

臺南市美術館

臺南攝影藝術研究（1920-2022）

結案研究報告書

受委託單位：台灣攝影博物館文化學會

計畫主持人：姜麗華

日期：中華民國111年12月05日

目次

圖次.....	II
表次.....	X
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與範圍.....	1
第二節 文獻回顧與研究方法.....	4
第三節 研究內容架構.....	7
第二章 臺南在地寫真館、攝影學會.....	10
第一節 在地寫真館的攝影風格.....	11
第二節 在地攝影學會的攝影風氣.....	17
第三節 小結.....	21
第三章 臺南在地攝影家的視野.....	24
第一節 在地攝影家的表現形式.....	24
第二節 出外在地攝影家的表現形式.....	44
第三節 小結.....	74
第四章 本國攝影師快門下的臺南.....	75
第一節 臺南城鎮風貌.....	75
第二節 臺南人文特色.....	94
第三節 小結.....	121
第五章 結論.....	124
參考文獻.....	128
附錄.....	132
附錄一：臺南市攝影團體成立年代.....	133
附錄二：臺南市攝影文化會館舉辦攝影講座一覽表（2001-2005）.....	135
附錄三：臺南在地攝影家檢索（按出生年代排序）.....	137
附錄四：臺南市美術館典藏作品簡介.....	142
附錄五：圖版索引（按創作年代排序）.....	147
附錄六：攝影家索引（按姓氏筆劃排序）.....	158

圖次

圖 1	拍攝者不詳，〈從城牆上觀望臺灣府城。「紅毛城」(普羅民遮城)在背景處〉， 拍攝年代不詳，圖片引自《李仙得《臺灣紀行》》，頁 117。.....	2
圖 2	拍攝者不詳，〈考棚。庭園入口處〉，拍攝年代不詳，圖片引自《李仙得《臺灣紀行》》，頁 120。.....	2
圖 3	拍攝者不詳，〈考棚。供奉文神(文昌)的塔〉，拍攝年代不詳，圖片引自 《李仙得《臺灣紀行》》，頁 120。.....	2
圖 4	拍攝者不詳，〈觀音廟〉，拍攝年代不詳，圖片引自《李仙得《臺灣紀行》》， 頁 121。.....	2
圖 5	張清言，〈立體攝影術-閱讀書冊的婦女〉，1920 年代，圖片引自《銀鹽世代》， 頁 49。.....	3
圖 6	遠藤寫真館，簡永彬提供圖像。.....	12
圖 7	遠藤寫真館廣告宣傳單，簡永彬提供。.....	12
圖 8	今日寫真館，《臺南第二高女學生制服照》，1940 年代，資料來源：王翠月 女士提供，圖片引自《婉風流轉時》。.....	14
圖 9	攝影者不詳，〈帥氣的網球裝〉，臺南，1920。圖片出自《凝望的時代》，頁 114。.....	15
圖 10	日之丸寫場，〈新娘寫真〉，臺南市，1940 年代。圖片出自《凝望的時代》， 頁 136。.....	15
圖 11	孫有福，〈晨景〉，1941，廈門攝影收藏。.....	17
圖 12	楊文津，〈巷道〉，1939，廈門攝影收藏。.....	17
圖 13	黃東焜，〈河邊偶拾〉，三重，1969，查無典藏資料。.....	25
圖 14	黃東焜，〈鴨群〉，臺南安平，1963，高雄市立美術館收藏。.....	25
圖 15	許淵富，〈朝來雙豔〉，1959，臺南公園，臺南市美術館收藏。.....	25
圖 16	許淵富，〈合唱〉，1961，臺南舊社教館，(現吳園藝文中心公會堂)， 臺南市美術館收藏。.....	25
圖 17	許淵富，〈牛的造型〉，1963，臺南市美術館收藏。.....	26
圖 18	許淵富，〈古井〉，1964，臺南安平，臺南市美術館收藏。.....	26
圖 19	許淵富，〈鹽田印象〉，1964，臺南四草，臺南市美術館收藏。.....	27
圖 20	許淵富，〈羞〉，1965，臺南市美術館收藏。.....	27
圖 21	張武俊，〈荷花〉，臺南，2009-2013，臺南美術市館收藏。.....	29
圖 22	張武俊，《夢幻月世界》系列，金山，1990，臺南市美術館收藏。.....	29
圖 23	張武俊，〈孔廟守護者〉，1991，臺南市美術館收藏。.....	29
圖 24	張武俊，《全臺首學》系列，1993.8.15，臺南市美術館收藏。.....	29

圖 25	張武俊，《彩竹的故鄉》，1998-1999，臺南市美術館收藏。	30
圖 26	張武俊，《月世界土角厝》，龍崎烏樹林，1999，臺南市美術館、臺灣南美會收藏。	30
圖 27	張武俊，《魚塭》，七股，2004-2013，藝術家自藏。	31
圖 28	張武俊，《萬年峽谷》，雲林草嶺，2007，藝術家自藏。	31
圖 29	王徵吉，《黑面琵鷺》系列，1992 起至今，整整 30 年，藝術家自藏。	32
圖 30	王徵吉，《非洲琵鷺》，1995，藝術家自藏。	33
圖 31	王徵吉，《黑面琵鷺下蛋》，2008，藝術家自藏。	33
圖 32	傅朝卿，《時向：編號 1986-1》，台北地下道，1986，藝術家自藏。	34
圖 33	傅朝卿，《時向：編號 1985-1》，斯德哥爾摩市政廳，1985，藝術家自藏。	34
圖 34	傅朝卿，《時向：編號 1994-2》，聖吉米安諾大教堂，1994，藝術家自藏。	35
圖 35	傅朝卿，《幻向：編號 1994-1》，巴黎羅浮宮，1994，藝術家自藏。	35
圖 36	傅朝卿，《台南紅·傅老藍》系列，2022 年 4 月 26 日上傳， https://www.facebook.com/heritagecare.fu ，藝術家自藏。	36
圖 37	傅朝卿，《台南紅·傅老藍》系列，2022 年 4 月 26 日上傳， https://www.facebook.com/heritagecare.fu ，藝術家自藏。	36
圖 38	杜美華，《浪山》西藏草原之旅，1989，藝術家自藏。	37
圖 39	杜美華，《浪水》黃土高原之旅，1990，藝術家自藏。	37
圖 40	杜美華，《逆光·重現兵配廠系列》，2019 出版，藝術家自藏。	38
圖 41	杜美華，《逆光·重現兵配廠系列》，2019 出版，藝術家自藏。	38
圖 42	張聰賢，《俞肇青教授》，出自《0.25 微表情》，2016，私人收藏（俞肇青教授典藏）。	40
圖 43	張聰賢，《黃信二教授》，出自《0.25 微表情》，2016，私人收藏（黃信二教授典藏）。	40
圖 44	張聰賢，《陳其彭教授》，出自《0.25 微表情》，2016，私人收藏（陳其彭教授典藏）。	40
圖 45	張聰賢，《高雄那瑪夏三民國小》，1994，藝術家自藏。	40
圖 46	張聰賢，《南投仁愛紅香》，1994，私人典藏。	40
圖 47	張聰賢，《鎮西堡兒童》，2012，藝術家自藏。	41
圖 48	張聰賢，《竹東》，2012，藝術家自藏。	41
圖 49	李旭彬，《災難風景》系列，2010，德意志證券交易所攝影基金會典藏。	42
圖 50	李旭彬，《登玉山途中-白木林》，《一路上的風景－復返》，2021，私人收	

藏。	43
圖 51 李旭彬,〈玉山東峰望主峰〉,《一路上的風景-複復返》,2021,藝術家自藏。	43
圖 52 柯錫杰,〈月世界〉,1962,國家攝影文化中心、高雄市立美術館等處收藏。	44
圖 53 柯錫杰,〈盲母〉,1962,國家攝影文化中心等處收藏。	44
圖 54 柯錫杰,〈等待維納斯〉,1979,高雄市立美術館等處收藏。	45
圖 55 柯錫杰,〈永恆的對話〉,1981,國家攝影文化中心收藏。	45
圖 56 蔡高明,〈兩老婦人〉,1961,美濃,藝術家自藏。	46
圖 57 蔡高明,〈哈欠〉,1980,北港,高雄市立美術館收藏。	46
圖 58 蔡高明,《世間情事系列》,1960年代,藝術家自藏。	47
圖 59 蔡高明,《世間情事系列》,1960年代,藝術家自藏。	47
圖 60 陳次雄,〈危橋〉,臺南縣大內鄉,1976,私人收藏。	48
圖 61 陳次雄,《結婚進行曲》系列,石門鄉,1978,私人收藏。	48
圖 62 陳次雄,〈夜之頌〉,宜蘭蘇澳港閃電殊景,1989,藝術家自藏。	49
圖 63 陳次雄,〈月世界晨曦美景〉,臺南縣,1993,慈濟大林醫院·私人收藏。	49
圖 64 陳次雄,〈二寮萬丈曙光〉,2008,藝術家自藏。	50
圖 65 陳次雄,〈101大樓彩虹〉,臺北市,2008,私人收藏。	50
圖 66 陳次雄,〈101大樓日落美景〉,2012,藝術家自藏。	51
圖 67 陳春祿,〈開天 17〉,1995-2005,臺南市美術館典藏。	52
圖 68 陳春祿,〈平權〉,出自《收藏童年系列》,2010-2022,臺南市美術館典藏。	52
圖 69 陳春祿,〈石龜行〉,出自《收藏童年系列》,2010-2022,藝術家自藏。	53
圖 70 陳春祿,〈再見全家福〉,出自《收藏童年系列》,2010-2022,藝術家自藏。	53
圖 71 陳春祿,〈秋茂園〉,出自《收藏童年系列》,2010-2022,藝術家自藏。	53
圖 72 黃子明,《阿嬤集合系列—面具》系列,2008,高雄市立美術館典藏。	55
圖 73 黃子明,《阿嬤集合系列—婚紗》,2008,藝術家自藏。	56
圖 74 黃子明,《阿嬤集合系列—劇場》,2008,藝術家自藏。	56
圖 75 黃子明,《韓戰反共戰俘的政治紋身-廖禮華》,2013,國家攝影文化中心典藏。	56
圖 76 黃子明,《韓戰反共戰俘的政治紋身-潘海波》,2013,國家攝影文化中心	

典藏。	56
圖 77 楊順發，〈家園游移狀態 NO：03〉，2005，國家攝影文化中心典藏。	58
圖 78 楊順發，〈家園游移狀態 NO：15〉，2007，國家攝影文化中心典藏。	58
圖 79 楊順發，《家園游移狀態》系列之一，2006，藝術家自藏。	58
圖 80 楊順發，〈屏東縣新園鄉鹽埔村魚塭〉，《臺灣水沒》，2014，高雄市立美術館典藏。	59
圖 81 楊順發，〈臺南市北門區南鯤鯓民宅〉，《臺灣水沒》，2015，藝術家自藏。	59
圖 82 楊順發，〈海洋劇場 NO：01〉，《海洋劇場》，2019，藝術家自藏。	60
圖 83 楊順發，〈臺灣土狗 Taiwan To Go—向李俊賢致敬 NO：01〉，《臺灣土狗》，2020，藝術銀行典藏。	60
圖 84 楊順發，〈家族精神-大姐的紅寶石婚禮〉，出自《鄉情 II》系列，2022，藝術家自藏。	61
圖 85 楊順發，〈家族精神-大姐的紅寶石婚禮〉局部，出自《鄉情 II》系列，2022，藝術家自藏。	61
圖 86 楊順發，【首部曲：土壤翻耕】〈家族精神—大姐的紅寶石婚禮〉，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。	61
圖 87 楊順發，【二部曲：弄水田、插秧】〈擁抱故鄉水與土—水牛擱浴〉，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。	61
圖 88 楊順發，【三部曲：稻子結穗】〈社區參與—繫稻草人活動〉，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。	62
圖 89 楊順發，【四部曲：稻子收割】〈文化稻的誕生—割稻宴〉，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。	62
圖 90 楊順發，【五部曲：黃金母子山】，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，裝置空間，2022 年 10 月 15 日，展出地點：台南市總爺糖廠「紅磚工藝館」。	63
圖 91 曾鈺涓，《物體 1-5》，1998，藝術家自藏。	64
圖 92 曾鈺涓，《錯置 2016：偽旅行記事》系列之一，數位影像，2016，藝術家自藏。	65
圖 93 曾鈺涓，《錯置 2016：偽旅行記事》系列之一，數位影像，2016，藝術家自藏。	65
圖 94 曾鈺涓，《玫瑰·紅》系列，2018，攝影師位子（衛顥之），藝術家自藏。	66
圖 95 曾鈺涓，〈1-adamEve-20211016〉，出自《Conversation-Eve & Adam》，2022，藝術家自藏。	67

圖 96 曾鈺涓，〈2-adamEve-20211016〉，出自《Conversation-Eve & Adam》，2022，藝術家自藏。	67
圖 97 曾鈺涓，〈3-adamEve-20220105〉，出自《Conversation-Eve & Adam》，2022，藝術家自藏。	68
圖 98 曾鈺涓，〈4-adamEve-20220208〉，出自《Conversation-Eve & Adam》，2022，藝術家自藏。	68
圖 99 沈昭良，《STAGE（舞台車）》系列之二，2011，藝術銀行典藏。	70
圖 100 沈昭良，《STAGE（舞台車）》系列之二，2011，藝術銀行典藏。	70
圖 101 沈昭良，《SINGERS & STAGES》系列，歌手娟娟，2005，藝術家自藏。	71
圖 102 沈昭良，《臺灣綜藝團》，2016，藝術家自藏。	71
圖 103 沈昭良，《晨曦-來自戒毒村》系列，苗栗，2018，藝術家自藏。	71
圖 104 沈昭良，《晨曦-來自戒毒村》系列，苗栗，2018，藝術家自藏。	71
圖 105 沈昭良，《不義遺址——新店軍人監獄／安康接待室》，此為「安康接待室」牢房外通道，2020，藝術家自藏。	72
圖 106 沈昭良，《不義遺址——新店軍人監獄／安康接待室》，此為「新店軍人監獄」，2020，藝術家自藏。	72
圖 107 沈昭良，《漂流／Drifting》，臺南七股鹽場，2015-2022，藝術家自藏。	73
圖 108 沈昭良，《漂流／Drifting》，臺南西港，2015-2022，藝術家自藏。	73
圖 109 劉永泰，〈異象〉，1975，臺南市美術館典藏。	76
圖 110 劉永泰，〈異質空間—道〉，1990，臺南市美術館典藏。	76
圖 111 劉永泰，〈草葉集〉，1980，實物投影作品，藝術家自藏。	77
圖 112 劉永泰，〈自我頭殼（X光）〉，1990，實物投影作品，藝術家自藏。	77
圖 113 劉永泰，〈安平樹屋光景〉，2003，藝術家自藏。	77
圖 114 劉永泰，〈剖〉，2006，藝術家自藏。	77
圖 115 陳慧美，〈海安路〉，左邊 1992 年拍攝，右邊網路下載，藝術家自藏。	78
圖 116 蕭培賢，〈蘭嶼 118〉，1988，藝術家自藏。	80
圖 117 蕭培賢，〈蘭嶼 92〉，1988，藝術家自藏。	80
圖 118 蕭培賢，〈龍都_220816_8〉，上海，1993，藝術家自藏。	80
圖 119 蕭培賢，〈龍都_220816_6〉，上海，1993，藝術家自藏。	80
圖 120 蕭培賢，〈寂靜都市 32〉，1996，藝術家自藏。	81
圖 121 蕭培賢，〈寂靜都市 3〉，1996，藝術家自藏。	81
圖 122 蕭培賢，〈顯隱之間_220816_3〉，2003，藝術家自藏。	82

圖 123	蕭培賢，〈顯隱之間_220816_0〉，2003，藝術家自藏。	82
圖 124	蕭培賢，〈顯隱之間_220816_1〉，2003，藝術家自藏。	82
圖 125	黃文勇，〈進行中的時態——也許，這是一條可行的路徑〉，《被凝視的風景》系列，2009，高雄市立美術館典藏、國立臺灣美術館典藏。	83
圖 126	黃文勇，〈秀姑巒溪輓歌〉，《被凝視的風景》系列，2013，國家攝影文化中心典藏。	84
圖 127	黃文勇，〈此岸到彼岸的距離〉，《被凝視的風景》系列，2018，藝術家自藏。	84
圖 128	黃文勇，〈八田與一的夢幻場域〉，《被凝視的風景》系列，2019，藝術家自藏。	85
圖 129	黃文勇，《創作私語手札》，2019，書寫從 2016 年起迄今。	86
圖 130	黃華安，〈刑天之歌系列之五〉，《刑天之歌》，2000，私人收藏。	88
圖 131	黃華安，〈刑天之歌系列之十九〉，《刑天之歌》，2000，台南市立文化中心典藏。	88
圖 132	黃華安，〈富春江系列之八〉，《東方無極》，2013，私人收藏。	89
圖 133	黃華安，《生命的光影》系列之五，2014，私人收藏。	89
圖 134	黃華安，〈玄幻〉，出自《山海經神話》系列，2012-2017，私人收藏。	89
圖 135	黃華安，〈鳥獸〉，出自《山海經神話》系列，2012-2017，私人收藏。	89
圖 136	黃華安，〈見怪〉，出自《山海經神話》系列，2012-2017，私人收藏。	90
圖 137	黃華安，〈月世界之晨〉，2021，私人收藏。	90
圖 138	黃華安，〈安平古堡旅後有感〉，2020，私人收藏。	91
圖 139	晁瑞光，《土是一面鏡子》或《人造地景》，焚化爐底渣違法填魚塭環境現場，2016，藝術家自藏。	92
圖 140	晁瑞光，《土是一面鏡子》或《人造地景》，屏東赤山巖旁填土，2017，藝術家自藏。	92
圖 141	晁瑞光，《美麗龍崎月世界》，龍崎牛埔，2020，藝術家自藏。	93
圖 142	晁瑞光，《美麗龍崎月世界》，龍崎牛埔特殊地質景觀，2018，藝術家自藏。	93
圖 143	晁瑞光，《臺灣之醉》第五個故事，2018，藝術家自藏。	94
圖 144	晁瑞光，《臺灣之醉》，2018，於台北雙年展《後自然：美術館作為一個生態系統》展出現場。	94
圖 145	趙傳安，《無隱系列》，馬沙溝，1989，1/10 王朝枝收藏、2/10 陳傑儒收	

藏。	95
圖 146 趙傳安，《無隱系列》，土城，1990，10 版皆被私人收藏。	95
圖 147 趙傳安，《振翅系列》，打擊樂器，1992，藝術家自藏。	96
圖 148 趙傳安，《振翅系列》，捏塑泥土，1992，藝術家自藏。	96
圖 149 趙傳安，《碎心》，出自《無隱弄花痕系列》，1997，1/10 版高秋香收藏、 2/10 蔡國清收藏。	97
圖 150 趙傳安，《夢土》，雲門舞集，1986，雲門收藏。	98
圖 151 趙傳安，《失落》，雲門舞集，2017，藝術家自藏。	98
圖 152 林柏樑，《逆向》，1981，北港，國家攝影文化中心典藏。	99
圖 153 林柏樑，《世紀末的臺灣》，1996，北港，國家攝影文化中心典藏。	99
圖 154 林柏樑，《古蹟劫》，1993，台南，查無典藏。	100
圖 155 林柏樑，《三者之間》，1993，台南，國家攝影文化中心典藏。	100
圖 156 林柏樑，《逆光而行—葉石濤》，1998，台南，國美館典藏。	100
圖 157 林柏樑，《Cosplay 少女》，2009，台南，國家攝影文化中心典藏。	100
圖 158 許進源，《枯木系列》之一，2013-2014，藝術家自藏。	101
圖 159 許進源，《枯木系列》之二，2013-2014，藝術家自藏。	101
圖 160 許進源，《白布曲系列》之一，2015-2016，藝術家自藏。	102
圖 161 許進源，《白布曲系列》之二，2015-2016，藝術家自藏。	102
圖 162 許進源，《困·囚系列》之一，2015，高雄市立美術館收藏。	103
圖 163 許進源，《困·囚系列》之二，2015，高雄市立美術館收藏。	103
圖 164 黃建亮，《看東看西看》系列，1991，美國紐約市中國城，藝術家自藏。	105
圖 165 黃建亮，《世紀末臺灣》系列，1999，臺南，藝術家自藏。	105
圖 166 黃建亮，《I-台灣》系列，2006，臺南-臺南，北美館典藏。	106
圖 167 黃建亮，《I-台灣》系列，2006，臺北-臺南，北美館典藏。	106
圖 168 邱國峻，《臺南光景》，2008，臺南香格里拉飯店收藏。	107
圖 169 邱國峻，《臺南光景》，2008，臺南香格里拉飯店收藏。	107
圖 170 邱國峻，《物忘我》，2003，藝術家自藏。	108
圖 171 邱國峻，《神遊之境 04》，2013，國美館、高美館、北美館與南美館典藏。	108
圖 172 邱國峻，《孔雀開屏》，《妄身幻境》，2015，國家攝影文化中心典藏。	109
圖 173 邱國峻，《雙龍吐珠》，《妄身幻境》，2015，國家攝影文化中心典藏。	109
圖 174 邱國峻，《眾生聯盟 01》，雙面刺繡，2018，藝術銀行典藏。	110

圖 175	邱國峻，〈飛碟屋 01〉，《神遊仙境系列》，2020，藝術家自藏。.....	111
圖 176	邱國峻，〈韓湘子〉，《神遊仙境系列》，2021，藝術家自藏。.....	111
圖 177	陳伯義，〈20020921 南鯤鯓代天府吳府千歲香期 2〉，出自《神變》，2002， 藝術家自藏。.....	113
圖 178	陳伯義，〈20021201 雲林馬鳴山〉，出自《神變》，2002，藝術家自藏。	113
圖 179	陳伯義，〈西港慶安宮第三日香〉，出自《神變》，2003，日本清里攝影美 術館典藏。.....	113
圖 180	陳伯義，〈下營玄天上帝繞境〉，出自《神變》，2004，日本清里攝影美術 館典藏。.....	113
圖 181	陳伯義，《石人》系列，2004，歐洲攝影之家典藏。.....	114
圖 182	陳伯義，《石人》系列，2004，歐洲攝影之家典藏。.....	114
圖 183	陳伯義，〈台南精忠三村〉，2008，藝術家自藏。.....	115
圖 184	陳伯義，〈遺留—中壠忠貞貿易七村〉，2005，藝術家自藏。.....	115
圖 185	陳伯義，《窗景—那瑪夏·南沙魯》，2009，高雄市立美術館典藏。..	116
圖 186	陳伯義，《莫拉克·南沙魯-1》，2009，高雄市立美術館典藏。.....	116
圖 187	陳伯義，《2004-2006 蜂炮時刻》，2004-2006，藝術家自藏。.....	116
圖 188	陳伯義，《食炮人 VII》，2014，臺南市美術館典藏。.....	117
圖 189	陳伯義，《食炮人 XIII》，2018，台南美術館典藏。.....	117
圖 190	陳伯義，《食炮人 XVIII》，2019，臺南市美術館典藏。.....	117
圖 191	陳伯義，〈地下街商場—穩亮唱片行〉，出自《封面故事：臺南中國城》， 2016，藝術家自藏。.....	118
圖 192	陳伯義，〈住宅—臺南市中西區環河街 72 號 6F-18〉，出自《封面故事： 臺南中國城》，2016，藝術家自藏。.....	118
圖 193	陳伯義，〈文夏音樂工作室〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝 術家自藏。.....	118
圖 194	陳伯義，〈凱薩音樂城〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝術家 自藏。.....	118
圖 195	陳伯義，〈中國城大戲院—金廳〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016， 藝術家自藏。.....	118
圖 196	陳伯義，〈麗儂賓館—911〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝 術家自藏。.....	118
圖 197	楊士毅，《繁花盛開的祝福》縮時攝影之一，2021，藝術家自藏。....	119
圖 198	楊士毅，《繁花盛開的祝福》縮時攝影之二，2021，藝術家自藏。....	119
圖 199	楊士毅，《黑暗中的自然》系列之一，2002，藝術家自藏。.....	121

圖 200 楊士毅，《黑暗中的自然》系列之二，2002，藝術家自藏。.....121

表次

表 1 日治時期（1930-1936）有記錄設立在臺南的寫真館	11
表 2 臺南寫真館（1920-1942）	13
表 3 光復後，臺南的攝影社、照相館（1945-1997）	16

第一章 緒論

此章節說明調查研究的初衷與研究範圍，參閱的相關文獻重點回顧，並闡明進行田野調查的方法與重點，蒐集相關研究資料後，剖析這些具有代表性歷史圖像的意涵。同時，整理有關此調查研究內容所得到的架構圖譜。

第一節 研究動機與範圍

本研究針對回溯臺灣攝影史的發展脈絡與書寫攝影藝術創作者的影像語彙，研究範圍將以臺南作為主要的區域，無論是屬地或是屬人的攝影相關事蹟，因為臺南的歷史可以追溯至 17 世紀的荷領時期，荷人登陸的地點大員（安平舊稱）是最早開發的城鎮，也是歷史臺灣的史前史，有關臺南的安平圖像，足以代表歷史臺灣圖像的起點¹。清領時期當攝影引入臺灣之際，即留下許多在臺南府城的影像，據卡密爾·英伯-于雅特（Camille Imbault-Huart）出版《臺灣島之歷史與地誌》（*L'île Formose : Histoire et Description*, 1893）書中便搜集〈安平熱蘭遮城要塞遺跡〉、〈臺灣府的中國要塞〉、〈臺灣府附近之守望塔〉等，他在 1885 年拍攝有關安平最早的寫真圖像。²另外，法裔美籍將軍暨外交官李仙得（Charles Le Gendre, 1830-1899）自 1867 年至 1872 年間，至少八度造訪臺灣，約於 1874 年間編撰《臺灣紀行》（*Notes of Travel in Formosa*），記載其於同治八年（1869 年）間，自行進入琅嶠（恆春）與十八社總頭目卓杞篤談判，此行李仙得從雞籠（基隆）到滬尾（淡水），經大甲等地，南下到臺灣府城、安平等地，一路詳細調查臺灣西部的地理、地質等情況，留下一百餘張的照片、地圖、插圖、繪畫等影像和文字記錄，內容包括福爾摩沙早期歷史、民族分布概況與人類學訪查原住民的文化與語言等資料、島嶼各地經貿活動，以及地貌測量等。當時他將成果獻給出兵臺灣的日本政府，使臺灣捲入戰事割讓給日本 50 年。後經費德廉（Douglas L. Fix）、蘇約翰（John Shufelt）兩位教授彙整編輯，在 2012 年由國立臺灣歷史博物館發行中英文版的《李仙得《臺灣紀行》》³，書中刊載的圖像如：〈從城牆上觀望臺灣府城。「紅毛城」〔普羅民遮城〕在背景處〉（圖 1）、〈考棚〉（圖 2-3）、〈觀音廟〉（圖 4）等，我們得以回視臺南當時的政經地位（衙門、考棚，道臺

¹ 這樣的說法引自鄭水萍，參閱鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，臺南：臺南市文化基金會，1995，頁 12。

² 參考鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，頁 21。

³ 參閱費德廉（Douglas L. Fix）、蘇約翰（John Shufelt）主編，羅效德、費德廉譯，《李仙得《臺灣紀行》》，臺南：臺灣史博館，2013。共 4 冊，臺防廳·臺南府·安平，收錄第 2 冊，頁 111-152。

署等，許多最高職位的官員居住在此)、建築遺址(觀音祭壇有精緻的雕刻)與文化傳承等珍貴史料，也成為歐美了解臺灣第一手資料，但這些並不是臺南或臺灣最早被拍攝留影的影像，目前還陸陸續續有新出土的影像史料待考究⁴。



圖 1 拍攝者不詳，〈從城牆上觀望臺灣府城。「紅毛城」〔普羅民遮城〕在背景處〉，拍攝年代不詳，圖片引自《李仙得《臺灣紀行》》，頁 117。

圖 2 拍攝者不詳，〈考棚。庭園入口處〉，拍攝年代不詳，圖片引自《李仙得《臺灣紀行》》，頁 120。



圖 3 拍攝者不詳，〈考棚。供奉文神(文昌)的塔〉，拍攝年代不詳，圖片引自《李仙得《臺灣紀行》》，頁 120。

圖 4 拍攝者不詳，〈觀音廟〉，拍攝年代不詳，圖片引自《李仙得《臺灣紀行》》，頁 121。

再者，回顧日治時期，殖民統治初階段到「始政」(開始治理政治)30年，約1925年間，日本對台政策採懷柔開放態度，特別於大正時期(1912-1926)受到日本當地近代文明的影響，讓臺灣也同受恩澤，發展出一種殖民現代性(colonial modernity)的摩登影像。若單純以攝影術在臺發展的路徑為例而論，營業性質的寫真館可說扮演領頭羊的角色，不僅透過鏡頭語彙開啟民風，也間接

⁴ 這部分史料請參閱王雅倫，《臺灣攝影史的黎明》，台南：成大出版社，2021。

萌發業餘攝影愛好者。⁵斯時的臺灣引進許多攝影器材與設備，因為不僅有日本人（例如：小谷文一、黑田菊之助等人）於 1914 年創設臺灣寫真會（臺南市戊 1479 番地，俗稱下橫街，現址永福路段），各地如雨後春筍般創立寫真館。臺南在地人也紛紛設立寫真館，說明臺南攝影寫真的盛況。此時期除了日本攝影師相當活躍的攝影活動之外，日方為了管理臺灣攝影家的拍攝內容，不僅限制底片的購買，1943 年（昭和 18 年）臺灣總督府官房情報科舉辦第一屆「臺灣登錄寫真家」（共 3 屆），廣徵攝影家作品，吸引日本人與臺灣人 300 多人應試，最後 86 人榮獲合格登錄，其中臺籍僅占 22 名，當時臺南州就有 10 人被認可（孫有福、楊文津與林祖川等人）靠著自身努力成為臺南第一代的攝影師。此時臺南出現知名的業餘攝影師，例如：出生於臺南州嘉義郡的張清言（1889-1930），使用雙眼的立體攝影機（1853 年發明），並自設暗房沖印作品，主要拍攝內容有山川名園、廟會祭典，其中又以拍攝自己家族群像居多，特別是第二任妻子張廖里閱讀書冊的身影〈立體攝影術－閱讀書冊的婦女〉（圖 5），持家教子的生活寫照，呈現了當時大家族傳統女性的溫柔婉約，為臺灣掀起以照片留下該時代的臉孔與記事。



圖 5 張清言，〈立體攝影術-閱讀書冊的婦女〉，1920 年代，圖片引自《銀鹽世代》，頁 49。

日治時期臺南州地理範圍包括現今嘉義地區，與張清言同時代出生的方慶綿（1902-1972），自 1927 年在現今嘉義市經營「新高攝影社」（舊名：新高寫真館），經營半世紀以來，更發展出販售高山風景照和團體登山紀念照的商業模式，為早期臺灣山岳與人文景象留下豐富的歷史紀錄。本研究調查其中的攝影家李旭彬曾追隨其腳步登山拍攝，並於 2020 年在嘉義市立美術館展出。而本「臺南攝影藝術研究」調查的地理範圍「臺南州」，以臺南區域為研究重點，「嘉義郡」不在此次研究範圍。

二戰臺灣光復初期，臺灣整體的攝影風氣受到很大衝擊，並朝向集體性的攝

⁵ 參閱簡永彬，〈台灣攝影史意識的荒蕪和覺醒〉，《二十一世紀》，159 期，2017 年 2 月，頁 111。

影學會發展。除了漸漸遠離日本攝影的影響之外，融合西方潮流與中國傳統的新媒介是民國初期攝影的特色，加上攝影學會的林立與攝影比賽的舉行，樹立臺灣攝影影像文化的典範。臺南也應運而生許多攝影學會，例如：臺灣攝影學會的領頭羊臺南美術研究會攝影部（1952年成立於民生路一段）定期舉辦「南美展」、徠卡俱樂部（1957年成立，1970改稱臺南市萊卡攝影俱樂部）、臺南市攝影協會（1959年成立，1969年改名臺南市攝影學會）、臺南點點攝影俱樂部（1970年成立，永久顧問為許淵富）、臺南青青攝影藝術研究會（1977年成立臺南青青攝影俱樂部，2000年更名）、臺南銀粒子攝影研究會（1990年成立）等等（其他攝影團體請參閱附錄一），使得各項攝影活動有更活絡的交流平台。

除此之外，國民政府初期臺灣攝影進入戰國時代，無論是講究唯美的沙龍攝影、還是直接抓拍（snapshot）的寫實攝影，或是風格歧異的現代攝影，甚至回歸鄉土的紀實攝影等攝影風格，臺南在許多臺灣攝影家的眼裡，深具歷史古蹟文化特色，是早期攝影師所嚮往的攝影題材，留下了許多臺灣珍貴的代表圖像作品。至今，攝影藝術走向更多元跨域的時期，無論是在地代表性的藝術家（例如：黃東焜、許淵富、陳次雄、張武俊、劉永泰、柯錫杰、陳春祿、楊順發、黃子明、沈昭良、王徵吉、傅朝卿、曾鈺涓、李旭彬等人）抑或以臺南作為拍攝背景的影像作品（例如：許進源《困·囚系列》、邱國峻《神遊仙境》、陳伯義《食炮人系列》等），凸顯了臺南擁有豐富的攝影史歷程。

據此，本研究除了探究臺南在地攝影師按下快門前的思路、挖掘其創作初衷與目的，以及他們各自獨有的攝影技術及表現形式之外，藉由前輩（屬地與屬人兼具）攝影家跨越時代的影像，探討有關在臺南這塊土地上，包括從古蹟建物景觀、人物肖像、生活紀實、歷史事件、文化特色等面向，與視覺文化相關的演變歷程。經由踏查與文獻進行系譜考察，鋪成一部專屬於有關臺南攝影藝術研究（1920-2022）⁶的報告，作為本研究的動機與範圍。

第二節 文獻回顧與研究方法

最早對臺灣攝影歷史比較正式的研究出現在 1985 年，由當時行政院文化建設委員會委請吳嘉寶主事，並組成「百年臺灣攝影史料整理工作」小組，吳嘉寶將臺灣攝影史從 1850 年代至 1990 年代止，分成七個時期：（一）引入期：1850 年代至清末，攝影術被引進至日本接管臺灣為止，主要為西洋傳教士和日本人應

⁶ 因應 111 年 11 月 24 日期末審查會議之審查意見，為更切合本案研究內容，審查委員建議針對題目進行修改，因此本案題目原為「20 世紀後臺南攝影藝術史調查研究」，改以「臺南攝影藝術研究（1920-2022）」。

用在記錄臺灣本土的風土民情。(二)記錄期：1895年日本人殖民臺灣起至1920年左右，攝影主要為日本政府、學者、民間出版機構用來調查、記錄、研究臺灣的風土人文。(三)第一培土期：1920年至1945年日本投降臺灣光復為止，臺灣本土攝影家開始接觸有關攝影與藝術的知識、技術與觀念。(四)第一開花期：又名沙龍攝影全盛期，從臺灣光復初期1950年代至1960年代中葉，當時各種攝影活動、刊物、團體都紛紛創立。(五)斷層期：1960年代中葉至1970年代中葉為止，出現反沙龍傳統的藝術團體—「V-10視覺藝術群」，以超廣角、粗粒子、高反差，表現荒謬、前衛的現代主義思想。(六)報導攝影全盛期：從1970年代中葉至1980年代初，唯美沙龍攝影漸漸式微，以臺灣本土民間攝影為主，認同「回歸本土」的攝影觀點。(七)第二培土期：1980年代至1990年代初期，解嚴之後臺灣從一切禁忌中解放，人民得到真正的思想、言論自由，沙龍與報導攝影以外的攝影表現形式漸漸浮出，於是出現更多樣化攝影術的應用。⁷

1986年張照堂在完成「百年臺灣攝影史料」的整理工作之後，為專欄寫作而展開三年臺灣前輩攝影家的尋訪之旅，在旅程中，他一一採訪創作年代從二十世紀三〇年代到八〇年代，幾乎涵蓋臺灣寫實攝影從萌芽到茁壯的六十個年頭的攝影師。這趟旅程於1988年結集出版《影像的追尋—臺灣攝影家寫實風貌》⁸上、下兩冊。這是以寫實攝影為創作主體的臺灣前輩攝影家，第一次有系譜地列入臺灣寫實攝影的範疇，並且受到眾多的注視和討論，對臺灣攝影文化和歷史影響深遠。另於1992年張照堂發表一篇會議論文〈光影與腳步—臺灣寫實攝影發展報告〉⁹，試圖以編年史的方式，為臺灣從1940年代到1990年代的攝影史，進行整理與回顧。

1997年王雅倫出版《法國珍藏早期臺灣影像：攝影與歷史的對話》¹⁰一書中，將1850年至1920年臺灣歷史影像分成三大類：(一)約翰·湯姆生鏡頭下的臺灣原影；(二)歷史的鏡子、影像的記憶—漢學大師卡密爾·英伯—于雅特眼中的老臺灣；(三)異俗攝影與明信片的流行—殖民時期的影像情境。攝影影像的種類繁多，翔實記錄了臺灣居民生活型態、地理環境、港口地形、風土民情與人種等，這些歷史影像可說是人類珍貴的資產。

2008年許淵富整理出版《1860-2006 聚焦府城—臺南市攝影發展史與史料》¹¹，研究者參考曾經發生在臺南市的攝影記事；臺南市攝影團體成立年代史料；

⁷ 這七個時期的分野，參閱由吳嘉寶撰寫，〈臺灣攝影簡史〉，節錄自「視丘攝影藝術學院」網站：<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm>，2021/05/29 瀏覽。

⁸ 張照堂，《影像的追尋—臺灣攝影家寫實風貌》上下冊，臺北：光華叢書，1991。

⁹ 臺灣攝影年鑑編輯委員會編，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影~1997》，臺北：原亦藝術，1998。

¹⁰ 王雅倫，《法國珍藏早期臺灣影像：攝影與歷史的對話》，臺北，雄獅，1997。

¹¹ 許淵富編著，《1860-2006 聚焦府城—臺南市攝影發展史與史料》，臺南：臺南市政府、臺南扶輪社，2008。

臺南重要的攝影作品展出場所等等，介紹將近 150 年冠蓋全台的府城攝影人才，其作品表現豐饒多樣。

2010 年簡永彬整理出版《凝望的時代 In Sight：日治時期寫真館的影像追尋》¹²將臺灣早期攝影史整理成三個方向：（一）臺灣攝影源流初探——攝影術的初登場：沒有實際照片出土前，只能臆測發生在 1870 年至 1880 年間，最著名是約翰·湯姆生所拍攝濕版作品及馬偕博士在臺傳教與醫療所留下的影像。；（二）殖民政策與日本相機：對臺進行掃蕩抗日義勇軍及理蕃政策，大量出版的寫真帖，以及由臺灣人主持的寫真館；（三）影像風格的主張和實踐：對於影像風格精益求精。其中，寫真館除了棚內拍攝之外，透過戶外寫真，不但見證了那時代的社會活動，也成為各時代集體的共同記憶。

2019 年由姜麗華（研究者）梳理現有的文獻資料概觀而論，挑選較具有藝術性的攝影類別，歸納書寫成《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》¹³，藉由重溫西方與國內各類型攝影家創作手法與理念的交叉比對與觀摩，主要內容含括距西方攝影術發明、公布及推廣至今，將近兩百年來（已超過一百八十年之久）影響臺灣文化社會與藝術領域的概況。

研究者經由審查委員的建議閱讀了《大員印象·安平圖像》，踏查的結果得知 1995 年 8 月 1 日由財團法人臺南市文化基金會吳幸秋發起，並由杜美華、晁瑞光開始進行徵集「臺南人百年老照片」，至各大圖書館翻拍珍貴的老照片，費時兩年。稍後，《中國時報》資深記者詹伯望及當時任職崑山科技大學講師王雅倫（今任教於成功大學副教授）也加入團體，當初工作地點設在民權路二段舊公會堂樓上。同年，由財團法人臺南市文化基金會編撰，臺南市立文化中心出版之《大員印象·安平圖像》為臺南市第一本較為詳細的圖文介紹臺南發展史的史料著作，其中收納許多從未曝光的家族老照片。1998 年 6 月 30 日財團法人臺南市文化基金會籌劃之「臺南人百年老照片」徵集告一段落，同時出版《重道崇文——臺南人百年老照片，大員印象·教育圖像》一冊，另將所徵得老照片複製典藏，並於 1998 年 10 月 3 日，《重道崇文教育百年》臺南人百年老照片展，於吳園藝文館（民權路舊社教館，原公會堂北側）揭幕，使得這項回述臺南歷史的百年大業，畫出完美的篇章。儘管《大員印象·安平圖像》與《重道崇文》當時影像創作者，並非人人都是專業性的在地攝影家，卻能提供後續的研究者尋訪其中遺留的蛛絲軌跡，進一步了解臺南在地文化的演變過程。

除了以上有關攝影史的專書之外，涉及與臺南攝影影像相關期刊論文、書寫有關臺南在地攝影家的文章，以及在地攝影家出版的寫真集或攝影集，展覽目錄等，皆能作為本調查研究回顧主要參考的文獻資料。

¹² 簡永彬等著，《凝望的時代 In Sight：日治時期寫真館的影像追尋》，臺北：夏綠原國際，2010。

¹³ 姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》，臺北：五南、臺藝大，2019。

本計畫基本上分成文獻探討、田野調查與圖像分析三種研究方法並行。文獻探討主要範圍與研究範圍相近。由於研究範圍主要以屬地（臺南）的概念進行，因此文獻探討與研究對象將分成三個方向：（一）臺南在地寫真館、攝影學會：含括在地寫真館的攝影風格、攝影學會的淵源。（二）臺南在地攝影家的視野：含括在地代表的藝術家創作表現形式，甚至包含出生地臺南的攝影家，以及已經離鄉背井多年出外在地攝影家，他們知名的影像作品。（三）本國攝影師快門下的臺南：主要關注攝影家的部分攝影作品以臺南作為拍攝背景，藉由圖像分析攝影師的創作語彙、風格與歷史脈絡。

本研究報告著重在調查臺南攝影藝術概況，針對研究對象之作品、生平經歷或時代政經社會文化等背景，因此，研究步驟首先進行文獻蒐集與詢問顧問的建議後，鎖定研究對象進行田野調查¹⁴，在逐一採訪相關攝影家之前，研究者將事先整理研究對象相關的作品，並設計問題記錄其創作歷程與思路。最後，研究者將針對歷史圖像與近代攝影影像藝術所具有的視覺文化意義進行圖像分析。同時，本調查研究並非聚焦新聞報導或記錄用的寫實攝影，這些雖具有攝影基本功能，但是沒有將攝影藝術化，易言之，臺灣攝影藝術的形成應是臺灣攝影家對於自己的作品已有相當認識，能做反省的思考，用作品表達自己的觀點。同樣的，本研究敘述 29 位共 200 件作品與臺南有關的攝影家生平及分析其攝影藝術作品風格，與作為一般寫實攝影的定義有所不同，而是指創作者試圖採用攝影作為藝術表現的工具或媒材，傳達其獨特的美學視角與觀念，試圖以個別藝術家的表現，鋪成臺南攝影藝術發展的簡譜。

第三節 研究內容架構

本研究計畫將時間範圍鎖定在近代 20 世紀之後有關臺南的攝影藝術，主要調查研究對象與分析研究內容：臺南寫真館的攝影風格、在地攝影學會的淵源與風氣、在地代表攝影家的創作形式、出生於臺南遷移外地的攝影藝術家創作的影像、以臺南作為拍攝背景的本國攝影師，作為本研究主要的研究對象。

本研究的重點除了介紹攝影師各自獨有的攝影技術及表現形式之外，藉由眾多前輩攝影家跨時代的圖像，構築關於臺南與視覺文化相關的演變歷程，進而鋪成一部臺南攝影藝術風格的系譜。本研究將著重於在地攝影家（包含出生地與長期在臺南耕耘的藝術家）的踏查研究，這章節將佔有相當的比重，本研究期待藉由採訪這群前輩們的創作思路與歷程，記載其各自獨特的故事之外，反映當時的

¹⁴ 田野調查地點多為藝術家的住家或工作室，並輔以訪談內容的逐字稿，作為其創作自述。

視覺文化現象與衍生各種攝影風格，因溫故而知新，進而成就百花齊放的攝影藝術。

本研究內容將粗步規劃分成五大章節，詳細內容請參閱下列表格：

章節名稱	主要內容
第一章 緒論 第一節 研究動機與範圍 第二節 文獻回顧與研究方法 第三節 研究內容架構	此章節說明調查研究的初衷與研究範圍，參閱的相關文獻重點回顧，並闡明進行田野調查的方法與重點，蒐集相關研究資料後，剖析這些具有代表性歷史圖像的意涵。同時，整理有關此調查研究內容所得到的架構圖譜。
第二章 臺南在地寫真館、攝影學會 第一節 在地寫真館的攝影風格 第二節 在地攝影學會的攝影風氣 第三節 小結	此章節含括在地寫真館的攝影風格、攝影學會的淵源。針對在地攝影學會的淵源、成員與推廣的事蹟，探究當時的攝影風氣潮流。
第三章 臺南在地攝影家的視野 第一節 在地攝影家的表現形式 第二節 出外在地攝影家的表現形式 第三節 小結	此章節主要梳理出生於臺南在地攝影家的創作表現形式，包含兩大部分：出生地臺南的在地藝術家，以及已經離鄉背井多年的出外在地攝影家。研究者將依照出生年排序說明其重要的事蹟與代表作品的圖像分析。
第四章 本國攝影師快門下的臺南 第一節 臺南城鎮風貌 第二節 臺南人文特色 第三節 小結	此章節針對長期在臺南耕耘的藝術家，主要關注在以臺南作為拍攝背景的攝影作品，將分成兩小節說明：一、記錄臺南古城的風貌，探究影像再現的珍貴記憶。二、表現臺南文明的人事物，賞析外地來到臺南的攝影家，帶給我們的觀點？藉由圖像分析這些攝影師的創作語彙、風格與歷史脈絡。
第五章 結論	此章節回顧研究過程中發現並整理有關推動臺南攝影藝術發展，並整理由臺南文化局委任黃建亮籌劃的「鯤鯨顯影—臺南國際攝影節 TiFF」相關活動內容，期待對於這段臺南攝影藝術風格的調查，能夠為臺灣整部攝影史增添更豐沛的史料研究。
主要參考文獻	將按照章節分述之
附錄 附錄一：臺南市攝影團體成立年代 附錄二：臺南市攝影文化會館舉辦攝影講	

座一覽表（2001-2005）

附錄三：臺南在地攝影家檢索（按出生年代排序）

附錄四：臺南市美術館典藏作品簡介

附錄五：圖版索引（按創作年代排序）

附錄六：攝影家索引（按姓氏筆劃排序）

研究者製表

第二章 臺南在地寫真館、攝影學會

回顧臺灣的移民歷史，部分的移民自明朝中葉以後，從唐山（中國俗稱）跨海來台，一路從臺南府城、鹿港到艋舺（今萬華），至 18 世紀中葉清朝的乾隆、嘉慶年之後，民間產生「一府、二鹿、三艋舺與四月津」的說法，形容早期商賈聚集之地與發展的順序，其中「府」指臺南府城，「月津」則是臺南麻豆昔日的港埠。舊稱「府城」的臺南，由於歷史機緣成為臺灣最早開發之地，始於荷據時期（1624 年進佔大員島¹⁵，稱為奧倫治城 Orange，1631 年重建城堡，改稱熱蘭遮城 Zeelandia），歷經明鄭時期（1661-1683 年）改安平鎮（即大員）、赤崁為東都明京，後因鄭克塽降清，臺灣走入清治時代，今日的臺南市即由臺灣縣所管轄，也是臺灣府府治所在地，直到光緒 13 年（1887 年）臺灣建省，臺灣府北移，原先臺灣府之地改稱為臺南府。換言之，19 世紀下半葉前，臺南不僅扮演著臺灣的政經中心，也是文化的發源地。雖然日後經歷日本治臺和國民政府光復至今等各個時代的演變，漸漸消失過往對於臺灣全島政經文化等重要的影響力，但從倖存眾多的「寫真」¹⁶圖像裡，例如：1860 年英、美、法等國駐臺海關人員或洋商的業餘攝影師來臺南拍攝安平在開埠後的紀念照¹⁷；1871 年英國攝影師約翰·湯姆生(John Thomson)來臺南事交，拍攝原住民與風景¹⁸；與拍攝年代約 1877-1898 年多斯·桑托斯(E. C. Dos Santos)記錄臺南東興、旗昌等洋行的日常，以及安平鎮天災的樣貌¹⁹，1882 年桑托斯經營一家攝影工作室「山道」(San-to)，除拍照外，還為客戶處理印刷品買賣²⁰。

從上所述，可以發現先民昔日生活在臺南的境況與文化傳承。特別在日治時期，寫真館扮演著文化生活的證據，可以從早期的家族照片、紀念照片與個人肖像中看到攝影如何為當時的中產階級者為其生命的重要時刻，留下儀式般的文件紀錄。此章節僅針對 20 世紀後日治時期（1895-1945）臺南在地寫真館主持人的背景經歷、當時採用的攝影術特色、具代表性的攝影作品風格分析，以及在地攝影學會的淵源、成員與推廣的事蹟，探究當時的攝影風氣潮流。

¹⁵ 大員島，又可稱為臺灣窩，即今日的安平。臺灣的名稱正是從安平舊地名（大員、台員、大灣與台灣等）而來。

¹⁶ 寫真這個詞彙始用於唐代，主要的概念：真實地描寫外貌，當時指畫師能傳神地畫肖像，描繪真實。古代日本繪畫由於師法唐宋，因此寫真的概念也傳入日本。1848 年日本由一艘荷蘭船引進達蓋爾銀版攝影術，便將之稱為寫真術。¹⁷ 圖像參閱王雅倫，《法國珍藏早期台灣影像：攝影與歷史的對話》，台北：雄獅，1997。

¹⁷ 圖像參閱王雅倫，《法國珍藏早期台灣影像：攝影與歷史的對話》，台北：雄獅，1997。

¹⁸ 同上註。

¹⁹ 圖像請參閱王雅倫，《台灣攝影史的黎明》，臺南：成大，2021，頁 254-268。

²⁰ 同上註，頁 110。

第一節 在地寫真館的攝影風格

日墾時期，寫真館在臺灣各地成立，最早的寫真館則是 1896 年²¹由日本寫真師遠藤陸郎（1845-1914，負責臺中城內分店）、遠藤誠（1855-1903，負責臺南打銀街（今民權路一帶）分店）與遠藤寬哉（1853-1925，有些資料為遠藤寬，負責臺北府前街分店）開設的遠藤寫真館（圖 6）。²²而根據昭和 5 年到 11 年間（1930-1936）登記有案在臺南縣市設立的寫真館，除了國清寫真業（徐國清主持，位於西門町 2 之 203）、昭和寫真館（蘇取長主持，位於大宮町 1 之 20）、中央寫真館（林久三主持，位於大正町 1 之 23）之外，臺南縣的雙美影場（郭水龍主持）、銀嶺寫真館（馬玉川主持）²³，以及還有日人遠藤誠主持的遠藤寫真館等。「五口通商以後，臺南畫像館、印刷業（與攝影有關），寫真會此時遠勝於台北。」²⁴根據鄭水萍與杜美華提供（12-16 項），臺南在地寫真館目前有記錄者如下表（表 1），這 16 間寫真館在日治初期，說明本島人要與內地日本人競逐生意是不容易，也可從繳稅額超過 100 日圓僅有四家²⁵，都是由日人所經營，臺籍寫真師紛紛開發特殊技巧（雙重曝光、三重曝光、剪影、女扮男裝或男扮女裝等）的影像風格招攬生意。

表 1 日治時期（1930-1936）有記錄設立在臺南的寫真館

1. 陳寫真場	2. 麗人寫真場	3. 森下寫真場	4. 田中寫真館
5. 小谷寫真館	6. 鑽石寫真館	7. 銀嶺寫真館	8. 雙美影場
9. 淺井寫真場	10. 河村寫真場	11. 松竹寫真館	12. 遠藤寫真館
13. 臺南寫真館	14. 臺南昭和寫真館	15. 臺南清水町通藝術寫真場	16. 阪本寫真館

研究者整理製表

²¹ 1896 年 5 月發行《征台軍凱旋紀念帖》。

²² 曾建元，《台灣傳統照相館的源流、演變與時代意義—以約翰照相館為例》，崑山科技大學媒體藝術研究所碩士論文，2019 年，頁 50-51。

²³ 參閱，簡永彬，〈鏡像寓喻的對話：「凝望的時代」~日治時期寫真館的影像追尋〉，《凝望時代 In Sight：日治時期寫真館的影像追尋》，臺北：夏綠原國際，2010 年，頁 14。

²⁴ 鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，臺南：臺南市文化基金會，1995 年，頁 22。

²⁵ 這四家分別為遠藤、溝口、倉橋與家庭，當時寫真館皆設在台北州。

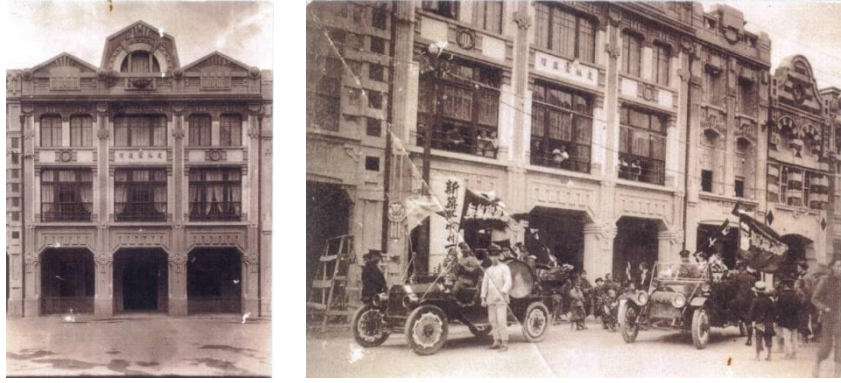


圖 6 遠藤寫真館，簡永彬提供圖像。

根據簡永彬提供有關遠藤寫真館的資料（圖 7），說明寫真館成立後承蒙大家的愛護，才能夠一直經營，他們也很專心研發攝影技術，其中遠藤誠曾遠赴美國（明治 19-21 年，共三年）學習攝影相關知識，寫真館的攝影器材相當完備，希望能迅速地因應顧客的需求，提供給大家完善的服務。同時宣揚曾經在明治 13 年（1880）的勸業博覽會上得到獎牌，明治 26 年（1893）在美國芝加哥萬國博覽會，亦有得到名譽的獎狀，明治 28 年（1895）第四次國內較大型的勸業博覽會，則得到三等獎。除此之外，他們拍攝許多臺灣名勝古蹟的照片，甚至協助拍攝過天皇與皇后兩陛下與東宮殿下等功績。另外，攝影師遠藤寬哉和遠藤誠皆有從軍的資歷，拍攝征台第二師團從軍戰鬥的實況，完成了《征台軍凱旋紀念帖》²⁶。由遠藤寬哉掛名編輯還有《蕃匪討伐紀念寫真帖》、《臺灣蕃地寫真帖》。

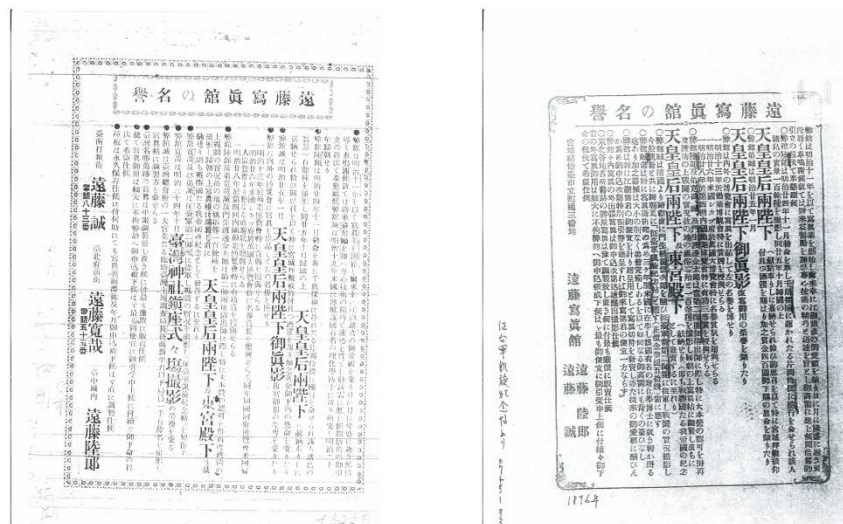


圖 7 遠藤寫真館廣告宣傳單，簡永彬提供。

²⁶ 以上有關遠藤寫真館廣告宣傳單內容，諮詢范如苑教授並與之確認過。

臺南最早寫真館大多位於民權路、民族路、中正路一帶，研究者根據陳伯義提供光復前（1920-1942 年）臺南寫真館的調查資料，請參閱下表（表 2）：這 11 間寫真館已有 9 間由臺灣人主持，可見當時的臺南是臺灣很早期發展攝影之城市，人民的生活水平較高，有經濟能力能去寫真館拍照。

表 2 臺南寫真館（1920-1942）

名稱	主持人	名稱	主持人
下村寫真館	下村文雄 1920	近江寫真館	近江一彥 1922
麗景寫真館	鍾永泉 1926	九三寫真館	李九三 1926
海清寫真館	吳海清 1927	林 寫真館	林祖川 1928
今日寫真館	高祥瑞 1931	光明寫真館	黃慶堂 1936
蝴蝶寫真館	許燦雲 1940	海利寫真館	陳喜生 1940
臺灣藝術寫真館	蘇福枝 1942		

研究者製表

據杜美華調查「安平家族寫真圖錄」顯示寫真館主要業務集中在至少十一種類型：個人肖像、冠婚葬祭記錄、家族合照、其他紀念合照、安平風景紀念、出遊外地、商場記錄、家居生活記錄、安平活動記錄、寫意寫真與軍伏人像照。²⁷每家寫真館為了招攬顧客，花樣百出。根據鄭麗玲〈焦點。嬌點—日治時期臺灣印刷物、攝影作品中的女性〉專文中指出，隨著寫真館在各大城市設立，高中女學生們熱中前往被拍照留影，甚至在可以外出的假日，邀請學姊學妹一同前往市區相館拍照，互贈留念。其中，我們從今日寫真館²⁸拍攝臺南第二高女學生，穿著制服的樣貌（圖 8），可以觀察到相館內提供不少「擺拍」的道具，書桌、流蘇桌布、洋娃娃、瓶花、檯燈、筆記本、掛畫等，這些都是當時攝影棚常見道具。²⁹雖然這些寫真館已走入歷史，卻是臺南老一輩人的集體記憶。

另外，2022 年整修後啟用的「臺南市中西區圖書館」的二樓，以臺南攝影發展為主，展出擬仿在臺南已有 60 年歷史的「新光榮照相館」。「新光榮照相館」於 2018 年歇業時，臺南藝術大學協助保存相館內的暗房、攝影棚，展示櫥窗等老物件，從硬體設備到口述故事都被完整記錄保留。常設展門口的黑白圖像標示，「標準攝影器材有限公司」、「久必大攝影」或「三原色攝影數位沖印」的招牌，這些都是臺南在地的攝影老相館。

²⁷ 鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，頁 24。

²⁸ 創業於 1931 年，戰後店名改為今日攝影社，戰後資料顯示攝影社位於現今的臺南市民族路。

²⁹ 鄭麗玲，〈焦點。嬌點—日治時期臺灣印刷物、攝影作品中的女性〉，《婉風流轉時》展覽專輯，策展人蔡文祥，國立臺灣美術館、國家攝影文化中心，2022，頁 45。



圖 8 今日寫真館，《臺南第二高女學生制服照》，1940 年代，資料來源：王翠月女士提供，圖片引自《婉風流轉時》。

這段期間寫真館肖像照的攝影風格大致可區分兩種樣式：一、受到早期傳統炭精筆畫師（charcoal portrait artist）影響，在道具上採用太師椅和小茶几，加上盆栽等擺設雷同；二、沿用自日本，道具較為西化、光影處理較接近西方繪畫。這種差別在臺灣區域上又可分成北部地區較受日本影響，南部則可能受香港、廈門的影響。³⁰例如攝於臺南的〈帥氣的網球裝〉（圖 9），安排人物手拿網球拍，站立於彩繪的背景前。這種南北風格不同的說法，可能是因 1930 至 1940 年代臺北等都會大量開設的寫真館，較多是由留日學習寫真術歸國者擔任主持人，而其他城市是有當地肖像畫師自學攝影術，故受傳統肖像畫法影響較深。五口通商後廈門、安平都開口岸，西風東漸，各地寫真館皆受到歐美雜誌風潮席捲，兩地風格差異越不明顯。³¹逐漸改變原以面相為主的中國寫真肖像風格與構圖，從臉部、手部、瓷器道具的光影投射表現，也能發現已受西方人技術影響。³²各家風格迥異，也有走出棚拍改以室內實景拍攝，例如日之丸寫場的這件作品〈新娘寫真〉（圖 10），新娘在客廳的空間裡留影。

³⁰ 張照堂，〈光影與腳步—臺灣寫實攝影發展報告〉，《臺灣攝影年鑑綜覽：台灣百年攝影~1997》，臺北：原亦藝術空間，1998，頁 1-34。

³¹ 參閱賴佩君，〈臺灣家族紀念照研究〉，國立臺灣師範大學美術所西洋美術史組碩士論文，2009 年，頁 43。

³² 參閱鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，臺南：臺南市文化基金會，1995 年，頁 20。



圖 9 攝影者不詳，〈帥氣的網球裝〉，臺南，1920。圖片出自《凝望的時代》，頁 114。
圖 10 日之丸寫場，〈新娘寫真〉，臺南市，1940 年代。圖片出自《凝望的時代》，頁 136。

時序到了 1930 至 1950 年代之間，臺灣人開設大量的寫真館。當時，因為有相當多人從日本學習攝影知識歸來，1930 年全臺由臺灣人主持的寫真館數量激增，截止 1945 年共有 178 家，根據臺灣早期寫真館數量統計，相館地點在臺北共有 41 家排名第一，臺中與臺南並列第二，分別為 33 家。³³說明臺灣攝影活動據點，日治時期主要以這三地最為活躍³⁴。特別是臺南寫真館據鄭水萍分析其系譜分為：一、日人來臺南開業者。二、臺籍寫真館照相師赴日本進修者。三、臺籍照相師在寫真館學徒學成者。四、受大陸攝影影響者。五、臺籍仕紳自我摸索者（素人寫真家）。³⁵

光復後，臺南的攝影社、照相館，同樣根據陳伯義提供的調查資料，請參閱下表(表 3)，這 47 間從 1945 年到 1999 年設立的傳統照相館如今僅存寥寥無幾，其中 1950 年黃桂秋開業的「一家攝影院」，根據陳佳琦等人調查後來改名為「一家攝影禮服公司」，原址中義路二段 53 號竟然是日治時代的「中央寫真館」，³⁶說明了臺灣的照相館，不只經歷拍攝家族紀念照或人像照時期，隨著時代巨輪，紛紛轉型成為婚紗攝影公司。現今面臨數位化攝影與人手一機的時代，所幸第二代黃敬超願意繼續傳承祖傳老字號的照相館。據調查目前臺南早期照相館的集散地，大多在中正路文學館附近民生綠園，類似臺北火車站附近的博愛路照相器材專賣

³³ 參閱徐佑驊，《日治時期「臺灣寫真帖」研究》，國立政治大學台灣史研究所碩士論文，2011 年，頁 35。

³⁴ 同上註，頁 36。

³⁵ 鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，頁 22。

³⁶ 參閱陳佳琦，〈勿忘影外人——臺南傳統照相館的興衰起落〉，《南美館月訊》，2017 年 1 月，第 14 期，https://www.tnam.museum/research_publication/publication/72，2002/4/5 瀏覽。1957 年「一家攝影禮服公司」遷至現址青年路 3 號。

商店街，當時也是許多攝影家聚集之地，現今店面生意漸漸冷清。其中位於臺南市中西區中正路 14 號的「標準攝影器材有限公司」³⁷至今仍有營業，提供沖印底片相機的服務。

表 3 光復後，臺南的攝影社、照相館（1945-1997）

名稱	主持人	名稱	主持人
生生攝影社	黃茂盛 1945	愛麗亞照相館	鄭 達 1947-1959
南都照相館	郭江水 1948	新生攝影社	李水生 1948
銀影攝影社	鄭銀生 1949	東明照相館	李梅華 1949
力生攝影院	王力生 1950	美慕里攝影院	楊金文 1950
一家攝影院	黃桂秋 1950	遠東攝影社	呂威德 1950
永順攝影社	蘇永順 1952	瑞光照相館	吳安邦 1955
王冠攝影社	郭江溪 1955	明美照相館	黃哲壽 1958
明達攝影社	黃明達 1959	成光攝影社	李全成 1960
金馬美術攝影社	魏晉輝 1961	每天攝影社	侯櫻津 1961
五洲攝影社	葉登科 1961	南美照相館	黃連進 1961
一洲照相館	林基清 1962	新光榮攝影	方榮靈 1962
藝生照相館	杜文生 1963	王家照相館	王次郎 1965
武華照相館	黃武華 1965	今代美攝影社	郭周素媛 1965
天天攝影社	郭燦耀 1966	南北照相館	曾賦榮 1966
家家照相館	吳武雄 1966	田園攝影磁像社	陳鴻亮 1969
李家攝影	李全發 1975	久必大攝影公司	蘇福連 1976
天美新藝攝影社	洪金順 1980	全美攝影	簡清連 1980
大明攝影	林柏榮 1982	三榮攝影企業社	張哲榮 1984
曼波攝影	吳美慧 1986	明星攝影	翁肇基 1988
東山攝影	陳雅世 1989	千大攝影社	潘玉英 1989
好朋友攝影社	吳凱臣 1991	東成攝影社	鍾秀蝶 1991
百合攝影社	曾玉英 1993	鳳凰攝影	林錦惠 1995
士美攝影社	王勝義 1996	深度攝影社	王超然 1997
南友攝影	吳淑娟 1999		

研究者製表

³⁷ 「標準攝影器材有限公司」官網，其營業項目可參閱：<https://camera-repair-shop-54.business.site/>，2022/12/01 瀏覽。

第二節 在地攝影學會的攝影風氣

日治時期，1900年起藝術寫真風潮興起³⁸，各地成立寫真協會，當時會員大半是日本人，日治中期後，臺灣人紛紛設立攝影俱樂部。³⁹另外，由於1943年臺灣總督府制定「寫真家登錄」的制度，業餘攝影師在臺灣發展也相當迅速，首屆在300多人的報名之下，被接受登錄者有86名，臺籍約有22名，臺南州佔10位，其中臺南有孫有福、楊文津、林祖川3名。孫有福和楊文津是日治時期臺南業餘攝影的中堅份子⁴⁰，作品〈晨景〉(圖11)顯現農村的恬靜，強調夕陽的光芒與牧童的剪影；〈巷道〉(圖12)巷弄鄉民的純樸，與母子間的親情，掌握光線與影子的絕妙構圖。

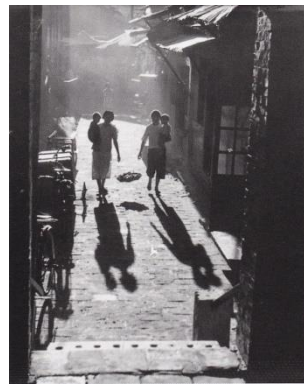


圖 11 孫有福，〈晨景〉，1941，夏門攝影收藏。 圖 12 楊文津，〈巷道〉，1939，夏門攝影收藏。

根據飯澤耕太郎所著「芸術写真」とその時代一書中登錄如下：明治41年（1908年），臺南的「臺灣寫真會」，主事者西垣千山。另外，根據由李鳴鵬（「快門三劍客」之一）先生所創辦《臺灣影藝》創刊號由孫有福所寫〈臺南市業餘攝影壇話舊〉一文所提：日本人渡邊、竹中、沖的三人，是臺南地方最負名望的日人，也是「うつしえ會」（寫畫會）的領導者。此時最大的組織還是以日本人為首，如日本大阪新聞社主辦「關西寫真聯盟」臺灣支部，這一時期登場的業餘愛好者有：李鈞綸、孫有福、葉南輝、張長庚、林祖川、蘇共進、陳謙遜、黃秋、吳鶴松、呂士文、楊文津、吳純奇等人。而在地攝影學會的成立，造就愛好攝影

³⁸ 例如1900年12月美國駐臺領事達飛聲（James W. Davidson）創設「北部素人寫真協會」，1902年改名為「台灣寫真與學術協會」。外國人在台南成立攝影團體，最早則於1918年設立「高砂寫友會」。

³⁹ 參閱鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，頁22。

⁴⁰ 參閱張照堂，〈光影與腳步—臺灣寫實攝影發展報告〉，同前註，頁1-37。

人士的聚集，臺南在光復前最聞名的攝影組織「寫畫會」，還有「甘蔗會」、「光南會」⁴¹，光復後由臺南人自行成立的攝影愛友會林立（參閱附錄一：臺南市攝影團體成立年代），造就了臺南攝影活動的活絡。這些寫真社團的會員最常討論的內容，除了寫真館生意上的肖像、喜慶及紀念照之外，較多為美麗的田園景色與家族人像照片，拍攝主題包括：野水小橋、本島建築物、兒童等，或是以生活中可取景的風景人物為主角。⁴²

關於這些在地攝影學會所帶動的攝影風氣與重要的相關活動，參考周文根據攝影家許淵富提供的資料，發表於《Photo Taipei 台北攝影》第 544 與 545 期（2009 年 5 月與 6 月）的文章〈從《1860—2006 聚焦府城·臺南市攝影發展史及史料》看地方攝影團體〉⁴³略述如下：二戰後，1952 年臺南美術研究會成立，隔年增設的攝影部只有孫有福一位，當年（1953 年）2 月「南美展」孫有福展出 10 幾幅作品。1954 年「南美展」出現陳喜生、林祖川、楊文津、王森林、蘇共進、吳鶴松 6 人展出攝影作品，這是相當重要的攝影活動，因為可能是臺南地區最初的攝影展覽。因此，研究者介紹下列七個頗具代表性的臺南攝影團體。

二-2-1、「臺南市臺南美術研究會」

「臺南市臺南美術研究會」（簡稱南美會）於 1952 年 6 月 14 日創立，由成功大學郭柏川教授結合南部地區愛好美術人士組成，成立宗旨：「研究美術，切磋互勵，培養高尚人格」，該會每年都會舉辦全國性的徵選作品活動，並設置「南美獎」等獎項（只是榮譽沒有任何獎金），以獎勵優質青年投入藝術創作。一開始以西畫部為主，隔年（1953 年）增設雕塑與攝影（孫有福為會員）二部。同年 3 月，南美會於安平路創設美術研究所，成了培植藝術人才的新基地。1954 年再增設國畫部，南美會的四部組織正式完成。此外，南美會並特設「成就獎」、「貢獻獎」、「創作獎」等獎項，鼓勵長期從事創作或對會務卓著貢獻的傑出會員。1962 年第十屆「南美展」於臺南社會教育館體堂揭幕，攝影部會員作品亦可以一併展出，往後 1973 年第二十一屆「南美展」以及 1976 年、1978 年、1979 年往後數年，亦然如此，足見該美術研究會已接納攝影作品。2008 年改組為全國性的「臺灣南美會」，不只是臺灣南部最大畫會之一，也是臺灣歷史最悠久、影響最深遠的畫會。⁴⁴

⁴¹ 光復前在臺南由日本人主導的攝影團體，參閱梁昭玉，〈台灣攝影藝廊與攝影組織的演變〉，《臺灣攝影藝廊與攝影學會組織的發展》，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2008，頁 107。

⁴² 參閱徐佑驊，〈日治時期「臺灣寫真帖」研究〉，頁 36。

⁴³ 周文，〈從《1860—2006 聚焦府城·臺南市攝影發展史及史料》看地方攝影團體〉上與下，出自「台北攝影學會」網址：<http://www.photo.org.tw/article-01.aspx?nid=80> 與 <http://www.photo.org.tw/article-01.aspx?nid=81>，2022/1/29 瀏覽。

⁴⁴ 參閱網站「南美展」，網址：<http://art2.hos.tw/>。

二-2-2、「臺南無名攝影俱樂部」

「臺南無名攝影俱樂部」在 1959 年成立，約定每逢周二、五晚間於亞洲 DPE 沖洗店，切磋攝影技巧與交換個人比賽心得。1962 年首次聯展，1963 年於臺南市成功國小禮堂展出第 2 屆「無名影展」，吸引很多攝影家加入俱樂部，1967 年第 6 屆「無名影展」時，另協辦由臺南社會教育館主辦首屆「成功影展」，與賽作品一律放大 10X12 吋的黑白照片（連作 4 張以內），1969 年起參賽作品分成黑白與彩色照片兩組，1970 年限交 12 至 24 吋的作品參賽等協辦各種賽事，得獎作品將可以在「無名影展」合併展出，該學會於 1972 年停止活動。總之，對於臺南市的攝影活動貢獻良多。

二-2-3、「臺南市攝影協會」

「臺南市攝影協會」1959 年 12 月 6 日成立，1969 年在蘇瑩田理事長提議改組，選出新的理監事，改銜為「臺南市攝影學會」，並積極辦理攝影相關活動與會員攝影月賽⁴⁵，多次舉辦在臺南市區大街小巷的室外攝影活動，帶動新的攝影風潮。該會會員為了提升攝影風氣，各自購讀日本攝影書籍，模索鑽研攝影技巧，每月繳交作品參與國際影賽與發表在《NIPPON CAMERA》、《PHOTO ART》、《ASAHI CAMERA》等日本雜誌。其中重要的攝影活動：1969 年與統一企業公司在延平郡王祠合辦「秋裝園遊人像攝影比賽」，成功吸引擁擠的攝影人潮。1970 年該學會於美國新聞處舉辦「攝影學術講座」及「會員攝影沙龍」評審，借以加強臺灣攝影學術性的講學。1973 年第 3 屆「臺南影展」獲獎作品來自臺灣各地頂尖好手的嘔心之作，風格各具異趣，深獲好評。1987 年「臺南市攝影學會」與鯤鯨海水浴場合辦「育樂盃」攝影賽，於鯤鯨海水浴場揭幕；同年與歐來汽車股份有限公司合辦的「標緻汽車」攝影比賽，於該公司汽車展示場配合泳裝模特兒盛大舉行；1988 年協助基督教青年會舉辦父親節「親子」攝影比賽。1996 年 3 月 9 日，與省立臺南社教館合辦攝影學術講座，講師陳次雄講解「夜間攝影技巧」；1997 年 8 月 2 日，於省立臺南社教館 307 教室舉辦攝影講座，講師陳祥賡講述「黑白作品光影的運用及暗房的創作技巧」、「高、低色調作品的拍攝技法」；同年 10 月 18 日，再度合辦攝影學術講座，由黃東焜講述「紅外線黑白攝影」；1998 年，主辦 1998 臺南攝影藝術節「攝影學術研討會」，7 月 11 日至 8 月 29 日期間共六場的講座。總之，該學會相當積極辦理各類的攝影賽事與活動。

⁴⁵ 最常舉辦「少女人像」為主題的會員攝影月賽。

二-2-4、「臺南點點攝影俱樂部」

「臺南點點攝影俱樂部」係由洪碩甫、黃烈堂、王徵吉為了互相切磋「研究攝影技術，提高攝影水準」，提議組織一個攝影團體，後邀請黃雲騰、翁文英、周全池、施明德共 7 名入會正式成軍，於 1970 年 1 月 1 日正式成立，成員相約在結盟地高雄田寮鄉的「月世界」拍照留念，並聘請許淵富為終身永久顧問，成為臺南攝影界土生土長深具代表性攝影團體。「臺南點點攝影俱樂部」之所以名為「點點」，因該會認為：「舉凡影像都是由『點』所出發，構成『線』與『面』，而點點更象徵著如雨滴點點匯集成大海般，永恆不枯、生生不息、代代薪傳之意。」⁴⁶當時主要以黑白照片為主，且由攝影者自己沖洗、放大，讓會員學習整個沖印過程，會員們因不同的文化背景以及個人的藝術素養，發揮各有不同的影像風格。1979 年與「臺北點點攝影俱樂部」⁴⁷舉行第一屆「南北點點」攝影聯展，彩色與黑白混合展出。1987 年第五屆「南北點點」攝影聯展以「自由題材」為個人表現主題。1990 年 9 月「臺南點點攝影俱樂部」承接臺南市文化基金會委拍的「攝影家眼中的府城古蹟」攝影專輯，全案由顧問許淵富策劃；2000 年 9 月中旬，與國立臺南社會教育館協辦「2001 名家攝影大展」；2003 年以「府城情懷」為會員表現主題，假國立臺南社會教育館新館第二展覽室舉辦「點點影展」。2005 年臺南點點攝影俱樂部以「府城形形色色」為表現主題，假國立臺南社會教育館舉辦「2005 臺南點點影展」。

二-2-5、「青青攝影俱樂部」

「青青攝影俱樂部」係由王徵吉在一次全國性攝影大賽中，集志同道合的攝影新秀 7 位，在 1977 年 12 月 12 日創立，於 2000 年更名為「臺南青青攝影藝術研究會」。以「青青」兩字為會名，其宗旨：「年青、熱忱、進勵、團結、永保菁英長在」⁴⁸。每個月固定開會討論，每個人皆須提出 2 至 4 張左右的作品交流，兩年舉辦一次攝影聯展。1980 年於臺南社會教育館吳園舉辦第一屆「青青影展」；1996 年成立 20 週年「青青影展」於臺南市立文化中心第三藝廊揭幕；2003 年「鳥語花香」會員攝影展於臺南市攝影文化會館府城藝廊展出；2004 年「戀戀府城」會員聯展，於臺南市攝影文化會館府城暨鳳凰藝廊展出；2005 年「青青攝影」展，於臺南市攝影文化會館府城、鳳凰藝廊揭幕。這 40 年多來，目前會員已增加超過 25 位，成為南臺灣歷史悠久的攝影團體之一。

⁴⁶ 參閱文化部文化新聞：https://www.moc.gov.tw/information_250_116461.html，2022/4/25 瀏覽。

⁴⁷ 「臺北點點攝影俱樂部」也是王徵吉遠赴臺北發展全套式婚紗攝影公司時，結識「臺北攝影學會」的朋友後，創設於 1975 年，並約定每二至三年舉行「南北點點」聯合影展。

⁴⁸ 參閱臺南青青攝影藝術研究會網站有關緣起與沿革：<https://blog.xuite.net/s0254/twblog>，2022/4/25 瀏覽。

二-2-6、「臺南銀粒子攝影研究會」

「臺南銀粒子攝影研究會」成立於 1990 年，由攝影家劉永泰老師及他的學生（省立臺南社會教育館攝影研習班的歷年結業學員 40 位，現 42 位）組成。劉永泰老師長期在院校、社團教導有興趣的各界人士學習攝影，除器材、技術的認識與使用外，主要是觀念上的啟發，從攝影本質談論至影像創作、攝影和繪畫關係，拍攝的思考模式與創作形式，並強調創作由關心自己及週遭人、事、物、甚至以環境出發，這些日常最熟悉又最有感情的題材，更具有積極意義。而銀(Ag)是攝影術在 20 世紀重要的感光材料，故以此為社團名稱。研究會成立後的幾年內以主題展作為會員展，例如：第一屆「感覺與觀點」、第二屆「臺南的一天」、第三屆「我的親人」、第四屆「自拍自」、第五屆適逢 10 週年攝影展主題 2000 年「跨世紀臺南風貌」，均以黑白及彩色照片在臺南市立文化中心第一藝廊，凝聚會員們共同記錄臺南的影像語言與創意。

二-2-7、「海馬迴光畫館」

「海馬迴光畫館」2009 年 4 月 4 日成立，是臺南第一個以攝影為主的展覽基地，創辦人李旭彬邀集各方人才（陳伯義、曾伯豪、蔡音璟與陳怡如等人擔任策展活動企劃、吳宗龍藝術總監），以新穎的生產模式，挖掘久久沒有展覽的資深攝影家，協助、整理作品並策劃出精彩的展覽。同時，「海馬迴光畫館」提供攝影美學、藝術哲學等實作及理論課程，開設的攝影教學課程，包括影像書寫、暗房教學與氫版印相課程，成為臺南少數仍傳授黑白攝影與銀鹽工藝的地方。⁴⁹總之，「海馬迴光畫館」除了致力於當代藝術的推廣，透過定期展覽、座談、讀書會、新媒體表演等活動，兼容並蓄介紹各種傳統、前衛、現當代的攝影表現形式，創造出藝術創作者們能互相交流的實驗性替代空間，⁵⁰是當前臺南最活絡的藝術創作及攝影討論聚會場所。

第三節 小結

由於臺南是臺灣開發最早的城市，無論是日本人或本地人，在表現臺灣特有的文化意象，總是避免不了與臺南有關的意象。從眾多寫真帖與圖像根據統計，

⁴⁹ 參閱陳佳琦，〈勿忘影外人——臺南傳統照相館的興衰起落〉，《南美館月訊》，2017 年 1 月，第 14 期，https://www.tnam.museum/research_publication/publication/72，2022/4/5 瀏覽。

⁵⁰ 參閱「海馬迴光畫館」官網：<http://www.fotoaura.com.tw/>，2022/4/6 瀏覽。

鄭成功之像、臺南的紅毛城與赤崁樓⁵¹，常常是名家首選的拍攝對象。例如這位孺慕中華文化的美國藝術學者梁莊愛論，她在《六〇年代臺灣攝影圖像》書中提到在南臺灣的旅程時，特別尋訪臺南安平古堡與赤崁樓⁵²，以及對安平港灣媽祖廟老式漁家舢板構造的小竹筏，印象深刻。⁵³不僅如此，臺南市政府文化局與臺南市攝影文化會館為推廣藝術文化活動，透過各類型的攝影講座，帶動攝影技巧與風格等之風向球。根據《聚焦府城》之「臺南市攝影記事」（1860-2006）記載由臺南市攝影文化會館舉辦攝影講座的活動如下（附錄二：臺南市攝影文化會館舉辦攝影講座一覽表），場場講座內容精彩實用。

臺南市文化基金會邀集熱心的攝影及文字工作，採訪並搜集屬於台南地區百年以來的老照片，整理出橫跨荷蘭、明清、日治與戰後時期，以安平地區老照片為主要內容的《大員印象·安平圖像》，圖像以全體合照、家族照與個人肖像居多。三年多後又出版以教育為主的《重道崇文——臺南人百年老照片，大員印象·教育圖像》，以臺灣文化、教育的發源地孔廟為始，圖像有建築、地圖與人文攝影為主，展現臺南府縣儒學、書院、民學與義學鄉土教學等各種教育的發展歷程，成為臺南市民的文化資產。2012年臺南市文化基金會再度整理老照片，2013年出版《圖像府城——臺南老照片總覽簡本》⁵⁴，主要整理出臺南府城的歷史觀，圖像內容分成兩大部分：空間與人文，從歷史地理、古蹟、街景與運河等，回顧城市空間的演變；從歷史、人物、教育、宗教、民俗、藝術、產業與軍事等，回溯往日人文景觀的靈光，可以說是一本瀏覽臺南各地區古早時期的影像旅遊指南書。

回顧世界攝影史在 1930 年代之前，基本上是業餘與專業攝影混合的時代，甚至業餘領導專業，日本的狀況也是這樣，專業寫真館不長進，反而因為業餘愛好者甚多，才成立許多寫真學校。反觀臺灣，尤其在 1970 年代之前，攝影學會往往是業餘愛好攝影的同好會，當時想要深入學習攝影，除了參加攝影學會外，沒有其他門徑，直到 1980 年代，才開始有早期留學日本歸來後正式在臺灣開班授課。⁵⁵

綜上所述，從史料得知，日治時代日本人在臺灣設立許多寫真館，雖然早期的攝影資源都為日人所掌握，但日本政府漸漸在臺灣各地讓臺灣人也有機會接觸

⁵¹ 參閱徐佑驊，《日治時期「臺灣寫真帖」研究》，國立政治大學台灣史研究所碩士論文，2011年，頁 39。

⁵² 書中有關安平的影像有：赤崁樓的海神廟、文昌閣、御龜碑、孔子廟的明倫堂、安平古堡、億載金城與河口的漁船、漁夫柵子、木筏等。參閱梁瑞超攝影，《六〇年代台灣攝影圖像》，臺北：藝術家，2002年，頁 176-205。

⁵³ 梁莊愛論攝影、著作，《六〇年代台灣攝影圖像》，臺北：藝術家，2002年，頁 18。

⁵⁴ 葉澤山編輯，《圖像府城——臺南老照片總覽簡本》，臺南：南市文化基金會，2013年。

⁵⁵ 以上內容諮詢簡永彬顧問的說法。

和認識攝影，因應日本統治所需，協助拍攝許多臺灣各地紀錄性的文物、地理等。同時，我們觀察到臺南早期在地寫真館的興衰，也發現經由臺南地方政府推動各項文化活動，活絡攝影藝術的發展之外，在地攝影學會不僅帶動攝影風氣，1966年10月臺南美術研究會第14屆「南美展」在臺南社教館揭幕，攝影部和日本廣島攝影群合展，舉行首屆「中日寫真作品交換展」⁵⁶，從這攝影交流活動來看，臺南攝影界是很有活力的群體，而且重視攝影家之間與攝影比賽的交流，不能侷限於國內，也凸顯臺南攝影發展的特色，受到日本方面的影響較多。另外，臺灣地方攝影學會都較重視攝影技巧的傳承，當時學術性的講學較少，攝影理論也較偏向技術方面的探討，因此許多研究普遍性以技巧導向為主，攝影學會成員聚會時，會員們較多以分享參加各種攝影比賽的經驗交流相互砥礪。由臺南市美術館研究員之一關秀惠2008年採訪王徵吉的文章〈臺南市攝影學會的記憶溯源——訪問攝影家王徵吉〉⁵⁷指出，臺南地區攝影文化的發展，在攝影沙龍與攝影愛好者團體自由聚合，呼朋引伴相互觀摩與切磋之下，逐漸拓展了臺南的地方主題與攝影藝術美學特色。

⁵⁶ 參展的日本作者有松岡巖、尾道一夫、堀江真影、大谷英雄、吉井武雄等人，台南攝影家則有王雙福、王雙全、許淵富、郭為興、黃登可、林金河、李冠英、阮國慶等。

⁵⁷ 《南美館月訊》，2018年4月（2018年6月後停刊），26期，臺南市美術館，網站連結：https://www.tnam.museum/research_publication/publication/86，2022/4/4 瀏覽。

第三章 臺南在地攝影家的視野

此章節主要梳理出生於臺南在地攝影家的創作表現形式，包含兩大部分：出生地臺南的在地藝術家，以及已經離鄉背井多年的出外在地攝影家。因為臺南做為不光是歷史文化的重鎮，也是臺灣開始發展的源頭，就攝影方面是非常重要的據點，好多位聞名遐邇專業的攝影家，無法一一盡書。梳理每位藝術家的創作分析之前，會先交代其創作歷程、生平經歷、時代政經社會文化等背景，經由臺南在地攝影家舉辦林林總總的展覽，成就了臺南整個攝影藝術史的發展軌跡。

第一節 在地攝影家的表現形式

臺南在地攝影人才濟濟，研究者就目前深具代表性的在地攝影家進行資料的梳理或踏查，並依照出生年排序，說明其重要的事蹟與代表作品分析，本報告書亦整理了臺南在地攝影家的姓名與出生年，請參閱附錄三：臺南在地攝影家檢索。

三-1-1、黃東焜（1927-2012）生於臺南

黃東焜（又名：黃敏）認為攝影的原始訴求是「美」，但如果只求「美」，則容易淪為無生命的「唯美」主義，只是浮面表相，缺乏「內心」的感應與激盪。經過一段時日學習基礎攝影過後，他選擇粗粒子的表現手法，企圖走出一條不同的路線來，透過這樣刻意的技法，尋找另一種現實感，充分利用攝影的本質與變數，擴增另一層豐富的視覺意象。⁵⁸〈河邊偶拾〉（圖 13）是他將富士軟片 ISO400 度加沖至 160 度，在顯影液 D-76 一比四的稀釋下，增溫至攝氏三十八度沖洗三十六分鐘才完成的。將原有應有細緻的灰階，變成烙印般的線條組合，一人趕鴨子，一人划著小船，兩人在河邊做著平常為生活打拼的行為，因高反差及粗粒子的運用，不真實的畫面有如一張黑白的版畫，深深刻畫著鄉村生活的記憶。〈鴨群〉（圖 14）黃東焜在臺南鄉下擷取斯時養鴨人家壯觀的景象，因生長於農村環境，其作品深具鄉土氣味，這張 1960 年代的黑白攝影，有極濃厚的鄉村氣息，將臺南河川的美，不受污染，點綴著鴨的大自然，畫面中有許多細節可提供當今人們追憶那段歲月裡的風華。

⁵⁸ 參閱張照堂，《影像的追尋：臺灣攝影家寫實風貌》下冊，臺北：光華叢書，第二版，1991[1989]年，頁 100。



圖 13 黃東焜，〈河邊偶拾〉，三重，1969，
查無典藏資料。



圖 14 黃東焜，〈鴨群〉，臺南安平，1963，高
雄市立美術館收藏。

三-1-2、許淵富（1932-2018）生於臺南

許淵富小學四年級時（約莫 1943 年）經常跟在哥哥旁幫忙提相機，按快門、沖洗照片。初中就讀臺南農業學校，學習農業土木，對製圖與美工特別感興趣，考進臺南師範學校三年制普通科，偶爾用相機拍攝學校運動會及一般活動，漸漸對攝影產生一種關注與熱忱。1955 年以相當他年薪（任職臺南師範附屬小學教員）的價格購買生平第一臺日製 Yashica A-雙眼相機，開啟他相當細膩地用相機捕捉妻子與五名兒女們「有時是生活中不經意的瞬間，有時費心安排場景，從中看見他日後各種攝影美學實踐的縮影。」⁵⁹1959 年他以在臺南公園拍攝兩名少女的照片〈朝來雙豔〉（圖 15）⁶⁰，捕捉逆光下被攝者與斜陽的長影，營造公園神祕氣氛，像似在談一場甜蜜又害怕受傷害的戀愛。此作品得到「臺南公園大自然攝影比賽」第三名，從此開啟他參加各種攝影比賽，頻頻得獎，甚至是國際比賽的常勝軍。1961 年〈合唱〉（圖 16）獲得日本三菱相紙公司第 12 回月光國際攝影賽，「特選賞」中第一名。



圖 15 許淵富，〈朝來雙豔〉，1959，
臺南市美術館收藏。



圖 16 許淵富，〈合唱〉，1961，臺南舊社教館，（現
吳園藝文中心公會堂），臺南市美術館收藏。

⁵⁹ 陳佳琦編著，〈顯影所來徑——許淵富小傳〉，《許淵富》生平·資料，臺南：臺南市政府文化局，2020 年，頁 11。

⁶⁰ 圖像請參閱《許淵富——瞬間成永恆》，《覓南美》台南市美術館雙月刊，Vol. 3，2019 年，6 月，頁 2。或孫曉彤撰文，《臺灣攝影家：許淵富》，臺北：臺灣博物館，2018，頁 82。

1963 年由於許淵富指導「無名攝影俱樂部」，鼓勵會員每月提出「連作」或「組合照片」，參加攝影比賽，以培養「攝影之眼」，1963 年喜獲日本《NIPPON CAMERA》攝影月例年度賽黑白照片組「年度賞」及「年度優秀作家賞」，他表示：「一九六三年是我攝影生涯中重要的一年，我以出自內心感受的、同情的或批判的題材，常以『造形的』畫面寄日本《NIPPON CAMERA》雜誌參賽，獲『年度獎』，並蒙名攝影家八木原茂樹以『造形』和『人道主義』觀點品評，奠下我日後詮釋作品的能力。」⁶¹著重構圖造形的許淵富這件 1963 年拍攝於臺南安南區的作品〈牛的造型〉（圖 17）⁶²僅擷取牛的局部，打側光造成一種神祕光暈的效果，以意想不到的角度讓牛隻原來具體的形象，卻因局部特寫有了抽象的形體。從此對他而言，攝影由興趣轉成兼職，接受商業攝影委託之外，全心投入攝影技術的研發。



圖 17 許淵富，〈牛的造型〉，1963，臺南市美術館收藏。

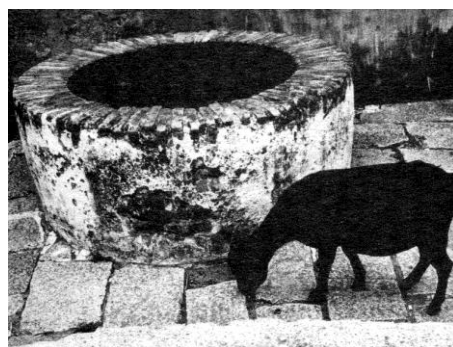


圖 18 許淵富，〈古井〉，1964，臺南安平，臺南市美術館收藏。

他追求鏡頭語彙與眾不同，例如 1964 年〈古井〉（圖 18）攝於安平古堡舊城角落裡，一口非常古樸的井，與一頭全身黑毛的羊，孤零零的身影搭配極黑的色調，象徵穿越時空來自非現實界的靈異體，頗能表現這座安平古堡所具有的歷史幽微與奧秘空間的意象，或是〈鹽田印象〉（圖 19）善用高反差表現廣袤無際銀白色的臺南鹽田風光。另外，許淵富偏愛粗粒子的技巧並以棚拍表現女體的視覺饗宴，呈現人體線條與光影強弱結合而成的幾何造形。例如 1965 年〈羞〉（圖 20）表現模特兒林絲緞修長的身材，畫面仿如新印象派的點描法揉合現實與超現實，他說：「我的個性就是叛逆，人家往東我就往西，當時我喜歡粗粒子效果，那時流行一句話，『南部有個怪傑，人家喜歡細他喜歡粗』。」⁶³這件黑白作品〈羞〉

⁶¹ 王雅倫，出自王雅倫、李文吉合著，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北：行政院文化建設委員會，2004，頁 88。

⁶² 圖像請參閱孫曉彤撰文，《臺灣攝影家：許淵富》，臺北：臺灣博物館，2018，頁 49。

⁶³ 同上註，頁 89。

榮獲國立中正大學永久典藏，被典藏的作品還有〈颱風那一天〉、〈穿雨衣的女孩〉、〈吹唢呐者〉及〈歇一會兒〉等。

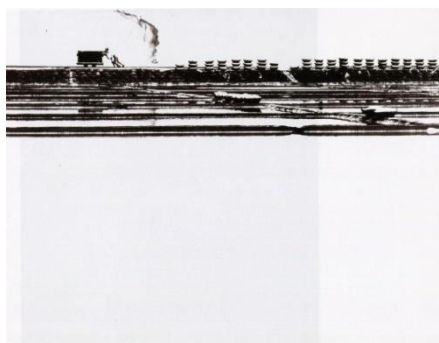


圖 19 許淵富，〈鹽田印象〉，1964，臺南四草，臺南市美術館收藏。

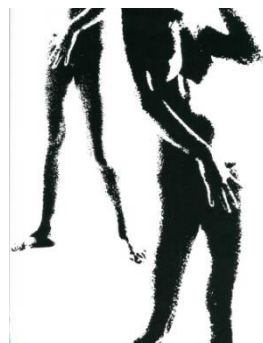


圖 20 許淵富，〈差〉，1965，臺南市美術館收藏。

許淵富主要以紀錄寫實、心象風景、造形以及人體與人像攝影為主，尤其是拍攝孩童或是工作者、勞動大眾的作品居多，由於他有美工的專業背景，因此許多照片帶有濃厚的設計性、裝飾性及實驗性，對構圖的鑽研和顛覆傳統的個性，使得他的創作在當時頗有新鮮、突出，堪稱南臺灣美術攝影的先驅。1968 年他以農村題材⁶⁴再度獲《NIPPON CAMERA》彩色幻燈片組的年度獎，第 6 名的絕佳成績，他反而急流勇退，1969 年起不再參加比賽，專心為地方推廣攝影藝術，擔任「臺南點點攝影俱樂部」的終身永久顧問。1985 年臺南市政府慶祝美術節表揚會上，許淵富獲頒「推廣攝影藝術有功人員」獎。1989 年學校教職工作退而不休，轉入攝影教育，並擔任典藏諮詢以及參與講座，1990 年許淵富獲臺南市文化基金會頒贈「攝影藝術」獎，1997 年 3 月 24 日許淵富再獲臺南市文化基金會頒贈「臺南市資深傑出藝術家」獎。2006 年 1 月許淵富作品〈櫻唇·項鍊·雙峰〉獲全球華人藝術創作協會列入 2005「創作年鑑」⁶⁵。晚年他自力編撰臺南第一本地方攝影史《聚焦府城：臺南市攝影發展史及史料 1860-2006》，花費 2 至 3 年時間搜集與臺南相關的攝影史料與攝影家資料。許淵富 60 歲起，每 10 年以「影像追尋」為展覽主題，各撰寫一篇生平回憶自述⁶⁶並出版畫冊，每次個展像似一次的回顧展。他多采多姿的一生奉獻給攝影，也見證臺南攝影藝術不同時代的流轉。

⁶⁴ 獲獎者不予退回的規定，故沒有留下照片。

⁶⁵ 臺灣創作者中尚有林芙美、施炎塗、梁鈞凱。

⁶⁶ 在 60、70、80 歲各別的「影像追尋」回顧展，分別以〈得來不易〉、〈回顧隨筆〉與〈不會開船嫌溪窄——回首往年無心插柳柳成蔭〉三篇自述，表達內心的感銘。〈附錄：許淵富自述〉，出自陳佳琦編著，《許淵富》生平·資料，同前註，頁 22。

三-1-3、張武俊（1942-）生於臺南保安鎮

張武俊 1968 年因想要記錄孩子的成長，買臺 Konica c35 相機開啟接觸攝影。雖未接受正規的攝影學院培育，然早期曾加入攝影團體，並且使用 Monolta 機械單眼相機參賽，得獎記錄斐然，從 1981 年起即獲得臺灣影展銀像獎與最佳創意獎、櫻花全國攝影大賽金牌獎，贏得「張金牌」的美譽，也經常投稿《攝影天地》等雜誌。1980 年代嘗試以專題攝影的方式拍攝家鄉鹽水溪、鄭仔寮溪邊、白河等地的荷花（圖 21），構圖頗富巧思，朵朵綺麗爭豔。1986 年面臨創作瓶頸的他，回憶起年少時曾至龍崎遠足，對於當時「深泥坑」⁶⁷附近那座吊橋印象深刻，1987 年起他選擇清晨時分（凌晨三點半至八點）⁶⁸，長途跋涉一步一腳印地拍攝荒漠月世界神秘色溫的面紗。他長年（30 餘年）記錄橫跨高雄、臺南兩縣市的月世界，主要拍攝臺南草山月世界，內容可略分成兩大主題，一、各種地景地貌的自然景觀（特殊地形、日出景觀或土角厝等），二、該地區獨產的彩竹（三月時會變色），尤其是他在攝影美學方面花費的功夫與心思，掌控對月世界氣候、水氣與溫度的觀測，變成表現他個人式的色澤色調、構圖造形、畫面意境。他熟捻地操控攝影技術，慣用的手法如：淺景深朦朧效果的運用，排除周遭雜景的干擾以凸顯主體，使得畫面空間富有遠近之分的層次感，朦朧如夢的畫意美感。⁶⁹又如他擅於運用長時間曝光、搖黑卡、製作人造光、打車燈或手電筒等技巧，以取得最佳曝光值呈現奇幻燦爛的色彩，或是在同一張底片重複曝光，第一次採用最大光圈，第二次卻是最小光圈，得到遠方極小又清晰以及近景模糊的景象。《夢幻月世界》（圖 22）這張是在金山拍攝，右上角是月亮，張武俊當天是在凌晨三四點去拍攝，在光線不足之下，他拿手電筒或車燈去照明，畫面產生人造光的綠色，也有他想要的線條，出現起伏的造形與韻律感。1992 年張武俊首次展出《夢幻月世界》攝影展並全臺巡迴展覽，自此他成了月世界的影像代言人，顯露出對於土地的關懷之情，也讓我們看見「他把司空見慣化作陌生新奇，揉合了短暫與永恆、脆弱與強韌，因而產生巨大無比的美感力量。」⁷⁰無論遇到多少驚險的挑戰⁷¹，感佩他不屈不饒的精神。

⁶⁷ 「月世界」早期被稱為「深泥坑」或「深窿，環境的破壞者」，地理學上稱為「惡地」，由於地表呈現灰白色與能發光的礦物質，在明月照射下隱約發出點點熒光，故得月世界之名。

⁶⁸ 參閱關秀惠研究主編，《臺灣攝影家：張武俊》，口述訪談的部分，台中：台灣美術館，2021 年，頁 152。

⁶⁹ 參閱黃華安，〈三十年磨一劍的月世界守護者〉，《張武俊——捕捉月世界的風情萬種》，【覓南美】，vol. 9，2020 年 8 月，臺南市美術館，頁 18。

⁷⁰ 余青勳，〈臺南製造——張武俊與月世界攝影〉，《張武俊——捕捉月世界的風情萬種》，同上註，頁 47。

⁷¹ 張武俊自述：「獨自穿梭在月世界的刺竹林中，卻常流血流汗，忍受肌膚之痛；還常受長蟲的驚嚇」，出自《彩竹的故鄉》，臺北：臺北市立美術館，1998，頁 8。

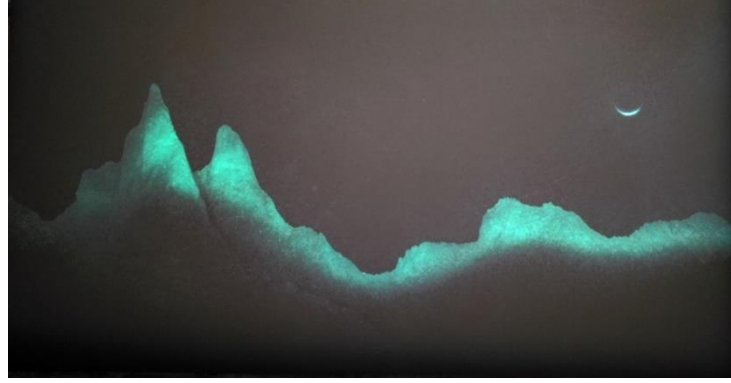


圖 21 張武俊，〈荷花〉， 圖 22 張武俊，《夢幻月世界》系列，金山，1990，臺南市美術
臺南，2009-2013，臺南美術 館收藏。
市館收藏。

孔廟是臺南的一級古蹟，深具歷史意義，1991-1995 年間張武俊趁著閒暇時間，或是沒有去月世界拍照的時候，觀察不同季節的光影變化。他用非常多的時間在觀察，每一次的觀察都是在跟自己對話。他每天拍完之後就立即拿去沖洗，接著與這些照片對話，透過這種自我的學習，追求個人的攝影藝術表現，希望能在台南這塊土上，拍出世界級的，令人難以想像的畫面。當時孔廟他大多選擇中午或下午的時間拍攝，並且觀察光影的變化伺機而動。⁷²1991 年〈孔廟守護者〉（圖 23）畫面僅有紅黑兩大色塊，紅牆與黑影，卻能凸顯孔廟象徵知識的城堡，而左上角的石獅子堅守著這座全臺首學的城堡。張武俊以各種黑影搭配紅牆的幾何造形，彰顯孔廟的建築特色（圖 24），1995 年展出《全臺首學》巡迴攝影展，贏得風景攝影家的地位。

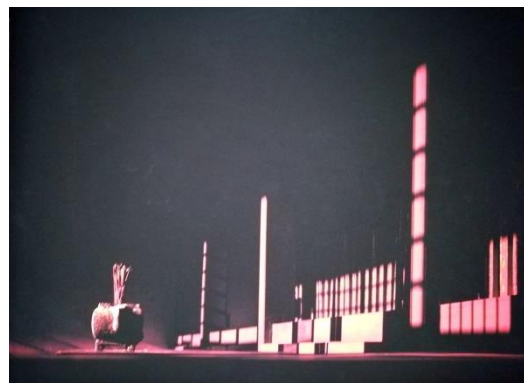


圖 23 張武俊，〈孔廟守護者〉，1991，臺南市 圖 24 張武俊，《全臺首學》系列，1993.8.15，
美術館收藏。 臺南市美術館收藏。

⁷² 參閱關秀惠研究主編，《臺灣攝影家：張武俊》，口述訪談的部分，同前註，頁 158。

張武俊其他知名的專題攝影還有 1998-1999 年以《彩竹的故鄉》再度舉辦巡迴攝影展，他掌握彩竹在春季時（3 月期間）顏色會改變的特性，甚至為了取得藝術畫面使用二次曝光造成疊影（圖 25），讓我們觀看到月世界特有的彩竹，異樣的色彩變化及婀娜多姿的風情。《月世界土角厝》系列（圖 26）他則關注懷舊的建築工法，老舊的文物（相片、掛鐘等），營造令人難忘的古樸氛圍。張武俊拍攝的內容中有些人事物早已不在，但他就是在拍那種缺席的存在，一種對生命力的象徵，所以土角厝表面上雖然是廢墟，但他拍出有生命力、有動態的感覺。

據說他同一個角度會按下許多次的快門，不僅記錄光線的變化，還有時間對光線的敏感度，測試類似的光源下顏色的幽微變化，去瞭解媒材的極限。張武俊不以廢墟的角度來看待這些所謂破舊的老房子，而是一種觀察人類生活遺留下來各種文物造形之美，經由他費心採集流竄在這些老屋子裡的時間遺跡，形成臺南建築的另類美學。



圖 25 張武俊，《彩竹的故鄉》，1998-1999，臺南市美術館收藏。

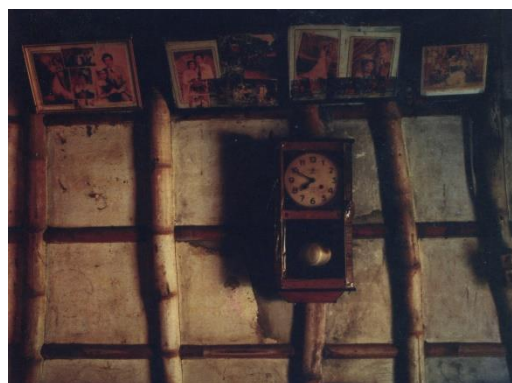


圖 26 張武俊，《月世界土角厝》，龍崎烏樹林，1999，臺南市美術館、臺灣南美會收藏。

2004 年起因路經臺南沿海的魚塢，張武俊無意間發現半乾枯的池水，竟有豐富的顏色與線條美，便開始投入《魚塢》系列（圖 27）創作，他選擇 4 月梅雨季節前後，特意到臺南七股捕捉光線映照下水波的自然造形；2007 年起短暫投入拍攝雲林古坑草嶺地區《萬年峽谷》系列（圖 28）的創作，他同樣以幾何線條構圖，構成特殊美感的文化地景，於 2013 年後刊載作品於美術館刊物及《藝術家》雜誌並於 2022 年正式於蕭瓏文化園區由黃建亮策畫展出。

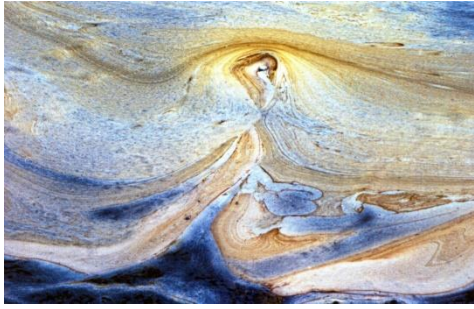


圖 27 張武俊，《魚塭》，七股，2004-2013，藝術家自藏。



圖 28 張武俊，《萬年峽谷》，雲林草嶺，2007，藝術家自藏。

張武俊對攝影藝術的貢獻，從他年輕至現今受到各方的肯定，例如：1986 年獲得臺南市政府「攝影藝術貢獻獎」、1996 年獲第 37 屆中國文藝獎章美術類「藝術攝影獎」。1997 年張武俊獲行政院新聞局出版「自由中國評論」雜誌，以專題報導《夢幻月世界》系列作品。2014 年南美會頒予「成就獎」，2021 年獲臺南市政府頒贈「臺南卓越市民」，足見他一生成就非凡。其作品〈孔廟守護者〉、〈十美圖〉、〈成長〉、〈金馬寮〉、〈守護神〉、〈安平夜色〉、〈彩竹的故鄉〉、〈孔廟系列之一〉〈草山月世界全景〉、《月世界土角厝》系列以及《夢幻月世界》部分作品榮獲各地美術館典藏。對他而言：「攝影養成是原地攀登，自己唸經、自己修行、打造自己的廟。攝影如同好交知己，靜默卻抵過千言萬語。」⁷³他作品中的色彩映照臺南這片土地，創造他對土地的一種愛，用豐富的造形與色彩，讓人有另外一種感受，扭轉我們對美的認知。2013 年張武俊無償捐給「臺南市政府文化局」672 件作品，總價值 3,429 萬，表達他對家鄉臺南的熱愛，每張照片像似一塊塊他對鄉土濃郁情感的拼圖，拼鋪出大臺南地區的風土人文。

三-1-4、王徵吉（1946-）生於臺南市

王徵吉時值 20 歲⁷⁴便喜歡上攝影，24 歲妻子變賣金飾贊助他添購攝影裝備，30 歲回顧這 10 年當中南征北伐，他總是全力以赴地參與各類攝影比賽、舉辦攝影展覽與出版攝影專輯等。1970 年創設「臺南點點攝影俱樂部」，請許淵富擔任終身顧問。當時許淵富樂意教授會員們，沖印相片需要調配的藥劑與程序，而且攝影界又偏好黑白攝影可以自己沖洗、放大，整個學習過程是「點點攝影俱樂部」重要的凝聚力。年輕時，他選擇不接班父親的事業（牛頭牌運動鞋），堅持以攝影為志業，到臺北延平北路成立一家全套式的婚紗公司。雖因南北部人喜歡的髮

⁷³ 張武俊展覽感言，《臺南國際攝影節焦點攝影家—張武俊豐饒的優雅》，黃建亮總策展，陳伯義共同策展，展區蕭瓏文化園區，2022 年 3 月 23 日開幕。

⁷⁴ 雙眼相機是媽媽贈送給他 20 歲的生日禮物。

型與裝扮不同，導致初期生意不好，加上他人生地不熟，於是積極結識臺北攝影學會的新朋友，又邀集幾位志同道合的朋友，於 1976 年成立「臺北點點攝影俱樂部」。之後，他將南北「點點」串連起來，每兩年舉辦聯展。當他舉家自臺北搬回臺南發展，1977 年創立「青青攝影俱樂部」，促成三個攝影學會成員有如兄弟姊妹般的團結情誼，發揮與分享各自喜愛的拍攝題材。

因為 1992 年 11 月臺灣發生黑面琵鷺被槍殺事件（2 死 2 傷），擔任中華日報採訪攝影記者的他，決心為臺灣擦掉這樣的污點，毅然結束 17 年來賺錢的婚紗公司，全心全力投入黑面琵鷺生態保育推廣工作，無怨無悔記錄琵鷺獨特的身影、曼妙舞姿，冀望觸動更多人能關懷黑面琵鷺的生態，與透過欣賞他拍攝的影像能埋下保護鳥類的種子。⁷⁵他學習瞭解琵鷺的生態習性後，規劃出拍攝時間、地點與經費等，長年帶著長短鏡頭前往臺南七股溪尋找黑面琵鷺，或是曾文溪的溼地，記錄牠們起飛、降落、理羽、覓食等各種形象，常常等到夕陽餘暉太陽落入海平面（圖 29），才整理裝備回家。我們從美不勝收的畫面裡，不僅看見琵鷺自由翱翔的舞姿，還能看見王徵吉刻意捕捉動人畫面的訴求：證明臺灣這片棲地，能夠給予琵鷺緊緊依偎休憩的安全感。



圖 29 王徵吉，《黑面琵鷺》系列，1992 起至今，整整 30 年，藝術家自藏。

1995 年他二度遠赴南非約翰尼斯堡國家公園，拍攝非洲琵鷺（圖 30），成雙成對紅嘴的非洲琵鷺，讓王徵吉想起在此遭受意外車禍往生的老婆，將其美麗的化身，獻給他如此曼妙舞姿的瞬間，也讓他能持續關愛琵鷺的生態保育。不離不棄到世界各地跟拍琵鷺的蹤跡，2008 年他不辭辛勞地終於在無人島上拍到黑琵被發現後 160 年來的第一張下蛋的剎那，留下這張〈黑面琵鷺下蛋〉（圖 31）轟動國際的吉光片羽。研究者諮詢莊靈時指出：「臺灣拍攝黑面琵鷺，沒有第二個人可以跟王徵吉並列，之所以出名就是他將所有的精神、精力都放在黑面琵鷺的

⁷⁵ 參閱王徵吉，《探索黑琵世界全記錄》，王徵吉簡歷與事蹟，無頁碼，第 4 頁。

生態，我覺得是非常不容易的。」回顧他重要的著作有 1993 年《「縱情萬里」世界風光專輯》、1996 年《「白羽」野鳥專輯》、2000 年《黑面舞者》、2001 年《野鳥意境》、2001 年《黑琵舞曲》、2004 年《黑琵 HAPPY》、2010 年《黑琵琵鷺全紀錄》、2011 年《追風南行小英雄》、2013 年《野鳥詩情》、2015 年《黑琵行腳》、2017 年《黑面琵鷺來過冬》，以及電話卡和郵票等出版品。



圖 30 王徵吉，〈非洲琵鷺〉，1995，藝術家自藏。



圖 31 王徵吉，〈黑面琵鷺下蛋〉，2008，藝術家自藏。

王徵吉從許多鳥類的困境談生態保育的衝擊，他這一生冒多次生命危險捕捉琵鷺影像，漫長的等待與愛戀，讓他獲獎無數，從教育廳獎、金像獎、市長獎、文化貢獻獎等。2006 年 6 月 27 日，王徵吉應邀參加韓國首爾舉辦第三屆國際黑面琵鷺交流「東亞瀕危鳥類國際攝影」邀請展，展出 30 幅作品，並獲頒感謝狀，以及 2009 年臺南市政府頒贈「臺南市榮譽市民」、2010 年獲頒行政院新聞局「金鼎獎」最佳攝影獎，然他將所有榮耀獻予摯愛的亡妻，也呼籲人類應重視大自然生態的平衡，別等到大自然反撲而後悔不已。

三-1-5、傅朝卿（1957-）生於臺南

傅朝卿土生土長於臺南，是一位長期專注於建築史與建築文化資產保存議題的學者。求學經歷臺南一中、國立成功大學建築學系、以及取得美國西雅圖華盛頓大學建築碩士學位，學成歸國並任教於母校。1986 年傅朝卿榮獲國科會補助出國深造，四年後獲得英國愛丁堡大學建築博士學位，返回成大繼續任教，目前為國立成功大學建築系名譽教授。

傅朝卿父親是一名醫師，也會攝影，家裡最早的相機是 Minolta 單眼。他從小耳濡目染，國中時期便開始玩相機，但是正式把攝影當作作品則是在台南一中的時候，當時他有一個化學老師張湘洲很喜歡攝影，應用化學的知識在他的辦公室裡設置暗房，組了類似攝影學生社團。1972 年正式拍攝，一開始使用黑白底片，自己沖照片，而第一台相機是他父親送的 Canon 雙眼相機，後來他改用 Nikon 相機為主，數位時代則用 Sony 的類單眼相機。

起初以傳統攝影為主，也曾加入中國攝影學會、臺灣攝影學會、台南攝影學會等攝影學會，期間參加攝影比賽得過大專盃特別獎，也拿過臺灣第一次辦的建築攝影比賽金牌獎，但是漸漸地發現攝影比賽的評審之間有門戶之見，攝影學會過於保守、過於熱衷比賽，往往只是為了申請碩學會士、博學會士之頭銜。1979年傅朝卿毅然決然地退出攝影學會後，自從不再參加攝影比賽，反而將攝影當作興趣，進而利用自己建築與都市上的專業知識，以照片來詮釋各種環境中的主題，把攝影從傳統單純的「沙龍」與「記錄」的層面推展到「詮釋」的層面。⁷⁶因為他在美國西雅圖華盛頓大學修攝影課受到影響，開啟利用攝影來詮釋個人的觀點，特別是他對建築與都市的觀點，希望攝影變成記錄他所認知的建築，也能成為大家研究的對象。總之，詮釋攝影的定義是指，借由相機幫助眼睛去看事情，不全然是藝術的創作，也不是純美學的角度，如果拍攝時能夠加進個人獨特的視角，這樣的角就是最美的。

這樣的概念促成傅朝卿於 1995 年舉辦個人攝影展，以幻燈片為主，分成四個面向來看「空間形向」、「空間人向」、「空間時向」及「空間幻向」。其中〈時向：編號 1986-1〉（圖 32）拍攝地點台北地下道，他由下往上拍出長長的階梯，以及路經地下道口的行人被夕陽拉長的身影，相互映趣，也把地下道空間通常具有幽暗的特色表露無遺，說明同一處空間在烈日照射之下與陰影籠罩下，會產生不同感受。同樣表達因為不同時間對空間造成影響的作品〈時向：編號 1985-1〉（圖 33），拍攝地點是在斯德哥爾摩市政廳，隨著季節與天候的變化下光影與空間所形成的空間形體也會產生差異性。

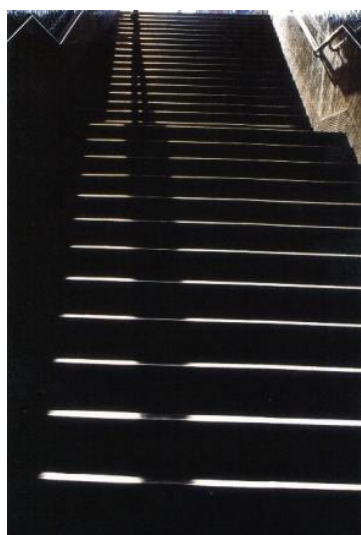


圖 32 傅朝卿，〈時向：編號 1986-1〉，台北地下道，1986，藝術家自藏。



圖 33 傅朝卿，〈時向：編號 1985-1〉，斯德哥爾摩市政廳，1985，藝術家自藏。

⁷⁶ 傅朝卿，《空間四向：傅朝卿詮釋攝影作品集》，傅朝卿出版，1995，頁 1。

同樣屬於「空間時向」的作品〈時向：編號 1994-2〉(圖 34)，則是著重在表現光線帶給特定空間或者具有特殊造形細部的效果，呈現一種獨特的空間意象，例如這張地點是在聖吉米安諾大教堂，剛巧拍攝到光從門的縫隙照射入內，形成一個十字架的造形，此刻不是隨時可見。而「空間幻向」主要表達空間中種種假象，最常見在物質化現代都市中，如作品〈幻向：編號 1994-1〉(圖 35) 拍攝於巴黎羅浮宮裡漂浮的影像，他利用建築物的反射特質，進而使真實的都市空間場域和反射的假象交融在一起，營造具有幻境的現代空間。⁷⁷明知畫面不真實，卻拍攝自真實，暗示真實世間裡隱藏許多不真實的特質。



圖 34 傅朝卿，〈時向：編號 1994-2〉，聖吉米安諾大教堂，1994，藝術家自藏。



圖 35 傅朝卿，〈幻向：編號 1994-1〉，巴黎羅浮宮，1994，藝術家自藏。

傅朝卿隨時隨地記錄臺南，不僅是所有的古蹟、文化資產都拍，隨著在其個人臉書 (Heritagecare Fu) 發表照片，臺南的氣候也按照季節隨之被記錄下來了。他在每年四到六月會密集拍攝朝向北面的房子，夏至前後一個月將會有天空湛藍的陽光。如 2022 年 4 月 26 日他在臉書上傳數張照片 (圖 36-37)，並寫下這段文字：「充足且銳利的陽光就會灑在台南許多寺廟的朱牆上，飽滿的『台南紅』就會呈現在大家眼前！如果再配上清澈的藍天，偶而來朵白雲，學生暱稱我拍攝照片中喜歡搭配之「傅老藍」也經常隨之而來！拋開疫情的陰霾，走在開放的府城空間中，是一種享受，更是台南人濃的化不開之鄉愁！」說明他很在乎光線跟整個建築環境的關係，也熟知哪一棟建築的光什麼時候最適合拍照。

⁷⁷ 參閱傅朝卿，《空間四向：傅朝卿詮釋攝影作品集》，頁 2-3。

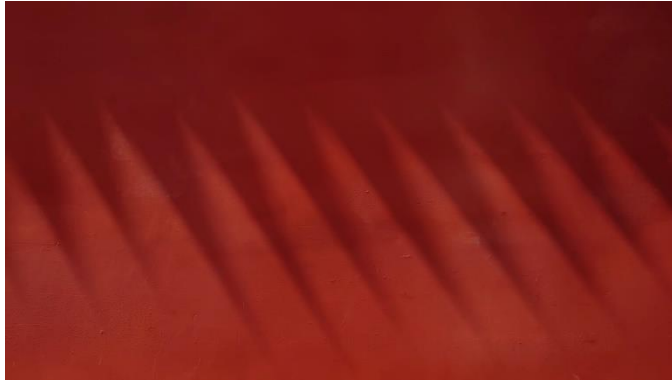


圖 36 傅朝卿，《台南紅·傅老藍》系列，2022 年 4 月 26 日上傳，<https://www.facebook.com/heritagecare.fu>，藝術家自藏。



圖 37 傅朝卿，《台南紅·傅老藍》系列，2022 年 4 月 26 日上傳，<https://www.facebook.com/heritagecare.fu>，藝術家自藏。

1986 年，傅朝卿成立「尺度工作室」，致力於文史工作，並出版《安平建築》。1993 年起，出任臺南市文獻委員會委員，為當年最年輕之委員。1996 年，出任臺南市文化資產保護協會創會理事長，曾任財團法人台南文化基金會執行長、財團法人安平文教基金會董事、財團法人古都保存與再生文教基金會董事、財團法人台南孔廟文教基金會董事、行政法人臺南市美術館董事等職。長年致力於臺灣的建築文化資產調查、保存與推廣等工作。1994 年得過金鼎獎個人著作獎，1997 年、1999 年、2000 年分別得到臺灣省文獻委員會文獻出版獎，2002 年金鼎獎優良圖書推薦獎，2004 年、2005 年臺灣建築學會建築學報論文獎，2005 年扶輪社職業服務卓越成就獎，2009 年臺灣建築學會「建築獎章（建築藝術與文化類）」以及近期 2019 年臺南文化獎，可說功在臺南的建築文化史。

三-1-6、杜美華（1960-）生於臺南

杜美華回憶起小時候，每當周末當他媽媽去菜市場自營的「義發布行」做生意時，她就會背著畫板去公園畫圖，從小在臺南中山公園長大，所以公園裡的蓮花池就是她經常去寫生畫畫的地方。雖然當時時值 6 至 7 歲並未正式受過美術教育，然而她很聰明偷偷地跟著帶孩童們去公園寫生的老師學習，獲得畫畫的基本技巧，創意就自己發揮，使得他參加畫圖寫生比賽經常得獎，也因此從小養成獨立的個性。考上當時的國立藝專後才開始學習攝影，雖然學習的內容很技術性，譬如要學習與攝影相關的化學、物理、光學、透視學，還得要自己泡顯影液，對她來說，卻是一個全新的領域，也因此走上攝影這條路。

畢業回到臺南居住後，曾經在設計公司工作，受到天主教機構「華燈藝術中心」的紀寒竹神父影響良多。因為紀神父很喜歡拍照和錄影，當時紀神父還教導

許多人八釐米的攝影，他所領導的「華燈藝術中心」在 1985 年到 1995 年之間，在臺南舉辦過許多場的文化藝術活動，教導給許多熱愛藝術的志工們專業知識，杜美華也因此認識很多藝術文化界的朋友。她除了在國立藝專受基礎訓練學到技術之外，在紀神父身上則獲得觀念上的啟發。接觸攝影的契機，主要是紀神父詢問她和一群人，對於搜集有關臺南的老照片是否有興趣，後來這項自願自發的活動，獲得臺南市文化基金會協助承接這項工作，也陸陸續續出版了《大員印象·安平圖像》、《重道崇文——臺南人百年老照片，大員印象·教育圖像》與《圖像府城——臺南老照片總覽簡本》等書。

年輕時的杜美華喜歡自助旅行，隨著旅遊世界之際，也隨興拍攝一些記錄性的照片，1989 年曾經在「華燈藝術中心」舉辦第一次攝影展《浪山》西藏草原之旅（圖 38）攝影展，分享她在西藏行旅的所見所聞，不是到此一遊的紀念照，而是她用獨特的眼光表現西藏獨有的人文氣息與生活型態。1990 年第二次攝影家在臺南文化中心舉辦《浪水》黃土高原之旅（圖 39）攝影個展，她將黃沙滾滾的沙漠景觀，拍出彷彿海浪般的潮水，席捲行走的人們。1995 年再次在台南文化中心舉行《巴黎·印象》攝影展覽，當時的作品全是正片輸出全部被收藏，以及 2004 年在誠品書店展出《照見》西藏草原之光攝影展，將她浪跡天涯的自由表露無遺。因緣際會下她曾經在臺南國軍兵配廠遷移後，利用閒置空間經營 PUB 的同時，也在店裡舉辦多次攝影展，分別在 2008 年、2009 年、2010 年、2011 年、2012 年策劃《金》、《木》、《水》、《火》、《土》五場展覽，以及在臺南市吳園舉行共 5 年的國際攝影聯展，與來自世界各地到臺南旅行定居的外國人一起辦聯展。



圖 38 杜美華，《浪山》西藏草原之旅，1989，藝術家自藏。



圖 39 杜美華，《浪水》黃土高原之旅，1990，藝術家自藏。

緣於 2013 年蔚龍藝術進駐 321 巷，在臺南市政府文化局推動之下，2015 年進行《繪聲繪影重現兵配廠》專題展計畫，杜美華參與該項計畫並於 2016 年 12

月 24 日至 2017 年 2 月 10 日展出分階段拍攝的《凝結 1992-1997 兵工配件廠——杜美華攝影展》（圖 40-41）並於 2019 年出版《逆光·重現兵配廠》攝影集。展出的攝影作品之中，有些照片乍看模糊失焦，有些作品的感覺就比較沈澱，像似人的記憶是有選擇性的，呈現她小時候在臺南中山公園遊戲畫畫以及位於住家附近國軍兵工配件廠的印象，甚至婚後的杜美華曾經在兵工廠經營藝術 PUB，透過她長期接觸與觀察之下的影像，「帶領民眾進／出兵配廠，遊走於歷史的真實與虛幻之間。」⁷⁸



圖 40 杜美華，《逆光·重現兵配廠系列》，2019 出版，藝術家自藏。



圖 41 杜美華，《逆光·重現兵配廠系列》，2019 出版，藝術家自藏。

兵配廠於 1948 年設立在臺南市，直到 1992 年搬遷至南投併入兵工整備發展中心，在這 44 年期間受到臺南市民的支持，也成為附近居民的記憶。杜美華表示這座兵工廠有他最珍貴的照片，她說：「猶記得當初踏入它的心情，忐忑不安的四處遊蕩，看見荒草蔓延，老樹攀藤在陰暗潮濕的廠房，還有碎落一地的玻璃，這些自然呈現，頹廢的美感，莫名的挑起好奇狂熱的心！」她眼下的廢墟反而具有另類的美感，她的影像語言除表現太陽光與建築體本身結構所相錯出的幾何造形之外，孤獨搖晃的人影象徵人去樓空，記錄枯樹老藤散發出幽微的歷史感。經歷人生歷練的杜美華認為，世間所有人事物的存在，其實皆如佛家所言，都是「成住壞空」，最後都會變成「空」，而「空」的意思就是平等心。這樣的領悟也應證她所拍攝的建築體或樹木，即使都毀壞或乾枯了，但莫忘對它們的初心、留住原有的記憶才是最重要。

三-1-7、張聰賢（1963-）生於臺南

張聰賢自詡為知識旅行流浪人，年少時經歷一場嚴重車禍，大難不死從鬼門關回來的他，對人生的價值觀與眾不同，除淡泊名利外，也懂得及時行樂。不僅

⁷⁸ 王雅倫，〈漫遊與信仰的追尋——杜美華鏡頭下的「兵工配件廠」〉，《逆光·重現兵配廠》，臺南市政府文化局，2019，頁 11。

以音樂為伴、書籍為枕、攝影對他來講就是一種生活，影像也帶給他如同是一種文字的力量，他可以經由閱讀自己所拍攝的影像撰寫文章，甚至近期試圖集結成一本透過影像書寫自己的文字書。個性瀟灑的他，以「這一生最大的幸福就是，馱負著對知識的期許，向生命的終點走去。」作為自己的墓誌銘。

張聰賢任教多年於崑山科技大學，善於採用與學生互動的模式授課，隨著當前發生的社會政治等議題，拋出問題讓同學以跳脫框架的方式去思考，例如探討生存與生命的真諦，文明與自然消長的關係等，激發學生思辨的能力。張聰賢指導崑大學生參與各項競賽頻頻獲獎，例如 2016 年朝倉直巳教授紀念創作獎組別榮獲銀獎，「雞不可失」第三屆生肖創意設計平面類大專組銅獎，甚至曾經指導崑山科技大學學生的畢業製作，當拿到德國紅點獎後，張聰賢卻不居功，而是選擇離去轉而投入企業型的基金會，讓自己過得很恬淡，甚至釋放基金會的資源給學生卻不掛任何頭銜。

張聰賢個性喜歡獨處，但對於人物而言卻是喜愛從陌生人物的身上透過交談紀錄，成為使用鏡頭進入陌生世界的方式。喜歡一個人帶著相機去看世界，熱愛攝影的他，視相機為其心臟，每一次按下相機的快門，象徵著他是存在的。張聰賢特別喜歡使用傳統黑白底片拍照，因為底片可以慢慢蘊釀成像，數位攝影成像的速度過快，反而讓人變得不會思考。他強調數位後製過於人工化，因此當他在教授商業攝影時，不建議學生過於依賴數位後製，而是建議學生應學習使用人工光源，來控制攝影的畫質。

回憶印象最深刻的攝影展，是他在中原大學念博班的最後一年，約莫在 2016 年張聰賢受邀至藝術中心舉辦個展，展覽名稱《0.25 微表情》(圖 42-44)，他從萬餘張的照片裡精挑細選僅展出二十張，用傳統相機記錄博士班求學的過程，從老師到博士班同學，側拍他們上課時最自然的表情，可說是用鏡頭凝視每一位影像主角的表情。所謂「微表情」是指那些持續時間特別短的表情，持續時間短到只有 0.25 秒甚至 0.04 秒而已，有些表情並不受大腦的控制，而是下意識的表情。這些只是一瞬間的表情，卻是人內心情緒最真實的表達，而且通常需要在慢速鏡頭下，我們才能看清楚微表情的全貌。換言之，張聰賢通過每個人的微表情把其自己內心情緒的感受真實地展現出來。正如他的創作自述表明：「『此在』說明了影像曾經有過而不復存在的時間特質，「0.25」辯證快門擊發擁有的再現指稱。……影像具備的多重性，透過距離驗證了每張影像主角另一種自然的表述，作為決定性瞬間與記錄過去的方式。」⁷⁹張聰賢選擇按下快門在 0.25 秒的物理時間推移下，抓住人類心理時間的表情——顯現真實的內心情緒與感受。

⁷⁹ 參閱展覽說明：<https://ann.cycu.edu.tw/aa/frontend/AnnItem.jsp?sn=33255>，2022/8/11 瀏覽。



圖 42 張聰賢，〈俞肇青教授〉，出自《0.25 微表情》，2016，私人收藏（俞肇青教授典藏）。



圖 43 張聰賢，〈黃信二教授〉，出自《0.25 微表情》，2016，私人收藏（黃信二教授典藏）。



圖 44 張聰賢，〈陳其彭教授〉，出自《0.25 微表情》，2016，私人收藏（陳其彭教授典藏）。

他喜歡拍人，喜歡走到部落紮營跟原住民生活，尤其是跟孩子玩在一起，甚至他可以侃侃而談每個被他拍攝的人背後的故事，還暫定書名《尋山徑路》（圖 45-48）。經過 25 年之久，張聰賢猶記這群由阿嬤帶大的四個孫子，每個孩子都有其故事。我們從他所拍攝的影像裡，看見孩童在嬉戲之間無防備的笑容、融入大自然的真樸、可愛的調皮動作與純真無懼的神情，這些也同時反映拍攝者童心未泯的內在。



圖 45 張聰賢，〈高雄那瑪夏三民國小〉，1994，藝術家自藏。



圖 46 張聰賢，〈南投仁愛紅香〉，1994，私人典藏。



圖 47 張聰賢，〈鎮西堡兒童〉，2012， 圖 48 張聰賢，〈竹東〉，2012，藝術家自藏。
藝術家自藏。

因為受到山林自然與部落的影響，對張聰賢來說，自然的定義等於「乾淨」，也就是懂得「放下」，換個方式來說，他所說的「乾淨」不是指清潔，而是佛家無罣礙的「純淨」。而具備自然品性的人，就是懂得放下罣礙，進而達到不垢不淨的空相。他的設計風格也強調「乾淨」的極簡風，同樣面對攝影，張聰賢寧願堅持當前非主流的純粹攝影與傳統暗房，不能認同矯飾攝影與數位修圖。面對繪畫亦是，堅守一筆一畫慢慢描繪出人的神韻，不急不徐地將生命故事融入其中。

三-1-8、李旭彬（1969-）生於臺南

李旭彬 19 歲青春時期，適逢臺灣社會運動風起雲湧之際，為了拍攝各種社會運動的場景，他除了參與活動之外，也進行記錄、觀察，開啟他的攝影人生。他曾積極參與過數個 NGO 團體，山海雜誌社、台原文化基金會、台權會等。當「臺灣社造之父」陳其南推動「社區總體營造」以及「臺灣學」運動之際，他也接觸了各種民俗田野調查。1999 年 921 大地震時，與差事劇團的成員前進災區擔任志工，並認識了攝影家李文吉、侯聰慧、瓦旦·塢曼以及王墨林。在大隘社舒詩偉的召集下，他們五個人合力編撰《九二一民報》，擔任美編的他也開始拍攝紀實攝影，直到《九二一民報》出刊 12 期之後，時值三十一歲的李旭彬從營建顧問工程領域隱退後，申請紐約 School of Visual Arts 的工作坊，學習到對傳統紀實攝影產生不同的想法，漸漸轉向攝影藝術創作。接著，他取得美國舊金山藝術學院美術碩士，又受到抽象表現主義（Abstract Expressionism）薰陶，轉向風景（Landscape）攝影，2002-2003 年分別獲得舊金山藝術學院榮譽榜（President Honor List）與 2003 年美國大學最佳攝影獎佳作，具有國內外豐富的展覽經驗。學成歸國後，2009 年在臺南創設「海馬迴光畫館」，強調有別於日式的攝影教學法，較為注重實務與理論課程並濟，贏得各界掌聲。

他鑒於臺灣的山區，因為歷史因素與文化經濟的衝突，隱藏著許多光怪陸離的現象，而這些現象隨著地球逐漸暖化造成氣候異常，也使得這些地區暗藏著災難的可能性。2010 年以《災難風景》系列（圖 49）得到國家文藝基金會創作計畫獎助，他主要拍攝八八風災（2009 年）所帶來的天災，其實是人們長期忽視水土保持的人禍，因為受創的楠梓仙溪上游，有原住民族、觀光資源、外來經濟作物，以及民宿過度開發的問題。李旭彬表示：災難就像似奇觀，奇觀就像似瞬間的煙火，瞬間與時間感有關，加上他受到美國抽象表現主義的影響，他選擇記錄歷經莫拉克颱風一年後，高雄那瑪夏鄉土石流造成地景變動的影像，不採用新聞炒作的紀實攝影方式來呈現問題，李旭彬以「不在場」暗喻「此曾在」，於時隔一年才拍攝風災現場，記錄斷裂的橋墩、被覆蓋的屋舍、深埋的電線杆、走山過後的河谷溪流等黑白影像，⁸⁰以地形地貌本身的改變與景觀，訴說土地目前現有的狀況。經過一段時間之後，奇觀漸漸消失，雖然建設也跟著進行，卻是非常臨時性以及無力回復原狀，李旭彬選擇這系列的表現形式，則是呈現過程中所凍結起來的痕跡，跟所有人為的介入、改變，看起來自然但是又不太自然的樣子。每一張圖像李旭彬皆清楚地標示出地理上的座標位置，然而這些看似靜默的日常／奇觀影像，試圖說明天災的威力如何摧毀原本存在過的山河，同時提醒人類要愛護大自然，當心自然的反撲。

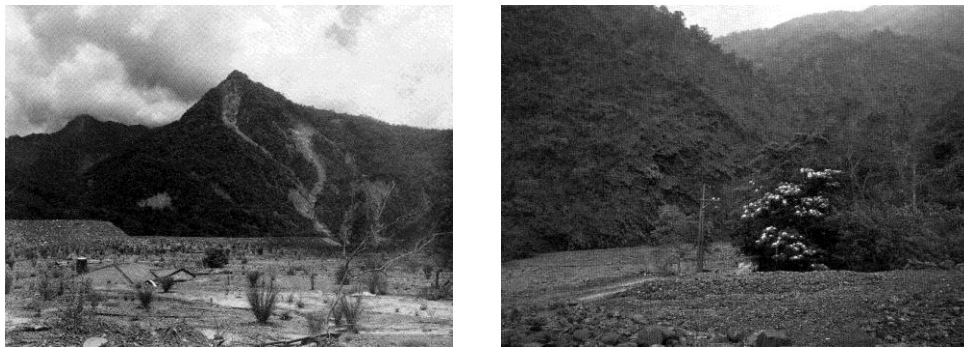


圖 49 李旭彬，《災難風景》系列，2010，德意志證券交易所攝影基金會典藏。

李旭彬與復返團隊⁸¹自 2020 年嘉義市立美術館展出《迂反風景》開始到 2021 年《捕風景的人—方慶綿的影像與復返》（圖 50），花了一年多時間梳理相關資訊後，率隊重返人稱「新高伯」的方慶綿（1905-1972）曾走過的路。1930 年代開始方慶綿大量拍攝阿里山與新高山的影像，據說他一生登頂三千多次，戰前他以大型相機和玻璃乾版攝影，戰後則以黑白負片拍攝各地風景，留下數量可觀（超

⁸⁰ 姜麗華，〈見證還是晃動歷史？2016 臺北雙年展中攝影影像的歷史演繹〉，《現代美術》第 184 期，2017 年 3 月，頁 22。

⁸¹ 由當代藝術及影像工作者李旭彬、陳佳琦、陳冠彰和「你哥影視社」組成一復返團隊。

過 1 千張) 的山岳攝影。觀看這些高山影像，李旭彬覺得「方慶綿很直接、四平八穩，鏡頭也不會往上也不會往下，他所有的大相機操作的部分都是為了讓山看起來很正，滿特別的。」⁸²當他被邀請參與此次復返旅程的攝影，對李旭彬來說，重返前輩攝影家的拍攝路徑，跨距 80 年歷史所復返的風景，他將創作重點擺在如何去詮釋他所看到已被決定的風景，雖然這一路上大自然的風貌其實改變甚微，然而時間的維度確實改變了，因此李旭彬思考創作的目標，在於追求拍攝風景之外的不可見：如何把影像裡面的脈絡拉出來，讓這個敘事更完整，於是他開始寫遊記。因此在展場中，除了李旭彬影像的復返行動，並以明信片字卡的形式穿插展示於方慶綿的影像和物件之間，同時也以方慶綿長子方重雄的口述聲音穿梭其間，為此一早期珍貴影像生產作為見證性的視角與重要索引。⁸³



圖 50 李旭彬，〈登玉山途中-白木林〉，《一路上的風景—復返》，2021，私人收藏。



圖 51 李旭彬，〈玉山東峰望主峰〉，《一路上的風景—複復返》，2021，藝術家自藏。

2021 年 3 月間，李旭彬循著二千年前布農族遷徙路徑、1900 年代日本人類學家登玉山的路線，從塔塔加登山口起登，往八通關方向前進，同時也效法德國自然學家史德培 (Karl Theodor Stöpel, 1862-1940) 1898 年來到臺灣，從潮間帶上溯濁水溪、東埔溪等溪後，一路攀登至玉山主峰，他試著尋找不同時代遺留下來的影像生痕化石⁸⁴，企圖透過大型相機所拍攝的影像，召喚美麗島深山裡的幽靈，最後駐足在無法橫渡的斷橋崩壁前，完成了《一路上的風景—複復返》(圖 51)。展出時，觀眾也可以慢慢閱讀他拍攝期間所書寫的遊記，因為他發覺讓靜態影像得以被沈澱、慢慢被閱讀、拉出脈絡的方法，就是同時觀看創作者書寫的文字，以達到「反身性思考，以影像與文字互為註釋的方式展開敘事。」⁸⁵這些看似自然風景照，透露著人為的足跡，與時間流經的細微痕跡。

⁸² 2022/2/19 接受研究者採訪時李旭彬表示的看法。

⁸³ 參閱《捕風景的人—方慶綿的影像與復返》嘉義市立美術館館訊：<https://chiayiartmuseum.chiayi.gov.tw/>，展出期間 2021/3/13-2021/8/29。

⁸⁴ 參閱李旭彬策展，《敘事—中地風景》，2021/8/26-2022/1/2，國家攝影文化中心臺北館三樓。

⁸⁵ 同上註，李旭彬創作自述與簡介。

第二節 出外在地攝影家的表現形式

臺南也有許多知名攝影家，追求更精進的藝術發展，遠赴他鄉，研究者進行資料搜尋與研究身居外地的在地攝影家，舉例說明他們的創作表現形式。

三-2-1、柯錫杰（1929-2020）生於臺南

柯錫杰出生於臺南一個經商大家庭的，是現代攝影傳奇人物，他生性正義，年少時揮別初戀女友熱血投戎後，卻逃兵、自首、判刑至 1956 年退伍。這番經歷奠定柯錫杰日後敢於冒險同時隨遇而安的生命態度。⁸⁶時值 19 歲，獲贈於臺灣鹼業公司日籍廠長海野先生一臺蛇腹相機（Welta），觸動他內在的藝術因子。1959 年赴日「東京綜合寫真專門學校」學習攝影，1961 年畢業後歸國正值二戰臺灣社會處於白色恐怖的時代氛圍，柯錫杰善於掌握光影、線條的構圖能力，從 1962 年的〈月世界〉（圖 52）即嶄露端倪，「鮮明的量體感、嶙峋的線條與光影，乃至於水潭的反射、倒影等，全部細膩而精準地組構在相紙上，成為一種內在具足的完整體系。」⁸⁷同年，聞名遐邇的人物肖像〈盲母〉（圖 53）臉上靦腆的笑容，展現臺灣人民在困境中，仍安貧樂道不怨嘆的生命韌性，自此，柯錫杰開啟聚焦於拍攝各領域藝術家的肖像，並以深度拍攝的「專題攝影」方式呈現其作品，他可以說是打開專題攝影的風氣者，廣受好評。



圖 52 柯錫杰，〈月世界〉，1962，國家攝影文化中心、高雄市立美術館等處收藏。



圖 53 柯錫杰，〈盲母〉，1962，國家攝影文化中心等處收藏。

柯錫杰的人體攝影結合與自然界（天空、浮雲、綠樹、石頭等）元素的對話⁸⁸，以及表現蘊含音樂韻律的身體，將人體美發揮的淋漓盡致，致使他於 1967 年赴美，曾當 William Silano 的助理，磨練出非常紮實的專業攝影技術，設立自己的工作室之後開啟接案子拍攝，10 年之久在紐約時尚與商業攝影界闖出名號，在他鏡頭下賦予人體的肌肉線條有力量，充滿生命能量的意象。1979 年柯錫杰

⁸⁶ 參閱蕭瓊瑞，〈詩心·履痕·柯錫杰〉，《國父紀念館館刊》，54 期，頁 14。

⁸⁷ 沈伯丞，《臺灣攝影家：柯錫杰》，臺北：臺灣博物館，2017 年，頁 24。

⁸⁸ 蕭瓊瑞，〈詩心·履痕·柯錫杰〉，頁 16。

與髮妻分居，好友顧獻樑驟逝，毅然離美赴歐，帶著一臺相機，兩個鏡頭，踏上孤身的壯遊旅程，他的人生與藝術生涯進入轉折期，歷經 8 個月冒險流浪的經歷，化身為少年時期夢幻的角色唐吉訶德⁸⁹，「在自我放逐般的創作之旅中產生了後來被稱作《心象攝影》⁹⁰的系列」⁹¹，他將現實中的環境物件都轉換成色塊與色塊的構成，靈活地展現光影與線條的特質，作品充滿著象徵與抽象，透露歷盡滄桑的清明，看見天地間極致的美麗。柯錫杰自己說：「如果用眼睛看是一種『框』，用心去體會就是一種『寬』。」⁹²特別是這幅〈等待維納斯〉（圖 54）他在愛琴海附近的屋舍徘徊 20 多分鐘，等到簡單卻完美的構圖。斯時，陽光照射的位置所產生的影子，讓白牆有了不多不少最佳比例的藍色色塊，像維納斯般擁有最完美的身材比例，而且海天一色，平穩的海岸線，給人寧靜致遠的感知。形成一幅注入人文關懷的有情風景，被西方現代攝影史視為極簡攝影（Minimal Shots）⁹³的經典之作，對他一生而言，可說是他創作的高峰時期。



圖 54 柯錫杰，〈等待維納斯〉，1979，高雄市立美術館等處收藏。



圖 55 柯錫杰，〈永恆的對話〉，1981，國家攝影文化中心收藏。

1994 年回到臺灣定居，他依然使用減法⁹⁴拍攝大自然，〈永恆的對話·蘭嶼〉（圖 55）他拍攝激盪的海浪沖刷岸邊岩石，不停歇拍打海岸的波浪象徵永恆，

⁸⁹ 參閱柯錫杰，〈柯錫杰「台灣在我心」攝影展先睹為快篇（三）〉，《博覽家雜誌》，92 期，1999 年 10 月，頁 100-101。

⁹⁰ 王信以「心象風景」四字來詮釋柯錫杰的這些作品，王信還說：「攝影家因受限於機械再現機能，不能無中生有，有中生無，所以在現實性的世界中，要表現象徵性及抽象性很不容易」出自王雅倫、李文吉合著，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北：行政院文化建設委員會，2004 年，頁 57。

⁹¹ 林志明，〈高密度的影像世紀：從材料、問題與線索看臺灣攝影史〉，《新活水》，5 期，2006 年 3 月，頁 101。

⁹² 柯錫杰，〈柯錫杰的「心視界」〉，《臺灣光華雜誌》，32:5，2007 年 5 月，頁 42。

⁹³ Minimal Shots 一種現代攝影風格，鏡頭呈現主題畫面相當極簡，往往運用線條與幾何造型延伸想像空間，甚至搭配色彩的組合，讓畫面構圖看是簡單卻吸引人的目光，透過物件與空間的關係，營造出簡約而孤靜的氛圍，就某方面來說，體現「少即是多」（Less is more）的概念。

⁹⁴ 柯錫杰認為：「減法是實踐生活美學的一條路，而且隨著年歲的增長，我愈來愈喜歡它。懂得把美的東西留下來，丟掉那些不美的，其中的道理就在減法。」出自柯錫杰，《柯錫杰的鏡頭與生命之旅》，臺北：暢通文化，1999 年，頁 78。

此景也像一道曙光榮耀大地。他以反常態的手法，不以當地居民為拍攝蘭嶼的主角，而是天地之際的天空與大地的各種色調，暗喻蘭嶼的原始與自然應是永恆的。這些心象攝影不僅是一幅幅現實的反映，也是柯錫杰內心風景的反射，他以有限的現實場景，呈現豐饒且多彩多姿的心靈視野，達到無盡廣袤的心境。⁹⁵

三-2-2、蔡高明（1931-2014）生於臺南

蔡高明家中務農，從小喜歡勞作與手藝，經常自製一些複雜的童玩自娛。十九歲那年，經過介紹他進了一家在臺南新營的「新光照相器材行」當學徒學習印相工作，開啟他在暗房裡的勞動與試驗之經歷，促使他走上攝影事業。1954年，他開設「新興照相館」或「新生號」，正式開始從事專業沖印及照相器材買賣，工作之餘與同好相互切磋用攝影技術，開啟他以相機拍攝的行動。⁹⁶遷居高雄並與攝影同好發起創設「零點攝影俱樂部」，成為高雄攝影團體之先驅。之後幾年間，他街頭巷尾、山區海濱四處獵影。早年的紀實攝影作品主要是一些鄉情記錄，以一種自然、敦厚的寫實精神，表達了臺灣民風堅毅、刻苦耐勞的一面，回顧這些逝去的風華顯得彌足珍貴。在〈兩老婦人〉（圖 56）影像裡的兩人身體，看起來仍然相當硬朗，顯現出不屈的身軀與神態，表現兩名美濃老婦勤勞樸實的樣貌。同時，以對比的方式呈現這兩位婦人的不同，兩人分別撐著油紙傘與洋傘、赤足與布鞋、踩在粗礫土與柏油路面的腳，對應出傳統與文明的差異。〈哈欠〉（圖 57）蔡高明捕捉到一名戴著黑框眼鏡，腳穿拖鞋的老伯伯，右腳彎曲跨在廟前的石階上，左手拿著斗笠，正張開大嘴打哈欠，表情顯露有一點唐突的滑稽，同時讓鄉土生活寫實攝影帶有一種親切的溫馨與溫暖的氛圍。



圖 56 蔡高明，〈兩老婦人〉，1961，美濃，藝術家自藏。



圖 57 蔡高明，〈哈欠〉，1980，北港，高雄市立美術館收藏。

⁹⁵ 姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論》，臺北：五南，2019，頁 218。

⁹⁶ 參閱張照堂，〈平易踏實的觀察者〉，《臺灣光華雜誌》，1987 年 7 月，網站連結：

<https://www.taiwanpanorama.com.tw/Articles/Details?Guid=985bfc33-2e28-461a-8a02-4aa657a8cece>，2022/8/7 瀏覽。

寫實攝影作品《世間情事系列》(圖 58-59) 是蔡高明於 1950 年代起記錄臺灣各鄉鎮的風土民情，尤其關注孩童的神情與天真的模樣，或是許多小孩子一起擠在戲棚下，雙手掩耳朵入戲地看布袋戲，「處處展現那踏實敏銳的觀察力，不僅捕捉到當時民間生活百態與社會的『世間情』，更為這個世間紀錄了鉅細靡堅的情感之誼，那款深厚的親和力表露無遺。」⁹⁷道盡世間充滿溫馨的一面。



圖 58 蔡高明，《世間情事系列》，1960 年代，藝術家自藏。

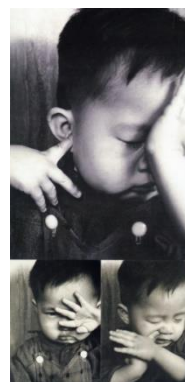


圖 59 蔡高明，《世間情事系列》，1960 年代，藝術家自藏。

被稱為「金瓜寮老師父」的蔡高明，以他專營照相館的好工夫，及對攝影的愛好，多年來不斷默默耕耘，除創設「零點攝影俱樂部」，他還參與發起「高雄市攝影協會」，並參與創立「鄉土文化攝影群」、「平凡攝影群」，在南部的攝影圈中頗受敬重。1999 年由高雄市立歷史博物館出版《舊情綿綿五十年：蔡高明「寫真」港都攝影展》、2001 年《打狗風情》攝影展專輯，他以平易踏實的角度，翔實記錄高雄的開發史與歷史的容顏。

三-2-3、陳次雄 (1942-) 生於臺南市

陳次雄現居臺北市，至今仍非常懷念臺南小吃，出生在臺南市熱鬧的民權路，家中原本經營銀樓，戰後不幸家道中落，一家七口全靠父親做工養家糊口，親戚接濟，使得他從小克勤克儉。時值 17 歲他隻身北上發展，19 歲時父親罹病往生。初次北上時，在迪化街布行學做生意，安定後，1972 年舉家遷北。在布行跑外務時，經小學同學林健男兄（現任台塑公司董事長）建言鼓勵，而投入攝影藝術迄今。布行由外務員升任採購，長期經驗下來，對布料上「花」與「色」之美，形成他對「花」與「色」的研判相當精準，也培養他對攝影獨有「形」與「色」

⁹⁷ 黃文勇，《美術高雄 2005—影像高雄：看不見的歷史》，高雄市立美術館，2008，頁 48。

的思微，促使他 50 多歲決心從布商轉投入專職攝影，以及帶攝影團出國攝影旅遊，一生鍾愛攝影藝術。年青時深受日本攝影名家白川義員影響，學習透過純熟技巧表現出色彩絢爛的風景攝影。1975 年時值 34 歲即獲得第七屆臺北市美展攝影類彩色組第一名，1976 年贏得三十一屆全省美展攝影類彩色組第一名、黑白組第三名，隔年 1977 年獲得青溪文藝金環獎攝影類銅環獎，1976 年他的作品〈危橋〉（圖 60）贏得 1984 年日本第三十二回二科展「入賞獎」，當年唯一得獎黑白作品，1991 年再獲第五十二回朝日新聞國際影展入選，國內外得獎戰績豐富，1978 年他在臺北縣石門鄉拍攝的《結婚進行曲》系列（圖 61）作品，背景鎖定梯田，新娘坐轎，陪嫁一行人一路蜿蜒曲折的景象，1980 年中國時報攝影獎·系列報導組第二名，以及 1989 年第十七屆臺北市美展攝影類第一名，在攝影界引起相當大的迴響。



圖 60 陳次雄，〈危橋〉，臺南縣大內鄉，1976，私人收藏。



圖 61 陳次雄，《結婚進行曲》系列，石門鄉，1978，私人收藏。

陳次雄非常用心記錄臺灣這塊土地美好的景色和各地的人文景觀，內容常見各種節慶盛會、夜景與煙火、風景名勝以及山河壯闊之美。經由研究《天文圖鑑》記載日出日落的時間、太陽的角度等資訊，他在每次出門拍照前都會精密計算與設計，翔實記錄與觀察當日的天象，擅長利用光線的強弱與方位，搭配拍攝地點的場景。他往往運用小光圈、B 快門，以及自創在暗部加光的「搖黑卡」，進行夜景的拍攝，以取得最深最清晰的景深以及色彩飽滿的畫面。他將大自然絢麗的真實色彩展現出來，將擁有福爾摩沙美麗之島的自然美具體顯現出來，被譽稱寫真臺灣的光影魔術師。令人嘖嘖稱奇的〈夜之頌〉（圖 62），是陳次雄在烏雲密布的傍晚在毫無遮蔽的蘇花公路上，拍攝宜蘭的蘇澳港口。他先用重複曝光形成多條彎彎曲曲船隻移動的軌跡，在接近晚間九點時，閃電開始隆隆作響，他屏氣靜觀的等待到午夜十一點，兩道陰陽交錯的閃光自天而降，不偏不倚地打在港口左右閃著一白一紅的燈桿正中央。自謙表示阿彌佛陀保佑，才能幸運捕捉到此殊景，其實他事先花費許多時間研究氣象、日出日落的地理位置，使用指北針確

認方向。他能夠獲得這樣奇特的瞬間，是經過長期的觀察研究，耐心等待（長達 5 小時）時機及熱愛攝影的態度，才能得到這道不偏不倚陰陽交叉的閃電，這可說是大自然與人的共同傑作。



圖 62 陳次雄，〈夜之頌〉，宜蘭蘇澳港閃電殊景，1989，藝術家自藏。

陳次雄往往在天未亮之前，許多人還沉睡在夢鄉時刻，舟車勞頓到達目的地後，扛起相機、架起腳架，觀察大自然瞬息萬變的光影，或是黃昏等待日落光影變化的盛宴。例如拍攝臺南市左鎮鄉的草山月世界，他著重將攝影技術融入表現晨曦色溫變化與色彩的渲染，其中〈月世界晨曦美景〉（圖 63）他使用 617 全景相機將橫跨內門、左鎮、田寮三個鄉鎮的惡地形月世界，表現出山丘稜線綿延不絕的意境，並刻意在日出曙光開始時搖黑卡，適切呈現陽光照耀下金黃與粉彩的暗部色溫。目前此作品懸掛於慈濟大林醫院安寧病房電梯口，病房走廊全是他個人臺灣之美作品，期許凝視他的大作能發揮療癒功能，撫慰病友的不安。〈二寮萬丈曙光〉（圖 64）陳次雄特別選在七月時分，專程南下拍攝二寮的日出與雲霧，當天上午四點半到達後，靜待老天賜予人類不能預期的顏色，幸運地出現非常難得色彩豔麗的萬丈曙光。這是夏日雨後美不勝收的美景，也是陳次雄不辭辛勞老天爺給與的禮物。



圖 63 陳次雄，〈月世界晨曦美景〉，臺南縣，1993，慈濟大林醫院·私人收藏。



圖 64 陳次雄，〈二寮萬丈曙光〉，2008，藝術家自藏。

享有臺灣風景攝影大師稱譽的陳次雄，其重要代表性作品之一〈101 大樓彩虹〉（圖 65）被行政院新聞局選為 2009 年新加坡亞太經濟合作會議（APEC）代表臺灣國家形象廣告，刊登於新加坡報章雜誌、地鐵車廂等處。美國商業周刊及美國紐約甘迺迪國際機場。這件作品拍攝於 2008 年九月下旬，陳次雄選在「哈格比」颱風過後的隔天，綿綿細雨中登上象山，氣候漸趨晴朗，在順光的陽光反射下產生這一道彩虹，等到藍天白雲的搭配下，洋溢著幸福與希望。2012 年同樣拍攝臺北 101 的〈101 大樓日落美景〉（圖 66），則是從汐止區大尖山方向拍攝，夕陽暖色調的色溫，造就 101 大樓不同的風貌，像似一盞明燈或蠟燭，光輝溫暖大地。他就像是一位將風景攝影化為「光景」的魔術師，經由對氣象與色溫的研究，將大自然真實的色彩，閃亮登場分享給觀眾欣賞。



圖 65 陳次雄，〈101 大樓彩虹〉，臺北市，2008，私人收藏。



圖 66 陳次雄，〈101
大樓日落美景〉，2012，
藝術家自藏。

陳次雄國內展覽資歷相當豐富，主要展覽經歷有：《夜景·民俗》攝影展（1992年華視攝影藝廊）、《夜之頌》攝影巡迴展（1995年北美館、省美館、台南等十個文化中心、台北亞太會館、花蓮慈濟護專共十四地區等）、《船之歌》921賑災義賣展（1999年爵士藝廊、林口長庚醫院）、《用心看臺灣》影展（2003慈濟·花蓮靜思堂、醫院及五個地區）。主要出版著作：1994年《夜之頌》陳次雄攝影集、2009年《典藏·臺灣》攝影集集結135幅精心拍攝的經典之作、2022年榮獲文化部·新竹生活美學館「藝海揚芬」受獎藝術家之一，並且享有國寶級攝影家之美譽。他也要感謝「中日扶輪交流協會」理事長賴崇賢大律師，將台中市「振英會館」交誼廳繪畫，全部改掛他的『寶島-臺灣之美』作品，力挺寶島臺灣。他對於「夜攝」寶貴經驗與技術的分享，廣受全國攝影團體、大專院校、各級機關、公司行號、全國扶輪社、前總統李登輝學校等邀請演講，四十多年來參與近千場的講座，貢獻良多。

三-2-4、陳春祿（1956-）生於臺南市

陳春祿現居宜蘭，因考上世新大學（前身世界新聞專科學校）才離開臺南赴臺北求學。1990年起設立經營「第五階專業影像」至今多年。1977年畢業於世界新聞專科學校公共關係科，1985年從日本東京寫真專門學校商業攝影科畢業。他曾在日本嶺內專業現象所技術部任職，並於1995年參展東京都攝影美術館所舉辦的第一屆東京國際攝影雙年展，作品融合日本嚴謹的風格與中華文化之幻想氣息。《開天》系列作品是陳春祿花七年時間在暗房製作完成，憑藉在4×5軟片培養不同種類的細菌吃掉原本的顏色，以及使用藥水起化學的變化，模擬天地一片混沌的狀態。而且因為每張底片培養的細菌是活菌，色彩會隨著時間產生變化，有些照片是陳春祿復刻將近上百張後，才取其一作為代表作品。他刻意以擠、壓、搓、揉等技巧，將混有藥水的底片視為轉化時空的時光機，宛如乘坐時光機以光速回溯盤古開天的神話世界，有宇宙繼起的想像時空、有星群銀河的初始狀態，其中〈開天系列17〉（圖67）並不是單純經由相機而成，而是經由刻意破壞底

片、使用藥水腐蝕軟片，以及透過放大機合成所創造出來的影像，表達連科學都無法解釋的宗教神蹟，同時陳春祿的作品在沖洗過程中，仍保留一些實際的或是自然的影像，隱隱約約或局部形象的元素，形成獨特的凡間與神界交融的狀態。



圖 67 陳春祿，〈開天 17〉，1995-2005，臺南市美術館典藏。



圖 68 陳春祿，〈平權〉，出自《收藏童年系列》，2010-2022，臺南市美術館典藏。

陳春祿的攝影非常具有個人化的特性，2010-2022 年《收藏童年系列》他加入當代跨媒材的藝術觀念，把他回憶童年時期在臺南生活的情況，當初所用的玩具，比如：尪仔標、假娃娃、黑膠唱片、戲院的海報等等，這些東西作為他創作的素材，不是以單純影像的方式呈現，而是透過合成組合多張照片，然後變成一個新的集錦影像。每一張包含很多象徵的語彙，比如早期的戲院、電影街，或是〈平權〉(圖 68)的背景是總統府的建築，他將女娃娃放進創作裡，隱喻當今蔡英文總統，說明臺灣政治性別平權的現況，也象徵著他在講述過去的生活史，與他所遭遇的現況，都變成他的創作素材。同時，不僅僅是視覺的實驗性極高，他將唱片聲音的音軌重新錄製，轉換成影像成為創作的內容。

同樣是《收藏童年系列》的〈石龜行〉(圖 69)拍攝背景是臺南知名的赤崁樓以及九個鼉臚碑⁹⁸(俗稱石龜碑)，也是臺灣唯一的御碑群，碑身雕飾精緻，展現乾隆時期官製石碑的形制與風格工藝。而赤崁樓是荷蘭統治臺灣的三大堡壘之一，興建於明朝永曆七年，當時稱作「普羅民遮城」。石龜碑長年駐立於戶外受到風吹日曬，已有風化損壞之虞，台南市文化局著手進行仿製品的製作，也評估將真品移地保留。陳春祿學習唐詩三年多後，仿白居易的《琵琶行》，在照片四周圍題詩(閱讀七言古詩的次序由右、左、上至下方)敘述石碑的歷史地位(參

⁹⁸ 清朝乾隆 53 年期間，臺灣發生林爽文叛變事件，弭平叛變後，乾隆皇帝大喜，親自提筆寫下詩文紀念功跡，刻製成石碑。送往臺灣府，原有十個鼉臚碑，相傳石龜在運送上岸時顯靈脫逃，但後人推測，這隻脫逃石龜應是運送時不小心掉在海裡，日治時期被漁民在代天府保安宮轄內石龜塢中發現，從此被信徒請到保安宮恭奉，因此赤崁樓前的石龜碑僅有九個。

考圖說)，重現給世人知曉這段奇特的民間傳奇故事。



右：赤崁瓊樓翠競松 馱碑霸下誰其雄.....
左：十全武功筆龍蛇 鸞翔鳳翥碑翰硯.....
上：諸羅冷對復百年 公園慣聽子規唱.....
下：金猊御氣祛溷塵 鼎鬲迎暉徒玉宸.....

圖 69 陳春祿，〈石龜行〉，出自《收藏童年系列》，2010-2022，藝術家自藏。

陳春祿的《收藏童年系列》作品多數與他個人的記憶或生命史相關，他的創作可說是「源自於他的收藏，而他的收藏則源自於他的童年」⁹⁹，例如〈再見全家福〉（圖 70）畫面中間的新人，正是他雙親年輕時的結婚照。據說陳春祿的父母生前克勤克儉，生活不是很優渥，他借由這張照片，表現已在天上的雙親在王陳聯婚時，擁有馬約利卡（Majolica）磁磚建蓋的房子，金童玉女商標的喜餅，以及許多陳春祿收藏的家具等物品，還有最底下一排的身分照，象徵全家人的聚集祝福。雖然〈再見全家福〉裡有許多家族成員的照片，其實現今早已失去聯絡，但是透過這張作品，再見他們的容顏，凝聚家庭的情感，重現陳春祿年幼時的記憶，同時將他多年來的收藏，一併呈現出時光冉冉。



圖 70 陳春祿，〈再見全家福〉，出自《收藏童年系列》，2010-2022，藝術家自藏。



圖 71 陳春祿，〈秋茂園〉，出自《收藏童年系列》，2010-2022，藝術家自藏。

⁹⁹ 引自訪問陳春祿自述。

陳春祿的〈秋茂園〉(圖 71)拍攝地點有部分是在苗栗縣通霄鎮的秋茂園(入口大門)，該園區由旅日僑胞黃秋茂博士獨資興建，他為了感念母親的恩惠，紀念他年少時貧苦的生活，期許後輩晚生能努力向學，先後建蓋三處秋茂園：1958年臺南市東區、仁德區交界處，即今惠光休閒俱樂部附近，1978年遷建至臺南市安平區三鯤鯓(現為漁光島)，該區屬於海濱木麻黃防風林區，故又稱海濱秋茂園，園內設有鄭成功、孔子等銅像及神話故事，如：十二生肖、西遊記、八仙等塑像，早期還蓄養猴子，而且不收門票，供人自由參觀，園中遍植果樹，可供遊客摘食，但是由於疏於管理，如今只剩下建蓋在通霄鎮的秋茂園。陳春祿乾坤大挪移，將原來設置在臺南海濱秋茂園的各種塑像，換置在通霄的秋茂園裡，喚回年少到此一遊的回憶。

陳春祿曾在日本崛內專業現象所技術部任職，並參與創辦臺北攝影藝廊，也擔任過文建會、新聞局金鼎獎以及各地文化中心的評審和審議。出版《風》、《冥色呼吸》、《開天》等攝影集。陳春祿只要有新作品需要發表時，他一定會回到家鄉的臺南文化中心展出，通常選在春節期間的檔期，其他重要展覽經歷有：《風之一》攝影個展(1985年臺北市立美術館)、《風之一》巡迴展(1986年日本 CANON PHOTO SALON 銀座、大阪、福岡)、《風之二》(1989年臺北市立美術館)、《風之二》(1989年臺中省立美術館)、《冥色呼吸》個展(1991年臺北市立美術館)、《冥色呼吸》個展(1992年義大利米蘭 KODAK CULTURE CENTER)、《創世紀》攝影個展(1997年西雅圖中心文建會「臺灣藝術節」)、《開天》個展(2000年日本銀座 NIKON 藝廊)、《臺灣攝影二十家》(2006年北京中國美術館)、《收藏童年》(2019年日本銀座 NIKON 藝廊)。

三-2-5、黃子明(1960-) 生於臺南仁德

黃子明現居臺北，11歲搬離台南，轉學到高雄，當時仍經常回臺南老家探望祖父母，祖父母過世後，現在每年也都會回鄉祭祖，猶記他在小時候，經常跟著媽媽在臺南市區賣草繩及紙袋，早期沒有塑膠製品的年代，農村家庭利用稻草結繩，以及手工糊紙做成雜貨店貨物包裝，做為家庭副業貼補家用。1982年國立臺灣藝術專科學校畢業，1985年投身媒體工作，曾任自立報系及《中國時報》攝影記者及攝影中心主任。擅長專題攝影與紀實攝影。長期在臺北生活的他，莊靈表示：「從他的作品裡面已經看不出來有關鄉土的感覺，因為他完全跟整個社會、當前的環境、臺灣的情況融合在一起了。他是一個非常傑出的報導攝影，也可以講是一個創作的高手。」他以編導式的新紀實攝影方式記錄一群被迫擔任慰安婦的身心狀況，從2000年起開始長期追蹤二戰時期被日軍當作性奴隸的臺籍慰安婦，如今還倖存的阿嬤們到日本參加抗議活動，以及因不被親友們接納，因

此心靈受到創傷而接受團體治療的過程，完成《阿嬤的臉：臺灣慰安婦倖存者影像記錄》系列攝影作品，簡稱《阿嬤的假面告白》。其中《阿嬤集合系列—面具》系列（圖 72）是黃子明參與慰安婦身心治療的課程，為了幫助阿嬤們走出創傷，與社工共同為阿嬤製作面具翻模與彩繪，藉由面具的彩繪，與他人分享生命中不為人知的故事。黃子明說：「這些影像讓一群人類黑暗歷史見證者、也是受害者站出來，她們之中願意挺身而出的，可以拿下面具向世人控訴結構暴力；還有壓力的人，依然可以委身面具之後，等待一個公道。」¹⁰⁰每張影像皆附有每位阿嬤的受害經過、阿嬤的痛與阿嬤的話，深刻描繪這些慰安婦的內心真實的告白。



圖 72 黃子明，《阿嬤集合系列—面具》系列，2008，高雄市立美術館典藏。

黃子明以人道關懷的精神，透過影像訴說阿嬤們的悲慘命運之餘，也協助修復阿嬤年輕時的老照片，讓她們經由照片彷彿回到青春時代的容顏，在兩兩相對照之下，從少女花樣的年華到老嫗垂垂的滄桑，每張影像彷彿在低鳴控訴著她們所承受的傷痕。《阿嬤集合系列—婚紗》（圖 73）與《阿嬤集合系列—劇場》（圖 74）也是黃子明持續關注阿嬤們身心治療過程所拍攝的新紀實攝影，因為在阿嬤們相繼過世之下，心理治療師與社工開始透過戲劇、美術、音樂等形式，讓阿嬤重建對自己身體與意識的主體性，試圖洗除她們的自我嫌惡感¹⁰¹，讓她們穿上象徵純潔的白色婚紗禮服，也安排舞臺劇場式的服裝，請阿嬤扮裝成純真歡樂的童少時光或各種角色，試圖讓阿嬤走出陰影，不再嫌惡自己的身體或過往被迫的角色。黃子明這系列創作迄今（2019 年）還持續記錄她們人生最後一幕（告別式），試圖將阿嬤們面對親友以及社會歧視與傳統道德觀的壓力，轉化為人道關懷的影像。臺籍慰安婦系列作品曾至世界各地展出，例如日本東京（2005）、中國平遙（2009）、中國麗水（2011）、韓國大邱（2014）、波蘭（2017）、韓國釜山（2017）

¹⁰⁰ 張照堂企劃，葛雅茜總編，《觀•點：臺灣現當代攝影家觀看的刺點》，臺北：原點，2017，頁 137。

¹⁰¹ 「《出社會：1990 年代以後的臺灣批判寫實攝影》聯展」，
https://www.facebook.com/pg/intosociety/photos/?tab=album&album_id=341237062623317，
2018/10/8 瀏覽。

等國際攝影展，贏得相當多的迴響。



圖 73 黃子明，《阿嬤集合系列—婚紗》，2008，藝術家自藏。

圖 74 黃子明，《阿嬤集合系列—劇場》，2008，藝術家自藏。

黃子明的三叔公為臺籍日本兵，二戰時戰死，叔公的照片仍安置在臺南老家祖先牌位旁，也是他小時候見到的第一張照片，在他從事攝影工作後，因此誘發他拍攝有關臺灣戰爭世代當事人的系列照片。2013 年黃子明紀錄 1950-1953 年韓戰期間，被擄獲華籍戰俘身上的刺青，完成《韓戰反共戰俘的政治紋身》(圖 75-76) 系列作品。當時這些戰俘選擇離鄉背井來到臺灣生活，被稱為「反共義士」加入國軍行列。當年在韓國戰俘營期間，擁共與反共的戰俘們曾經爆發激烈鬥爭，國民政府派員滲入發起「刺青運動」，因此來臺灣的戰俘身上留下反共圖騰或文字刺青，譬如國民黨黨徽。1987 年臺灣開放至中國探親，反共戰俘為返回故土(中國)與親人團聚，不得不想盡辦法將身上的政治紋身去除，有人使用雷射，或是手術割掉有刺青的皮膚再縫合，有人則用化學藥劑把皮膚整得凹凸不平，形成另一種新的印記。¹⁰² 不禁讓人探問，真正的人權何在？

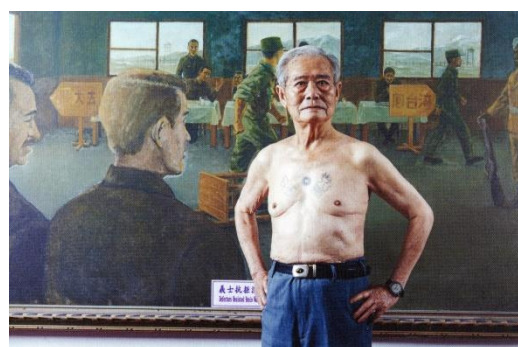
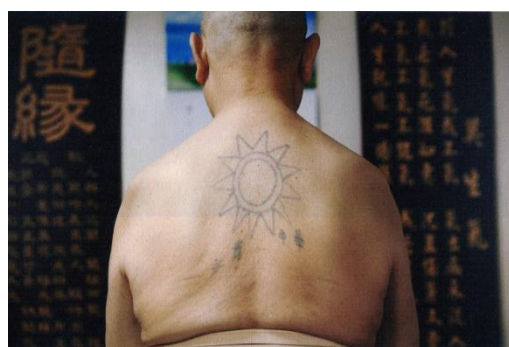


圖 75 黃子明，《韓戰反共戰俘的政治紋身-廖禮華》，2013，國家攝影文化中心典藏。

圖 76 黃子明，《韓戰反共戰俘的政治紋身-潘海波》，2013，國家攝影文化中心典藏。

黃子明攝影作品張力十足，創作各種議題，除臺籍慰安婦、原住民、高雄勞

¹⁰² 參閱黃子明自述，引自黃舒屏、蔡昭儀主編，《覆寫真實：臺灣當代攝影中的檔案與認同》，臺中：國立臺灣美術館，2022，頁 125。

工群像、國共內戰老兵、臺籍日本兵、韓戰反共義士、外籍移工等，他總是進行長期追蹤的方式記錄，曾獲「吳舜文新聞攝影獎」首獎、第一屆「中國國際新聞攝影獎」現場人物類組照金牌獎、兩度「台北新聞攝影獎」首獎及佳作，多幅作品獲國立臺灣美術館、國家攝影文化中心典藏。

三-2-6、楊順發（1964-）出生於臺南善化

楊順發現居高雄，1985年成為中鋼員工後開始學習攝影，地緣關係常到高雄紅毛港拍照，紅毛港位於高雄潟湖的南端，日治時期曾擁有全臺灣面積最大的紅樹林，環境景觀豐富多元，處處可見水筆仔、白鷺鷥、彈塗魚與招潮蟹等生態物種，成為一個天然的漁場，為漁民帶來豐富的漁產資源。但1967年重工業入侵紅毛港，政府為求經濟發展，高雄港開闢第二港口，海城村之北半部姓張仔聚落，遷至對岸小港「臨海新村」，紅毛港的面積稍減。接著紅毛港被劃入臨海工業區，發電廠、拆船場、煉油廠、煉鋼廠等重工業，以及南星垃圾場陸續進入了昔日的漁港。楊順發觀察到政府長期填海造陸以擴大使用土地面積的工程，迫使當地漁業賴以維生的海岸生態遭受破壞，漁產減少漁業也逐漸消失，伴隨而來的是煙囪林立以及各種工業汙染，導致紅毛港整個村落面臨遷村的命運，於是開啟他去了解該村落的歷史¹⁰³，試圖為紅毛港做些事情。他以攝影進行紅毛港創作計畫，第三個階段【家園遊移狀態】，開始於2004年至2008年，主要是以黑白照片呈現紅毛港人，因港區的開發，在面對一連串的拆屋、遷移過程中，不得不搬離他們生活將近400年的地方。其中〈家園游移狀態No. 03〉（圖77）楊順發安排一名被國旗蒙著臉，手拿裱著相框的國父遺照，坐在被拆毀的家園前面，呈現紅毛港人無以告狀的憤怒，面對未來的不安與不捨。而〈家園游移狀態No. 15〉（圖78）拍攝背景是家居室內的一景，被塵埃覆蓋的家具以及亡者相框歪斜的掉落在地上，畫面充滿詭譎的氛圍。他在拍攝時故意曝光過度2格，沖洗後變成又濃又黑不正常的黑白底片，再稀釋家用漂白水減薄腐蝕，將又濃又黑的底片還原成曝光正常的底片，使得灰階特別豐富。同時，楊順發刻意製造照片上的斑點，在減薄腐蝕過程中，他故意不搖晃，造成腐蝕不平均，留下腐蝕斑點的痕跡。他將原本的現實影像後製，藉由這些腐蝕斑點，象徵紅毛港居民的感受。他們的家好像變成一種幽靈，原來祖先傳承留下來的根，已經慢慢被腐蝕、消失，傳達紅毛港人的家園被迫游移的狀態。

¹⁰³ 1624年因荷蘭人棕紅色長髮所建立之地，故名為紅毛港。1895年，甲午戰爭「馬關條約」把臺灣及澎湖割讓日本，紅毛港為日本海軍重地達五十年。1945年，臺灣光復，依臺灣省鄉鎮組織章程劃為高雄縣小港鄉管轄。1955年，紅毛港沿線海岸護堤開始構築。1967年之前，紅毛港與旗津連成一長型半島，第二港口開闢之後，才變成三面臨水的現況，東臨高雄潟湖，西濱臺灣海峽。1967年重工業入侵紅毛港之後，昔日漁港的漁民紛紛走避。



圖 77 楊順發，〈家園游移狀態 NO：03〉，
2005，國家攝影文化中心典藏。

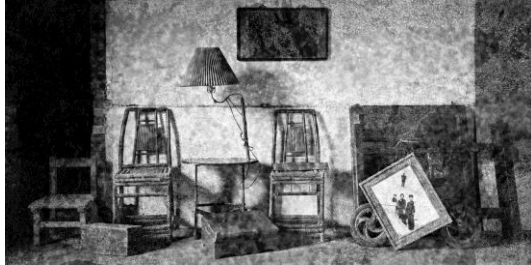


圖 78 楊順發，〈家園游移狀態 NO：15〉，
2007，國家攝影文化中心典藏。

2006年楊順發創作彩色版的《家園遊移狀態》系列（圖79）作品，傳達高雄紅毛港聚落之特殊性與遞嬗生滅，當地為了開發而造成的居民遷徙，改變了許多家族的命運。他經過長期投注觀察記錄的成果，蒐集當地居民丟棄原屬於自己家族記憶的照片，以後設的手法將這些裝了相框的照片，安置在紅毛港傾頹的房舍，觀眾透過這些現實影像看到的不僅是藝術家眼中的過往雲煙與消逝記憶，還有紅毛港居民的集體記憶。他在看似現實的場景中，置入原本不屬於該地點的照片，陳述一段段過往的歷史與記憶。



圖 79 楊順發，《家園游移狀態》系列之一，2006，藝術家自藏。

近年來執行「海島計畫」，楊順發沿著臺灣海岸線踏查的過程裡，他有感而發說：「自从我踏出高雄，走到臺灣的海岸線，將高雄又濃又黑的色調放在臺南的海邊時，就發現拍出的照片完全不對。」¹⁰⁴因此，影響他往後的創作風格，改以清淡柔美的形式，乍看像似畫，例如行走臺灣海岸線，2014-2021年完成的《臺灣水沒》融合「現實關注」與「唯美呈現」，探討臺灣現存地層下陷的環保問題。

¹⁰⁴ 楊順發，〈尋找臺灣的感動〉，《一影像》：<https://www.1imageart.com/post/article20200213>，2022/04/17 瀏覽。

他刻意先以整體美學形式吸引觀者，但同時又因為沈浸在海水裡的現實房舍細節（土地公廟、碉堡、軍事設施、鹽場官舍、塹寮、民宅等）而感到疑惑，進而反思地層下陷與海水倒灌的問題。他先以 200mm 的長鏡頭拍攝，每張照片拼接至少 100 張，看起來像似超廣角鏡頭拍攝，其實不然。又如〈屏東縣新園鄉鹽埔村魚塢〉（圖 80）是楊順發將《臺灣水沒》成為專題之前最早拍攝的照片，它不是因為地層下陷，而是由於鹽埔漁港的興建，改變了海水的流向與水文，導致海岸線內縮。〈臺南市北門區南鯤鯓民宅〉（圖 81）則是楊順發決定結合水墨畫概念的發源地，這張也是所有照片中，他使用空拍照完成視角最高、距離最接近的作品，連遠方的橋墩都納入畫面，必須等到颱風天遇上大潮，海水容易倒灌時，才能有如此特殊的高水位。臺南有臺灣最大的潟湖，也是海岸線變動較大之地，從以前的曬鹽到現在的養殖，代代都在臺南海岸地區留下痕跡。楊順發選擇畫意似的手法敘述滄海桑田的變化，即使下沉的海岸、泡水的官舍、隱沒的田地，慘烈的土地故事，都被轉化為雲淡風輕的風景，並用傳統扇葉的橢圓形裝裱，畫面看似寧靜如詩如畫，然而內藏著負面的危機警訊。



圖 80 楊順發，〈屏東縣新園鄉鹽埔村魚塢〉，圖 81 楊順發，〈臺南市北門區南鯤鯓民宅〉，
《臺灣水沒》，2014，高雄市立美術館典藏。 《臺灣水沒》，2015，藝術家自藏。

接著，楊順發記錄漁民們在出海口沖積扇耙著野生文蛤的景象，拍攝成群結隊的鐵牛車，隨著主人地牽引，往海裡行駛去，即使水深及腰危及生命，毅然不懼怕，宛如一齣齣在海邊現地表演的劇場，2020 年他開始創作《海洋劇場》系列（圖 82）。同時，他發現海面上經常有試圖涉水渡沙洲的臺灣土狗成群結隊，由於低層下陷，領頭狗帶領著一隻挨著一隻在汪洋中遍尋不著以往慣常走的路，但仍昂首往未知之路冒險前去，2018 年開始創作《臺灣土狗 Taiwan To Go》系列（圖 83），巨大尺幅的照片，經由數百張小照片拼接而成，凸顯照片內容可以經由重構的虛構性，產生隱喻的象徵性，也正是楊順發經由這兩個系列想要提問：臺灣人的海洋性格與精神是甚麼？被國際孤立的臺灣是否必須不斷地準備往新的方向走？



圖 82 楊順發，〈海洋劇場 NO: 01〉，《海洋劇場》，2019，藝術家自藏。



圖 83 楊順發，〈臺灣土狗 Taiwan To Go—向李俊賢致敬 NO: 01〉，《臺灣土狗》，2020，藝術銀行典藏。

時值 20 餘歲的楊順發，因考上高雄中鋼而離開家鄉臺南善化的六分寮，但整個家族都還居住在臺南，30 多年後回故鄉發現農村傳統正面臨現代工業社會的衝擊，以及曾文溪數度因颱風侵襲堤防潰堤，使得農地沙質化，促使他構思以故鄉土地為主題的創作計畫「母親之河」，以創作者的返鄉和尋根之旅為核心，回應故鄉農村地景的變遷，也是對曾文溪畔土壤、作物和水資源改變的反思。同時計畫緣起於 2021 年參加大地藝術季，其中的《鄉情II》系列是以「歷史」為視角，拍攝古厝、廟宇、老樹、河流、動物、人物照片，楊順發針對善化六分寮和鄰近村莊的居民、親戚和老鄰居，運用田調和口述歷史來進行訪談，喚起個人和社群的河川記憶與農村經驗，並以攝影或錄影的方式留下這些影像。最後，並以暗房疊片和「剪影」的方式再造影像，透過畫面內容表現故鄉之事物遙不可及，「只見其影，不見其形」的意象。其中〈大姐的紅寶石婚禮〉(圖 84-85) 楊順發拍攝地點選在六分寮祖先留下的田地裡，家族成員各自扮演其務農角色，圍繞穿著新娘服的大姐和結婚已滿 40 年的姐夫，凝仿成一張精心設計的「家族照」，在布滿雜訊的影像裡，試圖表現雖然深遠卻已褪色的記憶，象徵家族踏著先人的足跡，緬懷歷史的尋根之禮。



圖 84 楊順發，〈家族精神-大姐的紅寶石婚禮〉，出自《鄉情II》系列，2022，藝術家自藏。



圖 85 楊順發，〈家族精神-大姐的紅寶石婚禮〉局部，出自《鄉情II》系列，2022，藝術家自藏。

同樣「母親之河」的另一個系列《種稻計畫—黃金母子山》，則是透過實地耕作的行為，回憶兒時在田裡揮汗勞動的母親、從事農業機具改良設計的父親，反思創作者自我的土地認同和曾文溪沿岸居民的土地意識，並向「土地」和祖先「作實人」的傳統與精神致敬。楊順發從祖先留下的這三分地上收割而來的稻米，象徵文化的傳承，亦如黃金一般寶貴，將其稱為「黃金稻」、「文化稻」。從【首部曲：土壤翻耕】〈家族精神—大姐的紅寶石婚禮〉（圖 86）、【二部曲：弄水田、插秧】〈擁抱故鄉水與土—水牛擱浴〉（圖 87）到【三部曲：稻子結穗】〈社區參與—繫稻草人活動〉（圖 88）、【四部曲：稻子收割】〈文化稻的誕生—割稻宴〉（圖 89）到【五部曲：黃金母子山】（圖 90），結合大地劇場形式拍攝而成。

【首部曲：土壤翻耕】假借一場婚禮，邀請所有家族人員回到家鄉，在祖先留下的農田上進行土壤的翻耕，除了感念、回憶祖先的點點滴滴外，並也連結家族的情感與向心力。【二部曲：弄水田、插秧】接續土壤翻耕完成後，將田地灌水，也就是「弄水田」，換家族年輕的一代登場，下田插秧。藉此活動讓下一代親近土地，了解水資源和土壤的重要性。



圖 86 楊順發，【首部曲：土壤翻耕】〈家族精神—大姐的紅寶石婚禮〉，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。



圖 87 楊順發，【二部曲：弄水田、插秧】〈擁抱故鄉水與土—水牛擱浴〉，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。

【三部曲：稻子結穗】等到稻子結穗時，在稻田旁舉辦「紮稻草人」活動，邀請多位專家現場教學。參與人員由家族成員擴大至社區居民，對外公開，讓有興趣的人都能參與。此活動除了讓消失的稻草人重新現身之外，也藉機推廣稻草人製作這項農村傳統技藝，讓它有機會傳承下去。【四部曲：稻子收割】拍攝時機則選在稻子成熟時，他邀請各界好友一同舉辦「割稻」活動，依照古法先在稻田上舉辦祭拜儀式，且運用人力接龍的方式進行割稻、傳遞稻子的工作，希望展現農業社會「互相協助、團隊合作」的精神。同時即席在稻田上擺上大紅桌設宴，讓前來割稻的朋友享用「割稻飯」（或稱「割稻宴」）——這是早期農業社會，為感謝幫忙農事的親朋好友，在收割完成後所準備的感謝餐宴。楊順發運用攝影機拍攝眾人齊心協力割下他心目中的「黃金稻」、「文化稻」，透過「種稻計畫」讓更多人認識家鄉的傳統和臺灣農村的在地特色。



圖 88 楊順發，【三部曲：稻子結穗】〈社區參與—紮稻草人活動〉，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。



圖 89 楊順發，【四部曲：稻子收割】〈文化稻的誕生—割稻宴〉，出自《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。

第五部終曲【五部曲：黃金母子山】，楊順發參加 2022 年 10 月 15 日「Mattaaw 大地藝術季—曾文溪的一千個名字」活動，展出地點台南市總爺糖廠「紅磚工藝館」，以裝置空間呈現展場即「曬穀場」，將種稻收成的白米（約四千斤）推成一座小山，再用家族其他田地收成的稻殼（約二萬五千斤）堆成一座大山，塑造出一黃一白的「黃金母子山」。裝置內容除了稻米還有攝影作品、動態影像等，試圖將種稻過程中在農田裡的身體與空間經驗，轉化為以收成之穀物的巨大量體，凝聚堆疊而成之「豐盛、飽滿、溫暖、滋養」的視覺與觸覺感受。其中，由稻殼做成的大山，象徵母親，也象徵孕育嘉南平原大地，世代養育楊順發家族的曾文溪；而白米做成的小山，則是世代代傍水而居的農家子弟。¹⁰⁵

¹⁰⁵ 有關「母親之河」創作計畫相關的內容，研究者參閱楊順發提供尚未出版的自述。



圖 90 楊順發，【五部曲：黃金母子山】，出自《種稻計畫－黃金母子山》系列，裝置空間，2022 年 10 月 15 日，展出地點：台南市總爺糖廠「紅磚工藝館」。

楊順發從事攝影創作三十餘年，代表作品有《再造王國》、《野獸橫行》、《家園游牧狀態》、《紅毛港紀念碑》等系列，1994 年與 1995 年獲得臺北市美展攝影類第一名、1997 年得到國家文藝基金會獎助金、2011 年榮獲浙江麗水國際攝影節【最佳攝影師獎】，以及《臺灣水沒》榮獲 2018 年高雄獎。其作品典藏單位不分國內外有：法國歐洲攝影之家美術館、國家攝影文化中心、台北市立美術館、高雄市立美術館、高雄市歷史博物館、台南縣立文化中心、高苑藝文中心等處。

三-2-7、曾鈺涓（1965-）生於臺南市

曾鈺涓現居臺北，父親曾培堯（1927-1991）是臺南聞名畫家，從小家裡常有國內外藝術家到來訪或與父親拜訪藝術家（例如：席德進、洪通、劉其偉等人），在耳濡目染下激發她喜愛藝術創作的因子，自幼向父親習畫，成了她難忘的記憶。1984 年離家到臺北求學，1988 年畢業於國立臺灣師範大學，1994 年紐約大學藝術碩士學位，2010 年國立交通大學應用藝術研究所博士，研究方向為數位互動藝術創作與理論，網路藝術與後網路藝術。1998 年曾鈺涓即開始從事數位藝術創作，2002 年以網路互動形式進行互動藝術創作，2003 年思考數位時代中「人」的存在狀態。2005 年與 2006 年分別以《Immersing ME》《Flow》獲選參展發表於「ACM Multimedia 國際研討會」。2007 年《Who 系列作品創作》獲國家文化藝術基金會科技藝術創作發表補助專案競賽榮譽，並於 2008 年 5 月與 7 月成果展覽於台北鳳甲美術館與國立臺灣美術館。2008 年作品《Flowerman》與《All Ways O's Chatroom》獲選發表於國際電子藝術研討會（International Symposium on Electronic Arts, ISEA）。2008 年作品《Flow》以論文形式，發表於 Leonardo 國際期刊。2010 年，參與臺灣數位藝術脈流計畫，於台北數位藝術中心策劃了「脈波壹：「身體、性別、科技」數位藝術展」。2011 年策展新北市「光子+，2011 新北市科技藝術國際交流展」討論以光為主體的訊息傳遞意義，同年主持創作「行政院文化建設委員會表演藝術團隊創作科技跨界創作計畫：露希安娜的晚餐計畫」。2012 年台北市政府文化局委託研究出版《生命的對話—陳澄波與蒲添生》

書，並參與 Leonardo 國際數位藝術白皮書撰寫計畫，策展女藝會《身體意識—臺灣新媒體藝術女性創作者聯展》，並赴日參與「2012ACM Multimedia 國際研討會」發表《露希安娜的晚餐創作計畫》。

1998 年運用電腦程式完成的作品《物體 1-5》(Object1-5) 系列 (圖 91)，她首先特寫拍攝人臉孔的五官 (眼、瞳孔、耳朵、鼻子、唇)，經過電腦數位動態影像，分解出五張數位影像，透過簡單的五個不同顏色和造形的液體狀，傳達現代新女性在拒絕舊社會的性別規範，與企圖顛覆父系社會秩序的規則、角色、符號的體系時，往往採用否定的說法，例如：女人「不是玩物」、女人「不是花瓶」、女人「不是男的附屬品」等。然而弔詭的是，曾鈺涓認為當她企圖擺脫「玩物」的角色，卻走入另一種自我「物化」的狀態，一種具有攻擊性的「慾望權」。因為有些女人常在流行商品中尋找自己的價值，迷戀於物質生活的表象愉悅，她透過電腦的光影、聲、色等視覺圖像，以這五種不同顏色的影像，象徵女人用來裝扮自己吸引異性的情慾色彩。

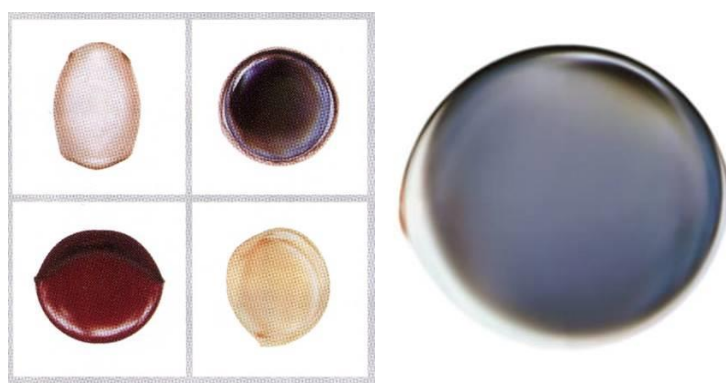


圖 91 曾鈺涓，《物體 1-5》，1998，藝術家自藏。

2008 年曾鈺涓開啟以網路數位肖像創作計畫，討論網路存在的符號意義，以英文名字「Jane」為創作主題，並以網際網路上眾多「Jane」為 Data，透過書寫、影像等，在網路上搜尋「Jane」，此時的「Jane」僅是以「Jane」為標籤的個體，是一種與眾人分享的網路分身，說明「Jane」似乎存在，其實是一種「在，也不在」。2013 年曾鈺涓經由電腦程式自動產生臺灣最受歡迎的前 10 位男女英文名字的肖像，開啟以「Jane」為名的數位肖像系列。2016 年她以 Mu Jane 為名在網際網路的臉書¹⁰⁶刊登一則則虛擬的旅遊訊息，內容為挪用改造網路上別人拍攝上傳的旅行照片，和由詩人、文藝學博士馬永波諧擬旅遊者的心得感言所書寫的文字說明。系列作品名稱為《錯置 2016：偽旅行記事》(圖 92-93)，她擺明的

¹⁰⁶ 該網站網址：<https://www.facebook.com/profile.php?id=100014342492134>。2018/8/8 瀏覽。

製作偽造的旅行記事，利用數位軟體將他人的照片重新組合錯置，建構許多在現實世界不存在的地點，乍看似曾相識的觀光勝地，其實是虛擬的旅遊風景照。她再上傳假造的照片至以 Jane 為名的臉書網站並書寫旅遊詩句，例如圖 8 看似在法國巴黎市區的羅浮宮拍攝，在玻璃金字塔的背後竟是寒天凍地的雪山，但實際上在羅浮宮並不是位於高山地區，而臉書頁面寫著「雪山增加了城中的寒冷，傍晚總有些聲息，隔個玻璃的深淵傳來，失去了倒影的水邊，時光支撐的女像柱，在俯首沉思」¹⁰⁷。她刻意將空間錯置並偽造旅遊心情，藉以進行「視覺」與「思維」的空間構成，空間關係的重整，最後她將 Jane 的臉書截圖列印展出，創作出網路「空間擬像」的原型。也許觀者沒去過這些所謂的勝景，未能察覺不對勁之處，當觀者察覺時，除了感到錯愕之外，對於真實空間被錯位，被以假亂真，或在全球化的連鎖店、觀光旅遊四通八達以及網際網路盛行的當際，暫時跳脫現有真實時空的感知，似乎已經成為我們日常生活中常有的經驗。



圖 92 曾鈺涓，《錯置 2016：偽旅行記事》系列之一，數位影像，2016，藝術家自藏。



圖 93 曾鈺涓，《錯置 2016：偽旅行記事》系列之一，數位影像，2016，藝術家自藏。

2011 年曾鈺涓開啟以花為主題的女性意識創作計畫，並以錄像、現場裝置及攝影三種不同的媒材，多重手法轉喻象徵愛情的紅色玫瑰花，不僅是女性生殖器的隱喻、青春夢想的符碼、基督與殉教者的鮮血，也是獻給聖母瑪莉亞的神聖祈禱。其中同系列九張的攝影作品《玫瑰·紅》系列（Rose Red）（圖 94）是以攝影記錄數十朵原本是盛開鮮紅的玫瑰花，經過絞碎成汁後置入心型玻璃盤中，紅如鮮血般象徵熱情如火的初戀，幸福感滿溢。但隨著時間日復一日的流逝，顏色漸漸轉成陰鬱暗紅，宛如青春不復返，愛情的熱度也漸漸降低，接著美好的時光不再，原有的玫瑰紅漸漸被白色或黑色的黴菌覆蓋，甚至紅色汁液乾涸至消失無蹤影。作品除了傳達青春歲月與愛情會變質的隱喻，同時也是人類必須面對生與

¹⁰⁷ 參閱展覽資訊網站：<http://iartconsultant.blogspot.com/2017/01/like-too-loud-solitude-20.html>。2018/8/8 瀏覽。

死必經的過程。雖然青春如東流水，愛情容易隨風飄散，但卻是難以免除的宿命，任誰也無法阻擋時間的消逝。



圖 94 曾鈺涓，《玫瑰·紅》系列，2018，攝影師位子（衛顥之），藝術家自藏。

曾鈺涓延續2013年數位肖像的概念，2022年發表的數位肖像系列作品《Conversation-Eve & Adam》（對話—夏娃與亞當）（圖95-98）引用聖經裡創世紀的故事，諧擬夏娃與亞當的對話內容，藉此探討符號與角色之間的關係。圖像背景設定在伊甸園中的夏娃與亞當，主要是以文本建構各自的形象，透過閱讀、重組與回應馬克·吐溫（Mark Twain, 1835-1910）的《亞當夏娃日記》（*The Diaries of Adam and Eve*）原本是以日記體和自傳體完成的短篇，匯集而成一本敘述了亞當和夏娃之間，從愛情萌生到發展的過程，有期待驚喜，也有傷感眷戀。曾鈺涓擬仿對話的形式，例如第一張圖像裡的夏娃說：「我必須主動跟他交談，因為他很害羞。」亞當說：「我真希望這個不停說話的生物，能夠停下來一會。」凸顯雙方的溝通不是很對位。或是第二張圖像夏娃說：「他不理解鮮花的美好，不懂傍晚天空的絢爛。」亞當說：「新生物喜歡在所有天氣裡出門，它用泥濘的腳踩了進去。」女性喜愛浪漫，而男性不解風情的刻板印象。或是透過夏娃說：「一

早我都在忙改造這片領地，可是他沒有來。」亞當說：「夏娃說，我們要開始勞動，我管理她，她協助我。」道出男女工作分配上的差異性。最後夏娃說：「如果我的不幸是為了讓你快樂，這不幸有什麼可怕的呢？」而亞當說：「這會帶來死亡，遠離那棵樹。」以夏娃與亞當的對話，思考社會價值體系中的性別制約與訊息誤謬，¹⁰⁸令人省思究竟是誰使得人類墜落凡間？

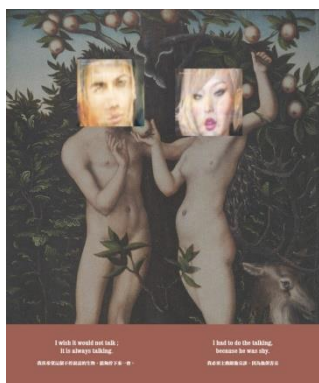


圖 95 曾鈺涓，〈1-adamEve-20211016〉，出自
《Conversation-Eve & Adam》，2022，藝術家自藏。

夏娃說：「我必須主動跟他交談，因為他很害羞。」亞當說：「我真希望這個不停說話的生物，能夠停下來一會。」

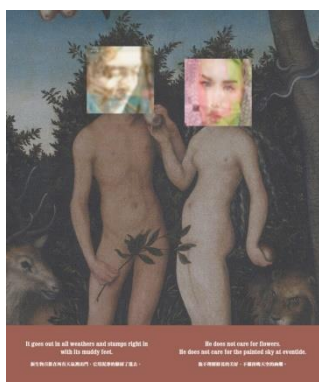


圖 96 曾鈺涓，〈2-adamEve-20211016〉，出自
《Conversation-Eve & Adam》，2022，藝術家自藏。

夏娃說：「他不理解鮮花的美好，不懂傍晚天空的絢爛。」亞當說：「新生物喜歡在所有天氣裡出門，它用泥濘的腳踩了進去。」

¹⁰⁸ 參閱曾鈺涓創作自述：<https://tyuchuan.com/blog/2022/07/25/conversation-eve-adam/>，2022/8/13 瀏覽。

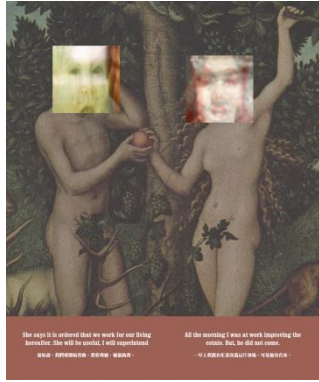


圖 97 曾鈺涓，〈3-adamEve-20220105〉，出自
《Conversation-Eve & Adam》，2022，藝術家自藏。

夏娃說：「一早我都在忙改造這片領地，可是他沒有來。」亞當說：「夏娃說，我們要開始勞動，我管理她，她協助我。」

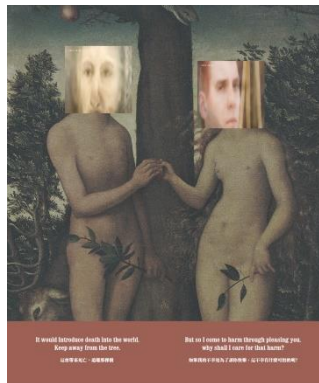


圖 98 曾鈺涓，〈4-adamEve-20220208〉，出自
《Conversation-Eve & Adam》，2022，藝術家自藏。

夏娃說：「如果我的不幸是為了讓你快樂，這不幸有什麼可怕的呢？」

亞當說：「這會帶來死亡，遠離那棵樹。」

曾鈺涓身兼多職，目前任教於世新大學公共關係暨廣告學系專任教授，擔任臺灣科技藝術教育協會理事長，臺灣女性藝術協會榮譽理事長、臺灣科技藝術學會副理事長、數位藝術基金會董事，同時是數位藝術家，也是策展人。最近策展項目為：《遺落在網夢裡》（2018年國立臺灣美術館）、《Should We Play?》（2018年大內藝術節於內湖藝術特區）、《Cyberhug》（2018桃園科技藝術節於桃園展演中心）、《螢幕不滅》（2019年國立臺灣美術館）、《以【我】存有-臺灣新媒體女性藝術家聯展》（美國華府美利堅大學美術館）、《It's SHOW Time》（2019大內藝術節於內湖藝術特區）、《Light ON/OFF》（2020年大內藝術節於內湖藝術特區）、《She Says, Her Story-臺灣女性藝術家聯展》（2021年美國華府 IA&A at Hillyer）、《科技斡旋·亞洲觀點》（2022年國立臺灣美術館）、《秋光·塘水·舞鮮鮮》（2022桃園科技藝術節於桃園展演中心）等，策畫眾多國內外科技藝術新秀與當代各種

新議題，涉及特殊歷史、社會文化、政治以及影像美學脈絡。出版 1996 年《纏—紐約片段 1993-1995》、2003 年《Let's Make Art 曾鈺涓網路互動藝術裝置展》、2013 年《此在之在：曾鈺涓》、2014 年《奇米拉的世界》等作品集。部分作品由桃園市立美術館、北京航天航空大學等處典藏。

三-2-8、沈昭良（1968-）生於臺南

沈昭良現居臺北，取得臺灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士，曾任報社攝影記者、中央大學專任駐校藝術家，目前從事影像創作、評述與研究等工作，同時兼任國家文化藝術基金會第九屆董事、國立臺灣藝術大學副教授、Photo ONE 臺北國際影像藝術節召集人。自1993年起投入專題式影像創作，陸續出版《映像·南方澳》（2001）、《玉蘭》（2008）、《築地魚市場》（2010）、《STAGE》（2011）、《SINGERS & STAGES》（2013）及《臺灣綜藝團》（2016）等長篇攝影著作，嚴謹的攝影集製作，普遍受到肯定。自2005年起追蹤拍攝臺灣特有的移動式舞臺車（STAGE），即是將原本的貨車改裝成拼裝式的表演舞臺與燈光音響，並於2011年出版《STAGE》攝影集系列（圖99-100）作品。他使用4×5（inches）底片拍攝，因為特意強調舞臺絢麗的色彩與周圍環境的景觀，刻意選擇黃昏時分拍攝的彩色影像，形成臺灣獨特的地景攝影。根據張世倫的說法：「原本應是背後布景的舞臺裝置，如今取得近乎直觀、宛如皮層的輪廓呈現，做為『物』的它們，如今置於影像前端，竟像一幅幅的「面容」肖像，其圖像構成的土俗與時髦、傳統與尖端、復古與未來、乃至於稚氣與老練，就像千奇百變的造型變裝與風格易容，原本二元對立的元素，卻在爭奇鬥豔的前提下，毫不衝突地共冶一爐，並冷靜地收納在沈昭良的鏡頭下。」¹⁰⁹每部舞臺車有不同的布景花色，每張影像在不同時間地點拍攝，沈昭良運用文化人類學的研究方法，以田野調查、訪談、文化記錄等方式，進行新紀實的文化誌。¹¹⁰他將臺灣鄉鎮景觀搭配各式各樣五光十色的舞臺車，使得舞臺車不再只是一部車輛，而是象徵這時代的常民文化，彰顯臺灣固有的傳統廟會或民俗活動，臺灣人具有隨著時代的演變與時俱進的思維。

¹⁰⁹ 張世倫，出自張照堂企劃，《觀·點：臺灣現當代攝影家觀看的刺點》，臺北：原點，2017年，頁304。

¹¹⁰ 吳盈諄，〈庶民文化的魔幻光影：論沈昭良的「STAGE」新紀實專題影像〉，《臺灣美術》，No. 110，2017年10月，頁85。



圖 99 沈昭良,《STAGE(舞台車)》系列之二, 2011, 藝術銀行典藏。



圖 100 沈昭良,《STAGE(舞台車)》系列之二, 2011, 藝術銀行典藏。

2005-2008年間,沈昭良長期記錄自1970年代起活躍於臺灣社會各式婚喪喜慶場合,特有的移動式演出團體,利用拍攝《STAGE》舞臺車同期間拍攝表演者,完成《SINGERS & STAGES》(歌手與舞臺車)系列(圖101)作品,沈昭良使用黑白影像記錄這群在舞臺上給人搔首弄姿刻板印象的歌手,舞臺下卻是純樸的模樣,與大眾媒體往往以負面報導這些歌手的角度不同。他採田野調查並以直接純粹的肖像形式呈現跑場歌手,在取得歌手們的信任後,沈昭良得知其實有些表演者的本行是教師、銀行職員或學生等職業,她們為了貼補家用,僅是以兼職方式參與舞臺表演。沈昭良說:「攝影,終究可能無法處理任何議題,或為我們留下任何追憶。只是創作者不斷地訴說著自己的呢喃囁語。」¹¹¹他長時間追蹤隨著移動式油壓舞臺車跑場的歌手肖像,近距離觀察這些外表服飾特意彩妝亮麗的歌手其質樸的內在,這些影像可能無法直接改善他們的生活,但期盼能換取尊重的態度。另外,沈昭良也長期拍攝臺灣特有的電子花車綜藝團,並完成出版《臺灣綜藝團》(圖102)攝影集,作品內容主要聚焦現實環境中走唱人的生活處境。他將2005年至2016年間,自全臺各地的廟會慶典及婚喪熱鬧滾滾的場景、演員行走鄉鎮間與民眾的互動、臺上臺下兩樣情的演藝生活,不以煽情的眼光,或是旁觀他人痛苦的角度,點點滴滴的透過影像與文字記錄,「概括性兼具宏觀與微觀,描繪綜藝團產業與臺灣民間社會間緊密關聯的寫實影像彙編。」¹¹²在黑白、粗粒子的影像裡,流轉著一幕幕悲喜參半的舞臺人生,他們的人生宛如一齣演不完拖棚的連續劇,在戲裡混雜著真實的生活面向。

¹¹¹ 沈昭良,出自《觀•點》,同前註,頁291。

¹¹² 沈昭良,《臺灣綜藝團》攝影集,沈昭良出版,2016年,頁179。



圖 101 沈昭良，《SINGERS & STAGES》 圖 102 沈昭良，《臺灣綜藝團》，2016，藝術家自藏。
系列，歌手娟娟，2005，藝術家自藏。

2018 年沈昭良在宏泰教育基金會邀請與協助下，為非官方的民間組織「晨曦戒毒村」拍攝一群努力與毒癮搏鬥的戒毒者。《晨曦—來自戒毒村 (Dawn-From the drug rehabilitation village)》(圖 103-104) 記錄位於臺東、屏東與苗栗等地的戒毒村，透過宗教與群體的力量，幫助有心戒毒的社會邊緣人重生。這系列作品沈昭良鏡頭下的主角不是人物的臉孔，而是他們在日常生活裡各種互動的狀態，或是以戒毒村空間中可見的場景、陳設、物件、痕跡、以及漫佈在空間裡的氛圍與氣息，轉喻這群人試圖告別毒癮。他的影像以「空間論述」的方式，經由不同空間中整齊、乾淨與安靜的各種物件，凸顯戒毒者規律的作息。沈昭良形容這樣自律的日子，像似生命時光被撥慢 550 天，戒毒者經由靜默與心魔搏鬥，在非強制拘禁的福音戒毒村裡，毀滅與重生僅在一線之間，若他們能自發性地跨過人生的折返線，才能得到身心靈真正的自由。

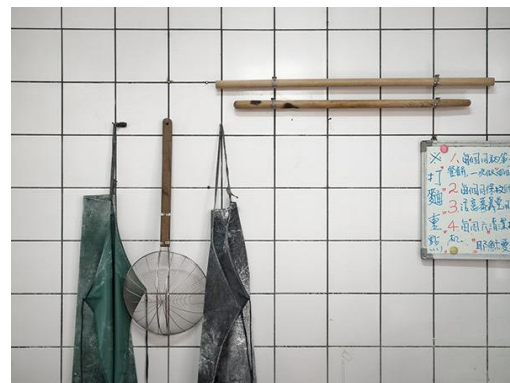
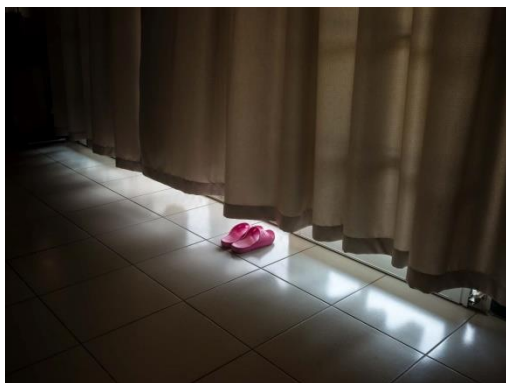


圖 103 沈昭良，《晨曦-來自戒毒村》系列，苗栗，2018，藝術家自藏。 圖 104 沈昭良，《晨曦-來自戒毒村》系列，苗栗，2018，藝術家自藏。

沈昭良在拍攝期間與戒毒者交談，感受到當今臺灣毒品危害青少年的問題相

當嚴重，尤其學習能力屬後半段的學生，受誘惑染上毒品，導致不只是身體健康受損，連帶產生偷、搶等犯罪行為，甚至家破人亡。沈昭良藉由拍攝一雙女性拖鞋，朝向窗外透光進來的窗簾，傳達這群人努力「尋找有光的所在」，在安靜的空間氛圍裡，表達看似簡單的希望，對他們來說，卻是一種試鍊，需要堅毅的信念。沈昭良觀察具有次序感的廚房空間，例如磁磚牆壁掛著的白板上，寫著打麵重點，四條要點說明每日的工作項目。同時，記事的内容竟然出現「耶穌愛你」的字樣，顯露出戒毒村希望透過神愛世人的宗教力量，幫助他們能克服毒癮與心魔。這系列作品的影片《被撥慢的 550 天，尋找有光的所在》已經上傳至 youtube 公開網站¹¹³，基金會期望能拋磚引玉得到更多人的支持，關心身邊被困在毒品的親友與邊緣人，應是刻不容緩的援助。

2020 年沈昭良進行拍攝《不義遺址——新店軍人監獄／安康接待室》系列作品（圖 105-106），主要回溯臺灣在戒嚴時期，國家機器透過不公義手段傷害人權的歷史現場，其中「新店軍人監獄」與「安康接待室」這兩處象徵背負著沉重歷史的場所，包括國家指揮命令制定相關政策的地方、軍警特務機構所在地、政治犯被逮捕，或是「政治案件」發生當刻的第一現場（或重要現場），以及後續進行偵訊、刑求、審判、關押、執行、槍決、埋葬等地點。沈昭良不是以編導攝影的方式重現上述的歷史現場，而是利用現有空間中可見的場景、物件、器具以及遺留在其間的種種蛛絲馬跡，甚至所處地理環境所營造的氛圍，來暗喻過去此空間裡曾經發生過的事蹟。例如他透過拍攝殘破不勘的門板、斑駁脫落的石棉瓦、脫膠的階梯等等，彷彿空間瀰漫著陰魂不願散去，等待伸張冤屈。



圖 105 沈昭良，《不義遺址——新店軍人監獄／安康接待室》，此為「安康接待室」牢房外通道，2020，藝術家自藏。

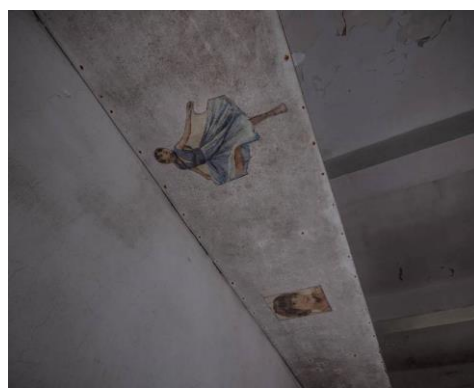


圖 106 沈昭良，《不義遺址——新店軍人監獄／安康接待室》，此為「新店軍人監獄」，2020，藝術家自藏。

¹¹³ 影片連結：https://www.youtube.com/watch?v=8qgcAUYh7Bc&ab_channel=EducationHT

沈昭良小學畢業後便舉家北上定居，對於從小生長的臺南故鄉有著難以筆墨形容的情感，透過這次的《漂流／Drifting》（圖 107-108）拍攝計畫，很開心能將這份特別的情感表現出來。這系列從 2015 年起至 2022 年止，共進行將近 7 年多的地景攝影，沈昭良以較為「敘情」¹¹⁴的影像風格，拍攝臺灣從北到南的地景，這些地景象徵臺灣過往的政治歷史現象與臺灣內部有關人權、環境、群族與國家認同等議題。譬如臺南的七股鹽場往昔是臺灣最大的曬鹽場，主要供應國內農工業用鹽，但現今因時代變遷，曬鹽已不符合經濟效益，七股鹽場已於 2002 年 5 月廢曬，結束 338 年曬鹽的歷史，如今成為觀光之地。另外，臺南的西港區明鄭時期隸屬天興州（縣）永定里，康熙廿二年（1683 年）之後改稱「安定里」，隸屬諸羅縣，後因臺灣經歷改朝換代，行政區劃多次調整，最近一次是在 2010 年 12 月 25 日改制為西港區。西港區昔日為臺江內海的內港，道光三年（1823 年）灣裡溪（曾文溪）在暴風雨後改道，將大量泥沙帶入臺江內海，使得臺江內海逐漸淤塞陸化，失去港口機能，現今已轉型為附近農產品交易中心。



圖 107 沈昭良，《漂流／Drifting》，臺南七股鹽場，2015-2022，藝術家自藏。



圖 108 沈昭良，《漂流／Drifting》，臺南西港，2015-2022，藝術家自藏。

沈昭良曾於 2000 年、2002 年與 2012 年，三度榮獲行政院新聞局暨文化部雜誌攝影類金鼎獎、2004 年日本相模原攝影亞洲獎，2006 年韓國東江國際攝影節最佳外國攝影家獎、2010 年臺北美術獎優選獎、2011 年美國紐約 Artists Wanted 年度攝影獎、2012 年美國 IPA 國際攝影獎—紀實攝影集職業組首獎、2015 年吳三連藝術獎等獎項，各項成就備受肯定。

¹¹⁴ 遊走在抒情與敘事之間。

第三節 小結

臺南出生的在地攝影家創作風格多樣，本研究採訪這 16 位藝術家他們與時俱進的創作形式，在臺灣藝壇保有一席之地。研究者梳理光復後臺南攝影藝術概況，整理出最早的發展軸線，為人文寫實攝影逐漸轉型成專題式的報導攝影。例如黃東焜、蔡高明、許淵富、張聰賢等人拍攝市井小民的生活場景，爾後有黃子明、沈昭良等人經由專題攝影報導各種想法、時事與社會議題。另一條有關地景攝影的軸線則從民俗采風至關注生態環境，例如張武俊拍攝千姿萬態月世界的色光，陳次雄展現光線與色彩的魔法、傅朝卿與建築物的影子遊戲等，而王徵吉以拍攝黑面琵鷺反映生態問題，另外，柯錫杰的心象攝影，讓地景攝影不再只是某個地景的意象，還能反射或移情觀者與拍攝者的內心意念。另一種類型的地景攝影，不是為了記錄美麗的風光，而是追憶隨著時間變遷的場景，例如杜美華拍攝遷址的兵工廠，凝結附近居民的集體記憶；李旭彬追隨前人的腳步踏查封塵已久的高山風貌。

另有些藝術家的創作風格多變多元，例如楊順發起初以紀實拍攝高雄紅毛港，後請人演出由他編導的戲，隱含反諷社會現象的寓意，近期他改以畫意的手法試圖呈現臺南與臺灣各地的地形地貌，因人為因素遭破壞後的地景，在看似寧靜如畫的影像裡，隱藏著危機重重的警訊；陳春祿培養細菌吃掉底片原本的顏色，或以擠、壓、搓、揉等技巧，表現連科學都無法解釋的宗教神蹟，近期則拼貼各種收集品，拼組對原鄉與親友們滿滿的回憶；曾鈺涓善用數位媒材製造各種擬像，建構現實世界不存在的意象，借以闡明政治性別等觀點。

總之，地靈人傑的臺南，培育出多位縱橫於臺灣攝影藝術界，無論是長期在地的耕耘，或是出外發展的攝影家，從他們的影像裡，我們看到深藏著臺南悠久文化的底蘊，各有千秋地展現出對臺灣這片土地上的人、事、物與環境的關懷。

第四章 本國攝影師快門下的臺南

此章節針對長期在臺南耕耘的藝術家，主要關注在以臺南作為拍攝背景的攝影作品，同樣包括從古蹟建物景觀、人物肖像、生活紀實、歷史事件、文化特色等面向。然研究工作難免有遺珠之憾，相信仍有許多未能盡書的攝影家。同樣在梳理有關在臺南創作的作品之前，會先書寫每位藝術家的生平經歷、時代政經社會文化等背景與其創作歷程。僅就現有資料，按照出生排序說明其他居住在臺南或者曾經拍攝過臺南的攝影家，他如何記錄臺南古城的風貌，表現臺南文明的人事物，這些外地來到臺南的攝影家，帶給我們的共同記憶為何？藉由圖像分析這些攝影師的創作語彙、風格與歷史脈絡。

第一節 臺南城鎮風貌

本節將介紹曾經或目前居住在臺南的攝影家，他們主要的創作形式與風格，以及他們關注並記錄臺南這城鎮風貌的今昔、都市景觀的改變等作品分析。

四-1-1、劉永泰（1945-）生於山東萊陽

劉永泰現居臺南，四歲時與父母親跟隨國民政府軍隊來到臺灣，在臺南安平落腳後，從此大半生扎根於臺灣南部，穿梭在攝影和藝術相關活動。他就讀初中時，因看到同學的哥哥拍攝古董且自己放大沖洗照片的景象，觸動他對攝影的興趣。1964年國立臺南一中畢業，因為攝影課考進藝專美印科（現今的國立臺灣藝術大學圖文傳播系），1967年畢業後，曾擔任中學美術教師，以及先後至東方設計大學、長榮大學、臺南大學美術系兼任講師，並在大專院校民間社團從事攝影教學50餘年，作育英才無數。1983年譯著《世界攝影名作集—天下一家》¹¹⁵攝影集，同年編著《基礎攝影學》是國內第一本審定合格的攝影教科書，並於《臺灣攝影月刊》撰寫120餘篇的攝影論述文章。1983年參與「臺南孔廟」攝影比賽榮獲金牌獎、1984年獲《世界地理雜誌》攝影獎、全省一級古蹟攝影賽佳作等成績斐然。再者，劉永泰亦曾擔任第26與37屆全省影展評審委員、第54與55屆全省美展（今稱全國美展）評審委員以及多次縣市公辦全國性美展攝影類評審委員。除此之外，劉永泰廣結善緣且熱心公益，曾協助臺南市政府文化局籌

¹¹⁵ 英文名稱：The family of man，1995-1962年由紐約現代藝術美術館（MoMA）攝影部主任Edward Steichen策畫至世界的巡迴攝影展，又譯為《人類一家》，可以說是攝影史上最偉大的影展，當時展出來自68個國家攝影師的作品，共有503幅照片。

備「臺南市攝影文化會館」蒐集整理臺南攝影史料、擔任《聚焦府城—臺南市攝影發展史料》編輯、曾擔任臺灣「南美會」理事、評議委員與常務理事多年，「臺南銀粒子攝影研究會」會長，也是中華攝影藝術家學會、中華攝影教育學會、臺南市天文協會發起人並曾擔任多種職務，為臺南地方攝影文化奉獻良多。其攝影作品於國立成功大學、國立臺南一中、國立臺南生活美學館、臺灣南美會、臺南市政府、臺南市議會、臺南市立文化中心、臺南市美術館等處典藏，並榮獲國立臺灣藝術大學傑出校友獎、臺南市政府美術攝影類最高藝術獎。

從小幻想「造飛機」的劉永泰，曾考進亞航公司當職員，因緣際會將創作結合喜愛的天文，形成風格較屬於超現實攝影，其中「雲、水、石、火、樹」這五項物質是劉永泰所創的「異質空間」中主要元素，他跳脫早期臺灣攝影講求唯美與寫實紀錄的範疇，轉為一種超現實及潛意識意象的昇華表現。〈異象〉(圖 109) 結合雲層的變化與太陽的幻影，是劉永泰第一張超現實空間的影像，他以仰視拍攝澎湖的天后宮，並透過暗房合成讓一輪紅日恰恰落在廟宇的中心，天際是一片藍天與如雪球滾動般的白雲。他說：「我嘗試表達一個本土的意識臺灣人內心的祈福意象，宗教顯靈或追求太陽的意象。」¹¹⁶他將對自然與人文現象的關注，融合宗教觀念和情感的激盪，轉化出視覺效果強烈的空間異象，藉以探討神明顯靈的奇蹟。到底是真實的事蹟？還是可以做假？抑或是信徒的迷思？另外，製作這件〈異質空間—道〉(圖 110) 影像作品，他將攝於臺南成功大學拱廊場景，拼貼長空中的藍天白雲，讓此道可謂非常道。1990 年《異質空間》攝影展於臺南市立文化中心揭幕後，亦至全台巡迴展出，這些充滿幽幻異象的畫面，是劉永泰「凝聚自我心靈世界的影像，幻化成寧靜與安詳的意境」，開啟我們與潛意識對話的契機。



圖 109 劉永泰，〈異象〉，1975，臺南市美術館典藏。 圖 110 劉永泰，〈異質空間—道〉，1990，臺南市美術館典藏。

¹¹⁶ 王雅倫、李文吉合著，《臺灣現代美術大系•攝影類：現代意識攝影》，同前註，頁 101。

劉永泰的暗房技術高超多元，除了運用疊影製造幻象之外，僅利用實際的物件便能獲得影像的實物投影（photogram），勿須借助機械性的相機，即能創生具有繪畫性的視覺效果。無論是〈草葉集〉（圖 111）或是〈自我頭殼（X光）〉（圖 112）他純粹仰賴手工完成的超現實影像，營造在詭譎紅光的闇黑背景裡襯托翠綠的葉脈或是鮮豔多彩的頭顱，皆能讓我們聯想人類深層且無法意識的現實，以及許多難以思議的夢意象，抽象化、奇幻化各種物件，呈展出多重多樣的光線、顏色和造形的結構關係。

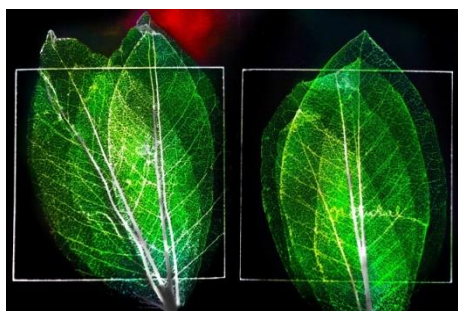


圖 111 劉永泰，〈草葉集〉，1980，實物投影作品，藝術家自藏。

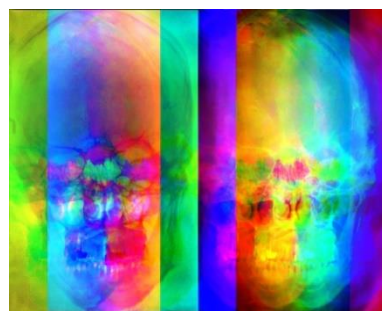


圖 112 劉永泰，〈自我頭殼（X光）〉，1990，實物投影作品，藝術家自藏。

進入數位科技時代後，劉永泰善用電腦程式的數位合成效果，透過拼貼影像的手法製造超越現實的感知，〈安平樹屋光景〉（圖 113）是他將面臨被拆除卻有生命力的老樹屋的最後身影，以各種不同的角度拍攝下來，再用九張組成圖像，留下他兒時進入此屋的時光與記憶。劉永泰的創作空間，上至天文宇宙，下至海底萬物，尤其是他喜愛蒐集沙灘的貝殼，這件〈剖〉（圖 114）是他應用特殊光線光影，營造綺麗色彩的超現實異象。他擅長經由攝影技術，傳達內在的潛意識，具有前衛性的現代意識，以尋找其心中永遠的乙太，萬物初始的時空，透過各類攝影影像表現越超現實感的時空。



圖 113 劉永泰，〈安平樹屋光景〉，2003，藝術家自藏。



圖 114 劉永泰，〈剖〉，2006，藝術家自藏。

四-1-2、陳慧美（1959-）生於高雄

陳慧美現居臺南，高中時舅舅贈與她一台相機後，因當時經濟並非充裕的因素，曾邀約同學投資底片，她負責拍攝，開啟她把玩攝影的興趣。年輕時，察覺一般人對於攝影的認知較偏向記錄性質，或攝影學會常舉行集體拍攝不認識的美女人像照。但對她而言，攝影不僅是記錄的功能，還具有更高可能性的工具，而且除了商業性的工具之外，還能有藝術性的表現。陳慧美經過買書自學後，一開始進入婚紗攝影公司就職，從事人像與工商攝影，但覺得這種攝影型態過於制式化、人工化、卡通化，並不符合她心目中認為的攝影藝術。在一些因緣機會下，時值 30 歲左右的她離開家鄉來到臺南與朋友一起開設攝影工作室，30 年多來她以自己的理念拍攝人像攝影，拍出活靈活現眼神裡充滿自信美的人像，近年來她被委託拍攝博物館的考古人骨，除了拍攝傳統學術運用圖檔外，也會透過人像攝影的角度來進行拍攝人骨，進而展現藝術性的畫面影像。

1990 年代工作之餘，陳慧美在台南「華燈藝術中心」紀神父的引領下，接觸劇場與攝影藝術，啟發她以攝影作為藝術表現的工具。因紀神父曾提起臺南海安路上常民生活文化意象鮮明，1991 年中旬她與「華燈藝術中心」攝影社的同好即開始規劃一起記錄當時海安路場景，共同以街頭攝影記錄或創作的形式拍攝海安路上的常民生活。將近一年的時間，大家分區且扎實地把原有海安路的整個街道拍攝下來，不僅採用黑白或彩色底片、幻燈片，還有多媒體媒材，未料 1992 年突然發佈拆遷訊息。

陳慧美與攝影社同好們透過比較拍攝時間前後的不同，回顧當時拍攝的〈海安路〉（圖 115）不再只是集體創作的記錄影像，凸顯時間流逝造成物換星移的不變現象之外，還有人類以文明進步之名，合理性地摧毀屬於少數人的共同記憶與文化軌跡。



圖 115 陳慧美，〈海安路〉，左邊 1992 年拍攝，右邊網路下載，藝術家自藏。

目前陳慧美進行影像裝置創作居多，她透過影像的虛實真假本質，結合多媒

材以劇場式—聲光影像空間裝置，藉此探討人存在的生命觀，將心靈思維轉換成具象化影像，形成一種類似幻相，況且人活著就是一種幻相，是人自己創造的幻相。

四-1-3、蕭培賢（1960-）生於高雄

蕭培賢現居臺南，就讀復興美工畢業之後，曾至台視文化公司當攝影記者，曾是負責《長春月刊》第一代的攝影。當時他受到阮義忠、吳嘉寶兩位老師的影響，1986（25歲）年負笈日本進修攝影長達9年，1985年學成歸國。蕭培賢最早接觸攝影的契機，是在復興美工學習的時候，受到熱愛攝影的同班同學們影響，以及攝影老師所舉辦的攝影比賽。當時熱愛攝影的他，會在半夜拍大直橋上、圓山飯店的倒影等，視角特別，因而得到入選。雖然只是小小的獎賞，讓他就此以攝影作為未來的志業。

留日期間，除前一年為了加強學習日語外，繼續留日並選擇就讀攝影系，兩年基礎課程與兩年專業的商業攝影，這四年的課程帶給他最大的改變，是遇到他生命中最重要的人——蕭夫人，她是大阪音樂大學的學生，也是第四代的基督教徒，倆人的第一次約會以傳福音為始，因此改變了蕭培賢的一生，促成他成為信奉主的教徒。加入教會後，他的專業就是做美工，為眾人製作一本小冊子「小信鴿」，每逢周六下午親自買菜下廚，這也是他人生命改變的開始，同時他可以靜靜地在教會裡面領受聖經，從內在接受上帝的教導。

蕭培賢邊打工、邊攝影，旅居日本9年裡分別在三所學校學習，1988年從大阪攝影專門學校畢業、1992年大阪藝術大學攝影學系畢業，為了更上一層樓，決定考研究所，雖然第一年因為過於自信滿滿，慘遭滑鐵盧，隔年，他以謙虛嚴謹的態度考取九州產業大學攝影表現的研究所（1994年取得碩士學位），繼續邊求學、邊傳福音的日子。這樣的經驗，讓蕭培賢告誡學生不可以過度自信，一定要多讀書，多去看展覽，瞭解社會的脈動。甚至他領悟到「比攝影家還偉大的人是評論家，攝影家只需專心地創作，當我們看到作家的時候會覺得自己很渺小。」因為他在日本受到三位老師的啟蒙，第一位老師雖然不拍照，但他是評論家；第二位老師年輕時很會拍照，到老了不拍了，開始講評；第三位老師拍的照片跟一般人沒什麼兩樣，而他是屬於研究報告的老師，蕭培賢從這些教師身上學習到無價的教學方法與攝影家的精神，也應用到他往後在臺灣教導攝影的課程設計。

接受日本教育的蕭培賢曾經有個經驗，老師為了說明閱讀影像的重要性，與如何閱讀一張影像，從櫃子裡拿出一張照片，費時兩小時僅講那張照片，從年代、背景、性格等。讓他學習到：「當你用認真的態度去創造一張影像的時候，你會有說不完的故事。」他也察覺到數位時代的影像欠缺思考性，無法閱讀影像最基本的元素，攝影的操作行為、色彩、光線、點線面的構成。

當過記者的蕭培賢，1988年完成蘭嶼攝影記行，並於2005年舉辦《視念時空：一場追逐飛魚故鄉的記憶》（圖116-117）。他關注的不是飛魚祭，而是孩童的日常活動，與居民的平凡生活，無論是刻意逆光拍攝只有剪影的身影，畫面乾淨構成一種極簡的攝影風格，或是以親切的眼光展現蘭嶼人的純樸。



圖 116 蕭培賢，〈蘭嶼 118〉，1988，藝術家自藏。



圖 117 蕭培賢，〈蘭嶼 92〉，1988，藝術家自藏。

1993年展出於日本福岡富士畫廊的《龍都》（圖118-119），是蕭培賢走遍整個上海的大街小巷所完成的系列作品，當時剛巧是上海改革的時機，因受到日本老師的影響，讓他知道人間土地的偉大，故選擇避開大都會的繁華，而是一般人看不到的市井小民如何在巷道裡生活的真實面。他說：「現在很多拍照的形式很容易教，鏡頭的運用、掌握美好的色階，那都很容易教，但聞不出土地的味道。」他捨棄機動性較高的135相機，而是選擇視野較窄的6X6方格型的相機及標準鏡頭，希望能藉著左右縮裁的畫面與我們肉眼的視野有所區分，更能聚焦地面對拍攝的人事物與景觀。無論是面向對岸高聳建物的晨操市民，還是穿梭在狹小街道巷弄裡的人家，這些都是上海居民的日常或休閒生活的實景。



圖 118 蕭培賢，〈龍都_220816_8〉，上海，1993，藝術家自藏。

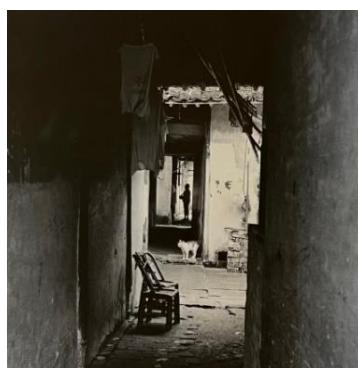


圖 119 蕭培賢，〈龍都_220816_6〉，上海，1993，藝術家自藏。

當蕭培賢學成歸國，立即向「爵士藝廊」申請 1996 年的攝影個展，並且設定以臺北的橋為拍攝主題，砥礪自己創作，希望能在他父親有生之年完成。但因白天兼差六份工作，他只能利用夜間的時間進行拍攝，他僅以兩個月的時間，每晚十一點過後，背起相機與腳架，騎著摩托車尋找一座座的高架橋。他回憶起當時幾乎每天經過中山橋去榮總探望住院的父親，發現原本造型典雅的老橋不見，替換成鋼骨大橋。本以為橋梁是不會改變的地標，沒想到也會消失換貌，興起他記錄的動機。雖然還沒拍完之前他父親就過世了，但《寂靜都市》（圖 120-121）臺北橋系列，榮獲 1996 年度創作獎。

橋系列使用彩色幻燈片拍攝台北人非常熟悉的各個橋梁，只是通常市民在橋上會遇到擾人的塞車，故蕭培賢以綠色的色溫代表焦慮。他以慢速快門仰角拍攝橋墩，呈現寶藍色的夜空以及水銀燈濃淡不一的綠色，和南來北往車輛快速移動的光軌，卻沒有喧囂的聲音。他將塞車這樣令人感到煩躁的心情，轉化成深沈寂靜的內心。「Silence」不是無聲，而是靜心。



圖 120 蕭培賢，〈寂靜都市 32〉，1996，藝術家自藏。



圖 121 蕭培賢，〈寂靜都市 3〉，1996，藝術家自藏。

2003 年蕭培賢攝影集《顯隱之間》（圖 122-124）以疊影表現倒影或是反射的視覺效果，挑戰我們的視覺慣性如何辨識顯性與隱性之間的差異，或是當顯隱兩者融合一起時，究竟是產生一種虛擬景觀，還是現實景象本來就是如此。除此之外，蕭培賢在這系列的色彩運用是多變，冷暖色系兼具，象徵現今的花花世界亦是如此，人與人之間冷暖自知。



圖 122 蕭培賢，〈顯隱之間_220816_3〉，2003，藝術家自藏。



圖 123 蕭培賢，〈顯隱之間_220816_0〉，2003，藝術家自藏。



圖 124 蕭培賢，〈顯隱之間_220816_1〉，2003，藝術家自藏。

當過攝影記者的蕭培賢，知道留下紀錄是很珍貴的工作，他透過攝影記錄他曾經走過的路，面對過的歷史事件，從中呈現他超越技術的藝術態度，藝術在感性之餘，更重要是讓自己高興，現今他的生活洋溢在喜樂的福音之中。

四-1-4、黃文勇（1964-）生於彰化鹿港

黃文勇現居臺南，現職台南應用科技大學美術系（所）副教授，1988 年畢業於國立臺灣藝術專科學校美術系，1994 年取得美國密蘇里州芳邦學院藝術碩士。高中時期接觸攝影，在校期間主修繪畫，具有美術背景的黃文勇，影像作品偏向繪畫性。2000 年他在高雄「豆皮藝文空間」的展覽《精神起來》開始應用影像，但他不稱之為攝影，僅視為一種素材。攝影雖非他主要的創作媒材，然而他經常以影像作為研究的主體，善用隨機性的變化，以繪畫的概念來進行創作影像，探討呈現影像多元的可能性，藉以探尋極富實驗與創新的影像表現語彙。黃文勇認為萬物皆不可得，「不必執著它實有而緊握不放，也無須渴望它永遠不變的存有。」¹¹⁷即使經由鏡頭框取所發生的一切一景，一旦被界定，雖看似「存在」，然同時相對「消逝」。因此，對於影像創作者而言，儼然成為凝視頻臨生命消逝的「見證者」，同時，也是面對死亡的「製造者」。他的觀景窗所「框取」的，是察覺可見世界存在與死亡之間的辯證，另一反射的「鏡面」卻表現不可見的內在隱喻與情感。影像所展現的是一種難以定義的灰色隱喻，呈現創作者對生命現象感知意識的微塵觀。¹¹⁸因此，黃文勇以數張影像合併構成的系列作品《被凝視的風景》落實他對影像創作的概念，將臺灣南部、東部、西濱到處可見的道路拼接成全視幅的景觀。引用黃文勇創作自述：「凝視『所在』的定點，運用『地理』

¹¹⁷ 參閱黃文勇，〈關於影像創作—阿勇如是說：〉，黃文勇提供檔案。

¹¹⁸ 以上內容參閱黃文勇，〈關於影像創作—阿勇如是說：〉，黃文勇提供檔案。

經、緯的創作概念，返覆多次（多年）進行觀察紀錄，將所拍攝的檔案進行書寫、對照及編碼，運用不同差異的『時間性』與『空間性』所取得的影像檔案進行建構、解構、重構的思維辯證。」¹¹⁹他表現這些地景的目的不是彰顯受恩寵的地域，因為該系列地景攝影的影調灰澀，有些影像邊緣殘留藥水的痕跡，凸顯土地似乎隱隱作痛，潛藏許多無奈的傷痛。黃文勇以不同時空片段，組構他長期凝視的景象，一個更接近於他自己內心世界的景象，將慈悲的能量轉化某種穿透力。他認為：「當我們用心凝視那浮粒幻影之時，影像正在為你（妳）歌唱，音聲入魂，使耳驚卻勾魂；視覺入定，令人攝魄。」¹²⁰說明雖是地景攝影卻宛如生命流轉的歷程，萬事萬物終究化作微塵，隨著時間消逝無蹤、生命無常，一切如幻泡影。

其中〈進行中的時態——也許，這是一條可行的路徑〉（圖 125）他長期追蹤拍攝此景，是一處於 2000 年 8 月 27 日被溪水沖毀的高屏大橋橋墩、橋面斷裂的重建過程，黃文勇將多年來，路過該處時所留下的風景拼貼而成一幅疊合不同時空的影像，敘說國土山河承受的蹂躪。當我們到實際的拍攝現場，其實是看不到這樣的場景，但卻能知道這是什麼地方。〈進行中的時態——也許，這是一條可行的路徑〉不只是一種鏡像，而是經歷不同時間軸拍攝此景的改變，記錄小小些微的改變，再去做對比，雖不是很精準的鏡像，而是被長期凝視的景象。



圖 125 黃文勇，〈進行中的時態——也許，這是一條可行的路徑〉，《被凝視的風景》系列，2009，高雄市立美術館典藏、國立臺灣美術館典藏。

〈秀姑巒溪輓歌〉（圖126）是黃文勇用三張影像拼接花蓮著名的泛舟勝地秀姑巒溪，然而原來澎湃的溪水，卻只剩黑灰色淤泥的河床，蜿蜒在山巒之間。黃文勇事先並未預設最後會築構出怎樣的風景，而是先捕捉各種畫面後再經過編修，「將原初的慾望重組為一個更接近自己內在的空間。」¹²¹這個地方為何會被黃文勇凝視，往往是因為它受傷了，對黃文勇來說，土地像似一個母體，可以被隱喻成母親或是生命，當母親被傷害了，作為子民的我們，能夠為她做甚麼？如何為

¹¹⁹ 同上註。

¹²⁰ 參閱黃文勇提供的檔案〈光的書寫者—阿勇影像觀點〉。

¹²¹ 郭力昕，〈走進「被凝視的風景」裡—試論黃文勇影像中的可見巫鏡與不可見心境〉，《藝術認證》，第 48 期，2007 年 10 月。亦可參閱高美館網站：

<https://www.kmfa.gov.tw/ArtActivityInfo/ArtActivityInfoArticlesDetail.aspx?Cond=cb5037b7-d4b2-4d91-8b11-1ff8172f19c6>，2022/9/3 瀏覽。

她療癒？



圖 126 黃文勇，〈秀姑巒溪輓歌〉，《被凝視的風景》系列，2013，國家攝影文化中心典藏。

黃文勇以高速行進中所拍攝的影像，稱之為「弱影像」¹²²的作品〈此岸到彼岸的距離〉（圖 127），乍看是一幅地景影像，沒有人聲沸騰的場景，沒有名勝古蹟的繁華，沒有錦繡河川的氣勢，而是地景環境靜默的抗議。拍攝地點為濁水溪河床的景況，因長期遭受開採砂石車輪的輾壓，造成不規則輪跡令人感到刺目的景觀。他刻意不裱框而是以直接垂掛相紙的方式展出這些影像，宛如葬禮的輓聯或輓幛般環繞著冥思之音，一股荒涼、悲壯的淒涼感不禁油然而生。



圖 127 黃文勇，〈此岸到彼岸的距離〉，《被凝視的風景》系列，2018，藝術家自藏。

黃文勇利用時間來產生距離，以長期間多次造訪相同地點，以環場移軸式拍法拍攝同一主題再將所拍攝的影像，經過選取、拼貼、數位合成等過程，重組出不同時間相同空間的影像作品，感覺都有點真實，但是又脫離現實，地平線的水

¹²² 「弱影像」意指「影像世界是現實的負片，「弱影像」則是朦朧的現實，更為飄忽、更接近幽靈；在這裡，符號與真實之間的關係脫鉤了，現實與影像間的相似性關係淪為一種荒誕的幻想。」以上參閱陳水財，〈「異風景 魅山水」：黃文勇的土地悲歌〉，黃文勇提供文稿檔案。

平線高高低低，沒有一個焦點不聚焦，打破單點透視的多點透視，營造身入其境的遊歷。例如〈八田與一的夢幻場域〉（圖 128）原來拍攝場域是八田與一在嘉南大圳偉大的水利工程，造就平原上充滿著各種結實累累的農作物，訴說著臺灣農民的生活。此段水利工程路線沿著嘉南大圳行走，自小水圳接南幹線至引水道，經過曾文溪、渡仔頭與官田溪三大渡槽橋，續接烏山頭水庫與東西口引水道，最後於 1973 年完工全臺最大的曾文水庫。這座由八田與一設計的烏山頭水庫，有一個很重要的調節的地方，黃文勇在多次造訪此地後，完成一件表達其心境、內在，或是透過觀看所感的風景，同時企圖鬆動卡提耶－布列松（Henri Cartier-Bresson, 1908-2004）「決定性瞬間」（The decisive moment）的紀實攝影原則，試圖顛覆攝影一次性決定的說法，甚至認為當代攝影藝術拍攝時是一次決定，挑照片又是一次決定，進入電腦軟體 Photoshop 處理影像又是另一次決定，到輸出又再次決定，簡言之，數位影像其實是可以隨時更改畫面。對他來說，無論是外在或內在的風景一直在變動，應作如是觀。隨興而為的他說：「我喜歡流浪，通常是獨行。人唯有在極度孤寂的時後，才能靜心專注地觀察與聆聽。」¹²³ 因此，當他孤身一人面對他的風景，凝視並與之「對話」，不僅完成許多篇用文字對話的《創作私語手札》（圖 129），也完成經由這些拼貼合成的影像，娓娓訴說他的心底話。



圖 128 黃文勇，〈八田與一的夢幻場域〉，《被凝視的風景》系列，2019，藝術家自藏。

¹²³ 黃文勇，〈觀其微：阿勇無名以狀的影像〉，黃文勇提供檔案。

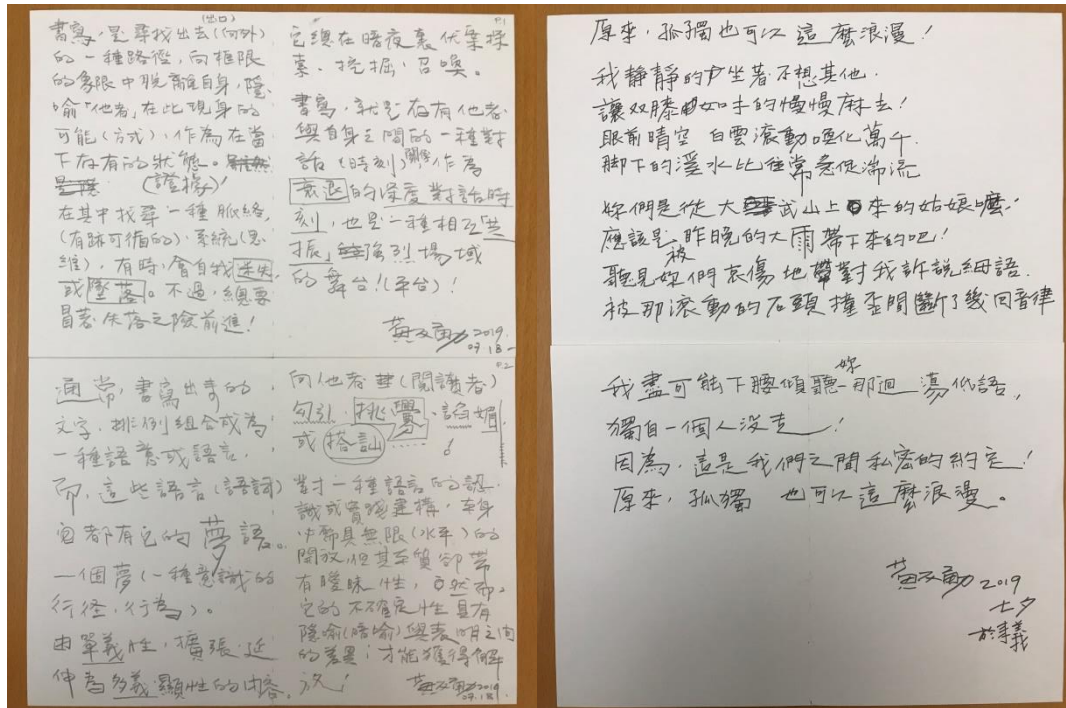


圖 129 黃文勇，《創作私語手札》，2019，書寫從 2016 年起迄今。

黃文勇不只是影像創作者，身兼獨立策展人、臺客的研究者、藝術評論及學術研究非凡，著作等身。重要展覽經歷：首次攝影展 1989 年於美國文化中心舉辦《個性的集結：劉建吾、潘仁傑、黃文勇攝影展》、1992 年《泛白的日子》（高雄「華藝畫廊」）、《大地的生命》（高雄「串門藝術空間」）、1995 年《藝術家手記—過程》（高雄「杜象藝術空間」）、《心事風景》（台南「新生態藝術環境」）、2001 年《Close—Open》（「高雄縣政府文化局」）、2000 年《精神起來》（高雄「豆皮藝文空間」）、2002 年《凝點參伍》（高雄市立中正文化中心）、《靈機一動》（高雄「福華沙龍」）、《省思與幻滅》（台北「中央研究院生圖美學空間」）、2005 年《看你？看我！》（高雄市立美術館）、2007 年《慾望私奔》（高雄「新濱碼頭藝術空間」）、2011 年《被凝視的風景》（臺北「臺灣攝影博物館預備館」）、2012 年《低調風景》（臺北「中國科技大學」）、2018 年《淡然之境》（新北市「金山小白屋」）、2019 年《書寫 光 起源》（屏東「蔡水林藝術空間」）、2020 年《觀其微：阿勇無名以狀的影像》（台南應用科技大學「ONE 藝術空間」）、2021 年《及手物佇留—2021 黃文勇個展》（高雄「新濱碼頭藝術空間」）。

三十多年來黃文勇作品榮獲過內外典藏或獲獎的紀錄如下：1988 年國立臺灣藝術大學典藏〈存在—現象 1988No.12〉、1992 年鳳甲美術館典藏《靜候》、《南臺灣動植物》手札系列、2002 年《省思與幻滅》展覽計畫榮獲 91-2 國家文化藝術基金會展覽補助、2005 年《海馬迴的化學性吸附》入圍第七屆金馬國際數位短片競賽、2008 年高雄捷運「高雄縣區車站鳳山段公共藝術」評選第一名、2009

年《switch》入圍德國「第八屆國際柏林地下短片影展」、2009年《The Artist and His Magic》入圍韓國「第十四屆釜山國際影展」、2009年高雄市立美術館典藏〈進行中的時態——也許，這是一條可行的路徑〉3/6版次、2009年高雄市立美術館典藏〈被凝視的風景 No.2008-08〉2/6版次、2009年國立臺灣美術館典藏〈進行中的時態——也許，這是一條可行的路徑〉2/6版次、2010年《被凝視的私心風景》系列作品入圍「2010中國平遙國際攝影大展」、2011年高雄市立美術館典藏三件〈被凝視的風景 No.2010-05〉2/6版次、〈被凝視的風景 No.2010-13〉1/6版次、〈被凝視的風景 No.2011-03〉1/6版次、2011年《被凝視的風景》展覽計畫，榮獲2011-1國家文化藝術基金會展覽補助、2011年大理影像博物館永久典藏〈城市中的費洛蒙〉1/6版次、2016年高雄市立美術館典藏〈傾聽秋風穿過小林的聲音〉2/6版次、2016年《能見度》展覽計畫榮獲104-2國家文化藝術基金會展覽補助及高雄文化局展覽補助、2022年國家攝影文化中心典藏〈空谷的回音〉1/6版次、2004年文建會93年青年繪畫作品典藏〈省思與幻滅 No.2001-08〉、2004年國立歷史博物館典藏〈無題〉、2003年高苑科技大學典藏〈吉祥之門〉、2022年國家攝影文化中心典藏〈秀姑巒溪輓歌〉2/6版次、2022年國家攝影文化中心典藏〈迴圈的來義〉1/6版次。

四-1-5、黃華安（1966-）生於馬來西亞

黃華安現居基隆，號六龍先生，自幼酷愛琴棋書畫，十多歲即展現才華舉辦過書法個展。來臺灣求學不僅取得臺南成功大學中文系學士，也獲得佛光大學藝術學碩士，在臺灣定居近四十年，已入籍臺灣。黃華安的攝影師承郎靜山、張武俊、劉永泰、許淵富、趙傳安及莊靈等人，因受儒釋道影響，善於透過作品表達他的生命觀、宇宙觀、人生觀，強調天人合一，人與天，也就是自然要追求一個非常和諧的生存之道。尤其是老莊思想中，講究人和自然是相通，也是黃華安終其一生追求的哲學，以「人法地，地法天，天法道，道法自然」為其生命精神。黃華安遊走在大江南北，從臺南、臺北至海外等地，曾任十多年的日報及週刊的文字／攝影記者，拍攝不少街拍、民俗、人物時事報導，及各類大小型重要活動；熟悉臺灣社會文化等各種生態現象，且能將豐富經驗轉化成藝術的創作。

除了個人興趣或工作所需，三十多年來積極投入猶如時光隧道的紀實攝影，如為臺南市政府文化局所拍攝之《府城尋古》52處古蹟、《迎媽祖》系列、成功大學之《世紀黎明》百件雕塑景觀特展專書拍攝、橫跨兩岸的《生命的光影》、《民國大家的身影》、《八宗禪影詩境》等文化紀實專題的拍攝。此外，黃華安的創作風格表現在東方美感意象，如《東方無極》、《富春江》、《山海經》、《蘇東坡》系列等，意境深遠幽微的風景、人文、人像、人體創作，是少數可以將書畫、文學、影像等領域統整的文人攝影藝術家，他將攝影融合繪畫與詩詞，試圖借由影像帶

給觀者一個比現實世界更貼近人間（具有可實踐性的人性）。近幾年黃華安拍攝原住民系列、臺灣百景、臺南百景系列，除了所熟知之人文景點，亦拍攝逐漸消逝及被遺忘的景觀、古蹟、宗祠、古宅等。

他在 2000 年曾發表人體攝影作品《刑天之歌》系列（圖 130-131），揉合古代神話的素材，結合人體的極限與燈光技巧，展現現代人不屈不撓的精神。這股精神也體現在他攝影意志力的表現，他從 1992 年到 2017 年間，憑藉個人的意志力走遍中國三十省，踏過三十萬公里路程，實地拍攝中國各地宏偉壯麗、蘊含千古的山水故都，再利用數位彩繪創作的《東方無極》系列（圖 132），是以東方山水畫的美感意象出發，改造地景攝影原有的風貌，經過數位後製畫意式的彩繪並在影像作品中結合筆墨創作（書法題詩、繪畫等），形成數位時代下的文人畫攝影作品，經由主觀呈現再造的天地與山水，彰顯東方畫作中處理虛實遠的安排，搭配一首首意境含蓄的詩，表達其思古幽情的情懷，同時也傳達他個人喜愛道家的自然、質樸、親近、無為的思想。



圖 130 黃華安，〈刑天之歌系列之五〉，《刑天之歌》，2000，私人收藏。



圖 131 黃華安，〈刑天之歌系列之十九〉，《刑天之歌》，2000，台南市立文化中心典藏。

《生命的光影》系列（圖 133）則著重在大宅院或宏大的地理景觀，景色瞬間變異，融入具象與抽象，姿態萬千，試圖表現天地之滄桑，歲月之悠悠。他說：「這處處的歷史山河，浮光的沉澱在影像裡，成為詩，成為我生命中一份存在的意境和感動。而在藝術的世界裡，走過的風景，已漸漸內化成了感物的興嘆。老宅、古蹟、山崖、平原，或大漠孤煙，長河落日等，展現了我一路走來的文化情懷，一種歲月深沉的靈視。」他在經歷千山萬水之後所拍攝的新地景影像，拼接出舊時代的記憶，讓光影不再飛逝，生命不再留白，詭譎的色彩展現出歲月的痕跡。

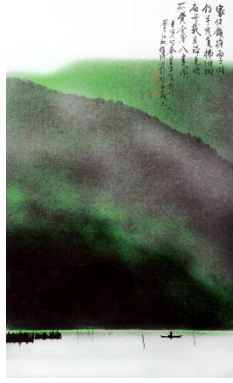


圖 132 黃華安，〈富春江系列之八〉，《東方無極》，2013，私人收藏。



圖 133 黃華安，《生命的光影》系列之五，2014，私人收藏。

黃華安強調藝術創作最重要是講究內容的獨特性，他將東方傳統儒釋道的文化特性，古為今用，利用數位修圖開拓創作想像的獨特內容，完成《山海經神話》系列（圖 134-136）影像作品。他揉合寫實與超現實、具象與抽象，詮釋傳統文學中的神話意境。從圖文並茂的先秦古籍《山海經》取得靈感，書中有許多民間傳說的妖怪、巫師、方士和祠官的踏勘記錄，277 種之多的動物記載與詭異怪獸的描述，以及敘述光怪陸離的傳說，包括：夸父追日、女媧補天、精衛填海、后羿射九日、黃帝大戰蚩尤等，以及最後大禹治水成功的故事。而黃華安經由實際拍攝的現實場景，經過疊影、融像、混色等技法，取材《山海經》書中部分內容，呈現天地間混沌初開的〈玄幻〉、奇禽異獸的〈鳥獸〉、光怪陸離幻境的〈見怪〉等數位後製影像，以歷史學角度探問人類社會由原始矇昧，向高級階段漸次前進的發展總過程中，彼時世間瞬時萬變、剎那幻化的景象，同時映照其內在的掙扎與蛻變。



圖 134 黃華安，〈玄幻〉，出自《山海經神話》系列，2012-2017，私人收藏。



圖 135 黃華安，〈鳥獸〉，出自《山海經神話》系列，2012-2017，私人收藏。



圖 136 黃華安，〈見怪〉，出自《山海經神話》系列，2012-2017，私人收藏。

黃華安從來到臺灣就讀成功大學時期便與臺南結緣，期間他積極參與臺南文化活動，曾獲臺南文學獎現代詩首獎、鳳凰樹文學獎古典詩、詞首獎，全國書法公開賽學生組、全國揮春比賽、教孝月書法比賽冠軍，大陸華光頒發優秀當代攝影家獎等。善於琴棋書畫的他，促使他的攝影作品也能彰顯文人特有的風格。多數人關注月世界泥岩造形或色溫的變化，黃華安的〈月世界之晨〉(圖 137)，脫離匠氣的表現技法，選以黑白渲染的層次，凸顯淋漓盡致的水墨意境，並且題詩表達拍攝當時的環境氛圍與其心境，妙可言哉。他搭配墨寶及詩詞的作品甚多，例如〈安平古堡旅後有感〉(圖 138)經由 9 張攝於熱蘭遮城的圖像，呈現臺灣城最早的要塞堡壘，自建城以來，曾是荷蘭人統治臺灣的中樞，也是鄭成功王朝統治者的住處，歷經日治時期建造紅磚平臺、洋樓或瞭望臺等。黃華安透過這九張圖像表明，如今稜堡殘跡，歲月悠悠(晃動的樹梢)，故人終歸走入歷史(鄭成功塑像望月)，並以「唱盡新詩祭史軒」作為結語，道盡王城的風華已逝。



圖 137 黃華安，〈月世界之晨〉，2021，私人收藏。



圖 138 黃華安，〈安平古堡旅後有感〉，2020，私人收藏。

黃華安身兼數職，現任六龍文創有限公司負責人、視傳媒副總編輯、人間社記者、追日藝術創作照相館藝術總監，中華道與藝學會理事、中華民國書法教育學會理事、成功大學蘇雪林基金會董事、等閑琴館副館長、臺灣攝影家交流協會顧問及理論部主任、中華國際無人機旅遊協會顧問、新北市攝影學會顧問、千禧攝影聯誼會顧問、臺灣攝影博物館文化學會監事、中國攝影家協會會員、攝影家手札藝術總監、中華藝術攝影家高級會士等職。

黃華安曾在佛光山美術館、國父紀念館、中山堂、台南、高雄、南投、桃園各地的市立文化中心舉辦過詩、書、影、畫之個展 35 次。曾於台北書院、社區大學、成功大學、實踐大學等教授人文攝影、手機攝影，多次受邀擔任攝影比賽評審與美學講座。著有《刑天之歌》、《府城尋古》、《世紀黎明》、《星圖航道》、《峻立之光 1》、《峻立之光 2》等十二本書，至今從事藝術創作與專業攝影長達 40 年之久（涵括影視劇照、婚紗寫真、工商廣告、名人肖像、景觀攝影、數位編修）、文化工作者及策展人，曾策劃《民國大家的身影》特展、《藝人攝影特展-星光人家》（2018 臺北國際攝影節）、國際水墨畫家林海鐘書畫個展、文學大師蘇雪林特展、影星鍾漢良《浮光掠影-In the shadow of LOVE 攝影個展》等展覽，作品獲史博館、文化中心、中山堂及中外人士典藏。

四-1-6、晁瑞光（1968-）生於屏東

晁瑞光現居臺南，私立東方工商專美工科二專部畢業，曾任「華燈藝術中心」技術總監、台南市南英商工影劇科兼任講師，現任社團法人臺南市社區大學研究發展學會環境行動小組研究員暨自然與環境學程講師，可以說是一位長期關懷臺灣環境議題的環保鬥士，推動環境改革者。擅長攝影的晁瑞光因受到美籍神父紀寒竹的感召，加入蒐集「臺南人百年老照片」到各大圖書館翻拍珍貴的老照片，並且擔任台南「華燈藝術中心」總監為期五年，他從華燈學到了議題企畫能力，進入臺南社大後跨入環保領域。2005 年起進行海廢調查等淨灘活動，晁瑞光經常帶領志工前往台南四鯤鯓海灘撿拾各種海廢垃圾及記錄，他們透過籌組社團方

式，彼此互相支持，每個月公布監測結果，希望問題可以解決，也調查檢舉違法傾倒工業汙染物。開啟晁瑞光的拍攝計畫最早是從二仁溪的汙染，透過影像的揭露與公民參與及團體結盟方式，讓二仁溪整治過程得以被重視，參與的公私部門機構增多，促進堤岸旁的重金屬染廢土能夠被清除，達到魚群洄流。

晁瑞光善用他的攝影鏡頭，記錄長期被埋藏在地底下、河川、海邊的污染源，2017年在高雄市立美術館《南方—問與聽的藝術》展覽時展出《土是一面鏡子》，嘗試論述乍看臺灣的土地色彩繽紛，造型奇特，其實是因為焚化爐底渣違法填倒入魚塢（圖139），或是屏東赤山巖旁違法填土廢棄物的景象（圖140），他經由拍攝各種工業非法排放污水污染農地，進而探討經濟發展導致環境變化的觀察角度。2018年在北投鳳甲美術館《本草城市：北投（二）垂直城市》展出《美麗龍崎月世界》系列攝影作品，晁瑞光使用空拍機呈現垂直角度的俯瞰視野，對照人們面對鏡子水平角度的平視視野。土地儼然成了一面鏡子，映照人從空中低頭俯視的視覺角度。正如晁瑞光說：「從空中看，土地是一面鏡子。我們怎麼對他，他就呈現什麼給我們看，毫不隱藏，真真實實。……鏡子看到的只是老天爺要給我們的警告。」藉此呼籲重視環保議題。



圖 139 晁瑞光，《土是一面鏡子》或《人造地景》，焚化爐底渣違法填魚塢環境現場，2016，藝術家自藏。
圖 140 晁瑞光，《土是一面鏡子》或《人造地景》，屏東赤山巖旁填土，2017，藝術家自藏。

長期守護龍崎地景反對作為廢棄物掩埋場的晁瑞光，以無人空拍機（drone）的視野拍攝，被列為貧脊地質泥岩惡地的龍崎牛埔，讓我們重新認識自然環境與城市鄉鎮的面貌。作品《美麗龍崎月世界》（圖 141-142）晁瑞光透過空拍鏡頭呈現其地質環境的變異與豐富多樣的生態景觀，335 公頃土地的月世界的自然地景，因為曾是龍崎彈藥工廠而被完整保留，如今工廠已停工多年，留下完整自然地貌及工業地景。這區域具有易沖刷的泥岩地質、青灰岩、砂岩、礫石層，雨季表層沖刷厲害，旱季則是非常乾燥，形成各種山頭及山谷，有龍船背斜、龍船斷層、古亭坑背斜，及許多不知的盲斷層，造成地表變化劇烈。



圖 141 晁瑞光，《美麗龍崎月世界》，龍崎牛埔，2020，藝術家自藏。



圖 142 晁瑞光，《美麗龍崎月世界》，龍崎牛埔特殊地質景觀，2018，藝術家自藏。

晁瑞光費時兩年期間，發現位於臺南西南邊的龍崎牛埔，由於惡地人煙稀少，反而變成臺灣西部平原的生態綠舟，二級保育類動物白鼻心、食蟹獾、穿山甲在這裡頻繁的出現，也成了大冠鷲棲息之地，經常出現在天空盤旋，有時則掠過山谷。因此，晁瑞光以大冠鷲的視野看待這塊土地，重新審視這一片土地的樣貌，不是腳踏平地的觀看角度，而是從高處俯視的景象，可以發現人們原有知識的局限性。透過這些影像，投入拯救活動，經過多方共同努力成功地讓逾 10 年龍崎垃圾掩埋場開發案的爭議終能停止，促成 110 年 7 月 30 日臺南市政府正式公告成立「龍崎牛埔惡地自然保留區」及「龍崎牛埔惡地地質公園」，展現市府捍衛鄉土保護自然地景的決心，成為臺灣首座同時具自然保留區及地質公園的自然地景。

2018 年台北雙年展《後自然：美術館作為一個生態系統》，晁瑞光展出《臺灣之醉》，他攝錄生活周遭的各種事物，並有系統地透過影像讓我們知曉目前臺灣環境的各種現況，藉由影像及物件諷刺環境的亂象，其實在外表華麗的袍衣裡，暗藏許多「蝨子」，臺灣環境議題充滿「矛盾與衝突」：美麗的衝突、常識的衝突、現實的衝突、道德的衝突等。這系列作品名稱《臺灣之醉》，其實隱藏兩個不同的諧音，「臺灣之最」與「臺灣之罪」，現場展出 12 個罐子，象徵 12 種人心，有裝著受汙染廢土的樣品，或是在第五個故事（圖 143）三個罐子裡面，裝的是臺南牛埔的砂岩、泥岩及空瓶，象徵我們接著的作為將會決定空瓶裡面可能會裝什麼。同時，每個罐子都是一個符號，裝載一個故事，可能是某些人的金錢，也是許多人的眼淚；是我們當下對待土地的承諾，更是我們留給孩子們的資產。展出現場的展牆上描述臺灣各地環境問題（圖 144），透過符號的對應，觀者可以找到自己家鄉的故事，或認識一個不曾知道的社會現況。¹²⁴

¹²⁴ 引自晁瑞光的創作自述。



圖 143 晁瑞光，《臺灣之醉》第五個故事，2018，藝術家自藏。



圖 144 晁瑞光，《臺灣之醉》，2018，於台北雙年展《後自然：美術館作為一個生態系統》展出現場。

晁瑞光拍攝的多數影像，主要用於環境運動及環境教育，他期望未來願意成為臺南公僕的有志之士，能夠重視事業廢棄物再利用的假議題，處理生活垃圾掩埋場、空氣汙染、蚵架保麗龍污染等問題，以及面對世界大環境的問題，如塑料、能源、新資訊時代，不是沿用舊電廠的思維作為未來能源開發與應用的架構。甚至關於臺南市的國土計劃他提出更深遠的思考，例如將自然環境敏感區都應回歸生態保育用地，加強農業區的保存，對於工業相關的事業回歸工業區。總總居安思危的建議，都是因為他熱愛文化古都臺南。

第二節 臺南人文特色

本節介紹攝影家主要關注各種人文特色，有人像攝影的表現、編導或敘事攝影、政經文化等議題、針對信仰與歷史的省思，或是個人生命史的探究。

四-2-1、趙傳安（1948-）生於西安市

趙傳安現居臺南，就讀臺南二中的時候，因為校慶活動項目有一項攝影比賽，開啟他接觸攝影的契機，因為家裡環境不好，即使他對攝影有興趣，於是他借了一臺傻瓜相機報名參賽，得到好幾個獎項，包括首獎，並且將學校給的獎勵金買了一雙球鞋。直到在台南中學從是教學工作有收入之後，托付在海關工作的弟弟經由拍賣買到一台 Nikon FM2 二手相機，與一顆標準鏡頭，簡單的裝備：一個機身與標準鏡頭，卻是他此生感興趣的創作工具。當時臺灣沒有專業的攝影學校，趙傳安經由參加攝影學會自學攝影技術，最初加入台南市攝影學會。因為攝影學會以舉辦活動與攝影比賽為主，經常以拍攝少女人像為主題，每季大概會有一次

人像攝影比賽的活動。經過幾年的努力，趙傳安的人像攝影磨練出自己的拍攝風格，名次從入選佳作一直往上升，以後就變成殺手級的，一年可以拿到二十幾萬的獎金。當時他與王徵吉等人組成「青青攝影俱樂部」排行老七，規定會員們參加比賽，只要拿獎金，得撥三成要給「青青攝影俱樂部」，趙傳安可說對「青青攝影俱樂部」貢獻良多。比賽經驗老到又加上趙傳安開始擔任審查委員後，就不再參賽，轉而準備舉辦個人的攝影展，並於 1978 年職涯從教書（崑山中學）轉變為報社記者，於中華日報負責新聞攝影。

1990 至 1991 年趙傳安首次個展《無隱》（圖 145-146）巡迴在臺南、臺北、臺中、高雄、臺南縣等地展出全是裸女的藝術攝影作品，甚至這系列還讓他獲獎。他刻意選用 Agfa 1000 度的幻燈片產生柔光與粗粒子效果，使得畫面呈現像似炭化粒子。他在馬沙溝附近廣袤的沙灘，或是月世界貧脊之谷，抑或荷花田等地¹²⁵進行拍攝，讓全裸的模特兒坦然面對大自然，「拍出自然的本體和純粹的存在」¹²⁶，排除世人認為拍攝裸女是色情照片，試圖表達「人的自性，山川的真我，回歸最原始的至真至善的美。」¹²⁷趙傳安《無隱》系列並非以模特兒為主角，而是安排人物與場景互相呼應的美感，也不強調皮膚的質感，而是講求人能回歸自然，以赤裸純真的樣態與大自然融為一體。



圖 145 趙傳安，《無隱系列》，馬沙溝，1989，1/10 王朝枝收藏、2/10 陳傑儒收藏。 圖 146 趙傳安，《無隱系列》，土城，1990，10 版皆被私人收藏。

趙傳安拍攝《無隱》系列前置作業繁瑣，除了需要事先勘查實景，還得觀察季節與拍攝的時間點，構圖也必須先有構思，如果沒有這些事前準備，很可能等到出外景時，導致一張作品也無法完成。同時，有時候需要頂著豔陽及風雨的考

¹²⁵ 趙傳安拍攝地點除馬沙溝、月世界、土城，還有阿里山、澎湖、南橫、六龜、滿州、楠梓仙溪與曾文水庫等地。

¹²⁶ 趙傳安，〈「吾無隱乎爾」〉，《無隱：趙傳安攝影作品集》，臺南：奇美文化與臺南市文化基金會，1990，自序，無頁碼。

¹²⁷ 同上註。

驗，在樹林田野間、或高山峻嶺峰、或滾滾風砂裡，費時耐心等待時令花朵綻放、或是晨曦夕陽瞬間的美。

1992 年趙傳安第二次全臺巡迴攝影個展並於 1993 年出版作品集《振翅》，這是臺灣首部呈現特殊教育兒童的生活攝影集，當時因長期投入智能不足兒童早療教育的先驅甘惠忠（1936-2020）神父，要離開臺灣回美國三年之前，希望能透過各種義賣活動¹²⁸，為臺灣的智障兒籌湊經費建蓋一座永久的庇護工場，趙傳安協助拍攝這群智障兒在瑞復益智中心¹²⁹的日常生活與接觸各種啟蒙的學習，譬如打擊樂器（圖 147）或捏塑泥土（圖 148）等，有關體能、感官、發聲訓練、韻律療育、美勞課程、社會行為適應與說話技能及職前陶冶訓練的早療課程。趙傳安選用 ISO 400 度的黑白底片，增感呈 1600 度產生粗粒子，並運用紀實攝影不格放底片的方式，翔實記錄一群渴望可以振翅高飛，能夠靠自己站起來的孩童。前後 3 個月的期間，趙傳安「以鏡頭捕捉胸中不斷浮現的感動，化智障兒瞬間的動作成為永恆。」¹³⁰他拍出純真、坦率、自然，沒有雕琢的容顏，透過將影像美化（構圖色調的深淺和粒子粗細的應用，產生復古的美感），每張圖像皆搭配文字說明，希望能拍出力量來吸引觀者的關注。



圖 147 趙傳安，《振翅系列》，打擊樂器，1992，藝術家自藏。

搭配文字：

每一個拍子

每一個音符

都是跳躍的原動力



圖 148 趙傳安，《振翅系列》，捏塑泥土，1992，藝術家自藏。

搭配文字：

這塊泥土將如何捏塑

我心茫然

這般迷惑的問著你

¹²⁸ 當時甘神父邀請郭富城幫忙賣攝影集、T 恤等商品，活動辦得很成功盛大。

¹²⁹ 瑞復原來是在安平區運河街的台南漁市場用地，由於漁港擴建工程，必須拆還。甘神父遠赴西德向各地慈善基金會籌款，共籌得二千三百萬元，於安平區漁光分校旁右側新建新廈，1983 年破土。

¹³⁰ 趙傳安，《振翅》創作者自序，臺南：瑞復益智中心，1992，無頁碼。

趙傳安擁有兩把刀，一把是橫掃沙龍攝影界的人體攝影，另一把刀則是寫實的新聞攝影，他認為一個是以主觀態度去構思創作，另一個是以不能改變事實的客觀態度去紀錄，而新聞照片通常不能再來一次，成敗必須等底片沖出來才知道，但是無論如何以記錄事實的新聞攝影還是相對簡單，因為藝術沙龍攝影創作困難難在怎麼去「撥離」這些寫實面。即使當今數位暗房 Photoshop 很厲害，然而透過電腦處理的疊影效果，還是沒有經由相機合成的那麼自然，甚至趙傳安認為攝影藝術旨在表現創作者內心主觀的訴求，新聞圖像無論拍得如何真實有說服力，僅是基於為社會歷史的演變做見證，足見他熱愛攝影創作，並於 1992 年成立個人攝影工作室，繼續進行沙龍式的人體攝影。

1997 至 1998 年趙傳安《無隱弄花痕》再次全臺巡迴個展，這次他主要結合花藝，融合模特兒的身體姿勢，無論是在棚內或戶外拍攝，「無遮無隱的在有情的花草世界裡，讓時間永遠停格。」¹³¹將近 60 幅的作品不僅拍攝技法不侷限一次或多次曝光，使用的花材與拍攝地點絕無重複，挑戰攝影創作的困難度與巧思。《無隱弄花痕》系列裡的女性模特兒在他的鏡頭中無拘無束表現自己，他將女性赤裸的身軀，有的化為自然的地景，有的宛如花器的胴體（圖 149）等意象，他在圓潤豐腴的女性曲線裡暗藏力量，也將與花草自然交纏的女體化為全新的生命個體。從這些作品之中，我們可以看到趙傳安整體性地探索縈繞瀰漫在女性內心的孤立感，借由毫無隱藏的身體與各式花藝作品相互蜿蜒交錯中，凸顯這些裸女散發一種空靈力量。



圖 149 趙傳安，〈碎心〉，出自《無隱弄花痕系列》，1997，1/10 版高秋香收藏、2/10 蔡國清收藏。

¹³¹ 趙傳安，〈翻做飛花綴飾有情世界〉，《無隱弄花痕：1997 趙傳安攝影集》，臺南：趙傳安出版，1997，頁 14。

趙傳安除擅長表現赤裸女體的優美線條之外，對他而言，對於捕捉舞台上舞者的肢體語言，更是鍾愛一生。他曾經為雲門舞集和光環舞集拍攝舞台攝影，例如 1986 年〈夢土〉(圖 150) 拍攝內容係由林懷民領導的雲門舞集，當時演出的舞碼為「夢土」，趙傳安選用黑白底片相機重複曝光的方式，將舞者在舞台上忽近忽遠、不斷移動跳躍的身軀，雖濃縮在一張靜照，卻是動感十足。另外〈失落〉(圖 151) 這張彩色影像則是使用數位相機重複曝光完成，拍攝 2017 年雲門舞集鄭宗龍的「13 聲」舞碼，虛虛實實的身影，看不清楚究竟有多少人出「聲」。他認為舞台攝影除了要掌握快門機會為舞作記錄影像外，隨著舞碼的劇情發展，他經常也會再添加一些他自己的元素與想法，來加強影像故事的呈現的張力與訴說力。¹³²



圖 150 趙傳安，〈夢土〉，雲門舞集，1986，雲門收藏。



圖 151 趙傳安，〈失落〉，雲門舞集，2017，藝術家自藏。

趙傳安 1977 年得到臺南市攝影沙龍全年度第一名、1978 年雲林縣攝影沙龍全年度第一名、1980 年時報新聞報導攝影獎第二名、1980 年臺南影展銅牌獎、1980 年 34 屆全省美展優選獎、1982 年 36 屆全省美展教育廳獎、1983 年 37 屆全省美展教育廳獎(彩色組)、1983 年 37 屆全省美展教育廳獎(黑白組)、1983 年富士彩色全國攝影大賽金牌獎、1984 年 38 屆全省美展優選獎、1986 年 34 屆柯達攝影獎章業餘組銅章獎等獲獎無數，橫跨彩色與黑白、沙龍或新聞攝影、1998 年獲頒「第二十一屆中興文藝獎章」。1986 年起擔任各種攝影比賽的評審委員，並於 1993 年榮獲省立臺南二中第一屆傑出校友獎，可說是實至名歸。

四-2-2、林柏樑(1952-) 生於高雄市

林柏樑現居臺南，出身於地方望族之後，曾數年叛逆地不和父親講話，也因叛逆讓他勇於接觸外頭的花花世界。因閱讀美國新聞處的《今日世界》，在書中

¹³² 參考趙傳安創作自述。

認識畫家席德進與其所繪的臺灣鄉土畫作，開啟林柏樑學畫的意念。退伍後隨即隻身跑到臺北欲拜師席德進，不料席德進不曾真正教他畫畫，而是給他一卷柯達底片，鼓勵他去學攝影，從此林柏樑和攝影結下奇幻之緣。席德進當時對他說了「藝術，從生活中學習」，成為林柏樑的藝術圭臬，促使他將自己的攝影藝術，深植在常民的平凡生活。其影像橫跨社會運動、人物肖像、人文景觀等類型。林柏樑在不同年代數度前往北港拍攝，其中同樣在北港拍攝有關宗教議題的〈逆向〉（圖 152）與〈世紀末的臺灣〉（圖 153），前者林柏樑不僅拍攝一位虔誠的婦人才踏進朝天宮的山門，便朝著相反的方向雙膝落地跪拜及叩頭，同時還交待拍攝地點的環境，以作為時代背景的記錄。後者他則選擇拍攝乩童正在起乩，他不斷傷害自己的身軀流血不止，林柏樑拍下圍觀的民眾、信徒和廟方人士，共同演出這一齣臺灣特有的常民文化與宗教活動。



圖 152 林柏樑，〈逆向〉，1981，北港，國家攝影文化中心典藏。



圖 153 林柏樑，〈世紀末的臺灣〉，1996，北港，國家攝影文化中心典藏。

林柏樑拍攝於臺南的作品〈古蹟劫〉（圖 154），除將當地建築特色與歷史文物融合拍攝地點環境之外，表現出他個人的攝影風格，讓拍攝古蹟「並不是一種如死亡標本般的博物館式紀錄，而是如何在時代中的變化靜靜凝視這一被攝者」¹³³；或是〈三者之間〉（圖 155）人物（拍攝者自己）與文物相互對應的光影，營造物我之間移情作用，形成猶如李白詩詞「舉杯邀明月，對影成三人」的類似情境，表現出由孤獨到不孤獨，再由不孤獨到孤獨的一種複雜感情。

¹³³ 陳佳琦，〈韜養時代的光與影——林柏樑的生命與藝術〉，《浮槎散記》，高雄：高雄市立美術館，2019，頁 30。

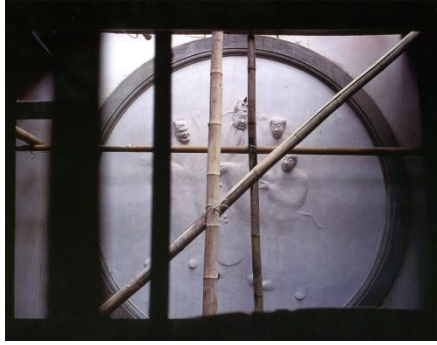


圖 154 林柏樑，〈古蹟劫〉，1993，台南，查無典藏。



圖 155 林柏樑，〈三者之間〉，1993，台南，國家攝影文化中心典藏。

1998 年展開「文學的容顏：臺灣作家群像攝影」的委託案中，林柏樑拍攝臺南重要文學家代表人葉石濤的肖像，在進行拍攝〈逆光而行—葉石濤〉(圖 156)之前他已事先閱讀過葉老的作品，以求能恰如其分呈現該人物的氣質與身分特色。出生於台南市白金町(打銀街)的葉石濤，一生致力於文學評論、文學史著述。1950 年發表了多篇世界文學的評論文章，因和歐陽文是台南永福國小的同事，1951 年因「知匪不報」罪名被判刑 5 年，坐牢 3 年。出獄後，葉石濤無法再回到永福國小教書，為了謀生而不斷代課，因此文學創作生涯中斷將近 15 年，1965 年攜家帶眷遷至高雄市左營區，晚年不離不棄對文學的喜好，1987 年完成《臺灣文學史綱》是臺灣人自己撰寫的第一部臺灣文學史。林柏樑為了拍攝葉石濤曾至左營住處多趟，因不甚滿意，故而特地選至臺南天后宮側邊的寧靖王故宅，那是葉石濤的〈葫蘆巷春夢〉，場景正是這條巷弄。林柏樑在微微斑駁的牆面背景裡，拍攝葉石濤坐在手扶竹椅，側身面對鏡頭，呈現在堅毅的神情下，默然接受多舛的命運。



圖 156 林柏樑，〈逆光而行—葉石濤〉，1998，台南，國美館典藏。



圖 157 林柏樑，〈Cosplay 少女〉，2009，台南，國家攝影文化中心典藏。

2009 年林柏樑正式定居臺南，我們從這張〈Cosplay 少女〉(圖 157)的影像

內容，閱讀到他近 40 年的攝影生涯漸入佳境，雖然同樣具有叛逆的特質，青春少女代表未來多彩的可能性。近期經過陳伯義、蘇育賢與李旭彬等人的協助下，2014 年他在海馬迴光畫館舉辦為期一個月的《私人備忘》攝影個展，2017 年策展人陳伯義策畫受邀至高雄市立美術館展出《浮槎散記》，集結林柏樑 1970 年代末迄今百餘件重要創作，展覽現場播放創作者口述紀錄每張照片背後的故事。重要獲獎紀錄有 1994 年榮獲吳三連藝術類攝影獎，2010 年獲選臺灣攝影家十大創意人物誌等獎項。

四-2-3、許進源（1956-2022）生於澎湖

許進源淡江大學企業管理系學士，經營建築事業多年，2002 年退休重拾年輕時（1976 年）對攝影的興趣，一開始他進入攝影學會，拍攝海邊溪流的石頭並出版《石趣拾趣》攝影集，擷取上山下海的旅行記錄，著重構圖與取景的技巧，並以象形文字對應石頭的造形，藉以傳達山澗小溪裡石頭的能量。2013 至 2014 年《枯木系列》（圖 158-159）作品拍攝地點在台南北門和嘉義白水湖一帶，他注意到海邊棄置或根植於沙灘上的枯木，有的是漂流木，有的枯死的木麻黃等樹木。一向喜歡木頭建材的許進源，在這系列中著重拍攝樹幹在凋零後，變成枯木獨有的線條美，並且結合海水、浪花與沙灘交錯出各形各樣的紋路之美。時序來到 2015 至 2016 年《白布曲系列》（圖 160-161）作品中，他不再著重木頭的紋路，而是利用道具裝置被攝物，將一捆捆白布繫綁在沙灘上的枯木，宛如在包紮受傷的樹木，同時他從反覆的捆包行為後，竟然覺得「這些枯木是有生命的」¹³⁴。

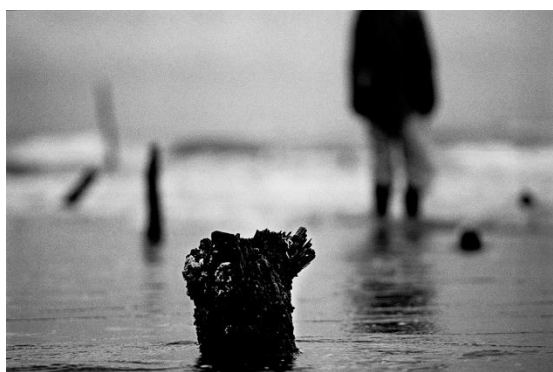


圖 158 許進源，《枯木系列》之一，2013-2014，藝術家自藏。

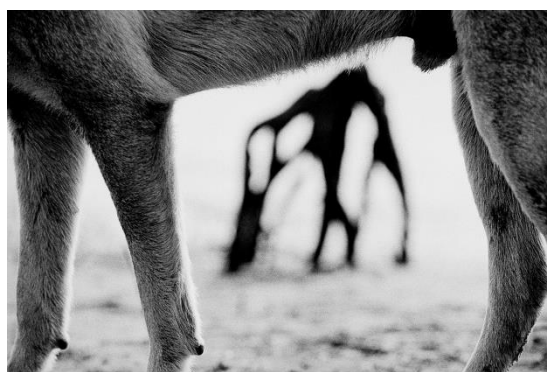


圖 159 許進源，《枯木系列》之二，2013-2014，藝術家自藏。

¹³⁴ 引自許進源 2019/05/17 訪談口述，訪談地點高雄許進源工作室。



圖 160 許進源，《白布曲系列》之一，
2015-2016，藝術家自藏。



圖 161 許進源，《白布曲系列》之二，
2015-2016，藝術家自藏。

因有感於童年記憶中澎湖的海灣，和旅遊勝地馬爾地夫，原來記憶中熟悉的珊瑚與湛藍海水已不復存在的事實，面對自身的生活經驗與感受，以及對臺灣政經與環境變遷現況的省思，開啟他經由編導的形式轉化成敘事的事件，安排非專業的素人演員，演出看似肥皂劇的劇場裝置影像。2017 年地點同樣在臺南北門和嘉義白水湖一帶沙灘上以編導攝影的手法拍攝《困·囚》(圖 162-163) 系列作品，獲得高雄獎首獎的殊榮。他並非以紀實的手法拍攝，而是以實驗性的敘事形式，透過事先的構思與安排，演繹人世間的生命故事。此系列作品主要以海邊拾得的枯木，與他特製的強化玻璃為裝置媒材，運用極具張力的劇場式環境影像，裝置囚困的空間意象，揉合建築與超現實概念，探討人與大自然的關係。他將數片玻璃組合成不同型體，再將大自然的枯木置於其中或其外，藉此隱喻讓枯木能得到休憩、療癒與重現，再將人類回歸到最原始的本來，思考遠古至現今，何者為荒蕪、粗暴與無助。許進源藉著大自然的地景裝置，配合行為演出的大地劇場，隱喻自然與毀滅僅在一線之間的深層意義。這些透過對新聞議題、人生的哲思等所建構具有敘事性的攝影影像，創造出可作為文學性的閱讀，形成具有象徵性並帶有情感的敘事描繪。

這系列作品許進源加入強化玻璃這個元素，而非壓克力的主要原因，除了玻璃較為清澈之外，因為人類真正的家屋就是使用玻璃而非壓克力，而玻璃代表才是一棟建物對外的窗口，也是擋風遮雨防曬等重要的物件，加上玻璃的穿透性更能反應人類與大自然的微妙關係。換言之，這些在海灘旁大地裡展演一幕幕人物、建物與枯木之間的對話，是許進源對人生的哲思、新聞議題的省思，所建構具有敘事性的攝影影像，創造出可作為文學性的閱讀，形成具有象徵性的、想像的並帶有情感的敘事描繪¹³⁵。

¹³⁵ 同上註。



圖 162 許進源，《困·囚系列》之一，2015，
高雄市立美術館收藏。



圖 163 許進源，《困·囚系列》之二，2015，
高雄市立美術館收藏。

許進源並非以記錄真實的手法拍攝，而是以實驗性類電影的敘事形式，形成所謂「導演模式」(directorial mode) 風格，透過事先的構思與安排，讓非專業的演員很隨性的展演某社會事件或杜撰某故事，進而諧擬社會時事、演繹人世間的生命故事。正如法國文學理論家惹涅特 (Gérard Genette, 1930-2018) 提出敘事世界的虛構內容，被當成故事裡之現實的一切事物。這些敘事的特徵可能是「外在於故事世界」或「非故事世界的」。¹³⁶又如約翰·伯格 (John Berger, 1926-2017) 認為攝影的敘事形式，是攝影者將自身或一群人的生命歷程，經由記憶所編織而成的反思主體，敘事者的角色藉由影像變得隱藏於無形卻無所不在。引用約翰·伯格的說法：「這樣的敘事形式，與那些真實的事件沒有關連——雖然攝影總是被認為在記錄真實。與此種敘事形式真正相關的，是那些事件被同化、聚集，並轉化所形成的生活經驗。」¹³⁷許進源有感於童年記憶中，熟悉的珊瑚與湛藍海水已不復存在的事實，面對自身的生活經驗與感受，以及對臺灣現況社會政治與環境變遷等新聞時事的省思，經由編導的形式轉化成敘事的事件，安排非專業的素人演員，演出一幕幕看似肥皂劇的影劇裝置影像。約莫十名的創作團隊，經由運用錄像、錄音與攝影等機具，在演出各種預先設定主題卻沒有固定腳本的故事中，進行直觀式的捕捉場景的拍攝手法，完成逗趣擬造的敘事照片，形成一種擾亂真實、塑造、扭曲或幻化真實的敘事影像。¹³⁸

許進源曾獲 1978 年北區大專院校彩色幻燈組金牌獎與黑白組特別獎、2009

¹³⁶ 例如，電影的音效不屬於故事的內在世界，相對於劇中角色所唱的歌曲，便是「外在於故事世界的」(extra-diegetic)；鏡頭的直接陳述，或是書寫小說裡作者的直接介入，便是「非故事世界的」。此外，角色的旁白或內心獨白，則是「內於故事世界的」(intra-diegetic)。參閱 Peter Brooker [彼得·布魯克] 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，臺北：巨流，2003，頁 262-263。

¹³⁷ John Berger & Jean Mohr [約翰·伯格和尚·摩爾] 合著，張世倫譯，《另一種影像敘事》(Another Way of Telling, 1982)，台北：臉譜，城邦，二版二刷，2009，頁 284。

¹³⁸ 參閱姜麗華，〈試探許進源編導式的敘事攝影〉，《藝術學報》，第 110 期，2022 年 6 月，頁 1-23。

年磺溪美展優選和 2015 年大墩美展攝影類優選、2017 年《困·囚》獲 2017 年高雄獎首獎和 2020 年動態影像系列作品《海的寓言》獲臺北美術獎優選。他主要創作類別為攝影、錄像藝術，近期將創作的觸角延伸至裝置藝術、地景藝術和參與式藝術。主要展覽經歷：2019 年於高雄負債空間舉辦的《負債空間——許進源 2019 年創作展》、2020 年同樣於負債空間舉辦的《海的寓言》個展、2021 年以《許進源實品屋》計畫受邀參加臺灣藝術大學「複調神話：大臺北當代藝術雙年展」、2022 年《黑水溝來的使者》參與法國亞爾國際攝影節 Dress Code 聯合個展，以及 2022 年《宅內》於台北當代藝術館展出。

四-2-4、黃建亮（1962-）生於臺北市

黃建亮畢業於中華工專電機科、美國南伊利諾大學電影與攝影系，紐約視覺藝術學院攝影藝術碩士，1992 年曾擔任電影《喜宴》劇照及平面攝影，1993 年返台後，曾於輔仁、淡江、北科大、臺藝大等大學兼任教職，聯合報系「願景工程」影像組總監。因在美國接受西方教育，多年來他看西方想東方，看東方想西方，在美國，看臺灣，想中國，想的更是自己在由美國、臺灣、中國三條大河所沖積出來的三角洲中成長的經驗。因此，《看東看西看》系列（圖 164）正是黃建亮在思考東、西方文化之間複雜的經驗中，將其關注的事物所呈現的成果。這些影像不只是個人觀察兩地文化的記錄，而是他試圖走出傳統窠臼，重新設計一個新的視覺經驗。例如拍攝美國紐約市中國城區，這家販賣中式旗袍商店櫥窗裡的假玩偶，竟然還有小神像或面具，象徵西方世界對東方服飾與宗教是隔著一層玻璃，難以一探究竟。他視一張張的照片如同方塊字，可以編排、重組、承接、轉合、交融，而鍛煉出屬於視覺的文句。他所拍的影像都來自現實，卻並不是現實的再現，所展呈的是來自東方的他，身處在西方強勢文化下的所看所思。

黃建亮回到臺灣生活以後，觀察臺灣的政經環境的變遷，1999 年以「世紀末台灣」描述他眼中的臺灣島和島民的景況，並回顧臺灣這塊土地「從荷蘭人到滿清，從日本人到民國，在特殊地理與歷史的因緣底下，幾百年來臺灣人自我的文化根源難尋，世界的腳步又疾馳向前，只好緊抓著眼前的一切，對未來沒有太多的幻想。不敢也不知如何面對自我的逃避心態，造就了崇洋、哈日、恐共三大狂潮湧現，譜成了今日台灣浮動的基調。」¹³⁹換句話說，1999 年正處於 20 世紀末期間，臺灣人迷失在各種文化衝擊，彷彿陷入前途茫茫的深層焦慮。《世紀末臺灣》系列黃建亮在臺灣各地的街道、巷弄、市場等地，以鏡頭記錄他感到荒誕的景象，「殘缺的古蹟、假冒的自然、切割開的皮肉、震碎裂的廢墟為基礎，敲鑼打鼓的民俗廟會、怪力亂神助興、燈光火焰的蝕骨燃燒、政客與商賈的口水、

¹³⁹ 參閱黃建亮創作自述：<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10209974922036930&type=3>

在眾人的環視下目睹世紀交替的儀式……」特別是這張在臺南某傳統市場裡（圖 165），肉攤上孤燈下，垂死豬頭待價而估，即將化為滿足裹腹之慾的犧牲品。即使地球已順利進入 21 世紀，但對黃建亮而言「世紀末」是一個主觀的形容詞，他呼籲臺灣人應要有所警覺，盲目地讓自己處在被宰割的地位，不要成為別人刀俎下的魚肉。



圖 164 黃建亮，《看東看西看》系列，1991，美國紐約市中國城，藝術家自藏。



圖 165 黃建亮，《世紀末臺灣》系列，1999，臺南，藝術家自藏。

《I-台灣》系列的題目中，黃建亮有意使用粗體字，加上英文字 I 的諧音，來諷刺「『愛』台灣」並非出自內心的虛假口號。他提問：「我是台灣人，但我不曉得台灣人這個名稱該有什麼樣的本質。是出生地？居所？祖籍？血統？還是情感的歸屬？台灣又是什麼？地理名稱？省分名？國名？政治實體名？島名？暱稱？母親的名字？幾百年前的台南？還是網址？」¹⁴⁰這麼多的問題，沒有標準的答案，因為臺灣人對於自己出生地的認同感，有待商榷。他同樣到臺灣各地拍攝眾多的奇觀，再以兩兩對照雙眸的形式，探討之間的矛盾與衝突。例如（圖 166）地點同樣在臺南，左圖中黃建亮拍攝市場裡不合時宜的旗袍專賣小販，對比右圖當時沒下雨，人也沒在騎車，卻有許多人因為參加鹽水烽炮穿戴安全帽與雨衣；或是另一組圖（圖 167）的左圖場景發生在臺北，路邊攤販桌上幾頭豬的肉，對照右圖他在臺南拍攝推廣大家來吃素食的小吃店。黃建亮採雙眸形式，左右看見的內容，交叉比對後，讓右左腦去思考。這正如黃建亮所言：「張目所望日日似有巨變的台灣場景，在各種不同的情緒與想法的暫留間，所組成的希望、熱情、存疑、失望，因窘、沮喪，在我眼腦之間激盪：要面對面的是這塊土地，這裡的人們，還是根本就是我自己。」¹⁴¹我們從這一組組的攝影影像，看到他觀察與實地尋訪可以代表臺灣的風味，試圖條理出臺灣種種亂象中的秩序，進而重

¹⁴⁰ 參閱黃建亮創作自述：<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10222391951854915&type=3>

¹⁴¹ 同上註。

新肯定台灣生命力的歷程。懂得欣賞臺灣這股壓不扁的生命力，才有資格說他愛臺灣。



圖 166 黃建亮，《I-台灣》系列，2006，臺南-臺南，北美館典藏。



圖 167 黃建亮，《I-台灣》系列，2006，臺北-臺南，北美館典藏。

黃建亮展覽經歷豐富：1990 年《回家的感覺真好》攝影個展（美國紐約市視覺藝術藝廊（Visual Arts Gallery）、1991 年《看東看西看》攝影個展（美國舊金山市安瑟·亞當斯攝影藝術中心（Ansel Adams Center））、1995 年《看東看西看》攝影個展（台中市台灣省立美術館）、1996 年《地球村的遊民》與《看東看西看》攝影個展（台北市立美術館）、1998 年《台灣當代攝影》群展（香港 O P 藝廊（O P fotogallery））、1999 年至 2000 年《世紀末台灣》攝影個展（新竹市國立交通大學藝文空間）、2002 年《活在城市》（漢城亞洲攝影雙年展）、2002 年《「世紀末台灣—民以食為天」幻影天堂—台灣當代攝影新潮流》（臺北市大趨勢藝術空間）、2002 年《皮相》個展（台北市爵士攝影藝廊）、2002 年《台灣辛美學影像藝術聯展》（臺北市關想藝術中心）、2003 年《台北意象典藏特展》（台北市立美術館）、2004 年《世紀末台灣》攝影個展（國立成功大學·藝文空間）、2005 年《新臺灣人—數位影像的證言》（國立臺北藝術大學關渡美術館）、2012 年《「出社會」—1990 年代之後的台灣批判寫實攝影聯展》（高雄市立美術館）。

近年來漸漸將重心移轉到紀錄片與電影的黃建亮，1999 年擔任《震起的台灣》導演，入圍金鐘獎文教資訊節目導播獎，2005 年創立「亮相館影像文化」

擔任影像總監，首度與 Discovery 頻道合作，2011 年電影長片《燃燒吧！歐吉桑》以詼諧荒謬的手法探討眷村老兵與現代年輕人的世代隔閡，以假槍代替真子彈的生存遊戲，寓言戰爭陰影下的台灣¹⁴²，2015 年導演電影《許涼涼與她的少女們》，改編自李維菁(1969-2018)《我是許涼涼》筆下女主角至台北討生活的獨立女性，故事主要描述相差 12 歲的姊弟戀。當前的他，正朝向「千年」的計畫，也許重拾照相機拍照。

四-2-5、邱國峻（1968-）生於臺北

邱國峻現居臺南，1991 年國立政治大學廣告系畢業，1994 年赴紐約州立大學攻讀純藝術攝影並於 1997 年取得碩士學位學成歸國，現職台南崑山科技大學視覺傳達設計系教授。久居台南之後，至今回台北反而會感到有點不習慣。他曾經以黑白底片拍攝《臺南光景》(圖 168-169)呈現各地溫馨的風景：鹽田、漁塭、荷花池、樹屋、運河、公園及廟宇等。雖然不是邱國峻創作的主軸，但經過這樣的街拍，對臺南就更熟悉了。他長期關注影像與文化間的互動關係，創作傾向跨領域媒材的運用與整合，藉此探討臺灣社會與文化之議題。¹⁴³《物忘我》系列作品是他自美歸國後，以抽離的角度觀看臺灣社會的消費現象，使用嘲弄或反諷的手法，呈顯眾人習以為常荒謬的處境或狀態。他選擇沒有生命氣息的充氣娃娃，凸顯社會中虛偽的真實。

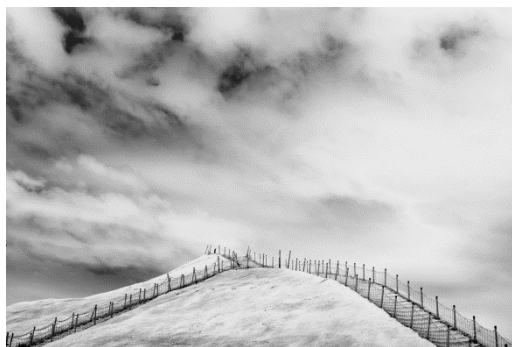


圖 168 邱國峻，《臺南光景》，2008，臺南香格里拉飯店收藏。



圖 169 邱國峻，《臺南光景》，2008，臺南香格里拉飯店收藏。

《物忘我》畫面中身材撩人的情趣娃娃，邱國峻為她取名為佐藤衣麻子，裝扮她的各種活動，從進口拆箱、濕透蹲坐浴室等場景，並以偽紀錄片的方式諷刺 AV 女優來臺灣掀起的風潮，直探臺灣當代社會文化異象。邱國峻創作自述：「我將娃娃『物化為人』來嘲諷當時的『人被物化』，真實是什麼，在『物忘我』的

¹⁴² 參閱 <https://docs.tfi.org.tw/zh-hant/filmmakers/3243>

¹⁴³ 參閱邱誌勇，《鏡像·映像：80 後的當代影像藝術》展覽目錄，國家攝影文化中心，2022，頁 216。

作品中，似乎變得更加模糊曖昧不明了。」¹⁴⁴其中〈物忘我〉(圖 170) 被安置在由麻繩編織的吊橋上，僅以透明薄衫覆蓋身軀及擺弄出楚楚動人的姿勢，反映真實世界裡被壓抑的情慾，也有可能只是一種虛假的策略。



圖 170 邱國峻，〈物忘我〉，2003，藝術家自藏。



圖 171 邱國峻，〈神遊之境 04〉，2013，國美館、高美館、北美館與南美館典藏。

邱國峻長期觀察臺灣宗教的活動，發現臺灣人對神的依賴，往往來自對生命的不安全感，因此寄望借助神明的力量，讓命運得以好轉，特別是在廟會儀式氛圍裡，常有令人感到恍惚而跳脫現實感。獲得高雄獎首獎的《神遊之境》系列(創作年代 2010-2016)影像，他結合攝影與臺灣的民俗刺繡，穿透平面影像的思維，超越現實報導的臺灣廟會迎神活動，讓我們反思人神之間的互動關係，「進一步探討臺灣人對『神』糾結的感情。」¹⁴⁵其中〈神遊之境 04〉(圖 171) 他拍攝一列傳統神像的隊伍，刻意抽離彩色影像裡的部分顏色，暗示人的祈望或理想，因與現實相悖而剝落。邱國峻再以彩色的繡線在影像中添增刺入飛雲，或是將神像的臉變成立體的繡像，並改以迎神用的圓筒形「涼傘」呈現，因此觀者可以看到背面的繡線。借此提醒「在神遊之後，仍要不忘記回頭去面對無法藉神力而僥倖逃避的生命課題。」¹⁴⁶這系列從 2010 年〈走神〉開啟《神遊》首部曲，輸出材質主要為絹布。

2015 年間邱國峻以彩色照片同時結合刺繡完成《妄身幻境》(圖 172-173) 的人體攝影，邱國峻關注於人們須自覺避免被外在文化所賦予的虛妄迷惑，應隨時警醒自己的存在，其實如夢幻境，「如露亦如電」。其中幻境意指臺灣從過去至今所經歷的變動處境，始終存在國族認同與政治糾結，導致僅能透過幻想與國際

¹⁴⁴ 邱國峻，出自《鏡像·映像：80 後的當代影像藝術》展覽目錄，同上註，頁 219。

¹⁴⁵ 邱國峻，《神遊仙境：邱國峻攝影影像創作與論述》，高雄：麗文文化事業，2021，頁 11。

¹⁴⁶ 邱誌勇，〈論邱國峻之《神遊》三部曲〉，出自《神遊仙境：邱國峻攝影影像創作與論述》，同上註，頁 177。

的接軌，想像未來的美好，來抵消自身的不安與焦慮。¹⁴⁷他試以裸露身體不同的局部並浮出水面，如同被切割的斷裂軀體，藉由人的身體與身外之物的互動，重組成另一種看似協調其實扭曲的形態，暗喻「如同臺灣的主體性，在許多的外來文化衝擊下，成為以虛幻符號來構築自我的『妄身』。」¹⁴⁸整組作品乍看美侖美奐，人物表情猶如身處在夢境之中。邱國峻透過棚拍打光，在小小游泳池裡刻意加入麵粉，安排人物與身外之物（鏡子、梳子、公仔、假山等）表面看起來美好的樣子，其實是象徵依賴某種物件。這系列作品訴求的主題，雖與宗教無關，卻跟信仰有關，因為人們往往選擇相信未來會更好。



圖 172 邱國峻，〈孔雀開屏〉，《妄身幻境》，2015，國家攝影文化中心典藏。
圖 173 邱國峻，〈雙龍吐珠〉，《妄身幻境》，2015，國家攝影文化中心典藏。

同樣結合攝影與臺南傳統刺繡的《眾生聯盟》系列（創作年代 2016-2019），《神遊》第二部曲從〈家將〉出發，輸出材質主要為潛水布質，改採以傳統技藝雙面刺繡的手法完成，讓背面留下的繡線痕跡也能另創有趣的圖像。其中〈眾生聯盟 01〉（圖 174）取景來自街頭身穿古戲裝準備迎神的眾生，象徵著臺灣民間信仰普及，邱國峻再結合傳統刺繡繡出超出原來的現實影像，連街上的車輛車體、建物的局部，都被繡上彩色的繡紋，延伸出全新的圖像，並製作成繡工精美的八仙彩桌裙，可以翻看背後宛如素描的繡線，形成兩面皆可觀看攝影與刺繡組合的影像，一面是彩色的現實世界，另一面象徵超越現實的神界。「藉由西方電影英雄角色與臺灣神祇符號的對照與聯想，表述當代臺灣所謂的精神信仰，不再只侷限於傳統廟會的宗教相關活動，而是更普遍存在於世人對自身與特定對象間的投射。」¹⁴⁹投射源自眾生對自我生命美好狀態的想望。他將不同媒材本身的文化內涵整合，表現異材質的特殊風格，具有設計感的攝影藝術，豐富了近代攝影的表現形式。

¹⁴⁷ 參閱邱國峻創作自述。

¹⁴⁸ 同上註。

¹⁴⁹ 邱國峻，《神遊仙境：邱國峻攝影影像創作與論述》，同上註，頁 12。



圖 174 邱國峻，〈眾生聯盟 01〉，雙面刺繡，2018，藝術銀行典藏。

《神遊》第三部曲《神遊仙境》，創作年代 2019-2022，創作背景來自 2009-2010 年《流光幻景》的創作計畫，邱國峻主要探討臺灣「失能性建物」夜間場景，採單面繡浮雕輸出材質絹布。他從面對信仰的自我投射、對神的渴望，慢慢面對自我存在感的不確定，至今邱國峻越來越拉回到面對自己的自省、自我的鏡射，其實就是面對自我。在此，「仙境」意指人們對一個地方脫離現實狀態、投射自我幻想的美好情境，《神遊仙境》則是從廟會信仰轉變成生活空間、廢棄空間，特別是在夜間拍攝，然後再和刺繡結合。對邱國峻而言，廢棄空間所指並非單純的廢墟，尤其在夜晚的時候它的景象與白天有所不同，增添一種暈染的美，因此他特意強加給一種魔幻或絢爛的感覺，呈現外強中乾空殼的概念，換言之，表現看是座廢墟，但遠距看卻是一種夢幻、超現實的個體，甚至是一種好像曾經虛構的存在，或者是說存在的一個不確定感，邱國峻將之定義為「失能性建物」。



圖 175 邱國峻，〈飛碟屋 01〉，《神遊仙境系列》，2020，藝術家自藏。



圖 176 邱國峻，〈韓湘子〉，《神遊仙境系列》，2021，藝術家自藏。

《神遊仙境》應用刺繡製作一種神助的概念，試圖產生重現風華的感覺，或是重新給予一個希望。整組作品分成三個系列：《仙境夢遊》、《有仙則靈》與《重生之境》。《仙境夢遊》（圖 175）呈現我們好像身處在似曾相識的場景裡，有種既視感（*déjà vu*），又不能確定。這系列拍攝地點有台南飛碟屋、悟智樂園、新化廢墟、高雄海上皇宮等處，邱國峻在拍攝的廢棄空間中，繡上奇艷花朵、蜻蜓、仙鶴、魚躍龍門、龍尾、孩童、蓮花等，希望它的故事與繁華等涵意。因為在這些原有的空間裡曾經承載一種夢想或者欲望，即使人去樓空了，仍揮之不去，借此系列作品，邱國峻讓它們再度重回那樣的情境。

《有仙則靈》（圖 176）呈現福祿壽三仙與八仙（何仙姑與呂洞賓、張果老、李鐵拐、藍采和、韓湘子、曹國舅、鍾漢離）進入廢棄空間或民宅，因此邱國峻認為這些空間角落，其實渴望有神明來護祐，八仙也是因為人的渴望，才有神的形象，他們各自代表不同的角色與階層，於是他將神仙們的故事轉化成各種場景，從批判、嘲諷空間的問題，朝向人為什麼需要神的探討，發展成用一種祝福的角度把它召喚回來，成為文化的一部分。

邱國峻獲獎（選）資歷如下：2006 年國藝會補助舉辦《人。獸。戀》國際交流雙個展、2008 年教育部跨領域藝術創作專案補助《慌人。荒景—海上皇宮》、2009 年文建會補助《藝術介入空間》策展、2010 年國際平遙攝影節藝術類優秀攝影師獎、2014 年榮獲「高雄獎」首獎、國藝會補助《妄身。幻境》展覽計劃、2015 年 Young Art Taipei 新潮賞。二十多年來國內外主要攝影個展：1998 年《囓》攝影個展（台北「政大藝文中心」、「台中藝廊」、台南「華燈藝術中心」）、1999 年《陌生的旅程》（台北「華山藝術中心」、台南「原型藝術中心」）、2002 年《成名在望—轉形期》（台南「攝影文化會館」）、2004 年《物忘我—CO4 臺灣前衛文件展》（「台北文化總會」）、2005 年《成名在望—佐藤衣麻子》影像創作個

展（臺北「台北市社教館」、「政大藝文中心」）、2006年《人。獸。戀》雙個展，與日本雕塑家水谷篤司合作台、日交流雙個展（日本岐阜「NAFU Gallery」）、2007年《真情假愛》攝影個展（高雄「高苑藝文中心」、臺北「南海藝廊」）、2008年《慌人。荒景—海上皇宮》跨領域創作展（台南「浣莎演藝廳」）、2009年《真情假愛》（臺中「靜宜大學藝術中心」）、2011年《走神》影像創作展（臺北「文化大學藝術與表演藝術中心」）、2013年《幻境神遊》（京都「Artislong Gallery」）、2015年《妄身幻境》（臺北「藝境畫廊」）、2020年《眾生聯盟》（高雄「on the road 藝術藝廊」）、2018年《Solo Exhibition of CHIU Kuo-Chun》（韓國「KINTEX」）等。

四-2-6、陳伯義（1972-）生於嘉義

陳伯義現居臺南，2018年取得成功大學水利及海洋工程研究所博士學位，跨領域至攝影界，除從事攝影創作之外，也擔任策展人與攝影教學等工作。高中時期參加社團天文社，他為了記錄天象，開啟接觸攝影的契機，隨著各種機緣也接觸了生態攝影、風景人文攝影等題材，後來受到攝影師黃建亮、劉永泰等人的啟發，漸漸朝向具有藝術性的攝影創作。回顧他首次個展是在1996年，展覽主題為《風》，1998年參加攝影新人獎入選，並在成大藝術中心櫥窗舉辦展覽《風情》，認識張照堂與黃建亮老師，之後每年均舉辦個展、聯展數場。2004年陳伯義以《石人》和《神變》系列作品¹⁵⁰榮獲臺灣國際視覺藝術中心（TIVAC）攝影新人獎，2007年以《窗景 Outlook》系列作品獲得臺北美術獎優選，2016年參與於法國巴黎歐洲攝影之家《傾圮的明日—楊順發、姚瑞中、洪政任、陳伯義》攝影聯展，2017年蕭瓏國際當代藝術節《近未來的交陪》參與展出，以及2018年受邀參加義大利 Sandretto Re Rebaudengo 基金會展覽《告訴我一個故事：地方性與敘事》（Tell me a Story : Locality and Narrative）。另外，他參與2017年蕭瓏國際當代藝術節《近未來的交陪》及2018年臺南國際攝影節2022的策展工作，是臺灣難得一見全方位的攝影家與攝影推動者。

陳伯義早期創作主題常圍繞在廢墟、宗教以及臺灣災難現場。例如作品《神變》系列（圖177-180）是他從1999年起對於廟會現場的思考與抓拍技巧練習而漸漸產生的專題，也是他藉由拍照來處理內心風景與情感，嘗試以唯心論來進行創作，即便處理的宗教人物乩童形象具體，但他呈現出很暴力、很激情，像「風」一樣很輕柔。他較為關注參與廟會的人們，而不是觀看廟會活動的表演或是儀式，陳伯義所見非信仰的神蹟，而是「荒謬、恐怖與災難的人群活動以及暴力、失序

¹⁵⁰ 原本《神變》的分數比較高，邱奕堅認為《石人》較有收藏性，後以一票之差，《石人》後來居上，獲得首獎。

與恍惚的靈媒，表達人想變成神的信仰現象。」¹⁵¹他運用慢速快門與過曝的效果，或是捕捉現場乩童血淋淋的起乩行為，使得抓拍 (snapshot) 而來的影像抽象化，真實性反而受到質疑，暗喻真實的神儼然已被虛級化。



圖 177 陳伯義，〈20020921 南鯤鯓代天府吳府千歲香期 2〉，出自《神變》，2002，藝術家自藏。



圖 178 陳伯義，〈20021201 雲林馬鳴山〉，出自《神變》，2002，藝術家自藏。



圖 179 陳伯義，〈西港慶安宮第三日香〉，出自《神變》，2003，日本清里攝影美術館典藏。



圖 180 陳伯義，〈下營玄天上帝繞境〉，出自《神變》，2004，日本清里攝影美術館典藏。

2004 年的作品《石人》(Stone Years) 系列 (圖 181-182) 讓陳伯義拿到攝影新人獎，他特別選用中型相機拍攝石頭上的鳥屎，拍攝時間選在正中午的光線，再透過暗房技術 (做 N-3 的曝光，再做 N+3 的顯影) 將黑白分別的階調顯現出來。陳伯義的創作自述寫道：「人不過是無足輕重的影子。我隨著你們的印跡，觀望四處，我相信在時間之河的倒影，並不是你們全部，我相信在那裡仍有許多遺珠。」他以擬人化的方式詮釋石頭上鳥兒意外留下的印記，像各種姿勢人形的鳥屎，很優雅地駐足在鹽水溪的石頭上。

¹⁵¹ 引用陳伯義創作自述。



圖 181 陳伯義，《石人》系列，2004，歐洲攝影之家典藏。

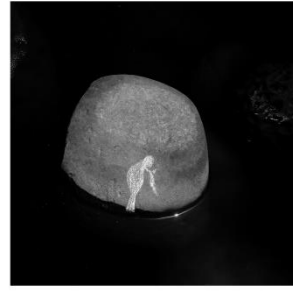


圖 182 陳伯義，《石人》系列，2004，歐洲攝影之家典藏。

因眷村拆除政策，2005 年起陳伯義拍攝臺灣各地破舊的眷村。拍攝之前他思考臺灣的眷村有很多是日治時期的公教住宅，隱含日本人的文化紋理，二戰後臺灣眷村變成是小型中國，摻入中國各省的文化紋理，之後經歷臺灣一波一波政治經濟改革的紋理也加入其中，進入千禧年之後，臺灣開放外籍配偶，使得眷村也融入東南亞的文化，形成一個非常複雜的文化載體。陳伯義從北到南的眷村，至少跑了十幾個遷移後的眷村，當年所拍的底片從黑白轉變成彩色，從瘋狂地記錄，到面對那個環境，注入大量的藝術勞動去體驗，應該如何拍攝才能結合眷村特有的文化紋理。《失憶的歷史·竹籬笆日記》他在被拆建的廢墟裡，著重記錄屋主未能帶走而遺留的生活軌跡，起初將踏勘的內容分成遺留物的文化比較，以及眷村的空間型態觀察。後來轉向單純以物窺視屋主曾經有過的生活型態，產生以物件展現人生劇場的雛形，「其行為表面，如同一個考古學者的模擬，從現實中建構出推理的歷史。」¹⁵²其中〈台南精忠三村〉(圖 183) 拍攝牆面貼滿青春美麗的女子影像，再現原有屋主蒐集與剪貼而成的景觀，而〈遺留—中壢忠貞貿易七村〉(圖 184) 的牆面，原是屋主用不同顏色的彩色筆塗鴉狂草的文字及圖形，地板上遺留一些看似男用的衣物，令人想像居住者曾有過混亂的生活步調。陳伯義運用三個步驟：(一) 觀察、(二) 採樣物件，以及 (三) 拍攝物件痕跡，以後設紀實的手法記錄眷村崩解前的剎那，也是臺灣歷史眷村文化集體記憶的封存。

¹⁵² 邱國峻，〈歷史，一種擬態：當代情境下的高雄攝影新貌〉，《美術高雄 2005—影像高雄：看不見的歷史》，高雄市立美術館，2008，頁 122。



圖 183 陳伯義，〈台南精忠三村〉，2008，藝術家自藏。



圖 184 陳伯義，〈遺留—中壢忠貞貿易七村〉，2005，藝術家自藏。

經過審視自己創作表現形式，陳伯義思考著重內心風景與情感的唯心論，似乎難以客觀地看待事件真實的現象。2009 年莫拉克風災造成那瑪夏部落許多房舍被毀壞，促使陳伯義以唯物論來面對災難議題。他回憶在莫拉克颱風剛發生的時候，因為其本身是學習水利工程，所以災害發生的當下，他就知道臺灣會出現翻天覆地的結果，同時根據八月八日驚人的雨量，遠遠超出過去的經驗，預料這次颱風帶來的災害絕對是毀滅性的，緊接著八月九日傳來小林村被滅頂。當時的陳伯義第一個反應其實只是想要進到災害現場勘查，不是為了要創作，是基於擁有水利工程背景的學識，進入到災難現場做調查，再將資料回報給學校防災中心的學弟，並且反覆地驗證、勘查，直到 2010 年往小林村的路打通，他進到那瑪夏，到了南沙魯村，看到牆壁上的泥痕，才開始進行攝影藝術創作，完成《莫拉克·南沙魯》系列（圖 185-186）攝影作品。他以遭受自然天災造成的斑駁和破敗的房屋為主題，拍攝重點不在控訴災難帶給人類的損傷，而是以藝術的眼光呈現另類的美感。他利用現場被天災摧毀的窗景，結合室內與室外的對比境況，經過他設計與記錄遭到莫拉克風災摧殘的鄉鎮，透過一個個類似向外觀看的「窗戶」，彷彿讓觀者凝望那些已經消失的過去，畫面不但包含因天災被迫遺留的痕跡，同時表現居民不得不遷村與住家環境的議題。

我們從他拍攝的照片牆壁上看到的正是被土石流沖刷的痕跡，說明了發生過程不到 9 到 10 秒，如果有人正在屋子裡是沒有逃生的可能，那水流的痕跡是一夕之間就固定住在牆面，高度幾乎達到天花板，所以這面牆說明了三個時間點：災害、水、幾天後發生的事情，這面牆告訴我們災害發生的時間序，看到的牆面宛如有文字的紀念碑。為了將細節一一呈現，陳伯義使用 4X5 相機，以補光替代閃光燈，為了避免太陽光從窗戶進來會有眩光，所以也使用黑卡去遮光，讓光線均勻地散開在各角落。



圖 185 陳伯義，《窗景—那瑪夏·南沙魯》，2009，高雄市立美術館典藏。



圖 186 陳伯義，《莫拉克·南沙魯-1》，2009，高雄市立美術館典藏。



圖 187 陳伯義，《2004-2006 蜂炮時刻》，2004-2006，藝術家自藏。

2004-2006 年陳伯義曾經以黑白照片拍攝鹽水《蜂炮時刻》(圖 187)，將現場煙霧迷漫與人潮的盛況記錄下來。後來改以彩色拍攝《食砲人》系列(圖 188-190)則是陳伯義長期追蹤(2012-2019)拍攝一群經常參與臺南鹽水每年度的習俗盛事「鹽水蜂砲」的轎班人員，他們特意穿著厚實的外套與頭巾等裝備，讓數以萬計數量極多的鞭炮(冲天炮、笛炮、蜂炮斜著排放為主)轟炸，也有連環炮由樓頂垂至地面，使人閃無可閃，觀禮者需穿著全身防護裝，除頭戴安全盔、手套、口罩、長筒鞋皆不可免，不易燃的厚外衣也很重要。基本上這些鞭炮是對準轎夫及神轎發射，依鹽水傳統的說法，只要虔誠淨身的人，不見刺(送喪)不見紅(女性經期)，就不會遭蜂(炮)螫。《食砲人》系列陳伯義主要拍攝方式不是以正面的臉孔，而是其背後充滿鞭炮的炸痕、殘破不堪的外衣，或是記錄蜂炮炸開後滿地炮灰的現場以及這群鹽水人競逐烽火的肖像。這些代表臺灣民俗肖像卻沒有表

情，超越傳統肖像照的成規，我們隱約可以聞到現場炮臺餘留的硝磺味，看到鹽水人祈福的宗教行為的精神神態。



圖 188 陳伯義，《食炮人 VII》，2014，臺南市美術館典藏。



圖 189 陳伯義，《食炮人 XIII》，2018，台南美術館典藏。



圖 190 陳伯義，《食炮人 XVIII》，2019，臺南市美術館典藏。

曾任臺南市市長蘇南成在任期間，因推動都市美觀化，試圖將戶外的夜市規劃移入室內，啟動興建位於中西區中正商圈的「臺南中國城」，外觀設計仿中國傳統式建築，1983 年落成開幕。市府決議禁止民族路的夜市設攤，部分小吃攤商遷移至此之外，內部設有「太子冰宮溜冰場」，美食生活百貨地下街與「中國城大戲院」。無奈隔年發生槍殺案，人潮漸漸散去，歷經 30 多年之後，因為各種因素包括配合海安路景觀開挖拓寬工程使得地層下陷，造成阻斷人潮來到中國城，導致許多商家生意無法繼續經營，紛紛出走。又因當時設施凌亂且出入的民眾複雜，被指摘為運河的「毒瘤」，市政府根據有關運河再生「運河星鑽」的計畫，正式於 2016 年執行「臺南中國城」商業大樓拆建作業。目前原址改建為親水廣場，並保留部分梁柱，命名為「河樂廣場」，已於 2020 年 3 月 7 日開放。

《臺南中國城》展出陳伯義搶拍了「臺南中國城」原有的地下街商場、住宅、音樂城、戲院與麗儂賓館等處的遺跡，提供給觀者「思索當一個文化有機體被迫離開一個空間，因時間衍生出新、舊樣貌交雜的建築風景背後隱射的歷史衝突。」¹⁵³〈地下街商場—穩亮唱片行〉（圖 191）陳伯義拍攝地上與牆上仍遺留琳琅滿目的光碟片與卡帶，是店家歷經流行音樂市場隨數位化而凋零，〈住宅—臺南市中西區環河街 72 號 6F-18〉（圖 192）遺留下來的物品看似不重要，但從剝落的壁紙可以得知這個家荒廢整理許久，〈文夏音樂工作室〉（圖 193）曾經風靡一時的臺語歌手文夏和文香，他們共同經營的工作室隨中國城沒落而遷往臺北，鏡牆照出消逝的培訓歌手儀態。而〈凱薩音樂城〉（圖 194）遺留的聖誕節裝飾與扇貝狀的玻璃，反映出文夏之弟喜愛華麗且熱鬧的音樂酒吧。當時規模不小的「中

¹⁵³ 陳伯義展覽，《告別的光景—麗儂飯店》展覽資訊，引自 Arttime 藝術網：<https://www.arttime.com.tw/?md=index&cl=artArea&at=artAreaCont&id=12822>，2022/8/14 瀏覽。

國城大戲院」設有金廳、銀廳、龍廳與寶廳等廳，陳伯義拍攝〈中國城大戲院—金廳〉(圖 195) 原有座椅被拆除後空空盪盪淒涼的廳室。2016 年陳伯義在台南藝誌 4 月號《封面故事：臺南中國城》發表《麗儂賓館》系列作品，其中小套房式的〈麗儂賓館—911〉(圖 196) 原是臺灣挪用日本情色旅館典範，如今人去樓空，令人不勝唏噓。



圖 191 陳伯義，〈地下街商場—穩亮唱片行〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝術家自藏。



圖 192 陳伯義，〈住宅—臺南市中西區環河街 72 號 6F-18〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝術家自藏。



圖 193 陳伯義，〈文夏音樂工作室〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝術家自藏。



圖 194 陳伯義，〈凱薩音樂城〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝術家自藏。



圖 195 陳伯義，〈中國城大戲院—金廳〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝術家自藏。

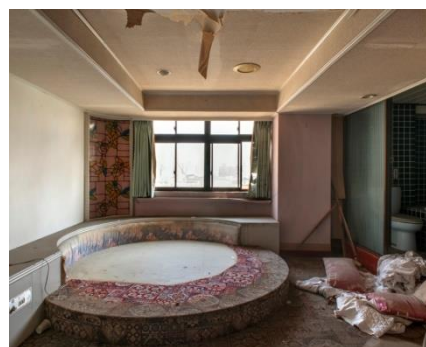


圖 196 陳伯義，〈麗儂賓館—911〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016，藝術家自藏。

陳伯義近期奔走於臺南、高雄、嘉義等地進行捕捉充滿記憶及時間刻痕的場景之拍攝計畫，並且結合所學，關注探察臺灣地質地貌的演變。其攝影作品在國立臺灣美術館、高雄市立美術館、日本清里攝影美術館、法國歐洲攝影之家等處紛紛被典藏。

四-2-7、楊士毅（1981-）生於雲林

楊士毅居住在臺南已超過二十載，就讀崑山科技大學時（19 歲左右）受教於王雅倫與黃文勇老師，啟蒙他對攝影的愛好，在大學三年級時期便獲得國藝會的補助，舉辦生平首次攝影個展。不僅是臺灣第一位在大學時期榮獲國藝會補助，他從靜態影像轉向動態影像的電影發展，影片有幸入圍金馬影展，甚至國際短片影展皆有入圍的紀錄。然其內心還有許多想法，楊士毅覺得不管拍照或是拍電影都是要依附這個現實世界，相對來說影像創作是一件不自由的事。雖然從攝影與電影中，他曾經得到許多感到滿足的事情，但內心裡造型性的創作，如繪畫或立體裝置的想法，無法藉由影像創作來滿足。為了實現他內心很多的造形想法，近期他以剪紙或是裝置藝術、公共藝術等作為主要的創作形式，作品《繁花盛開的祝福》（圖 197-198）就是以剪紙的概念，在高雄衛武營音樂廳的戶外天井製作的裝置藝術作品，同時創作記錄光線變化的縮時攝影作品。我們可以看見隨著天空光線的變化，剪紙雕花簍空的部分，因為時間的流動，會篩進不同的光影變化，明暗變化無窮。同時帶有慶祝年節歡樂的氣氛所製作生肖年的造形剪紙，也因光強度的不同，色彩隨之改變。



圖 197 楊士毅，《繁花盛開的祝福》縮時攝影之一，2021，藝術家自藏。



圖 198 楊士毅，《繁花盛開的祝福》縮時攝影之二，2021，藝術家自藏。

這件作品刻意選擇在戶外天井上鋪蓋雕花，是為了讓人仰望，楊士毅故意使用這樣的設計，因為他發現當人在抬頭的時候，行動較不自由，因為不太能動，就會停下來，好好觀看或是將心沈澱下來，美好的事物也因此跟著從內心浮現。

這樣的設計希望讓人仰望天空，讓人看見自己，甚至是看到自己的方向，自己要的幸福。易言之，楊士毅設計作品的重點，不是吸引別人的目光到他的作品上，而是其作品背後的意涵和理念能不能引導觀者看見他自己，作品如同一點點光，照亮他人並給予一點力量，讓人看見自己，這就是他賦予作品的意義。另外，他覺得默默付出的人都如同天上掉下來的天使，生肖牛變成一個天使牛。在這個畫面空間裡面，唯一有翅膀的天使祂在地上不在天空，因為長出翅膀，不是為了飛向遠方，而是為了把美好的事物帶給每個人所愛的人的身邊，而且當我們只要意識到光的存在，隨時都有追求幸福的力量。

生長於雲林的楊士毅，小時候家境清貧、從小寄人籬十年的楊士毅，磨練出堅強的毅力，因被限制不能出門，不能交朋友，長大後，他的外表看似膽小脆弱，但他也領悟到每條生命都有屬於自己的恐懼，然而解救的藥方也同時安排在每個人的生命裡。過去不順遂的種種如同腳上的沙包，當可以健步如飛的時候，將會感謝那些曾經有過的限制。攝影拯救了迷惘的他，它讓楊士毅全心全意專注在其內心世界，每一次的快門紀錄，也是自己可以整以暇地去閱讀自己，不只是閱讀一個影像，而是可以抒發自己進而自我療癒，因為人有很多的痛苦、悲傷、憤怒與不滿，它需要被表達出來，才知道怎麼對症下藥。楊士毅經由藝術創作找到獨特的自己，讓自己成為快樂自由的人，因為找到獨特的自己之後，個人的存在成為一種必然，他人無法與之比較。

楊士毅當初拍照的內容多數是在台南，拍了很多眷村裡的小孩，至今眷村都拆掉了，但是運用影像來說故事一直很吸引他，影像有點像是在追尋這個世界的風景，回憶起讀崑大視覺傳達設計系上攝影課的時候，第一部相機是 Nikon FM2 外加一顆標準鏡頭。當時他發現攝影這個媒材，可以跟得上世界給他感動的速度，因為攝影是當下即時的，只要有足夠的感知力，在當下就可以捕捉那一霎那同步的感動。楊士毅的原生家庭在經濟條件上，無法提供他傳統攝影沖洗底片等高額開支，所幸數位相機的年代到來，讓他可以隨即查看自拍時，自己的每一個動作，可以不斷地檢視自己。以系列作品《黑暗中的自然》（圖 199-200）申請上國藝會的補助，以自拍的形式慢速曝光十秒鐘或五秒不等。照片裡雖然有兩個人（楊士毅與胞弟），其實象徵是同一個人，他們看著對方好像在問對方是誰，如同一個人好像不認識自己，感覺這個世界給我們那麼多痛苦或焦慮，可是沒有人引導我們認識自己。作品表現他成長歲月是苦悶抑鬱，透過創作達到情緒宣洩。



圖 199 楊士毅，《黑暗中的自然》系列之一，2002，藝術家自藏。



圖 200 楊士毅，《黑暗中的自然》系列之二，2002，藝術家自藏。

這系列作品在創作時，他和弟弟（假裝是他的分身）在黑暗的教室裡進行拍攝，傳達人們是否只能在黑暗之中可以表達自己，在角落裡偷偷開心、偷偷地放縱，這些自己覺得自然，單純純真的像小朋友一樣玩耍的動作，短暫漂浮一下、飛翔一下都好，但都只能在黑暗中進行，獲得這種快樂是很虛無的，只能偷偷摸摸地進行。因為在這世界上，我們有太多無明的恐懼和障礙，想要推開重重障礙，在黑暗中渴望光明，渴望快樂。而面對自己就像是影子，隨時會消失不見，有時候感覺是哀愁的。透過創作尋找答案的他，得到的體悟——哪裡都不用去尋找，只要全心全意地把自己方寸之間的空間搞定，即能得到屬於自己的自由與幸福。

楊士毅本名楊雅貴，朋友之間會以「阿貴」稱呼，他曾以《爸爸的手指頭》入圍 2007 年金馬獎最佳創作短片，也拿下勞工電影金像獎短片第一名。他是攝影師、導演、編劇、也是剪紙藝術家，Apple 蘋果旗艦店開幕，75 公尺剪紙帷幕「有閒來坐」正是他的作品。在校期間獲得國內外超過 100 個獎項肯定，累積了四百萬的獎金，憑著這些得來的獎金幫忙處理原生家庭的債務，其中，攝影創作《黑暗中的自然》、《怪獸來了》皆獲得國家文化藝術基金會補助。

第三節 小結

早期非出生在臺南的外地人，拍攝臺南城鎮聞名作品有張才（1916-1994）1947 年以臺南安平墳場為背景的〈永遠的歸宿〉¹⁵⁴，影像內容從廣闊擁擠的墓碑群漸次擴散開來，交錯著十字架碑，象徵不同種族、宗教的芸芸眾生，在廣袤的荒原中相互依偎著，用以隱喻臺灣正遭受巨變的時代。另有 1968 年周鑫泉

¹⁵⁴ 圖像參閱 <https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?ddlLang=zh-tw&CID=145>，2022/11/01 瀏覽。

(1931-) 在臺南市擔任管區派出所警員時，拍攝《鹽田地印象》系列中¹⁵⁵，他記錄曬鹽廠工作場景，從鹽山俯瞰遼闊的鹽田、至少三位工人沿著鐵軌辛勤地推動滿載鹽的車子，以及堆積成山的鹽山為中景，鹽車與工人為前景，表現基層勞工的生命力¹⁵⁶。老家在臺南的張照堂(1943-) 1961年進入國立臺灣大學土木工程學系就讀，開始吸收現代文學、存在主義哲學、荒謬劇場與超現實主義藝術思潮，並以實驗性極強的攝影影像作品，表現迷惘、抑鬱的情緒張力。有關攝影的文字著述豐碩，是位既能拍攝又能書寫的藝術家。同時，集「影視照」三棲才藝於一身的張照堂，影視業退休後，受聘於臺南藝術學院音像紀錄研究所，並獲頒為榮譽教授，也是國家文藝獎與行政院文化獎得主。2022年榮獲第59屆金馬獎「終身成就獎」。其作品往往以拍攝地點為題名，而不是內容物，例如作品〈臺南〉¹⁵⁷他從一頭鹿的背後拍攝鹿頭與半截鹿角。因為巨大的鹿頭不再代表鹿，而是線條和塊狀的抽象張力。

臺南這塊文化發源之地，孕育來自他方的創作者，其實不勝枚舉，研究者觀察所列舉的這6位攝影家在表現「臺南城鎮風貌」不拘泥於傳統拍攝古蹟的方式，而是改採以組拼貼出超現實的異象與空間，例如劉永泰以組圖表現回憶兒時居住在安平附近的樹屋；陳慧美以海安路的今／昔、彩色／黑白對照的方式，對比當地居民的共同集體記憶；蕭培賢則以對比顏色拍攝城鎮各角落，象徵在現實花花世界當中你我之間的疏離感；黃文勇的城鎮風貌顛覆時間與空間的限制，經由不同時間下所擷取影像，拼組出似真實又脫離現實，將原本熟悉的臺南地標建物，打破對它既定的印象；黃華安同樣透過拼組安平古堡的圖像並結合題詞，展現作為一位文人攝影家的風格；而長期守護生態環境的晁瑞光，以空拍機的視野記錄龍崎牛埔等地，試圖讓我們重新認識自然環境與城市鄉鎮的面貌。

同樣地，另外7位攝影家對「臺南人文特色」的呈現方式並非以傳統人文紀實，而是以編導式攝影安排人物入鏡。例如趙傳安在臺南將軍區人煙稀少的馬沙溝拍攝全裸的模特兒坦然面對大自然，試圖表達人的自性，得以回歸到原始；許進源則選在海邊以類電影的敘事形式，讓非專業的演員很隨性的展演，每張照片宛如演繹人世間的生命故事；陳伯義長期追蹤一群經常參與臺南「鹽水蜂砲」的轎班人員，請他們全副著裝，他不拍攝這群人的正面臉孔，而是這些人物的外衣背後充滿鞭炮的炸痕，代表這群人競逐烽火的肖像，也是鹽水人透過宗教祈福的精神神態。回到都會裡取景的黃建亮採雙眸並陳的形式，拍攝地不一定是在同一個地點，透過左右交叉比對內容後，讓右左腦去思考之間的異同與意涵；而林柏

¹⁵⁵ 圖像參閱楊永智，《臺灣攝影家：周鑫泉》，臺北：臺灣博物館，2017，頁37-39。

¹⁵⁶ 參閱同上註，頁28-30。

¹⁵⁷ 圖像參閱王雅倫、李文吉合著，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北：行政院文化建設委員會，2004，頁31。

樑看似臺南城裡日常生活的肖像攝影，其實是經由擺拍非抓拍的畫面，呈現被拍攝人物的思路與氣質；楊士毅則以自身為主角，與假裝是他分身的弟弟，在黑暗中自嗨自拍，企圖傳達人在黑暗中有太多無明的恐懼和障礙，而他渴望光明，渴望快樂。使用跨媒材創作的邱國峻結合攝影與臺南傳統刺繡，探討他長期關注影像與臺灣社會人文與文化間的互動關係。總之，無論是移居並長期住在臺南的攝影家，或僅是短暫停留的拍攝計畫，他們的作品多樣化地呈現臺南古蹟建物的景觀、人物肖像的氣質、歷史事件的氛圍、政經社會與環境等議題的關注等面向。

第五章 結論

回顧臺南攝影發展的事蹟，在西方攝影術被公布（1839 年）後，約莫經過 24 年，臺南即受到攝影的洗禮。據史料朱利安·愛德華茲（St. Julian Hugh Edwards, 1838-1903）在 1862 年與妻子移居廈門並開設攝影工作室，曾接受英國駐臺副領事史溫侯（Robert Swinhoe）、李仙得、美國動物學家約瑟夫·比爾·史蒂瑞（Joseph Beal Steere）等人委託，拍攝廈門與福爾摩沙等地影像，成為最早記錄下臺灣影像的西洋攝影家之一，1869 年他在臺南安平拍下〈熱蘭遮城廢墟〉，他所拍攝的珍貴照片，被後世認為切實且直觀反映了彼時臺灣的天然地貌。另一位攝影師約翰·湯姆生（John Thomson）1871 年搭乘輪船自廈門轉往福爾摩沙島—臺灣，與同伴¹⁵⁸們深入島內秘境，紀錄下最原始的臺灣山徑，也拍攝了當時稱為臺灣府的臺南熱蘭遮城（今稱安平古堡），最遠曾涉足荖濃溪流域，保留百年多前臺灣內地的地形地貌。

眾所周知，臺南是臺灣最早開發的城市，臺南的攝影藝術發展，不單可以從寫真館林立，攝影學會紛紛成立，鼓勵會員參加攝影比賽，尤其是遠赴東瀛競賽，帶動業餘攝影家競技與成長，或是經由臺南地方政府推動各項文化活動，活絡攝影藝術的發展，讓原本僅是輔助繪畫的攝影技術，如今躍進成為各大美術館展覽或典藏的項目之一，而臺南最開端的契機可以說是從「臺南市臺南美術研究會」（南美會）在 1953 年增設納入攝影部開始，讓攝影從藝術舞台上的配角躍升為主角之一。

再者，府城政經文化引領臺灣歷史，可謂是臺灣文化主要的發祥地，從古至今培育出各類人才濟濟，傳承宗教廟會慶典等文化藝術活動蓬勃，然許多攝影家相繼將傳統攝影走出純記錄的功能，進而導向具有藝術性的攝影創作，本研究也鎖定在攝影藝術的發展為主。而臺南攝影藝術發展軸線，一開始以拍攝鄉間居民的寫實攝影居多，按照張照堂在 1980 年間調查中表示出生在臺南地區的黃東焜、蔡高明等人為先驅。攝影學會成立之後，臺南攝影則以許淵富為領頭羊，許氏拍攝手法獨創，有些畫面及構圖具有純美術造形的藝術性，隨著攝影風潮的轉型，寫實攝影演變成專題式的報導或紀實攝影，譬如黃子明與沈昭良等人以視覺詮釋學探討各項時事、政治或社會議題。關於地景攝影同樣也發展出不同的表現形式，有民俗采風、地景的光影變化至關注生態環境，例如張武俊鍾情於月世界的風貌，陳次雄夜間攝影高手，以及王徵吉則以拍攝黑面琵鷺反映生態問題，另外柯錫杰的心象攝影，讓地景攝影不止於某個地景的意象，還能反射觀者與拍攝者的內心

¹⁵⁸ 當時同行夥伴有駐「臺灣府」進行醫療宣教的傳教士馬雅各（James Laidlaw Maxwell, 1836-1921），雇用 6 名平埔族人負責挑運器材和行李。

意念。還有利用各種前製或後製等特殊手法的藝術家，例如楊順發請人扮裝各種腳色，諧擬嘲諷社會與經濟等現象；陳春祿運用擠、壓、搓、揉底片來改變顯影正常的效果，營造綺麗的太初視像；曾鈺涓經過電腦數位處理影像，虛構異於現實的非真實幻象。

臺南同樣吸引許多外地來的攝影家，留下許多歷史性或有意義的影像，無論是名勝古蹟或是不知名的地點，呈現的手法多重與多義，例如劉永泰、陳慧美、黃文勇、黃華安等人，選擇非單幅的形式，拼構成各種超越現實的心理空間，將臺南各地的城鎮轉譯為居民們的集體潛意識或記憶。或是蕭培賢透過城市不同角落的對比，凸顯人際關係的複雜面；以及晁瑞光用上帝的視角（空拍機）警告與提醒世人，不能忽視自然環境的力量。另有攝影家以編導攝影的方式，聘請模特兒裝扮成各種腳色，傳達攝影家的觀點，例如趙傳安以裸女在大自然的各種姿態，呈現無所隱藏的自在與自性；林柏樑為了更精準傳達被攝者的身分與背景，主導與控制拍攝場所；許進源請演員扮演一齣齣人生如戲的大地劇場；黃建亮特意以雙眸並陳對話的形式，讓觀者思考影像之間在碰撞下產生多義的可能；邱國峻善用臺南傳統刺繡，以跨媒材的表現形式讓攝影影像與民俗文化產生互動關係；陳伯義以不拍正臉而是拍人的背後方式，探問這群人面對鹽水蜂炮的宗教精神；楊士毅以自拍試圖詮釋人性的脆弱與渴望。

臺南攝影藝術發展的推手，不單只有民間的攝影學會，或是有心人士的推動，促成業餘或專業攝影家的創作，臺南地方政府也是推動發展的推手之一。例如 2015 年臺南文化局委託黃建亮籌備與策劃 2016 年「鯤鯨顯影—臺南國際攝影節 TiFF」，文化局規劃這個計畫為期 8 年，正式完成於 2024 年，8 年期間預計以雙年展的形式每兩年舉辦一次展覽，藉由「攝影」觀點重新梳整臺南的歷史文化紋理。為何臺南地方政府會選在這樣的時間點，我們可以回溯 1624 年荷蘭人佔據當時的臺南大員(Tayouan, Taioan)，為了統治及軍事防禦的目的，而興建堡壘，此堡於 1627 年正式定名為「熱蘭遮城」，待 1634 年全部完工，成為荷人在臺的武備、商務及行政中心。而臺南最早出現的照片，現今有史料可考，約 1869 年被西方攝影家擷取拍攝的〈熱蘭遮城廢墟〉，「熱蘭遮城」成為臺南攝影史最初被拍攝的地點。故臺南文化局這項國際攝影節訂於 2024 年閉幕，剛好是荷蘭人建熱蘭遮城滿四百年。而計畫名稱中「鯤鯨顯影」，據說取「鯤鯨」這個與臺南有深遠淵源的名詞，「寓意臺南這海畔的大魚將緩緩浮出海平面，並透過攝影節所架構出來的平臺，逐漸顯現影像的動態過程。整個攝影節的概念是以八年的時間持續進行探索、挖掘、研究、思考；著重脈絡整理的歷程，以全新的創作呼應歷史照片；真實的臺南場景映照臺灣的攝影創作畫面，藉由影像與影像、影像與文本、影像與實景間、相互的對話，動態地

梳理還待書寫的臺南攝影史。」¹⁵⁹

為了讓攝影節能夠具有在地臺南的特色，黃建亮試圖建立（培養）一個臺南攝影生態系的概念。除了 2018 年 11 月第一屆「臺南國際攝影節」在主展場蕭壠文化園區全面開展，同時串聯臺南市區的藝文替代空間，先以溪北（曾文溪以北）在地的生活與產業為範圍，以攝影創作為主體，呼喚臺南的歷史，地理，人文，橫向連結今日臺南不同空間的現況，交織不同的經緯向度，描繪出更清晰立體的臺南樣貌。黃建亮同時策劃許多平行活動，譬如第一項經典的臺南在地「焦點攝影家」，涉及整理老攝影家多年來的作品，通常需要三年時間才能梳理出脈絡，到目前已經完成了許淵富與張武俊在「蕭壠文化園區」舉行大型回顧展。

第二項邀請成熟的影像創作者參與「攝影上牆」—靜態展場、「攝影上街」—影像進入街頭公共空間、「攝影上台」—攝影家動態的影像播放等活動。第三項邀請年輕創作者（第一年規定 35 歲以下，第二年改為 45 歲以下），參與「攝影上桌—Tainan photo Go」活動，至今年（2022 年）將在「水交社文化園區」辦理第四次，一年大概有三十人參與展出，每人補助 3000 元交通費和食宿。「Tainan photo Go」活動的桌子，就像臺灣人在宴客辦桌，規劃讓參與活動的攝影者，將作品放在圓桌上，與隨機隨緣來到桌子前的老師或是群眾們聊天互動交流，活動期間僅有在十月底左右的一個週末（五、六、日）三天。這三十桌年齡相仿的人，三天相處下來，凝聚同志情感，在未來攝影創作路上相伴。黃建亮期待經由不同老師給他們的建議與同儕之間的切磋，能夠幫助他們作品愈來愈好，達到培養人才的目標。¹⁶⁰

另外邀請汪正翔與徐詩雨共同策展「懸缺的主體」、教育推廣方面：有李旭彬帶領的「路頭」攝影創作引導工作坊（Photography Workshops）、法國策展人 Nicolas Havette 帶領的工作坊與策畫展出、TiFF 系列論壇，邀請不同領域的學者、專家，創作者座談研討，以及攝影上網—無遠弗屆的數位連結。

另一條軸線安排年輕藝術家去臺南駐村創作，蕭壠文化園區提供駐村空間與經費，長達三個月時間進行創作，然因交通不便難以落實執行。另有一條軸線也是窒礙難行：從推廣、至帶領挖掘可能創作的題材的攝影教育，以及從事攝影史的研究。¹⁶¹總之，黃建亮等人企圖活絡臺南國際攝影節活動外，主要深耕臺南的攝影藝術發展。而「鯤鯨顯影」的另一層意涵，則是希望憑藉影像思辯形塑臺灣文化的主體性，使得原本面目不清的臺灣人，模樣不清的臺灣，與狀態不明的臺灣文化，逐漸顯影成型。讓緊鄰歐亞大陸的臺灣，這條如鯤的大魚面向大洋航向

¹⁵⁹ 引自「鯤鯨顯影—臺南國際攝影節 TiFF」官網：<https://tiff.tnc.gov.tw/site/curator/1>，2022/12/01 瀏覽。

¹⁶⁰ 最新消息可參閱「臺南國際攝影節 TiFF」臉書官網：<https://www.facebook.com/TiFFtainan/>。

¹⁶¹ 有關臺南國際攝影節，引述整理諮詢黃建亮的訪談內容。

世界。¹⁶²

經由這次探訪與臺南有關的攝影家發現，有些藝術家創作手法與風格多元，族繁不及備載，囿於篇幅有限，研究時間有限，僅能留待他日繼續研究。總結來說，研究者整理有關臺南攝影藝術發展研究，與「臺南國際攝影節 TiFF」的相關活動等內容，期待對於這段臺南攝影藝術研究的回顧與採訪調查，能夠為臺灣整部攝影藝術增添更豐沛的史料研究。

¹⁶² 參閱黃建亮提供臺南國際攝影節相關的資料。

參考文獻

第一章 緒論

- ◇ 費德廉 (Douglas L. Fix)、蘇約翰 (John Shufelt) 主編，羅效德、費德廉譯，《李仙得《臺灣紀行》》，臺南：臺灣史博館，2013。
- ◇ 王雅倫，《法國珍藏早期臺灣影像：攝影與歷史的對話》，臺北：雄獅，1997。
- ◇ 王雅倫，《臺灣攝影史的黎明》，臺南：成大出版社，2021。
- ◇ 吳嘉寶撰寫，〈臺灣攝影簡史〉，節錄自「視丘攝影藝術學院」網站：
<http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm>。
- ◇ 姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850年代至2018年》，臺北：五南、臺藝大，2019。
- ◇ 許淵富編著，《1860-2006 聚焦府城—臺南市攝影發展史與史料》，臺南：臺南市政府、臺南扶輪社，2008。
- ◇ 張照堂，《影像的追尋—臺灣攝影家寫實風貌》上下冊，臺北：光華叢書，1991。
- ◇ 詹伯望主編，《重道崇文：臺南人百年老照片》，臺南：臺南市文化基金會，1998。
- ◇ 鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，臺南：臺南市文化基金會，1995。
- ◇ 簡永彬，〈臺灣攝影史意識的荒蕪和覺醒〉，《二十一世紀》，159期，2017年2月，頁110-124。
- ◇ 簡永彬等著，《凝望的時代 In Sight：日治時期寫真館的影像追尋》，臺北：夏綠原國際，2010。
- ◇ 臺灣攝影年鑑編輯委員會編，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影~1997》，臺北：原亦藝術，1998。

第二章 臺南在地寫真館、攝影學會

- ◇ 王雅倫，《法國珍藏早期臺灣影像：攝影與歷史的對話》，台北：雄獅，1997。
- ◇ 王雅倫，《臺灣攝影史的黎明》，臺南：成大，2021。
- ◇ 周文，〈從《1860—2006 聚焦府城·臺南市攝影發展史及史料》看地方攝影團體〉上與下，出自「台北攝影學會」網址：<http://www.photo.org.tw/article-01.aspx?nid=80> 與
<http://www.photo.org.tw/article-01.aspx?nid=81>
- ◇ 「南美展」官網：<http://art2.hos.tw/>。
- ◇ 「南美館」月訊：https://www.tnam.museum/research_publication/publication/86
- ◇ 「海馬迴光畫館」官網：<http://www.fotoaura.com.tw/>。
- ◇ 徐佑驊，《日治時期「臺灣寫真帖」研究》，國立政治大學臺灣史研究所碩士論文，2011年。
- ◇ 葉澤山編輯，《圖像府城——臺南老照片總覽簡本》，臺南：南市文化基金會，2013年。
- ◇ 梁昭玉，〈臺灣攝影藝廊與攝影組織的演變〉，《臺灣攝影藝廊與攝影學會組織的發展》，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2008。
- ◇ 梁莊愛論攝影、著作；梁瑞超攝影，《六〇年代臺灣攝影圖像》，臺北：藝術家，2002年。
- ◇ 張照堂，〈光影與腳步—臺灣寫實攝影發展報告〉，《臺灣攝影年鑑綜覽：臺灣百年攝影~1997》，

- 臺北：原亦藝術空間，1998，頁 1-34。
- ✧ 曾建元，〈臺灣傳統照相館的源流、演變與時代意義——以約翰照相館為例〉，崑山科技大學媒體藝術研究所碩士論文，2019 年。
 - ✧ 陳佳琦，〈勿忘影外人——臺南傳統照相館的興衰起落〉，《南美館月訊》，2017 年 1 月，第 14 期，https://www.tnam.museum/research_publication/publication/72
 - ✧ 簡永彬，〈鏡像寓喻的對話：「凝望的時代」~日治時期寫真館的影像追尋〉，《凝望時代 In Sight：日治時期寫真館的影像追尋》，臺北：夏綠原國際，2010 年。
 - ✧ 詹伯望主編，《重道崇文：臺南人百年老照片》，臺南：臺南市文化基金會，1998。
 - ✧ 鄭水萍主編，《大員印象·安平圖像》，臺南：臺南市文化基金會，1995 年。
 - ✧ 鄭麗玲，〈焦點·嬌點——日治時期臺灣印刷物、攝影作品中的女性〉，《婉風流轉時：影像靈光與文學的跨域閱讀》展覽專輯，策展人蔡文祥，國立臺灣美術館、國家攝影文化中心，2022，頁 42-57。
 - ✧ 賴佩君，〈臺灣家族紀念照研究〉，國立臺灣師範大學美術所西洋美術史組碩士論文，2009 年。
 - ✧ 「標準攝影器材有限公司」官網，：<https://camera-repair-shop-54.business.site/>，2022/12/01。

第三章 臺南在地攝影家的視野

- ✧ 王徵吉，《探索黑琵世界全記錄》，王徵吉簡歷與事蹟，自費出版。
- ✧ 王雅倫、李文吉合著，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北：行政院文化建設委員會，2004 年。
- ✧ 王雅倫，〈漫遊與信仰的追尋——杜美華鏡頭下的「兵工配件廠」〉，《逆光·重現兵配廠》，臺南市政府文化局，2019。
- ✧ 臺南市美術館編，《許淵富——瞬間成永恆》，《覓南美》臺南市美術館雙月刊，Vol. 3，2019 年，6 月。
- ✧ 李旭彬策展，《敘事·中地風景》展覽冊子，2021/8/26-2022/1/2，國家攝影文化中心臺北館三樓。
- ✧ 余青勳，〈臺南製造——張武俊與月世界攝影〉，《張武俊——捕捉月世界的風情萬種》，同上註，頁 41-49。
- ✧ 沈伯丞，《臺灣攝影家：柯錫杰》，臺北：臺灣博物館，2017 年。
- ✧ 沈昭良，《臺灣綜藝團》攝影集，沈昭良出版，2016 年。
- ✧ 吳盈諄，〈庶民文化的魔幻光影：論沈昭良的「STAGE」新紀實專題影像〉，《臺灣美術》，No. 110，2017 年 10 月，頁 69-89。
- ✧ 林志明，〈高密度的影像世紀：從材料、問題與線索看臺灣攝影史〉，《新活水》，5 期，2006 年 3 月，頁 101。
- ✧ 柯錫杰，《柯錫杰的鏡頭與生命之旅》，臺北：暢通文化，1999 年。

- ◇ 柯錫杰，〈柯錫杰「臺灣在我心」攝影展先睹為快篇（三）〉，《博覽家雜誌》，92 期，1999 年 10 月，頁 100-101。
- ◇ 柯錫杰，〈柯錫杰的「心視界」〉，《臺灣光華雜誌》，32:5，2007 年 5 月，頁 42-47。
- ◇ 姜麗華，〈臺灣近代攝影藝術史概論〉，臺北：五南，2019。
- ◇ 姜麗華，〈見證還是晃動歷史？2016 臺北雙年展中攝影影像的歷史演繹〉，《現代美術》第 184 期，2017 年 3 月，頁 17-27。
- ◇ 孫曉彤撰文，《臺灣攝影家：許淵富》，臺北：臺灣博物館，2018。
- ◇ 張武俊，〈彩竹的故鄉〉，臺北：臺北市立美術館，1998。
- ◇ 張照堂，〈平易踏實的觀察者〉，《臺灣光華雜誌》，12:7，1987 年 7 月，頁 98-103。
- ◇ 張照堂，〈影像的追尋：臺灣攝影家寫實風貌〉下冊，臺北：光華叢書，第二版，1991[1989] 年。
- ◇ 張照堂企劃，葛雅茜總編，《觀•點：臺灣現當代攝影家觀看的刺點》，臺北：原點，2017 年。
- ◇ 陳佳琦編著，〈顯影所來徑——許淵富小傳〉，《許淵富》生平·資料，臺南：臺南市政府文化局，2020 年。
- ◇ 黃文勇策畫，《美術高雄 2005—影像高雄：看不見的歷史》，高雄市立美術館，2008 年。
- ◇ 黃華安，〈三十年磨一劍的月世界守護者〉，《張武俊——捕捉月世界的風情萬種》，【覓南美】，vol. 9，2020 年 8 月，臺南市美術館，頁 17-26。
- ◇ 黃舒屏、蔡昭儀主編，《覆寫真實：臺灣當代攝影中的檔案與認同》，臺中：國立臺灣美術館，2022。
- ◇ 傅朝卿，〈空間四向：傅朝卿詮釋攝影作品集〉，傅朝卿出版，1995。
- ◇ 楊順發，〈尋找臺灣的感動〉，《一影像》：<https://www.1imageart.com/post/article20200213>。
- ◇ 「嘉義市立美術館」館訊：<https://chiayiartmuseum.chiayi.gov.tw/>。
- ◇ 關秀惠研究主編，《臺灣攝影家：張武俊》，口述訪談的部分，台中：臺灣美術館，2021 年。
- ◇ 蕭瓊瑞，〈詩心·履痕·柯錫杰〉，《國立國父紀念館館刊》，54 期，2019 年 12 月，頁 14-21。

第四章 本國攝影師快門下的臺南

- ◇ Berger, John & Mohr, Jean [約翰·伯格和尚·摩爾] 合著，張世倫譯，《另一種影像敘事》(Another Way of Telling, 1982)，台北：臉譜，城邦，二版二刷，2009 年。
- ◇ Brooker, Peter [彼得·布魯克] 著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，臺北：巨流，2003 年。
- ◇ 王雅倫、李文吉合著，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北：行政院文化建設委員會，2004 年。
- ◇ 林柏樑攝影集，《浮槎散記》，高雄：高雄市立美術館，2019。
- ◇ 邱誌勇，《鏡像·映像：80 後的當代影像藝術》展覽目錄，國家攝影文化中心，2022 年。

- ◇ 邱國峻，《神遊仙境：邱國峻攝影影像創作與論述》，高雄：麗文文化事業，2021年。
- ◇ 邱國峻，〈歷史，一種擬態：當代情境下的高雄攝影新貌〉，《美術高雄 2005—影像高雄：看不見的歷史》，高雄市立美術館，2008，頁 106-111。
- ◇ 姜麗華，〈試探許進源編導式的敘事攝影〉，《藝術學報》，第 110 期，2022 年 6 月，頁 1-23。
- ◇ 陳佳琦，〈韜養時代的光與影——林柏樑的生命與藝術〉，《浮槎散記》，高雄：高雄市立美術館，2019 年。
- ◇ 陳伯義展覽，《告別的光景—麗儂飯店》展覽資訊，引自 Arttime 藝術網：
<https://www.arttime.com.tw/?md=index&cl=artArea&at=artAreaCont&id=12822>。
- ◇ 郭力昕，〈走進「被凝視的風景」裡—試論黃文勇影像中的可見巫鏡與不可見心境〉，《藝術認證》，第 48 期，2007 年 10 月。
- ◇ 楊永智，《臺灣攝影家：周鑫泉》，臺北：臺灣博物館，2017 年。
- ◇ 趙傳安，〈「吾無隱乎爾」〉，《無隱：趙傳安攝影作品集》，臺南：奇美文化與臺南市文化基金會，1990 年。
- ◇ 趙傳安，《振翅》，臺南：瑞復益智中心，1992 年。
- ◇ 趙傳安，〈翻做飛花綴飾有情世界〉，《無隱弄花痕：1997 趙傳安攝影集》，臺南：趙傳安出版，1997 年。

第五章 結論

- ◇ 許淵富編著，《1860-2006 聚焦府城—臺南市攝影發展史與史料》，臺南：臺南市政府、臺南扶輪社，2008 年。
- ◇ 「鯤鯨顯影—臺南國際攝影節 TiFF」官網：<https://tiff.tnc.gov.tw/site/curator/1>。
- ◇ 「臺南國際攝影節 TiFF」臉書官網：<https://www.facebook.com/TiFFtainan/>。

附錄

附錄一：臺南市攝影團體成立年代

成立年代		攝影團體名稱	備註
1	1952 年	臺南市臺南美術研究會攝影部	
2	1955 年	亞細亞光畫俱樂部	1965 年與南影俱樂部合併為亞細亞光畫俱樂部
3	1957-1983 年	徠卡俱樂部	1970 年改稱臺南市萊卡攝影俱樂部，1981 年更名為臺南市徠卡攝影俱樂部
4	1958-1960 年	鳳凰寫真俱樂部	1960 年停止活動
5	1959 年	臺南市醫師公會寫真會	1983 與臺南市徠卡攝影俱樂部合併為臺南市徠卡俱樂部
6	1959-1972 年	臺南無名攝影俱樂部	1972 年停止活動
7	1962 年	臺南亞航攝影俱樂部	1954 年成立的民航攝影學會，於 1962 改組為現稱臺南亞航攝影俱樂部，現已停止活動
8	1961-1962 年	府城攝影俱樂部	1962 年停止活動
9	1963-1965 年	臺南キャビネ俱樂部	1965 年停止活動
10	1965 年	臺南攝影俱樂部	由亞細亞光畫俱樂部和臺南市徠卡俱樂部部份會員合併
11	1966 年	國立臺南成功大學攝影社	
12	1969 年	臺南市攝影學會	原為成立於 1959 年的臺南市攝影協會，1969 年改銜為臺南市攝影學會
13	1970 年	臺南點點攝影俱樂部	
14	1971 年	臺南 35 米厘攝影俱樂部	1973 年停止活動
15	1972 年	臺南業餘攝影俱樂部	1974 年停止活動
16	1977 年	臺南青青攝影藝術研究會	1977 成立臺南青青攝影俱樂部，2000 年更名
17	1980 年	CANON PHOTO CLUB 臺灣南部支部	
18	1982 年	松柏攝影研究社	
19	1982 年	臺南映象攝影俱樂部	現已停止活動

20	1984-1987 年	小氣鬼攝影群	
21	1987 年	華燈攝影之友	
22	1990 年	成醫攝影社	
23	1990 年	臺南銀粒子攝影研究會	
24	1991 年	臺南 YMCA 攝影社	
25	1992 年	臺南市南青攝影學會	由原臺南縣南青攝影學會改組
26	1993 年	600 攝影俱樂部	
27	1994 年	大自然生態保育攝影學會	
28	1997 年	鄉城攝影讀書會	
29	2000 年	臺南市攝影文化會館聯誼會	
30	2008 年	臺灣南美會	臺南美術研究會改組
31	2009 年	海馬迴光畫館	

研究者製表

上列 1-29 項於 2005 年 12 月 31 日收錄，參閱許淵富編著，《聚焦府城—臺南市攝影發展史及史料-1860~2006》，臺南：臺南市政府，2008，頁 64-66。

附錄二：臺南市攝影文化會館舉辦攝影講座一覽表（2001-2005）

	日期	主講者	講題
2001年臺南市攝影文化會館舉辦一系列攝影講座	2001年8月25日	全會華	「人體攝影」的攝影技巧
	2001年10月27日	紀國章	「人文紀實攝影」的攝影技巧
	2001年11月24日	蕭培賢	「家族人像攝影」的攝影技巧
	2001年12月15日	陳次雄	「風景攝影」的攝影技巧
2004年臺南市攝影文化會館與雪嶺文化事業合辦一系列影像藝術「專題講座」	2004年10月16日	康台生	「如何將藝術走入生活」
	2004年10月17日	張振輝	「文字構成的巧妙變化...草書符號剖析」
	2004年10月18日	紅連明	「生活攝影的技巧與樂趣」
	2004年10月19日	張慶祥	「荷花攝影創作」
	2004年10月20日	劉永泰	「攝影新浪潮」
	2004年10月21日	陳福祺	「曲高和寡，異同時空的知音」
	2004年10月22日	洪志傑	「風景攝影的數位化表現」
	2004年10月23日	張宏聲	「神化，攝影」
	2004年10月23日	潘敏雄	「Konica Minolta 數位攝影媒材的應用」
	2004年10月24日	楊峰榮	「東、西方攝影創意思考」
	2004年10月25日	張武俊	「夢幻月世界」
	2004年10月26日	駱重光	「攝影的技藝」
	2004年10月27日	李松茂	「黑白攝影的魅力」
	2004年10月28日	邱國峻	「攝影行為」
	2004年10月29日	楊大本	「風情萬種談攝影」
	2004年10月30日	高溢源	「黑面琵鷺生活映像」
	2004年10月31日	吳仁博	「攝影測光與構圖的技巧」
	2004年11月1日	黃其來	「心靈之旅，攝影旅遊漫談」
	2004年11月2日	朱金燦	「風情萬種人像攝影」
2004年11月3日	許淵富	快門優先否，光圈優先？」	
2005年臺南市政府文化局主辦，臺南市攝影文化會館承辦「攝影研討	2005年6月3日起，每週五下午7時，假該館府城藝廊舉行	許俊發	「數位相機及影像處理概念」
		陳文嚮	「光圈與快門之配合運用」
		張慶祥	「大地圖騰...」
		呂富湖	「月世界晨昏之表現」法
		力義雄	「光與影的對話」

講座」		蕭培賢	「影像閱讀」法
		王徵吉	「野鳥生態...黑面琵鷺」攝影法
		陳懷遠	「黑白攝影」的探討
		吳宗熹	「數位相機應用於校園攝影及檔案的儲存」
2005年第二期 研討活動，由 臺南市政府文 化局主辦，臺 南市攝影文化 會館承辦的 「攝影研討講 座」	2005年8月5日起 每週五下午7時， 假該館府城藝廊 舉行	張萬興	「藝動人生」
		郭憲棠	「懷古之旅...紅瓦厝」
		王天樂	「運用遙控直昇機的高空攝影」
		楊順發	「變化中的攝影」
		盧枝德	「影像創作空間」
		陳文嚮	「人體藝術」
		洪秀道	「恆春風光」
		謝錦文	「孔廟之美」
		呂富湖	「鹽之紋...形形色色」

研究者製表

附錄三：臺南在地攝影家檢索（按出生年代排序）

姓名	生卒年	出生地	代表作品
楊金成	1912-2001	臺南市	
張才*	1916-1994	臺北大稻埕	
王雙福	1920-1974	臺南市	小小照片 / 1964
王双全	1920-1978	臺南市	我行我素 / 1964
黃純振	1923-	臺南市	
林通	1923-	臺南市	
林金河	1925-2003	臺南市	龍崎山區所見 / 1965
盧安寧	1925-	浙江、東陽	茫然 / 1990
黃東焜*	1927-2012	臺南	
洪金順	1928-2206	臺南市	高山農場 / 2005
周全池	1929-	臺南市	璃光壁影 / 2001
劉春成	1929-	高雄縣湖內鄉	春 / 1999
柯錫杰*	1929-2020	臺南	
周鑫泉	1931-	武漢鎮	鹽田印象 / 1968
蔡高明*	1931-2022	臺南	
鄭瑞泰	1932-	臺南市	幽谷虹光 / 2001
許淵富	1932-2018	臺南市	窺 / 1968
楊茂榮	1932-	臺南市	
李冠英	1933-2004	臺南縣歸仁鄉	
沈明輝	1933-	臺南市	街角所見 / 2005
阮國慶	1933-1994	屏東縣林邊	
江文先	1934-	福建省永定縣	紋 / 1999
洪碩甫	1934-	臺南市	追 / 1970
陳金源	1935-	臺南市	臺灣燈會盛況之美 / 2005
陳松根	1937-	臺南市	親嘴 / 2002
許金助	1938-	臺南市	茶山景色 / 2005
黃烈堂	1939-	臺南市	歸途 / 1972
李春忠	1940-	臺南市	鯨面人 / 2002
楊金田	1941-	臺南縣	奮力爬起 / 1997
黃國良	1941-	臺南市	蝶花戀 / 1990
陳祥賡	1942-	臺南市	與我同樂 / 2005

周郁芳	1942-	臺南市	金針花盛開 / 2004
張武俊	1942-	臺南市	孔廟守護者 / 1991
陳次雄*	1942-	臺南市	
謝友彥	1944-	臺南市	古街 / 1990
何世統	1944-	臺南市	頑石有愛 / 2004
劉永泰	1945-	山東省萊陽市	異象 / 1985
林太平	1945-	高雄縣茄萣鄉	堅強的生命 / 1992
陳文秀	1945-	臺南市	豐收 / 1990
陳金水	1946-	臺南市	冰樹 / 2004
王徵吉	1946-	臺南市	王老伯 / 1970
吳茂乾	1946-	臺南市	大王蓮 / 2005
何世建	1947-	臺南市	冬景 / 2000
吳宗熹	1947-	臺南市	上帝的創作 / 2005
陳建元	1948-	臺南市	鴨池春暖 / 2005
趙傳安	1948-	西安市	無隱 / 1990
陳丁林	1948-	臺南市	仙境傳說 / 2004
許道南	1948-	臺南市	勇闖克難關 / 2004
吳建在	1948-	臺南市	溫暖之鐘 / 1998
高溢源	1949-	臺南市	結婚進行曲 / 2001
郭憲棠	1949-	臺南市	光榮的回憶 / 1949
洪水法	1949-	臺南市	落霞醉江天 / 2000
黃明禮	1949-	臺南市	落花之美 / 1990
賴禎添	1949-	新營市	雪韻 / 2004
李聖德	1950-	高雄縣	力與美 / 2001
朱金燦	1950-	宜蘭縣礁溪縣	川流不息 / 2005
范兆雄	1950-	臺南市	上不瞞下不昧 / 2006
戴照城	1951-	臺南市	趕牛 / 1986
呂富湖	1951-	臺南市	阿里山森林小火車 / 2006
吳威誠	1951-	臺南市	安平古堡 / 2003
謝寬容	1951-	臺南市	樁象之愛 / 2000
張慶祥	1952-	臺南市	古堡之美 / 1984
梁秋男	1952-	臺南市	巧遇 / 2003
陳文嚮	1952-	臺南市	古厝印象 / 2005
洪木生	1952-	臺南市	沙漠駝影 / 1986

劉耀明	1953-	臺南市	荷花之美 / 2000
郭東輝	1953-	臺南市	窺 / 2004
吳月喬	1953-	臺南市	服務去 / 2003
林炳德	1953-	臺南市	
盧保州	1953-	臺南市	人生舞台 / 1995
吳國誌	1954-	臺南市	
吳鐘淇	1954-	臺南市	孤影 / 2000
潘百村	1954-	臺南市	競翔 / 2002
林淑溶	1954-	臺南市	驚豔 / 2005
力義雄	1954-	臺南市	晨曦 / 2002
葉添進	1955-	臺南市	你儂我儂 / 1996
黃世花	1955-	臺北市	浪漫威尼斯 / 2002
陳加盛	1955-	臺南市	王者雄風 / 1998
方義雄	1956-	臺南市	秀短劇告示 / 1999
陳春祿*	1956-	臺南市	
許進源*	1956-2022	澎湖	
傅士榮	1957-	臺南市	分明 / 1994
傅朝卿	1957-	臺南市	巴黎羅浮宮 / 1996
黃世園	1957-	臺南市	灌溉 / 2002
陳美芸	1958-	臺南市	秘境 / 2005
盧枝德	1959-	臺南縣關廟鄉	燕巢月世界 / 2006
謝元隆	1959-	臺南市	稻草人 / 2004
林政達	1960-	臺南市	超前 / 1992
王雅倫	1960-	臺南市	
高清陽	1960-	臺南市	愛的進行曲 / 2001
杜美華*	1960-	臺南	
蕭培賢	1960-	高雄	挺扁倒 / 2006
黃子明*	1960-	臺南仁德	
許進義	1962-	臺南市	晒柿餅 / 2005
張銀晃	1963-	臺南市	孕育 / 2005
張聰賢*	1963-	臺南	
楊順發*	1964-	臺南善化	
黃文勇*	1964-	彰化鹿港	
曾鈺涓*	1965-	臺南市	

吳宇棠*	1965-	臺南市	
黃華安	1966-	馬來西亞	墨雲雪影系列六 / 2000
沈昭良*	1968-	臺南	
邱國峻*	1968-	臺北	
晁瑞光*	1968-	屏東	
李旭彬*	1969-	臺南	
黃繼堯	1970-	臺南縣	花之戀 / 1999
陳伯義*	1972-	嘉義	
楊士毅*	1981-	雲林縣四湖鄉	

研究者製表

以上部分資料參閱許淵富編著，《聚焦府城—臺南市攝影發展史及史料-1860~2006》，臺南：臺南市政府，2008，頁 155-179。姓名後方標註*，由研究者增列資料。研究者參閱《聚焦府城：臺南市攝影發展史及史料 1860-2006》登錄的資料中指出，**林金河**（1925-2003）生於臺南龍崎，他的作品〈送王船〉獲日本旭光學工業 1969 年「賓得相機」國際攝影比賽民俗祭典組「二等賞」；**周全池**（1929-）出生臺南市，1973 年獲日本《NIPPON CAMERA》攝影月例年度賽黑白照片組「年度賞」，2000 年周全池應臺南郵政總局集郵中心之邀，於該中心二樓舉辦周全池「攝影邀請展」，2001 年周全池應邀於臺南市攝影文化會館一樓文化走廊，展出「功成身退」攝影展；**沈明輝**（1933-）生於臺南市，1976 年獲日本《NIPPON CAMERA》攝影月例年度賽彩色照片組「年度賞」；**洪碩甫**（1934-）生於臺南市，「臺南點點俱樂部」創始會員之一，1966 年參加扶輪社舉辦交通安全攝影比賽，他以廣角鏡頭拍攝行進中的車與等待通過鐵路平交道的行人，拿下第 1 名，又於 1997 年「花之頌」攝影展於臺南市立文化中心展出，2000 年自合作金庫退休後，以攝影、水墨、書法和盆栽作為興趣。**李春忠**（1940-）生於臺南市，於臺南市攝影文化會館「鳳凰」藝廊分別於 2002 年展出「馬來西亞泰國風情」攝影展與 2003 年「滇黔風情」攝影展。**何世統**（1944-）生於臺南市，2001 年「頑石有愛，岩石流長」攝影展與 2002 年「影中有話畫中有詩」攝影展於臺南市攝影文化會館「文化走廊」展出。**吳茂乾**（1946-）生於臺南市，1995 年於安平開台天后宮會議室舉辦攝影學術講座，講題為「幻燈片拍攝與欣賞」。**何世建**（1947-）生於臺南市，2002 年於臺南市攝影文化會館府城藝廊舉行「兩極世界」攝影展。**陳丁林**（1948-）生於臺南市，2002 年「看熱鬧也看門道、廟會巡禮」攝影展，則於臺南市立文化中心第二藝廊揭幕。**郭憲棠**（1949-）生於臺南市，2004 年彩色作品〈潛龍〉、〈龍巾輝映〉、〈雕樑燈影〉獲台北市立美術館永

久典藏。**呂富湖**（1951-）生於臺南市，2000年「人間仙境」攝影展於臺南市立藝術中心第二藝廊暨臺南市攝影文化會館「鳳凰」藝廊展出同展主題，又於2005年同樣在此兩藝廊展出「55 影像精華展」。**陳文嚮**（1952-）生於臺南市，2006年「吳哥傳奇」攝影展於臺南市攝影文化會館府城藝廊揭幕。**張慶祥**（1952-）生於臺南市，1996年「映象新繪」攝影展於臺南市立文化中心第二藝廊揭幕，2003年「舊情新意」小品攝影展則於臺南市攝影文化會館「鳳凰」藝廊展出。**洪木生**（1952-）生於臺南市，1999年應臺南縣立文化中心之邀，於臺南縣政府南區服務中心舉辦跨越九九迎接千禧「花情」攝影展。**劉耀明**（1953-）生於臺南市，2002年「荷花生態」攝影展於臺南市攝影文化會館府城藝廊揭幕。**潘百村**（1954-）生於臺南市，2003年「鳥羽手札」攝影展於臺南市攝影文化會館府城藝廊揭幕。**陳加盛**（1955-）生於臺南市，2000年「野鳥生態」攝影展，於臺南市攝影文化會館「鳳凰」藝廊展出。**方義雄**（1956-）生於臺南市，2003年「方義雄攝影展」於臺南市攝影文化會館通道「文化走廊」展出。**傅士榮**（1957-）生於臺南市，1996年「廟影」攝影展於臺南市立文化中心第二藝廊揭幕，並假臺灣省立臺南社會教育館二樓演講廳舉辦學術講座。

另外，根據《聚焦府城》記載多為雖非臺南在地人，但曾經在臺南居住或舉辦展覽，例如：**劉春成**（1929-）生於高雄縣湖內鄉，2001年「春夏秋冬」旅情攝影回顧展於臺南市攝影文化會館府城藝廊揭。**黃世花**（1955-）生於台北市，2002年「世界遊蹤」攝影展，於臺南市立圖書館藝文走廊揭幕。**盧安寧**（1925-）生於浙江、東陽，1986年「印度之旅」攝影個展於臺南縣立文化中心藝廊揭幕，盧安寧作品曾獲行政院輔導會全國攝影比賽首獎，全國民藝攝影比賽金牌等獎。**林太平**（1945-）生於高雄縣茄萣鄉，1997年「歲月的彩繪」攝影展於臺南市立文化中心第一藝廊揭幕，2002年「影像創作」攝影展同樣於臺南市立文化中心展出。**朱金燦**（1950-）生於宜蘭縣礁溪鄉，2002年「舞之韻」攝影個展於臺南市攝影文化會館鳳凰藝廊揭幕。

附錄四：臺南市美術館典藏作品簡介

目前本研究與臺南市美術館已有典藏攝影家交叉比對有 18 位，目前總共收藏 864 多件作品，因本報告書篇幅有限，無法一一詳細介紹，僅以表格呈現代表作品與簡略作品介紹，期待可以做為其他研究者參考的資訊。名字後方打上#號，代表內文已有介紹部分作品，在此不再贅述。

姓名	作品名稱	作品簡介
張 才 (1916-2014)	舉枷還願／1956	拍攝地點臺北新莊，1950 年代臺灣庶民向廟裡許願還願的民間習俗。「舉枷還願」最原本的意思是一種文化活動，古時候家裡若有人生病或中邪，家人會在神明面前許願，若能得以康復，願意身帶枷架來還願。張才拍攝在大眾爺遶境時扛紙枷還願的婦人坐在三輪車裡，戴罪的形象具有向神明獻身還願的象徵意義。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=MPMA	
王徵吉 (1946-)	朱豆伯仔（一）／ 1971	拍攝地點洪通（朱豆伯仔）的故居，他是臺灣臺南北門鯤江蚵寮人，又名洪朱豆，知名素人畫家，50 歲時開始學習作畫，於 1972 年嶄露頭角，1976 年舉辦個展成為全臺焦點人物，享有「臺灣樸素藝術之父」的美譽。王徵吉拍攝洪通左手持菸，單手扶在門沿，家居簡陋外牆充滿類似原始主義裝飾藝術最常見的幾何紋漾，鋸齒「類編織」線條的塗鴉。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=MLMW	
趙傳安 (1948-)	女暴君 - 郭美貞／ 1968	指揮家郭美貞在臺灣的綽號「女暴君」，1940 年出生於法屬印度支那西貢市（今為越南胡志明市）華僑家庭，幼年聆聽母親演奏鋼琴而對音樂產生興趣。1965 年郭美貞代表中華民國至哥本哈根參加國際指揮比賽，並獲選為十位傑出青年指揮之一。趙傳安拍攝郭美貞正在指揮的現場，右手

		拿著指揮棒，左手配合手勢，臉部表情生動，睜大眼睛與張嘴的神態，宛如正在指揮一場狂雨暴雨的樂章。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=MNME	
柯錫杰 (1929-2020)	白沙丘／1983、 舊約／1999	〈白沙丘〉拍攝地點美國新墨西哥州，柯錫杰構圖相當大膽，佔據畫面約有六分之五絕大部分的青藍色天空，壓在白色沙丘和黑色磚房的上方，氣勢相當凌人，極簡的攝影風格，將「心象攝影」帶入新氣象。 〈舊約〉拍攝地點臺南，延續「心象攝影」幾何抽象的色塊與繪畫性，位居畫面上方紅黑相間的大遮陽傘，搭配下方白牆與遮陽傘下的陰影，讓色塊與色塊相互對話，外加傘下四把椅子的椅背簡約造型，宛如陽光與空氣正坐在一起履行往常的舊約定，相約在此交談。
圖像連結	http://www.nan.com.tw/nan0001/WorkContent.aspx?id=5600	
圖像連結	http://www.nan.com.tw/nan0001/ExhibitionContent.aspx?id=22309	
林金河 (1925-2003)	龍崎山區所見／ 1965 ¹⁶³	拍攝地點臺南龍崎山區，善於拍攝人文寫實的林金河，捕捉一位婦女後揹著一名沉睡孩童，雙肩擔著兩大絡的竹籃，將臺灣1960年代百姓生活艱辛，堅毅的女性形象，表露無遺，也譜出了許多歷史鄉愁。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=0BM6	
盧安寧 (1925-)	茫然／1984	盧安寧是臺灣臺南美術研究會攝影部會員，擅長風景、花卉。2016年64屆南美展仍有作品參展。這張在1984年拍攝背景在沙丘，沙紋像梯田般一層一層向後延伸，畫面人物只有一條狗和一名小童相依為命，在廣闊的沙堆裡，感到前景茫然，象徵未來前途茫茫。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=MQME	
洪碩甫	燒王船(王船祭)／	「燒王船」(王船祭)祭典盛行於臺灣西南

¹⁶³ 作品資訊參閱《聚焦府城》，頁72。

(1934-)	1974、落葉／1966 等 32 件	沿海，是臺灣著名最重要的廟會活動之一。燒王船的原意是送瘟出境，如今已演變成祈安降福的活動，整個祭典過程籠罩著神祕、嚴肅的氣氛。洪碩甫擅長人文寫實攝影，風景花卉攝影亦有涉獵，也有應用暗房特技的作品。這幅〈燒王船〉主要表現大場面，構圖安排王船在正中心為主角，船隻火苗飛揚，遠方背景為海上船隻點點，前方聚集眾多群眾點點，是一張深具歷史性的影像。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=MAM7M2	
陳建元 (1948-)	安平老街風情／ 1965	陳建元擅長拍攝人體人像、風景生態花卉、心象造型以及人文寫實攝影。這張〈安平老街風情〉以寫實擷攝安平老街迎神的活動，狹窄的街道兩旁，挨家挨戶信眾在門口舉香或雙手合十，表示對神明的景仰與祈福。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=M8MW	
張慶祥 (1952-)	七股風雲／2008	張慶祥善於心象造型與花卉攝影，出版《映像新繪》攝影集。七股鹽山是臺灣面積最大的鹽場，自 2002 年 5 月廢曬，結束臺灣 338 年曬鹽歷史，成為休閒遊憩的鹽業觀光據點，即新南瀛八景之一「鹽田曬玉」的所在地。這座鹽山的主峰為七股鹽場末代曬鹽堆疊成的人造山，海拔高度 20 公尺，相當七層樓高；另一座為鹽山北峰，來自西澳洲粉碎鹽工廠的原料鹽。張慶祥以疊影的手法，將七股鹽山原有的白色山形體，合成處理成風雲密布的天空，氣候即將變天的情景，兩名遊客在階梯上觀象，暗喻七股鹽山面對將來各種命運的變化。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=MXME	

陳文嚮 (1952-)	鹽田風光／1996	陳文嚮專長人體人像、風景生態花卉、心象造型以及人文寫實攝影，擁有許多攝影學會碩、博學榮銜。〈鹽田風光〉以彩色記錄一名婦人正在無數井字型的鹽田裡曬鹽，30 餘個竹籃裡堆滿斗笠狀白花花的鹽顆粒，與婦人身穿防曬的白袖套與斗笠上的白布，相映成趣。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=MKME	
傅士榮 (1957-)	傳承／1998	傅士榮專長心象造型與寫實攝影，攝影常勝軍。〈傳承〉以街拍 (snapshot) 捕捉一名身軀骨骼彎曲老婦人的背影，右手仍拄杖行走在巷弄裡，左手拿著裝香紙的竹籃，另一名小童迎面走來，同時在他的頭頂上面，剛巧有個「命」，應該是命相館的招牌。傅士榮這樣的瞬間安排，似乎象徵老婦的命運將傳承給下一代。
圖像連結	https://collections.culture.tw/tnam_collectionsweb/collection.aspx?GID=MPME	
許淵富# (1932-2018)	肩／1964、牛的造型／1963、平交道看守員／1964、推銷／1966、颱風那一天／1964、歇一會兒／1965、自拍照／1961、禧戲／1962、生病的女人／1963等 108 件	內文已有介紹〈牛的造型〉等部分作品。
張武俊# (1942-)	孔廟系列之一／1994 等 673 筆 (文化中心永華庫房有 672 筆)	內文已有介紹孔廟、彩竹的故鄉與月世界等系列作品。
劉永泰# (1945-)	臺南孔廟百年老榕樹留影／2009、異象／1975、步／1992 等共 10 件	內文已有介紹〈異象〉、〈異質空間〉等部分作品。
陳伯義#	食炮人系列 6 件／	內文已有介紹此系列作品。

(1972-)	2012-2019	
沈昭良# (1968-)	STAGE-04 / 2008 、 STAGE-15 / 2008 、 STAGE-20 / 2008 、 STAGE-97 / 2011 等 4 件	內文已有介紹此系列作品。
陳春祿# (1956-)	開天 1 / 1995、開天 17 / 1995、開天 31 / 1995 等 3 件、收藏童 年系列 10 件，共 13 件	內文已有介紹這兩系列的部分作品。
楊順發# (1964-)	臺灣土狗 Taiwan TO GO-向李俊賢老師致 敬 / 2019、臺灣水沒 5 件，共 6 件	內文已有介紹這兩系列系列作品。

附錄五：圖版索引（按創作年代排序）

 <p>圖 1 拍攝者不詳，〈從城牆上觀望臺灣府城。「紅毛城」〔普羅民遮城〕在背景處〉，拍攝年代不詳。頁 2</p>	 <p>圖 2 拍攝者不詳，〈考棚。庭園入口處〉，拍攝年代不詳。頁 2</p>	 <p>圖 3 拍攝者不詳，〈考棚。供奉文神（文昌）的塔〉，拍攝年代不詳。頁 2</p>	 <p>圖 4 拍攝者不詳，〈觀音廟〉，拍攝年代不詳。頁 2</p>
 <p>圖 5 張清言，〈立體攝影術-閱讀書冊的婦女〉，1920 年代。頁 3</p>	 <p>圖 9 攝影者不詳，〈帥氣的網球裝〉，臺南，1920。頁 15</p>	 <p>圖 12 楊文津，〈巷道〉，1939。頁 17</p>	
 <p>圖 8 今日寫真館，〈臺南第二高女學生制服照〉，1940 年代。頁 14</p>	 <p>圖 10 日之丸寫場，〈新娘寫真〉，1940 年代。頁 15</p>	 <p>圖 11 孫有福，〈晨景〉，1941。頁 17</p>	
 <p>圖 58 蔡高明，〈世間情事系列〉，1960 年代。頁 47</p>	 <p>圖 59 蔡高明，〈世間情事系列〉，1960 年代。頁 47</p>	 <p>圖 15 許淵富，〈朝來雙豔〉，1959。頁 25</p>	 <p>圖 16 許淵富，〈合唱〉，1961。頁 25</p>









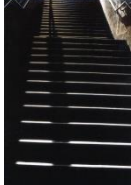




 <p>圖 56 蔡高明,〈兩老婦人〉, 1961。頁 46</p>	 <p>圖 52 柯錫杰,〈月世界〉, 1962。頁 44</p>	 <p>圖 53 柯錫杰,〈盲母〉, 1962。頁 44</p>	 <p>圖 14 黃東焜,〈鴨群〉, 1963。頁 25</p>
 <p>圖 17 許淵富,〈牛的造型〉, 1963。頁 26</p>	 <p>圖 18 許淵富,〈古井〉, 1964。頁 26</p>	 <p>圖 19 許淵富,〈鹽田印象〉, 1964。頁 27</p>	 <p>圖 20 許淵富,〈羞〉, 1965。頁 27</p>
 <p>圖 13 黃東焜,〈河邊偶拾〉, 1969。頁 25</p>	 <p>圖 109 劉永泰,〈異象〉, 1975。頁 76</p>	 <p>圖 60 陳次雄,〈危橋〉, 1976。頁 48</p>	 <p>圖 61 陳次雄,〈結婚進行曲〉系列, 1978。頁 48</p>
 <p>圖 54 柯錫杰,〈等待維納斯〉, 1979。頁 45</p>	 <p>圖 57 蔡高明,〈哈欠〉, 1980。頁 46</p>	 <p>圖 111 劉永泰,〈草葉集〉, 1980。頁 77</p>	 <p>圖 55 柯錫杰,〈永恆的對話〉, 1981。頁 45</p>
 <p>圖 152 林柏樑,〈逆向〉, 1981。頁 99</p>	 <p>圖 33 傅朝卿,〈時向：編號 1985-1〉, 1985。頁 34</p>	 <p>圖 32 傅朝卿,〈時向：編號 1986-1〉, 1986。頁 34</p>	 <p>圖 150 趙傳安,〈夢土〉, 1986。頁 98</p>
 <p>圖 116 蕭培賢,〈蘭嶼 118〉, 1988。頁 80</p>	 <p>圖 117 蕭培賢,〈蘭嶼 92〉, 1988。頁 80</p>	 <p>圖 62 陳次雄,〈夜之頌〉, 1989。頁 49</p>	 <p>圖 145 趙傳安,《無隱系列》, 1989。頁 95</p>



圖 38 杜美華,《浪山》, 1989。頁 37



圖 39 杜美華,《浪水》, 1990。頁 37

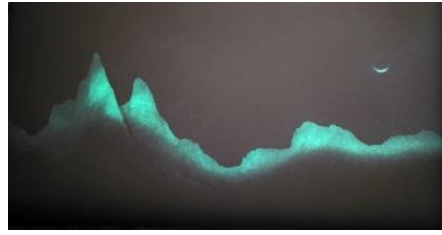


圖 22 張武俊,《夢幻月世界》系列, 1990。頁 29



圖 110 劉永泰,《異質空間—道》, 1990。頁 76

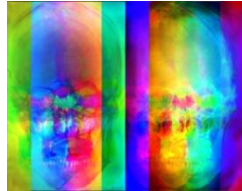


圖 112 劉永泰,《自我頭殼(X光)》, 1990。頁 77



圖 146 趙傳安,《無隱系列》, 1990。頁 95



圖 23 張武俊,《孔廟守護者》, 1991。頁 29



圖 164 黃建亮,《看東看西看》系列, 1991。頁 105



圖 29 王徵吉,《黑面琵鷺》系列, 1992 起至今。頁 32



圖 147 趙傳安,《振翅系列》, 1992。頁 96



圖 148 趙傳安,《振翅系列》, 1992。頁 96



圖 115 陳慧美,《海安路》, 左邊 1992 年拍攝, 右邊網路下載。頁 78



圖 24 張武俊,《全臺首學》系列, 1993.8.15。頁 29



圖 63 陳次雄,《月世界晨曦美景》, 1993。頁 49



圖 118 蕭培賢,《龍都_220816_8》, 1993。頁 80



圖 119 蕭培賢,《龍都_220816_6》, 1993。頁 80



圖 154 林柏樑，〈古蹟劫〉，1993。頁 100



圖 155 林柏樑，〈三者之間〉，1993。頁 100



圖 34 傅朝卿，〈時向：編號 1994-2〉，1994。頁 35

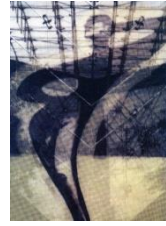


圖 35 傅朝卿，〈幻向：編號 1994-1〉，1994。頁 35



圖 45 張聰賢，〈高雄那瑪夏三民國小〉，1994。頁 40



圖 46 張聰賢，〈南投仁愛紅香〉，1994。頁 40



圖 30 王徵吉，〈非洲琵鷺〉，1995。頁 33

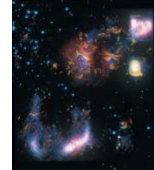


圖 67 陳春祿，〈開天 17〉，1995-2005。頁 52



圖 120 蕭培賢，〈寂靜都市 32〉，1996。頁 81



圖 121 蕭培賢，〈寂靜都市 3〉，1996。頁 81



圖 153 林柏樑，〈世紀末的臺灣〉，1996。頁 99



圖 149 趙傳安，〈碎心〉，《無隱弄花痕系列》，1997。頁 97



圖 25 張武俊，〈彩竹的故鄉〉，1998-1999。頁 30



圖 91 曾鈺涓，〈物體 1-5〉，1998。頁 64



圖 156 林柏樑，〈逆光而行—葉石濤〉，1998。頁 100



圖 26 張武俊，〈月世界土角厝〉，1999。頁 30



圖 165 黃建亮，〈世紀末臺灣〉系列，1999。頁 105



圖 130 黃華安，〈刑天之歌系列之五〉，《刑天之歌》，2000。頁 88



圖 131 黃華安，〈刑天之歌系列之十九〉，《刑天之歌》，2000。頁 88



圖 177 陳伯義，〈20020921 南鯤鯓代天府吳府千歲香期 2〉，《神變》，2002。頁 113


 <p>圖 178 陳伯義,〈20021201 雲林馬鳴山〉,《神變》, 2002。頁 113</p>	 <p>圖 199 楊士毅,《黑暗中的自然》系列之一, 2002。頁 121</p>	 <p>圖 200 楊士毅,《黑暗中的自然》系列之二, 2002。頁 121</p>	 <p>圖 170 邱國峻,〈物忘我〉, 2003。頁 108</p>
 <p>圖 113 劉永泰,〈安平樹屋光景〉, 2003。頁 77</p>	 <p>圖 122 蕭培賢,〈顯隱之間_220816_3〉, 2003。頁 82</p>	 <p>圖 123 蕭培賢,〈顯隱之間_220816_0〉, 2003。頁 82</p>	 <p>圖 124 蕭培賢,〈顯隱之間_220816_1〉, 2003。頁 82</p>
 <p>圖 179 陳伯義,〈西港慶安宮第三日香〉,《神變》, 2003。頁 113</p>	 <p>圖 27 張武俊,《魚塭》,七股, 2004-2013。頁 31</p>	 <p>圖 180 陳伯義,〈下營玄天上帝繞境〉,《神變》, 2004。頁 113</p>	 <p>圖 181 陳伯義,《石人》系列, 2004。頁 114</p>
 <p>圖 182 陳伯義,《石人》系列, 2004。頁 114</p>	 <p>圖 187 陳伯義,《2004-2006 蜂炮時刻》, 2004-2006。頁 116</p>	 <p>圖 101 沈昭良,《SINGERS & STAGES》系列, 歌手娟娟, 2005。頁 71</p>	
 <p>圖 77 楊順發,〈家園游移狀態 NO : 03〉, 2005。頁 58</p>	 <p>圖 184 陳伯義,〈遺留—中壢忠貞貿易七村〉, 2005。頁 115</p>	 <p>圖 79 楊順發,《家園游移狀態》系列之一, 2006。頁 58</p>	 <p>圖 114 劉永泰,〈剖〉, 2006。頁 77</p>



圖 166 黃建亮,《I-台灣》系列, 2006。頁 106



圖 167 黃建亮,《I-台灣》系列, 2006。頁 106



圖 28 張武俊,《萬年峽谷》, 2007。頁 31

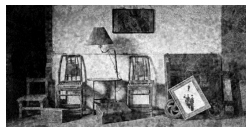


圖 78 楊順發,《家園游牧狀態 NO: 15》, 2007。頁 58



圖 31 王徵吉,《黑面琵鷺下蛋》, 2008。頁 33



圖 64 陳次雄,《二寮萬丈曙光》, 2008。頁 50



圖 65 陳次雄,《101大樓彩虹》, 2008。頁 50



圖 72 黃子明,《阿嬤集合系列—面具》系列, 2008。頁 55



圖 73 黃子明,《阿嬤集合系列—婚紗》, 2008。頁 56



圖 74 黃子明,《阿嬤集合系列—劇場》, 2008。頁 56



圖 168 邱國峻,《臺南光景》, 2008。頁 107



圖 169 邱國峻,《臺南光景》, 2008。頁 107



圖 183 陳伯義,《台南精忠三村》, 2008。頁 115



圖 21 張武俊,《荷花》, 2009-2013。頁 29



圖 125 黃文勇,《進行中的時態—也許,這是一條可行的路徑》,《被凝視的風景》系列, 2009。頁 83



圖 157 林柏樑,《Cosplay 少女》, 2009。頁 100



圖 185 陳伯義,《窗景—那瑪夏·南沙魯》, 2009。頁 116



圖 186 陳伯義,《莫拉克·南沙魯-1》, 2009。頁 116



圖 68 陳春祿,《平權》,《收藏童年系列》, 2010-2022。頁 52

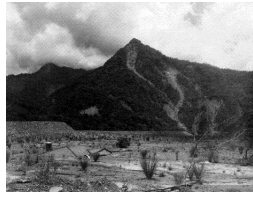


圖 49 李旭彬,《災難風景》系列, 2010。頁 42



圖 69 陳春祿,〈石龜行〉,《收藏童年系列》, 2010-2022。頁 53



圖 70 陳春祿,〈再見全家福〉,《收藏童年系列》, 2010-2022。頁 53



圖 71 陳春祿,〈秋茂園〉,《收藏童年系列》, 2010-2022。頁 53



圖 99 沈昭良,《STAGE (舞台車)》系列之二, 2011。頁 70



圖 100 沈昭良,《STAGE (舞台車)》系列之二, 2011。頁 70



圖 47 張聰賢,〈鎮西堡兒童〉, 2012。頁 41



圖 48 張聰賢,〈竹東〉, 2012。頁 41



圖 66 陳次雄,〈101 大樓日落美景〉, 2012。頁 51



圖 134 黃華安,〈玄幻〉,《山海經神話》系列, 2012-2017。頁 89



圖 135 黃華安,〈鳥獸〉,《山海經神話》系列, 2012-2017。頁 89



圖 136 黃華安,〈見怪〉,《山海經神話》系列, 2012-2017。頁 90



圖 75 黃子明,《韓戰反共戰俘的政治紋身-廖禮華》, 2013。頁 56



圖 76 黃子明,《韓戰反共戰俘的政治紋身-潘海波》, 2013。頁 56



圖 126 黃文勇,〈秀姑巒溪輓歌〉,《被凝視的風景》系列, 2013。頁 84

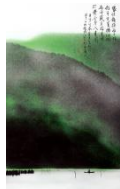


圖 132 黃華安,〈富春江系列之八〉,《東方無極》, 2013。頁 89



圖 158 許進源,《枯木系列》之一, 2013-2014。頁 101

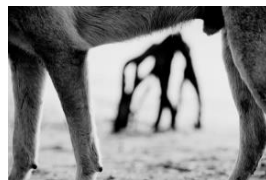


圖 159 許進源,《枯木系列》之二, 2013-2014。頁 101



圖 171 邱國峻,〈神遊之境 04〉, 2013。頁 108



圖 80 楊順發，〈屏東縣新園鄉鹽埔村魚塭〉，《臺灣水沒》，2014。頁 59



圖 133 黃華安，《生命的光影》系列之五，2014。頁 89



圖 188 陳伯義，《食炮人 VII》，2014。頁 117



圖 81 楊順發，〈臺南市北門區南鯤鯓民宅〉，《臺灣水沒》，2015。頁 59



圖 107 沈昭良，《漂流／Drifting》，2015-2022。頁 73



圖 108 沈昭良，《漂流／Drifting》，2015-2022。頁 73



圖 160 許進源，《白布曲系列》之一，2015-2016。頁 102



圖 161 許進源，《白布曲系列》之二，2015-2016。頁 102



圖 162 許進源，《困·囚系列》之一，2015。頁 103



圖 163 許進源，《困·囚系列》之二，2015。頁 103

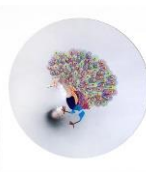


圖 172 邱國峻，〈孔雀開屏〉，《妄身幻境》，2015。頁 109



圖 173 邱國峻，〈雙龍吐珠〉，《妄身幻境》，2015。頁 109



圖 42 張聰賢，〈俞肇青教授〉，《0.25 微表情》，2016。頁 40



圖 43 張聰賢，〈黃信二教授〉，《0.25 微表情》，2016。頁 40



圖 44 張聰賢，〈陳其彭教授〉，《0.25 微表情》，2016。頁 40



圖 92 曾鈺涓，《錯置 2016：偽旅行記事》系列之一，2016。頁 65



圖 93 曾鈺涓，《錯置 2016：偽旅行記事》系列之一，2016。頁 65



圖 102 沈昭良，《臺灣綜藝團》，2016。頁 71



圖 139 晁瑞光，《土是一面鏡子》或《人造地景》，2016。頁 92



圖 191 陳伯義，〈地下街商場—穩亮唱片行〉，出自《封面故事：臺南中國城》，2016。頁 118



圖 192 陳伯義,〈住宅—臺南市中西區環河街 72 號 6F-18〉,《封面故事:臺南中國城》,2016。頁 118



圖 193 陳伯義,〈文夏音樂工作室〉,《封面故事:臺南中國城》,2016。頁 118



圖 194 陳伯義,〈凱薩音樂城〉,《封面故事:臺南中國城》,2016。頁 118



圖 195 陳伯義,〈中國城大戲院—金廳〉,《封面故事:臺南中國城》,2016。頁 118



圖 196 陳伯義,〈麗儂賓館—911〉,《封面故事:臺南中國城》,2016。頁 118



圖 140 晁瑞光,《土是一面鏡子》或《人造地景》,2017。頁 92



圖 151 趙傳安,〈失落〉,2017。頁 98



圖 103 沈昭良,《晨曦-來自戒毒村》系列,2018。頁 71



圖 94 曾鈺涓,《玫瑰·紅》系列,2018。頁 66



圖 104 沈昭良,《晨曦-來自戒毒村》系列,2018。頁 71



圖 127 黃文勇,〈此岸到彼岸的距離〉,《被凝視的風景》系列,2018。頁 84



圖 142 晁瑞光,《美麗龍崎月世界》,2018。頁 93



圖 143 晁瑞光,《臺灣之醉》第五個故事,2018。頁 94



圖 174 邱國峻,〈眾生聯盟 01〉,雙面刺繡,2018。頁 110



圖 189 陳伯義,《食炮人 XIII》,2018。頁 117



圖 190 陳伯義,《食炮人 XVIII》,2019。頁 117



圖 40 杜美華,《逆光·重現
兵配廠系列》, 2019 出版。
頁 38



圖 41 杜美華,《逆光·重現兵
配廠系列》, 2019 出版。頁 38



圖 82 楊順發,〈海洋劇場 NO: 01〉,《海洋劇場》, 2019。頁
60



圖 128 黃文勇,〈八田與一的夢幻場域〉,《被凝視的風景》
系列, 2019。頁 85



圖 83 楊順發,〈臺灣土狗 Taiwan To Go—向李俊賢致敬
NO: 01〉,《臺灣土狗》, 2020。頁 60



圖 105 沈昭良,《不義遺址
—新店軍人監獄／安康接
待室》, 2020。頁 72

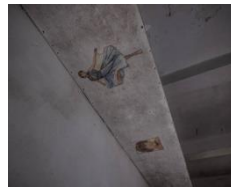


圖 106 沈昭良,《不義遺址
—新店軍人監獄／安康接
待室》, 2020。頁 72



圖 138 黃華安,〈安平古堡旅後有感〉, 2020。頁 91



圖 141 晁瑞光,《美麗龍崎
月世界》, 2020。頁 93



圖 175 邱國峻,〈飛碟屋
01〉,《神遊仙境系列》, 2020。
頁 111



圖 50 李旭彬,〈登玉山途中
-白木林〉,《一路上的風景—
復返》, 2021。頁 43



圖 51 李旭彬,〈玉山東峰望
主峰〉,《一路上的風景-復
返》, 2021。頁 43



圖 137 黃華安,〈月世界之
晨〉, 2021。頁 90



圖 176 邱國峻,〈韓相子〉,
《神遊仙境系列》, 2021。頁
111



圖 197 楊士毅,《繁花盛開
的祝福》縮時攝影之一,
2021。頁 119



圖 198 楊士毅,《繁花盛開
的祝福》縮時攝影之二,
2021。頁 119



圖 36 傅朝卿，《台南紅·傅老藍》系列，2022 年 4 月 26 日上傳。頁 36



圖 37 傅朝卿，《台南紅·傅老藍》系列，2022 年 4 月 26 日上傳。頁 36



圖 95 曾鈺涓，〈1-adamEve-20211016〉，《Conversation-Eve & Adam》，2022。頁 67



圖 96 曾鈺涓，〈2-adamEve-20211016〉，《Conversation-Eve & Adam》，2022。頁 67



圖 97 曾鈺涓，〈3-adamEve-20220105〉，《Conversation-Eve & Adam》，2022。頁 68



圖 98 曾鈺涓，〈4-adamEve-20220208〉，《Conversation-Eve & Adam》，2022。頁 68



圖 84 楊順發，〈家族精神-大姐的紅寶石婚禮〉，《鄉情II》系列，2022。頁 61



圖 85 楊順發，〈家族精神-大姐的紅寶石婚禮〉局部，《鄉情II》系列，2022。頁 61



圖 86 楊順發，【首部曲：土壤翻耕】〈家族精神—大姐的紅寶石婚禮〉，《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022。頁 61



圖 87 楊順發，【二部曲：弄水田、插秧】〈擁抱故鄉水與土—水牛擱浴〉，《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022，藝術家自藏。頁 61



圖 88 楊順發，【三部曲：稻子結穗】〈社區參與—紮稻草人活動〉，《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022。頁 62



圖 89 楊順發，【四部曲：稻子收割】〈文化稻的誕生—割稻宴〉，《種稻計畫—黃金母子山》系列，2022。頁 62



圖 90 楊順發，【五部曲：黃金母子山】，《種稻計畫—黃金母子山》系列，裝置空間，2022 年 10 月 15 日。頁 63

附錄六：攝影家索引（按姓氏筆劃排序）

4 劃

日之丸寫場 14, 15
今日寫真館 13, 14
王徵吉 4, 20, 23, 31, 32, 33, 74, 95,
124, 142

7 劃

李旭彬 3, 4, 21, 41, 42, 43, 74, 101, 126
杜美華 6, 11, 13, 36, 37, 38, 74
沈昭良 4, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 124

8 劃

林金河 143
林柏樑 98, 99, 100, 101, 123, 125
邱國峻 4, 107, 108, 109, 110, 111, 123,
125
周鑫泉 121

9 劃

柯錫杰 4, 44, 45, 46, 74, 124, 143
洪碩甫 20, 143

10 劃

孫有福 3, 17, 18
晁瑞光 6, 91, 92, 93, 94, 122, 125

11 劃

張 才 121, 142
張武俊 4, 28, 29, 30, 31, 74, 87, 124,
126, 145
張清言 3
張照堂 5, 112, 122, 124
張慶祥 144
張聰賢 38, 39, 40, 41, 74
許淵富 4, 5, 18, 20, 25, 26, 27, 31, 74,
87, 124, 126, 145
許進源 4, 100, 101, 102, 103, 121
陳文嚮 145
陳次雄 4, 19, 47, 48, 49, 50, 51, 74, 124

11 劃

陳春祿 4, 51, 52, 53, 54, 74, 125, 146
陳伯義 4, 13, 15, 21, 101, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 122, 125
陳慧美 78, 79, 122, 125
陳建元 142

12 劃

傅士榮 145
傅朝卿 4, 33, 34, 35, 36, 74
曾鈺涓 4, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 74,
125
黃子明 4, 54, 55, 56, 74, 124
黃文勇 82, 83, 84, 85, 86, 119, 122, 125
黃東焜 4, 19, 24, 25, 74, 124
黃建亮 8, 30, 104, 105, 106, 112, 122, 125,
126
黃華安 87, 88, 89, 90, 91, 122, 125

13 劃

楊士毅 119, 120, 121, 123, 125
楊文津 3, 17, 18
楊順發 4, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 74,
112, 125, 146

14 劃

趙傳安 87, 94, 95, 96, 97, 98, 122, 125,
142

15 劃

劉永泰 4, 21, 75, 76, 77, 87, 112, 122,
125, 145
蔡高明 46, 47, 74, 124

16 劃

盧安寧 143

17 劃

蕭培賢 79, 80, 81, 82, 122, 125