

# 照見攝影史的陰影與暗角： 評介《現實的探求——臺灣攝影史 形構考》<sup>\*</sup>

陳佳琦<sup>\*\*</sup>

---

書名：《現實的探求——臺灣攝影史形構考》

作者：張世倫

出版日期：2021年7月

出版社：影言社有限公司

---

## 摘要

本文評論張世倫所著之《現實的探求——臺灣攝影史形構考》一書。本書具備臺灣攝影史的批判性歷史綱要之雛型，但在臺灣攝影史研究積累仍不夠成熟的現況之下，抗拒了整體歷史書寫的使命，卻也同時打開了檔案研究的可能性。本文首先就臺灣攝影史架構的反省與研究進路，衡量本書在攝影史研究進路上的角色意義與推進。其次，之於歷來攝影史的史料發掘、繼承與再考工作，觀察《形構考》展示了怎樣的研究實踐、意義與價值。最後，本書強調將影像與檔案予以「問題意識化」，而其對國族攝影史的抵抗之外，進行了怎樣的實踐及其可能產生的正面意義。

**關鍵詞：**臺灣攝影、歷史形構、檔案、攝影史

---

\* 致謝辭：本文感謝匿名評審的寶貴意見與對話。

\*\* 陳佳琦為國立成功大學臺灣文學所博士，Email: narchichi@gmail.com。

投稿日期：2022/03/18；通過日期：2022/04/11

## 壹、前言

2021 年影像研究者張世倫結集歷來研究而出版《現實的探求——臺灣攝影史形構考》（以下簡稱《形構考》）一書，是一本圍繞在「臺灣攝影史」此一主題，深入且具對話觀點的攝影論述專書，內裡所有篇章皆扣緊「臺灣攝影」與「臺灣社會歷史」兩者，從攝影研究與視覺文化的視角結合近來的學術研究趨向，切入臺灣不同歷史階段，重新審視影像與現實之間的問題，對於本地攝影史相關書寫研究而言，可說推進了許多新的史觀與視角。

本書各篇章初稿原出處及撰述目的不盡相同，成書時也經過不少改寫，並不是從一開始就有意識地要朝向完成「臺灣攝影史」所鋪陳的篇章。不過，一如作者所言，這些篇章是：

近十年來陸續在各種不同脈絡的委託邀稿下，撰寫而成的相關文章，它們原本隸屬於不盡相同的刊載用途，在此經過大幅修改與觀點重整，並增添若干章節論述，嘗試賦予一較具連貫性的邏輯結構與議論觀點，希冀聚焦並探問的核心議題，是影像與現實間複雜的歷史性關聯（張世倫，2021，頁 5）。

但綜觀全書 16 篇章，可約略歸納為五個區塊，而在區塊之間存在一條隱性的線性歷史序列。首先是可以單獨視為第一區塊的第 1 章，以反省攝影史方法脈絡與本地研究問題為起點；第二區塊為第 2 至 5 章，這幾章跨越清領到日治時期，以議題為導向，觸及攝影在臺灣的「發生」，從殖民時期所帶來的知識科學、軍事、產業與媒介擴張，觀察戰前寫真檔案在當下的浮現與運用，探問許多影像使用上的歷史認知問題，並予以重審；第三個區塊可以將第 6 章和第 7 章作為分界點，這兩章的時間放在二戰期間——日本殖民末期到戰後——也是過去臺灣攝影史的相關探討中不曾聚焦的區塊，作者探討殖民時期的民俗紀錄，以及時局緊縮之下攝影如何被用於國策宣傳。這兩個議題的初探，也可作為未來一更跨越時間限制的主題探索；第四區塊廣泛地將第 8 至 13 章視為一個區塊，但這幾章的內容十分充實，涵蓋了戰後諸多歷史狀況與不同面貌，也稍微類似傳統文藝史，以臺灣戰後約十年為一思潮斷代分野，從中重新審視 60 年代的現代主義、70 年

代的鄉土與現實和 80 年代的紀實報導浪潮；最後一區塊權且將第 14 到 16 章視為較接近的一類，這三章針對散文攝影、攝影裝置與學運影像政治等較為當代的問題，提出頗具個人創見的倡議，為一種穿透本地歷史特殊性而提議的理論關鍵字。

整體而言，《形構考》全書具與臺灣歷史相連的時間軸線，也構成了一些「史」的要件。不過，一來它既不處理傳統攝影史上的美學風格流變，不特別（但並非沒有）從作者論的角度探討任何攝影作者在藝術上的成就；再者，若用傳統線性史觀與發展進化論的角度觀之，本書所鋪陳出的這條從過去到現在的攝影之路，其實充滿坑坑洞洞與不連續。也就是說，這本史論不試圖給予讀者一條連續性的文藝發展敘事，亦不試圖打造一座可安放、穩固收攏學門領域知識的基座，反而像是藉由開放性的結構，一邊引領讀者從一個又一個歷史場景中，窺看攝影活動、實踐與生產活動；另一邊，這個敘述聲音（說書人）亦不斷跳出場景，像是後設敘述般地面對鏡頭叮囑讀者：「這裡，或者那裡，要注意，還有諸多線索與研究工作亟待開展」。

同時，本書雖然環繞在攝影和歷史之間的深刻關係，卻有意識避開了「臺灣攝影史」或「臺灣攝影史綱」這類確切而具建構性的名稱，改將重點放在「現實的探求」與「形構考」等字眼上。既呼應作者自言：

這並不是一本提綱挈領、蓋棺定論的「臺灣攝影史」專書——這樣的書寫志業或許對本地至關重要，但既非一人能力所及，更非我真正興趣所在（張世倫，2021，頁 5-6）。

同時也暗示了攝影史建構工作本身的艱難與沉重。但令人好奇的是，以作者研究著力之深，撰述一具備基礎性且連貫之攝影史的困難是什麼？而本書所討論現象與歷史皆共享一核心主題：臺灣攝影史是什麼？該有什麼？又該如何重新解讀過去的現象？

我認為，本書所涉及的攝影議題某種程度上具備批判的歷史綱要之雛型，但其仍試圖避免自詡「史綱」之名。除了本書較不處理由作家系譜所架構的通史敘事外，或許也出自自覺性的反思——慮及臺灣攝影史研究積累現況下的各種侷限與不夠成熟——因此，以下就臺灣攝影史架構的反省與研究進路，衡量本書在攝影史研究進路上的角色

意義與推進；其次，之於歷來攝影史的史料發掘、繼承與再考工作，觀察《形構考》展示了怎樣的研究實踐、意義與價值；其三，本書強調將影像和檔案予以「問題意識化」，而其究竟問題化了什麼？從這些探問之中，又將提供怎樣的史觀與反思？最後，《形構考》所抗拒或不能的國族或地域攝影史，是否可能？

## 貳、臺灣攝影史的缺席與置疑

什麼是臺灣攝影史？臺灣攝影史該有怎樣的面貌？歷來對臺灣影像歷史有興趣的研究者，總是不斷探問，何以沒有一本如葉石濤（1987）《臺灣文學史綱》或劉益昌、高業榮、傅朝卿與蕭瓊瑞（2009）所著之《臺灣美術史綱》般的基礎史綱之作。但其實本地對臺灣攝影史的樣貌與歷程，一直有著各種形塑與摸索。

臺灣攝影史意識的浮現，最早約起於 80 年代中期。黃明川（1985）在《雄獅美術》發表〈一段模糊的曝光：臺灣攝影史簡論〉一文，編按指出：

不能再把臺灣攝影史當做僅只是說明歷史、圖解歷史的，各時期舊照片選集。／不能再讓它繼續躑躅於一般民俗擷趣的路向裡。今天要談臺灣攝影史，就要歸位在學術探討領域裡談起（黃明川，1985，頁 158）。

這篇文章可能是媒體上的首次宣示，呼籲臺灣攝影應該要有自己的歷史，文中亦點述未來攝影史研究應當關注的許多面向，<sup>1</sup>在 70 年代鄉土熱潮與大量老照片出土的時空背景下，此文並未淹沒在影像出土的興奮中，反而以警覺的態度指出照片雖可證史，但不等於歷史，影像也應該有自己的視覺研究方式，算是十分可貴的呼聲。次年（1986）5 月，《雄獅美術》再推出「臺灣本土攝影」專輯，明指「1985 年是臺灣攝影史上難得的一個轉捩點」，<sup>2</sup>專題中吳嘉寶（1986）的〈讓我們的攝影文化起步走：讓我們的攝影文化起步走〉一文，進一步從創作角度鋪陳臺灣攝影史的綱要，並呼籲臺灣攝影史料搜集、編纂與延續之重要性。

1985、1986 年的這兩次呼聲，可視為臺灣攝影史意識浮現的起點。其後迄今的三、四十年，臺灣攝影史料的考掘、累積與書寫工

作，已有漸次開展並產生一定成果。<sup>3</sup> 但是，如果相較於臺灣文學、歷史或美術史等其他領域，攝影史的工作仍舊予人進展緩慢的感覺。一如過去有論者指出：

由於長期未能有一部完整的臺灣攝影簡史，以及專責保存檔案與研究的機構，臺灣攝影史的書寫，仍然是一個艱鉅且令人惶恐的問題（林志明，2013，頁 63）。

若論攝影史的困難，在於跟其他文藝領域相比，攝影的本質、邊界和範疇的變化都相形鬆散而流動。不只臺灣，其他地方的「攝影史」也同樣面臨研究對象之複雜、範疇多變且難以全面兼顧，甚至，藝術創作的目的往往只占攝影活動的一小部分，只談做為藝術的攝影其實有其侷限與狹隘之處。因此，關注攝影史往往也須兼顧社會史、美學史、技術史、物質文化史、產業史等不同學術領域的發展，而且還必須涉入人類學、檔案、殖民統治、科學、刑事證據、集體與個人記憶等當代視覺研究議題，關注影像與現代性和日常生活間的文化變貌。這些多面向的相互影響形塑了攝影史研究的複雜度，往往要求論者必須具備跨界域與不受限的視野，還要能在「以攝影為核心關懷」的問題意識下，尋求多重交織卻又清晰分明的多線性發展脈絡。此外，臺灣的攝影史還有另一層難度，由於「以臺灣作為研究主體」的問題意識形成得頗為晚近，經歷解嚴與民主化進程後，臺灣史與臺灣研究直至近三、四十年才受到鼓勵，開始活躍並逐步累積學術基礎，同時，以臺灣主體意識為主體的文藝史也才大幅出現與改寫。但攝影不像文學或繪畫領域，對作者身份與創作意識有著較為清楚的共識，攝影的跨界性與多目的性而甚至不斷質疑著藝術領域的既定觀念，其範疇也難以被固定與勾勒。甚且，攝影史的範圍內，有很多研究對象與材料是藏身在不同領域，或隱身於史料中做為插圖，這都導致了它恐需在廣泛的臺灣史研究更趨成熟的前提下，以及站在豐富的歷史基礎上，以視覺研究角度重新審視、組構歷史，甚至「追封」藝術，方能繼續形塑攝影的多重樣貌。

職是之故，臺灣迄今一直沒有好的攝影通史。不過，攝影史雖然缺席未能出現，對於臺灣攝影史的架構性思考，一直有著零星的探討（胡詔凱，2003；張美陵，2011；林志明，2013；白適銘，2014；簡

永彬，2017）。其中林志明（2013）對攝影史思考得較為深入，曾考察了自博蒙特·紐霍爾（Beaumont Newhall）以降的幾部西方攝影通史後，歸結出「多重敘事的傾向與必要」之結論，他以米榭勒·費佐（Michel Frizot, 1998）策劃之《新攝影史》（A New History of Photography）和瑪莉·沃納·瑪莉安（Mary Warner Marien, 2002）的《攝影：一部文化史》（Photography: A Cultural History）為例，認為《新攝影史》捨棄單一理論與美學立場，將重點放在顯示整個社會如何主動或被動介入攝影之中，並指出此書：

採用了攝影史論集的集體書寫法，並且某種程度地放棄攝影史完整性的企圖，只留下考古的片段。然而相較於傅柯考古學方法在時代系統性和理論一致性上所能達到的成果，費佐《新攝影史》彷彿是某種極致的展示（林志明，2013，頁 29-30）。

而《攝影：一部文化史》則是以明確的時段分割方式寫成，並且著重不同的攝影理念，使得全書成為包含多部攝影關係史的著作（林志明，2013，頁 30-31）。確實，《新攝影史》全書 41 章各自有獨立主題，但章節間也具備時間串連性，從早期商業攝影到藝術創作，再到地域國別發展，結合多方力量——策劃人負責近三分之一書寫，其他主題交予各別攝影史專家負責——試圖串起攝影全球史（Frizot, 1998），即便它日後也因難脫離歐洲中心傾向而遭受質疑，<sup>4</sup> 卻不掩其作為一種掙脫前人美學導向的普查式攝影史，其將攝影予以問題化、衡量多方特點後，以考古方式擷取每一個特定時刻互動關係的史論方法示範，具有林志明主張之「多重敘事」特徵。而除了「多重敘事」之外，林志明也進一步指出晚近的傅柯考古學式取徑，作為未來較為可行的攝影史書寫框架，同時也對當時時興的「攝影百年」、「攝影元年」說法保持距離，並對過去不曾被質疑的「國族攝影史」立場抱持警覺（林志明，2013，頁 63）。

由上可知，歷來從不缺乏對於「臺灣攝影史」該如何形塑的摸索、該如何架構的想像，還有對國族立場間的張力與實踐上的種種反思，但這同時也持續構成臺灣攝影史書寫的挑戰，該如何採取傅柯主義式的取徑與書寫？該如何在反思與覺察，這些具挑戰性的批判史觀

下，持續實踐攝影史的書寫？對照如今大多依舊難以跳脫人物普查或點名錄式的拼盤通史想像，臺灣攝影史自 80 年的呼籲，迄今進展仍有限且緩慢。

而在臺灣攝影史持續缺席也難以期待之前提下，思及過去種種對攝影史意識與框架的反思歷程，我以為《形構考》可說是本地長期對攝影史的捏塑之下，最接近某種「攝影史構成」的一本論著了。但是，《形構考》一直自覺「攝影史的艱難」且轉身背離此一宏圖工程，因為就像作者所提醒的，即使有許多研究累積，對於基本面向也有大致共識，但是許多文獻口述記載不足，資料有待翻新，這是臺灣攝影史的不成熟之處（張世倫，2021，頁 6-7）。以我所見，若要完成此一攝影史工程，勢必還有待更多的彌補填空，也許這是現階段還無法完成的。其次作者同時也置疑「國族攝影史」此一命題，認為內部的起承轉合、邏輯因果、發展演進之敘事必要，勢必會包含一些武斷的建構色彩（同上引，頁 9）。這樣的看法，也許是意識到，前述很多的不足，大抵需要許多敘事性建構去加以解說或「圓場」，用以滑過許多無法解釋的空缺。

面對這樣的難題，作者選擇了另一條路徑：與其一直想像穩固的攝影史，不妨與之對話，將之視為對象並予以問題意識化。這樣的做法可能是充分意識到，不論是簡約版或是教科書化的結構穩定之「臺灣攝影史」，在現階段的研究累積上仍十分難予支撐全局，反之僅能在各種捉襟見肘、充滿漏洞與不確定的狀態下書寫，拼排一個大致的形貌，但是，與其急於建構一搖搖欲墜的國族史構造，或許不如在現階段努力煉製可以供給未來的穩固磚瓦。因此《形構考》雖然置疑臺灣攝影史，但是完全沒有離開臺灣攝影史，而是選擇一種後設的懷疑態度，將興趣轉向歷史的陰影、檔案與被遺忘的暗角，這樣的書寫實踐甚至是一種更困難的檔案梳理工作。以下將就《形構考》在史料的繼承、再考與發現之上，審視本書的研究貢獻。

## 參、檔案的再考與發現

要討論乙未攻臺事件的攝影影像意義，研究它們如何共享歷史，但卻未能充足成為歷史的原因，以及從這些影像去想像某種此地所特有的攝影史樣貌發展，那麼不可避免地要

從兩個層面思考，一個是共時性地，同一時期除了攝影影像外其他種類圖像生產情形如何，兩者之間的關係？另一者則延時性，能否建立出攝影影像在此地，由明治殖民帝國擴張戰爭開始，如何朝向檔案化發展的過程？（陳傳興，2009，頁 18）

「檔案」最重要的奠基點，並非它所宣稱守護的「過去」與展望的「未來」，而是「檔案」成形並漸趨建制化的「當下」，而正是此一檔案創建的「當下」，乃是我們重新思考如何批判地介入、並重新省思檔案意義的關鍵。（張世倫，2021，頁 13）

《形構考》有意識地與臺灣攝影史使命保持距離並予以問題化，而其實踐攝影書寫的方式乃是考察大量照片、檔案、出版品、作品，從歷來的累積、分類與收納之中，重新看待檔案的形成，並予以批判性的介入。關於影像與檔案的意義，過去思考得最深刻的可能是陳傳興，他曾經用乙未割臺的影像紀錄做例子，認為這些檔案的歷史性不在於紀錄一個重大歷史事件，甚至如果只以歷史誌與事件角度看待之，這些影像創生的意義不可避免地就會「被窄化成狹義的檔案紀錄，進而引生出無盡的檔案熱慾望循環」，因此，他認為需要認知到「見證性檔案本身的不確定性」，也必須進入檔案生產的脈絡裡，注意檔案被系統化的過程（陳傳興，2009，頁 8-22）。張世倫也引用類似的概念——亞倫·瑟庫拉（Allan Sekula）的陰影檔案（shadow archive）觀，建議應該擴大檔案的隱喻和想像，用嶄新角度介入影像檔案（張世倫，2021，頁 15）。因此，站在許多已出土、已被討論，或是潛在的檔案史料基礎之上，《形構考》有許多史料繼承、再考與新發現，同時也企圖以新的視角，為檔案帶來更具開放性的討論，可說是一種傳柯式的取徑。

首先，在探討「十九世紀臺灣攝影」的方法上，本書談及約翰·湯姆生（John Thomson），這個過去已經被討論過很多、也長期被視為象徵臺灣攝影基點的西方旅行攝影家時（林志明，2011；王雅倫，2012），不再重複考察史料性的問題，轉而用湯姆生的例子探問歷來對於「起源性」的執著，反省湯姆生何以作為「本地攝影研究一個足

堪移情想像的『原點』」（張世倫，2021，頁 43）。在這裡，作者並不是單純要顛覆這樣的想像，而是企圖擴大此一想像，兼具共時與延時地結合年代接近的幾種影像檔案——馬偕檔案照片、李仙得《臺灣紀行》等——一併觀察，並延伸至當代視覺創作對湯姆生影像的迴響。本書採取的方式為舉出另一位年代相近，也曾在臺活動的外國攝影家聖朱利安·愛德華茲（St. Julian Hugh Edwards）作為對照，<sup>5</sup>用比較的方式窺看不同的工作目的、影像去處，或檔案現況，既探問了「何謂作者」（這點說明於第四節），也暗示了在漫長的攝影史建構過程中，有時候個人和檔案叢集是否有機會被研究或入史，往往取決於檔案的完整度與機遇，但有時史料發現者或歷史書寫者在試圖「還原」過去時，可能會忘了強調這樣的前提，或過度執著於起源的本質與誰才是第一人的爭論中，然而，這些問題往往恐更需要置疑。

這類對過去史料的再檢閱，也可從本書討論日治時期寫真帖的案例看起。由於國立臺灣圖書館的保存，過去有不少臺灣史和影像史研究皆曾以寫真帖作為研究素材，予以分類、歸納或主題研究，算是日治影像檔案研究成果比較豐富的一環（徐佑驊，2014；陳柔縉，2014；簡永彬，2014；蕭永盛，2017）。本書也就寫真帖的各種主題如理蕃、科學調查和風景予以探析，但更關注寫真帖此一載體，強調出版物與印刷技術對於攝影史的影響（張世倫，2021，頁 98-102）。而在本書中以「風景」為主的討論中，除了結合歷來的寫真帖研究，亦再舉例日本山岳攝影家岡田紅陽的案例，以拍攝富士山聞名的岡田紅陽曾於 1930 年代受邀來臺拍攝臺灣的山景，並集成《臺灣國立公園寫真帖》一書，過去這本寫真帖多被用來當作討論山景與國家公園史的素材（張世倫，2021，頁 155），在攝影上僅被零星提及過（黃明川，1985；劉還月，1990）。本書承續前人引路的線索，但並非靜態圍繞在山景的影像內容，而是挪用美術史上已具研究成果的風景建構論述，重新予以觀察，從寫真帖明信片的風行和臺灣八景票選活動，將岡田來臺視為一個時代下的風景發現熱潮之相關序列。此外，本書也考察《臺灣日日新報》中的岡田來臺的演講報導，從中發現其所帶來的比較視野，可能開啟此地過去所不曾想像過對臺灣高山之凝視：例如岡田說過臺灣的萬呎高山數目眾多，群峰林立之間很難如富士山一樣拍出單獨的高聳畫面，因而大多取景臺灣高山的濃霧雲海畫面（張世倫，2021，頁 160）。如今我們若用岡田的體悟去重看，不

曾為自己留下心得的臺灣攝影師方慶綿之山景，<sup>6</sup>應更可以體悟。

因此，本書有不少從攝影史前行研究所獲得的線索，繼而開展檔案再考，不過，在考掘過程中，也可能發現應予修正的史料問題與既有詮釋的誤會，例如在討論馬偕醫師檔案時，作者對於一張被後世當成馬偕初抵淡水的見證照予以重新考證時，指出了2001年臺灣出版的馬偕老照片集可能誤將19世紀一本西方出版的馬偕通俗傳記的配圖，當成了馬偕親自拍攝的照片，更比對19世紀曾受僱來臺的香港攝影師黎芳（Lai Afong）檔案中的相同構圖照片，引以佐證（同上引，頁48-54）。作者認為這些誤會在脈絡不清的窘境下，往往可能形成攝影史的謎團，而在面對這類史料判讀、檔案建構工作及其可能的訛誤，作者提出如其所言的除魅工作，並反省「十九世紀攝影史有很大部份，都取決於檔案化工程的離散與叢集程度」（同上引，頁54）。

除了過去的臺灣攝影史散論曾經畫出的輪廓與基本面向之外，本書諸多論述都不斷擴充攝影史檔案材料的可能性，這一點可以從作者在跨領域的出版品與雜誌找尋攝影視覺研究可能性看起。在討論民俗攝影問題時，書中舉例了《臺灣慣習記事》和《民俗臺灣》兩種日本時代的刊物（張世倫，2021，頁180-192），這兩種刊物雖是臺灣史研究常見的文獻材料，但過去幾乎未有任何研究注意其版面與影像的視覺元素，對歷史學家來說，照片往往就只是解說民俗習慣的插圖而已。然而《民俗臺灣》的攝影與刊物編排富有美感，與當時的刊物相較頗為特殊，視覺元素本身可能有其意義，但是，攝影師松山虔三之生平記述極為匱乏，其影像生產也多圍繞於刊物主題而生，現階段確實很難僅從美學角度觀察之，因為如此一來可能導致去脈絡地掉入懷舊與異國情調之險地。不過，本書提出了一種想像或可能，亦即若將《民俗臺灣》以跨時性的視野，置入戰後民俗相關刊物脈絡與攝影表現一同考察，或許有其不同意義。這也是本書透過一種檔案考古的方式，對跨領域史料的重新審視。

相似案例同樣展現於作者對《今日世界》與《豐年雜誌》的訪查之上，由於近十多年來文化研究上對冷戰美援議題的關注，也使《今日世界》此一文化冷戰象徵雜誌，在文學研究領域受到此前未有的探討，同樣地《豐年雜誌》近來也跨出農業史，成為攝影案檔被予以看待。<sup>7</sup>對於《今日世界》，同樣很難用「攝影作品」的角度對待，但這卻是一個透過影像展現新奇世界觀，以形塑當時臺灣社會對美式生

活想像的例子，本書因此將《今日世界》與文化冷戰代表機構，美國新聞處對攝影活動的提倡推廣，貫串起來觀察（張世倫，2021，頁 269-276）。而本書雖然未曾著墨太多《豐年雜誌》與農復會的影像檔案，但也提供了諸多思考方式：如何還原農復會攝影「團隊」，作為美援支持下的影像「群體」（而非「個別」攝影家）的影像意義？其工作方法、拍攝目標，以及關切要點為何？甚至該如何對比農復會與其它影像團隊，在面對「現實」時的相同與歧異處？作者認為這構成了臺灣攝影史「戰後」意識裡一塊長期缺席、有待探勘的檔案空缺（同上引，頁 283）。這個議題，在作者與長期合作的《Voices of Photography 攝影之聲》及其主編李威儀的推動研究下，2017 年和 2021 年分別以「冷戰影像·美國因素」和「美援視覺性——農復會影像專題」兩個研究專題，給予此一議題較為完整深化的研究。因此，李威儀與《Voices of Photography 攝影之聲》近來以刊物引領攝影史鑽探的工作極為硬實，再加上與專欄作者張世倫的共同協作、相互激盪與議題擊劃，在攝影史研究上猶如一研究群體，逐步成就一些新的檔案調查工作。

本節最後再指出《形構考》對於攝影史料上的發現，其中較重要的發掘為 1895 年的寫真帖《北福爾摩沙的回憶》。此以清領時期，北部漢人社群製茶產業為主題的寫真帖史料，作者是攝影史界無人聽聞的英國人，但出版日期卻是清朝割讓臺灣、日軍入臺的特殊時刻，這本寫真帖以簡短文字陳述淡水與大稻埕對全球茶產業的連動與重要性，也寫下了在日軍攻臺的時代劇變下，茶葉包裝處成為醫療站，夜晚只有馬刺軍刀聲，最後略帶感傷地說「我拍攝這些照片，是在槍砲迴響聲驚醒了這個區域前的事」（張世倫，2021，頁 66-71）。這本寫真帖可算是頗為罕見地紀錄了拍攝者的心情，還有洋商面對政權轉移，彷彿最後回眸清領臺灣的時代感，特別的是，此寫真帖在過去從未被提起，是本書作者提供的第一手史料。<sup>8</sup> 2018 年張世倫率先在《Voices of Photography 攝影之聲》上披露這本寫真帖的介紹文章與圖像復刻，作為 19 世紀早期影像的案例，也小心指出此非本地人民的目光，實為涉及商業利益的變數與不安（張世倫，2018，頁 80-83）。另一例則為戰後駐臺二十多年的美籍神父傅良圃於 1959 年出版的攝影集《The Face of Taiwan》，這本攝影集為耶穌會東京支部發行，在張世倫為其撰文發表之前，本地幾乎無人知曉。這本攝影集以軟性抒情

的風格，紀錄了韓戰之後的臺灣民間景緻，並沿用人類一家的人道主義風格，刻畫冷戰年代下自由中國臺灣，也隱約透露出美式的反共觀點（張世倫，2021，頁 295-300；張世倫，2012/2013）。

由此可見，攝影史一路摸索迄今，許多長久以來被視而不見或刻意隱蔽的殘存歷史「見證」，無可否認地，將成為我們重建、復原歷史最重要的材料之一（白適銘，2014，頁 61）。就檔案的繼承、再考與發現，《形構考》也在重建的路上，實踐了檔案的揭露工作。

## 肆、批判史觀與理論發明

《形構考》無疑是站在後現代歷史學與傅柯史學觀影響下的一種歷史實踐，以充滿對歷史的批判，回應攝影史的各種現象、疑義與提出可能。本小節將探討《形構考》採取的批判史觀（起源問題、術語考），以及穿透歷史、面向未來而提出的理論關鍵字（散文攝影）倡議。

在批判性史觀部分，首先是對攝影起源的反思，本書亦承襲喬弗里·巴欽（Geoffrey Batchen）結合傅柯系譜學與德希達解構主義歷史批判的影響。當巴欽重審誰才是攝影的真正發明者，此一古老激烈爭論時，提出多重起源的看法，認為與其陷入專利權與各種論述技術爭奪中，不如關心 1830 年代在歐洲與殖民地前哨站的各種知識份子，他們身上對於攝影的強烈渴望，並直指：這些多起源的渴望，促成攝影此一西方文化產物的出現，而非個別孤立的天才之成果（Batchen, 1997／毛衛東譯，2016，頁 69-70）。而如上一節談及本地對於誰是第一人，或者稍嫌放大湯姆生功績之時，本書亦採取了巴欽的策略，提出相近年代的檔案叢集，打散難以考究的起源的過度關注，同時也提供一種多重起源的看法，這種觀點自然也直指許多早期攝影，其實是西方目光下的化外他者與權力擴張（張世倫，2021，頁 72）。

其次，對於「紀實攝影」一詞的重考。在張世倫對「紀實攝影」一詞提出懷疑前，本地從未有過這樣的反省，第 13 章〈紀實攝影的「發明」與多元實踐〉可說是本書最具創建的論述之一，其接續在對《人間》雜誌的討論之後，先是將《人間》的里程碑地位重新部署，置於解嚴前後的影像擾動史之中，以避免繼續在原有論法之後錦上添花，從而也擴大了《人間》幾已封閉定案的論述空間。與此同時，作

者於考掘《人間》的過程中，重新反思了長期被慣用與定調的「紀實攝影」一詞，從而提出了一個嶄新的見解，認為「紀實攝影」一詞是臺灣獨有的發明。<sup>9</sup> 面對許多混亂的語源問題及其所造成的誤解，「紀實攝影」究竟與報導、紀錄、寫實和新聞攝影的差異是什麼，抑或為一種可以收攏這一切的廣義解釋，一直是許多研究這段歷史的研究者的大哉問。作者率先回到詞語出現的情境，發現 1993 年之前幾乎找不到這樣的用法，且指出「紀實攝影」首次被使用，即為陳映真和李文吉翻譯上的命名，其賦予了「紀實攝影」特殊的臺灣情境與解釋，指出它具有本地特殊的生成、歷史脈絡和文化意涵。

最後，對於當代常見的各種親日史觀和日本殖民地統治肯定論之影響與潛藏，也提出了反省與批判。本書在進入日本殖民階段之前，作者特以〈殖民建制視覺政體的斷片思考〉一文，反思現今許多展覽或檔案複製，不斷維繫殖民體制的視覺模式與歷史形構。作者認為許多日本殖民時期影像的出土與呈現方式，彷彿是想快速彌補戰後國府來臺後，壓抑日治生活經驗的空缺焦慮。

許多戰前的視覺追索嘗試，都大幅倚賴於殖民建制及其周邊所生產的視覺觀點與寫真資料，因此時而產生缺乏反思判斷、或過度移情的挪用跳接（張世倫，2021，頁 81-82）。

這樣的反省在許多對日治影像的懷舊式復刻、重製與文創化行為中俯拾皆是，甚至是藝術創作中的各種檔案挪用熱，都可能存在欠缺一層反省式的思考，無意間接收了肯定日本現代性統治的史觀。若林正丈（2015 年 8 月 14 日）曾指出這是因為臺灣內部兩種迥異日本經驗之競逐，戰後新政權長期的抗日史觀帶來壓抑經驗，與當今臺灣所處之國際、政治、地理都導致日本的「間接受益」以及歷史問題難以檯面化。類似的案例也表現在書中並未直言的、近期史料復刻工作者對於戰爭時期「登錄寫真家制度」的引介方式。<sup>10</sup> 作者指出：

不少當代論者在回溯這段歷史時，僅片面強調寫真家登錄制度是對臺籍攝影師技術肯定的「犒賞」面向，卻省略此一「特許」制度實為「國策寫真」政策下，充滿「規訓」色

彩的管控與壓迫措施（張世倫，2021，頁 218）。

此處，作者不僅指出了一種具備後殖民史觀的反思，也為自己在隨後幾章大量圍繞於日本政體下的視覺檔案之表述，表達了自身具有的自覺與謹慎態度。

在理論發明的部分，本書提出了一種「散文攝影」的類別。這是繼提出「紀實攝影為臺灣獨有發明」之論見之後，本書第二個最重要的創見。作者所談的是 80 年代兩大報副刊競逐下，出現許多紙上攝影展以及影像札記刊載，這些影像在紀實攝影興盛的環境下出現，也常出自新聞攝影工作者之手，但卻不必然符合現實與報導的需求，更多彰顯了個人與內在性（張世倫，2021，頁 431）。面對這些難以名狀的攝影發表現象與表達類型，作者嘗試「發明理論」，用以探究臺灣攝影中獨特的情境，提供新的觀點和視角。臺灣學術體系歷來都在各種西方理論移入與嫁接中，時而落入西方理論套用，不反思臺灣本地歷史狀況的解釋困境，攝影研究的狀況亦然，有時也不免帶來諸多言說的混亂以及憑空想像的問題。然而，本書對「散文攝影」一詞的發明卻非先射箭再畫靶的預設，而是在爬梳各種檔案與歷史脈絡的過程中，梳理出一條難以歸納，但又隱然成形的現象。面對這種歷史樣態，作者有點浪漫地指出：

我們必須嘗試指涉出那塊難以言說清楚、時而顯得模糊曖昧的邊緣地帶，正是許多攝影者經由文字與圖像的抒情述理，藉以回首自身、思考攝影，並反省影像的一株株微小火種。（張世倫，2021，頁 437）

而這句話，其實或多或少也顯露出了其對臺灣攝影歷史的用情。《形構考》受到後現代史學觀的影響，對大寫歷史與總體歷史的想像抱持懷疑，進而著力於處理檔案的陰影之處。整體而言，《形構考》處處顯現了具對話與反思性的史觀，拒絕落入單一與線性歷史，謹慎看待殖民與權力的問題。在許多歷史的不起眼處尋找攝影、歷史與權力之間的關係和作用，反轉了既定的論述，並對傳統史觀建構帶來一些挑戰。

## 伍、結語：國族攝影史的再商榷

本書甫出版不久，郭力昕（2021年9月）在書評中以「跳過了一個階段」形容《形構考》如何先於「臺灣攝影史」，而將攝影史直接往下一階層的「反省攝影史」推進。誠如本文開場所言，在解嚴前後各種以臺灣為主體的歷史與文化史建構工程之中，攝影史像是掉了隊，隨後又快速進入各種後現代主義、後殖民主義等「後學」之洗禮，如今，我們對於「以臺灣為名的國族文化建構」是否必要，以及該如何進行此一提問，已感覺異常棘手。面對「國族攝影史」此一使命與困難，都使得本書採取更為警醒與小心的立場，在自覺必須與想像中（但從未成立）的國族攝影史對話之必要的同時，也一直要處在不得不的、彷彿未立先破的警覺位置之上。作者張世倫可說選擇了一種抗拒立場，明瞭很難憑一己之力，撐起一部整合性的攝影史，現階段的學術累積也不夠成熟，因此根本性地置疑並對國族攝影史打上問號。

不過，儘管本書對國族攝影史有著高度置疑與抗拒，但全書依舊未能離開攝影史的種種提問，或是在閱讀了全書豐沛的檔案、批判與問題之後，我們仍不免持續探索：地域性攝影史、國族攝影史的書寫，是否必然落入一種過度封閉僵硬且執迷於豎立里程碑的想像之中？它有沒有被以另外一種方式完成的可能性？尤其巴欽也曾關注2000年之後，世界各地出現許多攝影國別史的浪潮，他從中指出此一現象矛盾，儘管已經活在一個全球資本、跨境移動與網路互滲不斷模糊國界的時代，但攝影史現象卻好似不斷重申國家精華的識別性，以及擁有國別史的自尊心，認為「前所未有的懷舊之情」和「策略性對抗全球同質化」正共存（Batchen, 2016／毛衛東譯，2017，頁299）。

這番話也暗示了地域國別史未必不具有進步性，它也可能是一種對抗攝影全球帝國同質化的方式。其中，巴欽檢視了兩個國別史方法的案例並賦予其積極意義，歸結出：「更為出色的攝影國別史總是帶有批判性的自我意識的實驗」（Batchen, 2016／毛衛東譯，2017，頁299）。他認為國別攝影史必須為自身畫出一個邊界，但此一邊界可以作為發明行為而顯現，並且告訴我們在此邊界內生產的照片，還有邊界本身的搖擺不定，都是必然也是不可能的。最重要的是，將「國家與攝影」當作問題提出本身，就是令人振奮的貢獻（Batchen, 2016

／毛衛東譯，2017，頁 299）。

用這樣的話回頭看《形構考》的實踐，確實，在這樣一本不可能沒有缺陷，甚至充滿孔洞、不連貫，或是留下很多「有待研究」等無法給出定論的攝影史書寫論著，在作者看似謙退且拒絕國別史的使命，可是另一方面，他可能已默默實踐著前行研究者多年前所提出的「多重敘事」倡議，且具有初步成果。只是臺灣攝影史本身的困難，還有國族攝影史如果只建立在意識形態上的民族自尊想像上，都將使其勢必選擇一種看似極為後設的立場，映現出攝影歷史的書寫研究，總是難以安然地直入一個本質穩固的狀態。

本書展示了一個思索與抽絲剝繭的過程，給予當下討論的開端，和一個可從中發掘許多再議與提問的空間。與此同時，它也展示了一種與「攝影史」之間的緊張關係。一方面迴避自稱攝影史，一方面卻進行了巴欽所謂的——帶有批判性的自我意識的——實驗，內裡其實是對臺灣攝影史最深沉的關懷。《形構考》是臺灣攝影史研究上的一個重要之座標點，也代表了，在長期殘缺之下的攝影史研究，一個新的觀點與嘗試。而此書的出現，我覺得彌足珍貴之處，不在於告訴我們自己是誰，而是試圖與讀者一同在攝影史與國族認同形構的欲求之中，逐步摸索我們自己是誰。

這一切只是起點，是為照見攝影史之困難的各種陰影與暗角，並指出了攝影史的開端。

## 註釋

- 1 像是最早西方人拍攝臺灣所留存的照片檔案、臺灣攝影的起源、攝影與版畫等媒體變化的關係，此文也提醒，早期攝影獨有的特殊時空、目的與條件，都是研究攝影必須考慮的問題。
- 2 之所以指出 1985 年為轉捩點，是因為當年文建會（今文化部前身）推動了一個「百年臺灣攝影史料整理工作」計畫，由吳嘉寶主持，多位研究者合作參與，在一兩年間調查、蒐集、翻攝老攝影家及其後代所珍藏的照片和底片，整理成上百冊的影像紀錄與文獻檔案，此為臺灣具指標意義也是首次的影像史料調查工作。
- 3 列舉與 1985 年攝影史料計畫較具代表性且直接相關的成果：首先，張照堂首次針對臺灣攝影家的寫實風格進行美學脈絡之整理

撰述，並於 1989 年首次出版、2015 年再版的《影像的追尋：臺灣攝影家寫實風貌》一書，仍為今日重要參考（張照堂，2015）；而吳嘉寶（1993）也曾就當時的研究成果撰寫〈臺灣攝影簡史〉一文，初步為臺灣攝影史進行發展史觀式的分期。到了 90 年代，開始出現較多的研究，例如早期史料部分，1993 年蕭永盛創辦《臺灣攝影》季刊、1996 年《臺灣史料研究》第 7 期推出「臺灣影像史」專題、王雅倫（1997）《法國珍藏早期臺灣影像：攝影與歷史的對話》，都對戰前歷史有所爬梳。以作者為核心的整理有如 1989 年張照堂編輯「臺灣攝影家群象」系列叢書、2000 年起，文建會出版「家庭美術館—美術家傳記叢書」開始收錄攝影作者，2004 年則在「臺灣現代美術大系」中策畫了兩輯攝影訪談，由林志明、蕭永盛（2004）著作的《報導紀實攝影》與王雅倫、李文吉（2004）所著《現代意識攝影》等兩冊，皆凸顯了攝影的藝術性。而近二十年，則有如姚瑞中（2003）《臺灣當代攝影新潮流》、樊婉貞（2007）《非關真相——九〇年代至今華人觀念攝影》等書，探討觀念藝術與攝影發展間的關係。至於影像史料與檔案的反省，以及較具批判史的著作還有如郭力昕（1998）《書寫攝影：相片的文本與文化》、黃翰荻（1998）《臺灣攝影隅照》、陳傳興（2009）《銀鹽熱》及林志明（2013）《複多與張力：論攝影史與攝影肖像》等。近年則有鎖定在藝術範疇、題目定義龐大的通史姜麗華（2019）《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》，此書側重資料整理，惜未能拉出較具辯證性的攝影藝術史觀。

- 4 紐西蘭攝影學者 Geoffrey Batchen 曾批評《新攝影史》沒有複製非洲攝影師的任何影像。（Batchen, 1997／毛衛東譯，2016，頁 299-300）。
- 5 活動年代與湯姆生接近的愛德華茲，生平資料甚少，僅知其父出身加勒比海，母親出身麻六甲，1862 年起在廈門從事商業買賣與攝影工作，他的照片多已散佚或難以確認，不似湯姆生因有高度「作者意識」和「專業工作方式」，明確紀錄攝影地點和時間，作品脈絡清楚、影像品質與保存皆良好，所以成為早期拍攝臺灣影像的西方人代表。但其實，湯姆生來臺時間與其在中國和中南半島等地的足跡，以及畢生拍攝影像相比，臺灣只佔其生涯極微

小部分。

- 6 方慶綿（1905-1972），為日治跨越戰後的照相館攝影師，開業於嘉義，生前號稱登上玉山千次，留下許多玉山與阿里山的風景攝影。2021 年嘉義市立美術館策劃「捕風景的人—方慶綿的影像與復返」，便是由他的風景攝影為核心與延伸的展覽。
- 7 《今日世界》的代表性研究：陳建忠（2012）〈「美新處」（USIS）與臺灣文學史重寫：以美援文藝體制下的臺、港雜誌出版為考察中心〉；王梅香（2015）《隱蔽權力：美援文藝體制下的臺港文學（1950-1962）》；單德興（2020）〈冷戰·離散·文人：《今日世界》中的張愛玲〉。《豐年雜誌》相關的農復會影像檔案請參見：李威儀（2017）〈被遺落的美援時代臺灣造影——打開農復會的攝影檔案〉及 2021 年《Voices of Photography 攝影之聲》30 期「美援視覺性——農復會影像專題」。
- 8 最初作者在攝影史綱研究計畫的撰寫時，偶然發現這份資料，但當時臺灣未有收藏，查知日本東洋文庫有收藏，因此透過當時在日的影像研究者侯鵬暉協助調閱掃描。日後臺灣攝影文化中心也因此一發現，而因緣際會從歐洲藏家購得此一寫真帖文物，為臺灣早期攝影藏品增添一筆珍貴史料。於國家攝影文化中心的典藏查詢網頁（<https://collections.culture.tw/>）輸入「北福爾摩沙的回憶」即可調出此一寫真帖之影像檔的相關資訊。
- 9 數年前，聽張世倫提出這樣的觀點時，對 2002 年即以關曉榮為研究對象的我來說是極為震撼的。十多年來，我從不懷疑「紀實攝影」一詞之鬆動性，即便它可能定義模糊而寬泛，但一直都將之與報導攝影、紀錄攝影混用，尤其作為後《人間》影響下的一代，彷彿那已是極為自然的用法。
- 10 從諸多推廣行銷臺詞中，都可以發現對於入選者榮光意義的強化，以此來強化李火增、鄧南光等人的成就，甚至隨書贈送仿古入選徽章，例如，王佐榮（2017）所編《看見李火增：薰風中的漫遊者·臺灣 1935-1945》，以及同王佐榮（2018）所編的《凝望鄧南光：觀景窗下的優游詩人 1924-1945》等書的行銷介紹與〈臺灣攝影史的代表性文物—「臺灣總督府登錄寫真家徽章」〉（2018）。

## 參考書目

- 〈臺灣攝影史的代表性文物－「臺灣總督府登錄寫真家徽章」〉  
(2018)。取自聚珍臺灣網頁  
<https://www.gjtaiwan.com/new/?p=8489>
- 王雅倫 (1997)。《法國珍藏早期臺灣影像：攝影與歷史的對話》。  
臺北：雄獅美術。
- 王雅倫 (2012)。〈141 年後的波光流影—再探約翰·湯姆生 (John Thomson) 的亞洲影像報告與攝影美學〉，曾芳玲編《波光流影：約翰湯姆生世紀影像特展—鏡頭下的福爾摩沙與亞洲紀行》，頁 28-50。高雄：高雄市立美術館。
- 王雅倫、李文吉 (2004)。《臺灣現代美術大系：現代意識攝影（攝影類）》。臺北：藝術家。
- 王梅香 (2015)。《隱蔽權力：美援文藝體制下的臺港文學（1950-1962）》。清華大學社會學研究所博士論文。
- 王佐榮編 (2017)。《看見李火增：薰風中的漫遊者·臺灣 1935-1945》。臺北：蒼璧出版。
- 王佐榮編 (2018)。《凝望鄧南光：觀景窗下的優游詩人 1924-1945》。臺北：蒼璧出版。
- 毛衛東譯 (2016)。《熱切的渴望：攝影概念的誕生》。北京：中國民族攝影藝術出版社。（原書 Batchen, G. [1997]. *Burning with desire: The conception of photography*. Cambridge, MA: MIT Press.）
- 毛衛東譯 (2017)。《更多瘋狂的念頭：歷史、攝影、書寫》。北京：中國民族攝影藝術出版社。（原書 Batchen, G. [2002]. *Each wild idea: Writing, photography, history*. Cambridge, MA: MIT Press.）
- 白適銘 (2014)。〈記憶、被記憶與再記憶化的視覺形構——臺灣近現代攝影的歷史物質性與影像敘事〉，《雕塑研究》，12：53-84。
- 李威儀 (2017)。〈被遺落的美援時商榷代臺灣造影——打開農復會的攝影檔案〉，《Voices of Photography 攝影之聲》，20：34-45。
- 吳嘉寶 (1986)。〈讓我們的攝影文化起步走：從臺灣百年攝影史料的整理談起〉，《雄獅美術》，183：72-85。

- 吳嘉寶（1993）。〈1993 臺灣攝影簡史〉。取自視丘攝影藝術學院網頁 <https://www.fotosoft.com.tw/view/articles/57-essay-05.html>
- 林志明（2011）。〈十九世紀的臺灣影像的一些新線索及其解讀〉，臺北市立美術館編《時代之眼：臺灣百年身影》，頁 25-48。臺北：臺北市立美術館。
- 林志明（2013）。《複多與張力：論攝影史與攝影肖像》。臺北：田園城市。
- 林志明、蕭永盛（2004）。《臺灣現代美術大系：報導紀實攝影（攝影類）》。臺北：藝術家。
- 若林正丈（2015 年 8 月 14 日）。〈2015 年——臺灣的兩個「70 週年」〉，《想想論壇》。取自 <https://www.thinkingtaiwan.com/content/4441>
- 胡詔凱（2003）。〈臺灣攝影史學方法與史綱架構之研議〉，國立歷史博物館編輯委員會編《「回首臺灣百年攝影幽光：臺灣影像風格與攝影特質的轉變」學術研討會論文集》，頁 128-141。臺北：國立歷史博物館。
- 姚瑞中（2003）。《臺灣當代攝影新潮流》。臺北：遠流。
- 姜麗華（2019）。《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》。新北：國立臺灣藝術大學。
- 徐佑驊（2014）。〈臺灣寫真帖中的臺灣視覺論述〉，《Voices of Photography 攝影之聲》，12：16-29。
- 陳傳興（2009）。《銀鹽熱》。臺北：行人文化實驗室。
- 陳建忠（2012）。〈「美新處」（USIS）與臺灣文學史重寫：以美援文藝體制下的臺、港雜誌出版為考察中心〉，《國文學報》，52：211-242。
- 陳柔縉（2014）。〈《臺北寫真帖》裡的舊日風情畫〉，《Voices of Photography 攝影之聲》，12：30-35。
- 郭力昕（1998）。《書寫攝影：相片的文本與文化》。臺北：元尊文化。
- 郭力昕（2021 年 9 月）。〈批判性史觀下的攝影書寫與洞見——試評張世倫的《現實的探求—臺灣攝影史形構考》〉，《獨立評論@天下》。取自 <https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/213/article/11439>

- 張美陵（2011）。〈從風格到文化：攝影史學研究問題〉，《現代美術》，155：18-33。
- 張照堂（2015）。《影像的追尋：臺灣攝影家寫實風貌》。臺北：遠足文化。
- 張世倫（2012/2013）。〈冷戰、攝影，與政治想像：試論傅良圃的攝影集《The Face of Taiwan》〉，《Voices of Photography 攝影之聲》，7：50-65。
- 張世倫（2018）。〈一道遺落的西方視線：《北福爾摩沙的回憶》〉，《Voices of Photography 攝影之聲》，24：80-83。
- 張世倫（2021）。《現實的探求——臺灣攝影史形構考》。臺北：影言社。
- 黃明川（1985）。〈一段模糊的曝光：臺灣攝影史簡論〉，《雄獅美術》，175：158-168。
- 黃翰荻（1998）。《臺灣攝影隅照》。臺北：元尊文化。
- 單德興（2020）。〈冷戰·離散·文人：《今日世界》中的張愛玲〉，《臺北大學中文學報》，28：1-80。
- 葉石濤（1987）。《臺灣文學史綱》。高雄：文學界雜誌社。
- 劉還月（1990）。〈彩繪的山水與情感——從日據時期的手染照片談起〉，《臺灣文獻季刊》，41(1)：121-138。
- 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞（2009）。《臺灣美術史綱》。臺北：藝術家。
- 樊婉貞（2007）。《非關真相——九〇年代至今華人觀念攝影》。臺北：典藏藝術家庭。
- 蕭永盛（2017）。〈一本無名寫真帖的發現——太魯閣戰爭側記〉，《Voices of Photography 攝影之聲》，20：110-119。
- 簡永彬（2014）。〈臺灣寫真帖的軌輯〉，《Voices of Photography 攝影之聲》，12：4-15。
- 簡永彬（2017）。〈臺灣攝影史意識的荒蕪和覺醒〉，《二十一世紀雙月刊》，159：110-124。
- Frizot, M. (Ed.). (1998). *A new history of photography*. Köln, DE: Könemann.
- Marine, M. W. (2002). *Photography: A cultural history*. New York, NY: Harry N. Abrams.

# illuminating the Shadows and the Dark Corners of the History of Photography

Chia-Chi Chen\*

## Abstract

This article reviews Shih-Lun Chang's book titled *Reclaiming Reality: On the Historical Formation of Taiwanese Photography*, which has been concluded to be a prototype of a critical historical outline of the history of Taiwanese photography. Research on the history of photography in Taiwan remains insufficient, and this book resists the mission of overall historical writing as well as opens up possibilities for archival research. This review firstly, based on the reflections on the study frame of Taiwan photography history, evaluates the significance and advancement of this book. Secondly, regarding the excavation, inheritance, and archaeology of historical photographic materials, this article uncovers the meaning and values of the type of research discussed in this book. Finally, this article emphasizes that the "problem-consciousness" of the book creates practical and positive meaning that goes beyond the resistance to the history of national photography.

**Keywords:** Taiwanese photography, historical formation, archive, history of photography

---

\* Chia-Chi Chen has a PhD at Department of Taiwanese Literature, National Cheng Kung University, Tainan, Taiwan.