

試析張國治實物投影之視覺詩意

姜麗華

國立臺灣藝術大學通識教育中心專任副教授

摘 要

本文回顧攝影史上直接印樣法實物投影的發展歷程，從影像的實驗性到各種藝術表現。這些物影成像的攝影作品皆是採用現實世界選取的物件，經過各種排列組合重新演繹後翻轉了現實感，顯現出超現實的夢境與潛意識。本文主要闡述文人攝影家張國治的成長背景與其創作有關實物投影的攝影作品。他在暗房裡利用放相的放大機，亦將殘缺不完美的物件重新排列組構成有意味的形式，實踐了日本的侘寂美學。其作品體現日神阿波羅代表的形象藝術與詩，他所製作的黑白影像往往富有詩詞般的情境，如夢似醉的畫面結合日神與酒神的精神，經由視覺的感知讓觀者產生吟詠的詩意，創作出營造強調明暗對比之陰翳美，以及侘寂式的殘缺美。這些技術性的圖像儼然超越「此曾在」的攝影本質，抽象化現實世界的物件，企圖創造令人感到驚異的視覺詩意。

關鍵字：實物投影、無相機攝影、超現實、陰翳、侘寂美學

一、前言：實物投影的發展歷程

西方攝影史記載提出透過光線讓大自然描繪自己的發明家是威廉·福克斯·塔爾伯特（William Fox Talbot, 1800-1877），他於1835年間在英國皇家學院說明他從1834年就嘗試將植物的葉片、花瓣或蕾絲花邊等物品（圖1），不需要借助相機，直接放在具有感光性能的紙上進行曝光的直接印樣法，¹他將這樣的技法取名為 photogenic drawings（可譯「光的素描或以光繪畫」）。1842年集天文學、數學、化學和攝影家一身的英國男爵約翰·赫謝爾（John Herschel, 1792-1871），創造「攝影」（photography）、「負片」（negative或稱負像，意指影像的明暗與被攝物相反，色彩則為被攝物的補色）及「正片」（positive或稱正像，意指影像的明暗或色彩與被攝物相同）等名詞，發明攝影工藝藍曬法（Cyanotype），又稱鐵氰酸鹽印相法，是另一種直接印樣法。而於1843年安娜·阿特金斯（Anna Atkins, 1799-1871）是第一位使用藍曬法實踐這類「無相機攝影」（Camera-less photography）²技術，記錄細緻標本（圖2）的科學家。另外，運用無相機攝影最知名莫過於匈牙利裔的拉斯洛·莫荷里-納吉（László Moholy-Nagy, 1895-1946）和猶太裔藝術家曼·雷（Man Ray, 1890-1976, 或譯門·雷，原名Emmanuel Radnitzky），他們也使用直接印樣的

1 André Gunthert（安德烈·岡特爾）與Michel Poivert（米歇爾·普瓦維爾）合著，趙欣與王帥合譯，《世界攝影藝術史》（*L'art de la photographie*, 2007）（北京：中國攝影出版社，2016），頁16。Contact Print本文不採用「直接接觸印相」，改以臺灣譯法「直接印樣」。

2 「無相機攝影」（Camera-less photography）又可譯成「無機身攝影」是以單純的光和感光材料即可成像，沒有鏡頭、相機機身、底片間的光學連續系統。類型有光因影像（Photogenics）、實物投影（Photograms）、底片造像（Cliche-Verre）、影印成像（Xerography）、電視投影（Videograms）、電腦造像（Computer-Generated Photographs）等。以上參閱游本寬，〈矯飾攝影的縱觀與橫思〉，《現代美術》第44期（1992.10），頁37-40。

技術創建許多攝影作品。前者稱這種技術為Photogram，³「集中探討光和造形間的結構關係」⁴；後者稱之為Rayogram，「較幾何性且高反差的黑白硬朗圖案」⁵。中文譯法有「實物投影」、「光的投影」、「光繪成像法」、「物影成像」、「物影照片」或譯為「影畫」、「光影畫」、「影繪」等。



圖 1 William Fox Talbot，〈傘形科植物大星芹——猶豫的紳士〉，1839，光繪負片，圖片來源：André Gunthert & Michel Poivert，《世界攝影藝術史》，頁 19。



圖 2 Anna Atkins，〈羅氏海條藻〉（Himanthalia lorea），1843，氰版攝影術，圖片來源：Mary Warner Marien，《改變攝影的 100 個觀念》，頁 31。

實物投影這種暗房技術源起於對感光媒材的實驗，除了前文中所述 19 世紀的

3 莫荷里-納吉於 1922 年經由對光與透明的研究中，實驗出一種變形且去物質化的無相機攝影法 photogram，莫荷里-納吉將之描述為：「a bridge leading to new visual creation for which canvas, paint-brush and pigment cannot serve.（實物投影為通往新的視覺創作的橋梁，是亞麻布、畫筆和顏料皆無法達成的。）」原文參閱古根漢 2016 年為莫荷里-納吉舉辦「Moholy-Nagy: Future Present」回顧展時，策展文中引用莫荷里-納吉的說法。Moholy-Nagy，〈News Release〉，《GUGGENHEIM》，網址：<<https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2016/07/Moholy-Nagy-PressKit-update.pdf>, p. 2.>（2021. 01. 12 瀏覽）。

4 游本寬，〈矯飾攝影的縱觀與橫思〉，頁 38。

5 同註 4。

實驗者之外，另一位先驅者德國畫家克里斯提安·夏德（Christian Schad, 1894-1982）約1918年開始投入實物投影的實驗。達達主義詩人特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）將這些作品以夏德（Schad）姓氏諧音稱之為「影子畫」（Shadograph，又譯「夏德圖像」）。夏德可說是走在一般攝影家的前面，「把物體放置在感光紙上，經過曝光後創作抽象的『剪影』。這就為後來的物影照片創造了基礎。」⁶他往往以撕碎的各種紙張、或織物的碎片、或是街道上撿拾而來的垃圾或碎石的廢棄雜物，將它們排列在感光的相紙上，壓在透明玻璃下之後，放置在陽台或窗戶外曝光，卻能顯影出明暗交替的驚人變化，甚至刻意製作出脫離方形構圖的抽象影像（圖3）。總之，西方實物投影的發展歷程大體上可分成四個時期：第一、攝影萌芽期；第二、超現實主義時期；第三、包浩斯時期；第四、當代藝術的新嘗試。

經歷前述攝影萌芽期之後的實物投影，漸漸發展出一種直接將一些透明的、半透明的或不透明的物體放在感光材料上（往往在相紙上），從而構成介乎於具象和抽象之間的神奇魔力。⁷易言之，將各種不同透光性的平面或立體的物件置於感光底片或相紙上直接曝光的造像法，因為物體的厚度不同，形成明暗有別的階調。影像效果品質依照物品本身的穿透力而定，絕大部分的影像都是陰陽反轉，達到超現實蒙太奇的視覺感受。⁸創作者亦可將負像（negative）經由密接印相法轉成正像（positive）。「這種製作方式在邏輯上與達達主義的拼貼畫一脈相承：切割的紙張

6 林路，〈郎靜山攝影與西方淵源之比較〉，《攝影大師郎靜山120歲紀念集》（臺北：郎靜山藝術文化發展學會，2011），頁172。

7 林路，〈郎靜山攝影與西方淵源之比較〉，頁172。

8 參閱林君潔，〈超現實影像創作——類比與數位影像呈現分析與研究〉（國立臺灣師範大學美術學系在職碩士進修班論文，1997），頁73-74。

與平整的物體在紙面上按照二維的形式關係組織起來」⁹，這種直接印樣形成物影成像的技術，反映了達達反對傳統藝術的精神。



圖 3 Christian Schad，〈夏圖圖像〉（Schadograph），1919，影子畫，圖片來源：網址：<<https://www.artic.edu/artworks/227828/schadograph>>（2020.10.03 瀏覽）。

先鋒派藝術家曼·雷，因結識達達主義者杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）之後，¹⁰他的作品大量加入達達與超現實的元素，透過攝影，他不是要捕捉事物的外形，而是要形塑內心的超現實意象，挑戰並擴張攝影的限制。尤其在1922年他無

9 André Gunthert（安德烈·岡特爾）與Michel Poivert（米歇爾·普瓦維爾）合著，趙欣與王帥合譯，《世界攝影藝術史》，頁467。

10 曼·雷與法國後現代藝術之父杜象相識於美國，後於1921年七月移居至法國，他一生大部分的作品完成於巴黎。

意間在暗房發現了實物投影這種新型取得影像的方法，¹¹他以自己的名字同時參考X光照相術，為他的發現命名為（Rayographs）「光的投影」（圖4~圖9），並認為這些物影照片不只是簡單的物體剪影，因為各種不同質的與形狀的物件經過光的折射，產生各式各樣紛繁複雜的變形，因而具有三維的立體感，他宣稱這種相片為「純粹的達達主義（Dadaism）」¹²。威斯頓·奈夫（Weston Naef, 1942-）引用曼·雷在1963年展覽時他自己對實物投影的說法：「像是一件物品靜靜地被火吞噬後所吐出的灰燼，這些影像是由光及化學藥水搭配經驗及冒險過程而被定影的氧化顆粒組成，而不是實驗結果。」¹³奈夫還認為曼·雷這些實物投影作品的本質是一種視覺詩曲，具備對曼·雷而言重要的美學厚度，¹⁴說明這種正負反轉的影像，開啟一種具有詩意的視覺經驗。

1922年起曼·雷大量進行實物投影實驗，並集結成攝影集的《廊香美味》（*Les Champs Délicieux*）。曼·雷曾說：「我從未打算記載我的夢想——只有實現夢想的決心。為此目的，我從來沒有將它們視為夢想。」¹⁵他創造了族繁不及備具有前衛性與實驗性的超現實創作，以無意識的自動性作用符應奧地利精神分析師佛洛伊德

11 據說他在無意間將小玻璃漏斗、量杯和溫度計放在水槽裡的紙上。當他打開燈看到畫面慢慢形成。參閱André Gunthert（安德烈·岡特爾）與Michel Poivert（米歇爾·普瓦維爾）合著，趙欣與王帥合譯，《世界攝影藝術史》，頁467。

12 同註11。

13 曼·雷，出自何政廣主編，吳祁喻編譯，《曼雷：達達超現實攝影畫家》（臺北：藝術家，2012.04），頁178。

14 同註13。

15 參閱“Je n’ ai jamais eu l’ intention de consigner mes rêves – seule la détermination de les réaliser. A ces fins, je n’ y fais jamais référence en tant que rêves.” 出自Man Ray, ‘Je n’ ai jamais eu l’ intention’, in *Man Ray 1890-1976*. 曼·雷創作自述，無頁碼。

(Sigmund Freud, 1856-1939) 提出的潛意識夢境之學說。¹⁶奉行佛洛伊德學說的超現實主義 (Surrealism)¹⁷，本身就是一種跨領域的運動，讓攝影不再僅是傳統的純攝影，特別是實物投影曼·雷選用的物件琳瑯滿目：有暗房用具、梳子（圖4）、人臉（圖5）、手掌、羽毛、織布、幾何物品（圖6）、玻璃球（圖7）、電影膠卷（圖8）等物品，以及花朵和葉脈（圖9）等植物，他強調明暗顛倒的效果，呈現物件輪廓的線條，產生虛實相間的超現實影像，並使得「日常生活中熟悉的器物失去了它們的原始屬性，昇華成神祕而詩意的存在。」¹⁸本文將在下節接續探討文人攝影家張國治（1957-）運用實物投影展現其詩意氣質，他曾表明有關實物投影的創作其實深受曼·雷的影響。曼·雷亦在暗房控制光照的方向與強弱，創建多層次豐富的陰影，雖是實際世界中有此物體，影像卻呈現如夢如幻的超現實感，並具有獨一無二的特性。在沒有數位科技、沒有電腦修圖的年代，曼·雷帶著探究的心態自由地進行創作的遊戲，¹⁹他的實物投影可說是超現實主義時期最重要的代表作品，這些影像顛覆了我們對傳統攝影的既定認知，也讓攝影術不只是簡單的記錄工具。尤其是

16 佛洛伊德認為我們內部知覺的任何對象都是虛象，就像光線穿過望遠鏡所產生的影像一樣，是不完全的，必須透過夢的解析才能了解我們的潛意識。參閱Sigmund Freud（西格蒙德·佛洛伊德）著，孫名之譯，《夢的解析》（英文*The Interpretation of Dreams*, 1900; 德文*Die Traumdeutung*, 1899）（臺北：左岸，二版一刷，2010），頁546-556。

17 超現實主義（法文Surréalisme）一詞首次公開使用是在1917年5月由阿波里奈爾（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）撰寫芭蕾舞遊行節目單的序言中，定義了一種藝術趨勢，並於同年6月演出的《蒂雷西亞的乳房：兩幕及一序幕的超現實主義戲劇》（1903年他所寫的劇本）為當時前衛戲劇建立典範，使副標題中的超現實主義一詞立即流行，影響布荷東（André Breton, 1896-1966）等作家，因而也構成一種藝術潮流。

18 參閱André Gunthert（安德烈·岡特爾）與Michel Poivert（米歇爾·普瓦維爾）合著，趙欣與王帥合譯，《世界攝影藝術史》，頁469。

19 Man Ray, 'A suivre sans se faire remarquer,' *Man Ray 1890-1976*. 曼·雷創作自述，無頁碼。

曼·雷選用玻璃器皿（圖7），得到非常豐富的階調，三維立體的物件亦按照其本身形狀投射產生陰影，物件彼此疊放營造具有深度的空間效果，他從理性中解放，並運用潛意識的超現實來釋放想像力，以感性的狂想、夢境建構出一種詩意化的超現實意象，產生視覺詩意的驚異之美。



圖 4 Man Ray, *Les Champs Délicieux*, 1922, Rayographs, 圖片來源: *Man Ray 1891-1976*, 頁 301。



圖 5 Man Ray, *Rayograph*, 1930, Rayographs, 圖片來源: *Man Ray 1891-1976*, 頁 300。



圖 6 Man Ray, *Rayograph*, 1924, Rayographs, 圖片來源: *Man Ray 1891-1976*, 頁 311。



圖 7 Man Ray, *Rayograph*, 1924, Rayographs, 圖片來源: *Man Ray 1891-1976*, 頁 310。

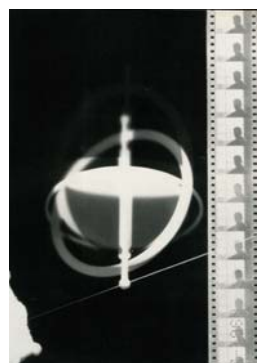


圖 8 Man Ray, *Rayograph (film & gyroscope)*, 1922, Rayographs, 圖片來源: *Man Ray 1891-1976*, 頁 295。



圖 9 Man Ray, *Rayograph*, 1925, Rayographs, 圖片來源: *Man Ray 1891-1976*, 頁 312。

由於無相機拍攝的實物投影，與傳統紀實攝影「此曾在」²⁰的本質有了差距，不需被攝物非得在鏡頭前，而且「得以自由的營運影像，但結果上仍可以保有相當程度的真實感」²¹，這種效果令同樣也是詩人的安德烈·布荷東刮目相看並於1938年將實物投影的特徵寫入《超現實主義簡明詞典》中：「在情感接觸的時候，捕捉超脫視覺的瞬間，這些由光線和活躍的有機化學固定的影像是氧化作用的剩餘物。」²²說明光與物體短暫且偶然的碰撞，創造瞬間的視覺形狀。

第三包浩斯時期可分成前、後期，前期主要指新視覺（New Vision）²³創始者拉斯洛·莫荷里-納吉，他也是透過光線進行物影成像技術的實驗者，亦於1920年代起

20 巴特指出攝影的本質是「此曾在」（法語Ça a été；英語：That-has-been），攝影影像裡某個被指涉的對象物或說被拍攝的物體（被攝物），過去曾經真實的在照相機的鏡頭前。他說：「我絕不能否認相片中有個東西曾在那兒，且以包含兩個相連結的立場，真實的（de réalité）與過去的（de passé）。」Roland Barthes著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》（臺北：臺灣攝影，1997），頁93。

21 參閱游本寬，〈超現實主義攝影及其在雜誌廣告上的應用——天下雜誌廣告之內容分析研究〉，《廣告學研究》第三集（1994.3），頁194。

22 安德烈·布荷東，出自André Gunthert（安德烈·岡特爾）與Michel Poivert（米歇爾·普瓦維爾）合著，趙欣與王帥合譯，《世界攝影藝術史》，頁469。

23 莫荷里-納吉曾說明對於實物投影的想法，可追溯至1922年的夏天，他在Rhon山脈漫步時產生的，並非受到曼·雷影響，主要受到俄國構成主義運用機械與美國攝影家Alvin Langdon Coburn以三菱鏡創作的旋渦影像影響，並與其首任妻子Lucia共同研究，創作出實物投影與字體結合的作品，以及創造出浮動的建築結構（floating architectural structures），他稱之為“light architecture”，同時也開啟他利用溴化銀對光的敏感性，進行許多實驗，並強調非傳統觀點的現實主義，而是探索攝影美學的可能性，一種新的藝術形式，並以新視覺（New Vision）稱呼之。1930年代由於受到Hirschfeld-Mack和Schwerdt-feger的動態光線展演的影響，他發展出光的雕刻（Light-Space Modulator），經由投射光，創製出光的空間，製作出幾何感的影像。以上說明參閱Eleanor M. Hight, 'Encounter with Technology: Moholy-Nagy's Path to the "New Vision"', *Laszlo Moholy-Nagy: Photography and Film in Weimar Germany* (Wellesley College Museum Wellesley, Massachusetts, 1985), pp. 15-18、29-53.

擁護「無相機攝影」的實物投影，他宣稱自己是以光來繪畫，用光來代替顏料，並於1925年發表《繪畫、攝影、電影》（*Malerei, Fotografie, Film*）一書中指出：

實物投影像似一種通向新型態的創作方法，該方法不再借助於亞麻布，畫筆，著色物質來產生，而要歸功於投影的遊戲、「發光的壁畫」。實物投影揚棄了舊有材料和光線的粗胚而形成它的中介物質。實際上，光線是在直接照射，波動和振盪中被捕獲的。儘管它仍然存在這種材料效果的痕跡——光線轉變在幾乎無法透光材料的感光載體，從此以後，實物投影使我們能夠依稀眺望一種更加昇華的光學表達形式的可能性。²⁴

莫荷里-納吉在任教的德國包浩斯（Bauhaus）學院極力嘗試各種攝影技法的實驗，發現攝影可以憑藉控制曝光的效果，試圖顛覆傳統手工繪畫被視為是唯一的藝術，開啟他將各種幾何造形的物質置放在相紙上直接曝光顯影的實物投影，包括他將身體或臉頰〈雙重肖像〉（*Double portrait*，1923）（圖10）以不同角度曝光，「拒絕光學現實的特質」²⁵，完成超越現實的物影照片。我們得以看見因擺放的物

24 參閱 “Le photogramme semble être le moyen d’accéder à un nouveau type de création qui ne sera plus réalisé à l’aide de toile de lin, de pinceaux, de substances colorées, mais grâce à des jeux de projections, des « fresques lumineuses ». Le photogramme abolit l’ancienne mise en forme matérielle et grossière de la lumière, sa matérialisation médiate. La lumière est pratiquement saisie dans son rayonnement immédiate, fluctuant et oscillant. Et quand bien même il resterait encore des traces de cet effet matériel – la lumière étant transformée sur le support photosensible en un matériau presque impalpable-, le photogramme permet d’ores et déjà d’entrevoir la possibilité d’une forme d’expression optique plus sublimée.” 出自 László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie* (Paris : Jacqueline Chambon, 1993), p. 194. 書名《繪畫、攝影、電影和其他有關攝影的書寫》法文由Catherin Wermester翻譯自德文，本文中所有法文翻譯成中文，皆由筆者自譯。

25 Mary Warner Marien（瑪麗·沃納·瑪利亞）著，甘錫安譯，《改變攝影的100個觀念》（*100 Idea that Changed Photography*, 2012）（臺北：城邦，2013），頁154。

體或物件（含身體、平面物品）各有其厚度，遮著光線投射在感光載體上，得到超越現實三維空間的超現實二維影像。「這種通過光線直接作用產生影像的模式幾年之中在前衛觀念的影響下蔓延開來，似乎成為一種嶄新的創作方式，每個人都可以按照自己的審美定位，建立、發展各自的風格。」²⁶ 1924年後，莫荷里-納吉開始使用暗房進行確保曝光量的有效控制，調控光照強度與方向的變化，得到的超現實影像增添人為的介入。



圖 10 László Moholy-Nagy, 〈雙重肖像〉
（*Double Portrait*），1923，Photogram，
圖片來源：<<https://www.pinterest.com/pin/279575089344435520/>>（2020.10.03 瀏覽）。

第三包浩斯時期後期，主要是經由莫荷里-納吉將實物投影列入包浩斯的教學課程，促使得到新發展與實驗，並且在他移居芝加哥藝術學院後，培養出更多的學生也運用此法創作。例如1930年代包浩斯的學生之一捷爾吉·凱普斯（György Kepes, 1906-2001）將實物投影技術與顯微攝影結合，透過光線的細微變化創造非物質形態的三維空間（圖11）；1940年代後期海因茲·哈耶克-哈爾克（Heinz Hajek-

26 參閱André Gunthert（安德烈·岡特爾）與Michel Poivert（米歇爾·普瓦維爾）合著，趙欣與王帥合譯，《世界攝影藝術史》，頁467。

Halke, 1898-1983) 利用碎玻璃、樹脂碎塊及植物碎屑進行他的光繪 (graphismes-lumière) (圖12)。²⁷



圖 11 György Kepes, *Structure Photogram*, 1939-40, 實物投影, 圖片來源: 網址 <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kepes-structure-photogram-p80554>> (2020.10.03 瀏覽)。



圖 12 Heinz Hajek-Halke, 〈光的創造〉, 約 1955, 實物投影, 圖片來源: 《世界攝影藝術史》, 頁 469。

往後10年實物投影進入第四、當代藝術的新嘗試, 出現彼德·凱特曼 (Peter Keetman, 1916-2005) 舞動繩索或鐘擺上的光源, 處理光線直接作用在感光相紙上, 製造出光的軌跡 (圖13)。同期間, 包括佛羅瑞思·涅索斯 (Floris Neusüss, 1937-2020)、羅伯·羅森伯格 (Robert Rauschenberg, 1925-2008) 等人, 已經實現了以實際的人體 (圖14) 進行實物投影兼藍曬法來呈像。²⁸

27 同註26, 頁469-473。

28 同註26, 頁469-473。

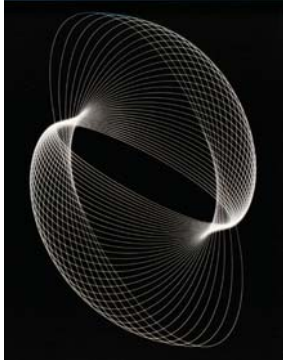


圖 13 Peter Keetman，〈鐘擺的光線圈〉，1951，實物投影，圖片來源：《世界攝影藝術史》，頁 471。



圖 14 Robert Rauschenberg，〈無題〉，約 1950，實物投影與藍曬法，圖片來源：《世界攝影藝術史》，頁 472。

時序至彩色軟片時代，當代藝術新嘗試的實物投影技術出現英國藝術家亞當·福斯（Adam Fuss, 1961-）使用「彩色相紙製作實物投影的高超技巧聞名。他的某些作品不僅倚重光的作用，也借助物件與感光紙之間的化學交互作用」²⁹，營造綺麗的超現實異像（圖15）。同樣是彩色的實物投影，梭普（Ülf Saupe, 1979-）會刻意將各式各樣奇特的形狀與詭譎的螢光色彩結合，以進行實驗空間與色彩的碰撞（圖16），³⁰ 跨越了傳統攝影機械性、複製性的藩籬，讓照片更接近成為一門藝術。這些沒有透過機械性的相機與鏡頭，而是仰賴手工觸覺的自動性技藝與個人純粹心理美感經驗的影像，讓我們看到超越現實感的驚異。正如布荷東在1924年《超現實主義宣言》裡定義超現實主義：「純粹的心理自動主義，提議以言語、或書面、或其

29 Mary Warner Marien（瑪麗·沃納·瑪利亞）著，甘錫安譯，《改變攝影的100個觀念》（*100 Idea that Changed Photography*, 2012），頁154。

30 參閱同註29，頁155。

他任何方式，表達思想的現實功能。」³¹說明藝術家憑藉手操作的自動性技法，強調偶發、自由聯想與幻想，通過進入個人潛意識以釋放想像力，傳達其內在思想、生命經驗、夢境、潛意識的詩意。



圖 15 Adam Fuss, *UNTITLED*, 2006, 實物投影，圖片來源：網址 <<http://www.artnet.com/artists/adam-fuss/untitled-a-Z6R8pnuoPqGqtFPddmLXcA2>>，（2020.10.11 瀏覽）。



圖 16 Ülf Saupe, *F.u.s.*, 2002, 實物投影、實驗空間與色彩的碰撞，圖片來源：《改變攝影的 100 個觀念》，頁 155。

二、文人攝影家詩意氣質的養成

根據史料中國首位應用暗房（Darkroom）創作「實物投影」的文人攝影家為郎靜山（本名郎國棟，1892-1995），1930年代起，他運用「集錦照相」（Composite

31 參閱 “Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée.” André Breton, *Manifestes du surréalisme*. Collection Folio/Essais, 1987, p. 36. 筆者譯。

Photography)³²的技法，表現謝赫《古畫品錄》繪畫六法論中主要的「經營位置」與「傳移模寫」，³³營造出縹緲空靈「氣韻生動」畫意主義攝影的意境，³⁴無論是風景、人物或鳥禽靜物等，幀幀類似中國水墨畫筆墨暈染的效果，富含東方文人氣息的詩意美，像古詩詞般表達幽美的意境。當時聞名遐邇的郎靜山並未就此自滿，他依然潛心尋找創新的攝影技法，於1956年由於受到曼·雷影響，開啟他嘗試以實物（花瓣、火柴棒、痂子粉、枯枝、剪紙等）進行實驗性的「影繪」（Photogram，其

32 郎靜山強調集錦（Composite）與西方的拼貼剪輯蒙太奇（Montage）意義似同，實際不同，他在構圖上講究遠近清晰，層次井然，參閱郎靜山1941年出版的《集錦照相概要》序引〈集錦照相〉的說法：「其移花接木，旋轉乾坤，恍若出乎自然，迥非剪貼拚湊者可比擬野。此亦即吾國繪畫之理法，今日實施於照相者也。」出自林路，〈郎靜山攝影與西方淵源之比較〉，頁171。

33 南朝齊、梁畫家暨藝術理論家謝赫（確切生卒年不詳）的繪畫六法有「氣韻生動」、「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」與「傳移模寫」，後兩者是郎靜山集錦攝影偏重的方法，參閱《靜山集錦作法》的說明指出，製作集錦照相，「雖成功於放映之技術，然平時須有相當的修養……」引自《畫影江山：郎靜山攝影作品特展》畫冊附錄（北京：文物出版社，2012），頁148，或是靜山語錄說「照相機是機械，心思智慧才是藝術的本源」引自同一本畫冊，頁149，足見郎靜山重視個人的修養，不愧為文人雅士。

34 畫意（Pictorial又稱繪畫或寫意或作畫式）主義攝影，大約在1850年代這段期間，為了提升攝影的藝術定位，居斯塔夫·勒·格雷（Gustave Le Gray, 1820-1884）和雷蘭德（Oscar Gustave Rejlander, 1813-1875）透過暗房合成數張底片，以宣揚作畫式的集錦繪畫主義攝影，或是羅賓森（Henry Peach Robinson, 1830-1901）則以拼貼方式合成影像。1891年由業餘攝影家組成的畫意攝影俱樂部在維也納成立，翌年1892年英國成立畫意主義的攝影團體「連環會」（The Linked Ring），在倫敦達德利畫廊（The Dudley Gallery）舉辦一系列稱為「沙龍攝影」（The Photographic Salon）的展覽，因此「沙龍攝影」這個名詞從此在歐美各地被普遍使用，建立一種追求美感為主的攝影形式。他們每年舉辦「沙龍展」（Salon），企圖將寫意攝影成為與繪畫競爭的對手，造成的影響至今仍餘音繚繞。以上參閱姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論》（臺北：五南，2019），頁38-39。

實就是實物投影)創作(圖17)，³⁵通過非合理性的組合或並置，構築超越自然現實中得以見的圖像。按照郎靜山採用的技法大致分成三種形態「純粹安排擺設」、「手繪」及「綜合運用」，³⁶在僅有黑白雙色(組成黑、白、乾、濕、濃、淡之水墨畫的六彩)³⁷線條與塊形的意象裡，有枯樹花果、飛雁禽獸、茅屋舟船、荷葉蓮藕等，呈現一種「非即興的信手拈來」而是也是有經過謝赫提倡「經營位置」與「傳移模寫」的刻意擺設，彰顯頗具東方哲思的禪意和文人雅士的詩意，郎靜山可稱得上是一位視覺的詩人。

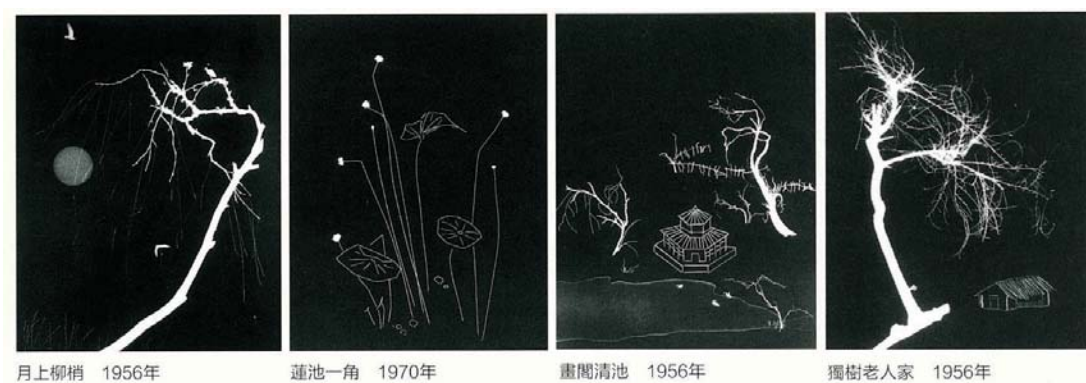


圖 17 郎靜山，《影繪》系列作品，1956 年起，影繪、手繪，圖片來源：《畫影江山：郎靜山攝影作品特展》，頁 21。

無獨有偶，在臺灣亦出現一位視覺的詩人張國治，他是福建師範大學美術學專業文學博士，目前任教於臺灣藝術大學視覺傳達設計學系暨創產所博士班專任教

35 莊靈，〈傳統下的堅持、實踐與創新——縱觀郎靜山先生的攝影藝術〉，《畫影江山：郎靜山攝影作品特展》序文（北京：文物出版社，2012），頁18。

36 參閱莊靈，〈傳統下的堅持、實踐與創新——縱觀郎靜山先生的攝影藝術〉，頁21。

37 參閱「中國水墨畫法有六彩說，曰：黑、白、乾、濕、濃、淡，黑白為陰陽明暗，乾濕為蒼翠秀潤，濃淡為遠近凹凸……」郎靜山，出自洪芳琪，《郎靜山《集錦攝影》系列文人山水畫境之探究》（臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，2010），頁94。

授，專長繪畫、攝影創作，亦擅於現代詩、散文、藝術評論等，曾擔任《創世紀》詩刊編委、《新陸現代詩誌》及多種文學選集主編，著作的詩集與評論文章不勝枚舉。³⁸祖籍福建省惠安，出生於金門的他，喜歡自介「本質上是詩人」³⁹，浯洲金門（又有仙洲、浯江、浯島諸稱）成為他永遠的母題，創作上的原鄉，作為精神的象徵符號，往往以「一個孤獨的島嶼隱喻自己」。⁴⁰喜愛閱讀的他，自高中時期即接觸存在主義以及各類的文學思潮，⁴¹例如被稱為極悲觀的哲學家叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）的巨著《作為意志與表象的世界》⁴²，雖然他以憂傷的語調談生命的價值，而以唯意志論點亮了人類思想的光輝歲月。另一位受到叔本華思

38 目前可參閱的詩集：《雪白的夜：張國治抒情詩選》（1991）、《憂鬱的極限》（1991）、《帶你回花崗岩島——金門詩鈔·素描集》（1996）、《末世桂冠——中詩英譯·版畫作品集》（1998）、《張國治短詩選》（2002）、《戰爭的顏色》（2003）、《歲月彩筆》（2011）、《無以名之的風景：張國治詩畫集》（2017）、《張國治詩畫集：紋身》（2018），散文集《愛戀情節》（1992）、《濱海劄記》（1992）、《家鄉在金門：鄉情手記》（1993）、《藏在胸口的愛》（1994）、《寫給金門的一封信》（2016）、《精神還鄉的時節》（2019），評論集《金門藝文鉤微》（2006）以及攝影集《暗箱迷彩——張國治視覺意象攝影》（2002）、《由黑翻紅——張國治2009攝影集》（2009），與他人的合輯就不勝枚舉。

39 張國治，《禮物X十年GIFT·DECADE：中華攝影藝術交流學會會員聯展》（臺北：中華攝影藝術交流學會，2018）頁32。

40 2017年4月19日筆者訪問張國治，採訪地點：臺灣藝術大學張國治教師研究室，以標楷體書寫區分，以下就不再贅述。

41 張國治提及曾經閱讀的書，包括卡繆的《異鄉人》、沙特的《存在與虛無》、卡夫卡的《變形記》（又名《蛻變》）、齊克果的《齊克果日記》、王爾德的《道林·格雷的畫像》或是王尚義的《野鴿子的黃昏》與《從異鄉人到失落的一代》等書。

42 叔本華撰寫《作為意志與表象的世界》，英文書名*The World as Will and Representation*，德文原名為*Die Welt als Wille und Vorstellung*，第一版於1818年12月出版，1844年增補版，1859年第三版。1974年初版的中文版，由劉大悲翻譯，臺北志文出版《意志與表象的世界》，另於1982年由石沖白翻譯，商務印書館出版流傳最廣。

想影響的超人哲學家尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900），以《悲劇的誕生》⁴³脫離樂觀主義僵死的思維模式，回歸藝術與生命最純粹的本質。筆者認為《悲劇的誕生》除了引導張國治理解悲劇藝術之外，正如尼采在書中闡述的生面哲學意義——從而產生一種堅強的悲觀主義，使得他得以在直接面對真實的同時不被征服，並主動創造圖像、象徵來宣洩與表達這種認知。⁴⁴《悲劇的誕生》書中尼采闡明無論是創造美麗形象的日神阿波羅（Apollo），或是要求忘我、自棄，拒絕清醒的酒神戴奧尼索斯（Dionysus），⁴⁵雖然死而重生卻終其一生漂泊。前者拒絕直視真實，後者雖拒絕清醒，實際上超乎尋常清醒、更接近於世界本質的狀態。

張國治長期（從1994起迄今）從事暗房教學，教導學生沖洗底片與放相，以及暗房技巧含括實物投影、中途曝光（Solarisation）⁴⁶、重覆曝光、正負相、拼貼、錯開、彩繪與高反差等工法，他直到2006年起才運用這些暗房技法進行創作，並且是有系統的選用枯萎的花草、日常物件與人體結合，完成了許多經由光影的操控，在暗房裡以「非即興的信手拈來」組構自然物與現成物的實物投影作品。這些作品表

43 尼采撰寫的《悲劇的誕生》英文書名*The Birth of Tragedy*，德文原名為*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*，第一版於1872年出版。

44 黃國鉅，《從酒神到尼采》（香港：中華書局，2014），頁91。

45 在希臘神話中Apollo代表光明之神、文藝之神，尼采以光作為阿波羅的精神來談造形藝術，具有夢的特色。相對應的Dionysus是葡萄酒之神、護佑希臘的農業與戲劇文化，尼采以具有醉的特色來談非造形藝術。尼采認為生命必然有其悲劇，但一定要有對抗痛苦的歡樂，主張以權力意志反抗生活的痛苦，創造出新的歡樂與將價值轉換，並認為象徵光明的日神，也象徵「聚集了所有那數之不盡的美好的夢幻，任何時刻都使得生命值得，並刺激我們對於下一刻之生命的欲求。」參閱Friedrich Wilhelm Nietzsche（弗里德里希·尼采）著，李長俊譯，《悲劇的誕生》（臺北：三民，[1970]，1972），頁158-159。

46 1862年薩巴蒂埃（Armand Sabatier, 1834-1910）發現在印相的顯影過程中，若再次讓相紙在光源下曝光，將致使影像邊緣的明暗影調產生逆轉的中途曝光效應。

現出將日神與酒神象徵的藝術精神並存了，他將夢與醉交融了，從個體化信念達到物我交融信念。換個角度來說，日神精神在藝術領域的體現即為形象藝術與詩，張國治所製作的影像具備了轉化真實物體的外在形象，圖像的內容往往增添詩詞般的悲愁情境，經由視覺的感知產生吟詠的意境。雖不至於醉生夢死，卻是瀰漫濃郁的鄉愁與死亡的氛圍。

1957年生於金門島的張國治，「五個月大時，張國治被奶奶過繼給叔叔當孩子，直到初中，被親戚小孩嘲笑，才揭發關於他的身世之祕。叔叔、嬸嬸雖然很疼愛張國治，但嬸嬸有憂鬱症，整個家籠罩在嬸嬸隨時可能發病的恐懼中。」⁴⁷自幼他大量閱讀經典名著、求知若渴的態度，就是希望自己強大，能夠從自身戲劇性的家庭背景脫離，嚮往到象徵自由進步的臺灣本島發展。然而，金門這座以花崗岩類構成主要基盤岩石的島嶼，⁴⁸是他這一生揮之不去的糾纏，也是他終生創作的謬思。雖沒有中國文人雅士琴棋書畫樣樣精，「畫畫、寫作為他創造一扇心靈的窗，讓他穿透禁錮的島嶼，張國治從中體會失落與獲得不過是一體兩面，學習從殘破中看到豐盈、圓滿和希望，以從苦悶中釋懷、成長。」⁴⁹並轉化為抽象的符號，「每一筆都洩漏出這土地和時代加諸他身上的不安和憂鬱……逼使他不得不改用圖騰和潛意識來重構他內心的世界。」⁵⁰如今他喜歡書齋的生活，喜歡蒐集古玩器皿、古

47 板橋區藝術家張國治，「新北市藝術家地圖」，出自「新北市文化局」網址：<<https://artist-map.ntpc.gov.tw/xmdoc/cont?xsmsid=0H076641689422068924&sid=0H294725129464612297>>（更新日期2017.10.22，2020.09.09瀏覽）。

48 例如1993年《家鄉在金門：鄉情手記》、1996年《帶你回花崗岩島——金門詩鈔·素描集》、2016年《寫給金門的一封信》皆以金門為題。

49 同註46。

50 白靈〈穴畫洞看張國治——新世代詩人大展插畫家介紹〉，出自張國治，《精神還鄉的時節》（金門：金門縣文化局，2019），頁215。此句子中「這土地」指金門。

硯臺、墨條等，更喜歡觀看大自然與雲彩的變化，到森林或海邊閒踏，而且是「一種孤獨的行走。」⁵¹也許是戰備時期金門特殊的時空環境，籠罩著死亡的陰霾，容易產生一種孤寂感，讓人體會到人生的不完滿，同時「在絕望最深層的絕望，還是可以看到人生另外一種希望，再重塑另一種力量出來。」⁵²這樣人生的體悟，正如宋朝詩人陸游的〈遊山西村〉：「山重水複疑無路，柳暗花明又一村。」⁵³說明了人經歷曲折與艱辛之後，會有可能絕處逢生，忽現轉機而看到另一番情景。

1973年時值16歲的張國治就開始攝影，17歲在楊子昇國文老師的家裡向短期來金門高中當美術老師的黃國全學習暗房技巧，攝影成為他對世界最早的發聲機具。⁵⁴即使金門早期照相機是違禁品，僅能短暫租用相機，拍攝地點也是有所限制，壓抑的年代仍無法澆熄他創作的欲望。近年不管閱讀羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）經典的解構主義文學《戀人絮語》⁵⁵或是《明室：攝影札記》⁵⁶皆深受影響，尤其是巴特以現象學的觀點提出攝影的本質論，並以符號學提供觀者

51 同註40。

52 同註40。

53 因為後代比較通用是「山窮水盡」，所以陸游這兩句詩經常被改為「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村」。

54 參閱張國治，《寫給金門的一封信》（金門：金門縣文化局，2016），頁124。

55 Roland Barthes（羅蘭·巴特）著，汪耀進、武佩榮譯，《戀人絮語》（臺北：桂冠，1994）。法文版*Fragments d'un discours amoureux*，1977年由Seuil出版。這是一本開放性的解構主義文本，每個片段的話語之間，不存在任何邏輯連接各種情境或決定其間的關係。

56 Roland Barthes（羅蘭·巴特）著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，法文版*La chambre claire: Note sur la photographie*，1980年由Gallimard出版。這本書是巴特生前最後一本書，因遭遇喪母之痛，服喪期間整理母親生前照片，完成另類的服喪儀式，內文充滿憂鬱及悲愴之情，並作為觀看攝影的主體，解讀攝影帶給觀者的刺點。

觀看攝影所具有的兩大元素「知面」 (*Stadium*)⁵⁷與「刺點」 (*Punctum*)⁵⁸，更重要是巴特對攝影的論點與死亡的連結，讓張國治體悟到「攝影按下快門實即意味著一切的場景、事件發生均不可能重返，亦即那個時間點的死亡。」⁵⁹、「生命之中沒有比死更重也更輕的，而只有『暗箱』能巧妙安排」⁶⁰，甚至巴特因痛失母親將內心的哀傷之情傾洩入書中，並以人們在閱讀影像時，可能遭逢一種猶如處於明理與瘋狂之間的狂喜 (*extase*)，來作為閱讀攝影的結語。⁶¹筆者認為張國治從2006年起迄今運用黑白的相紙與傳統的暗房 (*Darkroom*) 設備，創作了許多類型的實物投影作品，極黑階調的黑白影像呈現一種陰翳的美感和侘寂的殘缺美學，理性與感性結合地組構物件，除了展現他陰性細膩的特質與美感之外，還表達出巴特所闡述的狂喜。從他以暗房為題完成的這首詩〈暗室 (*DARK ROOM*)〉：

別把燈打開吧
作為詩人
我早已習慣躲在
暗室寫詩

57 「知面」是依據個人的知識文化背景，對相片加以解讀的普通情感，亦即「經由道德政治文化的理性中介所薰陶的情感」。參閱《明室：攝影札記》，頁36。

58 巴特提出解讀攝影的第二項元素「刺點」，它可以用來打破「知面」，它是主動且猛烈地襲擊觀者，可以是一種危險的機遇。在拉丁文「*Punctum*」，又可稱為針刺、小洞、小斑點、小裂痕，還有擲骰子，碰運氣的意思。巴特借用此字，指出相片中的「刺點」，可能僅是小小的一點，卻可以像擲骰子一般隨機刺傷人，他形容「刺點」的爆發力如下：「它從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我。」參閱《明室：攝影札記》，頁36。

59 張國治，〈花草木·無圍籬〉，《金門文藝》第69期 (2020.05)，頁135。

60 參閱白靈〈暗箱前後——一個金門人如何看待廢墟〉，出自張國治，《精神還鄉的時節》，頁211。

61 張國治，〈以詩紋身〉，出自《無以名之的風景——張國治詩畫集》，頁223。

情思的潛像

不能中途曝光

只能慢慢顯影⁶²

筆者認為張國治試圖將詩文詞賦、繪畫與攝影結合，他的作品不僅是「詩中有畫，畫中有詩」，抑或「影中有詩，詩中有影」，他終其一生〈以詩紋身〉，「以造形語言描繪、刻劃、書寫、捕光掠影」⁶³，其富含詩意的氣質，無疑為臺灣當代的文人攝影家。筆者將借由張國治的詩文與相關文獻，分析其採用實物投影技法的創作，是如何傳達出極黑階調的陰翳與侘寂之美，以及經由組構各種物件表現有意味的視覺詩意。

三、實物投影極黑階調之陰翳與侘寂

臺灣當代攝影家使用實物投影創作的張國治，其實他的攝影創作類型還有紀實攝影，亦有抽象表現的攝影作品（如《暗箱迷彩》攝影集、《由黑翻紅》攝影集等）。他往往從日常生活的物件中吸取創作的靈感，「從客觀世界存在的物體中，以主觀世界形而上的方式，靈感性地發現形和符號的組綴，記錄剎那光影下的物體美」⁶⁴，使得現代攝影不僅止於作為純粹記錄的工具，而「成為一種勇於追尋探

62 張國治，〈暗室（DARK ROOM）〉，出自《無以名之的風景——張國治詩畫集》（金門：金門文藝雜誌社，2017），頁110。

63 張國治，〈以詩紋身〉，出自《無以名之的風景——張國治詩畫集》，頁223。

64 龐均，〈由張國治攝影藝術啟示的創作思考〉，出自張國治，《暗箱迷彩：張國治視覺意象攝影作品》序文（臺北縣：視傳文化，2002），頁9。

索，勇於實驗的媒介、工具」。⁶⁵早在1994年基礎攝影課程中，他已經開始教授實物投影的技法，直到2014年起他運用此技法進行個人創作，持續他慣用日常物件：圖釘、小剪刀、燈泡、牙刷、溫度計、保險套等手法，如同「以文字行氣、音韻、聲籟或直白的語言去解構日常的無意義、繁瑣、甚至無聊、匱乏，最後組構成深長的生活隱喻。」⁶⁶神奇地構築夢醉相間的視覺詩意，讓這些日常物件經歷一次又一次的死亡，在循環的規律之下，象徵一次又一次的重生。

回顧張國治最早應用實物投影的創作，則是他將傳統底片結合實物投影完成正負陰陽疊合的夢幻般疊影〈肉體之幻〉系列（圖18），並以這系列虛實相間的人體，暗喻經歷青春開花又終將凋零的肉體幻影，呈現「成、住、壞、空」以及二次死亡的意象，直指生命的無常和脆弱的本質。⁶⁷因採用超現實的自動性技法「隨機而生的視覺效果有別於數位拷貝重複的機械性，每一張都具備獨一無二的特性。」⁶⁸自2017年他在校園撿拾花草落瓣收集於玻璃瓶內後，他觀察到它們從繁盛到枯萎的時間很短，更能展現生命本質的不確定性與不完美，於是展開運用花草木完成〈花言·草語〉、〈花淚草心〉等影像創作。他在傳統暗房裡使用放大機，採用無相機攝影的實物投影（張國治稱之為「影畫」），疊合枯枝或凋萎的花瓣等物件，直接將具有指涉性的物件進行排列組合，不是被物質所操控，而是去創造英國藝評家克萊夫·貝爾（Clive Bell, 1881-1964）所提出的「有意味的形式」

65 張國治，〈光影盛宴·構成就位·詩意安居：我的視覺意象攝影創作報告〉，出自張國治，《暗箱迷彩：張國治視覺意象攝影作品》序文，頁30。

66 張國治，〈日常物件的隱喻〉，出自《花甲舞影——張國治與李美儀雙個展》創作自述，展期2021年1月18日至2月4日，展覽地點：臺灣美術院藝術空間，展出12件實物投影作品。

67 張國治，《寫給金門的一封信》，頁209。

68 姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論》，頁356。

(Significant form)，經由神秘規律排列和組合的形式，引起我們審美的情感。⁶⁹例如〈2018年四月的禮物〉系列（圖19）中，出現許多類似曼·雷和郎靜山他們也使用的花瓣、枝幹等較具陰柔特性的物件所做的實物投影。同樣受到曼·雷影響的張國治，卻與之有所不同，張國治擺置較多不同屬性的生活物件，顯現較為立體的層次空間感，甚至賦予詩詞隱喻自身的情感與思維，視覺詩意化這些生活物件。譬如他會將一些如舊照片（圖20）、保險套（圖21）、混搭各類玻璃製品（圖22）或是暗房使用的器皿（圖23）等現成物摻入畫面，搭配些許的凋花枯枝殘葉（圖24），體現正如他的作品的名稱〈死亡儀式的美好〉（圖25），組構出來的意象顯現一股陰翳的氛圍，有些影像他以詩句並陳詮釋。譬如〈時間的漏斗〉（圖23）其詩意的提問是「時間的漏斗能裝載花草木榮枯的一生嗎？」以及〈死亡儀式的美好〉（圖25）「雖然枯萎殘缺了卻還能再一次領受光，領略神聖莊嚴死亡儀式的美好。」



圖 18 張國治，〈肉體之幻〉系列之一，2014，底片放印與實物投影，私人收藏，圖片來源：張國治授權提供。



圖 19 張國治，〈2018年四月的禮物〉系列之一，2018，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。

69 參閱「在討論審美問題時，人們只需承認，按照某種不為人知的神秘規律排列和組合的形式，會以某種特殊的方式感動我們，而藝術家的工作就是按這種規律去排列、組合出能夠感動我們的形式。」Clive Bell（克萊夫·貝爾）著，周金環、馬鍾元合譯（1991），《藝術》（*Art*, 1914）（臺北：商鼎，2000第二刷），頁5。



圖 20 張國治，〈遙遠的思念〉，2018，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。



圖 21 張國治，〈野逸之樂〉，2019，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。



圖 22 張國治，〈情欲的代名詞〉，2018，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。



圖 23 張國治，〈時間的漏斗〉，2019，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。



圖 24 張國治，〈花之殘影〉，2018，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。



圖 25 張國治，〈死亡儀式的美好〉，2019，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。

關於闇黑幽寂的氣氛，正如他提到自己在暗房創作的感受，他說：「起源於對黑暗中遙遠時空的眷念，……一個可完全黑暗的房間，暗房大致可以演變成我對世事逃遁

或對話的安心空間。」⁷⁰他在漆黑的空間創作出極黑階調的影像，層層疊影的銀黑粒子轉譯這些物件高反差的光影，極黑與極白相互映襯的效果，呈現幽暗中隱現的美感，晦濁的光芒呈現曖曖內含光，不免讓人聯想到日本唯美派文學作家谷崎潤一郎（Tanizaki Junichiro, 1886-1965）在其隨筆集《陰翳禮讚》書中的同名文章中，描述他從日常隨處可見的生活物件與建築空間出發；從幽冥晦澀之處去言說美感，創造出一種東方獨特的微觀美學視野，他說：「東方人擅長無中生有，藉陰翳之生，創造了美。……美並不存在於物體，而在物體與物體間的陰翳與明暗之間。」⁷¹在谷崎潤一郎「陰翳」的概念下，美不僅止於物件的觀照，更將環境與場域一併考量，進而達到更深刻的感知經驗。同時，美往往由實際生活中發展而成，因材施用光、影的巧妙，任意遮蔽虛無空間，自然形成陰翳的世界，產生任何壁畫也無法媲美的幽玄韻味。⁷²而張國治經由實物投影讓布滿在相紙上的物體，透過暗房放大機的光產生的黑影，形成塗滿黑黝黝幽暗的影像，「彷彿要將陽光吸收至內部深處一般，讓人覺得帶著如夢似幻的微光」⁷³，產生一種明暗互襯的陰翳，符應了美不在於物體本身，而是在物體與物體形成的陰翳、明暗裡，營造的畫面不只是物件的排列組合，還有壓抑的衝動、夢幻的解放、抑制的懷念、死亡的氣氛等等，超現實的意象體現了日神與酒神結合的夢與醉之造形，搭配出一幀幀意指陰翳的不確定性、懷古幽情的視覺詩意與死亡的意象。

這些極黑階調的影像是他「透過實際物件的造形、感光的銀鹽相紙、顯影的藥水等，傳達他面對許多令他感到憂傷的心情，用來記錄真實生活中發生事件後的心境投

70 張國治，〈花草木・無圍籬〉，《金門文藝》，頁138。

71 Tanizaki Junichiro（谷崎潤一郎）著，李尚霖譯，《陰翳禮讚》（臺北：臉譜，2009），頁54。

72 參閱《陰翳禮讚》作者對陰翳的描述，頁40-43。

73 谷崎潤一郎，《陰翳禮讚》，頁37。谷崎潤一郎因夏目漱石在《草枕》中曾經讚美羊羹的顏色，他便以羊羹的色澤談到冥想，並說出這段話。

射，彰顯其詩人氣質的幽瑟思維。」⁷⁴特別是〈東北來的禮物〉（圖26）是他將來自中國長白山出產的鹿茸橫剖面的切片，一片片平整擺放在相紙上，從上而下的四排每排十片，第五排九片，總共四十九片。這數字讓人聯想到對剛死亡者（或稱中陰身，此時具有神通，可閱讀他人之識，隨心所欲至嚮往之處）來說是相當重要的一個歷程，人死了該往何處去，在四十九天之中就會有答案。而同樣以整齊排列的方式將九支日常用品牙刷排成一排的〈日常的殊相與共相〉（圖27），這些已經用過的牙刷理應被丟棄，殘餘的價值讓它們成了影像，它們的共相是每天讓人們使用的牙刷，造形大同小異，然而日積月累之後，刷毛的長相形成一種殊相。暗喻人類的命運也是殊途同歸，出生時身體的基本體態雷同，經過歲月的磨練，死亡的軀體卻有所差異。然而對死亡，也許不一定只有痛苦了。換言之，張國治將已然沒有生命氣息之物經過感光相紙賦予影像，這些影像儼然成了死亡的代言，經由攝影相紙及暗房操作，成為他創作最為神隱、私密的部分，甚而「比他的詩創作更具有詩意及魔力。」⁷⁵這些影像散發一種詭譎的黑色隱喻，也讓筆者聯想到波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）的詩〈快樂的死者〉：「……享樂的哲學家，腐敗的子孫，毫無愧疚地穿行我的殘骸，並告訴我，死者中，這具已亡的無魂老朽是否仍有痛苦！」⁷⁶或是現代詩人洛夫（1928-2018）的詩句：「秋，美就美在 淡淡的死」。⁷⁷

74 姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論》，頁356。這系列作品也有紀念現代詩詩人莫洛夫（原名莫運端，筆名洛夫、野叟）於2018年3月19日驟逝，張國治亦書寫〈無以命名的紀念文——懷念洛老〉一文悼念，刊於第65期《金門文藝》，全文亦載於張國治，《精神還鄉的時節》，頁72-85。

75 參閱張國治，〈花草木·無圍籬〉，《金門文藝》，頁138。

76 Charles Baudelaire（查理·波特萊爾）著，莫渝譯，《惡之華》（*Les Fleurs du mal*, 1857）（臺北：志文，[1985]，1998），頁232-243。

77 洛夫，〈秋之死〉，出自《如此歲月：洛夫詩選1988-2012》（臺北：九歌，2013），頁59。

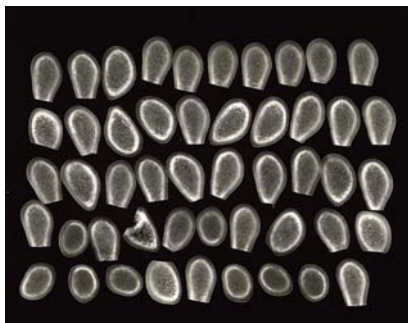


圖 26 張國治，〈東北來的禮物〉，2018，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。



圖 27 張國治，〈日常的殊相與共相〉，2018，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。

據國語辭典的釋義，「陰翳」有二層意思：（一）帶有陰影的，可以指心理層面的陰影；（二）枝葉繁茂的，如枝葉陰翳。⁷⁸「花草木·無圍籬——張國治2020年『影畫』藝術展」⁷⁹展出〈楚楚〉（圖28）、〈暗夜之光〉（圖29）、〈哀愁與美麗〉（圖30）與〈美麗與哀愁〉正負像（圖31）等皆以枝葉、落花為創作元件，用光（非相機）進行書寫、描繪或刻劃的實物投影作品，試圖傳達「意象是詩學的、是人文哲學思考的，與現象學所言的『意向性』（Intentionality）較為靠近，人對於外在物件或景物觀看而以內在情感投射，恰恰構成詩學中所謂的『情境交融』。」⁸⁰簡言之，這些黑白反轉具有「陰翳」概念的影像，是一種有目的性對外在的觀照，投射出內在的意識或情感，是一種「觸動內在的靈魂，或者不要講得這麼深化，是觸動一些生活的感觸、感懷或者有一種刺激」⁸¹，進而產生情境交融的意境，「更將極為私人的濃烈情感化成光影紀錄

78 教育部重編國語辭典修訂本，網址：〈<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gswweb.cgi>〉（2020.10.19瀏覽）。

79 此展覽共展出51件作品，展出場地於臺北M畫廊，展期：2020年3月6日至28日。

80 張國治，〈花草木·無圍籬〉，《金門文藝》，頁138。

81 同註40。

及遞變，在時間與虛無缺口中企圖建構出一種心靈可以寄託的介面，從暗房實際操作的創作中釋出更貼近觀影者的直接感受。」⁸²同時，無論是〈楚楚〉與〈暗夜之光〉折枝和綴花的布局，還是〈哀愁與美麗〉與〈美麗與哀愁〉碎葉與落花的組構，他將審美和詩意結合在一起，⁸³「有時候是從一種審美性提升為一種詩境，或者是有一種詩境的感覺，再把它不斷地注入一種美的要素這樣審美的經驗結合。」⁸⁴尤其在〈空無的侘寂〉（圖32）張國治僅以不完整的枝幹重新組構具有審美情感的抽象線條，並書寫此詩句：「人性脆弱無比，草木肢體卻韌性堅毅。」也許是張國治奇特的身世，讓其內心時常感到孤寂與殘缺，因為他從出生後不久即離開親生母親，被送養給叔叔，錯亂的家族身分角色，讓他反而覺得不圓滿的殘缺狀態更有情趣。

張國治表明他透過這些影畫試圖表現日本「侘寂美學」。侘寂（日語羅馬拼音 Wabi-Sabi）美學主要是指人生中蘊含了許多無常與無奈，看起來舒服自然的侘寂，是一種對漸逝生命的審美態度，具有心靈療傷的效果，是一種看盡繁華後，才懂得欣賞與追求的美感。⁸⁵「侘」（わび，Wabi）是指在簡居中享受閑樂；寂（さび，Sabi）是指在清寂裡觸摸到禪意。侘寂這兩個字結合在一起，則是追求藉由藝術的手段營造出一種情境，讓人們能夠安靜下來，看見簡單的價值。侘寂的特徵包括不對稱、粗糙或不規則，強調簡單、低調卻能展現自然的完整性，可以說是一種以接受短暫和不完美為核心的日式美學。張國治認為「這種不完美是一種新的解放

82 張國治，〈花草木・無圍籬〉，《金門文藝》，頁138。

83 〈楚楚〉詩詞「枯草逢春誰見？凡間無名花、草、木甚多，圍繞處處、滋生蔓延，我們何曾理睬與眷顧？」〈哀愁與美麗〉與〈美麗與哀愁〉亦有詩詞，因字數困限，就不詳述內容。

84 同註40。

85 以上說明參閱幾何映像，〈侘寂（Wabi-sabi）——強調本質的素樸之美〉，《每日頭條》，網址：<<https://kknews.cc/culture/ppj6ey2.html>>（2020.10.10瀏覽）。

契機，雖然有形的美已欠缺，但是這之中卻可以追求深層、無形之美。」⁸⁶甚至能以禪的精神相通，缺陷更能表達精神，所以他崇尚不對稱、不完整、殘缺，以及因時間流逝的年代遺跡，追求從唯美的物哀，深遠的幽玄，到空無的侘寂，最後達到空明的境界，侘寂儼然成為張國治實物投影的創作實踐美學。因此，筆者發現張國治刻意選擇的原有物件，往往是不完美的（殘缺的）、無常的（枯萎的）、不完整的（碎片狀），甚至是粗糙或不規則的，然而藉由這些簡單的物件卻能呈現自然的美、樸質的美，可以在我們內心帶來寧靜的憂鬱和精神嚮往的感受。



圖 28 張國治，〈楚楚〉，2018，實物投影，私人收藏，圖片來源：張國治授權提供。



圖 29 張國治，〈暗夜之光〉，2018，實物投影，私人收藏，圖片來源：張國治授權提供。

86 張國治創作自述。

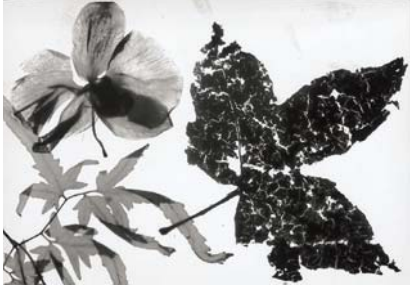


圖 30 張國治，〈哀愁與美麗〉，2018，實物投影，私人收藏，圖片來源：張國治授權提供。



圖 31 張國治，〈美麗與哀愁〉，2018，實物投影，私人收藏，圖片來源：張國治授權提供。



圖 32 張國治，〈空無的侘寂〉，2018，實物投影，私人收藏，圖片來源：張國治授權提供。

筆者歸納張國治的實物投影大致可分成四大類型：（一）花、葉、枝與草等自然物的組合（圖19、25、28～31）；（二）自然物與現成物的組合（圖20～24）；（三）同一物件的排列組合（圖26、27）；（四）抽象形體的組合（圖32～34）。其中〈一直存在的角落〉（圖33）與〈時間的間隙〉（圖34）呈現出抽象化形體的點線面，表達了遠離塵世、光陰流逝的滄桑，以及他追求侘寂美學中的冷、殘、孤、寂和滅，然而在凝重氣氛裡瞥見微光。他至今仍繼續進行實物投影的創作，形式與內容持續衍異中。



圖 33 張國治，〈一直存在的角落〉，2018，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。



圖 34 張國治，〈時間的間隙〉，2018，實物投影，圖片來源：張國治授權提供。

這些影像在許多場域發表過，聯展有新竹美展、苗栗縣市美展、沖繩藝術大學、中華攝影藝術交流學會、臺北收藏交易中心與金門文化園區等場地。至本文完稿前張國治共舉辦過兩次有關實物投影的個展，其中臺北M畫廊共展出51件，由於主要以花草木為主，物件的重覆性較高，本文僅選擇8件分析，另外在臺灣美術院藝術空間共展出12件作品，本文同樣僅分析8件作品，展出作品詳細資料如下表：

作品名稱	創作年代	尺寸（畫心）	展出地點
〈野逸之樂〉	2019	50.8×61CM	臺北 M 畫廊
〈時間的漏斗〉	2019	50.8×61CM	臺北 M 畫廊
〈死亡儀式的美好〉	2019	27.9×35.6CM	臺北 M 畫廊
〈楚楚〉	2019	50.8×61CM	臺北 M 畫廊
〈暗夜之光〉	2019	27.9×35.6CM	臺北 M 畫廊
〈哀愁與美麗〉	2019	27.9×35.6CM	臺北 M 畫廊
〈美麗與哀愁〉	2019	27.9×35.6CM	臺北 M 畫廊
〈空無的侘寂〉	2019	50.8×61CM	臺北 M 畫廊

作品名稱	創作年代	尺寸（畫心）	展出地點
〈2018 年四月的禮物〉系列之一	2018	30×40CM	臺灣美術院
〈遙遠的思念〉	2018	35×46CM	臺灣美術院
〈情欲的代名詞〉	2018	33×40CM	臺灣美術院
〈花之殘影〉	2018	33×40CM	臺灣美術院
〈東北來的禮物〉	2018	32×41CM	臺灣美術院
〈日常的殊相與共相〉	2018	36.9×55CM	臺灣美術院
〈一直存在的角落〉	2018	34×47.4CM	臺灣美術院
〈時間的間隙〉	2018	34.3×48.73CM	臺灣美術院

從年輕即離鄉來臺灣求學與生活的張國治，長期心態上有流浪的離愁，也有尋根的鄉愁。屆齡耳順之年後，張國治引述生前數度遷移顛沛流離的後殖民理論家愛德華·薩依德（Edward W. Said, 1935-2003）在《東方主義》一書中引用維克多·雨果（Victor Hugo, 1802-1885）在《迪達斯卡里崙》（*Didascalicon*）的說法，道出了長期離鄉背井者的心聲：「覺得家鄉甜蜜的人，還是幼嫩的初學者；覺得每塊土地都有如家鄉的人，已經成長堅強；但覺得全世界都有如異鄉的人，才是真正無懈可擊。」⁸⁷張國治對於自己原生家庭與家鄉若即若離，他這一生對自己身分認同的尋尋覓覓，到最後領悟到「全世界都有如異鄉」。正如薩依德所言，對世界要獲得真正的了解，一定要有精神上的疏離，以及以寬容的心坦然接受一切，有了這種親切

87 Edward W. Said（愛德華·薩依德）著，王淑燕等譯，《東方主義》（*Orientalism*, 1978）（臺北縣：立緒，1999），頁378-379。北京三聯書店將此書譯為《東方學》，此句話翻譯成：「發現世上只有家鄉好的人只是一個未曾長大的雛兒；發現所有地方都像自己的家鄉一樣好的人已經長大；但只有當認識到整個世界都不屬於自己時一個人最終走向成熟。」1999年出版，頁331。張國治在〈我是個未曾長大的雛兒？！〉也引用此句話，出自《寫給金門的一封信》，頁134。

與疏遠的綜合感受，才能對自己和異國文化做出合理的判斷。⁸⁸如今對張國治而言，原鄉金門將不會是一座狹義的島嶼，而將是一個「精神的象徵符號」。⁸⁹他藉由文學詩詞描繪對家鄉的印象，抒發內心的鄉愁，也透過藝術創作刻劃他思鄉之情。⁹⁰筆者認為這幾年他透過這些實物投影陰翳的影像，不僅傳達侘寂美學乍看並非完滿之境，實則為虛懷若谷的心與漂浮的心，⁹¹亦能以這些靜照表現出寧靜致遠至精神嚮往之處。

四、結語

自從西方攝影術在1839年由達蓋爾（Louis Daguerre, 1787-1851）公布他發明的銀版攝影術（Daguerreotype）⁹²之後，全世界爭相接續進行各種實驗與發明，無論是縮

88 同註87，頁379。

89 同註40

90 例如在他的詩〈三種愛你的程式〉，說明他對家鄉的愛：「一、星光微穩光影交錯的時候 繼續為你獵美攝影；二、華顏雕裸跡紋如溝的時候 繼續為你蝕刻銅版畫；三、華髮早霜銀白如絲的時候 繼續為你書寫情詩」刊載於《金門日報》副刊（1997. 03. 25），出自張國治，《無以名之的風景——張國治詩畫集》，頁79。

91 張國治在〈絮語三則〉描述「遙遠」：「比家鄉遙遠的是未能接軌的鐵路，比鐵路遙遠的是未名草原，比草原遙遠的是無碑銘沙漠，比沙漠遙遠的是波動不定海洋，比海洋遙遠的是飛翔過境候鳥，比候鳥遙遠的是你未著陸漂浮的心。」出自同註90，頁130。

92 達蓋爾原為法國巴黎一家著名歌劇院的首席布景畫家，因結識尼葉普斯（Joseph Nicéphore Niépce, 1765-1833）而開始研發讓曝光後的影像留住的方法，最後他在銅版上鍍薄銀，拋光後置入裝有碘溶液或碘晶體的小箱內，碘蒸汽與銀發生反應生成碘化銀。他再將此銅版轉置入暗箱曝光後，利用水銀（汞）蒸汽顯影，再置入濃熱食鹽溶液中，通過氯化鈉的作用定影。這種攝影方法經過改良後，曝光時間進一步縮短，進而可拍攝肖像，影紋細膩富立體感而且是正像，但複製困難，影像左右相反等特點。

短曝光時間的研發、增加鏡頭的名片照⁹³或是乾脆捨棄相機的藍曬法與實物投影，讓更多人願意以攝影作為創作的工具。尤其在秉持達達的精神，意外且即興發現的實物投影印相法，反轉了繪畫與攝影的功能，營造出超現實主義的驚異之美（marvelous beauty）⁹⁴與視覺的詩意。其中代表人物莫荷里-納吉對攝影頗具信心，還認為「攝影的系列可以像詩歌的甜美一樣具有武器的力量。但基本上，應該要知道攝影的知識和字母表的知識同樣重要。事實上，未來的文盲將是那些不懂得使用照相機或筆的人。」⁹⁵換言之，攝影能傳達詩的力量，能成為書寫的工具之一，亦能怡情養性。

本文除了回溯西方實物投影強調物體的肌理，譬如：莫荷里-納吉在包浩斯學院極簡的設計理念影響下，所呈現的影像具有小心經營特質，顯露他在傳統造形藝術上的美，「充分的表現出形與明暗的層次與節奏。」⁹⁶對他而言，經由擺放實物在相紙上，是一種「光線的調整物」，而不再是一個可以辨視的物體，⁹⁷甚至有些作

93 1850年法國攝影師迪德立（André Disdéri, 1819-1889）改造相機的鏡頭，由一個變成四個鏡頭，並在1854年取得專利權，他發明名片照（carte de visite），因此降低攝影成本而蔚為風潮，成為當時法國中產階級的集體肖像照，也成為現今證件照（一組四張）的原型。以上參閱姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論》，頁37-38。

94 布荷東表明心理的自動主義書寫源自半夢半醒的視覺經驗，超現實主義核心中最具魔力的概念就是再現驚異之美（marvelous beauty），或是不可思議的震撼之美。參閱Roslind E. Krauss（羅莎琳·克勞絲）著，連德誠譯，《前衛的原創性》（*The originality of the avant-garde and other modernist myths*, 1985）（臺北：遠流，1995），頁137。

95 參閱“Ainsi, la série photographique peut avoir la puissance d’une arme comme la douceur de la poésie. Mais à la base, il faut savoir que la connaissance de la photographie est aussi important que celle de l’alphabet. Les analphabètes de demain seront en effet ceux qui ne sauront utiliser ni l’appareil photographique ni le stylo.” 出自László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*. pp. 266-267. 筆者譯。

96 章光和，〈非直接攝影創作構思方法之研究〉，《現代美術》第55期（1994.08），頁69。

97 參閱游本寬，〈矯飾攝影的縱觀與橫思〉，《現代美術》，頁38。

品傳達他對人生的見解與哲思。曼·雷則是以藝術家的才氣選取及擺置物體，圖案雖較平坦化，卻賦予組合的物件弦外之意和更多的想像空間。⁹⁸而他的有些作品比較強調物象本身「啟喚價值」（evocative value），所以光源位置經常採正上方，使得物體本身直接在相紙上呈現「白色外形」。⁹⁹曼·雷創作的實物投影形似抽象，但猶可看出物件的原型，「企圖打破直接攝影單一價值的視覺，在某種不可思議的氣氛下，將現實的外在物品轉化成一個符號或痕跡。」¹⁰⁰除以上兩位藝術家之外，現、當代多位攝影家沒有透過機械性的相機與鏡頭完成的實物投影，純粹仰賴手工觸覺的自動性技法完成的超現實影像，可以聯想人類更深層更無法意識的現實與不可思議的夢意象，揭示隱藏在現實表面下充滿性與心理的力量。這樣的藝術思潮帶動抽象表現主義以抽象來挖掘潛意識，將偶然隨機的元素也引入作品中。

東方使用暗房進行實物投影的代表人之一郎靜山，則以簡單抽象的線條，構成中國畫的虛無空間感，呈現詩詞畫意般的視覺饗宴。另有章光和（1958-）於1994年應用植物完成實物投影的創作，又於2014年在「繪畫性植物誌」攝影個展中，他透過電腦直接掃描各種植物之後，再進行影像處理成具有繪畫性的視覺效果，他試圖「讓觀者有一種面對生命變幻無常、脆弱、無奈、綺麗的驚嘆。透過一種如詩如畫的繪畫手法」¹⁰¹，製造不完美的瑕疵，來襯托植物殘缺、衰敗、不完整的外形，增添詩性的藝術氣息。同樣能詩善文的張國治則融合曼·雷也使用的物件（花、玻璃製品、暗房用品等現成物）並加入更多的元素（有意味的排列組合或異質物並存等手法），花草木

98 參閱游本寬，〈超現實主義攝影及其在雜誌廣告上的應用——天下雜誌廣告之內容分析研究〉，《廣告學研究》，頁194。

99 以上作品分析參閱游本寬，〈矯飾攝影的縱觀與橫思〉，頁38。

100 章光和，〈非直接攝影創作構思方法之研究〉，頁69。

101 引自章光和，〈繪畫性植物誌〉攝影個展展覽自述，出自〈藝文訊息〉，《全球華人藝術網》，網址：<<http://artnews.artlib.net.tw/detail13945.html>>（2021.01.09瀏覽）。

疊合過去歲月與時間的累積，凸顯光影與構築物件之間的透疊性，也包括其個人的生命經驗與造形的實驗，體現了日神與酒神的藝術態度與生命態度——夢與醉的結合，形象化的史詩。張國治表示：「攝影家的思想是不被操控的，不被這個限制的，所以才叫做攝影師。」¹⁰²他在現今彩色媒體與數位科技藝術的時代裡，反其道而行，溫故知新巧妙地應用攝影成像的原理，在暗房使用放相的放大機進行直接印樣與密接印相等舊時代的技法，創作具有獨特藝術性的黑白影像，¹⁰³活用了不同攝影技術的特性。這些具有「技術性的影像」（法：L'image technique）從其性質來看，如同捷克哲學家維蘭·傅拉瑟（Vilém Flusser, 1920-1991）所言是從文章抽繹出來的，而文章則是傳統影像從真實世界被抽繹出來後，再度予以抽象化的結果，因此技術性影像是第三階段的抽象化。¹⁰⁴具有詩人氣質的張國治，以實物投影的攝影技術所完成陰翳的影像，具有多重階段的抽象化概念，營造超越現實感的二維影像與三維空間，進而交疊出多層次的空間性與時間感，以侘寂的禪意開啟他內心世界的一扇窗子。

無論是西方還是東方的實物投影作品，這些技術性的圖像儼然超越了傳統攝影中「此曾在」的攝影本質，使用隨機偶然的自動性技法，即便不是很嚴謹的創作模式，卻能抽象化現實世界的物件，僅以明暗互襯與造形的實驗，試圖創造出令人感到驚異的視覺詩意。

102 同註40。

103 他說：「黑白影像凝聚出的視覺凝視效果令我讚嘆！」出自張國治，《寫給金門的一封信》，頁143-144。

104 參閱“...tandis que les images techniques sont des abstractions du troisième degré : elles abstraient à partir de textes qui abstraient à partir d'images traditionnelles, lesquelles abstraient elles-mêmes à partir du monde concret.” Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* (Traduit de l'allemand par Jean Mouchard, Belval: Circé, 1996), p. 15.

參考書目

中文資料

- 何政廣主編，吳祁喻編譯，《曼雷：達達超現實攝影畫家》，臺北：藝術家，2012. 4。
- 林路，〈郎靜山攝影與西方淵源之比較〉，郎毓文執行編輯，《攝影大師郎靜山 120歲紀念集》，臺北：郎靜山藝術文化發展學會，2011，頁170-180。
- 林君潔，《超現實影像創作——類比與數位影像呈現分析與研究》，國立臺灣師範大學美術學系在職碩士進修班論文，1997。
- 洛夫，《如此歲月：洛夫詩選1988-2012》，臺北：九歌，2013。
- 洪芳琪，《郎靜山《集錦攝影》系列文人山水畫境之探究》，臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，2010。
- 姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論》，臺北：五南，2019。
- 莊靈，〈傳統下的堅持、實踐與創新——縱觀郎靜山先生的攝影藝術〉，《畫影江山：郎靜山攝影作品特展》序文，北京：文物出版社，2012，頁16-21。
- 章光和，〈非直接攝影創作構思方法之研究〉，《現代美術》第55期（1994. 8），頁64-76。
- 游本寬，〈矯飾攝影的縱觀與橫思〉，《現代美術》第44期（1992. 10），頁27-42。
- 游本寬，〈超現實主義攝影及其在雜誌廣告上的應用——天下雜誌廣告之內容分析研究〉，《廣告學研究》第三集（1994. 3），頁187-212。
- 張國治，〈花草木·無圍籬〉，《金門文藝》第69期（2020. 5），頁134-139。
- 張國治，《精神還鄉的時節》，金門：金門縣文化局，2019。
- 張國治，《無以名之的風景——張國治詩畫集》，金門：金門文藝雜誌社，2017。

- 張國治，《寫給金門的一封信》，金門：金門縣文化局，2016。
- 張國治，《金門藝文鉤微》，金門：金門縣文化局，2016。
- 張國治，《暗箱迷彩：張國治視覺意象攝影作品》，臺北縣：視傳文化，2002。
- 張國治，《帶你回花崗岩島：金門詩鈔·素描集》，臺北：三采文化，1996。
- 康台生等作，鄧博仁主編，《禮物X十年GIFT·DECADE：中華攝影藝術交流學會會員聯展》，臺北：中華攝影藝術交流學會，2018。
- 湖北省博物館編，《畫影江山：郎靜山攝影作品特展》畫冊附錄，北京：文物出版社，2012。
- 黃國鉅，《從酒神到尼采》，香港：中華書局，2014。
- Barthes, Roland著，汪耀進、武佩榮譯，《戀人絮語》（*Fragments d'un discours amoureux*, 1977），臺北：桂冠，1994。
- Barthes, Roland著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》（*La chambre claire: Note sur la photographie*, 1980），臺北：臺灣攝影，1997。
- Baudelaire, Charles著，莫渝譯，《惡之華》（*Les Fleurs du mal*, 1857），臺北：志文，[1985]，1998。
- Bell, Cliv著，周金環、馬鍾元合譯，《藝術》（*Art*, 1914），臺北：商鼎，[1991]，2000第二刷。
- Freud, Sigmund著，孫名之譯，《夢的解析》（英文*The Interpretation of Dreams*, 1900, 德文*Die Traumdeutung*, 1899），臺北：左岸，2010，二版一刷。
- Gunthert, André與Poivert, Michel合著，趙欣與王帥合譯，《世界攝影藝術史》（*L'art de la photographie*, 2007），北京：中國攝影出版社，2016。
- Krauss, Roslind E.著，連德誠譯，《前衛的原創性》（*The originality of the avant-garde and other modernist myths*, 1985），臺北：遠流，1995。

Marien, Mary Warner著，甘錫安譯，《改變攝影的100個觀念》（*100 Idea that Changed Photography*, 2012），臺北：城邦，2013。

Nietzsche, Friedrich Wilhelm著，李長俊譯，《悲劇的誕生》（*The Birth of Tragedy*, 1872），臺北：三民，[1970]，1972。

Said, Edward W.著，王淑燕等譯，《東方主義》（*Orientalism*, 1978），臺北縣：立緒，1999。

Schopenhauer, Arthur著，劉大悲翻譯，《意志與表象的世界》（*The World as Will and Representation*, 1818），臺北：志文，[1974]，1990。

Tanizaki, Junichiro（谷崎潤一郎）著，李尚霖譯，《陰翳禮讚》，臺北：臉譜，2009。

西文資料

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Collection Folio/Essais, 1987.

Flusser, Vilém. *Pour une philosophie de la photographie*. Traduit de l' allemand par Jean Mouchard, Belval: Circé, 1996.

Hight, Eleanor M. *Laszlo Moholy-Nagy: Photography and Film in Weimar Germany*. Wellesley College Museum Wellesley, Massachusetts, 1985.

Moholy-Nagy, László. *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Jacqueline Chambon, 1993.

Ray, Man. *Man Ray 1890-1976*. Paris: Albin Michel, 1994.

An Analysis of the Visual Poetics of Chang Kuo–Chih’s Photograms

Li-Hua CHIANG

Associate Professor, General Education Center, National Taiwan University of Arts

Abstract

Reviewing the development of contact-printed photograms from image experimentation to a plethora of artistic expressions in the history of photography, we found that photograms are essentially the shadowed images of real-life objects whose realistic presence is transformed via all kinds of arrangements and combinations into surrealistic dreams and sub-consciousness. This paper mainly elaborates on the coming-of-age of literati photographer Chang Kuo-Chih and his photogram-related photographic works. Employing an enlarger in the dark room, Chang is adept at rearranging and reconstructing defected, imperfect items into meaningful forms, hence the embodiment of Wabi-sabi, a worldview in traditional Japanese aesthetics. His works are the incarnation of figurative art and poetry personified by solar deity Apollo. His black-and-white images tend to be poetically dreamy. The pictures oozing an aura of dreamlike intoxication exhibit the fusion of Apollo and Dionysus in spirit. The chiaroscuro-like compositions and the Wabi-sabi aesthetics of imperfection immerse the viewers in a wonderfully poetic realm through visual perception. These technical images not only transcend the photographic confines of “that-has-been,” but also abstract physical objects from the real world. In sum, Chang’s photogram-related photographic works are intended to create an amazing universe of visual poetics.

Keywords: photogram, camera-less photography, surrealism, shadowy, Wabi-sabi aesthetics

