

攝影中的雕塑：以1970年代報導中的 朱銘雕塑為例*

Sculpture in Photography: A Case Study
of Ju Ming's Sculpture in Photographic
Reportage in the 1970s

胡馨月 | Hsin-Yueh Hu

朱銘美術館研究部助理研究員
Assistant Researcher, Department
of Research, Ju Ming Museum

來稿日期：2019年12月9日

通過日期：2020年5月11日

* 本文初稿曾發表於2019年3月30日於臺灣藝術史研究學會所舉辦「2019臺灣藝術史研究學會年會暨學術研討會」，感謝研討會評論人劉俊蘭教授以及《雕塑研究》各位匿名審查委員提供之寶貴建議。

摘要

雕塑及攝影，這兩者看似迥然不同的媒介，然就兩者的本質上，卻皆為一種視覺語言，雕塑，為探索如何佔有視覺空間的量體；而攝影，則是乘載記憶的視覺影像。然在臺灣的藝術史脈絡中，「雕塑」以及「攝影」此兩者藝術表現媒介，相較於繪畫領域下，較少研究產出，而就此兩者藝術表現媒介「結合」之下的研究，又更是鮮少可數。然其兩者「結合」所產生出之藝術價值，卻是一塊不容忽視臺灣藝術史所需之拼圖，故為補足上述研究之匱乏，此研究以「攝影中的雕塑」面向切入，探究在此兩者截然不同的視覺媒介下，兩者是透過如何對峙或協調，在讓步或互利之中，引出其兩者視覺語彙之共性，以達觀者觀看之目的。

此研究為達上述目的，預期以雕塑為本，藉以攝影之角度，以臺灣雕刻家朱銘在 1970 年代發展作為研究之例證，探討 1970 年代的時代脈絡下，朱銘雕塑作品在大眾所認識的過程中，透過報導——此種文字與攝影結合所展示出的媒介，是如何被觀看。由不同攝影師所投射的多樣視角表現中，深入討論其雕塑作品之外，也探討在拍攝雕塑作品的過程中，攝影師需要作如何的妥協以及再創造，不囿於雕塑作品既有的立體藝術限制，而創造出平面獨有的藝術特性，此部份援以臺灣 1970 年代報章雜誌歷史文獻為材料，一窺雕塑現代化進程中的樣貌，並帶出臺灣報導攝影以及《漢聲雜誌》發展脈絡，探討臺灣 1970 年代藝術發展，在臺灣自鄉土風潮乃至多元紛呈的當代社會的歷程中，朱銘與作品被形塑的形象，是如何回應著當下的時代。

關鍵詞：雕塑、攝影、朱銘、鄉土運動、報導攝影

Abstract

Sculpture and photography, the two entirely different art forms, are both essentially a visual language. Sculpture materializes visual objects from physical space while photography represents the visual image of memories. Nevertheless, in comparison to the amount of studies dedicated to painting in the field of Taiwan Art History, sculpture and photography are two visual mediums that have received less critical attention. There is barely any research built on the perspective of connecting these two distinctive art forms. However, the artistic value created by “incorporating” these two art forms is one of the important puzzles which should not be ignored for Taiwan Art History. To bridge this gap in the academic discussions, this article aims to connect sculpture and photography, these two singular visual art forms, to analyze how they complete or coordinate, compromise or reinforce each other in visual presentations for the viewers.

To achieve this purpose, this article examines how Ju Ming’s sculptures were presented and transmitted to the public in the 1970s by reportage, a medium combining verbal composition and visual presentation of photography, from the perspective of shooting sculpture. In different photographic works of diverse photographers, this research analyzes not only Ju Ming’s sculptures but also the process of shooting sculpture. To overcome the limit of shooting a three-dimensional artwork, what kind of compromise or recreation did the photographer make in order to present the distinctive art

value of two-dimensional? As a means of answering the precedent questions, the research analyzes the archives of newspaper reportages and Taiwanese magazines, such as the *Echo*, about Ju Ming in the 1970s. Through this research, it will not only have a sight of Taiwanese sculpture's modern evaluation and the photographic reportage's development in Taiwan but also find out how Ju Ming's sculpture and its images were formed to respond to the society being from the movement of Nativism to the contemporary.

Keywords: Sculpture, Photography, Ju Ming, Nativism,
Photographic Reportage

一、前言：攝影鏡頭下的雕塑

那些塑像、半身像以及其他雕塑種類，通常皆能藉由攝影藝術將它們完好地呈現；並也由於他們自身潔白的緣故。¹——威廉·福克斯·塔爾博特（William Henry Fox Talbot, 1800-1877）

雕塑不論在東方或西方皆為淵源已久的藝術表現方式，然攝影的出生命運卻不盡相同，自十九世紀中葉發明時，攝影陷入是否能視為一種藝術之爭議，直至二十世紀終擺脫糾纏，終獲肯定為一種藝術表現形式。²不論是雕塑抑或是攝影，相關理論或是藝術作品，迄今皆有豐厚的累積，而針對此兩者結合之藝術表現形式論述，相較之下卻顯得稀薄。

1 “Statues, busts, and other specimens of sculpture, are generally well represented by the Photographic Art; and also very rapidly, in consequence of their whiteness.” 筆者自譯，原文引用自 H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844), p. 23.

2 攝影出現之初，有許多爭議，質疑攝影是否能視為一種藝術，而最早探觸至攝影美學上的相關理論為波特萊爾之評論〈現代的觀眾與評論〉，直指攝影應不限於複製真實的工具，也需探索真實以外想像的範疇。而繼波特萊爾之後，便是班雅明在 1931 年《文學世界》週刊中發表兩篇關於攝影美學的論述，首開對於機械科技複製圖像，以及對於圖像消費的思考，分別以攝影之歷史及科技兩方面探究，攝影的「複製性」功能如何衝擊古典作品獨一無二的「本真性」(authentic)，及與之相伴的「靈光」(aura)。參考阮義忠，〈第一問——攝影與存在：與陳傳興對談影像的本質〉，《攝影美學七問》(臺北：有鹿文化出版，2016)，頁 34。

其實自攝影發明之初，雕塑便已在攝影中成為不斷重複的主題，³自1830年代末至1840年代初攝影機發明時，對於立體作品藝術如何在平面攝像方法中表現，早已引起學者關心，例如塔爾博特於1844至1846年間所著之《自然之筆》(*Pencil of Nature*)，以及之後的沃夫林(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)於1915年所撰寫〈如何攝影雕塑〉系列文章，西方也有許多後繼之研究者，⁴例如較有脈絡性重新爬梳雕塑以及攝影主題，並針對個別藝術家做個別探討的為1998年Geraldine A. Johnson所編之*Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*一書，以及2017年Sarah Hamill及Megan R. Luke共同合編之*Photography and Sculpture*。⁵目前臺灣針對雕塑與攝影的學術研究，僅有2003年翁子涵的《論布朗庫西所涉雕塑作品影像中的特定空間場域》碩士論文，主要針對西方雕刻家布朗庫西(Constantin Brâncuși, 1876-1957)。論文對於雕塑及攝影的關係之部分雖有脈絡上的爬梳，但大部分內容聚焦於布朗庫西，此一雕刻家對其雕塑所拍攝作品中所創的「特定空間」，多談及西方藝術家，對於臺灣的藝術家著墨不多。

從西方角度出發，針對雕塑及攝影兩者做為探討的相關面向，已有所學術累積，以Johnson所編撰的書籍為例，他爬梳許多不同的

³ Geraldine A. Johnson, “Introduction – Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension,” in *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, ed. Geraldine A. Johnson (New York: Cambridge University Press, 1998), p. 7.

⁴ Geraldine A. Johnson, “Introduction – Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension,” p.8.

⁵ Sarah Hamill and Megan R. Luke ed., *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction* (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2017).

面向，例如從文獻角度上，在 19 世紀攝影發明之後，便有法國的「歷史紀念物委員會」（Comité des Monuments Historiques）利用攝影來調查及整理國家的藝術遺產；從雕塑家創作層面來看，許多雕塑家在創作時，會借用攝影作品作為創作的輔助工具，例如羅丹的「青銅時代」，在創作時不僅參考實際模特兒擺的各樣姿態，也參考模特兒的照片做為創作時的輔佐。⁶

從藝術史本身的发展脈絡取徑，當學者研究藝術史時，許多雕塑作品難以親臨現場觀賞或早已不復存在，許多對於雕塑作品的第一印象，是藉由印刷品中的書本的照片所得知；⁷ 攝影師拍攝雕塑家工作時的攝影紀錄，也是一種層面，例如布列松（Henri Cartier-Bresson, 1908-2004）替賈克梅蒂（Alberto Giacometti, 1901-1966）所拍攝的照片，不只是賈克梅蒂工作的模樣，也記錄下他生活相關的面向；⁸ 也有雕塑家成為拍攝者的角色，例如布朗庫西為了記錄自己的雕塑作品，以及將雕塑創作推薦給潛在的收藏家，決定委託攝影師拍攝自己的作品，但由於不甚滿意所拍攝的成果，自己便向曼雷（Man Ray, 1890-1976）學習攝影技巧，決定自己拍攝個人的雕塑作品。⁹

6 翁子函，〈論布朗庫西所攝雕塑作品影像中的特定空間場域〉（臺北：國立臺北藝術大學美術史研究所碩士論文，2003），頁 46。

7 Geraldine A. Johnson, “Introduction – Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension,” p. 10.

8 Geraldine A. Johnson, “Introduction – Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension,” p. 12.

9 Paul Paret, “Sculpture and Its Negative: The Photographs of Constantin Brancusi,” in *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, ed. Geraldine A. Johnson (New York: Cambridge University Press, 1998), p. 101.

以上許多層面都是從雕塑為主出發，是由於雕塑照片在攝影史中佔有一定的位置，但相對來說，攝影對於雕塑史來說，影響較小，¹⁰或許是因為攝影在藝術發展的脈絡上，在進程中是相對較慢的，但由攝影為本體的出發角度，依然有相對應的創作發想，例如 MoMA 曾針對此主題舉辦過兩檔展覽。1970 年 MoMA 舉辦「Photography into Sculpture」展覽，¹¹ 展覽內容是攝影作品以多樣的形式「走入」（into）雕塑創作形式，展現攝影突破既有平面框架，呈現出立體感的雕塑創作效果，¹² 但關於雕塑與攝影之間的關係未有後續探討與研究。而同樣為展覽，在 2010 年時，MoMA 再度地針對雕塑及攝影的主題舉行展覽——「The Original Copy: Photography of Sculpture」，此展覽以十個主題，就攝影及雕塑之間的各面向進行討論，並有後續的學術出版，具有其深度及廣度。¹³

實際在臺灣藝術發展的歷程中，雕塑與攝影的結合，在創作上也不乏有許多例子，例如：裝置錄像藝術家高重黎，「觸／視頭部造相術」的概念，對於他來說，雕塑與攝影會產生關係，是由於在塑像時，被塑像者與創作者會產生距離，而透過此距離變會產生測量、感知的影響要素，在成像的要件上，雕塑與攝影便為相仿之道理。¹⁴

10 Geraldine A. Johnson, "Introduction – Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension," p. 8.

11 "Photography into Sculpture," MoMA, accessed January 20, 2019, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694>.

12 姜麗華，〈靈光消逝的攝影是藝術嗎？解析華特·班雅明的〈攝影小史〉，《雕塑研究》21 期（2019.5）：頁 20。

13 "The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today," MoMA, accessed January 20, 2019, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/969>.

14 高重黎，〈不可能的時基藝術機器指南：回到觸／視與物本身〉，《攝影之聲》26 期（2019）：頁 98-109。

而又例如攝影家張照堂早已於 1966 年中「現代詩展」，展出〈石室之死亡〉作品，運用同名的洛夫詩作，在照片中一雙瞪大的眼睛與電線杆交疊，而在照片之上，則是使用玻璃罩罩住，¹⁵ 此時藝術家將照片納入立體空間，去「雕塑」照片，這時雕塑也不再是一個名詞，而是將之動詞化。

在此舉的兩個例子，是為了呈現臺灣對於雕塑及攝影的結合上，有其不同層面豐富的樣貌，然於此文章中希望能聚焦呈現「攝影雕塑」層面，當攝影做為一動詞，探究將三度空間存在的雕塑，如何呈現於二度視覺空間中，而選擇報導攝影的角度去查看，更能不僅能以「紀實」層面的功用去思考，也能就「介紹雕塑作品」此檢視角度，更能突顯立體空間轉換於平面空間之間題以及其突破。

故以本論文開頭之引言，發明攝影先驅之一的塔爾博特在《自然之筆》一書中，關於雕塑及攝影之結合關係，以樂觀的筆調，開展對於攝影技術的信心，所撰寫之雕塑「通常皆能藉由攝影藝術將它們完好地呈現」，¹⁶ 以此所引發一系列反思為此論文思考核心，如：攝影藝術是否能如實完好呈現立體雕塑作品？若能完好呈現又是如何呈現？是否有其窒礙之處？而攝影是否能突破既有之雕塑之框架，創造自身觀點？而雕塑本身獨具的肌理、造形，透過攝影的平面轉譯後，創造的是如何的視覺語彙？故本論文承繼此思考核心，檢視臺灣藝術史中，攝影中的雕塑之案例。

15 張照堂、余思穎主編，〈石室之死亡〉，收錄於《歲月·書寫》，臺北：臺北市立美術館，2013，頁 88-89。

16 H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, p. 23.

為何選擇朱銘在報章雜誌中出現的案例作為檢視之例，並且為何選在1970年代做為斷代，是由於當時是朱銘才正要起步的時空背景，1976年歷史博物館展出朱銘的雕塑作品，當大眾未到展場看到實際的雕塑作品時，許多人是透過平面的報導，才接觸到朱銘，透過報導的宣傳效力，有更多人希冀看朱銘的雕塑作品，¹⁷ 在展覽成功的發展效力下，使得朱銘成為當時鄉土運動熱潮下的藝術家，故特意選此年代作為研究範疇。¹⁸ 延續上述角度，在平面的視覺報導是如何介紹一位立體的雕塑家，並且是由怎麼樣的視覺角度去介紹，以借吸引觀眾前來觀賞？雕塑作品所視覺傳遞至觀者的過程中，藉由不同攝影師之鏡頭下，其雕塑作品又是如何呈現？有哪些面向是攝影雕塑時所獨具特色的表現？以及雕塑與攝影之間的從屬關係為何？而朱銘本身對於這些報導中的攝影作品，他自身的觀點又是如何展現？皆為本文所主要探討揭示的要點。

一、報導攝影鏡頭之下：雕塑與攝影之從屬關係

從七〇年代過渡到八〇年代，為臺灣社會發生重大轉變的時代，1971年發生釣魚臺主權爭議事件，當時海外華人學生率先發起「保

17 「也有讀者，就因為在報章圖片中見到了這尊『與以往都不同』的孔子像，而興起了往史博館一觀朱銘個展的舉動，甚至在觀展後，與朱銘結為好友。」楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》（臺北：天下，2011第3版），頁112。

18 盛鎧，〈牛車與不明飛行物——鄉土運動中的朱銘與洪通現象〉，《藝術觀點》51期（2012.7）：頁21。

釣運動」，同年十月，國民政府退出聯合國。隔年 1972 年，臺灣與日本斷交；1975 年，與菲律賓斷交；最後在 1979 年臺灣與美國斷交。¹⁹ 政治與社會局勢的變動往往影響著文化的變遷，在一連串的外交挫敗之下，臺灣藝文人士開始深刻反思，開始探尋臺灣本地的特質，探討自身的土地文化，從自 1950 年代開始的向外的注目，比如「五月」與「東方」畫會所引進的西方思潮與現代主義，重新拉回到自己雙腳踏立的土地，²⁰ 掀起了一股「鄉土」文化思潮。

在這股思潮下，副刊文化崛起。報禁自 1950 年代以來限制報紙的張數，一份只能發行二大張，到 1967 年張數放寬到二張半，又在 1977 年開始，報紙版幅增加至三大張，²¹ 實際地為副刊帶來舞台，在言論尚受到箝制的年代，新聞報紙中的副刊，意外地成為知識份子得以表達社會意識與政治抒發的空間，各樣本土文化的反思與覺醒展現其中。²² 而副刊的出現，也帶動著攝影生態的改變，由於攝影因視覺上的直接性，搭配報導性文字，對於表達社會議題的副刊來說，更能讓讀者快速吸收。其中最具代表性的，便屬《中國時報》的〈人間副刊〉，自 1973 年高信疆擔任《中國時報》主編，重新規劃報紙呈現樣貌，大膽地改革報紙的形式，在〈人間副刊〉中大量使用插圖，

19 蕭瓊瑞，〈第十章：外交困境中的鄉土寫實風潮〉，收錄於《臺灣美術史綱》，藝術家出版社編（臺北：藝術家出版社，2009），頁 430。

20 蕭瓊瑞，〈第八章：新藝術的萌芽與現代繪畫運動的展開〉，收錄於《臺灣美術史綱》，藝術家出版社編（臺北：藝術家出版社，2009），頁 369。

21 林麗雲，〈變遷與挑戰：解禁後的台灣報業〉，《新聞學研究》95 期（2018）：頁 187-188。

22 陳佳綺，〈攝影雜誌？台灣脈絡下的多元光景〉，《攝影之聲》21 期（2017）：頁 14。

照片的運用，有助於攝影的地位大幅提升，²³ 在接連策劃的數個報導專題中，讓報導攝影具有展現的空間，進而成爲臺灣攝影史上，報導攝影蓬勃發展的重要推手。²⁴

在鄉土文化風潮以及副刊文化發展背景之下，朱銘自 1976 年 3 月 14 日起歷史博物館舉辦的「木之華」個展後，開始受到藝文界的關注。²⁵ 當時洪通的展覽受到熱烈關注，而於隔天開展的朱銘，其個展雖僅為報紙中小小一則新聞，卻在五日後成為報紙副刊版中，成為眾所矚目的新興焦點。當時朱銘尚為一位初出茅廬的雕刻家，但由於朱銘精湛的雕刻刀法，以及所刻劃的題材：水牛、小雞、關公、橫貫公路、推牛車的勞動者，切合上當時反思自身文化的鄉土思潮，展覽受到熱烈的注目，吸引各大報章雜誌爭相報導。比如《雄獅美術》、《聯合報》、《中央日報》與《新生報》，由其《中國時報》中的〈人間副刊〉更一連五天以專文報導介紹，以報導攝影的方式介紹朱銘，使得朱銘個展延期再三，原預計展出一星期，延長至一個月，爾後在

23 王雅倫，「臺灣攝影發展紀事」，收錄於《時代之眼・臺灣百年身影》（臺北：臺北市立美術館，2011）：頁 307；陳佳綺，〈攝影雜誌？台灣脈絡下的多元光景〉，頁 14。

24 當時《中國時報》策劃許多專題，如「現實的邊緣」、「人間參與」、「報導文學系列」等等。陳佳綺，〈攝影雜誌？台灣脈絡下的多元光景〉，頁 14。

25 自 1966 年中國大陸開始發動文化大革命，臺灣當時的國民政府為進行抵制，即強力推行文化復興運動，開始留意臺灣雕塑的發展，木雕也同樣受到關注，故在此背景之下，自 1969 年歷史博物館舉辦第一屆全國雕塑藝術展覽會時，便已邀請朱銘提供作品參與。日後朱銘多次參與歷史博物館的展覽活動，並自 1975 年朱銘參加「五形雕塑小集」後，朱銘木雕作品受到當時歷史博物館館長何浩天關注與欣賞，特邀其隔年舉辦個展。參考林振菴，〈心路刻痕——1970 年代的朱銘〉，《雕塑研究》8 期（2012.9）：頁 104。

展覽場旁另闢專室，展出長達一年，²⁶自此朱銘被視為七〇年代臺灣鄉土文化運動的重要象徵。

向大眾介紹一位雕塑藝術家的作品，不僅是文字的介紹，相對地亦需要視覺圖片的搭配，朱銘在 1976 年的個展中，展出近五十件木雕作品，²⁷當時朱銘的報導為介紹朱銘的文字，搭配一系列作品的攝影照片（詳見表一）進行呈現，不只是雜誌或是報紙，絕大多數介紹朱銘之報導中，都對其作品投射鄉土情懷，並從表一可得知，在報紙印刷品呈現時，攝影照片中近乎皆為黑白照片。其作品在報導中，如何由具立體感的雕塑轉為平面式的攝影作品呈現，可由攝影記者馬中欣的報導窺知一二。《中國時報》的主編高信疆在〈人間副刊〉中，一連五天替朱銘出一系列報導，為了這些系列報導，他邀請多位攝影家以不同角度記錄朱銘的創作，²⁸而當時攝影記者馬中欣便是在此脈絡下，拜訪朱銘並撰寫下〈共鳴・構思・表現——為朱銘的木雕攝影記〉報導，從中可一探他思考之過程：

木刻作品，原已凹凸分明，由其朱先生刀法粗獷，作風印象，打起燈來就是一大學問。要求照得清楚不在話下，重要的是必須能夠表現作品的外形與內涵重點部分，配合作者的原來構想。拍攝任何東西，實際與照片總會有一段差距，特別是藝術

26 林振莖，〈心路刻痕——1970 年代的朱銘〉，頁 123；引自林黛曼，〈從民間匠人到雕刻大師——朱銘「這一刀」〉，收錄於《智慧的薪傳：大師篇》（臺北：行政院新聞局，1997），頁 215。

27 〈歷史博物館今舉辦朱銘木雕藝術特展〉，《台灣新生報》（1976.3.14），5 版。

28 楊孟瑜，〈刻畫人間：藝術大師朱銘傳〉，頁 108。

作品如木刻的立體形態，需要以攝影表達只有一面的空間構圖，而使人有不失真的感覺，甚至還要符合作者的構想畫面，真是不易討好。²⁹

當時副刊文化的崛起，也帶動專職攝影的出現。不同於以往攝影學會時代的攝影愛好者，或是照像館的攝影師，在七〇年代開始的政治鬆動之際，新媒體形態的轉變，促使專職的媒體報導專職攝影師出現。³⁰ 現為知名攝影師的馬中欣，為當時受邀替朱銘拍攝幻燈片的報導記者，思索如何攝影朱銘的作品時，提及「拍攝任何東西，實際與照片總會有一段差距，特別是藝術作品如木刻的立體形態」，已點出攝影雕塑作品時，會遭遇的窒礙之處。雕塑本為在視覺上思索如何佔有空間的量體，而本身所具有的量體感，便是藉由雕刻或形塑的方式，透過一凹一凸之表現，使觀者有所感知，故在視覺上，不同於訴諸平面方式作表現的繪畫與攝影作品，僅能採立體空間呈現的視覺方式來感受。故當攝影者拍攝雕塑作品時，儘管攝影此一藝術媒介，擁有「複製再現」能力，但是否能如實再現雕塑本身獨具的「立體感」，卻也是攝影本身難以克服的問題，此為雕塑與攝影，兩者藝術表現手法不同所產生之差距。

而其中一句「[雕塑] 需要以攝影表達只有一面的空間構圖，而使人有不失真的感覺，甚至還要符合作者的構想畫面，真是不易討

29 馬中欣，〈共鳴・構思・表現——為朱銘的木雕攝影記〉，《中國時報——人間副刊》（1976.3.22），12版。

30 陳佳綺，〈攝影雜誌？台灣脈絡下的多元光景〉，頁 18。

好。」明確點出攝影作品與雕塑的觀看角度的問題。著名藝術史學者沃夫林早於十九世紀末至二十世紀初時，便已查覺此問題，他就攝影如何影響研究雕塑藝術史議題下，以義大利文藝復興雕塑照片為研究案例，於 1915 年撰寫〈如何攝影雕塑〉系列文章中，曾寫道：

拍攝雕塑作品的問題便是觀看作品的角度。我們只能就歷史的角度來說：對於如何觀看雕塑作品，是不可能有一個普世答案的。[……]所有雕塑作品被創造出來時，都被要求無論哪一個角度皆可觀賞，不然便喪失它的功能。在觀看時已存在不同角度觀看的差異：有些角度看比較少，有些角度看會比較多。通常會有一個最美、最清楚的角度表現出來。當然我們可以改變觀看的角度，但最主要觀看的視角還是需回應主要的基調。³¹

沃夫林是少數早期攝影發展之時，為數甚少意識到攝影如何詮釋雕塑之研究的學者。在攝影雕塑作品時，攝影者取景的構圖角度即為觀看者所觀看的視角，他認為一位好的拍攝雕塑作品的攝影師，應是嘗試尋找出雕塑家欲賦與其作品理想的觀看角度，如同馬中欣所表達「表現作品的外形與內涵重點部分，配合作者的原來構想」，其雕塑作品的內涵為何，攝影是否有傳達其重點，皆為攝影者逐步檢視的重點。

³¹ 筆者自譯。Heinrich Wöfflin, “Comment photographier les sculptures (III),” in *Comment photographier les sculptures*, 1896, 1897, 1915, trans. Jean-Claude Chirolet (Paris: Editions L’Harmattan, 2008), p. 53.

觀看雕塑的角度會因雕塑的造形不同而受到影響，而造形的樣貌本身便是體現雕刻者的具體意識與美感體現。在此舉朱銘〈同心協力〉(173×75cm, 1975) 雕塑作品為例（圖1、2），此件作品形塑著牛與農夫們一同奮力推著滿載木材推車的場景，巨大的木材暗示著艱困的逆境，而低頭奮力前行的水牛，與彎腰向前推車的農夫們，形成不畏困難、齊力突破的意象。碩大粗獷的木材與小個頭的人物們產生顯著對比，配合水牛與農夫一同出力的動勢貫穿作品，整體走勢隨行進方向逆坡上揚，在造形上形成強烈的戲劇張力，而牛頭、木材與推車後端的農夫，則構成一幾何三角形造形，在整體結構上產生平衡穩重感。當時有許多報導介紹朱銘時，此件作品時常被提出來，不僅在雜誌中露出，也在報導中頻頻出現（詳見表一），開啟朱銘藝術生涯，爾後也成為鄉土意象中的重要作品。

從這些報導攝影作品中，〈同心協力〉此件作品，不論是在雜誌或是報導中，皆呈現雕塑的立面照片，僅部分攝影作品特寫於牛的面部表情，以及農夫形象表現。而報導紀實攝影的重要前輩之一梁正居，³² 也於《中國時報——人間副刊》拍攝朱銘作品（圖2）。曾一度參與過《漢聲雜誌》創刊前期的梁正居，在離開雜誌後成為一位獨立的紀實攝影工作者，也是一名作家，³³ 當時他替中國時報工作，替朱銘的作品拍攝報導，以不同角度拍攝三張〈同心協力〉攝影作品。其攝影作品中，以整體雕塑之立面照片佔報導版幅最為之大，其餘兩幀相片則為將鏡頭拉近，聚焦於奮力向前的牛身與推車旁戴斗笠之農

³² 蕭永盛，〈梁正居：不幸負自然的人〉，收錄於《台灣現代美術大系——攝影類：報導紀實攝影》（臺北：藝術家出版社，2004），頁55。

³³ 蕭永盛，〈梁正居：不幸負自然的人〉，頁57。

夫，一同努力之畫面。此種不同拍攝角度像是回應沃夫林的觀點般，由不同的角度觀看立體作品，但最終還是回到此件雕塑最主要的立面表現。而對比這三幀相片，也可以看出攝影者對於光源的不同嘗試，報紙版面由上至下觀看，第一幀相片中，從〈同心協力〉中大塊木材的陰影面積可判定，光源應由雕塑背面上方打下，木材陰影與白色背景區隔開來，使木材形象的存在感加深，突出水牛與農夫們的負重感，但缺點則是陰影濃厚，埋藏住雕塑深鑿與淺雕的層次感，進而影響人物所呈現的細節表現。

而第二幀照片則解決上述問題，光源由立面之右前方照射下，由側仰角特寫水牛形象，水牛面部與身軀細節在大量光源照射下一覽無遺，而身後的量塊木材則突顯出其龐大。但雕塑為在空間中爭取存在之藝術，須強烈依存各個嚴密的面，始構成立體感，但在攝影的照片中，所攝取的「體」，即便是視覺平面作品，也需透過光線對於立體面的反射，在平面畫面中形成物體「輪廓」，於觀看時才能感知為一立體感之物。然此幀照片中，木材的過度曝光與身後的白色背景幾近融為一體，難以襯托出雕塑之立體感。

故在第三幀照片中，由乘載之最上層木塊得知，光源由立面之左前方照射下，使得車輪後彎腰賣力推車的農夫形象躍出，而照片構圖回到〈同心協力〉完整立面，此時的與雕塑結合的臺座也趨於鮮明，為一與木塊平行之傾斜之山坡。與白色背景不同，此時整體雕塑作品，透過黑色背景的襯托，將雕塑各項面所組成的造形，清楚地區分開來，突顯其雕塑輪廓。

從以上同攝一件雕塑作品之三張攝影作品中，可歸納出攝影雕塑作品時，不僅需找出立面，以確認雕塑者對於作品理想觀看的角度，也需考量光源的角度與雕塑受光面積與雕塑細節多寡，以及照片背景

色調是否能突顯出雕塑立體的輪廓線條。

而人物雕塑為例，以拍攝的角度來看，可分為正面照與側面照的不同。而同樣以圓雕作為表現形式的〈玩沙的女子〉（後改稱為〈玩沙的女孩〉）（臺灣鐵衫， $36 \times 26 \times 41\text{cm}$ ，1961）及〈媽祖〉（後改稱為〈小媽祖〉）（黃杞木， $53 \times 38 \times 39\text{cm}$ ，1972），則因造形的表現不同，皆多以側面的形象在報導中展現。〈玩沙的女子〉（圖3、4）鑿刻對象為朱銘妻子，為朱銘早年拜師楊英風時，所攜帶的關鍵性作品之一。其中人物身姿下蹲，右手觸及裙襬，左手內彎，低頭向下，而相較於之後粗獷的雕鑿手法不同，衣襬、頭髮及身軀以打磨的方式表現出柔和的輪廓線條。而在《雄獅美術》與《中國時報——海外版》報導攝影作品中，雖拍攝角度不同，一為拍攝人物右側為主，而另一幀則攝人物左側，雖側重角度不同，但皆為雕刻作品的側面。

相較於〈玩沙的女子〉的深鑿打磨，〈媽祖〉（圖5-7）則是以淺鑿的粗獷刻痕表現，也同樣以右手延伸觸地，左手向內彎曲，向下的頭部結合彎腰向下交錯的雙腳，創造出抽身上拉的動勢。並且被攝影者為木雕，而木雕自身所帶出的色澤成為一種在攝影作品的光源之一，不論是〈玩沙的女子〉或〈媽祖〉拍攝角度皆是以側面為主，由此可知當雕塑的造形為引導觀者所觀看的角度，進而影響攝影者所採取的拍攝角度。

而以正面的角度表現則以〈孔子像〉為例，在大多報導中，此件雕刻大多數以孔子的正面為主拍攝。以《中國時報》及《聯合報》所刊登的〈孔子像〉（圖8、9）可見，³⁴ 雕塑本身朱銘以粗獷的刀法，

³⁴ 此二份報紙中之孔子像照片由結構及背景比對下，應為同一幀相片，然因報導未註明其拍攝者，故難以判定攝影師。若以朱銘剪報中所標示，攝影師應為馬中欣。

以大塊面的量體效果，運用木頭形狀的起伏，形塑出大袖的下垂的重量，以及孔子拱手作揖的造形，整體造形呈現左右對稱，表現出人物雍容挺立的樣貌。而在報導攝影中，照片顯現雕塑立面，而光源從上至下，運用光影突顯出文聖孔子的長鬚與長袍大袖，而在大量光源下的孔子面部鑿痕趨於清晰，突顯出孔子莊重的樣貌。與報導攝影方式不同，《雄獅美術》雜誌（圖 10）則以微側面的角度拍攝，將主要的光源照射在孔子左邊大袖上，聚焦於其刻紋及造形，而右邊大袖則以大塊本影（ombre propre）掩蓋雕刻細節，並以失焦方式處理人物面部刻痕及輪廓；一般報導攝影若拍攝人物雕像，將會注重其人物面容，以期表現其人物精神，然此拍攝手法反其道而行，孔子面容模糊，反強調大袖的局部刻紋，並且若以馬中欣報導攝影朱銘作品的說法來看：「木刻攝影需要光源的配合，背景應該單純或遠離，避免影響立體的輪廓或色調混淆。大件作品，搬動不易，只好就地拍攝。燈光以側光或頂照射，若不能消除背景陰影就乾脆讓它黑暗，但輪廓必須明亮。」然此幀攝影作品未能消除背景陰影，反將雕塑本身帶影（ombre protate）攝於後方牆上，影射出攝影雕塑作品的空間，根據以上兩點，此幀照片弱化了人物雕刻本身的存在性，反強調出攝影本身的存在感，由此可見顯現攝影雕塑時，報導攝影與雜誌攝影之間兩者出發觀點的不同，以及雕塑與攝影從屬關係拉扯的跡象。

從以上的論述可得知，當一件雕塑作品被拍攝時，是經過選擇的角度，而雕塑作品是如何被看待，真實的雕塑作品轉換為平面的攝影作品，從三度空間轉換為平面的呈現，若要攝影出雕塑作品的本質性的樣貌，攝影則需建構出一定的畫面結構呈現，綜合上面所述，攝影與雕塑者理想觀看角度、雕塑輪廓與背景、雕塑本身材質與光源，雕塑本身造形與攝影構圖，皆是攝影雕塑作品時所需考量。

然由於報導之需，當攝影記者介紹一位雕塑家時，攝影必須將其雕塑作品視為核心，向報紙讀者介紹，在某種層面上來說，報導攝影使攝影者服膺於雕塑，如何「如實呈現」，是報導攝影中所必須具備的重要條件之一。雕塑本身是借由雕塑家有意識地創作的產物，雖報導攝影在表現上，由於報導所需，需要思考如何如實地呈現立體作品的侷限，但就攝影者的觀點選取攝影角度鏡頭、背景的考量，加上技術上的配合，在此種情景下，當一件影像作品經由攝影者思索並作出選擇後，已觸及攝影創作的內涵，其攝影作品不僅為紀錄性質的檔案文獻的照片，雕塑與攝影的關係已開始有所拉扯，開始出現攝影不服膺於雕塑的傾向，影像作品的思考脈絡已然有所呈現。故結合以下的章節更深入一層的討論，當一位攝影師看待自己的照片不只是一張紀錄性質的檔案文獻，而是將照片看作為一件作品時，需如何創作？要如何在現有的藝術品紀錄上做發揮？有幾個層面能有所發揮？

二、攝影雕塑的新嘗試：《漢聲雜誌》

在七〇年代許多非傳統攝影雜誌，建構了新的攝影風景。由黃永松、吳美雲、奚淞、姚孟嘉，四人共同創立的《漢聲雜誌》，³⁵ 不以攝影美學為主要訴求，而是為了探索臺灣本地民俗文化，以及田野紀錄為主，在攝影美學上達到新的突破與高度。³⁶ 最初僅有英文版

³⁵ 英文《ECHO》漢聲雜誌創刊於 1971 年，黃永松任藝術指導。參考《時代之眼・臺灣百年身影》，頁 307。

³⁶ 陳佳綺，〈攝影雜誌？台灣脈絡下的多元光景〉，頁 18。

《ECHO》，目的是向國外介紹中華文化，後續才出版中文版《漢聲雜誌》，發掘洪通、朱銘等藝術家，在鄉土運動中成為重要的角色。³⁷身為雜誌發起人之一的黃永松，走過六〇年代的虛無、反諷，到七〇年代回歸現實，親身進入文化墾殖行動，³⁸他曾提到《漢聲雜誌》，有幾項記錄的原則：「第一個，就是它是老的；第二個：它還是活生生的；第三個：它是老百姓的、常民文化的。」³⁹以當時朱銘在 1976 年的展覽所展出的木雕來看，所雕刻的木雕，題材描繪不只傳統歷史人物，也包含農夫辛勤努力的形象，題材傳統卻又極具生命力，十分符合前述之標準。在此文化背景脈絡下，《漢聲雜誌》於 1976 年 3 月 14 日出版《漢聲美術叢書——朱銘：放牛的雕刻家》，以專輯形式介紹朱銘，⁴⁰在報章雜誌上，也可看到此系列雜誌的廣告（圖 11）。⁴¹

黃永松自藝專美術系畢業，在學時期主修雕塑，就學時參與由鄭桑溪擔任指導的攝影社團。⁴²訪談兼具雕塑與攝影背景的黃永松，在對於 1976 年籌備出朱銘專刊時，他回憶道：「我們都用攝相機想辦法去突破，把老師的這一個感覺給做出來，所以有了這一個能力，那個朱銘的表現，我們也就把這個能力轉到朱銘的作品上去替他表

37 陳譽仁，〈1960 年代臺灣現成物創作脈絡〉，《雕塑研究》4 期（2010.3）：頁 17。

38 賴瑛瑛，〈黃永松：從頹廢虛無到文化紮根〉，收錄於《台灣前衛：六〇年代複合藝術》（臺北：遠流，2003），頁 172。

39 林志明，〈黃永松——文件系統的建立者〉，收錄於《台灣現代美術大系——攝影類報導紀實攝影》（臺北市：文建會，2004），頁 44。

40 《漢聲雜誌》為 1976 年出版的中文專輯，前身為英文版《ECHO》於 1975 年 11 月所出版 *Special Feature on Ju Ming: Wood Carver*。

41 此期雜誌序為黃永松所撰，而其餘撰文者分別為俞大綱，楚戈、奚淞及楊英風。

42 林志明，〈黃永松——文件系統的建立者〉，頁 43。

現……」⁴³ 以此得知，黃永松在籌備《漢聲雜誌》朱銘專輯，拍攝朱銘作品時，所提及的「我們都用攝相機想辦法去突破」、「我們也就把這個能力轉到朱銘的作品上去替他表現」，已有思考要如何透過平面的方式，要如何不僅轉化立體的雕塑之外，也表現出朱銘的雕塑藝術。此處所提及的「能力」，應指攝影的表達能力，以下便進行論述並探究，黃永松是如何運用他的攝影視覺表達能力，進行攝影雕塑上的「突破」。

關於雕塑與攝影之間本身所存在的「差距」已在前節所提及，攝影本身難以攫取雕塑作品的立體感，但此非無法克服，甚至攝影利用本身與雕塑的共同特性，向前「跨距」。在先節的論述中，大多數攝影家為表現雕塑鑿紋刻痕時，大量使用「光」，而相較之下，「影」的運用較為少見，除了上節提到攝影師們的巧妙運用外，更有另一種創意表現之方法。

其中雕刻與攝影運用一共同元素，便是「光線」。攝影基本上為「光」與「影」的運用，攝影運用光線，照射出影像，成為平面的視覺表現，而雕塑在立體的表現上，藉由光線所表現出之凹、凸起伏，亦是雕塑視覺呈現時的要素。對於光影的表現其實在攝影發明之初，已有學者所論及如何拍攝三度立體空間之藝術作品，塔爾博特於《自然之筆》寫道：

那些塑像、半身像以及其他雕塑種類，通常皆能藉由攝影藝術將它們完好地呈現；並也由於他們自身潔白的緣故。其表現出的多樣性近乎無限，首先因為一件塑像可以根據陽光擺設在任

⁴³ 黃永松訪談，朱銘美術館研究部訪談，2015年7月11日，未刊稿。

一處的位置，正面擺放、單種角度、又或是別種角度，直接光或是間接光，所產生出自然且無限不同的效果……並且當照相機靠近或遠離雕塑所產生的影像大小變化時，[光線] 對於一件雕塑的照片影像，將會產生截然不同的效果。⁴⁴

雕塑與攝影在結合之時，光線為一種特別的要素，對於兩者結合所產生的變化，可以產生近似無限的效果。例如朱銘作品〈鐵拐李〉（102×48cm，1971）（圖 12），所雕塑之人物為中國民間傳說故事人物之一，其為道教八仙人物之首，多以行乞者形象表現，而雕塑本身以近塊面的粗獷雕刻手法，雕刻出人物所披之外袍，透過外袍起伏之走勢，以及深刻淺鑿的面部表情，帶出長者的皺紋及鬍鬚，與可看出為一佝僂攜杖之長者，其步履蹣跚之貌。在《漢聲雜誌》的攝影中，朱銘的〈鐵拐李〉作品，以五幀相片呈現於同一頁面中，共為四張特寫近照與一張作品整體照。黃永松在攝影上，為了表現出此作品的特性，拍攝五幀相片，特寫作品各角度，並且以側邊的角度攝影作品，藉由光線折射變化，突顯出雕塑表面的凹凸變化。在雕塑照片中，〈鐵拐李〉原應凸出的鼻子，朱銘反以凹陷的雕刻方式表現，使人物貌似京劇丑角勾臉，帶有諧趣感，在此頁中的整體照中，由於照片內的光影明顯變化，襯托出朱銘的雕刻巧思，在凹陷之中，藉由光線特性所表現出的陰影，更具凸顯人物的戲劇性。⁴⁵

44 筆者自譯，原文引用自 H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844), p. 23.

45 俞大綱，〈木刻藝術的提升〉，收錄於《漢聲美術叢書——朱銘：放牛的雕刻家》（臺北：英文漢聲雜誌社，1979 年再版），頁 12。

正如黃永松在專刊序中，在思考拍攝朱銘《太極系列》作品時提到：

我想換個方式來表現這組新作品的神韻。「功夫」是以太極拳和其前身五禽戲作題材的，洋人稱呼太極拳為影子拳，我由此得到靈感。於是採用剪影的拍法，希望能達到中國書法毛筆字的境界，以單純的影像來表現其凝鍊的精神。⁴⁶

在當時朱銘《太極系列》作品名稱尚為《功夫》稱之的時期，這時的太極姿態，不同於日後大型的翻銅太極作品，此時期的太極以木刻為材質創作，雖以塊面量體做為造形出發考量，但仍得以看出衣著皺褶以及人物面部特徵，以黃永松《漢聲雜誌》替朱銘作品所攝影的照片為例證（圖 13），此處所拍攝的太極作品（1976），畫面由左至右分別為〈按〉、〈轉身蹬腳〉以及〈大鵬展翅〉，以三種不同太極的姿態展現，太極姿態剛中帶柔，刻法粗曠簡練，並不以全然塊面量體為表現，例如最右方〈大鵬展翅〉中之面部之鼻唇依舊明顯可辨。

如黃永松在序中所提及，西方將太極拳稱呼為「影子拳」做為靈感發想，他刻意選用作品的「影子」來做表現。⁴⁷由前述〈鐵拐李〉的光影轉變來看，可得知若雕塑形的變化是急遽的，在雕塑作品本身

46 黃永松，〈序〉，收錄於《漢聲美術叢書——朱銘：放牛的雕刻家》（臺北：英文漢聲雜誌社，1979 年再版），頁 4。

47 黃永松，〈序〉，收錄於《漢聲美術叢書——朱銘：放牛的雕刻家》，頁 4。

光影上，便會產生明暗強烈的對比，⁴⁸ 而朱銘以塊面量體所雕刻的太極作品，其中的量體輪廓起伏顯著，應在光線上更具變化，然黃永松在思考如何攝影出朱銘的雕塑作品時，他希冀以新的方式照攝朱銘的太極系列作品，達到中國書法的凝鍊精神，所以他巧妙地運用逆光剪影的方式，一方面藉由光線的轉換，弱化雕塑之帶影，突顯出雕塑作品外圍受到光照的立體感，體現太極的塊面量體感，而另一方面結合光與影，將影子成為視覺版面的主體，將「影」凝聚在雕塑作品上，將雕塑的本影皆均質化，形成大塊面積的陰影，將立體作品在攝影中帶出寫意性質。

三、雕塑對於攝影的回應：朱銘剪報

朱銘對於攝影的想法，藉由柯錫杰曾拍攝他的肖像時，談道：「他就相機裝好，他就跟我一直聊天，也沒有說什麼時候開始，沒有說要拍，就安排在那裡而已，讓你沒有感覺相機在那裡，可是他在這裡啊，他一條線就在這裡啊，他要什麼時候拍就什麼時候拍啊，就這樣。你看到最高的人都是這樣做，所以這就是可以說明我講的用那種偶然的效果。偶然的效果就是最高級的事情。」⁴⁹ 朱銘對於這種在攝影中的偶然性創作方式，和他自己捨除外在干預的「快速刀法」不謀而合。

48 陳錦忠，《雕塑符號與傳達》（臺北：秀威資訊科技，2010），頁 116。

49 朱銘訪談，朱銘美術館研究部訪談，2019 年 7 月 16 日，未刊稿。

雖然對於攝影，朱銘有一套自己的攝影觀，但他未曾視為主要創作方式，⁵⁰ 對於他而言較是紀錄上的輔佐。當時展覽的報導朱銘留存一份剪報紀錄，⁵¹ 此十四頁剪報以報紙出版日期排序，⁵² 每一頁皆以剪貼原版報紙之方式標註出處及來源，並在剪報左上角編列號碼，確定編排順序，最後影印集結成冊。不同於布朗庫西自己親自替作品進行攝影，但同為自身作品紀錄，以及將雕塑創作介紹給他人的動機，與朱銘製作這些剪報原因卻是相當類似，而此份剪報已與雕塑家確認，為本人進行製作，似製作藝術家作品集的概念。⁵³

當一位雕塑家如何藉由平面的視覺圖像，將自己雕塑作品給他人觀看時，雕塑家在平面視覺呈現的主導性便隨之出現。在此剪報中，不同於一般剪報如實地將報紙所刊載之物剪貼，而是將報紙中的照片

50 朱銘所拍攝較知名照片為一幀〈通霄海邊〉。1976年，張照堂曾為編輯《生活筆記》，至當時朱銘板橋江子翠家中取材，在朱銘的家中覓得一舊照片，乃為朱銘所拍攝〈通霄海邊〉，進而收錄至當時所編輯《生活筆記》中。自〈通霄海邊〉於《生活筆記》出版之後，數名藝術家受到影響，以此幀照片為發想創作，如奚淞的木刻版畫〈冬日的海濱〉、林懷民的舞作〈我的鄉愁·我的歌〉、謝春德的編導式攝影照片〈生——流浪藝人〉、高重黎為之仿效姿勢的照片〈誰的鄉愁·誰的歌〉。參考：王聖闔，〈從直接攝影到「非影像」書寫：以張照堂的影象美學與〈非影像筆記〉為線索〉，《現代美術學報》，27期（2014.05）：頁122；林志明，〈欲望的流體〉，收錄於《威尼斯雙年展謝春德個展「春德的盛宴」展覽專輯——第54屆》（臺北：太界文化創意產業，2011），頁100；張世倫，〈沒有本源的鄉愁，學得不像的姿勢：一張「俗民照片」的歷史迴音〉，收錄於《相／像：朱銘雕塑與影像的形構》（臺北：財團法人朱銘文教基金會，2019），頁18。

51 朱銘訪談，2019年3月22日，未刊稿。

52 此十四頁剪報有別於一般剪報，此批剪報大部分皆貼有實際沖洗出來之照片，與當時在報紙所報導刊登出之照片相比，清晰許多，由於相近的構圖以及光影變化，部分可以判定為報刊攝影記者所刊載的實體照片，但部分照片雖為相近的構圖，但由於印刷品質之差異，部分照片尚未能判定剪報中的相片為報紙中的照片。

53 《相／像：朱銘雕塑與影像的形構》，頁83。

進行更動替換，特別在雕刻作品中，更動的痕跡更趨明顯。通常在剪報中，文字及圖片皆為並重，但在朱銘的此份剪報中（圖 14），雖然文字的版幅也佔大面篇幅，但剪報中也得以發現，許多照片以沖洗出的照片為主進行替換，不以原版照片直接進行剪貼，視覺黑白色調強烈吸引觀者目光。

從剪報的架構中，可看得出此剪報將原版報紙佈排打散，僅擷取與當時個展相關之新聞，進行整體版面重組。然而其中獨特之處為，將文字完整留下，卻將報紙中的圖片進行篩選剪貼，舉所編之第十一頁為例（圖 14），在此報紙原版中（圖 15），有七張朱銘之雕刻作品相片，而在剪報中，卻僅放置六張相片，但若深入查探，將發現此六張相片，卻與原版報紙中的照片，不盡相同。在剪報的六幀相片中，其中有四幀為沖洗之相片，以同樣與原版報紙中位置皆置於右上角的〈小雞〉（1976）為例，刊載於《中國時報》中小雞們（圖 16），藉由模糊背景創造出景深，特寫出四隻小雞，在小雞的雕刻上，朱銘以粗刀闊斧雕法，創造出造形具量體感的小雞，將小雞低頭覓食、梳理羽毛及佇足的神情生動地雕刻出來，以簡約手法活化了小雞的神韻。⁵⁴ 然於剪報中，卻不以此張相片為代表，反以《雄獅美術》（圖 18）中，所刊載〈母雞與小雞〉之原沖洗照片（圖 19）為替代，而朱銘同樣以粗獷的雕刻風格，雕刻出母雞與小雞們，在照片中，以中間之母雞雕刻為主要核心，六隻小雞在母雞旁側及身後上，其中畫面左側，一隻小雞蹬起小腳昂起鳥喙，回應母親俯身低下的鳥喙，帶出

54 照片雖刊載於《中國時報》中，但經比對應為黃永松為《漢聲雜誌》（圖 17）為朱銘出專刊時所拍攝之攝影作品。

母子深厚的感情。此兩張照片雖都是以雞的形象作為雕塑表現，但所傳遞的信息不同，一件為專注於造形的攝影作品〈小雞〉，而另一件為著重於親情的〈母雞與小雞〉，正如朱銘對於這兩件照片的抽換，所提到的：「我比較在意這個比這一張好，這個有母親，這個沒有，這個是孤兒而已。」⁵⁵ 照片的拍攝主體是雕塑，但選擇照片再次進行拼貼的是雕塑家本身，雕塑家選取他希望呈現的樣貌，再進行平面重置呈現。正如朱銘對於這些剪報提到：「應該是說我跟報紙是沒關係，我把它拿來當作我的資料，我想要的素材。不足的話我就加上去啊。」⁵⁶ 由此看出身為一雕刻家的朱銘，他並不滿足於報導中呈現的作品，而是透過篩選、剪貼、重置，將其主體意識體現於此份剪報之中。

四、結論

其實攝影對於朱銘而言，並不為他所使用的藝術表現形式，而是相較於雕塑的藝術形式之下，一種紀錄性質上的輔助。但當時的報導攝影在報導他的作品時，無形地也引出攝影雕塑的問題，回到本論文開頭，對於塔爾博特在《自然之筆》中撰寫雕塑「通常皆能藉由攝影藝術將它們完好地呈現」所提出的疑問，在藉由朱銘所被拍攝的雕塑作品來看，攝影者需要考量的部分有非常多的要素，對於「完整」呈

55 《相／像：朱銘雕塑與影像的形構》，頁 84。

56 《相／像：朱銘雕塑與影像的形構》，頁 84。

現雕塑作品所傳達出的立體效果，為徒然之事，但若要「完好」呈現雕塑所帶來的美感，可在報導攝影觀察到，攝影記者進行了各種嘗試。由於報導攝影之故，攝影雕塑作品，需首先檢視雕塑家本身對於雕塑的理想觀看角度，與攝影者的拍攝角度是否相符，不僅考量對於雕塑者理想觀看角度、也需要考量雕塑輪廓與背景、雕塑本身材質與光源，以及雕塑本身造形與攝影構圖。

而對於脫離雕塑作品的本身建構上來討論，所呈現的攝影作品又是另一種藝術表現，其中攝影得以不需服務雕塑，而是改以創造新的表現手法，例如《漢聲雜誌》中使用光線的變換，跳脫觀者對雕塑既有對立體感的認知，運用攝影不同的拍攝手法，而讓立體作品創造出平面的視覺效果。雖報導攝影為紀實呈現之限制，無法忽略呈現雕塑作品的樣貌的目的，但在其限制之上，還是有其藝術性的價值是不容被忽視地，而透過朱銘的剪報，由於剪報為雕塑家朱銘本人進行製作，能一窺藝術家對於這些紀實照片的回應。除了使用報導中照片，也結合雜誌中的照片，透過許多原版沖洗照片的抽換與疊加，在平面的剪報空間上，更帶出一種特殊的立體空間，對於一位雕塑家的剪報來說，這樣從平面中創造出的立體空間，值得再進行深入的研究與探討。

圖 版：



圖 1 《中國時報——人間副刊》(1976.3.19)，12 版。



圖 2 梁正居攝，
〈同心協力〉，《中國時報——人間副刊》
(1976.3.19)，12 版
(局部)。



圖 3 〈玩沙的女子〉，
《雄獅美術》59 期
(1976.1)：頁 71。



圖 4 梁正居攝，〈玩沙的女子〉，
《中國時報》(1976.3.21)，12 版。



圖 5 〈媽祖〉，《雄獅美術》
59 期 (1976.1)：頁 71。



圖 6 孫德密攝，《中國時報》(1976.3.22)，12 版。



圖 7 孫密德攝，《中國時報——海外版》(1976.3.24)，7 版。



圖 8 〈文聖〉，《中國時報》
(1976.3.12)，5 版。



圖 9 〈孔子像〉，《聯合報》(1976.3.17)，7 版。



圖 10 《雄獅美術》59 期
(1976.1)：頁 84。

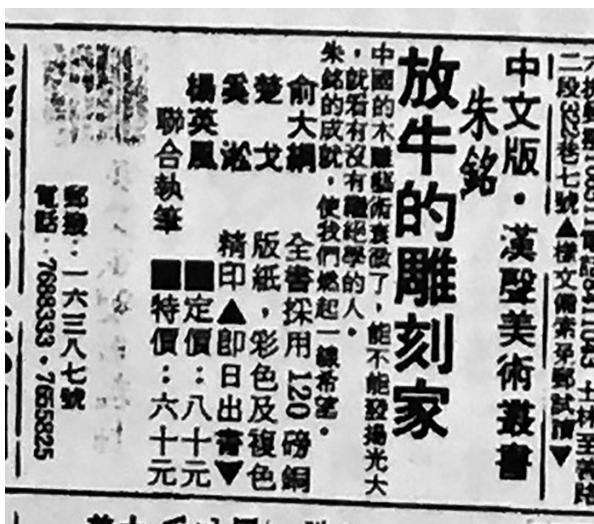


圖 11 《中央日報》(1976.3.18)，9 版。



圖 12 黃永松攝，〈鐵拐李〉，《漢聲美術叢書——朱銘：放牛的雕刻家》，頁 13。



圖 13 黃永松攝，〈按〉、〈轉身蹬腳〉及〈大鵬展翅〉，《漢聲美術叢書——朱銘：放牛的雕刻家》，頁 16-17。



圖 14 朱銘剪報，第 11 頁，剪報來源：《中國時報——人間副刊》(1976.3.22)，12 版，朱銘美術館資料室收藏。



圖 15 《中國時報——人間副刊》(1976.3.22)，
12 版。



圖 16 〈小雞〉，《中國時報——人間副刊》(1976.3.22)，12 版。



圖 17 黃永松攝，〈小雞〉，《漢聲美術叢書——朱銘：放牛的雕刻家》，頁 14-15。

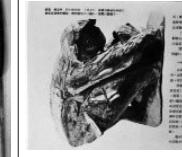


圖 18 《雄獅美術》61 期 (1976.3)：72 頁。



圖 19 朱銘剪報中沖洗照片，〈母雞與小雞〉，剪報第 11 頁，朱銘美術館資料室收藏。

表一 朱銘1976年歷史博物館個展攝影報導

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
1	《雄獅美術》	1976年1月 (59期)	〈愛的銘刻〉	劉蒼芝 不詳	〈玩沙的女子〉		
			〈饗宴〉	奚淞 不詳	〈魯智深〉		

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
1	《雄獅美術》	1976 年 1 月 (59 期)	〈饗宴〉	奚淞	不詳	〈李鐵拐〉 〈同心協力〉	〈伴侶〉(上)、 〈媽祖〉(下) 〈舊〉

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
1	《雄獅美術》	1976年1月 (59期)	〈我看到了孔子像〉	逸雲	不詳	〈文聖〉	
2	《雄獅美術》	1976年3月 (61期)	〈朱銘的木刻藝術〉	俞大綱	不詳	〈橫貫公路上的樹林（局部）〉 〈橫貫公路上的樹林〉	

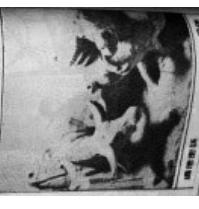
編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
2	《雄獅美術》	1976 年 3 月 (61 期)	〈朱銘的木刻藝術〉	俞大綱 不詳	〈太極拳〉 〈小雞〉 〈李鐵拐〉 〈母雞與小雞〉	   	

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
3	《中國時報》	1976年3月12日,5版	〈小學程度的「雕刻匠」朱銘有股「牛」勁〉	林馨琴	不詳	〈文聖〉	
4	《中國時報 海外版》	1976年3月12日	〈樸實的朱銘，以木雕豎立起自己的尊嚴；藝術的提升，源自對國土對同胞的感情〉	林馨琴	不詳	〈同心協力〉 〈橫貫公路上的樹林〉	
5	《中國時報 海外版 人間副刊》	1976年3月21日,7版	〈優秀的木雕工作者—朱銘〉	梁正居	蔣勳	〈同心協力〉	

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
6	《中國時報——海外版——人間副刊》	1976年3月22日，7版	〈從孤寂中走出一向我師父朱銘致敬〉	丁大	孫寧德	〈正氣〉	
7	《中國時報》	1976年3月22日，12版	〈一襲粗衣力萬鈞〉	許和義	孫寧德	〈小雞〉	 
						〈朱銘和他的木雕〉	

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
7	《中國時報》	1976年3月22日，12版	〈朱銘和他的木雕〉	孫密德 奚淞	〈伴侶（部分）〉 〈進香團（部分）〉	馬中欣 馬中欣	   

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
7	《中國時報》	1976年3月22日，12版	〈共鳴・構思・表現—為朱銘的木雕攝影記〉	馬中欣	梁正居	不詳	
8	《中國時報海外版—人間副刊》	1976年3月23日，7版	〈斧鑿神韻〉 〈寫鄉土・談鄉土〉	也行	孫密德	〈功夫〉	  

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
9	《中國時報 海外版 人間副刊》	1976年3月 24日，7版	〈朱銘和其他 的木雕〉	奚松	黃永松	〈小雞〉	
			〈媽祖〉				
			〈進香團 (部分)〉	孫密德			
			〈力量的象 徵〉	孫慶餘	孫慶餘	〈伴侶〉	

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
9	《中國時報 海外版—— 人間副刊》	1976年3月 24日，7版	〈力量的象 徵〉	孫慶餘	馬中欣	〈母子〉	
10	《中國時報 海外版—— 人間副刊》	1976年3月 25日，7版	〈期待一個 藝術家的成 長〉	王醒之	孫密德	〈同心協力 (部分)〉	
11	《聯合報》	1976年3月 14日，7版	〈朱銘木雕 藝術特展今 在國家畫廊 揭幕〉	不詳	不詳	〈牛車〉	
12	《聯合報》	1976年3月 15日	〈朱銘木雕 雕刻展〉			僅有報導，未有圖片	

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
13	《聯合報》	1976年3月17日,7版	未有文章	不詳	不詳	〈孔子像〉	
14	《聯合報》	1976年3月20日,7版	〈木雕藝術家朱銘個展贏得頗高的評價〉	不詳	不詳	〈阿母〉	
15	《中央日報》	1976年3月12日,6版	〈雕刻家朱銘苦學有成〉	蔡文怡	郭惠煜		
16	《中央日報》	1976年3月18日,9版	未有文章	不詳	郭惠煜	〈朱銘與文聖合影〉	

編號	報紙	年代	篇名	撰文者	攝影者	刊登雕塑攝影作品	攝影作品圖
17	《中華日報》	1976年3月 12日，6版	〈牛郎陪愛妻 雕刻藝術：混 沌中摸出大 千世界〉	呂麗秋	陳義雄	〈文聖〉	
18	《台灣新生 報》	1976年3月 14日，5版	〈歷史博物 館今舉辦朱 銘木雕藝術 特展〉	不詳	不詳	〈關公像〉	

參考書目

(一) 中文論著

王聖閎，〈從直接攝影到「非影像」書寫：以張照堂的影象美學與〈非影像筆記〉為線索〉，《現代美術學報》27期（2014.5）：頁105-129。

阮義忠，《攝影美學七問：與陳傳興、漢寶德、黃春明的對話錄》，臺北：有鹿文化出版，2016。

林志明，〈欲望的流體〉，收錄於《威尼斯雙年展謝春德個展「春德的盛宴」展覽專輯——第54屆》，頁99-103，臺北：太界文化創意產業，2011。

林志明，〈黃永松——文件系統的建立者〉，收錄於《台灣現代美術大系——攝影類報導紀實攝影》，頁43-54，臺北市：文建會，2004。

林振莖，〈心路刻痕——1970年代的朱銘〉，《雕塑研究》8期（2012.9）：頁97-135。

林麗雲，〈變遷與挑戰：解禁後的台灣報業〉，《新聞學研究》95期（2018）：頁183-212。

姜麗華，〈靈光消逝的攝影是藝術嗎？解析華特·班雅明的〈攝影小史〉〉，《雕塑研究》21期（2019.5）：頁1-42。

翁子函，〈論布朗庫西所攝雕塑作品影像中的特定空間場域〉，臺北：國立臺北藝術大學美術史研究所碩士論文，2003。

高重黎，〈不可能的時基藝術機器指南：回到觸／視與物本身〉，《攝影之聲》26期（2019）：頁98-109。

張世倫，〈目光的回視與挪移：英文版漢聲雜誌《ECHO》（1971-1978）的攝影史意義〉，《攝影之聲》21期（2017）：頁29-37。

張世倫，〈沒有本源的鄉愁，學得不像的姿勢：一張「俗民照片」的歷史迴音〉，收錄於《相／像：朱銘雕塑與影像的形構》，頁14-29，臺北：財團法人朱銘文教基金會，2019。

張照堂、余思穎主編，〈石室之死亡〉，《歲月・書寫》，頁 88-89，臺北：臺北市立美術館，2013。

盛鎧，〈牛車與不明飛行物——鄉土運動中的朱銘與洪通現象〉，《藝術觀點》51 期（2012.7）：頁 21-26。

陳佳綺，〈攝影雜誌？台灣脈絡下的多元光景〉，《攝影之聲》21 期（2017）：頁 2-27。

陳錦忠，《雕塑符號與傳達》，臺北：秀威資訊科技，2010。

陳譽仁，〈1960 年代臺灣現成物創作脈絡〉，《雕塑研究》4 期（2010.3）：頁 1-29。

楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，臺北：天下，2011 第 3 版。

蕭永盛，〈梁正居：不辜負自然的人〉，收錄於《台灣現代美術大系——攝影類：報導紀實攝影》，頁 55-66，臺北：文建會，2004。

蕭瓊瑞，〈第八章：新藝術的萌芽與現代繪畫運動的展開〉，收錄於《臺灣美術史綱》，藝術家出版社編，頁 358-413，臺北：藝術家出版社，2009。

蕭瓊瑞，〈第十章：外交困境中的鄉土寫實風潮〉，收錄於《臺灣美術史綱》，藝術家出版社編，頁 430-459，臺北：藝術家出版社，2009。

賴瑛瑛，〈黃永松：從頹廢虛無到文化紮根〉，收錄於《台灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 172-179，臺北：遠流，2003。

Benjamin, Walter 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：台灣攝影工作室，1988。

Sontag, Susan 著，黃燦然譯，《論攝影》，臺北：麥田出版社，2010。

《漢聲美術叢書——朱銘：放牛的雕刻家》，臺北：英文漢聲雜誌社，1979 年再版。

〈我的鄉愁・我的歌〉，臺灣大百科全書，1999.9.9 更新，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6917>。

(二) 西文論著

Bergstein, Mary. "Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture." *The Art Bulletin* 74, no. 3(September 1992): pp. 475-498.

Benjamin, Walter. *Oeuvres II, Poésie et révolution*. Translated by Maurice de Gandillac. Paris: Denoël : Les Lettres nouvelles, 1971.

Charles Baudelaire. Salon de 1859(II). "Le public moderne et la photographie." In *Curiosité esthétiques, l'art romantique*, pp. 313-320. Ganier Frères, 1962.

Hamill, Sarah and Megan R. Luke ed.. *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2017.

Johnson, Geraldine A. ed.. *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*. New York: Cambridge University Press, 1998.

Morse, Rebecca. "Photography/Sculpture in Contemporary Art." *American Art* 24, no. 1(Spring 2010): pp. 31-34.

Wöfflin, Heinrich. "Comment photographier les sculptures (III)." In *Comment photographier les sculptures, 1896, 1897, 1915*. Translated by Jean-Claude Chirollet. Paris: Editions L'Harmattan, 2008.

"Photography into Sculpture." MoMA. Accessed February 20, 2019. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694>.

"The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today." MoMA. Accessed February 20, 2019. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2694>.