

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 紀實攝影與意義建構的去／脈絡化：兩個案例分析

Constructing Meaning through De-/Contextualisation in Realist Documentary Photography: An Analysis of Two Cases in 1980s Taiwan

doi:10.29816/TARQSS.200806.0001

台灣社會研究季刊, (70), 2008

Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies, (70), 2008

作者/Author：郭力昕(Li-Hsin Kuo)

頁數/Page：1-32

出版日期/Publication Date：2008/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.29816/TARQSS.200806.0001>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



airiti
台灣社會研究季刊
第七十期 2008年6月
Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies
No. 70, June 2008

紀實攝影與意義建構的去／脈絡化： 兩個案例分析*

郭力昕**

Constructing Meaning through De-/Contextualisation
in Realist Documentary Photography:
An Analysis of Two Cases in 1980s Taiwan

by

Li-Hsin KUO

關鍵字：寫實主義攝影、社會紀實攝影、實證主義、去／脈絡化、攝影話語、
集體感性、理性主義

*Keywords: realist photography, social documentary photography,
positivism, de-/contextualisation, photographic discourse,
collective emotionalism, rationalism*

* 本文翻譯並改寫自筆者的博士論文之部分內容，筆者感謝本文匿名審查人所提供的深刻而有價值的修改意見，也向提供圖片使用同意的《人間》雜誌與《給台灣一個機會》的主編劉振祥先生致謝。

投稿日期：2007年12月19日；接受日期：2008年3月11日

Received: December 19, 2007; in revised form: March 11, 2008.

** 服務單位：國立政治大學廣播電視學系

通訊地址：116台北市文山區指南路二段64號政治大學廣播電視學系

Email: lhkuo@nccu.edu.tw

airiti

摘要

在 1980 年代後期盛行於台灣的紀實攝影，是以西方寫實主義攝影的理念與實踐，做為影像介入政治社會的參考依據；而西方紀實攝影的理念基礎，則是建立在西方實證主義認識論應用於攝影上的一些主張。以見證的概念來紀錄社會的攝影實踐宣稱，「真實」可如是被再現，意義也從中準確產生。本文透過對《人間》雜誌「返鄉」專輯與《給台灣一個機會》這兩組紀實攝影作品的批判性分析，提出兩個論點：一、紀實攝影作品的意義建構，並非僅決定於影像文本，而常常是經由脈絡化或去脈絡化特定之攝影文本的效果而產生。二、1930 年代普遍實踐於西方的紀實攝影，和 1980 年代的台灣紀實攝影，在社會與文化脈絡上大有差別；前者以理性／客觀主義等概念為基礎，試圖透過紀實攝影維護既有的政治社會結構，後者則以見證式的紀實攝影，召喚人民對當政者的憤怒情緒，試圖打破原有的秩序與結構。

Abstract

Social documentary photography has been enthusiastically practiced in the second half of 1980s Taiwan, which is largely based on the notion and practice of Western realist photography as a way to engage in politics and society. And, propositions of social documentary photography are rooted in Western positivist epistemology, which claims that 'reality' can be represented by photography's witnessing functions, and meaning thus produced. This paper examines two sets of photographic works from *Ren Jian* magazine and *Give Taiwan a Chance*, and argues that photographic meaning and political discourses are substantially constructed by contextualising the images in one case, and by de-contextualising it in the other. Further, the paper speculates on contextual differences in culture and society as seen in social documentary practices between the 1930s West and the 1980s Taiwan. While the former applies documentary photography in a rational, detached way to stabilise socio-political status quo, the latter uses it to summon a collective emotion against the state.

airiti

一、前言

寫實主義的紀錄攝影實踐，是 1980 年代的台灣、以攝影介入政治社會的最主要形式。以寫實主義攝影（realist photography）或社會紀實攝影（social documentary photography）¹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。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？本文從這個問題出發，批判地閱讀來自 1980 年代後期國內最具代表性的紀實攝影雜誌《人間》、與另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。藉由對做為案例的兩組攝影文本的分析，本文希望呈現，透過攝影寫實主義的概念與操作，何種特定的意義會被這樣的攝影文本建構起來，它們如何被建構，以及在某個歷史脈絡下、這些文本生產的需被質疑的「影像真實」。本文也試圖提出台灣的紀實攝影實踐，不同於西方的某種在地特質及其原因。

《人間》雜誌對 1980 年代中期以後的台灣紀實攝影文化，具有典範的意義；《給台灣一個機會》這份由民進黨中央黨部出版、精選 1986-1995 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

1 「寫實主義攝影」、「（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》雜誌與其他類似性質之攝影實踐者，在 1980 年代，也將此稱之為「報導攝影」。在我的理解和經驗上，「寫實主義攝影」、「（社會）紀實攝影」與「報導攝影」，於台灣的實踐脈絡裡，大約是同一回事。雖然稱之為「報導攝影」（reportage）的實踐，概念上似乎應該較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紀錄攝影做為實踐的界定範圍。「紀錄攝影」與「紀實攝影」在台灣常指涉同一個外文名詞：documentary photography；但「紀錄」或 documentary 一詞的概念，在攝影實踐上早已有了更為寬闊的方法，包括寫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」所對應的準確英文，應該是 social documentary photography 或 realist documentary photography。為了統一的敘述，本文自此一律稱為「紀實攝影」。

中新聞照片的一些代表作。新聞攝影的傳統理念，就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；而《人間》雜誌在當時則帶動了一股從事社會紀實攝影的文化潮流，並主張這種實踐為使用攝影之唯一具有意義的方式。運用紀實的攝影形式，是這本刊物的一個明顯標誌，發行人陳映真在創刊號上，明白揭示他對《人間》雜誌的定義：「以圖片和文字從事報告、發現、記錄、見證和評論的雜誌」（《人間》第1期，〈創刊的話〉，頁2）。換句話說，《人間》是透過攝影見證的方式，進行對社會現實的報導和批評的。這一做法，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，是本文的一個基本關切，在第二節裡，本文遂回顧了西方對實證主義認識論下的紀實攝影的一些相關論辯，做為稍後分析在地文本時的某些參照。

第三節與第四節裡，我對上述兩個攝影文本，透過照片和文字所建構的政治話語，進行閱讀和分析。在《人間》第29期「返鄉」專輯²中，透過幾組圖文故事，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。在這兩個案例裡，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1987-88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：基本上是經由去脈絡的效果，致使那些照片得以製造出誤導或誤讀的意義。我將透過分析具體攝影作品中的細節，以支持這些論點。

2 此專輯由三篇報導組成，但並無明確的專輯名稱。封面故事係以其中一篇報導的題目〈王拓在北京〉為名。「返鄉」專輯，是由我根據幾篇報導的共同主題所做的描述。

本文最後一節認為，台灣的紀實攝影實踐，有一種對實證主義的特殊「版本」。本文進行的分析將可以發現，這些紀實攝影的案例，都採用了見證事實的實證主義主張。一些批評者指出，實證主義認識論在紀實攝影上奠定了一個根基，即它預設了一個中立、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（Slater 1997; Kember 1998; McQuire 1998）。但是，西方實證主義的哲學基礎，與二元論、透視觀點等理論，並未徹底地滲透到華人的文化和社會裡。理性、中立的觀看方式，做為一種內化了的攝影記錄方法，並沒有在那個時代的本土紀實攝影者之間，成為一種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，就在於對情感性（emotionality）這個概念很不同的對待方式：前者若在紀實攝影中使用或剝削情感訴求，目的是要建構一種中立、超然的再現世界的話語；而以情感或激情，做為紀實攝影或政治理念的實踐基礎，卻仍然是後者在那個年代裡攝影者主要的內在性格。因此，在西方已備受批評的實證主義認識論的概念，卻以另一種樣貌被借用和執行在台灣的相關實踐裡。

桑塔格（Susan Sontag）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。她由中共官方發動的、抵制義大利電影導演安東尼奧尼在 1972 年拍的記錄片 *Chung Kuo*（《中國》）的批評裡，發現中國與西方看待攝影與真實的方式，大不相同。我以桑塔格的這個觀察和評論，當做一個有趣的參照，並就她所描述的例子，和本文所提的台灣的攝影實踐之間，做一點對照的討論。本文從而發現，桑塔格在 1974 年的中國看到的集權政府，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。

二、實證主義認識論和紀實攝影

Victor Burgin (1982:10) 在 *Thinking Photography* 的序文裡說，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 1982:99）也提醒我們，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（1998:23）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，以實證主義做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「仍繼續構築著西方的認識論」。Lindsay Smith（1998:13）則表示，「在紀實攝影史中，『焦點』（focus）工具性地確認著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」。Scott McQuire（1998:33）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寫實主義，成為真實的來源」。

Kember 從傅柯派評論家對西方 19 世紀攝影的爭論中觀察到，實證主義要比全景敞視論（panopticism）更準確地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（1998:25）。

社會學者 Don Slater（1997）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，如何接著將自己變成霸權，並排除了其他的知識系統。他解釋，新興中產階級建立的實證主義，挑戰了兩種結盟了的傳統權力，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，當做取得自然真相的唯一管道和可能。民間文化、女性更多地擁有的知識（例如社會、心理、農業等）、以及來自生活經驗的整個知識領域，都被宣判為瑣碎或無效（Slater 1997:98-9）。McQuire（1998:35）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，從而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。

Alan Sekula（1986:158）則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。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」（1982:99）。

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 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，但做為新聞與紀實攝影領域的活躍人物，³他

3 Ritchin 是紐約「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，等等。見 Ritchin 1990，封底裡。

對平面媒體和廣告海報上的電腦攝影圖像，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（1990:1-3）。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」（Kember 1998:29）。

John Roberts（1998）就不僅僅是另一個懷有數位影像焦慮的例子了。他在 *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*（1998）中，熱狂地捍衛著紀實攝影，並且對著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，展開全面的辯論與反擊（144-71）。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：

為了解構攝影做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寫實主義偏見。它將寫實主義和實證主義等同起來，因此，對實證主義的撻伐，融進了對寫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（Roberts 1998:4）。

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、或做為現象的現實的一扇窗子」。他認為「寫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」（5）。因此，Roberts 提出一種「能將〔攝影〕概念建構為捕捉現象之歷史性」的辯證的寫實主義，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（11-12）。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，將英國和美國攝影文化的理論開拓，視為「一種強

大的文化霸權」。他批評後結構主義理論家（例如 John Tagg 和 Victor Burgin）對傳統寫實主義的批判論述，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。然而 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 對寫實主義，全然落入一個化約主義者的看法」（Roberts 1998:151）。

Roberts 呼籲，我們對寫實主義應該進行辯證的再思考和再評價。對我而言，他的觀點的價值，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——原因之一是，他所駁斥的西方針對攝影寫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。⁴ 然而，他提議辯證地重新評價和分析紀實攝影這個部分，我認為仍是頗有價值的一種提法。它印證了 Donna Haraway (1991) 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；它也呼應了 David Morley 的提醒，即不要陷入或癱瘓在無止盡地倒退至一種「認識論的緊張」(epistemological nervousness) 狀態裡，這樣只能導致虛無主義和無為狀態 (1992)。

4 例如，Roberts 在該書第六章，為 1955 年由 Edward Steichen 策展的 The Family of Man 展覽的具有「進步性」的訊息效果，進行了辯護。他指出 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，認為這有助於平衡、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」(Roberts 1998:124)。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，或這些影像的數目本身，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；例如，可參閱 Barthes 1972:100-2; Sontag 1978:31-3; Sekula 1983:136-44; Goldman and Hall 1987:13; Stange 1989:134，等等。

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，無論是對寫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，是以西方的實證主義和理性主義做為認識論或哲學基礎的。換句話說，他們的紀實攝影操作，雖也有著訴諸感性、情緒的影像話語，但是那些大抵是為有效建構一種「客觀」的、抽離性的事實描述或說服。本文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，如何在很不一樣的歷史脈絡下，產生政治話語和意義，又如何在此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。

三、脈絡化下的意義建構： 《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題材的報導。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心痛之旅。1947-49 年國共內戰時，他們被強徵進國民黨軍隊。當時千千萬萬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，就以戒嚴法被處了十年甚至二十年的政治

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，但國民黨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」，並像他在〈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，我需要提醒一些背景資訊。第一，在台灣強制實行了三十八年、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，在台灣的人可以開始合法地探訪中國大陸。「返鄉團」1988 年 1 月啓程時正值春節前夕，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，當然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」的成員。另一位「統聯」成員，即是《人間》的出版人陳映真。⁵ 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。⁶

透過對何文德、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顯見的或隱含的訊息。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，亦即在台灣的閱讀界，創造或強調一種對中國大陸

5 陳映真的名字和職務，列在「統聯」的半官方中文出版物《海峽評論》的編委成員中。他也是「統聯」的創始人之一和首任主席。

6 王拓和陳映真在 1970 年代和 1980 年代，對文學創作的態度相當一致——即，以寫實主義和社會主義角度，描述、反映底層人民的生活。做為台灣文學界有影響力的人物，陳映真為王拓的小說《金水孀》寫過一篇不吝讚美的序言。見「陳映真作品集 10」（序文卷）《走出國境內的異國》（1988），第 1-12 頁。這位在 1970-1980 年代一度贊同中國統一的本省人，在 1990 年代起，成為一位民進黨立法委員。

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（圖1；《人間》29期，頁11）。何文德在台活動期間和返鄉途中，一直穿著的外套上有兩個大字「想家」，就掛在他們背後牆上。另一件襯衣上寫著這樣的句子：「西望鄉關何處是？夢裏家園路迢迢！」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，似乎意味著全然的滿足和幸福。



圖1：何文德與家人在湖北故居團聚



圖2：何文德在父母的墓碑前

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（圖2；《人間》29期，頁12）。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（圖3；《人間》29期，頁13）。

水井在華人文化裡，是對一個人的根源最常用的象徵之一，所謂「飲水思源」。照片裡的水井，顯然可以是該成語的一個視覺上的隱喻。〈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」（圖4；《人間》29期，頁15）。在〈我還活著〉中，則安排了「返鄉團」成員在長城上揮舞隊

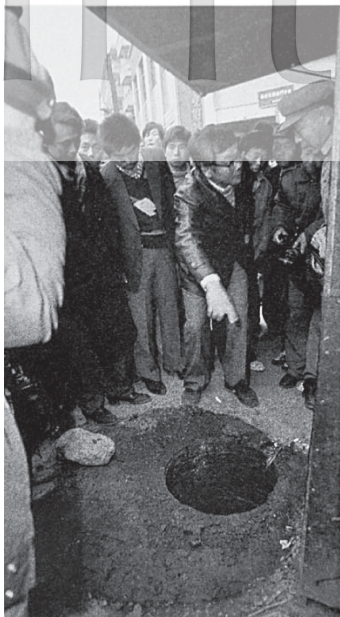


圖 3：何文德重訪老家附近的一口水井



圖 4：何文德在皇帝陵揮筆題字



圖 5：「返鄉團」成員在長城揮舞隊旗

旗的照片（圖 5；《人間》29 期，頁 26）。

這組照片裡的符號，對台灣／中國讀者傳遞了明確的文化意義：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，成為中國民族主義的堅固象徵。這些象徵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：做為禮物的一小捧台灣泥土（No.29:29），「返鄉團」成員俯瞰紫禁城時所在的北海公園煤山（30），和抗日戰爭第一槍所在、象徵著中國人堅忍不拔之韌性的盧溝橋（33-34）。

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：激發讀者的情感反應，以及透過照片中的感性訴求、傳播《人間》對統一的呼籲。這些照片裡，可以看見安排出來的姿勢和活動；然而，它們並未產生此類影像通常會有的那種因為太直接而顯得笨拙尷尬的

效果。圖片的某種說服力的第一個原因是，儘管某些事件和場合多少經過安排，我們並不能認為何文德（和其他返鄉團成員）在返鄉經歷中的真情時刻，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而被犧牲。何文德在專輯裡口述的那段返鄉旅程，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。⁷它們的誠實，在閱讀效果上也移轉到照片上，使攝影看起來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，揭示了他文德的一些「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、單面向的語調。透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、誘導計畫效果、和建構影像話語（visual discourse）的主要方式。其實，是紀實攝影的矛盾本質，協助了意義的建構。

羅蘭·巴特從結構主義觀點來定義「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，與做了文化編碼的訊息（1977:19）。我則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：是在紀實攝影之訊息操作中矛盾共存的脈絡上的複雜性（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。

7 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。」參閱《人間》29期，〈好複雜的心情〉，頁14-15。

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（1977:19-22）。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，仿佛這些隱含的訊息，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，用一種普遍化了的觀念來理解攝影意義，是很有問題的（1988:175）。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」，則是指一幅紀實照片看似單純的本質，與其中描述之「真實」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，並指揮著他／她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，難以和展現於眼前之影像的排他力量匹敵，遑論它背後的複雜脈絡條件。因此，我認為照片中的意義，常常以「脈絡」為關鍵的佐料，在一個行為（觀看）與反應（解讀）的酒精裡發酵、釀製；而將複雜的觀念或訊息，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，如果能將那些照片中的情感訴求，視為我所說的紀實攝影的簡化面，那麼造成這些照片之說服力的第二個主要原因，就是脈絡上的複雜面，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 3 月，農曆年剛過完，而戒嚴令的廢止就在前一個夏天。此時，台灣社會高漲著對外省人思鄉情緒的關注和同情。鼓吹統一的議題，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，是在 1990 年代之後發表的，那麼許多去過大陸的台灣人不甚愉快的個人經歷⁸，和中國透過各種方式施予台灣的與日俱增的壓力，會讓那些照片得到很不一樣的公眾反應。這些照片做為有效呼籲兩岸統一之媒介的「決定性瞬間」（借用布列松的攝影辭彙），恐怕已成爲歷史。事實上，如果它們在 1990 年代以後出現在台灣的媒體上，將很可能得到負面的反應，儘管那也可能只是另一種不同政治意識型態下的類似的情緒反應。

四、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，由民進黨中央黨部出版。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，之後以一份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，被收錄出版成書。因此，我也以如此的看待方式，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爲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，顯然對此書做爲該黨的集體形象感到滿意，也認爲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

8 不少台灣的外省人回大陸探親後失望而歸。這些人在大陸社會的見聞，減低了他們對「祖國」的興趣。有些大陸親人難以饜足地期望獲得更多錢財或其他物質的慾望，也多少傷害了這些回鄉人們的感情。

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（劉振祥 1995:1）。

作品被編入此專輯的 17 位攝影記者，在拍攝這些照片時，有 12 位在支持當時反對黨（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親反對黨攝影訊息的新聞機構。⁹ 儘管這些攝影記者與 / 或其任職報刊有其特定的政治取向，攝影專輯的編者劉振祥（亦是其中一位攝影記者），仍仔細蒐集並選擇了 123 幅足以代表當時最耳熟能詳的政治或社會事件的黑白新聞照片。¹⁰ 台灣當時的政治結構剛開始經歷著轉型的過程，我在這種背景下對《台灣》進行個案研究。我試圖解碼民進黨透過這些攝影圖像，在那個歷史時刻建構的政治反對話語，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，包括 1986-1989 的共 61 幅照片。

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

寫實主義對「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。寫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（1987:36）。

9 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；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。當時他們沒有人是民進黨員。這些攝影記者的完整名單，參見此書版權頁（頁 184）。上述背景資料由其中一位攝影記者許旭村在接受筆者採訪時提供，於此致謝。

10 其他類似題材的參考資料包括：楊永智（1987），《國會生態學》；宋隆泉（1992），《見證》；《台灣：戰後五十年》，中國時報編著（1995）。它們可以對照《給台灣一個機會》編選之照片所反映之主要政治或社會事件的代表性。

Frank Webster (1980:236) 更早即指出，透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。John Walker (1980:5) 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。本文第二節曾提及 Alan Sekula 對於照片做為紀錄檔案的化約了的歷史敘述；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 (1986:154)。

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，兩者結合起來的效果，使這些新聞影像，協助創造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，即是意識形態化的。

《台灣》中至1989年為止的61張照片，內容可分為五類¹¹分別是：民進黨內的各種黨務活動（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的示威遊行與抗爭（23張照片）；以及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，以其軍警勢力的國家暴力，壓制人民要求民主的呼聲；相反地，民進黨站在人民

11 對照片內容的分類，以《台灣》編者所做的圖片說明為基礎。

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，是受了民進黨的催化，而民進黨就是那個關鍵年代裡、所有主要政治示威和社會運動的啓迪者、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，透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……以此承先啓後，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」（劉振祥 1995:1）。我們也能看到一些民進黨領導人或立委，做出勝利手勢（《台灣》，頁 8，35，70）、在憲警的封鎖線發生身體衝撞（《台灣》，頁 25）、或是民進黨黨旗出現在各種示威場合（《台灣》，頁 26，34，44，49，71）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，交錯地出現在書中。

然而，上述話語中許多都存有爭議。雖然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（1989）研究 1988 年「五二〇事件」¹²時發現，民進黨把這一流血的農民遊行事件，定義為無辜台灣農民遭受國民黨統治者之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，這種詮釋混淆了、或者完全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，由一群布爾喬亞組成的民進黨，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（222）。

12 對這場發生在台北的重要示威遊行，《台灣》（頁 44，45，47）中收錄了由不同攝影記者拍下的三張照片。當時在軍警和示威者之間發生了嚴重暴力衝突。這些示威者由來自台灣南部的農民所發動，也加入了一些學生和勞工團體，民進黨員在事件的後一階段才加入。見趙剛，收錄在徐正光、宋文里 1989:211-23。

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，但做為當時的反對黨，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（1994）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，他們透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（108-9）。

當年的民進黨重要成員之一陳永興（1989），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》中建構的某些錯誤話語，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？（陳永興 1989:93）

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的讓步；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，違背了他們做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，它也會失去自身做為政治現狀之挑戰者的正當性（1989:93-4）。

但是，當我們把陳永興對這次抗議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（圖 6；《台灣》，頁 35），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，笑迎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。這兩位前主席一起對國民黨軍警做出的屈辱的妥協，完全無法在照片中看到。透過相機的仰角，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。

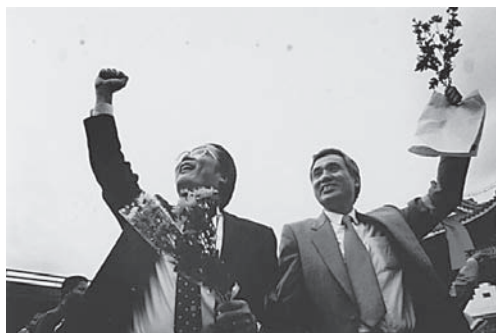


圖 6：兩位前民進黨主席，在「十二·二五」遊行現場



圖 8：「海外台灣人返鄉運動」遊行

根據陳永興的評論，這樣的訊息顯然有誤導性。

這組照片中政治話語的建構，不僅製造了概括挪移社會運動為民



圖 7：一場聲援蔡友全、許曹德的示威遊行

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，是透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（圖 7；《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」（圖 8；《台灣》，頁 49）。

大概最震撼的影像，是一組 1989 年拍攝的政論雜誌《自由時代》週刊發行人鄭南榕自焚事件的照片（《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，並沒收雜誌；爲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（圖 9；《台灣》，頁 60）。爲鄭南榕移靈的浩蕩送葬隊伍行經總統府前，一名男子詹益樺爲突破博愛特區的封鎖線，效仿鄭南榕的自殺行爲而自焚身亡（圖 10；《台灣》，頁 64-5）。

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。



圖 9：一名清潔工跪在鄭南榕的焦屍旁哭泣



圖 10：鄭南榕移靈隊伍經過總統府前，詹益樺為突破封鎖而引火自焚

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，台灣人至今也尚未達到一種全體共識，遑論當時。根據田茂弘（1993）對當時人民政治態度的研究，大多數在台灣的外省人，或者贊同在未來實現統一，或者他們的政治立場尚不確定。此外，有相當比例的本省人，在當時也並非自動支持民進黨和它的台獨政策。

但是，「殉道效果」仍然是使攝影話語和政治話語有效的有利因素之一。透過分析《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，可能會被不當地等同於「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）。傅柯也描述了「真實」的政治經濟學中一個重要特性，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（Foucault 1980:131-2）。在圖 9、10 等照片中，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，甚至對置之之特定政治意識形態的認同。同時，大多數反對國民黨政權的人，需要為自己的政治認同尋找另一個選擇，於是他們將焦慮的期待，投射在當時似乎顯得具備勇氣、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爲，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（圖 11；《台灣》，頁 19）；民進黨員江蓋世神



圖 11：民眾迎接「蓬萊島雜誌案」的陳水扁等三人出獄



圖 12：江蓋世在立法院前靜坐抗議

情肅穆地靜坐示威時，背心上寫著「甘地精神」（圖 12；《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。

透過攝影將反對黨政治人物塑造成英雄的做法，在民進黨支持者中逐漸變成一種政治狂熱。社會議題 / 社運或政治鬥爭，常被意識形態教條化了，並因此常被簡化為「好 vs 惡」二元對立之道德化了的觀念；這種概念還可以被應用或置換為：殉道者 / 政治英雄 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，既部分源於當時台灣社會的「集體的不理性」，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語境，兩者相輔相成、交互為用。

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著各自的政治話語。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。《人間》團隊和民進黨，都是反對國民黨政權的，他們卻持有相反的政治主張；儘管政治立場兩極，他們製作攝影訊息，和為其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。

五、紀實攝影和實證主義的台灣版本

本文透過 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法；它們採用了紀實攝影的路徑。紀實攝影的合理說詞，在於它顯而易見的見證力，這是一種實證主義的主張。我於此提出一個論點，來嘗試解釋並總結本文分析那些紀實作品時的一些發現。我認為台灣的紀實攝影實踐，是從西方攝影傳統中借來的一個概念；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。

我認為，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，並沒有將中立或超然的拍照方式，像西方攝影者那樣地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紀錄或報導的事件裡，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、或意識型態，並透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；¹³ 而台灣在 1980 年代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。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，深知或衡量過（此乃一種理性的算

計)這樣的呼籲,不會危及既有的社會結構與現狀(Hall 1972; Rosler 1989)。在台灣的案例裡,紀實攝影者的狀態則相當不同;這些攝影者相信自己在參與(一個革命的)歷史的集體創造,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年對安東尼奧尼的記錄片《中國》的抨擊,遂從中思索中國和西方在攝影的意義與使用上的區別。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¹⁴中的「邪惡動機」和「卑鄙伎倆」。這部影片的主要內容,是在北京天安門廣場拍攝的,那兒來自全國各地的「朝聖者」、等待在天安門「聖地」前拍照留影的畫面,進入了安東尼奧尼的影片裡。

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(1978:173)。然而,中國方面的主要批評是,安東尼奧尼沒有表現出

13 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(Eisinger 1995)。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(Barber 1978)。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,使寫實主義攝影文化的發展,在1930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1930-40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非常之多,有代表性的一些討論與批判意見,可參考Hall 1972, 1983; Picton 1978; Edwards 1983; Taylor 1983; Campbell 1984; Morden 1986; Tagg 1988; Stange 1989; Solomon-Godeau 1991, 等等。

14 見桑塔格,1978:169-170,註腳。這部影片於1974年,以反共宣傳片的意義,在台灣的電視上播放過。

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」（171-2）。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（Sontag 1978:173-4）。

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的教條主義之頂峰，「四人幫」過度意識形態化的做法，或許在整個中國歷史上都前所未有。¹⁵但是，當我們考察1980年代末、台灣紀實攝影的使用時，會覺得桑塔格對中國大陸那個歷史時刻之攝影文化的描述，似曾相識。

15 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。

在分析《人間》和《台灣》中的紀實攝影作品時，可以多少發現一些道德二元和教誨主義（didacticism）的特質。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，多少都陷入類似於 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裡。

這對理解台灣脈絡下的實證主義與紀實攝影有何啓示？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。在那個年代裡的台灣，紀實攝影把它的見證力量，當成了創造並召喚人們的意志或力量的工具，而非做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，在剛剛開始學習西方（或確切一些地說，是美國）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，和政治改革及其它民主運動一樣，大體上皆以情感式的呼喚做為主要動能和燃料，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，以紀錄和回應現實；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，在當時的台灣社會尚未普遍具備。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，即很快地萎縮。西方紀實攝影發展裡的「客觀」見證功能、和做為其基底的西方理性主義，以及台灣紀實攝影者以拍照方式、參與到自己紀錄的事件中，是否為台灣社會（和民主發展經驗類似的許多其他開發中社會）發展攝影文化與民主化過程裡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。

參考書目

中文部分

- 《人間》雜誌 29 期，1988 年 3 月，台北：人間出版社。
- 《中國時報》編著，1995，《台灣：戰後五十年》，台北：時報文化。
- 宋隆泉，1992，《見證：台灣街頭運動影像錄 1986.519-1989.519》，台北：將集團。
- 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。
- 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。
- 張茂桂，1994，《社會運動與政治轉化》，台北：業強。
- 楊永智，1987，《國會生態學：楊永智國會攝影專集》，台北：久大文化。
- 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》，211-223，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。

英文部分

- 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, pp.15-31.

- Berger, John and Jean Mohr. 1982. *Another Way of Telling*. New York: Pantheon Books.
- Burgin, Victor. (ed.). 1982. *Thinking Photography*. London: MacMillan.
- Campbell, Beatrix. 1984. "Wigan Pier Revisited". *Ten*.8, 15:30-41.
- Edwards, Stephen. 1983. "Disastrous Documents", *Ten*.8, 1984, 15:12-23.
- Eisenger, Joel. 1995. *Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London: Routledge.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. & translated by C. Gordon. New York: Pantheon.
- Goldman, Noelle and Stuart Hall. 1987. *Pictures of Everyday Life*. London: Comedia.
- Hall, Stuart. 1972. "The Social Eye of *Picture Post*", *Working Papers in Cultural Studies* 2, Spring: 71-120.
- Haraway, Donna J. 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.
- Kember, Sarah. 1998. *Virtual Anxiety: Photography, New Technology and Subjectivity*. Manchester University Press.
- McQuire, Scot. 1998. *Visions of Modernity*. London: Sage.
- Morden, Terry. 1986. "Documentary. Past. Future?" in P. 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*,

pp.326-60.

- Picton, Tom. 1978. "A Very Public Espionage" , *Camerawork*, 11:2.
- Ritchin, Fred. 1990. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.
- Roberts, John. 1998. *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester: Manchester University Press.
- 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.
- Sekula, Allan. 1983. "The Traffic in Photographs" , in B. 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 P. Holland et al (eds.) *Photography/Politics: Two*. London: Comedia, pp.153-61.
- Slater, Don. 1997. "The Object of Photography" , in J. 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.
- 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.
- Stange, Maren. 1989. *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America 1890-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies*

and Histories. Amherst: University of Massachusetts Press.

Taylor, John. 1983. "Picturing the Past: Documentary Realism in the 30s", *Ten*, 8, 11:15-31.

Tien, Hung-mao. 1993. *The Great Transition: Political and Social Change in the Republic of China*. Taipei: SMC Publishing Inc.

Walker, John A. 1980. "Context as a Determinant of Photographic Meaning", *Camerawork*, 19(July): 5-6.

Webster, Frank. 1980. *The New Photography: Responsibility in Visual Communication*. London: John Calder.