

郭力昕

Manufacturing Meaning

Discourse,
Power and Cultural Politics
in Realist Photography

製造意義

現實主義攝影的
話語、權力
與文化政治

郭力昕

影像文化評論者，政治大學傳播學院教授。

著作包括：《書寫攝影》(元尊文化，1998)、《再寫攝影》(田園城市，2013)、
《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》(麥田，2014)。

關於VOP BOOKS

VOP BOOKS是觸發視覺思考的另類導體。

透過出版影像藝術／文化／歷史／評論的書系叢集，
構築眼腦碰撞運動的視像電場。

VOP同時發行有攝影藝術獨立刊物《Voices of Photography 攝影之聲》。

www.vopmagazine.com

製造意義

現實主義攝影的
話語、權力
與文化政治

Manufacturing Meaning

Discourse,
Power and Cultural Politics
in Realist Photography

紀念母親

自序

從復刊第六期的《文星》雜誌刊登了我的第一篇攝影評論文字〈影像時代的意義迷陣：試論靜態攝影的虛像與實像〉（1987.2，頁144-148）開始，三十餘年在來我並無系統也缺乏紀律的評論寫作裡，攝影評論是相對較多、較持續的一類文字。又因為新聞／紀實攝影是我當初進入攝影領域的實務學習範疇，以及後來做文化研究之博士論文時的研究對象，歷來的攝影評論文字多環繞在現實主義攝影的討論上，尤其是關於它的意義生產這個問題。

重讀三十年前在《文星》的那篇文章，除了文字青澀立論粗疏令我臉紅之外，我發現從標題開始，今日我所關切的攝影意義建構的議題，在那篇文章裡已經初步的提出。也許這意味著我三十年來對現實主義攝影的討論並無多少長進，仍在同樣的問題上打轉，這讓我汗顏不已；如果我試圖合理化這項尷尬，則可能關於現實主義攝影之意義製造的問題，多少年來依然強大、難以抗衡，而相關的討論與批評則或嫌不夠。

我的評論文字寫得多些，而研究論文則相對很少。我也不是做理論的人，開始得很晚的研究工作，基本上是藉用一些操作性的理論分析攝影的意義建構。在傳播文化這個應用性的知識範疇裡進行攝影研究書寫，我比較在乎它與現實問題的連結。我希望自己相當有限的一點研究性質的寫作，能夠不只作為攝影研究者的參考資料，也希望它們能與更寬一層的讀者對話，無論這些讀者是否為攝影愛好者或創作者。我希望這幾篇論文，可以是另一組文字較長的攝影評論文章，只不過多了些參考資料、或比較學術性的行文方式。我希

望這些文字對現實社會和政治性的關照，能夠多少與我其他評論文字所冀望產生的作用相似。

在網路與新科技開創了影像意義之全新生命和問題的今日，回顧過去三十年來現實主義攝影在傳統平面媒介上的文化現象和話語生產，也許我們可以發現，無論傳統的紙本平面媒介或網路新媒體，也不論攝影被使用在新聞報導、專題紀錄或者社交媒體上，如果我們仍將攝影的意義理解與傳達方式視為當然，或漫不經心的使用，或者作為一種以為無害的消費品與交換物，那麼，攝影影像隨時隨地生產的話語、權力、意識形態、社會控制，可能會繼續成為一個巨大又無從捉摸的超級幽靈，反噬我們的認識視野、理性、主體、自由，以及存在。

製造意義：
現實主義攝影的話語、權力與文化政治

Manufacturing Meaning

Discourse, Power and Cultural Politics
in Realist Photography

自序 004

導言：影像的話語、權力與文化政治 009

文脈決定文本：實證主義與攝影意義的建構 017

人道主義攝影：凝視他者的政治意義，並與桑塔格爭辯 057

新紀實攝影：當代藝術裡美學話語的意義操弄 099

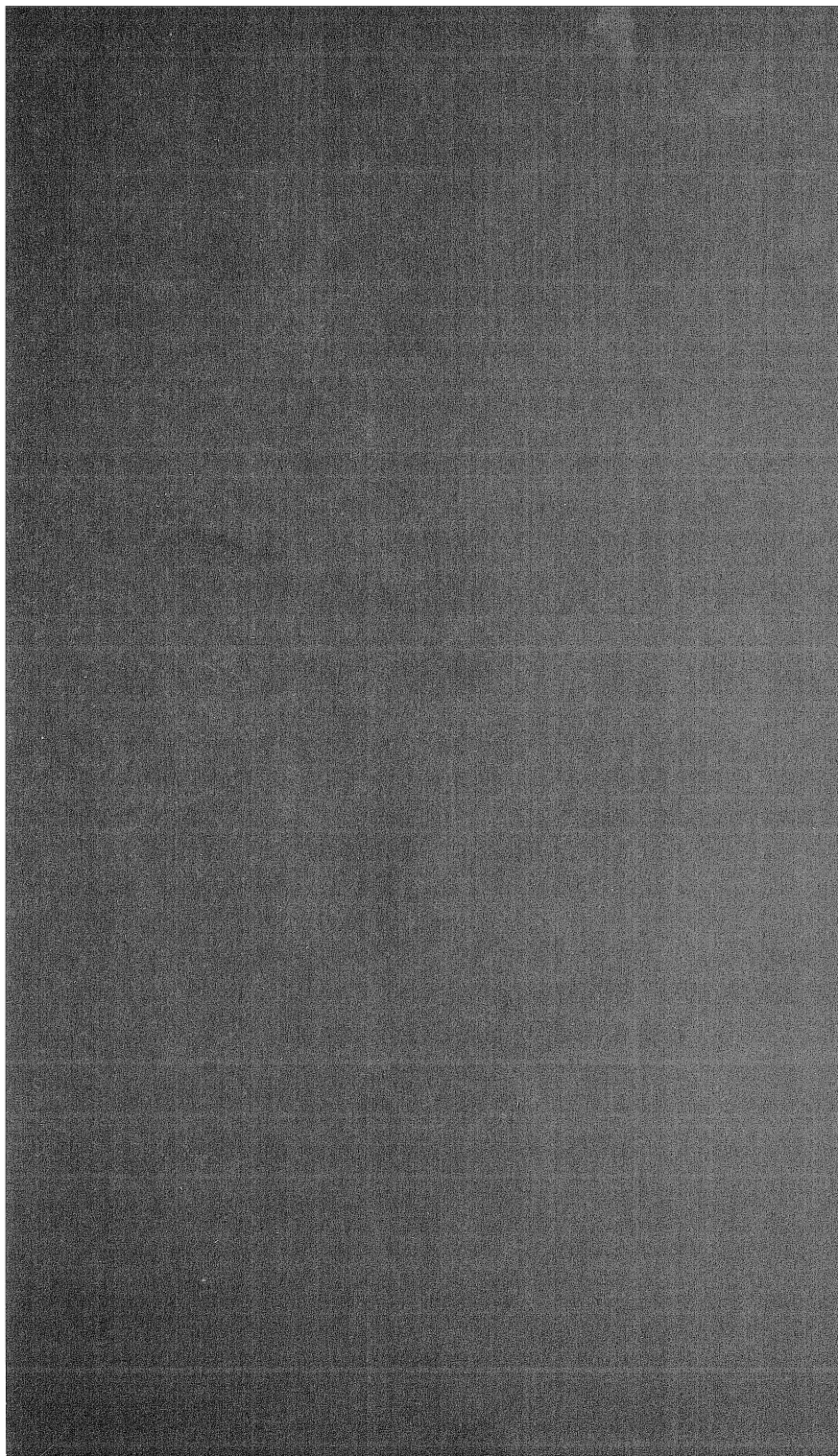
影像成為劇場：「太陽花運動」裡紀實攝影意義的「情感轉向」 143

日常成為奇觀：新聞攝影對日常生活的意義消費 191

引用書目 232

文章出處 241

謝誌 243



導言

影像的話語、權力與文化政治

現實主義攝影（realist photography）一直以見證的概念，敘述在鏡頭下一種「可見的世界」的故事版本，因此攝影的認識論（epistemology）問題，就在這個媒介被廣泛應用於再現真實、傳遞資訊、解釋世界的過程中，引發持續不斷的討論與爭辯。攝影與現實的關係是什麼？通過鏡頭的觀看與捕捉，攝影製造了怎樣的意義，生產出怎樣的話語權力？這些意義、話語和權力，是如何製造出來的？觀者又在攝影的意義佈置中，對自己的生活與這個世界，建立起怎樣的認識？這些問題，儘管已經持續爭辯了上百年，也並未隨著時間解決。

我對現實主義攝影規範下的新聞攝影與紀實攝影，從早年的一點點實踐經驗，到後來的批評與研究工作，也一直在面對上述這些問題。從我對攝影見證與揭露曾持有的信念，經過困惑、質疑、自我質疑，緩慢的進行對自己的或他人作品的反覆對話、辯證與再思索；從自己作為新聞攝影實務的研究生、到成為這個領域裡的老師；從我在暗房裡沖洗底片、放大相片時，偶爾看到「好照片」從顯影液裡浮現出來時的悸動，到我在教學環境、實務場域、展覽與出版、攝影比賽機制、閱讀得獎作品等等觀察經驗，我發現，現實主義攝影的基本概念與操作，似乎牢不可破的在現實中不斷重複、循環。

例如，一個明顯的事實是，在新聞攝影從台灣黨國機器的控制中鬆綁、回歸專業之後，三十多年來大學裡的新聞攝影教育，以及印刷／電子媒介裡的新聞攝影實踐，並沒有因為言論自由開放，或者影像生產工具在科技上天翻地覆的變化，而在「新聞攝影」的理念或製作上發生多大的改變。主流媒介還是謹守攝影見證真實、不能隨意改動影像這類信條或「專業義理」，新聞攝影教育大抵也繼續朝著這樣的理念進行教學。台灣如此，國外的主流媒介對這樣的問題，也沒有太多基進的實踐典範——攝影的見證性、照片不會／不能說謊、不可改造影像以維護「新聞攝影倫理」，仍然具有很硬的行情（currency）。

關於新聞攝影與紀實攝影，我過去以來的工作重點大多放在評論寫作和教學上。作為一個比較關切實踐的人，我開始得很晚的學術研究寫作，總也希望能與實踐或現實世界盡量拉近關係，因此數量不多的研究論文，都是放在自己長期評論、教學和觀察的實踐經驗中，以可供參照的理論或歷史脈絡，通過對一些具代表性的攝影案例，重新檢視現實主義攝影的相關議題。這本書裡對攝影的研究書寫，即在這樣的出發點上展開選題和研究目的。

這幾篇文章曾先後在傳播學、社會學或文化研究領域的學術期刊上發表，它們的核心關切一致，如前所述，是討論新聞攝影或紀實攝影如何製造特定的意義，以及這些攝影話語生產了怎樣的知識與權力。由於在台灣戒嚴時期的政治與言論控制下，沒有嚴格意義的新聞攝影與紀實攝影，因此書中文章所分析的攝影案例，座落在解嚴前後的1980年代中後期至今的過去三十餘年。它們約略沿著一個時間的順序：前兩篇討論1980年代幾項有代表性的紀實或新聞攝

影實踐，第三篇閱讀2000—2010年之間兩份知名的新紀實攝影藝術作品，最後兩篇則分析2010年以來兩項重要的國內外新聞攝影作品選集。

我從文本研究的取徑分析現實主義攝影的意義製造，並以話語分析為主要方法。意義和話語建構的攝影文本分析，不能只在影像文本裡打轉、拆解符號，必須將文本置於它的時空、文化或政治脈絡中閱讀，才能比較周延的解析其意義；也就是，我認為影像的文本分析必須是文脈分析。這裡所稱的「文脈」，不僅是攝影作品前後的影像與配合文字，還包括了生產影像的特定時空，某種影像形式與風格的既有傳承或專業主義傳統，以及相關的（西方）理論對某個特定攝影案例的適用性問題。因此，這些文章的研究論點，不免帶著一些後結構主義和後殖民論述的批判觀點。

例如，我分別在前兩篇文章的最後與桑塔格（Susan Sontag）的攝影論述對話，但在第二篇的對話裡，我試圖與她的一些論點爭辯，並不認為她對攝影的某些說法可以照單全收。後三篇文章裡，在分析研究案例之前，我以具有參照價值的西方經典作品或歷史實踐作為脈絡上的耙梳，來理解那些作為研究案例的攝影文本，如何可能不自覺的複製美國／西方攝影藝術或新聞攝影「傳統」。這些攝影藝術經典或美國新聞攝影的重要遺產，包括Richard Avedon的肖像攝影、普立茲新聞攝影獎得獎作品，以及《生活》週刊（*LIFE*）。

此外，這些文章基本上是以攝影雜誌、專輯、年鑑等攝影書的形式，作為我的分析材料。許多影像案例都是原先刊於報紙／雜誌媒體上，或放在網路空間、或者是在美術館裡裝框展覽的作品。當它

們移動到攝影書裡，意義產生了怎樣的變動或再生產，也是我希望討論的問題。

在第一篇文章裡，我以1985年創刊的《人間》雜誌其中一期封面故事的照片，以及1995年出版的一份重要的新聞攝影集《給台灣一個機會》裡的部分攝影作品為影像案例，分析前者搭上特定時空脈絡，以及後者在抽離特定時空脈絡之後，各自產生了怎樣的說話效果。我也在這篇文章裡討論源自西方的實證主義認識論，作用在廿世紀前期的西方紀實攝影實踐與廿世紀後期的台灣，有何社會文化脈絡上的差異。

第二篇文章討論人道主義攝影裡的感性敘述、他者凝視，和傳統紀實攝影的人道主義取向，是否能產生具有行動意義的政治作用。我以王信的《蘭嶼·再見》，和關曉榮的《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》兩部出版或拍攝於1980年代的古典紀實攝影經典作為分析的案例。這兩部作品皆以蘭嶼的達悟族人為記錄對象，儘管兩位攝影家都認真的看待達悟原住民文化的現實，但他們的方法與影像意義卻有很大的不同。

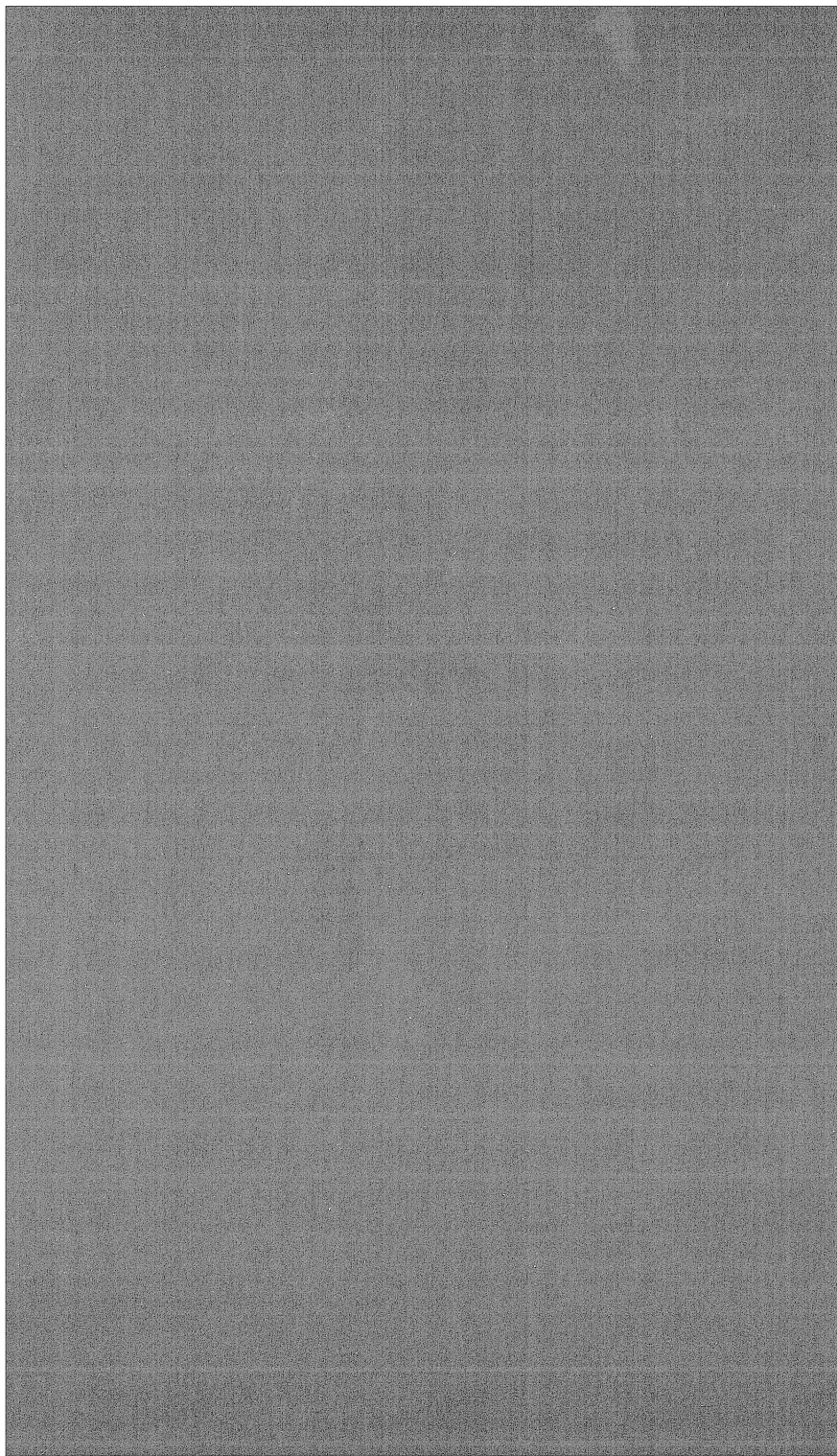
當盛行於1980年代的傳統紀實攝影實踐，在1990年代的台灣又迅速萎縮，多元攝影創作形式隨之百花齊放之際，一些原本長於古典紀實攝影或新聞攝影的創作者，也開始轉向新紀實攝影與當代視覺藝術以開拓其創作生命。這原本也是值得鼓勵和期待的事。但必須建立在現實材料基礎上的新紀實，開始轉為當代藝術的新紀實攝影時，它們跟現實又成為怎樣一種關係？在第三篇文章裡，我藉著台灣進入新世紀的頭十年裡，兩份可能特別引人矚目的新紀實攝影藝

術製作，即張乾琦的《鍊》與周慶輝的《野想——黃羊川計畫》為分析文本，批判的閱讀它們在現實材料、藝術話語和文字經營的糾纏與迷障裡，製造了怎樣的意義暴力和話語權力。

2014年的反服貿「太陽花運動」，是影響台灣政治生態的關鍵性社運，基於科技與網路的發展，在這個運動裡生產的專業和業餘影像數量，也是前所未有的。第四篇文章分析這場運動裡的新聞／紀實攝影實踐，如何一方面與1980年代以來政治反對運動裡的新聞影像不同，另一方面又複製自普立茲新聞攝影獎的傳統以降，那一套強調戲劇性與訴諸情緒的手法。尤其當《天光：太陽花學運攝影集》徵集的照片被篩選、編排到這本攝影集中之後，該書編者以大量的感性影像，將這場運動的意義轉化為一個感性充斥的「影像劇場」，和確認、慶祝一場運動「勝利」的影像儀式。

最後一篇文章討論記錄日常生活的影像，在全球備受重視的「世界新聞攝影大賽」（WPP）裡，成為其中一個參賽作品數量最多的新聞攝影獎項時，日常和生活的意義產生了怎樣的質變。我以2010—2016這七年裡的WPP「日常新聞」類得獎作品為研究對象，分析這個新聞攝影獎口味或取向固定的一些結構性因素，與形成這樣風格或走向的西方攝影之媒體歷史背景。我從該競賽之「日常生活」類得獎作品中，歸納了四種特質：異國情調元素、藝術性表現、戲劇性效果、攝影修辭（trope）。我認為這種創作取向的「日常生活」照片，將日常影像變成奇觀與消費品，消解了「日常」裡的政治性。

幾篇文章在集結成書的時候，我與此書編輯努力將過於學術規範的遣詞用字或分段方式重新整理、潤飾或改寫，但大抵仍保留原來的文章結構和行文筆觸，並且在一番掙扎之後，決定保留每篇文章的文獻梳理內容。我們希望這些相關理論的簡介，能提供有興趣進一步閱讀的讀者作為參考資料。更重要的，我希望能通過這本書所關切的現實主義攝影之意義建構的問題，對台灣的攝影實踐提供或引發一些相關的思考、對話或論辯，一起帶動攝影文化繼續向前行。



文脈決定文本
實證主義與攝影意義的建構

現實主義的紀錄攝影實踐，是1980年代的台灣攝影介入政治社會的最主要形式。以現實主義攝影（realist photography）或社會紀實攝影（social documentary photography）見證或再現真實社會的概念依據，來自西方實證主義（positivism）的認識論應用在攝影實踐上的一些主張。「現實主義攝影」、「（社會）紀實攝影」、和「紀錄攝影」等幾個名詞，在台灣常被互通地使用；《人間》雜誌與其他性質類似的攝影實踐者，在1980年代也曾將此稱之為「報導攝影」。在我的理解和經驗上，「現實主義攝影」、「（社會）紀實攝影」與「報導攝影」，於台灣1980年代的攝影實踐裡，大約指涉著同一件事。

雖然稱之為「報導攝影」（reportage）的實踐，概念上似乎應該傾向新聞性或事件性，但在例如《人間》雜誌的實際操作裡，也並未見嚴格的內容區分，大抵仍是以寫實性的攝影作為實踐的界定範圍。「紀錄攝影」與「紀實攝影」在台灣常指涉同一個外文名詞：documentary photography。然而，「紀錄」或documentary一詞的概念，在攝影實踐上早已有更為寬闊的表現方法，包括現實主義手法的攝影紀錄，與其他非寫實性／見證性、但有政治／社會／文化之紀錄意義的各類手法的攝影實踐。因此，「（社會）紀實攝影」所對應的西文，應該是social documentary photography或realist documentary photography。為了統一的敘述，我於此一律稱之為「紀實攝影」。

當這些西方的攝影論述與實踐，挪移至台灣類似的實踐場域時，會有怎樣的現象或差異？我從這個問題出發，批判地閱讀來自1980年代後期台灣最具代表性的紀實攝影雜誌《人間》的一個專題，與一份重要的新聞攝影集《給台灣一個機會》裡的部分攝影作品。我希望藉由這兩組攝影文本的案例來分析，通過攝影現實主義的概念與操作，何種特定的意義會被建構起來，它們如何被建構，以及在某個歷史脈絡下，這些文本生產需要被質疑的「影像真實」。我也試圖在本文最後提出，台灣的紀實攝影實踐不同於西方經驗的某種在地特質，及其可能原因。

《人間》對1980年代中期以後的台灣紀實攝影文化，具有典範的參照意義；《給台灣一個機會》這份由民進黨中央黨部出版，精選1986—1995年間台灣民主化運動裡重要事件的新聞攝影集，則網羅了那十年中新聞照片的一些代表作品。新聞攝影的傳統理念，是宣稱見證真實的現場經驗，它徹底信奉著西方實證主義應用在攝影上的基本信念：眼見為憑。至於《人間》雜誌，則在當時帶動了一股從事社會紀實攝影的文化潮流，並主張這種實踐是唯一具有意義的攝影使用方式。

運用紀實的攝影形式，是這本刊物的一項明確方向，發行人陳映真在創刊號上，明白揭示他對《人間》雜誌的定位：「以圖片和文字從事報告、發現、記錄、見證和評論的雜誌」¹。換句話說，《人間》是通過攝影見證的方式，來進行對社會現實的報導和評論——這個作法遵循了一種西方實證主義的攝影美學。由於以實證主義認識論考察影像的意義建構，是我在這篇文章裡的一個基本關切，在第二節裡我遂回顧了西方相關論述對實證主義認識論下一些對於紀實攝影的論辯。

第三節與第四節裡，我通過照片和文字所建構的政治性話語，對上述兩個攝影文本進行閱讀。《人間》第29期的「返鄉專輯」，以「王拓在北京」為封面故事標題，通過三組圖文故事，以老兵探親、文化訪問和台海關係等報導，傳遞了鼓勵兩岸統一的立場。而《給台灣一個機會》裡的照片，則集體地建構了這樣的訊息：民進黨在民主化和社會進步的主要政治／社會運動進程裡都有功勞；同時，凡台灣人皆贊成台灣獨立。

在這兩件案例裡，我發現這些照片中政治話語的說服效果，很大程度上地依賴它們所處的不同時空脈絡或歷史情境。《人間》返鄉特輯裡的統一立場，由於貼近1987—1988年特定時刻的政治形勢或社會氣氛，而有利於產生某種說服力。但是，《給台灣一個機會》的案例，則恰好反其道而行：它基本上是經由去脈絡的效果，致使那些照片得以創造誤導或誤讀的意義。

在最後一節裡，我認為台灣的紀實攝影實踐有一種針對實證主義的特殊版本。一些研究指出，實證主義認識論在紀實攝影上奠立的一個基礎是，它預設了一個中立、超然的觀察者和這種觀看方式，並且由此可以獲得客觀、確鑿的知識²。但是，西方實證主義的哲學基礎與二元論、透視觀點等理論，並未徹底滲透到華人的文化和社會裡。理性、中立的觀看方式作為一種內化的攝影記錄方法，並沒有在1980年代的本土紀實攝影者身上成為具有強大規範意義的專業倫理。

我認為，西方實證主義及其「台灣版本」之間的關鍵差別，就在於兩者對情感性（affectivity）這個概念有著極為不同的對待方式：西

方社會若在紀實攝影中使用或剝削情感訴求，大抵是要通過紀實攝影說服觀者，他們在提出一種「理性」的證據，以建構所謂中立、超然的再現世界的話語；而以情感或激情，作為紀實攝影或政治理念的實踐基礎，卻仍然是台灣在那個年代裡攝影者主要的內在性格或狀態。因此，在西方已備受質疑或批評的實證主義認識論概念，就以另一種樣貌被借用和執行在台灣的相關攝影實踐裡。

桑塔格在《論攝影》中，對中國和西方文化的一個根本性差異，做了有趣的觀察。她透過由中共官方發動、對義大利電影導演安東尼奧尼在1972年所拍記錄片 *Chung Kuo*（《中國》）的抵制與批評，分析了中國與西方看待攝影與真實的大不相同的方式。我以桑塔格的觀察和評論作為參照，在她描述的例子和我提出的台灣攝影實踐之間，做一點對照與討論。我發現，桑塔格在1974年的中國所看到的集權政府，和1980年代後期那些決心要與政府／國家對抗、持有正義感的台灣紀實攝影工作者們，在攝影的使用上——頗為諷刺地——竟有些相似之處。

實證主義認識論和紀實攝影

Victor Burgin 在 *Thinking Photography* 的序文³ 裡說，紀實攝影的信念，建立在孔德（Auguste Comte）的實證主義哲學基礎上。伯杰（John Berger）也提醒我們⁴，孔德的實證哲學和照相機的發明，大約在同一時期出現，而且實證主義、照相機和社會學經歷了同步的發展。立基於培根、笛卡兒思想的孔德實證主義哲學，為自然世界和社會／人文世界的知識獲取，提供了統一的科學方法論，它主張只有可觀察的才是真實的。實證主義認識論隨之成為紀實攝影議題

的重要而持續的觀念，一直為其提供著哲學上的支撐。

一些西方攝影理論學者，對實證主義認識論和幾何透視論在西方藝術和攝影史中的主宰地位，都有著批判的說法。Sarah Kember認為，實證主義和人道主義是紀實攝影中知識的傳統形式；她強調，以實證主義作為認識論基礎的紀實攝影，源於啟蒙哲學和笛卡兒透視論（perspectivalism），且它「仍繼續構築西方的認識論」⁵。

Lindsay Smith則表示，「在紀實攝影史中，『焦點』（focus）工具性地確認了幾何透視觀點的至高權威，使它成為讓紀實攝影繼續有效的關鍵要素之一」⁶。Scott McQuire也表達了類似的觀點，認為「在實證主義已幾乎控制了整個西方知識界的歷史時刻裡，相機的客觀之眼所提供的科學安定力量，一直牽引著幾何透視觀點的現實主義，成為真實的來源」⁷。

Kember從傅柯（Michel Foucault）派評論家對西方十九世紀攝影的爭論中觀察到，實證主義要比全景敞視論（panopticism）更準確的被構築成為攝影凝視的重要概念。實證主義借用自然科學裡歸納論者的方法來研究社會科學，宣稱外在現實經由客觀、一致化的觀看主體的觀察，即具有無可爭議的效度。她指出：

全景敞視的圓形監獄，是一種構成和統一相機操作機制的建築模型。但實證主義卻是全景敞視論背後的哲學依據，它構成並統一了人類眼睛的運作，和以人道主義為主題的知識求取之途⁸。

社會學者 Don Slater 亦描述這種對抗過神權的、曾經具有進步與革命意義的除魅計畫，如何接著排除了其他的知識系統、將自己變成霸權。他解釋，新興中產階級建立的實證主義，挑戰了兩種結盟起來的傳統權力，即宗教體制的霸權和君主政治；這些權力歷來控制著自然世界，並建構了政治秩序。然而，Slater 強調，中產階級實證主義科學的新系統，在挑戰舊權力的同時，也以科學方法、和被訓練成態度中立的科學家這個目標，當作取得自然真相的唯一管道和可能。民間文化、相對多數的女性能擁有的知識（例如社會、心理、農業等面向）、以及來自日常生活經驗的整個知識領域，都被宣判為瑣碎或無效⁹。

McQuire 呼應了這個觀點，認為傳統西方理性主義，對模糊灰色空間的拒斥，和對藝術與科學二分的強化，使許多來自社會生活的相關知識，以迷信、傳說、神秘主義、原始主義、或瘋狂之名，或者通常以「女性的」、不理性／情緒性等說法，蔽障或污名化了這類知識，使它們無法取得進入「正統」知識殿堂的門票¹⁰。

已故加拿大左翼影像學者 Allan Sekula，在他對攝影檔案的研究裡，指出歷史敘事中以攝影為主要材料的實證主義性格。他評論道：對於真實、正面的知識而言，照片是「具有客觀科學性的」證據或「資料」；而以圖像來陳述的歷史，總是對歷史因果性進行化約的描述¹¹。伯杰進一步論述攝影實證主義取徑帶來的簡化效果，認為「未能到達的實證主義烏托邦，倒是先成就了晚期資本主義的全球體系，其中所有存在的事物都變得可計量——不僅因為它〔實證主義的攝影圖像〕能被化約為一個統計上的事實，而且它已被化約為一個商品」¹²。

儘管對紀實攝影中實證主義的批評很多，但也存在不同的意見。Fred Ritchin 在討論數位成像的效果時，認為有必要重新確認攝影仍具描述和認定現實的能力或權威。Ritchin 並非無知於攝影與現實之間的連結其實相當貧弱的事實，但作為紐約「國際攝影中心」(ICP) 新聞和紀實攝影部門的創始主管，以及《紐約時報雜誌》的攝影總監，他對平面媒體和廣告海報上的電腦攝影圖像所描繪出的那個不確定的、「轉瞬即逝的」、和常常「並不存在的」世界，表達了相當的焦慮¹³。Kember 將面對影像新科技的攝影記者試圖維持其過去專業實踐倫理的焦慮，稱之為「一種失掉方位的感覺」，且它「容易導致視照片為證據的再戀物狀態」¹⁴。

John Roberts 是另一個不僅僅是懷有數位影像焦慮的例子。他在 *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday* 一書中，激烈地捍衛著紀實攝影，並且對英語世界裡幾乎所有關於實證主義和紀實攝影的主要批判書寫，展開全面性的辯論與反擊¹⁵。他反對 1970 年代末以來，針對現代主義和實證主義的絕大多數攝影批判理論。他辯稱：

為了解構攝影作為藝術的現代主義遺產，以及紀實攝影宣稱的「真相」，這類〔批判性的〕寫作在論述攝影更廣泛的社會含義時，採用了一種強烈的反現實主義偏見。它將現實主義和實證主義等同起來，因此，對實證主義的撻伐，融進了對現實主義之哲學主張的攻擊。結果……就削弱了對意義的辯證性理解¹⁶。

對 Roberts 而言，紀實攝影基本上是「對可及的、分層的、差異化的世界的一個難免會出錯的說明」，而不是「同質的、現存的、或

作為現象的現實的一扇窗子」。他認為「現實主義不是呆滯的實證主義的同義詞，它對世界的理解和發掘，是基於意義生產的社會性和自我界定的本質；在這個意義下，事物之間的關係及其再現，都在生動活潑的運動和張力之中」¹⁷。因此，Roberts提出一種「能將〔攝影〕概念建構為捕捉現象之歷史性」的辯證的現實主義，以及一種在「批判地回歸〔紀實攝影〕」過程中建立的辯證的攝影理論，據以建立「辯證的記憶」，並展開對「事物矛盾性」的哲學上的探索¹⁸。

他質疑了英國從1970年代初到1980年代末、自伯杰開始的批判性攝影研究的基進發展，並將英國和美國攝影文化的批判性理論開拓視為「一種強大的文化霸權」。他批評後結構主義理論家們（例如John Tagg和Victor Burgin）對傳統現實主義的批判論述，因為這些理論家認為照片和被攝物之間的指涉關係是斷裂的；Roberts說：「Tagg認為攝影的意義，只是在接收訊息的過程中，以言說的概念被建構起來，這讓他以及Burgin對現實主義的討論，全然落入一個化約主義者的看法」¹⁹。

Roberts呼籲，我們對現實主義應該進行辯證的再思考和再評價。對我而言，他所提出觀點的價值，在於它們可以成為紀實攝影模式是否能夠發揮其政治意義的一個具反思性的意見。但我恐怕不會全然接受他對批判性攝影理論的整體性評價——原因之一，他所駁斥的西方針對攝影現實主義和實證主義的基進批評，並非僅僅出於一時的流行、或為了壟斷話語；Roberts的某些論述顯得振振有詞，使人覺得他似乎是為了想展開一種「辯證式的」論述，而挑起這些辯論。

例如，Roberts在該書中，為1955年由Edward Steichen策展的「人類一家」(*The Family of Man*)展覽所具有的「進步性」的訊息效果，進行了辯護。他認為Steichen在展覽中選入28張來自中國、蘇聯和其他共產主義國家的照片，有助於平衡、或抵抗冷戰時期美國的反共情緒；而Steichen在這一展覽中使用的美國黑人的工作和休閒生活之「非刻板印象式的形象」，也被解釋為一種反種族主義的進步行為。Roberts稱，「這衝擊了那種認為人類的集體價值在本質上表現為白種歐洲人和北美人的觀念」²⁰。

然而，538張照片中的28張，在比例上不構成太大的意義，況且這些來自共產主義地區的照片，許多是由美國和西歐攝影家拍攝的。Roberts對此展覽的觀點顯得抽象而天真，似乎只是為辯而辯，論證牽強；他將極少數非西方國家或非白人的影像再現，等同於他一廂情願地投射其上的意義。事實上，美國／西歐中產階級白人，對世界其他地方的生活、文化與人們的自我中心的觀點，恰好是此展覽備受批判的問題所在²¹。

然而，他提議辯證地重新評價和分析紀實攝影這個部分，我認為仍是具有價值的一種提法。它印證了Donna Haraway所說的「情境化的知識」(situated knowledge)和建立一種具有主體位置的非「客觀」／有立場的真相²²；它也呼應了David Morley的提醒²³，也就是不要陷入或自我癱瘓在無止盡地退縮至一種「認識論的緊張」(epistemological nervousness)狀態裡，這樣只能導致虛無和無作為。

從上述這些關於西方紀實攝影的部分代表性文獻和他們之間的論辯，可以發現無論對現實主義取向之攝影能否呈現「真實」的批

判，或者對此傳統紀實攝影之功能或意義的辯護，都站在同一個前提或共識上：即，西方紀實攝影的理念與實踐，基本上是以西方的實證主義和理性主義作為認識論或哲學基礎的。也就是說，他們的紀實攝影操作，雖也有著訴諸感性、情緒的影像話語，但是那些大抵是為了有效建構一種「客觀」的、抽離性的事實描述或說服。

我在接下來的兩個在地紀實攝影案例、與特別是最後一節裡，將分析1980年代台灣的紀實攝影實踐，如何在截然不同的歷史脈絡下生產政治話語和意義，又如何在差異性極大的文化脈絡下，於那個年代產生了台灣版本的「實證性」與「紀實性」攝影。

特定脈絡之下的意義建構：《人間》29期的「返鄉專輯」

「返鄉專輯」屬於《人間》雜誌「兩岸關係」的內容類別，這個類別是《人間》最關注的議題之一。《人間》雜誌總共47期刊物裡，對此類議題，有41篇報導；另外如地理類報導或歷史類議題中，也會出現一些關於中國的題材。第29期的「返鄉專輯」，包括三篇報導：〈好複雜的心情：何文德返鄉探親去來〉和〈我還活著，我沒有死呀！〉，反映了一群外省老兵在分離四十年後，重回中國大陸的返鄉歷程；另一篇〈王拓在北京〉，則報導了這位台灣作家在北京文學界進行的首次公開訪問交流活動。

首次的「外省人返鄉探親團」（以下簡稱「返鄉團」）的組織者何文德，講述了這些年少時就被迫離鄉的人，數十年後重返老家的樞心之旅。1947—1949年國共內戰時，他們被強徵進國民黨軍隊；當時成千上萬和他們一樣的年輕人，還沒有機會告訴家人行蹤，就跟

著國民黨軍隊敗退到了台灣，舉目無親、孑然一身。那些抑制不住想家的人，和那些對軍隊稍有抱怨的人，動輒以戒嚴法被判處了十年甚至廿年的政治監禁。在1988年初，戒嚴法剛廢止不久，這批老兵大都六十多歲，其中大多數已退伍或獲釋，但政府仍阻止他們探訪大陸。因此，何文德和一些絕望的退伍軍人發起了「老兵返鄉運動」，並且如他在〈好複雜的心情〉所口述的，終於成功的突破了封鎖。

分析這組專輯的攝影文本和文字之前，也許需要提醒一些背景資訊。第一，在台灣強制執行了卅八年、完全隔絕兩岸家庭互訪或聯繫的戒嚴法，終於在1987年夏天廢止，台灣居民可以開始合法地探訪中國大陸。而「返鄉團」1988年一月啟程時正值春節前夕，對許多定居在台灣的外省人來說，在中國人最重要的節日回鄉團聚，可想而知是個情緒高漲的時刻。「返鄉團」的旅程，和其他兩岸家庭的先後團聚，成了當時台灣報紙和電視上最具熱度的新聞題材之一，吸引了廣泛的關注。

第二，「老兵返鄉運動」的發起人與組織者何文德，是「中國統一聯盟」（簡稱「統聯」）的成員。另一位「統聯」成員，即是《人間》的出版人陳映真，他也是「統聯」的創始人之一和首任主席。第三，首位訪問中國大陸的台灣作家王拓，當時也是《人間》雜誌的經理。那時他是陳映真的文學同行與好友，在第23至36期受邀協助《人間》的行政工作。王拓雖然在1990年代起成為民進黨立法委員，但是在1970—1980年代，與陳映真在文學創作上的寫實主義、關切底層人民生活的立場相當一致，也是曾一度認同中國統一的本省籍作家。

通過對何文德、陳映真、王拓的政治立場和相互關係的說明，我們可以理解此專輯照片中明顯或隱含的訊息。這些照片不僅是何文德返鄉經歷的動人描繪，它們同時也是呼籲祖國統一之政治立場的代言者。〈好複雜的心情〉中的故事和照片，以及〈我還活著〉中「返鄉團」的感情經歷，也可以被解讀為何文德、陳映真、王拓和《人間》雜誌的團隊努力：在台灣的閱讀界，創造或強調一種台灣人對中國大陸之歸屬感的普遍渴望。

〈好複雜的心情〉中四張主要照片，和何文德在報導文字中的口述，展示了他前往湖北故鄉的心痛長路。第一張照片展示了何文德和他的兄弟姊妹、以及他們的孩子全家團聚的場面（本書31頁，上圖）。何文德在台活動期間和返鄉途中，一直穿著的外套上印著兩個大字「想家」，就掛在他們背後牆上。另一件襯衣上則寫著這樣的句子：「西望鄉關何處是？夢裡家園路迢迢！」何文德的夢想終於成真。在這張照片中，他坐在老家的土坯房前，家人圍繞在身邊，一隻撫慰的手落在他肩上。每個人都開心地笑著。在這張起頭的照片裡，團聚、返鄉對何文德來說，意味著全然的滿足和幸福。

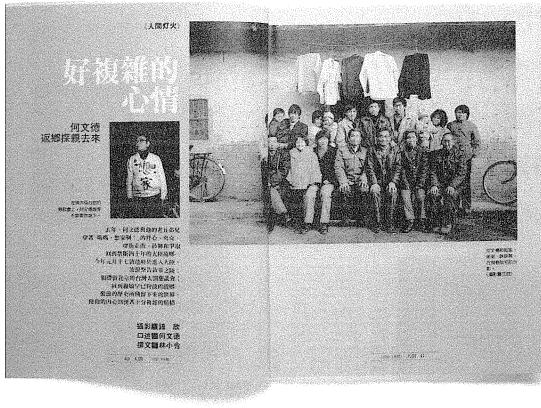
第二張照片拍攝的是何文德跪在父母墳前哭泣，一個家人在旁邊安慰（本書31頁，中圖）。圖片說明寫著「何文德回湖北省房縣掃墓，跪在爹媽墳前喊道：『媽，兒回來了，回來看您老人家了，您在哪裡呀！』」在下一頁，另一張照片展示了何文德在房縣重訪自己少年時經常取水的一口井。水井在華人文化裡是最常用的象徵之一，所謂「飲水思源」。照片裡的水井，顯然可以是這樣一個視覺上的隱喻。〈好複雜的心情〉所配置的最後一幅照片，是何文德寫了一幀書法贈與黃帝陵。書法題詞為「中華民族萬歲」，落款是

「台灣外省人返鄉團」。在〈我還活著〉中，則安排了「返鄉團」成員在長城上揮舞隊旗的照片（本書33頁，最下方圖）。

這組照片裡，對台灣與中國讀者提供了意義明確的文化符號：出生地的老房子、父母的墳墓、水井、黃帝陵、長城。從家庭到民族歷史與文化的根／源視覺符號，成為中國民族情感的堅固象徵，它們在中國人的價值系統裡有著不可動搖的重量。兩篇專輯故事中的其他類似符號還包括：作為禮物的一小捧台灣泥土²⁴，「返鄉團」成員俯瞰紫禁城時所在的北海公園煤山²⁵，和抗日戰爭第一槍所在、象徵著中國人民團結和韌性的盧溝橋²⁶。

在編輯過程中以這種視覺隱喻來挑選照片，可以創造雙重效果：一方面激發讀者的情感反應，同時也通過照片中的感性訴求，傳達《人間》對中國統一的呼籲。這些照片裡可以看見刻意安排的姿勢和活動——然而，它們在當時似乎並沒有產生此類安排過的影像通常會有的那種令閱讀者尷尬的反效果。這些圖片具有某種說服力的第一個原因是，儘管某些事件和場合經過安排，我們也不能認為何文德（和其他返鄉團成員）在返鄉經歷中的真情時刻，只是一種做戲或誇張的表現。這是一般人民的真實故事，他們因為政治分裂和歷史荒謬的時代錯誤而被犧牲了。

何文德在專輯裡口述的返鄉旅程，和他對個人／政治歷史的回憶，真實地反映了他在旅途的經歷與觀察中對當時的中國及中共政府的一些複雜感受。他的文字敘述裡，對兩岸的急統有著猶疑、對中共也有些含蓄的批評意見。例如，何文德在口述文字中，提到文革期間他在湖北省房縣老家的珍貴文物，全被紅衛兵燒掉；他也說，中



《人間》雜誌 29 期，人間出版社，1988 年 3 月

共在房縣建當地英雄賀龍的銅像，但在國共內戰時，賀龍也殺過自己房縣人。何文德於文末說：「我們一定要統一，中國一定要強。可怎麼統一呢？誰統了誰，我看未必一定能解決問題。這些問題，悶在心裡，好複雜的情感。」何文德在文字敘述上的誠實心情，在閱讀效果上某種程度的移轉給了照片，使攝影看起來也較有說服力或感染力。

有趣的是，雖然報導文字內容如標題所言，揭示了何文德的一些「複雜心情」，但若單從照片和圖說來看，卻看不到這種感受。專輯裡的視覺內容傳達的，是一種明確的、單一面向的語調。通過排他性的觀看和記錄角度，消除對現實的多層面理解，是紀實攝影形成特定語調、誘導設定效果、建構影像話語（visual discourse）的主要方式。其實，我認為是紀實攝影的矛盾本質，協助了意義的建構。

羅蘭·巴特（Roland Barthes）從結構主義觀點定義「攝影的矛盾」（the photographic paradox）時，將其描述為共存於任何一幅攝影圖像裡的中立、客觀符號，與作了文化編碼的訊息²⁷。我則試從一種後結構主義的角度，以分析上述《人間》照片為基礎，對理解「攝影的矛盾」這個理論，提出一個增修的概念：是紀實攝影之訊息操作中矛盾共存脈絡上的複雜性（contextual complexity）和影像文本的簡化（textual simplification），使攝影話語得以有效地創造意義上的迷惑與蒙蔽。

我所稱的「複雜性」，是指培育某個話語空間的背景變項。雖然巴特也理解一張照片的隱含義在文化或歷史上是被編碼的，但他還是認為有著某種普遍的「語法」，能讓讀者結構性地解析照片中隱含



的訊息²⁸。巴特以甘迺迪總統在1960年大選期間的一張報紙照片為例，分析其隱含義，彷彿這些隱含的訊息，是此幅影像理應或將會被解讀的唯一方式。但一如John Tagg的提醒，用一種普遍化的概念來理解攝影意義，是很有問題的²⁹。我想進一步指出，情境化或脈絡化了的特定事物，往往是一個視覺文本（例如一張照片）裡意義建構的決定性因素。

而我所說的「簡化」，是指一幅紀實照片看似單純的本質，以及其描述之「現實」（reality）所具有的抹消或排除的功能。對人的眼睛來說，一個攝影圖像既是權威的（authoritative），也是專斷的（authoritarian）。它從「真實世界」中記錄下來的影像，立刻佔據了讀者整個腦中畫面，並指揮他理解事物的認識過程。同一主題事物的其他時刻、角度或面向，難以和展示於眼前之影像瞬間的主宰與排他力量匹敵，遑論它背後的複雜脈絡條件。

因此，我認為照片中可能的複雜多元意義，常常以「脈絡」為關鍵的佐料，同在一個行為（觀看）與反應（解讀）的酒槽裡發酵、釀製。然而，將複雜的概念或訊息，簡化為幾個容易消化的視覺符號，卻總是紀實攝影得以確保其故事說服力和建構意義的方式。

回到先前討論的《人間》照片，如果將那些照片中的情感訴求，視為我所說的紀實攝影在符號意義上的簡化面，那麼形成這些照片之說服力的另一個主要原因，則恰好是脈絡上的複雜面——它容納了意義建構的潛在可能。也就是說，如果這個案例中的照片，沒有在1988年剛過春節後那個特定的歷史時刻發表，那麼它們的情感訴求，將難以產生同樣的說服力和言說效果。

前文已提到，《人間》第29期的出版時間是1988年三月，農曆年剛過完，而戒嚴令的廢止就在前一個夏天。此時，台灣社會高漲對外省人思鄉情緒的關注和同情。鼓吹統一的議題，正好可以借助那種有利的社會氛圍，使之成為一個主要的政治議題，獲得相當數量的大眾支持。

但自此以後，海峽兩岸的政治形勢和社會氛圍都發生了很大的變化。如果我分析的這組照片在1990年代之後才發表，那麼，一些去過大陸的台灣人不甚愉快的個人經歷，包括這些人在大陸社會的個人經驗或見聞，以及有些大陸親人難以壓足地期望獲得更多錢財或物質，也多少傷害了這些回鄉人們的感情，再加上中國通過各種方式施予台灣的與日俱增的壓力，都會讓那些照片得到很不一樣的公眾反應。這些照片作為有效呼籲兩岸統一之媒介的「決定性瞬間」，恐怕已成為歷史。事實上，如果它們在1990年代以後出現在台灣的媒體上，將很可能得到反面的效應，儘管那也可能只是另一種不同政治意識形態下的類似的情緒反應。

去脈絡化下的意義生產：《給台灣一個機會》

《給台灣一個機會：攝影專輯》（1995；以下簡稱《台灣》）是由民進黨中央黨部出版，從1986年至1995年間的新聞照片中輯選而成的一部編年圖片集。這些照片，由當時不同的新聞攝影記者所拍攝，最初刊登於各報紙與雜誌媒體上，之後被民進黨在該黨第一個十年裡、推動台灣民主運動之攝影紀錄的編輯概念統整收錄，並出版成書。因此，我也循此一編輯概念為線索來閱讀出現在此書的影像，而非當年個別的新聞攝影作品。對於分析政治話語如何被一些

已成為紀錄性影像檔案的新聞照片所建構，《台灣》是具有代表性的一份材料。

攝影集出版時的民進黨主席施明德，顯然對此書作為該黨的集體形象感到滿意，也認為它是一份有價值的宣傳素材。在該書序言〈以映象見證台灣〉中，施明德寫著：

我常常充滿著一種無名的感謝，對於台灣的攝影家們。……他們的鏡頭紀錄著近十年來，屬於台灣政治或社會運動最真實的風貌；在執政者恣意且蠻橫的利用媒體予以長年的欺瞞、催眠人民之時，他們卻沈默、冷靜的用鏡頭為台灣呈露歷史之可貴見證。……這本……攝影專輯，……不只紀錄著民主進步黨八年歲月，更是台灣民主運動的歷史見證³⁰。

作品被編入此專輯的17位攝影記者，當時的任職機構分佈如下：「自立報系」7名，《首都早報》2名，「中時報系」4名；另外4名雜誌攝影記者，分別來自《前進週刊》、《新潮流》、《新新聞》、和《天下》雜誌。拍攝這些照片時，有12位攝影記者在支持當時反對黨（即民進黨）立場、或由反對陣營所經營的報刊中工作；其他5名攝影記者，則任職於某種程度上可接受同情反對黨攝影訊息的新聞機構。

根據其中一位攝影記者許村旭提供我的訊息，當時他們沒有人是民進黨黨員。儘管這些攝影記者或其任職報刊有其特定的政治取向，攝影專輯的編者、也是其中一位攝影記者劉振祥，仍仔細蒐集並選擇了123幅足以代表當時最讓人熟悉的政治或社會事件的黑

白新聞照片。在那十年間，其他類似題材的參考資料，包括了楊永智的《國會生態學》（1987年久大文化出版）；宋隆泉的《見證》（1992年將集團出版），還有中國時報編著的《台灣：戰後五十年》（1995年時報文化出版）。它們可以對照《給台灣一個機會》所編選的照片裡，反映的主要政治或社會事件的代表性。

當時台灣的政治結構剛開始經歷著轉型的過程，我將《台灣》這本攝影集放在這個背景脈絡下來進行個案研究，一方面試圖解碼民進黨通過這些攝影圖像，在那個歷史時刻所建構的政治反對話語，同時分析其中有問題的訊息。為了對應《人間》雜誌出刊的解嚴前後的那四年，因此我據以分析的也是《台灣》的前半部分，從1986到1989所編選的61幅照片。

閱讀攝影文本之前，讓我先很快的再提幾位西方批評者論及相關議題的看法。John Fiske在談到視覺媒介的現實主義時說：

現實主義對「讓細節正確」的渴望，是一種意識形態的操作，因為它忠於「真實」的可信度這件事，已經變成了它統攝的意識形態。現實主義所發展出的一套慣例或操作模式（conventions），是為了可以掩蓋它對「現實」的建構性，並因此遮掩了覆蓋其上的對意識形態之任意性的建構³¹。

Frank Webster更早即指出，通過掀開新聞攝影實踐中「偽裝的」現實，以考察某個社會及其文化的特殊性，是重要的工作³²。John Walker也強調，一幅照片的意義，是「由它產生的時空原點決定的」；考量一幅照片的意義，必須以歷史研究的方法，回顧這張照

片拍攝時特定的社會與歷史之交會情境³³。另外，我在第二節曾提及 Allan Sekula 對於照片作為紀錄檔案時被化約了的歷史敘述；他還有個論點，對解讀《台灣》中的照片也具有價值：

在一份檔案中，意義的可能性，會從實際使用時的隨機性中「解放」出來。但這個解放是一種喪失，一種從複雜和豐富的使用中分離的抽象化過程，即一種脈絡的喪失。因此，當照片從一份檔案中被挑出、並複製到一本書裡時，「原初」的特定使用和意義可以避開，甚至讓它看不見³⁴。

在分析《台灣》檔案照片的政治話語時，我因此必須指出，1986年至1989年台灣的政治環境，給政治反對話語的盛行提供了難得的機會。這個政治脈絡與新聞攝影未被質疑的見證特質，兩者結合起來使得這些新聞影像協助創造了、或提高了現實政治的功效。檢視這些後來被賦予紀錄意義的照片，我認為許多單張照片建構起的政治意義、和經由編輯的影像之間的聯結意義，若非不正確，即是被意識形態化了。

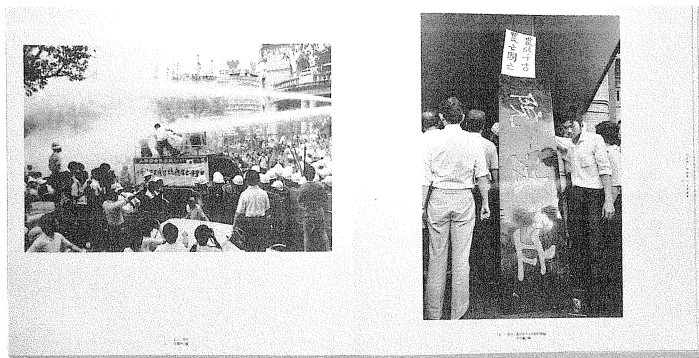
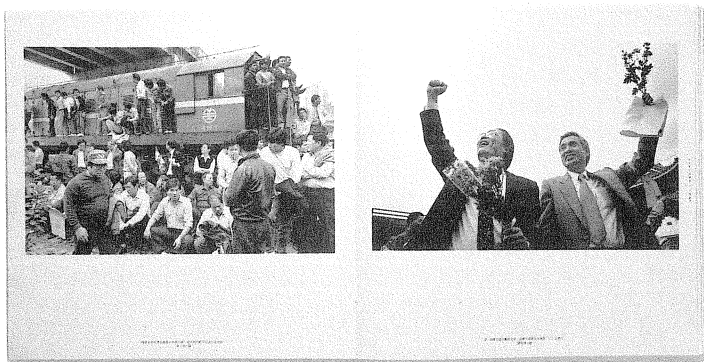
《台灣》中至1989年為止的61張照片，根據此書編者所作的圖片說明，內容可分為五類，分別是：民進黨各種黨務活動（11張照片），民進黨立法委員／政治參選人的活動（9張照片），民進黨帶領的政治抗爭和街頭示威（15張照片）；各種社運團體組織的自發性示威遊行與抗爭（23張照片）；其他政治事件的現場（3張照片）。

從這些照片的影像訊息裡，可以歸納出如下的政治話語：首先，國民黨是政治迫害者，以其軍警勢力製造國家暴力，壓制人民要求民主的呼聲；相反地，民進黨站在人民這一邊，代表人民要求國家民主化的集體意志。其次，人民力量的勃發，是受到民進黨的帶領和催化，而民進黨是那個關鍵年代裡，所有主要政治示威和社會運動的啟迪者、領導者或鬥士。第三，民進黨的台獨呼籲，受到了所有反對國民黨政府的人民毫無保留的一致支持。

上述幾種話語，通過施明德撰寫的序言和書中的影像建構起來。施明德寫著：「民主進步黨，在風雨的路上穩健而紮實的走來，八年歲月匆匆流過，在促進台灣民主化的過程，是台灣人民託付的主導者……以此承先啟後，民主進步黨與台灣人民永遠攜手同行，擔負台灣未來更多更重的負擔，我們毫不猶疑」³⁵。我們也能看到一些民進黨領導人或立委，做出勝利手勢、在憲警的封鎖線發生身體衝撞、或是民進黨黨旗出現在各種示威場合的畫面。這些圖像，和由各種社運團體主體地組織起來的其他抗議事件，交錯地出現在整本書中。

然而，上述話語中許多都需要爭議。雖然當時的國民黨政府的確是壓制民主運動的獨裁政權，但民進黨卻不必然是跟人民站在一起的正義的代表。趙剛研究1988年「520事件」這場發生在台北的重要示威遊行時發現，民進黨把這一場由台灣南部農民所發動的流血遊行事件，定義為無辜農民遭受國民黨政治壓迫的又一樁事例。

換句話說，在民進黨建構的話語中，這一事件的重要議題，是當權的外省人對本省人的族群壓迫，而非階級衝突。趙剛指出，這種詮



《給台灣一個機會：攝影專輯》，
民主進步黨中央黨部，1995年

釋混淆或遮蔽了該示威遊行背後的真正議題，即財富分配不公的迫切社會問題，而農民正是最直接的受害者。他總結，由一群布爾喬亞階級組成、在事件的後一階段才加入的民進黨，其實是站在台灣「中小企業家的階級利益」那邊，而不是站在它宣稱要代表的經濟、族群和性別弱勢群體所組成的「人民」這邊³⁶。

此外，儘管民進黨可能鼓舞了一些社會利益團體去爭取權利，但作為當時的反對黨，民進黨並沒有帶領大多數的主要社會運動或街頭抗議。從前述對圖片內容的簡單統計來看，23張照片出自社會團體自發性的示威，只有15張照片是拍攝於民進黨帶領的示威現場。張茂桂研究當時的政治示威歷史時指出，一些示威的運動組織者，確曾結合了民進黨資源，以引出更強的支援和士氣。但他們也相當警惕於運動成果被民進黨掠奪的可能，因此，他們通過對特定社會議題表達明確的訴求，而非做鬆散的政治呼籲，以保持自己在示威活動中的主體性³⁷。

當年的民進黨重要成員之一陳永興，在思考台灣民主運動的侷限時對此事提出了尖銳的批評。他的評論，與《台灣》中建構的某些誤導性話語，形成了鮮明的對比，也成為一個反諷的證詞。他在〈誰害怕街頭運動？台灣民主運動的反省和突破〉中，批評了自己黨內的同志：

在台灣，除了國民黨本身害怕街頭運動之外，從事反對運動的民進黨領導階層也同樣害怕街頭運動，這是令人費解而不可思議的事實！咱們只要看看在整個1987年度全台灣數百場各式各樣的街頭群眾自力救濟運動，當全台灣的人民已經紛紛覺醒走上街頭為自己做

主人應有的權利爭取時，民進黨這個號稱民主運動推動者的領導人物有多少時候和人民站在一起呢？³⁸

陳永興以1987年由民進黨發動的「十二·二五國會全面改選」示威活動為例，描述民進黨領導人對國民黨政府的屈辱讓步；這些領導人與國民黨私下達成妥協，向國民黨再三保證將舉行一場「絕對和平理性」的遊行。陳永興指責民進黨領導人，在面對國民黨統治者訂定的惡法時，表現出馴服與退讓，違背了他們作為政治反對者應有的角色。當時在此事件中與國民黨政府執法者談判的民進黨主要領導人中，有兩位前黨主席：江鵬堅和姚嘉文。陳永興指出，做了這樣的妥協，民進黨在與國民黨統治者的戰役中當然會輸掉，它也會失去自身作為政治現狀之挑戰者的正當性³⁹。

但是，當我們把陳永興對這次示威行動中民進黨領導人行為的批評，和《台灣》裡的一幅來自該事件的影像做一個對比（本書40頁，上圖），會發現這張照片中的訊息很不一樣，且具有誤導性。攝影記者以大仰角拍下了這張照片，展現了民進黨前主席江鵬堅和姚嘉文握著花束、高舉手臂的影像。他們穿著體面的西裝和領帶，歡笑地迎向示威現場聚集的群眾，宛如剛從一場光榮的戰役中凱旋歸來；兩位前主席對國民黨軍警做出的屈辱妥協，在照片中完全無法看到。通過相機的仰角，此構圖也幾乎完全裁切掉了兩位主角的現場周邊環境；留在照片中並被建構的訊息，是兩位民進黨領導者的英雄勝利姿態。從陳永興的評論觀之，這樣的影像訊息顯然有誤導性。

這組照片中政治話語的建構，不僅製造了概括挪用社會運動為民進黨之功績的效果，它們也利用各種影像和議題，匯聚出一個訊息：人民對台灣獨立的渴望。這種話語效果，是通過一些有著強烈視覺和情緒衝擊的照片所創造的。例如，一張攝於1987年的照片，展現了人們支持兩名因鼓吹台灣獨立而受監禁的民進黨成員的大型抗議活動（收錄於《台灣》，頁30）。一幅白布條上寫著「台灣要獨立」；夏夜裡汽車的燈光混著燃放鞭炮的白煙，示威者慶祝著這個情緒高昂的現場。另一張1988年的照片裡，「海外台灣人返鄉運動」遊行隊伍裡的人們，撐起一幅巨大的布條，寫著「台灣人有權回自己的家」（收錄於《台灣》，頁49）。

最震撼的影像，大概是一組攝於1989年的政論雜誌《自由時代》週刊發行人鄭南榕自焚事件的照片（收錄於《台灣》，頁60-67）。國民黨政府的國安部門，計畫逮捕鼓吹台獨運動的鄭南榕，並沒收其刊物；為了抵抗國家暴力和捍衛言論自由，鄭南榕在他的辦公室內自焚而死。而為鄭南榕移靈的浩蕩送葬隊伍行經總統府前，一名男子詹益樺為突破博愛特區的封鎖線，效仿鄭南榕也自焚身亡（本書44頁，中圖）。

顯然，鄭南榕的殉道，對民進黨而言具有象徵意義和政治價值。但這個悲劇性犧牲所企圖呼籲的主張，卻並不代表或反映當時相對多數的一般大眾、在國家身份議題上的政治立場。不是每一個不滿國民黨政府的人，都支持台獨的政治抗爭；在看待台獨或兩岸關係的政治態度上，儘管支持台獨的比例逐年增高，台灣民眾至今也尚未達到一種全體一致的共識，遑論當時。根據田弘茂對當時人民政治態度的研究，大多數在台灣的外省人，或贊同在未來實現統一，或



尚未確定政治立場。此外，在當時有相當比例的本省人，也並非自動支持民進黨和它的台獨政策⁴⁰。

但是，「殉道效果」仍然是讓攝影話語和政治話語有效的有利因素之一。通過分析《人間》的「返鄉」議題，我們可以發現，在特殊的政治和文化脈絡下，某種對社會議題的激進奉獻或道德付出，可能會被等同於「真實」本身，或被視為比別人有更多的真實。

傅柯曾指出，每一個社會都有自己生產真實的系統，即他所說的「真理政體」(regime of truth)。他也描述了「真實」的政治經濟學中一個重要的特性，即在政治權利需求「真實」時，它容易受到經常的政治性煽動的影響⁴¹。《台灣》裡頭所收錄的鄭南榕相關照片中，這種視死如歸的震懾效果，可以燃起人們未經權宜的同情、義憤，甚至對特定政治意識形態的認同。同時，需要為自己的政治認同尋找另一個選擇的大多數反對國民黨政權的人，就得以將焦慮與期待投射在當時看起來具備勇氣、正義和理想主義的新成立的民進黨身上。

這也可以解釋，何以民進黨領導人或其支持者的英雄行為，能增加這些照片話語效果的說服力。在《台灣》中，有不少民主化運動裡的政治英雄和勇敢殉道者的影像，例如：1987年民眾迎接「蓬萊島雜誌案」的年輕一代民進黨人陳水扁、黃天福、李逸洋出獄時，手上的牌子寫著「今朝英雄光榮歸」、「民主政治之先鋒」等標語（收錄於《台灣》，頁19）；民進黨員江蓋世神情肅穆地靜坐示威時，背心上寫著「甘地精神」（收錄於《台灣》，頁24）；以及最戲劇性的，前述的鄭南榕及其追隨者的自焚。這只是書中一部分的例子。

通過攝影將反對黨政治人物塑造成英雄的作法，在民進黨支持者中逐漸變成一種政治狂熱。社會議題、社會運動或政治鬥爭，常被意識形態教條化了，並因此常被簡化為「善 vs 惡」二元對立之道德化的觀念。這種概念還可以被應用或置換為：殉道者／政治受難英雄 vs 國家壓迫者、人民力量 vs 軍警暴力、「本土」的本省人 vs 外省人、台灣獨立 vs 中國統一，以及最終的，民進黨 vs 國民黨。這種狀況，既是部分源於當時台灣社會集體的缺乏理性，也同時進一步滋養了這種集體情緒與不理性。換句話說，一方面社會／文化脈絡左右了影像話語和意義的建構；另一方面，被建構或強化了的影像話語，又回過頭來鞏固了這個政治文化和語境。

在前一節與這一節裡，我分析了兩組攝影作品，它們分別在特定背景下建構了各自的政治話語。這兩組政治話語，代表了兩種反對國民黨政權的主要聲音：《人間》「返鄉專輯」中對統一的呼籲，和民進黨反映在《台灣》圖像中對台獨的召喚。國民黨政府在1980年代後期，並不允許任何其中一種立場，仍視這些主張為非法，尤其是台獨的主張。

反對國民黨政權的《人間》團隊和民進黨，卻持有完全相反的政治主張；儘管政治立場兩極，他們製作的攝影訊息、以及所欲傳達之意識形態而建構特定話語的方法，卻相當類似：對紀實攝影的利用，輔以契合、或抽離時空背景的情境，使得攝影的說服力在溫情效應、英雄主義、或歷史遺忘中，看似合乎情理。

紀實攝影和實證主義的台灣版本

我通過 1980 年代後期的兩組紀實影像，分析了照片建構特定話語和意義的方式。紀實攝影的合理說詞，在於它顯而易見的見證性，這是一種實證主義的主張。我於此提出一個論點，來嘗試解釋並總結我分析那些紀實作品時的一些發現：那就是，台灣紀實攝影實踐的概念，是從西方紀實攝影傳統中借來的；但是當它於 1980 年代被實踐在台灣之後，就和西方原來的概念在性質上產生了相當的差異。我已在第二節回顧了多位攝影批評者，對西方實證主義認識論的爭論和批判。從他們的論點可知，在西方實證主義的認識論之下，紀實攝影的關鍵概念，是由中立、超然的攝影者，以科學、客觀的方法或態度，進行見證或紀錄。

我發現，相對於西方的紀實攝影，台灣紀實攝影呈現了一個矛盾，乃台灣攝影實踐中的「見證」力量，主要是為了生產一種引起集體情緒的感性效果，而不特別是要建立一種觀看或證據的客觀性（objectivity）。當時台灣紀實攝影者和他們的工作方式並沒有像西方攝影者那樣，將中立或超然的拍照方式變成一種習慣或態度。相反地，他們通常主觀而投入地參與到自己記錄或報導的事件裡，以拍照的方式，激情地成為其中的一份子；因此，許多作品體現出一種情感導向的特質。如同《人間》和《台灣》的案例，攝影工作者們一般都是認同著他們拍攝對象的政治立場、社會位置、或意識形態，並通過照片協助鼓吹其主張或行動。

這是西方紀實攝影傳統和台灣政治議題之攝影實踐的一個主要區別。1930 年代起盛行於西方的紀實攝影，功能上成為當時社會秩

序和現狀的維護者；例如，在美國有創立於1936年的《生活》週刊（*Life*），以及隔年在羅斯福「新政」政府農業部成立的「農業安全局」（Farm Security Administration, or FSA）所屬的攝影紀錄小組⁴²。英國則有1937年出刊的《圖片郵報》（*Picture Post*），與次年出現的「群眾觀察」（Mass Observation）紀錄運動⁴³；法國與德國也有類似的刊物。

這些刊物、機構與行動，皆大量地使用紀實攝影，使現實主義攝影文化的發展，在1930—1950年代的西方主要國家達到一個高峰。這些紀實攝影實踐，會對當時的社會或政治提出一些改良主義式（reformist）的批評，但是不會質疑政府的結構問題或其合法性。針對1930—1940年代西方社會紀實攝影缺乏政治進步意義，最終維護了主流政治之合法性的批判論述，也非常之多⁴⁴。

西方的攝影實踐，相當冷靜地利用感性的人道主義訴求，來對布爾喬亞或上層階級呼籲一種博愛情緒，深知這樣的呼籲，不會危及既有的社會結構與現狀⁴⁵。這是一種理性的算計。而台灣在1980年代中後期的紀實攝影實踐，則是要喚起人民對國民黨政權的憤怒，並號召人民撼動、瓦解獨裁政府。我們可以發現在台灣的案例裡，紀實攝影者的狀態相當不同；這些攝影者相信自己在參與一個（狀似革命的）歷史與時代的創造，因此他們是當時社會中集體激情的一個構成部分，無論後來一些人是否逐漸從激情中對政治幻滅。從這個意義來看，台灣版本的紀實攝影，也像鏡子般映照出這個社會和文化中的某些內在特質。

桑塔格在《論攝影》裡，提了些對當時中國的有趣的觀察，於此亦可做一點對照。她看到中國報紙在1974年對安東尼奧尼的紀錄

片《中國》的抨擊，遂從中思索中國和西方對攝影意義與使用上的區別⁴⁶。這場抨擊，由《人民日報》和其他中國官方刊物發起，它們批評了這位義大利導演「反華」作品中的「邪惡動機」和「卑鄙伎倆」。這部曾於1974年以反共宣傳的意義在台灣電視上播放過的影片，其主要內容是在北京天安門廣場拍攝的；來自全中國各地的「朝聖者」，等待在天安門「聖地」前拍照留影的畫面，進入安東尼奧尼的鏡頭裡。

桑塔格承認，這部影片大體上是「一項意識形態商品」，中國人有理由因為它的「紆尊降貴」(condescending)的姿態而反感⁴⁷。然而，中國方面的主要批評是，安東尼奧尼沒有表現出廣場前的人們、拍照留影時流露的那種「深厚之革命情感」的事實，而是使用了各種隨意的、瑣碎的「試圖扭曲人們形象、醜化他們精神面貌」的特寫鏡頭。依桑塔格的觀察，攝影對中國人，因此意味著「不僅要有合適拍照的主題……還要有合適拍攝的方式，它是從一種對空間的道德秩序概念衍生出來的，而它也決定了對攝影的觀看方式」⁴⁸。她繼續展開這項比較：

中國人不要照片含義太多或太有趣……〔他們認為〕照片應該展示已經描述過的事物……在今日的中國，只有兩種現實是被認可的。我們〔西方人〕將現實視為具有無法否認的、又十分有趣的多元性。在中國，能夠成為辯論的議題，卻只是關於「兩種路線」的爭議：正確路線和錯誤路線。我們的社會主張一個包含著非連續性之選擇和理解的光譜。他們的社會則建構在單一的、理想的觀看者身上；每張照片都點滴貢獻到那個「偉大的獨白」裡。對我們來說，「觀點」是複數的、分散的、可互換的；因此攝影是一種眾聲

喧嘩。當今中國的意識形態，則把現實定義為一個充滿道德色彩、清晰意義、與往復循環之二元對立論所構成的歷史過程。中國人唯一被允許構成歷史的方式，是教誨式的……因此，我們概念下的攝影，在他們的社會中找不到落腳處⁴⁹。

這段引述裡，桑塔格於比較兩種文化地域中攝影的意義和使用時，所列舉的我們／他們、中國／西方的分野，並不都是有效的，因為1974年的中國，正處於政治上和道德上教條主義的頂峰，「四人幫」過度意識形態化的作法，或許在整個中國歷史上都前所未有。不過，桑塔格在此文其他地方，也試圖謹慎處理她關於「中國」或「中國人」的整體式描述，有時會把「中國當局」或「1974年前的中國」，做為敘述的脈絡範圍。無論如何，當我們考察1980年代後期台灣紀實攝影的使用時，會對桑塔格對中國那個歷史時刻之攝影文化的描述感到似曾相識。

在分析《人間》和《台灣》中的紀實攝影作品時，可以多少發現裡頭的一些道德二元和教誨主義（didacticism）特質。在那些作品裡，事件的意義被簡化，特定的話語因而被建構起來。《人間》和《台灣》都各自有一種「獨白」，雖然在當時的歷史脈絡下，這些「獨白」有其特定的、不能被完全取消的政治價值和意義。陳映真及其團隊，在台灣的1980年代，是反對國民黨政權之國家暴力和意識形態洗腦的一群鬥士；民進黨在1980年代後期的出現，亦是為了反對國民黨威權體制以及中共政權的政黨。但他們在紀實攝影的實踐中，卻多少陷入類似於1970年代桑塔格描述之集權中國對待攝影這件事的心態，或思維模式。

這對理解台灣脈絡下的實證主義與紀實攝影有何啟示？簡單地說，實踐於台灣1980年代之紀實攝影中的「實證性」，未必像西方出現於十九世紀中葉、發揚光大於1930年代的那種攝影實踐，是歸因於（或也鞏固了）理性主義的霸權話語。1980年代裡台灣的紀實攝影，把它的見證力量當成了創造並召喚人們意志的工具，而非作為一種建立起對現實之特定認識系統的媒介。那些意志和力量，是建立在集體的感性／情緒基礎之上的。然而，在剛剛開始學習美式民主的台灣社會，這種建立在情緒基礎上的「紀實」攝影，辯證地看，可以帶來也確曾協助產生了某種民主成就和社會進步的效應。

然而，由於紀實攝影在台灣的訴求，和政治改革及其他民主運動一樣，大體上皆以情感式的呼喚作為主要動能和燃料，使得台灣的紀實攝影和政治文化的步伐，都踏得並不太穩健。西方概念下的紀實攝影文化，需要其實踐者以比較分析性的能力，和抽離的、相對理性的觀看視野，來記錄和回應現實；民主政治文化則需要人們對公民權利有普遍根植的信念，對參與政治事務有決心和持續的行動。這兩個面向的社會條件，尚未普遍具備於當時的台灣社會。

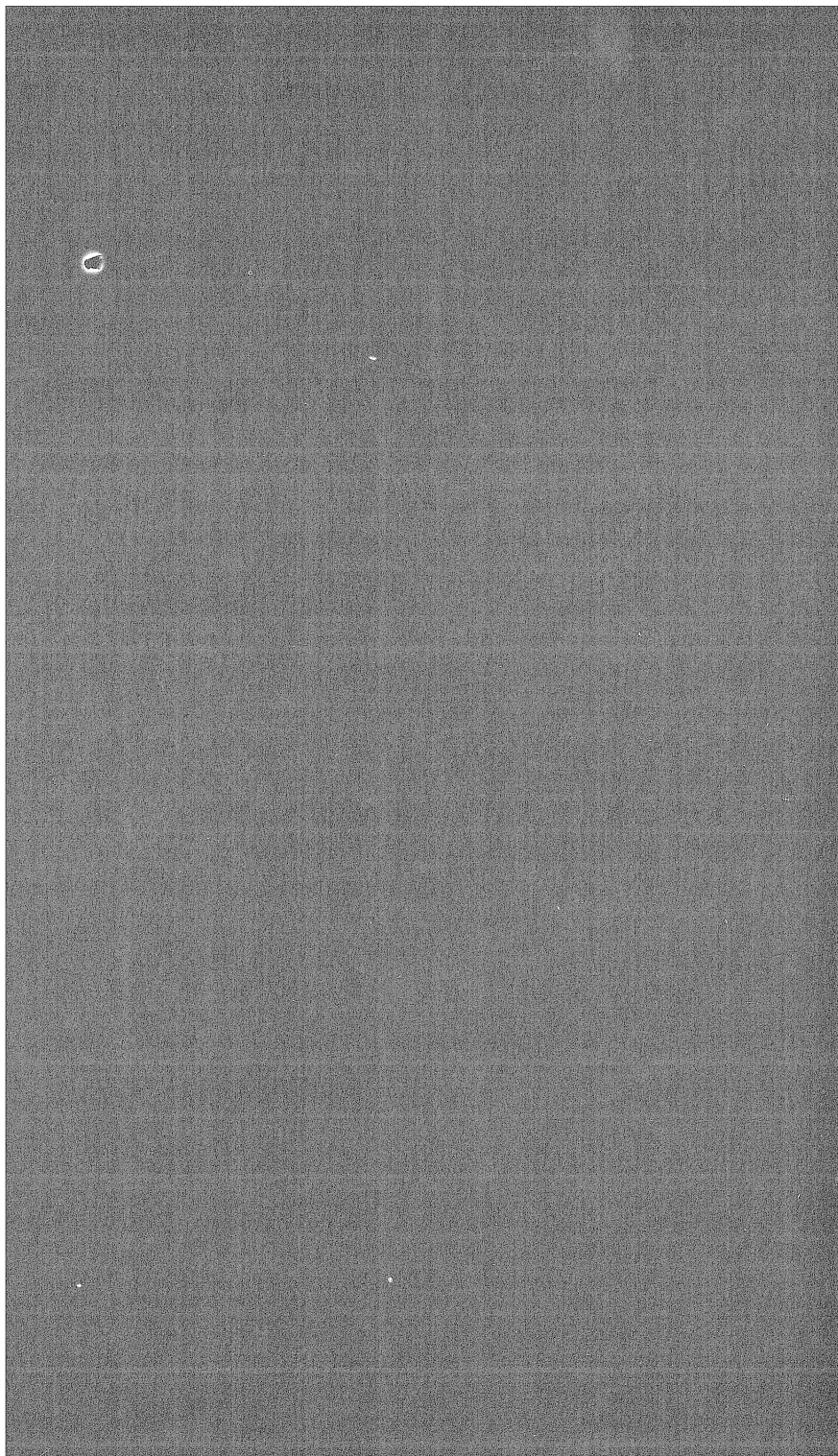
因此，1980年代後期看似炙熱的紀實攝影實踐，以及許多令人興奮的政治／社會／文化運動，在台灣進入1990年代中期之後結合了其他的外在情勢和因素，很快地就萎縮了。西方紀實攝影發展裡的「客觀」見證功能、和作為其基底的西方理性主義，或者台灣紀實攝影者以拍照方式參與到自己記錄的事件中，是否為台灣發展攝影文化與民主化過程中不可迴避的必經之路，還需要爭論。而具有簡化現實之特質的紀實攝影，是否完全無法提供較深刻的認識、與基進的政治意義，則需要另外的研究來進行討論。

註解

1. 引自《人間》第1期，「創刊的話」，頁2
2. Slater, Don (1997) 'The Object of Photography.' in J. Evans (ed.) *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*. London: Rivers Oram Press; Kember, Sarah (1998) *Virtual Anxiety: Photography, New Technology and Subjectivity*. Manchester University Press; McQuire, Scot (1998) *Visions of Modernity*. London: Sage
3. Burgin, Victor (ed.) (1982) *Thinking Photography*. London: MacMillan, pp.10
4. Berger, John and Jean Mohr (1982) *Another Way of Telling*. New York: Pantheon Books, pp.99
5. Kember, Sarah (1998) *Virtual Anxiety: Photography, New Technology and Subjectivity*. Manchester University Press, pp.23
6. Smith, Lindsay (1998) *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-century Photography*. Manchester: Manchester University Press, pp.13
7. McQuire, Scot (1998) *Visions of Modernity*. London: Sage, pp.33
8. 同註5，pp.25
9. Slater, Don (1997) 'The Object of Photography.' in Jessica Evans (ed.) *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*. London: Rivers Oram Press, pp.98-99
10. 同註7，pp.35
11. Sekula, Allan (1986) 'Reading an Archive: Photography between Labour and Capital.' in Patricia Holland et al (eds.) *Photography/Politics: Two*. London: Comedia, pp.158
12. 同註4，pp.99
13. Ritchin, Fred (1990) *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture, pp.1-3
14. 同註5，pp.29
15. Roberts, John (1998) *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester, Manchester University Press, pp.144-171
16. 同上，pp.4
17. 同註15，pp.5
18. 同註15，pp.11-12
19. 同註15，pp.151
20. 同註15，pp.124
21. 見 Barthes, Roland (1972) *Mythologies*, translated by A. Lavers. New York: Noonday Press, pp.100-102; Sontag, Susan (1978) *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, pp.31-33; Sekula, Allan (1983) 'The Traffic in Photographs.' in B. Buchloh et al. (eds.) *Modernism and Modernity*, the Vancouver Conference Papers, pp.136-144; Goldman, Noelle and Hall, Stuart (1987) *Pictures of Everyday Life*. London: Comedia, pp.13; Stange, Maren (1989) *Symbols of Ideal Life: Social*

- Documentary Photography in America 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.134
22. Haraway, Donna (1991) 'Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.' *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
 23. Morley, David (1992) 'Towards an Ethnography of the Television Audience.' *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge, pp.173-97
 - 24.《人間》雜誌29期，1988年3月，台北：人間出版社，頁29
 25. 同上，頁30
 26. 同註24，頁33-34
 27. Barthes, Roland (1997) 'The Photographic Message.' in *Image Music Text*, trans. S. Heath. London: Fontana, pp.19
 28. 同上，pp.19-22
 29. Tagg, John (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp.175
 30. 劉振祥編 (1995)，《給台灣一個機會：攝影專輯》，台北：民主進步黨中央黨部，頁1
 31. Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Routledge, pp.36
 32. Webster, Frank (1980) *The New Photography: Responsibility in Visual Communication*. London: John Calder, pp.236
 33. Walker, John A. (1980) 'Context as a Determinant of Photographic Meaning.' *Camerawork*, 19(July), pp.5
 34. 同註11，pp.154
 35. 同註30
 36. 趙剛 (1989)，〈五二〇事件：社會學的剖析〉，收錄於徐正光、宋文里主編，《解嚴前後台灣新興社會運動》，台北：巨流，頁222
 37. 張茂桂 (1994)，《社會運動與政治轉化》，台北：業強，頁108-109
 38. 陳永興 (1989)，〈誰怕街頭運動？台灣民主運動的反省和突破〉，《拯救台灣人的心靈》，台北：前衛，頁93
 39. 同上，頁93-94
 40. Tien, Hung-mao (1993) *The Great Transition: Political and Social Change in the Republic of China*. Taipei: SMC Publishing Inc.
 41. Foucault, Michel (1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. & translated by C. Gordon. New York: Pantheon, pp.131-132
 42. Eisenger, Joel (1995) *Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*. Albuquerque: University of New Mexico Press
 43. Barber, Ed et al. (eds.) (1978) 'Mass Observation', *Camerawork*, 11, pp.1-15
 44. 見 Hall, Stuart (1972) 'The Social Eye of Picture Post.' Working Papers in *Cultural Studies* 2, Spring,

- pp.71-120; Picton, Tom (1978) 'A Very Public Espionage.' *Camerawork*, 11, pp.2; Edwards, Stephen (1983) 'Disastrous Documents' , *Ten.8*, 1984, 15, pp.12-23; Taylor, John (1983) 'Picturing the Past: Documentary Realism in the 30s' , *Ten.8*, 11, pp.15-31; Campbell, Beatrix (1984) 'Wigan Pier Revisited.' *Ten.8*, 15, pp.30-41; Morden, Terry (1986) 'Documentary. Past. Future?' in Patricia Holland et al. (eds.) *Photography/Politics: Two*. London: Comedia, pp.169-175; Tagg, John (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press; Stange, Maren (1989) *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University Press; Solomon-Godeau, Abigail (1991) *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota
45. Hall, Stuart (1972) 'The Social Eye of Picture Post.' Working Papers in *Cultural Studies* 2, Spring, pp.71-120; Rosler, Martha (1989) 'In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)' in Richard Bolton (ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press, pp.303-342
46. Sontag, Susan (1978) *On Photography*. pp.168-170
47. 同上 , pp.173
48. 同註46 , pp.171-2
49. 同註46 , pp.173-174



人道主義攝影

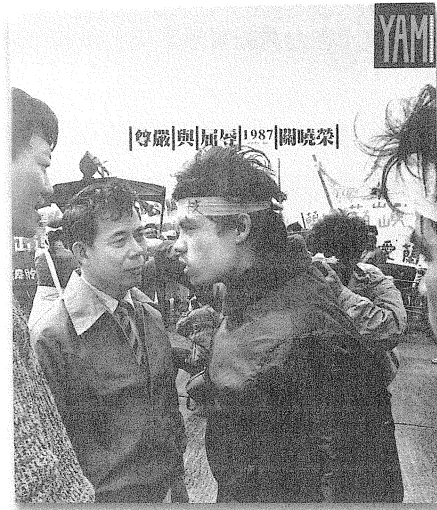
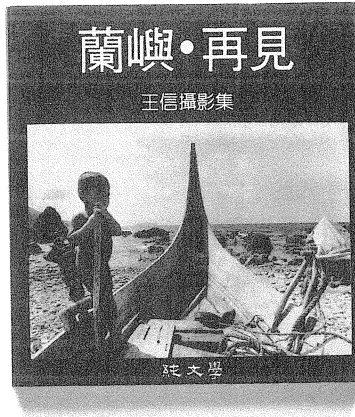
凝視他者的政治意義，並與桑塔格爭辯

這篇文章試圖批判地閱讀1980年代兩部具有經典意義的台灣紀實攝影作品——王信的《蘭嶼·再見》，和關曉榮的《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》，希望通過它們討論感性的「人道主義攝影」對他者的凝視，與「人道主義攝影」究竟能否具有政治性等議題。

王信是台灣紀實攝影的一位開拓者，也是以靜態影像作「蹲點式」紀錄最早的實踐者之一；雖然作品的出版遲至1985年初才問世，但其實整個專題在1970年代中期就已經大底完成。當時在台灣，還沒有什麼人知道以深度的攝影連作（photographic essay）作為紀實攝影的實踐形式，這種形式正是王信效仿的西方紀實攝影典範尤金·史密斯（W. Eugene Smith）的專長。

關曉榮則在1980年代後期，製作了以三冊為一套的《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》（1994）。這一個龐大的系列作品，首次發表於《人間》雜誌第18期（1987年4月）至第33期（1988年6月）之間，共10篇報導。6年後，時報出版公司才以三大開本形式，出版了這個蘭嶼專題。

兩部作品很巧的皆以蘭嶼和達悟族人作為拍攝對象。作為文化與政治主控族群成員的漢人攝影者王信和關曉榮，在他們的現實主義攝影中，都採取了人道主義的立場涉入蘭嶼。我在此處描述或評論



王信，《蘭嶼·再見》，純文學出版社，1985年

關曉榮，《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》，時報文化，1994年

「漢人」、「漢人政府」或「漢人社會」如何對待蘭嶼達悟族人時，指涉的首先是1970—1980年代的社會脈絡，與當時國民黨執政下之特定漢人政府應負的政治責任。在這裡我仍以統稱的「漢人」一詞進行描述，是基於華人歷史裡，以中原正統文化自居的漢人社會，對各原住民族／少數民族長期的偏見、歧／漠視或優越意識（且兩岸各主要政黨皆然）的歷史事實，我認為「漢人社會」仍然應該要整體地為其過去至今並未進步太多的文化態度／政治作為負責，因此這樣的描述並非是要簡化問題或強調對立。

在某些意義上，這兩部作品或許是1980年代台灣兩個最重要的原住民主題紀實專題：對台灣紀實攝影來說，《蘭嶼·再見》在紀錄攝影形式和題材上，都具有無可忽視的開創性意義；而《尊嚴與屈辱》則可被視為將紀實攝影賦予政治意義面向的一個重要典範，它所開展的廣度和深度，在台灣紀實攝影史上是前所未見的。

紀實攝影中的人道主義和凝視他者等議題，一直是關於西方實證主義認識論的一個爭論焦點，生產了許多批判性的論述¹。我要研究的這兩個案例，以不同的意義涉入了那些議題與論述，一方面我也試圖呈現這些攝影作品在哪些角度上，可以連結或嫁接到西方紀實攝影的相關議題或論述上。西方攝影理論和批評，雖然可能適用於台灣的某些攝影作品個案，但我也將在這個研究中指出，當紀實攝影作品放在一個特定的脈絡裡閱讀時，某些西方相關的批判性論述，並不適用於所有的在地案例，且需要被檢驗與質疑。

關於「人道主義攝影」和凝視他者的西方批評，對1980年代的台灣紀實攝影實踐，意味著什麼？這些攝影作品以何種方式，互涉、

呼應、或者對抗著在西方被引以為例並受到質問的影像實踐？此文首先擇要回顧了西方紀實攝影實踐裡，一些關於人道主義與凝視他者的批判性論述。在那些論述裡，例如Peter Hamilton²的觀點，也指出了法國攝影師在二戰後對當時特別需要重新確認「個人」是自己命運之掌握者的脈絡，以作為對抗西方法西斯意識形態的一種集體回應。

這種人道意識的普遍情懷，根植於西方個人主義的文化傳統；而傳統的臺灣／華人文化和社會的本質，在過去卻不是以個人主義為特徵。另一方面，隨著爭取人權和民族尊嚴的呼聲於台灣日益高漲，1980年代後期，對個人尊嚴和個人性（individuality）的渴望與呼喚，也不再全然只是個「舶來」的聲音。這些變動中的社會脈絡，也是我在對照西方攝影論述與台灣紀實影像實踐時，希望注意到的問題。

接著，透過閱讀王信《蘭嶼·再見》中的照片與書中的相關文字敘述，我分析了她作為所謂「關懷」的攝影者（concerned photographer），對達悟族人在生活環境與文化傳承上感性的（sentimental）、人道關懷式的（humanitarian）凝視與關注。我也將引用蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）對「人道主義攝影」的批評，作為本文對王信將蘭嶼和達悟族之影像美感化的批評依據。

雖然桑塔格的理論可能適用於評析王信的作品，但它卻無法適用於關曉榮的《尊嚴與屈辱》。在本文後半部的討論中，我從關曉榮的紀實專題中選取一些例子，說明他的「人道主義攝影」如何具有政治性的意義。我也描述關曉榮既非原住民攝影者、又同時作為達悟

族人反核廢料運動之參與者的這種特殊角色，如何既不同於許多西方紀實攝影者、又與大多數的本土紀實攝影實踐者有所區別。

我不打算對這兩個攝影專題做直接的比較或對照（儘管在單獨分析各個作品時，仍不可避免地會出現一些對照性的效果），因為對《蘭嶼·再見》和《尊嚴與屈辱》進行文本對比，其實並不能彰顯多少意義：王信的《蘭嶼·再見》中採用的是對他者投以人道主義之關懷凝視的方法，作品中沒有明確議題；而關曉榮的《尊嚴與屈辱》則非常不同，他透過影像和文字，把各種原住民議題，賦予了政治性的面向。通過分析這兩部作品，我希望將討論聚焦在漢人主控階級的攝影者的不同凝視類型和角色，並討論這種凝視位置，和無可避免的「侵入」（intrusion）行徑。與此同時，紀實攝影又如何可能在一種政治化的立場和政治行動中，翻轉其自身的侷限。

我最後也挑戰桑塔格的某些論述，因為她在批評攝影人道主義時的整體式（totalising）論述，有時顯得過於籠統而獨斷。我選取了一組桑塔格曾加以討論和批評的著名紀實攝影作品——尤金·史密斯的《水俣》（*Minamata*）照片為例，試圖在它和關曉榮作品之間做一個類比，並質疑桑塔格對《水俣》的閱讀方式。我由此提出本文的總結論點：關曉榮的《尊嚴與屈辱》，表現了一種基進的紀實攝影，和政治化的人道主義。在此，紀實攝影裡帶有立場的圖文訊息（partial knowledge）和積極行動，仍然有著政治實踐的可能。

人道主義和凝視他者

Tony Davies 在尤金·史密斯的《水俣》一書中指出：我們很難對「人道主義」一詞作出精確定義，或將它固著於一義，因為這個名詞涵蓋的意義是多元、複雜且流動的，它們很大程度上取決於具體的歷史或語境。Davies 指出，人道主義的概念往往備受爭議：

一方面，人道主義被尊為宣導人類自由和尊嚴的哲學鬥士，孤軍對抗無知、暴政和迷信的大軍……另一方面，它已被批評為遮蔽現代社會和文化之各種壓迫的意識形態煙幕，佯裝為了被邊緣化和被壓迫的人群發聲，甚至可以透過冷酷的「啟蒙辯證」，替法西斯主義夢魘和全球戰爭暴行脫罪³。

儘管如此，Davies 在說明這個詞彙的早期字根如何形塑了它的基礎概念時，指出人道主義的內涵中不曾包含的意義。他引用西元二世紀羅馬文學家 Aulus Gellius 的話提醒我們，一般人可能將拉丁文 *humanitas* 的意義，等同於一種「粗俗的濫情」(vulgar sentimentality)，以便於掌握這個詞義：

那些能說拉丁文並正確使用這語言的人，並未賦予 *humanitas* 一詞以人們通常認為的意義，即被希臘人稱為“*philanthropia*”的某種一視同仁的友愛精神和待人的善意⁴。

換句話說，抱持著人道關懷情愫的含混模糊、無所不包的一種「世界觀」，不應該被誤解為人道主義的核心概念。具深刻意義的人道主義，是對於制度性地保障人在政治社會與工作條件上，一種從社

會不公平中解放「人」免於被剝削的信念。這是此文回顧關於人道主義之批判論點的基本立場，也是隨後閱讀台灣人道主義紀實攝影的關鍵概念。然而，批判觀點的攝影論述，不認為能夠在西方主流之「人道主義攝影」那類人道關懷式的實踐概念中達到；因此，「人道主義攝影」在這個意義脈絡下，基本上是個帶有負面意義的字眼，也因而並無攝影理論家去正面定義「人道主義攝影」應該是什麼——結論中將對此再進一步說明。

在主要的西方國家，「人道主義攝影」的發展具有特殊的歷史機緣。Hamilton 在研究中分析，「人道主義攝影」成為戰後法國報導攝影的主流實踐，旨在重建法國性和法蘭西國族認同，因為當時的法國人迫切需要創造一種一體感和兄弟情誼，而這種情感在二戰中，被法國的敗戰之恥所嚴重傷害。法國公眾對畫報的狂熱——最著名的是《巴黎競賽畫報》（*Paris Match*）——形成了攝影報導賣方市場的物質基礎，就像《生活》（*LIFE*）、《觀看》（*Look*）、《圖片郵報》（*Picture Post*）、《明星》（*Der Stern*）在美國、英國和德國曾經創造的市場一樣。

「人道主義攝影」家如杜瓦諾（Robert Doisneau）、卡堤耶－布列松（Henri Cartier-Bresson），也因這些出版物上的影像而廣受歡迎。Peter Hamilton 指出了「人道主義攝影」發展的關鍵性背景：

強調普遍的人性……是對那些傾向把人當作孤立的、去個人化之群眾的極權主義意識形態和非人格之經濟勢力的一種抗拒。儘管這種方式在 1945—1960 年期間的雜誌和書籍上有著最具特色而且強烈的展示，它的脈絡卻可以追溯到更早的 1930 年代大眾市場裡、畫報雜

誌上報導攝影的新的浪潮⁵。

在此氛圍下的攝影師，出於「一種籠統的人道主義，渴望社會更加公正和友愛」從事著感性的攝影實踐⁶。因此，他們的「人道主義攝影」表現出「普遍性」的特徵，家庭、愛、兒童、夥伴、社區和通俗情趣都成為了拍攝主題。這些「普遍的」主題也體現在其他紀實作品中；例如：1930年代美國的大蕭條時期，1940年代的紐約街頭生活，1960年代末的越戰，1980年代第三世界的手工勞動者，和1990年代成為全球現象的移民風潮，等等。

然而，西方「人道主義攝影」遭受了強烈質疑。桑塔格指出，攝影一方面揭示著「人的物性」，另一方面則揭示著「物的人性」，它其實已將真實變形為「一種贅述」(a tautology)。透過不相干的視覺瞬間，攝影把對真實的任何理解，最後都簡化為讀者在視覺上的美感經驗。她認為「最異質的事物，於此也被統整到人道主義意識形態所提供的虛幻的一體性之中……攝影對世界的攫取，經由無限生產對真實的注解，使一切變得同質」。桑塔格對此總結：「人道主義之所以成了雄心勃勃的專業攝影師們的主導意識形態——置換了形式主義者對美感的合理追求——是因為它掩蓋了攝影這個行當裡對真實與美感向來的混淆」⁷。

其他評論者對「人道主義攝影」也表達了類似觀點。伯杰(John Berger)在分析英國著名戰地攝影家 Don McCullin 悲慘題材的照片時指出，這些取自戰爭或其他災難場景，旨在「喚起關注」、「攫取人心」的殘暴瞬間的影像，對讀者而言，是非連續性的、孤立的觀看經驗，它們獨立存在著。這些驚悚的影像，從未解釋戰爭

或其他災難為何發生的脈絡，只能使觀者產生一種「個人的道德不適」感。

觀者存有的一種人道主義關切，可能會因為太過熟悉那些「攫取人心」的形象而消失，也可能促使觀者向「樂施會」（OXFAM）或「聯合國兒童基金會」（UNICEF）這類慈善機構捐款，以抒解自己的道德不適感。經由這種人道主義取徑，戰爭議題被去脈絡化，也就是去政治化了：「這類照片成了人類共同處境的證據。它不譴責任何人，又譴責著所有人」⁸。

John Taylor則分析了戰爭和其他災難照片的麻痺效果所導致的「同情心疲乏」（compassion fatigue），指出「如果攝影無法維持同情，甚至還產生反效果，那是因為人道主義老套而觀點可疑的拍攝視野過於侷限」。他廣泛地研究了英美報紙表現某些亞非國家女性、疾病和內戰，表現在版面上的新聞攝影，考察那些視覺呈現上苦難的獲獎照片，如何設法在讀者群中產生「人道關懷的衝動」和同情（有時候是噁心）。Taylor還發現，那些照片被西方的民間或官方援助機構，當作判斷和決定對受難地區資助數額的主要依據。⁹

Taylor認為，殘酷的形象也成為一種「理想西方秩序下想像之他者」的再現。他指出：「人道關懷援助的修辭，在某種程度上需要不斷再生產捐受雙方的基本差異……這種幾世紀以來的（剝削性的）人道關懷敘事，在攝影的層面招致了眾多譴責：它可以細節地呈現人的苦難，卻顯然無法促使觀者依此認識而有所作為」¹⁰。Sarah Kember進一步指出「人道主義攝影」所帶有之權力／階層高下（hierarchical）和二元對立的本質，其中「主體與客觀世界之間

的關係，由一種宰制關係所結構」¹¹。

對攝影凝視和建構他者的批評，也常連結或延伸著「人道主義攝影」的議題。Martha Rosler 批評了美國民族誌攝影家 Edward Curtis 的照片中，對廿世紀初期北美印第安人的浪漫化和「感性之神秘化」的呈現，他認為這種對北美原住民的攝影觀看，僅僅激發了消費性的凝視。Rosler 指出，Curtis 的影像「經常修飾過，塗上金色調，裝裱在金飾的書頁裡，以其感性、畫意的視覺效果而賣出令人咋舌的高價」。她也以一本柯達早期拍攝「他者」的電影製作手冊為例，書中教給北美洲旅行者們一些拍攝在地原住民的方法，如何使他們顯得「自然」、意識不到照相機的存在¹²。

Mike Gidley 更深入而詳盡地研究了 Curtis 的《北美印第安人》(The North American Indian)，這組照片可以說是「曾出現過最龐大的人類學影像紀錄工程」。透過最後完成的兩千多張底片，Curtis 建構出了關於這些北美原住民的主要話語，即他們是「正在消失的族群」。Gidley 指出，這項話語之視覺定調的方法包括：經常使用例如「印第安人騎馬走向象徵未知的黑暗未來裡」之類的影像安排，或在暮色微光中拍攝他們，甚至提供「戲服」、並移開顯示現代社會的標誌，來達到以「傳統」面貌再現他們的目的¹³。

這系列作品得到了當時的世界首富 J. P. Morgan 和其他政府官員、企業家、銀行家的資助。Curtis 嚴格控制印量，按照訂購的數量製作精美書籍，賣給極有錢的人。Gidley 指責，Curtis 將北美印第安人作為「消逝中」或「流失中」的他者，並透過以此製成的美感化照片建構了一個西方常見的神話。這個神話通常被視為自然且毫無爭

議，它也成為服務統治階級利益的意識形態¹⁴。

Peter Quartermaine則研究了著名澳洲攝影家Johannes Lindt的民族誌影像。這些照片再現十九世紀末的新幾內亞和澳洲原住民，它們背後的帝國主義心態昭然若揭。他認為「攝影在此絕不只是帝國的女僕，而是它的一個形塑因素：帝國的權力結構，體制化了那種將別人視為攝影對象的預設態度」¹⁵。Taylor也揭示了「帝國的照相機」所表現出來的英屬殖民地原住民的異國情調再現。他引述Allan Sekula批判*Amateur Photographer*上刊載的遙遠地域的照片，是正當化「對他者的人道化」（humanization of the other）和抹煞文化差異的新殖民主義話語¹⁶。

長期以來，攝影的記錄功能使用於人類學和社會學的研究與田野調查上，被視為是可信、有益的方式。Elizabeth Chaplin歸納了這些領域內研究者的共識：

某些照片——包括相應的圖片說明和文字資料——的確更少失實，在經驗上提供更多資料性的說明。從這些影像和資料中獲知的資訊，以一種相對直接的方式，提升了我們對世界的現有知識和理解。因此，它為人們批評現狀、要求社會和政治變革，提供了更堅實的基礎¹⁷。

然而，有些人批評這樣的觀點將攝影對象這個主體當成了客體的知識。針對人類學家把照片作為研究材料的想法，Jay Ruby的評論指出，這種作法所假設的前提其實相當天真，即認為「他們總有辦法可以超越自身的文化侷限性，同時不受其他報導者／觀察者之成見

所左右，『客觀』地研究、呈現他人的文化」¹⁸。

Catherine Lutz與Jane Collins在研究美國《國家地理雜誌》照片時，依據傅柯對身體規訓和正常化之凝視（normalizing gaze）的分析，認為「《國家地理雜誌》的凝視，是國際權力關係中『毛細管組織』裡的一部分」，它可以監視——如果還稱不上控制的話——非西方人民」¹⁹。Lutz and Collins進行了大量的文本研究，發現這本雜誌的照片，不僅體現了攝影者對鄉村和原住民文化的他者凝視，同時還是「一個多重凝視和觀點交織的力場」²⁰。

在許多關於西方人對非西方身體和文化之凝視的研究中，Malek Alloula的*The Colonial Harem*頗具份量。他對90幅表現阿爾及利亞婦女的法國攝影明信片進行了批判性閱讀。這些照片大多攝於廿世紀的前三十年，當時法國對阿爾及利亞的殖民統治，到達生產和郵寄這些明信片的黃金時代。Barbara Harlow推薦此書時則指出：這些明信片不是阿爾及利亞或阿爾及利亞女性的再現，而是法國男人對阿爾及利亞女性身體之東方主義式幻想的投射，因對身體的無法接近而揭露了這些慾望²¹。Alloula認為，這是以攝影方式傳播關於後宮女體的幻想，透過對伊斯蘭婦女身體的性注視，進行殖民主義者的凝視²²。

他根據不同主題的影像對明信片進行分類，細緻地考察了這些女性身體姿態對西方殖民主義的意涵。影像中的婦女皆被攝於私人場合，她們佩戴珠寶或袒露著胸部，行使每日例行儀式，或抽著水煙；以夫妻姿態出現，或者「示範」東方主義式的女同性戀關係，諸如此類。Alloula研究法國攝影家如何在夫婦的明信片影像中，

將西方的「家庭」模式投射給他者：「於是在明信片上，阿爾及利亞家庭首先被殖民，繼而根據『西歐』布爾喬亞階級的標準重新安排，成為只是歐洲家庭模式的……異國情調的複製品」²³。而且，在表現兩個女人彼此撫摸或擁抱的一組影像中，這些著衣或赤裸、為照片擺姿勢的女性模特兒，完全無法左右攝影家所製造的意義。

Alloula 認為，這些明信片傳達的扭曲、粗暴的訊息，讓「所有的阿爾及利亞女性都變成這種形象：淫蕩並獻身於同性戀或裸露癖之中」。他進一步指出，這些明信片中體現的性渴望只是「一個透明而便利的面具」，其所隱藏的殖民化的意涵更加下流²⁴。然而，Michael Starenko 在評論此書時，質疑了 Alloula 書中對性別議題的擱置。他肯定這位阿爾及利亞批評家深具價值的閱讀，卻注意到 Alloula 多次提及阿爾及利亞女性「不可接近」的事實。Starenko 評論道：「Alloula 完全沒有分析阿爾及利亞男人如何以及為何使該國女性蒙上面罩和不可接近，否則他對殖民地明信片的論述，會更有說服力」²⁵。

在擇要回顧了幾位批評家針對西方「人道主義攝影」的批判性意見，以及透過攝影進行對他者之凝視的批判論述後，關於西方「人道主義攝影」與台灣文化脈絡下的類似實踐之間的差異，與西方批判性論述的在地適用性，將在文章後半討論。

《蘭嶼·再見》中的人道主義凝視

在《蘭嶼·再見》的前言〈我的攝影歷程與理念〉中，王信講述了此一紀實攝影計畫的背景。她曾在霧社山區一所為原住民學生而

設的農業職校任教數年，在那裡學生們經常受到「生活在平地的」漢人所歧視，而她必須面對學生的沮喪和困惑。王信對這些台灣少數民族的命運，充滿了同情和義憤，她認識到「人類之間所有的歧視和偏見，都是由於對別人的生活、思考方式和文化模式缺乏知識和理解」²⁶。

王信原來的計畫很宏大，她要對台灣所有主要的原住民族，展開一系列紀實攝影工作，而《蘭嶼·再見》是其中最早啟動和唯一完成的計畫。書中的照片拍攝於1974年和1975年兩個夏季，這些作品在十年後編輯完成並出版。由於王信最後對這個計畫的思考和作品編輯，是在1980年代中期進行的，因此我把《蘭嶼·再見》看成一部1980年代而非1970年代的紀實作品。王信這樣描述自己在蘭嶼的經歷：

與雅美人朝夕相處，我看到人類生活的本質，也看到人類在大自然中生活的智慧。他們用手造船、用手張網捕魚、用手搭屋、用手作器皿、用手編織，毋須機器，全然建立在雙手上的工作，井然有序。在文明人眼裡，他們落後的生活，其實是非常踏實而和諧的。《蘭嶼·再見》裡的蘭嶼已是十年前的蘭嶼。十年來，蘭嶼的生活樣式及文化模式已急速地改變，照片中的許多鏡頭也早已在蘭嶼島上消失了。

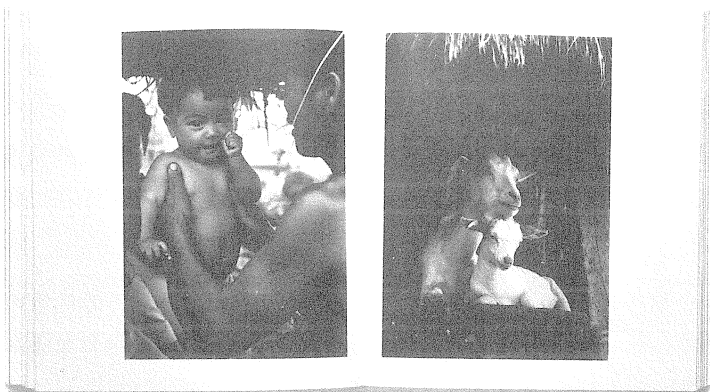
常常有人問我，在蘭嶼的系列作品中，我想表達什麼？而我也常反問他們：「你們在我的作品裡面看到什麼？」如果讀者能感覺到我所感受到的東西，那我所使用的視覺語言就成功了²⁷。

從王信和過去在台灣島上亦被邊緣化的原住民學生相處的經驗來看，這個關於原住民攝影題材的主要動機，應該是希望努力提升漢人社會對他們的認識。然而，從上述引文的最後一段看來，攝影者是希望讀者在她的紀實影像中「感受」訊息。

王信終究沒有回答導言中她的讀者的提問，我認為她也許對《蘭嶼·再見》並沒有答案、或問題意識。「感受」照片，也許正是對《蘭嶼·再見》中的訊息如何被呈現、或者它們到底展現了什麼的準確描述。

《蘭嶼·再見》有132張照片，由每一兩段文字鬆散地區隔為八個部分。這個攝影散文沒有小標題、圖片說明、或明確的順序結構；八段含糊感性的短文段落，是解釋為什麼一組特定照片會放到一起的唯一線索。全部照片中有三分之一（43張）的內容含有兒童，他們大多數有些迷惘地看著鏡頭；另有21張照片展示了達悟族人行走在各種地點的影像。一些照片捕捉到人們或坐或臥地休息，也有一些人們工作的影像：捕魚、織布、準備食物、或為遊客表演舞蹈。

達悟族人的生活確有可能是像《蘭嶼·再見》中呈現的那樣簡單而自足，因為他們幾個世紀一直保持著原始的生活方式。但是，這並不表示1970年代中期的蘭嶼島上，看不到或不存在其他事情。在《蘭嶼·再見》中其實還有6張照片，包含著來自外面世界的文化訊息：例如一張照片呈現了一對年輕人彈奏著吉他，背景上有一面台灣政府的國旗（收錄於原書頁104）；另一張照片記錄了一群聚在一個大房間裡看電視的孩子（收錄於原書頁133）。其他影像還包括遊客坐在板凳上等待舞蹈演出、破舊的教室裡學



童們正在學習中文（雖然他們全部把臉轉向了鏡頭）、一個穿著現代服裝放著磁帶的男人、以及一個天主教堂。

在全書 132 張照片中的這 6 張，似乎只是為攝影者對蘭嶼和原住民風土人情的主要興趣，充當了一種無足輕重的背景和裝飾。不同於關曉榮在《尊嚴與屈辱》中以兩組紮實的攝影報導，質問漢族人的暴力時（這種來自國民教育政策、與漢人遊客在島上的各種粗暴行為，將在下一節陳述），王信幾乎沒有觸及這些主題；在《蘭嶼·再見》中前述的那 6 張照片，只有其中兩幅涉及相關問題。她在文字中兩次提到了來自台灣本島遊客的粗魯行為，但沒有出現在照片中。她的鏡頭，幾乎只停留在蘭嶼和達悟族人「未被污染」的原始素樸的生活上。這一點在王信的「人道主義攝影」中，反覆地以各種形式的凝視再現出來。

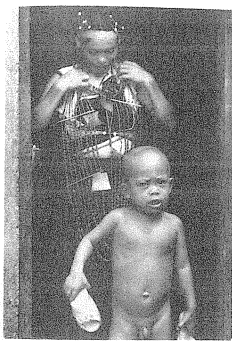
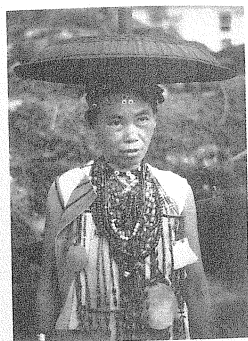
首先，她對蘭嶼及島上人們的生活方式和場景，做了浪漫化的凝視。例如，當地兒童和傳統獨木舟在一處如畫的景色中形成的剪影構圖（收錄於原書頁 45），以及一位達悟族婦女的傳統織布工作（收錄於原書頁 76），都是這樣的例子。對蘭嶼和達悟族人的浪漫化，其實是《蘭嶼·再見》的核心元素。王信講到：

蘭嶼小孩特別愛看海。他們可以面對著海，坐上老半天。每次看到他們望海的樣子，我就忍不住想按快門。他們的眼神是那麼落寞，表情是那麼感傷，而我多麼希望它帶有盼望。他們的心思只有海知道，生於斯，長於斯，海是他們的故鄉，他們離不開海，但開始感覺到有一天必須離開。……我好像聽到照片中的小女孩對著海喊著：「蘭嶼，再見」。但願這只是我的錯覺²⁸。

除了這種濫情的表述，《蘭嶼·再見》中還充滿了對達悟族人生活和衣著方式的獵奇，或謂獵奇式的凝視。例如在原書頁60的照片呈現了一個身著傳統丁字褲的男子吃著冰棒的照片，這是達悟族文化裡男性的常見服飾，在書中其他許多照片中都可看到。因此，若不是攝影者樂於提供獵奇凝視，其實大可不必再特別編進一張這位達悟男子的正面、中近距離特寫的照片。一些其他照片也呈現出同樣的問題，例如一位婦女和她的孩子坐在四周敞開的涼台裡的影像（收錄於原書頁81）。這種涼台是達悟族人傳統的起居空間，它也重複出現在另外31張照片中，有時是主要的拍攝對象，有時則作為場景。

這些照片中，有少數帶有一種人類學式的凝視，如原書頁90以及頁86-93的圖片。本文上一節，曾提過一些學者如Gidley、Quartermaine以及Taylor針對西方紀實攝影者的帝國主義製作計畫裡，對他者進行人類學凝視的批判論述。來自卑南族的原住民社會學者孫大川，對一些人類學家令人質疑的研究態度，也提出了尖銳的批評，認為這些學者對台灣原住民文化所做的田野工作，粗率而不足。

孫大川在評論日本人類學攝影家鳥居龍藏的作品時指出：被鳥居龍藏「照亮」的台灣原住民歷史和知識，很可能是將他的研究揉雜了想像性建構的結果。孫大川統計了鳥居四次台灣之旅中，用在田野調查上的時間總數，從而推論，衡量當時台灣山區極其艱困的交通條件，鳥居博士宣稱對所有主要族群的調查相當充分，其實是不負責任的。而且，「從一個原住民的立場來看，這『鳥居的研究』只是一種博物學式對動、植物的分類研究，而不是對待一個人、一個民族、一個文化的態度」²⁹。



相對於殖民時期日本人類學家的帝國主義野心，經由攝影對達悟族人進行人類學調查，顯然不是《蘭嶼·再見》的目的或取徑。它的基調，是對蘭嶼的浪漫化凝視。另一方面，王信的這個原住民攝影專題，尚不至於落入 Rosler 對 Curtis 北美原住民攝影作品所批評的，是一種蓄意製造消費性凝視的浪漫化，和「感性的神秘化」，也不是 Alloula 對廿世紀初法國明信片上那些對阿爾及利亞女人的獵奇凝視和性幻想照片。

從王信在文字中宣稱的、對拍攝對象的誠意和尊重來看，《蘭嶼·再見》中偶爾出現的影像人類學式的趣味和獵奇式的凝視，應非存有前述之類似意圖。然而，其中的浪漫化凝視，和它可能有的、如 Rosler 提到的「消費性」，仍會是個問題；它可能產生王信不希望看到的效果——關曉榮反映漢人遊客在蘭嶼上獵取照片行為的紀實攝影報導，就說明了這種效果。

最後一點是，《蘭嶼·再見》許多照片裡的被攝對象，回視了王信的攝影凝視。在 Lutz and Collins 分析《國家地理雜誌》照片中、被攝對象回視照相行為時，引用了梅茲（Christian Metz）提出的一個觀點：「在告知觀看者的同時，〔它〕也暗示了觀者可以進行更公然的窺視：被攝對象回報的凝視（return gaze），並沒有在挑戰觀看者看的權利，事實上還可能被解讀為攝影對象同意被人觀看」。她們也指出：她們採訪過的所有《國家地理雜誌》攝影師和圖片編輯都認為，被攝者的回視大有問題，因為那些照片顯然「並不正直」，且它們創造了一種「近乎虛構的親密關係」³⁰。

《蘭嶼·再見》照片中不僅含有大量的這類回視，更使人不解的是，王信在兩張照片裡，拍下了被攝者從模仿照相機鏡頭的圈起的手指中，回窺攝影者的影像，如本書76頁下方圖左頁照片。我們無從確證，兩張照片中兒童和女人的姿勢與行動，是否代表了在地人看到一個操弄照相機的攝影師時的純粹好奇，或是被拍攝對象出於好玩的反應，抑或是一種表達抗議攝影師打擾行為的慧黠方式。無論它可能是什麼，這些影像都令人困擾；它們反映了王信作為一位人道主義紀實攝影者的諷刺性角色：當她決定將這些照片編入攝影集時，她已和她在書中抱怨的那些遊客一般，落入無感於以攝影凝視他者的相同模式裡了。

王信的《蘭嶼·再見》，顯示出了對達悟族人及其生活方式的直接、單純的興趣和欣賞；其中的感性語言，除了證明攝影者對記錄對象的喜好和同情，並無引導讀者清楚認識相關議題的意圖。《蘭嶼·再見》屬於西方「關懷攝影」的傳統，也就是Rosler稱之為「介入社會最虛弱的可能概念（或替代品），即，同情」³¹。王信試圖透過用意良善地凝視她的拍攝對象，來縮短彼此的距離；但這一努力註定會失敗，因為她未曾消除固著的文化立場，以獲得對達悟族文化更開放或更透徹的理解。例如，在《蘭嶼·再見》的一段文字中，王信想知道為什麼達悟族婦女都留著長髮而不覺得熱；她也說，她們脖子上繞著如此之多的項鍊和首飾一定是個重負。這表明她似乎不太有興趣獲取知識以祛除漢族中心的文化偏見。

《蘭嶼·再見》透過各種攝影凝視，為讀者建構了「達悟人」的意涵。就如Paul Rabinowitz批評名作家James Agee與著名攝影家Walker Evans於1930年代針對美國南方工農家庭的報導文學與攝影

名著 *Let Us Now Praise Famous Men* 時說：

這份紀實敘事，一成不變地回返到中產階級，讓讀者進入一個自我辨識的過程。我們在那些人中閱讀著自己……「眼睛」(eye) 和「我」(I) 對於敘事者和讀者來說已可互換，作品的「主題／主體」則轉換……為對自我的揭示³²。

桑塔格也指出，「即使是最具同情心的新聞攝影，也面臨著要同時滿足兩種期望的壓力：一種源於我們看所有照片的相當超現實的方式，另一種則是由於我們相信某些照片能提供這個世界真實、重要的資訊」³³。這些批評，也適用於《蘭嶼·再見》，因為攝影者以自己的「人道主義攝影」實踐，宣示了對被攝對象的同情，同時也認為這樣的同情，對達悟族人面對的困境將有所幫助。

《尊嚴與屈辱》：紀實攝影的政治實踐

作為漢族的攝影師，關曉榮把鏡頭對準了達悟族這個台灣最弱勢的原住民族之一。相對於大多數漢人專業或業餘攝影者對原住民題材具剝削性的作品，他對涉及達悟族人和原住民普遍困境的各種議題，展開廣泛且深入的調查與分析，將其問題化和政治化，並對漢人社會及其政府提出尖銳的批評，直指他們對達悟族人的災難和屈辱負有極大的責任。

他在紀實攝影的實踐，是台灣的一個典範。特別是1980年代關於原住民議題的兩個主要製作，以及他為這些專題的工作方式，都成了足以參照的範本——雖然在他之後，試圖延續這類實踐精神的紀

實攝影者也不多见。

台灣少有紀實攝影者像關曉榮那樣，為了一個攝影專題，如此地投入自己的時間和精力。「八尺門計畫」之前，關曉榮在《時報雜誌》有一份相對優渥的工作，但他在1984年為了展開這一紀錄計畫而辭職，因為他無法繼續忍受主流新聞媒體對主題和意識形態的設限³⁴。為了拍攝「八尺門計畫」〈百分之二的希望與掙扎〉，關曉榮搬到了這個都市原住民定居的聚落，在1984—1985年間，和這些漁民共同生活了八個月，觀察和記錄他們的生活。

拍攝《尊嚴與屈辱》時，1987年一整年他都住在蘭嶼。在這兩個地方，關曉榮和他的鄰居以及報導中的主要人物結為好友，也成為當地社區的一份子。他和原住民村民之間的互信及一體感，不僅是透過參與他們的酒聚和聊天場合，或分擔他們的悲傷和困難所形成，同時也建立在發起和組織那些改變他們命運之運動的基礎上。例如，關曉榮在《人間》首次發表〈百分之二的希望與掙扎：八尺門報導攝影連作〉之後，八尺門居民的生活條件，受到了廣泛注意和討論，而引起政府相關部門的注意；當地的都市阿美族居民，隨後被承諾了一個新公寓的安置計畫，在1994年完成³⁵。而關曉榮1987年參與的蘭嶼的反核廢料運動，促使政府制定了一項從蘭嶼移走核廢料之時間表的政策³⁶，雖然這個時間表至今沒有執行。

關曉榮未曾在畫廊為這兩個紀實專題舉行過攝影展，也不曾積極地為它們製作印刷精美的專題攝影集；直到這些作品完成好幾年之後有出版人主動提議，他才辦展和出書。關曉榮在作品中關切的，是政治問題和觀點的深度。在《尊嚴與屈辱》的〈後記〉裡，他對這

個專題做了一些自省：

〈百分之二的希望與掙扎〉的報告之後，我理解到那只是發生於近代台灣社會對台灣內部漢系與原住民族之間歷史矛盾與現實的初步探索行動中的一個腳步。由於個人所學的限制，它的最高侷限在於一種單純的人道溫情，這樣的情愫在當時或許是我探究原住民問題的重要內在驅力，但是它並不足以深入剖析導致台灣原住民近世苦難的基本社會結構，以及在民族接觸的歷史過程裡，強勢民族在生存競爭中，對弱勢族群的諸端擠壓、殺戮、綏撫、侵佔、掠奪、同化等行為，對當今的社會內部構造所具有的塑造力量。

.....

我的工作從八尺門到蘭嶼，基本上是想嘗試突破簡單的人道主義溫情的侷限，追尋島內民族壓迫的歷史及政治、經濟、社會學的剖析所呈現的問題本質與面貌，從而顛覆歷來統治者的立場與觀點，並探索看待島內漢系與原住民之間民族壓迫問題的正確觀點和視野³⁷。

《尊嚴與屈辱》分三卷出版，包括9個專題攝影系列和11篇文字報導。它們涵蓋了廣泛的主題：國民黨執政時期政府錯誤的住屋政策、一個達悟族家庭的主屋重建、季節性的飛魚招魚祭、製作達悟族十人舟的過程，以及它初次下水的儀式；流落台灣島的達悟族勞工、蘭嶼島上現代醫療服務的匱乏、強制而排他的漢化教育、台灣商人對蘭嶼市場的過度開發和控制、漢人遊客的觀光暴行、台灣一位「達悟族文化專家」徐贏州的傲慢、對國民黨政府以蘭嶼作為核廢儲存地的反抗運動，等等。

在這些報導中，關曉榮對導致達悟族人煎熬和絕望的結構性因素，做了清晰的調查和有批判力的歷史描述。他指出，日本殖民者封鎖了蘭嶼和島外其他文明的任何聯繫，並以武力維持它的原始狀態，以滿足帝國主義者在地理學、生物學和人類學方面獨佔的研究興趣。當國民黨政權 1945 年收回蘭嶼後，對這個島的隔離政策又維持了二十年；但其後在 1967 年突然改變政策，為了發展旅遊工業，它讓這個小島對外在世界開放。

關曉榮指出，達悟族人幾乎無法保護自己免於資本主義貨幣經濟的風暴襲擊，也無法抗拒來到島上的各種人為災難。達悟族人的文化傳統、儀式和生活方式，受到錯誤、輕率的住屋政策和旅遊政策，以及漢人遊客和「達悟族專家」的嚴重干擾與破壞。國民黨政府推倒了大多數達悟民族的傳統木屋，全然無視它們在特定自然／文化環境中的實用功能和文化意義，並於 1966－1979 年間，在蘭嶼的六個聚落，先後建造了 566 戶水泥國宅。然而「新社區」中狹窄、不實用的水泥屋，不只禁錮了達悟族人與空間的自由關係，更從根本上拔除了達悟族文化的傳統和生活方式。

另外，關曉榮也批評了「達悟族專家」徐羸州的研究和紀錄。徐羸州經由當時文建會的推薦來到島上拍攝傳統造屋的紀錄片，據在地年輕人描述，他長久以來一直在掠奪達悟族人的工藝製品，並常以一種極其冒犯的態度，要求達悟族老人們脫掉衣服，只剩傳統丁字褲，「做『雅美標本』狀」，擺姿勢讓他拍照。

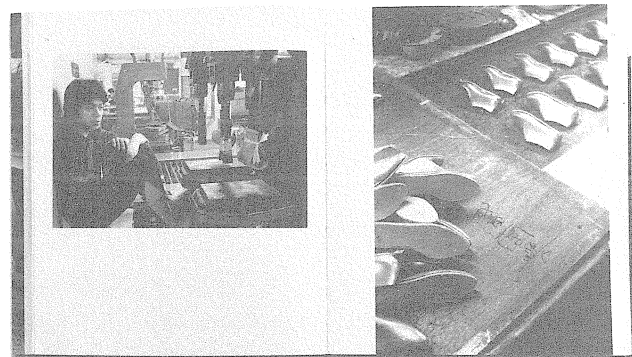
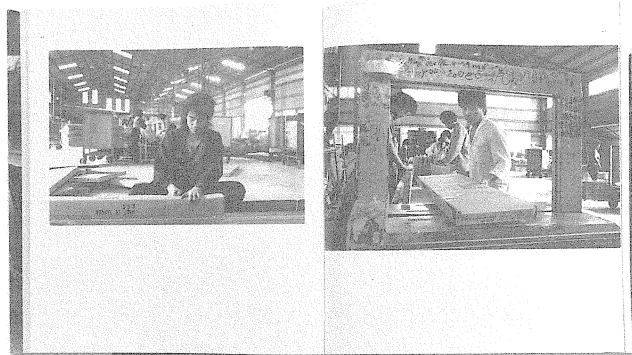
關曉榮也控訴了漢人觀光客在當地的粗暴行為。他們心存偏見和優越感，完全無視原住民的文化與尊嚴，擅自闖進當地民宅並任意拍

照，如同參觀動物園一般。這種行為經常受到達悟族居民的怒罵或其他激烈反應。然而，達悟人還遭到另一重傷害：他們措不及防地面對台灣遊客帶來的物質世界。儘管達悟族老人們可以拒絕這些，但年輕一代較難抵擋這些新的情境。關曉榮進一步指出：電視登陸蘭嶼之後所傳遞的物質誘惑，對達悟族人的影響，比來自遊客帶來的災難要大得多。

在《尊嚴與屈辱》中，關曉榮不只作為見證者和控訴者，他對國民黨國家資本主義壓迫性的經濟、社會和政治計畫，做了具體而細節性的敘述與分析；正是這些計畫，置換並摧毀了達悟族社會的傳統經濟。諸種錯誤的政策和計畫，加速了達悟文化和價值系統的瓦解，在很大程度上造成年輕一代的達悟人被迫移居台灣，匍匐於勞動市場的最底層。

當蘭嶼輸出年輕人到台灣作為廉價勞力時，又被迫接受台灣輸入的重刑犯和核廢料。囚犯們在島上被鬆散的看管，危害著當地的社會安定，使蘭嶼也變成每一位在地人的大型「監獄」。至於強迫蘭嶼作為核廢料儲存地的醜陋指令，台灣政府從未和達悟族居民商議過這項方案，也沒徵得他們的同意。在〈一個蘭嶼能掩埋多少「國家機密」〉的報導時，關曉榮也參與了由一些受過教育的達悟族青年發起的反核廢料運動。儘管這場運動未能成功阻止政府在蘭嶼建造貯存場地，或是從台灣運來的數萬桶核廢料，但它在喚醒達悟族人的集體意識上有深遠的效果。

在《尊嚴與屈辱》所有賦予了政治性面向的議題裡，關曉榮作為一位漢族局外人與紀實攝影者，選擇了批判態度的特定立場，和可以

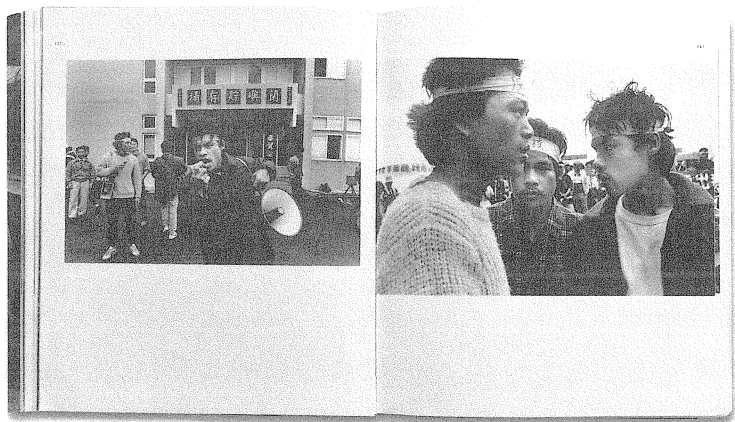
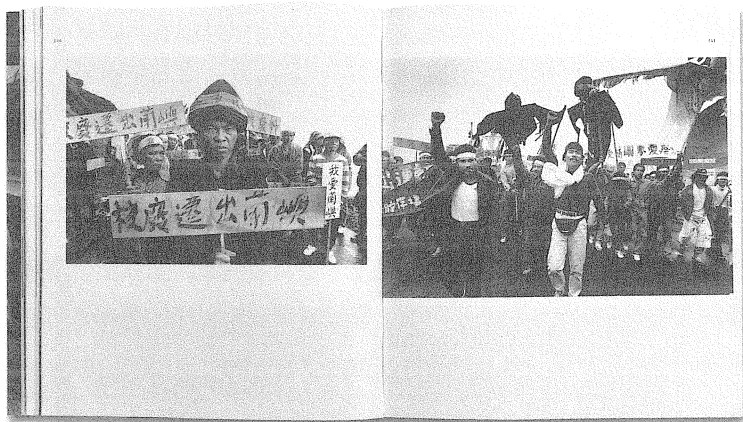


不時彈性游移於不同身份的多重角色。作為漢族局外人，他在這個島上待了整整一年，與達悟族人形成了緊密的夥伴關係，並進而犀利地質疑漢人政府對待蘭嶼的毀滅性的環境、社會和文化政策；作為紀實攝影者，他有時以政治運動的參與者／發起者／啟發者的身份，站在達悟族人這邊，但隨後又迅速回到自己作為紀實攝影者的角色上，進行拍攝工作。在《尊嚴與屈辱》前言〈冷的血・熱的心〉文中，楊渡側寫了關曉榮在一次反核廢運動中的角色變換。

楊渡是關曉榮先前的媒體同事和朋友，他為關曉榮的蘭嶼反核廢運動提供了一些必需品，包括手持擴音器、製作海報和標語用的壁報紙和布條、一部投影機、以及關於俄國車諾堡輻射傷亡事件的幻燈片。

當時的緊迫狀況，根據楊渡的描述，國營的台電公司已安排了達悟族人代表去日本做一趟免費旅行，參觀當地核電廠、看看日本人對核廢料的處置方式。關曉榮為那些試圖阻止此行程、卻無計可施的焦慮的達悟青年們，組織了一次抗議活動。根據楊渡在「前言」中的敘述，關曉榮過去並非環保主義者或社運組織者；但在擔任新聞雜誌攝影記者時，關曉榮有大量拍攝街頭抗議事件的機會，因此他對抗議行動的基本方式也相當熟悉。

除了對蘭嶼進行一般性的紀實報導工作之外，關曉榮也提高了當地年輕人的反核意識，因此達悟青年們很清楚地知道那趟旅行是一個賄賂。據楊渡說，受邀的達悟族人代表難以拒絕這趟旅行的誘惑，因為這是他們一生中第一次、或許也是唯一一次出國旅行的機會。因此當地達悟青年決定接受關曉榮的建議，在蘭嶼機場舉行示威抗議，這是達悟族人歷史上從未有過的舉動。楊渡回憶：



曉榮和我到達機場後就把標語和傳單交給了雅美族年輕人。當他從包裡拿出照相機，冷靜地站在旁邊時，角色立即轉換，成為一個「報導者」，並且有如陌生的「外面的人」。

.....

前一刻寫著標語而興奮無比的關曉榮與現在的報導者關曉榮是這樣不同，他只是面無表情地拍著照片，不再多說一句話，也不再去同雅美族的朋友打招呼，他只是安靜地記錄著雅美族生命史中的第一次抗議，像一個冷血的旁觀者。

我們確切地知道自己是站在「外面」了。沒有人能為任何民族做任何事，除非這個民族自己要站起來。是的，主體仍在其民族本身，外來者終究只是協助的角色³⁸。

關曉榮在《尊嚴與屈辱》中多重角色的狀態，和大多數力求中立、理性的西方紀實攝影實踐者很不相同。一方面，關曉榮的攝影從來就不是「中立」的，而是有著明顯的政治性立場。另一方面，他以自我約束和反身性的自覺距離，參與了被記錄的主體和事件。

這種相當重要的記錄與觀看距離，在關曉榮《尊嚴與屈辱》對達悟族人困境的冷靜觀察和報導分析中，出現過好幾處。他沒有把漢族闖入者和達悟族受害者的道德觀對立和簡化，或把達悟族的文化和生活方式神聖化。例如，在〈觀光暴行下的蘭嶼〉中，關曉榮描述了遊客粗暴行為和剝削的旅遊政策之後，也在總結評論中指出他的達悟族朋友的問題。

看到達悟族年輕人怎樣反擊遊客的冒犯舉動——比如咒罵他們、追打他們，或砸爛他們的照相機，關曉榮評論道：「雅美青年對觀光客惡行的反制，雖然具有暫時性的發洩快感，然而這些個別的、片面的抵抗，絕無法改善觀光背後的政經結構，因此，這類反抗在短暫的發洩後，僅僅證明它的惘然。最後，只有更使雅美族人所受的這項創傷內化，蟄伏於心靈深處，隱隱地腐蝕著他們的心智」³⁹。

在〈流落異鄉的雅美勞工〉中，關曉榮也描述了自己目擊兩名在台灣年輕達悟族勞工，於一次達悟族人聚會裡酒後的激烈爭吵，以及在另一個場合裡一群達悟族勞工和當地漢人鬥毆的經歷。他分析了原住民勞動者在艱苦生活和不穩定工作中，對酒精無助的依賴。它只會增加原住民在自己圈內以及跟其他群體之間的爭執和鬥毆的機率。這樣的惡性循環，迫使達悟族人陷入反覆的挫折和混亂之中⁴⁰。

《尊嚴與屈辱》對達悟族年輕人困境的分析，以及我已經描述過的這個計畫的其他特質，說明關曉榮在他的紀實報導中所持的人道主義觀點，已經突破了台灣「人道主義攝影」實踐中常見的感性主義（emotionalism）或濫情主義（sentimentalism）的水平。這個事實，也可以挑戰某些西方對於「人道主義攝影」的批評之普遍適用性，例如桑塔格在《論攝影》中的論點。我在分析關曉榮攝影作品的政治性意義時，也試圖對桑塔格的相關論點，展開一點回應和批評。

與桑塔格爭辯

在〈視覺的英雄主義〉一文中，桑塔格認為所有照片，包括那些基於人道主義目的，甚或具有政治語境的最富悲憫情操的照片，無一

例外的皆以美感訴求以取悅觀者，進而以這樣的美感化，和觀者拉開距離。她舉了兩個著名的例子來證明自己的觀點，一是尤金·史密斯 1975 年的《水俣》，另一則是 1967 年置放在玻利維亞某地一個擔架上的切·格瓦拉的屍體照片。對於第一個例子，桑塔格評論道：

尤金·史密斯 1960 年代後期在日本漁村水俣拍攝的照片……因為它們記錄了一種激起我們義憤的苦難，從而感動了我們——也因為它們是描寫痛苦的傑出照片，呼應著超現實主義的美學標準，而遠離了我們……確實，這整個系列的照片，都可看成是亞陶（Arraud）殘酷劇場中的影像⁴¹。

至於被玻利維亞官員、美國情報人員和幾個士兵與記者環繞的那幅格瓦拉屍體照片，桑塔格評論道：

〔它〕不僅總結了當代拉丁美洲歷史的苦澀現實，還和 Mantegna〈死去的基督〉、林布蘭（Rembrandt）〈杜普教授的解剖課〉有著某種無意的相似性，這一點約翰·伯杰已經指出。這張照片令人感動的力量，部分來自於它在構圖上和那些油畫的共通之處⁴²。

我從兩個方面挑戰桑塔格的上述論點。首先，把《水俣》中所有照片的意義，化約為僅僅是「美麗的圖片」，或把史密斯這一紀實計畫的意義，簡化為痛苦影像的藝術畫冊，是不合理的。《水俣》中的確有一些看著眼熟的照片，例如，受到排放含汞有毒廢水的當地化工廠 Chisso 的環境污染而受害的重度殘疾與瀕死居民的照片，可以在西方藝術中找到相應的視覺典故。史密斯也確實善於從各種主

題中製作「美麗的」照片，包括這個題目。但是，《水俣》中還有更多其他的照片，可不是單單為了將影像直接的意義轉化為某種昇華了的美學象徵而被拍下。

此攝影計畫中的另一些照片，可作為例證：例如，一組衝突照片顯示了水俣村抗議者被驅逐出 Chisso 工廠辦公區域，或遭到警察毆打；另外有一張照片，則描繪了運動中的積極村民，在一連串抗爭和示威之後的一個相互打氣的休息時刻；照片中一位平時害羞的中年家庭婦女，現在成為一個投入的抗議者，正為她的同志唱著歌⁴³。這一系列的影像中，有一張稍微失焦的影像，拍攝於史密斯被照片中左側面朝相機的人毆擊並因此重傷的前一秒鐘；當時史密斯正隨著那些抗議者，想衝破 Chisso 公司安全人員的封鎖，逼迫該公司總裁出面協商⁴⁴。

帶有這類訊息的內容在《水俣》中比比皆是。這種內容的照片根本不是「美學上愉悅的」（aesthetically pleasing），而是直截明瞭地政治的訊息。然而，它們沒有引起桑塔格的注意。當大多數的批評者和媒體，喜歡討論並強化自己對此專題的印象裡那些特別搶眼的影像再現時，桑塔格也不例外。她也根據那些被挑選出來的照片來評論此紀錄專題，未能對這個紀錄攝影的全貌做透徹的理解，並錯誤地認為「整個系列的照片」都「可看成是亞陶殘酷劇場中的影像」。

Rosler 對《水俣》裡的攝影作品給了較公正的評價，她也批評了「人道主義攝影」和「關懷」的攝影者有問題的意識形態。Rosler 承認，不管主流藝術世界對史密斯和這部作品不停的拋擲什麼光環，「史密斯夫婦毫不含糊的文本，表達了堅定的行動主義」⁴⁵。她補充：

我不是在贊同史密斯那種援引藝術典故的、炫技的攝影風格。然而，儘管史密斯的作品放在攝影世界裡，有著習見的那種對某種意識形態的服務，史密斯夫婦在水俣的作品，在日本形成對「造成污染之工廠的」鬥爭的支持與集結上，顯然還是重要的⁴⁶。

事實上，史密斯的紀實作品，協助了當地村民，在他們與化工廠漫長而持續的抗爭裡，最終取得了艱苦獲致的勝利；每個受害家庭，獲得了相當豐厚的賠償金。透過史密斯《水俣》攝影報導所傳播的這個案例，已成為一個引發國際對工業污染之關注的教育材料⁴⁷。

我想爭論桑塔格觀點的第二個主張，是關於從不同的、差異化的位置所產生的看的方式。當桑塔格（和伯杰論及格瓦拉照片的例子）看到了水俣人民和格瓦拉遺體照片裡的象徵性指涉時，它其實可能是西方批評者對非西方事物的某種具備了文化涵養的（cultivated）凝視方式。水俣村的殘疾軀體或切·格瓦拉屍體照片中的政治意義，對桑塔格不具有特別的急迫性；因此，在作為觀看者的桑塔格，和這些照片之間產生的距離，不僅僅是源於照片的美感效果，更是由批評者與照片之間的地理、文化與政治距離所造成的。

水俣的受害村民或拉丁美洲革命者，未必能擁有如桑塔格和她的西方同儕對西方藝術的那些豐富知識，去解讀照片中的視覺典故。就算水俣村民們有這些知識，他們可能也沒有、或不在乎要有這種奢侈的閑情，來以桑塔格的方式解讀那些照片。因此，我要進一步指出，桑塔格對照片的閱讀恐怕只是反映了博學的西方批評者們一種也許不自覺的炫學慾望或「負擔」，使他們既有能力，同時或

也無可自拔地從桑塔格所稱的「引發圖像聯想」(iconographically suggestive) 的照片中，製造出閱讀時的美感經驗。

從這些論爭回到關曉榮《尊嚴與屈辱》中的照片和文字，我要強調，桑塔格提出的任何社會政治脈絡中對攝影之美感化作用的問題，對於那個特定歷史時刻的達悟族人來說，也並不成為一個問題。《尊嚴與屈辱》中紀錄的反核廢料運動和其他急迫問題，不能變成一種被消解或解碼在「美麗」圖片裡的遙遠、抽象、化約了的政治概念，或是成為一堆讓人凝視、審美及消費「他者」的視覺符號。關曉榮參與的那些運動與影像紀錄，是達悟族人的真實歷史和生活過的經驗，是他們面對自己生活和文化存續的現實議題。

而且，關曉榮作為一位紀實攝影者，和鼓吹達悟族人爭取自身權利的行動主義者，並不太關心他的攝影能否在藝術圈中有什麼美學價值。我先前提過，他的紀實作品從沒在畫廊展出過。當這些攝影作品以系列報導的形式發表在《人間》時，他沒有計劃要立刻為這些照片主動出本攝影集，直到好幾年之後，才由出版商和他接洽。在《尊嚴與屈辱》(或他先前關於八尺門聚落的專題)中，我們找不到太多精心構圖、或光線處理巧妙之類的影像。這個攝影計畫裡，當然有一些照片體現了良好的構圖和視覺衝擊，但當它們與史密斯夫婦的《水俣》作品或史密斯更早的那些題目相較之下，關曉榮的《尊嚴與屈辱》並沒有將形式美學或藝術成就，放在優先的考量中。

這種差別，畢竟是由攝影者對其紀錄計畫的取徑方向和取材重點形成的。總而言之，關曉榮《尊嚴與屈辱》裡的攝影，沒有對邊緣民族製造異國情調的凝視，而是對國家權力和統治階級提出質問和怒

視。儘管人道主義、悲憫情懷和社會正義，仍然是關曉榮的一種內在支撐要素，他的紀實作品卻不是人道關懷式的，也並非感情用事，而是政治的、基進的。因此，他的作品並非建立在道德主義和說教腔的基礎上，而是立足於批判的、辯證的分析上。此外，《尊嚴與屈辱》中看不到英雄主義的影子：關曉榮既沒有在攝影中，過分強調達悟族人悲劇性的或神聖化了的影像，以投射英雄形象到達悟族人身上，也沒有把自己塑造為一個反核廢運動中的英雄指導者。關曉榮以很強的自我約束和清楚的自覺意識來進行所有這些工作，這讓他保持了一種既靈活又自律的界線。我認為關曉榮的《尊嚴與屈辱》為Rosler所提倡的一種政治上基進的紀錄攝影⁴⁸，提供了一個範例。

再談「人道主義攝影」

1980年代的台灣「人道主義攝影」實踐，曾以不同的方式，出現在各種紀實攝影的製作計畫中。「人道主義攝影」源自西方的紀實傳統，當它來到台灣，並在特定的歷史、社會與文化背景中操作時，攝影人道主義的意義，就變得含混、隨意。這些意義可能被轉化或運用於不同的再現方式裡，其中的基本概念或取徑，還可能相互矛盾。

如本文所分析的案例，儘管針對「人道主義攝影」的許多西方批判論點，大約多少能適用於那些凝視台灣農鄉和原住民題材的紀實攝影實踐，包括王信的《蘭嶼·再見》所表現的比較感性傾向的作品；但《尊嚴與屈辱》仍體現了在同一時代背景下一個少見的實踐，因為它拒絕與濫情傾向的「人道主義攝影」混為一談。

關曉榮在蘭嶼的紀實攝影中，固然也採用了現實主義模式，如桑塔格所說，這種模式在表達複雜的現實上，無可避免的具有侷限性。然而，關曉榮透過具有分析性的攝影作品，和相應文字中的清晰政治視野，使《尊嚴與屈辱》成為帶有基進性格的紀實攝影製作，對台灣社會有著相當的政治意義。我藉此也希望同時說明，桑塔格的某些理論觀點，並非永遠有效而無懈可擊。

若深入看待台灣的「人道主義攝影」，則我們需要進一步思考的是：一如台灣現實主義攝影實踐中的實證主義（positivism）主張，並非根源於對西方理性主義的歷史信念和操作，則這個攝影實踐達到高峰時的人道主義主張，一般也並不具有西方個人主義的相關哲學基礎。我於前言中說過，「個人性」並不是台灣／中國傳統文化中形塑華人基底性格的構成質素。孫隆基在研究中國文化的內在結構時，調查了傳統中國文化中備受壓抑、因而被弱化的個體或個性；他認為這導致了中國人反身自省能力的普遍缺失，或者中國人常見的卸責傾向⁴⁹。

他提到一位研究中國哲學的美國學者 Donald J. Munro 的觀點：Munro 認為西方個人主義或自由主義的前提，在於那個獨立於社會網絡而存在的人身上；而中國文化則為國家和社會賦予了既定的權力，以無止境地「教化」和塑造那一個人⁵⁰。儘管從 1980 年代起，美國化／西方化的衝擊，包括個人主義的觀念，開始更大地影響台灣人的生活方式甚至思考方式，但個人主義的概念和價值，尚未以一種深入人心的文化狀態，根植到 1980 年代後期的台灣社會裡。

從這個意義上，我們可以再審視王信與關曉榮的紀實攝影作品中，對蘭嶼達悟族人的關切，以及這樣的關切與西方所稱的「人道主義」內涵，究竟有何落差。由於台灣各原住民族文化的一個共通內涵，基本上是重視集體生產和團體生活，而不強調或並沒有多少西方概念下的「個人意識」。因此，無論感性地投射攝影者自己對達悟人之命運的關懷，如《蘭嶼·再見》，或以政治、社會議題切入蘭嶼原住民問題的影像再現，如《尊嚴與屈辱》，都是提出對達悟民族與文化作為一個整體之存續的人道關切，而非呼籲或見證一種達悟人在西方之「個人性」意義下的人權或尊嚴。

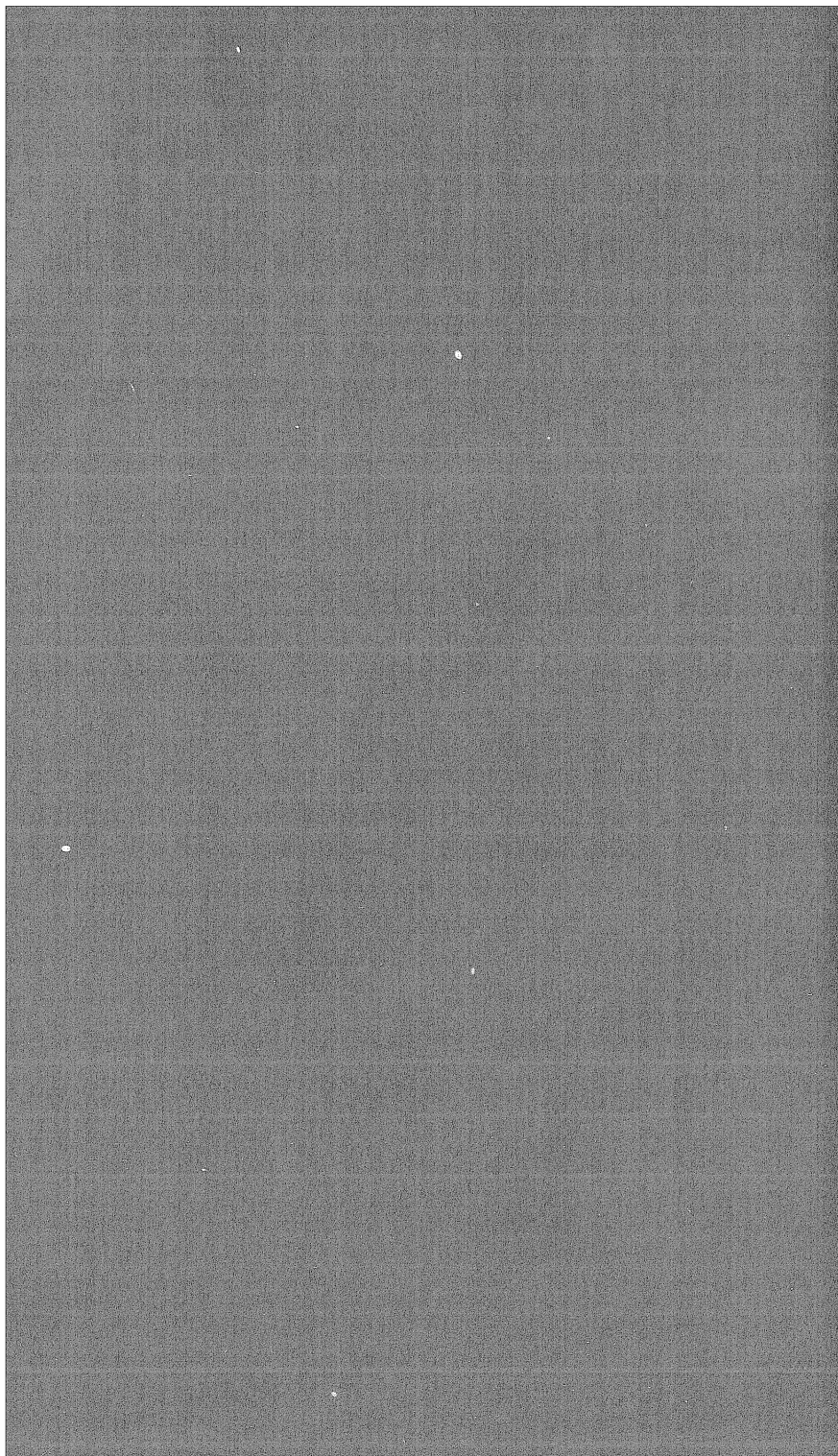
這也是台灣在1980年代達到高峰的紀實攝影實踐，在參照或仿效西方「人道主義攝影」經典（如王信所推崇的尤金·史密斯）時，對所謂「人道主義」在意義上的含混與隨意。我在第二節曾提到，西方批判的攝影批評並不特別去定義「人道主義攝影」究竟應該有怎樣的實踐形式或理念，因為他們認為這個攝影概念，從政治意義來看，本身即是有問題的。

因此，我藉著閱讀1980年代出版的兩部以蘭嶼和達悟族人為題材的攝影經典，提問並思考「人道主義攝影」在台灣紀實攝影實踐裡的意義與特質。對此議題之思考與論述的深化，則需要對台灣近幾十年來所謂的「人道主義攝影」實踐，做更為完整與全面的文本與歷史研究。

註解

1. Kember, Sarah (1998) *Virtual Anxiety: Photography, New Technology and Subjectivity*. Manchester University Press. pp3-5
2. Hamilton, Peter (1997) 'Representing the Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography', in Stuart Hall (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. pp.94
3. Davies, Tony (1997) *Humanism*. London: Routledge. pp.5, 125
4. 同上，pp.126
5. 同註2，pp.75-150
6. 同註2，pp.94
7. Sontag, Susan (1978) *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, pp.111-112
8. Berger, John (1980) *About Looking*. New York: Pantheon, pp.38-40
9. Taylor, John (1998) *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*. New York: NYU Press, pp.11
10. 同上，pp.136
11. 同註1，pp.11
12. Rosler, Martha (1989) 'In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)', in Richard Bolton (ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press, pp.310-311
13. Gidley, Mike (1992) 'Edward S. Curtis' Indian Photographs: a National Enterprise', in Gidley (ed.) *Representing Others: White Views of Indigenous Peoples*. Exeter: University of Exeter Press, pp.103-4
14. 同上，pp.115
15. Quartermaine, Peter (1992) 'Johannes Lindt: Photographer of Australia and New Guinea', in Mike Gidley (ed.) *Representing Others: White Views of Indigenous Peoples*. pp.85
16. 轉引自 Taylor, John (1994) *A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*. Manchester: Manchester University Press, pp.151
17. Chaplin, Elizabeth (1994) *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge, pp.206
18. Ruby, Jay (1976) 'In a Pic's Eye: Interpretive Strategies for Deriving Significance and Meaning from Photographs, *Afterimage*. 3(9): pp.7
19. Lutz, Catherine A. and Collins, Jane L. (1993) *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press, pp.192
20. 同上，pp.363-364
21. Alloula, Malek (1986) *The Colonial Harem*. trans. M. Godzich and W. Godzich, Minneapolis: The University of Minnesota Press, pp.xiv
22. 同上，pp.4-5
23. 同註21，pp.39

24. 同註21，pp.103
25. Starenko, Michael (1986) 'Return to Sender', *Afterimage*. 14(3):pp.21
26. 王信，1985，《蘭嶼·再見》，台北：純文學出版社，頁9
27. 同上，頁10-11
28. 同註26，頁161
29. 孫大川（1994），〈面對人類學家的心情：「烏居龍藏特展」罪言〉，《跨越世紀的影像：烏居龍藏眼中的台灣原住民》，台北：順益台灣原住民博物館，頁53-55。
30. 同註19，pp.197-198
31. 同註12，pp.334
32. Rabinowitz, Paula (1994) *They Must Be Represented: the Politics of Documentary*. London: Verso, pp.51
33. 同註7，pp.105
34. 關曉榮（1996），《八尺門手札》，台北：臺原出版社，頁20-29
35. 同上，頁10
36. 中國時報，2002年4月10日第6版
37. 關曉榮（1994），《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》，台北：時報文化出版公司，第三冊，頁183與186
38. 同註37，頁10
39. 同上，第二冊，頁170
40. 同註37，頁165
41. 同註7，pp.105
42. 同註7，pp.106-107
43. Johnson, William S. (ed.) (1981) *W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay*. New York: Aperture, pp.219
44. Smith, W. Eugene and Smith, Aileen M. (1975) *Minamata*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
45. 同註12，pp.308
46. 同註12，pp.336
47. 同註42，pp.153
48. 同註12，pp.325
49. 孫隆基（1990），《中國文化的深層結構》，台北：唐山出版社，頁273
50. 同上，頁234



新紀實攝影

當代藝術裡美學話語的意義操弄

在1980年代的台灣，傳統方式的紀實攝影實踐是最主要的攝影文化風景。從1990年代起，特別是這個年代的後期，在一方面受到當代藝術裡裝置風潮的影響、另一方面來自數位科技對影像創作的衝擊下，台灣傳統紀實攝影的場景迅速且大面積地萎縮。不少對攝影創作有興趣的實踐者，或轉換跑道、或在創作之初即以新紀實攝影的概念往當代視覺藝術的方向發展¹。作為當代藝術的新紀實攝影，並非全然以影像的形式美學或前衛實驗為創作方向，其在視覺材料或符號上的選取，仍程度不同的「紀錄」或指涉現實，因此新紀實攝影與現實的關係為何、它究竟連結或再現怎樣的現實？仍需要加以梳理、爭辯。

我試圖批判地閱讀成為當代視覺藝術中這些具代表性的台灣新紀實攝影實踐，討論它們如何通過對影像符號的美學安排與設計，生產出怎樣的藝術、文化、社會與政治性意義。蕭瑞莆認為，「理解視覺文化之意義在於，發現並以批判角度檢視視覺化對象的動態過程。……所謂批判地介入視覺文化思辨，就是首先決定何種影像之意義生產場域與模式，最能夠發揮解釋影像的效力」²。同時，攝影的藝術話語及其政治意義，從來都是一種權力的展現。

長期探討攝影再現、真實與權力關係的藝術史學者與攝影理論家 John Tagg，在《規訓的框架：攝影真實與意義捕捉》裡，延續他

依據傅柯（Michel Foucault）之「真實—知識—權力」理論作為分析西方紀實攝影的研究方法，提出「意義的暴力」（the violence of meaning）這個批判地分析攝影修辭及話語的思辨路徑。他認為，攝影做為證據的建制化功能之所以重要且需要更多的討論，不僅是它在晚近歷史上成為社會治理與規訓知識的媒介，更同時是因為攝影複雜化了或可能掩蓋了歷史書寫的工作，成為一種新的歷史書寫，甚至進而成為歷史本身³。

Tagg所研究的對象，環繞在十九世紀與1930—1940年代以攝影做為證據和社會紀實的影像文本在西方所產生的話語權力，而他針對的特別是傳統紀實攝影的實踐。我則從攝影的話語權力和「意義的暴力」這個概念出發，沿用到台灣當代新紀實攝影的實踐經驗，藉以檢視在新世紀的頭十年裡，台灣最具代表性的新紀實作品在當代藝術的自我定位下製造了怎樣的話語和意義，以及它們是如何生產出來的。

台灣自2000年起，有不少成為當代藝術的攝影專題計畫。這些專題計畫包括：張乾琦的《鍊》（2001）；游本寬的《真假之間：游本寬閱讀台灣影像系列之一》（2001）、《台灣新郎：「編導式攝影」中的記錄思維》（2002）、《台灣公共藝術——地標篇》（2011）、《游潛兼巡露——「攝影鏡像」的內觀哲理與並置藝術》（2012）；陳敬寶的《片刻濃妝：檳榔西施影像集》（2003）、《天上人間》（2009）、《尋常人家》（2013）、《迴返計畫》（2015）；董振良的《解放戰地：女體異念影像集》（2003）；王志偉的《私房面具》（2004）；姚瑞中的《台灣廢墟迷走》（2004）；周慶輝的《野想——黃羊川計畫》（2009）沈昭良的《Stage》（2011）、《台灣綜藝團》（2016）；鍾順龍的《文明風景——里程碑》（2011）；吳政璋的《台灣「美景」》（2013）等等。

在這些為數不少的新紀實／當代藝術攝影專題中，就我所關切的議題來看具有突出代表性的兩組創作，是張乾琦的《鍊》（2001）與周慶輝的《野想——黃羊川計畫》（2009）。這兩組攝影作品，都分別在台北市立美術館展出，並同時出版了攝影集，我也曾於這兩項攝影個展期間，分別到展覽現場觀看過展出作品。這兩組攝影作品在幾個層面上也具有相似性：首先，兩位創作者張乾琦和周慶輝，皆由新聞攝影記者或紀實攝影師的職業出發，在專業工作上累積了相當優異的成績。

張乾琦曾任美國《西雅圖時報》與《巴爾的摩太陽報》攝影記者，之後獲得馬格蘭攝影通訊社提名成為唯一的華人正式會員，也曾得到過多項美國國內與國際重要新聞紀實攝影大賽的大獎。周慶輝則在《中國時報》系的平面媒體任職過新聞攝影記者，得過台灣年度新聞攝影獎等多項國內重要獎項，傳統紀實攝影作品的個展與出版包括：《停格的歲月——癡癡村記事》（1995）、《消失的群像——勞動者記事》（2002）、《行過幽谷》（2004）等。簡言之，這兩位攝影家先後轉往當代藝術的領域開拓他們的創作生命，並繼續在當代藝術領域取得了很大的關注與成就。

其次，兩組攝影作品的拍攝對象，皆是自身無法發言的底層／弱勢人物。《鍊》的創作對象是高雄龍發堂的精神病患，《野想》則是中國甘肅一個貧窮鄉鎮裡的孩子。然後，這兩個現實環境裡的被攝對象及他們各自的處境，都是以具有藝術手法和視覺美學趣味的「新紀實」表現方式，將正面擺拍（pose）的人物肖像安排到去背景的空間裡，以大底片做巨幅的影像輸出佈置在美術館展場，並出版成大開本的精緻影像書。最後，這兩組攝影作品，都曾在台灣

與國際主流藝術空間／機制展出或得獎——除了分別在北美館做過大型個展，《鍊》自2001年起，陸續應邀參加威尼斯雙年展、聖保羅雙年展、馬德里國際攝影節、紐約「國際攝影藝術中心」三年展等多個國際重要當代藝術場合；《野想》則於2010年起至香港攝影節、義大利佛羅倫斯個展，並先後得到德國紅點設計獎與iF視覺傳達設計獎。

優勢族群以新聞／紀實攝影的方式，面對缺乏理解或拒絕能力的弱勢族群生活樣態、文化景觀甚或人物相貌，進行奇觀化或異國情調的影像凝視與消費的相關研究，實是汗牛充棟、難以細數。這些雖然仍是關於攝影再現現實時的核心倫理問題，但不是在此我希望探討的主要問題。況且，這兩位攝影家也並未宣稱他們在描述或記錄現實，而是通過藝術手法，從題材中淬取視覺符號或效果，創造想像或氛圍，從而生產出與拍攝對象之處境相關的其他訊息或意義，讓觀者得到對他者或自身現實處境的某種更深刻一層的感受或認識。因此，我認為並不該以傳統紀實攝影的理解框架，來分析或批評這兩組影像。

因此，我在這篇文章裡要檢視的，是《鍊》與《野想》這兩組具有當代藝術特色的新紀實影像，究竟生產了怎樣的意義，以及這些意義與他們所取材的現實有怎樣的連結。同時，我將分析這些意義是如何生產出來、以及藝術話語在此扮演著怎樣的權力角色，從而創造了一種「意義的暴力」。我於此需要先聲明，分析這兩組具有代表性的攝影作品，並不意味所有作為當代藝術的台灣新紀實攝影作品都有同樣的問題、或者問題的嚴重程度相同。有些具備當代藝術手法的攝影創作，在一些也許無可避免的類似現象裡，仍相當程度

地反映著作者的自省內涵；或者，它們的美學手法與內涵，是在描述或對照著攝影者試圖呈現的複雜的社會／文化現實。

我也要強調，作為當代藝術的攝影，它的意義生產並不僅來自影像本身或者攝影藝術家本人，而是由作品、攝影者、評論者、媒體、美術館、和攝影畫冊等共同佈置出來的。

Gillian Rose 介紹話語分析作為一種主要的視覺研究方法時，指出話語分析大致有兩種，其一關注視覺影像和言語文本的闡釋，其二則較為關注建制的運作，例如藝廊、美術館⁴。而我將進一步分析這種意義的共構未必是目的一致的集體預謀行為，甚至共織這張話語權力之網的所有參與者不見得都思路清晰、意識分明。然而，這張權力之網，無論如何都創造了話語權力和意義的暴力，並同時維護了一個安全的、少有挑戰的台灣攝影藝術話語的生態和生產系統。

我的研究關切從 Tagg 對於國家機器控制或被它收編利用的社會紀實攝影之分析出發，並提出「意義的暴力」的這個論點；但是我閱讀的兩組攝影文本，既非服務國家維穩的政治利益，亦非傳統紀實攝影。因此，我在案例分析上採用《意義的爭辯：攝影的批判歷史》編者 Richard Bolton 對美國著名時尚兼肖像攝影家 Richard Avedon 之攝影名作 *In the American West* 的專文分析作為參照，我認為 Bolton 對 Avedon 這組人像攝影的批判閱讀，可以成為閱讀《鍊》與《野想》時有價值的對應。

新紀實攝影美學裡的意義製造：一個西方參照

藝術家兼藝評人 Martha Rosler 在一篇關於社會紀實攝影的文章裡⁵，討論了美國 1930 年代「FSA 攝影小組」代表性攝影家 Dorothea Lange 的經典作品「移工母親」。「FSA 攝影小組」是 1930 年代美國羅斯福總統「新政」政策之下「農業安全局」（Farm Security Administration，簡稱 FSA）的紀實攝影團隊，負責在經濟大蕭條時期的全美各地，尤其是南方農業與貧困地區，進行影像報導和記錄。

這張被視為 FSA 龐大攝影遺產裡最知名、也宣稱被全球複製得最多的照片後來引發了道德爭議，因為照片中的那位以聖母形象之西方宗教藝術典故被呈現出來的潦倒移工母親 Florence Thompson，在 1978 年的 75 歲時仍住在加州小鎮的拖車屋裡。她對美聯社說，這張照片讓她的臉孔名滿天下，但對改善她的生活卻毫無幫助⁶。Rosler 提到這段歷史插曲，主要是強調一個原本具有特定歷史意義的時刻，被傳統社會紀實攝影捕捉下來、並不斷彰顯其藝術性時產生的問題。

Rosler 指出，傳統紀實攝影的「美學—歷史」時刻，經常因為照片提供的大抵只是一種模糊的、如同背景紙作用的社會氛圍，致使影像雖不至於落入某種無法閱讀的「神秘」時空，卻也無法一種針對紀錄對象在政治意義與形式意義之間的辯證表達或詮釋。因此，當時代參照不再、特定的指涉褪色時，照片的美感意義就在這種社會／歷史意義的剝落中獨自升高。這種對特定歷史意義的排斥或抹除，讓紀實攝影的「美學—歷史」時刻實際上是去歷史的。

Rosler 本身是一位視覺藝術家。她從創作者的角度理解 Lange 或類似的傑出紀實攝影家在拍照時勢必關注的藝術表現形式，以及這個形式普遍被認為本身有其存在的自主意義，但她也提醒攝影創作者，無論是 Lange 或其他以勞工為題材的攝影家，影像美學的適切性都必須連結到被攝題材所在的特定歷史語境裡，而非在題材中追求一種超越性的視覺美學形式；否則現實世界就只能淪為創作者取得作品之永恆美感的踏腳石，而創作者無論動機如何良善的初衷，也會一步步朝著剝削被攝題材的方向靠攏，最終以「藝術」當作合理化這種剝削的護身符⁷。

傳統紀實照片剝離了現實指涉、「沈澱」出藝術性而登美術館之堂，是 Rosler 討論的主題。而原本就為了進美術館展覽的藝術攝影，在藝術體制裡創造的意義系統，則另有相關的研究。例如，Douglas Crimp 以紐約公共圖書館的攝影收藏為研究對象，發現此圖書館對其所收藏的攝影檔案分類系統，是以美術館的分類概念為之；這使圖書館裡的照片離開了圖書館其他資料的分類，自成一格地產生了一套獨特的意義系統。攝影的收藏，讓美術館的意義凌駕圖書館；攝影作為一種意義和理解的建制，也從其他的理解方式中分離出來⁸。

Christopher Phillips 也針對紐約現代美術館（MOMA）的攝影策展史，進行過大規模的研究。他以班雅明（Walter Benjamin）1936 年那篇討論藝術作品之「靈光」的著名論文〈機械複製時代的藝術品〉為基礎，檢視 MOMA 歷年攝影展的策展。班雅明在此文談到藝術品凸顯兩極對立的接收和評價類型，其中一種將重點放在崇拜儀式的價值（the cult value），另一種則是作品的展覽價值

(exhibition value)⁹。Phillips發現，儘管許多策展方向存在相當的差異性，也都強調了攝影展的「展覽價值」（而非「崇拜儀式價值」），但該美術館總是將攝影往去政治和靈光效果等形式主義美學的價值方向傾斜¹⁰。

Bolton則先從比較宏觀的視角來看待藝術攝影在當代出現的問題。他檢視西方晚期現代主義藝術在形塑正典（canon）與精細分工的實踐中，藝術攝影如何逐漸發展出一種自我限制和排他性格。Bolton指出：「早期現代主義的政治動力，與晚期現代主義對照出一個重要的反差；對早期現代主義的許多藝術家而言，形式的問題在當時，是關於藝術家之社會角色這個更大問題的一個組成部分。美學問題即政治問題。但是在晚期現代主義取得勝利之後，現代主義之政治基礎的思考，就被推到一邊了。當早期藝術實踐的形式屬性被吸收、成為現狀（status quo）之時，一種去政治的藝術實踐也就逐漸占了上風」¹¹。

Bolton在《意義的爭辯》裡所收錄的個人專文¹²中，對美國名攝影家Avedon最受推崇的作品之一*In the American West*（1985，以下簡稱《在美西》），進行了細緻的分析。在這組作品前，Avedon已是美國極富盛名的時尚攝影家，擅長以8×10大型相機來拍攝各類名流人物，並常以挑起情緒的方式，如以刺探心理的提問讓對方不舒服、捕捉被攝者不常被呈現的樣子——Avedon將之稱為人的個性或心靈的一面。

德州一美術館於1979年委託Avedon以其肖像風格拍攝一組以美國西部各類勞動階級為題材的作品，即為後來的《在美西》。他花了

五年時間，拍攝了包括礦工、農夫、養蜂人、流浪漢等等762個對象，使用了大約一萬七千張8×10英吋大底片，最後選出125組肖像，以壯觀的大尺寸照片做了展覽，並出版成冊。兩次以此主題的展覽製作，光是照片的放大工作就花了九個月、消耗了六萬八千平方英尺的專業相紙。Avedon的這項展覽，也取得了空前的讚譽。

除了選擇各類勞動階層與底層人物、而非過去習見的四方名流作為拍攝對象，以及其製作規模之外，《在美西》的作品特色中最顯著的一個設計，是讓每一位被攝對象從各自的工作或生活現場拉出來、站在一塊白色純淨的攝影棚背景布軸前，使每幅肖像在淺景深中二維空間化。大底片的放大品質，將他們的臉龐細節、「造型」、以及不自在或不確定的神情，如解剖圖或X光片般地呈現得鉅細靡遺；同時在白布景前，被攝對象又與他們的現實背景徹底割離。這組被Bolton稱之為「後工業主義裡的邊緣階級，被轉化為後工業的符號生產」的攝影作品，依他的分析，是Avedon以其藝術風格，收編並且再時尚化了這些美國西部的邊緣人¹³。

Bolton從幾個角度對《在美西》展開了深入的批判閱讀。首先，是關於「放大的細節提供更多對真實的思考」的迷思。Avedon用大底片大相機，在展場做巨大的展示，似乎期望他的觀眾純粹以這種攝影的逼真感，與他照片中的人物交流。Bolton描述，這些巨大的肖像將美術館的展覽空間轉化成為一種「有如被咒語震懾住的絕對的存在」¹⁴；他並接著指出，有人認為這是當代藝術的一種新表現主義形式，但更顯而易見的經驗參照，是黃色報刊或商業電視新聞裡的八卦影像。那些媒體影像總以最刺激、恐怖、聳動的

現場影像切片來傳遞不幸事件與災難，而這些煽色腥影像則只滿足觀眾的幻想與窺視慾望，極少帶來理解。聳動而無內容的影像，通過單一化與口味不斷增強的表現，將現實變成一系列的幻象。

根據 Bolton 的整理，Avedon 為自己的創作是這麼辯護的：「表相即是所有。你只能從表相取得背後的東西」；「肖像不在呈現相貌。當一種情緒或事實轉為照片的瞬間，它就不再是個事實，而是一個意見……所有的照片都是準確的。沒有一張照片是真實的」；「這是個虛擬的『美國』西部。我不認為這些肖像裡的西部，比 John Wayne 的或 Edward Curtis 的西部更確實些。」（Wayne 是美國早期西部片的標誌性演員，Curtis 是二十世紀初美國重要的民族學攝影家，大量拍攝美國西部與美國原住民題材）¹⁵。

Avedon 這些話，聽起來似乎讓人無法再以紀實攝影的概念來評斷他的《在美西》了。但 Bolton 提醒我們一個弔詭：Avedon 於《在美西》攝影集的前言裡，又強調這些照片裡的被攝人物乃是一種自然的存在，與「發生」（happened）的影像；這意味著這些肖像是對現實的一種透明的、自然主義式的描述——儘管攝製過程的操縱性充斥每張影像。

此外，在記者會發佈的資料和媒體報導文章裡，許多人確實認為《在美西》是美國西部的紀實性作品；例如，攝影集的出版者在出版目錄上這麼描述此作：「這裡是破敗骯髒的美國西部，灰砂撲面、強悍堅韌、勇敢又悲傷——真實的人物在真實的地方。Avedon 有勇氣直面這些人們的困境，並召喚出他們驚人的美麗，標誌著 Avedon 藝術的新境界」¹⁶。

在這些話語裡，Bolton 指出：「Avedon 安排了紀實攝影客觀與主觀上的衝突，也就是在描述和自我表達之間的相互抵觸，它持續糾纏著紀實攝影。這種衝突經常是我們認為許多紀實攝影所展現的一種糟糕的信念：即，關於『被攝對象』自我表達的宣稱，遮蔽了『紀實攝影』權力關係中，特權階級再現另一階級之現實的作風」¹⁷。於此，我們一方面看到作為藝術家的 Avedon 兩面討好的投機話語操作，同時也可以看見攝影藝術家與主流媒體、出版商共構的話語權力網絡和意義的暴力，是不分國界的共同現象。

Bolton 對《在美西》的第二個批判論點，是關於「將影像意義普遍化」的問題。Avedon 的作品，被一些評論者認為是表現出人們的原型（archetype），因此，避開被攝者的特定社會因素，可以讓人類經驗的基本真實顯現出來。《在美西》中的肖像幾乎沒有特殊性，這些「基本真實」只能與被攝對象的長相產生連結；「我們必須忽略照片中每一個主體之間的社會差異，」Bolton 說，「並將具有『普遍性』意義的類型學，立基於表面的相似性上」¹⁸。

細究這組肖像，Bolton 認為類型學的創作邏輯在此作品中已經到了一種荒謬的地步：**每個人看起來都一樣**。他分析，Avedon 以各種表現形式上的設計來創造影像的視覺力量，特別是經由被攝者凝視鏡頭的反覆呈現——被攝者與鏡頭之間的接目，是一種直挺挺的、不舒服的、尷尬笨拙的、甚至冷酷猙獰的凝視。通過攝影，Avedon 以疏離的凝視表情，將所有人統合為一種類型，其中包括漂泊者、女服務員、工廠工人、掘墓者、肉品包裝工人、精神病患、監獄囚犯等等。

疏離狀態也許確實存在於這些人之中，但這疏離沒有歷史；攝影家通過齊頭式的手法和單一的影像詮釋，並串之以某些意義含糊籠統的隱喻（例如在一些照片中出現的被宰動物），建立起某種對美國西部勞動／底層階級的幻想式再現。這些高度風格化的影像再現，把所有被攝者都轉化為演員和另類時尚模特兒¹⁹。

影像意義的普遍化，也連結到 Bolton 對此作的第三個論點，即 Avedon 藉他者映照自己心理的問題。Bolton 引述 Sander Gilman 的相關研究，認為人們建構固定類型或刻板印象，是為了控制我們對未知－他者的恐懼。儘管形成刻板的由來相同，操作各種刻板類型的方式卻不同：健康的類型是人們拿來暫時抗衡生活經驗各種遭遇時的取捨機制，這種類型的人面對特定的經驗時，會因時或因地制宜而取用或拋棄某些刻板印象。而病態的刻板類型（pathological stereotypes）則不容許被改變，只能被控制。人們試圖自然化病態的刻板類型，並且宣稱這種類型具有普遍意義；健康類型的彼此區分和經驗的複雜性會被尊重，但不健康類型的差異性則被否認，這種意義並以「普世意義」的概念被強加於所有人身上。

Bolton 對《在美西》和 Avedon 其他攝影作品的閱讀，看到攝影家同樣有著我們大多數人都有的恐懼：對疼痛、疾病、腐敗、衰老和死亡的畏懼。他說，Avedon 的攝影是一首如同紀念碑一般的視覺輓歌，而生命就在照相機前腐蝕、敗壞；然而攝影家從不挑戰這種刻板概念、從不提供被攝對象的特殊性。

Avedon 作品最明確的一致性，即是他從不願意從「影像風格」以外的任何其他路徑，去表現人類的經驗。然而 Bolton 強調，「勞動、

腐壞與死亡，並不以化約的類型或風格存在，而是存在於歷史和特定社會現實裡」²⁰。Bolton對Avedon《在美西》攝影藝術的分析，提供了不少有價值的論點，也成為我分析《鍊》與《野想》兩部作品的參照。

張乾琦：《鍊》

在新聞攝影專業上國際知名的馬格蘭攝影通訊社會員張乾琦，於1993到1999年間，斷續地前往高雄龍發堂拍攝在該收容機構裡的精神病患；而以《鍊》為名的出版與展覽影像，則是攝影家於1998年十月的某一個下午，一次取得的系列影像²¹。這個午後，在龍發堂收容的病患們吃過午飯、準備返回養雞場等工作區時，攝影家請院方幫忙安排將排隊離開餐廳的病患們在通道上依次稍微停留，讓他迅速按下快門。

張乾琦在很短的時間裡，拍了將近九捲底片，大約320張影像，最後選出48張²²。龍發堂院方將每兩名病患，從腰部以名之為「感情鍊」的鐵鍊拴在一起，而張乾琦的拍攝方式是在定點拍下每一組病患的正面全身肖像。有些病患並不願或不能配合站好，因此部分的照片在景框中呈現了各種神情、姿勢、動作、位置。

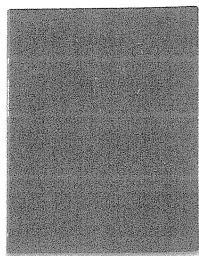
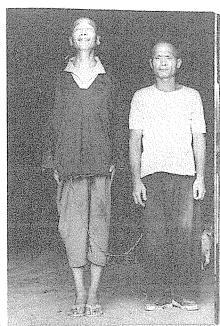
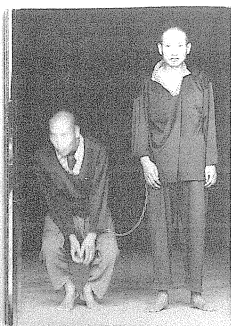
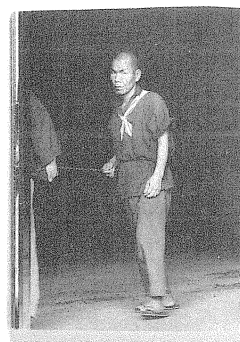
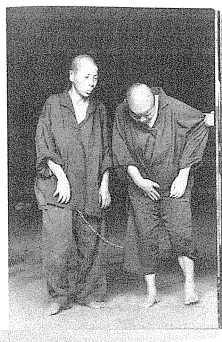
《鍊》的這種拍攝方式，與之後形成的出版和展覽形式，讓張乾琦從新聞攝影記者與紀實攝影家，拓展為以新紀實攝影為表現手法的當代視覺藝術家——雖然紀實攝影家仍是他尚未放棄的身份或工作方式。整組經過精細挑選與編排的龍發堂精神病患的正面人像，在暗黑的背景下，以重複的視覺節奏現形於攝影集，並以每幅60×40

英吋大小四十餘幅展出於美術館。當四十餘幅與人等高的放大影像一字排開環繞在國內外各大美術館的牆面時，《鍊》的視覺震撼效果及其所創造的藝術話語和相關討論，就有必要再梳理、爭辯。

《鍊》的出版在國內外有幾個版本，我參考了其中兩份台灣的出版：《鍊——張乾琦攝影專輯》（1999出版），與《鍊：張乾琦攝影展》（2001出版）。前者為目前已停刊的一份攝影雜誌，就此創作編輯了相對完整的作品，後者則是台北市立美術館的展覽圖錄，選輯攝影家於個展中的四組作品：「紐約唐人街」、「誓言」（婚紗照）、「鍊」、「迷走」（上了鐵鍊的泰國大象）；而「鍊」這部分只精選展場的部分作品。由於張乾琦以「鍊」的概念連結四項主題，有其象徵意義，因此一併參考。

《鍊》於2001年在台北市立美術館「張乾琦攝影展」展出之間與之後，獲得台灣新聞媒體大量的正面報導與評論。報導的新聞稿式內容大致雷同，關注也多放在《鍊》的龍發堂題材本身、視覺呈現效果、與張乾琦作為馬格蘭會員的攝影成就上。關於此作的評論文字，則多聚焦於個展中「鍊」這組作品的人道精神與藝術創舉。例如，當時北美館的館長黃才郎認為，此組關於龍發堂精神病患的「作品呈現張乾琦一貫的人道關懷與對社會的批判」²³。

莊永康則認為，從這組「作品中折射出來的，是個能夠對『弱勢』群體產生體諒的同理心。這包括對《鍊》裡頭的精神病患……這樣的同理心，讓張乾琦多少避免了西方描繪東方社會時常常出現的『獵奇』心態，而在紐約能做到這點相信是不容易的」²⁴。鄭惠美也認為，「張乾琦，一個亞洲人，尤其是台灣人，要與歐美國際競



張乾琦，《鍊：張乾琦攝影展》，台北市立美術館，2001年

爭，他不用煽情、感覺的影像，賣弄異國情調，他只是與人性的關懷『鍊』在一起」²⁵。

鄭惠美認為張乾琦的照片是報導攝影。在不同的文章裡，鄭惠美兩次提到，張乾琦透過鏡頭呈現了社會觀察和人權關懷，「鏡頭所呈現的影像張力有限，而所隱藏的文化穿透力與批判力卻是無限」²⁶。蔡佩君也認為《鍊》是具有紀實性與見證功能的報導攝影作品，她描述被記錄的病患是「被鍊住的兩個人沒有過去、沒有未來，只有被框住的當下」，而這框取是「正面全身的類肖像，不帶情感的投射：張乾琦的鏡頭採取批判的距離」。

蔡佩君對這組影像意義的結論是，「報導攝影的見證藝術，不在捕捉瞬間的驚異，更非遙遠自持的觀望，而是以技術建立起被攝者、攝影者、觀看者，以及其所生存之社會的關聯」²⁷。陳思穎論及張乾琦攝影的特色時，一方面稱《鍊》以傳統報導攝影方式花很多時間與拍攝對象相處，並以直接拍攝正面肖像的方式為之；另一方面，她又認為這組作品挑戰傳統社會紀實攝影，是以一種冷酷和去脈絡的影像拉出觀看距離，以在照片裡呈現一種「社會幻見」(social fantasy)²⁸。

也有些藝評人動容於《鍊》強大的藝術性。在紐約為張乾琦的展覽做照片沖印放大的專業沖印師 Charles Griffin 認為，儘管這批在他工作室製作時觀看到的精神病患的臉孔有如鬼魅，但「奇怪的是，這些照片又實在美麗」²⁹。南條史生說，「他們（病患們）彷彿邀請觀者將他們閱讀得更仔細一點。這些影像令人心痛卻又美麗極了。『美』絕不只是以吸引人的形式呈現，不吸引人的事物也能發現美

感。換一句話說，張乾琦有能力將一般認為不美的對象，呈現出美的一面，或者以美的方式表現」³⁰。

胡永芬則以看展的經驗切入，「當空間轉換到靜默的美術館殿堂中以十五度的俯角面對展場時，每組畫面都意外地顯現了同一而強大的戲劇化張力與荒謬性；當觀者迎面遭遇這個視覺時，或許未必會感到同情（有些人物在畫面中的狀態，竟然能讓我聯想到中世紀的吟遊詩人），但必然，是一種無法略過而詭異的震動經驗」³¹。

從上述這些評論意見裡，張乾琦的《鍊》，究竟是對弱勢之人道／人權關懷的紀實攝影？還是拉開冷靜距離的批判？這個作品系列是否呈現了被攝者／攝影者／觀看者之間的社會關聯？或是去脈絡的社會幻見？抑或是飽含美感經驗與荒謬感的當代藝術？攝影家張乾琦本人在兩份訪談裡，似乎也在這幾種意義中來回擺盪、自相混淆。

在《鍊——張乾琦攝影專輯》的訪談文字裡，訪問者阮義忠問張乾琦，兩兩拴住精神病患的鐵鍊，對兩人之間的關係產生怎樣的作​​用？張乾琦在回答中反映了他對這條鍊子的作用有著相當的觀察與批判——亦即，鍊子有著院方對病患的強控制力量，無法反抗只能臣服；而被鐵鍊綁住的兩造也有複雜的控制關係，先來後到決定了位置高低，但病情輕重又可能翻轉成另一種控制關係。不過，在這段具有現實脈絡的描述後，張乾琦隨即表示，「人類必然會瘋癲到這種地步，即使不瘋癲，也只是另一種形式的瘋癲」³²。意即，影像中的病患與鐵鍊，其實意味著一種抽象的意念或象徵，而非龍發堂裡的特定現實。

《文化研究》也曾對攝影家做過一次深度訪談³³。專訪中張乾琦談到自己希望拍攝一種「更大的圖像」，也就是將精神病患與鐵鍊表現為一種具有普遍性意義的、關於人類生存或精神狀態的隱喻。當劉紀蕙問到是什麼動機吸引攝影家去捕捉某些影像時，張乾琦不止一次的表示不能接受「捕捉」(capture)這個詞彙，並修正提問者，他的攝影實踐是在「crystallize(具體呈現)」，而非捕捉。

他說：「攝影當然總是離不開美學跟技術這兩個部分，但是我會讓技術部分盡量簡單。我覺得一直阻擋我去拍好照片的其實是相機」³⁴。這個用詞的強調值得探討，我稍後將回到此論點。劉紀蕙也問到攝影行為裡的權力關係，張乾琦的回覆則是，長期的報導攝影不可能只是單向的關係，而必然是一種建立互信的過程。

《鍊》的拍攝是「捕捉」還是「具現」，以及攝影的權力位置，一向是紀實攝影者的道德焦慮，和他們必須面對的提問。然而，需要先釐清的問題是，《鍊》究竟是紀實攝影、新紀實攝影、或純視覺藝術？無論紀實或新紀實攝影，都可以跟社會現實做意義上的連結，包括對現實的批判性觀看；然而，以具現或批判社會現實為名的視覺藝術，有時未必真正連結了社會現實，而可能只存在於創作者的文字修辭，或者藝術評論者的意義製造或附會裡。

攝影的紀實內涵與藝術性，並非不相容的二分概念，作為當代視覺藝術一環的新紀實攝影，是可以納兩者於一體的、寬廣的影像表現形式。但無論如何，新紀實攝影的實踐裡，跟它所依據的現實究竟發生多少關係、或生產出怎樣的意義，還是可以檢驗，而非只能眾說紛紜，或將意義進行任意的詮釋。

在《鍊》的案例裡，判斷這項攝影創作計畫的屬性為何並不困難——只要閱讀作為最重要之符號意義的鐵鍊，是作為讓觀者理解龍發堂精神病患現實處境的描述，還是以去脈絡的概念，來成就其符號之普遍化意義的一個藝術語彙或視覺設計。在不同的報導或訪談裡，張乾琦都提到他花了七八年時間，不斷返回龍發堂觀察病患、與他們建立互信關係，也很清楚許多個案病患的特殊狀態。

在前述那篇阮義忠進行的訪談裡，張乾琦也將鍊鎖兩端之間的權力拉扯、變換、或無從反抗院方權力的控制邏輯等不同層次，描述得相當清楚。通過其他對龍發堂的報導，我們也知道部分的所謂「精神病患」，其實是因為家人放棄面對的其他社會問題，而被送至龍發堂代為處理的；他們不見得精神異常，卻自此無法離開。

然而，在《鍊》的呈現裡，我們只看到被捕捉於鏡頭前的成對被鍊條捆綁的病患，但理解不到上述所言的那些處境。影像固然不能亦不需要取代文字的資訊描述功能，也不意味《鍊》應該為上述那些處境，進行傳統報導式的紀實攝影製作；但鐵鍊作為權力拉扯或禁錮的符號，還是可以有一些其他的影像設計或「具現」方式，讓觀者對病患真實處境裡的複雜面貌，有稍微多一些的理解與閱讀渠道。

張乾琦在《鍊》裡一字排開的影像視覺性與韻律性的重複節奏，讓每一組病患的意義均質化、扁平化，成為一片關於禁錮與瘋狂意象的視覺風景。猶如Bolton分析Avedon那些勞動底層的肖像照片，「**每個人看起來都一樣**」。它在視覺效果上固然是震撼的，尤其當壯觀地陳列在美術館的展場空間時；但它終究是一片被概念化的「風景」。

黃筑在其《龍發堂攝影研究》論文中指出，張乾琦的影像「是以大量的瘋狂者來呈現人我間集體性的鍊形關係，他只是利用龍發堂、瘋人、感情鍊這三項元素來創作作品，剝削這些邊緣個體的歷史、脈絡與空間，以投擲到理性秩序中作為一種整體性的諷喻論點」³⁵。這個被普遍化和整體化的諷喻訊息可以是：我們（觀者）跟影像裡的他們（龍發堂精神病患）其實都一樣，都在某種瘋癲和被禁錮的不自由狀態裡。這個訊息，也在《鍊：張乾琦攝影展》展出與圖錄的其他幾組紀實攝影專題（紐約唐人街的中國福州打工者、在婚紗產業裡走入婚姻體制的人、與被鐵鍊綁住的泰國大象）中，取得了一種普遍意義的呼應與延伸。

於此，我們可以回頭來看「捕捉」和「具現」的問題。張乾琦在訪談中表示不能接受以「捕捉」一詞描述他的攝影概念，而必須說「具現」；他的進一步解釋，似乎意味著「捕捉」帶有太多技術上的操作（例如「決定性瞬間」的技巧，甚至通過這樣的技術所攫取的意義的設計，或框限），而「具現」可能才是一種具有藝術或哲學層次的觀看與賦形的實踐。

這是一個乍聞之下動聽但充滿矛盾的修辭：攝影的「具現」在這樣的概念下，意味著客觀現實裡存在著一個「更大的圖像」，它的意義是整體、普遍而明確的，攝影者只需有能力看到這個圖像，然後協助將它顯影出來，具體化為一張照片，即功德圓滿。這個概念，其實正是攝影術自發明至今仍然持續有效的宣稱與迷思：照片能夠如實複製客觀的真理。甚至不是再現，只是複製。照相機與攝影，成為上帝的全知眼睛和觀看方式。然而，張乾琦卻又經常強調，「我拍攝的是我的主觀與偏見」³⁶。

這裡至少出現了兩個問題。其一，如果攝影不在捕捉、而是具現，則既然攝影家在龍發堂成對被鍊住的精神病患身上，看到了一個更大的意義圖像，那麼在同樣手法被「具現」的300多張底片裡，最後為何編選出來的是這40張影像？依照具現的意義邏輯，那些底片裡的任何40張或其他數量，以任何的順序或尺寸，應該都可以呈現同一種整體的意義圖像。

然而，從展覽與出版的影像編排裡，每幅影像各有變化，包括姿勢、表情、構圖等等的差異與多樣性，讓比較世故的攝影藝術觀看者很難不推測，攝影家同時也在挑選拍照時所「捕捉」到的、某些病患局部或全部逸出框格的影像，無論那些「出格」的影像是難以控制拍攝對象的結果、或有意框取的構圖畫面，都是以在編排展示時，形成一種視覺的節奏變化或律動。

其二，即是黃筑提到的抽離歷史與空間脈絡的整體化（totalised）的或普遍化（universalised）的意義，最後成就了怎樣的話語作用和效益。西方具批判精神之後現代主義文化研究，早已針對西方陳述真理或意義的整體化和普遍性的問題，展開密集而犀利的反省。他們認為，對現實的知識或理解必須情境化（situated）在特定的脈絡裡，以避免落入一種知識或文化的傲慢。這些學者為數頗眾，包括人類學家 Clifford and Marcus³⁷、Clifford Geertz³⁸，研究流行文化的社會學家 Dick Hebdige³⁹，女性主義科學文化研究學者 Donna Haraway⁴⁰，後現代社會學者 Stratton and Ang⁴¹，與民族誌媒體研究學者 David Morley⁴²等等。但在某種主流的藝術創作圈裡，普遍性意義似乎仍是習於被接受的一種價值或追求方向。

Lens Culture 攝影網站發行人兼主編 Jim Casper 介紹《鍊》的第一段話裡這麼描述：「這不是現代舞蹈表演團體的概念，或一齣貝克特《等待果陀》的戲劇。如果它是虛構的作品，它的構思、選角、服裝和編舞都將贏得首獎。然而，這的確是真實的」⁴³。這是一位看遍全球當代攝影作品的專業主編，對《鍊》的讚美方式。

龍發堂的精神病患在張乾琦影像裡的造型，讓 Casper 閱讀到的，是現代舞蹈或荒謬劇場；讓藝評人胡永芬聯想到的，是中世紀的吟遊詩人。胡永芬在其評論文字的結尾，肯定張乾琦的作品成就時，準確的描述了對於《鍊》在意義和效果上何以如此：「報導攝影、新聞攝影、影像創作之類枝枝節節的分類方式，在當代藝術的範域裡都已經不再產生什麼關鍵性的意義，一切都可以簡化為什麼是有意思的、有原創的、有才華的作品……都可以簡而言之是好的藝術」。

張乾琦的《鍊》確實是有才華的原創性藝術作品。當題材的在地脈絡與現實意義，被觀看與表現的方式化約、抽離之後，它的美學體現與普遍性意義，就在原創與才華中升高，並且容易連結到西方／國際熟悉的藝術語彙和文化典故中。黃筑分析張乾琦作品的最後，就此提出了嚴厲的批評，認為《鍊》的藝術成果，是建立在消費題材的基礎上。「照相機的角度，與其說是尊重與謙遜，倒不如說是一種消費，消費了觀者對瘋狂的想像」⁴⁴。他繼續指出：

當《鍊》在馬格蘭的網頁以專業攝影家張乾琦的專屬藝廊出現，這些壓上「©Magnum Photos」版權所有符號的照片，走出台灣、高雄、龍發堂這些地球上的小小空間，進入虛擬無遠弗屆的網路世界時，在不允許按下滑鼠右鍵複製或另存圖片的限制下，瘋癲者成為

藝術家、馬格蘭通訊社的私有財產，沒有機會提前或事後表達自己做為被觀視作品的意願，沒有資格複製或保存自己的容貌……。那一道緊縛腰際的鎖鍊與一張張清晰可辨的臉，就像是一個象徵、一張名牌、一個病歷，教導我們對瘋狂的表面認知，並懂得迴避的策略，社會建構的符號被銘刻，因而瘋狂與囚禁的共生關係，以及罪犯的想像，是瘋人必須永恆接受禁錮的懲罰，在現實中，也在影像中⁴⁵。

龍發堂精神病患被永恆禁錮於現實和影像中的懲罰，也是 Bolton 分析 Avedon《在美西》那些底層勞工被化約為「病態的刻板類型」之後，只能被控制、不容許改變的政治話語效果。

黃筑對於《鍊》消費了題材的論點，是一個道德指控。此作涉及道德議題，是因為它涉及權力問題。

《文化研究》的專訪提及攝影的權力位置時，張乾琦指出，拿相機的人通常是權力兩造中的「贏家」，但長期投資的報導攝影計畫，必須是個與被攝者建立互信的過程，不可能是一種單向的權力行使關係。暫且不論攝影者與精神病患能否有效建立互信，或病患能否充分理解攝影家的意圖、與最後呈現的樣貌，以及，龍發堂院方是否有資格代替病患同意或不同意被拍照；重點在於，攝影裡最主要的關於權力的概念，乃來自於影像話語效果所製造的被攝者無從回應又無法否決的意義，而不那麼是關於拍攝與被攝兩造，是否建立了雙向、互信關係，更非關訪談者之一蕭嘉慶所說的，作為一種尊重與謙卑觀點的「腰部高度的拍攝角度」⁴⁶。

通過對《鍊》的分析，我想強調的論點是，作為當代藝術的新紀實

攝影，它的意義建構，經常是以擺盪、遊走在紀實和藝術的話語縫隙之間來達成。兩相掩護、互為奧援以試圖合理化的修辭與詮釋，卻常可能出現意義的混淆與自相矛盾。這種經由作品、藝術家、媒體、與評論者等所共同形成的意義迷障，最後卻構築出一種奇特的相互肯認、不再細究的話語網絡。正是這樣的一種奇特網絡，讓攝影得以持續宰制著指涉現實時任意的詮釋權力；而話語權力的這種生產與控制的實踐，即是我所稱的一種「意義的暴力」。

周慶輝：《野想——黃羊川計畫》

黃羊川是位於中國甘肅省武威市古浪縣東南的一個貧窮偏遠村鎮。這個河西走廊的貧困村落裡，居民以農牧業為主，年平均收入只有三千元人民幣，與一台電腦的價錢一樣⁴⁷。已故的台灣電腦製造商溫世仁，相信科技可以讓人脫貧，因此他的「千鄉萬才」計畫將國際網路引進黃羊川，希望能讓當地窮困兒童通過網路接觸外面的世界，而農民可以利用網路將生產的農牧產品賣到美國的超市，使網路發揮行銷功能。除了提供一批電腦給當地，溫世仁基金會也在該鎮蓋了一座有獨立發電設備的「黃羊川國際會議中心」；計畫中還包括在此中心建商城、舉辦科技相關研討會等等，後因溫世仁的辭世而終止了計畫⁴⁸。

當時台灣公視、溫世仁基金會和其他影視工作者，都計畫在黃羊川拍攝關於這位「科技遊俠」的科技夢想故事；攝影家周慶輝起初也參與在影視導演劉高的紀錄片製作團隊裡，負責平面攝影的紀錄工作。然而，周慶輝這個自2006年開始的攝影紀錄工作，在兩年的創作過程裡，很快地轉變成一個視覺藝術計畫。如同《鍊》之於張

乾琦，《野想——黃羊川計畫》也是周慶輝從傳統紀實攝影家成功轉型為當代視覺藝術家的作品。

在「色影無忌」攝影網站的一份長篇訪談裡，周慶輝中肯的描述了他對溫世仁打算科技化黃羊川的「脫貧計畫」的觀察：「溫世仁做的這件事情其實是一個夢，一個成功商人的夢。但事實上，這件事施行起來很難，因為即使你給了當地孩子一個電腦，他們也未必能付得起上網費。所以我就想以夢為題來施行拍攝計劃」⁴⁹。也就是說，台灣這位「科技遊俠」電腦救貧的人道主義之夢，是個完全不切實際的幻想，無論這些窮困家庭是否付得起上網費、軟硬體維修費，或電腦壞了去何處維修等等問題。

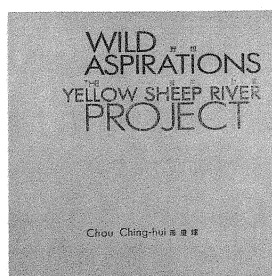
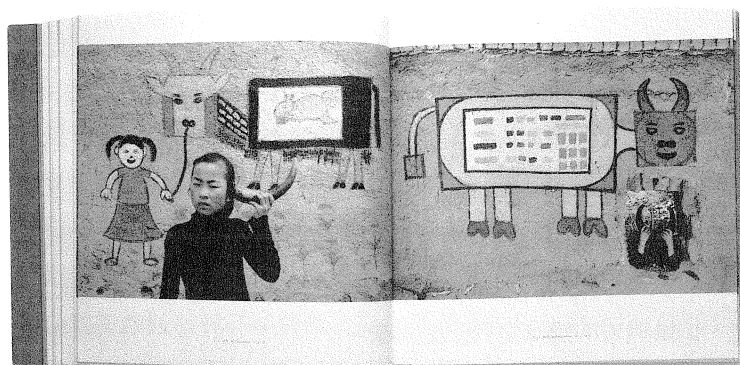
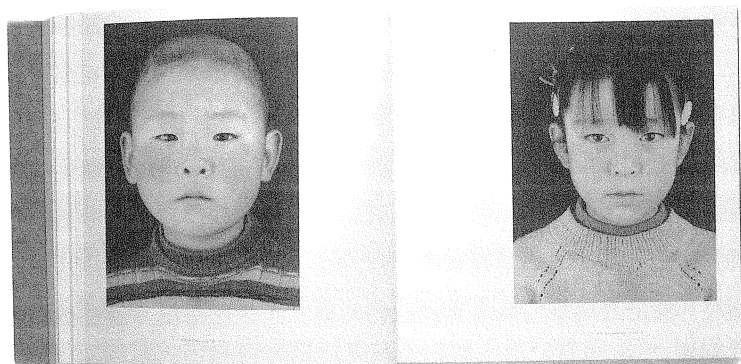
評論家楊照在此攝影集的一篇對談〈「後紀實」的攝影藝術〉裡說，周慶輝的攝影計畫本來是紀實的，但是他原本要記錄的電腦與黃羊川兒童之間的關係，根本還不存在，也就是「無實可記」⁵⁰。周慶輝於是改變計畫，以藝術手法拍攝「對電腦科技的夢想」這件事。在周慶輝觀察到的現實裡，從企業家溫世仁在黃羊川打造的夢幻或妄想，到黃羊川居民或兒童被此幻想所映照出來的不堪與荒誕處境，其實都是相當值得以影像話語表述的——無論以傳統紀實方式或新紀實藝術手法為之。但是，周慶輝以藝術手法所呈現的「夢想」主題，究竟如何觀看和處理他的現實題材？通過影像藝術和圍繞它的報導與評論，又創造了怎樣的藝術／政治話語和意義？都需要進行仔細的話語分析。

周慶輝在《野想》裡視覺化孩童「夢想」的執行方式，是請他們畫出自己對電腦生活的各種「野想」，然後將這些孩子拉到攝影家以

當地廢棄車站改成的攝影棚內，拿4×5相機的大底片拍攝孩童的面孔，並將他們各自的圖畫倒映在自己的眼睛裡。為了看清楚這個瞳孔中還有文章，每幅孩童的頭像被放大到129×94公分的巨幅展覽作品上，一字排開掛在美術館牆面。周慶輝說，「使用攝影棚的時候，我就想著要拍肖像。在展覽時，就把這些小孩子的夢放進他們眼睛裡，孩子的眼睛裡有他們畫的畫。我為什麼把那些照片放那麼大，就是因為要讓觀者看到他們的夢。而夢在哪裡？就在他們的眼神裡」⁵¹。

同時，攝影家找來蘭州師範大學美術系的學生，將孩童的圖畫投影、重繪到殘破的土牆上，並挖洞設計，讓孩子們站、蹲或露頭於牆洞之中，與他們被彩繪於牆的圖畫作一些「野想」設計或安排⁵²。而在《野想》於北美館的展覽和攝影集裡，除了正面大頭照以及孩童與「壁畫」照片之外，另兩部分的作品，一是安排這些孩子在攝影棚裡擺出一些姿勢，或拿著他們家中或生活裡的小物件為道具，做成一系列的去背景擺拍照片；另一部分則是以黑白紀實照片，拍攝無人的幾處室內生活場景。

《野想》展覽與出版前後的報導不少，除了制式新聞稿基本資訊，多半集中於溫世仁先生在甘肅黃羊川希望以科技弭平城鄉差距的善舉和人道胸懷，以及攝影家周慶輝「黃羊川計畫」如何藉新紀實攝影與各種藝術安排的手法，再現或詮釋了溫世仁的理想。除了「色影無忌」網站的訪談與楊純芳的文章之外，這類訊息的報導在展覽與出版當時也還有包括陳小凌⁵³、許惠涵與林筱影⁵⁴、黃雅詩⁵⁵等。



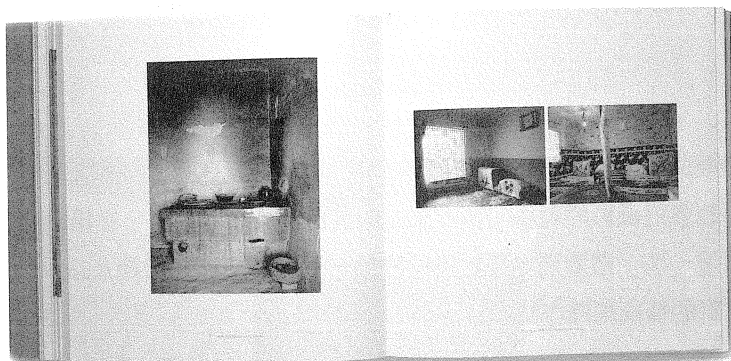
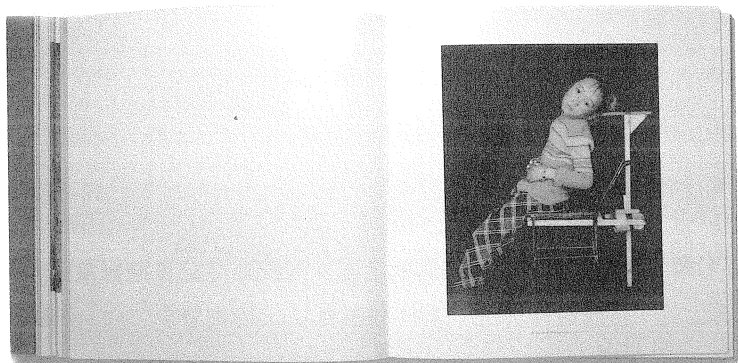
周慶輝，《野想——黃羊川計畫》，優秀視覺設計，2009年

針對《野想》的評論不多，但一篇相當關鍵、值得進行詳細之話語分析的文字，是先前提及的《野想》攝影集裡一篇三人對談〈「後紀實」的攝影藝術——對談者陳傳興 vs. 楊照 vs. 周慶輝〉。這篇對談包括了幾個有價值但需要爭辯的議題，包括紀實與藝術操縱、去脈絡的肖像、「怪誕」(grotesque) 藝術效果於《野想》的意義，以及關於此作的「想像」。我將逐一分析，以歸納這些話語在意義生產與權力效果上的問題。

對談中，楊照論及周慶輝在黃羊川，發現了當地兒童與電腦的關係並未發生、「無實可記」的真實之後，周慶輝從紀實攝影家的角色「轉化成一個曖昧模糊的『當代藝術家』」，而現實則不再是記錄對象，變成了攝影藝術家介入操縱對象的創作素材。楊照稱周慶輝的身份變化「曖昧模糊」，並似乎要犀利的解構這種曖昧模糊。

他認為，周慶輝同時還拍攝了孩童家等現實環境的照片，是一種「護身符和藉口」，以否認自己「藝術家中心」的強悍介入，和操縱孩童以改造素材為藝術的作法。他指出，「周慶輝還在抗拒新角色，還在留戀舊的紀實攝影家身份……；但還有另一層意思是周慶輝想要把攝影的現場叫喚回來，假裝自己還在黃羊川，在場目睹記錄這一切，塑造現場攝影家的身份，試圖否認自己居間 manipulate 材料的藝術創作法」⁵⁶。

楊照對周慶輝的這段創作心理分析，或許可以成為一種閱讀《野想》影像既以藝術手法為主、又包含了一組黑白紀實影像的詮釋方式，但未必能成為對創作的充分解釋。周慶輝的這組黑白紀實影像，雖然題材是黃羊川居民簡陋的廚房與臥房，或幾個空無一人的



公私空間與電腦室，但這些空間乾淨工整井然有序，室內家具器物在現場光線中顯出一種安靜、細緻的視覺肌理和美感，從而將現實轉化為一種視覺「場景」，使之抽離了現實，自成一種藝術效果。

Tagg在一篇文章中分析了美國1930年代起的重要紀實攝影家Walker Evans，於經濟大蕭條時代的美國南方所拍攝之貧窮農民、與他們房舍器物的工整細緻之視覺藝術性呈現（這些紀實作品收錄於Evans與James Agee合作出版的*Let Us Now Praise Famous Men*一書，是具有代表性的例子），認為Evans美感化人事物以抽離現實的體現，是一種「對意義的拒絕」⁵⁷。

也就是，「操縱」不僅是在《野想》那幾組彩色作品的藝術安排裡，也同樣可以在黑白紀實影像的表現上。然而，當楊照犀利的分析了他認為周慶輝存有的創作心理之後，隨即認為這種當代藝術裡的操縱並不涉及道德問題。他說，「那些照片究竟是拍浴缸、牆壁、燈還是人都不重要，經過相機與相紙manipulate出來的色彩與影像才重要，因為那是油畫材料或其他任何材料都無法去創造出來的」。

楊照將作為藝術材料的物件與人等同起來看待操縱的道德問題，表示他認為在攝影成為藝術創作時，一切關於人的意義或再現方式的道德考量，都應該退後，或根本不成為問題。但當媒體報導依然幾乎全面認定周慶輝的《野想》是在彰顯溫世仁的理想，當周慶輝自己也宣稱作品是凸顯黃羊川孩童的純真與想像時，即說明了這組新紀實攝影作品與現實仍有意義上的牽連，那麼這些道德議題恐怕也不會因為對藝術的追求而不成為問題。

與討論張乾琦的《鍊》一樣，關於《野想》涉及的道德議題，我所關切的面向並非攝影家是否取得拍攝同意，或者是否用了某些手段得到這些同意與配合等問題。我關切的是，面對現實環境裡的一群弱勢對象——一群無從理解影像話語，因此無法判斷意義或拒絕入鏡的孩子，這些藝術話語和評論詮釋生產了怎樣的意義與權力。這項關切，首先必須反映在對黃羊川孩童臉孔肖像的討論上。

影像理論學者兼攝影藝術家陳傳興在對談中指出，當攝影家面對數位攝影的巨大變化而產生了對傳統影像生產方式的焦慮時，周慶輝反其道而行的使用傳統大相機與手工方式，拍攝孩童如照相館身份證照般的正面肖像，是「帶有強烈辨識身份的功能」；而當小朋友的畫作被移到土牆上時，在「轉印」的過程中又產生了「一種自我否定的關係，一種身份變造的暗示」。陳傳興認為周慶輝「無意識地創作了這種形式、這種關係」，並在展覽中強化這樣的形式與關係。

訪談最後，陳周二人再就大幅肖像做了些討論。陳傳興認為這些打光均勻正面的孩童肖像，使被攝者的臉部細節纖毫畢露無可逃遁，是一種非常直接的、顯微鏡解剖式的影像。周慶輝則回應，他以巨大影像表現孩童的身份證式肖像，為的是「特別希望觀看的人與小孩互相凝視而發現新的事物，並打破人們對小孩的定型概念」。至於孩童的面容肌膚被鉅細靡遺的展示，是由於攝影家希望「讓看照片的人有深切的感受，我想殘忍是一種必要的手段」。

對談內容於此結束，至於什麼是周慶輝希望觀者深切感受到的——是「發現新的事物」、「人們對小孩的定型概念」，或者其他，攝影家沒有提示。同時，陳傳興在藝術評論話語中提到的身份辨識、轉

印、自我否定、與身份變造等辭藻或概念，和「解剖式影像」的概念如何架接，也不得而知。但至少可確定的是，這些自說自話的藝術話語，在意義上的自我完成或自相矛盾，與作為被凝視客體的黃羊川孩童是不發生關係的。

影像學者顧錚在《野想》攝影集的序文〈由周慶輝的《黃羊川計畫》所「野想」到的〉，清楚指出了《野想》的藝術話語裡觸及的道德問題。顧錚提醒，當一群從未通過大相機的暗箱拍過肖像的孩童，被請入攝影棚內拍照，還被要求不許微笑時，因緊張、不確定的心情所產生的一種風格統一的僵硬、愚鈍、落後、麻木的表情，不是那些農村兒童的常態表情，而是「攝影作為一種權力」所起的作用。

他進而指出，這些攝影棚內去現實脈絡的孩童肖像及其表情，卻又產生了一種在中國政治語境下的不堪隱喻。顧錚分析，因為證照式的拍攝方式排除身體、集中面部以辨識身份，掌握面孔即是掌握身份與身體：

面孔，可能是權力最希望掌握、禁錮與控制的部位，而身份證件照片只有納入頭部一事，也喻示人在權力面前放棄行動力，或者說通過身份證件照片的方式向權力投降。而孩子們處於落後的中國西北這個不可動彈的困境之中，他們的生存困境，其實正好被身份證件照片這個強勢控制的形勢所象徵⁵⁸。

從周慶輝對自己攝影藝術的解釋來看，顯然顧錚分析的這些孩童大頭照所帶有的政治隱喻，不是周慶輝意欲的批判企圖；相反的，

是他在「藝術地」表現孩童們呆滯僵硬的表情（一如Bolton分析Avedon以巨幅肖像表現底層對象之尷尬笨拙的神情）時，雖然可能無意識、但無論如何也加入了中國統治者對人民身份控制之政治禁錮的象徵意義生產裡。

在孩童的正面臉孔肖像外，周慶輝也讓同一批孩童在攝影棚內，擺出一些奇特的姿勢或表情，或者搭配一些從生活中移至攝影棚裡成為「道具」的小器物；在這批擺拍的作品裡，孩童們成為演員或模特兒，以成就攝影家將黃羊川農鄉孩童轉化成一種怪誕造型的影像藝術能力。這組影像裡，孩童的表情姿態造型是怪異的、充滿劇場感的；孩子們的表情，在鏡頭下顯露出一種奇異的世故或超現實的神色。而這種具有劇場感的怪誕表情與造型，同時讓黃羊川兒童的陳舊衣著或當地特殊服飾，形成一種時尚化的視覺效果，與Avedon時尚化邊緣人的造型，具有類似的影像效應。

陳傳興就過去十幾年裡對中國當代攝影藝術的觀察，指出怪誕是一種「最主流的修辭」，但他認為周慶輝表現的不是這種怪誕路線，只是表演或扮演，不以荒誕為主。楊照則認為，周慶輝是以巧妙的環境和視覺設計，使看起來平常或正常並不怪誕的孩童，「讓他們身上浮現不安的怪誕性質」。楊照再次相當銳利的指出，新聞或紀實攝影家總愛追逐異常或特殊的人事物，例如災難性的事件或場景；當沒有異常題材時，一些攝影家就將平常的人事物怪誕化。楊照認為這種對怪誕的追求，是攝影家面對現實或創作的一種「偷懶的方式」。陳傳興聞此，隨即調整了他先前的說法，表示周慶輝在「玩一種似是而非的曖昧。合理的怪誕。表面呈現出兒童天真但其實裡面有暗示evil的不安存在。」

我暫且將楊照所謂的「偷懶」，理解成攝影家在觀看、再現或介入現實世界時的偷懶。也就是，攝影家不願意在生活場景或「視覺材料」（例如，黃羊川的孩童）上看起來平淡無奇的現實，以比較複雜的思考和藝術話語回應，以藝術語彙從這樣的平淡現實中表述或探究真實的複雜性。他們寧可直接把一些題材怪誕化，讓攝影作品既在視覺效果上搶眼，又似乎包含了某種具有神秘或深邃的文化、社會、政治、心理等曖昧意涵，而它又在政治責任上安全，一舉數得。

於是，周慶輝這組帶有「合理的怪誕」的孩童擺拍造型，就可以被陳傳興合理化的解釋為既天真又帶有些邪惡或邪氣之並存氣質的外顯。兒童確實並不只有天真單純的一面，但黃羊川兒童的一種「複雜性格」，是否應該展現為《野想》在攝影棚內被周慶輝調動出來的一種去地域差異與現實脈絡，如同一些比較容易在大都會小孩臉上看到的那種世故與超現實表情，則仍可爭議。

此外，對談中也討論了在《野想》影像中，攝影家所試圖拍出的「想像」的方式、意義與價值。周慶輝不僅在此對談、也於其他報導中一再強調，他這項創作計畫是想拍出「想像」。因此他的設計與安排，包括請小朋友畫出對電腦的想像，再將圖畫複製到土牆上，並且安排一些當地人的生活器具（例如，傳統嫁妝裡的臉盆，或市場裡掛羊肉的鐵勾），移置於複製了孩童圖畫的土牆場景中，與孩子一同成為結合「童趣、虛構與現實」場景中的道具，完成《野想》的想像工程。

這種想像的創造方式需要爭辯，因為既然如周慶輝和楊照所說，孩子與電腦的關係並不存在，孩童完全不清楚電腦可以帶給他們什麼

好處時，孩子其實缺乏任何據以想像的現實經驗基礎。在無從想像之下的關於「科技想像」的繪畫，遂成為一種按照攝影家劇本設計的蓄意安排，和一種矯情的要求。陳傳興在這個問題上，對《野想》做了批判性的回應。他指出：

一個沒有說話權力的小孩，從相機裡重新獲得說話的權力，然後攝影者又透過 manipulation 再次予以剝奪。……雖然周慶輝一直強調這是他們的日常生活的再現，用想像的方式畫出來，但其實我們都知道這不是真正日常生活的再現，很多 image 代表的不是小朋友自己的想像，……是攝影者作為一個侵入者不僅是入侵他們的生活、佔據擁有他們的 portrait image，甚至連他們的想像、敘述都要去入侵、剝奪、佔有。

陳傳興認為，當周慶輝談及孩童畫出兩台電腦談戀愛等等「想像」，其實是攝影者面對被攝者的告解式。楊照為陳傳興這項批判《野想》的緩頰方式，是將周慶輝對「想像」的藝術設計，視為一種當代藝術家的「更高的責任」；這個責任是，他們「要去創造一種值得保留的形式或理由」。楊照認為，「當所有事物都消失，基本上沒有人會覺得可惜的時候，那當代藝術的一個使命是，必須找到藉口、理由，因為我所創造出來的這個形式，不論是視覺、行動、造型，都是應該值得被保留下來的。」

這個說法，也讓人理解了何以楊照會認為，為了當代藝術的創作需要，所有的操縱都可一視同仁，沒有道德的問題。然而，楊照必須回答的是，何以針對消失中的文化事物進行創作時，保留自己藝術創作的形式——即使這個形式產生了意義的混亂、剝削、或暴力，

仍是當代藝術家更高的責任？或者，為何當代藝術家創造出的任何藝術形式，及其中所生產的任何意義，都值得保留、無需檢驗、沒有道德負擔？

《野想》攝影集裡的這篇對談，展示了評論者對於藝術話語時而批判、但又自圓其說、自我合理化的混亂怪異邏輯，以及攝影家從中可以取得的解釋或利用縫隙。例如，周慶輝在《野想》攝影集裡，會將對談文章與序文中的一些語句從文脈中擷取出來，斷章取義的放在攝影集四段影像作品的開頭，成為理解或賦予作品意義的定義文句。譬如，在最後一部分黃羊川屋內空間的黑白紀實影像前，周慶輝摘取顧錚序文裡「現實世界的複雜程度，其實遠遠超出許多理想主義者的想像」這句話，即是一個代表性的文字與意義操弄。

顧錚這句話在序文中，是針對類似溫世仁這類盲信科技可以改變貧富差距的人的批評；被去文脈地挪用到另一頁空間裡之後，意思卻可以被閱讀或翻轉成對質疑「黃羊川藝術計畫」剝削現實之意見的反駁或嘲弄。而這句話放在一組看似紀實攝影、卻以美感化的影像將複雜世界轉化為美感經驗的照片之前，其佈置意義的暴力、荒誕與「手段殘忍」的程度，也相當少見了。顧錚在其序文最後這麼說，「很抱歉……現實有時無法讓我繞過現實只談攝影。」

意義的權力與暴力

在探討作為當代視覺藝術的新紀實攝影，如何為自己創造建構意義的權力、並從而產生意義的暴力時，我以Bolton分析美國攝影家Avedon的《在美西》這組攝影作品，作為一個分析的案例參照，進

而針對台灣在廿一世紀前十年裡最具代表性的兩份新紀實攝影作品《鍊》與《野想》，作出批判的話語分析，檢視環繞在兩組作品的藝術話語，各自生產了怎樣的意義和權力。我發現兩組作品的話語生產和意義建構，有源於各自作品風格或題材的特徵，也有一些共通之處。

而我特別希望強調的是，這些藝術話語所生產和建構的意義與權力，不僅來自於攝影作品本身，更是攝影家本人的詮釋，以及媒體、評論、美術館、攝影集等的共構結果。這項共構不特別是一種經過協商後的共識或計畫，甚至可能在某些藝術意見上觀點相左或自相矛盾；然而，即使詮釋的過程出現意義上的不一致，甚至混亂，它們整體上都詭異的成就了一種話語權力的效果，從而出現了一種意義的暴力。

現實題材不以傳統紀實攝影再現，而訴諸包括新紀實攝影概念在內的各類視覺藝術形式，不僅應該被鼓勵，我甚至認為那是攝影處理現實的複雜性時，比較可行且得以相對深刻的路徑。紀實攝影礙於見證式的傳統攝影義理，通常取得了現實的表相，但難以進入現實的內核，讓人得到脈絡性的意義理解。

然而，如果藝術手法是新紀實攝影的表現概念，則新紀實攝影在藝術話語上的生產，必須一定程度地連結著特定的現實，成為表述意義的根據或線索。若仍只取現實題材的表相，然後以藝術語彙／技巧，將這些作為現實表相的影像符號，轉化為視覺藝術本身，就很可能出現對現實本身的剝削。

《鍊》與《野想》分別出現了這樣的藝術作用和話語效果。攝影家們未必想要剝削特定的弱勢／邊緣攝影對象，而可能是希望通過他們來訴說某種「更大的圖像」或更普遍的意義，並從中生產自己的藝術。但是，在缺乏與現實意義連結的基礎、或者在被攝者的主體性與特殊性被抹除的情況之下，那些更大的主題——無論是正常與瘋癲、文明與荒野，亦或是自由、禁錮、理想、怪誕，都可能會流於與特定現實脫勾，成為在自我合理化之封閉空間裡的意義製造或任意詮釋。如此的意義製造，經常是擁有操弄藝術辭藻能力的人的權力展現，而這樣的語言也是暴力的。

最後，作為分析、拆解攝影藝術話語之意義與權力的研究者，自身是否能完全避免話語分析過程裡所生產的意義之權力／暴力性質？研究者的書寫，是否有此顧慮上的豁免權，或者較高一階的觀看與發言位置？然而，假如一切話語必然帶有權力作用，或都有可能導致意義的暴力的話，創作、評論、分析或研究，尤其是批判性的研究書寫，應該如何進行，以不至於動輒得咎，或者落入虛無者的行動困境中以至於無法行動，是需要面對的問題。

龍發堂攝影研究者黃筑在其論文最後，已經反身省思並回答了這個問題。他從自己作為論文書寫者，需建構理論和分析之完整性的這個事實與慾望出發，反思這項書寫的權力作用，是否能被化約到與他所批判的攝影權力關係中，變成同一回事。他援引 Gayatri Chakravorty Spivak 在〈底層能發言嗎？〉一文的論點，認為雖然知識份子不能代表無發言位置的人說話，但如果這造成了失語狀態，我們還是不得不說，因為 Spivak「最終仍然承認在社會化資本下，受壓迫者缺乏正確抗拒的直接機會，縱然這些邊緣的他者會被作為

知識份子論述分析的客體，但再現仍未衰微，我們要解析對於受壓迫者最根本處的誤讀」⁵⁹。

在《規訓的框架：攝影真實與意義捕捉》序文〈意義的暴力〉最後，Tagg也反身自問，如何可以避免將意義的暴力注入到自己的書寫中。他引述羅蘭·巴特（Roland Barthes）在接受法蘭西學院院士的就職演說，作為我們仍可持續發言的合理的解套說法。巴特先對聽眾說，所有的演講都是法西斯，那麼，他自己該如何繼續那場演講呢？巴特只好稱自己的演講為「一場不是言說之言說的困惑示範：這樣的一種言說，乃一步一步地將任何教條主義式的企圖，在自身的言說之中摧毀」⁶⁰。這項自覺與自我顛覆的辯證話語實踐能力，如果是一種暫時無法達到的境界，至少可以成為有價值的提醒。在節制話語權力的實踐上，我們應該期待對攝影建構意義的更多的思辨與論爭。

註解

1. 姚瑞中（2003），《台灣當代攝影新潮流》，台北：遠流，頁12
2. 蕭瑞菁（2006），〈文化轉向的視覺反省力〉，G. Rose 著，王國強譯，《視覺研究導論：影像的思考》，台北：群學，頁x-xii
3. Tagg, John (2009) *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Preface-pp.XVI
4. 王國強譯（2006），《視覺研究導論：影像的思考》，台北：群學，頁183（原書為Rose, Gillian (2001) *Visual Methodologies: an Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.）
5. Rosler, Martha (1989) 'In, around, and afterthoughts (on documentary photography).' In Richard Bolton (Ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp.303-340
6. 同上，pp.315

7. 同註5，pp.317
8. Crimp, Douglas (1981) 'The museum's old / the library's new subject.' *Parachute*, 22, Spring 1981, pp.32-37
9. Benjamin, Walter (1969) *Illuminations*. New York: Schocken Books, pp.224
10. Phillips, Christopher (1982) 'The judgement seat of photography.' *October*, 22 (Fall, 1982), pp.27-63
11. Bolton, Richard (1989) 'Introduction.' In Bolton (Ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp.xiii
12. 同上註書目，pp.261-283
13. 同註11，pp.263
14. 同註11，pp.264
15. 同註11，pp.283
16. 同上
17. 同註11，pp.264
18. 同註11，pp.265
19. 同註11，pp.265-266
20. 同註11，pp.266
21. 林志明、劉紀蕙 (2006.03)，〈在一個更大的圖像之中：專訪張乾琦〉，《文化研究》，2，頁329
22. 同上，頁332
23. 張乾琦 (2001)，《鍊：張乾琦攝影展》，台北：台北市立美術館
24. 莊永康 (2008)，〈張乾琦攝影作為當代藝術初探〉，《文化研究》，7，頁265
25. 鄭惠美 (2001)，〈照片所隱藏的，超過所呈現的一張乾琦的報導攝影「鍊」〉，《藝術家》，311，頁333
26. 同上，頁332；鄭惠美 (2006)，〈凝視災難—陳界仁「魂魄暴亂」、張乾琦「鍊」〉，《藝術家》，373，頁387
27. 蔡佩君 (2002)，〈見證的藝術—張乾琦的「鍊」〉，《典藏今藝術》，113，頁101
28. Ssu-Ying Chen (2006) *Looking for Chien-Chi Chang: Traverse the Fantasies in I Do I Do I Do, The Chain and Double Happiness*. Unpublished master's thesis, National Chiao Tung University, Hsinchu, Taiwan, pp.85
29. Dowling, Claudia Glenn (2001.01.12) 'Laying Out the Chain.' *Taipei Times*, pp.7
30. 南條史生 (2003)，〈看得見與看不見的枷鎖〉，《典藏今藝術》，133，頁102
31. 胡永芬 (2002)，〈無以迴避的主觀與偏見〉，《現代美術》，100，頁46
32. 張乾琦 (1999)，《鍊——張乾琦攝影專輯》，台北：攝影家雜誌社，第45期，頁9
33. 同註21
34. 同註21，頁337
35. 黃筑 (2007)，《龍發堂攝影研究》，成功大學藝術研究所碩士論文，頁76

36. 同註31，頁51

37. Clifford, James and Marcus, George (1986) *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press

38. Geertz, Clifford (1988) *Works and Lives: the Anthropologist as Author*. Cambridge: Polity Press

39. Hebdige, Dick (1988) *Hiding in the Light: on Images and Things*. London: Routledge

40. Haraway, Donna (1991) 'Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of partial perspective.' *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, pp.183-201

41. Stratton, Jon and Ang, Ien (1996) 'On the Impossibility of a Global Cultural Studies: "British" Cultural Studies in an "International" Frame.' in D. Morley and K. Chen (eds), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, pp.361-391

42. Morley, David (1997) 'Theoretical Orthodoxies: Textualism, Constructivism and the "New Ethnography" in Cultural Studies.' in M. Ferguson and P. Golding (eds), *Cultural Studies in Questions*, London: Sage, pp.121-137

43. Casper, Jim (n.d.). 'The Chain, Photographs by Chien-Chi Chang.' *Lens Culture*.
From <https://www.lensculture.com/articles/chien-chi-chang-the-chain>

44. 同註35，頁68

45. 同註35，頁47

46. 同註21，頁336、340

47. 楊純芳 (2011)，〈「設」影時代〉。上網日期：2011.12.24，

取自 http://reswithoutnumbers.blogspot.com/2011/12/blog-post_24.html

48. 海杰 (2010)，〈周慶輝：《黃羊川計畫》是個天馬行空的夢〉，〈「色影無忌」影像〉。上網日期：2010.8.30，取自 <http://vision.xitek.com/interview/201008/30-50289.html>

49. 同上

50. 周慶輝 (2009)，〈野想——黃羊川計畫〉，台北：優秀視覺設計

51. 同註48

52. 同註47

53. 陳小凌 (2009)，〈「野想」黃羊川追夢的影像〉，《民生@報》「文化村」，蕃薯藤yam天空。上網日期：2009.7.21，

取自 <http://msnews.n.yam.com/mkarticle.php?article=20090721008566>

54. 許惠涵、林筱穎 (2009)，〈《黃羊川計畫》周慶輝拼貼出科技的「野想」〉，STIR News 狼攪社 Art 時尚藝文網路媒體。上網日期：2009.7.22，

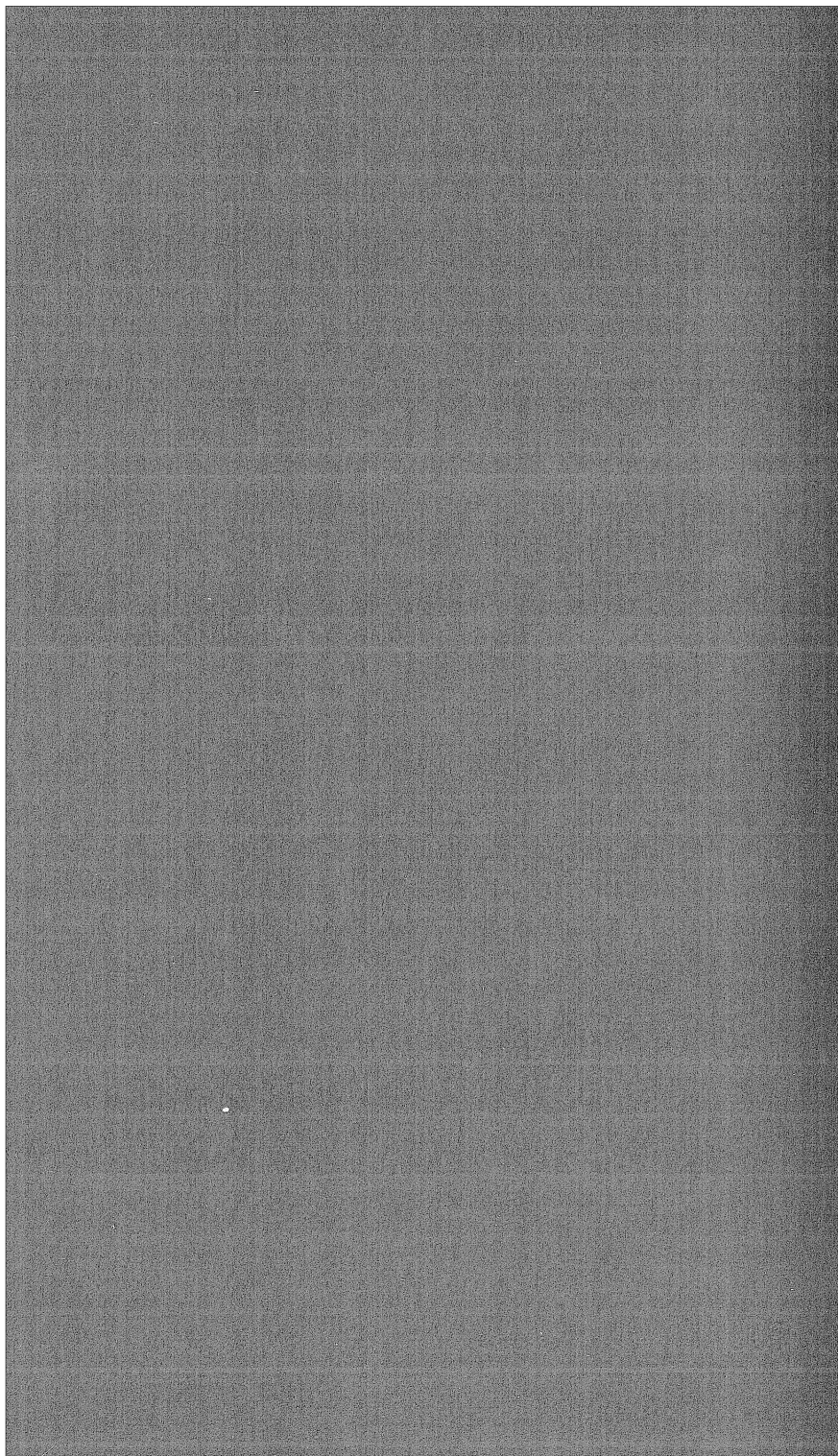
取自 <https://stirnews.wordpress.com/2009/07/22/yellowsheepriver2009>

55. 黃雅詩 (2009)，〈童顏野想 台攝影師周慶輝攝影義展出〉，《大紀元》。上網日期：2009.7.22，取自 <http://search2.epochtimes.com/publicsearch/show?pagesize>

56. 同註50

57. 同註3，pp.95-96

58. 顧錚 (2009), 〈由周慶輝的《黃羊川計畫》所「野想」到的〉, 周慶輝, 《野想——黃羊川計畫》, 台北: 優秀視覺設計
59. 同註35, 頁90
60. 同註3, Introduction-pp.XXXVIII



影像成為劇場

「太陽花運動」裡紀實攝影意義的「情感轉向」

2014年春天，由學運與社運人士率眾佔領立法院以要求退回兩岸服貿協定的「太陽花運動」，在台灣的民主化運動過程裡，很可能將佔有一個重要的歷史位置，也值得仔細書寫、記錄、評述。它在現實政治上，則已經創造了立即與持續的效應。2014年底的地方公職人員「九合一」選舉國民黨大敗，輿論咸認「太陽花運動」及其後續效應是其中一個主要因素。2015年夏天，全國高中學運青年集結並一度攻佔教育部的「反對課綱微調」行動，在行動方式以及某些政治訴求上，亦多所模仿「太陽花運動」。

由於數位攝影工具的愈趨普遍，讓運動參與者已經全面地擁有手機或其他拍照器材，因此在「太陽花運動」期間由專業新聞攝影記者、運動參與者或旁觀者所生產的靜態影像，以及在運動落幕後，針對此社運陸續問世的「太陽花運動」影像與文字的相關出版品，數量之多，前所未見。面對這樣一種「影像的節慶」，我將對具代表性的「太陽花運動」攝影作品進行閱讀，分析普遍存在於主流新聞攝影或紀實攝影實踐裡的一些特質與問題。

我在這篇文章裡同時分析作為新聞報導之媒體影像的新聞攝影（photojournalism），與作為深度專題記錄方式的紀實攝影（documentary photography）等兩種攝影實踐。它們都建立在現實主義攝影的特質或美學基礎上，意即，它們都以見證式或目擊性的抓

拍照片，作為攝影的意義或價值依據。這些名詞，在文中也將以上述的意涵交互運用。

新聞／紀實攝影的實踐，在西方工業國家有更長久的歷史，且這些實踐經驗，大抵被台灣的媒體實務界和學界全面引介或複製到國內，深信不疑、少有討論，自動成為參照、模仿的專業標竿與實踐典範。另外，民間的一些商展經紀公司，從2013年的「瞬間的永恆：普立茲新聞攝影獎70年大展」獲得巨大觀展人潮與商機開始，加上同年的「國家地理125年經典影像大展」，與2014年的「看見生活——經典人生攝影展」等，幾項美國老牌新聞／紀實攝影刊物或機構的作品展紛至沓來，於台灣北中南的文創園區或美術館、博物館，共同將美國主流媒介的新聞／紀實攝影文化，推動到更廣大的民眾生活裡。

因此，我希望追本溯源，從回顧西方學界與批評界對新聞／紀實攝影能否回應「真實」的論辯，並先就最為國內專業及一般讀者熟悉的「普立茲新聞攝影獎」頒發七十餘年來的得獎作品，進行初步的內容分析，作為分析「太陽花運動」攝影作品的立論起點和依據。國際著名的年度新聞攝影競賽機構，除了「普立茲獎」，還有成立於1955年、總部在荷蘭的「世界新聞攝影大賽」（World Press Photo，簡稱「荷賽」），與其他幾種國際性競賽。參與人數與獎項最多、競爭最激烈的「荷賽」將在下一篇以專文討論；但最為台灣讀者熟知的，仍是設立於1917年的美國「普立茲獎」中，只佔二十餘種獎項之一的「普立茲新聞攝影獎」（攝影獎項於1942年開始頒發）。由於普立茲新聞攝影獎的高知名度與影像力，我將以該獎項的得獎作品為分析對象。

接著，我也將回顧台灣在1970年代後期到1980年代的民主運動與政治反抗影像，與西方工業國家的新聞／紀實攝影發展，在歷史脈絡與實踐經驗上的差異。在這篇文章中最後展開分析的研究對象，包括了台灣報紙專業新聞攝影記者的四組代表作品，以及一份由運動參與者或支持者通過募資方式，集體編輯出版的攝影書《天光：太陽花學運攝影集》（2014，以下簡稱《天光》）。

我取樣的四組專業新聞攝影作品，分別來自《中國時報》方濬哲、陳振堂，與《蘋果日報》杭大鵬、張良一等四位攝影家，由他們自行挑選的各幾十幅具有代表性的運動現場的採訪照片。選擇《中國時報》與《蘋果日報》的新聞照片為研究對象，是因為他們是台灣目前幾份主要報紙裡，傳統以來比較重視新聞照片、攝影好手也相對較多的平面媒體；同時，這兩份報紙在處理涉及「中國因素」的社運新聞時，政治立場大致上是相左的。而兩報的各兩位攝影記者，是由兩報的攝影組主管所推薦。

另外，在「太陽花運動」後一年內，陸續出現好幾份以攝影為主要內容的出版品，包括：2014年出版、由小野等人所著的《從我們的眼睛看見島嶼天光：太陽花運動，我來，我看見》，以及2015年出版的一份以參與反服貿運動的幾位社運領袖拍攝的照片為主、輔以文字的紀錄；港千尋的《革命的做法：從318太陽花看公民運動的創造性》，這是一份日本攝影家／策展人以「空間詩學」的美學概念，對此運動進行的一項具政治性意涵的影像與論述創作。

此外，黃恐龍於2014年出版的《野生的太陽花：學運外場的海報與塗鴉》，則是一份針對運動期間立院周邊的海報、塗鴉與各

類視覺創作相對完整的影像蒐集；同年 Sarira Huang 的《Summer Vacation》則以獨樹一格的攝影手法與風格記錄了包括太陽花運動現場的青年激情行動影像；隔年，晏山農等著的《這不是太陽花學運：318運動全紀錄》則是一份描述觀點相對多元的圖文書寫和運動經驗回顧，等等。

眾多出版品中，我選擇了作為與專業新聞影像對照的重點分析文本《天光》，則是眾多相關出版品中最具代表性，也最合適於我研究方向的材料。作為一份集中編選此運動之影像再現的文本，《天光》是通過集資平台，在網路上同時募集製作經費與照片的攝影集；製作團隊募得台幣近750萬元的資金，以及來自八百多位攝影師的13,000餘張照片¹。它的初版發行量是30,000，也是其他相關出版品所不及的數量。

通過對以上這些影像文本的分析，我希望提出以下幾個主要論點。第一，台灣主流傳播場域的攝影理念與實踐，總的說來，承襲了西方新聞／紀實攝影的理念和傳統；而以普立茲得獎攝影作品為代表的實踐，七十年來最主要的特色，即是強調捕捉事件的感官性效果和現場的戲劇性氛圍。就主流商業媒體而言，感性與戲劇性的新聞照片，不僅是新聞攝影的某種「本質」，也帶有吸引讀者以促銷報份的功能。

第二，台灣1980年代政治反對運動的影像記錄者，同時帶有民主化運動參與者、而非只是旁觀者／客觀記錄者的角色。這種同時作為記錄者與介入者的雙重角色，與西方工業國家在民主體制大致已臻成熟之下的新聞攝影，作為客觀記錄的工具或角色，有相當的差

別。台灣的攝影記者以見證性新聞／紀實影像作為參與政治改造或民主化工程的方式，在台灣早期民主化過程裡，具有一定的階段性意義。

第三，太陽花運動現場的照片，報社記者與運動參與者的影像有不同之處，但共同的特徵是，兩者大抵皆以描寫現場各種具有戲劇性或感性時刻的影像為主要內容。在這個現象上，中時與蘋日兩報雖然對服貿議題的政治立場不同，但並未太大的影響攝影記者的攝影取向。

第四，《天光》攝影集的編輯，是一個「影像劇場」的設計。它簡化了此運動原本意義多元、層次豐富的現場經驗；在編選圖片的過程中，它訴說成一個語意單一、政治與道德黑白二分的圖片故事。我認為，這也和立法院議場內外的主舞台／主發言台上之主張或形象的趨同或單面性不謀而合，它們都遮蔽了抗爭現場參與者及各種主張的高度異質性。

新聞／紀實攝影與再現真實的論辯

新聞攝影與紀實攝影究竟能否再現真實、又如何能有效傳遞政治話語，在西方學界與批評界的爭論，已近一個世紀之久。這些論爭在西方開始得這麼早，一方面是因為攝影的發明和它應用於新聞傳播媒介，都始於西方工業國家；而這些論爭可以持續如此之久，也說明了「攝影」與「真實」這兩件事，都是非常複雜的事物或概念。在這一節裡，我將一些相關的重要討論與爭辯，分成三個部分，作些基本的回顧和梳理。

一、對攝影與真實和它與政治話語之關係的論述

對現實主義攝影與「真實」以及政治之複雜關係的批判性論述，主要源自西方唯物論的批評家。班雅明（Walter Benjamin）是這個理論脈絡的開拓者之一，他在1930年代論及機械複製時代的藝術的著作中²，考察了攝影及其見證功能的角色變化，並強調圖片說明是解讀照片的首要仲介。在後期的著作中，班雅明對攝影的客觀性和消費性格，提出了更為複雜、強烈的質疑：借助「時髦的技巧」，攝影的「新客觀性」，能夠化名流或異鄉為消費品，將貧窮變成一種「有趣的事物」³。班雅明強調，不僅是人類的苦難被篡改，攝影「已經把對苦難不幸的鬥爭，變成一種消費」。

伯杰（John Berger）、桑塔格（Susan Sontag）和Martha Rosler等批評家都在各自的著作中，分別以唯物主義觀點，分析了資本主義社會中紀實攝影的商品化和剝削性，並且認為人道悲憫式的紀實攝影，對政治產生不了認識或批判的作用。桑塔格在《論攝影》（*On Photography*, 1978）裡，以班雅明對攝影的消費性與複製性等科技因素，犀利批判攝影作為物件的諸般問題。不過她在廿五年後出版的《旁觀他人之痛苦》（*Regarding Pain of Others*, 2003）裡，對新聞攝影裡的戰爭現場照片是否能起認識世界和政治行動之作用，做了自我修訂，也就是從唯物論的觀點，回轉到一種近似人道主義的論點。

然而，對於攝影做為一種觀看社會、再現真實、認識世界或介入政治的方式，最豐富而雄辯的批判論述來自西方後結構主義和傅柯派攝影理論學者的書寫。傅柯發現醫病關係是一種觀察者（醫生）對被觀察者（病人）的單向凝視關係；在這種透過觀看或觀察，取得

認識與診斷知識的過程裡，對「真實」的醫療知識秩序於焉建立⁴；他也進一步對觀看與凝視進行研究，從圓形監獄發展出現代社會以觀看建立監控、規訓與正常化的視覺隱喻⁵。

從這些原創研究裡，傅柯（Michel Foucault）進一步發展出權力／知識的理論⁶，將之放在攝影理論的應用上，也就是現實主義攝影有效建構了真實世界的知識。每一個社會都有一套生產真實的繁複機制，即傅柯稱之為「真實政體」（regime of truth）的一種建構真實的權力機制。這種機制常經由細微精緻的操作，而通過「看見」來認知的一種話語建構，則是核心的有效方法。傅柯對話語分析的批判性理論，成為分析攝影與真實、政治之關係的一種有力方法⁷。

受到傅柯理論的激發，一些傅柯派後結構主義批評家重新評價現實主義攝影；如John Tagg始終關注西方紀實攝影與政治社會之間的聯繫，以及在這一關係中，照片如何被使用於監視、正常化，和對十九世紀末和廿世紀初的政治決策，或正當化意識形態控制的依據。他也針對「真相的社會生產過程」進行分析，研究了1930年代美國羅斯福總統的「新政」政府推動的農業安全局（Farm Security Administration, FSA）照片中，對「苦難」和「社會問題」的話語生產，質疑以中產階級為中心的國家裡，關於再現「苦難」的攝影功能、以及由此攝影話語中產生的權力⁸。

Tagg在上述攝影論述出版廿一年後，繼續針對西方十九世紀做為歷史檔案的照片，以及美國1930年代紀實攝影的現實主義與Walker Evans對意義的抗拒等主題，進行綿密的批判分析⁹。另一位傅柯派理論重要旗手是Allan Sekula，攝影意義的建構及其政治作用是他在

著述中持續關注的焦點；他闡述了攝影語言之普遍性的議題¹⁰，也以唯物主義分析方法和權力／知識理論，對攝影檔案中現存權力關係的合理化和正常化進行研究¹¹。

二、對西方紀實攝影傳統的論爭與批判

由於經濟和物質條件的成熟，1930年代起西方社會的紀實攝影實踐，被推到一個相當的高度，尤其是在英美兩國¹²。Derrick Price指出，在主要西方國家，當時已出現大開本的圖片雜誌，這些出版品使攝影作品得以被委製和出版¹³。它們包括英國的*Weekly Illustrated*和《圖片郵報》（*Picture Post*），美國的《生活》（*LIFE*）和《觀看》（*Look*），法國的*Vu*和《巴黎競賽畫報》（*Paris Match*），以及德國的《明星》（*Stern*）等。這些印刷媒體的問世，促使新聞攝影和社會紀實攝影發生了全新的變革。

1930年代特定的社會歷史情境和政治背景，也協助確立了紀實傳統。當時的英國，正面臨法西斯主義的興起和第二次世界大戰，同時遭遇社會對抗和國內階級衝突，尤其是南北衝突¹⁴。愛國主義的集體情緒急需被激發以對付共同敵人，而英國社會也尋找著能產生「社會透明度」的新方法，力求減少階級衝突、建立社會穩定¹⁵。英國當時的社會紀實攝影，尤其是《圖片郵報》和「大眾觀察」（*Mass Observation*）運動中進行的那些攝影，在這一歷史脈絡上，提供了能公開、不受蒙蔽地「客觀」看見現實的「社會之眼」¹⁶。

Stuart Hall把《圖片郵報》對普通人「共性」和「代表性」的強調，視為一種有效的社會修辭，一種「攝影對象的民主化」¹⁷，並探討它

最終如何成了改良主義式攝影的陣地¹⁸。Terry Morden 則聚焦於分析《圖片郵報》協助建立英國共識政治和國家記憶的努力¹⁹。John Taylor 檢視了「大眾觀察」運動中的一個特徵，發現它充滿由中產階級觀察者先入為主的看待工人階級的「客觀」照片²⁰。

美國於 1930 年代正值大蕭條時期，提倡「新政」的羅斯福政府用紀實攝影進行其農業復興政策的政府宣傳²¹。FSA 記錄團隊的攝影，可謂美國 1930 年代最有影響力的紀實計畫，用 Tagg 的話來說，它以一種對公眾生產和傳遞「真實」的強大力量，有效展開了這項攝影計畫。對公眾來說，貧窮和苦難是由紀實攝影的實踐來界定的²²。FSA 攝影的豐厚影像遺產本身也受到攝影批評者的許多檢視，其中包括了對個別攝影者作品的爭論、也包含挑戰 FSA 攝影所進行的意識形態與社會控制是集體而有計畫的工作。

例如，這些照片中的「人道關懷情緒」和紀實攝影，如何創造出一種「改良效果」(ameliorative effect)²³；它如何將結構性問題個人化，使 FSA 攝影成為一個「紀實事業」²⁴；以及，它如何最終成為服務於「監視、改造和控制」的話語權力²⁵。Peter Szto 發現²⁶，在美國 1897—1943 年的社會福利發展史裡，紀實攝影對於說服和推動社會福利政策，是一個非常有效的工具，它也協助宣傳了政府的社會福利工作成果。這與 FSA 攝影小組確認羅斯福政府之農業政策的政治功能，是相當類似的。

因此，西方的紀實傳統自 1930 年代開始，呈現出一片鼎盛的發展。紀實攝影的社會、政治和文化效力影響深遠，在此後的連續幾十年裡，輪番展示著現實主義和人造主義攝影中蘊含的「有效

論述」(discursive validity)——如W. Eugene Smith和Don McCullin的作品，或是1955年於紐約現代美術館著名的「人類一家」(*The Family of Man*)大型攝影展。Sekula特別批評這個展覽，是企圖「統一攝影話語」²⁷。然而，即使到了1990年代、乃至進入廿一世紀，現實主義攝影中的人道主義和改良主義式(reformist)的實踐取徑，仍然行情可觀；西方紀實攝影的「通貨」(currency)價值，還是和從前一樣堅挺。

Sebastiao Salgado的作品，即是最具代表性的當代例證。他三部聞名全球的紀實攝影巨著 *Workers: an Archaeology of the Industrial Age* (1993)、*Migrations: Humanity in Transition* (2000) 和 *Genesis* (2013)，是西方這套「人類一家」式宏大影像論述和統一攝影話語意義的顛峰之作。作品中以美感化的攝影語彙，所呈現的普遍化意義，掩蓋、抹除每位被攝對象背後高度差異化的在地背景與原因；同時，這些作品也無視於造成苦難和不公義的真正罪魁禍首，即複雜卻「不可見」(也就是無法被「現場目擊」)的西方霸權與國際政治結構。

近年關於紀實攝影的一些研究，繼續對傳統紀實攝影的感性訴求與美感化的敘事手法進行反省，並試圖提出掙脫此紀實窠臼，又能讓攝影產生政治意義的方法。Veronica Tello研究「劫後攝影」(aftermath photography)的美學與政治時²⁸，以澳洲攝影家Rosemary Laing的作品 *Welcome to Australia* 為例，強調災難或創傷之後的攝影題材，若不能對事件或經驗之粗暴性本身創造出具有直面衝撞意義的影像，那麼「劫後攝影」將容易落入一種不真實的、疏離的、具有奇特之劇場感的閱讀效果裡。

活躍於當代藝術的西班牙策展人 Jorge Ribalta，為馬德里「索菲亞王后國家藝術中心博物館」策展的《尚未：紀實的再創造與現代主義批判》專書裡，主張紀實攝影必須再造自我批判的面向與「新前衛」（neo-avant-garde）的表述能力，並克服攝影的透明性與普遍意義這類現代神話²⁹。Agustin Berti與 Andrea Torrano則分析了阿根廷攝影家 Seba Kurtis 以有瑕疵的或「非典型」（heterodox）的方式呈現流離議題之作品，認為 Kurtis 這種揉雜倫理、政治、美學、技術和主題於一爐的攝影作品，才能重新賦予攝影以「靈光」，並對抗傳統紀實攝影那種史詩腔調的、觸人情緒的、或美感化的影像，以及這些手法所產生的去政治性結果³⁰。

三、對西方新聞攝影問題的論爭

從影像內容的獲取方式和再現世界的概念而言，新聞攝影與紀實攝影基本上是同一個籬筐裡的事物。它們同樣相信攝影的精神與獨特語言，在於現場見證、抓拍、不做其他的影像修飾竄改。Frank Webster 指出，一種觀看世界的特定社會／文化背景、角度、時間，成為新聞攝影的核心概念。報紙機構也許未必需要對這種觀看方式直接負責，但它卻強大有效的不斷鞏固這種觀看世界的成見與特殊性，並且透過照片的刊載，日復一日地傳送出去³¹。

Webster 認為，基於對維持經濟與社會現狀的高度承諾，新聞攝影媒介通常是一種保守的文化；以一般新聞媒體在社會上的主流地位，支持主流社會共識、將變革的需要最小化，是這類媒體的利益所在。要達到這樣的效果，一種有效的方法就是透過新聞照片來支

持、維護對政治與社會既有的觀看方式。由於大眾媒介「不僅是生意，而且是大生意」³²，新聞攝影在這裡就有了兩重的角色和功能：它既提供一種維繫現狀的觀看方式，本身又同時是一個消費性的視覺商品。

John Taylor 對英國報業於幾次主要戰爭（一戰、二戰、福克蘭戰役、和英國與愛爾蘭共和軍 IRA 的交戰）的新聞照片進行研究³³，發現當涉及「國家安全」、尤其 IRA 恐怖主義議題時，平常看似監督國家的媒體，此時就會自動和國家站在同一觀點，即以官方觀點來呈現照片的訊息。Taylor 進一步研究戰爭與災難現場新聞照片所提供的幾種心理效果，這些效果包括令人驚嚇、不忍的殘酷血腥畫面，以及它們創造的一種情緒上暫時「止痛」的短暫治療作用³⁴。而許多來自戰爭或災難現場的具有人道主義情懷的照片，例如紐約著名戰地攝影記者 James Nachtwey 攝自全球戰爭與災難現場的影像，只是不斷製造了讀者的悲憫情緒，卻無法產生讓觀者進一步瞭解災難背後之全盤知識的動能——因為這樣的悲憫情緒，很快會形成「同情心疲乏」的效果³⁵。

對於新聞攝影是否為事件現場的忠實紀錄，能否提供或繼續維持著讀者對新聞照片「真實性」的信賴，以及新聞攝影究竟能否提供有價值的知識或認識、從而激發讀者具政治意義的行動，一直是西方攝影論述中的一個焦點議題與爭論。桑塔格在《論攝影》裡，對此議題表達了毫無迴旋空間的否定與批判立場。她認為「照片不僅是在記錄真實，更已經變成我們〔讀者〕該如何看待事物的標準方式了，因此『照片』也已經改變了真實和現實主義的概念本身」³⁶。

桑塔格對攝影與真實的高論與雄辯，在經過二十多年之後，卻被她自己懷疑了。在《旁觀他人之痛苦》，她跟自己過往的攝影意見爭論起來。儘管桑塔格對一些紀實攝影最新實踐的分析依然犀利，她對戰爭題材的新聞攝影能否產生政治意義與行動可能，做了很大的修正和自我顛覆。由於她親身體驗了1990年代前期在巴爾幹半島上的戰火、和塞拉耶佛城裡的戰地生活，使她認為描述戰爭的新聞照片還是需要的，這些照片對西方人知道戰爭和苦難存在的認知，仍然有幫助。

關於新聞攝影是否還能提供「複製真實」的「契約」(contract)，以及這兩者之間長久以來的緊密連結或緊張關係，是許多批評者與研究者對攝影的一個集中關切。一些研究指出，數位時代的全面降臨、應用於新聞照片的攝取與編輯，讓許多緊守新聞攝影傳統倫理的專業工作者產生了很大的焦慮，並且急於捍衛影像必須忠於真實、不可竄改的攝影倫理³⁷。

Taylor對於近年在西方報紙上大量刊出的美軍虐待伊拉克囚犯的照片，進行了攝影與真實之連結的研究。他發現這兩者之間的「契約」是脆弱的，因為許多虐囚照片都被電腦竄改過；有些竄改必須拒絕，有另一些被竄改的照片則大約可被接受——只要沒有人發現，或被改過的照片符合人們的習慣性理解。另外還有一些被竄改的照片，則完全可被接受，因為它們全然符合了人們對攝影呈現何種真實的既定期待³⁸。

對於新聞攝影向主流價值的再確認與它跟國家的關係，Andrew Mendelson對長期提供*Saturday Evening Post*封面圖片的特寫新聞攝影

家 Norman Rockwell 的作品進行分析，並發現這些照片提供著對美國美好舊日之傳統價值與神話的再確認³⁹。Liam Kennedy 則對美國主流新聞照片與另類媒體之數位照片在記錄伊拉克戰爭的研究中⁴⁰，發現新聞攝影一方面支持國家的政治地理觀點，也有挑戰這樣觀點的可能；但後者幾乎都存在於另類或小眾媒體中。

Patrik Aker 在研究中⁴¹，對比八年前與撰文時瑞典幾份質報的頭版照片，發現報紙頭版喜歡使用大尺寸的、視覺上愉悅的、甚至有時意義如謎般的照片，八年前後未見多少變化。Aker 進而指出，這種「藝術取向的新聞」(journalism-as-art) 意味著對傳統概念的、客觀的新聞攝影漸行漸遠。他認為，如果大眾能因此逐漸理解照片是詮釋和建構現實的媒介，而非現實的部分配件時，專業新聞攝影的未來仍有希望。

另一些理論家對於攝影與現實世界的「契約」，提出了不同的思考與重新的評議。John Roberts 對於西方攝影理論界對現實主義攝影的批判大不以為然；他對批判的攝影理論進行反駁，認為批評者把對西方實證主義的批判與現實主義混同起來是誤謬的⁴²。性別研究學者 Judith Butler 也從心理分析角度研究伊拉克阿布拉比監獄美軍的虐囚照片，她認為那些虐囚之荒謬殘暴行徑的照片，不能只產生麻木作用，而是讓第一世界的讀者檢視，為何西方人可以對這些殘酷不仁的行徑視而不見，因此照片仍有政治意義⁴³。以色列學者 Ariella Azoulay 也重新評價攝影與現實的連結，及其在政治的作用⁴⁴。對於缺乏權力的人而言（例如在以色列境內沒有公民身份的巴勒斯坦人，或西方社會的婦女），她認為照片可以使之成為一種「攝影公民」，也就是利用照片創造某種公民的權力。

孟加拉新聞攝影家 Ismail Ferdous 以 2013 年自己拍攝達卡市一棟製衣工廠大廈倒蹋、死傷三千多人的災難事件為例，認為新聞攝影具有行動主義的精神，讓觀者思考核心信念並產生相互關切的責任，成為一種國際公民⁴⁵。他認為新聞攝影的力量可以讓人們扭頭不看、也可以提出問題，而後者正是他的攝影目的。Ferdous 提到自己所拍攝的製衣工廠建築大樓倒蹋的作品「時尚的致命代價」，要呈現的是孟加拉製衣血汗工廠和西方服飾消費者之間的鴻溝，不過，我認為他理想主義的主觀願望，並不自動證明這些現場災難照片的影像可以有效傳遞上述的訊息，或者讓西方的服飾消費者反省。

Susie Linfield 是繼 John Roberts 之後，大聲捍衛新聞攝影價值的最主要辯護者之一。如同 Roberts，Linfield 在專著中先將批判觀點的攝影理論家／批評家，檢視並反駁一遭，從班雅明、羅蘭巴特（Roland Barthes）、伯杰到桑塔格，無一倖免。論及 Robert Capa 的照片時，她提醒我們，不需要在對現實表象的天真輕信與對世界的虛無懷疑之間做出選擇，而是去辨識每一種見證和記錄形式可以提供我們對世界怎樣的解釋。這個說法固然聞之有理，但它並沒有回答，如果攝影的見證方式無法有效理解世界時，該怎麼辦⁴⁶。

Linfield 討論著名戰禍攝影家 James Nachtwey 時，一方面批評攝影家在拍攝「後九一一」或伊斯蘭世界題材時，總是關注自己影像的抽象造型與美感表現，以至於除了戲劇性的、驚悚駭人的視覺趣味之外，所剩無幾；另一方面，她又說 Nachtwey 的照片能讓我們更貼近地看，因此仍有其價值⁴⁷。這樣模稜兩可、自相矛盾的論述充斥全書，顯示了作為傳統新聞攝影的辯護者，Linfield 固然有淑世熱情與對傳播正義的堅持，但就攝影與真實和政治的思考恐怕仍相對不足。

影像「劇場」的推動者：普立茲新聞攝影獎

當具有浪漫理想情操的傳統新聞／紀實攝影評論者，堅定捍衛這個傳統的價值與政治作用時，一些在新聞攝影實務線上的資深工作者，反而比較誠實、或者說比較務實的看待這個專業。在《目擊的力量：新聞攝影150年》（2012）一書裡，曾任《英國攝影雜誌》（*British Journal of Photography*）以及世界最大專業攝影雜誌《PDN》（*Photo District News*）編輯的作者 Reuel Golden，站在認同新聞攝影價值的基本立場，也以一種理性持平的距離，指出了新聞攝影向來的特質與問題：「自從相機這個媒介進入新聞報導領域之後，新聞攝影師幾乎就只拍那些人性在生存邊緣掙扎的題材，……戰爭、內亂、飢荒、天災、貧窮、無家可歸等，都是新聞攝影師在這一百五十多年來所講述的悲慘故事題材。」⁴⁸

Golden 坦言，新聞攝影記者身處高度商業化的工作環境，負面題材的照片和故事的市場需求是不斷的，而「好消息對於報紙銷量向來沒什麼幫助」。在這個現實下，他看到新聞攝影的美學觀點，即是「要讓影像盡可能具有衝擊性，通常這意味著必須美化部分悲慘、苦難的場景」。Golden 指出，新聞攝影記者非常瞭解，「一張構圖精確、影調迷人、用光完美的照片」，才能引起讀者的注意；一種「戲劇性」的新聞事件被影像化之後，事件的戲劇性影像容易長留人們的記憶中⁴⁹。

他認為純粹戲劇性新聞事件的照片，和著重與人互動的紀實攝影，界線並非十分清楚；他也強調，歷史並不只是呈現戲劇性事件那麼簡單⁵⁰。在此書前言的最後，Golden 直白的總結了新聞攝影：「在

不遠的未來，新聞攝影還能有什麼重要功能？……如果廿一世紀就像前面幾個世紀一樣充斥的血腥和暴力，那麼新聞攝影也仍將繼續扮演觀察者和目擊者的角色——這是個壞消息，也是好消息。」⁵¹

《攝影的精神》作者 Gerry Badger 在為《馬格蘭眼中的馬格蘭》的序言〈馬格蘭照片是什麼？〉裡認為，「戰爭、政治鬥爭與災難，這類典型的馬格蘭題材，不幸仍舊維持著主流地位。……而萊卡相機與黑白底片（或是設定在黑白模式的數位相機）仍然是馬格蘭的標準配備」⁵²。儘管該書已納入不少馬格蘭攝影師的彩色作品，為何黑白底片或黑白模式的數位影像，仍是馬格蘭一向的「標準配備」？

我認為，新聞攝影師在彩色攝影早已被普遍使用的年代，仍偏好以黑白照片作為敘事與美學選擇，乃是因為去除了「彩色」的寫實成分後，黑白攝影得以更有效凝練現實情境裡的視覺秩序、符號的抽象性，以及事件／場景的戲劇性。事件的戲劇性或劇場感，不僅來自攝影快門所凍結的瞬間、或它所產生的時間感，並且來自空間中被抽象化或符號化了的線條、光影與情緒；抽掉色彩元素之後的黑白照片，比較能夠達到這樣的視覺和心理效果。

回到最具全球知名度與影響力的「普立茲新聞攝影獎」。「普立茲獎」（The Pulitzer Prizes）由美國紐約哥倫比亞大學執行匈牙利裔紐約報人普立茲的遺願，成立於1917年。每年頒發廿一種獎項，包括詩歌、小說、戲劇、音樂等諸多領域；於1942起頒發的新聞攝影獎項，只是其中之一。此獎項從1968年起，分為「現場新聞攝影獎」與「特寫攝影獎」兩種；自2000年起，前者改稱「突發新聞攝影獎」。這個被媒體界視為最高殊榮的專業新聞攝影競賽，自

2000年首度於紐約展出完整競賽得獎作品後，十多年來僅是在美國各地博物館等機構的巡迴展出，參觀人數也已超過三百萬人⁵³。

主事者和輿論界看待或描述它的方式，也為這個專業新聞攝影競賽機制定了其特殊性。此展覽於台灣首度展出的主辦者之一「時藝多媒體」官網宣傳文字，稱此攝影獎為「新聞攝影界的奧斯卡」。我認為這個稱號和比喻其實相當準確。在地的另一位主辦者、台灣文創發展公司董事長王榮文，在此展的專刊中描述他與其團隊經營「1914華山文創園區」的理念，是「經營空間、經營時間、經營創意、經營故事、經營感動」；而他認為普立茲攝影獎的經典得獎作品，正是這五種經營的典範表現⁵⁴。

專刊裡對此展覽的策展人西瑪·魯賓（Cyma Rubin）的履歷介紹，精準描述出這項望重國際的「專業新聞攝影大展」的意義究竟該怎麼定位：魯賓女士是紐約「商業娛樂公司」（Business of Entertainment, Inc.）總裁，製作人、導演兼編劇，監製的作品包括獲得東尼獎的百老匯音樂劇、多部華納兄弟公司和哥倫比亞廣播公司的電影、百事可樂的多媒體表演等。

「奧斯卡獎」大抵是肯定美國主流商業娛樂電影之市場表現的比賽，而魯賓在商言商，視普立茲攝影得獎作品為具有高度戲劇性、娛樂性與商業價值的商品，不僅於1999年製作並導演特納電視網（Turner Network TV）特別節目《衝擊時刻：普立茲新聞攝影獎作品的故事》，更積極擔任「瞬間的永恆：普立茲新聞攝影獎作品展」巡迴展的策展人，以獲取巨大商業利益。那麼，稱普立茲攝影獎為「新聞攝影界的奧斯卡」，可算是恰如其份。在此專刊的版權頁顯

示，「時藝多媒體」等本地主辦者，只是台灣地區的展覽共同主辦者，並不擁有此專刊的版權；該出版物的版權僅屬於美國 Business of Entertainment, Inc. 與另一主辦方 Newseum Inc. 所有。或許這也間接反映了此展具有必須嚴格控制的商業利益⁵⁵。

此巡迴展與專刊版權的另一美方主辦者兼擁有者「新聞博物館」(NEWSEUM) 的執行長 James C. Duff，在此專刊的序文最後，引述攝影記者 John White 的話：「我們有如坐在歷史舞台前的第一排，經常會說：『沒錯，我還記得那件事。』普立茲獎的得獎作品，則是具有永恆價值的鏡子。」這許多面「歷史的鏡子」，替人們對歷史與政治社會現實的理解做了怎樣的照明，暫且不論；但「坐在舞台前的第一排」這個意象，與王榮文認為普立茲得獎照片是在經營時空、創意、故事、感動的描述，綜而觀之，在在為這項專業新聞攝影作品的定位與特質，提供了相當真實的敘述。

坐在這個「歷史劇院」最靠近舞台的位置，觀眾從七十年來總共 164 幅展出的普立茲新聞攝影得獎作品裡所看到的歷史內容，主要是以下這些：一、意外、災難／飢荒、戰爭現場的影像，共 68 幅；二、衝突、刺殺現場的目擊影像，共 25 幅；三、溫馨、感性的時刻，或政治人物的正面形象，共 23 幅；四、救援危難的人性時刻，共 10 幅；五、美國國家主義／愛國情緒的影像，共 8 幅。另外，有 16 幅的主題涉及社會議題、工農／底層階級，7 幅表現名人肖像，6 幅涉及黑人民權運動或種族衝突，1 幅描述日常生活。

前三種主要影像內容的主題是意外、災難、戰亂、衝突、刺殺，和溫馨感性的瞬間，總共就有 116 幅，超過七十年裡得獎作品數量的

三分之二。這些影像充滿故事性與戲劇性，絕大多數刺激著觀者的視覺經驗與心理層面、觸動情緒，如同好萊塢那些讓人緊張凝神、觸目心驚或溫馨落淚的電影情節。從1942年首度頒發的新聞攝影得獎作品開始，那幅在底特律「汽車工人工會」罷工線上、八名工人捶打一名反對罷工者的照片，就為普立茲獎以及新聞攝影的特色定了調：在具有臨場感的突發事件現場，以中景或近景／特寫（通常稍帶廣角的）鏡頭與鏡位，捕捉動作事件中一個充滿戲劇張力的瞬間。翻閱歷年的獲獎作品，絕大部分是這樣的畫面，少有非劇情性、非動作性的遠景鏡頭。

無論坐在「歷史劇院」的前排或最後一排，觀眾通過普立茲新聞攝影得獎作品，看到的是相機捕捉了題材不同但性質類似的視覺劇場，以及事件中在意義上被過度化約的理解。它們刺激、震驚、觸動觀者的感官神經與好奇的眼睛，但如同Webster所說，它們提供的是一種維繫現狀的觀看方式，本身又是一個消費性的視覺商品。世界上有很多意義重大的正面事件，但如Golden所說，好消息對報紙銷售沒有幫助。另一方面，歷史現實中其實也有太多比這些意外或衝突更重要的問題，或結構性的災難與危險，但是它們沒有畫面，無法「目擊」。目擊式的新聞攝影，最後大約只能成為一種「劇場」。

回顧台灣1980年代的政治反抗影像

美國或西方的新聞／紀實攝影實踐，與台灣現實主義攝影對社會運動／政治改革的實踐經驗，在時代脈絡和歷史發展上有很大的差異。成熟於1920－1930年代、全盛於1950年代，至1980年代為止仍是新聞／紀實攝影之黃金年代的西方工業國家⁵⁶，在這個影像媒

介顛峰發展的年代裡，大致都早已擁有了相當完備的民主制度與言論自由。相對地，揭露現實或政治反抗的影像實踐，在1970年代以後的台灣或其他亞洲新興民主國家，普遍還是一種新生事物和陌生的經驗，如同民主化的經驗本身。台灣在1980年代之前的那段為期已卅年之久的戒嚴時期，並沒有嚴格意義上的政治反抗攝影，連比較自覺的現實主義攝影實踐都不多，王信、林柏樑、阮義忠、梁正居等人，是比較知名的其中幾位開拓者。

1970年代後期，有一些當年推動民主運動人士，在各類活動場合裡的人物合照或發言台上的照片，收錄在《反抗的意志：1977-1979美麗島民主運動影像史》⁵⁷，但大約也僅止於這樣性質的照片。戒嚴時期最普遍的一種攝影實踐，是不碰現實的沙龍攝影；必須觸碰現實的新聞攝影，則由黨國政治宣傳喉舌的官方或官方化的制式新聞照片包辦了生產和觀看的方式。由過去曾堅定反共的中國時報系所出版的《台灣：戰後50年》⁵⁸這份具有檔案價值的新聞攝影資料裡，那些大量來自中央社或其他來源，凸顯光明面、強化反共愛國意識形態的照片，便清楚地說明了這件事。

台灣的1980年代，是社會力大幅度釋放、政治反對運動高漲，而終至取得了民主化運動腳步加快、促成解嚴的時代。見證／控訴式的現實主義攝影，在那個激越的年代裡，對協助推動政治反對運動、社會改革與民主化的進程，究竟發揮了怎樣的作用，或多大程度的加速了這些政治改革時間表，還需要更多更仔細的探討；同時，如何準確評估攝影在當時產生的政治效果，可能也是一個相當困難的工作。即使重新對那個時代的人們做抽樣的問卷調查等量化研究，可能許多人都都已經不容易準確回憶或分辨，三十年前那些

社運照片或街頭衝突影像對他們當時產生的政治認識上的影響，究竟佔有怎樣的比重。

記憶可能逐漸模糊之外，評估的方法或許也會成為問題，因為在那個風起雲湧的政治抗爭年代裡，喚醒、鼓舞人們起而進行抗爭行動的因素或觸媒不止一端，很難指認哪一個媒體形式、特定文本、甚至事件本身，絕對地開啟、引導了個人或集體的抗爭意志與行動。攝影之外，文字書寫、各類社會運動、政治受難家屬在街頭集會的悲情控訴、小劇場運動、家庭錄影帶的影像目擊……，凡此皆交互影響著人們的政治認識與抗爭意識。

儘管如此，靜態影像在1980年代後期的台灣政治反抗運動裡所可能產生的效應，還是值得討論。翻閱那個時代的紀實影像以及相應的文字書寫，我發現這些影像需要再思考與再評估。簡單的說，作為民主化啟蒙時期政治反抗運動的影像，雖然它們的政治目的和話語意義是相對單一的，甚至常常簡化了人們對複雜現實政治的理解——這些理解必須參照對歷史的仔細梳理；但是放在1980年代，台灣首次有機會以影像揭露長期被遮蔽之現實的語境裡，這些影像見證仍然扮演了無法小覷的角色。

台灣的1980年代，可以說是從1979年底的「美麗島事件」展開序幕的。在政治反對運動上，從民主運動人士在高雄街頭示威、國民黨政府隨即大規模逮捕的這個事件開始，刺激了黨外運動的風起雲湧，進而導致1986年民進黨的成立，與隔年的政治解嚴。期間，「黨外雜誌」這項在當年不斷被查禁、又不斷登記出版新刊物的奇特時代產物，前仆後繼的接力出刊，在文字媒介中也帶有影像訊息

——雖然1980年代前幾年的黨外刊物在照片的內容和使用並不特別積極有力。後來開始有比較善於使用街頭運動照片的刊物，例如鄭南榕的《創新時代》週刊〈「五二〇」農民血戰街頭24小時〉特刊號，全刊報導了關於1988年的「五二〇農民運動」在台北街頭的現場，並以八頁銅版紙刊登農民運動街頭抗爭的彩色照片。

1987年宣佈解嚴之前，報紙是被官方監管的。1986年十二月二日的「中正機場事件」，是解嚴前一次主要的警民衝突流血事件，前往迎接當年被禁止入境、打算闖關回國的許信良的民眾們與軍警嚴重衝突，許多人在現場被鎮暴警察打得血流滿面、或拖到鎮暴車裡修理。隔天，當其他各報依然對此事件噤聲不語、或只片面報導軍警受傷的畫面時，《自立晚報》以二版的整版篇幅，獨家圖文報導了此事件的軍警暴力。那天的報導，也是台灣報業、民主運動、與攝影實踐的一個轉捩點：它對接下來的選舉產生關鍵性影響，並將《自立晚報》的民間聲望推到頂峰，同時衝破了見證性政治新聞照片不能上報的長期禁忌。

以《自立晚報》的攝影記者群為主力，旁及當時其他報紙與雜誌攝影記者的政治反抗影像，在1980年代後期到1990年代初期，蔚為台灣新聞紀實攝影史上一段澎湃激昂的集體實踐。《自立晚報》的吳耀坤、許伯鑫、潘小俠、劉振祥、謝三泰、曾文邦，《自立早報》的陳國禎、楊永智，《首都早報》的許斌、蔡明德，中時報系的林少岩、許村旭、黃子明、葉清芳、蔡文祥，在政論雜誌發表照片的余岳叔、宋隆泉，《新新聞》的陳孔顧，《天下》雜誌的陳炳勳等，是那個時代裡一些代表性的攝影記者。

他們對政治反抗運動的時代紀錄，有些被整理在幾份相關攝影集裡；較為人所知的包括本書第一篇文章提及的楊永智的《國會生態學》（1987）、宋隆泉的《見證：台灣街頭運動影像錄，1986·519—1989·519》（1992），以及由劉振祥主編的《給台灣一個機會》（1995）。除了這三本攝影集，《攝影之聲》主編李威儀在〈抗議影像與台灣：攝影書的觀點〉一文⁵⁹中，整理了其他幾份重要的民主運動的影像資料，包括：周本驥等編，《動盪，1986！》（1986）；「新台灣文教基金會」編，《歷史的凝結：1977—1979台灣民主運動像史》（1999）；張富忠、邱萬興編，《綠色年代——台灣民主運動25年》（上、下）（2005）等。

當時在國會或政治抗爭街頭，跟著衝鋒陷陣捕捉影像的這些攝影記者，多半並不是西方專業攝影記者那種冷靜旁觀的紀錄者，而比較是政治反對運動或各類社會運動程度不同的支持者或參與者。他們一面見證了那個狂飆的年代，一面也成為情緒集體爆發的一個組成部分，希望通過手中的相機，協助政治反對運動，共同終止國民黨的長期執政狀態。在衝突抗爭的行動現場，攝影記者的人身安全有一定程度的風險；他們常無法避免地同遭警棍與水柱之殃，也常在警民相互推擠的拳腳與棍棒中傷及身體或器材，甚至有時被誤認為是親官方媒體的記者而被抗爭民眾追打。

在這樣的工作處境、身體狀態和政治立場下，回顧1980年代後期起的新聞／紀實攝影所集體提供的影像見證，可以發現在那個時代語境裡，它們呈現了特定的話語或意義。扼要的說，這些影像讓關切政治現實的民眾，通過抗爭者被鎮壓之身體經驗的視覺化，看見了國家暴力的冷酷本質。同時，由於攝影者對揭露此面向之真實的

強烈慾望，使得對政治道德的敘述和判斷，也傾向一種簡化的二分概念：國民黨是萬惡的，而其反對者則都是正義、良善、受害的一方。在民主運動的理解上，從而變成只要推翻國民黨政權，就是台灣社會的出頭天。

儘管見證式的照片大抵難以提供層次較複雜的對政治問題的認識，同時這樣的簡化認識與二分概念，直至今日為止也讓台灣民主化運動的過程付出了不少代價；但是那些目擊政治抗爭現場的照片，仍舊有它們在當時所起的階段性作用，和今日成為某種歷史檔案的價值。當時的主流媒體仍無充分的言論自由，因此見證性的照片提供的一種「辯證的觀看」，在當年對民眾也許仍屬必要的政治啟蒙手段或過程。同時，如前所述《自立晚報》處理「中正機場事件」的創舉，也對言論自由的尺度做出了貢獻。

目擊性的照片，可以激勵弱勢者、被壓迫者或受剝削者，成為他們相互鼓舞和自我培力的一種催化劑；但是它也可以形成政治神話。在2013年出版的《剩下就是你們的事了：行動思想家鄭南榕》裡，鄭南榕拒絕統治者的拘捕、1989年四月在雜誌社辦公室內自焚後的照片，五月份規模空前盛大的出殯遊行照片，以及他的手稿、遺物、語錄，即是一組鮮明的例子。

雖然鄭南榕訴求的是台獨建國，但無論支持此訴求與否，他悍然就義的殉道精神，對於當年不僅是對抗國民黨、可能同時也對民進黨現實性格不滿的民主運動參與者而言，都提供了當時社會相當需要的一種道德典範或反省自身的鏡子；出殯照片中鄭南榕頭綁「新國家運動」布條的巨幅側面半身遺照，則成為人們逼視自己道德良心

的視覺利刃。然而，廿五年之後，在「太陽花運動」的抗爭靜坐現場，鄭南榕竟然成為反服貿議題的一個「精神圖騰」⁶⁰，毋寧是個有趣且值得分析的景象。我在下一節，將回到這個運動景象裡。

1980年代後期見證式的政治反抗影像，有當時的意義脈絡。1990年起的廿五年來，大小社會運動不斷，而照片繼續成為它們的見證工具和傳播媒介。目擊的照片和它們的集體作用，對政治能夠繼續提供怎樣的認識與行動？我對「太陽花運動」的照片分析，試圖回答這個問題。

閱讀「太陽花運動」的新聞／紀實攝影

我開頭提及，「太陽花運動」無論在學運／社運的規模、方式、影響等各方面，或者隨此運動生產出來的照片、塗鴉、插畫、海報等各類視覺圖像，涵蓋層面之廣、數量之大，在台灣過去的民主化運動經驗中相當罕見，值得深入研究和論述。就此次運動本身，學運青年為了有效阻止兩岸服貿協議以不透明的協商過程通過實施，率先衝進並佔領立法院議場廿四天；他們同時號召學生與民眾在立法院周邊街道靜坐抗議，癱瘓了立法院議事與周邊交通，並曾一度短暫佔領行政院。在佔領立法院期間，他們也宣稱集結了五十萬人於凱達格蘭大道四周進行抗議。暫不論太陽花學運青年的運動訴求和方法上的爭議，他們通過行動所引發、調動的更大範圍的青年學生與民眾對國家政策的關切，獲得許多來自社會的肯定與支持。

至於此運動的紀錄者、參與者和觀察者集體生產的照片與各類視覺創作，除了本文開頭提及的幾份分別由港千尋、Sarira Huang等

拍攝的攝影集，以及由黃恐龍拍攝記錄的立法院外靜坐現場的塗鴉海報之外，影像評論者張世倫在〈試論「太陽花」運動的視覺政治〉⁶¹裡，也提及藝術家陳敬元與袁廣鳴的畫作和錄像藝術作品，並特別分析了香港攝影記者林亦非與眾不同、角度獨特的報導攝影。這些形式或視角不同的作品，固然豐富了此運動視覺圖像再現的多元性，但如我先前所提，最具普遍代表性的攝影紀錄，並非那些視角或觀點獨特的影像，而仍然是報社攝影記者的新聞照片，以及以募集資金和照片方式出版的攝影集《天光》。

1980年代台灣民主化運動裡的攝影記者，大多是在政治反對運動裡程度不同的參與者；到了2014年，新聞攝影記者一般而言已成為冷靜記錄的專業新聞攝影記者了。在此同時，「太陽花運動」的參與者，因為人手一機，也成為政治反對運動裡的記錄者，進行著一種確證或描述自身參與經驗的紀錄。無論專業的媒體攝影記者，或運動參與者的紀錄，基本上都仍維持著見證／目擊式的影像概念。這些見證的影像，於今是否仍然具有對認識現實或真相的「啟蒙」作用？它們的意義如何看待？我接下來將分別針對拍攝者不同的兩類照片進行分析。

一、報紙專業新聞攝影記者的採訪影像

如前所述，我取樣的四組專業攝影作品，分別來自《中國時報》方濬哲、陳振堂，與《蘋果日報》的張良一、杭大鵬四位新聞攝影記者自行挑選的事件現場採訪照片；張良一以黑白照片呈現，其他三位的作品是彩色照片。方濬哲的50幅影像、杭大鵬的88幅影像、與張良一的48幅黑白影像，基本上涵蓋立法院內外的佔領與靜坐

場景；陳振堂的44幅影像，則集中於學運青年佔領行政院行動的當晚與次日，不過《蘋果日報》的兩位記者的作品，也都包括了佔領行政院行動中警方強制驅離靜坐者的畫面。

四組新聞照片的內容大同小異，多著眼於立法院內外學生和社運人士的佔領與靜坐狀態，以及突襲行政院的行動。在立法院內的景象，包括集體靜坐議事廳，擋住議場入口的椅子與學生，議事台上的各種標語、看板，和食品飲水等物資；以及，佔領學生的各種特寫、神情、休息、開會、作畫、疲憊、睡眠、相互按摩減壓、一些溫馨的時刻，和最後英雄式的出關隊伍等等。當然，少不了林飛帆和陳為廷兩位運動領袖的肖像。

在立法院外的街頭場景，包括了持向日葵花的靜坐人潮、以及大雨中的靜坐；各種支援團隊（醫療、法律、物資等），各種海報、看板、標語布條，各種街頭特寫或細節；運動參與者與反學運者的對峙、拉扯，強力驅離群眾的噴水柱，持手機集體發光的參與群眾，值勤警員的休息、用餐，免費香腸攤……，等等。佔領行政院的畫面裡，則包括了人潮聚集行政院正門，運動者跨越鐵欄杆、由二樓窗戶闖入行政院大樓，院內空地的靜坐群眾，警察的驅離行動與肢體衝突，強制拖走靜坐學生等。四位攝影記者的照片都具有專業新聞攝影的水平，各自捕捉到運動現場許多衝突瞬間的畫面，或者讓人感動的情景。《蘋果日報》的張良一，以黑白影像呈現了立法院佔領區內一些饒有趣味的空景或安靜的時刻，獨樹一幟；而同報的杭大鵬則相對全面的涵蓋了運動過程的各個行動和場景。

仔細比對、分析來自兩份主要日報四位攝影記者的新聞照片，並对照稍後將進行分析的《天光》攝影集，我有以下幾個發現。首先，

無論《蘋果日報》或《中國時報》的新聞照片，都反映了今日台灣的新聞攝影記者，已經能夠比較抽離的記錄一個充滿激情與戰鬥意味的政治反對運動；他們不再像 1980 年代的攝影記者，同時作為運動的參與者，而是逐漸回歸西方傳統專業新聞攝影的位置，拉出一個冷靜的觀看和記錄距離。

再者，關於兩報不同的政治立場。台灣《蘋果日報》屬於香港「壹傳媒」集團，此傳媒集團在香港的政治立場是不親中、傾向泛民主派陣營，在台灣則不涉入藍綠矛盾，但是敢對中國政府或各路政治人物做出批評。《中國時報》則屬於「旺旺中時媒體集團」，自從集團總裁蔡衍明入主中時之後，該報社的親中立場鮮明，其干預新聞自主的行徑，備受社會各界批評或抵制。

雖然他們對服貿議題和中國事務的政治立場很不相同，這兩份報紙四位攝影記者的新聞攝影視點，則大抵上相當類似。對這項發現，我提出兩個解釋：一、面對衝突、抗爭性的新聞事件時，專業新聞記者的訓練，首先仍要求捕捉事件現場具有戲劇性的瞬間和畫面；二、《中國時報》的攝影記者在主觀意志上，仍然傾向正面看待「太陽花運動」的意義。

第一個解釋乃是根據我先前以普立茲得獎作品為例，分析西方新聞攝影的特質，並依此檢視四位攝影記者的照片訊息所得到的歸納。四組影像有類似的內容，也有不同的視覺材料或場合，但是大多數的作品，無論中長景或者近景／特寫鏡頭，總會選擇一個具有劇情性或情緒感染力的視覺焦點，成為引導或攫取觀者注目的方式。這個方式經常會以（低調或特殊）光線的位置強調，或者淺景深

(small depth-of-field) 的表現，突出 (highlighting) 畫面中的亮點人物；經常可見的例子，是在靜坐或抗議群眾中，看到一位面貌姣好的年輕女學生，或手持向日葵、或眼眶泛著淚、或抬頭微笑、吶喊，在周遭一片相對失焦的人群裡，清晰的躍然紙上，在「舞台」中心成為視覺焦點。

第二個解釋，則是我根據 1980 年代以來台灣新聞攝影記者的某種政治「傳承」所做的觀察與假設。我對《中國時報》攝影組的觀察與假設是，雖然「旺旺集團」入主中時，立場明顯親中，但對於從 1980 年代一路走來、見證過台灣民主化運動與各類抗爭現場的資深攝影記者黃子明主任，並未因為報社的特定政治立場，而改變他以攝影見證政治反對運動和社會公義的專業倫理。這項專業與政治倫理，早已根植在那個民主狂飆世代的新聞攝影人身上，不太可能拔除或改變他們對政治改革與社會議題的熱情。這種熱情，我認為會某種程度的感染或傳承給新一代的新聞攝影記者。

這個假設，在我對《中國時報》攝影組主任黃子明於 2015 年六月的訪談裡得到證實。根據黃子明的描述，作為攝影部門主管，他在組內攝影記者採訪「太陽花運動」的現場前，會清楚告訴他們報社最後怎麼使用或取捨現場照片，固然從攝影組的位置他無法干預，但是在現場拍照取材時不需要先自我設限。黃子明也發現，中時攝影組的年輕一代記者，對太陽花運動裡的學生作為，基本上是認同或支持的；報社的既定政治立場，對他們並不發生太大的影響。

另外，由於台灣報社的總編輯，一向從文字記者的訓練培養中產生；他們普遍認為報社的重要訊息，是社論、新聞標題、與要聞或

論壇版上的專欄文章等等。對影像的話語力量與可能，這些媒體經營者和管理者既不熟悉也不重視，大抵只是將照片視為搭配版面或刺激銷售的工具。因此，除了來自香港壹傳媒所屬的報紙或雜誌之外，長期以來並不真正重視或理解照片的訊息力量；攝影記者既被視為生產圖片的工具，他們的某種自主性也在這樣的情境夾縫中相對地較少受到干預，而得以一定程度的維繫。

二、《天光：太陽花學運攝影集》的「影像劇場」

我稍早已指出，《天光》是「太陽花運動」的諸多攝影實踐中，最具代表性的一份影像文本。依據此攝影集的說明，《天光》是通過集資平台，同時在網路上募集製作經費與照片的攝影集；製作團隊在一個月的時間內，募得新台幣7,450,119元，以及來自八百多位攝影師的13,000餘張照片。此攝影集的核心編輯團隊也是通過網路召集組成的，一共十七名成員，經過四個月的編輯，最後選用了280張照片，完成此書⁶²。此書印刷30,000冊，並且不作再製或者再版；因此，雖然首刷的印量在台灣來說份數相當大，但此書一出版即成為絕版書，似乎也為此書創造了一種可以成為收藏品的紀念物與珍貴資料。

這份帶有典藏性質的歷史影像集結，徵集自非新聞攝影專業的運動參與者或旁觀者的紀錄。八百多位攝影者超過13,000張的照片，除卻重複的內容或場景，應該會有手法甚至觀點上多元、異質的畫面；它們若散佈在網路空間的各個角落，呈現出來的可能相對地也會是一種多元的視覺風景。然而，當這些照片被編輯團隊篩選成280張時，多元的景觀就消失了。

張世倫在他對「太陽花運動」之視覺政治的分析裡，認為這次運動的視覺生產，若與解嚴前後的紀實攝影相比，則「太陽花運動」的影像，生產了一種他稱之為「情感轉向」(affective turn)的參與式美學，成為政治抗爭影像的新的視覺典範⁶³。但張世倫隨即指出，這種「典範」其實仍依賴著傳統紀實影像美學裡的一些原則，例如決定性瞬間的抓拍概念，但是「一種強調素人參與、感性優先、相機無所不在(omnipresent)的美學轉向，如今似已勢不可擋」⁶⁴。

「情感轉向」的參與式攝影紀錄作為台灣新的政治抗爭影像取徑，是一個很有價值的銳利觀察。固然，在我先前對美國／西方新聞攝影實踐的經驗分析已經發現，無論從現實主義攝影的美學特性或市場經濟的功能考量，新聞／紀實攝影的訴求，主要即是依賴情感面向的。此外，從我對台灣1980年代政治反抗影像的回顧裡，也描述了當時新聞攝影記者多是以專業者和民主化運動參與者的雙重角色，以反對國民黨威權統治的集體情緒為內在動力，進行攝影見證工作。

然而根據張世倫的觀察，「太陽花運動」裡的影像生產所呈現的主動參與和情感涉入，儘管影像美學上與過去的實踐略同，也與解嚴前後新聞記者的記錄心情多少有些相似之處，但這次運動的影像紀錄行動，在數量上與集體行為上的強度，卻是前所未見，因而成為一個新的現象與模式。張世倫指出，「社群網站的照片與影像分享一方面宛如日記，見證了事件過程那時而百無聊賴，時而劍拔弩張的起伏節奏，另一方面亦可在公權力進行視覺監控時，能近乎即時地呼朋引伴，並不斷提出對抗性的影像策略……參與式的情感影像，亦展現在議場周遭數量龐大的民眾自製海報與抗議標語上。……

〔它們〕比較像是情緒宣洩與個人抒發的『我有話要說』⁶⁵。這些是「太陽花運動」與早年的實踐裡較為不同的一種情感表現內涵。

根據張世倫對此運動影像之「情感轉向」的視覺政治分析來閱讀《天光》攝影集，我進一步認為，此攝影書呈現的這種情感轉向的美學，及它所建構的視覺政治效果，是通過《天光》的編輯工作有效創造出來的。一言以蔽之，《天光》的編輯團隊，打造了一座完美的「影像劇場」。這座以書的形式搭建的紙上劇場，將文字訊息的使用降到最低限的程度；只有開頭和結尾，各有一小段文字陳述，各不超過三百字。連書的頁碼，都極度低調隱密的浮印在每一開頁的右下角，必須找到合適的角度，才能從反光中隱約浮現，充滿如密碼般的神秘趣味。這樣的設計，也讓全書的圖片盡量流暢連續一氣呵成，不必受到頁碼標示所產生的某種「資料感」而影響了視覺效果。

全書280張照片裡，使用了139張黑白照片，穿插編排，讓彩色與黑白照片各佔一半的篇幅與份量。在今日相機或手機的拍照功能早已全面彩色的條件下，選用這麼多黑白照片，若不是拍攝者在相機或手機上的刻意設定，就是編輯團隊將許多原本彩色的照片，刻意變更為黑白影像。我分析馬格蘭攝影家喜歡以黑白攝影為創作標準模式時指出，抽掉色彩元素之後的黑白照片，比較能夠達到抽象化事件／場景的視覺和情緒效果。這也說明了《天光》儘管是運動參與者的素人影像，但是無論拍攝或編輯，仍複製著西方傳統新聞／紀實攝影的古典美學概念。

《天光》作為劇场的概念，最具引導性的設計是此書的編排邏輯，和區分段落的標題文字。從目錄頁可以看到，《天光》裡的照

片，被編輯成一齣類似古希臘劇場形式的「七幕劇」。這七幕的標題分別是：之前（Prologue）、入夜（Nightfall）、暗夜（Dead of Night）、拂曉（Darkest Hour Before Dawn）、破曉（Breaking Dawn）、起程（Departure）、然後（Epilogue）。從「之前」到「然後」，從Prologue到Epilogue，《天光》的編輯群，將太陽花運動的照片，編織成一個意義封閉完整統一、有完美句點與喜劇收場的劇本：「之前」的部分沒有照片，只留兩張黑頁，依文字描述，那是「不知何時漫入島嶼的、深沈的闇夜」⁶⁶；而經過重重的黑夜與更暗黑的時刻之後，破曉了、啟程了，攝影書以佔領議場者「出關播種」的凱旋隊伍、林飛帆與陳為廷的英姿帥照、坐滿濟南路迎接出關英雄們的支持人潮，和流下喜悅之淚的年輕女子的微笑臉龐，是幾幅影像劇場的落幕之作。

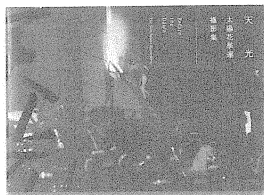
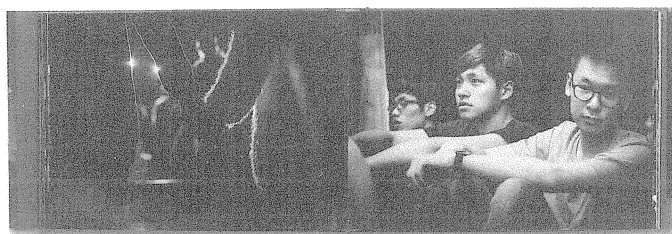
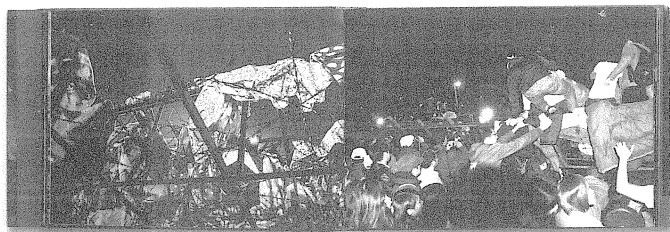
這個意義一致、封閉自足的「太陽花運動」影像劇場，將所有篩選後的照片，嵌入它設定的分幕劇本中。雖然圖片編排順序約略依照事件發生的先後，但也有不少在影像紀錄的時序上往返穿插編輯，以求故事性與劇場感的統一。意義統一的故事線，陳述的是一個由學運青年帶頭佔領立法院、衝破暗夜迎向光明的過程；齊一的劇場感，則來自編輯團隊所選擇的各種訴諸感性、激情或溫情的影像瞬間。在意義和情緒統一的編輯目標下，這本劇場化的影像書，排除了所有不合適納入既定故事劇本的其他影像材料，或抗爭現場的多元真實。

例如，《天光》並不關照立法院外濟南路台大校友會館前「賤民解放區」的多元意見，或者議場內的異議角落「二樓奴工區」的聲

音。在攝影集的第 176、177 頁，編輯群聊備一格的放入兩張來自這兩個運動區塊、但語意非常曖昧的照片（見右頁第三張圖）：在「賤民解放區」的布條前，一個帶著面具的抗議者，對著畫外致舉手禮，語焉不詳，缺乏意義脈絡；由於圖片說明除了拍攝時間與籠統地點外沒有任何說明，這張圖片的意思遂可以任意解讀。而攝自議場二樓「奴工區」的照片，則是此區的佔領青年一同舉臂高呼的畫面，他們是在為運動呼喊，還是在支持或抗議一樓的指揮中心，完全無法得知。在曖昧的影像中，兩張僅有的來自運動現場的多元聲音，完全地被收編在這個影像劇場裡。

在《這不是太陽花學運：318 運動全記錄》附錄中的〈賤民解放區宣言〉裡，該區的共同發起人不願意「促成一場權力核心者得以自我吹捧的和平理性園遊會，而非一場屬於群眾集體的積極抗爭」，遂明白表示：「這不只是一場學生運動，在現場其實有更多各行各業的參與者：工人、農民、商人、上班族，以及更多被視為沒有參與運動決策能力的各種面貌的人們。這群人，都聚集在賤民解放區裡，嘗試開展運動的進一步想像」⁶⁷。

另一篇〈二樓奴工退場聲明〉也強調，這場行動絕不只是一場學生運動，而是「一場人民的行動」，否則佔領行動無法持續；而他們作為一群封閉在議場二樓負責維安與物資人流、卻「長期被流放於運動權力邊緣的奴工」，對決策中心不作充分溝通即決定退場的「製造共識」方式，深表不滿與抗議⁶⁸。不過，在此運動中被迫邊緣化或自我邊緣化的「賤民」與「奴工」，在提供運動者反省與批判的意義之際，他們的邊緣戰鬥是否也被賦予了過多道德意義，可能是另一個需要爭論的議題，我暫時存而不論。無論如何，那些人



《天光：太陽花學運攝影集》，太陽花學運攝影集製作團隊，2014年

之中有不少受到來自這場行動的「運動傷害」，但是那些聲音與影像，在《天光》只有眾口同聲歡慶的影像劇場中完全無法看見。

這樣的影像劇場，建構了一個道德善惡黑白二分的故事，簡化了運動現場的複雜現實和多元聲音。如此的影像再現，也跟太陽花運動的某種現象不謀而合：當立法院內外周遭的運動參與者，對這場行動的議題、方法或基本理念，有著非常多元、異質性的討論或爭辯時，這些多元的意見很難出現在立院內外的主舞台或主發言台上。受到雙重「運動傷害」的政治大學研究生邱育南，在2014年四月與我討論運動現場的經驗時，以運動裡的反中情緒為例，觀察到了上述的現象。

邱育南不屬於任何社運團體或運動決策中心成員，但深度參與此次行動。在他跟隨群眾進入行政院的那晚，於院外的靜坐區被執行強制驅離的一群警察圍毆。同時，他在參與和觀察運動的經驗中，不滿學生領袖最後凱旋出關、明星化自己的行為，因此在參與過程中身心都受到傷害。邱育南指出，「中國因素」與相關議題，在運動靜坐現場確實被廣泛的討論，觀點與意見的層面則相當多元而深入；但是到了主舞台上，關於中國的議題就迅速簡化為反中的話語或情緒，與反馬英九、反國民黨等同起來。

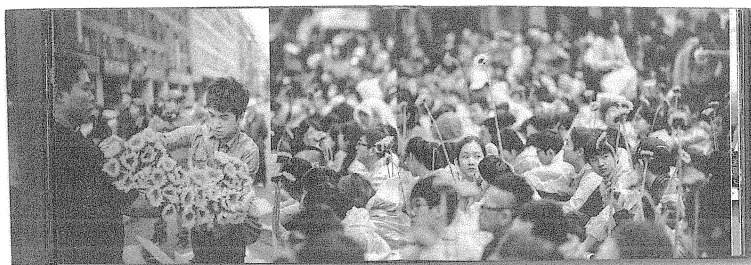
在運動的後期，鄭南榕的遺照、畫像，和那句被反覆使用的名言「剩下就是你們的事了」，被張貼在靜坐現場，並被運動參與者佈置出一個張世倫稱之為「迷你宗教祭壇」的燭光守夜攤位⁶⁹。在立院議場內的主舞台上，鄭南榕的遺照也被供奉在主發言台上方、國父遺像下的最明顯位置。《蘋果日報》攝影記者杭大鵬拍攝了這樣一張

照片：林飛帆手持麥克風，在發言台前講話，陳為廷比肩而站，決策中心幹部一字站開；而他們背後掛著鄭南榕的照片，與那句名言。

這樣儀式性的場景出現在太陽花運動中，並且被拍攝、收錄在《天光》中，對運動本身或這座影像劇場，都具有政治性的指涉或象徵意味。於運動而言，反服貿的特定議題，被化約、引導到反中和台獨建國運動上；對於影像劇場，這張照片裡的神聖宗教氣氛，則透露了運動青年以這類視覺意象，沈浸在太陽花運動「可歌可泣」的自我感動或自我神聖化的氣氛之中。

對於第一次被號召到街頭參與靜坐抗議行動的青年學生而言，在參與公民行動的撞擊性經驗裡陷入感動情緒，並集體記錄了這樣的情緒，原可理解也無可厚非。不過，《天光》的首尾短文，將服貿議題的問題與抗爭行動，上綱為「黑暗—光明」、「矇昧—啟明」等揉雜了大量文藝腔調的文字意象，我認為其中同時反映了運動參與者／攝影書編輯群的某種可能單純、素樸但無知的美好熱情，也再現了這個世代的熱血青年某種容易落入自我感動、自我慶祝的集體狀態。

所謂「無知」，是指運動參與者或攝影書編輯群缺乏對台灣民主化運動歷史經驗的瞭解，恐怕自以為「太陽花學運」是台灣社會打開政治黑箱的第一個啟蒙運動。在影像或其他資訊的生產與流通都已極為普遍的今日，戲劇性的「二元對立視覺邏輯」和參與式照片裡「過於廉價的詮釋框架」⁷⁰，其實已不再具有政治啟蒙的作用，因此也已經沒有它的必要性。《天光》呈現的主要是一個被影像節慶化了的關於太陽花運動的敘事，和一個影像劇場。它反映著參與者某種被齊一化的情感和認識。



再探攝影、社運與現實政治

在〈賤民解放區宣言〉裡，有這樣一段話：

在行動現場，雖然我們積極現／獻身，我們卻沒有參與共同決議的權利／力，使得這場運動看似集體共享，實際上所有事情卻還是一如往常地透過少數決策者來領導、發落；運動中的話語權和管理方式複製了既有代議政治式運行體制，並同樣訴諸以所謂的理性、和平作為治理手段。這些複製都源自於位居權力核心的人缺乏對行動的想像，且與多元群眾的真實樣貌、渴望及參與動能脫節——正如同我們現在所反對的政治體制一樣⁷¹。

此宣言的共同發起人之一謝碩元，在另一篇描述參與運動兩週後的觀察心得文字裡表示，於他而言，「社會運動的意義，不只在於議題有沒有達成，還得看他所『溢出』的理念為何」。他認為，在「反服貿」運動中若能通過由下而上的形式，「重新反思當前資本主義與體制的邏輯」，不再讓權力與資本宰制人們，就可以讓運動不只顧及眼前成果，還能展開更長遠的想像⁷²。

如果「太陽花運動」複製著現實政治體制、缺乏社運想像的話，這樣的描述是否也可以放在對「太陽花運動」影像實踐的批評與期待上？傳統模式的新聞／紀實攝影，以訴諸情緒、製造戲劇效果的概念，在每一個重要或不重要的事件裡，重複著類似的語言和效果，也從而複製、鞏固了主流新聞攝影的體制。「太陽花運動」裡代表性的影像實踐，大幅度的改變了影像生產與流通的傳統模式，但是對攝影再現社運或政治議題的概念或表現方式上卻沒有多少改變或

突破，依然在既有的窠臼之中操作。

我回顧了西方理論與批評界對新聞／紀實攝影與「真實」之間複雜關係的論辯，並以美國「普立茲新聞攝影獎」的得獎作品為例，指出這類具有代表性的新聞攝影，其最重要的核心元素之一，即為影像所製造的戲劇性效果。這種訴諸情緒的、捕捉事件之劇場感的所謂「新聞攝影」，歷七十多年來，主宰著全球主流傳播媒介對新聞影像實踐的操作模式，為了商業媒體的既存模式與固有利益，不曾基進的反省和改變。

紀實攝影從1936年的《生活》雜誌開始，也建立了同樣的影像表述概念。這些源於西方的現實主義攝影傳統，定義了人們對「真實」的觀看和理解方式，進而以再現「製造」了真實。當台灣不假思索的複製這套西方新聞／紀實攝影的「專業義理」時，複製的不僅是攝影的模式，甚至也常常是類似的角度、內容、畫面、情緒。真實、再現，與模擬、表演之間的交互作用，需要細辨。下一篇文章裡，我將繼續分析這個問題。

在特定的歷史語境裡，例如1980年代的台灣社會，目擊、揭露、控訴等訴諸情緒的新聞／紀實影像生產，有其階段性的政治效用。然而，卅多年後的今天，在媒體使用的靈活度上已有空前巨大的變化與可能，影像表達的多元美學，也早已有諸多可供參照的創作典範。那麼，繼續以訴諸情感的傳統攝影語彙，複製著簡化、單一化的新聞／紀實攝影，對社運的多元意義或政治的複雜面貌，能起怎樣的認識或反省作用，抑或僅是協助了對現實政治邏輯的重複與強化，是我在分析太陽花運動影像之餘，希望思考與建議的事。

註解

1. 陳小剛 (2014)，《天光：太陽花學運攝影集》，台北：太陽花學運攝影及製作團隊，頁295
2. Benjamin, Walter (1969) 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.' In Hannah Arendt (Ed.), *Illuminations*. New York: Schocken Books
3. Benjamin, Walter (1982) 'The Author as Producer.' In Victor Burgin (Ed.), *Thinking Photography*. London: MacMillan, pp.24-25
4. Foucault, Michel (1973/1986) *The Birth of the Clinic: an Archaeology of Medical Perception* (A. Sheridan, Trans). London: Routledge
5. Foucault, Michel (1975/1977) *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* (A. Sheridan, Trans). London: Penguin
6. Foucault, Michel (1972/1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (C. Gordon, Ed. & Trans). New York: Pantheon
7. McHoul, Alec and Grace, Wendy (1995) *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject*. London: UCL Press
8. Tagg, John (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp.171-175
9. Tagg, John (2009) *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press
10. Sekula, Allan (1983) 'The Traffic in Photographs.' In Benjamin Buchloh et al. (Eds.), *Modernism and Modernity*, the Vancouver Conference Papers. Halifax, Nova Scotia: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, pp.121-159
11. Sekula, Allan (1986) 'Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital.' In Patricia Holland et al (Eds.), *Photography/Politics: Two*. London: Comedia, pp.153-61
12. Morden, Terry (1986) 'Documentary. Past. Future?' In Patricia Holland et al. (Eds.), *Photography/Politics: Two*. London: Comedia, pp.169-175; Price & Wells (2004) 'Thinking about photography: debates, historically and now.' In Liz Wells (Ed.), *Photography: a Critical Introduction* (3rd Edition) London: Routledge, pp.9-63
13. Price, Derrick & Wells, Liz (2004) 'Thinking about Photography: Debates, Historically and Now.' In Wells, Liz (Ed.), *Photography: a Critical Introduction* (3rd Edition), pp.70
14. Edwards, Stephen (1984) 'Disastrous Documents.' *Ten*.8, 15, pp.12-23
15. Hall, Stuart (1972) 'The Social Eye of Picture Post.' Working Papers in *Cultural Studies* 2, Spring, pp.89-91
16. Taylor, John (1994) *A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*. Manchester: Manchester University Press, pp.157

17. 同註 15 · pp.83
18. 同註 15 · pp.109
19. 同註 12 · pp.171-172
20. 同註 16 · pp.161
21. Eisinger, Joel (1995) *Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp.87
22. 同註 8 · pp.173-174
23. Stange, Maren (1989) *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.107
24. Solomon-Godeau, Abigail (1991) *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota, pp.76
25. 同註 8 · pp.173-174
26. Szto, Peter (2008) 'Documentary Photography in American Social Welfare History: 1893-1943.' *Journal of Sociology and Social Welfare*, June 2008, XXXV(2), pp.91-110
27. 同註 10 · pp.140
28. Tello, Veronica (2014) 'The Aesthetics and Politics of Aftermath Photography: Rosemary Laing's welcome to Australia.' *Third Text*, 28(6), pp.556
29. Ribalta, Jorge (Ed.) (2015) 'Foreword' in *Not Yet: on the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
30. Berti, Agustin & Torrano, Andea (2015) 'Politics of (Un)document: Immigrants and Photographic Devices in Seba Kurtis's Postdocumentary Photography.' *Interventions*, 17(1), pp.86
31. Webster, Frank (1980) *The New Photography: Responsibility in Visual Communication*. London: John Calder, pp.236
32. 同上 · pp.237
33. Taylor, John (1991) *War Photography: Realism in the British Press*. London: Routledge
34. Taylor, John (1998) *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*. New York: NYU Press, pp.19
35. 同上 · pp.134-136
36. Sontag, Susan (1978) *On Photography*. New York: Picador, pp.87
37. Ritchin, Fred (1990) *In Our Own Image: the Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture;
Ritchin, Fred (1991) 'The End of Photography as We Have Known It.' In Paul Wombell (Ed.), *Photovideo: Photography in the Age of the Computer*. London: Rivers Oram Press, pp.8-15; Becker, Karin (1991) 'To Control Our Image: Photojournalists Meeting New Technology.' In Paul Wombell (Ed.), *Photovideo*. London: River Oram Press, pp.8-15; Walker, Ian (1995) 'Desert Stories or Faith in Facts?' In Martin Lister (Ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge, pp.236-252
38. Taylor, John (2005) 'Iraqi Torture Photographs and Documentary Realism in the Press.' *Journalism Studies*, 6(1), pp.39

39. Mendelson, Andrew (2004) 'Slice-of-life Moments a Visual "Truth" : Norman Rockwell, Feature Photography, and American Values in Pictorial Journalism.' *Journalism History*. 29(4), pp.176
40. Kennedy, Liam (2008) 'Securing Vision: Photography and US Foreign Policy.' *Media, Culture and Society*. 30(3), pp.270-294
41. Aker, Patrik (2012) 'Photography, Objectivity and the Modern Newspaper: Back to the Artist.' *Journalism Studies*. 13(3), pp.325-339
42. Roberts, John (1998) *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester, Manchester University Press
43. Bulter, Judith (2007) 'Torture and the Ethics of Photography.' *Environment and Planning D: Society and Space*, 25, pp.966; Butler, Judith (2009) *Frames of War: When is Life Grievable?* London: Verso
44. Azoulay, Ariella (2008) *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Book
45. Ferdous, Ismail (2014) 'Photography as Activism: the Role of Visual Media in Humanitarian Crises.' *Harvard International Review*, Summer 2014, pp.22-25
46. Linfield, Susie (2010) *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago and London: University of Chicago Press, pp.201-202
47. 同上，pp.230-231
48. Golden, Reuel 著 (2012)，鍾聖雄、莊璧綺譯，《目擊的力量：新聞攝影150年》，台北：城邦文化，頁14
49. 同上，頁14-16
50. 同註48，頁16
51. 同註48，頁17
52. Badger, Garry 著 (2015)，〈馬格蘭照片是什麼？〉拉蒂諾編，《馬格蘭眼中的馬格蘭》，頁9
53. 西瑪·魯賓與艾瑞克·紐頓編 (2013)，《瞬間的永恆：普立茲新聞攝影獎70年大展》，Washington, D.C.: The Newseum Inc. & New York: Business of Entertainment Inc.，頁x
54. 同上，頁xi
55. 同註53，頁iv-v
56. 同註52，頁8-9
57. 財團法人施明德文化基金會「美麗島事件口述歷史編輯小組」編 (2014)，《反抗的意志：1977-1979 美麗島民主運動影像史》，台北：時報文化
58. 中國時報編著 (1995)，《台灣：戰後50年》，台北：時報文化
59. 李威儀 (2014)，〈抗議影像與台灣：攝影書的觀點〉，《攝影之聲》，第13期，頁14-19
60. 張世倫 (2014)，〈試論「太陽花」運動的視覺政治〉，《攝影之聲》，第13期，頁31
61. 同上
62. 同註1，頁295
63. 同註60，頁26
64. 同註60，頁27

65. 同上

66. 同註1，頁7

67. 晏山農、羅慧雯、梁秋虹、江昺崙（2015），《這不是太陽花學運：318運動全紀錄》，台北：允晨文化，頁371

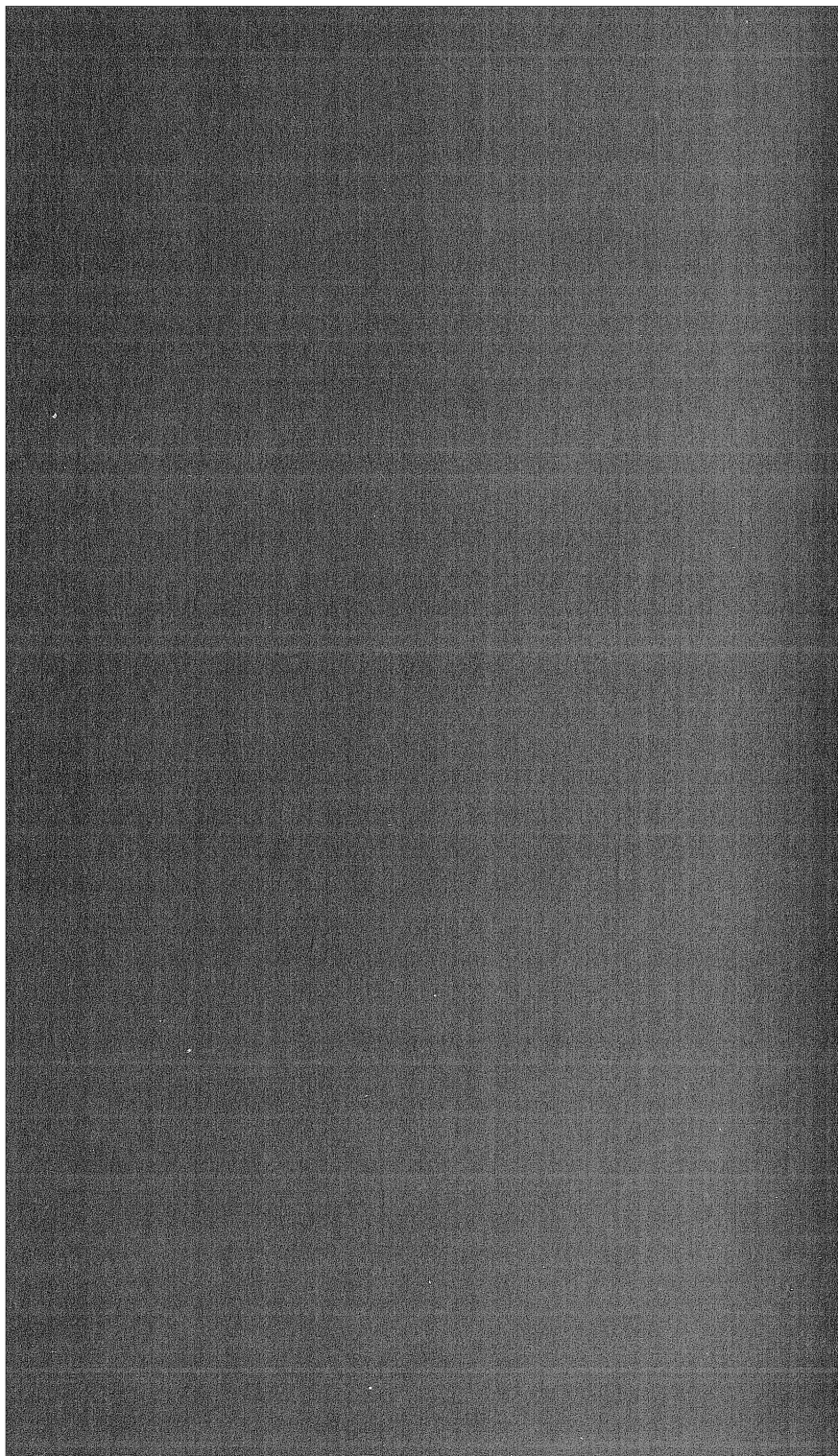
68. 同上，頁401-402

69. 同註1，頁154

70. 同註60，頁33

71. 同註67，頁370

72. 同註67，頁373-376



日常成為奇觀
新聞攝影對日常生活的意義消費

在荷蘭阿姆斯特丹舉辦逾六十年的 World Press Photo（「世界新聞攝影大賽」，中國稱為「荷賽」；以下簡稱 WPP），是全球規模最大的國際新聞攝影大賽，也被此領域專業人士普遍認為是最具影響力的年度競賽。WPP 的競賽分為兩種形式：單張照片（singles）與系列故事（stories）。單張照片有七類獎項，分別是：突發新聞、一般新聞、人物、運動、自然、日常生活、當代議題；系列故事除了以上類別，另有「長期計畫」類。在這些獎項裡，近年報名參賽數量成長不斷攀升、終於於過去三年裡成為作品投件數量最多的一個獎項，是「日常生活」（Daily Life）類。

2016 年 WPP 的「單張」與「系列」兩部分的「日常生活」類作品，分別占了所有報名數量的 25% 與 20%。2014—2016「日常生活」類的單張與系列作品投件數量，多半超過總投件量的四分之一，且除了 2016 的「日常生活」類故事組、以 20% 略低於「長期計畫」類故事組的 21% 之外，其他皆居各項之投件數量之首。我將透過 WPP 近年在「日常生活」類的得獎作品，分析以西方新聞攝影文化和競賽機制所主導的「日常生活」照片，究竟如何看待「生活」與「日常」。

「日常生活」類參賽照片數量高居各類獎項之首，並非我對這類照片進行研究的唯一理由。這個新聞攝影類型與獎項的設置，本身

就是一個值得探究的議題，也是本文問題意識的一個出發點。在資本主義傳媒市場運作下的新聞攝影，從一開始大抵就是關於特殊事件、或一般事件之特殊瞬間的捕捉與顯影。新鮮或罕見的、菁英或名流的特殊時刻影像，是新聞攝影一向追逐的內容，每日重複的、常民百姓的、不具影像吸引力的現實生活在新聞攝影中則不特別受到關注，無論在日常生活裡涵蓋的諸種議題多麼重要，或者它們是否更具有日常之政治性意義。

那麼，「日常生活」類型與獎項的設置，是為了平衡新聞攝影機制裡向「特殊瞬間」嚴重傾斜的一種彌補嗎？也許在獎項設置之初，主事者有這樣的思考或企圖，但在我閱讀歷年 WPP 在各類獎項、特別在「日常生活」類的得獎作品之後，發現其實並非如此。

在分析 WPP「日常生活」類的得獎作品前，我將先回顧西方理論家對日常生活的一些相關論述，尤其法國社會學家 Henri Lefebvre 對現代社會中日常生活的批判性觀察與研究，以及相關攝影理論對常民照片可以產生的政治性意義。這些論述是我據以分析 WPP「日常生活」類得獎作品的立論基礎。我接著追溯建立西方新聞攝影理念、競賽機制與照片內容分類模式的始作俑者，也就是八十多年前在美國創刊的《生活》雜誌（*LIFE*），並檢視這份以新聞紀實照片為主要內容的大開本週刊，如何發明並形塑了美國與西歐的新聞攝影「傳統」，進而成為全球新聞攝影之「專業主義」取向的圭臬。

這份名為「生活」的畫報，不但規範了新聞攝影的內涵與分類，也指導了專業工作者與讀者，以照片來觀看人們日常生活的方式，從而成為效仿這樣生活方式的一種想像或範本。在這篇文章中，將通

過對《生活》所規範之專業模式的瞭解與參照，回顧既有的批判性研究對 WPP 得獎作品的討論，並針對近年該競賽「日常生活」類得獎作品進行內容與文本分析。

桑塔格（Susan Sontag）四十年前論述攝影文化時的結語，看來於今依然有效：

一個資本主義社會需要一種以影像為依歸的文化。它需要提供大量的娛樂以刺激購買，從而麻木因階級、種族和性別問題帶來的創傷。……相機以兩種對工業先進社會運作上的必要方式定義了現實：作為奇觀（spectacle；對大眾），以及作為監視對象（surveillance；對統治者）¹。

WPP「日常生活」類的得獎作品，固然來自全球各地平民的日常生活現場，但攝影者的取材重點、拍攝角度、影像風格，與作品預設的觀者，往往使不同地區人們的日常生活——尤其來自非西方社會的日常生活影像，變成一種文化或視覺上的奇觀，因此也成為可賣的商品。

而 WPP 在傳播與文化市場上的強大影響力，不僅造成西方攝影記者不斷前往非西方地區獵取「日常生活奇觀」的影像，也造成非西方地區的在地攝影師以西方國家舉辦之新聞攝影競賽的評審口味或題材／美學取向，來觀看和攝取自己社會裡的「日常生活」。日常生活若非被奇觀化，就是被美感經驗化，甚至於被自我奇觀化。新聞攝影機制裡的「日常生活」，日益趨向攝影藝術表現的場域，「日常」（the everyday）的政治性動能，在 WPP 這種「日常生活」的影像實踐上，則幾乎完全被消解。

關於日常與攝影

在法國哲學領域最早探討並建立日常理論的，是馬克斯主義社會學家 Lefebvre 對日常生活的研究。在其經典論著 *Critique of Everyday Life: Volume I, Introduction* 的第二版裡，Lefebvre 以專文強調：「日常生活」不是將那些特殊的、優越的、專門的、架構好的活動從生活中抽離出來之後的殘餘，而是關連所有活動、容納活動中所有差異和矛盾的人們真實生活的完整面貌²。此版的序言作者 Michel Trebitsch 也提醒我們，Lefebvre 對日常生活批判的兩個核心理念，其一是發揚馬克斯對異化概念的分析價值，其二是主張不應輕忽對「瑣碎事物」(the trivial) 的哲學性探討³。

Lefebvre 觀察廿世紀中期法國的工業化、都市化與布爾喬亞社會之後指出，人們在這個時代裡已經將工作與休閒做了工具性的切割，所謂的「日常生活」成為「休閒活動」的代名詞，從而被各類休閒活動所填滿。他強調，休閒與日常的關係不能這麼簡化的看待，它們的關係是辯證的。

休閒不能從工作中孤立出來對待，如果它只被當成對工作中產生之「不滿」(dissatisfaction) 的一種立即與表面的補償或逃避方式（例如藉由各種娛樂刺激形式，或消費、旅遊），則最後只會形成工作是為了換取休閒，而休閒只剩「逃離工作」這個唯一意義的惡性迴圈。Lefebvre 認為日常生活應該視為所有活動的總和，也就是說工作、休閒、不滿或喜悅，必須融於一爐來處理，我們才能在日常生活中讓休閒不成為一種逃避或自我麻醉的機制，而是一種能積極提升工作的活動，或者改變工作處境的能量⁴。

在Lefebvre對現代世界裡之日常生活的接續研究裡，他考察在西方消費社會之「現代性」情境下，「生產—消費—生產」變成一個高度組織化與被控制的閉路規範系統，日常生活即被組織到這樣的範疇或系統裡運轉。他認為在這樣的系統裡，女性普遍承受了最大的衝擊，同時也是這種「日常生活」概念下的代言人與受害者；但因為她們在日常生活中曖昧不清的位置或處境（這也是日常生活與現代性本身的曖昧），致使她們多半無法理解這樣的問題，亦難從中脫身⁵。Lefebvre也論及現代社會的日常生活內容裡對於符號的消費，與「文化」（例如藝術品，或藝術風格）作為一種快速流通與消費的項目，讓符號、虛幻及其創造出來的意義，取代了現實本身⁶。

當代法國研究學者Michael Sheringham，梳理了Lefebvre對幾個西方社會之文化與媒體現象的審視：一、科技快速發展後，製造了一個充滿物件與新奇玩意的世界，而（半）科技化的日常生活代價是將時間的概念碎片化，也因此，人們亟需一種研究無聊（boredom）的社會學；二、新興城市現象帶來功能主義（functionalism）的興起，日常生活被當作包裝紙一般對待；三、新的大眾傳播媒介枯竭了日常事件的意義，廣播與電視將日常生活從它的語境中抽離，只強調生活中那些五彩繽紛的、奇怪的或悅目的東西。Sheringham指出，Lefebvre對傳媒將日常的意義符號化／去脈絡化的批判，乃是受到了羅蘭·巴特（Roland Barthes）《神話學》（*Mythologies*）的影響⁷。

Sheringham論及法國哲學家Michel de Certeau對日常生活之實踐的理論時指出，de Certeau認為日常（quotidien）的積極意義可以從「說故事」的敘事性裡取得。然而，這個「日常」並非一個等待

被描述或解碼的奇觀，而是一個行動的場域（a field of action）。於 de Certeau 而言，這個場域或空間總是被具有積極動能的他者所規範的；de Certeau 所稱的他者，即是敘事者說故事的對象，意即讀者。而關於日常敘事的核心精神，則是一種能夠激發讀者連結自身現實生活經驗的敘事性的生產⁸。

Sheringham 也將美國維根斯坦學派哲學家 Stanley Cavell 討論「平常」（the ordinary）的觀點，與 de Certeau 對日常的理論相提並論，認為他們都強調了維根斯坦將文字語言從抽象層次拉回到日常使用的基進企圖，建立「平常」為一種測量的標準，以抵抗建制化了的專門知識所製造的權威。Cavell 認為專門化了的知識將「平常」推向邊緣，使平常的事物看起來反而變得古怪、神秘，甚至可怕。他主張重新訴求對平常語言的使用，讓這樣的語言連結我們與世界，以及我們與他人在現實生活上的一體性。將文字語言返回它們的日常使用上，是一種讓我們承認與他者之間具有共通性、而非獨特性的宣告方式。Cavell 強調：「堅信『平常』，即是對『否定他人存在』之排他性格的一種有力抵抗」⁹。

在一些西方攝影理論中，也有關於以照片作為日常或常民生活之敘事的討論。Geoffrey Batchen 分析西方攝影史的書寫時，指出具有地域特色、通常是由不知名的、業餘的、勞動階級的人拍攝的「民間照片」（vernacular photography），這些照片在廿世紀後期絕大部分的攝影史裡被忽略，是因為主流攝影史的書寫者頑固地將重點放在攝影這個媒介的藝術創作企圖與成就上，從而排除了其他所有的攝影類型或功能。Batchen 說道：

簡言之，民間照片是攝影的附屬物（parergon），這部分歷史被推到了邊緣（或者被推出邊緣之外，被人遺忘），為的是限定在這個攝影史的大業中哪些合適，哪些不合適。所以攝影史就有了一個真空，一種缺席¹⁰。

伯杰（John Berger）在《另一種影像敘事》（*Another Way of Telling*）一書關於「攝影的俗民用途」（A Popular Use of Photography）一節裡¹¹，從匈牙利攝影家柯特茲（André Kértész）拍攝的一張士兵與家人道別的照片，討論記錄常民生活的照片如何為記錄歷史做出貢獻。伯杰根據柯特茲的圖說訊息「一位紅軍騎兵正在離開，1919年六月，布達佩斯」，仔細追溯1918年歐戰結束後的歷史：西方盟國與蘇聯和東歐的緊張關係，使剛成為社會主義國家的匈牙利紅軍，被迫繼續捲入終於失敗的戰事裡。

伯杰指出，要閱讀這張照片，必須知道那段歷史背景；然而，照片的閱讀方式並不侷限於作為歷史見證的功能。他仔細描述這張照片中正要離開的士兵與妻子之間的目光交會，如何讓一張常民夫婦離別的照片及其所保存下來的生活經驗與私人記憶，成為抵抗歷史加諸民眾身上之暴力與殘酷的方法。「所有的照片都可能為記錄歷史做出貢獻，」伯杰說，「而在今天這種特殊的情境下，任何照片都可能被用來打破歷史霸權對時間的壟斷宰制」¹²。

Batchen與伯杰對照片的常民使用、及其可能發揮的政治性意義，在以色列攝影理論家 Ariella Azoulay 的近作中，得到呼應與論述上的發揮。Azoulay 在建立關於「攝影的政治本體論」（political ontology of photography）的理論時，提議我們重新思考「政治想

像」(political imagination)的邊界與限制，並提出「公民想像」(civil imagination)作為介入政治的路徑¹³。她認為「攝影是一個獨特的事件，在於它讓相機、照片，或它們假設的存在狀態，銘刻了某種無法讓渡也無法被抹消的觀點，讓人們在其中彼此相遇」¹⁴。Azoulay的主張，相當程度地呼應了Cavell以語言文字建立我們在現實生活經驗上與他人之共通性或一體性的主張。

綜觀上述對日常生活的相關主張，Lefebvre、de Certeau與Cavell都主張日常並非奇觀，亦非特殊的、結構之外的殘餘瑣碎生活，但是專門化的知識卻將平常變成了古怪、神秘的東西。Lefebvre對日常生活的批判，包括現代社會將日常生活等同於從工作中切割出來的休閒活動，使日常生活變成娛樂、消費、打發無聊、逃避工作裡的不滿，以及以消費文化符號取代現實，特別是對傳播媒體枯竭了日常的意義、抽離其語境、強調生活中的奇怪或繽紛悅目之物等等的分析，對我就WPP「日常生活」類得獎作品的分析工作，特別具有理論上的參照價值。

而幾位評論者則指出，日常生活的攝影具有連結並關照人們彼此在現實世界中之生活經驗的作用，一如Cavell的提議，以平常的語言重新連結他人的現實生活，因此它也具有政治和行動意義。然而，從伯杰到Azoulay對常民或公民影像的政治性期待，並沒有在WPP所代表和引導的全球主流媒體的新聞攝影實踐中。其中一個主要原因是，WPP呈現的「專業」新聞攝影與「日常生活」影像的操作概念，來自一個鞏固了新聞攝影傳統長達八十年之久、影響深遠至今不衰的媒體：《生活》雜誌。因此，在討論WPP之前，我先回顧《生活》雜誌，並分析它對今日之新聞攝影與「日常生活」類作品所產生的巨大影響。

《生活》雜誌對新聞攝影與「日常生活」照片的影響

美國《生活》雜誌成為大開本形式，以新聞攝影為主要內容的畫報新聞週刊，發軔於1936年，老闆是《時代》雜誌的創辦人Henry Luce。其實LIFE雜誌於1883年即存在，當時是一份內容輕鬆幽默、兼及時論的刊物。Henry Luce於1936年為了使用LIFE這個刊物名稱而買下這份雜誌，改變其編輯方式與版型，成為一份大開本的新聞週刊，經營至1972年。此後六年因為經濟因素與電視媒體崛起等影響，改為以特刊方式不定期出刊。1978—2000年的雜誌改以月刊形式繼續出版；在2004—2007年間，則以夾報方式隨全美六十餘家報紙每週免費贈閱讀者。2008年LIFE與Google合作將該刊物的照片建檔，2009年則成立Life.com的線上服務至今。

1936年更新了原本形式和內容取向的《生活》週刊，在創刊之初即迅速取得銷售上的成功；在最高峰的時期，每週的刊物銷售可超過1,350萬份。由於巨大的發行量帶來鉅額的廣告收入，《生活》的零售價極低，每份只要當時的美金一角（10 cents），換算成今日幣值也只有1.71元美金。如此的低售價與高銷售量，表示在經濟大蕭條的1930年代後期的美國，不同社經條件的人都可以買得起、讀得到《生活》週刊。

這也就意味著《生活》週刊無論在政治上或文化上，在當時都是美國以及國際上最具影響力的大眾傳播媒介之一；它主宰了美國平面新聞傳媒市場長達四十年之久，也帶動了美國國內與西歐國家相繼出版類似刊物，例如美國在隔年創刊的《觀看》（*Look*）雜誌、英國於1938年創刊的《圖片郵報》（*Picture Post*），以及法國同樣在

1938問世的《巴黎競賽畫報》（*Paris Match*）雜誌。

在內容取材和圖文編輯風格上，《生活》裡的報導與故事以照片為主、短圖說文字為輔的編輯概念，從硬性政治新聞到軟性生活資訊，基本上是一份蒐集各類視覺奇觀的「娛樂性」媒介。Luce在創刊號上的發刊詞，生動地為這份刊物看待照片與新聞攝影的方式定了調：

看看生活；看看世界；見證偉大的事件；看看窮人的面容與自豪者的姿勢；看看奇怪的事物——機器、軍隊、群眾、叢林裡和月亮上的陰影；看看男人的工作——他的繪畫、高塔和發現；看看數千哩之外的事物，藏在牆後與屋內的事情，與危險之事；看看男人所愛的女人，和很多的孩子；看看，並且從中得到愉悅；看看，並且為之驚奇；看看，從而得到指導……¹⁵。

這段發刊詞描繪了《生活》的「觀看之道」在於它意圖通過照片，將一切事物的意義均質化為「看一看」的樂趣，無論照片中的事物是新鮮的、驚異的、奇觀的、愉悅的，或者是重要的公共資訊與議題，最終皆扁平為一種旁觀他人／名人的生活與奇異世界的視覺消費經驗。例如，John J. Curley提及1944年5月22日《生活》週刊的Picture of the Week¹⁶，畫面是一位女士注視著桌上一個美國士兵男友從戰場寄來的禮物——某個日本士兵的頭骨，一面寫致謝卡。Curley以這張令人驚駭的照片，討論《生活》照片將不可思議的事物傳遞給遠方觀者，乃是該雜誌的一個特質。

如前所述，《生活》在高峰期的巨大發行與銷售量，讓它對政治與文化的影響力不僅發生在菁英或中產階級，也及於普羅大眾。

Dolores L. Flamiano 在研究《生活》如何製造集體記憶與性別刻板的博士論文¹⁷裡，針對該雜誌的圖片故事（photo essay）、美女照片壁掛（pin-up）以及「生活回顧」系列（LIFE retrospective）等三種照片的組織與生產形式，分析《生活》雜誌如何以攝影製造出比生活本身意義更強大（larger than life）的「生活影像」。Flamiano的結論是，這些《生活》照片的整體效果，打破了新聞／娛樂、虛構／非虛構、高眉／低眉的區分，鞏固並強化了性別、種族、階級上的差異，同時堅定維護「攝影真實」（photographic truth）的神話；這些研究歸納的影像效果，對廿世紀的美國與全球文化產生了相當大的影響。

例如，在性別意識形態的建構上，僅僅從《生活》的發刊詞裡即可清楚看到，這份刊物是如何將「男人—女人」的既有位置或社會角色，鎖定在「主導—從屬」、「觀看者—被觀看者」的關係裡。我在 *The Best of LIFE*¹⁸ 中「多樣的生活」（The Variety of Life）一章裡發現，章首的照片是該刊物極少數女性攝影師之一的 Nina Leen 的作品。她安排一位紐約州的中產家庭主婦，手持掃帚面帶笑容的站在圖中，四周圍繞著她一個禮拜需要做的標準的家事工作量。

接著此圖的下兩頁裡，更令人錯愕的展示著《生活》曾在刊物中指導過美國女性「如何在丈夫面前寬衣解帶」的一組不良以及另一組良好示範。Flamiano 則以刊物提供的女明星照片壁掛所塑造的「女性氣質」，指出這些流通極廣的《生活》壁掛照片不僅成為二戰時的女性形象與愛國主義表徵，也讓這些偶像在大眾媒介的矩陣裡，互文於雜誌、電影與廣告之間，模糊了文化位階的疆界¹⁹。

如果好萊塢性感女星的海報照片都可以成為激勵美軍之愛國主義情緒的話，來自戰地的具有明顯愛國主義之符號意涵的照片，就更為《生活》所青睞了。二戰期間最有名的戰地照片之一，是美聯社攝影記者 Joe Rosenthal 在 1945 年二月於美軍搶登硫磺島之後的士兵插旗影像。Melissa Renn 對這張因被懷疑擺拍而備受爭議的著名照片做了仔細分析，不僅證明此作確實是當時攻佔灘頭後插旗行動的一個重演（reenactment），而且發現一張戰地紀實照片的語意，可以如此快速的轉化為美軍在戰場上得勝的愛國主義話語，並最終成為盟軍勝利的國際象徵符號²⁰。

Renn 指出，《生活》的編輯當時明知這張照片具有爭議，但遲疑之後仍決定刊登，是將此作視為一幅能有效觸動讀者情感的影像，而不那麼是一張戰爭紀實。這張動人的影像連結著西方繪畫歷史的相似傳統，更甚於報導戰爭的攝影傳統²¹。新聞照片的構圖內容與影像符號，連結西方藝術典故與繪畫傳統，是從《生活》到 WPP 新聞攝影的主要表現手法之一，我稍後分析 WPP 作品時，會回到這個論點上。

Henry Luce 與《生活》週刊的右翼政治立場，不僅反映在他們的愛國主義／國家主義意識形態上，也表現在其反共、反猶（anti-semitism）、反法西斯、種族主義與菁英主義的態度上。Willa M. Johnson 與 Kirk A. Johnson 的研究便從《生活》在 1939 年拒刊猶太裔德國藝術家 Karl Schwsig 關於納粹早期暴行照片的事件，深入耙梳了《生活》顯露的政治意識形態與編輯決策機制²²。

此研究中的一個有趣論點是，何以一份反法西斯、且後來與德國納粹政權交戰的美國刊物，會退稿 Schwesig 揭露納粹暴行的作品？W. M. Johnson 與 K. A. Johnson 的研究發現，儘管《生活》反對歐洲法西斯政權，但該週刊在 1939 年對希特勒的報導方向與描寫重點，仍將他處理成與其他西歐國家領袖一樣的政治名流，報導其休閒生活的一面。

Flamiano 的博士論文²³研究了《生活》雜誌的圖片故事，認為它是《生活》對大眾傳播最受推崇、最具貢獻的一個攝影敘事形式，也影響了紀實攝影、電影和廣告的視覺敘事概念。我在《生活》雜誌精選的歷年最佳圖片故事作品²⁴的閱讀經驗裡，發現圖片故事這一攝影敘事形式不僅影響了電影，也受到劇情電影敘事的交互影響。

在圖片故事某種起承轉合的敘事與編輯架構，相當程度的擬仿或呼應著好萊塢傳統劇情片分鏡圖式的線性結構，充滿了故事性與戲劇感。當然這主要是圖片編輯從攝影記者的底片印樣裡挑選組織出來的架構，但是這樣的編輯理念，也深刻影響了新聞攝影記者在為系列故事做攝影報導時取景的選擇。這個交互影響的效果，也將在我討論 WPP 得獎作品案例時具體分析。

《生活》從內容取材傾向、性別意識形態建構，到刊物的政治立場，可以在 *The Best of LIFE* 這本大開本精裝畫冊中一覽無遺。此書是由「時代公司」(Time Inc.) 編輯出版《生活》雜誌創刊卅六年來的攝影作品精選集，類似的出版品非常之多，例如：*LIFE: The First Fifty Years, 1936-1986* (1986), *LIFE Sixty Years: A 60th Anniversary Celebration, 1936-1996* (1996) 等。這些圖片選集的方向都很類似，

而 *The Best of LIFE* 可作為代表的文獻。

The Best of LIFE 的目錄，依照片內容編選出十八種主題類別：存留的瞬間、運動員、關於圖片、領袖、多樣的生活、科學與太空、奇異的與真實的時尚、黑人主張、地景、士兵、孩子、動物、趕流行的人、人物、成長、藝人、圖片故事，以及生活裡的趣味。²⁵

這些內容類型裡的代表性照片，可以充分反映我前述關於《生活》的幾種主要特質：它有興趣的題材與捕捉的「新聞攝影」瞬間，大抵具有高度視覺特殊性、聳動性與娛樂效果。所有照片都符合此雜誌那段著名發刊詞揭櫫的「看一看」以得到樂趣或為之驚奇這種視覺消費概念；而其國族、性別、階級的政治位置，清楚呈現著美國白人男性中心、愛國意識，以及菁英主義的取向。「領袖」與「人物」類的照片，幾乎全是男性的政治與文化藝術思想界名人，女性則全部落在「時尚」、「多樣的生活」與「藝人」這些類目中。

The Best of LIFE 的主題類別，也成為後來創辦的幾個專業新聞攝影大賽之獎項分類的濫觴。例如，創立於 1946 年的美國國內規模最大、歷史最久的新聞攝影專業組織 NPPA (National Press Photographers Association，全美新聞攝影記者協會)，或是 1955 年開始舉辦的 WPP。這樣的新聞攝影主題類別，也影響著全球新聞攝影教學的專業分類概念。例如，美國在新聞攝影專業上被廣泛使用、也普遍被其他國家大學圖書館收藏的暢銷與長銷教科書，是 Kenneth Kobre 的 *Photojournalism: The Professional Approach*。自 1980 年出版以來，此書在 1991、1996、2000、2004 與 2008 年分別出版了六個版本，新聞攝影作品案例逐版更新，但目錄頁裡的新聞攝影分

類方式則幾乎一成不變，仍是套用既定的分類方式。

檢視 WPP 目前的獎項，「一般新聞」(General News) 與「突發新聞」(Spot News) 衍生自該書主題裡的「存留的瞬間」，「日常生活」類則是「多樣的生活」加上「生活裡的趣味」等其他幾種類目的結合，而「運動」(來自「運動員」)、「人物」(「人物」加上「領袖」)、「自然」(「動物」加上「地景」) 等幾個獎項則一路傳承下來。另外，在 WPP 過往曾經長期設置、之後被刪減或調整的獎項，還包括「藝術與娛樂」類 (Arts and Entertainment)、「科技」類 (Science and Technology)、「幽默」類 (Humor) 等等，這些比賽獎項也都可以從該書的主題分類裡，找到其獎項分類概念的源頭。

《生活》雖然已停刊，但是它對西方與全球新聞攝影的專業模式，以及其對「日常生活」影像的強大影響力，未曾稍減。除了 WPP 接收了《生活》在新聞攝影與「日常生活」所發明出來的「傳統」之外，臺灣的新聞攝影實踐與常民社會也受其持續性的影響。例如，臺灣高校的新聞攝影教育和業界的實踐，由於受到一些從美國留學回來的教師的影響，過去卅年來相當程度地移植了美國的專業新聞攝影模式。另外，聯合報系在 2014 年於台北松山文創園區舉辦為期兩個半月的「LIFE：看見生活——經典人生攝影展」，一張票價 220 元台幣，仍能夠吸引大批民眾觀展，可見《生活》影像的影響力仍能維持不墜。

World Press Photo 與「日常生活」

一、對 World Press Photo 的批判研究文獻

如前言所述，World Press Photo 是全球規模最大，也是最具影響力的年度國際新聞攝影比賽。從創辦之初的1955年，只有5位歐洲籍評審，與來自11個國家、共42位攝影師的300餘張攝影作品，到2016年128國、5,775位攝影師的總共82,951張照片，評審團人數也增加到19位，WPP一甲子以來的成長速度與影響力不言可喻。

然而，在該組織「技術報告」(Technical Report)裡的另一些數字，對我稍後將進行的分析而言，更值得注意。首先，2016年由19人組成的評審團裡，14位是歐洲人及美國等來自其他幾個西方國家的專業工作者，只有5位是非西方國家的評審。事實上，評審團成員的國籍／地區比例分配，以歐洲／西方國家為絕對多數，每年配置幾位亞、非與拉丁美洲地區的評審作為象徵性的平衡，是WPP創辦以來一直不曾改變過的建置。

另外，就參賽者的人數和地區分佈，以2016年為例，在超過100位報名參賽者的14個國家裡，中國過去25年裡蜂擁而至「荷賽」、希望一朝鎊金的攝影師，讓它的總參賽人數居全球之首(1,014位)，美國則僅及其半而居次(512位)；另一方面，這14個國家除了中國，與印度、巴西、伊朗(這三國分居參賽人數的第9、12、13名)之外，其他10國全為歐洲與北美國家。以各洲的比例來看，來自歐洲的攝影師占總參賽人數46%，亞洲攝影師占32%(若扣除中國的攝影師人數，則其餘亞洲國家的攝影師只占14%)，而非洲攝影師只有2%。

面對具有如此影響力的國際新聞攝影大賽，晚近一些對WPP及其得獎作品的研究，提出了批判性的論點。Brooke Warren以

2004—2014 在 WPP 與另一個國際新聞攝影比賽 Picture of the Year International 裡獲各類單張首獎的作品為分析對象，討論這些新聞攝影比賽的得獎作品，如何協助建構了一種區域文化或地理刻板成見（geographical stereotypes）的世界觀。

Warren 指出，過去對這類比賽之得獎作品的相關研究，已確認大多數獲獎照片的題材，都以某種形式涵蓋暴力、衝突或苦難等這類主題；但她希望通過那十年裡的得獎作品進一步檢視，這些主題在近十年之間是否有所變化，以及究竟哪些主題在哪些地理區域裡特別容易被凸顯，以至於世界某些地區總是被再現為暴力、悲哀或具有異國情調的地方²⁶。她的研究結論指出，由於在這十年裡的得獎作品，主要來自西方已開發國家之媒體或通訊社的攝影師之手，而許多拍攝取材的地點又在非西方地區，各種因為表象上之淺薄理解所帶來的對事件／議題的過度簡化與誇張處理，讓新聞照片總是持續再現一個國家或地區的負面、奇觀式面向²⁷。

Yang Liu 對 WPP 得獎作品的研究，則放在 1992—2011 的環境新聞影像上。他分析 1992 年「里約熱內盧地球高峰會議」之後的這廿年之中，得到生態環境攝影獎項的 148 張新聞照片裡，在已開發國家、開發中國家與非政府組織之間的新聞媒體，究竟如何協商影像之「客觀性」與所謂「專業疆界」的問題。他也希望探討 WPP 在新聞與全球環境政治裡的專業話語，和它跟意識型態與國際權力運作之間的關係。Liu 的研究發現，已開發國家的新聞媒介控制了關於環境問題的話語權，而對新聞客觀性的那套傳統義理與宣稱，仍紋風不動地被鞏固²⁸。

芬蘭學者 Mona Manneuo 從五張以飢童／營養不良孩童為主題、且分別在1974、1980、1992、2001和2005年得到WPP年度最佳照片（WPP of the Year）的作品，探討這些照片對觀者產生的複雜的、令人困擾的訊息，以及它們如何以針對個人苦難和損失的新聞事件，隱藏全球結構性暴力與不平等的困難但重要的問題。作者指出，飢餓兒童的新聞照片，正是WPP歷年來得獎次數最多的一種攝影修辭（trope）；這種將特定問題普遍為人飢己飢、世界一家之美好話語的方法，讓個人的情感表達與人道姿態，成為全球性不公平之殘酷現實的解方²⁹。

作者尖銳剖析這種新聞影像所生產的迷思，是創造一種世界之「無邊界性」的幻覺；而這種幻覺之所以有效，乃是根源於西方「自由派之感性政治」（liberal sentimental politics），它與基督教道德傳統裡的「愧疚感的政治」（the politics of shame）有緊密關係。Manneuo 提議，分析這種人道式道德訴求的新聞照片，必須深入考察它們在殖民主義與晚期資本主義所製造之全球性不公義的歷史脈絡³⁰。

關於 Manneuo 提到的「攝影修辭」（或稱照片的「比喻語法」），兩位荷蘭學者 Marta Zarzycka 與 Martijn Kleppe 對 WPP 在 2009—2011 關於戰爭與災難主題的得獎作品研究中³¹，也做了深入的分析。Zarzycka 與 Kleppe 認為，在全球大眾傳媒對戰爭報導不斷增長的語境中，國際新聞攝影比賽之公共角色的重要性與日俱增。他們指出，類似 WPP 這種具影響力的國際新聞攝影比賽，還有 Visa Pour L'image（法國西南部 Perpignan 的一個年度新聞攝影比賽與攝影節）、POY International、普立茲獎攝影獎項，與 Sony 攝影獎等。他們提供了統計資料：WPP 得獎作品每年到 45 個國家展出，觀眾

超過300萬人；其年度得獎年鑑則以7種語言出版，造訪WPP官網的人數每年也有300萬人次³²。根據該官網的「技術報告」，全球每年參觀作品巡迴展覽的人數超過四百萬人。WPP這樣具有全球影響力的競賽，卻因為印刷媒體將新聞照片從與它所屬的完整故事之意義脈絡中抽離，只引導觀者去欣賞照片的美學表現，繼而進入藝廊、海報、看板、攝影集，和當代藝術市集裡。

這些作品在成為藝術商品的同時，也以諸般「攝影修辭／語法」誤導了大眾對於特定戰爭或災難的理解方式。作者舉出最常見的影像修辭或象徵符號，包括一個非西方的小女孩、一個哀泣的母親、一個面對軍人的平民百姓、一個深處混亂或廢墟中的倖存者或抗議者等等。這些影像修辭或符徵反覆出現在題材類似的歷年得獎作品中，不斷形成某些主題表現上的影像變奏，建立起一種無限循環的「圖像主題旋律」（iconographic motives）的修辭概念，有效地訴諸競賽的評審和廣大觀眾³³。

Zarzycka與Kleppe從那三年的得獎影像裡，歸納了攝影修辭裡四種最常見的特質：（一）身體的在場（presence of the body），通常是戲劇性的姿勢或面部表情的中／近景鏡頭；（二）可識別性（recognizability），存在於西方藝術史或新聞史的文字與視覺文化傳統，在這些圖文傳統裡的修辭／語法上的語意連結或互文；（三）動情的力量（affective power），亦即影像瞬間帶給觀者的情感反映，但同時也可成為時間拉長後仍印象深刻的效果；（四）象徵的近用（symbolic accessibility），以大而籠統的象徵性視覺語彙，如戰爭的恐怖、純真的孩童、愛國者的勇敢行動、易受傷的女人，或者軍服、武器、屍首、國旗等這類語言學符號，如羅蘭·巴特在

《明室》(*Camera Lucida*) 所說，使「每一個戰爭都成為一個語義學的戰爭」³⁴。

Zarzycka與Kleppe指出，由於「這些『在WPP競賽裡重複出現的』攝影修辭，在近年已成為因當代全球報導而大量增長的資料庫裡，一種檔案分類的方式」，使此類研究有其迫切需要³⁵。這個意見也呼應了John Roberts的看法：

在廣泛的文化衝擊與巨大的發行勢力之下，「新聞」攝影比賽已無可避免的將戰爭和暴行照片，定型並保存成為「一個資本主義和帝國主義之超大資料庫」的一部分了³⁶。

無獨有偶的，一位2015年WPP的評審Marina Pustilnik在一篇網路文章³⁷裡，描述了她對於新聞攝影競賽作品中的攝影修辭、陳腔(cliché)、主題的意見。在觀看幾千張參賽照片時，Pustilnik一面筆記這些修辭與陳腔題材：馬戲團（與裡面的怪人）、祖父母（經常是攝影師的祖父母，也經常是瀕臨死亡狀態、在故事結尾會有一張人息床空的照片）、髒兮兮的孩童（通常在難民營、赤貧的村落，或第三世界國家）、斷了手腳／肢體殘障的人、各種各樣的廢墟、某種（無傷大雅的）性愛行為，以及更多的貧窮畫面（通常以黑白照片表現）、更多在難民營泥巴地裡玩耍的孩子、照顧著受傷男人的女人、情緒激動地哭泣的母親或祖母等等。

Pustilnik也將她所看到的各種陳腔主題或攝影修辭歸為四類，結果和Zarzycka與Kleppe對WPP攝影修辭的歸納所見略同：象徵性的符號、感性的影像、人類可辨識的表情姿勢、西方宗教與藝術典故。

綜觀這些對 WPP 得獎作品之綜合性或特定主題的研究與分析，清晰呈現了 WPP 這個國際新聞攝影比賽機制所反映出來的幾項問題。如 Warren 指出，WPP 協助建立了一種對文化或地理上的刻板世界觀，而這種刻板式的影像大多是由西方媒體記者所拍攝，且取材地點則為多為非西方地區³⁸。Liu 則發現，已開發國家的新聞媒介，在環境新聞影像上控制了話語權³⁹。

這兩位研究者針對 WPP 新聞類得獎照片指出了上述的問題，而西方媒體記者的影像生產刻板化世界、控制話語權，則可應用到 WPP 的所有競賽類型上，包括「日常生活」類得獎作品，如我在下一節裡的文本分析。Mannevo (2014)、Zarzycka 與 Kleppe (2013) 和 Pustilnik (2016) 研究 WPP 得獎作品裡，大量使用「攝影修辭」、美感化題材、去意義脈絡等的批判性論點，更是我分析「日常生活」類影像的重要參照。

二、2010—2016 年間的「日常生活」得獎作品分析

如我在前言裡陳述的問題意識，傳媒市場邏輯下誕生的新聞攝影，是瞄準特殊事件或特殊瞬間的影像實踐；對關乎一般民眾的具代表性或重要意義但重複常見、不具影像趣味的日常生活內容，則缺乏報導與拍攝的興趣。而 WPP 卻設置了「日常生活」類的獎項，且報名參賽的作品數量高居不下，是一個值得探討的現象。

WPP 這個獎項的得獎作品，究竟描述與記錄了怎樣的日常生活？誰拍攝，誰被攝？是怎樣的題材、影像角度或視覺表現，讓這些日常生活影像成為「得獎作品」？這些日常生活影像究竟是如伯杰與

Azoulay 對常民影像所期待該具有的公民連結之政治性意義，或者是如 Lefebvre 等幾位對日常生活提出批判論述的哲學家所言，只是當代媒體在日常生活中不斷製造奇觀性影像以打發無聊生活的一種「休閒」功能的消費性視覺材料？我在此針對這些問題進行分析，並以內容與文本分析為基礎，提出進一步的立論。

我以 2010－2016 這七年裡該獎項的得獎作品為分析材料，一是由於在 2010 年 WPP 來自全球的參賽人數，達到迄今最高的 5,847 人；而這些攝影師來自一百廿八個國家，作品總共 101,960 件，到 2010 年為止也都維持著新的最高紀錄。參賽人數次高者是 2016 年的 5775 人，而在 2010－2016 年間，每年的參賽人數都穩定維持在 5200 多人以上，來自 124 到 132 個國家，參賽作品總數則在 80,000 多件到 100,000 多件。

同時如前所述，自 1982 年設置「日常生活」獎項開始，此類作品的報名件數在近年已躍升各類獎項報名作品之首，其數量維持在總作品數的五分之一到四分之一。這個現象不難理解，乃是由於相對於突發或一般新聞事件的現場不易抵達或碰上，「日常生活」類的影像則可隨處取材、遍地皆是，讓攝影師有最大的取材空間與彈性。然而競爭者眾，攝影者就必須花費更多心思在日常中尋找異常，或者將日常賦予「異常化」的影像表現。

我從這七年的 WPP 得獎作品年鑑中，整理出包括「單張照片」與「系列故事」首獎至三獎作品的拍攝地點和攝影者的國籍，表列如下頁。

表一：WPP「日常生活」類2010—2016年「單張照片」(Singles)與「系列故事」(Stories)得獎作品之取材地點，與攝影師的國籍

	1st Singles	1st Singles	2nd Singles	2nd Singles	3rd Singles	3rd Singles
2010	東京 (德國)	秘魯 (秘魯)	莫三鼻克 (法國)	印度 (美國)	美國 (義大利)	英國 (英國)
2011	索馬利亞 (索馬利亞)	印度 (荷蘭)	紐約 (德國)	獅子國 (西班牙)	孟加拉 (孟加拉)	尼泊爾 (丹麥)
2012	北韓 (波士尼亞)	阿根廷 (阿根廷)	剛果 (挪威)	波利維亞 (義大利)	海地 (荷蘭/ 義大利)	莫斯科 (俄國)
2013	西非幾內亞 比索共和國 (葡萄牙)	義大利 (義大利)	義大利 (丹麥)	義大利 (義大利)	美國 (丹麥)	薩爾瓦多 (智利)
2014	緬甸 (德國)	薩爾瓦多 (薩爾瓦多)	敘利亞 (美國)	巴勒斯坦 (約旦)	馬來西亞 (英國)	剛果 (捷克)
2015	中國 (中國)	蒙古 (義大利)	西班牙 (瑞典)	孟加拉 (孟加拉)	以色列 (瑞典)	日本 (義大利)
2016	中國 (加拿大)	南極 (澳洲)	巴西 (巴西)	中國 (加拿大)	澳洲 (澳洲)	巴西 (西班牙)

註：得獎作品之取材地點列於表格中第一行；攝影師的國籍顯示於括弧內。

從這份列表可以看到，過去七年來在「日常生活」類的42組得獎作品裡，拍攝題材的地點在非西方國家或地區的作品有32組（除兩組來自日本，其他30組的拍攝地點皆在第三世界地區），占總得獎作品數四分之三；而這32組作品裡，就有22組的攝影師來自西方國家。如果只計算首獎作品則比例更高：過去七年WPP「日常生活」類在單張與系列的14個首獎中，高達13組作品的題材來自非西方國家，而其中8位是西方國家的攝影師。

此外，從2010—2016的WPP得獎年鑑中，七年來評審團名單的國籍分佈來看，19名評審委員裡，來自西方國家的評審每年皆在13至15位，而非西方國家評審則是4到5位。其中，只有2014年的非西方評審有6位，但在19名評審裡仍不到三分之一，為絕對少數。另外，2015年的評審是17位，非西方國籍的評審只有4位。2010與2012年的西方與非西方國籍之評審人數是15:4，2011、2013與2016年的人數分配則是14:5。

WPP歷年來得獎作品很大比例出自西方攝影師之手，與評審團的西方—非西方國籍人數分配比例的懸殊，很難沒有一定的正相關性。Warren⁴⁰與Liu⁴¹論及西方媒體的影像刻板化非西方地區、並控制著影像話語權的研究發現，可以在WPP之「日常生活」類得獎作品裡得到類似的印證。

而若從得獎作品之題材內容來看，不能否認擁擠的東京地鐵、印度大城裡的忙亂交通、老人照顧行將就木的失智老伴、薩爾瓦多比例甚高的凶殺案件、蒙古國的經濟與社會變貌，或者中國北方工業地區的嚴重二氧化碳排放與空污等等，都是世界各地日常生活場景裡

的真實現狀，或者可以撞擊人們情感與認識的攝影故事。

然而，當世界任何角落的日常生活都可以形成動人的故事時，任何日常生活的題材與故事，也都可以因為攝影的觀看與表現角度，將這些在當地司空見慣的題材特殊化、藝術化、奇觀化，而離開它們的日常性意義，把重點轉化為他人的凝視樂趣，或成為在生活／文化經驗上新鮮、「怪異」的視覺衝擊。因此，我們必須進入這些作品的影像文本細節裡，細讀其影像表現特色，或Mannevu所提的攝影修辭，才能準確理解這些得獎的日常生活照片，究竟生產了怎樣的影像話語或效果。

我根據文獻回顧中Lefebvre對日常生活批判的研究洞見，與針對WPP得獎作品及對此比賽機制的一些批判性研究，作為此研究之間題意識的部分來源，和分析架構的主要基礎，將WPP過去七年裡的「日常生活」類得獎作品的攝影語彙或表現概念，歸納為四種特質：異國情調元素、藝術性表現、戲劇性效果、攝影修辭。其中不少作品兼有兩種以上的特質，以下僅各以兩組作品為例以分析每種特質。

（一）異國情調元素

2011年的單張照片首獎是扛著鯊魚走過索馬利亞首都街頭的男子（本書219頁中圖）。這張照片若以新聞攝影的「專業標準」來看，沒有任何構圖、快門或色彩光影上的特色，從攝影技術表現的角度，是一張十分「平庸」的照片。它能得到首獎，顯然是這名男子肩扛鯊魚走去市場販賣的景象，在世界其他地區十分少見，而成為

一種視覺趣味。男子與鯊魚後方街邊，被政府軍與伊斯蘭基進組織交戰所炸毀的部分房舍作為背景，讓這背鯊魚路過的男子的影像，更增加了某種魔幻寫實的趣味。

同年的系列故事首獎，是印度加爾各答、孟買市街裡的車流和人潮（本書219頁上圖）。印度的城鄉景觀，對西方世界是一個特別具有他者之神秘性與異國風味的文化場景；這組作品的影像表現依然在此種文化獵奇的視覺效果上做文章：攝影師以慢快門的較長曝光秒數，將加爾各答穿過街道的電車之黃綠褐色車體表現成一道光束，與路邊等候的艷黃色計程車、二輪人力車，以及街角的攤販、因慢快門效果而像鬼魅般移動中的行人，創造成一幅充滿了豔麗色彩和東方情調的街景。

系列中另一張孟買市集的照片，亦以同樣手法表現如幻影般流竄的人潮，穆斯林女性身上顏色豐富的傳統頭巾和服飾，以及地攤上販賣的各種衣飾物品，讓奇麗的色彩主宰了這幅畫面，成為最重要的訊息。無論加爾各答的馬路或孟買的市場，這組「日常生活」影像無關印度大城市的人口壓力、繁忙交通，甚至生活方式；它能得到首獎，極可能只是因為這些異國色彩與虛實相間的影像，吸引了西方攝影評審們視覺審美的眼球。

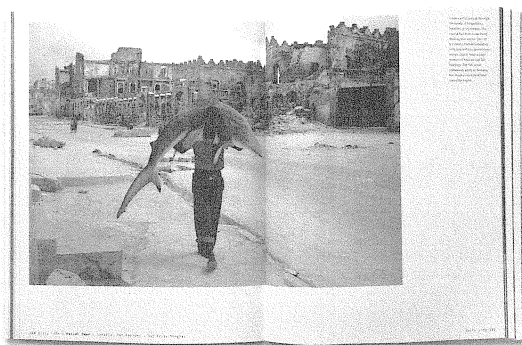
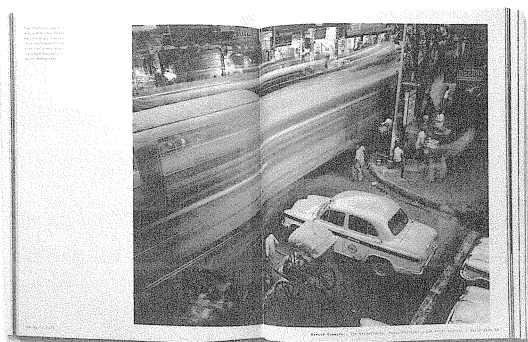
2015年單張與系列的首獎，同樣呈現這類影像特質。單張得獎作品是四川涼山附近少數民族彝族人人在市郊林間的牲畜市場（本書220頁上圖）。攝影師為了取得最大的景深，也使用小光圈、慢快門的表現，讓樹林中的每一頭牲口、每一個人人都清晰可見，也因此畫面中有部分移動中的人的影像模糊失焦成為幻影，與實景產生出

另一種如夢境般的額外情趣。

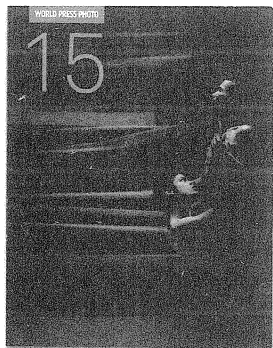
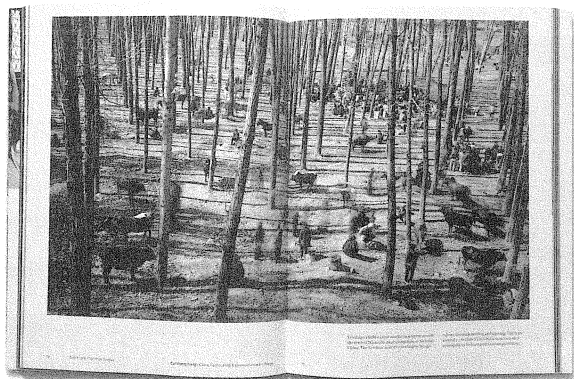
而在同年的系列首獎則是蒙古國因礦產而取得經濟快速發展，傳統生活方式面臨消逝、轉型的故事（本書220頁中圖）。這組故事題材很有價值，不過圖片故事的「刺點」，可能仍然落在烏蘭巴托市裡帶著紅面具之年輕脫衣舞孃的性感身體，和一個蒙古金屬樂團演唱會上、狀似嗑藥迷幻的年輕樂迷這兩張圖片上。

上述四組作品的攝影者裡，2011年系列故事的印度城市景觀，出自荷蘭攝影師之手；2015年蒙古國今日面貌的系列，則是義大利攝影師的作品。這些來自西方攝影師對非西方地區／他者的異國情調題材與奇觀化的凝視，以西方新聞攝影事業長期對非西方地區影像的系統性蒐集或製造的歷史經驗（例如西方媒體／通訊社於全球各地、尤其在非西方世界之駐地攝影記者的佈置，或者WPP評審團的國籍比例等等），我們可以通過一些基礎的後殖民理論來理解。

例如，薩依德（Edward Saïd）在《東方主義》（*Orientalism: Western Conception of the Orient*）裡強調，「『東方』本身是一個建構出來的實體」⁴²；對西方而言，「東方」是一個事業（career）。薩依德援引傅柯的「論述」概念，指出我們必須將東方主義視為一套論述，才能理解歐洲文化何以能夠「透過系統性的規訓，進行政治性的、社會學式的、軍事性的、意識形態的、科學的、甚至想像式的在管理東方，或甚至生產東方」⁴³。這樣的論點，可以協助我們理解WPP在西方攝影師再現非西方地區之奇觀式生活影像時，對非西方世界所持續進行的一個「事業」：一種對非西方世界生活面貌的想像式生產。



最上圖為 2011 年系列故事首獎，中圖為該年度單張照片首獎
World Press Photo 11，Thames & Hudson，2011 年



最上圖為2015年單張照片首獎，中圖為該年度系列故事首獎
World Press Photo 15，Thames & Hudson，2015年

至於2011年單張首獎的「扛鯊魚的索馬利亞男子」照片，以及2015年單張首獎的四川彝族人林中牲畜市場影像，則分別由本國攝影師所作。這些來自非西方攝影師對自己社會與文化的自我奇觀化／自我東方主義化的影像獵取，則可連結至法農（Frantz Fanon）在《黑皮膚，白面具》裡對被殖民者缺乏主體性、只能向殖民者認同的深刻分析。

如同陳芳明在序文所言，「殖民者想盡辦法為被殖民〔者〕塑造形象，被殖民者也依照那樣的形象塑造自己」⁴⁴；受到荷蘭WPP國際新聞攝影大賽的名利召喚、可在西方／國際專業舞台上取得一席之地之非西方攝影師，遂絡繹不絕地以奇觀化自身文化與社會的影像，以博取西方舞台的認可。

（二）藝術性表現

作為競賽的新聞攝影照片，其核心概念就在藝術性的表現能力上，這是我多年來觀察各類新聞攝影比賽之得獎作品所歸納出來的一個基本特質。無論「日常生活」類或其他類的獎項，影像通過相機快門機會、構圖、光影、色彩、節奏感、情緒張力等具有藝術感染力的捕捉，是吸引評審和大眾注意的前提性要素。從某個意義來說，每一張得獎照片都程度不同地展現著攝影師的藝術表現力，而某些作品的「藝術性」安排，則會明顯多於其他作品。

例如2013年單張照片首獎，捕捉西非幾內亞比索共和國的一個村落中，在沙土地上踢足球的青少年的畫面（本書224頁最下方圖）。非洲孩童在簡陋的場地踢足球，是常見於新聞攝影比賽的

「日常生活」題材，對照非洲國家總能在世界杯足球賽中踢近八強的事實，這樣的題材對西方讀者而言，已經具有足夠的異國趣味。在這張特意使用黑白攝影的照片裡，稍微逆光的拍攝角度，讓皮膚黝黑的青少年幾乎成為剪影，而奔跑踢球中揚起的沙塵，則有如舞台上的某種「乾冰」效果，形成一種充滿韻律感、節奏感、氣氛十足、賞心悅目的美麗畫面。

2014年的系列故事首獎，則是通過跟著受害者屍體一起被燒掉的衣服殘留，報導薩爾瓦多每年許多平民被殺害的殘酷事實。詭異且諷刺的是，原本應該令人不寒而慄的故事，卻因為這一組衣服殘骸影像本身的某種圖案性，形成了某種另類「視覺美感」，變成一組色彩與布料紋路的視覺設計，甚至「時尚」效果。設若這果真是吸引了評審團眼睛（但也許不能直說）的得獎原因，那麼它也生動的呈現了新聞攝影某種極其殘忍冷酷的本質，以及新聞攝影究竟為了什麼目的而拍的證明。

（三）戲劇性效果

戲劇性效果通常也是新聞攝影亟欲捕捉的另一個影像表現基本元素，以能讓無聲的靜態影像，盡量提供讀者最大可能的故事性與情緒性效果。戲劇性效果的照片可以存在於單張作品中，但能更好的在系列故事中發揮，這也是《生活》週刊創辦之初所定型的一種攝影呈現方式，即圖片故事。

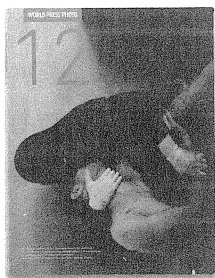
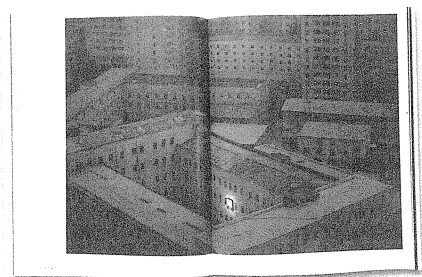
WPP在2012年與2013年的系列故事首獎，連續兩年頒給以老人照顧其失智老伴的題材，拍攝的內容與表現方式也非常相似，它們都

遵循著《生活》對圖片故事所建構出來的一套敘事規範。這套圖片故事的專業模式需要包含的基本元素是：建立環境或場景的畫面、故事主角的肖像（中近景與特寫）、與故事有關的動作影像（action shots）、一些空間或物件的細節特寫、故事轉折性的照片，以及在故事上或氣氛上作為結尾的照片（closing shot）。

因此，在刊登於WPP網站之完整版（12張照片）的2012首獎系列故事裡，可以看到在智利首都一對結婚六十五年的老夫妻，以前述影像表現元素組成的老先生 Marcos 扶持老伴 Monica 的感性故事（本書224頁中圖）。

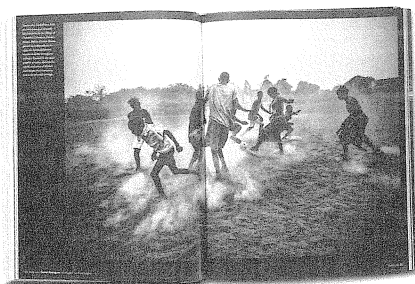
場景的建立在他的臥房展開，以 Monica 的過世、Marcos 到老伴墓地獻花，以及 Marcos 獨自回到屋內拉開窗簾、看著陽台綻放的花朵（意喻孤獨的生活需要以美好、正面的生命態度繼續下去）這兩張影像為結尾，中間穿插編排了 Monica 臉龐的大特寫、乾枯的手握著毛毯的特寫，以及 Marcos 悉心餵食老伴、端菜出來、浴室刷牙、床邊獨坐，與牽著 Monica 通過走道等不同的畫面與生活角落。

2013的系列故事首獎，使用黑白照片表現類似的故事題材，圖片內容的場景和細節描述也大同小異，故事主角則是由妻子 Mirella 照顧她的失智丈夫 Luigi。這樣的戲劇性安排，近似電影製作的分鏡圖；如前所述，此乃當時《生活》在設計圖片故事這種新聞攝影表現形式時，受到好萊塢電影敘事方法的影響⁴⁵。



最上圖為2012年單張照片首獎，中圖為該年度系列故事首獎
World Press Photo 12，ames & Hudson，2012年

World Press Photo 2013年單張照片首獎



(四) 攝影修辭

先前提及，Zarzycka與Kleppe在研究中指出攝影修辭的幾種常見特質之一，是存在於西方藝術史／新聞史的文字或視覺符號，在文化傳統或修辭／語法上可識別的語意連結和互文手法。例如，2012的單張作品首獎，是北韓建國領袖金日成遺照在傍晚平壤市區樓群中散發光輝的照片（本書224頁上圖）。這位北韓共產主義獨裁者的照片，在圍樓中被一盞由左側低角度往上打的聚光燈照明，於四周昏暗無人的樓群中單獨被凸顯出來，有如西方宗教裡頭頂有著光暈的聖像繪畫。基督聖像的視覺效果，是這張照片的修辭與譬喻，它在政治意涵上也形成一個嘲諷的影像話語。

至於2016年的單張作品首獎，則是一幅中國山西省大同市以燃煤為能源的發電廠，在排放巨量廢氣的電廠煙囪群前面，一個上了年紀的男人拉著他的三輪車走在泥濘雪地上。加拿大籍攝影師Kevin Frayer在圖片說明裡，陳述山西大同是中國產煤最多的地區，年產量超過三億公噸。另一方面，中國各種死亡原因裡，空氣污染占了17%之多；而由於中國能源高度依賴燃煤，使中國二氧化碳排放量占全球總量的近三分之一⁴⁶。

然而，這些事實恐怕並不特別是此張作品獲獎的因素。畫面前景那位叼著煙頭、拉車前行的老人，與背景那些發電廠的巨型煙囪，構成一幅視覺上非常安靜平衡的圖像，幾乎有一種西方古典繪畫的韻味。更關鍵的是，這幅影像讓人可以立刻連結到廿世紀英國重要紀實攝影家Don McCullin在其「英格蘭」系列裡的一幅內容與韻味十分相近的作品。

事實上，這個畫面不僅與 McCullin 的紀實攝影名作呼應，它更是十九世紀英國繪畫史上的一個常見的經典題材與畫面構成，即英國自工業革命以降，中部英格蘭地區煤礦產地的工廠、煙囪、勞動者與生活場景。英國十九世紀以來數量頗多的相關主題畫作裡，從構圖的佈置，到光線、色調與筆觸的處理來看，不少作品對排著空污廢氣之巨型煙囪做為工業革命的象徵符號，帶有相當的浪漫情懷與對工業化之未來的憧憬；例如，十九世紀英國畫家 Edwin Butler Bayliss 描述英國中部煤礦「黑鄉」的新工業地景作品 *Black Country, Night, with Foundry*，廿世紀初英國畫家 L. S. Lowry 對工業城市的描繪，或者英國當代畫家 Ken White 的壁畫。

在這些藝術典故的視覺與主題互文裡，西方攝影師和以西方為主的評審團，對來自中國山西發電廠空污現場的一張新聞照片，其關切點不見得是中國在工業與經濟的高速發展過程中，製造了多麼嚴重的環境污染或人民健康問題，而極可能是他們在這張得獎照片裡，發現了一個可以連結到西方社會歷史和文化藝術典故的熟悉的攝影修辭。這個攝影修辭帶來的意義與視覺衝擊，從西方觀者的閱讀經驗來說，也許並不那麼是社會的或政治的，而更多的是藝術的觀看與審美，或者是對西歐工業革命歷史移情至中國場景的一種去脈絡的「懷舊」凝視和意義嫁接。

被「發明」的日常生活想像

《生活》雜誌在創辦之初，即發明了一套新聞攝影表現日常生活的拍照方式與取材範疇，例如圖片故事這樣的攝影敘事形式，以及在

*The Best of LIFE*裡歸納出來的十幾種主題類型。某個意義上可以說，1936年的《生活》雜誌以攝影和大眾傳媒，重新定義、「發明」了生活。更準確一點的說，是美國資本主義社會在經濟大蕭條的年代，通過平面大眾傳媒所推動、鼓勵的影像消費與商品行銷手法，將照片裡選擇性彰顯的某種生活方式，甜美的推銷到現實裡只能憧憬、可望而不可及的一般閱讀大眾眼前，使得一種對幸福的想像，與對遠方、異國之幻想的「生活」影像，如同好萊塢製造的夢幻一般，既成為一種對現實的逃避，又形塑了對他者之日常所難以改變的刻板概念。

WPP的「日常生活」類作品，承襲了《生活》愉悅或驚奇地「看看生活、看看世界」的基本內涵，但不再僅將這種奇觀化、美感化日常生活之光怪陸離或異國風情的影像消費，通過一本影響力巨大的刊物如《生活》進行傳播，而是通過一個以西方評審機制與人員主導的國際新聞攝影大賽及其年鑑出版、全球巡迴展覽、網路資料庫等整體行銷機制，更為系統、全面化地影響著全世界的新聞攝影規範，和閱讀大眾對日常的想像方式。

西方國家的攝影師、圖片編輯與競賽評審，對非西方地區之文化與日常生活的奇觀化凝視，也影響了非西方地區的在地攝影師，以同樣的角度或口味，對自己社會裡的日常生活進行自我奇觀化的拍攝。2011年單張照片首獎的「扛鯊魚的索馬利亞男子」，即出自索馬利亞攝影師之手；而得到2014年系列故事首獎的薩爾瓦多被殺害民眾之衣服殘骸照片，亦是薩爾瓦多攝影師的作品。

來自現實題材或場景的新聞紀實攝影，因為去脈絡的擷取了現場片

段，常常以現場的影像遮蔽了觀者對現實的深刻理解。奇觀化、美感化的日常生活影像也會造成這樣的效果，如同 Lefebvre 具深刻批判力的洞見，即當傳媒將日常從真實生活的意義脈絡中抽離、枯竭之後，這種去脈絡的日常生活影像，只能成為人們在瑣碎化生活裡打發無聊的「偽日常」與消費品。在我分析的首獎作品裡，諸如自閉症兒童、阿茲海默症老人、大都會的人口與交通壓力，或亞洲新興工業國家的城鄉發展與環境問題等等，都是重要的、需要關注的日常生活議題。

然而，這些題材的攝影實踐，如何能成為 Barchen 或伯杰主張的以日常照片之俗民使用，發揮其政治性的意義，或者成為 Azoulay 所倡議的「公民想像」的媒介，而不是成為西方媒體文化霸權的視覺消費品與剝削對象，則是我藉本文建議新聞攝影研究者與實踐者需要共同展開的思考。這項思考，必須回到 Lefebvre 對資本主義消費文化長期以來如何宰制／規訓媒體的影像生產，同時割裂人們對「工作—休閒—日常」的內在關係等這些結構性的批判論述上，才有可能尋求根本的解放之道。

註解

1. Sontag, Susan (1978) *On Photography*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, pp.178
2. Lefebvre, Henri (1991) *Critique of Everyday Life, Volume I, Introduction*. London, UK: Verso, pp.97
3. 同上，頁 xxv
4. 同註 2，pp.29-42
5. Lefebvre, Henri (1984) *Everyday Life in the Modern World*. Trans. S. Rabinovitch. London, UK: Transaction Publishers, pp72-73
6. 同上，pp.108

7. Sheringham, Michael (2009) *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: UK, Oxford University Press, pp. 150-151
8. 同上，pp.45-47
9. 同註7，pp.229
10. Batchen, Geoffrey 著、周仰譯（2015），《每一個瘋狂的念頭：書寫、攝影與歷史》，北京：中國民族攝影藝術出版社，頁61-62（原書 Batchen, Geoffrey (2002) *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, MA: MIT Press.）
11. Berger, John 著、張世倫譯（2007），《另一種影像敘事》，台北：三言社。（原書 Berger, John & Mohr, Jean (1982) *Another Way of Telling*. New York, NY: Vintage Books.）
12. Berger, John & Dyer Geoff 著、吳荊君、張世倫、劉惠媛譯（2016），《攝影的異義》，台北：麥田，頁108-119（原書 Berger, John, & Dyer Geoff (2013) *Understanding a Photograph*. New York, NY: Aperture.）
13. Azoulay, Ariella (2012) *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London, UK: Verso, pp.1
14. 同上，pp.27
15. Kunhardt, Philip B. (Ed.) (1986) *LIFE: The First Fifty Years, 1936-1986*. Boston, MA: Little, Brown and Company, pp.5
16. Curley, John (2012) 'Bad Manners: a 1944 LIFE Magazine "Picture of the Week" .' *Visual Resources*, 28(3), pp.240-241
17. Flamiano, Dolores L. (2000) *Larger than Life: Collective Memory and Gender in LIFE Magazine's Photographic Essay, Photographic Pin-up, and Commemorative Photojournalism*. Unpublished doctoral dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill
18. Scherman, David (Ed.) (1973) *The Best of LIFE*. New York, NY: Time-Life Books
19. 同註17
20. Renn, Melissa (2015) 'The Famous Iwo Flag-raising: Iwo Jima Revisited.' *History of Photography*, 39(3), pp.253
21. 同上，pp.261
22. Johnson, Willa M., & Johnson, Kirk A. (2016) 'Karl Schwesig's Schlegelkeller: Anatomy of Rejected Warning of Prewar Violence at LIFE Magazine.' *International Journal of Politics, Culture and Society*, pp.1-22
23. 同註17
24. Sullivan, Constance (Ed.) (1978) *Great Photographic Essays from LIFE*. Boston, MA: Little, Brown and Company
25. 分類原文分別是：The Moment Preserved、The Athletes、Speaking of Pictures、The Leaders、The Variety of Life、The Sciences... and into Space、Far-out Fashion... and Real Fashion、The Black Cause、The Land、The Soldiers、The Children、The Animals、The Faddists、People、Growing up、The Entertainers、The Photographic Essay、Fun out of Life

26. Warren, Brooke (2014) 'The World as Seen through Award-winning Photos: How Photojournalism Contests Contribute to Geographical Stereotypes.' *WWU Honors Program Senior Projects*. (Paper 4). pp4. (Retrieved from http://cedar.wvu.edu/wwu_honors/4)
27. 同上，pp.22-23
28. Liu, Yang (2013) 'Professional Discourse in Winning Images: Objectivity and Professional Boundaries in Environmental News images in the World Press Photo Contest, 1992-2011.' *Chinese Journal of Communication*, 6(4), pp.472-476
29. Mannevu, Mona (2014) 'Reading the Faces of Hunger: Disturbing Images of Child Malnutrition in the World Press Photo Competition.' *European Journal of Cultural Studies*, 17(2), pp.135
30. 同上，pp.136, 145-146
31. Zarzycka, Marta & Kleppe, Martijn (2013)' Awards, Archives, and Affects: Tropes in the World Press Photo Contest 2009-11. ' *Media, Culture & Society*, 35(8), pp.977-995
32. 同上，pp.978
33. 同註31，pp.797-798
34. Barthes, Roland (1981) *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York, NY: Hill and Wang, pp.127
35. 同註31，pp.980
36. Roberts, John (2009) 'Photography after the Photograph: Event, Archive and the Non-symbolic.' *Oxford Art Journal*, 32(2), pp.290
37. Pustilnik, Marina (2016, February 9) 'Sex, Death, and Ruins: WPP Jury Members about the Most Cliché Pictures.' *Bird in Flight*. Retrieved from <https://birdinflight.com/inspiration/experience/sex-death-and-ruins-wpp-jury-member-about-the-most-cliche-pictures.html>
38. 同註26
39. 同註28
40. 同註26
41. 同註28
42. Saïd, Edward (1978) *Orientalism: Western Conception of the Orient*. London, UK: Penguin Books, pp.322
43. 同上，pp.3
44. Fanon Frantz 著、陳瑞禛譯 (2005)，《黑皮膚，白面具》，台北：心靈工坊，頁17 (原書 Fanon, Frantz (1971) *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris, FR: Editions du Seuil.)
45. 同註17
46. Lundelin, Kari (Ed.) (2016) *World Press Photo 16*. London, UK: Thames and Hudson, pp.34-35

引用書目

- 《人間》雜誌29期，1988年3月，台北：人間出版社。
- 小野、柯一正、范雲、余永寬、周禮儀（2014），《從我們的眼睛看見島嶼天光：太陽花蓮動，我來，我看見》，台北：有鹿文化。
- 中國時報編著（1995），《台灣：戰後50年》。台北：時報文化。
- 王信（1985）《蘭嶼·再見》。台北：純文學出版社。
- 布莉姬·拉蒂諾編，李永適等譯（2015），《馬格蘭眼中的馬格蘭》，台北：大石文化。
- 西瑪·魯賓與艾瑞克·紐頓編（2013），《瞬間的永恆：普立茲新聞攝影獎70年大展》。Washington, D.C.: The Newseum Inc. & New York: Business of Entertainment Inc.
- 宋隆泉（1992），《見證：台灣街頭運動影像錄，1986·519—1989·519》，台北：「將集團」大將宣傳企畫工作室。
- （2004），《另一種注目：見證台灣民主風起雲湧的年代，1986·519—1989·519》，台北：桂冠。
- 李威儀（2014），〈抗議影像與台灣：攝影書的觀點〉，《攝影之聲》，第13期，台北：影言社。
- 林志明、劉紀蕙（2006），〈在一個更大的圖像之中：專訪張乾琦〉，《文化研究》，第二期，新竹：交通大學出版社。
- 周慶輝（2002），《消失的群像：中國勞動者記事》，台北：攝影家。
- （2004），《行過幽谷》，台北：永中國際。
- （2009），《野想——黃羊川計畫》，台北：優秀視覺設計。
- 姚瑞中（2003），《台灣當代攝影新潮流》，台北：遠流。
- 胡永芬（2002），〈無以迴避的主觀與偏見〉，《現代美術》，100期，台北：現代美術。
- 南條史生（2003），〈看得見與看不見的枷鎖〉，《典藏今藝術》，133期，台北：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 海杰（2010），〈周慶輝：《黃羊川計畫》是個天馬行空的夢〉，《「色彩無忌」影像》。上網日期：2010.8.30，取自 <http://vision.xitek.com/interview/201008/30-50289.html>
- 孫大川（1994），〈面對人類學家的心情：「鳥居龍藏特展」罪言〉，《跨越世紀的影像：鳥居龍藏眼中的台灣原住民》，台北：順益台灣原住民博物館。
- 孫隆基（1990），《中國文化的深層結構》，台北：唐山出版社。
- 晏山農、羅慧雯、梁秋虹、江崑崙（2015），《這不是太陽花學運：318運動全紀錄》。台北：允晨文化。
- 財團法人施明德文化基金會「美麗島事件口述歷史編輯小組」編（2014），《反抗的意志：1977-1979美麗島民主運動影像史》，台北：時報文化。
- 陳永興（1989），〈誰怕街頭運動？台灣民主運動的反省和突破〉，《拯救台灣人的心靈》，台北：前衛出版社。

- 陳映真（1988），《走出國境內的異國》，「陳映真作品集10」（序文卷），台北：人間。
- 陳小凌（2009），〈「野想」黃羊川追夢的影像〉，《民生@報》「文化村」，蕃薯藤yam天空。
上網日期：2009.7.21，取自 <http://msnews.n.yam.com/mkarticle.php?article=20090721008566>
- 陳思穎（2006），*Looking for Chien-Chi Chang: Traverse the Fantasies in I Do I Do I Do, The Chain and Double Happiness*. Unpublished master's thesis, National Chiao Tung University, Hsinchu, Taiwan.
- 陳小剛（2014），《天光：太陽花學運攝影集》，台北：太陽花學運攝影及製作團隊。
- 張世倫（2014），〈試論「太陽花」運動的視覺政治〉，《攝影之聲》，第13期，台北：影言社。
- 張茂桂（1994），《社會運動與政治轉化》，台北：業強。
- 張乾琦（1999），《鍊：張乾琦攝影專輯》，第45期，台北：攝影家雜誌社。
——（2001），《鍊：張乾琦攝影展》，台北：台北市立美術館。
- 許惠涵、林筱穎（2009），〈《黃羊川計畫》周慶輝拼貼出科技的「野想」〉，STIR News 狼攪社 Art 時尚藝文網路媒體。上網日期：2009.7.22，取自 <https://stirnews.wordpress.com/2009/07/22/yellowsheepriver2009>
- 黃恐龍（2014），《野生的太陽花：學運外場的海報與塗鴉》，台北：玉山社。
- 黃筑（2007），《龍登堂攝影研究》，成功大學藝術研究所碩士論文。
- 黃雅詩（2009），〈童顏野想 台攝影師周慶輝攝影義展出〉，《大紀元》。上網日期：2009.7.22，取自 <http://search2.epochtimes.com/publicsearch/show?pagesize>
- 楊永智（1987），《國會生態學：楊永智國會攝影專集》，台北：久大文化。
- 楊純芳（2011），〈「設」影時代〉。上網日期：2011.12.24，
取自 http://reswithoutnumbers.blogspot.com/2011/12/blog-post_24.html
- 莊永康（2008），〈張乾琦攝影作為當代藝術初探〉，《文化研究》，7：258-267。
- 趙剛（1989），〈五二〇事件：社會學的剖析〉，收錄於徐正光、宋文里主編，《解嚴前後台灣新興社會運動》，台北：巨流。
- 劉振祥編（1995），《給台灣一個機會：攝影專輯》，台北：民主進步黨中央黨部。
- 鄭南榕基金會、紀念館編（2013），《剩下就是你們的事了：行動思想家鄭南榕》，台北：書林。
- 鄭惠美（2001），〈照片所隱藏的，超過所呈現的一張乾琦的報導攝影「鍊」〉，《藝術家》，第311期，台北：藝術家。
- （2006），〈凝視災難—陳界仁「魂魄暴亂」、張乾琦「鍊」〉，《藝術家》，第373期，台北：藝術家。
- 關曉榮（1994），《尊嚴與屈辱：國境邊陲·蘭嶼》（三冊），台北：時報文化出版公司。
——（1996），《八尺門手札》，台北：臺原出版社。
- 港千尋著、林暉鈞譯（2015），《革命的做法：從318太陽花看公民運動的創造性》，台北：心靈工坊。
- 蔡佩君（2002），〈見證的藝術—張乾琦的「鍊」〉，《典藏今藝術》，第113期，台北：典藏藝術家庭股份有限公司。

- Aker, Patrik (2012) 'Photography, Objectivity and the Modern Newspaper: Back to the Artist.' *Journalism Studies*. 13(3), pp.325-339
- Alloula, Malek (1986) *The Colonial Harem*. trans. M. Godzich and W. Godzich, Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Azoulay, Ariella (2008) *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Book.
- (2012) *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London, UK: Verso.
- Barber, Ed et al. (eds.) (1978) 'Mass Observation', *Camerawork* 11:1-15
- Barthes, Roland (1972) *Mythologies*. translated by A. Lavers. New York: Noonday Press.
- (1977) 'The Photographic Message', in *Image Music Text*, trans. S. Heath. London: Fontana.
- (1981) *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York, NY: Hill and Wang.
- Batchen, Geoffrey 著、周仰譯 (2015), 《每一個瘋狂的念頭：書寫、攝影與歷史》, 北京：中國民族攝影藝術出版社, (原書 Batchen, Geoffrey [2002] *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, MA: MIT Press.)
- Becker, Howard (1975) 'Photography and Sociology', *Afterimage*. 3(1&2), pp.22-32
- Becker, Karin (1991) 'To Control Our Image: Photojournalists Meeting New Technology.' In P. Wombell (Ed.), *Photovideo*. London: River Oram Press.
- Benjamin, Walter (1969) *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- (1982) 'The Author as Producer.' In V. Burgin (Ed.), *Thinking Photography*. London: MacMillan.
- Berger, John (1972) *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin.
- (1980) *About Looking*. New York: Pantheon.
- Berger, John and Mohr, Jean (1982) *Another Way of Telling*. New York: Pantheon Books. 中文版：張世倫譯 (2007), 《另一種影像敘事》, 台北：三言社。
- Berger, John & Dyer Geoffery (2013) *Understanding a Photograph*. New York, NY: Aperture. 中文版：吳莉君、張世倫、劉惠媛譯 (2016), 《攝影的異義》, 台北：麥田。
- Berti, Agustin & Torrano, Andrea (2015) 'Politics of (Un)document: Immigrants and Photographic Devices in Seba Kurtis's Postdocumentary Photography.' *Interventions*. 17(1), 82-112
- Bolton, Richard (Ed.) (1989) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Burgin, Victor (ed.) (1982) *Thinking Photography*. London: MacMillan.
- Butler, Judith (2007) 'Torture and the Ethics of Photography.' *Environment and Planning D: Society and Space*. 25, pp.951-966
- Butler, Judith (2009) *Frames of War: When is Life Grievable?* London: Verso.
- Chaplin, Elizabeth (1994) *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge.
- Campbell, Beatrix (1984) 'Wigan Pier Revisited.' *Ten*. 8.15, pp.30-41
- Collier, John and Collier, Malcolm (1986) *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- Curley, John (2012) 'Bad manners: a 1944 Life magazine "Picture of the Week".' *Visual Resources*. 28(3), pp.240-162
- Davies, Tony (1997) *Humanism*. London: Routledge.
- Dowling, Claudia Glenn (2001.01.12) 'Laying out the Chain.' *Taipei Times*. pp.7
- Edwards, Stephen (1983) 'Disastrous Documents.' *Ten*. 8. 1984, 15, pp.12-23
- Eisinger, Joel (1995) *Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Ferdous, Ismail (2014) 'Photography as Activism: the Role of Visual Media in Humanitarian Crises.' *Harvard International Review*, Summer 2014. pp.22-25
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Routledge.
- Flamiano, Dolores L. (2000) *Larger than Life: Collective Memory and Gender in LIFE Magazine's Photographic Essay, Photographic Pin-up, and Commemorative Photojournalism*. Unpublished doctoral dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill.
- Foucault, Michel (1972/1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (C. Gordon, Ed. & Trans) New York: Pantheon.
- (1973/1986) *The Birth of the Clinic: an Archaeology of Medical Perception* (A. Sheridan, Trans). London: Routledge.
- (1975/1977) *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* (A. Sheridan, Trans). London: Penguin.
- Fanon Frantz 著、陳瑞樺譯 (2005) ,《黑皮膚,白面具》,台北:心靈工坊,(原書 Fanon, Frantz (1971) *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris, FR: Editions du Seuil.)
- Geertz, Clifford (1988). *Works and Lives: the Anthropologist as Author*. Cambridge: Polity Press.
- Gidley, Mike (1992) 'Edward S. Curtis' Indian Photographs: a National Enterprise' , in Gidley (ed.) *Representing Others: White Views of Indigenous People*. Exeter: University of Exeter Press.
- Gilman, Sander (1985) *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Golden, Reuel 著、鐘聖雄、莊璧綺譯 (2012) ,《目擊的力量:新聞攝影150年》,台北:城邦文化
- Hall, Stuart (1972) 'The Social Eye of Picture Post.' Working Papers in *Cultural Studies* 2, Spring, 71-120
- Hamilton, Peter (1997) 'Representing the Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography' , in S. Hall (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. pp.75-150
- Haraway, Donna (1991) 'Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.' *Simians Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Hebdige, Dick (1988) *Hiding in the Light: on Images and Things*. London: Routledge.
- Henny, Leonard M. (1986) *Theory and Practice of Visual Sociology*. 34(3), pp.1-76.
- Huang, Ismail (2014) *Summer vacation*. 台中:白象文化。

- Johnson, William S. (ed.) (1981) *W. Eugene Smith: Master of the Photographic Essay*. New York: Aperture.
- Johnson, Willa M., & Johnson, Kirk A. (2016) 'Karl Schwesig's Schlegelkeller: Anatomy of Rejected Warning of Prewar Violence at LIFE Magazine.' *International Journal of Politics, Culture and Society*. pp.1-22
- Kember, Sarah (1998) *Virtual Anxiety: Photography, New Technology and Subjectivity*. Manchester University Press.
- Kennedy, Liam (2008) 'Securing Vision: Photography and US Foreign Policy.' *Media, Culture and Society*. 30(3), pp.270-294.
- Kobré, Kenneth (1996) *Photojournalism: The professionals' Approach*. (3rd ed.). Boston, MA: Focal Press.
- (2000) *Photojournalism: The professionals' Approach*. (4th ed.). Boston, MA: Focal Press.
- (2004) *Photojournalism: The professionals' Approach*. (5th ed.). Boston, MA: Focal Press.
- (2008) *Photojournalism: The professionals' Approach*. (6th ed.). Boston, MA: Focal Press.
- Kunhardt, P. B. (Ed.) (1986) *LIFE: The First Fifty Years, 1936-1986*. Boston, MA: Little, Brown and Company.
- Kuo, Lihsin (2006) *Is a Radical Practice of Documentary Photography Possible? Taiwan, 1985-1989: A Critical Analysis*. Unpublished doctoral dissertation, Goldsmiths College, University of London.
- Lefebvre, Henri (1984) *Everyday Life in the Modern World*. Trans. S. Rabinovitch. London, UK: Transaction Publishers.
- (1991) *Critique of Everyday Life, volume I*. London, UK: Verso.
- LIFE Magazine* (2016, November 11) Retrieved 上網日期, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Life_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Life_(magazine))
- Linfield, Susie (2010) *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Liu, Yang (2013) 'Professional Discourse in Winning Images: Objectivity and Professional Boundaries in Environmental News Images in the World Press Photo Contest, 1992-2011.' *Chinese Journal of Communication*. 6(4), pp.456-481.
- Lundelin, Kari (Ed.) (2010) *World Press Photo 10*. London, UK: Thames and Hudson.
- (2011) *World Press Photo 11*. London, UK: Thames and Hudson.
- (2012) *World Press Photo 12*. London, UK: Thames and Hudson.
- (2013) *World Press Photo 13*. London, UK: Thames and Hudson.
- (2014) *World Press Photo 14*. London, UK: Thames and Hudson.
- (2015) *World Press Photo 15*. London, UK: Thames and Hudson.
- (2016) *World Press Photo 16*. London, UK: Thames and Hudson.
- Lutz, Catherine A. and Collins, Jane L. (1993) *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press.
- Manneuv, Mona (2014) 'Reading the Faces of Hunger: Disturbing Images of Child Malnutrition in the World Press Photo Competition.' *European Journal of Cultural Studies*. 17(2), pp.134-148

- McCullin, Don (1994) *Sleeping with Ghosts: A Life's Work in Photography*. London, UK: Jonathan Cape.
- McHoul, Alec & Grace, Wendy (1995) *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject*. London: UCL Press.
- McQuire, Scot (1998) *Visions of Modernity*. London: Sage.
- Mendelson, Andrew (2004) 'Slice-of-life Moments a Visual "Truth": Norman Rockwell, Feature Photography, and American Values in Pictorial Journalism.' *Journalism History*. 29(4), pp.166-178
- Morden, Terry (1986) 'Documentary. Past. Future?' in Patricia Holland et al. (eds.) *Photography/Politics: Two*. London: Comedia, pp.169-175
- Morley, David (1992) 'Towards an Ethnography of the Television Audience', *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge, pp.173-97
- (1996) 'EurAm, Modernity, Reason and Alterity: or, Postmodernism, the Highest Stage of Cultural Imperialism?' in D. Morley and K. Chen (eds.) *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, pp.326-60
- (1997) 'Theoretical Orthodoxies: Textualism, Constructivism and the "New Ethnography" in Cultural Studies', in M. Ferguson and P. Golding (eds), *Cultural Studies in Questions*. London: Sage, pp.121-137
- Phillips, Christopher (1982) 'The Judgment Seat of Photography.' *October*. 22 (Fall, 1982), pp.27-63
- Picton, Tom (1978) 'A Very Public Espionage.' *Camerawork*. 11, pp.2
- Price, Derrick & Wells, Liz (2004) 'Thinking about Photography: Debates, Historically and Now.' In Liz Wells (Ed.), *Photography: a Critical Introduction* (3rd Edition). London: Routledge.
- Pustilnik, Marina (2016, February 9) 'Sex, Death, and Ruins: WPP Jury Members about the Most Cliché Pictures.' *Bird in Flight*. Retrieved from <https://birdinflight.com/inspiration/experience/sex-death-and-ruins-wpp-jury-member-about-the-most-cliche-pictures.html>
- Quartermaine, Peter (1992) 'Johannes Lindt: Photographer of Australia and New Guinea', in Mike Gidley (ed.) *Representing Others: White Views of Indigenous Peoples*. pp.84-102.
- Rabinowitz, Paula (1994) *They Must Be Represented: the Politics of Documentary*. London: Verso.
- Renn, Melissa (2015) 'The Famous Iwo Flag-Raising: Iwo Jima Revisited.' *History of Photography*. 39(3), pp.253-262.
- Ribalta, Jorge (Ed.) (2015) *Not Yet: on the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Ritchin, Fred (1990) *In Our Own Image: the Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.
- (1991) 'The End of Photography as We Have Known It.' In P. Wombell (Ed.), *Photovideo: Photography in the Age of the Computer*. London: Rivers Oram Press. pp.8-15
- Roberts, John (1998) *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester, Manchester University Press.

- (2009) 'Photography after the Photograph: Event, Archive and the Non-symbolic.' *Oxford Art Journal*, 32(2), pp.281-298
- Rosler, Martha (1989) 'In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)', in R. Bolton (ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, MA: MIT Press, pp.303-342.
- Rose, Gillian 著、王國強譯 (2006) ·《視覺研究導論：影像的思考》，台北：群學。(原書 Rose, Gillian (2001) *Visual Methodologies: an Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.)
- Ruby, Jay (1976) 'In a Pic's Eye: Interpretive Strategies for Deriving Significance and Meaning from Photographs', *Afterimage*, 3(9), pp.5-7
- Said, Edward (1978) *Orientalism: Western conception of the Orient*. London, UK: Penguin Books.
- Scherman, David (Ed.) (1973) *The Best of LIFE*. New York, NY: Time-Life Books.
- Sekula, Allan (1983) 'The Traffic in Photographs', in Benjamin Buchloh et al. (eds.) *Modernism and Modernity, the Vancouver Conference Papers*. Halifax, Nova Scotia: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, pp.121-159
- (1986) 'Reading an Archive: Photography between Labour and Capital.', in Patricia Holland et al (eds.) *Photography/Politics: Two*. London: Comedia, pp.153-61
- Sheringham, Michael (2009) *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: UK, Oxford University Press.
- Slater, Don (1997) 'The Object of Photography.' in Jessica Evans (ed.) *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*. London: Rivers Oram Press, pp.88-118
- Smith, Lindsay (1998) *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-century Photography*. Manchester: Manchester University Press.
- Smith, W. Eugene and Smith, Aileen M. (1975) *Minamata: Words and Photographs by Eugene Smith and Aileen M. Smith*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Solomon-Godeau, Abigail (1991) *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Sontag, Susan (1978) *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Stange, Maren (1989) *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Starenko, Michael (1986) 'Return to Sender', *Afterimage*, 14(3):21.
- Stanton, Melissa (Ed.) (1996) *LIFE Sixty Years: A 60th Anniversary Celebration, 1936-1996*. New York, NY: Time-Life Books.
- Stratton, Jon and Ang, Ien (1996) 'On the Impossibility of a Global Cultural Studies: "British" Cultural Studies in an "International" Frame', in D. Morley and K. Chen (eds), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, pp.361-391

- Sullivan, Constance (Ed.) (1978) *Great Photographic Essays from LIFE*. Boston, MA: Little, Brown and Company.
- Szto, Peter (2008) 'Documentary Photography in American Social Welfare History: 1893-1943.' *Journal of Sociology & Social Welfare* June 2008, XXXV(2), pp.91-110
- Tagg, John (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- (2009) *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Taylor, John (1983) 'Picturing the Past: Documentary Realism in the 30s', *Ten*.8. 11:15-31
- (1991) *War Photography: Realism in the British Press*. London: Routledge.
- (1994) *A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*. Manchester: Manchester University Press.
- (1998) *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*, New York: NYU Press.
- (2005) 'Iraqi Torture Photographs and Documentary Realism in the Press.' *Journalism Studies*. 6(1), pp.39-49
- Tello, Veronica (2014) 'The Aesthetics and Politics of Aftermath Photography: Rosemary Laing's Welcome to Australia.' *Third Text*. 28(6), pp.555-562.
- Tien, Hung-mao (1993) *The Great Transition: Political and Social Change in the Republic of China*. Taipei: SMC Publishing Inc.
- Wagner, Jon (1979) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. London: Sage.
- Walker, John A. (1980) 'Context as a Determinant of Photographic Meaning.' *Camera* 19(July):5-6.
- Walker, Ian (1995) 'Desert stories or faith in facts?' In Martin Lister (Ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge. pp.236-252.
- Warren, Brooke (2014) 'The World as Seen through Award-winning Photos: How Photojournalism Contests Contribute to Geographical Stereotypes.' *WWU Honors Program Senior Projects*. (Paper 4). Retrieved from http://cedar.wvu.edu/wwu_honors/4
- Webster, Frank (1980) *The New Photography: Responsibility in Visual Communication*. London: John Calder.
- World Press Photo*. (n.d.). Retrieved from <http://www.worldpressphoto.org/>
- Zarzycka, Marta & Kleppe, Martijn (2013) 'Awards, Archives, and Affects: Tropes in the World Press Photo contest 2009-11.' *Media, Culture and Society*. 35(8), pp.977-995.

文章出處

〈文脈決定文本：實證主義與攝影意義的建構〉原刊於《台灣社會研究季刊》第70期，2008：1-32（原標題為：〈實證主義紀實攝影與意義建構的去／脈絡化：兩個案例分析〉）。

〈人道主義攝影：凝視他者的政治意義，並與桑塔格爭辯〉原刊於《文化研究》第6期，2008：9-42（原標題為：〈人道主義攝影的感性化與政治化：閱讀1980年代關於蘭嶼的兩份紀實攝影經典〉）。

〈新紀實攝影：當代藝術裡美學話語的意義操弄〉原刊於《傳播文化與政治》，第1期，2015：41-73（原標題為：〈意義迷陣裡的權力與暴力：作為當代藝術的新紀實攝影話語—以《鍊》與《野想》為例〉）。

〈影像成為劇場：「太陽花運動」裡紀實攝影意義的「情感轉向」〉原刊於《傳播研究與實踐》，第6卷第1期，2016：79-115（原標題為：〈作為「劇場」的新聞／紀實攝影與社運：以「太陽花運動」的照片為例〉）。

〈日常成為奇觀：新聞攝影對日常生活的意義消費〉原刊於《新聞學研究》，第133期，2017：87-133（原標題為：〈新聞攝影裡「生活」與「日常」的奇觀化：World Press Photo「日常生活」類得獎作品分析，2010-2016〉）。

謝誌

這本書得以出版，我要先感謝《攝影之聲》(VOP) 發行人兼總編輯李威儀。威儀在製作、發行了六年多的攝影雜誌之後，決定開展叢書的出版，並以我的這本書為拋磚之作，我感到榮幸。受寵之餘也替VOP擔心，怕研究論述的寫作會影響銷售。威儀似乎不覺得需要考慮這類問題，我對他從辦雜誌到書籍出版在方向和精神上的一貫堅持，只能深深敬佩。

為我編輯這本書的是自由作家劉佳旻。幾年前在「田園城市」出版《再寫攝影》評論集時，我也幸運的能由這位忘年好友負責編輯。前後兩本關於攝影的書都能出自佳旻之手，除了感嘆自己的幸運，也不能多說什麼了。佳旻與威儀都是年輕一代極為傑出的文化人，他們的優秀程度，自己深知已經難以企及，只能感念我與他們二位的美好緣分。我也向美術編輯蔡南昇先生與文字編輯錢怡安小姐的辛勞致謝。

書中文章在各期刊發表之初，得到匿名審查學者們的修訂建議、肯定或鼓勵，特別是具有價值的修訂意見；雖然無從知道他們是誰，我仍衷心一併感謝這些學者慷慨的回饋。在改寫與編輯此書各篇的過程中，佳旻和威儀從內文到標題分別提供了一些非常精準的修訂建議，我得到的收穫並不小於論文評審的意見，也再次感謝他們二位。文章論及的攝影家、出版品或刊物編輯，有些人大方、寬厚的看待我可能失之武斷或誤讀的批評，有些人肯定無法苟同但也非常君子未聞惡聲。他們多半曾是我的朋友或舊識，其大度與包容我也只能感銘於心。

在研究寫作的過程裡，許多國內外攝影理論家或批評家極為精彩深刻的論著，一路照亮我對相關議題的思辨路徑，啟發著我的問題意識和對話慾望。國外有價值的論述非常之多，特別是 Susan Sontag、John Berger、Michel Foucault、Edward Saïd、John Tagg 等幾位大家犀利、睿智的思想與論辯，讓我受惠尤多。國內多位資深或年輕攝影論述工作者的著作，也讓我受益匪淺；尤其，年輕一代的頂尖攝影評論家張世倫，在理論、批評、歷史等各方面豐沛且深入的撰述，以及多年來他慷慨分享予我的國內外相關出版新知，於此一併致謝。

書中的前兩篇文章，改寫自我博士論文的部分章節。當時已託人將那本英文論文初步翻譯好、打算出版，也邀請了復旦大學顧錚教授和倫敦大學國王學院的裴開瑞教授（Prof. Chris Berry）為該書撰序。他們二話不說，慷慨而迅速的寄來了序文，但我當時對出版自己的全本論文卻提不起興致了。那份中文書稿和兩位教授的大文，就一直冰封在我的檔案匣裡，枉費了他們當年的筆墨與熱情，也讓我至今愧疚不已。我藉此書的出版，向顧錚、裴開瑞兩位教授致歉，也致謝。

國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

製造意義：現實主義攝影的話語、權力與文化政治 / 郭力昕作。
-- 初版。-- 臺北市：VOP BOOKS, 2018.02

256 面；14x21 公分

ISBN 978-986-96165-0-8(平裝)

1. 攝影 2. 現實主義 3. 文集

950.7 107001482

製造意義：
現實主義攝影的話語、權力與文化政治

Manufacturing Meaning:
Discourse, Power and Cultural Politics in Realist Photography

作者／郭力昕
企劃・執行編輯／李威儀、劉佳旻
協力編輯／錢怡安
美術設計／蔡南昇

出版者／影言社有限公司
地址／10582 台北市松山區三民路 80 巷 8 號 4 樓之 1
電話／(02) 25282353
網站／www.vopmagazine.com
線上書店／bookshop.vopmagazine.com
電子信箱／books@vopmagazine.com
初版一刷／2018 年 2 月
ISBN／978-986-96165-0-8
定價／新台幣 480 元

VOICES of 攝影之聲
PHOTOGRAPHY



Copyright © 2018 Li-Hsin Kuo
Published by VOP BOOKS
All rights reserved
Printed in Taiwan



國 | 藝 | 會 國家文化藝術
基金會贊助



加VOP為LINE好友

✉ books@vopmagazine.com
📖 bookshop.vopmagazine.com
🌐 www.vopmagazine.com

Facebook, Instagram, and Twitter icons followed by the handle @vopmagazine.

影像文化學者郭力昕最新攝影批評力作，
在照片、攝影集與當代台灣社會脈動的交織之間，
剖析現實主義攝影的意義生產。

如果影像的決定性瞬間，從不是現實的決定性瞬間，
照片的意義，是否大於現實的意義？

誰在製造意義？如何製造？

在拿起本書的現時此刻，影像正在爆量生產。
郭力昕以兼具細緻理路與坦率火力的批判閱讀，
挑戰自八〇年代以降台灣「紀實攝影」的古典圖騰，
拆解影像裡的權力遊戲，以及我們的攝影如何構建了我們的世界。

Manufacturing Meaning

Discourse,
Power and Cultural Politics
in Realist Photography

ISBN 978-986-96165-0-8



9 789869 616508

VOICES of 攝影之聲
PHOTOGRAPHY



VOP BOOKS