一段時間，它就會變成了我們的記憶。」這是我對作品裡面有關政治的解讀，這只是在我的記憶裡面，之所以形成記憶，是因為它過去就是曾發生過這樣的歷史。雖然從源頭回溯它還是政治，但是我的重點是我的記憶，因為我從小就是受這樣的政治環境影響，我為什麼要去諱言，為什麼要去逃避它？它本來就發生在那個年代，作品裡面談到的是我的記憶，若要認為是政治就是政治。那件拍攝布袋戲〈中國強〉的作品，我之前還怕人家說「中國強」這麼強烈的三個字，但我會請仔細繼續看那布袋戲，在那個年代就是「中國強」，還有一段主題曲：「中國強，中國強，中國一定強。」因為布袋戲盛行後，當時的新聞局要求用北京話講「中國強」，但布袋戲哪有人用北京話的！最後布袋戲沒人看了。那個年代的史艷文就此走下神壇，布袋戲從最高峯走下神壇，因為「中國強」說北京話。為了找這個布袋戲相當困難，史艷文已經算是那個時代的代表性人物，同時在這件作品裡面，還有我慣用的國旗、敬老尊賢、三民主義統一中國，因為那個年代的眷村常常會掛布條，比如說結婚的時候經常會掛一個布條，形成那個年代眷村的象徵物。

11. 在《收藏童年》系列作品中，您會刻意加入文字、人像、小物等小圖作邊框，請您說明用意為何？另外，這種裝飾的邊框與仿底片邊框，是否有概念上的意義？

陳答：《開天》是用 copy film 底片上的編號做邊框，到了《收藏童年》的邊框，除了輔助主題之外，其實我把邊框稱作花邊，它不是只有單純的裝飾作用而已，還有輔助主題的作用。比如說〈勿忘影中人〉這件作品裡共有三十張照片，男生大多是耍帥的樣子，女生擺出很漂亮的姿勢。這件作品我用邊框的概念，是使用那個年代鏡子的邊框，因為《詩經》裡面有一句話：「巧笑倩兮，美目盼兮。」我想像每個人要進入攝影棚被拍之前，會先「攬鏡自照」，會在鏡子前做出很多動作，我利用邊框來影射鏡子，其實是有「攬鏡自照」的意涵。又比如說〈到此一遊〉裡面有孫悟空，孫悟空「到此一遊」的意涵有二：畫面中央的大石頭上寫著「其介如石」，就是暗指蔣介石，石頭旁邊有四道光芒，少了一道光，因為應該是五光，那個年代把蔣介石當作神，就是所謂的造神運動，但是因為我對蔣介石不滿，所以在石頭上面只造了四光，少掉一個顏色，四色表示失色，如果在那個年代，這樣做就類似臺獨。另外，畫面左側的北門上端有一支旗，那支黃虎旗被遮掉一半，而且是掛在北門的後面，也有兩種意涵：其一、孫悟空和二郎神爭鬥時，二郎神看到孫悟空變成一座廟，因為孫悟空沒有辦法改變他的尾巴，只能

變作一個旗杆，二郎神一看便知道這是孫悟空變的。而我的意思是，當黃虎旗插在北門後面的時候，代表只能走後門，沒有辦法光明正大。在那一個年代，臺獨是非常隱晦地在暗地活動，一被知道是會被殺頭的，所以我把它弄在廟門的後面，等於是走後門，比喻那個年代的辛苦。其二、畫面最後面最上方的總統府等於是南天門，南天門是天庭的辦公處所，在人間就等同臺灣總統府，總統府遙控那顆大石頭壓住孫悟空，象徵人民再怎麼七十二變（邊框內容就是孫悟空的七十二變），也逃不開這塊大石頭，生活宛如被巨石壓頂般，孫悟空就是被如來佛壓在下面，所以這有兩層意涵。

12. 從 2022 年您開始進行《廟可廟》的創作計畫，拍攝臺灣各地（知名）的廟宇、佛像與民間廟會活動等，再經過影像合成拼貼許多符號元素，試圖將廟宇的外觀建築搭配電腦影像處理後製成各種景象，藉以傳達信仰文化歷史或是反映臺灣政治社會現況，請說明整個創作脈絡與思維為何？

陳答：其實之前在《收藏童年》裡面我已做了兩張與廟有關的作品，一張是拍南鯤鯓的〈代天府〉，另一張是綜合許多地方的〈廟會〉，做了這兩張之後覺得不太過癮，好像還有很多東西沒有講到，還有很大的空間可以發揮。開始進行《廟可廟》創作時，因為年紀已老大不小了，我逐漸開始接觸佛法，但我只是把佛法當作一種哲學在研究，而且我希望能從裡面得到心的寧靜，自此我養成早上聽早課的習慣，覺得真的可以讓內心平安，在聽經聞法裡我的心，的確可以得到平靜。此外，因為小時候我曾住在宮廟旁，從小就習慣寺廟的一切活動，而且臺灣人的生活從小到大似乎也都離不開廟，所以我產生一個單純的想法，能不能幫廟或神佛做些什麼事？而我最擅長的就是利用影像表達，因此在這樣的契機下，我開始慢慢地創作，而我的創意也一直源源不斷而來。到現在接近三年我已經做了二十二張左右¹⁶⁰，比起創作《收藏童年》的速度，算是比之前快多了，當然這些是不一樣的東西。

13. 近期作品《廟可廟》與《收藏童年》的創作概念和手法，傳達的理念或議題之間，是否有所延續或差異？

陳答：《收藏童年》的概念幾乎都是我自己的，我沒有受別人影響，《廟可廟》我也希望不受到別人影響。引用莊靈老師講的話，臺灣很多人拍的宮廟就是只單純的拍到宮廟僅此而已。而我拍的不只是宮廟，宮廟只是一個元素，我是在拍宮廟背後的元素，我的作品利用宗教、哲學、佛學、文學、歷史，多種不同要素。許多《收藏童年》的作品，比如說〈全家福〉我是用藝術概念與多種媒材拼貼電腦合成，這樣做很容易人人拍手叫好，用藝術概念包裝多種媒材的攝影作品，很容易叫好又叫座。可是這不是我要的，因為我的本科就是攝影，我是從攝影而來，所以我希望能在攝影創作上多用一點攝影元素。在做《廟可廟》系列的時候，我希望能夠屏除多種媒材而回歸到攝影單一媒材。相較於諸多臺灣攝影作品的單一

¹⁶⁰ 《廟可廟》系列從 2022 年開始構思，直到 2024 年九月底，總共完成二十七件作品，因此系列尚未正式發表，因此這二十七件作品的創作年代，皆以 2024 表示。

視點，我較著重多視點的攝影創作，將影像解構、重組再形塑成為作品。我如同「種」¹⁶¹影像的方式，組合鑲嵌各種畫面最終成為一張作品，企圖讓形塑而成的作品看起來像似拍的，但又不像拍的，當觀者對畫面產生質疑時，此時視覺會在此受到停頓，並開始產生思考與辯證。《廟可廟》系列我正是朝着這個方向，讓它回歸到攝影的本質而創作，這亦是我個人的創作初衷。當別人稱我是藝術家，我不會覺得倍感榮耀，若稱呼我是攝影家，我倒覺得很適得其所，因為藝術沒有所謂高低之分，不要把我從攝影往上再進階，沒有那回事。《廟可廟》就是要回歸到攝影的本質，不特別強調藝術性，我把它回歸到攝影的獨特專門技術，這是比較辛苦，比較難做，也不那麼討好，可是我願意這樣做，因為我覺得這也是攝影的另一種可能性。總之，我希望《廟可廟》系列影像的表現是存在於寫實與概念中間的灰色地帶，我姑且稱之為「類寫實」，不全然寫實但卻來自寫實。我想這個應該是我對攝影的一份感情、一份執着與認同。

14. 您從比較抽象、心象轉到比較具象元素呈現的表現手法的轉折點為何？具體而言，從搖晃鏡頭到菌腐膠卷再到電腦 AI 創作手法的轉變，是否有受到他人的影響或是時代的影響？

陳答：這個問題問得好，因為其實我在創作拍照，都是從我身旁最熟悉的東西著手，我就是順勢而為，所以我拍《冥色呼吸》時去登山也是一樣，沒有了女朋友，我就去登山；在創作《開天》的時候，因為我只能被綁在暗房，就從暗房裡面去創作；如今我喜歡上一個人關在三星的家，就進行《收藏童年》和《廟可廟》。其實在平常的日子裡，如果有廟會或有什麼節慶，我還是很認真下去中南部拍照，但像現在天氣熱，我就盡量待在家裡做後製。基本上，我大概都是順勢而為，沒有刻意怎麼樣，應該做的我就去做。談到作品有無受誰影響，如有受到誰的影響，大概只有《風》的系列受到恩斯特·哈斯的影響；《收藏童年》和《開天》的觀念，其實是受到杜象（現成物的概念）和辛蒂·雪曼（按快門不一定是創作者本人）的影響，其他應該沒有受到誰的影響，我自己走自己的路！但是我對影像則有自己的一個概念，如同現在流行的一句話：Local 就是 International，在地就是國際，所以我就是盡量借用在地的元素，來表現我想要表達的，那個部分也是我最熟悉的，不假外求，不用再去借國外什麼的，這就是臺灣的元素。

¹⁶¹ 動詞「種」。

肆、傳記式年表 **Biographical Timeline**

事由	年代	內容說明
出生背景、家庭環境與就讀	1956	➤ 2月20日生於臺南市，父親陳振風與人合夥從事鋁業工廠，家中排行老么，上有二位兄長與一位姊姊。
	1966	➤ 從小喜歡繪畫，因居住在宮廟附近，對廟宇文化不陌生，就讀協進國小四年級即能畫出精緻廟宇的龍形，參加比賽獲獎（第三名）。
	1968	➤ 就讀大成國中期間，雖沒有正式學習繪畫，但開始無師自通的負責畫壁報。
	1971	➤ 就讀新化高中兩年期間，參加畫漫畫比賽連續二年得獎，第一年獲得第二名，第二年則得到第一名的殊榮。
	1973	➤ 高三轉學就讀長榮高中，漫畫比賽同樣榮獲第一名。
	1974	➤ 就讀世界新聞專科學校（今「世新大學」）公共關係科，立下學習日語作為第二外語的決心。
	1977	➤ 畢業於世界新聞專科學校公共關係科（今「公共關係暨廣告學系」），在校三年期間勤學日語與準備預官考試。
	1978	➤ 擔任預官兩年期間，仍勤奮地學習日語與存錢，期待有朝一日負笈日本留學。
接觸攝影的契機	1980	➤ 退伍後，進入設立在臺南的清華廣告公司工作，經劉永泰老師的啟蒙與受到史泰欽策畫「人類一家」展覽的衝擊，啟發對攝影的興趣。
	1981	➤ 與同事合夥開設旅行社，主要工作帶領遊客赴日旅遊，卻深覺並非屬於自己的生涯規劃，毅然決然退股，選擇去日本進修留學。
	1983	➤ 4月進入日本「東京寫真專門學校」商業攝影科就讀，白天上課晚上讀書，閒暇時間便四處拍攝、看攝影展，經常借用學校暗房磨練沖印技術。
攝影學習、展覽與典藏	1985	➤ 3月從日本「東京寫真專門學校」商業攝影科畢業，在校表現相當優異。 ➤ 4月經老師推薦進入日本「堀內專業現像所」技術部服務，主攻暗房技巧，獲得老闆賞識並盡其所能傳授技術外，也向其學習經營與管理理念。 ➤ 10月於臺北市立美術館舉辦首次攝影個展「風之一」，作品〈風之四〉、〈風之十六〉、〈風之二十〉、〈風之二十八〉榮獲該館永久典藏。

	1986	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 7月應日本「佳能攝影沙龍」(Canon Photo Salon)邀請，於銀座、大阪、福岡舉辦「風之一」巡迴個展。 ➤ 拍攝記錄「519 綠色行動」與「1130 桃園機場事件」等運動。
	1987	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 受聘於柯尼卡美能達臺灣總代理永準公司，擔任高級專員長達三年多，期間認識許多臺灣攝影界的朋友。 ➤ 擔任「師大攝影社團」的指導老師，直到1990年為止。 ➤ 拍攝記錄萬年國會全面改選。
	1988	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 應新聞局邀請擔任金鼎獎評審委員。 ➤ 擔任全國大專杯攝影比賽評審持續十多年。
	1989	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 4月由視丘吳嘉寶為文推薦《風：陳春祿攝影集》(Wind: Chen Chun-lu Photographs)，收錄四十一張以個人主觀的視點，運用脫焦、震動與模糊的攝影手法，將大自然界裡的日、月、雲、樹、花等元素，融入抽象化的線條與色彩，衍生別具風味的韻律感。 ➤ 4月於臺北市立美術館舉辦第二次個展「風之二」。 ➤ 5月於基隆市立文化中心與高雄市立文化中心舉辦「風之二」攝影巡迴個展。 ➤ 6月於中壢藝術館舉辦「風之二」攝影巡迴個展。 ➤ 7月於彰化縣立文化中心與臺北縣立文化中心舉辦「風之二」攝影巡迴個展。 ➤ 8月至9月於臺中省立美術館（今國立臺灣美術館）舉辦「風之二」攝影巡迴個展。 ➤ 為了教導「師大攝影社」學生各項攝影技能，重溫攝影相關書籍並帶著學生登山外拍，這段期間亦是醞釀《冥色呼吸》創作思維的開端。
	1990	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 離開永準公司創設「第五階黑白工場」，於9月3日軍人節暨農曆中元節（適逢佛教盂蘭盆節佛歡喜日）正式成立。創立之初因資金有限，曾短暫與朋友合夥，服務項目僅有黑白手工沖印。
	1991	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 經蕭嘉慶引介由「第五階黑白工場」負責沖印由《中國時報》主辦解海龍拍攝「希望工程」巡迴展的黑白照片，公司漸漸擴張設備與營業項目，於攝影界建立口碑，1994年後更名為「第五階

		<p>專業沖印有限公司」。</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ 發表耗時近三年的創作《冥色呼吸》系列作品。 ➤ 12 月出版《冥色呼吸：陳春祿攝影集》，總共收錄四十六件作品，附有鄭桑溪與宋珮書寫的推薦序文。 ➤ 12 月於臺北市立美術館舉辦第三次個展「冥色呼吸」。
	1992	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 10 月於義大利米蘭的「柯達文化中心」(Kodak Culture Center) 舉辦個展，展出《冥色呼吸》系列作品。 ➤ 由宋珮撰寫〈山中的幽冥世界：看陳春祿「冥色呼吸」攝影作品〉，闡述以植物為主題的《冥色呼吸》，具有不依賴特效就能達到真實且詭譎的想像境界，全文刊載於《幼獅文藝》第 459 期，頁 104-110。
	1993	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 構思在 4x5 彩色軟片上直接培養細菌，製作經由隨機腐蝕、搓揉等因素，讓底片產生難以操控的線條色彩等非現實的意象。此階段的《創世紀》系列作品屬於「無相機式攝影」(Cameraless photography) 的技法，挑戰刻意不使用任何攝影器材設備進行創作，追求獨一無二的創意手法之一。
	1994	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 以高標準的視覺平衡色彩開始沖洗彩色正片(俗稱：幻燈片)。 ➤ 負責臺北市立美術館典藏作品，添購更多的機器，製作更專業且大型的黑白沖印。
	1995	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 3 月與主要出資人劉清儀和林添福(發起人)、全會華、鐘永和等五人成立「臺北攝影藝廊」，由全會華擔任執行長，企圖定期引進國外知名攝影家原作作品展，3 月 4 日開幕展為日本攝影家今道子，至 1998 年結束營運。 ➤ 發表耗時兩年創作的《創世紀》系列作品。 ➤ 6 月《創世紀》系列作品(後改稱為《開天》，原展出的八件作品，有些作品的畫面持續演變)，參加日本東京都攝影美術館開館展「第一屆東京國際攝影雙年展」十四人展。該展覽其實為一場世界性攝影比賽，參賽國家總共五十七國，陳春祿獲得排名第七，最後僅有前十四名才能參與在東京都攝影美術館展出。

		<ul style="list-style-type: none"> ➤ 6月在日本東京都寫真美術館，參與イズム 95「第一回東京國際寫真雙年展」。 ➤ 9月於「臺北攝影藝廊」展出「創世紀」攝影個展。 ➤ 宋珮撰寫〈形式和內容的疏離與契合——看「吳忠維造像」及陳春祿的「創世紀」系列〉一文中，強調兩位的作品本質極具實驗性，在現代藝術中講求突破的形式。該文刊載於《攝影天地》第233期，頁73-74。
	1996	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 與高麗真女士結婚。 ➤ 自許為「自我充實年」，除擴充公司的規模外，利用晚間進入暗房工作時，持續進行《開天》的創作實驗。
	1997	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 6月於美國西雅圖中心文建會「臺灣藝術節」攝影個展，展出《創世紀》系列作品。
	2000	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 10月出版《開天》(<i>The Crestion</i>)攝影集，延續五年前發表的《創世紀》系列，前後總共花費七年時間創作的《開天》系列作品，略分成四個階段：第一、不使用相機拍照，僅憑軟片與藥水的變化；第二、拍攝故宮與寺廟相關的影像，再經暗房後製；第三、將拍攝多年的底片重新構思再創作；第四、運用林添福在中國拍攝的影像再創作，該系列目前總共有四十九件作品，全數捐贈給臺南市美術館典藏。 ➤ 張蒼松〈用創意營塑無機為有機〉、鐘永和〈打開攝影的天井〉、林添福〈從冥色中呼吸開天〉，三位共同為《開天》攝影集書寫推薦序文。 ➤ 10月日本銀座尼康沙龍(Nikon Salon)展出「開天」攝影個展。 ➤ 11月臺北臺灣國際視覺藝術中心(TIVAC)「開天」攝影個展。 ➤ 陳秀枝撰寫〈顛覆天地乾坤〉文中指出《開天》系列作品，富有絢爛色彩與鬼魅的氛圍，內容有佛像、象形文字、人鬼神等各種形象，彷彿訴說數萬年前山海經的神話傳說，或是佛教哲理的大千世界，象徵在盤古開天之際的萬象。全文刊登於《張老師月刊》第274期，頁56-61。 ➤ 書寫〈神仙鬼怪遨遊太虛，星月：陳春祿的攝影世界——「開天」〉一文，刊登於《新觀念》第

		145 期，頁 52-55。描述自己的創作是以藥水腐蝕底片，形塑孩提時期幻想的開天神話，還原亙古的傳奇。
	2006	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 3 月喜獲麟兒陳印沅。 ➤ 8 月參與北京中國美術館「彼岸，看見——臺灣攝影二十家 1928 - 2006」攝影大展，展出《開天》系列作品中，有十件作品刊載在《看見世紀光影——臺灣攝影二十家 1928 - 2006》一書。 ➤ 11 月參與上海圖書館「彼岸，看見——臺灣攝影二十家 1928 - 2006」攝影大展。
	2010	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 開啟從網購及個人的收藏品發想，包含幼童玩具、黑膠唱片、古玩、懷舊照片等，透過實地拍攝與電腦影像處理製作與童年記憶或昔日生活環境息息相關的《收藏童年》。
	2012	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 8 月 10 日至 8 月 15 日與莊靈、莊明景、鐘永和、章光和、沈昭良、江思賢等人參參與中國第四屆「大理國際影會」，展出〈開天系列 26〉、〈開天系列 30〉與〈開天系列 39〉作品全數賣出。 ➤ 〈開天系列 26〉作為中國《攝影世界》雜誌二月份第 362 期的封面，該期以臺灣攝影家作品為專題，深入介紹陳春祿、郭英聲、姚瑞中、吳天章、章光和、黃文勇、林聲、鄭亭亭、王怡人、林信宏等人的作品。 ➤ 收藏黑膠唱片近二十年，喜獲臺灣於 1954 年自製第一張蟲膠唱片，正面首曲為「國歌」，背面為「反共復國歌」。
	2013	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 作品刊登在《PHOTO 秘境》專業攝影雜誌，專刊介紹臺灣當代攝影家：陳春祿之外，還有阮義忠、郭英聲、何經泰、林添福、呂良遠、周慶輝、杜宗尚、章光和、莊靈、張照堂、莊明景、游本寬、鐘永和、全會華、沈昭良、劉振祥、姚瑞中、邱國峻、張志輝等人。 ➤ 8 月參與中國大理「臺灣典藏經典原作展」。
	2017	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 向詩詞老師楊維仁學習如何撰寫古詩，長達三年有餘，並於 2020 年運用歌行體的形式書寫一篇詩詞文章，記載臺南赤嵌樓有關九個石龜碑的歷史故事。
	2018	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 至巨匠電腦補習班，從基礎學習如何使用電腦，與各種程式軟體，長達三年，學會操作修圖軟體

		Photoshop，一年後應用在《收藏童年》系列作品。
2019	<ul style="list-style-type: none">➤ 發表從 2010 年起構思，創作以 1960 年代為時空背景的《收藏童年》系列作品，融入從跳蚤市場或網路上搜購而來的藏品，例如老照片、黑膠唱片、童玩、民藝品與古早的生活用具等等，並結合攝影、繪畫、拼貼及電腦技術，繪製許許多多色彩豐富斑斕的童年故事、過往生活的記憶，以及反映對臺灣社會政治環境的種種觀察。➤ 2 月 6 日至 2 月 19 日赴日本銀座舉辦「陳春祿写真展——收藏童年」攝影個展，並巡迴至大阪展出，展期 2 月 28 日至 3 月 13 日，展名「收藏童年」@大阪ニコンサロン，藝評家 Hyperneko 介紹展覽的闡述：「這些作品都已超越個人與城鄉，昇華為 1960 年後臺灣歷史與文化的縮影。陳君從個人的發想結合收藏嗜好並予以配置或重組，使作品充分展現臺灣獨特的歷史性與文化性。態度愈是狂熱其顯現的內容性都愈容易超越個人。……作者的創作從往昔記憶的追尋中取材。從眼前的風景去懷想記憶中的過去。並以『過去』對『現在』提出質疑與辯證。本著特殊昔日的過去、記憶（差別、威權鎮壓、受災等等）經驗，重新比對今日所處現在的環境（社會、城鄉），而產生新的連結並重新省視與觀察。」參閱網站： https://www.hyperneko.com/entry/2019/02/28/000000➤ 日本攝影藝術評論家飯沢耕太郎在藝術雜誌《artscape レビュー》2019 年 2 月 15 日號，以專文〈陳春祿「收藏童年」〉指出這些圖像，將家族、相館老照片與電影海報明星劇照等，結合小學、動物園及遊戲場所，將其轉化重製成一幅幅作品，讓人聯想到曼陀羅，亦如壁飾般的綺麗世界，把東亞的影像魔術發揮得淋漓盡致，作品流露出極富臺灣色彩的世界觀、宗教觀與文化觀。參閱「artscape」報導的相關文章： https://artscape.jp/report/review/10152615_1735.html	
2020	<ul style="list-style-type: none">➤ 5 月參與臺南市美術館「心靈越界與歸返——臺	

		<p>南市美術館 2020 年典藏主題展」，子題「童年鏡相」中展出《收藏童年》系列作品：〈收藏童年系列 4_八七新樂園〉、〈收藏童年系列 44_平權〉、〈收藏童年系列 32_尸'龜〉、〈收藏童年系列 27_到此一遊〉、〈收藏童年系列 2_時代解碼〉、〈收藏童年系列 33_祭〉、〈收藏童年系列 7_電姬戲院〉、〈收藏童年系列 8_電影街〉、〈收藏童年系列 35_歌舞團〉、〈收藏童年系列 28_諾亞方舟〉總共十件作品。</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ 獲得臺南市美術館審議典藏《收藏童年》四十一件作品，其中自行摸索利用 AI 人工智慧軟體 Midjourney 生成圖像創作〈收藏童年系列 29_代天府〉，將拍攝臺南南鯤鯓五王廟代天府，特意以神獸代替石龍石獅，彰顯廟宇神威，創下首件使用 AI 繪圖程式，製作神獸的影像作品被美術館正式典藏之先例。 ➤ 完成〈收藏童年系列 32_石龜行〉雖與 2019 年發表的〈收藏童年系列_尸'龜〉，作品名稱內容看似相同，其實前者增加以歌行體古詩詞的形式，書寫有關臺南赤嵌樓石龜的歷史故事，作為該作品的邊框。
	2022	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 醞釀有關臺灣宮廟文化的創作《廟可廟》系列作品。
	2023	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 9 月開始構思製作《廟可廟》系列作品。 ➤ 12 月起至翌年 2 月，參與柬埔寨第十四屆「Photo Phnom Penh Festival」(金邊國際攝影節)，展出《收藏童年》系列作品共十七張，受到策展人克里斯蒂安·科若勒 (Christian Caujolle) 關注。 ➤ 捐贈較常翻閱喜歡的書有：杉本博司《直到長出青苔》、樊婉貞《非關真相：九〇年代至今華人觀念攝影》、徐宗懋《古早情—老台灣生活影像展》等藏書一批給臺南市美術館。
	2024	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 6 月 7 日至 11 月 17 日參與臺南市美術館「極度維面：台南當代藝術之思辨」聯展，展出作品〈收藏童年系列_再見全家福〉、〈收藏童年系列_祭童年〉、〈收藏童年系列_中國強〉、〈收藏童年系列_到此一遊〉與〈收藏童年系列_石龜行〉。 ➤ 《收藏童年》五件作品與《開天》十二件作品已通過臺南市美術館典藏審查會議，因此《收藏童

		<p>年》全部作品四十六件，以及《開天》四十九件作品全數被收藏。</p> <p>➤ 義大利策展人克里斯蒂安·科若勒（Christian Caujolle）用義大利文書寫〈Nostalgia d'autore〉（作者懷舊之情）專文介紹《收藏童年》的創作脈絡與背景，刊登在義大利唯一專業國際攝影雜誌《Internazionale》（義大利米蘭國際周刊）第1573期，2024年7月26日至8月1日，頁66-71，總共六個頁面。</p> <p>➤ 拍攝各地廟宇創作的《廟可廟》系列作品，透過影像的剪裁拼貼並搭配廟景、歷史、文學、神話與建築，傳達廟宇信仰文化、反映臺灣政治現況，建構出他的宗教影像觀。陸續完成的作品有：〈廟可廟系列_1 同舟共忌〉、〈廟可廟系列_2 五年千歲公園〉、〈廟可廟系列_3 蓮座〉、〈廟可廟系列_4 湖中廟〉、〈廟可廟系列_5 一旨寺〉、〈廟可廟系列_6 廟法〉、〈廟可廟系列_7 玄空法殿〉、〈廟可廟系列_8 如意金箍棒〉、〈廟可廟系列_9 河圖洛書〉、〈廟可廟系列_10 天龍廟〉、〈廟可廟系列_11 醮典〉、〈廟可廟系列_12 蟠桃會 2024〉、〈廟可廟系列_13 十八地獄圖〉、〈廟可廟系列_14 三十三觀音天上神仙〉、〈廟可廟系列_15 燃燈會〉、〈廟可廟系列_16 中正廟〉、〈廟可廟系列_17 遶境〉、〈廟可廟系列_18 七彩鸚鵡〉、〈廟可廟系列_19 洛神〉、〈廟可廟系列_20 亂象山〉、〈廟可廟系列_21 大交陪境〉、〈廟可廟系列_22 靈光〉、〈廟可廟系列_23 三月尚媽祖〉、〈廟可廟系列_24 蓬萊仙島〉、〈廟可廟系列_25 行天之宮〉、〈廟可廟系列_26 桃花源〉、〈廟可廟系列_27 止戈〉、〈廟可廟系列_28 桃園靈雲寺〉、〈廟可廟系列_29 應許之地〉、〈廟可廟系列_30 封神追想曲〉等，至11月底完成共三十件作品。目前持續創作中。</p>
--	--	--

伍、陳春祿簡歷 CHEN Chun Lu - Biography

1956 年生於臺南市，臺灣

1974-1977 年畢業於臺北世界新聞專科學校公共關係科

1983-1985 年畢業於日本東京寫真專門學校商業攝影科

1985-1987 年服務於日本堀內色彩實驗室技術部

經歷

第五階專業沖印有限公司負責人

參與創辦「臺北攝影藝廊」

出版

1989 4 月出版《風：陳春祿攝影集》，視丘出版社

1991 12 月出版《冥色呼吸：陳春祿攝影集》

2000 10 月出版《開天》攝影集

重要個展

1985 10 月臺北市立美術館「風之一」首次攝影個展

1986 7 月日本銀座、大阪、福岡的 Canon Photo Salon「風之一」巡迴攝影個展

1989 4 月臺北市立美術館「風之二」攝影巡迴個展

5 月基隆市立文化中心與高雄市立文化中心「風之二」攝影巡迴個展

6 月中壢藝術館「風之二」攝影巡迴個展

7 月彰化縣立文化中心與臺北縣立文化中心「風之二」攝影巡迴個展

8 月至 9 月臺中省立美術館（今國立臺灣美術館）「風之二」攝影巡迴個展

1991 12 月臺北市立美術館「冥色呼吸」攝影個展。

1992 10 月義大利米蘭柯達文化中心（Kodak Culture Center）「冥色呼吸」攝影個展

1995 9 月臺北攝影藝廊「創世紀」攝影個展

1997 6 月美國西雅圖中心文建會「臺灣藝術節」「創世紀」攝影個展

2000 2 月日本銀座尼康沙龍（Nikon Salon）「開天」攝影個展

11 月臺灣國際視覺藝術中心「開天」攝影個展

2019 2 月日本銀座「陳春祿寫真展——收藏童年」攝影個展

2019 2-3 月日本大阪「陳春祿寫真展——收藏童年」攝影個展

重要聯展

- 1995** 6月日本東京都攝影美術館「第一屆東京國際攝影雙年展」十四人展，展出《創世紀》系列
- 2006** 8月北京中國美術館「彼岸，看見——臺灣攝影二十家 1928 - 2006」攝影大展
11月上海圖書館「彼岸，看見——臺灣攝影二十家 1928 - 2006」攝影大展
- 2012** 8月中國第四屆「大理國際攝影節」典藏展，華辰國際拍賣公司秋拍
- 2013** 8月中國大理「臺灣典藏經典原作展」
- 2020** 5月臺南市美術館「心靈越界與歸返——臺南市美術館 2020 年典藏主題展」
- 2023** 12月起至隔年 2 月，柬埔寨第十四屆 *Photo Phnom Penh Festival*（金邊國際攝影節）臺灣邀請展
- 2024** 6月臺南市美術館「極度維面：台南當代藝術之思辨」

作品獲美術館典藏

- 《風》系列作品目前共四件榮獲臺北市立美術館典藏（作品資訊詳見圖版一）
- 《冥色呼吸》系列作品目前共四件榮獲臺北市立美術館典藏（作品資訊詳見圖版二）
- 《開天》系列作品目前共四十九件榮獲臺南市美術館典藏（作品資訊詳見圖版三）
- 《開天》系列作品目前共二十二件榮獲國家攝影文化中心典藏（作品資訊詳見圖版三）
- 《收藏童年》系列作品目前共四十六件榮獲臺南市美術館典藏（作品資訊詳見圖版四）

陸、圖版索引| Liste of Works

圖版一：《風》（Wind）系列作品資訊



圖 1〈風之一〉，玉山，
1988，藝術家自藏。



圖 2〈風之二〉，臺南永康，
1988，藝術家自藏。



圖 3〈風之三〉，溪頭，
1988，藝術家自藏。



圖 4〈風之四〉，東京浜離宮，1984，臺北市立美術館。



圖 5〈風之五〉，新宿御苑，
1989，藝術家自藏。

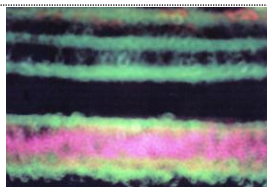


圖 6〈風之六〉，新宿御苑，
1989，藝術家自藏。



圖 7〈風之七〉，新宿御苑，1985，藝術家自藏。



圖 8〈風之八〉，新宿代代木，1985，藝術家自藏。



圖 9〈風之九〉，新宿御苑，
1986，藝術家自藏。



圖 10〈風之十〉，日本江之島，1986，藝術家自藏。



圖 11〈風之十一〉，日本千葉，1983，藝術家自藏。



圖 12〈風之十二〉，東京池袋，1983，藝術家自藏。



圖 13〈風之十三〉，新宿御苑，1989，藝術家自藏。

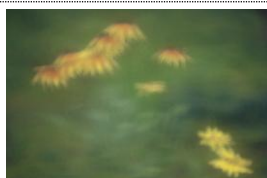


圖 14〈風之十四〉，日本日光，1986，藝術家自藏。

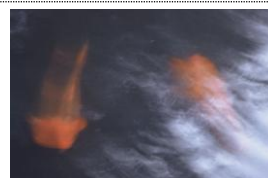


圖 15〈風之十五〉，東京浜離宮，1986，藝術家自藏。

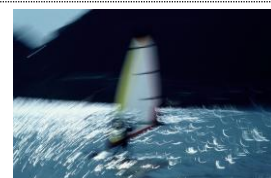


圖 16〈風之十六〉，日本江之島，1985，臺北市立美術館。



圖 17〈風之十七〉，新宿代代木，1985，藝術家自藏。



圖 18〈風之十八〉，東京池袋，1984，藝術家自藏。



圖 19〈風之十九〉，臺南鹽水溪，1986，藝術家自藏。



圖 20〈風之二十〉，新宿代代木，1985，臺北市立美術館。



圖 21 〈風之二十一〉，臺南鹽水溪，1988，藝術家自藏。



圖 22 〈風之二十二〉，玉山，1988，藝術家自藏。

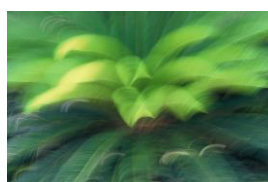


圖 23 〈風之二十三〉，臺灣大學，1987，藝術家自藏。



圖 24 〈風之二十四〉，日本東京，1986，藝術家自藏。



圖 25 〈風之二十五〉，臺北新店，1986，藝術家自藏。



圖 26 〈風之二十六〉，玉山，1988，藝術家自藏。



圖 27 〈風之二十七〉，奇萊山，1988，藝術家自藏。



圖 28 〈風之二十八〉又稱〈幻彩系列之三〉，東京浜離宮，1984，臺北市立美術館。



圖 29 〈風之二十九〉，臺北師專附小，1987，藝術家自藏。

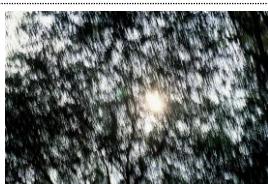


圖 30 〈風之三十〉，臺北師專附小，1987，藝術家自藏。



圖 31 〈風之三十一〉，臺南鹽水溪，1988，藝術家自藏。



圖 32 〈風之三十二〉，臺北內湖，1986，藝術家自藏。

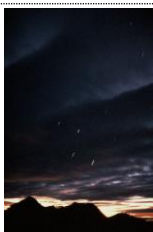


圖 33 〈風之三十三〉，大霸尖山，1988，藝術家自藏。



圖 34 〈風之三十四〉，大霸尖山，1988，藝術家自藏。



圖 35 〈風之三十五〉，臺灣大學，1987，藝術家自藏。



圖 36 〈風之三十六〉，臺南鹽水溪，1987，藝術家自藏。



圖 37 〈風之三十七〉，臺南公園，1987，藝術家自藏。



圖 38 〈風之三十八〉，日本江之島，1985，藝術家自藏。

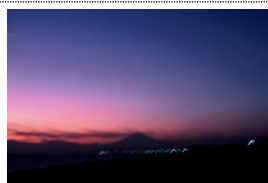


圖 39 〈風之三十九〉，日本富士山，1985，藝術家自藏。



圖 40 〈風之四十〉，日本江之島，1985，藝術家自藏。



圖 41 〈風之四十一〉，日本
江之島，1985，藝術家自藏。

圖版二：《冥色呼吸》（Dark Breathing）系列作品資訊



圖 42 〈冥色呼吸之一〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 43 〈冥色呼吸之二〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 44 〈冥色呼吸之三〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 45 〈冥色呼吸之四〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 46 〈冥色呼吸之五〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 47 〈冥色呼吸之六〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 48 〈冥色呼吸之七〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 49 〈冥色呼吸之八〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 50 〈冥色呼吸之九〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 51 〈冥色呼吸之十〉，
1989，臺北市立美術館。



圖 52 〈冥色呼吸之十一〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 53 〈冥色呼吸之十二〉，
1990，臺北市立美術館。



圖 54 〈冥色呼吸之十三〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 55 〈冥色呼吸之十四〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 56 〈冥色呼吸之十五〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 57 〈冥色呼吸之十六〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 58 〈冥色呼吸之十七〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 59 〈冥色呼吸之十八〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 60 〈冥色呼吸之十九〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 61 〈冥色呼吸之二十〉，
1989-1991，藝術家自藏。



圖 62 〈冥色呼吸之二十一〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 63 〈冥色呼吸之二十二〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 64 〈冥色呼吸之二十三〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 65 〈冥色呼吸之二十四〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 66 〈冥色呼吸之二十五〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 67 〈冥色呼吸之二十六〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 68 〈冥色呼吸之二十七〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 69 〈冥色呼吸之二十八〉, 1989-1991, 藝術家自藏。

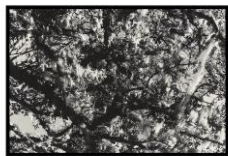


圖 70 〈冥色呼吸之二十九〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 71 〈冥色呼吸之三十〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 72 〈冥色呼吸之三十一〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 73 〈冥色呼吸之三十二〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 74 〈冥色呼吸之三十三〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 75 〈冥色呼吸之三十四〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 76 〈冥色呼吸之三十五〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 77 〈冥色呼吸之三十六〉, 1990, 臺北市立美術館。



圖 78 〈冥色呼吸之三十七〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 79 〈冥色呼吸之三十八〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 80 〈冥色呼吸之三十九〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 81 〈冥色呼吸之四十〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 82 〈冥色呼吸之四十一〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 83 〈冥色呼吸之四十二〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 84 〈冥色呼吸之四十三〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 85 〈冥色呼吸之四十四〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 86 〈冥色呼吸之四十五〉, 1989-1991, 藝術家自藏。



圖 87 〈冥色呼吸之四十六〉, 1991, 臺北市立美術館。

圖版三：《開天》（Genesis 或 Open Sky）系列作品資訊



圖 88 〈開天系列 1〉，
1993-2000，臺南市美術館、
國家攝影文化中心。



圖 89 〈開天系列 2〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文化
中心。

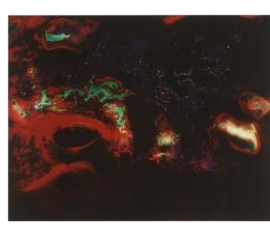


圖 90 〈開天系列 3〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文
化中心。



圖 91 〈開天系列 4〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文化
中心。



圖 92 〈開天系列 5〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文
化中心。



圖 93 〈開天系列 6〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文化
中心。



圖 94 〈開天系列 7〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文
化中心。

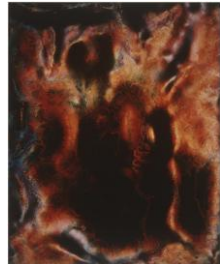


圖 95 〈開天系列 8〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文化
中心。



圖 96 〈開天系列 9〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文
化中心。



圖 97 〈開天系列 10〉，2000，
臺南市美術館。



圖 98 〈開天系列 11〉，
2000，臺南市美術館、國家
攝影文化中心。

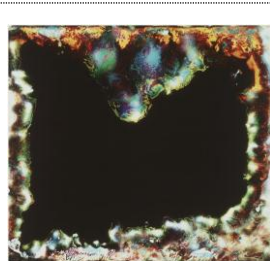


圖 99 〈開天系列 12〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文化
中心。



圖 100 〈開天系列 13〉，
2000，臺南市美術館、國家
攝影文化中心。

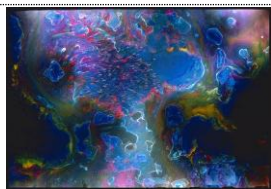


圖 101 〈開天系列 14〉，2000，
臺南市美術館。

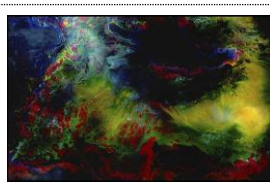


圖 102 〈開天系列 15〉，
2000，臺南市美術館。

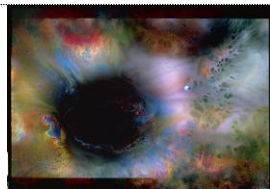


圖 103 〈開天系列 16〉，2000，
臺南市美術館。



圖 104 〈開天系列 17〉，
1993-2000，臺南市美術館、
國家攝影文化中心。



圖 105 〈開天系列 18〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文化
中心。



圖 106 〈開天系列 19〉，
2000，臺南市美術館。



圖 107 〈開天系列 20〉，2000，
臺南市美術館。

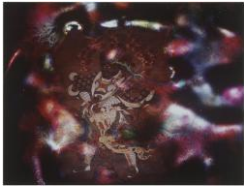


圖 108 〈開天系列 21〉，
2000，臺南市美術館、國家
攝影文化中心。



圖 109 〈開天系列 22〉，2000，
臺南市美術館。

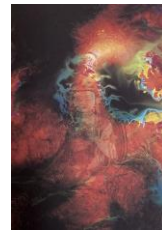


圖 110 〈開天系列 23〉，
2000，臺南市美術館。



圖 111 〈開天系列 24〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文化
中心。



圖 112 〈開天系列 25〉，
2000，臺南市美術館。



圖 113 〈開天系列 26〉，2000，
臺南市美術館、國家攝影文化
中心、華辰私人收藏。



圖 114 〈開天系列 27〉，
2000，臺南市美術館。



圖 115 〈開天系列 28〉，2000，
臺南市美術館。



圖 116 〈開天系列 29〉，
2000，臺南市美術館。



圖 117 〈開天系列 30〉，2000，
臺南市美術館、華辰私人收藏。

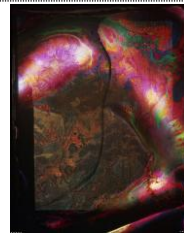


圖 118 〈開天系列 31〉，
2000，臺南市美術館、國家
攝影文化中心。



圖 119 〈開天系列 32〉，2000，
臺南市美術館。

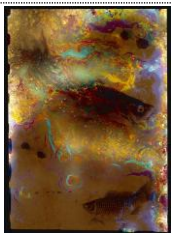


圖 120 〈開天系列 33〉，
2000，臺南市美術館。



圖 121 〈開天系列 34〉，2000，
臺南市美術館。

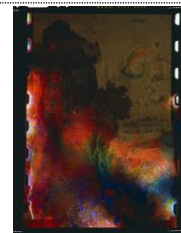


圖 122 〈開天系列 35〉，
2000，臺南市美術館。

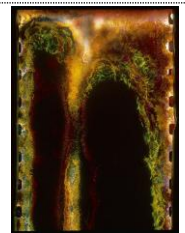
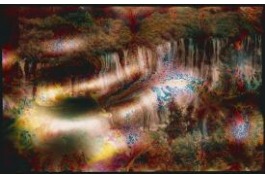



圖 123 〈開天系列 36〉，1999，
臺南市美術館、國家攝影文化

 <p>圖 124〈開天系列 37〉， 1999，臺南市美術館、國家 攝影文化中心。</p>	 <p>圖 125〈開天系列 38〉，1999， 臺南市美術館、國家攝影文化 中心。</p>	 <p>圖 126〈開天系列 39〉， 1999，臺南市美術館、國家 攝影文化中心、華辰私人收 藏。</p>	<p>中心。</p>  <p>圖 127〈開天系列 40〉，2000， 臺南市美術館。</p>
 <p>圖 128〈開天系列 41〉， 2000，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 129〈開天系列 42〉，2000， 臺南市美術館。</p>	 <p>圖 130〈開天系列 43〉， 2000，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 131〈開天系列 44〉，2000， 臺南市美術館。</p>
 <p>圖 132〈開天系列 45〉， 2000，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 133〈開天系列 46〉，2000， 臺南市美術館。</p>	 <p>圖 134〈開天系列 47〉， 2000，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 135〈開天系列 48〉，2000， 臺南市美術館。</p>
 <p>圖 136〈開天系列 49〉， 2000，臺南市美術館。</p>			

附註 A：《開天》系列創作歷程長達 7 年以上，而且菌侵蝕軟片的影像隨著時間一直在改變，所以創作年代有時候標示不一，國家攝影文化中心典藏《開天》部分作品，該中心將創作年代一律標示 1999 年，為了避免重複混淆，相同的典藏作品將以臺南市美術館典藏資訊為準，暫時沒有被收錄典藏的作品才標示為 1999 年。

圖版四：《收藏童年》（Collecting Childhood）系列作品資訊

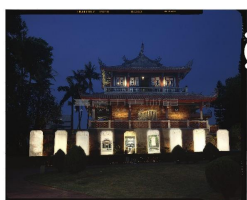


圖 137 〈收藏童年系列_尸'龜〉，2010-2019，臺南市美術館。



圖 138 〈收藏童年系列 1_解讀〉，2020，臺南市美術館。



圖 139 〈收藏童年系列 2_時代解碼〉，2010-2019，臺南市美術館。



圖 140 〈收藏童年系列 3_林絲緞〉，2020，臺南市美術館。



圖 141 〈收藏童年系列 4_勿忘影中人〉，2020，臺南市美術館。



圖 142 〈收藏童年系列 5_憶難忘〉，2020，臺南市美術館。



圖 143 〈收藏童年系列 6_西螺戲院〉，2020，臺南市美術館。



圖 144 〈收藏童年系列 7_電姬戲院〉，2010-2019，臺南市美術館。



圖 145 〈收藏童年系列 8_電影街〉，2010-2019，臺南市美術館。



圖 146 〈收藏童年系列 9_養鴨人家〉，2020，臺南市美術館。



圖 147 〈收藏童年系列 10_塵封〉，2020，臺南市美術館。

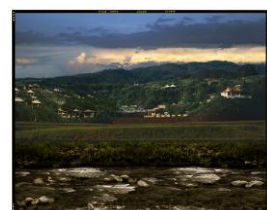


圖 148 〈收藏童年系列 11_逝者〉，2020，臺南市美術館。



圖 149 〈收藏童年系列 12_金魚〉，2020，臺南市美術館。



圖 150 〈收藏童年系列 13_搜尋〉，2020，臺南市美術館。



圖 151 〈收藏童年系列 14_八七新樂園〉，2010-2019，臺南市美術館。



圖 152 〈收藏童年系列 15_連結〉，2020，臺南市美術館。



圖 153 〈收藏童年系列 16_輓歌〉，2020，臺南市美術館。



圖 154 〈收藏童年系列 17_告別〉，2020，臺南市美術館。



圖 155 〈收藏童年系列 18_國民小學〉，2020，臺南市美術館。



圖 156 〈收藏童年系列 19_洞洞樓〉，2020，臺南市美術館。



圖 157 〈收藏童年系列 20_Record〉，2020，臺南市美術館。



圖 158 〈收藏童年系列 21_流轉〉，2020，臺南市美術館。



圖 159 〈收藏童年系列 22_如歌〉，2020，臺南市美術館。



圖 160 〈收藏童年系列 23_塗鴉〉，2020，臺南市美術館。

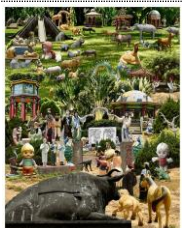


圖 161 〈收藏童年系列 24_秋茂園〉，2020，臺南市美術館。

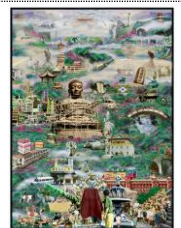


圖 162 〈收藏童年系列 25_畢業旅行〉，2020，臺南市美術館。



圖 163 〈收藏童年系列 26_伊索寓園〉，2020，臺南市美術館。

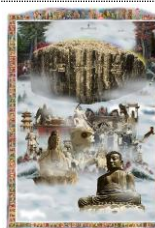


圖 164 〈收藏童年系列 27_到此一遊〉，2010-2019，臺南市美術館。



圖 165 〈收藏童年系列 28_諾亞方舟〉，2010-2019，臺南市美術館。



圖 166 〈收藏童年系列 29_代天府〉，2020，臺南市美術館。



圖 167 〈收藏童年系列 30_廟會〉，2020，臺南市美術館。



圖 168 〈收藏童年系列 31_神龕〉，2020，臺南市美術館。

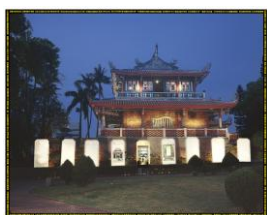


圖 169 〈收藏童年系列 32_石龜行〉，2020，臺南市美術館。



圖 170 〈收藏童年系列 33_祭〉，2010-2019，臺南市美術館。



圖 171 〈收藏童年系列 34_再見全家福〉，2020，臺南市美術館。



圖 172 〈收藏童年系列 35_歌舞團〉，2010-2019，臺南市美術館。

 <p>圖 173 〈收藏童年系列 36_樂園〉，2020，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 174 〈收藏童年系列 37_造飛機〉，2020，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 175 〈收藏童年系列 38_火車〉，2020，臺南市美術館。</p>	<p>市美術館。</p>  <p>圖 176 〈收藏童年系列 39_爸爸捕魚去〉，2020，臺南市美術館。</p>
 <p>圖 177 〈收藏童年系列 40_回望〉，2020，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 178 〈收藏童年系列 41_露天電影〉，2020，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 179 〈收藏童年系列 42_中國強〉，2020，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 180 〈收藏童年系列 43_蔣總統萬歲〉，2020，臺南市美術館。</p>
 <p>圖 181 〈收藏童年系列 44_平權〉，2010-2019，臺南市美術館。</p>	 <p>圖 182 〈收藏童年系列 45_島佛〉，2020，臺南市美術館。</p>		

附註 B：〈收藏童年系列 33_祭〉或稱〈祭童年〉，單件作品稱〈祭童年〉，多件作品則稱〈祭〉。

附註 C：〈收藏童年系列 40_回望〉南美館典藏資料名為〈收藏童年系列 40_朝暮〉

附註 D：〈收藏童年系列 41_露天電影〉南美館典藏名為〈收藏童年系列 41_哥吉拉〉

圖版五：《廟可廟》（Temple can be marvelous）系列作品資訊



圖 183 〈廟可廟系列_1 同舟共忌〉，2024，藝術家自藏。



圖 184 〈廟可廟系列_2 五年千歲公園〉，2024，藝術家自藏。



圖 185 〈廟可廟系列_3 蓮座〉，2024，藝術家自藏。



圖 186 〈廟可廟系列_4 湖中廟〉，2024，藝術家自藏。



圖 187 〈廟可廟系列_5 一旨寺〉，2024，藝術家自藏。



圖 188 〈廟可廟系列_6 廟法〉，2024，藝術家自藏。



圖 189 〈廟可廟系列_7 玄空法殿〉，2024，藝術家自藏。



圖 190 〈廟可廟系列_8 如意金箍棒〉，2024，藝術家自藏。



圖 191 〈廟可廟系列_9 河圖洛書〉，2024，藝術家自藏。



圖 192 〈廟可廟系列_10 天龍廟〉，2024，藝術家自藏。



圖 193 〈廟可廟系列_11 醮典〉，2024，藝術家自藏。

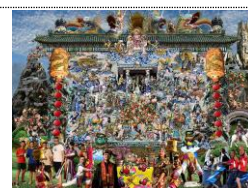


圖 194 〈廟可廟系列_12 蟠桃會 2024〉，2024，藝術家自藏。



圖 195 〈廟可廟系列_13 十八地獄圖〉，2024，藝術家自藏。



圖 196 〈廟可廟系列_14 三觀音天上神仙〉，2024，藝術家自藏。



圖 197 〈廟可廟系列_15 燃燈會〉，2024，藝術家自藏。



圖 198 〈廟可廟系列_16 中正廟〉，2024，藝術家自藏。



圖 199 〈廟可廟系列_17 邊境〉，2024，藝術家自藏。



圖 200 〈廟可廟系列_18 七彩鸚鵡〉，2024，藝術家自藏。



圖 201 〈廟可廟系列_19 洛神〉，2024，藝術家自藏。



圖 202 〈廟可廟系列_20 亂象山〉，2024，藝術家自藏。



圖 203〈廟可廟系列_21 大交陪境〉，2024，藝術家自藏。



圖 204〈廟可廟系列_22 靈光〉，2024，藝術家自藏。



圖 205〈廟可廟系列_23 三月尚媽祖〉，2024，藝術家自藏。



圖 206〈廟可廟系列_24 蓬萊仙島〉，2024，藝術家自藏。



圖 207〈廟可廟系列_25 行天之宮〉，2024，藝術家自藏。



圖 208〈廟可廟系列_26 桃花源〉，2024，藝術家自藏。

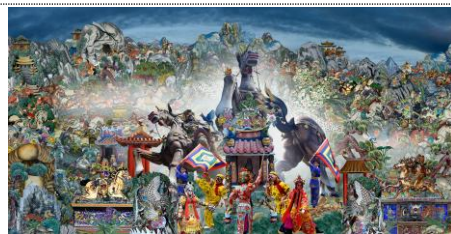


圖 209〈廟可廟系列_27 止戈〉，2024，藝術家自藏。



圖 210〈廟可廟系列_28 桃園靈雲寺〉，2024，藝術家自藏。

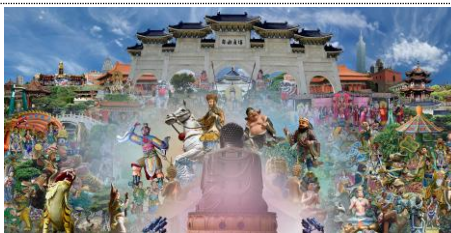


圖 211〈廟可廟系列_29 應許之地〉，2024，藝術家自藏。



圖 212〈廟可廟系列_30 風神追神曲〉，2024，藝術家自藏。

