

國立交通大學

應用藝術研究所碩士論文



在五樓到頂樓之前

From the fifth floor to the roof

指導教授：陳一平

研究生：羅兆恆

中華民國 103 年 7 月

摘要

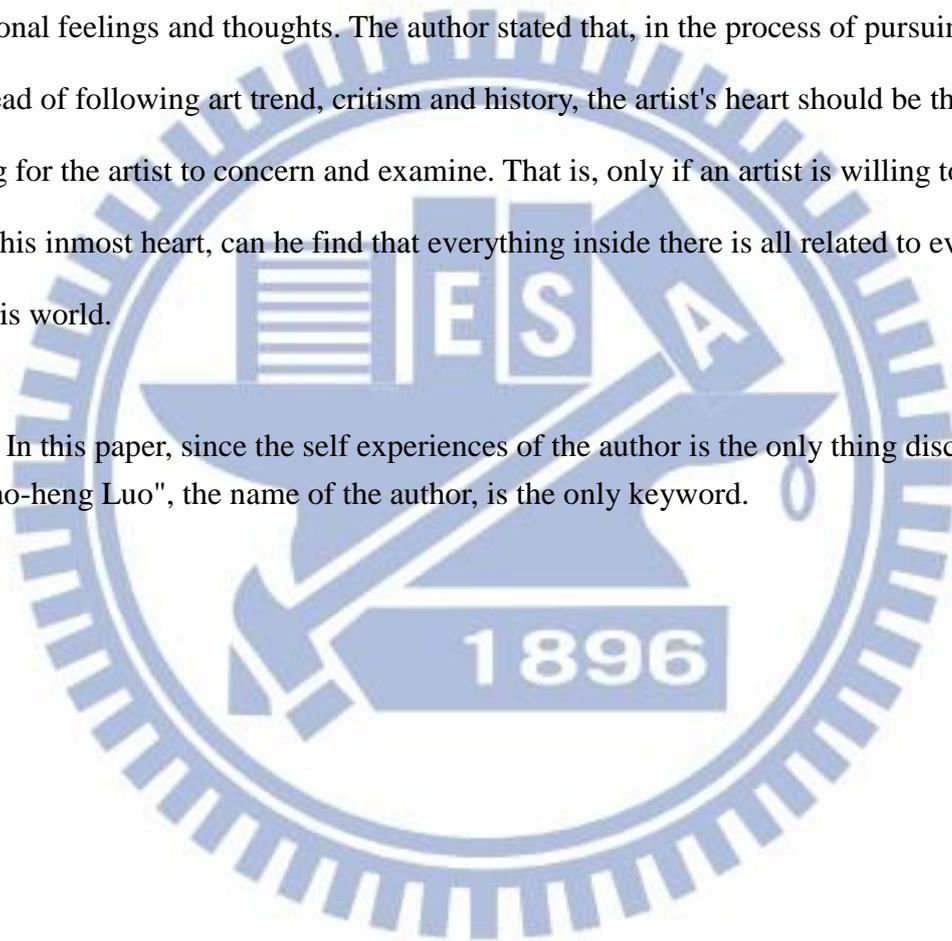
這是一篇完全以自身為出發點所寫，關於攝影創作的論文。文中只討論自己的攝影，因此「羅兆恆」這三個字是論文中唯一的關鍵字，筆者書寫自己學習攝影的經驗，以各種主觀的感受來探究這門藝術跟自己生命的關係，並堅信藝術的追求無關潮流、無關評論、無關歷史，唯一有關的是人的心，唯有走入內心的最深處，那裡的一切是與每一個人相連結的。



Abstract

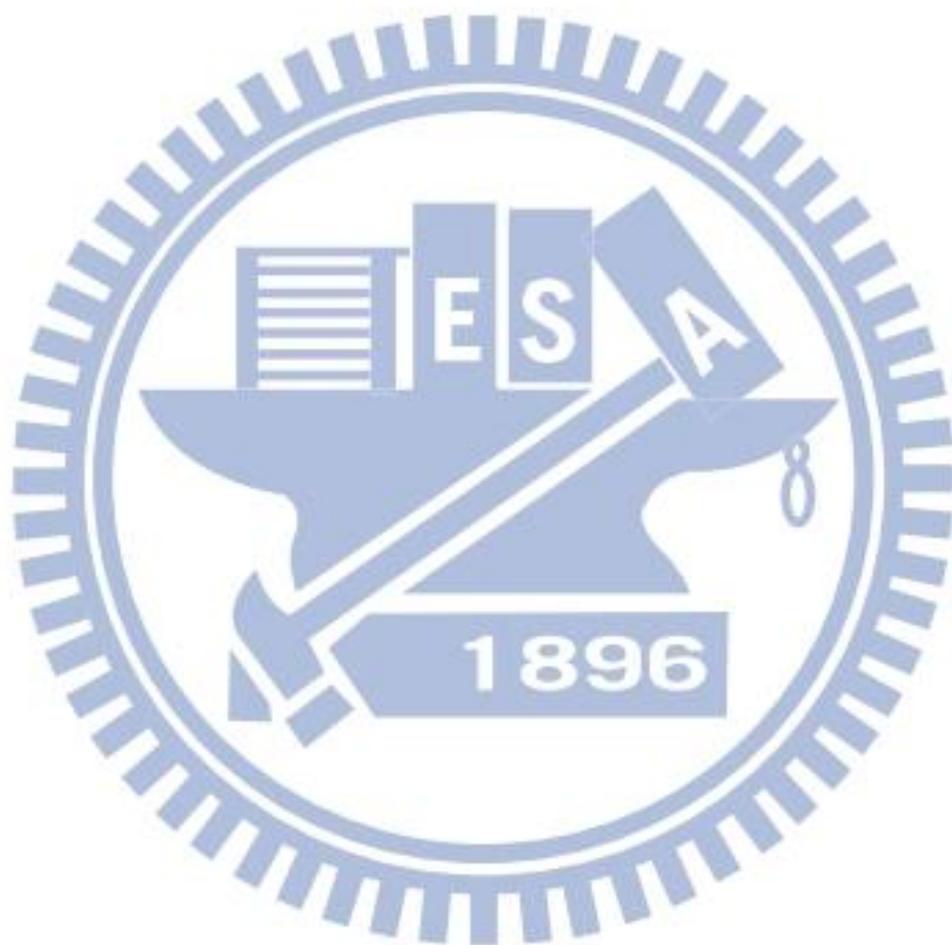
This master's thesis about photography was written purely based on the author's own experiences of exploring photography. Apart from a retrospect of learning photography, the author discussed the relation of this art and himself through his own personal feelings and thoughts. The author stated that, in the process of pursuing art, instead of following art trend, criticism and history, the artist's heart should be the only thing for the artist to concern and examine. That is, only if an artist is willing to go into his inmost heart, can he find that everything inside there is all related to everyone in this world.

In this paper, since the self experiences of the author is the only thing discussed, "Zhao-heng Luo", the name of the author, is the only keyword.



致謝

謝謝在我身邊的每一個人、每一個看過的景物、每個經歷的時刻。我相信每個曾在我生命中出現過的人事物都會給予我巨大的影響。那種影響不是斷然地讓我變成什麼樣子，而是逐漸累積逐漸使得我更清晰自己是誰，是這樣一種的協助。這裡沒辦法一一點名，感謝程度也不能區分上下，就這樣了。



但最後一定要感謝的是福福，遇見妳開始讓我像個人，不再孤獨也不再憤慨，知道太陽是亮的，心是熱的。

目錄

第一章	緒論	1
第二章	我討厭當代藝術	3
第三章	我喜歡的日本攝影師們	9
3-1	荒木經惟	9
3-2	西村多美子	12
3-3	須田一政	14
3-4	牛腸茂雄	16
第四章	TIVAC 攝影新人獎	18
第五章	畢業展覽	29
5-1	在五樓到頂樓之前	29
5-2	我的攝影是荒涼無人的廢棄物	34
5-3	關於相片中燒焦的陰暗顆粒	41
5-4	樹的語言·身上的魂魄	47
5-5	不需要知道自己為什麼會拍攝一棵蘋果	54
	參考文獻	60

圖目錄

圖 1	安井仲治所拍攝的陶壺	3
圖 2	久方武拍攝的淡水銅像	5
圖 3	荒木經惟拍攝的花	9
圖 4	荒木經惟拍攝的裸體	10
圖 5	荒木經惟拍攝的貓咪奇洛	11
圖 6	西村多美子拍攝的街道	12
圖 7	西村多美子拍攝的	12
圖 8	西村多美子拍攝的女孩	13
圖 9	西村多美子拍攝的女人背影	13
圖 10	須田一政拍攝的松樹	14
圖 11	須田一政拍攝的山羊	15
圖 12	牛腸茂雄拍攝的伴侶	16
圖 13	白牢裡的黑鳥	19
圖 14	指向大海的漂木	19
圖 15	垂死的魚	20
圖 16	返家的鳥群	20
圖 17	假的兔子	21
圖 18	在黑暗裡開花的樹	21
圖 19	逃不了的猴子	22
圖 20	一個人跳舞	22
圖 21	玻璃窗裡的小狗	23
圖 22	不能接吻的少女	23
圖 23	展覽海報	29
圖 24	展覽指示牌	32

圖 25	展場照片	32
圖 26	展場照片	32
圖 27	展場照片	33
圖 28	沒有椅面的椅子	34
圖 29	沒蓋好的大樓	36
圖 30	一棵樹	39
圖 31	女孩的肩膀	44
圖 32	帶子	45
圖 33	樹景	46
圖 34	被框住的樹	49
圖 35	被夾住的樹	51
圖 36	遮住入口的樹	51
圖 37	姥姥樹	53
圖 38	歪歪樹	53
圖 39	在皮椅上的蘋果	54
圖 40	手錶與蘋果	56
圖 41	漩渦蘋果	57

第一章 緒論

如果我大腦運轉時的結構像是一卡車的落葉一口氣倒出來，怎麼辦？一片與一片落葉之間不會有具體連結，卻也不是毫不相干，它們可能互相矛盾，時序錯亂等記憶上發生的誤差，但若是由這些落葉拼湊起來的一篇論文可能是一篇最誠實的論文吧！思考的模型架構，真的有必要那麼科學嗎？

論文之中九成都是我自己的推論與對事物的印象，在不曲解加註引用的資訊前提下，盡力使用自己的語言來書寫，我認為停止作文、開啓口語的方法才能寫出在我腦海中的聲音，那些被記住並能被運用的概念。畢竟這是一篇創作論文，所以這些印象似的概念才是真正影響到我創作的元素。因為習慣用撞見的方式去得到資訊，並不會鑽進圖書館刻意邏輯化得蒐集各種資訊。唯一獲的資訊的方法是在閒晃時遇到剛好有興趣的書本，讀完之後把內容用自己的方式寫入腦袋中，成為我大腦對世界的印象：我認為真實，就是具體影響到自己、自己能真實感受到一些震撼與改變的任何事物，包括夢境、扭曲的記憶、偏見、荷爾蒙失調、生病、月圓、宇宙射線干擾等等無法經過客觀認證的不科學事物。但，客觀真實只是理想化的假設，我真切感受到的世界中，並沒有太多科學化的部分，所以事後冷靜的去抄錄大量書本正反面論述來補充出一篇不偏執的論文對我來說才是不真實也不誠實的。那些「印象」真實而確切地對我產生作用，對其他人來說或許不見得成立，但是，世界上大部分的人所知覺到世界的層次仍然停留在極其表層的地方，有誰具有資格說另一個人是錯的呢？擁有自己不被認證的世界觀，像是地理大發現之前的世界，一步一步去驗證探究不是很好玩嗎？如不具備這種世界觀，再怎麼拍照，世界仍舊是那個別人告訴你的樣子，那個強迫你去相信的死樣子。

在不理解攝影歷史與許多知識的前提下，遇上很多很基礎的問題時，因為我的無知所以只能從頭開始思考，變成一步一步從零開始對這些事情做最根源的探討。我是一名站在低窪地的原始人猿，只願意認同從自己雙眼直直看出去見到的風景，而不站在巨人肩上，朝別人期待的方向看出去。於是我決定就目前所知的一切來書寫，這些內容充斥著荒誕不經與毫無邏輯的推測，但這些荒唐的內容確實是我頭腦製造出來的事物，因此也確實地影響甚至建構了我的攝影，就這個層面來說，那些荒謬的思考是真實的，並確實對世界（我個人的世界）具體運作著一定程度的力量，不是虛構的幻想，因為這些內容都是我攝影的內容：

你看得到。



第二章 我討厭當代藝術

我所指的當代藝術是那些沒有心的作品。這麼說很沒邏輯，但簡單來說就是當代藝術流行聰明冷酷的辯證式作品，作品脈絡的書寫成爲大於作品的判斷標準，人們不需看懂，只需要讀懂。於是我把當代藝術借來當作沒有心的作品的代稱，不是認爲當代的作品都是垃圾，但是以肯定腦袋勝過心的創作狀態下製造的產品，無論如何都不會被我當作藝術品：這裡再次強調我痛恨當代藝術。我痛恨他們文明理智討論事情的態度、痛恨他們四處引用哲學家的話語來詭辯真理、一邊撰寫藝術史的結構一邊吹牛自己的作品、稱呼一個資本主義商人 Andy Warhol 爲藝術天才——論文開始：



圖 1 安井仲治所拍攝的陶壺

「百年後，攝影家滅亡，因為技巧的徹底單純化，攝影家這個名詞將會消失，攝影將能完全普遍化，但就藝術性來說，恐怕沒有進步多少。任誰都不能否認，若

將今日的藝術與一千年前相較，藝術只是比以前更寬廣了，卻沒有更加深入。」

—安井仲治¹

日本攝影師安井仲治在1935年這樣評論，即使距離預言所說還有20年，卻早就提前數十年實現了。攝影早已普遍化，在常人的生活中幾乎不能一日沒有攝影——在這不能一天沒有製造影像的現代，攝影家是否會因為技術的普及而逐漸滅亡？攝影家究竟是把持技術的工匠還是藝術家？從安井仲治的思考中唯一能得出的結論恐怕是：藝術的深度將會是攝影家能否存活的最後一道關卡。但可惜的是，這道關卡現在已經被攻破。並非正面戰勝，而是直接忽視與唾棄——被西方人建立的藝術市場。

藝術的定義寬廣起來不是因為群眾的態度開明，而是被商人發現有利可圖，依賴資訊傳播速度，全球性地建立更多更快速食式的藝術論述來鞏固藝術家作品的價值與銷路，大量新銳藝術家瞬間浮現又沉寂。西方人堅信的進步史觀或許可以建立在科技產品軟硬體的一代一代更新上，但擴展到藝術身上首當其衝的受害者便會是攝影。攝影普及到平凡人身上完全無害，而普及到當代藝術家身上噩夢就開始了：凡事皆藝術，藝術價值就是論述價值，利用攝影來製作作品時攝影本身並不重要，所以利用操作最簡單、紀錄功能最強大的攝影來製作作品成為趨勢。雄辯者等同偉大思想家，與其花時間鑽研技法做作品不如寫篇藝術理論，與世界辯論一番來證明自己是位真正的藝術家……我對這種無聊的藝術世界感到失望與憤怒，當我去尋找當代藝術攝影創作者的言論時，我運氣很好找到了叫做久方武的人。

¹寫真物語(上)：日本攝影大師語錄 1889-1989 飯澤耕太郎等人 著 黃亞紀 譯 P56 2012

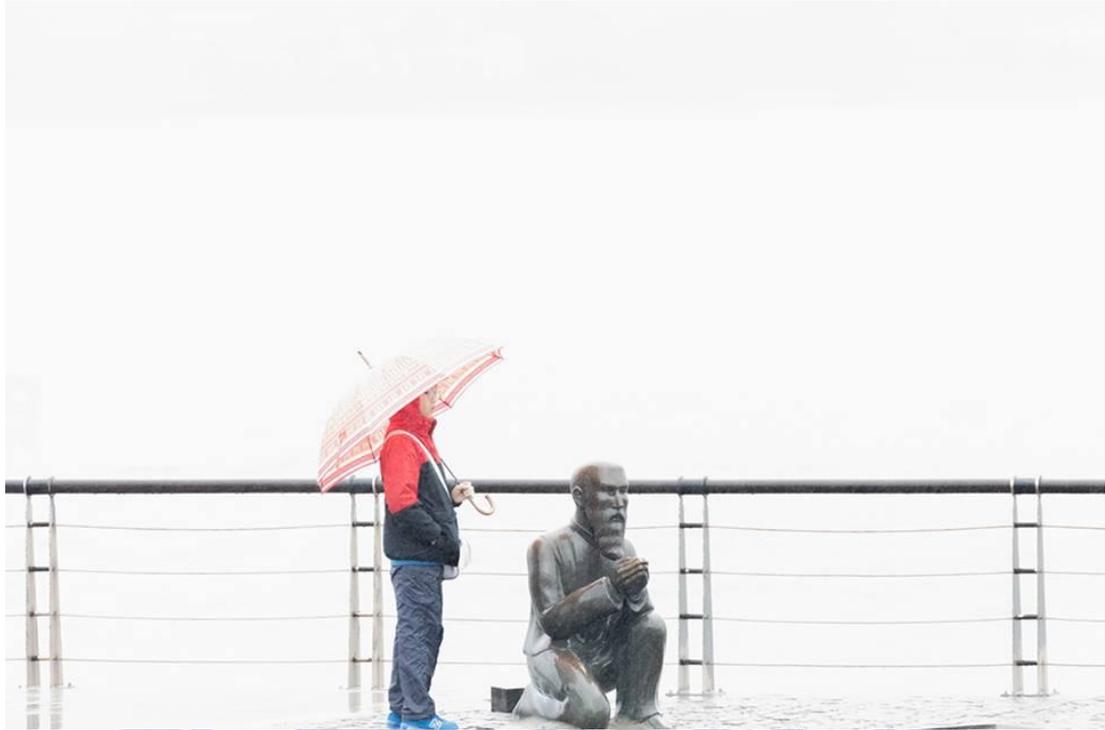


圖 2 久方武拍攝的淡水銅像

久方武(2014)指出「……此時在人們的視覺腦海當中，久方武所拍傳教士銅像照片，到底是好還是不好，一點兒也不再重要。人們會記住的是，這種調調的雨天照片，全世界肯定就只有久方武才會去這樣子去拍！也因此，這張淡水銅像的影像格式(再進階的話就會成為影像語法)，就會被久方武牢牢竊取鎖死並且占為已有；任何人只要模仿久方武的拍法就會掉入“似我則死”的黑洞陷阱中！這就是要成為世界頂尖攝影師的入門第一課；製造或找出自己專屬的世界影像符號。」²

有一陣子我去上鐘易庭老師叫作 Ex-Lab 的攝影課，年輕的鐘老師從美國學習攝影回來，帶領我們最主要的目標方向便是提出個人 PP——希望我們在六堂一期的課程中提出個人成熟的 personal perspective。放棄過往拍照的習慣，放棄舊有的印象，認為我們在這資訊快速的時代必需思考得更多，持續探究什麼是攝

² 引自久方武臉書文章 影像類固醇 007-成為世界頂尖攝影師的入門第一課-找到屬於自己的影像語彙 2014

影並且爲什麼是攝影種種，思考社會文化意義下攝影概念的當代攝影課。當時上課的狀況便是在小房間裡眾人持續不斷的觀看照片，討論照片，從各種角度去考量一組作品在各種情境脈落下，成立與不成立的原因，拍照者論述說謊與否都會加入對作品的評價中，作品不再圓滿於自身的形式，反倒必須受到各式各樣哲學、攝影歷史、社會行爲道德等層面的詮釋來分析後來判定價值。而個人的 *personal perspective*，便是努力提出一組完整、成熟沒有破綻、思考邏輯在各種方向運作都正確的作品。作品有沒有透過整組的系列來陳述一個值得探討的目標，具有哪些與眾不同的形式，他人的相似作品與你的作品之間的異同比較等，最重要的還是爲何要提出與發表這組作品，其獨特性與完成度達到了多少。

若要追上這課程需要不斷不斷的思考並與別人想法交流，不斷不斷的討論，到後來，思考一張圖的文本意義比什麼都重要，沒有創作意圖的照片就代表沒有價值，而那些不能被言語討論的東西呢，則因爲不能被言語讚頌與評價，輕易的被放逐到邊緣的位置，對於習慣依賴對事物的直感而拍照的攝影師們生在這時代是不幸的，因爲思考系統嚴密的防守不會讓他們過關，於是神祕的藝術深度再也不在這圈子裡，就像世界上沒有人相信小精靈的存在一樣。

類似這種的概念在台灣年輕一代的攝影圈會風靡到甚麼程度呢？趕上世界性的潮流真的是一件榮耀的事嗎？「世界」，是非常容易被誤解的，表像的世界往往指的是一個人曾獲得的所有資訊總和下的代稱，所以一個人在不知道當代藝術之前他以爲沙龍就是世界，若是他在西方耶魯大學修習攝影，他的世界必然全然不同模樣。但總是有人，會以爲有一個客體的東西叫做世界：它宣稱什麼東西才是潮流，什麼東西才是歷史，什麼東西才是價值。遵循這個可怕的世界之幻影做出每一個決定的人深深愛著這個幻影，依照這幻影的標準繼續制定嚴苛的標準來衡量自己的作品，批評不在這個脈絡中的作品，這一切舉動只是爲了鞏固自己

所知的世界：爲了那個從來沒見過的幻影而活。

於是他們聽從世界對於作品好壞的標準不斷改變的讒言，鼓勵學習藝術的重點在於追隨著趨勢，在趨勢中站上頂點。而這種殘酷狹隘的狀態必然導致世界只剩下最新潮最快速的藝術形式，生命的深度與厚度都不重要了。過去的款式便是落伍，落伍的形式再怎麼鍛鍊都是惘然，世界只留下年輕的舞台，給實驗性探究攝影極限的年輕思維，所有時間都留給頭腦去思考什麼點子最新最酷最厲害，搞得藝術跟發明展一樣。藝術能走的路不與心靈接軌，不持續鍛鍊自己，傾聽生命後發出的感嘆的聲音嗎？藝術只渴望提高買賣的價錢，以追尋高價值作為學習依據嗎？那何不去開一間藝術大賣場呢？我無法替自己的作品找出歸類與專屬的影像符號，正因為對一切事物，心都會產生變化而沒辦法歸類不是？於是我決定，若他講述的是現在攝影圈正在運作的先進盛況，我自願退化回原始的草履蟲並放棄發表作品。

行文至此，不得不回到最初的引文，安井仲治認為即使攝影師會消失，藝術會變得寬廣無界，但是藝術的深度不會消失，千年前的作品不會被遺忘。古典的東方精神依舊被日本人記起，像是文章開始時放置的一張安井仲志的陶壺，某種形式上輕聲的宣告自己繼承自身的文化脈絡，拍攝自己與古老的前輩們共同看見的世界，即使花一輩子時間做下去未必替藝術本身留下甚麼具體改變與長進，但這樣就夠了，人們以自身帶有溫度的手澤來撫摸埋藏在深處人類能共同感受的精神，抱著把暫留在肉體上得到的任何一些什麼傳承下去的心情離去。

日本的攝影時常給我這樣子的感受，在老一代的攝影中尤其如此。山本悍右、川田喜久治、須田一政、桑原甲子雄、西村多美子、奈良原一高等都深深散發出「往源頭回溯」的感覺，照片中古舊的感覺未必是年代黏著在底片上的實體歲月，

反倒是作者漸漸學習到如何與古老原始的部分重新開啓連結的方法，從中引渡了一船無名無年月的圖像。追溯與揣摩這種圖像可能是典型日本藝術的心法吧！這種心法並不醞釀在形式與技巧上，從外面是學不來的，若是沒有那種心境，作品不會有那種高度，起碼，沒有那種氛圍。

而歐美的藝術史則直接與過往切割，似乎18、19世紀便開啓了奮力向前奔跑、奮力遺忘過去的競爭意識，容易以為回溯源頭與走回頭路是同樣一回事。實在不能想像Eugene Atget這種性格的類型要如何在歐陸上向鄰人說明自己到底在做甚麼事呢？這種類型的藝術無法從外在學習，即使學遍了該藝術家一切技巧，仍不能創造（捕捉，這詞更接近）出那樣的作品。於是這種神秘似乎只能在藝術家死後被哲學家追捧成XX主義之父、或是跨海被邀請來展示這種異國奇觀。在當代藝術的思潮中，發現不能完全割除這種神秘藝術的影響後就試圖替這種東西找出一個名字，以為這樣就可以馴服這種異常的精神高度。像是荒木經惟特立獨行的行為與創作方法太受推崇，藝術圈也試圖將他定位成前衛當代；在1994年威尼斯雙年展中荒木經惟被推為日本館當作主要的藝術家——卻被他拒絕了。

攝影作品的完整性與價值來自於自己，跟整個世界都沒有關係，荒木經惟太帥了。明明真正的前衛只是不斷堆疊個人的歷史與心境，走到大家都還沒走到的高度去而已，每個人的方向都是一致的往深處走，所以藝術才能感動人，古代的作品才能連結完全陌生的我們這世代：透過閱讀與推理的當代藝術是不能讓任何人流淚的。我也只願為了自己拍照，簡簡單單的持續下去，甚麼都不管的。

第三章 我喜歡的日本攝影師們

3-1 荒木經惟



圖 3 荒木經惟拍攝的花

他客觀的簡歷是：荒木經惟 1940 年生於東京下町，幼年受父親影響喜愛拍照，23 歲以拍攝街坊少年的《阿幸》獲得第一屆太陽賞。特立獨行的個人形象風格強烈，因拍攝大量捆縛的裸女聞名而備受爭議。

在尚未接觸他文字之前就看了他的攝影集，是《Araki by Araki》，由荒木經惟親自編選，集結他 40 年來(從 23 歲~64 歲時)的作品集。非常齊全而強悍的展現各式各樣的主題，大半是裸體的女人以及鮮豔或枯萎的花卉(當然還有他的愛貓奇洛)。要怎麼介紹我感受到的這種強度呢?大致上可以這麼說：他各種系列的作品都不會經過太複雜的操作，都以很直觀直率的方式去拍攝作品，任何東西被他拍攝起來都展現一種自在又隨意的樣貌卻恰到好處，就是人物剛好在那個時間那個地方做著那樣(有點奇怪)的事情卻一點都不感覺奇怪，視點直直平平的看著，會很直覺的感覺到鏡頭後的那一端確確實實是一個人，而那個人並沒有把拍攝對象當作實驗品、純粹爲了蒐集而陳列著，而是流露對眼前被攝物濃濃的貪婪欲求喔，因爲投注了人性，所以荒木經惟拍攝的人非常有人味，光看他拍攝的女孩子流露的肉感便能知道他真的非常喜歡(女)人喔！



圖 4 荒木經惟拍攝的裸體

克己復禮冷靜客觀，遠遠的觀看女孩子才是非常失禮的吧？非常喜歡女人的男人在不逼迫的情況下讓女孩子脫下衣服，面對攝影師個人露出私密的一面，這些事情非常的單純不是嗎？追求極致感官性質的攝影，不適用情色這狹隘的道德

標準來批判，但情色這塊卻是荒木最容易遭受批判的部份。可惜了我想，影像本身無論負載任何社會文化的包袱，都能回歸到不過是方寸間的一張紙，一張有圖案的紙。若以個人的身分站在那張紙前面，就也只有喜歡就說喜歡，不喜歡就說不喜歡的選擇吧。情色跟藝術的辯論根本討論到爛掉，人怎麼可能放棄色情而活下去呢？這樣刻意區分兩者不正自找麻煩嗎？明明好色的人們卻因為照片牽扯色情而不屑荒木經惟拼命批判，真搞不懂那些人是真的理智過度還是愛吃假客氣呢？攝影什麼都可以拍，只要直率誠實無愧無懼，最簡單的事物都會閃閃發光的，是這樣嗎？

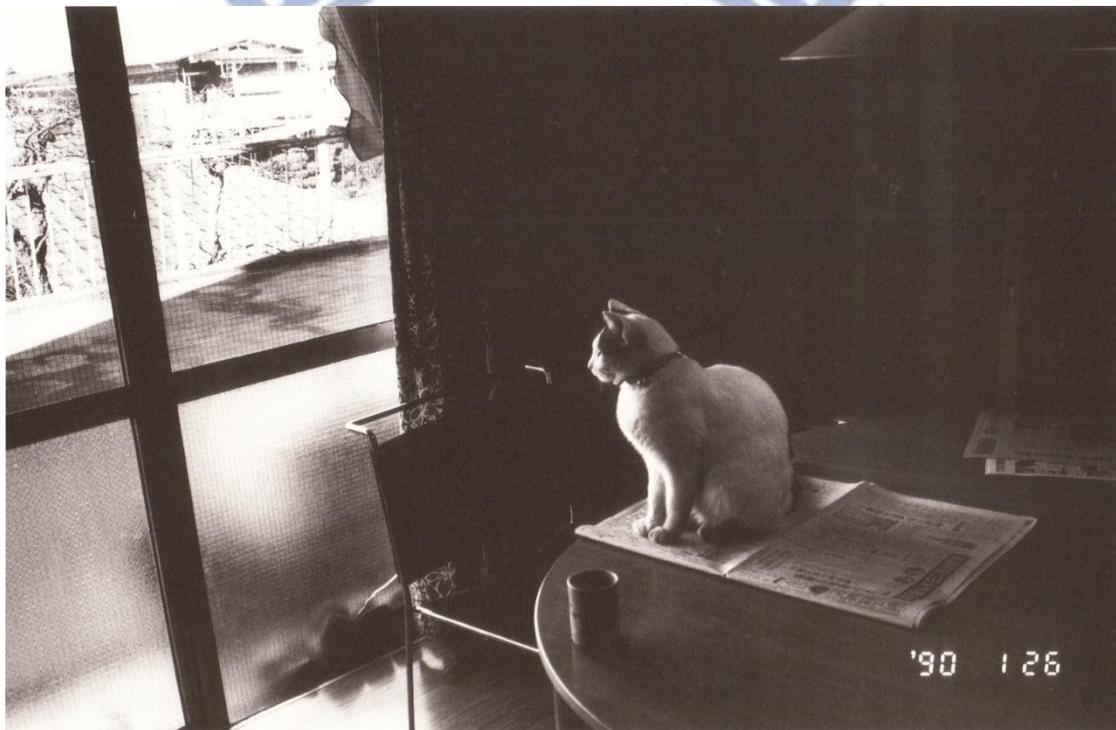


圖 5 荒木經惟拍攝的貓咪奇洛

就是拍一隻貓咪。但是這隻貓卻是真正的在那裡，有著自己的思索與情感。隔著鏡頭的荒木經惟看見了。這種拍照的方法要怎麼稱呼呢？它對我影響非常之大，也因此視荒木經惟是自己的導師吧，他在《荒木經惟的天才攝影術》之中闡述關於攝影的道理我不想直接抄錄下來，只想在文章中的書寫中看看自己到底跟他學習了多少，因為他產生了多少改變，我想，是非常非常多卻說不明白的。

3-2 西村多美子



圖 6 西村多美子拍攝的街道



圖 7 西村多美子拍攝的雪地

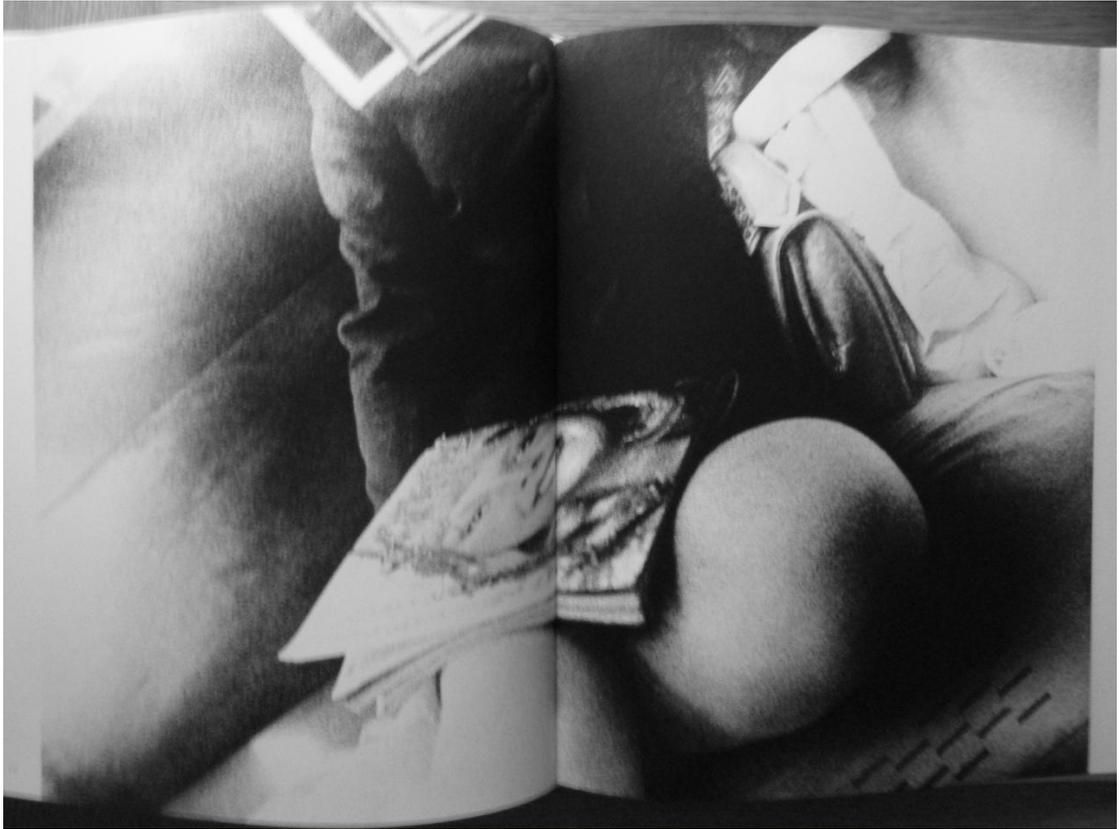


圖 8 西村多美子拍攝的女孩



圖 9 西村多美子拍攝的女人背影

坦白說，我唯二讀過對自己攝影自述的日本人只有荒木經惟與森山大道而已，畢竟台灣一頭熱的翻譯他們的書籍，趁機貪圖方便一下，不然日本攝影師的資訊太不容易取得，只能獲取二手、被藝廊引進、過份美化推銷詞句。因此決定純粹以圖連圖，在網路上直接尋找攝影師們的作品，純粹欣賞影像而展開追求的單戀而已，我看不懂日文。西村多美子也是因此認識到的攝影師，不，我對她一點背景認識都沒有。但若是談到街拍或是生活隨意性的抓拍，她非常強大而古老(比森山大道功力還高吧)，散發著與男性攝影師不同的潮濕感，情緒細膩而鋒利，讓我產生揪心一跳的顫抖：像是要穿越一陣黑色的霧般黏稠而驚悚。

3-3 須田一政



圖 10 須田一政拍攝的松樹



圖 11 須田一政拍攝的山羊

第一張出自他的《松之物語》。須田一政被亦安畫廊大力推入台灣，第一眼看到他的作品被深深吸引住，一時衝動便買下這本攝影集（拆封後發現印不好，退貨了）松樹的魂魄被拍出來了，太厲害太驚人了！讓我以為日本人是不是真的跟另一個世界走得比較近呢？而山羊的照片同樣深深卡入我的腦袋，不覺得這隻山羊也太邪門了點？就這樣，很怪很邪門所以非常喜歡喔。

3-4 牛腸茂雄



圖 12 牛腸茂雄拍攝的伴侶

網路上只找到這張，但真是喜歡到不行。甚至擔心若我對攝影家認識更多的話就會曲解或是覆蓋了這種光芒。「這張照片就是在講述這張照片」，畫面上的一切就是如畫面上所說的那個樣子，他們知道自己正被拍照，攝影者也知道自己在拍攝什麼，於是就拍攝下來，不加入額外的詮釋與美學，什麼額外的東西都沒有，純粹關注在照片本身，知道時間會過去，知道什麼都留不住，卻希望透過攝影留住任何一些什麼就好了，極端平淡的生之喜悅跟死之哀愁混合在一起，卻安靜的什麼都不張揚，這樣就好，即使必然如此……。

這樣的攝影原本應該是一般人最擅長的事情，卻不知為什麼現在越日常的攝影越是矯情，越是單純越美好的狀態偏偏要模仿一些不知哪裏冒出來的沙龍印象，被攝主角虛偽做作，業餘的拍攝者硬是挪用抄來的商業攝影技巧讓照片看起來美

美的之外空虛到不行。而藝術攝影呢，則拼命尋找嶄新實驗性的造型題材針孔相機掃描機等等，站在這張照片面前，一切都顯得多餘。

攝影若是回歸到這裡，算是反璞歸真吧！等於放棄了形式，或稱做拍攝了形式的最高技巧；放棄了內容，或稱作拍攝了最高濃度的內容……寫到這裡，發現我已經沒有必要再介紹下去，接著沒有辦法再更好，更好或不好都沒有必要了。這章必須在這裡結束，因為牛腸茂雄放在那裡了。



第四章 T i v a c 攝影新人獎

我在去年偶然看到圖書館藝文空間前面放著 Tivac 台灣國際視覺藝術中心舉辦攝影新人獎的 DM，剛好剩下最後一張。我以為那就是叫我參加比賽的意思——那時候我對攝影世界充滿憧憬，以為在台北那邊有著很多對攝影充滿熱忱的年輕人，各自培養自己對攝影的技術與眼光，不斷不斷拍照，試圖在成熟的一天被世界看見——我很單純的希望台北舉辦畢業展，也希望自己的作品被「攝影圈」看見。於是我拿著那張 DM 報名參賽。Tivac 攝影新人獎是以十張為一組的相片參賽，以整組概念取勝，評審是張照堂、全會華、郭力昕、胡朝聖和呂岱如老師，而我作品的題目是《然而然而》，作品論述是這樣的：

10 張照片，
卻有五張重複。

他們一模一樣，
他們就是彼此。

白牢裡的黑鳥 是 指向大海的漂木
垂死的魚 是 返家的鳥群
假的兔子 是 在黑暗裡開花的樹
逃不掉的猴子 是 一個人跳舞
玻璃窗裡的小狗 是 不能接吻的少女

唉呀呀，要怎麼分辨

然而，然而。

並附註給主辦單位，希望他們將照片兩兩一對排列，作品如下：

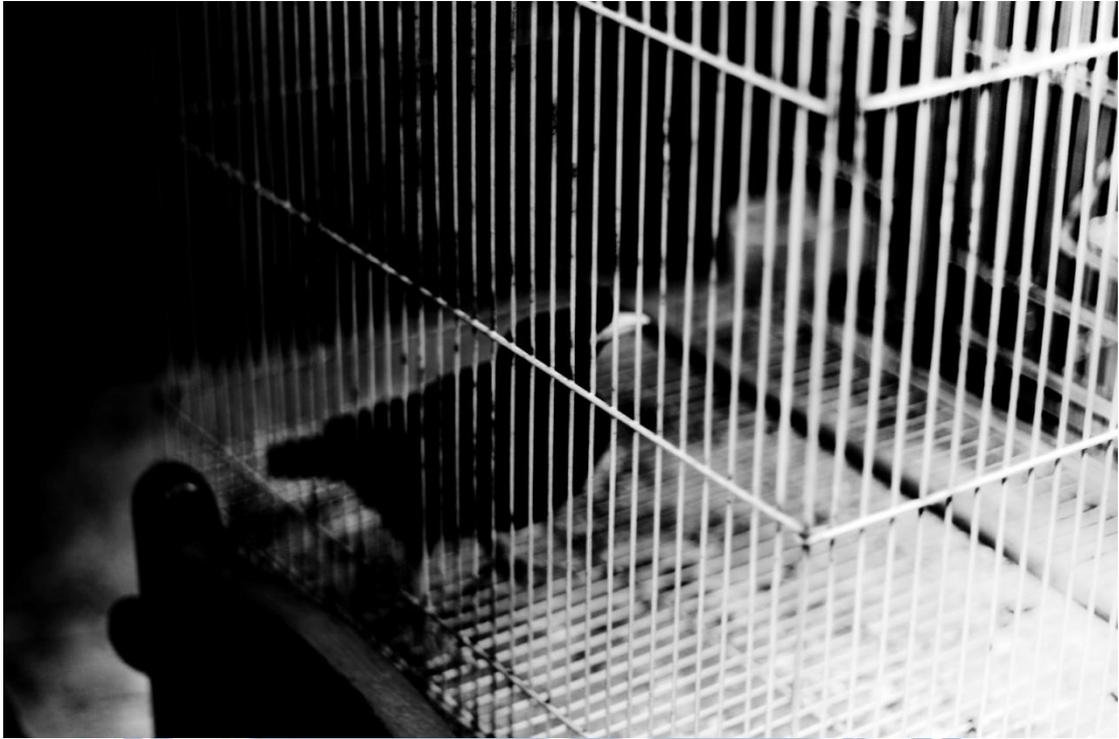


圖 13 白牢裡的黑鳥



圖 14 指向大海的漂木



圖 15 垂死的魚



圖 16 返家的鳥群



圖 17 假的兔子



圖 18 在黑暗裡開花的樹



圖 19 逃不了的猴子



圖 20 一個人跳舞



圖 21 玻璃窗裡的小狗

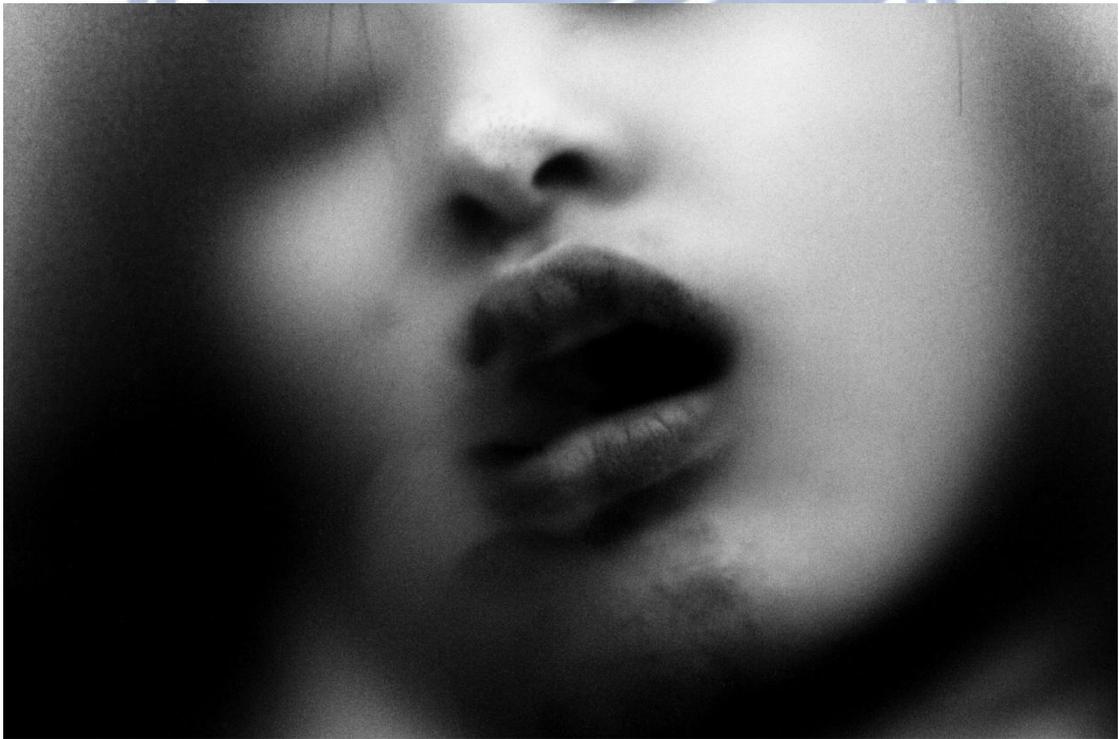


圖 22 不能接吻的少女

這十張照片以外在風景與內在風景作為組合，兩兩一組的結構中，第一張是

外在，是一隻小動物被囚禁的情景。而第二張是內在，便是揣摩小動物的心情所想像的畫面。大致上內外並不能具體切割，畢竟攝影是只有外在形式的媒材，只能夠透過另一張外在的圖像來表現內在情感了。最後我獲得了評審獎，在首獎與次獎之外開設的第三名獎項。這兩兩一組的編輯概念很被評審青睞，認為其中看似不相干又彼此呼應，張照堂老師認為這種粗糙是表現記憶裡的風景等。到得知獲獎為止都非常愉快沒甚麼不對的，但到了頒獎當天 Tivac 舉辦了小型的座談會，作談會來了許多我先前以為「喜愛攝影的前輩們」，我們三位得獎者坐在前面，開始迎接他們的提問。這些提問並不苛刻，但是一字一句都拼命想問明白我們作品創作的目的。為什麼使用這種方法、為什麼不用另一種方法？可以跟我解釋其中兩張照片的連結嗎？請定義「緋聞」這兩個字的意義，為什麼不用另一個詞呢？請問你的作品跟其他文青的作品有甚麼不同呢？——這些問題不是毫無意義嗎？我不覺得自己的作品跟他們一樣，卻必須想出一番解釋來跟他說明其中不同，但用言語事後說明的理由有用嗎？如果發問者沒辦法在作品之中看見我的不同，聽到我的說詞才恍然大悟改口說作品真厲害呀！那我乾脆把這些想法都寫在作品論述裡面就好了不是嗎？每個人來看展覽就直接讀說明牌把我們的身世八字都寫上去，他們就能好好理解作品並提出批判了不是嗎？

我攝影，是希望我的作品本身：作品畫面上的一切，那些自己被引發情緒感受性的部份能被看見，除了我自認的情感張力之外以觀者的感覺為主，是否我的照片給予他們新的、特別的東西。我希望被看見的只是這些，也希望他們說出自己的話，不然他們只是聽作者說話聽權威說話，卻沒有真正的看見作品，真正站在作品前面。

我在座談會當天為了迎合台下眾人的提問而瞎掰出許多冠冕堂皇的創作概念，發現這些狗屎他們都接收得很高興（不敢稱為高興，但至少比聽到我說：「因

爲我喜歡散步，看到就拍，懶得想主題。」這種話還要顯得認同。)總之，經過 Tivac 頒獎之後，我深刻感覺自己不喜歡與別人討論創作概念這回事，每個人都可以隨便說出很好聽很出色的理念不是嗎？說說就好，根本不會拍、不會使用「手」來拍照的大有人在。因此做這樣的事情真是太無聊了，我痛恨當代的攝影環境。當天有遇到政大大學報的學生記者，希望採訪我關於作品的一些事情，時間有限採訪一段之後我請她寄問題給我，之後再回覆。隔了幾天，我在喝下大量的威士忌之後開始回覆她的採訪：這些採訪才是我真正的心情，我是爲了這種心情而拍照的。以下附上完整的採訪稿：

1.想請問您的創作理念爲何？爲何想要以被囚禁的小動物與其內在情感做創作呢？是看到了社會有什麼現象，又或者您周遭發生了什麼事導致您有這靈感呢？

首先哪，我不是一個能夠想很多的人呢，所以理念這種東西對我來說更像是靈機一動的表現，這次得獎完全就是很意外的誤會呢哈哈！與其說我是用攝影做藝術創作，不如說我把攝影單純當作一種行爲吧！讓身體去攝影，久而久之產生習慣，就會自然而然走往吸引我的地方。會是甚麼東西吸引我呢？大概是很多個體很孤單的呼喊聲吧！

他們不屬於任何團體、他們不應該在這裡出現、他們希望保持完整的自己但是沒有人理會、他們隨時變化自己的姿態不斷成長改變但是別人期待他們只要努力成爲某種樣子——我的十張照片其實仔細看都是同一個情境喔哈哈這才是真正的創作理念呢，不，這不是理念，而是我全身上下每一個細胞體會到的彆扭感喔。這樣很文青吧哈哈隨便啦！我沒有任何訴求，這次的主題然而然而，就是因爲這種以沒有訴求爲訴求的訴求不能夠說清楚呀！

這次得獎也是這樣的意外，我不認為自己作品的價值只存在於兩兩一組蒙太奇的表現價值，但漸漸爲了捍衛這次得獎而跟隨當代攝影圈的說法跟別人辯論著，說著自己已經不相信的理論，盡力配合證明自己作品擁有別人認同的價值，現在想想是不是很多人都是這樣變成自己不想成爲的人呢？現代的藝術創作就是這樣變得並不誠懇的。

說不定這組作品真正帶有發光力量的部分是解釋了這個我們即將面臨的狀態：成爲某個自己不想成爲的人。這種熱血漫畫的台詞是我們這年紀的人都會呼喊的，這樣有甚麼不對呢？爲什麼要故意裝成熟？離不開玻璃窗的小狗，離不開監牢的鳥，逃不掉的猴子——我們畏懼，我們期待，我們對離開了這個囚牢不知道該怎麼辦的心情，難道比法國哲學解構德勒茲李維史陀羅蘭巴特呼蘭巴托這些現代藝術創作理論更不重要嗎？我很普通也帶有文青傾向，但是知道自己很普通並理解自己並沒有那麼酷，這樣子，非常重要。我十張照片都是爲了這個理念而按下快門，我相信我的攝影是真誠的。

2. 請問您的系列作品，有如何安排畫面的呈現（比例或特殊軌跡等）？有無使用特殊的攝影手法、技巧呢？

哈哈哈哈哈其實我沒有太在意構圖或是比例之類的，要說我特意安排的地方應該是非常尊重發生照片的瞬間喔，因爲如果畫面中發生的情感不夠滿足我、我又怎麼可能會按下快門呢？一切都在那瞬間完成了，我只能憑經驗判斷這樣要或不要，所以這組照片能夠捕捉很多太認真的人拍不到的東西呢！

因爲我很尊重瞬間現場的畫面，快門速度太重要了，我光圈都是開到最大呢！雖然會喪失精細度但一切都會產生活生生的感覺呢！即使這樣我還是會後製把

照片都變成黑白的，然後調成黑黑的，因為尊重自己的內心也非常重要喔！我看見一個現場的表像，同時也會看見它的情緒呢！我喜歡的現場都是強悍又孤寂的個體不知道自己在哪裡、不知道該怎麼辦但是依舊很溫柔的狀態喔，所以使用黑白分明的暗調子以及粗糙的顆粒最能表現這種情緒了。千萬不能用彩色照片哪！一但色彩漂亮就很容易讓人喜歡，這種情緒不是爲了讓人喜歡而存在，不討好也不精緻，但是很努力讓自己看起來很有個性的害羞男生，這樣不是很有魅力嘛？

3.想請問您在座談會提到，你喜歡作家的作品要蘊含自己的人生，那麼請問「然而，然而」也蘊含了您的人生故事嗎？可以跟我們分享嗎？

我知道我這年紀談的故事不會太有生命經歷，但是這樣的狀態也很重要喔！因爲沒有人重視個人之所以爲個人，就是因爲有不同的原因導致他之所以爲他，我之所以爲我哪！西方教育體制告訴我們只要讀偉人傳記，這樣是不是有點荒謬呢？我的雙手皮膚是紅色的唷，跟一般人不太一樣，所以這短短的人生裡我活得非常彆扭，我不是太活潑或擅長社交，可能是典型有點神經質的怪小孩（最討厭功課好的模範生了！）但是這樣的狀態讓我拒絕去拍美少女攝影、不爲了滿足當代攝影圈的喜好去創作文化批判內涵強烈的作品、不喜歡討好大眾的美麗沙龍攝影，根本就是爲了能跟大眾作對於是開開心心的拍照喔！每個人都有自己的故事，如果大家都依照自己的性情去做各式各樣亂七八糟的事情不是很美好嗎？

4.請問十件作品的巧妙連結是？每兩件兩件的作品組合，您想要爲他們個別下什麼註解呢？

我當初設定的目標是 白籠裡的黑鳥 是 指向大海的漂木
垂死的魚 是 返鄉的鳥群

假的兔子 是 在黑暗中開花的樹
逃不了的猴子 是 一個人跳舞
玻璃窗裡的小狗 是 不能親吻的少女

我替他們包裝成詩句，讓這些作品之間產生連結，其實我並不能替他們下任何注解，並非這是無意義的唬爛，而是我過去還沒有體會到自己作品本身有多誠實。我誤會作品之間產生朦朧的詩意會比較偉大——這種說法並非說我提出這組創作時沒有想清楚，而是我清楚認為這組照片使用這種組合會產生優秀的化學效應，完全討好了當代創作的脈絡呢！現在在喝完一大杯威士忌之後這種武裝已經不重要了。如果觀眾不能從我的作品發現自己出自真誠的感受就沒有意義了，我多渴望我的作品是真正的藝術哪！

5. 想請問您昨日座談會上提到帶給您靈感的作家是哪位作家？與影響「然而，然而」作品的俳句是？

那首俳句是小林一茶所寫的：「我知道這世界，如露水般短暫，然而，然而。」³他並非帶給我靈感，而是他所寫的無奈感與悲傷讓我理解到很多感慨不能夠說清楚，於是局部引用然而然而，代替我所面臨的未知。我過去替我不知道該如何形容的情緒下了這個註解，而我現在替我誠實體會到自己真正的意思而感到開心，這種反覆的變化不正是某種不容易言說的人生體悟？該怎麼說呢？然而，然而。

³ 取自網路上流通版本，翻譯不可考。

第五章 畢業展覽

某方面來說，我得獎之後便是以完全沒有理念的狀態在拍照，而畢業展覽作品中都是在得獎之後拍的（除了一兩張外），所以剛好誕生在我完全放棄談論作品的時期，於是我真的不知道如何透過文字來講述自己的作品，而且50張照片也無法一一介紹。於是以概論的方法寫出五篇文章來解釋我的畢業展覽，第一篇便是《在五樓到頂樓之前》，寫的是關於展覽場地以及為何辦展的事情。接著是四篇說明展覽作品內容的文章分別是《我的攝影是荒涼無人的廢棄物》、《關於相片中燒焦的陰暗顆粒》、《樹的語言，身上的魂魄》，並以《一個人不需要知道自己為什麼會拍攝一顆蘋果》作結。

5-1 在五樓到頂樓之前



圖 23 展覽海報

我好想寫一篇關於古巴民謠節奏的文章。在談論自己展覽的時候，一定要寫成介紹古巴民謠的樣子，即使我對古巴民謠幾乎一無所知，只是從借來的隨身碟中順便找來的音樂。但是聽著聽著在寫論文時剛好聽著，突然覺得攝影應該就是要這個樣子。可能我的展覽會變成現在這副模樣，都是因為古巴民謠吧。

因果與時間無關，只關於個人感受。即使展覽已經開始了兩個禮拜，在感覺上正在聽的古巴民謠對我的影響比甚麼都大（我連荒木經惟都忘記了），我在書寫的「現在」感覺無與倫比的貼近古巴民謠，認為攝影跟相片還有展覽都是古巴民謠的一種。所以這篇文章其實可以無止盡的談論那種繃繃繃噹噹噹的聲音，以致於過去舉辦展覽的概念跟對攝影追求的理念已經不見了，我甚至可以在這裡宣布：我的攝影是從古巴民謠出發的。

但過了幾小時或幾天後，我重聽這樣的歌曲可能再也沒感覺了，並且否認民謠與我的展覽有任何關係。或許無論甚麼事情都沒有初衷這回事，凡事都只跟當下自己相遇時重新被詮釋，而人類就只能這樣子認識世界，那執著於作者能為觀者佈置甚麼的展覽操作不是挺迂腐的嗎？河流流過的時候就有河流，沒有河流的時候就是荒原，我不能在沒有水的時候告訴每個人「這裡就是河流」。

我只有現在，感受只有現在。

而攝影也只有現在。他們不應該被任何東西束縛住，所以多說任何話語都不會讓我回到拍照的現場那一刻，展覽做任何佈置也不會讓觀眾來到我佈置好希望他們看見的那種狀態。觀眾只會在他來到這裡的時候到來，只會在他能看見的時候看見，觀眾只會是他自己，是他站在作品前面，不是我，我們有全然不同的記憶與生命歷程，所以我甚麼都不能為他們做。

那這樣該如何談我的展覽跟作品呢？我可以說一下我的回憶：還當初挑選放進展覽中作品的標準：挑選我覺得有趣的照片。沒有特定主題，也不表達任何意義，即使拍照這幾年來真的發現了一些心得也被迫忍痛不說，因為放膽下去找仍然看得上眼的照片才對：因為還覺得有趣，代表自己還沒看透這張照片，很乾脆地把自己的謎題都攤出來，一古腦放在展場中。不爲了觀眾佈置展覽，也因此自由，我跟觀眾都是。大致上照片中有樹、陰暗的影子、街道上的廢棄物，而挑完作品才發現我選進去的都是我身邊的景物。都是生活每日都會經過、或是常去的市區看過許多次的東西.....會不會因爲常見，所以才稀奇？如果那個東西透露出平常不會看見的樣貌，才會想要拍攝吧！

但是，在我脫離創作的心情之後再度踏上展場，連我對自己的作品都不知從何看起，怎麼看都跟當初不一樣了。我放棄在豪華的藝文空間展出跑去莫名其妙的樓梯間、放棄掃乾淨所有灰塵、放棄人工燈光吹著從頂樓而來的自然風、放棄裝框放棄書寫理念——我放棄很多東西，是因爲我要更多東西。我要觀眾感受我的攝影是在日常不清掃的角落發生而不在刻意經營的藝術空間、我要觀眾在無法用過去常識來預期我的作品時來到這裡、我只要一點點靜默的觀眾來到這偏僻的地方就好：但是這些想法都沒有用，我不能控制他們的心，他們來到這樣一個角落而沒有角落的心情就沒有來到這裡，於是我只能把展覽設置在這裡，等他們真的到來。如果一個展覽甚麼都不做就不可能稱之爲展覽，但做得多又能爲他們帶來甚麼呢？我要如何告訴觀眾我看見一隻倒插在木棉花上的咸豐草是甚麼樣的感受

呢？

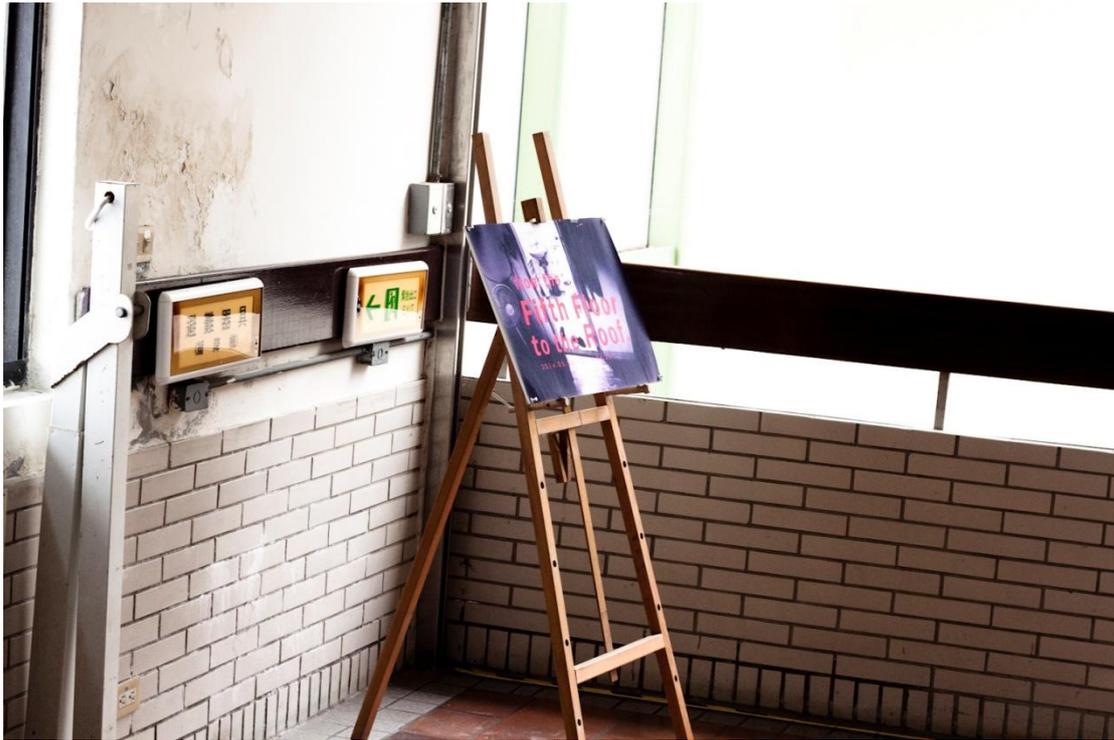


圖 24 展覽指示牌

展覽場地外頭放置的海報已經被太陽曬成奇怪的紫色，放置筆記本與觀眾留言的平台已經積滿灰塵，有一隻蛾死在這裡，連日鋒面籠蓋的台灣陰陰沉沉，光線，沒貼牢掉下來的海報不知被誰撿起來貼到鐵門上。這些奇特的狀態都「是」展覽的一部份了，一部份一部份像寄生的樹根深入到我的作品中。放在那裏的 50 件作品跟這些預期外的元素成為平等的風景，誰也不比誰重要，一視同仁成為觀眾看得見的景色。於是，我又怎麼期待他們會看見甚麼呢？



圖 25 展覽照片 a



圖 26 展覽指示牌 b



圖 27 展場照片 c

到了現在只能祈願了。希望如果他們走到現場，可能有或沒有，一瞬間他們就在那裡，希望他們可以當下心中想到的所有東西都說出來，也希望他們站在作品前面無話可說。希望他們有一刻身體跟心靈都在這裡直接看見我的作品正如同我站在樹的前面、影子的前面、廢棄物的前面按下快門那樣子的看見。

所以我的作品放在那裡，我曾經看見的東西被放在那裡，讓觀眾來到的時候在當下遇見他們，他們便因為重新被不同的人看見而活了不一樣的姿態，我不要他們永遠是我拍攝的那種樣子，他們只是在那裡甚麼都不說：《在五樓到頂樓之前》，我的展覽在五樓到頂樓之前。

5-2 我的攝影是荒涼無人的廢棄物



圖 28 沒有椅面的椅子

這是一張被丟棄在角落，沒有椅面的椅子。在真正學習荒木經惟的攝影方法前，我的意識水平對這類的事物有超乎尋常的感受。似乎正在被「不能被世界所用」的物件呼喚。因為在現實世界中沒有這類物品存在的位置，所以與現實世界無法產生具體的連結而製造出一種獨特的低沉聲響，與我產生共鳴吧。只有在面對無法用理性與分析的頭腦去觀看的事物才會看見一種東西的全貌，這種全貌帶有無與倫比的美與魅力，卻也非常危險，一個還沒準備好、或是沒有能力應對這種聲響的人會被引誘去做一些麻煩的事情吧。因為一個人在喪失理智把關的情況下，被表層世界或是自我所唾棄抑制的意念會藉著這個機會浮現在意識之上，會發生什麼樣的事就因人而異了。廢墟帶有魔性的魅力，是不是這個原因呢？

尋求這些帶有魔性氣氛的照片是從碩二開始的，這也是我選擇拍照來當作主

要創作媒材的主要緣由。那時候我著迷於榮格關於潛意識的描述後，我試圖尋找與製造一種能夠表現這種被明意識所隱蔽的狀態，認為這種狀態若能夠被藝術表現出來的話，應該是一種「暗物質」吧！——那時候我這樣稱呼它。直觀上來說，就是一種不具體的形狀、介於煙與霧之間，既不厚也不薄但不能被看透，具有空間感又不存在於空間，它代表的狀態是陰陽中的陰，是潛意識是夢也是真實世界的對立面。要怎麼製作出「暗物質」呢？我當時想到的媒材是魚缸中凝結的仙草凍，或是薄薄的黑紗布交織纏繞形成的立體迷宮，甚至是一個裝著黑色煙霧的箱子，一但打開就發散出去跑光光的裝置。這些實驗還沒開始都被我放棄了，如果一個模擬潛意識的「暗物質」具體被我塑形，就不再能立足在「存在」的另一邊，那就變成具體的存在了。因為抱持著追尋潛意識形體的心情在街頭閑晃時，一些特異的景象開始吸引我。主觀感覺上並沒辦法說明，但在事後分類照片時，會發現很明顯其中有一大半內容都是在拍攝街道上被遺棄、邊緣化的一些角落裡的東西。被丟棄與遺忘的狀態有沒有可能是鄰近並接合潛意識的一種影像？我緊抓著這條線索，繼續開始捕捉。想想，照片可能是背離現實的景象與現實的景象最能接合在一起的媒材了，加上鏡頭張開閉合的這種速度，憑著直覺追捕最細微感受性的變化最適合不過了。於是某種程度上，算是我攝影最初步的型態吧！



圖 29 沒蓋好的大樓

不能用的物品中，還有沒有蓋好的大樓。沒蓋好的大樓長得就很像一棟大樓的樣子，沒有鋪設好磁磚與討好人的裝飾使人能辨識這大樓叫甚麼名字、在具體地圖上的哪裡。這棟大樓就是個概念，不屬於實體的世界，是個存在於夢境中的景象。這樣的一個空的空間，居住著什麼呢？又有什麼樣無名的事物居住在自己體內，而我卻一無所知呢？

在街頭被遺棄的物品中，最大的廢棄物，就是廢墟。我拍攝的照片是不是純粹喜歡廢墟的一種行為呢？那時便依照榮格心理分析思考邏輯，以這種方式來解釋喜好廢墟這回事：房子象徵自我，人們投射自己到房子上頭。複雜人工堆疊起來的房子原來是與大自然做出區隔的嚴密防衛系統，但成了廢墟的當下人們喘了口氣，感受到自然逐步破除了防衛，終究回歸到自然的原始狀態。所以喜好廢墟的人時常被自我的防衛所困住，喜好一個人思考，對他人有強烈的提防心，不懂音樂與舞蹈，容易感到尷尬與不自在又不敢解除防衛走入自然和人群真正的共鳴，只能渴慕這種情調，帶有鄉愁地凝視著廢墟。聽起來似乎很合理吧？但是合理真

的能夠讓受困其中的人們獲得「啓蒙」而獲得解放嗎？

它只是種解釋，所以隔了一段時間我放棄了這種說法。解釋本身是建立在一個人相信某些立論的基礎上，透過文字推理來加強立論結構，合乎邏輯而不容反駁的強勢謬論。若不相信心理分析的人來看，一點意思都沒有，而且，解釋真的對理解有幫助嗎。非常可疑。不相信心理分析後開始什麼學派理論都不信了，卻也終於開始相信自己由衷感受到的東西，我開始做夢了。

從小就能非常清楚的記住夢境，但那時記住的夢境是情節式，能夠描述的夢。但是在一年之前我開始夢見清晰逼真、圖畫式的夢。開始的第一場夢是我跟隨眾人來到一個巨大立方形的建築物頂端，觀賞天空上煙火狀不斷變化的七彩圓形、具有複雜花紋圖騰般的光，它們在我身旁出現又像在天上，四處旋轉。我在夢中想：這是外星人的訊息吧。之後便開始在夢中拍照，清楚知道自己抓著相機，看見好多好多極端至美的畫面，便一張一張拍攝下來喔。大致的畫面都能夠記得，卻感到無與倫比的悲傷，因為知道那畫面永遠不會在現實中看見，只能四處追捕那些畫面，並在每次拍照時回想那樣的情景，惆悵的拍照，無聊的拍照。

夢境中還有古老破落的廟宇，穿越一條被兩側狹窄山壁包圍的小路才能抵達，樓空青色屏風與在二樓暗處的神像。還有在海島上眾多低矮的黑石磚方屋，潮濕古舊，方屋牆上出現有生命般旋轉出來的螺旋狀立體紋飾，知道它們是從古老海底短暫浮上來的。其實還有更多更多的景象，但我沒有用文字去記錄，能憑著記憶很快再度書寫出來最有印象的大概是這些了。

那一陣子，我每天被這些夢牽著走，對外在生活與女生完全喪失興趣，對攝影、書本、電影甚麼的再也不關心，對現實的感受力越來越差，拼命想要放棄生

命與過去累積的所有東西，幾乎像是以反方向前進的方式來活著，不斷剝離與自己的關係，變得什麼都不記得，恍恍惚惚什麼都不再重要。這時候調整舊照片出來的照片充滿非常異端的力量，那種異端是事物從複製實物的照片範疇中離去，重新生長成超越現實的碗豆樹，並沒有真正改變畫面上的物件卻透露出：他不是原來站在這裡的東西。這種異境的氣氛強烈瀰漫在照片之中，可能讓我找到了我所追求的「暗物質」最適合的表現方式吧，潛意識的力量在照片中佔了上風，控制裡面的所有影像又不單純只是黑黑的一團影子。我想，我整個人也被潛意識的力量吞併掉了吧！做出那樣作品的代價，便是把自己陽間呼吸都忘記，行走在夢境之中。

便因為強烈感覺到夢境的力量與那種魔性原始的渴望，其中必定有我渴望知曉的大量訊息，這些訊息不是書本與他人能給我的，這是在這短暫生命裡能夠突破自己、解答自己存在謎底的唯一作法！於是我一直試圖闖入自己內心最深處的部份拿取裡頭的東西，而這種作法是不是錯了呢？要怎麼不迷失自己又能夠連結這兩個世界呢？我的畢業展覽作品中只剩下一張那個時期留下來的作品：



圖 30 一棵樹

這張照片大致上是那個失魂落魄時期尾聲創造出來的。當我遠離那種頹廢的心境後便無法被那些強烈荒廢的景物吸引，於是刪改調整大多數作品，只剩下這張還不被我厭倦了，拿出來展示只是為了紀念那時候的執著跟大膽，並讓他人來認定這件作品是否真的捕捉了獨特世界的影子，還是只是自我的耽溺與強迫導致強烈的調子呢？我由衷希望一張照片能夠捕捉到不能記得的一切，讓「心」的結構與作品產生呼應吧！清楚知道自己不可能理解也沒必要理解為什麼會看見這些情景，但也終於發現自己——身為人類，會根深蒂固的看見讓心裡由衷讚歎與

追求的畫面，也理解到攝影的鄉愁只是追捕夢中失去的景色，即使知道自己被夢境牽引到失去現實感，現實變成薄薄的一張透明的紙也想要重現自己看見的那些吹著奇異的風的景色。我拍攝的照片開始改變，開始逐漸掌握到某些地方才會出現的東西，開始追著這種連夢境都在拍照的心情持續補捉下去，這就是我攝影的風格吧，這樣也不錯呢。



5-3 關於相片中燒焦的陰暗顆粒

其實，我並不想談論關於攝影中後製技術方面的事情，後製技術太容易被模仿與挪用來製造與攝影前輩們「看似相近」的照片，而且在數位相機的世界中並沒有操作經驗上的差異，技術只是軟體設定數據上的變化了，這種東西說穿了一點意思都沒有，沒有幾分鐘內學不起來的技術。

但就某方面來說，一個人「選擇什麼樣的方法來處理自己的照片」這件事本身就有著很大的討論空間，是很感性、有著很多柔軟空間的部份，所以接著要談的東西，是關於我為什麼讓數位照片帶有燒焦的顆粒這件事。我盡量在極短的時間內完成我的文字，所以這些內容連我自己都從未思考過，算是我在思考過程中直接捕捉的東西吧！

最一開始我發現照片出現這種顆粒時，並不喜歡。

在我租來的小雅房裡有著一盞對外窗，由於對面蓋了房子，光線不會直射進來，但在清晨時刻房間裡會散射著一種美妙清冷的光線，那種光線不像是直接照亮物體，反倒像是讓物體被照到的部份自己散發著螢光，眼睛並不能看得清楚物體的細節但也不是一團模糊。但最特別的部份卻是物體沒有照到光的部份：那是一團有形狀活生生的真正陰影。

這些事情都是我事後才觀察到的。第一次偶然在清晨拍照的對象是女孩子，清晨的光進來了，我剛睡醒不久，感覺眼前看到的肌肉與色澤都與過往看見的都不一樣，這種不一樣當時我說不出來，畢竟對知覺來說，眼前的東西是熟悉到不能的。即使這種熟悉不能掩蓋這種不一樣的感覺，但我很遲鈍，也就依慣例舉起

相機開始拍攝。光線不足，拍出來許多曝光不足的照片。於是我照往常一樣更改設定、增加曝光，卻發現所謂「曝光正確」的那種照片讓味道消失了，什麼都不見了，曝光正確讓暗部都有細節、亮部不會過曝的效果是建立在相機本身的機械功能上，延長曝光是時間性的虛構，iso 增感是吃力的接收不存在的光線：當然這些批評並不公允，我只是對這些臉龐、背景都一清二楚的照片感到憤怒，一張完整完全的照片代表的意義就是什麼都沒有，完整並不是好事。若是把看見的一切都放置在影像上就像是把一切都癱在陽光下，沒有測量算計之外的空隙讓特別的東西闖入就是張失敗的照片，因為在完整裡面沒有事情會開始發生，沒有事情會開始消逝，沒有這些流動，完整一點意義都沒有。

若是放棄曝光正確的話，會是什麼效果呢？我試著壓制照片的亮度，讓照片的曝光成為勉強可見的範圍，便這樣持續拍下去。事後在整理照片時發現其中「幾乎什麼都看不到」。照片大致是一團黑，但被光線照到的部份卻「不能說是沒有光」，當試著把照片拉亮後，特別的地方出現了：後製使照片曝光增加後，清晨光線的柔和效果讓亮部一點都不毀損，而暗部的物體開始浮現，並非如以往那樣清晰、邊緣分明的狀態，而是由於過度曝光不足讓相機面臨完全無法捕捉影像的極限後，開始真正的浮現：由多的過分而不明的雜點開始拼湊成一個似有若無的影子，彷彿若有光，物件存在在那裡卻又似乎無法確定，一團渾沌而乾燥的邊界區隔它跟真正空無之間的差別卻又邊界薄弱。

一開始我完全無法接受這種照片，是我製造了這種效果，卻不知道這種效果要如何稱呼它，它的模樣太像影子、一個影子太像影子會讓我感到恐懼，我以為我掌控影像中的一切，而它卻發生不可預期的變化，很多人厭惡這樣子的創作，因為他們以為自己是造物者。被這種未知顆粒圍繞著的女孩子，臉孔上受光最多的部份還可以保持清晰，但臉孔中逐漸受不著光的部份像是流沙一樣漸漸陷入而

終究不可聽聞。兩眼直視這樣的照片會感覺到不可思議的深度在裡頭，不，深度不在照片之中，就因為照片中留存的細節太少，所以表面不值得停留，就只是個指示，往一條看不見的方向走。因為並沒有完整所以才能夠開始，這種起始的感覺不斷往來交流於我與照片之間，讓這種照片不至於成爲只是一片複製現實的影像而已。

後來想說，女孩子就是這種模樣吧。在清晨之光下的女孩子，看得清楚的部份其實並不清楚，看不清楚的部份是生猛活潑的不可見，似乎是很適合的拍攝方法呢。若不是透過這種後製來明白清晨微光的種種特質，遲鈍的我並沒辦法看見這麼多，是嗎？

這種提煉陰影的方法後來被挪去拍攝接近黃昏時刻的樹，威力很強大呢，讓人相信清晨跟黃昏時刻活生生竄動的影子是真的具有力量的，攝影能不能真的捕捉到不可見的事物呢？我想現階段我只能試著模擬我感受到的那種效果吧。

這些是在畢業展覽中，使用燒焦陰暗顆粒的照片們：



圖 31 女孩的肩膀

這張照片從背部被照亮的部分開始慢慢沉入黑暗，女孩子在黑暗中不斷改變自身的樣貌，被光照射到而凝止住的形體都只不過是一個瞬間時的樣子，她們不是攤在陽光下永恆不變的無聊石像。

在微光中拍攝時，刻意讓相機嚴重曝光不足，相機RAW檔後製將照片拉亮後，可以看到亮部細節無損，而暗部的色調則混亂成一團，相機極其勉強的感受到一點層次，但沒有能力再做補救，這種邊緣性的後製方法反而貼近我的眼睛：能被看見的黑影是躁動而不可捉摸，黑影必須是那樣子的，而這種方法是我逼近真實的一種手段。



圖 32 帶子

它不美又不特別，但它可是一條跨越某種界線的帶子喔。用同樣的手法拍攝，於是帶子連接了對立面的太陽神與酒神，亮是亮的，暗是暗的，不能讓其中一者模仿另一者、也不能讓其中一者掩蓋另一者。黑影在相片中應該顯示出來但不能與亮部一樣清晰，太清晰的黑影只會被當作不夠亮的光，沒有家可以回去。當世界不斷追求提升數位相機設備，讓暗部感光細節貼近完美的時候，世界將遺忘與光線全然相反的混沌意志，理智將無止盡地掌控一切、防衛一切，讓黑暗中佈滿光線如同基督的教義，失控於過度控制之中。放任黑影在黑影之中並沒有甚麼可怕，可怕的是黑影被過分驅趕而沒有孔隙躲避時才不得不侵蝕到陽光。戰後日本的攝影充斥著各種放任而奔放的陰影呢，這種正視自我而不逃避不壓抑的攝影真是健康，比刻意偽裝明亮美麗的照片更安全，不是嗎？

在當代藝術攝影掌控一切拍攝意圖、物件的拍攝脈絡下，我非常擔心那些「不知道能放在哪裡的未知陰影」會在哪裡累積發酵爆發出可怕的事件來，令人非常不安。



圖 33 樹景

嘗試在黃昏中拍攝一顆彎曲的樹。在白日與黑夜相交的時候，會很明顯的看見一些事物特別的樣貌湧現：這顆樹並不能像白天時清晰的被注視，但仍然帶著一點殘留的微光，所以能被察覺出一點異狀，這時樹的形體已經開始變化，他不是日間的樹也不是夜間的樹，他能被看見但被看見的又不只是他。白天時萬物是彼此區隔輪廓分明的個體，而夜間萬物是曖昧朦朧融為一體的，剛好在夾縫中的樹哪，到底在哪裡呢？為甚麼想拍樹的魂魄，下一篇會談得更詳細吧！

5-4 樹的語言，身上的魂魄

要如何拍一棵樹，而不只拍到肉眼看見的部分？

我發現要拍攝出散發特別氣氛的樹就不能純粹在野外拍攝，必須要鄰近人類生活的建築附近才有辦法。也就是說得神祕一點，我感覺到在野地自然成長的樹某方面來說，他們身上沒有能被人類閱讀的部分：他們沒有學會人類的語言。沒有依附在人類的規範下自然的樹，他們長得非常像自己，長得非常像一顆樹。這類型的樹並沒有拍攝的意義，因為他們已經太完整了，他不理解人類是甚麼，人類也沒辦法理解他們。我們若不使用人類發明的標記系統，是沒有辦法辨認完全的樹與樹之間有甚麼差異，就像外國人不能細微區辨亞洲人那樣吧，所以不去拍攝自然的樹是種尊重，尊重他們自己的樣子而不再使用相機去框架他們，去說一棵樹應該怎樣比較美。當四周靜默的時候就不要拼命說話，是不是這樣呢？

但另外一種樹，種植在校園與住宅旁邊而學會人類語言的樹，可能不太快樂，時常念著一些不知所云的詞句。

該怎麼簡單的描述呢？我並沒有真正聽到聲音，但是光憑眼睛與感覺，會知道某些時刻那棵樹可以拍，而某些時刻不能拍，在能夠拍攝的時候會知道那棵樹跟其他時候的樣貌並不一樣：似乎在這個撞見他的時刻，他正在說一種我能夠理解的語言，而我正在看見他的語言展露在身上——這時候他每一條枝幹的方向，軀幹的扭動或是身上的陰影都會有一瞬間感受到這棵樹的形意是可以理解的。或許在文學中很容易寫出由自身投射的情感而以爲外界景物產生變化的文句，但是攝影不能用情感投射來解釋拍到的這些物件：這幾棵樹呈現出並不只是平常外表那麼簡單。可能沒辦法科學客觀地證明這點，但是在這種狀態被拍下來來的樹的照

片，跟一般時候這樹的照片看起來是完全不同的。不能說具體增減了什麼，可能就像人的眼神一樣，有的會發光，有的不會——很多人都能分辨，我也覺得非常明顯，但客觀上還是很多人覺得那些都一樣。

被捕捉到的這些是樹的魂魄嗎？『物之怪』，如果是日本人會這樣說吧，至於那些不懂人類語言的樹也是精怪喔，但如果這些精怪不被放置在人類能理解的狹窄範疇中，人們是看不見的哪，若一棵自然中的樹突然向人類展示自己，人類應該承受不住而嚇死了吧。所以只能在人們的地盤上看見熟悉人類的樹靈，力量薄弱而宣告著一些關於自己的秘密。

這似乎太過空想了，我不懂得談論魂魄的方法，不如談論可以被談論狀態：我想那些被拍到、而且被照片觀看者看見的東西，就是種語言吧。當一棵樹鄰近著人類生長，從種子時期就感受到人類機械生活的震動，逐漸感受人類排放的氣息與說話的音頻，淋著循環過人類世界的雨水，在長成之後被人工的破壞修剪，加上控制生長範圍的水泥地與水泥牆，這些貼近樹的身體的物件沾滿人類生活的氣息，讓一株擁有漫長生命的樹長出能理解人類的身段，發出人類可以理解的訊號會是奇怪的事嗎？簡單來說就像是花道一樣，人類剪接栽植自然的樹木來表述自己的心境，好讓別人理解自己。讓自己的感受也被他人感受，這樣的訴求是尋求美的創造最簡單的理由吧。樹與人之間，並沒有那麼遠。

但那這些樹在想著甚麼呢？是不是因為接近了人類而產生不得不與之抱怨的心境，或是希望自己的思緒擔憂能被我們所理解而形成那樣的姿態？罷了，自身之外的他人就不能理解，何況是一棵樹？拍下他們真是容易太多了。攝影便是由不解眼前這一切為何為何而發起的提問吧。

以下一一介紹在畢業展覽中，說著奇異語言的樹們：



圖 34 被框住的樹

這是被地磚牢牢抓住的一棵樹，也是一隻從地底竄出的黑色靈魂，如果沒有地磚的束縛我也不會拍攝吧！如果是一棵自然生長的樹並沒有拍攝的驅力，但面對一棵被圈起的樹時隱約感受到一股張力，一種引發我內在深刻同情的情緒突然湧上。樹跟人之間是不是沒有想像中遙遠呢？

有時候我會想，人類為何在與自然接觸的邊界時常都會畫起一條線、築起一堵牆而引以為美呢？到底是在畏懼甚麼，躲避甚麼？現在的人類已經不畏懼任何

動物，也替所有植物與自然現象取了科學的名字，被命名且歸類在明意識下系統中，大自然就喪失它的魔力，人類用命名與解剖這種方法來間接感知自然，再也不直接與之接觸就不會受控制了。明瞭這種方法的人類文明開始急速推進，幾百年來甚麼都忘記了——即使如此，當代人類仍就喜歡刻意圍堵、修剪、矩陣種植樹木，不讓它們恣意蔓生，這些封印自然的舉動是不是因為我們依然多少記得並感受得到自然之靈仍舊強大的年代呢？

我哥哥是科技公司的工程師，他說他絕對相信科學，是因為如果不堅信一個小圈圈內的事物，就容易被圈圈外的事物吸引，這會讓原本以為建立週全的理性世界出現破洞而不能恢復原狀，便會一輩子沿著一條沒有名字的路出走去追尋失去的部份，且永久喪失在原本圈內鍛練起的一切價值。如果現在的世界是由類似我哥哥這樣思考習慣的人所建立的，他們對自然的非理性力量嚴密防堵似乎也有理可循吧。

為什麼我要拍攝這張照片？是不是我也期待著出走、期待樹幹像噩夢般爆炸性的長上天空，大力的撕開地磚的封印呢？樹，是想告訴我這樣的故事吧。



圖 35 被夾住的樹



圖 36 遮住入口的樹

這兩張平平無奇的照片，若要探究它們有何值得探討的深度與美感是辦不到

的。但相當有趣的是，它們同樣透露出一個獨特的訊息：都顯現並隱藏著一個入口。這個入口就是上一張照片中提到「週全理性世界圈圈的破洞」吧。一但承認這個入口出現，並「沿著一條沒有名字的路出走」便可以直接面對真正的世界吧。是樹木阻擋著入口，還是樹本身就是入口？世上沒有偶然，當我拍攝了這些樹木的照片這件事必然向我顯現著一些特殊的意義吧！如果找到入口我會不會進去呢？在村上春樹的小說，會發現裡面常有一個關於異界開口的母題，在《海邊的卡夫卡》、《世界末日與冷酷異境》、《發條鳥年代記》、《1Q84》等長篇小說中都有提及。簡單來說，就是在平凡世界之外，平行連接著另一個特別的世界，那世界往往帶有類似陰間、潛意識、夢境的特質。主角會開始與世界中潛藏那的一部分展開拉扯，若是連結的入口打開，這些巨大而特異的力量會影響著原來的世界，而主角不得不尋求與那個狀態相處的方法。

但他的故事卻時常被書評嚴厲指責，說這是對現實世界適應不良的現象，想逃避躲入自身白日夢的世界，拒絕與社會接觸，無力面對生命責任，做出工作貢獻。就是有特別優秀的人們喜歡建立大量合理的規則來框限其他人吧，明明沒有人應該照著別人的意思而活。這種遇上「真實世界」無能為力的感受，那些優秀的人是不會理解的，人的一生剛好遇上與自己特質完全相符的時代，是無與倫比的幸福，所以也只有他們才能夠全盤接受這樣的時代而不加以懷疑哪！但很多人不行，我也不行，我是帶有大量缺陷誕生的人，於是才會無與倫比同情那些被框架住的樹與物吧！於是，無論村上先生是否真正感受到那樣的入口，「製造」這個入口給那些「被擠壓」的人無論如何都是非常溫柔而重要的任務，我也會毫不猶豫繼續尋找那樣的入口，並且拍攝與描述下來，讓其他特別的人有地方可以遁逃，起碼可以多喘口氣吧，可能。



圖 37 姥姥樹

這張被我媽說像姥姥（電影《倩女幽魂》裡出現的老妖怪）一樣可怕，我非常得意呢。這麼一句簡單打從心底說出的話比幾千字的評論還要貼近這張照片。

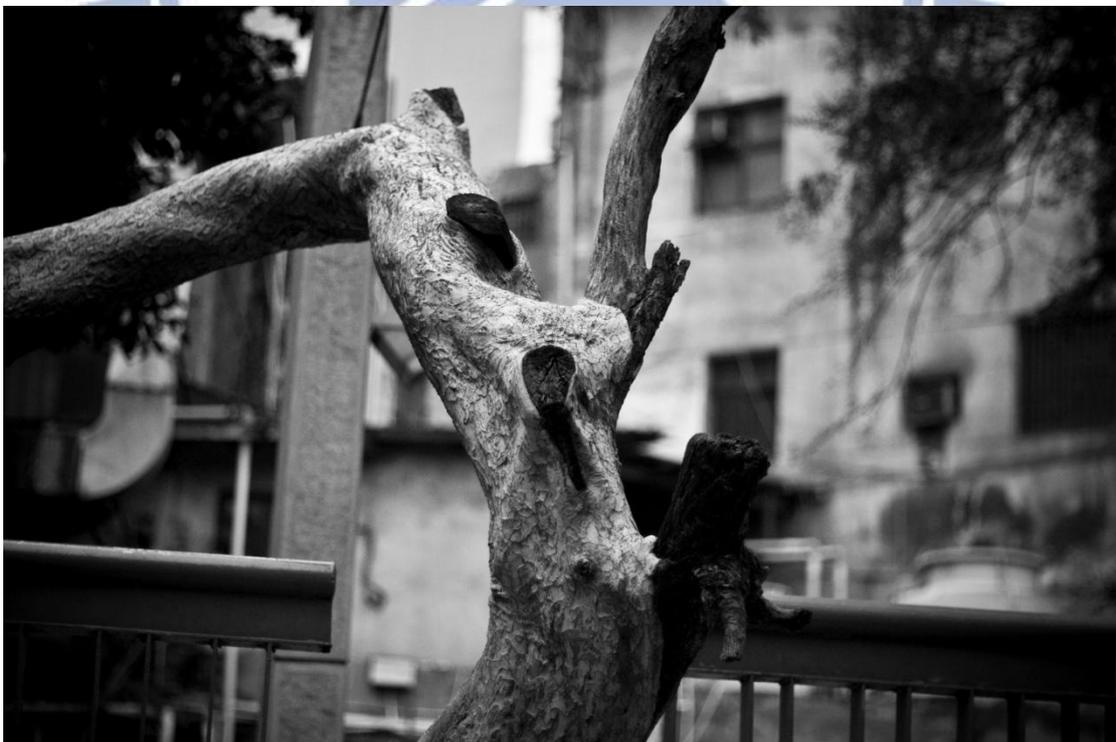


圖 38 歪歪樹

5-5 不需要知道自己為什麼會拍攝一顆蘋果



圖 39 在皮椅上的蘋果

這是一顆蘋果，總之就是蘋果出現在畫面上的一張照片。我既不知道為什麼要拍一顆蘋果，也不知道這麼做有甚麼了不起。大致上，這張照片代表著一種任性的態度：一個攝影師在不知道道自己為什麼要拍一顆蘋果時，才終於理解到未知是甚麼意思。未知不是全然不知，其實世界的一切都全了然於心，未知只是走到了內心之地圖邊界外，還沒有面對的地方。

我總是先提到一點我知道的，再把自己放在我所知道的部分外面，只能用這種迂迴的方式追求未知的知識，唯有不把知識變成全盤理解的智識，剩下來、在智識之外的東西拍攝起來才有趣吧。能夠拍攝自己所不知道的是非常幸福的。

於是我對我自己正在做甚麼這部分並不打算全部都知道的很清楚，因為知道

自己正在拍我不知道價值在哪的東西、以及說著自己不知道意義的話，這對我的創作很重要。當我清楚看見自己在拍的東西，那東西就會消失。

這麼說，是不是拍照的時候都不看觀景窗嗎？並不是，使用盲拍的方法是無機的，拍攝出來的東西是無機物，並沒有如雷電注入其中帶來生命的那一瞬間。對我來說，盲拍跟架著攝影機隨機運算的拍攝是同樣的嘗試，都是「試圖超越個人主觀而使用模仿自然機率的方法來製造虛偽的超脫。」我相信自然之中存在的機率只是「看起來很隨機」，使用不透過個人的方法來追求的機率並不是自然，像是電腦選出的隨機不是自然而是刻意的自然，這種方法不會帶來事情真正的發生。所以我拍攝的一切事物我都必須觀看它，並不會在我一無所知的狀況下拍攝。雖然我追求的是未知，但是我必須站在未知面前才有可能與它相撞。

真正的「自然」是，藉著身為人的這個媒介去實際參與時發生的一切。於是當你攝影的時候不看著觀景窗，不用身體去介入這個畫面時，拍攝出來的東西都是撿來的：人不在裡面。人，必須在外界裡面，並接觸一些他想接觸的事物，在真的遇見的時候按下快門。換句話說，很多日本攝影師追求類似隨機性的拍攝手法便是這個道理，他們不會真正的放棄主權讓相機去拍照，因為在「遇見」之前甚麼都沒有發生，沒有遇見之前數位相機存取到的只是 1 或 0，是人類設計出來的假裝清純，不過是一種思考與算計。

那麼說到這裡，我仍舊不能定義我的攝影是甚麼，這節說到這裡也只能告訴你「它不是一種類似思考的東西。」

攝影本身無疑是一種思考，人不可能不思考，但攝影的思考不應該由語言來堆砌。語言堆砌出來的思考是甚麼呢？是哲學，是縝密的設計，是考驗觀賞者知

識與推理的線索，甚至是寫好的解答。畫面上一無所有，他們討論深度，討論脈絡，討論眼前這一物件指涉的一切不在場的思考。我遇見的語言思考者是怎麼看照片的呢？某方面來說是全然的盲眼，照片放在他們眼前，他們看到一切能閱讀的線索，透過影像閱讀的習慣在一張照片面前攤開他過去所存取過的廣大資訊地圖，一一指點相對應的部分，他看不見照片本身，他只看見自己知道的一切。這就像彭明輝教授認為要理解高達的電影，就必須在音樂片段出現的時候立刻辨識出「這是巴哈的音樂」，不然便不能理解完整高達的本意。

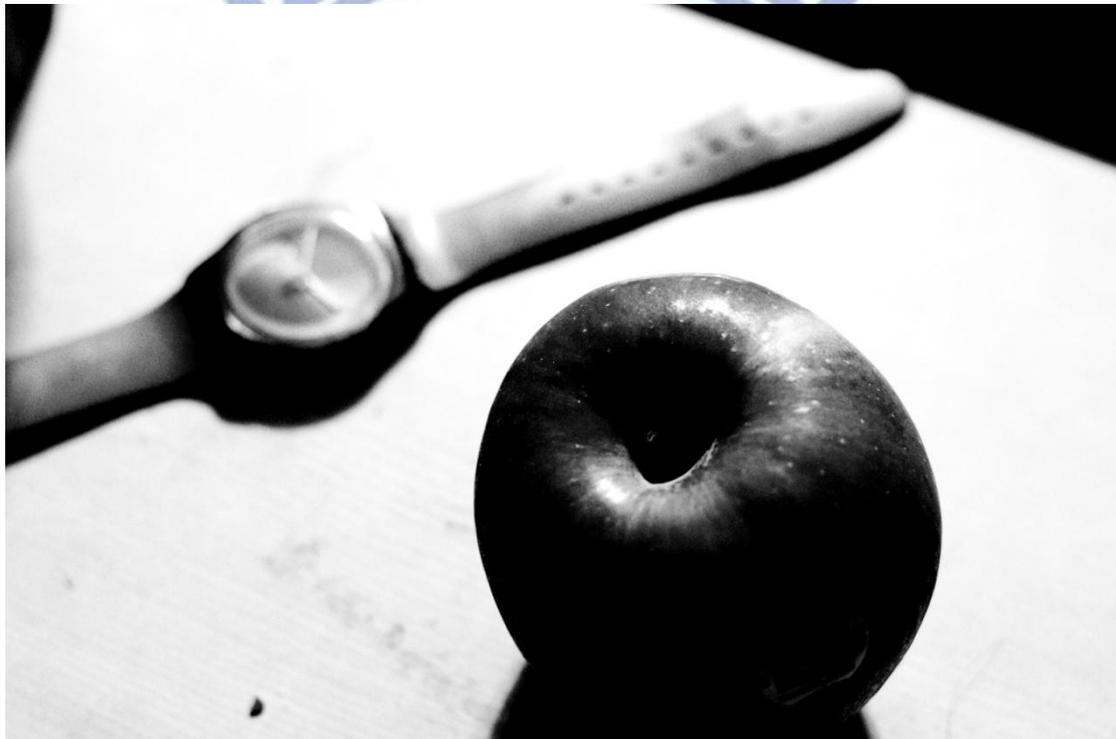


圖 40 手錶與蘋果

這是蘋果與手錶。但辨識出這是蘋果與手錶對理解這張照片完全沒有幫助。蘋果為什麼與手錶放在一起呢？因為這是我家習慣亂放東西的櫥櫃哪，手錶脫下來便直接放在輕易能放置的地方，蘋果拿出來退冰退到忘記也同樣擱在那裡。而我路過，就拍攝下來，什麼都沒動。這張照片奇異的美來自於哪裡呢？我只能感受，但是不能解釋。所以即使知道什麼是蘋果什麼是手錶以及它們為甚麼擺放在哪裡，對感受藝術一點幫助都沒有。背景資料知道很多會知道很多故事，會被故

事感動是人的本性，但用故事來說明照片實在太國家地理雜誌了。

知道是不是巴哈的音樂對於增加觀賞電影的樂趣一點幫助都沒有，感到喜悅的部分只是自己的虛榮。連續演奏中的音樂自然有它的意義，聽就是了，正如同知道蘋果的象徵並不能理解自己當下為何拍攝蘋果，但拍就是了。我非常喜歡拍攝蘋果，蘋果也非常喜歡給我拍攝，這不就好了嗎？然而，許多攝影者只對解釋與辯論這檔事熱此不疲，當然，若攝影是由語言思考來掌管的話，他們能弄清楚一件作品的唯一方法就是如此，他們若要弄清楚高達電影中的文字符碼就要先讀過數本論文集，第一本是「巴哈的音樂代表什麼」，第二本是「高達與巴哈的生平背景異同考」，第三本是……餘下省略。

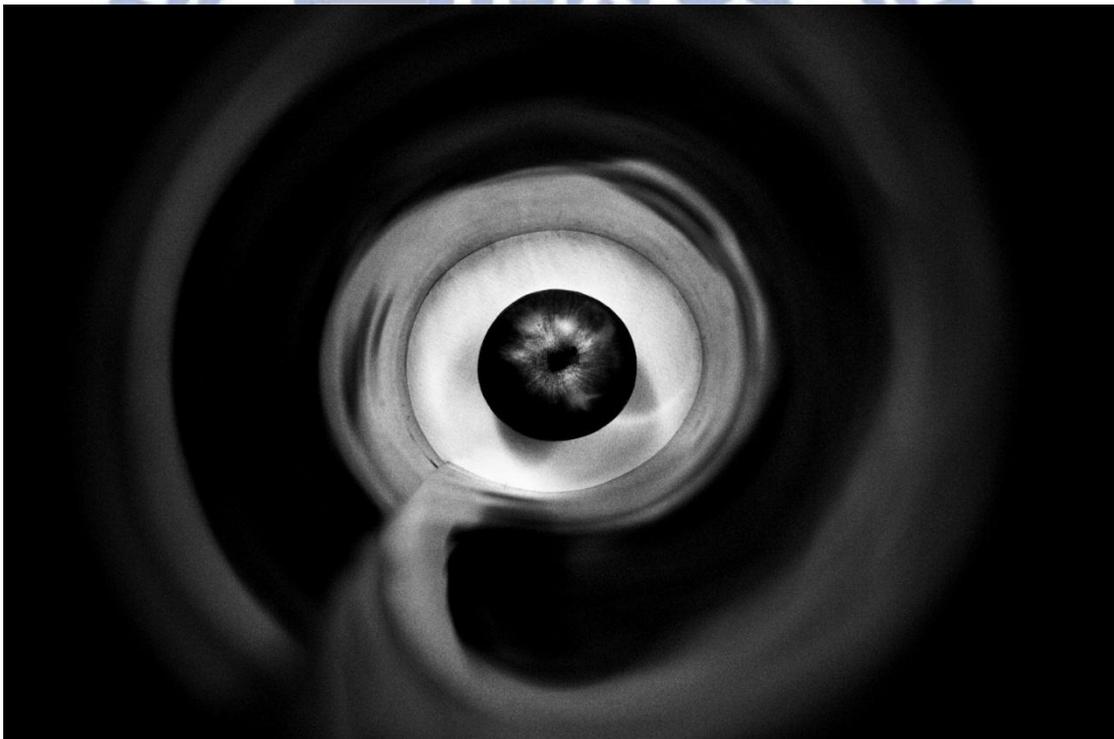


圖 41 漩渦蘋果

一棵蘋果應該被放在哪裡？理解自己創作的主題、理解自己作品有沒有與其他人相仿，會對作品有任何幫助嗎？即使我是以玩遊戲的心態，把蘋果隨意放置在房間裡各種地方拍攝，在最後被我挑選出來展覽的照片，主題仍然非常一致：這是一棵放在捲筒裡的蘋果，我就是喜歡日常物件散發日常之外的氛圍，透露著

時間與空間之門的母形，黑影大於光亮，毫不特出的弱者終於成為被關注的中心的這種同情，環繞、圍困、孤單、隔閡等情緒，並隨時間做出隱約的調整，在我面前攤開我的內心讓我發現自己忽略的念頭，看著照片才開始讀著自己的念頭，像孩子初學識字，一字一句慢慢的感受。這些緩慢變化又不輕易改變的攝影形體，就是我目前生命的特質，是身體與心靈共有的狀態，不會隨著多讀一本書就革命性的改變，即使會成長也不會一夜拔高，只能在掌握這種母題之後，才知道自己不是在攝影，只是單純的用外在世界來關注自己棄之不顧的內心角落。我不知道為什麼這樣拍攝一顆蘋果，如果我真的深深的走入內在，這片內心地圖別人也能看懂吧，明明這片土地每個人都行走在上面，什麼時候才互相招呼呢？

話說到這裡，這些事情跟我的攝影有關係嗎？當然一點關係都沒有。但因為我拍照是用全身去拍照，所以當我十足相信「一個人不需要知道自己為何去拍攝一顆蘋果」這句話時，我的全身都起了相對應的反應，自然而然拍照的時候就會露出一種「對啊！一個人不需要知道自己為何去拍攝一顆蘋果！」的表情。在這種表情之下拍了很多這種無厘頭類型的照片——嗨！連我的「一個人不需要知道自己為何去拍攝一顆蘋果」這句宣言都幾乎無法在我的照片中留下一丁點影子，那麼我的攝影有甚麼宣言很重要嗎？我的攝影到底是甚麼呢？到底要如何把攝影用文字寫出來呢？

最後大至只能用這段特別的文體來表述自己對攝影創作的心得吧：

首先，藝術家不應該談論自己的作品。如果必須談論，他只能談論自己作品之外的部分，談自己，談自己相信甚麼。

他沒辦法談論藝術本身，更不知道自己在作甚麼。

因為藝術家必須走向不可知的那一部份，如果不是這樣，任何探討已知一切的人都會是在太陽底下行走在一條路名叫作藝術的道路，是為了方便其它不關心藝術的人來歸類你，你也歸類你自己，叫自己藝術家。

那種藝術家是貼上產地標籤的竹山地瓜，好不好吃別人都會買帳。這是新時代的迷信，任何人都可以為了社會潮流瘋狂，只有藝術家不行，因為他不在那裏。

知道規則與藝術史的人絕對不是一個創造者。他的東西是了解了規則而展現聰明去完美製造的一種解決。完美是只出現在腦袋裡的一種假設，藝術，在腦袋之外。

一個藝術家必須甚麼都不知道。在不知道的狀況下一遍又一遍的重複創造的行為，他在創造未知，當然他可以不知道自己在做甚麼，甚至對自己的作品知道得越少越好，只有到這樣地步他才不再只是自己，而是一切。

他必須往內心未知的部分走去，去那裏找出埋藏住的東西，拿出那東西，緊閉著眼，不能偷看，將它帶入現世時它會變化自己的形體讓自己能被世人看見，藝術家唯一必須做的事情是相信它帶回來的這個東西是特別的東西。握住它，儘管它會不斷的變換，看起來時而平庸時而不知其所以，但是那就是它。

這個過程不具有具體的步驟，而方法也不是每一次通用的，每次都依照理性按時出現的野獸只是頭腦的幻想：不能控制、只能辨識、讓人汗毛豎起的野獸才是來自另外一個地方的生物。我遇見那隻野獸很多次，每一張照片都是野獸的變形。牠唱著一首在白天我不能理解的歌。

參考文獻

飯澤耕太郎、伊奈信男、扎科夫斯基、石原悅郎、網野奈央、調文明、番場文章、黃亞紀(2012)。寫真物語(上)：日本攝影大師語錄 1889-1989 (黃亞紀譯)。臺北市：亦安工作室。

久方武(無日期)。影像類固醇 007-成為世界頂尖攝影師的入門第一課-找到屬於自己的影像語彙。2014年2月17日。取自：<https://www.facebook.com/yupupin>

荒木經惟(2010)。荒木經惟的天才寫真術 (柯宛汶譯)。臺北市：大家出版社。

須田一政(2013)。松之物語。臺北市：亦安工作室。

